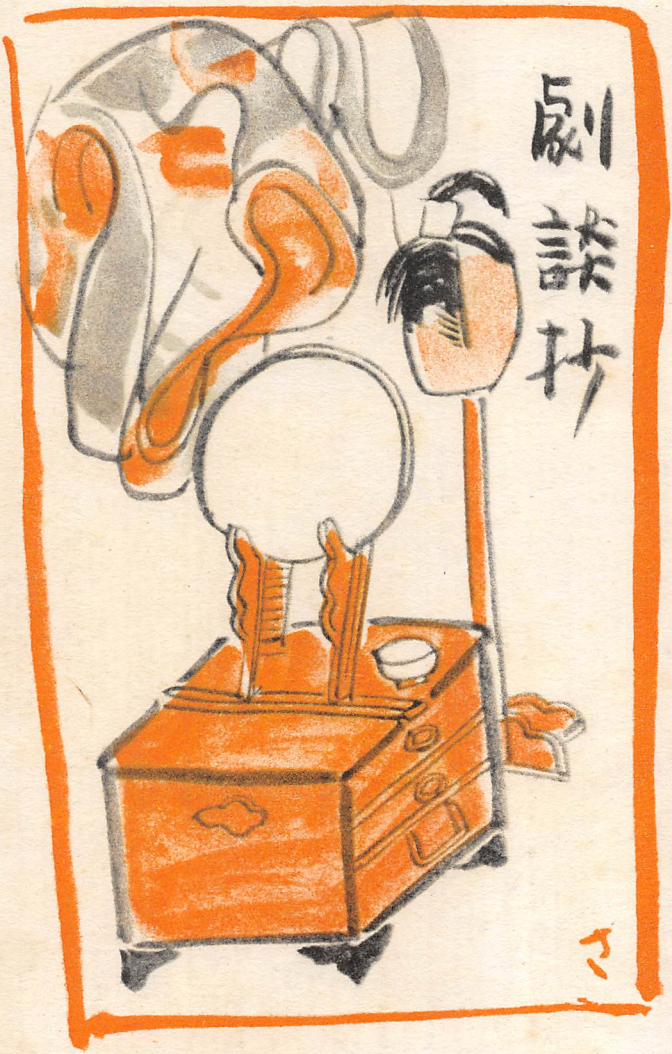

剧談社



昭和八年十二月

吉例顔見世の表飾り

京都南座



昭和七年十月、大阪歌舞伎座
の柿葺落興行

一谷嫩軍記

熊谷次郎直實　鳩次郎

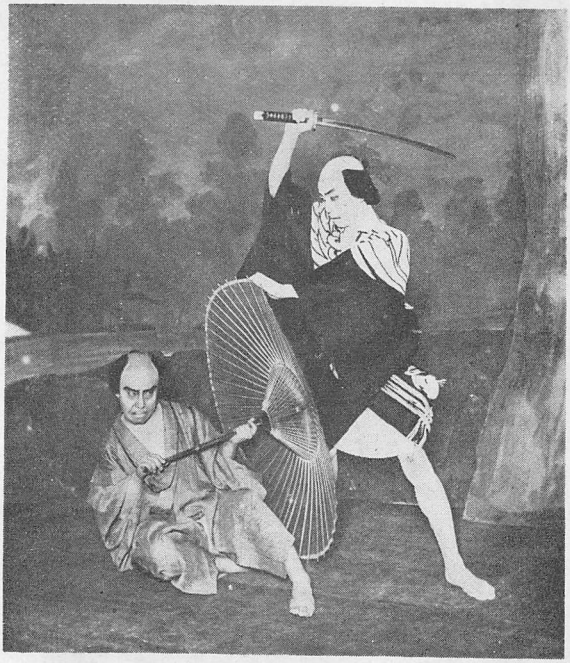
昭和六年五月、大阪中座

伊賀越道中双六

呉服屋重兵衛　鴈次郎

親平作　仁左衛門





昭和三年九月、大阪中座

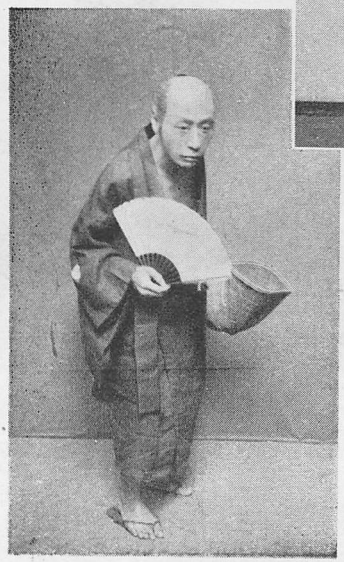
極彩色娘扇

朝日奈藤兵衛　市川壽美藏

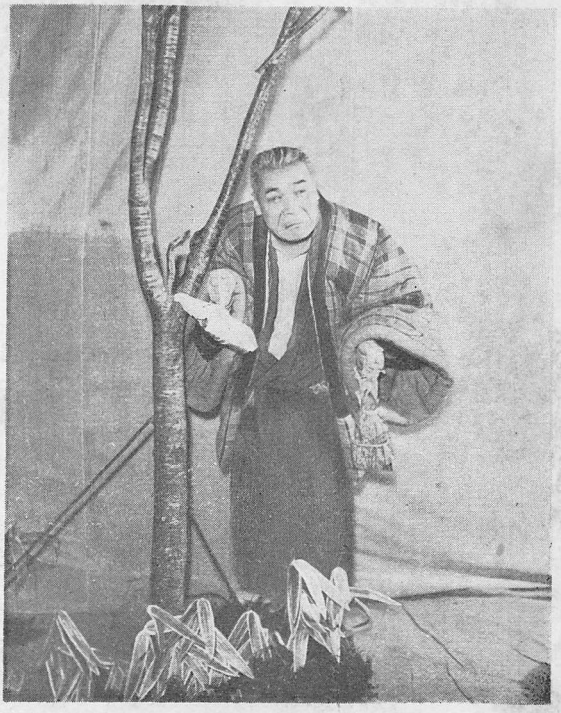
寺子屋兵助　實川延若



昭和二年十一月、大阪中座
増補忠臣藏
三千歳姫　中村雀右衛門の
最後の舞臺姿



大正六年九月、大阪浪花座
夏祭浪花鑑
團　義平次　尾上卯三郎



昭和八年十二月、大阪歌舞伎座
「五兵衛と六兵衛」
五兵衛　曾我廼家五郎

# 劇談抄目次


幕を待ちつゝ
京の顔見世雑談……一
「椀久」と「夕霧」の断片……四
落書道頓堀……九
桟敷から書斎へ……一三
「九十九折」を上方で上演した時……一七
「藤十郎の戀」の想ひ出……二一
粋所狂言「梅暦」……二六
身不肖なれども福岡貢……三〇
上方狂言の「盲兵助」……三四
再び「盲兵助」に就いて……三九

「九十九折」の想ひ出……四二
紙治漫談……四六
常盤津「釣女」……四九
「御所櫻」三の切……五二

中村梅玉……五六
尾上卯三郎……七五
俳優と繪ごゝろ……九七
喜劇史の一挿話……一〇三
志賀廼家淡海……一一〇
紙治雜談會の席上から……一一七
大阪を風靡した江戸藝の搖籃時代……一二三
歌舞伎の底本を作れ……一二七
中村梅玉の想ひ出……一三一

舞臺の大きいといふ事……一三四
三千歳のまゝで死んだ雀右衛門……一三七
五郎が踏まうとする道……一四二
幕のうら・おもて……一四七
藝界茶話……一五二
曾我廼家五郎論……一七〇
若手俳優論……一九一
あの頃の新派劇……二〇九
故仁左の想ひ出……二二六
上方芝居の殿將……二三二
鴈治郎の昔の身の上……二四〇
名優鴈治郎……二四六

人形芝居が道頓堀へ……二六三
人形淨瑠璃と泉州堺……二六七
雜　　筆……二七三
近松の淨るり……二七五
大　晏　寺　堤……二八一
猿廻し與次郎……二八六
「人　形」七　題……二九一
保護を受ける操の實體……二九八
人　形　淨　瑠　璃　論……三〇五
義太夫節の聽き方……三一六

# 劇談抄

# 幕を待ちつゝ

## 一、京の顔見世雑談

霜月の顔見世は、昔は、一つの年中行事とはいひながら實際上の必要から起つてゐる。その一年中の俳優の顔がこの折に定まるのである。しかし今日の京の顔見世は、全くの年中行事、一つの興行の形式だけで、内容が伴はない。然し形式だけでも「顔見世」の殘つてゐることは、歌舞伎のためになつかしいものゝ一つである。

これが道頓堀で行はれたとしても、さほどの情趣は感じられないかも知れないが、南座といふ、「京」といふ背景を持つて、顔見世が全く生きて來る。

「顔見世」を思ふと、千切れるやうな北風と底冷えのする京の寒さとを思ひ出す。從つて、水菜雜炊と蕪の千枚漬が聯想される。幕内關係者が水菜の雜炊にあたゝまつて、夜の引あけから座へ出かけたのは、單にもう昔の語り草に止まることだらうが、それでも水菜の雜炊の形式だけは殘つてゐるのであらう——と思ふ……のは、この數ケ年來、私は顔見世見物を夕方から夜の部を見て翌日の晝の部へ

と、逆轉の見方をしてゐるから實際を知らない。

今一つ顔見世の付物は、京は名物の北時雨である。いつであつたか大分前の事、――そうだ私がまだ酒に親しんでゐた頃であるから、もう五年の前にならうか、幸四郎の「娘道成寺」を見て表へ出ると、皎々と照りわたる月影が、ま近かに墨繪の如く見える東山の上にぬつと出てゐるのに、パラ〳〵と微醉の頬に北時雨。こんな情趣は京でなくては味へぬ。

何とはなしに、その頬をかすめた時雨と幸四郎の「道成寺」とがいつまでも聯想されて、花やかな今まで見てゐた舞臺が忘れられぬものとなつた。

幸四郎といへば、顔見世には度々の人である。幸四郎、梅幸が京の顔見世に來るのは、殆んど年中行事だ。今年の「保名」は幸四郎だらう。「保名」を見て表へ出ると、北時雨が降るだらうか。降るかも知れぬ。しかし私の頬にはもう一生を通じて酒の香はすまい。多少の感なくもない。

幸四郎と云へば、ついこの程さるお座敷で「松島」を踊つたさうだが、控への座敷へ歸つて來て、さる人が「大層結構でした」といふと、頭を掻き〳〵笑ひながら「始めからしまひまで出鱈目ですよ全つきり忘れてしまつた」と云つてゐたさうだ。これはいつはらざる幸四郎の地聲だ。

それでも流石にたゝき込んだ腕は偉いもので、隨所にいゝ形を見せたといふ事だが、廿五日の芝居

を打通しで黒衣をつけたのは俺だと、威張つてゐるんだからね、無理もない。この黒衣のご厄介になることの多いそこに、幸四郎のせりふは、あの聞くとほりの、考へ〳〵いつてゐる癖がいつの間にかついてしまつた。どこやらで、あのせりふ廻しを含蓄のあるせりふだといつてゐた劇評家があつた。世の中は廣いものだ。

幸四郎とともに、梅幸も顔見世には度々來る人だ。この人の「土蜘蛛」「茨木」となると、又かと思ひながら、見ると流石だ。幾度見てもうまいものだ。「戻り橋」もその一つだが、これは松尾太夫の常盤津が大きな力をもつてゐる。その松尾が今年は來ないさうだ。半減とまではいかないかも知れぬが、「戻り橋」には多くの期待を持てぬ。あの松尾の美音で、「西へまわりし月の輪」の一くさり、舞臺を忘れて山臺に心が引かれる。「ほととぎす」と結んだあたりは溜らない。

この「戻り橋」の「ほととぎす」のやうに、ほんの一字のかへ方で、唄がイキになつたり野暮になつたりする、同じ「なむあみだぶつ」でも、常磐津、清元、義太夫と、おの〳〵に違つた南無阿彌陀佛がある。藝の味は實にこんな處にあるとつく〴〵と思ふ。

梅幸といへば、丸の內に帝國劇場が出來た眞先きに、委員長格でその樂屋へ陣取り、自分の樂屋を下見に行つた時に、どうした事か今は忘れてしまつたが、私が丁度帝劇の樂屋へ行合はした。その時

に、梅幸が自分の部屋の戸に "Baiko, Onoe." とローマ字で書かせながら指揮してゐて、「帝劇へ來たのですから、外國の貴顯方がお越しになる時の用意です」と眞面目に話してゐた。あの愛すべき稚氣のあつた梅幸も、去年の三千歳の頃に年の數がよまれた。

とりとめもない話はもうよさう、夜がふけた。好んで植ゑた狹い庭の大明竹の末葉に、北時雨にあらぬ冬の風がさら〳〵と音をたてゝゐる。

（大正一五・一一・二一日記。「中座」十二月號）

## 二、「椀久」と「夕霧」の斷片

古い傳說の劇化されたものゝうちで、「椀久」の松山、「夕霧伊左衞門」の夕霧の如く、數多くいろいろな方面に作を殘したものも少い。元來の傳說に劇の分子が豐であつたこと、想像を逞しうするだけの餘地が、それらの傳說にあつたこと等が、淨るりなり、芝居なりにされる機緣を多く持つたのだと思ふ。

この二つの狂言の系統を引いた鷹治郎の「椀久末松山」と「夕霧廓文章」とが、この正月の中座と、辨天座の文樂座假屋興行に出ることゝなつてゐる。

「椀久」は、たしか鴈治郎の謂はゆる「玩辭樓十二曲」の一つであるが、渡邊霞亭翁の作で、鴈治郎に切りはめて、理詰めで筋が運ばれてゆく、恐らく鴈治郎一代の作だと思ふ。——だとすれば、「椀久」を主題の作品としては、長唄の「二人椀久」などが、最も後世に殘る作であるかも知れぬ。と、私のいふのは、「二人椀久」がすぐれていゝ作だといふのぢやない。あの曲節が傑作なのだ。尤も「二人椀久」の趣向は、享保十九年の江戸市村座にある。長唄では松島庄五郎、阪田長四郎の掛合だつたといふが、今日長唄に行はれてゐる「二人椀久」は、初代錦屋總治の節付で、安永三年の市村座に出た所作だが、長唄の松永忠五郎が好評を博したといふ事である。

錦屋總治といふ人の節付が、恐らく長唄中の最大傑作であつたらうと思はれる。一體に「椀久」の題材は狂亂が付物で、又この狂亂が寶ものゝ一つだとすれば、どうしても所作の題材だ。これを地藝ばかりでゆくのは考へものだ。

「椀久」の敵娼が松山で、新町の松の太夫だ。その新町の扇屋の抱へ「夕霧」も「椀久」の傳說同樣、いろ〳〵な說もあり、いろ〳〵な形に劇化された作があるが、これは何よりも常盤津が一等流行してゐるやうだ。だが、この常盤津の「夕霧」を、松尾太夫がやると空氣が異つて來る。何としても新町九軒の樣子が淨るりに出てゐなければならぬ。「吉田屋」に江戸辯は禁物だ。

私は、今の俗曲家のうちでは、常盤津の松尾と長唄の小三郎が一等好きな藝だが、それでも、松尾の「吉田屋」には感心しない。「九軒の吉田屋」ではなく、「吉原の吉田屋」だ。大阪の常盤津連中が、生れながらの上方辯を持つてゐながら、吉田屋を語ると下手な「吉原の吉田屋」をまねようとする。笑ふべきの一つ、分らぬ話の一つだ。

分らぬといへば、吉田屋に珍藏してゐる夕霧の文だ。宛名が藤屋の伊左衞門になつてゐる。「由良之助」と書いた大石良雄の眞筆があつた。「由良之助」と書いてあるそれが珍しいのだといふ落語のやうな笑話があるが、同巧異曲だ。この文を鏡臺の抽斗（ひきだし）に開いて見ないでしまうておくと着物がたまるといふことを、新町では言ひならはしてゐる。へんな迷信が生れたものだと思ふ。

江戸の高尾、京の芳野と並稱された浪速の夕霧は、一代の名妓であつたことは事實であらう。その夕霧の死んだのが延寶六年の正月六日で、その二月に「夕霧名殘の正月」が、阪田藤十郎によつて演じられてゐる。藤十郎得意の傾城買の狂言、大盡が「藤屋」であるのも故あるわけだ。この藤屋の旦那が實在の人らしくなつてゐるのが面白い。

恐らく大抵の傳說などはこんなものだ。いつか鴈治郎が唐津屋榮三郎を演じた時に、泉州堺のさる人が、今でも唐津屋の跡は堺に殘つてゐます、榮三郎といふ人があつたかどうかは分りませぬが、と

誠しやかな話だつた。鴎治郎がこの唐津屋實在説をしきりに傳へてゐたが、蔭で舌を出してゐたのはその作者である。

私にもその經驗がある。曾て某新聞社にゐた頃、その社の主催で衞生博覽會を催した。その出品のうちに、大阪醫大に珍藏してゐる文身の人間の完全なる剝皮を出品してもらつた。醫大ではこの皮についての何等の傳説もないといふ話だ。新聞の記事にするには、何等の傳説もないといふ事では興味がない、何でもかまはぬ小説を書くつもりで、この「文身の皮」から想像を逞しうせよといふのが、その時の社長であつた政友會の吉植庄一郎氏の注文だ。私は想像のつけようもなく、何かの筆拍子でこの文身の女を、長崎丸山の女郎屋の一人娘の小川お糸と捏造して、筋は談州樓燕枝が、大阪屋花長と梅津長門の情事を當はめて續きものを執筆したのである。が、これがどうしたことか「傳説」となつて、その後さる人の筆で堂々と出てゐたのには驚かされた。

驚いたのはそれのみでなく、源之助が、この小川お糸を淺草の芝居で演じてゐたのを觀たをりと、さる展覽會に右の文身の皮が「小川お糸」の生皮だと説明してあつたのを見た時とは、全く私は冷汗をかいたのである。

夕霧の墓が諸所にあつたり、伊左衞門宛の文が出たり、夕霧はすが眼であつたといふ傳説は、どう

せいゝ加減な事だと思つてゐる。ところで、その夕霧の二百五十年忌が本年に相當するので、吉田屋ではいろ〳〵な催しものゝ企てがあると聞いたが、木谷蓬吟氏の話に、吉田屋の記錄を調べると、五十年毎に夕霧追善の茶會が催されてゐる、その百五十年忌か二百年忌かに催された茶會の記錄の一つに、「藤屋伊左衞門通家なにがし」といふのがあるさうだ。蓬吟氏はこの「通家」に疑問を置かれて、「通家」は緣者の意味で、このなにがしこそは藤屋の緣邊子孫の人ではないだらうか、さうだとすると藤屋は現存の大盡ではなかつたか、それだけでは薄弱だが、面白い問題だと、その新發見を語つてゐられたのを聞いた。

私はその茶會の記錄の現物を見ないので、何もいふ資格はないが、「通家」といふ言葉に、「緣者」若しくはそれに類した用ひ方があるか否かを疑問に思つて、手近かなところを調べてみたが、「通家」に緣引きの意味の用語例が一つも見當らない。それは私の詮鑿の至らぬせいかも知れぬが、分らなかつた。それよりも「通家」といふ言葉を「通人」と解釋していゝ用語例を見出した。茶會記の現物を見てからでないと何もいへぬが、場所柄でもあり、「藤屋伊左衞門」と名乘る通人なにがしと、戲れの洒落ではないかと思つてゐる。

「椀久」と「夕霧」の芝居ばなしを書かうと思つて、つまらぬ雜筆になつてしまつた。「吉田屋」も

どきのだんだらの掛蒲團の炬燵にでもあたつて、日永の春の暇つぶしに讀んで下さい。

（大正一五・一二・二一日記。「道頓堀」正月號）

## 三、落書道頓堀

むかし五代目團十郎白猿は、廢業したり、隱居したり、又隱居所から出て舞臺へ現れたりした人であるが、その晩年に向島へ隱居してから、心にもなく再び引出された時に、或人に樂屋で化粧をしながら、皺多き顏を我ながらつく〳〵と見いりつゝ、この年になるまで紅白粉をつけるなりはひのあさましさを嘆いたことがあるといふ。しかし、役者もかうなるともうだめだ。舞臺と平素とがカッキリと頭に浮ぶやうになつては、役者はおしまひだと思ふ。或はカッキリと區別がたつてゐて「舞臺における已」が、更にカッキリと自分に映じてゐる場合は、そんな藝境があつたらばいゝかも知れぬが、大抵の人ならば、舞臺も平素もカッキリとしないのが、役者の身上かも知れぬ。

瀨川菊之丞であつたと思ふが、決して自分の女房に觀劇を許さなかつたさうだ。立派な男が紅白粉に身をやつして、女の媚態を舞臺で演ずるすがたを、女房に見せるに忍びなかつたのだといふが、近き頃のさる俳優にも、家族の觀劇を禁じてゐた人がある。

が、或はこれは初めから役者氣質の——役者の素質の少い俳優であつたかも知れぬ。特に女形において、家族に見られることを好まない俳優の二三の例を見るが、この俳優たちは、或は常識が發達してゐたといふやうなことが關係してゐるのかも知れぬ。

といふと、俳優は阿呆のやうにも聞えるが、世間的には阿呆な俳優の方が、藝道にかけて秀でゝゐる例が多い。近い例が、あの九代目團十郎を、舞臺を離れて考へてみると分ると思ふ。

それよりも女形の舞臺が、「女形の女ぶり」が、その妻女に似てゐる例が案外に多いことは爭へぬ。畫家が描く——わけて浮世繪家が描く女が、その愛する者に似てゐるのは固よりだが、役者の方にも同じことが見られる。例へば鏑木清方氏の女が、その妻女照子さんにそつくりだ。清方氏の畫く女が特にさうだが、近來舞臺でみる大阪の福助の女姿がその妻女——元の鶴羽にそつくりだ。

新派の方では、花柳の姿が、ものいふ癖までが、元の里壽に生寫しだと、つく〴〵思ふ。しかし誰もさうは思つてゐないのかしらん。

ところが、白猿團十郎のことからこんなことを思ひ出したのは、實は中座の鴈治郎の敦盛を想像してこんなことを書いたのだ。俳優の舞臺の心境といふものを、思ふがまゝ、そのまゝに傳へられるものならば面白い心持があることだらうと、この敦盛を見ながらつく〴〵と思つたのだ。

ところで、久しぶりの宗十郎が「山姥」を持つて來るので、常盤津松尾大夫が來た。松尾の道頓堀出演は實に久しいものだ。いつか幸四郎が「關扉」を中座に演じたときに、なくてならぬ松尾太夫が病氣のために姿を見せなかつた。このためにさすがの幸四郎の關兵衛も、眼のない佛像のやうなもの、氣の抜けたビールを飲まされるやうだつた。今度は、宗十郎の「山姥」に松尾の來たことは、我々常盤津好きにとつては、實に久しぶりで常盤津らしい常盤津が聽けるわけだ。長唄もさうだが、清元もさうだが、わけて常盤津となると、その第一人者である松尾を除いて、太夫らしい太夫が只の一人もないのだから心細い。清元だとあれだけの家元の延壽太夫だが、まだ喜久太夫がある。「神田祭」や「明烏」になると、喜久太夫は喜久太夫としての聽かしどころもあり、喜久太夫の個性もある。長唄は各人各様、それ〳〵の人があるが、全くないといへば、常盤津ほど心細い俗曲は又とあるまい。それで常盤津には秀でた所作が多く、大物の所作といふと常磐津地である。この點からいつても常盤津の太夫養成は急務中の急務ぢやあるまいか。

松尾を除いて誰があるか。家元の文字太夫はあんな拙い太夫だが、それでもまだあのせりふでやいきをついでゐる。が、外に太夫らしい太夫がないのだからやり切れない。飛びはなれた松尾太夫その人のために發を加へて、所作のためにます〳〵あの聲量を落さぬやうにしてもらひたい。當に松尾

個人のためのみならず、我が常盤津地の所作のためだ。例へば松尾百年の後に、もうあれだけの「關扉」は東西の舞臺に見られようとは思へぬ、と思ふと、帝劇の先の專務の西野惠之助氏はえらかつた。松尾をその專屬にしてしまつてゐることは、帝劇の何よりの强味だ。

さう考へて見ると、二月の道頓堀を引くるめて、或は松尾の「山姥」が最上至高の藝であるかも知れぬ。——音曲の司である淨るりの二月はどうであらうか。これは各自の太夫の出來榮を聽かないと專斷を許されない。その最高のものと松尾の「山姥」と、どうであらうか。私の二月の興味はこゝにある。

今一つ二月の聽きものとしては、朝太夫・松太郎の「阿古屋」がある。あの松太郎の三味線を、ほんとに聽いてどんなものだらうか。一月の狂言が「湊町」だつたが、今度の「阿古屋」では、眞の松太郎の技倆を聽くことが出來よう。松太郎の嚴正なる批評に少しも接しなかつたが、第二次のこの「阿古屋」こそ老たる松太郎の技倆の見せどころ、文觀客にとつては聽きどころだ。これも二月の道頓堀の興味の一つであることを失はぬ。

（「道頓堀」昭和二年二月號）

## 四、棧敷から書齋へ

「上方歌舞伎」の研究を書くようにとの注文であつたし、私もさういつたことを書かうとした。それは上方の色濃い作者なり、舞臺なりを紹介したいつもりで、第一着手として、並木正三を少し調べかけたのであるが、發表するほどの材料がまだない。で、歌舞伎雜談で責をふさぎたい。

唄でも淨るりでもさうだと思ふが、節や辭がいくらうまく出來ても、「間」が唄ひ手なり語り手に十分に呑込めてゐなかつたならば、つまらない唄なり淨るりになつてしまふ。この「間」といふこと、或はもつと適當な言葉があるのかも知れぬが、私は舞臺の「間」——この「間」一つで、舞臺が生きもし[redacted]と思ふ。しかし、「間」といつても或は一寸呑込めまいと思ふ。實例を以つて述べようならば、この間中座に出た「炬燵」で、鴈治郎の治兵衞、福助のおさんだが、あの兩優で五左衞門の申入れの書を讀むところで、

『エ、娘さん事お末諸共今日尼——』で、鴈治郎は語を切つてゐる、稍暫くして、『娘さん事お末諸共今日尼にいたし、オオコレ〳〵小春いの〳〵おさんが尼に成つたといの』と急調になつて來るのだが、『今日尼——』で、語を切る、このイキだ。この「間」だ。

唄でいへば「間」、舞臺でいへばイキといへば適當かも知れぬ。この面白さが、舞臺の藝を引立てもすれば、死なしもするのだ。この「間」の研究、この「間」を巧みに使つた場合に、その藝は神に入るのだと思ふ。

この鷹治郎の紙治の場合は、最もよく「間」を生かした一つの實例であるが、茲にこの「間」を最も死なしてゐる最近の實例がある。それは松島八千代座における「四千兩」の藤岡藤十郎の宅の場であつた。こゝで御金藏の千兩箱を我童の富藏が床下に匿さうとするところで、根太板を鋤の刃にかけて、ギイとこぢあける。鼠の暴れる音に驚いて飛びのくといふのが、この藤十郎の宅の一場の生命であるのだが、我童の富藏も、吉三郎の藤十郎も、舞臺の「間」を知らない。「間」の研究が足つてゐないから、あんな生命のない演出に終つてしまつたのだと思ふ。

この芝居の近いところの記憶を呼ぶと、松島八千代座で、仁左衛門の富藏に千代之助の藤十郎があつたが、この藤十郎の場は抜けた。先年市村座で、菊五郎の富藏、吉右衛門の藤十郎の折にこの場が出たが、謂ふところの「間」が十分生かされてゐた。菊五郎の富藏が念入りに床板をギイ〳〵とこぢる。ギイ〳〵と靜かな音がする。寺隣りだから、科白にもあるやうに、木魚がギイ〳〵の間をあしらつて行く、押さへつけるやうにギイと一こぢ深くこぢ、「間」があつて、ゴトンと鼠の騒ぎ音にな

つたが、今に忘れぬいゝ舞臺だつた。これは他ならず、全く「間」の成功したものといつていい。

先年自由劇場の最も初期において、「油屋與兵衛」が出た時のことであつたと思ふ。舞臺の奥に表戸を裏から飾つてあつて、與兵衛がその表戸をガラリと開けて、飛び出る、戸をしめる、この間の「間」がよつぽど巧に演じられたものだから、私は與兵衛が飛んで出て表戸をしめると、コトンと一つくるるの落ちたやうな響を聞いたので、舞臺裝置の注意の行屆いたことを褒めたのであるが、後から聞くとくるるも何もなかつたといふことだ。私の耳はこの演出の「間」の巧なのに引きつられて、あらぬくるるの音を聞いたのだつた。舞臺の「間」が巧に用ひられ、「間」の骨法を呑込むと、これだけの舞臺上の効果を來たすものだといふ一例に、私はこの實際の話を述べたのである。

澤正などは、この舞臺の「間」をよほどよく考へてゐると思ふ。永年舞臺に親んでゐる歌舞伎の俳優たち、親の代から舞臺稼業の俳優たちは、ちと恥しくないかと思はれる。澤正の狂言を運んでゆくあの足、あの舞臺の足——と名づけよう、即ちあの狂言の運び方の緩急には、よほど工風が積まれてゐると思ふ。例へば、一人のせりふのまだすんでゐないうちに、もう對手のせりふが出てゐる。かういふ風にトントンと舞臺を運ばして、ウンと「間」をとるところは引きしめて「間」がある。この舞臺の緩急の呼吸が、看客の心を握む一つの鍵だらうと思ふ。舞臺稼業の誰もが勿論知つてゐるところ

だらうけれど、しかもこの「間」が舞臺によく出ないのは、知らないのも同然だ。

我童と吉三郎の「四千兩」の失敗は、全くこの一點にあると思ふ。尤も私のこゝでいふ「間」は、特異な場合の「間」であつて、せりふなりしぐさなりの一くだりにもいつも「間」があることは、言ふまでもないことだ。

この頃の劇評や何かに、「本格」だといふ言葉が大分用ひられてゐるが、私は疑つてみたい。一應の疑ひを持つてみたいのである。「何が本格だ」と聞いてみたい。私はいつもいふのだが、型といふものは變遷するものだ。「先人の型」必ずしも本格ぢやない。お互に「本格」の亂用を私は戒めたい。例へば〻どなたであつたか、長太夫の「盛綱」が本格だとの話だ。齒に衣着せずに物をいふならば、この場合の本格といふ言葉は、臭い古風な藝をさして言つてゐるやうに私は受取つた。が、私とて長太夫の「盛綱」を徹頭徹尾臭いとはいはない。この「盛綱」でよかつたところは、「實驗々々」と時政の家臣にせきたてられて、右足を踏込んで後姿を見せ、ぢりぢりと首をねぢむけて、キット首桶に眼をそゝぐ、このくだりは全くうまいと思つた。長太夫の「盛綱」で學ぶところはこの一點のみだ。

八千代と松竹との提携(?)で、大分珍しい俳優の舞臺をこの一二月にしげ〳〵と見物したが、荒二郎のせりふに新派の松本要次郎の癖が出る。この二人がよく似てゐるのに心づく。——といへば荒二郎も年をとつたものだ。今から三十年も前は、若かつた荒二郎に所謂新派臭乃至壯士芝居臭があつて、よく舞臺の演舌口調を小供心に覺えてゐるが、こんな昔の根ざしが、今の荒二郎のどこかにまだ殘つてゐるのかも知れぬ。

今一人似たといへば、市川海老十郎のせりふに宗十郎の面影を聞いたことである。「合邦」の玉手にちよい〳〵宗十郎が出てゐた。

(昭和二・二・二三日記。「道頓堀」昭和二年三月號)

## 五、「九十九折」を上方で上演した時

鳴治郎が、三月の歌舞伎座に乘込んで、「九十九折」を上演するさうだ。この狂言は、福田光一、大森痴雪合作の許に、大正十二年一月の道頓堀中座に出たのが初演だ。その後關東の大震災を間に挾んで、同じ年の十二月、京の顔見世に南座で二度目の上演。今度の歌舞伎座で三度目である。上演されるまでは「酒」といふ題であつたのを、實演のときに「九十九折」と改題されてゐた。

世界は幕末の出來事。主家のために京方へ軍資金の融通を計つた木谷家が、事露見に及んだ時、番頭清七が罪を一身に負うて亡命し、木谷家の暖簾に疵がつかずにすんだ。この間に骨を折つた所司代の役人が、その甥を木谷家の相續人として入婿にさせようと企てた。折も折、五年の月日は流れたので清七は主家へ歸つて來た。舞臺はこゝから初つてゐる。

所司代の役人の意に逆らへぬ木谷家の主人は、清七に三百兩を與へて再び姿を隱させる。清七は外に望みはないが、木谷家の娘お秀が忘れられなかつた。

京を去らうとしたとき、恰も四條の河原で、しよろ〳〵流れの板子橋で行逢つた山猫の雛勇（圓山の藝妓）の面ざしが、お秀にそつくりなので、雛勇の屋形で流連けして酒にうさを忘れようとする。この酒盛のさなかに、雛勇の情夫力藏が淡い嫉妬をする。清七も力藏も雛勇も酒に泥醉して、力藏は雛勇を斬る。清七は力藏を殺して、逃げてしまふ。——といふのが荒筋である。

清七が鷹治郎、お秀と雛勇が福助、力藏が延若。清七の朋輩で、清七が京を去らうとするのを見送り、雛勇の屋形で一所に酒をのむ番頭が卯三郎。木谷家が市藏。所司代の役人が吉三郎といふのが初演の役割であつた。二度目の顏見世のときは、力藏は卯三郎に代り、朋輩は魁車だつた。

今度の歌舞伎座では、延若が加入して、初演の役割通りだらう。ところで、この二度の上方上演の

時を回想してみると、今度の東京では、いづれ洗上げて、違つてゐるところもあらうと想像されるが、上方上演の時に見た感じは、前半の木谷家の内の場が冗慢だつた。くだ〳〵しくて引しまらなかつた。そしてそれほどの事件にしなくても、要は放逐された主家の娘とよく似た山猫の屋形で、酒の上の事件が大事になるといふ下の巻が、この脚本の狙ひどころ。前半の事件が大袈裟すぎると思つたのであるが、下の巻は、鴈治郎の狂言としては、イキの變つたところのあるのが珍らしかつた。

鴈治郎の清七は、雛勇には惚れてゐないが、たゞ惚れてゐた主人の娘にそつくりだといふところに興味を引かれただけで、懐ろには三百兩の金があるまゝに、雛勇の肉と酒とにうちやけてゐる。そして三百兩を女のために情夫にくれてやるが、それも酒の上のことで、さて力藏を殺し、雛勇も死んでみると、わけもなく命がおしくなり、撒いた金を掻き集めて、夢現に逃げてしまふ。生の執着が鴈治郎の今までの役どころと違つてゐるのが、この狂言の興味の中心である。

此度の鴈治郎の歌舞伎座上演が、どの點まで演出されてゐるかは知らないが、上方の時は、延若の力藏と福助の雛勇との三人の、泥のやうな醉ばらひぶりが一寸面白かつた。今一つ、清七が、雛勇に惚れてゐないで、酒と肉とのために引づられてこゝまでゆく、その經路が可なり興味を引いた。

力藏が延若と卯三郎では、たかゞ山猫の色男で、屋形へ男をくはへ込ませては金にしてゐるものゝ

内心淡い嫉妬の出るところは、延若の方がよく、卯三郎だと悪徒ぶりが深く、根がありすぎたのを記憶してゐる。

福助のお秀と雛勇とでは、十六七の赤づくめの京のいとはんのお秀を見せておいて、後で山猫を見せるといふ、この役を一優で扮するところが作者の働きで、舞臺を生かしてゐる。しかし總體からいつて、このお秀と雛勇との關係は、同じ作者の「お夏清十郎」のお夏と皆川との關係と同巧異曲であり、後半がどこかに銀猫のお妻の舞臺を思ひ出させたことも、舞臺の印象の一つであつた。

觀た眼の興味は、一女二男がこんづころんづ泥の如く醉つてゐる舞臺が一寸珍しい。この醉態を知るべく、鷹治郎がその弟子のなにがしの醉ひぶりを研究しようとして、一日玉屋町の自宅へその弟子を呼び、たらふく酒を飲ませて、段々に虎になる弟子を見てゐた。そしてその醉ひぶりがこの清七に用ひられたといふことが當時傳へられ、幕內の興味と話題とを與へてゐた。鷹、福、延、三優の異つた醉態が今度はどうであらうかと思ふ。古い二度の印象ではこゝが一番今でも眼のさきにちらつく。

ところで私は思ふのだが、鷹の新狂言の近來の傾向は、昔の純二枚目のつきころばしでなく、理屈のつんだ、町人ながらもどこかに士魂のある、しつかりした人物を選びたがつてゐる、例へば「大阪の町人」「あじろ舟」等その一例だが、この一かどの人物主義から離れて、平々凡々な番頭で、血を見

てうろたへながら、撒いた金を掻集めて逃げるといふ凡人ぶりが、この狂言での第一の取扱ひだと思つたのである。それだけに前半の事件——主人の暖簾の疵を一方に肯負つてゆくといふ一かどの人物主義が、こゝにもチラリと頭を見せてゐるが、この前半に加筆改竄を致したならば、この狂言はもつともつと面白いものになつたと思ふ。尤も今度の「九十折」は大分洗上げたといふから、今は何ともいへない。その邊の注意が加へられたかも知れないから。

今更に想ひ出してみると、金を集めて逃げてゆく花道の引込みは、面白い舞臺の一つだつた。鴈には珍しい舞臺であつた。

（昭和二・二・二五日記。「歌舞伎」三月號）

## 六、「藤十郎の戀」の想ひ出

四月、花のお江戸の木挽町では、上方から鴈次郎福助一座が上京して、「藤十郎の戀」が上演される。この狂言の思ひ出は深い。その折の二三を書いてみよう。

この狂言が初演されたのは、大正八年の十月、大阪道頓堀浪花座であつた。それが近年にはめつたにない大當りで、市中の人氣を呼び、十一月にも「藤十郎の戀」だけが持越したといふ、古風な當り

興行のレコードを持つてゐる。

この菊池寛氏の作が、小説として大阪毎日新聞の夕刊に連載された時から市中の人氣があつた。今では夕刊の形式として珍しいことではないが、大毎が夕刊第一面の下の方へ、中篇小説――新聞で謂ふところの「續きもの」の埒を破つた文藝小説を、この海外電報が重要視せられて掲載されてゐる夕刊の第一面の下に飾られた時には、大毎の夕刊は濕ひのある紙面を見せた。その劈頭を飾つたのがこの「藤十郎の戀」であつた。今日ならば勿論二段ぬきの見出しがつけられるところであらうが、當時は一段で、「藤十郎の戀」の五字が究屈に納まり惡くさうに見えたのを、毎夕この菊池氏の作を喜び讀んでゐた私は氣にかゝつてならなかつた。當時の大毎の學藝部長は薄田泣菫氏であつた。その下に働いてゐた私は、部長にこの「題」の坐りにくいことを、夕刊を見るたびにしば〳〵言つた。今日から見ると何んでもないことだが、「時」の力に俟たねば、この「藤十郎の戀」の五字を、二段ぬきに納めることすら出來なかつたのだ。――と思ふと新聞の體裁の變遷は、自分の廿幾年の記者生活を顧みても、一朝一夕の業ではなかつたことがうなづかれる。

「藤十郎の戀」の想ひ出が少し脫線しかけた。この作が舞臺へ上つたのは、前にいふ大正八年の十月で、脚色者は大森痴雪氏。その後に原作者の脚色も公にされたやうだが、鴈治郎一座の「藤十郎の

戀」は、元々通り痴雪氏脚色のを用ゐてゐるやうだ。

その後、「藤十郎の戀」に手を染めたのは、森田勘彌、澤田正二郎の二人だけと記憶する。私はこの二人とものを見てゐないが、澤田のは見るには及ぶまい。勘彌のは見たい心持もした。

で、この「藤十郎の戀」の初演の時には、いろ〳〵な議論があつた。

考證家は、おさん茂右衞門のまをとこ狂言の工夫に依つたとか、或は例の耳塵集の記事では年代が異ふなどといつたものだ。勿論これは例の繪そら事で、まをとこの代表はおさん茂右衞門、そこへ耳塵集の二三行の記事から着想されたことは申すに及ぶまい。

或る人は、元祿の茶屋女ならば狂言の工夫のために口説かれたと判つたら、初日の藤さんの部屋でワツと笑つてさば〳〵してゐたらうから、これこそ「元祿の女」だといつて論じた人もあつたが、これも一種の考證的の變痴氣論たることを免れまい。

さうかと思ふと、富山では例の口説きの場が問題となつて、枕がやかましく、とう〳〵興行中の上演禁止で問題が大きくなつた。爾來、鴈治郎はまだあれきり富山の劇場へは足を踏入れてゐない。——と思ふと、この「藤十郎の戀」は可なりに問題を惹起してゐる。それだけに人氣もあり、又惹起した問題のために人氣を惹起したり、微妙な關係を作つた。

しかし、この狂言も、今日になつて考へてみると、さう大したいゝ狂言だとは思へない。が、確かに客を呼ぶことの出來る狂言だといふことだけは斷言出來る。例へば、鳴治郎の十曲のうちでも「土屋主稅」といふ狂言は、實に詰らぬ作だが、觀客受けはする狂言だ。「藤十郎の戀」もその一つだ。

然らば何が觀客受けがするかといふと、第一、芝居裏の樂屋が場面になつてゐて、一興行の狂言定めから初日までの「芝居の裏」が、「芝居の舞臺」に登るといふのが好奇心を引いてゐる。

第二、まをとこのモデルを芝居にしてみせるといふ一事も、確かに好奇心を惹くに十分だ。

第三は、たゞの濡れ場といふのでなく、古い繪のやうな戀をほぜつて、その追憶にふけりながら人妻を口説くといふ、その人妻がこれに應じ、口說いたものは逃げるといふ、この舞臺の變轉は、濡れ場——實感を唆る濡れ場、更に好奇の心をそゝるに十分な場面といふ風に、徹頭徹尾、好奇心を極端にそゝる狂言になつてゐることが、呼物の一つである。

こゝに一例として引くにはいさゝか憚かる心持もするが、「藤十郎の戀」の客を呼ぶのは、〇印と言ふ程でもあるまいが、今の謂ふところの「危な畫」を見るやうな好奇の念が見物の胸の奥底にあると思ふ。もう一つ言葉を進めると、例へば〇印の尤も上品な種彥の「春情水揚帳」を一枚々々めくつてゆくやうな興味が、この作にありはすまいか。そして結局は〇印に到達しないで、觀客は、宗清のお

梶の死といふ悲劇に到着するのだ。こんな風な劇の發程が人々を惹つけるのだと私は思つてゐる。この「藤十郎の戀」を見るたびに、私はこゝに擧げた「水揚帳」の心持がするのである。——私のこんな心持は私一人だけであらうかしら。

この「藤十郎の戀」の初演の時に、私は或る雜誌に賴まれて鴈治郎の談話を書いた。今その中から一寸引用してみると、鴈治郎はかういつてゐる。

——苦心しました。何んの掣肘もなしに演ずるのならばいいのだすが、警察本部の栗原さんがやかましおまつしやろ。ホンマに惚れて人妻を口說いてゐるのやといふ事になると——假令終ひまで見て判つても、眞劍に口說いては許可がおまへん。お客は、熱がない、鴈治郎め白々しい芝居をするといやはりますが、熱があり眞劍だと、ソレ栗原さんの眼が光りまんがな。初めは芝居の工風のために口說く。お梶の手を握つてゐるとホントに惚れてくる。眞劍に口說く。お梶もいやぢやない心持。フウと行燈の火を吹き消すので、ハッと吾れに歸る、といふ風にやりたいのだすが、警察がな——といつてゐる。又曰く、——

「帶屋」などは阿呆らしい。前世からの引かゝりの色事で、あれこそ酷いやおまへんか。——

今度の歌舞伎座の「藤十郎」はどうであらうか。この冬、京の顏見世でもこれが出た。鴈治郎はや

つばりこの自らいふところの斑點になやんでゐた。しかしお梶は終始ウケ味に芝居をすればいゝ役だけに、福助のお梶は滿點だ。「藤十郎の戀」とはいふ條、ほんとはお梶が背負つて行く狂言だ。

ふと思ひ出したが、この京の顔見世の時に、若太夫を梅幸がしてゐた。ほとんど髷をつけるだけで、素の梅幸の役だつたが、若太夫になつてゐたのには感心した。大坂でのこの役は死んだ多見藏がよかつた。今度は誰がするのか。魁車の持役であつた切浪千壽も、魁車が大坂に殘るといふから、誰れがするのかしらんと、江戸の舞臺を堺の町から覗いてゐる。

（「歌舞伎」昭和三年四月號）

## 七、粹所狂言「梅曆」

合卷もの、草双紙から舞臺に移された狂言は數多くあるが、人情本から直に舞臺に移されたものゝ代表は、「春色梅曆」と「娘節用」との二つであらう。

この二狂言のうちの「梅曆」が、今度中座の五月狂言に撰ばれた。演者は、延若の丹次郎、我童の仇吉、魁車の米八だといふことである。申すまでもなくこの狂言は、二人のいゝ立女形を一座に見つ

けないと出せない狂言だ。我童と魁車とを得て、今度この狂言が撰ばれたことは尤ものことだ。そして我童、魁車の兩優で、やゝ江戸の深川、羽織の面影が出るだらう。大阪ではこの兩優を除いては、仇吉米八の演者はあるまい。しかし、延若の丹次郎はどうであらうか。當代の色男役は延若だらうが、この人には餘りに濃い大阪情趣があり、上方色がありすぎる。この上方から拔切るところに、延若の舞臺の腕が見えると、初日をたのしみにする所以がこゝにある。

原作の「梅曆」は、申すまでもなく、爲永春水の作。書賈である春水が合卷草双紙に筆をとつても名を擧げることが出來なかつた。それを、草双紙合卷物の筆法で、洒落本の骨法を用ひ、洒落本の世界を描いた。墮落し糜爛し切つた世態人情が欲した理想、色男の代表的人物を稱して唐琴屋丹次郎といひ、これを捏つちあげたのがこの「梅曆」で、この一點が當時の人情のツボにはまり、春水の名聲はとみに擧つた。彼は人情本の開祖と誇り、脂がのつて、つゞけて「梅曆」の續篇を出版した。——私が「當時」といつたのは、天保の糜爛時代をさしたのである。卽ち天保元年に「春色梅曆」十二冊を出し、天保四年に「梅曆餘興春色辰巳園」十二冊を、更らに天保七年に「春色惡之花」六冊を出した。これを一系として「梅曆」と總稱するが、天保十三年の水野越前守の極端なる改革沙汰で、春水も筆禍を蒙り、手鎖を申付つて、この天保十三年の七月十三日に、手鎖のまゝで遂に春水は歿した。

時好に投じた春水の丹次郎――色男の代名詞として、今日なほその概念を與へてゐる丹次郎は、嚊ては劇中の人物であつたらうが、越前守の禁制に引つゝいて世の中が騒々しかつた爲か、この人情本中の傑作が舞臺に移し植えられたのは、世は維新、王政の復古した明治になつてからであつた。

卽ち東京では、明治三年三月、中村座で瀬川如皐と河竹默阿彌の合作で「梅暦辰巳園」三幕。丹次郎が五代目、仇吉が廣次、米八が三津五郎といふ顔ぶれ。大阪では勝諺藏の「春色辰己園」があるが、私は一夜をかけて番付を繰つたけれど、興行年代を見出せなかつた。その後大阪では鴈治郎が丹次郎をもすれば、明治三十三年の一月には米八にも扮してゐる。これらは諺藏の狂言によつたのであらう。

この諺藏の脚本が、最近には大正四年の二月に、岡本綺堂氏の加筆を得た、明治座の舞臺にのぼつた。それは丹次郎(故又五郎)、米八(松蔦)、仇吉(秀調)といふ役割であつた。

これらの舞臺の「梅暦」を別にして、最近木村錦花氏の脚色で歌舞伎座の舞臺に復活したのが、昨年の七月で、丹次郎(羽左衛門)、仇吉(梅幸)、米八(宗十郎)であつたことは、皆さんの記憶に新たなことであらう。この木村錦花氏の「梅ごよみ」が今度の中座の根本である。

で、丹次郎と米八との色模様が、哥澤の合方で、芝金が出演したと申すが、その哥澤が今日の「梅ごよみ」である。あの哥澤が持つ情緒が、――「哥澤の梅暦」が、舞臺の「梅ごよみ」をランビキにか

けたやうなものだ。この哥澤情趣が卽ちこの狂言の色であるといへる。

今一つこの「梅ごよみ」で留意を要するのは、深川のはをりの風俗である。當今の藝妓は西も東も平氣で羽織をはをつてゐるが、昔の藝妓は羽織を着なかつた。江戸の藝者は足袋もはかなかつた。この伊達の姿から脫して、野暮な羽織を着てしかも粋に見せたのが、深川藝者の風俗上の特色であり、艶ては「はをり」を以つて深川藝者を呼ぶに至つた權輿である。何故深川に限つて羽織を着たかといふと、深川の地理上の關係から、海に近くて潮風が寒く、更に大川を控えてゐた關係から、この仇つぽい柄ゆきの羽織をはをつた風俗が、——この變則な風俗が、却つて嫖客に親しみを感じさすやうになつたもので、それが深川藝者の一つの特種な獨自な風俗を作つたものといはれてゐる。この至つて仇つぽい風俗が卽ち深川の情趣である。昔の流行語を借りていふと、「粋所本」「粋所髷」の例にならつて、この「梅ごよみ」こそ純の純なる粋所狂言だといへる。舞臺に忘れることの出來ないのはこの一點であらう。

卽ち言葉を換へていふと、上方系統の浮世草紙、淨るりその他には、丹次郎のやうな色男は決してなかつた。これを淨るりに見るも、いつも女房——或は許嫁の枕を交はさぬ女、素人女と茶屋女との三角關係から悲劇も喜劇も出發してゐるが、「粋所」情趣は、男は女の脚布の保護を受けてゐる。そし

て男を立引く意地が「粹所」の意地とも見得ともなつてゐる。

この「粹所」氣質は、上方の物ではなく、江戸のものだ。上方の傾城買は、七百貫目の借錢にビクともしないことを見得としてゐるが、江戸の遊冶郎は、女の脚布に縋ることを一種の色男とし、見得ともしてゐる。箱根を西と東とでは、昔はこれだけの相異があつたのだ。「梅ごよみ」を舞臺にのぼす以上は、西と東とのこの心持がハッキリと舞臺に出てゐるか否か、その濃淡が藝の成否の規準となる譯合である。

（「歌舞伎」昭和三年五月號）

## 八、身不肖なれども福岡貢

「女を欺して金をとらうか」と、伊勢者だけに、御師の福岡貢は言つてゐるが、全く「身不肖」の男は、福岡貢事宇治浦田町の孫福齋宮（いつき）である。實説によると彼は醫者であつて、この椿事のあつた寛政八年の五月四日は、二十七歳の無分別盛り、その上酒が惡かつた。芝居でするやうな、刀の祟りや詮議はお芝居事だが、酒の上の惡かつたことは事實だ。彼は醫を京都の吉益東洞に學んだといふことだから、多少の教養もある者だが、酒亂の末がこの九人斬をしてしまつたのだらう。この當時の記錄

から、芝居の舞臺に役立つと思ふことだけを抜き書してみると、まづ齋宮（いつき）の人相書だ。

一、二十七歳
一、せい五尺二寸、中肉
一、顔面長頬、但し色白く柔和
一、惣髪厚き方
一、眉毛濃く、目尻上り、二重まぶた
一、鼻筋通り高き方
一、口小く齒細かに、言舌さわやか
一、刀鍔鐵のべつたり、柄黒、鞘黒
一、當時の衣類、木綿鼠小紋袷、裏縞、花色裾掛
一、帶琥珀と萌黄薄紫の立縞

とある。これで見ると美男子であつたらしい。おこんは當時十六歳の茶汲女であるが、これは殺されなかつた。文政十二年まで生きてゐて、四十九才で死んだと傳へる。齋宮との色戀の關係は通り一遍で、殺傷の原因は金にあつた。當時の茶汲女の風俗を知るために、殺された茶汲女のきしの風俗を抜

き書してみると、

一、花色絽袷、但裏紅絹
一、帶縮緬あさの葉小紋、
一、肌着縮緬花色絞り
一、下帶緋縮緬

とある、その風俗の一班が窺へる。このおこんが前垂をしめて帶に挾んでゐるのは、相の山の掛茶屋の茶汲女の風俗で、客の席へも出たものだといふ。古市の茶屋の入口に茶釜がおいてあるのはこれに起源し、この茶汲女が遂に女郎にまで變遷したのである。

この伊勢油屋の九人斬が大阪に知れると、角の芝居で事件後の五十二日目、卽ち寛政八年七月廿五日初日で、「伊勢音頭戀寢刄（ねたば）」が上演され、貢は二代の中山文七、おこんは芳澤いろは、作者は近松德三。これに十日遲れて京の南の芝居で、「川崎踊拍子（おんと）」が出來た。作者は奈河篤助、遠山齋宮は二代目嵐三五郎、おこんは山下八百藏で、この方が實說に近かつた。が、貢の大當りは中山文七で、「伊勢音頭」の大甘のこの狂言が今日に殘つた。これを江戸へ持つて行つたのは、三代目の坂彦で、文化元年の夏頃である。この坂彦の系統が今日に及んで、夏狂言の音羽家畑のものが、近年の福岡貢になつて

しまつた。

鴈治郎の道頓堀での福岡貢は久しぶりだ。この人も音羽屋畑の詮鑿から、丸に三ツ鱗の五ツ紋といふ羽織に、白絣の着附だらうが、五代目は御師といふところを見せようとして、惣髪で演じたことがあり、好評であつたやうだ。しかし芝居は、お芝居と事實の相の山だ。見た目は惣髪よりも青額であらうものだと思ふ。たゞ芝居の性根では、武士でなく、町人でなく、和事でも濡事でも、實事でもないところに役どころがある。九人を殺すにしても、十人を殺すにしても、腕が冴えてゐるのではない。刀の祟りで、我人知らずにズバリ〳〵と斬れるのだから、初めは萬野を殺して、よく斬れるのに自分ながらに驚くといふのがこの役柄だ。

狂言の筋は、誰れでも知つてゐる甘い綠切り後の殺しものだが、一つに貢の形のよさで見せる芝居である。踊りはなくとも、好い形を見せる成駒家は、二見ケ浦でも、殺しでも、愛想盡しでも、いゝ形を見せることだらうと期待をしてゐる。淨るりでは、この狂言はずつと後に手摺にかゝつてゐる。即ち天保九年七月稻荷東の芝居で出したのが初めで、古市油屋の段は島太夫、大隅太夫の語り場であつた。この淨るりは、近世では組太夫の得意の語り物で、この人がこの淨るりを大成したのであるといつてもいゝ。その後、今の土佐太夫が伊達太夫時代から十人斬で賣込んでゐる。その三味線の手は

名人團平の苦心の作曲で、五人斬るところまでは何なく手がついたが、こゝで行詰り、あとの五人が斬れない。この作曲の改作稿を懐ろにして、團平は地方巡業の旅に上つた。そして寝る間も忘れてこの十人斬りの手を考へてゐたが、出雲松江の旅宿で、行燈にかいてあつた「お前まち〳〵」の落書を見てふと心に浮び、この「お前まち〳〵」のウラを使つて十番斬が完成されたのである。これが淨るりの今日の油屋の十番斬であるが、芝居ではこの場をどう演ずるか、鴈治郎としては近來に珍しい殺しである。この淨るりの殺しの三味線は、伊勢音頭の手であるチンチンテンレントンツンレンといふ音頭の間拍子を使つてゐるところが、團平の工夫の味噌であるといふことだ。

この狂言についてはまだ〳〵述べたいこともあるが、中座の蓋があいて、こんどの舞臺を見てから述べたいと思ふ。

（「道頓堀」昭和三年六月號）

## 九、上方狂言の「盲兵助」

交通機關の發達は東西の距離を隣かなんどのやうに短縮してしまつたから、今日さほどでもないが、古い歌舞伎を見ると、江戸の狂言と、上方の根本とでは全く異つた色がある。この意味において藝の

廣さを企圖する上から、江戸役者が上方狂言を選び、上方役者が江戸の狂言に指を染めるのもいゝが、よほど狂言の撰擇をよくしないと、骨を折つて効果の揚らないことになる。

この骨折損のくたぶれ儲けが、上方の今日の劇界にちよい〳〵見られるところだ。そして上方の狂言を、案外上方では見られないといふ奇現象を呈してゐる。

今度久々に延若が上京しての出し物が「盲兵助」だといふことだ。これは出し物としては、淋しからうが、いゝ出し物だと思ふ。ところで、今上方で「盲兵助」を暫く演じない。或は東京よりも大阪では出たことがあるまい。この點を私はいつも言ふのだが、上方で上方狂言が見られないで、上方訛の江戸辯、あやしげな江戸ッ兒を舞臺に聞くたびに冷汗が出る。上方には上方特有の狂言のあることを、上方の仕打は忘れてしまつてゐる。こんな愚痴をいつても仕方がない。又愚痴をいはうとてこの筆を執つたのでもない。

「盲兵助」を、淨るりから歌舞伎の舞臺に移したのは、上方よりも江戸が早かつたやうだが、この狂言は全く「上方」の色彩の濃い狂言だ。

「盲兵助」の年代記を繰つてみると、寶暦十年七月廿一日初日の、道頓堀竹本座の「極彩色娘扇」が始めであることは申すまでもない。當時の竹本座は三代出雲が座本で、「極彩色」の丸本の初めには

竹田出雲の名がある。然し作者連中は近松半二、三好松洛等五名で、皆さんの御存じのやうに、お夏清十郎の系統を引いた淨るり、これに朝比奈藤兵衛、喧嘩屋五郎右衛門を絡ました筋である。だから角書はこの二俠の名が書かれてゐる。

盲兵助の條りは淨るりの八段目で、太夫は春太夫(初代)、政太夫(二代)、錦太夫である。人形は兵助を吉田三郎兵衛が、藤兵衛を桐竹門三郎が遣つてゐる。

この手摺から歌舞伎に轉じたのは、江戸の中村座が寶暦十二年。上方では明和元年十二月九日で、嵐三五郎(二代)の盲兵助がその當り藝であつた。三五郎は兵助と清十郎の二役、お夏が雛助、お品が中村粂太郎、座本は三桝大五郎で、中の芝居であつた。

この淨るりは、延享三年八月八日に、大阪新靱で死んだ朝比奈宗兵衛といふ俠客の逸事(浪花雜傑集所載)に、大阪新清水增井のほとりで、盲人が殺されてゐたといふ巷說を絡ませて、宗兵衛が聾、殺されてゐたのが盲人といふのに趣向を得て、この逢坂の安居天神の殺しが脚色されたのである。この聾と盲の舞臺が皮肉で、大當りを取つたのである。

五十兩の金の曲折は、從來とも淨るり作者の常套として用ひる、さして珍らしからぬ趣向であるが、聾と盲といふので、兵助は現にその藤兵衛に向つて「この金は藤兵衛殿より外の人に遣る事はなりま

せぬ」といひつゝ殺されるといふ、この皮肉な葛藤が、浄るりでも芝居でも受けたのは尤もだと思ふ。

又例の浄るり作者の事だから、盲人が目明を欺ます、金だというて碁石で眼兵衛を欺き歸へすなどといふ筋の無理もあるが、この碁石が五十兩の小判になつて返つて來る趣向は、實に技巧を盡してるてうまいと思ふ。

前にも述べたやうに、この狂言は純粋な上方狂言で、上方で演ずるに最もいゝ狂言だと思ふにも拘らず、滅多に上方の舞臺には出ない。今日上方では馴染の薄い狂言の一つになつてゐる。今度の延若も東京では延二郎時代にも演じてゐるのに、大阪では演じてゐない。私が今でも大阪で見てうまいと思つたのは、死んだ嵐璃珏の兵助に、この間死んだ多見藏が多見之助時代の藤兵衛が目に殘つてゐる。この璃珏の兵助は、咳入つたり、胸の痛む科などを一度もしないにも拘らず、全く痰血——今の肺結核を患つてゐることを、あの女房のおまきに新しい維子を着せてもらふ間に見せもした。又「親子三人無事なのが目出度い」とおまきがいふので、兵助も氣をかへ、「さうぢや目出度い」と淋しい笑顔を作つて、巧まずして言つてゐながら、肺病であることをよく會得させたのを實にうまいと思つたことを今でも覺えてゐる。鳴治郎も、一度この璃珏と競爭で、同時に盲兵助を出したことがあつた。これは鳴治郎好みで、しば〳〵咳入つて肺病をうまく見せようと企てゝゐたことを思ひ出す。

私は上方の舞臺を見つゞけてゐるにも拘らず、前述のやうな事情の上方の舞臺であるから、延若の兵助は一度も見たことがない。どうであらうか、當人の自慢の兵助で、強い自信もあらうが、近來ます〳〵太つて健康そのモノのやうな延若が、痰血の兵助と受取れるだらうかしらん。尤も身體はどうあらうとも、藝で何とでも見せられるのだが、と、見ない延若の柄が氣になる。

延若は器用な男だから、上方の色を十分に出せれば、——又それを企てゝ演ずれば、この兵助は、今のところ、東京では演ずる俳優の一寸見當らぬ役どころだから成功しようと豫想される。けれども見ず評で氣にかゝるのは、碁石の五十兩を眼兵衞に渡すくだりで、嫂アの兄貴をうまく一杯かけてやつたといふやうな舞臺になりはすまいか、璃珏のこの件りがよかつたそれだけに延若の成否が氣にかかる。

延若の使ふ臺帳はどんなのか知らぬが、無論延若の父が用ひた勝諺藏の作に手を入れたものだらうかと想像する。東京では死んだ時藏の外一寸演じ手のなかつた、上方の色のハッキリとした脚本だ。延若のために、上方のために、この「盲兵助」には失敗をさせたくないといふ念が、私を深く支配してゐる。それと、それほどいゝ狂言だと思つてゐるわけでもないが、「唐人話」の和泉之助と共に、兵助の上方色の濃いところが、私の好きな〳〵愛する狂言の一つであるが故に、何としても延若に成功

させたいと祈つておく。

（「歌舞伎」昭和三年七月號）

## 十、再び「盲兵助」に就て

この七月の東京歌舞伎座で、延若と菊五郎が久々の顔合せで出した狂言が、「極彩色娘扇」の八ッ目「盲兵助」の條りであつた。その時に雜誌「歌舞伎」へ「上方狂言の盲兵助」の一篇を物し、私の知つてゐる「盲兵助」について述べたばかりであるのに、今度また「盲兵助」について一文を求められた。實は、「歌舞伎」に書いた以外に、兵助についてさうたんと書くことはないのである。

人形芝居では、「盲兵助」は早く亡んだ狂言である。そして芝居でもこの「八ッ目」ばかりが殘された。朝比奈藤兵衛、喧嘩屋五郎右衛門の達引が、一向に見物の感興を引かなかつたものらしい。それは、上方の俠客といふ、上方の柄にない俠ひの肌合が面白くないのが一つの理由。清十郎お夏の狂言としても、それがさう主な役でなく、清十郎に配する二人の女の肩を、朝比奈と喧嘩屋とで持つといふだけのものだ。

ソコになると、さすがに八ッ目は山が上つてゐる。こゝがこの狂言の見せどころ、作者の近松半二

も、得意の技巧をこの八ッ目に見せてゐる。

誰でも面白く思ふことは、五十兩の金を藤兵衞に渡さうと考へてゐる兵助が、盲目の故に、現に相對してゐる者をその藤兵衞とはつゆ知らず、「この金は藤兵衞殿より外の人に遣ることはなりませぬ」と叫びつゝ、讐の藤兵衞からその眞意を解されず、遂に藤兵衞に殺されるといふ洵に皮肉な葛藤だ。このハラ〳〵する殺しが舞臺にうけたのは尤もな事で、半二が正に得意の技巧である。

延享三年八月八日に讐の俠客が新靱で死んだといふことと、清水增井のほとりで、何ものかに盲人が殺されてゐたといふ二つの事實を聞き、近松半二の頭に「增井の殺し」が閃めいたのであらう。ほんのこれだけの事實にヒントを得た半二がこの八ッ目の趣向を作り上げ、それから前後が作られて、とう〳〵お夏清十郎に絡んで來たのがこの狂言であるから、八ッ目に山があがり、こゝに力が籠つてゐるし、又この半二の冴えた技巧のために、この八ッ目だけが今に殘つたのであらう。

しかし、ほんとに兵助役としての面白味は、碁石を五十兩だといつて女房の兄眼兵衞を騙す、その碁石が五十兩のほんとの小判となつて、再び兵助の手に返つて來る。この作者の技巧をうまく舞臺に演出するとき、兵助は成功するのだと思ふ。

尤も眞正直な寺小屋のお師匠さんの兵助が、碁石を五十兩だといつて渡すといふ點に、作の無理、

筋の不自然があるが、その碁石が小判になつて返つて來る、それが眼兵衛の改心からであるといふのが、恐らく「盲兵助」劇中の眞の面白味であらうと思ふ。

私は延若の兵助を見たことがない。ずつと昔に璃珏の兵助を見て、この優が好きになつたのであるが、延若の今日の體格で痰血——卽ち肺結核を病んでゐると見えるだらうか、延若の技巧はまづこの條件を第一に示さねばならぬ。

第二に延若の舞臺でどうするだらうかと思はれるのは、このまつぱうな兵助が、兄貴に碁石を五十兩だといつて手渡すところで、この條りがよく出來たなら、兵助は全く今日に於て延若以外、もうそれ以上の演出を見せるものはあるまい。やゝもすると、延若はこゝで兄貴を一杯喰はしおほせたといふやうな點を見せはすまいか。延若の兵助の成否は全くこの點にかゝると思ふ。

東京土產で「盲兵助」を見ようとは期しながつたが、何んでもいゝ、上方の俳優は、殊に延若の如く上方の色の濃い俳優は、何を苦しんで東京俳優の演じた跡にのみ追隨する必要があらうか。宜しく「盲兵助」のやうなものを上方脚本の中に堀出すがよろしい。魁車の梅幸病と共に、延若の左團次病から脫して、上方の狂言に、上方の色を十分にお出しなさいと勸めたい。この意味において今度の「盲兵助」は實にいゝ出し物である。その成功を祈つておく。東京の折のそれの如くに。

（「道頓堀」昭和三年九月號）

## 十一、「九十九折」の想ひ出

「九十九折」の初演は大正十二年一月の中座で、鴈延一座であつたこと、恰も今度の中座の十月興行の如き顔ぶれであつた。第二回目の所演は同じ年の十二月、京は南座の顔見世に上演された。第三回目が確か東京へこの狂言を持つて行き、相當の効果を納めたやうに記憶するが、私は東京の所演を見なかつたので、上演年月を取調べるのが面倒だから失敬する。今度で四回目。尤も地方の旅興行は勘定に入れない。で、私がこの「九十九折」を見物したのは二回、今度で三回目を見ようとするのである。

今度の役割は、主役の清七が鴈治郎で、清七の主家の娘お秀と山猫の雛勇が福助、雛勇の情夫が延若であること、書卸し當時と同様であらう。書卸しには、清七の味方になる酒飲みの番頭久七を卯三郎がしてゐた。二回の京の顔見世には久七は魁車で、情夫が卯三郎であつた。その卯三郎は、もう舞臺に見ることの出來ない優であることが、——特に卯三郎の藝が好きであつた自分にとつて、うら淋しい心持がする。舞臺を見れば一入この感が深からうと思はれる。

この「九十九折」は、初め「酒」と題されてゐたほど、「酒」が中心の狂言である。徹頭徹尾「酒」に終始してゐることが面白かつた。卽ち、番頭清七は主家のために惡い役割を背負込み、幾年かの後に主家へ歸つて來る。そこからこの劇が初まらうとするのである。主家をおん出される清七の心には主家の娘お秀の面影のほか何物も殘らない。その清七の醉眼に寫つたのが山猫の雛勇で、たしかにお秀の面ざしがあつた。この醉眼のために、この「舞臺の人生」がまづ廻轉しようとする。

この「清七の醉つた心持」を助長させたものは、酒飮みの朋輩久七の「酒癖」であつた。雛勇の心持も「酒」のために、漸層的に情夫から清七へと移つて行かうとする。情夫もまた「酒」のために嫉妬が昂じて來る。三人の男女が「酒」のために我を忘れて格鬪し、殺すつもりも殺される豫感もなく、「酒」のために情夫が殺されるといふ、「酒」に終始するところが、當時の私には滅法面白く思はれた。そして今一つ、何れを見ても平凡な一生しか懷いてゐない男女であり、後で付加されたやうな理屈と、あとから考へられたやうなわざとらしい意義のない、何れも凡人揃ひであることが又面白く思へた。

それだけに、第一幕に於ける「主家のため」といふ一埒は、寧ろ無かつた方がいゝとまで思つた。

——と、「私の演藝日記」は當時の感想を赤裸々に記してゐる。そして、前幕の舞臺が何となくお夏と清十郎のやうな心持がしたと、私の日記に記してある。その理由が記されてゐないのと、もう今日で

は記憶が薄くなつたので、今はなぜとも判らない。今度の中座を見て、その「日記の意味」を確めようと思つてゐる。

お秀の役の福助は、大正十二年の書卸しの頃には既に鬚が立つてゐたから、——自分でも氣がさしたか、ちらつと出るばかりで、赤づくめの着付の横顔を見せたゞけであつたことを記憶する。福助の容色だ、もつと大膽にあるべしと思ふが、どうであらうか。

「酒」を中心とするこの狂言が、わけて私の心を惹いたのは、私の「酒」の生活——私の廿幾年に亘る飲んだくれ時代をクッキリと劃したのが、丁度この「酒」に終始する「九十九折」書卸しの、大正十二年の初春の廿五日であつた。初天神の宵に一杯の苦い〳〵酒盃を捨てたのが、今日につゞく禁酒の生活に入る第一歩だつた。その月の中座の狂言がこの「酒」であつたから、私一個人としては、教訓的の意味からではないが、忘れ難い狂言の一つである。

その上この狂言は、當時その編輯に携つてゐた「サンデー毎日」に、この作を私が採用したといふ因緣で、三度目の上演を聽いて何となくなつかしい心持がする。この狂言が大阪府保安課の栗原氏の檢閲を經て、「支障ナシ」といふ赤字を書かれたのが大正十一年十二月廿一日、暮の忙しい編輯裡にこの栗原氏の認可を見てから、新年の宵刷りの「サンデー毎日」に組込んだことを、この稿を認めなが

らまざ〳〵と當時の私の環境が想ひ出されるのである。

書卸し當時の雛勇の情夫を延若がやり、二番目の時は私の最負役者の卯三郎だつた。今度は再び延若だ。この兩優の出來榮えの比較はどうであらうか。各々に異つた「酒」ぶりが出てゐて興味もあつたが、卯三郎は腹の底からの惡人に見えたのが欠點。延若は惡徒ぶつたところに破綻があつた。この情夫はそれほどの惡徒ではない。「酒」のために「嫉妬」が頭をもたげるといふのが、この役どころだと思ふ。今度の延若の舞臺が樂しみだ。

酒飲みは舞臺の醉態がヘタなものだ。河合武雄は酒をたしなまぬと聞いたが、河合の女の醉態は天下一品だと思ふ。この意味で、今度の鴈、福、延の醉つ拂ひぶりはどうであらうか。私の日記を見ると鴈の醉ぱらひは、私が見た舞臺のうちでは、梳久の醉態が一等よい。清七の醉つぱらひは徒らに怒號が過ぎるとある——が、この書卸しの當時の宣傳では、鴈は醉態の研究のために、林左衞門に酒を御馳走したいといふ話であつた。とすると、林左衞門の醉つぱらひは怒鳴り散らすのかしらん。鴈にもつと〳〵「酒を飲んだ氣持」の研究を、研究好きの人だけに、勸めたい。

最後の「生」に執着した清七が、金を掻集めて逃げる花道の引込みは、書卸し當時では一等面白かつたことを憶えて居る。

（「道頓堀」昭和三年十月號）

## 十二、紙治漫談

もう「天の網島」の考證でもありますまい。殆んどいひ盡くされ、私の如きも既に幾度も書いたので、紙治ばかりは、何か新發見でもなければ、その考證は書く氣になれません。で、「紙治」と考へて心に浮ぶことを述べませう。

今日では、治兵衛といへば鴈治郎。鴈治郎といへば治兵衛を聯想するほど、治兵衛は鴈治郎の「物」になつてゐます。觀ると見ないに拘らず、道頓堀で「紙治」が出るのだといふと、「又か」といひます。それで、いつも松竹の宣傳部は、中座では幾年目だ等と年代記を繰つてゐます。然しこれは又勿體ないほど贅澤な看客の口癖だ。遠慮をせずに、「又か」でも氣にせずにお演りなさい。——と勸めたい。演つていいものは幾度見ても面白い。鴈の「治兵衛」がそれです。忠兵衛には議論もあるが、鴈の河庄の治兵衛には殆ど申分がない。完璧の藝です。「又か」といふ奴は言ふ方が悪い。下らぬ新作をやるよりも結構な治兵衛をおやりなさいとお勸めする。

今度の「天の網島」で私の興味を引くのは、目新らしいといふ意味で、延若の孫右衛門です。いゝ梅玉の例が眼の前にある。死んだ多見藏でいかず、死んだ段四郎でいかず、中車では「ついに挿さぬ

大小ぼつこみ」が利きません。ついさつきまで差してゐた土上りに見えませう。市藏ではいかぬ。ソコで延若となつたのでせう。十一月の中座の役々の内で、私が待焦れてゐるのはこの孫右衛門一つです。延若の今後は、この孫右衛門の成否にかゝつて存するとまで思つてゐます。昨年から今年へかけて我童が頻りに老け役で成功してゐます。紹益の如き、助左衛門の如きはそれですが、延若の孫右衛門はどうであらうか。器用な人ですから一通りはやりませう。だが、一通りでは承知が出來ない。鴈を向ふに廻はして延若に「兄の慈愛」が出れば嬉しいことだと思ひます。

今度の「天の網島」は原作の「網島」だと聞きました。朝日新聞主催の近松年忌の時の臺本だらうと思ふが、すると、紙治内の場の鴈に注文がある。例のおさんが質物を出してゐる間の鴈の科である。あの間を、ちよこまかと女房の機嫌をとるやうなことをせずに、ぢつとして「この場の治兵衛」の心持を出してほしい。今度の鴈の成否は、かゝつてこの一點にあると思ひます。

福助のおさん、魁車の小春には定評がありますから、多くをいひ加へる言葉もありませんが、おさんは何としても哀れげがなくてはならぬが、どちらかといふと賢こがりで、亭主が浮氣をするのも尤もだといふ女でありたい。「岩國の仕切金、尾は見せぬ」と言つて賢こがる。亭主のいろに先ぐつて手紙をやるやうな賢こがり——近松の作中の女で、私の最もイヤな女はこのおさんである。こんな女

房を持つてゐちや浮氣をするのは當り前だと私は思つてゐる——この牛を賣損なふ女が出ればいゝと思ひます。

おさんに反して、小春は「女郎」を離れてはならぬ。南の湯女から仕替へをとつた北の女郎です。女郎を忘れてはならぬとともに、おさんに約束した義理を立て通す「意地」がなくてはなりません。私が見たうちでは、「女郎」で始終しえたのは死んだ雀右衛門一人です。他は藝はうまくとも、藝者に見えるのが悪い。魁車の成否もこの點でせう。

然らば「女郎」でもあり「女郎の意地」もあつたのは誰かと問はれると、今まで見たうちでは、なかつたといはねばならぬのを遺憾とします。但しそれは歌舞伎であつて、人形ではこの二つを備へた立派な小春がありました。それは例の先代の桐竹紋十郎でした。人形は動かねばならぬ。動かねば所謂「モテない」のですが、紋十郎の遣つた小春は、動かずに長い間泣いてゐるだけで、「女郎」を離れなかつた。そして切前に無理酒を飲む科で「女郎の意地」を見せてゐましたのが、今に記憶にあります。

この紋十郎が東京の歌舞伎座で、飯炊の政岡を演り、塗盆に子役を寫しての愁嘆をしました。そのあと「野崎」のお光で、お染を鏡に寫して簪で突ッつく科——今もやりますが、この科を紋十郎がし

た時に、五代目菊五郎が、紋十郎さんは大層な人形遣ひだと聞いたが、さうでもない、一日のうちに盆と鏡を使つて同巧異曲の科を繰返してゐる——といつて批難したことがあります。成程さうだ。藝といふものは全くむつかしいものです。これこそ「名人の言葉」です。

（「道頓堀」昭和三年十一月號）

## 十三、常盤津「釣女」

もう顔見世月になつたか。月日の經つのは早いものだ。去年の顔見世は、病餘のまだ生々しい身で南座の棧敷の客となつた。あとから思ふと少し冒險であつたが、しかしあの時に梅幸の「茨木」を見たのが、恐らく優の「茨木」を見る最終になりはすまいか。「茨木」で發病した梅幸は、今度の狂言に想ひ出が深からう。同じ病ひになやむ私も、その「茨木」に思ひ出が多い。

その梅幸は來ないが、幸四郎は今年も顔見世に來る。いつか幸四郎の「道成寺」を夜の切に見て、花やかな舞臺から出ると、四條の通り、東山は穩かにくろずんで、圓山あたりの灯がチラ〳〵し、さつと私の横顔を掠めた京名物の時雨。これ以來「道成寺」と「時雨」とが自然に聯想される。それほど舞臺と京の町がクツキリと印象されて、今に「顔見世」の思ひ出の一つとして殘つてゐる。

今度は「寶盛」か「大晏寺」か「助六」を書けといふ注文だが、前二者は度々書いてゐるので、芝居を見ない前に筆を執る氣がしない。このうちでは「助六」が一番私の執筆慾をそゝつたが、東西の劇界文壇の人々も恐らくこの「助六」に筆を執らうと思ふと、——實は「助六」もつまらない。雜魚の魚まぢりはよさうと思つた。

たゞ言ひたいことは、「助六」をやるなら金に糸目をかけず、積物も吉原から、河東も——藝の巧拙はいひませぬが、品のある旦那衆らしい河東を聞かしてほしい。憎まれ口をいふぢやないが、家元と稱してゐる山彦なにがしの三味線はまつぴらだ。藝の巧拙ではなく、品がないからだ。河東の生命は「品第一」です。一體「山彦」といふ家元があるのかしらん。河東の三味線の家元といふなら聞えてゐるが、河東の家元なら「河東」でなければならぬやうに思ふ。どうでせうか。

藝の「品」といふことから思ひ出したが、この間ある席で淨るり博士で通るノドの御醫者さん加藤亨博士の「吉田屋」を聽いた。ほんのその場の思ひつきであり準備がなかつたから、三味線もあり合せ、これで私は淨るり博士の藝を品隲しようとも思はないが、外の人物は措いて問はず、あれだけの藤屋伊左衞門は、淨るりに限らず常磐津その他の流派でも、あれだけの品——御大盡の品を持つた伊左衞門は未だ聽かなかつた。私はこの點に教へられるところが多々あつた。

漫談が長くて、私が書かうとした「釣女」が逃げてしまひさうになつた。——この「釣女」は、河竹默阿彌六十八歳の作と聞く。即ち明治十六年十二月、花柳壽輔の大淺ひに出た踊りであるのが、後に劇場に度々上るやうな人氣ものとなつた。

「戻り橋」とともに常磐津の明治の傑作。面白くもあり、誰でも知つてゐる曲。林中が小文字時代には、さぞ華やかで面白かつたらうと思はれる。晩年の林中が萬世橋の白梅といふ席に出てゐて、とつかへ引かへ夜毎にいろ〳〵な名曲を聽いたが、「乘合」や「關扉」に記憶が多く、この新曲にさう深い印象がないことを常に悔んでゐる。

私の聽いたうちでは松尾太夫のが最上の「釣女」であらう。松尾もうまい。「釣ろよ〳〵」の太郎冠者のイキがいつも面白い。が、私はいつも思ふことだが、松尾太夫に「おうな病」がある。松尾の「おうな病」といふのは、どういふわけか「をんな」といふところをいつも「おうな」と古雅めかして語つてゐる。こんな狂言から脫化した輕いうき〳〵とした調子のものに「おうな」もをかしいが「氣高きおうなを釣上げて」と語つてゐる。

「關扉」にもこのおうながある。「關扉」のやうな古典は猥雜なところでいゝのだ。しかし、恐縮すべき個所は、既に「高尙病」の團十郎が直したのだからいゝとして、松尾太夫に封じたきものは、

「おうな病」である。「をんな」「をなご」時に應じてこれでいゝ。「釣女」の場合は「氣高き」といふ形容詞があるからと思ふのは誤りだ。一曲の調子を基として考へれば「をんな」でいゝではないかと言ひたい。誰れの加筆か知らぬが餘計な事だ。

「助六」は總出のことと思ひ、わざと醜女でもいゝ一人舞臺をと望んでのこの「釣り女」のつもりだつたが、書きかけたところで與へられた紙數がつきた。何れはかやうに並び大名格に出來てゐる。

（「道頓堀」十二月號）

## 十四、「御所櫻三の切」

二月の中座は、鴈治郎一座へ東京から幸四郎勘彌の兩優が加入する。幸四郎が鴈治郎一座へ來るのは珍らしからぬこと、關東震災以來の常套の座組だが、勘彌の加入は珍しい。それだけに大きな期待も持てなからうが、道頓堀に多少とも違つた色が出ることは喜ばしいことだ。

勘彌の出し物については私の語るべきでない。私への編輯者の注文は、幸四郎、福助によつて演ぜられる「辨慶上使」についてゞある。

「辨慶上使」は、いふまでもなく「御所櫻堀川夜討」の三段目の切で、淨るりとしてはこの三の切

だけが今日でも度々上演されるし、女義太夫、素人淨るりなども好んで語る。歌舞伎でも、この三の切と四段目の「藤彌太物語」がよく上演される。けれども道頓堀の大歌舞伎には珍しい出し物――といふのは、歌舞伎では、根が上方狂言であるに拘らず、東京でよく出場になるといふことだ。されば今度も幸四郎の出し物として選ばれてゐる。

この淨るりは、元文元年正月廿八日、竹本座の手摺に上つた狂言で、作者は文耕堂に三好松洛の合作である。それといふほどの傑作でもないが、「大時代」にも拘らず、三の切を見ると辨慶の世話味がチラッとあつて、捨てるに忍びぬい〻狂言だ。

實を申せば、この淨るりは私の大好きなもの〻一つである。

「辨慶上使」と「藤彌太」との筋は、說くまでもなく周知の事であるが、三段目のロの筋が通らぬと、辨慶が上使に來た意味と、加へては、幸四郎の辨慶の出の腹が分るまい。この辨慶の腹が分らぬと、この場の味は半減されると思ふ。

そこで三のロの切へのつゞきを、一言老婆心から述べたい。

義經の寵姬卿の君が平時忠の娘であるといふことから、兄賴朝の疑心が醱酵する。こゝを突込んでゐるのが例の梶原で、卿の君の首を打つて鎌倉の疑心を解かうといふのが辨慶の腹だ。折から卿の君

は、懐胎のため、乳人で且つ父時平の執權である侍從太郎の館へ預けられてゐる。その侍從館へ、梶原上使につゞき、主君義經の代理として、辨慶が上使に來るといふのが、この中幕物の——こん度は開幕劇に用ゐられてゐるが、發端である。だからどこまでも、ほんとに卿の君の首を手にして歸らうといふのが辨慶の意志である。身替りなどはいさゝかも念頭にはなかつた。だから、「三忘」の體で卿の君に覺悟を諷するところに、この役の妙味があるのだ。

が、おわさの「月待ちの夜」の物語りにより、しのぶを我子と知つてから、急に娘を身替りに考へつき、思ひ出を辿る。しかもその娘のしのぶとは、顏も知らぬ、名も知らぬといふ。「好奇の念」をそゝる父娘の繋りである。この「好奇の念」が一曲の眼目である。辨慶にも、おわさにもこの一事を忘れてはならぬ。

私はいつもこの狂言を見る度に、こんな古風な狂言は、生なかな理窟や、猥雜な舞臺を厭はずに、院本そのまゝにやる方が、却つて味はひがありはしないかと思ふ。例へば「月待ちの夜」の物語の辨慶の辭は徒らに高尙がらないで、院本のまゝに演じてほしいと思ふ。

淨るりの方では、口傳やら何やかやらで可なり囂しい語り口もあるが、「書寫山の鬼若丸だ」の名乘りの一句とか、「殺したはお主の身替りだわなゝ」などは、人形と歌舞伎の相違と、同時にまた一致點

もこゝにあらうといふものである。

この芝居で、私が今でも感心してゐるのは、故雀右衛門のおわさである。おわさは踊つてはいかぬ。そして後半はおわさがシテである。このおわさの口説きの間の辨慶も難役ではあるが、おわさもまた難役である。私が見た内では、幸四郎の辨慶は上の部の方である。おわさは雀右衛門を第一に、つゞいてこれも故人の門之助がよかつた印象がある。こんどは福助だといふがどうであらうか。辨慶に對する情味は福助なら成功だらうが、「色氣」とまで行かぬこの夫婦仲——子までなしたる奇怪な夫婦の情味が山だ。それが雀右衛門に出てゐた。雀は「月待ちの夜」の咄に、「我子の聞く前恥しい」で衝立を用ゐその衝立をクルリと見物に見せると、鴛鴦の畫が描いてあつたのはいゝ思付だと、確かその時に、私は褒めちぎつたことを覺えてゐる。

今度の幸四郎と福助の舞臺に、この古典的な味が出るかどうか。いゝも悪いも「院本の腹」にあると思ふ。

（「道頓堀」昭和四年二月號）

# 中村梅玉

二代目に相當する現今の中村梅玉は、大阪俳優の耆宿である。啻に大阪俳優の耆宿たるに止らず、東西役者中の長老である。

大阪に於ける七十代の一流俳優と云へば、市川齋入、嵐橘三郎、中村梅玉の三人を數へた。この三人の內、晩年に振はず、消ゆるが如く、まづ橘三郎が散つた。續いて齋入も歿した。殘る梅玉は曇鑠として、彼にとつては思ひ出の多い九州の旅興行を、今なほ鴈治郎と共に打ち廻つてゐる。東西役者中の長者と噂される彼の財産の發芽は、九州の旅路に得たといふ。八十才に近い梅玉の、今度の九州の旅も、初めは鴈治郎とは分離して、福助を率ゐて一座を組み、一世一代のつもりで行くと傳へられた。が、事實は鴈梅一座の興行となつた。九州のお名殘狂言は未だ〳〵先きの話であると傳へられる。それ程梅玉はまだ〳〵若い。今、福助の養子となつてゐる政治郎は、實に梅玉老後の寵を蒐めた伊丹幸の萬千代の腹に産れたのである。それ程、梅玉はまだ〳〵若い。

役者に年はないといふが、梅玉のあの豐頰、水々として皺の少いニコ〳〵顏、誰が當年取つて七十

八才の老翁と思へよう。俳優中の福徳圓滿な芽出度い翁である。

この梅玉の初舞臺は六才の時であつた。それから數へて約七十年の梅玉の舞臺生活には、傳ふべき事が多い。そして七十年間の舞臺は、自ら前後の二期に分れる。彼が大阪の若い女の血を湧かした人氣の頂上、人氣と藝の覇を橘三郎と爭つた時代がその前期である。後年主として脇師に廻り、立者の藝を舞臺に引立てゝ今日に至つた時代がその後期である。

これだけの役者と立てられるに至つた梅玉は、一體腹からの役者であるかと訊ぬるに、彼はズブ素人の商人の倅に生れたのである。名門の出、或は親師匠の光りで立者となつたのではない。彼は彼自らの往くべき道を拓いた。舞臺の功を年と共に積み、今日の梅玉をあらしめたのである。彼は固より、その舞臺に見られる如く、天才の俳優ではない。が、芝居國稀に見る常識の發達した優である。勿論天稟にも依らうが、今日の梅玉は、全く年功とその常識に依つて固められた、努力の結果であると云へよう。

梅玉をズブ素人の出であると云つたが、彼は天保十二年十二月廿八日に京都五條坂で生れ、父は德兵衞と言ひ、鋲を造る鍛冶屋であつた。梅玉が生れる前は、屋號を丸太屋と言ふ相當な呉服屋であつたが、事業に失敗した處から、鋲製造に覺えのある父親は、呉服屋から鍛冶屋に轉じたのである。德

兵衞は養子で、加賀金澤の生れ、その實家が鋲を職業としてゐた緣故からである。

鍛冶屋の倅から役者は、緣が遠いやうだが、梅玉の伯母に當る人が遊藝好きの粹人であつたと傳へられる。その伯母が、子供の無いところから、梅玉を可愛がつた。そして三味線を彈いたり、踊りを踊つたりするので、自づと古風な町家の家風に合はぬこの伯母に連れられて、梅玉は六才の時に大阪に來た。これが抑〻彼が俳優となる第一歩を作つたのである。その前から伯母の好みで、梅玉は山村友五郎に踊りを習つてゐた。伯母に殉じた形になつてゐた梅玉は、とう〳〵六才の時（弘化三年）、小芝居で相當聞えた藤岡仙菊といふ女形の門に入り、藤岡菊太郎と名乘つた。その初舞臺は、道頓堀竹田の芝居（今の辨天座）で、『渡海屋』の「安德君」であつた。遊藝好きの伯母は、可愛い甥の舞臺に立つたのを見て、さぞ滿足をした事であらう。役者生活に入つた梅玉の菊太郎は、初舞臺から引續いて、その當時大阪四ッ橋、鰻谷、御池橋あたりに散在してゐた、子供芝居の群に入つて稽古を積んだ。當時先代左團次などもこの子供芝居の仲間であつた。

菊太郎十才（嘉永三年）の時、時の人氣役者三代目芝翫の實子初代中村玉七の門人となり、中村玉藏と改名して、依然子供芝居に勤めてゐた。かくて二十才（萬延元年）の時、五代目三桝大五郎の息子、二代目三桝他人が亡くなつたので、大五郎は梅玉の玉藏を引立てゝ養子格とし、三代目三桝他人

を襲名させて、京の南座に出勤させた。その折の狂言は、璃寛、多見藏、大五郎一座の『赤埴源藏』で鳥屋お駒、奴關内を、新三桝他人が勤めた。

この三桝他人時代の五六年は、梅玉にとつての修業時代であり、雌伏時代であつた。この間、世間に聞える程の人氣も立たなかつたが、機會は遂に來た。梅玉が大歌舞伎の舞臺に登る結緣となつたのは、二代目中村福助の大阪出演である。

二代目中村福助は、四代目中村歌右衞門の實弟で、前名の政次郎から二代目福助を襲名し、屋號に新駒屋を初めて用ゐた人である。この新駒屋福助が、慶應三年の春、當時大阪の仕打三榮——妻親方で通つてゐた——の養子安五郎に連られて下阪し、道頓堀の春芝居を二興行、五月には堀江の芝居、夏には道頓堀の筑後の芝居（今の浪花座）を打つた。筑後の芝居の狂言は『平假名盛衰記』で、福助は源太を勤め、興行中に病に冒された。妻親方に最眞にされてゐた三桝他人も一座してゐたので、福助の「源太」を三桝他人が代役することゝなつた。程なく福助は大阪で歿し、三桝他人の立身の緒はこゝに端を發する。

代役の「源太」が高評を博したのと、妻親方が殊の外三桝他人を愛してゐたのと、新駒屋福助が歿後、三榮の妻親方に借金が殘つてゐたのと、この三つの原因が絡み、妻親方は三桝他人に三代目福助

襲名を慫慂した。福助襲名には師匠の大五郎が苦情を言つたが、仲裁者もあり、福助の兄四代目芝翫も承諾して、遂に三枡他人の福助襲名は決定した。その時芝翫の發議により、芝翫の兄野澤吾市が經營してゐる茶屋を、高砂屋と呼んでゐる緣故で、新しい福助は屋號を高砂屋と呼ぶ事になつた。

三代目福助襲名披露は、翌年の明治元年、筑後の芝居で興行された。出し物は「太功記」、雛助の光秀、柴藏の春永、延若の十次郎に孫一、翫雀の眞柴、福助の蘭丸であつた。ところが開場三日目から、延若が病に罹つて舞臺を休んだ。延若の特役である十次郎を福助、孫一を翫雀が代つて勤めた。若い未だ認められざる役者の技倆は、往々にして代役によつて發揮される。福助の場合もそれであつた。十次郎が大層な出來榮を贏ち得たので、この大一座が、そのまゝ、京の南座へ同じ狂言で運ばれた時に、十次郎は福助の持役となり、病氣恢復の延若は、孫一と二番目に「古手屋八郎兵衞」を出して納つた。梅玉が大歌舞伎に伍したのは、全くこの「十次郎」が出世狂言となつてからである。

襲名以來、福助の人氣は一興行毎にメキ〳〵と騰つて來た。彼は三十才（明治三年）で「書出し」の位置に坐つた。その當時、年配と云ひ、藝と云ひ、人氣と云ひ、福助と伯仲の間にあつて覇を爭つたものが、卽ち嵐橘三郎であつた。福助は「書出し」に昇進して、故人新駒屋福助の七回忌追善興行を、大西の芝居（今の浪花座、元の筑後）で、延若、仲助等の一座で演じた。狂言は「白石噺」、「釜

入五右衞門」、大切に「六歌仙」を福助が踊つて人氣を煽つた。殆んど同時に「書出し」の位置にあつたのが、橘三郎である。それと右團治（後の齋入）であつた。

又、これを當時道頓堀に於ける大歌舞伎の仕打の側から見ると、後に雄飛した尾張屋が未だ頭角を現はさず、道頓堀の仕打とさへ云へば角の芝居の大清、中、筑後の芝居は三榮、卽ち妻親方の全盛時代である。

角の芝居は、多見藏を座頭に、書出しは右團治である。そして仕打は大清であつた。

中、筑後は、座頭が延若か或は宗十郎、書出しは橘三郎か或は福助である。そして仕打は三榮であつた。右、橘、福の三書出しの人氣役者中、右團治は、ケレン、景事で人氣を呼んでゐたから、些か毛色が違つたが、橘三郎と福助とは殆んど同じ役處の役者であると共に、同じ仕打の手にあつた。一方が勘平に扮すれば一方は判官であるといふ且合で、競爭を避けようとしてもそれは能はなかつたであらう。一度この一座で「小笠原騷動」が出た事がある。延若の良助、福助のお早に隼人、橘三郎のお大の方に小平次であつた。俳優本位のその當時の看客が、最屓々々の人氣の素破らしかつた事は、今もなほ道頓堀の語り草に傳へられてゐる。仕打の三榮は、この役どころの等しい兩優の競爭を巧みに御して、看客の血を湧かし、人氣を呼んだことであらう。恰も後の、鴈治郎、仁左衞門兩優の競爭

中村梅玉

に彷彿たるものがある。

福助と橘三郎とは、斯く役どころが同じく、年配も、最屓々々の狙ひどころも、ほゞ同じであつたといふが、藝風は自ら異つてゐた。兩優共に、立役にも、女形にも扮したが、福助が「政岡」を演ずれば、橘三郎は「八汐」に廻つただけの相違はあつた。橘三郎の藝は淋しく、皮肉であつた。愛嬌に乏しかつたと共に澁味があり、福助は花やかであつた。微塵も癖のない、フックリと丸みのある藝風である。そして溢れる程ポタ〳〵と愛嬌があつた。

橘三郎は澄んだ秋の夜の如く、福助はおぼろ〳〵の春の宵である。橘三郎が秋海棠ならば、福助は唉き誇る牡丹の趣がある。一つは冷く、一つは溫かい。晩年の橘三郎は萎靡びてゐた。その凋落の案外早かつたのも、その藝風のためかも知れぬ。或はその藝風を生んだ、爲人にあつたかも知れぬ。あのニコ〳〵した福助——梅玉は晩年の今も、昔と變らぬ若々しさの血を通はしてゐる。この肉體の持主の藝風が、華やかであつたのも故あつたからであらう。又處世の道に於いて如才なく、先輩の誰彼にも可愛がられた。晩年においても梅玉の「蔭口」は絶えて聞かぬ。人の惡い幕内においても、好々爺として遇し、敬せられてゐる。梅玉は洵に圓滿有德の人である。その爲人が又あの溫か味のある、丸みのある藝風を形作つてゐるとも云へよう。

茲で私は梅玉當時の浪華劇壇を述べる必要がある。明治の浪華劇壇は、自ら大きな二つの時期に區劃されてゐる。この時代に於いて、梅玉は何ういふ位置を占めるであらうかを、少し見てゆかう。

大阪劇壇の近代の名優としては、尾上多見藏、二代目嵐三五郎、八代目片岡仁左衞門、淺尾與六、三代目嵐璃寛、二代目嵐璃珏、二代目實川額十郎などを數へねばならぬ。

これ等の名優は、大抵嘉永、文久、元治の間に歿した。額十郎の歿した慶應三年の翌年が、王政復古の明治元年である。揆を一にした如く、近代の大阪の名優は、政治上の時代を區劃する一線を超えずに、バタ〳〵と歿した。只一人この間に明治の劇壇に誇つたのは、九十才の高齡を保つた尾上多見藏のみであつた。

座頭として、上方役者の頭目として、明治に入つても多見藏はよく劇壇を左右してゐたが、畢竟これは、彼れが名聲の殘光であつた。多見藏如何に豪奢を極め、俳優の帝王を以つて任じてゐても、舊時代の殘餘の俳優たるに止つた。改元と共に明治の劇界も、新俳優、新藝風の出現は爭はれぬ時代の推移であつた。

この明治の初年から凡そ二十年までの、第一期に現はれた俳優中の代表者は、先代延若を筆頭に、中村宗十郎、嵐璃寛、中村雀右衞門、中村嘉七、中村翫雀、嵐璃笑などが數へられる。

就中、延若は、前時代の額十郎の和事の衣鉢を受けた上に、最も大阪を代表しえた明治新時代の俳優であつた。これに加ふるに、延若は世話狂言の畑の優で、大阪の町人を得意としてゐる。恰も五代目菊五郎が、代表的江戸ッ兒を得意とした俳優であつた如くである。そして菊、延兩優共に、舊時代の傳統を受ける事が何れも多かつた。

延若が明治十八年に歿し、これに代つて大阪の劇界の覇を握つたのは中村宗十郎である。宗十郎は延若よりも一歩を進めた。彼の技藝は、例ふべくば、延若における菊五郎の如く、宗十郎は大阪の團十郎であつた。彼の藝風は、形式よりも寧ろ深みに、濃艶よりは寧ろ清淡に、大阪よりも東京式に近かつた。

かくの如く、明治演劇史の大阪の篇に於いて、一時代を作つたのは延若と宗十郎とであつた。その延若は明治十八年に歿し、宗十郎も一度藝界を退いて吳服尺を持つ身となり、再び舞臺に立つたが、彼の淡々たる藝風は、大阪の看客に容れられるには餘りに時代が早かつた。少くとも一歩を先んじた故を以て、宗十郎の後繼者は絶え、彼を以つて明治の第一期の幕を閉ぢると共に、大阪の劇壇は再び延若系統に逆轉したのである。

明治の劇壇は第二期に入らんとして、暫くはその過渡期に地團駄を踏むべく餘儀なくされた。

この過渡期の代表者とも云ふべきは、實川延三郎（顯なし延三の稱ある）、市川右團治（齋入）、嵐璃寛、中村翫雀、中村雀右衛門、嵐橘三郎、中村福助（梅玉）、女形では嵐みにし、正朝多賀之丞などであつた。

他の俳優に就いては、茲には多くを語らぬ。が、本篇の主人公中村梅玉は、かくの如き時代に、大阪の人氣をその一身に蒐めてゐたのである。たゞ梅玉は、自ら頭目となり、「時代」を作る俳優ではなかつた。時代を風靡し、或る短き一期たりとも、一世を率ゐて梅玉時代を形造るだけの天分が、彼には缺けてゐた。

璃寛、翫雀、雀右衛門の歿後、又若手では延三郎、璃笑、飛鶴、壽三郎などが、或は夭折し、或は凋落した。殊に、宗十郎唯一の後繼者と目されてゐた中村鷹仙の夭折は、明治の大阪劇壇の第二期を作るべく、中村鴈治郎と今の仁左衛門當時の我當に殘されたのである。即ち第二期は、鴈我對立時代と云はねばならぬ。

遂に梅玉は過渡期に一花咲かした俳優であつた。そして第二期に入ると、彼梅玉は、一個のヲキ師として、一座に無くてならぬ重寶な、しかも貫錄のある俳優として、彼自身を見出したのであつた。

大阪劇界における梅玉の位置を調べた今、再び梅玉の福助時代の全盛期に遡つて說かねばならぬ。

梅玉の福助が、橘三郎と人氣を爭つた事は前にも述べた。當人同士は一座して、談笑の間に交際を續けてゐたが、兩優の最眞筋は火花を散らして競つた。明治十年正月、道頓堀大西の芝居（浪花座）で「忠臣藏」が出た。一座は多見藏、璃寛、延若、雀右衞門、嘉七、三右衞門等に福助、橘三郎の顏觸れであつたが、番付面が納らぬ。別看板に淺尾與六、瓢雀の由良之助が二枚番付であつた。福助、橘三郎は書出しの上下を爭つた果てに、福助が書出しの上に座り、その代り役が三つ、橘三郎が書出しの下で役が四つといふ處で折合つたといふ事が傳へられてゐる。それ程、福助、橘三郎には人氣が立つてゐたのである。

明治十七年に、梅玉の福助の一身上に一變化が起つた。それは三桝他人時代から引立てられ、又その人の世話肝煎で中村福助となつた、仕打の妻親方の三榮と離れるに至つた事である。卽ち道頓堀に大清、三榮以外に尾張屋といふ一仕打が頭を擡げたのである。

梅玉は今でも云つてゐる。「今日の私の成功は全くお祖師樣の御利益」の故であると。又しても明暮南無妙法蓮華經〳〵と御題目を唱へてゐる梅玉は、日蓮宗の堅法華である。尾張屋が仕打として道頓堀に一旗擧げるには、人氣ある役者をその手に收めねばならなかつたが、彼は當時の梅玉の福助に目を付けた。恰も梅玉は、その養母と共に堅法華で、しかも尾張屋と旦那寺が一つであつた。尾張屋と

養母とが寺で逢ふ度びに、尾張屋は息子の福助さんを私の芝居に出して欲しいと頼んだ。自分の手で芝居を打つて貰ふなら、是非「日蓮記」を出したい、これは決して「金儲けやおまへんで」と、尾張屋はまづ養母の心を動かした。遂に福助は、三榮の手を離れて尾張屋に移つた。

明治十七年は、恰も日蓮上人六百年忌に相當した。「日蓮上人六百年忌興行」は、仕打が尾張屋で、三榮の持座である中の芝居を借り、御會式の十月十三日に初日の蓋を開けた。

この「日蓮記」は當時に於いては、大層なものであつた。まだ〳〵芝居は所謂狂言綺語で、實錄、事蹟など云はなかつた時代であつたが、堅濕華の仕打と俳優とが、その宗旨によつて結付けられた最初の興行である。もとよりどの點までが實傳かは保證の限りでないが、兎に角詮穿沙汰が嚴ましかつた。作者能進、諺藏をして、上人の事蹟を調べさせ、尾張屋はその自宅に、日蓮宗の說教者を幾人となく招いて、漸く脚色されたのが「日蓮上人眞實傳」八幕であつた。

一座の俳優の顏ぶれは、福助に、延三郎（菊次郎）、先代の壽三郎などであつた。實傳式が珍しい時代であつたのと、當時では思切つた金を掛けた寫實風の大道具を使つたのとで、市中の評判は大したものであつた。上人御誕生から、難行、苦行の數々あつて、大詰が身延山久遠寺の本堂の場であつた。この大詰が古老の話に殘つてゐる。高い合天井に左右の欄間の彫りまでが身延山の寫實で、舞臺

一面に疊を敷き役者一同が御經を上げる。貫主が福助である事は云ふまでもない。この興行の「驚かし」が利いて、十、十一月と打續け、翌十八年の一月は京都へ、又名古屋へと巡業して、大入を贏たのである。

この「日蓮眞實傳」で大當りを取つたその十七年に、福助は初東上の緣が結ばれたのである。明治十七年の春、東京から先代の芝翫が下阪した。中の芝居で、出し物が「菅原」「双蝶々」、大切が芝翫お目見得として「七變化」であつた。役者の顔觸れをいふと、芝翫の松王に長五郎、璃寛の櫻丸に長吉、嘉七の時平に日太夫、飛鶴の宿禰太郎に妙林、璃笑の相丞、筆之助の龍田、福助の千代とおせきの大一座であつた。この時に、故人の花柳壽輔が、是非一度は東京の舞臺を踏んで見よと福助に勸めた。ニコ〳〵宗の福助が、お座なりの返事をして置いた處が、芝翫一座が歸京して間もなく、上京せよとの報知に接した。一方三榮の手は切れず、他方尾張屋の話最中であつたから、直に福助は斷つたのだが、芝翫の方では、既に壽輔を通じて話は極つたものとして、看板も上げた後であるから、是非なく今の歌右衛門の兒太郎に福助を襲名させ、漸く事濟みとなつたといふ事である。この話は後に至つて、仕打の守田勘彌から福助に知らせて寄したのださうだが、或は芝居道一流のお芝居が裏にあつたのかも知れぬ。

明治十九年に福助は愈々初東上をした。乘込んだ座は中村座で、荒五郎、蘆鳳と一緒に上京した。出し物は「駒ケ池」と「縮屋新助」で、中幕に中村仲藏の引退口上があつた。初めの豫定では、仲藏が自分で口上を云つた後、福助、荒五郎、蘆鳳三人の初お目見得の口上がある筈だつたが、中途で仲藏が病氣のため聲が出なくなり、九藏（團藏）を呼んで、手眞似で口上を賴むといふ仕打があり、九藏が三人の口上を述べるといふ段取になつた。この芝居に、兒太郎から改名した福助も一座してゐるので、東西兩福助が一つ芝居にゐるところから、大阪の福助は、高砂屋福助の故を以て、高福と號した。丁度この年に猛烈なコレラの流行があつたため、芝居も中止を命ぜられてしまつた。

同年十月の二の替りが同じ一座で福助の出し物は「日蓮記」、福助が日蓮に扮してゐる。この「日蓮記」は、大阪の「日蓮上人眞實傳」を元とし在來とは行方が違つてゐたから、信者の講見物が立込み人氣を博した。福助が東京で認められたのも、畢竟興行上の成功を贏ち得たこの「日蓮記」によるのである。彼が「お祖師樣の御利益」といふのも或は故あるかも知れぬ。そして福助は「お祖師樣のお蔭」で、五ケ年が程は東京に滯在してゐた。福助の歸阪したのは明治二十三年、市川團十郎の京都祇園館のコケラ落出演と一緒であつた。

團十郎の京都祇園館の初日は、明治二十三年一月十二日であつた。出し物は「一の谷」、「高時天狗

舞」、「吃又」、「大津繪」である。團十郎の京都出演はこれが初めてゞあつたので、素破らしい人氣を呼んだ。然し京大阪の看客は、宗十郎の藝風をも、アッサリしてゐるとして十分に受容れなかつたから、團十郎の藝を見て喰足らなかつた。此の興行で福助は義經とおとくに扮した。團十郎の二の替りは二月十一日が初日で、「忠臣藏」、「紅葉狩」、「鈴ケ森」、「六歌仙」で、この興行には鴈治郎も加入した。東京風の藝に堪能しなかつた上方の看客は、團十郎の二の替を顧みもしなかつた。この時の役割は、由良之助、鬼女、長兵衞が團十郎。若狹之助、勘平、權八が鴈治郎。判官、平右衞門、維茂が福助であつた。

この二の替りが終ると團十郎は歸京し、梅玉の福助は團十郎と分れて久々で大阪に歸り、右團治、先代我童、鴈治郎等と共に、道頓堀角の芝居で二興行打つた。角を打揚げた福助は、同じ年の四月、鴈治郎と共に二度目の上京をした。東京歌舞伎座に乘込み、「實錄忠臣藏」「太功記」「京人形」を出し、團十郎の光秀、鴈治郎の十次郎、權十郎の久吉、福助の操であつた。翌廿四年の一月は歸阪して璃寬、我童、鴈治郎の一座で、「菅原」「蘭奢待」「墨塗六歌仙」を出してゐる。

この廿四年の歸阪以來、福助は大阪に根城を据ゑて、多くは鴈治郎と一座してゐる。ワキ師に廻つて鴈治郎の藝を助けたのはこの時からで、且つ梅玉としての多くの當り藝、彼の圓熟した藝を殘した

のはこれ以後である。

福助の三度目の上京は三十六年で、倅政治郎（今の福助）を連れて市村座に乗込んだ。自分の出し物としては再び「日蓮記」で、政治郎は「八重垣姫」を出した。この時の一座は、訥子、延三郎、宗之助、勘五郎に福助父子であつた。二の替りは六月七日初日で、「鏡山」「伊勢物語」「孝子譽」「元祿踊」を出した。二度目の「伊勢物語」は、上方の狂言であるだけに東京では珍しかつた。市川海老藏が大阪土産として、嘉永年間に出して以來、東京の舞臺にはかゝらなかつた。紀有常は延三郎で、小よしが福助であつた事は勿論である。

四十年の十月に道頓堀の角座で、中幕に「矢口渡」を出し、この時、福助は梅玉を襲名し、倅政治郎は福助と改名したのである。

この梅玉の名跡が、歌右衞門問題と共に、問題であつた事は今なほ讀者の記憶に新なる處であらうが、梅玉側の主張を摘記すると、梅玉といふのは三代目中村歌右衞門の俳名である。それを三代目の鶴助から、先代の仁左衞門（今の仁左衞門の實兄）が我童時代に、歌右衞門の名跡と共に預り、我童が沒した後は今の仁左衞門が預つてゐた。それを彼に、玉助の名と共に梅玉の名を贈つたのを、受けたといふ事である。

卽ち、三代目歌右衞門が、後に玉助と改名し、梅玉と改め、再び玉助に戻り、俳名を梅玉と稱してゐた。玉助と梅玉とは一つにして二ではない。それを名跡の預り主の仁左衞門から讓られたが、前名が福助であつたから、玉助と改名すると、助の字が重なつて氣が變らぬといふわけで、梅玉を名乘つたといふのである。梅玉が襲名の句

身に余る薫りを受けて梅の花

に對して、梅玉名跡の預り主であつた仁左衞門は、

預りし園の古梅植ゑかへて

と付けてゐる。

梅玉が舞臺の人となつてからの七十年の歷史を顧みると、前にも述べたやうに、明かに二期に分れてゐる。前期は、橘三郎との競爭時代の、花なら滿開の全盛期であるが、梅玉本來の柄から云へば、寧ろ圓熟時代の後期、卽ち二度目の東上より歸阪してからが、俳優としての梅玉の眞面目が舞臺に現はれてゐる。彼は多く鴈治郎と一座して、立者に十分芝居をさす餘裕を與へた。彼の舞臺振りの特色は、彼の技藝の實を結ばしたのである。梅玉の役どころとしては、後年なほ、立役に、老役に、女形に扮したが、彼の當り藝として何人も認める處を數へてみれば、「吃又」のおとく、「太十」の操、「植

木屋」の李右衛門、「河庄」の孫右衛門、「先陣館」の微妙、「伊勢物語」の小よしあたりが札付の至藝と云つてもよからう。これ等の役柄に、立派に成功してゐる處を見ても、梅玉の俳優としての天分がほぼ推察される譯である。梅玉の藝風を一言にして盡せば、「穩やか」である。嫌味がなく、丸く、ふくらみがあつて、老熟平淡の中に古雅な味ひの掬すべきものがある。

彼梅玉の長い〳〵舞臺上の歴史を述べてゐては數限りもない。最後に、梅玉の富を爲したと傳へられる、九州の旅興行に就いて述べ、この評傳の筆を擱かう。

私は、梅玉を俳優中の長者であると云つた。世間に傳へるところに依ると、梅玉の富財は將に五十萬圓を超えてゐるといふ。

斯んな話も傳つてゐる。某が梅玉に金の用立を賴んだ時に、梅玉が小切手を出すのに「お宅に近い銀行にして置きませう」と云つたといふ事である。この梅玉の富は、何時、どうしてその基礎を作つたらうか。固より梅玉は、稼業柄とは云へ、無暗に派手を切る人ではない。こゝでも、その藝風の如く「穩當」な、常識のある一家の主人である。然し彼の富の基礎は、福助時代の九州の旅興行で得たのであるさうな。

今でこそ九州の旅は云ふに足らぬが、明治の初年には、大歌舞伎の俳優は、滅多に九州などへは稼

に出掛けなかつた。筑紫下りと稱へられて、臆劫なものとされてゐた。九州の仕打も亦大阪の役者は、仕込の高い、算盤に合はぬものと考へて、手を出さうともしなかつた。その時代に卽ち明治の四、五年の頃に、彼の福助時代において、前後十回程、所謂筑紫下りを興行して歩いたのである。

福助が初めて熊本の仕打に買はれたのは、その時の金方に田尻某と云ふのがあつて、ひどく福助を贔屓にした緣から、三十日の約束で、熊本を振出しに長崎まで打つて廻り、二十日間の日延をしたといふ事である。大阪役者の珍しい九州では、福助はスコ持てゞあつた。仕打の懐も肥えたので、又次の年にもその次の年にもと、福助はとう〳〵四年間續けざまに、毎年筑紫下りをしたのである。そして明治十年は恰も西南の役に際會したので中絶してゐたが、五六年の後に再び九州の旅に出た事もある。そして梅玉に最も都合のよかつた事は、彼は立役でも女形でも老役にでも扮する技倆を持つてゐた事である。旅は多く毎日狂言替りであつたが、三桝他人時代の修業空しからず、そんな事には少しも驚かなかつた。梅玉は本藏にも、伴內にも、十分の手心があつた。旅でなくとも梅玉は、明治三十一年に道頓堀中座で、鳴治郎、霞仙と三人一日代りの由良之助に相當の技倆を示してゐたのである。

（「演藝畫報」大正七年七月號）

# 尾上卯三郎

## 一

現代の俳優の中から最も特色ある藝風の所持者を擧けるならば、大阪俳優の尾上卯三郎を措いて他にあるまい。どんな俳優でも、各自の特色は大なり小なりあるにはあらうが、一風變つた藝風——その舞臺ぶりなり、白廻しなり、舞臺の呼吸なり、ピンからキリまで卯三郎の藝風、卯三郎の呼吸、卯三郎の舞臺ぶりと、徹底して卯三郎式ならざるものゝない彼の舞臺を見るならば、當代切つての最も特色ある、際立つて異なる藝風の役者であるといふ事に、異論を挿む者はあるまいと考へる。言葉を換へれば、歌舞伎俳優中、先人の型、或は在來の歌舞伎式傳統の影を、その舞臺に見る事のない俳優は、卯三郎を措いて他に求める事が出來ない。よし彼の藝風の根幇を叩けば、矢張歌舞伎式の藝に哺育されたものであつても、一度卯三郎の坩堝に容れられては、卯三郎の調子、卯三郎一流の行き方となつて舞臺に現はれる。

嘗て亡き川上音次郎が「興行の革新」を標榜して、一擧に興行上の慣習を打破せんと奮起したこと

がある。その革新興行の第四團は、尾上卯三郎一座であつた。そして尾上卯三郎が中央劇壇への初目見得も、この興行であつた。――それは明治四十二年六月、東京本郷座に於ける興行である。この時川上は卯三郎に贈るに、「大阪にしてこの人あり」といふ意味を記した引幕を以てした。固より興行師としての川上は、賣り物に花を飾つたのであらうが、「大阪にしてこの人あり」は、單に賣り物の花とのみは見る事が出來ない。「この人あり」と云はれるだけに、その藝風には際立つた特色があつた。そしてそれは又大阪の舞臺よりも、寧ろ東京の看客に迎へられる素質が、その藝風に豊かに見出された。東京における或る有力な興行師が、既にこの時以前に「大阪役者で東京に迎へて最も成功の見込あるのは卯三郎だ」と斷言したといふ事を聞いた。然しこの革新軍は興行としては美事に失敗し、卯三郎一座は這々の態で歸阪した。

「大阪にこの人あり」と川上が極めを付けた尾上卯三郎が、又多年の經驗ある有力なる興行師が、「東京で成功する大阪役者」と云つてる卯三郎が、何故初お目見得に無慘な不入を取り、失敗したのであらうか。川上の標榜した興行の革新も失敗の一因であらう。又世の中の不景氣の頂上であつた事も失敗の一因に相異はあるまいが、もつと〳〵卯三郎の失敗の原因は外にあつた。當時の川上は、卯三郎の藝を活かす事を知らなかつた。藝道における卯三郎の、あの「熱心」「意氣込み」「舞臺の命が

けの働き」を買つたが、卯三郎の藝風の本質を洞察して舞臺に使ふ事を知らなかつた。徹頭徹尾「脇師」としての卯三郎の本領を忘却し、彼を芯にして「嵐山花五郎」と「赤垣源藏」を以て賣らうとしたその狂言の立て方、一座の組み方が革新軍第四團の失敗であり、卯三郎東京初お目見得の失敗の最大原因となつたのである。

卯三郎の本領は脇師にある。特に世話物畑における脇師である。彼が東京の舞臺にも認められるに至つたのは、この革新軍とはずつと後の、延二郎（今の延若）と共に新富座に乘込んで、「生玉心中」の長作に扮した時である。これを見ても、彼が世話物の脇師である事が肯定されよう。そしてその長作は頭の先から足の先まで「卯三郎の藝」であつた。

門閥の尊まれる芝居道において、全くの素人から飛込んだ卯三郎は、天稟の器でもあつたらうが、卯三郎の今日あるのは全くその獨特の工夫鍛練のお蔭である。彼卯三郎は如何にして役者修業を積んだか。今舞臺に見るが如き一風際立つて變つた藝風の據る處は、果して何であらうか。全然彼の創意に成るものであらうか。彼の生立から調べてみよう。

## 二

尾上卯三郎は萬延元年二月廿七日、岐阜の乾物屋の妾腹に產れた。その頃の岐阜地方では、お祭があ

ると屋臺が出來て素人芝居が催されるのが例であつた、卯三郎の父は派手者で、祭禮の屋臺芝居には忙しい商賣を捨てゝも舞臺に立つた。卯三郎も幼時には、父に連れられて屋臺芝居の子役を度々勤めた事があつた。又父は相撲も好きで贔屓が多く、とりわけ東京相撲の行司木村庄之助と心易くて、木村が岐阜へ乘込んで來る度にその乾物屋を宿にしてゐた。そんな關係から、卯三郎も庄之助の弟子となり木村卯三郎を名乘る行司となつた。もとより庄之助から云へば旦那衆の息子である。別に巡行の旅へ連れて行くのではなく、相撲が岐阜に來た時、土俵に出す位のものだつた事は勿論の話である。

處が卯三郎は妾腹の出である。乾物屋の家庭は卯三郎のゐる爲めに紛擾が起る事が多い。父にして見れば可愛くない譯もなからうが、乾物屋にあつては無用の子寶であつた。派手者の父は、卯三郎が十三才の時、彼を膝下に呼び、お前は何になりたい、相撲の行司になりたいか、それとも役者になりたいか——彼の父は卯三郎の乾物屋になる事を望まなかつたらう——假令乞食であらうが泥棒であらうが何でもいゝ、成りたいものになるが好い。然し大きなものになれ、決して生半ぢやくの者にはなるなと云つた。十三才の卯三郎には深い思慮もなく、行司になるくらひなら役者になりたいと答へた。

丁度その夏の事、初代の尾上卯三郎、延二郎、多見丸の一座が岐阜に乘込んだ事があつた。贔屓役者の事であるから、一座の座頭尾上卯三郎は乾物屋を宿にした。乾物屋の主人は「己の處にも立派な

卯三郎といふ役者がある」と云つた。今の尾上卯三郎の幼名も卯三郎であつた。卯三郎といふ名を同じくしたといふ偶然の事が縁となり、十三才の卯三郎は、明治五年に初代尾上卯三郎の弟子となつたのである。

この卯三郎一座が岐阜を打揚げたのは、その年の八月十五日で、眞直に大阪へ乗込んだ。卯三郎はこの時、當時の名優尾上多見藏、市川市藏、師匠卯三郎の頭名を貰つて、卯多市と名乘つた。

妾腹であつた事、幼名と同じ名である役者が偶々岐阜に乘込んだといふ外、何等必然の縁もなく卯三郎は俳優になつて了つた。そして謀り知れない運命の手は、この後の卯三郎を支配した。卯三郎が先代に連れられて、大阪に着いて三日目の事である。先代卯三郎は急病で頓死した。幼な心にも卯三郎は落膽したことだらう。卯三郎は弟子となつてから、先代の舞臺などは見る暇もなく死なれたのである。親しく言葉を交はしたのも數へる程しかあるまい。

師匠は死んだが、そのまゝ卯三郎は師匠の宅に厄介になり、道頓堀は若太夫座の舞臺を踏んだ。屋臺芝居ならざる職業としての卯三郎の初舞臺は、斯くの如く賴んだ師匠をなくし、縋るに添竹の一本すらなく、哀れに唉いた路傍の野菊のやうに淋しかつた。

その慘目な卯三郎の初舞臺は「伏見戰爭」で、序幕の仕出しにタッタ一役、一座は頗の短い菊三郎、

延二郎に、秀太郎と云つた今の仁左衛門、人氣のあつた飛鶴、富十郎の一座であつた。そしてその仕出しの卯三郎が、「行つてこまいか」とか、「お飯(まま)んまを食べてこまいか」とか國訛を連發するので、樂屋では皆によいおもちやにされたのである。

後楯をしてくれる筈の師匠卯三郎に離れて、別世界を形造つてゐる芝居國——特にそこでは門閥や家柄が喧ましい、親の光、師匠の眼が恐しく賴みになる舞臺と樂屋に、僅か十三才で一人ぼつちに投出された乾物屋の伜は、心淋しくも初舞臺の興行を終へた。そしてその翌年十四才の時には、中の芝居で「忠臣藏」二段目の茶坊主と、九段目の女行列の駕舁の二役に扮した。

この時のこと、同じ賴み少なの朋輩で多見丸の弟子に蛸丸といふ男があつた。故郷以來の見知り越しの心許した友達だつたから、二人は藝道上達の祈願を籠めようと、高津の高倉さんへ寒の入りから三十日の跣足參りを思立つた。二人とも年端は行かず、夜更し商賣の朝寢勝であつたが、跣足詣を約束してからは、お互ひに起し合ひ、早い方が誘ひに來て、高倉さんへと祈願を籠めるのであつた。恰もその滿願の朝である。蛸丸が卯三郎の卯多市を常の如くに誘ひに來た。すると先代卯三郎の內儀さんが、その日に限つて今朝は用事があるから詣つてはならぬといふ。神詣りの事であり、別けてその日は滿願の日である。卯三郎は幼な心にも不平に堪へられなかつた。行かしてくれてもよささうなも

のだと思つたが、せんかたなく蛸丸には斷つて歸へした。すると妻君は卯多市を呼んで昨夜お前さん、が寢て了つた後だつたから見せなかつたが、お國からの電報だと示されたのは、岐阜に殘した父が卒中で頓死したとの報知であつた。餘りの突然に卯多市は言葉も出なかつた程悲しんだ。

　內儀さんは、お父さんが死んだのだから、國へ歸るのなら旅費を持たして歸へして上げようと云つた。が、卯多市は考へた。父の呼吸のある間なら兎も角、もう緣切れた今日歸國した處で、父に逢へるでもなく、且つ自分は妾腹であり、父なき後の岐阜では、あつて用なき身ではあるし、なまじ里心が付いても困ると思つたので、「私は諦めました、歸りませぬ」と云切つた。この幼いながらの覺悟に、何處か見込みのある人間だと先代の內儀は買つた。そしてその後、御靈や、市の側、堀江こんにやくの席と呼ばれてゐた後の明樂座などの子供芝居に出演し、遂には師匠の養子となり、二代目を襲名するに至つたのである。全くこの父の死に歸らなかつたのが、二代目卯三郎を造る機緣となつたのである。

　養子となつた卯多市は養母との二人暮しであつたが、師匠の死後、さして貯へもなかつた。一方子供芝居に出演してゐる卯多市の身上と云へばお話にならぬ。十日立が一兩といふのである。師匠に別れ、父に死なれた卯多市の身邊には、生活難が犇々と迫り、大世話場が演ぜられた。志の堅かつた養母なる初代の妻君は、石に噛り付いても卯多市を一ぱしの役者にせねば置かなかつた。近所のすゝぎ

洗濯や、使ひ歩き、鏡の寒研など、養母の辛苦は言語に絶したのであつた。この世話場の内に、卯多市が十七才の時、松島の八千代の小屋で、所謂よなべ芝居において二代目卯三郎を襲名したのである。

卯三郎の今日あるは、全くこの時代の養母の志の堅かつたのが一つの資であつた。それと共に卯三郎に、今日の俳優にしては珍しく律義な、傳ふべき美談がある。——それはこれまでとても卯三郎の改名問題が屢々傳へられ、尾上松緑襲名、或は大谷友右衛門など〻噂があつた。噂のみではなく、松緑を襲いではと片岡仁左衛門が勧めたのであるが、卯三郎からは常に、私は三尺物しか出來ぬ役者であると云つて固辭して來た。それは卯三郎に深い思慮があつてのことである。彼は養母の恩、師匠の家の恩を深く感じてゐたから、先代卯三郎の名をむざ〳〵と捨てゝ、他の由緒ある名を襲ぐに忍びなかつたのだ。せめて養母を見送つた後まではといふ心が絶えなかつた。卯三郎といふ藝名を、せめて一等俳優の立派な名に仕立てるのを以て、養母の恩、師家の恩に酬いる道であると考へてゐたのであつた。今日ではもはや、卯三郎は友右衛門なり松緑なりを襲うてもよい。先年養母を、天下茶屋の彼の閑居兎庵で、孝養を盡して見送つたのである、が、卯三郎は當年取つて六十才、今二年の歳月を經れば亡師卯三郎の五十回忌を濟まされるのである。今日の卯三郎は、先代の五十回忌を營むまでは卯三郎で舞臺に立つてゐたいといふのが、その唯一の願ひである。

## 三

卯三郎の幼時をこゝまで述べて來た私は、その境遇において、舞臺及び舞臺以外における俳優としての態度において、著しく類似の點ある古名優を想ひ起さゞるを得ない。その古名優とは、名人と呼ばれた初代中村仲藏である。

中村仲藏の幼時は、彼の自傳として傳はれる「雪月花寢物語」によつて、その俳優生活が歷々と吾々の眼前に示されてゐる。「寢物語」について詳しくこゝに述べる暇を持たぬが、仲藏も卯三郎も、何等芝居道に於ける門閥の後援を持たないで、素人から芝居國に移り住んだ。卯三郎が初舞臺の樂屋でいゝおもちやにされた如く、仲藏も忍ぶべからざる玩弄の對象となつて苦しみを嘗めた人である。仲藏は踊の師匠志賀山お俊に養はれ、卯三郎は先代の妻君の手鹽にかゝつて哺育された。兩優とも、師匠のそれよりも自分の工風で、一流の藝風を作上げた人だと云へる。仲藏は技藝に苦心し、樂屋では「藝きちがひ」の綽名を以て呼ばれた人であり、卯三郎は、かの革新軍で初めて東京の舞臺を踏んだ時にも川上から「熱心は岩をも透すといふ意氣込のある人で、此の位命がけで舞臺を働く人」は少からうと云はれ、「熱心なる尾上卯三郎を東京劇壇に紹介」すると云はれてゐる。卯三郎の舞臺の行き方は、先人の型よりも、歌舞伎風の傳統よりも、如何にして自然に、あるらしく扮しようかと苦心して

る。その自然を粉本とする藝風は、仲藏における有名な逸話として、在來の扮裝を一變した彼れの出世藝として傳へられる「定九郎」の寫實の藝風と、一味相通ふ處ある如く思はれる。

そして仲藏の藝の根本を培つたのは、彼の養母であつた志賀山お俊である。卯三郎を手鹽にかけたのも亦その養母である先代の妻君であつたが、しかし卯三郎の藝を培ひ、お俊の仲藏におけるが如き嚴しい役割を果した人は別にあつたのである。それは三味線彈の花澤多美二郎といふ隱れたる「樂屋名人」であつた。

## 四

チョボの花澤多美二郎といふ人は先代卯三郎の義理の兄である。尾上多美藏の弟子となり、多美二郎を名乘つて舞臺に立つてゐたのである。舞臺はカラキシ大根役者であつたが、恐しく頭の明晰な男であつた。役者としては到底成功覺束なしと早く見切つて、三味線彈となり、大松島屋、宗十郎、松綠、璃珏、雀右衞門、延若などの附人となつてゐたから、眼は藝に開かれて、素養を積み、洗練されてゐたものであつた。性來の負けじ魂は如何な立者にも頭を下げぬ。稽古の際などにも、豫め三通りばかりのメリヤスを調べて置いてサラサラと彈いて見せた程の男だつたから、樂屋では「太政官」の綽名で通つてゐた。

この多美二郎が、先代に繋がる縁で、卯三郎の藝について事細かに、先人の型を話もすれば、藝道の奥義も語つた。弱年の卯三郎の師範番は多美二郎であつたのである。

卯三郎は養母の丹誠で枝芝居の子供芝居から、其後は道頓堀の若太夫座に多く出て座頭を勤めてゐた。今の彼の藝風から推して不思議にも思はれる程、當時は——廿二三才の頃は、由良之助だとか「伊勢物語」の紀の有常などで兎に角も二流芝居では人氣を博してゐた。この卯三郎の評判を見て、買つて引立てたのは、辨天座の座主である尼野の先代であつた。尼野も當時は仕打としては大したものでもなかつた。が、卯三郎の辨天座出勤は、愈々彼が世間に認められる端緒をなした。二流處の辨天座では、卯三郎に大役をつけてグイ〳〵修業さしたのである。

この辨天座における修業時代の成績に見る處あつて、當時の仕打中での仕打と呼ばれた三榮が、卯三郎を目指して浪花座に拉した。それは彼が二十五才の時、明治十七年十月であつた。一座は、菊次郎の延三と稱へられてゐた頃の短い延三郎、先代の壽三郎、宗家をしくじつて大阪で松尾猿之助を名乘つてゐた今の段四郎。狂言は「加賀騒動」で、卯三郎は鳥井又助で買はれたのであつた。そして同時に名題に昇進した。

當時既に卯三郎の見物は相當に多かつた。辨天座の卯三郎最眞は、卯三郎のこの晴れの舞臺を浪花

座の檜舞臺に見んとして大向に蒐つた。

この芝居の初日の事である。卯三郎が鳥井又助を濟して大部屋に歸つて來て、まだ衣裝を脫ぐか脫がずに、大部屋にツカツカと入つて來たのは指南番役の花澤多美二郎であつた。

當時の大部屋には可なりの藝達者の役者がズラリと並んでゐた。右の端に賀川菊藏、左の端に淺尾與六の倅である淺尾淺太郎、中央鏡臺の前には卯三郎が控へてゐたのである。

多美二郎は卯三郎を見るや否や、「今演つた又助はあれア何んだ、世話時代と大時代とが判らぬぢあんな又助を演る位なら役者を廢業して了へ」と嚙んで吐き出すやうに、大部屋の滿座の中で口を極めて怒鳴つたのである。

考へるまでもなく、當時の卯三郎には枝芝居の臭い藝風が、この檜舞臺にまで付絡つてゐた。自分の見物が大向にゐると思ふと、ギックリ大時代の科に當込みを演じ、前受けをのみ狙つてゐた。大時代の腹も、世話時代の腹も、夢我夢中に演じてゐた事に氣付いた卯三郎は、座に堪へられなかつたと傳へる。爾來卯三郎の藝風に一轉機を來たし、現在見るとほり、努めて芝居をしない、自然の藝風を執るに至つたのは、恐らくこの「又助の失敗」「多美二郎の一喝」に萠芽を發してゐるのであらう。

「加賀騷動」の次狂言は同じ座で、延若の大膳、橘三郎の主水、先代荒五郎の大久保で、卯三郎は

大詰に出る堀田加賀守の一役を名殘に、彼は再び古巢の辨天座に立籠つた。そして彼は飜然として行き方を變へた。當込み澤山の大時代の芝居を捨てゝ、極端から極端に走つて生世話ものを選んだ。今日の彼の藝風の出發點は、正にこの時——明治十八年——を以て印づけねばならぬ。そして高田實一派の藝風の母胎は茲に發した。この意味において卯三郎は新派劇の先驅者と云はねばならぬ。

## 五

卯三郎を導き、卯三郎の藝風に一轉機を與へた指導者は花澤多美二郎であつたが、それと同時に卯三郎が常に師事し、兄事し、その藝風に私淑した名人上手が、他に二人あつた。

それは中村嘉七と中村琥珀郎とである。

技藝に熱心な、常住座臥舞臺を忘れない卯三郎は、或る年の夏、通るともなく日本橋を渡つてぶら〳〵歩いてゐた。橋の詰の涼み床に將碁に夢中になつてゐる老人があつた。何か云ひつゝ盤面を見つめながら、涼み話に口を挿んで「嘉七の藝には茶がある」といつた。今一人の對手はこれも駒を左手に弄びながら、「さやう、離れてゐる」と答へ且つ相槌を打つてゐた。

何とはなしに嘉七の藝に私淑してゐた卯三郎の耳に、「茶がある」「離れてゐる」の二句が謎の如くに響いた。それと共に「茶がある」「離れてゐる」の二句こそ、技藝の堂奥、藝術の寶庫を開く鍵であ

らねばならぬと感じたのである。

嘉七の藝風は、舞臺の寸法、極り〳〵を逸して、與へられた臺詞の半は「腹と科とで云つた」俳優であると聞く。今の卯三郎の藝は、この嘉七の藝を芯とし、それに卯三郎自身の衣を掛けたものであるさうな。見巧者な通人の所謂「茶がある」の評語は、また以て卯三郎の今日の藝風の一般を言現はしたものとも云へる。

卯三郎はまた琥珀郎からも多くの教訓とお手本とを與へられた。琥珀郎は常に「決して萬屋にはなるな、一人一役で好い」と云ひ「決して舞臺を粗末にしてはならぬ、どんな詰らぬ役でも投げてはならぬ」と云つてゐたさうだ。明治十七八年頃の書出しで人氣のあつた駒之助の弟子に、駒五郎といふ身分の低い役者があつた。多見藏の由良之助で「忠臣藏」が出た時に、駒五郎は一日の芝居に「城明渡し」の諸士一役であつたが、決してこの諸士をおろそかにしなかつた。扮裝も早くからかゝつた。その當時は棧敷裏を通つて揚幕に出るのであるが、厠の傍に他の諸士の出るのを見計つてツッと花道へ出る。そしてその諸士の意氣込は群を拔いたので、多見藏の認むる處となつたといふ話を、繰返し〳〵してゐたさうだ。

卯三郎の技藝を觀察する上に於いて、以上の三人——多美二郎、嘉七、琥珀郎——は見逃す事の出

來ぬ人々である。然し卯三郎の藝風は、多美二郎の助言補導も固より大なる力はあつたらうし、嘉七、琥珀郎もそのお手本となつたらう事は爭へぬが、遂に卯三郎自身の藝風である事も亦爭へぬ事實である。

今にして思へば幸か不幸かは言へぬが、舞臺の指導を一度も受けた事なく、師匠の卯三郎に逝かれた彼は、徹頭徹尾自分の工風鍛練で、卯三郎獨特の型を作り上げた。型を破つた型、在來の歌舞伎の白廻しを逆手に行つた白廻しを創造した俳優であると云つて毫も差支はなからう。

## 六

卯三郎は變つた役者である。型物であつても型を破り、或はスカして、卯三郎流義を發揮する俳優であるといふ評判を獨占して了つた。世間も興行師もさう認めて了つた。この點で、初役の「沼津の平作」を演じた時の苦心を述べると、彼の役に對する理解の妥當不當の兩面と、人物に對する取扱ひの態度とを明かにする事が出來ると思ふ。

仕打の松竹から「沼津の平作」をといふ注文を受取つた卯三郎は、平に辭退した。「平作」のやうな名人上手が演じ來つて型のあるものを、三尺ものしか仕こなせない自分は、演らぬと斷つた。然し口で斷つてゐても、腹では演じてみたかつたのださうだ。——これは彼が語る處である。——「平作」

役には初役ながら腹の中で頻りに食指が動いた。仁左衛門の「平作」が眼先にチラつくとともに、卯三郎一流の、絶えて芝居をしない「平作」を舞臺に見せたかつた。

それとともに卯三郎は考へたさうだ。立派な「平作」は現に仁左衛門のがある。たつて自分に「平作」を勤めさせようといふ仕打の腹は、卯三郎ならば「變つた平作」を見せるであらう。この「變つた平作」に興味を繋いで、看客を呼ばうとするのは仕打の作戰である。仕打は看客が來てお金が儲けられゝばよいのであるが、俳優としての自分は、世間から、卯三郎は又してもあの「型のある平作」を打ち壞したと云はれねばならぬ。自分の藝風が累をなしたのか、他の俳優の絶えて味はない、世間と仕打との板挟みにいつも成り通しであると考へた。然し平作には既に技癢を感じてゐる卯三郎は、當時御靈文樂座にかゝつてゐた津太夫の「沼津」を、ソッと人目を忍んで聞きに行つたさうだ。

初め彼は、「人の演じない平作」「毛色の變つた平作」を思浮べたさうだ。もと〳〵平作は沼津在の百姓で、七十に手が屆いて雲助荷持の群に入つてゐるのだから、並の人間のするやうな素朴な慇懃さで人と話しの出來るやうな爺々ではあるまい。初めから胡座をかいて演じてみようと第一番に考へたさうだが——津太夫の淨るりを聞き、文樂の人形を精細に見るに及んで、恐しくて益々手が出せなくなつたといふ。

それで舞臺に演じた彼の初役の平作は、遂に先人の型を崩して型に入る事を目安として演じ終せたといふ事である。卽ち、極め〳〵の決つた型の壺を素でいつて、先人が見逃がしたかど〳〵を極つて、彼一流の平作を演じたといふ。然しながら彼の告白によると、「ヤットまかせ」で荷物を擔ぐ時には、いかにも事實その荷物が重い事を感じたが、「二肩往つても息を繼ぎ……木の根に躓きひよろ〳〵」と通ひを渡つて花道へ來た頃には、事實肩にしてゐる荷物が輕かつたのを覺えた。演じてゐる自分が眞實に最初重かつた荷物が、段々と輕くなつた事は、自分の藝の未だ至らぬ大きな證據であると思つたが、然し二日目、三日目と芝居が經つてくる內に、タッタ一度、荷物が事實ほんとに重かつたこともあつた。しかし多くは輕かつた、と——卯三郎の口から語る處は斯うである。

こゝ數年來の卯三郎は、斯く型ものに對しても恐を懷き、一つに自藝の圓熟を計る事に苦心し、時としては夜半枕を碎いて沈思する事が多かつたが、彼の若年の頃には、とんだ惡寫實を見せてかへつて得意であつた時代もある。一頃辨天座に「仙代萩」が出た事があつた。鴈治郎の仁木、故玉七の沖の井、璃珏の政岡で、松前鐵之助が卯三郎に振られた。初日の「床下」の幕間である。鴈治郎の仁木が仕度をして奈落へ行くと、卯三郎は黑テンの忍裝束、頭はクマムシリに付け髭で、約束を打ち破つた鐵之助が蠶立してゐたのには、鴈治郎も度膽を拔かれたと傳へられる。

朝日座で「吃又平」が出た時の事、卯三郎一流の解釋により、又平は繪は描けても踊の師匠ではないといふので、女房のおとくの三升源五郎に注文して、皷を打ちながら踊の指南をさせて演じたといふ事も傳へられてゐる。

嘗て又、「太閤記十段目」で十次郎に扮した時には、あの重傷を負うてゐる十次郎が芝居が出來る筈はないといふ理窟で、仰向けに寢たまゝ物語りの條りを演じ終せたとさへ傳へる。

これ等の極端な惡寫實、舞臺を忘れた解釋は、今の卯三郎には無くなつた。そして「自然の藝の圓熟」「茶のある」藝を目安に進みつゝある。

## 七

歌舞伎から出て一派の藝風を創作した卯三郎は、又前にも述べたやうに、彼は既に明治十八年——角藤定憲が大阪西區越後町の新町座で、初めて「壯士芝居」の蓋を開けた明治二十一年十二月十六日より早き事三年なにがしにして、「新派以前の新派」の芝居を演じてゐる。浪花座の「加賀騒動の又助」に失敗した卯三郎が、辨天座に立籠つて矢繼早やに演じたのは、當時の新聞の雜報を脚色し直に舞臺に見せたのである。

巡査と兵隊との大喧嘩が新聞に傳へられると、作者もなしに口立の「筒井寅吉」が大入を占めた。

縮屋新助を散斬物に書直されたものが「揚弓屋」で、彼は矢場女お竹に惑ふ錦織熊吉を演じ、角座に人氣を湧かした。又後に新派では「書生の犯罪」と改題され、一時盛んに行はれた馬淵周藏も、卯三郎が「人命犯」の外題で演じた爲に、新派以前に榮えた狂言の一つとなつてゐる。下つては「河内十人斬」、犯人の金剛山の立籠り、警官の包圍捜査隊、鐵砲腹などは、當時の看客を喜ばした狂言の一つであつた。そしてこの狂言は角藤定憲一座、訥子一座と三座同じ題材を脚色して蓋を開けたが、遂に卯三郎、三五郎一座に押され、卯三郎は三十五日間大入を續けたのであつた。

かういふ風に新派の先驅をして、低級な狂言ながら新派の路を開拓した卯三郎は、又新派の大成者高田實によつて、その藝風を繼承されてゐる。ターボー式と呼ばれる高田の藝は、卯三郎の芯に高田の衣を巧みに掛けたものであつた。

彼が始めて東京に出演した時の伊原青々園氏の評に、「今の新派の長所も短所も、此の人が濫觴であつたらうといふ點に於て、多大の興味を以つて見物した」（歌舞伎所載）と書き殘されてゐる。又その白廻しに就いては、「たゞ俗談平語のやうに低く言つて、處々で急に高く張上げ、張上げた語尾を沈めて輕くいふ、此一種特別のメリハリが所謂『新派舊派の間を行く』のであらう……記錄によつて知る所では、卯三郎のやうな藝風がさうで（小圀次の藝風）ないかと思ふ」（歌舞伎所載）と記されてある。

故幸堂得知翁も、「卯三郎のせりふ廻しは、高く出してスカシ、低く聞かせて張るといふ抑揚、故人小團次其儘だ。……時代違ひの卯三郎が小團次に似たるも不思議、箕助の藝風、卯三郎の口跡、兩優分て得たりしは俗にいふ他人の空似」（演藝畫報・第三年九號所載）と評されてゐる。以て卯三郎の藝風、白廻しの一班を覗知する事が出來ると思ふ。

## 八

卯三郎の經歷の大略と、その藝風の輪廓とをほゞ述べたと思ふ。彼の五十年に垂んとする舞臺生活の詳細は、到底こゝに盡くすべくもない。又彼の技藝の功罪をこゝに斷ずるのも早計であると云はねばならぬ。

が、現在の卯三郎を、最もよく事實に於いて鮮明に說明してゐるものは、昨年十一月浪花座における「菅原」の土師の兵衛と、二月興行の浪花座における「梅忠」の八右衛門とである。

一はその藝風が、歌舞伎式根幹を持つてゐるに拘らず、鴈梅、中車の一座に混つて、水に油の感じがないでもない。兵衛としては拙い兵衛でないが、舞臺の調和は壞されてゐる。

一は天下一品、他の追從をいさゝかも許さない處に、卯三郎の本領が遺憾なく發揮されてゐる。近年恐らく、これ程の八右衛門は舞臺に見る事が出來なかつたといつても、決して溢美の言ではなから

う。折紙付の鷹治郎の忠兵衛よりも、卯三郎の八右衛門を至藝なりと斷言し得る勇氣を、彼の八右衛門は看客席に與へてゐるのである。

そしてこの二つの役について、卯三郎自身は斯う語つてゐる——

「道明寺」の兵衛は、あれで自分では十分芝居をしてゐるつもりですが、御覽になる方が、又しても水に油が混つてゐると云はれます。それが舞臺に出てゝも氣になつてかなはん。全く自分の藝の至らぬ故です。名人上手になれば、假令その藝が「離れて」ゐても、お客さまは水に油が混つたとは思ひません。お恥しい次第です。どうかして水に水、油に油の境地に達したいと心掛けてゐます。

「梅忠」の八右衛門は、申すまでもなく脇師ですから、描かれた八右衛門を離れずに、立者の忠兵衛の芝居を邪魔せぬやう、忠兵衛が演り易いやうに、忠兵衛が屋敷の金を自然に出せるやうに、かういふものになると全く舞臺の呼吸一つです。鷹治郎さんの忠兵衛には、名古屋の御園座、京の南座、今度の浪花座と三度付合つてゐますが、その中で、いかにも忠兵衛がよかつた、芝居が演り易かつたらうと思つたのが六日ありました。成駒屋さんの上手なのは勿論ですが、八右衛門の呼吸が悪ければ舞臺はピタリとまゐりませんから、自然自分らにもまア〳〵安心して演じ終せたのは六日だつたと心得てをります……

卯三郎の本領はこゝにある。

「生世話もの」脇師」、そして舞臺の呼吸に萬腔の熱誠を蒐めて、しかもその藝は淡々水の如く、又水の低きに就くが如く自然に、その中に掬めども〳〵盡きぬ技藝の味ひが——その柄は假令品位の高いものでないにしても——吾々を魅するのである。彼は老來意氣旺んにして、その得意の立廻りの如く、その舞臺に生氣の潑剌たるものが認められる。そしてピンからキリまで自分の技藝である。藝風の層一層の鍛練と圓熟とを望んで筆をこゝに擱く。

（「演藝畫報」大正八年十一月號）

# 俳優と繪ごゝろ

役者の殆んど凡てが俳名を持つてゐる。俳諧などをやりさうにもない手合でもが俳名を持つてゐる。そして仲間うちの披露目か何かの折には、駄句を――多くは代作の駄句を連ねてゐるのは、恐らく初代市川團十郎が俳諧を好み、椎本才麿の門に入つて才牛と號し、俳諧を樂しんだことに源を發してゐようと愚ふ。

その俳優と俳諧との宿緣にも似て、俳優の多くは――立者と云はれる程の者は殆んど繪筆に親んでゐる。尤もその大部分は作者や何かゞ代筆をしてゐる事は勿論であるが、しかし後素の道に丹念な俳優も古來稀ではない。近代の名優と云はれる九代目團十郎の文人畫における、華山に私淑したその筆致の氣品は稀に見る腕である。

これ等は「餘技」と云はゞ餘技であるが、俳優の舞臺における技藝を、直接、間接に助けること最も多いものは恐らくこの繪畫であらう。卽ちその「繪ごゝろ」であらう。優人が舞臺において「繪ごゝろ」に養はれた色彩に對する敏感さ、「形」の上における「繪ごゝろ」は、その舞臺を生かしもし殺

しもしてゐる事は、古名人の逸話や言ひ傳へに徴しても知られるところである。團十郎の舞臺の幾部分かゞ、あの文人畫に養はれた事を否む者があらうか。

このやうな俳優と繪畫について書いてみようと企てると、書いてみたい事が山とあるが、中でも、俳優にして畫家の列に座し得た者、卽ち餘技や素人藝を離れて、立派に畫家として一家をなしてゐると云つてよい優人を、古今に求めると、恐らく我が初代中村富十郎、英慶子(はなぶさけいし)たゞ一人ではあるまいか。尤も初代鳥居清信の父信元は、初め俳優であつたが、後芝居繪看板師となつて鳥居派の蛸を作つたのである。しかしこれはその前身が俳優であつたといふに止り、富十郎の場合の如く、「三ケ津極上々大吉」の極め付俳優であつて、餘技として繪畫に堪能であつて、「浮世繪々師」として一家を成した人は、恐らくこの富十郎を措いては他にあるまい。

初代富十郎は私の最負役者である。現存の俳優にも最負不最負のあるやうに、私は文獻に見る古俳優の誰彼にも、最負不最負がいつとはなしに出來てきた。例へば古くは中村七三郎。中古では初代仲藏と此處にいふ富十郎。近代では八代目團十郎、澤村田之助など、いつとはなしに私の最負役者になつてしまつてゐる。その中村富十郎の、「浮世繪々師」英慶子としての傳記は私の知りたいものゝ一つである。しかし私のこの「慶子傳」の詮鑿は少しも手が付いてゐない。知りたい、判らしたい、調べ

たい希望のもの〻一つである。

單に中村富十郎といふ俳優を想ひ起してみると、眞先きに「三ケ津惣藝頭」を稱へられた元祖芳澤あやめの實子である事と、所作事の名人であり「道成寺」の大成者である事が、直に頭に浮んで來る。そして今一つ最も強く私の心を惹くことは、「道成寺」は元來初世榊山小四郎が、謠曲を改作して歌舞伎の世界に殖らしたのが始めで、二世小四郎がこれを「輕業」で演じた。それを元祿の名所作の水木辰之助が、「鐘入り」の所作事となし、續いて初世荻野八重桐、瀨川菊之丞が手がけて、「傾城道成寺」となり、「百千鳥道成寺」となつた。卽ち「道成寺」の中興はこの菊之丞であつた。そしてこの菊之丞は、日本演劇史の所謂「寶曆の歌舞伎滿開期」の前半を代表した「女形」であり、その「寶曆期」の後半を代表する「名女形」は中村富十郎であつて、且つこの「道成寺」の集大成者であつた。「娘道成寺」として今に殘つてゐる狂言は、この富十郎の大成したソレである。卽ち全く謠曲の埒を脫して歌舞伎化したのが富十郎であつて、鞠唄の條りや山盡しはこの富十郎が挿入したものである。

ところで私の心を惹くものがあるといつたのは、この「娘道成寺」が非常の高評を博し、彼が三ケ津において頻演したその頃に、劇界の某が彼に向つて、「鞠唄」「花踊り」「戀の手習」など今少しむつかしい振があつても然るべきだ、所作の名手と唄はれる天王寺屋（富十郎の屋號）の振としては平

凡だと論じた。その評に對して彼は、

身不肖の私なれど、今少し込入つた振りの工夫も有るべく候へども、私が自由にむつかしき振いたし候へば、それ限りに相成り、大切の道成寺すたり申すべくと存じ、右體の振つけ置き候、されば末にまで誰も致しよくすたり申さず、

と云つてゐる。これが眞の名人上手の心掛であると思ふ。誰れでもが踊れる平凡な手を、立派に上手に踊るのが名人上手ではあるまいか。富十郎のこの申し條が、私は滅法氣に入つてゐるのである。

この舞臺における心掛、藝に對する彼の態度が、その餘技である「繪畫」にも現はれてゐると思ふ。——尤も私が繪師英慶子として、富十郎の繪を觀たのは數へる程しかない。それは殆んど雲煙過眼のうちにその片鱗を觀ただけである。いろ〳〵な芝居展覽會に出陳されてゐた彼の扇面や色紙、版本である「慶子畫譜」三冊が主なもので、その他では、昨年の秋に京都博物館に出陳された神戸の浮世繪蒐集家武岡氏の「浮世繪展覽會」で觀た、英慶子と落款のある「道成寺」の肉筆であつた。富十郎の「娘道成寺」に强い興味を抱いてゐる私は、この英慶子の「道成寺」をしげ〳〵と凝視したのであつた。

私の極めて貧弱な文庫にも、英慶子の扇面が一面ある。蘆の枯れ葦に蝸牛を何の造作もなく描いて、

賛に、

梅落ちて蝸牛角ノ引垣根哉

とある。私は一年中で青梅の落ちる五月雨の靜かな頃が一等好きである。その頃に、昔の最負役者のこの扇面を眺めながら、苦茗を啜る私の一刻の心境を想像され、優人を背景とするが故に花やかな、しかもこの靜けさを、諸賢も私と共に樂まれたい。

英慶子を傳しようとした私は、實は知る處の少ない事を今更ながら知つた。俳優としての富十郎は知つてゐても、「英慶子」は全く分らない。恐らくこれは誰にも分らないもの、一つでせう。大阪の一心寺に「蓮花院慶子日榮」の墓碑がある筈だが、無緣となつて毀はされたのでせう。今は求むるよしもない。

それより一體慶子は誰を師と賴み、範を何れに求めたか、師弟の關係すらも知れない。恐らく天成の器用で獨修した事と思ふが、「英」といふからには英一蝶に學ぶ處があつたのかとも思はれる。

富十郎に關する私の貧弱な詮鑿、私の文庫中の劇書を涉獵した處では、舞臺における彼の技藝を別にして、(一)俳諧・繪畫を能くした事、(二)畫名を嶺琴舍と云つたこと、(琴嶺ともあるが嶺琴が正し)、(三)容色秀麗、「正眞の女といふとも更なり噺箱根では何か慥かなる物をお見せなされねば通ら

れまじ」と、「役者和歌水」（八文字舎評判記）に云はれた程女らしかつたこと。（四）従つて蔭間として流行りつ子であつたこと、（五）御殿女中の贔負が多かつたこと、（六）客のために酒席に招かれては常に彩筆を揮つたことなどを知るのみである。

右の如く藝以外には、容色の最負が男女ともに亘つた事は、彼の縹緻が殊の外美しかつた事を證據立てゝゐるが、富十郎の「白」――聲はどうであつたかといふと、「南水漫遊」に記すなにがしの假聲つかひの秘傳にみると、

中村富十郎、左の鼻を押へ、甲と乙との聲を、鼻をつまるやうにして、口の先にて息を引き、舌を巻き鹽梅にして臺調をいふ――

とある。一寸その面影が判るやうな判らぬやうな心地がする。

慶子の筆になつた「道成寺」の肉筆は、私の忘れがたいもの〻一つである事は述べたが、それと〻もに彼の句のうちで忘れる事の出來ないのは、矢張「道成寺」に關した一句である。曰く、

咲くからに龍頭へとゞけ山ざくら

（「大毎美術」大正十二年十月號）

# 喜劇史の一挿話

大阪といふ土地は、藝術を育てゝゆく土地柄ではないが、藝術發祥の地、藝術の芽が萠える土地である。珍しがりの多い土地、物見高い土地、新機なものに喰ひつく土地である。

ふるい處で竹本淨るりの例を引くまでもない。新派劇も、澤正も、曾我廼家も大阪が生んだ「藝」である。

就中曾我廼家劇——所謂喜劇は、この大阪が生んで大阪が育てた劇であつて、茶番好きな、卽興物眞似、俄好きの江戸ッ兒の間に喜劇の誕生がなく、明治大正に跨つて大阪に「喜劇」が生れた。

大阪にこの喜劇の生れたことは、いろ〳〵な理由や、生れねばならぬ民情もあつたであらうが、その點は喜劇史家が取扱ふであらう。私はその喜劇史の一挿話として、世間で傳へる曾我廼家五郎の浪花座旗揚以前に、奇しき因緣から、琴高屋福圓——晩年の六十幾つの老齡の身を提げて、東京淺草は吾妻座で、一部の人氣を博してゐた福圓が、曾我廼家劇を生む機緣を造つたといふお話を茲に傳へたい。

福圓が淺草で人氣を煽つてゐた頃の事、「あの時に勸進帳をやつた若い奥役さんがあんたでしたか」と意外の面持をし、且つなつかしげに客の顏を見やつたことがあつた。それは吾妻座の樂屋の或る日の出來事で、若い奥役と呼ばれたのは、申すまでもなく今の曾我廼家五郎——和田久一君である。

話は廿年前に逆のぼる。

明治三十七年の一月の事、和歌山市丸の内にあつた辨天座に琴高屋福圓がかゝり、「小笠原諸禮の忠孝」を一番目に、二番目に「酒屋」が出て、福圓が例の三勝、お園、半七の三役早替りで、新年氣分の和歌山の人氣を茲許に集める筈であつたが、あたかも日露の國交が紛れて人氣は沈滯、客足は疎である。仕打は懷勘定が違つて來たから、不人氣を口實に福圓に挿幕の交渉を初めた。——挿幕とは、極つた出し物の外に、景物の出し物を今一幕か二幕かを挿込んで、市の人氣を新にし、盛返さうといふのである。が、福圓は應じなかつた。その時この交渉の任に當つてゐたのが、年の若い嵐珊之助と稱する大部屋の下廻りあがり、作者兼奥役をやつてゐた和田久一君であつた。

太夫元と福圓との間を幾交渉を重ねても話は進まなかつたので、若いこの狂言方は太夫元に、

「福圓さんはとても出ますまい。出ない人を突ついてゐるより、私が出まへう。一幕やりまへう」

と云つた。太夫元は驚いて

「お前は狂言方やないか、何をやるンや」

と劍もほろゝに云つたものゝ、萬策つきた今、藁でもあらば握んでもみようといふ今、捨て鉢氣味も手傳つて、

「やるツテ、何を出すのだ」

「一幕、勸進帳をやりまへう」

「勸進帳——辨慶、富樫の安宅かえ」

と云ふやうな問答の後、いよ〳〵狂言方の和田君が俄に辨慶になり、大部屋連中を狩集めて稽古にかゝつた。

その翌日から挿幕のちらしを辨慶役者の和田久一君が、和歌山市中を配り歩くといふ風で、「滑稽勸進帳」が舞臺に出た。それは義子の常さん實は義經といつたやうな意氣工合の、全く大變なもの、辨慶が勸進帳と稱へて聲高らかに讀み上げたのが、女郎の文。問答の條りは「八ツ目のわらんじは四方八方の借金を踏む算段」といつたやうな調子だから、この「勸進帳」は大抵お察しがつきませう。

處が人氣といふものは馬鹿にならぬもので、この勸進帳が大當り、日殘りの福圓一座が、日延べもしかねまじき景氣、

「福圓の勸進帳がおもろい」

といふ評判が市中に立つた。福圓がこれを揚幕からのぞいて、

「フヽン、この男何かしでかすな、ものになるよ」

といつたのであるが、福圓の頭にはこの勸進帳はそれ切り消え去つて、辨慶が何といふ奥役の急拵へであつたかも忘れてゐた。が、吾妻座の樂屋へ曾我廼家五郎が訪問したので、辨天座の舞臺が福圓の頭に蘇り、彼は驚異の眼を睜つたのである。そして當時の曾我廼家の名聲に思ひ及び、涙を流して懐舊の情に浸つたのであつた。

この辨天座の「勸進帳」で、富樫に廻つたのが誰あらう、伊勢は松坂の合羽屋のドラ息子大松福松君、——後の曾我廼家の十郎であつた。

十郎の福松も、和田久一とゝもに、福圓一座の狂言方兼奥役であつた。

久一、福松が、どうしてこの福圓の手にゐたかといふと、話は更に三月程逆のぼらねばならぬ。

明治卅六年の十一月の事、嵐珊瑚郎の弟子、大部屋の下廻りであつた珊之助が、北陽の福井座で、「伊賀越」の遠眼鏡の場で奴助平の役が付いたが、あの立廻りになつてもとつたりが返つてくれない。水の手が廻つてゐないのだ。それもその筈珊之助のお給金はその時一芝居四圓であつた。四圓で唆つ

て着て生きてゆかうとゝふのである、いかに物價の安かつた日露役前の事でもむつかしい。とつたりに水の手が廻らぬ筈だ。珊之助はくわつとなり、いつまで下廻りにゐてゝもうだつのあがりやうがないと、書抜をポント投出して福井座を飛出したのである。

珊之助の胸には、まゝよ、もう二度と白粉をつける役者はやめだと喞くものがあつた。しかしまた彼の頭には、千日前の改良座で、當時大阪の人氣を蒐めてゐた鶴屋團十郎の俄の舞臺が浮んで來た。棧敷にゐた富田屋の八千代の姿が眼にちらつく——といつても珊之助の血潮が戀に燃えたのではなく、功名の念に燃えてゐたのだ。千日前の棧敷であれだけの筋のいゝ客を集めてゐられるのは團十郎の力だ、あの「大阪俄」でさへあれだ、もう少しどうかしたらお釜を起せよう、俺の進む道はこれだと考へた。——時に珊之助は戎橋の橋上に佇んでゐたといふ事である。

俄——もう少しどうかした俄——喜劇を考へてゐた珊之助は伊勢松坂に飛んだ。當時、時藏の弟子の時代(ときよ)といふ女形で、芝居に飽いた——といふより年が年中腰元に飽いてゐたので、國へ歸つて合羽屋をしてゐたのが、例の大松福松君の十郎で、珊之助はこの時代(ときよ)を目當に松坂へ飛んだのであつた。

合羽屋の腰元上りの時代(ときよ)は、反ッ齒を反らして「喜劇ッて何だんね。ふうん、俄が。それならボテ髮でおしろいは付けいでもいゝな。やりまへう」

と話は簡單に、合羽屋の福やんは上阪した。

久一君は福やんを得て勇氣頓に加はり、旗揚するには名前がいるが、お前が私の片腕となつてくれるのだから、二人で「前後亭左右」といふ一つの藝名にしよう、一人づゝの時は右さん左さん。これア洒落てるといふので二人で名前が一つ、「前後亭左右」と一決したのであつた。然し、いよ〳〵この喜劇が攝津の伊丹で旗を揚げ、三日間の約束が二日で斷られて這々の態で逃げ歸つた。その時の狂言が「滑稽勸進帳」であつた。

この伊丹の旗揚で失敗したから、「前後亭左右」の兩人は狂言方兼奥役で、福圓について和歌山に乘込み、今度は「勸進帳」で當つたといふ次第である。

この兩人が大當りを取つたので、辨天座の座主は羽二重一反を贈つた。

話はこれ限りで濟んだら、或は曾我廼家劇が今日の如く生れなかつたかも知れないが、この福圓の一座にゐた囃方が大阪へ歸り、和歌山で面白い事があつたと噂をし、その話を聞いたのが、黑門およねさんで通つてゐる佐々木よねといふ旅の仕打の手にゐた豐島利一さんであつた。

「わたいに勸進帳を唄へといふので、とう〳〵やらされた、然しおもろした」

と、滑稽勸進帳の一埒が話されたのであつた。小頸を傾けて聽いてゐた豐島の利一さん、

「フウン面白い、それは何といふ男や」

「嵐珊親方の家にゐた珊之助だす」

「珊之助か、それなら知つてる」

と、そこで豐島が珊之助を訪ね、この兩人の同盟が成立した。折から浪花座の舞臺が空いてゐて、豐島の口利きで「前後亭左右」の曾我廼家十郎五郎がお目見得にならうとしたのは、丁度戰爭が今にも初まらうといふので、世間の人氣が落着いてゐない、どうせ小屋を遊ばして置くのなら、曾我廼家——をかしなもんやな——でも、まア掛けてみようといつたのが、明治卅七年二月の十日。翌日の紀元節が國交斷絶、露國に向つて宣戰の御詔勅が下つた日であつた。

この機を逸せず、五郎は「無筆の號外」で、極力愛國心に訴へて大當り、割り反へる人氣を一身に蒐めたのである。

それからの曾我廼家の發達史は世間周知の事實。

かう書いてみると、曾我廼家劇成立の機緣は福圓が造つたといふ事にはなるまいか。

その利一さんの豐島さんが、今でも五郎の太夫元。分らぬものは人の世である。

（「芝居とキネマ」大正十三年九月號）

# 志賀廼家淡海

曾我廼家の喜劇が人氣に投じたその初期の時代には、いろ〳〵な喜劇團が頭を擡げた。樂天會、喜樂會などがその目星しい處であつたが、今日――興行界の烈しい生存競爭に打勝ち、篩ひ殘された喜劇團はといふと、曾我廼家の一團が幾變遷を經てやゝ變形され、「五郎劇」となり、喜劇界の覇王たる事はその創生期と同樣であるが、その他では曾我廼家五九郎一派と志賀廼家淡海の一派である。

そしてこの鼎立せる三喜劇が、各自にその頭目とする五郎なり五九郎なり淡海なりによつて、くつきりと異色――それ〴〵に特色のある劇團を組織してゐることも、面白い現象の一つである。

その三喜劇團の頭目は、五郎が堺の産であり、五九郎が德島であり、淡海が江州の堅田である。その地方色が、贔屓は各々（おの〳〵）の劇團の色を濃く染めなしてゐる事も亦注目に價する事と思ふ。

五郎に泉州堺の色があり、四國德島の特異性が五九郎の舞臺に漂ひ、江州人の風格が淡海一派にどこまでもついて廻つてゐるのなども面白い事であると思ふ。

私は前項「喜劇史の一挿話」に於て、人の餘り知らぬ五郎劇發祥の挿話を語つたが、今度は淡海劇

の生立ちを話してみようと思ふ。

淡海劇を御覽になつた方は御承知でもあらうが、彼の所謂淡海節が、或る意味においてこの喜劇團の一つの呼物であり、一つの人氣の中心である。それ程淡海の咽は看客から愛されてゐる。さうだ、舞臺を見ようとする看客の耳に餘興的に快よく響くものは、彼の淡海節である。彼が舞臺に立つに至つた運命は、全く彼の三寸の咽から發足してゐる。

彼は全くいゝ聲である。自由な咽で、イキな咽、器用な聲である。この彼に取つては一生の運命を支配するまでの聲が、どうして養はれたかといふと、江州は御承知の如く所謂江州音頭の本場である。江州の青年は盂蘭盆の夕に、いかにその咽一つで幾多の老若男女を魅しようかと、憂身をやつしたものだ。淡海の田邊さんも堅田の生れだけに、江州音頭にどれだけ憂身をやつしたか知れぬ。村一番の聲よしの田邊の若はんは一年々々と評判よく、はては一鄉でのイキな聲の持主となつた。次には西江州切つての音頭取りとなり、次年には江州切つての咽は田邊だとまで、人も我れも許したのである。この江州音頭に名譽の月桂冠を載いた若者は、堅氣の商賣や土ほじりに興味が失せ、日露戰役から歸つた時に、新派劇の一團を組織し、大津は朝日座に一旗上げたのであつた。しかし勿論江州音頭では名譽の賞牌を見たが、新派の舞臺は田舍廻りの臭いものだつた。

この田邊の若はんが起した新派劇團は、大津を發祥の地としたのと、江州音頭を出發點としたので「志賀廼家劇團」と名告り、座員一同この湖國八景に因緣のある名前を藝名としたのであつた。

が、勿論御難つゞきの不入つゞき。世間が顧みようとする劇團ではなかつたのである。しかしこゝで注目に値するのは、江州商人の本場だけに、淡海の劇團——道樂から發足した劇團にもかゝはらず、淡海一座には江州人の商魂が初めから宿つてゐた。卽ち淡海は、一座を組織すると同時に、一座の座頭であると共にその太夫元であつた。そして幾出入の人の數は數へ切れぬ程あつたらうが、今に淡海は太夫元であると共に座頭である。そしてその創生期から今日まで引續いて、俳優とし、一座の座頭として得る淡海のお給金を、一日に卵二つに煙草一個と定めてゐる。

この志賀廼家劇を起した當時の淡海の腹の据ゑ處は、この一座は次から次へと旅に廻つて行かう、大入不入に拘らず、彼はその收入を盡く分配したのであつた。が、然し自分は日に卵二個で露命をつなぎ、第一の嗜好である一箇二十本の莨さへあれば、一文の錢がなくとも暮して行ける。又暮して行く覺悟を極めると同時に、どんな事があつても一日に卵二つと莨一個の給金はまづ所得としようと決心し、この思ひ出多い給金を、今日では一つの禮式の如くにして、その表方——座の勘定場からとつてゐるといふ事である。

この一座の組織の方法に手堅い近州商人の色が歴々と見えてゐるのが、この喜劇團の一特色であると同時に、この風格が總ての淡海一派の舞臺にも漂うてゐる事が認められる。

この太夫元であり座頭である淡海の一派が、江州音頭を賣物の新派の芝居を、旅から旅へと持歩いてゐるうちに、この一座が草津の明治座にかゝつた事があつた。その時に淡海が風の便りにチラと耳にした事は、今度大阪に曾我廼家五郎と十郎といふ新俄師が出來て、「筋で笑はす」俄をしてるが面白いさうだ、今に道頓堀をこの「筋で笑はす俄」が風靡するだらうといふ事であつた。

この話を聞いた淡海は、久しく探してゐたもの、永らく求めてゐたものに邂逅したやうな心持がして、

「ヨシ、俺の一座もその喜劇といふものをやつてみよう、その喜劇に鞍替へをするが、おれについてくるものは來い、俄師なんてつまらぬと思ふものは去れ」

といふのが一座に對する淡海の宣言であつた。

この淡海の宣言に反感を抱き、「しようむない」と一笑に付し、その一座を去つたものが三分の一、「いやこれからはその喜劇に限る、筋で笑はす俄は賛成だ」と云つて淡海の傘下に踏止まつたものは三分の一あつた。殘りの三分の一は賛成でも反對でもなく、今この一座と離れては食つてもいけず、

どうともならうかいといふ連中だつた。淡海は座員中のこの三分の二を擁へて、「コメデー・シガノヤ」といふ大旗を翻し、近江路を旅から旅へと歩いたのである。

處でこゝに不思議な暗合が一つある。新派から「コメデー・シガノヤ」と早替りの藝當をして、打つて出た淡海の第一作が、「義理の柵」といふ喜劇脚本だつた。これは大阪俄の「帆前仙太郎」の燒直しである。處が初期の會我廼家劇に「故郷の錦」といふ脚本がある。この「故郷の錦」も「帆前仙太郎」の換骨脫體の作であるさうだ。

かうして「筋で笑はす俄」を自作自演、且太夫元となつて、淡海は日本六十餘州を股にかけて旅から旅へと泳ぎ廻つてゐたが、彼の眼はいつも一點の燈火を認めて、それを目標とも眼安ともし、それを水先案內ともしてゐた。その燈火といふのは、高い理想でも遠い空想の花でもなく、たゞ一筋に、どうかして京大阪の檜舞臺が踏んでみたいといふのがそれであつた。

こゝにも江州魂が濃く色づけられてゐる。空想を夢みぬ彼の目標は、京大阪の檜舞臺にあつた。實現するに、屆かぬ高嶺の花でもなければ、捉ふるに捉へえぬ水の月でもなかつたのは、確かに着實を旨とし、實行を本體とした江州商人の血が、彼の血管を流れてゐる事が判る。

この京阪の檜舞臺を目標にし、地理的にも京阪を遠卷きにして、ぢり〳〵と攻寄せたのが淡海の攻

取戰略であつた。そして一度大阪の土地へ足を踏入れ、天滿座の舞臺に出た事もあつたが、それは明治四十五年の七月で、恰も時は諒闇に際會したものだから、折角の彼の大阪入りも、その驥足を伸ばすに日がなかつたのであつた。再び旅の空に出た彼は、九州から中國を經廻つて、一年播州加古川へかゝり、今度こそは大阪入りの機が熟したと思ひ、松竹に交渉を初めると同時に、兎に角志賀廼家の舞臺を御覽なさいと云つて、松竹の京の一事務員であつた木村といふ手代を加古川へ拉して、その舞臺を見せたのである。

この時に淡海は、今度こそ京阪入りを敢行しようといふので、木村手代に膝詰談判を試みた。その謂ふ處は、志賀廼家の役者の腕が今あの様に劣つて見えるのは、髭だとか、衣裳とか、背景とか、道具とかによるのだ。これは金さへかければいくらでもよくなります。髭や衣裳や背景を買ふのぢやありまずまい、役者の腕を買ふのでせうといふのが淡海の主張であつたといふ。が、伯樂がなかつたのか良馬でなかつたのか、淡海の熱辯も木村を動かす事が出來ず、淡海一派は又もや旅烏、都を後に九州へさすらひの旅に上つたのであつた。

この九州の旅が五年つゞいて、一夏、恰も曾我廼家五郎が九州を旅に廻つてゐた時、淡海は五郎を下關の旅館に訪ね、劈頭にかういふ事を切出した。

私の一派は詰らぬ旅の喜劇團ですが、腕は——見て下されば分るが相當叩込んであると思ふ。が、京阪の地へはどうしても一歩も入れて下さらない。勿論曾我廼家の頭目として御存じの事ではあるまいが、一體五郎さん——あなたは曾我廼屋喜劇團以外は、大阪京都の舞臺を踏まさないお考へですか——それほど狹くお考へでなくば、どうぞ曾我廼家以外の喜劇、私の一派を松竹へ推薦して下さい、といふのが淡海の口上であつた。

今にして思ふと、淡海は知つてか知らずしてか、人を說くに道を得てゐた。この筆法にかゝつたのが五郎であつた。よし一度舞臺を見ようとあつて、五郎は九州熊本で淡海の藝を初めて一見した。やがて歸來の後、その太夫元の豐島氏に淡海を推薦したので、豐島は淡海を大正七年に京都の歌舞伎座に迎へたのである。

この京都歌舞伎座の淡海の興行は大成功であつた。淡海の面目が立つと共に、五郎もその明を誇つた。かくて「今日の志賀廼家淡海」は、喜劇界に押しも押されもせぬ鼎足の一地歩を占めるに至つたのである。江州魂——その實着をモットーとする淡海の第二の目標——第二の燈火は、今や別の方向に燃えてゐる。手堅い淡海の將來は喜劇の發達と共に注目すべき一つであらうと思ふ。

（「芝居とキネマ」大正十一年一月號）

# 紙治雜談會の席上から

「紙治」は鴈治郎の專賣物である。鴈治郎から聯想される第一が、あの河庄の場の魂ぬけてトボトボとの治兵衞である。この十八番物の紙治を、鴈治郎が六月の中座に上演しようとするが、初物喰ひで珍しいもの好きの大阪の人々から、又「紙治」かと云はれはしまいかと氣にかけてゐる。近松二百年記念の「天の網島」がまだ芝居好きの記憶に新たなのを恐れ、鴈治郎の河庄だ、近松門左衞門の原作ではない、近松半二の改作の「紙治」を久しぶりで上演するのだぞと、鳴物入りで取沙汰されてゐる。——これが古い鴈治郎の紙治を、少しでも新らしく見せよう、珍らしがらせようの興行政策である。そして「紙治雜談會」といふものが、初日前數日の一宵、笠屋町の白井松次郎氏邸で開かれた。自分も招かれてその席末を汚したのであるが、この席上で感じた事、「紙治」についてといふよりも、道頓堀の狂言の選擇について感じた二つの事がある。——が、今の當面の話は「紙治」であるからこれを例にとつて述べてみる。

治兵衞が鴈治郎か、鴈治郎が治兵衞かと云つてもいゝ程、鴈治郎の紙治はこの優のものであり、幾

年かの長いうちに幾度となく鷹治郎の治兵衛を見物して來た私には、鷹治郎と共に治兵衛が年をとつて來る。そしてそれを不思議だとも何とも思つてゐない。近松の原作を顧みた時、或は狂言の臺帳を繰つてみると、治兵衛が老けすぎてゐることは如何ともしがたい。然し、だから鷹治郎の治兵衛は見られぬとは思へない。却つて鷹治郎の年をとると共に、治兵衛が年をとつて行くのが當然の事の如く思はれる位だ。これは鷹治郎の二枚目としての藝の力である。

この「老けた治兵衛」が無條件で許される紙治の河庄と、五月興行の仁左衛門の「鰻谷」の八郎兵衛とを思ひ比べてみると、鷹仁の藝風の全く正反對の傾向を持つてゐる事がわかる。——最も若く見える鷹と、仁左の舞臺のめつきり老けた事から來る、見た眼の相違も大きな原因であらうが、——仁左の藝は形であり、型の藝である。傳統的の歌舞伎の約束の精練された型である。こゝにその藝のいのちがある。あの八郎兵衛から完成された傳統的の型をとつてみると殘る何物もない。八郎兵衛になつてしまふといふよりも、「八郎兵衛の型」を演じてゐる。これが仁左の舞臺の特長だとすれば、鷹の治兵衛には型以外にいつも動かうとする「治兵衛の心持」がついて廻はつてゐる。鷹も仁左と同樣に傳統的の形の俳優であるが、治兵衛になりきらうとする、或はもつと適切にいふと、治兵衛よりは二枚目になりきらうとする、こゝに鷹の藝のいのちがあり、鷹の工風の常に存する源泉をなしてゐる。が

鴈とても決して內面的の俳優でないことは申すまでもない。大ざつぱな類型的の心持を、事件と見合せて合理的に、しかも傳統的な形に現はさうともがいてゐる。

こゝが鴈の長所であると共に、この人の藝の矛盾も破綻もこゝから産れてゐる。その近い例は失敗した五月興行の「錢屋五兵衞」がそれである。

話が本筋を脫線したが、私が云はんとする處、——結論は、鴈治郎が「紙治」に小刀細工な工風を加へ、合理的に上演して新意を示さうとしてゐる傾向が紙治雜談會にも仄見えたが、それは無駄な事だと丟ひたいのである。又或る人々からは紙治のやうな狂言は古風にやれ、先人の踵をそのまゝに追へといふやうな議論も聽いたやうだが、私はそれにも反對だ。加ふべき工風、改むべき舞臺はドシ〳〵改めるがよろしい。現に鴈の治兵衞は、恐らく昔そのまゝの治兵衞ではなからう。時代々々、その環境々々に應じ先人の殘した跡を切りはぎして、「鴈のもの」にしたのが今の治兵衞であらうと思ふ。世間の好尙、時代の趣味が變つてくれば、それに伴ふのは生存の妙締だ。如何なものでも「時代」を離れて生存の意義と必要とがないと、私は斷言する。

この意味において、私は歌舞伎の型そのまゝの保存などは、不可能事であると共に無意義な事だと思つてゐる。舞臺の藝は刻々に流轉するものだ。參考に「保存すべき歌舞伎」は記錄で澤山だと思つ

てゐる。要はいかに變化するか、いかに改められるか、內容の問題、實行の問題で、古風そのまゝの演出の保存は無意義であり、又不可能でもある。

こゝに私は、藝は一時も停止せず流轉してゐるものであるといふ一例を擧げたい。私は元の近松座の春子太夫の淨るりが昔から好きだつた。あの春子の語り口がほんとの淨るりであらうとまで思つてゐたのであるが、ついこの程、その春子の淨るりをビクターのレコードで聽いてみて、すつかり愛想がつきた。尤もレコードで聽くといふ條件から來る不備な點は取り除いて考へても、春子の淨るりがそのまゝに受入れられないといふ事がはつきりとわかる。これは自分の耳、自分の趣味好尙の變遷といふことにもよらうが、よく〳〵考へてみると、それよりも恐ろしい「時代の力」「時の趣味」が、もう春子太夫を幾年か前に取り殘して流轉してしまつたのが大きな原因である。識らず〳〵のうちに、淨るりの節、淨るりの趣きがもうすつかり近松座時代とさへ變つてゐるのである。進歩したとは云はない。又退歩したとも云はないが、流轉してゐる事は確かである。

それの如く舞臺の藝も刻々に流轉してゐる。この流轉してやまない「舞臺の藝」を、昔ながらに保存し、昔ながらに意識して演出しようといふのは、不可能事であると共に無意義な事である。

私の感じた二つの事の今一つは、今の時代の好尙、今の時代の趣味から云つて、近松門左衞門を世

間では餘り買冠りすぎてゐるといふ事である。あの多作な、あの亂作々家である近松には、クヅも多からうし、駄作も多い。その上、近松は何處までも浄るり作者で歌舞伎の臺本ではないから、土偶は動かしても生きた人間を舞臺に動かしてゐない。それらを一切無干渉で、一に近松、二に近松と近松崇拜をすることには、ぼつ〳〵弊が生じて來てゐる。

もつとしつかり近松を研究しなほし、見方の新規蒔直しをしろと唱へたい。遠くは三馬、種彦、近くは早稻田の近松研究の煽りを喰ひ、誰も彼もが無條件に近松熱に罹つてゐるのが間違ひのもとだ。大近松の眞價は新らしい評價を得ねばなるまい。それと共に、舞臺上の技倆としてもつと〳〵適切に役立つ竹田出雲、近松半二などの、或は近くは勝諺藏父子の書殘した傑作を塵にうもれるに任せ、遠い土地が產んだ南北や默阿彌に憂身をやつしてゐる興行師と俳優との心持を嗤ひたい。

この研究は一朝一夕の話でないから、こんな雜筆に書き盡されようとも思へぬので、結論だけを云ふと、土地が產んだ俳優はその土地が殘した脚本にまづ目をあけよ。そして誤られた評價のもとにある近松門左衞門を正しく見よ。

（「紙治の研究」大正十四年六月）

# 大阪を風靡した江戸藝の搖籃時代

東京の藝――江戸の音曲や舞踊が西漸して、大阪の山村流の舞や地唄を驅逐したのは、一體いつ頃からの事であつたらうか。と、まづ疑問を起してみます。そしてこの答を解いてくれる人は、北陽の名妓――今は北陽に隱居してゐる佐藤のお國さんが最も適當な人だと思つたので、北陽演舞場の佐藤永樂氏を介して、心覺への記憶をたどつておいて貰ひ、その居を尋ねました。

北陽の裏町物靜かな隱居住居です。約束の時間を遲らしたので、お國さんは私たちが四疊半のちんまりとした茶室に通るや、文机の上から何か認めた懷紙を示されます。

芝の戸にたゝくくひなの音もせず

と一句、何とか應答せざるべからずだが、そんな餘裕がありませんで、本題に入りました。

お國さんは、そのかみの夢を追ふやうな眼元をして、永樂の主人に茶をすゝめながら、――

私がこの土地に東京の踊りや唄を移しました初めは、いつか東京へまゐりまして吉原のお直、山口巴のおしほさんなどの踊りを見せて貰ひましたのがきつかけで、あんなキビ〳〵した踊りを踊つてみ

たいと思つたのでした。あるとき吉原の小いくといふ藝妓の踊りを見まして、それが覺へたくてしかたがない、五代目の菊五郎さんに「かう〳〵した踊り、小いくさんがおでこを手拭で隱して踊りやはつたがあれを覺へたい」といひますと、五代目がすぐ菊之助を呼びにやり踊らして下さいました。しかしそれは違つてゐて、私の見た小いくさんのは「おばこ來るかと田圃へ……」のでした。それで私は花柳の壽輔師匠にそれを教はるため、毎年二月に稼業の暇を見て壽輔師匠のもとへ行きました。ところが師匠がよたな人でしてな、その地が時によると今日は二上りかと思ふと明日は三下り、「一體どうすればいゝのです」といふと、「いんでろ輔はんに聞けばいゝぢやないか」といつた調子。

このろ輔といふ人は、先代延壽さんに連られて來て大阪にゐついた人です。北陽の萬屋の小竹さんと夫婦になつたのでした。あの「齋藤」といふお茶屋を出して、平瀬の旦那——露香さんの御ひいきにもなつたのです。お話がそれましたが、かういふ調子ですから、今思うてみると、江戸音曲の大阪へ移植されたのは、一寸考へると長唄が先のやうですが、實はこのろ輔さんの清元が一番早かつたのです。さやう、もう三十年も前の話です。私のいふのは、師匠として大阪の土地にゐついてその流派を廣めたのでは、このろ輔さんが一等早いと思ひます。

それに續いて、順三郎のお父さんに當る順三さんが、北陽の清元の師匠をしてゐました。この頃の

清元藝者といへばお辰さん――今の北柳屋の老婆はんなどがチャキ〳〵の清元屋さんでした。

こんな工合で清元が一番よく北陽の藝妓に親しみましたが、次ぎが長唄でせう。これは成田屋さんが梅田の例の焼けた歌舞伎座へ見へた時、長唄、常磐津がこつちの藝妓たちの耳に、いゝなと響いたのです。長唄では成田屋さんの「二人袴」、常磐津では「大森彦七」などが今に忘れられません。唄は伊十郎さん、三味線は六左衛門今の寒玉さんに、弟の勘五郎といふ顔ぶれで、これらの杵屋師匠とも心易くなりましたから、梅田の歌舞伎座の興行中は、纏まつた稽古とてはありませんでしたが、御座敷で逢つてもつい藝事を教はるといふ風でございました。常磐津は林中さんに、この時上調子を弾いてゐたのが今の三造さんでしたから、お稽古に三造さんを貸して下さいと頼んだのですが、林中さんは三造は貸せぬといふ。勘彌の養子になつた巳佐吉の仲助さんもゴチャ〳〵した事がありましたので結局文字八さんを貸してくれた。この文字八さんが北陽で稽古を初めたのが、恐らく常磐津の師匠らしい師匠の稽古が大阪にはじまつた最初でした。御承知のとほり、後に太夫になつて二代目の林中を襲名し、上方にゐついて京都で亡くなつたのがこの文字八さんの林中です。

こんな工合に、清元も、長唄も、常磐津も大阪の色街に入りはしましたが、單に淨るりなり唄として御座敷で所望される位で、踊り地としての淨るりなり、唄ではなかつたのでした。私は例の二月と

いふ月一ケ月を東京へ踊りの稽古に行きました。壽輔師匠へも行けば、勘右衛門さんへも教はりに行く。又馴染になつた染ちやん——今の幸四郎さんがまだ若く、成田屋について梅田へ來るたびに、呼び出しては教はつたものです。かういふ風に、染ちやんのからだがあいてゐると呼び出すものですから、一興行中見學しようと思つてゐた師匠の「大森」を、とうとう一度も見ずしまひになつたと愚痴をいつた事がありましたよ。全く東京の踊りが面白くて熱心に稽古をしたものです。

今から思ふと實に隔世の思ひとでも申しませうか、その頃は長唄の地があつても舞がないものですから、今の楳茂都扇性さんに相談するといふ風で、何の御座敷でしたか、どうしても「小鍛冶」が入用だつたので、扇性さんに拵へてもらひました。高田屋の老女將になつて亡くなつた圓子さんなどが、その「小鍛冶」を教はつた連中です。

當時の踊り——舞といふと山村流で、友五郎さんがゐましたけれど、自分は病氣で立つ事が出來ずお友さんを立たしては、叱言をいひ〳〵教へて貰ひました。が、この東京の踊りの師匠が廓にゐついたのでは、新町が早かつたでせう。役者の仲太郎のお袋さんであつたおみちさんといふのが西川流で、新町の師匠をしてゐられました。

藝者がめい〳〵に東京の藝に熱心になつたといふのも、全くお客さんの頭が變つて來た爲で、悠長

な山村や地唄では承知しやはりませんやうになり、つい〳〵東京風の藝を御所望になるから、藝者も東京の藝に一生懸命になつたのです。まづ〳〵江戸藝の西漸したのは時勢の然らしむるところとでも申すのでせうか。

恰もこの時に、——江戸風の藝が大阪の各廓に瀰蔓して來ました時、丁度大阪に第四回の博覽會がありまして、小林剛三さんがこの餘興を引受け四遊廓聯合で「浪花踊」と銘を打つたのです。實にこの浪花踊が、大阪の廓藝を急劇に東京化する機緣となりました。卽ち小林さんが相談しましたのが東京の大通平岡大盡で、大盡が自ら筆を執つて「新曲今昔浪花博覽會」といふのを作歌され、節付は岡安喜代八、三味線が岡安喜久次郎、振付が市川升藏に若柳吉藏、補助に楳茂都扇性の名がありました。鳴物は寶三左衞門、福原鶴三郎で、このお稽古で初めて、大阪の藝者がわけつゞみの稽古をしたといふ位です。考へて見ると廿四五年の昔ですが、大阪の藝事もすつかり變つたものです。この博覽會の餘興を新舊の境界線として、大阪藝がクッキリと區劃されたと見る事が出來ます。

この後のいろ〳〵の流派の出入はずんと近い頃の事で、さして珍しくもなく、皆さんのお承知の事でせうから、お話はこの大阪の江戸藝の搖籃期だけに致しておきます。

（「芝居とキネマ」大正十五年四月號）

# 歌舞伎の底本を作れ

竹田出雲が死んで百七十年忌といふ、丁度この切目のいゝ百七十年といふ事が縁となつて、出雲追慕の機運を、道頓堀なり文楽に作らうといふのが大阪松竹の思惑だ。平つたくいふと、「事件」をでつちあげて宣傳用に供しようといふ腹。それに引かゝつたのが出雲である。そんな事はどうでもいゝとして、實際近松門左衛門がいろ〳〵な人によつて研究されもし、全集も三四種類に及んでゐるのに、幸か不幸か、ある意味において近松などが及びもつかぬ劇界の功勞者である出雲なり、半二なりが、殆んど閑却されてゐる。これは確かに不公平だ。「事件」芝居の餘波でも何でもかまはぬ、この機會に出雲や半二などがもつと〳〵研究され、ほんとの價値を評價さるべきだと思ふ。

それは確かに近松は大きな作者であらう。或は確に日本では古今獨歩の人であらうが、實際のその作品が舞臺に上つた時に、舞臺効果の上からいつても、大衆的な點からいつても、或は近松などが及びもつかぬ作品が、出雲なり半二なり海音なりにあるのだが、これ等の作家が近松の盛名に覆はれてゐる事は、いかにも不公平だと思ふ。この間も東京のさる人が、鷗治郎の「河庄」の劇評で、これを

「心中紙屋治兵衛」と大名題をおいた事は近松に對する大きな冒瀆だといふ意味の事を書いてゐた。これを讀んで思つたことだが、さて〳〵世の中には分らぬ事があるものだ。近松の「天の網島」を半二が「心中紙屋治兵衛」と改作してゐる事は何人も知つてゐるはづだ。この半二の紙屋治兵衛を鴈治郎が歌舞伎脚本の體裁にして、屢々演じてゐる事も周知の事實だが、この半二の「心中紙屋治兵衛」を演じても、尚且つ原作の「天の網島」を大名題としなければ、近松に對する冒瀆とはどうしても思へない。攻撃の難點が半二にあるのか、鴈治郎一座のこの東京歌舞伎座興行にあるのか、腑におちない事の一つだ。

その近松の「心中宵庚申」が、同じく歌舞伎座に演じられた時に「演劇新潮」の合評會で、八百屋をば精進料理屋だと解し、その舞臺裝置が攻撃されてゐた。相當研究されてゐさうな近松でも、こんなに劇通間にも解つてゐないのだと思ふと、今こゝで問題になつてゐる出雲などは、てんで研究の手もついてゐさなさうに思はれる。だから「事件」でも何でもかまはない、こんな機會に出雲研究が勃然として頭を擡げてほしいものだと思ふ。

話の筋が傍道へ入つたが、こんどの中座の、「院本」へ還らうとする「忠臣藏」には、私は不服だ。もと〳〵丸本は、土偶である表情のない人形のために作られた脚本だ。これがそのまゝ歌舞伎の脚本

となれる道理がない。丸本から舞臺への徑路には相當の行程を必要としてゐる。その歌舞伎の舞臺を、院本通りに還すのだと力んでゐるのは、宣傳の意味ならばどうでもいゝが、こんな企ては無意義な事だ。原作の尊重は勿論の事だが、それ以上に、蕪雜な淨るりの文句により字句のまゝに拘泥して、院本へ還るなどは意義がない。

それよりも「忠臣藏」の如きは、幾多の名人上手がいろ〳〵に解釋し、いろ〳〵な型を演態してゐるのだから、この長い年月の間に、原作の精神に逸れたやうな科なり白なりが混入し、或は改竄されてもゐようから、忠臣藏を丸本通りに人間が演ずるといふよりも、歌舞伎として殘された解釋なり型の整理と集大成とが目下の急務ぢやあるまいか。

この意味において、中座のこんどの忠臣藏が、「歌舞伎としての忠臣藏の底本」を整理しておくといふ意味であつたならば、後の「忠臣藏」に範を垂れることが出來たであらうにと、惜しい事に思ふ。あれだけの上方の大名題を集めた「忠臣藏」が、不統一であり、無標準である事は悲しむべき事だ。一例が、延若の定九郎は所謂仲藏型の江戸の定九郎を避け、旅人姿の上方の定九郎を演じて古風なお芝居に陷ちてゐるかと思ふと、鴈治郎の由良之助なり勘平なりは、例の成駒屋式の寫實を根柢とした活歷以後の明治舞臺を目安として演出してゐる。

まだ〳〵不統一の例は、延若自らが上方風の定九郎で二つ玉を演じてゐるにも拘らず、喧嘩場の師直では東の忠臣藏系統を受繼ぎ、盛んな關東訛りでけすばつた師直を演出してゐる。これらの詳細は丁度「サンデー毎日」の私の劇評のページに述べてしまつたから、今再び同じやうな事を書く煩に堪へないので略するが、私の思ふのは、今後この種の狂言丸本もの〻歌舞伎狂言が上演される場合は、院本に還るのでなくして、原本の字句の末ではなく、原作の精神を尊重した、歌舞伎としての從來の型の集大成であるか、或は從來の解釋なり型なりを整理することが最も適當な方法であるといふことだ。卽ち、「歌舞伎」としての底本を作つておく必要がある。それは必ずしも忠臣藏に限らない。それが今の劇界に於ける一つの大切な仕事だと思ふ。

（「舞臺評論」大正十五年五月號）

# 中村梅玉の想ひ出

梅玉が神戸の錢湯で急死してからもう七年になる。今年がその七回忌に相當するので、中座で、福助・政治郎を中心に追善興行が行はれるといふ。早いものだ。ありし面影がまだまざ〳〵と記憶に新たであるが、既に七年の月日が流れたのである。私が舞臺以外に梅玉老に逢つたのは一回か二回ぎりであると記憶する。その初對面か二度目であつたか忘れたが、中座の樂屋に梅玉を訪ねると「わしかいな、あつちやよいかしらん」と男衆との問答が衝立の彼方に聞える。それで逢ふと、「伜ぢや御座いませんか、私はもう年をとつてをりますデ」と福徳圓滿な老人ぶり。私の用件は、演藝畫報から賴まれた「梅玉傳」を書くために、本人に質したい事項があつたからである。用件がすむと、「どうぞ私はとにかく伜をよろしく御賴み申します」と繰返してゐた好々爺ぶりが、今に眼に殘つてゐる。

この間の浪花座に催された若手連中の技藝座で政治郎の辨慶を見た時に、私はすぐ思つた事であるが、この舞臺を梅玉老に見せてやりたいと。恐らく眼に涙をためて喜んだであらうと思はれる。その政治郎の藝風のどこかに梅玉の面影があつた。爭はれぬ血のつながりである。あのふつくらとした、

上品な、あせらない、がつ〳〵しない藝風は、一寸今の上方の誰れにも缺けてゐるところである。

もう梅玉のやうな立派なヲキ師は生れまい。試みに此人の當り藝を想ひ出してみると、「植木屋」の李右衞門、「河庄」の孫右衞門、「先陣館」の微妙、「伊勢物語」の小よしなど、もうあれだけの藝はあるまいと思はれる。就中、小よしは天下一品の至藝。今日「伊勢物語」の出ないのは小よしがないからだ。小よしにと思ふ俳優は、もう東西に求めても決してない。鴈治郎の紀有常は、或は又生れないとも限らぬが、小よしは——あれだけの小よしはもう或は絶後だらうと思ふ。私は梅玉の第一の傑作を小よしとして推すにはゞからない。李右衞門もさうであり、微妙もさうであり、孫右衞門もさうだが、梅玉の當り役は溫情玉のやうな情合のある、涙の滲み出るやうな役柄がこの人の身上であつた。

度々申すことだが、俳優の個人としての性格は、その舞臺の上に強い〳〵影響とつながり合ひを持つてゐる。俳優の人格が役の性根に影響し、性格と舞臺の性根が交叉する點に、眞實の藝もあれば美もある。按ずるに、藝の極致と廣い意味の倫理性とは一致せねばならぬ。然らばしば〳〵惡人に扮する俳優は皆惡人かといふと、そんな狹い意味でない事は勿論である。が、俳優の「柄」は、その人の性格の一つの反映であることも勿論であるといひたい。樂屋にあつても、家庭にあつても福德圓滿な梅玉は、舞臺の人としても福德圓滿な藝の持主であつた。

この梅玉の若かつた時に、人氣を爭つた俳優は嵐橘三郎であつたが、橘三郎は淋しい藝の人、梅玉は愛嬌のある舞臺であつた。いろ〳〵な點で相似の位置におかれた橘三郎、梅玉ではあるが、その舞臺の柄は全く反對の藝風であつた。そして梅玉は遂にその晩年をヲキ師として、よく自分の天分を知り、その埒を越えようとしなかつた。

いつか梅玉が、その日常生活のうちで何が一等樂しいかと問はれた時に、芝居をすまして家庭に歸り、一風呂あびた後、さて椽先に出て、打水した庭、燈籠に灯を入れて、一服の茶に一日の舞臺を忘れた時ほど樂しいものはないといふ意味の事を答へてゐた。その言葉を想ひ出すと、優の舞臺がまざまざと眼に浮んで來るのを覺える。

流石は「血」のつながりだ。政治郎にそんな面影がどこかにあるやうに思ひなされるのも、心なしばかりではないかも知れぬ。

私が見たいものゝ一つである「伊勢物語」の完璧は、もう期する事が出來ない。——と思ふと一入に忍ばれるのが梅玉の舞臺である。

（「中座」大正十五年十月號）

# 舞臺の大きいといふ事

藝は行屆いてうまいが、舞臺が小さいといふ事がしば〳〵言はれる。この「舞臺の大きい」といふ事は、何によつて然るか。これは分つてゐるやうでなか〳〵むつかしい問題だと思ふ。先年私が市村座で菊五郎の源藏、吉右衞門の松王を見た事があつた。演出のいかんによつて、舞臺の色がかうも變るものかと私は驚いたのである。科に無駄を省いてさらりとした解釋、いはゞ洗立ての水髪を見てゐるやうであつたが、舞臺が小さい。舞臺のスケールがいかにも小さくて貧弱だと思つた。この舞臺には、今は亡き岡村柿紅氏の注文考案が多分に入つてゐるといふ事を聞いた。

この間——といつても、もうすぎた春のことだが、新橋演舞場で菊五郎の判官を見た。私はこれを「大正の歌舞伎」だと感じた。新しい歌舞伎の樹立だとまで思ひ、實以て感心したのであるが、舞臺が小さく、せゝこましい。この時の吉右衞門の由良之助も固より小さかつた。然しこれはこゝの例にはなるまいと思ふのは、この由良之助、ずんと貫祿も足らなかつたのである。私はこゝで役者の貫祿以外に「舞臺の大きい」といふ事を云ひたいのだ。

又京都でつい先頃吉右衞門の熊谷を觀た。これまたうまいと思つたが舞臺の大きさが足りないのだ。それは何故然るか。何んとも口や筆では、私はとても說明し切れるものではないと思ふ。

これを逆の例によつてみると、大阪の巖笑は昔の役者で、あの舞臺はもう過ぎ去つた過去のものだ。臭い、古い、——といつてしまつてもいゝと思ふが、あの舞臺は大きい。一例が優が得意の藝だが、最近八千代座で觀た「市若初陣」の板額の如き、そのいゝ適例だ。臭くもあるが舞臺は大きい。

この間歌右衞門が中座で「桐一葉」の淀君をした時に感じことだが、畜生塚で淀君を福助が代つてゐたが、舞臺が小さい。然し歌右衞門が蔭からせりふをいふと、急に舞臺が實に大きく感じたのである。

又鴈治郎の「室津の歌」「大阪の町人」を見ると、あの舞臺の大きさが狂言の邪魔をしてゐる。いつか京の顔見世に出した、京の俠客助六も、鴈の舞臺の大きさが害をなした一例だ。これに反して、鴈の熊谷陣屋、石切梶原、盛綱の如きは、舞臺の大きい事が、彼の藝をどれほど立派にしてゐるか分らない。

しかし芝居は——歌舞伎の舞臺は何としても年々小さくなつて來た。その適例が吉右衞門である。吉はうまい。あの調子、あの神經質ながら行屆いた、研究に研究を積まれた科は立派な藝だ。努力の

結晶だ。が、併し舞臺は大きいといはれない。

これが私の吉右衞門に對する第一印象でもあり、常住普斷の印象だ。藝が年々小さくなつたが、歌舞伎の舞臺の傾向が大きい舞臺を生むには適しないやうだ。

この理由を、私ははつきり答へることは出來ないが、活歷から寫實へと、この舞臺が段々とせゝこましい事になり、英雄崇拜主義であつた藝の根本が、日常茶飯事にも劇的の要素を認めようと努力する、この傾向が近世の俳優に比べて、現代の俳優をして小さくならしめたのではないかと思ふ。

私は吉右衞門のあの行屆いた藝を見るたびに、いつもこの舞臺の大きい小さいといふ事が頭に浮ぶのである。

この問題は歌舞伎研究者の好題目だと思ふ。

（「中座」大正十五年十一月號）

# 三千歳のまゝ死んだ雀右衛門

雀右衛門が死んだ。美しい三千歳姫のまゝの扮装で死んだと聞いた。——私は俳優の死を聞いて今度ほどひどいショックを受けたことはなかつた。舞臺で死んだ宗之助はおさとの扮装のまゝであつた。近いためしが多見藏が死んだ。特別に個人的に知つてゐた吉三郎と本意ない別れをしたが、それ程に實は感じなかつたのに、三千歳姫のまゝで逝つた雀右衛門の死を聞いて、私は泣いた。涙の流れるのを禁じられなかつた。拭いても〳〵涙はとめ度もなく流れるのである。しかも私はものに感激することをひどく禁じられてゐる病の床で泣いた。醫師がとめたからといつて、自ら內に湧くこの涙をとめることは出來ない。私はやう〳〵新聞ぐらゐを讀むことを許された十五日（十一月）の夕刊で、雀右衛門の死を知つたのである。原稿の執筆など以つての外と許されてゐないが、やむにやまれずこの小文に筆を執つたのである。

實をいふと、私と雀右衛門とは同じ宿痾を持つてゐた。雀右衛門は大正十三年に、東京本郷座からの歸途、汽車中で發病し、その後の舞臺は危なかしい足つきをしてゐた。が、かう早く舞臺に倒れよ

うとはわれ人ともに豫期しなかつたのだ。雀右衞門の病は、鉛毒が原因で腎臟を惡くし血行系統の故障を來たして血壓が高かつたのだ。そして常に高安國手の診察を受けてゐた。私も腎臟を惡くして血行系の故障を來たし、この約六年間危なかしい思ひをしながら生きて來た。が、私は雀右衞門とその原因を異にした。雀右衞門はその職業上白粉の毒を受けたのだ。止むに止まれぬ職業上の疾病であつたが、私は日頃の大酒がたゝつた。斗酒をあふつたのが原因であるから、自ら求めた病である。まことにざんきに堪へないのだ。そして私の病氣は今より五年十ケ月前の大正十一年の正月、しかも私の誕生日で二十四日に、同じく高安博士の注意で發見自覺したのである。恰も私の誕生日——四十二回の誕辰であつた。四十二の男の大厄と俚俗にいふ厄年の誕辰の日に、私としてこの重大事にぶつかつたのであるから、日頃「酒のために死ぬのは本懷だ」などといつてはゐたが、廿四日の誕辰の夕、一杯きりのにがい——實ににがかつた最後の酒盃をふくんだのを限りに、酒と永遠の別れを告げた。そしてそれと同時に煙管と縁をたち、口に肉をしりぞけ菜食を攝つて——邪念は知らず、この約六年を眞に山門僧坊の生活を續けて來た。

この俄道心のやうな私の生活が五年と十ケ月、私は健康を回復したと思つてゐた。人も又さう言つてゐたのだつたから、この五日中座を見物して、雀右衞門の三千歳姫を見、危い足にヒヤ〳〵したの

で、ふと樂屋を訪れる氣になり、雀右衛門を樂屋に訪ねた。私の意を知つて雀右衛門は三階の部屋で風呂にも入らずに、部屋着のまゝ私を待つてゐた。私はお互に活動は餘儀ないが、食物だけは絶對に養生しませうよと、今思へば高慢けに攝生談を續けた。私は食療養は私自ら完全に行つてゐることを誇りげにいつた。合部屋の箱登羅氏は、「本下」の伴左衛門をすませ、切の「吉田屋」の餅搗まで用のない身で、頻に胃腸の惡い話をしてゐた。私は「樽屋おせん」の幕の開いてゐるのを忘れて、しきりに病氣の話をして部屋を出たのであるが、これが永の別れにならうとは夢にも思はなかつた。全く人の世の夢だ。

五日に中座を見物した私が、越えて六日の深更に自宅に歸ると、雀右衛門からの使があつて、雀右衛門は私が樂屋に見舞つたことを後で涙を流して喜んでゐたといふ。そして「京から貰つた」といふ口上つきであま鯛をつかひ物にくれた。私は何氣なく、雀右衛門はどうしても口養生はむつかしいのだな、折角貰つたけれど魚肉は食へないなどと話してゐたのだ。しかし思はざりき——實に寸善も知らぬが、尺魔を知ることも私には出來なかつた。私は越えて八日の朝に口を嗽いでゐると、頭がグラグラとした瞬間、怖れに怖れてゐた最後の日が私を襲つたことを感じた。私の眼前にあるものすべてが立體派の繪畫を見るやうだ。驚き這つて茶の間に來て、鏡につかまると、鏡面に私の顏がハッキリ

と二つ並んで映つてゐた。床を敷かせて寢たが、私の眼は闇であつた。極端な恐怖に襲はれつゝ二時間を經過した。高安博士の診斷を電話で知らされた社の村島歸之氏が、小澤博士を拉して自動車を飛ばしてくだされ、大每堺支局の金森氏は堺病院の森博士をさし遣はされた。幸に私は輕微なる腦溢血と診斷されて、絕對安靜の三週間を命ぜられ、ヂッと天井を眺めて暮してゐる。——と、九日の午後に雀右衞門の男衆が來た。「面會謝絕」のはり紙を見ながら男衆は、雀右衞門の見舞の口上を述べてゐるのが、さゝやかな私の住居では、奥の病室へ手にとるやうに聞える。

男衆の言葉に多少の誇張と粉飾とはあつたにしても、五日の日には恢復を誇つてゐた、健康の如くに見えた私の發病に、雀右衞門はひどくショックを受けたらしい。全く手ばなしに泣いたとのことであつた。男衆は「まるでこちらが亡くなられたやうに親方は驚いてゐます」といつた。この話を兩眼にガーゼをかけて午後の陽の直射を避けながら、私はうつら〳〵と襖越しに聞いてゐたが、妻は「逝くなつたやうに」といふ言葉に眉宇に不安をたゞよはせてゐた。その雀右衞門が、十日、十一日、十二日、十三日と四日を經て十四日に、三千歲のまゝで舞臺裏に倒れて人事不省に陷つたのだ。この夕刊を私はむさぼるやうに讀んだ。

私はまだ執筆を禁じられてゐるが、十六日の曉方四時から目が覺めて、雀右衞門の死からいろ〳〵

な事が雲のやうに心に浮かんで眠られない。いつそ醫師の禁は破つても「雀右衛門の死」に筆を執つてしまへば、却つて心も靜かにならうと考へ、思ひ切つて、かなりの大膽さを以て、私はこの稿を寢ながら草した。——こゝまで書くと、夜はしら〳〵と明けて來た。狹いながら竹のみを好んで植ゑこんだ小庭に、雀が一羽さゝ啼いて友を呼んでゐる。疲れたやうだ。醫師の叱言があるかも知れぬが、私はふくれた腹がゲッソリとしたやうに思ふ。そして却つて心が落ちついた。あと二週間は天井を眺めて無想に日を消さう。が、私は健康が恢復すれば、——人は雀右衛門の時姫を說き、雪姫を禮讃しようが、私は雀右衛門の「唐人話」の和泉之助について書きたいと思つてゐるのである。

（昭和二・一一・六日病床にて。「サンデー毎日」十一月廿七日號）

# 五郎が踏まうとする道

夏場の道頓堀に、謂はゆる夏枯れが來ようとする時に、いつも五郎がやつて來る。燕のやうな男である。芝居が夏枯れても、五郎には夏枯れがないといふ自信があるのだらう。又仕打にも五郎ならばといふ腹もあらう。輕いもの、暑い時にあつさりと笑うてといふ趣向でもあらうが、五郎は燕のやうな男だ。

「燕」といへば、五郎には緣故がある。五郎の堂島の居宅は、たしか「燕巢居」と命名してゐたと思ふ。「燕でさへ自分の家がある、天下の五郎が借家住居でもあるまい」といふのが、五郎內心の「堺魂」であつたらう。「燕巢居」の名のよつて來るところだと思ふ。

のみならず、輕快なること燕のやうな男だ。五郎の一面にはこの面影がある。「鈍重」な堺の土地、堺人を飛離れたところが五郎の性格だと私は見てゐる。一體に堺の產人は「愛嬌」と「輕快な心持」が乏しい。堺の町が古風な所以、落着すぎてゐるのはこの原因による。これが堺の人情だ。私もこの堺の土地が產んだ無愛嬌ものだが、五郎は堺が產み損ねた愛嬌もの、氣輕ものだ。五郎の何處に求め

ても「鈍重」らしいところがない。

この「燕」のやうな五郎が、一年三百六十五日打ち通しに、舞臺に立つてゐるか、汽車に乘つてゐるかである。確か一昨年の事であつたか、或はその一年前であつたか、五郎の部屋に、一年中の働いた統計が揭げられてあつたのを見たが、三百六十五日のうち、三日ほどしか休んでゐなかつた。その他は「舞臺」か「汽車」だ。眞に南船北馬、席溫まる暇もないといつた樣子に、その精力に驚いたとともに、「燕」のやうな五郎の頭には、或は「燕」といふよりは「隼」の如き鋭い頭の五郎には、こゝに考へるところがあつたと思つた。

しかもその五郎の働いてゐる時分は、夜を日についで、脚本まで自足自給の有樣なのだ。同鄕の緣と、そのよしみを以て、五郎の健康——もつと適切な言葉で言ふと、精神的の仕事に携つてゐる五郎が、こんな生活をつゞけて來してどこまで押通せるものだらうか、一朝彼の人氣が今日ほどでなくなり、五郎の舞臺が行詰つたならばと、他人の事なから慄然たる思がしたこともあつた。

が、五郎は目先の見える、燕のやうな、隼のやうな男である。往年、和田久一で旗揚げをした「社會劇」に失敗した五郎は、いゝ藥をそこで服用したのであつた。今日に於いて五郎があの「和田久一」時代の失敗をすれば、それを取戻すことは六かしかつたらうが、五郎はいゝ時に失敗の歷史を見た。

この苦い經驗は、五郎の仕事を大成せしめ——或は大成せしめようとしてゐる。

私は、六月の「芝居とキネマ」で、「次の時代の喜劇」について一文を草した。私は明るい芝居を要求する。ヂメ〳〵した芝居は、少くとも今日の芝居ではない。喜劇の時代、今の曾我廼家式喜劇の時代とはいはないが、「喜劇の時代」といふことを述べた。「喜劇」といふことは、アリストテレス以來の詩學のカテゴリーに容れられた喜劇悲劇以外に「喜劇」があらう。「喜劇」といふ言葉がまぎらはしく不都合ならば、何とでもいゝ、明るい芝居、ほんとに面白い芝居、生活の勞苦を忘れる芝居が、現代の、いま足許の眞の要求だ。

理窟は捨てゝおけ、理窟といふものは後から跟いて來る、追つてくるものだ。コチ〳〵な理窟の芝居などはどうでもいゝだらう。大衆對手の芝居は、「明るい芝居」だ。それを文字通りに解釋してもいい。見物席を眞暗にするやうな考へ方の芝居は七里結界。觀衆が擧げて劇中の人物になるやうな芝居が、「今の要求」だらうぢやないか。

この意味で私は、「次の時代の喜劇」の一文で、今の歌舞伎役者のこの方面への眼の向け方を慫慂した。大阪では魁車が、東京では猿之助の連中に、「詩學にいふ喜劇」以外の喜劇——新樣式の喜劇に向へといふのである。

が、既に喜劇を以て立つてゐる五郎が、恐らく今この一轉機に直面してゐるのではあるまいか。私は内部の事情は知らぬが、今年の春に東京都新聞の一隅に三行ほどの記事があつた。それは「五郎一座に大變動」があるといふ意味であつた。私は直覺した、「五郎はやつたな」と思つたのである。

五郎は何をやつたか。その後、五郎の大變動が表面に表はれなかつた。が、五郎は「やつてる」と、私には顴犀一點相通ずる道があつたのか、この念が離れなかつた。

ところが、五郎一座から、まづ小次郎が拔けた。一二の動搖があつた。最近辨天が拔けた。——五郎がいよ〳〵「やつてる」と思つて、その消息に注意を拂つてゐた。最近に十五が敏雄と共に獨立するといふ。そして十郎襲名の報が傳つてゐる。又長い年月手を携へて來たところの太夫元の豐島と手を切つたといふ噂がある。その眞僞は知らない。が、私の頭に映つてゐた「燕」の如き「隼」の如き五郎は、いよ〳〵彼の思ふところに進んで來た。「いよ〳〵やつたな」と思つた。今でもさう思つてゐる。

五郎と豐島との關係は、五郎が故人の十郎とともに「前後亭左右」と名告り、二人で名前は一つといふ時代、五郎劇の發祥地「伊丹」での「滑稽勸進帳」の失敗直後に初まつてゐる。五郎が琴高屋福圓の一座にゐて、和歌山でこの失敗の「勸進帳」を演した。その話から産れた「曾我廼家の喜劇」は、豐島が太夫元であつた。五郎と豐島との握手はこれが始まりで、年月からいふと、明治卅七年二月十

日、その翌日が紀元節で、日露の國交斷絶の紀念すべき日であつた。

こんなに深い關係にある豐島と五郎とが圓滿に離れた。卽ち五郎はその劇團を改造すべき機運に直面してゐるのだ。私は都新聞の三行の記事を、最も意味深く見たこの春の私の慧眼を、私は密かに誇つてゐる。が、或は慧眼の誇りぞこねで、豐島と五郎との絆緣はまだ表面に現はれてゐないかも知れない。が、この噂のあることその事が、旣に五郎の內心にその劇團の大改革の念が醱酵してゐることを知ることが出來る。

私は、「次の時代の喜劇」の一文にもいつたが、今の大衆相手の芝居は、何としても五郎と澤田である。質の善惡是非には議論もあらうが、大衆相手のものは目下のところこの二劇團だ。その五郎劇團が徐々の改革を行ひつゝ、澤田のそれの如く太夫元に制肘されない位置に立たうとしてゐる。眼先の見える五郎はこれからスタートを切らうとするのであらう。

私はこの意味において、この七月の中座における「五郎劇」に、大きな興味と、大きな期待と、大きな意味とを觀ようと思つてゐる。——五郎はこの間演じた「うるさき人々」の一人に、私を心窃かに數へるかも知れぬ。甘んじて「うるさき人々」の一人となつて、五郎の踏まうとしてゐる道をぢつと眺めようと思ふのである。

（「中座」昭和三年七月號）

# 幕のうら・おもて

左團次といふ男は大阪へ滅多に來ない。菊五郎も大阪へ來ない仲間である。一體に菊五郎は旅へ行くことが少いが、左團次はちよい〳〵出るけれど大阪へは來ない。名古屋、京、神戸と來て、大阪へは來ないのだ。馬の背を分けるといふ夕立のやうに、大阪へは來ないのだ。現に七月の中旬を神戸に出てゐるが、大阪へは來ない。

來ないには理由があるが、案外世間の人は彼の來ない眞相を知らないやうだ。誰でも知つてゐるだらうと思はれるのに案外知られてゐないのは、芝居好きの人が知りたいこんな消息を、大阪の新聞は、松竹といふ營利會社に不利益を來たす事を慮れて書かないからだ。

數年前の事である。處も丁度神戸へ鳴治郎が掛つてゐた。毛抜合せに、左團次一座が神戸のその鳴治郎のあとへ登ることになつてゐた。ところがいつもならば、一芝居の中日が過ぎると次の宣傳に取かゝるのであるが、一向に次の一座も出し物も發表しない。鳴治郎が打揚げたその日に、次は左團次來演の看板を揚げ、——もうその日に左團次が乘込むといふのだから、神戸は何の準備もしてゐない。

左團次が來る事さへも街では知らないのに、初日が開くといふのだから、左團次は沸然として怒つた。全く松竹が鷹治郎を大事にして、次狂言が左團次であることを發表すると、鷹治郎の入りに關する事と慮つて秘めたのである。

爾來左團次は大阪松竹に對して反感を持ち、その招きには應じないのである。たとひ大阪行の口實は他に托するとも、大阪へ來ない。左團次は「鷹治郎と軒を並べて打つのならば、いつでも大阪へ行く」と言つてゐる。

松竹にすると、關西一の米櫃と鷹治郎を誤認してゐる。この米櫃に傷を付けてはならぬから、左團次との競演は拒む。以前にも、鷹と左を舞臺で顏を會はさない仕組にして一座させ、左團次の大阪來演により、前につかえた溝を浚つてしまはうと企てたが、やつぱり左團次は應じなかつた。相變らず成駒屋と軒を並べてやりたいといふのが、左團次の意氣である。——これでは何年經つても左團次の大阪出演は望めない。

一體に大阪の松竹が鷹治郎の特別取扱ひがすぎる。鷹治郎のための犧牲者が、大阪の劇界にどれほどあるか知れない。內部の犧牲者はそれで濟むとして、鷹治郎あるがために、大阪劇界は少くとも二十年の損失をしてゐる。彼が長壽であればあるほど、大阪劇界の損失は、この二十年に、その年所が

加算される勘定になるのである。尤もこれは、鴈治郎を現在の如く使つてゐるからであつて、松竹が適當に鴈の舞臺を使へば、名優で終る人である。そして鴈治郎以外のものは、いつも鴈治郎引立て役として、ワキ師として、又は女房役として用ひられてゐる。一例が福助、魁車など、彼等は獨立したシテになれない。魁車の如き、この正月の寺小屋の源藏を、あの舞臺しか演じられなかつたのは、鴈治郎の女房役として以外に、去勢されてしまつたがためと見ねばならぬ。福助、魁車に比して、延若、我童が、尚一座の座頭役として一本の芝居を樹てゝ行ける可能性のあるのは、後者が今日まで大阪劇界では不遇であつた賚である。我童の如き、今日の彼の舞臺は、全く不遇が齎らした幸福である。

死んだ尾上卯三郎が、いつか私にかういふ話をした。

鴈治郎と卯三郎とは同年である。この事は世間周知の事である。老いて薄汚い卯三郎を、鴈治郎と共に同じ舞臺で用ゐる事は、鴈を引立てる事になる。「同じ年だが、あゝも綺麗さが違ふかといふので、私は使はれてゐますぢや、私がもう少し綺麗だつたら頭が干上ります」と笑ひ話をして、淋しく笑つてゐた事がある。確かに一面の眞理はある。

この鴈治郎を、松竹が上下擧つて大切がる。その度が過ぎるから、幕内の反鴈治郎熱は内訌してゐる。まだ大阪は何といつても、まだ〳〵松竹では鴈の天下だからこのまゝ納つてゐるが、東京へ行く

とさうではない。

大阪における鷹治郎は、師匠とか、親方とか、誰一人頭の上る奴は幕内にないが、東京ではさうは行かない。

歌舞伎座の東京方へ、いつか二三の弟子筋だけを連れて乗込んだ時の如きは、稽古が済むと、キョト〳〵してゐる鷹治郎の肩をポンと叩いて、「オイ林、天ぷら喰ひに行かうか」と怒鳴つたのがある。付いてゐた大阪方の弟子共は目を廻はさんばかりに驚いた。「オイ林」などゝいふ言葉が、世の中にあらうとは思つてゐないのである。

言葉の主は誰あらう市村錄太郎——羽左衛門だ。羽左衛門にすれば、親方でも、師匠でも、林さんでも、林君でもない。「オイ林」でいゝ。これは理の當然だが、この時の稽古場にゐあはした白井松次郎の顔付つたらなかつたさうだ。一寸面白い挿話だ。

同じこの折が、東西成駒屋の顔合で、狂言の決定がなか〳〵だつた。やう〳〵「南部坂雪の別れ」と一決した。

ヨタ〳〵の束の成駒屋が、あんまり動かない役で、西の成駒屋が大石内蔵之助といふのだから、まづこれならば納つたが、いざ稽古となると、幕切に歌右衛門の瑤泉院が、内蔵之助を、窓のウチから

若い美しい切髪姿でちつと見送つてゐる。鴈の引込みで幕が切れないことになる。

これでは西が納まらない。その時の歌右衛門の曰く「林にも困るね。私ア別に不自由な身體で二度出たくはないが、原作の脚本に、さうあるンだからね」といつて譲らない。とう〳〵西が東に負けて、像のやうな美しい切髪に幕を引かした。大阪では鴈の味へない幕内の味である。

酸ッぱいか澁いかは知らぬが、この二つの話を大阪の幕内の者が聞いて、橘屋が師匠を呼捨にしたことは怪しからんと云ひ、憤慨しながら——その實、内心で痛快がつてゐるといふのが、大阪の幕内の鴈治郎に對する偽はらざる心理だ。これをよく〳〵考へて御覽なさい。大阪の劇界の空氣が判る。

（「演藝月刊」昭和四年七月號）

# 藝界茶話

## 左團次と第一の養子

左團次の第二の養子宗十郎の息子、元の訥升、今の松莚が、事實上左團次との父子の縁が切れたやうな形、——切れぬえにしの糸があるならば、それは「世間體」といふ冷い灰色の糸一筋。

その曲折は既に御披露に及んだこともあるが、それは第二の養子に當つてゐて、もう一人別に養子があつた。左團次はその養子も殺してゐる——といつても刃や病ではない。「冷い感情」——「利己的な感情」が養子の胸を一刺えぐつた經驗があるといふのだ。

第一の養子は、左團次の意見で役者にはさせず、素人で高橋家の跡を繼ぐのだといふ事であつたが、さて貰つてみると、日常の趣味好尚が違ふ。

例へば養子が外から歸つて來る、「只今」と一語を殘してズン〳〵二階の書齋に引込んで讀書三昧。下では左團次夫婦の白い眼がヂロリと天井を眺めて、「親子で話をする事もない」と呟く。

養子が養ひ親と話をしても、芝居の話には興味がない。モヂ〳〵と二階の書齋が戀しさうだ。話の

ソリの合はぬのも尤もだ。——しかし、實は「ズブ素人の養子を」といふのが、左團次夫婦の初めからの註文。それは註文は註文だつたが、さて淋しくて物足らぬ。——それが左團次夫妻の感情であつた。

とう〳〵この第一の養子が、スッパリと左團次から離緣されたのは當然の結果であつた。

この第一の養子の媒介者が市川荒次郎——この養子問題で、荒次郎のあの絲瓜のやうな長い顏が全く遁れた。バタ嫌ひのために造られた「落花生バタ」のやうになつた荒次郎の面目は、臼でひかれて、肉ひきでこな〳〵にされたのである。

ソレが荒次郎の猿之助の旗揚へ合流した原因だとは、私もいはないが、左團次から心の糸を切る一つの鋏ではあつた。

左團次からいへば、荒次郎といひ、左升——この老優が離れたことは、何んとしても左團次の「利己」が禍ひをしてゐるやうだ。

その禍ひの裏にはいつも「女」がゐる。「女」はいつも主人と二人ぎりなのがその理想だ。——無形的にも、有形的にも。

**驚くな……雀右衛門襲名**

民俗學の研究には、地方資料の採集が第一の緊急事だ。地方資料の採集は旅と地方新聞の飽かざる閲讀の外に途がない。

生來の出無性な私には、「旅」といふこの條件の半ばが缺けてゐる。其の代りに、久しい間の新聞記者生活から、地方新聞の閲覽には極めて便宜が多い。

そんなわけで、暇があると手當り次第、見つけ次第に地方紙を見てゐる。と、正月廿九日の北越新聞の廣告に、その地—新潟—の長盛座の二月興行の大々的廣告がある。「關西大歌舞伎」まではいゝが、浪花劇壇の花形……名門を襲名せし、

中村雀右衞門　昭和六年の初大興行……絶對責任……

とある。

地方では、隨分市川羽左衞門、中村梅幸、實川鳰治郎などのいかがはしいのがある。又こいつが人氣があつた後へ本者が行くと、「ヒヤー、ニセでごわすべい、下手だんべい」を喰ふ滑稽が往々あるといふ話。

が、この長盛座のは少し藥が強い。正しく「中村雀右衞門」とあり、「浪花劇壇の花形」とあつて、前名を明かにしてゐないのが曲者だが、「絶對責任」と斷り書のあるのが笑はせる。

素性賤しい奴に限つて、祖先の洗ひ立てをしたり、系譜を買つたりするのは今も昔も同徹。元和に天下が徳川の手に統一されると、その初期に「系圖屋」といふ新商賣が「商賣往來」に出來た。廣告の「絶對責任」もこの心理から來る。

もう一つアクドイと思つたのは、この廣告と共に、雜報に同じく襲名披露のニュースが出てゐるが、襲名した役者の名がない。しかしこの方には一座の連名がある、曰く市藏、長十郎、長右衞門とあるのがいよ〳〵あやしい。或る人が數年前に「世間は廣いものだ、瑞穗の國に米が不足するといふに汽車で旅行すると到る處に開拓すべき山や岡がある」といつたのと同じだ。

一度こんな「浪花劇壇、女形の雀右衞門」の舞臺が見たい。

## 九段目の挿話

「忠臣藏」の九段目は淨るりはいふまでもなく、歌舞伎でも、こくのあるいゝ狂言であるが、下手にやられては見てゐられない。

そのためか、餘り道頓堀にも出ない。今度の幸四郎の初役の前はいつだつたかと、私の演藝手控を繰ると——大正十三年六月、仁左が、延若秀調等との中座の興行が思はしくなかつた時に、この九段目を中日から挿込んだことがある。近來の芝居で挿幕などは滅多にない事。恐らく今の若い人で挿幕

を現實に見たのは、この折の九段目位だらう。

本藏(仁左)、由良之助(故人嵐吉)、戸無瀬(延若)、お石(秀調)、小浪(芝鶴)、力彌(千代之助)、下女りん(大吉)——といふ顔ぶれ。本藏の仁左は演る事は知つてるが面倒臭いといつたやうな演じ方、延若の戸無瀬が岩藤めいた事の記憶がある。

もう今日では故人だが、吉三郎の由良之助がこの時刀を忘れ、舞臺で由良之助の無腰を最初に氣づいたのはお石の秀調らしかつた。それは女房だものお石はハラ〳〵してゐる。が、實は仁左の一顰一笑に左右されてゐたのだ。それが棧敷へ映つて、私はこの「劇中の劇」が又氣にかゝる。

が、或は幕の閉るまで心付かなかつたのは、舞臺では恐らく嵐吉一人ではなかつたらうか。凡て世の中はこんなものだ。間男されてゐるのを知らぬのは「町内で唯一人」の眞理がこゝにある。——戒むべきは自分の姿を常に反省する事だ。

この時に、秀調が一番仁左の顔色を苦にしてるのをあり〳〵と私は見たが、それも尤も、この本興行では、仁左の與次郎で、千代坊の傳兵衛、秀調のお俊——このお俊では秀調相當舞臺で泣かされたのである。——この芝居の樂の日まで與次郎は時間を手繰つて、お俊がガン〳〵まくし立てられたのだ。——これは後で聽いた咄。

## 知らぬは本人

「忠九」の由良之助の無腰と同じやうな、本人飽くまで心付かなかつた咄をもう一つ。

座も、時も忘れた。私の「日記」を調べると判るのだが、それほどの事もなからう。食後の茶話、さア聽いて下さい。

つい昨年あたりのこと。我童、長三郎、扇雀と三人で何かを踊つた——といふと話はボンヤリするが——この踊りに引抜きがあつて長三郎、扇雀がツレ舞で我童がシテで踊つてゐた。これも丁度私が見物の日。

恰もこの日は松島屋の組見日。棧敷は松島屋贔屓で埋つてゐる。私の棧敷がこの組見の中を抜いて取つてあつた。前にも後にも「銀杏鶴」がうよ〳〵羽ばたきをする。

一體に、かういふ風に組見の中に抜いた棧敷にゐる事が、私のやうに度々あると、その俳優の「贔屓の色」が棧敷で體得されるものだ。通り一遍の水臭い贔屓もあれば、堅法華のやうにお祖師さまでなくちやならぬ惚れようもある。この組見でその俳優の「藝」の性質がよく判る事がある。又その役者の日頃なり、番頭男衆の心持などまで判るのだ。これが私の棧敷における「世間學」の一つ。流行語で言うて「モデルノロジー」の一つなのだ。

それはとにかく、この「最眞色」から見ると我童の最眞は「堅法華」が多いやうだ。其「堅法華」が、右の我童の踊を見てハッと顔色を變へ「知らしてあげられんかいな」「氣付きやはらんのかいな」とハラ〳〵してゐる。

それは我童が衣裳を引抜いた時に、後見の不注意から襟紙が一枚黒びろうどの襟に殘り、踊るたんびにヒラ〳〵する。

當人少しも存せず、ツレの相手は知つてゐるのか知つてゐても、注意の暇がないのか、——すると、松島屋の顔色がサッと紅潮した。私はアッ氣付いたなと思つた。が、我童は一向に襟紙をとらうとしない。確かに暇があるのに平氣でそのまゝ踊つてゐる。

私は實は感心した。我童といふ男、こいつ却々度胸のある男だ。踊半ばにこれをとると、氣付かなかつたお客にも判るのを恐れ、襟紙をそのまゝ踊り通すつもりだなと。——もうかうなると、踊よりは、紙一枚への我童の態度に私の注意が注がれた。

たう〳〵、我童はそのまゝ踊つて幕になつた。

しかし私は實冠つてゐた。我童は幕の閉るまで全く知らなかつたのだといふ。そして中途ほつと頬を染めたのは、棧敷の綺麗な銀杏鶴の異常の羽ばたきに「原因探求」の念からだつた——と後で聞い

た。

## 長と箱との純情

人情紙より薄い事、必ずしも今に始まつた事でなく、聖人、孔子さんの國でも二千年の昔から且は澆季なのだから、今日人情の薄い事を嘆いたり憤つたりするのはそも〳〵誤りか。

ところが、世間の人情が紙より薄いといへば、藝界の人情は吉野紙か、小菊半紙のやうに、白魚のやうな二本の指の內にも揉みくちやになるのが定だ。

が、泥中の蓮はちと古いが、この藝界でも、父子の情と師弟の情の純なる發露を見た佳話もあるにはある。

話は昨年の春三月の事だ。關西劇壇の雄成駒屋が、名古屋から靜岡へと東海道の大都會を打つ事となつた。その時名古屋の開演中に、流石は老練、大阪での舞臺にはさして苦痛もないが、旅となると不思議に身體が疲勞する。汽車の疲れもあらう、旅の變る宿の睡眠不足もあらう。元來が「八方」の鴈は、宿の人——女中、端女に至るまでも例の心遣ひをする性質——因果な男だ——心づかひが舞臺にさはる。そこへ風邪でも引くと「古い風と新しい風とが五體で揉み合ふ」春藤治郎右衞門だ。

名古屋の宿で鴈はドッと病床に就いた。話はこの時の事である。

大阪の松竹は、鴈といへば神さま以上に取扱つてゐる。地頭以上、昔の代官様以上に取扱つてゐるが、それでも旅興行のいろ〳〵な懐工合が萬々あるのであらう。名古屋の興行は打揚げたものゝ、一座百幾人の「口」にかゝはるのだ。倒れるなら次興行地の靜岡で倒れてほしい。寝るなら靜岡で床に就いてほしい。

醫者にはあやにくと興行上の勘定がなく、又「病」も興行師とは赤の他人、所厭はず熱が昇る。醫者は絶對に、この病人を動かしてはならぬと斷言する。久左衛門町からは電話のベルが引きもなしにかゝる。醫者は冷靜水の如し。「動かしては醫者としての責任がとれぬ」

「靜岡で寝てもらふわけにいかぬか。もう一座は靜岡へいつたのだ。病氣は靜岡で養生してくれ」

——興行上の手配は亦冷靜なる事水の如し。

この時ホントに涙を流して、父と師匠とのために、鴈の病床の兩側で、嚴として動かさしめなかつたのは林長三郎と、箱登羅の二人。あの痩せた青い顔と三味線の胴のやうな黒い顔との四ツの頬にはともに〳〵涙が滂沱として流れてゐた。

靜岡へ先著した一座は大阪へ引返し、靜岡興行は中止された。鴈の病氣は回復したが、長三郎の胸には深い、或る印象が刻された。

長三郎が六月末、下の旅へ立つ間際に突如として松竹本社に現はれた。「この時」の長三郎の決心は白井社長と長三郎の外わからないのだ。永久の謎か。私はこの結果をヂッと眺めてゐるものだ。

## 觀音樣の祟り

今度の中座へ行つて御覽なさい。——例の中幕ものばかりが行列をしてゐる。辛抱して見てゐるとよくいへば大牢の滋味、惡くいへば立つゞけに脂ッ濃い料理を食はされてゐるやうだし、又田舍の親類で牡丹餅を强ひられてゐるやうだ。

そのうちで出來不出來は私の劇評に讓るが、番付面だけでは「石切梶原」は當代の所謂顏揃ひ、斷然役揃ひといつていゝが、只一人市藏の六郎太夫のみが他に適當な役者があるやうで落着かない。梅玉が生きてゐれば申分がないが、冥府から乘込ましむべくもない。梅玉亡き後の六郎太夫は、東西の舞臺に求めてもその俳優がない。これを東に見ると友右衞門となる。いつか大友のそれを見たがお話にならぬ。

これなら市藏でも辛抱が出來るのだ。が、今一人大いに立派な六郎太夫役者がある。

それは誰か。片岡長太夫だ。久しい間松島にゐたり、旅にくすぼつてゐたから、——といつて長太夫の舞臺に緞帳臭が殆んど染んでゐないのだ。

去年の三月に名古屋で同じこの「石切梶原」が出ようとした時にも、六郎太夫が問題となつた。いろ〳〵銓衡の結果、長太夫が最も有力なる候補として擧げられ、誰れもこれには異論はなかつたが、長太夫はたうとう成駒屋の舞臺には出られなかつた。

何故。

答案。——長太夫は名古屋大須觀音の小屋掛へ出てゐた。足の裏は檜の香ばかりではない。

表面の理由はこれだ。觀音様をかこつけて逢ひに北やら南やら——といふのがあるが、長太夫は何の因果か大須の觀音様の祟りで、たうとう——或は永久に、檜舞臺の六郎太夫には扮せられぬか。否や。

## 興行哲學

興行は昔から「水物」といはれてゐる。「いゝもの」必ずしも客を曳かない。何だこんなツマラないものをといふのが、案外の「入」——大入をとる。

この「水物」心理が、興行師の頭に多分に植付けられてゐるものだ。日本の大興業師、興業王國とまでいはれてゐる松竹の白井氏が、どうであらうか。初日をあけるに「暦」を操りひろげる。けふが「佛滅」だ「三りんぼ」だと、その意味を知らないでかつぐのだから正に迷信。

まして地方の興行師になると、「水物心理」で全く始終するのだ。金をかけていざ初日を開けてもお客が來るか來ないか分らない。こゝにおいては全く人間の心といふものは淺ましいもの、「他力本願」——溺れるものは藁でもの譬への如く、何にでもすがる。その「縋る」心が神信心となる。但し興行師などゝいふものは、切羽詰つた「叶はぬ時の神頼み」と出かける。

ソノ點になると、日本國中第一の興行哲學を持つてゐるのが長崎に一人ある。いゝ頭丈な爺だが、この爺々、どんな役者を買つても、初日前には長崎へ入れないで、初日の朝乘込ませ、役者の頭から鹽をウンとふりかける。——といつても喰つてしまふのぢやない。「喰ふ」は禁句だらう。

役者の諸々の穢れをこれで拂つて、いざ座へ乘込ましめると、どうだらう、座の正面の神棚には市川なにがし、尾上なにがし、中村某と、その一座の大立物の名前が神棚に並んでゐる。

初めての俳優などは面喰ふが、正にこの仕打にとつては、その幾日かの神様は一座の立者なのだ。この爺々にかゝると、どんな役者でも大入をとれぬ俳優は全く大根なのだ。その變りに入をとれば「名優」だから、この爺々にかゝると、俳優の「藝」が立派に數字に換算されるのだ。幾千何百人、或は——圓——錢と、「藝」が立派に數字である。大抵の興行師の肚は之だが、それを口で堂々といふのが此爺々の持つてゐる哲學だ。

そしてその座を打上げていざ歸らうとすると、「中村なにがし」の神棚は、もう「大神宮」のお札に代つてゐるのだから、徹底してゐる。

## 菊五郎と假花道

菊五郎は一代の驕兒だ。輕々に人に降らないのみならず、「藝」に關しては一歩も讓らない、——といふと、この優の美點となる。

が、引受けた後でも詰らぬと思ふと舞臺を捨てる事屡の如し、——といふとこの優の缺點となる。

正月の東劇の「酒井の太鼓」を見ると判る。吉右衞門の酒井が舞臺で懸命の時に、菊五郎の鳥井の投げ方は小面の憎いほどだ。私は性得吉右衞門の舞臺よりは菊五郎の舞臺に同感し、菊五郎の藝に陶酔するのだが、この鳥井を見て菊五郎に對して反感さへも感じた。

それほどイヤな役なら受取らぬがいゝ。受けた以上、觀客が對手なのだ。その男らしさがほしい。

その菊五郎が一昨年かの正月に、新橋演舞場へ出る筈で、狂言は「曾我の討入」、五郎十郎が兩花道から出ねばならぬお約束。が、新橋演舞場には假花道がない。菊五郎は假花道を急造せよといふ。座の方では假花道を造ると客席を潰すから、一興行六萬圓の損失を見る。何とか胡麻化してやつてほしいといふ主張を曲げない。

菊五郎は、明日初日で然も元旦といふ時に、突如として病氣休場。泡喰つた劇場側は驚いたが爲す道がないので、書入時の三箇日を休んだ。とう〳〵菊五郎の代りに、吉右衞門を出演させようと鏤心彫骨。やう〳〵吉右衞門を口説落した。——とその翌日、菊五郎は病氣が治つたから明日から出勤しますといふ。

やう〳〵承諾させた吉右衞門を斷る。菊五郎の五郎が舞臺下手から出る、——氣のない出方だ。舞臺は滅茶滅茶、この時の新橋演舞場ほど入りのない興行はなかつた。不景氣時代でも、一つのレコードを作つたのだ。

お蔭で新橋演舞場は菊五郎にはコリ〳〵。もうどんな事があつても菊五郎の芝居はかけぬといふ內議成立。

これで菊五郎と、演舞場とは絕緣したが、菊五郎は今日では東劇で涼しい顏をしてゐる。

## 赤繪の手焙

舞臺の小道具はほんの拵へもので、それらしく見えればいゝ、必ずしも「本もの」を要しない。それを「本もの」でなくばならぬと考へたのは、舞臺上の變態神經質。その病の膏盲に入つたのが、所謂「活歷」——團十郎の華山研究などその尤なるものであつたらうか。

新派ではこの病者が多く、古くは故人高田實などは、百幾十貫の本釣鐘を舞臺に吊らしたといふアネクドートを殘して死んだ。喜多村なども可なり「本もの」病の俳優だ。

それとは話は違ふが、段々世間が寫實かぶれに出來上つて來るから、「拵へもの」「作りもの」では、假令舞臺のお芝居事でも承知しなくなつた。

これは映畫の「眞實らしさ」が歌舞伎の舞臺にも影響した大きな一例と見ていゝ。

今、東京の明治座で「壽門松」を仁左衛門、松蔦で演つてゐる。俚俗にいふ「升落し」の狂言だ。この狂言を見てゐると、名題にも唄つてある通り「門松」でお正月の話。寒さが酷からうに離れ座敷に押込められてゐる我當の與次兵衛の部屋には火鉢一つない。

昔——といつても十年程前か、同じ仁左衛門の淨閑でお菊を故人の雀右衛門が演じた時に、與次兵衛の部屋に小さい手焙り——有田の赤繪らしい、毒々しかぬ手焙りを小道具に使つて、この場の情趣をよく見せてゐた事がある。

星移り物變り、雀右衛門も泉下へ逝つた。その遺族が舞臺の屋號をそのまゝに「京家旅館」を土佐堀に營んでゐる。その旅館を一宵訪ふと、二階の小座敷床には、故人齋入が舞臺で書いたといふ一軸に、赤繪の手焙りがあつた。

これが「壽門松」の小道具かどうかは知らぬが、お菊——雀右衛門——京家——升落し——赤繪の手焙りと、私の聯想はそれからそれへと傳うて、この小さい手焙りを撫して飽くを知らなかつた。夜の更けるのも忘れたのである。

話はこれだけだが、明治座の「升落し」に手焙りがなかつたから、なほ一層故人雀右衛門の風格を忍んだのは、明治座を見殘して歸つた東海道の長い寢臺の夢であつた。

## 左團次と養子

左團次が故小山內氏と携へて、自由劇場華やかなりし頃は、今日ではもう夢だ。

その左團次が、二月にはシラノ・ベルジユラックを帝劇に上演するといふ話は、左團次らしい匂ひがなつかしい。

が、もう「時」は流れた。「今日」の左團次に廿數年前の左團次を想ひ起すべくもない。彼左團次の身邊に二度目の養子離緣沙汰は前項に報じた通りだ。

小糠三合持たば養子などは眞平御免と昔からの相場。二度目の養子宗十郎の息子の松莚と、どうして高橋の家庭に溝が出來たか。

話は去年の夏に始まる。——尤もこんな忌はしい地均し工事は、それまでに出來てゐたのであらう

が、左團次夫妻――「妻」は御存じの元下谷の尤物、花井卓藏氏と戀華やかな「榮」、今のお富夫人――と松莚とが輕井澤に避暑。その時、松莚は、若い俳優の避暑地の夕べに履かうと新しいフエルト草履を鞄に收めた。

これを見たお富夫人は草履などはどこにでもありますから行く先で買うてやりませう――と。

縫れはこれがもとだ。オフエリアの悲劇は一枚のハンカチ。松莚の悲劇は草履に端を發する――といふとお手のもの丶歌舞伎の「鏡山」が聯想される。

お富夫人の注意があつたが、松莚は草履を鞄から取出さなかつた。

この草履が輕井澤の宿の座敷で左團次一行の幾つかの目の前に飛出した。

「アノ子は私の言葉を信じない、行く先で買つてやるといつたのに草履が鞄にあります――」お富夫人の言分。

「母の申付けに對して不都合だ、母に謝りなさい」――と左團次の主張。

「ナンダ一足の草履位、莫迦々々しい」――松莚の肚の內の獨言。

これで樂しかるべき避暑に重い空氣が漂うて、母子は二三日一語も交へない。箸の上げ下ろしに六つの白い眼。

高橋一家――左團次の家庭における松莚の位置が、この事件以來掌が返された。綠濃やかであつた裏白葉が白い裏のみを見せた。

九州の旅興行には、松莚の宿は、左團次夫妻から引離されたのだ。

どうせ小糠三合の身上だ。若い松莚は今戸へ歸らつしやい。それが「自然」だ。

（「大阪朝日新聞」昭和六年二月）

# 曾我廼家五郎論

曾我廼家五郎論――と外題はおいたが、「論」といふほどの理窟張つたことを述べようと思はない。ハツキリと事實が誤認されて、或は一知半解で「論」もないぢやないかといふのが、何事に對しても私の考へ方だ。それで私は、「喜劇」も「俄」を離れて約三十年、もうボツ〳〵と「日本喜劇史」があつて然るべきだと思ふ。そしてその三十年の內二十幾年かを、大阪の「喜劇」の本場で、その「喜劇」を見續けて來た私は、「喜劇」發達の徑路を今にして記しておきたいといふ念願が常に働いてゐる。

そして「喜劇」の根幹は、曾我廼家劇――五郎劇である事に何人も異論があるまい。日本の喜劇史は、「曾我廼家」の發達史だともいへる。今日全國に散ばつてゐる喜劇役者で、五郎のイキの懸つてゐないものは殆んどない。巍然として喜劇王國の王者だ。その五郎の經歷、或は五郎に對する評論は、今日までいろ〳〵な人の筆に上り、彼自らも大に喋つてゐるから、殆んど加ふる何物もないかのやうに考へられるが、私はこゝに改めて、五項目の事實をハツキリと記しておきたい。

〔一〕「俄」から「喜劇」への推移

上方に發生した「俄」の起原は、元來いろいろに傳へられてゐるが、要は、島原に胚胎し、祭禮練物にその源流を溫ぬべきであらう。が、この「俄」——卽興の催しものが、大阪の「俄」にまで發達して、二つの大きな流れを作つてゐる。その（一）は歌舞伎狂言のモヂリ（歌舞伎に擬したもの）、人氣のある芝居の狂言のオツカブセが、一つの俄の形式である。（二）は際物の事件、社會事象の內から滑稽、矛盾、從つて淡い諷刺を見出さうとする形式である。

前者のモヂリといふのは、歌舞伎狂言の筋、趣向をそのまゝに擬して、その內から不合理な點を誇張してそこに「笑ひ」を求めようとする形式である。オツカブセは、道頓堀の本櫓の芝居で、千兩役者が演じてゐる藝題に擬して、道頓堀にオツカブセて、千日前で「俄仕立」に笑ひ化するのである。實はモヂリもオツカブセも一であるが、モヂリに際物の性質を帶びさせたのが、オツカブセである。

この形式は、恰も德川期の文學でいふと、古典の通俗演義化を試みた西澤一風の「風流今平家」だとか、「御前義經記」に相當すべきものである。或は江島屋其磧の試みた「略しもの」がこの骨法だ。其磧も義經記を八文字屋化して、源義經を大盡に仕立て、辨慶を幇間に擬してゐる。上方で「お辨慶」といふ言葉が今日なほ「取卷」の意味の生きてゐる言葉であるのも、語源がこゝにあらうか。この一風、或は八文字屋のこの「略し」が大阪俄に謂ふところのモヂリである。

際物の社會種、新聞でいふと昔の三面記事、今の社會種に「笑ひ」を求めて、社會組織の缺陷矛盾を淡く暴露しようとするのが、俄における第二の場合で、前日の出來事を翌日の夜、千日前の俄小屋で既に上演してゐた事が多い。——この形式の流れは同じく德川期の文學に求めるならば、黃表紙の或る種のものだ。例へば「悅贔屓蝦夷押領」だとか、「文武二道萬石通」だとか、幾何でも類例が多い。

こんな二つの流れが、德川期の俗文學と同じに、大阪俄にもあつた。されば、この「俄」の性質上、「卽興」とか、「舞臺の頓智」とかで、每夜セリフも科も違つて來る。荒筋だけが立てられてあつて、當意卽妙を貴ばれる。これが俄道にいふ「言募り」である。

ところで、大阪の舊派の俄が言募りを本位としたがために、餘りに猥雜であり、餘りに淺薄な語呂合せであり、今日の「萬歲」式であり、野卑で低級であるといふので振ひ起つたのが、「俄」における改良派なる鶴家團十郎、團九郎の一座であつた。「大阪俄」の面目を革新したのはこの一派で、改良座の俄は斬然舊態を改めた。從つて觀客も向上した。が、本質において大阪俄であることに違ひはない。團十郎一座が道頓堀浪花座に進出した時の番付を一見すれば、その藝題を見たゞけですぐ心付くやうに、歌舞伎狂言のモヂリである。そして依然舞臺の生命は「言募り」であつた。相手の科白に嵩

にかゝつての「言募り」であつた。

この言募りの形式は、或は日本の歌舞伎の發生當初からの一つの形式であつたのかも知れぬ。例へば貞享元祿になつても、歌舞伎にこの傾向が喜ばれてゐるやうだ。

實例を示すと、西鶴の「男色大鑑」一六巻ノ三にも、

童戯坂東又次郎が輕口、萬能丸五郎兵衛が答話、其の日は思ひの外仕組違ひてせりふ入亂れければ、山三郎（瀧井）繩の所に言葉の綾きれざりき、

などを見ても分る。

この鶴家團十郎の改良座を、尙憚らずとして、どこでどんな筋道で閉込んだのかは知らないが、「喜劇」といふ言葉を持出して「俄」に一新生面を與へたのが曾我廼家五郎であつた。——といふのは、今日の五郎劇の立場から往古を、——三十年前を顧みての話であるが、實はさにあらず、曾我廼家五郎の旗揚當初は、團十郎の俄から一歩も出てゐない。——と論斷するのが妥當だと私は言ひたい。

五郎自らも諸所で喋つてゐるやうに、嵐珊之助時代に、大阪北新地の福井座で「伊賀越」の遠目鏡が出て、珊之助は奴助平役だが、寒烏の悲しさに、捕手に水の手が廻らなかつたから、眼をむいても手を擧げても、掛聲を「ヤツ」としても、トンボを返つてくれない。歌舞伎樂屋の因習にツクヅク愛

想を盡かして、千日前の團十郎の俄を見物すると、棧敷に富田屋の八千代が見物してゐた。八千代は當時大阪で賣出しの派手を切つた江南の名妓である。八千代も見物するのだ馬鹿には出來ない。——とこんな事から、「俺も俄師になつてやらう」の發願が珊之助に萠した。これでみると日本の所謂「喜劇」は、八千代が生んだのだといつてもいゝのである。

しかし、珊之助が一念發起してもすぐ「曾我廼家」は生れなかつた。この處半年餘の年月は經過した。五郎の珊之助が、改良座の棧敷に八千代を見たのは、明治三十六年十月である。その翌月、珊之助は攝州伊丹町の櫻井座で、「喜劇」旗揚げをしたのであるが、その演ずる處は、鶴家團十郎を泥臭くしたものにすぎなかつた。珊之助がこの時語らうた相棒が福井座で知合の歌六——當時は時藏を名乘つてゐた今の吉右衞門の父の弟子で女形——といふと役者らしく聞えるが、舞臺では侍女しかした事のない時代であつた。そして珊之助と時代の二人で藝名が一つといふ珍役者——「前後亭左右」と名乘つた。珊之助が左さん、時代が右さんといふ巫山戲方であつたところに、俄氣分が濃厚だが、伊丹の旗揚は幸福ではなかつた。幕を開けようとするのに、席がけの小屋同然の櫻井座の土間にはお客が三人、煤けた釣ランプに照されてゐる。近所の守ッ兒を狩集めようと賴んでも來てくれないといふ慘敗。ソレでもやう〳〵二三十人の見物を集めて幕だけは明けた。

この伊丹の失敗もこりずまに、郷里堺市宿院の芝居、卯日座といふのにかゝつたがこれも慘敗。左さんも我を折つて、當時和歌山の辨天座へ買はれて行く琴高屋福圓の一座に投じた。併しそれは役者としてゞはなく、よくいへば作者、けなしていへば書記格事務員だつた。右さんはその前から患つてゐた鉛毒に惱んで、故郷伊勢松阪へ歸つて家業の合羽屋職に化けた。

この琴高屋の芝居が和歌山で、普通の興行に立いたつたのならば、或は日本に「喜劇」が生れなかつたかも知れないが、琴高屋の芝居は明治三十七年正月の事で、日露の國交が急を告けてゐるので世間は騒々しい。芝居どころの暢氣な正月でなくして全くコケた。福圓は正にトヤにつかねばならなかつた。數日の日殘りである。この時、作者兼事務員の和田久一君の肚に、前後亭左さんの野望が頭を擡げた。そしてどうせトヤにつくなら、失敗してもモト〳〵だから、日殘りを私に任して下さいと申出て、そして事務員から早替りの役者がチンドン屋に轉身して町を觸歩くやら、新聞紙で烏帽子を造る騒ぎで、「滑稽勸進帳」が生れた。——興行は水物だとはよくいつたもので、この「勸進帳」が和歌山中の評判となり、和田久一君は面目を施した。

これ限りで話が終つたならば、或は「曾我廼家」は生れなかつたかも知れぬが、この琴高屋に付いてゐた囃子の一人が道頓堀へ歸つて、「莫迦〳〵しいテ話にならん勸進帳を見たよ」とて、和歌山の話

を道頓堀へ瀉らした。和田久一君の落した一粒の麥にも生命はあつた。この話を聞いたのが、昔、劇界によく寄生してゐた、遊んでる役者を撮んでは旅へ賣る豐島寅吉君であつて、「それは一體どこの男なんだえ」「新地の合部屋の珊之助なんです」と囃子は答へた。寅吉君は、元は嵐璃德の許にゐて嵐離市といつた下廻りで、珊之助とは大部屋同志だつた。この豐島君が、その時の浪花座が、日露開戰の噂で、金をかけて何で開場しても算盤が持てぬのをよく知つてゐた。こんな時の出し物は、金のかからぬものに限るといふのが興行に經驗を持つものゝ常識だ。豐島は、珊之助の「滑稽勸進帳」を道頓堀の檜舞臺にかけようと目論み、そして浪花座の當時の座主高木德兵衞を說いた。高木は二の足を踏んで首を傾けたが、何よりも金のかゝらぬ事が强味だつた。そして明治三十七年二月十日が初日で、表看板には、

東京初下り吉原噺間　曾我廼家十郎　大一座
曾我廼家五郎

大阪に嘗つてない東京の茶番を御覽に入れるといふのが觸込みである。

世間では、「曾我廼家」の名が伊丹で既に命名されてゐたやうに傳へるが、それは誤りで、「曾我廼家」の座名はこの時に生れた。そしてこれだけの曲折があつた。この浪花座の二日目が紀元節で、日露國

交斷絶の新聞號外が飛ぶ。機に敏なる五郎は、露國陸軍將校をオムレツだのビフステーキだのと言ひモヂつて、西洋料理店から號外を持つて飛出して軍國の敵慨心を煽るといふ新狂言、「無筆の號外」で大當りを取つたのが、曾我廼家が抑も世間に認められた最初であつて、浪花座の二の替りに挿込んだ狂言であつた。吉原幇間茶番としての第一の出し物は、「三番叟」引抜き「だんまり」「滑稽勸進帳」などであつた。

一體この「曾我廼家」初のお目見得の「三番叟」とはどんな狂言かといふと——丁稚が三盆白砂糖の空袋を烏帽子模様に冠つて出る。使ひの道すがら寒いといふので風呂敷を、袋の烏帽子の上からかぶつて「おゝ寒い〳〵」、「おゝさよ〳〵」といふ語呂の遊びになる。道傍に桶の輪替への桶大工が、桶の底を叩いて鼓に見立てゝ「おゝ寒い〳〵」に合せるといふ趣向。これが引抜いて「だんまり」——百日髪の五郎がだんまりの模様よろしく、トド、花道へかゝると宙乘りで、——但し、だんまり六部の衣裳だけが宙乘で六法の囃子につれて揚幕へ入る。花道七三では、衣裳を頭から引抜かれ褌一本の五郎が、わな〳〵顫えながら殘されてゐる。觀客はワッと來る。越中褌を垂らして、五郎が今度は裸六法で入るといふ趣向。場中は割れるやうな爆笑！　或は苦笑！

讀者は、今日の五郎劇と、彼が「曾我廼家」を名乘つた第一次の舞臺の、この「三番叟」と比較し

て思ひを致して御覽んなさい。——私が、「大阪俄に二つの流れがあつた」と、初めに述べた歴史的見解がこゝに必要なのである。私が述べようとする五項目の第一はこれだ。舊派の猥雜なる俄から、團十郎の改良座となり、「曾我廼家」の「喜劇」の當初に當つても、この三者を貫いて、二つの俄の形式が尙依然として脈々として流れてゐる事を讀者は認められるであらう。

ところで、この二つの流が、今日の「曾我廼家」に、どう歴史的に因果が働いてゐるかと、私がいま述べようとする五郎と十郎との關係、その藝風となるのである。

〔二〕 五郎と十郎との身分の關係と藝風と、

私の心易い民事專門の辨護士の話では、合同出資、或は匿名組合などの間柄で、紛糾の出來るのは、屹度初めは心易立で事業に取かゝるのに多い。——と言ふことだ。この意は、合同事業の初めに取極めが疎漏な場合、常に初めに紛糾が既に胎生してゐるといふのである。五郎十郎の關係が丁度これだ。伊丹に旗揚の時は、十郎の時代（ときよ）は何だか譯も分らずに參加した程度であつた。旗揚の經營に失敗したのと鉛毒で、前後亭右さんは鄕里へ歸つて素人に返り、合羽の繕ひをしてゐて和歌山の曲折は知らないのだ。浪花座の檜舞臺を踏む事になつて、五郎の和田久一君は、松坂へ出向き、右さんに出演を勸めた時、合羽屋は道頓堀へシンで出るのですかと、空恐ろしく躊躇したのだつた。和田久一君が、東

京初下りの幕間に名がなくては困るといふので、折柄讀さしの曾我物語から「曾我廼家」と思付く、「お前は年が上だから十郎、私は年下だから五郎」と極めて了つた。——只ソレだけだつたが、後年いろ〳〵な關係がこの二人に生れたのは、五郎十郎の「名前」が醱酵素となつた。人の運命は量り知れないところに出發點があるものだ。

「曾我廼家」が位置を高めれば高める程、五郎、十郎の名前に影響が深くなつた。世間では「十郎」といふ名が兄分だから、「曾我廼家」の座長は十郎だ、——と頭から極めて了ふ。些細な事だが、贔屓から招かれる。座敷へ入らうとすると、主人側では、座長こちへと招ずる。當然の事だから五郎がハイと答へて通ると、五郎は生意氣だと言はれる。十郎は謙遜だ、人柄だといはれる。凡夫の悲しさ、こんな事が若かりし日の五郎の神經をいらだたせた。

「喜劇」の創始の點からいつても、その後の興行方略、脚本の提供からいつても、五郎が座長であるに間違ひはない。福井座にゐた前身でも、既に身分に高下があつた。五郎の珊之助は合部屋の役者だが、時代は大部屋の役者だ。五郎は痩せても枯れても「忠臣藏」が出れば彌五郎役者だ。「遠眼鏡」の助平が振當てられる身分だが、時代は年がら年中腰元か、然らずば舞臺通抜の按摩か、田舍娘でロを利かない。出發點が既にこれだけの開きがあつて、喜劇俳優となつても、五郎が一座を指導してゐ

るのだから、座内では十郎を座長格だとは思つてゐないが、素人交際になると十郎が座長と見える。ソノ癖十郎は五郎には「あんた」といふ言葉で呼んでゐる。五郎は十郎に「お前」といふのを誰も怪しまないが、素人はこれを聞いて五郎は生意氣だといつた。また五郎も實は如才のない男だから人前では「兄貴」と呼んだ。十郎は五郎を第三者に對して呼ぶには「私の息子」と逃けてゐる。

そして肝腎の舞臺の藝はどうかといふと、十郎は輕妙洒脫、五郎は濃厚ヤリ過ぎが多かつた。所謂「見功者」は十郎を喜んだ。五郎が人に向つて十郎を「兄貴〳〵」と呼んだのは、十郎のこの舞臺の藝が然か呼ばしめたものであらう——が、座長は五郎である事に「曾我廼家」の座内では疑を抱くものすらなかつた。——が、名は實の賓だといふ。この反對の事實を、眞實と信ずる世間はさうは思はなかつた。

五郎が後にクサ〳〵といら立つたのは、この十郎名の——この下らぬ因緣關係が大分影響してゐる。そして藝風の相違は遂に五郎、十郎の分離となり、五郎の洋行となり、平民劇團の設立となり、資込んだ「曾我廼家」をすてゝ本名の和田久一を名乘つた事をこゝに顧みてみると、今日の五郎の位置も波穩かではなかつた。世路嶮嶮たるものがあつたのである。

卽ち私がこゝに述べようとする五郎論第二項目の重點はこゝだ。

五郎と十郎と藝風が違ふと言つてしまへばソレまでだが、前に說いた大阪俄の歷史において流れる二つの傾向が、茲において五郎と十郎との二人の代表を得たのであると觀察すべきだ。

鶴家團十郎の改良座から出發した五郎十郎の喜劇には、歌舞伎のモヂリの傾向と、際物との二つの流れが依然としてあつた。そして十郎といふ人は、「曾我廼家」の內で歌舞伎に近づいた今日の新派の骨法の如きものを、舊い俄の精神から體得した藝風の持主で、形式こそ違へ、モヂリ系統の藝風の人であつた。五郎は今一つの際物の形式を追ふところに、昔は平民劇團を起し、今日は「五郎劇」といふ一種の社會劇の傾向で進まうとする。この五郎十郎の傾向の背馳に拍車をかけたものは、十郎五郎の名前から來る世間の待遇に不滿な五郎の心持であつたらうと私は思つてゐる。相手方の十郎の亡き今日、こんな事を明らさまに述べるのを聞き、五郎自身は、或は若かりし日の自分を顧みて忸怩たる感を起すかも知れないが、事實は遂に事實である。

そしてもう一つ私が言ひたい事は、俄の昔において「言葬り」といふ一種の舞臺機智を示す俄師の野望を、五郎はこれを舞臺に用ひずして、精神的に內肛せしめて、十郎の舞臺に打つゝかつて行つた風がある。

藝風の傾向からいへば、前にも述べたやうに十郎は理想派であり、五郎は現實派であるに拘らず、

藝ソノモノからいふと十郎の舞臺は自然だ。舞臺の技巧は自然派であり、リアリズムである。五郎の技巧は、歌舞伎風であり、好んで舞臺の誇張、藝の癖を極端に利用しようとするところ、一種の「社會劇」に立場を求めながらリアルを忘れるところに、五郎の藝がある。この五郎十郎の相違點はどこから胚胎したかといふと、私をしていはしむれば、自然な巧まない技巧では、五郎は十郎の舞臺に及びもつかなかつた。こゝに悟るところあつて、寧ろ意識的に、十郎の藝を邪魔しても自分を顯はさうとする心持が、五郎の藝を培つていつたものなのだと、私は今にして思ふ。これ卽ち「俄」の舊い一つの形式である「言募り」の骨法を、形式こそ違へ、五郎は十郎の舞臺に盛んに實踐したのであると、私は觀てゐる。

この結果、五郎の今日の藝を構成した。あくどいまで自己を主張し、癖を誇張する藝が、五郎の今日の舞臺である。この淵源は、「俄」の「言募り」を、舞臺全體に應用したのに原因してゐる。——と見ると、舊い「俄」を解脫した筈の今日の五郎の「喜劇」も、實は俄の埒內に踊るものではあるまいか。形式こそ違へ、こんな因果律の行はれる軌道に、五郎はぢたたらを踏んでゐる。

十郎の晩年に、病に罷つてゐた大阪南區千南町の寓を訪ねた時、十郎はこんな話をした。それが、十郎とのお別れになつたのであるが、十郎の話によると、

「自分の藝をいふのは可笑しいが、人樣は十郎は輕妙だ、洒脫な舞臺だといはれてゐます。この點から東京へ行けば、變庭篁村先生が屹度褒めて下さる筈であり、同感して下さる筈だと、人も言ひ、私も思つてゐるに抱らず、篁村先生は十郎の藝がお嫌ひで寧ろ五郎を褒められます。一度篁村先生に褒められたい願望がとう〳〵達せないで、篁村先生は亡くなられたから、もう絕望です。」といふ意味の事を言つて淋しさうだつた。キヨトンとして愚痴つぽくなつた十郎の面影を、私は今も眼底に映しこんでゐる。十郎はかう愚痴つてゐたが、この話で五郎と十郎との藝が却つてハッキリするやうに、私は常に思つてゐる。この五郎と十郎との關係は、世間では案外ハッキリとしてゐないやうに思はれるので、第二項目としてこゝにこれを述べておく。

もう一つ五郎と十郎との藝風の相異を、ハッキリと言現はす比喩談がある。それはかうだ。――「大阪俄」の初めにおいて、その道の人が苦心したのは「俄」の髷であつた。――「俄」が茶番式の間はさうでもなからうが、「俄」に所謂モヂリの分子が多分に入つて來ると、歌舞伎と俄との區別をハッキリさせておく必要があつた。演技中ともすると歌舞伎になりたがる。拙い歌舞伎になりたがる。それでは「俄」の精神を失ふといふので、考へたのが、ボテ髷であつた。「俄」も初めには、本髷を逃げて、棕櫚の外樹皮で毛を植ゑたりしたが、遂に「ボテ髷」に落着いた。――「俄」を表徵するものは

「ボテ髷」である。「ボテ髷」の感じが、「大阪俄」の藝の感觸だと言へるといふのが、嘗て聞いた上方の舊い劇通和田風月の言である。註しておかう、「ボテ髷」とは、張抜の江戸の「花見髷」を、上方では「ボテ髷」と呼んでゐる。ところが、曾我廼家十郎は、「喜劇なんて名前を變へても「俄」に違ひないのやから、髷はボテで行きまへう」と主張する。五郎は、「自分達は俄師ではない。喜劇俳優なのだから、眞實を追はねばならぬ。ボテ髷など用ひてゐては、劇中の人物になれん。本髷でなくてはならぬ」と主張する。五郎十郎分離の直前に一二回、十郎派は「ボテ」五郎派は「本髷」を冠つて、同一の舞臺に立つた事がある。しかも藝その物に自然の味は十郎に豐かで、五郎には技巧が滿喫されるのだ。——舞臺は皮肉なものだ。「ボテ」と「本」とが十郎五郎の藝風の表徴だともいへる。

〔三〕　五郎劇と西洋種

かういふ風に五郎が曾我廼家の座長であり、曾我廼家の「喜劇」は徹頭徹尾五郎の方三寸から生れたものに違ひはないが、十郎の藝風、十郎の脚本が、その內に混入し、十郎型の藝風をよく五郎が攝取した事も事實である。こゝに五郎の利口さがある。十郎の脚本、狂言の系統が、今日松竹家庭劇の曾我廼家十吾にまともに傳へて、十吾は十郎の衣鉢を受けたものとされてゐるが、それは、一つに十郎の狂言、扮役を十吾が多く舞臺に再現してゐることによる。が、十郎に學ぶべき點は、五郎は遠慮

なく攝取してゐる。然し十郎五郎の素質が違ふから、十郎の藝と五郎の藝とは反撥するが如くに考へられてゐるのは、全く間違つた見方であると、私はいつも思つてゐる。丁度十郎の藝のよい處、長所を併用する五郎が、十郎の模倣でなくて、十郎を五郎の鑄型に容れ、「五郎の藝」として、舞臺に使用してゐる。これが五郎の一種の長所だ。恰もこれと同じ事が、彼が一堺漁人の名によつて自作、自演する脚本の種についてもいへる。

別に精密に取調べた結果ではないが、日本の劇壇に佛蘭西のモーパッサンの作品を紹介したのは、恐らく曾我廼家五郎の一堺漁人が初めてだらう。が、それには洋臭が少しもなかつた。大正十一年一月、京の南座で初演の脚光を帶びた「犧牲の船」——改題の「一徹者」がそれである。

或は大正十五年十二月、大阪中座で見た「雪の夜の街」は、確かその前月に、東京邦樂座で書卸し封切をしたといふ話であるが、これはシュニッツレルの「盲目のゼロニモとその兄弟」なのである。その後、ずつと後れて歌舞伎俳優がシュニッツレルを呼物にし、宣傳の具に用ひ、新聞雜誌もこれを取上げて囃してゐた時に、五郎の一堺漁人はニタリと得意の笑を腹の中で漏してゐた事だらう。或は大正十二年七月の道頓堀中座で初演の「石津の里」——彼が得意の場所である、鄕里泉州堺の町つゞきの「石津」に世界を持つて來たこの作は、例の「オーバー・ゼ・ヒル」が種本である事は誰でもす

ぐ心づいた事であらう。又、大正二年六月大阪中座で初演の「靴の音」は、エルクマン・シャトリアン作の「ベルス」である事も人々の知悉のことであらう。これは新派によつて、或は尾上卯三郎によつても演じられてゐる。

かういふ風に外國種の飜案は、一堺漁人が久しい以前からの常套手段であつた。されば月々の新作、三十年の長い年月だが、千餘の數を數へる彼五郎の脚本には、外國種が可なりに織込まれてゐる。しかもまだ嘗つてそれを宣傳の具に用ひなかつたのも、他の劇壇と趣を異にしてゐる。

彼は外國種を、十郎の藝を攝取した如くに、全く自分のものとして使用してゐる。筋、趣向をとるといふよりは、舞臺のトリックのヒントを得て、一堺漁人の衣がかゝつてゐるところに、洋臭が抜けてゐるのであらう。試みに五郎が演じた外國種の狂言を擧げてみよう。しかし私は久しく大阪にゐたため、五郎が東京で演じただけのものは見てゐないから知らない。且つこゝに記してある初演といふのは、寧ろ初演といふよりも、大阪で初演の外國種と解してほしい。それらの眞の書卸しと原作の何であるかは、私の力ではとても分らない。——只外國種だといふだけを、私のノートから無秩序に書抜いてみよう。

ハウス・キーピング（明治三十九年一月・大阪中座）

ハピリー（同六月・大阪中座）
ロスト・ホーム（同六月・七月・中座）
ヘリー・ハッピー（同十二月・大阪中座）
證據（明治四十年二月・大阪角座）
ホワイトローズ（同四十一年六月・中座）
カンツリー・テイチャー（同四十三年七月・大阪中座）
アン・ハッピー（同四十五年二月・京都明治座）
曉の鐘（大正四年九月・大阪中座）
厚化粧（大正九年十二月・大阪中座）
一番坂（同十三年四月・大阪中座）
牛（昭和三年七月・大阪中座）

といふ事になる。されば、「五郎全集」に收錄された千に垂んとする一堺漁人の作に、もつと〳〵飜案ではあるまいかと疑はれるものがあるが、それらは、さにあらで漁人の創作である。尤も他人にトリックの種を貰つた場合、それが飜案であつた場合など、斷じてないとは言へまいかとも思ふが、

千に餘る脚本に筆を染めてゐては、どこかに、どこかの面影がないともいへまい。五郎作中の「土曜の夕」に、佛蘭西のミルボーの「事業は事業」の主人公と相似の點が多いとの話を聞いたが、全くの偶然の暗合であると、一堺漁人に却て得意の色があつた事を、私は記憶する。例にいふのはどうかと思ふが、山本有三氏の「坂崎出羽守」の種が獨逸にあるといふ說。久米氏の「地藏經の由來」も獨逸種だといふ話などと或は同じことになるかどうか、それは私は知らない。

〔四〕 東京へ大阪言葉の移入

喜劇の發生を、京の島原にその母胎を溫ねた私は、江戸の吉原の「俄」を看過する事は勿論出來ない。又、江戸人特有の輕妙洒脫が「表黃紙」を生んだ如く、吉原俄がもつと〳〵發達し、花を唉かせ實を結ばねばならぬに拘らず、その事のないのは、どういふものだらうか。それにはいろ〳〵な理由もあらうが、江戸の言葉は、茶番程度の俄にまでは澁ぎつけられようが、あの明快な齒切のいゝ言葉にユーモアが乏しいのではあるまいか。この點になると、大阪言葉そのものに、おそろしく喜劇的な屬性が含まれてゐるのぢやないかと考へられる。——それはとにかくとして、大阪言葉が大阪俄を發達せしめた事に與つて力あることだけは認めてよからう。

ところで、曾我廼家が東京新富座へ初めて乘込んで來たのは、明治三十九年四月の事であつた。例

の「滑稽勸進帳」を呼物にしてゐたが、新富座には関古鳥が鳴いてゐた。——といふのは、當時の東京では上方辯が全く通じなかつた。何か面白さうな茶番だが、舞臺で言つてる事が全く解らないよ。あのせりふが分ると面白いのだらうね——といつた調子で、大阪言葉は外國語並みに取扱はれてゐた。曾我廼家は相當に困難な三十年を過したのだつた。それが今日、五郎をして「一度行詰つて入がなくなると、もつと考へて脚本を書く暇も出來るのですがな……」などと豪語せしめる五郎劇にまでなつたのには、東京における曾我廼家の位置を今日にまで築き上げた理由は他にもいろ〳〵あらうが、第一に數へられねばならぬ事は、大阪言葉の趣味が東京に瀰漫するに至つた事を言はねばならぬ。恰も今日の西銀座、銀座大通りに「大阪料理」の看板行燈と「大阪鮓」の白字抜きの黒旗のはためくの盛況よりも、大阪言葉の具通の方が盛んだ。これは大阪趣味——上方文化の東漸にも起因しようが、一つには曾我廼家自身が大阪言葉を傳播しつつ、且つ大阪言葉が傳播具通した事によつて最も便宜を得てゐるのは、曾我廼家自らである——といふ、開拓しつゝ自ら榮えて行く理窟を辿つてゐる事を、私共上方人種は心強く感ずる。

昭和七年八月の夏の眞盛りの事であつた。私は賴まれて、大阪の喜劇團志賀廼家一座の淡海と共に、新宿の新歌舞伎座へ來た。私は毎日なす事もなく、見物席の後の椅子で、毎日同じ狂言をヂッと見飽

いたのであるが、この時中途から興味を持つて、舞臺の純大阪言葉と、ソレに對する看客の感銘をノートしかけて、同じ狂言を見飽く物憂さを忘れた經驗を持つてゐる。

この時に感じた事だが、大阪言葉の「イヌ」(「去る」とか「歸る」とかの意)といふ言葉が、以前はなか〳〵東京で通じなかつた。三十年前私の學生時代に、東京人の家庭に居候してゐて、しば〳〵笑はれた經驗があり、また「オガル」(大聲で人を呼ぶ意)といふ語も東京人には通じなかつた。けれども、この淡海一座の經驗によると立派にこれらの言葉が通じてゐた。——正しく通じてゐた。上方生れの私は愉快を感ずると共に、この大阪詞の具通は全く曾我廼家の功績の一つだと思つた。明治三十九年以降、曾我廼家が、東京へ大阪辯を移入した事、移し植ゑた語は多からうと思ふ。

〔五〕 劇團の組織と太夫元との關係

私は曾我廼家について豫定の五項目を述べたい意圖で、こゝまで述べて、もう一項目を餘してゐる。それは「劇團組織とその劇團を働かす興行師」との關係について、特に曾我廼家の特點を述べたかつたのだが、與へられた紙幅が超過した上に、この問題は相當の紙數を要するから、この一項目だけを今しばらく預つて、いつか、何かの機會に詳說したい。俳優が失業、休業を强ひられる今日、實際方面の問題として相當重大だと思ふが、今は割愛する。(昭和八・一一・二一記。「中央公論」九年二月號)

# 若手俳優論

## 一

若手の歌舞伎俳優に嘱目するに足る者ありや。所謂御曹司達の將來は如何。私に課せられた編輯者の意はこの意味であらうと推察するのであるが、その實「今日の歌舞伎」とは何ぞや。「若手」とは誰々なりや。——と詮鑿すると可なりに範圍が面倒で、人の言ふ若手と、私が指す若手とに喰違ひがあるかも知れぬ。假りにそれらが幸ひに吻合するとしても、「歌舞伎の將來」に置かれる目安が違つて來ると、自然若手の將來を卜する標準が狂つて來る。まして壯年乃至年少の梨園の子弟の舞臺は、言はゞ春待つ花の莟のやうなもので、一夜の春雨にパッと咲いてゐるかも知れぬ。きのふまで枯木だと思つたのに、夜目には白雲かと紛ふ辛夷（こぶし）のやうに唉誇る白い花もある。東京の舞臺に親炙すること、僅か一年そこ〳〵の私としては、迂濶には物は言へない。——尤も「若手俳優の將來」といふ言葉には、何も「東京」とは限定されてゐないのであるが、『大阪には若手俳優などは一人もゐない』と、私はこれはハッキリと斷言してよろしい。年の若い俳優は大阪にもゐるが、瑞々しい藝の、所謂若手役

者は大阪には一人もゐない。「大阪役者」は、昔榮えた「京都役者」が既に滅亡したやうに、こゝ數年で全滅するものだと、斷定していゝ理由と事情の許におかれてゐるから、これは問題でない。却つてサッパリしてゐる。問題は、東京にゐる若手俳優、歌舞伎畑にゐるからには、門閥階級がなほ相當にモノをいふ社會であるから、「若手の歌舞伎俳優」といふと、勢ひ謂ふところの御曹司達の將來をここに取揚げる事になる。

御曹司とは部屋住みといふ事だ。歌舞伎名門の部屋住みはゴロ〳〵してゐる。當今歌舞伎名門隨一の成駒屋には、福助がある。音羽屋畑には今を時めく菊五郎に、一子丑之助がある。守田一家にも、片岡一門にも、紀の國屋にも、高麗屋にも、ソレ〳〵の御曹司がある。もう一人、根が大阪の俳優であつて、今は菊五郎門下の客分となつてゐる故人中村雀右衛門の忘れ片見の中村章景が、しよんぼりと淋しいあはれな存在を見せてゐる。かう數へてみると東京劇壇の若手俳優の現在も、さう〳〵悲觀したものでもないやうな心持がされる。

こんな事を考へながら往時を回想すると、明治劇壇の最後の明星と輝いた九代目團十郎がポックリ死んだ跡の若手は、可なり貧弱だつた。忘れもしない、家橘から羽左衛門を襲名する筈の今の羽左衛門の襲名披露の口上を、團十郎が述べることになつてゐた直前に死んだので、羽左衛門の襲名口上は

當人一人ぼつちで逃べて看客の涙をそゝつた。この淋しい哀れな口上は興行師の政策で、今の羽左衛門への同情を喚起ささうための手ではあつたが、當時の歌舞伎劇壇の一表徴でもあつた。

筆者の知れる先輩では、これを機會に劇場の棧敷から、斷然遠ざかつた人が多い。遠ざからうとしたのでなくて、遠ざかるを餘義なくされた程、團十郎歿後の劇壇には見るべき「藝」がなかつたのである。この當時の若手羽左衛門、今の梅幸の榮三郎、宗十郎の納升、幸四郎の染五郎乃至子供離れのしなかつた今の菊五郎、吉右衛門と、個人個人に就いて考へてみると、今の御曹司との間に果してどれだけの徑庭があつたかは疑問だが、劇界の環境は全くでんぐり返へつてゐる。こゝに問題があるのだ。

三十年昔の團十郎亡き跡の劇壇は、實に歌舞伎の末法であつたらうが、まだ〳〵傳統の力が生きてゐた。傳統の藝が活潑に活動してゐた。世間にその傳統の藝を理解する眼が儼然と存在してゐた。さればこそ看客に舞臺の批判があつた。眞の批判があるところに發達もあれば、生命もある。然るに今日となつては、その時代々々に連れて流轉すべき筈の演劇が、急速の世相の變轉に伴はないで、取殘されて了つた。傳統の藝が崩壞されて新たなる演劇がまだ生れて來ない。こんな混沌たる劇界の部屋住みが、個人々々の天分が假令どうあらうとも、そのまゝに伸びようとも思へない。恐らく部屋住み

達は、實は自分の往くべきところをさへ知らないのが今の實際だ。劇壇に精進すべく努力を拂はうとしても、何をどう勉強していゝかを知るまい。全く迷へる小羊なのである。この迷へる小羊の將來を語らうとする事、その事が、實は無謀のわざなのかも知れない。が、その無謀をこゝに敢てしようとするには理由がある。

## 二

歌舞伎の藝が殆んど壞滅し、新たなる藝風は成立しないけれど、將來さるべき國劇の根幹は何んな演劇樣式から出發するだらうかは、ほゞ見當が付くのではないか。古往今來の演劇史の話るところに徴しても、いかに世の中の思想風俗が變革されても、その一國の國民性に根ざさない外國演劇の形式なり內容から、そのまゝ一國の新演劇の葉が萠えようとは思へないとすれば、將來我が國劇の芽は、萠えるべき根から當然に生長する事だけは、間違ひはあるまいぢやないかと思ふ。

演劇の內容思想はその時代々々の思想の反映にあらうが、演劇樣式の根幹だけは略々見通しが付くものだと私は考へる。さうすると、苟くも演劇である以上、その表現形式に一藝」がなくてはならぬ。この大問題はこんな簡單な事では片付きはしまいし、今この根本問題を說かうと私は企てゝゐない。所謂若手俳優の部屋住の人々の將來を考へるに、何を標準として考へるかを示し得れば、それで事が

足りるのである。

即ち所謂御曹司達に、どんな「藝」があるか。どんな「藝」の天分があるか。——潜在してゐるかを見れば、略々その優人の將來はトする事が出來るのではないかと私は思ふ。

時代がどう變つて、演劇の表現形式が假令どう變らうとも、「藝」の至り盡せる境地は一つだ。藝境には變りはあるまい。

この標準をまづ私の眼において御曹司達を再吟味してみると、藝境のハッキリする人や、ぼやけて私には分らない人々が出來て來た。その上、前に述べたやうに、若手の舞臺は全く三日見ぬ間の櫻であると思ふと筆が進まない。恰も御曹司の一人、阪東簑助の新劇場の第四回公演が、歌舞伎座で催されたのを一見して、申したい事があるから、それから述べやう。が、私は劇評を試みやうとするものではない。阪東簑助を語るものである。

## 三

昨年の十一月の末であつたと思ふ。簑助の新劇場の第三回公演に選ばれたのが、『源氏物語』の舞臺化である。そして傳ふるところによると、當代の「源氏」學者を網羅した紫式部學會が乘出して、大々的に後援をするとのことであつた。その宣言文の内には、

源氏物語は日本文學史空前の巨峯たるのみならず、實に世界に誇るべき大作であります。劇團「新劇場」は、この世界的古典の中に躍動する生命を新時代的に把握し、演劇として表現せんことを決意いたしました

とある。又かうも言つてゐる。

……服飾、家屋、調度、車輿等の風俗に關し、未だ嘗てなかりし學術的正確さと藝術的魅力の豐かさに於て再現すべき事を期するものであります

と。これらの廣告文を、私は一營利會社の例のどぎつい一片の宣傳文の如くそのまゝ讀流すことが出來なかつた。そして二つの疑問が直に私の頭を掠めた。

その二つの疑問とはかうである。

〔一〕 廣告文にいふが如く「……古典中に躍動する生命を新時代に把握」するとあるが、これら『源氏物語』上演に關しては、當代の「源氏學者」が養助を督勵してゐられる以上、「源氏の演劇表現」にあだや愚かゞあらうとは思へない。さうすると、現在の脚本檢閲が果して許可するだらうか知らんとすぐ考へた。

恰も何かの用事で一つ橋の學士會館へ私が出かけた時、養助は同會館で、紫式部學會の先生方の指

導を受けてゐるところだといふのに遥遥した。ホールでの立話に、『源氏物語』の脚本が通過するかなと、私は半ば獨り言に言つたのに對し、簑助は何の躊躇するところもなく、學會の先生方の後援ですもの大丈夫ですと言つてゐた。學會の先生方とは申すまでもなく紫式部學會の碩學達を指していつてゐたのである。

が、私は疑うた。源氏學者は源氏學者。公演される演劇の脚本は、當代の檢閲官の手によつて取締らるべきものだ。取締の標準は、「日本文學史空前の巨峯」と必ずしも一致しない。——これが實世間だ。自分が檢閲官であつても上演の禁止を命ずるだらうと思ひながら、雨の土砂降る中を學士會館を辭したのである。

〔二〕 次には、廣告文にいふ「藝術的魅力の豐かさ」は結構だが、「服飾、家屋、調度、車輿等の風俗に關し、未だ嘗てなかりし學術的正確さ」といふ事が、演劇の本質に何の關係があるか、私は疑はざるをえない。調度風俗が學術的正確であつても差支はあるまいが、「學術的正確さ」を眞向にかざしての紫式部學會の後援ぶりに、ともすると演劇の本質を忘れがちになる傾向が生じはしないかを、私は憂ひた。齒に衣着せずに言ふと、演劇には學術的の正確さは、第二義的のものではあるまいか。そんなものはどうでもよい、もつと〳〵考慮さるべき演劇の舞臺上の「大事」はありはしまいか。——

近い話は、あの大天才と許していゝ九代目團十郎の業績、藝歴の跡に考ふべきものがある事を忘れてはならぬと——私は私かに思つた。思つただけで、これば口にも筆にもすべき性質のものではなかつた。何故なれば、私の豫期したやうに、檢閲當事者は、『源氏物語』の公演を通過させなかつたから、舞臺に簑助の光源氏を見なかつた私は、この第二の疑問を取上げて論議すべきではない。私の杞憂は自然解消したのであつた。

然るところ、新劇場の第四回公演を見ると、踊る繪卷『年中行事繪』五景がある。そしてこれは、『源氏物語』の延長公演と見なしていゝ振事であつた。しかも私が去年の十一月に杞憂した事が、そのまゝ現實となつてゐるのを見て、私は私の豫想の的中した事を悲まざるをえない。

されば、單に私の豫想に終らなかつたのだから、今や、私は阪東簑助を語るに當つて、まづこの事をハッキリとさせる事が、簑助の現在を語り、將來にも及ぶものであらうと思ふ。

## 四

新劇場第四回公演に、紫式部學會は、「古典舞踊『年中行事繪』を公演するを援助するのも、同樣の（源氏物語の時同樣の）趣旨に出づるもので」あると聲明してゐる。そしてこの「年中行事繪」は松岡映丘氏の指導にかゝるものである。そして「年中行事繪」の衣裳は『源氏物語』上演に際して新調

されたものである。然るを上演禁止の危に逢うて、持腐れになつてゐた衣裳を、せめても舞臺に用ゐたいといふ念願が、この『年中行事繪』になつたのであるといふ事を傳聞した。さればこの『年中行事繪』が、『源氏物語』の延長上演であるといふに間違ひはあるまい。

ところで、この『年中行事繪』が、演劇として、古典舞踊としての本質的なものよりも、風俗行列に重きをおかれてゐる。そしてそれがさも〳〵舞踊の本質であるかの如くに取扱はれてゐる。私が嘗て『源氏物語』の上演計畫の宣傳文を一讀して、且つ指導者の顏觸を見て、失禮にも杞憂の念を懷いたのはこの點であつた。しかも『風俗、行事繪』としてゞも、これが「未だ嘗てなかりし學術的正確さ」だといへるだらうかを疑ふ點がないでもないが、それはどうでもいゝもの、第二義的なものだと思つてゐるから、こゝでは問題にしない。それよりも本質的な舞踊、音樂が御座なりのものであり、指導者の指導ぶりが筋違ひになつてはゐないかを疑ふものだ。

甲冑を鳴らして、行列武者二人（簑助と段四郎）が踊る條りは、もう十數年以前に起つた新舞踊の一つの團體であつた塔影會の演技の熱のないものに過ぎない。「春の景」「秋の景」の如きは、三四十年來、春毎に大阪で四遊廓の藝妓どもが廓の年中行事として催す、「蘆邊踊」「浪花踊」「この花踊」に比して音樂も振りも一歩も出てゐない。之では謂ふところの碩學達の指導者は、一體何をして御座る

のだらうかを伺ひたい。卽ち、第二議的な「學術上の正確さ」が、舞踊の本質に何をも齎らさない事が、これでハッキリするだらうぢやないか。

この『年中行事繪』を、毎年の大阪の藝者の春のをどりだと私が言つたのを、ウソだと思召すなら、手近いところの、あの歌詞の長唄その他の作曲者に、大阪のをどりの地と、行事繪の作曲とではどう違つてゐるか、違つてゐる點の說明を要求して御覽なさい。事理明白だと私は斷言する。

簑助が、松竹が本興行の客足の上に影響ありとなして、俳優のこの種の興行を、出來るだけ合理的な方法で阻止してゐるところをくぐつて、新劇場を四回までも公演して來た努力と熱心とに、これでは酬はれざるのを氣の毒に思ふのである。

もう一つ第四回公演の場內における一挿話を紹介して、私の主張を强める一材料にしておかう。それはかうだ。某の傳へるところによると、この興行で靑竹を塗るその繪具代が五百圓かゝつた。その高價、或は多量でなくては舞臺效果が上らないといふので、指導者が畫家だけに、目に見えぬところに金がかゝつてゐるといふのである。

この話を聞いて讀者はどうお思ひになるか、——舞臺の背景は繪絹では御座らぬ。百五圓の繪具を是非必要だ、と考へる事が間違つてゐる。或はこの某の傳へるところは、事實を誇張した唯の宣傳に

過ぎないのかも知れぬ。が、然し内部からかういふ宣傳が行はれるといふ事が、既にその當事者の主腦部において「まだ嘗てなかりし學術的正確さ」といふを眞正面に聲明してゐるから、そんな事が演劇の主要な本質だと思つてゐる——この幽靈に惱まされてゐる——もの丶宣傳としか思へない。

かう考へると阪東簑助を圍繞する目下の指導者は、疝氣筋の指導者、——藝術と學術的正確さとを混同し、或は主客顚倒してゐる手合としか思へないと、私は斷言する。

我々が演劇史を修め、過去の文化と過去の劇壇とを一致させて考覈する所以は、過去において既に試驗ずみである舞臺上の經驗を知つて、短い人生に無用な事を再び繰返さざらんがためであつて、一片好古の癖ではない筈だ。近い話が前にも一寸觸れた如く、九代目團十郎のあの不生出の劇才を以てして、彼が創めた所謂「活歷」といふ藝風は、我が歌舞伎に何を貢獻したらうか。團十郎を指導する達識者が若し他にあつたか、或は演劇の本質を十分認識してゐるものが指導したならば、明治の劇壇にもつといゝ花が咲いたであらう。が、團十郎を「活歷」に赴かしめたのは、當時の時勢であつた。當時の時代であつた。團十郎を圍繞する人に「考證的の正確さ」を劇の本質だと誤認した人が多かつた。こゝに「活歷」が生れたのである。それらの實例をここに擧げる暇もないが、團十郎が菊池容齋風の考證に憂身をやつした事、その相談相手に河邊御楯のあつた事は、恰も簑助に松岡映丘氏、紫式

部學會が指導するやうなものだ。團十郎の舞臺の才分を以てしてもこれだ。簑助たるもの考へなくてはならぬ。再び何の必要があつて、明治期の「活歴」を繰返へさうとしてゐるのか。「活歴」は既に演劇史上の試驗ずみの明々白々な事實だ。

私は若手の御曹司といはれる內で、簑助を以て囑目するに足る第一人者と見てゐる。相當の頭もあり、藝術的に何かやりたいといふ野望をも持つてゐると思はれる簑助が、こんな邪道に踏入つてゐるのを見るに見兼ねて、この機會に直言するのだ。そして彼が演劇の本道に立歸つた時に、彼の前途に光明がある筈だ。

## 五

若手の再吟味をしようと思つて、家橘がゐるのを目安に、歌舞伎座の短期興行を覗いてみる。家橘がゐるのと、もう一つは狂言の建て方が、いかにもこの過渡期の出し物らしいのに心が曳かれたからだ。卽ち一番目に『生玉心中』といふ上方出來の心中物の脚色。中幕が江戸の『河內山』二番目が『沓掛時次郎』といふ今樣の股旅物で、お好み一品料理といふ獻立表。が、この興行を一見して私は家橘に就いて述べる興味よりは、不思議にもしうかに就いて書いてみたくなつた。

しうかは守田勘彌の遺子として、ボックリと父に死なれたので、却つて世間の同情が寄り、勘彌の

死後評判がよいやうに思はれる。——これは私がまだ大阪在住の頃の感想だつたから、その舞臺をよく知らないでかう考へてゐたのであるが、東京へ移り住んでしうかを見ると、考へてゐたとは雲泥の差。このしうかの藝が何故東京に評判がいゝのかを私は疑つた。就中いつか新宿の歌舞伎座で見た河原の傳兵衛の如きは、話にならぬ藝格であつた。にも抱らず新聞雜誌の評判がよい。何故だらうか。

私の眼が、私の鑑賞眼が偏してゐるのだらうか、私は今に自ら疑つてゐる。その當時或る者は「お前は大阪の藝に親んで來た。そして傳兵衛のやうな大阪狂言で、大阪詞の不出來が耳に付いて、しうかの舞臺を惡く評價するのだ。しうかは東京役者だから、大阪詞の出來ないのは當然だ。」といふ意味の事を言つてしうかの辯護をした人もあつたが、私はその說には服さなかつた。

丁度それが、この『生玉心中』で反證を得た心地がする。それは羽左衛門の茶碗家嘉平次だ。申すまでもなく、この狂言は近松の原作で、大阪の眞世話ものだ。本來ならばこれを東京役者がやるなら、世界を江戸に移すべきだと思ふが、脚色者は原作のまゝで、しかも心中の近因を、金でなく、印傳屋長作を殺した事に求めて改作してゐる。これでは嘉平次は死ねないと思ふ。がその批評はこゝでは必要でない。この羽左衛門の嘉平次の身體が、生粹の江戸色師になつて、大阪詞が言へないに拘らず、立派に嘉平次に扮してゐる。こゝが藝の力だ。矢張り羽左衛門はうまいと思つた。

しうかの傳兵衛が大阪詞が出來ないからあの藝格が話にならぬやうに思ふのだと辯護した人に、この羽左の嘉平次を見せてやりたい。卽ち大阪言葉が使へぬ使へるの問題ではないのだ。かういふと或は再び辯護して、羽左としうかとを比較する事は可愛さうだ。年巧が違ふといふかも知らぬが、もうそんな辯護に私は耳を藉さうとは思はない。

もう一つこの『生玉心中』で感じた事は左團次の一ッ家の五兵衛だ。これがしうか同樣お話にならぬ藝格だ。——羽左としうかの年功說はこゝに解消するだらう。私が嘗て左團次の藝をこの上もない當代第一の不器用だと言つた時に、大分高島屋御最眞の不服があつたやうだが、私は今でもソノ考へ方を改めやうとは思はない。そしてその後適切にソノ不器用さを證據立てる舞臺を見逃すまいと考へてゐた。——誰でも異議の言へないやうな舞臺を考へてゐた。ところが、今度の一ッ家五兵衛がソレだ。

高島屋の御最眞、まア聞かつしやれ。

一ッ家の五兵衛は、眞世話物の親爺だ。健氣な氣質の町人だ。しかし左團次の五兵衛は、科から白からどの點から見ても武士である。

左團次ともあらうものが、五兵衛を武士出の町人とも考へてはゐまい。さう考へてゐたら、ほうど

のないわけだ。町人だと考へてゐて町人に扮しえないなら、不器用な俳優といふに議論はあるまい。これは五兵衛についてのみいふのではない。彼の柄にありさうな中幕の河内山でもその不器用さを發揮してゐるが、この方は五兵衛の不器用とは度合が違ふので、或は御最眞の眼は晦んでゐるかも知れぬから、まづ動かぬ例を五兵衛に採擇しよう。これなら異議を挾む餘地があるまい。

けれども、私はこゝに羽左のうまさと左團次の不器用さを確めやうといふのでない。語らうと思ふのはしうかである。

卽ちしうかの藝が、今のやうな舞臺を續けて行くと、ソレ殿儘遠からず左團次にありだ。左團次の如く風雲に會し、或る時期において纖細な藝に世人が飽いた時に丁度その潮先に乘つて、やう〳〵あすこまで叩き上げられた役者でも、今の彼の藝はあの通りである。今後果してボルクマン全盛の頃のやうな農民藝術が喜ばれる風潮があらうとも思へぬ。——尤もその人の天分にもよらうが、こゝが思案どころだ。註しておかう、ボルクマンが農民藝術だといふのではない。農民藝術のやうな素人藝が、一寸眼先が變つて喜ばれた時代の意である。

## 六

かういふ私の考へ方から、しうかをもう一度俎上に載せて觀察してみると、凡そ若い役者の藝に私

は臭味を要求したい。

東京の看客の風として、舞臺の臭味を極力排斥する。それは尤もな要求である。昔の江戸の看客でも、上方のソレに比すると臭味を嫌つてゐる。それは多くの文字屋の評判記が證明してゐる。今日の東京の鑑賞眼は、この江戸の傳統をそのまゝ受繼いでゐる。

が、こゝが考へどころだ。初めから果して洗上げたスッキリした藝格が在り得ようか、疑問だ。舞臺の藝のみに限らない。何んでも「藝」とか、「技」とか稱せられるもので、洗上げた所謂「洗練」が初めからあるだらうか。絢爛の境地を經て來ての枯淡だ。初めからの「古淡」といふのは、干からびた鮭のやうなものだ。鮭か蛙か區別がつくまい、この意味において、若い俳優の藝に、私は幾分の臭味——彼自らの藝を培ふに足るだけの臭味は當然許したい。寧ろかういふ意味の藝の臭味を要求したい。

しかし、こゝにハッキリ區別して考慮を要すべきは藝の「臭味」と「藝の嫌味」とを混同してはならぬ事である。舞臺藝の臭味が、慈味となり、その藝を豐潤にし、纏て洗上げられると、スッキリとした雨後の明月のやうな藝にもならう。が、嫌味な藝は、終生洗上がる運命を持たない。

私は今、三十年近くの歳月を、月々大小の演劇を見續けた過去を回想すると、十才の子役であつた

のが四十才の俳優になつてゐる勘定だ。それらの多くの舞臺――新舊の舞臺で、臭味が洗上げられた例はさう乏しくはないが、嫌味な藝がよくなつた例は一つも持合せがない。

かう考へると、三十年の私の觀劇生活で最も嫌味な藝として、今なほ記憶に新たなるもの〻舞臺が二つある。

其の一つはいつか大阪浪花座で觀た早川雪洲の楠正成の櫻井の驛であり、他の一つはしうかの右に述べた河原の傳兵衞である。

重ねて言ふ。――臭味の藝は洗上げられる事もある。嫌味な藝は洗つても〳〵洗ひが利かないのである。されば若手には幾分の臭味を、將來の藝のために要求する。臭味を許して然るべきだ。私はこの標準でしうかの將來を見るものだと明言しておく。

## 七

私は若手の將來を語らうとして、寶助としうかと守田系の二人を書いただけで、與へられたる紙幅が盡きようとする。なほ私は、今の中村福助と片岡我當とについて多くを話したいが、今は惜しい筆を擱かねばならぬから、他日の機會を期する事にする。そして將來の歌舞伎を語るためには、何んとしても菊五郎系の弟子分、及び俳優學校の卒業生に及びたいが、とても紙幅がない。

最後に一言述べたい事は、この程新聞紙上で問題となつた、所謂春峯庵の浮世繪僞作事件だ。あんな事は世間にはザラにあつて珍しい事ぢやない。——といふと僞作がザラにあるのかといふに、私の言ふのはさうではない。

あれが浮世繪の僞作であつたから、僞作製作者を警視廳にしよッ引いて、頸根ッこを押へてギューと言はした。そこであの誤れる鑑定が俄かに世人の注視の的となつたのだが、あんな事は劇界にはザラにあるといふのが私の言はうとするところだ。

舞臺の藝は刹那々々に消滅する藝であるから、それを奇貨として、烏を鷺といふ劇許が常に行はれてゐる。圖々しい奴は、俺はかう見た、あれはかうだつたなどと已が勝手な熱を吹いてゐる。その態度は春峯庵の僞作鑑定と何の選ぶところがあらうか。それでも、現物が警視廳に上げられない以上、こんなのが横行してゐる。

劇評は主觀の好惡でなく、その標準に客觀性を要求し、良心を要求し、お世辭を封じたい。然らざればどんないゝ素質の若手がゐてもその將來は闇である。

（「中央公論」昭和九年八月號）

# あの頃の新派劇

## 今日の新派とその變遷推移

今日の新派劇――謂ふところの現在の新派俳優を打つて一團とする『新派更新會』會員達の舞臺を見ると、何かかう新派の發生當時の主義主張からは、夥しく隔りがあつて、新派の基礎、根本がゆらいで、新派が歌舞伎に近づいたかの觀がある。純正科白劇を目安にした彼の新派が、メロドラマ風の傾向を持して、歌舞伎に追從して來たと見られてゐる。そしてそれが新派に對する攻撃の一の矢の如くにも見られてゐるが、果してさうであらうか。實は私もさうした觀點から新派の墮落だ、新派の凋落だと言つた事もあるが、そんな筆法の劇評を大阪で試みた或る夏の事。私も若かつた。――死んだ伊井蓉峯が、私に向つて、「新派は斷じて凋落してゐません。劇の變遷起伏の一つの現はれです。」といふ意味の事を强調してゐた事があつた。――確か天下茶屋の生一能樂堂の棧敷での事で、後で、生一が伊井さんと議論をしたが、「伊井さんは藝熱心な生一本な方ですネ」といふ意味の事を言つてゐた事を記憶する。――今日はもう、その伊井も生一もこの世の人ではない。私の考へ方も多少變つた。

この新派の變遷推移をハッキリと、歴史的に認識しないと、いつも鏡面の花、水中の月をその實體だと思ひ誤る事がありはしないか。

## 新派の故郷は何處

新派が發生の當時は、——新派創立時代には、『新派劇』などといふ言葉がなかつた。世間はこれを『壯士芝居』といつた。大阪新町、今の廓の演舞場の敷地が、古い老舗の揚屋で高島屋と言つたが、明治五年の公娼開放の太政官令で營業が立行かなくなり、長らく空家となつてゐたのを改築してその名も「高島座」となつてゐたところで、自由黨の壯士角藤定憲が、握太のステッキを眉刷毛に替へて舞臺に立つた。この『壯士芝居』には主義も主張もあつたが、それは演劇内容の主義であり主張であつた。決して角藤の主義は演劇形式のそれではなかつた。彼等『壯士』は、當時の「集會政社法」或は「新聞條例違犯」といふ桎梏が、彼等の口を、筆を縛つて了つたから、「自由民憲」の思想を、演劇の形式でもつて、世人に宣傳し、大衆に訴へようとしたのだから、演劇としての主義も主張もなかつた。この『壯士芝居』が、憲法發布、第一議會開會といふ新たなる政治熱を、日本に初めて煽つた時流に投じて『壯士』——『演舌遣ひ』も商寶になりさうになつた。言葉を換へると、實は「自由民憲」も何もない、「集會政社法」で口を嵌せられた演舌屋が、飯を食ふ一方法として白粉を塗り、『壯士』

の職業に從事したのであつた。故に演劇だとか藝だとかいふものがあらうわけもなく、その意味での主義も主張もなかつた。角藤が高島座での旗揚狂言は、自作の『豪膽の書生』であつた。故に發祥地の關係からいつても、『壯士芝居』といふ言葉は上方の言葉であつた。この上方の『壯士芝居』に對して、關東のソレは發生の理由を同じくして名は『書生芝居』と呼ばれてゐた。書生芝居のメンバーは、川上音次郎、靑柳勝次郎、藤澤淺二郎、金泉丑太郎、岩田庄之助などといふ人々で、相州小田原の芝居では、ホンものゝ自由黨の壯士と衝突して警察沙汰となつてゐる。これを以て見ても、上方の角藤よりは稍々年代の遲れた關東派の『書生芝居』も、主義主張は自由民憲の一本槍であつたが、やはり演舌遣ひの飯の種に過ぎなかつた。この關東派の連名に右の如く金泉丑太郎といふのがある。この金泉は、大阪新町——右の高島座の近所の天五といふ酒屋の息子で、素人芝居の立者、中村天丸と稱して飯より芝居が好きといふ人物だから、初期の關東派では、誰よりもこの天丸の金泉丑太郎が一等舞臺の骨を呑込んでゐたのである。この川上以下が東京へ初めて乘込んでの『書生芝居』、東京の皮切が鳥越の中村座であつた。その時の狂言が例の『板垣遭難實記』に、龍溪の『經國美談』といふのだから、上方の角藤等と歩調が一致する。

元來これらの『壯士芝居』でも『書生芝居』でも、その成立發生がこんなとこにあるから、初めは

新作脚本の續く法がない。新聞の社會種で急拵への狂言を脚色する。それさへも間にあはないと、臨監の警官から中止解散を命ぜられるやうな政治論を演舌する。豫期したやうに中止を命ぜられたり、拘留されたりして、川上の如きは數十回の拘留處分を受けてゐる。それが又一つの寶物になるのだから世話がない。そんな時代の發生である。

この初期の壯士俳優、書生俳優には、舞臺の藝が絶無なのだから、このまゝだつたら、後の新派劇は或は誕生を見なかつたかも知れぬ。が、恰も日清の役が初まつた。機を見るに目から鼻に拔けるやうに敏感な川上であつたから、戰地視察に出張した。その報告書が材料で、戰爭劇が脚色された。國內の敵慨心を煽り、且つそれに煽られて、幼稚な仕掛花火や疳癪玉の舞臺が迚も人氣を呼んだ。なまなか傳統があるがために舞臺の藝に煩はされ、歌舞伎俳優は戰爭劇を眞似られなかつた。

丁度曾我廼家劇も、この日清戰爭といふ一つの日本の劃期的の社會の出來事の潮先に乘つて、あの喜劇を成長せしめた。壯士・書生芝居も、日清の役が、新派の發生へと拍車をかけた。

日本の社會が十年目毎に躍進を遂げてゐるのは、日清、日露の役が十年目毎に發生したからであらう。その躍進の顯著なる實例は、日本の新聞紙の施設、編輯の意圖の發達の跡を見るとハツキリと掌を指すが如くに明示されてゐる。新たなる芝居の發達の跡も同樣である。その代りに、古い歌舞伎劇

は十年目毎に崩潰の跡を大きくしてゐる。

しかし日清の和平が克復されると、戰爭劇などはのびた蕎麥か、磨りざましのわさびのやうなもので、何の刺戟も感興もない。人の散つた祭の庭のやうなものだ。

この頃から、ほんとに「新派」が生れた。卽ち川上座が神田三崎町に開場式を擧げたのは、明治三十年五月であつた。新派の發生は此日を以て記念すべきであらう。たとひ川上座は武運拙くとも、新派はこゝに發生した。

或はもう少し遡つて、日本一の大劇場歌舞伎座の舞臺に書生芝居が上つた日、明治廿八年五月七日も新派の記念すべき日とせねばならぬ。この歌舞伎座の興行は、川上、藤澤、高田、岩尾、小織、石田、中野、柴田等の一座で、一番目は『威海衞陷落』、二番目は『因果燈籠』で、これは森田思軒の飜譯小說の脚色であり、『威海衞陷落』は申すまでもなく戰爭劇で、日清の役が機となつて新派は生れ、立派に成長した。されば、新派の故郷は、上方では明治廿一年十二月、關東では中村座乘込みの廿四年六月から、——明治廿八年五月、乃至同三十年五月の新派發生までの、『壯士芝居』であり『書生芝居』であつた。

## 新派の發生と正劇時代へ

この明治廿八年乃至三十年の、日清役直後の時代を新派の發生と私は言つたが、當時世間では、「新演劇」とか、「新演劇川上一座」とか、「川上新劇」とか呼んでゐる。その頃の作者の方からいふと、「新演劇」として認められるもの、廣岡柳香、岩崎舜花、花房柳外、根本吐芳などの名前が數へられ、狂言としては、『瞽使者』『誤判錄』『八十日世界一周』『瀧の白糸』などがある。『瞽使者』はかの森田思軒の有名な飜譯小說であり、『瀧の白糸』は泉鏡花の出世作の一つである「義血俠血」の改題である。

餘談だが、『瀧の白糸』について申しておきたい事は、この八月、雜誌『藝術殿』に市島春城翁が「紅葉山人」に就いて書かれた末項に、

『紅葉は何分神經衰弱に苦しんでゐる、一方讀賣の方からは、文士に無理解な本野社長に攻められるので、中間に立つてゐる市島翁などが心配して君の名前さへ出てゐれば好いから、誰かの作を買つて、それに檢閲の名義でもつけて發表してもよい。然ういふ諒解の下に鏡花の「義血俠血」「瀧の白糸」も出たので、花袋の「笛吹川」も出たのだ。いづれも紅葉が筆を入れたのは勿論だ。』

といふ一文を江見水蔭氏の『紅葉と代作』の內から引用されてゐる。然るところ、この程安田善次郎氏邸に於ける「稀書複製會」の同人會の折に、安田文庫へ『瀧の白糸』の原稿を收藏されたについての話を聞くと、その原稿の文字の鑑定から見ると、鏡花の筆跡は『瀧の白糸』の初丁一枚位で、それに

紅葉自筆の加筆があり、二枚目からは悉く紅葉の筆跡である。すると、鏡花の作を加筆しようとして、紅葉が殆ど書き直して了ひ、原形を止めなかつたものらしい。然らば、或は紅葉作といふ方が妥當なのかも知れぬ。右の水蔭氏の一文の如き事情の許に世に現はれたる『瀧の白糸』にして斯の如くば、述作に對する紅葉の眞摯な態度を、更らに觀る事が出來る。これは當の鏡花氏が今日尙健在なのだから、明治文學の研究者は、當の鏡花氏に更らに聞訊しておくべきことだらうと思ひ、筆の序でに記しておく。

かうして生れた新派に、川上音次郎の渡歐、歸朝後は、歐洲かぶれの無暗に片假名ものが流行した。シエークスピヤを始めとし、ユーゴー、デウマ、何々と片假名でなくては納らない。果ては當り狂言の一つである鷹花の『不如歸』すら、『ホトトギス』と片假名で書いた名題が流行つたのも、時の好尙の現はれの一つであつた。

東京では本鄕座の座主阪田庄太全盛時代、京にありては、高安月郊、島華水氏等の演劇改良會時代、大阪にあつては、喜多村綠郎、秋月桂太郎の成美團が上方新派の根城となつて活躍した時代で、所謂ハイカラ劇から新聞小說の脚色——悲劇、人情劇、涙搾取劇、泣かさねばおかなかつた時代、泣かねば芝居を見たやうに感じなかつた時代の新派全盛期に入るのである。この川上は歸朝の後、「正劇」と

いふ事を看板にしてゐる。この川上の謂ふ新劇を基準として今日の新派を見ると、花街人情劇に墮した藝風に、歌舞伎の彩色が濃厚だ。言葉を換へると、科白劇の建前であつた正劇が、三味線音樂を必要とするかに觀えるところに、新派の墮落、卑俗、迎合、凋落の聲があるやうだ。

川上が稱へた「正劇」とは、當時の繪番付などで「正劇」に "DRAMA" 或は "REGULAR-DRAMA" の歐字を當てゝあるところを觀てもその意の存する處がわかる。

が、併し、演劇の建前が、この所謂「正劇」でなくてはならないものだらうか。少くとも日本に於て、科白劇の立場は必ずリアリステイクのものでなくてはならないものだらうか。私は疑はしく思ふ。新派が辿つて來た道を考へる場合、將來の同劇の風に關して、或る暗示がこゝにあるやうに考へるのであるが、如何なものであらうか。

舞臺藝術に限り、その時代の求める卑俗味がなくては成立すべくもない。成立しない舞臺藝術は考へる事も出來ない。卑俗味とは多分にその時代に適應した娯樂性の存在だ。

この意味において、花街人情劇に落着いた新派は、往くべき處へ往つたのではないか。「カブキ」の語が本來に示してゐる系統の「風流」とか「好色」とか「傾城」とか「今樣」とかの一方面を、遂に傳統したのが今日の新派で、新派も「カブキ」の一面にすぎない。その發達の過程に、所謂「正劇」

の時代を持つてゐるのは、昔と違つて、極東の一孤島に孤立を許されないで、演劇國際化の一ゆれの波に乘らざるをえなかつたがためであるが、遂に國民性に根ざす「カブキ」の一面に辿り付いたのではあるまいか。——こんな事を考へてみる。

## 何故新聞小說の脚色が流行したか

新派の發達の跡を辿つて鳥瞰圖のやうなものを書いてしまつた。これは編輯者の私に求める處ではないかも知れぬ事を惧れる。それは、——この春三月の事であつた。私が本郷の學生街にゐた頃、錢湯に行くと、脫衣場の壁に「日大藝術科學生募集」の繪ビラが眼に付いた。そして感心した。學生街の錢湯で學生募集の廣告に感心するものでもないが、錢湯のビラは、質屋か、鮨屋か、蕎麥屋か、映畫館か、下の病の藥かと思つてゐる私ども田舍者の眼に、日本大學の繪ビラが驚異に感じ注意を惹いたのである。ところが數日前、牛込の錢湯で、中央公論社發行の「大悲劇名作全集」全八卷の廣告に眼を引かれた。成程、「新派の思ひ出」を課せられた本誌（中央公論）編輯者の意圖をハッキリと摑めた。必ずしもこの全集の宣傳でなくとも、編輯者の聯想の道筋が分るので、以上を序論とでもして、「明治文學再檢討」といつたやうな心持で、新聞小說の舞臺化を述べてみよう。

元來舞臺藝術が、昔からいつも看客に馴染のある人物・世界に引付けて脚色してあるのは、所以の

ある事で、實際はそれでなくてはならないのである。例へば曾我物であるとか、傾城ものであるとか、昔は型が極つてゐる。判官系統、和田系統、景清系統、中古では忠臣藏の書直し、伊達のいろ〳〵、ずつと大昔ならば、山桝太夫、百合若、かるかやと大抵お馴染の人物が出る。それは、歌舞伎には世界さだめといふことが、各興行での第一の主要用件であつたからで、故に江戸の春狂言はいつも必ず曾我の世界であり、上方は必ず傾城である。要するに看客が熟知せる人物・世界に新しい脚色を持込んで、客の豫備知識を應用して新作に對する感興を助けようとする。これが芝居の昔からの定石であつた。今日なほこの風が芝居に行はれてゐる。實際の話が、一俳優のための所謂組見、連中見物を募集するに當つても、馴染のある客と豫備知識のある狂言でなくては、組見の募集に骨が折れるといふのが、東西の組屋の告白である。

これは歌舞伎の話であるが、新派が、この歌舞伎の看客心理を利用するには、新聞の續きもの——即ち新聞に所載の小説を藉り用ひて、看客が既に筋を呑込んでゐるものを上演する事が、興行上に最も安全である事は言ふまでもない。まして東京ではそれ程でもないが、關西——大阪では朝日と毎日の兩大新聞が對立して、その競爭心は東京ではとても想像もつかぬ程、兩社は勿論、末々の走りの一記者に至るまで爭覇心が燃え立つてゐた。私は長らくその一方の大阪毎日に籍を置いた關係から、そ

れらの體驗をしみ〴〵と味つたゞこれらの兩新聞の爭覇意識は年々募らいで來たやうであるが、私どもの前時代は更らに猛烈に烈しかつたさうである。例へば演劇方面でいふと、大阪の書出俳優として今の仁左衛門の我當時代に、鴈治郎との道頓堀における爭覇戰、人氣爭ひが、引いては大朝・大毎の兩社の紙面を動かし、大朝は鴈治郎最眞の傾向を多分に發揮すると、大毎は我當のために露骨なる筆陣を敷いた。世の最眞々々は成駒屋黨・松島屋黨と截然として分れた。興行師はこの最眞々々を煽り付ける手を實際以上に用ひもした。

こんな大阪の情勢であつたから、兩新聞とも自家の小說を脚色して道頓堀に上演する時には、相當なる犧牲とスペースとを拂つたのである。興行師側から見れば、筋を既に觀客が熟知するといふ擧備行動が出來てゐる上に、その所載の新聞が、我が事のやうに宣傳これ努めるのであるから、新聞小說の舞臺化ほど有利な方法はまづあるまい。

吾々が覺えてからでも、別府の溫泉があれ程急速に發達を遂げたのは、全く當時の大毎の力だと思つてゐる。筆者からいふと、菊池幽芳氏の一管の筆が、別府の今日あらしめたものだとも言へる。時代も變り、新聞も合理化したから、その後の東日大毎が協力した日本十景は、別府ほどには行かなかつた。東日と大毎とでは大分世間の騷ぎに徑庭があつたのも、關東の情勢の然らしむるところだ。

この大毎・大朝の小説の劇化で最も頂上だつたといへるのは、恐らく大毎の『乳姉妹』と大朝の『琵琶歌』時代ではあるまいか。これより先き、大毎の菊池幽芳氏の『已が罪』が新派に取入れられ、どの芝居街でも環と塚口博士が大持てであつた。新派と言はず、歌舞伎役者にも『已が罪』が傳染した。東京座における芝翫今の歌右衛門、高麗屋今の幸四郎に『已が罪』の一時代があつた。

新派といへば、船歌を使つた海岸の場と、園遊會が付き物のやうだつたのは、前者は『不如歸』の逗子海岸なり、『已が罪』の甲岩あたりが當りを取つてからであらうと思はれる。それほど『已が罪』は都鄙に喧傳された。

ところで、前に述べた大朝の『琵琶歌』が脚本として書卸されたのは、大阪朝日座の成美團のためであつた。この琵琶歌は大朝の懸賞小説の當選で、大倉桃郎作である。この時の道頓堀には、確か川上一座がゐた。又松島屋が、大毎の『乳姉妹』を上演してゐたと思ふから、『乳姉妹』は書卸しではなく幾回目かの上演であつた。これに對抗すべく新派の成美團が大朝に倚つて、『琵琶歌』の舞臺化といふ作戰に出たのであつた。この時の道頓堀は、實に火花の出るやうな競爭だつた。大朝・大毎とも、自社の關係小説を上演してゐる劇場をヨリ成功せしめようと努力する。兩社の紋章入の櫓幕に、小旗は道頓堀の空を蜘蛛手に彩つてゐる。今思つてみても、夜、戎橋から道頓堀へ、流込むと、大朝・大

毎の争覇意識が、この盛り場漫歩の誰でもが感受せぬわけにいかぬ程、道頓堀に漂うてゐた。こんな光景は、當時の道頓堀以外には一寸感じられない不思議な情況であつた。全く新派華やかなりし頃上で、後年伊井がいくら「新派は凋落してゐません」と頑張つても、事實は致し方がない。

今日では、この『琵琶歌』の悲劇の原因が、水平運動のために、もう脚光を見る事が出來なくなつたから、一つの思出に過ぎなくなつてしまつた。離縁から物狂はしくなつてゐる女主人公里野（喜多村）とその兄三藏（小織）との神武寺山庚申堂の場は、私は今でもハッキリ眼底に彫付けられてゐるやうだ。喜多村の里野が大榎の周圍をグル〳〵とお百度を踏んでゐる。三藏は妹が夜中家にゐないので驚き、神武寺に後を追うて、月の光りに一心不亂に復縁を祈る妹がいぢらしくて、ヂッと見てゐる。榎を廻はる里野は段々足が亂れ、しまひに倒れる。起上つた時には喪心して、指を二の節から嚙切り、それを口から出して兄に渡す——といふ場面。朝日座のギッシリ詰つた場内に凄慘な氣が漲つて人一人ゐないやうな心持がした。小織もうまかつた。この小織を今松竹家庭喜劇の一座で曾我廼家十吾と同じ舞臺に見る時、私は涙がこぼれる。これは十吾の喜劇を卑しむのでなく、座頭格の位置で、實は喜劇のツマに働いてゐる小織の舞臺に、今昔の感に堪へないのだ。

新派の華やかな頃の舞臺を思ふと、いつもこの神武寺と共に、紅葉の『金色夜叉』の芝山内の場が

思ひ出される。この芝山内は、有名な高田の荒尾譲介の持場である。私はいろ〳〵な『金色夜叉』を見た。が、小説では勿論間貫一が最負の「判官」であるべきに、芝居では間貫一は詰らない。伊井の貫一は詰襟の制服が似つかないほど、詰つた顔に拘らず派手な大きな顔面が目について、三つ柏の一高の學生とは思へない。藤澤の間も難が多い。却つて私は後年梅島に貫一の柄を見たのである。宮もさうだ。歌留多會といひ、熱海の海岸といひ、「一月十七日の月が曇つたならば」は、原作で見るとお芝居だが、實際の舞臺は、芝山内に及ばないのはどういふものだらうか。それに引替へ芝山内の高田の荒尾、村田の荒尾に、ハッキリとした印象が今に殘つてゐる。高田の芝山内は、幕明に仕出しを使つて、舞臺の中央に落ちた財布を、二人の男が拾ひ合ふ條りや、孤兒院の生徒に菓子を買うて與へる場面があつたと思ふが、——勿論原作にはない高田の思ひつきの仕出しで、舞臺を散漫にしてゐるにも拘らず、荒尾はハッキリと今も眼に殘つてゐるのは、矢張高田の藝の力であらう。宮が悔悟して悄然としてゐるのを、ヂロリと見て「愈々憎むべきは、あなたぢや。昔は富山の爲めに間を欺き、今は間の爲めに富山を欺かうとする。何の悔悟があるか」といふ意味の事を——白はこの通りではあるまいが——昂然として喝破する。左肩をグイと上げて、しかも人情に滿ちた荒尾の双眸を、私は今に覺えてゐる。

宮が將來執るべき道を問ふと、「覺悟のみぢや」「覺悟とは覺悟ぢや讀んで字の如し」と云ひ放つ。宮が袂を捉えるのを强く拂つて花道にかゝる。こゝで確か大太鼓がドトローンと入る。この合方で、荒尾はヨロ〳〵として場幕へ入る。後姿を宮が見送つてゐる。怪我させた車夫が出てキョロ〳〵として宮へ車を勸めるのが幕切れといふ手順であつたと思ふ。恐らく小說を讀んで獲た面白味と、舞臺の感興との相違はこゝにある。「一月十七日の月が曇つたら」と芝山內の荒尾とを比較すると、必ずしも俳優の技の甲乙でなく、小說で讀むお芝居が必ずしも舞臺のお芝居ではないのである。

いつか、私の學生時代に大阪へ歸つた折、燒けた梅田の歌舞伎座で、高田一座で、『金色夜叉』といふ名題ではなく、その結末に、富山は宮を離緣し、自分が媒酌して、洋行戻りの貫一に宮を結婚さす。宮は富山と夫婦の交りを拒むから、富山は放蕩を續けてゐたといふやうな改作を見た事がある。——俗受け一方の隨分思切つた改作だつたが、芝居は沸返へる人氣だつた。——間貫一がどうして洋行すゝ段取になつたのかはもう忘れてしまひ、又役者の顏ぶれも記憶がないが、結末だけは覺えてゐる。『金色夜叉』といふ大衆小說の主人公貫一に對する世俗の同情が、この俗受けの改作を行はしめた事はよく分る。

## 藝術の發展性が今日の新派へ

上に述べたが如く、喜多村の『琵琶歌』における里野、高田の『金色夜叉』における荒尾譲介の藝が、——新派俳優にもこの藝が出來て來たから、古來の歌舞伎の二面へと展開して、所謂正劇の發生當時の主義は忘れてしまはなければならなくなつた。新派が所謂「正劇」を捨てた處に、我が國劇の根幹が祕められてゐるのぢやないかと申したい。

喜多村、高田の二人の舞臺で、早い時代の「藝」の一例をもう一つ述べておかう。

明治期の大阪歌舞伎で藝の虫と呼ばれた嵐璃珏が、喜多村・高田の舞臺に全く感心させられ「壯士の方にもうまい人がある。まア一度見物してみろ」と推めるので、一見して自分も感心したといふ故尾上卯三郎が、私に語つた話はかうだ。

卯三郎は外題を忘れたといふが、高田が土手で人殺しをして、死骸を蹴落し、土手を下りて花道へ行きかける。と、その情婦である喜多村の女形が「鐵さん〳〵」と呼ぶ。高田の役が鐵さんなのである。芝居の筋では、鐵さんは情婦に惚れてゐないで、手を切りたく思つてゐる。女が「鐵さん〳〵」と呼ぶ。それが誰の聲だか分らぬので、自分の犯行を物蔭で見た者であらうと惧れ、振返へりもしないで行きかけようとする。「鐵さん〳〵」と又二聲。今度はそれが情婦の聲だとわかり、振返つて見る。女は鐵さんの犯行を知らない。丁度來かゝつたばかりで、鐵さんの後姿に似てゐるから呼んだだ

けで、これは人違ひだといふ腹で物蔭へツイと隠れる。鐵さんはふり返へつたが人影がないから、心の迷ひだと思ひ、花道へ入つてしまふ。——これだけの藝だが、呼止める喜多村がうまく、呼止められる高田のイキが何ともいへぬから、この意味がハツキリと舞臺に出てゐる。畢竟兩優のイキ。言葉を換へると兩優の間がいゝ。舞臺はこの「間」一つだといつて璃珏が褒めたが、卯三郎も感心したと言つてゐた。私は舞臺を見たのではない。卯三郎の眼を通しての請賣りだが、——要するに喜多村、高田のこの舞臺、この藝が今日の新派の藝の基調をなしてはゐないか。功罪ともにこゝに淵源がある。

もう一つの例をいふと、中洲の眞砂座に立籠つて、伊井河合が一座を組み、近松の復興、近松の研究を標榜したのは、確か明治三十五年、その第一回興行が『天網島』で、伊井の治兵衛であつた。その後明治四十一年三月（？）に新富座で喜多村の河庄の治兵衛を見た。この伊井と喜多村との治兵衛は兩優の立場も違つたらうが、それによつて今の新派の藝統が、伊井よりも喜多村の藝にある事を、私は主張したい。それはこの二優の治兵衛が強く裏書をしてゐる。

（「中央公論」昭和九年九月號）

# 故仁左の想ひ出

仁左衛門は私の好きな役者だつた。

「私の好きな」といふことには大分條件もあるが、少くとも好きな役者の一人であつた。——その仁左を呼ぶのに、もう「故」とか、「好きだつた」とか、過去で呼ばなければならぬことに、淋しい哀愁を覺える。

十六日（昭和九年十月）の夕刊に、黒枠付の見出しで「片岡仁左衛門丈」とあるのに、ハット思つた。仁左はとう〳〵想ひ出の多かるべき宗右衛門町のほとり、娘（？）さんの宅で近親に圍まれて死んだといふ。彼は死の一歩前に、「わしはしあはせものだつた」と一言を殘して、靜かな臨終だつたと傳へる。

晩年の仁左は幸福者だつたであらうが、疳癖な彼の若い時は、果して幸福者だつたらうか否かを私は疑ふ。

仁左をいふ時にいつも對蹠的に語られ、また常に比較して聯想される者は中村鴈治郎である。

道頓堀の花形として、共に覇を爭つた時、仁左と鴈とは犬猿も只ならぬ仲であつた。それには興行師の策謀も加はつたであらう。前茶屋の人氣策も手傳つたであらうが、私どもの年少の頃を想ひ出すと、全くウソのやうな仁左――當時の我當黨と鴈黨とがあつた。私の祖母なり母なりは芝居狂で、正しく成駒屋黨であつた。そのころ今のとは代の異つた三龜といふ前茶屋があつて、これが鴈治郎黨の前茶屋。いつもこゝから芝居へ私どもは送られた。私の生家は堺で、そのころ電車は勿論、阪堺の間に汽車の出來たのも後のことであつたから、前夜から道頓堀附近の宿屋へ泊つて芝居見物といふ、大袈裟な時代だつた。私どもの行つけの宿屋が、太左衞門橋北詰の濱側の菱梅といふ家で、この家が阪東壽三郎の最贔屓。こんな環境にあつて、私は成駒屋最贔屓に教育された爲か、長ずるに及んで、成駒屋の藝が反對に却つてイヤで〳〵たまらなかつた。

大阪に於ける久しい間の新聞記者生活により、鴈治郎に關し、仁左に關して書いておきたい色々な想ひ出が、今、湧然として私の頭を去來するが、今はその「時」ではあるまい。

仁左と鴈とは、長い間顏を合さなかつた。それが四十年振の顏合せの興行に、仁左は東京から乘込み、初日の前に、大阪の俠客淡熊の墓前で兩優は握手したのだつた。私がこの眼で見た最も劇的な場面は、仁左がこの興行に中座へ乘込んだ夜、鴈が中座へ先着して出迎へ、樂屋での顏合せ、松竹の白

井社長が介在して、樂屋にて、何れが座頭の座席ともつかぬ「坐らし方」をさせての一瞬。——白井、仁左、鷹が三樣の眼の光りと動きに、どんな名優の舞臺にも見る事の出來ない「芝居」があるのを感得して、私はこの時ほど新聞記者の面白味をしみ〴〵と覺えた事はなかつた。この時の白井氏の眼は、熱病患者のやうに血走つてゐた。そして傍で立つて見てゐる私は、三樣の複雜な實感がヒシ〳〵と身に迫るのを感得した。この時の舞臺の顏合せが「沼津」で、重兵衞と平作とだつたが、舞臺は和やか、——面白さは顏合せの樂屋にあり、案外この「沼津」がつまらなく思へた。

この鷹との久々の顏合せの時に、私は仁左の臨終の西島の座敷で、仁左の四年にわたる想ひ出咄を聞いた。が、その頃は仁左の痔癖も沈滯してゐた。それより約二十年を遡り、仁左が東京の歌舞伎座へ迎へられた時、かつて仁左が九代目團十郎に舞臺で楯を衝いたといふので、いはゆる江戸黨の間には、團十郎の歿後、その本城たりし歌舞伎座の舞臺に仁左を迎へることに就いては、いろ〳〵な風評が立つた。當時の田村成義氏は、またそれを歌舞伎座の人氣振興策にしたのであらうが、當時私は都新聞にゐたので、仁左の東上を靜岡まで迎へて車中訪問をした。今日ならば、在滿機關の改革で鼎のたぎつてゐる只中のやうな關東廳へ飛込む特務機關長土肥原少將の車中訪問といふ格だつたが、その當時の仁左の氣魄と彼の稜々たる叛骨とは、私にとつてなつかしいものだつた。この氣魄を、西島の

座敷では、二十年の歳月が見事にすりへらしてゐた。しかし、その後、仁左が倅の千代松のことで松竹の處置に平かならず、大阪松島の八千代座へ突然乗込んで來た時、「叛骨」の復活を見たのだが、それも遂に燃え上らなかつた。

この時のこと、私が松島八千代座の藝裏の棧敷で見物してゐると、幕が開いてゐるにも拘らず、土間のお客が一齊に私の棧敷に顔を向けた。何故とも心付かなかつた私は、ハッとしたと同時に、三日月の治郎吉の扮裝のまゝの仁左が、棧敷の戸を開けて「聞いて貰はにやならん話があります。あとでお眼にかゝりたい」と、疳癖が眉宇にひらめいてゐた。——その時、二十年前の仁左が、ありゝと私の眼底に映つたのであつた。

仁左が道頓堀で、松島屋一門の芝居で不入であつて、中日すぎに忠臣藏九段目を挿狂言したことがあつた。その初日に、仁左が本藏で、舞臺で切腹しながら恐ろしく疳癪を立てゝゐることが、棧敷の私どもまで心付く程、お石で出てゐた秀調がハラ〳〵してゐる樣子まで、私どもは感じた。その原因は、死んだ嵐吉が由良之助で、刀を忘れて舞臺へ出てゐる。仁左はそれが氣になつてたまらぬらしいが、當の嵐吉は幕のしまるまで心付かなかつたらしい。その對象の面白さは、私の三十年の觀劇生活の一つの拾ひ物だつた。又この興行で、秀調が仁左に睨まれ、樂の日に、與次郎の仁左に「堀川」を

三十分ほどで片付けられ、お俊は全く泣かされてゐた。

こんな個性が舞臺に露骨に出た仁左の藝について、語りたいが、今は許されまいからまたの機會に述べたい。

私が仁左の舞臺を見た最後が、大阪では古手屋八郎兵衞であり、東京では昨今の疱瘡子の喜內であつた。その喜內が彼の最後の舞臺であつたかと思ふと、長い馴染の淋しさを覺えると共に、あの稜々たる叛骨は、もう此後役者仲間にはその類型さへも見る事が出來まいかと思ふと、なつかしさが餘る。

（昭和九・一〇・一〇夜記。「週間朝日」）

# 上方芝居の殿將

仁左衛門が死んで、その想ひ出を書いたのが、つひこの間だと思つてゐると、京の顔見世で「三代記」の三浦之助の四日目から、鴈治郎が舞臺を休んだといふ新聞の報道を見て、死んだ仁左を聯想し鴈治郎の年を考へて心淋しくなつた。あの舞臺好きな——年寄の冷水と言はれても持役が少いと不服であつた、あの舞臺好きの鴈治郎の休演は、餘程衰へたなと思はれた。

この京の顔見世の直前の大阪興行で、千本の權太をして、「様子を聞いたか哩の權太」で、二重からポンと飛ぶところで、權太の足がヨボ〳〵で本舞臺へ飛べない……といふ話を上方から上京した人に聞き、私は淋しかつた。鴈治郎の權太をソレほどいゝものだとは、思はないが、その健康では、上方藝の殿將であり、そしてもう二度とあゝいつた俳優の生れッこない上方劇壇の情勢を思うて、私は心淋しかつたのである。江戸藝の存在もさうであらうが、特に「上方藝」は、鴈治郎の健康問題と關聯して、いよ〳〵滅亡の時期が到來したと思つた。

その後、新聞の報道を注意してゐると、多年帶をギューッとしめて腰に大小をさしてゐたからこん

なコリが凝つたのだといふ、鴈の自巳診斷の話が出てゐた。私の知つてゐる醫者がこの新聞を見て笑つてゐたが、私はいかにも昔の役者鴈治郎らしい話だと思つた。

いつも春の芝居には吉例の如く道頓堀に缺かしたことのない鴈治郎の檜幕が、今年は出ないのだなと、道頓堀の正月風景を想ひ浮かべて私は淋しく感じた。——實のことをいふと、私は成駒屋の舞臺に多大の不滿を持ち、あの藝に服さない一人である。長い間大阪で經て來た新聞記者生活の二十餘年。大阪、京で鴈治郎が芝居を打つてゐる舞臺を見ない月はなかつた。そして相當惡口をいひ續けて來た私だが、鴈治郎の舞臺が衰へたと聞いた時——千本の權太を詳しく聞いて、心淋しく思つたのはどういふわけであらうか。それほど憧憬しない鴈治郎の藝が衰へても、私にはさう關係のないはづだが、私は心から淋しく思つた。こゝに鴈治郎の藝の力が潛在してゐるのである。こゝに私が書かうと思ふ鴈の舞臺の印象なり、その劇壇における功績が儼存するのであらう。

長いこと故郷で働いてゐた私が大阪を去つて、鴈治郎の舞臺に接しなくなり、私の見た鴈治郎の最後の舞臺は何んであつたらうかと、私は自分の三十年の觀劇日記を繰りひろげてみると、最後の鴈治郎を見たのは、昭和七年二月興行の中座で、月の六日に寺子屋の源藏と、延若の八右衞門で忠兵衞とを見てゐる。鴈治郎を最後に見たのが忠兵衞であつたのも、鴈の藝を觀るにふさはしい忠兵衞を、彼

の死んだ祥月の二月に見たのであつた。——鷹治郎を語るに「祥月」などゝいふ言葉を用ひることを私は心淋しくて仕方がない。

その私の日記に「鷹も色氣が見かへるほどなくなつた」と一筆書をしてゐる。私が鷹の軀に色氣の失せたのをヒシ〳〵と感じたのは、彼が最後に妹脊山の「姫もどり」の求女を演じた時である。晩年の鷹に求女などを演らす方が、實は無理——或は慘酷なのであるが、興行政策として、なんとしても鷹はまだ水々と若いな、綺麗やなと觀客を驚かさうといふのが興行師側の方寸だつた。しかし、揚幕をやゝ藝表の方へ軀をよぢらし、腰を落して小刻みに飛ぶが如くに出た鷹に、老衰の影が纏つてゐた。これは當然のことで、七十歳を超えた老優なのである。さすがに觀客は正直だつた。鷹のこんな出端には、滿場ヂヮ〳〵とヂヮつくのがこれまでの例であつたが、この求女には、中座の觀客席に苦味が漂ふたのである。

興行師側の意圖は違ふが、晩年の團十郎の同じ妹脊山のお三輪で、團十郎を私が見た最後に、揚幕から出たお三輪を、私は何といふきたない馬面なお三輪だらうと思つたが、舞臺へ來て道行の振を見てゐると、その馬面のお三輪が段々美しく見え出した。全くこれ藝の力である。鷹の求女では、見せる藝のない姫戻りで、美しいだけでいゝはずの求女であつたので、老優を使ふことの慘酷さを私は感

じた。

かういふ風に鴈治郎は、七十の齢を超えてもなほ「若々しい」といふことが、唯一の寶物となつてゐた二枚目であつた。——そしてそれは上方藝の髄であるべき「和事」なので、鴈の藝格からいつても、上方芝居の環境からいつても、鴈治郎は昔の役者らしい最後の人であり、上方藝の最後のドン尻の殿將であつたといへる。

鴈治郎はまた健康にも恵まれてゐたから、七十の坂を超してなほ且つ興行師側は、これに姫戻りの求女のやうな役を振らうとするのである。その最後の舞臺が、二十歳に間のある壷浦之助、緋縅の鎧を着ようといふのである。こゝに死ぬまで鴈治郎は、その特色を持續けたのであつた。されば彼の扮役を見ても、治兵衛、忠兵衛——これらの二枚目で鴈治郎に續く役者は、もう今後決して生れまい。が、盛綱、熊谷、石切梶原のやうな役どこになれば、必ずしも今後鴈以上の藝がないとは斷じられまい。「廓文章」の伊左衛門や、「椀久」の狂言を彼の傑作に數へる人もあらうが、惜いことには鴈治郎に舞踊の素養がなかつたから、この二役の如きは取るに躊躇したい。

然しかうは言ふものゝ「近八」の盛綱の如き、微妙に幼い者への切腹をたのむところに「上方藝」が儼存してゐたことを忘れてはならぬ。こゝに鴈治郎の身上があつたらう。從つて、狂言その物がつ

まらなかつたから、今日脚光を見る機會がなかつたが、今の歌右衞門がお蘭の方で、死んだ玉七の本右衞門で、植木屋彌七の鴈治郎の舞臺は特筆しておくべき藝であつたらう。また死んだ梅玉を小よしにして「伊勢物語」の紀有常などは、もう今後あの味は再び舞臺に見ることは出來まい。

こんな歌舞伎の滋味を、鴈治郎が死んでからは、上方のかういつた藝風、「大阪芝居」をもう再び舞臺に見ることが出來まい。もう一歩進んで「大阪俳優」といふものが、鴈治郎の死と共に滅亡してしまふだらう。數年前から私は新聞に雜誌に、筆に口に、「京役者が今は一人もなくなつたやうに大阪役者がなくなるのも眼前にある」と言ひつゞけて來たその時期が、いよ〳〵迫つた。

かう言ふと、延若、梅玉、魁車等の大阪俳優の殘餘の人々は、或は不快に思ふかも知れぬが、延若以下の人々で、東京側の援助なくして、興行師が大金をかけて木戸を打てないといふこと、ソノことが大阪俳優の滅亡を意味してゐるぢやないか。——これを見ても鴈治郎の勢力は大きかつた。彼の存在は全大阪役者の存在を強調し、上方藝の傳統を昭和九年末まで持續したのであつた。

が、鴈のその功績の半面には、私が彼の生存時に攻擊し續けた如く、若手俳優の養成には、何の顧慮も費さなかつたといふ、功に伴ふ罪の一面が殘されてゐる。

大阪俳優が滅亡し、上方藝が全く地を拂ふに至るのは、時勢の成行、世の流轉の姿だ。交通の發達

は百三十里を短縮し、文化の中央集權、藝術の都會中心が然らしめたのだとのみはいへまいと思ふ。

私をして言はしむれば、こんな世相環境にあつて、大阪芝居——上方藝を早く滅亡せしめた根本原因は、「鴈治郎の舞臺好き」に累はされてゐる。先年松竹では鴈治郎の病氣を慮つて、京の顔見世に紙治一役限りで納めた時に、鴈は松竹の白井社長に不服を申出てゐる。白井氏はこれを鴈治郎の舞臺熱心だと、今度の死について逸話の一つとして話してゐる。この鴈の舞臺好きが、大阪芝居に累をなしてゐる原因だと私はいふのである。

私をして再びいはしむれば、前述のやうな狂言——二枚目物にしろ、世話味のある時代物にしろ、鴈治郎の藝を生かすものを演じてこその鴈治郎であるが、近年彼は男女の痴情では心中が出來ないといふので、新に書かれた作——「小いな半兵衛」の如きもの等は、鴈の扮役を待つべきものではなかつたはづだ。

私が鴈の生前に惡口をいひ續けた跡を顧みると、多く——殆んど悉くがその新作であり、その結果、後進の躍進をはゞむ結果を見せてゐる點を難じてゐるやうだ。

鴈治郎の重患を聞き、彼の舞臺の凋落を聞き、彼の死を聞いて、心から淋しく思つた私の心の矛盾はこの故なのであらうと思つてゐる。

鴈治郎をしてこの舞臺好とならしめたのは彼の性來にも因らう。また俳優の殆ど全てが舞臺好きなのであらう。好きから人々は役者を志したのであらうが、鴈は若い時から舞臺の好運に恵まれ、先輩が丁度相ついで死絶えた時期に際會して、舞臺に花と咲いたのと、同輩若しくは少しの先輩であつた霞仙が夭折し、この間死んだ仁左衛門の我當が大阪を去つて東京へ移つた後の大阪は、花形鴈の獨り天下であつたのと、恰も松竹が京から大阪へ來て、道頓堀に巨手を延ばして、鴈を重用した。松竹は京の劇壇では實川延三郎に負ふところ多く、大阪では鴈治郎のために、道頓堀に制覇を稱へるに至つたのであるから、鴈治郎の成功は卽ち松竹を大ならしめたのである。

こんな關係だから、松竹は鴈をしてどこまでも大ならしめねばならなかつた。その習慣、因緣が松竹をして鴈治郎中心のスター・システムを社是となさしめたのである。この勢ひの極まるところ、今日の大阪劇壇の情緒へと導いたのである。

鴈治郎の舞臺の功罪を知るには、この松竹との關係を見逃してはならぬ。

そして右いふ實川延三郎が京役者の最後の人であり、鴈治郎が大阪役者の最後の人と認められようとする情勢にあることも一奇緣とでもいはうか。

この鴈治郎と松竹との關係についての顯著な一つの秘話——世間に知られざる挿話を一つ話して置

から。

關東の大震災は東京の劇壇をデングリ返へした。昔、明暦の江戸大火に燒出されて江戸藝人が上方をさして上り、上方の藝壇の相を一變せしめた。關東震災は丁度それに比すべく見なされるほど、東京俳優が大阪へ來た。その時に私ども新聞記者が、大阪南地の重亭――今のみやけで招宴され、この披露があつた時のこと、松竹の幹部は勿論、大阪役者の代表として鴈治郎も列席した。

この時白井社長から、この際東京俳優を喜んで迎へるといふ意味の辭があつた時に、どう思つたのか、鴈治郎は常に彼が不服不快な時にする表情である唇を反らして「東京役者ばかりで芝居が打つていけるなら、今まで辛抱してゐた大阪役者はどうなりまンねン」――とつぶやいた。

幸ひにこの宴には東京俳優が出席してゐなかつたが、宴はサッと白らけた。白井松竹社長の顔に不安が漂ふた。白井氏と鴈治郎とが殆ど無意識な冗談を繰返してゐるうちに、白井氏の眼から涙がハラ〳〵と數行頬を傳はつた。――恐らく「私がお前さん（鴈治郎）を袖にするものか、それが判らんのか」といふ言葉が、白井氏の、五六粒の涙となつたのであらうと、私はこの二人の間近に席をとつてゐたので、さうハッキリと猜した。――この場はこれですんだ。その後恐らくは白井一流のくど〳〵しさで鴈治郎に嚙んで含めるやうな說得の一場があつたと想像するが、ソレは私どもは知らない。

――が、白井氏と長い間の私の知合だが、その「涙」を見たのは、これが初めの終りだつた。

――といへば、私はもう一人東京の松竹社長大谷氏の「涙」をも唯一回見たことがある。松竹が新富座を手に入れ、その巨手を歌舞伎座に延ばさうとした時、死んだ田村將軍が矢面に立ち、江戸ッ兒の血を湧さうといふ算段から、「贅六に木挽町を乘取られる」などゝいふ筆法で、大衆大向ふを動かすためにまづ新聞記者を煽動してゐた。その頃私は都新聞の記者で、この問題で走り歩いてゐた。大谷氏を新富座の茶屋猿屋に面會を求めた時、私の言葉に上方訛があつたのを耳にした大谷氏は、かういふことをいつた。その言葉ソノまゝ私は今に記憶してゐる。「都新聞の先生は大阪のお方のやうにお見受けしますが、合法的に歌舞伎座の株主の一員となるに、なぜ贅六がなれまへんのや、考へとくれやす」と言ひつゝ、大谷氏の頬には敷行の涙が流れたのである。

これはこの鴈治郎の印象、功罪を語るこの小文に關係はないが、松竹東西の首腦者の滅多に見ないはずの「涙」を、鴈治郎の死を悼む緣にちなんで、「涙」の結びにそれを借用しておく。

（「週間朝日」昭和一〇・二・一〇日號）

# 鴈治郎の昔の身の上

仁左衛門が死んで、一年は越えたが、日の浅い如月に入るとそのまゝ、重態を續けてゐた鴈治郎が死んだ。私は近年東京に移り住んだ爲に、最近の鴈治郎の舞臺は見られなかつた。そんなことは私にとつて二十餘年來ない事でもあり、鴈治郎が死んだと聞いて淋しかつた。長い間、よかれ惡しかれ鴈治郎の舞台を見續け、彼の藝は相當知り拔いてゐると自ら信じてゐるためか、大分鴈治郎の想ひ出を諸處の誌上に書いた。——が、ほんとの鴈の藝の批判はまだ書いてゐない。それは彼れの死んだ事が餘りに生々しい今、批判の俎上に載せる事を遠慮してである。それは他日に殘しておかうと思ふ。

しかし、今、鴈治郎について書きたい事は、——書いておいていゝ事は、鴈治郎と云ふ人は、舊い往言でも、上演されるたびに何かと工夫を凝らさないと承知の出來ない人であつた事である。人はこれを呼んで舞臺熱心といひ、常住不斷に精進をして止まないと讃仰もしてゐる。それは人の見るところで、どうでもいゝが、當の鴈治郎は、古典であらうと、新作ものゝ二番煎であらうと、上演の度びに何等かの工夫を凝らしたため、いつもの鴈治郎よりも惡いものが出來上つたりした事を、廿餘年の

舞臺には度々見もし、聞きもした。

右のやうな實例を一つこゝに書いてみよう。それは忠臣藏が出て、鷹が勘平を演じた。恐らくこれは彼が勘平の終演であつたらう。その六ッ目の切腹の場が進んで、表口には二人侍が訪づれる。「ハイ暫く」「ハイ暫しお待ち下さい」と捨セリフがあつて、納戸の簞笥の抽出を開け、一寸思入れがあり、そのまゝ抽出を閉めて、衣紋だけ直し、油紙包みの大小の塵をはらつて腰にし、例の鯉口切つて、亂れ髪をなでつけ、母の手を、腰に持添へて後ろに從へて、二人侍を迎へるといふ手順であつた。

こゝで簞笥の抽出を明けての思入れが一寸解し兼ねた。又、鷹が何か考へ出したのだらうと思つたが、その意を樂屋へ行つて、當人に聽いてみて成るほどと解つたところでつまらぬ——と考へて、わざと不可解のまゝその日は歸り、その翌日またこの勘平切腹だけを見に出かけた。

いよ〳〵二人侍の出になつて注意してゐると、鷹の勘平は納戸の抽出をあけ、この日は淺黄紋服を引出しかけて、紋服の裾が抽出からはみ出てゐたが、そのまゝ紋服に着更へずに、衣紋を直し、前の手順で、二人侍を迎へてゐた。尙この場が進んで、勘平の落入のところで、おかやが抽出からはみ出てゐる紋服を引ずり出して、斷末魔の勘平に打かける。——と淺黄の小袖には、例の鷹の羽の打ちかひの紋所、淺野家の御紋の五ッ所といふ趣向であつたので、やうやく會得がいつた。抽出を見ての思

入れは、この紋にあつたのだと考へられた。しかしこれは、彼の二役由良之助の門外の提灯の紋とつくのである。——これに特に注意して、このために二度も見て、私はやう〳〵知つたのであるが、恐らく一般の觀客は、何の思入れであるかを知るまい。——觀客の知る知らぬに拘らず、細心の注意を拂つてゐるところに鷄の藝の價値があるのだと解する人もあらうが、苟くも一箇の科が何をしてゐるか分らないやうな、そんな科は考へ落で、價値がないものだともいへる。どうであらうか。

實は鷄の廿餘年の舞臺では、こんないろ〳〵な實例をいくつか、摘出してみる用意があるが、それは他の機會にしよう。

ところで、昨年の事、大阪道頓堀の中座の昔の太夫元三榮事、三河榮吉の反古を買つた反古屋があつて、素人には不可解とされてゐた役者の身上——俳優の給金が、三榮の反古で三榮時代の中座の各俳優の給金が的確に分つた。この大茶箱に詰めた反古を、私は今取調べてゐる。この反古で、その年代の或る月の芝居經濟が數字に出ると面白いと思ふ。これは一つの私の道樂だが、實はこの三榮の各俳優の受取書と、三榮手續の座拂ひと、毎日の場代の揚り錢とを突合はせてみても、劇場經濟が實は解る筈のないのが、卽ち芝居經濟で、昔からいふ三五の十八ばらりと違ふところが芝居の勘定で、合はぬ勘定が、その眞實の懷ろなのであらう。——それはどうでもいゝが、その反古の內に鷄治郎の給

金受取書があるから、もう事故にかゝつた昔の身上だ。――發表してもいゝと思ふから、その頃の立者と比較して一二を左に書いておかう。

△中村鷹治郎

明治十七年六月、中座六月興行（日數十七日）

この給金　百七十圓

明治十八年一月、中座一月興行（日數二十日）

この給金　二百五十圓

とある。丁度この時の中座の番附が、私の手許にあるので何の外題で、一座は誰々かと突合はしてみると、この興行六月十日が初日で　前箱根靈驗躄仇討　切島衙月白浪

で、鷹治郎の役とは、

むすめ初花、後、勝五郎の妻初花。

望月魁

と二役で、勝五郎（阪東壽三郎）筆助（中村福助――後の梅玉）松島仙太（阪東壽三郎）明石島藏（中

村福助）瀧口上野（市川市十郎）といふ顔觸で、この場代

上　等　場（一間に付）　六　十　八　錢

桟出、西鶉（同　）　六　十　八　錢

上等桟敷（一間に付）　一圓八十五錢（一間六人詰）

といふ相場である。

そしてこの「島衞」の補綴は、河竹能進となつてゐるが、丁度この時の能進の通帳がないので、二年後の明治十九年三月の受取を見ると、二月興行、日數十七日とあつて、能進の給金十二圓也とある。この鷹治郎の給金一つでは、他の俳優との比較が分らないから、他の二三を記してみると、丁度この頃に今の猿之助の父が、例の「勸進帳」問題で市川家を破門され、大阪へ下つてゐた折の事で、松尾猿之助を名のつてゐるが、その松尾猿之助の明治十九年一月の給金を見ると、

興行日數十七日　　百　〇　二　圓

とある。今東劇で辨慶をやつてゐる猿之助にこの話をしてやりたい。噫感慨無量のものがあらう。

また年代は少しおくれるが、鷹治郎の競爭者であつた片岡我當（この間死んだ仁左衛門）のを見ると

明治廿四年一月（日數十七日間）　五　百　五　十　圓

とある。又私がいつもいふ、若し彼が夭折しなかつたら道頓堀の形勢はどうなつてゐるか分らぬと思ふ中村饅仙をみると、

明治廿三年十一月（興行日數十九日）　百　〇　三　圓
同　廿四年六月（興行日數廿日）　百〇三圓五十錢
同　廿五年十月（興行日數廿日）　百　八　十　圓

これらの三榮の反古を取調べてみると、給金高が必ずしも番附の位置の高下にピタリと比例しない事が多い。いろ〳〵な事情が含まれてゐるのだと思ふ。それは別の話で、鷗の三榮の給金の一端を書けば、この小文の目的は達するから、他は省いておくが、それにしても晩年の鷗治郎は、成駒家の家族四軒乃至五軒の經濟を彼の双肩に荷ひ、その莫大な經費を稼ぎ出し、何か金が要ると「本家へ」の一途で支辨されてゐた事を思ふと、明治十七年の百七十圓が今昔の感に堪へぬものがあらう。

（「新演劇」昭和十年三月號）

# 名優。鷹治郎

成駒屋鷹治郎が、遂に死んだ。

京の顔見世興行に、病を得て四日目から舞臺を休んだ記事を新聞に見た時、近々仁左衛門を悼んだ心に淋しく感じた。その鷹治郎が重態を續けつゝ遂に死んだ。年に不足のない筈だが、上方劇壇のためには甚だ淋しい。それほど彼の存在は、上方劇壇に意義があつたのである。

仁左衛門の死は、全く突然で、例へば、古い臘梅のポキリと折れたやうに逝つた。梢に花の一輪二輪があるかなきかの如き淋しい様子に思へた。

それに較べると鷹治郎の死は、海棠の色合とその姿のやうで、うなだれた青芽と花とに色氣が殘り、悲しさを深くしてゐるやうな心地がある。その海棠が思はぬ嵐にもぎ折れた。

仁左と鷹との年齢にそれほどの差がなくて、しかも感じがこれほど違ふ。

兩老優の「死」から受ける感じがかうまで違ふのは、仁左と鷹との體質から來てゐる。その體質は軈て、彼等兩優の藝格を作つてゐた。こゝに個々の藝境の全く違つたところがある。

例へば同じ『戀飛脚』の忠兵衛の封印切をしても、仁左の忠兵衛と鴈の忠兵衛では、各々違つた舞臺が創造されてゐた。舞臺藝の面白さはこゝにあると思ふ。同じ狂言を同じ條件の許に演じても受ける感じの違ふ事、恰もその「死」から受ける感じの相違と比例する。

まだ歌舞伎の方だと、仁左の忠兵衛の科と鴈のそれとは、演出の相違、解釋の相違からも大分所演に距りがあるが、例へば攝津大椽の封印切と先代の大隅の封印切とでは、テキストは勿論、その音、その間、その足が、流石兩名人だけに殆んど相違點がない。にも拘らず、聽くものゝ受ける感じは、攝津の忠兵衛の上品さがピンと來る。大隅には圖抜けた八右衛門のうまさが、にじみ出る。こゝに個々の所謂藝格が存するのだ。

かう考へてみると、仁左の亡き今、鴈の死んだ今、實は私はこの兩老優の藝格をハッキリと藝術的な嚴正なる批判意識を以て申述べたいのだが、その筆を執るには、兩優の「死」が餘りに生々しすぎるから、世間に遠慮を感ずる。讀者の思惑に氣を兼ねる。が、然しこの兩優の藝格をハッキリさせておく事は、こゝに將に滅亡しようとする「上方藝」の存在を、文獻に殘す所以でもあるから、私は、或る時期において、——それは仁左も、鴈も、やゝ歴史的存在の俳優らしい感じを與へる時に書いておきたいと思ふ。

こんな志望を私が持つ所以は、舞臺の藝はその刹那々々に消えてしまふ爲めに、後世考へるところと、實在のその藝とには大分の距りがある場合が多いやうだ。私共が常に机上取扱ふ例を引くと、元祿の名優だとされてゐる水木辰之介の如きは、私一個の考へでは名優などといふ側の人ではなく、他の事情で名優らしい取扱ひを受けてゐる幸福なる一若衆だと考へられる理由が存する。またいつか文樂座の土佐太夫が、或る時私に、「私どもは今何とかかんとか言はれてゐますが、明日が日に死にでもしようものなら、名人です。それア名人ですとも」と、眞顏で言つてゐた事を記憶する。藝人の腹は、割いてみると大抵こんな程度である。またそんな氣持でゐられるから、あの大勢の眼・眼・眼のたゞなかで、英雄になつたり、色男になつたり、美女になつたりしていゝ氣でゐられるのである。五代目市川團十郎が向島に引退したが、再び、舞臺へ引出されて返り咲いた時に、この年で白粉を顏に付けたり紅さしたりしてゐるのですと述懷をしてゐる。或は妻女をして自分の舞臺は決して見物させなかつたと傳へられてゐる。——が、實は役者にこんな自己反省の念が起ると、舞臺はもうおしまひである。

鴈治郎は死ぬまで、七十六歳の若旦那で通つた人であり、また「若旦那」らしい人であつた。治兵衛のやうな、忠兵衛のやうな荒い縞の着物に、愛妾おあさと孫のやうな芳子とを同伴して、芝居の休みには、道頓堀の各座を丹念に覗き廻つてゐた人である。

愛妾おあさは、彼が出身地の大阪新町廓の妓、木原の若勇といつた女であつた。

先きに鴈治郎は北陽——曾根崎新地の平田の喜代次と紅縁の細やかなるものがあつた。が、不幸にして喜代次は若く美しうして死んだ。喜代次は今はの床で枕邊にゐた鴈治郎の手を執つて、私が死んだ後はもう二度と妾は置いて下さるなと、涙の顔でキット鴈治郎を見上げたといふが、その時喜代次の凄艶といはうか、——あんな凄い美しさは一生のうち二度と見る機會がなからうとは、喜代次の主治醫某國手の語るところであつた。

しかし、興行師側では、二枚目の鴈治郎をそのまゝむざ〳〵と老さすべくもない。喜代次に代るべき若い美しい女を、白井松竹社長自ら陣頭に立つて、京、大阪の花街に探したのであつた。その撰に當つたのが右の若勇である。さう聞いてみると、「夜着蒲團の袖」と綽名にされた口の大きい若勇の面ざしに、喜代次を書つぶしたやうなところがあるにはある。松竹の幹部の眼がこゝに止つたのである。

から考へると、人間の特長——漫畫の素材——いつもその缺點が、善にも惡にも、その人の運命を導いて行く樣だ。いつか菊地寛氏のその自叙傳の一節に、氏が中學校で拔群の成績であつたといふ事が、その後ともに一生を支配してゐるといふ意味の述懐を記してあつたが、七十六歳まで若旦那で通つた鴈治郎は、若い賣出しの時から花街の女に取まかれた濡師で、舞臺も樂屋も家庭も濡師で通つた。鴈治郎の爲めに狂氣した幾人かの京女もある。またその妻女おせんとの結婚にも幾多のロマンスが傳へられてゐる。おせんは大阪南地の紀の庄の梅菊といつた妓であつた。梅菊のおせんは、玉屋町の北の方と坐つて幾年、右にいふ喜代次が最後の妾であらうと思つた。喜代次の最後の一語が、妻女に傳へられてゐたから。——にも拘らず、素人ならば、いゝ御隱居の亭主が、更らに若い若勇が出來、その腹に芳子といふ孫のやうな娘まで生れた時には、九人の子をなしたおせんの方も妬心をおさへ兼ねた。——おせんが昔さながらの廓の女。直情徑行の女であるだけに、逸話挿話が極めて多い。

こんな意味で、家庭における鴈治郎は、その晩年は不幸な人であつたと私は觀てゐる。舞臺に立ち、足一度劇場に踏込んでは思ふ事行はれざるなき鴈治郎ではあるが、——大阪劇壇の大御所、權勢並びなき「若旦那」の鴈治郎であるが、家庭では、人の氣を兼ねて暮した氣の毒な苦勞人だ。こんな點でも仁左の晩年とは、全くの反對な境遇におかれてゐた。

一例をいふと、鴈治郎とおせんの夫婦仲には九人の子が生れたが、鴈治郎は長子の長三郎を、おせんは二男の扇雀を、互に偏愛するといふのがその家庭の感情で、長三郎・扇雀が相互に競うて両親の機嫌を取る競争をしてゐるといつた傾向が、第三者の眼にさへ映じたことなどは、普通の家庭では見られぬ入組んだ關係におかれてゐる。

傳へるところによると、鴈治郎がその晩年には多く新町の妾宅――おあさの所に寝起してゐた。本宅の玉屋町に鴈治郎の尻が落着かないのは、必ずしもおあさの色香に溺れたといふよりも、本宅でおせんと差向ひでゐる事が堪らなく彼は烟たかつたのだ。――かういふ性質が、この濡師の晩年の性格であつた。またそれほどおせんは直情徑行な女であり、妬心の盛んな女であつた。こゝに鴈の晩年の家庭的に恵まれなかつた點が存してゐるやうだ。されば鴈治郎が本宅にゐる時に客や弟子が行くとなか〳〵歸してくれぬ。「マアいゝやないか、ゆつくりしいな」と口癖のやうに言つてゐた。これ客を好むにあらずして、おせんとの差向の二人きりになるのを厭うたのである。この反對の現象が新町の神山あさ方で實現されるのであつて、その様子がまたおせんの耳に入ると、この傾向が益々助長される。

昭和三年六月の道頓堀の角座で、我童と扇雀が二部興行で、「時鳥殺し」を上演してゐた時の話である。私がこの芝居を見物した日、丁度私の桟敷の後が「古娘連」の見物であつた。大阪の「古娘連」

といふと、相當歴史と勢力を持つた芝居における一連で、昔は花街で鳴らした名物女が、今は然るべきおかもじと納つてゐるのやら、おめかけで牝猫と下女とを相手に暮してゐる極めて暢氣なのやら、女ながらも料亭や茶屋小屋の臺所を陰で指揮してゐるといつた連中で、棧敷に陣取つて好きな事を言つてゐるのだが、昔の道頓堀には大した勢力を持つてゐた。この古娘連の連名にも時世の波が打ち反へして、役者の嬶連によつて古娘連を獨占された姿になつた。その頃の事である。私の棧敷に續いた「古娘連」の棧敷の中心は、鴈治郎の妻女おせんで、幕が明いてゐても閉つてゐても、傍若無人に喋るか喰ふか、一ときも口の休まる暇を與へないといふ煩さい連中だ。——佛蘭西の諺に、人妻の小煩さゝが、どうしてあの可憐な小娘から生れるんだらう、人妻と小娘とでは人種が違ふやうだ、といふ意味の諺があるとやら、洋の東西を問はずこれが「古娘連」の姿と見える。

この古娘連の話を聞くともなく耳に入るので聞かされてると、おせんの曰く。——「うちの親方と夫婦差向ひきりの場なんテ、この六七年あらしまへん」……「玉屋町へ歸つてみえても二時近く、寢坊のわたいが眼をさますと、親方はもう留守だす」と當人の口から言つてゐた。世間の噂はウソではない。おせんはまた付け足して「さうだつから、こゝンとこ一ケ月も二ケ月も親方と物言うた事もあらしまへん」と。

こんな話を、三十年間の觀劇日記から拾つてゐると數限りもない。が、その頃の古娘連の顔ぶれを記しておかう。——おせんが中心で、今の梅玉の妻、昔の新町の鶴羽、魁車のおよし、我童のおむつ、巖笑の妻女、扇雀のおきし、心齋橋の藤井の婆々、高津湯豆腐屋の女將といつた人々が常連だつた。

また不思議にも私の棧敷と古娘連の棧敷とは隣合せで迷惑する事が多かつたが、同じ昭和三年の春、松島の八千代座で、古娘連の棧敷でかういふ事件が持上つた。その古娘連の八千代座觀劇の夜、新町の松壽花といふ常磐津の女師匠のお浚へがある。松壽花の敎へを受けてゐるのが、鴈治郎の老後の妾おあさの腹に宿つた芳子である。芳子もお浚へに出るといふので、成駒屋一門の弟子筋は、前々からの騒ぎだつた。この日に八千代座の觀劇があつて、前記顔觸の古娘、中古娘が棧敷でベチヤクチヤ喋つてゐたが、我童の妻女のおむつさんが不圖おせんに向ひ「けふのとうちやんのお浚へに、お越しやへんのだすか、」と、不用意にも唯一言——船中にては申さぬ筈の禁句であつた。

おせんはこれに答へた。——「ハイ內のとうちやんと呼ばれるもので、常磐津を稽古してをりますものは一人も御座いません」——と。

この波風の荒い切口上は、舞臺には幕が開いてゐたをりであつたが、前の棧敷の私は驚いて後をふり向いた。その時のおせんの上方方言の所謂イケズな相貌と、當惑して眞赤になつてゐたおむつの顔

とは、今でも時々思出される程、私に強い印象を與へた一つの場面であつた。これが衆人稠座の劇場内の棧敷における出來事である。鴈治郎の晩年が不幸であつたと斷言する所以は、こんな場面を、この私の眼で、この私の耳で、聞睹する事が度重なり、こんな見聞を書込んだ日記が數冊に及んで今手許に藏してあるからである。

「名優」鴈治郎を語らうとして、私は家庭における「彼」を語りすぎた。——が、舞臺における治兵衞、忠兵衞、南與兵衞は既に定評があつて、或る意味においては、もう今日加ふるに筆の餘地がないかも知れぬ。これらに對するもつと嚴正なる批判は、私は前記の如く他日を期したい。今は彼の「死」から想ひ出される逸事で、人が言はぬ二三を書かうといふのが私の意圖で、拙い筆でも人が言はぬ材料で、一般世間に珍しく讀んで貰へようかと一考する點に、私はこの小文の重點をおいてみる。

流石に一代の人氣を背負つただけに、舞臺の注意はいつも細心に行屆いてゐる。工夫も積まれてゐる。いつも出る狂言でも、どこか知らんに新しい解釋、別な工夫を演ずるたびに出してゐた。その工夫なり解釋が正當であつたか、改惡であつたかは自ら別問題だが、いつも舞臺をおろそかにしてゐない。それが道頓堀の言はゞ本場所でなくとも、——旅興行の樂の日の如きでも、藝を捨てるといふや

うな事の出來なかつた人であつた。この點などにも仁左衛門とは全然違つた藝の俳優であつた事がわかる。細心な工夫で舞臺を生かした人であるから、彼を天才だなどといふのは誤つた觀察だと私は思つてゐる。鴈治郎が死んだについて、いろ〳〵な新聞にさま〴〵な人の話が出てゐるが、天才だといつてゐる人が二三あつたやうだが、私は反對の意見を持つてゐる。舞臺上の天分のあつた人だが、天才肌などとは思ひもかけない。努力の賜物で、あれまでに築き上げた藝である。近松の二百年記念に『天の網島』が、『心中紙屋治兵衛』でなく、原作のまゝで上演された時の『新地』の花道の出を見ると、天才肌の人でないといふ事がよくわかると思ふ。いつもの治兵衛だと、こゝは成駒屋畑の彼の得意の一條の花道で、草履が抜けるといふ彼の治兵衛の身上だが、この科を逃げようとして、

へ魂抜けてとぼ〳〵うか〳〵

で花道七三でしやがんでしまつた。性の悪い大向が「治兵衛はんどうしなはつた」とあびせかけると、もう一段悪いのがうまい間で、「書出し配りの途中野糞たれてまツ」でドツと來た。上方のあくどい半畳だが、うまく穿つた。

鴈治郎の晩年、よく大阪の新聞から、福助か延若に治兵衛をさせ、鴈治郎が孫右衛門へ廻つたら眼先の變つた舞臺が見られるだらうと、しば〳〵言はれてゐた。若い人は鴈治郎の孫右衛門などは思ひ

もかけぬ役柄のやうに思つてゐるやうだが、元來鷹治郎は女形出身で、昔は何んでも演じたのである。道頓堀に仕打が松竹一本となつてから、彼は二枚目專門のやうになつたのである。私の年輩でも、鷹治郎の孫右衞門は見た事がある。霞仙の治兵衞がその本役であつた。私はいつも思ふ事だが、萬一霞仙が夭折しなかつたならば、道頓堀の形勢はどうなつてゐたか、俄かに逆賭し難いものがある。この點他人の「死」が殘る者に禍したり、幸福な道を拓いたりする。霞仙の「死」によつて、鷹はどれほど惠まれたか知れない。かう考へると、萬一鷹治郎が五十代で死んだら、——約二三十年早く死んでゐたならば、延若、福助、魁車は今のやうな位置にはおかれてはゐない。こんな處に人間の半分は、他人の宿命に宿命的な支配を受けてゐる。

もう一つ俳優の運命を半ば支配するものはその容貌で、鷹治郎のあの「眼」も、細いショボ〳〵目だつたら彼の名聲は今日の半ばだらうと考へられる。天賦のあの「眼」が亦、どれほど彼を幸福にしたかわからない。實に「眼」千兩の役者であつた。そして不思議に大阪役者に「眼千兩」が乏しい。されば鷹の眼が一段と引立つた。試みに今の大阪役者の「眼」を想起して御覽なさい。度の强い近視眼の魁車の眼を良く出來たとしたら、彼の藝は今一段と映えたであらう。比較的眼を效果的に遣ふ事に努力してゐるのは延若だが、天賦の質がよくない。鷹治郎は全く千兩の眼と、若い時からいゝ環境

に恵まれて、且つ努力の結果があれだけの藝を築いたのだ。

以前に鴈治郎が、『菅原』の道明寺――木像の天神を演じた。その時の幕切の例の「暫時の睡眠前後は知らず」で、木像の威徳を物語る菅相丞で、中座の大舞臺、上手勾欄付の端居に立つて鴈治郎は、「吳道子が墨繪の雲龍、雨を降らせし例しもあり。」

と笏で向ふをさしての述懐、貫祿といひ、舞臺の品位といひ、流石は菅相丞だと思つてゐると、

「仰せは外に荒木の天神、河内の土師村道明寺に殘る威徳ぞ有がたき。」

とチヨボになつて、友太郎の三味線が皮を破りはせぬかと思ふほど、いきんで叩きつけるのに引づられ、鴈治郎の菅相丞がこの時の科として、木像の前へ平伏して禮拜してゐるので、私は思はず失笑した。手めえの拵へた手めえの木像に平伏する奴がどこにあるかと考へた。この幕間に、私はからかひ氣味で鴈の樂屋部屋へ行き、「仰せは外に荒木の天神」でどうして木像に拜するのだと尋ねると、鴈は眞顔で、「ソレア、あんた、天滿宮ですもの、木像の威徳に禮をしてまんネ」といふ。「手めえの像なんだよ」といふとあの大きな愛嬌のある眼をぐるりぐるり二三度廻して「わたい天神さんかいな」と獨語を言つて、頻りに黒豆を箸ではさんでゐた。この黒豆は、彼が唯一の健康食滋だと誇つてゐた黒豆だつたが、――あゝもう黒豆に用のない成駒屋となつたのかと思ふと淋しい。

鷹治郎は女形出身だと私は言つたが、今の若い大阪の劇通は、鷹治郎の女形など凡そ御縁のない事であらうが、ソレでも、鷹治郎が最後の女形として、飯炊の政岡を中座でやつた事を記憶されるだらう。この時の政岡は、興行の中日前に福助に代役をさせて、鷹は逃げてしまつた。この政岡を、鷹はそれほど毎日苦労にしてゐた。そしてその後、關西では政岡は福助のものだと極め狀が付いた形となつた。この時に沖の井で舞臺に出てゐた魁車が、ともすると男になりたがる鷹に、「親方、女だつせ」と舞臺で囁いたといふ咄であるが、大阪の新聞評論は、例外なしに鷹治郎の芝居を多年褒めてゐる。鷹治郎の舞臺を惡くいふと異端者扱ひをされた。私は長い間大阪で劇評の筆を執つて、いつもこの異端者視されて來た。しかしさすがの大阪の新聞劇評も、この鷹の政岡をよく言はないで、各紙筆を揃へて惡かつた。その時に私は、この政岡の「若君抱き我部屋へ押やり參らせ戸口に付添守りゐる」の條りで、上手屋臺の柱に身を靠せて、懷刀の紐を解いて極つたところを極力褒めた。私は人が貶なすから褒めたといふ天邪鬼ではない。この條りの鷹を眞に褒めたのである。今その時の切抜整理帳を繰り、私の觀劇日記を開いて照合しつゝ再讀して、私は今日こゝを褒めた事に後悔の念がない。

何故、他の大阪の劇評と私の見るところといつもがうも違ふのだらうかと思ふに、觀劇の標準が第一に違つてゐるやうだ。私は歌舞伎の舞臺に純寫實、リアリズムを心條としたものは嘗ぢやないと思

つてゐる。舞臺は寫生ではない。「らしさ」があればソレでいい。それよりも「藝」がなくては演劇ではないと心得てゐる。鴈の政岡が女になれない、眞の女との距りにまづ破綻を認め、藝を見てやらないで、魁車が「親方、女だつせ」といふ——ソレが劇評の唯一の尺度だと推考される劇評だから、鴈のこの政岡が不評だつたのであらうが、私は決してさうは思はなかつた。

するとこの二月の東京朝日の劇評を擔當された松根東洋城氏は、新派の舞臺を概論して、演劇は寫生ではない、眞に徹して何がある。眞を經て虛に通ずるところに藝があるといふ意味の事を述べてゐられた。俳諧から悟入された標準を批判の尺度として、新派の舞臺を見てゐられる。もつと詳しく東洋城氏の說を承らないと分らないが、私どもの考へるところと全く一致してゐるやうに思はれる。この標準で鴈の政岡を觀ると、必ずしも貶すべきではないと今でも私は思つてゐる。

鴈治郎が役者生活に入る前、文樂座で吉田玉太郎といふ人形遣ひになつてゐたといふ事が相當世人に吹聽され、鴈の藝はこの文樂座時代の修業が後に役立つてゐるなどとヨタも出てゐるから、この文樂座時代を最後に述べておかう。

鴈は新町の扇屋といふ置屋（遊女の置屋で、揚屋にあらず）の娘妙と、俳優中村翫雀との仲に出來た子である。妙も翫雀も十九年前であつた。この妙の兩親が稼業柄派手な生活をし、南の役者や文樂

の人形なども出入した。それが明治五年の太政官令一枚で家が轉退した。これは扇屋一軒ではなく、江戸では元吉原を潰したのもこの太政官令であつた。卽ち遊女解放令である。この太政官令は新町廓をたぎる鼎の中へ投込んだやうなものであつた。生業を失つて大家も悲運に見舞はれた。その頃さしもの扇屋、——遊女百八十人を誇つた女護島のやうな扇屋も、越後町の隱居所へ逼塞して、鴈治郎の玉太郎も浮世の荒風に吹さらされるやうになつた。

越えて明治七年、玉太郎が十五才の春に、彼は背負の呉服を荷つてゐた。

ところが、文樂座の明治八年三月、五月、六月の番付に吉田玉太郎の藝名で、端役——出たか出ないか分らぬ役名に玉太郎の名が見える。

十五才位の少年が呉服を背負つて歩いても商賣にはならない。その様を見た額十郎の床山の爲公といつたのが、以前扇屋にも出入してゐたから、背負などやるなら役者に世話しませうといふので、先代實川延若の門に入つた。それが十五才であつたから、背負呉服の年月は一年にも滿たない。背負を初めたのが明治七年の春である。鴈治郎の名を延若に貰つたのは、上町の梅やしきの別莊で、折も折、鴈が啼渡つた八月の十五夜であつたといふので、鴈治郎と命名されたといはれてゐる。そして八年の三月、五月、六月の文樂座の番付に吉田玉太郎の名が殘つてゐる。

この年月が合はない。そして一方傳へる處によると、吉田玉造について人形の修業に入つたから玉太郎の藝名を貰つたといふ。が、それでは鴈治郎の生れた時の幼名は何であつたかゞ疑問だ。

この曖昧な鴈治郎の幼時が不思議なので、私は一日この點を當の本人に質したところ、本人の返事も曖昧で、生れた時は何んといつたと問ふた時に、鴈は平氣な顏して「親が付けたので、生れた時、私が知るもンだつかいな」と言つてゐた。それなら玉太郎はどうしたと詰問すると、「大玉造が呉れたのだす」といふ。——この辻褄が合はぬところが鴈治郎だ。

按ずるに、玉のやうな子だといふので幼名から玉太郎であつたらう。そして扇屋に出入の文樂座の太夫や三味や人形が、玉太郎の親父の派手な生活振りに迎合して、扇屋に舞臺もあつた位だから、玉太郎の手遊びとして、その幼時に人形も多く集められてゐたであらうが、吉田玉太郎で遣つたといふ事は怪しい。よし鴈治郎が玉造に入門したといふ事が事實であつても、人形を修業するなどといふ月日がない。番付の吉田玉太郎は祖父三郎兵衞時代から出入してゐた樂屋の連中の戲らなのであらうと、私は解してゐる。

鴈治郎といふ人は、彼の追憶などといふ事は極めて明瞭に話すが、いつも年月や事實の辻褄が合はない。彼の話をそのまゝ書いて私は苦い經驗を持つてゐる。ウソを吐くのでなくても、調子のいゝ所

謂「八方」が崇るのであらう。

いつか地方で、お目見得だんまりで引抜になつた鷹治郎が、百日髷で揚幕をグイッとあの千両の眼でにらんで極つた時、花道ギヮの老夫婦が高話に「アレが鷹治郎のおはこの八方や」と感に堪へて見物してゐたが、揚幕にゐた楽屋の連中は腹を抱えて「二方多すぎる」と言つたが、この老夫婦の高話が見得をしてゐた鷹治郎の耳にも聞えたので、流石の鷹治郎、揚幕に辿りつくやいなや、

「ワヤにしやがる！」

（「中央公論」昭和十年三月號）

# 人形芝居が道頓堀へ

文樂座が、御靈境內の古巢から出て、道頓堀の中座で十月興行を打つことになつた。これは文樂座の常興行が不振つゞきであり、この古い藝術の香りの高い操りが、御靈といふ古い殻に入つてゐたのでは、世間との交渉が杜絶えた形になるから、操り芝居を民衆へ紹介するための興行であるといふのが主旨らしい。

この主旨の割出されたのは、この夏文樂一座が、いつものやうな人形を除いた素淨瑠璃でなく、堂々東上して、あのだゝ廣い歌舞伎座で興行すると、大入滿員をつゞけた。九州博多の興行も大入滿員をつゞけた。神戸もさうだ、京都もだといふ有樣。この潮先に乘つて、道頓堀へ游ぎ出し、まだ人形淨瑠璃を知らぬ民衆への紹介興行、新しい操最眞、淨瑠璃に親しみを持たす看客を引つけようとするのが、その策戰の一般方略であるらしい。

こゝで考へねばならぬ事は、文樂の世間化——といふ熟さぬ言葉を使ふことを許していたゞきたい——が、果して年幾度かの道頓堀興行で、實行されるだらうか、幾分の効果があるだらうか。私はそ

れを疑問とする。今日の東京、博多その他の人形淨瑠璃に對する人氣は、その藝の力といふよりは、「珍しい」といふ一點に有りはしないか。尤も私は、だから今度の中座での紹介興行が悪いといふのではない。餘りに御贔屓境内に引込んで世間との交渉が少いだけに、刺戟のない文樂内部の人達の世間化は望ましい。しかし一面から考へると、文樂座の世間化は、より早くその滅亡を急ぐ形をとりはしまいか。「滅亡」といふ辭が悪ければ、その衰退を急ぐことになりはしまいか。考ふべきことはこゝだ。

大體において、今の三味線樂が、清元にしろ、常磐津にしろ、長唄でも今後どれだけの壽命があるか、實は心細いわけであるが、これらの江戸音曲が素人の好き者や花柳界にその餘命を保つてゆくやうに、淨瑠璃も人形を離れて、可なりに上方に殘ることだらうが、問題は操りである。今のやうな狀態に「人形遣ひ」を捨てゝおくことは、「操芝居」に致命傷を與へるものだと思ふ。

斷つておきたいことは、私は三味線樂が、或る一部の好き者花柳界にのみ殘るといつたが、これは今の常磐津、清元、長唄をさしていつたので、「三味線樂」そのものをいふのではない。三味線を基調とする新しい音樂の將來を否定するものではない。

こゝで當然起る問題は、操芝居の保存問題、保護問題である。

或る一部の人々は帝室の保護をいひ、或る者はこの土地の産んだ立派な鄉土藝術であるだけに、「大

阪市」の保護を云爲する人もあるが、私はこれ等は迂遠極まることだと思ふ、今のところ帝室なり大阪市なりが、文樂座の操芝居を保護しさうな機運も時期も仄見えぬ。ある遠い將來において、そんな機運が熟することがありとするも、もう遲い。死兒の年を數へるやうな結果を齎らさう。それ故に私は、操芝居の危機が目捷の間に迫つて來てゐると思ふ。

大阪市や帝室の保護をアテにしてゐる間に操はなくなつてしまはう。そんなまどろしい事をいつてゐる暇に、「人形遣ひ」の養成と、「人形遣ひ」の保護が、目下の急務、恐らく目捷の間に迫つてゐる急務はこれだと思ふ。

文樂座の三味線彈はまだ〳〵素人の稽古や何やかやらで收入の道はあらう。太夫もまだ〳〵最貧々々の保護が加へられてゐるが、獨り人形遣ひの生活狀態は、これらの人々とは違つた境地におかれてゐる。今までの人は或はこれでもすんでゆくだらうが、これから出ようとする若手の人形遣ひは、この生活狀態と、あの周圍では、人形遣ひへの道が全くはゞまれてしまはう。

若い太夫、若い三味線彈の養成も必要だらうが、問題は——眞先きの問題は「人形遣ひ」の養成である。

一富豪の寄附、鄕土藝術のための保護團體の組織など、案は數多く出ようが、さし詰めの問題は、

松竹合名社が文樂座に限りその商賣主義から離れることだ。よくも悪くも元の文樂座主は、永年の不入を意に介せず、お客が來なければ仕方がない、俺一人聽いてゐるといつて、不入の土間の中央にドッカと坐り熱心に聽いてゐたといふ。その意氣が欲しい。この「操芝居」を愛するその熱が欲しい。すべてが之から生れはすまいか。今が危機だ。寸時を忽諸に付すことが出來ない。

（「劇壇縱橫」大正十四年九月號）

# 人形淨瑠璃と泉州堺

私は泉州堺の生れである。足利末に榮えた泉州堺の津は、古い日本の文化の淵源である。この土地から海外の文化が流込んだのだ。日本の近世文明の蔀は、この堺の津に育まれてゐたのである。今日見る堺の町は、物靜かな落ついた町——古い匂のするゆかしい町であるが、足利末に榮えた頃の堺の津は、全く當時の日本國中隨一のハイカラな町であつたらう。

この堺の津は、海外貿易の唯一の關門であつた。されば鐵砲はこの堺の津から輸入された。「櫻之町が近いとてポン〳〵鐵砲を放すまいぞ」——と、淨瑠璃「お夏清十郎連理松」湊町の段に言つてゐるが、「難波丸綱目」を繰擴げるまでもなく、私どもの子供の頃までは、井上といふ鐵砲鍛冶の職場が堺市の北寄りである櫻之町の中濱の西側にあつたものだ。

堺の津から殺伐な鐵砲といふ武器が輸入され、日本の武器に一大革命を起したとともに、この堺の津へは三味線といふ風雅な器物が輸入されてゐる。

私のこゝに述べようといふのは、この三味線の輸入から話が初まるのである。實は大正十五年末に

堺市教育會主催の市民講座の科外趣味講座で、私は「淨瑠璃と堺市との關係」といふ題のもとにほんのつまらぬ講演を試みた。この市民講座でお喋りをした心覺えの稿本を更に綴つて茲に印刷に附することゝする。

私は小唄の祖である、堺に産れた隆達節について詳しいことを知りたかつたので、私の能ふ限りを盡したが、隆達については得るところは餘りに貧弱であつた。然しこの隆達とほゞ時代を同じうして永祿年間に三味線の原形が堺の津に輸入された。この三味線渡來を、永祿とし文祿年間とする二說があるが、どうも永祿年間に葡萄牙から渡來したのが、事實であるらしい。が、ふしぎに隆達節とは關係がなかつた。卽ち隆達はどこまでも扇拍子であつて、卽興の唄であり、三味線に合したものではなかつた。

ところで、「淨瑠璃」の權輿はいつ頃ぞやといふと、例の「宗長日記」に既に見えてゐる如く、享祿四年、宇津山邊の旅の宿りに、小座頭が淨瑠璃を語つてゐる。そして「淨瑠璃」とは、牛若と淨瑠璃姫との情事を物語りにした「語りもの」の一種である。

この淨瑠璃姫物語が、淨瑠璃の始めであつて、少くとも享祿四年から永祿に亙つて扇拍子で語られてゐたと思はれる。それが永祿年間に、バイオリン系の胡弓に類した葡萄牙の樂器が、堺の津に渡來

したのである。この胡弓を奏することがむつかしかつたので、平家の琵琶法師が、その撥を以て彈き初めた。これが三味線の根元である。

ところで、琵琶法師の手により琵琶の撥を以て彈き初められ、それが彈けるやうになると、扇拍子に代つて淨瑠璃をこの新しい樂器の絃に合して語り出すやうになつたのである。この琵琶法師こそ、堺の産、慶長頃の盲人でその道の高手と唄はれた澤住檢校であつた。

この澤住檢校の門下に目貫屋長三郎といふものがあつて、攝州西宮の傀儡子引田なにがしを語らひ、淨瑠璃に合せて人形を操ることを初めた。これが全く今日いふところの人形芝居の權輿であつた。そしてこの目貫屋長三郎は、京の人ではあるが、堺に移り住んでゐた。斯くの如く永祿年間に渡來した三味線が、澤住檢校、及び目貫屋長三郎の手を經て、淨瑠璃に合はせるやうになつたのは、慶長年間のことである。

ところが、泉州堺の人で、水無瀨流の琵琶を岩橋檢校に學んだ虎屋治郎右衞門が、澤住檢校に曲節を學び、薩摩太夫となり、薩摩淨雲となつた。これが寛永の初年に江戸に下つて一流を開始した。その淨雲の下に丹後太夫、丹波太夫、源太夫、長門太夫といふ虎屋を稱する四天王があつた。

この四天王の一人である源太夫が、京都に上りそこに淨瑠璃の根を下ろした。これと前後して京の

人で井上播磨掾が源太夫の門に入つて、一流を始めた。これが寛文の頃より流行し浪花の地に入つたのであるが、後の竹本、豊竹ともにこの播磨の系統を引いてゐる。かくて山本角太夫土佐、宇治嘉太夫加賀などを經て、天王寺の五郎兵衛即ち竹本義太夫を生むに至つたのである。

私の目的は淨瑠璃の歷史を說かうとするものではない。竹本義太夫といふ人形淨瑠璃の大成者を生むに至るまでの、徑路が明かになればいゝのだ。即ち澤住檢校、薩摩淨雲といふ堺の津の人々によつて、堺の津に渡來した三味線が淨瑠璃姫物語と結合して、今日の淨瑠璃の基礎を作つた。故に人形淨瑠璃は堺の土地から發祥し、堺の土が產んだ一大藝術であつたのだ。

堺の土が產んだ淨瑠璃は、不思議な因緣で、更らに近世に入つて、堺の人士の手で、今日に傳へ、且つ榮え來つたといへるのである。今日何人も近世の——近い時代の名人といへば、攝津大掾を推すことは間違ひないが、この攝津は大阪の產ではあるが、春太夫系の人である。そして春太夫系は殆んど堺の出身なのである。

初代春太夫は、竹本大和掾の門弟で、泉州堺の產、延享元年から天明四年まで榮えた名人であつた。春太夫の二代目は初代の又弟子であつたが凡庸の材で、三代目は岡太夫の門人でこれも凡々。四代目の春太夫が堺の人で袈屋又兵衛といひ、三代目の門人となり、四代を繼いだが、多病のため堺戎の町

西六間筋へ隱退した。この四代目に養子となつたのが、竹本氏太夫の門弟で文字太夫といつた男。これが五代目春太夫となり、春太夫系中興の祖である。この五代春太夫が泉州堺銀冶屋町の産であるが、一日出羽庄內の城主酒井左衞門尉の江戸邸へ招かれて「山科」を語つた折、淨瑠璃を語つてゐるうちは寸分の隙もなく、魂が全身に入つてゐたと、左衞門尉から激賞された名譽の逸話が殘つてゐる。

五代春太夫の三味線が野澤吉兵衞であつて、この兩人が攝津大掾を仕込んだのである。攝津の淨瑠璃は勿論天性の美音の助けるところでもあつたらうが、春太夫・吉兵衞に負ふところも多大であつた。そして大掾の衣鉢を繼いだものが三代目竹本越路太夫であつて、これ又、堺の産である。

かう數へて來ると、今日文樂座を拵へ上げた春太夫系の殆んどが——初代春太夫、四代春太夫、五代春太夫、越路太夫と——堺の産である。これをしも因緣淺からずといへようか。この意味において三味線渡來の抑もから、文樂座の紋下竹本越路太夫に至るまで、堺の土の生んだ「人形淨瑠璃」といふもあへて不思議ではない。或は又偕稱でもない。全く人形淨瑠璃は、多く堺人士の手になつた鄕土藝術でないと誰がいへようか。

日本音曲の司である淨瑠璃が、堺の土地に因緣の淺からざることを、堺の人士がハッキリと知つてゐるだらうか。私はこの意味からいつて、近世文化の大事業をなした、この立派な鄕土藝術の大成者

である初代春太夫から三代越路太夫に至る、人形淨瑠璃界の「近世」の事蹟をもつと〳〵闡明にしたいと思ふ。この「近世」の時代こそ、最も文獻に乏しく、研究に資する材料を缺いてゐるので、せめても古老の生存中に材料の蒐集に努めたいと心掛けてゐるわけである。

（昭和二年二月）

# 雜筆

「鎭西淨瑠璃雜誌」の石橋梅香さんから手紙を受けた。鎭西に淨瑠璃好きの人々が集つて、この道の「雜誌」を發行するとのお話。

私は人形淨瑠璃に深い趣味を持つてゐる一人。早稻田の學園にゐた二十數年の昔から、歌舞伎の研究——わけて上方の古歌舞伎研究を一生の仕事として念頭において來たのが、明治四十四年に故郷の堺へ歸り、大阪の演藝に携はることとなつて以來、歌舞伎よりも志を持つ人の少いのを遺憾として、人形淨瑠璃——その歷史、その研究が不毛の地として殘されてゐて、ふしぎに何人も手を付けてゐない、取調べより研究がされてゐない、誇張して言へばまだ一人の斧鉞をも入れない處女林のやうな、人形淨瑠璃の研究に强く心を惹かれることとなつた。爾來十數年の歲月が流れた。私は自分の手前味噌をいつてゐるやうだが、これが私の自己紹介である。

ところで私は、梅香さんから創刊の誌上に何か書けといふ再度のお手紙を頂いた。私は素人淨瑠璃の方々——鎭西のその道の熱心家の機關誌であるといふことを聽き、溺れる者は藁をも求める譬の如く、梅香さんのハガキを見ると直ちにこの「雜筆」の筆を執つた。それは何故かと申すに、實は淨瑠

璃道の衰微したること今日より甚しきはない。大阪の本場において然り、また地方に於てをや。

何故であるか——といふ穿鑿は、吾々もいろ〳〵な新聞や雑誌に書いたが、要は淨瑠璃に熱を持つ人の少くなつたこと、時代の落伍藝術であるかの如く見られてゐる事である。

一例が、自身素人淨瑠璃の天狗としてその道に携はる人で、今の淨瑠璃をけなし、今の文樂座の衰微を對岸の火事視してゐる人が多いが、藝の善惡是非は、何時の時代にもあつたものだ。その道の興るか廢るかは、その道に熱を持つ人の多少によらなければならぬ。

今一つ人形淨瑠璃の衰微は、時代の然らしむる處ではあるが、素人淨瑠璃の人々の多くが、人形を度外視して、語る淨瑠璃、耳のみに訴へる淨瑠璃を以て二なきものに思ひ、人形は淨瑠璃の屬なるが如くに考へてゐる。この誤れる考への一掃されない間は、淨瑠璃の興隆はむつかしからうと思ふ。

淨瑠璃、三味線、人形の三業は、同じ一線に立ち、相倚り相賴る三つの藝術でなくてはならぬ。何れの一つをも缺いてはならぬ。この原則がハッキリとその道の同好者に理解されて、初めて四百幾十年の傳統を保つ。その時こそ我が人形淨瑠璃界の興隆は期してまつべきであると思ふ。

「時」を持たない——梅香さんのハガキを得て直に、とにかく、この「雜筆」を贈り、鎭西の淨瑠璃の發達と合せて、この機關誌の榮えることを祈る。

（「關西淨瑠璃雜誌」昭和四年五月號）

# 近松の浄るり

古くは、三馬、種彦、明治になつてからは、饗庭篁村、幸堂得知、尚近くは坪内逍遙博士の指導の許に、早稲田の學園に於て近松門左衛門の研究が盛んであつた。この早稲田の近松研究會の第一會が明治二十九年十月で、この研究の結果を一纏めにして『近松之研究』といふ單行本が出版され、早稲田の研究の一段落を告げたのが明治三十三年十一月とすると、約四ケ年間、「早稲田文學」の上で近松の浄るりが盛んに論議された。

こんな風潮を受けて、爾來近松門左衛門の作品の選集、評釋、全集までが可なりの數に上るほど出版された。しかしそれも、近松門左衛門二百年忌を記念して、藤井紫影博士の校註で出版された『近松全集』十二巻で、一段落を告げたやうである。

然らばこれで悉く近松の研究が至り盡したかといふに、決して然らず。私は近松の研究は實はこれからだと思ふ。今日までの近松の研究、「讀むもの」としての浄るり、丸本を机上に載せての研究は、或は一先づ一段落の感があるかも知れぬ。——校註、或は近松の修辭、人物の性格批判、作の由來影

響などは、不完全ながらほゞ一段落を告げたかの如き觀がある。――然し近松の作品は机上で讀むものではなかつた。三味線に合はして語るべきものである。そしてその淨るりに合せて舞臺の上で『人形』が動かねばならぬ約束のもとに製作された一つの根本、『人形芝居』の臺本だといふ事はまるで忘れられてゐるやうに思ふ。こんな事は申すまでもなく、わかり切つた事である筈だが、今日までの研究者は、この大事な事を、一等大切な事を忘れて、近松の美辭麗句に醉ひすぎてゐる。この意味において、近松を古今に冠たる作者だといふことに、私は不滿足の意を表したい。

この意味において、近松門左衞門の作品に對して、その研究者はもう一度讀返へして下さい。――語り物としての、人形芝居の根本としての作品であることを、頭にまづおいて『再吟味』することを要求する。

その觀點に立つと、「讀むもの」としての價値にはさして影響もあるまいが、『人形芝居の臺帳』としてどんな事になるだらうか。そこに量り知るべからざるものがあらうと思ふ。この近松の語り物としての淨るりの研究、人形芝居の根本としての研究が行屆いて、初めて人形淨るりの將來に、ハッキとメドが付くのではあるまいか。今日の文樂座に對して新作を要求したり、或は近松の復活を唱道するのは、この研究が十分に至つてゐないからで、未調査のまゝ推移するといふことは、四百五十年の

歴史を持つ人形芝居のために、危險な事ぢやあるまいかと、常におそれてゐるのである。

これを具體的にいふと、『大和往來』でない近松原作の『冥土の飛脚』で、嘗て竹本土佐太夫が『封印切』を語つた事がある。この時に私は、『節』と『人形』との二つに就いて疑問を與へられた。この土佐太夫の語る『節』は、一體いつの頃からの『節』であらうか。梅忠が出來たのが正德元年で、その後絶えて舞臺に出なかつた。ずつと後になつて文政三年に、今日の文樂座が文樂軒の手にあつた、『稻荷の芝居』時代、竹本染太夫によつて復活されてゐるものである。土佐太夫の『節』は、殘されてゐたものだとすれば、この染太夫の『節』でなくてはならぬ。近松が創作した當時は、三味線の連名顏ぶれを見ても精々三四人の三味線であることから押して、淨るりの三味線は今日のやうな手のこんだものでない事を推察することが出來る。恐らく今日の浪花節の三味線の如く、一つの伴奏にすぎなかつたものと思ふが、文政三年の染太夫の時には、もう今日の淨るりの三味線で、單なる伴奏でなく、語る太夫と兩々相俟つて『彈いた』ものであることは疑ふべくもない。されば土佐太夫のは、文句は『冥土の飛脚』の原作ではあるが、『節』は文政の染太夫か、或はその以後の『冥土の飛脚』である事に疑ひはない。

これに比して人形の舞臺はどうであらうか。人形の今日の舞臺を構成するまでの歴史は一朝一夕に

は說けない。が、今日の舞臺の第一步をなしたのは、何んとしても辰松八郎兵衞が『用明天皇職人鑑』で出語出遣ひをしたのに始まると見ていゝ。それは實に寶永二年。『冥土の飛脚』が舞臺に上る六年前の事にすぎない。これに見ても、『冥土の飛脚』の初演の舞臺は、極めて原始的舞臺であつた事が想像される。人形のいろんな工夫の出來始めたのが、享保十二年からであるから、『冥土の飛脚』が初演の後十六年の年所を經て、やう〳〵人形の工夫が出來、世人が、アレ眉が動いた、口をあいたと驚いた位であるから、人形の舞臺も土佐太夫の時のは後世のものであるに疑ひはない。

しかも人形の舞臺は、そのテキストである淨るりの文句の範圍內しか動く事が出來ない。『節』の變遷が奔放自由であるに比し、人形の舞臺の變遷には制限がある。淨るりの制限を受けねばならぬ。

名人と呼ばれた淸水町の師匠國平の日記によると、『節』の復活に關して、

古人の殘した丸本に付けられてゐる節章——ホンの僅かな節章を辿つて、一つの節章の最後と、次の節章の最初との間に橋を架け、節章のない處に『節』を作る。これが『節』の復活であつて、丸本に現存する節章の一點なりとも無視する事は出來ない。これを無視するのは『節』の復活ではなく、『節』の新作であり、古人への冒瀆である。

といふ意味のことが書かれてゐる。

詮する處、人形の舞臺の驚くべき變遷と發達とは、近松時代の人形の舞臺を想像することさへも難い。されば『梅忠の原作』といふ土佐太夫の時の舞臺も、今日の創造であり、少くとも文政の染太夫當時の創造である。

これによつて原作の梅忠の舞臺を見ると、梅川の出までの舞臺に、人形がゴタ〳〵して、舞臺の人形をよく動かしてゐない。即ち近松の作品の多くは、人形を舞臺に生かすことを知らない。言葉を換へると、『人形芝居』の根本の作者としては、近松は極めて凡庸な作者であつたことが判る。

このことはまた、文樂座の新築記念興行の近松の作『平家女護島』の舞臺をよく研究するとわかるが、この人形の舞臺も、勿論『節』と共に近松當時のものではなく、染太夫乃至彌太夫が復活した時代の創造である事は、『冥土の飛脚』と同じ事が云へる。處で、この『平家女護島』の鬼界ケ島の一段を見ると、現今の人形遣ひに才分の不足をいふよりも、原作の『鬼界ケ島』が、何んとしても舞臺を生かすことが出來ないやうになつてゐる。今の人形が原作にあるやうな立派な舞臺を、創造することが出來ないといふよりも、むしろ原作が人形を生してゐないといふ事を、適確にいふ事が出來る。

尤も今日の三人遣ひは、享保十九年から初まつてゐる。そして近松の死んだのは享保九年であるから、十年後の三人遣ひを豫想しての淨るりではない。近松當時の一人遣ひの『さし込み』人形を豫想

しての舞臺であるといふ辯護説は、さもあるべき事ではあるが、私はさうは思はない。茲が近松再吟味を要求される所以である。

例へば、この『鬼界ケ島』を見た方は心付かれた事と思ふが、千鳥のクドキの『不便や濱べに只獨り友なし千鳥泣わめき……足ずりしては臥まろび人めも恥ぢず歎きしが』で、クドキが濟んでゐるにも拘らず『歎きしが』の『が』で再び千鳥のクドキが繰返へされ『海士の身なれば、一里や二里の海こはいと思はね共……』と文辭が續いて來る。こゝらの文章の美辭麗句に眩惑されて讀むものは、『節』と『人形の舞臺』とを忘れてしまふ。これが今日までの近松の研究者の常であつたといへる。

机上の研究——それもいゝが、もう一度『節』と『人形』とを基調とした近松研究が、再び新規に行はれざる以上、近松の研究はまだ出來てゐない、手が付けられてゐないといふ事の方が適當な申分ぢやあるまいか。

私の近松再吟味を主唱する所以がこゝにある。

（昭和五年一月）

# 大晏寺堤

『大晏寺堤』の段は淨るりの呼び名、『大晏寺三昧』の場は芝居の呼び名で、今日では三昧――墓場といふ耳遠い言葉から離れて『大晏寺』で通用してゐる。この狂言は今更言ふまでもなく歌舞伎の『非人敵討』から操へ移つたものが、文耕堂の『敵討錻襤錦』ですつかり仕上げが出來、更に歌舞伎の畑へ逆輸入して今日まで殘つた。名狂言として『大晏寺』の場のみが繰返へされてゐる。

この『大晏寺』のみが繰返へされる事に理由がなくてはならぬ。そしてその理由は嚮てこの狂言が持つ味ひであるとも言へる。

試みに歌舞伎の方で、この狂言の春藤治郎左衞門で當てた古來の俳優を擧げてみると、――『非人敵討』時代では、例の荒木與次兵衞、『手負事』としてその名科（めしぐさ）を殘してゐる。それから大いに評判となつたのは姉川新四郎。『錻襤錦』となつてからは、嵐雛助が筆頭で、『眠獅選』の立役之部の眞先き」に、

極上上吉　春藤治郎右衞門　つゞれの錦

大晏寺堤

幾度出ても正月の場の情のはまりよく立役の俤の極るを以て此役を巻頭とす

とあり、彼の初役の安永五年十月大阪嵐七三郎座における所演を、評判記『役者世鳳凰』に見ると、正月場を稱へて、大曼寺にはさほど及んでゐない。

この狂言の江戸の當りを見ると、澤村宗十郎の天明五年の中村座が評判がよい。その後では中村宗十郎、現在では仁左衛門、鴈治郎、吉右衛門といふところ。

この俳優の顔ぶれから見ても、大曼寺の『春藤治郎右衛門の味ひ』は、上方の味ひだ。院本の味ひでなくてはならぬ。九代目團十郎が明治廿六年の七月團菊左顔合せの大一座で出した時の様子を、田村成義氏の『續々歌舞伎年代記』で見ると『襤褸錦は近來の大物なれ共從來斯道に於て言ひ傳る如く此非人場と鎌倉山は曾て大入を取りし事無しと云へる如く客の受今一息足らず——散々の不入』とある。しかし上方ではこの『言傳へ』を破る材料が多いといふ事を見ても、所謂上方狂言、純院本の味ひといふのが『大曼寺』の命であらう。

然らば操りの方ではどうかといふと、元文元年竹本座の手摺にかゝり、春藤治郎右衛門は名人元祖吉田文三郎の遺ふところである。申すまでもなく文三郎の全盛時代、即ち人形芝居の全盛期である。そして春藤治郎右衛門のカシラとしては、文三郎が自ら注文し、後世に殘つて斯道で『非人』と呼ば

れてゐる頭が、この時に遣はれてゐる。不幸にして、今日『非人』といふカシラはもう大阪には絶えたが、十數年前までは文樂座に現存してゐたのである。で、今日大曇寺堤が文樂座に上演されると、春藤のカシラは『文七』を流用してゐるのである。この『非人』のカシラがなくなつて、今日『文七』を假用してゐる點から考へても、『大曇寺』に昔の上方歌舞伎の『非人敵討』の面影の存することが覗はれる。卽ちかの『佐渡島日記』を見ると、『非人敵討』の春藤の『手負事』の姿を叙して、

病鬢にて隨分黑々と油を付け顔の作りも白粉濃く塗り、美しく、衣裳は白小袖の無地大廣袖、紅絹裏花色の丸括帶を前に結び、手足も隨分白くして出立せられしといへり。

とある。これを今の春藤に較べると大分違ふが、狂言の根源がこゝにある事を忘れてはならぬ。

今日では鼻の下及び頤を髯の伸びたる心を描いて顏を穢くしてゐるが、松葉山道の手拭で頰被りをして、竹杖の刀を左に取り、『誰れぢや』と新七の歸つて來たのを咎めるところ、非人でないところに、置き淨るりにあるやうに、『貯へに事缺かねどもわざと非人に奈良坂や』をハッキリと出したい。尤もこの汚れた拵へは寫實好の鴈治郎が主で、昔の雛助も宗十郎（中村）も、作りはすつと綺麗であつたと思はれる節がある。

新七の持ち歸つた『諸白』を取上げて『初穗は荒神樣へ』で、椀をとらうとして足の痛みの條りに

なるのであるが、こゝで治郎右衞門が風邪の講釋をする。『引いた上へ引き古い風と新しい風とが五體の内で揉み合ふゆゑ……』とあるのは眞面目くさつて言ふのでなく、三昧の蒲鉾小屋、水入らずの兄弟二人、弟には二年の憂き辛らさを見せまいと、わざと戯言をいつてゐるので、往復五里の夜道を、敗毒散を郡山に買ひに行く弟の後姿を見送り、舞臺一人になつてから、治郎右衞門の様子がガラリ變つて愁ひにならねばならぬ。これが本文の淨るりの味ひである。これをハッキリと理解しないで、新七と同様に初めから治郎右衞門の愁嘆を描いては、作爲が違ひ、『味』が違ふ。ハゝの肚を、一廉の春藤治郎右衞門役者でも感違ひをしてゐる。凡そ五行から出てゐるものは、說の當非はとにかくとして、淨るりの方では一人で語り分けねばならぬため、古來から相當に辭の研究が積まれてゐる。で、俳優はまづ淨るりの研究をせめて耳だけでいゝから、研究の結果だけでもいゝから取調べてゐないと、本來の味ひが間違つて來る。これは私の持論だが、案外今の舞臺に立つ人はこゝに耳をかさない。

かういふ風に『人形芝居』の方から細かくいふと、與へられたる紙數が支えるから、一切を飛ばして刀の條りに及ぶが、これも『非人敵討』の原始時代を見ると、『佐渡島日記』では荒木與次兵衞と姉川新四郎とを比較して、

竹に仕込みし刀を抜きて差付け、青江下坂、二つ胴に敷腕、ズンと能う切れますへヽ――（姉川新四郎）

青江下坂、二つ胴に敷腕と言聞かせ、差付けたる刀を兩手に持ながら左の手に引寄せ、調子を低く、ズンど能う切れますへヽと會釋する――（荒木與治兵衞）

この善惡は後の藝者（役者の意）考へ見るべし、と『日記』の筆者佐渡島辰五郎は、判斷を與へずに、保留のまゝ書き捨てゝゐる。

これが今日の『大曼寺』の舞臺では、奴二人をかせに遣つて、下手の奴が竹杖の鞘を持ち、脇腹に竹杖の鞘を當てる。奴が鞘を握つた儘でよろめくので刀が抜ける。構へて見得。宇田右衞門は試し斬の新刀を抜きかけて上で持つた形。そこで、治郎『青江下坂二つ胴に敷腕』宇田右衞門の鼻先へ双先を突出して『親』宇田『ムウ』治郎『重代でござる』宇田『ドレ』治郎『イヤそれから御ろうじヘヽヽ』『敵に遇ふこと、いつ何時とも知れぬ故疾くより寢双はヘヽヽヽ合はしてござる。よツく切れます、ずんと切れ――まアーすン』といふのが、正月中座の鴈治郎の治郎右衞門だ。

この場は藪疊、後黒布が常式。藪疊の後に野邊見などないのが、大曼寺の型であり、味だ。寒念佛は淋しさを添へるための端役、巫山戲た念佛は禁物。私が見たうちでは死んだ尾上卯三郎の寒念佛が一等與へられた役目を正解してゐた。

（「演藝畫報」昭和六年二月號）

# 猿廻し與次郎

人形淨るりでは『堀川』は飽くほど出ます。花の四月の文樂座に土佐太夫の語り場で『猿廻し』が出てゐます。東京でも珍しく歌舞伎座で、仁左、羽左、梅幸でそれが出てゐるので、人形と歌舞伎との與次郎について述べてみませう。

元來型は厳々のもので、一から十まで一貫した型に始終してゐません。又一貫した型といふものもない。型尊重の人形の舞臺が既に然りですから、歌舞伎は勿論どこは誰のでやるが、かしこは誰のであるといふ風な取合せでせうから、人形と歌舞伎との劃然たる相違は一般的には申せません。今度の文樂座の榮三の與治郎にしても、昨年の五月、古靱太夫でこの狂言が出た時に、お俊が遺書(かきおき)を書いてゐる間、つと寢そべつて煙管をくはへながら、お俊の遺書を裏から見てゐるやうなポーズがありました。恐らくこれは人形の與次郎の型の一つでせうが、私は悪いポーズの一つだと二三度——『堀川』の出る度びに非難しました。ところが、今度の榮三にこの型がなくなり、お俊の手紙の間、「貰ひ」の米と錢とを選り別けてゐました。これを必ずしも私の非難によつて反省したとは言ひませんが、私は

滿足して今度の榮三の舞臺を見ました。

ところで、この米と錢とを選別ける科は、歌舞伎では古くある型です、恐らく榮三のこの變更は歌舞伎からの移植でせう。しかし、歌舞伎だと、例の『雪か花かと申すやうな上白米の仕送り』の條りで賃ひの米を使つてゐます、榮三のこの母を慰める條りでは、火を起しつゝ一本の團扇を使つてゐます。

かう細い事をこの一曲について申述べてゐると數限りがない。表情のない人形と、何とでも表情を表現する事の出來る俳優とでは、大分演所の違ふ事は因よりの事ですが、根本的に歌舞伎と人形との相違は、人形では眞法な正直一圖な、そして臆病な與次郎といふのが狙ひどころで、決して阿呆ぢやありません。しかし歌舞伎ではともすると、臆病を極度まで持つて行くから、與次郎が阿呆になる。自然捨へが見るからにとぼけた風になり、顏もさう作るのを見かけますが、人形だと「正直」と「臆病」といふだけが性根の摑みどこですから、扮裝も小ざつぱりとした草色、石持の三つ紋に、頭巾を冠り、その上から山道の手拭を綯つて頬へかけ、頬冠りをしてゐるといふ風俗です。頭は『又平』を使つてゐますのは、多少のチャリ味を與次郎といふ人物に認めてゐた證據ですが、阿呆ぢやありません。こゝの點が人形と歌舞伎とでは大分違つてゐます。筋の上からいつても、東の改作による歌舞伎

では、幕明に廓の判人や若い者がお俊を捜しに來てゐるところがあつたり、家主初め、米屋、古手屋が掛乞ひに來るなどの一くさりがあるのですが、人形では勿論丸本通りです。尤も今日の『堀川』では、歌舞伎でも掛乞ひなどがなく、丸本に卽してゐるのが普通のやうです。これは舞臺を賑やかにする昔の遣り方を捨て、時間の緊縮から丸本通りにやるのでせう。この掛乞ひの出る舞臺では、與次郎が飯を喰つてしまふと、——下座で、『女肌には白無垢や』をこゝで使つて、傳兵衞は白の手拭の頬冠り、お俊と手を引いての道行の出になります。『早や寺々の鐘も撞止み、夜は白々と鳥邊山にぞ着きにける』の唄一杯でお俊は兄の門口へ、傳兵衞は、お俊の暇乞ひの間揚幕へ引返へす——といふ手順です。しかし、これは主として江戸乃至東京でのお俊傳兵衞、大阪は歌舞伎でも大概丸本通りです。

いつもこの狂言を見て思ふ事ですが、沼津の平作の內で、お米と平作とが寢る、堀川ではお俊と與次郎とが寢ますが、こゝで『堀川』の淨るりで益『ふけゆく鐘もあはれをそふころしも師走十五夜の月はさゆれど胸のやみ』とある。『沼津』だと『追風もて來る鐘の聲いとしん〳〵と聞えける、およねは一人物思ひ』とあります。情趣が稍々似てゐるのと、平作と與次郎にも共通點がある爲か、人形では、この二人が寢に就く前に厠に上る科があつたり、手洗をかんで、その指を入口の柱で拭ふ猥雜な科がありました。それは遠い事でもなく、この數年前死んだ吉田文三なども厠へ上る科をしました

が、今日の榮三はもうそんな科はしません。それも『時』の齎らした變化でせうが、この間、劇團『新東京』の『街のルンペン』を見た時、ルンペンが立小便をする科がありましたが、私は十年前の沼津や堀川を思ひ出して苦笑を禁じえませんでした。

この淨るりでは與次郎の最も演どころは、「ドレマア(マアは五行本にはなく、丸本にはマアがある。大切なマアで、私は丸本通り語るのがいゝといふ)灯をともそと棚のすみ』——この舞臺の轉換が、與次郎の人形の巧拙の分れる處です。卽ちこれで『……灯かげもるゝ暖簾越し、お俊〳〵アイと返事もしほ〳〵と』でお俊の出になる。この荒家にパッと新しい花が咲かうといふ、紫に牡丹の飛模様、片觀音の緋の襟裏を見せた艶やかなお俊の出の舞臺を引立たす面白味は、一つに與次郎のこの轉換にあるのですが、歌舞伎では大分味ひが違ひます。

さて、この狂言で、お俊の老母が『ォ、そうぢやわが子かはいい〳〵と、子ゆへのやみにわきひら見す……』と、女郎の道をお俊に聞かされて飜然と思ひ返へします。こゝの人形が、いつも喰ひ足らない。この婆々の心根で見物を泣かさねば嘘だと思ひますが、淨るりも人形もいつもこの婆々の心持を十分利かすだけの用意を缺いてゐます。『娘の手前面目ない、そなたの心に恥入つて……』この淨るりでこの人形で泣かさないのは藝人の恥辱だと思つてゐますが、今日まで滿足なこれの婆々の心を人

形で見た事がない。丁度『双蝶々』の引窓の婆々と同じで、實子可愛の情から繼子の功名を忘れてゐたのを、長五郎から『未來の十治兵衞殿に立ちますまいがの』で、『ヲ、誤つた長五郎』と婆々は飜然と我に歸る。こゝの『引窓』の婆々では、昨秋九月の文樂座で、古靱太夫の語り場で小兵吉が婆々を遣ひ、私は思はず涙を流した。しかし、まだ堀川のこゝで、人形遣も同じ小兵吉だが泣けないのはどうしたのだらうか。太夫も人形もこの大切の一點にまだ思ひが至つてゐないからだと思ひます。——ところで今度の源之助の『堀川』の婆々の評を伊原青々園氏ので讀むと、『後の所はこの人で見物は泣かされてゐる』とある。——源之助の舞臺を見ないが、私のこの役に望むところを源之助は演じてゐるのであらう。——小兵吉に望みたい、次の機會にこの心で以て婆を遣つてほしいと。

（「演藝畫報」昭和六年五月號）

# 人形七題

## 一、人形遣ひ方の臍

臍は、人間が胎中にあつた時代の痕跡に過ぎまい。

最も發達し切つた人形の遣ひ方、それは、今日の文樂座に見られる所謂「三人遣ひ」、或は「三人掛り」と呼ばれる方法であらう。が、「三人遣ひ」は、「人形」發生のそも〳〵からのいろ〳〵な遣ひ方が集大成されて、今日の形式をとるに至つたもので、その根幹となつた源流は、山本飛驒掾が編み出した「片手人形」から發達したものだ。今日の文樂座に、「片手人形」の遺物が——三人遣ひの痕跡がなほ殘存してゐて、吾々が現に見る事が出來る。それは丁度人體の臍と同じではないか。

忠臣藏松廊下に出て判官を抱止める諸士がソレだ。御殿のお三輪に「竹ス」を唄はす意地惡の官女がソレだ。忠九で廊戻りの由良さんを送つて來る赤前垂に末社がソレである。

絲操りが天井で引く絲が、人形の體内に入り、口を開き、目を閉ぢ、眉を動かす糸となり、ソノ糸板が今日人形の「肩板」となつてゐる。今見る舞臺の一人遣ひが「臍」なら、「肩板」や目口を操る

「糸」は、丁度、人體に僅に存するかめのをのやうなものだ。一個の人形にも歴史が縮蔵されてゐる。

## 二、人形の氏神

昔から近松門左衛門が淨るりの「氏神」だと崇敬されてゐる。ところがそんな意味でなく、人形の「氏神」に二體ある。

その一は、攝州西宮の百太夫だ。神體は「冠衣にて坐する形」と、靈證錄の著者喜多村節信は、文化八年の所見を記し、かつ西宮から出す御影を畫示してゐる。現存の百太夫社は何を祠れるか、私は知らない。

その二は、三井寺持分近松寺の蟬丸宮の祭神である。この派の人形淨るりは說經節であつたらしい。文證としては、「南水漫遊」所載の此處から出す受領が證してゐる。百太夫を始祖と稱へる淡路人形のある如く、蟬丸宮配下と自稱する駿州馬淵村——籔村、說經村などと呼ばれる村に、說敎讃語座といふのがある。籔村の氏神は蟬丸太夫と傳へられ、籔を摺る立身の姿で、その傘の下の足許に雛が描いてある。恐らくこれが近松寺蟬丸宮の御影で、祭つてある御神軀もこれであらうと察したが、蟬丸宮の祠扉を開き、この眼で確めたく思ひ、一ト春それと願ひ出て叱られた。

ところで、人形の二大系統をなす百太夫と蟬丸との研究は、人形發生の根本研究となるだらう。然

しそれは、近來とみに組織立つて來た民俗學の取扱ふ範疇でもあらうか。

## 三、陶工の旅日記

土佐尾戸燒の陶工森田久右衞門の日記が、小野氏編の「陶器全集」に收錄刊行された。土佐から江戸へ赴き、伊井大老や諸侯の前で轆轤を引いた記事などあり、陶界・茶道の稀覯資料だが、その中に久右衞門が操役者（人形遣ひ）に振舞の奉行を被仰付た記事、「操之次第」といふ一節がある。——時は延寶七年二月六日の事。江戸淨るり、薩摩の乏しい資料の內で、的確な貴重な文獻である。この一節にいろ〳〵な暗示を與へられる。

就中、太夫連名の內に「江戸さつま」・「小平太」とある。「小平太」は恐らく、羅山文集に「江戸第一傾師」と絕賛された小平太であらう。寛文延寶の「人形」の或る者は「太夫」をも兼ねた事の、確實な文證を茲に初めて見る。山本飛驒掾もさうであつたらう。毎日人形の頭を引抜いたといふ金平の和泉太夫は、語りながら人形を遣つた事も、これで釋然と解ける。

そして、與へられた疑問は、人形の類名として「辨五郎」・「茶平あどかき」・「與九郎」・「惣八」等々。

## 四、人形遣ひの行儀

嘗て高野班山博士は、人形の頭は無表情だから、看客は各人の感情をソレに自ら勝手に盛るに都合

がよいといふ意味の事を言はれた。近く寺田寅彦博士は、「人形」最初の印象として、人形は「何等概念的な感情を表現してゐない」から、何とでも見られる「潜在能力をもつた顔」だと言つて居られる。兩博士の謂ふところの意は一だ。

突込遣ひのおやまの名人辰松八郎兵衛を褒めた言葉に「手摺を放れて無量の手段を盡すと雖も、全身少しも亂るゝ事なし」とある。遣ふ方で身軀からしなをしてかゝるのは名人上手の藝ではない。「人形」既に無表情、遣ふ者がある感情を身軀で見せるのは、行儀が悪く、且つ持つてゐる人に相應しない。まして人形遣ひ自身が身振澤山で、人形は少しも動かないなどは、下々の下。こんなのが近頃ちよい〳〵ある。言葉繁くして行ひよ〳〵薄いのは近頃の世の中だが、口數多い藝人は、總じて藝は二の町だ。所謂「樂屋名人」は名人上手に遠い。

「口八丁、手八丁」は、藝の世界の事ぢやない。

## 五、人形振りと假聲と

「女暫」や「女定九郎」は、歌舞伎に於ける女形の全盛期の所産だ。歌舞伎に「人形振」の存するも亦、人形の全盛時、或は人形の特技を示してゐる。人間が人形美の全幅を巧に模寫しえても、藝としてどれだけの面白味があるだらうか、私は疑ふ。どんなに上手でも假聲は遂に假聲だ。御愛嬌、餘

興にすぎぬ。「羽織落し」で、ある時延若が顔に脂を塗り、脚光にテカ〳〵と光る「人形」らしさを見せて得意であつたのを、私はイヤだと思つた。惡趣味だと評した。

さる東京役者の「日高川」で、絲操りの人形のやうに二つに折れて擁へられて出て來て、人形遣ひに扮した俳優の足踏のキツカケで、キョトンと極まるといふ人形振りを見せた人がある。幕が閉つてから樂屋で、人形を見たことがあるかと試に問うてみると、丸ツきり見たことがないと言つてゐた。過ぎたると及ばざるとの二つのいゝ例だ。

## 六、吉田文三郎の死

人形淨るりあつて以來の人形道の上手といへば、吉田文三郎、辰松八郎兵衞、吉田玉造(共に初代)の三人であらうか。その中でも吉田文三郎は、人形の極盛期に腕一杯に働いて、後に來る者に多くの範を垂れ、型を殘した名人だが、一生の內六度び座本と爭ひ、獨立しようとした叛骨稜々たる男だつた。

この文三郎が座本と最後の喧嘩利あらず、身を退いたのが寶曆九年閏七月。そしてその翌年の正月十九日に死んで了つた。活動そのものゝやうな文三郎が、閑地に卽くとすぐ死んでしまつた。文三郎にとつては舞臺の活動が生命であつたと言へる。

が、最近大阪千日前法善寺で發見した二代文三郎の墓碑に、「寛政二季歳庚戌十二月四日罹病而歿、壽五十有九」と彫つてある。「初代の死」を疑うた私は、二代の墓に、わざ〳〵「罹病布歿」の四字が氣にかゝつて仕方がない。何故二代の墓に「罹病」と、わざ〳〵斷つてあるのだらうか。「罹病而歿」が人間の常態だのに、何の意味もなく「罹病」の二字が彫られたのであらうか。初代の死因が罹病でないといふ反對の意味が、仄かに讀めるやうに思ふ私の見方は、神經衰弱的のいりほがの考へ方だらうか。奥齒に物が挾まつてゐるやうに思へてならぬ。

## 七、資料の渉獵

古版地誌を繙いて臨地に踏査しようとすると、どこがどうだつたか雲を摑むやうな記述が多い。都會地において殊にさうだ。たかゞ延寶貞享に遡つての事がこれだ。その地誌刊行當時は、それで明確な記載であつたらう。古書は悉く、求める者の注文通りには記してゐない。節用集の年代的の蒐集が、言葉の意味を時代々々に正確に知る上に於て必要なのも同じ譯合である。

それと同樣に、資料の乏しい人形芝居の體系を溫ねて、浮世草紙、八文字屋本にうろ〳〵と十數年。ノートにして四冊半ばかり手許に溜つた。

頃日谷崎潤一郎氏の「蓼喰ふ虫」を讀んで、この小說中の一人物が、淡路系と文樂座との人形を說

くところに逢着すると、私の神經はピリ〳〵と歪められた。こんな風では、谷崎氏以下の學殖と識見としか持合さなかつたと想像される昔の戯作者輩の筆の跡に、零細な資料を獲て、小鳥が粟を拾ふやうなこの十數年の自分の徒勞が腹立しかつた。五冊のノートを引裂かうとした。が、待てよ！　そのまゝに信憑すべきものが、世の中に一つだつてあるだらうか。時々移り變る自分の心もその一つだ。資料の蓄積・統計・比較の間に本相がある筈だ。科學者の探るメソッドがそれだらうぢやないか。

——と言つて「蓼喰ふ虫」の藝術的價値を云爲するものではない。そして私は、紙魚の中に「粟を拾ふ小鳥」をなほ續ける事にした。

（「都新聞」昭和七年）

# 保護を受ける操の實體

文樂座の檢討と保護問題とについて意見を徵せられるに當り、まづ第二の問題から論じようと思ふ。

將來の文樂座を如何にして發展向上さすべきか。

と言ふ「人形芝居」編輯者の課問であるが、私をして言はしむれば、「將來の文樂座を如何にして保存すべきか」といふ方が適切な言現はし方であらう。爰にいふ「文樂座」とは、「操り」といふ意を、代名詞「文樂座」と用ひたにすぎない事、問者も答者も同じ用途である。

卽ちこの問題は、私はこの十數年來論じ盡し書き盡したほど禿筆を驅使したから、爰では私の言はんとする趣旨綱要だけを一つ書きにしておく。

一、今日の操は發達の極度に到つたもので、この形式、この音律、この節廻しでは、この上の發達の餘地がない。在るものは「反復」による結果としての「鍛錬」だけだ。

二、その上、社會一般の音樂的趣味好尙が、今日の操り淨るりが持つ旋律のソレとは根本的に違ふ。

三、操の一面は「音樂」であるから、それが生存すべき社會の音樂的好尙に基礎をおかない音樂の

存立は、古典としての愛好者にしか受入れられないのも當然である。

四、この意味からして、壽命の盡きた「操」に起死回生の術があるべきでない。——卽ち操に今後の發展はない。たゞ延長のみである。

五、將來にあるものは、今日までの操の純正な姿を、能ふべきだけそのまゝに保存する外、道は斷じてない。保存に値しないものなら捨てゝおけ。

六、將來に「發展向上」があると假定する者は、(一)「淨るり內容の時代への適應」(二)「三味線の手の單純化」(三)「節詞の平板化」を主張する。

七、內容はおいて問はない。節、詞、三味線の單純化は、今日の操の破壞乃至は變革である。

八、さういふ意味の新しい操——人形淨るりを考案、創始するならば、それは御勝手だ。論者の御意のまゝだ。が、然しそれはともかく現今の文樂座に從業する藝人の試みる事業ではない。現在の文樂座の操に携はる藝人は、實際において操の保存にしか役立つものではない。

九、その實例は、「爆彈三勇士」のあの人形、その三味線、あの節、詞の拙劣、及び淨るりの持つ味ひと內容との時代錯誤が、生きたその一つの證據である。

十、新しい人形淨るりの創設を企圖して、一方完成された古典藝術をむざ〳〵捨てるにも及ぶまい。

十一、かういつた建前からして、私は「將來の發展向上」を策する事、その事が古典の冒瀆だと切言する。

十二、保存の道を講じて進むうちに、もし一個の天才が出現したならば、總ての問題を超越してゐる。それよりも天才が生れるには生れるだけの「溫床」を拵へておけばよろしい。私のいふ「溫床」とは何んぞや。現在の操を出來るだけ完全に保存する事だ。

「操」の革命、發展を遂行するであらう。それは丁度、古淨るりの末に當流義太夫が出た如く、或は義太夫の歿後に政太夫が出現したやうなものだ。——が、その天才を拵ち上げようとするのは、宇宙の攝理に對する冒瀆だ。また拵ち上げ、作り上げた天才で、何が出來るか。高が知れてゐる。

この保存の道は、どうするかといふ問題が、自ら第一問の國家保護問題に繋がつて行く。乃ち第一問について、私の意見を開陳しよう。

、文樂座の國家保護問題

今日までの議會における文樂座保護問題を、新聞で承知しただけの知識で判斷すると、私は無意義な事だと考へる。痴人白晝夢を說くものだと申したい。建議案を委員會が採擇して通過したのは現實の一事實だが、次に來るべき問題は、補助金の問題だ。が然し、建議案は通過しても、實行に及ばな

い採擇建議案の末路の例は、今日までに澤山ある。「古典藝術」として國家が保護せねばならぬ、——保護すべしだ、——といふ尤もな主張で、何人も反對せぬところである事は明かだ。だから採擇された。建議案に提出者と賛成者の調印がズラリと並ぶといふ形式の整ふ事は當然の事だが、採擇された建議案に實が結ばねば畫ける餅にすぎない。然しそれは將來の事であり、實行の問題だ。成るとも成らぬとも、私は斷言はしないが、茲に私に別に二つの疑問が起る。

（イ）一體、國家が保護するといふ實體は何か。「古典藝術」として國家が保護しようとすることに異論はない。保存に値する「操り」を、立派な「古典藝術」として、國家がこれに保護の法途を講ぜんとするのは當然の事だ。しかし、保護される實體は「操」といふ藝術であつて、營利會社が營利の對象として喰ひ荒してゐる「文樂座」であつては斷じてならない。この保護さるべき實體をハッキリと區別してかゝらぬと、とんでもない事になる。私は第二問に際して、「操」の代名詞として「文樂座」を許容したが、保護さるべき實體として「代人」は許すべきではあるまい。或は「文樂座」ソノモノを、眞に營利を離れ、國家的事業として取扱つた時にこそ、保護さるべき「操」と「文樂座」とは合して一體となるのだ。今日の文樂座はさうではない。營利會社の一個の喰ひ物にしか過ぎない。營利會社の資本の個體に過ぎないものを、國家が保護すべき筋合が何處

にあるだらうか。第一の疑問はこれだ。

斯の如く保護さるべき實體に疑問があり、不純な被保護者であるために、この問題が議會を通過したといふや、東京の因會といふ團體が、俺の方も保護して貰らう、分け前に預からうと、とんだ弁九太夫が飛出して、口利く人を介して、建議案提出代議士に會見したと云ふ事だ。——お笑ひ草だ。雨が降れば表の溝板が流れようといふ場末の九尺二間住ひの古典藝術家が、デン〳〵とやつてると保護されるといふ理窟も、「今の文樂座」が保護されるならば、あながち笑へないでその言分だけは立つだらうぢやないか。——私共は豐後節です、一中です、河東です、薗八です、といふ建議案が採擇されると、さぞや文質彬彬聖代の代議政體の名に背くまいテ、といふ事になる。眞に淨るり道を憂ふるものゝ憂はこれだ。「國家の保護」といふ美名の許に補助金をせしめようといふ量見は、三下野郎の根性であり、河原乞食の常習だ。まづ保護さるべき實體を、保護されて恥かしくないものにせよ。「人形淨るりの保存」は先づこの覺悟から出發せねばならぬ。

これが私の疑問の第一で、言はゞ實行上の實際問題だ。もう一つ藝術上の問題として、今度の文樂座の國家の保護に對して第二の疑問がある。

（ロ）新聞の傳へるところによると、文樂座の保護は文部省の管掌で、鳩山文部大臣が口を利き、

「思想善導」などを云々されてゐるやうに仄聞する。こゝに私の疑問がある。文部省の管轄として保存するといふならば、所管大臣が謂ふ「思想善導」といふ一點に目安が置かれるらしく察する。私は、藝術は、今日謂ふところの「思想善導」の具ではないと承知してゐる。崇高な藝術は、「思想善導」たり得ることは事實であらうが、それは藝術の使命ぢやない。副作用にすぎない。まして封建制度の道德を骨子とした、たかゞ淨るり作者の勤徹主義的內容を、淵源遠く且つ深い現代思想の「善導」に資しようなどは、迂遠極まる話であると共に、そんな意味で保護される事は「操」の恥辱だとさへ思ふ。何故ならば、保護さるべきは操の花であつて、內容ではないからだ。淨るりの內容を保護する趣旨ならば、見當違ひだ。間違つた保護は迷惑千萬である。

文樂座で、曾て女學生のマチネーを催して、その時に「千代萩」の政岡忠義の段を語つた太夫が、「女學生が皆泣いてゐました、政岡の忠義に感じたのです」と得意さうに話してゐるのを聞き、私はその藝人の稚氣を愛した。しかし「思想善導」の具として、文樂の操を保護しようといふ建議案には、私は稚氣を愛してのみはゐられない。人形淨るりといふ藝術の拭ふべからざる恥辱だと叫びたい。こんな汚點を殘したくない。

理窟はなんとでもいゝ、何で保護されようとも「錢さへ貰らへばえゝやないか」といふらしい

當事者に對しては、再び言ひたい。三下野郎の根性はよせ、河原者の常習から脫せよと勸める。——が、或は、案外「思想善導」と言はれるのが嬉しいといふ稚氣愛すべき手合が多いのだから、實以て手が付けられない。——世の末だよ。けれども人形淨るりを眞に愛すればこそ、憎くまれ口も利く——身の因果だネ。

（「人形芝居」所載。昭和八年四月九日記）

國家の手が動く

# 人形淨瑠璃論

人形淨るりは、亡びかけてゐる純日本藝術だ。國家の力でこの「文樂」をまもれといふのが、昭和七年の非常時議會の請願であつた。委員會はこれを採擇した。その結果、文部省は積極的にこれが維持保存に働きかけ、來年度の豫算に保存補助費として五萬圓を計上要求したといふ事である。この豫算が通過されると、五萬圓の補助費が下附される事になる。

人形淨るりのために誠に慶賀に堪へない事である。塵に埋れた操り人形に、春が廻り來たやうなもので、その業者の欣びは察するに餘りあるが、我々はこゝに深く考へねばならぬ事が殘されてゐる。

文部省は一體どういふ方法で保存を補助しようといふのであるか。重大問題はこれだ。後來ともに人形淨るり——今日に殘る唯一の人形淨るりとしての「文樂座」の保存は、何とかして遂行せねばならぬ事業だが、問題は保存の方法だ。なまじつか手を出して方法を誤るならば、かへつてその業者を過らしめ、人形淨るりの滅亡を速かならしめることにならう。そんな例は世間に往々にしてある。

早い話が最近の出來事として、正直なる某運轉手君が、自動車に置忘れた大金を届出でゝ謝禮をもらひ、その翌日酒場で札ビラ切つて留置場で一晩涼まされた事件を新聞でみた。古くは、大津事件で露國皇太子を刺客の手から救うた某車夫の末路はどうだつたか、一考を要する。正直に働き善良な一市民として終るべき人々を、嘲笑の的にしてしまふやうな皮肉な運命を、世間では往々にして目撃されるところである。それは一個人の話で、苦笑してすみもしようが、文樂の問題はさうはいかぬ。——これはホンの比喩談にすぎぬが、保護の手が働いて、その方法をあやまると、「なかつた昔がなつかしい」といふ反對の結果を見ないとも限らぬ。——この私の杞憂は、實は世間があまりに「文樂」の人形淨るりの本質なり、保護方法を知らなさすぎることを、たよりなく思ふからである。本質を知らないで、保護の道がまともに樹つべくも思へない。

私は天邪鬼に、文部省が積極的に保護しようとする潮先の欣びに反對するものでなく、方法を誤るなと念を突くものである。以下世間で考へてゐるのとは、少々違ひはしまいかと按ずる點を列擧して、何かの參考にもと愚按を提供しようと思ふ。

(一) まづ第一に、今日の所謂非常時の金で、國家が保護しようといふのだ。繕ひ普請や、目の前の見てくれのお祭騒ぎは禁物だ。ジミでよろしい。一紙半錢の金でも眞に人形淨るりの將來のために

費ふべきだ。故にあくまで藝術的な立場から話してみよう。この立場を先づ初めに極めてかゝらう。

(二) 國家が保護するとしても、今日の文樂座は松竹株式會社といふ一營利會社の、金錢上の利益を生むべき資本の個體だ。且つ松竹の營業方針が、今日まで藝術を重んずる措置を採り來つたならば、資本の一個體でもよろしい、保護すべきだ。あるひは既に亡びようとする一藝術を、一營利會社が、あくまで苦境を忍んでまもり立てた事を、むしろ國家が表彰して、且今後を保護してもいゝ位のものだ。しかし、今日までの松竹の營業方針は、決してソンナものではなかつた。骨をしやぶり、肉を啖つても利益をあげようと努めて來た。この生きた實例を、私はいつでも山ほど列擧する事が出來るが、それは世間でも周知の事だらうから、今後の必要に應じて述べる事があるかも知れぬとして、今はさきを急がう。卽ち「人形淨るり」は保護すべきで、その結果として松竹を保護する如きことは避くべきだ。この點はハッキリ別區するを要する。

(三) 文部省は保存保護費として五萬圓の豫算を計上じたと、新聞が傳へること以外に私は何も知らないから、文部當局の意圖はわからないが、滅亡に瀕する古典藝術が、僅々五萬圓で保存保護されようとは、誰も考へまい。五萬圓ポッチリで一藝術が保存される位なら、世の中の事に心配は要らない。こゝで考へねばならぬ事は、一藝術の滅亡を防ぐ金額として、あまりに貧弱であればある

ほど、その用途はよく〳〵詮衡されねばならぬ。假りに文部省が繼續的に年々五萬圓づゝ保護するにしてからが、流動して止まない過去の一藝術の壽命をこれで食止める事は、先づ不可能だ。そして一方に「保護」の金額は、さう無暗に計上支出さるべき筈のものではない。——問題はこゝにある。

(四) 近頃の世上のうはさ、世人の所見を聞くと、無暗に「人形遣ひ」は可哀さうだ、人形遣ひを保護せねばならぬといふ風に、簡單に考へられてゐるやうだ。が、こゝに保護問題の禍根が殘りはしまいかと、私は杞憂を懷く一人なのだ。

世間でいふが如く、人形遣ひだけの保護が何故必要なのか、大いに考へねばならぬ。この點を各方面から述べて見よう。

(イ) 世人は、人形遣ひは食つて行けまい、この人々は立派な藝能を働く人々だ、保護せねばならぬといふが、さう簡單にはまゐらぬ。收入の點から考へると、太夫、三味線、人形と操り三業において、一つは保護を受け、一つは保護せずともいゝといふ程の差別は、一般に、今日はないと斷言していゝ。たとへば、太夫の最上級の人と、人形の最上級の人とを比較すると、人形の收入は格段に少からうが、文樂の本格興行で、床に顏を見せない太夫と、舞臺を這うて暮してゐるし

がない人形遣ひとの收入にどれだけの逕庭があるか。それを世間は御存じの上で、人形遣ひのみを保護せよといふのか——と、私は反問して見たい。三味線彈もこれと同じ事がいへる。

(ロ) たゞ、人形遣ひの損な立場にあるのは、人形は內職が出來ない。卽ち三味線彈だと連中が取れる。「連中」とは自宅で稽古人を取つて、收入を計る道があるといふ意味だ。太夫は三味線よりは困難だが、連中も取れ、座敷に招聘もされるから別途の收入がある。この點、人形遣ひは恵まれてゐない。昔のやうに役者の振付、町の舞踊ひの稽古などは、今日では人形遣ひを要する事が先づないといつていゝ。卽ち內職による別途收入は皆無と見ていゝ。

(ハ) しかし考へてみると、「別途收入がない」といふ理由で、國家が人形遣ひに保護を加へねばならぬ理由が立つだらうか。人形遣ひが食へぬならば、人形芝居を營業にし、これから利益を生んでゐる松竹が先づ人形遣ひを食へるやうにしてやるのが責任ぢやないか。松竹が、利益を生む資本に對してなすべき責任を果さないのを、何故國家が保護するのか。こんな間違つた道理はない。あるひは松竹は、文樂座からは利益を擧げられないといふかも知れぬ。——しからば、營利會社として利益にならぬものは遠慮なくお捨てなさいといひたい。そんな事に遠慮するやうな松竹ではない事は、幾多の實例を私は持合せてゐる。さて、その場合に、國家並に他の團體が保護する

といふことは別問題だ。私は寧ろ、松竹が利益がないといふ裏の事實、不合理なる營業方針、計上の根本の誤魔化しを、私はいつでも明示して見せる用意があると斷言する。——要するに人形が食へぬなら、松竹が人形を食へるやうにしてやるのが當然の事ではないか。何を苦しんで國家が保護する必要があらうか。

(二) 人形藝術は優秀だから保護せねばならぬ。理窟はどうともあれ、このまゝ捨てゝおくと、人形が亡びるから——といふ人もあるかも知れぬ。しかし壽命の盡きた古典藝術に、金の力で延命の道を講ずる事が可能であるか。人形、操りの本質に觸れて少し述べて見よう。

前に述べたやうに、操——人形淨るりの內、太夫、三味線、人形の三業のいづれを缺いても操は成立しない。これが日用品ならば、その內一つが未熟でも、間に合はせで事は足りるかも知れないが、いやしくも藝だ。渾然として一如の綜合藝術において、人形のみが特に藝術的だといふ事はあり得ない。近來よく東京などで、人形々々と囃立てるのは、淨るりも三味線をも理解の出來ぬ手合のことで、人形だけが藝だと思つてゐるやうだ。あの三味線でも、太夫でも譯なく養成出來、人形だけが特に修業がむつかしいものの如くに、特別なもの扱ひするのは、實は素人考へにすぎない。早い話が、悪い淨るりで、悪い三味線で、人形の相當な處が演じた舞臺を一度見る

がいゝ。人形の腕が立つてゐても淨るりが悪いと丸つきり人形は動かない。——否動けないのだ。太夫、三味線あつての人形であり、人形あつての太夫、三味線だ。引わけて、人形のみがとやかく持てはやされる事は間違つた話である。

近來人形遣ひの苦心談に、一つの人形を三人して働かすのであるから、この呼吸はなか〳〵むづかしいとか、見えない目で物を見せるのは、左手の働き一つで、これが並大抵の事でないなどといふ話が、しば〳〵人形遣ひの口から語られてゐるが、實はそれは素人だましの初心談である。もつとも、人形遣ひが「素人だまし」にいつてゐるのではないが、この種の藝人は極めて無智であるから、自分達の藝のほんたうの尊い點を實は知らない。人形の藝術價値を知らないで、問はれるまゝに、いつの程にか名人顏して、魂のない偶人を生きてゐるやうに遣ふのがむづかしいのであるとか、この重い人形を一時間姿を崩さず片手で持應へてゐるのが大變な修業が要るとか、誇りげにいつてゐるのは、これ皆藝人の稚氣だ。——藝人の稚氣は愛すべしだが、聽くものがそれに引込まれて、人形の修業は大變だ、そして物質に恵まれないのは氣の毒だ、人形遣ひは保護すべし、人形遣ひを養成すべしといふのは、聽き手までが、「藝人の稚氣」に同化してしまふ事で、これは戒心すべき事だ。——文部省の保存保護が人形遣ひに限るともいつてゐない時に、かやうにいふ事は當を得てゐ

ないやうだが、現在はかくの如く無理解な「人形遍重」の傾向が、識者といはれる向にも案外ある事を耳にするので、もとより私の杞憂とは思ふが一言致した次第だ。これが一片の杞憂に終れば、これ以上の幸福はない。私は杞憂に終らん事を切望してゐる。

人形が生けるが如く動くとか、淨るりの聲が綺麗だとかいふことは、それで飯を食つてゐる藝人として當然の事で、藝は、それから以上の境地に屬する事だ。卽ち淨るりにしろ、三味線にしろ、人形にしろ、還元すれば凡そ幾つかの技巧に還元する事が出來る。二百年も同じ事を繰返して來て、この反復してゐる點に琢磨があり、鍛鍊があり、工夫があり、傳統ありして渾然たる藝を成立した。人形劇の眞價は、一にこの傳統的鍛鍊の結果に成つた藝に存する。そしてそれは操三業が綜合しての藝だ。人形のみを抽出し、淨るりのみを抽出して藝はないと斷言する事が出來る。されば養成するにしても、保護するにしても、保存するにしても、その一つに施すことは無意味である。何よりもかよりも一等恐しい事は、偶人劇の眞價を知らない一知半解の手合が、保護といひ、保存といひ、間違つた筋合に施設する事は百害あつて一利もない事になる。——それが古典藝術に對する保護のむづかしい點だ。そしてこの綜合的な點が人形淨るりの本質的の重要な一點だ。

それなら、保護しない方がよいか——といふと、決してさうではない。保護なくしては、人形芝

居はもう存在がむづかしい。たゞ一に方法による。それならどうすればいゝか、說いてみよう。

(五) 人形淨るりの眞價は、三業綜合の上に築かれた藝にあることは既に說いた。淨るりの內容は、今日ではもう過去のものであり、その道德、その人情、その義理は封建制度の上に立つてゐるのであるから、今の世には壽命の盡きたものだ。唯一つ生きて殘つてゐるのは鍛鍊を經た藝のみである。故に、人形淨るりは、今日街頭に引出して興行の對象とはならない生ける屍だ。が、その鍛鍊の傳統的の藝はむざ〳〵捨てゝ殺すべきでない。こゝに保存保護の要がある。これは忘れてはならぬ事だ。保護すべきは藝であつて、淨るりの內容ではない。しかしながら、今日一般庶民の音樂的の好尙は、既に淨るり樂から離れてしまつてゐる。その世の中で、人形淨るりの藝を保存しようといふのである。故に淨るりの內容を新時代に適應するやうに、新作すればいゝといふ說は一應尤ものやうだが、音樂的には過去のものとなつてしまつてゐるのに、新作をしたところで無駄な事だ。およそ藝術と名づくるもので、時代の趣味好尙に根をおろさずして成育する道理がない。過去のものとしての保存を計畫するならば、ミイラとしての存在、保存しか途はない。私は人形淨るりを極度に愛するが故に、保存の道は二つしかないと斷言する。卽ち

一、せめてもまだ本格的な淨るり、人形の存する今の內に、出來るだけ早く、出來るだけ多くの舞

臺をトーキーにとつて、博物館的の保存を計畫すべし。

二、人形淨るり三業のしつかりした組合を作り、營利の目的にのみ曝されていよ〳〵藝格を崩される事を防ぐ方法と、業者相互の利益を計るに組合力を以てなすべき組織にしておく事。

今日もうこの二つしか、保護、保存の道がない。この二ケ條を簡單に說明しておかう。

一、トーキーにとる事は、ミイラとしての、博物館的の保存だ。かうでもしないと、今日の三業の人々の內の數名が百年の後は、この鍛鍊の藝は語り草となつてしまひ、記錄にだけは存する事は出來ようが、眼に見る事は出來ない。後繼者の養成さへも絕望だ。もう時代が逝つた。いかに養成をしても三業共に、もう今の三四人の藝ですらも生れまい。もう一時代前にこの博物館的保存が可能だつたら申分はなかつたであらうが、トーキーの未現出、その他の事情でそれは望んでも得られない事であつたから、せめても、手後れだが、五萬圓あれば、五萬圓、十萬圓を得れば十萬圓の施設で、出來るだけトーキーにして、後世に今の藝でも傳ふべし。養成などは空論に終るといつてよい。

二、それならば未練たらしい組合などの必要がないといふ論者もあるかも知れぬ。しかしこれは當面の保存の問題ではない。傳統された藝壇の人々の組合で、他から冒かされない方法を執つてお

くと、若し——若しですよ——幸にして一人の天才が出現する事もあれば、今日の人形浄るりとは異なつた操り、違つた人形浄るりが創作されるかも知れない。——義太夫が現在した貞享の如く、若太夫が出た元禄の如く、政太夫が出た正徳の如く、文三郎が活躍した延享寛延時代の如き時代が來ないと誰がいひ切り得るか。一面、次に來る者の溫床をかうして作つておくと共に、現在の人々にも惠まるべき方法を講じておくのが同業組合の組織結成だ。

——この二案ならば、五萬圓なら五萬圓だけの有效な仕事、十萬圓なら十萬圓だけの仕事は確實に遂行する事が出來る。（組合組織についての私案はあるが、今は省く。）文部省の保存、保護は、充分の省察を經て實行してほしい。

眞に操りの危機は、却つて眼前に迫つたのだ。

（「東京朝日新聞」昭和八・八・一四日——一七日）

# 義太夫節の聽き方

日本の音樂には、必ず詞章が伴つてゐる。言葉を換へると、邦樂には必ず筋——或は音樂に意味が伴つてゐるといへませう。尤も三味線が渡來して最初に出來たものは、「曲」そのものだけであつた。これに世間に有合せの小唄や俚謠を當嵌めて、いはゆる「組唄」が出來た。この「曲」は丁度形式音樂で、唄の內容には關係がなかつた。三味線の練習曲と見ていゝと思ふ。しかしこれでは滿足できなくて、三味線を伴奏に使ふ抒情的な「唄ひもの」と、敍事的な「語りもの」とが、自ら發達した。この語り物の代表が淨るりで、淨るりといふ言葉は、「語る物」といふ意味にも用ゐられてゐたが、さらに狹義に用ゐて義太夫節を指して「淨るり」といふほどに、義太夫節が「語り物」の王座を占めるやうになつた。

故に邦樂の一特質としては、必ず詞章が伴ひ、その詞章の示す筋がなければならぬ。されば義太夫節を聽くに當つては、その詞章の示す意味を、完膚なく音樂的に表現してゐるか否かを聽かねばならぬ——といふ事が第一の要點でせう。この第一要點を聞く事が、義太夫節の聽き方であるといへる。

然るところ、今日世間に行はれてゐる義太夫節は、幾度も幾度も繰返して鍛錬された結果、ランビキにかけたやうな、蒸溜水的な藝境を示してゐるものですから、その淨るりが持つ「風」を知らねば、實は良いも悪いも批判の仕やうがないわけです。

こゝで私は「風」と言つたが、「風」とは簡單にいふと、その義太夫節が持つ作曲上の姿、——作曲者の個性の顯れをいふのです。近來淨るりの批評を聽くと、聽く者の主觀的批判を尊重してゐます。又聽く者の好き嫌ひが露骨に現はれてゐますが、好き嫌ひは個人々々の趣味好尚であつて、藝術的の批判ではない。藝術的の批判は、批判の標準が客觀的に、學的に存在せねばならぬものだと、私は心得てゐる。さうすると、義太夫節を聽いて正しい批評を下すには、批判の標準がなくてはならぬ。その標準を客觀的に求めると、その義太夫節が本來持つ「風」——作曲當時の「風」及びその變遷を審かにせずして、いゝも悪いも聽きやうがないではないか、といふのが私の主張ですが、數多くの義太夫節を聽くに當つて、聽く人が各段の「風」を悉く知らねばならぬといふやうでは、實に義太夫節を聽く事は、例へば我々一般人が、サンスクリットを讀まされると同樣な困難な事になる。されば專門家ならざるものが、義太夫節を聽くにはどうすれば正しく、——比較的正しく聽けるかといふ事を、概論的に次に述べてみませう。

段を知る事——義太夫節は五段の組織が普通です。九段十一段といつたやうな段數の多い「忠臣藏」のやうなものもありますが、これとても、作曲上では五段で、段以外の語り場所は「段」がなくて、「場」なのです。「場」は「段」より格式が落ちる。卽ち「段」でも一段目・二段目・三段目・四段目とその段々によつて、淨るりの格式があつて、三段目はかう語るものであるといふ「段」の風格といふものが定つてゐますから、まづ義太夫を聽くには、その段が何段目に作曲されてゐるかを知らねばなりませぬ。例へば、『一谷嫩軍記』の例を執ると、「須磨の組打」は場です。——端場と申します。「熊谷陣屋」は三段目です。淨るりでは三段目を曲中の第一に重い段とされてゐる。だから、三段目の「熊谷陣屋」を語るやうな壯重な語り方で「組打」を語るならば、その淨るりは假によく語られてゐても、「組打」の「風」「格式」ではない。これを批判すると、正しからざる淨るりだといへる。よくしたもので、「組打」はさういふ「風」に作られてゐませぬから、三段目として語つても滅多によく語れる道理がないのです。『忠臣藏』で例を執ると、六段目の「勘平の切腹」が三段目として作曲されてゐるから、三段目として語らねばならぬ。九段目の「山科」が四段目として作曲されてゐるから、「山科」は四段目「風」に語らねばならぬといふ約束でもあり、元來の作曲がさうなつてゐて、この約束・作曲をはづして語るとよく語れる道理がない。この「風」を無視して語る淨るりを、假に面白

いといふ人があるならば、それは無標準であり、客觀的批判の尺度を失つた人だといへませう。それは無茶です。客觀性のない批判は、藝術的の批評ではない。これをもう一つ他の方面から說明すると、義太夫節では、咽喉がいゝとか、聲が無類だとかいはれるのは、どうでもいゝ資格です。いゝ聲は昔なら湯屋淨るりです。又淨るりの節も實はその人々によつて、ノドの都合でどうまはしても、どう搖つてもさほど大差がない。——と、すると淨るりに大切なものは何かといふと、「音」と、「間」と、「足」と、「腹」とです。「音」を一言にしていへば、聲の遣ひ方、調子といつてもいゝでせう。「間」は俚俗にいふ「間が惡い」「間拔けな奴」などの言葉が示すやうな、時と所とに應じた言葉と言葉との距りでせう。「足」とは淨るりの運びでせう。「腹」とはその詞章が示す性根、內容でせう。

この四つの調和がよく取れゝば取れるほど高級な藝といへるでせう。例へば『忠臣藏』の「山科」の例でいふと、下女のりんの使の詞が「音」が逸れてお石の言葉のやうであつたらどうでせう。誰でもすぐ破綻を感ずるでせう。又戸無瀨が尺八の音も切れぬヘンな所で「あれを聞きや」などといふと打壞しです。これは「間」が惡い。お石と戸無瀨との詰開きに、萬一世話場のやうな文句の運び方をすれば「足取り」が惡い淨るりといへるでせう。由良之助に詞章の腹がなかつたならば「心殘りのない樣に」と段切で力彌にいふ詞が生きない、——情が映らない事になります。

義太夫節を聽くには、先づ「段」の格式を知り、淨るりの「風」を知り、「音」「間」「足」を注意し、これらを綜合する絲は、詞章が示す「腹」を以て繋ぎ、統一をつけねばならぬのです。

これを大昔の名人でなく私どもが耳にした名人上手の例に見ても、攝津大椽の梅忠の封印と、先代の大隅太夫の同じのを二つ聽きくらべると、何れも共に名人だけに、「音」も「間」も「足」も「風」も「格式」も殆んど一致して、例へば攝津のあの「間」はあゝだが、大隅のは違つてゐたといふ處はまづない。流石は名人の語るべきところはピタリと符節を合してゐる。然るにこの兩太夫の封印切では、聽くものゝ受取つた淨るりの色あひが全く違つてゐた。卽ち攝津のは、封印切の忠兵衞がいかにも大飛脚の若旦那であつた。大隅の八右衞門の風格は色敵でもない、普通の敵役でもない、圖破抜けたあの八右衞門が浮出た。從つて淨るりの色あひが違つたものに聽かれた。これが藝人の持つ個々の個性の生動である。こゝに藝格の相違がハッキリと出る。——面白さはこゝにあるのだ。機械的に譜で取扱つても藝は成立しない。「藝は練らねばならぬ」處に、ほんとの藝がある事が、義太夫節の眞の聽き處である。問題はこゝだ。

（「國民百科パンフレット」第五號、昭和十年三月刊）

# あとがき

漸くこゝに第三輯が出來上りました。

この輯には、諸雜誌に書捨てられた隨筆評論の內、例によつて月評にわたるものは除外し、主として歌舞伎、新派劇、喜劇に關するものを蒐めました。それに第二輯「文樂雜話」に漏れた人形劇についての評論雜筆を四五篇補つてあります。

取捨選擇についてはあれこれと迷ひましたが、結局こんな形になつてしまひ、もし先生が御在世であるなら、ひどいお叱りを受けたかも知れません。只管にそれを恐れて居ります。

第二輯の後、この輯が出來る迄には、時局の進展もさることながら、この選集に關するだけでも色色な出來事が相次いで起りました。計畫のそも〳〵から非常な盡力をして頂いた沖豫介君の徵用。續いて私の應召。版元の修文館が此度の整理統合によつて新發足をしたこと等、幾度か續刊の不可能を想はせました。しかしその困難な狀況の中から本書がかうして出來上りましたことは、この出版に絕

あとがき

えざる御援助と御鞭撻を賜はつた方々のお陰によるものであります。

丁度この輯の原稿が出版會に屆いた頃、私に二度目のお召が下りまして、何分にも急なことでしたから、上梓の事は大西重孝氏と出來島雅夫氏に萬事お願ひをし、勇躍入隊しましたが、在營數日にして、不甲斐なくも病のため除隊歸鄕を命ぜられました。しかし兩氏はその折のお願ひを後々まで御實行下され、並々ならぬ御高配に預つたことは、洵に感激にたへません。

版元の修文館が新日本圖書株式會社の中核として新發足し、部門も敎化方面に限定されてゐるので、この選集も一先づ本書をもつて打切らねばならぬことゝなりました。實は原稿もすつかり出來て居りますので、まことに殘念に存じますが止むをえません。

それで初めからの計畫を左に記して、他日必ず續刊致す日のあることをお約束して置きます。

一、人形芝居の研究　既刊
二、文樂雜話　既刊
三、劇談抄　本書
四、演劇趣味　古劇書の解說及び蒐書の思ひ出噺。

五、近世演劇論叢　考證・論文集。附、近世邦樂年表正誤表。

六、あやつり雜考　淨るり・三味線・人形についての諸項目の解說。

七、近世文藝名著解題　德川時代に於ける名著百五十種の解說。

別冊、瑞祥の研究　陶祖祥瑞五郎太夫に關する考證。

あとがき

この第三輯が刊行に至るまでには、數多の方々より御指導と御援助を賜つたのでありますが、殊に羽仁新五氏、大西重孝氏から絶大なる御力添を恭う致しました。又、裝訂をお引受け下さつた齋藤清二郎氏、修文館の鈴木政雄氏、出來島雅夫氏の方々にも直接お世話に預ること洵に多大でありました。茲に記して深甚なる謝意を表する次第であります。

昭和十九年林鐘

盛田嘉德

著者略歴

明治三十八年早大卒大每調査課長ヲ經テ昭和七年早大文學部講師　昭和十一年六月二十九日歿

編者略歴

昭和十二年早大卒　大阪第一師範學校助教授



日本出版會承認い四三〇五一〇
（一一二五三八）
（修文館）
劇談抄

昭和十九年八月廿日印刷
昭和十九年八月廿五日發行
（三〇〇〇）
㊟定價參圓

著者　石割松太郎（イシワリマツタロウ）
大阪市東住吉區北田邊町二九

編者　盛田嘉徳（モリタヨシノリ）
大阪市南區東清水町二九

發行者　大淵善吉
大阪市浪速區西圓手町一〇三二

印刷所　岩岡書籍印刷所
（西大五九）
大阪市南區東清水町二九

發行所　新日本圖書株式會社創立事務所
設立代表者　大淵善吉
（寢々堂會員番號一一二五八九）
東京都神田區淡路町五丁目

配給元　日本出版配給株式會社