日本演劇考察

三宅周太郎著





「吉野山の道行」忠信の人形遣ひは故吉田榮三
靜御前の人形遣ひは吉田文五郎



「助六由縁江戸櫻」の助六　（左）菊五郎　（右）十五世羽左衛門

傘の柄の先きを持つと傘が上に大きくひろがる、菊五郎はその考へ方、羽左衛門は普通の持ち方、二人の手もと注意



山城の少掾と相三味線清六稽古の情景



松本幸四郎の毛剃九右衞門



中村吉右衞門の熊谷次郎直實



中村梅玉の揚巻



尾上梅幸の腰元おかる



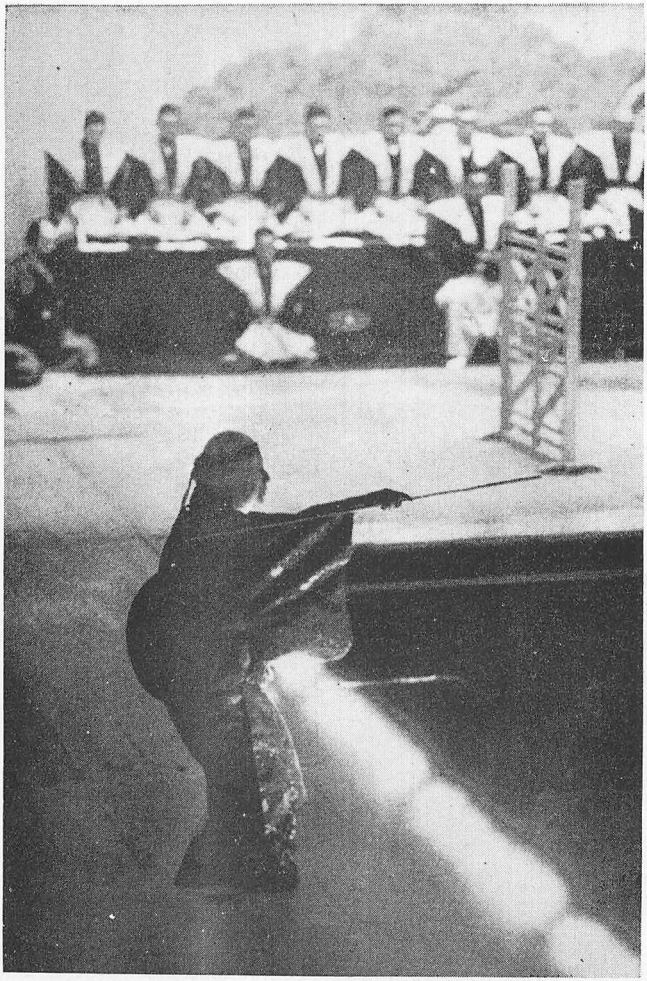
中村芝翫の初菊



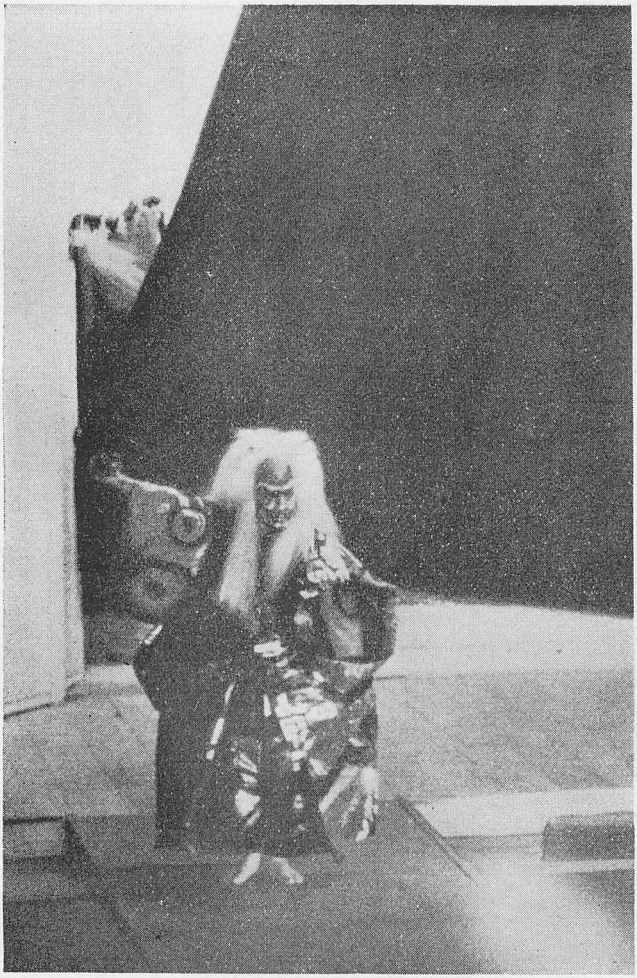
「辨天小僧」の「勢揃ひ」（記事参照）

右から幸四郎の日本駄右衛門　羽左衛門の辨天　宗十郎の忠信利平

十六世羽左衛門の赤星重三郎　二代目左團次の南郷力丸



菊五郎の「茨木」の鬼女の花道の出のふり



菊五郎の「茨木」の花道の引つ込み（記事参照）



（照参事記）六助の郎十團川市目代五



八代目
團十郎

序文

ある人がこの著書の題「日本演劇考察」を見て、「考察」とはむづかしいね、君の著者はつきりと分り易いのが特色なのに、と私に注意をしてくれた。——

私は確にそれはさうだと思つた。そして「日本演劇案内」としようかと考へた。併し一昨年八月十五日以來、日本は一變したのだ。日本の演劇も亦當然一變すべき運命に出會つた。そこで私は日本演劇の案内者たる自分自身を反省した。それ故に私はこの書を「案内」とするのを躊躇し、依然「考察」としてしまつたわけである。

このやうに今こそ日本演劇を考察し、檢討すべきだと信じる。漫然と案内するには、日本演劇は種々の問題を含んでゐるからである。

その結果、不滿足不用意の本書ではあるが、終戰後間もなくこの書の編輯と書き卸しとにかかつて後、約一年半私はいろいろの角度から本書を見直し、改め、變へてやつとこれだけにまとめ上げてみた。この間歌舞伎と文樂とに相當な風雨があつて、その自粛時代があつたからで

ある。殊に、京都に離れてゐる私には種々のデマか次次と傳はつて來るため、層一層この書の出版に手數がかかつた。

但し、幸に新憲法發布前後から、歌舞伎と文樂との上に情勢好轉の惠みか來た。私としてこれ程有難い判決はないのであつて、今大體にこの著述を終つた私は本當に天地に感謝したいやうな氣持でゐる。……

けれども何としても我々は「考察」をすべきであつて、得意に「案內」するのには自省を要すると思ふ。卽ち、情勢好轉の惠みがあればある程我々は謙遜に正直に、この幸福な大勢に善處すべき義務があるからである。これは歌舞伎役者、文樂の太夫たち、興行師にもいへる事であつて、この惠みのため、歌舞伎や文樂が好況なのに圖にのつて、舊態依然の御都合次第主義のみであつては正に不德といはなければならないからである。我々はこの惠みあるが故に、一層古典演劇を正しく考察し、同時によきものは大切に正しく扱ふべきを力說したいと思ふ。

一方、私は物心ついてから芝居見學四十年以上になつた。その間私は自分自身の時間を持つより、芝居を見てゐた時間の方が長かつたやうな氣さへする。さうした馬鹿だか利巧だか分ら

ぬ私の生涯では、その見學や印象、研究を傳へてこれからのファンの參考に役立たせるのがせめてもの私の務めであらう。その意味で分り難いといはれる古典演劇のために、本書かこれからの時代に、多少共役立てば私としてこれ程嬉しい話はない。又、それを希ふ故にこの書の大部分は、私としては全力をつくして在來の見方に囚れずに、日本の演劇を考察した積りである。そして「その四」で「これからの古典演劇」として、三十二種を扱つたが、別に私は文樂物の著書で約十種は扱つてゐるから、これで上演可能のよき古典は大體九分通り、不十分ながら解說或は考察した事になる。尙、寫眞は種々手をまはして集めた。友人井上甚之助君から拜借したものもある。又、私には厚意を持つてよくして下さる讀者があつて、それらの方々から頂いたのも使用した。併せて厚くお禮をいつておく。

併し、私は既に外へ書いたが、新日本にとつて新劇が主、歌舞伎や文樂は客なのは明かである。尤も、この時代にならずとも嘗ての小山內先生と土方氏との築地小劇場時代の、よき飜譯劇や、當時いつた新劇のハシリは、未だに私に血となり肉となる得難い營養をつけてくれたのだつた。自然、現在將來共私は新劇をシテ、歌舞伎と文樂とをワキとして勉强すべきだと思つ

てゐる。だが、シテでも不勉強だと後退しよう。ワキでも忠實に勉强すれば、一例が先代中村梅玉のやうな非凡な脇役者も出來上る。が、その主客の本體を辨へると共に、主客の兩立併行進歩こそ、日本演劇の大道の筈である。

それにしても未曾有の日本演劇の大嵐は、今日に至つて靜におさまつて、明るい光明がさしかけて來た。重ねていふが私はこれを歡喜してゐる。尤も、私はかうして東京を離れてゐるし、紙飢饉甚しくこの後かうした著述は出來なくなるのではないかと危ぶまれる。さうした公私共に不安は多いが、何としても我々は心持を謙虚に、一方歌舞伎と文樂とは、のど元過れば熱さを忘れるのではなく、本當に正しく良心的に新日本に再出發しなければならないと思ふ。

昭和二十二年六月

著　者

日本演劇考察

その一

一、新情勢下の歌舞伎劇……一
一、歌舞伎劇新案内……一七
序詞……(一七)　歌舞伎劇の見方……(一八)　その特異性……(二二)　その舞臺上の機構……(二七)　代表的な脚本……(三五)　特殊な歌舞伎劇獨自の表現形式……(三九)
歌舞伎劇的な表現法……(四九)　その内容如何……(五二)

その二

一、人形淨瑠璃(人形芝居)の話……六〇
人間以上の人形藝術並に「居所」研究……(六〇)　太夫と三味線引き……(六九)　文樂の消長……(七六)　近松並に丸本物の新考察(男を叱る演劇)……(七九)　三人遣ひの起源……(九五)　人形淨瑠璃の見方……(九七)

その三

一、今日の演劇……一〇八

その四

これからの古典演劇(歌舞伎と文樂)……一一七

一、「助六由縁江戸櫻」……一一七

二、「廓文章」の「吉田屋」……一四

三、「苅萱」の「居守酒」……一四九

四、「冥途の飛脚」と「戀飛脚大和往來」……一五四

五、「博多小女郎波枕」……一五八

六、「堀川波の鼓」……一六六

七、「油地獄」……一八五

八、「宵庚申」……一九八

九、「傾城鬼ヶ城」(近松物の改作)……二〇五

十、「傾城反魂香」の「吃又」……二一〇

十一、「櫻鍔恨鮫鞘」の「鰻谷」……二一九

十二、「近頃河原の達引」の「堀川」……二三四
十三、「彦山權現」の「毛谷村」……二四〇
十四、「夏祭浪花鑑」……二五四
十五、「ひらがな盛衰記」の「勘當場」……二七三
十六、「高　時」……二七八
十七、「佐倉義民傳」……二八四
十八、「天衣紛上野初花」……二九四
十九、「四千兩小判梅葉」……三〇九
二十、「安政寄聞佃夜嵐」……三一四
二十一、「盲長屋梅加賀鳶」……三二六
二十二、「鑓掛松」……三二九
二十三、「盲　兵　助」……三四三
二十四、特殊な上方狂言三つ……三四六
二十五、「天下知桔梗旗擧」……三五三
二十六、「擂劦合邦辻」……三五五
二十七、「菅原傳授手習鑑」の「賀の祝」……三六八

二十八、「神靈矢口渡」の「頓兵衛内の場」……三六一
二十九、人形と歌舞伎との「俊寛」……三九二
三　十、「伽羅先代萩」と忠義……四〇三

その一

新情勢下の歌舞伎劇

——三劇詩人の偉業と繼承と——

日本の演劇に於て私は夙に三人の劇詩人を尊敬し、賞揚して來た。しかも、この情勢一變の新生日本で、その私の敬慕する三劇詩人の作品なり偉業は、先づ大體無事に我が劇壇に存續し得るに至つた。それは元祿期中心の近松門左衞門、幕末から明治への河竹默阿彌、近代の小山內薰であるが、この三劇詩人は見事に今日に生き殘つたのみならず、それ以上將來の平和日本に力强く新しく甦生しようとさへしてゐるのではあるまいか。

順序をかへて小山內薰氏からいふが、私は所謂見通しのきく人間でない。この戰爭にしたつて勝つか一億玉碎かのみとうかと信用し、どうせ玉碎だからどうでもいいと、去年四月東京を疎開する時など、屋財家財すらほしがる人にやつたりして、今では困りぬいてゐるやうな私で

ある。併し、その見通しや融通のきかぬ私と雖も、小山内先生の場合の豫言のみは珍しく的中してゐる。卽ち、先生が昭和三年十二月に五十前の若さで逝去せられた時、私は自分の追悼文に「芝居の天才」と題して、改めて先生の芝居に於ける天才的な偉大を說いた。そしてこの後先生の眞價は一日一日と高まつてゆくだらうと書き、必ず將來は益々「小山内薫」をくり返へされるであらうとしるしておいた。

これは怪我の功名にせよ私の言葉は的中した。最近妹さんの岡田八千代女史は某所で、かういふ時代になると殊更兄が生きてゐてくれたならと、思ひ出さぬ日はないといつてゐられたのは尤もである。實に小山内薫氏、いや小山内薫精神は生きてゐられた明治大正昭和はやや不遇であつたにしろ、今では烈々として燃え上らうとしてゐるではないか。

卽ちその明治四十二年十一月末に日本に本當の新劇の種をまかれた所の、「自由劇場」の眞の新劇運動は、今度は芽をふき出した。大正末期に一部の新劇人は小山内氏のあの立派な運動を、フランスのそれの物眞似といふ人があつたりしたが、それは聊かヒステリーであつて、假りに物眞似にせよ、日本で最初の仕事、新しい第一頁の仕事であつただけでも非凡なのだ。ま

してそれ迄の劇壇は文壇より遙かにおくれてゐた。それがあの運動によつて劇壇と文壇とを結びつけた功こそ、特筆大書すべきである。今も猶新劇といふと、歌舞伎や新派と比較にならぬ進歩的な待遇を受けてゐるが、それとて詮じつめると小山内氏が世人を畏敬せしめたあの運動の賜であらう。

話が簡單になりすぎるが、劇壇へ復歸せられて立派な仕事を始めかけてゐられる土方與志氏の如きも、失禮ながら小山内先生のまかれた種が、實に見事に實を結んだのではあるまいか。——それは改めて說くとして小山内先生はかうして今日に蘇生せられた。そして將來の將來共に益々「小山内薫」はくり返されてゆくであらう。同時に、先生の偉業は平和日本には不朽の功を樹てるであらう。

一方、私は先生が「詩人」なのを敬慕した。いつ迄も青年のやうに若々しかつたのも、詩人的氣質の結果であらうし、新しい書物や、一寸した海外の新劇運動を聞いただけさへ、「勉强だ。勉强だ。」と書かれたあのセンシブルな氣質の如き、詩人肌の感激と見ていいと思ふ。

又、大正十一年九月であつた。明治座で故左團次が、南北物の「謎帶一寸徳兵衞（なぞのおびもっすんくべえ）」を先生の

演出で上演した時、私はその初日に行つたらぱつたり廊下で先生に出會つた。忙しい中に拘らず、私は暫らく立話が出來る幸に浴したが、その時先生は「舞臺の照明を黄色にしたくつてね。昔の歌舞伎は蠟燭の火だからね。」といはれた。今ならこれは平凡だが、リアリズム第一時代の二十五年前に、過去の歌舞伎へ還元するこの案は全く新しい意見であつた。蠟燭の黄色い炎。——それは私の少年時代などに見た歌舞伎芝居の「夢」であり「詩」であつたのだ。蠟燭の光りがぼうつと黄色にゆれてゐる中に立つお染や久松或は藤屋伊左衛門の紙衣姿など、私には一篇の詩の思ひ出になつてゐる。……それをより的確に先生がいはれて、舞臺を黄色くしたいと淡々と語られたのには私は全く「一本參つた」氣がした。同時に、あの時代にその時代に逆行したやうなその明るさを指摘する人は、實に「詩人小山内薫」だと思ふ。

次に河竹默阿彌は所謂偉大な凡人だ。だから小山内先生のやうな天才的俤は乏しい。だが、それがやや幼稚にしろ、默阿彌も亦詩人肌であつた點を私は買つてゐる。「お嬢吉三」のいふ「月も朧ろに白魚の篝もかすむ春の空」などのせりふも、兎に角方向は詩的情緒に向つてはゐるのだ。永井荷風氏が隨筆や何かで、羽左衛門梅幸の「十六夜清心」の初演の時分の情趣を認

められ、更に、浅草の宮戸座の立見や、「るかけ松」の氣分を明治末期に推賞せられたのも、默阿彌の詩人肌を多少共感じられたからであらう。又、私は默阿彌は家庭でも圓滿溫厚な人だつたといふのに、風の吹く日が嫌ひで、風の日は不機嫌で家族と口をきゝたがらなかつたといふやうな話に、この人の詩人を感じたりして來た。兎に角歌舞伎作者中では詩人ならぬ詩人風な人であつて、今後殘される多くのその世話物が、理詰めでかさかさしてるない傾向のみでも嬉しいと思ふ。

併し、默阿彌が殘つて私に一層嬉しく思はれるのは、彼が「義賊」を書いた點である。これは彼が本當の江戸つ兒氣性から、弱者をいたはる氣持が自づとにじみ出て、貧しい者を同情し、富める者を嫌ふ考へ方になつた副産物かと思ふ。或はあの溫厚さに拘らず、幕末の貧富の差の烈しい社會組織に、自然と反感を生じた思想の現れかも知れない。が、いづれにせよ、彼が義賊を書いたのは贊成だ。彼は日本駄右衛門をして「盜みはすれど非道にせず」といはしてるるが、これが彼のイデオロギイである點に、今の社會情勢に於て私は贊成である。少しくユーモラスにいふなら、今は義賊があつていい時代だ。私はそれ故に默阿彌物の存在に視盃とい

つておく。

最後に、近松に至つてはいふ迄もなく劇詩人の天才である。武家の名門に生れて、二十歳になるかならぬ中に出家遁世した。所が、すぐと坊主が嫌になつて人がいやしんだ河原者の歌舞伎脚本を書いたりした。これらの感激性に富む變化は、グリスチヤンにならうとするかと思ふと、伊井一座の芝居者づき合をしたり大本教にはひられるかと思ふと、ルパシカを着た左翼青年の集りを愛したりせられた小山内氏と、どこか相通じる一面があると思ふ。勿論近松の殘された世話物は、殆ど全部心中物の情痴物でではあるが、それが純潔に近くて厭はしいエロ氣分が乏しいのは、全くその詩人的氣質の生んだ賜である。そして惡人を書かなかつたのもその氣質の現れであらう。作品としても「生玉心中」の初めの方の「雨」の描寫のうまさなど、絶好の抒情詩で何度讀んでもその詩趣に打たれる。又、「心中二枚繪草紙」は三角關係の心中物ながら、その終末の解決がこれまた一篇の詩であつて、厭ふべき實感が見事にリフトフオーカスになつて餘韻嫋々の中に讀者を包んでしまふ。——かうして小山内先生と近松との演劇の二大天才は、氣質と仕事と共通的に得難い劇詩人なのであつた。

又、近松で敬慕に堪へぬのは、芝居や丸本物に全身を傾倒した事實だ。それは結局「好き」だからではあるが、シエーキスピアにもさうした時代があつた如く、芝居の内部の道具方のやうな事さへして來てゐる。卽ち、貞享四年刊行の評判記「野郎立役舞臺大鑑」に、近松の評言が載つてゐるが、それによると「萬太夫座の道具直しにも出玉ひ」とある。更に、講釋師もどきに「徒然草」の通俗講義をしたとも書かれてゐる。かく名門一條家に仕へた人が、いはば河原者の群に身を投じて、それと同じ仕事をしたといふのに驚く。それに右の記錄に近松の事を評して「芝居事で朽果つる覺悟の上」の人とある。が、これは近松が一身を芝居の中に捧げた覺悟に、思はず壓倒せられた評言である。けれども、この捨身の芝居生活第一主義は、當時として驚くべき革命兒であるが、それとて近松は芝居事が何よりも好きであつたからであらう。一方の默阿彌も亦芝居が好きであつた。堅氣の質屋の倅に生れて、家業が嫌ひで芝居三昧の「八笑人」的生活をし、遂に芝居道へはひつて死ぬ迄脚本を書き通したのは、實に芝居が好きだつたからだ。勿論、小山內先生が芝居が好きだつたのは今更いふ必要はない。

このやうにこの生き殘つた演劇の三偉人はいづれも詩人であつた。そして實に芝居が好きで

あつた。しかも猶今の日本の演劇は、新劇以外のものの前途は甚だ多難だ。いばらの道だ。以上三人の劇詩人の偉業で、幸に日本の演劇の道は開かれはするが、毛頭樂觀や油斷は出來ない。が、この未曾有の難關に處して、劇壇人や役者が進んでゆく道は、唯一つ「芝居が好き」といふ武器のみであらう。これを近松流にいふと「芝居事で朽果つる覺悟の上」のみが、前途の難局を打破するばかりである。いはば腹一杯好きである點のみで、我々は救はれ得るのであらう。

但し、腹一杯好きである事は、この食糧不足に腹一杯飯を食へといふのでないから、我人共にこれは不可能でないと思ふ。更に幸な事實は、私の知る限り、今劇壇に名を成してゐる劇作家、批評家、演出者、演劇雜誌關係者、芝居關係者は、いづれも實に芝居が好きだ。私はそれを信用する。故に、かうした方面の專門家や內部の實際家に不安はない。優に今の演劇の難關は通過出來得るのを信じる。……

併しながら問題は觀衆だ。嘗て岡本綺堂氏は日本人を、「芝居の嫌ひな國民」と斷じ悲觀說を書かれた事があつた。これは卓見であつて、日本の演劇そのものは優秀だが、それについて

ゆくのは既記の劇作家、批評家、演出者、それに芝居の文化的關係者ぐらゐであつて、觀衆は以前の文樂座ではないが役者の數程しかゐない、といふやうな不安がないではない。即ち、將來の演劇の衰退より觀衆の衰退を私は不安とする。

又、既成俳優の第一人者は大丈夫として、歌舞伎の若手役者は、果して既記の演劇人の如く芝居が好きであらうか。そこにも不安があつて、今の若手歌舞伎役者は、二、三の人を除くと「好き」の點のみすら信用出來ない。もしもう少も芝居が好きなら、ああ迄凡庸で無力の筈がないといへる。從つて、日本の觀衆は芝居が嫌ひ、若手役者もそれに近いとすると、歌舞伎の前途は絶望である。——さう、私は今度こそ歌舞伎はここ十年で亡ぶと思ふ。つまり、菊五郎、吉右衛門の老衰又は死と共に、歌舞伎は終りかと心配してゐる。

だが、これは丁度いい終局である。もう十年たつと菊五郎、吉右衛門は働けなくなると共に、後からの若手は殆どゼロであるから、これ位綺麗な滅亡期はない。羽左衛門一人が缺けてさへ「明るい歌舞伎」は殆ど見られなくなつたではないか。まして菊吉が死ぬと後に何があるか。勿論、猿之助は「瀧口入道の戀」の人で歌舞伎畑の人でない。

再びいふがかうして歌舞伎は十年か十五年以内に私は多分に清算されてゆくと思ふ。だが新生日本に取つてこれは丁度いい最期であつて、歌舞伎に現在一人の若い天才的役者が出ぬのは、寧ろ未練がなくていいとさへいへるのだ。時代が一變しても、もし歌舞伎に名優が多く殘つてゐたりすると、我々は却つて心殘りだが、菊吉以外歌舞伎役者が全く無能である事は、實にさばさばしていい「お別れ」である。

かうして純歌舞伎は愈々別れが近づいた。併し、それはそれでいいのだし、時代と時期も丁度いい頃合ひである。だが、純歌舞伎はかく絶望としても、もし多少共歌舞伎精神を生き延びさせようとするなら、それは前述の近松、默阿彌、小山内氏の如く、寧ろ作者側に強力な支持者を發見又は育成する事である。例へば、歌舞伎の命を延ばすために生れた新歌舞伎の脚本は、山崎紫紅、岡本綺堂によつて代表せられて來たが、ああした脚本こそ再び世に出したくない。あの種の史劇位愚にもつかぬ藝術はない。鎧武者が出て櫻の花が散つて鐘が鳴つて幕、さうした下らぬ新歌舞伎は、どの演劇の種類以上にこれからは追放したいのである。

話は變るが京都を戰災から救つたウオーナー博士は、日本の文化は日本人の手で守れといつ

たが、これは有難い言葉でしかも眞理である。この氣持からいふと、純歌舞伎は絶望としても、後進の若手歌舞伎は、一才いつたがいい新歌舞伎脚本が出れば或は少しは生き延び得られるかとは思ふ。事實、誰もがいふ如く歌舞伎には攝取吸收すべき滋養分、財産はあるのだ。それらを亡ぼすのは聊か惜しいわけ故に、それらの遺産を、新脚本に傳へる方策、即ち日本の將來の歌舞伎は、我々日本人の手で守るより仕方がないし、そうすべきが義務でもある。

それには私はこれからの新歌舞伎脚本に、既記の劇聖の「劇詩人精神」の繼承が、一つの救ひになると思ふ。つまり、これからの新歌舞伎は過去のやうにひからびたものでなく、一味の詩情・劇詩の脈を持つものであれば、暗い日本を明るく救ひ得ると思ふからだ。例へば「劇詩」運動は既に數年前に海外の新しい動きとして紹介せられたが、この燒野原で、暗い歌舞伎界の前途を救ふのは、私はうるほひのある日本的劇詩精神のみではないかと思つてゐる。

正宗白鳥氏は氏一流の頭の冴えから、終戰後の「新生」誌上で、谷崎氏の文學を「歌舞伎のやうだ」といはれたが、私は内心せんを越された氣がしたのだつた。即ち、終戰後私は歌舞伎の新脚本は出來れば谷崎氏の文學、と迄はゆかなくても文章のやうでありたいと考へてゐた。

そして氏の「吉野葛」や「蓼喰ふ虫」のあの味ひこそ、將來の歌舞伎を救ふ所の新歌舞伎脚本の狙ひではあるまいかと。

しかも、ああしたほのぼのとした日本文化の味ひは、過去のよき歌舞伎の一面には殘つてゐた。近松や默阿彌の傑作はそれにふれてもゐたのだ。が、それが中絶して何十年となつた現在、新歌舞伎の脚本はばさばさで幼稚を極めてゐたのであつた。

それ故に私は谷崎文學の近作の華麗、詩藻、色氣ならぬ色氣を、これからの新歌舞伎の上に求めたい。そしてもし外部に第二の小山内氏が生れて、演出の指揮棒を振れば、虚勢せられたやうな若手歌舞伎も或は少しくは生き延び得られるかと思ふ。

別に、日本に徴兵制度はなくなつた。徴兵がなくなつた一事は若手役者、殊に、文樂の人形遣ひや三味線引きに對して、大きな福音である。徴兵のために中途半端になり勝ちだつた女形や、人形遣ひ、三味線引きの修行は、これからは一切その障害はなくなる。卽ち、人形遣ひの第一期の足を遣ふのはかがんでやる仕事故脊骨が固まらぬ十五、六から數年以上やらねばならぬ。三味線も團平が二十才前後で名人の太夫を引いた如く若い時に、うんとやらぬとものにな

らぬ。これらの修行が今迄徴兵で、妨げられてゐたのだつた。これがなくなつたのは日本の演劇の藝道修行者全體の喜びといへる。

併し、我々の子守唄だつた純歌舞伎と絶縁になる日は近づいた。でも、それに代る新しい芝居の一つの新歌舞伎を、在來の新歌舞伎と全く違つた上質のほのぼのとした演劇にしたいのを念願する。——私は近年友人や里見弴氏のやうな人に、半ば冗談だが「日本は惡が榮えて善が亡ぶ國だ」と屢〻いつて來た。偶然ではあるが日本は亡んだわけだし、終戰前迄一應は惡が榮えて善が亡ぶ感じがないではなかつたかと思ふ。……

が、これからの日本はさうであつてはたまらない。やはり、これからは惡人が亡んで善人が榮える國でありたいのだ。それには先づ人の心をおほらかに、情深く、ものの哀れを知る心境に還元する事が必要だと思ふ。その意味で亡ぶ純歌舞伎の代りに、新しく生れる芝居の一つの新歌舞伎にせめてもの事に優雅で溫い詩情を湛へる狙ひを持たせたいと思ふ。そして社會一般人に、腹一杯演劇が好きになれの暴論ははかぬが、近松、默阿彌、小山內式に日本の國民をして、今少し芝居が嫌ひでない人間にしたいとは思ふ。

飜つて考へると、歌舞伎の前途と雖も結局は人間の問題だ。更に、役者の問題だ。私は若手歌舞伎では芝翫、菊之助、松綠、彦三郎あたりが、本當に芝居が好きで、日和見主義でなく歌舞伎に沒頭する信念を持つなら、どうにか生きぬき、歌舞伎の命を延ばす方法はあるとは思ふ。私は滅亡説は述べたが、若手諸君に才能者が出れば道は自ら開けるとは確信する。

それにはこれらの四人、外に、先きに「助六」をやつた海老藏が、もし眞劍に出直す氣があれば、これらの人々によつて一時の「新生新派」のやうな行き方をすればと考へる。そして既述の新歌舞伎の脚本のよきものと、古典として默阿彌物とを併立上演すること、新生新派がいつも藝術的脚本一つと、新派的なもの一つと兩立させた方策のやうにすればと思ふ。

但し、「新生新派」はあの幹部四人は大變な勉强家だ。或は芝居が好きな役者ばかりだ。さうした努力と熱情とが、果してこれら若手歌舞伎にあるかどうかを私は疑ふ位である。それに「新生新派」や、一時の「新協劇團」にはよき指導者があつたがこれら若手歌舞伎にその有無は不安だし、假りにあるにしても、彼等がそれをよく信賴するかどうかを危ぶむ。だが、本當に芝居に愛着があれば、その問題は自づと解決する時はある。

一方、關西歌舞伎には少し手おくれだが、燕雀と我當とがゐる。これは一に近松物に手をつければ命脈はある。これとて眞劍にやれば幾らか命脈は保てるとは思ふ。唯、不安はこの二人は世俗的に利巧すぎる點である。凡そ藝術には一滴「馬鹿」がなければ大成しない。利巧のみの藝術はいつかは固定してしまつて、例へば羽左衛門のやうな、ああしたほのぼのとした香氣が馨る藝格に至るわけはないからである。若手歌舞伎の人々は勿論この二人のみならず、東京の役者たちにも、芝居が腹一杯好きである以外、一滴の愚かさ、馬鹿があつてほしいのを望む。

別に、餘事だが、私は彦三郎を有望視するのはあの人のせりふに、先天的な才分を感じるからだ。東西共若手歌舞伎は、一人として本當のせりふらしいせりふのいへる人がない現在、未成でも彦三郎の聲は兎に角歌舞伎の音調にはなつてゐる。尤も、私はこの人を全く知らない。果して期待出來る人物であるかどうかは疑つてゐる。だが、時代物によく、默阿彌物にもむくその音聲は何とかしてものにしたい。同時に、彼の足がすんなりと細く脚線美があるのも私は買つてゐる。歌舞伎役者は聲と共に足が大切だ。故左團次はこの聲と足とに缺點があつた所

で、新作へ進んだわけだ。從つて、聲と足とのよきものこそ、逆に歌舞伎にむく素質に惠まれてゐるといへるのである。彦三郎は若手中でその第一といつて差支へない資格のある人である。

併し、菊吉の死を終りとして、歌舞伎は亡ぶのは當然であらう。けれども、もし以上の若手がよく頑張れば日本演劇の一部門として歌舞伎は縮小せられて殘り得るとは思ふ。勿論、新劇が日本演劇の正系となるのも當然であらう。併し、それとて土方與志氏。村山知義氏の如く、新劇のために千辛萬苦、命がけの働きをして來た先達があつたからであつて、今日の再興は考へて見ると因果應報であらう。先きにいつた私の「惡人榮え善人亡ぶ國」から、「善が榮え惡が亡ぶ」方へ幾らかでも向ひつゝある證據とも見られぬでない。元より新劇の祖小山內氏は新劇のために殆ど報はれずに、過勞で早世せられたのだつた。それに反して歌舞伎は資本主義を增長させ、役者を甘えかせすぎて來たのだ。これからの歌舞伎と新劇とが首尾が顚倒し、主客が交代するのも亦因果應報といへるか知れない。

尤も、歌舞伎を本當に理解することは、如何な種類の演劇が王座を占める時代に於ても、日

本人には一つの義務であらう。その意味から以下、新情勢下の歌舞伎初歩案内を企てて見る。そしてこれを英譯して紹介する案があつたが、私として今それは考慮中なのでここでは外國人むきと一般的に、若い人々への案内とするのみに止めた。

歌舞伎劇新案内

序詞

これは某畫家から聞いた話である。そしてその人は嘗て某婦人雜誌へ、その話の大意を發表してゐた位だから、私がここに書いて一向差支へない事だと思つてゐる。

前年、故左團次と一緒にロシアへ行つた若い役者がある。彼はその時代ロシアの某大政治家で文化的な一人物に「自分は日本の若い役者の一人として、この後どうしたらいいか」との質問を放つた。

所が、ロシアのこの一代表的人物の答はかうであつた。

「君は日本で先づ歌舞伎の技術を學び給へ。歌舞伎の技術と型とそれを一生學びつくす事が、若いこれからの役者としても立派な進路です。」

この答へを聞いた右の若い歌舞伎役者は、果して何と思つてゐるか。それは與り知らない。併し、その役者が歸朝後、某畫家達に、以上の答へを、土産話として、かなり感銘深く物語つてゐる點を見て、さういい加減に解してゐないのは分る。勿論このやうな人物が、これをおあいそやお世辭にいつたととるのは、却つてさうとる人の心持が素直でないだらう。

假りに、この話に、多少のお世辭があるにしても、ロシアの名演出家メイエルホリドは、周知のやうに、その芝居の上にすら、日本の歌舞伎の演出法を多分にとり入れてゐる。だからそれを通して考へても、これは決して無責任な答辯とは思へないわけになる。海外では非凡大な人人が、兎に角さうした厚意を持つてゐる。一つの小話として序詞代りに紹介する。

一　歌舞伎劇の見方

歌舞伎劇とは？

この答へには、先づこの「歌舞伎劇」なる四つの文字を解剖すれば初歩的には一應分る。即ち、歌ひ、舞ふ技術の芝居、と、かく解剖せられる。そのやうに歌舞伎劇とは、決して純粋な演劇のみでない。西洋流のドラマではない。

つまり、歌を歌ひ、舞踊のやうに踊り、それへ演劇的要素のある物語があつて、しかも、それを洗練せられた技術で演じる芝居である。或はこれをごく簡單にいふなら、外國流の演劇でなくて、寧ろレビュウに似た芝居、スペクタル、ショウにプラス古典的な物語を持つ芝居といへばいい。

そしてこれはどこ迄も一般的、大衆的な古典の芝居だ。同時に一般的、大衆的ながら藝術的要素をも持つ芝居である。自然、歌舞伎劇はどこ迄も大劇場で演ぜられるのが主旨であつて、外國の近代劇のやうに藝術的のみを狙ふ小劇場で演ぜられる性質の芝居でない。

かく、歌舞伎劇とは簡單にいつても、中々複雑な芝居である。そしてその内容には、古典劇の理由からとはいへ、相當矛盾した不合理なものがある。外國人が歌舞伎劇を見ると、誰しも異口同音に「ワンダフル」と叫ぶ。併し、このワンダフルこそ寧ろ歌舞伎劇の眞價だ。凡そ不

合理な芝居といふのが歌舞伎劇の一面であつて、近代的合理的な建築法は歌舞伎劇の殿堂には縁が遠いのである。

で、歌舞伎劇又は同意語の舊劇を見、味ふには、その劇場へ入ると共に、先づ「夢の國」に遊ぶ心持上の準備が入る。「詩の國」に入る心持がほしい。例へば日本の富士山を遠くから眺める心地——さういふ詩美の心持がほしい。

從つて、歌舞伎劇を見る時、近代的常識、科學的批判、論理的理論、合理的追求を忘れてほしい。歌舞伎劇にさうした演劇上の論理、合理化を求めるのは、恰も木によつて魚を求めるのと同一だからである。

自然、歌舞伎劇は、近代劇的理智からのみ見ると、多分にノンセンスでもあるが、この不合理なノンセンスが一方歌舞伎劇の特色であると思つて差支へない。

故に、歌舞伎劇を見る場合は、理智によつてこれを批判するのは本當でない。それ以外、官能に訴へ、感覺で批判し、頭より目を樂しましめる藝術と思へばいい。さういふ理由では歌舞伎劇とは古典の「音樂」、「舞踊」、「繪畫」、「彫刻」同樣であつて、決して近代劇流の

「脚本」のみの演劇でない。勿論それ故に、歌舞伎劇には今日の人の生活、救ひはなくはないが殆ど稀薄であらう。

要するに、歌舞伎劇は古典藝術のせゐで、すべて今日的には直接に響く演劇ではないであらう。逆に間接的ながら、審美的に美しく樂しく愚かしい中にどこか人々を慰める所の、よき一般的な娯樂性に富む芝居である。そしてかく一般的、大衆的に娯樂性のある芝居とはいひながら、相當これが藝術的に完成せられてゐる點は、イギリスの沙翁劇の場合などと同樣であらうと思ふ。さういふ點にこの藝術が複雑であつて簡單にはいひ切れない理由がある。

同時に、歌舞伎劇は技術の芝居だ。「いかにうまく演ずべきか」の芝居だ。即ち、技巧的、表現至上主義の芝居だ。未完成、未熟、下手(へた)は凡そ歌舞伎劇には恥である。歌舞伎劇では役者で藝のまづい役者を俗に「大根(だいこ)」といふが、この「大根」といはれるのを、歌舞伎役者は最も恐れる。その事實のやうに、表現を完全ならしめることが、この藝術の最上の理想である。つまり、内容としては古典故に、今日では直接的であり得ないものを、表現能力即ち技術の力で、審美的に完成して觀衆に力強く訴へるのが使命だからである。

だから歌舞伎劇では物語、内容より、かうして「いかに巧に演ずべきか」の表現能力を見るべきが最上の鑑賞法になる。

但し、この鑑賞法は中々手數がかかる。豫備知識が入る。それ故に初歩的には先づ一つの歌舞伎劇の雰圍氣に、夢幻的にひたる用意をすべきだ。いはば伽噺の國にゐる氣で、のんびりとその全體を見渡す用意がほしい。

さうすればその多様な色彩、不可思議な形式、踊りでゐて物語のあるスペクタルは、どこかに諸君の頭腦によき印象を止めるであらう。

二　その特異性

歌舞伎劇は元來「出雲の阿國（おくに）」なる女優が、今から約四百年前に始めたものだ。尤も、それは芝居でなく「念佛踊」と稱する原始的な踊りであつた。それが女優でなく、間もなく男のみでやるやうに變化した。そして一方「能」なる日本古典の一種の舞踊本位の音樂劇の形式をとり入れて、男の役者の手のみで大成したのが今日の歌舞伎劇である。つまり、女優の期間は割

に短く、そしてそれは踊り程度だつたが、男の役者のみになつてから、物語があり、多少の内容的價値も加はつて、今日の歌舞伎劇の基礎を作るに及んだ。

自然、男の役者のみになると、女になる役を男の美貌な人々がやる外なくなつた。これを「女方（おんながた）」又は「女形（おやま）」といふ。つまり、男が女になり、女の眞似をするわけだが、これが過去二三百年間に發達した。その理由はこの女方は小さい子供の時から、特別に「女形」として育てられ、訓練せられる。そして明治時代以前迄（約七八十年前）は、この女形は、ふだんも女のやうな服裝をし、女のやうな服裝をし女のやうに生活してすべてに日常と舞臺とを一貫してよく「女に」なるのに努力した。だからこの女方は非常に發達して、その技術はあらゆる「女」を舞臺上に再現し得た。これは日本の歌舞伎劇の最大の特色である。

今の歌舞伎劇でも純粹な歌舞伎劇には全く女優はない。すべて男が女になる所の女方でゆく。そして日本の今の女優では到底及ばぬ效果をあげてゐる。

この一見不自然な女方が、なぜ眞の今の女優以上に歌舞伎劇では效果をあげるかといふと、元來歌舞伎劇はリアルでない藝術、線の太い大きい藝術だ。で、日本の女性は大抵小さく可弱

く線が細い。だから根本的に太い大きい線の入る歌舞伎劇にはむかない。

そこへゆくと女方は元來男だから、かうした太い大きい一種の象徴藝術たる歌舞伎の女性には、かへつてよく當てはまる。調和する。同時に女方のすべては子供の時から「女形」として、全く特殊な教育を施されてゐる。だから眞の女になる以上に、すべてに於て女をよく知りつくしてゐる。メークアツプ、扮裝、衣裳、スタイルに於て過去二三百年間に驚くべき傳統、研究を積んでゐる。それは全く敬服の外なく、絶對に信用出來る。

今日の女形は、一時から見ると名人は尠くなつた。名人と呼ばれた女方は多く死んでしまつた。併し、まだ相當殘つてゐる。大阪には中村梅玉といふ立派な女方がゐる外、東京では中村時藏が相當な所である。他に若手の女方には中村芝翫、尾上菊之助がゐる。この二人はまだ若い女方だが非常に有望で、非常によろしい。この二人は多く若い娘、又は「お姫樣」（若いクイーンのやうなもの）になるが、決して過去の名人の若い時代に劣つてゐるとは思へない。

序にいふと、右の「お姫樣」といふのは、高貴な人の若い令孃に當るが、歌舞伎劇では、多くこの「お姫樣」が活躍する。そしてこれはワンダフルの中にもワンダフルな役だ。このお姫

様の出る芝居は原則として丸本物なる歌舞伎劇である。例、「本朝廿四孝」の八重垣姫。

この丸本物は元來人間でなく人形が演じた音樂劇である。そしてこれは二百數十年前、大阪でその丸本（脚本と同じ）作者の天才近松門左衛門と、竹本義太夫なる演奏者との提携によつて成立した。これを正しく呼ぶには「人形淨瑠璃」といふ。

この「人形淨瑠璃」は、歌舞伎オリジンの歌舞伎劇と違つて、より以上藝術的に完成せられた。人形がやるおもちやのやうな感じの芝居に拘らず、そのテキストを書く作者に右の近松のやうな、日本劇文壇の古今を通じて最大の天才を得た理由から非常に立派な音樂劇になつた。これは確に歌舞伎オリジンの芝居以上に、藝術的には完成してゐる。

が、この「人形淨瑠璃」のよき作品は成立すると間もなく、歌舞伎劇に輸入せられた。そして人形の代りに歌舞伎役者が演じつゝ、これも相當發達した。そして今日でも歌舞伎劇のよきものといふと、歌舞伎オリジンの芝居より、この輸入せられた人形淨瑠璃の方に佳作が多い。

この人形淨瑠璃から入つた歌舞伎劇には既記のお姫様が大に働く。「祇園祭禮信仰記」の「金閣寺」の雪姫や右の八重垣姫、又は「鎌倉三代記」の時姫と共に「三姫」と呼ばれて戀愛上の

女主人公となつて舞臺上にロウマンスを美しく展開する。

一方、女形には「お姫様」以外、遊女を演じると特色を發揮する。

この歌舞伎劇の遊女は、過去の封建時代の遊里に於けるスターのやうな存在であつて、決して卑しい女性を意味するのではない。そしてこれを美の對象として人々が相當敬意を拂つた。それ故これは歌舞伎オリジンの歌舞伎劇によく劇化せられて、「人形淨瑠璃」のお姫様同様、歌舞伎のロウマンスを展開する。歌舞伎オリジンの芝居で昔から江戸（東京）でヒットしたよき歌舞伎劇を十八選んだものに、「歌舞伎十八番」がある。その中の傑作の一つの「助六」に揚巻なる遊女が出る。これは江戸二百年間の美と文化とのシンボルのやうな女性だ。シカケなる立派なガウンのやうなものを着、着物等も實に豪華である。この揚巻のやうな女方をする時、女形は實に特色を發揮する。それは歌麿の描いた浮世繪の美人に似てゐる位、超現實の女性美を強調した女になる。この女性になるためにかぶる「かつら」（頭髪の意味）は、種々の裝飾をするため、目方は三貫目程あるといはれ、もしこれを日本の女優がかぶると、首の骨はその重量のため折れる位であらう。併し、元來男である女形が演じるため、さうした重い「かつ

ら」をつけて、よく美の調和を保つ。かういふ點にも歌舞伎劇の女形は、男であるため、かへつて異常な美女を舞臺的に表現し得る。

又、「藝者」になると大に特色を出す。藝者は右の遊女以上、纖細な遊里の美女に當るが、これも容姿の美、態度の洗練に於て女形は、實物の藝者以上のものをよく舞臺に表現する。外に至難なふけ役の「道明寺」の老母覺壽「鞘虎配膳」の母越路、「盛綱」の母微妙を「三婆」と呼ぶ。

以上のやうに、女形は「人形淨瑠璃」から出た歌舞伎劇の「お姫樣」と、歌舞伎オリジンの脚本から出た歌舞伎劇の遊女、又は「藝者」に於て殊に特徵を發揮する。それは再びいふが、現實以上の巧な表現であり、浮世繪のやうな美人たり得る。かういふ點に歌舞伎劇が如何に洗練せられた傳統藝術であるかが分る。

三　その舞臺上の機構

一、幕

今日の歌舞伎劇を演じる大劇場は、歌舞伎劇以外、必ず新しい今日の脚本をも上演する。それ故、多く外國流のカーテンを舞臺にかけてゐる。併し、歌舞伎劇をやる場合は原則としてさうしたカーテンは使はない。カーテンの代りに「幕」なる木綿で出來た簡素なキレを使ふ。これはカーテンが舞臺の上からおりてくるに反し、横からあき、しまりする。そして色は多く青、柿、黒の三色の太い線を直線にして色づけられてゐる。尤も、これは東京のみの「幕」に限る。關西は種々意匠の入つた幕を使ふが、東京では多く以上のやうな幕を使ひ、これを定式幕といふ。色彩が單純で效果的な點に於て、この定式幕は歌舞伎劇に最も理想的である。

二、花　道

舞臺のやや左よりの客席へ、舞臺から通じる一つの道をいふ。これは成立の理由動機について種々説があつて、説明に困難だから、これの歴史的説明は省く。が、遠い昔からあるもので、歌舞伎役者が、芝居をしてこれを往復するのに、舞臺へ出る時に歩く場合を花道の「出」、

舞臺から花道を通つて「揚幕」なる舞臺裏へ入るため歩く場合を花道の「引つ込み」といふ。この花道の「出」と「引つ込み」は歌舞伎劇に非常に重要、又、芝居としては藝術的な效果をます。「出」と「引つ込み」とは、役者の藝の見せどころ、腕の振ひどころ　名優は必ずこの「出」や「引つ込み」がうまい。觀衆の注意を乞ふ。そしてどの外人も日本の歌舞伎劇を見た場合、演出上の機構としてはこの花道を讃美する。ロシアのメイエルホリイドは、有名な歌舞伎の理解者である故か、その關係するロシアの劇場では、この花道に似たものを作つたとさへ傳へられてゐる。歌舞伎劇ではこれを種々效果的に使ひ、一方「花道」の反對側即ち舞臺の右に、この「花道」の約三分の一の狹い「假り花道」なるものがあるのを原則とする。これは今日多くなくしてゐるが、必要の時には臨時に作る事がある。さうして「花道」と、その「假り花道」とを共通的に役者が歩いて、效果的な芝居をする時さへある。それは「人形淨瑠璃」から歌舞伎に輸入せられた丸本物の「野崎」のやうな場合である。かく「花道」は歌舞伎を演出上で大にプロモートさせる所の、日本固有の舞臺機構である。

三、廻り舞臺

これは舞臺の一場面がそのまま次の一場面へ轉換する特殊な舞臺機構である。卽ち豫め一つの舞臺面の裏に、もう一つの舞臺面が作られてゐて、それが圓形を描きつつ轉換する。つまり表と裏とが代るわけだ。かく舞臺の表裏が廻りつつ變化するため「廻り舞臺」と呼ばれる。これは約二百年前、大阪の歌舞伎脚本作者の權威並木正三が考案した舞臺機構だ。幕をしめないで、二つの場面を交換し得るため、幕間を省いて時間の經濟になる。これも演出上芝居の效果をます手法故に、多くの外人の賞讃を博してゐる。

これに似た手法で、「セリ上げ」といつて、一人の人物が、地下から舞臺の上に自然に現はれる機構がある。逆に「セリ下げ」といつて舞臺にゐる人物が、そのまま地下卽ち舞臺の下へ消失してしまふ機構がある。これらも右の並木正三の案であつて、歌舞伎劇にはよく使はれて獨特の效果をあげてゐる。

四、柝

歌舞伎劇では幕の開閉のサインにすべて「柝」の音を使ふ。これは拍子木といつて、二本の四角な太さは約三寸、長さは一尺位の頑丈な樫の木で作られてゐる。これを「狂言方」といふ舞臺監督の助手に似た役目をする人がチヨン、チヨンといつた風に鳴らす。外國の芝居の場合はベル又はドラの音を鳴らすやうに、歌舞伎劇ではすべてにの木の音をさせて芝居の始まり、終り、幕の開閉に使ふ。この木の音をさせるには相當熟練を要する。

又、歌舞伎劇では、演技上のクライマックスに「見得（みえ）」といつて役者が目を大きく見開き、首をまげて彫刻のやうに力強いポーズをする動作がある。この「見得」はその芝居の美的觀念を強調するため、非常に重大な動作だ。よき歌舞伎役者は必ずこの「見得」が巧みだ。今日の歌舞伎役者では中村吉右衞門が、この「見得」を最も效果的に巧にやる。

この「見得」をする時に、舞臺の横で、やはり舞臺上の助けをする人が、右の木をこれも頑丈な一枚の大きな板の上で、カチンカチンと打つつけて鳴らす。この木の音を「ツケ」といつて大いに重要な役目をする。つまり、役者が見得をするのに對し、更に木の音によつて力強い印象を觀衆に與へ、そのクライマックスを注意せしめるわけである。かく歌舞伎劇では木の音

が種々のサインをして芝居の進行を知らせる。そしてその木の音を更に大きく力強くした響きを持つツケによつて、歌舞伎獨特の技術なる「見得」を效果的ならしめてゐる。歌舞伎劇を見る時は、すべて耳を敏感にして、この木の音や、ツケに注意されたい。さすればその見る芝居が一層面白く諸君に響いてくるであらう。

五、チョボ

これは「人形淨瑠璃」から輸入せられた歌舞伎劇、卽ち丸本物の場合に必ず使はれる舞臺上の音樂である。これは元來義太夫又は淨瑠璃と呼ばれる三百年來の、日本で最高の藝術的價値を持つ音樂だ。それを芝居の丸本物でやる時に限つて「チョボ」と呼ぶ。一人がその歌詞を歌ひこの人を「太夫」と呼ぶ。もう一人の人が歌詞を歌ふ人に對して、「三味線」なる音樂をひいて合奏の形式になる。つまり、「チョボ」は太夫と三味線をひく人（これを三味線ひきといふ）と二人で出來上つてゐる。そしてこれは「肩衣（かたぎぬ）」なる特殊な衣裳をつけて、二人必ず並んで、舞臺の右の一隅にゐる。そして既記の丸本物では義太夫を演奏して、舞臺上の役者の演技

を助ける。これは非常に重大な責任を持つ役目で、丸本物では絶對に必要である。猶この「チヨボ」はかく舞臺の一隅にゐて、大部分は觀衆の見える場所にゐながら、この二人に限つてメーク・アップはしない。ふだんの顏のまま舞臺へ出てゐる。唯、「肩衣」を着てゐる點と、「見臺（けんだい）」といつて太夫の方がテキストをのせる机のやうなものを、その前においてゐる點とが變つてゐるだけである。但し、時によると姿を出さずに、上手の上の箱のやうな中にゐてやる時がある。

六、下座（げざ）

これは右の「チヨボ」が、必ず舞臺の右の一隅にゐるのに反して、「下座」は必ず舞臺の左の一隅にゐる。そしてこれは板にかこまれた一室の中にゐて、觀衆からは殆ど見えない。これは數人の分業から成り立つ。やはり三味線を主に使ひ、役者の出入り、芝居の進行につけて種々效果ある音樂上の演奏をする。又ラヂオの擬音のやうに、舞臺上の水の音、鐘の音などをもここで行ふ。つまり、歌舞伎劇のチヨボ以外の主な音樂はすべてここで用意し、演奏せられ

る。その範圍はかなり廣い。

七、出ばやし

これは主に舞踊の場合に舞臺上で使はれる。いはばオーケストラボツクに當るが、これは多く舞臺の正面又は左右の側面に演奏者はいづれも數人、又はそれ以上澤山並んで行はれる。その主な音樂は「長唄」、「常盤津」、「清元」などだ。

八、黒衣（くろこ）

これは外國の芝居だとプロムプタアに似た役目をする。すべて黒い着物を着て頭も黒いきれでかくし、全身殆どまつ黒にして、舞臺上の妨けをしない用意をするため、くろこ又は黒ん坊の名がある。これは多く舞臺監督の助手の狂言方が勤める。そしてこれはすべて舞臺の進行係として、役者の用を助ける。芝居が始まつたばかりで、役者がせりふをまだよく覺えてゐぬ時には、この黒ん坊がその役者の後にゐてせりふを教へたりする。又歌舞伎劇の主な役の侍など

は、舞臺上で「合引（あひびき）」といふ椅子のやうなものに腰をかけるが、その「合引」の持ち運びをもこの黒ん坊がする。この黒ん坊の以外に別に「後見（こうけん）」といふものがある。これは顏を出し袴をはいてゐる。そしてこれも役者の舞臺上の助けをする。この黒ん坊、後見は一見煩雜ではあるが、時にはこれが歌舞伎劇に不思議な演技上の「幻影」となつて、意外な效果をあげる時がある。

四　代表的な脚本

一、歌舞伎十八番

これは既に一寸述べたが、歌舞伎劇が始まつて以來約二百五十年間の、江戸「東京」の歌舞伎オリジンの傑作の脚本と芝居とを、十八種集めた芝居の總稱である。この歌舞伎十八番は江戸の元祿時代（約二百年前）の名優市川團十郎から、その子孫として代々續いた明治期の名優の九代目團十郎に至る迄、實に九代に亙る名優の市川家の、代々の團十郎によつて上演せられた芝居である。それ故この「歌舞伎十八番」は以上の市川家の「家の藝」といはれて、その一

家が今でもこの芝居の脚本著作權並に上演權を持つてゐる。尤も、今では十八全部殘つてゐない。殘つてゐるのは約十種、しかも名作は以下の數種につきてゐる。卽ち

一、「助六」。二、「勸進帳」。三、「暫（しばらく）」。（私の好きな江戸末期の名優若くて死んだ八代目團十郎の「暫」口繪參照）四、「矢の根」。五、「毛抜（けぬき）」。六、「鳴神」。七、「鎌髭（かまひげ）」

但し、「助六」と「勸進帳」とは最も傑出してゐて、歌舞伎オリジンの脚本中では第一位の傑作である。猶これらの「歌舞伎十八番」の芝居は、これらを「荒事」といふ。つまり、男性的な力の入る芝居の意味である。そしてこれは江戸のみで完成せられた芝居である。

二、時代物

これは歴史的背景と物語とを持つ古典の歌舞伎芝居の總稱である。そしてこれは大部分丸本物に屬す。丸本物は既に說明したからここにはいはない。そしてこの時代物は大抵はその長い作の中から、一と幕をとつて上演せられる。この時代物の代表的な名作をあげるなら、その二段目に「道明寺」のある竹田出雲作「菅原傳授手習鑑」又は竹田小出雲作「新薄雪物語」だ。

但し、これらは「その四」の項に說いたからそれに就て見て頂きたい。

三、世話物

これは「時代物」と逆に、古典ながら寫實的な市井人の生活、戀愛などを劇化した芝居の總稱である。これも元來人形淨瑠璃から出たと見て差支ない。殊に一寸述べた人形淨瑠璃のテキストの作家の天才近松門左衞門は、その生きてゐた二百年前の元祿時代を中心に、當時の社會の出來事を書いて、多くの世話物の名作を殘してゐる。その代表的な名作は「心中天網島（てんのあみじま）」。「冥途の飛脚（めいどのひきゃく）」など多數あるが、これらは幾分改作せられてはゐるものの、いづれも歌舞伎劇に輸入せられて喝采を博した。但し、この世話物は主として大阪で發達したためか、未だにこれは大阪の役者が得意にして演じてゐる。

四、生世話物

これは右の世話物が、多く大阪で出來上つた事實に反して、江戸で約百三四十年前に生れた

世話物の芝居の總稱である。つまり、この生世話物は、大阪出來の世話物より年代としても新しい。脚本としてもより寫實的だ。それ故生世話物といふのは、新世話物の意味に當る。そしてこれは歌舞伎オリジンの作のみだ。時代が新しいために人形淨瑠璃とは全く交渉がない。

この生世話物の創始者は、右のやうに約百三四十年前の文化文政時代の脚本家四代目鶴屋南北などが、大成した。そして明治以前にその門下生同樣の河竹默阿彌なる名作者が出た。彼は明治の中期迄生きてゐて實に多數の脚本を書いたが、その大部分はこの生世話物だ。しかも彼のゐた時代に、四代目市川小團次、五代目尾上菊五郎(今の六代目菊五郎の父)の二人の生世話物の名優がゐた。それへ當てはめて默阿彌は幾多の傑作を書いてゐる。恐らくこの默阿彌は、歌舞伎オリジンの作者として、日本では一二を爭ふ名作者である。その脚本はいづれも當時の江戸の市井のスケッチと、文化の再現と見てよく、今に至る迄歌舞伎劇では大に珍重せられてゐる。そしてこれは元來江戸で生れた脚本のため、今でもその傳統のある東京の役者がやる時にのみ、特に生彩を放つ。又默阿彌は音樂的要素を巧に作品にとり入れてゐて、その構成上大に效果をあげてゐる。中にも舞臺技巧のうまい事は一寸例がない位非凡である。その代表作は

「村井長庵巧破傘（たくみのやれがさ）」。「三人吉三廓初買（くるわのはつかひ）」。「梅雨小袖昔八丈（つゆこそでむかしはちじょう）」。「天衣紛上野初花（くもにまがふうへののはつはな）」（俗に「河内山と直侍」）

五　特殊な歌舞伎劇獨自の表現形式

一、だんまり

「だんまり」とは外國の芝居でいふと「默劇」に當る。卽ち一切せりふをいはない無言劇である。これは本來歌舞伎役者が新しく一座を結成した時、その一座の陣容の主なスターの顏ぶれを見せるために考へられた所の、一種の挨拶と紹介とに作られた芝居の一形式である。自然これは短い無言劇で、スター各自が盛裝をし、ずらりと並んで無言の中に舞踊のやうに動作する。又は全部の役者が一つの「繪畫」となつて美しく行動する方法が考へられてゐる。さういふ意味では非常に歌舞伎的華美な形式美を見せる芝居だ。無意味でゐて藝術的には意味のある無言劇だ。そしてこれにも大體時代物的な「だんまり」と、世話物的な「世話だんまり」とが

ある。前者はグロテスクと豪華な色彩美を狙ふ。後者は寫實的に洗練せられた纖細な趣味の美しさを狙ふ。そしてこの兩者共種々音樂が使はれる。又時代物の「だんまり」には既述の「セリ上ゲ」の舞臺機構が多く使はれ、更に「だんまり」中の主役のグロテスクな役者が、花道の「引つ込み」で「六法」なる特殊な歩き方を見せる。この「六法」は時代物のだんまりの終りの「引つ込み」に必ず行はれる所の、舞踊的な主役の動作である。これは歌舞伎の一大特色を持つもので相當面白い。

二、殺　し

歌舞伎の生世話物にはよく人を殺す場面がある。そして人を殺すのを、殘酷でなく、幾分の情趣を以て非寫實的に見せるため、かうした「殺し」はさう殺伐でない。それよりも多少の舞踊的形式美や、種々の音樂が使はれるため人を殺す實感より、何か別のスペクタルを見るやうな心地さへする。だが、さうはいつても結局は人を殺すのであるが、その殺人が種々に技巧をつくして、殘酷にならぬやう、形式美を以て考へられてゐる點に歌舞伎の「殺し」の特色があ

る。既記の默阿彌の生世物話には多く「殺し」の場面がある。勿論男女の情痴の結果さういふ事になるのであるが、それが必ずしも殺風景でない點で踊りに似た效果さへあげる時がある。例、默阿彌の弟子の三世河竹新七が書いた「江戸育お祭佐七」の「河岸の殺し」の場など。この殺し」と反對に、歌舞伎には戀愛をする男女のなまめかしい「戀愛三昧」を見せる特殊な場面がある。これを「濡れ場」といつて相當なエロ氣分がある。默阿彌作「小猿七之助」の女性瀧川と七之助との情痴など。

三、道行（みちゆき）

「道行」とは結局旅をする意味だ。或は旅をしてゐる途中の有樣の意味である。これは人形淨瑠璃には必ずあるものであつて、多く男女の戀人同志によつて行はれる。それ故これは舞踊同樣の動き、形式美が考へられてある。從つて芝居といふより舞踊に近い。それだけに多幕物の中にこの「道行」があると、非常にくつろいだ氣持が出て前後の多幕物の芝居に對する休養の氣をさへ起こさせる。これは義太夫を多く使つて賑かに演ぜられるため芝居の中では常にオ

アシスのやうな役目をしてゐる。事實丸本作者はオアシスたらしめるため、その多幕物の長い作中に多く一つは「道行」を書いてゐるわけである。例「義經千本櫻」の「吉野山道行」おかる勘平の「道行」など。ここへ出る花の枝を持つた捕り方を「花四天（はなよてん）」といひ、花の枝を持たぬ者を四天、黒い着附の者の時は黒四天といふ。尚右のおかる勘平の「道行」に歌舞伎座の大幹部が出て、この花四天につき合つた事があつた。委細は寫眞と解說とについて見られたい。

四、立廻り（たちまは）

歌舞伎劇はその政治的主張に於て、結局は正義人道を主張する。そしてそのために爭ふ。だから多くの歌舞伎劇では刀をぬいて、武士同志、又は武士と町人（一般の民衆階級に當る）の爭ひがある。さういふ劍をとつての爭ひを歌舞伎劇では「立廻り」といふ。但し、さうした爭ひをする「立廻り」でも歌舞伎劇と限るとそれは寫實であるより、樣式的、圖案的になつてゐる。そしてそれが特色である。例へば、一人の侍が相手の兵隊に當る者を切ると、その相手は丸でゴムマリのやうにとんとひつくり返へる。これを「トンボをきる」といつて一つのアクロ



「縮屋新助」の殺し　　吉右衞門の新助　　時藏の美代吉



豪華「花四天」

右から　幸四郎　三津五郎　宗十郎　故仁左衛門　故羽左衛門　菊五郎

後の右から　故彦三郎　故友右衛門　三升

バットである。或は高い屋根の上から木の葉のやうに下へ飛び下りたりして、爭ひの寫實感より、アクロバットの面白味で一貫する方が多い。そしてそれには「下座」の音樂が種々演奏されてゐて、お祭りのやうな賑かさを出したりする。さうして「殺し」の場合同樣、爭ひの生々しい實感を、非現實的に遠ざけようとしてゐる點を注意されたい。例、丸本物の竹田小出雲作「新薄雪物語」の上の卷の「清水の花見」の立廻り。默阿彌作「丸橋忠彌の」立廻りなど。

五、物　語

これはストオリイの意味でない。一つの重要なストオリイを、第三者に話す意味である。つまり、一つの話を他へ物語る意味である。丸本から輸入された歌舞伎劇の時代物には、多くこの「物語」があつてその一と幕中のクライマックスとなつてゐる。これも寫實的に口でしやべるのでなく、「チヨボ」との共同動作によつて舞踊のやうに動作して、口と身ぶりとによつて相手に傳へるわけである。この物語は非常にむづかしく、必ず多くの傳統と約束とがあるものだ。それだけにこの物語は研究價値が多い。役者としてもその技倆を大いに振ふ餘地のある所

である。しかし、くどくもいふがこれは寫實的に判斷してはいけない。よしそれが不合理と奇怪とに見えても、その形式美、態度の雄大、せりふのいひ方の妙味、動作の變遷美等に價値があるのを思つてほしい。或はそれは元來人形淨瑠璃の人形の動きを、人間の役者が繼承してやつてゐる點に、生の人間でない象徴的な印象を求めてほしい。例、竹田出雲作「義經千本櫻」の「吉野山の道行」の忠信の物語、「熊谷陣屋」の「物語」など。

六、首實檢

丸本物の時代物には、死んだ者の「身替り」を見破るために「首實檢」なる一種のテストがある。これは本人を救ふために他人がかへ玉を使つて死んだりするから、その首を檢査するわけで首のみを臺の上にのせて、その本人を知る者が檢査するが、それでゐて殘酷な感じは巧によけてゐる。前の「物語」と共に一つのクライマックスとして演劇的要素がある。例、「熊谷陣屋」の熊谷の首實檢。「盛綱陣屋」の盛綱の首實檢など。

七、レヴユウ的要素

一寸述べたやうに、歌舞伎劇には、一種のレヴユウ的要素がある。なぜなら歌舞伎劇は、成立の動機の「出雲の阿國」時代から、一般的な大衆劇である。そしてそれは或る種の新劇のやうに、少數のファン、小さな劇場で綿密高級に演じられる事を目的としなかつた。逆に、誰にでも分る事、これがこの演劇の第一義同然であつた。自然見せ物（スペクタクル）として、十分に色彩、調和美、その他人目を奪ふ快感、陶酔及び單純に目と耳とで分る事が、工夫せられてゐる。

時代物で上演許可せられた丸本物中の第一の傑作に文耕堂、竹田小出雲外二名合作寛保元年大阪竹本座書卸し（約二百廿餘年前）「新源雪物語」がある。これは數年後延享三年五月江戸中村座で同名で、歌舞伎化せられた。今もその形式を傳へて芝居に出るが、その序幕「清水の花見」なる場面は、姫君、腰元、色奴（奴で色氣の美しい紫、淺黄など繻子の着物を着、同じく色氣のある役に出來てゐる奴の役の總稱勿論奴でも一座の花形がする。）若侍、魁偉な武人、

異様な町人の一大行進曲の大繪畫的場面だ。レヴュウ的要素十分な作例。

次に、これは著名な作とて、年代その他を略するが、竹田出雲作「義經千本櫻」も、その歌舞伎化せられてゐる四段目「吉野山道行の場」の如き、靜御前と忠信との舞踊中心といへ、バックの吉野の櫻花爛漫と、登場人物の色彩集中策とは、一つのレヴュウといへる。これらの丸本物は、皆歌舞伎化せられても、原作と大差ない。自然この種の丸本物の「道行」は、大體レヴウ的要素が濃い。

それから、幕末から明治へかけて出た河竹默阿彌の代表作「辨天小僧」の「勢揃ひ」も、一種のレヴュウともいへる。辨天小僧その他五人男が、稻瀨川の堤をバックに、勢揃ひする案といひ、これを複雜な音樂が使用加味せられてゐる點といひその感がある。

八、「さわり」と「厄拂ひ」

歌舞伎劇の時代物は、主として人形淨瑠璃から輸入せられたためか、その形式プラス人間のやる歌舞伎手法の混合で、一種獨得な表現形式が多い。これのいいものは理窟として不合理で

も、舞臺效果をあげる上に、不思議な手柄を出すのが特色である。

その第一は、さわり。これは人形淨瑠璃、又はそれを直輸入した芝居で、女形のみに限つて、ある主な情景にのみを、床の演奏の下に、劇的動作で述べる特異な手法。例は「酒屋」のお園の「今頃は半七さん」以下の一節。「壺坂」のお里の「三つ違ひの兄さんと」あたりの一節。

凡そ丸本物の主な一段中で、このさはりのないものはない。が、最初は人間でなく人形へ書いたため、女形がその心理を言葉でいへぬ所から、これが工夫せられたのだらうが、これをとり入れた芝居にしてもこの「さわり」は、いかに歌舞伎劇のこの種の丸本物を一般的ならしめてゐるだらう。さわりの功は大だ。又、これによつて女性の心理描寫をした點も、作者はいい事を考へたものだ。西洋の沙翁劇などでいふなら、獨白や傍白の、自己の心持の現はし方を、このさわりはやつてゐるわけになる。しかも、これを女のみに限つた點に、誠にデリケートな妙味がある。巧な心理表現法といふべきである。

その第二は、厄拂ひ。丸本物のさわりに匹敵すべきものに、江戸で出來た生世話物には、男

の役の俗に厄拂ひといふ表現手法がある。卽ち、南北や如皐あたりの作者から出來たわけだが、南物の「四谷怪談」の直助權兵店の或る場面の一節などに、これの先驅的なものを見出す。ついで如皐作の「源氏店」與三郎のいふ「しがねえ縁の情が仇」の一節のやうなものだ。後に默阿彌が巧に繼承して、これを大成したが、「三人吉三」のお嬢吉三の「月も朧に白魚の」の一節。「村井長庵」の長庵の「丁度時刻も寅の刻」の一節などこの例である。

理窟からいふと、世話物の會話の中で、突如としてこんな七五語で美辭麗句でしやべるのだから、凡そこれ位不合理な話はない。だが、そこが意外な效果を生んでこの種の歌舞伎劇を、實に世間に流布してゐる。卽ち、大阪の丸本物のさわり、江戸の生世話物の厄拂ひ、この二つの力で舊劇を宣傳した力は、どんな名優、どんな名作者よりも偉大であらう。

又、かけ合ひ。歌舞伎劇で古い脚本「鞘當」には、不破伴左衞門、名古屋山三の二人が、本花道と假花道とで、出ると同時にかけ合ひのせりふを交換する。かういふやり方を「かけ合ひ」といふが、これも特殊な手法で效果がある。默阿彌も旺んにこれを活用して「十六夜清心」では、清心と求女などにこれを使つてゐる。兩花道と、主な二つの役を巧に生かす手法で

ある。

次に、ツラネ。歌舞伎十八番「暫（しばらく）」などで、花道で腰をかけてゐて暫の役が、隨市川云々のせりふをいふ。それを「ツラネ」と呼ぶ。又、右の「厄拂ひ」をツラネとも呼ぶ。

六　歌舞伎劇的な表現法

既に再三述べたから、今更くり返す必要はないが歌舞伎劇のみはリアルな見方や理論は禁物である。又、歌舞伎劇は外國のせりふ本位のドラマであるより、寧ろレヴュウに近いのもいつておいた。

けれども、レヴュウは時々現實と寫生との美化本位になつてゐるに反し、歌舞伎劇は例外を除き凡そその逆の非現實、非寫實の美化本位になつてゐるのを忘れてはいけない。以下それについて少々理論と實際との說明をしてみよう。

例へば、世話だんまりのある場面や、「鈴ヶ森」などでは芝居の幕があくと、後の背景は黒い幕、俗にいふ「黒幕」である。そしてこの黒幕は夜の戸外の暗示だ。それが事實田であらう

と、山であらうと問ふ所でない。單にまつ暗な戸外の夜を暗示すればいい。觀衆はその　像をしてゐればいいのである。

又、その場面の右側と左側とに、「藪盤」といふ二枚折の屏風のやうな、竹と笹とで作られた道具がある。これも藪である。竹藪の延長であるといふ暗示だ。或は他の芝居で海の場面がある時、「藪疊」に似たやうな形の板に、海水の波を粗雜に描いたものがある。これを「波板」といふが、これも海である。波のひろがりであるといふ暗示である。

以上舞臺裝置を例にとつても、歌舞伎劇は先づ根本からかうした暗示的手法から成立してゐる。觀衆はそれ故にすべての眞を、以上のやうな簡潔な暗示から感得する事が大切である。

十數年位前に、日本の新劇團でロシアの新劇「森林」を上演した。そしてこの演出法はメイエルホリイドの流儀を學んだといはれた。それはあの階段を中心にした舞臺裝置で、一本の木は時に事實一本の木となるが、時にはそれが大きな森林にもなる。そのやうに一つの窓もいろいろに流用せられた。卽ちそれは全部寫實でない。演劇學者はこれを制約的手法と名づけたが、日本の歌舞伎劇の既記のやうな暗示はこの制約に全く一致してゐて、歌舞伎劇は二百年前

から單にセットのみでなく、その精神に於てこれで一貫してゐる。故に歌舞伎を見るには、すべてに於て暗示と制約との觀念を持つて臨めば誤りはない。

譬て百數十年前の名優で私の尊敬する江戸の五代目市川團十郎は（口繪參照）舞臺で食事をする時、本當の日本流の米の飯を決して使はなかつた。彼は茶椀の中へいつも白い綿を入れてそれを飯のやうに扱つて、さも本當の飯を舞臺で食つてゐるやうに見せた。そして一事は萬事で、これが彼の主張した藝術論であつた。卽ちこのやうにして歌舞伎劇とは、眞實を眞實化するのでない。逆に嘘を眞實化するのだ。——これを押しひろげていくと、一つの象徴主義本位の理論が分る筈だが、それこそ歌舞伎の理想である。

既に解説した「見得」といふやうな動作も、それが目をむいてにらむ事の不自然を氣にするより、さういふ凡そリアでない動作になつて、人間の異常なショック、昂奮、悲哀、感情を強調力説してゐると見てほしい。

だからして歌舞伎劇の不合理、不自然を嘲るのは、嘲る方が間違つてゐるのだ。歌舞伎劇はさうした不自然などを問題にしない藝術なのだ。それよりももつと高い所にある人間世界の鋭

い一面、烈しい感情を、暗示、制約、象徴の手法を以て觀衆に想像せしめ、幻影を描かしめようとするのである。

故に、歌舞伎劇には觀衆は先づ想像力を豊富にしなければならない。さもない限り、この藝術の暗示、制約、象徴が分るわけがない。同じく感受性が豊かでなければならない。さもない限り、「見得」といふやうな大きな木の音の入つたりするポーズに、人間共通の複雑な感情を見出せるわけがない。

七　その内容如何

以上各方面の視野から述べた所によつて、大體に歌舞伎劇の外廓だけは紹介し得たと思ふ。それにしても私は最初に、歌舞伎劇は結局富士山を遠くから見るやうな氣持が入るといつた。そして餘りその内容を科學的に批判するのを拒んだ。この意見をよく咀嚼して頂いた後、私は歌舞伎劇と雖も内容は無價値、内容はゼロであるとはいはない。いや、内容に近代文學、近代劇のやうな思潮を要求しさへしなければ、歌舞伎劇には内容ならぬ内容、少々の内的價値

はないのではない。

それについて、多少解說するため、便宜上この原稿の中に述べた歌舞伎劇の脚本をあげて具體的な說明をしてみる。——

「助六」（本當の題名は「助六由縁江戸櫻」）は、既にいつた如く歌舞伎十八番中の名作だ。これは形式、構成、花道の助六の出の動作などに於て得難い歌舞伎美を持つ芝居だ。だが、それでゐて更に思想的にこの古典の內容を見ると、これは二百年前の封建時代に於て、時の爲政者德川幕府が權力を以つて餘りに一般民衆を壓迫した。その官憲に對する民衆の反抗——これがこの作には、多少の煙幕をはり、滑稽味を出しながら、實は熾烈に燃えてゐるのを見逃してはならない。卽ちこの主役助六は實は民衆の代表的だ。そして相手の侍の意休は官憲を偶してゐるわけだ。そして吉原なる遊里に於て、ここのみは武士も町人も區別がなかつた世界として、町人の助六を以て、武人の意休を徹底的に嘲弄せしめてゐる。この反抗意識があればこそ、この「助六」は江戸の歌舞伎オリジンの脚本に於て、最大の喝采を博し得たわけであらう。かういふ點に「助六」の內的價値と使命とが永年の間ひそんでゐたのである。更に、農民

が爲政者への正義的反抗を書いた作に「佐倉義民傳」がある。委しくは「その四」に解説したからそれに就て見て頂きたい。

以上の外に、日本の歌舞伎劇には「舞踊」が大きな役目をし、歌舞伎の美しさを發揮するのを見逃してはならない。專門的にこれを所作事といひ、一般ではおどりといひ、更に關西では舞ともいつてゐる。これは歌舞伎劇の形式美を完成する上に於て、役者としても缺くべからざる大切な技術になつてゐる。それは歌舞伎役者のエロキューションに、人形淨瑠璃の歌詞なる「義太夫」を學ぶ事が、その第一の基礎教育となる事實とよく似てゐる。

所で、このおどりにはいろ迄もないが尾上菊五郎なる人がゐて、その古典や現代に書かれた新しい舞踊共に、十分にそれぞれその眞價を見せてゐる。その古典のおどりの彼の第一位の代表的技藝は「京鹿子娘道成寺」である。これは約二百年前の寶歷年間に、上方の女形の名人中村富十郎が始めた名作である。それは多少の變化はあつたにせよ、菊五郎が今猶よくその眞價を發揮する。歌舞伎の古典舞踊としてよく出來、歌詞の「長唄」も亦よく作曲せられてゐる。

これ以外、江戸に於ける寛政期（百數十年前）の名優中村仲藏は、種々江戸の舞踊の名品を

創作した。この歌舞伎役者とし、踊り手としても名人だつた一人の天才の出現は、歌舞伎に廣くおどりなる新天地がこの時代から別に開拓せられたといつて過言でない。その結果「關の扉」や、「葱賣り」、別に「戻り駕」、「靱猿」など、歌舞伎劇の長所を取入れつゝ、舞踊としても妙趣を併せ備へた名作が今日も猶殘されてゐる。これらの歌詞は常盤津であるがこれらも日本邦樂中の名曲である。

又、前記の菊五郎は「鏡獅子」なる舞踊を得意としてよく出す。が、これは古典でなく、明治時代に九代目市川團十郎によつて始められた舞踊で、有名な割に滋味は乏しい。そして約卅年前に菊五郎が、「能」の狂言から移植した新作舞踊が、實に輕快で奔放自在で妙味津々なのを特記する。この新作舞踊の作者は故人の岡村柿紅氏だが、菊五郎をよく生かしてゐて、「身替座禪」、「棒しばり」、「太刀盜人」などその代表品である。中にも「棒しばり」は歌舞伎的なユーモアに富み、ロシアン・バレーにも比すべき特徴すら見えてゐる。

同時に、坂東三津五郎も亦舞踊の名手だ。唯、この人は古典のみがいい。尤も、菊五郎の前記の新作舞踊で共演をすると菊五郎が一層光りはする。でも、三津五郎の生命は古典の舞踊、

殊に古典の短い小さなおどり例へば「芝翫奴」などでは名人といへる。彼は明治四十四年十一月に市村座で「五變化」（寫眞參照）なる古典の小品舞踊で、五つのおどりを演じたが、私は未だにその面白味を忘れ得ぬ位結構であつた。この人は今は不利な立場で休みがちだが、古典の舞踊の第一人者としてその手腕を貴びたい。

市川猿之助はこの稿の後の、「今日の演劇」の中に說くから省くが、これは三津五郎と逆に新作舞踊が獨得だ。彼の新しい舞踊俗にいふ「新舞踊」は、外國のバレーやダンスの手法さへないでなく一特色を見せてゐる。兎に角日本の歌舞伎のおどりではこの三人の技術に見るべきものがある。

そしてこの三人のおどりの名手も、精々後十年しか働けぬ年齢にゐるから、今の中に十分見學しておく事だ。元來おどりは芝居以上に肉體が作用する。年老いた幸四郎も亦名手ではあるが、既におどりでは衰へが見えすぎる。菊五郎、三津五郎、猿之助とて今が熟し切つた最上の時代だ。が、體力に限りあるおどりだ。すべて今の中、今の中である。それにこれだけの名手は一寸現はれさうもない。卽ち、歌舞伎役者に若い後繼者の秀才が乏しい如く、舞踊に於ても

この三人の後をつぐ若い秀才は殆ど見當らぬ位だからである。

最後に私は既に歌舞伎劇が、スペクタクル、レヴユウの要素が濃いのをいつた。又は目と耳とに訴へる一般的な、あまい大衆劇であるのをいつた。併し、廣大な歌舞伎は、元よりそれのみに限定せられない。他に案外な所謂內的價値といつた性質を持つのも、明白な事實である。

先年故左團次が舊劇を持つて、ロシアへ興行に行つた時色々の批評があつた。中には「忠臣藏」の四段目のハラキリが一番喝采せられたといふ人があつた。又は故松蔦の女形とその出し物が、珍しがられたといふ人があつた。

所が、當時ロシアで「大阪每日新聞」の駐在記者として滯留し、左團次一座の芝居を內外共に目擊した某氏の直話を、氏が歸朝後新しく私は耳にする事が出來た。それによると、ロシア人は右のハラキリは、餘りに殘酷だといつて見たがらない者が多かつた。そして何が一番喝采せられたかといふと、案外にも、歌舞伎十八番の「鳴神（なるかみ）」だつたさうである。

が、私は確に尤もな話だと思ふ。なぜなら「鳴神」は古劇で、他愛のない形式ではあるが、相當立派な誰にも共通な、內的價値があるからである。卽ち、「鳴神」は、鳴神なる上人（しやうにん）が、

美女絶間姫の翻弄にたへ兼ね、遂に破戒する所の一種の人間の「本能」をえぐつた作だ。——つまり、理智が情慾、又は人間本來の「本能」の前に、いかに脆いかを諷したやうな古劇だからである。

どんな聖人君子でも、人間の情慾は否定してゐない。性慾は否定してゐない。その意味で、どんな偉大な人間でも、絶對に美女の翻弄誘惑に打勝てるとは斷言出來ない。「鳴神」はそこを狙つた古劇である。

手前味噌同然で恐縮だが、私は震災後歌舞伎座で、左團次がこれを久々で上演した時、自分の劇評でいつた。「鳴神」のやうな芝居なら、馬鹿馬鹿しいとは思ふだらうか、この作の狙つた急所には、劇聖ストリンドベリイ、イプセン、チエホフと雖も日本にも、こんな芝居があるのかと、脚本の道の上でこれをよけて通すだらう。——と、こんな風に、ややユーモアをまぜて書いたのであつた。それとこれとを強て結びつけるやうだが、某氏から、ロシアで本當に受けたのが「鳴神」であると聞いた時、私は自己の說を誇るより、以上の內容の意味で、それは寧ろ當然だと思つたのである。

要するに、歌舞伎劇は、見方を少し代へると、「鳴神」のやうな作すら、ある内的價値乃至内容はあるのだ。歌舞伎劇を、丸で他愛のない通俗一方、あまい一方の芝居と斷じる論に、多少の偏頗がある所以である。かういふ例をあげれば限りがない。それに與へられた紙數もつきようとしてゐる。そこでかうした内的價値の檢討はこれで割愛するが、よく内容第一主義の藝術でないにせよ、歌舞伎劇と雖もその名作には今も猶生きてゐる内容は多少共ひそんでゐると見ていい。（二一、十二）

その二

人形淨瑠璃（人形芝居）の話

一　人間以上の人形藝術並に「居所」研究

これは既にいつたやうに、外人が日本の古典演劇なる歌舞伎芝居を見ると、すぐとワンダフルといふ。併し、ここに私が話さうとする日本で唯一つしかない所の、大阪の文楽座の人形淨るりは、更にワンダフルな人形芝居である。いや、ワンダフルといふと多少輕蔑の意があるやうだが、この文楽の人形淨るりは、さういふワンダフルでなく、よき意味の「驚き」、長い傳統による今では日本人にさへ珍しい古典藝術としての「驚異」を、最も多分に持つてゐる藝術である。

即ち、歌舞伎芝居は人間の役者が演じるのだから、結局外國の古典のメロドラマのやうなものを、日本の古い風俗習慣によつて見ると思へばいい。だが、この文楽の人形淨るりは、さう

いふ役者が人間でなく一つの人形なのだ。人形はいふ迄もなく死物で、生物ではない。併し、文樂の人形淨るりの人形のみは、人形遣ひに名人、上手を得る限り、その死物の筈の人形が突如として生物となり、正に人間以上の靈妙不可思議な藝術性を發揮するから驚く外はない。

それは人間の身體よりは小さいが、一メートル餘りはあつて人間同樣に精巧に造られてゐる。そして單に頭や手足が自由に動くだけでなく、その口をあける事や目をふさぐ事も出來るし、目、眉、五指などの動くやう細緻な工夫が施されてゐる。この一つの人形を三人の「人形遣ひ」が一體となつてこれを動かす。卽ち、主な人形遣ひがこの人形の胴體と右手とを遣ひ、第二位の人形遣ひが人形の左手のみを專門に遣ふ。そして第三位の助手の若い人形遣ひが、專門に人形の足のみを遣ふ。これを三人遣ひといつて約二百十年前から、傳へられたこの道の技術であつて、その手法は甚だ困難だ。最も初步的な足を遣ふだけにさへ、十年以上の修行が入る。十五年餘り前に七十餘歲で歿した吉田冠四（くわんし）なる老人形遣ひは、約四十年間、殆どこの足のみを專門に遣つてゐたやうだつた。勿論胴と右手とを遣ふ主な人形遣ひに至つては、文樂では悉く三、四十年以上の年期の修行を積んだ人々のみである。しかも、文樂には人形の男の主役

のみを遺つた名人吉田榮三は一昨年七十五歳で死んだ。が、女の役のみを專門に遣ふ吉田文五郎は本年七十九歳。これも六十年間この道に終始一貫をして來た人である。

元來、日本の傳統藝術が大抵さうであるが、特に人形遣ひだけは少年の時から修行せぬともののにならぬ。それには理由がある。先づ人形遣ひの修行は、この道へ入ると、最初は見習ひとして、師匠たちが舞臺へはいて出る舞臺用の下駄を持ち運んだり、小道具の始末をする。それから上手や下手の出入口の小幕をあけたり、しめたりするのを手傳ふ。又は、拍子木といつて、二本の四角な太さは約三寸、長さは一尺位の頑丈な樫の木で作られたものを、舞臺の横で、これも頑丈な一枚の大きな板の上で、カテンカチンと打つつけて鳴らす。（これは演技上のクライマックスに「見得」といつて人形が目を大きく見開き、首をまげて彫刻のやうに力強いポーズをする動作がある。この時、右の木の音によつて力強い印象を觀衆に與へ、そのクライマックスを注意せしめるわけである。文樂ではこれをカゲを打つといふ。）かういふ事を四五年やつてゐて、大體舞臺のコツが分ると、そこで初て輕い役の舞臺で科や詞のない役の足を遣ふやうになる。だが、この輕い役の足を遣ふだけでさへ、足は下へかがんで持つて動かすた

めに、背が高くなり、大人になると到底本當に遣ひ切れない。つまり、まだ一人前の大人にならぬ中、いはば骨が硬直してしまはない少年期の延長時代に、本當に足を遣ふ祕傳を知つてしまはぬと、立派な人形遣ひになれるわけがない。

既記の吉田榮三は早く十二歳で人形遣ひになつた。又、吉田文五郎は稍遲く十五歳でこの道へ入つた。だが、彼等がその少年時にどんなに苦しい修行を經て來たかを知るため、以下文五郎の回顧談を少しく紹介してみる。

文五郎は斯道へ入ると、すぐ一年目の十六歳頃、又二年目の十七歳頃、この仕事を止さうとした。當時、芝居は朝の五時から序幕があいた。若い文五郎は深夜の三時に提燈をぶらさげてそこへ行く。五時迄に掃除をする。火の番をする。舞臺の仕度をする。師匠が芝居へは入る用意をしておく。芝居が始まると人形遣ひか小使か分らない位にこき使はれる。人形の見得の度毎に前述のやうにカゲを打つ。その時分電燈の代りに使つてゐたくぢら蠟燭のしん切りをする。飯は家から腰に握り飯を包んで持つて來るだけだ。それを矢張り立つた儘、合ひ間合ひ間に手で摑んで食ふ。おちおち休んで食ふ暇などない。その上、師匠が又昔氣質で嚴格だ。特に

舞臺の人形の居所が喧ましい。芝居でも心得のある役者は舞臺に自分の座を占むべき所、即ち居所が喧ましい。人形も正にそれだ。今一つの人形が登場するとする。とんとんと足音を響かせて出て來て、きつと立ち止まる。その時、もし文五郎の遣ふ人形の足の位置が、五分でも違つてゐると、同じ人形の胴を遣つてゐる師匠はほんと足の下駄で蹴る。かうして向ふ脛に血の見えぬ日はなかつたと云ふ。それ故に文五郎は考へた上、人形の居所を舞臺に片手で爪か何かで印をつけておく。そしてそこで止まるとやつと合格する。こんな有様でゐて、しかも給金はといへば最初は殆ど無給だ。その頃芝居は朝五時にあいて夕方六時頃終る。で、夜は素人乃至寄席の人形の手傳ひに出て、やつと生計の助けにした。その後文五郎は二十歳の時分、やはり內職に或る寄席へ出たが、十日間の夜の勤めで給金四拾錢也であつたといふ。五十年前の話にしても十日間四拾錢は安い。尤も、本業の文樂ではそれだけさへとれない。この若い時代に今度は止さう、今度は止さうと、八十近くて、未だに若い者みたいな無邪氣さのある文五郎が、それを痛切に感じたと云ふのを見ても、これが一と通りの荒業でなかつたのが察せられる。

さうしてこれは今一人の人形の名人吉田榮三にしても同樣で、彼も亦過去の自分が、我なが

らよくもあの苦行を辛抱し得たのに不思議がつてゐた。この二人の六十年の修行の如き、寧ろその馬鹿々々しい位の艱難な生活は、芝居の役者のそれと殆ど比較にならぬは勿論、現在の文楽に於てすらもうあり得ないものであるらしい。かうした人の技術が正に名人の域に達してゐるのは決して偶然ではないのが分らう。

特に右の二人に限らず、文楽の人形を見てゐて私のいつも感心するのは、一つの人形を遣ふのに人形遣ひが三人づつかかつてゐて、あの文楽座の小さな舞臺で少しも過失がないといふ事である。かりに今、二人の登場人物しかない場合を考へても、一つの人形につきそれぞれ三人の人形遣ひが共同して働かねばならぬから、舞臺には六人の人間がゐる道理になる。もしこれに人形自身を加へるならば都合八つの者がゐる譯になる。それに人形淨るりでは、歌舞伎芝居と同樣、時に「立廻り」の刀をぬいて爭ふ場面がある。これが歌舞伎芝居なら人間一人づつで立廻りは出來るが、人形淨るりでは右の如く三人づつの人形遣ひが互に舞臺の上手下手に入れ代つて激しく動かねばならぬから、その困難は一寸想像以上である。しかも、この各三人の內、人形の胴と右手を遣ふ主な一人の人形遣ひは、自分が常にその人形を一定の高さに持上

け、例へば人形が戸外にゐるなら見物席から見ても丁度人形の足が地面にがついてゐると思はれるやうな高さにこれを支へてゐる必要上、凡そ一尺もある下駄をはく(この舞臺下駄は三尺、二尺五寸、二尺、一尺五寸、一尺と數種ある)が立廻りの時など足遣ひに一寸足の邊りに障られたり、そこを踏み付けられたりしてもくらつとする程で、その足許は非常に危險な狀態にある。だが、大勢の人形遣ひが舞臺に出てゐて實際互に衝突したりするやうな事は全くない。それによつて彼等が平生から如何に嚴格に訓練を積んでゐるかが分る。

尙、少數の例外を除き、女の人形には足がない。併し、人形遣ひの足遣ひは矢張つくのだ。卽ち、足遣ひが女の人形の着物の裾を折つて持つてゐて、丸で足が動くやうに動かしてゐるため、恰も足がついてゐるやうに一般には見えるわけである。元來、人形の足とはぶらぶらしてゐて不恰好極まる。あのぶざまな足が、美しい人間以上の艶(あでや)かな娘の人形にぶら下つてゐたりしたら、鑑賞上甚だ幻滅であらう。それを何百年前の女形(をやま)の人形遣ひの天才が敏感にも知つて、女の人形に限つて足なしにした事は、實際これは天才的な創案とより思へない程の名案だと思ふ。

序に、前述の人形にとつてその「居所」が如何に大切なかは、文五郎の修行談によつて分る筈である。だが、これは何故にさう迄「居所」が重大視せられるかといふと、元來日本人は傳統的に禮儀が喧しい。卽ち、どの人間も各自その分を知つて、目上の人、主人、先輩、長老、高位高官の人といふ風に順序を立てるよき習慣がある。座敷に坐る場合すら、日本人の限り、その席順を禮儀的に考へて容易に上座(かみざ)なり、床(とこ)の間には坐らぬ風習を守る。人形淨るりの「居所」はつまりこの昔からの日本人の風習を傳へたために、さう迄して各人物の舞臺上の「居所」をやかましくいふのだと私は考へてゐる。卽ち、舞臺上の「居所」で忽ちその人物の身分が分るからである。例へば三つの人形が出ても、一番上手(かみて)の居所を占める役は三つの中の一番いい身分の役の筈だからだ。自然一番下手(しもて)の居所にゐる役は、最も身分の下の役になるわけだからである。從つて、この居所を知らず、居所を辨へずに人形の地位を占めれば、その人物の人格も亦無茶苦茶になるわけに當る。同時に、かうした日本人らしい儀禮のみではなく、舞臺的の人物上の配置に美的な均整、或は藝術的な繪畫たるためにも、居所を重要視するのは改めていふ迄もない。

尤も、これは歌舞伎芝居に於ても同一である。それだけにもし舞臺上の居所を誤ると、その人物の性格を損ずるのみでなく、舞臺上の均整美を傷つける。昭和十七年十月歌舞伎座で、これは丸本物ではなく、歌舞伎オリジンの脚本だが、默阿彌作の「大德寺の燒香の場」が出た。これは廣大華麗な大德寺の本堂で秀吉が、主人織田信長の遺兒の燒香の順序をきめる所の儀禮をやかましくいふ芝居である。それにも拘らずこの演出の舞臺上の居所は誤つてゐた。卽ち本來敵役の柴田、佐久間、瀧川の三人は平舞臺の下手に並んで坐る。が、それを柴田が上手に坐つてゐたため、舞臺中央にゐる秀吉と口論をするのに、いつもふり返へるやうにしてしやべらなくてはならぬ事になつて、見た目のみでも甚だ不良に終つた。それが下手だと丁度平均がとれて、柴田は中央の秀吉を正視して口論出來る事になる。勿論、古くからさういふ居所になつてゐるこの柴田をした幸四郎と雖も、大正四年四月の帝劇初役の時はうしてゐた。所が震災後今の歌舞伎座でやり直した時分から、右のやうに居所が狂つてしまつてゐるのである。この柴田の役は明治時代に五代目菊五郎が演じて好評を博したが、その時の寫眞を見ても柴田は下手の居所に坐してゐるのだ。又、それでこそ度々いふやうに、秀吉と柴田との身分の區別がつく。

舞臺面の整頓もある。それを柴田が上手にゐては、柴田が秀吉以上の人に見え、舞臺面も整頓しない。居所はかうして人形淨るりにも、歌舞伎にも絶對に重大に拘らず、近年これが輕視せられてゐるのは歎かはしい。

二　太夫と三味線引き

現在文樂座の櫓下（芝居の座頭に當る）の地位にあり、名實共に太夫の第一人者と目される人に二代目豊竹古靱太夫がある。所で、彼がよく今日ある所以は一つにその若い時は、故三代目鶴澤清六なる名手を自分の三味線に得たためであつた。だが、一方又いかにその修行が苦しかつたか。一例を擧げると、清六の糸になつてから間もなく、京都の明治座へ素淨るり（人形を加へないで淨るりのみで行ふ演奏會）で出た事がある。ある日「三十三間堂の柳」を語つた。まだ力の整はぬ古靱だ。でも清六は容赦なく引きまくる。えらい力で迫つてくる。若い古靱はたうとう堪へ兼ねてばつたり本をとぢるなり、途中で床を下りてしまつたやうな椿事すらあつた。併し、この名人の域には入つたよき人三代目清六は、その後大正十一年に、未だ五十

五歳の藝の上で前途のある身で、ひよつくり死んでしまつた。

故三世清六と別に、古靱が過去によき指導を仰いだ、もう一人の恩人は清六よりもう一つ先輩の三味線引き名庭弦阿彌がある。弦阿彌は三世清六より二年遅れて大正十三年に世を去つたがこれはその晩年の話である。その頃古靱は例へば東京へでも巡業に來る事になると出場前にそれはそれは激しい稽古を續けた。そしてきちんと稽古をすると、それが丸一段語つて、身體中、ほたほた汗みづくになつてゐる時でも、汗をふくよりも、先づ第一番に師匠番として聞いてゐる元老の弦阿彌の傍へ「いかがです」と御意を伺ひに行つた。所が、弦阿彌の答へは一々文句入りで、叱言澤山だつた。尤も、それだけなら當然の事で、師匠が弟子に注文を出すだけの話だ。併し、面白いのは、弦阿彌からいふと當時の古靱を以てしても、どうしても本當に語り切れない角々が、必ず一段の中に三つや四つあつたといふ。文句なり、叱言なりの後に、どこそこはとてもお前には語れてゐないと頭からいひ切つたさうである。

だが、かうして當時の古靱のうまさを以てして、尚弦阿彌からいつて「語れてゐない」ものがあるなど、淨るりとは何と至難な藝術ではないかと思ふ。又、右の弦阿彌がその三味線を受

持つてゐたところの故攝津大掾が、七十歳の高齢で「假名手本忠臣藏」の「九段目」を語つた事があつた。その時、大掾は若い古靱を捕へて、自分は今度を入れると、「九段目」を若い時から文樂で九度語つた事になる。併し、その九度語つた九段目（一と興行を二十日とすると正に百八十回に當る。）で、最後の今度の九度目で、あのむづかしい本藏が、やつと「語られたか」と思ふ。——と、かう述懐したさうである。

勿論「九段目」は多くの淨るり中でも特に至難な語り物で、座頭でなければ語れぬ作になつてゐる。だからその困難は分るが、大掾のやうな秀才でゐて、七十歳になつて初て本藏のコツが分るといふのでは、淨るりのむづかしさは一體全體何といつていいのであらうか。だが又一面からいへば、結局淨るりとはかうした藝術であればこそ、四百年の傳統を保つと共に、その長い間所謂「音曲の司（つかさ）」として、藝の分る人の間に常に尊敬の的となつたのであらう。

以上、簡單ながら私は人形遣ひ、太夫、三味線引きの凡そどのやうなものであるかについてのべた。が、この三つが一致して、共同作業をし、ここに一つの人形淨るりが舞臺上に展開せられる。この三者は全く一身同體であつて、緊密な修練を得て、漸く完全な人形淨るりの一つ

を演出せられるのであるから、この藝術は實に困難である。そのむづかしさは歌舞伎芝居以上といつて過言ではないと思ふ。

序に、これを具體的に說明すると、文樂の人形淨るりの技術方面に於て、音樂の淨るりとその三味線とは、必ず毎日やつてゐなければならない仕事である。芝居ならどんな人でも、相當休んでゐても少し稽古をすればやれるが、淨るりのみはさうはいかない。如何な名人の太夫といへ、休んでゐると、とても急に聲が出ない。三味線引きの三味線の如きは、あの三味線の胴の皮は猫の皮がはつてあるが、それが上等であればある程、ひかずにすてておくと破れてしまふ。殊に、昨今は上等のその皮が乏しくなつて來て、そのいい三味線を保存するのみでさへ、三味線は毎日少しづつでもひいてゐないと駄目になる。尤も、人形遣ひの方は芝居の役者同樣少しは休んでもすぐとやれる仕事ではあるが、あの「三人遣ひ」の修行は實に大變な仕事で、人形の足を遣ふのみでさへ十年近い年期を入れなくてはならない。そのむづかしさはこれも芝居以上と見て差支ない。

同樣に、淨るりの困難も亦芝居以上である。例へば、事芝居の限り如何な名優と雖も、大抵

は一人一役だ。一つの役に沒頭して勉强すればすんでゆく。が、淨るりとなると口一つ、舌一枚で、あらゆる役々の、あらゆる人物、それは老若男女、貴賤上下を問はず表現しなければならない。つまり、十人、十五人の人間をそれぞれ口のみで語り分けなければならない。それに芝居だと、人間の全身で表現するため、せりふと聲以外、無言の動作、表情のみで十分人間の心理過程を表出する時がある。だが、淨るりはさうはいかない。語る太夫は全く口一つで、それ以外の種々の表情は原則としてこれには禁止せられてゐるのだ。卽ち殆ど動作なく表情なく、歌詞のみを口で現はすのが淨るりの眞の演奏方法になつてゐる。

曾て米國の某演劇學者は、それは一種のウヰツトのある逆說論とはいへ、芝居はやさしい藝術だといつた話がある。彼の說では、芝居とは結局一種の「ものまね」だといふ。そして「ものまね」は赤ん坊の時から、そのものまねをするのが人間の本能だ。だからものまねの延長の芝居は、一般社會の演劇學でいふ程むづかしくはない藝術だといふのである。勿論、詭辯ではあるがさういへばさういへるやうな傾向は芝居にないとはいへない。

又、文豪ダンヌンチオは名優が嫌ひだつたと傳へられてゐる。それは名優が一つの脚本を演

じると、名優の技術のために脚本のかけが薄くなつて、脚本の力より、演技の力が上へ出すぎてしまふ。それをダンヌンチオは見ぬいて名優無用の皮肉な見方をしてゐるわけであらうが、これも亦一種の意見であつて、芝居とか役者とかには以上のやうな說さへ出るのである。

けれども、淨るりのみは絕對にさういふ逆說は許されない。事實、日本の人形淨るり發生以來四百年、誰一人としてこれに對して芝居よりやさしいといつた人はゐない。人形淨るりの本質が分れば分る程、この仕事の至難には舌をまいてゐる。新派の花形俳優の花柳章太郎は、近年人形淨るりに趣味を持ち、自分の新派の芝居ででも、この人形淨るりを題材にした所の「浪花女」、「淡路人形」などの脚本を上演した。そのために人形遣ひの稽古などをして見て、實にこれが大變な仕事なのに、ほとほと困うじ果てた實話を私は聞かされてゐる。

このやうに、この人形淨るりは日本の舞臺藝術の上で、最上最大の困難を持つといへるやうな仕事なのである。しかも、それを少しづつでも毎日やつてゐぬと、天才的名人の太夫といへ、すぐ聲が出なくなつてしまふ。今の文樂の太夫中の總大將で名人級の古靱太夫の如きは、十二歲の少年時代から斯道に入つて、現在で五十八年目になるが、そのやうな人でも毎日聲を

出してゐないと淨るりは語れないのだ。三味線引きも少しづつでも毎日ひいてゐないとすぐひけなくなる。そしてそのやうに毎日毎日倦まず怠らず、地味に勉強し、十年、二十年、三十年いや、四十年位の年期を入れぬと一人前の太夫、三味線引き、人形遣ひにはなれないのである。實際文樂の人々の限り、今日でも太夫、三味線、人形遣ひの二流以上の人たちは悉く四十年以上、五十年、或は六十年根氣よく以上のやうな修行をして來た人揃ひである。これは誇張か、嘘かのやうに聞える位である。だが、かく迄むづかしい仕事のためか、實際的にこの道へ入らうとするこれからの若い太夫、三味線引き、特に人形遣ひは殆ど見當らないやうになつてゐる。卽ちこれが餘りに困難多難で、しかも、割に物質的に報はれぬため、殆ど次の時代の若者がこの方面を志さぬ結果を招いてゐる。これは文樂の將來のために、非常な不安であるが、この事實によつてもこの仕事の至難が察せられると思ふ。

つまり、一言にしていふと文樂の人形淨るりの修行精神は、一時的な流行好きや、移り氣な才人や、風むき次第で動く日和見主義者には、絶對にはいつていけない天地なのである。そして石にかじりついてもやり通す忍耐力か、鞏固な意志を持つ人か、文樂の仕事が、死ぬ程好き

であるか、或は人形淨るりのためには全身を打込んでこれと殉死する位の純情ある人か、このいづれかでなくてはやつていけない仕事のわけになる。

併し、かうした石にかじりついてもやり通す修行精神、この仕事への愛惰は、一身を捧げて殉じるのも厭はぬといつた氣慨、これこそ眞の「文樂魂（だましひ）」なのである。事實、過去の文樂の名人といはれた人々はこれをよく實踐して來たのであつた。といつてこの精神、魂が毎日毎日永續きがしなければものにならぬ。例へば、「塵も積れば山となる」とか、「大海も一滴の水から」とかいふ格言に含まれる地味だが眞面目な、そしてぢりぢりと毎日積み立てていつていつか大きな蓄積を見せる精神、それこそ文樂藝能の本質といへる。この理由のみすらこれが一と通りでない藝術なのが分らうと思ふ。

三　文樂の消長

かうしてこの人形淨るりは藝術的に困難のため、僅に大阪の文樂座（昭和二十年三月戰災で燒失）が日本で唯一つの存在であつた。併し、その劇場や人形や衣裳は燒けたが、漸く補給を

する困難と戰ひつつ一應は古典演劇の完成美、獨自性を人形遣ひ、太夫、三味線引きの三者によつてよく今日になつてもその傳統を傳へてゐる。それからこの藝術の過去の名人は、誰も彼もが同じく命がけで、この道の修行の苦を積んで來た人が多い。例へば、初期の淨るりを語る太夫と三味線引きとの綺を見ると、太夫は必ず刀を脇へおいて語つてゐる。それは藝の上で失策をすると、その失策の申しわけに腹を切る覺悟を示すためといひ傳へられてゐたのだ。無論この淨るりを語る「太夫」の名は高位の身分同樣の待遇の意味だし、初期からそれ等の太夫は、歌舞伎役者と比較にならぬ位、藝術家らしい扱ひを受けてゐた。宮中へも伺候した。そこで益々人形淨るりの修行精神は喧しくなり、一層彼等は「藝を命」とし、藝のためには一身を捨てて顧みぬ用意をするに至つたのである。

この大阪の文樂座はその源は貞享二年に初代竹本義太夫（この淨るりの太夫が名人のため、淨るりのことを後世にその名をとつて義太夫といひ出した）と作者の近松門左衛門の二大天才が提携して、大阪道頓堀に敢然、竹本座の旗印を掲げたのに發してゐる。後、これに對して元祿十五年に豐竹若太夫は豐竹座を作つた。この二座の人形淨るりは形を變へ、姿を變じて現在

迄、殘つたのが今日の文樂だ。かうして過去約二百六十餘年間、よく大阪でその傳統美を維持し、發揮して來てゐる。

尤も、今の文樂そのものの生ひ立ちは比較的曖昧である。併し、その起りは淡路の興行師植村文樂軒から出でゐるのは確實で、文樂の名はその創立者の名前の、文樂なる二字をとつて呼ぶに至つたものである。文樂軒は寛政の半頃（今より百四五十年昔）に文樂軒の芝居（人形淨るりの小屋の意味。）を作つた。後、文化八年一月に至つて更に博勞町稻荷にも同じ文樂軒の名で芝居を作つた。が、天保の改革で社寺境內の興行が禁止になつた。それで困りぬいた後安政年代になつて西橫堀淸水町濱の新埋立地に假り小屋を建てた。後明治五年一月に松島に今日の文樂座を初めて造つた。（これははつきりと今の文樂座の芽生えといへる。）併し、以前燒失した文樂といふだけの意味なら、それは明治十七年九月に出來た。これが世にいふ文樂座の明確な前身である。そして大正十五年十一月に燒失する迄、改築で手入れはしたが此の間四十三年續いてゐたのである。尙、昭和二十年三月迄あつた南區四つ橋の文樂座は昭和五年一月新築初開場したのであつた。そしてそれが戰災で燒失後は大阪の「朝日會館」で小規模ながら興行

してゐた。

又、この文樂の人形淨るりは、歌舞伎芝居より一歩早く生れ、數歩早く完成した所の歌舞伎芝居の、父母又は兄に當る劇藝術と見てよい。それは何故かといへば、既記の如く人形淨るりには一方に近松門左衛門なる大天才が出て、人形淨るりなる一つの藝術を完成した。だが、歌舞伎芝居の方には近松に匹敵する者は愚か、近松の半分の作者すらゐなかつた。自然、歌舞伎芝居では人形淨るりで成功したものを次々にとつて芝居にした。さういふ意味で日本の歌舞伎芝居を、本當によく知るためには、先づこの文樂の人形淨るりを知らなければならない。尚、昭和二十一年二月に燒けた文樂座は素早く再建築して開場した。

四　近松並に丸本物の新考察

——男を叱る演劇

演劇雜誌「劇場」二月號に、黑田辰男氏がソ聯劇壇の近況を報じてゐられる。それを見るとチエホフの「かもめ」の最近の新らしい演出は在來と違つて、明るい希望に滿ちた解釋による

演出になつてゐる。卽ち、在來は女主人公ニーナは絶望のどん底に落ちて、結局自殺でもする外ないやうな結末になつてゐるのだつた。そしてチエホフの脚本は多くさうした暗い解決に終るのが常であつた。又、さうしたニヒルに似た暗さが、日本でも大正初期の憂鬱な世相にどこか通じて、當時の學生の我々には他國の人事とは思へずに却つて親しまれたのであつた。

所が、戰勝國のせいであらうか、近頃のソ聯では、その暗かるべき「かもめ」が、演出上に於て逆に明るく光明と希望とに滿ちた解決に變つたといふのである。つまり、人生の否定者だつたチエホフを肯定者、厭世家だつたチエホフを救世主として、舞臺上で新な演出によつて紹介したわけになる。尤も、過去の時代の作品はいつの時代でも、後世の秀才や天才によつて新解釋を加へられるのは自由であつて、よき新解釋の限り、それは決して原作を冒瀆しないのは勿論である。

シエーキスピアの芝居が、現代語と現代服とによつて上演せられたのも有名な話だつた。だからソ聯第一流の演出家が、新解決によつて、さうした光明的な「かもめ」を見せた事も亦演劇上の、新しい卓見として認めていい筈である。

このやうに過去の脚本は或る程度迄、後世の者の新解釋は許されていい。それは成功ではなかつたが、今の菊五郎も丸本物の「野崎」のお光を、原作は尼となつてその戀を諦める女性として書かれてゐるのを、菊五郎は尼になる女でも悟り切れるものでないと解して、戀を諦め兼ねる女性として演じた事がある。從つて、我々と雖も日本の古典演劇の上に、多少の新解釋を加へたといつて、必ずしも僭越や冒瀆ではあるまいと思ふ。まして未曾有の一大轉換をしてしまつた新日本では、我々は謙遜な氣持に於てなら、さうした古典の見方を變へたといつて、決して行きすぎとはいへまいと思ふ。同時に、我々がもう一度考へ直し、反省をし直して、古典演劇を見直し、再檢討再考察をするのも無用の業ではない筈である。この意味に於て、話は古臭い感じになるが、終戰後上演を許された丸本物（註、人形淨るりに書き却された作品）中の、最高の財産で、古典演劇中の第一位の作品なる近松の世話物、並にその女性に就て私は聊か再考察の要を希望する者である。

卽ち、近松のさうした世話物は、殆ど全部戀愛至上主義である。戀に生き戀に死ぬのがその定式なるが故に、戰爭中頑迷な我が國の官憲は、風俗を亂し戰意を弱める作として、關西方面

ではこれらの多くの作品の上演禁止をしてゐた。だが、これは皮相な官僚的見方であつて、私は近松の戀は所謂色戀ではなく、それは精神的な戀愛に入つてゐて、戀といふより、人間の純情誠實に食ひ入つたものであつて、微塵汚れた感じや所謂漁色でない故に、これを禁止する理由がないのを文部省の或る審査會で述べたりした。幸に今度これが許可せられたのは、我が演劇文化上大きな幸福であらうと思ふ。同時に、近松のああした男女の美しい純情を謳歌した作品に、汚れた實感挑發を感じたらしい以前の官憲の敏感に私は、寧ろ「猛者」があつたものと敬服してゐる。實際どの近松の戀愛で心中する戀物語を讀んでも、そこに美しいものの哀れはあるが、少しの醜さや好色はないからである。

一方、そうした戀に徹底する近松の女性は確にえらい。近松の女性は戀を諦めるにしても、戀に死ぬるにしても實に全力をつくして、男を思ふ情に徹してゐるのは頭が下る。これを在來は犧牲的精神といひ、近松の女といふと男につくす「貞女型」として扱つて來た。併し、それは餘りに簡單すぎる。さう簡單に犧牲的精神と呼んでしまつては、彼等は人間味のないデクの棒になる。乾燥無味な修身の教科書なみになる。

但し、このえらい近松の女性に對して、その戀の相手の男性は甚だだらしがない。この頃私はこの原稿を書くために、改めて近松のかうした世話物を讀み直して見たが、女はえらいが男は一向にえらくない。いや、ぐうたらでだらしなく、愚かであつて煮え切らない。例へば「心中天網島（てんのあみじま）」の治兵衛は、その家へ歸つてごろねをしてゐながら、立派に小春との緣を切つた後であるのに拘らず、布團をかぶつて戀々の情に悶えてゐる。そして女房のおさんにそれを見つかつて、「まだ曾根崎を忘れずか」といつて叱られてゐる。それからその小春に實意があるのが分り、おさんも亦小春をすてておけぬといつて身請けをする事になる。すると治兵衛は泣いてすまぬとはいひながら、その口の下から「手づけ渡して取まとめ、請出（うけだ）して其後、圍うておくか、內へ入るにしてからが、そなたは何んとなることぞ」といつたりする。つまり、女房が自分を殺して小春に戀を讓らうとすると、治兵衛はすぐと實際運動に出て、小春と一緒にゐるとなるとお前はどうすると、直接行動のかけ合ひをするわけだ。いや、我々男性として顏が赤くなる位治兵衛はいい氣な男である。女性諸君に申しわけがない。

更に、近松より後の丸本作者菅專助（すがせんすけ）作の「桂川連理柵（かつらがはれんりのしがらみ）」の「帶屋の段」を見ると、その男性

の帶屋長右衞門は怪しからん男である。一體、この作はその時分のニュース種によつたらしいが、女房のお絹は作者は近松をそつくり學んで、丸で前記のおさんのやうに書かれてゐる。從つて、このお絹の夫に仕へる心持は在來の「貞女型」であり、犧牲的精神と呼ばれるものである。そしてそれは確にえらい。お絹は夫の長右衞門が十四の娘のお半と道ならぬ戀をしてゐるのを、ひそかにかんづいてゐながら「妾も女のはしぢやもの、大事な男を人の花、腹も立つしりん氣のしようもまんざら知らぬでなけれども、可愛い殿御に氣をもまし病ひでも出ようかと、案じすごして何にもいはづ」といふ。卽ち、道ならぬ戀を默認してゐるわけであつて、お絹は相當えらく腹のある女性といへる。これに反して長右衞門は再びいふが怪しからん男だ。彼はその戀を語つて「十四やそこらの小娘と」といふ。寧ろ一つの警句だ。彼は四十男だ。お絹といふいい女房がある。それでゐて隣近所のお半といふ十四の娘、今なら小學校を出たか出ぬかの娘、いや子供と「石部の宿のかり枕」などといつて、旅先きの道づれの宿屋で戀をする。しかもお半は姙娠するといふのだから、これはまた長右衞門は男性の我々として申しわけがない男だ。所が、大阪の明治期の故名優先代實川延若であつたか、芝居でこの長右衞門を勤

めた時、彼は算盤に四十の數をおき、お半は十四だといつてその四十からぱちぱちと十四を引き、二十六ちがふといひ、『これではとても算盤にならんがな。』といふ演じ方をしたそうである。これは近年迄上方には一つの型として殘つてゐたといふが、この型の如きは全く女性諸君に申しわけがない。

又、明治期の作品の「壺坂靈驗記」（註、名人二代目豊澤團平節づけ、その妻女の作といはれる）では、澤市はあばたで盲目で自分がいふ如く二た目と見られぬ片輪者だ。それでゐてびつくりするやうな美貌の女のお里を女房にしてゐる。だからどんなにか滿足してゐるべきを、彼は夜半にお里が自分の盲目を治してくれようと、神參りにぬけ出してゐるのを、それと確めてゐぬとはいふものの、どうして夜半にうちを出るのかと、不機嫌でしんねりむつつりとやきもちを燒く。が、お里はこのやきもち燒きを大切にする事は、恰も近松の女性と同一だ。お里はさうしてえらい。だが、澤市は身程しらずの分らず屋である。これも女性へ申しわけがない。

丸本物の限り、人のよく知つてゐる竹本三郎兵衛作「艶容女舞衣」の三勝半七「酒屋」の段

では、女房のおそのが、夫が遊女三勝となじんでうちを外にしてゐるのを、怒るどころか「去年の秋の病ひに一層死んでしまふたら」といつて、自分がない方が夫の幸福といはんばかりでゐる。これも近松を學んだ書き方だが、おそのは決して凡庸でない。だが、亭主の半七はその夜三勝と心中をしようと、そつと我が家を偵察に來てゐたりするのだ。これも亦男として申しわけがない。

かうした例は數限りがない。再び近松の作をあげても、「壽の門松」では不良の夫與次兵衛は、過ちといへ人を殺しておいて、しかも女房のお菊をすてて、自分の情人の遊女あづまとかけ落ちをしたりする。これも男性としては申しわけがない。

かく近松の世話物の戀愛物、並にその流れを汲んだ丸本作者の作品を見ると、女はえらいが男は愚かだ。もしここに舊式な道德家が出て來て私のこの見方を知ると、それはまつ赤になつて憤慨するだらうと思ふ。

併し、私はかうした古典物の愚かで申しわけのない男性のために、一言辯護士の役目はする。卽ち、彼等は確に女性に申しわけのない男で、中にも帶屋長右衞門の如きは罪死に値する

とはいへよう。だが、強て私が辯護をするやうだが、近松の昔からそれは今の日本に至る迄、男性は戀には弱いのだ。戀には脆いのだ。或は、賢明な男でも戀をすると弱くなるのだ。「弱きものよ、汝の名は女なり。」といふが、私はこれに勇敢に反對したい方で、寧ろこれは「弱きものよ、汝の名は戀する男なり。」といひたい位である。

卽ち、近松の戀愛物や、多くの丸本物の世話物の男は確に申しわけのない男性が多い。併し、唯一の「免除」は、彼等はそのいづれもの女性に本當の戀をしてゐる點だ。俗にいつて本當に惚れてゐるのだ。おさんの眞實が分ると「親の罰天の罰、神佛の罰は當らずとも、女房の罰一つでも將來はようない筈」(改作でない原文による)といふ愚か者の治兵衞と雖も、不倫とはいへ、小春には本當に戀をしてゐる。それならこそ曾根崎通ひをするのに「魂(たましひ)ぬけてとほとほ」と近松は書いてゐる。そしてこの一句は戀する男の熱情として我が國第一の熾烈な表現となつてしまつた。それは北原白秋がこの治兵衞を詩にしたのでも分る筈である。

先きにいつた所の罪死に値する長右衞門といへ、その責任を感じて死んで申しわけをしようとするのだから、不屆でも眞劍な戀はしてゐるのだ。又、それならこそ珍しい不屆な愚か者に

もなつたのだ。併し、昔から今迄日本の男性は戀には弱く脆いのは世人の想像以上であらう。例へば、自然主義運動で輝かしい功蹟を樹てた田山花袋氏は、會つて見ると明るい淡泊ないい人だつた。私は一度だけ芥川龍之介氏のお通夜の晩に會つて、少々談話をまじへたのみだが、會ふと書くものよりぐつと氣持のいい常識圓滿な人だつた。その明快で磊落な人さへ、晩年某所の藝妓に戀をした自己告白同然の小說を書いてゐる中に、その女性と別れて歸ると、いつの間にかその女の肌の一部にあるほくろを思ひ出す。そしてそのほくろの聯想から、絶え難い戀しさを感じてやる瀨ない思ひをするのを描いてゐる。あの親類にしてさへいいやうな花袋氏、それも五十をすぎたインテリが、女のほくろをイリュージュンに描いて苦しむといふのは、治兵衞などとさう變らぬといへる。

又、勤直そのものだつた島崎藤村氏は、大正中期にうちに手傳ひに來てゐた十六七歲の、義理の姪か何かの女の子にいつの間にか戀愛をして物議をかもした事がある。失禮ながらこれも藤村氏にしてこのお半長右衞門的行動なのだ。それぞれ偉大だつた花袋、藤村にして戀をするとこの通りになる。立派なインテリの紳士が、一と口にいつて愚に返つてしまふのだ。從つ

て、一介の町人の治兵衛や長右衛門、澤市や與次兵衛半七の徒が、顔の赤くなるやうな行爲をし、女性諸君に申しわけのない事をしたのも、本當に戀をした結果の、愚に返つた現れと見ていいのは、決して私の我田引水ではなからうと思ふ。

併し、これらの男は一面憎めない筈である。その命をすてる心中迄する決心は本當の戀愛をしてゐるにちがひないからだ。近松の情痴の男が愚かであつても、悪人でなく憎めないのは、一に彼等は全身をあげてその戀に熱中してゐるからであらう。又、それなればこそ近松の戀愛に下等な實感の卑しさがないのであらう。その意味に於て一應彼等は許されていいかと思ふ。

但し、考へ直すと、近松並にその流れを汲んだ丸本作者の女性は、その男の愚をよく知つて憐れんだり、かばつたり、更にそれ以上不屈なその夫たちを愛してゐるから驚く。在來はさうして夫をかばふのを「犧牲的精神」と片づけてゐた。私も亦先輩の教へを奉じてさう解釋した時代もあつた。だが、更に考へ直し、見直すとそれらを犧牲的精神と片づけるのは、先きにいつた如くそのえらい女性たちを少しデクの棒扱ひにしすぎると思ふ。勿論、さうした多くの不

屈な夫を許し、不屈な相手の女性を認め、三角關係でゐて三角關係でないやうな解決をつけるのだから、確に自我は殺してゐる。已は空うしてゐる。それは近代的な婦人解放觀念から律しると、優に自分を主張しない卑屈に似たものはある。かといつてこれを犧牲的とばかり神樣扱ひにするのも聊か簡單すぎて古臭いと思ふ。

即ち、既記の「壽の門松」のお菊は、作が近松だけにこの間の消息を巧に描いてゐる。お菊はいふ「お菊は奇特なりん氣せぬ、賢女賢女と、賢女ごかしの拜み倒しに合ふて、あづま殿にまつけ讀まれてゐるはいの」と。つまり、お菊は夫を相手のあづまに讓つてゐるため、賢女呼ばりされてゐるが、實は自分は賢女ではなく不足はあるのだと夫を叱つてゐるのがこの詞である。

「帶屋」のお絹も前述の如く「腹も立つしりん氣のしようもまんざら知らぬでなけれども」といつてゐるのだ。かくこれらの女性は一面隨分不平不滿はあるのだ、犧牲的精神で片づける在來の見方が、簡單すぎるといふ私の主張はここにある。

それでゐながら、つまり、さうして不平不滿はありながら、何故に賢明な彼女たち（それは

いづれもの相手の男よりえらい）は、離婚や自己主張をもせずに、不届な男どもを許してゐるのであらう。

私はそれは結局彼女たちは、意外にもその不届な男たちを愛しすぎる程愛してゐたからだと思ふ。もしさうでなかつたら、根本が腹の出來た利功な女たちだ。さつさと男にあいそをつかして別れた筈である。が、それをしないで、お菊は賢女ごかしを嫌ひつつ、夫をあづまと逃したりするのは、本心はその不届な夫を愛してゐたからである。もう一度いふがお絹の如きは「りんきのしようも知らぬでなけれど」といひつつ、その口の下からすぐと「可愛い殿御に氣をもませ、つい病ひでも出ようかと」いつたりする所を見ると、實に長右衛門を愛し切つてゐるのだ。「酒屋」のおそのの如き夫半七の「お氣に入らぬと知りながら」といひつつ、長くそばにゐたいといふ矛盾をしてゐたのも、その夫を本當に愛してゐたからであらう。

かく考へてみると、丸本物のかうした女性は悉く本當に夫を愛し切つてゐたのである。眞の戀、眞の愛さへあれば如何なる事實にも耐へ忍べる——これは宇宙の公理だ。この公理を認めぬ者は殆どなからうと思ふ。そのやうに彼女たちは再びいふが本當にその男たちを、不足はあ

つても猶、本心から愛し切つてゐたのであつた。……

フランスの近年の好戯曲「フアニイ」は、畏友永戸俊雄君の譯によつて紹介せられたが、可憐なフアニイは、男のために、日本流にいつて身を犠牲にして厭はない。その男もやや不屈な方に拘らず、フアニイは男をかばつて男を救つてゐる。又、「リリオム」の女性は相手の男に頬を打たれて、「痛くないわ。」といふ。その男もや亦や不屈者であるのに、「たたかれても痛くない。」といふのである。

が、このフアニイ、「リリオム」の女性の如きも、結局その男たちを本當に愛してゐたからではあるまいか。特に、後者のいふ所の男に「たたかれても痛くない。」とは、戀愛上の金言だ。戀すればあばたもえくぼは愚か、打たれても、たたかれても痛くないとは、これは實に日本人のみでないのが分る。恐らく人類のある限りの金言ではなからうか。

近松や丸本物の作者の女性は、實はかく「たたかれても痛くない。」一程夫を愛してゐたのだつた。それだからこそ如何なる男の不屈をも許し、相手の女をさへ許して來たのであつた。同時に、賢明で根が上方の郷土色なる辛抱強い長所のある彼女たちの、以上の男を思ふ詞は、結

局相手の男の愚かを憐れんだ上の、男を叱る詞ではなからうか。

卽ち、「壺坂」のお里は、澤市のやきもちを竊かずに、逆に「たとへ火の中水の底、未來迄もめたとぢやと」いふのは、やきもちの夫を、愛しての上の叱る詞ではあるまいか。同樣に、女房のおさんがいふ所の有名な詞の「子供の乳母かまたきか」といつて、自分は如何な辛抱をするといふのも、結局夫を愛し切つた上で、夫のだらしなさを叱る詞ではあるまいか。

くどくもいふが、彼女たちは犧牲的精神で戀を護り、夫を許すといふより、實は本當に男を愛してゐたからこそ、それぞれ不足をいひ、男を叱る詞をはきつつ、家庭破壞の擧に出なかつたのであらうと思ふ。

一方、「ファニイ」のやうに、無言の中に男の罪を引き受けて許してやるのは、本當に男を愛してゐると共に、その恐しいやうな無言は却つてその不屈な男を叱つてゐる例の好箇の演劇と見てよい。

今、日本は敗戰に喘いでゐる。中にも多くの男性はよくいはれるやうに、虛脫狀態をぬけ切らない。それ故に、今は日本の男を力づけ、奮然と起たせなくてはすべてが手おくれになる。

それには私は男性に戀、或は愛を感じさすのが有力な活力素になると思ふ。元來男は戀をすると本能的に元氣は出るからだ。そしてその度がすぎた場合、女性側では男を叱りとばす位の氣力を缺いてはならないわけである。それは恰も近松の女性が、戀で愚に返つた男を、種々の方面からはげまし、叱つてゐるやうにである。

卽ち、この意味から私は劇壇に新舊を問はず、女性が男を力づけ、又はファニイのやうに男を救ふか、更に「男を叱る演劇」を求めたい。近松の世話物はこの現はれの一つと見て必ずしも冒瀆でないのを信じる。そして戀や愛の表現を忘れたかのやうな今の男性に、愛の力で背骨をたたきつけ、身を燒きつくすやうな情熱を投げかけてほしい。それはファニイ的、或は「リリオム」の女性的のいづれでもいい。が、更に、一見單純に見えて複雜な近松的「男を叱る演劇」であるなら、それは強烈な愛を根柢としたものだけに、男性には確に嬉しい芝居となつて、今の殺風景な燒野原の日本に、或は一つの綠樹地帶をなすものではなからうかと愚考する。併し、日本の文化と生活とが見事に再生、再建せられて一流の文化國に向上躍進を遂げた曉には、私のこの見方が恐らく帳消しとなるのは勿論の話である。

五　三人遣ひの起源

再び人形の話に戻ると、人形の創始期前後は、人形は云ふ迄もなく一人の人形遣ひで遣つた。それが今日の如く三人遣ひになつたのは享保十九年十月からである。（今より約二百十餘年以前。）即ち、竹田出雲の「蘆屋道満大内鑑（あしやどうまんおほうちかがみ）」が竹本座で上演された時から、初めて三人の人形遣ひが集つて一體となり、一つの人形を使ふやうに工夫された。

かくて三人遣ひの人形になつてから實に二百餘年である。その間にこの道の開祖吉田文三郎のやうな大成者功勞者があり、又近くは明治初期の巨人初代吉田玉造のやうな人形への非凡な愛を捧げた人が出た。そして今日の文樂は人形の勢力がやゝ衰へたとは云へ、既記の故榮三、文五郎の兩名人がよくこの傳統を傳へてゐたといへる。

文樂では開場の數日前に、「衣裳わり」といつてそれ〴〵の人形に適當な衣裳を準備し檢査するのを例としてゐる。で、愈々人形に適當な衣裳が割り當てられると、人形遣ひはそれを人形に着せる。そして男の人形なら、三本でよつた白木綿糸四筋で人形の着物の急所々々をとめ

る。女形なら二本でよつた白木綿糸四筋で同じく急所をとめる。尚、この「衣裳わり」前後に人形の顔を塗り代へる仕事、即ち、人形の頭（首の意味）を仕度する人を人形細工人といふ。そしてこの頭で一番大切なのは顔面の凹凸、即ち筋肉に當る所の曲折隆起であつて、それがないと人形はまるで死んでしまふ。そのでこぼこをつけるのが頭の修理の一つになつてゐる。

扨、以上私は簡單ながら、文樂の一般につき說明した。かうして、この人形淨るりはこれを演じるのが極めて困難な藝術であるといへる。從つて、我々が觀衆として見る場合も甚だ鑑賞が困難ではある。けれども、その見方を一言にしていふなら、これは結局一つの象徵主義の音樂本位の演劇と見ればいゝ。シンボリズムの日本的な芝居と思へばいゝ。故に、この藝術には歌舞伎以上、寫實論や理智的な今の批判は當てはめてはならないのである。

又、これらの人形は極めて美しい。殊に、女の人形に至つては、歌舞伎芝居の「女形」以上に可愛く美しい。從つて、象徵的な美しさは隨所に看取せられる。しかも、立役（男の主役）の人形も亦、悲喜の最高潮期に異樣な形式の緊張ぶりを以て、歌舞伎劇の役者以上の美しさを以て表現する事がある。

嘗て、日本にゐたフランスの大使クローデル氏は、この文樂の人形淨るりの非常な讃美者であつた。氏は凡そ芝居の役者は人間である故に、時にその人間臭が鑑賞上の障りとなる。だがこの人形芝居のみは人間臭が絶無の人形故に、全くその藝術を障りなく味へるといつたのは至言である。このやうにこれは日本古典劇で最古、最上のものとさへいへるのである。ましてその内容の精神に至つては健全であつて一般民衆に分り易い題材で音樂的に書かれてゐるのが特色である。同時に、無味乾燥に陷り易いそれらの道德觀念を、藝術的に巧に色彩づけ、樂しく面白く見せながら、人間の道義尊重を巧に注入してゐる表現手段は、先づ天才近松門左衞門が開拓した天地とはいへ、日本古典演劇としても類稀れな鑿筆と見なければならないと思ふ。

六　人形淨るりの見方

人形淨るりの鑑賞は相當厄介である。先づ舞臺上では役者に當る人形を鑑賞しなければならない。と共に淨るりを語る太夫の淨るりを耳で聞かなければならない。更に一歩進んで、その淨るりの伴奏音樂の三味線をも注意して聞かなければならない。卽ち人形、太夫、三味線を三

業と呼ぶが、この三業なる三位一體を以て初めて一つの淨るりが完成するのだ。故に、この三つを共に一度に、或は一瞬に味到するのが眞の人形淨るりの鑑賞法だからである。

併し、この三者を本當に味到するのは、人形淨るりの弟に當る舞臺藝術の歌舞伎劇がよく分つた後、つまり、歌舞伎劇で二十年位の年期を入れた上で、初めて人形淨るりが分つてくる。先きに述べた如く文樂で一人前になれるのは、右の三業共に先づ三十年、四十年の年期を入れなくてはならぬといつたが、見る方でも人形淨るりには先づ二十年位の歌舞伎劇、又は廣く演劇を勉強した年期が必要になる。これを要するに人形淨るりはやる方も大變なら、見る方も亦實に大變である。

そこで私の知る或る文樂の熱心なファンは、文樂に限つては一つものを二度見る事にしてゐる。卽ち第一日は主として舞臺上の人形のみを對象として見ておく。第二日（なるべく續けて翌日に見る事にする）は主として淨るりの方を對象として聞く。いはゞ二日かゝつて一つの人形淨るりを見るわけになる。芝居なら大抵の場合一日ですむわけだが、人形淨るりはその倍の手數と時間とをかけて、二日で見學するといふわけである。

これは確に聰明で深切な鑑賞法であらう。そこ迄打込んでかゝらぬと、初期の間の文樂の人形淨るりの鑑賞は困難といへる。けれども、これは時間と費用とが大變であつて、これを一般に強ひるのは聊か過大の負擔であると思ふ。

結局文樂を見るには、これが實にむづかしく、厄介至極な藝術であるのを思つて、熱意を以て見て頂くより外に手がない。同時に、その出し物を注意して丸本物の原作を豫め讀んでおいてほしい。今は丸本物の活版本が多く燒失し非常な沸底で手に入り難いが、私など三十年前の學生時代は、やはり丸本物は手に入り難かつた。私はそれを東京以外旅行などの時々に京都、大阪、その他の地方と、行く先き〳〵で古本屋をあさつて、漸く目ぼしい作の活版本の丸本を手に入れた。それで不足の分は、學生時代とはいひながら辨當持ちで圖書館通ひをして、特に珍らしい丸本をさがして讀んだりした。勿論讀むだけでは忘れるから、それを大略ノートにとつておく。勘くとも各場面の一段々々を所謂「段分け」にして控へる。即ち、時代物は大略五段から成立つから、序（第一段の事）、二段目、三段目、四段目、第五段（終曲）と分け、各段毎に口、中、切と例外はあるがほゞ三つの情景に別れてゐるから、その各場面をそれ〳〵記

入しておく。そしてそこで活躍する主役の名ぐらゐは書き入れておく。ざつとかういふ風にしてでもおくと一つの丸本物の構成、内容は分る。

又、世話物なら近松の作のやうにやゝ短く大抵上、中、下の三つから成り立つから、その區別に從つて場面、人物などを記入しておけばいゝ。これが初期の私流の丸本の讀み方、勉强法であるが、かうでもしておかぬと、複雜で、歌舞伎脚本以上に難解な丸本物は如何な記憶力のすぐれた人でも忘れ易いと思ふ。

尙、活版本で讀める書物は、周知のやうに「帝國文庫」に、近松、竹田出雲、半二その他丸本の名作は大抵收められてゐる。これは明治二十年代に博文館で斯界の權威によつて初めて着手せられた仕事だが、その選擇の目はきいてゐて、丸本の名作は「帝國文庫」の十册近い淨るり集に、大體はよく集められてゐる。感謝すべき名著であらう。更に、大正年間に「有朋堂文庫」が出、これには「帝國文庫」にもれたやゝ珍しい丸本が、その淨るり集上、中、下三册の中に收められてゐる。又、少し專門すぎるが、明治二十六年を中心に、日本橋にあつた金櫻堂といふ本屋から丸本物の「三十六佳撰」と題して、名作を一册づゝ收めて出した四六版百二十

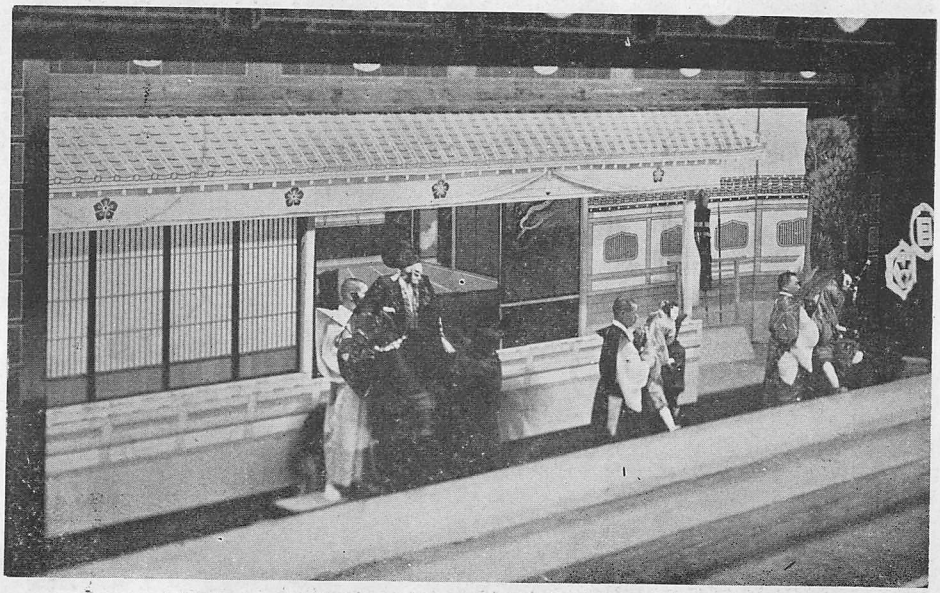
頁内外の活版本がある。これは先きの「帝國文庫」以上に校訂が正しく、誤植も尠い。文字も木版の元の丸本によつてゐて、實に奥床しい本だ。例へば、倅（せがれ）といふ字を、古い丸本物では必ず「躰」と書いてせがれと讀ましてあるが、この金櫻堂の本には倅が躰になつてゐたりして風情に富む。簡單なさし繪も野趣があつて面白い。これは早く絶版で今ではどこにも見當らぬが珍重すべき書物である。又、この後明治四十三、四年に大阪の名倉昭文館から、この三十六佳撰を模した同じやうな體裁の、一作を一冊に收めた丸本の活版本が、やはり三、四十冊刊行せられた。が、この方は粗末ではあるが、珍しいものはある。これとて今もし見つかれば珍重すべき活版本といへる。但し、近年「岩波文庫」から二十錢程度の安價で、丸本物の活版本が出て重寶だが、これとて最早增刷不能となつてしまつた。今は恐しい丸本物の活版本飽饉である。だから若いファンに、人形淨るりを見る前に、先づ原作のテキストなる丸本物を讀めといふのは、いふ方が少し無理か知れない。でも、圖書館通ひをすれば讀めるのだ。そこで私もやつて來た事だけにやはり圖書館をお進めするより外に手がないと思ふ。

併し、現實の文樂の人形淨るりを見るにはどうすればいゝか。どこを見、聞き、味ふべきで

あらう？

それには今の文樂の人形淨るりの舞臺構成からいはねばならない。先づ人形淨るりの小屋は東京だと歌舞伎劇を演じる劇場を流用するが、本當はあれでは廣すぎ、大きすぎる。燒けた昔の御靈文樂座は東京の東京劇場の約半分、帝國劇場より三、四割小さかつたが設備も十分で、さうした建築が人形淨るりにはむく。つまり、千人、千二、三百人をいれる劇場は舞臺が廣すぎて困る。人形淨るりは六、七百人を入れる小さい小屋が必要である。間口も五間程度が好ましい。又、それならばこそあの人形の小さい頭（かしら）もぴつたりする。

本題に入つて、文樂の人形淨るりの舞臺は、歌舞伎劇と違つて絶對に花道を使はず、大阪の文樂座は花道がない。そして舞臺の一番前をてすりと呼ぶ。人形にとつてこのてすりは人間なら足で歩く地上に當る。だから人形が立つた時、その足はこのてすりの上、又はそれとすれすれに平行してゐなければならない。假りに人形の足が、この舞臺の一番前の線なるてすりより下にあるとすれば、その人形遣ひは全く人形の本質を知らぬ事になる。尤も、文樂にそんな幼稚な人形遣ひはゐないとは思ふが。……



人形淨るりの舞臺面　人形のゐる處は舟底　上の座敷は本手



「酒屋」のおそのを遣ふ吉田
文五郎　行燈を用いるのは先代紋十郎の型

このてすりに平行した舞臺面、卽ち芝居なら平舞臺と呼ぶ平面を、人形の方では「舟底（ふなぞこ）」といふ。低くて全體的に見ると舟の底のやうな感じがするからであらう。そしてその上、卽ち芝居なら二重（にじう）と呼ぶ上の方を「本手（ほんて）」といふ。本手は舟底の上にある故に、一つの家の場合なら、本手は座敷、舟底は土間、或は下の座敷に當る。舞臺構成は人形の舞臺はかく簡單で、先づてすりがあり、舟底、本手の二つを以て、すべての場面の上と下とに流用してゐる。

人はすべて一つの人形を三人で遣ふ「三人遣ひ」だ。が、二百五十年位前の初期は一つの人形を一人で遣ひ、その人形は小さい。兩手を人形の下の方、卽ち足の方からさし入れて舞臺の上へ宙に上げて動かした。「さし込み手遣ひ」といつて、手をさしこんで人形を操つてゐたわけである。近松の時代の人形は勿論これで未だ幼稚であつたが、享保年間から今のやうに大がかりで精巧な、三人遣ひが工夫せられたのである。そして人形遣ひはすべて黑いきれのきものと頭巾とをかぶつて、全身がまつ黑で、一切人形遣ひの人間の姿を出さぬのを本格とする。いはば人形の影法師として、舞臺上では「空（くう）」又は「無」の存在なるを示すためであらう。これを俗に黑衣（くろ）といつてまつ黑で三人共に人間の姿をかくし、一つの人形のみ明るく浮き上らせる

のが本當である。

但し、丸本物の中で多く「道行」といつて、一種の息ぬきをする明るい舞踊のやうな、男女の旅びを中心とする場面がある。これを景事といふが、かうした賑かな場面のみは「出遣ひ」といつて、主な人形遣ひの一人は顔を出し、黒衣でなく裃をつけて出る。或は「かけ合ひ」といつて、太夫が一人一役で大勢出て別々に語るものには、この「出遣ひ」をする。でもこれら以外、人形はすべて黒であるのが本當である。所が、近年はどの場もどの場も「出遣ひ」をするが、これは全く誤りであつて、人形淨るりの簡素で象徴的な舞臺に、寫實感、現實感を與へすぎて效果を妨げる事になる。ほつつり浮きぼりのやうに人形が浮ぶ、その後はまつ黒い影法師のやうなものが、それをいろいろと操つてゐるのが、ぼんやりと夢の如く見えてゐる。——これが人形の本態である。人形遣ひの顔が見える「出遣ひ」は、景事物以外は却つて迷惑である。

扨、人形淨るりの鑑賞は時代物（歴史的背景を持つ作）なら、それが全體の作中のヤマであるのは三段目の切、又は四段目の切（後半の意）ときまつてゐる。そしてかうした重要な場面

は太夫は必ずその一座の總帥である所の頭の主な人、文樂でいふと座頭の檜下が語る。卽ち文樂なら豐竹古靱太夫が語る。併し、さうした語り物では先づ初め二、三分間の、まくら（一つの場面の敍事、敍景的說明）が最も大切である。つまり、人形淨るりに限つては主な出し物の、幕あきの最初が一等大切で、これを聞き落しては問題にならない。だから人形淨るりでは、かうした檜下の語り物は、必ず幕があく前から着席して、心靜かに試驗場へでも臨む氣持で鑑賞するのが正しい。主な語り物で最初のまくらを聞き落すのは無謀も亦甚しい。そのやうにこのまくらは語る方もむつかしい。そしてこのまくらをうまく語るか否かによつて、忽ちその太夫の力量が分る。從つて、鑑賞する時このまくらをぜひ傾聽し、先づこの一段の雰圍氣にひたる事が先決問題である。重ねていふが人形淨るりではいゝ語り物の限り、先づまくらを重要視してほしい。

これは人形の方であるが、人形にはその仕事のクライマックスには必ず「足拍子」がはいる。これは足を遣ふ人形遣ひが、淨るりの演奏の重大なリズムにつれて、とん〳〵と足音をたてる。それは足を遣ふ人形遣ひが薄い草履をはいてゐて、リズムにつれて足音をたてゝ足拍子を

ふむわけだが、これこそ歌舞伎劇にはない人形獨得の妙味といへる。人形淨るりの面白い所は、必ず足拍子があるから、それはクライマックスの一つと思つて注意してほしい。

他に、俗に「さわり」といつて、女の役に限つて女の心理、情懐をリズムをつけ、節を以て唄ふ艶麗な一節が、人形淨るりには多く一つづゝは工夫せられてゐる。三勝半七の「酒屋」なら、そのさわりはおそのの「今頃は、半七さん」といふ一節に當る。これを一般では派手な演奏故に重要視するものゝ實はさわりはたいした事はない。これは太夫にとつて却つてやさしい所であつて、素人が喜ぶ程骨は折れない。通俗的で一般受けのするだけのものと思へばいゝ。だが、淨るりにとつてはかうしたさわりは、非常な人氣と一般化とをしてゐる功はある。

併し、凡そ淨るりの最後のもの、最大の關門は詞である。即ち會話である。詞はさわりの五倍、十倍むつかしく、淨るりではいろ〳〵の賑かで手のこんでゐる節より、一と言一と言の詞が最もむつかしい。自然、鑑賞する者も節は第二第三でよく、主として詞に注意を拂ひたい。これを要するに人形淨るりで大切なものは、初めのまくらと、詞とにつきる。人形の方の足拍子は分り易く面白いが、まくらと詞とは味到するのに誠に厄介ではある。併し、これを閑却し

ては人形浄るりの眞の鑑賞は不可能である。

かく人形浄るりの鑑賞は厄介ではある。でも、それは先づ大體の原則を知つて頂きたいために、煩雑を敢てして本格的の規則を說いたのみである。私が述べた原則は原則として尊重はして頂きたい。又、かうした古典は全部が分らなくてもいいのだ。凡そ古典は世界各國を通じ分り難いのが原則だ。從つて、その十分の一、二十分の一が分ればいいとしたい。同時に、初めは二十分の一しか分らなくても、二度見れば十分の一ぐらゐは分り出す。三度見れば又よく分つてくる。が、古典はその一部が分ればいつかは分らなかつた部分も分つて、長い間には自づと分つてくるものである。併し、それを別にしても各人が眞にこの藝術を愛好する豐かな「愛情」さへあれば、必ずしもこれは至難で分り難くはないのである。結局は人形浄るりへの「愛」を以て接すべきが、最初にして最後の鑑賞法であらう。（二一、一一）

その三

今日の演劇

この一篇は昭和二十年晩秋、京都第六軍進駐軍の演劇愛好家、演劇研究家諸氏のために、他に歌舞伎劇の解説（大體巻頭所載の原稿）と共に、現今の日本演劇の一般的考察をした原稿に、幾分の訂正を加へた一文である。この書へ入れるためにそれへ所々寫眞を加へてその足りぬ所を補ふやうにして見た。

以上簡單ながら日本の古典演劇、即ち、歌舞伎劇と人形淨るりとに就て述べて來た。併し、この二つ以外に今日の大劇場に於て上演せられる通俗劇に「新派」なる演劇があつて、これは理想としては現代劇を目ざすものには違ひない。が、それが吾人の現代の生活感情に即し、そこに重點をおき、そこから出發すればこれは日本で唯一無二の現代劇を演じる演劇として、演劇文化上第一位を占むべき質の芝居となり得たであらう。所が、この新派は名こそ「新」はあるが、結局は過去に於て歌舞伎劇の影響を受けすぎ、その延長とさへ見られる位の發展經過が

却つて不幸となつた。そして今日は二十年前の衰微は取り返し、割合に活潑な動きは見せてゐるが、遂に一般的通俗劇を上演するに止まつて、現代の日本の演劇文化を發揮する劇團たるには至つてゐないのを惜しむ。

但し、新派は明治二十一年十二月、大阪で角藤定憲なる政黨出身の壯士が、政治運動の情熱を以て素人で芝居を興行したのがその始まりである。これが自由民權論の旺んな當時に珍しがられ、藝術性は皆無ながら意氣を喜んで「壯士芝居」と呼んで歡迎せられた。更に、川上音二郎が出て東京に進出し、後に彼はその妻の日本最初の女優とも見るべき川上貞奴と共に、明治三十二年歐米を漫遊して幾分の勉強を積んで來た。そして歸朝と同時にシェーキスピア物を飜譯劇として上演し、自らこれを「壯士芝居」でなく「正劇」と呼んで目新しい興行をした。又明治三十九年四月には大阪座でメーテルリンクの「モンナ・ワンナ」を上演し、兎に角志は高度にあるかに見えた。私は中學生時分にこの當時としては珍しい「洋行歸り」の劃期的な興行を目を見はつて見物した。興行時間も夜間のみで短くし、何分藝術的にも難解なこの芝居故か川上は芝居のあく前に、挨拶を兼ねて演說をなし「モンナ・ワンナ」の荒筋や作意を話したり

した。しかも、少年の私にはこれが目新しく、假りにも海外の名作なる藝術的脚本の輸入上演のためでか、この觀劇の記憶は生々として未だに腦裏に殘つてゐるが、貞奴は流石に美貌でこの女主人公を幻滅でなく演じた。だが、川上に至つては演技が粗野で依然「壯士芝居」の域を脫しなかつた。そして役者よりも演說の方がぐつとうまく、彼は一種の企業家か、プラン・メーカーのみの人だつたと思ふ。

但し、この明治四十年前後に大阪では「壯士芝居」から「新演劇」と改稱せられ、川上一派以外高田、喜多村などの非凡な役者が出、東京では藤澤、伊井、河合などが出た。更に「新派」と稱せられる時代から相當な名手が出て、明治末期には歌舞伎劇に匹敵する人氣さへ湧いた。が、それが安易を生み、現代劇として向上する機會を逸して、大正年間には悲境のどん底に陷つた。でも、昭和に入ると新派中の元老喜多村綠郎は、女形として狹いが深い完成的演技を見せる。一方中老組の井上正夫は壯年期の藝術的氣概を消失せずに、藝術的な脚本や、進步的な新戲曲の主役で異色ある演技を見せた。更に、喜多村の祕藏弟子の花柳章太郎が美貌の女形として若々しく世に出た。又、水谷八重子が女優として新派の畑に出てよく女性の柔軟性を見せ

て趣きを添へた。

かうして今日では新派は七十以上の女形で、寧ろ嘘か奇蹟かのやうに若い喜多村を總帥に功勞者として戴いてゐる。そしてその門から出た秀才の花柳章太郎を中心とする新生新派（大矢、柳、伊志井などの四人が首腦）があつたが近頃一應解散しエミール・ヤンニングス流の性格俳優として名人といへる井上正夫は「井上演劇道場」なる劇團兼役者の私塾のやうな一座をひきゐたが、解散して村山知義氏の新協劇團へ一時加入しつた。井上は老いてはゐるが、喜多村よりはまだ十年若いのだ。殊に、その悲劇と喜劇との兩極端の主役が出來る素質は貴重なのだ。これから新時代に卽してといふ程でないにせよ、せめて特色のある素朴で線の太い農民藝術のやうな、平和日本へ貢獻する雨讀晴耕的な芝居でも生み出すべきではあるまいか。私は井上の如きはいゝ意味の田舍者たり得る唯一の新派俳優と思ふ。「田園藝術演劇」といふやうな、日本皆農精神に役立つ新舞臺こそ、彼の最後の返り咲きではあるまいか。一面、味噌汁をミルクとし、麥飯を卵入りのまつ白なパンとして賞味する健全日本農民のやうな役を、非凡な彼の演技力によつて、一脈の牧歌情調と共に、十分に驅使させて見たいのを夢想する。

他に、近年のみの話だが比較的現代劇を多く上演する劇團に新國劇がある。これは大正中期に早稻田大學學生出身の澤田正二郎が作つた劇團で、初めは單に英雄至上主義の歷史的な時代劇又は劍劇と稱して歌舞伎劇の延長の立廻り本位の芝居を主として上演した。が、昭和四年三月澤田は急死した。それから一時悲境に沈んだが昭和中期に、その劇團の新進で未完成だつた島田正吾と辰巳柳太郎とを拔擢し、一方に北條秀司、關口次郎氏などの若い新進劇作家の現代劇の佳作を上演する策によつて復活して今日に及んでゐる。

もう一つ、前進座なる劇團があるが、これは本來歌舞伎俳優だつた役者の集りで、現代劇やその他の新作も上演するが、歌舞伎劇をも併せ上演してゐる。成立は昭和六年、歌舞伎役者としては若い二流の人々だが、統帥者の河原崎長十郎は本年で四十五歳の若さながら、兎に角政治的手腕並に人望に富み、貧乏な苦しい時代も、全劇團員が日本最初のアパート的共同生活をして成功した。その共同生活の「前進座演劇映畫研究所」は、數年前に火災で燒失したが、これからの時代にも生き延びる可能性はある。この劇團の副委員長といふやうな中村翫右衞門、女形として純歌舞伎系の河原崎國太郎、それによく似た嵐芳三郎などいづれも若いのが取

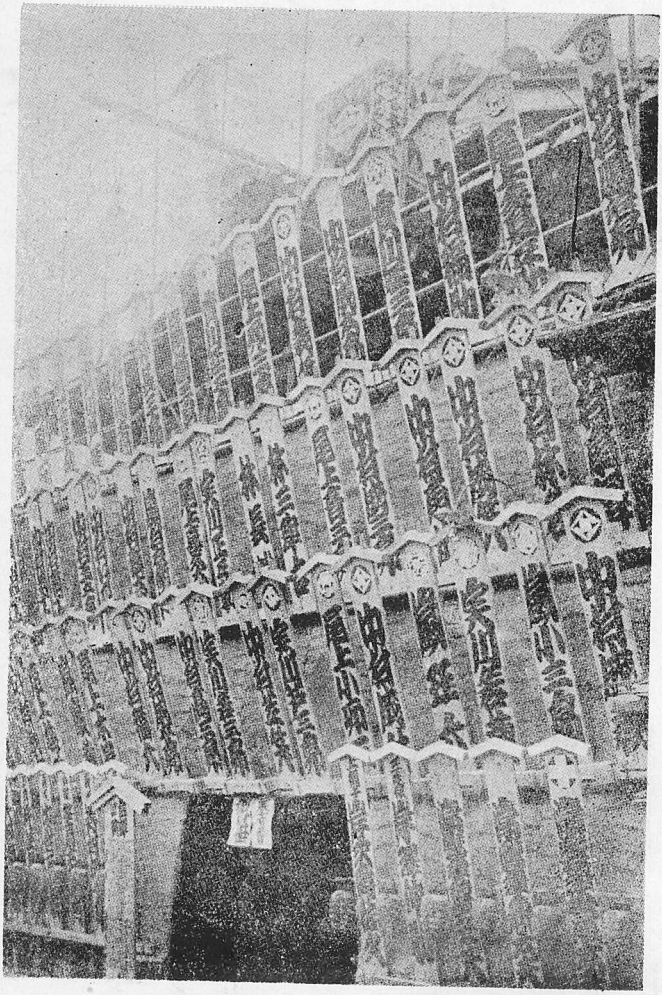
柄であらう。

以上三つの劇團の新派の新生新派、新國劇、前進座を今日の一般的な劇團と推す。他に極く通俗的な喜劇だが、曾我廼舍五郎一座、古川綠波一座の喜劇團がある。これ以外廿年初め迄は東京の築地に「築地小劇場」が、日本で唯一つの新しい演劇を上演する新劇場であつた。これは震災後の大正十三年に日本の新劇の創始者であり、一方歌舞伎劇の理解も亦甚大だつた故小山內薰氏と、土方與志氏との創立になる小劇場として有名である。こゝは三百人を入れるのみの小劇場たが、海外の名作の翻譯劇を多く上演した。又は昭和初年の左翼運動勃興の時は左翼劇を次々と上演した。その間にあつて日本の新劇俳優としてすぐれた友田恭助（支那事變で戰死）などを生んだが、これは昨年早春に戰災で燒失した。そして明治四十二年に既述の小山內氏が、日本での眞の新しい芝居、俗にいふ新劇を世に出して以來約三十五年間の、日本の新劇運動を試みる專門の舞臺は今日では中絶した形になつてゐる。

序に、同じく戰災で日本は全國で多くの大劇場を燒失した。東京では立派な歌舞伎劇專門の劇場だつた歌舞伎座、新橋演舞場、明治座とが燒けた。そして今では築地にある東京劇場が約

二千人を入れる大劇場として殘つた東京で唯一の演劇專門の舞臺である。外に帝國劇場、有樂座、新宿第一劇場が千人乃至千二三百人を入れる劇場として殘つてゐる。

大阪は道頓堀にあつた五つの劇場（中一つは映畫專門）や文樂座が燒けて、大劇場の千日前の歌舞伎座だけが殘つた。京都は戰災をまぬがれただけに無事であつて四條にある南座は廣すぎず、狹すぎぬ所の演劇專門の劇場として、今では日本第一であるか知れない。中にも歌舞伎劇上演には殊にふさはしい。そして南座に限つて年末十二月を「顏見世」と稱して、歌舞伎劇のみの大一座の豪華版興行をし、それは長い間毎年きまつて續けられ、今では京都の年中行事の一つとして名物になつてゐる。この顏見世は本來江戸時代の歌舞全伎盛期に、陰曆十一月（太陽曆では十二月に當る）に、江戸の著名な三大劇場でそれ〴〵役者を一年間の契約で雇入れ、その年に結成した一座の役者の新しい顏を揃へて見せる代表的興行を呼んだ名稱である。つまり、毎年十一月に役者を交換して新に一年間雇入れその新しい一座の役者なり芝居なりの紹介の封切り興行を顏見世と呼んだわけである。これは東京や大阪にも明治初期迄はやゝ形を變へて殘つてゐたが、それはいつか時代の變遷と共になくなつてしまつた。でも京都だけは年



明治四十四年の京都南座顔見世興行の表かざり



坂東三津五郎の「五變化」舞踊の項参照

一回のみの豪華さで毎年相變らずの顔見世といふ制度が、保守的な京都人の好みに合ひ、「一年に一度」といふ氣持で歡迎して今日迄存續してゐるわけである。所謂ふとん着て寢た姿の東山のふもとに初冬の南座の顔見世興行の庵（役者の名を書いた板のポスターのやうなもの寫眞參照）や、同じく人氣役者の名を書いた旗がちら〳〵見えるのは、確に京都の古典的の風物詩の一つであらう。

聊か私事に亙るが私は早く兩親に別れ、母親の愛は殆んど知らずに育つた。併し私の生れた小さな町に、私は母に死別した時の六歳に偶然劇場が建つた。私の生家はその劇場の株主だつた關係上、私は毎日その小屋に自由に出入りが出來た。そのためでか子供の私には芝居は恰も母親の乳房であり、小守唄のやうであつた。卽ち、歌舞伎劇は繪のやうに美しく綺麗で明るい上に、賑かで快い音樂の伴奏がある所の、樂しいお伽噺の世界に似てゐるだけに、年少の私に芝居は母であり姉であり時には神でさへあつた。又、中學は京都の同志社だつたが早くから寄宿舍へ入れられた。が、さうした母のない環境と、中學時代も亦家庭的でない殺風景な寄宿舍生活の連續の中で、芝居のみが私には唯一の「うるほひ」であつた。再びいふが歌舞伎劇や人

形淨るりは、形式こそ武張つてゐて殺伐だが、内容は「人間の慈悲」と「人の情」を說く所の、溫かく樂しく賑かなメロ・ドラマだからだ。自然芝居は私には讃美歌にいふ所の「寂しき日のわが友」であつた。……

更に、親がなく早くから他人の中のみに成長した私が、孤獨感のために不良兒ともならずに今日があり得たのは實に芝居のおかげであつた。この寫眞は明治四十三年十二月の京都南座の顔見世の風景だ。これは私の十九歲の時に當るが、私のこの頃は知識慾の旺盛の絶頂であり、芝居熱が最高潮に達した時代だつた。さうした感じ易い時代のせゐか、芝居の始まる前日など、南座の前景氣を見に行つたりして、かうした顔見世興行の表飾りを見ると、それだけで胸がときめき頰が熱した。……重ねていふやうだが芝居は孤獨な少年の私には「寂しき日のわが友」だつた。いや、それ以上「愛人」であり「戀愛」でさへあつた。事實、愚劇は論外だがよき芝居の限り、さうして芝居が精神的によく宗教並みに作用してくれたればこそ、私は少年時代は一つの過失もなかつた。同志社の中學生としてもをこがましいが秀才の方だつたし、品行も正しかつた。殊に、ダンニングといふアメリカの宣教師の會話の先生に可愛がられたりし

た。私は自分の少年時代、中學時代に少しのざんげがなく、過ちがなかつたのは、一にやさしく溫かい母性愛的な歌舞伎劇や人形淨るりがあつたおかげだと今以て感謝してゐる。

實際、日本のかうした古典演劇は母親のやうに溫かい。外見はしかつめらしく刀劍や武器が目立つが、中味は人間のなさけ、愛、義務、責任感を說く。それは外國の人道主義に似た人間と社會とに於ける正義を第一とし、その反對の邪惡、非人道を罵る。しかも、それらの道德觀、道義を子守唄のやうに柔かに分り易く親しみを以て描いた點が、過去の古典劇の作者の非凡を示すものである。

中にも日本のシエーキスピアといへる所の、二百數十年前の人形淨るりの作者近松門左衞門は、既述の如く優に天才であり、人間の本性を「善」と見た劇詩人といふべきである。彼は決して惡人は書かない。よし惡人を書いても結局は善人として甦るのがその哲學になつてゐる。その上道義を尊び、戀愛を神聖視し、日本女性の辛抱強い美點を強調した。そして近松の描いた世界は一貫してロマンテイツクで、人間の美しい感情の流露を狙つてゐる。これも一私事であるが、大東亞戰爭になる前年、卽ち昭和十五年であつた。東京のアメリカ大使館の書記官の

或る若いアメリカ人は、この近松の熱心な研究家であつた。そして或る人を通じて東京にゐる間に私にその近松を研究したいから毎週一、二回午後私の宅へでも通つて習いたいから指導してくれとの依頼があつた。私は名譽に思つて、私のやうなものでもよろしければと思つてすぐにも承諾したかつたが、當時私は著書その他で非常に忙しかつた。それで忙しい仕事が一段落つき次第お引受けしたいとお返事をしたが、その中大東亞戰爭となつて、勿論その書記官の方も歸國せられてしまつてそれつきりになつた。

又、その頃東京の或る本屋から、人形淨るりの文樂の寫眞入りの豪華版を、藝術寫眞の技師土門拳（どもんけん）氏と共同で出版する準備をしてゐた。所が、京都の第三高等學校の教授のアメリカ人の某氏が、非常な人形淨るりの文樂のファンだつた。そして私のその仕事に厚意的援助を約束してくだすつた。無論、その本はアメリカでも賣れるやう紹介の勞を厭はぬとの話であつた。私及びそれを出版する本屋は大いに喜んで準備してゐたが、間もなく大東亞戰爭となつて、その篤學の文樂ファンの教授も歸國せられてそれつきりになつてしまつた。その本屋も戰災で燒けて私の仕事も挫折してゐる。

このやうに私のやうな者でさへ、二人の外人の熱心な近松と文樂のファンを知つてゐる。勿論、この戰爭でかうしたアメリカの知己を失つたわけだが、もしこの著書が緣となつてその方々の消息を伺ふ事が出來れば望外の幸である。そして海外にかうした有難い立派なインテリの理解者を持つ日本の古典演劇の上に、將來も亦幸あれと祈ると共に、ひたすらに同情ある解釋と考察とを希つておく。

× ×

序ながら、以上の中の歌舞伎劇方面の役者では今では尾上菊五郎を以て第一人者とする。彼は本年六十三歲、歌舞伎界の名門尾上家の六代目で、先祖代々が名優だつたし、父の五代目菊五郎も亦明治期の名優九代目市川團十郎と並び稱せられた名優だつたが、この六代目も父に劣らぬ名優にならうとしてゐる。一寸書いたやうに舞踊に秀いでてゐるが、寫實的な世話物では今の劇壇で第一だ。しかも新しい創作戲曲を演じる才能もある。私はこの人に就ては度々專門的に書いて來たので、ここではその一端のみにふれるに止めておく。

次に中村吉右衞門、本年六十二歲。右の菊五郎と對峙して世に出た役者で菊五郎と反對に丸

本物が巧みだ。そのロマンテックな時代物は、現今では劇壇唯一の純歌舞伎として貴い。殊に、この人はせりふがうまく、この人の歌舞伎のエロキューションは今では全く類がない。同時に、一方菊五郎と共演の世話物にも至藝があつて、菊五郎と吉右衛門とは日本の歌舞伎劇最後の人であらう。蓋し、この二人の後に續くだけの才幹ある若い歌舞伎俳優は未だ生れて來ないからである。

松本幸四郎は七十八歳だが未だ頑健だ。立派な容貌は錦繪のやうに見える。既記の九代目市川團十郎の弟子。「勸進帳の辨慶」や、近松の作の「毛剃」を得意とし舞踊も巧みだが、若い時からせりふを覺える記憶力が惡く、せりふに妙な癖があつて惜しいが名優といふには缺陷が目立つ。

市川猿之助は本年六十歳。幸四郎と逆にせりふの記憶力では劇壇第一だ。そのため彼は幾多の新しい脚本を上演し、小山内氏の新劇運動に於てもよく働きぬいた。同時に精力絶倫の熱血兒だ。從つて、その本領は純歌舞伎より、歌舞伎的な新作脚本にあつて、舞踊も巧みだがそれも新作舞踊に秀いでてゐる。その新舞踊の「すみだ川」、「惡太郎」、「黑塚」は代表的創作品と

すらいへる。又、大がかりな新舞踊で「祭」は佳作だつた。

歌舞伎には屢〻述べた女形が最も必要だ。女形でなければ歌舞伎の女性は表現し切れない。それは不合理のやうだが、現代的な理論のみで成立せぬ歌舞伎には、その不合理で不自然な筈の男でゐて女に扮する女形でなくては歌舞伎の女性にはなれない。その意味で女形は實に大切だが、幸に若い女形の秀才に尾上菊之助がある。三十三歳。菊五郎の息子で若く美しい女形で前途有望だ。これと並んで中村芝翫がある。三十歳。容貌はやや劣るが古典的舞踊で女形らしい長所を見せるのが一興だ。この若い二人のいい女形は歌舞伎界のために大切に育てたいと思ふ。そしてこの二人は殆ど女形専門で、立役（男になる役）をしない點が、歌舞伎の女形の傳統上では正しいやり方である。外にその先輩に中村時藏があつて五十四歳。相當な才能者で顔もよく藝もうまいし、中村吉右衛門の弟でありながら、何故か今一と息重用せられないのは運の悪い人といふべきだ。次に、もう一人の古い女形といへる澤村宗十郎がある。この外に女形以外の若手俳優では、尾上松緑市川海老藏などが比較的有望といへる。

以上は東京だが、大阪では中村梅玉が、今では女形の第一人者として光つてゐる。七十二歳

でゐてさう衰へぬのはえらい。近松の世話物の女性、卽ち「心中天網島（しんじうてあみのあみじま）」のおさんなどは劇壇の至寶である。

實川延若は七十一になるが近年病氣がちのためでか振はない。上方歌舞伎の情痴物や、近松の世話物に特色があるが、一方グロテスクな時代物に割に見るべきものがある。だが、上方は元老のこの二人が兎に角リードしてゐるのみで、寂寥を極めてゐるのは殘念だ。この外に中老の阪東壽三郎も健康を害してゐるらしく休みがちである。僅に若手級の片岡我當、中村翫雀改め二代目鴈治郎、坂東簑助あたりが、これからの上方歌舞伎のために働ける役者かと思ふ。

×　×

飜つて日本の新劇は、既に述べた如く築地小劇場を失つたが、新劇は二十年暮から實に目覺しく復活した。それは新劇大合同でチエホフの「櫻の園」を有樂座で上演して以來、土方與志氏の復活によつて「東京藝術協會」が生れて、イブセンの「人形の家」を上演した。又、村山氏の新事業として既記の井上と「新協劇團」を再組織して自作「幸福の家」で出發した。その外俳優座は「檢査官」、文學座は和田氏の「河」で各自發足した。又、脚本檢閲や統制的な干

渉が、マツカアサー司令部によつて、綺麗に取り去られた事實は演劇文化向上の第一歩と喝采したい。そして新しい國狀に添ふ新劇並に現代劇の新脚本は、劇作家を總動員して製作せられつつあるニュースがある。今迄日本の現代劇は約三十年前に、武者小路實篤氏、谷崎潤一郎氏によつて生れかけ、菊地寛氏、山本有三氏によつて一時活況を呈した。その後種々變化はあつたが、戰爭となつてから却つて時局に影響せられて硬直したまま今日を迎へてしまつた。更に、歌舞伎方面の新作脚本即ち新歌舞伎は、坪内逍遙、山崎紫紅、岡本綺堂、眞山青果氏等の新作によつて相當廣い範圍に亙つて舞臺へ送り出されて來た。だが、將來この新歌舞伎はどう發展するか、今は聊か疑問の狀態に立ち至つた。でも、これら新歌舞伎の脚本は元來藝術的たるには妥協がありすぎたのだ。新日本の再出發にこれが假りに後退したとて日本の演劇に、本質的、藝術的、文化的な痛手はない。くどくもいふが新歌舞伎の脚本は、多分に生硬で不純、纔的存在だつたからだ。

私はその妥協作品は劇壇の新發足と共に、勇ましく打ち切つていいとさへ思つてゐる。そして自由主義的見地から、新事態に即した新劇や現代劇の佳作が、これからの若い劇作家によつ

て新に生れるのを渇望する。又、この稿を書く私は戰災者並みに東京を離れて京都の郊外にゐて、歌舞伎に就ていろいろの噂は聞くが、私はマ司令部の演劇良識を信頼してゐる。それ故に、この上共に歌舞伎には内容の是非より、繪畫的彫刻的なその様式美と、役者の技藝の巧拙をよく味はつて頂きたいと思ふ。同時に歌舞伎劇の内容は結局童話のやうに他愛ないのであるが、それを役者の技術で立派に藝術化せられる面白味をもよく味はつて頂きたいと思ふ。

かうした見解が行き亙れば歌舞伎劇も十分存續可能たり得るのだ。まして現代劇に至つては、一般民衆が平和を尊重し、民主主義を一般に教育するためにも大きに奬勵せられようとしてゐる。即ち、よき歌舞伎劇や人形淨るりの古典、並に新劇や現代劇共に今は新しいお産の前の陣痛時代にゐると見ていい。併し、再建新日本の生む演劇は古典に於ては、それが五月人形の金太郎の如く無邪氣で明るく逞しくありたいと思ふ。又、新に生まれる新劇や現代劇は、コロンブスの如く雄大な壯圖を持つものでありたいと思ふ。

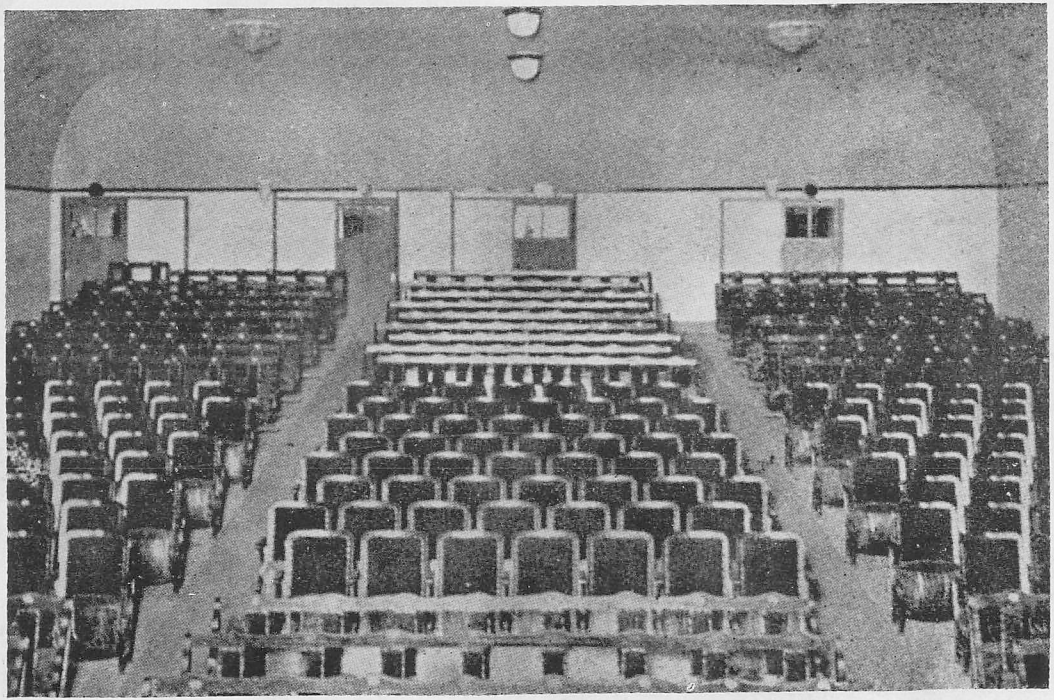
但し、或る種の歌舞伎劇に難關があらうと、それは百代平和が來た喜びの前には僅少の犧牲と見ていいのだ。多くの劇場が燒けた損害も厭ふべき戰爭のためなのだ。が、その戰爭はなく

なつたのではないか。その平和國新日本のために、歌舞伎劇の或るものが制限せられたとて悲觀は禁物だ。何故といつて歌舞伎劇は過去に於てさへ、時代の變化と共に度々變遷し流動して來たのだ。それよりも固定してゐる人形淨るりさへ、「能」に比べると移り變りはあつたのだ。まして歌舞伎の名優市村羽左衛門が死んで、明朗な歌舞伎の一部分はそのためだけさへ影をかくさうとしてゐる。文樂は燒けて人形の名作を失ひ、それだけでさへ文樂の人形淨るりは價値を弱めようとしてゐる。從つて、情勢の變化で古典演劇が縮少せられても男らしく諦めて、殘つた範圍内で最上の技藝を見せるべきである。今は過去に執着すべきでない。何事も率直、素直に平和を喜んで、出來る範圍内で全力をつくし、傾きかけた古典演劇の優秀品を送り出すべきであらう。そして新と舊とを問はず低劣俗惡な演劇を警戒すべきが、新日本の演劇文化に最初で最後の道であらうと思ふ。そして永く平和と戰爭無用とが續く限り、大局に於て日本の演劇も亦必ず前途の光明を信じて差支ない筈である。しかも、一時自粛物の多かつた古典も、優秀な作品は、追々に上演可能になり得る機運が見えかけてゐる。そしてこれは歌舞伎と文樂とのためには、感謝感泣すべき福音として心から喜ぶべき新情勢であらうと思ふ。私は卷

頭に歌舞伎滅亡論を書いたが、それは歌舞伎に愛着がある故の取越苦労となるのを寧ろ希望してゐる。要はこの恵まれた新情勢に若手歌舞伎役者の奮起を祈る。併せて年齢と經驗とに於て兎に角我々はそれらの若い諸君よりは一日の長はあるのだ。我々をうるさいと敬遠する事なく時には我々の苦言や提案を受け入れてくれる場合をも希望する。或は共に握手提携を望む。率直にこれを私一個人としても熱望してこの稿を終る。（三二、一二）



戰災の前の歌舞伎座



戰災前の築地小劇場の内部

その四

これからの古典演劇（歌舞伎と文樂）

一「助六由縁江戸櫻」

眞夏の七月の陽氣ちがひだが、前進座が歌舞伎座で歌舞伎十八番の「助六由縁江戸櫻」を上演するのはいいプランと思ふ。何故といふ迄もなく、「助六」は凡そ明るい芝居の第一位のものだからである。

舞臺一杯を吉原の背景にし、櫻の滿花、衣裳の極彩色、人物の赤中心の燃えるやうな色合と、これだけ明るい場面はどの芝居にもないからだ。しかも、この遊里の大門を一と足でもはひつたが最後、位、金、身分は全く通用しない。唯一圖に「色男」がすべてをリードする別世界になるのだ。勿論、その色男は民衆を代表したやうな花川戸助六君なのだから、お互にこれは我々民衆の「勝利の芝居」になる。明るい芝居が更に明るく感じられるわけである。同時

に、江戸つ児助六の啖句も亦この頃の暗さを吹き飛ばしさうだ。「大門をぬつとくぐる時、俺が名を掌(てのひら)へ三べん書いてなめろ、一生女郎にふられるといふことがねえ」などは兎に角景氣のいいせりふで、しかも、相手の揚巻が、助六と意休とは雪とすみ程ちがふといつて、軍閥か官憲かを諷したやうな意休を嫌ふのだから話は面白くなる。

從つて、震災前迄の東京で、この「助六」が上演せられると、確に町は明るくなつた。私どものやつてゐる「幕間」誌上で、瓢右衞門君が大正四年四月の歌舞伎座の「助六」(これが近年での代表的演出即ち故羽左衞門の第二回目の熟した上演で、「水入り」迄出し、初めに故慶ちやんの福助が「ういらう賣り」の賣り立てから見せた記錄的な演出)の感銘の深かつた點に一寸ふれてゐるが、全くその通りにあの木挽町邊は明るい「藝の町」になつた感じだつた。だが震災後から「助六」はカツトばかりされて、本來の豪快と明るさを失つたが、その前の木挽町あたりのあの明るさを、將來の平和日本にぜひもう一度再現させたいと思ふ。

「助六」では音樂が巧に使はれてゐるが、これは花道の件にしても河東節が効果的だ。菊五郎は右の大正四年四月市村座は初役だつたが、これは尾上家にある臺本の「助六曲輪菊(くるわのもようぎく)」の方で

「水入り」はなく、おまけに清本を使ふがどつとしない。歌詞が聞え難くて居眠りが出さうなあの河東節こそ、正に春の「鐘は上野か淺草か」を暗示してゐる音樂で、はつきりと耳に強く響く清元では、いくら名人の延壽太夫を以てしても、鐘の音の餘韻嫋々たるに似た效果は出ない。前進座は兎に角河東節を使ふ本格の歌舞伎十八番の方で、「水入り」迄つけてやつて來たのは藝は第二流としても、正當な演出でこの一派の人々らしくて結構だ。尤も、「水入り」は今度は形のみ見せた。（同時に助六實は曾我五郎の敵討の件がカットの筈）

それに私は東京でこの一座の「助六」を二回見てゐるが、當時劇評でいつた如く、端役が不十分ではあるが、長十郎の助六、國太郎の揚卷、衛右衞門の意休の三人は存外惡くなく、この三人での「勸進帳」より一歩上だ。つまり、「勸進帳」より三人共にその役々が柄にはまつてゐて無理がない。それと「助六」が出ると以前から上演する版權料を堀越家へ納めるためか、吉原のお茶屋へそれぞれ挨拶をする費用のためか、場代がぐつと高くなるのだつた。所が、前進座の場合は事變前の上演では、稅金がかからなかつたせゐか、一等を二圓八十錢程度で見せたのが社會的に意義があると思つた。安くてこの代表的な古劇を見せるのは、一面一つの社會奉

仕といへるからである。

扨、「助六」では周知の如く花道の振り、といふよりあの「語り」が見ものだ。踊つて踊らぬのが祕訣だが、あの扮裝にしてもこれを完成した寶暦の名優二代目市川團十郎は、一方ならぬ苦心をして來た。そのいひ傳へによると、正德三年の初役には着附が黑紬、柑子色木綿の鉢卷それに長い刀をさして出た。が、再演の六年にはそれでは一體に風情が乏しいのでか、着附を黑小袖、黑い絹の鉢卷、それに小刀をさして出た。この方がぐつと柔かく色氣があるからだ。更に、寬延二年の三度目の演出では着附を黑羽二重で紅裏にし、鉢卷を紫ちりめんにし、一つ印籠のこしらへ、卽ち今日傳はつてゐるやうに改めた。これでこそ「色男の總本山」にふさはしくて、この扮裝が二百年殘つて來たのは當然であらう。全くあの扮裝はこの苦心があるからいいわけだ。が、江戸時代を憧憬してゐた明治期の「俠客春雨傘」の芝居では、その「仲の町」で曉雨がこの助六そつくりで出るのによつても、あれが江戸つ兒の理想の姿、理想の男と見ていい。

それから花道の「語り」の中、「この鉢卷のごふしんか」の件はいつ見てもいい感じで、「こ

の鉢巻はすぎし頃」で右手をぢつくりと上げ、右の人差指で鉢巻を示す間のボーズは更にいい感じだ。かういふ所は間のいい役者程巧みのわけで、花道と限れば菊五郎のものだ。「富士と筑波」の傘を上にかざした形も菊は傘の柄の先きの方を持つてきまるのが、羽左衛門より大きく鮮かに見える。

併し、本舞臺へ來て、名のりとなると腹の強い羽左衛門に限る。意休へつめよる「ぬけぬけぬかねえか」は、團十郎が華麗そのものだつたといはれてゐるが、羽左衛門も亦よく學んでゐて、この邊から「紙衣」の件、更に「水入り」となると實に羽左衛門の粋を發揮し、あの江戸つ兒の意氣と情熱とが無類だ。幸四郎は初役の大正六年四月、昭和八年四月共「ぬけぬけ」の後で「下り」（褌に當るわけ）ばかり氣にして、あのひぢりめんの前を引つぱるのが度々だつたのは不行儀だつた。

と、かく細部に亘ると紙がこの倍あつても足りない。又、揚巻や意休にもいろいろ解說をすると更に大變だからそれらは省く。だが芝居としては後の「水入り」が一變した夜の景のシインで面白く、故中車はここが絶品だが芝居としても甚だ面白くなる。併し、それ以外では、

私は助六とくわんぺら門兵衛のやりとりの件を賞ふ。門兵衛といふ男は一體茶氣があつてよく、助六へいふ「手前がワシなら俺あ熊たかだ」のしやれなど愉快だ。又助六が「くくめて進ぜよう」といつてそばを頭から打つかけるのも、江戸つ兒らしいユーモアで、あの一節は樂しめる。そして私など學生時代「助六」をノートするため、三度も四度も歌舞伎座通ひをして來た者は、あの邊でいつもそばかうどんが食ひたくなつて、歸りにそば屋へよつて、その時に限つてそれと同じ「もり」を食つたものだつた。——といへば私などやはり門兵衛の人間の方だらうが。

このくわんぺら門兵衛は、故松助が實に傑作だつた。私はあの松助をさうさう名人と思はないが、この門兵衛と「因果物師」の小兵衛とのみは實に敬服してゐる。尤も、松助の門兵衛は右の羽の初役の助六の時さへ、第一に好評を博し、志賀直哉がこの門兵衛を激賞してゐられたのを聞いてゐる位で、天下の名品ではあるが、洵に絶品で帝劇の幸四郎初役の振はない「助六」の時など、松助があつさりとさらつていつた。しかも、この役に限つて、あの人のせりふの癖の「うーうー」といふ上つ調子の難がなく、下腹から堂々と出るドスの名調子だつたのは

人がちがふやうだつた。大正四年の羽の助六の時は、勘五郎から仲藏になつた古强者の門兵衞で、これも風情があつて結構だつたが、聲が弱くどぎつい所が不足だつた。前進座はこの皮肉な役に對して多くを望めない。かういふ役こそ今では本當にやれる人はない。菊五郎は器用にやつてのけるが、ユーモアと下卑ない下品さがない。

脚本として通人や國侍の出る「股あくぐれ」の件はだれて缺點の方だ。これと「鼻の穴へ屋形船け込むぞ」の件はくどくてうんざりする。併し、今日殘る臺本は初代櫻田治助が改訂したものだが、大體に結構な作といふべきで、あの多くのしやれのみでも江戸文學の一面の明るさを出す。何にしても私はこの古劇の明るさを尊敬し、「不景氣吹飛芝居」と名づけたいと思ふ。

尙、この名品の門兵衞について、朝顏仙平としては故市川新十郎が傑作だつた。これは大正四年四月市村座の菊五郎の初役の時代故中村翫助の門兵衞が意外に不良に反して、新十郎の仙平のみ光りに光り、あの時の「助六」中で最上の傑作となつた。その時故勘彌の白酒賣りがよく、菊次郎の揚幕も亦惡くなかつたが、それにしても菊五郎の助六共に、いづれも若手の「修

行中」の演技にすぎなかつた。併し、その中で新十郎の仙平は全くの完成品で、あの顔のくまどりもよく似合つて、「芋洗ひ」の土佐坊の傑作と並ぶ彼一生の傑作だつた。殊に、あの特殊なせりふ廻しがうまく、「よくも駄もりをぶつかけたな」のせりふの「たな」をつめていふせりふのいひ方は獨得だつた。私など愚かにもさういふせりふ廻しを口でまねて覺えただけに、今でも新十郎のさうした音調は舌の上にあり、といふか耳の底に殘つてゐる。

何分この仙平は門兵衛と共にむづかしい役で、義太夫でいふと輕妙を要する「ちやり語り」のやうなものだ。吉右衛門が羽左衛門初役當時歌舞伎座で演じて、力及ばず黒星をとつてゐるのでも分るが、かうした端敵の名人新十郎に改めて敬意を表す。

序に、現在上演可能の古典物中、歌舞伎脚本では「助六」、丸本物では竹田小雲作の「新薄雪物語」、この二つは絢爛豪華、古典演劇の教科書である。この二つには和事、荒事、立役、二枚目、三枚目、實悪、敵役、端敵、道化、半道化、辛抱立役、並にあらゆる女形の役々が含まれてゐる。

それらの説明は煩雑故に省くが、「助六」の限り羽左衛門は紙衣になつての辛抱立役の間が

上々であつた。菊の助六はこの件がないが、本物の助六はこの間に、意休に恥かしめを受けつつ、ぢつと辛抱してゐる點が、役者として至難だが、一つの仕どころ、見せどころであらう。この間の羽左衛門は色氣がある上に、寂しみも出、哀れさへ見える。後の「水入り」も羽左衛門は江戸つ兒のイキのよさで前半よりまさる。この二ケ所は菊五郎が昭和初期東劇で本物の、「助六」をやつたが、それはもう一と息で、結局羽左衛門の歌舞伎的素質に一歩を讓つた。但し菊五郎は必ずしも助六役者ではないから、多くを語る要はあるまいと思ふ。

又、助六の「名のり」も羽左衛門の腹の強い聲量は結構である。その中のせりふで「遠くは炭燒ばいたんの齒つかけ爺い」といふ所の、「遠くは」で大きな聲を出すのが、せりふ廻しとして如何かと思ふ外は爽かである。「髪は生じめはけ先きの間からそうれ、安房上總が浮繪のやうに見える」あたり、羽左衛門の調子はいい「間」を持つてゐて、これはレコードには入れてゐる筈だが、あの邊のエロキユーションは佳良といへる。

問題は喧嘩沙汰のくどさだ。あれは脚本としてもだれるが、私はあすこは一寸退屈だ。が、あの喧嘩のせりふの「鼻の穴へ館母けこむぞ、こりやまた何のこつたい」はカツトがあつて意

味をなさぬ。あれはあのせりふの上に「大どぶへさらひこみ」をつけ足さぬとわけが分らない。これは右の大正四年四月再演の時分、私が最初見た七、八日目はさういつてゐたが、二度目の中日頃（この興行は日延べして卅五日位打つたと思ふ）に見ると、この「大どぶへさらひこみ」が省かれてゐた。それが例となつてずつと今は「鼻の穴へ――」のみになつたが、ほんの僅かだからこれはカツトすべきではないと思ふ。

「股ぐぐり」では故瓶太郎の通人がよかつた。あの「恐れるの」のせりふ廻しも、新十郎の仙平の語尾の「たな」のいひ方と共に異様ないひ方であつたが、あれは學んでいい效果的なものである。近年では伊三郎（松助の名をついだ人）の通人が、生眞面目でありつつ、ユーモラスな當時流行のおもちや「ヨーヨー」の當込みをいつて、十分笑はせたのはえらかつた。

別に揚巻のみは歌右衛門に止めを刺す。これは柄からいへば梅幸のものだが、何しろせりふが多く、きつとした氣位が入るだけに、聲にはりがあり、淀君的氣位に富む歌右衛門に一日の長があつた。尤も、花道の間が揚巻の本當の仕どころであるが、歌右衛門はそれを知つてゐた。卽ち慶ちやんの福助が、東劇の菊五郎の助六の時、初役でこの揚巻をしたが、この役に限

り、歌右衛門は自宅で部屋をしめ切つて、一々立つてやかましく福助にこの件を嚴密に教へたさうであつた。一つの藝道佳話で、見物はこの花道をうかうかと見すごす。そして本舞臺になつて、揚巻の見せどころの半四郎以來なる「悪態の初音」でしかけをぬきかけてきまるあたりを注目するが、あの邊は寧ろ樂であるらしい。兎に角あのこしらへで醉態と色氣とを見せ、八文字をふむこの花道こそ、揚巻役者の本當の腕のふるひ所であらう。但し、梅幸ではあの人の長所で「因果な事でござんす」といつたりする所の、助六を戀しがり、惚れてゐる女心のみは實に巧に現はす。それは歌右衛門に缺けてゐて、梅幸では助六をかばふ女らしい心持が、いぢらしい位によく出てゐたのである。

樂といふと、この反對の苦のあるのは意休の役だ。これは初演再演の助六時分は三時間位に丁寧に演じた故に、意休は長い間ぢつと床机に腰をかけ、形をくずさずに助六に對抗してゐなければならない。その間は一時間以上であつて、中車はそれが、八百藏時代の壯年期の元氣旺盛に拘らず、連日のこの件では相當こたへたらしい。そして中日すぎにはいつも足にむくみが來たと近親の者にかこつたのを私は聞いてゐる。これは確にさうであつて、この頃の如く一時間

半か、精々二時間以内の「助六」とはちがふのだ。この意休の苦しみは察しるに餘りがある。

この外に、助六の棲先きを普通糸でとぢてあるが、あれは團十郎はさうではなかつた。糸でとぢなくても糸でとぢたやうにぴんとはね返つてゐたといふ説がある。これは右の羽左衛門再演の時二大劇通の間で論爭を起した。それは拙著「羽左衛門評話」の中に一寸書いたが、その二大劇通は今更でもあるまいと、名を出さずにゐたが、ここで發表すると團十郎に限つて、糸でとぢないといつたのは故鳥居清忠氏、反對に團十郎だつて人間で糸でとぢなくて、ああしてぴんと裾がはね返るわけがないといはれたのは故鬼岡太郎氏であつた。これはその後も先輩の劇通の間にとや角いはれたかと思ふが、何分古い話で新十郎のやうな證據人がゐない今は、いづれが本當か分らぬといふのが正しいと思ふ。併し、私が調べ考へた範圍では、これは岡氏の方が正しいと信じる。あの棲先きはいくら名優で着物を着るのが上手で祕訣があつたにせよ、あの長い一時間半以上の助六の舞臺で、着くづれがせずに、紙衣に着かへる迄、裾がはね返つてゐるなど正に人間業でないと思ふ。名優とはいへ、團十郎をさうさう神がかりに扱ふのは如何かと思ふ。そこは理智的な岡さんのお説を信用しておくべきが正當である。

序に、永井荷風氏は遠く明治末期に、歌舞伎芝居に限つては、聲色の一つも遣ふ位の人でないと批評する資格がないといはれた。これはそこ迄歌舞伎は專門的、と同時にそこ迄打ち込んでデイテイルを知らねば分るものではないとの說である。が、確に一つの見方であつて、歌舞伎劇はせりふや細部に通じなくては結局は議論倒れに終る。さういふ意味では私は時々いつて來たが專門的に進む人の限り、丸本物や歌舞伎の主な文句やせりふ位は一應知つておく要はある。馬鹿馬鹿しい努力ではあらうが、さうしておくと歌舞伎がよく分ると共に、藝を味到するのに甚だ有效だからだ。その理由から、歌舞伎としてこの「助六」の如き最もせりふが面白く、覺え易く、しかも、江戸文學の洒落を知るためにも必要かと思ふ。第一この「助六」はどの役もせりふが覺えいい。默阿彌とちがつた一つ古い時代の、一つの調子も變つてゐて面白い。さうした意味でこれを歌舞伎の專門的なテキストとして推薦したい。事實、私は今ゐる京都へ來るために、藏書一切をなくし、この「助六」の貴重な二つの臺本も失つてしまつた。併し、七月の前進座上演に就てこの芝居を說くのに、さうした臺本なしでゐてもさうさう事は缺かなかつた。學生時代、この「助六」は歌舞伎座、市村座、又歌舞伎座、市村座と度々通つて

るたため、幸に自然と主なせりふや科は覺えてしまつてゐたからであつた。愚かな私の慶應の學生時代が、本なしの今日役立つとは思はなかつた。……

閑話休題。「助六」では私には一つの思ひ出がある。それは既記羽左衛門の再演大正四年四月興行の時、それは四月末で、私が二度目に歌舞伎座の平土間の一偶で例の如く一人で見物に行つた日の話である。流石に大入りのその興行も月末故か珍しく八分のすいてゐる日で、それだから私のやうな學生の一人の見物も、平土間の割りにいい席が買へたのであつた。さうして自分のノートを片手に二度目の手控をしてゐると、「助六」の途中、羽左衛門の助六が本舞臺へかかつた頃に、一人の中年の人で鐵無地の羽織を着て、角帶をしめきちんとした身なりの引締つた顏だちの方が、ふらつと私のゐた席のやや後の方へ見えた。そして自分で備へつけの座布團を一枚手に持つて、すいてゐるその平土間の桝の中にぽんと下へおかれた。誰も案内の當時の出方はついて來ないし、さうしてすいてゐる席とはいへ、勝手に布團をしいて坐つても、誰一人咎めもしない。勿論私は突嗟にこれは座の關係者と直覺した。そこでノートの控へを一寸怠つてその人を見てゐると、腕組みをして前かがみにぢつと見てゐる。どこかで食事をした直

後らしく、つま揚子を口に咬へ、頬はほんのりと酒氣を帶びてゐるやうであつた。私は誰だらう。文士ではなし、座方ではなし、或は劇評家といふやうな人かと興味を以て時々ふり返つてゐた。

といふのもその頃既に匿名や變名でものを書き出してゐた私は、自づと當時の新聞劇評家なら桟敷の招待日にかち合つて、遠くの席から學生の私も伊原さんや、中内蝶二、松居松翁のやうな人の顔は知つてゐた。だが、この人のみは新聞劇評家では知らぬ人だ。でも、態度で何となくそれに近い仕事の人とは思つてゐた。

所が、この方は幾分のほろ酔ひ氣分か、四月末の温かいいい時節の、平和な大正初期の歌舞伎座の場内のせゐか、見るとなく見てゐるとうつらうつらと居眠りを始められた。いい氣持さうにこくりこくりと舟をこぎつつ、時には目をあけて見てはゐられる。この狀態が約三、四十分續いた。そして羽左衛門の助六の例の「ぬけぬけぬかねえか」がすんだ頃、さつと席を立つて又その座布團を自分で手に持つてつさつと場内を出ていつてしまはれたのであつた。

當時熱心な芝居好きだつた私は、この「助六」に居眠りをしたり、折角の途中で出ていつた

り、一體誰だらう。相當思ひ切つた人だと思つてゐた。……

後、一、二年たつて初めて分つたが、この人こそ岡鬼太郎氏だつた。三木氏、杉氏について私が年少から敬服してゐた岡さんだつたのだつた。けれども、岡さんと分ればこれは實に岡さんの人柄、性格を私は初見參に最もリアルに見たわけであらう。卽ち、岡さんだからこそ、謹直な氏として珍しい一抔機嫌の後で、一寸「助六」をのぞかれ、天下の羽左衛門の藝を見ても、からだの加減、陽氣の加減とはいへ、うつらうつらと居眠りをされるのだ。しかも、羽左衛門の力演のまつ最中、中途退場とは舞臺の羽左衛門始め大抵の役者も、おやおやと思つたであらう。が、これこそ岡さんであつて、あの方の助六ならぬ江戸つ兒氣性は、若い羽左衛門が天下の助六役者として氣をはいてゐるのが、一寸氣に障る、といふ程でないにせよ、妙な言葉だが虫に障るといふやうな氣持になられたのではなからうか。

そこでさつさと途中で立たれたのであらうが、世間が大騒ぎをし出した「助六」にこの岡さんの御樣子は一寸岡さん式である。尤も、根はきちようめんで堅人の岡さんだ。これは恐らく二度目三度目の御見物で、一度は必ずきちんと忠實克明に見物せられたのは論はまたない。唯

私が初めて岡さんを見たのに、かうした日でかうした有様だつたのを、私はいつも面白く思つてゐる。

私はその後數年たつて、岡さんにお見出しに預り、種々御厄介になつて有難く思つてゐる。併し、それ以來二十年おつき合ひ願ひつつ、この初めに見た岡さんの話を、私は御本人にする折がなかつた。失禮とも思ふし、そこ迄勝手な話が出來ぬ私の性質のためからである。でも、如何にも岡さんらしいし、あの記念したい立派な「助六」の上演の時の話だ。ここにつけ足して諸氏の微笑を得たいと思ふ。

別に「勸進帳」に就て今迄は故人の名優又は名手の上演の研究記錄を、私は相當持つてゐたが、先きの「新薄雪物語」と同じく、戰禍でその記事を紛失して、新しく書けぬのを殘念に思ふ。そこで嘗て私は書いたが今迄の代表的なこの辨慶を、一と口づつで說明すると幸四郎は柄の辨慶、羽左衞門は耳の辨慶、菊五郎は踊りの辨慶、吉右衞門はせりふの辨慶、猿之助は目玉の辨慶である。しかも、先代段四郎の辨慶をも含めて未だ完全な辨慶に出會はぬのによつても、至難な役があつたものと思ふ。（二一、九）

二「廓文章」の「吉田屋」

男子一生の本懐——大阪きつての美女夕霧に死ぬほどしたはれ、七百貫目の借金をしてびくともせず、紙衣（かみこ）を着てもお大盡の若旦那で通る藤屋伊左衛門、再びいふが男子一生の本懐といつた氣持がする。そして近松はやはりえらく、痛快なこの男一匹を、その「夕霧阿波鳴戸」でよく描いてゐる。

南座の顔見世ではこれを珍しく菊五郎がやつたが、もとよりそれは改作の「廓文章」の「吉田屋」の方でやる。故に江戸つ兒菊五郎の伊左衛門に近松の原作を持出したり、ローカルカラーの大阪情調をたてにとつて批評するほど私は野暮ではない。

事實、菊五郎初役の伊左衛門は初代鴈治郎、十一代目仁左衛門、さらに羽左衛門ともちがつた驚くべき獨創的な伊左衛門だ。そしてその範圍内で非常にうまいし、菊五郎ファンには必ず喜ばれる演出だが、惜しくもそれは「芝居」の伊左衛門でなく、舞踊劇の伊左衛門といつた氣がする。

勿論舞踊の名人と誰でも讃美する彼の仕事だ。一つの舞踊と見れば實に名技だ。よく考へ、よく演じ、自己の缺點をかくして長所を巧に出す。頭のいいのには驚く。

まず出の姿がうまい。普通誰でも兩手で袖口を持つて出るのを、片手にし片手を懷にした形はすんなりと繪のやうだ。けふの寒さを「食いしばる」で、はーつと兩手に强く一抔にいきをかけじりじりと下へしやがむなど、寒さの實感は滿點、あんなやり方は前記三故名優にないのも明かだ。十一代仁左はこの出に「差出し」をつかつた。舞臺へ來て「鼻に扇」も誰もの正面むきでなく、斜に上手むきはまた一幅の繪畫だ。

奥になると三味線を巧に使ふ。「ゆかりの月」の唄で一寸爪びきをするその音色の冴え、その三味線をついて上手むきに立つた姿、本當に美の極致だ。更に皷の代りに誰もが高つきを使ふのを、お茶の臺の天目臺？　を使ふが、萬歳傾城の所で坐つたまま踊るのは誰にも出來ぬ皮肉な仕事でしかも上々だ。「さむらいけん」で立つてその臺を前に刀をさした形をするのも面白い。

併し、これらは殆ど舞踊的妙味だ。無論「吉田屋」に舞踊的要素は多い。これは舞踊の味の

多い賑やかな氣分劇とさへいへる。でも、遂に「吉田屋」は丸本物の芝居である。それ以上奥になつて喜左衞門夫婦とのやりとりをカツトし、伊左衞門の性格なる男一匹の詞「七百貫目の借金」や、總身が金故冷えるといつた文句を省いたのは殘念だ。さうして、そこで喜左の羽織をきせかけられて、この男一匹すら「頂きます」と喜んできる所は、私はいつもほろりとする「人情美談」だが、それのないのも惜しい。つまり、舞踊劇とすれば最高點だが「芝居」に乏しく、愛すべきお坊つちやんの男一匹伊左衞門の、性格表現のせりふがないのを未解決とする。でも、かうした白を省いたのは、この芝居を見て外へ出て、その歸り道で初めて、右の大切な詞がなかつたと私は氣がついた。それ程うまい伊左衞門ではある。こんな經驗は觀劇五十年近い私には初めてであつた。それは本當に菊五郎はうまいと敬服にたへない。

併し、既記のやうに菊五郎の伊左衞門は、あの面白い伊左衞門の性格表現をするせりふはいはない。これは菊五郎もまた伊左衞門で、震災後不況の市村座では、大變な借金を背負つてゐてさう鷹かなかつた。野球の選手でも氣に入ると大勢をうちへつれて來て、御馳走をしたり、貧乏でゐながらお坊つちやんのお大盡だつた。だから「吉田屋」で彼としては伊左衞門そのま

まだ、せりふはいらぬといふのであらうか。

尤も、そのせりふの所で、おきさが「誰かと思うたら松島屋の若旦那はん」といつたりするお世辭や、裏切れに幇間がをらむ踊りみたいなものは愚劣で、これを省くのは賛成だが、折角の名品に芝居氣分稀薄妙味あるせりふがないのを遺憾に思ふ。

所が、菊が省いた七百貫目の件は十一代目仁左がよかつた。びくともせぬ氣概が打つてつけ、また夕霧のことをいふ所で「何の泣かうぞ」と火ばしをぐつと立てて持つて心と逆のせりふをいふのもうまかつた。鴈治郎はあの目のさめるような美貌は長所だがこのせりふでは泣きすぎ、火鉢の中へ涙が落ちたりするしぐさをするのが大仰だつた。それでゐてその外は寫實すぎ菊では名品の萬歳傾城でも殆ど踊らず、衣裳も仁左が黒とえび茶の派手に反して、黒と青はさびしかつた。菊は黒と藤色ながら、一體に淡い色彩を好む彼としてこれは寂しいがよく似合つてはゐた。

羽左衛門は穩當な演出法でゆく。すなはち奥になつて清元を十分に使ひ、踊る所も相當踊りせりふは勿論丸本通り、衣裳萬端新手法はなく、梅幸の夕霧もまた中庸をえたいい演技であつ

た。それでゐて羽左衛門の伊左衛門は平凡で、疵はあつても菊の伊左衛門の妙味に富む演技とは隔りがある。

しかし、羽にその不満はどうせはまり役でないから當然としても、鴈のこれがそれ程でなかつたのはあの天下一の押出しを以てしても、根本の寫實が水に油のためか。そこは十一代目仁左はこの役のみは解釋、演技共に非凡、さすがに家の藝らしかつた。夕霧をあざける所の人形ぶりも堂に入つていた。

別に上方の役者は會はずにいんではこの胸がで、花道でとーんと足拍子をふむ。仁左もそれをしたが、東京型ではそれをやらぬ皮肉なやり方があつて、先代勘彌もさうしたが、踊りのうまい菊のことだ。ここで足拍子をふまぬその足もとの妙味は一寸得難い。かうして菊の伊左衛門の獨創は分る。梅玉の夕霧もよろしい。舞踊劇とすれば類はない。併し、あれでは上方の助六といへるやうな、紙衣（かみこ）を着ても男一匹の氣慨を失わぬ伊左衛門の性格が分らぬ難がある。但しそのカツトした性格の分るせりふさへいへば、無條件に推讃、前記三人の故名優をもしのぐ名品となると思ふ。（昭和二一、十二）

三　「苅萱」の「居守酒」

六月の南座の第一部では古典の所謂「玉取り」といふ芝居、並木宗輔が享保二十年に書いた丸本物「苅萱桑門筑紫轢」の三段目「居守り酒の場」が出る。これは純眞な處女がたまたま變をしたために、寶物の夜明珠をけがすといつた題材に異色があつて、どこか新しい芝居の感じがする丸本物だ。そこでこれが風俗を亂すといふので近年迄禁止になつてゐたのが、時勢が一變して浮び上つて、これなどは珍しいた丸本物の時代物中のナンバアーワンになつた。兎に角この傑作の解禁は歡迎したい。

この場の主役新洞左衞門は、上部は頑くなだが、道義や人情を知る老武者で皮肉な役、近世では故市川團藏の當り藝だつた。そして東京での近年の代表的演出は大正十一年七月の新富座で新洞を故中車、女之助を故羽左衞門、そして女主人公の夕しでが故歌右衞門だつた。歌右衞門の型物は案外買へぬが、この夕しでは實に傑作で「時姫」、「勘當場の千鳥」と共に正に天下の絶品だつた。恐らくこの夕しで程歌右衞門にむいた役は尠いわけで、この芝居は大部分夕しで

で持つだけに、歌右衛門がよかつた事は直ちにこの芝居が優秀といふ結論になる。自害してから床（ちよぼ）についての科（しぐさ）の「心の駒」の件りは、夕しでの仕所見所（しどころみどころ）だが、そこで右手に中啓を持つて、駒をつなぐ形をした面白い動作が今以て私の快い記憶となつてゐる。その後の「かぶら矢に」で新洞を見上げる表情も可憐、これに對する中車の新洞は活歴じみてよくなかつたのは意外だつた。

但し、羽左衛門の女之助は無論傑作で歌の夕しでといい一對だ。それから本文でゆくと、新洞は幕切れ迄舞臺に殘らずに、「袖に隱して立歸る」で引込む。この本文でゆく役者もあるが、流石に中車でそれを改訂した方のやり方で幕切れまで殘つて、新洞、監物太郎、女之助と畫面の見得で幕にしたがこの方がいい演出だ。

號外として昭和二年一月東京の松竹座で、猿之助の新洞、故松蔦の夕しでで出した事があつた。これは無理と思ひの外、猿之助は故人の紅若に圖藏の型を敎はつてやつたといふので、正にそれだけの效は分る上出來だつた。押出しも工夫があり大序の師直に似た衣裳が立派で、松蔦の夕しでも美貌が生きて惡くはなかつた。これが東京での最終の上演で禁止となつてゐた。

扨南座の「玉取り」だが、これは上方流に「心築紫戀慕珠取」と題さへ改められた上、一と場書き加へられて簑助の奴高平といふのが出る。そんな時間の浪費があるに反して、原作「苅萱桑門築紫轢（かるかやだうしんつくしのいえづゑ）」のこの三段目に必要な人物の監物太郎が省かれてゐる。噂によるとこれは五月の大阪歌舞伎座で、この一座へ壽美藏が加入したため右の奴の役を書き加へたといふが、それなら原作を生かして、少々無理でも何故壽美藏に本文の監物太郎を配さなかつたのか。又、それを別にして、折角解禁のこの珍しい丸本物上演に、かく名題迄變へるのは亂暴だ。本文丸ごとやつて一時間十分程度で長い作でないのだ。それに今はこの場ではカットなどは入らぬ時勢だ。今更ながらかうした御都合主義の古典の改作は謹しんでほしい。古典と雖も改作の要のある場合は別だが、この三段目の切（きり）などその必要がない故に、上方劇壇に對して甚だ野暮な言葉だがいふだけはいつておく。

同時に、この女主人公夕しでを富十郎とは荷が勝ちすぎた。上方に外にこの役所の人がない悲しさであらうが、かうして見ると芝翫や菊之助がゐる東京はまだしもだ。この役こそ派手で美貌、「二十才と限つて交合せざる女」といふ皮肉な娘の役だ。なまやさしい役ではなく、しか

もこの役一つでこの芝居の死活はきまるるのだ。前記の昭和二年一月に猿之助の新洞で、松竹座で、故松蔦のタシで、莚升の女之助(これは存外に佳良)でやつたきり、封鎖同様になつてゐたのも、一にタシでの役者がないからである。

尤も、この夕シでは歌右衛門の傑作で、先きにいつた如く自害してからの「心の駒」の床について、駒を木につなぐやうな感じの科など面白い事であつた。(無論、富十郎はそんな事をするわけはなく氣の毒な位よくないタシでである。)まして羽左衛門の女之助は得意の濡事の役と來てゐる。二人の色模様が濃密の上、二人がなれそめる所の、二人きりで廻り舞臺は效果的だつた。歌右衛門のタシでが羽左衛門の女之助の膝によりかかつて、恥しさうに顔に扇をあてたままの「靜止」の形で舞臺が廻るのが、それこそエロテイツクでしかもけびない「繪」になるからである。南座ではかく廻り舞臺をつかはぬのは大正十年の帝劇と共に正しい演出法ではない。併し、何にしてもここで男女二人の次の間のエロの描寫を原作では「繻子の帶鳴るばかりにて物靜かにぞなりにける」と書いてゐるのはうまい。エロはかく婉曲に描くべしだ。

但し、延若の新洞は相當認める。(衣裳の大紋が格子なのは珍しい)。病氣上りで衰へては

るが、長い顔がこの役では立派でせりふもまづくない。上方系の一得で中車風の活歴氣分がないのが取柄だ。娘の死で心が弱まりうはべと逆に情を辨へた後のせりふなど作もいいが芝居も上手だ。花道の引込みをやるなど珍しい仕事がありつつ、上方の弊がない演技をとる。勿論そこは本文では新洞が先きへ歸つてしまふが、かく後へ殘るやり方は歌舞伎のよき改訂である。中車もさうだつたが、友右衞門など本文でやつたのが却つて損であつた。

それから、梅玉の橋立が更に傑作で、これだけの藝と女形とは東西になしである。二人の濡れ場をはやし立てる「ちやうさや」あたりも、ほのかで俗に陷らぬのは腕だ。翫雀の女之助はよささうで存外ぱつとしない。このやうにこの關西歌舞伎の「居守酒」の場は臺本に手を入れ夕しでと女之助の濡れ場を廻り舞臺にしない缺點はある。でも、流石に延若の新洞、梅玉の橋立は大歌舞伎で丁寧本格である。これで夕しでに適材を得、臺本の妙な手入れがなかつたらと惜しまれてならない。再びいふが、上演可能の解禁物で第一位の芝居だ。大切に取り扱ひたいからである。尙、これと並んで丸本物では竹田小出雲の「新薄雪物語」を、これについで解說したかつたがこれも材料を紛失した。しかも、これは「助六」と並ぶ歌舞伎教科書の名作

で、私は明治末期に歌舞伎座で歌右衛門の梅の方、仁左衛門の兵衛、中車の伊賀守と妻平、梅幸の腰元まがき、門之助の薄雪姫、宗十郎の園部左衛門、羽左衛門の國俊、段四郎の團九郎と正宗との好配役の代表的演出を見た。更にその翌年大阪の堂島座で鴈治郎の妻平、梅玉の團九郎と兵衛、齋入の伊賀守、巌笑の腰元まがき、右團次の國俊、多見藏の梅の方、雀右衛門の薄雪姫、今の梅玉の園部左衛門の上方切つての豪華版で、歌舞伎座のそれに劣らぬ演出を見た。後大正中期に市村座の菊五郎、吉右衛門で前後二回と、度々これを見る幸福を與へられた。そして多少の手控や番附、記錄を持つてゐたが、この分は悉く今度の京都疎開前後に紛失し、前記のやうに解說の材料を失つたため正確な報告が不可能となつたため折角のこの名作の案內記を省略するの止むなきに立ち至つた。（二一、六）

四　「冥途の飛脚」と「戀飛脚大和往來」

六月の南座の第二部近松の「冥途の飛脚」は、作のよさでいやおうなしに觀衆を納得せしめる。これは惰痴物だがこの作は「紙治」とちがつて、三角關係でなく、若い男女の熱した戀愛

といふのが、見てゐて純で快く、それが忠兵衛の神經質な氣質から、八右衛門といふいい友達があるに拘らず、公の金の封を切るといふ危い主題が見るものに切實に迫るからであらう。若い學生がこれを見て、金を費ひすぎるとあんな事になるなと、ついうつかりしやべつたのは、結局この作の狙ひが、今の時代にさへ無理なく訴へる所があるからであらう。かうした意味に於て、近松の心中物は「心中すべからず」であると共に、この作など「金錢を浪費すべからず」の作である。

更に、この作で快いのは三つの主な人物、忠兵衛、八右衛門、梅川共人として誠實のある點だ。忠兵衛が八右衛門に心情を吐露して借金をもう少し待つてくれといふと、八右衛門は「男じや了簡して待つてやる」といふ。忠兵衛が金の封を切るのも「人に損をかけぬ證據」の誠實からだ。改作の「戀飛脚大和往來」の方は忠兵衛の性格が神經質といふより、單なる見得坊になつてゐる。そして金を持つてゐるのを見せびらかして、火鉢のふちで金包をたたいて見せてゐる中、封印が切れかけたから切るだけだ。そしてそれは偶然の出來事で、火鉢のふちで金包みが切れなかつたら、封を切らぬ男のやうにとれるのが作、演出共に缺點で延若や鴈治郎に

その不満があつた。が、近松の方は意識して封を切るのが悲劇になつて面白い。又梅川は梅川でさう迄した忠兵衛のためには、大阪の濱に立つて、即ち惣嫁になつても忠兵衛を養はうといひ切るのだ。しかも、原作の梅川は、改作の方のそれが立派な身分の遊女になつてゐるのと反對に、「天神太夫の身でもなし——見世女郎の淺ましさ」といふ卑しい遊女になつてゐるが、これでこそ心中する氣持も出、哀れも加はるのだ。そして人間の誠實をかくの如く隨所に見られるのは、道義が地に落ちたこの頃だけに、私には一層快よく響いた。

自然、原作の力で甕雀の忠兵衛、我當の八衛門、富十郎の梅川迄見てゐられるから恐しい。但し、「新口村」は原作でない改作の「戀飛脚」の方だが、以上「淡路町」と「封印切」りとは原作に近い。それから改作の方だと鴈治郎初め誰の忠兵衛でも、養子とはいひつつすつかり二枚目の色事師の所謂「つつころばし」でゆく。花道の出で有名な「梶原源太は俺かしらん」の當て込み、それに舞臺を二杯廻り舞臺にし「奥座敷」でおかみのおえんを中心に「會ひびき」を見せたりする。それが上方の在來のやり方だつた。唯一人例外は喜多村綠郎が私と對談した時の、雜談中に故嵐璃珏の忠兵衛のみ、これとちがつて木綿の着物を着た忠兵衛でやつたとい

つてゐたが、これは原作を考慮した璃珏の工夫であらう。又一興である。

しかも、この原作は忠兵衛は獨身だ。養子でこそあれ、もう少し圖々しい人間なら梅川と夫婦になつてなれぬわけはないだらう。又、改作の八右衛門は惡人で、忠兵衛の封印切りを訴へるやうな人間だが、原作の方は男氣のある人だ。忠兵衛が神經質でさへなければあの封を切らずにすんだわけである。かく忠兵衛は正直すぎ、もの事をつきつめて考へる一本氣の性格のために、生まずともすむ悲劇を生む結果になるのが哀れである。そのための封印切りとなり心中となるのは、氣の毒な「悲劇人」の氣がする。さう書いたのが劇詩人近松の長所といへよう。

又、文樂ではこの原作の方は、故土佐太夫の當り藝で、封を切つた後で、梅川がいふ「情なや忠兵衛様」以下の珍しく長い口說きは、文章も情緒的だが、土佐太夫では特によかつた。芝居だとそれが殆ど討死になる。それと土佐太夫は忠兵衛が八右衛門にそこで怒つていふ「八右衛門様、八右衛門め」の詞に力を入れて語つたのは流石である。

この八右衛門といふと私は十一代目片岡仁左衛の名人藝を思ひ出す。それは大正三年一月歌舞伎座で、故歌右衛門の梅川、故羽左衛門の忠兵衛で原作によるこの「封印切り」だけを見せ

た時だ。無論羽に忠兵衛は無理でてんで上方狂言の主役でないのは、歌の梅川と同様だ。併し仁左の八右衛門は本文の人が再生した心地で、忠兵衛が金の封を切るのをとめて「これでも八右衛門が屆かぬか」といふあたりの名調子は、未だに私の耳の底に響いてゐる。ああした腹のある上方系の地味な立役となると、仁左衛門は正に結城紬で底光りに底光りがした名人だつた。後、震災前に十二代目仁左が我童時代に、「淡路町」と「封印切り」とだけ、本郷座でこれも本文による忠兵衛をやつたが存外よく癇癪持ちの神經が出て結構だつた。不幸當時評判にならなかつたが、あの人の傑作だつたのである。（二一、六）

五　「博多少女郎波枕」

自分の一個の趣味か知らぬが、私は近松の世話物中では、「博多少女郎波枕」が一等好きである。そしてこの作は上演可能のあらゆる世話物中の、第一の傑作と信じる。即ち「元船」の海を背景にした風物、豪快な毛剃の風貌とやさ男惣七の對比、それらは一篇の「詩」とも見られるからだ。同時に、鎖國なる意味なき國法に反抗して、男一匹の剛膽な振舞も政治的主張と

して一片の痛快さを持つ佳作である。

しかも、私は幸にこの芝居に惠まれていい演出を見て來た。その第一は、大正二年七月東京座、先代段四郎の毛剃、今の猿之助の惣七、故門之助の小女郎の配役で、原作に近い上演で珍しく「心清町」迄出して、段四郎は毛剃と親惣左衛門とを早替りで見せたりした。その上「元船」では七代目團十郎以來中絶してゐたといふ所の、毛剃が海へ落ちた惣七へ向つて、船の上で鉞をかついで大見得を切るやり方をも、舊へ返つて段四郎一派の錦繪情調横溢で見せた。又、猿之助もよく研究して「奥田屋」の出はさかやきの生えた髪のこしらへが珍しかつた。それに對して門之助の小女郎が、若い猿之助の相手になつて、殆ど無理のないなまめかしい遊女ぶりであつた。その「奥田屋」ではいつもカットの本文の經文を讀むのをも見せた。長い時間をかけて本文を守つたいい演出で、澤瀉親子が氣を吐いた芝居である。

後、間もなく幸四郎が帝劇で演じた。宗十郎の惣七、故宗之助の小女郎は平凡ながら、幸四郎の毛剃は、型物ではこの人の第一に私はこれを押した位、立派で見事な出來であつた。その後度々くり返されたが、幸四郎第一の古劇の當り藝である。

又、大正七年二月市村座で吉右衛門の毛剃、菊五郎の惣七の初役揃ひで上演した。が、この時吉右衛門は期待外れで、寧ろ故菊次郎の小女郎に私は原作に近い情愛のこもる遊女を感じた。その以後或は左團次、延若とかなり澤山の「毛剃」を見て來たが、段四郎、幸四郎がよく、それに吉右衛門も以下記す所の、昭和十二年七月歌舞伎座の上演から、年功でかつぐとよくなり特に「元船」が佳良で上々となつて來た。卽ち、二度目の「毛剃」のためでか意外に見事な出來だつた。殊に「元船」が、見た目こそ幸四郎程大きくはないが、演技は實に完備して來た。うまかつたこの場の九州なまりの言葉も益々うまくなつた。「嘘ぢやなかバツテン聞かつせ」も、近松のこの原作にあるいいせりふだがうまくいふ。惣七を嘲弄して「どこやらたらぬ和郎さうな」も、近松らしい性格を出すいいせりふだがうまい。それに一體に高い調子をはる時にはうへの聲、右の後の方の場合のやうな意味深いせりふをいふ時には、下の聲と、かくうへと下の聲を實にうまくいひこなすのは全體の効果を增す。かうした「元船」の、吉右衛門の毛剃のせりふの如きは、得難い巧な技術である。音樂的妙味さへ出してゐる。

大詰になつても廿年前の初演時代より、ぐつと力が出て來て終りへ來てだれなくなつたのが

進歩である。

宗十郎の惣七はからだつきがさすがにものをいつてゐていい。が、「元船」で下へ下りる時、道行を手に持つだけで入るのは損で、あれは著て入るべきだらう。時藏の小女郎もせりふがうれひがきいていい出來である。

だが、この作の二幕は殆ど近松の原作本位なのに、以前から「博多小女郎浪枕」とせず、改めた題の「戀湊博多諷（こひみなとはかたのひとふし）」とするのはどうか。この例は外の丸本物にもあるが、これは近松の名作だけに、題も近松の原作の名にしてほしいと思ふ。

次に「奥田屋」では、私はいつも毛剃が「御用」の聲を聞いてあはてふためく前後に、人間描寫の妙を感じる。卽ち、豪膽な彼が、御用といふと一番にふるゑ上つてびくびくする。でも、これでこそ人間で、普通の作者ならかうした主役、それも剛快な男が、一見かうした卑怯な振舞をするやうな描き方はしない筈である。併し、かうした描き方をするのが近松で、歴に疵持つ身の弱さは、剛快な毛剃にも正にあるべきだからである。

これに就で私が思ひ出すのは、故羽左衛門が死ぬ前の話に、或るよく知らぬ金づかひの荒い

お客に某所で呼ばれた事があつた。その男は若い人だが、非常な大盡遊びをする。藝者その他大勢を集めて戰爭中に拘らず、美味美食をするのだ。羽左衛門も不思議に思つてつき合つてゐたが、その席上で、ふとした事から、人の足音が隣で響いたとたん、その男はびくつくりして顔色を變へたのだつた。そしてそれとなくそのうちでこの客の樣子を聞くと、この男は遊んでゐる中に、時々急に眞面目になつて、何かおびえるやうな樣子をする事があるといふ。そのうちでも何となく警戒してゐたやうであつたが、羽左衛門もさうして豪遊してゐながら、時々寂しい顏をするこの男を初對面でも不氣味と思つたといふ。

所が、後間もなくこの男は公金費消の罪が明かになつて、すぐと檢擧せられたといふのであつた。併し、私はこの話を聞いて直ちに毛剃の奥田屋の、既記のあはて方、おびえ方を思つたのであつた。兎に角近松はさうした罪の人を書いても、猶今日生きてるやうな事實をついてゐるから面白いと思ふ。

× ×

扨、右の如く今では幸四郎、吉右衛門によつてこの「毛剃」はよく繼承せられてゐるが、こ

の根本の演出は、明治卅四年の歌舞伎座で中幕として故九代目團十郎の毛剃、五代目菊五郎の惣七の見本があつたからであらう。それは雜誌歌舞伎十八號に、故三木竹二氏と現存の鏑木清方氏などの劇評乃至演出評が委しく掲載されてゐる。私はこの記錄によつて幸四郎や吉右衛門、菊五郎の演出を見學して來たが、團菊のよき演技は相當これらの後の時代に影響してゐるのを思つた。同時に、この文字に敬意を拂つて來た。それ故この記錄は「助六の型」などと共に、私は東京からやつとの思ひで、今ゐる京都へ持つて來たのだつた。幸にその切りとつた分が殘つてゐるからここに轉載させて貰はうと思ふ。——

中幕　戀湊博多諷（こひのみなとはかたのひとふし）

〔竹二〕　この狂言の毛剃は海賊では無い、抜け荷を扱ふ人のことを書いたのだ、それを昔から芝居で海賊のやうに演た役者は誤つて居るのだと、青々園君が都新聞で斷案を下したのは同感だ、本文の終りの罪狀に「沖がゝりの大船に通路を求め波をくゞり海底をぬけ船へ近附き諸色を奪ひとりしこと國法を反く大罪」とある、これで見ると表面的は海賊のやうだが、裏

面にはぬけの二字で抜荷のことを利かして居たに相違ない〔清方〕そればかりで無く惣七小女郎道行の處で「先へ行く子に尋ぬればぬけ參宮の頭字が耳に止まる神心」と云ふ文句がある、ぬけ參宮の頭字で抜荷を利かしたのは面白い〔竹二〕抜荷の事は地の文の上ばかりでは無い、毛剃が「遠見にみつけられはせなんだか」云々の詞三藏市五郎が「荷數手形に引合せ」「この一通は來夏船の割符、迎ひ船にお出でなされとの言傳」などの詞でも分る、それから毛剃の性格だが、若し海賊として見ると、三藏市五郎の船を氣遣ふ處、客調べと聞いて萎れる處、前後の豪膽な處と不釣合に思はれるが、抜荷する人として見ると仕事の上では飽まで大膽でも國法に對しては極めて卑怯なものとした處が却つて面白いと思ふこれを初めて芝居を演たのは安永五年大阪小川吉太郎座での盆興行、名題は『和訓水滸傳』これは志摩の小平次の漂流談を書加へて毛剃を元祖淺尾爲十郎（奥山）小町屋惣七を元祖小川吉太郎、小女郎を山科甚吉が勤めた、この爲十郎と云ふ役者はこの頃から芝居を寫生にすると云ふ主義を取つて居つた人だから、大船の飾付唐服擬ひの着付などが工風を凝し幕切に惣七を海へ投げ入れ船端へ足をかけ斧を突ての笑ひは好かつたが、こゝで本釣鐘の聞へるのは不笑いと云はれ後には斧を振被つ

ての幕にしたさうですが、當時のことですから大海の中に居ながら船の少しも廻らないのは不思議だと云ふ非難があつたさうです、其後寛政元年九月になつて、豐竹座で操つりに掛けた淨瑠璃『博多織戀錦』これは近松の毛剃を書替へて、それへ寶曆十四年五月朝鮮の使節才天蒼を殺した鈴木傳藏のことを惣七の身の上にして書いてあります、これが並木五瓶の書いた唐人殺しの原作だと思はれます、次に江戸で初めて興行したのは、天明五年桐座の七月狂言で名題は『千代始音頭瀨渡』これは毛剃を玄海灘右衞門と云ふ名にして謀反人に作り替へたもので、此灘右衞門を元祖中村仲藏、小女郎を三代目瀨川菊之丞、惣七の穴を往く今川巴之助の役を二代目市川高麗藏であつた、この時仲藏の灘右衞門が巴之助を海へ投げ錨を振り上げての幕切れは評が好かつたさうです、其後中絶したのを海老藏が手を入れて大成したのは、何れも御承知のことですから略して置きます。〔清方〕波の音を打込むと、今迄倦み勞れて居た見物が、大牢の美味にありつくので、淺黃幕を振り落さぬ先から場中の喧騷只ならず、淺黃幕を振り落すと舞臺一面に廻るだけの餘裕を付けた宏大の元船、十四五端の廻船にとある本文にも適つて立派な道具でした、明治座の時は舟首を下手にして從つて毛剃を下手に居たので見た目が惡るかつ

たが、今度は例の通り上手にしたのは好う御座りました、それに此前は上手に岩組の張物があつて其蔭に舫つてあると云ふ心でしたが、今度は四方波の書き割は波布で漫々たる海上の凄さも一入加はりました、〔竹二〕最新式の西洋畫と兼て日本畫にも通じて居る某畫伯が、この幕を見て波布の漣の書割、硝子入の月、大船の構造まで總て寫生で往つて居ながら、船の上で芝居を演る人の拵へは、極く舊式の大時代の拵へだから少しも調和しない、この不調和でもこれが美術と云へるものなら、能舞臺の船板を廢して其替りに實物の船を擔込んでも差支へないことになるだらうと云つて居られました成程役者の拵へは天保年間に海老藏が工夫したまゝを紋切形として居ながら、道具は長谷川が寫生〳〵と其方へばかり走るから自然不調和になつたのでせう、こゝらは始終芝居を見て居る我々には眼に見慣れて居るから反て心附かず、會に芝居を見る畫伯の如き人が反て心附かれるのでせう、誠に面白い御說と思ひますから斯道の人の參考にもと此に附け加へて置きます。

毛剃九右衞門　　市川團十郎

〔清方〕「中に頭の毛剃九右衞門」と云ふチヨボに連れて下手笘の蔭から、御約束の赤毛の菊

を極く自然にさのみは縮れさせぬ髪、薄柿の格子縞へ黒襟をかけた着附、茶の帯を前結びにし、荒い夜具縞の掻巻を羽折り、茶の釜底帽子の端を上へ反らして被り、右の手を内懐へ入れ左の手で白の手拭を鷲摑にしてノッシ〳〵と出て來て、上手寄りのまん中に突立ち、「コリヤウン達、まで市五郎三藏の船は見へいろか、心元なかベッテン、心たまぎりや目覺くなつて」以下の白早語に響き善く、其意氣込みに活氣があつて、前年に少しも變らぬ處只不思議といふ外はありません、「表の乘衆呼うでわたい、咄しどもしてまぎらかさん——呼んで來い——呼んでコオイ」と大きく云つて船頭が呼びに往く間に、上手にムヅと押直り安臥を掻く、惣七出て來て押付けての便船云々との白の間に、帽子を右の手で無雜作に摑んで左へ投げるやうに置き、頭を兩手にて掻くことあり、「堅アい〳〵」、同船いたし一ツ釜の食事喰べるは一門同然ママ御手上げられえ、御手上げられえ、サ、ママ御手上げられえサア」云々の白あつて長崎の物語に入つて、「上こうせん町のセントカのコンプラ、ハハ」とポンと手を打ち大きく腕組をして「ヨカ、ヨカ」と興に入つて高調子になる處、喧嘩の話になつて「鑓を逆手にヤツくるり」と右の手で大きく拗る形を見せる、「二尺八寸引拔いたヒヤアアほだゆるなと、又引擔い

て投げたガノ」と云ふ白の曲「頭の皿が粉な粉微塵に打ち割れた」と右の手を上げ、締つたと云ふ思入れで、聲を沈めて「船の中で割れたと云ふは、いめ〳〵しい」少時く考へ思ひ當つて「オオ頭の皿が走しつた、へへ、走しつたア」と兩手を前へ擴ける「上方衆は氣がよかけん、こけえな咄はあんめえのう」と強く張つて極まる、船頭が宗七に話を所望する間、煙草を喫んで、惣七の話の內、右の手を突いて少し體を横にし、惣七が合羽を脫ぐ時肱を突き足を上手へ踏み延し寢轉ぶ、惣七が曲輪咄をするうち小女郎と云ふ名を聽いて「プツ」と驚き首を擡げし思入れ惣七心附かず咄すうち起直りて、イマ〳〵敷と云ふ顏色で「その咄聽きとも無い……默らつせえ、置け、默れ、エヽ」と強く「其咄聽きともない」と大きくいひ切つて大安臥を掻く「この一座六人が小女郎どんの見請けのたアいこ」と煙草を大きく咬えて見得「コリヤア誰が大盡ど」と節を付けて囃すやうに云ふ、船頭等引取つて「小女郎どんの大盡か」「フヽ」「ハヽ」と交代りに大笑ひに笑ひ煙管をクルリと指の先で廻す惣七を見送つて「どこやら足らぬ和郎さうな」の冷笑ひ、船の來たのを見て掻卷を脫ぎ、カキグツから覗く惣七と顏見合せプツと驚いて上手を向いて極る形など何れも妙「うん達みずや」と「後日の難儀見るやうな」から

「締殺して海へほたアり込め」と大く云ひ、一同が立騒ぐを押へて「コリヤ、下人めもあるさうな」と調子を下る工合白廻しの巧妙を極めたものであります、惣七を海へ投け込んで一同がシャル〳〵シャンと拍手打つを大きく「シイ」と押へる、此處でゴオンと來るがキツカケで船がギイイと廻る、〔竹二〕或新聞には鐘を打ち切つてから船を廻した方が凄みがあると云つて居たが、黒人は違つたものさね）此間に寛博を脱ぎ蝦夷錦の唐服に成り（この唐服は堀越の所藏が二組あつて初日に着たのはジミで頸と手首に着く飾りのヒダも樺で冴へなかつたが二日目からのは派手でヒダも萠黄と白で引立つた）舳先へ昇り突立ち、兩手を脇から眞直に頭邊りまで上げ、その手で輪を作るやうにして下へ卸し腰の番へあて、上から大きく睨み下して正面を切り、顔の筋肉を充分に働かせ、瞳を寄せて大見得をし、船の廻るに連れて舳先より下り下手を奥深く見廻す幕切れまで結構づくめで御座りました〔竹二〕奥田屋の店先は「眞先かけて毛剃九右衛門」のチョボで揚幕の出、萠黄地テレンプの羽織珊瑚の紐附、對の着附、剃りたての髪、前幕とはがらりと替つた好みは紋切形とは云ひながら如何にも面白いが、年は爭はれないもので着附の派手なのに押されて頬の肉の落ちたのが目立つたのは遺憾でした、舞臺へ來て土

産を一同に取らせて氣前を見せる處が、例もの様に派手々々しくなく寂しく見へたのは、投げて居たからかも知れません、廻つて奥の着附は古代模様の唐更紗（この着附は園洲か某貴顯から拝領の品を粗く寫したものださうです）如何にも船乗の着さうな唐から渡つたものゝやうな好みで、一際目立つて面白かつた、此様なことに就いて此人の意匠のあるのは不思議です、小女郎は出になつて鬢を撫で衣紋を直し銀の煙管を繰り出して咬へズツと澄す處、輕い可笑味で好い、「日本一の粋様め」から「小女郎どん、カアリました」と一杯にかけて云ふ處、好い氣持でした、惣七との出合に一同が立上つて抜きかけるを座つたまゝで兩手を大きく擴げて押へ、「いけと云つたら、いかねへか」と云ひ、又息込むを冠せて、「ハテ、エエテヤノ」と云ふ調子本文の「毛剃一寸動きもせず」と云ふ度胸に適つて面白い、それで立上る前に内懐へ兩手を入れて腹巻を締め直す心持を見せて、「小女郎、確りと止めて來い」で立上り、右の手を後へ廻し脇指を逆手に持ち乍ら落附て上手の障子際へ行つて奥を覗ひ、次に惣七は奥、毛剃は前で大きく輪を作つて付け廻になり、下手の障子際へ立て中を覗ひ、それから下手宜しき處へ座り、その脇指を前へ置き惣七が抜かけるを左の手を上て押へ「尤た、尤だ」と受けて「が、

一言云ふても物がない」の云廻し、「この中のことを堪へさつしやれ」で惣七が息込むを見て「イヤと云はしやりや」で左の手で裾を持て後へポンと撥ね、「事オになる」と強く云ひ放つ工合、「女郎の口から金貸せと迄恥を捨てての志」で「ササ」と重ねかけ「無にさつしやるナ」と云ふいひ廻し、「運よわうちやア」と大く云つて惣七とピタリと顔見合せ、「埒明ぬ」と落す呼吸何れも妙、次に「仲間へ這入つてゐされ」で惣七が又息込むを「コレ」と前の脇差を指し「此通り」で左の手を下へ突いて頭を下げ、右の手に火入を持つたのを袖の後へ隠した意氣組み形容、本文の「言葉は下げても居合腰」の警句が活動するやうで息もつけぬ旨味だ、（挿畫ありしも省く）惣七が力の抜けるに從つて手に持つた火入を段々下げ元の煙草盆へ入れるまで氣の入れ方感服、小女郎が惣七の汗を拭くと同時に左の内懐から手拭を出して汗を拭くのも親切です、惣七が仲間へ這入ると聞いても未だ呑み込まぬ心持で不審らしき顔付で其擧動を見て居り、「腕引ひて誓を見せん」と云ふ息込みを見届て「見えた」と大きく云つて初めて心を許す腹を見せるは注意でした、仲間入りを祝つての物踊り、手振りの派手で大まかなること、視線の投げ方の節に合つて居る工合、左の肩に掛けた手拭が胸を突き出した體の構へに適

つて風情ある處なぞ、今更ながら感服しました、客調べと聞いてのショゲ加減「天へ昇る梯子はないか」の白廻しの力の無い工合「我身一つを片付けかね」で疊みの緣へ手をかけて上げさうにして見る道外、少しもコセつかず、態とらしくなく、極く自然らしく、極く無邪氣に、極く大手にした處は滑稽の上乘、「男自慢は七人の、鼻に現れ」の段切れの引込まで氣を入れて吳れて嬉しかつた。

小松屋惣七　　尾上菊五郎

〔竹二〕この役は尾上家とは非常に因緣の深い役で、海老藏が初めて毛剃九右衞門と云ふ役名で、此狂言を勤めた時の惣七が、此人の祖父三代目菊五郎、小女郎は杜若半四郎で何れも大出來、其後海老藏が二度目に毛剃を勤めた時の惣七は、五代目團藏でしたが、上方生れの役者ですから今度は誠の惣七を見せると云ふ自慢で勤めたのですが、上方では知らず江戸では菊五郎の方大いに優りたりと、當時の評判記にしるしてあります、其後八代目團十郎が毛剃を演た時は、此人の父十二代目羽左衞門が惣七を勤めました、それに新富町で今の堀越が毛剃を出した時には、舍弟の家橘が惣七を演て大當り、奥田屋の店先のボイヤリした工合は、これなら彦

三郎になれると云はれた位です、今度の寺島若がへつての初役、炬燵場の紙治を科した人ですから、仕草の上にソツのあらう筈はいなのですが、顔の道具が小さいのと、着附が黒つぽく見えるのと餘り氣が利き過てギクシヤクするので、船の場の見た眼だけは舍弟の方が惣七らしく見えました、併し「廓の話をしたので逆上て熱くなりましたから御免下だされませ」と云つて御納戸琥珀の半合羽を脫ぐ處、毛剃がオケ〳〵と云ふのを耳にも掛けず、夢中になつて小女郎の話をする處、波布から傳馬へ這ひ上るまでの水中の動作などは、舍弟輩の遠く及ばぬ處です、此の襦袢初日には紫で色が冴へないと思ひましたが、翌日から紋切形の緋に替へたのは注意でした、或新聞で惣七これより御禮申すと云ふ白を云はないと云つて難じてありましたが、本文では海へ落ちず傳馬の上へ落ちる筋ですから、此白を云ふ餘裕もあるかも知れませんが、芝居では海へ投り込まれるんですから助かるのが精一杯で、それ程の餘裕はないと見て差支へはありますまい、奥田屋の場、見すぼらしい姿で出て小女郎に介抱されるまで、色氣のある人ゆゑ申分はありません（當人も色氣のあることは自信して居ると見へ普通一尺のサガリを一尺五寸に注文したさうです）眼目の詰合になつてから小女郎に抱き止められたまゝ立上り付廻し

になり、毛剃の長白の間、刀の柄へ手をかけて抜かうとする丈の仕草ですが、其間に少しのユルミの無いのは其筈のことながら感服です、「二つの心身一つに」のチヨボで抱かれ乍らベタ〳〵と座り、右の手で脇指を下へトンと突いて途方に呉れた形容、こゝになると寺島丈のことはあります「大事の處ぢや思ひ直して」で小女郎が後から右の肩へ掛ける手を下から見上げながら右の手で持つて前へ廻し位置を替へて顔見合せる氣味合は情合があつて結構、小女郎と手を取つての引込みに襟を寛ろげて襦袢の赤い處を見せるのは和らかくとの注意であらうが、この人の癖で念が入り過ぎるだけ態とらしく見えたのは殘念、この仕草は船の場でも一度ありました、〔清方〕船で曲輪咄の時「そんならチヨツトしたお話が御座りまする」と云ふ此調子、傍の煽動に乘つて惚氣るといふ處が、實に好く現れて居ました、筵を分けて這入る時、體を屈めず膝から入つたのは心得て置くことでせう。

博多小女郎　　中村芝翫（後の歌右衛門）

〔竹二〕古いことを云へば杜若の當り役で、海老藏には三度付合ひましたが、三度目の時には名題の角に荷主は京の小松屋惣七、船頭は長崎の毛剃九右衛門とあつて名題へプツツケに

『博多小女郎』とありました、これを見ても杜若の貫目が分ります、一寸考へると博多の女郎と云ふのだから、江戸の吉原などとは違つて下品に作つた方が寫生だと云ふ考が起るかも知れぬが、本文の口に「小判走れば銀が飛ぶ、金色世界もかくやらん」とある交易場に近い曲輪だから思ひ切つて全盛にして一向差支へはなく、芝居としての舞臺面の上から往つても此人の様に飽まで立派にするが宜いのです、此役の仕處は寺島の處でも云つた、「大事の處ぢや」云々で後から抱きすくめる件から「この汗わいの」で懐紙を出して惣七の汗を拭いてやる邊ですが、今度はこの前のお紺とは違ひ十分に情合が現れて結構でした、慾を云へば此人の顔の道具は女郎抔をすると詰つて見へ緋の胴抜の間などは少しこわく見へました、こゝは故人の粂三半四郎のやうな顔で往きたい處ですが、是は云ふ方が無理です、〔清方〕初めの博多縞の襦、同じ胴抜は眼も醒めるやうな鮮さ、昔から着て居たのは豐國の繪などに見る處ですが、色が好いので眼新らしく思ひます、立役を演るやうになつてから一層色氣に乏しくなつたと云ふ評が大分ありますが、今度は露の滴るゝやうで贔負連は大喜びでせう。

奥田屋女房　　市川女寅（後の門之助）

〔竹二〕餘り東京風に成つたかと思ひます、何も博多風に仕なくつても宜いが、普通の芝居風にしたら好いでせう。

座頭盛市　尾上丑之助（後の六代目菊五郎）

〔竹二〕茶番に出る兵助の形で出て頭巾と脇指を惣七に貸す役ですが、至極無邪氣に出來て好かつた、或新聞に子役の調子でいけないと云つてありましたが此役は子役です。

禿重之亟　市川英太郎

〔竹二〕パツチリした眼元愛らしく疳走つた調子で「お前は京の惣七さん」と罪も無く云つて仕舞ふ處大出來。

太皷島八　市川團八

〔竹二〕手踊りから口上茶番愛嬌があつて見物大受けでした。（二一、十二）

六「堀川波の鼓」

凡そ人間に取つて、その生來の素質位根強いものはないらしい。その生れながら持つてゐる

天性位力強いものはないらしい。物質的恩恵と云ひ、教養などと云ふものも、人の生來の素質と天性との前には脆くも打ち破られる。所謂性格悲劇とか、性格破産者の悲劇とかは、畢竟、かうした人間生來の素質の、いかに根強いものであるか、いかに致命的なものであるかを示してゐるに外ならない。

所が、もしその素質と天性とに、「多感」な一面があるとすると、それは多く人に惱みを與へる。例へば、世の所謂愛ひ、喜び、悲しみ、煩ひの如きも、結局はそれを受入れ、感じる當事者次第である。「鈍感」でさへあればすべて簡單である。喜びは或は薄くもあらう。が、悲しみも尠い。結局、本當の惱みがあるべき筈がない。併し、反對に「多感」である場合は、人の世はこれ悉く惱みであるばかりである。何故と云つて、「多感」の人間は、幸福であるべき時の喜びにさへ、直ちに喜びの後にひそむ「陰影」を見通し、それを感じるからである。或は、本當に純粹な大きな喜びにさへ、それが人生に必然的に永續しない事を感じるからである。幸福の場合でも既にこの傾向がある。不幸の場合に至つては、「多感」は、悲しみに更に悲しみを加へ、煩ひに更に煩ひを加へる。世の苦を嘗め、世の惱みを味ふ上に、この「多感」

の人間程悲慘はない。この「感受性」の鋭い人間程の不幸はない。

かうして「多感」であるとか、「感受性」が鋭いとか、敏感であるとか云ふ事は「情」の上に於ても同じである。從て、男性と女性とを問はずに、そのうち若い時代に、所謂物憂き心を痛感するのも、かう云ふ一面を持つてゐるものを以て尤とする。少しく穩當を缺くやうではあるが、「多感」は大體に「多情」を伴ふものらしい。多情多感と呼びならされてゐるのも尤もであらう。だが、もし多情多感が、その素質と天性とに含まれてゐる人間があるとすると、彼の一生は恐らくは悲劇なしには終らぬであらう。私がいはうとする近松の「堀川波の鼓」のお種の如き、女性として正にこの例に當嵌つてゐるかと思ふ。

お種先づ美貌である。原作に「物やはらかで屹として、姿なら面體なら、京のどなたの奥様にも、誰が否とは因幡山國育ちとは思はれず」とあるのを見ても分る。大抵、人は美貌に生みつけられただけでさへ、「戀し戀される人」たるべく、運命づけられてゐると云へるらしい。しかも「物やはらかで屹として」の、描寫から見ると、美人として名實備はつてゐるのが分る」と共に、「戀し戀されるべき資格があり餘るのも分る。

別に、後になつて、お種が源右衛門と初對面の挨拶をする所がある。源右衛門は文六をお種の子と思ひ込んで、「此頃御子息文六殿、兼御所望に付、師弟の契約致せしが中々御器用千萬、嘸お袋の御滿足」と云ふ。するとお種は「母と仰せ候へば夫彦九郎も私も年寄に聞え候が、もと文六は我等が實の弟」云々と長々と云ひ譯をする。そして「嘸お袋の御滿足」と、「お袋」の一言を聞くと、いきり立つて、すぐに「私も年寄に止え候が」と打消してかゝる所が面白い。どうせ人妻ではないか。お藤と云ふ年頃の妹さへある。精々が「殘る色香」のよさを止めてゐるにすぎないらしい身ではないか。さうしていきり立つて辯解するにも當るまい。併し、さうして打てば響けと云ふ風に、お袋の一言を氣にしたり、こだはつたりしてゐる點に、お種の敏感な一面が出てゐるのは見逃せない。——無論、この會話が原作でも筋を運ぶためよりも、却つてかうしたお種の性格の片鱗を閃かすために用意せられてゐるのは明白である。

實例は數多く見えてゐる。が、この二つの例を見てさへ、お種の敏感と多感とはよく分る。おまけに前に云つたやうな、外面的にも、內面的にも充實し切つた美人である。多感と美貌

――女性として彼女は生れながらに戀愛葛藤に身をおくべき運命を持つてゐる。卽ち、彼女が「彦九郎殿とは樣子ある夫婦ゆゑ」と云つてゐるのを見ても、戀を樂しんだ、夙に物憂き心を痛感した多情多感の女性である事が察しられる。

云ふ迄もなく、お種の美貌と、多情多感とは、悉くその天性である。生れながらに與へられたものである。もしその美貌と多情多感とに罪があるとしても、それは畢竟天の成せる業である。お種としてはどうにもならない天性である。

元來、女性としてこれだけの異性に對する不可抗的な危險性を持つてゐるのである。まして、夫彦九郎は、隔年の江戸詰である。國にゐても御城詰が多い。「男やなんど持ちやんなや身にしみてこそ知られたれ、――小身人の悲しさは隔年のお江戸詰、お國にゐては毎日の御城詰、月に十日の宿直番、夫婦らしうしつほりと、いつ語らひし夜半もなし」と云つてゐるのを見ても、危險性のある彼女が、更に危險な位置と境遇とにおかれてゐるのが分る。

又、妹お藤さへ「姉樣なら死なしやんせう、人が聞いたら笑ひましよ」と云ふ迄に、お種が夫を「目にちら〳〵見るやうでほんに忘るゝ隙もない」と戀しがるのも多情多感の成せる業、

お城詰、お國詰の成せる業である。そして一年餘りもの留守の所へ、偶然に鼓の師匠の源右衞門が現はれるのである。何と云ふ運命のいたづらであらう。境遇の皮肉であらう。

ストリンドベルグの「債鬼」で、主人のアドルフに、グスターフがこんな事を云ふ。「まづ亭主が研究旅行に出て留守になる。女は一人である。初めの中は自由になつたやうな寛ぎを感じる。が、やがて空虚を感じてくる。もう二週間も一人であると、どうしても空虚を感じるやうになつてくる。そこへ男がくる。空虚は追々埋められる。これと比例して留守になつてゐる夫の影が段々薄くなる。それには何も深い理由はない。唯離れてゐると云ふだけなのだ。つまり——距離の二乘になるのだ——」

「債鬼」の男女の三角關係と、「堀川波の鼓」の男女關係とは、内容は違つてゐる。が、夫がゐなくなると云ふ位置に立つた場合の、女の感じる氣持はこのグスターフの詞が兩方の作に當嵌つてゐる。「つまり距離の二乘になるのだ」の一句は何よりもよくお種の氣持の一面をえぐつてゐるものだ。近松の原作を讀んで我々はお種を唯夫戀ふ女とばかり見すごすべきでないと思ふ。あの字句の内にひそんでゐる獨り寢の憂さ、つらさ、或はもつと複雜と過激とのある

「火をも抱きたい」と云つた心持を汲むべきだと思ふ。——事實、さう云ふ生々した描寫がある所に「堀川波の鼓」が、近松として珍しく、或る種の女性を躍如として描きつくした事になつてゐるのである。

それにお種は酒を嗜む女に書かれてゐるのも、一層あの性格を如實ならしめてゐる。尤も、近松一流に、源右衞門との戀愛關係を酒のせゐらしく、巧に道義の衣を被せてはゐる。けれども、酒が出てからのお種の擧動は、燃える火に油の形になつてゐる。「然らば文六殿よりと云へ共流石酒好み、手まづさへぎる盃の母甲斐に私から」とお種に出られると、源右衞門が「是には中々京酒も及びなし、色よし香よし風味よし御亭主の御心迄、お懷かしう候」と云ふのも道理至極になる。おまけに「母があいをしませう」と、文六をだしに使つて盃を重ねたり、「さあおあいを賴みます」と源右衞門に直接談判に及んだりする。

再び元に返つて云ふ。元來、お種は多情多感である。その上に一年もの留守住居である。おまけに偶然に異性の源右衞門が現はれる。それに飮める口で酒盛りが始まる。何の事はない心理的に水攻め火攻めである。心理的にこの世からなる餓鬼道の苦しみである。

しかも、お種を慕つてゐる床右衛門が忍んでくる。苦しまぎれにお種は嬉しがらせを云つてのける。が、ふと氣がつくと源右衛門がそれを聞いてしまつてゐる。——この境地に立つたお種こそ、誠に原文の「無惨やお種は氣も据らず」である外はあるまい。併し、弱味は猶も弱味を生む。聞かれた弱味を隠さうとする氣持こそ、お種の位置では遂に最後のものである。……

かうしてお種は先天的に授けられた天性に呪はれた。が、更に後天的に與へられた境地にも呪はれた。一々これ皆如何とも爲し難い不可抗力に外ならない。先天的、運命的に呪はれたお種の陷つた最後の罠の如きは、人として全く傷ましき極みであらう。

「堀川波の鼓」の特別な魅力は、このやうに女性の戀愛に對する一種の性格悲劇であるべき筈である。が、これをこの作のほんの上部だけに見えてゐるやうな、酒の上の過失と解釋したり、その過失を悔悟する所にお種の性根を見出したりする事は、全く皮相の見と云ふべきである。其筋の干渉もあつたのであらう。所が、大正七年八月歌舞伎座所演中村雀右衛門のお種を見ると、その演出では確にさうした皮相の解釋が主になつてゐる嫌ひがあつたと思ふ。常識主義者から見ればその方が理詰めになる。だが、理窟を離れて芝居としてはお種のあゝ云ふ性格

表現を狙つてのみ、この作の悲劇としての生彩を放つ事になる。

但し、それはそれとして、愛すべき女性のお種が、もし多情多感にさへ生みつけられてゐなかつたなら、彼女はあゝして夫戀しの思ひに惱みはしなかつたであらう。よし多情多感であつても、留守住居の境遇にさへゐなかつたなら、彼女の悲劇はなかつたであらう。お種の天性の崇りさへなければ、あの境遇でも幸福であり得た。その天性はあつても、あの境遇の崇りさへなければ幸福であり得た。しかも、多くの人はお種の如き場合でも、お種の一面を持たぬ以上、幸福に安住してゐられる。が、唯お種の境遇と、お種の天性とではあの悲劇に終るばかりである。一個の女性としてお種の如き、憎むべき何物も持つてゐない。どこ迄も愛すべき女性と云ひたい。だが、自分自身制し切れない力の故に、自ら思はぬ悲劇の波に押し流されてゆくのである。一寸意味は違ふ。が、お種の先天的の力に禍ひされる點に、見方によつてイブセンの「幽靈」のオスワルドが、全く自分自身の罪でない遺傳の恐ろさに禍ひされる悲劇に近いと云へる。憎むべきはお種の後天的の境遇である、更に、呪ふべきはお種の先天的に、生れながら享けてゐる天性である。かうしたお種の不幸、人と共に享けてゐる血の禍ひと、天性の不幸

とに至つては遂に悲劇の悲劇であるばかりだと思ふ。

附記。この作はお種の過失を道義的にのみ解するから妙な意見が出る。一時上演禁止になつてゐたのも、その見方に偏するからだ。だが、人間は過ちのない者はない如くお種の過失はその意味で、必ずしも頑な見方のみに終るべきでない。今度これが許可になつたのはその理由であらう。尚、私は大正末期に尾上梅幸にこれを勧めた事があつた。所が芝居の分る梅幸さへ、お種は本當に通じてしまふからあの役は嫌だとの事だつた。それとて見方が淺く梅幸にしてかうであつたのは、歌舞伎役者のものの考へ方が分る話とて一寸書いておく。（三十一年末改訂）

七「油地獄」

その「封切り」の思ひ出。

我々年代の者にとつて、關西中心に云ふなら、上方の歌舞伎で第一に思ひ浮べるのは、明治四十一二三年頃の道頓堀の賑ひではなからうか。

先づ角座に當時の右團次と十一代目仁左、中座に鴈治郎・梅玉、辨天座に團藏・多見之助、

そして今映畫になつてゐる朝日座に、當時の若い延二郎の延若、我童、成太郎の魁車、璃珏の若手一座がかかつてゐた。あの道頓堀の壯觀！　それは當時十七八歳であた私は、午後の明るい日ざしを浴びつつ、四座を飾る旗や贈り物の色彩に、唯ほうつと見とれるばかりであつた。そして小遣錢を懷でさぐりつつ、どの座を見ようと考へ迷つた位であつた。

併し、少年の目は何と云つても朝日座に引きつけられた。しかも、朝日座は松竹の手に這入つたばかりで、この頃新に右の大阪の當時の新時代の一座を多くかけた。あの頃の延二郎・成太郎、これはこの年代に私が東京へ芝居を見に來て第一に訪れた市村座の菊五郎・吉右衞門、正にそれに匹敵する位、活氣横溢であつた。全く當時の道頓堀の盛觀のみは、近來の衰退から見ると、丸で夢のやうな氣がしてならない。

その私の最も好きだつた朝日座で、確か明治四十二年秋、近松の異色ある世話物「女殺油地獄」（享保六年七月十五日竹本座にかかる）の新しい上演があつた。脚色の名は番附竝に世間に發表せられなかつたが、當時の噂では故渡邊霞亭氏とかの肝入りと聞かされた。そして河內屋與兵衞の家號に相當する河內屋の延二郎が、主役與兵衞を演じるのが興味の中心であつ

た。

勿論、これは成功した。近松物は興行的に成功しないと云ふ議論に一理はあるが、この作のみは例外でよく成功した。すぐと翌四十三年一月京都の南座で、私はその再演を再び見た。同年初夏と思ふが、東京の新富座へ延二郎が持つて來て、相當好評を博したやうだ。尤も、東京の分は私は見てゐない。又、東京では油屋の女房お吉を故中村福之助が演じたが、これはいい筈がない。當時の「演藝畫報」ででもこのお吉を、ある劇評の上で、「上方にも女形は拂底と見える」と書いてあつたのを見て、尤もだと私は思つたのを覺えてゐる。但し、これは、上方の女形拂底と云ふより、立役專門で、しかも、中以下の役者中福にやらせたのが亂暴としたい。あれは魁車の成太郎が非常によかつたのだ。東京でも成太郎にやらせておけばよかつたのに、などと當時大變な大阪役者ヒイキだつた私は、少年の悲憤に近い思ひをした位であつた。

○

この延二郎の初演では、延二郎成太郎が佳良の外、故卯三郎の德兵衞、故璃珏の母が素晴らしかつたのは、一寸筆紙につくせぬ形である。新富座ででもこの二役は變らなかつた。流石に

小山内氏はこの芝居殊にこの二役に感心してゐられた。私は小山内氏と時々この卯三郎琉珂の話をした事がある。學校の教室ですら一二度この話題にふれた記憶がある。卯三郎は私は世評程買へぬ人ではあるが、この德兵衛のみは感心した。これは後に云ふ所の帝劇女優劇、松助の德兵衛よりもぐつとよかつた。德兵衛は實直そのものの、上方によくある奉公人上りの人間だ。松助は名人とは云へるが何と云つても、ぎやあぎやあどなり立てるお芝居氣分は強かつた人だ。その意味の當氣にあらぬ當氣、衒氣にあらぬ衒氣が　德兵衛のやうな控へ目な氣質の老人にはむかなかつた。松助のこの德兵衛と「三人吉三」の土左衛門の傳吉とだけは私は反對する。一向枯淡がないからである。

扨、大正八年春に勘彌が有樂座で文藝座の旗擧をした。その時の二番目に河竹繁俊氏の脚色で東京での珍しい演出があつたのは、新しいだけに周知の事實だらう。當時新劇の流行期とて、この脚色は丸で淨瑠璃ぬきだつた。序幕に原作上の巻に近い「德庵堤」、次に原作の河內屋と油店。そして原作の與兵衛の捕物なしで、その殺しのみで終つた。これは今度の新歌舞伎座の猿之助所演の臺本に近い。

後、大正十一年二月帝劇女優劇で、右の松助の德兵衛のあつた再演が行はれた。この時は序幕の「德庵堤」がなく　その代り殺しの後に「蜆川の花屋」と「豊島屋店先」と、つまり本文の終末に近い分がつけ加へられた。即ち、勘彌は二度の上演で原作のすべてを別の方法からやつと演じ了ほせたわけだ。但し、この再演にも淨瑠璃は使はなかつた。序に、勘彌の分の初演の父德兵衛は故柳藏、油屋お吉は初後共初瀬浪子、母は二度共藤間房子。

それから大正十四年九月本郷座で、延若が東京での再演をやつた。延若の關西上演の分は、殆ど原作通りで勿論淨瑠璃も使つたと覺えてゐる。が、本郷座の分は序幕から河內屋並に油店の殺しは前々通りとして、終末が初演時分のものと違つてゐたと思ふ。（初演竝に京都再演の番附紛失につき、終りの場面は明白に保證出來ません。）それは「法性寺本堂の場」と云ふので、寺で七左衛門の三十五日の佛事をしてゐる場面だ。そこで與兵衛が中々白狀しないやり方で、云はば與兵衛の性格を近代的視野から見た近代的性格本位の演出だつたと思ふ。この德兵衛は中車、母は紅若、お吉は松蔦だ。（いづれも故人。）

新歌舞伎座のこの芝居

以上延二郎時代のこの封切り、勘彌の二度の演出、延若の東京再演の大略を述べた。そして本題の一月の新歌舞伎座の猿之助所演の話に這入る。

今度は木村錦花氏の改修だ。が、臺本は何となく延若の分に近い氣がする。併し、「德庵堤」「河內屋」「油店」の殺し迄で、終末の與兵衞の捕り物がないのは、丁度大正八年の勘彌の文藝座に似てゐる。但し、それと一つ非常な相違で、注目すべきは猿之助の臺本では淨瑠璃が活用せられた點である。

勘彌の演出では、淨瑠璃のないのが結局いい事でなかつた。淨瑠璃ぬきでやると、丸で髷物の一つの寫實劇、例へば谷崎氏の「お艷殺し」に似たやうな芝居になる。近松物などはどう演出しようと隨意ではあるが、勘彌のそれは近松氣分が稀薄であつた。演出方法はいづれとも理窟があるとして、近松の作に近松の氣分が薄いのは困る。勘彌の與兵衞は善惡中途の世評があつたのも當然で、あれなら勿論延若のそれに非常な面白味があるのは明かな話であつた。

猿之助の與兵衞、私は少しも期待してゐなかつた。いづれかと云ふと古い芝居はさう得意な人でない。又、近年は殆ど古い芝居をやつてゐない。それにあの書生つぽのやうな肉體だ。研

究的興味はあるとして、それ以外の期待は少しもなかつたわけであつた。

所が、見ると案外面白かつた。兎に角一と理窟持つ人とて、どうして考へてゐる所もある。案外な拾ひ物をした氣がする。——尤も偶には拾ひ物でもしないと、我々は全くやり切れない。期待以下の成績の芝居を見るのが先づ普通であるから。「德庵堤」は大體原作通りだ。猿之助の與兵衞は花道から頭に手拭をのせて出る二枚目に近い演じ方だ。そのせゐか、何となく延若を思はせた。そして下座の唄で床机に腰をかけて、一人舞臺で幕になるのもやや二枚目じみる。尤も、延若の大阪京都の初演時分のこの場は一層の二枚目で、全くつつころばし同然で演じた。天王寺屋の小菊とのいきさつなど、丸で「梅忠」の「塀外」（鳴治郎なら道具を代へた與座敷）のいちやつきみたいであつたが、當時の延二郎だ。與兵衞の性根にはやや違ふとしても、その輕妙、洒脫は流石に上方の世話物の若い名手の名に値した。あの頃の「德庵堤」の延二郎のなまめかしさ、それは滿場陶醉してゐるやうに見えた。近頃の延若にあののびやかな牽引力は見られない位だが。

それから見ると猿之助のこの序幕は通り一ぺんだ。何等特色はない。併し、猿之助は第二幕

の「河内屋」の場が案外見られたのである。——

その原因に私は床を巧に使つた點をあげたい。何と云つても近松物だ。人形淨瑠璃に書いた作品だ。淨瑠璃がないと、丸で主人のゐない留守宅のやうな氣がする。勘彌の與兵衞が通俗寫生劇の腦物にしか見えなかつたのも、半ばこの留守宅で芝居をしてゐたからではなかつたか。

「河内屋」の與兵衞は猿之助のやうに太々しいのが本當だ。延若も太々しくやるが、何しろ妹に頼んで、家をとる魂膽を仕組む男の與兵衞だ。猿之助の人物は丁度これに適當であつた。床の文句について、算盤をはじき、それを枕にしてねころぶのも面白かつた。又德兵衞がたまり兼ねて與兵衞をこらす所でも、棒を使ひ、床につくのが面白い。この邊の「木で造り、土をつくねた人形でも魂入るれば性根ある。耳あらばよう聞け。」の詞は實際近松式の名文句で面白く聞かれる。これ等の詞を生かす上にも、この作には床を必要とした。

それから與兵衞が家を出て行く件になる。帝劇の再演は立派な大阪風の油屋の寫實の道具であつた。新歌舞伎座はさうは行かぬが、ここを半廻しにして、與兵衞が花道へ行く。半廻しになつた家の格子から、德兵衞などが見送るのは十分原作を思はせた。そして德兵衞があの後姿

が先旦那に生寫しと云ふあたり、この役左升の德兵衞はどうして上出來だ。左升は一種の持味のある人だが、この德兵衞によくはまつて、如何にも內輪で控へ目な人らしい。卯三郎のやうなさうした大阪人の再來を思はせる自然な巧さはないにしても、この芝居中の傑作だ。松助のやうにぎやあぎやあどならぬだけでも原作の人らしい。卯三郎のそれがよかつたのは、この人の癖で下をむいてぶつぶつ白を云ふ癖、卽ち正面を切らぬ癖が舞臺で役に立つたのだ。それが、德兵衞のやうな奉公人上りの入口でまともに人の顏を見るのも遠慮すると云つた氣質の人に見えたのだ。左升はさう云ふ怪我の功名はないにしても、芝居をしないこの人の舞臺の控へ目が、丁度原作の辛抱人の控へ目に似たわけだ。中車のそれは勿論惡くないが、あの單純な持味がかう云ふ特殊な生ひ立ちの複雜な大阪人にはも一つ不向きであつた。左升の德兵衞は私は大きに感心した。

扨、與兵衞は花道へ這入りつつ、アクビをする。これも私は反對でない。與兵衞の性格に、二十年前流行した「近代人氣質」があるかどうか私は怪しむ。與兵衞はそれ程複雜と私は思はぬ。併し今度原作を讀み返しても、「單純な無賴漢」とだけは云へると思ふ。例へば與兵衞は

「德庵堤」で見ても分る通り、天王寺屋の小菊に惚れてゐる。所が、原作下の巻を讀むと、一方會根崎花屋の松風にうつつをぬかしてゐる。そこで伯父の森右衛門が與兵衛詮議のため、小菊の所、松風の所と兩方を訊ね廻る事が書いてある。何分元祿時代の色戀だ。まして近松物だ。一人の男が二人の遊女に戀する作は實に珍しい。戀愛の理想一男一女の熱情を全く裏切るわけだからだ。

が、珍しくもこの與兵衛は、近松物とは云へ、小菊と松風とを追つかける多情者に書いてある。その上母をも打ちたたきする人間だ。これが無賴漢でなくて何んだらう。

で、花道のこの引つ込みに太々しいアクビをするなど面白い性格表現と云へる。私は猿之助ではこの「河內屋」に於ける無茶者に一番點を入れる。

併し、「油店」の殺しはそれ程でない。ここは誰よりも延若が巧い。又、殺しで油に足をすべらすのも、猿之助は餘りに寫實すぎて、芝鶴のお吉と共にスケートでもしてゐるやうだ。理窟から云つても猿之助は疊の上でやるだけに無理だ。あの足のすべるのは、油が下の板の間に流れるからこそ自然になる。（勘彌か延若かは下を板の間にして油をそこへ流したと思つた。

これなら足のすべるのが當然。）　蠟なら油を流してもすひ込んでしまふわけで、あんなにつるつるすべるのはをかしい理窟だ。

お吉に「色になつて下され」と云ひよるのは、實にむつかしい所だ。勘彌も十分でなかつた。ここはこの後も與兵衛をする人が十分研究しないと一寸え體の知れぬ芝居になる。あれは與兵衛が窮した擧句、一時氣まぐれで云ひかけるわけで、その他に意を加へぬのが本當と思ふからだ。尤も、延若は昔はここを丸で色じかけの色魔氣分でやつたが、一層そこ迄徹底すると亦面白い。與兵衛は二女の二兎を追ふ男だ。三女の三兎を追ふのも一と解釋だからだ。が、猿之助勘彌共そこ迄徹底しないだけに、却つてかうした原作本位を持ち出したくなる。

又、今度ここで終つて、後の本文の悔悟捕物を加へぬのは、勘彌の例もあるが、結局一案だ。原作通りやつてもこの後は別に創意卓見はない。

序に、猿之助左升以外は揃つてよくない。芝鶴のお吉も新しい作の女になる。小太夫の七左衛門源十郎の母は共に本役でない。この母に故璃珏だけの名品は永久に見られまいと思つてゐる。

○

最後に述べたいのはこの作の父親だ。この作品が近松の作中で異彩があり、與兵衛の性根も近松で珍しいとは云へ、結局作中の傑作は父徳兵衛ではあるまいか。その篤實な性格以外義理の子與兵衛に對する父性愛は全くほろりとする。原作下の巻「油店」で、徳兵衛がそつと先きへ來て、お吉に與兵衛の事を頼む。その慈愛に籠る詞に曰く「いづれの道にも子に世話をやむは親の役、苦勞とも存ぜねど、引きつけて一所にある中は氣も落ちつく」と。そして放して勘當すればどんな事をするか分らぬと云つて案じるのである。

今度の改修はここはやや散文化せられた。が、原作のこの詞は私は何度讀んでもほろりとする。「引きつけて一所にある中は氣も落ちつく」とは蓋し親心の親心たるものであらう。私は先年某誌に近松は結局爺を書くのが巧いと論じておいた。「壽の門松」の淨閑、この徳兵衛、それに「傾城島原蛙合戰」の父親幡藥などこの例で、この作でもこの父が精彩を放つてゐるからである。

所で、私は自分が研究してゐる『文樂物語』のために出來得る限りの淨瑠璃の書物をあさつ

てゐる。と、果然斯道の權威黒木勘藏氏は、ある講義風の記事中で、私の日頃のこの說を裏書してゐられた。說を同じうした喜びにここへ紹介すると、近松に一人多門と云ふ男の子があつた。繪を書いたりしたが、表裝を職として暮したらしい。近松が伊豫の後藤小左衞門と云ふ人宛の書狀の終りに

多門儀も以別紙可申上候へ共折節堺にて座敷襖戸等の繪請取候て五七日彼地に罷在候故不任其儀候追て以便狀可申上候共御地屏風等に用候はば乍慮外被添御詞可被下候奉願度候云々

とある。卽ち、近松のやうな人すら、手紙の序に倅の仕事を賴んでゐるわけで、如何にも父性愛の濃かさが思はれるでないか。又、この多門なる子は多少不肖の子らしく近松は頗る心を用ひたらしい。同じ記事中に近松の竹本座の給金が年五十兩なのを、百兩にしようとした。と、近松は自分の生涯は五十兩宛でいい。が、死んだ後はその增した分の五十兩宛を倅に分與して貰ひたいと云つたとかで、竹本座は近松の歿後この約を果したとの事も出てゐる。この眞僞は確でないにしても、右の手紙で倅の仕事を賴む細心な心遣ひと合はすと、如何にも本當らしく

思へる。この父性愛、それこそ近松の文字中で、或は淨閑となり、德兵衞となり、幡樂となつて我々を打つのではあるまいか。先年の私の所說と黑木氏の研究によつて一層確められたのを喜びつつ、私は再びこの大劇詩人の底知れぬ溫い父性愛の情に敬意を表したいと思ふ。（二一、十二）

八「宵庚申」

この世話物は近松の七十歲の、享保七年に竹本座へ書卸された作である。これは近松の最後の世話物であるが、地味な夫婦心中の題材がぱつとしないため、過去の或る時代ではこれを一向名作と押す人は尠かつた。だが、その晩年世話物最後の作であるだけに、地味な中に緻密な筆致と、老熟した人生觀はいふにいはれぬ味ひを以て、心ある者にしんみりと迫つてくる。これは一方の豐竹座の作者紀海音が、一歩先んじて四月六日（近松の方は四月二十二日）から「心中二つ腹帶」なる題で上演、同じ當時のニュース種を扱つて正に競演となつた淨瑠璃史上の珍しい作品だ。しかも、一寸いつたやうに海音が一歩先きに上演したから、海音の方が佳作だといふ說さへあつたのである。併し、その比較はこの中に私が論評を加へておいたから、委

細はそれに讓つておく。そしてこれは昭和二年三月歌舞伎座で上演せられたのであつた。

卽ち、當時の中村鴈治郎の芝居は二番目の「心中宵庚申」が見物といふにつきる。尤も、それは芝居より作がいい。作を見るべきだといふ方の意味で當時の二番目に就て語りたいと思ふ。

私なども偶像崇拜はかなり嫌ひな方で、近松だからといつて必ずしもほめたくない。その意味で「心中宵庚申」を前年讀んだ時はそれ程とも思つてゐなかつた。併し、今度この芝居のためにこの作と、この作よりほんの少し半月程前に書かれた所の、紀海音の「心中二つ腹帶」を對照して讀んで見て、私はつくづく近松の「心中宵庚申」の傑作なのに感心した。

先づ「心中宵庚申」と「心中二つ腹帶」とに二つの大變な相違がある。その一、近松の方のお千代は近代劇の女性みたいに文學的に書かれてゐる。そのお千代は嫁入りする迄に、二度も結婚して破れてゐる。半兵衛へ嫁いだのは三度目で、お千代の姉も親もそれをどんなに切なげに語つてゐる事だらう。が、お千代は姑のおみねと折合ひが悪くて、三度目の結婚にも破れて上田村の實家へ「又去られて」と歸つてくる。(この原作の中の卷が今度の序幕)。

このお千代をこんな二度もの結婚に破れた經歴の女にした近松の狙ひ方は、一寸非凡である。いや、離婚の苦しみを考へただけでも、二度結婚に破れ、また三度目の結婚にも破れようとする環境をお千代に與へた點は深刻な近代劇氣分だ。お千代としては死んでも里へ歸れぬ緣だ。姉のおかるは「そなたもかるがる三度の嫁入。——人はそなたの辛抱がない故に去られた去られたと非難つけ、この度の嫁入も追ひ出さるるに間あるまい。忘れても島田平右衞門が娘の下風にゐるなと娘持つた人々は寄合ひ、茶のみ話にもそなたの噂」といふ。お千代は、こんな噂の主だ。それが「又去られて」といはねばならぬ境遇にして近松はお千代を見物に紹介する。いはばお千代は結婚悲劇の犧牲者のやうに生れついた女だ。さう狙ひさう書いた近松、しかも、お千代として三度目の離婚に堪へ切れず心中してしまふ點、近松は結婚悲劇の人間をよく描いてゐると思ふ。

が、海音の方ではお千代は一切そんな經歴の女ではない。無論近松の「上田村」の「また去られて」のまたといふ過去の苦惱のない女だ。單に姑にいぢめ出される女だけにしか書いてない。卽ち、近松はお千代の離別話に、永遠の結婚問題離婚問題の苦惱煩悶を唄つてゐる。だ

が、海音は單に姑のために出された女の物語としてだけしか書いてゐない。

その二、姑の性格である。近松の姑は決して芝居の型の悪い婆さんでない。當り前の姑でゐながら單にお千代にだけ憎しみを感じる。下の卷「八百屋の場」で半兵衛は「昨日もくれぐれもいふ通り、佛法のはしも聞入れ物の慈悲も知つた人、我甥をさしのけ他人の身共に、跡式讓る心からは、根からいがまぬ是證據」といふ。それでゐてお千代だけを嫌ふ。更に近松は半兵衛に「人には愛緣奇緣、血を分けた親子でも、仲の悪いがあるもの、乘合舟の見ず知らずにも可愛らしいと思ふ人もある」と大きな眞理をいはせてゐるが、近松の姑は大體こんな人だ。が、海音の方は大變な強慾非道な婆さんで、お千代を追ひ出す動機に、別に持參金づきの女があるから、お千代をたたき出して半兵衛の後へ据ゑる事を主張したりする人だ。併し、一個の作品として考へると悪人でない當り前の姑でゐて單に嫁だけにつらく當る人といふ近松の方が、却つて人間にあり勝ちの姑根性の本物でないか。海音の方のやうに強慾非道では嫁としても却つて苦にならぬ位、非人間の悪の筈で、それなら當然人も知り世も知るわけで嫁は却つて人に慰められる結果になつて、人にいへないつらさともいふべきあり勝ちの姑のつらさとは却

つて違つたものになるべきと思ふ。かうして以上のお千代の結婚悲劇の環境と姑の性格、この二點に近松と海音とではこれだけの相違がある。同じ夫婦の心中を書いても、近松はお千代の經歷性格に結婚離婚の苦惱なる中心點を狙つた。姑の性格を本物の人間の自然な姑氣質においた。だが、海音は善玉惡玉のやうに惡人善人を區別して、惡人の姑にいぢめ出される善人お千代半兵衞物語と、簡單に善玉惡玉で律しようとした迄である。

× ×

この故に近松の「心中宵庚申」は家庭問題、離婚問題を書いた深刻にして暗い近代劇といへると思ふ。今迄近松研究家にはこの作はちつとも評判に上らなかつた。畢竟、それは心中ものとして何の光りもないからであらうが、この作を夫婦の心中だけで見るのは時代後れだ。われわれはこの作をどこ迄もお千代の悲劇或は離婚問題を狙つた作として評價したい。さうすれば油然として湧く近代劇氣分を何人も否み得ないであらうと思ふ。この私の見方を許されるなら、この作と、も一つ女性の不義を主題にした前記の「堀川波の鼓」とは、近松として一番新しい解釋で同感出來る作だと思ふ。

從つて「心中宵庚申」は、見る芝居でなくて、讀む芝居である。今日いふ讀むだけの書齋的脚本である。事實、今度の芝居を見ても原作の「上田村」のお千代の離婚話は我々は涙なしに讀み切れない。だが、梅玉のお千代は、梅玉自身さういふ離婚のつらさを丸で知らぬ人のやうに淡くやる。が、さういふ結婚悲劇の苦惱はあんな落ちついた平らかな氣持でどうして現はせよう。それは世の中が逆轉して、目の前がまつ暗になる感じの心の苦しみを、持つて貰はねばならない事だ。この作は半兵衛よりお千代の芝居だけに、梅玉には無理だがこんな註文も出したくなる。

鴈治郎の半兵衛はあまりに色やつやがありすぎてこれも作で讀む感じが乏しい。お千代半兵衛を題材にした作に、以上の二作の外「八百屋の獻立」なるお芝居的な狂言がある。だが、陽氣で明るい派手な鴈治郎の半兵衛は右の「八百屋の獻立」なら一番適任である。

魁車の姉おかるは若すぎる以外は割によい。莚女の姑もあくどくないのが原作に近い。が、この芝居で一番困つたのは幸四郎の父平右衛門で、近松の巧な例の親子の心理解剖も見事に幸四郎は犬死させてしまつた。尤も、その犬死のさせ方が幸四郎式に愛嬌があるので、地下の近

松も存外憎めないでゐるであらうと思ふ。

附記。十年は一と昔といふから一私事を公開してつけ加へて書くが、私は昭和八年頃明治大學文藝科で近松の講義をしてゐた時、この「心中宵庚申」に就ても、以上のやうな講義を原作中心に學生に話しておいた。所が、十年前のその頃の學生が突然手紙をよこして私の從妹が丁度この作のお千代と同じやうな運命で、今は悲しい運命にさいなまれてゐるが、近松の筆は二百年後の今日の日本の家庭の悲劇を生けるが如く描いてゐるから、先生に一寸お知らせするとの事であつた。

私はこの手紙を貰つて、今更近松の偉大を思つた。同時に、この作が近代劇のやうだといふ私の見方も事實上裏書せられたわけではあるまいか。卽ち、日本の家族制度ではこの題材は今も猶生きてゐるからである。但し、時代は變つた。婦人解放の聲はイブセンなどの近代劇の再出發の公演と共に、全國に響き渡らうとしてゐる。私はこの作のやうな悲劇こそ、出來れば清算したいと思ふだけに、この作は名作と尊ぶが、この作のやうな事實は、以上の學生の不幸な從姉の方を最終として、この新日本になくなるのをお祈りしておきたいと思ふ。（二一、十二）

九「傾城鬼ケ城」

近松物の改作

大正六年十月の帝劇で珍しく成功した近松物の改作の世話物が上演せられた。それは二番目の池田大伍氏作「傾城鬼ケ城」である。

この二番目の「傾城鬼ケ城」は、新作としては珍らしく纏つた、優れた芝居であつた。そしてそれがかかる成功を贏ち得た理由には、主として作その物の好脚本なると、役者の技藝の妙をと數へねばならない。

「傾城鬼ケ城」は、嘗て無名會の爲に書卸された「茨木屋幸齋」に筆を加へた物である事とそれが近松の「傾城酒呑童子」の三段目の前半と、四段目と五段目との改作なるは云ふ迄もない。私は爰にその原作と、この改作とを一々微細に比較する餘地を持たない。併し、作者池田大伍氏が大膽にさう云ふ改作を企てながらも、所謂近松の改作物の弊に陷らず、この「傾城鬼

ケ城」をして終始一貫した、渾然たる歌舞伎式世話物たらしめた、その手腕を云ひたいのである。

先づ大摑みに近松の原作と比べて、この改作には三つのシインが書き加へられてゐる。一つは茨木屋店先の遊女白妙に吉三と、幸齋との爭ひの件、一つは幸齋居間の幸齋と、太四郎との爭ひの件、一つは大詰の幸齋が伏罪する件である。そして是等の場面の筋と白とは、原作と混合して破綻を招かずに、よく調和を保つてゐる。しかも、作者池田氏は、是等の巧な三つの場面を書いた事と、原作にある茨木屋太四郎の女狂ひを取り去つた事とによつて、幸齋と白妙と太四郎との性格を、極めて率直に描き出した。一々生々として個性を帶びた人物として寫し出した。

例へば近松の原作では、さしも豪奢と殘忍とを極めた幸齋も、その結末は丸本式勸善懲惡の平凡な悔悟を並べてゐるに過ぎない。近松としては茨木童子を書かうとして、寧ろ在り來りの慾張り爺だけを現はし得たかの觀がある。そこに特殊な茨屋の長（おさ）の性格が浮んで來ない。所がこの改作では、結末にさう云ふ悔悟の言葉を吐かせない。手錠をはめられた幸齋は依然元の幸齋

である。その罪を知つて、うなだれながら猶、倅太四郎に「しつかりせいよ」と云つて、倅の未來と家の行末とを氣遣ふ。彼の頭には唯、金と子の愛との外はないやうに書かれてゐる。そこで私はそれが實說に從つたとか云ふ、幸齋が立派な錦の衣で面を包んで引立てられて往く姿に、豪奢振りの快哉を叫ぶ者ではない。寧ろ、幸齋がぬつと突立つたまゝ、一言半句の悔悟の言葉を漏らさぬ性格に、限りなき快感を覺えるのである。又、さう云ふ極惡非道の性格にも、子の愛にはひかされて「しつかりせいよ」と云ふ所に、一縷の優しき人間味の同感を誘はれるのである。しかも、作者池田氏が、單に幸齋の性格に、血と肉とを與へて躍如たらめしたのみでなく、かかる場面と思想とを使つて、今日の多くの作者のやうな、淺薄な新しがりと、故意とらしい理詰とに陷らなかつたのは理の當然とはいへ、又、偉としなければならぬ。

遊女白妙の如きもよく描かれてゐる。大抵の場合、作者が役者の爲に筆を加へる事は失敗を招く。併し、この白妙ばかりはそれにも拘らず、よく役を活かし、場面に情趣を添へてゐる。殊に今度書き足された茨木屋店先で、白妙が幸齋に怨みを述べる所も、筋の發展に、その性格に些の障害ともならず、よく劇的效果を收めてゐる。又、太四郎に至つては、近松の原作に比

して、雲泥の差を見る位に、一個の潑剌たる性格に築き上げられてゐる。幸齋と正反對な彼の性格が、よく單純化せられて、原作以上に働いてゐる。かうして性格描寫が滯りなく往き渡つてゐる結果、それらの役の白もひし〳〵と力強く耳に響く。誠に近來出色の新作である。

斯樣に既に作その物に長所を備へてゐる上に役者が又、相當に洗錬せられた、巧妙な技藝を見せた。就中、幸四郎の幸齋、梅幸の白妙、宗之助の太四郎などは優秀な出來であつた。幸四郎の如き、常とは打つて變つた、白廻しに、動きに、工夫が見えて、幸齋の特殊な性格を巧に現はした。先づ「三莊太夫」を思はせるやうな扮裝も面白い。そして茨木屋の店先で吉三を罵る所も手強い。そして白妙の言葉を耳にかけずに、謠を口ずさみながら、膝で手拍子を取つてゐるのもいゝ科である。「ぜんざい餅云ひつけよ、大阪の小豆は舌に障る、京の龜屋が羊羹を擂り潰してせい」の名文句も快く聞かれた。

梅幸の白妙も亦、原作の性格をよく理解してゐた。病に惱みながら、情人吉三を戀ひ慕ふ情熱的な可憐な遊女の心持が、梅幸幸の細い巧な技巧を通して、染々と舞臺に溢れた。「吉三樣に會へば、何から云はうぞ、まづ取縋つて泣かうわいな」と云ふやうな。しをらしい白も、梅

幸の口からは一層眞實に響く。しかも、吉三の爲に幸齋に怨みを述べる所は、烈しい女の執着を深刻に見せる。男の爲には身も世もない意氣をよく現はす。遊女としてやや類型的な白妙も、梅幸によつては、清新に鋭く描かれるのである。

宗之助の太四郎も、遺憾なき出來榮えである。その着實な性格が、よくにじみ出た。幕切れの柱へ寄りかかつた形にも、心持が籠つてゐた。

この外に、この場の端役の仲居の動きや、氣絶した白妙を運ぶ科などに、作者の注意が屆いてゐると見えて、夫夫工夫の跡がある。總じて舞臺に統一のある事が尠からず快い。

二幕目の幸齋居間の場は、その金色燦爛たる舞臺面や、一つ一つの小道具迄、幸齋の奢侈をよく説明してゐる。稀に見る破綻のない舞臺面である。しかも、この場の幸四郎と宗之助とは、一段と生彩を放つた。卽ち、宗之助の太四郎が、親を諫める言葉にも涙がある。幸四郎の幸齋が、倅を叱る言葉にも涙がある。一度は互に相譲らず爭つた後、自ら二人の心持が溶け合つて、親子の情愛に泣く迄の、この作の中心點が、力強く巧に演ぜられた。又、大詰の庭中數寄屋の場では、梅幸の白妙が十分に見物の涙を誘ふ。そして最後に白妙が情死する時、友禪の

しごきで膝を結へるのも、梅幸らしい色氣に滿ちたいい工夫である。

かうしてこの芝居は、近松の作によりながらも立派にその一つの創作とも見られる。卽ち、古き革袋に新しき酒を盛つて成功した物である。詮ずる所、浦上與左衞門の行方不明の缺點以外は、作もよい。役者もよい。舞臺に統一のあるのもよい。舞臺の色彩もよい。又、そればかりでなく、音樂にも注意が拂はれてゐる。例へば、序幕の茨木屋店先で、太四郎が「もし親父樣」と云ひかけると下座が止む。在來の約束ではその白で合方キッパリとなる所である。だが、せりふの多い新作では聲が聞え難いため、逆にいつて主な白で下座をやめるやり方は新演出としていい考へである。かう云ふ下座の工夫も新作には適當な事であらう。が、一方に在來の下座に見るやうな所は獨吟を使つてゐる。又、白妙の出に、はやしと、白妙と横笛との應答の中に、上方の地唄らしい三味線などを使つてゐる。恰も歌舞伎劇の下座の音樂の短所を捨てて、長所を取つた傾きがある。

この如くこの芝居は私には種々の敎訓が含まれてゐた。私は梅幸、幸四郎、宗之助の技藝を稱揚しながら、一方にかかる新作の生れた事を感謝しようと思ふ。後、この作は中車、雀右衞

門によつて演ぜられたが、所々カツトしたり、中車では意外に類型的な人間しか出せずに失敗した。併し、この改作手法のみは非常に巧みであるため特にこの著書に入れておく。

更に、これからは丸本物の限り、近松の世話物は特に上方地方に於てはくり返し上演せられると思ふ。或は、それの新脚色や改作が多く出る筈と思ふ。それにはこの「傾城酒呑童子」から改作した「傾城鬼ケ城」は、絶好の參考品として役立つであらう。いや、これだけ巧な改作は、小山内氏の「國性爺」の改作以外に考へられない所迄もいつてゐる。併し、上方の近松物の新脚色や改作は、過去の實例によると、相當御都合主義で粗末であつた。將來はさうした粗製品は遠慮してほしいのだ。その意味の將來への示唆としてさへ、この改作は注意してほしい。私事ながらこの作者池田大伍氏こそ本當の江戸つ兒で、私の四十年近い東京生活では得難い立派な先輩だつた。それにも拘らず、この作品が上演せられた初日の大正六年十月一日は、その前夜一と晩中、東京市中は珍しく烈しい暴風雨に襲はれて、私など下宿屋の一と間でまんじりとも出來ぬ位ひどい風雨に惱まされ、郊外の友人や知人の家では、屋根や塀が吹き飛ばされる騒ぎだつた。そして本所と深川は大水が出て、この初日の十月一日は市中は昨夜來の騒ぎ

で、電車は半分は不通、しかも颱風の後へ來たその日のむし暑さは、單衣物を着てゐても背中に汗は流れてゐた。その中を、帝劇は勇敢に開場した。が、一般市民は芝居どころでなく、私はこの初日當時の山本專務が、まだ世に出るか出ぬかの慶應の學生だつた私に、厚意を持つて特に招待券を送つてゐて下すつた。私は喜んでこの初日に行くと果して場内はガラあきだつた。そしてこれはこの月一杯祟つて、この芝居が既述の如くすぐれた帝劇として珍しい藝術的成果をあげたに拘らず、意外な不入りに終つた。自然幸四郎の幸齋の嘘のやうな傑作がありつつ、これは「受けない芝居」のレツテルをはられて、帝劇はこれつきりで再演しなかつた。だが、このよき芝居の不入りの原因は全く前夜九月三十日の颱風のためだつたのだ。從つて、この佳作を書き、まとまつた演出をさへ果たされた作者の池田氏には本當にお氣の毒だつた。…

併し、この後一寸書いたやうに故中車と雀右衛門とで松竹で上演し、大阪でもやつたやうに覺えてゐる。が、それは非常に散文的な演出に終つて、到底、梅幸、幸四郎、宗之助の名トリオには及びもつかなかつたのである。自然、これは依然「受けない芝居」視せられてゐるらしいが、それはかく不幸な十月一日の初日の祟りが、この名改作を不利に導いた結果である。餘

事だが池田氏はまだ十分働ける六十前に、急逝せられたがそれは醫師の誤診で、死ぬ程の大病でなかつた由を私は聞いてゐる。御不幸な氏は、折角得難い近松の改作の名品を敢てしつゝ、その初演でかくの如き不幸に見舞はれてゐられたのだつた。故人のために誰がしても殆ど成功してゐないやうな近松物の改作に、かくの如き見事な技倆を振はれつゝ失敗扱ひをせられた理由をここに記す所以である。(二一、十二)

十　「傾城反魂香」の「吃又」

私は不思議に思つてゐる。この「吃又」の芝居、又平だけは不思議に大抵の役者がやつて相當面白い。この役は役者を毛嫌ひしないとでも云ふのか大抵の役者で相當面白く見られる。例へば、「千本櫻」の「知盛」のやうな役は、今日の役者では誰のを見ても決して面白いとは云へない。十分とは云へない。それは團藏のやうな役者以外ではどうにも效果のあがらぬ芝居なのではあるまいか。所が、この又平は正にその反對の觀がある。

今、私の手許にその雜誌がない。で、多少意味は違ふかも知れないが、私の大體の記憶を辿

ると大正三年春頃かに帝劇で梅幸、幸四郎で「吃又」が出た。それを故岡村柿紅氏が「報畫」に劇評を書いたが一流の穩健綿密な名評であつた。その中に曰く、實は幸四郎は型物役者でないので、その「吃又」は期待してゐなかつた。が、見ると案外結構で、幸四郎の「吃又」は有難く頂戴した。帝劇へ來てからの幸四郎の型物では十分面白いものと敬服した。と云ふやうな批評であつた。

だが、これだけは岡村氏の評が違つてゐて、幸四郎の「吃又」のみはひどい。戰爭中に猿之助がやつたが、その「吃又」もひどい。けれどもその外、私の見た又平は、故多見藏、故段四郎、三津五郎、壽美藏、故鴈治郎、故片市、それにずつと昔京都で故鍛十郎（當時瀧十郎）、菊五郎、及び吉右衞門などを主とする。併し、すべてを通じて吟味熟考しても、又平は不思議に以上のどの役者でも面白かつた。相當見られた。最初云つたやうに、又平の役は全く妙に役者の善惡を問はないやうな所がある。その癖、女房のお德は逆に餘程善惡があるのだが。

これはなぜか、外々の理由はあらう。が、その主な理由は、原作がいいからではあるまいか。或は、又平の役、又平の人物が十分役とし、人間として描寫しつくされてゐるからではあ

るまいか。即ち極端に云ふと、又平の役位その人物及び演劇的境地がよく書けてゐると、本文通りの白さへ云つてゐれば、それで十分人を動かす傾向があるのではあるまいか。

だが、それも強ち私の一人合點ではなからう。

何しろ今日「吃又」と稱してゐる芝居は、實に近松の作「傾城反魂香」上の巻の一節そつくりと云つて差支ない位の作だ。云ふ迄もなく近松の作は「梅忠」などのやうに、今日演ぜられる舞臺上の作は殆ど改作物ばかりだ。そして近松の作を味ふには、所謂近松物の研究劇以外には絶無と云つて差支ない。が、この「吃又」だけは、一向近松研究劇とも云はれずに、原作に近く演ぜられてゐる。しかも、これの傑作であることは近松研究家の口を揃へて推奨する所だ。故巽庭篁村氏は「巣林子撰註」の解題中でこの作を評して「――人物はよく揃ひ、作も亦妙をきはめたり」と云ひ、更に――「吃女房に早口あり――事も人も所もよく、巣林子傑作中の傑作なり」と迄云つてゐられる。畢竟、この作乃至この又平が、大抵の役者で無事に演ぜられ、相當面白いのも、主としてこの原作の妙によるからではないかと思ふ。

○

近松原作と、今日の舞臺上の臺本との間にざつと三つ大きな差違がある。

一、修理之介が虎を書き消す所は、原作では又平の出の前に書かれてゐる。だが、芝居ではこれを又平の出の後に廻してゐる。かうして又平に虎を結びつけておく方が、見物に理解を深くするからであらう。

二、又平が持つて來る鰻の「料理」の件は原作にない。吉右衞門の初役の上演にもそれは省いてゐた。が、又平が襷がけで「料理」をしようとする事、及びそこで「大きなばつち(鉢)」云々の器を貸してほしい事を吃つて云ふ白があるのが、普通のやり方になつてゐる。

三、お德が又平の吃りを悲しんで云ふ「手も二本指も十本なりながら、なぜ片輪(役者によつて吃りと云ふ)には生れさしやんしたぞいなあ」の白は原作にない。

その演技

一、又平の着附は元來草色(或は茶色)の石持らしい。團十郎も初演は石持の方であつたとの記錄がある。大正十年三月新富座鴈治郎もさうであつた。併し、昭和四年三月明治座所演吉右衞門は近年多くやる方の小紋を着てゐた。

二、修理之介が虎を消すために下手へ行きかける。又平がそれを止めようとして坐つてゐてとんと倒れる所がある。大抵誰もそれをやるが、かう云ふ倒れたりする仕事の鮮かさは三津五郎が第一であつた。踊りで形が鮮かにつく一得であらう。身體が引締つて小柄である一得であらう。

三、それから又平が將監に名字ほしさの願ひをする件になる。ここは本文も芝居も共に「又平時節と女房を、先きへ押出し脊をつき我が身も手をつき頭を下げ、訴訟ありけに見えければ」となつてゐる。そして「女房心得進み出で」となる。で芝居もこの文字通り又平が何か事ありげに後の方でうぢ〳〵躊躇してゐる。そして女房を前へつき出して將監に名字を頼むわけになる。どの役者もこれはこの順序である。が、變つてゐるのは先年新富座の鴈治郎だ。床は無論この本文を語つてゐたが、順序はこの逆で又平が前へお徳につき出される。それから又別にお徳が後から出て白を云ふやうになる。ある型かは知らぬが珍しいやり方であつた。

四、それから雅樂之介(うたのすけ)の出になる。ここで又平が遠見をするため花道へ行つて坐る。吉右衛門は普通のやり方で鉢巻をして坐る、そして後で雅樂之介がその頭をぽんと飛び越えて這入つ

て行く。三津五郎などもこのやり方であつた。が、人によると又平の頭を飛び越えるやり方を嫌つて、横からよけて通るが何だか氣がぬける。猶、鴈治郎はここで鉢巻をしめないやり方であつた。

五、それから又平が討手に行く心組で、師匠へ頼む白になる。そこの床「女房を引きのけつつと出で、師匠の前にもろ手をつき」の「師匠の前」で、吉右衛門は女房をのけてつつと前へ出る。そして立上つて泳ぐやうに手を動かし、身體をも動かして極る賑かな科を見せた。そこの演出は大體歌六系らしいが、「歌舞伎」八十三號歌六の明治四十二年二月演伎座所演の記錄によつても、この科はない。珍しいやり方らしい。吉右衛門はかう云ふ大動きを見せてから坐つて例の「膝とも談合」の白になる。だが、この「師匠の前」で右の立つて泳ぐやうに極る形はなくもがなと思ふ。

六、この願ひも將監は聞き入れぬ。そこで又平の派手な仕所の「さりとはつれないお師匠樣」になる。ここはいろいろある。三津五郎は派手なやり方だ。卽ち、「さりとは」で下手の方から立上つて、兩手を握つて上げて師匠の方へむく。そして、思はずそれで打たうとする

やうな様子を見せる。と、女房が「もし」ととめるので、思ひ直して坐るのが「つれない」にはまる。それから左手を出して師匠を恨めしげに指して極るのが「お師匠様」一杯になる。

段四郎はこれに似てゐるが、本人の味噌として假りにも手を上げて師匠を打たうとするのはいけないとの解釋で、兩手を上に上げない中に思ひ直すやり方をした。が、思はず打たうとして女房が「もし」とたしなめる三津五郎のやり方は、決して段四郎の解したやうな意味のみでないと思ふ。女房がたしなめればすべて許されるわけで、私は三津五郎のこの邊の手を上げたり、坐つたり、そして指して極つたりするやり方のうまさは隨分感心してゐる。序に云ふと三津五郎の「吃又」は實に名品で、私が見た中では一二を爭ふ佳作に數へてゐる。

鴈治郎もここは一流に芝居がうまい。卽ち、「さりとは」で膝を立てて、手を胸の邊迄上げて口惜しい様を見せる。でも、又思ひ直して「つれない」でその一方の手に持つてゐた手拭をぱつたり下へ落す。そして「お師匠様」で手拭を落してあいた方の手で師匠を指して型の如く極まつた。ここで手拭を使つたのは工夫でこの手順にいい變化がついた。

吉右衞門は又これ等とも違ふ。卽ち、「さりとは」でとんとんと下手から三段の方へ膝で動

いて行く。そしてその段へ斜後むきに手をかけて、師匠に何か云ひたいやうな心を見せる。が、「つれない」で思ひ返して後へ返つて下手で横に坐つた儘、左の手で將監の方を指して極る。これが「お師匠様」一杯にはまるのだ。私の見た中では三津五郎・鴈治郎・吉右衛門三人のこの件は、それらに工夫があつて、十分この文字の意味を現はしてゐると思つた。

七、が、將監は許さない。修理之介が行く事になる。そこで又平が刀を取つてとめる。ここは吉右衛門のやり方では修理の「離せ」と云ふのと、又平が刀の鞘を握つて「離しやせぬ」と云ふのがオームのやうになる。所が、かう云ふ白になると歌六に似て來る。しかも「彌作の鎌腹」にもこんな所があるので、その方の氣分が少々耳障りになつた。鴈治郎は修理をとめる中、ここでひつくり返る。そして起き上つてその刀を取つてとめる所でツケ入りの見得をした。これも吉右衛門に劣らぬ大芝居であつた。

八、修理之介は出て行く。又平は狂氣のやうになる。それを女房が後から抱きとめて「さりとはうとましい氣狂ひではあるわいな」になる。これは舞臺下手の動作だ。そして吉衛門は宗十郎のお德に肩を抑へられて倒れるやり方だ。これは大體かう云ふやり方が普通である。

九、この後で將監が奥へ這入る。そこで三津五郎の時の故菊次郎のお德、鳴治郎の時の今の梅玉のお德は、共に二重へ上つて將監の袂をとつて賴む。だが、將監はそれをふり切つて這入つてしまふ。これが普通だ。併し、宗十郎のお德は二重へ上らず下から將監にこれに似た風の科をした。がここは「吃又」一段中の變化の山だ。ここで將監につれなくされるので、後の繪を書き殘す自害の決心が出る所である。で、この將監の入りの件はお德が二重へ上つて賴む。それを將監はふり切つて這入ると云ふやうに、かつきり力强くやる必要がある。さうでないとお德と又平の絶望は强く出ない。故にここは梅玉・菊次郎のやり方をとる。宗十郎のやり方は折角の山がはつきりしない。

十、愈々この芝居の眼目「手も二本」の件になる。吉右衞門・宗十郎は、二人共坐つた儘で兩手をとり合つてこの白を云ふ。そしてこの白の後でお德は正面むきになつて、二人が肩と肩を合せた形に極る。地味なやり方である。鳴治郎はこの白の後でお德と別々に別れて又平が正面むき、お德はずつと下手（普通の逆のゐ處）で互に顏を見合して泣く派手なやり方だ。三津五郎・菊次郎はここが實にすばらしい出來であつた。この二人は小柄のせゐか立身で手を取り

合つてこの白を云ひ、その後で又平は立身の儘足を割つて正面むきになり左手を目にあてゝ極る。と　お徳の方は膝をついた形で、手拭を口に咬へて泣き上げる。これも吉右衛門より派手な上に、三津五郎・菊次郎の二人の息がぴつたりと合つて實際「なぜ片輪に生れさしやんしたぞいな」あの實感が深かつた。私はここのうまさにつくづく感動させられてゐる。

これに就いて思出す話がある。それは大正八年夏菊次郎が死んだ時であつた。「畫報」で菊次郎の追想錄が出た。それに三津五郎の談話が出る筈で、當時その記者であつたF君は、三津五郎を訪問した。そして菊次郎の話を求めた。すると三津五郎は一番にこのお徳の事をF君に感激を以て語つたさうだ。その直接の話は私はF君から當時聞かされて、「畫報」の記事の方は忘れたが、その話の方だけは未だに明白に記憶してゐる。——

F君の聞いて來た三津五郎の話によると、菊次郎のお徳で又平をやつてゐて、この「手も二本、指も十本」あたりへ來る。と、菊次郎がぐつと三津五郎の手を握りしめてこの白を云ふので、三津五郎はいつの間にか、本當に自分はなぜ片輪に生れたのかと云つた氣になつてしまふさうだ。それで菊次郎に「覺悟さつしやれ」などと攻められると、「えゝ死んでしまへ」と云

つた本當に絶望的な氣持に引入れられてしまふさうである。三津五郎は外の役者のお德で又平をやつた事もあるとか。が、菊次郎以外ではとても「死んでしまつた方がいい」と云つた氣持は出て來ないさうである。そして三津五郎はかう語つた上で、あんないいお德はないと、つくづく菊次郎の藝の力に感服して、その死を歎いてゐたさうであつた。

この話、これは菊次郎のお德に感心してゐた私には實に當然な話だと思へた。實際菊次郎のお德の亭主思ひと云つた實意は、その舞臺に溢れてゐたからである。その實意に滿ちたお德は全く名品であつたと思ふ。それだけに三津五郎がこれを以てF君に話したのは、話す方も流石は一藝の人であると思つた。藝界或は故菊次郎の佳話としてここに紹介しておく。

十一、この後で手水鉢に繪像を書く件になる。吉右衞門は見物に正面むきに書く。（團十郎型）これはこの逆に見物に後むきに石の面へ書く流儀もある。故多見藏などは多分この方であつたと思ふが、これは前者の方が合理的で自然に見える。

十二、石面の繪像を見る件になる。ここは普通はお德が先きへ見つけ、後から又平をつれて來て平舞臺の手水鉢の前後で見る。が、吉右衞門は、二重の緣側に手をついて見下すやり方を

したと云ふ。所が、私の見た五日目は、私はさう云ふやり方をしたとは思へなかつた。併し、歌六も大體さうであつた。で、これは私の見落しであらう。何しろ私は見る書くと云ふ忙しい見物法なので、神ならぬ身は或はそこを見落したか知れない。が、さうしてゐるとすると、こと、既記第五の「師匠の前」と共に珍しい演技である。今度の吉右衛門の「吃又」は無難な出來で、決して悪い出來ではない。この人の型物では、一般の好評を博してゐる役でもつと悪いものがある。そして菊五郎と逆に歌舞伎的演出が正當といへる。で、さう云ふこの演技の中では、この二點が特殊の方であらうか。

十三、この後で二人が喜ぶ「呆れ果てたる」の大動きの所へ來る。この床は本文にない。で後で入れたものらしく、ここの大動きの動き方はいろいろある。吉右衛門、宗十郎は互に巴の字のやうに入れ變つて床につれて喜ぶやり方だ。鳴治郎はお德の帶をとつて下へ下つて、又前へ出て喜ぶ賑かなやり方だ。

十四、それから名字を許される。そこで本文にもある床の「嬉し泣きこそ道理なれ」になる。ここもいろいろやり方がある。吉右衛門は「嬉し」で立つて極り、「泣き」で手をいろい

ろに動かして坐つてお辭儀をするやり方だ。故片市は一寸變つてゐた。「嬉し」で兩手を合して將監の方を拜み、「泣き」でお德と入れ變つて下手へ來る。そして「道理なれ」一杯に又平がお德の肩に片足をかけ、そしてお德の肩をその足で抑へてお辭儀をしろの腹であらうか、遂に二人一緒に平伏してしまふやり方であつた。

十五、それから幕切れの臺頭（だいがしら）の舞になる。ここで上下をつける前後に、吉右衞門の又平は喜ぶ餘り、三度も將監にお辭儀をするが少々くどいと思ふ。この舞の中「いしくも申されたり」で、故多見藏はつけてゐる肩衣をはねてぬいだ。故杉氏は當時「每夕」紙上でこれを性根から見てよくないと非難せられた。が、ここは重い役目で出立する所だ、肩衣をはねるのは心持にゆるみがあるわけでよくない。多見藏の千慮の一失である。それから幕になつて幕外になるがこれは特に議論の餘地はない。勿論、幕外をしない役者もある。三津五郎の橫濱座所演はその方であつた。

これでざつと「吃又」の全體を述べて見た。この芝居も亦右の岡村氏の批評以外割合に記錄に乏しい。で、遺漏はあらうが自問自答のノートを作つて見た迄である。で、結論として「吃

又」では以上の中、第三第六第九第十の四項が重要事と思ふ。

別に吉宗の「吃又」では又平の可否は以上に述べた。お徳は何としても將監の袂をとる二重の件のないのは物足りぬ。併し、流石に宗十郎で例の如くかう云ふ女形は結構である。三津五郎の雅樂之介も同じくいい。吉之丞の下女や故源之助の將監（これは無理な役）寳助の修理之介には特に文句はない。尚、又平のこしらへは普通は切つほとの髷、風小紋石持の着附をぬきえもんに着る。

「名筆傾城鑑」の話

今日檜舞臺に演ぜられる「吃又」は、右の如く近松の作に近いのは難有い話だ。だが、勿論この作にも外々の場合のやうに改作がある。普通小芝居などに行はれる改作物は、寳暦二年吉田冠子の「名筆傾城鑑」である。（近松の原作はそのずつと前、寳永二年八月〔或は五年〕竹本座書卸。）

參考迄に書くと、私は明治四十三年一月京都の夷谷座で、故鰕十年（當時の瀧十郎）の又平、故愛之助のお徳でこの改作「傾城鑑」の方を見た。それは幕切に將監が繪像の手水鉢を刀

で二つに切ると、又平の吃が直る。將監が唐の故事をひいて繪像の肝の臓をかうして二つに切つたため、急に吃が直ると云ふのだ。その結果又平は立派に口がきけるやうになる。で、喜びの餘、「らりるれろ、まみむめも」などといろはを云つて舌が廻ると喜んだりする事がある。それで目出度し目出度しで出立する。如何にも改作物らしく馬鹿けてゐる。が、所謂場當りはして、私の近所にゐた爺さん婆さんは「えらいもんやなあ」などと、ひどく效驗が著しいのに感嘆してゐたのを覺えてゐる。尤も、年少の私はこれが改作かどうか全く無智であつたが、何となく突飛で驚いた印象が殘つてゐる。鰕十郎も脇役は中々うまい。その後出世したのは當然な話だ。併し、かうした出し物をすると遂に緞帳臭を匂はせるわけになる。

最後に「吃又」の芝居の如きは名作のせゐか、又は義太夫で云ふ所謂「引吃」でやるやり方で行くと至難極まる役と聞く。團十郎はこれを演じて腹膜を痛めたとの記事が殘つてゐる。それだけに芝居として面白いわけであらう。

但し、文樂の人形は「心ぞ」の節で又平が、手すりの上に横に寢て泣くのが獨自で面白い。それと花道の遠見をしないのも一特色である。

昭和十四年五月、歌舞伎座で菊五郎が、初役で近松の原作「傾城反魂香」の上の巻を、相當よく調べ、文樂の人形淨るりをも參考にして、全くの新手法で上演した。自然歌舞伎的なゆとりやをかしみは乏しく、理智的な合理化である。第一に吃りの詞がうまい。第二に「死にたい」で又平が三段の上に坐つて泣くことが新手で面白い。第三におとくがいふ「なぜ吃りには」で、又平が立つて横むきに手を目にあてて泣く。同時にチョボの三味線がツレ引になる所の一瞬間がいい。第四は幕切れの「大頭（だいがしら）」の舞が實にうまく畫龍點睛の感がある。

人形では又平が繪を畫く前に上下（出から上下をつけてゐるのもある）をつける筈だが、さういふ古風な傳統より、又平を名人肌の人間として出すのがこの演出法の目的らしい。作が近松とて原作本位のこの企ては一理ある。シェーキスピア物にも新演出がある以上、菊五郎のこの案は一理あると共に、歌舞伎もこの考へ方で押してゆくと、演出法は無盡藏となる。が、危險や誤りに陷り易いから自重を望む。梅玉のおとく、友右衛門の將監、男女藏の修理之助もこの演じ方に合ふやうやり方を變へてゐる。吉右衛門の雅樂之助のやうに在來のの御注進のやり方があるのが不消化で、菊の又平も矛盾が出る。でも、合理化すぎるが、かく菊五郎の「吃

又」は歌舞伎への新しいテストとして話題を生むものであらう。（二一、十二）

十一　「櫻鍔恨鮫鞘」の「鰻谷」

昭和三年二月に菊五郎が新橋演舞場の中幕に「櫻鍔恨鮫鞘」の「鰻谷」を出した。これは非常に上出來で、これが今度上演許可になつたにつけ、その演技がなつかしくなつた。但し、これは十一代目仁左衛門が近年完成した芝居として私は隨分感心して見學したものの一つである。但し、作はよくない。一方の二番目に出る「鐘もろとも」の作がよくないやうによくない。「鰻谷」の方は、殊にお妻の書き方が無理で貞女すぎる。八郎兵衛が女房を殺す殘酷より、夫の爲なら總てを捧げるといつた書き方が却つて無理である。そしてこの作は安永二年豐竹座へ書き卸したが作者不詳で誰かの作か分らないものだ。

が、それを別にすると八郎兵衛の役など、一種の辛抱立役といふ方の役であらうか。役者の藝が發揮出來なささうで案外發揮出來る役である。卽ち、彌兵衛や母親やお半にうんと芝居をさせておく。そして何もしないやうでゐて急所急所には仕事がある。といつた所の皮肉でゐて

滋味のある役である。蓋し、衰へない以前の十一代目仁左衛門か驚くべき妙技を發揮した所以である。

どこかに仁左衛門に似てゐる菊五郎である。この八郎兵衛は「玉手御前」同様、柄にはないが立派な出來だ。仁左衛門と違ひながら、結局相通じたやうな成績で、天晴藝に秀いでてゐる菊五郎の日頃の名を恥かしめてゐない。尤も吉右衛門のこの役もまた相當な出來である。仁左、菊五郎、吉右衛門、要するに地の藝、土臺の藝の出來てゐる人にむいた役とでもいふのであらうか。

仁左衛門の八郎兵衛で私が一寸疑問なのは、前半の引込みの「心殘して出て行く」の所だ。ここは仁左だと隨分しぐさがあつて面白い。木戸の外で思ひ入れをする。そのはずみに一寸帶がとけかかる、そして指でお妻を殺さうとするやうな（漠然とではあるが）科をして思ひ入れをする。そしてほんと手で膝を打つて帶をきつとしめ直つつつ這入つて行く。これが整然としてその細緻な藝の曲の面白味は十分人を堪能させる。が、よく考へて見ると、ここでお妻を殺すやうな氣持を見せるのは一寸どうか。尤も、仁左もしかとはそれを見せない。だが、暗示す

るにしても一寸早すぎる。或は底を割りすぎる。八郎兵衛が殺意を生じるのは、後の出で、お半が彌兵衛とお妻がねてゐるといふため、しかと決心する筈である。それ迄はどこ迄も躊躇と疑惑とであるべきだ。正に右本文にいふ所の「心殘して」である。これは「心定めて」ではない。大正六年十月に吉左衛門がこの役をやつた時、流石に本文の「心殘して」のやうに、仁左の科はしなかつたが、更に菊五郎はそれに明快に「心」でとんと戸をしめ「殘して」で腕組をして這入るだけである。藝の曲の面白味がないとはいへ、まだここで決心しない菊五郎の解釋は正しい。

それとその前の床の「一と思案」で、二重に腰をかけて考へ込む形は目新しい獨創であるが形が變つて面白い。ここは仁左は木戸口に立つてやる。尤も、今度の「鰻谷」は上方風の寫生的な舞臺面で、いつもの平舞臺でなく二重の屋臺みたいになつてゐる。この上方好みはあんまり有難くない。それに道具が立派すぎ、綺麗すぎた、お妻の住居には見えない。大身代の人の別宅みたいだ。だが、その二重にしてゐるため右の「一と思案」で腰をかける變つた姿を見せた。一利一害である。

前半はさらさらとしすぎた。併し、二度目の出からはよく考へよく工夫してゐる。お妻を殺した所の見得など皮肉で面白い。仁左だとお半が八郎兵衛の腕にぶら下つて極る。が、お半がぶら下る見得は後見が手傳つたりしてかなり形が無理になる。菊五郎はお半が腕に一旦ぶら下る。と、いつもの宙に下る形になりかけて腕を下へ下げる。お半は宙ぶらりんでなくあふむけに腕を持つてとめる形になる。即ち、お半が宙ぶらりんの形でなく、疊の上で下から腕を持つてとめるわけである。このやり方が器用で面白い。例の通りの型と思はせて却つて無理のないお半のあふむきに腕を持つた形になる。一流の面白さである。

お妻を殺してから、吉、仁左共「こらへてくれよ女房」を主としてやつた。女房にあやまる氣持を主として、女房に手を合して拜んでいふのだ。吉右衛門などお妻の片手を上へ上げて持つて拜んでやつた。これは面白いやり方であつた。所が、菊五郎はその前の文句を生かして「許して下され母者人」で下手に倒れてゐる母に聲一杯あやまるやり方である。それからお妻になる。母を第一、お妻を第二が菊五郎での新解釋らしい。これはこれで合理的だ。但し、女房にあやまるのを主にするやり方もそれで意味がある。これは可否はない。唯、菊五郎では母

を第一にやつたのを一寸注目したい。それから死骸を丁寧に始末する事などがある。幕切れは殊に上出來で、本文を生かして、井戸へ捕手を投げ込む、花道でべつたり坐る。そして起き上つてからの引込みなど巧いものである。後半が特によく幕切れへ來ての科に生彩を放つのがこの八郎兵衞の特色である。

柄にはない方だらうが、兎に角いい出來だ。本文第一主義で白の確なのもいい事である。最初の出と前半の白がさらさらしてゐる點及び舞臺面の妙に大阪好みが却つて疵と思ふ。

右近（今の九郎右衞門）のお半は可愛すぎて、書置きの作など愛嬌になりすぎた。併し、いい出來だ。故菊三郎の母親は上出來だ。多賀之丞のお妻は「夏祭」のお辰のやうにこれでもかこれでもかと仕事をしたがらない所が無難だ。國右衞門の彌兵衞、伊三郎（故人）の十兵衞は實直ではあるがもう一つ味が出ない。尙、この八郎兵衞は本文をよく研究してゐると思つたら、私は菊五郎と對談した時聞くと、故竹本小清に就いて義太夫をよく調べたからであるのが分つた。それは小清もつききりで七日間演舞場へ行つて、菊五郎のを見ては互に研究工夫したのだつた。それで分つたがこの八郎兵衞は義太夫をよく調べ、動きも歌舞伎的で、「吃又」のやう

な不消化はない。菊五郎の丸本物はすべてかくありたい。しかも、小清は八日目に又菊五郎の宅へ来てゐて談話中、突然脳溢血で死んだのだ。菊五郎としてもこの「古八」は思ひ出がある筈である。佳作ではないがここへ入れた理由である。（二、十二）

十二　「近頃河原の達引」の「堀川」

市村座の二番目に「近頃河原の達引」（天明二年江戸市村座で作者不詳ながら大當りをとつたものを、同五年爲川宗輔、筒井半二、奈河七五三助で淨るりに書きし物）の序幕二場をつけて「堀川」を見せてゐる。河原の殺しは先年歌舞伎座の延若、雀右衛門以來だが、その前へ「祇園丹波屋の場」などをつけたのは全く蛇足である。しかも、この長たらしさは呆れたもので、何かの都合でもあらうが、見物は迷惑である。この場などいくらでも簡潔に省略出來る。ここを短くして打出しをも少し早くして貰へばどんなに助かるか知れない。要は菊五郎の「堀川」さへ見ればいいのだ。「河原の殺し」「からやる方がどれ位作と見物とてに親切であるか分らないと思ふ。

さて、「堀川」である。今日行はれてゐる十一代仁左系、或は、それを折衷した吉右衛門系と違つた演出である。舞臺も在來の木戸を使はず、當足の二重である。下手に古い井戸がある。（これは蛇足で何の足しにもならない。）

私は前から仁左衛門の「堀川」に幾多の疑問と誤演とをいつて來た。「堀川」の作にある與次郎は單に人のいい律義者であるうのに、仁左衛門などでは寧ろ氣狂ひに近い不思議な頓狂者になつた。これは義太夫を主とし、義太夫に卽きすぎるからの誤演であらう。音樂の上ではそこ迄誇張しないと、一寸でも變つた人物は表現のしやうがないからだ。が、芝居は音樂の聲だけでない。表情と動作とがあるだけに、聲だけで芝居をする必要がない。それを今迄の傳統と、老優とは聲だけで芝居をしてゐたのである。

但し、前年吉右衛門がこれを演じて流石に妥當に聲だけの芝居でなく、人間の芝居に改めた。併し、今度の菊五郎も同じく聰明にさういふ解釋にした。いや、或はそれ以上、一個の寫實劇みたいなものにしてゐる。近く演じた猿之助のこれは、解釋は誤つてゐないが、飯を食ふ所を大げさにして客を笑はせたりする場當りが多く失敗だつた。

仁左衛門は最初母親とのやりとりの間に米粒をひろつたり、いろんな寫實的な動作をする。が、菊五郎はそれ程でないにしても、炭を揚板からとり出したり、火を火消壺に入れたり、行燈に火をつけたり、お俊のかきおきの所で筆がないといつたり、いろいろの小道具を使つてゐる。飯を食ふ時お茶がよく沸いてゐて、湯氣がもくもくとたつなどは少し用意周到すぎる。だが、流石に大體において理窟の通つてゐるだけは成程と思へる。

ふとんをかしわにしてねる所なども、今迄のやり方程滑稽に流れずに器用なものである。後半へ來て「かせいかせい」の件など動作が隨分巧みである。仁左衛門、吉右衛門共竹みたいな棒みたいなものをもつ、鉢巻をする。そしてそれを一文字に上へかついで木戸口の傍で極るやり方だ。が、菊五郎は土間へ立つて入口の戸を押へる。どすんと尻餅をついて後にひつくりかへる。又、入口の戸を押へて極るのだが、全くその働きの巧さは獨得のものだ。在來の棒みたいなものを持つて植るやり方は、何といつても喜劇氣分が勝つ。傳兵衛を内に入れまいとする以上、菊五郎の一生懸命戸を押へてゐる理窟に合つてゐる。それにその働きの巧さがいはゆる眞にせまつてゐるので、これは與次郎中の一番うまい所であると思ふ。

併し、前半は思ひ切つて素でやりすぎるので、そこに矛盾がある。母とのやりとりなど極端である。仁左衛門も極端で丸で獨りで義太夫を語つてるやうだが、菊五郎も極端に口でぶつぶつしやべるだけだ。前半は少し筆屋幸兵衛みたいである。吉右衛門はその中間を行つてた。吉右衛門の與次郎は前半がいい。そして吉右衛門の與次郎は人柄にはまつていい出來だが、本人がこの役を好まぬといつて一回しかやつてるのは不思議である。唯、菊五郎で敬服なのは傳兵衛が出てからである、殊に前述の作としての見せ場がうまい。

尤も、幕切れは少しくどい。これは在來の母と與次郎とがうち　中からお俊傳兵衛を見送るだけの方がいい。菊五郎のは仁左衛門演じる所の野崎の久作の幕切れのやうである。卽ち、與次郎がわざわざ花道へ出て來て、お俊の去つた後姿を見送つてる。それがかなり長い。それからうちへ來て母と一緒に泣いて幕といふのだが菊五郎らしくない下手な突つ込み方である。こんなくどい事をしなくても、立派に見物を泣かせ、舞臺をしめる力のある人でないか。自然、この「堀川」はかなり時間が長くかかると思ふ。仕事に所々昔風の手順のうるさゝが多いからである。

これを要するに菊五郎の與次郎は前半の素になりすぎる點、幕切れのくどい點がきずだ。長所は「かせいかせい」の仕事のうまさ、妹思ひの實意のある點だ。併し、いづれにしても菊五郎として多少の相容れないもの、消化し切れないもののあるのは爭はれない。

勘彌の傳兵衞は上出來だ。扮裝が意氣すぎる外は立派な出來だ。男女藏のお俊は割にいい方と云へる。さはりの「命のきはにふりすてて」でかんざしを使ふやり方など面白い。これは調べて見ると人形に近いやり方であつた。歌右衞門系でゆつくと、そこでのをつく科がある。男女藏の方は、上からお俊が傳兵衞の髮のほつれをかんざしで直すやり方だ。「千兩幟」のおとわのさはりの仕事じみるが、その嫌ひを除いて變つた科と認めていい。友右衞門の母親は少し尤もすぎるが腕は確である。以上は昭和二年二月菊五郎初役の時の演出記錄である。

○　○

次に昭和六年四月歌舞伎座で十一代目仁左藏門の「堀川」が出た。だが、今度は珍しく梅幸がお俊、それに羽左衞門が傳兵衞をやるのでこの一幕は「堀川」でなく「お俊傳兵衞」なる出し物の氣がする。

とは云へ、仁左の與次郎は、年をとつたので、昔のやうにうるさくはしやがない。それが却つてしんみりする。皮肉にいふなら、與次郎はこの程度であつてこそ、仁左の十八番物となる。十年二十年前の過去の製品は「名物にうまいものなし」の例か。

今度は源之助が母に出てゐるが、稽古娘は出さない。その「女肌には」の稽古の唄が聞かれぬのは、源之助のやうな派手な人が、今は盲の老母に出るのと共に少しく寂しい。稽古の件は人形では母と娘とが正面むきでやるのが面白く、如何にも嬉實ばなれがしてゐてのんびりする。

が、この佗しさを救ふのは、一に羽左衛門の傳兵衛である。今更一々いふ必要がない位、樂な中に堂に入つてゐる。隨分この役は見たが、上方の役者でも、これだけ風趣に富んだ傳兵衛はない。淡泊な中に、舌頭にとろける味がある。

梅幸のお俊は何となく氣がないやうで、意氣すぎる外は、特に難はない。面白いのはさはりの中「命の際にふりすてて」で傳兵衛とり刀を持ち合ふ所だ。歌右衛門系は、ここはのどをつく科がある。三四年前菊五郎の與次郎の時、男女藏のお俊はここは立身で、かんざしで傳兵衛

のびんのほつれを直す科であつた。當時これは梅幸から教はつたとか聞いたが、梅幸は今度はかく刀をとり合つた科である。面白い。珍しい。羽左の傳兵衛と共にイキがよく合つてゐる。注目したい。

それにしても、この一段中で、お俊の可愛い言葉なる傳兵衛へいふ所の「世話しられても恩にきぬ」が、どの役者でも、特別な科をしないのが物足らぬ。この床一つで世話物として類なく戀愛至上的に、二人のとけ合つた氣持が分るわけだからだ。誰でもいい加減にやつてしまふが、誰か丸本物として珍しい近代的な文句を演劇的科で工夫する人はゐないか。

毎度ながら、わが子を何もかも承知で、親が心中に出させるこの芝居、人生の察しや、勞苦を十分辨へたこの芝居、どこかに人の心にふれるものはあらう。尙、人形では與次郎が寢る所で戸の外へ出て小便をしたり、そこで三味線の合ひ手があつたり、布團のシラミをとつたりする科があつたが、故榮三は近年それをやめたのは一見識であつた。（二一、十二）

十三　「彦山權現」の「毛谷村」

梅幸・雀右衛門・宗之助・梅玉
並に人形のお園

私は先づこの作は面白く樂しめる丸本物だと思ふ。珍しく十一段續きの作で、私は十歳前後の少年時代に、上方の二流の芝居で朝十時頃から通して出すのを度々見てゐるが、第二段「彦山權理」で吉岡一味齋が、白衣の神の姿で、六助に劍道の極意を授けるあたりは、一篇の童話氣分で子供心に夢幻的で興が深かつた。その一味齋が悪侍に殺されてから、次の第五段では故宗之助が演じた「吉岡邸の敵討出立」となる。それから第六段の「須磨の浦」が佳篇で哀れな物語になる。更に、第八段が「杉坂墓所」で、善良な六助が同情心から、だまされて負けてやる順序のすて石の一挿話となる。次が眼目の九つ目の「毛谷村」となるが、昭和十四年八月の明治座の文樂の人形で珍しくこれを通して出した。又その前の七つ目の「瓢箪棚」が面白く、大正十二年一月に、故雀右衛門のお園、壽三郎の京極内匠、三津五郎の友平なる好配役で本郷座で上演したり、明治末期に私は堀江座の人形淨るりで見たりしたが、グロテスクな興味は

ある。

かく時間と役者とさへあれば、半分又は一部分を通して見ても、罪のない童話氣分でのんびりと見物出來るのがこの作の特色であらう。平和日本に丸本物の異風ある作として一般の娯樂にむく作といへる。そしてこれは弱き者を助ける題のやうに「助太刀（すけだち）」であるのが珍しい。六助がお園を助けて惡い侍を討たせる點が、これからの時代の線にそつてゐるわけになる。又、本來淨るりとしても、眼目の「毛谷村」さへ、決して皮肉や至難な語り物でない。極く素直な節づけで口傳や古事樂歷がさうさうないのも、却つて單純明快とさへいへるのだ。從つて、研究家の古靱太夫の如きはこの「毛谷村」はあんまり好きでないといつて、昭和十四年夏、東京の明治座で語る迄は殆ど手をつけずに、二流の太夫にまかしてゐた。が、扨語つて見ると相當語り榮えがし、古靱も亦上出來だつた故に、將來は度々出る事にならうと思ふ。勿論これは書卸し當時非常な大當りをとり、竹本座晩年の頽勢を一時的にせよ挽回した作である。それに歌舞伎で演じるとぐつと派手で面白くなるのは、作者が歌舞伎の影響を受けた時代の作だからであらう。但し、人形としては動作が歌舞伎に劣り、人形の獨自性が乏しく、これは六助に於て特

にそれが多い。卽ち、脇役六助の科のみは永年の歌舞伎の名優の種々の考案が人形以上に甚だ多面的な動きを生んでゐるからだ。例へば、お園と六助との出合で歌舞伎では六助が、二枚折の屏風を持つてとんでおりて派手な見得をするが、人形にはそんな科はないやうにである。尤も、この六助に限り人形遣ひが昔は珍しくせりふをいつた例がある。それは故吉田榮三が私に話してくれたが初めにお園が、六助に「女房さんがござりますかえ」と氣をもんで聞く所で、六助の人形遣ひが「ない。ない。」といつたといふのである。これは勿論古い型の上、それを邪魔にならぬやうにいふのが原則ながら、榮三は人形遣ひは口をきくものでないとの根本的な考へから、近年は省いた由だが、これのみは一寸面白いやり方といへるので書き添へておく。そして以下今では一幕物の中幕として多く出る忠の「毛谷村」に就て所見を述べて見る。——

梅幸。雀右衛門

「毛谷村の場」の舞臺技巧——咲き亂れてゐる紅梅、軒端に訪れて鳴く鶯の聲、尺八の音、いかつい山がつ、あでやかな女虛無僧、かう云ふ一々對照的に餘情の深い景物を捕へた情景

と、繪畫的に美しい對比の妙を得た人物とは、元より面白い。だが、さう云ふ舞臺技巧とか、或はこの丸本にある劇的價値とか以外に、私が常にこの場の中で面白く思ふ事はお園の取扱ひ方である。この作者が企てたお園の現はし方である。

先づ歌舞伎劇では、不思議に女を主人公とした狂言が尠いと云へる。筋の發展上か、或は內容上には女が主にはなつてゐる事は云ふ迄もない。でも、舞臺上では女は舊劇では大抵蔭になつてゐる。蓋し、古來から所謂立女形の出し物が尠い所以である。しかも、立女形の出し物と云へば所謂片外し系の役につきてゐる。いかに振袖役として人目を奪ひ、いかに技藝として至難であつても、「雪姫」「時姫」はシテ役にはなつてはゐない。つまり、立女形の出し物とは云ひ切れないわけである。

併し、この「毛谷村」のお園だけは娘形でありながらもシテ役である。お園あつての六助である。蓋し、この六助の役が所謂辛抱立役に屬して、寧ろお園の女房役になつてゐる所以である。もう一つ、同じやうな立女形の出し物であり、女がシテ役であり、亭主を女房役にしてゐるものに「累（かさね）」がある。が、この珍しいシテ役の累も夫を持つ女である。もう一つ、同じ

系統の珍しい女のシテ役に「桂川」のお絹がある。だが、お絹とても人の女房である。併し、唯このお園だけは娘形である。まるで男を知らない處女である。私はかう云ふ處女、しかも、いかにも風變りな處女をシテ役にした所に、この「毛谷村」の場の面白味があると思ふ。いかにも特異な興味があると思ふ。

私の持つてゐる丸本によると、この作は梅野下風、近松保藏合作の天明六年閏十月作になつてゐる。思ふに天明と云へば、既に數多くの淨瑠璃作者が、數多くの作品を發表した後である。あゝでもない、かうでもないと作者が所謂趣向とか、筋とかに一通りの智慧は絞りぬいた擧句であつたであらう。さう云ふ何物か新機軸をと心がけた上、初めてかう云ふ娘形がシテ役の、「毛谷村」の如き場面を筆にし得たのではあるまいか。しかも、この作が歌舞伎に移ると人形以外に、一層複雜な價値と興味とを增してくる。卽ち、主人公お園が娘形であるだけに、舊劇の女形のみが持つてゐる一種の官能美なり、色氣なりを十二分に加へる事になるからである。それにこのお園は大柄な大力無雙の女になつてゐる。物事に辨へのある怜悧な女になつてゐる。が、許嫁の夫に出會ふと、いたいけな甥の彌三松さへ打捨てゝ、うつとりと見惚れてし

まふ。「何の家來の一人や二人、どうなとしたがよいわいなあ」と忠僕の死をさへ悲しみもしない。「女房ぢや〳〵」と雀躍りして火吹竹と尺八とを間違へたりする。この作者の「女」の描き方、娘の描き方は思ひ切つてゐる。

かうしてこの「毛谷村」では、お園の扱ひ方がこの上もなく巧である。しかも、筋骨逞しい聰明な處女の色氣を狙つてゐる點が、いかにも異彩がある。尤も、古來の丸本作者は何よりも色氣を中心とした「女」を現はす事に妙を得てはゐる。但し、この作者のお園の思ひの描寫が兎も角も一通り徹に亙つてゐる點は、到底、「本朝廿四孝」の作者が、八重垣姫をして「嫁入りする日を待ち兼ねてお前の姿を繪に書かせ」と公言せしめてゐる如き、單に人の意表に出る事を目的としたらしい類のものとは趣きを異にしてゐる。

このやうにお園の扱ひ方と描寫とはかなり病的である。そしてその一脈のデカダンな趣も寧ろこの作者の怪我の功名となつてゐると思ふ。

先づ大正八年二月市村座で演ぜられてゐる澤村宗之助のお園は、その柄が全くお園に適してゐない。尤も、宗之助だけに、聰明な、意志の強い、お園の半面の性格だけは現はしてはゐ

る。だか、あの柄では妹お菊である。或は腰元千鳥である。併し、全體の技藝としては一通りこなしてゐる。先づ着附から云へば、在來の「嫗山姥」式な色繻子でなく、梅幸の藤鼠風の無地の着附に似たものにしてゐる。髷も梅幸の下げ髪でなく、在來の島田にしてゐる。そして花道の出から六助との彌三松を抱へた見得迄は大體に無難である。が「呆れて取落す」のメリヤスになつて、六助に見惚れながらツケ廻しやうになつて下へ下りる件では、持つてゐた懐劍の刃を左の袖口でふくやうにする。ここは雀右衛門式に手甲の紐をとくとか梅幸式に懐劍を鞘に巻きつけるとかが普通であつて、宗之助の刃を袖で拭くやり方は珍しい。又、「うつかり」で下手へ來て後の臼によりかゝつて、「眺めゐたりけり」で臼を前へ出して、左手をひらいて坐つて極る件は大體に雀右衛門に近い。併し、「どうなとしたが」で臼を思はず持ち上げて、「よいわいなあ」でそれを下へおく件は極めてまづい。青々園氏もこの件の色氣の不足を難じてゐられたが、この件は梅幸が最も巧い。梅幸は宗之助と同じやうに、「どうなとしたが」で臼を持ち上げはする。併し、ふと氣がついて「よいわいなあ」と云つて下へおくと共に、はつと恥かしさうに、いかにもゐたゝまらなさうに兩手をぐつたりと下へついた儘、打伏してしま

ふ。そして暫く顔を上げない。さう云ふ恥かしいと云ふ氣持をこまかく科で見せてこそ色つぽく見えるのだ。宗之助は唯「よいわいなあ」と云つて臼を下へおくと一寸羞恥を見せるばかりであつて、梅幸のやうに頭でのの字を書いて顔も上げないと云ふやうな處女らしい科は見せない。しかも、その後に直に上手へ往つて六助を見上げて、「何とよい殿御ぢやなあ」と云ふやうな事を云ふ。雀右衛門もこの件は宗之助に似て恐しく色氣に乏しかつた。だが、この一節はお園が六助に對する色合ひを現はす所として最も肝要である。雀右衛門と宗之助がこの件が十分でない事も、畢竟、梅幸のやうに娘形としてのこまかい工夫に缺けてゐるからである。

釜の件では、梅幸は富十郎の型として下げ髪を島田に結ひ直すと云ふ女形の心得を見せたが宗之助は在來通りに見せてゐる。そして「ほんに浮世」以下のさわりになると、二重の上で忍びを使ふ。そして「跡に見捨てゝ」で平舞臺上手へ來る。雀右衛門はこののさわりは勿論その前の六助との應答も悉く平舞臺でやる。併し、雀右衛門は同じく忍びを使つても恐しく曲になり過ぎたり、文句につき過ぎたりして寧ろ滑稽になる。例へば、「可愛や弟は盲目の」で立身で忍びの目を兩手で隱してその盲目の樣を示す如き一例である。宗之助には流石にさう云ふ弊は

ないものの「うき苦勞」で忍びを右の肱で下へ抑へて起こしたり、腹ばひにさせたりするあたりは例へ古い型でも面白くないと思ふ。結局、このさわりに忍びを使ふ事は餘りに小手先きの技藝に流れ過ぎる。寧ろ思ひ切つて梅幸のやうにこの件に忍びを使はない事に限る。人形は忍びの者を使ひさうで使はぬのが面白いが、梅幸をそれをよく知つてゐたと見える。

最後にお園が梅の枝を六助に渡す件に、宗之助は着附と同じやうに、肌をぬぐと襦袢が三つの違つた切れの縫ひ合はせになつてゐる。が、この襦袢だけは在來の緋縮緬の方が遙に色彩上の變化に富んでゐる。（註、菊五郎もこのお園をやれば忍びの者は使はぬと云つてゐる由）

かうして宗之助のお園は先づ柄に不足がある。技巧としても前述の「どうなとしたが」の件がまづい。近來往く所として可ならざるなき宗之助としては決して上出來でない。但し、宗之助には又宗之助のみを俟つ技藝がある。宗之助にこのお園は少々無理である。

併し、吉右衛門の六助に至つては誠に遺憾なき上出來である。吉右衛門の傑作の一つだ。彈正との試合の着附が筒袖である事と、後半の淺葱の石持の代りに、黒紋付に改めてゐる事も私は決して悪くはないと思ふ。若し一歩進んで技藝に及ぶと、第一にせりふ廻しが巧い。「よつ

ほど味を」と「何とでごんす」との件の如き、全く眞似手がない。そして「何とでごんす」でとんと下の緣側を煙管で打つ科も、在來の莨盆の灰吹きをたゝく科よりも派手で面白い。

又、「迸走る涙はら〳〵」で兩手に持つてゐた手拭を思はず二つに引きさいて目にあてる科も面白い。そして「あのこれが斧右衞門が母か」と云つて突つ立つと、後へすたすたと段を上つて二重に腰を落して見得になる件は吉右衞門の六助の中で最も見事である。この件のせりふも見事であれば、科も見事である。この吉右衞門が見せたやうに、この件をかうして力強く演じてこそ、この後の踏み石の件の無念の思ひが更に引立つ。それにも拘らず、大抵の役者はこの件にかう云ふ工夫は全然閑却してゐる。

但し、「氣遣ひ無用」以下ののりになつて合引にかけるのは珍しい。「義の一字」の見得がその合引にかけた儘なのも珍しい。そして幕切れに在來とは反對に、彌三松をお園に抱かせて、六助が敬ひの形になる事も珍しい。この中では在來通りのりの前後に合引を使はずに臼に腰をかける事が適當ではないか。あられの上下を着た武骨な侍が、むんづと大きな臼に腰を落してゐる姿は、いかにも繪畫的な情景ではあるまいか。しかもさうしてこそ一つの臼の小道具

も立派に活用せられるのだ。（これは中車などその方だつた。）

この吉右衛門の六助の外に、菊三郎の母と、友右衛門の微塵弾正とが頗る上出來である。唯、菊五郎の斧右衛門だけは全く役を穿き違へてゐると思ふ。

終りにこの毛谷村の前に一味齋殺しと、出立の場が珍しく上場せられた事を云つておく。併し、私はその二場よりも、寧ろ「須磨の場」と「杉坂墓所」とが、種々な意味で復活的に上場せられるべき價値ある事を書き添へておく。

吉・梅の「毛谷村」

昭和十七年九月の歌舞伎座は一年ぶりで吉右衛門一派の「中村會」の興行だ。出し物はさう期待しなかつた「彦山權現誓助劍の毛谷村」が結構だ。尤も、吉右衛門の六助は彼の傑作で今更褒めるに當らぬが、よく手に入つてゐ、動き、せりふともに一流の特色を出す。この役はお園に芝居をさせて六助は脇へ廻る方の役ゆゑに、吉右衛門の近ごろの傾向の芝居をしすぎる難が出なくていい。それに死骸を見て驚いて後むきのまま三段へ上つてツケ入りの見得は獨得

だ。殊に、終りのノリになると正にのどがよく、ちよつと丸本物の代表品になる。一體、この芝居は丸本物中でも後期の天明年代に梅野下風外一人の作になるためか、ノリや床の三味線の合ひ手を多く技巧的に生かした作として特色を持つ。それがさすがに今度はよく守られて舞臺的に生彩を放つてゐる。

一方梅玉のお園が中々結構だ。梅玉は東京で好評だが、それは多く消極的なよさで、もう一つ積極的な妙技を振ふ役を多く出してゐない。それに七月の八重垣姫のやうな不出來を見せてゐた際とて、このお園は正に名譽回復である。色氣があつてからだも大きく、しつかり者らしく氣質がよくはまつた。最も巧みなのは臼の使ひ方で、無暗に持ち上げたりせず、動かす程度にして「うつかり眺め」て、片手をひらいた見得など、大仰でなく八分目の眞のうまさを十分出し得た。口説きでは人形は忍びの者を使はぬが、梅玉は在來通り使つてこれも内輪でいい。故雀右衛門のお園は故中車とやつて、餘りにちよこまか動きすぎるのが缺點でよささうでよくなかつた。近年中では故梅幸が第一だつたし、下げ髪で出て、六助とわかつて髪を島田に結ひ直したりする「女形の心得」を見せて傑作だつた。が、相手の六助が幸四郎とて仕事がちぐは

ぐになつてゐた。吉右衛門としては卅年前には故菊次郎の芙雀のお園、次には故宗之助のお園とて、いづれも女形として柄が小さいのが本文に相いれなかつた。このお園は力強く男まさりの女、しかも美貌の處女といふ點に作意の獨創がある。それが梅玉には丁度よくはまつて吉右衛門としても近年にないいい相手を得た譯になる。

三津五郎の斧右衛門のみは、もう少しをかしみがほしい。が、外々の役も辛抱出來るし、これは近年にない結構な「毛谷村」となつた。作としては必ずしも傑作でないが、舞臺にかけて面白くなる作を、吉、梅の得難い好演技によつて一層芝居を面白くした。これでこそ「中村會」の興行も意味が出る。

それだけに、この九つ目「毛谷村」の前に、八つ目の「杉坂墓所」をつけて出す最初の案が、急に中止になつたのが惜しい。その八つ目は東京の歌舞伎で出た例がなく、人形淨瑠璃では相當面白い場面とて吉右衛門がやればその立場を有利にする研究劇ともなつたのだ。これだけの「毛谷村」は、吉梅二人の大抵の舊劇の役々ではちよつと見當らぬ程の優秀な藝だからである。そして舊劇は結局藝がものをいふ藝術だからである。（二一、十二）

十四　「夏祭浪花鑑」

一、中車の「夏祭」の團七

今迄の慣例によると、夏になると出る狂言は、「伊勢音頭」である。「里見伊助」である。或は「四谷怪談」である。然り而してわが「夏祭浪花鑑（なつまつりなにはかがみ）」である。（延享二年七月竹本座書卸し、並木千柳、三好松洛、竹田小出雲合作で大當りをとつた作）。

「四谷怪談」は、偶然伊右衞門の性格が近代的な自我主義に徹底してゐるため、一時新に文學評價を高めたりした。從つて「四谷怪談」は、さもさも戲曲として永遠に不滅な値打を持つてゐるかのやうにもてはやされ出した。無論、これは確に一面の眞理で「四谷怪談」必ずしもすぐれた古劇として非を打つべき理由はない。が、横紙破りのやうではあるが、あればどこ迄も伊右衞門の性格を根本とした新しい解釋である、小山內氏の有名な新しい「四谷怪談」の研究も、畢竟、その見地に觀察點をおいてゐると思ふ。併し、猫も杓子もの「四谷怪談」讃美

は、論旨一應尤もではあるが、同時に少しく本末を顚倒した形がないでもない。なぜならば伊右衞門の性格以外は、名作「四谷怪談」も遂に在來の歌舞伎劇の種々雜多なる剽竊や、引寫しや、模倣があるからだ。凡そ世の中で、人の眞似、他の眞似をやればどんな仕事でも出來る。所が、南北はかなりそれをやつてゐる。だが、藝術では「獨創」が最も貴い筈だ。人眞似は恥の恥であるべきだ。――、人氣ものの「四谷怪談」にけちをつけておく。しかも、名品の梅幸のお岩亡き後に、菊五郎がやつて大失敗をした。菊五郎のリアリズムはあの作に矛盾だらけであつた。尤も、これは上演可能であるだけに、私はよく教へ込めば國太郎にお岩、長十郎に伊右衞門、翫右衞門に宅悅で前進座の上演は可能と思ふ。だが、演技がむづかしくその點は大いに不安である。

そこへゆくと、「夏祭浪花鑑」は、假りに作の內容としてさうたいしたものでないとしても、いろいろ作者の「獨創」のある點が一寸貴い。演技のある點が一寸貴い。又、淨るり史上ではつきりと分つてある事實に、人形に帷子を着せたのはこれが最初であると云ふのではないか。人形に帷子を着せる――これは或はたいした考へでないかも知れない。が、誰も思ひつか

なかつた所を思ひついただけに、よく考へると一寸名案だと思ふ。尠くとも人形なり、芝居なりの演出上に、所謂さまの變つてゐるだけでも一種の舞臺效果を擧げてゐる事になる。(尤も、これは當時人形遣ひの名人吉田文三郎が考へた案で、この作者に關係はない。併し廣く芝居としてはその案が含まれて今日傳はつてゐる所に、この芝居をやや高く買つたと云つて誤りではあるまい。)云ふ迄もなく、この作が書卸されたのは延享二年七月とあるが、夏に帷子を取入れた點は見る側の見物の實感としても難有い。寒中の冬に裸になる權太とか與三郎とかを見るのは、何と云つても不自然な實感が身に沁みて快くあるまい。同樣に、暑い夏に、綿入れの厚い着附で着た芝居を見るのも、誰しも實感として快くあるまい。この意味に於て、夏、帷子を人形に取入れた一種の舞臺的工夫は、人形として、芝居として長く後世への「獨創」として誇り得ると思ふ。

又、この「夏祭」は丸本として簡潔である點も、作者の頭のよさを思はせる。當時丸本と云ふと十中八九は五階續きのものであつた。併し、五段續きのものとなると一つの段毎に口、中、切、があるわけであつて、かなり混亂して了ふ。そこを氣附いたためか、三好松洛とか、

竹田小出雲とか云ふこの作の作者達は、これを九册續きの丸本とした。九册あつて一つづつ、今での一幕の形をなしてゐるわけである。故に、自然に明快になつてゐる。一つづつ短くてはつきり何を書かうとしたかがよく分る。九册本とした所にも、よく作者の「獨創」があると思ふ。

その上、不思議に、この作はどの場もどの場も面白い。丸本では「菅原」とか、「千本櫻」とか、「盛衰記」とか以外は、今日での內的價値、文學的價値のあるのは大抵、長い一作を通じて單に一場位である。「太十」は相當にすぐれてゐても、後の大部分はつまらない。「金閣寺」は名作でも、同じく後の大部分は困る。「鎌倉三代記」にしても「絹川村」だけである。「布引瀧」にしても主として三段目の「實盛」だけだ。「近江源氏」にしても主として「陣屋」だけだ。

が、「夏祭」は大抵どの場合も相當見るに堪へる。今の出し方の「牢拂ひ」「三婦內」「殺し」以外、その後の方の「田島町九郎兵衞內の場」も長くなくて一寸面白い。上方では「殺し」の後にこの場をつけるが、私も明治四十四年七月京都の明治座で、故右團次の團七、故人

の延三郎の徳兵衛、故人の傳五郎の三婦でこれを見た。どの場もどの場も無駄がなく、かなりに見られると云ふ事は、舊劇としては誠に珍しい。丸本としても稀である。所謂夏狂言としてはこの「夏祭浪花鑑」の如き、有數の傑作と斷言出來ると思ふ。

大正十二年七月横濱座所演の故中車の團七。

案外と云つていい位、老いても猶見た目が團七らしくていい。近い處での故左團次や、延若程ぶくぶくふくれてゐないだけでも感じがいい。それに流石は老大家の上、檜舞臺で勉強した人らしく急所急所をきちんとしつつ、一切、よけいな仕事をしないのが、今更の事ではないが若い役者のお師匠番らしい。

これだけでは平凡だが、演じ方に上方風の弊のないのがいい。理窟から云へばかういふものは上方が本場であり、上方式が正しいかも知れぬが、それは下らぬ小理窟だ。結局はこの丸本の作意に合へはそれを最上とすべきで、何も特に上方式であるのが、正しいのではない。中車の演じ方は、一寸上方離れがしてゐると云ひたい位、さらりとした江戸式世話物風な行き方をする。だが、それでゐて根本の團七としての性格や條件を無視してゐるのでないだけに、遂に

上方の臭味をぬいた丸本として正しい團七になつてゐる事になる。上方風に演じるとか、上方つ子であるとかは、丸本演出上では問題にならぬ寫實論かと思ふ。割合にかう云ふ考へ方を味噌とする役者が多いが、かう云ふ考へ方を押しつめてゆくと、「貢」は伊勢の役者に限るやうな結論になるわけで愚の骨頂である。試みに延若と中車と云へば、延若の方が郷土的には團七として本當だが、餘程違つてゐて、中車の方が作意から見てもいい。

序幕の「牢拂ひ」の立廻りで床几の上で高札を持つての見得も江戸向きではつきりしていい。吉右衛門は下駄を蹴飛ばしながら、床几の上では見得をするが、これはいづれかと云へば延若などの上方風に近い。帶の青も、上方は赤が（吉右衛門も赤）多いが、三婦が赤である以上、團七は青の方が色彩の對照上すぐれてゐる。二幕目の引込みも、上方風から見れば少し物足らぬ位、科は尠いがあれで十分だ。殺しもおきまりの刀をついての裏表の見得が、老人として少し足もとのはつきりしないのを除くといづれもきつぱりしていい。延若などは片足で立つたり、引込みで「えらいやつちや」「ちやうさぢや」の仕出しと一緒に這入るやり方を見せてゐるが、一種の參考品には違ひないが、矢張り、中車式江戸風が單純明快で何よりだ。但し、

この「殺し」は吉右衛門が流石に「形」のいい人だけに圖ばぬけて巧い。吉右衛門の「殺し」の角々の見得は誠に代表的な技藝だ。あれで、序幕などが中車のやうに、江戸向きになれば更に線構だ。歌六なら大阪風も面白いに違ひないが、「殺し」の巧い吉右衛門の藝の質から云つても、ここは中車のやうな江戸風が吉右衛門には適當だと思ふ。

中車の團七をちとほめすぎたが、これは演出法としてすぐれてゐるのを云つてゐるのだ。それを別にすると、團七はもう中車には一寸無理だ。本當の面白味はもつと若い吉右衛門あたりの方にあるには違ひない。で、中車の團七は演出法の正しい意味で私はほめたい。云はば團七の先生の藝、團七のお師匠番、團七の代表的演出法として中車のやり方を稱讃したい。

傳九郎の三婦。(故人。)

顔の色からして眞つ赤な一種異樣の色であるやうに、丸でなつてゐない。「牢拂ひ」の床屋の所ででもよけいな白ばかり云つて困る。若い者にふんどしを渡す所も「痛い痛い」を連發するのはまだしも、「そんなにひどくしめられるときんたまが痛うて」などと云つたりする。しかもきんたま〳〵と一度や二度でなく云つてのける。馬鹿馬鹿しくて問題にならぬ。傳九郎の

三婦のふんどしを渡す件は、天下の奇觀で下等千萬だ。從つて花道の引込みも大仰に前をのぞいたりする。このあたりの歌六の枯れたおどけた巧さ加減とは天と地と位な相違がある。「内の場」になつても最初の出の着附が變だ。あれは黒であるべきで、あの後の浴衣も變だ。お辰の「何と三婦さん」の極りで突つ立つてゐる形と來ては、どう云ふ考へか常識で判斷出來ない。しかも床の「茶びん頭」の極り所は、べたんと平手で頭をたたくだけで却つてお辰の方に仕事をされてゐる。あの件を秀調のやうに、お辰の仕處らしくやつてしまふのも亂暴だが、傳九郎も無能だ。これも歌六や多見藏の蠅を團扇でたたくやり方の方が面白い。要するに傳九郎の三婦は傳九郎として賣り物の愛嬌にもならない苦苦しい出鱈目の限りをつくした。

鶴藏の義平次。（故人。）

今度の「夏祭」では、正に傳九郎の三婦に對抗する呆れ返つたやり方だ。三婦の内でわざわざ笠をぬいで顔を見せるに至つては、ああ云ふ役所を根柢から破壞するものだ。舊劇のああ云ふ扮裝はどこ迄も一種の性格を象徴するもので、義平次がびくびくして笠の中で顔を隱すやうにしながら白を云ふ處に、義平次の人物が分る筈だ。又、笠も取らない處に「形」としての面

白味もある。が、わざわざ顔を出す。それも割に義平次離れのした綺麗な顔にしてゐる。かうした鶴藏の獨り合點の、人と違へた目立つ考へ方は誠に唾棄すべきもので、烏會（からす）などの會の研究慾も疑ひたくなる。義平次などは鶴藏には光榮とすべき役所だ。謙遜に取扱つてこそ鶴藏などはどうにか立つてゐられる人であつて、自分が自作の「型」を後世に遺さうとでもするらしい名工夫は正に天下の名人に委せるべきだ。凡人は凡人として勉強する事、我人ともに我々凡人はこの外にこの辛い世の中に處すべき道はない筈である。そして鶴藏は一世の名優らしく自分で工夫をしながら、憐れにも根本の義平次の性格に矛盾したやり方を見せた。吉之丞の義平次など必ずしも巧くないが、一心不亂の正しい勉強の仕方を見せてゐるのとは、その心がけに於て隨分の相違があると思ふ。

併し、この傳九郎の三婦、鶴藏の義平次の二つを除くと後は大體いい。尤も、秀調のお辰は相變らず仕すぎるが、顔を寫す件で本郷座の時のやうな、盥を使つたりする大がかりのやり方を見せなくなつただけでも前よりはよくなつた。

左升の佐賀右衛門は、輕妙のこの人の持味がよく出て結構だ。一寸考へると左升の不得意の

役らしく見えながら、これなどよく手に入つた出來だと思ふ。米左衞門のこつぱの權七、七百藏のなまの八も立派な出來だ。かう云ふ役も、これ位に見せなければ詰らない。この三人は今度の「夏祭」では殊勳者だ。

芝鶴の琴浦も丁度役柄にはまつていい。莚升の磯之丞は、若いながらかう云ふ役所は今では獨占した形になつてゐるし、この役では打つてつけである。巧まない中に自然の持味もあつて、この人と時藏とは割に天分が豐だと思ふ。但し、左團次の德兵衞は相撲取り然としてゐて甚だよろしくない。左團次と云ふ人も隨分役の向き不向きの烈しい人だと思ふ。

かうしてこの「夏祭」は、左升、米左衞門、七百藏、莚升のいいことと、中車の團七が長く團七の「教科書」として何人の教訓にも堪へるのを云つて置きたい。

二、菊五郎の「夏祭」の團七

昭和二年七月市村座の菊五郎初役の夏祭の團七は兎に角面白い。その序幕牢拂ひの扮裝は巧だ。併し、「お有難うございます」の白など生世話になりすぎて一寸四千兩の富藏みたいであ

る。が、床屋の暖簾から出る見得も立派、この出から時代にやりつつ、きつとした楷書の演技はいい。佐賀右衛門を捕へて「黒塀がある」とか「石の橋」などの琴浦に教へる科が一切省かれてあるのが珍しい。今の團七でこれはこの人一人だ。だがそれをやらぬのは菊五郎の弊で丸本物らしくなくて困る。尤も、徳兵衛と立廻りになつて、下駄をぬいで持つ見得をしないのは賛成で、あれは少し小細工と思ふ。花道の引込もない。サラサラとしてゐるのはよくない。

二幕目の「三婦内」の團七はいつれにしても幕を切るために出る役で科は尠い。が、おつぎをつき飛ばしての引つ込みに、引つ返して莨入れを渡したりする事なしに、すぐに見得をして這入つてしまふ。これもあつけない。さう云ふ事でもしないと元來ここの團七は仕事が尠いだけに寂しい。但し、「殺し」は丁寧で結構である。菊五郎はここを第一にしてやつてゐるが、「夏祭」の芝居はその解釋で行くのは利巧である。例の試合の池が舞臺の平舞臺を使つてゐるので、いつものやうに客席を落して使ふやうな手順がつかなくてだい分損である。初めの義平次とのやりとりも氣が入つてゐて「殺し」になつてからはだい分見なれない型がある。

一は最初義平次を切りつけて花道での見得が最初足がわつて刀を（横に）或は脊中に持つた

形だが、菊五郎は束に立つて刀を肩に見得をする。一寸皮肉な行き方である。

二は釣瓶のさをにつかまる見得は、東京の役者など時として（例へば友右衛門など）義平次だけで、團七がやらない場合がある。が、菊五郎の方は、義平次が先きにやり、後で團七がまたやる。左團次延若などこれであつて、私は嘗て上方の芝居繪で團七がさをを持つてゐるのを見たが、やる方が面白い。

三は普通花道で義平次とやる見得を一切やらない。右の平舞臺を池にしたためだなう。そのため花道七三で團七が刀を肩に足をくみ違へた面白い見得は花道で見られない。本舞臺やや上手よりで菊五郎はやるが、これは恐しく殘念である。別に、義平次の蛙の見得は、延若段四郎の時か、或は左團次中車かで確に見たが、今度も近頃の例の如くやらない。

四は義平次をまたいで刀をついた表裏の見得である。これは隨分むつかしいものらしい。吉右衛門位の外、大抵の役者はうまく行かない。菊五郎は勿論きちんとやつたが、少し表裏の見得の變り方が早すぎはしまいか。もう少し間をおいてやる方がきつぱりする。

以上の外、所々新手があるのは花道を使はぬせるであらう。かうして菊五郎だけに、殺しの

形は違つた所はあつても鮮かである。ただ義平次とのやりとりで少し白がぬけてゐた氣がする。もつとくどく義平次に賴む大芝居の白がある筈と思ふ。又、かつらが例のすつぽりがうまく工夫してゐるので決して變にならない。一體にほりものの肉でもうまくて扮裝は全部上出來である。「扮裝」のうまい團七である。きりりつとしまつてゐるのはいい。これを要するに前と中と二場に缺點がある。そして白を丁寧にして一滴時代の色をつけてほしかつた。

とはいへ、この團七は隨分アラの目につく役でむつかしいものだ。左團次、吉右衞門、延若、友右衞門、大阪では右團次、中車、それに今度の菊五郎と見てゐるが、滿點の人は一人もない氣がする。吉右衞門の「殺し」はうまいが、序幕の牢拂ひが少しくど過ぎる所がある。結局至難な役だ。

次に感心したのは故關三十郎の義平次だ。顏つきもあれで義平次面といふべくいいと思ふ。する事も丁寧である。が、殺しになつて最初の團七とのやりとりで、團七が「みさけはてた」との白をいふと義平次が「おりやそのみさけはてた」を待つてゐたのぢやといふのはをかしい。私の見た初日だけならいいが、あれはどうしても「おりやその愛想づかしを待つてゐたの

ぢや」でありたい。この白を代へていつては夏祭の氣分にならない。併し、思つたよりいい出來で、この「夏祭」では菊五郎につぐものだ。一體、この人は私の見た小芝居時代に、うまかつたりまづかつたり。隨分役次第で代る人であつた。この役はいい方だ。

併し、この外で、いいのは故團右衛門の佐賀右衛門、照藏、鯉三郎、木つ葉の權と、なまの八、芳三郎の琴浦位だ。特に、芳三郎は上出來で未來がある。男女藏の德兵衛はいいとして、ちよつと困つたのは彦三郎の三婦である。尤も、この人には無理で氣の毒の役だが。

それはまだいい。が、問題は多賀之丞のお辰である。伊東深水が描くやうなあの扮裝からしていいやうで惡い。兩腕腰、守りを入れてゐるのであらう赤い腕の輪など、すべて透き通しに見えるのは、いくら透き通るべき筈の着附にしても却つて醜い感じがする。科に至つては顏を燒いてから盆に顏を寫すのに、わざわざ茶を茶腕からこぼすらしいののいいとしてその後が大仰すぎる。わざわざ立上つて二足三足と上手の三婦へ迫つて「何と三婦さん」になるのは、お辰が切られたお富か何かで、ゆすりでもするやうである。秀調のお辰も中々新手があつて儲けるやり方だが多賀之丞は更にそれ以上である。その秀調は先代秀調の型として見せた。が、多

賀之丞のはそのやり方も違つた。源之助とか外の人人のを見ても右の科など大體坐つたままである。わざわざ土手へ押して行つてのかけ合ひは實にこれは珍しい方だ。それと當然三婦の仕所である。「茶びん頭」の床の文句でバラリとお辰が扇子をひらいて芝居をするのも問題である。これは、私の見た故歌六や故多見藏の三婦は、いづれも蠅を團扇で抑へる科をやる。それが糸について隨分面白い。一種獨得の技巧であつた。彦三郎は知らぬのであらうか。（その癖これはどつちの註文か知らぬが、おつぎがつくと三婦が下へ轉がり落ちる科などをやるのだ。これは小芝居的で大歌舞伎で見た事はない。）あれは三婦の科だ。そこで何もしないのは彦三郎は智惠がないが、それをとつてしまふのはどうか。この人が相當苦勞をしてゐるのは察しられる。鬼丸から多賀之丞になる位だから努力は分る。が、菊五郎の女房役が出來る結構な地位だ。新工夫もいい。だが、かういふ役所にない非大歌舞伎的科は私は却つて自ら傷つけるものと思ふ。市村座には故菊三郎を始め故團右衞門、照藏、鯉三郎など眞に忠實謙遜な人人がゐるそこへかういふやり方をしてはお辰一と役と雖もどうかと思ふ。却つて顏も身分も下の、瀧之丞のおつぎの方が本格にやつてゐる。菊五郎といふいい芝居にゐる人ではないか。

序に、かう云ふものが出る度に、上方式と云ふ事が問題になる。けれども、私は丸本を大切にする事それ自身と上方役者が持前の上方藝で達者にアクドクやる事とは違ふと思ふ。丸本第一は賛成だ。が、上方の團七の演出法のみが丸本第一であらうか。そしてその上方風のアクと達者が偶然丸本の趣きに似たやうな視覺の誤りを與へはしないだらうか。それには相當な理由と根據とを持つて主張する。併し、もし反對に上方流でなくば眞の丸本の表現でないと云ふなら、私はさう云ふ演技はどうかと思ふ。歌舞伎劇の丸本が全部上方型のあるやり方でなければならぬとしたら、理屈はどうにでもいへるとしても、私はそれは少々問題にすべきと信じてゐる。この役のみの比較研究は別とする。丸本物と過去の上方役者との演技、それは時に聞くやうな果して眞の丸本第一義的表現であらうか。

右の私の意見を代表する全部の例にはならない。ほんの一例にすぎぬ。併し、「義經千本櫻」の例へば「鮓屋」の延若の權太について云ふ。終りの方で吉右衛門がそこは音羽屋型で「種と知らざる淺ましやと」で片袖をきつと口に銜(くは)へて、自分の折角の苦心が、梶原に更に先きを越されてゐたとくやむ所がある。本文もさうだ。音羽屋型としてそこは面白い。又吉右衛門もそ

こは口惜しい感じをうまく出し片袖を口に銜へる極りはいいやり方と思つた。所が、延若の上演大正三年二月歌舞伎座では、その本文を云はなかつた。つまり、權太の苦衷を梶原が知つてゐては犬死でつまらぬ。やつてゐてやり榮えがしないと云つた實に東京劇壇では十年二十年昔的小理窟を丸本に加へて改訂したのである。かう云ふ考へが如何に愚かであるかの説明は入らない。併し鴈治郎の新當座での勘平も腹切りの物語はやらない。腹を切つてから「いかなればにや勘平は」など云つてゐられるものですかとの、天晴れ御尤もな外科醫なら云ふであらうと考へたからである。兎に角昔の上方の役者の丸本に對する解釋は屢々この程度だ。この程度の頭で果して丸本第一義的演技を守れるであらうか。成程言葉には「左樣か」とか「あほか」とか「あきまへん」の上方なまりは生地そつくりで十分だらう。が、なまりのみが十分なら上方的丸本はよくやれるとは、どんな獨斷家でも云ひ切れないだらうと信じる。つまり上方辯は下手でも、私は今の東京の役者の丸本物の演技は、多少の新解釋があつて十分でないにしても、昔の或る種の上方役者よりよきものと信じる。以上はいい例ではないが、その丸本に對する態度の實例を擧げて私見を述べておく。但し、近頃の大阪歌舞伎には、以上の缺點は乏しく

なつたのを一言して置く。

三、羽左衛門の團七

昭和十五年七月歌舞座は羽左衛門に菊五郎といふ、江戸前で夏むきな役者のコンビである。それには、第一に丸本物の佳作「夏祭浪花鑑」をとり上げた。芝居の序幕「鳥居前」の「牢拂ひ」は原作第三段次の「三婦内」は第六段、「殺し」は第七段に當る。この原作は九段續きだが、それぞれ面白く、芝居に出ない第四段や、大阪では出るが、東京では出ぬ第八段の「捕り物」もまた十分、丸本的、戯曲的に長所がある。だが、意外なのはこれは文樂の人形で見て「三婦内」の三婦が一寸義太夫として面白い外は割合につまらぬ點である。一體、人形は時代物こそ歌舞伎と異なる演出法が殘つてゐるが、世話物は義太夫の方に精力を奪はれて、人形は歌舞伎に比して特徴がない。「堀川」がさうだが、この「夏祭」も同じくその方である。

これは一方、歌舞伎役者に過去に天才がゐて、「夏祭」の演出には人形以上の苦心が拂はれ、それが成功したのであらう。例へば終りの「長町裏の殺し」にせよ幕切れに團七が「惡い

人でも舅は親」云々の詫びるせりふをいふが、あれは元より原作にはない　あのせりふの追加は決して改悪でなく、團七の氣質を複雑にするだけでも、これはよき歌舞伎化である。

さて、この團七を羽左衛門が初段でやるが、十年前、菊五郎がやつた演技に似て、淡泊なやり方だ。これに對して菊五郎初役の義平次は更に淡泊でこの二人のやりとりの「殺し」はビールに枝豆といつた感じである。尤も羽左衛門は立派な男前が役に立ち、二幕目「三婦内」の引つ込みのあつけなさ、殺しの科のあつけなさはあるがやはり匂ひの高い妙はある。その點は菊五郎の義平次の方に無理があつた。師直のやうに突つ込んでやるべき役だからである。

他に宗十郎のお辰、菊之助の琴浦、多賀之丞のおつぎは悪くない。女房は揃つてゐる。これで男の方がもう少し夏むきでなくやればと思ふ。「夏祭」の芝居などは、義平次のせりふでないが見物に「暑いなあ」と思はせるやうにやつてほしい。

但し、吉右衛門の義平次も悪く、菊五郎と逆に大芝居にすぎ、大げさすぎての失敗だつた。

（昭和三年九月明治座幸四郎の團七で上演）。そしてこの義平次の限り、明治四十四年に私がこの京都で見た故中村傳五郎が非常な傑作だつたのを記しておく。（二十一年末改訂）

十五　「ひらがな盛衰記」の「勘當場」

歌舞伎座で羽左衛門の源太、菊五郎が初段が珍しい弟の平次景高で、「ひらがな盛衰記」の二段目「先陣問答」、俗にいふ「勘當場」を出した。（昭和七年六月）。

今度もこの主役源太を羽左衛門がしてゐるが、その初役は明治三十八年十一月、この歌舞伎座で上演してゐる。（腰元千鳥は今の宗十郎の訥升、平次は故中車の八百藏）。そして當時の立派な雜誌「歌舞伎」の翌十二月號に、劇壇の大家の劇評が出てゐるが、小山內氏もまだ撫子のペンネームでこれに加はつてゐられる時代だつた。その中で一と際光つてゐるのは故三木竹二の批評であるが、氏はいつてゐる。「勿論この場の源太の物語は、物語物中のづかしむい物で、餘り動かずにゐて、その間を體のつやで持たせる――」と。（下略）

至言である。物語をする源太は、あの通り腰をかけたまま、全く身體の位置を代へない。「熊谷」「實盛」の物語の方が遙に動ける。そしてこの役のむつかしさを說かれたこの言葉は、私はいつもこれを見る度に成程と思つてゐる。

で、羽左衛門はこの初役は好評でない。そのためか隨分この芝居は出てゐない。四十五年四月に歌舞伎座で、歌の千鳥、仁の源太、羽の平次で出たのが記錄物程度だ。これは歌の千鳥が非常によくて、私はよく見よく印象に殘つてゐる。後、大正十年十一月市村座で、羽の源太、歌の千鳥、中車の平次で出たが、この時の羽左衛門はもう昔の羽でなく、源太も相當よくなつてゐた。尠くとも仁のそれよりは私など點を入れたい。それから今度の上演となると、今ではもう羽の外に、こんな役などぴつたりする人はなくなつた。その後、三津五郎、勘彌、宗十郎と見て來ただけに、一層さういふ氣がする。しかも、今迄羽は素袍を淺黃（初役もさう、記錄にある）にしたのが、貧相だつたが、今度は定式の紫にしたため男前もよくなつた。羽として甲上でないにしても甲の中或は甲の下程度の成績の役といへる。

仁左の源太は、幕切れの古わんぼうになつて、おきまりの繩の紐を使はず、千鳥のしごきをそれに代へて使つたのが異色だつた。が、大體にこの源太の演じ方は羽のやり方が穩當で、既記の近年の源太をする人々も、これに近く、さう突飛な珍型はない。物語の中で、源太が「佐々木の四郎」で中啓を落し、千鳥がそれをひろつて渡すと、「高綱」でさつとそれを開いて見

得などとは大體に誰も大同小異だ。しかし、平次となると、これは實に種々雜多のやり方がある。その上、この一段で最も特色を出し、この一段らしいユーモアとナンセンスとの喜劇的氣分を出す大切な役といへばこの平次である。平次は脇にゐて、凡そこの芝居全體をリードしなければならぬ皮肉な役だ。昔から平次の役に座頭役者が出る所以である。この芝居は實に平次ければによつて、或は明るく、或はをかしく、或はグロテスクになる。好漢平次はこの芝居の演劇のエスプリである。故に私は限りある紙數とて、不十分だが平次を多く語りたい。——

今度菊五郎がこれをやつたのは何よりだつた。思つたより調子もいい。それに役所を知つて、賑かに動くやり方が賛成だ。老巧中車すらこの役は不適任の上、後は黒の着附をやるため、そつくり松王になる。幸四郎は柄はよかつたが仕事が平凡だ。そこへゆくと菊の平次は特殊なやり方が多く噂に聞くと先代芝翫によつてゐるとか。

後の着附も茶系統のため、松王にならぬ。一番の傑作は「打渡つて」の床で、坐つたまま刀の下げ緒を馬のたづなの感じで持ち、扇を上にかざして見得。それからその形で馬上で川を渡るさまを見せる科の面白さ、巧さである。中車は勿論こんな科でなく、その前の「大音上げ」

（人によると大音聲と語らせる）で扇をかざす大見得をする。故にこの「打渡つて」で羽織をぬいだりして、これといふ事をしない。それから見ると吉右衛門の平次の方が面白い。これは多くやるやうな立ち上つて刀を横に持ち、扇をかざしつつ爪よりで源太の方へ「打渡つて」のやうに動いてゆくやり方だ。

扨、菊の平次で感心したのは、この後の「かさにかかつて恥しむれば」の床で、例の如く源太をつき落し、刀をついて見得を切るのに、首をうんと曲げて、ユーモラスで憎みのある見得をした點だ。これは誰がしても松王の「無禮者め」の見得になる。所が、これだけ輕くいはば漫畫風にやると、見事にその難がなく獨特の平次らしい仕事になる。細心な注意といへる。菊の平次は以上の二ケ所に最も點がはいる。

尤も、吉の平次も中々巧い。私は東京で吉が平次を賣物としてやらぬのを惜しいと思つてゐる。但し、吉も右の見得は松王になるが、光つてゐるのは最初の「大音上げ」の仕事だ。ここは持つてゐる煙管をとんと下へおき、羽織を兩手のままだらりと後へたらし、そのルーズな形で大見得を切る。羽や菊もこれと違つて、羽織に兩手をかけて極るが、それよりも大時代な點

がすぐれてゐる。

猶、菊の平次は、中車だと市村座の時は、軍内とどてらをやりとりするのかカットしたが、そんな事はなく例の「おちりが〳〵」をやるのもいい。但し、幕切れ近く源太を嘲る所で、いろは笑ひをやらぬのは寂しい。これもこの作のナンセンスでかういふナンセンスを除いては、この芝居の興味は半減する。ぜひやつてほしい。

歌右衛門の延壽は、幕切れに立ち上がれぬためそこは仕事なしで、源太や千鳥に母の情を示すわけにいかぬ。そのため舞臺面が大分變なものになつた。けれどもそれ以外は流石に巧い。源太に本心を明かす所の「ちり芥か何ぞのやうに」など、手紙を持つて芝居をする。この役は故歌六以來いい役者に出會へなかつただけ、私は先づ滿足した。

大失敗は福助の千鳥で、ああこち〳〵し、無愛想では困る。本文にも「その中に千鳥といふは鎌田隼人清次が乙娘——顏形より心迄愛嬌あつて可愛いらし」とある。この役は物語の中でも「あれあれ」など躍り上つて、一と通り愛人源太をかばふ所の、はすはな娘だ。今のよき意味のモダンガアールのわけだ。もつとにこやかで色氣に富み、愛くるしくなければならぬ。小

さなすてぜりふ程度にしろ、歌右衛門の千鳥は、「達者すぎて迷惑――」など、實に時代である、小娘らしい色つぽさがあつた。この故人の二人の役では子の福助が悪るすぎた。

最後に再びいふが、源太千鳥の哀れな勘當の姿に、この作のユーモアとナンセンスの喜劇的氣分、この淡い悲劇に淡い喜劇のないまぜは、源太の腰の繩の紐の如く、見事な二つの交叉といはなければならない。尚、この芝居は上方では時代物で最初に上演許可せられたものだつたそしてこの源太は羽左衛門の昭和十九年六月明治座ですばらしい出來を見せた。東京でのお別れとしてこれは記念したく一言する。（二十一年末改訂）

十六「高　　時」

昭和七年十一月の歌舞伎座は九代目團十郎の追遠興行だつた。團十郎は劇聖として死後に拘らず、年々歳々そのえらさを人々に痛感せしめてゐる。丁度このやうに、私は年々歳々、その死後と雖も芝居の上に於てえらさを痛感するのは、故小山内氏である。私は先生の死の追悼錄にもそれを一寸書いたが、依然今日では芝居となると、先生の意見は今も猶砂中の金のやう

に、他の誰よりも光つてゐるのを思はずゐられない。

これを今度も亦痛感したのは、小山內氏がまだ撫子の號で書生肌の反歌舞伎劇論者だつた時代に今度出てゐる「高時」に就いて、實に驚くべき卓見を吐いてゐられる事實である。——

それは明治三十八年十月號の雜誌「歌舞伎」を見れば分る。卽ちその時今と同じ歌舞伎座で國十郎死後三年の追善興行が行はれ、それにそれも今度と同じ幸四郎（當時高麗藏）の「高時」が出てゐる。その合評がこの「歌舞伎」六十六號にあるが「脚本評」の內、右の小山內撫子氏は、恐らく一番若い年少の人であらうのに、僅に三木竹二氏を除く外は、誰のどの劇通よりも斷然光つた意見をはいてゐられるのだ。拔萃すると、

「私は名脚本だと思ひ升。何しろ見たのはこの前とたつた二度ですけれど、昨日一日通して見た內では、この狂言が一番感じか深かつたし、あの天狗の出る處が大に面白かつたのです。つまり二幕で北條高時といふ傲慢な人物を現はし、その傲慢な人の處へ、人間以上の物が出て來て、これをひどい目に合はせる處が面白いと思ひ升。（これ以下にも脚本評として卓說はあるが中略）幕切れに高時が天を睨む處では、睨んでも始まらないのだが、それを睨む處が高時

らしくて面白く太平記に所謂「眼に遮る者もなし」で此脚本は永く保存する價値があると思ひ升が、これを立派にやつてのける人は百年に一人位の者で、高麗蔵の爲にこれを殘すのは不賛成です。」

○

談話といひながら、凡そ「高時」の脚本評、及び演技にもふれた評として、私の知る限り日本の過去現在で、これだけの批評をした文字は見た事がない。或はこんな雑誌のぬき書きは、我々以上の年輩の先達には、兒戯に類した徒勞の業と見えるであらうが、どうせ我々のものを讀んで下さる方などは、若いファンにきまつてゐるのでから、敢て煩雑をして見たのである。

が、「高時」の殆どすべてはもうこの撫子氏の言につきてゐる。私などこんな名論に出會ふと、我ながらあいそがつきる位だ。

併し、「高時」の脚本評別はとし、役者の上で「これを立派にやつてのける人は百年に一人」とは實に劇聖の金言である。私など團十郎を知らぬ者には、小山内氏のこの金言に出會ふ迄、今日高時のどの役者にも嘗て感心し、満足した例がないのが不思議であつた。例へは近い

所で羽左衛門、菊五郎、吉右衛門、三升、故人の又五郎、（片市のも見た氣がする）及び今の幸四郎も既に二三度帝劇時代から見たが、實の所私は誰にも不服であつた。それが今度偶然この「歌舞伎」六十六號を見てゐて、ふとこの小山內氏の卓見に會ひ、初めて二十年來の私の不服と疑問とが氷解した位である。再びいふが小山內氏は、この撫子時代の談話の一端にすら燦として劇聖の輝きを見せてゐられる。團十郎を度々追遠興行をするやうに、小山內氏の追遠興行を、その廿年又は卅年にやつてほしい位だ。氏の脚本のいいものを選び、氏を慕ふ有志のオールスターを集めてやる風にである。

扨、この小山內氏の卓見があるせゐでないが、私は幸四郎のそれに一向感心出來ない。尤も、ある團十郎通の先輩に聞くと、幸四郎は團十郎の若若しいやり方をまねてゐるとはいつてゐられた。が、あゝいふ素でゆく淡々とした芝居の味の薄いやり方は、想像する所の團十郎のやうな渾身これ「芝居」といつた名人でこそ、素の中、淡泊の中に得離い芝居の「味の素」が閃めいたのだらう。併し、幸四郎は目玉も團十郎の半分位　聲量もさう、そして芝居の味と來ては何分の一位の人であらうから、その人が、素と淡泊とで「名人藝」を見せようとするの

は、少し方法が違つてはゐまいか。一體幸四郎は芝居の味の乏しい人だ。だから却つて新作で成功するのは常に私が力說してゐる點である。その味の薄い人が、特に團十郎ばかりで、味を薄めてやつては、この「高時」なる酒が、益々水つぽくなるのも道理ではあるまいか。

これは幸四郎の「松王」が、首實檢を團十郎型として刀をぬいてやるやり方にもいへる。あんな事は團十郎でこそ、ふだんが澁い人だつたから、却つて派手で效果をあげたのではあるまいか。それを幸四郎がやると、單に疵の方のみが目につく結果になるといふものだ。

元へ返つてこの高時にしろ、あゝカン聲で輕くひよいひよいとしやべつては、活歷といへ、元來默阿彌が「芝居」に書いてゐるこの作のせりふにならぬと思ふ。團十郎のやうに聲量のある人でこそ、カン聲でひよいとしやべるのが、若い傲慢に見えたのではあるまいか。殊に、幕切れの「北條九代」以下のせりふは、幸四郎は脇の痛みを抑へる寫實的な苦痛の方が主になつて、折角の言葉が宙に消えてしまつた。名人でない以上あゝいふクライマックスは、素人が聲色でも使ふ氣で、さあ來いここばかり、精一杯せりふの抑揚を聞かせ、見物を堪能せしめるべきではあるまいか。

但し、天狗につれて踊り出す所のみは大に巧い。流石に無骨に踊つて踊らぬ面白味を出す。あすこは羽左左衛門などを凌ぐ。それは認めておく。今度「北條家の門外」が出たが、非常にいい事である。近年これはカットするが、これは出してほしい。故又五郎の明治四十四年十月に演伎座で見たがその時位にこれを出した程度で、幸四郎も近年は多くこれをカットしてゐた筈である。

今度の外々の役も振はぬ。羽左衛門の陸奥守は貧相で不適任そのものだし、故左團次の城の入道は元氣すぎ若すぎて日蓮の感じ、消極的に役所の意味で、男女藏の安達三郎、故福助の衣笠が無難な位である。

最後に、幸四郎はこの「高時」通で、多くの役役に出て團十郎と共演してゐる由。が、この結果である。故に驚くのは、この幸四郎が若い時にやつた明治三十八年の演出に、既に小山内撫子氏が敢然これを既記の「これを立派にやつてのける人は百年に一人位」と喝破せられた識見である。劇聖團十郎追遠興行に、劇聖小山内氏を追遠して終る。

十七　「佐倉義民傳」

明治座の二月興行は、吉右衞門一座の無人芝居で三世瀨川如皐作「佐倉宗吾」の通しだ。所が、それが非常な大入りで、二月劇壇第一の好成績をあげ、吉右衞門一座として近來珍しい當りをとつてゐる。なぜであらう。

芝居の入り不入りの原因など明白に分るわけはない。それが分ればどの興行師だつて、不入りを防いで大入りの方法のみをとるだらう。で、この大入りの理由もなぜか全く分らぬ。だが、强ひてそれを考へて見ると——

第一、通じ狂言にしたのが珍しい點。明治四十二三年前後の歌舞伎座の記念すべき圖藏の「佐倉宗吾」すら、「渡し場」「子別れ」「直訴」だけだ。それ以來今日迄三十二三年間で、僅に大正五年十月本郷座（あすこを土足の儘出入り出來る安値芝居の劇場に改めた時の興行）で、故中村傳九郎の芝鶴時代に、今度に近いこの通しを見せたのが東京劇壇の唯一の記錄だ。（小芝居は問はず。）

そのため東京では殊に親しみの深いこの芝居が通しで見られたのは大舞臺としては實に今度が二三十年來の話になる。近年は毎年毎年「勸進帳」「土蜘」「舟辨慶」が出る。そのやうにむし返しもの跋扈の世の中に、この芝居の通しは斯様に珍しい。題材がポピュラアな癖に上演が珍しい。上演目錄が固定し易い吉衛門なして新天地開拓でもある。大入りの理由の一つではとからうか。又、終戰直後に東劇で上演して成功したのも次に書く理由による。卽ち

第二、農民の解放運動だけに、何と云つても新興演劇進出の世の中では、一つの注目をひく。ストライキ全盛の時代には掌て十分な反應を見せた事實がある。及びこの通しは舊劇に珍しくどの幕もテンポが早い。一番くどい「子別れ」すら一時間前後で、「渡し」や「直訴」と來ては二三十分間だ。「門訴」や「光然の祈り」すら三十分前後ですむ。かうしてどの幕も足が早い點、これは實にこの作が今日は蘇生した非常な大原因ではあるまいか。

いつかも私は例にとつたが、岡本綺堂氏は今日の劇壇をリードする脚本家だけに、よく今日の脚本を如何に短く書くにのみ、最も多く苦心すると述べられた事がある。實に賢明な說として眞理で、今日の脚本では時間をとる事は最も不利と云へる。舊劇にしてもさうだ。折角のよ

き古劇でもいつかの市村座でないが「菅原」の「道明寺」（二時間位）と「寺子屋」（一時間二三十分位）とを續けられると少々うんざりする。「妹脊山」の「山の段」（二時間位）と「御殿」（一時間四十分位）とを一番目に見せられても同じく少々こたへる。大阪の中座のやうに土間制度で坐つて見れば「忠臣藏」の七段目迄と「助六」と云ふ驚くべき長い時間も、まだ辛抱出來るだらう。が、東京は殆ど椅子席だ。あの堅い椅子で一幕二時間のものを、一番目或は通しとして續いて見るのは、確に生理的にも耐へ難い。以前は夏の演舞場へ文樂が來ると、三時あき十一時閉場の上、四日替り興行とて私はその二十日間興行の中に必ず病氣をする。——異例としても長い物を續けて幾幕も出すのはやや今日の見物心理に遠いと思ふ。

それがこの「通し」はかく手短だ。しかも今日の芝居の新作レビューのやうに、短いだけで無内容無價値の難は尠い。舊劇の濃い要素分子を持ちつつ、通し全六幕と稱して、二十分の幕間二つと、三つの幕間をとつても、大丈夫五時間以内にはすんでしまふのだ。「忠臣藏」なら五段目六段目七段目を丁寧にやる時間位ですむのだ。これも今月のファンを退屈させなかつた理由の一つではないか。

それだけに、吉右衛門の一座がもう一度出て、噂のあつた「伊賀越の通し」でもやつたとして、これだけのすべてに好都合な興行は出來まい。又、この一座として無人でこの位佳良な成績をあげた芝居も例がない。先づ「門訴」で七三郎の庄屋麥作、吉之丞の敵役なみの五平次、若いだけに善惡の整はぬ簑助の侍要人と云ふやうな役迄も揃つてゐる。「渡し」以下故友右衛門の甚兵衛、幻長吉、時藏の女房おさん、三津五郎の將軍、團藏の十作に至る迄同じく揃つてゐる。無人で不備の上難物の尠くない一座として、これ位整つた演技を見せた「通し」は先づない。考へて見ると、「通し」と限るとこの出し物は吉右衛門一座唯一最上の財産か知れない。それだけにこの成功は當然だが、外にさういいものは尠いのだ。その意味で毛頭油斷安心はならない。

「門訴」尊重

私は團藏の宗吾は見てゐるが、その「門訴」は知らない。けれども「門訴」は一見平淡に見えてどうして舊劇のよき要素を持つた場面だと思ふ。今度これを見て一層この感があつた。一體舊劇にはこの種の序曲にすぐれた演劇分子を持つ物が多い。丸本物で云ふなら、前には

よく歌舞伎で出た「菅原」の「加茂堤」だ。本文第一段の一節にすぎぬが、若葉のもえてゐる京の加茂堤、そこへ繼をする高貴の若人二人、それにからむ櫻丸八重、あの短い場面は俳味詩情を伴ひ、しかも芝居の滋味が深い。あの種の物を、私は若いファンによく味つて貰ひたいと思ふ。同じく例の「千本櫻」の「椎の木」の場などだ。義太夫の方では端場物同然ではあるがよき芝居になる。「一の谷」の「須磨の浦」にしてもこの種のものが、芝居であの通り大物に創作せらるたのだ。私はこの「門訴」も、丸本物ではないがこの項目に這入る一幕として尊重したい。この「子別れ」など、芝居として常套一點張りで何等値打はない。だが、却つて序幕の輕い「門訴」は、演技次第で舊劇の眞髓を出すのである。

尤も、私はこの妙諦を右の大正五年十月本郷座の傳九郎後の芝鶴によつて教へられた。癖こそあるがこの系統の芝居は巧かつた人だ。私がこの芝鶴で「門訴」を教へられたと云ふと、識者の笑ひを招くか知れない。が、私はこれに實に感心した。東京では三四十年來これ以外出てゐぬので、外のいい「門訴」を見られぬせゐがあるが、私は今以て、傳九郎と云ふとこの一場で敬意を拂つてゐる。後年の「矢口の頓兵衛」以上に。

吉右衛門の「門訴」は、この本郷座の時より舞臺面はぐつと贅澤だ。舞臺を廻して宗吾が大勢の百姓を制してゐる所で舞臺に姿を見せるわけだ。この廻り舞臺は效果があつて、宗吾を立派に見せた。本郷座はそんな事がなく唯宗吾が出て來ただけだと覺えてゐる。

「門訴」の妙諦――宗吾が一人になる。そして中へ這入らうとして草鞋に氣がつく。門のやや下手で、右からそれをぬいで一足を片手に持つて下手の數居へ立てかける。時の太皷、宗吾がくぐりから這入つて行く。――さうした無言の數分ではないだらうか。大勢のがやがや騒いだ後の一種の無言劇、それにドンドンの太皷の音、實にいい演出法だと思ふ。しかもこの種の妙味はこの間が芝居に流れずに、芝居になつてゐる點でなければならぬ。傳九郎は實にこの間がよき芝居味横溢で、吉右衛門は却つて味が薄い氣さへした。この無言劇はも少し物腰態度に芝居にならぬ芝居をしてもいい。度を過すより今度の薄味の方がいい事はいいが。

併し、この宗吾は吉右衛門によくはまつて押出し貫目が立派だ。吉右衛門は誰もが云ふやうに、役によつて小さく見えたり、大きく見えたりする人だが、この宗吾は大きく見えた方で、二百八十九ヶ村（圖藏用の臺本では二百八十四ヶ村になつてゐる）の束ねをする人に見えた。

「門訴」は後の同じ初役の光然よりもいい。世評はいいと聞くが光然はもう一つ未成品だ。唯、吉右衛門のこの場に二つ疵がある。一つは植村隼人に身の上を語る所の「養子の身の上」で泣く點だ。或は團藏の型か知れぬ。が、團藏のやうなこはい顔の人なら泣いても弱々しく女々しくはならぬ。だが、薄肉で弱々しい吉右門の宗吾が今更養子の身の上と云つて人の前で泣くと、非常にこの宗吾が頼りない弱い人のやうに見える。單に聲を曇らせる程度に止めたい。何分宗吾は我が一身を犧牲にする意志壯烈な人ではないか。

も一つは二人の仲間なみの侍が召しとりにかかる。又五平次もそれについてかかると、宗吾がその手をねぢ上げて、一例が「夏祭」の團七が惡侍の手をねぢ上げる風なやり方をする。この五平次は端役だからこれでいいと思ふ。が、右の傳九郎の時はその小者の侍二人がかかる。宗吾はその一人の手をねぢ上げる。五平次は上手にるてきつと刀に手をかけてにらむ。そこで宗吾は侍の手を放して恐縮平伏した。兎に角手をねぢ上げるのは仲間なみの人間の方が理窟で、五平次をさかねぢにするのはちつと手荒い。お初が岩藤と立廻りをするのとは理窟立場が違ふ。相手は公儀の役人の筈で今なら巡査に齒向ふわけで、官吏に抵抗する事になるからだ。

かうして泣く所とこの五平次の件以外は申分のない宗吾である。

「子別れ」二三

「渡し場」の宗吾は、吉右衛門初役大正二年三月、次の六年三月、十四年五月以來とて手に入つてゐる。出て來て云ふ「願ひのために江戸へ出て」以下の白は團藏の感がある。甚兵衛は初役の時は菊五郎だつたが、これは如何にも無理で面白くなかつた。その市村座興行は餘り入りがなかつたのも當然だ。尤も、この甚兵衛は大正七年十月新富座十一代目仁左の時は珍しく左團次がやつた。菊五郎と左團次との甚兵衛、何となくユーモアを感じる。その二目度は帝劇で松助、勿論本役だ。今度は友右衛門だけに無事の出來である。

「子別れ」になると、元來幕末の近世に三世瀬川如皐書卸しのこの作とて、床の文句など大分燒直しに近い字が多い。吉右衛門は忠實な團藏直系とし、後半の仕所で旅仕度をして下へ下りる。と、女の子が合羽の裾をとつて引きとめる。宗吾は舞臺やや下手より立身で、その儘上手の方を見返つて手を合して拜む。おさんは二重に子を抱いて座つてゐる。これは床につく所とていつも受ける。所でこの合掌する極りの床の文句が「泣く音も修羅の攻太鼓」と云ふの

だ。少々盛綱じみる。

又、その後で宗吾が垣を越えかける。と今度は長男が合羽の裾をとつてとめる。宗吾は垣を越えつつ、笠に手をかけ後をきつと振り返つて極る。これも吉右衛門の手一杯なやり方はいつも大受けだ。所でこの床の文句が「行かんとすれば後髪」と云ふのだ。しかも「後髪」の字及びその節がすつかり「三代記」の三浦之助の風になつてゐる。二つの珍。

珍と云へば既記の仁左衛門の宗吾は一流に變つてゐる。「渡し」の出に花道を使はぬ。下手からのそのそ二重の上の雪道を出て來る。國吉の宗吾はあの出の花道の足許に工夫があつた。宗吾と云ふとそれを思ひ出す位だ。それを仁左は、文樂の人形ではないが、全く花道を使はぬのだ。又この「子別れ」の終りでも、どの宗吾にしろ本文通り別れて花道へ這入つて行く。が仁左はこれも花道を使はない。卽ち本文の「別れ行く」の切れで、舞臺下手で宗吾が倒れると長男が傍へ行つて起こす。そこで宗吾が立上つて、笠に手をかけ立身の形で幕だ。宗吾が子供でもないのに雪の中に倒れる。そんな事で百姓一揆の先頭に立てるわけがない。まして自分の子供に起こされて立上るなど珍中の珍だ。

菊五郎の宗吾もやや變つてゐた。「渡し」は非常に簡單だ。「子別れ」は一流の工夫で丁寧な寫實的手法を用ゐて、床についてつかぬやり方をした。いい案とは云へぬが兎に角巧くはあつた。右の吉衛門の場合の合掌の「攻太鼓」は、菊五郎は同じゐる所で立身で合羽の中に長男を抱き入れて極まつた。「後髪」は吉右衛門と同じやうなやり方しつつ、長男がさうして引きとめると「兄ではないか」と叱る。卽ち長男の癖にとめ立てをするなの理窟だ。だが、結局この形式でこの床を使ふ以上、國藏系のやり方が穩當と云ふ外ない。

「直訴」は吉右衛門として昔から一番眞劍な持味をよへ出してゐる。どの役者がしても平凡だが、吉右衛門は橋の下で二百八十九ケ村のためにお願ひすると云ふ白を、巧な抑揚一杯に云ふのが悲痛で面白い。大正六年帝劇演出の時、某劇評家が三幕を通じてそこが一等上出來と畫報の上で批評せられたが、私はこれは名評だと思つてゐる。

「光然の祈り」は吉右衛門として將來の役と思ふ。義平次とか勘平のやうな意味ではないが今の所何となく無理である。十作に宗吾の家族の仕置話を聞いて、脇腹へ槍を突込む眞似をする所ももつと形を變へてはどうか。「あ、あ」と云つて同じ事をするだけに煩はしい。尤も、

この光然は難役で「門訴」同様、ここ三四十年間で、僅に傳九郎と、後仁左の時延若がやつてゐるばかりだ。そしてそれはいづれも上出來とは云へぬ。唯今度ともに共通してゐるのは幕切近く光然がお經を立身の儘下へ垂らす見得だ。これはいい技巧で凄味呪ひの兩面がよく出る。大詰の「堀田家怪異の場」は、お化け趣味で他愛がない。

終りに、この原作を一讀したいと思つたが、今日印刷或は公に出てゐを臺本が乏しい。僅に作者部屋にあるもののみの由で一讀出來なかつた。他日根據ある臺本研究をしたいと思つてゐる。（昭和五年二月興行、二十一年末改訂）

十八　「天衣紛上野初花」

一、帝劇の演出

帝劇では、羽左衛門加入の「河內山」の通し、即ち「天衣紛（くもにまがふ）上野初花」を上演した。「そばや」と「大口の寮」とは度々出るにしても、この一座でこの芝居の通しとはいい案には相違な

い。

この顔ぶれでこの芝居の通し、これを明治四十二年五月私は大阪の角座で見た。後大正四年の市村座の菊吉のこの芝居の通しはよく見、よく調べておいた積りである。今またこれを見ると、先年も私として朧ろげながらも感じた不滿は矢張り同じである。卽ち幸四郎が市之丞と河內山と二役やる事、これは何としても無理である。大阪ででも見るのなら、旅の恥はかき捨てともいへるが、東京の檜舞臺では少々興を殺ぐ。殊に書卸し以來歷史づきの二幕目の「日本堤の場」など、折角の作者の趣向が空しくなる。これは輪廓は小規模でも、菊吉彦三郎のそれが、まだしもわれわれが聞いてゐるこの芝居の名殘りの香をとどめる所があつた。

それと幸四郎の河內山が籠の中でいふ「星がとんだのか」も、ああ世話で口叱言でもいふやうにぶつぶついふだけではかういふ芝居の味が出ない。もつと調子を張つて、きつぱりと時代にいつてこそ、かういふ芝居である。團十郎のやうな名優なら、あれで淡泊の中に味が出たのだらうが、幸四郎では袋をかぶつて口をきいてゐるやうな、もぐもぐした音調だけである。こんな所に默阿彌の命があるのだ。それをああつまらなくやる位なら、默阿彌と幸四郎とは永久

に他人である。

その前の場の「三千歳部屋の場」でも、幸四郎の河内山はかけ足で味もそつけもない。あすこには河内山が自分のかたりの計畫を一寸自慢する所の白、「名題の鶴屋南北も、三舍を避ける名趣向」といふやうな、大切な意味の深いきき白がある筈だ。これは掌てある古い雜誌か何かでかう云ふ記事を讀んだ。卽ち、河内山のお使僧の計略は芝居として默阿彌は自信を持つてゐた。ふだんは一體に謙遜な默阿彌で、自己の作品に就いて自慢するなど皆無であつた。が、此時だけは此書き方が得意であつたと見えて、この場て松江邸へゆすりに行く脚本の運びを、この白によつて少々氣焰を擧けてゐたわけである。つまり、かう云ふ話、その話を生んだ白、それを省略してゐるのだ。私は四日目に見たがその白がないやうに思へた。こんな白、そこにかういふ芝居の生れた時代の世界、考へ方があるのだ。流石に市村座の吉右衞門はこれを明快にいつてゐた。何かの都合でぬいたとしたら、これも默阿彌と他人の血の冷い人の話である。

尙、この「日本堤」の幕切れに羽左衞門の直侍は、下手の藪疊に上半身を現はして正面むきに頰被りをして立つてゐる。これは一つの繪になつてゐる。が、菊五郎は斜に殆ど全身を藪疊

から現はして上手の河内山の駕籠をうかがつてゐるやり方であつた。羽左の正面むきの派手に對して、菊五郎は斜に身體を見せてすつと突つ立つ皮肉な行き方だ。しかも、菊五郎があの肥つた身體をどうしてかうすらりといい形に見せるかと思ふ位に、その斜に工夫があつた。見得でいへばまともの見得と横見得とがあるやうに、羽左のまともに對して、菊五郎のその横のやり方は實際餘韻があつた。羽左衛門と菊五郎との世話物の考へ方の相違として一寸擧げておく。

以上、幸四郎の河内山をだい分非難した。けれども、松江邸の友になるとあの難物であつた河内山も、今度は幾分よくなつてゐるのを目をとめて見て頂きたい。私はこれも十二三年前の帝劇の女優劇で幸四郎の河内山を見て、實にあきれ返つた。仁木、河内山、與右衛門、これを幸四郎の三悪作として再三活字にした事がある。が、今度見ると確に前よりはよくなつてゐる。前は松江侯に「唯今申上ぐるでござらう」などと、例の長い白の初に活辯口調でいつてゐた。尤も、よくなつたといつても牛の歩み程度だ。だが、人間誰しも生れ代はらぬ以上、さう飛躍は出來ないといふ意味で、この河内山の牛の歩みの進歩を、私は大きに喜びたい。

が、松江侯に皮肉に「誠に意外の御血色」と一本突つ込む所を、一應突つ込みながらも、あべこべに河内山の方がテレたやうに、あわてて氣を代へるのは幸四郎らしい癖だが困つたものだ。あれはどこまでも皮肉に押してゆく方だ。河内山がそれに反射神經を働かしてひきさがる白ではないのである。

白と云へば幸四郎の金子の「寮」になつての白、「如何に千住の仕置場を二階から見る吉原でも」のいい白も、どうしてああまづいのであらう。その癖、この金子など今の役者の中でいい方の左團次よりも、ずつと金子らしい風貌を持つてゐながらこの有樣である。河内山と金子と遂に一人の人が二役やつてゐる迄だ。人間の半身が半身である以上、どこ迄もその人と變らぬ道理のやうに、五と五で十、半分と半分とで一身のちつとも違はぬ河内山と金子とである。

その後へ「比企の邸」が上演せられたのはいい事には違ひない。併し、事實は見るとたいしていい場ではない。羽左衛門の直侍の白のうろ覺え、幸四郎の金子の同じ白のヨタは仕方ないとしても、一に松助の東左衛門が面白いので復活した心地がする。次の「そば屋」と「寮」とになつては、私など再三云つてゐるので簡單に結論だけいひたい。

菊五郎の直侍だと「そば屋」を主とした芝居になる。だが、羽左の方だと、「寮」を主とした芝居になる。菊の方だと兇狀持ちの男が、情人に會ひたい一點張りの氣持、それが雪の夜、人目を忍んでたづねてゐるといつた、それこそしみじみした情話の芝居になるのだ。が、羽左の方だと、好きな人が出來たと躍り上る女性、そして無事でゐたかと喜ぶ遊人の久々の逢ふ瀨と云つた戀人同士の情熱的な色慾物語になるのだ。そのいふ意味で、菊五郎の「そば屋」だけは實際地味な生世話の名品至寶である。羽左梅幸の「寮」は、反對に、派手强烈な所謂二番目物の芳醇濃艶の繪卷物の名品である。

故に延壽太夫の出語りも梅幸羽左の「寮」の時が一番よくはまる。今度もこの二人の「寮」の芝居、それにからむ清元の節々いきさつ、實際面白い事である。いつもながら梅幸の三千歳が煙管とか侍人とかそんなものを巧く使つてやる「一日會はねば」あたりの妙は敬服である。

一些事だが、「そば屋」の羽左衛門の直侍に一言する。この前の前の直侍（大正八年二月新富座）から最初の酒をのむ所で、盃に何か蟲かほこりでも這入つてゐる心持で箸でちよつとる科をやり出した。面白い技巧と思ふ。併し、そこ迄注意するなら、最初外から入つて來て

「ほう、寒い〳〵」と火鉢に股火をして當る所など、ああ迄可笑味にならぬやうにしたらどうか。菊五郎は寒くてたまらないやり方を小聲と、身ぶりだけで現はす。羽左衛門があすこでどつと見物を笑はせるのは情趣を散漫にするからである。

この外宗十郎の松江侯は少し内輪の方がいい。訥升の浪路は上出來だ。田之助の數馬は白がまづい。宗十郎の癖に似たものがある。高助の金市の代役は案外惡くない出來だ。この人として。勘彌は小左衛門より丑松の方がいい出來である。

かうして十一月帝劇の芝居「寮」の場が梅幸羽左で矢張り一等の最高點になる。菊五郎さへ漸く「そば屋」の方で生命をつかんでゐるやうに、かう云ふ慾情の中心の「寮」の場の梅幸など、いつも思ふことだが、今の役者としてもこれが最後の人なのであらう。最後の墓標を打つ人なのであらう。思へば寂しい次第である。（大正十五年十一月興行、二十一年末改訂）

二、本郷座の演出

四月の大劇場では依然として本郷座が第一である。（それと帝劇が歌舞伎劇として割にいい

ものを見せてゐる。）先づ菊五郎、吉右衛門合同の脚本として「天衣紛上野初花」即ち、「河内山」の通しが選ばれた。默阿彌の傑作だけにこれの通しは筋の興味、芝居の興味、演出の興味、そして多少の默阿彌式文學的興味もあつて、今日の芝居としてはよきものと許せる筈である。

いふ迄もなく今度の三千歳は梅幸でない。丈賀は松助でない。さういふこの一座として不可能な役者の十分は期せぬとして、脚本そのものを比較的正しく演じてゐるのが第一に根本的にすぐれてゐる。省略選擇を比較的考へた正しい、臺本であるこの演出（初演大正四年もさうではあつたが）は、近頃では代表的なものである。——部分的藝の巧拙は別として、これは常に劇場當事者に心得て貰ひたい考へ方である。部分的にいいものはあつても、去年の帝劇のこの演出は、かなり歪な臺本になつてゐただけに、敢てかういふ希望をもらしたくなる。

序幕、「湯島天神社内」で、道具が上手に「奉納」試合の看板だけであるのは要領を得てゐる。帝劇では見世物小屋みたいなものがあつたと思ふが、特にその必要はない。「質店」になつて源之助の清兵衛、七三郎の番頭は丁度役所にはまつていい出來だ。吉右衛門の宗俊は、こ

こと次の幕とへ出る宗俊の扮装が、幸四郎の柄を以てしても、天一坊氣分になるので見た目は悪い。が、「ひじきに油あげ」の番頭などへの皮肉も、よく通じる程度に行つた。二幕目「大口の二階」になつて、廊下の場があるのは丁寧でいい。座敷になつて河内山直侍の對談の一切が、省かれずに割に丁寧であるのも、帝劇當時の作意を無視した臺本より甚しくよきものとなる。「名題の鶴屋南北も三舍をさける名趣向」の溫和な默阿彌が自信を以つて書いた白があるのも、このお使僧の件がいい芝居であるだけに却つて舊劇的な興をます。ここの菊五郎の直侍と吉右衞門の河内山の對談は、條理整然としてゐて誠に今の舊劇の二名手といふべきだ。

次の「堤」になる。彦三郎の金子が風貌態度が引締らぬ缺點を除くと、このだんまり的芝居は流石に上出來である。菊五郎の直侍が、下手から出て斜に横に立つ姿をとるのは、羽左の正面むき藪疊に現はれるのより、如何に詩趣がある事だらう。吉の河内山も、眼目のいい白「今光つたなア」できつぱりと切り、「星がとんだのか」を下の聲で巧な抑揚でいふのは蓋し名演出である。吉の名調子とは正にこれである。かういふ默阿彌の劇的生命に富んだ言葉は、正にかうした表現である外、今日に生きられない、若いファンは幸四郎のもがもがとこの名演出と

をはつきりと知つてゐてほしい。かういふ所で役者の質如何、及び芝居の眞髓、祕奥、精神如何を知つて貰はないと、我々の仕事は永久に暗黒である。

この一と場は今度は隨分面白い。菊の巧緻な幕切れの姿態、吉のこの白、前者の技巧の妙、後者の言葉の妙は、偶然この幕切れ何分かで發表せられてゐる。

序に云ふ。羽左の正面むき藪蠱に現れるのがなぜ悪いか。そして菊の下手から出て斜に全身を出して立つのがなぜまさつてゐるか。これを私ははつきりさせたいと思ふ。この一と場、殊にこの幕切れは何と云つてもだんまり的趣味で終つてゐると思ふ。又、作者も昔は團、菊、左の三人を並べてこの一と場を作つたのだから、そこにも舊劇的な顏を合せるだんまり風趣があるべきだ。所で、羽左のやり方だと直侍と籠の河内山、及び上手にゐる金子の三人の關係が別々に別れてしまふ。卽ち、直侍は獨り離れて藪蠱の中に立つ。金子と籠の河内山とが舞臺の眞中にゐるだけだ。これでは「繪畫」として形式の均整がとれない。直侍が藪の中にゐるのでは、河内山金子二人のみが舞臺上に立體的立場を大きく主張するのみだ。直侍は蔭の者でどうでもいいわけになる。「繪畫」としても直侍が後に離れ、單に籠と金子とでは下手があいて整

つた美的形式、或は、一枚の構圖として平均がとれないと思ふ。

併し、菊のやうに藪の中に離れてゐるのでなく、下手に斜に立つ時は、丁度下手直侍、眞中河内山、上手金子と三方に人物が同一の立體的立場を保つ。丁度右、左、眞中と三つに人物、形式が互格に平均せられて結局均整のとれた圖が出來上る。これがだんまり的妙趣を狙はぬ幕切れなら、羽左のやうな寫實的に樣子を伺ふのもいいだらうが、それでない以上、どうしても三方三樣のハの字の構圖になつてこそ、この種の芝居の幕が本當に切られるのである。菊吉のこの芝居で、以上二幕が一番面白い。中味もいい。

「松江邸」になる。三津五郎の松江侯は二役丑松の方がずつと上出來だ。松江侯の方は亂行する人でないのが疵だ。九藏の高木は案外いい出來だ。この人の地味質實が役に立つて多少の輪廓の小を辛抱すると、臭味なき成績である。この役がいい所に兎に角値打はある。男女藏の數馬ともしほの浪路はどつちも內輪すぎて要領を得ない。もしほなどいい浪路だが少し堅くなりすぎてゐる。吉之丞の大膳は調子はいいが「小男」云々の川柳では無理で引立たない。吉右衞門の河內山は松江侯とのやりとりが少し丁寧すぎてだれる。玄關になると案外惡くないが、

吉として巧くあるべき筈の前半が晦澁停滯するのはどういふものか。考へすぎて自に囚はれると見えるが、も少し太つ腹にトントンと行きながら急所急所を皮肉にすべきではないか。玄關で單に「氣が短つけぇぜ」だけは私の見た日だけか知らぬがいい。「江戸つ兒」云々をいふのが普通だが、氣が短いのは何にも江戸つ兒だけでない筈だ。菊五郎の直侍は樂なもので、くだけてゐたのがすまして引込むあたり目立たずにうまい。

× ×

「そば屋」になる。これも二幕目金杉道と並んで今度の名演出である。このそば屋は、羽左だと場中に電氣がついたままやる。この間の帝劇は一寸はつきりせぬが、歌舞伎、新富では大抵電燈のついたままやつた。が、菊五郎は電燈を暗くしてやる。これが正にこの二人の「そば屋」演出の根本の氣持、狙ひ所の相違だ。菊はさういふ暗い場中の舞臺で、そば屋へ這入つても羽左みたいに「ああ寒い寒い」と連發したり、股火をしたり、正面を切つて酒をのみそばを食つたりしない。すべて幾分上手むきの斜で、そばを食ふには手拭の結び目をといてだらりと下へたらして食ふ。視をかりるのには手拭を口にあてていふ。その癖さつきの男がいろんな

事を聞いたといふと、「どんな人が聞いた」ときつと問ひ返す。これなど歴に疵持つ身を恐れるからの問ひとしてうまいやり方である。といふやうに、兇状持ちの身、三千歳をたづねてゐる身、これが實にしみじみと出てゐる。「丑、達者でゐろよ」も情味のあるやり方である。一點の隙なく磨かれたやり方である。

新十郎の丈賀は安手なのと人相が險しいのが損だ。が、友右衛門が松助の聲色を使つてゐるよりはいい。伊三郎（後の松助）の亭主照藏の女房は目立たぬのがいい事である。「寮」になる。時藏の三千歳は二幕目の二階でも、直侍に惚れてゐるのを出さうとするやり方が梅幸式表現だ。ここの最初直侍の傍へくるあのとぴつくやうな出が、梅幸でもむづかしさが分るが、あすこでこだはつてゐる。清元についての仕事は例の如く梅幸だが、やり方が小さくて、間が持てぬのが惜しい。待人とか煙管の使ひ方がたどたどしい。だが、多賀之丞が菊五郎の相手をするよりは無理でない。ここの菊五郎はすべてイキのいいのは敬服である。彦三郎の金子は平凡だ。これを要するに今度の「河内山」の通しは二幕目返しの「堤」と「そば屋」が代表的なものだ。この二場は舊劇の大學であつて用意をつくしてゐる點では最上である。

附記。 本郷座の「河内山」の通しで帝劇のやうに、「比企の邸」を出さぬのは、脚本として却つて正しい選定と思ふ。「比企の邸」は要するにつまらない。それを省いて二幕目を丁寧にやつた所に臺本として今度の方がいいのを云つておきたい。（昭和二年四月）

三、歌舞伎座の演出

後、昭和十二年十二月歌舞伎座で菊五郎、吉右衛門で再びこの芝居を上演した。それは前半の上演にすぎぬが、既記の本郷座より十年目の歳月は、菊吉をぐつと上達熟練せしめて甚だ優良な舞臺成果をあげた。中にも吉右衛門の序幕の「質店」がうまい。河内山が木刀一本を質入れに來て、娘の難儀を知り、松江邸へ娘を救ひ出しにゆく程度の場に拘らず、河内山の一と通りでないくせ者らしい感じを巧に現はす。特に力み返らず樂々としつつ、この「質店」から金をとり出すかけ合ひの如き、せりふの妙が芝居を面白くする。「うまいものを食つてゐるからいい智慧がどしどし出らあ」や、「二百兩なら安いもの」のあたり大關相撲である。他の役々も揃つてゐるし、今度の芝居ではこの序幕を見落しては大きな損であらう。

二幕目の「大口樓」になると菊五郎の直侍は、後の「寮」が出ぬので損だが、次の「金杉道」のだんまり模様は、やはり羽左衛門と違つた斜の幕切れの見得が冴える。友右衛門の市之丞は堂々としてゐるがせりふが怪しい。時藏の三千歳その他は昔の市村座連とて、かういふ世話物はよく整つてゐる。

大詰の「松江邸」では、田之助の數馬、芝翫の浪路が割にいい。吉右衛門の河内山は目錄包みを見るのに、一寸重みをひくだけのやうに、仕事を地味に地味にとやる。一體に缺點や疵は勘い。この幕切れに菊五郎が直侍で迎へに出るのは、この一番目はこれで終る故に、筋の上で總決算をつけて首尾一貫した。但し、これは日支事變が進行しかけた時代の上演とて、この河内山のせりふの「玄關」の件で「宮の使」を、「山の使」と改めたりしてゐた。併し、時代はかく逆轉した。再びさうした改訂は元へ返つて「宮の使」となる事であらうと思ふ。

又昭和十七年五月?に、幸四郎が歌舞伎座で「河内山」を出した。所が、前述の如く大正十五年にやや改良せられてゐたこの役が、再び以前の高麗藏時代のひどい河内山に後退してゐて話にならぬエラア續出の惡作であつた。中にも松江侯との對談になる所で、自分がしいてゐた

座布團を、二つに折つて後へぽんと投げるやうにして、松江侯への例の脅迫のせりふにかかるなど、不行儀極まるやり方であつた。不思議なのはこの時の幸四郎の河内山である。

十九　「四千兩小判梅葉」

その第二幕目から云ふ。——話は一月の市村座の二番目「四千兩小判梅葉（しせんりやうこばんのうめのはな）」である。

この二番目「牛込藤岡內の場」を默阿彌の原作に就てみる。脚本のト書を讀むと、

（藤岡內の場）——本舞臺三間の常足、——そのいろいろの說明の後に、すべて寺門前藤岡住居の體、臺所に以前の富藏今歸りし心にて雜巾で足を拭ひゐる。藤十郎は火鉢の火をかき熾（おこ）してゐる。此見得木魚入りの合方にて道具留る。

とある。そしてすぐと富藏と藤十郎との會話になつてゐる。

この芝居の興行年表を見ると、明治十八年千歲座書き卸しで菊五郎九藏で演じてゐる。その演出を老人ならぬ我々の見るよし知るよしはない。が、原作がさうなつてゐる所を見ると、多分はこの最初の演出も大體こんな風ではなかつたかと思ふ。

所が、菊五郎吉右衛門の大正四年七月の第一回、大正九年十月の第二回、今度の第三回の演出ともこれとはだい分違つてゐる。

即ち、菊吉の演出では藤十郎と富藏とが、いづれも着物をはし折つた跣足（はだし）のままで、金箱を背負つて歸つてくる所から始まつてゐる。そして藤十郎はひよろひよろした足どりでやつと內へ辿りつく。上り口に腰を下すなり金箱を背負つたまま、どすんと後ろへ倒れてしまふ。やつと起き上つてもひいひいはあはあと青息吐息である。足を洗ふ元氣もなくて傍にあつた土瓶で、足に水をかけたりする。富藏は一寸反對で「なあに」と云つた太つ腹らしい顏つきをしてゐる。かなり足許がしどろもどろでもぐつとこたへて家へ這入る。そして餘裕綽々たる所を見せようと、富藏は勝手の方へ行つて足を洗つて上へ上る。——こんな風に二人が小判を持ち込んだり、いろんな動作があつたりして、その上で原作の二人の會話が始まる。

云ふ迄もなく菊吉二人のこの脚本の初演當時は、故田村成義氏が前後二回ともついてゐられた筈である。云はば舞臺監督だつた筈である。で、氏の指圖なり監督なりで或は原作と違つたこの演出法をやつたのではあるまいか。確にさうらしいと思ふ。

尤も、それはどうか私は知らない。又は、最初の書き卸しも果して原作通りやつたか、或は違へてやつたか勿論分らない。が、何にしても菊吉二人のこの幕の最初のこの演出法は、原作とくらべてぐつとよきものになつてゐると思ふ。

つまり、原作のト書による藤十郎富藏の舞臺への紹介のし方は單に說明だ。だが、菊吉二人の演出法ならあれで立派に描寫である。

說明と描寫との相違位、舞臺的に死ぬものと生きるものはない。この場合のト書のやうに藤十郎と富藏とが板つきで舞臺にゐるのでは全く何の事もない。昔の活動寫眞の辯士が「只今映寫致しますは藤十郎に富藏」とか何とか云つてゐるだけの事だ。が、菊吉の演出なら、それが無言劇ではあるが、あの最初の五六分間は前記の様々の動作によつて、全くヴイヴイッドに藤十郎富藏の人物を描いてゐると思ふ。私は菊吉二人の「四千兩」では序幕「堀端の場」とこの二幕目とを認めるが、取り分けこの二幕目のこの幕あきの描寫的演出法に感心する。

○

菊吉二人の演出法で、舞臺的に生きてゐるのは先づ前記の一節である。併し、菊吉の人物で

この「四千兩小判梅葉」が人間的に生きてゐる事はかなり随所に見出せる。

序幕で吉の藤十郎が「かんづいたな」などと、悪事の自白に及ぶ所、俺は俺相應に小さい事から悪事を始めようと謂ふ所、二幕目での青くなつてはらはらしてゐる所、みんな吉右衛門の人間的縮圖であり、漫畫である。菊の富藏がそれに對して、どうせやるなら大きい事をと云ふ所、二幕目の悠々と足を洗つたり、悪事の金の使ひ方にも「秘傳がござえます。はゝゝ」と小鼻をふくらませて悪黨がる所、その癖藤十郎に切りつけられてその刀の上に座蒲團をのせるなり、いきなりあはてて坐つてしまふ所（ここの菊五郎のうまさ！）などは餘り本當の悪黨らしくはない。これはこれでみんな菊五郎の自叙傳の一節でありスケッチである。かう云ふ性格表現と人間紹介とは何の事はない菊吉即ち富藏藤十郎の感じである。

それが殊にはつきりするのは、仁左衛門と左團次との「四千兩」の場合である。それは四十四年十月の明治座であつた。當時私は京都の中學生だつたがこの芝居を東京へ來て見た。成程芝居としては「牢」の場などに亡くなつた宇十郎のすつてん踊りのやうな傑作はあつた。又、片岡仁左衛門は流石にいい意味の變な男だけに、彼の富藏は仁左衛門式カルカチュアで、「貸

附所」へ何か手土産をさげて藤十郎を訪ねてくる所などは、くさくても何でも兎に角一種の變な人間の面白味は出した。が、それは默阿彌の富藏の人間の味とは大分違つたものだ。又、「堀端」の「おでんかん酒」の甘いと辛いのあたりでは、片岡何太夫の氣味で、いい心持にのどを聞かせるやうな、例へば、與次郎が「お猿は目出度や」をうなる感じで、だい分ぶちこはしであつた。尠くとも仁左衛門が、花道へ來て變に首を振つて「甘いと辛い」などとうなると、見物は「わあつ」と笑つたやうに覺えてゐる。そしてこんな所の菊のうまさは、芝居にならぬ芝居のうまい彼の手腕で引締めて内輪にやるから格段の相違だ。で、「おでんかん酒」「甘いと辛い」を眼目にしたやうな演出法をとつた所に仁左衛門のは古いお芝居と云ふだけだ。そしてそんな所は淡白に行つてしまつて却つて外で富藏を見せた所に菊五郎のいい素質がある。

その上、左團次の藤十郎は健全すぎて人間の面白味なんてものはなかつた。單に默阿彌劇の人物にふさはしと云ふ程度である。一體、左團次は人間の味としては平凡、安全無事である。自然、左團次の舞臺から感じるものは「えらい」とか、「成程」とか、「流石は左團次」とか

につきる。

又、仁左左團次の「四千兩」では、第一につまらなかつたのはどうだらう、この「藤岡內の場」は出さなかつたのである。「四千兩」の芝居で「藤岡內の場」を出さぬとは又何といふ頭の惡るさ加減だ。勿論、仁左左團次は物物しい仕事にむく人で、こんなに金を背負つて出たり這入つたりする器用な藝當は出來さうもない。或は、出さぬ方が得策かも知れぬ位だ。が、以上、昔の明治座の「四千兩」が、かなり散文的なもので脚本の省略のよろしきを得なかつた事を云つておく。

兎に角菊吉の性格の反對同志がこの芝居を面白くしてゐるのは爭はれない。それはふだんでもさうで、例へば、久々で誰かがこの二人に個人的に會ふとする。菊は「やあ」と三年會はずにゐても、昨日會つた人のやうにあしらふだらう。そして上野の犬をつれた西郷の銅像の感じで、やがてのつそり別れて行く菊を見出すであらう。が、三ケ月會はずにゐて吉に會つても「お、これはこれは」と三年會はないやうな吉に出くはすだらう。そして先づ一別以來の挨拶から、暑さ寒さの時候の話、日常の起居に長々と及び、そして又インギンに頭を下げてはもみ

手をする臨原多助みたいな吉を、見出すであらう。「やあ」と「これはこれは」のこの相違！實際、この二人の面白味は對照をなして、例へば、陰陽の相違がある。かう云ふ點がこの舞臺でも出るのであらう。

下らぬ事を云ひすぎた。だが、今度の演出は第二回の時と同じやうに「うどん屋」と「貸附所」が出なかつたが、先づはいい所を主にして悪い所を省いてゐる演じ方となつた。又、今度の演出では三幕目以後にもさう疵がない。「牢」のスツテン踊りがよくないのを除いて、大勢の人物の舞臺の統一がついてゐて結構である。彦三郎の牢名主、鬼丸の女房迄いい。

尤も、かう云つて禮讃ばかりはしてゐられない。なぜと云つてこの後菊吉の合同の芝居があるとしても、この場合のやうにいつも二人のあんなものがさうさう光る脚本はたんとないかとである。在來の二番目物ではこれにつぐものは例の「湯かん場吉三」位で、「島衛」や、通し狂言の世話物「安政聞奇佃夜嵐」となるとだい分遜色がありさうだからである。それをどうするか一應問題にしていい筈である。又、その問題が難解ならこの二人のために、二人の特色を出す世話物なり、何かの新脚本なりを用意したつて悪くないだらうと思ふ。又菊五郎と吉右衛門

とのあの人間の面白味が、單に「樂屋落ち」だけで終るものであることを、何よりも恐れたいのである。久々の市村座で菊吉合同だ。二人が別れてから五年目に二人が顔を合はしたのである。昔、羽左衛門梅幸が別れて、數年振りに歌舞伎座で合同して「玄冶店」の通しを出した。その時の感興に近いものを覺えたので、特にこの二人の役者を主としてこの評を書いて見た。

（大正十四年一月興行、二十一年末改訂）

菊五郎さん・吉右衛門さん

「四千兩小判梅葉」―「間退治四百萬圓」

昭和二十一年三月の帝劇で久々の菊吉合同劇がある由。それには第一部に獸阿彌作の世話物「四千兩小判梅葉」が出る由、そしてそれに關して京都の郊外に疎開して殘留の止むきに至つてゐる私に、わざ〳〵何か書けとの仰せは、三十數年住んだ東京への便りを書くやうな氣がして、何となくなつかしい思ひが致します。……

勿論、この作は明治十八年に千歳座（後の明治座）へ、五代目菊五郎と九藏（後の團藏）と

に書き卸された默阿彌の代表作です。しかも、これは菊・吉の二人の第一位の當り藝で、この芝居が出た時は必ず大入り滿員を取つてゐる目出度い狂言です。この時代に菊・吉の顏合せとは實に豪華版ですが、それにこれを選んだのは甚だえんぎがいい。今は經濟的生活的に大變な時代ですから、目出度い當り狂言のこの芝居が出たとて多少の不安はありませうが、何とかして依然大入りを取らせたいもので、敗戰の結果、沈み勝ち陰氣になり勝ちな東京の劇壇に、皆さんのお力で一つ景氣をつけてやつて頂きたいと思ひます。

それにはこの芝居の主題が痛快で、菊の富藏、吉の藤十郎に一片の義賊氣分があるのが、幾らか今の社會にそつてゐるかと思ひます。卽ち、この芝居の主な役の二人は、同じ惡事を働いても、貧乏人は相手にしないで、事もあらうに時の將軍の御金藏破りをするのです。當時の將軍などは全く超人的存在で、民衆がいくら困つてゐても、自分たちは結構すぎる生活をしてゐるわけで、さういふ別世界の惠まれた人間を相手に、大仕事をしたのです。富藏藤十郎の社會意識は相當なもので、この義賊氣分は快く、或はこれは幕末の社會的尖銳の憤りの「諷刺劇」と見ていいかしれません。何しろ當時の四千兩は大金で、貨幣價値の下つた今なら四百萬圓位に

なるのではないでせうか。その大金を更に大々金を擁して贅澤をしてゐる將軍から盜んで、世間へばらまいたのです。今なら一種の闇征伐か闇退治をしてゐるわけではないでせうか。今でも物を抱え込んで勝手な生活をしてゐる人がないとはいへぬらしく、さういふ別世界の罪の深い人々に對して、この「四千兩小判梅葉」の主題は、多少共「闇退治四百萬圓」といふ風な氣がすると思ひます。——兎に角困つてゐる者には働きかけずにたいした別世界の特殊階級に働きかけたこの主題は、今なら恐らく闇退治の功はあつた筈。さういふ見方の出來る芝居の上、くどくも申しますが、菊吉の名演技があるのですから、どうかこの芝居を可愛がつてやつて頂きたいと思ひます。

但し、菊・吉のこの芝居の初演は大正四年七月の歌舞伎座、再演は同九年十月の市村座、三回目の上演は同十四年一月吉右衛門が市村座を脫退後、初めて菊五郎と同座で顏合せをした記念すべき興行、第四回は昭和三年三月明治座、それから後にも一回歌舞伎座でやつたかと思ひますが、私は四十年間見棄し、押入れ一杯になつてゐた番附を疎開の時どうにも處置に困つて、結局風呂屋のたきつけにやつてしまふ外なかつたから、今は正確な調査報告が書けずに殘

念です。が、大體以上四回は確かですが、後もう一回上演してゐるかとも思はれます。

無論、初演の時から大當りでしたがこれには昔の市村座々主で、菊・吉二人の育ての親の上、歐舞伎劇の恩人の故田村成義翁の舞臺監督の力が大きく作用してゐます。尤も、默阿彌もこの作は苦心し、大詰の「牢」は種々調べて、ああした珍しい當時のスケツチをし、今日でも一つの文化史料になつてゐます。有名な逸話ですが、暗い「牢」だけに、合方に困り、さりとて物が物だけに合方なしではあけられない所から、あの牢のあつた近所に事實鍛治屋があつたのを聞いて、その仕事場の響きのトツチンカツチンの音を合方に使つて、非常に效果をあげてゐます。その上、右の田村氏が若い頃この牢屋の役人をしてゐたとかで、その氏が澤山の材料を提供したために、この作がかく迄生々としたのだといひ傳へられてゐます。兎に角この芝居は特に田村氏の舞臺監督の功が大きいのでした。

序幕の「堀端」は無論面白く、菊の富藏の負け嫌いらしい太々しさ、これに對して吉の藤十郎のびくびくする小惡黨ぶりは、見事に二人の人間性にはまつて、脚本を一層光らせてゐます。富藏がいふ「おでん、かん酒」あたりは菊の芝居をしてしない妙趣を味はつて頂きたい所

です。でも、第四回目の明治座の上演あたりから、ここを菊五郎が少し淡く素にやりすぎて、默阿彌らしい濃い芝居の味が消えかけたのは殘念です。菊五郎のやうな人は何も彼も分つてゐるから、私などがくどくいふ必要はありませんが、默阿彌物なんかは十分濃密なコクのある格に入つた演技でやつて頂きたい。それはあの人としては朝飯前の仕事ですから、十分に芝居をして「芝居らしい芝居」にして頂きたい。新演出や、印象的で高級な素の新技術は新作のみに發揮して頂きたい。それをここでも、いや遙に京都から芝居好きを代表して賴んでおきます。現に數年前歌舞伎座で「髪結新三」をしたが、あの時は昔に返つて十分に格に入つた芝居をして、本當に默阿彌の妙味を滿喫させてくれました。今は時代と觀客層が一變しただけにこんな時に菊・吉に最上の默阿彌物の妙趣を、なんどりと飽きる位に味はせてほしいものです。さもないと默阿彌物の妙味など十年以內に全く分らなくてしまふからです。——日本が生れ變つたのですから、かういふ芝居が消滅するのも亦當然ですが、菊・吉二人を終りとして歌舞伎はどうせ絶滅するのですから、今の中にも一度位はかうした芝居の興味を一般社會へ紹介しておいて頂きたい。同時に、これが檢閱で許可になつたのを祝福して許された以上は、この芝居らしい

本質を十分丁寧本格に演じてもらつて、新作の世話物とは違ふ所を分らせてほしいものです。

それと時間が許せば、今迄不許可になつてゐた富藏と藤十郎との忍び込むきはどい所を見せたらどうです。先代仁左衛門は明治四十一年頃大阪へ歸つて來て、五代目讓りでこれを上演した時、その御金藏破りの所を見せました。どうせやるならそこ迄やつても今は差支ないのではありますまいか。重ねていひますが、この芝居は一種の闇退治であつて、さうした忍び込みも亦少しは痛快だからです。

猶、それさへ一時削つた所があつた筈ですが、二幕目「牛込藤岡内の場」は勿論今度は全部出るのでせうね。あすこは田村氏の演出の力らしいものが見えるので、原作より面白いのです。卽ち、原作は「本舞臺三間の常足」とあつて舞臺が廻ると舞臺に二人がゐて、木魚入りの合方で芝居が始まるやうになつてゐます。所が、前項で委しく說明したやうに、菊・吉の演出に限つて初演からこの原作とはちがふのです。それは二人が盜んだ金の箱を背負つて、それぞれ歸つてくる所から始まるのです。この演技が二人の性格を現はしてゐるのが愉快で、藤十郎はこはごはにやつとの思ひで辿りつく。だが、富藏は重いのに閉口しつつ「なあに」とやせ我

慢をして歸つて來る。——正に菊吉の人物の漫畫でこの役者二人はふだんでもこんな所がないではありません。それが自然に、にじみ出て快いユーモアが得難いのです。更にこの立ち廻りになつて、菊の富藏が刀の上に座蒲團をおいて坐るあたりは、つくづく菊五郎のうまさが分る所です。

かくこの二人だと何でもないこの二幕目が却々面白いのです。かうした芝居の妙味のみは菊・吉の値打ちで、既記の先代仁左や左團次には缺けてゐる所でした。私が多年この二人の生世話物を推賞するのは、かうした場面の急所を巧に演じ了はせる力があるからです。

「牢」の場となると菊五郎の得意の世界で、ここのみ昔も近年も十分に演じて、きびきびした齒切れのいい演技です。殊に、あのからだの動きに獨得のうまさがあつて、暗い場面でそれのみ夜光計のやうに光ります。さう、あの物腰恰好と、からだの動きと市村座の修練の結果でせう。

そこへ出るすつてん踊りは皮肉な役で、愛嬌以上餘情さへ出る位の役ですが、今度は誰ですか、照藏あたりならいいでうが、番附はなくしてもいい物は覺えてゐるものでして、右の四十

四年の明治座は故人の宇十郎のすつてん踊りが甚だ結構でした。近年は故蟹十郎がやつたかと思ひますが、うろ覺えなのは餘りよくなかつたからでせう。又、ここへ出る憎まれ役の眼八は故人の中村翫助が實に傑作でした。

扨、今度の帝劇は第二部に新作が二本出るやうですが、それも期待されますね。經費の關係のみでも、菊・吉合同など、京阪ではもう見られますまい。まして二人の生世話の當り藝で、默阿彌の佳作の「四千兩」が出るのです。生活が大變でも、兎に角菊・吉合同といふ平和氣分の濃い芝居があくのは東京の方々は仕合せです。

斯樣に特に今度のこの二人の芝居をなつかしく思つたり、新作があるために一層見たい氣がしたりするのは、私が京都にゐるからでせう。離れてゐると殊にその價値が分りますし、私はこの二人の市村座の芝居が明治四十一年十一月に成立して以來、殆ど缺かさず見學して來たのです。併し、こちらにゐる以上當分二人を見られない私は猶更なつかしくなります。そこで今迄二人の芝居を私は早慶野球試合にたとえたり、菊・吉合同劇と呼びずてにして來たのでしたが、京都にゐるとさう簡單に呼びずてに出來ない感じになります。そこで私のこの氣持を現は

すために、いつもなら題を「菊吉合同劇」とする所を今度のみ菊五郎さん吉右衛門さんにしてみました。……(完)

二十　「安政奇聞佃夜嵐」

この脚本の默阿彌式な七字の狂言の名の中に「奇」なる一字がある。が、この脚本はどうやら此「奇」で救はれてゐる形で、その後は弟子は遂に師匠に及んでゐない。即ち、作者の古河新水とか云ふ守田勘彌の筆の力は、到底默阿彌の足許にさへ達してゐない。なぜか。默阿彌物特有のせりふ、或は、情景にある古いながらの詩のやうなものが、どこにも見當らないのでも分らうと思ふ。

併し、私など大正三年九月の初演當時、これをひどく面白がつて見た。その後もこの芝居の再演されるのを空想した事が一度や二度ではない。なぜか。畢竟、前述の「奇」に妙な愛着を感じるからである。

そして「奇」とは？　即ち、神谷と青木とが牢を破る事件、その牢破りの方法、氣持、及び

菊五郎吉右衛門の味が、いづれも題の示す通り一寸「奇」であるからである。

どうせ助からないなら牢を破つて、どうにでもなるやうになれと云ふ捨鉢な神谷の考へ、それから生じて二人の牢破り。しかも、所は佃島の四方水の中である。これを出るのには泳いで渡るしか方法がない。一體水を泳いで遠方の目的を達する行ひは、人間が元來歩く動物であるだけに、ひどく喜劇味を感じるものである。昔、私の小學校時代かに、某と云ふ學者が志を立てて、都へ遊學に出る。無論、懐中には金など殆ど持つてゐない貧しい書生だ。途中でどことかの渡し場へ出る。と、渡るのに渡しの船賃がない。仕方なくその立志傳の人は、着てゐた着物をぬいで頭に結いつけ、水中を泳いで向う岸へ着く。——この話が、修身の讀本かに挿畫入りで出てゐるのだ。そしてこんな感心な篤學の人もあるとほめたたえてある。

子供の私は成程とは思つてゐた。だが、その繪を見ると頭に着物、そして醜い人魚のやうなものが泳いでゐる圖と來てゐる。私は何となくをかしくてたまらない。先生にその所を讀まされたりしても、えらいと感じるより、變なをかしみを感じて感服が滑稽といふ程でないにしても、何となくくすぐつたいものであつた覺えがある。寧ろ、着物を頭、そして泳いで渡るとは

をかしな人だなと云つた方の心地であらう。

青木の半破りの奇聞、そして水を泳いで渡る「奇」は、一寸私にこれを思ひ出させる。しかも、菊五郎の青木のあの水の這入り方、そして泳ぎ方、一々「奇」である。嫌に、糞眞面目に「おお這入らないか」と云つた青木の水練のある態度など、菊五郎式に眞に迫つてうまいだけに、それが裸、しかも波布の間にるての圖とて、「奇」の奇でないか。おまけに、一方の吉右衛門の神谷が、あれだけの惡黨でるて水に心得がないと云ふのだ。泳ぐのを忘れて着物を引つかけたりする。と、青木が「じようだんじやない」と云つた風ににらむ。あはてて裸になる。こんな「奇」を吉右衛門一流の、菊五郎に對抗出來る同じく眞に迫ると云ふ言葉通りの輕妙な行ひで現はす「奇」の奇があるのだ。そして遂に二人ともどんどん沖の方へ泳いでゆく形。幕。神谷は赤ん坊が背中からおつこちさうな樣子でくつついてるるのだ。それに對して菊五郎の青木のあの堂々たる自信顏。つまり「奇」が二倍になつてしまふ。

この芝居ではここが一番逸話的に面白いのだと思ふ。かう云ふ手法で半破りを多少喜劇的に書いた作など外には見當らない。心は命がけの眞の一生懸命、形は右の私の修身の挿畫以上の

ユーモラスな圖、蓋し一種の悲喜劇みたいな感じも出る筈だ。今度出ない一方の幸七の筋の方はかなり冗漫だ。又、今度だけの筋でも、この半破りと、次の幕切れの「そばがよ」と云ふ菊五郎の妙味の外は後はたいしてよくない。でも、それでゐて立派に題の「奇」を持つて、我々を引つけてゐる才だけは捨てられないと思ふ。

別に、脚本として青木より神谷をずつと本物の悪黨に書いてはゐる。が、それが一寸曖昧な位、根柢がぐらついてゐて、青木が矢張り神谷より一枚上みたいなところもあるのだ。役者として神谷の方は、一寸解釋に困る事と思ふ、これは「四千兩」の富藏と藤十郎のやうに、はつきり二人を兄分弟分位に書き分けるか、或は、神谷を全くの悪黨(仁木同然の)にして一枚上にゐる積りの青木を人形のやうに使つてゐる人物か、いづれかにしたら作として立派になると思ふが、私としては「四千兩」程度の悪人の描寫で一貫していいと思ふ。神谷がそのやうな大悪人で、青木をそそのかし、青木をだまし、青木を殺さうとし、そして上つ面は兄とたててゐるらしい、この脚本の書き方(それは首尾一貫してゐないが)を徹底させたやうな悪人は結局イヤゴオ以上になるわけで、見るさへ不愉快な「悪」になつてたまらないと思ふ。悪は許せるが、

悪の悪はどうにもかなはない。この原作がそこがいい加減であるのは確にきずだが、私は徹底悪をこの作から求めて、妙な快感を感じたい程、いぴつな慾を持つてはゐない。

菊五郎の青木は實に楽々として得意の藝と見てゐられる。吉右衛門の神谷は、この作のきずにふれると自身でも痛みを感じると思ふ。が、吉右衛門の役としてはああやるより外ないと思ふ。この原作を突き進めて行けば寧ろ、菊五郎が神谷、吉右衛門が青木の筈だ。併し、さうなると芝居は却つてつまらないかとも思ふ。

かうしてこの脚本は解し切れぬ點はある。でも、どんな見方をしても題の「奇」だけは十分である。この程度の脚本では久々で二人の奇を見、奇を感じただけを云へば十分なのかも知れないと思ふ。(大正十五年六月市村座所演)

更に、昭和七年四月東京劇場の菊吉合同で二番目に「安政奇聞佃夜嵐」が出た。これは先代勘彌が、古河新水のペンネームで、明治中期に書いた作だが、初演は周知のやうに、大正三年九月の市村座であつた。この時は一番目にこれを出して、殆ど原作通り六幕通しでやり、一方の挿話手代幸七、甲子屋羽衣(故菊次郎)の件も這入つてゐた。

市村座はこの興行から平土間を一圓に値下げをした。そんな事が宣傳になつて、全盛期に入りかけたえんぎのいい興行であつた。それに何といつても菊五郎の青木、吉右衛門の神谷の「牢破り」が面白かつた。幸七の方はひどくつまらなかつたが。

自然大正十五年が再演、今度で三度目だが、かういふ作とて、今度はよりよくするために、二幕目「佐賀町」の幕切れを新に變更し、在來の火の番をやめて、七三郎の職人を出した。これがくしやみをする。と、青木と神谷とが、花道で「びつくりさせがらあ」などいつて引つ込むやうにだ。

大詰の「寺」では、在來の坊主を逆に神谷にし青木が新に死人になつて、棺桶から出る趣向に變へた上、次の捕物を丁寧に見せるやうにした、

いづれもいい變更のため、あつけなかつたこの芝居の結末が、少しは變つて見られるやうになつて來た。

けれども結局この芝居は「牢破り」と次の「佐賀町」と「居酒屋」のみである。それも菊吉の生世話の巧さでやつと見てゐられる作にすぎぬ。

とはいへ、水へ這入る所の吉の神谷のをかしみ「居酒屋」の幕切れで、菊の青木が「何にそばがよ」といふ所などの二人のあの巧さ、それはこんな作すらあれだけ面白く見せるのだ。實際今更でないが舊市村座がこの二人を生んだ功は偉大である。

別に、男女藏のスリ清次、松助の勘次などをあげたい。

が、菊吉合同としては、今度の出し物は陳腐すぎた。この二人なら、どんな愚劇でもほめるといふ程頑なでない私は、出し物不滿を再びいつておかう。

以上、この芝居は三回上演せられてゐる。所が、これに關して昭和二十年「日本演劇」八・九合併號に、菊五郎がこの芝居の藝談を出してゐる。「水中」のトリックなど種あかしの形が少し出てゐるし、役者として興味のある役らしい話が出てゐるから轉載しておいた。——

安政奇聞のはなし

私は苦心談なんてする事は嫌ひです。俳優である以上、一つの役に苦心するのは當り前の事なんですから、特に苦心談と取立てゝ云へる譯はないと思ひます。併し演出が定まるまでの工

夫が、あらゆる所から出てゐる例として、「安政奇聞佃夜嵐」の青木貞次郎の話をしませう。この狂言は明治の中頃、赤井景昭といふ盗賊が、佃島の監獄を破つて逃げ出し、千住で車夫を殺して甲州へ高飛びをしたが、そこで捕まつたといふ當時有名な事實譚を、守田勘彌さんが默阿彌さんに相談し、德幕時代の世界に書き直したもので、私の役の青木が卽ち赤井なのです。何かの都合でその時上演されなかつたのを、市村座全盛時代の大正初年、田村さんが引張り出し、私と吉右衞門で演つたのでした。「四千兩」に似たところがあつて、なか〳〵面白い狂言です。

初めに佃島の寄場があつて——寄場といふのはマア幕末の刑務所兼囚人の働き場所ですね。青木は初めてそこへ顏を出すのですが、その一番初のセリフが「平日お表お役人衆中樣お手當よろしくお食事お煎湯に至るまで行屆きまして一同有りがたく存じます」と澁まず一息に云ふんですが、こいつが馬鹿に云ひ憎い詞でしてね。隨分稽古までに何度も〳〵しやべつたおかげには、今でもスラ〳〵云へます。それから吉右衞門の神谷玄藏で、佃を抜け出したいのだが泳ぎが出來ないものだから、青木を煽てゝ抜け出す氣を起させるのですが、そのキツカケは、風

の具合で假宅の騒ぎが聞えてくる、それで青木の心をそゝのかすといふ筋です。この騒ぎも稽古の時は只かすめてやつてゐたのですが、私は毎晩寝る前に按摩に揉ませる癖があつて、丁度その時來てゐた按摩が、佃島の者なのです。そこで假宅の太鼓が聞えるかと訊いて見ると「假宅は知らないが洲崎の騒ぎは雨氣で風が變つた時には聞えますが、それが妙なんでして、初めはテケテン〳〵太鼓の音ばかり聞えてゐるのが、暫くすると、チヤンチヤラチヤラチヤラと三味線の音が聞えて來ます」と云ふので早速お囃子へ誂へて、太鼓を先へ打たせる事にしました。その按摩から佃島の盆踊を聽いて、なか〳〵面白いから使つて見ようと思つたか、季節が違ふので諦めました。

歌舞伎の演出に音樂は非常な影響を及ぼします。そこで寄場の鳴物には可成り困りました。父も「四千兩」の大牢の所では鳴物に苦しんだのですが、大牢の近所には鍛冶屋が多かつたといふので、金槌の音を使つた事がありますが、寄場も同じやうな所だけに、使ふものが無くつて困りました。「上野の戰爭」の芝居で父が越前屋佐兵衞になつた時、使つた合方が間のびのしたので面白いから、これにしようかと思ひましたが、宮樣をお連れする場に使つた合方だか

ら、なんだか勿體ない氣がしてよしてしまひ、結局「角兵衞」の、「新發田五萬石」の三味線だけを使ふことにしました。これも巧く合つたのです。

次に貞次郎はお徒士で水練の心得があるから、船を盜んで來やうといふので、お仕着を脫いで、袖口から兩褄を引き出すと、袋のやうになります。これは火事なんぞの時に卽席の合財袋にする方法で面白いから、これを應用し、その中へ石を重りに入れて水の中へ投げ込み、兼ねて用意して置いた新入りの囚人が着た着物を丸めた奴を、襟の所へ帶で結びつけ、そろ〳〵水へ入るのですが、着物は頭を結びつけるのが本當なんですが、どうも見た目が狐ツキじみるのです。水へ入つて、舞臺が廻る間、水の中を潛いでゆく心持ちで、體を動かしてゐると、見物は非常に喜びます、この體の動かし方は、私が水練が好きな爲、水の中を歩く時の形などに氣を附けて置いたのが役に立つただけで、見物席の方から見ると寫實で面白いが、實際は浪布の影へ膝を突いて及び腰になり、體を左右へゆすぶつてゐるだけなので、裏から見たら滑稽千萬な恰好です。

島を脫け出してから深川山本町の河岸で、路銀を目がけてゐると、半次郎といふ若旦那が通

りかゝるので、それから金包みを浚ふのですが、これは初め玄藏がモシ〳〵と呼びとめ、相手が立ちどまつて振向く所を、横合ひから貞次郎が飛び出して引ツたくり、驚いてとりつく所を、突きとばして逃げるのですが、これは本職の刑事さんに聞いたかツ浚ひのやり方のうち、相手が二枚目でもおかしくない方法を選んだのです。これを駕籠屋の悪者二人に見附けられ、強請られるので殺してしまふのは、赤井景昭が伸夫を殺した一件を利かせた筋です。この死骸を川へ投げ込むのに、玄藏が兩手を持ち、兩足を貞次郎が持ち一イ二ウ三イで川へ抛り込むといふやり方をやりましたが、これは私が泳ぎを稽古してゐた時分、畫寐をしてゐた友達をこのやり方で川へ投げ込み、驚かしたといふ惡戲をそつくり應用したのです。それから川で手を洗つて、匂ひを嗅いで見るとまた血生臭いので、地面へ擦りつけて洗ひ落す仕草をやりましたが、これは一度、赤インキを手へいつぱい附けて、落ちないで困つた時やつた方法から考へついたのです。この幕外の引込みに「わしの着物は深川仕立て」といふ二上り新內を使ひましたが、これは母に聽いて面白いから覺えて居り、何かに使ひたいと思つてゐたのを應用したのです。本當は舞臺で使ひたかつたのですが、夜更に二上り新內が聞えるのはおかしいと云はれち

やアいけないと思つて、幕外で聽かせる事にしました。次にお船藏前の一膳飯屋で酒を呑でゐる所があるので、どうかして一膳飯屋の氣分を味ひたいと思つて、その時分盛んだつた日本橋の花村の前まで二三度行きましたが、あんまり客が混んでゐるので、おぢけてしまつて、ヤア六代目なんて云はれるのが辛いので、どうしても思ひ切つて入らずじまひでした。

四幕目で貞次郎が甲州の法華寺の坊主になつてゐるのですが、その寺の道具は、寫眞で夢中になつてゐた時代、或る田舍で撮影して來た寺をそつくり使ひました。お題目を唱へながら拍子木を叩くやり方は、法華宗のお寺へ行つて實地に習ひましたが、これらは勿論當然な事です。拍子木もその時、新らしく拵へました。刀を佛壇の上へ隱すのは、脚本には指定がないのですが、私が子供の時分、よく惡戲をして刀を拔いて暴れたもんですから、母に叱られて取上げられましたが、母がその刀を隱すのはいつも佛壇の上ときまつてゐたのを、フイと思ひ出しましたから使つて見ました。廻つて玄藏と果し合ひになるうち捕手がかゝるのですが、坊主頭で立廻るのが、丁度「天下茶屋」をやつた次の興行だつたので、元右衞門とツカないやうにするのが苦勞でした。捕物の所はかつらを二番使ひ、一番は岡ッ引に十手で擲られ血をつけて置

きます。なぜかといふと、後の牢屋數では坊主の髪の伸びた心で毬栗になるのですが、どうも法界坊に見えさうで、さうなると事壞しですから、向う疵でもつけたら樣子が變るだらうと思ひ、それで捕物の場で打たれる事にしたのです。牢屋數では本物の、紙でこしらへた珠數を首へかけましたが、これは死んだ田村さんが、本物の囚人から貰つたものを、父に贈られた事があるので、それを出して使つたのでした。（下略、尾上菊五郎談）。

二十一　「盲長屋梅加賀鳶」

昭和四年一月の明治座は菊吉二人の顔合せでも久々の二番目の「加賀鳶」が第一の見物だ。殊に、三幕目の「質見世」が近來の菊五郎、吉右衞門の珍しい名演出で、この時はこの後出たどの演出よりも面白かつた。

一體、「加賀鳶」の芝居を原作通りに正しく演じたのは、近年では明治四十五年の市村座のみである。先輩羽左衞門すらこれを演じると、相手に幸四郎が廻るせるかいろいろ原作をいぢつて上演した。又、大正八年帝劇では松藏と道玄を幸四郎にやらしたため、「質見世」へは松

藏は出ない。梅吉を出す。大正十三年の市村座もそれに近く松藏と道玄を菊五郎がやつたため、同じやうな役の無理をした。しかし、これは作がそのやうに梅吉と道玄とを替へて行つてこそ面白いのだ。恰も、村井長庵と久八とのやうにだ。そして松藏は別に立派な一役で、これを羽左衛門流に道玄と二役兼ねさせるのは無理である。

さういふ原作から見て正しい「加賀鳶」、それはこの作が年々歳々出るやうでゐながら、めつたに出てゐないのだ。（尤も梅吉とおすがの件、死神の件は別とする。そして死神は下らぬ景物で羽左衛門、菊五郎共勞して功がない。あの件は故松助の五郎次と、故梅幸のおすがで見てゐられたものだ。近年それが全部カツトは賛成）で、今度原作通り梅吉と道玄とを菊五郎、松藏を吉右衛門でやるのは實に二十年ぶりといふべきだ。菊と吉と、それは決して偶然に並び出たのではない。例へば水と魚とのやうに、二人は出るべき理由があつて世に出て來たのだ。その例がこの「質見世」で、この道玄は松藏で生きる。松藏は道玄で生きる。持ちつ持たれつとは正にこの二役のこの二人であらう。かういふいゝ仕事をしたので、二人は出世したのだ。これは勿論羽左衛門流の幸四郎で、あの不思議な「質見世」とは雲泥の相違だ。いや、それば

かりではない。この二人のよき共演物としても、これに匹敵するのは菊の富藏、吉の藤十郎の「四千兩」がある位のものだ。そのやうに、この二人の「質見世」はすぐれてゐる。

この「質見世」は、右の「四千兩」と反對に、吉右衞門の松藏が一枚上の腹の据つた兄哥である。菊五郎の道玄の方が惡黨がつても甘口な一枚下の男である。それも正に二人の藝の一面にはまつて、吉の松藏は一流の腹のあるしつとりした男ぶりを見せる。澁くて味のある例のやり口で行く。菊の道玄は一流の器用と愛嬌とで猿智惠の小人をひよいひよいと飛び石をひろつて歩くやうに輕く現はして行く。いはゆる虚々實々である。松藏が強く出ると道玄が輕く受ける。道玄が芝居をしてかゝると松藏はじつくりと受けてゐる。この面白味、私がこの一月の芝居を全部見た中では、結局この座のこの一と場が一番面白い。私のやうな愚者はこの一と場の二人の虚々實々に、この寒中に思はず手に汗を握つてゐたのであつた。われ〳〵芝居を見て歩く仕事の人間も、たまにかういふ芝居があるのでやつと救はれるのである。

部分的には道玄の煙管の使ひ方が面白い。松藏に「清書」と云はれて右手に持つてゐる煙管の指をちよつと外す。また「お茶の水」の白で指からそれを落す。そして二人がツケ入りの見

得をする。この菊五郎の指に持つてゐる煙管、いや煙管の指を注目されたい。別に、やや聲が低いが與兵衛をゆする桂川の白もうまい。横にねてゐて金の形を指で見せる所も面白い。かうして面白いのは菊五郎の指である。

後の「捕物」も今度は非常に丁寧にしてゐていい。またこの菊吉の二人の外では、故菊三郎の女房お節が老けてはゐるが、誠に堂に入つた出來で特筆したいと思ふ。尙、娘のお朝は近年菊之助の專賣になつたが、右の初演當時今の時藏の米吉時代のそれが相當佳良だつたのを忘れずにおかう。（三十一年末改訂）

二十二「鑄掛松」

「船打込橋間白浪（ふねにうちこむはしまのしらなみ）」の「鑄掛松」は、默阿彌が幕末の市川小團次に書卸した世話物だけに、暗いといへばいへる作には違ひない。併し、橋の上から他人の贅澤な遊び三昧を見て、しがない渡世のゐかけ職の松五郎が、「相場ででも儲けたか、切れつぱなれのいい金のつかひやう」といひ、「あれも一生、これも一生」と、太く短く世を送る惡心を起す一節は、滿更人間に皆

無の氣持ではない。いや、誰しも時にはそんな氣持に襲はれる不安があるらしく、戰爭中この作の上演禁止は、卽ちそれが人間にあり得るのを證明したやうなものであつた。

勿論、これからは禁止をとかれ、さういふ考へ方を神經質に判斷する必要はなくなつた。さう、いくらゐかけ松がさういつても、それがため泥棒がふえる程日本人は愚かでもなからうと思ふ。そこで私はこの芝居の復活を迎へるが、その理由はこれは大正六年二月の市村座で、菊五郎が一度やつたきり、その後出してゐないが、菊五郎として立派な演技だつた。尠くとも新演出を加へなかつた態度が正しく、故菊次郎の女房お咲がよく丁寧本格の默阿彌物だつたからだ。これはこのお咲の役者がその後ないために、再演せられぬのであらうが、初演當時の熱を以て復活上演を見たいと思ふ。

勿論、この初演には故尾上菊四郎のくず八といふ絶品があつた。ゐかけ松に對して律氣な町人を作者もよく書いてゐるが、菊四郎の枯れた生世話の味と、淡々たるすてぜりふなどのうまさは堂に入つてゐた。當時辛辣な筆を振つてゐられた岡鬼太郎氏さへ、この役の菊四郎を激賞して、かうした役は役者作者共今の中に見ておけ、もう見られるものでないといつた名評を書

かれたのを私は記憶してゐる。かくお咲とくず八とに適當な役者はないが、將來菊五郎一座で男女藏をお咲に起用してやつてはと思ふ。この芝居は吉右衞門の共演は不用で、菊五郎單獨興行でやられるものだからである。

但し、以下記すやうに、故左團次が二度これを上演して來た。その批評は左の如きものであるが、よく昔の繪にゐかけ松が、橋の上に足をかけて下の川を見てゐる圖があつた。併し、芝居ではいくら形はよくてもそれは出來ない。だから橋の欄間といふか桁といふか、そこへ足をかけて例のせりふをいふわけだ。何でもない事だが芝居繪と舞臺の演技との別を一寸いつておく。

明治座の二番目に「鑄掛松」が出た。ミツワ文庫の說明でないが、明治四十三年にこの座で左團次、源之助で珍しい上演の時、永井荷風氏は一流の名文でこれを作品上から激賞した。私はすでに當時東京の芝居を見はじめてゐたが、この時は上京出來なかつた。で、京都の一書生として實にあこがれた芝居の一つであつた。何しろ永井さんの名文は、默阿彌物の滋味をとく巧さが、まるで鐵の鍋で牛肉を煮るやうに、旺盛な味覺の誘惑を以てつくしてゐたからだ。

二十年目でやつと私はこれを見るが、すでに菊五郎、羽左衛門で見たので今更の思ひはない。だが、演技として左團次のいかけ松は悪くない。この人の默阿彌物中ですぐれた出來だ。羽左衛門のこれは、序幕などひどい不性をして幕があくともういかけ松が鐵瓶の修繕をして、くず八と話をしてゐるやうなやり方だつた。左團次は原作のト書通り花道から出てあたり前にする。

菊五郎は細部がうまい上、故菊四郎のこのくず八が絶妙で、どんなにこの序幕が面白かつただらう。今度は友右衛門だがそれを知つてゐる人の筈だが淡泊で味がない。くず八のやうな役こそ、いよいよ適任者は得られぬ。

左團次に菊五郎の細緻はないが、あの立派な柄と、溫和な默阿彌の演じ方とは認めたい。で、なまじこれは左團次が悪くないだけに改作でなく見たかつた。改作は瀕死の病人的芝居を救ふのみの最後の手段にしたい。尤も、猿之助を使ふための實際上の理由は別とする。

左團次は序幕より大詰がいい。松五郎の腹を切る前後に義太夫の「野崎」がはひるが、これはいふまでもなくうまい舞臺技巧だ。菊五郎は屏風の蔭で腹を切るとか、その前に短刀を見て

の思ひ入れが床の久作の「大阪中に指さされ」にはまるやり方だ。左團次は羽左同樣脚本の指定通り正面むきに腹を切る。そして舞臺代りの石塔の上の横の見得が、幕切れのはりつけの形よりすぐれてゐる。要するに羽左よりはいい。

友右衞門は佐五兵衞の方がいい。秀調のお吟、莚升の弟も先づ辛抱出來る。猿之助の源達その他今度のつけ加への改作は評する事はないだらう（昭和五年六月二十一年末改訂）

二十三「盲　兵　助」

珍らしい延若と菊五郎との顏合せ興行である。延若と菊五郎、これ位極端に違つた同志の役者はない。それを今度歌舞伎座で二つに合はす。尤も、極端に違つた同志だけに結局双方に疵がつかない。勝負はない。その意味では、もし延若と吉右衞門との顏合せでもしたら、却つてこれ以上に双方に疵がつくだらう。

延若と菊五郎の出し物、それに「極彩色娘扇（ごくさいしきむすめあふぎ）」（寶曆十年竹本座書卸し、近松半二、竹本三郎兵衞、三好松洛合作）の「盲兵助（めくらひやうすけ）」とはえらい事を考へた。この二人で疵がつかぬ丸本物

の出し物といふと正に天下にこの芝居一つの感がする。考へも考へたのはこの出し物である。かなりな名案でこの芝居など延若がやる外はない芝居だからである。

誰が考へても、この作で兵助が眼兵衛に碁石を財布に入れて渡すのは作として無理だと思ふ。實直らしい兵助の性格が、このやり方ではペテン師みたいで、そこに性格上の矛盾があるからだ。また、この赤貧洗ふ上に病人の兵助に五十兩の金を整へろとは無理な作意だと思ふ。更に、增井の殺しで藤兵衛をつんぼ、兵助が盲であるといふのも技巧は分るが餘りに技巧的すぎる。それはある意味で特殊な舞臺技巧といへぬではないが。……

大體に作としてかういふ根本の難がある。これを今日の老優以外の役者がやるとすると、何としても、この作の矛盾に堪へぬであらう。見物としてもそこに大きな作り物を思つて、身に沁みて見られぬであらう。この作がめつたに上演せられぬ所以である。

延若は「忠臣藏」でいふと勘平役者のやうでゐて、さうでなくて平右衛門の人だ。さういふ人だけにこの芝居のやうな、作に疵があるが藝の曲で見られる芝居即ち平右衛門的芝居なら決して悪い結果は招かない。延若の二枚目物や鴈治郎畑のものは私は反對がある。が、この種の

曲の多い役なら却つて獨得の境地を出して興味がある。その意味でこの芝居の再演を迎へる。その中「楠昔噺」のやうな芝居をも一度見たいとさへ思ふ。

延若の兵助は矢張りケレンの所が巧い。財布から小判が出て「筆よ表しめ」あたりの極りが大阪風で面白い。但し、その後で柱へ額を打ツつける。倒れる、と筆松が杖ぢやと杖を出して極る。これはちと曲にすぎた。面白いとはいへるが藥が利きすぎた形である。が、どうあらうとこの藝の曲は巧いが、生地にも一つ哀れ氣が薄い。愁ひが薄く餘りに一體に精氣が溢れてゐる。で、殺しのみじめな最期がも一つさえない。それだけを缺點とする。

小鳩といふ子役の筆松はいい出來だ。故新十郎の段八は少しさらさらしすぎるがいい方の出來だ。故彦三郎の眼兵衛は柄にない役で失敗だ。菊五郎の藤兵衛は丁寧にしてゐるのをとる。ついでに、兵助の内の場の道具がよく出來てゐるのをいつておく。

附記。これは吉右衛門が亡父歌六の當り藝の意味で一度はやるべき芝居だ。時藏に女房ははまるし、吉右衛門の世話物に一つの上演目錄とならう。（昭和三年七月、二十一年末改訂）

二十四　特殊な上方言狂三つ

不幸、日本の歌舞伎は別に喜劇はない。喜劇ときまつたものはない。併し、一種の「笑劇」は稀にある。卽ち、延若所演明治座の二番目の「雁のたより」が、度々のものではあるがその例の一つだ。これは日本古劇特有の「笑劇」である。かういふ古い笑劇、それを如何に度々私はその眞價を說いた事であらう。が、今までは殆ど私の說などに同感者がない位であつた。しかし、今度明治座で見ると、これがどの見物にも一番受けてゐる。古い笑劇愛好者の私は、やつとこのごろになつて知己を見出した喜びを感じる。

この作の主人公の髮結ひの名は三二五郎七といふ。惡い敵役系の侍の名は北西南東兵衞といふ。三二五郎七に北西南東兵衞、かういふ名前、そこに苦笑にしろある笑ひを感じる人こそ、この芝居への一番の知己である。枝葉の說と笑ひ給ふな。

第一場の「湯治場」へその五郎七がお玉につれられて出て來る。そして愛妾司の盃をもらつたりする。結局、五郎七は半分からかはれたと知つてむつとして歸りかける。と、お玉が手を

出してすまぬとあやまる。五郎七は花道でいよ〳〵つんとして「何ぞいうてか幽に聞える」といつては入つて行く。かういふ一種のすて白、そこにある藝の妙味とユーモアとを見出す人こそ、同じくこの芝居への知己である。

一體、上方の芝居はかういふ花道の白がよく出來てゐる。名優の一とにらみを千兩と評せるなら、上方物の花道のかういふ白は、同じく一と口千兩の筈である。かういふ白に實際この芝居の生命はあるのである。

「髮結床」になる。第一にあの下座が面白い。尤も、今度の下座は少し騷々しすぎてがんがん響きすぎる。しかし、あの唄ふ節は面白い。この芝居特有の音樂である。

その一は「じんの闇」の唄で、五郎七が下手の窓によりかゝつて兩肱をついて外を見上げる。その唄と形とが上方風で面白い。二に「畑にはまぐり」の唄で上手で司からの手紙を見て踊る。それも同じく奇抜で面白い。三に「安藝の宮島」の唄で手拭を頬かぶりみたいにして踊り廻る。それも面白い。四の舞臺がはりには、五郎七が金盥のくせ直しの湯を思はず頭からあびてしまふ。戀がかなつた喜びにうつかり脫線するわけである。これも一見不自然でゐて自然

な人間の有頂天の感じを出して面白い。

この外に、こゝへ出る醫者は顔を半分そつたまま用を思ひ出して飛び出してゆく。また、ひけをそる形やそのひけを受ける木の臺のやうなものさへ今日では一個の懐古的興味さへある。かうして以上の四つの特異な音樂と動きとを持つ「髪床結」のユーモア、實際日本の古劇でなくてて出會へぬ最も異常なものである。こゝでユーモアで感じる人の限り、思はず失笑を禁じ得ぬ筈と思ふ。

その「髪結床」の舞舞裝置も簡單ながら珍奇なさまがあつていい。但し、そこへ出る太つた役者の乳母はまづい。近い所の松竹座では延若の門人の延郎といふ人がやつたがうまかつた。この役はあれで大切な役だけに惜しいと思ふ。元の場へ返つても五郎七がふんじばられる所、後で一人になつて今度は眞實の司の手紙をもらひながら、怪しんでゐて「お玉どんまたぢやがな」といふ所など矢張り人を笑はせる。愛すべき芝居である。

延若のこの役は流石に外にやり手がないので、一家獨得のものと見られる。この芝居は梅玉歌右衛門あたりから始められたと聞くが、延若がよく繼承してゐるのを喜ぶ。この「雁のたよ

り」と以下記す所の「乳貰ひ」「宿無團七」は延若の三つの佳作である。延若はこの程度にいつも獨得でありたい。

この芝居では秀調のお玉が役にはまつた出來である。小太夫の若殿は今樣ではあるがをかしみは出てゐる。長太夫の家老は案外よくない。堅すぎる。これは少しをかしみがほしい。要するにいい芝居である。延若として手に入つたものだけに手に入りすぎる弊のさらさらしすぎぬやうに望みたい。（昭和三年八月）

○

この傾向の脚本に「乳貰ひ」といふ上方狂言がある。同じやうな笑劇で更に主役狩野四郎二郎が、享樂的な放蕩兒の如く書かれてゐるが、決して惡人でない點で嫌な感じがない。

又、その四郎二郎が相手の女性に偶然なじむ所は、人目のない原の中で行はれるが、それとて強ち挑發的とはいへず、をかしみの中に不思議な戀愛風景を感じる程度だ。ここの下座に「京の四季」を使つてゐるのが效果的でもある。

これは大正二年六月新富座で、延若、故秀調で上演したきり、東京では上演禁止になつてゐ

た芝居であるが、今度許可になつたのは喜ばしい。東京でのこの珍しい上演の時も、どこか自然主義文學の小説でも讀むやうな氣のするこの作品は、劇文壇方面で大きに歡迎せられたのであつた。元より「雁のたより」と共に延若の二大傑作といふべく、この種の芝居のみは鴈治郎さへ、延若に一任した形で手をつけなかつた。それは延若の實父の名優だつた先代延若の得意藝として、今の延若に傳へられたからであらう。同時に、これこそ上方特有の二枚目の「つつころばし」なる役所で、理智派の鴈治郎には餘りに「つつころばし」すぎる役だつたからであらう。

扮裝からしてこの四郎二郎は、寢間着同樣の襟のついたどてらのやうなものを着て出る。凡そだらしのない風俗で、江戸歌舞伎でいふと「明烏」の時次郎のやうだ。そしてそれが花道へ出て來ていふせりふが、自分の愛人の小雪との戀仲のいきさつなのだ。しかも、その中で二人の仲がこの頃は水臭くなつてゐるといふ。そしていくら水臭くなつてゐても戀仲だから、食ひ物のやうに「まさかおしたじ（醬油の事）もさされやせず」といふ。これは喜劇的に巧なせりふとしてこの芝居での有名なせりふだ。

所が、前年延若が九州地方へ巡業し、この芝居を出し、このせりふをいつもの如く花道でいふと、その地の見物が、馬鹿な事をいふなといつて怒つて大聲を立てたといふ話がある。併しさういふ事をいはれる所が却つてこの芝居の特色であり、延若として非凡な證據になる。蓋し上方獨得の世話物として推すべき芝居である。

最後にもう一つ。それは寶暦の歌舞伎作者の第一人者並木正三作の「宿衣園七時雨傘（しぐれのからかさ）」俗にいふ「嵐井風呂」の芝居だ。これは以上の二作より更に傑作の上、傳統的に上方では幾多の故名優が夏芝居でよく上演して來た傑作だ。魚屋園七が情痴の過ちから情婦のとみを殺し、自分も亦自殺するが、危くこの脚本の作者並木正三が出て來て救ふといつたやうな機智のある作だ。卽ち、この作は作者がそのまゝ脇役に書かれてゐて舞臺に出、右の如き最後の五分間ともいふべき最後の幕を作者のせりふで切るといふ點に創意がある。又、その作者の並木正三宅へ、大勢の役者が、稽古の打ち合せに來るシインも效果的で一つの風俗畫として面白い。これは大正十三年七月本郷座で延若が上演し、並木正三は故中車が扮して、流石に貫目のある堂々たる演技でこの芝居をよくした。その後一向上演せられぬが、これらは我當や新鴈治郎によつ

て再出發すべき古典である。尙、序幕の團七が魚を賣りつゝ情婦のとみに、「魚づくし」のせりふで嫌味や戀愛三昧の會話をするのは上方式、喜劇的で一特色をなす。（昭和二十年末）

二十五　「天下知桔梗旗擧」

昭和二年二月新橋演舞場の吉右衛門の出し物は「天下知桔梗旗擧（あめがしたしるききょうのはたあげ）」であつた。その時はいつも序幕になる鞍馬が省かれて馬盥と愛宕山と二幕だ。そしてこれが悪い例となつて、その後我當が上演した時もその二幕にしたと思ふが甚だ妥當ではない。時間のためで仕方がないとしても、矢張り「鞍馬」から出すべきもの、見たいものである。元來、この作は大南北作とか加筆とか云はれてゐるが、兎に角「太功記」などから見て、今日の史劇の先驅をなす作として、形式内容共に相當な佳作である。大抵の芝居好きが喝采するものの一つである。

今日演出法として團藏系と團十郎系との二つがある。吉右衛門は大體團藏によつてゐる。從つて春永への恨み口惜しさといつた氣持が、執念深く出る演じ方だ。だが、聞くところによると、團十郎系のそれはさう云ふ執念より、謀反、叛逆を企てる人物の解釋の下に演じたとい

ふ。

吉右衛門のやり方は「この切り髪は越路にて」の切り髪を見る中心點を、舞臺まん中へわざわざ進んで出てやる。そして如何にも無念らしく恨みをふくんでやる。その終りの一價に代へて」から「有難く頂戴」など悲憤慷慨していふ。が、團十郎系だと右の切り髪の件も、最初坐つてゐた下手のままでやると聞いた。そしてその切り髪の白は、昔を思ひ出した方の述懐の氣持でいふさうである。卽ち、この切り髪は自分が流浪の時代、仕方なく賣り拂つたものだがとの不審とその頃の思ひ出の積りでいふわけだ。そして有難く頂戴も當り前にいふだけださうである。

また、その引込みも、吉右衛門は憤慨の涙にむせび兼ねないやり方だ。だが團十郎系はあつさりと何に今に見てゐろといつた方の腹で卽ち自分の謀叛に自信を持つてすたすたと這入るさうだ。私はこれを聞いて吉右衛門の團藏型を強ち悪いとは思はない。併し、團十郎系の解釋の方が脚本として本當でないかと思つた。光秀は兎に角一世の英傑である。恨み死をして七世まで祟るといふ凡人でなく、何に糞と男性的に反逆を企てて一應は天下をとる人だ。女性的に執

着するより男性的に事を起す人だ。となると結論は團十郎のすべてを反逆兒光秀として演じるやり方か、團藏の生き代り死に代りたたりでもしさうな人間のやり方より正しいと思へる。

尤も、團藏系の演じ方とすれば吉右衞門は隨分うまい。どこかにその陰性の執念が出て大向のいふ三河屋を思はせる。が、以前からそのやり方をして來ただけに、進歩のあるべき吉右衞門として一度は謀叛をする颯爽たる光秀を見せて貰ひたかつたと思ふ。最初花道へ出て來た紫の着付が、團藏と違つて如何にもしつとりと一種の奸雄らしく見える落着きがあるだけに、悲憤する光秀より大仕事をする光秀を見せてほしかつた。

舞面は二幕とも丁寧によく出來てゐる。故彦三郎の春永は身體が春永らしくなく巨大すぎるのを除けばいい方だ。故新十郎吉之丞の長尾淺山は立派な出來だ。三津五郎の安田、錢助の蘭丸は揃つてよくない。鯉三郎の紹巴も非常に物々しくていけない。愛宕の場の三方をふむ光秀の例の見得が、たすきをかけてゐるので一寸仁木みたいだ。そして中車のそれは團十郎系に近く比較的佳作だと思ふ。

序に、終戰後所謂史劇は大正時代に、綺堂氏たちによつて多く書かれたに拘らず殆ど出なく

なつてしまつた。その中には坪内氏の佳作もないではないが、大體に國十郎の活歴ではないが行すぎ武士道物が多いからで、この自滅同然の成行は時の裁きとして敢て惜しむに足りない。そこへゆくとこの古典は光秀の反叛を、ありのまゝに書いた點に作意があつて、獨創的なその狙ひは今も生きてゐるのである。

二十六　攝州合邦辻

「攝州合邦辻（がつぽうがつじ）」は淨瑠璃として、或は、芝居として私の好み、同時に價値を認める作である。そしてこの作が、作品として丸本物で變つてゐる點は、上下二段だけの短い作である事だ。五段物、或は、九册十册と續く形式が普通であるのに、これは單に一つの物語のみに書かれてゐて、外に脇道のないのが珍しい。菅專助、若竹笛躬合作、安永三年作である。で、私はその風趣滋味に魅せられて「合邦」にはかなり無駄かも知れぬ勞力を拂つた。書生時代の貧しい小遣を殆どなげうつ感じで大正六年六月明治座の雀右衛門の「合邦」を二度見た。そのすぐ後の九月、夏休みで歸國した序（ついで）大阪の浪花座で先代梅玉の「合邦」も二日續いて見た。梅玉の合邦に

感激してしまつたからだ。後八年六月に歌舞伎の歌右衛門、帝劇の梅幸の「合邦」の競演には歌舞伎を二度、帝劇を初日二日三日と續いて見た。又、故越路の「合邦」も聞いた。近年、古靱を再度故津太夫も聞いた。妙な話をするやうだが、東京の素人義太夫の第一人者に巴と云ふ名の人が、「合邦」を三代目團平（名人團平の後をついだ人の團平である。）に習つて、よく研究してゐると聞いてわざわざ聞きに出かけた事もある。これは決して私の威張れる話でない。寧ろ、物事の根本迄つきつめてしまはねばゐられぬ所のある自分の性分を愚昧とする方の意味で書く。が、いづれにしても「合邦」にはいろいろ語りたい事がある。所で、曩て某誌から玉手御前を中心の批評を求められた。合邦と玉手御前とは、「寺子屋」の松王と源藏との如く、到底別々にしては語れない。そこで自然玉手御前中心の批評が埒外の合邦その他に及ぶであらう。豫め讀者にお詫びする。又、下手の長談義をも同時に許されたい。

右の大正八年六月當時、私は幸にも「時事新報」の劇評を受持つてゐた。書生時代には夢にも思はない仕事をしてゐたわけだ。で、その時に帝劇の「合邦」を見物出來たのは、その頃帝劇に「來者會」なる若い文士の會があつた。が、私は劇評のためつひ惡口を書き易いので二人

の某々氏と共に一旦その會から省かれてゐた。でも山本專務の厚意で私は芝居を見る事だけは隨意に許されてゐたので三日間も見物勉强出來たからであつた。で、よく見てゐると故梅幸の玉手御前が頭巾を紫の色氣のものにしてゐるのが氣になつた。黑い色が當然だからだ。それを紙上に非難した。すると當時牛込の某下宿にゐた私の所へ梅幸の名で手紙が來た。無論、代筆で簡單に用のみを云つてある。卽ち、右の紫のものに代へたのは、一番目が「加賀鳶」の通しで、加賀鳶の女房が黑い頭巾をかぶつて、梅吉の所へ出る。それとつくので特に玉手の方を紫にした。一寸お答へするの文意のみであつた。事務的な一片の代書の手紙にすぎない。併し、私などに役者からの藝の上で辯明のあつたのはこれが最初である。自分として梅幸の云ひ分が尤もだと思へた。梅幸の妙と眞價とを紹介したのは私などかなりそのお先走りの方だつたと思つてゐる。だが、私の夙に推服する人だけに、この挨拶に藝を大切にする人の心がけが分つて滿足した。

かう云ふ私事を書いて恐縮する。併し、なぜこんな事を云ふかと云ふと、今度の昭和三年一月市村座に於ける菊五郎の初役の玉手御前の頭巾が亦問題だからである。梅幸の辯明の如くあ

れは黒が本當だ。故雀右衛門今の梅玉がそれだ。尤も、歌右衛門は右袖をちぎつて頭巾にした。が、それは默阿彌のざんぎり物の昔のトンビの頭巾の如く、頭にかむると後の袖の先きがぴんと上がる。見た目が變だ。で、私はこれは袖でない方をとりたい。所が、菊五郎は歌右衛門とも違つて、袖の表だけをとつて頭巾に使つてゐる。從つて、表をとつた赤い絹の裏と綿とが後へ殘つてゐる。その綿は絲の下か何かの蜘蛛の巢のやうに見える。これは私は好ましくないと思ふ。梅幸の紫、故歌右衛門の袖の全部、菊五郎の袖の表だけ、皆一寸どうかと思ふ。一言しておく。以下部分的の玉手御前の演技を箇條書きにして書く。

一、花道の玉手の出は菊五郎のやうに、誰でもまくらの「俊德丸の御行衞、たづね兼ねつゝ人目をも」邊で出る。花道の長短で違ふ位で結局大同小異だ。「なれし故郷の門の口」邊で玉手が揚幕をふり返へるのも普通である。唯雀右衛門がこの床で、花道のやゝ下手のまん中邊で床の糸について人形のやうに立ち止つて極まつたのが珍しい。序に、頭は普通は菊五郎のやうなまげだ。が、梅幸は下げ下地と云ふ頭でまげをよけてゐた。

二、本文の美しい節廻しの「顏と顏とはへだたれど」の、「れ」の節尻りのエエ、エエエ

……ドオの極りで普通玉手御前は外で菊五郎のやうに頭巾をとつて極る。これに對して丙の中では合邦が立身で上手の母を手に出して止める形になる。松助梅玉中車はこれだ。段四郎だけは違つてゐて、母が外へ出ようとして下手の上り口へ腰を落す。と、合邦はそれをとめる心で上から立身で母の肩に兩手をのせて極つた。多少お芝居じみるか、段四郎は形のいい人なのでこれは派手で面白かつた。段四郎追憶の意味で書いておく。（勿論この四人はいづれも故人となる。）

三、玉手が中へ入る。そして「抱きしめ抱きしめ嬉し泣き。」の母との抱き合ふ形は、大體變らない。雀右衛門の人形風の科（しな）の加味が珍しい位だ。餘事だがこの後の合邦の床の文句の「思へばちやつと飛びのいて」の次の「手持惡いぞいぢらしき。」で佛壇の玉手の戒名を書いた紙をとつて破く。そして袂へ入れて坐つて極る。これがどの合邦、即ち、梅玉中車松助共通の仕事である。が、段四郎の時など、母を故歌六がやるとこの仕事をその前の文句「あたいまゝしい百萬べん」でやる。即ち、合邦のこの科を歌六の母が一つ前にとつてやつてしまつた。之は役者がよくやる人の仕事を自分がとつてやつてしまふ例か知れない。これは歌六の母

の時しかない事だからである。

四、玉手御前のさわりになる。芝居では後で俊徳丸にからむために。この本文のさわりを二つに分けてやる。即ち「面はゆげなる玉手御前」から、「つれない返事固い程」迄とそれへ本文にない文句の今度で云ふと「思ひ切られぬ戀の道」をつける。これを第一段。それから納戸の入りがすんで玉手の二度目の出で、俊徳丸を見つけてから、苦しみ給ふと思ふ程の言葉の次に本文の「猶いやまさる戀の淵」以下、あしの浦々から終りの「身をつくしたる心根」迄を第二段としてやる。これは強ち改悪でない。かうしないと本文のさわり全部は、俊徳丸なしでやる事になる。自然、寂しい。仕事も單調になる。これはこれでいい。が、第一段の「固い程」の後へ戀の道云々をつけるのは誠に窮した案ではある。

五、菊五郎の玉手の一體の演出法は、主として歌右衛門に近い。（歌右衛門が先代秀調型によつてゐるので、今度秀調型を土臺にした菊五郎はそれに近いわけである。）で、右の第一段のさわり「思ひ餘つて打ちつけに」で、頭巾を右手上に持ち、更に左手をかけて俊徳丸の心で袖を引き含ふやうな科をする。が、これは歌右衛門の時にも私は見た目が悪いと思つた。これ

は梅幸が頭巾をばらりと膝の邊で捌いて、色つぽい思ひ入れを見せるやり方がいい。尤も歌右衛門・梅幸・菊五郎共通してゐるのは、その前の「戀ひこがれ」で、頭巾をばらつとひろげる。そしてチンチンの糸についてそれを口に咬へて極るやり方だ。これは大體變らぬが、右の「打ちつけに」はいろいろやり方があるだけに一考を要する。

六、その後の「云うても親子の道を立て」で、梅幸は着物の褄をさすつて俊德丸の筋目正しい心持を暗示するやり方が面白い。歌右衛門はこれがない。菊五郎はこれをその後の「つれない返事」の所でやつてゐる。この點など流石に菊五郎でよく調べてゐる。「固い程」でいかつく兩手を膝について極るのは歌右衛門式だ。そして本文にない「戀の道」で菊五郎は指を揃へて前へ二本出して、自分と俊德丸の戀情を色つぽく見せるのが面白い。大體に菊五郎は玉手御前の「戀」を本當の戀として演じてゐる。これはこの方が眞である。玉手に貞女烈婦の解釋は無用でありたい。菊五郎があの現代的な芝居的によくない柄で、玉手御前がなんどりと色つぽいのは、本當に戀をしてゐる女性として演じてゐるからだらう。さう云ふ思ひ切つた親子の道を無視した女性、それでこそこの作はそのトリツクが生きて芝居としての値打を出す。

七、それがすむと故事來歷のやかましい合邦の「やい畜生め」以下の長い白になる。これは大變な難物で淨瑠璃の方では說が多い。嘗て邦樂座で東京ではうまい方の女義太夫素女の「合邦」を聞いた。そんな人でさへこの言葉はだい分省いてゐた。が、今度の中車は、見事にきちんとやつてゐる。「どの頰桁でぬかした」は殊にやかましい云ひ方があるらしい。その後で「エーツ」と叱る怒號の聲がある。これは古靱などは丁寧にやるが餘程の力が入る。中車は「どの頰桁で」で玉手の頰を打つ。とその後で玉手は打つ倒れると云ふやうに、双方急所をしつかりと本文のやうに強調して演じてゐる。これは丁寧で、雀右衞門などはぷうつと頰をふくらしてつんとする程度であつた。この中車菊五郎の二人の「合邦」の面白味とは、かう云ふ事を折目正しく格を守つてゐる點である。

八、この白がすむと「隨分派手に身を持つて」の玉手の品をする科がある。それから本文でやかましい「怪我にもかりにも尼の坊主のと」になる。これも亦菊五郎は右の中車の「どの頰桁」の白廻しみたいに、本當の白廻しが結構である。そして「けんもほろゝによせつけず」の糸につく所で懷劍を出してとんと下へおき、下手むきに極るのは歌右衞門同樣だ。

九、愈々、「引つ立て引つ立て」の納戸の入りになる。これはいやがる娘を母が引つ立てて這入らうとする。合邦はいつそ切らうとする。そのクライマツクスだ。これは文樂の人形淨瑠璃の「合邦」の人形を見ればよく分るのだが、人形の玉手はとても大變に後へ殘らうとするのだ。柱にしがみつく、壁にくつつくと云ふやうに母に餘程抵抗するのだ。菊五郎はやはり考へてゐて坐つたまゝ、母に引つ張られる。だが、中々動かうとしない。遂に引きずられて身體をくるくるくねらせつゝ、合邦と三人で糸についた根強い面白い引つ込みを見せた。これは菊五郎一人のやり方だ。大抵は玉手も立身で張られて行く。梅幸は珍しく母と二人で下手奥へ這入る。大阪の今の梅玉は三人引つ張りの仕事でなく、一人玉手が後に殘る。上手を覗つてゐる中母が出て來てつれて這入る。これも變で凡そ、この引つ込みは菊五郎が一番いい。團菊は「合邦」をやつてゐないので、當代の「合邦」中のよき案と云へる。

十、芝居ではこれがすむと、奴の入平が出る。本文では最初の玉手の出の後「立ちよる後より入平が」で、すぐ入平が出る。又、芝居では壺井平馬なる敵役を出す。無論、本文にない事である。それから右の納戸の件がすむと俊德丸と淺香姫が出る。そこへ玉手が出る。そして第二

段のさわりになる。「いつそ沈まばどこ迄も」の「後を慕うて」で玉手が立上つて下手へ行き姫にからむのは誰がしても大同小異だ。それから「かちはだし」の節尻りシイイで、菊五郎は立身下手から坐つてゐる俊徳丸の肩に手をのせて極る。大體歌右衛門である。大阪の梅玉の大正時代の初役の時は俊徳丸の後へ行つて立ち、後むきに兩手を懐へ入れて立身極る。即ち、人形にある紋切型のくるつと後むきで手を懐へ入れたまゝの立身の極りである。（人形の「片手の後むき」を模したわけ。）これはかなり面白い大阪式の演技であつた。序に、この面白い節は、「かあちいはあだアアし」の「し」をイイイと延ばすやり方、それと「ア」をアアアと延ばすやり方と二つある。古靱津太夫は前者である。菊五郎の床は後者である。が、これは「し」を延ばす前者の方が正しい。

十一、「あしの浦々」でくるりと一つ廻つて上手へ來る。そして「難波潟」で又下手へ來て同じ立つた姿でその節尻の「アアア、アアアア」の間、袖の下で俊徳丸の片手を玉手がぢつと握つてゐる。菊五郎はこの行き方だが色つぽい事この上なしでいい。それから「心根を」で坐つて俊徳丸により懸るのがさわりの終りになる。この邊大體に菊五郎は歌右衛門に似て艶かし

い演じ方が成功である。

十二、本文の「玉手はすつくと立ちあがり」を「につこと打笑ひ」に代へてゐるのは菊五郎らしくない。梅幸・雀右衛門・歌右衛門皆この變つたやり方だ。今の梅玉のみが本文通りだがこれは變へる理由がない。さう文句を變へて床が語るので、玉手がにつたり笑ふだけにしか見えない。「すつくと立ちあがり」であつてこそこの後段の凄味が出る。後の「邪魔しやつたら蹴殺すぞ」（菊五郎は蹴殺すぞを、許さぬぞに改めてゐた。）の文句も生きる。それから「怒る目元はうす紅梅」で、菊五郎は木戸口に立つて、肌ぬぎの形で柱を持つて立身で極る。その形は流石にうまい。そしてその後かんざしで錠をかける。雀右衛門は口に笄を咬へてこの見得をする。歌右衛門はかんざしを口に咬へて見得をして、後でそれを錠にする。これは口に咬へる形の方が面白い。でも、菊五郎のこの伸び上るやうにして極る形は全く鮮明を極めた。天晴腕だ。

十三、それから合邦に刀を突つ込まれる。本文の節の「憎い筈ぢや」を白にして云ふ。玉手はこの邊から凄愴になるのだが、菊五郎は聲がないので後半はちと劣る。後半のいいのは梅幸

だ。それから玉手の「疑ひははれましてござんすかへ。」（本文による。）で合邦と二人の例の「おいやい」の件になる。これは菊五郎は手弱い。これも梅幸松助がいい。この「おいやい」は恰も光秀の「大落し」の泣きの如く、舞臺一杯涙で溢れる必要がある。かう云ふ所は、實に梅幸松助は名優で外に類がない。尚、前後したが、さわりの後で俊徳丸にしなだれかゝる「身を投げ伏して」は菊五郎は歌右衛門に近く俊徳丸によつかゝるだけだ。これは雀右衛門が天下獨得の技巧を見せた。私は最近ある著書へ一寸これを書いたので省く。

十四、「氣丈の身構へ」で珠數の件になる。「わな〳〵」で俊徳丸に盃を渡す。そして「花の顏見る手負ひ」で、本文の方にない「どれ」チンチンを入れる。そして玉手が上手へるざりよつて俊徳丸を見る。これも大體歌右衛門などと一緒である。それから終りで、「ふき拂ふ迷ひの空の雲はれてはすのうてなに月を見るかな」の原作にない歌を讀むのも型通りだ。菊五郎の玉手は落ち入りを立つた儘でやるのが珍しい。これが古い型らしいが、誰でも途中でがつくり腰を落して坐りかけて幕にする。

かうして菊五郎の玉手御前は中々研究してゐる。「につこと打笑ひ」や「疑ひは」の「おい

やい」が不十分の外、大體にいい出來である。上出來ではないが加役として立派な及第點である。人間勉强である。見た目の惡い玉手がこの程度にいいなど、一に努力の結果と思ふ。殊にこの役は歌右衞門・梅幸・雀右衞門・梅玉共にかなりうまい。それにたいして遜色がないのを偉とする。よくやるはき違ひかなかつたのは喜ばしい。

中車の合邦も亦これと同じ批評が當てはまる。必ずしも本役でなからうが、無疵の合邦である。立派な歌舞伎劇の先生の講義の心地で、一切誤りがない。これも梅玉・段四郎・松助皆よかつた。が、その三人は三人として本役であらう。それを本役でないらしい中車が、別にきつとした手腕で對抗してゐるから面白い。その上、この「合邦」の舞臺監督者的用意が、中車の演技の中によく察せられる所さへある。何のかのといひつゝこの二人が兎に角いい「合邦」を見せたのを祝す次第である。

最後に、菊五郎は近く昭和十六年六月東劇で又々この玉手御前を演じた。そしてその演技は本文をよく調べた。出の姿が變つてゐて着物をはし折つて短く着てゐるが、これは遠くから歩いて來たのを示すにしてもやゝ理窟に陷つた。髷も丸まげでないので容色を幾分下品にした。

尤も、菊五郎としては本文にこの「庵室」の前に玉手御前が腰元の羽曳野と、立廻りをする場面があるからだ。見た目は在來の方が得だが一案ではある。例のさわりを二つに分けぬのもよく、勿論、初演の時の疵だつた本文改惡の「につこと打笑ひ」も本文の「立ち上り」に變へてある。全體に奥の後半に苦肉の策をした玉手御前の誠實がよくにじみ出す。唯、扮裝が考へ過ぎて理詰めになつて、姿形が却つて引立たなかつたのが惜しく、この人らしい手違ひである。そして却つて以上に述べた初演の演出が、故中車の合邦と共にまさつてゐた氣がするのは殘念だ。吉右衛門の合邦は丁寧で、時藏に俊德丸、男女藏に淺香姫の配役が少し無理のほかは、多賀之丞の婆あもよく大舞臺にはなつた。

二十七　「菅原傳授手習鑑」の「賀の祝」

我々の出た慶應義塾の若い紳士の社交團體に、慶應倶樂部といふ會がある。そこのある人と私は某劇場の廊下でばつたり出會つた。その人は中々の劇通だ。

「今度の歌舞伎座では『賀の祝』（昭和四年四月興行）が見ものでせうね。」

と私に問はれるのである。私は一寸返答に困つた。

「でも中車の白太夫ならいい筈ぢやありませんか。」

その人は亦も私に追求して來た。

で、私はそれよりも我々の見た範圍では、大正六年一月の歌舞伎座、十一世仁左の白太夫、中車の松王、梅王の段四郎、櫻丸の羽左衛門、八重の歌右衛門、千代の源之助、春の秀調の演技が先づ以て優秀であるのを答へた。事實、この「賀の祝」は大變面白かつた。當時本科の三年にゐた學生の私は二度見てよく勉強しておいたものの一つだ。それ故にざつとこんな風に私は卽答した。

すると彼は「成程」とうなづいた。そしてそれはいいでせうと云つた。尤も、その人はそれを見てゐないと云ふ。しかも、中々の芝居愛好者だけに「もうその顏ぶれでは見られませんね。」とひどく見ないのを惜しんでゐる。

その人がかうして私にその演出を愛惜せられると、私も何だか急に右の演出の印象が貴重なもののやうに思ひ出した。我々はまだ若輩である。それが、かく我々年代の專門家以外の紳士

を前にすると、私ですら古い事を知つてゐる方の人になる。……私の年齢で既に過去を語る人間になつてゐるのは、何だか餘りに自分自身にそぐはないやうな氣がしてならない。喜んでいいのか、悲んでいいのか。

でも、大正六年一月の「賀の祝」はよかつた。この稿を書くに當つて、先づ私自身と某氏とのこの廊下の話を冒頭に述べておきたい。

○

この演出の翌月六年二月の「畫報」に「賀の祝」の研究が出た。その論文の中では、小山内先生と丸本通岡本綺堂氏の所説とが特に結構であつた。小山内先生はこの作に就いてこんな風に論じてゐられる。『賀の祝』の一幕が、この戯曲の他の部分と違つてゐる所は、その著しく寫實的な點である。櫻丸は奥に隱してあるといふことの外作者はこの一幕に何等歌舞伎風のトリツクを用ひてゐない。——しかも飽く迄寫實的なのがこの一幕の特色である。暖かい人情が冷たい義理に壓しつけられて行く徑路が、絶えず自然人事の景物色彩を利用して、飽く迄情緒的に貫いてある所もこの一幕の特色である。——」(『演劇論叢』「賀の祝」より)

これは確にこの一幕の特色を摑んだ言葉であらう。そして小山内氏は「この芝居は何度見ても面白いと思ふ」とも云つてゐられる。所で、私もこの作を何度見ても面白く思ふ人間である。いや、更にこの一幕の如きはよき舊劇の一つとして、將來にも正しい演技を殘しておきたい氣かする。

私はなぜこの作をかうして謳歌するか。それは小山内氏もそれとなく云つてゐられるやうにこの作の「詩情」豐かな點である。

先づあの舞臺面を見るがいい。春の自然の背景に三人の女房、家には兄弟の梅松櫻が植ゑられてある。しかも三人兄弟の中の一番若々しく美しい櫻丸が死んで行く。それも主人の戀のとり持をした申譯だとある。

舊劇の切腹は何れも道德的理由を持つてゐる。そしてそれが常に頑(かたくな)である。つまり、一と口にお主のためになつてゐる。が、このやうに同じお主のためでも、戀のとり持で死ぬと云ふのは珍しい狙ひである。例へば、「新薄雪物語」の序幕「清水の花見」で、腰元まがきがお主の薄雪姫と園部左衞門との戀のとり持をする。でも、まがきは女性とは云へそれ切りで申譯に

道徳的責任は果してゐない。所が、この櫻丸に限つてはその責任のために自分を殺してゐる。原作第一段の「加茂堤」を見るとそのいきさつがよく分る筈だ。「加茂堤」も亦舊劇として特色あるどうして艶な場面で、これも大切に取扱ひたいと思ふ。要するに櫻丸の死ぬ原因、それは一種の情緒があるのが面白い。道義一點張りでない所の、いいと思つてした事が悪くなつたと云ふ風の人間的「感情」が波打つてゐる點を見るべきだと思ふ。

これが小山内氏謂はれる所の、舊劇のトリツクなしにすらすらと唄ふやうに書かれてゐる點だ。「寺子屋」は千古の名文であり、名作ではある。だが、これを米國人か呼んで「武士道」として上演した如く、内容は實に武士道でつきてゐる。所が、並木千柳が受持で書いたこの「三段目」の「佐太村」は「武士道」と云ふには柔かすぎる。陰影色彩がありすぎる。例へば「忠臣藏」の「四段目」がこの原作中では「寺子屋」とするなら、同じ「六段目」「勘平腹切」は、この「佐太村」に當る譯だと思ふ。その意味に於て私はこの作を好む。しかも、勘平のやうに舊劇的からくりなしに、素直に死んで行かせる作法はどうして名作と云はねばならない。重ねて云ふ。私は何度見てもこの芝居を面白いと思ふ一人である。

○

一、今度の上演では、幕あきに三人嫁の料理の件を見せた。いい事である。大正六年一月はそれを省いた。が、あの水汲みや、味噌すりは下座の鳴り物を聞いてゐるだけでも面白い。尤も、原作「佐太村」一段は、「茶せん酒、喧嘩の段、腹切」と三段に分れた長い場面である。義太夫では「茶せん酒」の件があれで一寸厄介なものらしい。次の「喧嘩の段」を語る太夫より、一枚上の太夫が語るのが普通である。文楽の人形で見ると「茶せん酒」は中々聞きものになる。その本文「聞きも及ばぬ茶せん酒」あたりは聞いてゐて風情がある。大正七年一月の文楽のこの後段は津太夫であつたが、右の「茶せん酒」は故駒太夫が語つたが随分面白かつた。物によると一部のくろうとは駒太夫を激賞するのが成程と思はれる位であつた。尤も、芝居でこれを省くのは當然なカツトであらう。

二、芝居で三人嫁の料理拵へがすむ。とその三人が揃つて手をついて云ふ「目出度うお箸なされませ。」は、三人がぴたりと揃つてやる所だけにいつも中々面白い。序に、この三人嫁の着附が、最近昭和三年七月演舞場の文楽の人形では同一のヒワ色であるのがよかつた。芝居で

は三人が、それぞれ年齢を代へて着附を變更してゐる。だが、人形の女房の同一の着附は實に趣味津々であると思ふ。

又、ここの料理を食べる所で、白太夫が唄をよむ。「千代かけて春めいて來たこの嫁菜、八重かけて甘いこと〳〵」とか云つてゐる。勿論、原作にはない。熊谷の「陣屋」の引込みの「今は早」の唄、合邦の玉手御前の落入りの唄の類で後で芝居で考へ出したわけであらう。

三、やがて白太夫か氏神へお參りに出る。その花道の引込みの七三で、中車は杖の折れる事を見せる。仁左衛門はこれをやらない。やらない人の方が普通で、私は後の筋を豫言するやうな杖の折れる型は感心しない。尤も、この引込みに八重がついて行くのに、故歌右衛門は日傘をさして行つた。今度の福助（先々代）は手に持つた儘だが風情がない。

四、梅王、松王の出になる。今度故左團次の松王はそつくり中車の型だ。で、柄になくても無難だ。が、この松王は中車か立派で且大時代で長所を出す。白太夫よりはこの場でも松王の方が中車の役である。左團次は普通の格子縞の着附である。

松王の着附に就いて一言したい。文樂の人形でも右の三年七月演舞場では、芝居に似てより

簡素な格子縞であつた。所が、その時、小山内氏は「朝日新聞」の文樂の批評にかう云ふ事を書かれた。それは今度の人形の松王の着附は、やや歌舞伎風の格子縞だ。だが、自分が本場の文樂で見た時は、紋付に上下の拵へであつたやうに覺えてゐるが、これはどう云ふものかとの疑問であつた。

私はその批評を讀んでふと思ひ出した。大正五年四月大阪の近松座であつた。それは近松座の眞の晩年で、人形はもう亡んだ形でなくなつてゐた。そして人形の代りに「首ふり」をやつてゐた。太夫は錦太夫や雛太夫、今東京に來てゐる米太夫などの、眞の舊堀江座の殘黨のみであつた。人形の文五郎故玉藏太夫の後の土佐などは、もう當時文樂に這入つてしまつてゐた筈であつた。そして人形に代る「首ふり」の役者とは、故鴈治郎一座の中所の若手中村扇が座頭格であつた。扇なる役者は今こそ身長五尺六寸位ある大男だが、當時は可愛い子役で、にこやかないい子であつた。この子供の役者と以上の太夫とでこの時に「菅原」の通しが近松座で出てゐた。そしてこの「佐太村」は、「喧嘩の段」が今の米太夫、「腹切」が雛太夫であつた。それもひどい不入りで、前日文樂の大一座の人形淨瑠璃を見た私は、何だか氣の毒でならなかつ

た。「首ふり」、それは最近吉右衛門が復活したと思つて私は見物してゐた。だが、今考へて見ると、私はこの時「首ふり」を見てゐたから、吉右衛門企圖のそれが最初ではなかつた。だか年中芝居ばかり見てゐると、つい印象が前後するが「首ふり」の近年の記錄は、右の近松座の晩年が最初であらう。私は學校の春休みで大阪へ歸つても、芝居亦芝居でこんなものさへ見て廻つてゐるのだ。私の貧しいポケツトマネーも、かうして大阪の芝居ででも、その底をはたいてゐた譯か。呵々。

閑話休題、この「首ふり」の「佐太村」の時、右の扇が白太夫、秀丸と云ふ子役が松王であつた。それが小山内氏謂はれる所の紋付に上下の拵へであつた。して見ると人形にも（或は歌舞伎にも）當然ある型の筈だ。小山内氏の記憶か正しい譯である。

五、芝居の松王梅王の「喧嘩」の立廻りは今度のやうに凡そ五つの見得がある。二人が最初上手と下手とに別れて、兩手をひろげた正面むきの見得、俵を二人が上と下とに持つた見得、それを斜に持ち合つて、互に上下に極る見得、俵を立てて片手をついた見得、俵を二人で持ち合つて、一方の片手をとり合つた見得などである。

六、白太夫か歸つて來る。梅王松王が「おいらは知らぬ」と子供がるのは歌舞伎だけの工夫らしいが、嫌な科だと思ふ。こんなやり方は省いたらどうかと私は考へてゐる。そこで白太夫がわざと叱らずに一旦納戸へ這入る。そして二重に坐つて極るのが「一物ありと知られたり」の床にはまる。中車はかう云ふやり方で地味だ。だが、先代仁左は納戸から出て來て二重の下に片足落す。そして兩手を互ひ違ひに袖口に入れて立身で極る派手なやり方だ。科も變化があつていい。松助中車は唯右の如く坐つて思入れだけだが、科は仁左衛門の動く方が本文らしく妥當な演技と思つてゐる。

七、梅王の願ひの狀を突き返す所で、白太夫が床の「老の腹立ち」で怒る件がある。そこも中車は殆ど無表情だ。が、仁左衛門は坐つてゐて右の足を出し、羽織の襟に手をかけて極まつた。これもこの方が面白い。消極そのものの故松助の白太夫すら、ここは中車よりも入念で坐り直して兩手を組んでにらんだのだ。

八、松王の悪口の中、白太夫に云ふ「松王播摩守樣だ」は勿論歌舞伎の入れ白だ。そしてその引込みに千代の帶をとる見得も中車の型だ。左團次のこの邊は中車の通りだ。

松王が出て行く、白太夫は花道へ追つて行く。そして中車の白太夫はこんながきを生んだ親の顔が見たいなどと云つてふと氣がつき、頬をつねる芝居をしてゐる。これも先きの杖の折れるのと同じくつまらない。仁左衛門はそこをさらりとやる。即ち、その白の途中で、ふと自分が親であつたと氣がついて、頬をつねつたりなんかしない澁いやり方だ。中車ではこの役は妙に花道で芝居をする。仁左衛門はそれをよけて、床の急所で芝居をする。義太夫中心のこの場だけに私は仁左衛門のやり方を推したい。

九、やがて「唾をのみ込んで奥へ行く」の床で、白太夫は奥へ這入る。中車の白太夫はそこで三方に羽織をかけて持つて這入るが、この邊はしんみりとよくしてゐた。

十、「待つ夫」の床で八重が木戸口へ行く。と、櫻丸の出になる。羽左衛門の櫻丸は立派な傑作で、今度の演出中の代表藝だ。着附が恐しく派手で、藤色風の櫻の模様迄もついてゐるかこれは宗十郎や今の仁左衛門のやる人形の型の黒紋付がいいと思ふ。八重がその櫻丸の刀の鐺をとつて極る「聞きたがるこそ道理なれ」の極りはいつも面白い。それに對して櫻丸の振りの「冥加なや」の右手を出して下へつく見得も面白い。

十一、「腹切刀は何事ぞ」の床は八重の仕所だ。福助は歌右衛門に近く、そこで左手をついて極り「何事ぞ」のくり上げで口に袖をあてて節一杯に極つてゐる。これに櫻丸が一寸からむやり方もあるが、面白いのは大正七年一月文樂座の人形のこの件だ。その八重を遣つた人は、ものによつてはよかつた故玉七であつた。この人は前の文樂の衣裳部主任だつた。二代目吉田玉造の弟と聞いてゐるが溫和な相當腕のある人だ。それによると、この件で八重が三方を恨めしげに手で打つ、そして人形式に足拍子を入れて下手に廻つて來て極るのだ。が、ここで三方を使ふのは實にこの文章を生かしてゐると思ふ。ここの人形だけは芝居よりも餘情がある。

十二、愈〻櫻丸の腹切になる。そして白太夫が鉦をたたく件になるが、ここは中車は行儀がいい。仁左衛門は悲しみの餘り、夢中に下の鼈を撞木で長く打つので惡落ちがする。中車にはそんな事はない。

十三、段切れになる。中車は下へ下りはするものの、平舞臺で後向きに手を合して坐つた儘で幕だ。それは本文にも「撞木と代る杖と笠白太夫は片時も早く、菅丞相の御跡慕ひ島へ赴く現世の旅立」とある。普通はこの文字通り白太夫が旅裝束で下手へ出て行くので幕が本文だ。

尤も、人形はこの邊は實に精彩を放つ。卽ち、腹を切つて打伏してゐる櫻丸の傍へ白太夫が寄つて行く。そしても一度死に顏を見る。それから本文通り下手へ旅立つ形を見せて幕にする。が、この死に顏を見るのは如何にも情がある。又、人形ではそれが特に美術的な趣きを出す。ある畫家（實は木村莊八氏）が本場の文樂でこの件の人形を見て、櫻丸の凄い美しさに初めて人形の價値を知つたと何かに書いてゐられたのを讀んだ記憶がある。畫家らしい印象批評として未だに私の敬服する言葉である。今度歌舞伎座では、かう云ふ點が全く無視閑却せられてゐるのである。但し、もし今度の演出に、この作の俤を幾分でも紹介した功勞者があるとするとそれは羽左衞門の櫻丸一人だ。尤も、猿之助の梅王、秀調の千代、龜藏の春などに脫線の誤りはなかつた。甘いながら一體に統一のあつたのは見逃せない。大正十四年の帝劇の「賀の祝」のやうに雜音はなかつた。それを强ひて認めておかう。

○

三人嫁に三人兄弟、その中の美しい櫻丸が死んで行く。春の日、賀の祝、今更ながら何と云ふロマンテイツクな芝居であらう。情と詩と美とよくなだらかに流露してゐるのが、この作の

強味である。くどくも云ふが私の愛する芝居の一つである。

二十八　「神靈矢口渡」の「頓兵衛内の場」

本題に入るに先き立つて一言するが、昭和二十二年六月大阪歌舞伎座でこの「矢口渡」が、延若と新しい梅幸とによつて上演せられた。このコンビは珍しいし、私は二年ごし京都にゐて延若を時々見てゐるが、年をとつた彼はかうした荒物やふけ役をすると、どうして老熟を思はせる。元來彼は若い時代は猿之助と同じく元氣がありすぎ早言葉（上方でいふ早口）だつた。それはあはただしくてせりふの上で「間」が持てない缺點となつた。器用と舞臺巧者とは分つてゐても、あゝしてせかせかと早くしやべつては、時代世話共にせりふの抑揚の妙味が出るわけはなく、東京人が五郎と延若とはよく似てゐるといふのも、二人共せりふが早すぎるからだと思ふ。だか、日本の古典でせりふが早すぎては、本來悠長なのろいテンポでゆく芝居故に、效果が出るわけがない。私は延若の若い延二郎時代から相當數多く彼の芝居を見てゐるがそれのみが疵で、特殊な上方狂言の彼の傑作を除くと、いつも八分の滿足で、ほんのもう一と

息のどだん場で彼が「間」を持ち切れずに、あたら優秀作を逃すのを惜しいと思つてゐた。

所が、今度こちらにゐて彼を見ると、年をとつた老熟はあらうが、からだの不自由が逆にあふれる元氣を自制せしめて、動き、せりふ共に歌舞伎的な「間」を持つやうになつて來た。彼にせりふと動きとに間が持てれば、正に鬼に鐵棒で、私が近頃見たその「引窓」の與兵衛は、若い時代よりぐつとゆとりがあり、ぢつくりと味が出てこせつかずにうまくなつたと思つた。更に「居守酒」の新洞は傑作で、故中車を凌ぐ出來だつた。その意味で私は老後の彼のかうした歌舞伎の荒い役は、今は東西通じての第一人者かと思つてゐる。

今度の頓兵衛もこの意味で面白い。何しろあの押出しであの長い顏だから見た目もいい。でも、出に頬冠りをし、下駄をはいてゐるのが損で、東京流にいきなり簸蕩からぬうつと顏を出し、素足で出る方が凄味があつていいと思ふ。それと衣裳が夜具縞風で、派手なびろうど風のテレンプでないのも損だ。が、これを除くとせりふもよく通り、昔よりせかせか早言葉でなく、奥になつて娘と刀を流しての正面むき、横むきの形など上方歌舞伎に人ありと思はせる。たこ手の引つ込みを上手へむいてやるのは、變則だが廣い歌舞伎座ではそれが普通の花道位の

長さのため、さう手短でなく、又、これも餘りバタバタと精力的でない點が古風な味ひさへ出して悪くなかつた。先代梅玉や、故多見藏もこれをやつたがいづれも少し騒々しすぎたが、延若が變則で花道でなくやりつつ、ぢつくりとやつたのは正に老巧といへ、この頓兵衛は新洞を三疊打とすると、立派な安打は受合ひ、二疊打ともいへよう。

梅幸のお舟はやつとからだが大きく、藝が大きく見え出した。有望な女形ながら、未だ藝が小さくからだのせゐもあつたが、それが不滿だつたが、今度は藝も大きく見えたのは古典のために喜びたい。口説きの「岩のはざま」あたり、どこか三津五郎の匂ひがすると思つたら、果して三津五郎に教はつた由。併し、お舟は本役とてその師匠番以上にあでやかでよく、奥の手負ひになつてからは傑作だ。「娘可愛と」のえびぞりもからだに無理がなく、「心のまと」で三段できまつた形、「女の念力」で柱を持つた見得共に上々だ。これでこそわがひいき役者だ。但し、初めの義峰を見染める件がいはば寫實であつけない。あれは義峰にぞつとする程見とれ死ぬ程ほれ込まぬとこの悲劇が成立たない。「居守酒（もりさけ）」の夕しでが、女之助にほれたばかりにあの悲劇を生む如く、このお舟もこんないい男に生れて初めて出會つたといつた見染め方をし

ないと、この親子相殺の大悲劇の因を成さない。これは三津五郎の悪いやり方を學んだわけだから、これは大正九年五月市村座で、吉左衛門の頓兵衛でそのお舟をした時、私は委しい劇評を書いてゐるのでここに再錄する。終りに男女藏の六藏、羽左衛門の義峰も無難。が、六藏に頓兵衛がささやく例のきまりを見せる前、六藏が「何いふてんのや分らん」といつたりして、ちよこちよこ小走りに頓兵衛の傍へ來るのは妙な寫實で面白くない。

丸本物としては兎も角も相當な興味と價値とのある明和七年に出來た福內鬼外作「神靈矢口渡」の四段目頓兵衛內の場が、近頃は簡單明瞭、味もそつけもなく省略せられて正確に一時間に演じ了せられた。一時間の中幕、一時間の「矢口渡」これが近來の慣例になつたが、ここでは大正九年五月市村座吉右衛門初役の場合を問題として扱つて見る。

今更說く迄もなく此一場では頓兵衛といふ人物が丸本物としてかなりの異色のある性格として描かれてゐる。丸本の惡人と云へば惡實は善のからくりか、何かの動機によつて惡忽ち善と化す紋切型の人間ばかりである。頓兵衛式の人物である惡の權化の三莊太夫にして猶然りである。「布引瀧」の瀨尾にしても、齋藤太郎左衛門にしても、頓兵衛以上な剛强不撓の人間であ

つても、骨肉の愛には脆くも凡夫となり果てゝゐる。尤も、現代的現實一點張りの見方から云ふと或は此方に人間味があるのかも知れないが、さう云ふ方を離れて、元來人間性なるものが複雜限りなきものがある以上、「釋迦如來が元服して詫り證文を書かうともいつかなゝゝ飜さぬ」と云ふやうな惡一點張りの性格、しかもその惡が金錢から根ざした慾そのものの現れだけに、一種の性格の面白味と實在性とがあるとも云へる。但し、此作の如き、作者が、その天性のつむじ曲りの結果、單に紋切型を破るために、惡眞惡の頓兵衞を描き出しただけにつきてるよう。それ以上前述の性格描寫の觀察の如きは寧ろ我々の思ひ過しではある。が、よし紋切型を破つただけでも、それが兎も角もこの作の强味になつてゐる點は事實である。例へば「彦山」のお園の取扱ひ方が特異である所にある一場の興味なり、永遠性なりが係つてゐるやうに、頓兵衞の現し方が特異である點に此一場の興味が係つてゐる。

お舟に至つては「千本櫻」のお里もどきである。が、お里もどきにしてもはすはな娘々した心持だけは少しは現はされてゐる。すべての丸本作者の常套手段である所の、女の思ひを露骨に男に寄せかける事が、自然とか不自然とかを越えて、舞臺上に濃い色氣を現はし得る有效な筆

法が爰に用ひられてゐる。で、お舟は何よりも可憐でなければならぬ。娘々した心持と共に男を思ふ情熱が籠つてゐなければならぬ。初々しい女の心持、いたいけのまごころが細やかに現はされてこそ見るに足りる。

が、三津五郎のお舟の如きはさう云ふ感じが現はれてゐない。これは元來無理でやらせる方が間違つてゐる。思ひに惱んだねつとりとした情味もなく、かさ〳〵に固まつてゐる。劈頭第一に三津五郎のお舟は仁になく氣の毒である。やらせる方が悪い。

しかも、かう云ふ根本的な缺點がある以上、よし三津五郎特有とも云ふべき獨特の纖細な技巧があつても猶十分ではない。所がこのお舟に限つて三津五郎としては珍しく纖細な技巧もなく、行屆いた用意もない。例へば今度は床を使つてやつてゐる義峰に見とれる「しばし詞もなかりけり」の件の如き、三津五郎は此床のかゝりに入口の傍へ莨盆を持つてゆく。そして手をついてお辭儀をしてから義峰に見とれる事にしてゐる。私が見た限りではかう云ふやり方は最も損である。大正四年十二月帝劇所演の宗十郎のお舟は床なしに、戸をあけて義峰を見るなりはつとして戸をしめ、その美しさが身に沁みたやうに懐へ手を入れて氣を靜めてから再び戸を

あけて又もしみ〴〵と見とれると云ふ風にしてゐる。大阪の梅玉（その福助時代）にしても大體にさうだ。事實、かう云ふやり方でこそ娘々した氣持も出れば、その見とれ方にも味ひが出る。第一理窟から云つても人が家の中へ這入りもしないうちに莨盆を入口へ持つてゆく筈がない。まして此莨盆の使ひ方も宗十郎の場合ではかなりに巧に活用せられてゐる。卽ち、義峰が上手へ這入つてしまつた後「おほこ娘の一筋――穗にあらはれて」の件に、もう一度義峰の有樣を見ようとしてその上手の座敷へ莨盆を持つて行つてくると、ほつとして二重に坐つてこの文句一杯に恥かしさうに打伏す。これでこそ莨盆一つとは云へ劇的な風情を增すのである。三津五郎は、初めに莨盆を不合理に使ふばかりで、この眼目の件では全然使つてゐない。單に二重に腰をかけて極るばかりである。尤も、大阪の右の福助も莨盆は使はない。でも、情味に於て科に於て三津五郎を凌いでゐる。

又、二度目の義峰の出になつて湯呑を出す件も手順がない。すべて初めより此邊迄映畫のフヰルムのやうに手つ取り早い。三津五郎にお舟が柄にない事は分り切つてゐる。だが、柄にない迄も十分の用意さへあれば相當に仕活す事は不可能でもあるまい。

併し、義峰との口説きになつて「岩の狹間」の形一つだけは日頃の三津五郎らしい妙があつた。けれども人形振りになつても一向に取柄が見當らない。

唯、最後の手負ひになつてからは漸く立勝つて見えた。父親の非道を悲しみながら義峰を助けようとするお舟の眞情だけは流石に三津五郎その人の人柄によつてかなりに現はされた。由來、三津五郎は人間の眞情とか、實意とかを現はす事に妙を得てゐる。他の多くの人間の感じは現し得ない迄も、さう云ふ人間の善良な感じだけは巧に現はし得る。三津五郎の「吃又」「伊賀の仇討」の笹川丹右衞門の獨得の妙味も畢竟此長所によるからである。要するに三津五郎のお舟は手負ひになつて見るに足りるに過ぎない。卽ち、娘々しい情味なしの、偶々三津五郎その人の味ひである一種の篤實な眞情だけが、手負ひの裡に閃いただけに終つてゐる。又別に、着附の失敗も猶前年歌舞伎座の福助のおくま同樣である。

菊五郎の六藏は不承無承ながらも一通り演つてはゐる。菊五郎の如きかう云ふ役柄を十分に仕活す手腕を有しながら、大抵中途半端に終つてゐる形がある。その合理的寫實的な頭が、かう云ふ役柄を氣恥かしく思はせるものとすれば、全く詮なき苦勞であらう。

男女藏の義峰は依然顏形だけである。眞の巧さ、眞の妙味に至らぬ迄ももう相當にかう云ふ役を活すべきである。男女藏型の役者迚升の如き、「吃又」の修理之助にあれ迄に生彩を與へてゐるではないか。まだしも不得要領な役であつても、時藏の臺(うてな)の方が巧い。多くを語る迄もない、時藏の「おこよ」「小夜衣」の非凡な出來を見て、時藏の大成を希ふもの獨り私ばかりではないと思ふ。

繰り返して云ふ。一時間の「矢口渡」では何よりも頓兵衞に禍ひした。初めの「八反掛の大廣袖、紙子仕出の伊達羽織」の出の件から「出世の因緣かくの通り」の物語、「よきやよいわい」の引込みなど無殘にも省かれてしまつた。そしていきなり「ぬつと出でたる主の頓兵衞」の藪蟲の出から見せてゐる。吉右衞門の頓兵衞を期待する者の興味、半以上に減殺せられてゐるのである。

併し、さう云ふ省略はあつても、此一場では遂に吉右衞門の頓兵衞を以て出色の出來に擧げる外はない。先づその扮裝にさへ、手强い感じが溢れてゐる。柱に頭を打つつける件、障子の外の段に足をかける件、「呆れ果てたる」件の如き、よく妙味を現し得た。「娘可愛いとおほ

すなら」の見得も、刀をかついだ横見得でなく、刀を流した正面むきの形であるのも花道の引込みの形から考へると工夫がある。しかも、この役の根強い面魂が十分に覗へて遺憾がない。

その上に肝腎の花道の引込みに巧な工夫がある。これは在來の演じ方でゆくと蜘手（蛸手）である。が、あのツケについて足をぴよこぴよこ擧げるやり方は人形の外、芝居では何と云つても滑稽になる。蜘手の引込みがその藝風から人物に迄ぴつたりと一致してゐた故眼玉さへ、飾間宅兵衛の蜘手の引込みの如き滑稽の感をまぬがれなかつた。故眼玉にして猶その難がある以上、今日の多くの役者に無理である事は云ふ迄もない、そのために幸四郎の如くツケ際で見得をするだけで引込むやり方も尤もらしくなつてくる。だが、何と云つてもそれだけでは物足りない。私は吉右衛門がこゝをどうして演じるかと思つてゐると、ツケ際の見得の後ツケについて一寸蜘手に似た恰好はしながらも、それ以上に重味のある形を見せながらゆつくりと片足を擧げる。又、ツケについてゆつくりと片足を擧げる。かうして三つ四つ大きく足を運んだ後依然ツケは打たしながら、刀を肩から外して形を變へて泳ぐやうに身體をゆすぶりながらやゝ小刻みに這入つてゆく。何の事はない。在來のガチヤガチヤピヨコピヨコの蛸手の難を取り去

つて、巧にツケを利用しながら、上半身の形に重味を加へて、歩一歩ゆつくりと大木がゆらぐやうに這入つてゆくのである。

私はこの吉右衛門の引込みに感心した。吉右衛門のこの工夫、この注意があつてこそ、在來のあの引込みの缺點も救ひ得られる。幸四郎式單純な缺點から逃れられもする。鬼太郎氏が推賞せられた吉右衛門の佐々木の地獄見得に獨得の工夫があつたやうに、私はこの引込み一つにも見える吉右衛門の正しい考へ方が分る。我々も再三述べたやうに、夙に菊五郎は「直侍」の丑松と別れて這入る花道の引込みに羽左衛門とは違つた十分な情味を現はし得た。吉右衛門なり菊五郎なりが、よく此種の舊劇に複雜な感じを現はし得る一種の清新な表現力を深めてゆく事は、流石に時を知り己を知る者と云ふべきである。

かうして此一幕は吉右衛門の頓兵衛のみが成功である。市村座が若し十分に此一幕を見せようとするには、亂暴な此刈り込み方を改めると共に情實を排して吉右衛門の頓兵衛以外、お舟を時藏、六藏を友右衛門で演ぜしめるべきではないかと思ふ。但し、昭和十八、九年か（私は番附を全部なくしたので、年月をはつきりいへぬのが殘念）明治座でこれを出し、吉の頓兵

衛、待望の時藏のお舟を見た。さう上出來でないが、演技も特に缺點はなく流石は本役で輪廓も大きく悪い成果ではなく、殊に中幕でなく大切に出したのが機智で要領を得た。この芝居は一幕でよく解決がついてゐるからである。そしてよく解決がついてゐるだけに、見物は中途で立たないで、どうなるかと見てしまふ。見物が思はずしまひまで見てしまふ代表的な芝居である。

二十九　人形と歌舞伎との「俊寛」

近松門左衛門作「平家女護島」の二段目「鬼界ヶ島」の俊寛は、元來謠曲の「俊寛」に基いてゐるのは周知の事實である。あの謠の哀れな俊寛、それは獨り孤島に殘される流人の佗しさを唄つたもの故か、私は少年時代郷里の生家で義兄が謠の「俊寛」を唄つてゐる時、感じ易い子供心に思はず涙ぐんだりしたのを覺えてゐる。

その寂しい謠の「俊寛」を、近松が海士の千鳥なる少女を出し、丹波の少將と戀仲にし、瀬尾の今なら官僚氣質丸出しにした人物を配し、鬼界ヶ島に鬼はなく、「鬼は都にありけるぞや」

の警句の如き、一つの社會批評ともなつて、戯曲的な色どりを加へた手法は確に凡庸ではない。しかも、これは前の市川團藏が大阪で明治時代に演じたきり（それは大阪の辨天座で、故德三郎後に璃寛となつた人の千鳥かと思ふ。私は十二、三歳に見たやうな記憶があるが、戰禍で記錄をなくしてはつきりいへぬが）東京大阪共に中絶してゐた。それを大正四年七月歌舞伎座で、先代段四郎と故雀右衛門なる名コンビで復活した。丸本を得意とするこの二人のこの上演は、非常な成功で、段四郎嫌ひだつた故岡鬼太郎氏さへ、當時某誌でその初日を見られた劇評を書かれ、「この芝居大當り受合ひ」と、殆ど滿點をつけた批評を書かれたのを覺えてゐる。そしてこの時の七月、私は故杉贋阿彌氏に某氏の紹介で初めて御自宅を訪ねて、お目にかかつたのであるが、杉氏は勿論段四郎の俊寛、雀右衛門の千鳥を激賞してゐられた。そして段四郎の俊寛か、「鬼界ヶ島の流人となれば」で、片手に刀をつき、片手に頤ひげを持つて極まる形を、御自身でして見せながら、あれは國性爺の甘輝の「稀代の甘輝」の見得に近くて面白い。段四郎があんな仕事をよく知つてゐるのは流石にえらいと私にいはれたのであつた。杉氏に親しくお目にかゝつたのは、私はこの時が終りで翌年は急逝せられたのであるが、かくこの

芝居の復活は、團菊以來あらゆる歌舞伎物を見つくしてゐられた岡氏、杉氏の兩氏をして激賞せしめた所の劃期的上演だつたのである。私が實にこの時の「俊寛」を面白く感じ再三見學したのは當然であつた。

後、大正七年一月、私は鄉里へ歸つた序に神戸の中央劇場で故多見之助後の多見藏の「俊寛」を見た。この多見藏は、若い時右の團藏とよく一座してゐた、その「俊寛」を知つてゐた筈の故か、相當佳良であつた。以下私は當時の舊稿に手を入れてここに加へて見よう。

神戸中央劇場を覗く。花やかに並べられた四種の狂言の中、中幕の多見之助の「平家女護島」の二段目の切りの「俊寛」が最も見物である。殊に、先年の段四郎の「俊寛」と比較すれば興味が深い。私は私のノートを繰り返しながらこの「俊寛」の役に加へられた、いづれも老巧無比の多見之助と段四郎との技巧と解釋との跡を簡單に窺つて見よう。

一、段四郎では淺葱幕を切つて落すとやゝ上手に小屋があつて、その內に坐つた儘述懷の白をいふ。多見之助は幕が明くと空舞臺で、下手に小屋をおく。そして床の置き淨瑠璃があつてから花道から木の太い枝を杖にして出て來る。その七三で「指折り數へば春秋の」の述懷の白

をいつてから舞臺に來る。

二、段四郎の方では康賴と丹波の少將とが一緒に花道から出て、お互に呼び合ふ。多見之助の方は少將が本花道、康賴が假花道から出て、三人が三方から、「同じ配所に同じ罪人」の渡り白で呼び合ふ。そしてこの順序の方が一層離れ小島の寂寥と、流人の孤獨とを痛切に現はしてゐる。

三、段四郎の時の雀右衞門の千鳥は、少將に呼ばれて花道から出て、一旦揚幕へ逃げて這入つて、又、出て來る。多見之助の方の我童（後の仁左衞門）の千鳥は揚幕へ逃げて這入らないが、「何故に蜑には生れける」の床を語らせて、揚幕へ這入る以上の糸に卽いて羞恥を帶びた技巧を見せて、人形身になつて少將に手をひかれて舞臺へ來る。これも亦立派な技巧として推賞するに足りる。

四、段四郎は「どれ着しよう」で落ちた八手の葉を扇子がはりに使ふ。多見之助は松の枝を使ふ。それから段四郎の方は船が下手へ着き、多見之助の方は上手へ着く。併し瀨尾を迎へた前後の動きは大同小異である。

五、「もしやと頼紙を」の件は段四郎は其状を両手に持つて、上手と正面と下手と三方で、片膝を立てゝ絲に即いて極る。そしてこれは段四郎の俊寛の中で、最も技巧的な長所と云へる。多見之助は一切さう云ふ形をつけずに、状を持つて泣くばかりで、相當に悲痛な感じは滲み出てゐるとはいへ、無技巧は遂に無技巧であつて、段四郎のその技巧が生む效果に比ぶべくもない。

六、この次の「分けへだてのありけるか」で多見之助はこの文句の終りの絲に即いて、右手で左手に持つた赦免状をポンと打つて泣く。段四郎はこの床で、身體を横に寝るやうにして、兩手を下手へ突いて左足を上手へ延ばして、首を上げつゝ怨めしさうに泣きながら空を見上げてツケを入れて極まる。これも亦、多見之助の簡單な科以上に、段四郎のこの彫刻的な形はその瞬間の俊寛の、天を怨み人を呪ふ悲慘な苦悶の惱みを心ゆくばかり象徴してゐる。この「もしやと頼紙」と、「分けへだて」との件は段四郎の技巧が力強く美的に、惻々として見物の胸に肉迫する或る物を持つてゐる。

七、この俊寛の悲歎から驚喜に一轉する眼目の「何俊寛を赦免とは」といつて、丹左衛門の

赦免狀を持つて喜ぶ件も、多見之助の單に寫實的に喜ぶだけの演技は、段四郎の床の絲に卽いて、立身で複雜な「形」の動きを見せる技巧に及びもつかない。併し、この後の千鳥と瀨尾との出入りから立廻り迄、二人共殆ど變らない。我童の千鳥も「鬼は都にありけるぞや」の仕處も雀右衛門とやゝ相違した技巧ながら、相當に巧い。色氣が多少不足なだけで、全體に我童の千鳥は惡くない。

八、「鬼界ケ島の流人となれば」の極り處では、段四郎は腰を落した儘、右手に刀の拔身を突いて、左足を延して、頤の髭は、左手で持つて極る。多見之助は拔身を左手に持つて突いて、右足を出して、右手で髭を持つて極る。卽ち刀の持ち方、髭の持ち方、足の出し方が不思議に正反對である。私はこの二つの型の相違の可否を判斷するのに苦しんでゐる。が、「國性爺」の甘輝の關羽の見得から推して、多見之助の右手を髭にかける事が妥當なのではなからうか。

九、幕切れの花道の波布に押されて舞臺へ歸る前後の技巧は二人共、一々絲に卽いて巧妙な動きを見せる。しかも、この二人の幕切れの兩手を擧げて遠ざかる船を呼ぶ技巧の、その一絲

亂れぬ動きは、又しても見物の涙を誘ふ。

要するに多見之助の俊寛には段四郎程に技巧の苦心がない。動作の工夫がない。併し、段四郎以上に多見助の沈痛な聲の響きと、陰慘な目の光りと、更に多見之助の內面的に深刻に人を動かす藝風とは、又、段四郎以外に見事に、俊寛として成功してゐる。若しあれ以上に、多見之助に段四郎だけの技巧があつたなら、相當な傑作として推賞し得る物であつたであらう。この外では壽三郎の瀨尾が巧い。凛とした調子も、角々を整然として極つて見せる技巧も申分がない。私は猿之助の瀨尾を認める以上に、壽三郎の瀨尾に感心した。唯、猿之助のやうに老役でゆかない爲に、着附と鬘とが、春藤玄蕃らしく見えるのが殘念である。

その後、大正十一年十月新富座で、吉右衛門がこの「俊寛」を初役で上演した。この時代に私は世間へやつと一本立ちで巢立ちしたのだつたが、幸にも岡氏と遠藤氏との知遇を得て、新富座に於ける吉右衛門中心の文藝囑託、岡さんの助手のやうな仕事をしてゐた。そこでこの初役に關係し、右の多見之助の俊寛が、花道から出るのを進言して、吉右衛門も花道の出から丁寧に演じた。併し、慶ちやんの福助の千鳥が割によくなく、吉右衛門も段四郎のやうに「賴紙」

の件で形をつけない。「流人となれば」もきつぱりやらない。つまり、糸につく事を妙に避けて、左團次の倉田氏の「俊寛」氣分で一貫したのが不當だつた。正直にこれはヒットにならずこの後何度上演してゐるか分ぬが、この役のみは衆評一致で好評ではない。吉右衛門もあれから二十五年たち、恐らくこの役は各地で十回位やつてゐる割に、あの人らしい古典の滋み、さびが出ぬのはどういふ理由であらうか。

但し、初演に限つて、この幕切れはよかつた。私はそれを再三紹介したが、あの案は吉右衛門の獨創であつてそれはえらいと思ふ。即ち、我々が關係して研究した時、先づ段四郎が使つた臺本によつたのであるが、私が本讀みに立ち合つて見ると、段切れ近くの三惡道の件の文句が殆ど意味が通ぜぬ位にカットせられてゐた。私はすぐ氣がついて、本文に戻して「我この島に止まれば五穀にはなれし餓鬼道に、今現在の修羅道、硫黄のもゆるは地獄道。三惡道をこの世で果てし」と訂正したのであつた。尤も、この件の復活と、花道の出とを附加したために、段四郎が確か一時間十五分程度でやつたのを、吉右衛門はせりふのテンポがおそいせゐもあつて、一時間半を費し長すぎるといつて、幕内で問題を起したのであつた。

話が前後したが、その初演の幕切れは、吉右衛門は稽古中工夫がつかなかつたらしく、我々にどうしたらいいかといひくらしてゐた。自分のやうに踊りの形の不得手の者は、段四郎の如く波布をつかつて「おういく」と花道へおつかけるやうな振りや科は出來ないといふのであつた。これは自分を知る言葉と私は同感してゐた。

所が、舞臺稽古の日、彼は突然廻り舞臺を使ひたいといひ出した。そして岩の上で舟を呼ぶ中に、その岩のまゝ舞臺はぎーいつと廻り出す、俊寛は舟を見送りつゝ廻り舞臺と共に消えてゆく順序であつた。——これは彼の苦心によつた獨創で、果して見事に效果を上げ、外に疵はあつても、この幕切れ一つで「吉右衛門の俊寛」とはなつてゐたのであつた。

併し、再演の歌舞伎座から、又氣が變つたと見え、近年のやうに人形もどきに唯岩の上でぢつと見送るのみの、平々凡々の幕切れにしてしまつた。正に改惡であつて、私など拙評で、再三初演の還元を主張したが一向改めないでゐる。かういふ點は吉右衛門は不思議な人で、いい事を進め、本人の獨自性を出せといつても無頓着なのである。

一方、人形淨るりの「俊寛」は古靱太夫が確か昭和六年一月文樂座で、實に四十年目に復活

した。この時、古靱は東京の三味線ひきの名人故豊澤松太郎を訪ね、その指導によつて上演可能となつた。所が、その時の文樂の四十年目の復活が珍しいと思つて、古靱が古い文獻によつて調べると、その四十年目の「俊寛」は、又その前四十年間出てゐないのであつた。つまり近年の文樂の「俊寛」は、この古靱の初役迄は、八十年に二回だけ、四十年に一回のみより出てゐぬわけであつた。しかも、それが松太郎と故土佐太夫の三味線ひきの吉兵衞との、正しい記憶によつて復活したわけで、文樂としてもこれだけ珍しい古典で、正しい根據が明白に分つた例は稀な話であつた。

但し、その翌昭和七年五月、東劇へ古靱がこの「俊寛」を持つて來た。が、肝腎の人形の方にこれを知る者がないせゐか、この古典は先代段四郎や多見之助の多見藏だけの滋味はなく、人形の方に失望させられた。當時の私の記錄は。——

一體に寂しい義太夫だ。何しろ鬼界ヶ島の流人俊寛を主人公にした作だからだ。併し、終り近く俊寛が使者の瀨尾を殺すあたりから面白くなり、最後の五分間の段切れの俊寛が舟を見送るあたりなど、淨るりの方のみはその音樂的要素を十分に出す。そして初めの寂しさに引かへ

終りの寂しい中に變化ある情趣は、結局立派な語り物であるのを思ふ。

人形は芝居とちがつて、舞臺面も俊寛のゐる小屋などはなく、一切海と岩とだけの荒凉たる場面が如何にも絶海の孤島らしい。人形の俊寛も芝居より仕事は尠い。だが、俊寛が瀬尾のからだの上にまたがり、刀で瀬尾の止めをささうとしつゝ見得を切るのが、「鬼界ヶ島の流人となれば」の件にはまる。芝居の俊寛がひげをつかむ見得とちがつてまた一興だが、芝居の方が科に意味深長のよさがある。段切れで道具をかへ、後に岩だけ出すと俊寛が上つて舟を見送る。これも平凡でこのあたりは人形より淨るりの方が面白い。

かく人形の俊寛は仕事が尠い。千鳥もさうだし、一體に人形に工夫が乏しい。尤も、それは簡素で能のやうな感じとはいへる。

別に、榮三遣ふ所の俊寛の頭は、何分文樂でも永年出ぬ役故に、その頭に困つたさうだ。そこで「菅原の天拜山」の菅丞相の頭を流用してゐる由だ。要するに人形は仕事が分らなくなつてゐる故に、すべて科が尠い。段切れの「扇を上げ」以下が人形淨るりとして精彩を出す程度である。

三十　「伽羅先代萩」と忠義

或る文化人として有名な外人と私は近頃「忠義」に就て語り合ふ機會があつた。いやそれは「忠義」に對して新しい見方を教へられたといふ方が正しい。

卽ち、藝術を解し日本の歌舞伎や文樂をさへ、十二分に味到してゐるその某外人は、日本人が今少し本當に「忠義」が分り、理論的に「忠義」を判斷する力があつたなら、このみじめな敗戰はなかつただらう。又はこの厭ふべき大東亞戰爭は起らなかつただらうといつた。そして日本人の限り忠義を無批判に、絶對的に信じ、どんな不條理、無意味、無價値でも忠義をそのままに受け入れる。忠義と雖も人間生活の一部であるのに、日本人のみは傳統と習慣とで頭から忠義を盲信して來た。この訓練に凡そ科學性がなかつた。それを日本の軍閥や東條は利用したのだ。忠義！　忠義！　と叫んであらゆる犧牲を拂はしめ、日本人はそれを殆ど疑はずに忠義の旗印のために、科學や人智の判斷さへすてて戰爭をした。が、忠義の觀念のみで戰爭が勝てるわけはなくて、結局このみじめな敗戰國となつてしまつた。日本人がもう少し忠義に就て

考へ、忠義の本質を知つたなら、このみじめな敗戰は回避出來たであらう。——大體を私が意譯すると、これがその私の尊敬する某外人の意見であつた。

私は確に脊骨を打たれた感じがした。まして外人の口から出た說だけに手痛く身にこたへた。併し、これは確に卓見、眞理であらう。我々さへ無意識に忠義を承認してゐた。忠義のためならどんな事をしてもいいといつた訓練は受けてゐた。だが、國亡んで何の忠義であるかを今私は痛切に感じてゐる。そしてこの亡國は確に軍閥が忠義へ追ひ立てたからの結果なのは明かである。

この理由で私はおそまきながら、我々は古典演劇の上の忠義のテーマを再檢討する要があるのを感じてゐる。そしてそれの第一に私の頭にくるのは「伽羅先代萩」の「政岡忠義の段」なるあの芝居だ。普通これに「飯たき」がついて「御殿」の二時間近いものになる。だが、私はこの時代にならずとも、この「先代萩の御殿」が嫌ひであつた。といふと如何にも右の某外人の說にこび、今の時代に便乘するかのやうだが、私は大正十二年四月震災前の新富座華かなりし頃、故歌右衞門の政岡、故羽左衞門の勝元、吉右衞門の仁木でこの「御殿」のカットなしの

十二分に整つた長い芝居が出、それが非常な大入りで好評だつた時、若輩の私は次のやうな「先代萩不感服論」なる愚見を書いてゐる。これは私の第二の劇評集「演劇評話」の中に收めてゐるが、ここに再錄する。

「先代萩」不感服論

大體に歌舞伎劇は、役者次第のものであるが「先代萩」の中、肝腎の「竹の間」と「飯焚き」との如き、殊に、役者次第のものだ。卽ち、兎に角、歌右衞門とか梅幸とかが演じてこそ見るに足りるが、その他ではかなり退屈だ。

嘗て地方で蓮女の政岡を見たが、ものによつては一寸腕のあるあの役者も、とても見てゐられなかつた。尤も、蓮女はちと極端としても、故門之助の政岡さへ、或は、故菊次郎さへ、巧いとは思ひつつ私は退屈した。

なぜか。一つは長すぎるからだと思ふ。もう一つは「竹の間」はだらだらと所謂仕所がなく「飯焚き」とて主として腹だけの、仕事の尠いものだからだと思ふ。つまり、一時間近い「竹の間」と、二時間近い「飯焚き」とをぢつと無爲の中に踏み耐へなくてはならないからだ。

前後三時間近くも無爲に踏み耐へると云ふ事、——それが女形である。一寸類のない芝居だと思ふ。しかも根柢の思想的內容と云へば「男優りの政岡」なる忠義だけのものと來てゐる。元來、脚本として

も、「下手の長談議」の感をまぬかれないものだ。内容が陳腐で、くどくど長いと來ては、所詮、「竹の間」と「飯焚き」とが主になつてゐる「先代萩」はどう考へても不感服の外はない。尤も、「竹の間」は歌右衛門の政岡と梅幸の八汐とでなら、ひどく面白くはなるが。

そこへゆくと形式だけでも、女形中心のものとしては「加賀見山」の方がいい。變化があるだけに、まだしも玉手御前が活躍するので「合邦」の方がいい。「毛谷村」の方がいい。同じ長くても「累」の方がいい。だが、不思議に「先代萩」と云へば、女形の忠臣藏と云つた形、政岡と云へば、女形の由良之助と云つた形に大物になつてゐる。所が、今迄の舞臺の成績を綜合して考へれば、歌右衛門と梅幸と位で、辛うじて見るに堪へられるだけのものではないか。となるとこの大物を頭から大物扱ひにするのはちと「偶像崇拜」らしい氣がしてくる。

事が藝術と云へる芝居であるだけに、我々は必ずしも因習に囚れる必要はない。傳統にのみ權威をおく必要はない。私は敢然と「竹の間」と「飯焚き」とを主としてゐる「先代萩」は案外つまらぬ芝居だと罵つておく。

とは云へ、ほんの數分しか費さない「床下」は舊劇として一寸代表的なないものだと思ふ。私は常にあの長い「御殿」の「飯焚き」がすんで、せり上げにかからうとする間の鳴り物を聞く時、又、仁木が花道から現はれる前後に、何となく身がひきしめられるやうな、少し大げさでも藝術にひたつてゐる緊張感に襲はれる。

或は、「飯焚き」がじめじめと降續く雨とすると、「床下」は漸くかつと照り出した日の光りと思へる。「床下」がある所に、「先代萩」は救はれてゐるのだ。

又、「對決」や「忍傷」も、「竹の間」「飯焚き」よりは、遙に簡潔であり、劇的であるだけに悪くない。となると不思議に、「先代萩」は實物になる所が下らない。そして寧ろ、傍流になつてゐる所がいい。無論「先代萩」に「床下」がなかつたら、恐らくとうの昔に亡んでゐたかも知れない。

要するに「先代萩」は、「義經千本櫻」や、「菅原」などより、ぐつと不具な芝居だ。いいものと、悪いものとを持つてゐて、それがやつと差引六十點の及第點になつてゐる所で、今日迄命をつないで來ただけのものにすぎない。「先代萩」に傾倒しすぎる事は、どう考へても我々の力負けになりさうだ。

この意味で私は歌右衛門の政岡も、さういいもの、面白いものと思はない。歌右衛門としては「時姫」や「千鳥」や「夕しで」のやうなものの方がいい。梅幸としても「岩藤」や「毛谷村のお園」の方がいい。

又、今度の「床下」は案外詰らなかつた。唯「對決」だけが、吉右衛門の仁木、羽左衛門の勝元とも火花を散らすやうな演じ方を見せただけである。吉右衛門は中車の歌舞伎仕立と、幸四郎の鴛賞との間をぬつた演じ方で行つた所がよかつた。羽左衛門の勝元は羽左衛門の長所を打つて一丸とした演じ方を見せた所に近來の成功を示した。

これは廿五年前の私見だが、忠義に一分一厘の疑ひなしに全國民が盲信してゐた時に拘らす

私は「伽羅先代萩の御殿」を、思想的内容といへば「男優りの政岡」なる忠義だけのもの、「下手の長談義」の感をまぬがれないものといつておいた。勿論前述の如くこの「御殿」は人形淨るりでも「政岡忠義の段」としてゐる。だが、この政岡の忠義の如き最も厭ふべき行すぎ忠義と思ふ。

先づ「飯たき」の長たらしい茶の湯もどきの仕事が冗長だ。そこで千松が「おなかがすいてもひもじうない」といふのも凡そ行すぎ忠義で、更に「何ともないと澁面つくり」といふに至つては子供の純眞を曲げすぎつてゐるではないか。又、鶴千代は帝王以上の專制君主らしく、千松は子供でゐて奴隷のやうな地位の區別も封建的だ。芝居好きでは人に負けぬ方の私も、昔からこの「御殿」は忠義の過剩と濱劇的要素の稀薄で退屈し切つて來たのである。今の時代になつたからこれを事新しく批判するのでない。

但し、昭和廿二年春東劇で、この「先代萩」が出た時、「御殿」なしで「床下」「對決」「忍傷」と出たのは痛快だつた。尤も、いきなり「床下」は少し準備情調の不足を思はれるから、この出し方にはこの前に一と幕「花水橋」をつけてはと思ふ。さうすると「對決」で仁木のせりふ

その他にある伽羅の木履の意味も分る。賴兼がこの芝居の發頭人なのも分る。この後で「床下」から出せば演劇的效果を增すと思つてゐる。序にいふが、この「伽羅先代萩」では、第四段の浮世渡平の「豆腐屋」の一段が面白くすぐれてゐる。高尾中心の姉妹の戀が情緒本位で、故梅幸はこれをやりたいといつてゐたのは流石で、今の梅幸、芝翫で復活させてみたい。

一方、私は舊劇の子役は嫌ひだ。それも「袖萩祭文」のお君とか、「毛谷村」の彌三松のやうに純眞な子供を書いたものならいい。が、腹がへると實にたまらないのに、「おなかがすいもてひもじうない」といふ千松、又はこれと同じ題材の「實錄先代」の千代松、或は「重の井の子別れ」の三吉、「苅萱」の石童丸、「どんどろ」のお鶴の如き、安つぽい涙を流す手段同樣の子役は凡そ非藝術、非文化的ではないか。歌舞伎に自肅物が必要なら、私はこんな子役が横行する以上五つの芝居など、第一に問題にすべきと思ふ。

所が、この六月大阪の文樂座が天覽を蒙る。それには最初內定してゐたのが、この「先代萩の政岡忠義の段」だつた。私はその舊思想と、陛下に見せるからといつて「忠義の段」とは何といふ封建時代の意識かと思つてゐた。同時に、かういふものを古典として我々が尊重し、研

究してゐるかの印象を社會に與へるのが私としてやり切れなかつた。私は古典演劇の非凡な藝術性に傾倒こそすれ、この「先代萩」の如きわざとらしい忠義の過剰は問題としなかつたのだ。だが、これを天覽とはと思つてゐた。すると五月二十日の「大阪朝日新聞」の「聲」の投書にこれに反對意見の次の一文が出た。——

天聽の狂言〝先代萩〟

◇近く關西巡幸の陛下が文樂座へ行幸あらせられるとの報は、大阪を愛し、文樂を愛するわれ〳〵には心うれしいたよりである。それにつけても、狂言を選りに選つて「先代萩」にきめたことはどうであろう。科學者であり、ことに生物學を專攻される陛下は人なみすぐれた感受性と、いとこまやかな純情の持主であらせられるとうけたまわる。

◇今次の敗戰に、陛下の御爲、忠義の名の下に戰死した人々や、その遺族に對するお心づかいのほどは地方巡幸のみぎり御質問のはし〴〵にもうかゞわれ、御終生いやしがたき御心のいたでゝあらせられよう。

◇狂言「先代萩」は要するに奥州の若き一國主の命を救うため乳母の子が進んで毒死し、幼くして悲慘な忠義の前に母性愛の愁嘆を演ずるもので、思想的にはきわめて低級な劇である。これを淨るり特有の生々しい露骨さで名人たちが腕によりをかけて演じようというのである。さりとは大切なまろうどに對

しあまりにも心なきわざではあるまいか。

◇もつと人情的で、郷土色豊かな狂言はいくらでもあるはずである。過日上野の美術展でも裸像の前に兩陛下おそろいでお立ちの寫眞をわれ〳〵はほゝえましく見たではないか。

（大阪東區高麗橋三・井關健夫＝醫博）

私は大に同感した。そしてこの說が科學的な醫者から出たのは快い。私の知る限り醫者に本物の劇通は多く私が御懇意に願つてゐた故眞鍋嘉一郎先生始め、私は尠らぬ劇通が醫師にあるのを經驗して來た。併し、輿論のきく今の時代は有難くて、「政岡忠義の段」は中止となつた。でも、それに代るのに「千本櫻の道行」は當然として、もう一つの方が「重の井の子別れ」となつたのはどうであらうか。

文五郎の重の井、山城少掾の研究すみのこの一段の案は分る。けれども、一寸いつた如くこれも泣かす手本位の作で、これがいくら近松の作としても私は適切とは思はれない。又、ああした親子の名乘りが出來ぬといつた暗い題材のものは救はれない。近松なら何でも佳作と思つてゐるか、こんなくどいわざとらしい作は近松としては「弘法も筆の誤り」の方であらう。同

時に、これも忠義か別の手で不合理に強調せられてゐるのだ。こんなじめじめしたものより、もつと明るい民衆の感情と情操とを唄つた出し物がほしかつた。又それ以外話を元へかへしていふが「忠義」も正義人道に基く忠義なら別の話だ。だが、そこへ至つてゐない古典物の「忠義」には我々は本當の考察が必然だと思ふ。（二二、六）

附記　本稿校了の間際、大阪府社會教育課某氏より深切なお手紙を頂き、それによると大阪府當局として初めからこの「先代萩」は反對してゐた由。それが新聞に誤つて傳へられたのださうで、當局は細心な注意を拂つて出し物を研究したが、時間が三、四十分のため、止むなく「重の井」と決定したさうであつた。數ならぬ私へかうした事情を丁寧にお通知頂くなど、これも役所の民主化第一歩として有難くその御主旨をここに紹介しておく。

THE NIHON-ENGEKIKŌSATSU

by

Syutaro Miyake

1948



Price ¥ 180.00

THE FUZAMBO CO.

PUBLISHERS

Tokyoto Kanda & Kyoto Shimokyo

日本演劇考察 定價 ¥180.00	昭和23年4月20日　初版印刷 昭和23年5月1日　初版發行
著　者	三宅周太郎
發行所	合資會社 冨山房 代表者 坂本守正 東京都千代田區神田神保町一ノ三 電話 神田㊾2171－8
印刷所	內外印刷株式會社 代表者 富森茂彭 京都市下京區西洞院七條南 電話 下㊺4150,4155

THE NAIGAI CO., LTD. PRITNERS

Kyoto Shimokyo