

「上方唄」と「江戸歌」

——三味線音楽の呼称の変遷が意味するもの——

岡田 万里子

一つの曲が「上方唄」であり、かつ「江戸歌」であるという奇妙な現象がある。「江戸歌」は、当初、江戸から上方へ流入した長唄を意味していたが、やがて江戸から伝わった浄瑠璃を含み、最終的には舞踊音楽全般を総称するように変化した。文政年間以来、刊行された「江戸歌」の歌詞集から、その過程を裏付けることができる。そして、その増殖した「江戸歌」は、昭和四一年の国立劇場開場の頃から、再び細分化され、江戸で生み出された時の音楽ジャンルに戻すように試みられた。しかし、中には、既存のジャンルに帰すことのできない曲もあり、それらはあらためて「上方唄」と名付けられた。「上方唄」は、以前「地唄」の別称であったが、この操作により「地唄」以外の雑多な曲をも意味するようになる。以上の経緯は、上方と江戸という二地域間の相互の「文化の客体化」ともいうことができるだろう。そして、この過程こそが「上方唄」の両義性を生み出したのである。

〔キーワード〕 上方唄、江戸歌、上方舞、地唄、三味線音楽

はじめに

京阪地方の舞踊公演①を見てみると、しばしば「上方唄」②を冠した演目に出会う。「上方唄」は、ほかの演目が「地唄」「義太夫」などを冠していることと等しく、音楽の種類を示していると考えられるが、このジャンルは次の辞典の記述においても「はっきりしない」と記されているように、判断したものではない。

なお、「上方唄」という呼称もあるが、これは江戸側から上方の歌謡を総称していったもので地歌も含めていうが、上方における本来の呼称ではなく、その概念もはっきりしない。現在では地歌といわれるものを除くと、上方ではむしろ「江戸歌」と称したものを指すことになるが、「江戸歌」は、本来は上方で行われた江戸系の歌謡

の総称であって、江戸長唄、江戸端唄、江戸浄瑠璃（豊後系浄瑠璃）などのすべてをいう。それらのなかには、現在では東京では伝承されず上方にのみ伝わるものもあるので、狭義にはそれらを「上方唄」ということもできる。（平野 一九八九）

この項目を執筆した平野健次は「上方唄」と呼ばれる曲群を三味線音楽全体のうちに位置づけようとした論考「上方の端歌」（平野 一九六七）や「大阪の音楽と舞踊」（平野 一九七三）を著している。これらは「上方唄」の研究史を構成する数少ない功績であり、基本的な資料の紹介や分析、用語の定義など、京阪地方の音楽を研究する際の基本文献であるが、「上方唄」と呼ばれる曲群が「江戸歌」とも呼ばれるという呼称の問題については多くを語っていない。この「上方唄」かつ「江戸歌」である曲群が京阪地方の舞踊や音楽を考える上で重要な演目を含

むことは、国立劇場において刺激的な舞踊公演を多く手がけた齊藤雅美が指摘しているが〔齊藤 一九九一〕、その定義の複雑さに加え、資料が整備されていないこともあって、十分な研究は行われて来なかった。

本稿では、これらの研究成果をふまえた上で、「上方唄」かつ「江戸歌」という呼称とそれぞれの内容の変遷を確認し、現在の混乱した状況へといたる過程について考察を行う。京阪地方を指す「上方」と東京の旧名であった「江戸」は、重なる地域もなく、しばしば対比されることすらある地名である。相反する地域の名を冠していることからわかるように、当初「上方唄」と「江戸歌」は異なる内容をさしていた。それが、何故、同一の事柄を指すという事態が生じたのだろうか。この変遷の過程を検討すると、江戸から京阪地方へ紹介された音楽が、京阪地方独特のアレンジを加えられて、再び東京へ流入するという、いわゆる「文化の客体化」〔太田 一九九八・五五―九四〕が相互に行われているものと考えることができる。さらに、京阪地方と東京との関係の変化も、呼称の意味内容が変わり、混乱した状況を生み出したことに深く関与している。すなわち、両地域の関係が従属的な上下関係へと変質したことによって、以前の対等関係において保たれていた均衡が崩れ、混乱を招いたということもできるのである。

なお、個々の曲の分析は、京阪地方の巷間の舞踊や音楽、それらを生み出した京阪地方の歌舞伎舞踊を研究する上で重要かつ必須の事柄ではあるが、別稿を用意しているので、本稿では扱わない。

一 「上方唄」の範囲

「上方唄」には明確な定義が存在しないことを述べたが、本稿において扱うためにはある程度規定しておく必要があるだろう。筆者が「上方唄」に関心を持ったきっかけは、冒頭に記したように舞踊公演の場であったので、「上方唄」と記された事例を拾ってみた。

平成一五年に第二一回を催した国立文楽劇場主催の舞踊公演において「上方唄」と記された演目はそう多くはない。義太夫との掛け合いをの

ぞくと、「お光」(昭和六二年)、「世界」(平成元年)、「ぐち」(平成四年)、「浪花音頭」(平成一三年)の四曲である。「浪花音頭」は明治四一年に大阪北の新天地の「浪花踊」で初演され、後に地唄作曲家の楯繁一栄が「上方唄」になおした作品という〔沼 一九七六・一二〕。「世界」と「ぐち」は江戸時代に数種類刊行されていた地歌や流行唄の歌詞集にも見当たらず^③、大阪北新天地や南地の花街で伝承されている。「ぐち」はレコード「上方の端歌」^④に収められ、「地歌」の伝統が強く生きており(中略)この「ぐち」の曲趣によって代表されるものが、大阪の「はやり端歌」、ひいては「上方端歌」の中核的なものといえよう〔平野 一九六七・一七三―一四〕と書かれている。平野は、「上方端歌」を「上方における「地歌」という伝承芸術の外にあるべき小編歌曲、すなわち狭義の「上方端歌」^⑤〔平野 一九六七・一三九〕と規定しており、「世界」「ぐち」「浪花音頭」の三曲はいずれも「地歌」ではない小編歌曲という意味において、この例にあてはまるだろう。

では「お光」はどうだろうか。「地歌」に含まれないという点においては同様であるが、上演時間が「世界」の一分三、「ぐち」の一分、「浪花音頭」の四分^⑥に対して、「お光」は二分であるため、京阪地方の舞踊曲としては小編とは言い難い。その上、ほかの三曲とは全く異なった成り立ちが確認されている。

「お光」の原型は、文化一〇年(一八一三)三月に江戸森田座で初演された常磐津の舞踊曲「心中翌の噂」である。『お染久松色読歌』の大切所作事として、五代目岩井半四郎が、お染、久松、お光、賤の女の四役を早替りで演じた。好評により翌月も続演されている。さらに、同年六月には名古屋の若宮芝居で上演された。文政二年(一八一九)三月には江戸玉川座で再演され、文政三年一〇月大坂中の芝居^⑦、文政四年一二月京都南側芝居と、五代目松本幸四郎や半四郎の大坂行きにあわせて上演された。『許多脚色帖』の役割番付を見ると、「道行／浄瑠璃」と角書があつて「心中翌の噂」と大書され、常磐津兼太夫、常磐津吾妻太夫、常磐津組太夫、常磐津千歳太夫、三弦は岸沢式佐、岸沢仲助、岸沢松蔵の連名が記されている〔藝能史研究会 一九七六・一一二六〕。三世常

磐津兼太夫と四世岸沢式佐は、京阪地方への巡業中であつた。

「上方唄」の「お光」は、常磐津「心中翌の噂」からお光の登場する件を独立させ、歌詞を省く一方で、加筆も行われている。本調子ではじまる前半は「心中翌の噂」を抜粋し、二上りに転調する後半は原曲にはない「桶と釣瓶の二人が仲は」や「千両とるとも馬方よしやれ」ではじまる俗謡調の歌詞をとりいれている。「上方唄」の「お光」の歌詞は弘化年間以降の刊記がある「江戸歌」の歌詞集に掲載されているので⁽⁸⁾、文献に見いだせない「ぐち」や「世界」、新作の「浪花音頭」とは異なり、「お光」は幕末に流行した曲であつたこと、江戸から伝わった歌舞伎の音楽が原曲であつたことがわかる⁽⁹⁾。

「お光」のような江戸の歌舞伎起源の曲について、平野は「江戸歌」と総称された経緯を次のように記している。

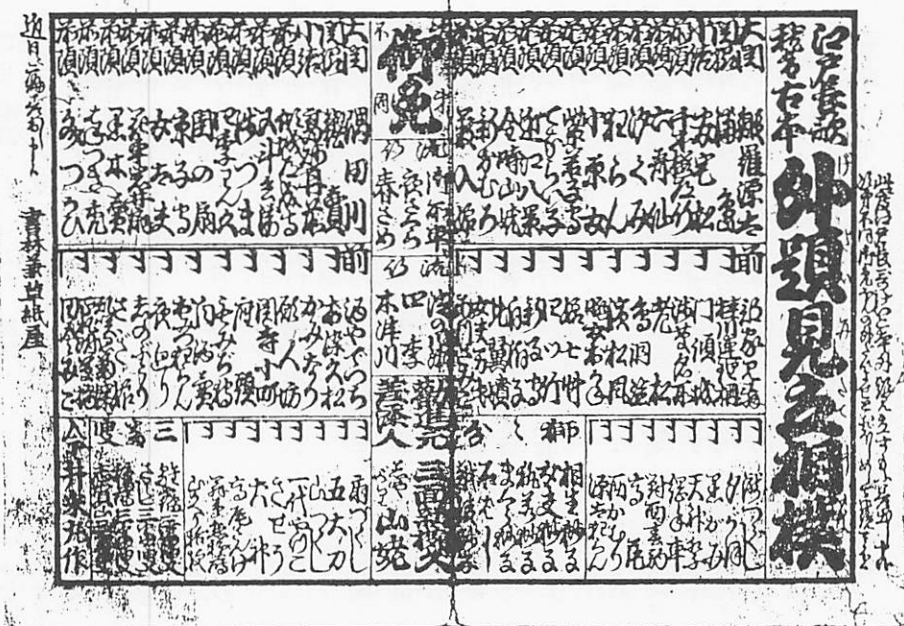
豊後節系の浄瑠璃は、京阪においては劇場付の囃子方の兼業となつており、長唄のみならず、常磐津・富本・清元・新内に至るまで、一人で兼業するという習慣ができ、そのために、長唄に加えて豊後系一切を含めて「江戸歌」と総称したのである。その中には、下座唄として用いられた流行歌謡すなわち端歌類も含められたので、結局、純粹の地歌でないものは、すべて江戸歌というようになってしまった。⁽¹⁰⁾〔平野 一九七三b・三三七—八〕

浄瑠璃の演奏者に関しては、「お光」のような巡業の例もあり、より詳細な調査が必要と思われるが、平野は、京阪地方において多様な音楽を「江戸歌」と総称した経緯を述べ、これらが「適宜上方化している面がある」〔平野 一九七三b・三三八〕と記した。「江戸長唄乃至は豊後系浄瑠璃である」と認められるものを除くと、その他の江戸歌は江戸の歌ではなくして、上方の歌であるという結果にさへなる。したがって現在ではむしろ上方歌とでもいった方がよいような種目として存在することになる〔平野 一九七三b・三三八〕と指摘するのである。しかし、平野の関心は「江戸長唄乃至は豊後系浄瑠璃である」と認められるものにはなかつた様子で、議論は「上方歌とでもいった方がよい」端歌類について終始しているのである。

江戸から流入した音楽に京阪地方独自のアレンジが加えられ「上方化」する。江戸起源の音楽が「上方化」され、オリジナルの江戸の音楽とはもはや異なった音楽となつて京阪地方において受容される。この過程は、京阪地方において、それらの音楽が「常磐津」といったようなオリジナルの範疇ではなく、「江戸歌」と名付けられたこととも深く連関していよう。江戸の音楽は、京阪地方に流入した時点で、操作可能な対象と認識され、操作されると同時にあらためて「江戸歌」と名付けられたといえるだろう。前述のとおり、この過程は、いわゆる「文化の客体化」の事例と考えることができる。そして、後述するように京阪地方の「江戸歌」は後に東京において受容されるので、「文化の客体化」が相互に行われたとも考えられる⁽¹¹⁾。さらにいえば、「江戸歌」「上方唄」と固有の地名をもつて名付けられた音楽は、対象の定まった確固とした固有の音楽ではなく、相互の関係性においてのみ立ち現れている現象ととらえることもできるだろう。

さて、今日、京阪地方の舞踊公演において「上方唄」と表記される曲群は、少なくとも二種類あることがわかつた。「上方における「地歌」という伝承芸術の外にあるべき小編歌曲」と「江戸長唄乃至は豊後系浄瑠璃である」と認められるものである。この同一とは考えがたい二分野を「上方唄」と総称していることは、平成十五年(二〇〇三)に三四回目を数えた国立劇場の「舞の会」京阪の座敷舞」公演でも同様である。

「上方唄」や「地唄」などの表記がプログラムに見られるようになった昭和五一年(一九七六)以降、のべ四二七の演目が上演されているが、その内訳は「地唄」三九二曲に対して「上方唄」は三五曲、およそ一一対一の割合である。これらの「上方唄」の中には、「世界」「ぐち」などの典拠不明の曲群に加え、『粹辨当』『浮れ草』『粹の懐』など、平野のいう狭義の上方端歌の歌詞集に所収された「いざや」「木津川」「桐の雨」「金時」「御所のお庭」「忍ぶ夜」「十二月」「瀬田の橋」「姫三社」「松づくし」「昔噺」、江戸の端唄やうた沢で知られる「紀伊の国」「宇治茶」「綱は上意」、歌舞伎舞踊の一部であることが知られる「斎藤太郎左衛門」⁽¹²⁾「三國」⁽¹³⁾「白酒」⁽¹⁴⁾「流しの枝」⁽¹⁵⁾「わしが在所」⁽¹⁶⁾などが混在し



図版 江戸長歌稽古本 外題見立相撲

ている。さらに、三代目中村歌右衛門作詞といわれる「やなぎやなぎ」⁽¹⁶⁾や、『守貞謄稿』に「安政末年江戸に行る」と記された「露は尾花」⁽¹⁷⁾など、分類しがたい特色ある曲も含まれているのである。

国立劇場の上演記録にみる「上方唄」の事例からは、「上方唄」という分類が多様な歌謡を含んでいることが確認できた。では、なぜ、このような多様な歌謡を「上方唄」と総称するようになったのか。そして、これらは「江戸歌」とよばれていたという。なぜ「江戸歌」と総称されたのか。これらを解明するために、まず、「江戸歌」という語の規定を行ってみたい。

二 「江戸歌」の変遷

「江戸歌」の定義は、冒頭に引用した辞典の記述に「本来は上方で行われた江戸系の歌謡の総称であって、江戸長唄、江戸端唄、江戸浄瑠璃（豊後系浄瑠璃）などのすべてをいう」とあったが、これだけならば特に問題はあるまい。しかし、それ以外の音楽も「江戸歌」の歌詞集などに見られるのである。図版「江戸長歌稽古本 外題見立相撲」（筆者蔵）は、『上方演芸辞典』⁽¹⁸⁾「江戸唄」の項に、天保年中の刊行と紹介翻刻されている番付だが、「差添人」に「しゃべり山姥」とある。「しゃべり山姥」は、『山姥』二段目の「八重桐廊話」で、もともと大坂で初演された義太夫である。また、「江戸歌」と明記された歌詞集が多数刊行されるようになる、それらは、「菊の露」「おちやめのと」「ゆかりの月」「かなわ」「まんざい」「すりばち」「やしま」といった地歌の曲名をも含むようになる⁽¹⁹⁾。

しかし、「江戸歌」は最初から多様な音楽を総称していたわけではない。そこで、「江戸歌」のさす内容を次の三段階に分けて考えてみたい。

- ① 江戸から伝わった長唄。
 - ② ①および、常磐津、清元などの江戸の歌舞伎音楽。
 - ③ ①②および、地歌、義太夫、端唄など、雑多な曲群。
- おおよそ、①が宝暦から文政、②が文政から天保、③が幕末から明治

と時代別に分けられると考えるが、もちろん明確に区分できるわけではない。しかし、管見に入った「江戸歌」の歌詞集を比較すると、その判型によって、明確に区分されていることが判明した。①半紙本、②横本、③小本と分けて考えられるのである。特に、①の流入期の歌詞集は、これまでの研究史にも扱われてこなかったもので、本稿において紹介し、「江戸歌」の推移を考察したい。

1 江戸長唄の流入

江戸の長唄が大坂で流行したという記録は、文政元年頃より浜松歌国が編集を開始したという『撰陽奇観』巻之四四（文化元年）に見られる。すなわち、「江戸長唄 大坂にて流行出し素人の好士稽古して諷ふ囃子の鳴物を交へて其羣れをチリカラ連と呼ぶ」として、二三の曲名をあげて、「其外三都かぶきの手踊の唱歌七変化九げなどの類を専ら諷ふ番組数種あれハ略ス」⁽²⁰⁾と記す。二三の例曲のうちには、現在も「上方唄」として伝承されている曲名もあり、同一の曲を示しているかとも考えられる。しかし、たとえば「鹿島踊」などは文化二年三月に江戸中村座にて初演されているので、文化元年に流行したはずはない。別の既存曲があったか、あるいは『撰陽奇観』が後年の編年体の文献であるため、江戸長唄の流行自体に時間的な幅をもたせて考えるべきかもしれない。

江戸の歌舞伎音楽の、大坂・京都への流入は、宝暦三年（一七五三）三月江戸中村座初演の「京鹿子娘道成寺」が、宝暦九年大坂角の芝居『九州釣鐘唄』大切の初代中村富十郎の舞踊「江戸鹿子娘道成寺」を経て、地歌「鐘が唄」に残存していることなどから、少なくとも宝暦期にははじまっている。初代中村富十郎は京出身の役者であり、宝暦四年三月江戸中村座で評判をとった「英執着獅子」が地歌「石橋」の歌詞とはほぼ一致していることから（岡田 一九九五・六三）、京阪地方の音楽を江戸の歌舞伎音楽へ応用することも同時に行っていた。また、今日歌舞伎で上演される「双面」などは、さらに複雑な経緯をたどっていることが知られている（松崎 一九九七・二四二―三）。安永四年（一七七五）二月江戸中村座初演の初世中村仲蔵所演の常磐津の所作事「垣衣恋写

絵」が、天明四年（一七八四）五月大坂角の芝居に四代目市川団蔵の景事「垣衣恋写絵」に書き換えられ、これを寛政一〇年（一七九八）に団蔵が再び江戸で増補して上演したのが今日の「双面」である。チリカラ連も、このように役者や作品が江戸と大坂・京都を行き来したことを背景に誕生した現象といえることができる。

芝居の内部だけでなく、素人にまで流行したのであれば、歌詞集の出版という形で現れて来るだろう。「江戸歌」と明記された歌詞集の最も早い例は、管見によれば「文政二年卯初秋／京都書林 四条通寺町西エ入 吉野屋勘兵衛」との刊記をもつ『大全東の一節』⁽²¹⁾である。架蔵の一冊は目録や見返しに「二編」と記されているので、第二編とみとめられるが、初編は未見である⁽²²⁾。第二編には、日の出と梅と鶯を配した見返しに「江戸哥／大寄」と角書があつて「吾妻乃一節」と大書され、「二編」と添えられている。「あづま」「ひとふし」のふりがなもある。本書も序も跋もないため、これ以上の詳細はわからないが、少なくとも文政二年には、「江戸哥大寄」として、長唄を中心とした歌詞集が京都で刊行されていたと確認できる⁽²³⁾。

この資料により、少なくともこの頃までは、「江戸歌」が、京阪地方で受容された江戸起源の長唄を意味し、「江戸歌」と明記した歌詞集にも、長唄の曲を中心に収録していた様子がわかる⁽²⁴⁾。「江戸歌」が長唄以外の江戸起源の浄瑠璃までも含んで行くのは、次の段階からと見ることができ。『大全東の一節』は、いわば、江戸という、京や大坂とは違った都市の音楽として、江戸の長唄を紹介する書物であったのではないだろうか。異郷というほどの距離感や情緒はなかったとしても、京や大坂の音楽として受容されないうまま、異質の音楽として扱われていたことが、この時期の資料から見えてくるのである。

2 舞踊音楽としての展開

江戸から流入した新しい歌謡は、素人の囃子連中が好んで歌うだけではなく、舞台で役者が演じたのと同様に、舞踊をともなって流行したと思われる。舞踊の音楽と考えられた時、おそらく「江戸歌」は大きな広

かりを持ったはずだ。それは、それまでに京都や大阪で舞を伴っていた音楽と同列に扱われはじめたと考えられるからである。

まず、「文化十一年甲戌正月／書林／京都 丸屋善七／江戸 鶴屋金助／大坂 播磨屋重郎兵衛／河内屋喜兵衛／河内屋喜助」との刊記をもつ『舞ひとり稽古』⁽²⁵⁾にふれておきたい。巻頭の「当舞てふやれ」に、「夫てうやれのはやりうたは宝暦年中東武の方より流行す」と、江戸から流行して伝わってきた歌の存在を明らかにし、「今当世に手をつけて舞事も専らにして興あり酔に乗して所作するが是当舞といふされば天狗寄合の大酒盛も判官あれば弁慶が千人切の当舞は哥文句の通り手をふれは気行気形自ら備り心迄次第に画したる図を見合品よく興じ玉へとかし」とあって、歌詞と振りの図解が続く。「花のお江戸」の「花」で鼻を指さし、「米のご飯」でご飯を食べるしぐさをするなど、当て振りで浮かれた様子が描かれている。また、本書には舞の会の楽屋を描いた口絵があり、中央に、烏帽子に長絹、腰蓑をつけ、天秤と汐桶を床に置いた人物が描かれている。『大全東の一節』に掲載されていた文化八年（一八一）三月江戸市村座の三代目坂東三津五郎七変化所作事「七枝統花の姿絵」の一つ「汐汲」や文化五年（一八〇八）八月中村座「浜松風恋歌」などではないだろうか。『舞ひとり稽古』に「汐汲」や「浜松風」の図解はなく、また「江戸歌」とも「江戸長唄」とも書かれていないが、江戸からの流行歌がチリカラ連だけでなく、巷間の舞に受容されていた様子を見ることができ。

文政二年（一八一九）には、舞の詞章を一九六曲も収録した『舞さらへ』（角書「長歌絃曲」）⁽²⁶⁾が刊行されている。巻頭に「山下十兵衛」にはじまる大坂の振付師が列挙され、「舞歌舞妓振附 山村友五郎」が大坂の連名の最後に大書されている。さらに、京都の「中山金七／佐渡島佐右衛門／同みよ」、江戸の「藤間勘十郎／市山七三郎」が続くが、「山村友五郎」のみが大きく書かれていることから、大坂の山村友五郎が深く関わった書と考えられる。山村友五郎は、山村流の流祖で、三代目中村歌右衛門に見いだされた大坂の歌舞伎の振付師である。歌舞伎における江戸との往来が増加するなかで、流入した江戸の歌舞伎音楽にいち早

く触れた人物であった（古井戸 一九九八・七八―一二〇）。本書の凡例には次のように記されている。

今世に舞うとふを見れば哥の色々あり或は当時はやりうた或は端哥などをうたひ舞といへども爰にあつむるは唯長うた舞歌のみにして端哥のぶんは其書世ニ多ゆへそれにゆづりてこゝに出さず端哥と外題の同じし哥あれども唱歌は異也また唱歌のうち同じ文句もあれども其哥のみじかき或は舞の拍子によりてつけ舞うとふと聞伝へ故に其意に任せてのこりなく書集ることのしかり

ここに「世ニ多」と記された端歌の書とは、天明期以来刊行されてきた『粹辨当』をさしているのだろうか。あるいは、地歌端歌をも含む地歌の詞章を集めた『糸のしらべ』やその類書をいうのかもしれない。いずれにせよ、本書には、端歌と曲名の重複も場合によってあるが、基本的には「長うた舞歌のみ」を集めたと書いている。収録された曲目も、基本的には凡例に書かれた通りだと考えられるが、原曲が不明な収録曲も多く、詳細な検討が必要とされる。また、「宇治川のせんぢんばなし」など、義太夫の曲も収録されているが、「是よりあとは浄るり常の文句なり」とあって、義太夫に増補された部分のみ掲載されるなど、原曲本位ではない。あくまでも舞の歌詞を集めたという点が確認される。

本書には、三〇年後の嘉永二年（一八四九）に統編『舞しらべ』（角書「長歌絃曲」）⁽²⁷⁾が刊行されている。本書は三九曲が収められ、『舞さらへ』になかった「江戸うた」の語が緒言に見られる。「江戸うたはうたの舞あるを集めあわせて」と記されているが、収録曲には常磐津の「源太」や「お光」、清元の「鳥羽絵」、義太夫の「しやべり山姥」などが含まれている。「お光」が原曲をアレンジしていたことは、前述の通りである。喜多川守貞が同じ時期に著した『守貞謄稿』巻之三には、京や大坂における音楽の呼称について、「今世京坂ノ人ハ浄留里ト云ハ義太夫ノコトノミト思ヒ、常磐津、富本、清元、新内等ハ江戸歌ト混シ思ヘリ」⁽²⁸⁾と書かれていて、『舞しらべ』の事例と合致している。

さて、『舞さらへ』と統編の『舞しらべ』は、いずれも横本であった。寛政以降の『糸の節』や『糸のしらべ』『歌曲時習考』などの地歌の歌

詞集と同じ判型である。『舞さらへ』は丁数も多いので、地歌の分厚い歌詞集とより似ているといってもよい。このことは、版を重ねて複数の歌詞集を出版している地歌のあり方に、「江戸歌」を見立てたといえるのではないだろうか。書籍の外観をこのように似せて作ったということは、「江戸歌」が地歌に擬せられるような状況にあったということを知語している。山村友五郎をはじめとする連名の振付師たちの、地歌の出版形態になぞらえて、自らの舞の音楽の歌詞集を出版したという欲求のあらわれかもしれない。そして、おそらく、その思惑通り、「江戸歌」の稽古のあり方や流行の仕方は、それまで大坂や京の地で培われてきた地歌を脅かすようになっただけではないだろうか。

元治前後の断本『臍の宿替』には、「地歌好」と「江戸歌好」が対比されて、次のように書かれている⁽²⁹⁾。地歌好は、隣家の娘が「江戸歌」の稽古をしているのが気に入らず、「今時はあんな娘の子に江戸歌ばかり習はして品わるい、丸であばづれを教へる様なもんじや、マア年かいてから、どんな所へ嫁入さす氣じや知らん、逆もよい所へ行りやせん、何でも女の子は、法師さんに習ふた歌でなければ、余所へいて耻をかきます」と述べ、自ら地歌を弾き始めるのだが、「ア、何じや眠たい」というのがオチである。「江戸歌好」は、「江戸歌」の師匠らしく、稽古に來なかつた女の子に声をかける。女の子は「私所のお婆さんが、江戸歌のやうな品のわるいものならはすと、道楽女子になると云ふて、止にさしてゝおまして、昨日から菊崎さん所へいて、地歌習ふてありますのでいナ」と答える。それに対して、師匠は次のようにいふのである。「オ、すかん地歌習うて、どうせうと思ふてじや、まだいん氣な江戸歌の方が、陽氣でそしてわたしの様に歌の数たつた十程知てゐても、お師匠さんになられるし、乞食になつても不自由しやしません、ナ」。

地歌は上品で「江戸歌」は品がない、地歌は陰氣で「江戸歌」は陽氣と、地歌と「江戸歌」を反対のものと描いている。しかし、いくら上品で、身につけるべき教養であつたとしても、自分で弾いて歌っていても、眠たくなつてしまふ地歌に対して、「江戸歌」は人氣があつたようだ。誇張は含まれるだろうが、一〇曲しか習得しなくても師匠になれるほど

需要があり、生活に困窮しても「江戸歌」が弾ければ稼げるというのである。そして、チリカラ連に見たような、いわゆる遊び人の風俗の範疇にしなかつた「江戸歌」が、品がないと批判されているとはいへ、市中の女子の稽古事に変容したこともこの書からわかるだろう。品がないとの否定的な記述からは、逆に驚異的に普及している様子さえ読むことができる。「江戸歌」は、芝居や花街から広がり、市中で受容され、京阪地方の一般的な音楽へと変容していくのである。

3 舞踊曲全般への拡大

「江戸歌」が対比されていた地歌にとりこまれて行つた状況は、平野健次が次のように書いている。

逆に、地歌の専門家である盲人法師たちもこれらの江戸歌を扱い、中にはまったく地歌化してしまつた曲さえあつたのである。こうした事情は、上方で刊行された稽古本に反映されており、明らかに地歌唄本である枕本にも江戸歌が含まれていることもあり(『糸の節』類など)、一冊ずつの稽古本となると、それらの区別なく出されていて、長歌稽古本とか江戸歌寄本などと記すものが、実際には地歌端歌(もちろん地歌長歌ではない)であつたり、それが大部分であつたりすることが多かつたのである(平野 一九七三b・三三九)。

具体的には、「文化十一年(一八一四)『新増大成糸の節』(辻栄選、天保七年再増補)として、いわゆる枕本体裁二冊の大部のものとなり、江戸歌(上方で行われた江戸系の浄瑠璃・長唄と、上方における芝居などから出た端歌などで、上方舞の舞地唄としても伝わる)をも収録するようになった」(平野 一九六七・三二三)という。天保七年刊の『新増大成糸の節』は未見のため、どの程度「江戸歌」が増補されたのか、(平野、久保田 一九七三a)より類推するしかないが、もてはやされていた「江戸歌」を、地歌の伝承者や師匠たちが早い時期から取り入れたとしても不思議ではない。

一方、「江戸歌」の師匠が地歌をとりこんで行つた様子も、「江戸歌」の歌詞を記した書籍の刊行に見ることができる。平野も言及した「一冊

ずつの稽古本⁽³⁰⁾、すなわち薄物唄本も多く刊行されており、地歌「かなわ」の「長唄けいこ本」(版元不明)や、「法界坊ぶんどぶし」の「長うたけい古本」(大坂道とんぼり日本橋南詰一丁東 本屋安兵衛版)など、興味深い例をあげれば枚挙に遑がない。しかし、これらの薄物唄本は刊年が不明であるため、本稿においては扱わず、複数の曲を一冊に綴じた歌詞集を見ていくことにしたい。

まず、『吾妻しらべ』三冊⁽³¹⁾をとりあげたい。以後の歌詞集と比べると多少大ぶりだが、同様に扱って差し支えない内容である。初編が弘化四年(一八四七)芸香堂、二編は嘉永二年(一八四九)京都吉野屋・大阪柏原屋合梓、三編は文久元年(一八六一)大阪河内屋の刊記がある。

初編の序文に「かいならす糸の道具竹の世々にひろがりてたどれる人の津なれば其道のしるへにと法師うたの素なほなるも荏都うたてふ花やぎたるもありたて、おとり子のあし拍子ふみやが想ひをこめたる一ト節ハ初まなびの力杖つくとも尽ぬ枝折ならんかし」とあって、「法師うた」と「荏都うた」から選んだ六〇曲が収録される。目録は、後半の二六曲の前に「江戸哥乃部」とあって、「法師うた」と「江戸哥」をわけて掲載しているのだが、長唄の「さかみあま」が「法師うた」の部分に収録されているなど、混乱が見られる。「江戸哥」に常磐津の「多ひら源太」が入っているのは『守貞謄稿』の記述と合致するが、「法師うた」と考えられる「多んのつな」まで入っている。なお、長唄、三味線、舞地、鳴物、笛の連名が序についてであり、本書の編集にあたった中村士口が舞地にあげられている。長唄の演奏家とは別に、舞の地を専門に演奏する人々の存在を知ることができる。

二編の序には、「今や名に大江戸の歌のひとつに。ひるがへす舞の袖の振よき姿には。眼に見へぬ鬼神も。感じてヤンヤと声を頭し」とあって、江戸の歌に舞われる舞が、ひときわもてはやされたことがわかる。二編は「ひな鶴三番叟」にはじまり、江戸から伝わった曲を中心に収録している。三編には序文はないが、その代わり、「山村」「篠塚」「佐渡島」「藤間」など舞の振付の家名を記した扇面が見返しに配されている。収録された曲は、「かよふ神」「かどまつ」「八しま」などの地歌に加え、

「しゃべり山うば」「千本桜道行」などの義太夫も見られる。振付の家名がかかげられていたことから、従来「江戸歌」の範疇になかったこれらの地歌や義太夫の歌詞は、舞踊の音楽という視点において集められたものと推測することができる。

ついで、弘化四年(一八四七)の刊記を持つ『大会東一謡⁽³²⁾』は大坂の塩屋弥七と大鹿屋亀三郎の相版で八冊が確認されている。角書は「江戸歌・稽古本」。序文に「長閑き春も長うたと(中略)落も常盤津と富本清本」と江戸の音楽名を織り込み、「大会東一謡」と号しハ大江戸土産を沢山につみかさね」とあくまでも江戸の歌であることを強調している。同じ小本ではあるが、『吾妻しらべ』とは異なり、一曲ずつに「長唄稽古本」などと書かれた絵表紙がつき、曲名と版元が明記されている。まるで薄物唄本を合綴したかのような形態である。絵表紙に記された版元は大鹿屋亀三郎で大坂版なのだが、序文にあるように、まるで土産物の江戸の薄物唄本を合綴したように見立てたものだろうか。

この形式は、嘉永四年(一八五二)刊行でやはり八冊まで確認される『大会吾妻謡⁽³³⁾』にも、また明治期刊行の『吾妻の花⁽³⁴⁾』七冊にも見られる。いずれも序文はないが、『大会吾妻謡』には「江戸歌・稽古本」との角書がある。口絵には「長歌さらへ」と掲げられた格子をのぞいている男と子供(初編)や、子供に三味線を持たせて教えている女(二編)や、町を流している男たち(五編・六編)が描かれている。当時の風俗をうつしたものであろう。八編の口絵には、「夕そら」と大書された紙を持った女が、火鉢や部屋見舞と思われる物の置かれた緋毛氈の上に立っており、後ろに「番組」が貼られている。「番組」には「つゆのてふ／なのは／くろ髪／袖ころろ／」「なわ」などと書かれている。『大会吾妻謡』のような「江戸歌」の歌詞集を手にする人々のお笑い会と思われるが、ここに掲げられた歌は、地歌の歌詞集にも掲載されているものばかりである。

『吾妻の花』は、角書に「長哥・寄本」とある。収録曲は『大会東一謡』『大会吾妻謡』と同様である。見返しの絵には、「連名」と書かれた額があり、そこには「当世／流行／東京／うた／地哥／端歌／時々／早

り／うた／大／寄／めり／やす／よし／この／お／つゑ」と記されている。「江戸うた」とあるべきところに「東京うた」とあるので、明治期の刊行かと思われる。大阪富士政七版。

このほか『江戸歌大集』⁽³⁵⁾がある。「初編より六編まで」と奥付の広告にあるが、明治一八年の後刷りも五冊なので全五編であったかと思われる。大阪石川和助版。二編の序に「舞地哥浚へにも。当時専ら流行のうたを集め」と書かれている。舞地の歌のお浚いという意味であろうか。いずれにせよ、舞の歌でもあるということがわかるだろう。三編の序には「チリカラ」とあって、「江戸唄」の流行していることを記し、「文句の誤をしらべ。合の手印を能再吟なしたれば」と、本書にしたがって、正確な「江戸唄」を習得すれば「さらへの席に引をとらず」と書いている。目録題は「江戸歌唱哥大集」である。本書と『吾妻しらべ』には一曲ずつの表紙はなく、『大会東一謡』『大会吾妻謡』『吾妻の花』とは形式の異なった歌詞集である。

さて、『吾妻しらべ』をはじめとするこの時期の歌詞集には、すでに見たように「かなわ」「やしま」のような地歌、「しゃべり山姥」のような義太夫が含まれていた。これらはどのような基準で「江戸歌」に取りこまれていったのだろうか。それは、歌詞集の序や口絵に語られていたことから自明であろう。すなわち、いずれも、舞を伴う音楽という基準で選ばれたといえるのではないだろうか。『臍の宿替』の地歌好は、「わしらは十三の年にさらへ講に出て根引を松竹梅を引た」と自慢らしく述べていた。「根引の松」と「松竹梅」は、地歌の中でも「手事物」とも呼ばれる曲群に属し、歌のない間奏部分の演奏に重点の置かれるものである。これらは、同じ地歌の伝統の中にあっても、「江戸歌」の歌詞集に加えられることはなかった。それは、これらの曲が舞踊の音楽として受容されなかったことを示しているのではないだろうか。

このように、「江戸歌」は、幕末から明治にかけて、舞踊の音楽全般をさすように変化したと考えられる。平野はこの現象について、京阪地方の劇場付の囃子方が歌舞伎に関わる一切の演奏を行っていた事情と同様に、巷間の稽古屋師匠連が「種目の区別にこだわらず何でも扱ったも

のらしい」(平野 一九七三b・三三八)と述べている。たしかに、江戸の「五目の師匠」という表現は、細分化された専門ごとの師匠が一方で存在していることを示していたが、京阪地方にそのような表現がないことから、むしろ何でも教えることの方が普通だったとも考えられる。

しかし、さらに花街の伝承とも深く関わっていることを指摘しておきたい。平野自身が「現在、上方端歌を実際に職業的に演奏しているのは、地歌の専門的演奏家と、上方各地のいわゆる芸妓とよばれる人びとである」(平野 一九六七・一四〇)と述べたとおり、現「上方唄」の伝承は花街の芸妓によっている。花街は、立方と同時に地方をも養成する舞踊の伝承システムを整えていた⁽³⁶⁾。つまり、その花街において立方が舞う曲があれば、それが江戸の長唄であれ、常磐津であれ、義太夫であれ、地唄であれ、同じ花街に属する地方は演奏しなければならなかった。あるいは、演奏できるように習得していたともいうことができる。すなわち、ジャンルは構わなかったともいえないだろうか。花街の内部において、舞の音楽の種類を区別する必要はそもそもなかったのではないかと考えるのである。

さて、もう一つの問題は、舞の音楽が、いつまでも「江戸」や「吾妻(東)」といった東都の地名をそなえていたことである。江戸の長唄が流入する以前の京阪地方の舞踊については未解明に等しく、新しく集成されつつあった舞踊の音楽が江戸由来のものと認識され続けていたのかどうか、あるいは、江戸という地域に対する思い入れがこの語にあらわれたのかどうか、文化状況の背景を分析することは準備がないが、「江戸」や「吾妻」という地名はむしろ対象として描き出されてきた可能性を指摘しておきたい⁽³⁷⁾。「江戸歌」が地歌の歌詞集にも収録され、地歌化したものもあったことは述べたが、地歌に吸収されなかった曲も多い。地歌に吸収されなかった「江戸歌」は、「地歌」と対の概念であることを運命づけられたといってもよいだろう。『臍の宿替』に見た状況は続いていたのである。そもそも「地歌」という名称自体が、当地の歌という意味で「江戸歌」に対して名付けられた比較的新しい語なのである。歌詞集の序文に「法師うた」と書かれていたことを思い出してほし

い。かくして、京阪地方には、「江戸歌」と「地歌」という二系統が存在することとなった。舞を伴う音楽と、舞を伴わない音楽とである。

三 「江戸歌」から「上方唄」へ

以上のように、「江戸歌」は歌詞集の判型に伴って、その性格を変え、音楽の一カテゴリーを越える幅をもってしまった。しかし、これだけ大きな広がりを持っていた「江戸歌」の語を今ではほとんど聞くことがない。いったい、いつまで「江戸歌」の語は用いられていたのだろうか。

石川和助版『江戸歌大集』全五冊の後刷本に、明治一八年の刊記があるのは前述の通りである。また、明治二六年にも、大阪の梅村多助が『江戸歌大集』という二七〇丁の和装本を出版している。平野健次は「大正期から昭和期にかけては、関西の江戸長唄演奏家は、こうした「江戸歌」つまり明らかに江戸長唄ではない「上方端歌」や純「地歌」さえも取り扱ったらしく、たとえば、昭和三年刊の杵屋栄三郎編の『あづま新しらべ 江戸歌長唄集』などには、そうした傾向が顕著である」〔平野 一九六七・一四七〕と述べている。幕末に増殖した「江戸歌」が、そのまま昭和期にまで引き継がれていたのだろう。「江戸歌」の語は昭和二〇年代まで見ることができるとは、

最初に「上方唄」の例としてあげた「お光」は井上流の伝承曲であったが、その井上流では、おそらく舞踊の流派としては唯一の伝承曲を網羅した歌詞集がこれまでに三回出版されている。昭和一六年から一七年にかけて刊行された『井上流歌集』全三冊（大阪合同株式会社社奉仕会発行）と、昭和二六年刊行の『井上流歌集』（京都芳文堂（印刷）、昭和四〇年に刊行された『京舞井上流歌集』（四世井上八千代監修、京都祇園八坂女紅場学園発行、非売品）である。このうち、昭和四〇年の最新刊をのぞく二種類の歌集には「江戸唄」という語が使用されている⁽³⁸⁾。この語を使わなくなった昭和四〇年版の凡例には、それまで「江戸唄」と分類されてきた曲群を、江戸長唄、常磐津、清元などの原曲に戻し、地唄と端唄をのぞいて、「その余をあらたに「上方唄」と称することと

した」と記されている⁽³⁹⁾。このような操作を行った結果、「上方唄」の定義は、冒頭にかかげたような複雑な定義をもつにいったと考えるとされる。

佐々醒雪の『俗曲評釈 第四編 上方唄』に「近世の初期から三絃の流行とともに、検校、勾当などと称する盲法師の三絃や琴を職業としてゐた人々の手に発達し来つたものを、特に上方唄と唱へ、一に又法師唄とも称する。上方では同じものを地唄とも云つてゐる。畢竟、江戸唄即ち杵屋の長唄に対する呼称である」（佐々 一九一〇・一）とあり、昭和一〇年刊の『大言海』には「地唄や法師唄の別称」とある。すなわち、これらの音楽を現す語は、京阪地方と東京とは全く異なっていて、共通語は存在しなかったのである。概略すれば、京阪地方起源の音楽を、京阪では「地歌」、江戸東京では「上方唄」と呼び、江戸起源の音楽を、京阪では「江戸歌」、東京では「長唄」などのジャンル名で呼んだ。『守貞謄稿』に記された状態が、依然として継続していたのである。

共通語がもたらされた象徴的な事例はやはり国立劇場の設立と考えた⁽⁴⁰⁾。冒頭に国立劇場における「上方唄」の上演例をあげた際、「上方唄」や「地唄」などの表記がプログラムに見られるようになった昭和五年（一九七六）以降」と書いた。すなわち、昭和五〇年までの国立劇場「舞の会」京阪の座敷舞」のプログラムには「地唄」「上方唄」などの表記が見あたらないのである。昭和四一年の国立劇場開場記念の「東西顔見世舞踊」公演のプログラムが「清元 梅川」「常磐津 子宝三番叟」などと、音楽の種類を明記していることと比較すると「舞の会」京阪の座敷舞」公演で上演されている演目に関して、その種別を記す習慣がなかったことは明らかであろう。その理由は前述の通りである。

さらにいえば、「地唄」「上方唄」と曲名に肩書きする習慣は、東京を中心とした舞踊界の習慣を、京阪の舞踊にもあてはめたものということができる。音楽の種類というよりも、各流派のレパートリーの区分という意味合いの強い、東京の音楽界の事情は、京阪の花街を母体とした音楽の伝承とは全く異なったものである。すなわち、長唄の舞踊を上演したいのであれば長唄の演奏家に、常磐津の舞踊ならば常磐津の演奏家

に依頼しなければならぬ東京系の舞踊界と、多彩な舞の音楽を演奏できる「地方」に依頼する京阪の舞踊界では、音楽の区別の必要の有無は歴然としている。

なぜ、東京の習慣を京阪の舞踊にもあてはめようとしたのだろうか。むろん、国立劇場自体が東京という地域にあり、東京中心主義の結果であると批判することもできよう。舞踊や音楽が東京を中心に全国規模へ拡大したというこの側面も否定しがたいが、もう一つの見方をすれば、国立劇場という新しい機関によって、京阪の座敷舞の公演をプロデュースし、舞の立方や地方を依頼しなければならない場合に、東京の舞踊界と同じように、その演目の音楽の種類が重要視されるように変化したともいえるのではないだろうか。

まとめ

「上方唄」と「江戸歌」という言葉には、自らが立脚している地点から、離れた場所を見るまなざしがこめられていた。「江戸歌」という語が使われなくなり、「上方唄」の語が意味を変えながら流用された事実には、京阪地方に立脚した視点が失われ、東京から見据える方向性のみが強調された感はない。しかし、さらに興味深いことは、江戸の長唄を京阪地方が操作可能な対象として受容し「江戸歌」と名付け、その「江戸歌」を再び東京が受容し、操作して「上方唄」と名付けたという相互客体化の過程であろう。半紙本の歌詞集によって江戸から伝わった長唄を京阪地方が受容し、横本の歌詞集において流行歌をとり入れるなどアレンジを加えて「上方化」し、小本の歌詞集では京阪地方にあった既存の音楽、すなわち義太夫や地歌、端歌などをたぐりよせて舞踊音楽という新しいジャンルが形成された。このように果てしなく増殖した「江戸歌」を、東京からの視線が分解し、オリジナルのジャンルに分類して、余りを「上方唄」と名付けた。この結果、「上方唄」は、地歌と、地歌以外という、相反する二つの意味をもつことになったのである。

国立劇場設立に至ってようやく音楽の種類を示す共通語が生み出され

たと述べたが、相互客体化が行われるような交流があるなかで、なぜ共通語すら生み出さず、互いに受容する音楽を客体化し続けたのだろうか。本稿においては、京阪地方における江戸の音楽の客体化と、東京における京阪地方の音楽の客体化との二種類を検討してきたが、京阪地方における江戸長唄の受容以前から、たとえば京阪地方の三味線音楽が江戸に伝わって長唄が生み出された時も、おそらく同じような現象がおきていたと思われる。京阪地方にすでに地歌の長歌が存在していたから、後に誕生した江戸の長唄を「江戸長唄」と呼称したのである。

このように、歴史的に見れば、地域としての江戸と京阪地方は、互いから文化を受容し、操作することを繰り返してきたということができるだろう。しかし、その歴史を概観しても、国立劇場成立期の東京による操作は、ほかと際だって異なっていると考えられないだろうか。江戸と京阪地方の関係性の違いである。従来、頻繁な東西交流がありながらも、江戸と京阪地方は全く別の地域として、それぞれが独自に存在し、音楽を含む文化の部分的な受け渡しをしていたに過ぎないのではないだろうか。だからこそ、共通語が存在しなかったのである。しかし、音楽や舞踊に関しては、国立劇場成立前後より、東京と京阪地方の関係性は、国立劇場を擁する東京が全国を統合するという、政治的な力関係を伴う垂直の関係へと変化してしまった。以前、客体化を繰り返していた時は、京阪地方と江戸あるいは東京は、いわば同じ地平におかれた、水平の関係にあったといってもよいだろう。この関係性の変化こそが、「江戸歌」と「上方唄」という奇妙な関係、ひいては「上方唄」の両義性をも生み出した土壌であったといえるのではないだろうか。

【付記】

本稿は、第三八回芸能史研究会大会（二〇〇一年六月三日）における研究発表「「江戸歌」をめぐる」に基づいたものである。貴重な助言をくださった先生方、諸般にわたってご教示を賜った斉藤雅美氏、荻田清氏、また資料の閲覧・紹介をご許可いただいた個人所蔵家の方、ならびに諸機関に厚く御礼申し上げる。

上方舞とよばれる山村流・吉村流・煤茂都流と、京舞の井上流を中心に記述している。

2 「うた」の漢字表記は、江戸時代に刊行された資料においては、一部の例外をのぞいて「歌」を用いていたが、明治時代後期頃から「唄」が使用されはじめたようである。近年、研究者が「地歌」「上方歌」「江戸歌」の字を使用するようになり、地歌演奏家も「地歌」と表記しているようだが、舞の場合には「地唄」「上方唄」といった表記が続いている。本稿では、舞に関する場合は「唄」と表記するなど、通例に則して適宜表記しているが、もとより厳密な区別ではない。

3 「平野、久保田 一九七三a」にないほか、『粹辨当』『浮れ草』『粹の懐』や、本稿で扱う江戸歌の歌詞集にも掲載が見当たらなかった。

4 平野健次監修・解説、日本ビクター、一九六三年。

5 広義の上方端歌には、「地歌」の「端歌もの」、すなわち「地歌端歌」「平野 一九六七・一四〇」を含むとする。

6 「国立劇場調査養成部情報システム室 一九九七」による。なお、「浪花音頭」に関しては、同書中の昭和五十一年の第三〇回国立劇場舞踊公演「舞の会」京阪の座敷舞（於国立劇場小劇場）の記録による。

7 「辰の九月吉日より道頓堀中の芝居」と記された番付が多いが、『許多脚色帖』の目録部分に「右は松本幸四郎岩井半四郎松之助等江戸登り十月朔日ヨリ廿七日まで興行故障有之十日はかり相休又十一月八日ヨリ目見狂言止メ狂言ヲ差替十一月十三日迄」（『藝能史研究会 一九七六・一一〇九』）とあり、また、文政四年の役者評判記『役者甚考記』松本幸四郎の項に「九月下旬には大坂城中の芝居へお登りにて十月朔日より御出勤」とあることから、一〇月とした。

8 嘉永二年（一八四九）刊『舞しらべ』（個人蔵）に「おみつ」との曲名にて掲載されているほか、『吾妻しらべ』三編（筆者蔵）、『大会東一編』六編（個人蔵）、『大会吾妻編』三編（個人蔵）、『江戸歌大集』二編（個人蔵）などに「おみつ狂乱」との曲名にて掲載されている。

9 「お光」の原曲である「心中翌の噂」は、初演は早替りの舞踊であったが、後に素浄瑠璃「初恋千種の濡事」として編曲され、そのうちお光に船頭と矢取り娘の絡む中の巻に踊りが振り付けられ、常磐津の舞踊「お光狂乱」として今日伝わっている。明治時代に振り付けられたという本曲は船着き場のあ

る装置であり、「お光」を伝承する井上流の舞台装置とは異なる。井上流では持ち物が梅の持ち枝となるが、舞台装置や蝶の差し金を使う演出は、幕末の京阪地方の舞踊と通じていることが、「江戸歌」の歌詞集の挿図などからも確認できる。斉藤も指摘したように（『斉藤 一九九一』）、以上のような演出の事例により、「上方唄」と名付けられた曲群を分析することこそが、当時の京阪地方の舞踊を考える上で重要であるといえるのである。

10 太田好信は「文化一般についての語りは、誰がそれを語ろうとも、きわめて政治的な様相をおびてくるというのがポストモダン社会の特徴的なものではなからうか」（太田 一九八八・六七）と、「文化の客体化」を含む異文化についての語りは政治的文脈から切り離せない」と述べている。後述するが、本稿において扱った江戸時代以降の音楽の相互受容に関しては、江戸から京阪地方への流入の場合、政治的力関係とは異なる状況を見ることができ。

11 文化一〇年（一八一三）正月大坂中の芝居、三代目中村歌右衛門の大切所作事「慣（みならうて）ちよつと七化」の座頭の歌詞の一部。作者は奈河一洗。文化一〇年二月刊の役者評判記『役者目利自慢』中村歌右衛門の項に「文句は一洗どのの新作」とある。単独の歌としては、文久二年刊河内屋補七・具足屋重兵衛共版『粹の懐』二編に「斎藤」として収録されている。

12 池田文庫所蔵の台帳『天満宮花梅桜松』により、文政十一年（一八二八）一月大坂角の芝居「天満宮花梅桜松」において、三代目中村歌右衛門が茶屋の場面で芸妓と戯れに壬生狂言の「桶取」の所作をしたものが原拠と考えられる。

13 天明五年（一七八五）二月江戸桐座「重重大歌曾我」二番目の三代目瀬川菊之丞の五変化所作事「春昔由縁英」の一つ長唄「白酒売」で女白酒売が述べる口上とはほぼ一致すると考えられる。この口上が流行歌となったか、あるいはすでにあった流行歌を口上に取り入れたか、先後関係は未詳。この所作事は二世瀬川菊之丞一三回忌追善で行われたもので、今日でも上演される長唄の「白酒売」にあたるが、白酒売の口上は今日の上演では省略されることが多い。

14 弘化三年（一八四六）大坂角の芝居「一谷嫩事記」四段目で、五代目市川海老蔵（七代目団十郎）の岡部六弥太と、二代目嵐璃瑠の傾城姿の平忠度が色模様を見せる場面に用いられた琴唄の独吟という（『伝奇作書』拾遺下）。江戸では、父の海老蔵から習った八代目団十郎が、嘉永二年（一八四九）八月河原崎座で、四代目市川小団次の忠度を相手に、六弥太を演じ、大当たりで

あったという。上方でも流行したらしく、各種の薄物唄本が確認されるほか、初演の翌年には、弘化四年刊『大会東一謡』四編に収録されている。宝暦十一年（一七六二）一月初演の義太夫「古戦場鐘懸の松」（三好松洛他作）道行に「わしが在所はいなかの片ほとり」と歌い出す三下り歌が挿入されている。翌宝暦十二年一月江戸市村座「残雪霖曾我」二番目長唄「籬の垣衣草」に、同年二月江戸中村座「曾我最良二本桜」一番目常磐津「垣衣草千鳥紋日」ととりいれられた。常磐津の曲は現行の「双面（葱壳）」に継承され、法界坊の出で使われている。大坂でも天明四年（一七八四）五月大坂角の芝居「隅田川続傳」大切「垣衣恋写絵」にとりいれられて現存している。単独では安永三年（一七七四）刊「粹辨当」初編に「しのぶ壳」として掲載されている。歌詞には異同がある。

三代目中村歌右衛門作詞・祇園芸妓ゆかえ作曲（石割 一九二七）。天保元年にこの曲の替え歌が『浮世の有様』に書き留められているため、文政一〇年（一八二七）前後の成立と見られている（倉田喜弘「柳々」『日本音楽大事典』）。
原曲は地歌「薄」（三下り端歌。文化六年（一八〇九）刊『大成よしの山』初出、藤永校作曲、作詞者不詳）で、歌詞の「すすき」が「尾花」に変えられているだけでほかに改変はない。尾花は薄の別名である。したがって、俗に言う八代目市川團十郎（一八二三～一八五四）作詞は間違い。あるいは、団十郎が上方へ来たときに、替え歌を作り、それらが江戸で流行し、再度上方へ伝わったものか。
前田勇編、一九六六、東京…東京堂出版。
『大会吾妻謡』七編。

船越政一郎編『浪速叢書』第五、一九八二、大阪…浪速叢書刊行会、三二四～五頁。
外題による。「あづま」「ひとふし」とふりがながある。題簽は左肩縦長子持ち枠入りの白色題簽である。目録題・見返し題は「大全吾妻の一節」。
金沢市図書館村松文庫にも所蔵されているが未見。電話での確認によれば、村松文庫本も二編のみ一冊という。
『大全東の一節』は二三曲を収め、うち二一曲が文政二年以前の長唄曲と確認できる。

江戸の長唄を大坂に流行させた芝居の唄方は、初世鈴木万里が有名で「長唄の親玉」と称されたという。地歌の「黒髪」は湖出市十郎作曲のめりやすで

あったが、『歌曲時習考』に「鈴木万里ひきはやらす」とある。なお、鈴木万里は、江戸長唄だけでなく、豊後節系の浄瑠璃も演奏したと伝えられている。

早稲田大学演劇博物館所蔵、リ8-6。
個人蔵。上野学園日本音楽資料室にも所蔵されている。『日本古典音楽文献解題』によると大阪柏原屋藤助刊。

見返題による。内題及び目録題は「増補新板 舞ざらへ」。個人蔵。上野学園日本音楽資料室にも所蔵されている。浅野梅谷編、南遊亭芳重画図、両書堂刊。

朝倉治彦、柏川修一編、『守貞謄稿』第三卷、一九九二、東京…東京堂出版、二五四頁。

引用は続帝國文庫第一八編『落語全集』（石橋思案校訂、一八九九、東京…博文館）によるが、武藤禎夫の整理によれば、「地歌好」と「江戸歌好」が対比されている本書は、『新板齋の宿替 式編』であり、続く『謄齋の宿替』（一荷堂半水作、歌川芳梅画）巻之三、四と混在して『落語全集』に収録されているようである（武藤禎夫校訂解説、一九九七、『謄齋の宿替』、東京…太平書屋）。

一曲の歌詞を一冊に綴じた書籍のこと。一曲を上下二冊にわけている場合もあるが、丁数は少なく、表紙を含め二丁しかないものもある。共紙表紙で、絵や絵枠の刷られているものもある。歌詞を収めた同様の形態の書籍を、三田村鳶魚は「瓦版の流行唄」と名付け、紹介しているが（三田村 一九二六）、書籍の形態ではなく、内容に付けられた名称であり、「玩究隠士 一九九七」がこの名称を用いている。同様の書籍について、荻田清が「薄物の唄本」と呼び（荻田 一九八六）、この呼称を「財団法人阪急学園池田文庫 一九九三」が用いている。これらは、いずれもより短い流行唄の歌詞を収録した書籍についての名称であるが、長唄などの劇場音楽の歌詞を一冊や上下二冊に綴った書籍に関しては、「正本」と呼称するのが通例であり、「国立音楽大学音楽研究所近世邦楽研究部門 一九九五」などがこの語を用いている。しかし、「正本」も、「瓦版の流行唄」と同様、内容をも含意した名称であるため、本稿においては、池田文庫の例にならい、複数曲を一冊に綴じた「歌詞集」に対して、一曲を一冊に綴じた唄本を「薄物唄本」と呼称することとする。
筆者蔵。
個人蔵。

33 個人蔵。
34 個人蔵。
35 個人蔵。

36 京や大阪の舞踊が、劇場ではなく花街で伝承されてきたことは、すでに明治四〇年に坪内逍遙が指摘している〔坪内 一九〇八〕。坪内逍遙が賞賛した花街の教習組織は、舞踊の舞踊家（立方）とともに演奏家（地方）をも育てる有効なものであった。〔岡田 二〇〇一〕参照。

37 本稿の準備中に、竹内有一・吉野雪子両氏から、『東風流』（初編文化三年、次編文化五年、その改題修刻本に『東すがた』がある）という江戸版の長唄歌詞集の存在をご教示いただいた。当初、京阪地方から見て関東一帯を指す「東」「吾妻」の語が、その意味において、京阪地方において受容された江戸起源の音楽の歌詞集の書名に読み込まれていたものと思われたが、「東」を書名にうたった江戸版長唄歌詞集の存在は何を意味しているのだろうか。今後検討していきたいと考えている。

38 しかし、音曲名が記されていない曲も数多い。井上流は明治以降、京都祇園の花街に伝承されてきたので、この例は、花街における舞踊に音曲の種類が必要のない証左ということではないだろうか。

39 昭和四〇年版の凡例の最終項目には「本稿は、四世井上八千代の監修のもとに、故片山博通の遺稿を整理して、左の両名が編集・補筆したものである」と「観世流能楽師片山慶次郎」と「関西大学助教授平野健次」の名が挙げられている。何故井上流がこのような伝承曲全般にわたる歌集を刊行したのかという問いには、別稿を用意しているが、四世井上八千代をはじめ、夫の観世流能楽師片山博通や次男で同じく観世流能楽師の片山慶次郎が伝承曲の散逸を防ぎ、その保護につとめ、弟子や流儀の研鑽に資するようとの目的があったほか、能の謡本刊行の影響が大きかったのではないかと考えている。

40 上方舞や京舞の東京での公演や、東京の音楽演奏家と京阪の舞踊家の共演は、国立劇場開場以前にも見られるが、資料から裏付けられる言語の使用に関しては国立劇場の存在が大きいと考えられる。なによりも国立劇場開場前後に「上方唄」が地歌以外の意味を持ったことに象徴されるだろう。

参考文献

石割 松太郎 一九二七 「三世歌右衛門とそのパトロン」『黒潮』昭和二年二月号 六一―六四。

井上八千代監修 一九六五 『京舞井上流歌集』 京都・祇園八坂女紅場学園。
太田 好信 一九九八 『トランスポジションの思想―文化人類学の再想像―』 京都・世界思想社。

岡田 万里子 一九九五 「井上流と能―都をどり以前―」『楽劇学』第二号 四六―七〇。

岡田 万里子 二〇〇一 「京阪の舞の技法と伝承」 平野英俊編『日本舞踊鑑賞入門』東京・演劇出版社 一〇八―一一九。

萩田 清 一九八六 「上方の咄家と天保・幕末期の流行唄（上） 薄物の唄本より」『藝能史研究』九二号 二二―四三。

玩究 隠士校注 一九九七 『色里町中はやりうた―文化文政の京都瓦版はやり唄―』東京・太平書屋。

藝能史研究会編 一九七六 『日本庶民文化史料集成 第一五巻 芸能記録（四）』東京・三一書房。

国立劇場調査養成部情報システム室編 一九九七 『国立劇場三〇年の公演記録 舞踊・邦楽篇』東京・日本芸術文化振興会。

齊藤 雅美 一九九〇 「解説・歌詞」国立劇場事業部宣伝課編『舞の会』京阪の座敷舞』東京・日本芸術文化振興会 五一―一三。（第六二回国立劇場舞踊公演プログラム）

齊藤 雅美 一九九一 「上方の舞踊と井上流―「江戸唄」のこと―」国立劇場事業部宣伝課編『京舞名作集』東京・日本芸術文化振興会 一六―一九。（第六四回国立劇場舞踊公演プログラム）

財団法人阪急学園池田文庫編 一九九三 『簿物唄本目録』大阪・財団法人阪急学園池田文庫。

佐々 醒雪 一九一〇 『上方唄』東京・博文館。（俗曲評釋 第四編）

坪内 逍遙 一九二七 『日本舞踊の現在及び将来』『逍遙選集』第三巻 東京・春陽堂六五四―七〇。

堂本 寒星 一九四七 「井上流舞集成」『京舞名匠佐多女芸談』京都・河原書店 六三―一〇九。

沼 艸雨 一九七六 「曲目解説」国立劇場事業部編『舞の会』京阪の座敷舞』東京・国立劇場 七一―一四。（第三〇回国立劇場舞踊公演プログラム）

平野 健次 一九六七 「上方の端歌」東洋音楽学会編『箏曲と地歌』東京・音楽之友社 一三七―二〇五。（東洋音楽選書三）

平野 健次、久保田 敏子編 一九七三 a 「寛延以降地歌唄本総合索引 曲名

- 索引」『吉川英史先生還暦記念論文集 日本音楽とその周辺』 東京…音楽
 之友社 五六九—八〇八。
- 平野 健次 一九七三b 「大阪の音楽と舞踊」 『大阪の芸能』 大阪…毎日
 放送 三〇三—三四九。(毎日放送文化双書一一)
- 平野 健次 一九八九 「上方芸能」 『日本音楽大事典』 東京…平凡社 七
 一。
- 古井戸 秀夫 一九九八 『歌舞伎・問いかけの文学』 東京…ぺりかん社。
- 松崎 仁 一九九七 「東西の交流」 『歌舞伎の歴史1』 東京…岩波書店
 二二九—五四。(岩波講座歌舞伎・文楽 第二卷)
- 三田村 薫魚 一九二六 『瓦版のはやり唄』 東京…春陽堂。

Kamigata Uta and Edo Uta: Mutual objectification of shamisen music

OKADA Mariko

Historically speaking, sometimes, a certain song has been referred to as both “*Kamigata Uta*” (*Kamigata* Song) and “*Edo Uta*” (*Edo* Song) at the same time. This is indeed a strange phenomenon, considering the fact that “*Kamigata*” has been and is a geographic name that includes Oosaka and Kyoto, a notion that is diametrically opposed to “*Edo*”. At the beginning of its usage, “*Edo Uta*” has meant to be the *Nagauta* song that was introduced from *Edo* to *Kamigata*. However, later on, it included the *Jooruri* song, which was also introduced from *Edo*. As more time passed, it ended up meaning all the dance music performed in *Kamigata*. It is possible to substantiate this change by several lyric collections of “*Edo Uta*” which were published throughout the nineteenth century. After the National Theater opened in 1966, an attempt was made to designate “*Edo Uta*” which by then included a huge number of dance music to the original category, a category which was supposed to include only those performed in *Edo* before being introduced to *Kamigata*. However, there were some songs that did not fit into any existing categories of music. Those songs that defied classification were named as “*Kamigata Uta*.” Up until then, the name “*Kamigata Uta*” was equivalent to “*Jiuta*.” But this reclassification implied that “*Kamigata Uta*” included some songs that were not part of “*Jiuta*.” This process can be described as mutual objectification of culture between the two geographic areas, *Edo* and *Kamigata*, and in turn produced considerable ambiguity as to what “*Kamigata Uta*” really meant.

Key Words: *Kamigata Uta*, *Edo Uta*, *Nagauta*, *Jiuta*, objectification of culture