

Title	朝鮮通信使が見た庶民芸能
Sub Title	Enjoyment of popular performance for the Korean Embassy during the Tokugawa period
Author	田代, 和生(Tashiro, Kazui)
Publisher	三田史学会
Publication year	2016
Jtitle	史学 (The historical science). Vol.86, No.1/2 (2016. 6) ,p.41(41)- 72(72)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00100104-20160600-0041

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

朝鮮通信使が見た庶民芸能

田代和生

はじめに

江戸時代、十二回にわたって朝鮮通信使が来日したことは周知のことである。通信使は、帰国後に国王へ報告する義務があり、正使・副使はもとより、従事官・訳官・書記官らも加わって多くの日本紀行文「使行録」⁽¹⁾が残された。それは何よりも来日した使行員自らが記録した日本体験録であり、国王の使節に選ばれた誇りを背景に描かれた貴重な史料であることは間違いない。ただし「使行録」は、単なる個人的な旅日記ではない。通信使は国家的な使命を帯び、筆者は朝鮮王朝の高官たちばかり、それも使行の背景に「進んだ」朝鮮文化を日本へ伝えようとする目的意識が潜んでいることに留意しなければならぬ⁽²⁾。このため「使行録」には、通信使の書画を

求めて多くの人々が宿所に押しかけたことなど、朝鮮文化がいかに日本で好評を得たかが随所に記述されている反面、日本独自の文化や芸術に目を向けた記事は少ない。近年の研究においては、江戸城で演じられた能・狂言はやかましいだけ⁽³⁾（『癸未東槎録』）、歌舞伎には嫌悪感を抱く⁽⁴⁾（『海游録』）などの記事に依拠して、通信使は雅楽を除く日本文化にマイナスのイメージを抱いていたという評価が下されている⁽⁵⁾。

ところが通信使を接待する側の対馬藩宗家側に残された膨大な「通信使記録」⁽⁶⁾をみると、江戸藩邸での饗応が恒例行事に組まれた寛永二十年（一六四三）を契機に、肩の凝らない庶民芸能の数々が使行員らへ披露されていたことが判明する。種目は、歌舞伎・人形浄瑠璃・手品・軽業（曲芸）・花火・猿回し・松井源水一座の大道

芸等々、実に多種多様な、それも言葉が分からなくても見るだけで楽しめる演芸構成となっている。記述が詳細になる近世中期の記録からは、演目・役者名はもちろんのこと、通信使が最も好んだ猿回しに至っては手配師や猿の名前までが明記されており、専門研究の少ない江戸期庶民文化にかかわる貴重な史料として注目される。さらに人形浄瑠璃の役者構成からは、上方発祥の義太夫節を取り入れた一座が中心となっていたことが判明し、意外にも申維翰の『海游録』にはその場面を生き生きと描写した記述がみられ、そこから日本の庶民芸能に対する異国人の熱い視線を感じ取ることができる。

これまでの通信使研究は、通信使側の「使行録」への依存度が高い反面、宗家側の「通信使記録」による検証がほとんどなおざりにされている感がある。そこで本稿では、まず「通信使記録」によって、通信使への庶民芸能披露の歴史的経緯とその内容を使行時期別に詳細に明らかにするとともに、その背景にある江戸期庶民文化発展の歴史を探ってみたい。さらに「使行録」からは、なぜ通信使が享保期(一七一九年)に限って歌舞伎に対する嫌悪感を露わにしたのか、向けられた怒りの正体を分析するとともに、随行員の目に映った日本の庶民芸能に

対する様々な反応を明らかにしていきたい。

註

- (1) 歴代通信使の「使行録」は、『国訳海行摺載』(韓国民俗文化文庫刊行会)に原文(漢文)と韓国語訳が収録されている。
- (2) 夫馬進『朝鮮燕行使と朝鮮通信使』(名古屋大学出版会、二〇一五年)一七〜一八頁。同書によると、通信使は燕行使(北京への使節)と異なり、幕府との間に重要な外交的懸案を解決する任務を持たないかわりに、唱和を中心とした文化交流を派遣目的とし、そのために燕行使にはいない文章を専門とする従事官と書記を三名も同行させることで、いわば公務員として朝鮮(中華)の文化を輝かせる任務を負っていた、とする。
- (3) 筆者不明。『国訳海行摺載』V収録。
- (4) 申維翰著。『国訳海行摺載』I収録。
- (5) 金文京『燕行使と通信使が見た中国と日本の演劇』(『朝鮮時代の燕行使・通信使』に関する韓・中・日三国国際 Workshop) 日本語発表文、二〇一四年。のちに鄭光・藤本幸夫・金文京編『燕行使と通信使』博聞社、二〇一四年に収録) 一七一〜一七二頁。
- (6) 歴代の「通信使記録」は、清書本が韓国国史編纂委員会に、下書き本が慶應義塾図書館に保管されており、これに東京国立博物館本を加えてマイクロ出版した『対馬宗家文書 朝鮮通信使記録』(ゆまに書房、一九九八〜二〇〇〇年)に収録されている。

一、歴代通信使の見た庶民芸能

慶長十二年（一六〇七）・元和三年（一六一七、伏見行礼）・寛永元年（一六二四）までの三回の通信使は、国交回復期の緊張した政治情勢のなか、国書偽造や改ざんが繰り返しなされていた。この時期の宗家側の記録は後世のように整っておらず、私邸への招待と芸能觀賞についての記述もなく、また通信使側の使行録からも芸能觀賞のことを窺うことはできない⁽¹⁾。

江戸屋敷での芸能觀賞の記録上の初見は、寛永十二年（一六三五）將軍家光のたつての希望で来日した馬上才と、それを率いる訳官洪喜男等をもてなしたときである⁽²⁾。この馬上才一行（二人）が来日したころ、江戸ではいわゆる「柳川事件」の審理中にあり、三月十一日江戸城での対決を経て宗家側の勝利が確定するや、幕府は宗義成へ来年度中に通信使を来日させるよう命じた。一行の江戸入りは三月晦日、出立は五月七日である。この間宗義成は、今後の日朝外交の鍵を握る洪喜男等を篤くもてなし、全員を七年前に新築した広大な対馬屋敷⁽³⁾へ滞在させた。江戸城八重洲河岸における將軍上覧（四月二十日）と、連日のように要請される諸大名邸での曲馬披露

をこなし、江戸出立の前日である五月六日の江戸屋敷の日記⁽⁴⁾に、次のような記事がある。

昼、洪同知^(洪喜男)・崔判事^(崔義吉)・張司果^(張孝仁)・金司果^(金貞)御振廻、古き御寝之間、庭二而あやつりを御見せ被成候、それ過候而後、さんばうすかだいなど出候、

これによると、宴会には一行の中心的役割を果たした訳官の洪喜男と崔義吉、それと馬上才を演じた訓練都監の張孝仁と金貞の四名が招かれている。宴席は屋敷の「御寝之間」（奥座敷）に設けられ、庭にしつらえた舞台で「あやつり」が演じられたとある。

「あやつり」（操）とは、後に「からくり」の名で呼ばれる細工人形・仕掛人形が能や曲舞の謡にあわせて踊りなどを舞ってみせる人形戯である。この人形戯は、もともとは中世末に「えびすかき」（夷舁）と称する人形を扱う芸能集団が西宮を本拠に西国地方で興行していたもので、近世初めになると京都の公家衆の屋敷でも盛んに上演され、そのカラクリ的技法が人々の目を驚かしていた⁽⁵⁾。馬上才への上演の前後、対馬屋敷では来客への振舞や家中への慰みとして、操・歌舞伎・踊などがしばしば催されており、その選定にあたったのが宗義成の正妻お福、すなわち京都の公家日野資勝⁽⁶⁾の娘である⁽⁷⁾。馬

上才は通信使ではないが、緊張づくめの曲馬上覧を成功させ、来年の通信使来日要請を含む重要な下交渉役を果たした功績は重要で、一行への慰労と感謝の意を込めたもてなしに、奥方が肩の凝らないカラクリ人形戲を選んだことは興味深いことである。

馬上才来日の翌寛永十三年(一六三六)、第四次通信使が来日するが、この時も江戸屋敷における芸能観賞は確認できない。⁽⁸⁾通信使一行の見物が確実なのは、第五次寛永二十年(一六四三)以降である。このときから発足前に取り交わす「講定節目」に「到江戸竣事後、請宴於島主私室」と記され、江戸屋敷での饗応が一行の行程に正式に位置づけられることになった。来日した総勢四七七八人(うち約一〇〇人が大坂残留)の通信使は七月八日江戸入りし、十八日国書奉呈を終えた二日後の二十日、江戸屋敷において馬上才演技終了後に信使饗宴が行われ、その席上次のような見物ものが演じられている。⁽⁹⁾

○信使昼時分来駕、門之内ニ而輿より下ル、上々官二人門之外ニ而乗物ヲ下ル、信使けんくわんニ入候時^(前座)長老二人・予寄付迄出会奥へ通(中略)、三使振廻^(宗義成)過、奥之間ニ通後團出ス、酒宴之中彦満出、三使と盃取かわす、其後松平^(大河内利綱)佐渡守殿被出、正使と盃取か

へらる、為馳走かふき・花火・手術・猿まハし等相^(歌舞伎)催、信使為座興詩数篇被作、及暮被帰、初めて通信使一行を前に上演された芸は、馬上才のときと比べて極めて多彩な内容が選定されている。次に上演種目を簡単に説明しておく。⁽¹¹⁾

歌舞伎：通信使使行録に「童優」とあり、近世初期に女歌舞伎と一時期並行して行われ、後に若衆歌舞伎へ受け継がれていく少年による「童男歌舞伎」のこと。⁽¹³⁾

花火：中国から伝わり、近世初期町方の子供遊びとして燃・線香・鼠などがある。

手術(手業)：手妻とも称し、奇術・手品を演じる中国伝来の幻術。後述する放下^(ほうか)に同じ。

猿回し：猿曳・猿飼とも称し、年始の門付芸・辻芸として中世から盛んに演じられている。⁽¹⁴⁾

馬上才の時同様、大役を担う通信使一行を慰めるために、それも異国からの客人であることを考慮して「劇」「語り物」を避け、観て楽しい娯楽ものばかりが選定されている。宗家側の記録の最後に「信使為座興詩数篇被作、及暮被帰」とあり、信使らが座興と称して即興で数篇の詩を作り、夕暮れときまで遊んだというから、一行の満

【表1】 対馬藩邸における饗宴と見物もの（月日は日本暦、*馬上才上覧日）

年 代	国書奉呈日	藩邸饗宴日	出し物	江戸立出日	出典
寛永12年(1635)	4月20日*	5月6日	操	5月7日	①
寛永13年(1636)	12月13日	12月16日	不明(三使辞退・軍官等出席)	12月29日	②
寛永20年(1643)	7月18日	7月20日	猿回し・歌舞伎・花火・手術	8月6日	③
明暦元年(1655)	10月8日	10月28日	猿回し・蜘蛛舞・放下	11月1日	④
天和2年(1682)	8月27日	9月7日	猿回し・蜘蛛舞・放下・籠抜け	9月12日	⑤
正徳元年(1711)	11月1日	11月6日	猿回し・軽業・木偶つかい	11月19日	⑥
享保4年(1719)	10月1日	10月9日	躍(歌舞伎)・木偶つかい(人形浄瑠璃)	10月15日	⑦
延享5年(1748)	6月1日	6月6日	猿回し・人形浄瑠璃	6月13日	⑧
宝暦14年(1764)	2月27日	3月5日	猿回し・人形浄瑠璃・大道芸	3月11日	⑨

出典 ①『寛永十二年日々記』 ②金東溟『海槎録』(国訳海行摺載Ⅳ) ③『寛永廿癸未年朝鮮通信使記録』卷六
 ④『明暦元乙未年信使來聘記 於江戸御屋敷御振舞帳』 ⑤『天和信使記録 江戸御在留中毎日記』
 ⑥『正徳信使記録 信使奉行信使江戸在留中毎日記』 ⑦『享保信使記録 江戸留守中毎日記』
 ⑧『延享信使記録 信使立御在府中毎日記』 ⑨『宝暦信使記録 御供方毎日記御在府中』
 ①③宗家文書・長崎県立対馬歴史民俗資料館所蔵 ④⑤⑥宗家文書・韓国国史編纂委員会所蔵
 ⑦⑧⑨宗家文書・慶應義塾図書館所蔵

足度はかなり高かったようで、ここにもお福の内助の功を窺うことができる。

この寛永二十年を境に、通信使の江戸での行事に、対馬藩邸での宴享と芸能披露が加えられることになった。次の【表1】は、先述した馬上才以降、江戸行き最後となった宝暦十四年(一七六四)までの歴代通信使に披露された出し物の種類を示したものである。享保期以降の上演内容は次章で検討することにして、ここでは正徳期までの出し物のうちまだ言及していない種目について簡単な説明を付しておく。

蜘蛛舞くもまい…綱わたり。軽業の一種で、長崎に停泊するオランダ船で黒人の水手かこが帆船かこを歩く動作が蜘蛛くもに似ているところからきたという。⁽¹⁵⁾

放下ほうか…小切子こきりこ(筒竹)を打ちながら放下歌にあわせ、奇術・手品などの幻術をする中世からの大道芸。

籠かご抜け…延宝期(一六七〇年代)に長崎に伝来し、【図1】のように大きな異国風の菅笠を被って籠をくぐり抜ける芸。⁽¹⁶⁾

軽業…綱渡り(蜘蛛舞)・梯子はしこ乗り・籠かご抜など、曲芸もの一般。

木偶でくつかい…前出人形戯に同じ。人形を操って踊りや

【図1】籠抜



「和漢三才図説」卷十六より

カラクリ物を演じる（人形浄瑠璃については後述）。

このように日本の伝統的な庶民芸に加え、長崎からのいわゆる舶来物の目新しい曲芸などを織り交ぜながら、実に多彩な芸能が上演されている。そこには日本文化を外国使臣へ紹介しようなどといった格式ばった雰囲気はなく、国書奉呈を終えた一行の緊張感をほぐすための、遊び感覚としての趣向が凝らされている。

また「猿回し」は、朝鮮半島に猿が生息しないこともあって、通信使への出し物の定番ともなっている（前出【表1】参照）。ところでこのお気に入りの猿回しが、たった一回だけ演目から外されたことがある。唯一、使行録に悪評を書き留められた享保期の通信使である。後述するように、歴代通信使は庶民芸能へ好意的な記述をしているが、その中であってなぜ享保期だけが例外だった

のか。次に享保期の対馬藩邸における出し物を取りあげ、悪評の原因を考察していく。

註

(1) 近世初期の日朝関係、特に国書改ざん事件については田代和生『書き替えられた国書』（中央公論社、一九八三年）を参照。通信使の使行ごとの日程については、三宅英利『近世日朝関係史の研究』（文献出版、一九八六年）、仲尾宏『朝鮮通信使と徳川幕府』（明石書店、一九九七年）を参照。但し両書とも日付は朝鮮暦を用いている。

(2) 馬上才の来日要請は、「柳川事件」の審理の過程で將軍家光が朝鮮の交隣に対する誠意の確認と、宗義成の交渉能力を探るためとされる。馬上才については中村栄孝『朝鮮』（吉川弘文館、一九七一年）一六五―一七四頁、仲尾宏『朝鮮通信使と徳川幕府』（前掲）附篇朝鮮通信使の馬上才と『馬上才之図』を参照。なお訳官洪喜男は、寛永元年（一六二四）の第三次通信使来日以降、第四次寛永十三年（一六三六）、第五次寛永二十年（一六四三）、第六次明暦元年（一六五五）の計四回にわたって通信使上々官を務め、近世初期の日朝外交において極めて重要な役割を果たしている。

(3) 対馬屋敷は寛永四年（一六二七）向柳原の藤堂高虎邸の隣地を下賜され、翌年に屋敷が完成する。敷地は一万四千坪余りで、通信使来日時には屋敷内の馬場で馬上才演技が行われる。元禄十三年（一七〇〇）の記録では表

屋敷だけで千七〇〇坪余り、別棟との総計は二千四〇〇坪余りである（鈴木棠三編対馬叢書『宗氏家譜略』、宗家記録『江戸御本屋敷御新宅坪数帳』長崎県立対馬歴史民俗資料館所蔵、『東京市史稿』市街篇第四）。

(4) 宗家文書『寛永十二年日々記』五月六日条（長崎県立対馬歴史民俗資料館所蔵）。鈴木博子「対馬宗家文書『江戸藩邸毎日記』歌舞伎・浄瑠璃上演記事（寛永五年から貞享三年まで）」（『演劇研究会会報』第三九号、二〇一三年）五二頁、五七頁。

(5) 山路興造「操浄瑠璃の成立」『岩波講座歌舞伎・文楽第7巻『浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』所収、岩波書店、一九九八年）三三〜四九頁。なお寛永期は語り物を主とする「操浄瑠璃」（人形浄瑠璃）の草創期にあたり、これも「あやつり」と称する。ただし通信使への演目は、言葉を解せずとも観るだけで楽しい「からくり」「手妻」「踊」「軽業」などが常に選ばれる傾向にあり、人形浄瑠璃が全盛時代を迎えた近世中期以降もこれは変わらない（本稿三章参考）。

(6) 鈴木博子「大名屋敷における芝居享受―対馬藩宗家を中心に―」（『帝塚山大学人文学部紀要』第三一号、二〇一二年）四四〜四五頁。

(7) 正室のお福は、元和六年（一六二〇）宗義成との婚姻後対馬に居住するが、寛永七年（一六三〇）幕府の政策により江戸住まいとなる。寛文三年（一六六三）江戸藩邸にて死去。江戸の菩提寺養玉院は、お福の法名による。宗家と日野家、あるいはお福と養玉院については田代和

生「宗家と養玉院」（『瑞應―養玉院四百年史』養玉院発行、一九九九年）を参照。なお、お福は宗家へ嫁入りする前年の元和五年（一六一九）二月三日、実家の日野家において、その頃「えびすかき」（夷舁）と称し、人形を扱う芸能集団が演じる能人形を楽しんでいる（山路興造「操浄瑠璃の成立」前掲註5、三六頁）。

(8) 寛永十三年、「大君」号を用いた新しい書式の国書奉呈が無事に終わり、宗義成は二度（十二月十六日、同二十六日）にわたり通信一行を屋敷へ招待するが、二度とも三使は来訪を断っている。ただし一度目の方には軍官等が出席し、屋敷で馬上才が演じられている。宿所へ戻った軍官等は、屋敷の壮大さとご馳走の凄さを伝えるも、見物ものに関する記述はない（金東溟『海槎録』国訳海行摺載Ⅳ、十二月十六日・同二十六日条）。

(9) 三宅英利『近世日朝関係史の研究』（前掲註1）二九四頁。

(10) 宗家文書『寛永廿癸未年朝鮮通信使記録』巻六（長崎県立対馬歴史民俗資料館所蔵）寛永二十年七月二十日条。

(11) 特に註記のないものは、『和漢三才図絵』十六芸能、『古事類苑』遊戯部・楽舞部、宮尾しげを・木村仙秀『江戸庶民街芸風俗誌』（展望社、一九七四年）、朝倉無聲『見世物研究』（思文閣出版、一九七七年）などに依る。

(12) 筆者不明『癸未東槎録』（国訳海行摺載Ⅴ）七月二十一日（朝鮮暦）条。

(13) 武井協三「若衆歌舞伎・野郎歌舞伎」（『岩波講座歌舞伎・文楽第2巻『歌舞伎の歴史Ⅰ』所収、岩波書店、一

九九七年)三五―三六頁。

(14) 三隅治男「近世大道芸人資料―猿まわしの系譜―」
〔芸能〕九卷八号―一〇卷九号、一九六七年―一九六八年。猿廻しについては、本稿第三章を参照。

(15) 『和漢三才図絵』十六芸能に、「阿蘭陀船」水手カコ名ク崑崙奴ク、毎二歩、帆繩ホシ至一橋ホシ末ホシ、其行止彷彿蜘蛛カコとある。

(16) 『和漢三才図絵』十六芸能・籠脱カゴトの項に、次のような説明があり、延宝期(一六七〇年代)に長崎から伝来した後、大坂で小鷹和泉と唐崎龍之助なる者が演じて見る者を「驚感」させたとある。

按籠脱ハ古来未聞之、(中略)延宝年中自長崎来、有小鷹和泉・唐崎龍之助ト云者、二人始於大坂ニ為此技ヲ、見者無不ト云コト驚感、用竹籠ノ口ノ径シ尺半、長七八尺、横タヘ千櫻ノ上ニ、高サ五六尺而被菅笠ヲ走跳、潜リ籠ノ中ヲ、出テ立干地ニ、其笠大ナルコト於籠ノ口ヨリ二寸余リ、

二、『海游録』にみる嫌悪感の正体

余興に過ぎない対馬藩邸での見物ものが、享保期に限ってなぜ通信使の嫌悪感を招いたのか。はじめに対馬藩の「信使記録」から、享保が設けられた享保四年(一七一九)十月九日の演じ物を探ってみる。

見物もの 躍 人形まわし

右躍之内、最初男と女戯事被仕形有之故、其所は正使・副使も脇見被仕見物無之候、重て心得可有之也、猿廻し之義毎度懇望いたし候間、重て心得可有之事、右によると演じられたものは「躍」と「人形まわし」だけで、これまで定番だった猿廻しが欠けている。このことについて、最後に「猿廻し之義毎度懇望いたし候間、重て心得可有之事」とあり、今後も信使の「懇望」に配慮するよう指示している。しかもこのお気に入り、猿廻しに代わって演じられたのが、「男と女戯事」を演じた躍であった。右に「正使・副使も脇見被仕見物無之候」とあり、明らかに正使・副使が躍から目を背けて嫌悪感を露わにした様子を対馬藩側が書き留めている。

では異国人に嫌悪感を抱かせた躍とはどのようなものか。対馬藩側の記録からは窺うことができないが、通信使製述官の申維翰が書き留めた使行録『海游録』に、この日の出し物の内容が詳細に記録されている。まず、躍の部分に注目してみよう(以下意識のみ。原文は註)。

舞は年のころ十六、七歳の美男子十人が、眉を画き紅おしろいをし、黒いつやのある髪を結んでいる。

五色の紋錦を着て、まるで傾城の遊女のようなのだ。外から服を具えて舞台に入り、あちこちを歩きまわって楽声に合わせず、低くなったり高くなったり、まるで我國の倡伎（しょうぎ）（歌舞をする娼妓）がする五方神舞（ごほうじんぶ）（多人数で舞う舞楽）のようだ。しばらくして出て、また服を替えて入る。服色はさらに艶（なまめか）しく、頭に一枚の黄巾を載せている。その高さは一尺ほど、円くして直立するが傾かない。手に長さ五、六尺ほどの黒い木杖を持ち、その杖をあげて空を指さし、足をつま立ちして臂（ひじ）をあげ、槍（やり）を執（と）つて突き刺すしぐさをする。黄巾が自ら落ちたかと思えば、色とりどりの花が頭に満ちあふれ、花は傘のようになる。これを延ばすと花冠となり、ひらひらと舞い落ちる。美しくもはかない戯れである。花冠を杖の先に移すや、玉飾りの絹がさのようになり、これを捧げて立つて舞う。しばらくして又出て、今度は十人が分かれる。五人は娼女の服飾で妖艶なる遊女の姿、五人は男らしい少年の装束だが妖しげな放蕩鬼、それぞれ隊に分かれて入る。華麗な服は日に輝き、東西で対舞する。舞は袖を張らず、身を回し、足を転がし、緩やかに歩いたり、急に走ったり、雪花がひらひら

と落ちる観がある。場面が変わり、男女が恋情あらわに色目をつかう様を演じた。

これによると、華麗な服を着た妖艶な遊女のごとき若者たちによる乱舞があり、さらに艶めかしいしぐさでの踊りや幻術のようなものが演じられるなど、日本の遊里風俗が演出されている。最後の「男女が恋情あらわに色目をつかう様を演じた」が、信使へ嫌悪感を抱かせた「男と女戯事」に当たるが、これは歌舞伎の演技である和事の一つ「ぬれ事」である。⁽⁴⁾しかも注目すべき点は、始めから終わりまで登場する役者の総てが「十六、十七歳くらいの美男子十人」で構成されていたことである。すなわちこの躍は、衆道（しゅどう）（男色）をその美しい容姿と共に舞踏で表現する芸能「若衆歌舞伎」⁽⁵⁾の再現であり、美貌の少年たちによる若衆踊りが通信使の面前で披露されていたことになる。

この躍の場面に続き、『海游録』は対馬藩士と申維翰との間で交わされた会話を記録している。⁽⁶⁾

奉行の平真長が私に「これは即ち日本の妓楼における兒情色（衆道）の光景です。朝鮮の妓楼はまだ見たことはありませんが、このようなものではないか」と言った。私は「服色は異なりますが、意態

（姿）は絵に画いたようですね」と答えた。さらに「学士もまたこのような趣味を解しますか」と問うた。「世に朴念仁ぼくねんじんはいないでしょう。どうして知らないことがありますでしょうか。ただ自らを畏れ慎むだけです」と私が言うと、真長が大笑いした。見てみるとだんだん汚らわしくなってきたので、正使が「淫らな戯れごとは皆観たくない。すぐに止めよ」と命じた。

若衆踊りを見せながら、対馬藩士は申維翰に対して衆道を理解できるか、と問いかけてきたのである。社交辞令で切り返しながらも言葉に窮する申維翰。大笑いする対馬藩士。「淫らな戯れご」の中断を命じる正使。この会話には、外国使臣へ男色趣味を押しつける接待役、それに怒りを秘めて応じながらも益々嫌悪感を募らせる客人、といった様子が鮮明に描き出されている。

歌舞伎は、「かぶく」（傾く）からきているように、正統を嫌い、新奇・異端を求める風俗を誇示し、それを表現する芸能といわれている。その中であって少年の芸能である若衆歌舞伎は、女歌舞伎にかわる新しい芸能として近世前期に主流を占めたが、風紀上の弊害を理由に承応元年（一六五二）に幕府から停止令が出された。この

前年、衆道を好んだ三代將軍家光が死去しており、幼少の四代將軍家綱の後見人として、朱子学的な徳治主義をもって政治を補佐した保科正之の政策によるものとされる。⁽⁸⁾これ以降、若衆歌舞伎は表向き舞台から撤退するが、高位の武士から一般庶民にいたるまで横溢した男色趣味は、近世日本社会のなかで避けて通れない事実であり、若衆演芸も形を変えながら歌舞伎という芸能のなかで長い命脈を保つことになる。しかしだからといって、それを相容れないものとして嫌悪する朝鮮社会の知識人たちの面前で披露すれば、「淫らな戯れご」を強請されていくに過ぎない。

時と場所を弁えず、通信使へ無礼な質問を投げかけた「平真長」とは、対馬藩の家老杉村采女である。延宝五年（一六七七）の生まれでこの年四十三歳。⁽¹⁰⁾通信使の奉行として江戸への往還旅程を統轄する立場にあり、当然のことながらこの日の演目を選定した責任者でもある。これを防ぐことができなかつたのは、享保期の江戸藩邸にかつての宗義成の正室お福（日野氏）のごとき奥方の目配りが欠如していたためでもあろう。お福が寛文三年（一六六三）に亡くなったあと、義真の正室お栗（京極刑部少輔高知長女）が宝永三年（一七〇六）に死去し、

また義真の二代あとの義方の正室お喜伊（久留米藩主馬頼元次女）も宝永三年（一七〇六）に死去している。あとは対馬住まいの正室・側室のみで、江戸藩邸を仕切る奥方は、延享三年（一七四六）に入興する義如の正室お喜和（細川越中守宣紀長女）まで不在であった。¹¹すなわち享保期通信使が抱いた嫌悪感の正体は、日本の芸能そのものというよりも、外交使節団の饗応の場で配慮を欠いた演目が選定されていたことと、男色趣味を話題にした対馬藩家老杉村采女の非常識な態度にあったことは確かである。

ところでこの日の出し物には、歌舞伎踊りに引き続き、「人形まわし」（人形浄瑠璃）も演じられていた。申維翰は『海游録』のなかでその場面を実に生き生きと描いており、歌舞伎のような嫌悪感を抱かずに、むしろかなり興味を持って鑑賞していたことが分かる。その内容は後述することにして、実は享保期通信使が来日した享保四年（一七一九）という年は、大坂を発祥の地とする義太夫節が江戸へ進出して、近松以前の古浄瑠璃にかわる新たな江戸浄瑠璃を誕生させる時期に当たっていた。すなわち通信使一行は、はからずも江戸文化の歴史の節目の時期に、新進の江戸浄瑠璃と遭遇していたことになる。

前出した宗家記録とは別の「信使記録¹²」に、義太夫節の江戸進出に重要な役割を果たす一座の名前が記されている。

今日御屋敷二而見物もの於御庭舞台興業被仰付

躍尽シ

木偶つかい

辰松座

右の「辰松座」とは、人形浄瑠璃の一人遣い（後に三人遣い―後述）時代に、手妻で女方を遣う名手とうたわれた辰松八郎兵衛（？―一七三四年）が、享保五年（一七二〇）に江戸葺屋町に「御免操りの幕」をあげて大いに繁盛し、東風（大坂豊竹座風）の演技を好む江戸人形浄瑠璃の素地を作った一座である。¹³

江戸では明暦三年（一六五七）の大火以降、劇場の場所規制により歌舞伎の四座体制（中村座・市村座・森田座・山村座）が整い、さらに操り三座、小芝居八軒が固定化した。ところが正徳四年（一七一四）大奥女中と役者が起こした絵島・生島事件の影響によって山村座が廃止に追い込まれ、江戸歌舞伎界は大きな打撃を受けることになった。これにかわって新たに江戸に登場したのが、義太夫節を取り入れた上方発祥の人形浄瑠璃であり、そ

の中心にいたのが辰松八郎兵衛である。八郎兵衛は大坂道頓堀竹本座の創設以来活躍した人形遣いで、元禄十六年(一七〇三)近松門左衛門の世話浄瑠璃『曾根崎心中』の大大に貢献している。また宝永四年(一七〇七)豊竹若太夫と相座本で中絶していた豊竹座を再興し、のち再び竹本座へ復活して『国姓爺合戦』を大成功に導いている。しかし享保期に入るところになると近松門左衛門(一六五三〜一七二四年)の全盛期は過ぎ、また竹本義太夫(一六五一〜一七一四年)は正徳期に死去しており、辰松八郎兵衛が大坂を離れて新天地江戸行きを目指した理由もそこにあるといわれている。⁽¹⁾

辰松八郎兵衛の江戸での活動は宝永三年(一七〇六)ごろからみられ、特に享保四年(一七一九)十一月の品川御殿山での興行と、同月の江戸城二ノ丸における將軍吉宗の母(浄圓院)・長男長福(後の九代將軍家重)・次男小太郎(後の田安宗武)への上覧が「御免操りの幕」、すなわち一座の江戸での旗揚げに大きく関連したといわれている。ところが通信使への上覧は、この品川興行や江戸城上覧の一月前のことで、すでに十月時点で「座」を組んで通信使饗応のための興行を仕切っていたことになる。その饗応の場には、通信使以外に京都五山

の接待僧(湛長老・菖長老)や大学頭林鳳岡親子、あるいは幕府や宗家の奥向き関係者が臨席しており、⁽²⁾このことが翌月の江戸城上覧、ひいては翌年における辰松座の正式な江戸進出へとつながったことは充分考えられる。通信使の「使行録」と宗家側の「通信使記録」を照合すると、享保期通信使の日本の芸能に対する真の怒りの正体が明らかになるだけでなく、江戸における歌舞伎の下降と人形浄瑠璃の隆盛という、江戸芸能史にかかわる重要な転換点を垣間見ることができる。

註

(1) 宗家記録『享保信使記録 信使御同伴御在府中日帳』

(慶應義塾図書館所蔵)。

(2) 申維翰『海游録』(国訳海行摺載上)十月九日条。

(3) 舞則以美男子年可十六七者十人、書眉紅粉綰髮玄膩者、五色紋錦、望之如傾城冶女、自外具服而入、周行亂歩、似不與樂聲而低昂者、盖如我國倡伎之五方神舞、須臾而出、易服而入、服色加艷、頭戴一黃巾、高尺許圓直不敲、手持黑木杖、長可五六尺、舉杖指空、企足揚臂、爲創執擊刺之狀、俄見黃巾自落、便有彩花滿頭、花如傘形、舒則爲花冠翩翩、有美影之戲、忽有花冠移着於杖頭、又似寶蓋捧立而舞、移時又出、分其十人、五則爲娼女服飾、直嬌艷倚市姿也、五則爲俠少裝束、又妖蕩挑達兒也、分隊而入、麗服耀日、東西對舞、舞不張袖、而回身轉足、

緩歩急趨、爲翻雪落花之觀、又轉爲男女垂情流眄之態、
〔誤字は右〕内に正字を記す。以下同)

- (4) 当時の歌舞伎界は、近松門左衛門と共に元禄期上方歌舞伎を代表する坂田藤十郎(一六四七～一七〇九年)が「やつし芸(貴人が身をやつす役柄)を完成した。また江戸歌舞伎は市川团十郎(二世)が、荒事芸だけでなく濡れ事芸や和事芸に通じ、上方で大評判の近松門左衛門の人形浄瑠璃を歌舞伎化して好評を得、享保二年(一七一七)には「国姓爺合戦」の和唐内を演じて江戸における義太夫狂言上演の先鞭をつける。以上、正木ゆみ「元禄歌舞伎(上方)」、佐藤恵里「元禄歌舞伎(江戸)」(いずれも岩波講座歌舞伎・文楽第2巻「歌舞伎の歴史Ⅰ」所収、岩波書店、一九九七年)を参照。
- (5) 武井協三「若衆歌舞伎・野郎歌舞伎」(前掲註4「歌舞伎の歴史Ⅰ」所収)四一～四二頁。
- (6) 奉行平貞長謂余曰、此即日本倡家兒情色中光景、未知朝鮮妓樓、亦有如許狀否、答曰、世色雖異、意態如畫、又問、學士亦解這問興趣否、曰、世無鐵心石腸人、何爲不知、第自畏慎耳、眞長大笑、已而所見漸衰、使臣分付曰、淫僻之戲、皆不欲觀、即令輟退、
- (7) この申維翰の会話の一部に、金文京氏の和訳を用いた「燕行使と通信使が見た中国と日本の演劇」『朝鮮時代の〈燕行使・通信使〉に関する韓・中・日三国の国際 Workshop』日本語発表文、二〇一四年、一七一頁。
- (8) 笠谷和比古「権力と芸能」(岩波講座歌舞伎・文楽第1巻「歌舞伎と文楽の本質」所収、岩波書店、一九九七

年)九一～九二頁。

- (9) 申維翰は、『海游録』付篇・見聞雜録(国訳海行摺載II)で、日本における男娼の多さについて触れている。このなかで衆道に関して対馬藩の儒者雨森芳洲が「學士亦未知其樂耳(あなたはその楽しみをまだ知らないだけです)」と笑って答えるので、「如東之輩所言尚然、國俗之迷惑可知也(芳洲のような人でもなおこのように言う。国俗の迷い惑いを知るべしである)と慨嘆したとあり、双方の違いをあらためて指摘している。
- (10) 杉村家文書『杉村家大系図』(長崎県立対馬歴史民俗資料館所蔵)。
- (11) 鈴木榮三編対馬叢書『宗氏家譜略』。江戸藩邸における日常の芸能上演は、宝永期から享保期にかけて著しく減少しており、その原因に大名出身の正妻不在が指摘されている(鈴木博子「大名屋敷における芝居享受」対馬藩宗家を中心に、『帝塚山大学人文学部紀要』第三一号、二〇一二年、四六頁)。
- (12) 宗家記録「享保信使記録 江戸留守中毎日記」(慶應義塾図書館所蔵)享保四年(一七一九)十月九日条。
- (13) 淵田裕介「江戸の人形浄瑠璃界」(岩波講座歌舞伎・文楽第9巻「黄金時代の浄瑠璃とその後」(岩波書店、一九九八年)一八九～一九〇頁)。
- (14) 笠谷和比古「権力と芸能」(前掲註8)、井口洋「世話浄瑠璃の成立と展開」(岩波講座歌舞伎・文楽第8巻「近松の時代」岩波書店、一九九八年)、白方勝「豊竹座をめくって」(同)などを参照。

- (15) 『古事類苑』楽舞部二十、三五九〜三六四頁。
 (16) 宗家記録『享保信使記録 信使御同伴御在府中日帳』(前掲註1) 享保四年(一七一九)十月九日条。同史料によると、当日の臨席者には橋隆庵(奥医師)・飯高七兵衛(勝政・右筆)・藤堂和泉守(高敏、大学頭)・永井飛驒守(直期)・松平備前守(定章)・松平備中守(近言)・松平数馬(江戸城) 御出入坊主衆、亀井茲長・靱負(定好、対馬藩主宗義誠の姉お六の息子) 兄弟と親戚の亀井玄蕃・主殿等の名前が記録されている。

三、延享・宝暦期の出し物

延享五年(一七四八)、將軍家重の襲職を祝う第十次通信使が来日した。さらにその十六年後の宝暦十四年(一七六四)、將軍家治の襲職祝賀のための第十一次通信使が来日し、これが江戸行き最後の最後となる。随行員はいずれも四七〇人余りの大使節団で、大坂残留(一〇〇人前後)を除いても三五〇人以上の者が対馬藩邸での宴享に招待され、庶民芸能を見物している。この二期にわたる対馬藩側の『通信使記録』は、記載内容がこれまで以上に詳細になり、江戸藩邸での宴会についても、従来は上演種目だけだったものが、外題・役者附・囃子方、猿回しについては演題から手配師及び猿の名前(宝暦期)

までが記録されている。いずれも近世庶民芸能史研究にとつて貴重な史料であることから、専門家の後考を俟つため本稿末に【史料1】(延享期)、【史料2】(宝暦期)として全文を掲載した。以下この史料を典拠に、両時期に通信使が見た1 人形浄瑠璃(①延享期・②宝暦期)、2 猿回し、3 松井源水一座の内容を明らかにし、江戸における庶民芸能の実態を考察してみたい。

1 人形浄瑠璃

①延享期(一七四八年)

この時期の人形浄瑠璃は、歌舞伎を圧倒して未曾有の繁栄を誇ったといわれている。とくに享保後半期(一七二〇〜三〇年代)から寛延期(一七四八〜五一年)にかけて、一体の人形を三人で操る「三人遣い」が完成したことで、首や手の操作が容易になり、大がかりな仕掛けや豪快な演技、あるいはそれと対称的に微細な動きや写実的な動作までもが可能になった。⁽¹⁾通信使が来日する二年前の延享三年(一七四六)、対馬藩主宗義如の正室お喜和(前出、通称細川夫人)が入興しており、江戸藩邸を仕切る大名家出身の奥方の健在が、延享期の演目選定に関与していたことは充分考えられる。

【表2】 延享期(1748年)人形浄瑠璃の役者附・囃子方

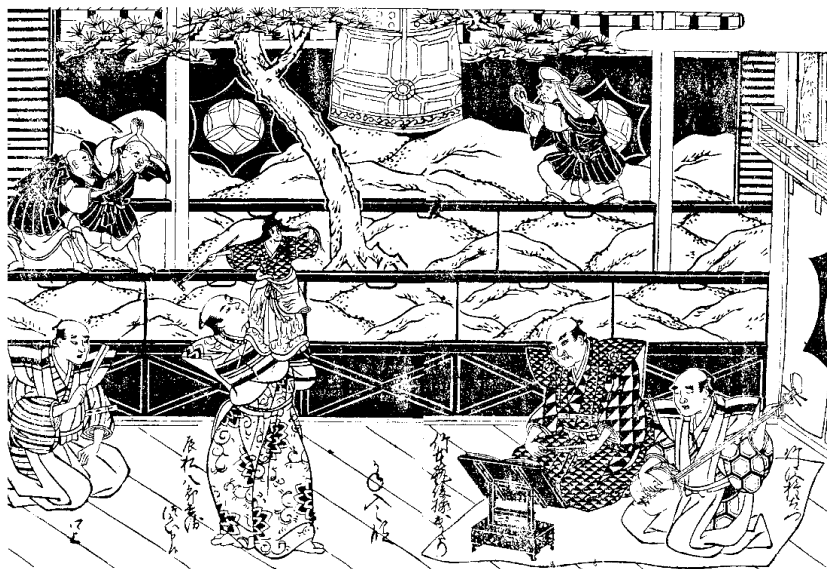
泰平町家正月手妻からくり			
「曾我五郎時宗 小林朝比奈力くらべ」 荒事人形手妻からくり			
「しゃむろ嶋妖化物づくし」 大からくり			
「くら間山僧正が瀧」 手妻からくり			
「高砂尾上の鐘」 手妻操り			
役者附	浄瑠璃	大夫	竹本喜代太夫
	〃	大夫	豊竹品太夫
	三味線		喜代竹山三郎
	人形	手妻人形	荒事人形 森竹京四郎
	〃	手妻操り	西川藤五郎
	〃	操り人形	藤井藤重郎
	〃	操り人形	西川重三郎
	〃	やつし操り	藤井藤治郎
	〃	やつし操り	辰松磯五郎
	〃	やつし操り	辰松平四郎
	〃	やつし操り	森竹平八郎
	操り師手伝	4人	
囃子方	笛1人	三味線3人	
	小鼓1人	大たいこ1人	
	小太鼓1人	哥上3人	
	口上1人	猿3疋	
		諸道具長持8人	
		囃子方長上下5人	
		同半上下5人	

史料 宗家記録『延享信使記録 信使立御在府中毎日記』
(慶應義塾図書館所蔵) 延享5年6月6日条

延享五年(一七四八)六月六日、対馬藩邸で披露された人形浄瑠璃は、この時期の人形操作の進歩を背景に演じられたものといえる。【表2】に、この日の演目・役者・囃子方についてまとめた。これによると、出し物全体の枠組みである大名題は『泰平町家正月』とあり、日朝兩國の安泰を慶賀する通信使向きのタイトルがつけられている。演じられたのは四作品で、外題名に「曾我五郎・小林朝比奈力くらべ」「しゃむろ嶋妖化物づくし」「くら間山僧正が瀧」「高砂尾上の鐘」とある。このうち「高砂尾上の鐘」は、近松門左衛門作で有名な『用明天王職人鑑』の三段目「鐘入りの段」【図2】をもとにした可能性が高く、他の作品も興行演目の見せ場の内から通信使饗応用に特別に編成し直したものと考えられる。外題の横に「荒事人形」「大からくり」などがあり、重厚華麗な舞台衣装で豪快な演技が披露されていたことを窺わせる。それも人形に早変わりを演じさせる「手妻からくり」が主体となっており、これまでと同様、言葉が分からなくても見るだけで楽しめる異国からの観客を意識した出し物が選定されている。

役者名を『義太夫年表』⁽⁴⁾と照合すると、延享三年(一七四六)江戸の辰松座(茸屋町)および若松座(この前

【図2】「鐘入りの段」を演じる辰松八郎兵衛



『今昔操年代記』（『人形浄瑠璃舞台史』挿図）より

後は肥前座、堺町）で上演された役者名に重なる。まず浄瑠璃は、初代辰松八郎兵衛の時代から江戸で活躍している竹本喜代太夫（初代竹本義太夫の弟子、辰松座）と豊竹品太夫（豊竹若太夫の門人、若松座）の二名がつとめ、三味線は喜代竹山三郎（辰松座）、荒事人形の森竹京四郎（若松座）は立役（男役）の人形遣いで、「やつし操り」の森竹平八郎と同門と考えられる。その他の人形遣いも、西川姓二名（若松座）・辰松姓二名（辰松座）・藤井姓二名（豊竹座か？）と、同門から二名宛の出演となり、手伝（四名）を入れて人形師は総勢一二名というかなりの大人数である。

通信使饗応の場で上演を依頼された辰松座は、先述したように享保期の実績をかわれたことだろう。しかし辰松座は享保十九年（一七三四）に初代辰松八郎兵衛が死去したあと、一座の辰松幸助が二代目を名乗るが初代ほどの人気を博せず、どちらかというところ凋落傾向にあった。いっぽう若松座のほうは、通信使が来日する延享五年（一七四八）には豊竹肥前掾（初代豊竹新太夫、豊竹越前少掾の弟子）が座主を務める肥前座に戻っている。豊竹肥前掾は、辰

松八郎兵衛より少し遅れた享保十七年（一七三二）に江戸へ下り、興行権を得るための名代（江戸肥前掾）を得て大坂豊竹座系統の義太夫節を江戸へ定着させた人物である。先発の辰松座に対抗して豊竹座から演奏者を招き、本場大坂の芸を忠実に再現することで正統派として江戸人形浄瑠璃界に成功をおさめていた。ところが延享二年（一七四五）に無許可のからくり興行で罰せられ、肥前座は一座の者に譲って若松座とし、肥前掾自身は演奏者として辰松座に出勤していた。その若松座も翌延享三年の火災で類焼し、経営不振に陥ったこと⁶で肥前座の再興となったものである。

上演の時期からみて、辰松座は凋落傾向にあり、肥前座は再出発を期したばかりである。いずれも低迷期にありながら、古浄瑠璃の諸派に対抗して江戸人形浄瑠璃界をリードしてきた両座が、再起をかけて通信使の面前で演技を披露したといえよう。

②宝暦期（一七六四年）

宝暦期の通信使来日時は、細川夫人没後一〇年目にあたり、対馬藩邸は正室不在期であった⁷。加えてこの時期の人形浄瑠璃はすでに全盛期を過ぎ、大坂では通信使来日の翌年の明和二年（一七六五）には豊竹座が、さらに

その二年後の明和四年（一七六七）には竹本座が相次いで退転を余儀なくされるなど、人気は歌舞伎に移行していく傾向にあった。

隆盛期の延享期と較べ、宝暦十四年（一七六四）三月五日に通信使に披露された人形浄瑠璃は、どこか地味な傾向がみられる。【表3】は、宝暦期通信使来日時に演じられた人形浄瑠璃の役者附・囃子方をまとめたものである。まず外題にある「万歳笠おどり」「京人形東土座」「乱曲小蝶の夢」「俵藤太三上山百足退治」は、延享期と同様、いくつかの見せ場をアレンジして通信使饗応用に編成し直した可能性が高い。どの演目にも「荒事人形」「大からくり」などの説明はなく、外題からみてこれらしいのは「俵藤太三上山百足退治」のみで、明らかに延享期よりも大技が少なくなっている。

次に役者名をみると、享保期・延享期に中心的役割を果たしてきた辰松座の者がいない。辰松座の経営不振はその後も継続し、通信使が来日する四年前の宝暦十年（一七六〇）に休座となっている。その翌年、辰松座の跡地で興行を始めたのが、土佐座（座本竹本伊勢大夫）である。土佐座とは、土佐少掾正勝が始めた古浄瑠璃で、延宝八年（一六八〇）江戸堺町での初興行以降、元禄期

【表3】 宝暦期(1764年)人形浄瑠璃の役者附・囃子方

「万歳笠おどり」 「京人形東土産」 「乱曲小蝶の夢」 「俵藤太三上山百足退治」			
役者附	浄瑠璃 竹本儀大夫 〃 竹本和大夫 三味線 竹本左膳 〃 野沢喜次郎 人形 西川吉十郎 〃 西川力蔵 〃 西川福蔵 〃 西川辰五郎 〃 西川喜三郎 〃 山本彦三郎 〃 田中藤次郎 〃 岩井惣五郎 〃 岩井兵四郎 〃 桐竹松五郎 〃 西川善蔵	囃子方	笛 瀧井小平治 小鼓 西村斧八 大鼓 鈴木幸八 太鼓 中村理右衛門

史料 宗家記録『宝暦信使記録 御供方七番毎日記御在府中 坤』
 (慶應義塾図書館所蔵) 宝暦14年3月5日条

地での興行以降である。⁽⁹⁾

そこで【表3】の役者名を『義太夫年表』と照合すると、浄瑠璃の竹本和太夫、三味線の竹本左膳・野沢喜次郎、人形の西川力蔵・西川喜三郎・桐竹松五郎の六名が、宝暦十二年(一七六二)五月土佐座上演の『仮名手本忠臣蔵』、および宝暦十三年四月土佐座上演の『ひらかな盛衰記』の役者名と重なっている。これ以前の延享期に辰松座と競演した肥前座は、座主の豊竹肥前掾が宝暦七年(一七五七)に死去するが、享和元年(一八〇一)まで比較的安定した経営を続けたといわれている。⁽¹⁰⁾『義太夫年表』にも宝暦期肥前座の上演記録があるが、役者名が記載されていないことから【表3】との照合ができない。ただし時代は前後するが、人形の山本彦三郎が延享三年(一七四六)に若松座(後に肥前座)で、また同じく人形の西川善蔵が安永二年(一七七三)に肥前座で、それぞれ上演が確認できることから、おそらく今回は土佐座・肥前座の両座から役者が出されていたものと考えられる。

(一六八八〜一七〇三年)を中心に江戸で最も人気を博した一座である。しかし辰松座による義太夫節の江戸進出により、古浄瑠璃の人氣が低迷して享保七年(一七六一)には休座に追い込まれている。土佐座が、土佐太夫の名義で義太夫節による人形浄瑠璃を興行するようになったのは宝暦十一年(一七六一)、すなわち辰松座の跡

竹本和太夫と共に浄瑠璃を担当した「竹本儀太夫」なる役者は『義太夫年表』で確認することができない。宝

歴期には大坂竹本座の竹本政太夫（二代）が中心的存在といわれており、竹本和太夫はこの政太夫の門弟で、後に政太夫（四代）名を襲名することから、あるいは師匠とともに通信使への特設舞台を務めたとも考えられる。しかし果たして大物役者の竹本政太夫がわざわざ大坂から江戸へくだり、それも由緒ある「義太夫」に近い名に変えてまで舞台を務めることがあるのだろうか。この役者は、依然として謎のままである。

以上のことから通信使へ披露された人形浄瑠璃は、役者名からみて享保期・延享期の東風（大坂豊竹座）系統から、宝暦期になって西風（大坂竹本座）系統へ転じたことが判明する。一般に、東風は音楽性豊かで派手好みといわれ、これに対して西風は写実性を重視するため地味な傾向がみられるとされる。延享期に較べ、宝暦期の人形浄瑠璃が地味傾向なのはこうした芸風の特徴が関係していたのかも知れない。しかし視覚的要素の高い見世物風の演目が好まれる舞台において、浄瑠璃の音楽性の違いがどこまで参会者の耳に届いたかは甚だ疑わしいことである。

2 猿回し

享保四年（一七一九）十一月、江戸城二の丸で演じられた辰松八郎兵衛率いる手妻人形の一座は、その番付三に「猿のかるわざ」を登場させて、將軍吉宗親子の大好評を博している⁽¹⁾。大道芸ながらも、猿回しは観客の身分の上下を問わず、江戸時代の人々の愛好する娯楽物である⁽²⁾。

前記のように、猿回しは江戸藩邸での通信使饗応の場に定番のように登場する。当然のことながら延享期・宝暦期の両期ともに上演が行われた。ただし延享期は突然の降雨に見まわられて、庭で見物していた中官・下官らが騒ぎだったことから、途中で中断しなければならなかったと記録にある（後出【史料2】）。

右見物事、朝鮮人は猿廻しを好ミ候故、此度も第一二御仕度有之候、然処芸事初り中比ニ余程雨降り、中官・下官騒申候、左様之儀ニ候哉、猿芸は余り望不被存候と之事ニ而相止、人形からくり斗番組之通不残見物被仕、

雨の降り出しが「芸事初り中比」とあり、どこまで猿回しの演技が行われたかは判然としないが、予定された全演技内容を上演順に整理したのが【表4】である。

【表4】 延享期(1784年)・宝暦期(1764年)の猿回し

(上演順)

延享期(1784年)		宝暦期(1764年) 津国屋吉右衛門	
「長崎女おどり」	連舞 2 疋	「長崎おどり」	連舞 若松・小柳
「さくら川」	1 疋	「若衆たんぜん」	連舞 若松・小柳
「若衆たんぜん」	1 疋	「かしまおどり」	連舞 若松・小柳
「かしまおどり」	連舞 2 疋	「獅子の乱曲」	連舞 若松・小柳
「獅子のらんぎょく」	連舞 2 疋	「竹の曲」	緑
「五尺手ぬぐい」	連舞 2 疋	「籠ぬけ蛇ばら」	若松
附り しばくみ		「五尺手拭」	連舞 若松・小柳
「輪ぬけ」	1 疋	附 潮くみ	
「かごぬけ」	1 疋	「鳥さし」	緑
「鳥さし」	1 疋	「さくら川」	連舞 若松・小柳
「竹のきょく」	1 疋	「輪ぬけ」	緑

史料 【表2】【表3】に同じ

これを見ると、順番は異なるが、両時期ともに題名の同じ一〇種類の演技が披露されていたことが分かる。最後まで上演された宝暦期の事例で見ると、「長崎おどり」「若衆たんぜん」^{丹前}「かしまおどり」「獅子の乱曲」「竹

の曲」「籠ぬけ蛇ばら」「五尺手拭 附潮くみ」「鳥さし」「さくら川」「輪ぬけ」とあり、このうち「籠ぬけ蛇ばら」は前出天和二年（一六八二）に演じられた長崎渡来の軽業「籠抜」を連想させる。十六年前の延享期と同じ題名の演技が組まれているということは、同一系譜の猿芸集団が呼ばれていたとも考えられる。¹³⁾

表によるとこの一座を率いたのが、「津国屋吉右衛門」なる者である。猿回しの親方か手配師か判然としないうが、寛政十二年（一八〇〇）に江戸に猿飼が一五軒、関東全域では五一軒あったというから、そのなかの一人ではないだろうか。演技は、「緑」「若松」「小柳」という名の三疋の猿によって行われ、二疋の猿が演じる「連舞」は延享期の計画では四種だったものが、宝暦期に「若衆たんぜん」「さくら川」を連舞に変えて六作品としている。近世猿回しに関する専門研究は少なく、猿の名前を含めて具体的な演技内容が判明する貴重な史料といえる。

3 松井源水一座

松井源水による大道芸は、宝暦期に限り演じられたものである。

【表5】 宝暦期(1764年)
松井源水の大道芸

演題	「こまの曲」 「枕の曲」 「手づま」 「金輪作り物」 「布さらし」
演者	松井源水 松井傳九郎 松井九十郎 松井八三郎 松井権十郎 松井庄次郎 松井利介

史料 【表3】に同じ

松井源水は通称九兵衛、浅草田原町に居住して浅草寺境内に定見世を構え、越中富山の反魂丹や小田原外郎・菌磨き楊枝売りの人寄せに、曲独楽や枕返し（後出）などの大道芸を披露する香具師の仲間である。松井源水の名が世に知られるようになったのは、將軍徳川家重・家治親子がそれぞれの幼少期に、浅草寺詣でにかこつけてその曲芸を上覧したことに由る。すなわち「松井源水所藏御上覧之記」によると、

家重公様享保十一年午ノ十一月十三日浅草寺御本堂ニ而始而古満枕之曲御上覧被為仰付候。白銀壹枚被為下之候。御掛伊奈半左衛門様。

とあり、初めて家重が「古満枕之曲」を見たのが享保十一年（一七二六）一六歳の時とされる。家重の上覧は計三回だったが、家治はそれをはるかに上回り、初回の延

享四年（一七四七）一一歳の時以降、將軍職に就任した翌年の宝暦十一年（一七六一）まで、計七回の上覧が知られている。宝暦期通信使の出し物に松井源水の大道芸が組み込まれたのは、時の將軍が愛好する庶民芸能であったためと解される。

【表5】は、このときの演題と演者である。まず演題からみていくと、「こまの曲」「枕の曲」「手づま」「金輪作り物」「布さらし」とあり、松井源水が得意とする曲独楽と枕の曲芸が盛り込まれている。曲独楽とは、元禄十三年（一七〇〇）京都で流行った博多独楽の流れを汲む独楽回しが江戸へ伝わり、これを四代目松井源水が大道芸に取り入れたもので、【図3】のように大独楽を使ったかなり見応えある曲芸である。また「枕の曲」は「枕返し」とも称し、中国の「弄枕」という散楽雑戯に由来するといふ。『和漢三才図会』（巻十六、弄丸）に「一種弄枕あり、木枕十箇をもつて豎に相重ね、これを捧げて恰も一柱のごとし、中好き所の枕を抜き去り数次皆然りや、数品の弄枕あり」とあり、【図4】のように四角の木枕を重ねて抜き取る手業である。以下、この他のものを簡単に説明しておく。

手づま…先述した「放下」に同じ。手品のこと。

【図3】 松井源水の独楽曲



宮尾しげを他「江戸庶民街芸風俗誌」より

金輪作り物：「金輪遣い²¹⁾」と思われる。つなぎ目のない金輪五、六個を、かけ声と共に通して何かの形を作る。

布さらし：両手に持った長い布を、洗い晒すような仕草で曲にあわせて踊る。

演者は、松井源水以下、松井傳九郎・松井九十郎・松井八三郎・松井権十郎・松井庄次郎・松井利介の、以上七名の名が記録されている。いずれも「松井」姓の役者

【図4】 枕返し



朝倉無聲「見世物研究」より

名を名乗り、おそらく浅草寺の定見世で一座を組んでいた仲間と考えられるが、源水以外素性はまったく分からない。通信使の宿所は浅草東本願寺と定まっております、松井源水の定見世に極めて近いが、自由に外出の許されない一行にとって、初めて目にする大道芸の数々であったに相違ない。

註

- (1) 浦部幹資「人形と舞台」(岩波講座歌舞伎・文楽第9巻『黄金時代の浄瑠璃とその後』岩波書店、一九九八年)七五～八四頁。
- (2) 鈴木棠三編対馬叢書『宗氏家譜略』。
- (3) 『用明天王職人鑑』は、宝永二年(一七〇六)大坂竹本座で初演され、「からくり」の多用が評判を呼んだ顔見世興行として知られている。三段目「鐘入りの段」第二場に、高砂尾上の松原で海中から引き揚げた鐘の供養が行われる(『人形浄瑠璃舞台史』八木書店、一九九一年、一六六～一七一頁、四八一頁)。この作品名は、内山美樹子氏(早稲田大学名誉教授)の「告示による」。
- (4) 『義太夫年表』近世篇・別巻(一九七九年、一九九〇年、八木書店)参照。
- (5) 『義太夫年表』から藤井藤重郎と藤井藤治郎の名は確認できない。当時、大坂豊竹座で藤井小三郎が人形師として活躍しており、その一門かとも考えられる。
- (6) 淵田裕介「江戸の人形浄瑠璃界」(岩波講座歌舞伎・文楽第9巻、前掲註1)一九〇～一九二頁。
- (7) 細川夫人は宝暦四年(一七五四)閏四月に死去し、宝暦期通信使を饗応する藩主宗義暢が正室お元(高松城主松平頼茶娘、通称高松夫人)を迎えたのが安永六年(一七七七)のことである。その間の藩主の正室・側室はいずれも対馬住まいで、細川夫人没後二〇年間に、正室の不在期間が続いた(『宗氏家譜略』)。
- (8) 『義太夫年表』(前掲註3)三二二頁。このころの江戸

朝鮮通信使が見た庶民芸能

- の人形浄瑠璃界は、肥前座と外記座(薩摩座、座主は三代肥前掾の門人の二代目豊竹新太夫)が比較的経営が安定しているものの、結城座・土佐座・辰松座は興行と休座を繰り返していた(淵田裕介「江戸の人形浄瑠璃界」前掲註6、一八八頁、一九三～一九五頁)。
- (9) 和田修「江戸古浄瑠璃の衰退と歌舞伎」(岩波講座歌舞伎・文楽第7巻『浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』岩波書店、一九九八年)二五九頁。
- (10) 淵田裕介「江戸の人形浄瑠璃界」前掲註6、一九一頁、一九五頁。
- (11) 『古事類苑』楽舞部二十、三六三～三六四頁。「猿のかるわざ」は、当日の演目のなかで最も好評を博したようで、「猿のかるわざ御好二付又々致候事」とあり、全演目終了後にアンコールを乞われて再度演技したことが記録されている。
- (12) 猿は昔から既の守護神とされ、徳川家康の愛馬の病平癒に駿河の猿回しが一役かったという故事がある。家康の江戸入りに際し浅草猿屋町に居地を賜り、また隠居時は駿府へ移り住み、その関係から日光東照宮の既の猿の彫刻など、家康と猿にまつわる逸話が多い。詳細は織田紘二「猿まわしの系譜」(七)『藝能』一九六七年十月号収録、近世大道芸人資料14)三五頁。
- (13) 織田紘二「猿まわしの系譜」(九)『藝能』一九六八年七月号収録、近世大道芸人資料20、四一頁)によると、駿河の猿芸集団の出し物に「女まい」「男まい たんぜい」[花おとり]「しし（獅子）のまへ」などがあり、通信使上覧の演

六三 (六三)

技と共通するものがある。

- (14) 織田紘一「猿まわしの系譜」(四)『藝能』一九六八年一月号収録、近世大道芸人資料14) 三四頁。
- (15) 宗田一「日本の名葉」(八坂書房、一九九三年) 五二頁。反魂丹は居合抜きで有名な松井源左衛門、松井源水は歯磨き関係の品とする説もある(光田憲雄「江戸大道芸人」つくばね舎、二〇〇九年、一七六―一八六頁)。
- (16) 松井源水は越中国礪波とろばの出身で、元祖元長が反魂丹製造を始め、二代目の道三が武田信玄より売薬許可の朱印状を賜った(『浅草寺志』下巻、卷十八、浅草寺出版部、一九四二年、六二〇―六二五頁) とされるが、実際のところは良く分からない。『浅草寺志』上巻、卷四(浅草寺出版部、一九三九年、二一九頁) に、浅草寺本堂の側にあった「松井源水店地圖」が収録されている。
- (17) 『浅草寺志』下巻(前掲註16) 六二五頁所収。
- (18) 『浅草寺志』下巻(前掲註16) および『徳川実紀』惇信院殿御実紀・浚明院殿御実紀(『新訂増補國史大系』46・47、吉川弘文館、一九六六年)の記事を照合。
- (19) 朝倉無聲『見世物研究』(思文閣出版復刻版、一九七七年) 九三―九六頁。
- (20) 朝倉無聲『見世物研究』(前掲註19) 二二頁。
- (21) 朝倉無聲『見世物研究』(前掲註19) 二九八頁。

四、通信使「使行録」にみる庶民芸能

以上、主として宗家記録「通信使記録」から、通信使の上覧に供した庶民芸能の内容を明らかにしてきたが、最後に通信使側の記録「使行録」から、観客(通信使)の反応を探ってみよう。

まず、初めて芸能披露がなされた寛永二十年(一六四三)の記録『癸未東槎録』からみていく。この年は日本暦が一日早く、対馬藩邸の供応の場面は、七月二十一日の出来事として記録されている。⁽¹⁾

二十一日壬子晴、留江戸、島主設宴、請使臣往其家、屋宇宏麗、同諸執政之第、入中堂行振舞、又移宴後堂、堂前有池、池上有楽庁、屏帳侈美、僭擬於閔白、行酒進楽、舞童優戯、盛於閔白之所、

これによると、筆者(姓名不詳)は初めに対馬藩邸の広大で壮麗な様子と、池の上に設けた舞台に屏風や幕を張った美しいしつらえに言及している。この日の出し物の一つである少年らによる童男歌舞伎については、「舞童優戯」(少年の役者が戯れて舞う)と簡単に記述するものの、後年の若衆歌舞伎に示したような嫌悪感を感じ取れない。注目すべきは、舞台について「僭擬於閔白」

(將軍を真似る)、あるいは踊りについて「盛於閑白之所」(將軍の所よりも盛ん)といった記述をしている点である。

これは一昨日(朝鮮曆十八日)、国書奉呈後に江戸城で観た能・狂言との比較である。実はこの筆者こそ、十八日の記述で能・狂言を大道芸のごとき「雑戯」と断じ、「鼓笛喧轟」「耳目不及、其為雑乱不欲觀賞」(鼓や笛が喧しく轟き……耳目に及ばず、その雑乱たるや観たいとも思わない)と、こちらはかなり手厳しくむしろ嫌悪感を滲ませた表現で記述した人物である。これと比較すれば、対馬藩邸での上覧ものは遊び感覚としての趣向が凝らされており、それ故にこそ宗家側の記録に「信使為座興詩数篇被作」(一章前出)とあるように、通信使も試作の興に乗ったものであろう。『癸未東槎録』の行間から、初めて目にした日本の庶民芸能を、好意的にとらえる通信使の視線を感じ取ることができる。

では、義太夫節を人形浄瑠璃に取り入れた享保期以降の人形遣いには、どのような反応がみられるのか。この点については、享保期(一七一九年)若衆歌舞伎に嫌悪感を示した申維翰が、『海游録』のなかで極めて詳細な記述を残している。まず、人形戯についてみてみよう。

樂が止まると雑戯が出た。我國の傀儡(かいらい)(あやつり人形)のような観である。廊中に帳(とばり)を設けている。人が兎を抱いて出てくるが、とても美しく可愛らしい。緩やかに舞う間に、兎が化けて剣になった。剣の色は光り耀いている。その背を弾いてこれを引き抜くと、また化けて奇花となり枝に満ちる。これを吹いて散らせば、秋風に落ちる葉となる。また華やかな金色の家があり、だしぬけに帳のあたりに立ち上がり、それが化け物のようにも、また見ようによっては仏のように見える。中に灯りがともるが人がおらず、ひとりで燃えている。しばらくすると、ここごとく落葉となつて紛々と落ちる。こうしたものが数種類、細々とした幻怪もので、どれも目をとめるに価しない。

筆者は、最後に「目をとめるに価しない」などと評した割には、結構、こと細やかに演技の内容を書き留めている。これは「手妻からくり」という、手で操る人形芝居の「手妻」に、細工人形による「からくり」の技術を取り入れたものである。「兎が化けて剣になった」「また化けて奇花となり」とあるように、人形が何物かに一瞬のうちに変化するところが手妻の一番の見せ場とされている。

る。⁽³⁾ この人形戯の背後で奏でられる義太夫節による浄瑠璃語りと楽器についても、申維翰は次のように記述している。⁽⁴⁾

楽手が五、六人、琵琶・笛・腰鼓を手に一行の前に列座した。歌者もまた数人いる。琵琶は我国の琵琶(胡弓)のようで、腹部の絃を撥で弾く。鼓は缶(腹が太い瓶)形にして小さく、左手でその腰を捉げ、肩の上に担いで右手でその一面を撞く。缶を捉ては必ず狂呼叱咤(狂ったように大声で叫ぶ)し、興に乗れば股を打ってむせびなき、声は犬が吠え鶴が鳴くようで、思わず失笑してしまった。笛の長さは一尺に満たず孔があり、これを吹けば秋草にコオロギが鳴くようだ。歌者は前に冊を置き、披いて唱する。まるで読書をしているようだが、声は梵唄(曲調にのせて経文を唱詠すること)に似ている。

ここにいう「琵琶」とは、朝鮮の琵琶(胡弓)のようだとあることから「三味線」に相違ない。

日本の人形戯は早くから浄瑠璃(音曲語り物)と結びつき、やがて「操り人形」「浄瑠璃」「三味線」の三要素が結集した独自の人形浄瑠璃が広く民衆に迎え入れられ

ていた。とくに元禄期(一六八八―一七〇三年)の大坂では、近松門左衛門が独特の義太夫節で知られる竹本義太夫と提携することで戯曲内容を飛躍的に発展させ、この新時代の庶民芸能が江戸へ進出したばかりの辰松八郎兵衛によって通信使の上覧に供したことは、先述した通りである。日本の芸能文化史上、画期的ともいえるこの新しい芸術との遭遇に、申維翰は「思わず失笑してしまった」とするが、そこにもやはり嫌悪感のみられない。

直前に演じられた若衆歌舞伎の不評にもかかわらず、耳は奏でる音楽に傾けられ、「鼓」を「狂呼叱咤」して「むせびなき」ながら打つ仕草、「笛」の音色、梵唄に似た「歌者」の様子などが、鋭い観察眼によって描かれている。人形浄瑠璃をここまで細部にわたって記述した「使行録」はなく、申維翰の文化人としての感性の深さを物語っている。『海游録』からも、日本の庶民芸能に對する異国人の熱い視線を感じ取ることができる。

『海游録』ほどではないが、その他の「使行録」にも庶民芸能上覧に関する記事が散見する。たとえば明暦期(一六五五年)に従事官を務めた南壺谷は、使行録『扶桑録』⁽⁵⁾に

且設戲子、所謂戲子者如我国倡優、中国幻術之類、

而其国之盛礼也、

と記し、役者を朝鮮の「倡優」にたとえ、この日の出し物の一つである放下（奇術）については「中国幻術之類」としてその伝来の源流を探っている。さらにこうした芸能を披露することは「其国之盛礼」（その国の礼儀が充分に備わっている）と評価している。

時代は降るが宝暦期（一七六四年）の正使となった趙曠の『海槎日記』に、次のような記述がある。⁶

前庭に五、六間の舞台を新造し、そこに腰掛けを並べ、浅黄色の簾すたれ、錦の幕、紅い毛氈が掛かっている。演じた雑戯は数十件で、或いは棚戯、或いは幻術（手品）が奇々怪々、千態万状（様々な形）で総て笑うべきもので、どれも記すまでもない。

「棚戯」は人形浄瑠璃のこと、また「幻術が奇々怪々、千態万状で総て笑うべきもの」とは、この日演じた松井源水らによる大道芸を指している。注目すべきは、舞台の広さを「五、六間」と記録している点である。朝鮮の「間」は、長さで家屋の広さの両方を示す単位で、舞台であれば正面の幅が三間（約七・五メートル）、奥行が二間（約五メートル）で「広さ六間」となる。⁷ちなみに松井源水の「店地図」に描かれる大道芸場（但し屋外）が、

朝鮮通信使が見た庶民芸能

正面四間（約七・二メートル）、奥行三間（約五・四メートル）⁸とあり、『海槎日記』の数値とほぼ符合する。宗家が新造した舞台の広さについてはよく分からないが、仮にこの大きさであれば相当な規模の舞台を設えていたことになる。

人気の「猿回し」については、記事は少ないものの、これも「使行録」に散見する。たとえば先述した明暦期（一六五五年）の南壺谷は、特に猿について『聞見別録』⁹でとりあげ、

我国所無者猿猿、人立劔舞之形、極見妖怪、として、朝鮮では見られない猿が、まるで人のように立って劔舞の形をとる様を「妖怪」と評している。「劔舞之形」は、おそらくこの年の「猿回し」で見た演目の一つと考えられる。また天和期（一六八二年）の上々官（訳官）の洪禹載は、使行録「東槎録」¹⁰において、
以戲子幻術、猿猴之徒挑之千態、可謂奇觀矣、と記し、「幻術」（放下）とともに「千態」（様々な姿態）に挑む猿を「奇観」と評している。

以上散見する「使行録」の記事を集めると、対馬藩邸で供された庶民芸能は、不評をかった若衆歌舞伎を除けば、大方の通信使随行員らの目を驚かせ、良くも悪くも

関心を集めたことは確かである。出し物の選定に「劇」「語り物」を避け、笑つて楽しめる趣向を凝らすことで遠来の客を慰めようとした宗家側の意図は、この点において充分伝わつていたと考えられる。

註

- (1) 筆者不明『癸未東槎録』(国訳海行摠載V) 七月二十一日条。
- (2) 樂止而雜戲出、如我國儂^こ儂^こ之觀、設帳於廊中、抱兒而出、婉孌可愛、宛轉間兒化爲劍、劍色瑩耀、彈其脊而揜之、復化爲奇花滿枝、吹而散之、則爲秋風落葉、又有華堂金屋、猝起帳頭、所見妖奢、望如佛宇、其中燈燭、無人而自燃、不須臾復盡爲落葉、紛紛下矣、如是者數種、而纖瑣幻怪、皆不堪寓目、
- (3) 山田和人「人形・からくり」(岩波講座歌舞伎・文楽第8卷『近松の時代』所収、岩波書店、一九九八年) 二二六～二三二頁。
- (4) 樂手五六人、執琵琶笛腰鼓各數部、列坐前行、歌者亦數人、琵琶狀如我國琵琶、而腹有絃、彈之以撥、鼓則缶形而小、左手提其腰、擔在肩上、右手撞其一面、所謂拊缶者、必狂呼叱咤、似是乘輿搏髀呼鳴之類、而聲如犬猿鶴鳴、不覺失笑、笛長不盈尺而有孔、吹之聲如秋草蛩吟、歌者置冊于前、披冊而唱、如讀書之狀、而其聲又似梵唄、
- (5) 南壺谷『扶桑録』(国訳海行摠載V) 十月二十八日条。
- (6) 趙曦『海槎日記』(国訳海行摠載VII) 三月五日条。

前庭新造板閣五六間、列置床架曠簾錦帳紅氈之屬、仍呈雜數十件、或以棚戲、或試幻術、奇奇怪怪、千態万状、都是可笑、皆不足記、

- (7) 朝鮮一間(長さ〓七〓八尺〓約二・五メートル)から算出。朝鮮の尺間については、吉田光男氏(放送大学教授)のご教示による。
- (8) 『淺草寺志』上卷(淺草寺出版部、一九三九年) 二二頁。日本一間(長さ〓六尺〓約一・八メートル)から算出。

- (9) 南壺谷『見聞別録』(国訳海行摠載VI) 畜産。
- (10) 洪禹載『東槎録』(国訳海行摠載VI) 九月七日条。

おわりに

寛永十二年(一六三五)馬上才来日時に端を發した朝鮮使臣への庶民芸能披露は、寛永二十年(一六四三)第五次通信使より江戸における恒例行事に組み込まれることになった。

歴代の「通信使記録」の記事によって選ばれた演芸題目を年代順にみていくと、歌舞伎にかわつて人形浄瑠璃隆盛の時代へと移っていく江戸文化変遷の歴史を垣間見ることができるといってよいく。とりわけ近世中期、江戸ではこれまでの古浄瑠璃にかわつて大坂発祥の義太夫節を取り入れた

新進の人形浄瑠璃が大勢を占めていく。これに貢献した有名な人形師辰松八郎兵衛が、第九次享保期（一七一九年）通信使饗応の場に登場していたことが「通信使記録」から確認でき、意外にも辰松座の江戸進出と朝鮮通信使との密接な関わりを指摘することができる。さらに第十次延享期（一七四八年）と第十一次宝暦期（一七六四年）には、「三人遣い」という人形操作の発展によって「荒事人形」「大からくり」などの出し物が可能となり、異国からの客人へ豪快な演芸を楽しんでもらう趣向が凝らされることになった。すなわち近世中期以降の芸能披露は、人形浄瑠璃をメインの出し物とし、その前後に通信使好みの猿回し、あるいは松井源水一座らの大道芸で笑いを誘う演目構成になっていたことが判明する。それらは、江戸城で国書奉呈を終えた使臣ら全員の労いを目的に、対馬藩宗家による「もてなし」感覚で選ばれた庶民芸能の数々であったというべきであろう。

いっぽう通信使側の反応をみると、国王の使臣に対して大道芸を披露されたことに立腹する様子もなく、初めての第五次通信使（一六四三年）は鑑賞後に「座興」と称して数篇の詩を作るなど、この饗応の場を楽しんでいる様子が伝えられている。衆道を連想させる若衆歌舞伎

に嫌悪感を露わにした申維翰でさえ、その後の出し物である人形浄瑠璃について、「我国の傀儡」に似ているとしながらも、辰松八郎兵衛一座が演じる「幻怪」な「手妻からくり」に目を奪われ、「梵唄」のような義太夫語り、「狂呼叱咤」して打つ鼓に耳を傾けるなど、日本独自の庶民芸能の情景を『海游録』に描いている。その他の「使行録」にはこれほど詳細な記述はみられないが、しかし少ないからといって決して興味が無かったわけではない。「棚戯」「幻術」「猿猴之徒挑之千態」のこと、宗家屋敷の華麗な様子や舞台の設えなどが随所に書き留められている。記録を残す高官たちの目線に立てば、庶民（下賤）の芸はその場で笑いとばして楽しめばよく、あえて延々と記述するに及ばず、時に卑下した文言を用いているのは、かれらの範疇にある「文化」と呼ぶに値しないものであったからに過ぎない。

本稿の「はじめに」に記したように、従来の通信使研究は「使行録」に依拠することが多く、そのため書き手である朝鮮高官の価値観に左右された歴史像が描かれがちである。長期にわたる使行の現場で一体何があったのか、まずは具体的史実の検証が重要で、それには対馬藩宗家が残した膨大な「通信使記録」を丹念に読み込む以

外にない。日朝双方の史料を有効に活用することで、今後新たな視覚からの通信使研究が生まれけると確信している。

【史料1】 宗家記録『延享信使記録 信使立御在府中毎日記』（慶應義塾図書館所蔵）延享五年（一七四八）

六月六日条

泰平町家正月

手妻からくり

曾我五郎時宗

小林朝比奈

力くらへ

荒事人形

手妻からくり

しやむる嶋

妖化物 つくし

大からくり

くら間山

僧正か瀧

手妻からくり

高砂尾上の鐘

手妻操り

猿芸

一長崎女おとり

連舞二疋

一さくら川

一疋

一若衆たんせん

同

一かしまおとり

連

一獅子のらんきよく

同

一五尺手ぬくい

同

附りしほくミ

一輪ぬけ

一疋

一かこぬけ

同

一鳥さし

同

一竹のきよく

同

囃子方

一笛耆人

一三味線三人

一小鼓一人

一大たいこ耆人

一小太鼓一人

一哥上三人

一口上耆人

一猿三疋

一諸道具長持八人

一囃子方長上下五人

一同半上下五人

役者附

浄瑠璃

大夫

竹本喜代太夫

同

大夫

豊竹品太夫

三味線

喜代竹山三郎

人形

手妻人形

森竹京四郎

荒事人形

西川藤五郎

同

手妻操り

西川藤五郎

同 操り人形 藤井藤重郎
 同 操り人形 西川重三郎
 同 やつし操り 藤井藤治郎
 同 やつし操り 辰松磯五郎
 同 やつし操り 辰松平四郎
 同 やつし操り 森竹平八郎
 操り師手伝 四人

【史料2】 宗家記録『宝曆信使記録 御供方七番毎日記

御在府中 坤』（慶應義塾図書館所蔵）宝曆十四年
 （一七六四）三月五日条
 手妻からくり并役者附

浄瑠璃 竹本儀大夫
 竹本和大夫
 三味線 竹本 左膳
 野沢喜次郎
 西川吉十郎
 同 力蔵
 同 福蔵
 同 辰五郎
 同 喜三郎
 京人形東土産

人形
 乱曲小蝶の夢 山本彦三郎
 田中藤次郎

依藤太三上山百足退治

同 兵四郎

桐竹松五郎

西川 善蔵

瀧井小平治

西村 斧八

鈴木 幸八

中村理右衛門

松井 源水

同 傳九郎

同 九十郎

同 八三郎

同 権十郎

同 庄次郎

同 利介

但猿三疋

同 若まつ

同 小柳

同 若松

猿諸芸番附

津国屋吉右衛門

一長崎おとり

連舞

小柳

一若衆たんせん

同

七十一（七十一）

一 かしまおとり 同

一 獅子の乱曲 同

一 竹の曲 緑

一 籠ぬけ蛇はら 若松

一 五尺手拭 附潮くミ 連舞 小柳
若松

一 鳥さし 緑

一 さくら川 連舞 小柳
若松

一 輪ぬけ ミとり

【付記】 本稿は既発表論文『通信使記録』からみた使節団の庶民芸能見物」（極東証券寄付講座『文献学の世界』所収、慶應義塾大学出版会、二〇一五年）の内容を発展させたものである。成稿にあたり、人形浄瑠璃に関する史料・文献をご紹介くださった伊藤りさ氏（国立国会図書館）、作品名・役者名について旧稿の誤りを指摘していただいた内山美樹子氏（早稲田大学名誉教授）、漢文意訳にご助言賜った吉田光男氏（放送大学教授）の諸氏に深く感謝する次第である。