二〇一七年度「研究科プロジェクト推進研究」成果報告書

伝統芸能の近代化とメディア環境

大阪市立大学大学院文学研究科　都市文化研究センター

UCRC
Urban-Culture Research Center

目次

『大江山酒呑童子』（保昌屋敷の段）復曲演奏に関する覚え書き ――文楽と淡路座の近代―― ……久堀裕朗 1

『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』保昌屋敷の段・鬼が城の段（本文と略注）……久堀裕朗 17

明治から昭和初期の淡路座興行記録 ――徳島の新聞記事より――……久堀裕朗 34

演劇脚本『朝日之勝利 黄龍之敗軍』明治日清戦争記』解題と本文・注釈 ……森　節男 51

雑誌『歌舞伎新報』に掲載されるビジュアルイメージ ～明治の浮世絵師落合芳幾を中心に～……菅原真弓 68

弁天座の谷崎潤一郎　昭和初年の「新しい観客」をめぐる一試論 ……海老根剛 90

新越劇と観衆を結ぶメディア ……松浦恆雄 109

あとがき ……111

『大江山酒呑童子』（保昌屋敷の段）復曲演奏に関する覚え書き
――文楽と淡路座の近代――

久堀裕朗

はじめに

本プロジェクトの報告会として開催された公開報告会・演奏会「伝統芸能の近代化とメディア環境」（平成三十年三月二十四日・大阪市立大学学術情報総合センター一〇階大会議室、本稿末尾にポスターを添付する）において、『大江山酒呑童子』保昌屋敷の段が竹本友庄・鶴澤友吉（淡路人形座）のお二人によって素浄瑠璃で演奏された。この復曲演奏は、公益財団法人淡路人形協会（淡路人形座）の協力を得て、本プロジェクトの一環として、演奏者と筆者が協同して取り組んだ課題である。ここにその上演台本、復曲の内実、本作の伝承などについて記し、今回の復曲演奏に関する覚え書きとしたい。

一、『大江山酒呑童子』について

『大江山酒呑童子』は『酒呑童子話（しゅてんどうじむかしがたり）』の改題で、『酒呑童子話』は文化十一年（一八一四）初演された多段構成（続十一冊〈初演番付〉）の時代物浄瑠璃である。作者は佐川藤太・吉田新吾であるが、正本末尾の作者連名に「添削」と添え書きされているように先行浄瑠璃の改訂作品で、延享三年（一七四六）初演の『酒呑童子出生記』に多くの部分を拠っている。保昌屋敷の段もその内容はほとんど『酒呑童子出生記』三ノ切に等しく、ところどころ文句を変え、適宜カットしつつ短縮したものである。『酒呑童子出生記』については、近時、細川久美子氏が「近松以後の酒呑童子物浄瑠璃（前）―『酒呑童子出生記』―」（『演劇研究会会報』第四十三号、二〇一七年四月）に詳しく述べておられるので参照されたい。

今回の演奏では原題『酒呑童子話』を取らず、改題『大江山酒呑童子』を用いている。その理由は後述するが、保昌屋敷の段については初演の後に改訂が加えられているようなことはなく、内容は初演時の『酒呑童子話』そのままである。以下にまず『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』の保昌屋敷の段と、この段の理解に関わる部分について、梗概及び人物相関図をまとめておくことにする。

○保昌屋敷の段に至るまでのあらすじ

平安時代のこと、坂上是則（さかのうえのこれのり）は吉野山で美女に出会い、吉野の前と名付け、妾として都に連れ帰る。（吉野山の段）

やがて是則の本妻有明（ありあけ）御前と吉野の前はともに懐妊するが、三年経っても出産の気配がない。有明御前が安産祈願のため北野天満宮参詣の折、

有明に横恋慕している氷室左大将定頼（幼い天皇に代わって権力を握っている帝の伯父鞍馬皇子の側近）に絡まれる。有明は定頼の家来の刀をもぎ取り、定頼に斬りつけて額を傷つけてしまう。折から吉野が出産したとの知らせがあり、ほどなく有明も出産する。（北野社の段）

有明御前は定頼に傷を負わせた後、是則の手配で加賀の国に産子とともに落ち延びる。是則はその罪によって一年余りの間、閉門を命じられ、吉野とともに館に籠もっている。吉野の産み落とした子は故郷の縁者のもとに預けられている。上使として源頼光の家臣が来て、是則は一旦死罪に決まったが、主人頼光の進言によって丹後国成合に流罪になったと伝え、成合は平井保昌の預かりなので身の上に気遣いはないと言う。定頼からの討手が来るが追い散らし、是則は丹後へ、吉野は故郷へ向かう。（是則館の段）

有明はその後、京都の矢背（八瀬）の里に戻り、身を隠している。成長した息子の般若丸は比叡山に児法師として預けられていたが、母に会いたいと戻ってくる。酒を飲んで悪念を募らせる般若丸を有明は牢に入れる。そこに師の善覚阿闍梨が来て、破戒の弟子に意見する。しかし般若丸は牢を破り、阿闍梨を殺すと、大江山の千丈が嶽に行って酒呑童子と名乗ると言い、空に飛び去る。（やせの里の段）

〈保昌屋敷の段・口〉

丹後国成合の平井保昌屋敷。吉野の前が子供を連れて保昌屋敷を訪れている。配所住まいの是則の見舞いに行っていた保昌が戻り、妻の和泉式部に、頼光からの飛脚が来て是則に自害させよとの命令が下ったという連絡があったことを告げる。「用意肝要たるべし」との頼光の文面に、何とか対処せよとの含意を読み取り、二人は思案に暮れる。吉野が訪ねてきたと聞いた是則がほどなく屋敷に来て、式部とともに吉野に対面する。吉野は故郷の縁者のもとで一年余り暮らした後、その家を出て深山住まいで子供を育てていたと言う。三人は子供の寝ている離れ座敷に向かう。

〈保昌屋敷の段・切〉（今回の演奏部分）

矢背の大原女が来て、急ぎの願いと言い、保昌に会う。女は有明御前に仕えていた者と名乗り、有明が自害したので遺言によって首を届けに来たと言って、風呂敷包みの中から一つの器物を差し出す。続いて奥より腰元が出て、同じく器物を差し出し、これは吉野様からの土産物と言う。保昌が中身を確かめると、どちらも何も入っていない。その意味を思案した保昌は、心中で頷き、「双方ともに落手した」と言って奥に入る。

大原女は実は有明自身で、是則の難儀を救うために自分の首を差し出してほしいとの謎をこめて、空の器を差し出したのだった。有明は出産時に吉野と取り替えた我が子（産み落とすとすぐに、双方妬みそねみのないように子供を取り替えて育てていた）の顔を見るために奥に入る。

後に吉野と保昌が出て、吉野は自分が有明御前の身代わりになると言う。先ほどの器物はその意味をこめた謎であった。そこに有明が出て、守り刀を自身の首に突き立てる。保昌夫婦は悔やみ、是則は吉野への恨みをこめた自害であろうと有明に言うと、有明は「そうではない。思いがけず自分に代わって死のうとする吉野様へのかたじけなさゆえの自害」と言い、また「取り替えて育てた般若丸が、悪道積もって鬼神となり、今は大江山の酒呑童子とも呼ばれるものになったのも自分のせいである」と嘆く。それを聞いた吉野は、懺悔の告白をはじめる。「自分は実は人間ではない。むかし鈴鹿山で坂上田村麿に滅ぼされた鬼神の末裔である。先祖の報復のため、是則に近づいたが、恋に落ちて子までなすことになった。般若丸が鬼神となったのも、母の本性を受け継いだから

である」と嘆く。有明は、互いに心明かし合う上は思い残すことはないが、一目我が子に会いたいと言う。吉野が一間（ひとま）に向かって呼びかけると、まさかりをかついだ怪童丸が出てくる。吉野が「あの有明様がお前の本当の母様」と言うが、怪童丸は「かか様じゃない」と言う。式部が「そう言うも尤も、なじみのお袋様はそこに」と吉野の方へ押しやるが、怪童丸は「こちらもそうじゃない。本当のかか様どこへ行った」と言う。吉野はここに来るために姿を変えたからと言って、額に角の生えた鬼女の姿を現す。そして怪童丸に「あちらが本当のかか様。おそばへ行って暇乞いせよ」と言う。怪童丸は有明のそばで「かか様であるはずはないが、それでもなぜかお前の死ぬのが悲しくて、涙が止まらない」と嘆く。それを聞いて、有明は喜んで息絶える。怪童丸は坂田公時と名を改め、頼光に仕えることになる。吉野は「まだ成長するまでは怪童丸を預かり、伊豆の国の足柄山で育てる」と言う。

有明御前（正妻）
═══┬─般若丸（酒呑童子。実は吉野の前の子）
坂上是則　（出産時に取り替えられる）
═══┴─怪童丸（実は有明御前の子）
吉野の前（妾。実は是則の先祖、坂上田村麿に滅ぼされた鬼神の末裔）

平井保昌（源頼光家臣）
═══
和泉式部（もと坂上是則に歌の指南を受ける）

以上、このように酒呑童子（般若丸）と坂田公時（怪童丸）の出生の秘密が明かされるのがこの保昌屋敷の段（五段構成に直すと三ノ切に当たる。正本の「浄瑠璃太夫役割」では五段の分割が示されている）であり、その内容自体は十九世紀の創作ではなく、十八世紀半ばの『酒呑童子出生記』に拠っていることを押さえておきたい。

二、復曲資料と上演台本

今回の演奏に当たって、保昌屋敷の段の伝承曲の資料としたのが、淡路の三味線奏者、豊澤町太郎（一九〇二～八七）師の残した弾き語りの録音テープである。これは昭和四十年代（四十六年以降）に早稲田大学演劇博物館の依頼によって淡路のみに伝承された浄瑠璃を町太郎師が（一部は竹本朝之助師とともに）演奏して残した一連の録音の一つであり、それらの録音は演劇博物館に所蔵されている。その録音経緯については、内山美樹子氏が『浄瑠璃史の十八世紀』（勉誠社、一九八九）一九五・一九六頁に詳しく説明されているので参照されたい。二〇〇五年には南あわじ市淡路人形浄瑠璃資料館に豊澤町太郎師旧蔵資料が寄託され、その中にも含まれており（演博にはない録音も含む）、今回は淡路人形浄瑠璃資料館寄託の「保昌屋敷の段（切）」録音テープを利用した。「保昌屋敷の段（切）」がいつ録音されたのか正確にはわからないが、この一連の録音に関する内山氏と町太郎師とのやりとりについては、町太郎師の日記『豊澤町太郎日記』（七冊）にも確認することができる。

町太郎師の録音であるが、その内容はほぼ原作の通りである。町太郎師旧蔵資料には、『酒呑童子話』保昌屋敷の段の五行抜本や同段のペン書きの三味線譜本が残されており、町太郎師の語りは五行抜本のテキストに基づくものと思われる。一部に違いはあるが、読み違い程度の相違であり、特に意図的な改変は認められない。そこで、今回の上演台本は

原作の通り（五行抜本は原作通りである）とし、『酒呑童子話』正本の翻刻をそのまま利用することにした（別稿として掲出）。各語の読みについても、原作の読みを考証して、今回の演奏では町太郎師の語りとは一部変えたところがある。

次に曲についてであるが、竹本友庄、鶴澤友吉のお二人には、この町太郎師の録音とともに、参考資料として町太郎師旧蔵の譜本、及びその他の各種朱入り本（大阪市立図書館蔵・綱造遺文庫本や吉兵衛遺文庫本など）を提供した。町太郎師の録音曲と他の朱入り本の示している曲にはかなりの違いがある。ただそうした比較も行ったが、今回の演奏は最終的にはほとんど町太郎師の録音曲に基づいて演奏することになった。従って今回の作業は、三味線譜（朱）を利用して補曲を行うというような意味での「復曲」には当たらない。しかし今回の演奏は、伝承者からの直接の稽古によって習得されたものではなく、舞台録音ではない弾き語りの録音をもとに肉付けして復元演奏するものであり、また語り方も録音とは一部変更したところがある。例えば、『酒呑童子話』正本六十丁表七行目～裏二行目「左こそ有ラん怪しき本ヽ性包ミ隠すは尤ながら。最早始終を懺悔して。ちつ共恥らふ所でなし。今端の際に有リ明が願ヵひの程ももだしがたし。早く誠の姿を顕はし彼レに得心さすべし」は是則の言葉（『酒呑童子話』ではやや不明確になっているが、『酒呑童子出生記』を確認すれば明らか）であるが、町太郎師はこれを保昌の言葉として語っている。このような部分は語りに修正を加えるなど、基本的には町太郎師の語りに基づきつつ、演奏者と筆者とで本読みを行い、細部の語り方を確定していった。従って、その作業は広義の「復曲」であると言ってよいと思われる。

三、『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』の伝承

『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』の上演史については、【表1】上演年表（以下、「年表」）を作成して本稿末尾に掲げているので参照されたい。「年表」を見ると、本作は当初初演通りの『酒呑童子話』という外題で上演されていたが、嘉永四年（一八五一）以降、『大江山酒呑童子』という外題に変わったことがわかる。この『大江山酒呑童子』という外題が初めて現れてくる興行は、淡路の上村源之丞座によるものである。今回、上演台本は原作通りであるにもかかわらず、改題『大江山酒呑童子』を掲げたのは、淡路の伝承曲を淡路の太夫・三味線弾きが演奏するに当たっては、淡路座ゆかりの演題を用いた方がよいと考えたからである。

「年表」からわかるように、本作は近世期には二十五回、明治期には二十三回の通し上演が行われており、幕末明治期の人気作品であったと評することができる。同じく本稿末尾に【表2】『義太夫年表 明治篇』『義太夫年表 大正篇』収録興行による通し上演回数ランキングを掲げたが、実に『酒呑童子話』は『明治篇』で第五位（二十一回。「年表」と回数に相違があるのは、「年表」の方に『義太夫年表』未収録興行を補ったため）に位置している。しかし大正期に三回の通し上演が行われた後、昭和以降は大阪での上演が途絶えた。上演されなくなった要因は、主に次の二点にまとめることができるだろう。

第一に、本作が途絶えた理由は、大阪では昭和五年開場の四ツ橋文楽座以降、上演形式が見取りに移行し、基本的に通し上演が行われなくなったからである。本作の上演は、「年表」の場割欄からもわかるように、すべて通し上演であり、一部の段のみが取り上げられ、いわゆる付け物として上演されることはない（明治期に増補された戻り橋の段〈『増補大江山』〉を除く）。もし本作に素人浄瑠璃で語られるような段が含まれ

ていたら、見取り時代に入っても、その段のみ上演されるようなことがあっただろうが、そうした段がないので、本作の上演は途絶えたのである。

もう一つ、本作が上演されなくなった要因は、本作が人形の見せ場主体の作品であったからと考えられる。例えば大正五年四月御霊文楽座の『大江山酒顚童子』興行番付には、八瀬の里の段、源頼光館の段、羅生門の段、松太夫住家人身御供の段に「此処出遣早替りにて御覧に入候」の記載があり、多くの早替りの見せ場が設けられていたことがわかる。またそのうち羅生門の段では宙釣りも行われており、全体にケレンの見せ場が多い演目となっている。しかし、この時の宙釣り場面については、『浄瑠璃雑誌』の劇評に次のように評されている（『義太夫年表　大正篇』七三頁より引用。同頁に保昌屋敷の段の舞台写真があり、参考になる）。

人形にては栄三の顎の下に綱の顔が有る丈けにて栄三自身が綱に成て勤む。（玉蔵）は美女の間は人形で遣ひ、茨木童子と本性を顕はすに及び、自分が鬼の姿に成て宙釣り。綱を掴んで釣り上げ、雲の道具に色花火を使ひ、立派と云ひたいが、時代遅れぢや。未しも人形を遣ふて仕て呉れゃば見て居られるが、間狭い舞台に大きい体を見せ不映りにて見苦しかった。

この評のみならず、大正期以降、次第に娯楽の座を他に奪われ、古典芸術化していく人形浄瑠璃文楽にあって、総じてケレンの要素の評価は低く、舞台から排除されていく傾向にあった。本作は大正期に既に上演回数が三回に減っているが、それはこのような人形の見せ場が観客に歓迎されなくなってきたことも、一因となっているように思われる。

以上のように、大阪で『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』が廃れた理由は、上演形式の見取り化と、人形のケレンの敬遠にあったと考えられるが、一方の淡路座では、まさにこの二点において大阪とは異なり、本作を昭和以降も伝承した。先に人形のケレンについて言及すると、淡路座は人形遣い主体の劇団であったから、いわゆる「七化け」に代表されるようなケレンの芸を売り物にし続け、それが今日に至るまで伝承されていることは周知の通りである。また酒呑童子の巨大な人形とその特殊な操法も、同様の意味で淡路座では大切にされてきた。そのことが昭和以降の本作の伝承に繋がったことは間違いないだろう。

そして二点目、上演形式に関しても、大正以降人形浄瑠璃の人気に陰りが見え、次第に淡路の座本全体が弱体化していく時代にあっても、基本的に淡路座は通し主体の上演形式を変えなかった。これについて具体的には、本報告書の別稿「明治から昭和初期の淡路座興行記録―徳島の新聞記事より―」の記録をご参照いただきたい。更に付け加えると、淡路座は近世以来、それぞれの巡業先において、三日程度で次々に演目を差し替えていくような上演を行ったが、その形式も昭和に至るまで保持した。例えば、別稿に紹介した昭和十年（一九三五）七月十二日『徳島毎日新聞』朝刊の記事では、「上村源之丞／稲荷座九の替　稲荷座の上村源之丞人形芝居は連日好評九の替り狂言を十二、三両日左の如く上演する」として演題を挙げている。稲荷座における一連の興行において、実に九回目の演目差し替えに至っているわけである。公演場所が掛け小屋から劇場に移っても、基本的に淡路座はこのような上演形式を変えなかった。

これについては、例えば明治三十四年（一九〇一）、上村源之丞座の東京興行に関して、『東京朝日新聞』（四月十二日朝刊）の「東京座案内」記事の中に、次のような指摘があるのが興味深い（この興行に関する一連の『東京朝日新聞』の記事は【参考資料】として本稿末尾にまとめて掲載しておく）。

扨此狂言は如何なる物と思ひしに別段新作物にもあらず、芝屋芝叟梅野下風の作、比良嶽雪見陣立なり、切狂言は艶容女舞衣酒屋の段

といふ番附面であるを初日から三十三間堂棟木由来平太郎住家の段と差替へたり、九日よりの替り狂言も諸新聞には前が一谷嫩軍記、中幕日蓮記勘作住家、切狂言播州皿屋敷鉄山館として太夫の語場まで巨細に出て居るが、八日に勾欄（てすり）へ黒衣が出て漢語交りの口上には前狂言玉藻前、中幕白木屋、切は七変化（なゝばけ）の所作事と披露したり、斯うグラ〳〵と変るやうでは所詮諸君に御案内は出来ぬ、新聞も唸口（うそ）上も当にならずシテ見れば看板の日本第一云々（しかじか）も覚束ないと思はるゝこれは報道する立場からの発言であるが、このような上演形式に馴染みのない都市の観客にとっては、頻繁な上演演目の差し替えは少々当惑を覚えることもあっただろう。しかしながら、都市に拠点を持たない淡路座は、こうした江戸時代以来の上演形式をその後も長く続けたのである。そうした保守的な姿勢が、大阪の文楽とは異なる人形芝居の伝承を残すことにも繋がったと考えられよう。

以上、大阪の文楽と淡路座を比較したが、このような違いにより、『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』は、最終的に大阪には残らず、淡路の方に残ることになった。本作は文楽と淡路座の近代の歩みについて考える際、格好の作品と言うことができるだろう。

おわりに

以上、本稿には今回の復曲の要点と、『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』の伝承についてまとめた。右に本作は人形の見せ場が主体となっている作品であると述べたが、三ノ切の保昌屋敷の段に限って言えば、語りの面でも充実した聴かせどころの多い場面になっていると言うことができる。今回の復曲をきっかけに、今後人形入りで上演されることも期待したい。

【表１】『酒呑童子話（大江山酒呑童子）』上演年表

西暦	初演年月日	場所	劇場	上演外題	場割	備考
1806	文化03・12・27	大坂	御霊宮境内芝居	酒呑童子出生記	よし野山・北野やしろ・是則やかた・ひへの山・八瀬の里・大門口・綱伯母内・大内御殿・保昌やかた・頼光やかた・千丈嶽・大江山・鬼ヶ城酒宴・寝所	番付に「作者　佐藤太」とある。延享三年初演の『酒呑童子出生記』とは異なり、『酒呑童子話』のもとになったもの。
1814	文化11・02・22	大坂	いなり境内	酒呑童子話	御てん・吉野・北野・是のり・六郎次内・那須橋・ゑい山・八瀬の里・東寺・皇子住家・頼光やかた・御殿・保昌住家・羅生門・渡辺やしき・土ぐも退治・頼光山入・ふし事鬼ヶ城・大切童子退治	『酒呑童子話』初演興行。
1817	文化14・08・19	京	四条道場芝居	酒呑童子話	大内御殿・吉野山・北野社・是のり館・ひゑい山・矢瀬の里・東寺・王子館・頼光館・御殿・保昌屋敷・羅生門・綱屋敷・土蜘蛛・頼光山入・鬼が城・童子	
1820	文政03・02・24	大坂	いなり社内	酒呑童子話	大内御てん・吉野山・北野社・是則館・六郎次内・那須橋・比ゑい山・八瀬の里・東寺・王子御てん・頼光やかた・御殿・保昌やしき・羅生門・渡辺やしき・土ぐも退治・頼光山入・ふし事鬼が城・童子退治	
1825	文政08・02・10	大坂	道頓堀角丸芝居	酒呑童子話	大内御てん・よしの山・北野社・是のりやかた・六郎治内・那須橋・比ゑい山・八瀬の里・東寺・王子御てん・頼光館・御てん・保昌やしき・羅生門・渡辺やしき・土蜘退治・山入・ふし事鬼ヶ城・童子退治	
1827	文政10・08・13	大坂	堀江荒木芝居	酒呑童子話	大内・よし野山・六郎次内より那須川・ひゑい山・金沢堤・矢背・御殿・季武屋舗・羅生門・保昌やしき・土蜘・山入・童子退治	
1828	文政11・04・20	江戸	ふきや町肥前座	酒呑童子話	吉野山・北野・是則館・ゑい山・矢瀬・東寺・皇子館・頼光館・御殿・保昌屋舗・羅生門・渡辺屋舗・土ぐも・けい事山入・鬼城	
1828	文政11・08・08	名古屋	若宮芝居	酒呑童子話	吉の山・北の社・是則館・六郎治内・那須沢橋・ひゑい山・矢背・羅生門・保昌屋敷・丹州鬼がふち・	
1832	天保03・03・01	大坂	いなり社内	酒呑童子話	大内御殿・よしの山・是則やかた・比叡山・矢背の里・東寺・王子やかた・頼光館・御てん・保昌やしき・羅生門・渡辺やしき・松太夫住家人身御供・山入・ふし事鬼ヶ城・童子退治	
1833	天保04・03・14	大坂	北ほり江市の側芝居	酒呑童子話	大内・よしの山・北野やしろ・是則やかた・六郎次内・那須沢橋・比ゑい山・八瀬里・東寺・皇子御殿・頼光館・御殿・保昌やしき・羅生門・岩倉山一つ家・土蜘退治・山入・所作事・鬼ヶ城童子退治	
1836	天保07・02・04	大坂	座摩境内	酒呑童子話	よしの山・北野やしろ・是則やしき・六郎次住家・比ゑい山・矢瀬・王子御てん・頼光館・御てん・保昌やしき・羅生門・綱やしき・人身御供・山入・童子	
1840	天保11・04・26	大坂	稲荷社内東芝居	酒呑童子話	吉野山・是則館・市原野・比叡山・八瀬里・東寺・皇子御殿・頼光館・御てん・保昌やしき・鳥部山・頼光御殿・羅生門・渡辺やしき・山姥住家・景事山	

1840	天保11・10・吉	兵庫	兵庫常芝居	酒呑童子話	比叡山・矢背・頼光館・渡辺やしき	
1844	弘化01・07・吉	大坂	道頓堀竹田芝居	酒呑童子話	大内山・吉の山・北の社・是則館・六郎次内・那須沢橋・比叡山・八瀬・東寺・皇子館・頼光館・御殿・保昌やしき・鳥辺山・保助切腹・羅生門・渡辺やしき・松太夫住家・山入・鬼ヶ城	
1847	弘化04・01・吉	京	四条北側大芝居	酒呑童子話	大内・吉野山・北野社・是則やかた・六郎治住家・なす沢ばし・比叡山・矢背の里・東寺・皇子館・頼光館・鳥辺山・保輔切腹・御殿・保昌屋しき・羅生門・綱屋舗・山入・鬼ヶ城・童子退治	
1851	嘉永04・03・吉	兵庫	兵庫定芝居	酒呑童子話	吉野山・比叡山・八瀬の里・頼光館・御殿・保昌やしき・羅生門・渡辺綱やしき・頼光山入	
1851	嘉永04・11・01	名古屋	清寿院御境内	大江山酒呑童子	芳野山・北野・ひゑい山・矢瀬里・東寺・頼光御殿・羅生門・保昌館・大切山	淡路の上村源之丞座興行。
1854	安政01・02・吉	大坂	新築地清水町浜小家	大江山酒呑童子	大内・吉野山・北野社・是則館・ゑい山・八瀬・鳥辺山・頼光館・皇子御殿・保昌屋舗・羅生門・渡辺屋舗・人味御供・頼光山入・鬼ヶ城・童子退治	
1854	安政01・03・吉	大坂	新築地清水町浜小家	大江山酒呑童子	大内・吉野山・北野社・是則館・ゑい山・八瀬・鳥辺山・頼光館・皇子御殿・保昌屋舗・羅生門・渡辺屋舗・人味御供・頼光山入・鬼ヶ城・童子退治	前項と同一番付で、「二月吉日」の「二」を「三」と改刻したもの。
1859	安政06・05・27	堺	堺新地南芝居	大江山酒呑童子	吉野山・北のやしろ・ひゑい山・矢背ノ里・東寺・皇子御てん・弥三輔住家・頼光館・保昌やしき・羅生門・渡辺やしき・景事山入・鬼ヶ城	
1860	万延01・09・吉	大坂	座摩社内	大江山酒呑童子	大内・吉野山・北野社・是則館・比ゑい山・那須沢橋・八瀬・東寺・皇子御殿・頼光館・貞光忠義・鳥辺山・保昌やしき・羅生門・渡辺やしき・人味御供・土蜘・足柄山道行けい事	
1862	文久02・01・吉	大坂	いなり社内東小家	大江山酒呑童子	大序大内山・吉の山・北野社・是則館・叡山・八瀬里・皇子御てん・頼光館・奏聞・保昌やしき・羅生門・渡辺綱やしき・松太夫住家・山入・鬼が城・退治	
1863	文久03・09・11	大坂	堀江芝居	大江山酒呑童子	大内・吉野山・北野社・是則館・比ゑい山・那須沢橋・八瀬・東寺・頼光館・保昌やしき・羅生門・渡辺やしき・人身御供・頼光山入	
1865	慶応01・04・06	大坂	天満社内戎門小家	大江山酒呑童子	大内・吉野山・比叡山・八瀬ノ里・頼光館・保昌やしき・羅生門・渡辺綱やしき・松太夫住家・頼光山入・鬼神退治	
1865	慶応01・09・上旬	堺	大寺芝居	酒呑童子語	大序ヨリ大切迄	淡路の小林六太夫座興行。
1866	慶応02・10・10	京	四条道場北ノ小家	大江山酒呑童子	大内・吉野山・是則館・比叡山・八瀬・頼光館・保昌やしき・羅生門・綱やしき・松太夫住家・八条館・大切鬼ヶ城	
1867	慶応03・08・06	大坂	稲荷社内東芝居	大江山酒呑童子	大序大内・よしの山・北の森・是則館・比叡山・八瀬ノ里・鳥辺山・頼光館・奏聞・保昌館・羅生門・渡辺やしき・松太夫住家・足柄山	
1870	明治03・07・吉	大阪	座摩社内	大江山酒呑童子	大内・吉の山・北のやしろ・是則館・八瀬の里・皇子館・頼光館・御殿・保昌館・羅生門・渡辺やしき・松太夫住家	
1872	明治05･03･吉	大阪	松島千代崎町芝居	大江山酒呑童子	大序大内・芳野山・北野森・比叡山・矢瀬の里・奏門・保昌やしき・羅生門・綱やしき・松太夫住家	
1873	明治06･10･吉	大阪	道頓堀竹田芝居	大江山酒呑童子	大内山・吉野山・北野社・足利館・比叡山・八瀬・頼光館・保昌やしき・保助切腹・羅生門・綱屋敷・松太夫住家・土蜘	

1876	明治09･04･吉	大阪	松島芝居	大江山酒呑童子	大序大内・芳野山・北野の森・比叡山・矢瀬の里・奏聞・保昌屋敷・羅生門・源吾綱やしき・松太夫住家	
1877	明治10･01・吉	大阪	御霊表門元芝居	大江山酒呑童子	大序大内山・吉野山・八瀬の里・頼光館・保昌やしき・保助切腹・羅生門・綱やしき・松太夫住家・土蜘・衣洗・山入	竹本東玉など女義太夫の語りによる。
1880	明治13･03･吉	大阪	ばくろ町いなり北門小家	大江山酒呑童子	大内・吉の山・北の社・比叡山・矢瀬の里・源頼光館・保昌やしき・羅生門・渡辺綱やしき・松太夫住家	
1881	明治14･01･吉	大阪	松島芝居	大江山酒顚童子	大序大内評議・吉野山・北野神社・比叡山・八瀬の里・東寺・源頼光館・羅生門・平井保昌やしき・土蜘退治・源頼光山入･酒顚童子酒盛・童子退治	
1883	明治16･04･吉	大阪	松島芝居	大江山酒顚童子	大序大内評議・吉野山・北野神社・比叡山・八瀬の里・東寺・源の頼光館・門前・羅生門・平井保昌やしき・人身御供土蜘退治	
1883	明治16･09･吉	京	四条北側演劇	大江山酒呑童子	大序大内・吉野山・矢瀬の里・保昌やしき・羅生門・松太夫住家・荒血山	文楽座の興行。
1885	明治18･04･吉	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大内評定・吉野山・加茂御社・比叡山・八瀬の里・東寺・源頼光館・保昌やしき・四ツ塚・羅生門・松太夫住家・土蜘退治・山姥住家	
1886	明治19･03･01	大阪	いなり彦六座	大江山酒呑童子話	御殿評定・吉野山・北野社・是則館・六郎治内・那須沢橋・比叡山・矢背里・東寺・皇子住家・頼光館・御殿・保昌やしき・羅生門・渡辺綱やしき・松太夫住家・荒血山土蜘蛛退治・山入り・鬼が城・童子退治	
1887	明治20･04･吉	大阪	御霊文楽座	大江山酒呑童子	大序大内・吉野山・比叡山・八瀬の里・源頼光館化粧・樺島保輔切腹・平井保昌やしき・四ツ塚・羅生門・人身御供土蜘退治	
1889	明治22･05･吉	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序・吉野山・八瀬の里・東寺・源頼光やかた・平井保昌やしき・羅生門・渡辺綱やしき・松太夫住家・人身御供	
1890	明治23･06･01	大阪	いなり彦六座	大江山酒呑童子話	吉野山・北野社・叡山花見・矢背の里・東寺・頼光館・平井保昌やしき・松太夫内・土蜘退治・羅生門・綱やしき	
1892	明治25･11･01	大阪	いなり彦六座	大江山酒呑童子	大序大内・吉野山・北野社・比叡山・八瀬里・頼光館・保昌やしき・羅生門・綱やしき・松太夫内・土蜘退治	
1894	明治27･04･17	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序大内評定・吉の山・矢瀬の里・東寺・源頼光館・袴垂保輔切腹・平井保昌やしき・羅生門・百姓松太夫住家・土蜘蛛退治	
1896	明治29･04･01	大阪	博労町いなり北門稲荷座	大江山酒呑童子	大序御殿評諚・吉野山・北野社・比叡山・矢瀬の里・保昌やしき・羅生門・綱館・松太夫内・土蜘蛛退治	
1898	明治31･05･吉	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序大内御殿・吉野山勝手明神阪上是則参詣・加茂社鳥居前・比叡山会合・矢瀬の里・摂津守源頼光館・平井保昌屋舗・東寺・羅生門・松太夫住家人身御供・荒血山土蜘退治	
1900	明治33･03･13	大阪	西区堀江遊廓明楽座	大江山酒呑童子	大序大内・吉野山・比叡山花見・矢瀬の里・頼光館・保昌屋敷・羅生門・一条もどり橋・綱屋敷・松太夫住家・荒血山土蜘蛛退治	
1902	明治35･04･吉	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序大内清涼殿評定・吉野山・加茂堤・矢瀬・東寺・源頼光館・袴垂保輔切腹・四つ塚・平井保昌屋敷・羅生門・松太夫住家人身御供	

1903	明治36･01･01	大阪	西区堀江明楽座	大江山酒呑童子	大序大内・吉野山・比叡山・矢瀬の里・頼光館・平井保昌屋敷・戻り橋・松太夫住家・荒血山	
1906	明治39･04･18	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序清涼殿評定・杣人六郎次住家・吉野山・加茂御神社前・八瀬の里・源頼光館・東寺・平井保昌屋敷・羅生門・松太夫住家人身御供	
1907	明治40･06･01	大阪	堀江市の側堀江座	大江山酒顚童子	大序吉野山・八瀬の里・東寺・源頼光館・戻り橋・平井保昌屋敷・松太夫内・土蜘退治	
1916	大正05･04･20	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序清涼殿評定・杣人六郎治住家・吉野山・加茂神社・八瀬の里・源頼光館・東寺・平井保昌屋しき・羅生門・松太夫住家人身御供	
1920	大正09･03･28	京	竹豊座	大江山酒呑童子	大序清涼殿・吉野山・矢瀬里・平井保昌屋敷・羅生門・渡辺綱屋敷・松太夫内・荒血山土蜘退治	
1924	大正13･04･01	大阪	御霊文楽座	大江山酒顚童子	大序清涼殿評議・杣人六郎治住家・吉野山・序切八瀬の里・東寺・羅生門・平井保昌屋しき・松太夫住家・土蜘蛛退治	

（注）増補の「戻り橋の段」（『増補大江山』）の単独上演は除いた。また国立文楽劇場で上演された『大江山酒呑童子』土蜘蛛退治の段や『金太郎の大ぐも退治』も加えていない。

【表２】通し上演回数ランキング

『義太夫年表明治篇』

順位	統一外題	上演回数
1	菅原伝授手習鑑	31
2	仮名手本忠臣蔵	30
3	絵本太功記	29
4	伊賀越道中双六	28
5	加賀見山旧錦絵	21
5	酒呑童子話	21
5	義経千本桜	21
8	妹背山婦女庭訓	20
8	木下蔭狭間合戦	20
8	八陳守護城	20
8	彦山権現誓助剣	20
12	伽羅先代萩	19
13	本朝廿四孝	18
14	玉藻前曦袂	16
15	ひらかな盛衰記	15
16	一谷嫩軍記	14
16	生写朝顔話	14
18	祇園祭礼信仰記	13
18	源平布引滝	13
18	碁太平記白石噺	13
21	鎌倉三代記	11
22	五天竺	10
22	三日太平記	10
24	花魁莟八総	9
24	双蝶蝶曲輪日記	9
26	三十三所花野山	8
26	日蓮聖人御法海	8
26	箱根霊験躍仇討	8
26	弥陀本願三信記	8
30	奥州安達原	7
30	恋女房染分手綱	7
30	新薄雪物語	7
33	鬼一法眼三略巻	6
33	夏祭浪花鑑	6
35	近江源氏先陣館	5
35	日本賢女鑑	5
37	太平記忠臣講釈	4
37	花雲佐倉曙	4
37	立春姫小松	4
40	金門五三桐	3
40	四天王寺伽藍鑑	3
40	日吉丸稚桜	3
40	妙法真伝記	3
40	嬢景清八島日記	3
45	契情小倉の色紙	2
45	大内裏相馬錦絵	2
45	浪花大汐譚	2
45	播磨潟浦の朝霧	2

『義太夫年表大正篇』

順位	統一外題	上演回数
1	絵本太功記	16
2	菅原伝授手習鑑	15
2	義経千本桜	15
4	加賀見山旧錦絵	13
4	本朝廿四孝	13
6	生写朝顔話	12
7	仮名手本忠臣蔵	11
7	伽羅先代萩	11
9	伊賀越道中双六	10
10	八陳守護城	9
11	一谷嫩軍記	8
12	彦山権現誓助剣	7
13	碁太平記白石噺	6
13	日吉丸稚桜	6
13	双蝶蝶曲輪日記	6
16	妹背山婦女庭訓	5
16	源平布引滝	5
18	鎌倉三代記	4
18	恋女房染分手綱	4
20	木下蔭狭間合戦	3
20	酒呑童子話	3
20	太平記忠臣講釈	3
20	玉藻前曦袂	3
20	ひらかな盛衰記	3
20	弥陀本願三信記	3
26	奥州安達原	2
26	祇園祭礼信長記	2
26	五天竺	2
26	三十三所花野山	2
26	日蓮聖人御法海	2
26	花魁莟八総	2

（注）『明治篇』『大正篇』とも上演回数１回のみのものは除いている。

【参考資料】明治三十四年（一九〇一）上村源之丞座の東京巡業

・明治三十三年（一九〇〇）八月十八日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
歌舞伎座にて明十九日より大阪登りの素人義太夫名人其鳳。三味線鶴澤叶一座の義太夫を興行し其打揚け後は井上理事の手にて上村源之丞一座の人形芝居を興行せん筈にて同人は其交渉の為四五日前同一座の滞在中なる北海道へ赴きし由なり

・明治三十四年（一九〇一）三月二日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
阿波の大人形元祖上村源之丞一座三十五名は来る十日頃当地へ乗り込み御目見得は得意の三十六段返しを演ずる由なるが場所は目下二三の劇場より交渉を受け居れば未だ何れの座とも極らざる由

・明治三十四年（一九〇一）三月八日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
阿波の大人形上村源之丞一座は東京座にて初御目見得を為す事に決定し来る十五日同座へ乗込む筈なるが当日は新趣向の乗込みを為す由

・明治三十四年（一九〇一）三月十四日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
東京座へ出勤の筈なる阿波の大人形上村源之丞一座の顔触は源之丞、鯉若、照三郎、鬼若、重吉、喜市、平左衛門、豊三郎、友平、喜代松、喜右衛門（太夫）越太夫、長門太夫、岩戸太夫、広太夫、要太夫、時太夫（三味線）又八、又造、三六外十数名なり

・明治三十四年（一九〇一）三月十九日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
東京座の人形芝居上村一座の乗込は延引して来る二十五六日頃となるべし初日は来月一日の予定なりと

・明治三十四年（一九〇一）三月二十八日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
東京座は愈々大人形上村源之丞一座にて来る三十一日開場と決し総一座三十五名は今廿八日同座へ乗込む筈御目見得狂言は「賤ヶ嶽」十幕の通しにて場割は
序幕明智左馬之助湖水渡り、二幕目清洲城評議、三幕目大徳寺焼香、四幕目施行、五幕目柴田勝家、六幕目中川清秀陣屋、七幕目足利家門前、八幕目勝家出陣、九幕目真左衛門（三十八段返し）大勢揃詰等なるが一座は源之丞、照三郎、鯉若、鬼若、重吉、喜市、平左衛門、豊三郎、反平、喜代松、喜右衛門の外別格として東京の西川伊三郎も名を列ぬる由又太夫は越太夫、長門太夫、岩戸太夫、広太夫、要太夫、時太夫、三味線又八、又造、三六外数名にて開場時間は午後十二時三十分より同九時までなりと

・明治三十四年（一九〇一）四月一日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
東京座の大人形上村源之丞一座の初日は来る五日頃の筈にて猶大切へ「艶容女舞衣」一幕を加へる由

・明治三十四年（一九〇一）四月五日　東京朝日新聞　朝刊

「楽屋すゞめ」

東京座の上村源之丞一座は愈々本日正午十二時開場と決したり狂言は既記の「賤ヶ嶽七本鎗」「艶容女舞衣」にて役割は

序幕清洲城（伊勢太夫）二幕目施行（広太夫）三幕目大徳寺焼香（巴太夫）四幕目足利門前（岩戸太夫）五幕目中川砦（長門太夫）六幕目権六出立（広太夫）七幕目正左衛門庵（越太夫）八幕目勢揃ひ（総掛合）大詰柴田砦（長門太夫）二番目酒屋（越太夫）

・明治三十四年（一九〇一）四月六日　東京朝日新聞　朝刊

「楽屋すゞめ」

東京座の人形芝居は昨日総幕出揃ひとなりたる由にて狂言は五日目毎に差替へ来る十日より他の新物を演ずると

・明治三十四年（一九〇一）四月十二日　東京朝日新聞　朝刊

東京座案内

一筆啓上仕候と至て古風な名乗を挙て阿波はで出たるヲツトキタリ現れ出たる浄瑠璃大人形上村源之丞の一座、

日本／第一／冠諸芸諸能　藤原／正清／上村日向掾　元祖　本家／上村源之丞

といふ厳格看板で浄瑠璃は豊竹鶴澤、人形遣いはづらりと上村一派、演題は即ち賤ヶ嶽七本鎗、アー肩が張た、何にしても恐しさうな物だから先賤ヶ嶽の四五本鎗計り済だ所へ去る八日の午後二時頃時を計つてノン〳〵ズイ〳〵と劇場を目がけて押寄せたり、扨此狂言は如何なる物と思ひしに別段新作物にもあらず、芝屋芝叟梅野下風の作、比良嶽雪見陣立なり、切狂言は艶容女舞衣酒屋の段といふ番附面であるを初日から三十三間堂棟木由来平太郎住家の段と差替へたり、九日よりの替り狂言も諸新聞には前が一谷嫩軍記、中幕日蓮記勘作住家、切狂言播州皿屋敷鉄山館として太夫の語場まで巨細に出て居るが、八日に勾欄へ黒衣が出て漢語交りの口上には前狂言玉藻前、中幕白木屋、切は七変化の所作事と披露したり、斯うグラ〳〵と変るやうでは所詮諸君に御案内は出来ぬ、新聞も唸口上も当にならずシテ見れば看板の日本第一云々も覚束ないと思はるゝ、先体裁の御案内でもしやう、此の一座の人形は余程妙な遣ひ方で愁嘆場の女房役が泣て居るかと思へば良人の物語の内はフイト楽屋へ消て仕舞ひ又用のある時に出て来るといふ塩梅で少しも情がうつらない、観客が残らず盲人なら是でいゝかも知れぬが目も耳も達者では此人形誠に見悪く御座候だ、人を盲目にした仕方とは此時よりぞ始りけるとでもいひたい、そこで呼物の三十六段返しといふのは昔両国辺に出て居た千畳敷の覗き眼鏡といふやうなものでだん〳〵と紙戸を引て取りグツト奥に成ると芝居の滝の仕掛を見るやうに八角許りの廻るものが一角づゝ紙戸を替て見せるのだが併し子供は大歓び、浄瑠璃は又豊竹と名乗ては居れど義太夫節とは余程異つたもので暴々〳〵しい所は土佐浄瑠璃虎屋永閑などの流れではないかと思へり、爰が阿波の阿波たる所か、併し人形といひ浄瑠璃といひ最う斯様なものは此後再び観られもせぬ、聴かれもせぬ、細かに砕いて言はれもせぬ、何れ其内庚申の晩にでも緩々御咄可申候以上、

四月　日　阿波座鴉

愛読者諸君へ

・明治三十四年（一九〇一）四月十三日　東京朝日新聞　朝刊

「楽屋すゞめ」

東京座の大人形上村源之丞一座は明十四日まで興行の筈なりしが座方との意見衝突し一昨日限りにて俄に閉場したり尤も一座は更に深川座に於て来る十六日より開演する由

・明治三十四年（一九〇一）四月二十一日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
深川座の大人形は尚一週間興行と極り本日より差替る狂言は「朝顔日記」「安達三」「三十六段返し」なりと

・明治三十四年（一九〇一）四月三十日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
宮戸座の上村源之丞一座大人形は来月一日午後五時より開場、狂言は一番目「玉藻前旭袂」四幕　中幕「おしゆん伝兵衛」大切「九尾狐」なり

・明治三十四年（一九〇一）六月二十一日　東京朝日新聞　朝刊
「楽屋すゞめ」
上村源之丞一座の人形は源之丞一人淡路へ帰り跡の連中にて福島より仙台へ乗込みしと

公開報告会・演奏会（大阪市立大学大学院文学研究科プロジェクト）

伝統芸能の近代化とメディア環境

日　時：2018年3月24日（土）13:00～17:00

場　所：大阪市立大学
学術情報総合センター10階大会議室

研究報告　久堀裕朗（日本近世文学）　菅原真弓（日本美術史）
松浦恆雄（中国演劇）　海老根剛（表象文化論）

幕末・明治期の人気作がここによみがえる！

復曲演奏
素浄瑠璃

『大江山酒呑童子』保昌屋敷の段

竹本友庄・鶴澤友吉（淡路人形座）

参加無料
定員100名
（先着順）

（定員に達した場合は、大阪市立大学大学院文学研究科都市文化研究センターホームページのニュース欄にて告知します。）

●参加ご希望の方は下記の要領でお申し込みください。

申込方法：電子メール・往復葉書によるお申し込み（1通につき1名）を受け付けます。住所・氏名（フリガナ）・電話番号を明記して下記宛にお申し込みください。折り返し「参加証」をお送りします。

申込締切：2018年3月16日（金）（必着）

申 込 先：〒558-8585　大阪市住吉区杉本3-3-138
大阪市立大学大学院文学研究科都市文化研究センター
「公開報告会・演奏会」係（往復葉書の場合、返信用葉書の宛名も必ずご記入ください。）
joruri@lit.osaka-cu.ac.jp
（メールの場合、必ず本アドレスからの返信を受け取ることができるアドレスよりお申し込みください。）

＊なおご記入いただきました個人情報は他の目的には使用いたしません。

番付・人形かしら（金時）　南あわじ市淡路人形浄瑠璃資料館蔵

主　催：大阪市立大学大学院文学研究科・都市文化研究センター（UCRC）
協　力：公益財団法人淡路人形協会（淡路人形座）

公開報告会・演奏会 「伝統芸能の近代化とメディア環境」

今年度、大阪市立大学大学院文学研究科ではプロジェクト研究の一つとして「伝統芸能の近代化とメディア環境」というテーマに取り組んで参りました。今回の催しでは、このプロジェクト研究の成果を広く一般の方々に公開すべく、研究メンバーが個々の課題とその成果についてわかりやすく報告します。

併せて、淡路人形座から演者を招き、現在は上演が途絶えた浄瑠璃作品『大江山酒呑童子』保昌屋敷の段を素浄瑠璃演奏でお聴きいただきます。本研究の一環として淡路人形座の協力を得て取り組んできた復曲です。

プログラム

日　時：2018年3月24日（土）　13：00～17：00
場　所：大阪市立大学学術情報総合センター10階大会議室

報　告　文楽と淡路人形芝居の近代 ―― 久堀裕朗（文学研究科教授）
演目解説　『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』 ―― 久堀裕朗
実　演　素浄瑠璃『大江山酒呑童子』保昌屋敷の段　竹本友庄・鶴澤友吉（淡路人形座）

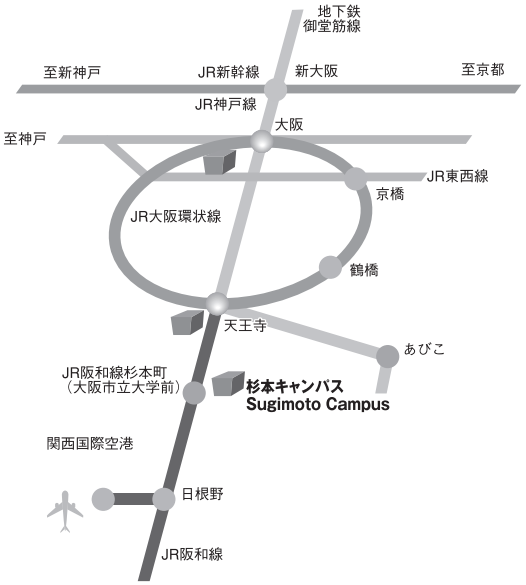
休　憩

報　告　雑誌『歌舞伎新報』に掲載されるビジュアルイメージ ―― 菅原真弓（文学研究科教授）
報　告　新越劇　劇団と観客の交渉史 ―― 松浦恆雄（文学研究科教授）
報　告　文楽とモダニティ：〈無知な観客〉の歴史にむけて ―― 海老根剛（文学研究科准教授）

『大江山酒呑童子』は文化11年（1814）に大坂稲荷境内芝居（いわゆる文楽の芝居）で初演された作品（初演時の外題は『酒呑童子話（しゅでんどうじむかしがたり）』）で、有名な酒呑童子退治の伝説に取材した物語です。明治時代には大阪で実に21回も通し上演された人気作でしたが、昭和以降は上演が途絶えました。淡路の人形座は本作を昭和以降も伝承しましたが、残念ながら近年はその伝承が途絶えていました。今回は淡路の伝承曲に基づき、本作の保昌屋敷の段を復曲演奏いたします。

保昌屋敷の段は、五段構成の三段目切に当たり、源頼光の家来の一人で、和泉式部の夫でもある平井保昌の屋敷を舞台とする悲劇的場面です。頼光四天王の一人坂田金時や酒呑童子の驚くべき出生の秘密が明かされます。

会場アクセス



JR阪和線「杉本町（大阪市立大学前）駅」下車、東へ徒歩約5分
地下鉄御堂筋線「あびこ駅」下車、4号出口より南西へ徒歩約20分

●お問い合わせ　大阪市立大学大学院文学研究科 都市文化研究センター事務局：06-6605-3114
（火・木・金曜日 10時～17時　※臨時に閉室することがあります。）
joruri@lit.osaka-cu.ac.jp（本催し申込み・問い合わせ専用アドレス）

『大江山酒呑童子（酒呑童子話）』
保昌屋敷の段・鬼が城の段（本文と略注）

久堀裕朗

公開報告会・演奏会「伝統芸能の近代化とメディア環境」において復曲演奏された『大江山酒呑童子』保昌屋敷の段（切）の上演台本は、先に述べたように、『酒呑童子話（しゅでんどうじむかしがたり）』正本の本文によって作成した。そこで、ここに『酒呑童子話』保昌屋敷の段の本文、及び略注を掲出することにする。節章を除いており、また注も簡略に留めているので、完全なものではないが、同段を鑑賞する際の参考テキストとされたい。

なお、保昌屋敷の段と同じく、南あわじ市淡路人形浄瑠璃資料館に豊澤町太郎師の弾き語りの録音テープが残っている鬼が城の段も、併せてここに収録した。鬼が城の段は国立劇場の第二十四回民俗芸能公演「阿波の人形芝居」（昭和五十一年十月）でも取り上げられ、『酒呑童子話』鬼が城の段として上演されている。その時の三味線も町太郎師であった。この公演の記録は映像として残されており、巨大な酒呑童子の人形を特殊な操法で遣う様子を見ることができる。

凡例

本文の底本には、浄瑠璃正本『酒呑童子話』（菊屋七郎兵衛・松本平助・天満屋源治郎・天満屋安兵衛・勝尾屋六兵衛板／南あわじ市淡路人形浄瑠璃資料館蔵・六之丞026〈初板改修本〉）を、諸本と対校しつつ用いた。「保昌屋敷の段」は底本四十九丁裏三行目から六十三丁裏まで、「鬼が城の段」は九十二丁裏七行目から九十六丁裏六行目までである。底本に忠実な翻刻を期したが、読解の便を考慮し、次のような処置を施した。

イ　底本には段落がないが、曲節等を考慮して適宜改行した。

ロ　句読点は底本の通り、語りの息継ぎを示す句点を「。」を代用して記した。

ハ　漢字は原則として現在通行の字体に改めた。

ニ　反復記号は原則として底本の通りとした。但し平仮名は「ゝ」、片仮名は「ヽ」、漢字は「々」とした。

ホ　節章・墨譜はすべて省略した。

ヘ　会話・独白・心内語に相当する部分を「　」で括った。

口・初演（竹本源太夫）

○丹後の成合…現京都府宮津市。成相寺（観音）は天橋立を臨む景勝地にある。
○和泉式部―中古三十六歌仙の一人。藤原保昌と再婚し、夫の任国丹後に下った。
○白書院―白木造りの書院。「白」は「知」との掛詞で、「都の取沙汰」も和泉式部は知らずと続く。

保昌屋敷の段

〽はるか成
天津風たなひく雲の。上人もいつしか武家の。奥方と。名にし丹後の成合に住は都の取沙汰も和泉式部は白書院庭に折咲花盛り思ひをのへし詠哥を筆に。写せは手廻りの。妙共か煙草盆。お茶の通ひも。ひそ〳〵と心を。付て立振まふ家の行義そ厳なる。

「申奥様ふしきの御縁て旦那様と御夫婦にお成なされ都から是へお越なされて此間。間がな透がな机にかゝり。詠哥とやら狂哥とやら。傍で見るさへお笑止な打晴たお庭の景色。御覧も一つはお慰み。お気の薬でござります」と諫め申せは筆を留。「ヲヽ様子云ねはそふ思ふは尤是は自分の慰みてない。そち達も知通り。此成合の配所にござる。坂ノ上の是則様は元我為には哥の師匠御台有明御前の御行衛知ぬに付。急に尋出すへしと。頼光様へ仰付られ追々使重れは。我々夫婦も心を痛める。是則様は此間。奥深く取籠り。経陀羅尼のみ読誦し給ひ。詠哥も常に事かはり。はかない事計遊はして送り給へは。此方からは目出たい事を返哥してお慰め申さん為此様に心をこらす所に思ひかけないお妾の。吉野様か尋てお出なされた故夫保昌殿は配所へ見舞の次手なから。おしらせ申さん為とくよりお出。希のお客の吉野様御馳走申せ」と有けれは。
小笹か差出て「ホンニ夫々其お客は私が。お使にいた跡へお出なされ。しみ〴〵お顔は見しらねと。おちいさい

○坂上是則―三十六歌仙の一人。和泉式部の歌の師匠というのは架空の設定。

のが有と聞。上ませふと思ふて。是買て参りました」と。張貫のから〳〵槌。袂より取出せは。繁野か押留「アヽつがもないそんな持遊。悦ふ様な和子様ではないわいの。顔も体も真赤に。がつそう天窓て目は光る。力ラの強さ聞ィてたも。昨日も飛ヒ石刎起し。手飼の三毛が腮持ッて。二タつにさつと引裂た。其すさましさ恐ろしさ。人間ンとは思はれぬ。鬼子といふはあれで有ロ」と。遠慮も媚く譏り口。

「アヽコリヤ〳〵〳〵。はしたないそりや何をいふ。高位のお胤大切ッないお子の噂を。重ネて云フたら了簡せぬぞ。急度嗜め〳〵」と。制する折節表の方。「旦那只今お帰り」と。聞て式部は皆々立タせ。かたへにそつとおしまづき。出向カへば。

配所の見舞ィ怠りなく。日毎に通ふ平井の保昌。立チ帰る屈託顔。常にかはりし不機嫌は。何事が発りしぞと。問フ間も気遣カひ「ノウ申。いつよりけふは早いお帰り。そしてどふやらお顔持チも勝れぬ。早ふ様フ子を。」「ホヽウ云ハねばならぬ一チ大事。今配所より帰るさ。都の飛脚に出合ヒしが。主人ンヽ頼光の御書。急用と有リし故。途中にて拝見するよりヤモ驚キながら。委細畏り奉ると使ィを帰した。ソレお見やれ」と差出せば。戴ひて押開き。「ナニ〳〵。先キ達ッて左大将禁庭にて仰付ケられし。有明御前ンの詮ンヽ義延引に付キ。是則卿に生害させよと。日々の使ィ手詰メなれば是非に及ばず。追ッ付検使を指シ向られん。其用意肝要たるべし」と。読も終らずハアはつと。暫し詞もなかりしが。

○張貫のからから槌―「張貫」は張り子のこと。「がらがら槌」は柄を持って振るとガラガラ音がする幼児の玩具。
○つがもない―ばかばかしい。たわいもない。
○がつそう天窓―「今京坂の童、始て髪を置き未だ長ぜずして髻するに至らざる者を、がつそう天窓（あたま）と云、江戸には云ず」（守貞謾稿）
○大切ない―とても大切な。

○おしまづき―脇息（座ったとき、肘を掛け、体を支える道具）のこと。
○屈託顔―心配事のある顔つき。

○左大将―氷室左大将定頼。本作における敵役。

○筆留―手紙の文章の終わり。留め筆。

○仕様もやう―仕様模様。何かをなすべき方法のこと。

○気が廻つて―邪推して。いろいろと推測して。

○籠中に雲をこふ―正しくは「籠鳥（ろうちょう）雲を恋ふ」。拘束されている者が自由な境遇をうらやむことを籠の中の鳥にたとえる。

○不時に―思いがけない時に。

「ホヽウ驚きは尤。某も今以ッて当惑ながら。心を付ケれば筆留に。其用意肝要たるべしとなされしは。此保昌に分別せよとの謎々ならん。其方も倶々に思案召れ」と。いふを力ラに打黙頭。「成ル程〳〵。検使の来るには間も有ラふ。及ばずながら夫迄には仕様もやうも有そな物。扨吉野様が。和子を連レてお出の様ヲ子を。」「サア云出すやいな是則卿は飛立ッ如く久しふりじや早ふ逢たい追付夫へ行ふと有ルは。余りはつみ切たお詞。気が廻つてどふやらいな物。」「イヤそりやお前の聞キやうがわるい。ハテ吉野様は格別。我も人も子に逢たいは同じ事。わたしが娘の小式部を。思ひ出さぬ日もなければ身につまされておいとしぼいそんなら追付お出なされふ。マア其様ヲ子を吉野様へ。ちよつとおしらせ申ませふ。お前も暫く御休息」と。打つれてこそ入にけれ。

きのふは花の梢に遊び。けふは籠中に雲をこふ。翅ならねど左迁の。衰へ果し是則卿憂が友なる配所を出しづ〳〵入ラせ給ふにぞ。式部は吉野を伴ひて。立チ出る顔と顔。「ノウなつかしの是則様。ほんに何から云ハふやら積る事のみ山々なから。マア〳〵御無事なお顔を見て。何ぼふ嬉しい〳〵」と思ひこがれしため涙。縋り付て泣キければ。「ホヽウ年月遙に押移り。対面せざればなつかしいは理り我迚もおことが身の上躬レが事も心にはかゝれ共存しの通り斯左迁の身となれば。都の聞へを憚り。わざと便リもせざりしが。不時に尋ね来りしは様子こそ有らめ。いぶかしさよ」との給へは。「されば以前都にてお別れ申て古里の。しるべの方に一年余り。居るに居られぬ気兼故。其家を出て遠離れし。深山住居の侘しきに。君のお胤の稚子を。大事にかけて育る内。片時忘

れぬお身の上。けふや帰路の御沙汰も有か。あすは御難も赦るかと。待ッかひ泣ぬ日迚もなく。幾春秋を重ねし内。稚ひ者が爺様に。早ふ逢たい〳〵と。いふを力に参りしが。有しにも似ずお顔のやつれ。御いたはしや」と計にて。又さめ〴〵と泣ければ。

不便と思へど是則卿。せきくる涙を押かくし。「思ひも寄ぬ災難故保昌夫婦の心遣ひ。中々詞につくされず。扨しもおことが養育せし稚き者が。父に逢んといひしこそ。真は泣寄譬に違はず親子対面させんと有。仏神の告と思へば。猶もつて早く逢たし。とく〳〵是へ伴へ」との給へば吉野の前。「イヤ只今はアノ離座敷に。余念もなふ寝ておりますが。山家育のわんぱく者。独目の明迄置ねば。寝起の不機嫌あばれ出したら手に合事しやござりませぬ」と。いふを式部が引取て。「ソリヤお前にあまへてのわやくで有ふ。わたしがそつと起しまし。とつくりと様子をいふて。御対面させませう。」「なるほど〳〵そんならお前にまかしまする。サア〳〵お出遊ばせ」と。案内に連て是則卿式部も。

〽伴ひ入にける。

山鳥のねぐら隔てゝ。夫乞る。思ひを包む小風呂敷。戴くつむり。おくれ髪矢背か。小原の賤の女が。御門内へと入リ来る。

「下カれ〳〵待チおらふ」と。下部が声に立チ留マり。「待タふ下カれと云ハしやんしても。待ッ事ならぬ火急の願カひ。

切・初演（竹本弥太夫）

○真は泣寄―「親は泣き寄り」。不幸に際して、親子、親類の者は、心から悲しんで集まってくれること。血縁者は親身に相談に乗ってくれること。

○わやく―聞き分けないこと。わがまま。

○山鳥のねぐら…―山鳥は雌雄が峰を隔てて別々に寝る習性があると考えられていた。

○小原の賤の女―大（小）原女（おはらめ）。大原や八瀬の里から、京の町に柴や薪などを売りに来る女。

○にやア―八瀬・大原方言。「やせやをはら木くろ木たばね木。柴めされとぞうりにける……京の御所でさい〳〵見たおくげ様達じやはにや」（酒呑童子枕言葉・第二）
○でつかちない―たいへん大きい。
○ほうげた聞―口をきく。物の言い様をする。
○かなきびす―「きびす」は足のかかとのこと。「かなきびす」は固いかかと。
○黒木―生木をかまどで蒸し焼きにして薪にしたもの。
○いたゞき付ヶた―大原女は頭に黒木を乗せて売り歩くことから言う。
○しれ者―愚か者。
○奥書院―家の奥の方にある書院造りの座敷。
○矢背の里―八瀬の里。現京都市左京区。比叡山の西麓にある。

奥へ通るが無理かいにやア。入ラさる留メ立テ邪魔さんすと。ひどい目に。ホヽヽヽ。合すがにやア。置ヵんせにやア」と云イ捨テて歩み行先キ。「ヤアでつかちないほうげた聞ク。ソレぶち倒しかなきびす。戴かせい」と双方より。取リ付ク腕しつかと取リ。「こな様ン達チのきびすより。堅い重たい黒木たばね木。いたゞき付ヶた此女ナ子。覚の手並見せふぞ」と引寄セて投付ヶられ。沈で来るを引ッとらへ。一ト しめ〆て打付ケれば。「扨こそしれ者通すなやるなしばれくゝれ」とひしめいたり。

「ヤレ家来イ共聊爾すな」と。立チ出る平井ノ保昌悠々と押シ直り。「何者にもせよ。過急の願ヵひと有レば聞キ捨テがたし。殊に女ナ苦しうない」と。様子有リげに家来を遠ざけ。「イザ先是へ」に「あい〳〵」の。詞億せず奥書院。傍近ヵく手をつかへ。

「私シは矢背の里の黒木売。元トは是則様の御台。有明御前に仕へし者。御行衛知レぬ有リ明様。此程在所へお出なされ。思ひがけない御自害。我レ故流罪の是則様。お命チも危しと聞キ。申シ訳に我ヵ首を保昌方へ送ケるべしと。御遺言に是非なくも。いたはしながら御首討。遙々持ッて参りし」と。風呂敷キといて器物。奥の方より 妣 おざゝ。同じく器持チ出て。

「是は此度ヒ吉野様。和子様連レてお出に付キ。心計リの土産物。差シ上ケよとの仰られでござります。」保昌左右を打詠め。「賤の女が持参ンせしは大切ッ成ル器物。とくと内イ見ン致した上実検に備へん」と。傍に引キ寄セ蓋取レば聞キ

しに違ヵふ空しき器。「サア御内ィ見ンなされたら。御返ン答が承りたい。」「ムヽスリヤ此器が有リ明御前ン」と。顔打守り。「ハレ神ン妙な仕方タじやよな。シテ此器は。吉野殿の土産物。さらば賞翫致さふ」と。開ラけば是も空しき器。「ムヽハテかはつた土産物」と心に黙頭。「双方共に落手致した。小笹此旨吉野殿へ。賤の女は嘸草臥。暫く休息致すべし」と。左右に器取リ持て心。残して奥に入。

跡見送ックて。賤の女は。身一トつに積憂涙袖に包て独言。「所の詮ン義強ければ。有明ヶといふ名を隠し。我ヵ君の御難ン義を。救はん為の器の謎。夫レと悟りし保昌が。情ヶの詞聞ックに付ヶ。恨めしいは吉野の前。妬みそねみのない様ァに。産落した子を取かへた。堅い契約反古にして。我カ行衛なふ成リしを幸ィ。是則様に付キ添て。偽りかざる道しらず。そふした心と知ルならば。血を分ヶた大事の子を。何ンの取リかへ置ック物ぞ。謀られて口惜シい」と。恨み歎きて。居たりしが。「アヽ悔むまじ歎くまじ。何事も皆君の為。せめてお顔を余所なから」と涙隠してしほ〳〵と。一間の内へ入給ふ。

折ふし奥に吉野が声「なせ聞入ては下されぬ。首討ッてたべ保昌殿」と取付キすがるをふり払ひ。立出る保昌か。刀の柄に手をかくるを「ヤレ待タれよ。有明ヶ御前の身替りに立んと。最前の器の謎。遖貞女と感する程。殺されぬ子細有。」「イヱわたしを押シ留メて。有リ明ヶ様を討ッ心か。」「本ン人ンの首討ッに。分ン別思案も入リ申さぬ。」「そんなら但し是則様を。」「サヽヽお命を助ケん為。種々に心を砕き居る。」「イヤ〳〵やつぱり私シを手にかけて。

お二人リを助けてたべ」と。争ふ声に有明御前。「お前に礼は此通り」と。守り刀ナを抜クより早く咽にがはと突立ッれば。「コハ〳〵いかに」と二人が仰天。是則式部も立チ出て。「ヱヽ遅かつた保昌殿。なぜ此式部を手にかけて。お役に立テては下されぬ。コレ申有明様早まりし事おいとしや」と涙と倶に。いたはれば。「ホヽ夫レこそは保昌か。そちが首討チしら化に。命チにかへて願ヵはんと。思ひし内に早生害。ヱヽしなしたり残ンン念ン」と後悔涙に暮レければ。是則すゞしき御景色にて。「保昌夫婦が親切は祝着ながら。有明が生害は察する所。吉野が是へ来りし故。恨みての事ならん。日頃に似合ハぬ物ねたみ」と。聞クに悲しさ有リ明御前。「其お詞は曲もなや。恨ねたみを敵にし。命を果す有明ならず。元トの発りは左大ィ将に。手を負せた自ラ故。潔ふ討タれんと。覚悟極めし其内に。思ひがけなき吉野様。爰にと聞ケば気も廻ハり。聞コへぬ仕方と思ひの外。我カ身にかはつて死ナんと有ルお心ざしの忝なさ。死を急ぎしが。云訳ぞや。夫レのみならず情ケない。互ヒに心隔てぬ為。産落すから取リかへて。我カ子と育てし般若丸。教へを守らぬ我カ儘者。夜に増日に増猛々しく。我カ手に余マる悪道が。積り〳〵て鬼神ンと成リ。雲を招ひて飛ヒ去し。今世に恐るヽ大江山。酒呑童子と呼るヽは。般若丸が事なるぞや。人は氏より育ちとて産のお前の手に有ラば。いかなる聖人賢人とも。成ルべき物をあさましや鬼となしたは。我カ業とお恨ミ受るが情ない。悲しいわいの」とかきくどき。歎く涙は。紅ひの血汐に。流れをあらそへり。

聞に吉野は身にこたへ。骨も砕くる苦しさに。とかういらへもなかりしが。やヽ有ッて顔を上。「ノウ勿体なや有

○夫こそは…―『酒呑童子出生記』では「夫にこそ保昌。心を砕く今日只今。そなたの首討ら化に。有明御前の御身代。命にかけて願はんと。」とある。
○しら化―そらとぼけること。

○人は氏より育ち―家柄や身分より、教育や生育環境の方が、人間の形成に大きな影響を与えるということ。

明さま。罪も報ひも我身の上。是迄深く包みしが。胸にあたりし今の詞。聞てはどふも隠されず。懺悔に明す物語り」と居直つて。気色を改め。

「我は元ト来人間ならず。往昔田村利仁卿。勅に従ひ。鈴鹿山。亡ぼされたる鬼神の余類。先祖の怨を報はんと思ひを。凝す折も折。月にめで。花を愛するやさ人の言の葉草は三吉野へ。遊覧有し是則卿。田村の子孫に近寄て謀り討タんと美女と化し。窺ひ寄ル共白雪の。興に乗じて斯計。朝ぼらけ。有リ明の月と見る迄に。吉野の里に。ふれる白ラ雪と。つらね給ひし三十一文字。目に見ぬ鬼も和らぐる実神ン国の和哥の徳。邪念も積る雪と消へ互に思ふ。恋草の。情の種を身にやどし産落せしは男の子。人間ならぬ此身にて養育せん事覚束なく。嫉妬の心持ぬ為と取リかへ置キし般若丸。母の本性受ケ継でおのれと顕はす悪鬼邪鬼。浮む瀬もなき身の上を。不便ンと思し給はれ」と。語るを聞て是則卿。希代の珍事と御驚き。手負も倶に保昌夫婦呆れ。果てぞ見へけるが。横手を打て「ハア奇成かな妙成かな。体卵湿化の四生を分てど。人ト の子に異形有リ。畜生の子に人間有。物に感じて生を保つ。周の雷震。我カ朝の安部の清明。況や鬼畜の腹ラを借し般若丸。母の骨肉受継で。悪鬼となる事理の当然。是不思義にて。不思義に有ず。」と明智の詞に。是則卿。「ホヽ今保昌が云し如く。我レをねらひし其方か。善心に翻りしは宿世の奇縁。般若丸が強悪は。代々に仇なす朝敵なれば。恩愛不便の道を断。却つて敵と心得べし。必ず悲しむ。事なかれ」と理非顕然たる御詞。ハツト計に吉野の前心の曇り晴せ共。光りを覆

○田村利仁卿―坂上田村麿と藤原利仁は本来別人だが、同一視されることがあった。幸若舞『未来記』御伽草子『田村』など参照。「坂上田村麿と利仁とは一人にあらず。別人なり。」（広益俗説弁）
○言の葉草―和歌のこと。
○三吉野―「み」は吉野の美称。御吉野。
○朝ぼらけ…―「朝ぼらけ有明の月とみるまでによしのの里に降れる白雪　坂上是則」（古今集・冬三三二）
○目に見ぬ鬼も…―「目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ」（古今集・仮名序）
○浮む瀬もなき―苦しい状況から抜け出す機会もないこと。
○体卵湿化―正しくは「胎卵湿化」。胎生、卵生、湿生、化生の四生。あらゆる動物のこと。
○周の雷震―周の始祖・文王の養子。「昔日先君商に入り玉ふの時、雨を燕山に避くるの処に、忽雷棺中の女の胎を破つて一男子を得玉へり、因て雷震と名づく」（通俗武王軍談・巻三）
○安倍の清明―平安中期の陰陽家。母が信田森の狐であるという伝承がある。
○理非顕然―物事の是非をはっきりさせること。

ふ。有リ明の。今端の声も細〳〵と。「アヽ嬉しや忝なや。互ィに心明カし合。身の上懺悔に罪も消。心にかゝる事なけれど。我血を分し稚子に。一ト目逢ィたい逢せで（ママ）たべ」といふに吉野が一ト間に向ひ。「怪童丸。〳〵。」「ヲツ」ト答ふる声の下。大の斧肩車。片手に鳴す。ふり〳〵太鼓ふり鼓遊びに余念母の前。立チはたかりし。大の童子。

「コレ坊。山道を馳る様ァに。其畳ざはりは何事。お爺様も夫にござる。行義にうつしう膝まつき。お辞義申しや。コレアレあの有リ明様は。そなたの真実のかゝ様。お傍へいてとつくりと。顔見せましてたもいの」と。差寄ㇲればしろりと見て。「イヤ〳〵。ありやおれが嚊様じやない。かゝ様。〳〵。嚊様なふ」と泣キ叫へば式部さし寄リ。「ヲヽ其筈〳〵。頑是なければ合点が行クまい。そんなら馴染のお袋様。ソレ〳〵そこに」と押やれば。

「イヤ〳〵是もそふじやない。ほんまのかゝ様呼ンでいのふ。かゝ様どこへいかしやつた」と。うろ〳〵きよろ〳〵尋ね廻ハり。一ト間の内へ欠入ッたり。

人々いかにと怪しめは。「ホヽウ御不審は御尤。此程是へ来るよりは。姿をかへし此顔が。常々山で育つた顔と。かはつた故。」「左こそ有ラん怪しき本ン性包ミ隠すは尤ながら。最早始終を懺悔して。ちつ共恥らふ所でなし。今端の際に有リ明が願カひの程ももだしがたし。早く誠の姿を顕はし彼レに得心さすべし」と。いさめ給はる詞にせまり。歎き伏シたる吉野の前。顔ふり上ればこはいかに。額に古木の角生ィ立チ。眼の光り月日の如く。剣に等しき牙

○ふり〳〵太鼓―振振太鼓。でんでん太鼓のこと。
○ふり鼓―振鼓（雅楽で用いる楽器）に似せて作ったおもちゃ。でんでん太鼓の類い。

○畳ざはり―畳への触れ方。立ち居振る舞い。
○うつしう―不詳。「うつくしう」か。

○頑是なければ―幼少でまだ分別がないので。

○もだしがたし―無視しにくい。
○古木の角……―「其たけ一丈の鬼神の。角はかぼく眼は日月」（謡曲・紅葉狩）「角はみやまのかれ木に似て」（酒呑童子枕言葉）

○一ぺん―そこらじゅう。

○自余―これよりほか。

○七度結んで…―「七度」は回数が多いこと。深い因縁がある。「片時はなれぬ兄弟の、六度契りて兄と成、七度むすびて弟と成と伝へしが」（浄瑠璃・百日曾我）

○ないもせぬ―あるはずもない。

をかみ。誠の鬼女と形ふりも声もあらはに。「ヤア〳〵怪童。尋る母は爰に有とう〳〵。出よ」と呼はつたり。「アツ」トいふよりかけ出て。「ほんに爰にじや。一ッぺん尋ねた。かゝ様コレ。乳が呑たい」と。膝にもたれて。余念なき。

母は見る目も涙ながら。「自余の子ならばこはがつて傍辺へも寄付まいに。いかに朝夕見れば迚。此恐ろしい顔を見て。悦ぶ程猶悲しい」と云つゝしぼる。涙の袖顔に覆ふと見へけるが忽ち元の。吉野の前。姿詞も改めて。「コレ怪童。あれにござるが誠のかゝ様。お傍へいて。今ゝ生のお暇乞」と。聞に手負は痛手を忘れ。「ヤレ我子や母なるは。母じやはいの」とにぢり寄血汐の膝に。引寄せて。「ヲヽ母が力を受継でか。たくましい生れ付キ。コレ養育なされた吉野様。父御は元より。お二人に孝行つくし。忠臣ゝの名を上ケてたべ。七度結んで親と成子と成。縁ゝは有ながら。逢が別れと成事はよく〳〵薄い。親子の契り。名残リ惜シや」と取付ィて悔みかこてば只おろ〳〵。「何ぼ其様ニ云しやつても。わしが嚊さんじやないもせぬ物。夫レでもどふした事じやコレお前の死ナしやるのが。おりや悲しうて。〳〵。ほん〴〵の涙が出る。ヱヽ〳〵どふも涙が。コレ泣キたいわいの」と足摺し。血筋の別れ。傍に見る目のいぢらしさ。「ヲヽよふいやつた。よふ云ッてたもつたのふ其一言が未来の土産。サア保昌殿。片ゝ時も早く我首討チ。君の御難ゝを救ふてたべ。名残リは尽じ是則様。いづれもさらば」と声の下。剣を抜ば有リ明の雲隠してはかなくも此世の息は。絶けれは。

○焼野の雉子夜の鶴―親が子を思う情の深いたとえ。（野を焼かれた雉子は巣にいる我が子を助けようとし、巣ごもる鶴は羽根で子を暖める。）
○天神地祇―天の神と地の神。すべての神。
○万劫―極めて長い年月。

○現心―夢うつつの状態。
○皇太子の御告―御殿の段「此度鬼神退治の勅命を蒙り。近々大江山へ発向仕るべき所。昨夜ふしぎの夢の中。聖徳太子我に告て宣はく。汝大江山へ向ふならば。仏法守護の四天王持国増長広目多門の兜を与へん。四天王と名付。四人の郎等を具すべしと宣ひしは正夢にて。枕に残る三つの兜授くべき郎等は綱。季高貞光三人は有つれ共。今一人は兜もなく家来もなし。其臣下を尋ね求め。四天王と名付丹州へ赴ん。」
○生長―性質。体つき。

○手そゝぶり―手で物をいじること。手なぐさみ。
○芽―萌芽。物事の起こる兆し。

「わつ」と計に人ト々は。歎きの声にいとゞ猶。吉野の前はかきくれて。「いづれ生有ル者として。焼野の雉子夜の鶴。子を思はぬはなき物を。人トならで。人トにまじへし其報ひ。我カ子は外道の首領となり。天神ン地祇の御罰を受。幾万ン劫を経る迚も遁れがたなき罪科」と。猛き心も今更に。先非を悔て泣ク涙。是則卿は身にかゝる。涙の雨か保昌夫婦心を察し諸袖に。伝ふは露の玉あられ膝に。たゝへて渕なせり。

涙払フて吉野の前「実。思ひ出したり。今朝暁の夢の告。怪童が出ッ世を思はゞ。此庭前ンに苔むす石を開き見よ。中カに一チ物有ルべしと現心に聞キしもふしぎ。ソレ其石を破て見よ。」「ヲツト合点ッ」と小踊し。花も千草も踏ミちらし。差シ図の大石真ッたゞ中カ。くはつしと打テば打破レて内に輝く星兜。怪しくも又ふしぎなる。頓て取リ上ケ両手に捧げ。「コレ〳〵伯父様見さつしやれ」と。渡せば保昌押シ戴き「ハア、、、有リ難や忝ナや。皇太子の御告に違カはず。是こそ頼光御尋ね有ル多門ン天の星兜。授給ひし所にこそ。武勇の臣ン下有ルべしと。霊夢は一ッ騎当千の怪童丸が生長。君にも嘸や御満ン足。四天王の一人ンを。怪童丸共呼れまじ。直ク に保昌ゑぼしして。坂の上の頭ラ字と先祖田村の田の字を取リ。公に仕ふる時キを得て。坂田の公時と名乗ルべし」と。聞クよりいきつて「扨ッてもよい名じや面白い〳〵。頼光様へ奉公し。鬼でも蛇でも。掴み殺して見せませう」と。手そゝぶりして悦びし。四天ン王の随一と勇士の芽かんばしき。

是則卿は安堵の面ン色。保昌益々勇みをなし。「有リ明御前ンの御首を都へ持参ンのよき次ィ手。頼光公へ御目みへ公

時用意」と勧むれば。吉野留めて「ヤレ暫ラく。いまだ幼稚の悴レなれば君のお役に立ッべからず。伊豆の国に連レ行て。足柄山の権現に祈り。大江山発向迄。日を以ッて月キにかへ。月を以ッて年シとなし。暫しが内に成長させ。不時に風立。樹々の枝葉の栄へし時。都に送ク り仕へさせん。我レは元トより山住ミの。其名も直ク に山姥が。影身に添フて守る上は。山又山を隔つ共君のお傍にいつ迄も公時有リと。思し召名残リは尽キじおさらば」と。輪廻の紲忽チに。又も頭ラに角生じ。夜叉の形ちを顕して別れを告る。妹背の縁。はかなく消し有リ明の。此世の縁ンは薄く共。花の台に法リの縁ン。頓て帰洛と是則に。傅く式部は師弟の縁。都へ旅ヒ立ッ保昌が。忠義は主従三世の縁。君に仕ふる公時キが其名も。高き山姥が。山に育てし因縁謂代々に伝へて。いちじるし

○山又山を…―謡曲『山姥』「山又山に。山めぐりして。行方も知らず。なりにけり。」

○花の台に…―「花の台」は極楽往生した人が座るという蓮の花の台のこと。「法」は「（仏）法」と「乗り」の掛詞。

初演（シテ豊竹巴太夫・ワキ豊竹君太夫・ツレ竹本源太夫）

○羽黒山―山形県北西部の山。修験道の霊場として有名。
○愚人夏の虫―「ぐにんなつのむし飛んで火に入るとは今こそ思ひ知られたり」（御伽草子・酒呑童子）。頼光の言葉以下、基本的に近松『酒呑童子枕言葉』第四を踏まえた内容。
○いんにんきやらい……―「いんにんぎやらいがるまんすうがう〳〵らうとて入けるか」（酒呑童子枕言葉）
○禿―子どもの髪型。おかっぱのような髪型。
○けつちう―夏（か）の桀王と殷（いん）の紂王。中国の暴君。
○役の行者―役小角（えんのおづの・おづぬ）。修験道の開祖。
○後鬼前鬼―役の行者に仕えた夫婦の鬼。
○大峯山―奈良県南部。役行者が開山した修験道の根本道場。

鬼が城の段

丹波の国大江山鬼が崑の城廓は。岩をたゝんで築地となし。鉄門ン厳しくさし堅め異類異形の券族共。非常を守つて扣へしは類ひ。希なる要害也。

されば頼光主従は。女が手引キに漸〳〵と崑の辺りに至り給ひ。門ン外ィに大音上。「羽黒山ンの山伏シ。道踏迷ひ日をくらし。お宿の御芳志願ひ入ル」と。高らかに呼はれば。「スハ愚人ン夏の虫引さき喰ん」とひしめきしが。「イヤ〳〵上の御咎メ先ッ々申シ上ケての事。是へ〳〵」と呼ト入ヶて。「いんにんきやらい。がるまんすうかう〳〵ろふ」迚入リけるが。只獣の吼るが如く。更に通する事はなし。

時に山鳴谷ひゞき。風なまぐさき其中カに。蘭奢のかほりふん〳〵と。四方に薫じ鉄のとばり。さつと開ラかせ酒呑童子。面ン色クは薄紅梅。頭ラ禿に眉しげり。大格子の唐綾紅ィの袴着流し玉の様フなる上臈達チ。腰打手を撫足按り。枕に立テし鉄の棒。けつちうが奢のまなざし。人々をきつと見て。「我カ住ム山は常ならず。峯に雰立チ谷底に雲起る。木樵炭焼杣人トも道なければ来る事なし。増シて況や人ン間ンのそも。天をかけつて来タるかや語れ。聞カん」と仰ける。

頼光聞コし召シ「御ふしんは御尤。抑我レらが祖師役の行者。後鬼前ン鬼と云フ鬼神ンを育み。道なき山を踏ミ分ケ給ふ。流れを汲我レ々も。本ン国羽黒山を出。大峯山ン上を廻クり来て。都一ッ見ンの為夜を込夜をかけ急ぐ道山陽道よ

り踏迷ひ。思はずも童子の御目にかゝる事。役の行者の御引合せ一樹の陰一河の流。他生劫の縁とかや。酒を持せ候へは童子へも参らせ我々も夜もすから酒盛せんお宿を恵み給へかし」と余義もなげにぞ述給ふ。

遖の童子も名将の弁舌に欺かれ元来好む酒と聞。「ヲヽ殊勝に候客僧達行法と云山路の酒の風流花も実も有面白や持せの御酒も給はらん童子か酒も参らせん。我秘蔵の后へも。一つ呑せてもらひたし是へ〳〵」と呼けれはいたはしや小式部は。憂に痩てたよ〳〵と。人々を見るよりも。はつと古郷のなつかしさ。浮む涙に暮けれは頼光夫そと目遣ひを。童子見咎鉄棒追取つつ立上り「ヤアわぬしは頼光ならん心赦すな券族共」と鉄棒とふと突ならし。両眼くはつと見開きしは身の毛もよたつ計なり。

頼光から〳〵と打笑ひ「日本無双の兵共に似たるとは。先は仕合せ去なから世尊釈迦仏も鬼神のゑしきと成てこそ。正覚は得給ふなれ露塵程も惜からぬ命を召れ候へ」と合掌してぞおはします。

「ホヽウ殊勝にも聞へたり。よしなき事を申たり打とけ給へ人々よそれ〳〵銚子お盃。早ふ〳〵」と申ける。券族の悪鬼邪鬼踊出て上臈達を掴み寄腕を抜股をそき血をさら〳〵と絞り出す雫長柄の銚子につき盃添てそ出しける

山家のたく老亭主の役と。童子一ト口さらりとほし。頼光にさしければ。「縁ゝにつれて珍ら敷御酒宴につらなる」と。押戴いて丁ど受。つつとほして公時キにさゝれけれ「待チ兼たり」と頂戴しつゝけて。三盃ついとほし。天窓

○一樹の陰一河の流……―「一樹の陰一河の流れ、皆これ他生の縁ぞかし」（謡曲・山姥）。知らぬ者同士が同じ木で雨宿りしたり、同じ河の水を汲むようなことも、前世からの因縁であるということ。

○持せ―土産。贈り物。「もたせの御酒のありと聞く」（御伽草子・酒呑童子）。

○世尊釈迦仏も鬼神のゑしきと……―「されば世尊は雪山童子のいにしへ。四句の文に身をかへ鬼神のゑじきに成てこそ。正覚を成じ給ふなれ」（酒呑童子枕言葉・第四）

○たく老―濁醪（だくろう）。どぶろくのこと。

たゝいて「味い〳〵。加賀に菊酒伊丹にふし見。色々名ゞ酒は呑たれ共。こんな酒は呑ミ始め。各々一ト つ」とさしければ。「ソレ〳〵肴」と詞の中。今切たると思しき女の腕。脛まな板に。盛リならへてぞ出しける。

「ソレ調じて参らせよ。」「承はる」と立所を。頼光おさへて。「かゝる嘉肴を迚もの事。某調味致さん」と。指添抜て肉四五寸。ずつと切て口に入。「たいご〳〵」と誉給へは。「我レも〳〵」と四天王押切。〳〵舌打して。

「よふお肴」とぞ誉にける。

○たいご―醍醐味（だいごみ）。おいしい。

○しんしやく―遠慮。辞退。

童子驚き。「我ガ好む酒肴。客僧達に饗さば。しんしやく有んと思ひしに。返つて賞味し給ふは。心得がたし」と云ヒければ。頼光聞キもあへず。「我等が行の習ひ。慈悲迚給はる物なれば。心に染マねど辞退せず。殊にヶ様の酒肴。本ン来ィ空の人ン間ン。空に二タつの味ひなし。御不審有ルな」と答らる。「イヤ其悟りは無の見なり。人トの血を吸。肉を服する事。仏の教へに有リや否や。只今止り給はずば次第〳〵に増長し。童子が如く鬼神ンと成リ。悔み歎き給ふ共其時キはかひ有ラじ。我々が人をふくする事能キ事と思すかや。本ン国に帰り給はゞ我ガ取リ殺せし幾千ン人の。後世とふてたべ客僧」としほ〳〵として語りしは恐ろし。くも又哀レなり。

人々目と目を見合ハせて気のたるむを幸ィと。安倍の清明が加持の酒。笈の中より取リ出し。「有リ難き御教へ。血酒をやめてたべ付ケた。御酒に致さん」と各々引キ受呑ム有リ様。童子羨みたまりかね「面ン々計リの酒もり。夫レは胴欲。さあらば童子がお間ィぞ」と。大盃キをさし出す。「お口に合ハんはいさしらず」と丁とつけば。引傾け。引キ受〳〵

三献こし。「是はいか成ル名ィ酒ぞや。天の甘露も斯やらん。早心魂にしみ渡り。殊なふ酔て候」と。いふも理り清明が加持の毒酒。券族共も咽ならし。「爰へも少し〳〵」迚。がうし茶碗を差ッ出し。呑ムより早く酔乱れ。足もひよろ〳〵見へけれは「ノウ山伏。夜も更ぬお休ス み有レ。我レもまどろまんいささらば。明日対面〳〵」と。あらうみの障子押シ明ケて奥に入レは券族共。神ン変鬼毒の酒に酔。前後もしらぬ高鼾

頼光悦喜限りなく「神通自在の変化の身としてあす対ィ面ッとはあさましや。今宵の中は過さし物。心静に用意せよ」と悠々として入給ふ。虎の尾を踏龍の髭鰐の口より恐しき。鬼一ト口の毒の心見を鬼と名付ケ初つらん

○がうし茶碗―合子茶碗。「合子」は蓋付きの椀、容器のこと。

○あらうみの障子―「目に見えぬ鬼の間に入り荒海の障子おし明けて。夜の臥処に入りにけり夜の臥処に入りにけり」（謡曲・大江山）

○虎の尾を踏…―「虎の尾を踏む」「龍の髭を撫でる」は極めて危険なことのたとえ。「鰐の口」も非常に危険な状況のたとえ。

○鬼一口―はなはだ危険な目に遭うこと。

○鬼と名付…―飲食物の毒味役のことを「鬼」という。ここはその由来を述べる文章となっている。実際には「鬼食い」「鬼飲み」とは、元旦に宮中で帝の召し上がる屠蘇を薬子（くすりこ）という未婚の少女が鬼の間から出て試食したところからいうとされる。

資料紹介

明治から昭和初期の淡路座興行記録
――徳島の新聞記事より――

久堀裕朗

本稿は明治から昭和初期の徳島の新聞から、淡路座（淡路の人形座）の人形浄瑠璃興行に関する記事を抜粋し、収録したものである。但し、ある期間の新聞記事を網羅的に調査して作成したものではなく、徳島市史編さん室所蔵の人形浄瑠璃関係新聞記事スクラップ（徳島市資料台帳）から、淡路座（一部阿波や、その他の座も含む）の興行に関する記事を抜き出して作成したものである。徳島市史編さん室に感謝申し上げる。

淡路座の興行記録について、筆者はこれまで「『元木家記録』の淡路座興行記録」（『演劇研究会会報』第三十二号）、「『淡島歴覧』の淡路座関連記事」（同　第三十八号）、「徳島県立文書館寄託「酒井家文書」の淡路座興行記録」（同　第四十一号）、『近世淡路座興行年表（稿）』（科研費成果報告書、二〇一五）など、主として近世期の記録を収集・整理してきた。淡路座の興行では都市の芝居小屋で版行されるような番付が版行されないので、地方の農村部まで巡業していくその興行の実態がどのようなものであったのか正確に把握することは難しい。その記録の乏しさを少しでも補うべくこれまで資料の収集に努めてきたわけだが、その乏しさは基本的に近代以降においても同様である。そこで断片的な記録ということになるが、このような形で新聞記事の抜粋をまとめることにした次第である。新聞記事の限られた情報ではあるが、座名・劇場・演者名・上演時間・演目・観劇料などについて貴重な情報を得ることができる。

凡例

一、収録情報は「年月日」「新聞名（朝刊・夕刊の別）」「新聞記事の抜粋」からなる。
一、漢字は原則として現代通行の字体に改めた。
一、改行を「／」によって示した。
一、資料不鮮明による難読文字は□で示した。
一、○△◇等の記号は原資料の通りであるが、○・●等の区別はせず、すべて白抜き記号で表記した。
一、「年月日」「新聞名」は「徳島市資料台帳」記載の情報による。

明治二十七年（一八九四）四月二十八日

『徳島日日新聞』

○常盤座の操人形　中村久太夫一座の人形芝居の戯題は昨日より前狂言敵討花筏岸柳島大序より敵討迄、中狂言源平布引滝四段目、附け物義士銘々伝なり

明治二十八年（一八九五）四月十日

『徳島日日新聞』

○興行　愈々本日より柳馬場に於て改良人形芝居中村久太夫一座の興行あり又稲荷座に於て同日より日清戦争大幻灯会を開き競争場裡に決戦を試みんと両座は待ち居れり

明治二十九年（一八九六）二月二十日

『徳島日日新聞』

○芝居　登美座の上村源之丞一座の操人形はいよ〳〵昨日より開場、出物は「賤ヶ嶽七本鎗」附物「三十三間棟木由来」平太郎住家の場（錦太夫）、「乗掛合羽道中双六」沼津里の場（□太夫）等なり

明治二十九年（一八九六）四月一日

『徳島日日新聞』

○栄座　過日来より興行中の豊川福之丞一座の人形芝居は昨日より前狂言を「近江源氏先陣館」大序より大詰までと附ものを「娘景清日向島」等に差し替へたり

明治二十九年（一八九六）四月十四日

『徳島日日新聞』

○栄座豊川福之丞一座の操り人形芝居も本日より芸題替り其出物は「曾我物語富士の巻狩」大序より大詰まで（三段目巴太夫）附物「源平布引の滝」（長門太夫）「お俊伝兵衛」堀川の段（出羽太夫）等なるが何れも本日より三日間は特に毎日午前八時より開場するとの事なり

明治二十九年（一八九六）六月十日

『徳島日日新聞』

○栄座　二軒屋横土手栄座にては来る十二日より吉田伝二郎一座の操人形の興行あり太夫は市内南北白黒の寄合ひなり

明治三十年（一八九七）二月二十七日

『徳島日日新聞』

○操芝居　新栄町常磐座にては来る三月一日より吉田伝二郎一座の操人形の興行ある由

明治三十年（一八九七）九月十日

『徳島日日新聞』

○操人形　弐軒屋横土手栄座にては本日より中村久太夫一座の操人形芝居を興行するよし

明治三十年（一八九七）十一月二十三日

『徳島日日新聞』

○操りに里の賑はふ小春かな　名東郡八万村大字下八万村字大野名にて来る二十四日豊年祝ひとして村太夫の連中にて一日間操人形の興行を為さむと昨今準備中、好天気ならむには定めて賑はん

明治三十年（一八九七）十二月十五日

『徳島日日新聞』

○常磐座の人形芝居　新栄町常盤座にては今春同座にて興行せし吉田伝二郎一座の操り人形芝居を明日より開場する由

明治三十年（一八九七）十二月二十一日

『徳島日日新聞』

新栄町常磐座の操人形吉田伝二郎一座は一昨日より開場昨初日よりは昼夜通しとして演じ居れり

明治三十一年（一八九八）一月十六日

『徳島日日新聞』

○浄瑠璃会　新栄町常磐座にては来る二十八日より豊澤町造が会主となり浄瑠璃会（人形入り）を催す由

明治三十一年（一八九八）二月三日

『徳島日日新聞』

○町造の浄瑠璃会　新栄町常磐座にて興行中の市川荒人一座は昨日限り打上げとなし本夜よりは兼て記載したる豊澤町造が会主となり豊川六之丞一座の操人形を入れ南北素黒人及び富街太棹連の浄瑠璃会を催す筈なるが木戸銭は無銭なり

明治三十一年（一八九八）二月十一日

『徳島日日新聞』

○操人形　今十一日午後二時より十二時まで安宅村字百間地にて操人形の興行あり

明治三十一年（一八九八）三月十三日

『徳島日日新聞』

○常磐座の操人形　同座は操人形の元祖上源之丞の一座にて節句芝居を興行する旨此間の紙上に記るしありしが座員は何れも乗込み居ればいよ〳〵明十四日より開場する由なるが座附太夫は例の上総太夫（出羽太夫は抜けたり）にして追抱としては山城太夫勤むるとぞ

明治三十一年（一八九八）三月二十二日

『徳島日日新聞』

○芝居だより　常盤座の操人形は一昨日より

明治三十一年（一八九八）三月二十四日

『徳島日日新聞』

又た勢見山下の明地にては過日新町橋際三菱席にて興行したる山本三之助一座の糸操り人形（浄瑠璃入り）等なり

明治三十一年（一八九八）三月二十四日

『徳島日日新聞』

○常磐座　上村源之丞一座にて狂言は昼の部「奥州秀衡」大序より大詰迄、附物「躍仇討」拾一段目（竹本山城太夫）夜の部「八陣守護の本城」大序より大詰迄、附物「宵庚申八百屋の献立」お千代半兵衛（山城太夫）等なり

明治三十一年（一八九八）四月九日

『徳島日日新聞』

○常磐座　同座にて興行中なりし上村源之丞一座の操り人形は一昨日限り千秋楽となし一座は麻植郡川島町へ乗込み一興行する由なり、又同座は近日より先年来りしことある西京役者嵐大五郎、嵐橘治郎一座が乗込み開場する筈にて既に当地の仕打は上洛して万事打合せ中なり

明治三十二年（一八九九）四月一日

『徳島日日新聞』

○広告

本家上村源之丞一座

○本太夫　豊竹浜太夫

△三味線　野澤吉太郎

○追抱　大坂初下り　豊竹此太夫

△三味線　同　豊澤浜右衛門

○副追抱　東京初下り　豊竹錦太夫

△三味線　花澤咲次

右ハ四月二日ヨリ晴天十三日間三好郡池田町ニ於テ興行引続キ同郡芝生村ニ於テ晴天七日間興行仕候ニ付賑々敷御光来ノ程奉祈候

明治三十二年三月

請元　丸浦幸三郎

明治三十二年（一八九九）五月六日

『徳島日日新聞』

○常磐座の操人形　過日来二軒屋横土手栄座にて興行し居たる吉田伝次郎一座の操人形は近日より又た〳〵新栄町常盤座にて一興行するとの話しあり

明治三十二年（一八九九）五月十八日

『徳島日日新聞』

○糸操り人形　二軒屋横土手栄座にては昨日より例の中村三之助一座の糸繰（ママ）り人形の興行あり

明治三十二年（一八九九）六月八日

『徳島日日新聞』

○操り人形源之丞一座　新栄町常磐座にては目下興行中の新演劇同志団一座を一両日内に打上げ其後へは大操人形上村源之丞一座が乗込み節句芝居を興行する由

明治三十二年（一八九九）六月十三日

『徳島日日新聞』

○上村源之丞一座　新栄町常磐座の操り人形上村源之丞一座は明日より開場するよし

明治三十三年（一九〇〇）五月三十一日

『徳島日日新聞』

○市村六之丞一座操人形　登美座にては市村六之丞一座の大操人形を興行する筈にて本太夫豊竹巻太夫、追抱竹本春子太夫、三味線豊竹巴弥太夫、豊澤新左衛門、豊澤仙左衛門等なるが本日が大入にて引続き初日を興行との事

明治三十三年（一九〇〇）十二月十三日

『徳島毎日新聞』

○竹本国尾の浄瑠璃会　明後十五日より富田裏中の丁竹本国尾会主となり仲の丁歌舞伎座に於て勝浦郡の旭一座を雇ひ操人形を興行するよし

明治三十三年（一九〇〇）十二月十八日

『徳島毎日新聞』

○常磐座の操人形　上村源之亟一座の操人形は漸く一昨日当市に乗込み

来り昨日大入を出したるが本日引続きて初日を興行する筈、猶同一行には祖太夫も加はり居れりと

明治三十四年（一九〇一）二月十七日

『徳島毎日新聞』

○中村九太夫一座　阿波郡八幡町にて旧正月の休みを持込みて本家中村九太夫一座の操人形を興行する筈なりと

明治三十四年（一九〇一）三月八日

『徳島毎日新聞』

○源之丞一座　美馬郡脇町消防組頭長谷川長太郎は本月中旬より上村源之丞一座の操り人形を興行せんものと予てより奔走の効空しからず愈々興行に決し此三四日前より東川原に廿八間に廿一間の仮小屋建築に取りかゝり前景気も至つて宜しければ開場の暁には相応に客足を引くならむと

明治三十四年（一九〇一）四月六日

『徳島毎日新聞』

○源之丞一座　美馬郡脇町に於て興行中の同一座は開場以来頗る好人気のよしなるが今六日より蛭子島三段目竹本巻太夫、四ツ谷怪談竹本朝太夫三味線鶴澤仙之助等に替ゆとの事なり

明治三十四年（一九〇一）九月十九日

『徳島毎日新聞』

○操人形一座の大当り　那賀郡富岡町登美坂座にて操人形を興行中なる上村久太夫竹本島太夫一座は中々の好人気にて二週間以上に亘りて興行を打ちつゞけしが昨今中に同地を打揚げ登美座か歌舞伎座にて開場の筈なりと

明治三十四年（一九〇一）十一月二十八日

『徳島毎日新聞』

△人形芝居　那賀郡新野村字重友に於る人形芝居は日々の大入りにて近来稀れなる好人気なりと

明治三十五年（一九〇二）四月十日

『徳島毎日新聞』

○上村源之丞一座の操人形は昨日より常磐座に於いて興行す

明治四十年（一九〇七）二月一日

『徳島毎日新聞』

○新富座　同座は淡路大操人形上村源之丞一座（本太夫竹本大島太夫）にて来十一日頃より開場する筈にて目下座元と交渉中

明治四十年（一九〇七）二月十九日

『徳島毎日新聞』

○新富座　同座操人形上村源之丞一座昨日よりの替狂言は前「敵討自雷也物語」大序より大詰迄、切「お染久松」野崎村（湊太夫）等なり

明治四十年（一九〇七）三月二十六日

『徳島毎日新聞』

○春日座の人形芝居　三好郡池田町の劇場春日座にては丸浦幸三郎氏請元となり来二十八日より上村源之丞一座の大操人形を招き開場の筈、追

抱大阪豊竹新呂太夫にして前景気頗ぶる好しと

明治四十年（一九〇七）四月十四日

『徳島毎日新聞』

○一楽座の操人形　大道一楽座は本日より南方某操人形座乗込み開場すべしと

明治四十年（一九〇七）五月十五日

『徳島毎日新聞』

○朝日座　中村久太夫一座大操人形今十五日初日芸題に「源平布引滝」大序より大詰迄にして其役割は大序（喜代）滝壺（荒尾）清盛御殿（敦勢）義賢館（織）竹生島（君）黒助住家（綱恵）清盛御殿（巻太夫）大切（久）△中狂言「岸の姫松轡鑑三ッ目」（追抱竹本染代太夫）

明治四十年（一九〇七）五月十七日

『徳島毎日新聞』

○朝日座　中村久太夫操人形本日よりの替狂言左の如し△前絵本太功記大序（巻尾）千本幟（津名）本能寺（数勢）久吉砦（綱江）明心寺（君）杉ノ森（巻太夫）瓜献上（喜代）夕顔棚（織）大切（久）切三勝半七酒屋ノ段（追抱染代太夫）

明治四十年（一九〇七）五月二十三日

『徳島毎日新聞』

○朝日座　好評中なる同座操人形は本日より左の如く芸題を替へたり△「本朝廿四孝」大序（久）百度石之段（君）二段目（綱江）捨子之段（数勢）三段目（巻太夫）四段目（織）五段目（其）△中狂言本蔵下屋敷之段（追抱染代太夫）△付物おしゆん伝兵衛堀川之段（小竜）

明治四十年（一九〇七）六月一日

『徳島毎日新聞』

○朝日座　既記吉田伝次郎一座大操人形は明二日看板揚げ来五日頃、大入開場の筈なるが太夫は追抱祖太夫、座附真打錦太夫、スケ九十九太夫等なり

明治四十年（一九〇七）六月八日

『徳島毎日新聞』

○朝日座の大操人形　昨日大入を開場したる同座吉田伝次郎一座大操人形今初日の芸題は左の如し△前近江源氏先陣館大序より大詰まで其段割は四斗兵衛住家（松島太夫）盛綱首実検（九十九太夫）中狂言播州皿屋敷鉄山屋敷（英太夫）同古手屋八郎兵衛（錦太夫）同赤垣源蔵徳利の伝（追抱祖太夫）今回の同一座は追抱祖太夫の外錦、九十九、英等の顔揃ひなれば面白かるべしと云ふ

明治四十年（一九〇七）七月四日

『徳島毎日新聞』

○朝日座　内町朝日座の操人形吉田伝治郎一座は愈々本日限りにて打揚げ、次興行は既記の如く目下播州に開演中の尾上団十郎一座を招き来八日頃より開場の筈なるが今回は従来の一座へ更に大阪の片岡福太郎を差加へたりと

明治四十一年（一九〇八）五月十九日

『徳島毎日新聞』

○朝日座の操人形　今日よりの芸題前「一ノ谷嫩軍記」付もの「昔八丈白木屋お駒」にして段割左の如し堀川御所（数）経盛陣所（久尾）陣門（数勢）須磨の浦（賀寿）流しの枝（織）宝引（諏訪登）熊ケ谷物語（巻）田五平物語（綱登）昔八丈白木屋（国恵）

明治四十一年（一九〇八）五月二十一日

『徳島毎日新聞』

○朝日座操人形　本日よりの替芸題前「敵討自雷也物語」切「お俊伝兵衛」堀川の段伊豆名山（芳尾）国久館（数勢）松原（賀寿）柳ヶ淵（久尾）長兵衛屋敷（諏訪登）黒姫山（巻太夫）一ツ家（織）鏡ヶ浦（綱登）猿廻（国恵）

明治四十一年（一九〇八）五月二十三日

『徳島毎日新聞』

○朝日座　同座操人形本日より芸題替り前「源平八島合戦」中「西国卅三所壺坂寺」にして其段割は

大序（久尾）序切（数勢）日の岡峠（賀寿）能登守隠家（綱登）堀川御所（諏訪登）五平次住家（巻太夫）壇の浦兜綴（芳尾）治信陣家（織）能登守身投（数勢）中狂言沢市より山の段（追抱国恵太夫）

明治四十二年（一九〇九）二月二十五日

『徳島毎日新聞』

○淡路の操人形座　淡路に於ける操人形座は三原郡市村は源之丞が四座吉田伝次郎が二座久太夫、幾太夫、鹿五郎の各座都合九座にして目下幾太夫一座を残し他は皆興行に出で居る由なるが源之丞に今回更に廃座となり居れる戎家忠太夫座を買収して組織せん筈にて之にて都合十座となるべく尚先年丹波にて全焼せる淡路源之丞座を再興せん協議もあり片山宇三郎といふ微々たる一座を土台として成立すべき模様なり

明治四十二年（一九〇九）五月四日

『徳島毎日新聞』

○一楽座操人形　大道一楽座は明四日より市村六之丞一座の操人形を開演

明治四十二年（一九〇九）五月二十六日

『徳島毎日新聞』

○朝日座操人形　今初日の芸題前「祇園祭礼信仰記」大序（島江）室町御所（敷勢）割普請（君）「信長傘の舞」（敷島）上かんや（久江）嘉平次住家（巻太夫）金閣寺（小春）大切（敷勢）△切「三十三ヶ所壺坂寺」沢市内より山の段まで（追抱竹本染玉太夫）

明治四十二年（一九〇九）五月二十八日

『徳島毎日新聞』

○朝日座二の替り　阿波源之丞一座操人形第二回替芸題は前「八陣守護本城」大序（島江）南巌寺（数勢）毒酒（君）船場（久江）此村屋敷（敷島）王仙山（小春）正清本城（巻太夫）切「伊勢音頭」油屋の段（追抱染玉太夫）大切「播州皿屋敷」（総掛合）

明治四十二年（一九〇九）九月十九日

『徳島毎日新聞』

△演芸▽　糸操人形　緑館にては本日より糸操人形山本三之助一座開演、今晩の語り物左の如し

式三番叟（入登）先代萩御殿（春三咲）日吉丸三段目（三鶴）佐倉の曙義作内（愛之助）三十三間堂棟木由来（照亀）金比羅利生記志度寺（浪玉）

明治四十二年（一九〇九）十二月二十九日

『徳島毎日新聞』

○出羽太夫の再勤　竹本出羽太夫は大操人形上村源之丞一座に勤め田舎亘りをなし漸く此際帰徳滞在中なりしが来る三年一月一日より更に東京にて出勤する事となり昨夜上京せり

明治四十三年（一九一〇）二月二十日

『徳島毎日新聞』

商号登記公告

商号日本諸芸諸能冠大操人形座本　本家阿波源之丞藤原正清営業ノ種類操人形業○営業所徳島市大字塀裏町巽浜十八番地ノ二　○商号使用者ノ氏名住所徳島市大字塀裏町巽浜十八番地ノ二中村幸平

右明治四十三年弐月十八日登記

徳島区裁判所

明治四十三年（一九一〇）五月十三日

『徳島毎日新聞』

△春日座　大操人形阿波源之丞一座本日よりの芸題は前「絵本太功記」大序より大切まで尼ヶ崎の段（織太夫）切狂言「三勝半七」酒屋（国恵）

明治四十三年（一九一〇）六月二日

『徳島毎日新聞』

△演芸▽　稲荷座　来五日操人形上村源之丞一座乗込、七日より大入開演、追抱豊竹新呂太夫、三味線野澤吉平、新呂は名東郡八万村の出身にて幼年の頃上京し故呂太夫門人となり斯道に精励みメキ〳〵上達、今回二十年振りの帰省なれば十八番の出し物にて大に喝采を博さん意気込なる由

明治四十四年（一九一一）三月十一日

『徳島毎日新聞』

△演芸界▽　一楽座　引続き好人気の大操人形本日よりの替芸題前「傾城大江山」酒顛童子大序より大詰まで中「摂州合邦ヶ辻」切「伊勢音頭」にして重なる太夫段割は

吉野の山（栄太）花見（浪栄）矢瀬の里（呂勢）保昌屋敷（生島）頼光館（春木）渡辺内（綱登）羅生門（呂島）土蜘蛛（島勢）山入（掛合）敵討（綱勢）△合邦（弥生）十人切（新呂）

明治四十四年（一九一一）三月十七日

『徳島毎日新聞』

△演芸界▽　一楽座　操人形本日よりの替芸題「仮名手本忠臣蔵」大序より大詰まで其段割左の如し

鶴ヶ岡（大栄）桃井屋敷（生勢）殿中（隅呂）判官切腹（生島）二ツ玉（島勢）勘平切腹（綱登）茶屋場（総掛合）道行（掛合）由良之助隠家（新呂）天川屋義平内（青木）勢揃（かけ合）敵討（かけ合）焼香場（大栄）

明治四十四年（一九一一）三月十九日

『徳島毎日新聞』

△一楽座　開演以来好評なりし大操人形は本日限り打揚ぐる事とせり

明治四十四年（一九一一）五月四日

『徳島毎日新聞』

△春日座　大操人形中村久太夫一座本日の大入狂言は前「一の谷嫩軍記」切「木下蔭狭間合戦」にして毎日午前七時開幕午後六時閉場大入当日は一人前木戸十一銭の均一早い者勝重なる太夫段割は

須磨の浦組討（政子）流の枝（浪登）熊谷陣家（梓太夫）△竹中官兵衛砦（伏見太夫）

明治四十四年（一九一一）六月十七日

『徳島毎日新聞』

△演芸界▽　稲荷座　本日よりの替芸題前「蛭児島武勇問答」切「女舞衣三勝半七」にして重なる太夫役割は

六原御所（栄）三島明神（咲勢）伊藤祐近館（国見）北条時政館（桐）大相撲（掛合）工藤祐経屋敷（梶太夫）石橋山大合戦（三駒）△酒屋（追抱瑠璃太夫）

△春日座　市川駒三郎一座は明十八日大入開演△中村久太夫一座、目下撫養斎田に興行中なる大操座元阿波源之丞事中村久太夫一座は同地打揚後当市へ乗込み開演する由太夫は歳太夫及び追抱錣、国恵外数名なりと

明治四十四年（一九一一）六月二十一日

『徳島毎日新聞』

六月十一日より　稲荷座

元祖本家大操人形　吉田伝二郎一座

追抱　豊竹瑠璃太夫

三味線　野澤吉二郎

○入場料　木戸四銭　桟敷九十六銭、揚六十四銭、割十三銭敷物とも、下足壱銭

大正十一年（一九二二）六月二十日

『徳島毎日新聞』朝刊

日本演劇界の権威／本家上村源之丞／大黒組人形芝居／夜間興行は本場安来節／二十日より昼夜二回興行

日本演劇界の権威として古来より維新まで従四位下の位階を有する淡路名物人形芝居本家上村源之丞第一巡業隊大黒組一行は愈々二十日より稲荷座にて開演すべく五十有余名の人形町廻りの上午前九時より開演の筈にて初日に限り半額券持参の者は二十銭にて観覧に供する由　太夫千代路は越路太夫の高弟にて関西女義太夫界の花形にて其他各太夫共斯界の名流揃ひなりと初日狂言左の如し

前狂言一の谷嫩軍記（大序より熊谷陣家の段を此段にて八十八段大道具仕掛にて御覧にいれます）

切狂言三勝半七酒屋の段

△太夫出当

堀川御所　竹本三花太夫

敦盛出陣　豊竹国登太夫

一の谷陣門　竹本三花太夫

同提灯　豊竹音恵太夫

林住家の段　豊竹久島太夫

熊谷陣家　豊竹音恵太夫／豊竹上総太夫

三勝半七／酒屋の段　竹本千代路

又夜間興行として神戸劇場総引越の本場安来節万歳諸芸競演会にて二十

日午後五時より花々しく開幕……一行の顔触れ左の如し

大正十三年（一九二四）一月二十五日

『徳島毎日新聞』朝刊

徳島倶楽間会大会／上村源之丞人形芝居

廿六日より三日間稲荷座にて

摂政宮殿下御成婚奉祝の為緒方宇鳴氏を会長とせる徳島名物素人浄瑠璃倶楽間会は御盛儀当日即ち本日廿六日午前十時より当市新栄丁稲荷座に於て本家上村源之丞人形入にて花々敷開演することに決定会員一同必死の練習と努力に狂奔しつゝあり日割及会員出演者氏名は左の通り

廿六日（初日）

累物語坂生村　敷島明昇／寿しや　福島錦照／蝶花形八　岩佐花月／鏡山長局　山本琴生／菅四　小堀千朝／鰻谷　素木常磐／布引滝　森鳴門／一の谷三　緒方宇鳴

廿七日（二日目）

日吉丸三　角木喜角／太十　林林月／お俊伝兵衛　平田宝玉／阿漕浦　原田可昇／忠六　木素福／日向島　佐野万玉／恋十　梅の家寿／忠九　長原小玉

廿八日（三日目）

赤垣出立　辻錦玉／沓掛村　島かなめ／忠四　木谷兜／菅四　桑島旭／白石囃（ママ）　弘田達竹／伊賀八　折野寿勝／三十三間堂平太郎内　大幸文蝶／太功記十段目　福島五葉

大正十三年（一九二四）六月十八日

『徳島毎日新聞』朝刊

人気涌返る／源之丞／◇評判記

◇すばらしき前人気を以て迎へられた本家上村源之丞大黒組の大人形は十五日新栄町稲荷座に於て花々しく開演された、天下に冠たるの称ある本家上村源之丞の一座であるだけそれだけ非常な勢ひを作して観衆殺到し来りお正午には錐もたゝぬ大入り満員であつた

◇大きな人形、此背景大道具の美麗は何と云つても此の座の特色だ、前狂言は『嫩軍記』の大物を据へた、一の谷の組打の場からは三花太夫の美声が更に美声をうみ敦盛、熊谷の人形の使ひ振は巧なもの真に人其儘の活躍で満場感嘆は至当、殊に須摩の背景は淡路を遠くに見せた最新式のものだ、

◇流しの枝は鳴島太夫、本太夫、梶太夫は熊谷陣屋は最も大時代を現し評の出来ないほどのウマサだ、人形使としても熊谷（仙吉）ふじ局（万玉）さがみ（三玉）弥太六（義三郎）で他座では見られぬ上手さだ中狂言の

◇「合邦」は追抱の女太夫三朝太夫はマヽ何でこんなにウマイのだらうと観衆に片唾も呑まさぬほどな語り振天晴と申す外はない切狂言の「赤垣源蔵」は音太夫の語り物中の十八番ものだけあつてこれ亦非常な拍手をうけた

◇ことに権八の三味線は軽妙、真味は文楽座以外には聞くを得ざるの妙手で斯界の重鎮だけあつて活栓を抜き放ちたサイダーの様に沸騰するの大喝采、感嘆であつた―たしかに当興行の大成功の表徴であつたとうけとれる（麗の字）

大正十四年（一九二五）十月八日

『徳島毎日新聞』朝刊

大盛況を見せた／倶楽間会人形

慈善病院寄附倶楽間会人形大会第一日は盛況を見たるが二日目の語り物

左の如し
一ノ谷三　奥津眉賀／太十　山本琴生軒／日吉丸三　小山梅寿／お染久松質店　加郷小要／菅原四　林林月／壺阪　大幸文蝶／岸姫（大切掛合）／おそよ朝比奈二役　緒方宇鳴／藤巻　大幸文蝶／与茂作　山佐花月／飯原兵衛　佐野萬玉／糸　花澤咲二

昭和二年（一九二七）七月五日

『徳島毎日新聞』朝刊

日本最古人形家元ハ富座ナリ／天に二日無く上村源之丞に二座無し他はみな偽物のみなり

当七月五日初日◯毎朝八時半開幕（時間励行）

上村源之丞略歴

人形ハ京都道薫坊ニ始マリ道薫其技ヲ以テ諸国巡遊ノ途次淡路ニ渡リ我祖ニ其技ヲ伝ヘ引田家二十五代引田源之丞藤原正勝ニ至リ之ヲ劇トシテ大成シ天下ニ知ラル人皇百八代後陽成帝ノ天覧ヲ賜リ左ノ綸旨ヲ賜ル

今般磯馴慮島三条道薫坊相継引田源之丞任淡路掾禁裏節会三社神楽之式奉捧依之従四位下叙者也／天気之処如件／元亀元年二月／中院大納言執達

其後代々従四位下ニ叙セラレ年々上洛前□相勤道中旅費官費トス中興源之丞藤原正清操人形ヲ作リ仁明帝ノ天覧ニ供シ小野篁卿ニ勅シ日本第一冠諸芸衆能引田淡路掾藤原正清トノ門額下賜

後光明帝左ノ綸旨ヲ賜ル

己前引田淡路掾有之処任日向掾上村源之丞称可従四位下如元依之元亀元年中被下置候御書物大切可相心得者也／天気之処如件／慶安四年一月／中院大納言執達

徳川四代将軍家綱公御高覧ニ供ス上村源之丞行列格式家老職興業中三里以内諸興業停止可者也ノ命アリ五七桐紋ハ先帝ノ下賜式三番叟翁面ハ後陽成帝恩賜ニシテ稽文会ノ作也

前狂言　一ノ谷嫩軍記

切狂言　菅原伝授手習鑑／寺子屋ノ段

大阪文楽座出勤　竹本鶴太夫／□入女太夫　竹本水朝／□太夫　豊竹上総太夫／豊竹音太夫／竹本水門栄／竹本鳴島太夫／豊竹国登太夫／豊竹津名恵太夫／竹本鷹太夫／豊竹三花太夫／竹本伊織太夫

三味線　花澤咲二／豊澤町弥／鶴澤徳三郎／豊澤仙二／花澤正市

上村仙吉／上村儀三郎／上村金蔵／上村宇二郎／上村寿市／上村熊八／上村喜市／上村幸玉／上村丑平／上村銀五郎／上村豊二郎／上村安夫／上村音吉／上村不二夫／上村周五郎／上村勘市

◯上村源之丞の人形は七月中開演す

新栄町稲荷座　長電話一◯六六番　直営引田興行社

昭和三年（一九二八）六月十九日

『徳島毎日新聞』朝刊

年に一度の人形芝居／本家上村源之丞／愈々二十日より稲荷座にて

本家上村源之丞人形芝居は年に一度の開演とてその日を待たれつゝあるが愈々来る二十日より新栄丁稲荷座に於て花々しく開演することになつた、太夫は本太夫竹本高津太夫、追抱竹本出羽太夫、別入めばへ太夫改め竹本楽太夫(当地出身大阪文楽座出演の花形)　にして初日狂言は左の通り

前狂言「一の谷嫩軍記」大序より熊谷陣屋迄△堀川御所の段(竹本三花太夫)△経盛館の段(豊竹児島太夫)△小次郎出陣の段(豊竹津名恵太夫)△須磨の浦組打の段(豊竹音太夫)△流の枝林住家の段(豊竹小浜太夫)△熊谷陣屋の段(本太夫豊竹高津太夫)　此段大道具大仕掛八十八段

返し△中狂言「心中天の網島紙治の段」別入大阪文楽座出勤めばえ改め(竹本楽太夫)△切狂言「伊勢音頭油屋おこん貢大切」別入有名なる人気太夫(竹本出羽太夫)△大切狂言「宮本武勇伝大仙山の段」若手太夫掛合

昭和三年（一九二八）十一月二十一日

『徳島毎日新聞』朝刊

徳島倶楽間会／人形秋季大会

倶楽間会秋季大会を御大典を奉祝の為め新富座に於て阿波源之丞人形入大道具立にて来る廿二日より三日間無料にて開催但下足賃五銭出演日割及び芸題語り物左の通り

△初日(廿二日)　御殿(井沢新玉)△忠九(長原古多満)△政右衛門館の段(佐野万玉)△太十(浜喜楽)△信仰記の三(川崎東玉)△岸姫(福本松鶴)△忠六(大西太勝)△玉三(下窪喜玉)

△二日目(廿三日)　城木屋(中川夏月)△質店(奈木常盤)△谷三(畑山みのる)△合邦(井後太陽)△布四(辻錦玉)△御殿(湯浅三幸)△赤垣(志摩かなめ)△お夏(弘田達竹)△二代鑑(中島梧風)

△三日目(廿四日)　菅四(小堀千朝)△腰越状(岩佐花月)△柳(堀川小美咲)△油屋(岩本拝生)△忠四(森本山西)　△志度寺(枚岡一二三)△三勝(藤原二葉)△御殿(加郷小要)

昭和三年（一九二八）十一月二十三日

『徳島毎日新聞』朝刊

倶楽間の人形

(既報)徳島倶楽間会人形大会は廿三日正午より新富座にて開催芸題及出演者左の如し

式三番叟(入登太夫)△沼津(湊喜楽)△谷三(畑山みのる)△阿漕の浦(福本松鶴)△加賀七(湯浅三幸)△賤ケ嶽(佐野万玉)△二代鑑(中島梧風)△菅四(小堀千朝)△御殿(加郷小要)△忠九(長原古多満)

昭和五年（一九三〇）六月十九日

『徳島毎日新聞』朝刊

いよ〳〵十九日初日／人形上村源之丞／稲荷座の狂言

唯一の人形芝居本家上村源之丞一座いよ〳〵十九日午前八時から稲荷座に於て初日開演芸題は左の通である(写真　別入竹本綱蔵)

一の谷嫩軍記堀川御所の段(竹本栄太夫)△経盛館の段(豊竹綱太夫)△小次郎出陣の段(竹本松島太夫)△須磨の浦組打(女太夫豊竹浜重)　△流の枝林住家(女太夫竹本八千代)　△熊谷陣屋の段(豊竹上総太夫)△伊勢音頭油屋お紺十人斬(竹本出羽太夫、三味豊澤権八)△切狂言先代萩御殿(大坂下り女太夫竹本網蔵)△宮本武勇伝大仙の段(太夫総掛合)

昭和五年（一九三〇）六月二十二日

『徳島毎日新聞』朝刊

稲荷座の昼夜／人形と奇術／廿二日謝恩興行

稲荷座にては昭和五年度上半期謝恩興行として昼間は上村源之丞人形芝居を夜間は木戸無料にてジヤグラー操光一行の大奇術を二十二日から開演することになつた

昭和五年（一九三〇）七月八日

『徳島毎日新聞』朝刊

いよ〳〵八日より出演／仮名手本忠臣蔵／稲荷座上村源之丞

連日大入満員を打続けてゐる稲荷座の本家上村源之丞人形芝居はいよ〳〵八日より十日迄三日間同座が最も得意とする仮名手本忠臣蔵を上演する事になつたので一層の人気を博するであらう

鶴ケ岡之段(源氏太夫)△本蔵松切之段(栄太夫)△殿中之段(上尾太夫)△塩谷判官(上屋敷之段)本太夫上総太夫△恩愛二つ玉之段(松島太夫)△勘平切腹之段(女太夫浜重)△一力茶屋の段(太夫掛合)△本蔵下屋敷之段(大阪初下り)女太夫綱竜△由良之助山科発足(別入出羽太夫)△天川屋内之段(女太夫八千代)△義士勢揃敵討(義士掛合)△焼香場之段(源氏太夫)

昭和八年（一九三三）七月十五日

『徳島毎日新聞』朝刊

鳴門源之丞／十六日新富座

新富座七月十六日初日開演の人形浄瑠璃鳴門源之丞大一座は当地初めて来演で太夫連は特別出演の女義界の巨頭竹本小仙に続いて斯界に於ける人気王豊竹玉之助に本太夫には竹本小梶太夫、三味線豊澤町太夫外数名何れも幹部揃ひ毎日正午より花々敷く開演因に初日狂言左の如し

前狂言「近江源氏」大序より大詰まで(本太夫)竹本小梶太夫(三味線)豊澤町太郎△中狂言「千本桜すしやの段」竹本小仙△次狂言「金比羅利生記百度平住家の段」豊竹玉之助△大詰「肥後の駒下駄四段目」竹本水門栄

昭和九年（一九三四）六月二十三日

『徳島毎日新聞』朝刊

市村六之丞／廿五日新富座

新富座廿五日初日開演の淡路国大人形芝居本家市村六之丞大一座は今後毎年此の時期に是非一度は来演すると云ふ顔切り興行とて一座本太夫竹本島太夫に別抱の竹本錦太夫の上に別入り追抱として大坂より竹本綱竜、豊澤東童を差し加へ一座独特の早替り並に大道具大仕掛四十八段返し等目新らしい仕組に依つて充分期待に添ふべく努力すると、尚ほ一座町廻りは前日の廿四日に行ひ翌廿五日初日時間励行毎日午前八時半より開幕すると

昭和九年（一九三四）六月二十五日

『徳島毎日新聞』朝刊

本家上村源之丞／愈々待望の初日は廿六日／稲荷座の初日狂言

稲荷座で開演する本家上村源之丞人形芝居はいよ〳〵待望裡に廿六日午前八時半より開演するが初日の狂言は左の如く恒例の町廻りは前日の廿五日人形及び太夫役者参加して花々しく全市を練ることゝなつてゐる

△前狂言「有髪婿奥州秀衡」大序より大切まで

法皇御殿の段(竹本源氏太夫)宗盛花見の段(豊竹綱太夫)鞍馬山の段(豊竹音羽太夫)遠州池田宿の段(竹本水門栄)陸前松島宮の段(竹本咲江)秀衡館の段本太夫(豊竹上総太夫)庄司屋敷の段(竹本三木太夫)

△中狂言「摂州合邦ヶ辻」合邦庵の段(追抱)水本新水朝

△切狂言「艶姿女舞衣三勝半七」酒屋の段(別人)竹本水朝

△大喜劇(ママ)「五条橋弁慶の段」太夫掛合

昭和九年（一九三四）七月八日

『徳島毎日新聞』朝刊

上村源之丞／稲荷座名狂言

大入をつゞけてゐる稲荷座の本家源之丞人形芝居は八日から左の十八番

狂言を上演
△前狂言「大江山酒呑童子」吉野山の段(源氏太夫)△比叡山花見の段(梅太夫)△有明御前隠家の段(咲栄)△頼光館の段(水門栄)保昌屋敷の段(上総太夫)△羅生門の段(音羽太夫)△渡辺綱館の段(三木太夫)△土蜘蛛退治の段(綱大夫)△中狂言「日吉丸雅(ママ)桜」(小牧山場内の段)(追抱)新水朝(糸)町十郎△切狂言「伊賀越道中双六」(沼津里の段)(別入)水朝(糸)町三郎△大切「山入より鬼神退治まで」掛合

昭和十年（一九三五）六月二十八日
『徳島毎日新聞』朝刊
上村源之丞／稲荷座盛況
前人気を集めて初日を稲荷座で開演した本家上村源之丞人形芝居は待望の公演だけに素晴しい人気を呼んだ二の替は二十八日より左の如く上演する
△前狂言「奥秀州(ママ)衡有髪婿」法皇御殿＝友太夫△鞍馬山之段＝三駒太夫△宗盛花見＝綱太夫△池田宿の段＝八千代△松島宮の段＝吉野太夫△秀衡館之段＝三笠太夫△庄司屋敷之段＝三木太夫◇中狂言「三十三所花の壷坂寺」追抱千代治◇切狂言「昔八丈白木屋之段」別九(ママ)久国◇大喜利「五条橋弁慶」太夫掛合

昭和十年（一九三五）七月十二日
『徳島毎日新聞』朝刊
上村源之丞／稲荷座九の替
稲荷座の上村源之丞人形芝居は連日好評九の替り狂言を十二、三両日左の如く上演する
前狂言「祇園祭礼信仰記」△「義輝遊宴」友太夫△「御殿」綱太夫△「藤吉郎割普請」源氏太夫△「信長傘の舞」三木太夫△「上燗屋」三駒太夫△「是斎屋」三笠太夫△「金閣寺」綱太夫△「瓜先嵐」八千代△「敵討」三駒太夫△中狂言「布引滝小桜貢」千代治△切狂言「三十三所花の山壺坂寺」久国

昭和十一年（一九三六）三月十五日
『徳島毎日新聞』朝刊
源之丞人形／佐古中野劇場
本家源之丞人形芝居は来る十五日より五日間佐古中野劇場に於て開演開幕時間は正午十二時入場料三十銭上場行次第初日芸題左の如し
吉例御祝儀宝入船＝竹本入登△（前）牛若丸鞍馬下奥州秀衡△宗盛館之段＝竹本浪花太夫△鞍馬山之段＝竹本千鳥太夫△池田宿宿屋段＝豊竹弥重次△松島宮居之段＝豊竹千鳴太夫△秀衡城内之段＝豊竹呂島太夫△秀衡館之段＝豊竹朝之助△佐藤正司館之段＝豊竹呂島太夫△（中）阿波鳴門八目十郎兵衛住家之段＝別入竹本玉之助△（切）京都五条橋牛若丸弁慶対面之段＝太夫総掛合

昭和十一年（一九三六）七月一日
『徳島毎日新聞』朝刊
人形芝居の最高峰／本家上村源之丞／愈々七月三日より稲荷座で開演
本県劇壇の最高年中行事として一般から待望されてゐる本家上村源之丞人形芝居は恒例によりいよ〳〵七月三日より唯一の人形芝居の道場ともいふべき新栄町稲荷座に於て花々しく開演する事に決定した、同座は群小数知れぬ人形座の王座を占むる権威ある大一座で操人形の草分けで現在の上村源之丞は実に五十三代といふ由緒ある伝統を誇る天下一品諸芸諸能の司で、今回の開演に当り道具太夫人形使ひに至るまで精鋭をより

すぐつた堅陣を組織して堂々と公開する事となつてゐるので従来の同座より一層光彩ある舞台を展開するものとして同好者の話題を賑してゐる

昭和十一年（一九三六）七月三日

『徳島毎日新聞』朝刊

愈三日から開演／本家上村源之丞／稲荷座の名狂言

愈々三日より開演する稲荷座の本家上村源之丞人形芝居は人気ます〳〵たかまり初日の盛況さを予想されてゐるが狂言及び太夫語り場割は左の通りである

◇前狂言　奥州秀衡御星御殿の段＝竹本友太夫△宗盛御殿の段＝豊竹綱大夫△鞍馬山の段＝竹本吉野太夫△遠州池田宿の段＝豊竹八千代

▽陸前松島の段＝豊竹三駒太夫△秀衡館の段＝竹本三笠太夫△佐藤庄司館の段＝竹本三木太夫

◇中狂言　摂州合邦ケ辻合邦庵の段＝大阪呂太夫同人女太夫豊竹呂調

◇切狂言　三十三所花の山壷阪寺の段＝大阪下り女太夫竹本久国

◇大喜劇（ママ）　五条橋＝太夫掛合

昭和十二年（一九三七）六月二十五日

『徳島毎日新聞』朝刊

温劇人形芝居／二の替り芸題

初日以来盛況を続けつゝある温劇の小林六太夫一座の廿五日廿六日両日間二の替り狂言として公開芸題左の通り

△前狂言『玉藻の前旭の袂』大序より大切迄△班足王御殿の段（若島太夫）△太公望魚釣の段（三河太夫）△化粧殿の段（弥恵春）△道春館の段（豊竹上総太夫）△那須の郷重作住家の段（音太夫）

△中狂言『朝顔日記』宿屋の段（竹本三木太夫）

△次狂言『御所桜』三段目（大阪別入竹本国昇）

△切狂言『お染久松』野崎村の段（大阪別入竹本清勝）大切には景事都神泉園狐早変り

昭和十二年（一九三七）七月一日

『徳島毎日新聞』朝刊

温劇人形芝居／五ノ替り芸題

温泉劇場小林六太夫一座は七月一日より大阪女義界の大立者竹本春駒、豊澤仙平の両名を聘し熱演する

△前狂言『春の住吉仇討天下茶屋』△浮田中納言館の段＝春太夫△藪ヶ小路の段＝若島太夫△早瀬玄番屋敷の段＝千鳥太夫△水茶屋の段＝源太夫△安達弥助住家の段＝三河太夫△福島土手早瀬十次郎返り討の段＝豊竹上総太夫△人形屋鵠幸右衛門内の段＝豊竹音太夫△斎藤将玄屋敷の段＝弥恵春△住吉社内敵討の段＝太夫総掛合△中狂言『源平布引四段目』松波検校琵琶の段＝三木太夫△添狂言『お半長衛門帯屋の段』春駒

入場料特等五十銭、一等四十銭　二等三十銭午後五時半より活動

市村六之丞／相生座六の替り

相生座の市村六之丞の人形芝居は七月一日六の替り狂言左の如し

前狂言『妹背山女庭訓全通』△大内御所の段＝竹本春太夫△曾（ママ）我大臣館の段＝豊竹初尾太夫△太宰少司館の段＝竹本須磨太夫△芝六住家の段＝本太夫竹本島之助、糸豊澤町広△中狂言『三十三所壷坂霊現記』△沢市住家の段＝別入豊竹八千代△切狂言鱶七上使の段＝豊竹生駒太夫△おみは竹雀の段＝豊竹音羽太夫

昭和十三年（一九三八）七月二日

『徳島毎日新聞』朝刊
上村源之丞／稲荷座替狂言
稲荷座の人形芝居本家上村源之丞二日、三日の九の替り芸題左の如し
△前狂言富士の巻狩□□鶴ヶ岡…栄太夫△亀ヶ谷…吉野太夫△正厳寺…
三国太夫△大磯揚屋…太夫掛合△鶴ヶ岡□□…三駒太夫△朝日奈隠家…
須磨太夫△曾我老母内…三笠太夫△一ノ宮留守居…千代子△富士の巻狩
…綱大夫△敵討…三国太夫△中狂言阿波鳴門順礼歌の段…豊竹千代治△
切狂言『伊賀越沼津の里』竹本久国

昭和十五年（一九四〇）六月二十九日
『徳島毎日新聞』朝刊
年に一度の公演／本家上村源之丞／愈七月二日稲荷座
年に一度の興行として待望されてゐる日本第一諸芸衆能の司人形元祖本
家上村源之丞一座はいよいよ七月二日(旧五月二十七日)毎日午前八時稲
荷座にて開演することになつた、同座最も古き歴史と内容の完備は他の
追従を許さず同好者を始め一般に周知してゐるが更に万般の改善と人形
使太夫に至るまで強化し本太夫は関西女義太夫界で時代語りの随一と呼
ばれる竹本島之助を据え追抱には美声と艶麗な語り口で魅了する女義界
の花形竹本新水朝を配し助太夫に豊竹音太夫、竹本三河太夫、豊竹友太
夫、同小春太夫、同敷尾太夫、竹本水門栄等油の乗り切つた達者揃ひの
豪華陣で人形役者もまた一万の旗頭のみを網羅してゐるので近頃稀な人
形芝居で遖に本家上村源之丞の貫禄を堂々と示したもので開場の暁には
素晴らしい人気を呼ぶであらうと予想されてゐる因に人形芝居開場中は
午後三時より映画を上映することになつてゐる

昭和十六年（一九四一）六月二十八日
『徳島毎日新聞』朝刊
伝統を誇る日本最古の人形家元は当座なり
人形芝居本家　上村源之丞
愈々二十九日初日（旧六月五日）
◇初日芸題◇
前狂言　一の谷嫩軍記／大序ヨリ大詰マデ
中狂言　摂州合邦辻　合邦庵の段／竹本新水朝出演
切狂言　宮本武勇伝　大仙山の段
昼は人形／夜は映画(午前九時開場)
竹本三国太夫／竹本三河太夫／豊竹弥生太夫／本太夫　竹本三笠太夫／
竹本梅太夫／豊竹敷島太夫／竹本水門栄／追抱　竹本新水朝
豊澤権十郎／豊澤源太郎／野澤吉三郎／豊澤春吉／豊澤源市
式三番　大石司太夫／引田日向掾／福井長太夫
上村儀三郎／上村幸市／上村清司／上村綱吉／上村品栄／上村柳生／上
村小勢夫／上村藤雄／上村司幸／上村寿玉／上村茂明
上村利玉／上村亀雄／上村菊之助／上村政之助／上村貞雄
営業主任　二木貞雄／外交主任　仲部重市
稲荷座

昭和十七年（一九四二）六月二十七日夕刊
『徳島新聞』
ヒルは人形◇ヨルは浪曲
二十八日より十五日間／ヒル十一時 りゝ(ママ)り四時迄
本家　市村六之丞
太夫　竹本若羽太夫／竹本千代春／竹本初尾太夫／本太夫　竹本水門栄
／豊竹東太夫／豊竹綱恵太夫／豊竹弥恵春／別入女太夫　竹本千代子

三味　豊澤源市／つる澤千代次／野澤吉右衛門／つる澤又市／野澤初司
立役　市村三輪三郎／市村仲太郎／市村亀吉／市村つたゑ／市村三郎／
市村儀孝／市村駒三郎／市村次郎／市村たつゑ／市村吉之助／市村年一
／市村吉弥
女形　市村常夫／市村久恵／市村亀夫／市村万之助
入場料　特等八十銭（税共）／一等五十八銭（税共）
座元　豊田直太郎
温泉劇場

昭和十八年（一九四三）七月七日

『徳島新聞』朝刊
伝統を誇る日本最古の人形芝居家元は当座なり
人形芝居本家　上村源之丞
豊竹敷島太夫／豊竹弥生太夫／竹本梅太夫／本太夫　竹本三笠太夫／竹
本国栄太夫／竹本三河太夫／竹本加賀太夫／追抱　竹本新水朝
豊澤町太郎／豊澤源太夫／野澤吉太郎／豊澤源市／鶴沢徳八
人形役者　上村貞雄外二十名
当ル八日初日
時節柄東西屋は出しません
稲荷座

昭和十九年（一九四四）六月二十八日

『徳島新聞』朝刊
当ル六月廿八日より／淡路国総本家人形芝居
日本／第一／冠　諸芸衆能　市村六之丞
例年おなじみの太夫総出演！
立役女形連大挙来演！
開幕午后一時ヨリ一回興行
入場料　八十八銭(税別)
温泉劇場

資料紹介

演劇脚本『朝日之勝利　黄龍之敗軍』明治日清戦争記』解題と本文・注釈

森　節男

一、解題

本書は、日清戦争終結前の明治二十八年三月に、淡路の人形座（淡路座）の座本である吉田伝次郎が発行したものである。国立国会図書館に所蔵されており、デジタルコレクションに画像が公開されている。

淡路座の明治の時局物については、『淡路人形座元祖上村源之丞座本　引田家資料』（財団法人淡路人形協会　二〇一一年三月）所収の「淡路座上演作品解題」に、「明治期、大きな戦争が起こる度に、淡路座はこれを題材とした際物を創作し、上演した。」（同書　三一三頁上）と述べ、『日清戦争記』については、

> 『日清戦争記』は同戦争終結前の明治二十七年（一八九四年）旧十月頃、川上音二郎一座を初めとして新旧劇団が各地で日清戦争記を競演した時期に初演されたもの。更に同作は翌年、下関講話条約が締結され戦争が終結した四月に増補されている。（同書　三一三頁下）

とまとめている。

淡路座の「日清戦争記」については早く新見貫次氏が『淡路の人形芝居』（角川書店　一九七二年九月）に、作者・赤松烏声による全二十七幕のものを挙げ、上演については、志筑源之丞座で「少しやった程度である」とする。後に、南あわじ市淡路人形浄瑠璃資料館に新見氏所蔵の浄瑠璃本が寄託されたが、その中に志筑源之丞座の『日清戦争記』も含まれ、その詳細は『淡路人形浄瑠璃資料館所蔵資料目録1　浄瑠璃本』（南あわじ市淡路人形浄瑠璃資料館　二〇〇五年四月）で確認することができる。またこの『日清戦争記』は、近年『志筑源之丞座浄瑠璃本・日清戦争もの』（神戸大学国際文化学研究科　二〇一二年）の中に翻刻された。これらによって、志筑源之丞座『日清戦争記』の具体的な内容がわかるようになった。

しかし、ここに紹介する吉田伝次郎座の『明治日清戦争記』は、志筑源之丞座のものと比較すると、内容に共通する点はほとんど見られない。淡路座でも座本によって、それぞれ内容の違う「日清戦争もの」が上演されていたと思われる。

本作前半の四段目までは、ある程度史実に沿い、『日清戦争実記』（博文館明治二十七年）などの記事と関連していることがわかる。日清の開戦では、

> いで其頃は明治廿七年朝鮮国に東学起（り）大乱と聞しかば、我国人民保護の為日本兵繰出せしに、志那国よりも加勢を出し、東学已に納りしが、（初段・冒頭）

とあり、『日清戦争実記』（以下『実記』）第壱編では、

> 日清の開戦は、両国が兵を朝鮮に出したるに基し、両国の出兵は、朝鮮東学党の内乱に因る。而して東学党の内乱は、実に金玉均が上

海に横死（荘）し、其死屍を朝鮮八道に遺棄したる一刹那に起り来れり。（「金玉均枉死の顛末」十四頁）

とある。日清戦争の開戦を東学党の内乱の記述から始めるのは史実に沿うものであろう。また、戦死する軍人一家に焦点をあてていく後半六段目でも、牙山、成歓、威海衛の戦いに勝ち、平壌の戦いに意気上がる日本軍の記述があり、これらも史実に沿ったものである。ただし、「威海衛の戦い」とあるが、翌年二月の「威海衛の戦い」（海戦）とは異なる。「平壌攻め」（九月十五日）以前の海戦は、「豊島沖海戦」（七月二十五日）等である。こうした海戦を脚色したか、『実記』第三編の見出しに、「我が艦隊大挙して威海衛を襲ふ」（第三編　八月十日付）によるものであろう。その内容は、「威海衛に進撃したり」とあり、清国艦隊との小競り合いの記述があり、こちらの記事から影響を受けたかもしれない。

本作後半の五段目以降は、吉田伝次郎座の独自の脚色や創作といえよう。日本軍人の活躍を史実に沿って描きながら、名誉の戦死を遂げる前原一郎や坂本八郎の生き方を創作し、その軍人一家の家族に焦点を当てていく。日本軍の快進撃の影で命を落とした日本軍人とその家族のあり方に焦点が絞られていくといえよう。特に、八段目は、史実では萩の乱（本作では、「西南の戦争に打死」）の首謀者として処刑された前原一誠一家の後日談として描かれている。前原一誠の家族に焦点をあてて、軍人一家の生き方を感動的に描こうとしている。日本国内では、こうした軍人一家の生き方や家族のあり方が、メディアなどによって積極的に肯定され称揚されていったと思われる。日清戦争後も何回かの対外戦争を体験することに繋がっていった要因の一つかもしれない。

原田敬一『日清戦争』（吉川弘文館　二〇〇八年）では、「日本近代国家が必死に学んだヨーロッパ外交の『実践』の最初が日清戦争である。」（「日清戦争をめぐる神話」三頁）と述べ、「日清戦争をめぐる神話」について、批判的に述べている。淡路座の「日清戦争もの」は、明治政府にとっても庶民にとっても未体験の対外戦争を取りあげたものであった。国のために忠義を尽くす軍人や犠牲になる家族に焦点をあてて創作されたことは、時代を写す鏡でもあったろう。本作では前原一誠の未亡人の名（本来は綾子）を真弓と変え、戦死する坂本八郎の妻を君子としている。志筑源之丞座では「国野為雄」を主人公とする挿話がある。両座とも登場人物名によって国の為、忠義の為に犠牲になる人々の生き方を象徴している名前である。

淡路座が新たな題材を得て創作した「日清戦争もの」は、時局に適うものであったが故に、今日では上演困難なものとなっている。なお、検討を要するが、本作の研究も研究題目「伝統芸能の近代化とメディア環境」を考察するのにふさわしい作品であろう。

二、各段の概略

「主な登場人物」、（　）内は『実記』等で補う。

有栖川熾仁親王　陸軍大将。
大島義昌　陸軍少将　（第九旅団長→混成旅団長）。
福島安正　陸軍中佐　大島隊副将。
大鳥圭介　朝鮮国公使　征伐隊へ朝鮮の図を献上する。
浅田弥十郎　大鳥公使の下僕。朝鮮絵図を届ける。
野津道貫　陸軍中将　（第五師団長）。
松崎直臣　陸軍大尉　野津隊所属。平城の戦いで戦死。
前原一誠　史実は萩の乱で処刑。本作では西南戦争で討死。
前原一郎　東学党に書生として潜入。前原一誠長男。平城の戦いで戦死。

ただし、前原一誠の長男は、妻木忠太著『前原一誠伝』（マツノ書店　一九八五年）によれば「昌一」であり、創作である。

坂本八郎　海軍中佐　黄海海戦で戦死。前原一郎の義兄。

宮田源吾　坂本中佐の家臣。中佐の戦死を報告し、再び出征する。

真弓　前原一誠の妻、息子・一郎の戦死で自害。『前原一誠伝』によれば「綾子」、大正十一年二月九日没（七八歳）。

君子　坂本中佐の妻、前原一郎の姉。幼子・実の母。

花子　田中宗一の娘、前原一郎の許嫁。一郎の戦死で自害。

田中宗一　花子の父。八段末に「君子を諫める御大将」とあり、元軍人の設定か。

李鴻章　清国の平城の戦いの大元帥。

左宝貴　清国の平城の戦いの軍大将、大島少将に討たれる。

葉志超　清国の成歓の戦いの副将軍、福島中佐に討たれる。

聶士成　清国の成歓の戦いの将軍、前原一郎に討たれる。

余相鉄　東学党総長。自決。

蘭奢　余相鉄の娘。書生凌雲（実は前原一郎）と恋仲。自害。

【〈初段〉】

朝鮮における東学党の乱によって、日清間の関係が悪化した。日本軍は支那征伐のためとして、陸軍の大将、有栖川熾仁親王が広島に出陣し、大島少将を支那征伐の大将とし、福島中佐を副将とした。そこへ、朝鮮国支配官（公使）であった大鳥桂助の使いが朝鮮の絵図を届けた。いよいよ、支那征伐の士気が高まり、大島少将の部隊は広島から出陣する。

【弐段目】

支那国では、李鴻章や左宝貴などを中心に、北京での戦の評議の最中に、葉志超が牙山の敗戦の様子を伝えに戻る。帝は逃げ帰ったとして激怒するが、李鴻章の取りなしで葉志超は助かり、軍議が定まり、東学党を取り込んで日本と戦うため北京から出陣する。

【参段目】

仁川の川岸では聶士成が、野津中将と大島少将との軍隊を同士討ちさせるような計略を練っていた。大島隊の福島中佐が進軍する先で、野津隊の松崎大尉の指揮する軍に略奪を受けた事を訴える偽の民間人に出会う。彼等は助けて貰った礼として成歓の案内を買って出る。一方、野津隊の松崎大尉は仁川を馬で勇ましく渡る命令を下す。

【四段目】

福島中佐は成歓に到着し、聶士成の策略も効を奏さず、成歓の戦いで、葉志超を討ち取る。

【五段目】

朝鮮の東学党の総長・余相鉄は、支那国の李鴻章と合体し日本に対抗しようとしている。余相鉄に弟子入りしていた凌雲は、「平城の戦い」の派遣の兵に加わることが出来なかった。しかし、余相鉄の娘・蘭奢との関係から信頼されて関羽の再来とされ、関所を通れる割印も譲り受けた。しかし、実は、凌雲は日本兵・前原一郎であり、事実を知った蘭奢は自害する。そこへ、書生二人の首を持たせた松崎大尉が現れ、余相鉄に降参を迫るが、余相鉄は一味の連判状を破り自決する。

松崎大尉は前原一郎ともども、日本軍の本部の京城に出発することとなった。

【六段目】

牙山、成歓、威海衛の戦いに勝ち、平城攻めに意気上がる日本軍は、

東学党の一員として入城した前原一郎の相図を待って攻め寄せる用意をする。大島少将は城内での乱戦の音で一気に大門より攻め入る。前原一郎は、聶士成を討つが自らも深手を負い火炎に飛び込み自決する。さらに、大島少将は大将・左宝貴を討ち平城でも勝利して京城さして引き上げた。

【七段目】

黄海の戦いで深手を負った坂本（八郎）中佐は、逃げる大船を泳いで追いかけ、そこで討死しようとするが、追いつかず岩上で一息つく。しかし、深手によって無念の自決したところへ家来・宮田（源吾）が追いつき最期を見届ける。主人を看取りながら宮田は別れを惜しみつつその場を去る。

【八段目】

武蔵野の故前原一誠の家では、未亡人・真弓は目が不自由となりながらも子息・一郎の凱旋を待って留守を守る。そこへ田中宗一が娘・花子を許嫁の前原一郎に嫁入りさせるために訪れる。同じく坂本八郎中佐の元に嫁入りした一郎の姉・君子も母の様子を見に訪れ、花子等と出会う。その時、坂本中佐の家臣・宮田源吾が前原一郎と坂本中佐の戦死の知らせを告げに前原家を尋ねる。居合わせた花子は、宮田源吾を前原一郎と勘違いし、母・真弓は違うと知りつつ手柄の凱旋でない帰宅をしかりつけ奥に引き取る。それは、花子に愛想づかしをさせ、家に帰そうとするための演技であった。

やがて、前原一郎、坂本中佐の戦死を知り、花子と真弓は自害する。さらに、君子の自害を止めるところに（有栖川）熾仁親王が訪れ、坂本家の幼児・実が成人まで手厚く遇する約束をする。さらに、前原家は田中宗一の末娘・光子に継がせ、宮田源吾は海軍少尉として戦地へ出陣させるよう取りはからう。後に残された田中宗一は、先だった娘を偲びつつ、老少不定の理を説いて君子を諫め、君への忠臣を誓い君が代を言祝ぐ。

三、本文校訂

（凡例）

1、読みやすさを考慮して以下の校訂を施した。

①、会話文、心中文には原則として「　」を施した。

②、句読点や「・」を適宜つけ、元々の読点は「、」（太字）として残した。

③、当て字の漢字やひらがななどは、原則として適当な漢字やひらがなに改め、原文をルビとして残した。

④、「ハ」「ミ」「レ」「シテ」「サゾ」などのカタカナは原則としてひらがなに直し、原文をルビとして残した。

⑤、明らかに省略されたと思われる語句は、「〈初段〉、霊〈牌〉「書〈生〉」などと〈　〉で示した。

⑥、旧字体は新字体に改めた。

2、現在では不適切と思われる表現も、研究上そのままとした。

表紙

演劇脚本

『朝日之勝利 黄龍之敗軍　明治日清戦争記』

一頁

〈初段〉

いで其頃は明治廿七年朝鮮国に東学（注1）起（り）大乱と聞しかば、我国人民保護の為日本兵繰出せしに、志那国よりも加勢を出し、東学已に納りしが、不法我慢の支那国勢、我国兵に敵対故、再び新兵を繰出さんと陸軍の大将、有栖川熾仁親王（注2）、芸州広島に出陣有、御首途ぞ華麗成。大広間には熾仁親王、寛仁たる大度（注3）の粧（ひ）、御侍い（注4）には陸軍の士官大島少将（注5）支那征伐の将を賜はり威儀堂々たる其骨柄、副将として福島中佐（注6）、其外少佐尉官の面々、礼を正して着座有。熾仁親王二人に向ひ、「此度支那勢征伐の為、朝鮮出陣撰まれしは、大島は軍慮に達し大丈夫の勇士故、我名代として軍大将と賜はる。又福島中佐は若年より諸国をめぐり、地理の案内を心懸、軍学に秀し事、古今無双のおこの者（注7）、副将の軍下（し）賜はる上は君を始め奉り、我（が）安心是に過す。さりながら、支那は大国、軍卒も多分有らん、我全国の軍兵を小国人と侮らん。其挙に乗て、一戦に勝鬨上げよ」と、大将の詞に大島勇立「ハヽ畏り奉る。聞及（ぶ）、支那国には、李鴻章（注8）左宝貴（注9）迚、古今稀成軍師有由、彼れ孔明が智計有り、樊噲・関羽が勇力有る共、我又、楠公・義経が智勇学び覚し軍術にて打立、切立、支那国のちやん〳〵坊主が首山築き、勝鬨上るは瞬く内、御安堵有れ」と、うつ通れば、福島中佐ぞく〳〵小踊り、

二頁

「ハヽハヽヽヽ面白し〳〵、某迚も左の如く、若年の砌より斯成事も有んかと、諸国をまわり地理を悟り、今幸ひに副将を下し賜はる身の面目、早々彼の地に向ひなは、地理の案内を知たる幸ひ、先陣を申受、牙山（注10）、ウツ山（注11）、平城（注12）、黄海（注13）、敵の陣家を打破り、名を後代に留ん」と、勇み進みし有様は、実（に）三頭の馬を引、四海残らす遍歴して、智計軍学勝れしは、実（に）頼母敷若者成。有栖川殿悦喜の顔色、「ホヽ勇ましゝ、両大将我は不日（注14）に上京し、我大君に拝顔なし、大元帥を依頼して、此広島に出御を乞、某共に軍慮を計らば、四海残らず一手に成り押寄る共、大海の鯨を蟻の狙うに均しく、必す気遣ひ無用ぞ」と、士卒の心励ます大度。折柄、番兵罷（り）出、「大鳥公使（注15）の下僕と申、御献上迚持参の物、御取次を願ひ候、如何ばかり申さん」ど、言上すれは、熾仁卿「大鳥の使者是へ通せ、早く〳〵」に畏り、急ぎ御門へ引返す。暫く有て、大鳥の下僕浅田弥十郎白木の台に献上物、御前に直し引下り「主人大鳥桂助申越候は、『私儀は朝鮮国支配官相勤め、彼地の案内は能く存じ罷在。さるに依て絵図に写し献上致し候間、御受納なしくださらば有難からん』」と、言上す。大島少将進み出、大鳥公使の御注意忝し。さりながら、地理の案内は福島中佐副将軍に候得ば、地理の実地は心の侭、御芳志の程忝し、宜敷伝へ

三頁

呉られよ」と、詞に浅田頭を下（げ）「ハヽ主人大鳥桂助も、福島君副将の義、承知致候得共押て献上仕る。何卒御受納下さるべし」と、聞より福島横手をうち「大鳥君の心中天晴〳〵、万一、某戦場にて討ち死致す其跡は、何を以て案内とすべきや。大島君には此絵図を大切に所持いたさるべし、此絵図無くば某を地理の案内と後陣に留め置、我戦功を遂ん事思ひも寄らす。此絵図を陣所に押置、我は先陣申受、望の如く支那国勢、千変万化に駆け悩まし、名を後天（注16）に残さんは、ハヽ悦ばしや嬉しや」と、天へも昇る其勢ひ。浅田は手を突、詞を下「ハヽ主人の志、御受納の上は、私は早おいとま、主人へ具に申聞ん。御両君には天晴御手柄、諸君失敬〳〵」と、しづ〳〵館へ立帰る。跡

見送んて御大将、つゝ立上り「ヤア〳〵両人、東学一度亡ぶといへ共、一揆再び起こらん事、鏡に懸けて（注17）顕れたり。必す油断いたすな」と、言に両人畏まり「仰にや及ぶべき。東学如何程起こる共、我々両人駆け向はゝ、取ひしかんは瞬く内、早お暇」と、勇み立。残る大鵬（注18）、出（て）行猛将、胸の底意は広島を跡に見なして出湊ある。

弐段目

四頁

葵の花は日を見て転んじし、芭蕉は笑いを聞て開くとかや。夫（れ）には似ざる支那国人、日本の武勇に敵せんとせしが、度々の敗軍に心悩ましし、支那国王、北京の都に出御あり。日夜の評議区々なる。陸軍の大将、左宝貴進み出「三日以前より軍の評議何所確実せぬは、馬鹿〳〵しい。是非、今日は何れとも相定めん。先（ず）某か存するは先達て軍大将として、聶士成（注19）、江自康（注20）を遣わせしは、心もとない。某、平城へまかり越、一戦して勝利を得ん。旁いかに」と、傍若無人。帝「暫し」と、止め賜ひ「我国は建国以来五百年、草もゆるがぬ支那国なれども、朝鮮国に東学起り、加勢として彼の地に向ひ東学党取静め直に凱陣有るべきを日本勢に敵対、今此難儀押起る。能々防戦の用意せずんば禍ひ限り無らん」と、未然を悟る明智の仰（せ）、満堂の官人顔見合せ身に冷汗、玉敷底（注21）「奏聞〳〵」と声高く、副将軍・葉志超（注22）、円月の鉾ふり立〳〵呆然として入来り「ヤア〳〵旁大事こそ候へ、日本の兵士牙山の砦へ一手に成、ひた〳〵と押寄〳〵、中に取分け松崎大尉、味方の陣へ只一騎、大太刀打ふり、切入〳〵討れし死骸は、小山の如く、味方は大半討死し、残る軍兵立足なく、東西へ遁散て、牙山の砦は敵の陣家、兵糧、金銀分取しられ、事難儀に候へば、早く新

五頁

兵繰り出し賜へ、早く〳〵」と、気をせいたり。帝は王座を立賜ひ、階下に控えし葉志超か首筋取てぐつとねじ付「汝此度朝鮮加勢の副将を授け、聶士成・江自康、諸共彼の地へ遣はす。東学納る上からは速に凱陣せす、日本勢に敵対のみか副将の身を以て、命を惜み立帰り、跡の堅めは誰が致す。卑怯者臆病者、何とせん、腹立や」と、はつたと蹴飛す帝の逆鱗。理の当然に、葉志超、投首（注23）してぞ控へ居る。帝は猶も声荒らげ「ヤア〳〵官人共、葉志超を引出し鉄砲にて打殺せ、早く〳〵」と詔のり。「ヤレ暫く」と、李鴻章、押留めて「御前に向ひ斯く敗軍に及ぶ上は一人より十人味方を招く、今此時あつたらしき勇士殺すも残念、味方を討つは不吉の元、此誤りを改めて、再び戦地の働きこそ、勇者の誉、是に過ず。又、我君へ一ツの願ひ、恐れながら、某は大元帥を賜はり左宝貴を軍大将、新兵操出し平城へ駆行、東学を味方に引入、前に清兵後に東学、挟み戦ふ其時は、さしも勇々敷日本勢、強気挫けて忽に降参するは間の変転そ。再ひ運開く智略、此上候はじ」と、怖める色なく述たるは、実（に）乱世の英雄也。帝叡感浅からず。「でかしたり、李鴻章。朕思ふ子細も有れど、万事は皆々凱陣の上、早うち立」と、御上意に「はつ」と、各々勇みたち、「鉾、鉄砲よ、軍艦」と、千里の出船、万乗の君に暇、

六頁

諸軍勢、名残を分る時津風、空定めなき朝鮮へ、勇み進んで出て行。

参段目

京城より成歓（注24）駅街道に川幅広き仁川の、岸の真砂も日に輝き、さも物凄き其風情。支那軍の大将たる聶士成、川岸に敷波敷かせ出張して、襲ふ和軍の激しきを千里の外に防ぎの帷幕くわい（注25）、ぞろ〳〵と備へける。

斯る所へ川筋より副将軍、葉志超頬髭さつと異相の力者、陣頭に走せ来り、「されば、日本の兵共、中に取分福島中佐、野津が隊長、松崎大尉、何れ劣らぬ二人の大将、成歓より此辺迄、我々野陣を構へしと如何成術で見出しやらん。両陣先手争ふて追々是へ寄せ来る体を知せ申」と、相述（る）。聶士成ほく〳〵頷き「其筈〳〵。イヤナニ、葉志超、先刻申渡せし通り、士卒に残らず縄をかけ、此所に待伏して事を計らん、早く〳〵」「其儀は承知致せしが、合点の参らぬ貴殿の指図、計略の底聞かされよ」「ホヽ斯ばかりでは不審は尤。日本に聞及ぶ野津中将、大島少将、日本無双の強者、只今是へ寄せ来たる。福島は大島が隊長、松崎は野津か隊長、此両人を術を以て同士討させ、二虎争ふて一虎を失ひ、寄手をひしぐ我計略」「ハヽ天晴〳〵感心致した。コリヤ〳〵者共、

七頁

今聞く通りの謀計なれば、言時し（注26）如く合点か」と、手下の官人一々に高手小手に括たり。聶士成は立上り「ヤア〳〵葉志超、貴殿は我に随ひ来り、川を渡つて伺ひ、謀成就せば相図を早く、猶両岸の大舟小舟、一々残らず焼捨てられよ、早く〳〵」と、友綱解（き）、越る川波岸向ひ、数多の軍舟時の間に、一巨（注27）の、煙の影ばかり、皆ちり〳〵に忍び行、群羊（注28）、に、虎を放つが如く、当る所に敵なきは刃尖き日本勢、副将軍福島中佐、牙山の戦に大功顕はし、今又爰に支那国勢、野陣の噂さ聞へしかば、只一戦に追散らし、味方の陣に為すべき」と、馬上勇々敷（く）見渡せば、森の木影に伏勢ならず、括し上たる下賤の者「コハいぶかし」と、声を懸け「コリヤ〳〵唐人、其方共は何国の者、何卒爰に此有様、残らずと申すべし、如何に〳〵」「ハヽ御尋（ね）預り答るも面目なけれど、我々は此辺の町人百性、松崎とやら申日本人、斯の如くに禁め置、成歓の方へ通り候」と、言に福島頭を傾け「ムヽスリヤ松崎は早此所を通り成歓へ向ひしとや、後れしか、残念〳〵。併し松崎に限り民百性を苦しむる子細なし」「イヤ〳〵左にあらず、松崎殿は無慈悲にて、何にも知らぬ女童も皆殺し、まだ其上に此辺の有徳な家へ乱入し、金銀衣類米穀迄、理不尽に奪ひ取、暴虐万民の嘆き此上なし。哀れお慈悲に

八頁

我々が命を助（け）下さらば、生々世々の御恩ぞ」と、己がする業、白々と涙乍らに願ひ居る。「ムヽ心得ぬ。日比松崎が軍令に打て替たる取捌き、『民百性を苦しめず大事にせよ』とは出陣前、大元帥より重々の達し、何にもせよ軍兵共、皆禁を解はなし助け返せ」と、仁心に、「ハツ」と、皆々夢見し心地、三拝九拝なしにける。唐人共詞を揃へ「ハヽ重々の御情、此御恩には我々共日本へ御味方申上、手柄始は成歓へ御案内仕らん、イザ召賜へ」と、進むれは「続けや諸軍」と、福島が下知に軍卒勇み立、皆川上へ急ぎ行。又も一陣風に連、金太鼓の物音駒の足、鬨をドツトぞ作りける。左右の輔翼（注29）は竜虎の勢ひ、松崎大尉は馬上に跨り、仁川さして乗来り。「ヤア〳〵者共、聞及だる仁川は大川なるぞ、渡し舟は焼捨あれば歩行渡しの用意せよ、早く〳〵」と、呼わつたり。「はつ」と、答へて軍兵共、馬武者歩行立手を取組「ゑい〳〵」声にて打渡るは目覚しくも又勇々しけり。

四段目

東風吹風に翻す旭の大旗押立させ、福島中佐諸軍に下知して「ヤア〳〵者ども、開門、立切り、敵の臆病、此門一ツ討破るは安けれ共、手に足らざりしチヤン〳〵坊、小筒を以て討取れ」と、言

九頁

より早く先手の軍兵、筒先揃へ討懸る。敵兵劣らず打ち出す鉄砲、すさましかりける次第成り。人は凌げど乗る馬は射すくめられて、福島はヒラリト飛下り大音声「ヤア穴這り（注30）する卑怯者、日本の狐狸にも劣つたるチャン〳〵坊、此門ばかり堅めても、黄洲の抜け道へ案内知たる我手勢、残らずまわし、時の間に挟み攻れば、厨の豕鶏料理（注31）に鶴言の夢（注32）覚して呉れん、早出よ」と、飽迄雑言こたへ兼、葉志超は踊り出、己が力を頼みとし「葉志超此内に有と知らざる小国人、我鉄棒受けて見よ」と、真一文字に打て懸る。「心得たり」と、受流し、首を発止と討取たり。福島勇みの声高く「支那国に隠れなき葉志超を福島中佐打取たり」と、呼はり〳〵門へ駆入り、前後四方をさし堅め我陣家にぞなしにける。

五段目

往昔、義士を封じたる（注33）朝鮮の分内にて、酒家の麓に一構へは、東学党の総長・余相鉄（注34）支那国人に合体して、日本を討たん底巧み、一間の内に閉じこもり、軍慮に心痛め居る。兼て、一味の天慶、雲関、気性を顕はす派手衣装、いかつがましく座に直る。燕居（注35）の一間押開き、館の主、余相鉄おどろ

十頁

の髪髭ぼう〳〵と、「身の芸懐（注36）を披露せん」と、一間の内より立出て「是は何れも能こそ入来。是へ〳〵」と、挨拶有れば、二人一同に拝謝して「今日我々へ何か密談の旨有て紙札を以てお知せ故、申合せて参つたり。して御披露の趣はな」「ヤレ音高し〳〵、申入度其子細は、今日本の軍勢我国へ乱れ入、平城をも攻取らんとする敵の結構、先日、支那国の大元帥・李鴻章より我への使『一味合体なしくれよ』と、申来りし故、承知の旨申し遣はす、我支那国に恩有事、御身達も能知るべし」「スリヤ日本勢は我東学党の為には元より敵、追退ん我企（て）、夫に付ても希代の事は、日比信じ奉る関羽の尊霊帝神社、此程続きて不思議の霊夢、『汝が義心感ずる余り、我此土に再来して腹心の書〈生〉の内へ乗移り、影身に付添居る間、其者を東学党の大将とせよ、其印を見んと思はば、此山影の肉桂（注37）の林うず高き地を穿ち見よ、必ず印有へし』と、三日迄同じ霊夢、心の迷ひか正夢か、某が心一決せず。各如何に」と、尋ぬれば、天慶は進み出「何よりは先づ先生の夢を見当て、肉桂の林を尋るが近道」と、三人評議の一ト間より、おづ〳〵出る、凌雲が、師匠の前に手をつかえ「先月から御指南承る新参の私なれば、御大切な評儀に出る事ならぬ羨しさ、恐れ多きも返り見ず立聞した

十一頁

る一部始終、何卒お慈悲に此度の人数に加へ下さらば、倶々忠勤尽したし」と、余儀なき願ひ。余相、尖き声荒らゝげ「針を袋へ入置ば其先外へ突貫く譬、汝匹夫にもせよ、袋を貫ぬく針の如く、器量を常に見るならば、一人より十人味方の欲しき今日の場合、呼出せいで置くべきか。省れしは平生に心懸悪しき故と、身の程知らぬ埋虫め、見るも中々穢らわしい、立て失せう」と、尖き懸りに、是非なくもシボ〳〵として立（て）行、余相鉄せき立「ヤレ何れも匹夫に懸り、由無き暇

取、早く彼の地を吟味有、早く〳〵」と、イラ立の師匠の進めに両人は鋤鍬てんでに道伝い、山路をさして尋ね行。跡見送つて、余相鉄一間へ入れは、こなたより心に不審立出る、凌雲傍た見まわし独言「今師匠の夢咄し、関帝の霊夢と言、是が嘘、又書生の内に化身の者が有と言、是も嘘、肉桂の林に一物埋み置たるも書生の器量をためし印可を譲る奥義ぞと見極めた此、凌雲、常に師匠の詞にも『稽古を励め見所有』との仰、夫に引替今日の一言、但は目鏡が違ひたるか、我身に曇り有る事か、娘との様子をば悟つた故か、どふして」と、心は千々に踏迷ふ。思案後に来かゝる、蘭奢「ヲヽ、凌雲様爰にかへ。ヲヽ一寸とコレこちらへ向いて様子聞して下さんせ」と、言

十二頁

にビックリ見合す顔「ヤアお前は爰へいつの間に」「いつの間とは聞えませぬ。お前の今のお心は、父様を頼み軍仕に行気で有ふ」「スリヤ今師匠へ願ふた訳を」「アイ残らず聞て居たわいな」「ムヽそなたと言ふほたし有て、先生には見限られ、迚も爰には居られぬ、凌雲　いつそ古郷のウル山へそなたと一所に駆落せふ、サア〳〵おじや」と、引立る。其手をジツト顔打ながめ「コレ、凌雲様爰で殺て下さんせ」「ヤア何と」「サイナア、大事を聞た此、蘭奢、爰を釣出し道へ出て殺す心で御ざんせうがな、それ程迄に義を磨くお前の切に成（注38）ならば、早ふ殺して下さんせ」「ホヽ出かした〳〵、大事を聞た其方を手に懸け我とても、是限り心底を顕はして、義兵の数に加はらねば、思ひ込たる所存は其侭、覚悟は能か」と、振り上る。「ヤレ待、凌雲早まるな、娘出かした〳〵」と、立出る主の、余相〈鉄〉、二人はビックリうろ〳〵と、消へも入たき風情なり。主は席に押直り「最前よりの一部始終、一間の内にて残らず聞。コリヤ、娘望の通、〈凌〉雲と今改めて夫婦にする。健気なは、凌雲、女に迷わぬ丈夫の振舞。今こそ貫ぬく袋の針、義兵を免す」と、一言に「ハツ」と、二人が三拝九拝、悦び勇む其所へ、響く人音慎に「書生霊夢の安否正せし上、其方も呼出ん、奥へ〳〵」と、師匠の命「ハツ」

十三頁

と、二人は打連て一間の障子。差荷ふ、二人が肩に穢れぬ箱、勢ひ込んで持帰り「霊夢に任せ、此箱を掘出せしは、此、天慶、イヤ、此、雲関じや」と、我一（注39）に師匠の前にさし出す。主は立寄一々に見改たる円月の中心に、一名有々と顕す文字、篤くと詠め「良成哉、妙成哉、関帝此土に再来の印を見する此数々、定めて召れし装束ならん、身不肖の某が芸懐を助けんと再び顕れ出賜ふか、ハヽ忝なし有難し」と、しさつて拝をなし奉る。二人の書生勇立「シテ関帝の化身の印は」「ヲヽ円月の中心の銘二句の文字にあり〳〵と化身の性名印有、披露は頓て、暫くは、余相鉄が胸に有」と、思案は深き奥の間へ、二人も運ぶ白木の箱、何でも「俺ジヤ」と、両人が、言ず語らず心の我慢、知らせを「今や」と、待かけたり。折から奥に謡の声、澄渡りたる音楽に連て間ゆる一間の内、「天晴関羽」と、ざゝめく声、二人の書生ビツクリし「扨は関羽の再来は我々にて有ざるか、何者成るぞ」と、訝る内、こなたの一間に声高く「ヤア〳〵旁、余相鉄が書生の者に再来したる関羽の化身而（て）体見知られ」と、一間の襖さつと開けば、コハ如何に、すつくと立たる、凌雲が頭に戴く寿帝巾、衿のホヲ衣、身に纏ひ、円月の鉾、突立（つ）行粧ひ、威風りん〳〵、関帝の魏の亡軍をひたされし（注40）昔も

十四頁

斯やと潔よし。両人は二度びつくり。「ヤアうぬは匹夫の凌雲め、しや

らくさい、関帝呼わり誠の関羽か、ドレ一寸ト試して見よふ」と、双方より得手に取付両人を、ニツコト笑ふて蹴返せば「申（し）〳〵凌雲様。霊夢よりは其手の内、関帝様に極つた。御免〳〵」と、二人共腰を抱へて遁帰る。一間に主が目も放さず詠入て「天晴〳〵、一度怒つて千里に輝く眼の光り、大将の器量顕はれし上は、是より直に平城へ乗入、李鴻章と心を合せ日本勢を挟み打、ハヽ悦ばしや、嬉しや」と、悦ぶ、余相、騒がぬ凌雲「今に始めぬ一揆の企、某一人平城へ立越たる迚如何にせん。雑兵士卒の手当有や」「ホヽ其気遣ひ無用〳〵。我東学の一派を企、朝鮮一国敵となし、戦争なせし某が、軍勢無くて如何にせん。相図の狼煙に馳せ集る方便は斯」と、用意の鉄丸発止と打（つ）、松に仕懸し相図の狼煙、昇ると均しく金太鼓、乱調に討立〳〵、鬨をどつと上たるは、山も崩るゝ如くなり。「ホヽ驚き入たる早速の良策、和兵何万寄たりとも、最早恐るゝ事有じ。して支那兵と調じ合、日本を包んで討たん時、平城へ通路の割符は如何〳〵」「ホヽ其割符こそ是成」と、渡せば取て押戴き「是さへ有らば通路は自由、松崎君と言合せし如く、東学党を亡し、支那勢を討ち取ん」と、喜び勇めば、主訝り、

十五頁

「我東学の敗軍を悦ぶ、汝そも何やつぞ言へ、聞ん」「ホヽ我ウル山の匹夫に有らず。大日本長門の住人、前原一誠が倅前原一旦之也。父一誠は伯父諸共西南の戦争に打死して名を上賜ふ。其時我は幼少成共、何卒して父に劣らず名を万天に輝さんと日本理師舎へ加入して、一心懲らす折も折、日清事件の和軍にはづれ、我、密（か）に此土に渡り、汝に近寄入門せしは、支那勢通路の割符を奪取、初陣の手始に東学党の棟梁たる汝を打ん我計略、其図をはづさず、今日只今、大願成就時至り、ハヽ嬉しや〳〵忝し」と、勇立たる其骨柄、実も日本に隠れなき前原一誠且定が、血肉分し若者也。始終立聞く娘の蘭奢、肌押くつろげ帯剣を咽にがわと突立る。是はとばかり両人は驚きながら寄れもせず、更に詞も無りける。娘は苦しき息の下、「こらえて賜はれ父上様、お前に不覚を取せしも、浅い私が心から、二世と恋せし其人は、お前の仇な日本人、父と夫が目の前で切つはつつを存命で、ドヲマア詠めて居られよぞ、又二ツには凌雲殿、来世は長く添とげて可愛がつて」と、ばかりにて、盛りの花の姿も枯て、果敢なく成にけり。「ハア、不便や」と、余相鉄、恩愛別れに勇気もくじけ、両の瞼にはら〳〵思ひは同し前原も、落す涙は広門の堤も穿つばかりなり。

十六頁

斯る所へ人馬の物音、あわやと見やる門前より、松崎大尉二ツの生首下僕に持せ駆来つて大音声「ヤア〳〵珍しい前原一郎、貴殿か知らせの相図を違へず、東学一味の、天慶、雲関、士卒も大半討取たり。此上は、余相鉄、降参して日本の靴を摑め（注41）」と、詰寄〳〵二ツの首を目先へつき付、「いかに〳〵」と、呼わりしは目覚しくも又勇々しけれ、余相鉄物も言ず、帯剣抜持我腹へぐつと突立怒りの顔色「エヽ無念口惜やな。我支那勢と心を合せ日本勢を亡さんと日夜心を砕く所、前原に妨げられ、夫のみならず剰つさへ、頼み切たる二人の書生、一時に打るゝとは我運命の尽る所、今日只今東学党亡び失たる印を見せん」と、謀逆一味の連判状ずん〳〵に引裂て、大地へかつぱと投付〳〵、持たる剣を我と我首に押当かき落し、其侭息は絶にけり。松崎大尉立上り「イヤ何、一郎是より貴殿と同道し、日本の本陣京城へ早打立ん」と、進むれば「実に尤」と前原も勇み進んで手束弓、姿は唐土関羽が行粧、心は日本大度の勇士、ウル山嵐吹返す、旭の御旗翩々ととゞき

随ふ秋津国、君は君たり臣は臣、下万民に至る迄、万歳とこそ祝しける。

六段目

十七頁

旭の昇る日本勢、次第〳〵に攻入て、爰ぞ要地の平城を攻落さんと馳せ向ふ。寄手の大将大島旅団長、福島中佐、其外諸将兵士の面々、列を正して居並だり。大島少将諸軍に向ひ、「そもそも、牙山の戦争より成歓始め威海衛（注42）一度も不覚を取ざるも、諸軍の働き一命を惜まずして、敵を打取大和魂、大君の上聞に達し、叡感の程思ひ入しにても、此平城要害第一の城とは聞け共、何條此城恐るゝに足らず。四方の門より一時に攻めなば、落城するは必安し、諸君如何に」と、有けれは、福島中佐進み出「某迚も左の通り。前原一郎に割印を以て東学党の余類と偽り、入城させ城中にて切まわり、其挙を伺ひ、四門より一度に打て入時は、一時に乗取り味方の勝利、いざ討立ん」「尤」と、四方へこそは別れ行。

斯る所へ前原一郎、士卒も連ず只一騎、門外に大音声「東学党の隊長、余相鉄より使として書生、凌雲参つたり。開門〳〵」と、呼わりしは、城中響くばかりなり。当番の兵士声々に「東学党よりの御使、陣中通路の割符御所持なされしか、如何に〳〵」と、相述る。前原は懐中より割符の札を取出し、陣中通路の割符の印、慎に是に持参したり。お渡し申、開門有れ」と、言に「実にも」と、押開き通路の割符篤くと改め、「イザお通り」と、兵士の面々伴ひてこそ入にける。

斯る所へ、大島

十八頁

少将軍卒引出し東の方、大門近く詰寄ける。旅団長士卒に向ひ「前原が相図を当て大門砕く、強薬の大砲、諸軍一度に駆入て、立籠つたる支那勢へ、日本刀の切味見せよ、用意〳〵」と、軍令なし、相図を今やと待所へ、城中俄に騒ぎ立、太刀音、筒音すさまじく、イザと懸たる号令にどつト放す大筒に、大門破れ飛散たり。「進めや続け」と、我一に城中さして駆入ける。敵数万騎を切取て、其身も数ケ所の鉄砲疵、よろぼい〳〵、前原一郎駆来る。跡より聶士成、夫と見るより「ヤア〳〵小忰、支那国に隠れなき聶士成か剣の切味、己が骸へ受て見よ」と、呼わり〳〵切結び、火花を散て戦ひしが、口にも似合ぬ聶士成、終に果敢なく討れけり。「サア心安し、さりながら我首敵に渡すも残念、潔ぎよく最期をせん」と、ヨロボイ〳〵立上り、火炎の中へ飛込んで、哀れはかなく成にけり。寄手の大将大島少将、馬は射られて身は歩行立、城中響く大音声「ヤア〳〵支那国の軍大将、左宝貴、は何国に有、いて合やつ」と、呼はつたり。此方の方より大将左宝貴、獅子奮迅の荒たる行粧、駆出ではつたと白眼付「ヤア小国の日本人、支那国に名を得たる大将左宝貴、汝を始め日本勢、皆殺にして呉ん」と、言より早、飛び懸る。「シヤ小しやくな」と、渡り合、爰を先途と戦ひしが、大島が

十九頁

太刀風に切立られて、左宝貴は首は前にぞ落にける。大島少将勇み立「ヤア〳〵者共、平城残らず攻取上は、分取の物、京城へ運べ〳〵」、「ハツ」と、答へて諸軍勢、京城さして荷ひ行。

七段目

黄海と名に聞し、満々たる海上に、数艘の軍艦、やり違へ〳〵、敵も

味方も打合有様、鉄砲、石火矢、大筒の音も烈しく聞へける。煙の中より坂本中佐、数ヶ所の深手事共せず、向ふを見やり怒りの顔色、「数艘の敵艦討沈め大勝利とは成たれ共、心憎いは向ふの大船、北方さして遁行有様、某一人泳ぎ行、北の岩根に待伏して、残らず切捨討死せん、そうじやく」と、打頷き、着せし軍服ぬぎ捨てく、大太刀一振腰に帯し、ざんぶと飛込む潮煙、危ふくも又見へにける。漸、峨々たる岩上へ駆上つて大息つぎ「エ、口惜しやな、気は張詰ても深手の悩み、船ははるかに行過たれば、追付ん事思ひも寄ず。此所にて潔よく切腹して相果ん」と、刀引抜我腹へぐつと突立引まわす。折から漕来る一ツの小舟、漸に漕寄く、斯と見るより声を懸「申我君坂本様ヤ、早御最期か、死したり」と、呆れて詞無かりける。手負は苦しき顔を上「ヲ、宮田か、無念なりやい、戦場へ趣

二十頁

くからは打死は覚悟の前、去ながら我大君の竜顔を拝し申せず死せん事、返すくも残念なはやい。其方是より帰国して、我討死を披露せよ」「ハ、委細承知仕る」とは言へ「主人の御最期を見すてゝ、何と帰られう。我も倶に追腹せん」と、刀抜手を留る坂本「ヤア狼狽たか宮田、其方爰で切腹せば、我打死は犬死同前、我言事を用ひざれば主従の縁切ふか」「サア夫は」「アレく向ふへ敵の軍艦見付られて恥辱を受な、早行けく」「そんなら我君、もふお去らば」「宮田さらば」も、此世の別れ、漕出せ共、後髪、実（に）檀特〈山〉の浮思ひ（注43）、矢竹心の張詰し、心ゆるめばガツクリト引汐時と諸共に、消行人の名も高き、其坂本が身の果は哀れ果敢なき次第なり。

八段目

武蔵野の所も広き其中に神田の原に一構へは、前原一誠（注44）の後室・真弓、子息前原一郎を引連退し隠居屋敷、子供は朝鮮軍中へ志願を達四月前、朝鮮国へ趣きて、今に便りも有ざれば、凱陣を待兼て、目界（注45）の見えぬ物案じ、琴の調を腰元ども機嫌取々なる所へ、表の方に立派の骨柄、娘伴い門に寄、「前原殿の屋敷は是かな、某事は田中宗一と申者、一郎殿に許嫁の娘を同道致し

二十一頁

たり」と、聞て真弓は探り出「コレハく宗一様、ついどお目もじ致さねど、ふとした事で一家の約束、御案内とは丁寧な、マアお通り」と、あしらへば「御免なされ、御老母」と、娘を連て上座に直り、仰（せ）の如く実に面は知らねども、文通を以て申堅め祝言の吉日を待程もなく日清事件、一郎殿も志願を以て出陣を仕られし趣き、此方にも時分の娘、押て召連参つたり。御手渡し申置」と、慇懃に述らるれは、花子は傍へさし寄て「私事は花子と申して、お前様の嫁、宜しう御頼み申上ます」「いやもう夫はこつちも同じ事、宗一様もちとお休み」「如何にも老足の労れも有れは、暫く一間で休息せん。御老母、後刻」と、目礼し一間の内へ入にける。

斯る所へ表には、坂本八郎が妻・君子、我子を抱き、母の内しづくとウチ通り「母様くく君子で御ざんす、御見舞に参りし」と、言声聞て母は悦び「ヤレくく君子、よふこそく、是に居やるは、嫁花子。宗一様がたつた今同道でお出なされたわいの」「これはあなたが姉御様で御座りますか。私は花子と申不束つか者（注46）、お目懸られて下りませ」「ヲ、是は嫁御量、行末長ふ頼みます」と、挨拶取々なる所へ、坂本が従卒宮田源吾「主人の身の上注進」と、戻りかゝつて此方の門口、目早き君子走り出「ヤレく源吾戻りやつ

二十二頁

たか、弟が討死の注進なるか、折悪し」と、言ふ内、花子は見てビックリ。「聞しに違わぬ年恰好、我夫なり」と、思ひ詰「申母様一郎様がお帰り」と、聞に驚く主従が、とやせん角やと気もそぞろ、母は俄に顔色替わり「ナニ一郎良が戻つたとな、爰へ来よ言事有」と、詞に是非なく宮田源吾「前原一郎良且之」と、立寄、首筋取て引据へ「コハ何事」と、両人か縋る手先を突退〳〵「ヤイ爰な人でなし、己れ此度志願して、君の為、国の為と望むに付て、自もどうぞ手柄を顕はしたら、天晴れ父の胤なりと世にも人にも誉られなば、冥道の夫へ能き土産と思ふに違ふ其根性、命を惜しみ遁帰り、どの面さげて此母に対面せうとは恥の上塗り、業ざらしめ、大腰抜親子と言も穢らわしい、キリ〳〵と出て失せい、コレ〳〵嫁女、あやつはアンナ大腰抜畜生めに構はずと、サア〳〵おじや」と、立上る袖を控へて姉君子「申母様お腹立は去事乍、申さば大事の嫁定め、お心を直されてせめて暫しは此家に」と、取付歎くを振放し、浮かぬ花子を引連て、奥間さして入にける。宮田は膝を丁度打「孟母は三度隣を変へ、子を教育せし、慈しみ思ひ出して日の本の烈婦と言は、お袋様。併し某帰国せしは、前原様の御身の上御注進ばかりでなし。あなた様へお渡申物有」と、渡す布紗は浦島が明て

二十三頁

悔しき白木の霊〈牌〉、「戦功院砲煙大居士」「ムヽ是が弟が霊〈牌〉なるか」「イヤ〳〵一郎良様の御霊〈牌〉是に有」と、是も同じく一ツの戒名「スリヤ是が弟の位牌、して又是は誰が位牌」「ハヽ夫こそ旦那坂本様」と、聞てビツクリ物をも言ず。ムシャブリ付て引しやぐり「コレ源吾、誠かやい」「お道理じや〳〵わいな、私も最前より御咄しよと思ひしが、胸に余りし旦那の身の上、御推量下され」と、さしも丈夫の男気も取乱したる有様に、君子は猶も堪へ兼て「つらい悲しい其内にそなたはお傍に付添ふて、御先途迄も見届た忠義の道は立て有、我身はそれに引替へて海山隔つ唐国で御身を果し賜ふとは如何なる因果」と、ばかりにてカッパと伏して泣居たる。一間の内に玉ぎる声、障子も朱に染なせば「コハいかに」と、両人か立寄開く障子の内、花子は懐剣咽に突立、苦しむ体に二人は取付「ヤレ早まつた何事」と、言声聞て、奥の間より母は立出「これ嫁女、気が違たか、何卒」と、言より外は詞なく、先立物は涙なり。手負は顔を振上て「気が違ふたとは曲も無い。ホンニ思へば此身程、はかない物が有かいなア。互に顔は見知らねど、許嫁した其日より、焦れ暮した我夫は朝鮮国の土と成、長い月日を我一人何んと長らへ居られふぞ。生て思ひを仕ふよりは死んで未来の

二十四頁

契りを楽しみ、花の台で夫婦にと思ふて死る、わしが身は行先知らぬ冥途の旅しやの、地べたをうろ〳〵と迷ふ此身はいとわねど、さぞや跡にて父上の歎（き）の程か思はれて、跡に心か引かるゝ」と、迷ふ心のいじらしさ、君子は懐剣抜以て自害と見るより宮田はおさへ「申しお待ちなされ、奥様」と、留る一間に声高く「早まり賜ふな君子殿」と、田中宗一立出て「夫と倶に自害とは貞女は立て共、孝にうとし。夫に替り舅御へ、孝行怠る事勿れ。又娘が自害は母への孝、いやなにお袋嫁の花子が介抱受、心任せに往生有」と、未前を見抜、宗一が一句に母は気も撓み、諸肌ぬげばコハ如何に、下着は朱に染なして苦しむ有様、三人はビックリ。是はとばかり走り寄、悲しい中に君子は声上「のふ情なや母上様」と、取付歎けば、母は起立「最前それ成宮田

殿、一郎良成と言し時、手ざわりと言、骸の恰好違ふて有とは思へ共、奥には田中宗一殿、傍には嫁の花子迄それはと思ひ詰たる幸ひ、一郎良にあいそ尽させ、家へ帰して外々へ縁付をさそふぞと情が返つて仇と成る、許してたべ」と、ばかりにて、誠を明す老子の節義、這寄にじり夜の鶴（注47）老と若木の花桜、散りて果敢なく成りにける、ワツトばかりに人々が落す涙は品川の舟も流るゝばかりなり。「熾仁卿御入」と、知

二十五頁

らせ程なく入賜へば、跡に随ひ諸官の面々、列を正して居並んだり。熾仁卿取あへず「坂本始め前原一郎良戦死の趣きさぞ驚き、君にも御感斜めならず、坂本の一子実ルとやら成人の後、父に劣らず君へ忠臣第一なり。夫迄は大君より万事の恵み賜はる上は子の成長を楽みに、花咲く春を相待れよ。前原が世継には田中が末女光子を以て、家名相続致すべし。宮田源吾が忠義の程、君にも益々御感あり。海軍少尉を下し賜はる。是より直に出陣有れ」と、仰せに「ハツ」と、三人は、有難涙に暮れ居たる。歎きの中の悦びは尽ぬ名残りを振捨て「早お暇」と、立（つ）宮田、田中も跡に残れ共、泣ぬ顔する義者、勇者、散りし花子の嫁御量、輿は其侭野辺送り、老の田中は留りて「若木の花は先立も、老少不定（注48）是成」と君子を諫める御大将。千代に八千代にさざれ石の岩をとなりて苔のむす迄。

明治廿八年二月一日印刷
明治廿八年三月廿七日発行
著作者兼発行者　兵庫県淡路国三原郡村ノ内三條村五百拾番屋敷　吉田　伝次郎
印刷者　兵庫県淡路国三原郡市村ノ内市村六拾七番屋敷　奥井熊平

四、本文の語釈（注釈）

（1）東学党
朝鮮李朝末期の宗教団体。崔済愚の提唱する儒・仏・道教を折衷した東学を信奉し、西学（カトリック）を排斥。一八九四年、甲午農民戦争（東学党の乱）をひきおこした。本作では、東学党総長として余相鉄が五段目から登場する。

（2）有栖川熾仁（たるひと）親王（一八三五～一八九五）
有栖川宮幟仁（たかひと）親王の長子。陸軍大将、参謀総長。本作では総司令官である。

（3）寛仁たる大度
「寛仁」は、寛大で慈悲深いことで、「大度」は、心の広いこと。ここでは、有栖川熾仁親王が、寛大で慈悲深く、心の広い様子。

（4）御侍い（みさぶらい）
貴人（熾仁親王）を敬ってそのそば近く仕える者。ここでは、大島少将や福島中佐などをさす。

（5）大島（義昌）少将（一八五〇～一九二六）
「嘉永三年八月十五日生まれ。西南戦争に従軍。日清戦争の際は平城攻略で戦功をたて、日露戦争では第三師団長として参加した。」（『日本

人名大辞典』）とあり、日清戦争時、混成第九旅団の隊長であり、史実に沿う。

（6）福島中佐

成歓の戦いで大島旅団長率いる部隊の副将。『日清戦争実記』では「韓地派遣の陸軍中佐福島安正氏」（第壱編　六五頁）とあり、史実に沿う。

（7）おこの者

「おこ（烏滸）」は不敵なこと。「おこの者」で、不敵なものの意。

（8）李鴻章（りこうしょう）（一八二三～一九〇一）

中国清末の政治家。安徽省合肥出身。太平天国の乱の際、曾国藩の幕下にはいり、江蘇巡撫として淮軍を組織、太平天国軍や捻軍と戦った。一八七〇年直隷総督兼北洋大臣に就任。その後洋務運動の中心人物として軍の近代化を図ったが、日清戦争の敗北で失脚。本作でも清国の総司令官（大元帥）で、史実に沿う。

（9）左宝貴（さほうき）（一八三七 - 一八九四）

清の将軍。字は、冠廷。山東省費県（現在の平邑県）地方鎮の人。平壌にて一八九四年九月十五日戦死。本作では、「平城の戦い」で大島少将に討たれる。

（10）牙山（がざん）の戦い（成歓の戦い）

日清戦争の経過は、「日本軍は牙山の北東、成歓で清国軍を打ち破り（一八九四年七月二九日）、八月一日に宣戦布告した。九月十五日の平壌の戦い、つづいて十七日の黄海海戦で日本軍が勝つと、勝敗の帰趨は明らかになった。日本では、九月、大本営を広島に進めることにし、十五日、平壌総攻撃の日に合わせて天皇が広島に到着、天皇の陣頭指揮のもと戦争に臨む体制をつくり、国民の戦意をかきたてた。」（『国史大辞典』吉川弘文館　一九九〇年）とあり、本作でもこうした戦いに沿って描かれる。

（12）平城

現在の北朝鮮「平壌」。

（13）黄海海戦

日清戦争中の明治二七年（一八九四）九月（十七日）、日本連合艦隊が、黄海で清国北洋艦隊を破った戦いで、史実に沿う。

（14）不日

多くの日を経ないこと。

（15）　大鳥（圭介）公使（一八三三～一九一一）

清国・朝鮮公使となり、日清戦争の外交工作にあたる。本作では、戦争の先発隊に朝鮮公使の職を生かした詳細な絵図を送る。

（16）後天

人が生後に、社会の環境や経験、学習などによって身につけてゆくものをいうが、ここでは「後世」ぐらいの意。

（17）鏡に懸く

鏡に映して見るように明らかである。

（18）大鵬（「たいほう」・「たいぼう」）

古代中国の想像上の大鳥。鯤（こん）という魚の化したもので、その翼の径は三千里もあるといい、一とびに九万里ものぼるという。ここでは、広島に残る熾仁親王を喩える。

（19）聶士成

「成歓の戦い（牙山の戦い）」（一九八四年七月）の清軍の大将。大谷正『日清戦争』（中公新書　二〇一四年）に「聶士成が約二五〇〇名を率いて成歓に布陣し、野戦築城を行い、」（同書　六四頁）とあり、史実に沿う。

（20）江自康　不明。本作では、聶士成と並ぶ隊長。
（21）玉敷底　不明。
（22）葉志超（ようしちょう）
原田敬一『日清・日露戦争』（岩波新書　二〇〇七年）では、日清間の開戦の可能性が高まり、「李鴻章は、七月一五日、牙山の葉志超軍に、平壌への海路撤退を命じた。」（同書　六四頁）とある。本作では、一端戦場離脱し、再び復帰し成歓の戦いで福島中佐に討たれる脚色を施す。
（23）投首（―する）
うなだれること。しょげこむさま。
（24）京城より成歓
京城（旧日本軍朝鮮総督府・現ソウル）から成歓。日清戦争における本格的戦闘場所であり、史実に沿う。
（25）帷幕くわい
「帷幕」は幕と同じ。「くわい」は、楯（かいだて）の意か。そうすると「幕や垣楯による防御」の意となる。
（26）言時し　不明。「時」は衍字で「言し」か。
（27）一巨（いっきょ）「一炬」か。
一本のたいまつ。いっこ。
（28）群羊　羊の群れ。『絵本太閤記』（一七九七～一八〇二）二篇巻之十二に、「恰も猛虎の群羊の中に入るが如く、またたく内に三四十騎ばら〳〵と切倒せば」とあり、本作では日本軍の強さを象徴する。
（29）補翼・輔翼（ほよく）
政務をたすけること。君主を補佐すること。ここでは、福島中佐と松崎大尉をさす。
（30）穴這り「穴這入」（あなばいり）
穴に這い入ること。本作では、福島中佐が清国兵を罵って言う言葉。
（31）豕鶏料理
「豕」は豚で、豚と鶏のおいしい料理。
（32）鶴言の夢は「鶴首の夢」の誤か。
「鶴首の夢」
首を長くして待ちわびること。従って、「豕鶏料理に鶴首の夢」は、おいしい料理を首を長くして待ちわびる夢の意。
（33）義士（ギ子）を封じたる
「勇士を抱えている」意で、かつて朝鮮内では多くの有能な勇士がいたこと。
（34）「余相鉄」は不明だが、創作か。
本作では、東学党総長とする。凌雲（前原一郎）にだまされ、松崎大尉に攻め込まれ自決。
（35）燕居
暇で家にいること。家にくつろいでいること。
（36）芸懐　不明。
（37）肉桂
クスノキ科の常緑高木。中国の雲南省、ベトナムなどに自生し、日本へは享保年間（一七一六～三六）に渡来、暖地で栽植される。本作では、東学党の余相鉄がこの肉桂林に、関羽再来の象徴として装束の入った白木の箱を埋めておく。
（38）切に成
「切」は「ひたすら（の望み）」。ひたすらの望み通りになる意。
（39）我一（われいち）

単独で、また、「と」を伴って副詞的にも用いる）「われさき（我先）」に同じ。

（40）魏の亡軍をひたされし
関羽が魏の軍隊を任された意か。「ひたされし」が不明。

（41）靴を摑め
降参せよの意。

（42）威海衛（いかいえい）
清代末期、軍港として整備され北洋艦隊の根拠地となった。日清戦争以後、日本が占領。明治二八年二月十二日、「艦隊司令官丁汝昌は降伏を表明、翌日自刃し、同地陥落」（『国史大辞典』）とある。九月十五日の平壌の戦いの時期では日付が合わない。海戦であれば、豊島沖海戦（七月二十五日）か黄海海戦（九月十七日）の脚色であったか。「解題」では『日清戦争実記』の記述の影響も指摘した。

（43）檀特〈山〉の浮思ひ
「檀特〈山〉」は、俗に釈尊修行の山。『一谷嫩軍記』（一七五一年初演）二段目に「檀特山の。うき別れ。悉陀太子を送たる。しやのく童子がかなしみも」とあり、熊谷の悲しみの喩えに使われている。本作では、宮田源吾が主人・坂本中佐との永久の別れに使われる。。

（44）前原一誠（一八三四ー一八七四）
江戸末期・明治初期の政治家。前名、佐世八十郎。もと長州藩士。吉田松陰に学んで討幕運動に参加。維新後、参議・兵部大輔などを歴任したが、新政府と合わず、明治九年（一八七六）萩の乱の先頭に立ち、処刑された。本作では「西南の戦争に打死」とあり、前原一誠の家族の挿話である八段目は、独自の創作であろう。

（45）目界（「めかい」、「めがい」）
目で見える範囲。視界。視野。目そのものをさすこともある。多く、「目界見えぬ」の形で、目の見えない、目のきかないの意。ここでは、未亡人の真弓の症状である。

（46）不束つか者
「不束者」の衍字による誤り。

（47）にじり夜の鶴
「にじり寄ると夜の鶴」を掛ける。「夜の鶴」は、（夜、巣籠りして鳴く鶴の声は子を思って鳴くというところから）子を思う親の愛情をたとえていう語。ここでも親が子を思う気持ち。

（48）老少不定（ろうしょうふじょう）
仏語。人間の寿命はわからないもので、老人が早く死に、若者が遅く死ぬとは限らないということ。ここでも娘に先立たれた田中宗一が、未亡人となった君子を諫める言葉として使われる。

雑誌『歌舞伎新報』に掲載されるビジュアルイメージ

～明治の浮世絵師落合芳幾を中心に～

菅原　真弓

1、はじめに：歌舞伎のいわゆる図示化について

言うまでもなく歌舞伎は演劇である。そしてそれらの図示化にあたっては、古くから浮世絵版画の「役者絵」が担ってきた（図1）。舞台上の役者の姿を描くものとしては加えて、直接に舞台に取材したものとは言えないながら役者を描いた絵双六や、絵番付、辻番付などを挙げることができる。一方、歌舞伎は演劇であるからストーリーがあるのだが、その筋書き（正本）は、印刷物などの形で一般に流布することはなかった。

ここで取り上げる雑誌『歌舞伎新報』は、明治12年（1879）2月に創刊した日本初の演劇雑誌[2]であり、同30年3月の休刊（廃刊）までに公刊した冊数は1669冊。18年間発行し続けた大部な雑誌であり、かつ、江戸以来の歌舞伎の図示化（＝役者絵）と、それまでに文字化されてこなかった歌舞伎の筋書きとを併せて掲載した雑誌なのである。本報告書では、主にこの雑誌に掲載されたビジュアルイメージを取り上げる。またその際、この雑誌の表紙絵や挿絵を中心的に担った浮世絵師落合芳幾（おちあい・よしいく　1833～1904）の画業について主に扱っていくこととする。

図1　東洲斎写楽「三世大谷鬼次の江戸兵衛」
大判錦絵、寛政6年(1794)
東京国立博物館蔵、重要文化財

2、浮世絵師落合芳幾と『歌舞伎新報』

『歌舞伎新報』は、先にも述べたように、明治12年（1879）2月3日に創刊した日本初の演劇専門雑誌である。現存資料では縦22．2×横15．0程度の半紙本の体裁となる[3]。創刊号の表紙（図2）によれば、発行は歌舞伎新報社（京橋区銀座四丁目十六番地）、「新作筋書」などを載せ、「毎月三号宛」刊行すると謳っている。表紙絵を手掛けたのは、三代目鳥居清満（1833～92）であった。初期の表紙絵は清満に加えて鳥居清種（1830～90）や鳥居清貞（1844～1901）が担当しているが、49号（明治12年12月）の表紙に初めて、落合芳幾が登場する（図3）。本雑誌は、表紙絵の他にも挿絵や口絵（1613～1627号、明治28年）、そして錦絵附録（1628～1669号、明治29～30年）といったビジュアルイメージが掲載あるいは綴じ込まれていくのだが、その全てを見ていくと、表紙絵だけで考えても芳幾が担当した割合が非常に高いことがわかる[4]。役者絵を表紙とした本雑誌の刊行冊数は1576冊であるが、そのうち芳幾が表紙絵を担当したのは1191冊。75％の割合で表紙絵を描いていることがわかるのである[5]。ちなみに、表紙絵を担当した絵師たちの中にはたとえば、歌川国鶴の門人歌川国松（1855～1944）や明治の文人高畠藍泉（三代目柳亭種彦、1838～85）の息である兼彦（生没年未詳）といった、現在ではなかなかその作品にお目にかかる機会が少ない絵師や、芳幾の同門の弟子月岡芳年門下の右田年英（1863～1925）の名も見出すことができる。

図2　『歌舞伎新報』創刊号表紙
明治12年

図3　『歌舞伎新報』第49号表紙
明治12年

この雑誌は、芳幾の後半生のいわば「主戦場」となった媒体なのである。[6]が、まずは芳幾について概観する。落合芳幾は、明治期を代表する浮世絵師の一人である。幕末の浮世絵師歌川国芳（1797～1861）門下の俊秀として、同門の月岡芳年（1839～92）と並び称された存在であり、ライバルでもあった。

芳幾について語る場合、まず芳年との共作である「英名二十八衆句」（慶応2、3年（1866、67））が取り上げられる。これは彼の代表作の一つであり、いわゆる「血みどろ絵」[7]の代表的な作例であるからだ。また維新後の芳幾は、東京初の日刊紙『東京日日新聞』の創刊（明治5年（1872））に参加した新聞人の一人でもあった。さらに、新聞記事を錦絵化して出版した新聞錦絵という媒体を創始し、また新聞の挿絵という新しい分野を切り拓いた存在でもある。[8]

芳幾や芳年の弟子世代の浮世絵師たち、たとえば芳年の弟子水野年方（1866～1908）や右田年英（1863～1925）らが、発表の媒体を一枚ものの錦絵から徐々に新聞や雑誌の挿絵へと転じていった事を思えば[9]、芳幾は明治期以降の浮世絵師たちの活路を拓いた存在と言ってよい。そして本雑誌もまた、浮世絵師たちの仕事の場として機能していたことは先にも述べた通りである。

しかし芳幾は、既にいくつかの拙稿で述べてきた[10]ように、同時期の浮世絵師たち、たとえば先に挙げた月岡芳年や豊原国周（1835～1900）、小林清親（1847～1915）と較べてもなお、研究蓄積は薄く注目度は低い。そして残念ながら、これまで個展も開催されておらず、画集も刊行されていない。一方、美術史の分野ではなく、近代日本の国文学研究、特に明治初期の新聞や雑誌とそこに掲載された小説などに関する研究では、芳幾を中心に据えた論考ではないものの、しばしば名前が散見される存在でもある[11]。

『東京日日新聞』の創刊に携わって以降の芳幾は、新聞人、あるいはもっと広く出版人として評価すべきなのかもしれない。前述した「東京日日新聞」錦絵に続き、その翌年にあたる明治8年（1875）4月、『東京日日新聞』の記者であった高畠藍泉と共に、自ら社主となって『平仮名絵入新聞』（同年9月より『東京平仮名絵入新聞』、翌明治9年3月より『東京絵入新聞』と改称）を創刊し、自ら挿絵を手掛けているが、これが新聞に本格的な挿絵を入れた最初の事例となっているからだ[12]。金属活字の紙面に挿絵の版木を組み込んだ印刷手法は画期的なものであった[13]。読本や合巻といった小説に挿絵を描くことは、芳幾の前世代の浮世絵師たちもまた大いに手掛けている仕事であるが、それだけに芳幾にとって新聞という報道媒体の紙面に挿絵を付すのは、たとえば合巻などの草双紙の挿絵の延長線上にあったのかもしれない。明治20年（1887）11月19日号の『東京絵入新聞』の紙面（図4）を見てみよう。これは「明治一代女」の名で戯曲にもなった毒婦花井お梅の裁判風景を描いたものである。二段抜きの大きなスペースに法廷の様子とお梅の半身像が配置される。実際に法廷での取材を行ったか否かは不明であり、描かれたお梅は実在の人物をデッサンしたとは思えない、いわゆる浮世絵美人として描出されている。しかしながらこれは実際の事件の報道として描かれた挿絵であり、文字のみのニュースよりも遥かに読者の興味関心を誘ったであろうことは間違いがない。

図4　『東京絵入新聞』明治20年11月19日号紙面
『ニュースの誕生』東京大学総合資料館、1999年　より転載

芳幾は、創刊当初の明治12年から廃刊となる明治30年まで、雑誌『歌舞伎新報』に関わり続けた唯一の絵師である。先ほど述べた表紙絵に加え、『東京絵入新聞』挿絵（図4）と同様の印刷手法による挿絵、また本雑誌刊行末期に導入された口絵や附録の錦絵など、多岐に渡るビジュアルイメージを手掛けている。先に挙げた「東京日日新聞」の錦絵以降は殆ど一枚絵の錦絵作品がない芳幾にとって、本雑誌は唯一と言ってよい錦絵作品の発表の場であり、また出版人としての仕事としても代表的なものとなった。しかしあまりにも大部なためか、これまでこの雑誌に掲載された芳

幾作品について、またこの雑誌のビジュアルイメージについて検討した先行研究はない。

3、『歌舞伎新報』の内容と構成

雑誌『歌舞伎新報』の創刊当初の編集主任は、戯作者、歌舞伎作者である久保田彦作（1846〜98）[14]。創刊号には、当時著名の役者たちや戯作者たちも祝辞を寄せており、冒頭には尾上菊五郎（五代目）や市川左団次、市川團十郎（九代目）ら六名の役者たちが「歌舞伎新報発兌の御披露」と題した挨拶を記す。

歌舞伎新報発兌の御披露　尾上菊五郎
市川左団次
中村仲蔵
中村宗十郎
岩井半四郎
市川團十郎

（菊）そも文華開けてより新聞雑誌三十余種新奇を競ふ中に独り劇場の記事を載るいまだ新紙を見ざりしに（左）今度好事の君達が歌舞伎と題す新報を爰に発兌の挙あると聞まつ魁に六人一座初号へ顔をつん出して（仲）老鶯のほふホケ今日待つ甲斐ありて発行の初音をきいて若がへり羽根を縮めた秀鶴も此初刷へ腰を伸し年礼ならぬ初披露（宗）扇は家号の末広がり其刷高も幾万枚数を重ねて初霞棚引く空の幕内から及ばずながら是からは投書の数へ組入の（半）三升さんがお頼みゆえ家に伝へる随筆や故人の遺書の反故を集め一編ごとに寄書の欄へ岩井の水ぐきは拙いことゝお叱りなく（団）其編輯の名に背かず南三升や見連を両の翼と九万里へ一時に声価を揚幕から楽屋のあなを仮名垣翁流れよどまぬ河竹瀬川（菊）いづれも当時の顔揃ひ（左）筆を揮へば（仲）外に敵なし（宗）其繁昌は（半）私しが保證（団）隅からすみへ（菊）御愛顧をお馴染様へ（団）ホゝ敬白（六人）冀ふ

※文中（菊）（左）などとあるのは図中にあるそれぞれの役者の印

雑誌という新しい媒体[15]で、江戸以来の歌舞伎が取り上げられることに対する期待感がこもった挨拶と言えよう。歌舞伎業界の期待は裏切られなかったようで、毎月三号の発行予定が早くも7号（明治12年4月）からは「毎月五号」、そして781号（明治20年［1887］5月）からは「毎月十号」刊行へと増加する。刊行頻度の高さはすなわち需要の高さと考えてよいだろう。これが「毎月三号」の刊行当初のペースに戻るのは、明治28年8月の全面リニューアル（1613号）を待たねばならない。但しこのリニューアルにあたっては、表紙デザインやビジュアルイメージの扱い、そして丁数（ページ数）の大幅増加などを含めた構成も全面的に刷新している。創刊から廃刊までの月次刊行冊数を総観する[16]と、徐々に刊行冊数が増えていっていることがわかり、最も多い時は月次十三冊に及んでいる（明治17年11月、明治18年5月）。最も数多く刊行されたのは明治17年の125冊で、3日間に一冊のペースであったことが判明する。その当時がこの雑誌の最盛期と言えよう。

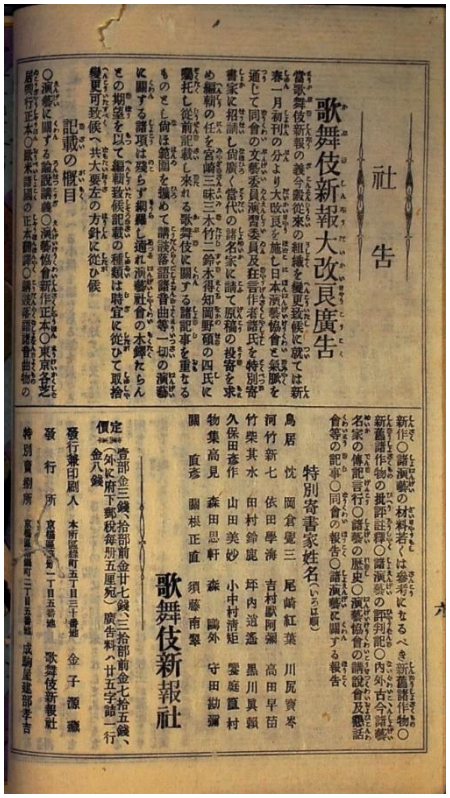
しかし、後述する編集方針の変更がわざわいしたのか、明治27年（1894）10月30日刊行の1609号を以て一時休刊し、翌28年3月3日に復刊。しかし3月に2冊、翌4月に1冊刊行した後は再び休刊の憂き目にあう。同年8月2日刊行の1613号からは、表紙デザインや構成など全てを刷新して再出発し、ここから廃刊となる1669号（第二巻第六号、明治30年3月12日）までの間、創刊当初に謳っていた「月次3冊刊行」がようやく定着する。

創刊当初のページ構成は、表紙＋五丁（全12頁）としており、これは明治24年12月刊行の1320号まで継続する。翌25年1月刊行の1321号からは表紙＋六丁へ、そして明治28年8月刊行の1613号で全面リニューアルを行った際、表紙＋二十丁へと大幅に増ページを行っている。ちなみに、たとえば久松座の新築（8号、明治12年4月）など

のニュースを伝えたり、新年号などの場合は一時的に丁を増やすことはしばしばあった。

なお、先に述べた明治28年8月の大規模改変（1613号～）に伴い、創刊時から発行してきた歌舞伎新報社に代わって玄鹿館が発行社となる（歌舞伎新報社は編集部局として継続）。

構成や刊行冊数などについては以上の通りだが、ではどのような内容を掲載していたのだろうか。当初は興行予定の演目の筋書き（正本）に加え、「雑録」として劇界のニュースを一部載せる程度であったが、徐々に内容の充実をはかっていくに至る。しかしこの筋書きが文字化されて公刊されるということが、この雑誌の最も大きな価値であったという。「「歌舞伎の正本」が容易には手に入らない状況のなかで、『歌舞伎新報』の筋書は数少ない〈読む芝居〉としての価値を売り物とした」と指摘されている[17]。なお1071号（明治22年11月）からは連載小説をスタートさせており[18]、また明治25年新年号（1321号）からは、歌舞伎に限らず「諸演芸」に関する論説や欧米諸作の翻訳、批評などを載せる改良を行うとの社告（歌舞伎新報大改良広告）を掲載している（図5）。その成果としてはたとえば、森鴎外の寄稿「答　某論劇評故実書」（それがしにこたふるげきひょうこじつろんじるしょ）（1537号、明治27年1月）を挙げることができる[19]。


社告

歌舞伎新報大改良廣告

當歌舞伎新報は從來の組織を變更致候に就て新春一月初刊の分より大改良を施し日本演藝協會と緊密を通じて同會の文藝委員及評言作者諸氏を特別寄書家に招請し尚廣く當代の諸名家に請て原稿の投寄を求め編輯の任を當時三味三木竹二鈴木得知岡野碩の四氏に擲ち從來記載し來れる歌舞伎に關する諸記事を變更するものとし尚ほ紙面を擴めて講談落語音曲等一切の演藝に關する諸項は勿論廣く演藝社會の本領たらんその期望を以て編輯致候記載の種類は時宜に從ひて取捨變更可致候へ共要左の方針に從ひ候

記載の概目

○演藝に關する論說講義○演藝協會紀事正本○雜錄○劇評○小說○狂言○歌舞伎年表○諸藝名家の傳記言行○諸藝の歷史○演藝協會の講說會及懇話會等の記事○同會の報告○諸演藝に關する報告

特別寄書家姓名（いろは順）

鳥居　忱　岡倉覺三　尾崎紅葉　川尻寶岑
河竹新七　依田學海　吉村歌阿彌　高田早苗
竹柴其水　田村鈴麗　坪内逍遙　星川眞猿
久保田彦作　山田美妙　小中村清矩　巽庭甫村
物集高見　森田思軒　森鷗外　守田勘彌
關　直彥　關根正直　須藤南翠

歌舞伎新報社

定價　壹部金三錢（拾部前金廿七錢）三拾部前金七拾五錢、外に郵下郵稅每部五厘宛）廣告料一廿五字詰一行金八錢

發行兼印刷人　本所區緑町五丁目三十番地　金子源藏
發行所　東京區京橋二丁目五番地　歌舞伎新報社
特別賣捌所　京橋區銀座二丁目五番地　成駒屋連部孝吉

図5　『歌舞伎新報』1321号（明治25年）社告

1321号は、明治25年正月（1321号）の大規模な編集方針変更は、創刊以来の編集主任であった久保田彦作の退社を意味していた。この号からは久保田に代わって宮崎三昧、三木竹二、鈴木得知、岡野碩が編集担当となっている。さらに1538号（明治27年1月12日）の社告には「当春よりは従来の社員尾崎紅葉、岡野紫水、山田美妙、幸田露伴、宮崎三昧、三木竹二、森鴎外の他にこの度関根黙庵其他二人更に入社致し爾来社務拡張可仕心得に御座候」と載る。当初の編集者が戯作者、歌舞伎作者であった久保田彦作であったのに対し、ここに記された編集担当者たちの顔ぶれを見ると、江戸以来の歌舞伎周辺の人物ではなく、文学者や演劇評論家たちへと変わったことがわかる。時代の流れと言うべきなのだろうが、創刊以来、江戸の名残りの香を漂わせてきたこの雑誌が、徐々に近代的な雑誌の体裁を整えてきた結果、廃刊になったと見ることもあるいは可能かもしれない。

4、『歌舞伎新報』のビジュアルイメージ

（1）表紙デザイン

『歌舞伎新報』の当初の表紙は、創刊号（図2）や芳幾が初めて担当した第49号（図3）を見てもわかる通り、右上に冊子体の枠を設けて雑誌タイトルと目次、右下には発行者、左上に号数、そして左下の四角枠内に役者絵を配するというスタイルであった。この全面の背景として花卉が描かれる。第一号の表紙は、前述の通り鳥居清満（三代目、1833～92）。役者絵を表紙とする形式は一時中止されたが（1367～1400号、明治25年（1892））断続的に続き、明治28年（1895）3月刊行の1610号まで継続していくこととなる。

表紙スタイルは役者絵表紙の形式が中断される1366号までほぼ同一だが、明治24年1月刊行の1204号で、初めて色摺の表紙が登場する（図6）。しかし色数はコストの問題からか制限され概ね二色程度にとどまった。なおこの号は新年号ということもあり、多色刷りの附録「歌舞伎新報初刷附録／わらひぞめ」（図7）も添えられている。

図6　落合芳幾『歌舞伎新報』1204号（明治24年）表紙

図8　『歌舞伎新報』1367号（明治25年）表紙

図7　落合芳幾『歌舞伎新報』1204号附録

図9　落合芳幾『歌舞伎新報』1500号（明治26年）表紙

継続してきた役者絵による表紙デザインだが[20]、明治25年5月刊行の1367号で大々的に変化を遂げ（図8）、切り絵風の蝶をあしらったシンプルな二色摺りの意匠となる。表紙には雑誌タイトルと号数のみが記され、裏表紙に目次が掲載されるようになる。より私たちが現在思い描く雑誌らしい体裁、と言ってよいだろう。しかしこの表紙の評判は芳しくなかったのか、4か月を経た同年9月（1401号）には再び役者絵による表紙が復活することとなる。但し、表紙デザインの改変に伴って裏面に目次が新設されたこともあり、表紙に記されるテキストは改変時を踏襲し、表紙「絵」としてより楽しめる鑑賞性の獲得に努めた[21]。こうした役者絵による表紙のうち、最も華やかなものは発刊1500号（明治26年8月）を記念した多色刷りの表紙であろう（図9）。これに先立つ1492号（同年7月）には、末尾掲載の社告の中でこれを大々的に宣伝している。

（略）第千五百号発行祝ひのためその号の紙上にはこの度市川家の承諾を得て去る三月　歌舞伎座にて興行せし黒手組助六の本家本元市川家歌舞伎十八番の一花川戸助六の正本を掲げ表紙は例の本社の特有極彩色の似顔絵を最も美麗に摺立てその他尚種々の新趣向を出し可申候（略）

※傍線は引用者。なお適宜目体を改変した。

この1500号以降、しばしば多色刷りの役者絵表紙を採用し、10号に1冊は多色刷りの表紙での刊行を宣伝するなど、充実した内容の読み物（雑誌）の機能に錦絵鑑賞の楽しみを加えた媒体として、この雑誌の存続をはかっている様子が窺える[22]。

けれども、前項で述べた編集方針の変更が災いしたのか、あるいはこの雑誌が時代にそぐわない存在となってきたのか、1609号を刊行した明治27年10月からは半年間の休刊を余儀なくされる。また復刊した翌年3月に1冊、4月に1冊を発行した後、再び7月まで休刊することになってしまう。復刊後の1610号（28年3月）は、満を持してのことと思われるが、表紙絵も挿絵も多色刷りの美しい体裁としている。しかしこれをおそらくは失敗と判断したか、1611号以降は役者絵による表紙を廃止し、再復刊の1613号（同年8月）からは表紙を含め全面リニューアルを行っている。再復刊号の表紙（図10）は、色紙型に雑誌タイトルと号数を配した瀟洒なデザインとなり、紙も厚くなっている。次項で述べるが、このリニューアルに際して挿絵を廃して多色刷りの口絵を採用し、加えて写真版の挿図も加えている。さらに翌明治29年新年号（1628号）からは再び表紙デザインを変更した（図11）。定式幕に松を配し、そこに雑誌タイトルを記すものであったが、廃刊間近となった1664号（明治30年新年号）に至って、さらに表紙デザインを変更している。朱と緑の二色刷りで土坡に流水、そして四季の草花を表現したものである。

図10　『歌舞伎新報』1613号（明治28年）表紙

図11　『歌舞伎新報』1628号（明治29年）表紙

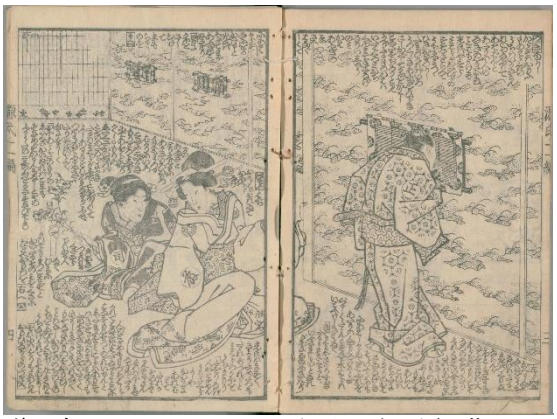


図12　落合芳幾『歌舞伎新報』672号（明治19年）挿絵
図13　『歌川国貞『傾城田舎源氏』第十一編挿絵、天保5年（1834）、国立国会図書館蔵（同館デジタル化資料より転載）

（2）挿絵

歌舞伎の筋書きをテキスト（正本）として公刊することが、この雑誌の当初からの趣旨であったが、たとえば江戸期の読本や合巻などの読み物がそうであったように、そこにはやはり場面を想起できるビジュアルイメージが必要とされた。新聞といい、雑誌といい、当時の読者にとっては、読本や草双紙の延長線上の存在として認識していたと想像されるからだ。挿絵は創刊当初から綴じ込まれているが、活字印刷されたテキストの片面、一紙の半分（半丁）分を充てている場合が多い。これは活字印刷をする部分と木版の部分とを明確に分けることになり、作業効率がはかれる手段であったと思われる。しかし芳幾描く672号の挿絵（図12）を見ると、この原則が打ち破られていることが判明する。活字印刷と木版挿絵が一枚の紙面に混在しているからだ。このような挿絵の展開方法が、たとえば江戸期の草双紙に見られる（図13）ことは誰もが思い浮かべることができよう。芳幾が範としたのは、おそらくはこのような挿絵だったろうと思われるのだが、これを活字印刷の紙面で行っているのは注目すべき事柄である。しかし芳幾は自らが創刊した『平仮名絵入新聞』の創刊号（明治8年4月17日）紙面において、既に活字印刷の紙面に挿絵の版木を組み込んだという（図4）

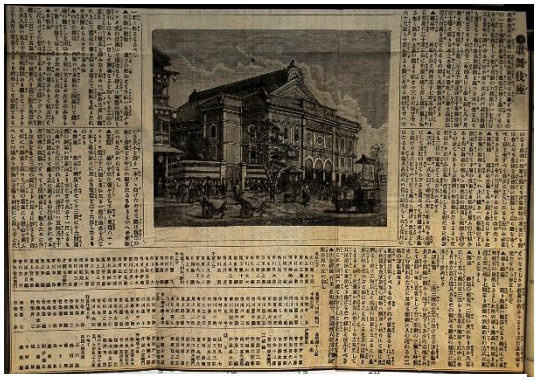


図14　『歌舞伎新報』第千六十五号折り込み挿絵石版画　明治22年11月
図15　『歌舞伎新報』第千六百十四号写真挿図（「関の扉」）　明治28年8月

ここで挙げている挿図は明治20年の記事とその挿絵であるが、創刊当時よりこのように活字印刷と木版の挿絵の共存に成功した芳幾ならば、『歌舞伎新報』の挿絵にその技術を援用することは容易かっただろう。但し多色刷りの挿絵に関しては、その例に入れることはできない。『歌舞伎新報』は、極彩色の錦絵を見慣れた読者層への配慮からか、かなり早い時期から彩色の挿絵を導入しており、最も早いものでは658号（明治19年5月）に見られる。また挿絵に加え、たとえば新年号に付す附録などにも多色刷りは用いられている（図7）。一方、新技術であった石版画の挿絵も見ることができる。早い例では明治22年11月刊行の1065号には、通常の判サイズよりも大きな紙を用いた折り込みとして歌舞伎座の記事と石版画の挿図を載せている（図14）。歌舞伎座は同年同月21日の開業を予定していた。

（3）口絵、附録錦絵

木版ではなく活字版になり、木版挿絵に加えて新時代のビジュアルである石版画挿図を加えたとは言え、やはり江戸の草双紙様のイメージをまとってきた『歌舞伎新報』だが、先にも記した1613号（明治28年8月）の大規模改変後は、20丁（40頁）構成と変わり、本格的な雑誌の体裁をとるに至る。その際に導入されたのは、多色摺版画による見開きの口

図16『歌舞伎新報』第千六百二十二号口絵　「市川團十郎丈の暫」　明治28年

図17　豊原国周「歌舞伎十八番之内　暫　市川團十郎」明治28年　京都造形芸術大学

絵や写真版による挿図（図15）であり、さらに1628号（明治29年1月）以降は附録として錦絵が綴じ込まれていくこととなる。当時の錦絵の一般的な判型だった大判[24]よりは小さいが、極彩色の錦絵を手軽に楽しめるのは、この雑誌の大きな魅力であったろう。近代的な雑誌の体裁をとりながら、なおかつ江戸以来の歌舞伎ファン、役者絵ファンを満足させんとする、編集側としては苦肉の策であったかもしれない。

そして口絵や附録錦絵の制作に関しても、落合芳幾が主となって担当していることがわかる。明治28年8月、1613号の改変以降導入された口絵の全て、そして1628号以降の錦絵附録も七割以上が芳幾の筆になるものだ。1613号の体裁改変時に導入された口絵は、極彩色の華麗なもので、通常の錦絵よりもやや厚みのある紙に摺られている。口絵導入後初の1613号口絵では、やや挿絵的で場面説明に終始した絵柄となっているが、その後は、場面説明を極力排し、相対する二人、あるいは一人立ちの役者半身像を画面上に大きく描き出すに至っている。

複数枚続きの画面に、役者の半身像（大首）を大きく描く構図は、芳幾と同世代の絵師、豊原国周が創始したものであるが[25]、芳幾はこれに倣い、冊子見開きの画面を錦絵の二枚続のように用いている。特に「市川團十郎丈の暫」（1622号、明治28年11月、図16）は摺りの美しさが楽しめる一図。團十郎家の家紋三升紋を意識した枠が施された画中には、さらに三升紋を空摺で施し、これが地模様になっている。さらにこの上に雲母（きら）をまき、画面がキラキラと輝く。暫を演じる團十郎のみが描かれているが、短縮法を用いた斬新な構図となっている。同時期に刊行された豊原国周「歌舞伎十八番之内　暫　市川團十郎」（図17）よりもむしろ、計算された構図であることが分かる。なお本号（1622号）には「暫」の正本が別冊として綴じ込まれており、刊行は同年11月12日。本号末尾には社告として、この本の宣伝が記されているが、その中に表紙絵についても「（略）上等半紙石版摺又表紙は奉書にて三升に牡丹の彩色画」と触れている。

1628号（明治29年1月）からは「口絵」としてではなく、「錦絵附録」と目次に記される彩色版画[26]が付せられるようになる。附録となった最初の号である1628号では、それまでの口絵の見開き画面に一枚加えた大きなものになっているが、次号からは口絵時代と同一の見開き画面に戻っている。附録錦絵もまた、先に述べた通り、芳幾の筆になる図が七割を超える[27]が、芳幾の画業、特に後半生の画業を検討する上で貴重な作品が多く見られることは注目すべきである。錦絵の約半分という小さな画面でありながら、画面構成にいくつかの工夫をしているが、これが本雑誌の附録錦絵の魅力でもある。

芳幾作品の多くが、説明的な事物を廃した無地の背景に役者を一人あるいは二人描いたものになっているが、たとえば「福岡貢（菊五郎丈）おこん（栄三郎丈）」（1645号、図18）では、色紙型をいくつか配置し、その上に役者を描くというスタイルを取る。こうした画面構成を取る作品はいくつかあるが、その中でも本図は、淡彩で輪郭線を廃した草花の背景に赤と緑の華やかな色紙型を置き、それぞれ色紙の上に人物を別個に描きながら、しかし握りしめた手紙が二人をつなぐ機知的な構成になっている。また「景清（團十郎）」（1659号、図19）も興味深い作例である。青空を背景に建立中の永福寺が描かれ、その上に紙

図18『歌舞伎新報』第千六百四十五号錦絵附録　「福岡貢（菊五郎丈）おこん（栄三郎丈）」明治29年

図19　『歌舞伎新報』第千六百五十九号錦絵　芳幾「景清（團十郎）」明治29年

に描かれた景清の図が重ねられている。編集アプリケーションで用いるレイヤーのような画面の構成と言える。

さてここまで雑誌『歌舞伎新報』のビジュアルイメージの変遷やその特徴について記してきた。その多くを、浮世絵師落合芳幾が担当していることは既に述べた通りである。しかし一方、確実に時は流れており、附録錦絵の制作にあたっては、芳幾の同世代の役者絵の第一人者であった豊原国周だけでなく、弟子世代である右田年英や水野年方（1866～1908、年英と共に月岡芳年門下）、そして富岡永洗（1864～1905）などが台頭してきていることもまた判明する[28]。

4、おわりに

本報告書は、近代演劇や近代日本文学の研究では取り上げられてきたものの、そこに掲載されたビジュアルイメージについては等閑視されてきた『歌舞伎新報』という雑誌について、初めて美術史の立場から検討したものである。そして主たる関心は、創刊から廃刊までの実に18年の長きに渡り挿絵や口絵、そして錦絵を描き続けた絵師落合芳幾にあった。今回、全1669冊の調査を行ったことで、これまでは殆ど紹介されてこなかった芳幾の後半生における錦絵制作の一端を、紹介することはできたのではないかと考えている。しかしながら、あまりにも大部であったため、『歌舞伎新報』掲載の挿絵、口絵、附録錦絵群を概観するにとどまったことも否めない。同時期に同一の演目に取材した錦絵との比較も具体的には行えていないが、その点については今後の課題とさせて頂きたい。

一方で、今回、この雑誌の調査を行う途上で、日本近代における雑誌媒体の草創期の状況を垣間見ることができたことは、非常に意味深いものとなった。現在、我々がイメージする「雑誌」になる以前の様相を、『歌舞伎新報』の変化を通じて知ることができたからである。日本近代の新聞、雑誌における挿絵文化の中で、多色摺木版の口絵が登場するのは、明治20年代後半、主に30年代に入ってからの事であるという[29]。一方、『歌舞伎新報』に初めて多色摺りの挿絵（半丁、すなわち1頁分）が登場するのは、明治19年（1886）7月（682号）のことであった。してみるとこの『歌舞伎新報』という雑誌は、近代の口絵文化を先取りする存在とも言えるのかもしれない。

（すがわら・まゆみ　文学研究科アジア都市文化学専攻）

付記　本報告書に掲載した『歌舞伎新報』の図版はすべて、京都造形芸術大学所蔵のものである。
また本報告書は、拙稿「落合芳幾の役者絵研究―『歌舞伎新報』所載の表紙絵、挿絵、口絵を中心に」（『名古屋芸術大学研究紀要』第39巻、2018年3月）の内容をベースに、一部加筆修正したものである。

[1] 正本とは「歌舞伎上演用のテキスト。台本。脚本。」（『広辞苑』第三版　岩波書店、１９８３年

[2] 廃姓（宮武）外骨「明治雑誌年表」明治文化研究会編『明治文化全集』第十九巻　雑誌篇　日本評論社、１９９２年（復刻版）

[3] 雑誌『歌舞伎新報』は、現在でも雑誌の体裁のまま（一部合本あり）大学図書館などに所蔵されており、本稿で扱うのは京都造形芸術大学芸術文化情報センター（図書館）所蔵本である。なお本研究プロジェクト予算にて『歌舞伎新報』全冊を購入し、本学学術情報センター所蔵資料としている。またこマイクロフィルム資料も公刊されている。

榊原貴教編『明治初期文学雑誌集成１　戯作・歌舞伎編』（マイクロフィルム版）、ナダ出版センター、１９９３年

[4] 拙稿「落合芳幾の役者絵研究―『歌舞伎新報』所載の表紙絵、挿絵、口絵を中心に」（『名古屋芸術大学研究紀要』第３９巻、２０１８年３月）には、本雑誌のビジュアルイメージ（表紙絵、挿絵、口絵、錦絵附録）を担当した絵師たちの一覧を資料化している。

[5] 創刊号から１６１０号まで続いた役者絵を表紙とするスタイルだが、本文中に記した通り、一時（１３６７～１４００号）中断しているので、これを省くと１５７６冊となる。また、このうち２９１冊は表紙絵に款記がないため、表紙絵作者が判明するのは１２８５冊。無款の表紙を除いてカウントすれば、芳幾が担当した割合は９２．６％となる。

[6] 『歌舞伎新報』に芳幾が描いた役者絵を評価した初出文献は、荘逸楼主人「落合芳幾」（『浮世絵』９号、１９１６年）である。また近年における最も充実した芳幾研究である岡本祐美「落合芳幾～その人と画業～」（『北海道教育大学紀要』（人文科学・社会科学編）第５３巻第２号、２００３年）は、芳幾の重要かつ評価すべき仕事として、『歌舞伎新報』に描いた役者絵作品群を挙げている。

[7] 「血みどろ絵については、拙稿「「血みどろ絵」考」（『GENESIS（京都造形芸術大学研究紀要）』１２号、２００８年）および拙稿「虚構から現実への階梯―月岡芳年「血みどろ絵」のリアリティ」（『浮世絵版画の十九世紀　風景の字間、歴史の空間』ブリュッケ、２００９年）を参照されたい。

[8] 芳幾が参加した『東京日日新聞』と新聞錦絵については、既に拙稿「落合芳幾研究―「東京日日新聞」錦絵を中心に」（『名古屋芸術大学研究紀要』第３８巻、２０１７年）で記している。

[9] 水野年方とその門下については、岩切信一郎「水野年方とその門下」（『近代画説』９号、明治美術学会、２０００年）に、右田年英とその門下については松本品子『挿絵画家英朋　鰭崎英朋伝』（スカイドア、２００１年）に詳しい。

[10] 拙稿「浮世絵師・落合芳幾に関する基礎的研究」『GENESIS』２０号、京都造形芸術大学、２０１６年

拙稿「落合芳幾研究―「東京日日新聞」錦絵を中心に」（註８）

[11] たとえば本田康雄「草双紙合巻から新聞小説へ―開化期文化の底流―」（『国文学研究資料館紀要』１４号、１９８８年）や、越後敏子「其角堂永機の交友圏―細木香以を中心に―」（『実践女子短期大学紀要』３３号、２０１２年）など、明治期の新聞雑誌と戯作者との関係について触れた論文に、芳幾の名前が見いだせる。

[12] 荘逸楼主人「落合芳幾」（註６）は「それより功績の大なるは明治八年同志と共に東京絵入新聞を興して、新聞に挿絵を創始した一事は大に特筆すべき事である」と評価する。

[13] 小野忠重『版画―近代日本の自画像』岩波書店（岩波新書４１１）、１９６１年

[14] 久保田彦作は明治初期の戯作者、歌舞伎作者。「５代尾上菊五郎付き作者をへて河竹黙阿弥に師事。明治１１年戯作「鳥追阿松海上新話」を刊行。１２年「歌舞伎新報」主筆。２２年東京歌舞伎座の創立にともない立作者となるが９代市川団十郎福地桜痴と不和のため不遇におわった。明治３１年１月３日死去。５３歳。通称は竹柴幸次村岡幸次。号は村柑子。」『デジタル版　日本人名大事典』

代表作である「鳥追阿松海上新話」については Ratcliff Christian「明治前期における「近代文学」と「近代の文学」の相違―久保田彦作『鳥追阿松海上新話』考」（『人文研究』１６６号、神奈川大学、２００８年）などの研究がある。

[15] 日本初の雑誌は慶應三年（１８６７）十月創刊の『西洋雑誌』であるとされるが、翌々年の明治二年（１８６９）十月には廃刊。宮武外骨「明治雑誌年表」（註２）

[16] 拙稿「落合芳幾の役者絵研究―『歌舞伎新報』所載の表紙絵、挿絵、口絵を中心に」（註４）には、月次刊行冊数とその号数を記した資料を掲載している。

[17] 矢内賢二『明治の歌舞伎と出版メディア』ぺりかん社、２０１１年

加えて矢内氏は、こうした事が可能となった理由として「狂言作者竹柴幸治こと久保田彦作を編集者として要していたという「内縁」がそれを可能にしたのであろう」とする（同書）。

[18] 條野採菊『千金の涙』。同誌１０７１～７５、１０７７、１０７９～８２、１０８５、１０８６、１０８８、１０９０、１０９１、１０９３、１０９４、１０９８、１１００、１１０３、１１０７号に掲載。１１０７号に「次号」とあるが、それ以降連載しておらず未完となった可能性がある。挿絵は水野年方。年方は採菊の息、鏑木清方の師であった。

[19] この論説についての研究ではないが、森鴎外と『歌舞伎新報』については、目野由希「鷗外「百物語」と『歌舞伎新報』」（『鷗外』９１号、森鴎外記念会、２０１２年）がある。

[20] 但し１３４４号（明治２５年３月）より１３５３号（同４月）まで、表紙絵デザインが一部変化する。上の欄（枠）に和歌を記したり、風景表現を付す。１３５４号よりまた以前の形に戻る。

[21] 役者絵表紙の復活にあたっては、企画性を持たせていることが特徴的である。復活後の１４０１号から１４０９号までは「俳優名家代々鑑」と題して、初代から当代（九代目）の市川團十郎像を表紙とした。その後も断続的に「俳優名家代々鑑」は続き、１４１５号～１４２１号までは中村歌右衛門、１４２７号～１４３２号までは尾上菊五郎の代々肖像を取り上げている。

[22] １５２１号（明治２６年１１月）には再び多色刷りの表紙絵を以て刊行し、明治２７年正月号（１５３７号）には多色刷りの附録を付す。また１５５０号の社告には「例の彩色似顔書表紙を以て」と宣伝し、１５５１号（同年２月）、１５６１号（同年３月）の表紙を多色刷りにすると告げている。但し１５６１号の表紙は多色刷りとはなっていない。なお、１５００号以前においても、たとえば新年号の附録双六（７３６号、明治２０年）や三世中村仲蔵追悼の記事を載せた６８２号挿絵（明治１９年）など、多色刷り印刷の絵は雑誌に綴じ込まれている。

[23] 本田康雄「草双紙合巻から新聞小説へ―開化期文化の底流」（註１１）

[24] 十九世紀以降の浮世絵版画における一般的な判型は大判と言われるもので、これは３８センチ×２７センチ程度のサイズである。現在のＢ４サイズをイメージするとわかりやすい。

拙稿「版画のサイズ、制作年を読む」小林忠編『別冊太陽　浮世絵師列伝』平凡社、２００６年

[25] 小島烏水「豊原國周評傳」同『江戸末期の浮世繪』所収、梓書房、１９３１年

[26] 但し目次を確認すると、１６５８号目次には「口絵」、続く１６５９号以降は「錦絵」と記されるようになっていく。

[27] 註４を参照。

[28] 註４を参照。

[29] 青木茂「明治期挿絵美術の素描」『美学・美術史学科報』２４号、跡見学園女子大学、１９９６年

のは、一方において、「戦時中に文楽が軍国主義体制を支えるプロパガンダとして利用されたことに対する強い反発」[45]ゆえであり、他方ではまた、この断罪が人形浄瑠璃に対してだけでなく、その不合理にも拘わらず人形浄瑠璃に愛着を感じてしまう自分自身の内なる前近代性にも向けられていたからである。

> それと云ふのが、近代の教養を身に着けた一人前の男子の理性に照らして見れば、正しくあれは痴呆の藝術に違ひないからで、あの極まりの悪いやうな、忌ま忌ましいような気持ち、――感心はするものの感心する自分自身を嘲るやうな、批判するやうな気持ちは、たとひ山城少掾のやうな名人の藝を聴く場合に於いても、なほ全くは禁じ難いのみならず、どうかすれば感心の度合が強いだけ、一層その半面の気持ちも強いことがある[46]。

谷崎によれば、山城少掾のような名人の芸の核心とは、「有り得べからざることを迫真の妙をもって語り、聴き手をしてその不合理を一時全く忘れさせてしまうところ」[47]にあった。しかし、それは浄瑠璃に耳を傾ける観客に内容の不合理を一時的に忘却させるだけであり、それを解決するわけではない。『蓼食ふ虫』の主人公の場合とは異なり、この観客（谷崎自身）のもとでは、18世紀と20世紀、近世と近代、日本と西洋[48]が鋭く対立し、愛着と否定の感情がないまぜになっている。この葛藤の中で谷崎が出した結論が、人形浄瑠璃は「因果と白痴ではあるが、器量よしの、愛らしい娘」であり、「親である我々が可愛がるのはよいけれども、他人に向かって見せびらかすべきではなく、こつそり人のゐないところで愛撫するのが本当だ」[49]というものだった。

谷崎による人形浄瑠璃の痴呆性の批判は、人形浄瑠璃とモダニティの出会いに含まれる緊張関係を明らかにしているが、まさしくそれゆえに人形浄瑠璃をめぐる思索を深める契機として生産的に機能したように思われる。谷崎の批判によって、人形浄瑠璃を無批判に「古典芸能」として礼賛することができなくなったのであり、芸の内実を根底的に再考するように強いられたからである[50]。

---

[45] 佐藤淳一、前掲書、248頁。

[46] 谷崎、前掲書、403頁。

[47] 谷崎、前掲書、415頁。

[48] 谷崎は文楽の劇場に外国人の姿を認めると、「定めし外国人達は、日本人と云うものを凡そ頭の悪い国民だと思ふであろう」という考えに襲われると述べている。谷崎の念頭にある外国人が西洋人であることは明らかであろう。谷崎、前掲書、419頁参照。

[49] 谷崎、前掲書、421頁。

[50] 谷崎の批判に対するいくつかの主要な応答の試みの簡潔な概観が、次の著作に含まれている。三島佑一『谷崎潤一郎と大阪』、和泉書院、2003年、10-28頁。

にゐる筈がない」と書き出した谷崎は、お気に入りの三味線と大夫として、綱造と津大夫の名を挙げる[37]。しかし、彼らの美点を述べる言葉は、三味線や浄瑠璃の響きではなく、二人の男の顔貌の詳細な描写に直ちに移行する。そして、その称賛は次の言葉で締めくくられるのである。

> 私は二人の姿を眺めて、何と実に揃ひも揃つた老藝人であることよと思ひ、又二人ながらにほんたうに立派なおじいさんであると思ふ。蓋し此の光景は文楽座に於ける一箇の比類なき壮観であって、時には人形劇以上の感銘を与へるのである[38]。

確かに谷崎は視覚的描写に秀でた作家だとは言え、決して声に対して鈍感な書き手ではないだけに[39]、浄瑠璃の聴覚的側面に対する言及の極端な少なさは印象的である。

「饒舌録」には文楽人形の美しさについての熱のこもった記述と並んで、浄瑠璃の意味内容への拘泥もまた見出される。義太夫節への嫌悪感とむごたらしい物語に恐れをなして人形浄瑠璃を敬遠していた谷崎が、それに魅了されるきっかけになったのが、大正15年11月に御霊文楽座で上演された「法然上人恵月影」であった。この新作浄瑠璃は御霊文楽座で上演された最後の演目となったが、石割松太郎に「駄作」の烙印を押された作品である[40]。谷崎がこの作品を気に入ったのは、法然上人の人形が魅力的だったのに加えて、「新作だけにサラサラとしてゐて、いつものアクドイ不自然な場面や組み立てが少く、上人の一代記をあつさりと述べてゐたからであつた」[41]。すなわち、浄瑠璃の音曲としての美しさではなく、「筋の不自然とか荒唐無稽」のなかったことが[42]、谷崎の気に入ったのである。

よく知られているように、時代物の浄瑠璃に顕著な内容の荒唐無稽や筋立ての不合理さ・不自然さは、「所謂痴呆の藝術について」において、人形浄瑠璃の痴呆性を示すものとして集中砲火的な批判を浴びることになる。そのさい「合邦と云う義太夫がいかに馬鹿々々しいものであるか」[43]を事細かにあげつらう谷崎のうちに、浄瑠璃の意味内容に過剰に拘泥する観客の姿を認めることは必ずしも的外れではないだろう。この観客は近代的な批判精神に照らして、人形浄瑠璃の意味内容の前近代的な非合理性を断罪する[44]。そして、この断罪があれほどまでに激烈なものになった

---

37 谷崎潤一郎「大阪の藝人」、『谷崎潤一郎全集』第十七巻、中央公論社、2015年、356頁。

38 前掲書、358頁。

39 たとえば、「私の見た大阪及び大阪人」（昭和7年）では、東京人と大阪人の肌合いの違いが、声の響きにもとづいて論じられているが、そこでは俳優一人一人の声質の違いや、東京の女と大阪の女の声の比較が詳細に語られている。『谷崎潤一郎全集』第十六巻、中央公論社、2017年、295-301頁。

40 石割松太郎、前掲書、35頁。

41 谷崎、「饒舌録」、336頁。

42 前掲書、335頁。

43 谷崎、「所謂痴呆の藝術について」、407頁。

44 佐藤淳一、前掲書、250頁。

昭和2年7月に『改造』に掲載された「饒舌録」の連載で、谷崎は人形浄瑠璃を話題にしているが、そこでは最初から人形浄瑠璃が「見るもの」として導入される。

> 前号で私は、上方にゐると「食うもの」には事を欠かないが「見るもの」が不足だと云った。しかし此処にたつた一つ「見るもの」がある。それは文楽座（焼失後は弁天座）の人形浄瑠璃である[31]。

この括弧を付された「見るもの」という規定が意識的であることは、あとに続く「大阪人が文楽へ行くのは浄瑠璃を聴く為めであって人形を見る為めではない、人形は寧ろ邪魔になるのださうであるが、私はそれの反対で、浄瑠璃よりも人形の方が好きなのである」という文章からも明らかである[32]。谷崎はみずからを人形に魅了されて「文楽を見に行く」観客として提示する[33]。こうした谷崎の視覚偏重がとりわけ鮮明になるのは、義太夫節が嫌いだった理由を述べた次の文章である。

> なぜ嫌ひかと云うと、あの語り方がいかにもキタナラしい。太い、不自然な声を出して、熱して来ると顔ぢゆうへぎらぎら脂汗を浮かし、鼻だの口だのを滅茶苦茶に歪めて、見台を叩いたり仰け反つたり、七転八倒の暴れ方をする。苟も公衆の面前でやるのに実に無作法千万である[34]。

たつみ都志も指摘するように[35]、ここで「キタナラしい」と批判されているのは、義太夫節の音声的側面ではなく、もっぱら視覚的側面であり、浄瑠璃を語る大夫の床での振る舞いである。こうした義太夫節に対する視覚にもとづく嫌悪感は、後年の「所謂痴呆の藝術について」（昭和二三年）まで一貫している[36]。そして、興味深いことに、浄瑠璃語りが絶賛される場合にも、その絶賛は浄瑠璃の音曲的側面ではなく、視覚的印象にもとづいている。昭和十年に『改造』に掲載された「大阪の藝人」と題された随筆で、谷崎は文楽の芸人について語っている。「初め私は、人形だけが好きで義太夫は嫌ひであつたが、既に人形に惹き入れられれば、義太夫に魅了されず

---

31 谷崎潤一郎「饒舌録」、『谷崎潤一郎全集』第十二巻、中央公論社、2017年、333-334頁。

32 前掲書、334頁。

33 石割松太郎は昭和8年に書かれた「勾欄雑話」において、近年、「文楽を聴きに行く」という言い回しが『文楽を見に行く』という言い方に取って代わられたと指摘し、そこに人形偏重・視覚偏重の傾向を読み取っている。石割松太郎、「勾欄雑話」、『近世演劇雑考』所収、岡倉書房、昭和9年、140-145頁。

34 谷崎「饒舌録」、334頁。

35 たつみ都志「谷崎文芸と文楽」、『春琴抄読本』所収、国立文楽劇場、昭和61年、50頁。

36 「他の凡庸な人々の藝は、大袈裟な表情や、行儀の悪い身振りや、汗でぬるぬる光った皮膚や、騒々しい怒罵や号泣以外の何物でもなく、ただ醜悪そのものである」。谷崎潤一郎「所謂痴呆の藝術について」、『谷崎潤一郎全集』第二十巻、中央公論社、2015年、416頁。

る人形の美しさには、ひたすら魅了されるのである。それゆえ、石割はこうした観客を「人形偏重時代」の観客と呼ぶのだが[30]、それは同時に視覚偏重時代の観客でもある。

石割によれば、これらの観客はまた、浄瑠璃の音曲的側面を聴き分ける耳を持たないために、それだけますます浄瑠璃の意味内容に拘泥することになる。「新しい観客」は、視覚偏重と意味への拘泥によって特徴づけられるのである。

さらに私たちの考察にとっては、石割がこうした観客と映画との結びつきを暗に示唆していることも重要である。石割によれば、無知な観客たちは、浄瑠璃（大夫）を「映画の説明者」（弁士）程度のものとみなしているという。このことは、少なくとも二つの事柄を意味している。第一に、それは人形と浄瑠璃、映像と言葉の従属関係を示している。そうした観客にとっては、人形（映像）が主であり、浄瑠璃（言葉）は人形（映像）に従属し、それを説明するためだけのものだということである。そして、第二に、四ツ橋文楽座の客席を埋めた無知な観客たちは、サイレント映画を見るのと似たような態度で人形浄瑠璃の舞台に向き合っているということでもある。この診断のうちに、私たちは、石割の言う「無知な観客」が、別の側面から見れば、私たちが定義する意味での「新しい観客」、すなわちモダニティの感受性をもって人形浄瑠璃に向き合う観客でもあった可能性を読み取ることができるだろう。

5．「新しい観客」としての谷崎潤一郎

私たちはすでに『蓼食ふ虫』の一場面に登場する弁天座の観客たちの姿を考察することで、谷崎が人形浄瑠璃を道頓堀の都市空間の中に位置づけつつ、モダニティの感受性をもって人形浄瑠璃の魅力を発見していく人物を描いていたことを確認した。主人公の眼差しの中で、文楽人形の女のイメージとアメリカ映画の妖精のイメージが重なり合うとき、二つの異質なものが架橋されることになる。すなわち、18世紀と20世紀、近世と近代、日本とアメリカ（西洋）の間に思いがけない回路が開かれるのである。

では谷崎が人形浄瑠璃について書いた随筆を読み直すとき、私たちはそこにどのような観客の姿を見出すのだろうか。結論を先取りしてしまうと、随筆の中に浮かび上がる「新しい観客」としての谷崎潤一郎の姿は、私たちが定義した意味での「新しい観客」ではなく、むしろ石割松太郎が論じた「新しい観客」に近い。すなわち人形偏重・視覚偏重で、浄瑠璃の意味内容に拘泥する観客の姿を、私たちは見出すのである。それに対応して随筆では、小説の中でモダニティの感受性によって媒介されていた異質な二項が、むしろ対立しあうものとして前景化されることになる。本試論の最後に、この点を確認しておきたい。

---

[30] 石割、前掲書、55頁。

4．昭和初年の「新しい観客」をめぐる言説

私たちはいま『蓼食ふ虫』に描かれた主人公（斯波要）のうちに、モダニティの感受性をもって人形浄瑠璃の魅力を発見していく「新しい観客」のイメージを確認したが、四ツ橋文楽座の開場と当初の興行的成功を受けて、人形浄瑠璃の評論家の文章にも「新しい観客」に関する考察が登場するようになる。ここでは四ツ橋文楽座の開場から約半年後、昭和5年6月に執筆された石割松太郎の観察を取り上げる。石割は「新築移転以来の文楽座」と題された小文で、新しい文楽座の興行とその成功の要因、また上演時間の短縮と見取りの上演方式が演者の修業にもたらした問題点などを総括しているが、新しい文楽座における観客層の変化にも言及している。石割によれば、四ツ橋文楽座の観客層は御霊文楽座時代とは様変わりしているという。興味深い内容を含むので、少し長いが引用したい。

> だから御霊文楽座時代とは、ガラリと観客層が異なつて来ました。新たなる観客層は實は浄るりを聴く耳はまづありません。浄るりの善悪を翫味観賞する能力と豫備知識とを缺いてゐるのが最多數です。——その證據に詰らぬ節、聴きどころでもないところに拍手、或は歓呼の聲を發してゐます。少し浄るりを聴く耳を持つてゐるものから見ると、半間な褒め方を敢てしてゐます。これは節或は詞のいいところ、褒むべきところを褒めてゐるのでなくして、「文句の意味」に拍手し、喝采を惜しまないのです。こんな観客層が新たなる文樂座の大多數ですから、實は浄るりはどうでもいい、寧ろ「人形」の舞臺に引きつけられてゐるお客なのです。人形の方だと、眼に訴へるのですから、カラ素人の目でも、或る程度の観賞と批評はまづ出来る。浄るりの善悪は分からないが、人形は解る。豫備知識を絶對に必要とする浄るりは、意味さへ解ればいい、映畫の説明者位に思つてゐる。されば三味線の善悪など固より知らず、意味を聴こうとする浄るり文句の邪魔にこそなれ必要としないという風なのが、今日の文樂座のお客なのです[29]。

石割にとって、四ツ橋文楽座に詰めかけた新しい観客層を特徴づけるのは、浄瑠璃の善し悪しを判断し味わう能力と予備知識の欠如である。すなわち、石割にとって「新しい観客」とは、端的に言って、「無知な観客」にほかならない。しかし、この無知は、単に何も知らないことを意味してはいない。それはむしろ、見る能力と聴く能力の（「玄人」からすれば）アンバランスな組み合わせを意味している。新しい観客は、浄瑠璃を聴く「耳」を持たない代わりに、「目」に映

[29] 石割松太郎、「移転以来の文楽座」、『文楽雑話』、53-55頁。なお昭和八年出版の『人形芝居の研究』では、上記引用箇所の「文句の内容」が「人形の悪戯」になっている。『文楽雑話』の後書きによると、この選集に収録されている文章はすべて、石割自身の校訂用本に依拠しており、石割による訂正指示を反映しているという。

い方に依っては下品ではない」と思うようになる（41）。浄瑠璃の響きに耳を傾けながら「お定まりの舞台装置」を眺めてみると、そこには「くすんだ底光りを放つもの」があることに気づくのだった。「しかしアメリカ映画のような晴れ晴れしい明るさとは違って、うっかりしていれば見過ごしてしまうほど、何百年もの伝統の埃の中に埋まって侘しくふるえている光だけれども」（45）。美佐子の場合とは異なり、要にとって人形浄瑠璃と映画は相互に排除し合うものではない。むしろ両者は観客の眼差しの中で重なりあり、互いに響きあう関係にある。その意味で、要は、モダニティの感受性をもって人形浄瑠璃の魅力を発見する「新しい観客」だと言えるだろう。

最後にお久であるが、いま考察している場面には、お久がどのように人形浄瑠璃の舞台を眺めていたのかを示す記述はない。だが、この記述の欠如にははっきりとした理由がある。というのも、お久は舞台を見る主体ではなく、要の眼差しと欲望の対象（客体）であり、「人形のような女」（11）として小春になぞらえらえる存在だからである[28]。それゆえ、お久の観劇態度については、なにも語られないのである。

ここで考察した『蓼食ふ虫』の一場面では、それぞれに異なる観客の姿が的確に描き分けられている。義太夫、三味線、人形からなる芸としての人形浄瑠璃を深く味わう目と耳を持つ「老人」、伝統的な升席の劇場を好まず、義太夫節を嫌悪し、人形芝居よりも映画を好む美佐子、そして最初はもっぱら人形の美しさに目を奪われていたものの、映画のイメージを想起しながら舞台で展開するドラマを凝視するうちに、少しずつ浄瑠璃の響きが描き出す世界の魅力を感じはじめる要。ここに私たちが見るのは三者三様の観客の姿であり、この三人が形作る布置を通して、弁天座時代の過渡期の人形浄瑠璃のありようが描き出される。道頓堀に立地する弁天座の劇場空間は、もはやモダニティの経験から遮断された空間（「浄るり国」や「禅寺」）ではない。好むと好まざるとに関わらず、誰もが映画の瞬きとジャズのリズムにさらされており、人形浄瑠璃の舞台を、そうした映像や音響と対立させたり、比較したり、共鳴させたりすることになる。もちろん、ここに描かれているのは虚構の人物たちであり、彼らの観賞体験を現実の観客のそれと同一視することができないのは自明である。しかし、少なくとも、私たちはこの場面のうちに、当時登場しつつあった「新しい観客」の人形浄瑠璃との出会いを条件づける歴史的・文化的文脈のきわめて正確な記述を見いだすことができるだろう。

---

[28] 五味渕典嗣は、『蓼食う虫』において「文楽／人形芝居は、操作する主体＝男性／操作される客体＝女性という関係の理念型」として設定されていると指摘している。五味渕典嗣 「隠喩としての人形 ――『蓼食う虫』と一九三〇年代の日本文化論」、『国文学　解釈と教材の研究』（第49巻6号）所収、学燈社、2004年、97頁参照。

一方、要の妻の美佐子は、父親である「老人」とは対照的である。彼女はどこで「人形芝居」を見るのか要に尋ねたさい、「それじゃどうせ据わるんでしょう？　敵わないわ、あたし、――あとで膝が痛くなっちまうわ」（10）と難色を示す[27]。そして、実際に劇場に到着して、お久に「たまには人形もよろしおすやろ」と尋ねられると、「あたしさっきから義太夫語りの顔つきばかり見ているの、あの方がよっぽど面白いわ」（27）と答えてみせる。ほんらい見るものであるはずの人形には目もくれず、聞くものである義太夫語りを見世物として面白がってみせる美佐子は、人形浄瑠璃に対する挑発的な無理解を誇示していると言っていいだろう。

幕間の休憩時間には、早々に芝居見物を切り上げて同じ道頓堀にある「松竹」に映画を見に行きたい美佐子と父親の間にちょっとした言い争いが起こる。義太夫節は騒々しくて嫌いだと言う美佐子に対して、老人が「あのジャズ・バンドと云うものは、ありゃ何だい？　まるで西洋の馬鹿囃しだ」と応じると、美佐子は「きっと低級な活動小屋のジャズでもお聴きになったんじゃないの」、「ジャズだって馬鹿になりやしないわ」と反撃してみせる（34-35）。この二人のやりとりを通して、映画が「人形芝居」に、ジャズのリズムが義太夫節の響きに対置される。先に引用した三宅のユーモラスな文章がはっきり示していた通り、ジャズは道頓堀で鳴り響く音楽であった。したがって、私たちはここで対置されているものを、弁天座の内部空間と外部の都市空間（道頓堀）と解釈することも可能である。

他方、十年ほど前に御霊文楽座で人形浄瑠璃を見た時には何の興味も湧かず、ひどく退屈した記憶しかなかった要は、特段の期待も抱かずに弁天座の枡席に身を落ち着けたのだが、意外にも「知らず識らず舞台の世界へ惹き込まれて行く自分」を発見する（31）。このとき要を魅了したのは、浄瑠璃の響きではなく、人形の美しさだった。要は「じいっと瞳を凝らして、上手に座っている小春」を眺める（28）。老人の蘊蓄を思い出しながら人形を見つめる要は、小春のちょっとした仕草に不気味なくらいの生々しさを感じ、ふと小春を遣っている吉田文五郎の様子に視線を移す。するとその瞬間、要の眼差しの中で人形の姿がアメリカ映画（ハーバート・ブレノン監督『ピーターパン』、1924年）のイメージと重なり合う。「要はふとピーターパンの映画の中で見たフェアリーを想い出した。小春はちょうど、人間の姿を備えて人間よりはずっと小さいあのフェアリーの一種で、それが肩衣を着た文五郎の腕に留まっているのであった」（30）。そして、さらに「根気よく視つめていると」、ついには人形遣いの姿も意識から消え、要は舞台上に「畳に腰を据えて生きている」女を見ることになる（30）。こうして人形浄瑠璃の舞台に引き込まれた要は、小春だけでなく他の人形にも魅力を感じ始め、ついには「義太夫節の騒々しさも使

[27] 武智鉄二は四ツ橋文楽座への椅子席の導入が当時の若い観客に歓迎されたことを回想している。「この新文楽座は、当時としては、なかなかすっきりした劇場建築で、平土間が椅子席になっていたことも、われわれ若者にはかえって便利だった」。武智鉄二、前掲書、347頁。

ているのに、たかが人間の聲が、四町四方、八町四方とかに聞こえたりする道理がないぢやないか[24]。

3．『蓼食ふ虫』に描かれた弁天座の観客たち

すでに武智の回想を引用して述べたように、モダンな風俗の喧騒に取り囲まれた弁天座には、御霊文楽座時代とは異なる「新しい観客」がすでに姿を現しつつあった。この新しい観客は、都会の雑踏やカフェや映画館やジャズの響きに慣れ親しんだ観客、すなわち、モダニティの感受性をすでに内面化した観客だったろう。しかし、彼らはまだ、四ツ橋文楽座の開場時のように劇場を満員にしてはいない。むしろ御霊文楽座時代からの常連客に紛れて、閑散とした客席を埋めていたに過ぎない。そうした過渡期の観客の姿を思い描いてみるために、谷崎潤一郎の『蓼食ふ虫』（昭和3年）に描かれた弁天座の観客たちのイメージを簡潔に考察してみたい[25]。

この作品の冒頭、主人公の斯波要と妻の美佐子は、美佐子の父親の誘いに応じて弁天座を訪れ、『心中天網島』を見物する。この場面では、要、美佐子、美佐子の父親、父親の愛人お久の四人が登場するのだが、谷崎はこの四人の観客の人形浄瑠璃に対する態度を明確に描きわけている。以下、簡単に整理してみたい。

まず「老人」と呼ばれる美佐子の父親であるが、要たちが劇場に到着したとき、この老人はすでに平土間の枡席に腰を下ろし、お久の手料理の詰まった重箱の傍らで、朱塗りの杯で酒をちびりちびりとやりながら、「一心に舞台のほうへ首を伸べて」いた[26]。要によれば、この老人も昔は活動写真に相当入れ込んでいた時期もあったようだが、現在は京都に隠遁し、骨董を愛でるようになっている（10-11）。老人は要に対して、文楽人形と西洋の人形劇（当時浅草で興行していた「ダークの操り」）の人形を比較して、文楽人形がいかに優れているか薀蓄を傾ける（29）。しかし、この老人は人形だけに心酔しているわけではなかった。浄瑠璃の文章を褒めて「今の小説なんかとても及ばない」と断言してもいるからである（40）。老人は御霊文楽座の時代から「人形芝居」に頻繁に足を運んでいたにちがいない。

---

[24] 三宅周太郎「ある若い太夫の獨語」、『文楽の研究』、344頁。

[25] すでに述べたように、以下の考察の目的は、弁天座の場面を『蓼食ふ虫』という小説全体の主題との関係において解釈することではない。当時の観客の多様な経験を条件づけていた歴史的・文化的文脈を素描することが、ここでの論者の目的である。『蓼食ふ虫』の主題と関連づけたこの場面の解釈としては、すでに言及した佐藤淳一の著作に加えて、次を参照のこと。永栄啓伸『評伝　谷崎潤一郎』、和泉書院、1997年、128-134頁。

[26] 谷崎潤一郎 『蓼食ふ虫』、新潮文庫、平成26年、24頁。以下、本書からの引用・参照は頁数のみを本文中に記す。

ンに代表される都市風俗におけるモダニズム」が本格化したと指摘している[19]。さらに鈴木によれば、大阪は東京よりも鉄筋コンクリートの建物の建設が早く行われ、当時のニュースフィルムで確認する限り、洋装の女性が行き交う姿は銀座よりも心斎橋のほうがはるかに多く見られたという。「モダン都市とその風俗の浸透は、東京よりも大阪の方が早かった」[20]。また、大阪の映画文化の誕生を考察した笹川慶子は、大阪市内の映画館の数が大正13年から15年にかけて急増し、映画館ブームが起こっていたことを指摘している[21]。道頓堀には松竹の経営する二つの高級映画館、すなわち日本映画の封切り館の朝日座と洋画新作とレビューなどを見せた松竹座があった。劇場、カフェ、映画館が集積した道頓堀界隈は、心斎橋とならぶ大阪のモダンな風俗の中心地だったのである。

したがって、文楽座が弁天座で興行を再開したとき、御霊文楽座の雰囲気に親しんだ同時代の観察者が危惧の念を抱いたのも無理はない。石割は「人形浄るりは、騒々した道頓堀では興行は駄目です」、「周囲が静かなところでなくては人形浄るりは発達しない」と書き[22]、三宅は「成可早くあの良風をこわさぬ中に道頓堀を引き上げさせたいと思う。太夫や人形遣ひが道頓堀の芸人と同一になっては、それこそもう文楽は終わりである」と述べている[23]。しかし、三宅はまた、『文楽の研究』の初版に収録された「ある若い太夫の獨語」と題された小文の中で、モダニズム文化の喧騒の中に放り込まれた人形浄瑠璃の有り様をビビッドに描き出してもいた。この文章で三宅は、ある若手大夫の愚痴という形でモダンな風俗に取り囲まれた人形浄瑠璃の有り様をユーモラスに活写している。

> それを何だ。我々を見ると、丸できんたまのない人間か何かのやうに、お前らは問題にならぬ。昔の太夫はどうだかうだとばかり云つている。だが、今名人の長門太夫を辨天座へつれて来て、床で語らせて見ろ、どんな神様のやうな名人だつて、その聲が川向うの宗右衛門町は愚か、辨天座の表へだつて響くわけがない。電車は一分毎にガアッ、ガアッ、モーターボートはブツブツ、乗り合ひ自動車はストップ、オーライ、ブウッ、道頓堀の通りはジャズや蓄音機、ブーブーガンガンの樂隊の廣告屋も十五分ごと位には通る。昔から見たら嵐とつなみと地震とが、一緒くたになつて、道頓堀に一時に起こつたやうなものやないか。その音の中で、しかも監獄の鐵の扉のやうな今日日の辨天座の木戸の格子がはまつ

---

[19] 鈴木貞美「モダニズムと伝統、もしくは「近代の超克」とは何か」、竹村民郎・鈴木貞美編『関西モダニズム再考』、思文閣出版、2008年、523頁。

[20] 前掲書、523頁。

[21] 笹川慶子『明治・大正　大阪映画文化の誕生』、関西大学大阪都市遺産研究センター、平成24年、21頁。

[22] 石割、前掲書、277頁。

[23] 三宅周太郎「文楽とその立場」、『文楽の研究』所収、春陽堂、昭和5年、279頁。

劇場は、人形浄瑠璃の劇場としては初めて850人収容の大部分に椅子席を採用し、近代的な舞台・照明設備を完備していた。また開演時間は午後3時として上演時間を短縮するとともに、通し上演を廃止し、見取り方式を採用した。さらに初心者への配慮としてプログラムに人形浄瑠璃の入門的な解説が掲載され、全段の床本が配布されるようになる。また、新たな観客層の開拓のために、学生や各種団体向けの観賞会やマチネー公演も企画された。昭和3年あたりから東京で生じた文楽ブームが大阪に波及したこともあり、一年目は大入満員続き、300日以上興行することとなった[17]。四ツ橋文楽座の開場にあたって、松竹は意識的に新たな観客層に向けて人形浄瑠璃をプロモートし、実際に御霊文楽座時代とはまったく異なる観客が人形浄瑠璃の公演に足を運んだのである。

開場当初の四ツ橋文楽座が、どのようにみずからを同時代のモダンな都市文化の中に位置づけ、新しい観客層にアピールしていったのかを考察することは非常に興味深い主題であるが、その検討は別の機会に譲り、本試論では弁天座時代に注目してみたい。これまでの記述からもわかる通り、弁天座時代は、江戸末期以来の人形浄瑠璃の上演と興行のスタイルをいまだ受け継いでいた御霊文楽座時代と、近代的な劇場設備を導入し新たな観客層をターゲットにした興行が試みられる四ツ橋文楽座時代の過渡期に当たる。弁天座時代は上演と興行のスタイルという点では依然として御霊文楽座の延長線上にありながらも、劇場を取り巻く周辺環境は激変する。すなわち、静かな御霊神社の社地から喧騒に満ちた道頓堀に移動することで、文楽座は期せずして同時代のモダニズム文化の渦中に放り込まれることになったのである。その意味で弁天座時代は、人形浄瑠璃とモダニティとの最初の出会いが生起した時期だと言うことができる。

御霊文楽座の焼失から四ツ橋文楽座の開場にいたる時期の人形浄瑠璃が論じられる際にしばしば等閑に付されているように思われるのは、大正末期から昭和初年のこの一時期が関西におけるモダニズム文化の最盛期と重なっているという事実である。また逆に「関西モダニズム文化」を論じる文献においても、当時の文楽座の動向が触れられることはほとんどない。大正14年4月、「大阪市は東西南北の四区の周辺地域を併合し、東京市を抜き、人口が世界第六位、日本第一の巨大都市」[18]となる。いわゆる「大大阪」時代の始まりである。大正12年の関東大震災は古い東京の街並みを一掃し、銀座などに近代建築が立ち並ぶ街並みを現出させる契機となったが、谷崎潤一郎を始めとする多くの文化人を（一時的にせよ）関西に移住させもした。鈴木貞美は、震災以後、「東京、大阪とその周辺に「サラリーマン」「サラリーガール」を中心とした新中間層が急増し、また大衆相手の消費、娯楽施設が展開」することで、「デパートやカフェ、ネオンサイ

[17] 高木浩志、前掲書、92-93頁。吉永孝雄『私説　昭和の文楽』、8-12頁。

[18] 増田周子「『大阪時事新報〈文藝欄〉』解説」、関西大学大阪都市遺産研究センター編『大阪時事新報記事目録』所収、1頁。

に喩えている[12]。つまり、みずからも浄瑠璃を嗜み、浄瑠璃の響きを隅々まで味わうことのできる玄人が集うストイックな空間だったということである。そうした空間が、御霊文楽座の焼失によって失われたのである。石割松太郎は、大正11年2月に越路大夫が舞台を離れた時点ですでに竹本座にまで遡る人形浄瑠璃の一時代が終焉したとみなしていたが、御霊文楽座の焼失は「内容的にはすでに陵遅の極にあった人形浄るり」に加えられた「大きな鐵槌」だったと述べている[13]。

本拠地を失った文楽座は、昭和2年1月から道頓堀の弁天座で興行を再開する。弁天座はかつて竹田の芝居があった場所に建てられた松竹の劇場で、大正末期には歌舞伎や近代劇を上演していた。平土間升席のこの劇場は収容人数が約千人と大きく、船底がないため手摺りを高くすることになり、舞台が見にくく、人形浄瑠璃の上演には適していなかったとされる[14]。開演時間や上演方式の点では御霊文楽座末期を引き継いだ弁天座での興行は、開場当初こそ賑わったものの、すぐに不入りになってしまう。先に引用した文章の中で石割は、弁天座の興行は芸術的にも興行的にも「實に惨憺たるものであつた」と評し、初日の劇場で「両桟敷を通じて唯つた一人の私のみを、桟敷に見出すことが屢々あつたのです」と述懐している[15]。一方、弁天座での興行が始まった当時まだ高校生だった武智鉄二は、当時の文楽座の興行についてやや異なる回想を残している。英語教師の影響で歌舞伎や能・狂言に目覚めた武智は、松竹が集客対策として弁天座に導入した一幕見席を利用して人形浄瑠璃を見始めたのだが、当時そのようにして人形浄瑠璃を発見したのは武智一人ではなかったという。

> 当時のサラリーマンや学生は、案外安直な一幕見を利用したものだった。潜在的な文楽への関心が、われわれ学生の仲間でも、いつとはなしに、高まってきていた。そうして、四ツ橋文楽座の新築開場が、この潜在的関心に、一挙に火をつけた[16]。

つまり、たとえ興行的には不入りだったにせよ、四ツ橋文楽座の開場に先立って、すでに弁天座時代に新しい観客層が萌芽的に形成され始めていたというのである。実際、本試論で考察する谷崎潤一郎は、弁天座に熱心に通い人形浄瑠璃の魅力を発見していった「新しい観客」の一人だった。

最後に四ツ橋文楽座であるが、昭和5年1月に開場したこの劇場は、いくつかの点で人形浄瑠璃の上演・興行史における重要な画期をなしている。鉄筋コンクリートのモダンな外観を持つこの

---

[12] 三宅周太郎「文楽二題」、『演劇評話』、新潮社、昭和3年、75頁。

[13] 石割松太郎「新築移転以来の文楽座」、『人形芝居の研究』、更生閣、昭和8年、296頁。

[14] 高木浩志「激動の昭和文楽」、『岩波講座　歌舞伎・文楽第十巻　今日の文楽』所収、83頁。

[15] 石割、前掲書、269頁。

[16] 武智鉄二「文楽　その芸　その人々」（昭和四七年）、『定本・武智歌舞伎３　文楽舞踊』、三一書房、昭和54年、347頁。

和4年まで）の文楽座に注目する。というのも、この時期は、御霊文楽座（大正15年11月焼失）から四ツ橋文楽座（昭和5年1月開場）への過渡期に当たっており、かつ人形浄瑠璃が不可抗力的に同時代の関西モダニズム文化の中心地（道頓堀）に投げ込まれた一時期だったからである。そして、そうした弁天座時代の文楽座の「新しい観客」の一事例として、本試論は谷崎潤一郎を取り上げる。脚本部顧問として映画会社に在籍した経験があり、みずから映画評も執筆し、『痴人の愛』でモダン都市の風俗を活写した谷崎が、モダニティの経験と感受性を深く内面化した作家であったことは論を俟たない。その谷崎が関西移住後、人形浄瑠璃に深く魅了されたのが、弁天座時代の文楽座であった。谷崎が人形浄瑠璃について残した文章を検討することで、人形浄瑠璃とモダニティの出会いとすれ違いを素描してみたい[8]。

2．過渡期としての弁天座時代

御霊文楽座の焼失（大正15年11月29日）から弁天座での興行（昭和2年1月～）を経て四ツ橋文楽座の開場（昭和5年1月）にいたる数年間は、森西真弓が指摘する通り、「文楽にとってひとつの大きな転換期」[9]であった。というのも、この数年間に文楽座の立地、劇場構造、上演時間、上演方式、観客層の大きな変化が集中して起こっているからである。これらのほとんどは舞台で上演される浄瑠璃それ自体にとって外的な変化でしかないが、私たちの関心の対象である「新しい観客」の出現は、これらの外的な変化と密接な関係にある。したがって、まず三つの劇場（御霊文楽座、弁天座、四ツ橋文楽座）の特徴を確認しつつ、立地の移動とともに生じた変化を概観し、過渡期としての弁天座時代の位置づけを明確にしておきたい。

大正7年1月に改装された御霊文楽座は、収容人数613人の平土間升席の文楽専用劇場であり、繁華街の喧騒からは離れた場所にあった。開演時間は7時半ないし8時で、打ち出しは18時15分から20時40分のことが多かったが、大正8年9月以降は正午12時開場、21時終演に短縮される[10]。上演方式は全通し、または準通しに付け物がつくのが通例だった。森西は御霊文楽座を世間から隔絶した「浄るり国」と揶揄する大正14年の新聞記事を紹介しているが[11]、三宅周太郎は大正12年の文章の中で当時の御霊文楽座の雰囲気を「義太夫の世界に憧憬する人ばかり」が集う「禅寺」

8　したがって、本試論は谷崎の人形浄瑠璃についての文章を谷崎の文学的営為を解明するために読むことはしない。あくまでも当時登場しつつあった「新しい観客」の経験を伝える一事例（代表例ではない）として谷崎の文章を扱う。谷崎文学における人形浄瑠璃体験の意味については次の研究を参照のこと。佐藤淳一『谷崎潤一郎　型と表現』、青簡舎、2010年。

9　森西、前掲書、142頁。

10　垣内幸夫「近代との摩擦　－大正期の文楽－」、『岩波講座　歌舞伎・文楽第十巻　今日の文楽』所収、69頁。

11　森西、前掲書、143頁。

てきた[4]。しかし、その一方で、人形浄瑠璃を鑑賞する観客に焦点を合わせた研究はまだ少ないように思われる[5]。本試論のねらいは、上述した人形浄瑠璃の近代化の過程を観客の経験という視点から検討してみることである。そのさい本試論が注目するのは、昭和初年における新しい観客層の出現とそうした観客に関する当時の言説である。

ただし、本試論が試みるのは、単に視点を演者・興行側から観客側に移すことではない。それと同時に「近代化」に代わる別の観点をも導入してみたいのである。それが「モダニティ」（modernity）という観点である。ここで言う「モダニティ」とは、時代（「近代」）ではなく、近代の大都市生活に典型的に観察される意識・知覚・経験の様態（「現代性」）を指している[6]。より具体的に言えば、資本主義的な消費の中心としての大都市における運動と速度の経験、断片的で移ろいやすい知覚、空間感覚の変容（速度による距離の圧縮）、合理化された時間（分秒単位で機能するシステムによる時間管理）、大量の情報の高速の流通（マスメディア）、匿名性の経験（無数の他人たちとのすれ違い）といったものが、モダニティの内実をなし、それが大都市の人々の感受性を形作る。モダニティという観点は、映画研究において、都市と映画の密接な関係を分析するにあたって生産的に活用されてきた。というのも、映画も都市もモダニティの経験がなされる場だという点で共通するからである。そのさい映画は、モダニティの経験（運動と速度、断片的知覚、匿名性など）を提供する装置であるだけでなく、（映画作品という形で）そうした経験を分節化し反省する表現でもあるがゆえに、モダニティの特権的なメディウムとして理解された[7]。

本試論では、人形浄瑠璃の観客の考察にモダニティの観点を導入することで、二つの事柄を検討してみたい。第一に、昭和初年における人形浄瑠璃と都市の関係を考察する。人形浄瑠璃とモダニティの関係を問うことは、人形浄瑠璃と同時代の都市空間の関係を考察することを意味する。第二に、人形浄瑠璃における「新しい観客」の登場を、モダニティの感受性を内面化した観客と人形浄瑠璃との出会いとして考察する。そのさい本試論では、特に弁天座時代（昭和2年から昭

---

4 『岩波講座歌舞伎・文楽第十巻　今日の文楽』第一部の諸論文、および前掲の倉田喜弘『文楽の歴史』第六章、第七章を参照。また当然のことながら、『義太夫年表』大正編・昭和編（和泉書院）も重要な基礎資料である。

5 吉永孝雄の『私説　昭和の文楽』（和泉書院、1995年）は、昭和の人形浄瑠璃における観客（劇評家も含む）の体験を生き生きと伝える貴重な証言である。また昭和戦前の人形浄瑠璃をめぐる議論を整理した次の論考も示唆に富む。森西真弓「四ツ橋文楽座開場前後　－文楽復興への動き－」、『藝能懇話』第十一号、大阪藝能懇話会、1997年、142-155頁。

6 Thomas Elsaesser, “City of Light, Gardens of Delight”, in Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis, Ed. Andrew Webber and Emma Wilson. London: Wallflower Press, 2008, pp. 88-101.

7 次の拙論を参照。海老根剛「〈映画都市〉としてのマドリード　アルモドバルの初期作品における都市表象をめぐって」、『表現文化』第9号、大阪市立大学、36-67頁。

弁天座の谷崎潤一郎

昭和初年の「新しい観客」をめぐる一試論

海老根剛

1．人形浄瑠璃とモダニティ

私たちが今日なじんでいる「人形浄瑠璃」という呼称が、それ自体、近代の産物であることはよく知られている。江戸末期まで人形浄瑠璃は「操」ないし「操芝居」と呼ばれていたのであり、「人形浄瑠璃」という呼称が用いられるようになったのは明治に入ってからである[1]。そして、明治以降の「人形浄瑠璃」の歴史は、これまで主に「近代化」（modernization）という観点から論じられてきた。それは、興行面について言えば、松竹合名会社という近代的企業によって文楽座が買収され（明治42年）、当初はいくつも存在した文楽座に対抗する勢力の試み（彦六座、稲荷座、堀江座、近松座など）がことごとく挫折することで、人形浄瑠璃の興行が松竹に一元化される過程である（近松座の解散は大正3年）。また上演演目の点から言うと、人形浄瑠璃の近代化は、すでに江戸末期に始まっていた「古典化」の過程のさらなる進展とみなすことができる。優れた新作の成立が途絶え、すでに評価の確立した一定数の作品が繰り返し上演されるようになる。それに伴って、演者の側ではそれぞれの演目で確立された表現の規矩（風）の継承という意識が強まるとともに、観客の側でもドラマから芸の鑑賞に関心の重心が移っていった[2]。しかし、この古典化の過程は、人形浄瑠璃が大衆的娯楽から「古典芸能」に変わることを意味してもいた。江戸末期から明治期まで続いた義太夫節の全国的人気が衰え、浪花節、新劇、映画といった新しい娯楽が台頭する大正期に入ると、人形浄瑠璃は急速に大衆娯楽の地位を失い、興行面で苦境に立たされることになる[3]。

こうした人形浄瑠璃の近代化については、これまで主に演者・興行側に立った視点から、すなわち、演者の世代交代、演目と組織の変遷、興行上の改革などに注目して、着実な検討がなされ

---

1 倉田喜弘「輝ける明治文楽」、『岩波講座歌舞伎・文楽第十巻　今日の文楽』所収、岩波書店、1997年、五頁。石割松太郎は「人形浄瑠璃」という呼称の始まりを明治五年としている。石割松太郎「勾欄雑考」（昭和8年）、『近世演劇雑考』所収、昭和9年、岡倉書房、188-190頁。

2 高木浩志「幕末の名人たち」、『岩波講座歌舞伎・文楽第九巻　黄金時代の浄瑠璃とその後』所収、岩波書店、1999年、286頁。

3 倉田喜弘『文楽の歴史』、岩波書店、193頁。

鳳簫相思
秋翁顧問
雪聲新越劇叢刊
成容
陳騰
聯合編導

（図3）

秋海棠
徐進編劇
金風導演
芳華劇團演出

（図4）

浮生六記
井桂劇團演出
于吟編導

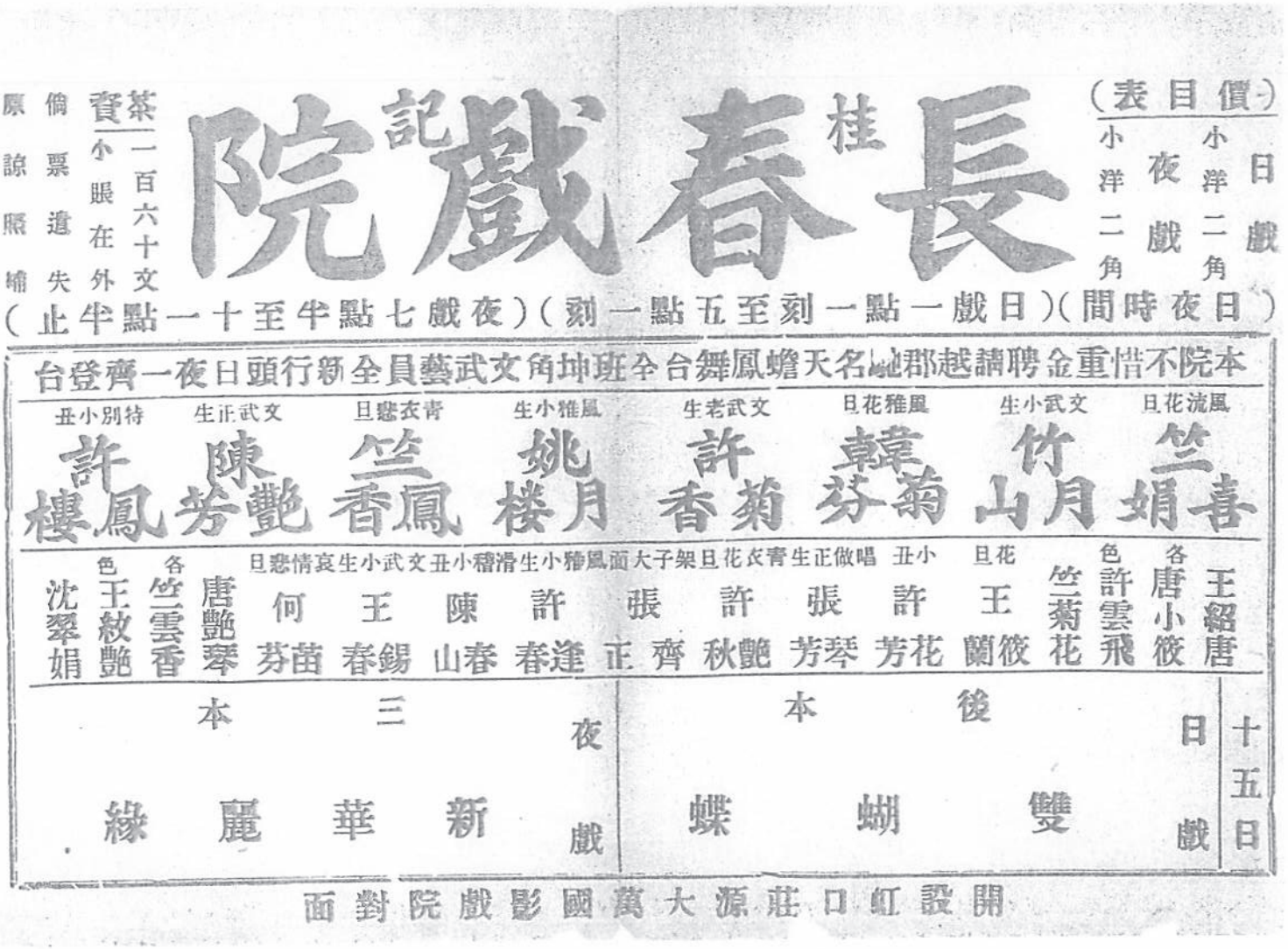
（図5）

風流王孫

（図6）

大来劇場
馬棟花 袁雪芬
呂錢 錢傳 張
福奎 彩雲 妙花 全香 桂蓮
王 鄭 沈 施 史 沈 盧 李
琴花 梅鳳 愛蓮 彩香 翠貞 琴仙 桂芬 賽奎
胡 張 周 袁 魏 錢 吳 張 沈 裘
少卿 雲娟 福香 笑聲 筱秋 妙英 樹盛 秀鳳 花樟 月芬
今天日戲
四本
十美緣
今天夜戲
後本
劉香女
新戲預告
全部落難公子呂蒙正
雪中送炭
注意
開演日期
敬啓者本座位有限常滿顧客向隅於心不忍凡不安現在電影開倘有定座預留恕不另函特此通啓
本劇場啓
電話定座請撥 九九 二九 二六 另一 五三 號

（図2）


長春戲院
桂記
（價目表）
日戲 小洋二角
夜戲 小洋二角
（日夜時間）（日戲一點一刻至五點一刻）（夜戲七點半至十一點半止）
茶資一百六十文
小賬在外
倘票遺失
原諒照補
本院不惜重金聘請越郡地名天蟾鳳舞台全班坤角文武藝員全新行頭日夜一齊登台
風流花旦 竺娟喜
文武小生 竹山月
風雅花旦 韓菊芬
文武老生 許香菊
生小雅 姚月樓
旦悲 青衣 竺鳳香
生正武文 陳艷芳
特別小丑 許鳳樓
各色 唐小筱 許雲飛 竺菊花 王筱蘭 許芳花 張琴芳 許艷秋 張齊正 許逢春 陳春山 許錫春 王苗芬 何春芬 唐艷琴 各色 竺雲香 王紋艷 沈翠娟
十五日
日戲 雙蝴蝶
後本
夜戲 新華麗緣
三本
開設虹口莊源大萬國戲影戲院對面

（圖1）

〔付記〕

本稿は、文学研究科プロジェクト「伝統芸能の近代化とメディア環境」の第 3 回研究会（2018 年 1 月 12 日於文学部会議室）において、「新越劇　劇団と観客の交渉史――玉蘭劇団（1947-52）の説明書から見る――」と題して行った報告に基づき、当日出席された方々からいただいた多くのご意見を参考にして、焦点を絞り直し、まとめたものである。ご意見をいただいた方々には、心よりお礼を申し上げます。

ぞや迫力のあるものだったに違いない。本稿でも言及した案目やチケット予約の方法、さらにニセチケットやダフ屋の暗躍なども含め、今後さらに解明すべき点は多い。

〔注〕

(1)増谷達之輔『上海劇壇と帮との関係』興亜院華中連絡部調査報告シア(ママ)リーズ第三七輯（1940 年)。田仲一成『中国演劇史』（東京大学出版会、1998 年）第七章に、詳しい分析がある。

(2)劇団とラジオ局との契約については不明であるが、芸人がラジオ番組を持つには「電台費」を支払うことになっていた。滑稽戯の名優である姚慕双、周柏春がデビューしたての頃（1939 年)、初めてラジオ番組を持つため「電台費」29 元を支払ったという。葛濤『唱片与近代上海社会生活』上海辞書出版社、2009 年、146 頁。

(3)報告小姐の影響力を物語る次のようなインタビューがある。1940 年からの越劇ファンである陳素珍さんの談：「あの頃、雪声劇団の陳疏蓮さんは、ラジオ放送専門の方でした。このお嬢さんは、本当にすごく有能でした。誰がどの一段を歌うのか、この芝居の筋はどのようか、とても詳しく紹介してくださります。私はとても好きでした。彼女に夢中になって、陳疏蓮さんがどんな風に放送するのか、その話しぶりの物まねまでとても上手にできたほどです。（中略）芳華劇団の放送専門の向培華さんも真似をしていたようです。彼女の話し方は、陳さんとそっくりでした。陳さんの放送はとても魅力的で、つい聞きほれてしまったものです」。李生鳳編著『舞台下的身影』上海遠東出版社、2015 年、40、41 頁。

(4)中国のレコード研究は、京劇レコードの考証論文を除くと、総合的な情報量から見て、葛濤『唱片与近代上海社会生活』（上海辞書出版社、2009 年）が今なお最も役に立つ。日本では、西村正男「中国における Victor レーベルの軌跡――謀得利、役挫・物克多から勝利へ」(『饕餮』第 13 号、2005 年）などの研究が代表的。蓄音機・受信機については、姜紅『西物東漸与近代中国的巨変――収音機在上海（1923-1949)』（世紀出版社、2013 年）が便利である。

(5)第３節最初の二段落の記述は、葛濤『唱片与近代上海社会生活』（前出）の 147、154、155 頁に基づく。

(6)①に関する情報は、『上海越劇志』（中国戯劇出版社、1997 年）第八章報刊専著の「紹興戯考」（281 頁）の記載に拠る。『上海越劇志』の挙げる民国時期の越劇の『戯考』は、この一本のみである。

(7)貴志俊彦・川島真・孫安石編『増補改訂　戦争・ラジオ・記憶』（勉誠出版、2015 年）に、中国のラジオ放送についても、要領を得た文献解題、文献リストがついていて便利である。

(8)渡辺宏浩司「木魚書の薬屋の広告」(『木魚書目録』好文出版、1995 年）は、薬屋が販路拡大のため唱本や書籍を扱っていたことに言及している。

(9)「資料２　中華民国のラジオ放送局一覧（1938 年 1 月現在)」、貴志俊彦・川島真・孫安石編『増補改訂　戦争・ラジオ・記憶』（前出）所収。

(10)『万象越劇』（第三集）の刊行される一か月前の 1947 年 6 月段階では、(5)の陸錦花が龍門で公演していることが確認できるが（『上海越劇演出広告』第四冊、中国戯劇出版社、2009 年、2513 頁)、これ以上の詳細は不明である。

(11)宮本直美『宝塚ファンの社会学』（青弓社、2011 年）第 3 章などを参照。

することではないかと思う。

『詩与政治』（前出）の著者姜進のインタビューを受けた呉萍さんは、柳行李いっぱいに説明書と戯考や唱詞選輯（歌詞抜粋）の類いを一緒にして保存していたという（185 頁）。この戯考、唱詞選輯が、第３節で取りあげた越劇の『戯考』を指すことはまず間違いない。『戯考』と説明書は排斥しあうものではなく、しばしば一緒に保存され、双方を見比べながら楽しまれていたのであろう。

次に、説明書の台本や歌詞の抜粋が、ちょうど『戯考』のように、ラジオの越劇番組を楽しむ際に利用されていたことである（黄月珍 60 頁、周愛娣 178 頁、章志茜 196 頁）。そのため、好きな歌は、すぐに歌えるようになり、歌詞もすべて暗記していたという。当時の越劇ファンは、同一演目を繰り返し観劇していたようであるが、経済的に厳しい観客にとっては、説明書は、歌とともに繰り返し舞台を再現する格好の手引きとなっていたようだ。黄月珍はこう語る。「私はいつも三階席のチケットを買ってました。（舞台が）見えさえすればそれでいいんです。しっかり見た後、ちゃんと説明書も買って帰ります。帰ってから、ラジオで放送するでしょう。（説明書に）ない言葉があると急いで書き加えて、それで一つ一つ歌を覚えていくんです」。三階席の安チケットでは殆ど見えないであろう役者の細かな表情を（恐らくはオペラグラスも持っていない）、ラジオの声と説明書の文字で繰り返し想像を逞しくして楽しむファン。このような多くのファンが、上海の越劇人気を下支えしていたであろうことは想像に難くない。説明書は、ラジオと舞台をファンの脳裏に結びつけるメディアとして、劇場から自宅に帰ったあとでこそ、その本領を発揮したのである。ひょっとすると、ラジオの固定節目で歌う歌は、説明書に掲載されている箇所（もちろんそこが優れているから掲載されているのだが）を意図的に歌ったのではなかろうか。

説明書は、レコード化していない新作の歌や脚本をラジオの聴衆に提供することによって、レコードの歌詞のみを収録する『戯考』とともに、ラジオの越劇放送を支える重要な文字媒体として機能した。舞台→説明書→ラジオ放送→レコード化→『戯考』と言う流れが、1940 年代にできあがっていたことがうかがえる。第 3 節で取りあげた台本のみを収録する『戯考』の出現は、こうした説明書の役割を代替するメディアとして現れたわけである。劇場にまで足を運ぶことのできなかった観衆にとって、これほどありがたいものはなかったであろう。

おわりに

以上、新越劇の中枢に位置する劇務部、新越劇と観衆を結ぶメディアとしてのレコード、『戯考』、ラジオ、説明書の役割を実際の情況に基づきながら見てきた。未開拓の領域も多く、基礎的な事実関係の確認が中心となっていることをご容赦願いたい。

最後に、今回は検討する余裕がなかったが、チケット購入の方法についての分析も重要な課題であることを指摘しておきたい。宝塚歌劇では、いいチケットを手に入れることがどれほど至難の業であるかが縷々説かれている。いい席を入手するためだけのために、ファンクラブに入会する人もいるほどだという（注 11）。では、越劇のチケットはどうであろうか。1985 年に筆者が見た徐玉蘭と王文娟の公演チケットは、私の力では全く歯が立たず、関係者の助力を得て、ようやく入手した。では、関係者の知り合いなどいない一般の越劇ファンは、どのようにしてチケットを入手しているのだろうか。まさか劇場いっぱいの観衆の全てが関係者であるはずもないだろう。建国後には、よく前日の夜からチケット売り場の前に長蛇の列ができていたという話を聞く。民国時代の越劇ファンのチケットをめぐる攻防も、さ

封二（表紙裏）１頁：筱丹桂、徐玉蘭の写真。
２頁：編者「代序」、迪民「安楽的奥妙」。
３頁、４頁：「浮生六記」本事。
５頁：歌詞集錦。
６頁：歌詞集錦、ラジオ放送時間。
７頁：歌詞集錦。
８頁：歌詞集錦、ラジオ放送時間。
９頁：歌詞集錦、演員表。
封三：歌詞集錦。
封四（裏表紙）：次回作品予告。

(D)玉蘭劇団『風流王孫』（1947 年 12 月 23 日より、龍門戯院）（図 6、巻末）
封一（表紙）：「風流王孫」。玉蘭劇団蒙古服装で上演、徐進・金風・慕水共同脚本・演出。
封二（表紙裏）：徐玉蘭随筆「十年来的検討」。
１頁：「漫談風流王孫」。
２頁：「風流王孫」本事、演員表。
３頁：「風流王孫」本事。
４頁～８頁：脚本抜粋（原文「劇詞」）。
封三：脚本抜粋、風流王孫全幕の背景幕（洪鈞設計）。
封四（裏表紙）：「国破山河在」の舞台写真。

以上、四劇団の説明書の構成を一覧すれば、新越劇の説明書に共通する幾つかの特徴を見出すことができる。

まず第一に挙げられるのは、脚本或は歌の抜粋が、説明書全体の半分以上の紙幅を占め、最も重要視されていることである。第二に、演目の本事（粗筋）が 2 頁にわたり幕ごとに詳しく記されていることである。この二点は、四劇団に共通する特徴で、新作中心の台本戯の公演に相応しいと言える。第三に、劇団トップ女優の随筆やラジオ放送の時間帯が掲載されていることである。これも新越劇の特色を如実に反映している。トップ女優の随筆は、女優の「文芸坤伶」化、「新女性」化の表れとしてファンに歓迎された。ラジオ放送時間の重要性については、すでに第 4 節で触れた。

これ以外にも、演員表と職員表が明記される点、舞台装置への関心が高い点、演目に関する随筆が掲載される点などが注目される。これらの説明書の特徴が、第１節、第２節に記した新越劇の特徴を体現するものであることも確認しておきたい。

以上のような特徴を持つ新越劇の説明書は、観劇の記念品として非常によく売れたという（姜進『詩与政治　二十世紀上海公共文化中的女子越劇』社会科学文献出版社、2015 年、185 頁）。しかし、説明書は、単に観劇記念の意味しか持たなかったわけではない。李生鳳編著『舞台下的身影』（上海遠東出版社、2015 年）に収められた 1940 年代からの越劇ファン 14 名へのインタビューから、越劇ファンが当時どのように説明書を楽しんでいたかを拾い出してみると、次のような事実が明らかになる（以下、本書からの引用は、越劇ファンの名前と頁数を記す）。

まず、読み、集める楽しみである。説明書を買い求め、家で繰り返し読む（章志茜 205 頁）、同じ演目のいろんな版本を集める（孫総青 164、165 頁）、とにかくたくさん集める（孫総青 164 頁、周愛娣 170 頁）といった楽しみ方は、芝居好きの者であれば、誰しもが一度は経験

大来劇場で 1940 年 3 月 23 日に行った公演の戯単である。劇場主による座組のため、劇団名はない。大来劇場は、約 450 席、中型の越劇劇場である。図 2 の上が表、下が裏である。裏側の左上にうっすらとゴム印で「子明」と押してあるのが確認できる。この「子明」というのは、案目の名前である。案目は、劇場主に資金提供する代わりに、チケット販売権を受け取り、得意先を回り高めの値段で売りさばき、その利鞘で稼ぐ。案目の名前が押された戯単は、その案目の営業用であることを示す。案目の手元には、常に良い席のチケットが確保されているため、お金に困らない客には至極便利であった。

新越劇では、旧来の役者と演目中心の戯単のあり方を全面的に刷新した。旧来の戯単は、劇場側が公演日ごとに新しい一枚物の戯単を発行したが、新越劇では、それを冊子体の説明書とし、劇団の劇務部が、一公演につき一冊を編集、発行した（劇場主による座組の場合はこの限りでない)。また、公演後しばらく経って印刷される説明書には、舞台写真が加えられていたり、掲載台本の字句に変動があったりする、異なる版が発行されることもある。

では、新越劇の説明書がどのようなものであったのか、その構成を具体的に見てゆくことにしよう。取りあげるのは、1940 年代を代表する四つの劇団である。(A)雪声劇団（1944 年～50 年, トップ女優:袁雪芬)、(B)芳華劇団（1946 年～47 年, 48 年, 50 年～58 年, トップ女優:尹桂芳〔1919-2000〕)、(C)丹桂劇団（1942 年～47 年, トップ女優:筱丹桂〔1920-47〕)、(D)玉蘭劇団（1947 年～52 年, トップ女優:徐玉蘭〔1921-2017〕）である。

(A)雪声劇団『鳳簫相思』（1946 年 10 月 28 日より、明星大戯院）（図 3、巻末）
封一（表紙）:「鳳簫相思」。雪声新越劇叢刊。
封二（表紙裏）:「観音訪韋駄」（袁雪芬扮する魚玄機と范瑞娟扮する韓世忠の舞台写真)。
１頁：五幕六景古装悲喜劇鳳簫相思、秋翁顧問、成容・陳鵬共同脚本・演出。
２頁：秋翁「「鳳簫相思」演出的動機」。
３頁：袁雪芬随筆、次期作品「女児国」の紹介。
４頁：「鳳簫相思」本事、職員表。
５頁：「鳳簫相思」本事、演員表。
６頁～11 頁：「鳳簫相思」歌詞。
12 頁：雪声播音台（楽屋裏)、雪声劇団ラジオ放送時間。
封三：『雪声紀念刊』の広告。
封四（裏表紙）:「鳳簫相思」舞台装置図。
(B)芳華劇団『秋海棠』（1946 年 10 月 22 日より、九星大戯院）（図 4、巻末）
封一（表紙）:「秋海棠」。徐進脚本、金風演出。芳華劇団上演。
封二（表紙裏）:「秋海棠」舞台装置（仲美設計）
１頁：尹桂随筆之一「我演秋海棠」、「芳訊」（投稿への返事)。
２頁、３頁：「秋海棠」本事。
４頁：演員表。次期作品紹介「光緒帝与珍妃」。
５頁：ラジオ放送時間。秋海棠劇本刊載。
６頁～８頁：秋海棠劇本刊載。
封三：秋海棠劇本刊載。
封四（裏表紙）：秋海棠舞台写真。
(C)丹桂劇団『浮生六記』（1946 年 12 月 23 日より、国泰大戯院）（図 5、巻末）
封一（表紙）:「浮生六記」。丹桂劇団上演、于吟脚本・演出。

		天声電台 周波数 1280 昼 1 時～2 時	
野種	1949 年 12 月 明星大戯院	大中華大陸電台 周波数 960 昼 12 時 20 分～1 時 10 分	金都広播電台 周波数 780 毎日夜 8 時 毎週金土 昼 2 時半
鴛鴦剣	1950 年 9 月 卡爾登戯院	大中華大陸電台 周波数 960 昼 12 時～1 時	金都鶴鳴電台 周波数 1220 毎週月水金 夜 8 時半～11 時
玉面狼	1951 年 5 月 卡爾登戯院	新声電台 周波数 1420 午前 10 時～12 時 金都電台 周波数 1400 昼 12 時～1 時 20 分	新声電台 周波数 1420 毎週火木土 昼 4 時～6 時 金都電台 周波数 1400 毎週火木土 夜 8 時～11 時 中央人民電台 夜 9 時～9 時半
明天更美麗	1952 年 1 月 卡爾登戯院	大中華大陸電台 周波数 920 午前 10 時～12 時	大滬滬声広播電台 周波数 1080 毎週水土 午後 2 時半～4 時 45 分 金都広播電台 周波数 1460 毎週火日 午後 4 時～5 時 50 分 大中華大陸電台 周波数 920 毎週水土 午後 9 時半～11 時 15 分
万象更新	1952 年 4 月 卡爾登戯院	人民電台 周波数 1020 昼 12 時～1 時半	

時期により、固定節目と転播節目を放送するラジオ局やその時間帯が、頻繁に変更されていることが分かる。ただ、その理由は不明である。固定節目は、一日最長で３時間 20 分に及び、報告小姐の果たす役割の重要性に改めて気づかされる。転播節目は、毎日ではないが、公演は、昼夜とも、長時間実況中継されていたことが分かる。表２に玉蘭劇団が見えないため、単純な比較はできないが、1947 年以降、新越劇のラジオ放送が一層盛んになってきていることが見て取れるだろう。

５ 説明書

中国の伝統演劇では、公演プログラムに当たるものを戯単と呼んでいる。一枚の横長長方形の紙に、劇場名、日時、時間、役者名、演目名などが記されている。劇場名、日時、時間などは、記載されないこともある。もとは掌サイズの粗末な印刷物だったが、清末以降、B5 版から A4 版くらいの大きさの木版、石印、活字印刷などの戯単が作成されるようになった。劇種の如何を問わず、ほぼ同様の形式の戯単が中国各地で作成されている。越劇でも戯単の形式は、ほぼ同様であった。

図 1（巻末）は、天蟾鳳舞台（劇団名）が、桂記長春戯院で 15 日（年月不明）に行った公演の戯単である。長春戯院は、250 席の小型劇場。天蟾鳳舞台は、1931 年に成立した中堅の旧式の越劇団である。

図 2（『中国越劇大典』浙江文芸出版社、2006 年、40 頁、巻末）は、袁雪芬・馬樟花が、

(輪流)				
(10)越劇唱片	3:00	亞洲	1180	79669
(11)轉播國泰	4:00	鐵風(鳳)	1040	90130
(12)魏鳳娟謝素雲	6:00	新聞	1200	97191

この表は、1947 年 7 月段階における、上海のラジオ局の越劇番組の一覧である。(表 1)のラジオ局と比較すると、ほとんどのラジオ局が変わっていることに驚かされる。唯一同じ局名を維持する民聲も周波数が変わっている。抗日戦争前後で大きくラジオ局の情況に変化が生じたものと思われる。

さて、表の(2)～(7)、(12)が固定節目である。(5)(12)が劇団名ではなく、役者名となっているのは、劇場主の組織する座組（ゆえに劇団名はない）であったためではないかと思われる(注 10)。(8)(9)(11)は、劇場からの実況中継である。龍門、明星、国泰が劇場名。残る(1)と(10)は、劇団の持ち番組ではなく、ラジオ局が視聴者からのリクエストに合わせて越劇のレコードを流す番組である。視聴者は、直接ラジオ局に電話をかけてリクエストをしても良いし、『大戯考』などに付録でついているリクエスト票を用いても良い。ここでは、リクエスト票について、少し説明を加えておこう。

『大戯考』や『新戯考』には、薄手の紙一枚にミシン目を入れて十等分されたリクエスト票が綴じこまれている。リクエスト票には、住所、氏名を明記の上、一枚で二曲までリクエストできる。放送してもらうラジオ局や時間帯も指定できる。ただし、所望する歌が『戯考』の何頁に記載されているのかを書きこまねばならない。また、禁演レコード一覧が掲載されており、これらはリクエストしないようにとの但し書きもある。リクエスト票は、ラジオ局ではなく、例えば『新戯考』であれば、その出版に関わる心声唱機行宛に郵送する。会社側がリクエスト票を一括整理して、翌日にはラジオ局にリクエスト票を届ける、という仕組みである。

さて、劇団は、自らが持つラジオ番組のラジオ局と時間帯の一覧をしばしば説明書に掲載している。以下、玉蘭劇団（1947 年～52 年、トップ女優：徐玉蘭）のラジオ番組表（表 3）を、時期、劇場の変化にも留意しながら、説明書の記載から整理してみよう。

（表３）玉蘭劇団　固定節目・転播節目ラジオ番組表（説明書に基づき作成）

演目名	公演日・劇場	固定節目(毎日)	転播節目
同病相憐	1947 年 10 月 龍門戯院	東方華美・元昌鶴鳴 周波数 1060 午前 10 時～12 時 大美電台 周波数 760 昼 12 時～1 時	陸総電台 周波数 860 昼夜二回本劇団の上演する全ての劇を中継。
飛虎崗	1949 年 3 月 明星大戯院	大中華大陸電台 周波数 940 午前 11 時～12 時	―

十分受信可能であったものと思われる。もちろん、1938 年現在で、上海には、40 局のラジオ局が存在したことが知られているが（注 9)、上海の民営ラジオ局は、そのほとんどが越劇を放送していたことになる。

一般に伝統演劇のラジオ番組と言えば、レコードを流すか実況中継をするかのいずれかであろう。しかし、新越劇の劇団は、もっと積極的な聴衆の取り込みを図っていた。当時、新越劇の劇団が持っていたラジオ番組には、三種類あった。(1)固定節目、(2)転播節目、(3)特別節目である。これらの番組の司会を務めるのが、劇団専属の報告小姐である。

(1)固定節目は、毎日決まった時間に、一時間から二時間程度放送される帯番組である。レコードを流すこともあるが、若手中心の劇団員がラジオのブースに陣取り、聴衆からのリクエストに応じて歌を歌う。報告小姐は、これから歌う芝居の筋や役者の特徴を手際よく伝える。聴衆は直接ラジオ局に電話をかけてリクエストをすることができる。

(2)転播節目は、実況中継である。これはラジオ局と劇場との契約となる。劇団がどの程度関わるのかは不明。

(3)特別節目は、次作の公演が近づいた時点で、固定節目の時間帯を利用して、主役級の役者が出演して次作の歌のさわりなどを歌い、見どころ、聴きどころを紹介する。放送中にラジオ局に電話をかけ、チケット予約をすることができる。

以下、具体的なラジオ番組表で確認してみよう。『万象越劇』（第三集、1947 年 7 月）に掲載された「全滬越劇無線電節目表」（上海越劇ラジオ番組表）（表２）をご覧いただきたい。

（表２）「全滬越劇無線電節目表」

（上午）

主播者	時間	電台	週波	電話
(1)越劇唱片	9:00	亞洲	1180	79669
(2)東山越藝社	10:00	民聲	1240	35595
(3)丹桂劇團	10:00	東方華美	1060	91020
(4)芳華劇團	10:30	會眾	1120	33092
		（下午）		
(5)戚雅仙陸錦花	12:00	復青	1080	30336
(6)東山越藝社	12:00	天聲	1280	31627
(7)丹桂越劇	12:40	鐵鳳	1040	90130
(8)轉播龍門	2:40	新都	1330	90880
(9)轉播明星	3:00 8:00	遠征	1020	93188

信可能で、日常的に越劇を流している民営ラジオ局を網羅したものと思われる。

（表１）「嵊越劇紹興戯考播音各電台表」

上海呼號	台名	週率	地址	電話
(1)XQCT	兩友	1460	南京路四五四號	96902
(2)XHHD	華英	1440	漢口路同安大樓	97194
(3)XMHO	民聲	1420	牛莊路六九一號	97153
(4)XQHK	金鷹	1380	浙江路一五九號	93315
(5)XQHD	華東	1360	廣西路四六五號	94288
(6)XQSS	新聲	1320	南京路四二三號	93414
(7)XQHG	天蟾	1300	福州路七〇一號	95846
(8)XHHC	大亞	1280	九江路華萼坊	93658
(9)XHHP	華興	1260	青島路十九號	31673
(10)XHHY	利利	1240	靜安寺路三九五號	30133
(11)XHHN	國華	1200	六馬路中央飯店	92300
(12)XHHZ	航業	1180	廣東路航運俱樂部	10551
(13)XHTM	精美	1160	愛文義路一三〇號	96560
(14)XHHM	大美	1140	靜安寺路十五號	93724
(15)XMHJ	大來	1120	勞合路太和大樓701號	92531
(16)XHHA	新華	1100	南京路四七〇號	93626
(17)XHHJ	永生	1080	福建路一五二號七樓	93859
(18)XQHT	亞開	1060	福建路八十四號	97750
(19)XHHH	中西	1040	四馬路中西大藥房	94020
(20)XLHB	華泰	1020	廣東路一六一號	10984
(21)XQMW	華盛	980	直隸路二五號	90297
(22)XHHF	明遠	960	湖北路一三二號	94448
(23)XHHE	李樹德堂	940	上海新旅社三樓31號	95343
(24)XLHG	東隆	860	浙江路東方旅社	90107
(25)XHHR	雷通	840	斜橋弄十五號	37437
(26)XLHA	新新	800	南京路新新公司	97200
(27)XHHV	友聯	780	愛多亞路中南飯店	92260
(28)XHHB	建華	740	福煦路多福里36號	32323
(29)XMHE	中美	720	湖北路一三一號	95909
(30)XQHA	大東	630	楊樹浦路三四〇號	51251
(31)XHHK	大陸	134	北京路中法藥房	92588
(32)XLIO	紹興越聲	1090	紹興城內淨瓶庵前	——
(33)XLIA	寧波黃金	1320	寧波江井巷四號	935

上記33局のうち、ホテル（11,24,27)、薬局（19,31)、百貨店（26）など異業種の施設内で開局しているラジオ局が6局もあるのは興味深い。特に薬局は、芸能との関連がしばしば取り上げられる職種である（注 8)。(32)は紹興、(33)は寧波のラジオ局であるが、上海で

が終日放送したり。全く大したものである！)。

レコードの発行とラジオ放送が、越劇の流行に預かって大いに力があったことがこの序文からも窺える。『紹興戯考』の初版、三版、四版のうち、初版と四版は、上海図書館に所蔵が確認できる。

②の出版元の益民書局は、越劇の唱本を多く出版している出版社として有名。目次第一頁の冒頭に「嵊越劇紹興戯考目録」とあり、その上に角書きのようにして「無線電留声機播音／捜羅名伶唱片彙編」とあり、下に「嵊劇即「的／篤班」戯考」(的篤班は越劇の旧称)とある。柱の部分には「紹興戯考嵊劇」。第一頁には、越劇 33 種の役者名と演目名が記載されており、これは恐らく、①『紹興戯考』初版の 33 種と同一ではないかと思われる。第二頁は、柱の部分に「紹興戯考越劇」とあり、紹興大班(現在の紹劇)の歌詞 32 種が記載されている。

③は、②の重版本。目次第一頁の最初に「紹興嵊越劇最新戯考目録」、その下に(女子文戯／即的篤戯)とある。続いて、序文にあたる文章が記載されている。短いので全文を引用する。

> 全滬風行越劇以來。故余曾竭力提倡。參考名伶。彙編劇本。付梓各界。並首創第一。近來各劇場。表演新戯。特請林筱寶君。彙編精彩。最新嵊劇。附成劇本。以供觀劇者之參考也」(上海で越劇が流行して以来、余は極力これを提唱した。名伶の劇本を参考に編集印刷し、各界に供したのは、これが最初であった。近年、各劇場では新作が上演されている。そこで林筱寶君を煩わし、その精華を集めて編集し、最新の越劇劇本集を出版し、観劇者の参考に供する)。

この序文に見えるように、重版本は、初版に「新戯」(新作)のレコード 25 種を付け加えたものである。①『紹興戯考』の三版、四版の増加演目との異同は不明である。この重版本と体裁は全く同じで、表紙の写真の異なる別の版も出ている。この版は、もとの重版本から紹興大班の歌詞を抜き、越劇だけを収めたものである。もともと紹興戯と言えば紹興大班を指し、『大戯考』にも、紹興大班の方が早くから収録されているのであるが、1940 年代に入って、その人気の衰えを反映したものであろう。

こうした越劇の『戯考』は、上記 21 種類のほかにも数多く出版されていたであろうことが予想される。今後は、更なる『戯考』の発掘や、越劇関連の小新聞・小型刊行物なども視野に入れた総合的な調査によって、レコード・『戯考』・舞台の三者が、いかに相互に密接な関連を深めながら、販路・聴衆を拡大していったのかを分析してゆくことが必要だろう。その際、唱本などの旧式メディアとの関連の有無にも留意したい。

いずれにしろ、越劇の『戯考』がこれほど盛んに、手を変え品を変え刊行されていたことからは、上海における越劇の隆盛ぶりが尋常ではなかったことが改めて浮き彫りになるであろう。

4 ラジオ放送(注 7)

新越劇は、1938 年より積極的にラジオ放送に参入するようになった(『中国越劇発展史』中国戯劇出版社、2002 年、129 頁)。②『嵊越劇紹興戯考』の表紙裏には、「嵊越劇紹興戯考播音各電台表」(越劇戯考放送ラジオ局表)が掲載されている(表 1)。この表は、上海で受

歴史的経緯としては、まず歌詞のみの『戯考』が現れ、次いで台本のみの『戯考』も出現し共存する時期を経て、両者を同時に収めた『戯考』が誕生したと考えられる。台本のみの『戯考』は、もう少し残っていてもよさそうに思えるが、恐らくまだまだ調査が行き届いていないのであろう。

では以下に、現在確認できている越劇の『戯考』を紹介する。①から③までが歌詞のみを収める『戯考』、④以降が歌詞と台本の両方を収める『戯考』である。⑪以降は、刊記不詳のものである。⑱以降の未見資料は、孔夫子旧書網などで確認したものである。台本のみを収録する『戯考』は、手元に、上述の 2 冊しかないため、再録しない。建国後の『戯考』は、民国時期の影響の残る縦書き・繁体字のものに限った。

①史皎如編輯『紹興戯考』上海越声出版社、1939 年 8 月、未見。
②『嵊越劇紹興戯考』上海益民書局、編者・刊年不詳。
③『紹興越劇新老戯考』益民書局、刊年不詳。
④越劇研究社編輯『標準越劇戯考』大明書店、1948 年 4 月。
⑤『鳳凰新越劇（一)』陸開記書報社、1948 年 10 月（附載「新戯本事」)。
⑥『越劇戯考』越聯図書出版公司、1949 年 1 月。
⑦『范瑞娟大戯考（第一集)』出版社不詳、1949 年 2 月。
⑧『越劇大戯考』世界書報社、1951 年 2 月。
⑨『前進越劇』世界書報社、1951 年 6 月。
⑩『電台播音新越劇（増訂本）』滙文書店、1954 年 4 月。
⑪『新紹興戯考』。
⑫『越劇袖珍戯考』。
⑬『最新現代新越劇』越劇出版社。
⑭『精美新越劇』益民書局。
⑮『越劇新戯考』。
⑯『新新越劇』。
⑰『女子新越劇』広芸書局。
⑱『紹興戯考大全』上海大明書局、未見。
⑲『大紹興戯考』上海美華書店、未見。
⑳『紹興戯考』上海東亜書局、未見。
㉑周浩然編輯『最新紹興戯考』上海美華書局、未見。

以下、レコードの歌詞のみを収録した『戯考』である①から③について説明を加える。

①の初版は、33 種の歌詞を収める。三版で 37 種、1942 年の四版でさらに 66 種が追加された。しかも、その追加された歌詞の大部分は異なるものだという。これらを単純に加算すれば、136 種となり、一部重複があると考えても、130 種以上のレコードが吹き込まれていたことになる。①の序文にはこう記されている（注 6)。

俟经唱片公司灌制唱片,绍兴文戏更见日盛一日,甚至唱独脚戏者效其腔,演话剧者插其词,无线电台终朝播音。噫!可谓甚矣」（レコード会社がレコードを製作し始めてから、紹興文戯〔越劇の旧称〕は日増しに盛んになった。独脚戯〔上海の芸能〕の役者がその歌の節をまねたり、話劇〔ここでは文明戯のこと〕の役者がそのセリフを借用したり、ラジオ

は『唱片劇詞彙編』）以降、1949 年の第 19 版（『大戯考正編索引合訂本』）まで確認することができる。後者は、初版の刊年は不詳だが、1941 年の第 29 版（『新大戯考全集』）まで確認できる。『大戯考』や『新戯考』にも、越劇の歌詞は収録されており、『大戯考』第 19 版に 72 種、『新戯考』第 29 版に 33 種が収められている。

こうした『大戯考』や『新戯考』に収録された越劇のレコードの変遷を辿ることも興味深い作業ではあるが、全ての版本を取り揃えて調査するのは、事実上、不可能である。また、越劇の『戯考』には、他の劇種に見えない特殊事情も発生している。ゆえに本稿では、越劇のレコードに特化した『戯考』に焦点を絞って考察を加えたい。

越劇最初のレコードは、1934 年、高亭唱片公司から発行された、男班（男優だけの劇団）の役者楼天紅と小月紅の歌った「双金花・大堂認妻」だとされている。その後、女子越劇や新越劇の役者のレコードも陸続と発行されているが、民国期に発行された越劇レコードの実数をまとめた資料は見たことがない。後述する『紹興戯考』第四版が出た 1942 年段階で、すでに 130 種以上の越劇レコードが発行されていたことが確認できるが、それ以降については、暫欠としておくほかない。

当初、越劇の『戯考』も、上述の『戯考』同様、レコードの歌詞のみを収録していた。しかし、1940 年代後半以降、新たな変化が生じる。それは、新越劇の説明書（第 5 節参照）が盛んに刊行されるに至ったため、説明書に収録された台本がそのまま無断で『戯考』に転載されるようになったのである。例えば『標準越劇戯考』（大明書店、1948 年）所収の「桃花朶朶開」は、丹桂劇団の説明書『桃花朶朶開』所収の台本と完全に一致する。これは偶然ではあり得ないだろう。

つまり、『戯考』には、レコードの歌詞のみを載せる従来タイプのものと、レコードの歌詞と説明書の台本の混在するタイプのものの二種類が出現したのである。そしてあっという間に後者が前者を圧倒してしまったようなのである。前者の現存数が、後者に比して、圧倒的に少ないからである。これは、聴衆の好みが、新作に著しく傾斜していたことの反映でもあろう。聴衆にとって、ラジオから流れて来る、レコード化されていない新作の歌詞を、手軽に確認できる後者の存在は、誠に重宝なものであったようである。

また、越劇の『戯考』で注目すべきは、上記聴衆の好みを反映して、新作の台本のみを収録する『戯考』が現れていることである。譚伯敞主編『越劇新詞唱詞』第四集（上海東亜書局、1944 年）や『越劇最新戯考』第二冊（刊記未詳）などである。前者は 29 種の新作の台本の抜粋を、後者は 17 種の新作の台本の抜粋を収録している。いずれも第四集、第二冊と記載されていることからも、定期的な新作の提供や、台本の連載などによって、購買意欲を掻き立てようとしていたことが分かる。

但し、この二冊の収録する台本が何に基づくのかを特定することが、目下のところ、できていない。後者の「編者話」には「我們特約了數十位紅伶名導演的合作,如今出版這部戯考」（我々は名優名演出家数十名に特に協力をお願いして、この戯考を出版した）との言があり、これをそのまま信頼すれば、役者、演出家から台本を提供してもらった事になるが、これはちょっと考えにくい。また、民国初年に刊行された京劇の台本集である『戯考』（歌詞集の『戯考』とは別物）は、劇場で速記した歌やセリフを文字に起こしたとも言われており、同様のことが越劇でなされた可能性もある。しかし、最も可能性の高いのは、前述の混在タイプの『戯考』同様、説明書からそっくり戴いて来たということだろう。ただ、残念ながら、台本のみの『戯考』所収の演目と同一演目の説明書が手元にないため、確認できず、待考とせざるを得ない。

なかったことである。1937 年 7 月の統計によると、上海に 28 局あるラジオ局の総放送時間 341.25 時間のうち、レコードの占める放送時間は、49.8 時間で、全放送時間の 14.8 パーセントを占めていた（注 5)。

レコードの利用といえば、当時の国民的娯楽である伝統演劇のレコードを外すわけにはいかない。ラジオによる国民教育に重点を置いていた国営ラジオ局中央広播無線電台（XGOA）においても、伝統演劇・芸能のため、最大一日 160 分、全放送時間の約 16 パーセントの時間が割かれていた（1936 年 4 月 12 日より実施の「毎週播音節目時間表」に拠る)。

では、ラジオの聴衆は、当時、どのように伝統演劇のレコードを聞いていたのであろうか。興味深い場面が、張愛玲（1920-95）の小説「金鎖記」（1943 年）に描き込まれている。

その日の夜、七巧は寝転がって阿片を吸っていた。長白は阿片用ベッドの前に置かれたソファに座って西瓜の種をかじりながら、めったにかからない芝居の歌をラジオで聞いていた。彼は戯考を両手に持ち、歌詞の一字一字をラジオについて小声で歌い、興が湧いてくると、片足を椅子の背に乗せ、ブラブラと足を揺らして拍子を取った。

長白は、女役者の尻を追いかけまわしているような遊び人なので、大抵の芝居の歌詞くらいは覚えているはずである。ところが、今、彼が聴いているのは、めったにかからない芝居の歌（原文「冷戯」）だったため、『戯考』を引っ張り出してきて、歌詞を確かめながら、ラジオの流すレコードの歌を楽しんでいる。

この場面から読み取れるのは、第一に、ラジオを備えているような家庭には、『戯考』も一冊常備されており、『戯考』を見ながらラジオ放送を聞くというのは、すでに日常的な生活風景となっていたということである。第二に、恐らく流れているのは京劇のレコードかと思われるが、長白のような遊び人であっても、活字の助けなしにレコードの歌詞を聞き取るのは難しかったということである。

当時のレコードには、必ず歌詞を印刷した紙が挟み込まれていた。長白が手にしている『戯考』というのは、この歌詞を集めて編集したレコードの歌詞集のことである。これは、幾度も版を重ねるうちに何センチもの分厚さのある本になった。ラジオの普及、ラジオ局の林立により、レコード使用の頻度も激増したが、流されている芝居の歌の歌詞が分からなければ、視聴者の興味も半減である。芝居を特に学んだわけでもない一般の視聴者にとって、レコードの音声だけで歌詞を聞き取るのは非常に困難だった。ましてやめったにかからない歌だと、長白のような遊び人でも聞き取れない。そこで、『戯考』が一家に一冊の必需品となるわけである。

『戯考』には、発行された芝居のレコードの歌詞が、役者、演目、レコード会社などとともに記されている。また、目次で容易に検索もできる。レコードは毎年のように発行されるので、『戯考』もその都度改訂版が出版される。『戯考』は、何十版も重ねた、民国時期の隠れたベストセラーと言ってよい本であった。

『戯考』には、幾つかのタイプがある。まず、レコード会社ごとに編集された『戯考』である。ODEON の『高亭唱片劇詞』や VICTOR の『勝利劇詞』（いずれも出版社、刊年不詳）などがこれに当たる。次に、地域や劇種ごとに編集された『戯考』である。『卅六年版広東大戯考』（広東播音界聯誼社、1947 年）や『明星唱片閩腔劇本』（福州万国出版社）などがこれに当たる。最後にレコード会社や地域・劇種の枠を取っ払って編集された『戯考』である。これには、『大戯考』と『新戯考』の二系統があり、前者は、1929 年の初版（初版時の書名

一日に昼夜二ステージあって、新作の稽古に割ける時間は夜の終演後しかない。舞台衣装、舞台装置の制作や演出の時間も必要である。ゆえに、同時に複数の台本を準備していなければ、とても休演期間を設けずに、公演日程をこなしてゆくことはできない。つまり、複数の脚本家が所属していなければ、とてもやってゆけないということである。

それでもやはり新作を次々と下ろしてゆくのは、どうしても無理が生じる。ある時期が来ると、新作が間に合わなくなり、伝統演目の上演を挟むことになる。伝統演目は、客の入りが良く、収入も安定する。新越劇の劇団であっても、伝統演目を上演する必要が必ず生ずるため、伝統演目の指導を担当する老戯師傅の存在は欠かせない。

ちなみに新越劇の劇団が公演をする場合、上演演目の決定は、劇団に任されるが、三日以上不入りが続くと、劇場主の意を入れねばならないという契約になっている。

第三に、報告小姐が所属していることである。

報告小姐というのは、女性アナウンサーのことである。新越劇の主要な劇団は、劇団ごとに放送局と契約を結び、複数のラジオ番組を持っていた（注 2)。そのラジオ番組の司会を担当するのが報告小姐である。当時、ラジオ番組のためのスタッフを抱える劇団というのは、恐らく新越劇の劇団以外には存在しなかったであろう。

ラジオは、1920 年代後半から 30 年代にかけて、急速に普及した新しいメディアであり、ラジオの女性アナウンサーは、当時、職業女性の花形的存在で、人気の的でもあった。新越劇の劇団は、そういうラジオ文化の普及に眼をつけた。実際、ラジオ番組に頻繁に出演し、ラジオ専用の演目を用意して、あっという間に爆発的な人気女優となった馬樟花（1921-42）のような越劇女優もいた。劇団が専属の女性アナウンサーを抱えるのは、その話し方如何が、直接番組の視聴率、引いては劇団の人気に関わるほど影響力を持っていたからであった（注 3)。

新越劇は、劇務部の設置によって、伝統演劇という古臭く野暮ったい綿入れを脱ぎ棄て、現代的で軽快なコートを入手し、映画と肩を並べる現代娯楽の一角を占めるようになったのである。

なお、従来、劇務部については、新越劇の劇団のみが対象となっていたが、大来劇場のように、説明書の刊行に実績のある劇場も劇務部を持っていたことには留意する必要がある。芳華劇団の劇務部は、大来劇場の劇務部をそっくり引き抜いたものだという（芳華劇団説明書『秋海棠』「芳訊」)。

３ レコードと戯考（注 4）

中国で本格的な国産レコードの製造が始まるのは、フランス・パテ社（百代公司）のレコード工場が上海の徐家滙に開かれた 1917 年であり、レコードが実際に市民生活の中に入りこんで来るのは、1920 年代のことであった。当時、レコードも蓄音機もまだ高価な嗜好品であり、とても大衆娯楽とは言えなかった。1926 年、上海にレコード、蓄音機を商う商店が 26 軒にまで増え、ようやく富裕層の間に静かな広がりを見せ始めた頃、高価なレコードを気軽に楽しめる新しいメディアが登場してきた。それがラジオ放送であった。

ラジオ放送にレコードは欠かせない。上海だけで数十局もあるラジオ局が持つ膨大な放送時間を埋めるのに、レコードほど好都合なものはなかったからである。ラジオ局がレコードを好んで利用した理由として挙げられるのは、まず第一に、レコードは出版物ではないと判断され、その利用に制限がかからなかったため、著作権料が発生しなかったこと、第二に、レコードを利用すれば、レコードを吹き込んでいるようなスターに出演料を支払う必要が

上海では、従来、芝居の興行権は劇場主にあり、公演の座組みや演目などは、劇場主の主導のもとに決定されていた。ゆえに、芝居の興行に役者や劇団の意向が劇場主の意に反して反映されるということはまずない。また、上海の主要な劇場主は、興行に要らぬ横槍が入らぬよう、秘密結社の青帮に加わっていた（注 1)。

また、京劇のように、文人による「捧角」（贔屭）の伝統のある劇種では、彼ら文人が名優、即ち名優率いる劇団のブレーンとなり、新作の台本を提供したり、公演計画に直接参与したりした。梅蘭芳の綴玉軒（梅蘭芳の書斎名）グループなどがその典型であろう。

一方、新越劇の劇務部は、裏社会とも伝統文人とも距離を置く、五四新文化運動の影響下に育った若い五四知識人が中心であり、彼らが劇団運営を担った。19 世紀末以降、京劇において定着したスターシステムをそのまま援用し、前述のとおり、近代的な演出方法を駆使して（俗に編〔脚本〕・導〔演出〕・演〔演技〕・音〔音楽〕・美〔舞台美術〕と称される)、新作中心の上演活動を行った。新越劇の劇務部に在籍したことのある鍾琴の記した『越劇』（生活・読書・新知三聯書店、1951 年）によると、劇務部の構成員は以下の通りである。

脚本家二、三人。演出家二、三人。老戯師傅一人。音楽指揮一人。舞台装置一人。舞台監督一人。報告小姐一人。文書係一人。

この劇務部の構成には、従来の劇団ではあり得ない注目すべき点が幾つかある。

まず第一に、演出家の職務が確立され、複数の演出家が所属している点である。

伝統演劇の劇団に、演出の専門家が所属することは、建国後まではほとんどなかった。従来は、主役級の役者の上演方法に、他の役者が合わせるというのが通常で、新入りの役者でも詳しい打ち合わせなどはせず、「台上見」（舞台上でお手並み拝見）となるのが一般的であった。逆に言えば、伝統演目の上演は、それで十分対応できたのである。もちろん、西洋演劇を参照して、演出家の必要性が議論されることはあったが、それはあくまで理論上のことであり、実際に導入が検討されることはなかった。新越劇が演出家の制度を導入したことは、当時としては画期的であった。

第二に、複数の脚本家が所属していることである。

新越劇は、新作中心の興行を打つ以上、新作を書き下ろす脚本家が複数所属するのは当然のように思えるかも知れない。しかし、当時は、新作と言っても、脚本を用いず、幕表（幕ごとの登場人物や粗筋が書いてあり、楽屋に張り出されている）を用いるのが一般的であった。台本はあっても、上演には幕表を用いることもあった。役者も幕表戯（幕表を用いる芝居）の上演なら、説戯師傅から幕表の説明（粗筋や演じる際の注意点など）を受け、自分の役のおおよその当たりをつければ、あとは適宜、役柄（行当）通りの演技をすればよいので、朝飯前であった。

一方、台本戯（脚本のある芝居）は、脚本を理解して演出家の指示通りに動かなければならない。毎回、新しい歌やセリフを覚えなければならないだけでなく、新しい動きや切っ掛けなども覚える必要がある。これでは科班で学んできたことは殆ど役に立たず、プロンプターがいても対応しきれないだろう。文字の読めない役者が多かった伝統演劇の劇団で、これをきちんと実施するのは並大抵のことではなかったはずである。多くの名優も、台本戯に馴れるまでの苦痛を漏らしている。

新越劇の公演は、京劇のように日替わりの見取り上演ではなく、新作一つを一ステージで演じ切るのが基本である。公演は、三週間くらい同一演目を上演してから、次の新作に移る。

新越劇と観衆を結ぶメディア

松浦恆雄

はじめに

越劇は、清朝末期（19 世紀末）、芸能の盛んな浙江省の嵊県に起った語り物「落地唱書」が、20 世紀初めに舞台化した伝統演劇である。呉方言の一つである嵊県方言で、歌を歌いセリフを語る。観客層は、嵊県方言の流通する地域から、次第に呉方言の通用する浙江省全域に広がり、巡業先も、農村部から都市部に拡大した。1907 年に紹興、1910 年に杭州、1915 年に寧波、1917 年に上海への進出を果たす。

もとは男優だけの座組であったが、1923 年、嵊県に女子科班（科班は旧式の役者養成機関、劇団を兼ねる）が誕生すると、徐々にその勢力を伸ばし、1929 年以降は、陸続と女子科班が設立されるようになる。1930 年以降は、杭州を中心とする浙江省の各地で女子越劇が主流となった。

上海においても、女子越劇は盛んであったが、抗日戦争以降、従来の土臭い女子越劇とは一線を画した、モダンな風貌の新越劇が登場し、爆発的な人気を呼ぶ。1940 年代から 50 年代にかけて、上海の越劇は、この新越劇を旗印にして、上海随一の劇団数を誇る劇種に成長し、建国後は中国共産党の文化政策の下、全中国に展開する伝統演劇へと変貌していった。

本稿は、新越劇の急速な成長の要因として挙げられる、劇団と観衆を結ぶメディア環境に着目し、その分析を通じて、当時の観衆がどのように新越劇を受容していたのか、また新越劇がどのように観衆を拡大していったのかを実証的に明らかにしてゆきたい。

１　新越劇

まず、新越劇と従来の越劇とは、どのように異なるのであろうか。

中国の伝統演劇は、中国各地に三百以上の劇種があるが、基本的な芝居の上演方法は、ほぼ共通している。行当制（役柄）による登場人物の類型化、方言による歌とセリフ、仕草の程式化、幕表制による台本を用いない上演、衣箱制による時代と季節を問わない舞台衣装の定式化、一卓二椅の簡素な舞台装置などである。ただし、越劇のように歴史の浅い劇種では、仕草の程式化はあまり進んでおらず、主に歌による芝居の展開に依存しがちであった。

新越劇では、これらのうち、幕表制、衣箱制を廃止し、話劇に倣って台本を用い、演出制を導入し、台本に沿った舞台衣装や舞台装置も作製するようになった。また、越劇は、程式化した仕草を持たなかったため、崑曲の役者を招いて技術指導を受けた。歌のメロディも刷新された。

このようにして、新越劇は、時代遅れの古くさい封建的演劇という先入観を打破し、視覚的要素や現代的な感覚を生かした舞台づくりで、時代の流行や観衆の好みを反映しやすくなった。

新越劇の始まりは、一般に、1942 年、袁雪芬（1922-2011）が大来劇場で上演した「古廟冤魂」にあるとされる。ただ、より広く越劇改革の始まりを考えるならば、姚水娟（1916-76）からとするのが妥当であろう。いずれを採るかは、越劇史観に関わる問題であり、本稿ではこれ以上は触れない。本稿の問題意識は、新越劇という上演方法の確立が越劇界にもたらした影響にある。その核心的存在が、劇務部であった。

２　劇務部

あとがき

本報告書は、二〇一七年度大阪市立大学大学院文学研究科・都市文化研究センター「研究科プロジェクト推進研究」に採択された課題「伝統芸能の近代化とメディア環境」の研究成果をとりまとめ、刊行するものである。研究メンバーは以下の七名からなる。

研究代表者　久堀裕朗　文学研究科・教授（国語国文学）
共同研究者　松浦恆雄　文学研究科・教授（中国語中国文学）
菅原真弓　文学研究科・教授（アジア都市文化学）
海老根剛　文学研究科・准教授（表現文化学）
劉　慶　文学研究科・ＵＣＲＣ特別研究員
坂本美加　文学研究科・ＵＣＲＣ特別研究員
森　節男　文学研究科・ＵＣＲＣ特別研究員

日本の各種伝統芸能（演劇）は、それらが成立・成熟した時代の様式を今日に至るまで保持してきたことが一つの特徴であるが、一方で明治以降、その内容は質的に大きな変化を遂げてきたことも事実である。そうした変化の背景として、例えば近世身分制の解体や、上演環境（劇場建築・経営）の変化など、様々な要因を挙げることができるが、メディア環境の変化もその大きな要因の一つに数えられる。本研究は、近代以降の伝統芸能の変容を、主にメディア環境との相関関係の中に捉えようとするものである。共同研究に当たっては、考察の対象や時代を狭い範囲に限定するのではなく、日本と中国の事例の比較、歌舞伎と文楽の場合の相違など、様々な比較の視点を導入しながら、多分野の研究者が集うことによって、従来の研究方法にとらわれない多角的研究を模索し、この方面の研究において新たな視座を獲得することを目標とした。具体的には以下の通り全5回のプロジェクト研究会を開催して、メンバーの関心を共有し、研究を深めていった。

第1回　11／16　久堀裕朗「文楽と淡路人形芝居の近代」
第2回　12／21　菅原真弓「雑誌『歌舞伎新報』に掲載されるビジュアルイメージ」
第3回　1／12　松浦恆雄「新越劇　劇団と観客の交渉史」
第4回　2／1　海老根剛「文楽とモダニティ〈無知な観客〉の歴史のための予備的考察」
第5回　3／19　森　節男「淡路座の『明治日清戦争記』について」
坂本美加「昭和の文楽興行について」

また以上の研究会での検討を経て、二〇一八年三月二十四日（土）に公開報告会・演奏会「伝統芸能の近代化とメディア環境」を開催し、本研究プロジェクトの成果を広く一般に公開した。報告書の原稿のとりまとめが報告会に先行したため、すべての成果を報告書に盛り込むことはできなかったが、まだそれぞれに研究を発展させていく余地を残しているので、今後の課題としたい。

なお報告会には演奏会を組み合わせ、今回復曲された『大江山酒呑童子』保昌屋敷の段を竹本友庄・鶴澤友吉のお二人に語っていただいた。準備の段階から種々ご協力いただいた公益財団法人淡路人形協会（淡路人形座）、及び演奏者のお二人に深く感謝申し上げる。

（久堀裕朗）

「研究科プロジェクト推進研究」成果報告書
『伝統芸能の近代化とメディア環境』

平成三十年三月三十一日発行

編集　久堀　裕朗

発行　大阪市立大学大学院文学研究科
　　都市文化研究センター
〒五五八―八五八五
大阪市住吉区杉本三―三―一三八
電話〇六―六六〇五―三一一四

印刷　博進印刷株式会社
〒五五九―〇〇〇二
大阪市住之江区浜口東二―七―二四