

第2回「創作を語る」

講師：岡本宮之助（おかもと みやのすけ）

新内節 岡本流後継者として大祖父 岡本文弥、五世宮染に師事。岡本文弥と親交の深かった邦楽演奏家 平井澄子先生にも薫陶を受ける。岡本流以外では演奏不可能になった多くの浄瑠璃を正しく継承。「演奏しなければ無いも同然」をモットーに、ごまかしの無い演奏と保存に努力する。膨大な文弥作品と共に新内節普及に奮闘中。加えて創作にも積極的に取り組む。演奏会、舞踊会、放送など出演多数。

ゲスト：細川周平（ほそかわ しゅうへい）

国際日本文化研究センター教授。近代日本音楽史、日系ブラジル文化を専門とする。著作に『サンバの国に演歌は流れる』（中公新書）、『遠きにありてつくるもの』（みすず書房、読売文学賞受賞）、『日本語の長い旅』（みすず書房）などがある。

聞き手：新内志賀、細野桜子



パート1

1. 新内節を始めた環境

僕の大伯父である師匠の岡本文弥という人は、101歳まで現役でやっていました。明治28年（1895年）生まれで、19世紀生まれだと師匠はよく言っていました。それで、僕と血の繋がっている祖母の延島みつが、文弥のお母さん（三世岡本宮染^{みやそめ}）のところに芸のために養女に入りました。要は、文弥と僕の祖母は兄弟として育ったんです。みつは、岡本宮染を襲名して文弥の三味線弾きをするんですが、戦前には築地小劇場とか、そんなところで「赤い新内」なんて言われてプロレタリア新内をやったりしていました。ものすごく古くて、今は誰も知らないような古典も、私の祖母の方がたくさん持っていたりします。

その祖母の娘がお袋です。祖母と一緒に住んでいたんで、三味線のお稽古も家の2階でやっていました。そういう環境で僕は育ったわけです。僕は三味線の音を聞いたり、弾かせてもらったり、習ったりしていたんですが、全然そんなのやる気がなくて。僕が若い頃には、拓郎、陽水、かぐや姫が一番流行っていて、その前の時代にはビートルズってのがあって、フュージョンっていう音楽が出来たりした時代です。

それで、あろうことか僕は大学に落ちまして、何にもやる事がなくなってしまって、なんかやらなきゃしょうがないっていうので、チラッと始めたら人手の少ない世界なんで、辞められたら困るということでずっと続けているっていう感じです。

— 文弥先生と宮染お師匠は、映画『鶴八鶴次郎』（1938年）のモデルになったとお聞きしました。山田五十鈴さんがなさっていましたね。

はじめは花柳章太郎と水谷八重子の二人でやることになっていて、文弥と宮染は新内指導ということで入っていたらしいんです。で、本人たちが舞台上でやる予定だったんですが、とてもじゃないけどできないということで、陰でやるということになったようです。文弥と宮染は実際は兄弟だったんですが、映画では夫婦というか恋人というかそんな感じになったんですけれども。うちのおばあちゃんってのは非常に気の強い人で、文弥と芸の息が合わなかったら、楽屋帰ってきて「何さ兄さん！」って怒鳴り散らすような人でした。

— それが鶴八のキャラクターになったんですね。そういう風に、男女で太夫と三味線をやられるというケースは、当時はよくあったことなんじゃないですか？

ないですね。大体浄瑠璃というのは、男がやるもんだという感じがありました。特に歌舞伎なんかの世界には、一応、表向きは女性には入れないということになっていたりします。女性は後進を育てて、男性が舞台上で稼ぐという決まった形がありました。文弥の場合には、僕のおばあちゃんが10歳からずっと文弥の三味線をやっていたり、付き合いがあったり、一番息がわかっていて一番自分を活かしてくれるということがわかっていたんで、そういう関係でやっていたんだと思います。

— 現在の新内界の、女性が男性と同じように舞台上に上がらせていただくパイオニアのような存在だったんですね。

それ以前にも、弾き語りの女流で立派な浄瑠璃の語りの方はたくさんいたので、どちらかというと三味線の方が不遇なのかな。今、清元さんで女性の三味線弾きさんを立三味線にしてやられると

いうケースがありますけれど、これは多分、新内
界隈では遥かに革新的なことです。時代がもう男
でなくてはいけないという時代ではなくなってき
ています。それが一番早かったのは箏曲かと思
います。箏曲は男性女性ごちゃまぜでやるのが当
たり前ですよ。ただ、一つ言うと、舞踊界なんか
は男がみんな袴で揃っていた方が風景としては綺
麗だと思われていたのかもしれませんが、それも
また時代の移り変わりで、女性がいとも構わない、
さらには全部が女性だったら良いということにな
ったりもします。ですから、箏曲家というか音楽家の
平井澄子先生が文弥と親しかったりします。

— 平井澄子先生は優れた作曲家でもいらっしや
いますね。

もう、それは大変な先生でした。他にも、女性
で優れた演奏家が僕の周りにたくさんいたもんで
す。僕は、はじめっから男尊女卑の考えは全然な
かったですね。だから、他の邦楽のジャンルでも、
大和楽さんでも女性が揃ってやるように、もっと
男女にこだわらずに出来るようになればいいと思
います。男でやってへボなら、女性がやった方が
良い。男の人より上手い女性の方はたくさんいら
っしゃるんですよ。「ここは女性入れた方がもっと
いい演奏ができるのにな」と思うことがあります。
無理して男で揃えてあんまり上手くいっていない
ところもあるので、女性がもっと舞台に、もっと
浄瑠璃の世界に出てこれれば良いなと思います。

2. 新内の舞踊曲と、岡本文弥の新作

— 最初の入門曲は何だったんでしょうか？

子供の時には、文弥が作った《蚤と子供》とい
う子供用の舞踊曲をやったりしていました。「へこ

そこそこそこそ はっぴょんびょん。いたぞあ
ったぞ 寝ている坊や。それをチクリと刺してや
ろう」という舞踊曲です。

— 文弥先生は、新内の舞踊作品を創作されて
いた中で、子供向けの作品もお作りになられた
んですね。

元々、新内の舞踊曲はなかったんですよ。「それ
違うんだよ」と言う人もいるとは思いますが、長
唄さん、常磐津さん、清元さんっていうのは、歌
舞伎の伴奏音楽として発達してきたんですね。新
内の場合は、たぶん小屋の芸間の抗争に負けちゃ
って、しょうがないから花柳界とか遊女街とかそ
ういうところで流しをして、生きていくことを選
ばざるを得なかったんだと思います。

— お座敷で鑑賞を目的とする音楽ですね。

ええ。結局、伴奏音楽ではなくて、素浄瑠璃と
いう形で物語を語ることで新内は生きてきました。
そうすると、舞踊との関係がなくなっていくわけ
ですよ。例えば、《蘭蝶》なんかで、大歌舞伎に
出たりしたことがありました。歌舞伎の中で、部
分的に所作事として踊りが入ることがあるんです
が、新内節の舞踊曲はなかったんです。

— 語り物、物語だけだったんですね。

はい。それが大正時代に藤蔭静枝さんという舞
踊家さんが出てきました。

— 大変優れた振り付けをなされた舞踊家さんで
すね。

その人と組んで、お吉人情物っていうのをやり
ました。唐人お吉の物語ですね。このお吉が、舞

踊曲として作った最初の新内の曲ということにな
ります。

それから後は、うちのお稽古に来ると最初に習
う曲なんです、《滝の白糸》です。これは、元々
は舞踊曲だったんですよ。

— 著作権関係の点では、本当は駄目なことだ
とは思うんですけど、《滝の白糸》があまり
に素晴らしい曲なので、どの流派でもやるよう
になりました。

藤間勤妙師匠という方がいらして、文弥はこの
方ともたくさん色んな曲を作っているんです。そ
の方の娘さんと、月埜子さんという方がいまして、
その月埜子さんが子供時代に踊るために、ものす
ごくたくさんの子供向けの舞踊を作るんです。そ
の方も今は86歳ぐらいになっています。そうい
うわけで《滝の白糸》は舞踊曲として作られました。

— すごい先見の明がおありだったんですね。

そうですね。素浄瑠璃で食べていくことは実は
すごく大変で、舞踊と組んでジャンルを開拓して、
それをやっていくことができました。要するに、
収入に繋がることを考えたんだと思います。

— 新内のほとんどの楽曲は大人の鑑賞者のため
に作られているので、文弥先生が作られた子供
のための作品というのは、これからの時代にと
ても必要になってくるのではないのでしょうか。

良いことを言いますね。僕が噺家の林家正雀さ
んと組んで、作者の奥様にお断りをして《泣いた
赤鬼》を作ったんです。そういう曲の方が現代的
な面もあるので、そっちでやった方が良かったの
かな、とも思うのですが。この前は、お琴と十七
弦琴、尺八を入れてやりました。それを作るときも、

文弥のそういう子供向けの作品があったので、歌
詞が来た時に割合すんなりと受け入れることがで
きました。やっぱり今、僕が新作を作れるのは、
文弥が前に色んなことをやってくれたおかげ
ですね。

3. 色っぽい新内？

— 今、学校教育の音楽の教科書では邦楽を取
り上げてくださることも多いんですが、新内だ
けは載らないんです。音楽の教科書を作ってい
る方と話しをしていると「新内って心中ものば
かりでしょ？」と言われるんですが、実はそう
でもないんですよ。

実をいうと新内ってのは、もろ心中ものっての
はそんなに実は多くはなくて、《一谷嫩軍記》があ
ったり、《石堂丸》があったり、《佐倉宗五郎》があ
ったりします。文弥が言うには、物語の中に「哀れ」
がある、心を打つものって言うのかな、「哀れがあ
れば新内になる」って言うんです。文弥の新作には、
《十三夜》や樋口一葉のものがあるんですが、その
哀れがあるかって言うと、実はそんなに「心中もの」
は多くないんです。やっぱり、当時生き残ってい
くための手段の一つとして、新内と言えば吉原が
付いて色っぽいですよということで、生きてい
くことにしたんだと思うんです。差別化を図るため
に、そこをものすごく引っ張って、そこで生きて
いくんだという風にしたんだと思います。

— 実際には、新内は親子の物語や、忠義の物
語、恋愛の心中に至るような物語ばかりではな
いですよ。

— そういったいわゆる色っぽい新内を求める方は、
いわゆる文芸ものとかをすごく嫌いますね。「それ

は新内じゃないよ!」って言う方も多いです。そういう方は「新内ってのは、流しが本当だからね」って言います。違うんだけどなって思うんだけど、[流しのくせに金屏風の前でやるようになったらおしまいだよなぁ]なんて言われたりします。

— 偏見ですよ。目立つ分だけそれで良いのかなと思うかもしれませんが、本当は違うんだぞって言うところは言っておきたいですよ。昔はまだまだ曲が残っていましたからね。

それとね、新内は全段を聞くことがほとんど無かった。例えば《蘭蝶》や《明烏》は全段を語ると、一時間を超えるわけです。浄瑠璃、浄瑠璃って先ほどから言っていますけれど、要するに物語になっていくわけです。それを全段語ると結局一時間を超えるというね。それで「やる方も聞く方も命がけ」という状況になっていきます。

ところが、そういうのをやる場所がほとんどなくなってしまいます。流しでそんなことはできるわけがない。たまに座敷にあげてくださったお客様で、「じゃあ、《明烏》全段やってくれよ。一時間かけてもいいから」って言う方がいらっしゃったりする。でも、ほとんどの場合、流しでやる場合は、座敷に女性がいて、要するにイチャイチャするための BGM として新内が必要になってくるわけです。そうすると、口説きのところさえあれば良いということになります。口説きってのは、いいところのことです。

— オペラで言うところのARIAですね。

極論を言えば、何でもいいわけです。色っぽい歌詞がポンポン聞こえてきた方が耳触りが良いんです。先ほど言った色っぽい音楽ですよ。吉原で女性と会って、口説くのには良いですよってなっています。ところが、もうそういう時代じゃなく

なって、もっと皆さんが健全になって、そういうところばかりで聞く必要もなくなってくる。昔の新内好きなお客様は、歌う前に「待ってました!」って言うてくれてたのが、もう待っているお客さんがいないわけです。色っぽいものをやろうが、硬いものをやろうが、聞いているお客さんはどっちも変わりがない。だから今度は、色んなものをやって、健全なものもありますよっていう風にしないと、戦略としてやっていけないんだと思うんです。

ご存じないかもしれませんが《千両幟（関取千両幟）》っていう有名な新内の浄瑠璃があるんです。これは、歌舞伎や文楽でもやります。その中に「喧嘩場」っていう今はあまりやらない場面があるんです。これは、相撲取りの二人のやり取りが続く地味な浄瑠璃で、新内の人でもほとんどやらなくなっている部分なんです。文弥は「昔はこういうものを無理してもやったもんだ」と言っています。ある時、座敷でやって、最後の浄瑠璃に「段切れの手」ってのがありますが、これもう終わり方が決まっているので、よく知っているお客さんはそこで段切れだなってわかるわけです。それで最後に、チャーンってやったらお客様が「待ってました!」って。それ以来、文弥は一度もやってないって言っていました。だから、別の意味で待っているお客様もいらっしゃったということになるのかな。

4. 岡本流の継承

— 岡本流では、「家元」ではなくて「主幹」という言葉を用いていますが、それはどうしてなのでしょう？

家元を名乗るには、それが新内協会の理事の方の総意でなければいけないんです。だから、誰か

にお願いして流派の家元として認めてもらう必要はないんじゃないかって、僕が思っているだけです。協会で流派の責任者である家元を名乗るには、どうしてもそういうことが必要なので、それが面倒くさいから主幹ということにしているだけです。ただの代表者ということですよ。

— 岡本流では、どのように継承の工夫をされているんでしょうか？岡本流には、他にはないような古典もありますし、文弥先生が残された300曲近い新曲も継承されています。岡本流ならではの点で、特にお力をいれていらっしゃることを教えていただけないでしょうか。

文弥が生まれた明治28年(1895年)は、日清戦争が終わった年です。文弥のお母さんは慶応生まれで、江戸時代を生きた人達がたくさんいた時代の人です。そういう空気を吸っていた人の芸を、直接、僕に残してくれた。僕と文弥は65年違うんですが、ほかの方の場合だと、大体は2代か3代か間に入る。そうすると、芸が変わってくる。それを、変質と言うのか、崩れと言うのか、それとも発展と言っているのか、その辺のことはそれぞれの考え方だと思いますけれど、少なくとも、そういう変化を経ずに僕の方に直接伝わったというのは、ものすごく稀有なことですよ。だったら、それをそのまま残すのがいいんじゃないかということですよ。

最近、何の古典の人でも「工夫をした」とよく言いますね。僕は、工夫というのは自分がやりやすいようにしているだけだと思うんです。これはもう、古典をやる人間にとって、終わりのない問いです。自分の方に引っ張り込むか、向こうに引くかっていうのは、その人間が決めれば良い事なんだと思うんですけれどもね。うちの祖母は、養女に入ってから「私は文弥のおっかさんのノートよ」と自分で言っていた。養女先で生きていくた

めにも、命がけで覚えたんだと思います。それを僕の都合で変えることを良しとしない。それは、誇りというか、身内の考え方ですね。だから、そうやって命がけで必死に覚えた芸を、やりにくいからと言って、ちょこちょこ変えるということは僕にはできない。それから、せっかく文化財みたいに残っているものがあるんだったら、そのまま残そうよって思うわけです。65年歳が違えば、文弥のも100%変わったって言われるんです。

それと、僕の持ち味でもあると思うんですが、三味線の音も声も、いわゆる古風な声が出ないんです。そういう体のつくりになってしまっている。そりゃあ真似事はしますけれど、そういう風にならないんだとすれば、形だけでも古い形をきちんと残したい。工夫と言って、自分の能力を過信して物を変えてしまって、根本的な部分がなくなってしまうのが、僕は恐い。

特に、戦後に、他の邦楽も価値観を含めて否定されていた時期がありました。新しいことをやるのがすごい自慢になったり、お客様も前の時代のただ古臭いことをやるのではなく、工夫したら喜ぶようになったりするようになりました。そうすると、ますます時代に合わせてやり易いように変えているだけなんじゃないかと思うんです。「やりにくいから、こうやろうよ」みたいな。壊してしまったのは凄くもったいない。

もう一つ言うと、ある世代の批判になるかもしれないけれど、三味線の手をものすごく整理したんですね。ある時期、それを発展だと考えた。例えば、上調子という装飾音ひとつをとっても、「いつも同じ手を弾いてんじゃないよ」と言われた。この三味線の手にはこういう上調子の形の手がついているというのがあって、何パターンも弾けたんです。ところが、ある時代からお師匠さんは、この曲はこのように同じ手の上調子を弾くって決めて教えるようになりました。新内ってのは、その時その時の上調子弾きの裁量で、今日はこっち

取る、次の手はこっちとる、と決めてやるもんです。もっと言うと、その瞬間で弾く手を決めるわけです。300 年近く許されていたのが、なぜ今更、手を決めて弾かないといけないのか、と僕は思う。

—— 邦楽取調掛がやってくるという伝説のエピソードがありますね。東京芸術大学の前身の東京音楽学校の中に邦楽取調掛というのがございまして、邦楽を残すために五線譜化する時に新内節の調査をされたら、毎回違うことをうたっているんで、困ったって話がありますね。

そりゃあ食べていくための問題もあります。舞踊家さんが、聞く度に違う演奏されたんじゃ踊れないから固定しようよ、とか、色んな都合があるんです。だけど、僕の若い頃まで 250 年間、自由を与えられてそれが残ってきたわけです。伴奏音楽じゃないから自由を与えられていたジャンルが、なぜ今更ある種のアドリブを捨ててしまうのか、僕には全くわからない。まあ、うちの流派としての考えです。

—— それは本当にそう思います。

ジャズでアドリブやっちゃいけませんよって言うのと、まったく同じことだと思うんです。ただ、今はそれがだんだん当たり前になってきて、行き当たりばったりで弾くんじゃないよっていうことになるわけです。まあ、家の流派が行き当たりばったりだよっていうところもありますかね。当時としては、文弥の芸は、きちっとしていたんですよ。その時代だと、「文弥なんて五線符で歌っているようでつまんねえな」って言われたくらい、きちっとしていたんです。なんだけれども、戦争が終わると、今度は「文弥の芸は自由気ままだよね」ってことになっていってしまった。時代というのは、たぶんそういうことなのでしょうけ

れども。

文弥の時代のをそのままやる。今残っているものはそのまま残す。それで、自分の能力というのを過信しない。すべからく伝承芸をする人間というのは、そういうのが、あるべき配慮だと僕は思っているんです。

残念ながら、それでは古典をやるモチベーションが上がらないので、気に入らないところや、何かやりたいことがあったら、じゃあ新作を作りましょうということになります。新作を作れば何をやっても文句は言われなし、「それ新内じゃないよ」って言われても、「いえ、別に新内作っていません」って言えるし、爪弾きであろうが何をしようが勝手です。

ただ、僕は古典に対しては、特に文弥作品に対しては、作った人間と一緒にやっていたわけですから、その通りの考え方でやろうと思っています。そんなこと言ったって、時代は変わってきているんだよっていうのも確かです。江戸時代の最初に《明烏》を作ったのと今はもう全く違うんですよ。違うんですけれども、一つ前のお師匠さん、一つ前の身内がやっていたことは、ちゃんと尊敬して、その通りやろうよって言えば、100、200 年やそこらでは、すんなり変わらないはずなんですよ。その辺がねえ。まあ少なくとも、岡本という家はそういう人たちに与しない。古いものは古いままで良い、ちょっとずつ変わっていけばいいと思っています。

5. 後進の育て方

—— 文弥先生は『新内曲符考』という書籍で、江戸時代の文字符を一つ一つ研究されて、カセットと本に残されていますが、岡本流では楽譜の記録はどのようにしているのでしょうか？

凄くいい加減です。新内の数字の譜は、文化譜の三線譜を縦に書き換えただけのもので、ここからここまでがこういう符牒でこう名前がついています、という符の羅列なんですね。新内節は、古典だと 40 パターンぐらいのフレーズしかない。平家ものも、《蘭蝶》みたいな吉原ものも、同じ節の組み合わせで歌っているわけです。

—— では、楽譜は一応あるんですね。

そうなんです、新内は流派によって本当についている符牒が全く違ったりするので、あれは岡本でしか通用しない楽譜だと思います。

—— 文弥先生が著作や音源を残してくださったことは、後世の私たちにはすごいアーカイブで、財産だと思います。

文弥は、一般の古正本の稽古本を収集して研究書を出したり、吉原だとかの遊女町の浄瑠璃を全部集めて『遊里新内考』を出したり、そんなことをたくさんやっています。『遊里新内考』なんて、古本屋の世界でもものすごい値段で取引されていた時期があったりします。80 余冊ぐらいしか作らなかったみたいです。そういうのも岡本の仕事でしょって言われるけれど、岡本として僕もそうしようと考えているわけではないです。

ただ、僕も今年から年金の手続きをしなきゃいけないんですが、既に言いましたように、命がけでおばあちゃんがやったことや、文弥がやったことを、僕が身勝手をすることによって其れまでより良くなると思えない。まず、その通りにやる。「それが出来ない」ということは自分の不徳だと考えることが、芸を残していくことだと思っています。お弟子さんにもそういう風にして欲しいなっています。

—— 師匠の芸を繰り返し、繰り返しなぞっていく。

ただ、一番問題なのは、ものすごく時間がかかるんですね。時間を食っているうちに嫌になっちゃうんですよね。もちろん、楽しみでやるお弟子さんにはそんなこと言いませんよ。邦楽関係のことをしている年配のお師匠さんたちは、「若い人がやってくれてるのよ」と言って、ものすごく歓迎して甘やかして、色んなことを優遇してやるんですが、若い子はそんなに考えていないですよ。悪口を言っているんじゃない、僕らの若い頃もそうだったじゃない。そんなに出来てもいないところで、大きな舞台に出ちゃったりする。それが励みになる。それで育てているって言うけど、いやいやいやいや、そうかなあ？

—— 大舞台のプレッシャーに潰されるという感じですか？

プレッシャーに潰されるぐらいならまだいいですね。そうじゃなくって、簡単に考えちゃうということですかね。「こんなんのできるんだ」って思っちゃう。はじめは、ありがたいと思っているんだけれども、次に出してもらえないとなると、すごく不満を感じるということですかね。

まあ、お弟子をもっていらっしゃる方は、そういう思いをたくさんしているんじゃないでしょうか。育てるというのは、舞台に出すだけのことではないんです。場所を与えるということではない。例えば、僕が出ているところを誰かに譲ってあげたらいいじゃないとか言いますけれど、ここから生臭い話になりますが、それはね、奪い取るものですよ。その場所は空けてくれないんです。なぜ僕がそれを言えるのかというと、文弥という人がそういう人だったからです。席なんか空けてくれません。101 歳まで一線で作る人間というのはそんなに甘くはありません。

文弥は永六輔さんと凄く親しいのですが、一時期、永六輔さんが文弥にべったりの時期があったんです。ご自身の寺で小さな会をやっていらして、「若手でやってよ」という依頼を僕が受けることになりました。文弥はそのことを知らなかったようです。文弥の方に話があった時には断っていたんです。あるとき、文弥はポスターかなんかを見て、「自分が出る」って言い出したんですね。いやいや、これ僕らの会なんだけどなってことになりませんが、言い出したらもう出るんです。「出演料とかそんなことはいいんだよ。そんなことじゃなくって、出る」と言って、来ればそれが文弥の会になるわけです。

そういうものなんですよ。もっと言えば、チャンスはものにしなければいけない。僕はまだ60歳なので、もうちょっと年配の方からすれば、「お前は何言ってるんだ」という思いはあるでしょうが、今入ってきた人がものになるときは、僕は80歳になっているわけです。今入ってきた子を、あんよはお上手ってしてあげられるのは、後20年あるかないかなんです。僕が死んだ後に、この子が立って歩くためには、今何をすべきかという、甘やかすことじゃないと思うんですね。手を取って、立たせてあげることじゃなくって、自分が立って歩くような気持ちを教える。少なくとも新内界の後進の育て方は、僕にはあまりにも甘ったるいような気がします。商売人がいなければ、ジャンルは存続しません。

ただ、嫌な言葉かと思いますが業界言葉なので言いますと、「素人の趣味のお弟子さん」が来てくださらなければ存続しません。その中に若い人とか、奥様とか、旦那衆とか、そういう人たちがいて、ジャンルというのは存続していくわけです。邦楽に限らず、クラシック界でもなんでもそうだと思います。

そういうお弟子さんの中に、ほんの少数、プロでやりたいという欲を持っている子がいたりするんです。邦楽の場合は、バンドをやって上

手になったんでプロになれるか、というのとは違います。嘶家さんの世界もそうですけれど、「プロになります」と言って入ってこなればプロになっちゃいけないよって、僕はどこかで思っています。僕は会社に入るのと同じことだと思っています。こちらの心持ちが違うからです。月謝を払って来てくれるお客さんにするお稽古と、「プロになります」って人に月謝を免除してするお稽古は違います。それは、お金を貰えないから厳しくするという意味じゃないですよ。始めから対応の仕方が違うんです。だから、少なくともうちの流派では、上手くなったからプロになろうねという考え方はしない。きちんと線引きをしてやっていくことがすごく大事です。それぞれがそれぞれのプロ意識をもってやっていくということが大事だということです。演奏家としてのルールもそうです。

パート2 (ゲスト：細川周平)



細川：先ほどから名前が出ている文弥さんを一度だけ舞台上で見たことがあるっていうことが、今回私がここに来てしゃべる理由でございます。1980年代に、とある評論家の本に、しきりに岡本文弥は90歳でこんなことをしとる、と書いてあるのに触発されて、今行かないといつ亡くなるかわからないと思ってすぐに見に行きました。小さな場所で、じっと見ていたわけです。実は、レパトリーは何をやったか覚えていないので、あんまり偉そうに、あの人はああやった、こうやったとは言えませんが、ともかく会っておくのは良いことだとは思いました。

志賀：様々な音楽をお聞きになって、研究なさっている中で、新内はどのように捉えていらっしゃるのでしょうか？

細川：まあ、色々なのを聞いたり、見に行ったりしたことがあるとはいえ、言葉がわかるのは日本

語だけです。となると、新内というよりは、日本語の芸能と言ってももらった方が良いと思います。新内に限らず、日本語の芸能の三味線と歌・声・語りの組み合わせは、他の国ではあり得ないわけで、本当に素晴らしいと思います。他に代えがたいと思っております。

それと、さっきも言っていたように、劇場、花街・お座敷、道行的なもの、この3つの空間が、265年間の江戸時代の芸能の基本にありますが、新内は、お座敷で、つまり非常に小さな顔見知りと言ってもいいような場所で、ふつふつと煮えたぎって大きくなっていったのが大きな特徴ですよ。エッチなことが云々と仰っていましたが、やっぱり、僕も先入観でずっと新内はそういう場所に非常に近いんじゃないかと思っていました。

新内では創作がされているということも、岡本文弥さんで勉強したんですけども、今から12年ほど前に、僕が長くかかわっている日系ブラジル人の

新作を、志賀さんがやっているのを見てびっくりしました。こんな混じり方があるのかとショックを受けまして、それから色々付き合いました。

志賀：あの年は、笠戸丸という船に乗ってブラジルに移住に行かれてから 100 年、ボサノバがちょうど 50 周年だったんですよ。私が移民の女性のご苦労を日本語で物語ったり、歌ったり、三味線と合わせている横で、ボサノバのアーティストの方がその心のひだをブラジル語で歌ってくださるというコラボレーションでした。

細川：創作をされる新内の方は、長らく志賀さんしか存じ上げなかったので、新作の案内を貰ったなるべく行くようにしています。創作できる芸能は力があるんですよ。継承については、節を昔のままにするか、整理して伝えやすくするかということ、宮之助先生にお話いただきましたけれども、反対に、これから新しいものをどのくらい作っていくのかということが問題ですね。新内は、文弥さんの影響があって、新作をどんどん作っていけるのではないかと思います。

志賀：文弥先生が生涯で 300 曲もお作りになられたことには、私も影響を受けております。

細川：それはやっぱり大きいと思います。

あと、さっきも言いましたように、新内は小さなスペースでやるものですから、100 人、200 人、国立劇場の小劇場とかが一番良い大きさです。聞いている人たちとの距離が近いんですよね。その中で、語ってくれる三味線がちょこんと聞こえるのは、ズラーっと勢ぞろいして古典をやるのと違う魅力だと思っています。

先ほど、「哀れ」が新内の根本にあるって仰っていましたが、僕は、移民の文芸や芸能の基本には「思い」があるっていうことを本で書いたこ

とがあります。「哀れ」とか「思い」とか気持ちの中に向かうような節があり、文句があるってことです。男と女の話が一番わかりやすいですけども、恋愛以外にも、何か人と目が合うということがあるんじゃないかと思います。新内の曲はたくさんは知りませんが、ひょっとしたら、日ごろ雨が降ってる、困ったなあというもんでも、何か形になっていくことがある。素敵なお節がつくと、ちょっと気持ちが良くなるって言うところとちょっと変ですけども、空気なり雰囲気や溶け込んでいて、周りや一体化していくようなことがあると思うんです。

志賀：今、「哀れ」とか「思い」と先生が仰ったんですけども、先生の本の中にブラジル移民一世の女性が、お子様をマリアで亡くされて、その子供さんの墓地を自分で作って葬って、自分の溢れる乳を供えたという記述がございました。そのまさに哀切な思いを新内にさせていただきました。

細川：子供のために作った《泣いた赤鬼》が新内になったと言うのを聞いて、「ははあ」と思いました。僕は今、明治からの流行歌、はやり歌のことを調べております。さっき話に出た藤蔭静枝は大正時代の新舞踊運動をされていた方なんですけれども、この藤蔭静枝は、流行歌とか童謡とか新民謡の作曲家の中山晋平と結びついて、彼の曲に振り付けをして、普通にお座敷で踊るだけじゃなくて舞台で見せるということをちゃんと考えていました。中流・上流の家庭の女の子が踊りやすいような健全な振り付けもしていたということです。そういう運動をしていた方が、新内と結びついていたというのに驚きました。だから、僕がやっている流行歌の歴史と、邦楽の歴史は色んな接点があるんだな、と聞きながら思っております。

先ほど、教科書のことを仰っていましたが、文化譜で簡単に三味線が弾けて、子供が歌えるような曲を 5 分くらいで簡単に紹介できるようなの

はないんでしょうか。

宮之助：子供に音楽を継承するためには、その年代の子がやっているところを見せないとダメなんですよ。さっきの部分と話が矛盾するようで、「何言ってるんだ、こいつ」って思うかもしれませんが、例えば、頭が薄くなったり、白髪になったりしている人が子供の前でやっても、興味ないでしょ。自分たちが若い時のことを考えてみてもそうじゃないですか。20 代の子は、20 代の子がやっている音楽がかっこいいと思ったり、素敵だと思ったりするんです。もちろん、子供のためのものも作るんだけど、子供のためのものを子供がやっていないと、ちょっと難しいのかなっていう風に思っています。

細川：中山晋平たちの童謡が広まったのは、小学生がセミプロとして、ステージにもラジオにも出たからですよ。太鼓が広まったのも小学生が太鼓をやったからでしょ。でも、太鼓には邦楽の芸に当たるものがそんなにないというのは変なことですね。お祭りとかで繋がって、何代目とかで継承されていくじゃない。太鼓の場合は、佐渡の太鼓が基本になって、いろいろ分派しているわけですよ。

もともとは、地元の人がやっていたことが広がって、テレビで紹介され、アメリカ人、日系人へと広まって、やって楽しいっていうのがあるんでしょうね。子供でも体を動かせるということが大事なんでしょうね。

志賀：フィジカルな喜びということですね。

細川：三味線音楽でそれをやるのは難しいんじゃないでしょうか。

宮之助：三味線音楽の一番初めの難関は、正座していなきゃなんないということですからね。子供じゃあ 5 分持たない。もう、手を変え品を変え、お菓

子あげたりなんかして、「もう一回やろうか」って座らして、2 分ぐらいでまた「足痛い」ってなる。そんな感じでもんね。

もっと言えば、「恋のいろはを袂から」ってエッチな歌を子供に歌わしてもどうなのかなって思います。着物の構造がわかっていると、わからない歌だし、お母さんたちは「そういうのを子供に学ばしてもね」って言う。それで子供のための歌を作ったということもあります。

細野：最近、インバウンド向けにイベントをやってくれと頼まれるときに、今風の曲を三味線で弾いてくれと言われてます。津軽の方がそういうのを結構やるんですが、私の知り合いは「自分たちはギターとどう違うんだろう」って言っています。自分たちも、ジャンルの特徴を提示しないとイケないんじゃないかと思っているのではないのでしょうか。

宮之助：三味線が好きだから古典音楽が好きとは限らないです。自分を表現するための手段として三味線を使っている人間と、古典をやりたいと思っている人間と二つに分かれているというわけじゃないのですがね。前者のパターンだと、三味線であろうがギターであろうがどっちでも良かったりする。身近にあったものが三味線で、これで人前で何かを表現出来たらそれでいいよ、というの、それはそれでいいと思うんですよ。好きにすればいい。

細野：確かに同世代の子が弾くのは、皆がやっているからだと思うんです。お祭りとか、子供行事が残っている理由は、地域の同世代の子がやっているからやろうっていう子がいるからだだと思います。そういう意味では、遊びの延長なのかなと思うんです。どのようにしたら、そういう意識を持たせられるかというのが問題ですね。

細川：自分のピアノの先生の舞台では落語があ

りました。あれは本当、面白かったです。落語は僕らが聞いても分かるし、笑いどころもあって、オチもわかる。「あれをやってください」とは言わないけれど、それをやるとお客さんがすごく増えるし、わかりやすくなります。

志 賀：YouTube で志ん生さんの落語が上がっているんで、私はそれを聴いて勉強して《火焰太鼓》を新内に作り変えました。落語の話を新内化すると皆さん喜んでくださります。

細 川：落語はファンが多いです。言葉の芸には随分広がりがありますね。

宮之助：杵屋正邦っていう大作曲家がいるのですが、その方が平井先生と邦楽落語ってのを作っているんです。《時そば》だとか《鯉沢》だとか、そういうのを 10 年続けて作っています。ちょっと嫌な言い方ですけども、お客様が喜んでくださるってのは、わかっていたことです。あれを書いたのはいわゆる演芸作家だったのでちゃんとツボを心得ていますし、本人もお客様の反応の悪いところはもう好きに変えていいよって言うので、その時その時に変えられる楽しさがあったんだと思います。

細 川：それにくっついていくお三味線の方がいれば、そういうやり方があるんでしょうね。

志 賀：世界が立ち上がっていく感じがしますね。落語って話芸ですけども、それプラス音楽の力で情景が立ち上がっていくような感じがして、聞かせて頂いて勉強になりました。

宮之助：やっぱり新内だけをやっていても多分駄目なんです。関西の落語と東京の落語が一番違うのは、関西の落語には「はめもの」があるとい

うことで、後ろの音がないと成立しないと言ってもいいかもしれないほど重要です。東京の場合には、それをやんなくてもいいってぐらいです。それを齧っていたり、ちょっと知っているだけで、物を作るうえでは十分に重要です。ものを作る人は、いや、同業者って言った方がいいのかな、自分の趣味で勝手に作っている、何にも考えないで作っていると思いがちです。ただ、何か一つ作るのにも、やっぱりそこには専門家がいます。その専門家の人たちに馬鹿にされないように、専門知識は踏まえたうえで作らないとお互いに嫌な思いをする。後で随分言われることもありますしね。お客様にウケればそれでいいか、と言うと、なかなか難しいところがあったりします。新作っていうのは、周りの人からいろいろ言われるのを覚悟して作らないと、難しいジャンルではありませんね。

細 川：新作の場合と古典をやる場合と、心がけというのは違うものなんですか？

宮之助：全然違います。新作はある程度のクオリティさえあれば、年間3つでも4つでも作ることが出来ます。古典の大きいのは、ネタおろしてで年間2つやるのはちょっと苦しいです。もう、ほんとに1つ新しいのをやるのがいっぱい입니다。今年の10月に紀尾井ホールでやる会があるんですけども、その時にエレキテルの平賀源内が原作の《若衆の夜鷹》をやるんです。古典のネタおろしてのは、これ1つで僕はもういっぱい입니다。他のジャンルと違って編成が少ないですから、新作は何とか形になっていくんですけども、古典はとても負担が大きいです。

それと、さっき言っていたエッチな話になるけれども、そうやって健全な新内になっていくと、声の出し方も変わってくるんですね。後、劇場が違くと声の出し方も変わるし、座敷でエッチなネ

タをするときと、劇場で健全なネタをするときには、もう声の出し方も全部が変わってきちゃう。だから、昔お座敷で聞いていた、すごくディープな新内をお好きな方は、「最近の新内はなんだかサラサラしてて面白くねえな」って言います。そういうお客様は多いと思います。前に「秘密クラブですか？」って僕は言われたことがありますからね。今は、ネットってものが出来たんで、タダで宣伝することが出来ますけれど、宣伝はすごくお金がかかるのでなかなか大変で、秘密クラブ化してしまうというわけです。

細 川：まさに、内密な世界っていうことに尽きてしまいますよね。

宮之助：そうなんです。新内をズルズルに好きなお客様は、そういうのが好きな方が多いですよ。お座敷ってのは怖いんですよ。目の前でやるわけですから。

細 野：そういうときに、演目は意識的に変えられるんでしょうか？

宮之助：昔だと、何をやってくれって言われていたようですね。

細 野：岡本流の演奏は、粹というイメージがあります。

宮之助：時代を飛び越えて岡本が粹ということになったんですが、文弥は粹というのとは違った芸だったらしいですよ。粹の観念も時代を飛び越えて全然違うものになってしまったということです。例えば、《弥次喜多》の「へお江戸神田の八丁堀」っていうところは、今だと粹に感じるんですね。口先だけで、巻き舌を使ってやっていたんですが、今の方がやると、伝法になっている感じです。

ある時代からはこれが粹だと思っている演奏家が増えている。だけど、文弥の場合は本当に口先だけです。口先でも国立劇場にちゃんと通る声ですけどもね。だから、時代によって粹の観念が変わってきてしまいますし、テンポも違ってきます。江戸は百万人都市でしたから、生活のテンポは割合速いですし、文弥の新内も、他所の家とは比較にならないぐらいテンポが速い。

文弥が特殊だったわけではなくって、昔の新内は文弥なんかよりもっと早いです。今の人は、江戸時代だから粹だし、のんびりしていて、情緒があって、といった感じで、ゆっくりなことしか考えないんですが、その時代の人ってのは、もっと早くても情緒があるように語れたんですね。今、情緒って言うと、やたらゆっくり語りたがる。典型的なのは、《上を向いて歩こう》ですね。今、《上を向いて歩こう》って、やたらゆっくりじゃないですか。べたべた歌いますよね。でも、九ちゃんのあの《上を向いて歩こう》は、元々ジャズですから、あのテンポで歌うのが正解なんです。あれで情緒を感じたし、悲しかったんでしょけれど、今はゆっくり歌わないと悲しく思わない。それと同じことが新内でも起こっています。

志 賀：文弥先生がご著書で、太夫が声に頼って節に溺れているのを戒めていると書かれていたけれども、そういう感じでどんどん伸びているということですね。

宮之助：でも、聞いている方が情緒を感じないところがない。そこが演奏する人間の難しいところですよ。

細 川：今日のお客さんは粹が分かっているとか、ちょっと違うとか、わかりますか？

宮之助：そこまでは言いませんけれども、完全に

飽きてるなっていうのはわかります。昔、文弥が、山本安英さんという新劇の神様みたいな方と親交があったんで、《鶴女房》をこしらえた、ある会でやることになりまして。それで、やったのはいいけれども、関係者の方が完全に飽きているなと思ったらしいんです。僕は横目で見えていたんですけど、途中で3ページぐらいつかんで飛ばしたんです。そりゃあ立三味線はたまらないですよ。場合によっては、テンポを上げるときもあります。それから、何行か手が繋がっているときには、三味線弾きに断らないで飛ばすこともあります。

志 賀：即興的に抜き差しをしていたんですね。

宮之助：今だとそういうのは、業界全体がやっちゃいけないって感じになっていますよね。

細 野：演奏会でも何分という定めがありますからね。

宮之助：そりゃ、劇場じゃさすがにやらないよ。でも、それがウケると思ってやって、完全に飽きていとなったら、これはスタスタと切り上げて、こっちにしようっていう時はあります。

志 賀：演奏会自体が生き物で、お客様と演者とのやり取りで生きてるので、お客様の反応ですごい力が入ったりとかしますよね。

宮之助：劇場でやるときとか、NHK とかで何分って決められているときはきちっとやります。そうじゃなくて、お座敷とかで、お金払って来ている人とかが飽きているのに、《蘭蝶》を全部やったって苦痛なだけですもん。お互いのためにならない。

細 野：新内はまさに抜き差しが出来る文化なんですね。

宮之助：口説きというのは、何が何してこうなって、これがこれしてあんなったって同じことの繰り返しなんですよ。同じことをブツブツ言っているだけなんで、どこで飛ばしても話は繋がる。

でも、まあ2つぐらいブツブツ言っているところを飛ばせるなって思って抜き差しすると、プロットになってしまいますからね。余計なところってのが情緒なんで、その余計なところをなくしてしまうと情緒がなくなってしまうわけです。あらずじになってしまう。そこは、飽きるのを取るか、情緒を取るか。もうしょうがない時には、なるべくいい声でやる。何しろ音楽ですから、三味線の良いところと、太夫さんの良い声だけを聴ければいいってのはあるわけですよ。

細 川：言葉についていけなくても、口説きの伸ばす部分で、よしよして思いますからね。

宮之助：例えば、ボサノヴァは歌なんてわかんなくたっていい。

細 川：歌詞は気分的にしかわからないですからね。日本語でやると、古典でも意味が分かるので、そこら辺が楽しいところ。これが、外国語で聞けとなると私たちには無理なんで。

宮之助：ボサノヴァと比べると、僕らなんか喉も裂けよとばかりに一時間やっても、ギャラこんななのかってなります。

細 川：エネルギーからしたらね。

宮之助：本気でやっていて、「あれ？今、声帯ミシって言わなかった？」ってこともあります。

音楽なんで色々な接し方があるってそれでいい。歌詞を追いたい方は追っていただければいい。歌詞がわからないって方もいらっしゃいます。節っ

ていうのは必ず母音を伸ばすんですね。母音を伸ばしていくと、その前の子音が分からない。そうすると何を言っているのかわからなくなるんですね。では、歌詞が分かるようになるにはどうすればいいかっていうと、ひたすら子音を覚えておけばいい。それで繰り返していると「耳が開く」と言って、わかるようになります。馴れのもんです。そんなことをしなくても、三味線が良い音出して、太夫が良い声だしてくれたらそれでいいよ、それで聞かなくて方がいてもいい。聞いてくだされば、どんな聞き方だってもう…

細 川：林家三平みたい。

細 野：語りと三味線の話になってきましたが、宮之助先生が語りをする際には、どのようなことを心がけていらっしゃるんですか？

宮之助：戦前の新内は、好きに歌うところは三味線を止めてしまうっていうのが、良くあるパターンだったんですが、それは、なるべくしないようにしています。三味線で弾き語りをする場合にそれをやると、ぐちゃぐちゃになっちゃう。なので、それだけはしないのと、決められた三味線の中で歌を合わせていくってことですかね。僕は、色々な事情で三味線弾きから太夫になったんですが、太夫さんが弾き語りをするときって、歌に三味線を合わせるんですね。そうじゃなくって、三味線に歌をはめ込まないとぐちゃぐちゃになっていきますからね。

細 野：淡々とやっているイメージがあります。

宮之助：うちの家がそういう芸ってのはありますね。全体を考えてやりなさいという教えがあったんです。例えば、口説きって一番の間かせどころもあれば、物語ですからどうでもいいところだってあ

るわけです。文楽や歌舞伎なんかで端役の人たちがやるようなところを一生懸命やっても、一番いいところのお客様が飽きちゃう。置き浄瑠璃っていう前置きの情景の部分をあんまり一生懸命にやっても、後半いいところでは、お客さん嫌になっちゃう。

志 賀：若狭掾先生も、置きであまりやりすぎると、お客様の方が物語にだんだん入っていくものを止めてしまうと仰っていました。

宮之助：ただ、いい気持ちでやった方が喜ぶお客様もいますからね。あんまり計算しても嫌だと思われまます。お笑いの人が笑いながらお客様に話をしてるのと同じことなんだと思います。最初は良いでしょうけれど、ずっとやられたら飽きちゃうってわけです。

細 野：気持ちが置いていかれちゃいますからね。

宮之助：今日なんかもそうだと思うんです。趣旨が崩れちゃうけれどもお客様の前で演奏家が、したり顔で言うのはなんか違うと思うんです。これ、楽屋ですべき話ですかね。

細 野：演奏家があんまり人前で話さないから、第三者にあることないと言われてしまうのかなとも思うんです。私も聞いてみたいですし。

宮之助：それでお言葉に甘えてガンガン言っているんです。

第3回「女流を語る」

ゲスト：富士松菊子（ふじまつきくこ）

1992年、長唄杵屋勝七郎師に入門。1995年、新内新派5代目富士松菊三郎師に入門。2012年、新内新派6代目家元継承。同年、福井県文化奨励賞受賞。2014年、東京日本橋三越劇場にて6代目継承記念公演。東京、京都を中心に演奏活動。現在、京都、福井にて稽古をつけている。

聞き手：新内志賀、細野桜子



1. 新内節との出会い

— まず、どのようにして新内節と出会い、御家元になられたのか、その経緯をお聞かせください。

新内節に出会ったのは、平成7年に南座で劇団新派の公演がありまして、それまで長唄をやっておりましたので、長唄連中として杵屋の名前で下座音楽に加わりました。

— 劇団新派は、明治に始まった演劇の一派で、松竹の歌舞伎の「旧派」に対して「新派」と言われる劇団です。俳優さんたちのお芝居に、邦楽の生演奏が起用されます。俳優さんたちの演技に合わせて御簾内で色々な音曲を演奏するのが下座音楽です。

そうですね。お芝居を盛り上げる効果音を入れる仕事です。その仕事で南座の方に行っておりました。『鶴八鶴次郎』という外題でしたけれども、小唄が入ったり、もちろん新内人の話でしたので新内節もあります。長唄はもちろんのこと、小唄と義太夫が入る大変贅沢なお芝居ですけれども、私はその中で長唄連中として行っておりました。幕切れは新内流しで終わりますので、そこを弾くだけに新内連中の方が見えていました。

10日目頃まで違ってお師匠さんが来たのですが、確か10日目に、楽屋で聞いておりましたら、ものすごく音が変わったんです。ある日突然。どういう音かと言われたら、なかなか言うのが難しいんですけども、印象的な音と言いますか、心にポンと入ってくるような。「音が変わったな、今日から弾く人が変わったのだ」と、とても印象的でした。その三味線を弾いておられたのが、今の私の師匠である富士松菊三郎さんでした。あまりにも素敵だったので、弾いてらっしゃるところを

見学させてほしいとお願いして、どんな風に弾いたらあの様な音になるのかと毎日見学させてもらったのを良く覚えております。

（志賀）私も、菊子お家元と同じ菊三郎先生に三味線を師事いたしましたので、ご一緒のお稽古場で長く勉強させていただきました。富士松菊三郎先生は、新派の演奏の時には必ずご演奏に行かれるように、新派にとってもご縁のある先生でございました。有名な『婦系図』を新内節に作曲してくださったりもしています。そういうご縁で新内節に新派ゆかりの曲目を色々移曲してくださりました。今も、菊子お師匠さんが継承されているご流派で演奏を続けていらっしゃっています。昭和から令和と新内界を代表する三味線の名手です。本当に艶やかで華やかで、素晴らしい三味線の音色です。菊子先生がその音にすぐにお気づきになったのは、素晴らしいお耳ですね。

いえいえ。その時に菊三郎お師匠さんの音を聞けなかったら、ずっと長唄をしていたと思うんです。ですので、運命という大げさですけど、大切な出会いでした。本当にありがたいことです。

— 長唄から新内に移籍する時には、周りの方から反対のようなものはなかったのでしょうか。

確かに、「せっかくここまでやったのにもったいないのではないかな」というようなご意見もいただきました。でも、勝七郎先生は、芸事が好きということを最優先して悔いのないようにやったらいい、と送り出してくださいました。また受け入れてくださることになる菊三郎お師匠さんは、長唄をいい先生について勉強したことを自分のブランドとして新内をやっていくべきだとおっしゃってくださいました。お二人の寛大なお心で踏み出せ

たと思います。

私は、勝七郎先生のお気持ちを深く考えておりませんでした。やはり何年もそばで勉強していた弟子が離れるのは残念なことだったのではないかと思います。私自身がお弟子を教える立場になって初めてそう思うようになりました。送り出していたいただいたのだから、後ろを振り向かず新内界で頑張ることが、お気持ちにこたえることだと思っております。

2. 長唄から新内節へ

— 長唄と新内節だと楽器や習慣が違うと思いますが、どのようにして学ばれたのでしょうか？
まず、お道具が変わりますよね。それに、長唄の合方（器楽のみの演奏）には素晴らしい三味線だけの部分もたくさんあります。そんな長唄の三味線と語り物の三味線は手（三味線のフレーズ）も違いますよね。

長唄の細棹から新内節の中棹になって、太い棹だと思いました。バチについては「新内節はあんな大きいバチで弾くの？」って思いました。それに新内節は最初、上調子から稽古しますよね。上調子のバチは、本手に比べたら小さめのバチなので、そっちからやって、徐々に本手の撥になる感じでした。

— 上調子というのは新内節の三味線の特徴でして、本手の主旋律とは違う、高音の副旋律です。いわばジャズ的な要素です。演奏する毎に、上調子は少し手を変えます。聞きたびに毎回少し違うとお客様はおっしゃいますが、上調子が手を変えているからです。上調子は、ギターで言うカポタスのようなもの、三味線では枷と云うのですが、それをつけることで高い音だけにな

り、本手と上調子で感覚的に1オクターブぐらいの音の差ができます。それで静かな音を奏でる上調子ができます。

長唄にも上調子がありますが、長唄の場合は本手と同じ手を弾くことになっています。時々、装飾音的なフレーズが入りますが、新内節のように全然違う旋律を演奏することはなく、裏間（裏拍）で音が入るくらいです。

長唄の上調子はベテランのお師匠さんが演奏するものですが、新内節では入りたての修行中の若手が担当しますよね。

— 若手が弾いて、本手の勉強をさせていただいたり、語りの太夫さんの間を上調子が絡んでいくのだとか、いろんな勉強をします。

そこも大きな違いですよね。新内節で最初、上調子って言われたときには「上調子弾くの？」って、長唄の人は思います。

（志賀桜）私は、大学まで長唄三味線をやっていたのですが、大学の演奏会で上調子をするようになったとき、周りから「よくやるね」と言われましたが、新内節で上調子をやっていたので、特に抵抗感はなかったです。長唄は新内節と違って、すべての楽曲に上調子がつくわけではないです。新内節は今ではすべての曲に上調子がつきます。

長唄は何人かで演奏します。基本的に、下濠い(したざらい)と本番で何か変わるということはないです。その一方で、新内節はお稽古と下濠いの後で「さあ本番！」となったとき、「あれ？全然違う。一拍延びた。今度は一拍少なかったやん！」ってことが時々ありますよね。本番が終わってから、それを菊三郎お師匠さんにお聞きしたら、「太夫が

調子よかったから延ばしたのだろう？」と仰るんですよ。だから、「ええ、そんなもんなの？そんなのアリですか？」とびっくりしました。

— 三味線の手から離れて、太夫が朗々と自分の喉を聞かせる瞬間があるわけです。そうすると、なかなか新米の頃は余裕がなくて、言われた手をひたすら弾いているので、太夫や本手三味線より先に行ってしまうたりします。それで、大失敗をしたことがあります。おっしゃるように浄瑠璃や三味線の中に自由があります。

それで「自由ということなのですね？」とお師匠さんにお聞きしたら、「自由じゃないんだよ。浄瑠璃の持つ力で進んでいくんだ」と言われたことがあります。

— 全く勝手にしているというのではなくて、太夫の語りをよく聞いて、それで作っている世界観の中にみんなが追走していくような感じですよ。

それは、長唄にはないことでした。戸惑いましたね。

— 新内節は、同じ曲でも演奏家の方が違うだけで雰囲気が違うというのも特色ですね。

また、新内節の上調子は細かい手が入っていませんでしょう。それを一生懸命毎日毎日練習する。そして本番になって太夫さんが一拍短かったりすると、せっかくお稽古した華麗な手が、一瞬で弾けなくなってがっかり、ということがあります。

— 特に菊三郎先生は華麗な手を持ってらっしゃるので。

細かい手を。

— 節の旋律系が同じ所では上調子を変えなさい、一曲の中で細やかに工夫しなさい、と教わりました。

細かく計算しても太夫の語りによって全部変わってしまう。やっぱり上調子は寛大でないといけない。そこが長唄と違う所ですね。

— だからこそ、長唄では練習用の録音を基本にして間違えないようにちゃんと覚えるのが大事ですけれども、それを新内節でやってしまうと、融通の利かない人になってしまうので、そういう所がジャンルの違いですよ。ところで、最初の入門曲は何でしたか？

中甲の前弾きの上調子からでした。その後、新内流しを続けてやりました。最初に習いに行ったとき、上調子の三味線を持たされて、「中甲の前弾き弾いてみて？これはね、長唄の人はすぐできるのだよ。これは長唄の人ができなかつたら駄目だよね」って。まあ、なんとか出来ました。新内流しになったら「これはね、長唄の人は出来ないんだよ」って。新内流しは音符が少ないでしょ。譜面がガランとしている。何が難しいんだろうって思っていたら、本当に難しかったんです。ふわっと揺れるようなテンポがなかなか出来なかったですね。何年もコツがわからなかったような感じでした。

菊三郎お師匠さんが、うまいことおっしゃってくださったのが、「長唄は綱をピーンと張った状態。中甲の前弾きなんかはそんな感じで弾いたら良い。でも、新内流しになったら、そのピンと張った綱をふわっと緩める。綱をたらんとさせる感じ。そういうイメージでやってみて」というようなことをおっしゃいましたね。それでなんとなく感覚がわかりました。

— 菊三郎先生って、喩えるのがうまい先生です



よね。昔、新内節、清元節、常磐津節のジャンルの違いを伺ったときに、「庭付きの家を想像して、門や壁、屋根などがっしりしたものが常磐津節、その門をくぐった先の庭の様子、蝶とか花のお話をしているのが清元節、その庭が見える部屋にいる男女の話が新内節」とおっしゃっていました。新内節はすべてがすべて男女の話ではないですが、新内節の代表曲である《蘭蝶》などをイメージしていただくとわかりやすいかと思います。

それでしたら、長唄と新内節の違いを菊三郎お師匠さんがうまいこと例えて教えてくださいなんですけど、「長唄は例えたらデパート、百貨店。どなたが行っても楽しいところ。綺麗で品が良くて、子供でも大人でも男性でも女性でも、どなたでも

入門していけるところ。それに対して新内節というのは、セレクトショップ。そのお店のオーナーの趣味が合えば、一生そこに通っていける。気に入らなかつたら、二度とそこに足を踏み入れないと言うようなものです。高級セレクトショップじゃなきゃね」って。よくわかりますよね。その喩えはすごく良いなって。

— 確かにそうですよね。音楽の教科書に携わっている先生に、新内節の楽曲は何を選んで載せたら良いのかと言われたことがありました。長唄ですと劇場音楽として、歌舞伎の《勸進帳》を取り上げることが出来るのですが、新内節はどうしたらいいだろうって。子供向けの曲はないですか、と聞かれました。大人のセレクトショップになっちゃいますからね。

3. 長唄と新内節における「女流」の違い

もう一つ、長唄と新内節で違う点は、今日のお題でもあります「女流」に関することです。長唄は歌舞伎と一緒に発展してきたものですので、プロの方は圧倒的に男性が多いです。私の長唄のお師匠さんは杵屋勝七郎さんと言う方ですけども、バリバリの演奏家ですので、やっぱり演奏会を見てそれに憧れますし、同じ社中の先輩も演奏家として活躍されていたので羨ましかったです。お師匠さんの演奏を見てると、やっぱり自分も演奏したいなと言う気になりますが、長唄の女流は活躍の場が少ないです。

— やっぱり、劇場音楽の三味線は男性しか舞台に乗らないので、文化として男性は舞台、女性は町のお稽古屋さんと言った風に分けられているんですね。今でこそ女流で舞台を組まれて活躍されていますが、やはり、慣例的に男女混合でやることは少ないですよ。新内節の場合は、語りが女性のお師匠さんで、三味線が男性のお師匠さんであったり、逆の場合もあつたりします。そういう所が、新内節の特徴です。

私が男性でしたら、迷いなく長唄を続けていたと思います。ですので、長唄から新内節に転向したのは女流ならではの経験だと言えるかもしれません。

— 菊子先生のように、三味線方から語りになられた場合、例えば、男性のお師匠さんの隣で演奏することで何か困ったことなどありますか？

困ったことというのはないですね。菊三郎お師匠さんの三味線は、下手な浄瑠璃も三割増しぐらいに上手に聞こえる。「ここで語りを切った方が良いよ」とか「延ばした方が良いよ」「盛り上げて演っ

の方が良いよ」とか、細かな指示を三味線でもってしていただける。本当に浄瑠璃がちょっと上手に聞こえる三味線ですので、三味線をしていただいて困ったということはないですね。

— お濠い会など、門人だけの会では、語りに男女両方がいるときはどのようにされているのでしょうか。

調子が合わない時は難しいです。男性は声が低いので。

— 三味線音楽というのは、語り手の声によって基音（三味線の一の糸）の音を変えます。女性だとドやド#、男性だとラとかがあるので、男女と一緒に語る際に差が出てしまいます。ですので、混声で語る場合、どちらの基音に寄せるかという問題が出てくるのだと思います。

妥協点で調子を設定すると、お互いの良さが死んでしまうということがよくあります。そういう場合は、台詞だけを男性がやって、語りの部分は女性がやるとか、そういう風にした方が良くて私たちは習いましたね。あえて妥協点を探さなくて良くて。

4. 継承について

— 菊子お師匠さんは、福井県を拠点として全国のご活躍されていますが、京都と東京、またその他の地方で活動の内容はどのように異なっていますでしょうか。

地方では、会の大小にかかわらず、演奏を聴いていただき、また言葉でも説明することがよくあります。特に、自分の地元では、お弟子さんのお

稽古が中心です。ハーモニーホールふくい（福井県立音楽堂）の主催で、文楽の吉田箏助師をお招きして「文楽と新内」公演を2回、また女優の朝丘雪路様をお招きして新内舞踊の会を開催いたしました。やはり地方では新内の素語りだけだとチケットの売行きが今一歩ですので、文楽や舞踊のお力をお借りして、福井県所縁の新内節をアピールいたしました。

京都でもお稽古が多いのですが、社会的に成功した方々が若手演奏家を招いて、自分たちも勉強しつつ演奏家も応援しようという会があります。そのような会で新内の歴史や魅力を説明したり、演奏したりいたします。また志賀様ご社中と合同で浴衣会も開催しております。

東京では演奏会が中心です。国立劇場や新内協会主催の演奏会で、日頃のお稽古の成果を披露して高度な技術を目指します。

— 新内新派には、富士松ワッシーさんというカメルーンの方がいらっしゃいますよね。

ワッシーさんは菊三郎お師匠さんのお弟子さんですが、入門当時からよくご一緒させていただきました。最初は日本語もカタコトで正座も全くできない様子でしたが、お師匠さんは私たちの世界の慣習をワッシーさんに押し付けることなく、広い心で受け入れ熱心に指導しておられました。またワッシーさんもお師匠さんのお気持ちによく応えて、とても真面目にお稽古し、邦楽の世界の習慣も少しずつ身につけていられました。もし、最初からその習慣をワッシーさんに課していたら、きっと今日までお稽古は続かなかったのではないかと思います。またワッシーさんはご自身のお国には無い新内のリズムに魅力を感じ、それを習得することに取り組んでおられます。ご自身のバンド活動にも三味線を取り入れておられるようですね。

菊三郎お師匠さんの寛容さとワッシーさんの真

面目さ、それにお二人ともどこか面白がってやっておられることが印象的です。

— 今のコロナ禍ではどのように稽古をなさっているのでしょうか。

オンライン稽古をするべきだと今盛んに言われていますが、必要だなと思います。遠く離れていても出来ますし、場所も自分とパソコンがあれば出来ますし、良いなと思うんですが、最初からそれでいいのかと言うと、やっぱりちょっと駄目なんじゃないかなって思いますね。

— 何年もやっているお弟子さんであれば良いですけどね。

普段のお稽古を補足するというのであれば出来るかと思いますが、最初から最後までオンラインにしてしまって、演奏の息づかいとか微妙な所を教えられるかと言うと、それは出来ませんね。あくまでも、補足するという形なら有意義だという気がします。コロナのことはありますけれども、私は対面の稽古にこだわりがあります。

5. 一般への普及

— 若い人に向けた試みで始めようとしていることなどがあれば、教えていただいても良いでしょうか。

若い人に普及させるための方法として出来るのではないかと思っているのは、クラブ活動です。三味線のクラブを作れないかな、と思うんです。そうなったときに一番問題となるのが、三味線という楽器です。皮が破れますでしょ？維持管理と言うのが難しいんですね。そこをうまくクリ

アできれば…

— 本来の三味線は木製で犬や猫の動物の皮が張られています、学校教育用にメンテナンス不要のものをということで、木が反ったり折れたりしないように樹脂が中に入っているものであったりとか、合成皮革の皮が張られた三味線が開発されてはいますが、やはり音色が全く違いますね。初心者の方ほど良い音色に触れていただくことで、三味線へのモチベーションを高めていただきたいですよ。

それで終わっちゃうとね。三味線の良さがなかなかお伝えできないですね。

— 小鼓だと合成皮が初心者用にあります。もちろんプロの方は動物の皮ですけれど。習い始めの人にとっては、鳴ったか鳴らないかが重要なので、初心者が打っても鳴りが良い合成皮が学校にあります。しかし、三味線の合成皮はまだまだ音色が良くないので、プロとの演奏を聴くとギャップに驚くということがよくあるようです。

今は、バイオリンとかヴィオラとかの弦楽のクラブを学校に作って、そこにプロが教えに行くという企画を文化庁が行っていて、モデル校に選ばれた学校で良いクラブが出来ているんです。ですので、その三味線版というのも良いのではないかと。皮をなんとかしてね。

— 津軽三味線が若い人に広まったのって、青森に三味線の部活があるからだそうです。京都府下では箏曲の部活が小中高とあるそうですね。

長唄の杵屋勝九郎お師匠さんも立命館で教えていらっしゃったと思います。新内を教えるとなると、若い方に教えられるような楽曲をどうやって選ぶのが重要ですね。

《蘭蝶》の詳しい所もイメージしにくいところもあるでしょうし。かえて『子宝三番叟』とか『広重八景』のようなご祝儀曲から入るのも良いかもしれないですね。

— 《（子宝）三番叟》だと古事記の国生みといった歴史の話が入っていますし、『広重八景』もイメージが浮かびやすいですね。

やっぱり若い人にやっていただかないと。

— 今後、新しくやりたい舞台などありますか？

文楽との共演です。通常、文楽は義太夫節ですが、新内節での文楽も登場人物の心の機微を柔らかさと鮮烈さをもって表現できると思います。また、志賀様は私にとって大先輩ですが、年頃が同じで同門ですので、今後もご一緒させていただく機会があればたいへん嬉しいです。

新内節の発信と保存プロジェクト代表として、このプロジェクトを振り返ってあしがきとさせていただきます。

まず申請時に私たちが目指していたこと、考えていたことから振り返ってみたい。インターネットによる情報の発信は古典芸能においてもこれからますます必要になることが予想される。そのため、個別の流派による発信よりも、全ての流派の演奏会の情報を一つのホームページに集約する方が、より有効な新内節の発信方法であろうと当初は考えていた。しかし、私の認識と力不足から、そのようなホームページの設置については流派間の総意は得ることはできなかった。

これがプロジェクト始動の最初の困難となった。けれども、その後、諸流派の先生方にご助言いただき、ゲスト講師として個別に招き、実演とトークによる連続講座を行うことで、プロジェクトを推進することができた。そのことに対し、まず感謝を申し上げたい。

そして、一番大きな困難は、新型コロナウイルスによる文化芸術活動への影響であった。まず、2020年3月に開催予定であった連続講座「新内節を語る」第3回「女流を語る」が延期となった。そして新内節人間国宝である鶴賀若狭掾先生をお招きする8月の「新内節を語る 特別編」もその影響を受けた。元立誠小学校跡地に新しくオープンするヒューリックホールを会場として、立誠文化協議会と立誠自治連合会と連携して企画していたものの、感染症拡大防止のために「高瀬川夏祭り」が中止となることが決定し、それに伴い「新内節を語る 特別編」も中止となった。しかし、会場を京都芸術センターに移して同様の内容を記録撮影し、YouTubeチャンネル「新内節の発信と保存プロジェクト」で動画配信することで対応した。

講座の実施がコロナによる影響を受ける一方で、私たちの流派に伝わる楽曲を中心にアーカイブの作成は粛々と進めていった。実演家としての演奏活動が全く無くなるという「自粛」のなかで生まれた時間が、むしろ作業の集中に功を奏したのであった。

私は語りと三味線を異なる芸系の2人の師匠に付いて研鑽してきた。浄瑠璃はもちろん語りの師匠の芸系を中心に学んできた。そして浄瑠璃の先生方からの依頼で演奏や録音をおこなってこられた三味線方の師匠からは、我が派である研進派では演奏しない曲目を勉強させていただいた。その結果、江戸時代から明治、大正、昭和の新作に至るまで数々の楽曲の演奏会の記録やお稽古のカセットなどが手元に残されており、それらをもとに、ながらく舞台演奏や稽古をする機会のなかった楽曲を再度勉強し直してアーカイブ作成を始めることにした。すると、対象とすべき楽曲が当初考えていたより広い芸系にまで及んでいることがわかり、曲数も増えていった。もちろん、他の流派や著作権者の権利などを守ることを考えて、アーカイブの扱いについては特に慎重を期すべきであることも、初動の「困難」から学ばせていただいた。

本プロジェクトに関連する他の助成としては、まず、「京都市文化芸術活動緊急奨励金」と文化庁の「文化芸術活動の継続支援事業」に採択していただいた。それにより、動画配信のための機材や人員の手配、SNSの積極的活用、アーカイブのためのデジタル環境等々を整えることができた。また、「京都府文化活動継続支援補助金」により、「こどものための新内節プロジェクト」を実施させていただいた。20年近く前の拙作に《大江山の酒呑童子》という新作があり、それをこどもたちに楽しんでもらうために映像化・配信するという企画である。国際日本文化研究センターの協力のもと、酒呑童子の絵巻を目で追いながら新内節を楽しむことができるようにし、また、英語と日本語による字幕をつけることで日本文化を海外に発信することに努めている。

新内節は伝承者や観客の減少に直面している。私たちの社会の文化や経済などもコロナによって厳しい状況に見舞われている。そのような状況でも、本プロジェクトのパートナーである細野桜子さんやTAROのスタッフとともに事業を完了できたことに感謝を申し上げます。目下のコロナ禍を古典芸能のあり方を見直すきっかけとし、今後も、ひとりでも多くの方に新内節を伝えていきたい。