

## 都市文化と芸能興行

### — 大坂を中心として —

神 田 由 築

#### 要 旨

本稿では、近世大坂の芸能興行に関する近年の研究動向を紹介しつつ、おもに天保期から幕末期にかけての芸能興行（とりわけ浄瑠璃興行）について、以下の3つの切り口から概観する。

I 都市空間と芸能興行について。天保改革によって宮地芝居や新地芝居などは興行を差し止められたが、そのことは簡便な小屋での興行を促し、かえって興行場所の増加をもたらした。

II 新たな上演形態について。天保改革で人形芝居が禁止されたことで、「忠孝昔物語」と「みどり」芝居という上演形態が生まれた。これらは天保改革後も新たな魅力ゆえに民衆に受け入れられ、やがて独自のジャンルとして浸透していった。天保改革による興行場所の増加も、こうした試行的な形態の成立に貢献した。

III 芸能者集団について。大坂には浄瑠璃渡世集団として因講なる、師弟関係を軸に形成された排他的な同業者集団があった。これと対抗関係にあったのが、三井寺配下の説教者からなる説教讃語座である。近年、説教讃語座の研究は格段に進んだが、なお以下の課題や論点が指摘される。①説教讃語名代と説教者との関係が、いまだ不明確であること。②説教讃語座に編成された芸能者は、すべてが説教者ではないこと。③安政期に三井寺が新たな説経者＝芸能者の把握に乗り出したこと。

以上の、新たな興行場所と上演形態と、新たな説教者の誕生とは、相互に密接に関連した事象である。また、これら芸能者に加えて「素人」芸能者の存在が、大坂の民衆文化の重要な担い手として注目される。

キーワード：芸能、浄瑠璃、宮地芝居、説教者、天保改革

#### I 最近の研究動向

大坂の芸能興行の研究は、1990年代以降に大きな進展をみせた。そこには、おもに二つの流れが見られる。一つは、天保改革をめぐる芸能統制を取り上げたもので、青木繁氏<sup>1)</sup>、中川桂氏<sup>2)</sup>、法月敏彦氏<sup>3)</sup>らの研究がこれにあたる。もう一つは、大坂の宮地芝居の実態を明らかにしようとするもので、須山章信氏<sup>4)</sup>、青木繁氏<sup>5)</sup>、斉藤利彦氏<sup>6)</sup>、武内恵美子氏<sup>7)</sup>らの研究がこれに

あたる。とくに、説教者集団と宮地芝居との関係を明らかにした斉藤・武内両氏の研究は注目される。

これまで筆者は、おもに前者の流れの影響を受けつつ、天保―幕末期における浄瑠璃興行に関する研究を進めてきた<sup>8)</sup>。その結果、これら二つの研究の流れの合流点にあって、近年、格段の進展をみせた寺社境内芝居の研究とも接点を見出すことになった。拙稿との関わりで、前者の流れのうち浄瑠璃興行における天保改革の

影響について明らかになった諸点をまとめると、以下ようになる。

- ①興行場所の変化について。宮地芝居が禁止され、寄席・座敷での芸能が台頭したこと。
- ②上演形態の変化について。素浄瑠璃が盛行して、人形芝居が退転したこと。
- ③渡世集団の変化について。人形遣いの活動が制約され、浄瑠璃語り・三味線弾きとの差異が意識されるようになったこと。

天保改革と浄瑠璃興行については、江戸の人形浄瑠璃（操座）の動向を明らかにした吉田伸之氏の研究もある<sup>9)</sup>。吉田氏は、江戸の操座における天保改革後の動向を検討し、以下の諸点を明らかにした。

- ①操座では座元、浄瑠璃語り、人形遣いの間で確執が存在したこと。
- ②操座の芸能者たち（とくに浄瑠璃語り）は、操芝居が休業中に香具芝居や寄席などに出演したこと。
- ③三味線弾きには当道座に属する者がいて、浄瑠璃語り・人形遣いとは別の世界をもっていたこと。
- ④このように浄瑠璃語り、三味線弾き、人形遣いはそれぞれ別種の芸能者集団であって、天保改革後には彼らの間の確執が表面化し、それが座を解体させることになったこと。

これらの諸点は、大坂の浄瑠璃渡世集団について考えるさいにも大いに参考になる。ただ結論を先に述べると、大坂と江戸とは天保改革後の展開に相違が見られる。たとえば、大坂の場合、浄瑠璃語りと三味線弾きとは別々の集団というよりも、むしろ一身同体のものと見なされる傾向が強い。また、天保改革によって生み出された浄瑠璃の新たな上演形態は、やがて人形芝居をも取り込んでゆく。したがって、大坂においては、あくまでも人形浄瑠璃芝居としての体裁が保たれており、浄瑠璃語り・三味線弾き・人形遣い三者の解体という事態にまでは至っていない。

さて、これまで筆者は大坂の浄瑠璃興行の興行場所や上演形態、そして渡世集団の変化の問題を、天保期（改革前を含む）から幕末期まで連続した視点で捉えることに留意して、以下の

諸点を検討してきた。

- ①因講なる浄瑠璃渡世集団について、その基本的な構造を明らかにすること。
- ②浄瑠璃渡世集団（因講）の周辺には、業態を同じくする集団がいくつか見られること。
- ③因講による浄瑠璃興行では、とくに紋下<sup>もんした</sup>と呼ばれる座頭的存在の浄瑠璃語り（一部、三味線弾きの場合もある）と弟子の師弟関係が、座組編成の一つの軸であったこと。また、興行場所に即した編成の軸もあったこと。
- ④おもな興行場所では、ある程度の期間、特定の紋下が在勤する慣例があったこと。
- ⑤以上のような慣例は、天保改革によって変更を余儀なくされたが、そのことでかえって新たな興行場所や上演形態が生じたこと。
- ⑥明治初期には、因講は浄瑠璃三業仲間として新たに把握されるようになったこと。

以上の結果を、本稿では「都市空間と芸能興行」「新たな上演形態」「芸能者集団」の論題のもとに整理して、紹介することにする。そのさい、近年の齊藤・武内両氏による説教者集団の研究について、あらためて検討し直し、今後の課題について指摘していきたい。なお、天満天神社芝居は、厳密には宮地芝居ではないのだが、本稿では便宜上、「寺社境内における芝居」という意味で、天満天神社芝居も含めて「宮地芝居」の語句を用いることもある。また、浄瑠璃語りを太夫、三味線弾きを三味線と表記する場合もある。

## II 都市空間と芸能興行

### 1 天保―幕末期のおもな興行場所

天保期から幕末期にかけての浄瑠璃の代表的な興行場所は、その所在地や起立の由来などの違いによって、以下の四種類に分類することができる。

- ①道頓堀芝居 竹田芝居、若太夫芝居、中の芝居
- ②宮地芝居 稲荷社、座摩社、御霊社

③新地芝居 北の新地(曾根崎新地),北堀  
江市の側,天満天神社

④新築地芝居 西横堀鰻谷浜,西横堀清水町  
浜

「道頓堀芝居」は,かつて竹本・豊竹両座が  
繁栄を競った人形浄瑠璃芝居の中心地である。

「宮地芝居」は,文字通り寺社境内における芝  
居地である。天満天神社芝居は,同じく寺社境  
内の芝居であるが,もともと新地開発のため北  
堀江御池通四丁目(それ以前は南堀江三丁目)  
に赦免された芝居櫓であるので,同様に新地開  
発のため赦免された北の新地と北堀江市の側芝  
居とともに,「新地芝居」の範疇でとらえられる  
10。「新築地芝居」には,天保改革により「浜地  
固め」を名目に新たに許可された芝居を分類し  
た。

天保改革における興行場所の処遇は,さまざ  
まである。天保13(1842)年の段階で宮地芝居  
は興行を差し止められ,新地芝居と道頓堀芝居  
は当面の継続を認められた。しかし,同14年  
には新地芝居も禁止される。新築地芝居は,改  
革のなかで興行を始めたものである。

さて,改革を経て御霊社,座摩社,天神社,  
稲荷社では,①浄瑠璃の興行場所が移動したり  
増加したりした,②興行場所の名称が変化した,  
などの変化が生じた。たとえば,天神社境内の  
芝居は,改革前には「新芝居」「北門芝居」であ  
ったものが,改革後は「新門角小家」「表門小家」  
「裏門小家」「戒門小家」と,別の場所に移動し  
たり小屋が増えたりしている。稲荷社では同じ  
場所の名称が,「東芝居」(改革前)→「東小家」  
(改革中)→「東芝居」(改革後)と変化してい  
る。これらは,天保改革で本格的な芝居小屋で  
の興行を禁じられ仮小屋で興行せざるをえな  
かったことに起因するのだが,そのことはか  
えって「小家」の簡便さという利点を意識させ  
ることになり,興行場所の増加をもたらした。

## 2 法善寺

その他の興行場所として,寄席や座敷があげ  
られる。その代表的なものが法善寺である。法  
善寺の番付が初めて確認できるのは安政元  
(1854)年である。しかし,それまで法善寺で  
の興行がなかったわけではない。六代目竹本染

太夫が記した「染太夫一代記」<sup>11)</sup>には,天保8  
(1837)年または9年のこととして,

大坂難波新地法善寺々内に,二葉の席とて  
一年ごう義太夫浄るり興行の小屋あり。こ  
の浄るり小屋は昔より素人浄るり小屋と名  
づけ,いっさい中銭とも十二文位を常に  
て仕来たり,年中打ち続きけるが,近頃素人  
を相やめ,太夫の下廻りほそへ出勤をせ  
しが,近頃の困窮につき暫く休みありて,  
このごろ世の中少しおさまりほそへ興行  
あるにつけ,このとき実太夫(筆者註-染  
太夫の前々名)出勤を頼まれしが,かの小  
屋昔より四文浄るりと名づけ,みすばらし  
く聞えあるところなれば,これまでとは恰  
好を取替へ,芝居並みに事をしつらひ直し,  
木戸銭をくり上げ出勤せしところ,(後略)

とある。もともと法善寺の寺内には「素人」浄  
瑠璃の寄席小屋があったが,そのうちに「素人」  
ではなく,下積みの太夫が修行する場となつた,  
という経緯がわかる。この記事を裏付けるよう  
に,五代目竹本弥太夫の日記<sup>12)</sup>にも,修行時代  
の嘉永5(1852)年に竹田芝居に出演するかた  
わら,法善寺や座敷に出演したことが記されて  
いる。当時,弥太夫は長子太夫を名乗り,十六  
歳であった。

天保改革後の法善寺では,因講の太夫と「素  
人」との共演が行われたり,その後は人形を交  
えた「操座」の公演が行われるなど,上演形態  
もさまざまに推移していった。

## III 新たな上演形態

### 1 「忠孝昔物語」

天保改革で寺社境内芝居が禁止されたこと  
によって,新たな上演形態が生まれた。その一つ  
が,「忠孝昔物語」である。「染太夫一代記」は,  
次のように記している<sup>13)</sup>。

天保期に竹本播磨太夫という浄瑠璃語りがい  
た。彼が江戸に出勤しているおり,三都とも社  
地での興行が差し止めとなった。そこで彼は,  
江戸両国橋詰の小屋に「忠孝昔物語 播磨」と  
いう看板を出した。人々はこれを見て「正物」  
(正体)がわからず不思議に思ったが,実は,

これは播磨太夫が語る浄瑠璃であった。ただし公儀を憚って、床本や見台、三味線はともなわず、扇子を拍子にして口三味線を差し加え、浄瑠璃を講談の如く語り聞かせた。これは評判を呼び、「諸人めづらししとて、我れもへ押し重なり、大入大繁昌せし事、お江戸中はいふにおよばず、浪花都までとゞろきける」というありさまであった。

また大坂での「忠孝昔物語」の興行について、次のように書き留めている<sup>14)</sup>。

大坂博労稲荷境内文楽空き小屋興行人、浄るりを昔物語と号けて御公儀様へ奉願れば、昔噺同格にて御免となり、このとき梶太夫（筆者註—染太夫の前名）は弟子四五人加へ、一座として文楽空き小屋にて浄るり始め、細々しく家業となり、京都などには諸々所々、社地寺内影絵と号け、小人形加へこはへながら差し出し、いつ何時お咎めのあらんも知れざるあぶしき心労は大方ならず、（中略）この節、大坂中に江戸表の寄場をかたどり、町中にて素浄るりを昔物語と号け流行して、梶太夫も東西廻り出勤のそのうちにも、長堀心齋橋浜北詰東角にて江戸寄場の如くこしらへ、素浄るり始まる。

大坂での「忠孝昔物語」は、稲荷社境内での興行に始まり、町中の寄席などでも行われた。その他、法善寺や天満社戎門、御霊社裏門などでもたびたび行われ、中堅クラスの太夫が芸を競った。「忠孝昔物語」は、本来は天保改革の統制下で浄瑠璃芝居を上演するための苦肉の策であったが、にもかかわらず天保改革後も上演され続けている。播磨太夫の場合は、三味線も人形も含まないが、大坂での興行はすべて三味線をともなっており、人形が加わった例もある。

「忠孝昔物語」はそれ自体、新たな浄瑠璃芝居（太夫・三味線・人形からなる）として再生したのである。

## 2 「みどり」芝居

近世期の浄瑠璃興行では、ひとつの浄瑠璃作品を「通し」で上演するのが一般的であった。それに対し、天保改革期には「みどり」といって、人気のある場面だけを取り出し（＝「見取

り」）、それをいくつか並べて上演する形式が現れる。これは、天保改革によって人形芝居を禁じられ、素浄瑠璃で「通し」上演をするのは難しかったためと考えられるが、この上演形態も「忠孝昔物語」と同様に、天保改革後も引き続いて行われた。おもな興行場所は、法善寺と新築地清水町浜である。「みどり」芝居が好まれたのは、それぞれの太夫と三味線の得意芸が楽しめて、しかも多数の芝居のサワリが聴けるという、「通し」上演にはない新たな魅力があったからである。

こうして「忠孝昔物語」や「みどり」芝居など、本来は天保改革の統制をかいくぐるための生き残り作戦として始めた上演形態が、新たな魅力ゆえに思いがけず民衆に受け入れられ、やがて新たなジャンルとして成立していった。天保改革を経て、かえって興行場所が増えたことが、こうした試行的な趣向を受け入れやすくていたともいえる。民衆の視点から見れば、手軽で魅力的な芸能が身近に上演されることになった。その意味では、吉田伸之氏が取り上げた江戸の寄席文化<sup>15)</sup>に通じるところがあるかもしれない。ただし、江戸の寄席が、芝居地や寺社境内・広小路とは別の、湯屋の二階や鳶の自宅など、町内の空間に存在したのに対して、大坂では、現時点で確認するかぎり、やはり芝居地や寺社境内が主要な興行場所であったようである。

## IV 芸能者集団

### 1 浄瑠璃渡世集団—因講

大坂には浄瑠璃渡世集団として、因講なる組織があった。因講の原型は、初代竹本義太夫が太夫・三味線仲間で組織した伊勢講にあるといわれている。やがて寛政9（1797）年に、豊竹時太夫、竹本重太夫、竹本町太夫、竹本文字太夫らが、大坂町奉行所に願い出て、浄瑠璃・三味線渡世の者は因講に入講すべし、との墨付きを得る。これを受けて因講では、芝居・稽古ともに講外の太夫・三味線とは一座しないことを申し合わせた。文政9（1826）年には「因講他国儀定記」が作成され、因講の組織は大坂以外に

まで拡大されることになり、この段階では組織の全国化が目指されていた。この組織は、その後の浄瑠璃興行の体制に大きな意味をもつことになる。

因講の特質としては、

- ① 仲間の営業を保証する排他的渡世集団であること。
- ② 成員とそれ以外の者とは、因講が発行する講札によって峻別されること。
- ③ 因講の組織の単位は、師弟関係を軸に形成された一門のまとまりからなること。
- ④ 因講は浄瑠璃語り・三味線弾きを対象としており、人形遣いは含まれないこと。

などがあげられる。①の特質の背景には、類似の芸態の者の存在がある。その類似の者とは、説教讃語座、「素人」芸能者などが想定される。とくに説教讃語座とは大きな抗争を繰り広げている。説教讃語座とは、三井寺近松寺配下の説教者が組織する芸能者集団である。その抗争の経緯は、以下の通りである<sup>16)</sup>。

天保8(1837)年、説教讃語座が、大坂の宮地芝居における興行はすべて同座の支配を受けべきである、と主張して、稻荷社の文楽座出演の太夫・三味線らと対立した。一度は説教讃語座の主張が認められたが、今度は太夫らが訴え出て、結局、大坂町奉行所において、説教讃語と義太夫浄瑠璃とは別のもので、義太夫浄瑠璃は宮地芝居であっても説教讃語座の配下に属さない、との裁断が下り、この争いは説教讃語座の敗訴に終わった。

## 2 説教讃語座と宮地芝居

では、その説教讃語座とは、どのような芸能者集団であろうか。これについては阪口弘之氏<sup>17)</sup>が、寛文期(1661-72)前後の日暮小太夫・八太夫の活躍について、また塚田孝氏<sup>18)</sup>が、近松寺による組織化と説教者の勧進権確保の観点から研究を積み重ねている。また、先述したように、近年、斉藤・武内両氏によって大坂の宮地芝居との関わりが注目され、精力的に研究が進められている。では、まず説教讃語座の概略を紹介したうえで、個別の論点について検討していこう。なお、説教讃語座の具体的な活動は、『関蟬 該当丸神社文書』<sup>19)</sup>によって知ることが

できる。斉藤・武内両氏の研究も、この文書を主要史料としている。本稿でも基本的に同文書に依拠している。

『関蟬丸神社文書』にみられる、説教者と芸能興行との本格的な関わりは、正徳2(1712)年に日暮八太夫が京都の名代として認められ、翌年から寺社境内における芸能興行を許可されたのを嚆矢とする。その後、寛政10(1798)年に清水金太夫が大坂の寺社境内における興行許可を願い出てからは、大坂の宮地芝居との関係が深くなる。その前後の動きについては、〔表1〕にまとめた。

斉藤氏の論考での重要な論点は、以下の通りである。

- ① 説教讃語座は歌舞伎興行の名義・名目として用いられたこと。
- ② 説教讃語座の名代は、中芝居役者や三井寺用達手代など、説教者ではない場合があったこと。なおかつ中芝居・子供芝居の名代には、説教讃語名代だけでなく、諸種の名代が存在したこと。
- ③ 説教讃語座の興行の手続きにおいては、三井寺用達の果たした役割が大きかったこと。大坂町奉行所への興行出願は、三井寺用達が提出している。
- ④ 道頓堀芝居に対する配慮から、説教讃語座の芝居は子供芝居であることを建前としていたこと。

また、斉藤氏の研究を受けて武内氏が新たに指摘した論点は、以下の諸点である。

- ⑤ 天保改革後、寺社境内の歌舞伎興行の名代たちは説教配下を名乗り、同一の名代による長期間にわたる興行が行われたこと。
- ⑥ 説教讃語座は寛政改革を契機に、また天保改革による断絶を利用して躍進したこと。
- ⑦ さらに株仲間再興を契機として、「玄人芸能集団」としての存在をアピールしたこと。
- ⑧ 江戸における乞胸こつむねの役割、すなわち下級芸能者の統制を担うのが関蟬丸神社であったこと。

以上の指摘をふまえて、説教讃語座をめぐる新たな課題をあげてみよう。

第一に、説教讃語名代と説教讃語座(芸能者集団)との関係がいまだ不明確である点である。

表1 説教座の略歴

年 月	事 項
寛政5(1793)年	蟬丸宮が全国の説教者に対する調査を始める。
寛政7(1795)年11月	説教者に説教讃語勸進師座組の免状を差し遣わしていることを、蟬丸宮が京都町奉行所に申し上げる。
寛政10(1798)年7月	清水金太夫はじめ「説教者流之者」が大坂の三社（座摩・御霊・上難波社）境内において座組興行をする許可を願い出る。
文化12(1815)年12月	説教者に対する調査が始められ、説教者には「職札」が渡されることとなる。
文政2(1819)年3月	大坂三社の境内における芸能興行が許可される。
天保8(1837)年	説教讃語座が、大坂の宮地芝居での興行は同座の支配を受けべきと願い出て、浄瑠璃渡世集団と争いになる。
天保13(1842)年3月	天保改革により三社境内における小屋の取り払いが命ぜられる。
嘉永5(1852)年3月	大坂の説教者の調査が始められる。また、大坂の説教者らが、これまでの通り三社境内において座組興行したいと願い出る。
嘉永6(1853)年12月	上記の出願に対して、再興行は成りがたしとの回答がある。
安政2(1855)年4月	大坂三社の境内における興行を再願する。
安政4(1857)年12月	大坂12ヵ所における操座浄瑠璃説教座の興行が許可される。

出典：『関蟬丸神社文書』（和泉書院，1987年）。

齊藤氏の①の指摘は、かつて「浄瑠璃を芸態のひとつとする説教者集団が興行権を獲得」した、と述べた拙稿に対する批判でもある。この批判そのものは、浄瑠璃渡世集団との抗争を語る文脈で、同様の芸態をもつものとして説教者を取り上げた拙稿の意図を無視した、不当な批判といわざるをえない。実際に説教者の芸態のひとつに浄瑠璃があった、あるいはそう称し浄瑠璃渡世集団の取り込みを図ったことは確実であって、だからこそ浄瑠璃渡世集団との抗争が起こったのである。また、説教讃語名代のもとで浄瑠璃興行が行われたことは、齊藤氏自身が指摘するところである。

しかし、ここに拙稿が看過した重要な課題が存在する。それが前掲の説教讃語名代と説教讃語座（芸能者集団）との関係である。かつて拙稿では、説教者集団が興行権（＝説教讃語名代）を所有すると考えていた（齊藤氏の批判は、本当はこの点に向けられるべきであった）。説教讃語名代が説教者とは限らないことは、齊藤氏が明らかにした通りである。しかし、そうすると説教讃語名代と説教者集団との関係はどうなる

のだろうか。説教者集団は、まったく興行権（＝説教讃語名代）所有から疎外されているのだろうか。この点については先行研究でも、いまだ明確な解答を得られていない。筆者も現段階では、そもそも説教讃語名代と説教讃語座との関係は、一律には説明できないのではないかと考えるに留まっている。これは、次に述べる課題とも関連する問題であるので、あらためて後で触れたい。

### 3 芸能者と説教者

第二に、説教讃語座に編成された芸能者たちを、すべて説教者と捉えてよいのか、という疑問である。この点については、これまでの研究でも明確な指摘がなされていなかったか、もしくは単純に芸能者＝説教者とみなされていた感がある。しかし実態は、そう単純ではないようである。もちろん、ここでの芸能者＝説教者とは、もはや「正統な」説教者ではありえない。しかし、“説教者とは蟬丸宮に燈明料などを上納する者”との拡大解釈を経たうえでも、なお芸能者たちのどこまでが説教者であるかを確定

するのは難しい。たとえば、次の史料をあげよう。これは、寛政7(1795)年に蟬丸宮別当所から京都町奉行所に提出された「説教座組由緒手続書」の一部分である(下線部は筆者による、以下同)<sup>20)</sup>。

(前略) 師輔(筆者註-かつて蟬丸宮に供奉した臣下の一人)之末流は説教讃語勸進師と申、音曲諸芸二而渡世仕候者諸国ニ散在仕候而、例年為燈明料奉納錢祭礼之節年々神役相勤并宮居修復之助力を仕候、依而別当所より彼等懇望仕候得は、太夫号国号燕尾装束并説教讃語勸進師座組之免状等差遣シ候得は、其国所之御役所江由緒ヲ以御願申上、地両相对之上為渡世櫓を上ケ、人形并歌舞伎芝居等座組興行仕候義ニ御座候而、右之芸者共渡世仕来り候所、次第二猥ニ相成、本寺と申古格を忘れ、登山致し候ものも少く相成、宮居も及大破神更等難相勤成行、甚歎敷奉存候、其上彼等義猥ニ相成候者、其家系を取失ひ我儘ニ太夫号等相名乗候者、諸国ニ数多御座候、(中略)近年ニ而は右之芸者共身分芸道之基を忘却仕、本山蟬丸宮を離レ、川原者同様ニ相心得罷在候儀甚難(歎か)ケ敷、(中略)大坂谷町筋玉村平太夫は宝暦年中継目仕候処、此度右平太夫より南掘江式丁目瀬村屋彦兵衛と申者江、説教職相讓申度と而申出候ニ付、右彦兵衛義清水金太夫と相改、并為渡世座組之免状等差出シ申候、其外此度相改候国々説教讃語之者共、惣人数并小頭分名前、座組免状差遣し候分、別紙ニ相認候、(中略)右之後追々諸国も取調、末流免状請候もの登山仕罷在候

この史料から、①これまで音曲を渡世とする芸能者には、別当所から「説教讃語勸進師座組之免状」を渡してきたが、やがて彼らの中には説教者たる「古格」を忘れる者が生じ、今では蟬丸宮に登山する者が少なくなっていること、②いっぽうで勝手に太夫号を名乗る、いわば偽物の説教者が諸国に増えていること、③芸能者の中には、「蟬丸宮を離レ」「川原者同様ニ心得」る者がいること、④大坂の清水金太夫に「座組免状」を出し、また諸国の「説教讃語之者」に「座組免状」を差し遣わしたこと、⑤これで

諸国の「末流」の説教者で免状を受けた者が、登山すると期待されること、などが読み取れる。

ここでは、別当所の統轄を離れる説教者=芸能者がいるいっぽうで、芸能者≠説教者が勝手に太夫号など説教者の標章を用いる動きがあることがわかる。いうなれば、説教者=芸能者が説教者≠芸能者と化す傾向と、芸能者≠説教者が芸能者=説教者に近づく傾向とが、入り乱れて進行していたのである。

同様の論調は、文政元(1818)年に蟬丸宮別当所から大坂町奉行所に出された口上覚にも伺える<sup>21)</sup>。

近来末流之者教導之風儀悪敷、只遊興放蕩之基と相心得、祖神之趣意ニ背金銀を食、次第二職業衰微仕、(中略)右末流之者先年之通取調、古規ニ復し候様仕度奉存候而、文化十二亥年十二月任先例二京都御奉行所御添翰頂戴仕、当表御奉行様江別当代宇野少進法眼奉願上候所、御聞濟ニ相成追々取調中ニ御座候処、今以行届兼候義者、免状無之者末流之中ニ相猥、取調候処理不尽申ニ付、取調仕候末流之者も相乱、非法之職業仕候ニ付、(中略)已来他之者相猥不申様職札相渡、毎年取締正路ニ職業仕候ハ、当地之賑ニも相成可申義と乍恐奉存候、(後略)

これによれば、「末流之者」が遊興放蕩にふけったり、あるいは「非法之職業」(賤民身分の職業)に従事したりするかたわら、「免状無之者」が「末流」の中に入り込み、蟬丸宮による説教者の取り調べも行き届かないというのである。

以上の事例から、実際の説教讃語座には、芸能者≠説教者が含まれている可能性が大いにあると考えられる。こうした事態に蟬丸宮も何度か、「説教讃語座の芸能者=説教者」という原則への回帰を図り、名代や芸能者たちを説教者として把握しようとしている。どこまでが「正統な」説教者であるかを確定するよりも、混沌とした状況を追認するように、説教讃語座に関わる名代や芸能者に対して、あとから「免状」を下付するというのが蟬丸宮の基本的な姿勢であったとすれば、ますます芸能者と説教者の関係はわからなくなってくる。

さて、説教讃語名代と説教者集団との関係であるが、このように名代≠説教者または芸能者≠説教者の存在が増えているとすると、名代と芸能者集団の関係は、むしろ「説教讃語座」の看板をはずしたところで見なければならない。すなわち「説教讃語座」とは非常に流動的なもので、その名目で組織された名代と芸能者集団の関係も、絶えず変化しつつある、というのが実情ではないだろうか。はなはだ歯切れが悪いが、この課題については結局のところ、両者の実態をより明らかにするしか方策がないようである。

#### 4 安政期の説教者

第三に、大坂の芸能者全般に対する三井寺蟬丸宮の働きかけは、どの程度まで行われたのか、という点である。すでに武内氏によって指摘されているように、蟬丸宮は何度か説教者の調査を行い、その把握に努めている。その大きな波の一つが、寛政-文化期（1789-1817）に見られる。この時、蟬丸宮は「音曲諸芸道之祖神」との論理を以て、諸芸能者に「免状」を発行しこれを把握しようとした。もう一つの波は、嘉永・安政期（1848-59）に見られる。前者の時期は、ちょうど寛政10（1798）年と文政2（1819）年の大坂三社境内における興行許可に先立つものである。後者の場合は明らかに、安政4（1857）年の寺社境内での興行再開を睨んだものである。いずれも、説教者の統制と大坂の興行界への進出とを企図する三井寺蟬丸宮の目論見が背景にあったことは明らかである。

しかし安政期の場合は、それまでとは異なる現象が見られた。一つめに、大坂の主要な芝居に、それぞれ免許を与えた名代を配置するという、大がかりなものであった点である。名代の免許は、安政4年12月に一斉に行われた。これで名代たちは免許を受ける代わりに、「御免許料」「年々御神役」「興行度毎御冥加」を蟬丸宮に上納することを義務づけられた。この時、免許を受けた名代をまとめたのが〔表2〕である。名代の顔ぶれなどを詳細に見ると、町奉行所同心の次座である清水吉次を筆頭に、それぞれが縁故や旧知の者であるなど、これまでの権利関係とは別のところで、新たな名代が設定された

ことがわかる。曾根崎新地については、同地を説教芝居とするのに尽力のあった者が名代となった。

二つめに、これまでにない新たな芸能者を取り込む動きがあった点である。安政5年5月の段階で免許・免状を与えていた芸能者たちの名前・人数をまとめたのが〔表3〕である。寺社境内や新築地芝居に出演する役者だけでなく、祭文や俄などの雑芸能者まで「新たな」説教者として免許・免状を与えようとしたことは、この時期に特徴的なことである。

免許・免状の付与にあたっては、次のような取り決めがなされた<sup>22)</sup>。

免許料	但継目切替之節同断之事
一金百疋	
一神役料六百文	年々五月廿四日登山之節 上納申付候事
一燈明料三百文	
右	
名代大夫号之者江定置候	
免状料	但継目切替之節同断之事
一銀壹匁	
一燈明料三百文	年々五月廿四日神事迄二 向寄取締所江持参可申付 事
右	
役者并弟子分之者江定置候	

このように名代と役者、太夫号を有する師匠格の者と弟子の者と、等級を付けながら把握していったことがわかる。

すでに見たように、天保改革を期に、芸能興行の空間や芸態は多様化の一途をたどり、さまざまな場所で多様な芸能が営まれる事態が進行していた。これは説教讃語座にとって、ますます事態の混迷をもたらしたにちがいない。そうした状況に対して、三井寺蟬丸宮は安政期には、①大坂の12ヵ所の興行場所に、それぞれ新たな名代を設置する、②中芝居・子供芝居の役者を説教者として認定する、③おそらく従来は説教者として把握されていなかった、祭文の太夫や



表2 安政4年説教座名代一覧

芝居興行場所	名代の名前	名代の居所		証人の名前
御霊社	清水吉次	大坂内平野町2丁目	明石屋又三郎貸屋	河野竹蔵
上難波社	高橋季吉	大坂天満鳴尾町	尾張屋弥兵衛貸屋	
天満天神社	日暮三津蔵	大坂天満綿屋町	升屋治兵衛貸屋 三田屋茂兵衛同居	三田屋茂兵衛
和光寺	小山岩橋	大坂京橋5丁目	播磨屋権兵衛貸屋 丸屋仙蔵同居	丸屋仙蔵
法善寺	神山亀吉	大坂農人橋松屋町	大坂屋弥兵衛貸屋	丸屋仙蔵
座摩社	宮川門之助	西成郡川崎村	藤屋亀三郎貸屋 京屋常吉同居	京屋常吉代市兵衛
高津社	岡本芳之助	西成郡川崎村	播磨屋治助貸屋 三田屋市兵衛同居	三田屋市兵衛
生玉社	松島当舎	大坂天満又治郎町	升屋治兵衛貸屋 三田屋喜兵衛同居	三田屋喜兵衛
玉造稲荷社	伊藤槌松	大坂内淡路町3丁目	袴屋八郎兵衛貸屋 中村屋新七同居	中村屋新七
曾根崎新地	宮本三吉			
天満郷	嶋村元之進	大坂京橋5丁目	播磨屋権兵衛貸屋 丸屋仙蔵同居	丸屋仙蔵
堀江	松井岩尾	大坂京橋5丁目	播磨屋権兵衛貸屋 丸屋仙蔵同居	丸屋仙蔵

出典：『関蟬丸神社文書』

表3 説教の免許・免状を与えられた芸能者たち

説教祭文岡本座	西横堀小屋役者	照葉狂言役者	俄 師	御霊社役者	和光寺役者	天満天神社役者	新築地小屋役者
岡本美根太夫	中村政治郎	林 小さと	定川	市川玉猿	市川団治郎	市川小米	片岡我蔵
岡本美津太夫	中村雀之助	林 小美か	南蝶	三舛由三郎	中村芝丸	市川米蔵	市川鯉三郎
岡本美尾太夫	中村芝之助	林 小ちう	定丸	嵐 芳三郎	中村梅之助	市川市平	尾上靄松
岡本美咲太夫	尾上多見市	林 小元	二三丸	中村富之丞	中村雀六	市川九里蔵	片岡鴻之助
岡本美原太夫	山下京十郎	林 小うの	石丸	中村松之助	嵐 珪蔵	中村梅蔵	中ノ山みよし
岡本美名登太夫	片岡我市	頭取 林 寿三郎	音丸	中村政之助	実川延作	嵐 額十郎	中山一枝
岡本美矢登太夫	片岡福松		花友	嵐 栄次郎	浅尾他人	叶 福助	中村駒十郎
岡本美佐尾太夫	嵐 木太鉢		正太郎	市川紅三郎	中山よし江	尾上多井蔵	中村芝キ三郎
岡本美住太夫	市川寿太郎		平貴	市川寿美松	藤川友江	瀬川路之助	市川寿五郎
岡本美好太夫	山下国三郎		松蝶	市川米次	尾上梅松	頭取 市川助五郎	片岡政次郎
岡本美家太夫	山下里光		正楽	頭取 尾上朝緑	頭取 藤川元五郎		嵐 和橘
	頭取 中村友二		染貴				頭取 京谷次助
以上、頭分11人			蝶楽				
他に 平77人(註)			魚万				
			魚力				
			頭取 市丸				
♫89人	♫12人	♫6人	♫16人	♫11人	♫11人	♫10人	♫12人

出典：『関蟬丸神社文書』

(註) 安政5年2月の覚書による人数。覚書には「頭分拾貳人」とあるが、あと1人の名前は確認できなかった。

俄師など雑芸能者たちを、この機会に取り込もうとする、この三つの動きを見せる。とくに注目されるのは、③の動きである。その具体的な様相は〔表3〕に見る如く、座敷や寄席、および街頭での芸を中心とする芸能者たちが対象となっているのが特徴である。この表には収録しなかったが、安政5年6月には大坂遊女町（新町）の太鼓持・小林新助に免許を与えている<sup>23)</sup>。また万延元（1860）年8月には、頭取・伊賀屋儀助はじめ野澤二玉以下19名の女浄瑠璃が、「女太夫一座」として免許・免状を受けている<sup>24)</sup>。説教讃語座は天保8年の浄瑠璃渡世集団との抗争では敗訴しているが、ここにおいて女浄瑠璃（ただしその一部）を取り込むことに成功したのである。三井寺蟬丸宮の熱い視線は、宮地芝居の役者たちよりもむしろ、巷間や遊里に多く存在する遊芸者たちに注がれていたといえるかもしれない。

こうした動きを、武内氏は蟬丸宮の躍進と説くが、すでに「説教讃語座」そのものが混沌とした状況にあったことを鑑みると、そう単純には考えられない。なぜ安政期に三井寺蟬丸宮が、あえてこれら雑芸能者たちを大がかりに取り込もうとしたのか。それに対する直接の回答は持ち合わせていないが、ただ、こうした事態の背景には、本稿のⅡやⅢで紹介した新たな興行場所と上演形態の成立が影響していると考えられる。すなわち、天保改革を経て成立した新たな興行場所と上演形態とは、音曲芸能の多様な形態での上演を可能にし、そのことが大量の音曲系の芸能者たちを、新たに生み出す温床になったのではないだろうか。大量かつ多様な芸能者たちが出現したことと、三井寺蟬丸宮が「新たな」説教者たちの把握に乗り出したこととは、無関係とは思えないのである。いずれにしても、こうした「新たな」説教者の取り込みの動きを視野に入れつつ、「説教讃語座」の歴史的変遷というものを動的に捉えることの重要性が再認識される。

三つめに、安政期の興行再開を許可する書面において、たびたび「市中繁栄」の文言が用いられたことも、この時期の特徴である。たとえば、安政4年に三井寺が大坂町奉行所に出した書面では、次のように述べられている<sup>25)</sup>。

#### 奉差上一札之事

御当所寺社境内ニ、前々在来候芝居小家、先達而御取払ニ相成候所、今般市中為繁栄、全堀込柱縄からみ小屋ニ而、芝居小屋新規御差免被為成、尤稽（芸か）業之儀も操座浄瑠璃説教等興行被為仰渡候、右ニ付説教座取締向左ニ奉申上候（中略）

一説教芝居之趣意者、文化之度御尋ニ付奉申上候通、世人教化之ため説教俗談を基と仕、其時之人情ニ相叶候今様風流を相交、且説教を八十三歳已下之者共ヲ以興行仕候義ニ而、以来弥蔵（厳か）重ニ取締可仕候事（後略）

これは、興行を認可するうえでの形式的な文言とはいえ、説教讃語座が「世人教化」の側面だけではなく、その他の芝居と同様に、「市中繁栄」＝経済効果に直結する興行主体として把握されるに至ったことを示している。ただし、これが説教座にとって必ずしも有益な変化だったとは思えない。なぜなら、大坂の芸能興行において、「勸進」興行や「世人教化」を標榜するかぎりにおいて、「説教讃語座」の看板は有効性を持ち続けたからである。「勸進」の「名目」が後退して「興行」の色彩が正面に出るにつれ、たとえ実情がそうだとしても、その他の芝居と区別して説教讃語座を特徴づけるものは、次第に失われざるをえなくなるのである。

#### 5 説教讃語座と「芸能の商品化」

かつて守屋毅氏は、芸能史における「近世」を、「勸進」から「興行」が成立する過程に見出し、その特質を「芸能の商品化」と表現した<sup>26)</sup>。その後、吉田伸之氏は、乞食＝勸進層と芸能者を近世における周縁的な存在（身分的周縁）と捉えたうえで、近世芸能の基本的な性格を、乞食＝勸進層から遊離して「独自の所有対象・領域として展開を始めることに」<sup>27)</sup>なったものと位置づけた。

吉田氏の所論に照合するならば、本来の説教者のあり方とは、まさに乞食＝勸進層であったにちがいない。しかし、そうした「正統な」説教者は影をひそめ、18世紀の段階で大坂の町中では「川原者」＝歌舞伎役者同然の説教者が増え、むしろ商業的な芸能の体現者への道をひた

走っていたのである。にもかかわらず、宮地芝居への進出を図る名代や芸能者たちにとって、「説教讃語座」の看板は興行許可を得るのに非常に有効であった。それゆえここに、「勸進」「世人教化」の「題目」がかえって、芸能の商品化の「名目」になるという矛盾が生じたのである。説教讃語座は、いわば「勸進」を「商標」にした芸能者集団であった。安政期に「市中繁栄」の文言が登場したことは、この矛盾が限界に達していたことを象徴するような気がする。こうした状況において「新たな」説教者＝芸能者たちがどのような変化を遂げたのか。それは大いに興味深い、今後の課題としたい。

以上、説教讃語座については、残された課題が多い。とくに『関蟬丸神社文書』は説教者に関する史料の宝庫とはいえ、あくまでも三井寺蟬丸宮の側の史料であるという限界がある。たとえば説教讃語座と道頓堀芝居との関係についてなど、より詳しい実態を解明するには、異なる側からの史料の分析が必要である。今後、多角的な見地からの研究を継続しなければならない。

## 6 「素人」芸能者

武内氏は説教者を「玄人芸能者集団」と定義するが、この場合の「玄人」とは公儀に対して「株」仲間を意識したという意味の、武内氏独自の定義にもとづく言葉である。しかし、説教者が如何なる意味で「玄人」と言えるのか、その定義はもう少し慎重に行うべきである。なぜなら、「素人」というれっきとした史料用語が、芸能の分野に存在するからである。とくに浄瑠璃渡世集団においては、「素人」芸能者は特別な意味をもっていた。

一つは、「素人」芸能者層は因講の構成員を生み出す母胎であったことである。その意味で、その存在意義は非常に大きかった。たとえば、三代目長門太夫の門弟のうち、明らかに「素人」出身の弟子が少なくとも4名はいた。また地方に居住しながら因講の太夫・三味線と師弟関係を結んだ門弟は、多くは「素人」ではないかと考えられる。「素人」出身ながら、やがて因講成員になる者もいたのである。

もう一つは、因講の構成員と交流があるが厳

然と区別される芸能者としての意味である。明治29年には三味線弾きの時太夫が、「素人」の大会に出演した（あるいは出演する）ことを因講から差し留められている<sup>28)</sup>。

時太夫が因講から指弾されたのは、①「素人」の会に出席したこと、②松朝なる「仇名」で出て「仲間ノ顔汚シ」をしたこと、の二点である。それに対して時太夫は、五代目弥太夫と八代目内匠太夫に宛てた手紙の中で、①天保期ごろには因講の中老・古老も「素人」の会に出席していたこと、②その時には「仇名」にて出るのが普通であったこと、③三代目豊澤廣助は蝙蝠、四代目廣助は紫光など、著名な三味線弾きはそれぞれの「仇名」をもっていたこと、などをあげて抵抗している。さらに次のように、当時の因講の中老・古老を批判する。

然ル二目今之三味線ハ前々の事しるや知らずや、中老・古老ト雖モ本名ヲ以テ公然素人之会へ出席なし、尚又総テ何連大会立三味線ハ素人稽古屋、或ハ子供名氏ノモノニ候処、当今ニテハ既ニ若松連ノ如キ廣助ト立派ニ記シアリ、楽家モ部家張り等モ有之、是ハ文楽座ニ越路太夫様ト云フ相方モアル而已ナラズ、紋下大立者ナルニ如何ニ候哉、生ノ如キハ引籠り稽古斗り致シ居者ニは前頭之如ク差止め、甲ハ免シ乙ハ差止め、不公平千万ナル所置ナレドモ、(後略)

時太夫の不満は、天保期と明治期との感覚のズレと、「甲(＝中老・古老クラス)ハ免シ、乙(＝自分)ハ差止め」という不公平な処置がなされた点にある。この書面から、天保期と明治期とでは形式が違いながらも、中老・古老クラスを含めて多くの因講成員が「素人」と共演していた点は、変わらなかったことが伺える。因講の成員は、原則的には講外の芸能者と同座することはできなかったが、実際には「仇名」を用いたり、明治期にはかえって「本名」で出演したりと、「素人」とは活発に交流していた。

さて、このような「素人」芸能者層との不可分な関係は、説教讃語座の芸能者たちにおいても同様に結び結ばれていたのではないだろうか。説教者の中には弟子を抱える者があったが、弟子と「素人」との境界ははだはだ曖昧である。芸能者集団と不断の関係をもち続ける「素人」

の存在が、芸能者≠説教者の増加を誘発する原因となった可能性は大きいと思われる。

## V おわりに

これまで天保―幕末期を中心に、大坂の芸能文化にさまざまな新たな要素が成立する過程を見てきたが、これらの要素―新たな興行場所、新たな上演形態、新たな説教者＝芸能者たち―の誕生は、相互に密接に関連した事象である。ちょうど大坂の寺社境内の寄席や座敷で新たな芸能が営まれるようになったころ、江戸でも寄席という新たな民衆文化の拠点が生まれていた。そこでの芸能は、講釈、昔噺、落咄などの話芸や、浄瑠璃や説教といった音曲芸など、まさに大坂の寄席や座敷での芸能に対応するものであった。江戸の場合は、乞胸ごうむねと呼ばれる下層芸能者が、これらの芸能者が自分たちの支配する家業を行っているとして、これを支配しようとしている。同じように大坂では、やがて安政期になると、三井寺蟬丸宮が雑芸能者たちを説教者として把握しようとする動きが起こる。ただ、江戸では乞胸支配から離脱しようとする芸能者たちが、寄席をよりどころにする局面も見られた<sup>29)</sup>が、大坂では現在のところ、新たな興行場所がそこまでの性格を持ち得たのかどうか、定かではない。

吉田氏は、歌舞伎文化が「商品化」の進展度を強め権威化・伝統化していったのに対し、寄席が「新たな民衆的芸術がうみ出される坩堝」<sup>30)</sup>あるいは「より民衆的な文化の発信源」<sup>31)</sup>となったと評価する。しかし、大坂では、寄席や座敷を生業の場とする芸能者たちは、安政期には三井寺蟬丸宮に取り込まれて、むしろ「芸能の商品化」の新たな局面を演じつつあったように思われる。それにもかかわらず、民衆に身近な話芸や音曲芸は、容易に「伝統文化」とはならず、したがって芸能の「商品化」と「伝統化」とは、同じ歩調では進まなかった。なぜなら、これら身近で手軽な芸能の担い手には、「芸能＝商品」の「生産」者たる芸能者のほかに、「芸能≠商品」を担うことを建前とする「素人」芸能者がおり、芸能者集団と民衆（観客・聴衆）との間に層を形成していたからである<sup>32)</sup>。安政

期に「新たな」説教者が大量に把握された背景には、もとより19世紀に音曲系の芸能を中心に大量の芸能者が出現したことが考えられるが、さらにその前提には、より広大な「素人」芸能者層の広がりがあったとみられる。彼らは「芸能＝商品」の「生産」者たる芸能者を生み出す母胎でもありながら、それとは一線を画す独特な位置を占めていた。この「素人」芸能者こそ、19世紀の大坂の芸能文化を知る鍵であると言っても過言ではない。説教者は「勸進」という「商標」を武器にしていたが、「素人」芸能者も、あくまでも「芸能≠商品」を謳った芸能者なのである。こうして見てくると、ひとくちに「芸能の商品化」と言っても、それがいかに多様な形態をとりながら展開していったかが想像される。

おわりに、以上の芸能者たちの近代への移行についても触れておきたい。近代化の過程で問題となるのは、一つは芸能者集団の枠組みのことである。大阪府は明治6年から9年にかけて、さまざまな業種の仲間組合の結成を促した。これら組合の規約を編集したものが、「坂府商業組合条例」<sup>33)</sup>である。そこに掲載された芸能関係の組合を拾ってみると、①諸芸寄七席組合、②諸芝居見世物興行諸囃子方組合、③諸芸定席組合、④軍談業組合、⑤咄シ業組合、⑥新内祭文業組合、⑦浄瑠璃太夫・同三味線弾・人形遣組合、⑧地歌音曲業組合、⑨昔噺営業組合が見出される。ほかに芸能関係として、芝居貸物商業組合や芝居茶屋業組合もあった。安政期に説教者として免許・免状を与えられた、音曲や遊芸を専らとする芸能者たちは、やがてこうした組合に編成されていったのである。

大阪府による商業政策は一貫性をもたず、明治10年代には大阪商法会議所によってあらためて同業組合の結成が図られる。たとえば浄瑠璃渡世集団については、明治13年には「浄瑠璃三業仲間」が大阪商法会議所に登録されている。これは、浄瑠璃語り・三味線弾き・人形遣いに、新たに女浄瑠璃語りを加えている点が特徴である。この時に作成された「浄瑠璃三業仲間申合規則連名調印簿」<sup>34)</sup>によれば、登録された総人数は390人、うち浄瑠璃語り113人(総人数比29.0%)、三味線弾き137人(35.1%)、人形遣い

34人(8.7%), 女浄瑠璃語り106人(27.2%)である(業種記載なしは三味線弾きに入れた)。注目されるのは、女浄瑠璃語りの割合が多いことである。女浄瑠璃は近世期には原則的には非公認であり、とりわけ天保改革では厳しい弾圧を受けたが、明治期になると公認されるとともに、急速に集団化が進んだようである<sup>35)</sup>。なお、この帳簿の中に、安政期の「女太夫一座」のうち、豊竹清玉と竹本小伝の名前を見出すことができる。同一人物ではない可能性も高いが、ここに個々の芸能者が説教者集団から同業仲間へと編成しなおされた具体例を見ることができる。女浄瑠璃については、近年、水野悠子氏の貴重な研究が進められていて、大いに参考となる<sup>36)</sup>。

もう一つ重要なのは、芸能者たちの身分の問題である。とりわけ近世の説教者にとって、身分的差別は不可避の問題であった。19世紀に多様な存在形態を取りつつあった芸能者=説教者たちが、実態として芸能者≠説教者も含みつつ、どのような身分的変遷を遂げ、どのように近代を迎えたのか。これは、その後の大坂の芸能者たちの実態を明らかにするためにも重要な論点である。

## 註

1. 青木繁「大坂における天保改革令の寺社内芝居への干渉—大坂天満宮の場合を中心に—」(『芸能史研究』第125号, 1994年)。
2. 中川桂「天保改革と大坂の芸能統制—『天保御改正録』所収文書をめぐって—」(『待兼山論叢』第28号, 1994年)。
3. 法月敏彦「文楽の芝居と天保の改革」(『岩波講座 歌舞伎・文楽 第9巻 黄金時代の浄瑠璃とその後』岩波書店, 1998年)。
4. 須山章信「江戸後期上方劇壇について—中ウ芝居の抬頭をめぐって—」(『歌舞伎 研究と批評』11号, 1993年) ほか。
5. 青木繁「大阪天満宮社内芝居沿革序説」(『大阪天満宮史の研究 第二集』思文閣出版, 1993年)。
6. 斉藤利彦「近世後期堺における寺社内芝居の動向」(『芸能史研究』第145号, 1999), 同「近世後期大坂の宮地芝居と三井寺」(『ヒストリア』第178号, 2002年)。本稿ではおもに後者を参照した。
7. 武内恵美子「近世後期大阪の宮地芝居における演奏者」(『国際日本研究』創刊号, 2000年), 同「近世上方演劇文化変容における下層劇団の歴史的役割」(『日本研究』第25集, 2002年)。本稿ではおもに後者を参照した。
8. 神田由築「近世大坂の浄瑠璃渡世集団—天保期から幕末にかけて—」(『東京大学日本史学研究室紀要』第3号, 1999年), 同「明治十三年第三月 浄瑠璃三業仲間申合規則連盟調印簿について」(『論集きんせい』第22号, 2000年), 同「近世大坂における浄瑠璃興行」(塚田孝・吉田伸之編『近世大坂の都市空間と社会構造』山川出版社, 2001年)。
9. 吉田伸之「芝居地」(浅野秀剛・吉田伸之編『浮世絵を読む・3 写楽』朝日新聞社, 1998年, のち吉田伸之『身分的周縁と社会=文化構造』部落問題研究所, 2003年, 所収)。
10. 青木繁註(1) 論文の指摘による。
11. 井野辺潔・黒井乙也校註『染太夫一代記』(青蛙房, 1973年) 117・118頁。
12. 東京大学教養学部図書館木谷文庫所蔵。木谷文庫は五代目竹本弥太夫の実子である木谷蓬吟氏の旧蔵資料である。木谷氏の旧蔵資料は現在、東京大学教養学部図書館木谷文庫と園田学園女子大学近松研究所吉永文庫に分蔵されている。吉永文庫は、浄瑠璃研究家である吉永孝雄氏の旧蔵資料である。
13. 『染太夫一代記』158・159頁。
14. 『染太夫一代記』159～161頁。
15. 「寄席の誕生」(『学習院史学』第34号, 1996年, のち註(9) 書, 所収)。
16. 木谷蓬吟『文楽今昔譚』(『道頓堀』編集部, 1929年) 54～56頁。
17. 阪口弘之「蟬丸宮と説教日暮」(塚田孝・吉田伸之編『近世大坂の都市空間と社会構造』山川出版社, 2001年)。
18. 塚田孝「芸能者の社会的地位」(阪口弘之編『浄瑠璃の世界』世界思想社, 1992年, のち塚田孝『近世身分制と周縁社会』東京大学出版会, 1997年, 所収), 同「下層民の世界」(朝尾直弘編『日本の近世 第7巻 身分と格式』中央公論社, 1992年, のち前掲書, 所収)。

19. 室木弥太郎・阪口弘之編『関蟬丸神社文書』（和泉書院，1987年）。三井寺近松寺は，近世期には関蟬丸神社（蟬丸宮）の別当寺であった。
20. 『関蟬丸神社文書』420・421頁。
21. 『関蟬丸神社文書』424頁。
22. 『関蟬丸神社文書』458・459頁。
23. 『関蟬丸神社文書』469・470頁。
24. 『関蟬丸神社文書』471頁。
25. 『関蟬丸神社文書』445頁。
26. 守屋毅『近世芸能興行史の研究』（弘文堂，1985年）。
27. 吉田伸之『日本の歴史 17 成熟する江戸』（講談社，2002年）147・148頁。
28. 吉永文庫「38」。
29. 註（27）書232頁。
30. 註（27）書237頁。
31. 註（27）書238頁。
32. もちろん，江戸でも少なからぬ「素人」芸能者が存在したと考えられる。その実態については，今後の研究を待ちたい。
33. 大阪市史編纂所所蔵。『明治初期大阪の同業組合規則（上）・（下）』（大阪市史編纂所，1998・99年）。
34. 木谷文庫「090-1-73」。
35. 木谷蓬吟『浄瑠璃研究書』（第一書房，1941年）。
36. 水野悠子『知られざる芸能史 娘義太夫』（中公新書，1998年），同『江戸東京 娘義太夫の歴史』（法政大学出版局，2003年）。

## Urban Cultures and the Performing Arts in Osaka City

Yutsuki KANDA

In this paper, I introduce the latest trends in studies of the performing arts in Osaka City of the 19th century, and I survey the following three subjects.

The first concerns the place where Joruri performances were held. Performances in the precincts and puppet manipulation were banned in the political reforms of the Tenpo period. But after the ban was removed, many tents appeared in the precincts and other places.

The second is about how new genres of performance, for example Chu-ko-mukashi-monogatari or Midori-shibai, were presented. Because these genres had a wide appeal, people received them warmly.

The third is about the groups of performers. Part of the Joruri reciters and Shamisen players belongs to the Chinami group. Another part belongs to the Sekkyo group. After the Tenpo ban was removed, the Sekkyo group gained many new members. On the other hand, there were also many amateur performers in Osaka City. We have to research into these groups or performers harder in order to clarify the condition of urban cultures in Osaka City.

Keywords : performing arts, joruri performance, performances in the precincts, sekkyo group, political reforms of the Tenpo period