

## 上方歌舞伎役割番付データベースと統計分析による

### 長唄の変遷と組織形態の解明

武内 恵美子

明治学院大学文学部

本研究は、江戸時代の上方歌舞伎における長唄の歴史の変遷と長唄演奏者（囃子方）の組織形態を役割番付から解明する試みである。江戸時代に発行された上方役割番付約 4500 点をデータベース化し、その動向を統計分析した。さらにそこから主要演奏者（囃子方）を抽出し、彼らの活動状況からグループを検出した上で社会的ネットワーク分析を行った。その結果、長唄は江戸中期以降、上方でその勢力を拡大し、幕末には上方歌舞伎の主要な音楽の一種になっていたことが判明した。また演奏者（囃子方）には格によるグループが存在し、基本的にそのグループ内での共演関係を示すが、後期になると同門グループの結束が強くなり、格を超えて同門グループでの共演を示す例も見られた。また、演奏者（囃子方）グループは長唄の発展に伴って初期型、中期型、後期型に分けることができ、上方独自の発展を遂げたことが解明できた。

### **A Study of History and Structure of Nagauta music:**

### **An Analysis of the Statistics of the Database of Kabuki Casts Programs**

**TAKENOUCHI Emiko**

**Faculty of Literature, Meiji Gakuin University**

In this study, I attempted to analyze the history and structure of Nagauta music from Kabuki casts programs. In so doing, I examined a database which I have made from approximately 4500 Kabuki casts programs of the Kyoto-Osaka area in the Edo period. From this database, I sampled some leading Nagauta players, and investigated their social networks based on their actual performances.

As a result, I found that Nagauta music expanded in the Kyoto-Osaka area from the middle of Edo period onward; in other words, Nagauta music was one of the major music in the area until the end of Edo period. The analysis of the data also shows that there had been several groups of players according to their rank, and most of the performances were done by players from the same group in the middle of Edo period. However, as the unity of clans of players was tightened in the later period, there were a number of performances by the players of the same clan, not of the same group based on a rank. Moreover, this study illustrates that groups of Nagauta players can be classified into three types depending on its periods, and that Nagauta in the Kyoto-Osaka area has developed in its own way, quite differently from other areas.

#### 1 はじめに

長唄は江戸時代に主に江戸で発展した三味線音楽の一種であり、三味線音楽の中でも歌舞伎との結び付きが強いジャンルである。その活動の多くが江戸を中心に行われていたことから、元来長唄研究は江戸を中心に行われてきており、ごく僅かの演奏者（以下囃子方と称する）の個人研究の他には上方における長唄の歴史や囃子方の動向、組織形態に関する研究解明はこれまでほとんどなされてこなかった[1][2][3]。

長唄研究において従来から基礎資料として用いられているのは、歌詞を記した正本<sup>1</sup>である。江戸で出版された正本（江戸板）は初演の際に作成されることが多く、その表紙には多くの場合、初演の劇場名、曲

名、演目の外題、配役、囃子方名等が記されていることから、長唄研究では基礎資料として扱われてきた。しかし上方板の正本は江戸板のそれと異なり、表紙に興行情報が記載されることが非常に少なく、また正本以外の上演資料の存在も未詳であることが上方の長唄研究が進まない主要原因のひとつであると考えられる。本研究では、上方歌舞伎における長唄の歴史と、そこで活躍した長唄囃子方の組織と変遷を、従来とは全く異なった方法、すなわち役割番付データベースとその統計処理、およびネットワーク分析によって解明することを目的としている。

## 2 基礎資料とデータベースについて

本研究で基礎資料としたのは、歌舞伎上演の際に発行される役割番付である。役割番付（以下番付と称する）は1枚ないしは2枚摺りで、配役を知らせるいわばプログラムのようなものであり、基本的に一興行ごとに発行されるものだった。本研究では国立国会図書館、大阪府立中之島図書館、阪急学園池田文庫、早稲田大学演劇博物館、実践女子大学図書館、関西大学図書館、東京大学国文学研究室に所蔵されている江戸時代の京都と大坂の劇場で上演されたものの番付約18000点中、重複分を省いた約4500点を調査しデータベース化した。データベースに採録した情報は、興行年月、劇場、名代、座本、頭取、板元、演目、役者名、囃子方名の各項目である。江戸時代の正確な歌舞伎上演数は解明されていないので、調査した番付が上演全体のどの程度になるのかは不明である。また番付の残存状況は、時代が新しくなれば残存率が高くなり、古い時代のは残存率が低いという弱点がある。また残存状況は劇場によってもばらつきがある等のことから、番付情報のみでは正確な動向を知ることは不可能である。しかし、記載情報は正本よりも多く、またおそらく正本よりも発行回数ならびに発行部数が多いと考えられること、その他文芸資料よりも上演の記録を克明に示しているという性質から、歴史的な傾向を見るという点では優れているので、本稿では番付を基礎資料とし、さらに役者評判記や各種文芸資料等を補助資料として用いることとした。

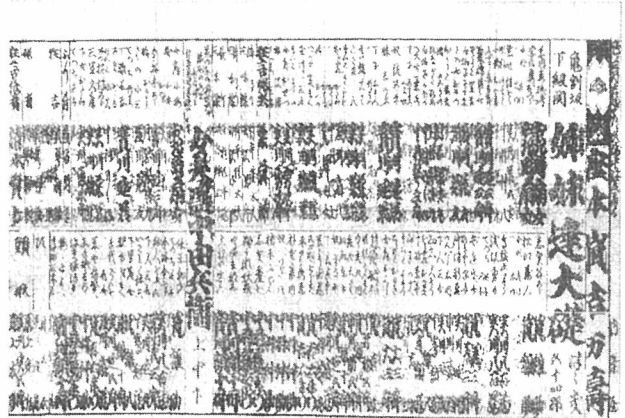


図1 芝居役割番付（著者蔵）

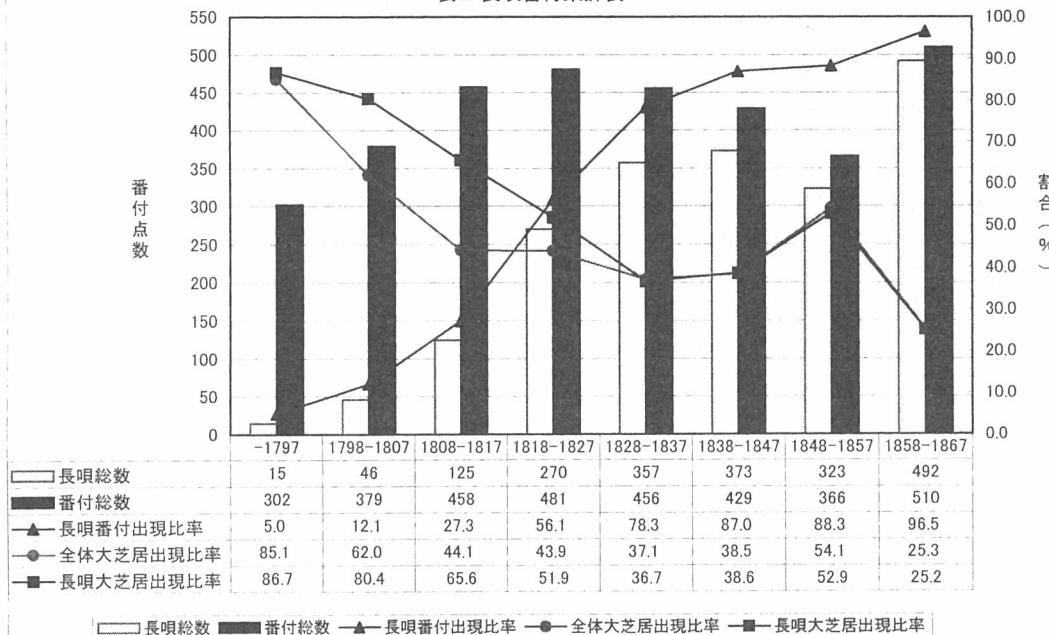
## 3 番付データベースによる長唄の歴史的考察

まずは番付残存状況から上方歌舞伎における長唄の歴史を推察した。管見中での長唄囃子方記載番付の初見は天明5年（1785）5月、大坂若太夫芝居である<sup>2</sup>。これ以降慶応3（1867）年までの番付を、慶応3（1867）年から遡って10年単位に分割し、最初の時期のみ初見から区切り年までの13年間として8期に区分した。この各期の番付点数の動向と長唄が記載された点数の推移を示したのが表1の棒グラフである。番付上の長唄記載数は、第1期は僅か約5%だったが、期を追う毎に増加し、最終的には調査番付の約96.5%に記されるようになる。第7期には数量的には減少するが、この時期は天保の改革の時期にあたり、興行できる劇場が限定されることから全体の番付数が減少したのであり、番付上の長唄記載出現比率（表1、▲折れ線グラフ）でみれば、全体の中で長唄記載番付の占める割合は増加していることがわかる。このように、長唄は初見から常に前の時期を上回る記載率を示している。紙面に限りのある番付に記載される率が上がるということは、上演の際の重要度あるいは注目度が上がるということであり、長唄が上方歌舞伎の上演に必要不可欠になっていく過程が読み取れると考えられる。

## 4 統計処理による長唄使用動向の分析

江戸時代の歌舞伎は、幕府に興行を認められ櫓をあげることができた大芝居と、恒常的な興行という点で正規の許可を得ていない大芝居以外の芝居が存在した。大芝居というのは、いわば官許の芝居であり、そこは著名な役者が出演する最先端の舞台であった。大芝居の芝居は、それ以外の芝居とは明らかに区別されており、一流の役者は大芝居外へは出演しなかった。そのことをふまえると、

表1. 長唄番付集計表



1. 格によって長唄の使用頻度が異なる可能性がある
2. 長唄囃子方も役者と同様に大芝居へ出演する者と他所へ出演する者に大別できる可能性があるの2つの可能性が考えられる。そこでまず、1を検証するために、調査番付のデータを大芝居と大芝居外に分け、長唄記録の大芝居出現比率を分析した(表1、■折れ線グラフ)<sup>3</sup>。

大芝居外の芝居は、時代が下るにしたがって劇場数が増え、興行機会も増加する傾向にある。したがって長唄の大芝居出現比率は、表1の通りおおよそ減少する傾向をみせる。第6期から第7期にかけて大芝居出現比率が増加するのは、この時期に天保の改革が実施され、多くの大芝居外の劇場で興行が禁止されたことによる。また第8期に急激に減少するのは、安政4(1857)年に大芝居外の劇場での興行が解禁され、それ以降大芝居外での芝居興行が非常に流行したことによる。このように、時代の政治的な動向による影響はあるものの、それ以外の意図的な動向は見出せない。長唄の大芝居出現比率を番付全体の大芝居出現比率(表1、●折れ線グラフ)と比較すると、第2期から第4期にかけては番付全体の大芝居出現比率の動向とは多少異なり、大芝居への出現率が高くなっているが、時代が下るほど長唄の番付記載率が高くなるため、結果的には長唄全体の大芝居出現比率は番付全体のそれと大きく乖離することがなかった。つまり、長唄が使用される場の問題としては、大芝居と大芝居外というファクターでは相違はなかったといえる。

### 5 長唄囃子方の統計的分析

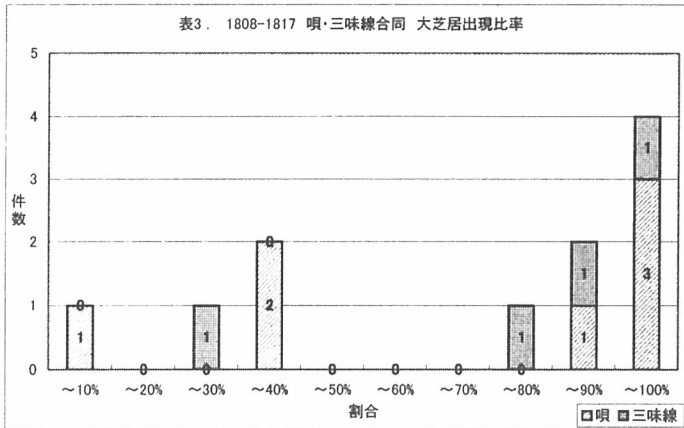
次に2の考察として囃子方個人の出現状況を調査した。まず各期間のうちで10件以上出現した人物を主要囃子方とし、各人の芝居への出演状況を調査して大芝居出現率を検出し10%毎の度数分布表を作成した(ex.表2~表5)。表2は第3期(文化5(1808)年から同14年(1817)年)の唄と三味線のそれぞれの主要囃子方の出演状況と大芝居出現比率であり、これを大芝居出現比率10%毎のどこに属したのかを表した度数分布表が表3である。10~20%、40~80%に属する者はおらず、その分布は40%以下と80%以上に偏っていることがわかる。正規分布の検定を行ってみても、唄、三味線ともに正規性は棄却された。

また表4は第8期(安政5(1858)年-慶応3(1867)年)の主要囃子方の出演状況であり、また表5はそれを10%毎の度数分布表にしたものである。10%以下が非常に多く、50~60%は皆無で、また60~90%に見られるという、やはり偏った分布を示している。こちらも唄、三味線ともに正規分布の検定を行った

表2 1808-1817 主要演奏者出演状況

演奏者	ジャンル	役割	件数	京都	大坂	大芝居	大芝居外	大芝居比率
中村富五郎	長唄	唄	8	8	0	0	8	0.0
竹山豊吉	長唄	唄	9	9	0	3	6	33.3
板東久馬	長唄	唄	6	3	3	2	4	33.3
中村兵治	長唄	唄	12	0	12	10	2	83.3
鈴木亀寿軒	長唄	唄	26	7	19	25	1	96.2
鈴木万里	長唄	唄	32	3	29	32	0	100.0
鈴木左橋	長唄	唄	10	1	9	10	0	100.0
宮本卯之助	長唄	三味線	11	11	0	3	8	27.3
岩崎半次郎	長唄	三味線	7	2	5	5	2	71.4
芳村利八	長唄	三味線	7	1	6	6	1	85.7
杉本為三郎	長唄	三味線	23	3	20	22	1	95.7

ところ、正規性は棄却された。このように、度数分布を行ってみると、その分布は一定の形を保っておらず、偏りがあることがわかる。その偏りから、長唄囃子方は明らかに大芝居に多く出演する大芝居型と、大芝居外に多く



出演する大芝居外型の2系統のグループが抽出できることが分かったのである。つまり、長唄の使用には格による差は見られないが、囃子方の組織としては格によるグループが検出できるという結果になった。

### 6 社会的ネットワーク分析による共演関係考察

5の度数分布による分析結果を受けて、それぞれの囃子方は実際にどのような共演関係を示

表4 1858-1867 主要演奏者出演状況

演奏者	ジャンル	役割	件数	京都	大坂	大芝居	大芝居外	大芝居比率
中村苑四郎	長唄	唄	11	0	11	0	11	0.0
杵屋駒吉	長唄	唄	10	0	10	0	10	0.0
中村勇吉	長唄	唄	34	4	30	3	31	8.8
花房常太郎	長唄	唄	12	12	0	2	10	16.7
花房宗七	長唄	唄	18	15	3	5	13	27.8
花房半七	長唄	唄	53	20	33	15	38	28.3
湖出市十郎	長唄	唄	13	11	2	4	9	30.8
中村成吉	長唄	唄	11	1	10	6	5	54.5
富士田芳蔵	長唄	唄	26	13	13	18	8	69.2
湖出市三郎	長唄	唄	43	12	31	30	13	69.8
富士田藤蔵	長唄	唄	13	6	7	11	2	84.6
中村富五郎	長唄	唄	45	13	32	42	3	93.3
中村兵治	長唄	唄	39	14	26	37	3	94.9
中村勇造	長唄	三味線	11	0	14	0	14	0.0
紀屋音吉	長唄	三味線	10	0	14	0	14	0.0
田中七五三	長唄	三味線	10	4	6	0	10	0.0
杵屋六十郎	長唄	三味線	20	0	20	4	16	20.0
岩崎音吉	長唄	三味線	16	3	13	4	12	25.0
杵屋正陸	長唄	三味線	58	58	0	18	40	31.0
中村新六	長唄	三味線	13	2	11	5	8	38.5
中村新三郎	長唄	三味線	56	2	54	27	29	48.2
田中作太郎	長唄	三味線	13	4	9	7	6	53.8
岩崎熊次郎	長唄	三味線	15	2	13	10	5	66.7
杵屋東陸	長唄	三味線	15	15	0	10	5	66.7
中村音八	長唄	三味線	27	10	17	26	1	96.3

すのかを社会的ネットワーク分析を用いて検討した。

まず、囃子方が同時期の他の主要囃子方の誰と何回共演関係があったのかを調査した (ex. 表6、表7)。表6は第3期の、表7は第8期の主要囃子方の、唄-三味線の共演関係回数表である。唄同士、あるいは三味線同士の関係性を同じ表に入れるとわかりにくくなるので、唄-

三味線のみを抽出したのになっている。これらの表を元に Analytic Technologies 社の netdraw を使用して共演関係図を作成した (ex.図2～図4)。

図2は第3期の主要囃子方の共演関係状況 (表6) を図化したもので、1件以上共演関係のある唄-三味線の囃子方同士を実線で結んだものである。したがって、唄同士、三味線同士の共演関係はこの図では示していない。実線上の数字は共演関係の回数を示している。最初から誰とも関係性を見せない人物が大芝居、大芝居外のどちらのグループにも1名ずつ出現した。一方、共演関係を示した人物のグループを見ると、大芝居、大芝居外のグループにきれいに別れていることがわかる。囃子方の氏名を見ると、例えば中村兵治と中村富五郎のように、同姓同士であっても属するカテゴリが異なると共演関係も異なっていることがわかる。

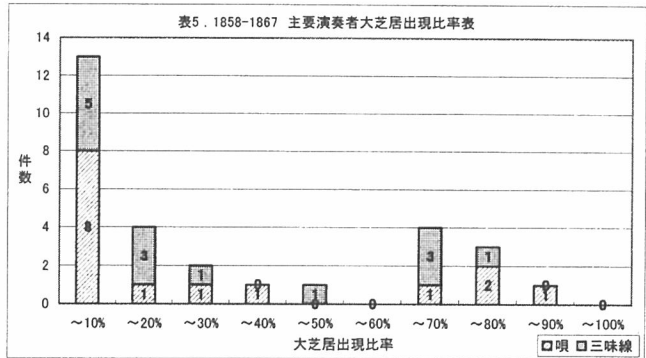


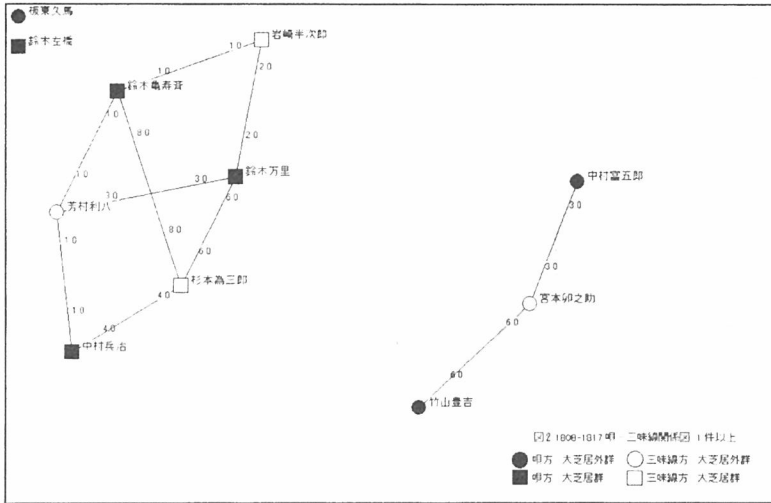
表6. 1808-1817 演奏者共演関係状況 唄-三味線

演奏者	中村富五郎	竹山豊吉	板東久馬	中村兵治	鈴木龜寿齊	鈴木万里	鈴木左橋	宮本卯之助	岩崎半次郎	芳村利八	杉本為三郎
中村富五郎	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0
竹山豊吉	0	0	0	0	0	0	0	0	6	0	0
板東久馬	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中村兵治	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4
鈴木龜寿齊	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	8
鈴木万里	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	6
鈴木左橋	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
宮本卯之助	3	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0
岩崎半次郎	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0
芳村利八	0	0	0	1	1	3	0	0	0	0	0
杉本為三郎	0	0	0	4	8	6	0	0	0	0	0

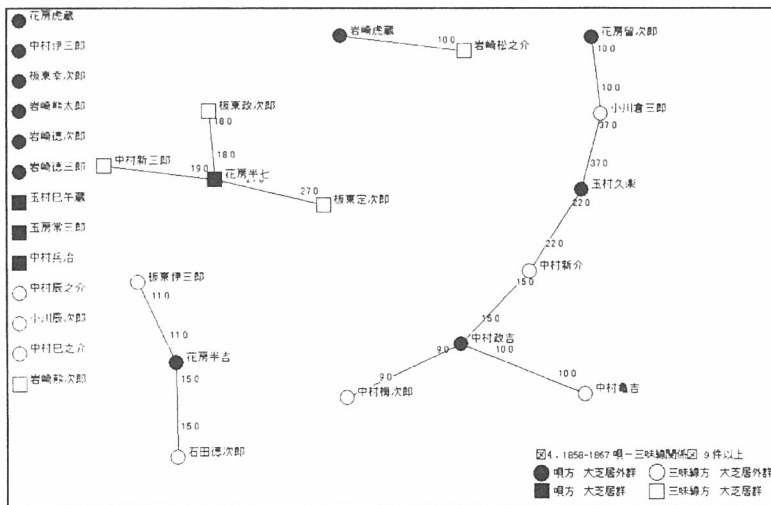
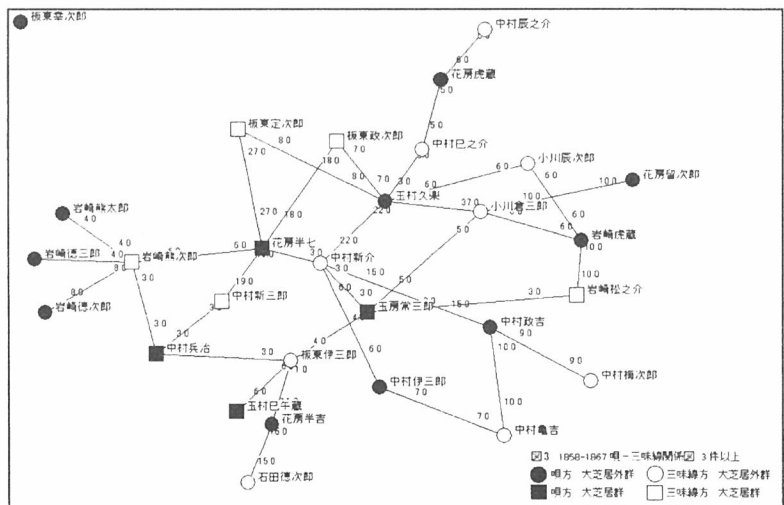
表7. 1858-1867 演奏者共演状況 唄-三味線

演奏者	中村政吉	花房半吉	花房虎蔵	岩崎虎蔵	中村伊三郎	板東幸次郎	花房慶次郎	岩崎徳太郎	五村久康	岩崎徳次郎	岩崎徳三郎	五村巳半蔵	五藤三郎	花房半七	中村兵治	石田徳次郎	中村梅次郎	中村龜吉	中村新之介	小川善三郎	小川高次郎	
中村政吉	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	10	2	0	0
花房半吉	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15	0	0	0	0	0	0
花房虎蔵	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0	0
岩崎虎蔵	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	8
中村伊三郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0
板東幸次郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
花房慶次郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	0
岩崎徳太郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
五村久康	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
岩崎徳次郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	37	8
岩崎徳三郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
五村巳半蔵	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
五藤三郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
花房半七	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中村兵治	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
石田徳次郎	0	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中村梅次郎	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中村龜吉	10	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中村新之介	2	0	8	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
小川善三郎	0	0	0	8	0	0	10	0	37	0	0	0	0	5	2	0	0	0	0	0	0	0
小川高次郎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中村新介	15	0	0	0	6	11	0	9	22	0	0	0	0	3	3	11	0	0	0	0	0	0
中村巳之介	0	0	5	0	0	0	0	0	1	3	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
板東幸三郎	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	4	2	3	0	0	0	0	0	0	0
岩崎徳次郎	0	0	0	0	0	0	0	4	0	8	4	0	1	6	3	0	0	0	0	0	0	0
板東政次郎	0	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	0	18	2	0	0	0	0	0	0	0
板東定次郎	0	0	0	0	1	0	0	0	8	1	0	0	2	27	2	0	0	0	0	0	0	0
岩崎松之介	2	0	0	10	0	0	0	0	1	0	0	0	0	3	1	0	0	0	0	0	0	0
中村新三郎	0	0	0	0	2	0	0	0	1	1	0	0	0	2	19	3	0	0	0	0	0	0

図3は第8期の主要囃子方共演関係状況 (表7) を図化したもので、同様に唄-三味線の共演関係図である。この期は主要囃子方が多いため、比較的わかりやすい共演回数3件以上の共演関係図を掲載した。この図を漠然と見ると、大芝居群に属した者同士、あるいは大芝居外群に属した者同士のまとまりがみられるが、その人物名を注意して追っていくとまた別のファクターのまとまりを検出することができる。右下、中村政吉、中村伊三郎の唄方に対し、三味線方の中村梅次郎、中村龜吉、中村新介が関係するなど、同姓グループの存在を示唆する関係性が随所に見られるのである。また例えば左の岩崎熊太郎、岩崎徳三郎、岩崎徳次郎という大芝居外群に属する唄方と岩崎熊次郎という大芝居群に属する三味線方の共演関係



松之介のように格を超えて強い共演関係を示す同姓の囃子方が現れている。また下方では、同群同士ではあるが、大芝居外群の唄方である中村政吉と大芝居外群の三味線方である中村新介、中村亀吉、中村梅次郎という同姓のグループが見られる。また一方では、9件まで関係を進めると、比較的



のように、格のグループを超えて、同姓同士の共演関係を示す事例も確認できた。

図4は、図3と同じ第8期の共演関係図であるが、共演関係の回数を9件以上にしたものである。共演回数を上げることで共演関係図はかなり整理されるが、ここでも中央上方の大芝居外群の唄方である岩崎虎蔵と大芝居群の三味線方である岩崎

が目立つようになっていることもわかる。おそらくこのように共演回数を上げることでその時代の中核を担う囃子方が検出できると考えられる。つまり、図4で関係図上に残っている囃子方はこの時期の中核の囃子方であり、それぞれ大芝居群、大芝居外群のリーダー的存在であるといえるだろう。このように、各時期で主要囃子方を抽出し、共演関係図を作成すると

いう、社会的ネットワーク分析を行うと、以下のことが判明する。



1. 基本的に大芝居群、大芝居外群に別れ、同群同士で関係性を見せる。
2. 共演関係回数を上げていくとその時代の中核を担ったであろう囃子方が抽出される。
3. 第4期までは、格のグループの前提を違えることなく、同グループ内で共演関係を示す。
4. 第5期以降は格のグループを超えた共演関係を示す者が出現する。
5. 格のグループを超えて共演関係を示すのは、同姓であることが多い。

以上、ネットワーク分析から長唄囃子方の組織形態が検出できたのであるが、もう一步進めて次に長唄囃子方の同姓一門の動向を検討する。

## 7 長唄囃子方の動向

ネットワーク分析によって判明した、第5期以降になって見えてくる同姓としての組織をもう少し具体的な形で考えていくために、囃子方の姓に着目しその動向を調査してみた。第1期から第8期まで、主要囃子方としてあげられた囃子方の姓をカウントし、その結果を一覧表にしたのが表8である。この際、同一人物が時期を跨いで出現していてもそれぞれの時期で1カウントとした。したがってこの数値は全体の総人数とは直結しない。

表8. 主要演奏者姓別一覧

	-1797	1798-1897	1808-1817	1818-1827	1828-1837	1838-1847	1848-1857	1858-1867	姓別合計	唄	三味線
鈴木	1	2	3	2	1	0	0	0	9	9	0
中村	1	1	2	3	6	9	8	9	39	22	17
竹山	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0
板東	0	0	1	0	0	0	1	4	6	2	4
湖出	0	0	0	4	5	2	1	0	12	12	0
田中	0	0	0	1	2	2	1	0	6	3	3
芳村	0	0	1	0	1	0	0	0	2	1	1
富士田	0	0	0	0	0	2	1	0	3	3	0
花房	0	0	0	0	0	3	4	4	11	11	0
杵屋	0	0	0	0	3	4	5	0	12	2	10
玉村	0	0	0	0	0	0	2	3	5	5	0
玉房	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0
岩崎	0	0	1	0	0	2	1	6	10	4	6
杉本	0	1	1	0	0	0	0	0	2	0	2
宮本	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1
紀屋	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1
小川	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	2
石田	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1
年代別合計	2	4	11	10	18	25	24	30	124	75	48
唄	2	3	7	9	13	13	13	15	75		
三味線	0	1	4	1	5	12	11	14	48		

この表を見ると、姓の出現時期やその数値の推移によってその姓の動向が分かる。それらを整理した結果、出現の開始時期によって3つのパターンに分けられた。すなわち、第1期あるいはその近辺の期から出現する初期型の姓、第4期～第5期頃に出現する中期型の姓、第6期から第7期頃に出現する後期型の姓の3パターンである。さらにその動向を見ていくと、初期型は第5期頃を境に衰退する姓と全期を通して活躍する姓に別れた。また中期型は出現から2期ほどは勢力を増すが、次第に衰退し、第7期頃でその活躍を終えるパターンを取ることが判明した。後期型はその出現から第8期までにかけて、短いながらも勢力を強めていく過程が見出せた。そして、それらの姓をよく調査したところ、初期型の姓は、江戸で発生し、上方に上ってきた姓で、おおもとの江戸ではそれ以降それほど活躍していない、あるいはほぼ残っていない姓であった。中期型の姓は同じく江戸で発生した姓であるが、初期型と異なるのは、中期型の姓は江戸長唄界のなかでも代表的な姓であることである。また、後期型の姓は、江戸にはまったく存在しない姓であることが判明した。これらの分析結果から、以下のような点が推測できる。

1. 上方の長唄創生期に江戸から長唄の囃子方が上ってきて初期型の姓の一門を形成した。
2. 初期型の姓は第4期頃まで精力的に活躍するも、第5期頃を境に衰退する。
3. 第4期頃を境に、江戸で活躍している一門の者が上ってきて中期型の一門を形成した。

4. しかし中期型の姓はそれほど長期に活躍することもなく、第8期には出現しなくなる。
5. 第6期から第7期にかけて、江戸では存在しない姓の囃子方が出現し、後期型を形成した。
6. 後期型の姓は第8期に勢力を拡大する。

以上から、初期型の姓が江戸から上り、上方歌舞伎界で長唄の演奏が開始され、上方における長唄の地盤を形成し、その役目を終える第5期以降に衰退、一方その頃江戸で活躍していた中期型の姓が江戸から上り活躍するが、江戸とは関係のない後期型の姓の出現を境に急速に衰退、後期型は上方独自の長唄として形成し、幕末まで勢力を拡大し続けたという、上方長唄界の動向が推測できる結果となった。このことから、上方の長唄界は第5期頃に上方独自の音楽としての基本型を形成し終え、以後江戸からの輸入音楽ではなく、上方で展開していく、上方歌舞伎の主要音楽の一種として発展していったと推定するに至った。

## 8 まとめ

以上、様々な分析方法を用いることによって次のような上方長唄界の動向が判明した。

1. 上方歌舞伎における長唄は、その出現から時期を追う毎に勢力を拡大していく
2. 囃子方は格というファクターでグループを形成し、概ねその枠の中で共演をしていた
3. 中期以降にはそれとは別に同姓の一門というファクターが出現した
4. 時に格という前提を超えて共演関係を示す例も検出できた
5. 共演関係を突き詰めていくと、その時期の中核を成す囃子方が抽出できた
6. 上方における長唄界が初期、中期、後期に分けられた
7. 初期には江戸から上ってきた囃子方が長唄を上方歌舞伎に定着させた
8. 中期にやはり江戸から囃子方が上ってきて長唄界を展開したが後期に至って衰退した
9. 後期に上方独自の長唄囃子方が出現し、上方の長唄界をリードしていった
10. 以上のことから、上方の長唄は江戸からもたらされるが、中期に至って定着し、それ以後上方の長唄文化として独自の発展をとげたと推定できる

1は番付点数の統計処理、2～5は囃子方の度数分析及び共演関係のネットワーク分析、6～9は姓の統計処理によって判明したものである。これらの結果は、番付を並べて眺めただけでは決して得られなかったことであり、コンピュータを使用して大量の番付記載情報をデータベース化すること、またそれを利用して度数分析、ネットワーク分析等を行うという、この分野では用いられたことのない、新たな分析方法を用いることによって初めて明らかにできたことである。またそれによって歌舞伎や演奏者研究にもデータベースならびに統計的方法論が有効であることが実証されたと考える。

## 謝辞

本研究を進めるにあたってご指導いただきました国際日本文化研究センター研究部山田奨治助教授、光田和伸助教授、笠谷和比古教授、長唄囃子方についてご教示いただきました稀音家義丸先生、研究の方向性をご教示くださいました早稲田大学内田美樹子教授、ご助言いただきました諸先生方に深謝いたします。

<sup>1</sup> 歌詞を記した長唄の楽譜。唄方が演奏の際に見る物であり、三味線方は用いないので、基本的には歌詞が記されるのみで、三味線の旋律は記されない。まれに文字譜として旋律名が記されることがある。

<sup>2</sup> 「長唄」が記される前に「大坂長歌」としての記載が元文5(1740)年以降数点存在するが、いわゆる「長唄」とは異なるジャンルとして、長唄としてはカウントしない。またここであげた天明5(1795)年の番付は囃子方名が明らかに長唄囃子方であるという意味における初見であり、番付上「長唄」としての囃子方の記載は、管見中では寛政4(1792)年1月大坂中の芝居の番付が初見である。

<sup>3</sup> 上方において大芝居とそれ以外の分割は非常に複雑で難しい問題である。ここでは仮に劇場で分割し、大坂角座、中座、京都の四条北側、四条南側を大芝居、それ以外の劇場を大芝居外とした。

## 参考文献

- [1] 岩出閑雲「鈴木万里」上方郷土研究会編『上方』第106号(創元社、1939.9) pp.20-25
- [2] 川崎市蔵「湖出金四郎と市十郎について」『三味線楽』第5巻11号(三味線文化譜楽会、1936) pp.42-46
- [3] 稀音家義丸「湖出市十郎の代々」『長唄雑綴』(稀音家義丸、2000) pp.68-89