

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 市川市藏劇団の軌跡——

浅野 久枝

〔要旨〕 明治期から昭和期にかけて、大歌舞伎の一ランク下に小芝居と呼ばれるジャンルの歌舞伎劇団が数多く存在した。しかし戦後それは衰退し「小芝居は消えた」といわれたが、いくつかの中芝居（関西系小芝居）劇団は戦後も活動し、その中でも市川市藏劇団は昭和五十年まで存続していた。元市藏劇団員から彼らの演じた演目やその演出の具体的内容の聞き取り調査を行ったところ、彼らの演じる歌舞伎演目では大歌舞伎とは異なる小芝居独特な演出も行っていたことが分かった。それらを分析すると、明治期以降、歌舞伎の近代化とともにあまり使われなくなった「早替り」、「人形振り」、「ケレン」など江戸期から歌舞伎に取り入れられていた演出方法が、昭和期まで小芝居の中で保持されていたことが明らかになった。すなわち、明治

期に起こった歌舞伎に対する「芸術至上主義」あるいは「改良運動」の中で大歌舞伎の中では薄められていた、岸田劉生の言うところの「芸術的に高級なる卑近美」、すなわち江戸期の歌舞伎が持っていた「ふざけ」「猥雑」「現世的」「説明的」「グロテスクさ」、あるいは「傾く」演出は小芝居世界の中に存在し続けていたのである。それは小芝居が「芸術」よりも「観客を喜ばせる」「楽しませる」ことを第一義的に考えて活動していたからこそ可能であった。さらに言えば大歌舞伎と小芝居の交流の中で、小芝居の中で存続していた演出が戦後の大歌舞伎の活性化にも一役買ったのである。

以上、近代化とともに消えていった近代的ではない歌舞伎、すなわち江戸期の歌舞伎の特徴を小芝居が受け継いで昭和後期

まで活動していたことを明らかにすることができた。

〔キーワード〕 小芝居・中芝居・小芝居の演出・市川市蔵劇団

・歌舞伎

一、はじめに

「小芝居」の語は時代により様々な意味があるが、大正昭和期に使われた「小芝居」の語は劇団や劇場の規模ではなく、リ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。東京では寿劇場が昭和二十(一九四五)年三月に焼失し「小芝居の燈は消えた」⁽¹⁾とされ、戦後は寿劇場の残党による「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⁽²⁾、三河屋市川市蔵(本名 藤田栄)が率いた市川市蔵劇団など数多くの劇団が地方興行の形で歌舞伎の上演を続けていた。その中でも昭和五十(一九七五)年まで活動していたのが市蔵劇団であった。ところ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いな

い⁽³⁾。

現在筆者は市蔵劇団の元劇団員のうち、現在も振付師として活動している三代目岩井小紫師(本名兼元多恵子氏)と二代目市川団四郎師(本名今井勝三氏)の姉弟に対してインタビュー⁽⁴⁾を行い、彼らの語りから戦後の中芝居・小芝居の実態を明らかにすべく研究を続けている。拙稿(二〇二二)⁽⁵⁾では、市蔵劇団が役者家族をベースにして、腕のある関東系小芝居や中芝居の役者たちが加入して公演活動をした劇団であることを明らかにした。次いで拙稿(二〇二二 a)⁽⁶⁾では、市蔵劇団を含む中芝居や小芝居の劇団で演じられた演目の特徴から、大歌舞伎が削り取ってしまった江戸期の歌舞伎の要素を、中芝居や小芝居の劇団が保持していたことを明らかにした。しかし前稿では彼らの具体的演出については触れることができなかった。本稿では前稿同様両氏の語りから、中芝居・小芝居の独特な演出についての考察を深めていきたい⁽⁷⁾。なお関東系小芝居と中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、市蔵劇団が上演した外題一覽

まず、市蔵劇団が上演したことのある外題の一覽(表1)を提示する。三代目岩井小紫(多恵子)の父 藤田栄(のちの三河屋市川市蔵)は昭和十年代から断続的に自らが太夫元となつて座組をし一座を率いていた。中芝居劇団であるため丸本物を得意としたが、市蔵自身は東京で修業をしており、また東京の役者も多く劇団に加入していたので『お富与三郎』、『河内山』、『浜松屋』など江戸物の演目も上演した。時々のメンバーにより上演演目は変わったため、すべての時代でこれらの演目が上演された訳ではないが、上演可能な演目数を百五十程度は持つ実力のある劇団であつたことをまず確認しておく。演目の中には拙稿(二〇二二a)で考察したように、昭和期の大歌舞伎ではほとんど上演されなかつた演目もかなりあるが、大歌舞伎で上演されるような演目でも大歌舞伎とは異なる独特な演出や仕掛けを施した。また市蔵劇団など実力のあつた中芝居劇団では古典演目の上演だけでなく、自ら独自演目も創作していた。次章ではそれらを具体的に見ていきたい。

三、小芝居の演出と独自演目

三―一、小芝居が演出を工夫した演目

小芝居で演じられる時には大歌舞伎とは異なる様々な工夫がなされた演目について、市蔵劇団の演出を中心に小芝居での演出について述べていく。演目は通称を主に使い、アイウエオ順で取り上げる。

『安達原三段目 袖袈裟文』 三代目猿之助(現猿翁)は『安達原三段目』について、高校生の頃に小芝居(かたばみ座)で見たものの方が大歌舞伎で上演されたものより「ずっと面白かつたのですよ」「昔の型というのは今、大歌舞伎で絶滅しているものが多いのです。特に戦後は洗練されすぎてしまい、古い型はだれもやらなくなつたために「江戸歌舞伎の非合理の魅力とか誇張された表現の魅力がないのです」⁽⁸⁾と述べている。そして猿之助は東濃の地歌舞伎振付師松本団升から古い型を伝えてもらい⁽⁹⁾、さらに細川興行の太夫元で、のちに松竹の竹本三味線方となつた豊澤重松も『安達』にはこういう型がある」と猿之助に教えた⁽¹⁰⁾という。小芝居あるいは地方の歌舞伎に

表1 市蔵劇団が上演した演目（アイウエオ順）

あかね染 三勝半七	神崎与五郎東下り（義士外伝）	釣女
揚屋（碁太平記白石噺）	勧進帳	寺子屋（菅原伝授手習鑑）
阿古屋の琴責め（増浦兜軍記）	菊畑（鬼一法眼）	輝虎配膳（信州川中島合戦）
朝顔日記（生写朝顔日記）	岸姫松（朝比奈上使）	吃の又平
安達原三段目 袖萩祭文（奥州安達原）	喜撰	供奴
いざり勝五郎（箱根霊験甞仇討）	京人形	鳥辺山心中 お染半九郎
石井常右衛門	熊谷陣屋（一ノ谷嫩軍記）	どんどろ大師 子別れ（傾城阿波鳴門）
石切梶原	熊谷蓮生坊 外伝	鳴神（雷神不動北山桜）
伊勢音頭恋寝刃	蔵場 お染久松	肉附の面
一條大藏卿 御殿	車引（菅原伝授手習鑑）	二人三番叟
妹背山婦女庭訓 御殿	黒手組助六	沼津（伊賀越道中双六）
うかれ三味線	毛谷村（彦山権現警助剣）	根引の門松 山崎淨閑住家の場
鶯塚（長柄長者黄鳥墳）	源太勘当場 ひらがな盛衰記	野崎村 お染久松（新版歌祭文）
潮田又之丞（義士外伝）	河内山（天衣紛上野初花）	羽根の禿
乳母争い	五条橋 牛若丸と弁慶	浜松上使（弁天娘女男白浪）
馬霊の光秀（時今也桔梗旗揚）	寿式三番叟	番町皿屋敷
梅川忠兵衛 新口村（恋飛脚大和往来）	寿曾我対面	引窓（双蝶々曲輪日記）
梅川忠兵衛 封印切（恋飛脚大和往来）	煽山姥（八重桐郎話）	肥後の駒下駄
梅の由兵衛長吉殺し（西津野中隠井）	酒屋 三勝半七（艶容女舞衣）	日高川 安珍清姫（日高川入相花王）
越後獅子	佐倉宗五郎 通し	伏見の里雪の曙
扇谷熊谷（源平魁躰闘）	実盛物語（源平布引滝）	双面水照月
近江のお兼	三十三間堂棟木由来（柳の由来三十三間堂）	弁慶上使（柳所桜堀川夜討）
大石東下り 立花左近（義士外伝）	敷皮（夜討曾我狩場曙）	法界坊 通し
大石妻子別れ 山科閑居（碁盤太平記）	時雨の炬燵 小春治兵衛（心中天網島）	本蔵下屋敷 義士外伝
大盃（大杯酒觸戦強者）	重の井子別れ（恋女房染分手綱）	本朝廿四孝 桔梗ヶ原
小栗判官照手姫	鋳引	本朝廿四孝 十種香より狐火
お駒才三 白木屋（恋娘昔八丈）	実録先代萩	松王下屋敷（増補手習鑑）
お俊伝兵衛（近頃河原の遠引）	俊寛（平家女護島）	身売りの累（薫樹累物語）
お園六三（心中浪華春雨）	新所帯	娘道成寺
落人 お軽勘平（道行き旅路の花智）	神霊矢口渡	盲景清（娘景清八島日記）
お千代半兵衛 八百屋の献立	脂屋（義経千本桜）	戻り駕籠
お富与三郎 源氏店（与話情浮名横櫛）	須磨の浦組打ち（一ノ谷嫩軍記）	戻橋
お夏清十郎（五十年忌歌念仏）	諏訪明神	紅葉狩り
お半長右衛門 帯屋の場（桂川連理櫛）	清玄と桜姫（清水清玄）	盛綱先陣館 首実検（近江源氏先陣館）
お光狂乱	関取千両轆	八百屋お七
女土蜘蛛	閨の扉（積恋雪閨扉）	柳又兵衛二蓋笠
鏡獅子	先代萩 御殿より対決迄（加羅先代萩）	弥作の鎌腹（義士外伝）
鏡山 通し（加賀見山田錦絵）	曾我物語 中村閑居	弥次喜多道中
合邦（摂州合邦辻）	太功記十段目（絵本太功記）	義賢最期（源平布引滝）
仮名手本忠臣蔵 通し 大序から討ち入りまで	太刀盗人	吉田屋（源文章）
仮名手本忠臣蔵五段目	珠取（菊堂桑門筑紫櫛）	吉野山 道行き 狐忠信
仮名手本忠臣蔵六段目 勘平腹切り	玉藻前三段目	四人三番叟
仮名手本忠臣蔵七段目 祇園一力	だんまり	連獅子
仮名手本忠臣蔵九段目 山科閑居	中将姫（中将姫古跡の松）	老後の政岡（伊達衣装曲輪好）
鎌倉三代記 絹川村の場	土屋主税 義士外伝	良弁杉由来（二月堂）
雁の便り（けいせい雪月花）	鼓の里	
河庄 小春治兵衛（心中天網島）	壺坂霊験記 お里沢市	

伝わっていた古い型を猿之助が掘り起こし、『安達原』を上演したのである。

大歌舞伎では貞任が衣裳を元の姿に戻して整えて幕切となるが、市藏劇団では貞任が引き抜いた姿のまま、派手な幕切を演出した。

〔京人形〕 大歌舞伎では常磐津と長唄の掛け合いだが、市藏劇団では義太夫と常磐津の掛け合いで上演した。父市藏が甚五郎、多恵子の姉 二代目岩井小紫の智子が京人形の精を演じたが、二代目亡き後は三代目小紫の多恵子が演じた。

市藏劇団の演出では以下のような趣向があった。京人形が鏡を入れられ「なつたわなつたわ」で女になって歩き花道まで行くとチョーンと柝が鳴る。それを合図に舞台後方がバラされると、人形になった役者がずらつと並んでじつとしてゐる。その前で甚五郎と京人形の精が踊り、幕切前にテーンテーンと太鼓が鳴ると人形たちが一齐に動き出し、舞台に降りてくる。人形の中に必ず按摩が居り、台になった按摩の上に甚五郎が京人形をポーンと上げて極めるといふ幕切であった。後ろに並ぶ人形は按摩以外なら何に扮してもよく、動かずに居るポーズも役者それぞれの趣向で好きな形をしたので「皆、面白がって、私は

アレしよう、ワシはコレにしよう」と、いろいろ工夫した」が、動かずじつとしてゐるのには辛いものがあるので、それも含めて役者たちは凝って考えたという。

この演出は他の小芝居劇団でも使っていた演出だと思ふ、と多恵子は語る。大歌舞伎では井筒姫をかくまっていた甚五郎が右腕を切られ、大勢の大工との立廻りがあるが、それらをすべてカットして、多くの人形が出るという華やかな演出になっている。

〔四ノ切 義経千本桜 河連館〕 三代目猿之助が宙乗りや早替りなどで演じるようになってから派手な演出が大歌舞伎でも定着しているが、これは四代目市川小団次の型を復活させたものである。大正から昭和初期の大歌舞伎ではケレンを押さえた六代目菊五郎の型が主流であったが、小芝居では早替りや欄干渡り、欄間抜け、灯籠抜けなど、派手な演出が続けられていた。小芝居で活躍した澤村源之丞〔三〕はケレンが売りで、トンボの名人と言われたと勝三（二代目団四郎）は聞き覚えている。源之丞は『四ノ切』ではトンボを切り、『鼠小僧』では綱渡りをした。勝三は実見していないが、源之丞が『四ノ切』で「灯籠抜け」をしていたということを兄 藤田良浩（市川荒五郎）か

ら聞いていた。仕掛けを多用するので地方興行が中心だった市蔵劇団では上演しなかったが、勝三は自身が振付ける子供歌舞伎で灯籠抜けなどを子供に演じさせている。

〔俊寛 平家女護島〕 市蔵劇団では「俊寛」の幕切に、船を追いかけた俊寛が波にのまれ、波布から顔を出して口に含んだ水を口から吹き上げるといふ演出をしていた。猿之助も『加賀見山再岩藤』⁽¹¹⁾で、若兎鳥居又助の水中立廻りの途中に水を口から吹くといふ演出をした。「口から水を吹くなどいふことは実際にはあり得ない状況」だが、「芝居は嘘と本当を織りまぜて真実以上の真実を出すところに面白さがあります」⁽¹²⁾と述べている。

また大歌舞伎では舞台下手から上手に小船が進み、上手に消えると大船が上手から現れるといふ演出だが、市蔵劇団では天井に吊された小船が後方から上手に向かい、小船が引つ込むと舞台上手から大船が出てくるという演出をした。頭の上を船が動くので観客は喜んだという。戸板康二によれば「今は船が沖を通る演出が多いが」「昔は二階の客席の前の所を、造り物の船が通った。そしてそれがずっと廻ると、突然舞台の上手に、大きな船の舳が出て来る変化の突飛さも、歌舞伎らしい」⁽¹³⁾と

述べている。

市蔵劇団では観客を喜ばせる工夫や古風な演出を保持していたことがわかる。

〔神靈矢口渡〕 明和七（一七七〇）年、福内鬼外（平賀源内）作、江戸外記座初演の浄瑠璃である。この演目ではお舟が義峰を逃がそうと思案する場を人形振りで演ずる型があり、慶応元（一八六五）年守田座で五代目友右衛門が人形振りでお舟を演じている⁽¹⁴⁾。七代目宗十郎は「矢口渡」を紀伊國屋の家の芸「高賀十種」の一つに選定し、大正四（一九一五）年十二月帝國劇場の他、昭和一桁までに数回、人形振りのお舟を演じている⁽¹⁵⁾。しかし大歌舞伎では人形振りの型は行われなくなり、少なくとも現在の紀伊國屋には伝わっていない⁽¹⁶⁾。時代が下って昭和四十九（一九七四）年明治座で二代目扇雀が人形振りを演じ、令和元（二〇一九）年に国立劇場歌舞伎鑑賞教室で四十五年ぶりに初代老太郎が人形振りで演じたことが新聞⁽¹⁷⁾で報じられるほど少ない。一方、明治以降の小芝居ではお舟の人形振りは当たり前のように演じられた。江戸期の演出が小芝居の中で保持されていたといえる。平成十四（二〇〇二）年江戸東京博物館で行われた「江戸東京博物館歌舞伎公演」で歌舞伎

演出家 兼元末次（豊澤時若Ⅱ中村時若Ⅱ多恵子の夫）が演出した『矢口渡』では、当然のことながらお舟は人形振りで演じられた。

「関の扉 積恋雪関扉」 天明四（一七八四）年江戸桐座初演の所作事で、初代中村仲蔵が初演した⁽¹⁸⁾。大歌舞伎でもよく演じられるが市蔵劇団でも頻繁に演じ、常磐津と義太夫浄瑠璃の掛け合いで上演した。近年の大歌舞伎の『関の扉』では掛け合いはしていなかったもので、「掛け合いますのはうちの劇団だけかと思っていたら、この間、義太夫を使って掛け合いましたから、大歌舞伎でもやっぱりあったんやと思った」と多恵子は語る。振りはほとんど同じだったという。大歌舞伎でも古くは掛け合いで行っており、その形が小芝居に残っていたということであろうか。

『壺坂靈験記』 二代目豊澤団平作曲、作者不詳の台本を団平の妻 加古千賀が補訂して明治十二（一八七九）年に大阪大江橋席で初演した浄瑠璃『西国三十三所観音霊場記 沢の市住家のだん』が『壺坂』の元である。明治二十（一八八七）年、大阪稲荷彦六座上演の折に千賀の再改作、団平の再作曲で、三代目竹本大隅太夫が語ったものが現行曲として定着し、歌舞伎でも

人気演目となった⁽¹⁹⁾。

『壺坂靈験記』の成立と演出について、細田明宏によれば明治十二年初演の「沢市内のだん」には悪人雁九郎は登場しないが、明治二十年に増補・改作された『壺坂』には登場する。粗筋は以下の通りである。沢市とお里は幼なじみで仲むつまじく暮らすものの困窮していた。沢市が留守の間に借金取りが現れ、家財道具が売り払われそうになるところ、お里に横恋慕している雁九郎が借金の肩代わりを申し出る。夕刻の再会を約束して雁九郎が帰ると、沢市が帰宅する。沢市に対し情愛を込めて世話をすのお里だが、毎夜の願掛けを知らない沢市はお里の不義を疑っている。お里からの話で疑いは晴れ、二人で壺坂の観音様にお参りしようとするところへ雁九郎が現れ、二人は雁九郎から身を隠すべく逃げ回り、二人は壺坂の観音様へ向かう。この後は現在知られている『壺坂』と同じであるが、追いかけてきた雁九郎が観音の霊験によりくびり殺される。

明治二十一（一八八九）年、五代目叢助が沢市と雁九郎二役早替りで演じて以降、それが当たり前になった。ところがそれを苦々しく思った三代目片岡我当（のちの十一代目仁左衛門）が明治三十六（一九〇三）年に原作浄瑠璃に準じた『卅三所花

の山壺坂靈験記』を上演し、それ以降大歌舞伎では雁九郎の出来ない『壺坂』が主に上演されるようになった。一方、小芝居ではそれ以後も雁九郎が登場し、沢市が雁九郎から逃げ回る場面ではスピード感のある早替りが演じられ続けた。しかも「沢市雁九郎二役早替りにて相務め候」という宣伝文句が書かれるほど、売りの演出であった。「雁九郎メリ」とよばれるメリヤスも伝わっており、豊澤重松による音源も松竹竹本には残されている。市蔵劇団でも『壺坂』といえば沢市雁九郎二役早替りで行演し、市蔵の演し物であった。

渡辺保は「芝居としてはさびしく地味で、それだけに奇蹟のバカバカしさが目立つ。決して面白い芝居ではない」⁽²⁰⁾と評するが、早替り入りの『壺坂』は人気演目で小芝居では戦後も盛んに上演された。最初に出てくる借金取りの台詞も米屋の番頭が「むかつく」を「糠つく」と言うなど、言葉遊びも入れて観客を飽きさせない工夫がされている。

『日高川 安珍清姫』⁽²¹⁾『日高川入相花王』⁽²²⁾は、江戸期から浄瑠璃でも歌舞伎⁽²³⁾でも、大歌舞伎でも小芝居でも、地域も問わずによく上演され、人形振りで演じられてきた。清姫が蛇体となるシーンでは、鱗模様の長い帯で蛇体を表すのが定石である

が、市蔵劇団では鱗の付いた布で作った蛇体を使って上演した。波幕の中に入った黒衣⁽²⁴⁾が蛇体を操作し、波の上で大蛇の身体が見え隠れする臨場感のある舞台となっていた。また、針金で作ったコイルを黒い布で押さえた鬘を被り、蛇に変化するときには角を出した。黒い隈を入れ、黒い牙を銜えて鬼の顔に面変わりした。「思えば、私たちがいろいろ工夫していたよね」と多恵子は当時を回想する。平成十五（二〇〇三）年二月と三月の「歌舞伎フォーラム」⁽²⁵⁾に於いて兼元末次演出で上演された『日高川』でも人形振りで演じられ、その蛇体も使い、清姫が上手まで泳いで陸に上がり、上から降りてきた吊り台に乗って極めるという幕切であった。それが五代目玉三郎の耳に入っていた勝三に申し入れがあり、貸与したというエピソードがある。

『義賢最期』 十五代目仁左衛門や三代目猿之助が『義賢最期』の小芝居の型を市松延見子から伝えられたという話⁽²⁶⁾は周知のことであるが、多恵子によれば市蔵劇団では小万が義賢に末期の水を渡す場面で、柄杓がないため水鉢を抱えて笠に水を入れるという演出を行っていた。小万は「力持ち」という台詞

を重視し、力持ちを表現する演出である。

三―二、市蔵劇団関係者による独自演目

市蔵劇団や市松延見子一座など力のある中芝居劇団の場合、自分たちで独自演目を創作し、舞台に掛けていた。以下、市蔵劇団関係者や市松延見子の劇団で創作した演目を記録しておく。

〔初代備前屋中村芝寛作（翻案）「伏見の里雪の曙」〕 義太夫節の『烏帽子折筭源氏』伏見の里の段〔24〕が歌舞伎舞踊化され、文政十一（二八二八）年江戸市村座で初演された常磐津『恩愛贖・関守』通称『宗清』となった。常磐前親子の雪の中での逃避行を描いており、『熊谷陣屋』の前段となる演目である。登場人物は牛若を懐に抱いた常盤御前、今若、乙若、常磐に付きそう忠臣藤九郎盛長、宗清、宗清の妾白妙（藤九郎の妹）である。これを市蔵（藤田栄）の岳父（多恵子たちの母方祖父）である初代備前屋中村芝寛（本名大森運平）が義太夫節に変え一つの演目に整え、自らの一座で演じ物としていた。これを市蔵が座組みした劇団でも引き継ぎ、昭和二十年代から頻繁に掛けた。しかし、子役が二人必要なため昭和四十（一九六

五）年頃からは掛けることができなくなった。

市蔵が延見子一座に在籍していた頃に、松尾国三から「何か良い外題はないか」と問われ、岳父が創ったこの演目を「こんなあるけれど」と教えたという。延見子一座で上演したかどうかは不明だが、中芝居の中で創られた外題がこのようにして他の一座に伝播したことが分かるエピソードである。

〔初代備前屋中村芝寛作 所作事「お光狂乱」〕 常磐津「お光狂乱」は「お染の七役 於染久松色説版」の大詰を所作事に改作したものが、これとは別に初代芝寛が翻案して、お光を主人公に早替りの常磐津所作事に仕立てて創った演目がある。曲の作詞も手付けも初代芝寛が行ったと思われる。

幕開きはお染の家の番頭、善六と太平二人が登場し、久松が持っている宝刀を取り戻したいなどと話している。二人が上手に引つ込むと、お染と久松が道行で花道から登場。二人で絡んで踊るが「あれ、向こうから人がくる」と隠れると、お染からパッと早替りした子守が登場する。常磐津『三ツ面子守り』（菊蝶東籬妓）の一部を取り入れて、花道で一踊りし舞台面に移ると、鉛売りの与次郎が登場する。子守と与次郎が絡んで踊り「アレ、またいつもの」といって引つ込むと、与次郎か

ら早替りしたお光が笹を手にして「狂乱」の姿で花道から駆けだしてくる。そこへ善六、太平が現れるとお光は久松の幻影を追いかけ、二枚扇を使って技巧的な踊りを見せる。お光が笹を振りながら善六、太平と共に引つ込むと、お光から早替りした下男キョトサクが、清元『鳥羽絵』の下男のような姿で棒を持って現れ、三枚目の役柄で棒を使って面白く踊り、続けて操り人形のような所作で踊る。キョトサクが引つ込むとお染久松が登場。そこにキョトサクから早変わりしたお光が現れて、お染、久松、お光の三人で極めて幕切となる。

お光、お染、久松の他に子守り、与次郎、キョトサクと番頭の善六、太平が登場するが、初代芝寛はそれらの役のいくつかを早替りで演じていたという。右に記した構成は市藏劇団で上演するようになってからのもので、初代芝寛の息子 二代目芝寛（本名 大森栄、三代目小紫（多恵子）、弟の勝三（のちの二代目団四郎）と、三人で役をくるくる変えるように二代目芝寛が翻案して上演していた。お光と与次郎とキョトサクの三役を二代目芝寛、お染と子守りの二役を三代目小紫、久松を勝三が演じた。二代目芝寛引退後は三代目芝寛（勝三）が与次郎とキョトサクの二役を演じ、中村時若（兼元末次）がお光を演じ

た。

二代目中村芝寛作 所作事『諏訪明神』 二代目中村芝寛は六代目尾上菊五郎の門下であったという西川扇左衛門²⁵に師事し、所作事を専門とする役者として活躍した。初代芝寛一座の解散後、二代目芝寛は初代市川團四郎一座を経て市藏劇団に加入した。その後「何か変わった所作事もやろう」と、自ら作った所作事が『諏訪明神』（明神と八重垣姫）である。義太夫長唄掛け合いで物語構成も曲の手付けもすべて二代目芝寛による。舞台後方に義太夫と長唄連中が並び、幕切には同じ曲を同調子で一緒に弾き、大変に賑やかであった。所作の構成は以下のようなものである。

まず、官女と文屋のような姿の二人が登場し長唄で踊る。官女と文屋が上手に引込むと八重垣姫が諏訪法性の兜を持って花道から走り出る。そこへ文屋のような姿の者が再び登場し、八重垣に絡んでいる勝頼の追っ手を追い払う。「何者なるぞ」の八重垣の問いかけに「我こそは」と名乗って舞台の上で引き抜き、斎藤道三に早替りする。『関の扉』の黒主のような髪型のだしと八重垣姫が兜を巡って踊り、道三が長刀で兜に斬りかかるが、兜に追われて花道に入っていく。舞台に残った八重垣姫

が『狐火』を人形振りで踊る。その間に道三の役者が諏訪明神に姿を替え、『小鍛冶』の稲荷明神の毛に金冠のような冠を被り、鉄杖を手に登場する。そして諏訪法性の兜を持った八重垣と諏訪明神が花道を勢いよく駆けるなど、躍動感のある踊りを見せる。「へ連れて虚空へ」のところで八重垣姫が火焰宝珠文様の衣裳に引き抜き、と同時に舞台後方の義太夫の太夫、三味線方、長唄連中も全員引き抜いて火焰宝珠文様の袴に替わる。舞台天井からは白狐が何頭も降りてきてゆらゆらと揺れる中、八重垣は諏訪明神の左肩にポーンと飛び乗った形で極め、幕切となる。

以上のように派手で賑やかな演出であったため、「お客さんがワーワー言つて」喜び、大当たりの人気演目だった。文屋と斎藤道三、諏訪明神の三役は二代目芝寛が早替りで勤めた。二代目小紫存命中からこの演目が上演されていたが、姉智子は性格的に優しいところがあつたため、身軽で、つねに活発に動いて踊れる妹多恵子（三代目小紫）が十九歳頃から八重垣姫専門で踊った。この演目を昼狂言のキリに出せば観客が「晩もまた見たい」と通つて来たという。人気演目のため長く上演しており、二代目芝寛退団後も前段をカットして三代目芝寛（勝三）

が引き継いで上演していた。

『二代目中村芝寛作 所作事 演目名不詳』 これも二代目芝寛が所作も曲も創作した演目である。彼は常に創作活動をしていた。前段に一人の男と二人の禿風の女、その後仕丁風の男二人が出てきて踊り、後段では五人が全員変化し、長毛のカシラをかぶつて登場する。真ん中に主役の男役者が白の毛、両脇に赤の毛の女役者、外の両脇に黒の毛の男役者の順に並び、三色五人が一斉に毛を振るといふ派手な演出で、長唄と義太夫の掛け合いである。『諏訪明神』の次を狙つて創作した演目だが、物語に無理があつたためか上演期間はあまり長くない、残念ながらから多恵子も勝三も演目名は記憶にないという。

『市松延見子一座の創作外題』 『浮かれ三味線』 『浮かれ三味線』は市松延見子一座で創作された演目である。延見子一座に市蔵と二代目小紫が在籍していた時は頻繁に上演しており、市蔵らはそれを覚えて帰り、自分の劇団でもよく掛けたという。

松羽目物を模した作りで、千之丞、万之丞、億之丞が登場する。まずは花の盛りの場面で元禄衣裳を着た踊り子が長唄「元禄花見踊」で華やかに踊るところへ千之丞と万之丞が現れる。

二人は武芸比べや相撲を取って力比べをするが、万之丞がすぐ

て勝つ。それでは、と遊芸、三味線は弾けるかと千之丞が挑発

すると、万之丞は弾けもしないのに弾けると言っつてしまい首を

賭けての勝負をすることになる。万之丞は三味線の達人な億之

丞を訪ね子細を話して相談すると、二人羽織で三味線を弾くと

いう算段をする。そこへ千之丞が踊り子を連れてやってくる。

二人羽織でのドタバタしたりとりに続き、長唄「狸」を二人

羽織の億之丞が弾き、千之丞は唄に合わせて太鼓を打つ。その

唄の調子に乗った万之丞は懐から手を出して手拍子を打つが、

慌てて手を隠す。いぶかしく思った千之丞が万之丞の前に太鼓

を据え撥を持たせると、万之丞は浮かれて太鼓を叩きだし企み

が露見。万之丞と億之丞は逃げだし「やるまいぞやるまいぞ」

で幕となる。延見子一座では億之丞を延見子が演じ、市藏劇団

に持ち帰つてからは二代目小紫、その後は三代目小紫が演じ

た。二人羽織という不自然な体勢でも三味線が弾ける億之丞役

の役者が居て、なおかつ顔の表情だけで芝居のできる万之丞役

の役者が居ないとできない演目である。また出語りで弾く三味

線も二上がりと本調子がめまぐるしく変わる構成になつてい

る。時間的には短いが華やかでかつ喜劇的であるため人気の高

い演目だった。

四、小芝居の演出

以上の事例から小芝居が採用してきた演出の特徴を分析するが、市藏劇団では大歌舞伎でもよく演じられた演目を大歌舞伎と変りない演出で上演もしていた。以下の分析は小芝居独特の演出に注目して整理していることをお断りしておく。

四―一、観客を喜ばせる派手な演出

まずは派手な演出であることが指摘できる。「京人形」の幕切では、大勢の人形が所狭しと舞台に現れるという派手で華やかな舞台である。観客に大受けしたという独自演目『諏訪明神』では長唄と義太夫の掛け合いや同調子で賑やかに演奏し、それに加えて八重垣姫の人形振りがあり、また八重垣姫が花道を駆けたり跳んだり跳ねたりなどして踊る。幕切では八重垣姫だけではなく後方にずらりと並んだ長唄義太夫陣も全員が引き抜いて火焰宝珠文様の衣裳になり、舞台天井から現れた頭もとの白狐がゆらゆら揺れる中で極めるといふ、派手な舞台であ

り、観客が大喜びする姿を想像することは難しくない。同じく

独自演目の変化物では赤白黒の色の毛を付けた五人が毛を振る。これまた大変に賑やかな舞台である。また、『日高川』の演出でも鱗の付いた蛇体が波の上に見え隠れし、蛇に変化した清姫は顔に隈を入れるだけでなく角が生え牙もむき出す。『関の扉』は掛け合いで華やかに踊られた。『俊寛』の幕切では波布から顔を出して口に含んだ水を口から吹き上げる、という演出が観客に受けたという。先に見たように、三代目猿之助は「こういったバカバカしい表現が観客に受ける」のであり、嘘実を織りまぜることで真実を表現するところに歌舞伎のおもしろさがあると述べる。さらに、近代以降の歌舞伎が芸術至上主義で推し進められ、非合理性が排されたが、それこそ「歌舞伎の魅力」があり、「歌舞伎誕生の根本にあった『傾く』『すごさ』が「西欧の近代合理主義の壁を打ち破る斬新さをもって、観客を打つ」⁽²⁶⁾とも述べている。拙稿(二〇二二a)でも述べたが、岸田劉生がいうところの「芸術的に高級なる卑近美」⁽²⁷⁾、すなわち大歌舞伎では消し去られていた非合理的な、ある意味では大衆受けする派手な演出が小芝居の中に残存していたことを市蔵劇団の演出の中に見ることができている。

四一二、早替り

派手な演出の具体例に「早替り」もある。『壺坂』での沢市と雁九郎の早替りは小芝居では当たり前前に続けられており、市蔵劇団も例外ではない。初代中村芝寛創作の『お光狂乱』では、お光、お染、久松、子守り、与次郎、キョトサク役を三名でくるくると早替りしており、九代目団十郎も行っていた二枚扇を使った技巧的な舞も披露して客を飽かさせない工夫をしていた。市松延見子も早替りが得意で、例えば昭和十七(一九四二)年一月、名古屋歌舞座の公演では大切所作事『御ひるき五役』で雷神、お光、土手のお六、久松、お染の五役を「めまぐるしい程の早變りを冴へた鮮な技巧で進行」する演出を見せて、雷神の姿で阿古屋の三味線を弾いた後に土手のお六に早替りしていた⁽²⁸⁾。また、延見子は『新編有馬猫』でも五役早替りをしている。

早替りは「すでに宝永(一七〇四〜一一)ごろから行われ、文化・文政期(一八〇四〜三〇)の怪談物は、特に早替りが多用されて流行した」が、「明治になってからは、特に関西で好まれた」⁽²⁹⁾といわれるが、これは早替りが「ケレンの一技法」と考えられ、関東の大歌舞伎では敬遠されたからであろう。今

でこそ大歌舞伎でも早替りの演目の上演は多いが、関東の大歌舞伎で一時期削られた「早替り」が上方歌舞伎の中に残り、上方歌舞伎衰退後は小芝居の中で保持され、それを大衆は喜んで受け入れていたのであった。

四―三、人形振り

市蔵劇団では『矢口渡』のお舟、『狐火』の八重垣姫、『日高川』の清姫、『八百屋お七』⁽³⁰⁾など、人形振りで演じる演目も多かった。当時、市川九女八(のちの市川女升)⁽³¹⁾と名乗る女優者が活躍していた。彼女はすべてを人形振りで演ずる「首振り芝居」出身で、幼少時から人形振りを叩き込んでいたので、彼女の人形振りは「ちよつとまねのできない」素晴らしいものであったと多恵子は記憶している。

しかし大歌舞伎やその周辺の評論家の「人形振り」に対する評価は低かった。昭和三十六(一九六二)年に加賀山直三は「人形振はその役の異常に高揚した心理状態の時とか、その役が狂言全体からみて性格が相違して前後矛盾しているのを救うためあるいは長時間のひとり芝居の間をもたせる方法として行うこともある。一種のケレン的な演出で、ごまかしのための演

出と蔑視する人もある」⁽³²⁾と記している。この記述は明治以降、芸術至上主義を追い求めていた昭和三十年代後半までの歌舞伎界の考えをよく表している。この考え方が主流であったために、七代目宗十郎が人形振りのお舟で人気を博し「高賀十種」に入れたにもかかわらず、現在の紀伊國屋には伝えられなかったであろう。鷹治郎家の二代目扇雀や初代壱太郎が昭和四十九年、令和元年にお舟の人形振りを演じているのは、「早替り」同様、上方歌舞伎にその片鱗が残っていたといえることができる。

四―四、ケレン

大正時代の小芝居の方では、先に述べた澤村源之丞や、市川鶴之助⁽³³⁾といった、ケレンで名を売った役者が居た。源之丞については三宅三郎が「ケレンが鮮やかであるばかりでなく、歌舞伎の芸になっていたのは、長年源之丞が小劇場でまっとうな芝居をしてきたからである」と評価している。早替りや立廻りを得意としていた市川鶴之助は初代市川右団次(のちの市川齋入)⁽³⁴⁾の弟子であり、師匠の右団次は幕末に活躍した四代目市川小団次⁽³⁵⁾の実子である。「いまでは定着している市川猿之

助の忠信の早替り、宙乗りの系統としては、小団次、右団次（齋入）、鶴之助の伝承という感じがする」³⁶と中川哲が述べているように、上方のケレンの流れを受け継いでいたのが市川鶴之助であった。彼らは『四ノ切』での早替りや宙乗り、本水を使つての『鯉つかみ』あるいは『丸橋忠弥』での鮮やかな立廻りを見せていた。しかし「色合いとか付け味としての早替り、宙乗りは良いとして、それを売り物にするなどは如何か、ましてケレンとくればそれ自身が邪道と考えられていた時代」にあつては「鶴之助はやや異端視されていたのではあるまいか」と中川はいう³⁷。昭和三十年代後半までの歌舞伎界におけるケレンに対する評価をよく表していると思われる加賀山直三の文章を引用してみる。「見た日本位の低い見物にこびる演出という。演技でいえば、芸の本筋の規を越えた一種のハッター・放れ業、単に意想外をねらつた末梢的な技巧、見せ物的な手法であり、舞台的にいえば、大道具小道具の仕掛け物の必要以上の使用、本雨・宙乗・過剰な早替り、軽業などはけれどもいいえ。けれども正道ではないが、人形浄瑠璃や歌舞伎が卑近な庶民芸術であり、遊びを許されている以上、ある程度は必要であり許されるべきである」³⁸。このように、歌舞伎は芸術である

べきと考へていた当時は、ケレンは唾棄すべき演出とされておりました。ケレンを使う小芝居に対し下位の物とみる視点が非常に強かつたことが分かる。これによると南北の『四谷怪談』までも否定されることになる。一方で、源之丞や鶴之助以降も小芝居の役者や劇団は、観客に受けるケレンな演出、「早替り」や「宙乗り」「人形振り」といった演出を売りにした。それらは江戸時代の庶民が欲した「庶民芸術」の大道だつたといえる。戸板康二によれば『矢口渡』でも「小芝居では新田義興の霊が宙乗りであらわれ、矢を射る所を見せたこともあるようだ」³⁹という。『お光狂乱』でみせる何役もの早替りや、『諏訪明神』での早替り、人形振り、全員での引き抜き、そして白狐が上から何頭も現れる中での幕切という派手な舞台は、観客に大受けするのは当然である。『浮かれ三味線』で見せる二人羽織での三味線演奏という曲弾きはまさにケレンといえる。「いまの猿之助歌舞伎の狙っているところも、こうした小芝居の大衆性、猿雑さ（中略）の復元にあると思える」⁴⁰というように、猿之助によつて岸田劉生のいう「芸術的に高級なる卑近美」をもつ江戸期の歌舞伎の復権が行われたのであり、それは近代以降も小芝居の中でそれらが保持され続けていたから可能であつたとい

うことができる。

しかし小芝居ではケレンな演出ばかりをしていたわけではない。三宅三郎が源之丞について「歌舞伎の芸」として「まっとうな芝居」をしてきたと評価しており、晩年の鶴之助を知っている多恵子や勝三も「ケレンばかりやっている人じゃなかったし、『時雨の炬燵』の治兵衛とか、まともな芝居」を見せる役者だったと語る。小芝居ではまっとうな歌舞伎の中に早替りや人形振りなどをちりばめ、観客が喜ぶ舞台を作っていたのである。

四―五、自在な台本の改変

小芝居が上演する劇場、芝居小屋は大歌舞伎のそれと比べて狭いのは当然である。舞台の大きさや一座の人数、あるいは時間的制約がある場合、台本のカットも行われた。また、面白くない、観客に受けの悪い場面をカットすることもあった。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ったという⁽⁴⁾。その時や小屋、地域に合わせて客に受けるように脚本や演出を自在に変えるのは、客に顔を向けている上方歌舞伎や

小芝居では当然のことであった。

このように小芝居の演出は大衆を飽きさせず大喜びさせる仕掛けが満載であった。それらは江戸期の歌舞伎の名残、あるいはそれらを引き継いでいた上方歌舞伎の伝統といえ、上方歌舞伎の衰退後も小芝居の中で保持されていたといえよう。

五、小芝居のもつ魅力と挟持

以上のような演出を小芝居では保持していたが、それらは十把一絡げに「臭い芝居」という評価が付きまとう。また、「こそる」という言葉や「泥がついている」などの言葉も使われる。それらについて彼らがどのように考えているのか、芸に対する意識を語りの中から拾ってみよう。

五―一、「臭い」芝居と「まとも」な芝居

「臭い」というのは「冗談っぽく言えばね、『チンチンポテチンチンポテチンもひとつおまけにチンポテチン⁽⁵⁾』というよな、つまり大げさと言うかくどい、見方によっては派手な演出を臭いと言うんかな」と多恵子は言う。その土地柄、お客

を引き付けるために「も一つポテチン、しよか」とやや臭い演出をすることも皆無ではなかったが「今日の客筋見て、ちよつといい粋筋の女が客にいたら、も一つ余計に白粉塗るか、つて冗談言うたりなあ」と笑い話で語られるように、見巧者の観客が居ればそれに合わせた演技をするなど、そのときどきの観客を喜ばす工夫の一つに「臭い」と言われるような演出があった。もちろん「も一つおまけに」とやっても、それをくどく見せずに「派手な」「華やかな」舞台と見せる腕のある役者が居たことも事実で、細川興行の看板役者であった市川右田次はそのような「派手型」で客を引き付ける役者だったという。中川哲は小芝居の「臭い芸」について「お客あつての芝居なのだから、その日その晩の客の雰囲気に合わせて演技のニュアンスも違つてこよう。乗りが悪いと思えば、抜いて飛ばすこともあるうし、ときには意識してしつこく演ることもあつたと思う。それが玄人（いまではプロという）の芝居だった。臭いという言葉われかたは心外だったのではなからうか。むしろサービス精神にあたる⁽⁴³⁾と述べる。芸術至上主義と小芝居を差別する体制の確立⁽⁴⁴⁾により、本来庶民が愛した職人芸を貶める言葉として「臭い」という言葉が使われた側面はあつた。「も一つおま

けに」と演ることがあつたとしても、それはプロのサービス精神から出たものであつた。

しかし「も一つおまけに」というような芝居をする人を多恵子は「変わった芝居をする人」と言い、市蔵劇団ではそのような役者は居なかつたという。役者の舞台上の配置にも意味があり、衣裳にもそれぞれの「理屈」があるからそれらをしつかり考えて演じなくてはならず、「型はいろいろあつても、理屈に合はんことは」してはならないと多恵子は言うが、他の小芝居劇団には「臭い」を通り越して「場外れ」な、「理屈に合わない芝居」をする役者が居たことも事実だという。小芝居出身役者の自伝などで語られるような「暴れ回る無茶芝居」や剣戟を取り入れる劇団、見得さえ切れれば歌舞伎になる⁽⁴⁵⁾と思つていような役者、「変わった芝居をする」役者一座も「小芝居」として興行していたことは事実である。それについて多恵子は、「生意気だけれども、人と話していて、世の中で一口に言う普通の『小芝居』と一緒にしないでよ、てなところがちよつとあつてね」と言う。つまり歌舞伎を演ずる小芝居の中にもランクが有り、市蔵劇団に出入りする役者と、「変わった芝居」をする役者とは一緒にして欲しくはないと考えている。彼ら自

身の歌舞伎に対する矜持であり、市蔵劇団の意識の高さであった。「うちの劇団では芝居自体は、まともな、正確っていうか、本式の芝居をする人たちが割と居たっていうことは確かかと思えます。他所の劇団に居てちよつと変わった芝居をする人でも、うちに来ればみんなに合わせて、自然とまともな芝居をするようになっていったわね。臭い！ って言われる役者が来てるようになる。ちよつと臭くやらなきやダメかなっていう劇団に行けば、それに合わせてやるだろうし」と言う。市蔵劇団に在籍した役者でいえば、初代中村福太郎、尾上菊太郎、市川右鶴、市川栄舛、細川興行に居た片岡秀郎らは「まとも」な、「まっとうな」芝居をする役者達⁽⁴⁶⁾だったという。

それでも、「自分たちの芝居を大歌舞伎の人たちが見れば『土ついでる』『泥がついでる』と言うと思うよ」と語る。先に見たように、客を喜ばせることを第一義に考えるという姿勢と、大歌舞伎の「芸術至上主義」とは相容れない部分も多かった。

五―二、「コセる」といわれる演技

小芝居は「コセる」といわれることがあるが「コセる」と「臭い」は少し違ふと多恵子は認識している。「コセコセしてる、コセつくというのは、ポテチンを仰山使うとかそういう意味でもないの。大歌舞伎の人たちは舞台広いし、^{*}間をたくさんとる。大きく芝居をするように習ってるわね。だけど小芝居の場合はもう一手、一手間増えるとか。間が持てない訳では無いやけど、余分なことをするというか。要するにおまげが多いんやろな」。「自分たちの芝居は大歌舞伎の舞台に比べたらやはり舞台が少し小さいので動きが少なく短くなったと思う。大歌舞伎だと舞台を大きく使うから。本尺を知っている人、例えば父は大歌舞伎で修業してるから本尺を知っているけれど、小芝居ばかりの人は短いままのしか知らない人も居たから、コセる人も居たんやな」。コセルを言葉で説明するのは大変に難しいが、芝居が若干小さく、こまこまとした動きがあるということのようにある。大歌舞伎でも関西系の役者、例えば二代目鴈治郎なども「コセつとするところがあつた」という。「コセる」も一つのサービスピース精神からくる演出ではなからうか。

しかし「ウチの劇団に居た人でそんなコセつく人は居なかつ

たよ。私らが言うところの『まとも』なスーツとしてる役者が多かった」といい、「片岡秀郎さんは何にもせんとスーツとしてる。コセつかないで、黙っててもそれでなんか芝居が出来るというような感じ」だったという。また「上手い人がコセるのはいいんですよ。初代福太郎さんなんか形が良いから少々のことコセてもね」。中芝居出身の五代目上村吉弥は「コセることしない役者」だったが、しかし中芝居出身ということで松竹に移籍してからやはりコセつくと言われ控えめにしたという。晩年は名脇役として大歌舞伎で活躍した吉弥でさえ、小芝居出身であることで「コセル」というレッテルを貼られて苦労をしたようである。

六、小芝居の演出の保持と伝承

— 大歌舞伎と小芝居のさまざまな交流 —

これまで述べてきたような小芝居の演目や演出は、様々な交流の中で保持され、伝承されていた。次にその伝承、交流の場面を見ていくことにする。

六―一、上方歌舞伎と東京の歌舞伎の交流

市藏劇団は関西系の中芝居劇団ではあったが、東京の役者を上置きに据える場合もあった。例えば澤村清之助が上置きで自身の演し物をする場合は、他の役者たちも清之助に直接、型の確認などをして関東風に芝居をまとめ上げた。主役が関西の役者ならば、東京で修業してきた役者でも関西の芝居に合わせた稽古をした。その意味で、市藏劇団内で関東の芝居と関西の芝居の交流がなされていたといえる。

六―二、名題役者からの芸の伝授

修業のために一時的に小芝居に加入する役者も居たが、松竹大歌舞伎の名題になっても門閥で無いために大きな役をすることでできないことに不満を持ち、芯を取ることが出来る場を求めて小芝居に移籍する役者も多かった。拙稿（二〇二二）で述べたように、松竹を出て新鋭歌舞伎を結成した片岡秀郎、初代中村福太郎、三代目市川荒太郎、七代目嵐三五郎や、市川栄舛、市川女猿（のちの澤村可川）など数多い。市松延見子一座、市藏劇団、細川興行などの中芝居劇団がその受け皿で、市藏劇団には大歌舞伎の名題役者が常時三人から四人は在籍して

いたという。一方、若手の役者たちにしてみれば、その舞台を袖から見て覚え勉強した。例えば多恵子は「女猿さんの演じている『俊寛』の千鳥の振りが良かったので、私はそれを取り入れてやっていった」と言う。また、大阪池田呉服座の常打ちの際には毎日外題を変えるので、若手に初役がつくことも多かった。勝三によれば、初役の時にはベテランの先輩たちに聞いて勉強した。「『カッチャン、あそこは、こうだよ』などとしみじみせず教えてくれる人が多かったんですよ。自分の得意な所があれば『ちょっと一回、これでやってみないか』って自分の型を伝えてくれる人も居てね」と言う。中村時若（兼元末次）も細川興行に在籍時代、当時の看板役者であった市川右田次（女房役であった尾上梅玉の清姫の型を見覚え、市蔵劇団入団後はその型で演じたり、また、人形振りが名人芸だった市川九女八（市川女升）の清姫の人形振りも取り入れたりしていた。二代目小紫（智子）は澤村清之助と一座したときに彼の『矢口渡』のお舟の型を人形振りも含めて見覚えて演じ、三代目小紫（多恵子）は姉の型を踏襲した。このように交流した役者（多恵子）の型を取り入れる勉強は怠らなかつた。直接の伝授だけで無く、大歌舞伎の舞台や他の劇団の芝居を見に行き、テ

レビが普及してからは映像を見て勉強して取り入れ、あこがれの役者の真似もして勉強した。

六―三、小芝居の同士の交流

― 演目の教え合いなど ―

市川市蔵劇団の家族は他の劇団に移籍することはほとんどなかったが、多恵子と結婚するまでの兼元末次（中村時若）は中村時若の一座、藤田栄（市蔵）が座組みした劇団、細川興行、再び市蔵劇団とくるくると劇団を変わつた。初代芝寛の弟子であった中村芝蝶も市蔵の劇団と細川興行を度々移籍した。条件の良い劇団、あるいは良い役を付けてくれる劇団から誘いがかればしばしば移籍した。ときにはドロロン、つまり興行途中で黙って移籍することもあった。こうして役者同士はどこかで顔を合わせたり、同じ舞台上に乗つたりして交流があった。

市川市蔵にしても若いときはあちこちの劇団に所属していたようである。その中でも市松延見子一座には関わりが深く、岳父である初代中村芝寛が翻案した『伏見の里』を松尾国三に望まれて市蔵が教えた事例は前述の通りである。また『浮かれ三味線』という延見子一座の創作演目を頂いてきて、市蔵劇団で

は長く上演した。小芝居の劇団同士で演目の教え合いが行われていたことがわかる。

六―四、小芝居の演出を大歌舞伎が取り入れる

戦前でも七代目中車のように小芝居から入って、門閥が無いにも拘わらず出世した役者が小芝居の工夫などを大歌舞伎の役者に伝えることもあった⁽⁴⁷⁾。戦後でも十五代目仁左衛門らが市松延見子から『義賢最期』の型を伝授され、三代目猿之助が細川興行の太夫元であった豊澤重松や岐阜の地歌舞伎振付師松本団升から小芝居や地芝居の型を学んで『安達原』を舞台に掛けた。また、六代目田之助が平成元（一九八九）年、金比羅歌舞伎で『どんどう大師』を上演したとき、澤村可川が小芝居の振り付けを伝えていたことを豊澤時若（兼元末次）は目撃している。また、拙稿（二〇二二a）で述べたが、兼元が演出した『弥作の鎌腹』で弥作を演じた六代目嵐橋三郎の振りを二代目吉右衛門が取り入れたこともある。大歌舞伎の活性化に小芝居、あるいは地方の地芝居が一役買ったということができよう。

六―五、小芝居役者と地役者や剣戟役者との区別

このように小芝居の中では役者の交流や演目の教え合いもあり、様々な交流があった。噂話などでも他の一座の話題はよく上がっていたという。

一方、市蔵劇団は全国を興行する劇団であったため、中京地区や山陽地区だけを回るような地役者とは一線を画していた。したがって、藤田家は愛知県三河出身ではあるが、『源平咲分牡丹（牡丹景清）』⁽⁴⁸⁾のように愛知・岐阜の地芝居で上演される演目は、多恵子の現役時代には知る事すらなかったという。

また、市蔵劇団に所属していた役者が剣戟や大衆演劇の一座に加入したという事例はほとんどなく、剣戟一座の役者が市蔵劇団に加入したことも、剣戟の演目を市蔵劇団で演じることもなかった。同じように地方公演をする劇団であっても、歌舞伎専門の小芝居劇団と剣戟の一座とは別物である。

七、おわりに

小芝居劇団の演出は、いわゆるケレンといわれるような早替り、人形振り、あるいは軽業を取り入れ、観客が手を叩いて喜

ぶ派手な演出なども使っていたことを、具体例をもって示すことができたと思う。もちろん彼らはケレンばかりで客を喜ばせていたのでは無く、「まっとうな芝居」のフレイバーとしてそれらを使っていたのである。しかし近代以降の大歌舞伎では、

ケレンは唾棄すべきものという意向が強く、大歌舞伎よりもケレン味を出す小芝居に対しては、明治以降の俳優のランク付けとともに下に位置するものという評価が当たり前のものとされてきたのである。三代目猿之助が演じたケレン味たっぷりの舞台が興行的にも成功した昭和四十年頃までケレンは「臭い」「下品」「非合理的」「通俗」などとして大歌舞伎で敬遠されたのである。しかし小芝居の劇団では、「芸術」よりも「観客を喜ばせる」「楽しませる」ことを第一義に考えたために、それらの演出をも駆使していたのであった。まさに、江戸期の大衆に受けつつ成立した「傾く」演出を引き継いでいたといえる。

さらに細かく見れば、大正期、小芝居のケレンで名を馳せた市川右団次も「大阪で人気」あり、その弟子の市川鶴之助も「関西歌舞伎の人気者」であった。拙稿(二〇二二a)で詳述したように、元禄上方歌舞伎がもっていた「笑い」や「おかしみの中の切なさ」などの伝統や「観客とちよっと仲良くしよ

か」という「観客に顔を向ける」意識は近代以降も上方歌舞伎の中に残っていた。しかしそれも戦後の上方歌舞伎の衰退とともに大歌舞伎では消えつつあったが、それらは関西系小芝居、つまり中芝居の中で保持された。

それらの演目や演出は、小芝居役者たちあるいは小芝居劇団同士の交流の中で、意識的あるいは無意識的に伝承され、保持されていたことも本稿では明らかにした。さらに、小芝居の劇団が活躍していた時代には大歌舞伎と小芝居の間に交流があったことも明らかにできたと思う。そして大歌舞伎で埋もれていた演目が兼元末次の演出により復活し、大歌舞伎で取り上げられる例も出てきている。小芝居劇団や小芝居で活躍した役者たちの記憶が大歌舞伎を活性化させる力にもなっているのである。

残念ながら小芝居の劇団は現存しない。しかし三代目岩井小紫の兼元多恵子や二代目市川団四郎の今井勝三が、地方の地芝居、子供芝居の振付指導の中で、小芝居の演出によって「まっとう」ながら「観客の喜ぶ」歌舞伎を具現化してくれている。大歌舞伎の役者たちは、江戸期の歌舞伎から続く「芸術的に高級なる卑近美」の技と心を受け継ぐべきではなからうか。

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。また、本研究開始当時に一緒にインタヴューを行った濱千代早由美氏及び拙稿の誤りを指摘下さった松竹(株)歌舞伎制作部松岡亮氏に感謝申し上げます。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) 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、本書の出版年などは省略)

(2) 市松延見子一座は中芝居で名を馳せた女歌舞伎役者市松延見子、本名松尾波儷江を看板役者として、その夫松尾国三が大夫元で興行した中芝居劇団。細川興行も歌舞伎専門の中芝居劇団。市藏劇団に次いで長く活動し、昭和四十五年に解散した。両劇団とも注(5)に記した拙稿二〇二一年を参照。

(3) 佐藤かつら『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』ぺりかん社、二〇一〇など、幕末から明治期の小芝居研究は近年進みつつあるが、戦後の小芝居についての研究は皆無と言って良い。

(4) 二〇一一年から岩井小紫師と市川団四郎師に数多くの間取りを実施している。とくに小紫師に対しては二〇一一年以降、五十回以上面会し、それによる聞き書きをデータ化している。なお二〇一〇―一七年頃まで濱千代早由美氏とともに行ったデータも含まれている。

(5) 浅野久枝「昭和五十年まで活動した中芝居劇団 市川市藏劇団の軌跡 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、二〇二二、七一―七八頁

- (6) 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 その二——中芝居・小芝居で上演された演目の特徴——」京都精華大学『京都精華大学紀要』第五五号、二〇二二a、印刷中。市蔵劇団の興行形態などについては、拙稿「昭和50年まで活動した中芝居劇団 市川市蔵劇団の活動と興行形態の変遷——小芝居・中芝居劇団の活動実態——」東京都立大学人文科学研究科『人文学報』NO. 518—2 (社会人類学分野15)、二〇二二b、七九—九八頁に詳述した。
- (7) 本稿で触れる役者の経歴などは前記拙稿二〇二二に記述していることから本稿では触れない。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。
- (8) 市川猿之助「地歌舞伎の魅力と意義」岐阜新聞社出版局『美濃の地歌舞伎』太洋社、一九九九、二四—二七頁
- (9) 市川猿之助、注(8)。及び、箕浦由美子「松本団升とその世界」岐阜新聞社出版局『美濃の地歌舞伎』太洋社、一九九九、二八—四九頁
- (10) 「澤瀉屋が演った時に、重松さんが三味線を弾きながら
- ここはあだだったよ、こうだったよって猿之助に教えてたって、ウチの人(多恵子の夫)元市蔵劇団員 中村時若(松竹竹本三味線方 豊澤時若)歌舞伎演出家(兼元末次)が言ってた」と多恵子は語っている。重松が教えたのは細川の看板役者であった市川右田次の派手な型だったのではないかという。右田次については拙稿二〇二二参照。
- (11) 三宅三郎(国立劇場調査養成部芸能調査室)『小芝居の思い出 歌舞伎資料選書5』昭和五六、七五頁。三宅も源之丞の『四の切り』を絶賛している。源之丞は四代目澤村源之助(田圃の太夫の弟子かと思われるが、明らかではない。国立劇場調査養成部調査記録課『歌舞伎俳優名跡便覧第五次修訂版』令和二(以下、『名跡便覧』と記す)には源之丞の記載はない。
- (12) 市川猿之助「猿之助の歌舞伎講座」新潮社、一九八四、二一—二二頁
- (13) 戸板康二「解説 平家女護島」戸板他監修『名作歌舞伎全集 第一巻』東京創元新社、昭和四四、九二—九三頁
- (14) 伊原敏郎『歌舞伎年表 第七巻』岩波書店、昭和三七、一三〇—一三一頁

- (15) 小宮麒一『歌舞伎・新派・新国劇 配役総覧 第七版』平成二三、二六六頁。宗十郎は人形振りで演じていたがしかし、大正十一年九月、横浜では、期待していた人形振りが見られず「遺憾であった」と岸田劉生(『歌舞伎美論』早川書房、昭和二三、一三五頁)が述べており、常に人形振りで演じたわけではないようである。
- (16) 平成十四年江戸東京博物館で行われた「江戸東京博物館歌舞伎公演」(舞台創造研究所プロデュース・松竹株式会社制作)では、監修した紀伊國屋六代目澤村田之助が「私が若かったらこのお舟をしてみたい」と演出した兼元末次に述べていたという。このお舟の型は、小芝居で活躍した澤村清之助(四代目澤村源之助の弟子)の型を二代目小紫(智子)が見覚え、三代目小紫や中村時若(兼元末次)に伝えられていたもので、紀伊國屋に伝わっていた古い型であろうと多恵子と言う。
- (17) 産経新聞 二〇一九年五月三一日記事
- (18) 渥美清太郎(国立劇場調査養成部調査記録課編)『系統別歌舞伎戯曲解題 下の一』平成二三、二〇―二二頁
- (19) 細田明宏「歌舞伎『壺坂靈験記』における早替り―悪者雁九郎のゆくえ」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』四八巻、二〇〇九、三一―五八頁。『壺坂靈験記』の成立と演出について細田論文が詳しく論証しているので、詳細はそちらを参照。
- (20) 渡辺保『新版 歌舞伎手帖』講談社、二〇〇一、二二九頁
- (21) 日本芸能・演劇 総合上演年表データベース「日高川」項目 <https://www.dh-jac.net/db/nenpyo/search.php?enter=de-fault>
- (22) 兼元末次演出による復活公演「歌舞伎フォーラム(小芝居再発見など)」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年から平成十七年まで行われた。その時上演された演目については拙稿二〇二二aに詳述した。
- (23) 中川芳三(聞き手・構成 児玉竜二)「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、一〇二頁

- (24) 渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題 下の二』平成二四、一三六頁によれば『烏帽子折』は近松門左衛門作、元禄三年、大坂竹本座初演。長らく文楽の上演はされていない。素浄瑠璃では竹本駒之助が二〇一五年に上演している。常磐津『宗清』については、若狭万次郎「宗清」項目、演劇博物館編『演劇百科大事典 第五卷』平凡社、昭和三六年、三五八頁参照。
- (25) この師匠は役者でもあり大阪に於いて夫婦で日舞の師匠をしていたという。役者名は不明。拙稿二〇二一で、名古屋西川鯉三郎の弟子筋と推測したが、二代目芝寛やその師匠の活躍期には鯉三郎はまだ西川を名乗っておらず、鯉三郎の弟子筋とは考えにくいと松岡亮氏からご指摘があった。訂正したい。
- (26) 市川猿之助、注(12)、一六〇～二二頁
- (27) 岸田劉生『歌舞伎美論』早川書房、昭和二三、三四頁など。
- (28) 筆者所蔵の番付の記述による。雷神からお六への早替りについては兼元多恵子談による。
- (29) 織田紘二「早替り」項目、『歌舞伎事典』三三二～三三三
- (30) 清姫とお七は大歌舞伎や舞踊会でも人形振りで演じられることは多い。
- (31) 市川九女八は拙稿二〇二一に紹介したが、明治期に活躍した市川九女八ではない。
- (32) 加賀山直三「人形振」項目、『演劇百科大事典 第四卷』昭和三六、三六二頁。
- (33) 中川哲『東京小芝居挽歌』青蛙房、平成九、五六～五九頁。宇野信夫「市川鶴之助のこと」『役者と噺家』九藝出版、昭和五三、八四頁～九〇頁。昭和六年からの数年間、東京の観音劇場に立て籠もり、失業俳優を救済した功によって俳優協会会長の中村歌右衛門から鶴之助に賞状が贈られた(宇野、八八頁)というが、『名跡便覧』には鶴之助の記載はない。
- (34) 『名跡便覧』四三頁
- (35) 『名跡便覧』五五頁。初代市川左團次の養父
- (36) 中川、前掲書、五七頁
- (37) 中川、前掲書、五七頁
- (38) 加賀山直三「けれん」項目、『演劇百科大事典 第二卷』

昭和三五、四〇二頁

- (39) 戸板康二「解説 神靈矢口渡」戸板他監修『名作歌舞伎全集 第四卷』東京創元新社、昭和四五、二五八～二六〇頁

- (40) 中川、前掲書、五八頁。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『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、平成二二年、四二九頁)。芸術至上主義路線は彼らだけが推し進めた訳ではない。

- (41) 権堂芳一「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

- (42) 「ポテチン」とはオコツキ、すなわち心の動揺などを躍く仕草で表現する演技や、ある仕草の強調を表現する演技のときの太棹三味線の弾奏音の口三味線である。

(43) 中川、前掲書、二二二頁

- (44) 明治期、俳優に等級付鑑札を与えて身分制を作り上げ、上下関係が可視化された。

- (45) 箕浦由美子、前掲書、二八～四九頁、および市川升十郎『かぶき人生』豊文堂、昭和五八、などの中に、そういった小芝居一座が居たことが記されている。

- (46) 拙稿二〇二二に彼らの紹介をしたが、大歌舞伎の名題役者や腕のある役者たちである。

(47) 市川中車『中車藝話』築地書店、昭和一八

- (48) 『源平咲分牡丹』については、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、平成二二、二九六～二九八頁に詳しい。