

豊後三流の曲節譜(一) — 研究の序説と資料 —

竹内 有一

近世に成立した音楽、中でも豊後三流(常磐津節・富本節・清元節)について、それらの浄瑠璃正本に版刻された曲節譜の基礎的研究を進めていきたい。今回は、浄瑠璃正本の史料批判や用語法の検討など、研究の方法に関する事柄を中心に、今後展開していく研究の序説を述べることとする。

〔キーワード〕 浄瑠璃正本、「太夫直伝の正本」、稽古本、版元

一 曲節譜という用語

謡曲、平曲、浄瑠璃、長唄など、日本の声楽においては、一定の段落またはフレーズごとに旋律形態の類似性がみられることが多く、これに特有の類型用語がつけられることがある。このような段落またはフレーズは、曲節・節章・節などと呼ばれ、その曲節用語もしくは略号を、詞章本⁽¹⁾ないし譜本の各段落の最初に記すことがあった。このようなものを「曲節譜」と呼ぶことができる。

以上は、平凡社『日本音楽大事典』の「楽譜」および「記譜法」の分類にみえる「曲節譜」「用語譜」の項目〔平野 一九八九〕を引用しながら、筆者が補訂してまとめたものであるが、曲節・曲節譜というものについて学界で一般的に認識されている定義といていいだろう。

この「曲節譜」に相当するものにはさまざまな別称があり、音楽種目など研究の対象や研究方法の差異、実演者による呼称習慣、あるいは意味伝達や発音の容易さといった理由によって適宜使い分けられている。筆者は従来より「文字譜」という呼称をしばしば用いているが、用語の選定には苦慮してきた。その原因として、次のようなことが指摘できる。

第一は、呼称の概念に関わる問題である。そもそも曲節とは、右の定

義にあるように、段落ごとの旋律形態という意味合いが強い。しかし、例えば山根為雄氏が義太夫節の記譜法研究〔山根 一九八五〕において考察しているように、こうした文字による記譜法(文字譜)は、旋律のほかに、音高、語り方、曲調といった音楽的諸要素も表している。

第二は、曲節譜の形態に関わる問題である。曲節を記す方法としては、文字譜のほかに記号譜や墨譜(旋律線譜)といった図象による記譜法も用いられる。豊後三流⁽²⁾を対象とする本研究では、現存資料の制約のため、当面は文字譜のみを調査対象とせざるを得ない見込みであるが、本来的には文字譜と図象譜を併せて考察すべきであろう。

第三は、呼称の歴史性の問題である。豊後三流の諸資料においては、曲節譜のことを指して、「節」という呼称で表現することがあった。例えば常磐津では、稽古本の奥付に「太夫自筆を取而節章句を正し」⁽³⁾と版刻する例、また、もと岸沢派三味線方の重鎮であった柳糸亭三楽が自著『老の戯言』(一八六五序刊)⁽⁴⁾の中で、これに相当するものを「節」と称し、「譬へていはゞ是商人の符牒なり」(第二〇丁表)と説明を加えた例がある。一方、義太夫節等の他種目にみられるように、曲節に相当するものに対し、「章」「節章」等の呼称を用いた例もある。この「節」や「章」といった呼称は、語義が広いために、学術用語としては使いに

くい面がある。

このように、さまざまな呼称の中から条件のすべてに合致する用語を求めるのは困難であるが、多くの分野での学術用語として共有しやすいこと、研究の中心的な課題が曲節そのものに多分に関わること、といった理由により、本研究では、曲節譜という用語を、「旋律やその他の音楽的情報を文字や記号で表した譜」というほどの広い意味に捉えて、これを基本的用語として使用することとする。

二 研究の背景と展望

曲節や曲節譜が、日本音楽の諸分野や音楽学をはじめ関連諸学にとつて大きな意義を持っていることは、改めて指摘するまでもないだろう。

音楽に関わるあらゆる研究方法や研究分野において、旋律形態に着目することは基本的方法の一つだからである。近世に成立した音楽に限ってみても、さまざまな先行研究が提出されており、豊後三流の曲節・曲節譜に関わる研究^⑤も枚挙に遑がないほどである。それぞれの先行研究がすぐれた成果をあげているが、研究方法や研究の前提となる資料の扱い方等について、次のような問題点を指摘することができる。

その第一は、曲節譜を記す第一次の資料である浄瑠璃正本^⑥（以下では「正本」と略記することがある）を十分に活用した研究が少ないこと、第二は、正本という資料について厳正かつ精密な検討や批判が行われた機会が非常に少ないことである。こうした問題に無自覚であるなら、一つの研究成果や結論がすべて意味をなさなくなる危険も生じるであろう。先学の言葉を借りれば、「資料の探索が不十分でないこと」、「良質の本文を得るべく、諸伝本を探究し、校合・批判等を行う」こと、「その資料が保有する音楽的・歴史的事実を客観的、且つ全面的に読み取り、この基盤に立脚して独自の研究を行うこと」（福島 一九八四）といった要件、あるいは、「史料の理解」「史料の精選」「史料の来歴および系統の批判」「陳述史料の内容的可信性批判」（福島 一九八九）といった研究手段を踏まえることは、曲節譜の研究に際しても重要な指針になる

と考える。

とりわけ、浄瑠璃正本は版本であるから、版本に特有の書誌的現象については「刊印修」^⑦の審定を注意深く行い、それを学術的な用語で伝達しなければならぬ。具体的にいえば、刊記や奥付といった書誌に関わる版刻内容を記載通りに受け取るのではなく、一つの正本の版本がどのように成り立っているのか、あるいは版木の彫りかえ、差し替え、組合せ等を丁寧に見極め、それによって刊行・印行された時期の先後を学術的に審定し、それとともに、正本の刊行目的や用途を十分に考察しておくことが、正本を研究資料として活用するための前提条件であると考えられる。

そうした研究の前提となる作業の一つとして、筆者は、都一中、宮古路豊後掾に発する豊後系浄瑠璃諸派を中心とした資料調査を、各地の所蔵機関等で継続的に進めてきた。中でも豊後三流については、現時点で約四四〇〇点ほどの書誌データを蓄積し、あわせて各所蔵機関の複写物や資料原本も収集整理している。筆者はこれまでに、こうしたデータや資料を用いて、豊後三流の正本における曲節譜の概略調査（竹内 一九九五）や、近世の実演者の曲節譜に対する考え方を示した資料の基礎的調査（竹内 二〇〇〇）等を報告した機会があるが、現在、豊後三流についてはもちろんであるが、将来的には豊後系浄瑠璃全般、あるいは近世に成立した音楽を広く視野に入れた、曲節譜に関するより総合的な研究も必要であると認識している。

研究の第一段階として、まずは、豊後三流の各派を対象とした調査研究を進めていきたいと思う。将来的には、第二段階として、豊後三流と縁故関係にある一中節、宮古路節、新内節、また豊後三流と同様に江戸三座で展開した長唄などを視野に入りたい。これらについては、複数の研究者の協力や共同研究といった方法も有効かもしれない。また、義太夫節あるいはその周辺の古浄瑠璃等については、曲節譜に関する研究に多くのすぐれた蓄積があるので、それらとの関連性を検討する局面も要請されるだろう。

三 豊後三流の曲節譜を記した資料

曲節譜の研究に使用する資料には、紙面に記された文献的資料が中心となるが、演奏伝承を記録した音源資料を参考的に用いる場面も生じてくる。音源資料については後の機会に譲り、ここでは文献的資料について、次のように分類することとする。

その第一は、曲節譜を直接的に記した資料である。この資料は、(1)出版された浄瑠璃正本、(2)主として実演者が自筆した浄瑠璃床本の類、の二つに分類して考えることとする。第二に、曲節譜を間接的に記した資料として、(3)口伝その他を書き留めたもの等がある。

(1) 浄瑠璃正本

版本としての浄瑠璃正本の本来的主旨や版元との関わりについては次章以下で扱い、ここでは、曲節譜を記した資料としての特徴を簡単に述べることにする。

第一章で述べたように、浄瑠璃正本では、一定の段落の最初に曲節譜が版刻されることがある。詞章の右側行間に、振り仮名ほどの小字で版刻されるものである。その内容は、浄瑠璃と三味線を区分してすべての音楽的情報を逐一的に示すような性質のものではなく、多くの場合、両者を特に区分することなく、所要所の曲節や、ある特定の局面についての音楽的情報を、特定の単語や略語で記述するものである。

こうした記譜法は、豊後三流独自のものではなく、母胎となった浄瑠璃である宮古路節や一中節、さらには義太夫節や謡曲の詞章本にみられる普遍的な様式とみることができる。なお、文字による記譜と併せて、墨譜(旋律線譜)が記されることもあるが、豊後三流の正本では版刻頻度がかかなり低いため、その調査研究は困難な状況にある。

ところで、曲節譜は、例えば能の謡本や義太夫節の正本では一般に綿密に版刻されているものであるが、豊後三流の正本においては、版刻されている場合と版刻されていない場合があり、さらに、版刻状況の差異が大きい。これについては、かつて予備的研究(竹内 一九九五)にお

いて大まかな傾向を推定したことがある。その詳細を検証することは後の機会に譲るが、各流派ごとの正本の種類やその刊行年代によって曲節譜の版刻頻度の状況が大きく異なること、また、版刻される曲節譜の種類等について、流派ごとの浄瑠璃正本の種類やその刊行年代によってそれぞれ差異があること、そして、曲節譜の版刻は、常磐津では寛政期まで、富本では弘化頃まではほぼ継続的に行われ、清元では幕末以降大幅に簡略化したこと等を前掲研究において推定した。端的に言えば、曲節譜の版刻に向けられる意識が、時代を経て次第に粗雑になっていく傾向が認められるのである。

それにもかかわらず、豊後三流の正本は、次章で述べるように、「太夫直伝の正本」という特別の意味をもつ版本としてほとんど唯一の存在であった。その第一次資料としての価値は、曲節や曲節譜の資料としてのみならず、豊後三流に関わるあらゆる研究の前提となる資料として、十分に精査してかからなければならないだろう。中でも、第六章で述べるように、稽古用に刊行された正本(稽古本)は、その用途からみて、曲節譜を記した資料としては最も重要な存在であると考ええる。

一方、これらの正本が近世から近代まで継続的に出版され、膨大な点数が現存している点も、その資料性を検討する上での重要な事象といえる。その量的資産を活用するため、前章で述べたように、現存資料の悉皆調査やそれらの詳細な比較検討といった書誌的研究は、最も優先されるべき研究課題の一つであると思われる。

(2) 実演者による床本類

実演に関わる人物が自ら詞章や曲節譜を記して作成した床本や譜本の類については、それぞれの書誌的研究と(1)の調査研究を踏まえた上で利用すべきであると考ええる。義太夫節の分野ではこの種の資料の研究が進んでいるが、豊後三流では記譜法をめぐる事情が異なるためか、(2)を利用した研究報告の例をみない。ここではいくつかのことを展望的に指摘しておく。

一つは、近世における流派の枢軸の太夫あるいは狂言作者が詞章を書

き記し、それに太夫が曲節譜を書き入れた床本の類が、わずかながら現存していることである。例えば、国立音楽大学附属図書館や早稲田大学演劇博物館に、幕末から明治期の豊後三流の枢軸となる太夫が使用したとみられる床本が所蔵されている。これらが、開曲初演に直接関わった、執筆された年代が明確に特定できる資料であるならば、非常に有用性が高いといえる。一方、近世の三味線方が使用した三味線譜のようなものについては、ことさら情報が乏しい状況である。なお、近代から現代までの間に、実演者が覚え書きのために曲節譜等を記した床本類は膨大な点数が現存していると想像されるが、それらを研究資料として活用する手だてや方法論は確立していない。

(3) 口伝の書き留めの類

曲節譜を間接的に記した資料として、実演者の口伝等を書きあらわしたものがあつた。豊後三流に関係するもので近世に成立した資料は非常に数が少ないが、常磐津では柳糸亭三楽著『老の戯言』(一八六五序刊)、富本・清元では「虎の巻」なる口伝書が存在が知られている。

前者については、著者柳糸亭によって記述されたさまざまな曲節譜の内容や意義を考察した機会(竹内 一九九二)がある。幕末の豊後三流の曲節や曲節譜について重要な手がかりを与える貴重な資料といえる。

後者は、近代の文献(井口 一九四三)における翻刻紹介によって知られる口伝書の類である。その原本や所蔵者、書誌事項は未詳であるが、「斎宮大和太尊藤原孝之」という序者の豫号によれば、近世に成立した写本で、富本か清元において伝承されてきた資料の一つであると推定される。同書巻末の識語とみられる一文には、「連声枝葉集」「辞の正道」なる口伝書が別に存在することも注記されており、近世当時、こうした類の写本が存在し、それらに一定の価値が認められていたことが想像される。

また、近代以降の実演者による著作物や、彼らの口伝を書き留めた雑誌記事等の中にも、曲節譜の資料として活用できるものがある。

四 「直伝の正本」の本旨と形骸化

前章で触れたように、豊後三流の浄瑠璃正本は、曲節譜を版刻する第一次的な資料として最も重要であると考える。これらの正本は、さまざまな装丁や書式で出版されているが、どの正本にも共通する特色、あるいは正本であることの条件として、第一に「太夫直伝」の標榜、第二に特定の版元による出版、という二つの慣習を指摘しながら、正本の本来的主旨とその形骸化について述べておく。

第一の「太夫直伝」の標榜とは、内題や、稽古本題簽の外題の下に、例えば「常磐津文字太夫直伝」というように、開曲時の「太夫直伝」であることが必ず標榜されることである。この文言の意図は、常磐津の稽古本奥付跋文に版刻される、「太夫自筆を取而節章句を正し」^⑧という一文に具体的に説明されているのではないかと考える。つまり、開曲した太夫が自ら「節」(曲節)と「章句」(文章)を正確に記し伝える、ということが「太夫直伝」の意味だったのでないだろうか。

こうした文言を標榜する理由については、豊後三流より古い浄瑠璃での状況を踏まえて検討しなければならないし、また、そうした文言にどういった実際の効果が求められていたかははっきりしないが、おそらく、浄瑠璃正本としての格式を示す一種の雛形として継承されている側面と、それぞれの流派が一つの浄瑠璃作品に対しての伝統性、正当性、著作権のようなものを標榜する側面があつたのではないかと考えられる。

第二の、特定の版元による出版とは、次章で述べるように、豊後三流の各流派によって認定された特定の版元だけが正本を出版することである。これについては、常磐津創流期の稽古本の奥付跋文に、「右太夫直伝の正本ハ私方より外ニ無御座候」^⑨、あるいはこれに酷似した一文の中で版刻されているように、版元が正本の版權を主張していることが明らかである。言い換えれば、特定の版元によって正本の専売特許が意識されていたのであり、さらにいえば、各流派に特定された版元が出版したものだけを「正本」と呼んだということができらるだろう。

以上によれば、浄瑠璃正本の本来的な主旨は、流派に公認された詞章

と曲節を正しく伝えることにあったと想定され得る。しかし、肝心な曲節譜の版刻についていえば、前章で触れたように、流派ごとの正本の種類や年代によってその有無やその内容に大きな差異があり、曲節譜の版刻に向けられる意識が次第に粗雑になっていく傾向がある。つまり、「節章句を正し」という奥付跋文が付されているにもかかわらず、実際の本文には「節」（曲節譜）が版刻されていないという矛盾が生じている場合が少なくないのである。「直伝」「正本」の本旨がいわば形骸化した側面が生じていたといえよう。こうした問題は、詞章の行間に曲節譜を記すという記譜法上の制約と音楽伝承の関係や、浄瑠璃の音楽的伝承の変化といった問題等とあわせて考えていくべき課題である。

五 豊後三流と版元

前章で触れたように、豊後三流の正本は、各流派の枢軸の太夫ないし流派⁽¹⁰⁾が正本所⁽¹¹⁾として認定した版元によって出版された。豊後三流と版元との間に特定の提携関係があることは、すでに近世当時の資料、例えば、狂言作者三升屋二三治による『紙屑籠』（一八四四写）⁽¹²⁾・『賀久屋寿々免』（一八四五写）⁽¹³⁾等に具体名をあげて書き留められている通りである。さらに、こうした提携関係の背景や事情に関する先行研究もいくつか提出されているが、現存する正本にみられる版元名と住所を主たる根拠として豊後三流を総括的に扱ったものとして根岸正海氏の論考「根岸 一九九二」がある。

これらの資料や先行研究に基づいて豊後三流の代表的な版元名を列挙しておく、常磐津は伊賀屋↓坂川屋、富本は葛屋↓紙屋、清元は大海屋↓山本平吉↓伊勢屋、という流れで版元が移り変わっている。

それぞれの版元の規模や性格はさまざまであるが、その多くは、錦絵や草双紙といった地本の出版を主たる生業とした版元であり、地本双紙問屋の組合に属していた。葛屋重三郎のように江戸の出版文化を主導した大店もあった。一方で、大海屋のように、清元正本以外の出版物が確認されていない版元もある⁽¹⁴⁾。また、幕末から明治の岸沢派のように、

特定の版元と提携せずに自らの蔵版として稽古本を出版した事例もあった（竹内 一九九六）。こうした版元の動向や性格は、そこでの出版物の内容にも深く関わる可能性が高いので、版元そのものの調査研究については、正本以外の出版物も視野に入れながら、さらに詳細に進めていく必要がある。なお、特定の版元による浄瑠璃正本の出版に際しては、版元の間屋仲間による検閲は不要とされていたらしく、豊後三流の正本の場合も、問屋行事等による改印はほとんどみられない⁽¹⁵⁾。

ところで、流派との提携関係等が確認できない版元（常磐津では芳野屋勝五郎等）が、豊後三流の浄瑠璃本を刊行することが稀にあった。これが流派の公認を受けていないという意味で「類版」に相当するのか、それとも何らかの正当な事由に基づいて公刊された出版物であるのかは未詳であるが、そうした出版事情の違いにより、また、曲節譜が版刻されていないという事由により、これらの諸本は本研究における資料としては当面採用しないこととする。

また、上方や名古屋など、江戸以外の地の版元が、豊後三流の浄瑠璃本を出版することがあった。その中には、先行研究「安田 一九八〇」で明らかにされているように、名古屋岸沢派による公認出版とみられるものもあり、独自の作品や詞章を有することもあるため、各地における作品の伝承や変容を知る資料として重要である。ただ、豊後三流と提携する江戸の各版元とは立場や性格が大きく異なっており、曲節譜を版刻する本も確認できていないので、さしあたって本研究における資料としてはこれを採用しないこととする。

六 浄瑠璃正本の分類と用途

豊後三流の浄瑠璃正本が出版される方法や形態は、各流派の間で共通点、類似点が多い。その理由は、各流派ともに、宮古路豊後掾の系統の浄瑠璃として縁戚関係あるいは分派した関係にある点、近世江戸の劇場音楽として連綿と展開した点、それをもとに稽古事としての需要が高かった点等が共通しているためであると考えられる。

そうした背景のもとに、さまざまな種類の正本が刊行されたが、年代の推移とともにその種類や形態に変化が生じているので、これらを一概に分類することは難しい。それでも、浄瑠璃の開曲初演の場と初刊時の目的によって、ほぼ一定の装丁と書式が整っている。そうした条件に基づいて、本研究においては、(A) 劇場初演本、(B) 祝儀・歳旦本、(C) 稽古本、という三つに分類することとする。後述するように、(A) と (B) を広義の正本、(C) を狭義の正本とみることも可能である。

一曲の浄瑠璃について二種の正本が刊行される場合、その刊行順序は、(A) ↓ (C)、あるいは極めて例が少ないが (B) ↓ (C) となる。また、幕末以降は、各流派ごと、また正本の種類ごとに、刊行物の形態や刊行状況にさまざまな変化が生じるようになってくる。それらの詳細については、後の機会に各流派ごとの記述の中で扱うこととし、ここでは、豊後三流の正本に共通する事柄を中心に、筆者による現存資料の書誌的調査を振り返りながら、正本の分類と用途についてまとめておく。

(A) 劇場初演本

(A) は、豊後三流の各流派が歌舞伎の地方として江戸三座に出動する際、共紙表紙の簡素な装丁で刊行された本である。観客等に浄瑠璃詞章を知らせることが中心的な目的とみられるが、表紙に役者絵を配することで浄瑠璃への印象や親しみを視覚的に深めたり、表紙に大字で出演者の陣容を示すことで流派や演奏者名を宣伝広報する狙いも備えていたのではないかと想像される。

(A) の装丁は共紙表紙、すなわち、表紙に相当する部分と本文に共通の料紙を用いている。料紙および版面の大きさは、半紙判または美濃判。十数行の中に隙間無く文字を詰め込むことで丁数を二〜四丁程度に抑え、製本は (C) の稽古本のような糸綴じではなく、芝居番付と同様に、こよりで綴じて出版された。興行という不確定な要素の強い世界の中で急いで出版提供する必要があったから、番付と同様の簡便な装丁が

適していたのであろう。表紙に相当する初丁表には、名題・演奏者名・役者名・役者絵等、初演に関わるさまざまな情報が版刻されており、それゆえに興行資料としても重要な情報を提供することがある。

前掲『紙屑籠』に、「新浄るりは、のり入摺、薄物へ出して、後に青表紙けいこ本になる」と記されている。「のり入摺」は彫り上がった間もない版木を奉書紙に摺って特定の関係者に配布する特製本のことと推察され、続いてみえる「薄物」が、(A) の一般的呼称であった。なお、今日の学界では、表紙に役者絵が描かれているという特徴によって「絵表紙正本」という俗称が用いられる機会が多いが、もとより歴史的な呼称ではないので留意したい。

(A) が出版された時期については、狂言作者の書き留めの類にも明確な記録は見あたらないが、おそらく、芝居の制作や稽古の進行と並行して原稿や版下内容が次第に固められていくのであろうし、芝居の初日あるいは浄瑠璃場の初日⁽¹⁶⁾に間に合ったかどうかは不明だが、興行に関わる出版物であるから、上演期間中なるべく早い段階で出版提供されたのではないかと想像される。

この本が劇場初演時にその都度刊行されたのか、あるいはそうでないとしたら、刊行される曲、されない曲の区別を決定するのはどういう理由であったのか等、未詳の事柄も多い。いづれにしても、芝居の全体を対象として出版された番付に比べると、浄瑠璃や所作事という芝居の一部分を扱うという特殊な専門的用途の本であり、劇場を訪れる観客のすべて、あるいは歌舞伎に興味のある全ての人々に需要があったのではないと思われる。

なお、江戸天下祭や吉原俄での出し物に関わる浄瑠璃本が、(A) に類似した装丁と書式で、祭礼刊行物を扱う版元によって刊行されているが、それゆえ豊後三流の公刊物とは言い難く、曲節譜の版刻もみられないようなので、本研究の資料としては当面採用しない。

(B) 祝儀・歳旦本

(B) は、祝儀・歳旦等に因んだ浄瑠璃が開曲、上演される際に、そ

れを記念する摺物的な性格を持つ本で、流派提携の版元によって刊行されることが多い。

装丁は、簡素なものがほとんどであるが、祝儀・歳旦の内容を象徴的に表す瀟洒な絵や演奏者の連名を表紙に配することが多い。興行や稽古に直接関わる出版物ではないので、刊行点数、現存点数とも、(A)(C)よりもかなり少ない。

(C) 稽古本

最初に、(A)(B)と比較しながら、(C)ならではの特色について概観しておく。

(C)の稽古本は、(A)劇場初演本、(B)祝儀・歳旦本が刊行された後、新たに版木を起こし、稽古に適した書式と装丁で刊行された正本である。劇場や祝儀・歳旦の機会とは関わりのない素浄瑠璃作品について、(C)だけが刊行される場合も多かった。(C)の歴史的呼称は、前掲『紙屑籠』等の狂言作者の書き留めによると、(A)の「薄物」と區別して、「青表紙」「稽古本」と記す例が多く、近世の劇場関係者の間でこうした区分と呼称が定着していたことがわかる。

(A)との内容の差異についていえば、前掲『賀久屋寿々免』に、「青表紙とて、文句つなきは入て、せりふ入に成」とあるように、(A)では記載されなかった役者の台詞を適宜アレンジするなど、(A)の本文を内容的に補訂して新たな稽古本として仕立てる意図があったとみられる。また、装丁面では、(A)(B)よりもゆとりのある字詰めにして読みやすさを図り、専用の表紙を付し糸綴じで製本された。いずれにせよ、豊後三流の稽古本は、版木の用法や装丁、また内容面からみても、

(A)(B)に対する再刊本・後印本とは認めがたいので注意を要する。

こうした版行状況は分野ごとにいささか事情が異なっており、例えば長唄正本では、豊後三流に比べ平均的に文章が短く行数が少ないためか、劇場初演本と稽古本の区別は行われておらず、前者の版木を最大限活用してそのまま稽古本として再印・再刊を行っているようである⁽¹⁷⁾。

次に、装丁と書式等についてまとめておく。

(C)の装丁は、青色地(古くは黒色地も。近代常磐津では薄茶色地)のやや厚手の表紙と裏表紙を付して糸綴じとし、書式は浄瑠璃の稽古に使いやすくするためか、一丁あたりの行数を六〇七行前後に抑え、(A)(B)に比べて大幅に紙面に余裕を持たせている。その分、丁数も大幅に増えている。版面および料紙は半紙判であるが、美濃判の料紙を用いた初印本もわずかに現存する。

表紙中央には、名題・直伝太夫名・版元名を版刻した題簽が貼られる。また、常磐津と富本では裏表紙見返しに貼付される奥付において、開曲初演あるいは初刊時の演奏者の連名、印行時の版元名・版元住所等を版刻し、清元では表紙見返しの貼付面において、印行時の年記・版元名・版元住所等を版刻した。また、清元では、裏表紙見返しの奥付に、遠桜山人(大田南畝)が著したとされる七言絶句を版刻した。

題簽・奥付・表紙見返しの版木はそれぞれ、本の再印時に適宜新しい内容に更新される。更新される内容は、主として版元名・版元住所で、稀に奥付・表紙見返しの年記も更新されることがある。これは、版木の一部を修刻するか、版木全体を差し替えることによって行われる。したがって、奥付や表紙見返しに版刻される内容は、必ずしもその本が最初に刊行された時点の情報ではなく、実際に印行ないし製本された時期の情報として読みとらなければならない。また、奥付・表紙見返しの版木は、複数の作品の稽古本に汎用されることもある。

なお、特殊な成立事情を持つ稽古本として、宮古路正本の本文版木を流用して常磐津稽古本として再印した本、宮古路の作品を常磐津稽古本として再刊した本などもみられるが、ここではその指摘のみに留めておく。

最後に、(A)(B)(C)の三分類の中で、曲節譜を記す資料として最も重要な正本についての私見をまとめておく。

まず、(A)(B)は、劇場や祝儀会を訪れた観客等へ詞章等の情報を提供する、いわば流派の外部向けの出版物としての性格を強く持っていたといえる。それに対して、(C)は、稽古本といういわば流派の内部向けの出版物としての性格を強く備えており、前章で述べたように、

「太夫直伝の正本」であることを奥付に標榜し、詞章と曲節譜を伝達するという目的を持っていた。そうした流儀内部への方向性という点で、曲節譜を記す資料として最も重視されるのは、(C) 稽古本であると考える。また、「太夫直伝の正本」という稽古本独自の文言に重きを置くならば、(A) (B) を広義の正本、(C) を狭義の正本とみることもできるであろう。もちろん、曲節譜が版刻されるのは(C) だけではなく、(C) の刊行が確認できない曲目も多いので、曲節譜の調査研究に際しては、(A) (B) を含めすべての正本を十分に検証してかかる必要がある。

注

本研究では、詞章を主体に記した本のことを時代・種目・内容に拘らず広く述べる場合はこれを「詞章本」と呼ぶこととする。特定の種目に関わる詞章本については、それぞれの種目に即して「浄瑠璃本」「歌本」「謡本」「常磐津本」等と呼ぶこともある。

豊後系浄瑠璃の常磐津節・富本節・清元節を一括する通称。江戸三座で出語りした豊後系浄瑠璃を代表する存在であったことから、幕末期には「三家」とも呼ばれていた。

常磐津稽古本の奥付跋文にはいくつかの定型文があり、この一文がみえる定型文の初出は、天明から寛政期の間かと考えている。ここでは「其屑屋浮名恋風」(二七九〇初演)の初刊とみられる稽古本(国立音楽大学附属図書館蔵)を使用した。

同書の書誌と概要については、[竹内 二〇〇〇]を参照されたい。
豊後三流の曲節譜に直接的、間接的に関わる代表的な研究として、[町田

一九八二] [時田 一九九二] [安田 一九九四] [竹内 一九九五] [野川 二〇〇〇] [前原 二〇〇一] [渡邊 二〇〇三] などがある。

「正本」という語とその諸相については、豊後三流での事例を第三・四章で扱うが、さらに他分野での事例や「章さし」「薄もの」といった関連語も含めて、その歴史的用法と概念を改めて考察する機会が必要であると思われる。なお、歌舞伎の台帳類に対する歴史的呼称として、狂言作者が記した原本という意味でこれを「正本」と呼ぶこともあり、第三章(2)に分類される資料と関連する場合がある。

7 書誌学という「刊・印・修」の概念については、[中野 一九九五] [長谷川 一九九九]等を参照されたい。本研究では、必要に応じて「刊・印・修」を区分して記述し、版刻・印刷・製本・頒布に関わることを総合的にいう場合は「出版」と称する。

注3参照。

9 ここでは初代文字太夫が宮古路から常磐津へ移した「淀染三雁金」の稽古本(国立音楽大学附属図書館蔵)を使用した。宮古路時代に初刊された本文の版本を使って、それに常磐津創流期の奥付を付した後印本である。なお、富本稽古本でも類似した趣旨を標榜する跋文がみられるが、清元稽古本では類似の趣旨文は未見である。

10 「流派と版元というよりも、特定の浄瑠璃太夫と版元との個人的な関係によって正本が出版されるところから、豊後系浄瑠璃正本の歴史が始まった」[根岸 一九九二・二五]。

11 正本という呼称は、稽古本の題簽に版刻されていることが多い。さまざまな出版物を扱う版元が、特定の流派の正本を専売的に扱うという意味で、正本という呼称が用いられたのであろうが、そのほかに、「正本板(版)元」「板(版)元」といった呼称も正本の諸所に版刻されている。

12 国会図書館蔵。国書刊行会編『続燕石十種』二(一九〇九、東京：国書刊行会)所収の翻刻本を参照した。

13 国会図書館蔵。芸能史研究会編『日本庶民文化資料集成』六(一九七三、東京：三一書房)所収の翻刻本を参照した。

14 これらの版元については、[井上 一九九八]を参照した。

15 芳野屋勝五郎の刊行した常磐津本に改印がみえるが、芳野屋と常磐津との関係については未詳。伊賀屋の刊行した常磐津正本では、多色刷りの挿絵を含む特装本として幕末に初刊された「八大義士誉勇猛」に改印がみえる例がある。

16 近世の興行習慣では、芝居の初日に全幕が揃わないのが普通で、幕末期の例では、浄瑠璃場は数日遅延して出るのが通例だったとみられる。詳細は、[竹内 一九九四]を参照されたい。

17 長唄正本の初刊本と版元との関係については「吉野 一九八九」を参照されたい。その再印・再刊の諸相については、[漆崎 二〇〇二]に様々な実例が紹介されている。

参考文献

- 井上 隆明 一九九八 『増補改訂 近世書林板元總覽』（日本書誌学大系七六）東京：青雲堂書店。
- 井口 政治 一九四三 『延寿芸談』 東京：三杏書院。
- 漆崎 鞠子 二〇〇二 「長唄正本における諸本整理上の問題点（その一）」『北海道東海大学紀要・人文社会科学系』一五・一一—一九。
- 竹内 有一 一九九二 『老の戯言』研究—常磐津節三味線方岸沢三蔵とその著書—国立音楽大学大学院音楽研究科修士論文。
- 竹内 有一 一九九四 『常磐種 宝之巻続』調査報告—日付表記を中心に—『国立音楽大学音楽研究所年報』一〇・三一—四三。
- 竹内 有一 一九九五 「豊後三流の文字譜」『東洋音楽学会会報』三三（一九九四年九月定例研究会発表要旨）。
- 竹内 有一 一九九六 「分離期岸沢派の語りもの」『国立音楽大学音楽研究所年報』一一・二三—三八。
- 竹内 有一 二〇〇〇 『老の戯言』の所収曲をめぐって『楽劇学』七・一一—。
- 時田 アリソン 一九九二 「清元の音楽分析」『芸能の科学二〇』 東京：東京国立文化財研究所 一四三—二〇六。
- 中野 三敏 一九九五 『江戸の板本』 東京：岩波書店。
- 根岸 正海 一九九二 「豊後系浄瑠璃正本版元考」『国立音楽大学音楽研究所年報』九・二五—三九。
- 野川 美穂子 二〇〇〇 「江戸音曲の平曲受容」山下宏明編『軍記語りと芸能』（軍記文学研究叢書二二） 東京：汲古書院 二四三—二七一。
- 長谷川 強 一九九九 「刊印修」井上宗雄他編『日本古典籍書誌学辞典』東京：岩波書店 一二七。
- 平野 健次 一九八九 「曲節譜」「用語譜」平野・上参郷・蒲生監修『日本音楽大事典』 東京：平凡社 二二二、二二三。
- 福島 和夫 一九八四 「書評」E・マーカム著『催馬楽—平安時代の宮廷歌謡—』『東洋音楽研究』四九・一四八—一五五。
- 福島 和夫 一九八九 「音楽史学の方法論」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』七・二七—五四。
- 前原 恵美 二〇〇一 「常磐津節『老松』の旋律型研究」『東京藝術大学音楽学部紀要』二六・四九—六九。
- 町田 佳聲 一九八二 「三味線声曲における旋律型の研究」『東洋音楽研究』四七・第二分冊。
- 安田 文吉 一九八〇 『幕末明治名古屋常磐津史』名古屋：名古屋市教育委員会。
- 安田 文吉 一九九四 「初期常磐津節の曲節—『オトシ』を中心として—」『南山国文論集』一八・一一—一三。
- 山根 為雄 一九八五 「貞享の義太夫の記譜法」『芸能史研究』八九・二九—四四。
- 吉野 雪子 一九八九 「長唄正本とその板元の動向についての一考察」『国立音楽大学音楽研究所年報』八・二三—四九。
- 渡邊 浩子 二〇〇三 「宮古路系諸浄瑠璃の音楽表現法—音楽伝承における基点と変容—」神戸大学大学院総合人間科学研究科博士論文。

The historical notation of *Bungo-sanryuu*:

Research introduction and historical materials

TAKEUCHI Yuuichi

In this essay, it is my hope to provide the beginnings of a basic framework for the furthering of research in the three narrative genres — *Tokiwazu*, *Tomimoto*, and *Kiyomoto* — that developed out of *Bungo-bushi*, and commonly referred to as the *Bungo-sanryuu*. My particular interest is in the notational systems used in Edo period texts, or *jooruri-shoohon*. Thus, I present here the outlines for research methodology, which includes the historical examination of *jooruri-shoohon* as well as an exploration of terminology.

Key Words: *jooruri-shoohon*, text, publisher