

## 徳川吉宗の享保改革と豊後節取締り問題をめぐる一考察

笠谷和比古

はじめに——豊後節の解禁と停止の問題をめぐる研究史

徳川時代のちようど中頃にあたる一七三〇年代、年号で言えば享保から元文に変わろうとする時期（享保二十一年〓元文一年〓一七三六年）、江戸では上方からもたらされた新しい浄瑠璃音楽が一世を風靡し、江戸の街は異様な熱狂に包まれていた。すなわち京の浄瑠璃大夫、宮古路豊後掾によって語られる豊後節浄瑠璃と、それをめぐる政治的・社会的な沸騰状況であった。

豊後節は徳川時代における音楽の世界で重要な役割を果たしている。それは一八世紀前半の享保・元文年間（二七二六〓四〇）に活躍した宮古路豊後掾によって創始された浄瑠璃節の一派であり、上方および名古屋・江戸を中心として広く流行し、のちそこから常磐津、富本、新内、清元、宮園などのいわゆる豊後系浄瑠璃の諸流を

生み出すことによつて、今日に至るまで邦楽の世界において絶大な影響力をもつ一群の音楽の源流としての位置を占めている。

義大夫、長唄とならんで近世の三大音楽の一郭をなす豊後節であるが、しかしながら豊後節と宮古路豊後掾が徳川社会の中でたどることとなった過酷な運命は、前二者とは比すべくもなかった。

享保の末年、上方から始まって江戸に伝えられた豊後節は、心中色恋沙汰を艶やかな節廻しで語つて江戸の士庶の心を捉えるにいたり、うら若い男女が豊後節の稽古所に相集い、街中を人目もはばからずこれを口ずさんで歩行するなど、熱狂にも似た流行の様相を呈していた。

これは当然にも享保改革の下、風俗の取締りを推し進めていた幕府の忌諱に触れ、豊後節は禁圧の処分を蒙ることとなる。しかしながら豊後掾の弟子の宮古路文字大夫は、その姓を宮古路から常磐津

と改めて活動を続けることにより、常磐津節の流祖として江戸の音曲界で確固たる地歩を占めていくものとされている。

豊後節をめぐる概要はだいたい以上のように理解されており、音楽史の概説的な記述も多くはそうした形でなされるのが常である。しかしながらこの問題を立ち入って仔細に検討するならば、事態は決してそのような単純なものではなくて、豊後節に対する政治権力の禁圧と許容をめぐる施策の度重なる交替はきわめて複雑な様相を呈しており、専門研究者にとつてさえも容易には問題解決を許さないような困難さ突きつけていることを認識するに至る。<sup>(1)</sup>

豊後節の禁圧と解禁をめぐる問題は複雑な事情のもとにあり、先行諸研究を閲したときにも、そこには名状しがたい不可解さがわかまっております、いづれも割り切れない思いを残しながら議論が終始しているかのごとくなのである。

これは論者の責任であるよりは、本問題をめぐる独特の性格に起因しているところが多く、禁圧と解禁を重ねつつ複雑な形をとりながら継起していく諸々の事象は、政治権力と芸能との葛藤にみちた諸関係を考察することを課題とする本稿にとつて興味深い素材を提供してくれるものとなっている。

先ず、豊後節から常磐津節への転換をめぐる問題についての標準的な理解は先述のとおりであるが、立ち入って検討すると、その不十分さにただちに気づくことになる。

まず第一に宮古路の姓を捨て、豊後節を常磐津節と改めることによつて幕府の宥免を得たとする点であるが、寛保三(二七四三)年に文字太夫が江戸中村座に再登場したときには従来通りに「宮古路文字太夫」の名で出ており、「常磐津」に改めるのはそれより遅れること四年の延享四(一七四七)年になつてからのことである。しかもその改名も初めは「関東文字太夫」を名乗つており、町奉行所から「関東」の名称使用の僭越を叱責されたのちに「常磐津」(当初は「常盤津」)に改めた由であつて、この改名の次第に見られる雰囲気は、とても禁圧された豊後節の再開宥免を求めての行為とは思われない。

そもそもそれ以前の問題として、男女の恋情をあらわに表現する豊後節は早くより淫風の音曲と見なされ、しかも幕府が固く禁ずる心中物を語るどころからして享保一六(二七三二)年には、名指しで取締りの対象となつており、江戸での上演が厳しく禁圧されていたのである。それにも拘わらず、中村座を始めとする江戸三座の大芝居において、豊後節も宮古路豊後掾の作品である心中浄瑠璃<sup>ひづり</sup>「月連理<sup>づまれり</sup>戀」も堂々と上演されている事実を、いったいどのようにに理解すればよいのかという根本的な疑問が横たわつていたのである。

つまり豊後節と宮古路豊後掾をめぐる一連の事態は、禁圧、上演、再度の禁圧、再開上演という経緯をたどっているわけであり、この一連の経緯をとおして、豊後節—常磐津節が近世芸能の世界におい

ていかなる地歩を占めるに至り、いかなる意義を担っていたか、そして徳川吉宗の指導する幕府享保改革はこの音曲問題に対してどのような性格の政治作用を及ぼしていたのか、さらには本問題への対応をとおして表出されてくる幕府享保改革の歴史的意義とはどのようなものであったのかという本質的な問題を究明するためにも、この複雑な過程をいかに整合的に理解しうるかが問われるのである。

そこでこの豊後節の解停はなに故に、そしてどのような経緯をたどって実現したのかについての説明が、改めて施されなければならない。

『江戸豊後浄瑠璃史』の著者岩沙慎一氏は、この問題をもつばら豊後節を取り巻く当時の音曲世界の環境という観点から説明されている。<sup>②</sup>すなわち江戸において一世を風靡した豊後節に対しては、既存の河東節・一中節・義大夫節といった浄瑠璃諸派が反感を抱き、彼らの運動が豊後節停禁の政策を引き出したということ。しかし豊後節の支援者と見られる劇通の幕臣原武太夫（三弦の岡安原富。幕府御留守居方与力）らの尽力によって、これら諸流をなだめるなどの措置を施すことで豊後節の復活に途を拓いたものではないかとする解釈を示されている。

原武太夫がこの江戸の音曲界において、どの程度の発言力と指導力を有していたかについては、筆者は判断を控えなければならぬけれども、しかしながら豊後節の禁止がこれら浄瑠璃諸派の反目に

出て、幕府をつき動かしたことによるという認識そのものについては、やはり難色を示さざるを得ないであろう。禁庄の本筋は、音曲世界の勢力争いではなく、幕府の風俗取締りという政治方針に求めなければならないからである。

従ってまた既存の音曲諸派が軟化したからといって、それが豊後節の解停につながったという理解に対しても疑義を呈さずにはできません。もとより幕臣原武太夫が音曲世界ではなく、町奉行や幕閣などの要路に働きかけて解禁に導いたということならば、これは別途に検討する余地があるとは思っているのであるが。

宮古路豊後掾の音曲、およびそれから派生した常磐津、富本、新内など豊後系浄瑠璃に関する諸史料を広く蒐集、整備され、今日の豊後節研究の基礎を築きあげられた竹内道敬氏は、豊後掾による「睦月連理櫓」の江戸上演が実現したのは、尾張藩主徳川宗春が豊後掾の後ろ盾となって幕府に対して働きかけた結果であるという理解を示されている。<sup>③</sup>それは豊後節の江戸上演時期が徳川宗春の活動期と重なっており、宗春が前述の幕臣にして劇通の原武太夫と親しい関係にあったこと、そして豊後節に対して再度の禁止令の出された元文四（一七三九）年とは、宗春が幕府から譴責を受けて処罰隠居を被った時期に他ならぬことなどがその根拠とされている。しかしながら、吉宗と宗春との対立はすでに長きにわたることであつて、宗春が享保一六年に尾張藩主の地位について豪奢な振る舞

いを行い、芝居町の積極繁栄策を講じはじめた直後より生じている。幕府よりは翌一七年に尾張藩に対して警告の意味を込めた尋問使が派遣されている。それに対する宗春の回答が文書として残されているが、表面には恭順の言をならべながらも、幕府の儉約政策を揶揄する底意が露骨な文面であり、吉宗および幕閣をいたく刺激する内容のものとなっている<sup>(4)</sup>。

このように尾張の宗春と吉宗および幕府との確執には根深いものがあり、宗春の後援と働きかけによって豊後節の江戸上演が実現したという理解は困難なように思われる。

しかし反面、豊後節に対する再度の禁止令が元文四（二七三九）年に出されている点については、これが同年正月に幕府によって断行された宗春に対する処罰隠居という措置に影響されたものと捉えるのは至当であり、この両者の間に因果関係を想定することは首肯されるものと考ええる。

また竹内氏は、豊後節の二度目の解禁の理由については、これをもつぱら元文五年の宮古路豊後掾の死に求められている。しかしながら豊後節停禁（二度目の禁圧）の魁けをなした、元文元年の市村座「小夜中山浅間獄」の上演中止事件のおりに出演していたのは豊後掾ではなく弟子の文字太夫の方であったこと。しかも文字太夫のいでたち、すなわちその文金風と呼ばれる髪形や、しどけない衣装の着こなし、そして淫声と称せられた豊後節の音曲そのものが幕府

当局の忌諱に触れていたのだから、豊後掾ひとりの死をもって豊後節の解禁（二度目の）を説明するのは片落ちの感を否めないように思われる。依然として豊後節の解禁が、この文字太夫の代に何故になされたかが大いに不審なのである。

研究の時期が前後するけれども、この豊後節の禁圧と解停の問題に強い関心をもつて詳論を展開した今一人の人物は、江戸文化史の泰斗、三田村鳶魚である。

鳶魚翁は「豊後節雑記」および「豊後節の解停」の二篇の論考を著して、この問題を詳述している。翁はこの重要かつ不可解な問題を歴史学も国文学においても等閑に付しているのは誠にいぶかしいこととして、以下のように議論を展開する。

その最初の論考「豊後節雑記」<sup>(5)</sup>の眼目は、豊後節の禁圧と解停に絡んで重要な位置にある宮古路文字太夫なる人物は、実は二人いたるところにある。すなわち『江戸節根元記』の記述に基づいて、後の文字太夫は京都の位牌屋文右衛門であり常磐津の流祖となった人物であるが、彼は豊後節の解停後に江戸に現れており、それは豊後節停禁のきっかけをなした豊後掾の直弟子（あるいは養子ともいふ）の文字太夫とは別人であるというのである。

この別人説もやや奇怪であるが、第二の「豊後節の解停」<sup>(6)</sup>の議論は更に問題が多いかに見える。それは豊後節の禁止措置そのものの存在を疑う論調となっているのである。

すなわち豊後節の禁令というのは元文四（一七三九）年一〇月になって初めて出されたものであること、それも正式の幕府の法度としてではなく、町年寄を通した諭旨といった体裁であること、そして宮地・広小路において稼業で語る者は禁止の対象外という性格のものであったこと。禁止の諭旨は翌年にも再達されたけれども、その翌年寛保元（一七四一）年九月の市村座の公演にはこの宮古路一門が名を連ねており、文字太夫も翌二年正月の中村座で晴れの舞台を勤めていることなどからして、豊後節に対しては諭旨がなされた程度で禁圧などは存在しなかつたのであり、一般風俗に対する影響を戒めたまでのことに過ぎなかつたとされている。

この両論考は一見すれば明らかのように、相互に矛盾する内容のものとなっている。豊後節の禁圧―解禁という過程が無いのであれば、豊後掾の直弟子の文字太夫の他に同じ名乗りをする別人が同時に出現するというのも合点のゆかぬことである。文字太夫が二人いるというのは、豊後節がいったん中断の憂き目に逢ったという理解を前提にしなければ意味をなさない話であろう。

今日の観点からするならば、文字太夫は豊後掾の直弟子の一人があるのみで問題はない。また豊後節の禁圧はやはり事実であつて、後に詳述するように享保一六（一七三一）年の最初の禁令においては、中村座以下の大芝居ならびに小芝居に対して、豊後節を名指しの上で、その関係者の出演禁止を厳しく申し渡しているのである。

さらに岩沙氏の考証によるならば鳶魚翁が依拠した『近世邦楽年表』の記事は誤りで、元文四（一七三九）年から寛保三（一七四三）年秋までの足掛け五ヶ年の間、宮古路一門の江戸歌舞伎三座への出演は見られないということ、この逼塞の期間、宮古路文字太夫は都千中の社中に隠れて都常太夫豊中と名を改めていた由である。<sup>1)</sup>

このように見るならば鳶魚説は、結果的には、そのいずれをも採ることはできないのであるが、それを単なる虚妄の説と片付けてしまふことは、この問題の核心から眼をそらすこととなる。鳶魚翁がかくも執拗に紙幅を費やして、いささか強引な議論を展開しているのは、この豊後節の禁圧と解禁との中に横たわっている一筋縄では捉えがたいような不可解さの故であり、鳶魚説の奇怪さは、むしろ翁の問題を突き詰めようとする誠実な研究態度のあらわれと解さなければならぬのである。

この事件は同じく芝居取締り問題であっても、絵島・生島事件や天保改革における劇場移転のように、問題の所在と輪郭の明瞭な事柄ではない。それはそもそも一体いかなる性格の事件であり、幕府はこの事件において何を目的として関与し、どのような権力作用を及ぼし、かつ豊後節をどのように改変したというのか、また豊後節―常磐津節はその政治作用の結果として、いったいどのような状態に置かれ、あるいは追い込まれたというのであろうか。

本問題をめぐっては、このような根本的な事実関係それ自体が不

明、不可解であるという特異な状態を示しているのである。非常に珍しいことではあるが、それが本問題の解明を困難にしており、自余の諸問題とは異なる固有の事情をなしているのである。

本問題を徹底的に論究するためには、最も根本的な基礎的事実関係の再検討を施す必要がある。豊後節をめぐる事実および事実関係を、歴史の推移のままに確認する作業からはじめよう。

#### 一 豊後節の禁庄と解禁をめぐる徳川幕府の施策

宮古路豊後掾ははじめ一中節の流祖都一中に師事し、都国太夫半中と号し、のち宮古路国太夫と改め、一中節をことごとく和らげて新たに一流を語り出し、享保三（一七一八）年に大坂竹本座に出演して「博多小女郎浪枕」をかたり、それより彼の浄瑠璃は国太夫節として諸国に聞こえた。

この国太夫は京・大坂を中心に上方方面で活躍し、享保一四、五年頃に受領して豊後掾を名乗る（「豊後掾」を正式に名乗るのは後述の江戸滞在期間だけであり、それ以外の時期は「豊後」とのみ称していたとする説も有力である）。豊後掾は江戸下りの前に、尾張名古屋の芝居において出語りをしていたが、たまたま滞在中に同地で生じた心中未遂事件を題材として、彼の代表作となる「睦月連理戀」を書き上げた。

この心中事件は享保一八（一七三三）年一月のことであり、そ

れを豊後掾が語ったのは翌一九年正月の名古屋袋町黄金薬師芝居の正月興行においてであった。時に尾張名古屋は、幕府の儉約政策に公然と異を唱える徳川宗春によって推し進められていた積極繁栄策のただ中にあり、名古屋の芝居町では幕府禁制の心中物もおおっぱらに上演されており、この豊後掾の新作浄瑠璃もまた大いに好評を博していたのである。

さて豊後掾は享保一九年三月頃まで名古屋に滞在し、同年九月に江戸に移り葺屋町河岸播磨という小芝居で「睦月連理戀」を語って世人の賞賛を得た。そしてついに翌享保二〇年七月には江戸歌舞伎三座の筆頭格である中村座で「睦月連理戀」が上演される運びとなり、豊後掾自身の出語りで演ぜられて大当りをとったことが知られている。<sup>(8)</sup>

豊後掾の直弟子にしてその養子とも言われる宮古路文字太夫が江戸に下ったのもこの時期で、享保一九年に師の豊後掾と江戸で落ち合つて、同年の播磨芝居に出演している。文字太夫は元文元（一七三六）年正月からはタテの浄瑠璃太夫として市村座に出演している。ところで江戸における豊後節の流行はそれより先、豊後掾がいまだ江戸に至らぬ享保一六年頃にはすでに盛んになっていた模様で、同年一月二三日には町年寄喜多村役所へ中村座の勘三郎ら芝居町の座主たち八名が召し出されて、次のように豊後節の禁止令が伝達された。<sup>(9)</sup>

一、此頃より市中において宮古路節浄瑠璃、又は豊後節と唱へ指南所等を構へ、男女相つとひ候儀、風儀にも掛り不宜敷に付、令停止候、右に付、其方共芝居並小芝居等に至るまで、右浄瑠璃業之者ども出し候儀、以来不相成旨、奉行所より御沙汰に付、此旨可相心得旨被申渡、勘三郎外二座並小芝居源太郎外三人、御受書差出候事

すなわち、近年、豊後節が江戸市中で流行し、その稽古をなす指南所に男女が参集して風儀を乱しているのをこれを禁止させること。あわせて豊後節の浄瑠璃語りの者は歌舞伎三座はもとより、小芝居にいたるまで出演することを禁ずる旨が町奉行所より命ぜられた由である。

この町奉行所からの禁止申渡しの措置を考えると、如上の宮古路豊後掾たちの江戸での興行は理解しえなくなってしまう。そこでこれまでの研究史では、この享保一六年の禁止令の問題と豊後掾の出演との間の事実関係にはあまり立ち入らないで、漠然と豊後節はたびたび禁止されていたとか、あるいは鳶魚翁のように元文四年以前にはその禁令などは存在していなかったのだという強引な議論になつてしまふのであるが、むしろ享保一六年の禁令は回避せずに充分に考慮に入れて捉えたほうが、豊後節の禁圧―解禁の問題の全体の

流れの理解のためには適切であるように思われる。

享保一六年の禁令と、同一九年からの豊後掾たちの江戸での活動との関連をどのように理解するかということであるが、結論的に言うると、私見では享保一八年から同二〇年頃にかけて幕府の芝居政策に大きな転換があつたという理解を抱いている。

すなわち享保一五年六月に幕府勝手掛老中の水野忠之が退任すると、人心も刷新されて、緊縮と取締り一辺倒であつた幕府享保改革の政治も様相を変じていく。<sup>(10)</sup> 本稿の主題である幕府の芝居政策の面でも変化の兆しが見えはじめ、これまで再興願いごとごとく却下されていた浄瑠璃芝居の土佐掾橋正勝（土佐太夫虎之助）や、和泉太夫の操芝居が順次再興される。<sup>(11)</sup>

そしてこの流れの中で絵島事件以来、停止状態におかれていた市中各地の宮地芝居の再興も検討の対象になっていく。江戸全域にわたる宮地芝居の再興問題は、この時期における芝居問題での最大の課題であつたのだが、これらも土佐太夫に準じて再興すべきかとの意見が、享保一五年一二月に町奉行の大岡忠相・諏訪頼篤の連名で幕閣に提議されている。<sup>(12)</sup>

しかしながらこの提議は却下され、なおしばらく引締め政策の基調は持続されているのであるが、同一八年から二〇年にかけて、豊竹肥前掾の堺町における浄瑠璃芝居の興行出願、大薩摩出雲太夫の操座取立て出願、結城孫三郎の堺町での人形操芝居再興出願などが

相次いで許可され、そしてそれらの動向を受ける形で、同二〇年一〇月には長年にわたる懸案であった、芝神明芝居座元江戸七太夫ら宮地芝居一六ヶ所の興行が、町奉行大岡忠相から「百日芝居」として許可されるに至っている。<sup>(13)</sup>

すなわち享保改革前期に行われていた演劇に対する取締り一辺倒の政策は、様相を変じて大幅な緩和政策に移行していることが見て取れるのである。幕府享保改革の風俗政策と言うと、どうしても尾張藩における徳川宗春の下でのそれが常軌を逸するばかりに華やかであるために、そちらに眼を奪われて、対比的に幕府の演劇政策を儉約基調の取締り一辺倒という構図で捉えてしまいがちなのであるが、幕府の政策態度そのものの推移を注意深く観察するならば、そこに大きな基調の変化を認めることができるのである。

この点を踏まえて一連の事態を解釈するならば、次のような仮説的理解が可能となる。すなわち享保一六年の豊後節禁令は、享保前期の引締め基調の流れを受け継ぐ中で発令されたものであり、豊後節の完全禁止がそこでの命令内容となっている。

さて豊後掾たちが江戸に下って活動を始めたころは、ちょうど幕府が演劇問題において緩和政策に転じつつあった時期であり、従って享保一六年の禁令にも拘らず、それに捉われることなく自由に活動しえたものであろう。

そして先述の宮地芝居の再興取り立てをふくむ、芝居・操座の再

興問題に終始関わっていたのが南町奉行大岡忠相であったことを考慮するならば、豊後節浄瑠璃の上演容認をふくむ一連の緩和政策を推し進めていたのは、大岡その人であった可能性が高いように思われる。ただし江戸町政の現場に関わっている町奉行大岡にとつては、芝居関係者の生業なまわという問題に対して無関心ではおられないということ、また演劇問題において緊縮、取締り一辺倒の政策では江戸の町から活気が失われて衰微するのみであり、沈滞する経済・社会状況を活性化するためにも緩和策を実施することは不可欠と感じられていたのであろう。

## 二 豊後節の再度の禁圧にいたる事情と幕府の政策態度

しかしながらこのようにして、江戸三座の大芝居において豊後掾自身の出語り（文字太夫も豊後掾のワキとして出演）が実現し、晴れて江戸市民の前にその全貌を披露することを得た豊後節であったが、それは再び禁圧の憂き目を見ることとなる。

かねて懸念されていたことではあったが、豊後節浄瑠璃が大々的に上演されるや、江戸の町人、武士・旗本・高級役人の別を問わず、人みな艶やかな情感に満ちあふれた豊後節の音曲的魅力に感溺してしまい、虚構と現実との境を見失う中で心中・駆け落ち・不義・密通が横行し、一般庶民のみならず旗本・高級役人の奥向きまで巻き込む形で、收拾不能な状態に陥っていった。



儒者の太宰春台は、その著『独語』の中でそのあり様を慨嘆して次のように記している。<sup>(14)</sup>

「此の浄瑠璃盛に行はれてより此の方、江戸の男女淫奔すること数を知らず、元文の年に及びては、士大夫の族はいふに及ばず、貴き官人の中にも人の女に通じ、或は妻を盗まれ、親族の中にて姦通するたぐひ、いくらといふ数を知らず」と。儒者の立場からは目を覆うばかりの風俗紊乱の惨状であった。

豊後節の異常な熱狂が江戸の市中で猖獗をきわめていた折から、元文元年正月より市村座で興行していた宮古路文字太夫出演の「小夜中山浅間嶽」が、三月になつて北町奉行稻生正武の命によつて差し止められるという事態が勃発した。<sup>(15)</sup>

しかしながらこの問題の決着は同年九月まで持ち越されることとなり、同月に発表されたその最終処分は、文字太夫出演になる豊後節の芝居興行は差し支えなしとされ、他方では太夫が自宅において素人に浄瑠璃稽古をなすことは禁止されるという内容であった。<sup>(16)</sup>

町奉行稻生による上演差し止めはさることながら、それに対してやや意外の感のある処分内容であるが、これもこの時期における緩和基調への転換という幕府演劇政策の変容の見通しの中で捉えてみれば首肯できることかも知れない。

豊後節浄瑠璃の江戸上演の許容をふくむ一連の緩和策を推進していたのが江戸町奉行大岡である可能性が高いということを指摘した

が、しかしながら享保前期の強圧的な取締り政策からこの時期における緩和政策への転換は、ひとり町奉行大岡だけの判断ではなく、將軍吉宗を含む幕閣の決定であると考えなければならぬ。

というのは宮地芝居の再興問題で、大岡は早く享保一五年にはその提議をしていたのであるが、幕府首脳部の却下によつて見合わせになつていたのである。それ故に、宮地芝居の再興は幕閣の高度の判断によつて実現されていたことになるのであるから、この緩和政策への転換は大岡個人の意向だけでなく、組織体としての幕府の総合意思に基づいてなされた公式の決定と考えなければならぬ。

ただそのような政策基調の転換の中にあつても、幕府の役人の個々人を見たときには、大岡のようにその積極的推進者もあれば、それに難色、疑義を呈する人間もあることであろう。それらの総合意思としての緩和政策への転換なのである。

この元文元年の豊後節の上演禁止とその後の有免という事件をめぐつては、そこに大岡とは見解を異にする江戸北町奉行稻生の個人的な立場、そして幕府総体としての緩和政策への政策基調の転換という政治状況を想定してみるならば、町奉行稻生によつて上演差し止めが命ぜられながら、のちに豊後節浄瑠璃の上演は差し支えなしという裁決が下されたという、この意外な感のある事件の理解も可能になるのではないであろうか。

ちなみに『享保世説』<sup>(17)</sup>というこの時期の風説を記した一書による

ならば、この頃、武家の子女の不義、駈け落ち沙汰が頻発していたが、あろうことか町奉行稲生正武の女子もまた、世上に出廻っていた駈け落ち者一覧の中にその名を連ねていた由である。

さて右のような見方は同時に、元文元年八月に大岡が町奉行から寺社奉行に転出したのちに豊後節が遭遇することとなる厳しい運命についても、整合的な理解をもたらしてくれるかと思う。

宮古路豊後掾はこののち元文二年に江戸を去って上方に活動の場所を移し、江戸には文字太夫をはじめとして宮古路加賀太夫、宮古路綱太夫ら宮古路一門が残って活動を続けていた。しかしながら同四年一〇月七日、新任の江戸町奉行水野備前守勝彦から町年寄奈良屋を通して江戸町中に対して、風俗紊乱のゆえをもって豊後節（上方節）浄瑠璃の禁止が申し渡された。さらに同月一〇日には、宮地などにて稼業で語る分については禁止の対象外である旨が追加的に申し渡された。

これに基づいて年番町名主たちは寄り合つて次のとおりに申合わせた。<sup>18</sup> すなわち、一、浄瑠璃語りは太夫名を無用とし、太夫名の名札を撤去のこと。浄瑠璃の稽古所も閉鎖、町中での庶民の口ずさみを禁止。二、宮地・広小路で渡世のために語る者は例外とすること。三、異風の髪形を禁止すること、等々である。

さらに翌年五月晦日には町年寄奈良屋から年番名主に対して、昨年の申渡しに近頃ないがしろになっているとしてこれを厳格に励行

すべき旨が申し渡されている。

当時の狂歌に「土佐さへも構わず置きし豊後節、入らぬ世話やく備前すりばち」<sup>19</sup>とあるように、前任の町奉行石河土佐守政朝は放任の態度であったのに対して、この元文四年の九月一日に就任したばかりの現町奉行の水野備前守勝彦によって豊後節の禁止が打ち出されたというのである。

この豊後節禁止の内容は、かつての享保一六年の禁令と類似している。おそらくそれを前例にして令達しているのであろう。しかしそれにも拘わらず、両者の禁止令には大きな相違があることに注意しなければならない。違いとは、享保一六年令では江戸市中における豊後節の流行も、大芝居・小芝居における豊後節の上演も、そのいっさいが禁止されていたのに対して、今回の元文四年の禁止令では一般庶人による豊後節の稽古や口ずさみが禁止されている一方、宮地芝居などにおいて生業として豊後節を語る者は許容されている点である。

そしてさらに踏み込んで言うと、元文四年の禁止令の内容を注意深く読むならば、豊後節の上演については宮地・広小路でのそれが許容されているのみならず、実は堺町・葺屋町などの芝居町における大芝居・小芝居への出演として禁止されている訳ではないのである。命じられているのは太夫名の使用禁止と、太夫名を記した名札の撤去のみである。

しかしながら実際には、これからしばらくの間、豊後節が三座の大芝居で上演されることはなくなる。岩沙氏が指摘されるように、文字太夫などは都常太夫豊中と名を変えて都千中の社中に身を潜め(20)ていたということなのである。

### 三 常磐津節の登場にいたる背景的事情

このような事実のゆえに、この元文四年令もまた享保一六年の禁止令と同様に豊後節の全面禁止であるかのような印象を受けるのであるが、実際には豊後節の上演を生業とする職業演奏家たちの活動は禁庄の対象からはずされているのであって、江戸市中の各所にある宮地芝居に出演することは明文をもって許容されているのである。それにも拘わらず文字太夫たち宮古路一門がこの元文四年の禁止令のあと身を潜め、その活動が休止状態に追い込まれたような形になっているのは何故か。

思うにこれはあくまで運用的な問題であり、文字太夫の側も、また芝居興行主の側も町奉行水野の威を恐れて自粛的態度を取ったが故のものとして解すべきであろう。文字太夫の文金髷をはじめとする異風の体裁は、明確に禁庄の対象となっていたので、この面から規制が加えられたというようにも解せられるかもしれない。

このように同じく豊後節禁止令であっても、享保一六年令と元文四年令とは法令内容に明確な違いが認められ、前者が一般庶民で

あれ職業演奏家であれ豊後節を語ることが全面的に禁止され、芝居町における上演も禁庄とされていたのに対して、元文四年令では一般庶民の豊後節稽古や口ずさみが禁庄される一方、職業演奏家が生業として豊後節を語るとは、法令内容的には、堺町などの芝居町における大芝居・小芝居への出演も含意したうえで、江戸各地に散在する宮地芝居への出演、そして広小路における大道芸をも含めて許容されていたということである。

このように一般庶民の豊後節傾倒の禁止と、職業演奏家の生業としての豊後節上演の許容という明確な弁別が元文四年令には見取れるのである。しかもこのような弁別は、かの元文元年に生じた市村座における文字太夫の上演差し止め事件の際に下された決定と軌を一にするものであることが理解されるであろう。

これは豊後節浄瑠璃の江戸上演が実現してのちに民衆の間に沸き起こった、熱狂的な豊後節ブームに対する幕府の基本的な姿勢を示すものであり、元文元年に定められ、それ以降も一貫して採用された幕府の高度なレベルにおける決定であったということである。

このような明確な弁別政策は、元文四年の豊後節禁止措置も、あくまで享保末年に見られた芝居取締りにおける緩和政策への転換という大きな流れの範囲内のものであることを示している。つまり演劇政策の緩和策への転換、演劇関係者の生業尊重という幕府の政策基調そのものは維持したうえで、その範囲内での運用面からする豊

後節規制という性格の問題であったということである。

もとより町奉行たる稲生正武や水野勝彦らは、かれらの個人的な意向としては豊後節の全面禁圧を狙っていたことであろうが、將軍吉宗と幕閣によって決定された幕府の基本方針は弁別的対応であり、職業者の生業尊重という観点がその核心をなしていた。

幕府の豊後節に対する基本施策が、このような生業尊重を基軸とする弁別主義である以上、町奉行水野としても文字太夫ら宮古路一門に対して直接的な活動規制を加えることはできないことになる。にも拘わらず、この元文四年からしばらくの期間、かれらは演奏活動を規制され、名も改めて潜伏を余儀なくされたのは、もっぱら運用面からなされた締め付けであり、当時の狂歌が「土佐さへも構わず置きし豊後節、入らぬ世話やく備前すりばち」と証言しているように、それは町奉行水野の個人的な締め付け行動による効果であったと解すべきであろう。

元文四年令では宮古路一門の上演活動そのものを禁止することはできないが、「異風の髪形」を禁止するという風俗取締りの名目で、文金髷の風体で知られた文字太夫を狙い打ちにすることはできよう。他方では「太夫」名の禁止という強引な措置で、「文字太夫」という存在の抹殺を図ろうとしたものではないか。

いずれにしても町奉行みずからが強硬に豊後節弾圧の姿勢を示している以上、芝居関係者たちとしても文字太夫をはじめとする宮古

路一門を出演させることは躊躇せざるをえないわけであり、文字太夫らにしても名を改め潜伏して、禁圧の嵐の過ぎ去るのを待つしかなかったということであろう。

そしてその嵐の通り過ぎる時は意外に早くやってきた。元文四年令に基づく豊後節禁圧の措置が幕府のハイレベルの意思に基づくのではなく、町奉行水野の個人的な意向に出たものと解するならば、その退場が同時に豊後節の解放につながっていくという理解も可能であろう。水野はこの禁令を発した翌年、元文五年一月三日に急死しているのである。<sup>(2)</sup> これまでの研究史では見落とされてきたこの水野の頓死こそ、豊後節にとつてはその最終的な解放へと道を開いてくれた根本的要因であったということであろう。

しかしそれより寛保三(一七四三)年秋における文字太夫の村座への再登場<sup>(2)</sup>までの三年間のタイム・ラグをどのように位置づけるかについては、今ただちに答えられる用意はない。後任の町奉行嶋正祥らが前任者の禁止措置を尊重して、しばらくの間はその継続の態度をとつたということも考慮されなければならないだろう。

これらの細部に亘る検討は今後の課題としたい。本稿において指摘するところは、幕府の芝居取締り政策については、享保末年に緩和政策への転換が見てとれること、豊後節の江戸での上演活動もこの緩和基調の中で実現されたものであること、それ故に元文四年の禁止措置も幕府による弾圧というよりは、もっぱら町奉行水野勝彦

の個人的な意向に出ており、その就任とともに始まり、その退場とともに消滅していくような性格のものであったと推測されること、豊後節をめぐる禁圧と解禁のプロセスについては以上のごとくに理解する次第である。

#### むすびに

以上、將軍吉宗の指導する幕府享保改革の政治と宮古路豊後掾の豊後節浄瑠璃との葛藤、二度にわたって見られた豊後節の禁止と解禁とのめまぐるしい相克について検討してきた。

結論的に言うならば、幕府享保改革はその前半期に見られた極端な緊縮、取締り型の政治を脱して、民衆の心性に配慮し、江戸の町の活性化と景気の回復をはかる観点から、絵島事件以来取り壊しの措置に遇っていた江戸各所にある宮地芝居の再興を決断するに至っていた。

豊後節浄瑠璃は、淫風の音曲として享保一六年には名指しでその上演禁止の令達を下されていたが、このような幕府の芝居興行緩和策の流れに乗る形で江戸上演が実現し、江戸中の士庶の心をつかまえて異常な熱狂をひきおこすこととなった。その結果は、不義密通、心中沙汰が江戸の町中において横行し、幕府高官の奥向きまで、ために蹂躪されるという目にあまる状態となったことから、捨て置きがたしとして、豊後節浄瑠璃に対して二度目の禁圧が加えられるこ

ととなった。

しかしこの禁圧は、享保一六年の禁止令とは異なって、芝居興行緩和策への移行という幕府の政策転換を踏まえたうえでの措置であった。ゆえにこの禁圧措置には明確な弁別がほどこされており、浄瑠璃太夫ら職業演奏家の豊後節上演は許容され、一般人士がこれを稽古したり、町中にて口ずさむ行為が禁止されるという措置がなされたと解される。

このような弁別的措置は、元文元年の市村座における文字太夫出演の芝居の差し止め一件に際して最終的に下された裁定にも認められるし、元文四年の町奉行水野勝彦によって命ぜられた豊後節禁止令の令達内容を分析することによっても確認されるところなのである。元文元年に文字太夫の豊後節芝居を差し止めた町奉行稻生正武や、元文四年禁止令を発した町奉行水野勝彦たちは、このようなまどろっこしい弁別的措置ではなく、豊後節そのものの一掃を狙っていたことであろう。

にも拘わらずこのような弁別的措置が一貫する形で存在しているということは、これが幕府のハイレベルでの判断と決定に基づいていることを物語っており、それは享保末年に断行した緩和政策への政策転換を堅持したうえで、運用面からする取締り策となつてい

ることを示している。  
ゆえに町奉行である稻生も水野も、豊後節そのものの追放・禁圧

を強行することはできなかったということである。生業としての豊後節演奏は許容されており、職業演奏家たちが生業として演奏する活動は否定されるべくもなかった。その原則を踏まえたうえで、運用面からする取締りという形をとらざるを得なかった。文字太夫たち浄瑠璃太夫は文金鬘として知られる異風の鬘結いをしていたが、そのような異風の体裁に攻撃の矛先を向けるといような形での取締りであった。

もとより中村勘三郎ら三座の大芝居の座主たちとして、町奉行が嫌悪の目を光らしている宮古路一門の浄瑠璃太夫たちを出演させることは憚られたことであろうから、かれらは現実問題としては、宮地芝居のようなマイナーな芝居小屋で息をひそめながら細々と活動を続けざるを得なかったことであろう。

しかし幕府の芝居政策の大原則が先述のような形で緩和策への転換を維持している以上、このような運用面での取締りは、政策当事者の退場とともに、自ずから解消していかざるを得ない性格のものであろう。すなわち元文五年末における町奉行水野の頓死は、豊後節のうえに重く垂れ籠めていた暗雲を吹き散らしてくれることとなった。

水野の死から三年を経て、文字太夫をはじめとする宮古路一門の浄瑠璃太夫たちは一斉に三座の大芝居に戻ってくることとなり、そしてその後は、かれらの豊後節に対して禁圧の態度で臨もうとする



宮古路豊後掾の供養碑  
延享3(1746)年、豊後掾の七回忌に際して宮古路文字太夫によって建てられた供養碑。所在、浅草浅草寺本堂裏奥。筆者撮影。

者もなく、宮古路文字太夫はさらに三座へ復活してから四年後に、その姓を常磐津と改め、豊後掾の豊後節をさらに発展させることによつて江戸浄瑠璃の大宗としての地位を確立していくのである。

本問題に関して幾つか付言しておくならば、豊後節が江戸で圧迫を被り、その活動が制限されていた時期においても、京・大坂の上方においては、その種の規制はまったく見られず、元文二年に上方にもどつた宮古路豊後掾も、同五年に亡くなるまでの四年間、精力的に公演活動を続けていたことが知られている。この事実も、元文年間に見られた豊後節に対する取締り政策が、江戸町奉行の権限の範囲内のそれであったことを裏付けているであろう。

さらにこの元文年間の江戸においてすら、豊後節に関する正本が

相当数にのぼって発行され、流布していたという事実は、正本研究を精力的に進められている竹内道敬氏、根岸正海氏らによって指摘されている。<sup>(23)</sup>この時期の豊後節に対する取締り政策の存在を考えると、このような豊後節関係出版の盛行は不可解な現象にも見えなくなるのであるが、この問題についても、幕府の取締り政策が示していた、生業としての豊後浄瑠璃の上演は許容されるという弁別的対応の要素を考慮するならば、矛盾なく理解できるのではないであろうか。

以上が、幕府享保改革の下で展開された豊後節の禁圧と解禁をめぐる一連の事態の意味内容であったかと思う。そしてまたこれらのことは、ただに豊後節―常磐津節そのものを対象とする近世音楽・歌舞伎研究にとって必要な知見をもたらしてくれるだけでなく、幕府享保改革の研究という純粋に政治上の問題にとつても、これら一連の事態をめぐる研究は、従来知られていなかった享保改革の新生面を切り開いてくれることとなっているのである。

その重要な一つは、享保の末年における緩和策への政策転換という問題。これはこれまでの研究ではあまり意識されてこなかった重要な論点である。従来の享保改革研究では前期と後期を区別して捉えるときの見方は、一つは改革政治の中心人物として財政を専管する勝手掛老中を務めた前期の水野忠之と、後半期の松平乗邑との違いであり、両者の性格の違いを論じた辻達也氏の研究があり、いま

一つは徴税法の違いを論じた大石慎三郎氏、森杉夫氏らの研究があった。<sup>(24)</sup>

しかしながら享保改革の基調が、享保末年を境として緊縮・取締り型政策から緩和・積極的景気振興策へと転換していくことを論じた指摘は、管見の範囲では目にしていない。享保末年、元文年間には面期を認める場合でも、それは専ら租税問題における観点からのものであった。

それゆえに、本問題と軌を一にしながら、これまでその政策的意味が充分には掘り下げて捉えられてこなかった今一つの重要な施策、すなわち元文金銀改鑄という通貨政策の本性がクリアに見えてくることになるのである。

慶長金銀の純分度を維持することに過度にこだわることによつて金詰まり―デフレ現象に陥っていた享保年間の状態に対して、金銀純度の切り下げに踏み切ることによつて通貨供給量を増大させ、それによつてデフレ状態から脱却していく機縁となった元文元年の改鑄政策である。<sup>(25)</sup>

これまで元文改鑄に見られる政策転換の問題は、通貨政策の次元だけの問題として孤立して論ぜられていた。しかしいま本稿で取り上げた、宮地芝居や豊後節の解禁問題とこれを併せ眺めるならば、この享保末年から元文初年にかけて、幕府享保改革は総合的な形で大きな政策転換に踏み切っていたという状況を理解することができ

るのである。

この点は、宮古路豊後掾と豊後節をめぐる研究が、幕府享保改革研究の全体に対して果たすことになる貢献の最も大なるものではないかと思考する次第である。

### 注

(1) 豊後節と宮古路豊後掾に関する主だった研究として下記のものがあり、本稿において参照した。岩沙慎一『江戸豊後浄瑠璃史』(くろしお出版、一九六八)、近石泰秋「宮古路豊後掾の語り物について」(『かがみ』一四号、一九七〇)、竹内道敬編『藤根道雄遺稿集』(藤根道雄遺稿集刊行会、一九七四)、竹内道敬「宮古路節綜合年表」(同『近世芸能史の研究』南窓社、一九八二)、竹内道敬「宮古路豊後掾ノート」(同『近世邦楽研究ノート』名著刊行会、一九八九)、竹内道敬「『宮古路月下の梅』追考」(同『近世邦楽考』南窓社、一九九八)、安田文吉「常磐津節の基礎的研究」(和泉書院、一九九二)、根岸正海「宮古路節の研究」(南窓社、二〇〇二)。  
なお本問題については筆者も、かつて拙稿「幕府権力と芸能」(岩波講座『歌舞伎・文楽』第一巻、岩波書店、一九九七)の中で一項を設けて論じた。ただこれは概論であり、徳川幕府の演劇政策全般を通観した中での一コマでしかなかったため、今回、これを全面的に改稿して専論として発表することとした。

(2) 前掲、岩沙『江戸豊後浄瑠璃史』八四、八五頁

(3) 前掲、竹内「宮古路豊後掾ノート」

(4) 『新修名古屋市史』第三巻(名古屋市、一九九九)

(5) 『三田村鳶魚全集』第二一巻(中央公論社、一九七七) 所収

(6) 同前、所収

(7) 前掲、岩沙『江戸豊後浄瑠璃史』七五頁

(8) 『常盤種』(東京芸術大学所蔵)、『歌舞伎評判記集成』第一〇巻(岩波書店、一九七六)

(9) 伊原敏郎編『歌舞伎年表』第二巻(岩波書店、一九五七)

(10) 拙著『徳川吉宗』(ちくま新書、一九九五) 四二、八四頁。なお、享保一五年頃に享保改革の画期を認める見解としては、辻善之助『田沼時代』(岩波文庫、一九八〇) 三三八頁、大石慎三郎『享保改革の経済政策』(御茶の水書房、一九六一) などがある。

(11) 関根只誠編『東都劇場沿革誌料』上巻(国立劇場芸能調査室、一九八三)

(12) 『市中取締類集』第一冊(『大日本近世史料』東京大学出版会、一九五九)

(13) 『東都劇場沿革誌料』上巻、『歌舞伎年表』第二巻

(14) 『日本随筆大成』第一期、17(吉川弘文館、一九七六)

(15) 『歌舞伎年表』第二巻

(16) 同前

(17) 国立国会図書館蔵

(18) 近世史料研究会編『江戸町触集成』第五巻(稿書房、一九九六)

(19) 前掲、関根『東都劇場沿革誌料』上巻



- (20) 前掲『江戸豊後浄瑠璃史』七五頁
- (21) 『寛政重修諸家譜』第六冊(統群書類従刊行会、一九六四)
- (22) 前掲、『常盤種』
- (23) 竹内道敬「宮古路月下の梅」追考(同『近世邦楽考』南窓社、一九九八)、前掲根岸『宮古路節の研究』一六九頁以下。
- (24) 辻達也『享保改革の研究』(創文社、一九八一)、前掲、大石『享保改革の経済政策』一五二頁、森杉夫『近世徴租法と農民生活』(柏書房、一九九三)二〇頁。
- (25) 元文貨幣改鑄問題については、辻達也前掲書二二六頁以下、作道洋太郎『近世日本貨幣史』(弘文堂、一九五八)一二二頁、大石慎三郎『享保改革の商業政策』(吉川弘文館、一九九八)二二三頁以下、などを参照。

補注

元文元年八月における町奉行大岡忠相の寺社奉行転任問題。

役職高三千石の町奉行から同一万石の寺社奉行への大岡の転任は、これまでの政治史、享保改革史の研究においては、彼の長年にわたる勤続と功勞に対する褒賞措置であり、この転任が栄転であることに疑いを差し挟む余地は無かったように思われる。しかしながら、本稿の扱った豊後節と『睦月連理懋』の問題を据えて考えてみると、まったく違った歴史像が浮かんでくることになる。

大岡が寺社奉行に転任した元文元年八月とは、本稿でも見たとおり、同年三月に発生した宮古路文字太夫出演『小夜中山浅間獄』の上演差し止め事件をうけて、その最終裁定が下される一ヶ月前とい

う非常に微妙な時期にあたっているということである。すなわち江戸大芝居である市村座で正月以来上演されていたこの浄瑠璃舞踊は風俗紊乱の故をもって、大岡の相役である北町奉行稲生下野守正武によって上演差し止めの措置がなされていたのであった。

同年九月に下された同上演差し止め事件の最終裁定は、豊後節浄瑠璃芝居の上演は御構い無し、そして一般の庶人が稽古所などにて浄瑠璃稽古をなすことは禁止という、本稿で指摘したところの弁別処置であった。

この幕府によって下された最終裁定の内容が、北町奉行稲生の本意でないことは明白であろう。彼は豊後節芝居の上演禁止を強行しようとしたのである。しかるに最終裁定は豊後節浄瑠璃の上演容認であったのであるから、この裁定が町奉行稲生よりも上部の意思、すなわち將軍吉宗をふくむ幕閣の高度な判断によるものであることは論理的に導き出されることになるであろう。

そして享保末年に実現した宮地芝居の全面解禁に見られる、幕府の芝居取締り政策における緩和措置を積極的に推進していた中心人物が南町奉行大岡忠相であったこと、従って同時期に実現した宮古路豊後節の出語りによる豊後節浄瑠璃芝居の上演容認に大岡が貢献した可能性の高いことは本稿において指摘したとおりである。

これらの点を考慮するならば、元文元年三月における『浅間獄』上演差し止め事件と、同九月に下された弁別主義による裁定との関係は、以下のようなものとして理解されることになるであろう。

すなわち九月に下された、豊後節浄瑠璃の上演容認と一般庶人の稽古禁止という弁別主義の措置は、豊後節浄瑠璃の横行による江戸風俗

の紊乱という現実を踏まえて、その全面的取締りを行おうとする北町奉行稲生の主張と、享保末年に大岡の意見を受け容れる形で実施された芝居取締りにおける緩和策への政策転換という原則方針との折衷主義の様相を呈しているということである。

そしてこの弁別主義に基づく裁定は、豊後浄瑠璃上演問題に関して言うならば、三月になされた北町奉行稲生による上演差し止め措置を撤回することになるわけであるから、町奉行稲生の面目はいちじるしく傷つけられることになるであろう。この欠失を補うための何らかの代償措置が求められることになるのである。

すなわち、この九月の最終裁定の一ヶ月前に発令された大岡の寺社奉行への転出は、このような脈絡の中で理解されるべきものであり、これまで豊後浄瑠璃の上演容認を推し進めてきた大岡に対する「現場はずし」という意味合いで諒解されていたのではないかと考える。