

源氏節女芝居の流行における身ぶりと言語

藪田 郁

本論文は、明治後期に流行した源氏節女芝居の実態を、この芸能の上演形式の基本である「語りと言語」から検討するものである。源氏節女芝居は、同時代の語り芸である娘義太夫や浪花節の影響を受ける一方、類似する様々な女芝居と競い合うなかで、全国的な規模の興行を展開させた。源氏節女芝居の「身ぶり」と「語り」の特徴からはその関わりが具体的に見出せる。本論文ではまず女芝居の興行展開の概略を通じて「語り」と「身ぶり」が関わることを示し、次に「身ぶり」の特徴として「手踊り」、またそれに関わる語りのフシ「セメボダイ」について、それぞれ観劇記や音源分析から具体的に考察している。これによりいずれの特徴からも他の類似芸能とは異なる部分が見出されること、さらにフシを通じて特定される場面では手踊りと結びつくことで、源氏節女芝居の見せ場として演出されること、またそのことが興行展開の側面においても読み取れることを示した。

キーワード：手踊り、俄、フシ、興行

はじめに

源氏節女芝居は、説教源氏節（以下：源氏節）と呼ばれる語り芸を演じる女性の語り手と女性の役者による芝居である。源氏節は江戸末期に創始されたが、女芝居による上演形態は明治10年代末頃名古屋に現れ、明治20年代から急速に広がった。その勢いは瞬間に全国的な流行に達し、明治30年後半には東京でも隆盛する。しかし卑俗な演出が風紀の乱れをもたらすと理由で明治38年（1905）に上演禁止となり⁽¹⁾、早々と表舞台から姿を消すこととなった⁽²⁾。このような経緯から、源氏節はこれまでどちらかといえば行き過ぎた演出が多く取り上げられ、近代日本の芸能史において極めて通俗的な存在として扱われている⁽³⁾。しかし、そうした卑俗な演出によってその存在が特に注目を集めるようになったのは、源氏節の一座が東京に集中したごく短い期間であり、上演禁止となる数年前である。実際には明治20年（1887）前後から源氏節の名前が「手踊り」「身振り芝居」として現れ始めると興行は一挙に増え、明治30年（1897）前後にはすでに全国規模で興行活動を展開していた⁽⁴⁾。本稿の目的は、こうした源氏節女芝居の流行が、これまでのように卑俗とみなされた演出ではなく、この芸能の上演形式の基本である「身ぶりと言語」の特徴に基づくことを示すことである。

源氏節女芝居の流行は、その短さと勢いにより、それが突如として単独で起こったかのような印象を与えるが、上述のような興行の展開に加え、さらにそれと関わる当時の芸能の状況を踏まえれば、むしろ卑俗な演出だけでこれほどの流行が成り立ったとは考えにくい。たとえば、源氏節女芝居が流行していくなかで、当時源氏節に言及する際にしばしば関連づけられたのは、源氏節より先駆けて隆盛した語り芸である娘義太夫であり、また、すでに広がりを見せ始めていたものの、源氏節の衰退と入れ替わるように一挙に勢力を拡大させた浪花節であった。一方、源氏節女芝居の衰退前後の時期には、源氏節と類似する様々な女芝居、たとえば女役者による歌舞伎狂言や芸妓による芝居が頻繁に上演されていた⁽⁵⁾。つまり源氏節女芝居の隆盛は、上述のような芸能と興行展開および芸能形態の上で結びつき、それらの影響を受けていたからこそ全国にも広がり、爆発的な流行を生み出し

たと思われる。したがって源氏節女芝居を「身ぶり」と語り」という、上述の芸能のなかにも含まれる上演形態から捉え直すことは、源氏節隆盛を検討する上でも必然性のあるものである。そしてまたそのことは、明治後期における源氏節とその関連する芸能を含めた芸能全体を見通す——さらに広義には源氏節衰退後に展開する新たな女性劇にまで及ぶ——ことにも繋がるといえる。そこで本論では、源氏節女芝居の上演形態の特徴を示す「身ぶり」「語り」について、当時の他の芸能との違いも踏まえながら、その具体的な内容を検討することによって、それらが源氏節女芝居の隆盛に実際的に関わりのあることを示したい。

以下では、まず女芝居の成立とその後の興行展開の概要を確認し、そのなかで「語り」と「身ぶり」が関わっていることを示す。続いて、「身ぶり」の特徴に関わる具体的な内容として「手踊り」、また身振りに関わる「語り」の音楽形式であるフシの「セメボダイ」について考察する。「手踊り」の姿を具体的に示す資料は少ないが、源氏節女芝居の上演形式に対する観劇記等には「手踊り」に関する言及が多く、その内容は当時の他の「身ぶり芝居」とは異なるものとして見出せる。一方で「語り」のフシは、類似する芸能との共通性が見出せるものの、新聞等の評価および音源資料の具体的な分析から、それらとは異なる特徴をもつフシ「セメボダイ」が源氏節で用いられていることが見出せる。これらを踏まえ、両者の形式上の結びつきが、特定の場面において演出されることで、他の類似する芝居とは異なる源氏節女芝居の「見せ場」として機能しうることを示したい。そしてそれとともに、その形が興行展開のなかで生じた可能性にも言及し、源氏節女芝居の流行に具体的な関わり方があることを提示する。

1 源氏節女芝居の興行展開における語りと身ぶり

ここでは、まず源氏節女芝居の成立とその後の興行展開を、「語り」と「身ぶり」に関わる範囲で簡単に確認しておきたい。冒頭で触れた通り、源氏節は江戸末期に創始されたが、女芝居はその時期から行われていたわけではない。創始された場所は大阪であり、当初は大阪および名古屋で興行していたが、明治初めに名古屋を拠点に移すことによって急速に広がった。ただ、その拡がりには語り芸としての源氏節であった。『名古屋芸能誌』を著した尾崎久弥は、当時の源氏節が「節がきま^{あこ}まっていて臆さえ達者なら、どんな素人でもやれる」、「忽ち大流行」であったことを指摘している⁽⁶⁾〔尾崎 1971:9〕。一方、明治初期には語り芸とは別に、源氏節を地方とした操り芝居が興行されていたことが『近代歌舞伎年表 名古屋篇』⁽⁷⁾から確認できる。しかし操り芝居としての興行は長く続かず、上演記録は明治10年(1877)を過ぎると見出せない。その一方で『風俗画報』⁽⁸⁾には、明治5年(1872)頃に人形の所作を真似る首振り芝居が演じられていたことが記されている。さらに《名古屋甚句》に伴って「手踊り」が行われるようになり、詳細な時期は定かではないが女性の役者を「演劇のように口跡をつけて舞わせた」という記述がある〔翠雨 a 1902:22〕。その後東京進出を挟み、明治15年(1882)には女芝居隆盛のきっかけをつくった岡本美狭松の名前が見え、「説教源氏節手踊」の表記が明治18年(1885)にあらわれ、さらに明治20年以降には「身振り芝居」といった表記が頻繁に現れる。以上のことから考えると、「女芝居」は、語り芸としての人気を背景に明治初期の早い段階から舞台化の試みはされたものの、実際にはうまくいかず、明治15年から18年頃にかけて芝居化への改良がすすみ、上演形態の原形がようやく出来上がったと想像できる⁽⁹⁾〔翠雨 b 1902:18〕。

源氏節女芝居の興行は、その後程なくすると名古屋を中心に急速に増加する。『近代歌舞伎年表 名古屋篇』に記載された興行記録の回数が明治22年(1889)以前では数回に留まっているのに対して、明治23年(1890)頃から興行が一気に増えており、そのほとんど全てが女芝居である(女手踊りも含む)⁽¹⁰⁾。その後女芝居の興行は全国に広がり、明治30年代前半にまで隆盛を誇った⁽¹¹⁾。一方、明治30年代半ば頃から東京への興行が急激に増

える。倉田の論考によれば、東京の寄席での興行回数は、明治34年から急激に増えて、明治37年がもっとも多い〔倉田 1972〕。ところが、圧倒的な興行回数を誇っていた女芝居が、明治38年（1905）には、風紀上の乱れを理由に上演禁止となる。その後少し間をあけて再び形を変えつつ興行を再開するものの、以前の勢いはなく大正の半ば頃を過ぎるとほとんど姿を消すこととなった。明治20年頃から始まった源氏節女芝居はおよそ15年の間で隆盛をしていたが、東京で目立った注目を浴びたのは、そのうちのわずか数年間であったといえよう。

2 身振り芝居の「手踊り」

源氏節女芝居は先に触れたとおり、明治20年頃から興行記録が増えるが、その多くは「手踊り」や「身振り芝居」と記されている⁽¹²⁾。「手踊り」は「身振り」とは意味する内容は少し異なるが、いずれも身体を用いた仕草・動きである「ふり」を中心とする芝居という点では共通する。両者の違いは後に触れるが、ここでは、源氏節女芝居の上演形態を検討するために、ひとまず便宜的にこの二つを含む包括的なものとして「身振りを伴う芝居」としておく。

源氏節女芝居が「身振りを伴う芝居」であったことは新聞記事や雑誌の批評などいくつかの言説から見出せる。たとえば、明治27年（1894）の観劇記事の「どのようなものかと思えば、首振り芝居と同じで」という文言から、その一端が窺える⁽¹³⁾。「首振り芝居」は、先述した雑誌における源氏節の説明（『風俗画報』）にも当初「人形の所作を真似る、首振り芝居」と記述があり、上述の記事の姿とおおよそ符合する⁽¹⁴⁾。ただし、これらから源氏節の身振りがどのような語りに合わせて演じられるかといった具体的な姿まではわからない。しかし、興行記録の表記や上記の観劇記事等を考えれば、「身振りを伴う芝居」が源氏節の上演スタイルの中心にあったことは見て取れる。一方で、これ自体は源氏節特有のものではなく、「身振りを伴う芝居」は当時源氏節以外にも頻繁に行われていた。『静岡県芸能史』における「女芸人」の項には、「巷間演芸には屢々女芸人が参加し、自然と女芝居の団体も発生した」と記され、「首振り芝居、源氏節芝居、身振り狂言、女歌舞伎、女手踊り」などが挙げられている〔田中勝雄 1961:685〕。では、こうした「身振りの芝居」が頻出していた当時の状況のなかで、源氏節女芝居の特徴はどのようなものであったのか。

管見の限り、源氏節の女芝居の所作を具体的に示す映像や図画資料は見られない。そのため、多くは先に触れたような観劇記などの文字資料が手がかりとなる。そのなかで具体的な「身ぶり」の特徴を考える上で注目すべき文言が二つある。まず一つが先述した「手踊り」である。源氏節女芝居の興行を示す表記は「説経節手踊り」「説教芝居」「身振り芝居」「手踊り身振り狂言」などいくつかもあるが、全体的に「手踊り」とする場合が非常に多く、たとえば、源氏節女芝居の新聞や個人の劇評のなかでも「此女役者がやる源氏節の身振りの手踊りは、面白いところがあるに違いない」とあって、わざわざ「身振り」の「手踊り」という表現を用いている〔久米 1990:233〕。他にも「源氏節ともいい、また手踊り芝居ともいって三味線をひく女が語り、女の役者も加わり」といった言い方もある〔愛知県教育委員会 1972:821〕。さらに『文藝倶楽部』による源氏節女芝居について詳述された記事での「この芸風は、手踊りの優美な部分だけを切り捨ててしまったかのように見える」〔不通庵 1901:207〕や、「祭の進化した説教節に手踊りを持ち込みたるが此の源氏節芝居の濫觴ではあるまいか」〔前掲書 1901:208〕といった内容は、具体的な所作を明示していないものの、実際の芝居の中身にも踏み込んだ言及として注目できる。

「手踊り」は広い意味では所作を伴うものを指すが、より厳密に言えば「身振り」が本来「物真似の所作」を示すものであるのに対して、「手踊り」は「物真似の振りに対して解釈すべき意味をもたない対照的な踊り」であるといえる。通常芝居のなかで何かの所作が付く場合は、演者の役柄に基づいた複雑な所作で物真似する「身振り」

が適当と考えられる。「物真似」は、役柄や演目に応じて多様な所作が伴い、おそらく当時同じように行われた他の身振り芝居にもそのような「身振り」が付けられたと考えられる⁽¹⁵⁾。もちろん、源氏節女芝居においても「首振り芝居のようなもので」とあるように、「身振り芝居」と表記されることがあったが、「首振り」は身振り芝居の一種ではあるものの、子供が演じることが多く、所作など細かい仕草などが求められず、単純な動作で済む場合が多かった。これらからも源氏節女芝居の所作が単純なものであったことが窺える。そして実際には「手踊り」という表記がしばしば使われ、また芸風自体を指した上述した言説では「身振りで用いられる手踊り」というような言い方で用いられている。つまりその所作自体は、「物真似の身振り」に比べて文字通り「手の振り」だけの単純なもの（の繰り返し）であり、「身振り」本来の形とは異なると捉えられる〔郡司 1957:211〕。以上のようなことから、源氏節女芝居の身ぶり芝居の姿が、少なからず「手踊り」を示す特徴で演じられていたと想定される。

一方、「手踊り」と関連してもう一つ注目したいのは「俄」である⁽¹⁶⁾。「俄（二輪加）」は、近世期に生じた即興的な芝居を主体にした芸能で、興行化した後は歌舞伎芝居をパロディー化して演じていたが、その「俄（二輪加）」と源氏節を結びつける言説がある。たとえば先の『文芸倶楽部』には、「伎芸の演じ様」として源氏節の所作に対して具体的な指摘があり、「演芸の模様は何（ど）うであるかというに、まず踊りの温習（おさらひ）に二輪加を混交（まぜ）たやうなものであろう」と述べている〔不通庵 1901:207〕。また逆にその二輪加（俄）が源氏節に類似するという指摘もある。大坂俄への劇評に対して「源氏節と類似のようなもので、滑稽なセリフと仕草で観客を笑かし」といった内容があり、源氏節の所作にそうした印象を与えるものがあつたことが窺える〔正宗 1986: 65〕。ここで留意したいのは、俄という芸能は即興的な芝居だけでなく、滑稽な踊りも演じていたことである⁽¹⁷⁾。俄自体が「滑稽なセリフと仕草」を含むことは当然であるが、源氏節の芝居自体は決して滑稽なものが中心ではない。それゆえ、源氏節と俄が「踊り」という点で結びつきを示すのであれば、上記の引用の「踊りの温習（おさらひ）に二輪加を混交（まぜ）たやうなもの」は、源氏節女芝居の「手踊り」のなかに滑稽な所作を交えたものが含まれていたことを示していると考えられよう。また、さらに付言しておく、明治後期に上演禁止となって以後のことではあるが、源氏節女芝居が「コミック踊り」と称して興行を行っていたことがわかっている〔松野 1913:136-142〕。残念ながらこの踊りの視覚的な資料は見当たらないが、「新辞典」〔藤村 1929:591〕の項目によれば「滑稽な踊りで源氏節一座が舞臺でする演藝を名づけたもの（原文ママ）」とある⁽¹⁸⁾。この踊りが、明治期に隆盛した当時の源氏節の手踊りと同様ものか定かではないが、「コミック踊り」以前の源氏節女芝居が滑稽な踊りの要素を備えていた可能性が窺える。

以上が源氏節女芝居の「身振り（手踊り）」の姿について言及した内容である。これらの「手踊り」および「俄」に共通するのはいずれも「単純なふり・仕草」であろう。即興的な俄との類似性、また「優美な部分を切り捨てた手踊りからは、複雑な所作・仕草で演じられていないことが見て取れる。ただし、これらの特徴は源氏節女芝居にしか表れない特異なものでもない。つまり、他の身振り芝居にも「手踊り」に類似する部分は比較的容易に見出せる〔郡司 1957: 211〕。したがって検討すべき問題は、なぜこれらが源氏節女芝居の特徴として言及されるのかであり、そのために注目すべきは、これらの「身ぶり（手踊り）」が源氏節女芝居の上演形態のなかでどのような役割を担っているか、すなわち、それがどういった語りでどのような場面で演じられていたか（そしてそれがなぜ特徴となりうるのか）、ということになる。このことは、たとえば『國劇要覧』〔坪内博士記念演劇博物館 1932:437〕の源氏節の説明で「素語で、稍遅れては歌舞伎の通し劇を演じて、特種の場の人形振等にのみ源氏節の地を語る」（筆者による傍点）とあるようなことから窺える。そこでこの問題を考えるために、身ぶりと関わる語りについて次節以降で詳しく検討していく。

3 語りのフシ「セメボダイ」の特徴

明治25年(1892)に発刊された源氏節を扱った『岡本美名松 源氏節雑誌』(「岡本美名松」は当時良く知られた女芝居の演者の一人)〔無署名 1892〕という雑誌がある。源氏節女芝居の隆盛期に出されたこの雑誌は、現在刊行されたものとして確認できるのはわずか二号のみであるが、そこには語りに関する貴重な情報が載せられている。雑誌には複数の演目台本とともに、末尾に語りの基本単位である12個のフシ一覧(ヂ、ボダイ、セメボ、ハリボ、ハリセボ、ヲトシ、ユリ、ニキメ、ヲクリ、中ボ、ダマシ、セメ)が載せられている。そしてそのフシ一覧に併せて冒頭には「義太夫の如くフシ多くなく只十二あるのみ」と記されている。第二節では、源氏節女芝居の興行が増加する以前から、語り芸としての源氏節が名古屋を中心に拡がりを見せていたこと、またその時期の源氏節が「節がきまっでいて腮さえ達者なら、どんな素人でもやれる」、「忽ち大流行」であったという指摘についても述べたが、この雑誌の文言には、源氏節が義太夫節と比べてフシの種類も少なく語りが容易であることが記されており、そこから源氏節女芝居が隆盛する時期においても、それが依然として重要な要因であったことが見て取れる。しかし、こうした源氏節の語りの特徴は女芝居の「身振り」と同様、源氏節だけに見られたわけではない。これらの特徴が前・同時代の語り芸にも見出せるものであったことは、下記に示す当時の新聞批評の記事からも窺える。

この源氏節といふものの奇なること其の音調殆ど浪花節と瞽女節と新内節とつき混ぜた様なものにて一種の説教祭文なるべしその音調勘高間詰まりに(中略)一つ一つに追張り出す様な浮き調子のところなど聴くもの自づと手足の踊ると覚えたる⁽¹⁹⁾

ここには元になった新内節や瞽女といった名前の他に、源氏節との比較でしばしば言及される浪花節がある。要するに、これらの芸能はいずれも当時の人々がよく知っている、いわば「聴き慣れた」もので、それらの特徴が源氏節にも見出せることを示している。こうした語り芸のうち、ここで特に注目できるのが浪花節の母胎でもあった説教祭文であろう。

下記の【譜例1】⁽²⁰⁾には、源氏節の主な12個のフシのうち頻繁に使われるジ、ボダイといったものが含まれるが、この部分の一音一音を伸ばして語る緩やかな旋律と三味線の安定したリズム、また少し高音域で声をやや張ったように語られる部分は、【譜例2】⁽²¹⁾の説教祭文にも見出せる部分である。具体的に示すと、【譜例1】の源氏節では「としはー、にはちーのー」や「いつーかーはー、きーちーざーとー」、【譜例2】の説教祭文では「おしゃーくーにー、でるのーはー」、「とのーごーじゃーとー」というように、いずれも特に語句の語尾を引きのばして歌うように語る。また高音域での語りは、源氏節は「いつかは」「ひと■を(■は歌詞不明)」の部分、説教祭文では「おしゃくにー」や「つまに」「ように」の部分が該当する。説教祭文が浪花節との繋がりをもつのは先に述べたとおりであるが、上記で引用した文言のなかに「一種の」とあるように源氏節が説教祭文から派生した芸能であることを考えれば、これらの共通性は当然のことともいえる⁽²²⁾。しかしながら、ここでより注目したいのは、むしろ上記とは対照的に「奇なること其音調」「妙な曲節ありて」とあるような、源氏節の語りの特異な部分が含まれることであり、さらにそれに対して「耳新しい」「見物大喝采」といった評価を得ていることである。

源氏節といふもの、浪花節を湯煮にして薩摩琵琶の梅雨を食ふやうな調子なりと評せし人あり。上品な唄浄瑠璃ではないが、音調に妙な曲節ありて耳新しいだけ、見物大喝采なり⁽²³⁾

【譜例 1】源氏節《八百屋お七》 ■：歌詞不明

♩ = 60

語り

としは - - - には ち の - ■ で - す が

三味線

7

つた - 一

いつ か は - きち ぎ

13

と - 一

なれ - 一 そめ - 一 な - 一 ひと ■ - 一 を -

【譜例 2】説教祭文《小栗判官 一代記 二度対面の場》 実音は半音下げ

♩ = 75

語り

おしゃ く - に - 一 での - 一 は - 一 よけ - 一 れ - 一 ど -

三味線

7

も - 一

つ ま に - 一 一 ようにた - 一 一 との -

14

こ - 一 じゃ - 一 と - 一

おも - 一 一 て - 一 おしゃく に - 一

この「妙なところ」というのは、上記の新聞記事だけでなく、たとえば先に挙げた『文藝倶楽部』においても、「節まわしに不思議なところがある」〔不通庵 1901:205〕や、「調子に訝（おつ）なところ」〔不通庵 1901:206〕と記してあり、その感覚が源氏節へのある程度共通した認識であったことが窺える。ではこのフシは具体的に何を指すのか。先に触れた12の主要なフシのうちからそれぞれの役割や機能を考えると、もっとも適当と思われるのが「セメボダイ」である。以下に、その具体的な事例《小栗判官 二度対面》をみてみたい。

《小栗判官照手姫二度対面の段》(括弧内はフシ名)

(イロ) いわれてこなたの照手姫一目を定めてまた打ちながめ (ハリボ) はっとばかりにおどろいて (カカリ) 似たや似たり花あやめ、あやめに類似ふカキツバタ、瓜なら二つに割らずとも過ぎ去りたまひし我妻に (七つブシ) テモマアよふ似たことわいの (中セメボ) あのマアよふにたお殿様お側で酌をとるなれば自然と心が乱れくる心乱れてあるなればたとえ枕はかわさずとも貞女を破るも同じこと (セメ) こりゃ座敷へはでられぬとそでにその場を立ち上がらんとしければその体みるより萬屋おしとどめ

この場面では、セメボダイの他にイロ、カカリ、ハリボ、七つブシがある。七つブシなどは独特のフシともいえるが、やはり注目したいのは、この部分でもっとも長い詞章部分に付けられた「中セメボ」(中セメボダイ)である。音の構造をみてみると、細かい音の違いはあるものの、旋律は基本的に下行を繰り返しており、詞章が七五調による配分を基本としているため、それに合わせた旋律形はおよそ一定の形を持っている。また【譜例3】⁽²⁴⁾のとおり、下行形の旋律が二度繰り返されておよそひとまとまりを作っており、それがさらに旋律冒頭の音を下上へ変化させるパターンで繰り返されていく⁽²³⁾。細部の変化はあるが、この旋律形が複雑であるとはいえず、それが比較的短いフレーズで繰り返されるこのフシは、全体的にみてもわかりやすい。そして見逃せないのは、ハネるような感覚をもたらすリズム形である。譜例では特に言葉の纏まりごとの頭に現れる16分音符や語りの間に弾かれる三味線によっても見出される。これらの特徴を備えたフシは、全体的にみるとある種の陽気さや軽やかな感覚を伴っている。

先に引用で示した源氏節の語りの評価には具体的な箇所は示されていない。しかし、フシの音楽的特徴と評価の内容(「見物大喝采なり」)を照らしあわせれば、その評価の具体的な対象がセメボダイである可能性が高いと

【譜例3】源氏節《小栗判官一代記 二度対面の場》

♩ = 110

語り
あ の ま あ よ う に た と の さ ま に

三味線

8
お そ ば で し ゃ く - を - と る

いえる。他のフシの特徴を見てみると、まずニノキメ、ダマシ、ユリといったものは、使われる部分自体が短く、それほど頻度が多いわけではないため、語りが大喝采を受けるような使い方がされていない。またセメ、ボダイ、ジといったものは、説教祭文などにもみられるものであり「耳新しい」ものではない。詞章の始まりや終わりを示すヲトシヤジにも同じく特徴的なものは見られない。一方で留意しておきたいのは、ここでセメボダイが「耳新しい」「妙な」フシであるということは、この旋律の形自体が複雑で特異なわけではないことである。先に示したとおり、フシ自体は複雑な旋律でもなく、旋律は上行下行するものの、音の全体的な扱い方としていえば繰り返しである。それではそのフシがなぜ特異であり喝采を受けるのか。ここで今一度目を向けたいのは前節で述べた手踊りの特徴である。というのも手踊りから想定される単純なフリ・しぐさは、このフシの特徴である単純な繰り返しという点で、両者に何らかの連関を窺わせるからである。では、この両者を繋ぐことで見えてくるものはどのような形で捉えうるのか。このことを考えるために、次節ではセメボダイが具体的に語られる場面（詞章部分）に注目してみたい。それを手がかりに改めてセメボダイの語りの特徴と「手踊り」とが結びつく姿を検討し、それが源氏節女芝居の上演形態のなかでどのような役割を担っているのか／担ってきたのかを考えてみたい。

4 見せ場としての語りと身振りの関係性および興行的背景

語りのフシであるセメボダイは、手踊りと異なってそれが実際にどの詞章で語られるかがわかるため、具体的な箇所を見出すことができる。たとえば、先ほどの『小栗判官 二度対面の場』でいえば、その箇所は、照手姫が地獄から戻った夫の小栗に会おうとするが、小栗とは知らずに小栗によく似た別の男を相手しなければいけないと思ひ込み、その葛藤を語る場面である。これはこの演目における物語上の見せ場の一つといえるが、セメボダイの使われ方は、他の演目でも同じように使われることが多い。つまりセメボダイは見せ場で用いられている語りのフシである、といえる。しかし、それを踏まえて指摘したいのは、セメボダイは物語の見せ場で使われるものであっても、それ自体は語りの見せ場としては用いられないと思われることである。そのことは、たとえば同じ語り芸である義太夫（厳密にいえば女義太夫）との比較で見出せる。ここで義太夫節による《生写朝顔日記 宿屋の段》のクドキ部分のフシの一部を例に見比べみたい。

《生写朝顔日記 宿屋の段》より（括弧はフシ名）

源氏節

（七つブシ）かたろう間さへ夏の夜の短き契りに情けなや（ハリボ）ところたづぬる暇もなく思ふに任せぬ親々に誘はれては是非もなくなにわの浦を船出してみをつくしたる憂き思ひ（ヂ）ないて明石のかさまいに（セボ）互ひに逢へば会いながらつれない嵐に吹き分けられ國へかえれば夫さだめ立つる操を破らじと屋敷を出で、かずかずの憂きめを凌ぎ都路へ登つてきけば其人はあづまの旅路ときく悲しさいつかはめぐり逢阪の関道をあとに近江路やみの、をわり、さへ定めなく恋し恋しに焦がれつつ遂には両眼なき潰し物のあいろも水鳥のくがにさまよふかなしさと推量なされて下されと前後も知らず泣き居たる（セメ）そばに聞居る駒澤が

義太夫節

（カカリ）語ろふ間さへ夏の夜の（地）短い契りのほいなくわかれ所尋ぬる便さへ思ふに任せぬ國の迎ひ（コトバ）親々に誘はれて難波の浦を船出してみをつくしたる（ジ）憂き思ひ（タタキ）泣いて明石の風待ちに（地ハル）たまたま逢ひは逢ながら（ウキ地）つれなき嵐に吹き分けられ國へかえれば（合）父母の（コトバ）

思ひも寄らぬ夫定め立つる操を破らじと屋敷を出で、数々の憂目をしのぎ都路へ登つてきけば其人はあづまの旅ときく悲しさ（地ハル）またも都を（地）迷ひ出でいつかは廻り逢坂の関道を跡に（上）近江路や美濃尾張さへ定めなく恋し恋しに（中ウ）目を泣潰し 物のあいろも（ハル）水鳥の（上）くがにさまよ悲しさ（後略）

詞章は一部文章が抜けている部分はあるのと、細部で言い回しは異なるものの、おおまかには同じであり、先に示した源氏節は義太夫節の詞章を元に行っていることがわかる。では語りのフシはどうか。先に述べた『源氏節雑誌』には、いくつか演目が記載されているが、セリフを話す「コトバ」のあとに続く始りの部分こそ「七つフシ」「ハリボ」「ヂ」と続くが、その後「セメボ」が大きく占めている〔無署名 1892:14〕。これに対して義太夫節の場合（源氏節の下線部と同じ箇所のみ掲載）、源氏節が一つのフシで対応する箇所でも何度もフシが変わる〔無署名 1913:42-41〕。

この箇所がこの演目の見せ場の一つであることは、詞章内容から読み取れる。さらに義太夫節においては、この場面が同時に語りの見せ場であるクドキとしても認識される。しかし源氏節はクドキの語りとは考えにくい。義太夫節のフシがいくつか変化する場面では、源氏節のセメボダイは、たとえフシが奇妙であってもそのような変化はなく、単純なフレーズを繰り返すのみである。では、このフシはなぜどういう意図をもって使われるのか。以下に示すいくつかの上演形式としての理由、そして興行展開上の背景から考えて、おそらく源氏節の場合、それは特徴的な身振り、すなわち「手踊り」が付いた見せ場として演出するためと考えるのが適当である。

まず、上演形式から考えられる理由の一つは、セメボダイのフシと手踊りとの形式上の関係性である。一般的な性質として「手踊り」は、簡単に短い所作が繰り返されることが多く、それに伴う音楽も比較的単純な短リズムを繰り返すような性質を備えている場合が多い〔三隅 1990:139〕。それらは先に示したとおり、源氏節ではいずれの特徴も見出せる。したがって、セメボダイのフシと手踊りのような所作は結び付きやすいと考えられる。もちろん、ここで複雑な身ぶりとの結びつきを想定することも可能である。しかし、第二節で触れてきた源氏節の身ぶりの特徴を改めて考えるならば、やはりこの場での身ぶりは、「手踊り」であると考えほうが理解しやすい。つまり、もう一つの理由として指摘したいのは、「身ぶり」の特徴としても指摘された（俄との類似を指摘した）「滑稽さ」が、この場面の詞章内容とは対照的に語りのフシ、セメボダイの特徴のなかにも見出せることである。譜例の《c判官 二度対面》の場面は、照手姫が地獄から戻った夫の小栗とは知らずに、小栗によく似た別の男を相手しなければいけないと思ひ込み、その葛藤を語る見せ場である。ところがセメボダイ（中セメボ）のフシは、先に示したとおり軽やかで陽気な感覚を伴った旋律として語られる。これは先に【譜例2】で示した説教祭文が、同じ箇所では落ち着いた旋律で語られているのとかなり違っている。したがってこの《朝顔日記》の語りも《小栗判官》の事例と同様のとらえ方ができる。つまり、セメボダイの滑稽味のあるフシと滑稽な仕草との結びつきが想像できるのである。そしてこれらのことから考えられるのは、この結びつきがそのまま源氏節女芝居の上演形態の特徴として見出されるであろう、ということである。このクドキの場面では、源氏節以外の女芝居や身振り芝居にも、もちろん身ぶりは伴う。ただそれは詞章内容からみても、語りの変化から考えても、物真似のしぐさ、つまりある程度複雑なものとなるはずである。これに対して、源氏節の手踊りのしぐさと語りのフシは、先に示したとおりそれとは対照的なものである。すなわちそれがクドキという語りの見せ場に対する所作としては、他の女芝居とは異なったものとして一層特徴的づけられる。源氏節女芝居の「身ぶり」と「語り」それぞれの特徴は、両者の結びつきによってこそ、クドキの見せ場というのではなく、むしろクドキをクドキらしく見せない姿を演出する。そうすることで、芝居の展開なかで重要で特異な「見せ場」として生じたものと思われる。

これらを踏まえ、このことが興行上の展開からも読み取れることも、最後に示しておきたい。女芝居隆盛の流

これは第一節で簡単にふれたが、その過程でしばしば言及されるのが、流行り唄の《名古屋甚句》である。源氏節女芝居に《名古屋甚句》がいつ頃から取り入れられたのかは正確にはわからないが、『名古屋市史 風俗編』によれば、女芝居が隆盛する以前の、明治8、9年（1875、1876）頃、岡本美代司が一時期芸者として活動した際に流行らせ、再び役者に戻ったときに取り入れたのがきっかけだったという〔名古屋市役所 1915：212〕。その後源氏節は芝居の冒頭や幕間に《名古屋甚句》を披露するようになり、《名古屋甚句》は源氏節の代名詞のように捉えられるようになる。この唄が名古屋でいかに流行っていたかは、たとえば、当時「芸者殺すに刃物はいらぬ 甚句とめれば皆殺し」とまで言われたことから窺える〔服部 1967:186〕。

源氏節は名古屋での流行を背景に、明治の10年代（同12年（1881）頃）に早くも東京へ進出している。ところがこの時は、当時の歌詞が名古屋周辺を想定していたためか、東京で源氏節は流行らなかった〔翠雨 b 1902:18〕。この理由は当時の源氏節について記した『風俗画報』⁽²⁵⁾の記事に従えば、「今日の源氏節の如く、演劇様の余興もなく、源氏節は単に曲節を語ると名古屋甚句の手踊りに止まりしかば」と記されており、当時の源氏節に語りはあったものの、「手踊り」は《名古屋甚句》の部分だけだったように思われる。〔翠雨 b 1902:18〕つまり唄に踊りが伴っていても、語り芸の部分それだけでは興行を展開させるには不十分だったことが窺える。源氏節はあくまで「誰でも語れる」語り芸であり、それを義太夫のように興行で聞かせるものではなかった。源氏節に女芝居を成立させた背景はおそらくこうしたことであり、それによって語りに対して何等かの身振りが付けられたことは想像に難くない。もちろん唄に関してはその後の興行でも引き続き行われており、源氏節女芝居において重要なものであり続けるが、その一方で上演形式の根本的な変化も求められたと思われる⁽²⁶⁾。ただし、当時の女芝居としての状況を鑑みるならば、新たな源氏節の形は語り芸として隆盛していた女義太夫に対抗しつつ、さらに他の女芝居とも競い合うために、他とは異なる特徴をもった「身振り芝居」が求められたと考えられよう。そしてその結果、『文藝倶楽部』の指摘にもあったように「その芸風は」と問われて、妙なフシで語られる手踊りで俄を混ぜたような姿が出来上がった。それは明らかに義太夫狂言で見られるような「身振り」とは異質な形であり、しかし、おそらくそれゆえにその語りを聞いた見物が大喝采したに違いないのである。

5 むすび

本稿では、源氏節女芝居の特色としての身振りと語りに焦点を当ててきたが、これは源氏節全体の特徴を表すわけではない。源氏節女芝居の実際は、三浦が言うところの「安来節と名古屋甚句とを併せて引き延ばして文句を挟んで語物にしたやうな」ものであった。つまり源氏節女芝居全体は複合的な要素が混じったものとして捉えられるのであり、そのなかに埋め込まれた身振りは特異な見せ場として部分的に見出せるものといえる〔三浦 1926:185〕。別の言い方をすれば、それは一方でそれまで受け継がれてきた語り芸や身振りの形式を土台にししながら、他方でそこにそれらとは異質な形を採り入れることだった。そのやり方（流れ）は、本稿で示したとおり、源氏節前後の芸能との繋がりの中に現れたのであり、唐突で断片的な（卑俗な）演出だけでは決して生じ得なかったと考えられる。

源氏節女芝居の興行は、明治35、6年（1902、1903）頃から東京で一挙に増え、源氏節の一座が溢れかえる状況となった。そうした状況は源氏節同士での競い合いを生み出し、それが過激な演出へと結びつき、自らの上演禁止を招くことになる。しかし、そのような過激な演出へと向かったのは、元々源氏節自体の発展が、たとえ新しい形を得たものであっても、その根本には上演形式があくまで「誰でも出来る」語り易さと、踊り（手踊り）という分かり易い組み合わせによって、いわば「誰でもできる」女芝居の一座として成り立っていたからであろう⁽²⁷⁾。そうした形式を採ったのは、源氏節が当時の興行状況に応じ、従来の在り方を抜け出すために必然的に生じたも

のであった。そのように考えれば、源氏節女芝居の隆盛が短期間だったわけも、そしてまたその存在が近代芸能史においてこれまでとは少し違った形で少なからず意義を持つものであることも理解されよう。

注

- 1 「源氏節その他類似の興行続々ありて風紀を害する少なからざるにより警視庁にては昨日廃令を以つて観物取締規則中の改正を發布し来る七月一日より施行する事としたり」(『朝日新聞』1905年1月18日付、朝刊第6面)とあるのが直接の要因である。
- 2 現在は原眺楽座の説教源氏節人形芝居(広島県廿日市市)、および甚目寺説教源氏節人形芝居(名古屋のあま市)の二か所の上に、いずれも人形芝居の地方として伝承されている。
- 3 たとえば、「浪花節に至つては多数の議論無きにあらざれども、品位ある藝術として見る能はざるは獨り我輩の説にのみあらず、若し夫れ源氏節に至つては醜陋云ふに忍びざるものにして一見悪感を禁ずる」といった評価が見出せる(『読売新聞』1907年1月20日付、朝刊第1面)。
- 4 京都では明治28年(1895)頃から急激に興行が増える。詳しくは拙稿を参照〔藪田 2018〕。札幌や秋田、仙台などにも興行の記録が見える〔深谷 2018〕。
- 5 女妓による芝居が名古屋で盛んであったことが『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第一卷』〔国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 2007〕などの頻繁な興行記録からも見て取れる。また坪内逍遙は名古屋の三つの特殊演芸の一つに芸妓芝居を挙げている(残りは源氏節芝居と浮かれ節)〔坪内 1920:47〕。
- 6 娘義太夫のように技芸を重視する傾向が皆無ではなかったことは指摘されているが〔深谷 2018:20-21〕、これまで支持されてきた源氏節の語りが平易なものを基本とする限り、そうした傾向は生じにくかったといえる。
- 7 注5記載の前掲書〔国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 2007〕。たとえば明治2年(1869)に岡本美根登と人形遣いの豊松藤助の名で操り芝居の興行が見出せる。他、明治10(1877)までに6件の記録がある。
- 8 翠雨 a 1902 「説経浄理節一名源氏節」『風俗画報』第256号、東京、東陽堂:19-22。
- 9 翠雨 b 1902 「説経浄理節一名源氏節」『風俗画報』第258号、東京、東陽堂:18-20。
- 10 『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第二卷』(国立劇場近代歌舞伎年表編纂室、2008)に掲載された記録に基づく。
- 11 注4に同じ。
- 12 源氏節女芝居の表記は、説教源氏節手踊り、説教芝居、身振芝居、源氏節など様々な形があるが、『近代歌舞伎年表 名古屋篇』の興行記録では年代に関係なく「説教源氏節娘手踊り」の表記が圧倒的に多い。
- 13 『都新聞』明治27年(1894)8月19日付。
- 14 「首振り芝居」は主に京阪地域で行われた身振りを伴う芝居である。一般には義太夫節を用いた歌舞伎であり、セリフも義太夫節の語り手が担当する〔早稲田大学演劇博物館 1983:315〕。
- 15 「手踊り」という表現で言及されるものには、たとえば役柄の所作などは関係なく、長時間同じような音楽で踊り続ける盆踊りがある。盆踊りは肘からさきの腕の簡単な動きや、手首を動かすの手のフリだけで構成されることが多い。
- 16 俄(二輪加)の表記は、他にも二〇カ、仁和かなどいくつかあるが、本論文は先行研究ならびに引用で用いられる表現に従いつつ併記することとした。
- 17 俄は元々、軽口滑稽、舞踊、劇的所作が含まれていた〔坪内博士記念演劇博物館 1932:439〕。一方『近代歌舞伎年表 名古屋編 第一卷』(国立劇場近代歌舞伎年表編纂室、2007)には「俄踊り」の興行記録もいくらか見出せる。
- 18 前掲論文〔松野 1913〕には芝居の詳細が記されているものの、「コミック」踊り自体に関わる内容は見当たらない。
- 19 『読売新聞』明治27年(1894)9月29日付、朝刊第5面。
- 20 譜例1はSPレコード音源からの聞き取りに基づき筆者が作成。調子は二上り。各弦の開放音はラ(Ⅰ弦)・ミ(Ⅱ弦)・ラ(Ⅲ弦)。
- 21 譜例2は下記参照音源からの聞き取りに基づき筆者が作成。調子・各弦の開放音の音高は注17に同じ。
- 22 秋谷治は近世および近代の説教節の正本を通じた比較を行っている〔秋谷 2001〕。しかし、考察の対象は詞章本文のみで音楽的なフシの部分については触れられていない。
- 23 『東京朝日新聞』明治27年(1894)8月18日付、朝刊第3面。
- 24 譜例3は下記SPレコード音源からの聞き取りに基づき筆者が作成。調子・各弦の開放音の音高は注17に同じ。
- 25 注9に同じ。
- 26 唄の手踊りが、身ぶり芝居の「身ぶり」に具体的に何らかの影響を及ぼしたことは考えられるが、それについては別稿で検討したい。
- 27 この点で大きく異なると思われるのは浪花節である。語り芸を軸とした浪花節は個々の演者に伴う個別のスタイルが求められ、それが浪花節の拡大に繋がった。

本論で扱ったSPレコード音源の提供については大西秀紀氏に多大なご協力を頂きました。ここに謝意を表します。

引用文献

- 愛知県教育委員会編 1972 『木曾川下流低湿地地域民俗資料調査報告1』愛知、愛知県教育委員会。
秋谷治 2001 「芸能の流転：説経節の場合」『一橋論叢』125巻4号、一橋大学大学院言語社会研究科。
尾崎久弥 1971 『名古屋芸能史 後編』名古屋、名古屋市教育委員会。

- 久米桂一郎 1990 『久米桂一郎日記』東京、中央公論美術出版。
- 倉田喜弘 1972 「東京の源氏節」『日本歌謡研究』第11巻、日本歌謡学会。
- 郡司正勝 1957 『おどりの美学』東京、演劇出版社。
- 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 2007 『近代歌舞伎年表（名古屋篇）第一巻』東京、八木書店。
- 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 2009 『近代歌舞伎年表（名古屋篇）第三巻』東京、八木書店。
- 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 1997 『近代歌舞伎年表（京都篇）第一巻』東京、八木書店。
- 藺田郁 2018 『源氏節女芝居の興行と受容のあり方—東海地方を中心に—』『日本伝統音楽研究』第15号、日本伝統音楽研究センター。
- 坪内逍遙 1920 『少年時に観た歌舞伎の追憶』東京、日本演藝合資会社出版部。
- 坪内博士記念演劇博物館編纂 1932 『國劇要覧』東京、梓書房。
- 名古屋市 1915 『名古屋市史 風俗編』名古屋、名古屋市。
- 服部龍太郎 1967 『民謡のふるさと 明治の唄を訪ねて』東京、朝日新聞社。
- 藤村作 1929 『新辭典』東京、至文堂。
- 深谷大 2018 「説教節をめぐって—歴史と変遷—」『甚目寺説教節人形調査報告書』あま市、あま市教育委員会。
- 不通庵 1901 『文藝俱樂部』第7巻、第3号、博文堂：204-214。
- 正宗白鳥 1986 『正宗白鳥全集第二十四巻 評論六』東京、福武書店。
- 三浦藤作 1926 『民衆藝術夜話』東京、秀山堂文庫。
- 三隅治雄 1990 『日本の民謡と舞踊』大阪、大阪書籍。
- 無署名 1892 『岡本美名松源氏節』名古屋、苦酛社。
- 無署名 1913 『楷書八行義太夫百般集：新形稽古本 第1編』大阪、榎本書房。
- 矢野誠一 1991 『都新聞藝能資料集成 大正編』東京、白水社。
- 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編・河竹繁俊監修 1983 『演劇百科大事典』東京、平凡社。

参照音源

- 原田美喜昇 『小栗判官 対面の段』ラビットレコード 番号なし、発売時期不詳、SPレコード。
- 岡本松旭 『八百屋お七 お囃子入』ホーム A1005-A1006、1916年制作カ、SPレコード。
- 十代目薩摩若太夫 『小栗判官一代記 判官・照手姫二度対面の段』『説経節集：民衆芸能：日本文化の伏流』録音資料、財団法人ビクター伝統文化振興財団、VZCP-1013、1998、CDs。

Miburi and narrative in the popularity of Genji bushi Onna shibai

SONODA Iku

This paper examines performance style *miburi* and *narrative* of *Genji bushi Onna shibai* which was widely performed during the middle to the end of the Meiji era. *Genji bushi Onna shibai* influenced by narrative music such as *Musume Gidayu* and *Naniwa bushi* developed their live performance nationwide while competing with various other *Onna shibais*. *Miburi* and *narrative* are considered as the style that contained in process to develop it. this paper examines *teodori* featured *miburi* and *fushi Semebodai* featured *narrative* going through reviews of their performances and sound recording resources and find them as unique parts in their performance style. Moreover, it also shows that their style combined with each parts played a highlight scene in performance, even in the process of the development of their live performances.

