

Tracing the History of the Ichikawa Ichizō Theater Troupe until 1975 (Part 2):

Characteristics of Kabuki Titles Performed by Minor Style Kabuki Troupes

ASANO Hisae

This article constitutes the second part of “Tracing the History of the Ichikawa Ichizō Theater Troupe” which appeared in the previous issue of this Bulletin (no. 54, 2020). In that paper, I clearly showed that because members of the troupe were highly skilled and mainly came from families of actors, the Ichizō Theater Troupe was able to remain active until 1975, that is, until well after the end of the Pacific War when it was said that “*koshihai* (minor style Kabuki troupes) had disappeared.”

This paper analyzes plays staged by the Ichizō Theater Troupe and other minor style Kabuki troupes. Some of the plays made popular by major style Kabuki troupes in the Edo period were seen less frequently after the 1890s as Kabuki became more modern. But these were often performed by minor style Kabuki troupes. Analysis of these plays reveals characteristics associated with early modern Kabuki of the Edo period such as “joking” “obscenity,” worldliness” “explanatory” and “grotesqueness” or a view of “art” that Kishida Ryūsei called “artistically high-grade *hikin bi* (simple beauty).”

Finally, I have shown that *koshihai* or minor style Kabuki troupes not only inherited the characteristics of early modern Kabuki, or Edo-period Kabuki, which was said to have disappeared with modernization, but continued to be active until the 1970s.

昭和五十年まで活動した中芝居劇団

市川市蔵劇団の軌跡 その二

—中芝居・小芝居で上演された歌舞伎演目の特徴—

浅野久枝 ASANO Hisae

一、はじめに

拙稿(二〇二一)¹に引続いて本稿で取り上げる三河屋市川市蔵(本名藤田栄)が率いた市蔵劇団は、歌舞伎専門の中芝居劇団として昭和五十(一九七五)年まで活動していた。中芝居というのは歌舞伎専門の関西系小芝居のことである。

「小芝居」の語は時代により様々な意味が付与され定義が難しいが、大正・昭和期に使われた「小芝居」の語は劇団の規模や劇場の大きさではなく、ランクとして大歌舞伎の下に位置する歌舞伎を指すといつてよからう。東京では小芝居の活動の場であった寿劇場が昭和二十(一九四五)年三月の空襲で焼失し「小芝居の燈は消えた」²とされ、戦後はその残党による「かたばみ座」の活動が小芝居の最後であったという理解が一般的である。しかし関西系小芝居は「中芝居」と呼ばれ、戦後も市松延見子一座、細川興行³、市川市蔵劇団など数多くの中芝居劇団が地方興行の形で歌舞伎の上演を続けていた。その中でも最も遅くまで活動したのが市蔵劇団だが、戦後の中芝居や小芝居の活動に対する研究はほとんど行われてこなかった⁴。現在筆者は元市蔵劇団員のうち、現在も振付師として活動している岩井小紫師(兼元多恵子氏)と市川団四郎師(今井勝三氏)の姉弟に付

してインタビュー⁵を行つている。彼らの語りから戦後の中芝居・小芝居の実態を記録することは大きな意義があると考ええる。

前稿では市蔵の役者家族及び小芝居や中芝居の腕のある役者達により公演活動をした劇団であることを明らかにしたが、彼らの上演演目について触れることができなかった。元市蔵劇団の女方で、のちに松竹竹本の三味線方となった豊澤時若(歌舞伎演出家兼元末次・中村時若、兼元多恵子の夫)の演出により「歌舞伎フォーラム 小芝居復活」「小芝居再発見」などと題した試みが平成十年から行われた⁶が、この試みでは、小芝居で演じられても大歌舞伎ではあまり演じられていない演目の復活公演が行われた。それは兼元末次自身が市蔵劇団の女方として長年活躍してきたため、実現した企画であった。兼元は珍しい演目を復活したいと度々述べており、この企画で復活した演目が、その後大歌舞伎で演じられた例もあるが、「歌舞伎フォーラム」の終了後、小芝居の演目を取り上げる企画は見かけず、埋もれている演目は数多い。

本稿では小芝居で数多く演じられたにもかかわらず、近代以降の大歌舞伎での上演回数が少ない演目を取り上げ、それらがなぜ大歌舞伎で軽視されたかを考え、大歌舞伎と小芝居の関係性や方向性の違い、小芝居の特徴等について考察する。同時に市蔵劇団の役者達の役柄についても、三代目岩井小紫(兼元多恵子)、二代目市川団四郎(今井勝三)の語りを中心に記録をしたい⁷。なお関東系小芝居と中芝居(関西系小芝居)は分け難いことが多いため、基本的には「小芝居」と記す。

二、明治以降もつぱら小芝居で上演されてきた演目

江戸期には大芝居で上演されたが、明治以降、もつぱら小芝居で上演された演目の中から市蔵劇団が上演したいくつかを取り上げ、その内容や作者、成立後の上演状況等を検討する。演目は通称を主に使い、記載順はアイウエオ順とした。

「いざり勝五郎 箱根靈験贖仇討」⁸ 通称「いざり勝五郎」は司馬芝叟作の人物浄瑠璃で、歌舞伎演目としては享和元(一八〇一)年京都北側芝居で初演され、京大坂では極めて頻繁に上演された⁹。江戸では比較的上演回数が少なく、明治期以降の東京の大歌舞伎では、明治四十五(一九二二)年から昭和二十(一九四五)年までに数回上演されているものの頻度は少ない。一方で東京の小芝居系劇場で

はかなり多くの回数上演されている¹⁰。もともと上方で人気の演目であり、中芝居劇団ではよく上演された。滝口上野と筆助の役を一人二役で演ずることが多く、市蔵劇団でも滝口と筆助の二役を、多恵子の父市蔵（藤田栄）か兄荒五郎（藤田良浩）が演じた。新鋭歌舞伎¹¹出身の初代中村福太郎が在籍した時代には彼が初花役を、初代没後は二代目福太郎（兼元末次）が演じた。勝五郎役は新鋭歌舞伎出身という尾上菊太郎が演じていた。

敵討物は小芝居で人気があった¹²ことに加え、不具の二枚目勝五郎、『小栗判官』を思わせるいざり車の趣向、殺された初花の亡霊の登場などと、ケレン的演出¹³が多いことも人気のあった理由と考えられる。

『梅の由兵衛長吉殺し 茜染野中隠井』 元禄二（一六八九）年に大坂で起こった実際の事件を元に、義太夫や歌舞伎狂言にされた「梅の由兵衛物」の一つ『茜染野中隠井』は原田良助作、並木宗輔添削で、元文三（一七三八）年大坂豊竹座初演¹⁴である。その二役目『聚楽町の場』が、通称『梅の由兵衛長吉殺し 聚楽町』である。「梅の由兵衛」といえば江戸を舞台に書き直された並木五瓶作『御存梅の由兵衛（隅田春妓女容性）』が有名であり、白塗りの江戸風の男伊達として由兵衛が描かれているが、『聚楽町』の舞台は大坂で、義に厚くやむなく義理の弟長吉を手を掛けてしまう人物として描かれる¹⁵。明治以降東京での公演は大正時代に三回、昭和期は昭和十七（一九四二）年までに三回しか上演されておらず¹⁶、すべて小芝居系の劇場での公演である。市蔵劇団でもしばしば上演し、由兵衛を荒五郎（良浩）、小梅を二代目福太郎（兼元）、長吉を三代目小紫（多恵子）、若旦那を二代目団四郎（勝三）が演じることが多かった。平成十三（二〇〇一）年に江戸東京博物館「歌舞伎フォーラム」で兼元末次演出による『聚楽町』が復活上演された。

『大石東下り 立花左近』 講談の『義士外伝』で知られた話を歌舞伎化したもので、『仮名手本忠臣蔵』にはない話である。東京の大歌舞伎では平成十四（二〇〇二）年に「歌舞伎フォーラム」で兼元末次演出により上演されるまで、一度も上演されなかった¹⁷。討ち入りの決意を固めた大石内蔵助一行が「金埋御用 立花左近一行」¹⁸と偽り小田原本宿に差し掛かった際、本物の立花左近と遭遇する。大石と立花の駆け引きが『勧進帳』の弁慶と富樫のやりとりを思わせ、長唄「勧進帳」を要所に入れるという演出は「小芝居らしい恣意性に富み無心に楽しめ

る」¹⁹作品になっている。市蔵劇団としては長く演じ続けた演目で、市蔵の演し物であった。立花を市蔵、大石は劇団に長く在籍した緑屋尾上緑左衛門、主税は多恵子の姉の二代目小紫（智子）、智子没後は三代目小紫の多恵子が演じた。

『大石妻子別れ 碁盤太平記 山科閑居』 『碁盤太平記』は『仮名手本忠臣蔵』に先行する「忠臣蔵物」で、宝永年間 近松門左衛門作、大坂竹本座で上演された人形浄瑠璃だが、明治三十七（一九〇四）年、大阪弁天座上演（渡辺霞亭脚色）の物が初代中村鴈治郎の「玩辞楼十二曲」に入れられた²⁰。昭和初期には鴈治郎が幾度も上演し、中芝居でも関東の小芝居でも盛んに上演された。東京の大歌舞伎では昭和十四（一九三九）年に初代吉右衛門が演じたが、昭和三十（一九五五）年のかたばみ座での上演以降、昭和五十（一九七五）年に二代目鴈治郎が歌舞伎座で上演するまで上演は絶えていた²¹。平成十三（二〇〇二）年の「歌舞伎フォーラム」で兼元末次演出により復活され、近年では平成二十七（二〇一五）年、京都南座の顔見世で上演された。

山科閑居に住まいする浪士達や大石が連れてくる色町の芸妓や替間など、幕開きの登場人数が多く、華やかに始まる。一方、山科閑居に潜む三人もの問者と大石親子の駆け引きに加え、大石の母と妻の陸が大石を諫めに登場するという緊張度の高い展開である。良い芝居なので市蔵の演し物として数多くかけたという。

『扇谷熊谷』 享保十五（一七三〇）年竹本座初演の浄瑠璃『須磨都源平躰躰』が元になり、歌舞伎でも上演された。佐藤彰によれば「天保三（一八三二）年二月大坂・沢村門太郎座（角）の《源平つづじ》には《一谷嫩軍記》の《組討》を当て込んだ《五条橋の場》が書き加えられ、以後これが型になった」²²とある。弘化二（一八四五）年には三代目桜田治助作、中村座初演の『源平咲分つ、じ』が前作を増補されて上演された。『扇屋熊谷』と通称される。近代以降も人気が高く、明治大正昭和にかけて大歌舞伎でも上演されているが、『熊谷陣屋』の上演回数に比べれば少なく、戦後は極端に少ない。一方で小芝居では数多くの上演が記録されている²³。

市蔵劇団でも「組打」の場が入った演出でしばしば上演し、多恵子は敦盛役を多く演じた。着物から引き抜くと着込みの布製の鎧姿になる。その姿で熊谷と組み討ちをし、未来の再会を期すという幕切れである。大丸治は「芝居らしい芝居」にもかかわらず大歌舞伎での上演回数が少ない理由として、人気の高い『熊谷陣

屋」を「相対化する様な『扇屋能谷』は次第に厭われたのかも知れない」²⁴と述べている。あるいは女装した敦盛（小萩）と上総の娘桂子との女姿同士の濡れ場という設定が、明治期以降嫌われた可能性もあると筆者は考える。

『岸姫松 朝比奈上使』 宝曆十二（一七六二）年初演の人形浄瑠璃『岸姫松 朝比奈上使』をもとに歌舞伎に取り入れられ、安政七（一八六〇）年江戸守田座で初演された。三段目が『朝比奈上使』である。横山正²⁵によれば「この期の人形浄瑠璃は太夫や舞台の著しい技巧化に伴い複雑な趣向に趣向を重ね、奇を競ったため、本作の三段目のごときも観客の意表をつく表現となり、この『朝比奈上使』でもよくその特徴を示している」という。明治以降の東京の大歌舞伎では大正期に二度の上演のみで「意表をつく表現」が近代歌舞伎の志向に合わず、もっぱら小芝居系で演じられてきたものと思われる。

『黒手組助六』 『黒手組助六』では鳥居新左衛門という若い侍が助六の敵役である。小柄ながら文化文政期に世話物を本領として活躍した四代目市川小団次のために河竹黙阿弥が世話物に仕立て直して安政五（一八五八）年に書き下ろした²⁷。明治初年頃の大歌舞伎では五代目菊五郎や九代目団十郎が、大正期から戦中期には十五代目羽左衛門が助六を演じているが、『助六由縁江戸桜』の上演回数に比べると圧倒的に少ない²⁸。江戸を代表するような『由縁江戸桜』という名作があるためである。世話物で「茶番のようところが盛んに出てくる」²⁹と評される『黒手組』は、大阪人が喜ぶような芝居であり、小芝居ではよく掛けられた。市蔵の義理の弟初代岩井小紫は昭和十二年一月寿座に於いて揚巻を演じた。昭和二十四、五年頃、坂東相十郎³⁰が太夫元的一座では、相十郎の新左衛門、松本高麗之助の助六で、まだ十七、八歳だった二代目小紫（智子）が揚巻、市川秀猿が女将、市蔵（当時の芸名は不詳）は朝川仙平、多恵子と勝三は禿に出た。市蔵劇団では『由縁江戸桜』は上演しないが、初代小紫が在籍中も二代目小紫の智子が居た時代もその後も『黒手組』はよく上演し、市蔵が助六、緑左衛門が新左衛門を演じた。

『曾我物語 中村閑居』 『蝶千鳥曾我物語 中村閑居の場』の粗筋は以下のようである。十郎と五郎は仇討ちの覚悟を決めたが、五郎が勝手に元服したことで母満江は勘当し、許そうとしない。そこへ養子に行った末の弟禅師坊実江が親兄弟を訪ねてくる。十郎は「曾我兄弟は刺し違えて自害し、母は巡礼に出かけた」と

偽って禅師坊を追い返す。一方、十郎は五郎の勘当を解くよう母を必死に説得するがかなわない。もうこれまでと十郎は五郎に切腹するように言う。陰で聞いていた禅師坊は自分が死ねば母が五郎を許すと考え腹を切る。三兄弟の覚悟を知った母は五郎を許し、蝶千鳥柄の小袖を与えられた二人が仇討ちに出立していく中で禅師坊は息を引き取る。

十郎が鳥目を患った禅師坊を追い返し、禅師坊の切腹によって満江の勘当が解けるといふ筋書きの曾我物としては、主に上方で活躍した三代目勝諺蔵³¹作『蝶千鳥曾我実録』³²があり、明治十二（一八七九）年三月大阪戎座で初演され、明治二十年代まで京阪地区でよく掛けられた³³。東京では明治三十五（一九〇二）年新富座、明治四十二（一九〇九）年市村座、大正二（一九一三）年新富座で上演された³⁴が、それ以外は大歌舞伎ではかけられていない。一方、寿座など小芝居系の劇場では上演されていた。また、東濃・三河地域などの地芝居でも上演されてきた³⁵。

市蔵劇団でも上演頻度の高い演目で、平成十二（二〇〇〇）年と十六（二〇〇四）年の「歌舞伎フォーラム」に於いて兼元末次演出で上演された『曾我物語 中村の場』は、まさに小芝居で保持された演目の復活上演であった。

『どんどう大師 傾城阿波鳴門』 『どんどう大師』は、『本朝廿四孝』『妹背山婦女庭訓』などを書いた近松半二の作品で、明和五（一七六八）年初演の人形浄瑠璃である。歌舞伎では寛政元（一七八九）年江戸中村座が初演³⁶と思われる。有名演目にもかかわらず明治以降、意外なことに大歌舞伎ではほとんど上演されていない³⁷。その理由を服部幸雄は「この芝居がもっている内容の通俗性、大衆性が高踏的な近代歌舞伎の体質に合わず、その舞台から上演機会を遠ざけたように思う」と述べている。本行の「十郎兵衛住家の場」をどんどう大師の門前に場を移し、尼妙珍らの三枚目を加えてお弓の子別れだけを見せる手法が幕末の上方で行われたという³⁸。上方らしい演出も東京の大歌舞伎で敬遠された理由かもしれない。一方、小芝居および地芝居、素人芝居や素浄瑠璃では盛んに上演される人気演目である。戸板康二によれば「東京でも、明治から大正にかけて、小芝居ではよく上演されたらしく、三木竹二編集の雑誌『歌舞伎』には明治三十六年から四十四年までの間に、市川鬼丸、中村又五郎、坂東秀調三人のお弓の型を掲載しているほど」³⁹であり、上方と小芝居で多く上演されたことが分かる。

この演目は子役のお鶴が重要な役柄の芝居である。澤村清之助座頭の芝居では、清之助のお弓で多恵子がお鶴を演じた。昭和四十年代では中村時若（兼元末次）がお弓を演じたが、市川福之助⁴⁰と緑左衛門の芸達者二人で演じる妙珍妙天はとても愉快だったと多恵子は記憶している。

『根引の門松』 近松門左衛門作『山崎与次兵衛 寿の門松』（享保三年 一七一八）通称『根引の門松』（山崎浄閑住家の場）は小芝居ではよく演じられた。大坂が舞台の世話物で、『酒屋』の三勝半七のような、夫婦、親子の間に生じる義理と人情の葛藤が描かれる演目である。明治末から大正期に十一代目仁左衛門らが上演しているが、その後は寿劇場など小芝居系の劇場でもっぱら上演され、大阪では昭和三十二（一九五七）年、大阪歌舞伎座で十三代目仁左衛門らが上演し、昭和三十五（一九六〇）年と昭和四十二（一九六二）年に三代目左衛門次らが東京で上演して以後、またしばらく上演がなかった⁴¹。「歌舞伎フォーラム」の企画で、平成十五（二〇〇三）年に江戸東京博物館に於いて兼元末次演出で上演されて以降、再び現在まで上演されていない演目である。

上方で人気がありながら江戸東京ではあまり上演されなかった理由を水落潔⁴²は、大坂の町人世界が舞台で、二枚目や粋な芸者ではなく老人が活躍するなど、江戸東京の役者は敬遠するような内容であることをあげている。上方歌舞伎が衰退する中、大歌舞伎での上演が減少し、小芝居の中で保持されてきた演目といえる。

『本蔵下屋敷 増補忠臣蔵』 『本蔵下屋敷』の粗筋は以下のようである。師直に賄賂を送ったことの責任から本蔵は下屋敷に蟄居している。若狭之助妹で塩治判官の弟縫之助の許嫁である三千歳姫は、許嫁を慕いながら下屋敷に匿われている。下屋敷に若狭之助が現れ、恥辱を与えた本蔵を庭先に築かせた土壇で手打ちにするの見せかけ、実は悪臣の伴左衛門を斬る。力弥に打たれんとする本蔵の心を見抜いた若狭之助は師直の屋敷絵図面と虚無僧の衣を贈って主従は決別する。三千歳姫は琴を弾いて別れを惜しむ。

『仮名手本忠臣蔵 九段目』の前段を補完する内容である。天保末から弘化年間頃に大坂浜芝居で作られた作者不明の『本蔵土壇』という狂言が元であり、明治中頃になって『増補忠臣蔵 本蔵下屋敷』との名題で三千歳姫の出演する『本蔵下屋敷』が上演されるようになった⁴³というが、初演は様々な説がある⁴⁴。先に

述べた内容の『本蔵下屋敷』は明治中頃以降、演じられるようになったと推測できる。

大正・昭和期の東京の大歌舞伎でも十五代目羽左衛門や初代吉右衛門が若狭之助を演じているが回数多くない⁴⁵。一方、上方では初代鷹治郎が明治三十（二八九七）年十一月に南座で初演して以来、京阪で幾度も上演し、その後も代々鷹治郎家で受け継いできた⁴⁶。とはいうものの戦後は昭和三十（一九五五）年のかたばみ座の公演以降、東京では演じられず、平成十一（一九九九）年⁴⁷と平成三十（二〇一八）年の鷹治郎家による二度の上演にとどまる。鷹治郎系の演目であることから中芝居の劇団ではよくかけられたが、「物語の底を割る場」ということで、評価が低く、中小芝居や旅芝居の演目」となった⁴⁸という。

松竹を出て新鋭歌舞伎で活躍した片岡秀郎⁴⁹は、その後細川興行に在籍してからも本蔵をよく演じていた。市蔵劇団では自らの演し物として市蔵が若狭之助を演じた。若狭之助は短気な性格ゆえ、台詞を歯切れ良く、畳み込んで素早く言える役者でなければならぬという。三代目小紫（多恵子）は三千歳姫をよく演じ、幕切れでは別れを惜しんで琴の曲「紫小船」⁵⁰を弾いた。本蔵は尾上緑左衛門、伴左衛門は多恵子の兄の荒五郎（良浩）か弟の三代目芝寛（勝三）が演じることが多かった。

『松王下屋敷 増補手習鑑』 『菅原伝授手習鑑』の『寺子屋の場』の増補物で、『寺子屋』の前段、松王の下屋敷に於いて夫婦親子共々、菅秀才を救う覚悟を決めるという話である。成立年代は不明だが明治期の作と推定されている⁵¹。明治十七（二八八四）から二十八（二八九五）年に出版された常磐津の『松王下屋敷』の稽古本が国立国会図書館デジタルコレクションにあり⁵²、また本行の方では『増補菅原伝授手習鑑』あるいは『菅原伝授手習鑑松王屋敷段』⁵³として明治期から演じられていたようである。『配役総覧』（二四九頁）には明治四十一（一九〇八）年に東京での上演記録があり、大歌舞伎では大正五（一九一六）年帝国劇場で初代吉右衛門が『増補天神記 松王下屋敷』を演じているが、これ以外は掛かっていない。やはり『寺子屋』の種明かしの演目であるため、大歌舞伎では敬遠されたものと思われる。戦後のかたばみ座が昭和三十一（一九五六）年まで数回上演しているが、小芝居の劇団ではその後も上演されていた。市蔵劇団でもよく上演した演目で、荒五郎が松王を、三代目小紫（多恵子）が千代を演じることが多かつ

た。平成十七（二〇〇五）年九月 第十八回「歌舞伎フォーラム」で兼元末次の演出により江戸東京博物館で復活上演された。

【弥作の鎌腹】赤穂義士物の一つ。赤穂家中に養子に行き、浪人となった和助に代官七太夫から兄弥作を通して縁談が持ち込まれたが和助は承知しない。和助は兄弥作に問い詰められ大事を兄に漏らす。弥作は七太夫に断りを入れるが問い詰められて大事を漏らし、それを盾に脅される。板挟みになった弥作は七太夫を殺し自ら鎌で切腹するという筋である。

寛政九（一七九七）年、大坂中の芝居『扇矢数四拾七本』（七幕目）が初演で、その後文化九（一八一二）年に三代目歌右衛門が『弥作の鎌腹』で弥作を演じた。歌右衛門本人及び二代目関三十郎、初代時蔵（のちの三代目歌六）などの弟子筋がよく演じた演目で、江戸期は大坂及び江戸で演じられた⁵⁴。三代目歌六の息子初代吉右衛門はこの演目を「秀山十種」に入れている。『配役総覧』（二六八頁）によれば、明治期から昭和初期まで歌六や吉右衛門が演じる他は、小芝居系の上演が目立つ。昭和十九（一九四四）年と三十二（一九五七）年に二代目猿之助が上演し、昭和五十三（一九七八）年に三代目實川延若が弥作を演じた⁵⁵。後は、平成十五（二〇〇三）年二月の「第十三回 歌舞伎フォーラム」において、兼元末次演出の『弥作の鎌腹』が演じられるまでほとんど上演されなかった。このときは六代目嵐橋三郎が弥作を演じたが、この後平成二十五（二〇一三）年、二代目吉右衛門が弥作を演じたとき、橋三郎が演じた様子を聞いて「それいいね、いただし」と兼元の演出を取り入れたというエピソードもある。

もともと上方でよく演じられた演目であったためか、中芝居での上演が多く、市蔵の演し物の一つであった。十七代目勘三郎の弟子になる以前に市蔵の弟子であった二代目中村源左衛門が二代目団四郎（勝三）に向かつて「オヤカタ（市蔵）の型で、『弥作の鎌腹』、したいですね」と語っていたという。

【蓮如上人吉崎御坊 肉附の面 嫁威谷】『肉附の面』の粗筋は以下のようにある。元は松山家中の武士であった与惣次は嫁お清と母おいと百姓暮らしをしているが、姑は信心深い嫁を憎んでいる。お清は亡くなった一子のため蓮如上人に綿を納めたいと人づてに頼むが、そこに帰宅した姑は「綿がない」とお清を折檻し、離縁する。夫の取りなしでお清は家に戻り、夫婦連れだつて吉崎におわす蓮如上人の元へ出かけて行く。一足先に帰宅する途中の嫁を、姑は鬼の面を付けて

威し、鎌で殺してしまう。家に戻った姑は鬼の面を取ろうとするが肉に食い込んで取ることができない。与惣次が帰宅すると、嫁お清の死体が運ばれてくるが、南無阿弥陀仏の守り袋の奇瑞でお清は蘇生する。姑は呵責の念に堪えかねて自害するが、いまわの際に蓮如が現れ「仏門に入り、念仏を唱えよ」との言葉で念仏を唱えて極楽往生の臨終を迎える。

本演目は寛政十一（一七九九）年八月、大坂中の芝居初演の辰岡万作、蓮如上人奇蹟譚『雪国嫁威谷』が歌舞伎としての上演の初めとする説⁵⁶もあるが、『雪国』は複雑なお家騒動の話で、鬼女の面を嫁を殺す場面はあるが蓮如は登場せず、面が肉付きになる場面もない⁵⁷。本稿で取り上げる『肉附の面』は明治十九（一八八六）年五月、大阪彦六座初演の浄瑠璃『親鸞聖人蓮如上人 頭如上人 弥陀本願三信記』の十三段目「嫁威しの段」を元に、明治三十五（一九〇二）年二月、大阪浪花座、勝彦蔵作の歌舞伎演目『嫁威谷』で、初代市川右団次が老婆を演じたのが初演である⁵⁸。渥美によれば、『扇谷』の敦盛を演じる前に汚い役をやりたいと右団次が勝彦蔵に注文したものであり、老婆を中心に据え、より霊験譚を強調した演目となっている。京阪地区では幾度も上演され、とくに浄土真宗地域では人気の高い演目であった。東京では明治四十（一九〇七）年に四代目源之助（田圃の太夫）が、同じく明治四十年に右団次⁵⁹が、大正八（一九一九）年には二代目段四郎が老婆を演じた⁶⁰。昭和初期は観音劇場や寿座の小芝居系劇場で上演され、戦後は昭和三十（一九五五）年前後に数度、かたばみ座が上演したが、その後は平成十四（二〇〇二）年の「歌舞伎フォーラム」で上演されるまで表舞台には出ていない。

小芝居で有名な市川鶴之助も婆を演じていたことを勝三は記憶しており、細川興行や市蔵劇団などの中芝居劇団では、昭和四十年代まで上演していた。市蔵劇団では尾上菊太郎が婆、時若（兼元末次）がお清、二代目芝寛が与惣次をした。片岡秀郎も婆役は得意演目の一つで、昭和三十（一九五五）年頃、細川興行に於いてよく上演した。

【良弁杉由来 二月堂】本行では「西国三拾三所花野山」観音霊験記の一つであり、明治二十（一八八七）年、大阪彦六座初演で、歌舞伎では右田寅彦増補で大正二（一九一三）年、帝国劇場で初演された。渚を六代目梅幸、良弁を初代澤村宗之助が演じた⁶¹。その後昭和初期には十五代目羽左衛門が良弁を演じ、戦後も

歌舞伎座で幾度も上演されているが、靈験譚ということもあって小芝居では盛んに上演された演目である。平成十三（二〇〇一）年には「歌舞伎フォーラム」に於いて兼元末次演出で上演され、兼元は「普通の良弁杉とは違いました、小芝居式の演出をします」（パンフレット記事）と述べている。大歌舞伎では大鷲に子を奪われた母渚は滋賀の国守山中左衛門の妻だが、小芝居では百姓太郎作の妻まさという設定で、攫われた子の名を書いて貼るように言われても、無筆なために我が子の名すら書けない。みすばらしい姿の母まさと高僧となったきらびやかな良弁とのコントラストをはつきりさせるのが小芝居式演出だった。

『老後の政岡 伊達衣装曲輪好』 渡辺保が「『老後の政岡』は小芝居の出し物だとばかり思っていたが、とんでもない」と驚いたように、寛政十一（一七九九）年、江戸森田座初演、勝俣蔵（のちの四代目鶴屋南北）らによる『伊達衣装曲輪好』の大詰め⁶²であり、初演は大歌舞伎である。『伊達衣装』は「前半が『鏡山』に『先代萩』の後日談をくつつけたような得体の知れない芝居」だが大詰めの『老後の政岡』は年老いた政岡が伊達綱村（かつての鶴千代君）に暇乞いに来る場面⁶³で千松を忍び、時の流れをしみじみと描く作品である。小芝居ではよく演じられてきたが、明治以降の大歌舞伎では平成十二（二〇〇〇）年の「歌舞伎フォーラム」で兼元末次演出の公演まで上演されなかった。その後平成二十一（二〇〇九）年の舞台創造研究所主催・日本伝統芸能振興会企画・製作の歌舞伎ルネサンス公演第三回『萬夜一夜先代萩』（兼元多恵子・坂東鼓登治演出）の公演では一幕目『伽羅先代萩 飯炊き（鶴千代御殿の場）』に続いて、『老後の政岡（伊達館奥殿の場）』を二幕目に上演するというものであった。上村以和は『老後』について「いわゆる小芝居種で、「本行」の『伽羅先代萩』があつての芝居であるという意味では、『仮名手本』の二段目があつての「本蔵下屋敷」であるのと同巧といえる」が、多恵子らが演出した『萬夜一夜先代萩』では「若君と乳母というふたりの人生の時を描くという趣向には、なかなか秀逸なもの」があり、「『老後』の政岡と、その若き日である「先代萩御殿」の政岡を、二幕仕立ての合わせ鏡のように見せるというアイデアは、単に小芝居に伝えられた一種の「名作」を見せるといふ企画から一步も二歩も進めた、端倪すべらざるものといえる」と高く評価している⁶³。

『伊達衣装』全幕は物語としては無理があつたためか、近代以降は『老後』の

みが小芝居の中で受け継がれたようである。市蔵劇団では市川福之助、中村芝之助⁶⁴の他、初代福太郎らが政岡を演じた。

三、もつばら中芝居・小芝居で上演された演目の特徴

以上、明治期以降、大歌舞伎では比較的上演されなかった演目の内容とその批評などを紹介した。その中に浮かび上がった幾つかの特徴を考察する。

三―一、上方らしい演目とその演出

町人社会を描く演目 以上の演目は大坂が舞台であつたり、あるいは「上方らしい」といわれたりするような演出の演目が多いことに気がつく。

『根引の門松』について水落潔は、一、大坂が舞台で町人の義理人情を描いた物語であつたこと、二、庶民生活をリアルに描いた狂言のため、大劇場では緊張感が出にくかつたこと、三、老人の活躍する狂言なので、二枚目や美しい女方を志向する江戸東京の役者は敬遠したこと、により江戸東京での上演が少なかつたと分析し、「江戸歌舞伎には颯爽とした二枚目や粋な芸者が活躍する狂言は多いが、老人が主役の芝居は皆無である。そこに江戸歌舞伎と上方歌舞伎の発想の違い、芸の姿の違いが見られる」⁶⁵と述べる。

市蔵劇団では上演しなかつたため第二章では取り上げなかつたが、小芝居でしばしば上演された『いろは新助』について渡辺保は『伊勢音頭』のような縁切り狂言の典型の裏を裏をといく複雑な趣向で、大坂人の合理性と喜劇的な面がよく出ている。大坂文化の爛熟の果てに生まれた作品⁶⁶と評している。『いろは』は二代目實川延若もよく演じ「新助がいろはと口説を演じるところが、いかにも上方の和事の味」で延若の芸風によく合い、自分が斬りたいいろはが、実は斬られていないことがわかつて嬉しがるという「上方の芝居のふしぎなおもしろさ」がある、と戸板康二⁶⁷も述べている。

『梅の由兵衛』は大坂で実際にあつた事件が元である。また由兵衛は喧嘩っ早い江戸風の伊達男ではなく、義に厚くやむなく義理の弟長吉を手を掛けてしまう人物であり、由兵衛夫婦が義弟長吉の死骸を担って小橋の井戸までの道行きが「哀切きわまる」⁶⁸と評される。町人社会の義理人情というのが江戸東京で受けなかつたと考えられる。

老人の活躍する『引窓』も明治期から初代鷹治郎は東京で演じているものの、

昭和二十二(一九四七)年に初代吉右衛門らが上演するまで東京の大歌舞伎では演じられず、もっぱら小芝居の劇場で掛かっていた。これらの町人社会を描いた演目は戦後の上方歌舞伎の衰退とともにさらに掛けられる機会が減り、小芝居の中で演じられることが多くなっていった。

観客に顔を見せようとする和事の演出 また、上方の歌舞伎はより観客に顔を向けようとする意識が高かった。

上方の歌舞伎と江戸の歌舞伎について、江戸は荒事、上方は和事が中心であることは知られている。荒事は本来「悪魔鎮めの芸能」という力強い芸なので様式、型を大切にし、それは「家の芸」として引き継がれた。一方、上方の和事は初代坂田藤十郎によって完成されたものだが、型よりも芸風が伝えられたという。上方の和事は「傾城買狂言」で、やさ男が主人公となり、その第一の見せ場は傾城買いの場面の「写実芸」、二つ目は若旦那と遊女の「口説事」、三つ目はうらぶれた若旦那が太夫に会いに来る「やつし事」、四つ目はうらぶれた姿で以前の傾城買いの模様を人前で喋るところだ、という⁶⁹。「上方の和事芸というのは、このように風姿と話芸と、優雅さとおかしみと、やわらかさと色気とを混然と一つにして見せる芸」なので、「和事は芸風という形で」伝わり、様式や型を家の芸として伝える江戸の歌舞伎に対して、役者自身の持ち味が醸し出す芸風を大切に、必ずしも家にはこだわらなかつた。また、権藤芳一によれば上方歌舞伎では近松物でも原作通りに固執せず、その時代に合わせて書き替えて上演する伝統があつたという⁷⁰。

さらにいえば初期の元禄和事では、滑稽の要素が少なからず取り込まれており、「やつし」のなかに笑いがふんだんに盛り込まれていたという。痴話喧嘩をしていちやつく演技を「濡れのやつし」と呼び、文字を省略したり崩したりする「略し書き」や本式の謡の文句をもじった滑稽な話である「やつし謡」もあり、パロディを駆使したり言葉遊びで茶化したりなど「やつし」の中には客を大笑いさせる仕掛けが満載だったという⁷¹。元禄上方歌舞伎の坂田藤十郎の笑いを含んだ演技を萩田清『笑いの歌舞伎史』から引用してみよう。

「今源氏六十帖」では「すぐに姫に見惚れ、姫が落とした数珠を隠してみたり、姫の草履をわざと踏んで転けさせて抱きつくなどのいたずらをする。さらに、姫に向かって『臍から風邪をおひきなさりょう』とぶしつけなことをかけたり、

姫が自分の小姓となれなれしくするのを嫉妬したりする。そのくせ、姫と二人きりになると、何もしゃべれない。雑煮を食べれば、おそらく餅を長く伸ばしたり掻き込んで喉につまらせたりしたらしく、「藤十郎には似合わぬ」と批評されるほどの滑稽な演技をしていた。「口説事」にしても「しんみりとした中に、相手への当てつけがあつたり、冗談がまじるなどして、笑わせながら泣かせる」のだという。まるで喜劇王藤山寛美の「泣き笑い」の舞台を見るようである。

さらに、のちに江戸に下った大坂の役者三代目歌右衛門も滑稽味のある、泣き笑いをねらった演目を創出したり、演出したりしている。「雁のたより」「乳もらい」といった「滑稽狂言」は歌右衛門が関わっている。「弥作の鎌腹」も先に述べたように歌右衛門が演出した。「弥作の鎌腹」は「忠臣蔵物」で、百姓の弥作が板挟みになり、どうしようもなく鎌で切腹するものの、作法を知らない百姓であるが故にあたふたするという、滑稽さと切なさ、哀れさがない交ぜになったストーリーが展開するのである。現行の『どんどう大師』にしても本筋には全く関係のない妙珍、妙天が出てきて漫才のような掛け合いを見せる。こうした上方の「笑い」は、二代目鴈治郎にまでも受け継がれ「上方歌舞伎の伝統の中に『笑い』が根深くつながっていたように見えてくる」と萩田は述べている。さらに上方歌舞伎は江戸と異なり「名代と座本と小屋主が基本的には別々」で、一年または一興行ごとに組み合わせが変わる不安定さが「伝統よりも現前の観客の好みを大事にした」と述べる。

小芝居に残る上方らしい演目 明治期以降の代表的な上方役者である初代鴈治郎が選定した「玩辞楼十二曲」は、まさにこれら和事の特徴を持つ演目で、『引窓』や『碁盤太平記 大石妻子別れ』などは小芝居でもよく演じられた。また、伊達男の助六ではなく、世話物として改作された『黒手組助六』が小芝居でしばしば演じられたのは、上方的性格を持つ演目であつたからといえよう。『曾我物語 中村閑居』にしても、『寿曾我』のような江戸らしい演目ではなく、上方で活躍した勝彦蔵が作った、親子の情愛を描く世話物的ストーリー展開の演目である。情愛と色気とおかしみなどがちりばめられた演目が、観客に顔を向けようとする上方歌舞伎の特徴であつた。ところが戦後の上方大歌舞伎は衰退の一途をたどり、上方の役者も東京に本拠を移してしまった。東京で和事の演目が上演されることもあつたがその回数は少なく、一方で、やはり「観客に顔を向ける」ことで興行

を成功させなくてはならない小芝居⁷²の劇団ではこうした演目をよく舞台に掛けたのである。

東西の傾向の違い このような東西の歌舞伎の傾向の違いは、中芝居劇団市川市蔵劇団に育った三代目小紫の多恵子や二代目団四郎の勝三の語りにも見て取ることができると。

「仁左衛門さんや藤十郎さん達の芝居はやっぱり関西風の芝居っていうか、きめ細かいところがあって、お客さんを喜ばす術をよく知っている。ちょっと仲良しになろうやというところが関西の歌舞伎役者さんなんです。」⁷³「こう言っちゃ悪いんですが、関西がちよっと泥臭い。泥までいかなければ臭いところがあると。そういう芝居だったのが、段々と上方歌舞伎がなくなってきた、もう東京の人達と一緒に演るようになったから、そういうことやっていられなくなってるね。」⁷⁴「私も面白くしようという気持ちには強かった。古典物は変えにくいけれど、所作物はなんぼでも変えられるから、工夫してね」(多恵子談)

また、観客の見方の違いもあった。「関西と東京では、お客さんの芝居の見方は違いますよ。だから、芝居の仕方でもまた違うようになります。関西の人はこういうことやったら喜ぶということを私ら関西人は知ってますから。お客さんに媚売ってるわけではないですけどね。だから、東京の人が見たら関西の役者は臭いとか、って言うんですよ」。勝三も「上方はお客に受ける芝居をする。二代目鴈治郎は受ける歌舞伎を演っていたね。私らも東京と大阪と名古屋で演るときとでは、土地に合うように少しだけ変えて。受け方が違うから」と語る。このように、本来、上方歌舞伎の持っていた上方らしい演目と演出を、中芝居や小芝居の役者達が保持していたと見ることができよう。

衣装小道具や用語の違い 細かなことでも関西か関東では違いがあった。例えば「花魁の簪が撥型つまり松葉の簪なのは関東の花魁で、関西では花になってる簪を使います。揚巻や八つ橋や『揚屋』の宮城野は吉原が舞台なので松葉の簪を挿した江戸の花魁の姿にして、夕霧や阿古屋は花の簪。義大夫の入れない書き物(新作演目)は、松葉の簪。それが粋なんや」と、多恵子はその違いをしつかり把握している。また、『七段目』のお軽も、関西のお軽は胴抜きで団扇は使わず、懐紙を使って演ずる一方、関東のお軽は紫の裾模様で団扇を持って演ずる。男帯の貝の口も「江戸結び」はテが右手になるが、関西はテが左に行く。『太功記十

段目』の十次郎の拵えも、市蔵劇団では下に手甲をつけ、スムーズに衣装替えができるようにしていた。多恵子は、下に付けている手甲が見える初代鴈治郎の写真を見つけて「私らだけでなく上方では昔からそうしてたんだ」と思ったという。ツケ打ちの言い方も関東では「パーッたり」と言うが、関西では「パーレ」「ターレ」「トン、パーテ」「スコン、トン、パテ」などと言った。勝三が二代目鴈治郎の弟子と話していたとき、彼が「あ、昔そう言うてましたよ!」⁷⁵と言いつつ、何でも関東のやり方になってしまった」と話し合ったという⁷⁶。このように、上方の仕来りや古い型の伝統を市蔵劇団では受け継ぎ、保持していたことが分かる。

三―二、小芝居に残った江戸期の歌舞伎の香り

大衆に受ける演出 観客に近づこうとする演出は明治以降の東京の歌舞伎界では敬遠されたむきがある。三代目猿之助は「明治期に近代合理主義のもとに九代目団十郎や五代目菊五郎が演劇改良運動をおこし、歌舞伎を芸術至上主義の方向へ持っていき、『河原乞食』を『芸術家』にしたものの、宙乗りとか早替りなどいわゆるケレンは切り捨てられ、一見バカバカしい非合理性は排されてしまった。この路線は、昭和の菊五郎、吉右衛門まで続き、一時は芸術至上主義路線のみとなってしまった⁷⁷と述べる。歌舞伎が「芸術」であるべきという時代の風潮があり、それは戦後に至るまで引きずっていた。

そこで嫌われた演目は、「通俗的」「大衆的」「説明的」「底が割れる」「際物」と評されるようなものであった。先に見たように、有名演目『どんどろ大師』もその内容の通俗性や大衆性が芸術至上主義の方向にあった近代歌舞伎の体質に合わなかったと考えられる。『本蔵下屋敷』や『松王下屋敷』も『忠臣蔵九段目』、『寺子屋』といった有名演目の「種明かし」的な「底の割れる」演目であると考えるむきもあった。『老後の政岡』も種明かしではないが、後日談として「説明的」な演目であるといえる。『いざり勝五郎』は「ケレン的演出」などと批評される。こうして、「通俗的」「説明的」などと評される演目が大歌舞伎では敬遠された一方、小芝居の観客達はそのような物語展開を素直に喜び受け入れたため、小芝居劇団ではよく掛ける演目となったのである。

「面白くする」「受ける芝居」という意味では『大石東下り』などは、大石と立花左近の駆け引きが『勧進帳』の弁慶と富樫のやりとりを想起させる構成になっており、長唄「勧進帳」を要所に入れる趣向は大衆的歌舞伎ファンが大喜びする

ように作られている。

『肉附の面』や『良弁杉由来』などの宗教劇も、信者の多いところでは必ず受ける芝居である。とくに『肉附の面』は東京の大歌舞伎ではほとんどかけられなかったが、浄土真宗地帯では当然のことながら人気が高く、小芝居でも地芝居でもよく上演されたのである。

近代的ではない芝居 そもそも歌舞伎という演劇は近代的なものではないのだが、近代以降、史実に忠実に演ずる「活歴」が模索され、「芸術」的なもの、「上品」なものに転換していき、近代演劇として成立させねばならないという風潮が強くなった。

江戸末期の歌舞伎では観客に受けるための工夫を重ねるうちに意表をつく演出も行われ、物語展開に無理のある物も生まれた。『岸姫松』の「観客の意表をつく表現」はまさにその中で生み出された物である。それらは近代に入ると「合理的ではない」として排除されたために「意表をつく表現」の演目は大歌舞伎では上演が少なくなっていた。先に見たように、『扇谷熊谷』も『熊谷陣屋』を相対化するような演目であるために大歌舞伎では厭われたのではないかと犬丸治は推測し、「かくて、近代的合理性は、歌舞伎の「前近代性」が内包するエネルギーを駆逐して行く」と述べる。

岸田劉生は「汁粉を造るのに只砂糖のみ入れて造ったのと、少しの塩を入れたのとはその甘さが非常にちがう」ように「東洋の美」には「荘嚴」「清浄」「永遠」「静寂」などに対して「下品」「ふざけ」「猥雑」「現世的」「騒がしさ」「グロテスクさ」を用いてこそ「深い美」に到達する、と述べている。これを彼は「卑近美」と称し、歌舞伎の美は「芸術的に高級なる卑近美」であると主張する⁷⁶。つまり、前近代性や「バカバカしさ」や「通俗性」あるいは「底が割れる」ような「説明的」な部分、あるいは見方によっては「下品」な「笑い」、こうしたものが江戸期の歌舞伎の重要な要素としてあったのである。

歌舞伎は江戸期の庶民つまり大衆に受けた演劇であったはずである。明治期の「活歴」の試みやその後の芸術至上主義の流れの中で、「説明的」「大衆的」な部分も削り取り、荒唐無稽な「前近代性」も削り取り、「芸術的な」「洗練された」演劇を目指したのが近代以降の大歌舞伎であった。その一方で、大衆に受ける歌舞伎を続けていたのが小芝居の歌舞伎であったといえる。そのため、大歌舞伎で

は好まれなかったが、小芝居が得意として演じてきた演目は、「通俗的」「説明的」で大衆に受け入れられ、江戸期の上方的な「笑い」も保持し、江戸期の香りのする演目と芸風を保持してきたことができる。

四、おわりに

上方歌舞伎に残っていた江戸期の歌舞伎の特徴を受け継いだ小芝居

以上、近代以降の大歌舞伎ではあまり上演されず、もっぱら小芝居で上演されていた演目を取り上げ、その特徴を考察した。そこで指摘できることの一つとして、江戸期の歌舞伎の香りをより残していたのは上方歌舞伎であったということである。より「芸術性」を志向した東京の歌舞伎界とは違い、上方歌舞伎にはその影響が小さかったからであろう。しかし戦後、上方歌舞伎が衰退し江戸期の香りを残す演目が上演されにくくなる中、中芝居や小芝居劇団がそれらの演目を繰り返し上演し、結果として小芝居の中にそれらが保持されていたといえる。

近代以降の大歌舞伎が前近代性から脱却しようとした歴史や、史実に忠実な演劇、芸術性の高い演劇を目指したという事実は、筆者が論じるまでもなく、周知の事実である。本稿では、そのような歴史の中で大歌舞伎からは削り取られた要素が、一段下のものと見られていた中芝居や小芝居と呼ばれる歌舞伎の中で「どっこい、生きていた」ことを明らかにできたと考ええる。岸田言うところの「芸術的に高級なる卑近美」すなわち江戸期の歌舞伎が備えていた「美」が、中芝居や小芝居の舞台の中で存続していたのである。

本格的な芝居を上演していた中芝居 以上、特徴を抽出するためにもっぱら小芝居で上演されてきた演目を取り上げて論じてきたが、中芝居や小芝居の劇団はここで取り上げたような演目だけを上演していたわけではないことは最後に確認しておきたい。『熊谷陣屋』や『加賀見山』、『仮名手本忠臣蔵』などの丸本の時代物、『封印切』や『河庄』などの世話物、『河内山』のような江戸物、『鏡獅子』や『紅葉狩り』などの所作事などなど、大歌舞伎でもよく掛けられる演目も上演していた。市藏劇団では、観客に顔を向け、面白くする努力はしたとは言え、大歌舞伎の上演に準じるような「まとも」な芝居を心がけていたのである。今回のように特徴的な演目のみをピックアップしたために、小芝居はケレンばかり行っていたような印象を与えてしまったかもしれないが、少なくとも市松延見子一座や細

川興行、そして三河屋市川市蔵劇団といった中芝居の劇団では、最後まで本格的な歌舞伎をしていたことは強調しておきたい。

本稿では市蔵劇団が演じたその他の演目の演出については触れることができなかった。彼らの演出の中には、江戸期の歌舞伎が備えていた美意識に基づく様々な工夫もあり、また、本格的な歌舞伎を上演しているという矜持も彼らは持っていた。それらについて稿を改め⁷⁶、小芝居が保持していた魅力についてさらに深く掘り下げたいと考えている。

本稿は文科省科学研究費補助金2019年度基盤研究(C)19K01235「関西系小芝居(中芝居)の活動実態と地芝居との影響関係―地芝居の価値再発見に向けて」の補助を受けて進めている研究の一部である。

【謝辞】

岩井小紫師、市川団四郎師とそのご家族には長年に亙り多大なご迷惑をかけ、またご協力を頂き感謝申し上げます。本研究開始当時に一緒にインタビューを行った濱千代早由美氏に感謝致します。とくに近世近代歌舞伎研究家小池章太郎氏には近代文学研究門外漢の筆者に対し、資料の提供のみならず資料収集の方法まで、事細かなアドバイスを頂きました。深く感謝申し上げます。

【注】

- 1 浅野久枝「昭和五十年まで活動した中芝居劇団 市川市蔵劇団の軌跡その一―小芝居の歌舞伎で活躍した役者家族とその周辺―」京都精華大学『京都精華大学紀要』第五四号、二〇二一、七一―七八頁
- 2 阿部優蔵・小池章太郎「小芝居」項目『歌舞伎事典』平凡社、一九八三、一七九―一八〇頁。以下『歌舞伎事典』の出版年などは省略。
- 3 延見子一座は中芝居で名を馳せた歌舞伎役者市松延見子、本名松尾波篠江を看板役者として、その夫松尾国三が太夫元で興行した中芝居劇団。細川興行は市蔵劇団と同じく歌舞伎専門の中芝居劇団。市蔵劇団に次いで長く活動し、昭和四十五年に解散。両劇団については前掲拙稿、二〇二一を参照
- 4 幕末から明治期の小芝居研究は近年進みつつあるが、戦後の小芝居研究は皆無といえる。二〇一一年から岩井小紫師(兼元多恵子氏)と市川団四郎師(今井勝三氏)に数多くの聞き取り調査を実施し、とくに小紫師に対しては五十回以上にわたる聞き取りを行っている。

なお、二〇一―一七年頃まで濱千代早由美氏とともに行った調査データも含まれている。「歌舞伎フォーラム」の催しは舞台創造研究所プロデュース、松竹株式会社制作で平成六―十七年まで行われた。「小芝居再発見」などの企画は平成十年より。

6 本稿で触れる役者の経歴などは前稿に記述したため本稿では触れない。本文中に登場する人名についてはすべて敬称を省略する。役者の名前のみ旧字体を使用する場合がある。

7 渡辺保「新版歌舞伎手帖」講談社、二〇〇一、二八頁

8 立命館大学アート・リサーチセンター日本芸能・演劇総合上演年表データベース「箱根靈験覽仇討」項目 <https://www.dh.jacnet/db/nenryo/search.php?center=default>

9 小宮麒一編・発行『歌舞伎・新派・新国劇配役総覧第七版』平成二三、一四―一五頁。以下、小宮『配役総覧』と記す。

10 松竹の名題で腕があっても門閥のないために良い役の付かない役者達が、昭和十六年に松竹を離れて結成したのが新鋭歌舞伎である。昭和二十年代後半には解散し、団員達は小芝居畑で活躍した。新鋭歌舞伎については前掲拙稿、二〇二二参照

11 澤村清之助や市川小太夫らに師事し、小芝居畑で活躍した市川千升が、小芝居の観客には「お家騒動敵討ち物」が受けたと述べている。市川千升「一巴流三世家元一巴千晶」語り継ぎたい小芝居・地芝居の心」平成十二年二月「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット所収

12 林京平「箱根靈験覽仇討」項目、演劇博物館編『演劇百科大事典 第四巻』平凡社、昭和三六、四三―四三五頁。ケレンなど演出に関しては、別稿「歌舞伎演目における小芝居・中芝居独特の演出とその保持について ―昭和五十年まで活動した中芝居劇団 市川市蔵劇団の軌跡―」同志社女子大学『同志社女子大学大学院文学研究科紀要』第二二二号、二〇二二、印刷中、で細かく検証する。

13 内山美樹子「梅屋洪浮名色揚」の成立」日本演劇学会『演劇学論集・日本演劇学会紀要』二二巻、四三―五五頁、一九八四。及び、内山美樹子「並木宗輔の世話浄瑠璃―『和泉国浮名溜池』と『茜染野中の隠井』―」日本近世文学会『近世文藝』四〇巻、一九八四、七九―一〇〇頁

14 平成十三年九月「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット解説

15 小宮『配役総覧』三二頁

16 小宮『配役総覧』一六七頁

17 「禁裏」をはばかって「金埋」と表記している。「埋」はリとは読まないがそれについて

- は追求しない。
- 19 平成十四年三月「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット解説
- 20 渥美清太郎著、国立劇場調査養成部調査資料課編『系統別歌舞伎戯曲解題 下の二』平成二三、一七二頁。以下、渥美『系統別解題』と略す。
- 21 小宮『配役総覧』一〇二頁
- 22 佐藤彰「須磨都源平躑躅」項目『歌舞伎事典』二四〇頁。渥美『系統別解題 上』平成二〇年、一八五〜一八六頁。渥美によれば、この増補は西沢一鳳による。
- 23 小宮『配役総覧』三六〜三七頁、及び一九〜二〇頁
- 24 犬丸治「二〇〇三年三月劇評 南座見物記〜團菊の時代〜」
<http://inumaru.h.cocacn.jp/newpage88.htm>
- 25 横山正「岸姫松轡鑑」項目『歌舞伎事典』一三六頁
- 26 小宮『配役総覧』七三頁
- 27 小池章太郎「黒手組曲輪達引」項目『歌舞伎事典』一五五〜一五六頁。渥美『系統別解題 中』平成二二、一七〇頁
- 28 小宮『配役総覧』八四〜八五頁
- 29 渥美『系統別解題 中』一七〇頁
- 30 相十郎については拙稿二〇二二に紹介したが、その後、二代目坂東秀調の弟子で大夫元もしながら東北、北海道を中心に地方興行をした役者と判明した。藤尾真一「明治人に訊く 二二 一座を組んで：市川白蔵の歩いてきた道」演劇出版社『演劇界 第三十巻 第十四号』昭和四七、六八〜七一頁
- 31 三代目勝謔蔵は一八四四〜一九〇二年。江戸浅草生まれ。三代目瀬川如臈に入門。明治五年以降、父のいる大阪で親子ともに活躍。古井戸秀夫「勝謔蔵」項目『歌舞伎事典』一〇八頁
- 32 渥美『系統別解題 下の二』平成二四、二〇三頁。伊原敏郎『歌舞伎年表 第七巻』、岩波書店、昭和三七、二四三頁に記載の、明治二二年三月に上演された『実録』の高安月郊の評には「禪師坊にわざと会わずに帰そうとし、禪師坊が自害する内容が記されている。」
- 33 立命館大学アート・リサーチセンター日本芸能・演劇総合データベース「蝶千鳥曾我実録」項目 <https://www.dh-jacnet/db/nenpyo/search.php?center=default>
- 34 小宮『配役総覧』一五八〜一五九頁
- 35 安田徳子「地方芝居・地芝居研究―名古屋とその周辺―」おうふう、平成二一、三〇八〜三一一頁には、地芝居で演じられる『曾我中村』の原作というべきものがみつからない、と述べているが、『中村閑居』の原作は『実録』と考えてよいかと思う。安田が述べるように地方巡業をする小芝居を通じて地芝居に広まったと考えられる。
- 36 渥美『系統別解題 上』七六頁。伊原敏郎『歌舞伎年表 第五巻』昭和三五、八五頁
- 37 服部幸雄「近松半二が描いた人びと」平成一七年第十七回「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット所収。小宮『配役総覧』一九九〜二〇〇頁を見ても明治期に二、三回上演されただけである。
- 38 渥美『系統別解題 下の二』二六五頁
- 39 戸板康二「解説 国訛嫩笈摺」戸板他監修『名作歌舞伎全集 第七巻』東京創元新社、昭和四四、二八〇〜二八二頁
- 40 福之助は多恵子の母方叔父。前掲拙稿、二〇二一参照
- 41 渥美『系統別解題 下の二』三三二頁。小宮『配役総覧』二二二頁
- 42 水落潔「根引きの門松」を巡って「平成一五年九月「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット所収。
- 43 渥美『系統別解題 下の二』六八〜六九頁に渥美が書いた『本蔵土壇』の粗筋には三千歳姫は登場しない。
- 44 『本蔵土壇』は幕末に上方でかけられていた芝居であろうと早川由美は推測している（早川由美「忠臣蔵外伝と名古屋芝居―『本蔵下屋敷』と七代目市川団十郎―」名古屋芸能文化会『名古屋芸能文化』一四号、平成一六、一三〜二八頁）。「増補忠臣蔵」の初演も明らかでないが、明治五年、十一年などの説がある（伊原『歌舞伎年表 第七巻』一七六頁。吉永孝雄「仮名手本」以外の浄瑠璃」演劇出版社『演劇界臨時増刊 第二〇巻 第一二号、一九六二、四五〜四九頁。今尾哲也「忠臣蔵物」項目『歌舞伎事典』二七二頁）。また、小宮『配役総覧』二四七頁では明治二十八年八月常盤座の上演から三千歳姫が登場している。つまり明治二十年代前半までは三千歳姫の出ない『増補忠臣蔵』『本蔵下屋敷』が上演された可能性もある。
- 45 小宮『配役総覧』二四七頁
- 46 四代目鴈治郎の談話 http://www.kabuki.ne.jp/cms/topics_20180202_1162.htm。
- 47 国立劇場三月歌舞伎特設サイト https://www.nrtjac.go.jp/kokuritsu/h30/kabuki_3htm1。
- 48 伊原『歌舞伎年表』第七巻、五三二頁以下。
- 49 大阪松竹座「関西・歌舞伎を愛する会第八回七月大歌舞伎」で三代目鴈治郎が若狭之助

- を演じた。
- 48 安田徳子、前掲書三二六頁。同頁に本演目は「今では地芝居にしかこのこらない」と述べ、るように東濃や愛知の地芝居では現在もよく掛けられる演目である。
- 49 非常に腕のある役者であったという。前掲拙稿、二〇二一参照
- 50 渥美『系統別解題 下の二』六九頁
- 51 平成十七年九月 第十八回「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット解説。渥美『系統別解題 下の二』八二頁
- 52 <https://dlndl.go.jp/infoandlip/pid/856746?contentNo=7>
- 53 国立国会図書館デジタルコレクション <https://dlndl.go.jp/infoandlip/pid/856595> 明治四一年から大正二年出版。
- 54 『鎌腹』の初出は寛政三年の『いろは仮名四十七訓 弥作の鎌腹』とされてきたが、松葉涼子の考証により、寛政九年の『扇矢数四拾七本』であることが明らかになった（松葉涼子『弥作の鎌腹』初出年時の再検討「歌舞伎学会」歌舞伎研究と批評』四八巻、二〇一二、七一〜八八頁）。なお、右記論文には昭和六年六月『明治座芝居筋書き』のなかに、初代中村吉之丞が「この弥作の鎌腹は梅玉歌右衛門の書き下ろし」であり、歌右衛門の弟子の二代目関三十郎が「師匠に習って、矢張上手に演つたのです」と述べた部分引用されている。
- 55 歌舞伎 on the web <https://kabukidb.net/show/299#section5>では初出演目を『いろは仮名四十七訓 弥作の鎌腹』としているが、松葉の考証による『扇矢数四拾七本』の説が妥当である。
- 56 平成十四年三月「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット、中野尚美解説、による。
- 57 渥美『系統別解題 下の二』二四〇〜二四二頁。延広真治「江戸文学の多様性―『肉付きの面』を通して見る―」『帝京大学文学部紀要・日本文化学』四一巻、二〇一〇、一〜二三頁
- 58 延広真治、前掲論文二四〜一五頁、及び、渥美『系統別解題 下の二』二四二頁。伊原『歌舞伎年表 第八巻』九六頁、一〇五頁。なお、初演での老婆は「茨」だが市蔵劇団で上演したときは「おいま」である。
- 59 明治四十年に明治座で上演の際、箒での折檻を煙管に変え、面は辻堂に掛けてある面を外す、蓮如登場では電気仕掛けで光明を放させる等の工夫を右団次が行った。延広真治、前掲論文、一五頁。
- 60 小宮『配役総覧』二七六頁。伊原『歌舞伎年表 第八巻』二二七頁
- 61 渥美『系統別解題 下の二』二六七頁。立命館大学アート・リサーチセンター「歌舞伎Wiki」「二月堂良弁杉由来」項目 <https://www.arcsunimeia.jp/artwiki/>。小宮『配役総覧』二八〇頁
- 62 渡辺保「新潟発「老後の政岡」」平成十二年二月「歌舞伎フォーラム」公演パンフレット所収。金沢康隆「老後の政岡」項目『演劇百科大事典 第六巻』昭和三七、二七頁
- 63 上村以和於公式サイト「随談第282回 珍品先代萩」二〇〇九 <https://iwaokanamura.jp/archives/944>
- 64 多恵子の母方叔父。前掲拙稿、二〇二一参照
- 65 水落潔、前掲論文
- 66 渡辺保『新版歌舞伎手帖』四六頁
- 67 戸板康二「解説 鐘鳴今朝嚙」戸板他監修『名作歌舞伎全集第一四巻』昭和四五、四二〜四三頁
- 68 渥美『系統別解題 上』一四九頁
- 69 片岡仁左衛門「とうざいとうざい 歌舞伎芸談西東」自由書館、昭和五九、二二〜一六頁
- 70 権藤芳一「上方歌舞伎の伝承をめぐって」東京文化財研究所芸能部研究報告書『近代歌舞伎の伝承に関する研究―近代歌舞伎と写真メディア・近代上方歌舞伎の伝承―』二〇〇二、八六頁
- 71 荻田清『笑いの歌舞伎史』朝日新聞社、二〇〇四。引用部分は、七八〜八〇頁、一八〇頁、一六二〜一六三頁、一三五頁
- 72 佐藤かつらによれば明治期の東京の小芝居（中島座）では大阪の作品や、講談や実際の事件を題材にした新作を掛け「大芝居」とは異なる新鮮味を打ち出す試みが行われていたという（佐藤かつら『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』ぺりかん社、二〇一〇、一七八〜一八四頁）。その傾向は大正・昭和期まで続いた可能性がある。またその作者は先に紹介した勝諺蔵とその父能進である。
- 73 ここでは多恵子や勝三の語りの中で拾うことのできた違いを挙げた。上方歌舞伎と東京の歌舞伎の違いについては、中川芳三（聞き手・構成 児玉竜一）『聞き書き』戦後の上方歌舞伎 ―興行師・裏方・演奏家たち―「東京文化財研究所芸能部研究報告書『近代歌舞伎の伝承に関する研究―近代歌舞伎と写真メディア・近代上方歌舞伎の伝承―』二〇〇二、九一〜一三〇頁に詳しい。

74

市川猿之助『猿之助の歌舞伎講座』新潮社、一九八四、一六頁。しかし神山彰によれば「正統的」といわれる九代目團十郎や五代目菊五郎も晩年まで『紅葉狩』で火を噴き電気照明を使い、『風船乗』『奴胤』で宙乗りも演じ、六代目菊五郎もタップダンスを取り入れたと述べる（神山彰「歌舞伎―近代から現代へ」服部幸雄監修『日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇』淡交社、平成二一年、四二九頁）。芸術至上主義路線は彼らだけが押し進めた訳ではない。

75

岸田劉生『歌舞伎美論』早川書房、昭和二三、三六頁他

76

注13に記した別稿で論じた。