

## 繰り返される「情話」、 転換する結末

—語り芸の「近代」を

論じるきっかけとして—

真 鍋 昌 賢

はじめに

プロフェッショナルな語り芸は時代とともに隆盛し、また衰退する。そうした語り芸の物語や芸の動態的な側面を記述し、分析するためには必要な視点とはどのようなものだろうか。それを模索する思考は、おそらく既成の口承文藝研究の内側に收まらない。なかでも浪花節は、兵藤裕己が論じるように、柳田国男の提示した口承文藝の枠組みを相対化する可能性を秘めた研究対象である。<sup>1</sup> また兵藤は、近代文学史を相対化する可能性をも浪花節をはじめとする「声の文学史」に見出している。<sup>2</sup> 兵藤の「声」の国民国家論は、「国民国家」を支える回路として、オーラルな物語や芸を分析することの意義を提示していくといえるだろう。

「語り物」を、既存の口承文藝研究の文脈から解き放ち、よりいろいろな文化・社会の研究の枠組みを想定して配置し直すことは、共

通語の形成とメディア変容の関係を、長期的な視野のなかでどうえ直すことにつながっていくかに見受けられる。様々な語り芸を対象として、「近世」と「近代」の連関を設定しなおすという課題が眼前に開けたともいえるのではないか。

しかし、その一方で「國民」や「國民國家」の問題系に論点を集約することは、浪花節をはじめとした語り芸の物語と芸の動態的な側面を論じるうえで限界をはらんでいることは否めない。語り芸にとっての「近代」の性格を論じるためには、大枠として、國家の問題系とそれに不可分にからむ資本の問題系とともに視野に入れる必要がある。興行や口演媒体の性格を問題化するなかで、イデオロギーと快樂が複雑にからまりあう声の物語を担う演者の位相を、時間軸にしたがつて具体的に記述する作業が、まずは必要となってくるのではないだろうか。その作業は重層的な社会的力学のもとに生成・変容していく演者の歴史―社会的な位相を浮び上がらせていくことにつながっていくであろう。そのための試みのひとつとして想定されるのは、「國民國家」という概念に直接的に議論を回収するのではなく、オーラルな物語／芸とそれを担う演者個人の歴史―社会的な位相を、それを支えた諸関係から照射する作業である。<sup>3</sup> 本稿はそのような関心を具体化する一歩を踏み出すため、浪曲（浪花節）を対象とした事例研究である。

筆者は、これまで浪曲師・寿々木米若をとりあげた論考を重ねてきた。一九三〇年代における「佐渡情話」の誕生以来、量産されていく「情話物」はレコード産業や映画産業とのかかわりのもとで定着し、米若のレパートリーを代表する演目群となつた。

「佐渡情話」で獲得され、以後運用されていく特徴は、若い男女

の恋仲を軸として展開する筋と、おけさ節をはじめとする様々な

節回しの挿入という演出である。この二つの特徴は何も米若の専

売特許ではない。むしろ浪曲ではしばしばそれらがとりこまれる。

「情話物」の生産にはレコード会社、映画会社、興行社などの期

待が介入している。「情話物」を問題化する理由は、娯楽産業の

欲望を背景として定式化していった点にあるのだ<sup>4</sup>。業界の屋台

骨ともいえる演者のひとりとなつた米若は、一九三〇年代末頃か

ら一九四〇年代前半においても映画の主題浪曲を含めたレコード

を吹き込んだり、ラジオ口演を行つたりした。その過程において

米若は新作に積極的にとりくみ、それらの中には戦時色の強い演

目も多数含まれていた。米若の『演題帳』（国立演芸場所蔵）に

は昭和一五年（一九四〇）から昭和二六年（一九五一）までの口演

記録が付けられている。日々のなりわいを支えたのは、巡業を中心とした興行であった。興行での演目については、ラジオ口演や

レコード吹き込みと重なりつつも、独自の選択が行なわれていた

。本稿は以上のような一連の論考を前提としている。

以下では、その『演題帳』を手がかりとしつつ、第二次世界大

戦終戦後における米若のレパートリーをとりあげ、戦時下のそれ

と対照させる。特に焦点となるのは、若い男女の恋仲を軸として

展開する物語の筋である。終戦という国家レベルで共有される画

期が演目に与えた影響の一端と、常套的に再利用が繰り返されていく米若の個性の一端を提示してみたい。

## 一、戦後占領期の検閲と業界の再興

まずは『演題帳』の戦後部分に対応する期間における浪曲業界の動向をふまえておくことにしよう。戦後占領期において、検閲を受ける台本は、あらかじめ日本浪曲協会内部で検討を加えられた。協会からその作業を委託されたのは、中川明徳をはじめとした当時の浪曲作家たちだった<sup>5</sup>。

GHQのメディア検閲は、CIE（民間情報教育局）とCCD（民間検閲支隊）によって行なわれた。昭和二〇年（一九四五）九月一二日に総司令部の最初のメディア政策が発表され、映画・芝居・レコードの検閲は同年一〇月より開始された<sup>6</sup>。演芸に関するも、基本的な禁止と指導は映画などのそれに同調していくと考えられる。戦時下において結成された全国的な組織である日本浪曲会は解散し、東京においては、昭和二一年（一九四六）六月に日本浪曲協会が再結成された<sup>7</sup>。具体的かつ直接的に、浪曲業界に通達がなされたのは、これ以降のことであつたと考えられる。当時長老格の位置にあつた東家渠燕を会長とし、副会長には米若と二代目広沢虎造が就いた。協会は、「発足早々にGHQから『演劇演芸ニ関スル検閲規定』を受け取」ったという<sup>8</sup>。直接的に検閲をおこない、業界との接点にあつたのは、CCDの管轄下にあるP.P.B（新聞映画放送課）であった。同年八月には、日本放送協会演出部演芸課が、検閲規定を禁止レコード一覧とともに出演者に配布している<sup>9</sup>。そこでは、「軍国主義」を背景とする演目はもちろん、「自殺、賭博、復讐、虐待、一宗一派に偏した

仏教の宣伝、女性の身売等」も禁止の対象に挙がっていたり。

また中川によれば、同年一〇月には「演台本の検閲を言い渡され、翌二二年（一九四七）三月には、巡業中の演者に対して、出演地、出演会場名、出演者名（一行全員）、演題、入場者概数を届けることが指示された。<sup>12</sup> しかしその一方で、先に禁止されていた演目の口演許可も通達されたという。<sup>13</sup> 同年半ばになると、ラジオ放送においては、CIEの番組管理政策に変化が現れ始める。その変化とは、「落語、漫才、浪曲、講談など日本の伝統的な芸能番組を日本人の娯楽源として重視するようになった」<sup>14</sup> ことである。また、「CIEは演芸番組のもつ娯楽的価値を認識し、娯楽番組の企画制作の責任をNHK側に移していく」ことになる。<sup>15</sup> 歌舞伎における「仮名手本忠臣蔵」の上演許可などからして、昭和二二年（一九四七秋頃には、検閲規制はかなりゆるくなつたと推察される。<sup>16</sup>

浪曲台本の検閲制度は、事前から事後へ、やがて自主検閲という過程をたどり、形式的には、昭和二四年（一九四九）秋頃までつづいたと考えられる。<sup>17</sup> 検閲過程については、さらにいつそうの資料収集と分析が必要ではあるが、以上のような経緯から、昭和二一年（一九四六）半ば以降に浪曲業界は戦後体制を整え、また同時にCCDによる占領下の統制を受けていったことを概観できる。CIE・CCDの意向が強く反映してゆく過程がある一方

で、口演空間における権力の影響は均質とはいがたく、ラジオ・映画に関する検閲・指導と興行におけるそれとは常に温度差をはらみつつ、並行していたと言えるだろう。

そのような統制のもとにおかれた一方で、協会は復興目的として「大会」の主催を試みる。「大会」とは、業界のトップスターが顔を連ねる興行である。戦後においては、国際商事と提携することで、「再建第一歩として、その基礎資金を作るために、年二回の大会を開催する方針」が採られた。<sup>18</sup> 昭和二五年（一九五〇）以降、浅草・国際劇場を会場とした浪曲大会は、協会公認の恒例行事となつた。以降、この大会に参加することは、新進浪曲師の目標となり、襲名・引退披露、芸術祭参加、新作発表なども行なわれて行く。<sup>19</sup> 業界にとっての年中行事的な晴れ舞台であった。一一月におこなわれた第一回目の大会に、米若は加わった。昭和二五年（一九五〇）には、NHKにおいて新作台本の検討会がはじまつた。翌二六年（一九五一）には、民間ラジオ放送局がはじめて開局する。これ以後、民間放送局は年々増加の一途をたどつてゆく。

以上、米若の『演題帳』の終戦後部分にあたる期間における浪曲業界の動向を素描してきた。GHQにより軍国主義的な文化のコードが否定され、検閲という介入をうけながらも、浪曲師のなりわいの中心は興行におかれていった。またこの期間は、民間放送局開局以後におけるラジオ放送上の「ブーム」に突入する直前期でもある。

## 二、捨てられる演目、選択される演目

では、『演題帳』に記された戦後の演目はどのようなものであ

つたか。まずは、戦後に口演することをひかれられた演目の特徴

を、確認してみたい。戦時下に発表された戦地・銃後を舞台とした物語は、まず口演がさしひかえられてゆく。終戦直後からす

にそれらの口演はひかれられていた。ただし、まったく口演されないわけではなかつた。昭和二一年（一九四六）一月末までには

五度、戦時下の物語は口演されている<sup>21</sup>。先に記したように、G HQから具体的な意向が興行レベルにおいて通達され、浸透して

ゆくのが昭和二一年（一九四六）六月以降である。それ以降、『演題帳』に口演記録が記されている期間内には、戦争がからん

だ物語はいつさい口演されていない。

他に口演がひかれられた演目としては、「吉原百人斬り」や「乃木伝」があつた。「吉原百人斬り」は、米若が二〇歳代の頃から口演していた演目であるが、女性の遺恨や、それにまつわるあたりをめぐって展開する演目である<sup>22</sup>。

このように口演禁止になる演目があつたわけだが、米若の場合はそうした検閲を受けとめつても、決定的な打撃は受けなかつたと考えられる。そのように考えられるひとつ目の理由は、一九四〇年代以降において「義士伝」が興行用のレパートリーではなかつたことである<sup>23</sup>。ふたつ目の理由は、終戦以前と同様に戦後も新作にとりくんでゆく姿勢をもちつづけたことである。口演されなくなつた演目がある一方で、新たな演目がつくられた。

次に『演題帳』に記された終戦後から昭和二六年（一九五二）までの期間における興行用の演目の概要を示す。終戦以前に米若が口演した経験をもつ演目もしくはレコードに吹き込んでいた演

目のなかで、終戦後も口演されていくものは、次の通りである。

吉田御殿（29）、純情一代男（61）、佐渡情話（137）、

塩原多助（234）、雪の峠道（104）、少年忠治（69）、

赤城の馬子唄〔前編・後編〕（合計1024）、新佐渡情話（690）、

新造侠客（2）

（カツコ内は終戦以降の記入回数。）

）のうち「佐渡情話」「新佐渡情話」以外で若い男女の恋仲をあつかつた物語は「純情一代男」である。若い男女を中心と展開する筋は、「情話」という名前のついた狭義の「情話物」にのみ用いられたのではない。それ以外の演目にもひろく利用されていった。例えば、「純情一代男」は紀伊国屋文左衛門の悲恋と出世の物語である。浪曲業界における紀伊国屋文左衛門の物語全体を見渡したとき、米若の「紀文」像が一般的かというとそうではないかった。昭和期初頭から米若と同時代を共有し、「紀伊国屋文左衛門」を自らの代表演目としていた演者としては、梅中軒鶯童がいる<sup>24</sup>。鶯童は、昭和10年代以降関西の浪曲界を代表する演者の一人であった。鶯童の「紀伊国屋文左衛門」は、一貫して豪放な人物として設定されており、奇想天外な商売をしたり、放蕩三昧の遊興をしたりする。つまり鶯童の「紀文」の物語は、「ドラマチックな場面設定と豪快さ」を特徴とする商人立志伝である<sup>25</sup>。その一方で、米若が口演したのは、文左衛門のかなわぬ恋の物語である。米若得意とした演出に合致するタイプの原作が選ばれ、

それが浪曲化されたのである。

『演題帳』には少なくとも五つ以上の「新作」が確認できる。内容を確認できるのは以下の演目である。<sup>25</sup>

大島情話(2)、おけさ情話（おけさの由来）(15)、母恋星(13)、

湯の町情話(5)、湯の町時雨(26)

(初記入の早い順。カッコ内は記載回数。)

ここでいう「新作」とは、米若のために書き下ろされた演目を指している。「母恋星」は離ればなれになつた母と子の再会を扱つた物語である。「母恋星」以外は若い女性を中心として展開する物語であり、それらは両思いであれ、片思いであれ、なんらかのかたちで若い男女の関係が筋に組み込まれている。

### 三、戦時下／占領下で語られる「三角関係」

若い男女を中心とした物語の筋のなかでも、設定としてしばしば用いられたのは、女性を主人公とした様々なたたちの三角関係であった。以下でとりあげるのは、結婚をした夫婦に第三者がからんで展開する三角関係の物語である。<sup>27</sup> とり上げるのは、昭和一五年（一九四〇）二月以降上演されている「妻」と昭和二三年（一九四八）六月以降上演されてゆく「大島情話」である。どちらもレコードとして発売され、映画化もされている。<sup>28</sup> また、いずれもティチクレコード専属の浪曲作家であった萩原四朗の作で

ある。まずはふたつの演目の概要を記す。米若の常套手段を抽出するために、物語の展開における共通点と差異に注目することが目的である。

#### 事例一 妻<sup>29</sup>

オカダミヨコ（二二歳）は、ひとりで娘・ヤスコを育てている。内縁関係のヤマモトは三年前に失踪している。ミヨコは、家族や親族の勧めで、初恋をあきらめてヤマモトと結婚した。

ミヨコはヤマモトを好きではなかつた。ある日、行方不明の夫が実は傷害罪の罪を背負つていることを知る。ミヨコは、夫が犯人であるために会社を解雇された。愛のない結婚を悔んだミヨコはヤスコとともに自殺しようとする。しかし、通りかかったある男にそれをとめられる。その男は、初恋の相手のタケウチだった。タケウチはミヨコに再婚してくれと頼む。思いがけず現れたタケウチの気持ちを知つて、ミヨコの心は揺れる。

ある日タケウチ、ミヨコ、ヤスコは陸軍病院を訪れる。そこで、ミヨコは眼の不自由な負傷兵と出会い。それは夫・タケオであった。タケオは警察の指示で刑務所から、「戦線」に向うことを許されたのだという。タケオは自分の眼が回復する見込みは絶望的だという。ミヨコはタケオのことを憎んでいた。しかし、祖国のために命を捧げようとして傷ついたタケオを見たとき、ミヨコはうらみや好き嫌いの感情をこえて涙を流して感激する。タケウチは「親子三人の幸せ」を心か

ら祈ると言つてはげます。

「妻」は初演以降、興行のレパートリーに一時期加えられていった。同年六月までに七一回口演されている。では、次に「大島情話」の筋を追つてみよう。

### 事例二 大島情話<sup>30</sup>

オシズは義理の父母であるキユウベエ夫妻と暮らしている。オシズはキユウベエ夫妻によく尽くす評判のよい嫁であった。しかし夫・シマゾウは結婚して間もなく、別の女と駆け落ちした。オシズは、旅をしている呉服屋・カノキチと恋におちる。夫のある身でありますから、情熱とやるせなさを感じ、「これが世にいう恋なのか」と思う。しかしカノキチは「女として間違った道をふませたくない」ので、「別れよう」とオシズに言う。キユウベエはオシズとカノキチの仲を知り怒る。そこにシマゾウが五年ぶりに帰つてくる。シマゾウはオシズに対して怒り、カノキチと別れるとせまる。しかしオシズが「命をかけた」恋をしていることをさとつて、自分たちの結婚がはじめから間違つていたことを悟る。カノキチは今度は「好きな亭主」を自分で決めろとオシズに言う。キユウベエはうれしそうなオシズを見送りながら、「籠の鳥が放されたようだ」と言つて笑う。

このふたつの演目が共有する点を確認していく。まず、主人

公は夫をもつ女性であることが一致している。次に夫は妻との生活を捨てて行方をくらましている。次に夫は、なんらかの社会的な問題（犯罪・駆け落ち）を抱えた男性として登場する。さらに夫が行方不明の間に、主人公の女性は他の男性と出会い、もしくは再会し、両思いの関係になる。そして夫が女性の前に姿を現す。以上のように、物語の筋を抽象化してみると、極めて類似した展開を見出すことができる。女性は夫の登場により、選択を迫られる。世間的な体裁と個人的な感情、また自らをめぐる男性の気持ちはどるのか否かが物語を盛り上げる要素として仕組まれている。

ふたつの演目において、異なる点は物語の結果である。「妻」では、次のような結果を迎える。夫は出兵の機会を経て改心しており、妻はその負傷した夫を支えてゆくことを決意する。ふたりの仲は改善されて、妻が思いを寄せた男性はそれを喜ぶ。戦時以下の家族観、傷兵観、戦争観などを如実に反映しており、当時の「国民」の言動モデルをあらわした物語である。一方「大島情話」では、夫は妻に感情的につめよるが、島の外部からやってきた呉服屋への女性の思いは変わらない。女性は好きな男性の後を追う。妻の舅は、嫁のことをうらむなど息子を諭し、怒るのではなくむしろ嫁の行動に理解を示す。

「妻」と「大島情話」は三角関係をとりこみながら、物語の結末は「<sup>31</sup>」ではない。「妻」と「大島情話」における結果の差異は、単なるバリエーションの差異として解消すべきではない。そこには国家の動向が物語に影響を与えたことがうかがえる。「軍国主

義」を否定する終戦直後の「民主主義」という新たなコードにふれたとき、それを意識化してつくられたバリエーションが「大島情話」であった。もつとも、こうした対応は、米若がレコード会社に所属する浪曲作家と密接な関係にあつたことにも深く起因している。その一方で、熟練期から老練期とでもいべき時期に指しからうとしていた米若は、自身が得意とし、かつ求められていると想定される特徴を相変わらず運用してゆくのである。

## おわりに

終戦（敗戦）という国家の政治史レベルでの動向に応じて、要請される物語のコードは転倒した。米若は若い男女の恋仲を扱う新作を継続して発表していくが、それらは米若ひとりの創作活動によってつくられたのではない。娯楽産業の介入が重要な契機として関係していた。浪曲作家は、米若が蓄積していた「芸の資本」ともいえる特徴（若い男女を軸とした展開、登場人物の演じ方、米若節、俗謡の挿入、声の質、声量など）を念頭におき、新たなバリエーションを生み出していったのである。

流通し消費される語り芸の生成・変容には、マクロなレベルにおいては、国家の期待と資本の期待が複雑にからみあい関係している。語り芸演者の実践は、これらのうちいずれかひとつを直接的に反映するのではない。「情話物」の分析は、語り芸にとっての「近代」の性格を論じるきっかけを与えてくれる。と同時に、□承文芸研究がプロフェッショナルな語り芸を研究対象とする場合

に、ジャンル概念をどのように共有するかという課題を再認識させるといえるだろう。ジャンルは客とのコミュニケーションを類型化するために、演者と客の双方、さらには諸制度が利用していく対象である。語り芸の変容過程を議論するためには、ジャンルそのものの生成と変容を意識的に問題化していく必要があるだろう。

1 例えば浪花節については兵藤裕己「口承文学総論」（『岩波講座日本文学史第16巻 口承文学1』岩波書店、一九九七年、一一三八頁）、祭文語りについては同じく兵藤による「祭文語り」（同書、一六九一九〇頁）など。

2 兵藤裕己『声の国民国家・日本』NHKブックス、二〇〇〇年、一六頁。

3 例えば、佐藤健一によるライフヒストリーにおける「個人」とらえ方を参照。佐藤は、「個人」を「關係が複雑に蓄積する〈場〉」として扱う論点を提示している（佐藤健一「ライフヒストリー研究の位相」『ライフヒストリーの社会学』中野卓・桜井厚編 弘文堂、一九九五年、一九頁）。

4 抽稿「新作」を量産する浪花節——「演空間の再編成と語り芸演者」——吉見俊哉編『一九三〇年代のメディアと身体』青弓社、二〇〇二年、一九五一—二四頁。

5 抽稿「戦時体制と職業的な口頭芸——寿々木米若の口演記録にみる演目選択の方法」——『国立歴史民俗博物館研究紀要』第91集、二〇〇一年、六一三—六二九頁）を参照。あるいは米若が口演した国

策浪曲についての具体的な分析としては、拙稿「愛国浪曲をめぐる葛藤——ボビュラーな語り物を分析するための視点——」『日本学報』一九九七年、一一二九頁。

6 中川明徳編『浪曲の歩み—国際劇場浪曲大会五十回記念—』監修日本浪曲協会・国際商事（非売品）、一九七四年、六〇頁。

7 映画の検閲のはじまりについては、平野共余子『天皇と接吻—アメリカ占領下の日本映画検閲—』（草思社、一九九八年、六三頁）参照。映画・芝居・紙芝居の検閲件数については、有山輝雄『占領期メディア史研究—自由と統制・一九四五年—』（柏書房、一九九六年、一二二二頁）参照。

8 六月五日に結成式がおこなわれた〔「浪曲業界再建へ」〕『東京新聞』一九四六年六月九日付、二面）。これ以前に、G H Qから日本浪曲会の解散などの申し渡しがおこなわれている（唯二郎『実録浪曲史』東峰書房、一〇〇〇年、一五四頁。中川編、前掲書、五三一五四頁）。

9 唯、同書、一五四頁。また中川も同内容について記している（中川編、同書、五七頁）。

10 唯、同書（一五五一—五六頁）に再録されている。

11 唯、同書、一五六頁。

12 唯、同書、一五七頁。中川編、前掲書、五六頁。

13 唯、同右。

14 向後英紀「解説」『G H Q日本占領史 18 ラジオ放送』日本図書センター、一九九七年、九頁。

15 向後、同解説、一〇頁。ただし、向後が述べるには、基本的な

番組管理政策が変容したわけではない。同年後半から、再教育番組の重要度を四段階に分けて把握し、「このうちN H K側に企画制作の責任を委譲したものについては、その内容を厳しく審査するモニターリング制度を確立」（同頁）した。

16 『松竹百年史』松竹株式会社、一九九六年、一五三頁。

17 唯の記述（前掲書、一六〇頁）によれば「昭和一四年暮まで」とある。竹前栄治によればC C Dが廃止されたのは一月である（竹前栄治『G H Q』岩波書店、一九八三年、一〇五頁）。なお、廃止された時期については一〇月とする説もある（平野、前掲書、七一頁）。Jay Rubin "Whole someness to Decadanse: The Censorship of Literature under the Allied Occupation" Journal of Japanese Studies 11(1), 1985, P. 85)。

18 中川編、前掲書、六〇頁。

19 中川編、同書、七八頁。

20 中川編、同右。

21 「婦人従軍歌」は、昭和二〇年一〇月一四日に石川県金沢市で「少年忠治」とともに、また同年一月一七日に長野県岡谷市で「少年忠治」とともに、「佐渡の船歌」は、昭和二〇年九月二一日に新潟県岩船郡にて「少年忠治」とともに、また翌年一月二九日に東京都新宿で「雪の峠道」とともに、さらに同月三一日に群馬県邑楽郡にて、「雪の峠道」とともに、それぞれ口演されたことが記されている。

22 「吉原百人斬り」について、次のようなエピソードが伝えられている。米若がその演目を口演したところG H Qより注意を受けたという（中川明徳「浪曲くち三味線 ラジオ放送の出現④」『西日本

スポーツ』一九七二年五月二七日付、九面)。それは、のちに唯に引用されている。しかしその口演が興行でのものか、それともラジオにおける口演なのかはつきり記されていない。また、芝清之によれば、先に述べたように、昭和二二年一月二九日には、「吉原百人斬り」がラジオで放送されたとされ(芝清之編『浪花節—ラジオテレビ出演者及び演題一覧』浪曲編集部一九八六年、一一二頁)、また芝が活字化した『演題帳』においては興行でも一度口演されたことが記されている(芝清之編『浪花節—東京市内・寄席名及び出演者一覧』浪曲編集部一九八六年、九五九—九六〇頁)。しかし、ラジオ出演に関しては「番組確定表」(NHK放送博物館所蔵)をみると、

で、また興行に関しては『演題帳』原本を見る限りで、それぞれにおいて「吉原百人斬り」という記入は確認できない。以上のような齟齬について、詳細を確認することはできないが、いずれにしても「吉原百人斬り」が占領体制下で口演がひかえられていたことはまちがいない。

23 二〇歳代(一九二〇年代)の米若は「義士伝」を興用の演目<sup>24</sup>に加えていたと考えられる。昭和一五年(一九四〇)以降においても義士伝はレコードには吹き込まれている(前掲拙稿「戦時体制と職業的な口頭芸—寿々木米若の口演記録による演目選択の方法」六三—六三三頁参照)。

24 鶯童は、「昭和初年」に京山幸玉から「紀伊国屋文左衛門」を譲り受けた(芝清之編『東西浪曲大名鑑』東京かわら版、一九八二年、七九頁)。

25 芦川淳平「浪曲脚本事典」「上方芸能」一三六、一一〇〇〇年、

三九頁。鶯童の「紀伊国屋文左衛門」のシリーズには「縁結び」という演目がある。これは「紀文」の縁談を扱った演目であるが、米若の場合のような悲恋物語ではない。

26 同名レコードを聴いて内容を確認できたもののみ挙げた。また、内容を確認できていないが、戦後に初演されたと考えられる演目<sup>27</sup>の名称としては、次のものがある。小桜お里(7)、浜から来た男(1)、名月佐渡島(22)、佐渡の名月(34)、唄祭り(1)、春祭り(1)、少年捕物帳(19)、お貞の嫁入り(6)(初記入の早い順。( )内は記入回数)。ただし、同一演目でありながら名称の異なるものが含まれている可能性がある。

27 註31参照。

28 「妻」(日活)は一九四〇年九月封切り。「大島情話」(大映)は一九四八年一二月封切り。「大島情話」は吉本興業の終戦後初めて制作した映画である。吉本興業は「佐渡情話」の映画製作もおこなつた経緯がある。

29 同名レコード(テイチクレコードN367—370、一九四〇年)によつた。

30 同名レコード(テイチクレコード583—586、一九四八年)によつた。

31 『演題帳』の期間以前に発表されている、三角関係を扱った演目としては、例えば「南国情話」(ボリドールレコード、一九三八年)がある。(概要)主人公の女性は夫が死んだと思ふこんで別の男性と再婚した。ある日、その前夫が帰ってきて、女性は前夫と心中しようとする。新しい夫はふたりが再び一緒に暮らすことを勧める。し

かし、子供は育ての親である新しい夫になつき、別れるのをこばむ。前夫は、自分こそが去るべきだと悟る。あるいは、「天龍月夜」（テイチクレコード、一九四一年発売と推定）は類似した展開に徵兵がからむ戦時下の「同時代物」である。

（まなべ・まさよし／国際日本文化研究センター）