

演劇学論叢 第二十一号 抜刷

二〇二二年三月

初出資料『義太夫知識』の構成ならびに内容

— 浄瑠璃義太夫節における近代化の視点から —

多田英俊

初出資料『義太夫知識』の構成ならびに内容

—浄瑠璃義太夫節における近代化の視点から—

多田 英俊

はじめに

令和元年二月末に刊行した拙書『鴻池幸武文楽批評集

成』においても言及したが、鴻池の批評の主眼が「風」にあることは、演劇評論家渡辺保氏による書評でも指摘されている通りである。また、その「風」について、明治期というより近代を代表する三味線弾き二世豊沢团平⁽²⁾の存在が大きなものであることは、鴻池自身が述べているところである⁽³⁾。そして、「風」を義太夫節の核に据えた鴻池の批評を継承したのが盟友武智鉄二であり、その成果は評論『「風」の倫理』等によって広く知られている。彼はまた「武智歌舞伎」を推進したことも有名だが、その発端が鴻池と共同で戦前に行った歌舞伎演出であったことは、「風」考察の端緒が鴻池の所論にあったという事実とともに

に、ほとんど知られていない。この点に関し、四代目中村雀右衛門が歌舞伎研究家郡司正勝との対談において述べている内容が大いに参考となるので、長くながるがそのまま引用する。

郡 司 (前略)

さて、雀右衛門さんは、われわれと同時の近代人として、かぶきの本質をどう考えていったらいいのか、そういうことが言える方なので、そういうところへ話題をもっていきたいと思います。

雀右衛門さんは立役から出発して女形になられた方ですが、そういう転機が、戦争によってもたらされたという、時代の環境を背負った経験をなされている方なので、今日のかぶきへの重要な課題を身をもって考えられているのだと思います。あなたの立役は私にも

目にこびりついています。光秀（絵本太功記）をやられたんですからね。その舞台もわれわれの年齢でないともう見ている人はあんまりいなくなりましたでしょうね。あれをやったのは、何の会と申しましたか。

雀右衛門 私と弟子たちの研究会が始まりでございます。それにうちの父親（六代目大谷友右衛門）とも一緒にですが、「芸道会」というのがございまして。

郡 司 「芸道会」。

雀右衛門 はい。かぶきの役者はどうしても浄瑠璃を覚えておかなければいけないけれども、みんなお稽古にいく力がなかつたり、時間がなかつたりして、そういうものを身につけられないから、是非とも俺がやらなきゃというような気持で父がやっております。かぶきの義太夫さんたちにですけれども。お芝居中でも、昔は昼間はやっていないことが多かったですから、その時間を使って、今の八丁堀のほうでしょうか、「キノイネクラブ」というのがあって、その大きな部屋を借りて、勉強したい人はどなたでもいらっしやい、うちが違ふところのお弟子さんでも構わないという空気でした。そこで義太夫の稽古をしております。そのうちに、だんだん芝居のお稽古もしくなっ

ちやいけないだろうということになりました。それで、名前だけすごいんですけれど、「創造劇場」なんというのを始めました。

郡 司 そうでした。「創造劇場」つていいましたね。

雀右衛門 はい。鴻池（幸武）さんと、それから亡くなれました武智（鉄二）さんとうちの父と三人でいろいろ、かぶきの役者も視野を広くしておかなきゃいけないから、自分たちではりきって、将来やるかやらないかわからないけれども、他の分野の仕事をちょつと勉強してみたらどうだろうということになりました。もうなくなりましたけれど、「朝日倶楽部」というかなり大きい倶楽部がありました。そこでうちの弟子などを集めていろいろ勉強しているうちに、それじゃあ、義太夫も勉強しているんだし、芝居も勉強しているんだから、「太功記」をやるうということになりました。

（以下略）

鴻池と武智が直接関わったのは「創造劇場」であったことがわかるが、そもそも「芸道会」がその出発点であり、それは義太夫の勉強会であったという事実が記されている。そして、この「芸道会」のテキストであった『義太夫

知識』を神田の古書店で偶然発見したことが、本論攷執筆の端緒である。

一 「創造劇場」と「芸道会」

「芸道会」のテキストが『義太夫知識』であることは、前記の対談に「かぶきの役者はどうしても浄瑠璃を覚えておかなければいけない」とあり、その直接的対象が「かぶきの義太夫さんたち」である以上、当然の帰結である。これはどういうことを意味するか。歌舞伎における義太夫狂言すなわち院本（丸本）物は、人形浄瑠璃を役者主体の演劇に合うよう改変したものであり、床の太夫（竹本）にはチョボという蔑称まで存在する。したがって、「風」による浄瑠璃義太夫節を絶対視した鴻池や武智を語る際に、歌舞伎の竹本は通常ならば無視してよい（もちろん、反面教師として見ることはできる）。「芸道会」テキストも、この流れにある以上は手に取る必要のないものということになる。ところが、「創造劇場」における歌舞伎はそれとは正反対の性格を有するものであった。当時のパンフレットにはこう書かれている。

この度、創造劇場で『絵本太功記』十冊目を院本劇

として上演することになりましたにつき一言申述べます。

総て義太夫物は申すまでもなく、その書卸しは人形浄瑠璃芝居に於て、従つて芸の基礎はその時に出来上っているのであります。それを義太夫道では『風』といつて居ります。即ち院本作者が書いたテキストの作意を汲んでこれに作曲を施し、初演した太夫、三味線弾の芸術で、その戯曲の芸術的骨子として今なおお存して居り、斯道の修業の目標となつて居るもので、その曲の足取、息などの口伝となつて居るものであります。つまり、正しい義太夫節はその劇の演出になるのであります。

この度の『太十』は、その運びを出来るだけ正しい義太夫節に則つて、ほんとうの義太夫劇の上演を試みる積りであります。

この一見正統的と思われる上演が歌舞伎界においてどれほど異端視されたものであつたかは、当該パンフレットの最後に鴻池と武智が連名で、「今回の『尼ヶ崎』には、従来の歌舞伎劇の約束を無視した点がありますが、これは総て演出者の『尼ヶ崎』に対する解釈から出たものです。それらの点に關して今後生ずべき誤解を防止するため、予

め、お断りしておきます。」と記していることから明らかである。つまり、この「創造劇場」における院本劇は「風」に拠った義太夫節を体現したものであるから、その濫觴とも言うべき「芸道会」のテキストが、鴻池（および武智）の批評を考察する上で奇貨とすべき古書であろうことは十二分に考えられるわけである。

しかし、奥付を見て重大な問題があることに気付いた。発行日が昭和六年三月一日となっていたのである。鴻池が武智とともに雀右衛門（当時は大谷広太郎）を主役に配して「創造劇場第一回試演」を催したのは昭和十五年であるが、鴻池が武智と面識を通じたのはそのわずか一年前の昭和十四年である。鴻池が「風」を取り上げて批評を行ったのもこの年からである。そもそも、『義太夫知識』が発行された昭和六年当時、鴻池も武智もまだ関西の高等学校在学中であり、「芸道会」と関わりがあったとは考えられない。

要するに、義太夫の勉強会である「芸道会」のテキスト『義太夫知識』は、鴻池と武智が関わる以前のものであり、歌舞伎の竹本・チヨボに特化した教本である可能性が高く、少なくとも、冒頭に述べた「風」ならびに豊沢団平を主眼とする義太夫節を考察するに際しては、やはり不要と考えられたのである。⁶ところが、そのはしがきと目次に目を通したところ、看過できない事項の存在が明らかとなっ

た。それについて、以下詳細に記す。

二 「芸道会」のテキスト『義太夫知識』

『義太夫知識』は菊判三十九頁の小冊子である（文末挿図参照）。入手したものには「第一篇／基礎知識篇」と表紙裏に記載があった。奥書には、前記発行年月日の下に（非売品）とあり、NDLなど主要OPACに未収録の新発見書籍であったことも頷ける。著者は、芸道会／担当講師とのみ記されている。発行所は、大谷友右衛門内／芸道会事務所とあって住所と電話番号が併記されている。印刷所は大日本俳優協会印刷所（住所・電話番号併記）であり、当初推量した通り、歌舞伎役者および竹本という限られた世界にのみ流通する書籍であった。

書名からしても、また、雀右衛門の言う「かぶきの役者はどうしても浄瑠璃を覚えておかなければいけない」「かぶきの義太夫さんたちに」ということからしても、本書が院本物を上演する際の浄瑠璃義太夫節の基本を身につけておくための教科書であることは明白である。「はしがき」にも以下の通り記載がある。

義太夫を稽古するについては是非心掛けねばならぬ事は

義太夫を知るといふ事です如何なるものが義太夫節であるか、義太夫とはどういう芸術であるかといふ事を第一に知り義太夫を稽古するには如何様にすれば早く理解をし早く上達するかといふ事を心掛けねばなりません。

ただ、ここには早くも注目すべき表現がある。「芸術」という用語である。

人形浄瑠璃文楽あるいは浄瑠璃義太夫節を「芸術」と呼ぶことに抵抗のある人間は、現代日本にほとんどいないであらう。もちろん、「古典」芸術」という呼称の方がびつたりくるといふことはあるだろうが、文楽の三業（太夫、三味線、人形）が日本芸術院の会員に選定されていることから、まったく自然な表現である。しかしながら、明治期に西洋文明が流入するに当たって「芸術」という語が作り出され、その結果として、伝統的な日本独自の能楽や歌舞伎そして人形浄瑠璃に対しては「芸術」という古語が最適化されたのであるから、ここに「芸術」という語が使用されていることは、西洋的（近代的と言ってもよい）概念を積極的に用いようとした意図が感じられる。

「はしがき」には、続いて義太夫節の稽古について述べられている。ここにも従前の捉え方とは大きく異なる点が

あり、かつ、衝撃的な内容を含んでいるから、長さを厭わずそのまま引用する。

往時より日本音楽の中でも義太夫程複雑なむつかしい芸術はないといわれ例え稽古しても二年や三年では満足に到底語れるものではなく、少し語れる様になれるには十年以上も稽古せねばならないとされて居ります、申迄もなく「芸術には峠なし」と古人からの云い伝えの通り如何なる芸術にても何処迄稽古したとて是でよいといふ事はありません、然し従前の義太夫の稽古は余程時代おくれにて教える人の口写しのみを覚え只師匠の真似斗りを習つて居ります、又教える人も確固たる教授法の規定もなくして自己の勝手に口授するだけのものにて、それでは稽古する人が仮に如何なるものを習うにしても師の口真似をする位なもので肝心の義太夫に対する理解も出来ず、例えば「方向や道順を知らずして行先斗りをあさつて居る」様なものでもあります、これでは技芸の進歩もおそく徒らに協道にのみ徒勞する様なもので例え何ヶ年稽古しても遅々として上達せぬのであります。

義太夫節（邦楽全般についても当てはまるであろうが、ここで

は対象を広げずにおく」の稽古は昔から口伝である。師匠の語りを真似る「まねぶ」ことが、そのまま義太夫節を学ぶことでもある。それを「義太夫の稽古は余程時代おくれて」とし、「教える人も確固たる教授法の規定もなく」と否定することは、前時代的な口伝を廃し、新時代の新教授法を提示するということに他ならない。それも、現在に至るまでの太夫や三味線弾きの芸談のどこにも、口伝「口真似」を否定する言説は皆無であるから、この提示は伝統に対する反逆児のそれということになる。ここには、『義太夫知識』の著者である担当講師が誰であるかを推測する大きなヒントも存在しているよう。

ところで、いくら「義太夫節に対する理解」といっても、教授する対象は歌舞伎の竹本であり、彼らは実際に舞台脇の床で義太夫節を語るのだから、実技指導が必須である。この理論と実践の関係については、次に記されている。

此処に義太夫稽古の一定の道程として第一に基礎知識を備え、第二に予備知識を理解練磨して実習に移らば早く会得が出来徒らに苦心せずして技芸の向上を来すのであります。

此度新しき教授法のテキストとして予備知識に適した

「義太夫知識」を第五篇に分ち是を以て別科として教授し実習の技芸向上の資に計りたいと思います。

すなわち、義太夫節の知識についての理解と習得を、実習とは別に『義太夫知識』をテキストにして行うというわけである。となれば、これは現在国立（文楽）劇場で行われている文楽技芸員養成事業における研修―実技の他に講義が設けられている形態―に近い。この事業が始まったのは昭和四十七年であるから、師弟間の口伝・稽古しか存在しなかった昭和初年当時としては画期的、いや革命的な方式とまで称してよいものである。

「はしがき」は、この後に全五篇の内容を紹介して終わっている。文面は以下の通りである。

「義太夫知識」は第五篇より成立なし一篇は基礎知識として音声の研究にあてました、第二篇は間拍子及びアクセント、リズム、メロデー、ハーモニイ等の音楽的又は語乐的の練習に移り第三篇は義太夫曲節の総解として義太夫節の中にある百種余の曲節、名称の註解及び曲節と文意との関係又は情緒表現に対する曲節の価値、歌舞伎によった義太夫曲節との対照等を例証して練習し、第一篇の基礎知識篇と第二、第三篇の予備

知識篇とを以て義太夫に関する予備知識が備わるのであります。

第四、第五篇は実習して居ります語り物に関する作意、曲節、語音、表現、技巧、等について例証をひき練習して行きたいと思ひます。

この中で、第三篇以降については他の義太夫節解説書にも一般的に記されている内容である。例えば「スエテ」という曲節なら、詞章における文の最後に用いられ、旋律型は次第に下降して最後は低い一の音で終わってジャンと締め（三味線の勘所「ツボ」を示す書き方もある）、人物の愁歎感情が極度に高潮した場合を表現する。実際の語り物では『伊賀越道中双六』六段目「沼津」における「わつと斗に泣居たる」が該当し、親平作の嘆き悲しむ様子を描き出す、という具合である。

これに対し、特徴的であるのが第二篇である。「間拍子及びアクセント」については、義太夫節を語る時の注意点である間や足取りそして訛り（訛り「鉛よりも重い」という意味で、テツと呼ばれることが多い）のことであるから、当然入るべき項目であるが、「リズム、メロデー、ハーモニー等の音楽的又は語乐的の練習」と記載されている点は通常の解説書類とは明らかに異なる。

これらは明白に西洋音楽の概念であつて、明治以降の近代日本に流入したものである。少なくとも義太夫節においては、これらの概念は現在に至るまで用いられることはない。もちろん、リズム感がある、曲のメロディーライン、掛合のハーモニーなどと言われることはあるが、これらは現代日本において伝統的邦楽に触れる機会がない人々が、幼時から慣れ親しみ教えられてきた西洋音楽の概念を借りて表現したものである。本業の太夫や三味線弾きがこれらの用語を口にするのは、現代において一般人向けのレクチャー等で比喩的に説明する場面を除いて、あり得ない。やはり、ここにも『義太夫知識』（とその著者）の画期的側面、すなわち西洋的・近代的要素の積極的導入が如実に見て取れるのである。

なお、「語乐的」という言葉は見慣れないものであるが、後に述べる豊沢団平の三味線についての項目に、「曲節が語乐的音楽でなく三絃乐的に化し描写音楽形式に作曲された」とあることからして、義太夫節が語り物の音楽であることを踏まえた表現としてよいであらう。

三 『義太夫知識』（第一篇）の構成

『義太夫知識』は、第一篇の「はしがき」により全五篇

から成ることがわかった。一方、第二、五篇は第一篇を見出してから三年余が経過した現時点に至っても発見できていない。ただ、第三篇以降の内容は前述のように取り立てて注目する必要はないと判断できるので、第二篇が発見された段階であらためて論攷をまとめることにしたい。そこで、本論攷では第一篇について、「はしがき」で明らかとなった西洋的・近代的要素の積極的導入という画期的側面について考察を進める。

第一篇目次には、「音声の部」とあつて以下の項目が挙げられている。煩瑣になるが、本論攷は初出資料の紹介をも兼ねているので項目を列挙する。なお、便宜上各項にはA～Eの、各目には番号の識別記号を付した。

一、息と声との理論		A	
一、呼吸が声になる迄		a1	
一、腹式、胸式の呼吸の別		a2	
一、声帯の振動数による音の高低		a3	
一、美音と濁音の相違		a4	
一、義太夫の息と声		B	
一、呼吸と声音の關係		b1	
一、呼吸の練習について	例証種々	b2	
一、第二の息の研究	例証種々	b3	
一、鎗の息と称した訳		C	
一、鼻腔にて息を引く時	例証種々	b5	b4
一、泣く時の息の使い方	例証種々	b6	b7
一、笑いの時の息の使い方	例証種々		
一、表情をあらわす時の息			
一、驚く表情の息		c1	
一、悲しき表情の息		c2	
一、怒る表情の息		c3	
一、喜ぶ表情の息		c4	
一、思案の表情の息		c5	
一、発音について		D	
一、母音と子音		d1	
一、母音とは如何なるものか		d2	
一、子音とは如何なるものか		d3	
一、半母音とは如何なるものか		d4	
一、語となつての発音の変化			
一、無声音になる訳		E	
一、発音節約の場合		e1	
一、転化音の場合		e2	
一、口さばきをよくする研究		e3	
一、発音を不明瞭にする場合		e4	
一、音階について		e5	
F			

一、三絃による音声楽に音階の一定しない訳	f1
一、三絃について	f2
一、義太夫の三絃について	f3
一、義太夫節の音譜	f4
一、義太夫曲節の複雑になった訳	f5
一、三絃譜の出来た時代	f6
一、音律の複雑になった訳	f7
一、近世に至りての義太夫節及び三絃	f8
一、音階表提示について	f9
一、音階表の内訳	f10
一、糸につく訳	f11
一、専門語の註解	f12
例証種々	
例証種々	

これらの項目を検討するに当たり、比較対照として以下の書を用いる。まず、浄瑠璃の歴史とともに実技の方法論を記している『義太夫大鑑』（秋山木芳著、大正六年十二月、満州日日新聞社、上下巻。以下『大鑑』と略す）である。

同書は、著者も想定される読者も、いわゆる学者や文系学生あるいは知識層ではなく、浄瑠璃愛好家や素人浄瑠璃稽古連中であるが、近代における義太夫節研究の端緒にして内容も体系的かつ総合的なものである。ただし、実技の方法論についてはその書名が示すとおり、義太夫の語り

には詳細な記述が見られるが、三味線については演奏法を含めほとんど記されていない。そこで、その欠を補うため、『大鑑』とほぼ同じ時期に出版された『義太夫独習新書』（大阪文楽社義太夫研究会編、大正九年二月、大阪文楽社、全十巻。以下『独習新書』と略す）を併せて用いる。

この書は、当時数多く出版された義太夫を稽古する初学者用の手引き書の中でも、最も広く流通した（現在も大学図書館や古書店等で存在を多数確認できる）もので、素人が大夫の語りと三味線の弾き方を自学自習するために編纂され、とりわけ三味線の実演法が詳細に記されている（第一巻のほぼすべてを占めている）のが特徴的である。いわば、三味線を構えた膝の前に置いて、記された通りに棹の左手指と右手の撥を動かしながら、義太夫節の詞章を語る練習をするための書と言える。

とはいえ、『義太夫知識』は対象が竹本であるものの玄人用の教本であるから、素人向けの『独習新書』との差は大きく、用いるのは適切ではないとも見なされよう。しかし、例えば戦前の旧制中学校や女学校において実施された人形浄瑠璃鑑賞会では、素人衆で構成された団体が実施し出演していたし、素人が玄人になるいわゆる化け物の存在や、上演の絶えた稀曲を素人が伝承し玄人がそれを習いに行くこともたびたびあったから、彼我の差は今日考えるほ

ど決定的なものではなかった。しかも、玄人の稽古は師弟間の口伝が専らで教習用テキストも存在せず、前述したテキスト併用の現代における養成事業とは時代環境も状況も違いすぎることを踏まえると、発刊時期が十五年の差という近接したものであったことからしても、この書を用いることは理に叶っている。

そこで、『義太夫知識』の項目およびその内容が『大鑑』ならびに『独習新書』とほぼ同じと判断されるものを第一に取り上げ、便宜上これを継承型とする。続いて部分的にはあるが大きな違いが認められるものと、全く異なる項目および内容であるものとを、革新型として抽出する。そして、そこに西洋近代的側面がどのように現れているかを検討することにした。

なお、『大鑑』・『独習新書』を継承したものであっても、『大鑑』・『独習新書』そのものの記述内容が革新的であれば、継承型であっても革新型と分類すべきであろう。そのため、まず両書の内容について検討する。

『大鑑』は、前述の通り、近代における義太夫節研究の端緒としてよいものであるから、前近代の評判記や戯作的表現とは性格を異にするのは当然である。その意味では、革新的といえるが、これは言文一致体が確立して以降の、日本文学全体に関わることであり、義太夫節研究書のみ

特徴ではない。内容面から見ると、前時代においても知られていた事柄が体系的に記されており、上巻には浄瑠璃の発生から現下大正初年に至る義太夫節の流れが通時的にまとめられている。これは、義太夫節の歴史をまとめた概論書としては画期的なもので、そのまま講義用テキストとしても用いることができる水準に達しているが、これは明治の近代的教授法の確立と関わりがあると見るべきであろう。下巻は実技の方法論すなわち義太夫の語り方についての記述となっており、著者が聞いた近代の名人たちの芸談も併載されている。質量ともに『大鑑』の名に恥じないものである。とはいえ、前述の通り、義太夫節における西洋近代的側面が現出しているとは言えない。

一方の『独習新書』であるが、これは三味線の具体的奏法を特徴としているから、それが従来ものを踏襲しているかどうか明確にするため、三味線の弾き方について『独習新書』より約二十年前に出版された、同じく初学者用の教本『義太夫／三味線 両秘伝』（岡田俊男著、明治三十五年十二月、飯田伊八）と比較する。結論から言うと、特筆すべき相違点は見出せず、両者とも三味線のツボ（勘所）と符号そして節章など、三味線演奏に際しての重要な点は同様の記載がなされていた。

ただし、前者が全十巻構成という量的な余裕から、第一

巻の四十頁分を充てて具体的な弾き方等の詳細な解説を加えているのに対し、後者は一冊ゆえに十頁で事項を簡条書きで提示するにとどまっているという差異は存在する。この三味線演奏に関する記述量の差異は、また、両書の編集方針と密接に関連していると考えられる。それは、両書の緒言を見ると明確である。前者が「特に三絃の弾方に於ては蘊奥の秘術多々ありて」と記し、その序にも「初学としては正しき三絃に従うこそ善けれ」（撰津大掾）、「三絃を基として声調をも細かに示したり」（豊沢広助）と、当時の義太夫節太夫と三味線の第一人者が述べているのに対し、後者は「浄瑠璃の沿革より節譜の起源及び称呼等汎く引証を列挙して初学の徒の楷梯となさんとす」としている通りである。とはいえ、本質的な違いはない。

次に、義太夫節の節章に関して、節章の下に代表例の詞章を掲げる点では同一であるが、前者はその詞章の横に三味線譜を付しているのに対し、後者は三味線譜を別にまとめて掲載しているという相違点も、前者の書名が『独習新書』すなわち一人で弾き語りを行うことを主眼とし、後者が『義太夫／三味線 両秘伝』とそれぞれに分けていることに依拠するものである。要するに、両書の性格の違いによる差異は存在するものの、革新的な違いは存在せず、ともに江戸期から伝承・蓄積されてきた事項を継承したもの

といえる。

念のため、それらの事項が記されている代表的な文献を年代順に列記しておく。『浄瑠璃秘曲抄』（寛延元年）、『浄瑠璃三味線ひとり稽古』（宝暦年間）、『音曲鼻けぬき』（寛政九年）などである。⁸なお、これらに記された事項のうち、たとえば五十音の段・行また音韻などは、享保十二年刊の謡教本『音曲玉淵集』の記述を援用しているが、これら音韻等における謡曲と義太夫節との異同は本論攷の守備範囲を越えているので立ち入ることはしない。

四 『義太夫知識』（第一篇）の内容1—継承型—

それでは、『義太夫知識』において継承型に属する内容部分を、その各項目に内容の要点を簡略化して表示し、それらが『大鑑』または『独習新書』においても記述されているものを列挙する。とはいえ、この作業は『義太夫知識』が『大鑑』・『独習新書』の内容をどの程度踏襲しているか、極言すれば流用しているかを検証するものではないし、同一箇所を指摘するものでもない。第一、『義太夫知識』はプロ用の実践書であるから、舞台でそのまま実用化できるようにしており、「例証種々」が示されていることで、教授者（講師）による実演を受講者がその通り語っ

てみせるという講義が展開されたと考えられる（このことから、担当講師は太夫あるいは三味線弾きとして実際の舞台上立った経験の持ち主であろうと推測される）。『大鑑』・『独習新書』とは編集のねらいがそもそも異なるのである。ゆえに、『義太夫知識』の養成講座用テキストという面での先見性を考察すれば、それはそれで有意義なことであろうが、本論攷の狙いはそこにはない。つまり、『義太夫知識』の実例Ⅱ実践的部分は、床での具体的な語り方という、義太夫節が確立されて以降伝えられてきた実際を示したものということになるから、継承型そのものと言える。これらは、芸談においても、個別の演目について述べられる際に語り方の技法あるいは工夫として記されていることが多い内容である。したがって、『大鑑』・『独習新書』の比較対照においては、記述方法や詳細な内容の異同ではなく、取り上げられている項が両書に存在するかどうかが問題となる。

まず、語りに属する項目から並べる。

- B 義太夫の息と声
 b1 義太夫における息の重要性、強声・長音・大声における息
 b2 吸う息と吐く息、大声・長音・強声における実例

- b3 敏速な息の困難さ、立言葉における実例
 b4 鎗の息すなわち周囲に悟られない呼吸
 b5 促音における鼻呼吸、右の実例
 b6 泣きにおける息、右の実例
 b7 笑いにおける息、右の実例
 C 息を応用した表情の描出
 c1 驚くときの実例
 c2 悲しみのときの実例
 c3 怒るときの実例
 c4 喜ぶときの実例
 c5 思案するときの実例
 e4 口さばきをよくするための早口言葉
 e5 発音を不明瞭にする場合―ふくみ言葉・手負いの言葉―
 E 語となつての発音の変化
 e1 無声音になる訳
 e2 発音節約の場合
 e3 転化音の場合
 e4 口さばきをよくする研究
 e5 発音を不明瞭にする場合

続いて、三味線について同様に列挙する。

- F 音階について、十二音律と不定律
- f2 三味線の由来ならびに構造と調子
- f3 義太夫三味線の初期形態
- f4 義太夫節の曲節における墨譜
- f5 義太夫曲節の複雑化と三味線の進歩
- f6 松屋清七による三味線譜創成
- f7 清七譜創成による義太夫節の複雑化
- f11 義太夫節の語りが三味線の音Ⅱ系につく弊害

以上、前記『義太夫知識』の目次項目のうち、BとCおよびEのすべてと、Fの前半部が該当している。A～Cは太夫の語りにとって基本的な項目であるし、芸談や実際の語りにおいてもよく目にし耳にするところである。Fはf2、f7が義太夫三味線に関する一般的な知識項目であり、f11は義太夫節の語りを習得する過程において必ず指摘される項目で、芸談にもよく登場する事柄である。これらは、義太夫節奏演を特徴付ける項目でもあるから、むしろ書かれていない方がおかしいとも言える。

五 『義太夫知識』（第一篇）の内容2―革新型―

では、本論攷の眼目である革新型すなわち西洋近代的要素の指摘に移る。

- A 息と声との理論
- a1 呼吸と人体諸器官による発声の仕組み
- a2 男性の腹式呼吸と女性の胸式呼吸
- a3 呼吸の強弱による声帯の振動数の増減と音声の高低
- a4 呼吸法と人体諸器官の作用による美音と濁音
- D 声楽における発音の重要性
- d1 国語の発音における母音と子音、半母音
- d2 母音の発音―人体諸器官との関係
- d3 子音の発音―人体諸器官との関係
- d4 半母音の発音―人体諸器官との関係
- E 発音が連続して語となる際の発音の変化
- e1 無声音の発生―「イ」音系の子音―とその実例
- e2 発音節約の発生―早口・俗語―とその実例
- e3 「ナ」行転化音の発生―「ン」音連続―とその実例

f1 邦楽の西洋音譜への採譜と三絃楽歌唱音の採譜可能性

f8 明治期の三絃名人豊沢団平による義太夫節改革

f9 実習用三絃音階表の提示

f10 正音五律「ア」行と半音五律「カ」行―第一弦を基音

f12 諸科学・学問に基づく定義

まず、Aの息と声であるが、従来までの（現行も含む）義太夫節について記した書物であれば、継承型の「B 義太夫の息と声」において述べられている事項である。このことは、芸談においても同じである。注目すべきは、『義太夫知識』においては、それが理論化された音声学的見地から始められていることである。例えば、a1において、音声というものが発せられる仕組みを、医学・解剖学的知識に基づきながら次のように記している。

一、ある量の空気が肺から気管支（のどに通ずる道程）や気管を通じて吐出される息、即ち是を呼気といいます。

二、此空気が咽喉の一部で振動をおこす場合があります。是によって生ずる音を声といいます。

三、空気が更に喉頭を経て口腔又は鼻腔に達する口と鼻との腔洞は即ち声に対して共鳴器として働らき唇や、舌や、顎の運動によって声に種々の音色を与えます、是を音といい重に言葉に用うるので語音といえます、音を出す機能を発音といいます。

この記述を現代人が読めば、常識として受け止めて、これが書かれているという事実は何の疑問も持たないであろうし、音楽関係の教育機関なら、大学はもとより中・高でも、発声の原理としてテキストに掲載されていよう。声楽科ならばより当たり前のことである。しかし、その記載（a2～a4も同断）が昭和初年の義太夫節教授テキスト（この概念自体が当時としては斬新）であるとなると、これはまさに革新的であり、義太夫節の近代化という観点からすると画期的と呼ぶにふさわしい記述である。

こうしてみると、Dの発音についても同様のことが言える。国語の発音という点だけからすると、母音子音の五十音順に従っての記述は、『大鑑』・『独習新書』に限らず、既述の謡教本『音曲玉淵集』から見られるものである。ところが、それがまさしく国語音韻論の記述（Aと同様に医学・解剖学的知識を前提とすることは言うまでもない）に倣った形になっていることは、半母音や無声音、発音節約などの

用語とともに、当時の義太夫節関連の書き物にはまったく見られない、驚愕の内容と言っても過言ではない。

つまり、A・Dの記述は、現代の諸科学的学問知識に基づいているのであり、西洋近代的な学問体系が及んでいなかった当時の義太夫節の世界では、文字通り革新的なものなのである。逆に言えば、昭和初年当時の義太夫節に関する叙述は、現代人にはほとんどなじみのないものであり、古典芸能という通時的な断絶にある世界に関する記述との印象を与えるが、『義太夫知識』に存在する記述は、諸学問の専門用語は使われているものの、現代の教育を受けた者にとっては、違和感なく受け入れられるものと言うことになる。実際、大学の教育学部で声楽を専攻した音楽教師に示したところ、どのような声楽テキストの一部かと尋ねられたし、これが昭和初年の義太夫節教授テキストの記載であると告げると、驚きの声が返ってきた。とすれば、テキストを作成した担当講師は、義太夫節の奏演者である太夫あるいは三味線弾きと考えるよりも、音楽大学等の教官ではないかと推定されるのである。この問題については、後でもう一度触れる。

最後はFの音階に関して、冒頭のf1と後半のf8、f10、な

らびに末尾のf12についてである。

いるので、そのまま引用する。

三絃による音声楽に音階の一定しない訳

邦楽は今日に於てはどの種の音楽にも西洋音譜に採譜せられて居りますが只三絃楽の歌唱音は到底不可能の事として締^マられて居ります、三絃は絃楽器の中でも最も進歩したもので演奏には至極便利で重宝なものでありますが前に述べた如く音階法則の基本を定めるにはとてもむつかしいのであります、勿論三絃だけの音譜なれば是迄種々作つたものがありますが是は只三絃の高低を示すだけにて声音律の基本をあらわす事は到底出来ません、そこで三絃を一定した楽器と仮定して三絃の「カン所」によりて音階を知るより方法はないと思います。

三絃の「カン所」は、三味線音楽を語る際に必ず言及される事項であるが、ここで注目すべきは、その勘所の必要性和意味を、西洋音譜への採譜不可能性から説明していることである。もとより、邦楽の西洋音譜への採譜に関しては、『義太夫知識』が発刊された昭和初年当時においても特筆すべきものではない。しかしながら、義太夫節に関し

ては玄人素人を問わず、その実際の奏演に関わつては顧みられることはない。また、勘所については、そういうものとして何の理屈も疑問もなく受け止められている。それらが、竹本とはいへ義太夫節の実演講習用テキストに記されていることは、特筆すべきである。ただし、上記二点については、音楽学的研究の側面から別の考察がなされている。⁹⁾ ここにおいても、担当講師が音楽学的知識を持っていた、あるいは、音楽学研究者と近い関係にあったとの推測が成り立つのである。末尾の12に羅列された専門語（口蓋帆、粘膜など）とそれに付せられた註解、一例を示すと、メロデー（音楽の声音が高低の規則正しく幾度も繰返されること）なども、その推測を強めるものである。

次に18である。ここに記されている豊沢団平の捉え方については、すでに拙書『鴻池幸武文楽批評集成』第一部の注で言及しているが、あらためて示すと以下の通りである。団平は卓越した技量の持ち主であり、明治の義太夫節の中核となった越路太夫と大隅太夫を育て上げた。これは従来から今に至るまで言われ続けている点であるが、これにとどまらず、義太夫節を近代にふさわしいものに改革し、三味線を伴奏ではなく独奏的にその音色を以て表現したという記述がなされていることである。この後半の内容は寡聞ながら空前絶後であり、かつ、義太夫三味線によほ

ど精通していなければ書けるものではない。ゆえに、それ単独での考察・研究が必要と思われるので、ここではこれ以上触れない。本論攷に続く形で、別論攷としてまとめた。

最後に、19および110の、義太夫三味線の勘所を示す図と勘所各々の説明一覽である。『義太夫知識』における勘所については既に言及しているが、ここには二点において突出した革新的記述が存在する。一つは、勘所を通常の「いろは」ではなく「アイウ」で示している点、もう一つは、三味線の基本となる音を一の絃の開放弦として示していることである。義太夫三味線が二の絃の開放弦を基音としていることは、大序と呼ばれる初段の冒頭が、ソナエと呼ばれる旋律型（二の絃の開放弦↓三の絃の開放弦↓一の絃の開放弦）によって弾き出されることからわかる。ところが、ここに記された勘所は、一の絃の開放弦を「ア●」とし、その一オクターブ上の三の絃の開放弦を「●ア」とする（二オクターブ上は「●●ア」という、管見ながら他書では見たことがない記述となっている。通称は、三の絃の開放弦を「い」、二の絃の開放弦を「ろ」、一の絃の開放弦を「は」として、以下同じ三二一の順で「セ」「ス」「ン」までの符号が付けられる（ただし、文字は簡略化されたり、ひらがなとカタカナが混在している）。なお、他の三味線において、数字を用いた表

記法等がなされるが、「アイウ」を用いたしかもオクターブを単位とした記載法は、この『義太夫知識』が発見されるまで、想像だにできなかったものである。もちろん、同じオクターブ単位でもドレミを用いることをしなかったのは、Fに「絃の締め緩めによって調音が上下いずれにでも変化するもの」と記されているからに他ならない。とはいえ、オクターブを単位にした符号記載は、やはり西洋音楽理論が念頭にあったからと考えられる。仮定ではあるが、もしこの『義太夫知識』による教授法が歌舞伎の竹本に定着していれば、本行の義太夫節三味線との差は決定的となり、竹本が独自の展開を見せたかもしれないのである。これほどに、『義太夫知識』で示されている勘所の表記法は、特異であり革新的とも言えるわけである。

おわりに

以上、『義太夫知識』には従来そして今日でも義太夫節（の稽古や習得）に関して記述されたことのない内容が含まれており、それは明治以降の西洋近代の学問的諸知識、たとえば、音楽理論や国語学的知見、またその根本にある医学・解剖学的知識に基づいたものであることが明確となった。

これは、義太夫節に西洋近代の学術的成果を適用したいわば外側からのアプローチといえるが、そもそも著者の担当講師とは誰であるのか、また、実際にこのテキストを用いた教授がどの程度行われたのかなどについて、現役の歌舞伎竹本はもとより、昭和前期に活躍した太夫・三味線の子孫や弟子に対し、聴き取り調査や文献調査を行いながら、説明する必要がある。実際、これに関しては、現役の人間国宝である竹本弥乃太夫師ならびに竹本葵太夫師、「芸道会」を主宰した六代目大谷友右衛門の孫に当たる八代目大谷友右衛門丈をはじめ、関係方面への調査を一通り行った。その時点では、残念ながら有力な手掛かりにまでも辿り着けず、更なる聴き取りを行うべく依頼をしていたところに、新型コロナウイルス感染拡大のため、上京が不可能になるという不測の事態に陥った。

したがって、本論致では、題名が示すとおり、初出資料『義太夫知識』の構成ならびに内容について、紹介するとともに分析を試みて、引き続き考察・研究が可能になるよう書き進めたところである。もちろん、本論致が公にされることにより、研究者各位から新たな情報や展開がもたらされることを期するものでもある。

加えて、三味線豊沢団平に関する記述については、まさしく義太夫節内部の問題であるので、より綿密かつ詳細に

検討を進める必要がある。そのためには、芸談や雑誌を中心として散在している団平に関する記述をとりまとめるところから始めなければならない。その上で、『義太夫知識』が示した革新的かつ画期的な団平像を、これまで等閑視されていた歌舞伎竹本への聴き取り調査などから、実定していくことになろう。その結果、場合によっては、義太夫節そのものの捉え方が大きく変わり、現在の人形浄瑠璃文楽座太夫・三味線による義太夫節演奏にまで影響を及ぼすことまでも考えられるのである。

そのためにも、コロナ禍の一刻も早い収束を願って、本論攷の締め括りとするものである。

注

(1) 毎日新聞 二〇二〇年(令和二年)二月二日付一〇面 今週の本棚

(2) 表記に関して、旧字・旧仮名は引用も含めすべて新字・新仮名とする。また、誤字・脱字や括弧・記号の不一致および位置ずれなどは原文のまま収録する。なお、引用文中のルビは省略した。

(3) 「豊沢団平の操史の存在意義」『上方』第九八号、昭和一四年

二月

(4) 「かぶきの女形を語る」『国文学 解釈と教材の研究』三七卷

六号、平成四年五月

(5) 『創造劇場第一回試演パンフレット』昭和一五年五月

(6) 後述する『義太夫独習新書』の三に次のような文章がある。「ちよば」を理解するのに有用と判断し引用しておく。

一すべて(ちよば)語りをなすべからず、之は誰人も知事なれども、節乱る、而已ならず、其趣向を害する者なればなり、何故に趣向を害するやと云うに一例を示せば、丹波与作中の巻に「母は性根も泣き入りて、前後も分ず乱るれど此おめでたい道中に蠅付などは見ぬものと、人にさそわれ力なく見返りく奥に入る」と浄瑠璃にては子役なれど其を操るものは重の井を遣う者に同じ程の功者なり、語人また一流の太夫なれば、重の井を先ず消し、其の跡にて三吉一人の愁歎を演じて幕にはするなり、歌舞伎にありては然らず、母を其処へ残し置き三吉が引立られて入るとき亦た立寄らんとするを侍女共にさえざられ三吉も亦見かえりて互に顔を見合せつ、ある時幕切となすなり、之れ大に其趣の異にする例なり、斯様な趣向の異なる事多き者なれば浄瑠璃を語るものは必らず歌舞伎浄瑠璃を耳にすべからず

(7) 拙論「思想教育の芸術鑑賞に及ぼす影響について―戦前の女学校向け人形浄瑠璃公演を中心に―」『演劇学論叢』第一五号、

二〇一六年三月

(8) いずれも、『日本庶民文化史料集成 第七巻 人形浄瑠璃』

(一九七五年一〇月、三一書房) 所収。

(9) 太田暁子「三味線譜で辿る義太夫節の音楽―《本朝廿四孝

四段目切 十種香の段》を例として―(一)―」『東京音楽大学

研究紀要』第四四集、二〇二二年三月

(10) 拙書『鴻池幸武音楽批評集成』二〇一九年二月、三九頁

※初出資料『義太夫知識』に関しては、山縣元氏のご助力
に拠るところが大きい。ここに記して感謝の意を表する
ものである。

※本論攷は、独立行政法人日本学術振興会令和二年度科学
研究助成費(奨励研究)として採択された、課題名「初
出資料『義太夫知識』の総合的研究―日本伝統音楽・芸
能における近代化の新展開―」の研究成果の一部とし
て、公表するものである。

