

金沢の邦楽資料

「ひがし茶屋」の芸妓「中むらのふみ姐さん」の舞踊

はじめに

城下町金沢は今まだ江戸時代からの伝統的な生活文化が残されている。なかでもお茶屋を中心とした邦楽の芸能文化は屋内文化の粋の代表として、今日まで伝えられている。

何を伝えているかと言えば、わずかではあるがまだ粋筋の人たちによる小宴とその接待のためのお座敷芸を楽しむ人たちがいること。少なくともその価値を知っている臍元の旦那衆がいることであり、そのため古くから変えずに継承してきた装置と仕掛けが残されているからである。

金沢には現在 3 つの茶屋街がある。「ひがし」「にし」「主計（かずえ）」であり、それぞれ多少の個性をもち、芸妓の世界を守ってきた。いずれも都市の下町的な性格を有し、周辺には伝統的な産業、工芸などに携わる職人や作家が多く住んでいる地域でもある。

その背景には加賀友禅や金箔、白銀などの金工師、蒔絵などの伝統産業や伝統工芸そのものが江戸文化的で、いずれも江戸時代の感性を温存してきたのである。その理由は、当時そうした感性がなければモノづくりが成り立たなかったからであろう。温存するが故に美意識や美的感性の継承が可能だったのではなかろうか。

ここではそのなかでも茶屋文化を支えてきた邦楽芸能の分野の伝承性の特徴を少しく探ってみよう。

劇場都市の性格

すでに江戸時代から「東郭」の名で知られたこの地域は、正に金沢の遊興文化を造り出してきた地域であり、周辺には幕末愛宕町の芝居小屋や明治 5 年に始まった桜馬場の芝居小屋などの芝居が流行った。

したがってこの卯辰山麓の東山地区は劇場都市とも表現できるほど芸能の盛んな地域だった。大正から昭和初期には、この界隈に十数軒の小さな演劇小屋があり、漫才や講談、義太夫、常磐津、日本舞踊などが毎晚上演されていた。職人のなかでも昼間は手仕事に励み、夜になるとこうした小屋で披露する人たちも多く、なかには真夏の蚊帳のなかで義太夫の練習をする人たちもいたという。

この明治大正期のお茶屋の雰囲気、明治の文豪泉鏡花は、大正 8 年に書いた小説『由縁の女（ゆかりのおんな）』のなかで次のように表現している。

「東の郭と称する新地は、この山裾を入江のごとく続いた麓にトウヤ祭りなる毘沙門の社に接している。どこか、そのあたりの二、三階、高樓（たかどの）の笑い声の、風に乗ってきたに相違ない、と思うにも、袖褌（そでつま）をひらひらと、怪鳥に乗った怪しい女が峰を飛んだようすごかった。」と書いている。

いわば鏡花にとっても怪しげな世界のイメージがとても強かったに違いない。

一方、明治以降になると尾張町の裏小路には米商などの相場師たちが活躍し、彼らの商談の席にも「ひがし茶屋」は使われ、芸妓の数は増加した。

その頃であろうか、大阪地方で行われていた 2 月節分の行事で「お化け」という、いわば仮装行事のようなものが恒例化した。これは芸妓の女将が若い娘の桃割れの髪を結び、若い芸妓が島田髷

を結うという、いわゆる通常とは逆の扮装で客をもてなす花柳界独自の節分行事が昭和 30 年代まで続けられた。

つまりこの地域は舞踊とかお座敷太鼓、仮装などいわば和風芸能の粋を展開する劇場都市のイメージが強かった。

芸妓が習う芸能

金沢の「ひがし茶屋」には芸妓の置屋が 5,6 軒ある。茶屋街の中ほどに貸座敷の料亭中むらがあり、芸妓の置屋も兼ねていた。建物も古く文化年間のものである。置屋の女将、中村千恵さんは大正期に野町に生まれ、尋常高等小学校の途中で、東茶屋の置屋に来た。したがって置屋から小学校に通ったという。

置屋では来るなりまず舞踊などのお稽古事をやらされ、もちろん掃除をはじめ姐さん方のいろんなてったい（手伝い）をさせられた。

一人前の芸妓として初めてお座敷に出たのは千恵さんの場合は 15 歳であった。最初に出る芸妓は「シンバナ（新花）」と呼ばれた。そのときの着物は二枚重ね、三枚重ねと言ひ、紋付の黒のおずらしの着物の下には白い着物を重ね、お茶屋が張り込むと赤とかピンクの着物を加えた三枚を重ね着したもので、今はすべて白のみの二枚重ねである。

この中むらに昭和 24、5 年頃大阪から来た母娘の親子がいて、娘は本名「田中伊佐子」と言ひ、芸妓の源氏名は「ふみ」と称した。

東茶屋の組合事務所は今も茶屋街の入口付近にあり、以前は「見番所」といった。そこでは昼間、さまざまな芸妓の踊りや長唄、三味線、太鼓、笛、鼓などの邦楽の稽古が行われ、伊佐子さんが子どもながらに見ていたら、女性の踊りのおっ（師）匠さんがいて、彼女が毎日のように見にくるものだから、それほど興味があるなら習いなさいと言ってくれた。「お稽古事は 6 歳の 6 月から習うと上達する」とされたことから、その歳に習いはじめたという。

「おっ匠さんは私たち芸妓の大先輩で、今の若柳さんの父親のお弟子さんで、たいへん熱血漢の気性の激しい方で、大変厳しかったです。頭から湯気をだして怒り、私たちを指導してくれたのだ」という。

このふみ姐さんが最初に踊りを習ったのは見番所ではなくて、おっ匠さんの自宅であった。レコードの音曲に合わせ、「はい、右を見て、左にまわって」とか、その家に階段と神棚があると「はい、階段を見て、神さんだなの方を向いてまわって」、箆笥の上に人形のケースが飾られていると「人形の方を向いて」などと教えていた。そのうち「右足を前に出して、左足を下げて」という指導があって、子どもなので右と左の足がとっさに分からなかったものだから、おっ匠さんは「伊沙子ちゃん、こんど来るときは赤い足袋と白い足袋を買うてもってらっしゃい」と言われたそうである。どちらの足にどの色の足袋を履いたか覚えていないが、「赤い足袋を出して、白い足袋を引いて」などと色で区別して足さばきを教えたそうである。よく足を間違えると叩かれたもので、なかなかの知恵者であった。しかし、それは今から思うと、芸を磨くにはとても良かったように思うと、ふみ姐さんは述懐する。

平成 2 年ころは若柳加津雄氏が指南していた。若柳流は粟津や片山津、黒部、芦原温泉、など北陸地方の温泉芸妓の踊りの稽古をつけていた。

しかし、日本舞踊は相当に金がかかる。年に1度は社中の恩修会が開かれ、必ず出なければならない。その際、着物などを新調し、師匠へのお礼が入用だった。また「名取」を得るには数百万円の免許料が必要だった。

その他、芸妓の場合は毎日のお座敷での踊りがあり、着物のみならず扇子などの小道具が必要で、例えば着物はそのときの季節に合っているかどうか、料亭のお座敷では壁の色や祝宴のときは金屏風の場合もあり、予めその家の知識があればそれらの色の背景を意識して着物の色を決め、扇子の場合は地方さんとその場で直前に打ち合わせて決める。この踊りにはこれと決めておいても合わないこともたくさんあると言う。

当時のふみ姐さんは売れっ子で、金沢の民間会社が株主総会を開くときには、ふみ姐さんのスケジュールを押さえておいてから決めるという暗黙のルールがあったほどである。

このふみ姐さんはその後、昭和61年から始まった金沢の浅野川界限の老舗の経営者たちによる「浅野川園遊会」の目玉の一つである、川面に建てた舞台上で演じる水芸の大夫に抜擢された。

これは泉鏡花の有名な戯曲「滝の白糸」にちなむ芸で、江戸時代の芝居小屋の大夫に扮して、扇子の先端から水を出したり、扇子で示した場所から噴水が飛び出す和芸である。最初は女優の水谷良江さんだったが、その後を受けての役であった。

観音町の中ほどに福島三弦店（三味線屋）がある。この店主の福島さんは現在4代目だが、3代目の福島十一氏によれば、この場所に越してきたのはやはり大正の末頃であり、金沢の芸能が最も隆盛した時代で、需要が多かったのも芸妓の数も今と比較にならないほど多かったからで、祖父が東の近くで店を開いたのもそうした理由からであった。

ところでこの三弦楽器では作る三味線の種類が豊富で、長唄、小唄、端唄、新内、清本、浪曲、津軽の民謡、地の民謡、藤本系の民謡、地歌などに分けられ、それぞれ全体の大きさや竿の太さなどが異なるのである。祖父は東京の目黒の三味線屋で、父は名古屋、私は東京の新宿という具合にそれぞれ習う親方が違っていった。その理由は明確ではないが、代ごとに付き合いの交流範囲が異なったからであろう。

市内彦三町に、福島三弦店と3代に渡り付き合いしてきた長唄三味線を教える村上栄滋さんがいたが、彼によれば金沢の邦楽レベルは盛んなので高く、少なくとも日本海側では一番であるという。

金沢には踊りも芝居も無い、長唄と楽器のみの「素囃子」というのがある。平成4、5年頃は毎年11月初旬に邦楽の素囃子演奏会、杵望会が開催されていた。約900人入る金沢市文化ホールが毎回満席になるほど盛んであった。特に、ここでは長唄に三味線、小鼓・オオカワ・太鼓・横笛のみで演奏され、特に、鼓やオオカワが入ることから、加賀宝生流の謡曲の一部が取り込まれた点が特徴的である。これは後に9月下旬の「金沢おどり」のイベントに変わった。

以上、断片的だが「ひがし」の芸妓に関係した生の伝承記録を補足しておこう。

(北陸大学・未来創造学部・教授・文博・小林忠雄)

1、金沢素囃子の概要

素囃子はひがし茶屋街、にし茶屋街、主計町を中心に伝承されている芸能である。昭和五十三年（一九七八）に金沢素囃子保存会が結成され、昭和五十五年（一九八〇）に金沢市無形文化財の指定を受けている。

「素囃子」という言葉が使用されるようになった時期は明確ではない。文献上での初出は昭和四年の『声魂』（第二年三月号）で、主計町の演舞場で行われた主計町芸妓新年会の芸評の中で使用されている。

次が、素囃子「百夜草ノ下の巻」である。歌子、栄龍、百々代、蘭蝶に市助、一子、久松、君松の四挺、四枚と、壽々奴、菊次、一葉の三丁鼓に、大鞆一枚の小照に、仲子、喜代次、米丸の太鼓といふ、粒えりに揃えた舞台ぶり

一調一節、唄につれ絃につれ、間隙を入れぬ鳴物の精粹、誠に賑やかな総合曲で神田祭を目前にするが如き妙味は、遠に長唄研究精かいの製品だけに申し分のない音曲だと思へて嬉しかった⁽¹⁾

昭和十一年の『声魂』（第九年十一月号）には、素囃子に関して以下のような記事が掲載されている。

四廓鳴物

多くの宴席になると芸妓は名目通りの芸事が必要になる、単にお酌一巡のサービスくらいならそれは女給と変わりのないものになろう、だから芸妓の出場する宴会の値打は踊が出るか素囃子が出るか、各廓暗黙の内に競演となる

清元とか常磐津とか素の浄るりも立派に職道分類の一つなのであるが、今日金沢の芸妓でこの素浄るりで満場を魅了するほどにすぐれた妓は二三指を折るにすぎない、そこでたいがいの宴会には素囃子一番という事になる、唄と絃と鳴り物との三拍子揃った所がお耳賑やかに御喝采というわけだ。で踊りや鳴り物は宴会の華であり、鳴り物をしらない妓は宴会出場のプロには組めないということになる⁽²⁾。

また、棚木一郎は「お国の宴會と藝能」の中で、「素囃子」とは、唄、三味線、鳴物の三ツが結合して成り立ち、この鳴り物とは、小鼓を中心に、ワキに大鼓（おおかわ）、太鼓（メ太鼓）、笛の四ツがつく。人数はその折々に増員され彩どりを添え華やかさを加える⁽³⁾と解説している。

『声魂』（第九年十一月号）の記事と棚木一郎の解説から、素囃子とは唄と三味線と鳴物で構成された演奏形態であることがわかる。素囃子で行う曲目は「操り三番叟」、「竹

生島」、「舌出し三番叟」、「君が代松竹梅」などで、とくに「獅子もの」や「三番叟もの」が多い。素囃子に長唄の曲が多いのは、清元や常磐津よりも囃子に合う音楽であるためである。このように、素囃子の演奏形態とその内容だけをみると、一般的に演奏されている長唄や常磐津と変わらない。では、「素囃子」とはどのような意味で使用されているのだろうか

棚木一郎は「「踊りが見つからないものを「素囃子」といい、踊りのついた物を普通単に「だしもの」といっている⁽⁴⁾」と、素囃子を説明している。また、戦前に芸妓を経験していた者によれば、料亭などで宴会や会合をする際に「素囃子で出演してほしい」と頼まれることがよくあったという。それは「舞踊がない演奏のみ」の芸という意味である。一方、素囃子に舞踊がつく場合は「出囃子」という。

近世より金沢で広く一般的に親しまれてきた「加賀宝生」では、舞が入ると「舞囃子」、舞が入らない芸の形態は「居囃子」と呼んでおり、「素囃子」とは言わないということから、金沢において茶屋街のみで浸透していた言葉であったと考えられる。

本稿ではまず、近世から近代にかけての芝居小屋を含む金沢の歌舞伎文化、明治期以降の茶屋街と芸妓の文化を文献資料、新聞、雑誌の記事などから確認し、素囃子の育まれてきた茶屋街とその周辺の文化を歴史的に明らかにする。その上で、平成二十五年度、二十六年度の聞き取り調査をふまえて、戦後の素囃子の動向を記し、金沢文化の中で素囃子がどのように位置付けられるのか明らかにすることを目的とする。

2、金沢素囃子の礎石

(1) 金沢の歌舞伎

金沢素囃子を研究の主軸にした論考は、これまでの調査では確認できなかったが、金沢の歌舞伎狂言、茶屋街の歴史、茶屋街の芸能に関しては論考、解説を含めていくつかがある。

金沢素囃子の土壌となったのは、近世期に隆盛した歌舞伎である。まずは金沢の歌舞伎に関する文献と先行研究を確認する。

金沢の歌舞伎に関する最も古い論考は、副田松園『金沢の歌舞伎』（近八書房、昭和十八年）が挙げられる。副田は、加賀藩制時代における金沢の歌舞伎の歴史、ならびに歌舞伎が公許された文政元年（一八一八）以降の歌舞伎年表を記録している。他にも長山直治「化政期、金沢における芝居と遊郭の公認をめぐる論議について」（『市史かなざわ』第一巻、平成七年）や前田佐智子「金沢の歌舞伎一川上芝居」（『生活文化史』四四号、日本生活文化史学会、平成十五年）がある。また、近世期の主な文献として『綿津屋政右衛門自記』、『三壺聞書』（山田四郎右衛門著 宝永年間）、『金澤俳優傳記』があり、

日置謙は『川上芝居一件』『両茶屋街一件』『綿津屋政右衛門自記』の合巻として『芝居と茶屋街』（石川県図書館協会、昭和七年）を出版している⁽⁵⁾。

これらの文献、論考を通して金沢の歌舞伎の歴史を概観しておく。

加賀藩ではじめて芝居興行が公認されたのは文政元年（一八一八）のことである。それ以前から、阿国歌舞伎に類似するものが各地にあらわれ、金沢にも江戸・上方から歌舞伎・女歌舞伎・若衆歌舞伎などの一座が興行に訪れていた。文政二年（一八一九）に、本格的な芝居小屋（川上芝居）が建ち、文政四年（一八二一）には藩の許可を得て、川上芝居の北側隣地に芝居小屋が増設された。それまでの芝居小屋は南芝居、新設された小屋は北芝居と呼ばれ、北芝居では主に地元の役者（地役者）によって芝居が上演されることとなった。しかし、芝居小屋に対する藩の取り締まりが厳しくなり、町人の見物客が減少する。文政十一年（一八二八）には、北芝居が廃止され、天保の大飢饉も重なり、天保九年（一八三八）を最後に、川上芝居の興行は廃止となった。

副田松園⁽⁶⁾と前田佐智子⁽⁷⁾は、川上芝居の意義の一つは地役者から二人の名優が生まれたことであると指摘している。川上芝居の廃止の約二十年後、安政五年（一八五八）頃に木遣狂言、または仕形物真似掛合噺の名目で各所で興行が許されることとなった。復活した川上芝居の座頭は、文政期の北芝居の地役者であった二世嵐冠十郎である。二世嵐冠十郎は文政二年に金沢犀川川上新町に生まれた。十二歳の時に初代嵐冠十郎の元に弟子入りする。初代嵐冠十郎が弘化三年に逝去した後、名前を継いだ。門人は非常に多かったという。万延元年（一八六〇）に座頭^{ざがしら}となり、金沢の歌舞伎に貢献したが、四年後の元治元年（一八六四）に没した⁽⁸⁾。

もう一人の名優は、初世中村芝加十郎である。金沢卯辰茶屋街の安江屋興兵衛の子で、地役者として名を馳せた菊川松之助の実弟でもある。市川米十郎の門弟となったが、天保初年（一八三〇）に兄の松之助が芸道修業のため上坂したことで名前を継ぎ、川上芝居の座元を天保九年（一八三九）の廃止まで務めた。座元とは、江戸歌舞伎小屋の「座元」とは異なる意味を持ち、小屋主や興行主を指すのではなく、劇団代表者のことであり、俳優に限られた⁽⁹⁾。その後中村芝翫の門人中村芝十郎の門弟となり、芝加十郎と改めた。安政以降も、復活した芝居小屋の座頭として活躍したが、歌舞伎だけに留まらず金澤芸妓の踊りの後見人となった⁽¹⁰⁾。前田佐智子は「金沢の歌舞伎一川上芝居」の中で、茶屋街の伝統芸能が現在まで伝承されていることは芝加十郎の功績であると評価している。金沢卯辰茶屋街の安江屋で生まれ育った芝加十郎にとって、茶屋街との繋がりは自然な流れであった。芝加十郎は踊りの後見人とされているが、囃子や三味線音楽も含めた芸能の伝承にも何かしらの影響は与えたと考えられ、金沢素囃子が金沢の歌舞伎の流れを

汲んでいることを裏付けている。

(2) 明治・大正期の芝居小屋

明治期の歌舞伎狂言及び芝居小屋に関しては、副田松園の「金沢の歌舞伎一近代編一」(『世相史話』石川県図書館協会、昭和三十年)が最も詳しい。芸妓との関わりも盛んになっていくと考えられるため、これを参考に芝居小屋について少し詳しく確認していく。また表1には、副田論文と金沢芝居番付集を元に作成した芝居小屋の変遷を示した。

安政五年(一八五八)に再び興行が公許されたが、明治に入ると西新地・金石相生街をはじめ、もと川上芝居座の廃跡に川上南芝居ができ、「川上末吉座」と改称する。慶応三年(一八六七)には、犀川川下延命院の尻地に建ててあった小屋を移し、「西御影町芝居」と称した。いずれも大規模な芝居小屋ではなかったため、卯辰山開拓を機会に劇場が建設され、「卯辰山芝居」と称した。明治二年(一八六九)には興行が始まり、その後も上方芝居の名優六代目尾上松緑、片岡島之助の一座を招いて人気を博した。

同四年(一八七一)に冬期興行の利便性を考え閉鎖され、その資材を浅野川東馬場へと移した。「浅野川馬場芝居」と称され、座本は卯辰山芝居から引き続き、二世中村芝加十郎が務めた。なお、安政年間(一八五五～一八六〇)より座元として金沢の歌舞伎狂言に貢献してきた初代中村芝加十郎は明治二年(一八六九)十二月に病没している。「浅野川馬場芝居」は明治十七年(一八八四)に「桜馬場戎座」と改称し、同二十八年(一八九五)まで興行が続いた。

文久頃に再興した川上芝居は、明治十二年(一八七九)まで「川上末吉芝居」と称していたが、「西御影町芝居」が明治十三年(一八八〇)に焼失したため、その跡地に移し「西御影町大国座」と改称して同二十年(一八八七)頃まで興行を続ける。

一方川上芝居跡地には、明治十三年に小屋が再建されたが、その後土地の都合により、同十五年(一八八二)に卯辰毘沙門の旧地に移り「卯辰末吉座」と称することになる。明治十年代後半から十年間にわたり、この「卯辰末吉座」と「桜馬場戎座」が盛んに競争していたという。

明治二十年以降に新たに建てられたのが「香林坊福助座」と「稻荷座」とである。「香林坊福助座」は、桜馬場戎座の前茶屋の一つ「梅本」の茶屋子を務めていた太田七兵衛が、香林坊のキュウリ畑に建てたワラ小屋を前身とし、明治二十六年(一八九三)に新築して「香林坊福助座」と称した。その後、小松に「第二福助座」、富山に「第三福助座」を創建した。明治三十八年(一九〇六)に下新町の寄席「弁天座」を劇場に改築して「いろは座」が興行をしていたが、同四十二年(一九〇九)に福助座主の手に移っ

て、「第四福助座」と改称した。なお、「香林坊福助座」は「第一福助座」と称されていたが、明治四十四年（一九一〇）には、当局の命により映画館松竹座へと改築することとなる。

「稲荷座」が興行を開始したのは「卯辰末吉座」が閉鎖された明治三十年（一八九七）のことである。同三十七年（一九〇四）に「尾山座」と改称した。『浅野川年代記』によると、地理的には香林坊福助座（第一福助座）と対立する形となっていたが、福助座は大衆芸能から洋物を上演するのに対し、尾山座は新劇派を中心に興行していたという⁽¹⁾。「卯辰末吉座」と「桜馬場戎座」に代わり、明治二十年後半から明治末年まで「稲荷座」と「香林坊福助座」が金沢の二大劇場として、名優の来演を企図し隆盛を極めていった。さらに明治四十一年（一九〇八）に金沢駅前に大和座が、大正二年（一九一三）には白菊町に北國劇場が新築される。

以上が明治期の芝居小屋の概要であるが、当時の地役者についても副田松園は多少触れている。

副田は、従来からの地役者として、二代目中村芝加十郎、中村芝加蔵、中村芝加工、三代目嵐冠十郎、嵐冠舎、二代目嵐璃之助、中村梅香、中村鶴之助、中村雀芝を挙げている。特に地役者のみで興行していたのが明治五年（一八七二）まで興行していた西新地芝居であったという。従来地の役者に加え、京阪から来演しその後金沢に永住した名優としては、嵐和歌太夫、実川勇次郎がいる。かれらは共に花街の主人であったといい、芸妓の舞踊に尽した功労は多大なものがあったことを、副田は指摘している。他にも、稲荷座の座元菊川猪三郎も長らく芸妓の技芸向上に力を添えていたという。

大正元年（一九一二）生まれの木倉屋銚造は、邦楽に関心を持ち、長唄、常磐津節の語り物の研究をおこなった。著書『どんだくれ人生』の中で

近くに「第四福助座」という芝居小屋がありまして、小学校の時分から行ったものです。あの時分の劇場というもんは、前でかねを払うて、中で木戸銭をまた払わんならん。それで十銭や十五銭で安いところを買って、中詰めというてお茶子の頭取みたいなのがおりますが、それがおらんすきにいい席へすすすと入ると、後から金を取りに来て「ありゃ」といわんなんことがようあったおもんです。そんな悪さもしながら、ちょこちょこ行っておりましたら、中詰めの人が顔を覚えてしもうて、「あんち、また来たか」と言われたもんです。

遊びと申しまして、そんなものしかございせんでした。芝居がかかれば必ず行ったもんです。いまにしてみれば、そういう時代に育ってきたということが、何よりの幸せと思うよりないです。小さいころからの芝居という趣味があったからで、

そうでなければ、青二才のころから廓へ行って常磐津を習ったりは致しません⁽¹²⁾。と、福助座に関して述懐している。

(3) 茶屋街の形成

加賀藩時代の遊廓と明治期以降からの、現在では茶屋街と呼ばれる廓とは区別して考えなくてはならない。なお、本項では戦前までを「廓」、戦後は「茶屋街」と記す。

藩政期、加賀藩が城下に公認遊所を置いたのは、川上芝居の隆盛期と重なる文政三年（一八二〇）から天保二年（一八三一年）と、慶応三年（一八六七）以降のことである。公認遊所は金沢の町端に二つ置き、一つは犀川口の石坂町で通称「西」と呼び、もう一つは浅野川口の卯辰茶屋街で通称「東」と呼んだ⁽¹³⁾。明治に入ると、浅野川をはさんで「東」の向かいに「主計町」が、「西」に隣接した犀川沿いに「北」が開かれた。

金沢の歌舞伎狂言資料としても用いられている『綿津屋政右衛門自記』は、卯辰茶屋街で茶屋を経営する綿津屋忠蔵の賀養子の綿津屋政右衛門が、近世の遊廓の様子を克明に記している。また『旧東のくるわ（伝統的建造物群保存地区保存対策事業報告書）』（『金沢市文化財紀要』六、金沢市教育委員会、昭和五十年）には、「文政三年庚辰初冬徒町御会所御渡之図」など、当時の遊廓の構造が詳細に記されている。

藩政期の遊廓については、田中喜男『幕藩制都市の研究』（文献出版、昭和六十一年）、宮本由紀子「金沢の廓」（近世女性史研究会 編『論集近世女性史』吉川弘文館、昭和六十一年）、宮本由紀子「遊里の成立と大衆化」（辻達也、朝尾直弘 編『日本の近世』一四号、中央公論社、平成五年）、長山直治「化政期、金沢における芝居と遊郭の公認をめぐる論議について」（『市史かなざわ』第一巻、平成七年）、人見佐知子「十九世紀金沢の遊所と出合宿」（佐賀朝・吉田伸之編『シリーズ遊郭社会Ⅰ 三都と地方都市』吉川弘文館、平成二十五年）などが主論考としてあげられ、これらは加賀藩の政策との関連の中で論が進められている。

また『金沢の歌舞伎』を著した副田松園は文献資料を示しながら、遊廓の概要と歴史、さらに心中事件などにも触れた「金沢の花街一近世編一」（『世相史話』復刻、平成五年）を著している。

明治九年（一八七六）の「芸妓自前仮規則」「娼妓仮規則」などにより、藩政期以上に芸妓と娼妓の区別は明確となった。明治二十四年（一八九一）の「貸座敷及び娼妓取締規則」の制定により、石川県下には正式に免許地が認定された上で、女紅場の設立、芸妓の売淫の禁止、十六歳未満の娼妓の就業禁止などが決められた⁽¹⁴⁾。これらの制定により廓内で芸妓のいる上町、娼妓のいる下町の区別が一層見られるようになり、『金沢市史

通史編3 近代』によると「芸妓の上町では芸妓としての誇りが次第に培われ、娼妓の下町を蔑視する風潮がみられるようになった⁽⁴⁵⁾」という。後述する演芸大会や温習会が開かれることにより、下町への軽視はさらに顕著となって、下町は「遊廓」、上町は「廓」と称するようになっていった。

明治三十五年（一九〇二）二月の「北國新聞」によると、当時の東と主計町の芸娼妓は合わせて二一八名いた。明治・大正・昭和と金沢の廓（茶屋街）は盛況を維持したが、太平洋戦争末期に一時営業停止となる。戦後は、朝鮮戦争やベトナム戦争による特需が好景気を生み、その影響は昭和六十年代まで続いた。しかし、人々の遊びの多様化と時代の変動の中で、転廃業することも増えた上に、芸妓達の高齢化と後継者不足により、昭和五十年代には百名ほどいた芸妓が、平成二十五年（二〇一三）はひがし茶屋街は茶屋八軒、芸妓十四名、にし茶屋街は茶屋五軒、芸妓二十二名、主計町茶屋街は茶屋四軒、芸妓十二名のみであり、減少傾向にある。

（４）明治・大正期の新聞記事からみる芸妓とその芸

明治以降の金沢芸妓に関する論考は、棚木一郎が主である。「金沢東西両廓盛衰史—その梗概—」（『石川郷土史学会々誌』石川郷土史学会、昭和五十四年）、「お国の宴會と藝能」（『石川郷土史学会々誌』石川郷土史学会、昭和五十五年）、『『妾』論議—封建都市金沢に見る街学—』（自家版、昭和五十七年）、『三味線 文献』（歌舞音曲研究会、昭和六十三年）、「北国藝能歳時記」（『加能民俗研究』第十六号、加能民俗の会、平成元年）などを発表しているが、明治から戦前にかけての茶屋街や芸妓衆の生活を主軸とした論考は、近世と比較して非常に少ない。

明治期と大正期の廓、芸妓と芸妓の芸に関する動向は『北國新聞』から確認する。

①明治期の記事

芸妓の披露する芸に関連した記事は、明治三十二年（一八九九）五月二日が初出である。尾張神社の三百年祭がこの年行われ、第五日目には神輿渡御に随行する各町の催し物の一つとして、西廓が取り上げられている。「西廓にては非常の張込みにて二日目に曳出した閑古の山車と獅子と俄の三つを連合した大催し物を山車神輿の道筋に慕ふて繰り出したり」とある。手古舞に扮したり、山車を曳くだけでなく、「囃子の方には前に呉座屋の衆、後ろに大豆田屋の末とが世話を司り総体の世話方としては越嘉の事が加へたり老妓も若手も一体に髪を島田に結って居た」とある。

明治三十九年（一九〇六）二月十日には、「公園内會場に於ける余興は東西北三廓の芸妓手踊各一番にして午後五時過ぎ頃より開始されたり」と、四県合同の第九師団将校歓

迎会の余興の一環として芸妓の手踊りが披露されたことが掲載されている。また、それぞれの廓の様子が書かれている。

東廓は「芸妓連は兼ねて素破抜き置けるが如く揃ひの白の着附に緋の袴といふ官女の扮装にて、夫れが総勢百名と聞えたればスラリと並べる舞臺面の花やかさは云はでもの事なり、斯くて一二の振ありて後四十人は其儘退場し二十人は座して地方を勤め残れる四十人は選抜きの優物揃ひとて却かに見栄えあり」。

西廓は「豫記の如く「岩戸の曙神楽の遊び」とて、稚児と母の二枚の面を前後に附け着附も両様面に應じたる扮装をなしての踊の手振り（中略）花形二十人の揃ひとて何れに優り劣りもなく花菖蒲の見栄えありたり、殊に前記の如く四方より見渡さるべき舞臺に應じて前後なき両面踊を選みたるは最も好趣向として好評を博したり」。

北廓は「此處には璃之助といふ参謀兼後見あり、先回も適れ好評を博し々踊を出せる東廓を蹴散らし、横山男爵の賞辭さへ得たりしに一層の鼻息強く、引被せて元禄振りを見せんと思案の末選みたる出物とて、新調着附も一様の揃ひにて踊子は同廓選抜り（中略）十二人の腕利き、舞ひの手振の面白く何れも腕一杯の栄えを尽したれば美事の出来にて何れへ軍扇を擧ぐべきやうもなかりけり（傍線：筆者加筆）」。

同記事内には、余興の一つに廓の様子が記されている。「東廓を始め西北両廓、主計町の流れに至るまで太鼓を打叩くものあり小鼓を鳴らすあり、三味線を合せ弾くあり在る限りの鳴物を在る限りの妓共して弾く叩く鳴らすの大騒ぎにて、何れ劣らぬ大音響を傳へたり」とあり、芸妓衆の中でも囃子を演奏する者が多くいたことを示している。

明治三十九年（一九〇六）四月十九日の記事には、金沢臨時大招魂祭の各種余興が取り上げられている。余興の一つが芸妓の手踊りである。「東西北の三廓を始め主計町の芸妓蓮は何れも腕に縊をかけて競ひ合ひたれば何れに劣りもなき眺めにて與太連をして垂涎千丈たらしめたり」とあり、以後各廓の演目と出演する芸妓が記されている。いずれも拵えた舞台上で行われていたが、北廓では「白菊町の空き地に小屋を建て」たことで観客を驚かせ、「午後二時頃より幕を明けたるが例の瑠之助の仕込みとて何れもソツもなく取りどりに面白く舞ひたる（傍線：筆者加筆）」と、その様子を記載している。

明治三十九年（一九〇六）二月十日及び四月十九日の記事で特筆すべきは、北廓の璃之助という後見人の存在である。璃之助は地役者二代目嵐璃之助と考えられ、地役者と廓の技芸の関係性がここからも垣間みることができる。

明治四十三年（一九一〇）には東廓歌舞練習場が竣工した。明治四十三年六月二十九日の記事には外観の写真とともに掲載されている。前日六月二十八日に行われた開場式の様子は以下の通りである。「練習前の階上に登れる来賓一同は縦列に蓮ねたる食卓に向

かひ合せとなりて座を占め各自席全く定まる頃撥起人聰代の挨拶ありて宴は開かれ紋附姿美々しき東廓の校書四十餘名は杯盤の間を幹旋し酒三行耳稍熟する處餘興の手踊は開始せらぬ一聲の撃柝は喧囂を鎮めて嚙唳たる笛の音は囂々たる太鼓の音と和し心神恍たる折しもあれ正面の幕は颯と引かれて大江三番叟は演ぜられたり（中略）廳て地方の囃に連れ両花道より徐に練り出したる踊子（中略）廿二妓にて十一妓宛左右に分れ手に手に梶の葉を持ちて舞臺に進めば合圖の太鼓と共に翠簾は中天高く引上げられ（中略）斯て踊の幕を閉づると共に宴會も亦終を告げたりき」。正面には紅白だんだらの縮緬幕を下し、^{ちかた}地方および鳴りもの席には左右ともに紋羽二重の幕がかかる。丈夫には^{みす}翠簾が配されていると、館内の様子も詳細に記されている。この演舞場で、次年の明治四十三年十一月には、第一回の演芸大会が開かれている⁽¹⁶⁾。

明治四十四年（一九一一年）四月一日には、香林坊福助座における西廓芸妓の舞踊開演の記事が掲載されている。「市内御徒町演舞場に於ける東廓芸妓の舞踊は四月三日より開始の筈なるが」とあり、この記事を見る限り、御徒町演舞場と香林坊福助座で、東廓と西廓がそれぞれ舞踊を披露していたようである。

明治四十四年（一九一一年）四月二十二日の記事には、芸妓が出演する演舞会が三つ掲載されている。一つは、北陸三県新聞記者大会である。「東廓此花踊は十七日をもって終了を告げたるも明廿三日は北陸三懸新聞記者大會の當日なるより特に晝夜二回開演する事とし演技曲目は勢い獅子に小鍛冶も差加ふべく踊り子番如左」とあり、番組は「勢獅子」、「小鍛冶」、「若菜摘」、「雛浮曲」、「此花踊」が挙げている。二つ目が公園内で行われる演舞会である。出演するのは北廓で「北廓にては今明両日間兼六園長谷川邸内にある假舞台に於て開演し例により一般公衆の随意觀覽に供すべし」と宣伝されている。三つ目は、北陸三県の芸妓衆が出演する演芸会で、高岡市板橋座で開催され、北廓、西廓から数名が参加することが掲載されている。

②大正期の記事

大正四年（一九一五年）十一月十日に大正天皇即位の礼が行われ、同日より十五日まで大正天皇御大典が開催された。十一月十日の「北國新聞」にも大典の様子が掲載されており、その中に廓の奉祝として以下の記事がある。「東廓にては事務所ヨコの野村屋の前との二個處に千年の緑色を替えざる松と榊とにて縁門を建て奉祝と題せる額を掲げ之に無数の電燈を取付け廓内は小屋根に浅黄と白の染分幕を張渡し臺提灯と國旗を掲ぐる外事務所には金屏風に芸妓聰勢七十餘名に女蔭樓主を加へ聞くはなをめぐらしたる艶麗の屋臺を先頭とし淡紅色絹地の熨斗目服に白の指貫と云ふ扮装にて笛太鼓の調子を合はせ朱塗の高欄の上に烏臺を据え其上に白木作りの八足に寶冠を載せたる屋臺を殿とする由」

と、大典を祝う設えと、屋台を曳いて芸妓衆が囃す様子が描かれている。

大正六年（一九一七）十月三十日には、翌十一月一日から始まる西廓温習会に関する記事が掲載されている。「西廓芸妓蓮は十一月一日より六日間白菊町北國劇場に於て温習會を催す筈にて稽古中例の検診問題にて一流株の廃業申出などあり自然温習會も行き悩みならんかなど取沙汰せられしも事務所にては夫を是とは別問題なればとて百方慰撫する所あり兎に角温習會だけは無事済す事となりたる由」とある。ここでいう検診問題とは、検黥の強制実施である。公娼に対して、梅毒などの性病感染の有無やその他の健康状態を、警察医などの官憲医またはこれに代わる医師が強制的に検診することで、金沢市内の各廓に検黥を強行することを決定したのがわかる。大正六年十一月には検黥実施に反対し、西廓二八人、東廓八六人、主計町三〇人の芸妓が鑑札を返納するという事件が起きた。返納の数に廓の存続さえ危ぶまれる状態となり、廓役員の奔走によって検黥は実行されずに終わった⁽¹⁷⁾。ひとえに娼妓と同等の扱いをされることを嫌った芸妓の自負心によるものである。また、「兎に角温習會だけは無事済す事」という点を見ても、芸妓の技芸に対する誇りが伺える。この際の温習会は二十三番組で、記事には各番組の舞踊、三味線、太鼓、小鼓、笛を演奏する芸妓の名前が掲載されている。なお、同年には西廓内に演舞場が落成する。

大正十二年（一九二三）六月五日の「北國新聞」の記事には、金沢市祭での四廓の余興が詳細にある。記事名は「余興中の呼び物の一つである市内四廓の手踊は東廓、主計町両廓は其演舞場で、西、北両廓は神明社境内の假舞臺で何れも午後三時から開演された何が扱て今日のこの日市中を泳ぎ廻つて餘興の面白みに酔狂しやうとする人々午前中の餘興見物の足をここに吸ひ寄せられて何れも身動きがならぬ」と、その盛況ぶりが記されている。記事名も「差す手引く手も鮮やかに 喝采の波渦を卷く 花と競う四遊廓の手踊 眼まぐるし人気の頂点」と、多少の誇大表現をひいたとしても、芸妓の人気のうかがえる。

芸妓衆の技芸に対する人々の関心は、次の記事でも確認できる。金沢では大正十四年（一九二五）五月十五日にラジオ放送が始まり、第一日目の記事が同年五月十六日に掲載されている。ラジオ放送第一日目午後の部で放送されたのは、小学生による合唱に次いで四廓芸妓衆による演奏であった。西廓は、長唄「都鳥」と琴・尺八の合奏、主計町の長唄「隅田川」は唄と三味線だけでなく、太鼓、小鼓、大鼓も加わった。北廓は常磐津「廓八景」、東廓は常磐津素唄「三保の松」を演奏した。また、夜の部午後六時から東廓芸妓による常磐津「勢獅子」が演奏された。続いて二日目のプログラムにも合唱や謡曲、琵琶、管弦楽などの他に、午前、午後、夜間のいずれにも芸妓衆の演奏がある。

新聞記事を見る限り、廓の芸妓衆が自らの技芸を披露する機会は、普段の仕事場である座敷を除くと大きく分けて、祭礼時と演舞会となる。祭礼時は神社の境内に仮舞台を設置し披露する。一方演舞会は、廓に練習場（演舞場）が竣工する以前は、芝居小屋で行われていた。芝居小屋の座元である地役者は芸妓衆の後見人であることも多く、そのような関係性から披露する場が与えられていたと考えられる。明治末から大正にかけては、温習会や演芸大会を自ら開くことも増えていった。ラジオ放送では、芸妓衆らによる演奏が放送されることも考えると、大正末には民衆からの人気も高かったと考えられる。

3、茶屋街と芸の系譜

『声魂』は、昭和三年（一九二八）十一月から昭和十一年（一九三六）十一月までの九年間発刊された雑誌である。金沢新報に勤めていた酒井弥三久が編集、発行しており、主として邦楽歌詞を毎号何篇か掲載し、解説を行っている。歌詞研究に留まらず東・西・主計町・北の芸妓の芸や温習会の芸評や師匠らへの取材も掲載しており、昭和初期の金沢における邦楽の状況が詳細に記された貴重な資料である。金沢の茶屋街はそれぞれ芸の師匠が異なり、独自の系譜を持っていることが特徴の一つとしてあげられる。その系譜の形成過程も『声魂』からうかがえる。

本章では、『声魂』を主資料として、昭和初期の廓の様子を確認しながら、四つの廓における芸の系譜を記していく。

（1）役者と町芸者

『声魂』（第八年十一月⁽¹⁸⁾号）では、明治二十二年（一八八九）より芸妓として活躍していた東廓浅野屋の栄マが明治から昭和初期の廓についての手記を投稿している。なお、旧字は新字に変えている。

一と頃の東へ役者は七人もはいつてみました。役者となぜ密接な交渉があつたかと申せば、今（昭和十年一筆者注）のやうにれっきとした師匠も居ず、芸道未熟な頃は、三五郎とか長太夫とか、旅役者の所作事を見る事に於て含蓄を深めやうと欲したからです

諸江屋の先代に、うちのおかゝ（先代浅野屋の音羽一筆者注）、舞台が果てると其役者を招く「お前さんは踊の方を^{わたし}妾は三味せんを」と言ひながら変つた品の習得に懸命になる。この二人を根元にして新たな品が全廓の^{こたち}妓達に移される。一つは身のためと言ひながら結局は東全体の芸道の為である。諸江屋の先代も、うちのおかゝ

も随分と犠牲を払って今日の東廓の礎石を築かれたものであります⁽¹⁹⁾

詳細な年代は不明であるが、明治期はまだ師匠が確立しておらず金沢へ芝居巡業にきた役者に稽古をつけてもらっていた様子うかがえる。『声魂』の編集者である酒井弥三久は第八年新年号で「金沢邦楽界の回顧」として、昭和十年（一九三五）にいたるまでの金沢での芸の系譜を記している⁽²⁰⁾。

遊芸は、何といても、遊里が本場である。そこにれっきとした師匠が居べきだが、^(ママ)そうした師匠らしい師匠の存在は一人も見ると得なかつた。どの廓もの彼等はその折々に巡業してくる役者達なり囃子方なりのなかで、これをとと思ふ芸人を認めると、自宅へ引寄せ、各樓呼応しながら、変つた踊や三絃を習得する。さういふ仕入の蓄積を以て漸く彼等の職業を果していたのである⁽²¹⁾

浅野屋の栄マも記している通り、師匠のない時代は巡業で訪れた芸人たちがその時々によって芸妓たちの師匠となった。しかし、その芸はいわゆる古典とは異なっていたようであり、ある役者が芸妓芝居の振付をする際「大阪から来たチャリ長とあだ名される芸人⁽²²⁾」から清元の「保名」を習ったものの、役者は自ら振付を案出し、稲荷座の舞台上で片肌を脱がせる演出を施した。後に若柳の師匠が来た際に本式通りのものを教え、この役者は赤恥をかいたのではないかと述べている。

巡業に来た役者らから芸を習っていた当時、町の師匠たちは芸妓や土地の若い衆に手ほどきをしていた。「そのころ町の師匠は町芸者として名門の闕をも自由に鬣貞の足を跨いだといふ、つまり廓内の芸者は町の師匠よりも遙かに低猥なものに考えられていたのである⁽²³⁾」とあり、「町芸者」が芸の師匠としての役割も果たしていたのがわかる。しかし廓が師匠を抱えるようになり、芸妓の腕が上がるにしたがって町芸者の役割はなくなっていく。昭和初期には町芸者が廃れていった。

町芸者として名が知られた者として、新町の平松屋という師匠がいた。明治中期は名を馳せており、芸妓たちや、町方の娘たちもたしなみとして三味線を習う際にはまずこの師匠に弟子入りしていたという。清元を得意としていたが、系統立った師匠から直に習ったわけではなかったため、若柳流の踊り地に応用しようとするとかみ合わないことが多かったようである。平松屋はその後北廓の芸妓見習いであるターボたちに手ほどきをし、また世話になった各廓の芸妓有志が生活の面倒をみていた。

常磐津が金沢に入ってきたのは明治初期のことで、平松屋と同様に九人橋で「おかんさん」という師匠がいた。やはり芸妓や町の娘たちも習っていたが、東に若柳流の踊りが定着し、温習会の発表にあたって正統な^{ちかた}地方が必要とされたことで、役割を失っていた。

(2) 各茶屋街の芸の系譜

① ひがし茶屋街

i) 舞踊

金沢に初めて江戸前の舞踊が登場したのは、明治二十八年（一八九五）のことであるという。落語家（初代）三遊亭園遊の息子である（初代）若柳吉蔵が父とともに新富座に巡業に来た。その折、諸江屋女将に見初められ、以後東廓で舞踊の師匠となったという。吉蔵は当時十七歳で、花柳流から別派をひらいた若柳壽童の門弟であったが、大正七年（一九一八）に若柳壽童のあとを継ぎ、二世若柳流家元となった。『声魂』（創刊号）には「東廓における第一期の名取は、故の海老屋の師匠に現在越浜の女将（吉浜）であり、第二期に吉登美に吉音（浅野屋の女将）の二人であり、第三期が吉好、吉喜代、吉信、吉敏、吉鈴の五人であり、第四期が吉久美の一人、第五基が吉忠、吉叶、吉勝の三人で、総計十三人の名取を堪能させている⁽²⁴⁾。」とあり、昭和二年（一九二七）当時にすでに十名を超す名取がいたことが確認できる。現在ひがし茶屋街は若柳東穂が師匠であるが、ひがし茶屋街での若柳流の舞踊の系譜はこのような経緯で始まったようである。

初代吉蔵は、若柳吉輔⁽²⁵⁾とともに、年に数回ひがし茶屋街に出稽古に訪れていた。特に東廓芸妓のお浚い会である「温習会」の前には熱心に稽古に訪れていた。また、稽古のあとにはガーデンゴルフを楽しんでいた様子も『声魂』には記録されている。昭和三年（一九二八）には尾山倶楽部において「若柳会」を初開催している。

ii) 鳴物

鳴物も現在とは異なり、昭和十年（一九三五）時点では安藤松實が鳴物を教えていた。当時、安藤松實は「今様邦楽」と自ら名乗り、北陸各地から関西の一部にかけて長唄鳴物を教えていた。長唄鳴物の杵屋六松と伊勢志賀山流の踊り手である志賀山登羅⁽²⁶⁾の養子として育ち、以前は名取にも「杵屋」姓を与えていたが、鳴物に「杵屋」の名取はそぐわないとして杵屋松實から安藤松實と名を変えた。昭和五年（一九三〇）頃から、東廓で松實の弟子であった名取達も「安藤」に改めさせ、「松實」の「實」の字を与えるようになった⁽²⁶⁾。『声魂』（第二年第一号）によると、門下の名取に対して「代表的家の芸として秘曲を授ける事にされ、その歌詞は目下創案中⁽²⁷⁾」とあり、「伊勢の家元」として基盤を築くべく活動していることが垣間見える。なお、東廓に出稽古の際には、義母である舞踊家・志賀山登羅も訪れていたようであるが、すでに東では若柳流が浸透していたために志賀山流は広まらなかった。

安藤松實がどの時期までひがし茶屋街で稽古をつけていたのか明確なことは言えな

いが、その後、望月太満の系譜に代わり、現在は三代目望月太満が師匠になっている。

iii) 長唄

長唄は、明治末まで八代目松永鉄五郎が長唄の師匠として訪れていた。鉄四郎時代に義父の三代目松永和楓とともに、江戸芝居の囃子方として稲荷座へ巡業に訪れたのがきっかけであった。諸江屋の女将のあっせんにより子弟の縁が結ばれ、「鉄ちゃん」と親しく呼ばれていたというが、明治四十二年（一九〇六）に夭折した⁽²⁸⁾。その後東廓の長唄の師匠は安定せず、「伊勢派の北仲さんが「東松会」、鶴美の操さんが「芽生会」をもち、拮抗の二潮流をみせながら、もめにもめていた」が、昭和に入り「北仲さんが伊勢派を捨てて松永和孝により、操さんが大連へ去ってしまったことから、いずれの会も自然に解散していた⁽²⁹⁾」という。その経緯は不明であるが昭和初期に杵屋五叟が東廓の長唄師匠として訪れていたため、昭和六年（一九三一）、鳴物の師匠であった家元安藤松實と五叟が連携しながら新たに「東会」を立ち上げた。「東会」がどのような形となったのかは資料がないが、五叟は昭和二十年（一九四五）頃まで長唄師匠として訪れ、その後一時期初代杵屋六以満が指導していたが、昭和二十五年（一九五〇）頃から杵屋六七郎（六世杵屋六三郎）が師匠となり、現在は七世杵屋六三郎が跡を継いでいる。

iv) 常磐津、清元

現在は、長唄が主流となっているが戦前の東廓は常磐津の先駆者と呼ばれていた。明治四十年（一九〇七）頃、初代若柳吉蔵が常磐津式寿を紹介し、常磐津の師匠として迎えていた。式寿の代師範の常磐津壽々松が東を常磐津どころにしたという。壽々松は「玉川さん」と親しまれていた。穏やかな性格で慕われており、東廓の長唄がもめていたときには、長唄を習っていた芸妓たちは自然と常磐津へ変わっていったという。「東から常磐津を離したら東の芸道の生命はないような傾向⁽³⁰⁾」とまでいわしめたほど、常磐津が盛んであった。また、芸妓以外にも盛んに常磐津が普及され、昭和初期の時点では壽々松の主催する「さざ波会」は、金沢における唯一の常磐津の素人結社であった。岸澤式寿は亡くなる昭和四十一年（一九六六）まで東廓の師匠として訪れ、その後は引揚げ者であった常磐津菊寿太夫が師匠となった。その後も弟子が引き継いだものの、長くは続かず現在ひがし茶屋街には常磐津の師匠はいない。

前述した通り、東廓では清元は新町の平松屋に手ほどきを受けていたが、大正初期に若柳吉蔵の紹介で清元弥生を師匠として迎えている。清元弥生の父は清元弥生太夫といい、初代菊壽太夫⁽³¹⁾の弟子であった。また弥生太夫は、当時家元であった五代目清元延壽太夫⁽³²⁾の師匠筋にあたるのだという⁽³³⁾。

②主計町の芸の系譜

i) 長唄、鳴物

明治末期、ひがし茶屋街では本格的に東京の師匠を招いていったが、その動きに遅れまいと主計町でも師匠を呼ぶようになった。

特有の芸を名どころとして競ふ遊里にとつては、その蓄積の一つもを他の廓に移す事は好まない。主計町も、昔の母衣町の名によばれるを厭つて芸に眼覚める。(中略) 主計町(母衣町)なども東廓(東新地)と拮抗するには、嫌でも他の師匠によつて腕を見せねばならぬ⁽³⁴⁾。

ライバル心に火が付いたことが直接のきっかけになったか定かではないが、主計町の長唄、鳴物の師匠となったのが初代杵屋六以満(初代望月太満)であった。初代の孫である杵屋喜三以満氏によると、初代は杵屋六左衛門にあこがれ東京で内弟子となった。その芸を持ちかえり、主計町で教えるようになったのは大正期のことである。また、望月流の囃子を習い望月太満の名をもらった。初代六以満については後述する。

ii) 舞踊

主計町も東と同様にその時々で役者から手ほどきをうけた女将が、芸妓に教えていた。後に主計町の舞踊の代師匠となる藤間勘奴は手記の中で「妾^{わたし}の赤襟時代は、ひがしで送っています、随つて踊の手ほどきは越濱さんのおばばであります。越濱さんは大阪の山村流だから、妾^{わたし}の手ほどきは山村流であったわけです⁽³⁵⁾」と述べている。その後山村流が定着していた様子はいかがえないため、おそらくは一時的なことであったのだろう。

主計町に藤間流の舞踊が定着したのは大正末のことである。初代杵屋六以満が金沢に戻ったのち、主計町は五世藤間勘十郎⁽³⁶⁾、六世藤間勘十郎⁽³⁷⁾を招いた。『声魂』(創刊号)によると、初代杵屋六以満が東京の杵屋宗家で修行中、杵屋宗家と藤間宗家が隣同士だった縁故から藤間流宗家を主計町の師匠として迎えたという。「勘奴(越奴女将)に勘保(松三保の太郎)と勘壽(森亀の浪子)の三名取が三年前(大正十四年一筆者注)からできて主計町の将来に期待を払わせている⁽³⁸⁾」とある。藤間勘十郎を招いたことは、初代杵屋六以満の功績の一つであったといえよう。「特に主計町の芸道に重鎮の光を当てている」のは勘奴であるといい、勘十郎の代師匠として主計町の芸妓に稽古を重ねた。

後に代師匠は、勘奴から(初代)藤間勘菊へと引き継がれた。勘菊は町師匠として、素人へ踊りの普及につとめたが、「それでも主計町の有志は今も通いつけている⁽³⁹⁾」とあるように素人、芸妓問わず慕われていた。勘菊の跡を勘奴の娘である二代目勘奴が継ぎ、平成二十年(二〇〇八)頃から二代目藤間勘寿々が主計町の代師匠を行っている。

現在の代師匠、二代目勘寿々氏によると、初代勘寿々は明治四十四年(一九一一)に高岡町に生まれ、五歳の時に主計町の叔母の養子となった。そこで藤間勘奴から指導を

受け藤間流に六歳で入門し、十六歳で内弟子になったのち、昭和二十六年（一九五一）に藤間寿の名を許された。初代、二代目ともに六世、七世、八世藤間勘十郎の信頼も厚く、金沢に藤間流の踊りを普及させるとともに、大正期から続く主計町の藤間流舞踊を伝える役割を担っている。

③にし茶屋街の芸の系譜

i) 舞踊

西廓でも他と同様に役者を師匠としていたが、大正期に名古屋から初代西川鯉⁽⁴⁰⁾の高弟であった西川石松を迎えた。明治中ごろから大正にかけての各廓で師匠をたてる動きに呼応したためだと考えられる。昭和七年（一九三二）の金沢大博覧会では「にしは西川石松振付」と新聞記事にある。昭和三年十一月には帝国座にて西廓の名披露目舞踊会も行っており、多くの名取を輩出していたようである。当時、代師匠として名が挙げられているのが、西廓で名取となった西川松壽であった。石松没後、代師匠は二世家元鯉三郎に継がれ、現在は二世の息子である三世家元西川右近が師匠である。

ii) 長唄

大正十二年（一九二三）の関東大震災で金沢に疎開してきたという杵屋弥三次郎は、はじめ北廓に師匠として迎えられた。しかし西の芸妓にも稽古をつけたことで北廓にて物議をかもした。そのため、弥三次郎は西廓で正式に長唄の師匠となり、金沢が安住の地となった⁽⁴²⁾。昭和七年（一九三二）頃から体調を崩し、東京から息子の新次郎が代わりに出稽古に訪れていたが、弥三次郎は昭和八年に他界する。『声魂』（第四年新年号）には、「西廓の玉榮が杵屋弥榮次の名で長唄や鳴物の教授に精励している⁽⁴³⁾」とあるが、弥三次郎没後の系譜は明確ではない。

一方で、『金沢の芸妓さん』によれば、「大正の頃、六世岡安喜三郎が訪れ、六世没後に一番弟子であった初代岡安晃三郎がそのあとを受け継ぎ、現在は二代目晃三郎が出稽古に赴いている⁽⁴⁴⁾。」とある。岡安流に関しては、後述する。

iii) 鳴物

『声魂』のなかには、西廓の鳴物師匠についての記述はなく、当時の様子のわかる資料は現時点では見当たらない。戦後になり、七世望月太左衛門の口添えで子息の三世堅田喜三久がにし茶屋街に師匠として招かれる。現在の師匠も三世堅田喜三久であるが、金沢には堅田喜代が代稽古に訪れている。

iv) 常磐津、小唄

西廓はもともと長唄が主流であったが、「時世に伴って「常磐津」を新たに仕入れる事

になり、昨秋（昭和二年秋一筆者注）から大阪の師匠を招⁽⁴⁵⁾き、昭和五年（一九三〇）には名古屋から岸澤式照を招いた⁽⁴⁶⁾。舞踊の西川石松も名古屋であることから、石松の口添えがあったと考えられる。しかし理由は明確ではないが、式照は長く続かず昭和九年には十代目岸澤式佐を師匠に迎えている。

④きた茶屋街の芸の系譜

現在北茶屋街は廃止されてしまったが、昭和四十年代まで金沢の花街は北も含めた四廓であった。

北廓は芸妓の数は少ないが芸道に熱心であり、負けん気も強かったという。昭和九年（一九三四）時点で、芸妓の人数は、東と主計町はそれぞれ九十名ほど、北廓は五十名、西廓は一四五名ほどいた。昭和七年（一九三二）の「産業と観光の大博覧会」で四廓の芸が披露される場が設けられた際、北廓は人数の関係から西廓に合流するかもしれないという噂があった。しかしその噂をはねのけて北廓は単独でやり遂げた⁽⁴⁷⁾という。

i) 舞踊

北廓の舞踊は、加賀の冠十郎の弟である璃之助を師匠としていた。璃之助と北廓の関係は前項で「北國新聞」の記事（明治三十九年二月十日及び四月十九日）を参照に記した通りである。しかし、璃之助はほどなくして死去したため、北廓「一心楼」の女将が東京の藤間勘翁に弟子入りした。その後、「一心楼」の女将が病にかかったことで稽古がままならなくなったため、同門の藤間静江⁽⁴⁸⁾を昭和二年（一九二七）に師匠として迎えることとなった。東廓の「若柳会」のような大きな舞踊会ではなく、北廓内で小さな温習会を繰り返し、着実に踊り手を増やしていったようである。昭和六年（一九三一）、藤間静江は藤間姓返上に伴い藤蔭流を創流し、以後藤蔭静江に名を改めた後も北廓の師匠として年に数回訪れて稽古をつけた。

ii) 常磐津と長唄

北廓が得意としていたのは、長唄ではなく常磐津であった。経緯は明確でないが岸沢文治を師匠に迎え、大正末から常磐津「勉強会」を毎年行っていた。「いま（昭和九年一筆者注）のところ、金沢の花柳界で常磐津と言えば東廓と北廓の二つとなる。主計町も四、五年壽々菊師匠を入れて熱心にやっているが、北廓の方が年数においても東廓に次いでいる⁽⁴⁹⁾」、「全廓一致、常磐津では東の向ふをはっているのは北廓⁽⁵⁰⁾」とあり、かなりの定評があったようである。

長唄も早くから精進していたが、前述した通り師匠として迎えた杵屋弥三次郎が西に移動してしまった。素人にも稽古をつけていた町師匠の杵屋勝七代が教えたり、ほかから師匠を呼ぶこともあったが長続きしなかった。そのような状態が長らく続いていたが、

昭和九年（一九三四）の夏に岡安榮蔵を招いた。「（北廓と岡安流の関係は）御親父たる喜千三郎さんの時代に始まっているがお父さんはモウご老体で遠出の稽古もできない、そこで榮蔵さんが代わったのであろう。榮蔵さんと北廓との縁組が永久に確定したとすれば、それは確かに北廓長唄の幸福である⁽⁵¹⁾」とある。

金沢において岡安流の長唄は明治末頃から入って来ていた。特に名を挙げていたのが長町の岡安喜千壽（昭和十年没）で主に素人に稽古をつけ長唄の普及に努めていた。詳細な記録はないが、芸妓衆の中には喜千壽に習いに行っていた者もいただろう。喜千壽は北廓が招いた岡安榮蔵の父である喜千三郎の門下であった。喜千三郎は岡安流四代目家元喜三郎の高弟であった。また、岡安榮蔵は東廓で長唄を教えている杵屋五叟の盟友であったという⁽⁵²⁾。

現在岡安流は西廓がその系譜を継いでいるが、元は北廓における長唄の流派であったと考えられる。

（２）芸の鍛練と温習会、金沢おどり

芝居小屋や神社境内の宮芝居で、芸妓衆が芝居を行っていた記録が何点かある。『金沢市史 通史編 3 近代』によると、最も早い時期の芸妓による芝居は、明治十八年（一八八五）のもので、尾山神社で西廓の吉野屋の芸妓が泉佑三郎一座とともに今様狂言を演じたという⁽⁵³⁾。卯辰末吉座では明治二十六年（一八九三）四月に東廓芸妓が出演する興行が行われている。『東廓芸妓演劇』（有応堂、明治二十六年）は一枚綴りの番付であるが、これをみると「式三番叟」といった舞踊だけでなく、「碁太平記白石噺⁽⁵⁴⁾」や「菅原伝授手習鑑」の「車曳」「賀の祝⁽⁵⁵⁾」などの歌舞伎狂言も行われており、役者はすべて芸妓である。振付師として指導をしているのは地役者で、実川勇次郎、中村梅香、三代目嵐冠十郎、嵐和歌太夫らの名前が挙げられている。また、義太夫に竹本小染太夫、義太夫三味線に鶴澤伝吾、長唄に花房政吉、花房八十吉⁽⁵⁶⁾、長唄三味線に杵屋陸之助、阪東政吉、笛に小川安丸らの名が記載されているが、芸妓地方として一七名の芸妓の名が挙げられているため、共に演奏したのか、芸妓衆の師匠として書かれているのかは、この番付だけでは判断できない。

もう一つが明治四十二年（一九〇九）の『金澤東廓』の芝居刷物である。尾山座で行われた芸妓の舞は二十七番組あり、舞踊はもちろん地方、鳴物すべて芸妓が演奏している。最終番組の「此花踊」には三十九人の芸妓が出演しており、相当華やかな舞台であったことが推察できる。「此花踊」は、のちに「此花をどり」として京都の「都をどり」に倣った芸妓衆の演芸大会が、尾山座の後進尾山倶楽部で披露されることとなる。

明治期以降の芸妓衆が出演する芝居番付資料は現在のところ以上の二点しか確認できていないが、芝居小屋や地役者との関係性や、当時の芸妓衆が極めて高度な技芸を持っていたことを考える上で、貴重な資料である。

芸妓たちの舞台として明治末頃から「此花をどり」があったが、その後は「温習会」がほぼ毎年開催されていた。各廓の師匠たちも温習会の前は必ず稽古に赴いており、同時期に開催される他の廓の温習会に対抗心を燃やしていた。例えば浅野川を挟んで隣同士である主計町と東廓は良き競争相手だった。

主計町は東廓と距離が近く芸道の事毎に対抗の立場に置かれている（中略）東廓に対抗しながら、あの西廓もさへ持って居ぬ演舞場を早くから建てている。同時に温習会も毎年つづけている⁽⁵⁷⁾

東廓の演舞場が落成した八年後、約二万円の巨費を投じて大正七年（一九一八）三月に主計町の演舞場が開場した。当時最も芸妓の人数が多かった西廓が持っていなかったことを考えると、主計町の対抗心と気位の高さを感じることができる。

演舞場の維持費も相当なものだったと考えられるが、温習会も経費の負担は大きかった。そのため、主計町では昭和五年（一九三〇）に温習会中止を余儀なくされ、復活したのは昭和九年（一九三四）のことであった。温習会の経費について実際の記録をもとに調べられた記事が『声魂』（第七年十月号⁽⁵⁸⁾）に掲載されている。まず衣装（小道具、鬘などを含む）に千八百円、背景料に六百五十円、会場借費（三日間）で二百円かかる。その他要人の宿料、印刷物、弁当代で三百五十円、さらに興業、観覧料税三百円がかかって総計で三千三百円である。入場料は一円五十銭であり、採算をとるには二千二百枚を売らなければならない。そこで出演芸妓の個々に向けて割当した。衣装代のかかる踊りの芸妓のほうが負担額は大きく、更に第一級と呼ばれる名取は一人百枚、第二級が七十枚、第三級が四十枚また、地方は第一級（名取）が十五枚、第二級が十枚、第三級が五枚が配分され、その分を売るか又は自らが出さなくてはならなかった。年に一度かかるこの経費は芸妓たちにも各茶屋にも大きな負担となっていたことは間違いない。にもかかわらず温習会を続けていたのには、芸に対するプライドが支えていたのだろう。昭和六年に行われた東廓温習会の芸評がある。

芸者衆が一つの温習会を開く迄に、稽古に稽古をかさね、どれだけ多くの時間を消しているか？ 時間を売物にしている彼等につけて、さういふ犠牲的な努力を考えると、到底打算的には催し得る物ではない

温習会はやはり彼等自心の心億に燃え立つ芸術であり、熱気の花であり、純美な努力の結晶であることを考えてやると、単にきれいや、あでやかとのいうては居れ

ない、どこ迄も芸術愛玩の敬虚な用意をして臨むべきである⁽⁵⁹⁾

明治後期に生まれ、四歳の時に「八しげ」に引き取られた森田かほるの回顧録には「子どもの時は夏になると、よく浅野川で水遊びをしましたわ。(中略) そういえば今の吉池病院の近くに、昔、東の演舞場がありましてね。毎年温習会や此花踊りというのんがあって、廓の芸妓さん総出で、揃いの衣装で踊りましたわ。私は三味線やから、もっぱら^{ちかた}地方でしたけど。ご鬚臈さんはもちろん、一般の方もようけ見においでましたね⁽⁶⁰⁾」とある。

温習会は遊芸を嗜む一般の人々や旦那衆の楽しみであり、なによりも芸妓が自ら鍛錬を重ねてきた芸を、経費云々よりも披露する場でもあったのである。

昭和十九年（一九四四）に高級料理店・芸妓置屋は、激化する戦局に伴い一斉休業に入った。温習会ももちろん開催されずしばらく中断することとなるが、昭和二十三、四年頃から再興する。

戦後も東廓の温習会の開催場所は尾山倶楽部であった。尾山倶楽部は昭和二十五年（一九五〇）に「北國シネラマ会館・北国第一劇場」に改名し営業を続けていたが、立地的にも興行的にも継続が難しくなって、昭和五十年（一九七五）に幕を下ろすこととなった。手頃な劇場がなくなったこともきっかけとなり、温習会を中止せざるを得なくなったことで、師匠ごとのお浚い会が中心となっていった。

現在の「金沢おどり」のように三茶屋街合同で、芸が定期的に披露されるようになったのは、「金沢百万石まつり」が初めての機会であった。百万石まつりのイベントの一つである「芸能選」では無料で芸妓たちの芸の観劇ができ、多くの来場者があった。平成十五年（二〇〇三）からは、百万石まつりの「芸能選」に代わるような形で「金沢おどり」が始まった。

金沢おどりでは、三茶屋街合同の素囃子演奏から始まり、各茶屋街による舞踊が演じられ、最後に三茶屋街合同で総踊りが披露される。平成十八年までは、古典曲が中心であったが、平成十九年（二〇〇七）より現在に至るまで舞踊曲は大和楽に統一されるようになった。また、平成二十五年（二〇一三）より三茶屋街合同で、本来はお座敷芸であるお座敷太鼓が舞台化された。

「金沢おどり」の原点は明治期に行われていた「此花をどり」である。そして、大正期から戦後にかけて行われていた温習会の意志も継いでいると考えられる。それは、舞台にあがれる者が芸妓に限られている点に表れている。「金沢おどり」ではどんな理由があっても芸妓以外が舞台にあがることはできない。踊り手、演奏者はもちろんだが、後見も芸妓であることが基本である。人材が豊富にいた頃は、踊りの際の^{ちかた}地方も芸妓がつとめるものであった。現在人数の関係で後見でさえ芸妓がまわることは難しくなってきた

たが、その場合も女性に限られている。たとえ師匠だとしても、男性は舞台にあがってはならないという。時代を経て、公演場所や規模、芸妓の人数が変わったとしても「芸妓の舞台」だということは本質的に変わらないのである。

4、茶屋街との交流

(1) 邦楽・舞踊の大衆化

前述のとおり、明治終わりから京都の「都をどり」に倣って「此花をどり」が尾山俱樂部で毎年四月に開催されるようになっていた。しかし十六、七年続いたものの、経済上の都合から昭和はじめには中止を余儀なくされてしまった。

「此花をどり」について、芸妓衆の総踊りである「此花踊」の歌詞を作詞した吉倉水央が『声魂』（第二年十月号）に投稿しているので紹介する。

此花踊と歌詞の思ひ出（吉倉水央）

金沢名物の一として麻畔の演舞場に東廓芸妓の此花踊が催ふされ、十六七年といふ長い歴史を有し地方色の發揮に努めたものだったが、結局採算が合わぬと云ふ経済上の問題から中止となつてしまった。（中略）

此花踊の最初第一回より四五回迄の歌詞は東廓の事務所に居られた雛岡さんが、吾妻八景とか石橋とか何でも長唄の在来の歌詞中から二三行宛を引抜き、それを継ぎ合わせたものだから唄の文句を知っているものは誰でも解かつたし、事実さういふ鶴式のものゝ之が此花踊の歌詞だと銘打って公然発表することを躊躇されるし…（中略）

自分は此花踊の開演に対し当時の東廓には幾多の踊手があり其の方は心配もしなかつたが、三味線の方でも新陳代謝が可なり烈しかつたので地方の洗練されないのは踊に大影響を来たすからと、当時八円から十円くらい出せば立派な象牙の撥が買はれたので、それを四五挺もとめて海老屋の師匠に預け、習ひにくる芸妓のうちだれでもよいからウント上達したものに一挺宛遣つて下さいと頼んで置いたものである。（中略）

兎に角、損不損に拘はらず此花踊の如き年中行事の一に数えられるものがあると、妓供〔こども〕の技芸が上達するのは勿論、其品位も亦口上されるに違ひない。自分は此踊の中止されたのは多大の遺憾を感ずるものである。⁽⁶¹⁾

此花をどりが行われていた当時、明治から大正にかけては、世間において芸妓の対象は男性であり、一般女性の芸妓への興味は希薄であつたという。明治二十二年（一八八九）より芸妓として活躍していた東茶屋街浅野屋の栄マ女将は、当時の様子を『声魂』

(第八年十一月号) に手記で投稿している。

これは此花踊りを始めてから二十数年前の事です、世間が一般に未だ固有の舞踊という事に理解が乏しく、或は芸妓の対象は男に限るものゝようにも、妾どもの社会を野卑とのみ観察されていたせいであれだけ金をかけた妾どもの表看板に対して一般御婦人がたの興味は希薄なものでした。

広からぬあの演舞場が、きょうもあすもガランとして寂寥なもの、

踊る妓もチカタも張合がなかろうし、廓としても気恥いから、お互いに普通の観客同様な顔をしながら場内の体裁を飾ったことがあります。また観客の殿方にしても、妾どもが芸道精進の現われには理解がなく、普通お座敷に侍ったものゝ如く、よく卑猥な半畳などを入れて、その場内には神聖な芸術実の揺曳が些らに無かったものです。

芸妓が芸道の本来の気品を高めると同時に、お客様もまた在来の玩弄物見さなくなつたのも十数年前からの一変であります⁽⁶²⁾。

正確な時期は不明であるが、此花をどりと時期が被る形で始まったのが、各茶屋街の芸妓衆のおさらい会「温習会」である。経済的理由で中止となつた此花をどりと異なり、温習会は戦後まで続く茶屋街の一大イベントであつた。しかし、最初の頃は温習会も上記のように一般に浸透することもなく、その苦勞を栄マ女将は「妾どもが初めて温習会をやつたころは、上街の四つ角に掛け屋台を拵えておこなつたものであつた⁽⁶³⁾」と述べている。

大正末頃になると、東茶屋街の温習会は演舞場では手狭になり、尾山倶楽部⁽⁶⁴⁾に進出するようになる。この頃になると、三味線音楽、日本舞踊などの遊芸が一般的に認識されるようになり、それによって一般女性も訪れるようになっていった。

表2は、昭和二年(一九二七)十一月から昭和三年(一九二八)十一月にかけて金沢市内行われた邦楽・舞踊の公演一覧である。舞踊の会や長唄の会だけでなく、小唄、尺八、歌澤、義太夫の会も催されていた。また、芸妓衆だけでなく素人の会も多く行われており、金沢において遊芸が広く親しまれていた様子が確認できる。岡安喜千壽の「笹啼会」(表31番)、杵屋勝七代の「花菱会」(表21番、30番)が金沢の素人長唄会の古参であり、特に「花菱会」の出現によって、一般に長唄趣味流布の動向を早めたといわれている⁽⁶⁵⁾。

開催場所は公会堂、料亭、尾山倶楽部だけでなく、東茶屋街と主計町の演舞場でも行われている。基本的には芸妓のおさらい会で使用されることが多いが、素人の会でも使われていたようである。『声魂』(創刊号)によると、「公会堂や劇場では広く、貸席では

狭く、料理店では大げさに渡る、どこか恰好の会場がなかろうか、と少なからず「会場の選定」になやまされる場合が多か⁽⁶⁶⁾ったことから、主計町の事務所では、所有の演舞場を解放することにした。主計町の演舞場は大正七年（一九一八）に開かれ、芸妓の温習会や稽古場として使用されていた。記事によれば、階上階下を合わせると五百人の聴衆を収容できるという。

一般社会において「遊芸」と言われていた邦楽・舞踊が盛んでなかった明治中期に比較すると、大正中期には世間に広まっていることは明らかであろう。第二項で述べたが、金沢では大正十四年（一九二五）五月十五日にラジオ放送が始まった。放送第一日目、二日目の午前、午後、夜間のいずれにも四廓（東、西、主計町、北）の芸妓衆が長唄、常磐津、鳴物を演奏している。これも、「遊芸」に関心が寄せられていたことの表れである。

（２）旦那衆に支えられた茶屋街の芸

芸妓たちの仕事場は茶屋である。茶屋の客には旦那と呼ばれる大店の主人たちが多くいた。明治期の旦那衆については、東廓浅野屋の栄マの手記が詳しい。

その頃（明治二十～四十年代にかけて一筆者注）のお客様で、よくきれいなお遊びをなされたのは能久さん、森八さんに、菅野さん、藤谷さん、豊田さん等々です。豊田さんは^{やま}鉦山をお持ちでした、同じく鉦山をお持ちの横山の御先代を初め加賀藩のお七手といって一万石以上を拝領されていたと聞く御家老の七家方も悠長にお遊びだとは承っていたが、そのお座敷ぶりはあまり知りません。

豊田さんのお宅は味噌蔵町に在りました。奥様もなかなか捌けた方で、遊芸の道にもたんのうであり、妾ともがよくお^{やしき}邸へ伺ふのを喜ばれました、妾どもはその奥さんから三味せんの手ほどきをうけました。

森八さんとは今の中宮さんの御縁者まついの元の森下八左衛門さんであります。電気の会社とか、能登への鉄道とか、共進会とか金沢開発の^{くつり}犠牲者であり、色々と新しい事業に手を染めながらお遊びになったから、普通親譲りの資材を無為に食潰しにされる遊蕩児とちがい、きわめて意義も活気もあるものに見えました⁽⁶⁷⁾。

金沢に限らず、旦那衆の職業は、明治・大正期は鉦山や織物業などの近世から続く職業が多いが、その上で鉄道や電気の会社など金沢の都市整備に関わっていた職業の者もいたことは興味深い。また、稀な例かもしれないが自宅への行き来もあったようで、そこで豊田夫人と三味線を通じて交流がなされていた。

お忘れのできないのは能久さんであります、この^{かた}仁のお遊びは、宵の間に妾どもが他のお座敷で稼ぐから、丁度何だかあいた頃にお出ましになり、お花は十二分に頂きながら御自身で立つて素舞などを教えて下さいます。妾どもがいまお謡の一番も覚えて居り町屋の宴会やご結婚の関に呼ばれる場合、他のお客様に附いて揃いながらも一節うたへるようになったのも能久さんの御恩であります。狂文や俳句なども御堪能で、書もまた御存じの通り有名で、そのお座敷には絶えず硯が用意されました。(中略)

御自分よりは相手を遊ばすといふ事に愉悦を感じられたものであり、時代の長者風な遊蕩感興に浸って居られたとでもいふものでありましょいか、一言に申せば、能久さんは呉服屋の主人というよりも極めて物解りのした学者であり、眞の百万石城下の鷹揚な気分を持った商人でありました。

その能久さんなり森八さんなりがお遊びの夜が更けるとお内から必ず坊やサ(小僧)が提灯を持って迎えに着ます。あがりがまちが^{ごちまちべや}供侍待屋とでも言ましょいか、どの坊やサお待ちあぐねてコクリコクリと居眠っています。いざお立ちとなると^{べいや}女中が付け木から提灯へ火を入れてやります、気疎げに眼を覚ました坊やサ達がお供の^{あかり}提灯を先にして「お近い内に…」の声を後にしながら帰って行かれる一、あゝした悠長な世界は二度と見られぬ思い出の⁽⁶⁸⁾絵巻物です。

呉服屋の能久という印象深い客について、以上のように回想している。芸だけでなく知識も豊富な旦那であり、なんとも優雅な遊びを楽しんでいた様子がうかがえる。客から芸を教わり、それが後に自分たちの芸にも生かされていた。

元芸妓の話によると、昭和十年代に岸澤式寿の元で稽古していた頃に、ある旦那が嗜みとして習いに来ていた。稽古時間が重なることも多く顔見知りであったその旦那は「どこまでやっているのか見せてくれ」と、わざわざ座敷に呼んでくれたという。座敷ではそのときに習っている常磐津を弾き旦那はただそれを聞きながら、時々手ほどきをしてくれた。稽古をさせるために「ハナ(花)」をつけてくれたわけである。自分の芸に対して客から「うまくなった」などと褒められると嬉しいものだったという。

他にも自分が嗜んでいる清元を芸妓に習わせたいと、東京から清元栄三郎⁽⁶⁹⁾を呼んできた旦那もいた。師匠への謝礼、舞台費用、名取料などその旦那が金銭的な面を負担し芸妓を育てたという。ひがし茶屋街では平成十四年(二〇〇二)に清元栄三郎が亡くなるまで師弟関係を結び、清元を普及させている。

呉服屋の能久や豊田夫人のように自らの芸を手ほどきする旦那衆がいる一方で、芸妓自らが知識や芸を持っていなければ、相手をすることが難しい客もいた。

お客様で、こちらの修養が不完全なため気苦労に思えたのは、十間町の仲買さん連中と近江町の人達でありました。

前者はいずれもお茶人風の旦那がたであり、その道の知識を必要として窮屈であったし、後者はみんな隠し芸にすぐれて居られ、妾とも以上に遊芸を心得た通人であったからです。その頃の近江町には柳のお師匠さんが居て踊を教えた関係もありましょう。それでなくとも昔の近江町には江戸の魚河岸気質がありました、芝居も角力もすべての旅興行は近江町に挨拶廻りをせねば人気が出ないほど、近江町は下町気風に勢い立った所でありました⁽⁷⁰⁾。

「遊芸を心得た通人」とあるが、遊芸が一般に広まっていった時期（大正期から昭和初期）よりも少し早い段階で旦那衆は遊芸を嗜むようになっていたと考えられる。客を楽しませ、満足させるためにも芸事に真剣に取り組まなければならなかった。

木倉屋銈造は『どんだくれ人生』の「浅野川の古昔」の章で「尾張町の振興組合の人が、芸者はんを仮装させましてね。そして、そのぶらぶら歩く夜店のお客さんの中へ入り込みまして、どれが芸者はんか当てる、人捜しをさせるという、その趣向もございました。芸者はんの写真をあらかじめ、お店のウインドーに出しておきましてね。そして芸者はんが変装して、一般の夕涼み客にまじって歩くわけです。大変な人気でした⁽⁷¹⁾」と述懐しており、旦那衆と芸妓の交流がうかがえる。

昭和六十二年（一九八七）に始まった「金沢・浅の川園遊会」も旦那たちの手で作られた祭りである。香林坊の再開発や大型商業ビルやホテルの建設などが相次ぎ町並みが変わっていきななかで、地元実業家である四人衆が中心となり、昭和六十一年に「老舗・文学・ロマンの町を考える会」を立ち上げた。シンポジウムが開かれ討論が展開される中で、翌六十二年に第一回「金沢・浅の川園遊会」が開催された。芸妓たちの数も減少し、茶屋街の活気も失われつつあった当時において、一般に芸妓の芸を改めて広めるきっかけとなり、現在に茶屋街の芸を伝える大きな礎となった。素囃子は第一回から第二十回（平成十八年）まで芸妓らが、第二十一回、二十二回は金沢素囃子子ども塾の子どもたちが演奏した。このように、芸妓たちの努力はもちろんのこと、旦那衆に支えられながら茶屋街の芸は育まれてきたのである。

5、素囃子の盛衰

（1）初代杵屋六以満の功績

初代六以満は明治三十年（一八九七）に生まれ、主計町の裏通りで暮らしていた。これまでみてきたように、当時はまだ遊芸を教える町の師匠も系統立った者はおらず、各

茶屋街も前述したとおりその時々で巡業中の役者や町芸者に芸を教わる状態であった。初代六以満は独学で芸を習得していく中で、十三代杵屋六左衛門に憧れ、上京して門を叩いた。内弟子として修行を重ねている間、隣家であった藤間宗家とも交流があったようである。修業年数は定かでないが、資料をみるかぎり大正時代半ばには金沢に戻ったようである。金沢に戻ったのち、主計町の長唄の師匠として芸妓に稽古をつけていた。長唄だけでなく、囃子にもきちんとした師匠が必要だと感じた初代六以満は、六左衛門の紹介もあり望月流に入門し自ら囃子手として修行を積む。昭和初期には、長唄・鳴物の師匠となった。六以満は主計町周辺に住み、常に同流の稽古を行っていたが、望月朴清も年に数回主計町に出稽古に来ていたようである。

昭和四年（一九二九）二月に主計町の演舞場で行われた主計町芸妓新年会では、六以満の作曲で舞踊が踊られ、また鳴物も指導を行っていた。三味線方四名、浄瑠璃方四名、鼓方三名、大鼓方一名、太鼓方三名の十五名で構成されており、当時の芸妓の層の厚さがうかがえる⁽⁷²⁾。

この新年会から四ヶ月後、初代六以満は名披露会を行った。すでに名取ではあったものの、改めて金沢の地で会を催すこととなったようである。この会の準備はすでに昭和四年一月からされていた。

直海新太郎氏（主計町取締）は、廓内の師匠杵屋六以満さんの名披露目大会打ち合わせのため三月四日上京され、杵屋宗家、望月宗家、藤間勘十郎氏等を歴訪しながら八日帰澤

杵屋寒玉翁は、十四世六左衛門氏と共に杵屋六以満さんの名披露目大会の出演の為（その会期は五月十四、五両日）五月十二日頃に来澤

望月朴精翁も九世太左衛門氏と共に同様来澤

藤間勘十郎氏（舞踊家六世）も同様来澤

杵屋六以満さんは、三月上旬上京され、宗家寒玉老と何かの打ち合わせをされるが、これはまだ天機洩らすべからず、追って大がかりな音曲界の一事変が出現する噂である⁽⁷³⁾

掲載されている名披露目大会の広告には個人的な会ではなく、主計町事務所が全面協力をしていること、また師匠である杵屋寒玉（十三世六左衛門）と子息の十四世六左衛門、望月朴清（七代目望月太左衛門）と子息の九代目太左衛門⁽⁷⁴⁾だけでなく、六世宗家藤間勘十郎も出演していることも注目しておきたい。

名披露目会は、昭和四年（一九二九）五月十四、十五日に尾山倶楽部で開かれた。その際の様子を抜粋する。

「名披露 未曾有の盛会」

長唄では杵屋寒玉の内弟子となつて六以満、鳴物では望月朴精翁に師事して太満かく二つもの榮譽を擔い、故郷に帰つて現在主計町の師匠をして居る木村さんが、(昭和四年一筆者注)五月の十四日と十五日、土地の大劇場尾山倶楽部に於て、殆ど廿年振りで名披露をば、された(中略)

家柄の宗家とか家元達とか、東京からの特別の参加が、いやが上にも人気の輪をかけた⁽⁷⁵⁾

六時からの開演であるのが、三時頃から早くも入場の波を見たのは、早い物がちといふ場席の争ひであり、初日の混雑がどんなであつたかをも想像出来やう

会の内容は、主計町の芸妓衆たちによる長唄「操り三番叟」「常磐の庭」「記文」「代々木の神風」を皮切りに、続く「石橋」ではシテを十四世六左衛門、ワキを十一代目杵屋六三郎が、鳴物は朴清、九代目太左衛門らがつとめた。さらに、応援の舞踊として六世藤間勘十郎が「七福神」を踊つたとある。また、土地の名取である藤間勘壽、勘弥も「鶴亀」で華を添えた。

当時、東京の第一線で活躍していた家元らが金沢の地で一同を介すこととなつたこの名披露目会は、「金沢に於ける此種の演奏会として人気の一大記録を作つた⁽⁷⁶⁾」とあるように、よほど盛大なものだつたのだろう。すでに主計町の師匠として活躍していた初代六以満ではあるが、実力を内外に伝えることとなつた。

この会の次年から、これまで出稽古に来ていた朴清に代わり「子息の子息の堅田榮之助さんが、年に四五回来廊される事になつた⁽⁷⁷⁾」とあるが、六以満は他の代師匠とは異なり、プロの演奏家として稽古をつけていた。名取となつた女将や芸妓が代師匠となつていた当時においては稀な存在であつた。自身の手記として以下の文章が残されている。

主計町では太郎さん浪子さんの廃業を惜しく思ひますが、歌子さんなどご後継者としてしつかり勉強されているので結構です

兼六、文弥と、芸熱心な人達が復活される事も嬉しい事です

歌子、栄龍、壽、友子と、長唄で四人の名取の他に、一助に百々代も何時でも名を取れる約束になつて居りますので心丈夫です

鳴物の方も名取の壽々奴を初め、みんな熱心ですから私も多忙を却つて力強く喜んで居る次第です

わたしは外町の方にも五六人長唄を教へていますが、今村さんといふ女のお方、中々上手です⁽⁷⁸⁾

年に一度は六以満主催のおさらい会「おさな会」を開催し主計町の芸を磨いていった。

『声魂』では主計町の長唄、鳴物に対して以下のような芸評が掲載されている。

鳴物は総じて掛声の気込みが内容を決定する。掛声は内容を会得して初めて生ずるものである。したがってその韻律も内燃的に自然の観応を興える。この点において主計町の妓達は望月流の本領を遺憾なく発露させてうれしいものに聞かれた（中略）

主計町の鳴物は、今では二十名からの豊富さである。五六年まえの志望者はとぼしく、将来を不安ならしめたものだが、現在は異常の如く鳴物を充実し、長唄本願の主計町をしていっそうその価値を高めしむる偉観である⁽⁷⁹⁾

長唄で常師匠のいるのは主計町だけである。主計町の杵屋六以満さんは長唄もやれば鳴物もやる、東京からかつて宗家や研精⁽⁷⁷⁾かいの小扇さん其人がすでに、東京へでも相当の格式の興えられる腕前だから、格別に六左衛門氏や喜三久氏を招く必要もないけれど、それをしも尚お年に兩三回招くのも、これは妓達や事務所からの希望ではなく、六以満さん御自身が恩師に対して其職業的経済を潤おすために、殊更招聘を強要されるようである。六以満さんを常師匠としている主計町の長唄が、何と言っても金沢の第一であることに何物も不服もないようである⁽⁸⁰⁾。

また、昭和十年（一九三五）六月号には六以満の芸に対する真摯さがうかがえる記事がある。

主計町の木村さんは長唄も都会から離れているとよほど空気が変わったものがあるというので三ヶ月ばかり上京して多分に新しい呼吸をされて来た、それが今後の主計町の長唄の上に片鱗されよう⁽⁸¹⁾

初代六以満は金沢においてすでに確固たる実力があり多くの名取を抱えた師匠であったが、それに甘んじることなく東京と金沢を芸によってつなげ、さらに自らの芸を磨くことを怠らなかつた。また、当時の芸妓も芸の向上に対して熱心であり、明け方まで仕事をして検番に自分の木札を出して稽古の順番を確定させてから寝に帰っていたという。昭和八年（一九三三）生まれの元芸妓によると、戦前から戦後にかけて六以満は尾山町に住んでいたという。そこに芸妓たちは皆稽古に訪れていた。芸にはとても厳しい人であったというが、一方で普段は穏やかな性格であり、芸妓たちから慕われていた。茶屋の女将さんに内緒で稽古終わりに尾張町の映画館に行くことを、六以満には内緒話として話せたという。

六以満の熱心な指導は、主計町だけでなく他の廓の鳴物に影響を与えていった。東廓では昭和十年（一九三五）の春頃から踊りよりも鳴物が総体に仕込まれはじめた。「四、

五年後の東廓の素囃子が全盛になるように想像できる⁽⁸²⁾」とあるが、『声魂』が昭和十一年（一九三六）以降刊行されておらず、その後の状況に関する記録は残っていない。

（２）戦後以降の素囃子の衰退と隆盛

戦時中一時的に営業を停止した茶屋街であったが、戦火に遭わなかったことも幸いし、すぐに営業を開始することができた。

釣見栄一は「私の知っている「東」」では戦後間もないひがし茶屋町について、「戦後まもなく、廓の茶屋は復活し、その数は五〇軒あまり。芸妓衆も、百人は超えていたと思う。夜ともなれば、「ひがし」と書かれた細い軒橙がとまり、格子戸の奥が明るく、流裾をひいた芸妓たちが行き交い、三味線・太鼓の音が、いつ果てるとなく響いた⁽⁸³⁾。」と述懐している。このように、規模の大きかったひがし茶屋街だけでなく、にし茶屋街、主計町、きた茶屋街も多くの芸妓がいたという。

当時の芸妓は、起床後すぐに演舞場や師匠の自宅に赴き稽古をしていた。稽古が終わり、昼間から夕方にかけて茶屋を一通りまわり「呼んだやね（呼んでくれない?）」と各茶屋の女将に声をかけていた。女将から「〇〇時間に□□の座敷に入って」と依頼を受けた後、風呂に入り支度をしてその茶屋の座敷にあがった。芸妓の人数が多かった頃の若手は、座敷に入ってもお姐さんと旦那の後ろに控えているだけだったという。お姐さんが旦那にお酒を注ぐ際に銚子を傾けるが、傾ける角度がするどくなってくるとお酒がなくなっている証拠であり、そのタイミングを見計らって銚子を取り換えるのが若手の仕事であった。

座敷では旦那の嗜んでいる遊芸を補佐、例えば清元の浄瑠璃方を旦那が語り、芸妓は三味線を弾くなどをし、芸妓たちも舞踊を披露したり、客とともに座敷太鼓で遊んだり、酒を飲んで話を聞くなど、客と共に楽しむものであった。一方大きな宴会や会合などで呼ばれる場合は共に楽しむよりも、舞台上で舞踊や素囃子をみせる余興としての意味合いが強かった。改めて素囃子の構成を述べると、三味線、唄方、鼓、大鼓、太鼓、笛であり、最低でも十二名ほど必要となる。この人数構成をみても茶屋の座敷で演奏することは不可能であり、素囃子は「座敷の芸能」ではなく「舞台上での芸能」ということになる。

多くの芸妓がいたこの頃は、宴会にせよ温習会にせよ全員が出演することがままならず、とくに若手は芸を磨かないことには難しかった。昭和二十年代から三十年代はもっとも素囃子が呼ばれた時代であったという。各茶屋街で層が厚く、一茶屋街で二組の素囃子ができるほどであった。

戦後の好景気に支えられ茶屋街は隆盛を極めたが、時代の流れとともに変化が訪れていく。まず、戦後に白菊町に移転していた、きた茶屋街は、昭和四十年代には茶屋がなくなり、実質的に茶屋街としての機能を失う。金沢の町ではバーやキャバレーが増加し客もそちらに流れていくとともに、芸妓や茶屋でもバーを開業する者が現れた。昭和五十年（一九七五）に北国シネラマ会館・北國第一劇場（前・尾山倶楽部）が閉館したことから、昭和四十、五十年代が人々の余暇の内容が変化した時期であったと推測できる。

需要が減れば必然的に素囃子の演奏機会も減少する。昭和四十年代は稽古を重ねても、多くて年一回ほどしか出演することがなくなってしまったという。

この状況を打破したのが、大正期以降に主計町の長唄と鳴物の礎を築いてきた初代望月太満（初代杵屋六以満）の娘である望月太以⁽⁸⁴⁾（長唄：杵屋喜澄）であった。二代目太満は東京で修行を積んだ後、昭和三十一年（一九五六）に他界した母の跡をつぎ、主計町の長唄、主計町、ひがし茶屋街の鳴物の師匠となっていた。素囃子の演奏機会が減り、素囃子を演奏する芸妓の数も減少していく中で、その存続を危惧した太以は協力者を募り保存会を結成するために動き始める。昭和五十三年（一九七八）に金沢素囃子保存会は三茶屋街の流派をこえて結成され、昭和五十五年（一九八〇）に金沢市から無形文化財の指定を受けた。新聞などのメディアでとりあげられることが多くなり、改めて脚光をあびるきっかけとなった。平成七年（一九九五）にはアメリカのカーネギーホールで舞踊と素囃子の公演をしたり、オーケストラ・アンサンブル金沢（OKE）とジョイントコンサートを行うなど、これまでにない形で幅を広げていった。また、昭和五十年代に始まったにし茶屋街の峯子氏、乃莉氏による「一調一管」も芸妓の演奏技術の評価を高めた。

現在、素囃子の演奏機会は宴会以外の定期公演として金沢おどり、市のイベントなどがある。素囃子は人数も多く華やかであることから、宴会の際には幕開きに行くことがほとんどである。また、宴会以外にも結婚式や記念会に呼ばれることがある。

平成に入るところから、素囃子を請け負っても一つの茶屋街で演奏することが難しくなり、応援を頼むようになった。現在芸妓の人数は、ひがし茶屋街は十四名、主計町は十名、にし茶屋街は二十二名で、舞踊と地方、鳴物を掛け持ちで行っている状態であるため、素囃子は三茶屋街合同で演奏することが通常となっている。

6、まとめにかえて—素囃子が育まれた芸どころ、金沢—

金沢素囃子は長唄の曲を演奏すること多く、演奏者の構成（三味線、唄方、鼓、大鼓、

太鼓、笛) や曲の内容は他地域と変わらないが、「長唄を演奏する」のではなく「素囃子をする」と言うのは、金沢独自のことである。この「素囃子」という言葉は茶屋街で戦前から使用されていた。踊りがつく芸形態を「出囃子」、踊りのつかない演奏のみの芸形態を「素囃子」と呼んでいた。

金沢素囃子の成立と発展について、あらためて確認する。

金沢は近世より歌舞伎の巡業がおこなわれる地であった。また、能楽も前田家の加護のもと広く人々に親しまれてきた。当時の廓は遊郭と呼ばれており世間とは隔離された存在であった。

明治に入り政府の条例施行にともなって娼妓と芸妓に区別をつけるようになったが、芸妓も世間からは低い地位でみられていたことは否めない。

酒井は『声魂』(創刊号) に芸妓に対して以下のように述べている。

一夫一婦といふ固定した両性の生活に於て、概ね人世の幸福が定義されている点から見れば売笑という奴隷的制約のもとに常にその性魂を委せられて居る遊女として、珊瑚のやうな歌才はなくとも誰しも同じ心境にあるのは当然だろう

然し、それは純然たる売笑婦に於てであるが、遊芸を是事とする芸妓に於ては、画然とその職業性質に隔たりがある筈であろう (中略)

芸者が、自分の職業を卑しむとか、早く足を洗ひたいとかの存念に囚われる間は、容易に遊芸の進歩はない、大いにうでを磨いてその職業に独立自営の自尊心を持つ時に於て、初めて素人女には見られない幸福な境地が味われるであろう。

何と云うても、芸者は常に音楽家と異なる所のない同じ待遇と敬意を以て迎えられべき高等な一個の音曲家であらねばならない。どこ迄も遊芸を職能として終始すべきである (中略)

芸者という未だ一般世間の誤解を解きがたい家業の名目をば、如何に清浄な職能として直感せしめるや否やは、一に芸者それ自信の心掛けに存する事を繰々も肝に銘じて益々芸事に奮励されたいと希望する⁽⁸⁵⁾

芸妓が娼妓と最も異なる点は芸を職業としていることである。茶屋の女将も芸妓も芸を磨くことに必死になった。

東廓の諸江屋の女将の考えとして、以下のことが語られている。

ここの廓などでも、芸事を進めようと思^くやこ^そ、踊、鳴物、長唄、常磐津、清元、あらゆる師匠を呼んで、出来るだけ金をかけて居るのも、みんなお前さん達の身の為。精一杯、箔を付けて置きなさいよ、と口やかましく言ふても、いつも習いに出る子はきまつて居る

何のために高い金を出して居るのか、せつかく師匠が来ながら、芸の道を留守にする子が居るかと思うと、高い金を出し捨て、おとましいものやないかね⁽⁹⁶⁾

金沢市が大正六年（一九一七）に各廓に強行しようとした検徴に対抗して、西廓二八人、東廓八六人、主計町三〇人の芸妓が鑑札を返納するという事件が起き、返納の数に廓の存続さえ危ぶまれる状態となった。この騒動は娼妓と同等の扱いをされることを嫌った芸妓の自負心によるものであった。世間から認められるためにも、芸を向上させなければならない。各廓の女将たちはこれを推進させるために金銭を惜しまず奔走した。もちろん、廓同士の競争心もこれを加速させただろう。

同時期に三味線、唄、浄瑠璃、鳴物、舞踊といった遊芸が金沢の人々の間に普及していった。芸妓は「男に限るもの」という意識から、芸の玄人と認識されるに至ったのは、一般社会への遊芸の浸透が大きく影響している。

このような環境のなかで素囃子は育まれてきた。

茶屋街の素囃子を先導してきた人物の一人が初代杵屋六以満である。長唄、鳴物両方の師匠であったこと、そして「代師匠」ではなく「常師匠」という唯一の立場であったことは、その後の素囃子に大きな影響を与えている。

昭和四十年代頃に素囃子は存続の危機を迎えるが、それを回避させたのが二代目六以満であり、現在次世代の素囃子演奏者を育てる役割を担っているのが三代目六以満（現・喜三以満）である。大正期から現在にかけて、舞踊以外では杵屋六以満の系統のみが途切れることなく師匠を継いでいることも重要な点である。

茶屋街の芸の代表として挙げられる素囃子は、茶屋街の中でのみ伝承されてきた芸能ではない。その成立、発展には芸に対する真贋を見分ける目を持つ金沢の人々が直接的、間接的に関わっている。素囃子は単に演奏形態や、茶屋街の芸というだけでなく、金沢という「芸どころ」が作りあげた金沢の文化の一つなのである。

注

（１）『声魂』（第二年三月号）声魂社、昭和四年三月、四三-四四頁

（２）『声魂』（第九年十一月号）声魂社、昭和十一年十一月、六一頁

（３）棚木一郎「お国の宴會と藝能」『石川郷土史学会々誌』石川郷土史学会、昭和五十五年

（４）前掲注（３）

（５）昭和四十七年（一九七二）に日置謙が校訂解説をした復刻版が、石川県図書館協会より出版された。

- (6) 副田松園『金沢の歌舞伎』近八書房、昭和十八年
- (7) 前田佐智子「金沢の歌舞伎—川上芝居」『生活文化史』四四号、日本生活文化史学会、平成十五年
- (8) 日置謙『芝居と茶屋町』石川県図書館協会、昭和四十七年、一四-一五頁
- (9) 副田松園の「金沢の歌舞伎—近代編—」(『世相史話』復刻 石川県図書館協会、一九九三年、七-八頁)
- (10) 前掲注(8) 一五頁
- (11) 『浅川年代記 1890-1990』十月社、平成二年、一八頁
- (12) 木倉屋銚造『どんだくれ人生』北國新聞社、平成五年、二六頁
- (13) 『金沢市史 通史編3 近代』金沢市、平成十八年、九二八頁
- (14) 前掲注(13) 九三〇頁
- (15) 前掲注(13) 九三〇頁
- (16) 前掲注(13) 九三〇頁
- (17) 『浅野川年代記』、『金沢市史 通史編3 近代』参照。
- (18) 『声魂』(第八年十一月号) 声魂社、昭和十年十一月
- (19) 前掲注(18) 二一頁
- (20) 『北國新聞』一万五千号記念に際し九回にわたり連載した手記を再掲した。
- (21) 『声魂』(第八年新年号) 声魂社、昭和十年一月、二〇 - 二一頁
- (22) 前掲注(21) 二〇頁
- (23) 前掲注(21) 二六頁
- (24) 『声魂』(創刊号) 声魂社、昭和三年十一月、三六頁
- (25) 家元吉蔵の片腕として活躍し、大正二年吉輔の名を許された舞踊家。同十三年には振興家庭舞踊発表会を興して、運動本意の基本姿九六種を創案、昭和五年に邦楽舞踊研究会を創立した。昭和二十七年、寿慶と改名する。
- (26) 『声魂』(第三年新年号) 声魂社、昭和五年一月
- (27) 『声魂』(第二年第一号) 声魂社、昭和四年一月、三五頁
- (28) 前掲注(21)、二〇 - 二一頁
- (29) 『声魂』(第四年新年号) 声魂社、昭和六年一月号、三九頁
- (30) 『声魂』(第四年十一月号) 声魂社、昭和六年十一月、三一頁
- (31) 文政三年生まれ。二代目清元延壽太夫に入門し、初代菊壽の弟子であった。軽妙な語り口で淡白な曲を好み、同門の家内太夫と並び流儀の双璧と謳われた。
- (32) 五代目延壽太夫は、十五歳で菊壽太夫に入門後、明治二十三年十二代目森田勘彌

らの推薦で四代目延壽太夫の養子となった。明治三十年に歌舞伎座で五代目延壽太夫を襲名する。

(33) 前掲注 (18)

(34) 前掲注 (21) 二三頁

(35) 『声魂』(第九年新年号) 声魂社、昭和十一年一月、七頁

(36) 宗家藤間流家元。四世の養女であり、明治三十二年に勘十郎の名を継いだ。

(37) 大正四年に五世の養子となった。大正十五年に五世が隠居した後、昭和二年に六世藤間勘十郎を継いだ。初代から通して、男性が宗家を継ぐのは初めてのことであった。

(38) 前掲注 (24) 三六頁

(39) 『声魂』(第七年八月号) 声魂社、昭和九年八月、四二頁

(40) 四世西川扇蔵の門弟であったが、天保十二年に名古屋に移った際「鯉三郎」と名乗るようになった。名古屋で西川流の舞踊を広め、振付師として活躍した。明治三十二年に没した後、後継者が定まらず石松などの門弟らによって流派が運営された。

(41) 棚木一郎『三味線 文献』歌舞音曲研究会、昭和六十三年

(42) 前掲注 (30)

(43) 前掲注 (29) 三九頁

(44) 『金沢の芸妓さん』アクタス1月号別冊、北國新聞社、平成十九年、六十八頁

(45) 前掲注 (34) 二五頁

(46) 前掲注 (26)

(47) 前掲注 (39)

(48) 新潟市で生まれ十三歳で舞妓となり、同三十一年に十九歳で上京。明治三十五年(1902)に二代目藤間勘右衛門に弟子入りし、同四十二年(1907)に藤間静江の名を許される。大正六年(1916)に「藤蔭会」を結成し、坪内逍遙の『新楽劇論』に始まる新舞踊の第一人者となる。

(49) 前掲注 (39) 四一頁

(50) 前掲注 (29) 四頁

(51) 前掲注 (35) 一頁

(52) 前掲注 (35)

(53) 前掲注 (13) 九三〇頁

(54) 通称「揚屋」。初演は安永九年(一七八〇)一月江戸外記座人形浄瑠璃(歌舞伎化同年四月江戸森田座)

(55) 延享三年(一七四六)八月に大坂竹本座にて初演。全五段からなり、「車曳」「賀の祝」は三段目の演目である。

(56) 江戸後期に京阪で玉村芝楽とならび称された花房半七と同流派であると考えられるが、金沢との関係性などは明らかではない。

(57) 前掲注 (29) 三六頁

(58) 『声魂』(第七号十月号) 声魂社、昭和九年十月、一七頁

(59) 前掲注 (30) 四〇頁

(60) 前掲注 (11) 一三頁

(61) 『声魂』(第二年十月号) 声魂社、昭和四年十月、一〇-一二頁

(62) 前掲注 (18) 二四-二五頁

(63) 前掲注 (18) 二五頁

(64) 尾山倶楽部は、明治三十年に開いた稲荷座の後進である。稲荷座は明治三十六年に尾山座に改称した。大正十五年に改築工事が始まったが、翌年二月に大雪で倒壊する。昭和二年五月に「尾山倶楽部」と改名し落成した。昭和七年にはダンスホールの経営が許可され、真っ先に名乗りをあげたのは尾山倶楽部であった。金沢におけるモダニズムの象徴的な劇場の一つである。

(65) 『声魂』(第五年新年号) 声魂社、昭和七年一月

(66) 前掲注 (24) 七頁

(67) 前掲注 (18) 一八頁

(68) 前掲注 (18) 一九頁

(69) 清元志寿太夫の長男で、戦前から戦後にかけて邦楽界を代表する太夫である。父のみならず、六世清元延寿太夫の立三味線をつとめたり、七世延寿太夫の指導も行って、清元節三味線方の代表格として活躍した。

(70) 前掲注 (18) 二〇頁

(71) 前掲中 (12) 三八頁

(72) 『声魂』(第二年三月号) 声魂社、昭和四年三月、四三-四四頁

(73) 前掲注 (27) 五六頁

(74) 八代目は七代目の長男で大正九年に名を継いだ、大正十五年に夭折した。そのため、昭和三年に四男が九代目太左衛門となった。

(75) 前掲注 (26) 七-八頁

(76) 前掲注 (26) 九頁

(77) 『声魂』(第六年新年号) 声魂社、昭和六年一月号

(78) 『声魂』(第四年八月号) 声魂社、昭和六年八月、二三頁

(79) 前掲注 (65) 四五頁

(80) 前掲注 (35) 三八頁

(81) 『声魂』(第八年六月号) 声魂社、昭和十年六月、四二頁

(82) 前掲注 (35) 五七頁

(83) 釣見栄一「私の知っている「東」」『金沢北地域誌 香我の譜』金沢北ロータリークラブ、昭和五十八年、二一六頁

(84) 昭和二十七年望月太満衛の名を許され、昭和三十三年に二代目望月太満を襲名する。平成十年に望月太満の名を娘に譲り、太以を名乗る。保存会を結成した昭和五十年代は望月太満であるが、便宜上ここでは望月太以とする。

(85) 前掲注 (24) 三五頁

(86) 前掲注 (24) 一〇頁

参考資料、参考文献

『長唄編 現代・邦楽名鑑(二)』邦楽と舞踊出版部、昭和四十一年

『新聞でみる七十五年史一大正編』北國新聞社、昭和四十三年

『浅川年代記 1890-1990』十月社、平成二年

『おとこ川 おんな川』北國新聞社編集局、平成十六年

『金沢市史 通史編3 近代』金沢市、平成十六年

『金沢の芸妓さん アクタス1月号別冊』北國新聞社、平成十九年

『新撰芸能人物事典 明治～平成』紀伊國屋書店、平成二十二年

付記 本稿は、「平成二十五年度金沢素囃子中間報告」と「平成二十六年金沢素囃子調査報告」を再構成し加筆修正した。