

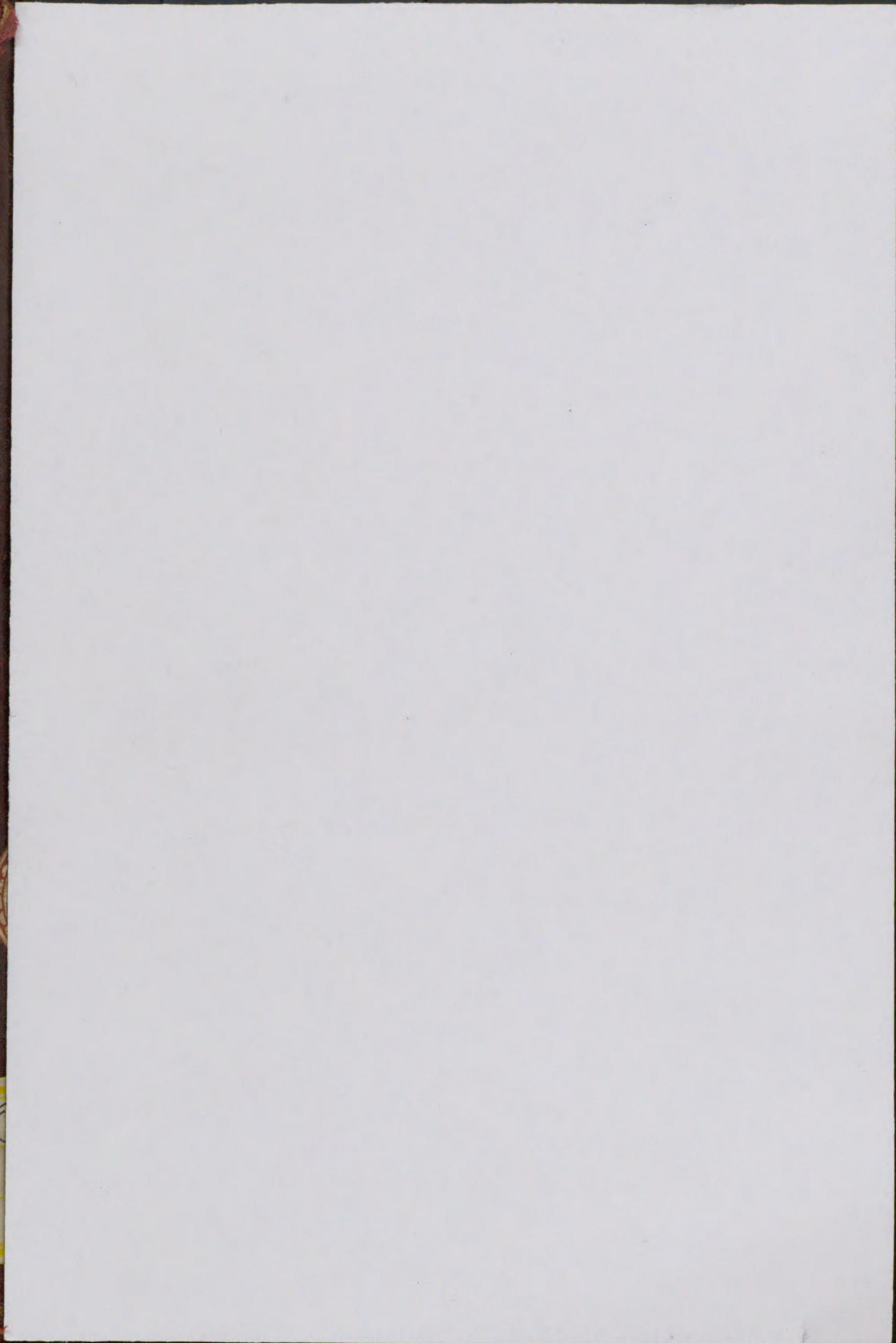
602-1



1200501530496

602

1





9.1.10





歌伎通

伊原青々園

四六書院







筆石明村中世五十第 若 猿





紙屋治兵衛 中村雁治郎



車引 河鍋曉齋



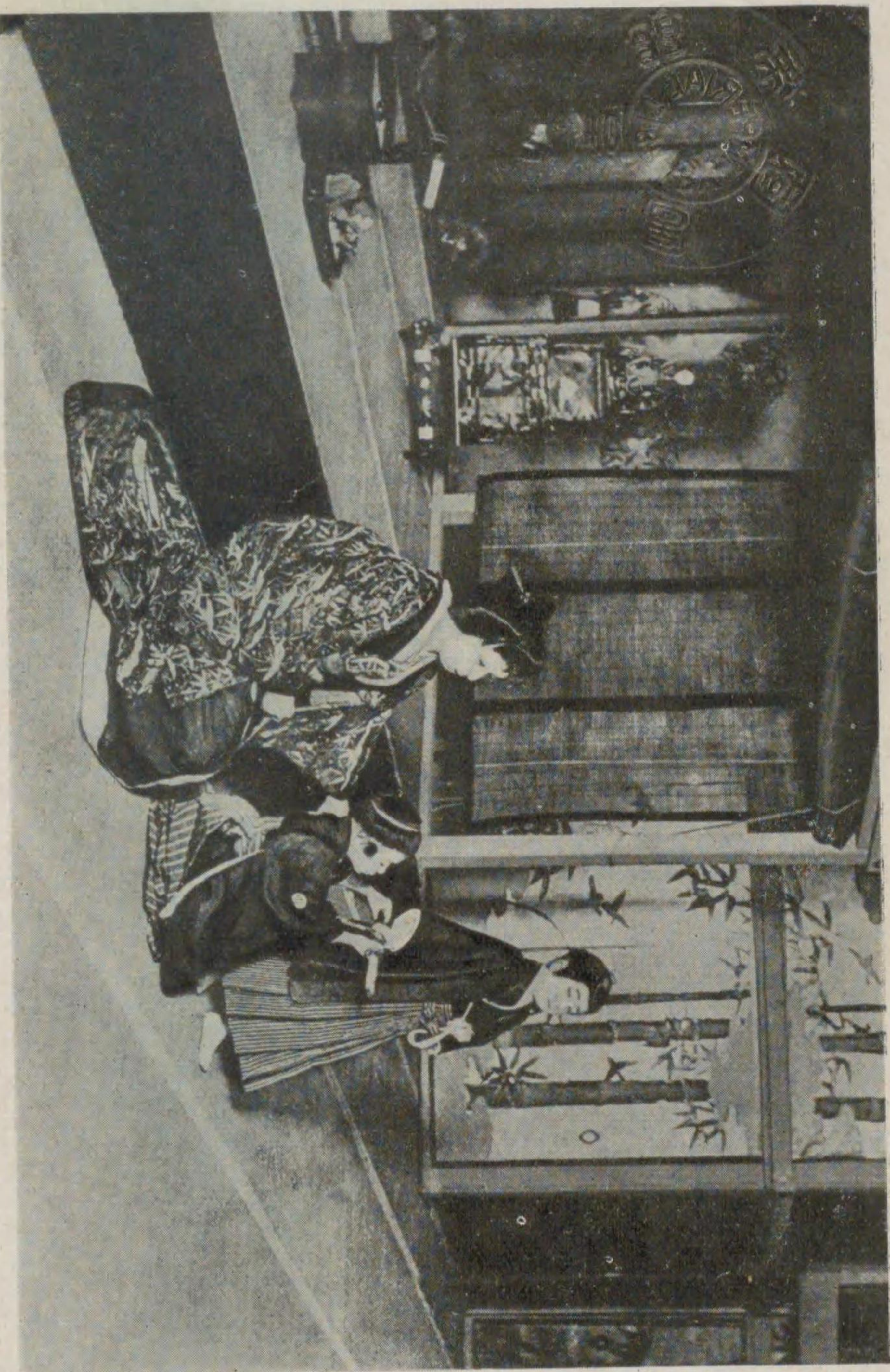


筆周國原豊 僧小天辨の郎五菊目代五

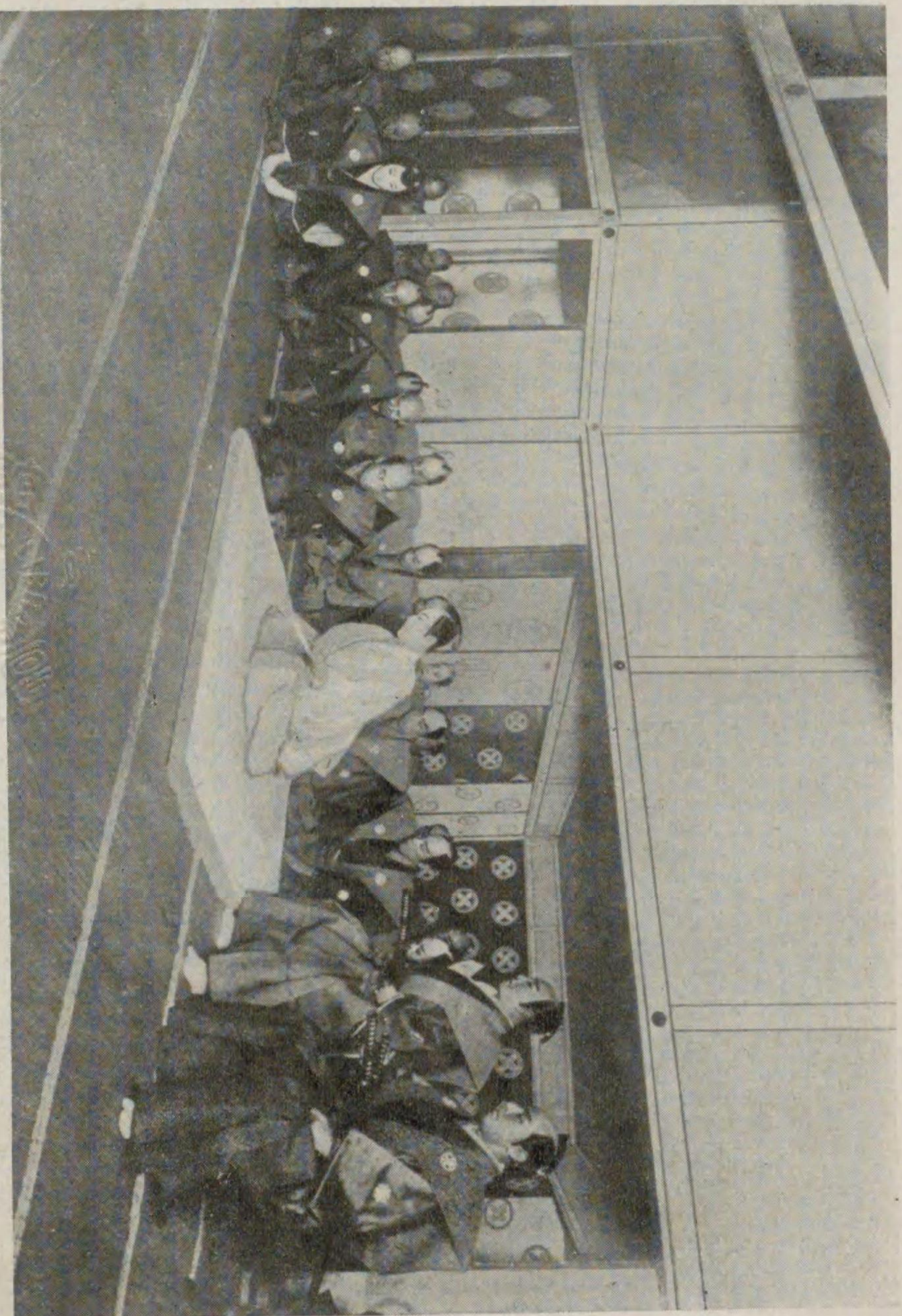


筆周國原豊 哲の郎十團目代九





中村歌右衛門の政岡



松澤本村幸四郎の星大由良之助官





尾上梅幸の遊女十六夜



中村右衛門の石切棍原





市川左團次の青山播磨



市川羽左衛門の片岡直次郎

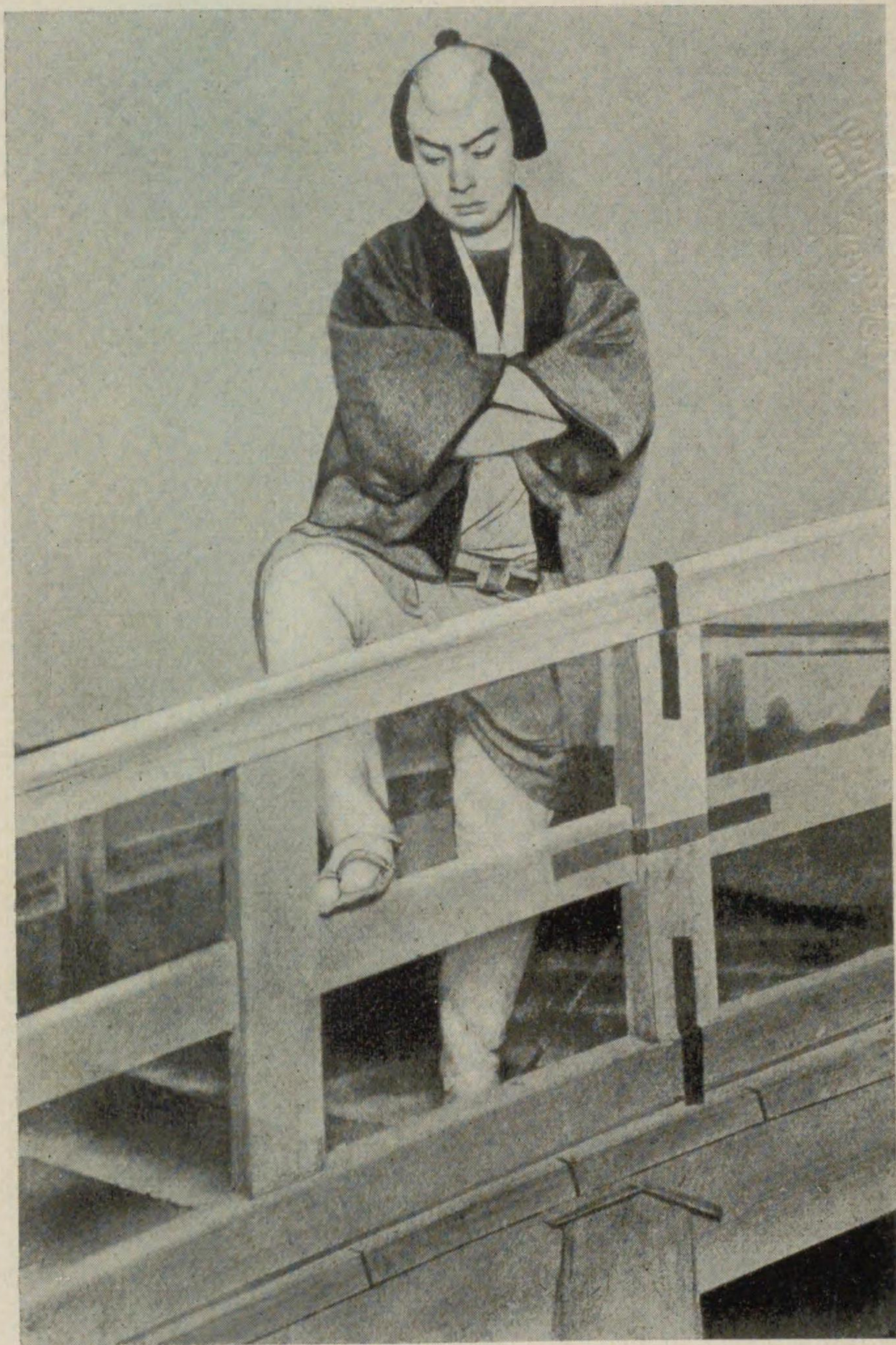


602-1

通叢書發刊の言葉

コルクの上に針で留めて、昆蟲を四方八方から觀察するやうに、研究が餘りに細目にばかり立ち入ると、時として却つて事實の真相から遠ざかることがあるものだ。そして又一度に慾ばつて口の中に一ぱい詰め入れた食物の爲めに、聞き取りがたい胴魔聲となるやうに、萬物に對して輕はずみな了解の仕方をする、兎角自分でも曉わかかつてゐないやうなことを話すことがあるものだ。

1 ……緒 言……  
本叢書は、各一、微小篇であるとはいへ、いづれも當代に於けるその道の先達によつて、手頃の消化力の下に、それぞれ極めて簡易正確に、秩序整然と研究が進められてあるので、それ等無駄な道草を食ふことなく本叢書を一讀することによつて、人々は直ちに、百般の研究部門に一〇〇パーセントの資格の備つた、一個非凡な「通」人となり得るのである。



郎五松屋掛鑄の郎五菊上尾



趣味の缺乏——難儀な登山をするやうにして生活を背中に負つてゐる現代人に、一番缺乏してゐるのは實にこの趣味の問題だ。

樂しみの少ない、現代人の退屈な心臓をまぎらはせやうとして、先づこの趣味の通の要諦を約束しようとするのが、本叢書發行の第一の目的である。

昭和四年十二月

四六書院

序言

「お芝居」と平つたきいつた時代は歌舞伎に限られたものであつたが、「日本の劇」とか「國劇」とか堅くるしく出る今日では、それに能も含めば操芝居も含む、新派劇やら新興の翻譯劇やら創作劇やら、随分世界が大きくなつて居る。

このうちの歌舞伎は何ういふもので、何ういふ種類をもつて居るか。それを説明するのが此の小冊子の序開き。それから幕数は次第に進行して、芝居の型に及び、見物の見かたに及び、歌舞伎研究の手引きから、劇評の愚痴話になつて、先づ今日はこれきりといふ事にした。

とかく芝居話といへば、女や子供まで面白がるのが普通なのに、此の「歌舞伎通」はそれ等の人には一向面白くあるまい。そういふ儲かり役は、おひく跡から出て來る筈の「役者通」



や「樂屋通」などの花形に譲りて、かくいふ自分は親仁方か平敵のつもりで、わざと儲からぬ  
ダレ役をつとめた次第である。

昭和五年二月

青々園

# 歌舞伎通目次

歌舞伎とは何んなものか……………一

——カブキといふ語——人形芝居——カブキといふ語の變化——

純歌舞伎劇……………五

——江戸狂言——猿若——暫と對面——歌舞伎十八番——新十八番——所作事——

治助と五瓶と南北——上方狂言——正三と五瓶と徳叟と晴助——

義太夫劇……………一八

——近松門左衛門——忠臣藏——菅原——その作者順——竹田出雲——文耕堂——

近松半二——並木宗輔——江戸淨瑠璃——

新歌舞伎劇……………二四

——活歴芝居——福地櫻痴——松居松葉——岡本綺堂——坪内逍遙——

1 ……次目通伎舞歌……



一番目と二番目……………三三

——二番つゞき——並木五瓶の英斷——時代物と世話物——お家物——中幕と大切

寫實と非寫實……………三六

——能の模倣から進歩——二つの潮流——菊五郎の寫實——寫實の失敗——寫實と

非寫實——

音樂劇と科白劇……………四六

——時代と狂言——輕業と奇術——

歌舞伎の型……………五三

——型の第一義——型の第二義——型の第三義——偶然のヒント——型のいろ／＼

歌舞伎の見かた……………六四

——理解と趣味——必要なるは趣味——抽斗を見分ける——下らない筋——合作と

いふ制度——見所の第一は人柄——音聲と表情——姿勢と動作——持物ひとつでも

——全體の統一と調和——

歌舞伎の研究法……………八四

——默阿彌物——默阿彌以前の作——上方根本——江戸の木版脚本——狂言本（シ

ラミ本）——寫本物の脚本——歌舞伎新報——義太夫の丸本——俳優の傳記——日

記と自叙傳——俳優の系圖——沿革と故實——劇場の興行年表——役者繪——

歌舞伎と能……………一〇四

——お國歌舞伎——大衆向きの能——引幕、大道具、花道——歌舞伎役者も能の

素養——歌舞伎と能との絶縁——一の谷の例——道成寺の例——勸進帳と活歴——

劇評について……………一二五

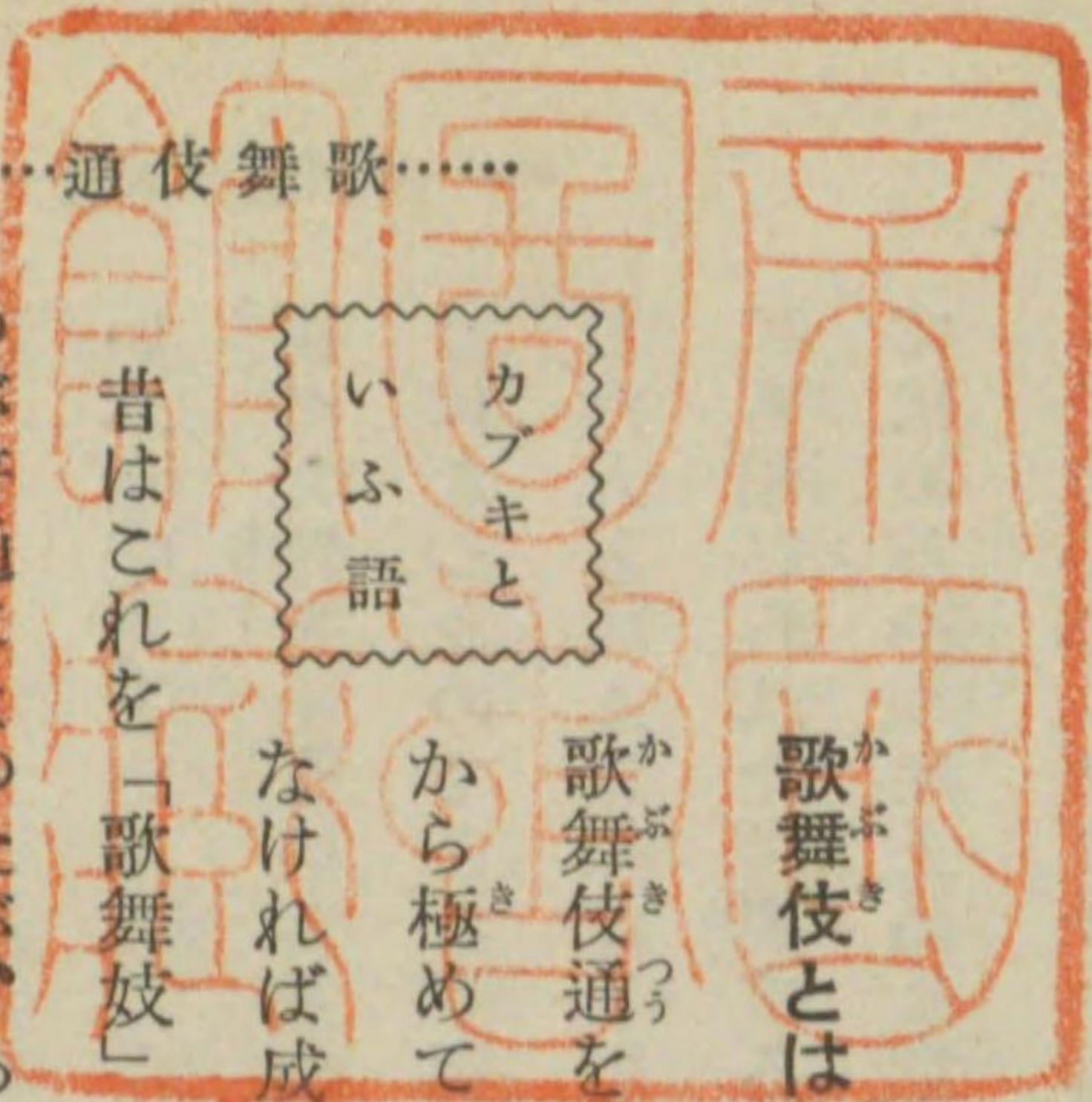
——劇評の効果——團十郎の松王——世間が相手——殺生な役目——



歌舞伎通目次終

歌舞伎通

伊原青々園



歌舞伎とは何んなものか  
 歌舞伎通を説く前に、そもく歌舞伎とは何ういふものであるか、即ち其の定義から極めてかゝらねば成らぬ。それには先づ歌舞伎といふ語そのものから吟味しなければ成らぬ。

昔はこれを「歌舞伎」と書き、今日では其の女遍がなくなつて人遍に變り、「歌舞伎」と書くのが普通になつたが、あれは足利時代の末期に行はれた「カブキ」といふ俗語に好い加減な漢字の音を當てはめたので、これを文字に書き表はす場合には、「カブキ」とか「かぶき」とか、假名の音を當てはめたので、これを文字に書き表はす場合には、「カブキ」とか「かぶき」とか、假名

1 ……通伎舞歌……



を用いた方が正しいのである。詳しくいふと「カブキ」といふ語は「カブキ」「カブク」と働く動詞であつたのが名詞に轉じたのである。それで「カブキ」または「カブク」といふ動詞は何ういふ意味だといふと、今日の「フザケル」とか「シヤレル」とかいふ語に當る。出雲のお國の踊つた踊をさういふ意味で「カブキ踊」といひ、それが省略されて單に「カブキ」といふやうになつたのである。別に「カブキモノ」といふ語がある。それは「カブキヲドリ」に關係した人といふ意味にも用ひられて居るが、また「アバレモノ」とか「ナラズモノ」といふ意味にも用ひられた。要するに「カブキ」といふ語は「歌舞伎」または「歌舞伎」といふ漢字を當てはめるやうな上品な意味ではなくて、多少さげすんだ意味が含まれて居たのである。さういふ「カブキ」即ち「カブキ踊」が次第に進歩して、今日の謂はゆる歌舞伎芝居になつた。その間にはいろいろの沿革があるが、それを説いてはクダクダしくなるし、且つそれは此の著述の目的以外であるから端折るとして、次ぎのことだけは言つて置かねば成らぬ。

人形芝居

即ち日本の劇には歌舞伎芝居があつたほかに、もう一つ操り芝居(人形芝居)があつたといふ事である。歌舞伎芝居では役者と稱する人間が動いたり口を利いたりするのであるが、操り芝居では其の役者の代りに人形が動いて見せる。人形では口が利けないから、其の代りに淨瑠璃といふ音楽が伴つて、その淨瑠璃を語る太夫が口を利く。今日でも大阪には文樂座といふ人形芝居があつて、昔の通りにやつて居るが、しかし其ういふ人形芝居は文樂座よりほかに餘り見當らぬ。尤も淡路の國には獨特の人形芝居が存在し、そのほか各地方に全く無いでは無いが、それらは孰れも藝術として低級なものである。随つて現存せる人形芝居は日本中に文樂座ひとつであるといつても宜い。今日では人形芝居が其のやうに衰微してしまつたが、昔は決してさうでなくて、その劇場の數も、その人氣の程度も、歌舞伎芝居と肩を比べて對立して居たのである。さうして歌舞伎芝居のことを狂言座といふに對して、人形芝居のことを操り座といつて居た。そこで歌舞伎といふ語が最初の「カブキ踊」とは違つた意味を表はすやうになつた。即ち歌舞伎は人形芝居で人形の動くのに對して、役者といふ人間の動



いたり口を利いたりする劇を意味する事となつた。

カブキといふ語の變化

それが「カブキ」といふ語の第二段の變化であるが、更に明治時代になつて第三段の變化を來したといふのは、川上音二郎や角藤定憲が、歌舞伎芝居とは別に、「壯士芝居」、またの名は「書生芝居」といふものを創め、それが次第に發達して

謂はゆる「新派劇」といふものになつた。そこで歌舞伎芝居は、その「壯士芝居」もしくは「新派劇」に對する名稱となり、別にこれを「舊派劇」と呼ぶやうになつた。それから其の「新派劇」のほかに、坪内逍遙博士の文藝協會とか、小山内薫氏の自由劇場とか、そういう新しい芝居が更に起つたので、これらの新しい芝居をいくりにして「新劇」と呼ぶやうになつたと同時に、歌舞伎芝居はそれらの「新劇」に對して「舊劇」と呼ばれるやうになつた。

現在に於て、日本の劇は歌舞伎芝居、即ち「舊劇」と「新派劇」と「新劇」と、この三つの分類がある。尤も前に述べた自由劇場で、歌舞伎派の左團次たちが、翻譯劇や創作劇を演じたことがある。そういう場合に、演じた左團次たちは歌舞伎派の役者であつても、その芝居に限

つて「新劇」と見なさねば成らぬ。随つてそれは、わたしが此れから述べようとする歌舞伎とは以外の領分になる。

歌舞伎とは何ういふものであるか。その定義は右に述べた説明で充分であらうと思ふ。しかし其の歌舞伎のうちには色々の成分が含まれて居る。次ぎにわたしは其れを解剖して見よう。

純歌舞伎劇

今の歌舞伎のうちで、第一の成分は純歌舞伎劇である。これを詳しくいふと、最初から作も藝も歌舞伎芝居で生まれたものである。といつて、歌舞伎芝居が今の形式になつてから、既に二百年以上にもなるであらう。その間に歌舞伎芝居で生まれた作や藝は何萬とも數へきれぬが、その大部分は歲月の波に浚はれて、今日では残つて居ない。脚本だけは随分残つて居ても、舞臺で上演しなくなつたものが多い。また名前だけが残つて、脚本の残らないのは一層多い。そういうものは總べて死んだ歌舞伎劇として茲に除外するが、生きて居るもの、即ち今日でも



舞臺で上演されるものも可成に澤山ある。

江戸狂言

そういふ生きた純歌舞伎劇を分類すると、先づ上方狂言と江戸狂言との二つになる。上方狂言といふのは京都や大阪の劇場で出来たもので、江戸狂言といふのは江戸の劇場で出来たものである。ところで歌舞伎の歴史からいへば、上方が江戸よりも舊いのであるが、上方狂言はその割りに舊いものが生き残つて居なくて、江戸狂言の方に舊いものが生き残つて居る。

猿若

では、江戸狂言で生き残つた純歌舞伎劇は、何ういふものが一番舊いかといふと、先づ「猿若」だらう。明治以前は「江戸三座」といつて、江戸には三つしか公認された劇場が無かつた。即ち中村座と市村座と守田座とで、この三つのほかには劇場を許されなかつた。尤も湯嶋天神とか、芝の神明とか、そういふ寺社の境内に小芝居はあつたが、それは公認されないもので、設備も不完全で、役者も藝も低級なものだつた。ところで右の三座が経営困難のために休業するやうな場合には、其れが復興の出来るまでを限つて、控へ櫓といふ

ものが許されて居た。中村座の控へ櫓が都座、市村座が桐座、守田座が河原崎座と、其れく極まつて居て、例へば中村座が休むと、入替つて都座が興行する。しかし中村座が再び興行が出来ると、都座は何んなに繁昌して居ても、興行権を中村座へ返して、自分は廢業しなければ成らなかつた。そしてそういふ江戸三座にそれく家に「壽狂言」といふものがあつて、中村座が前に述べた「猿若」、市村座が「海道下り」、守田座が「佛舍利」ときまつて居た。これらの狂言は其の座のために縁起のよい由緒をもつて居るので、元祖の何十年忌とか、または新築披露とかいふ場合に上演されたのであるが、そのうちで「猿若」だけが生き残つて居る。といつても、明治の末期に演ぜられただけで、近ごろは久しく見えなくなつたが、何かの機會で再び舞臺に上されるだらうと思ふ。

その「猿若」は至つて單純な筋的一幕物で、始めに杵屋なにがしといふワキ(賓)役が出て、召仕への猿若が無斷で伊勢参りをしたから、戻つたら意見をしようといふ。「初春や君が小袖を着そはじめ」といふ唄でシテ(主)役の猿若が出る。このまゝでは内へ歸られぬから、先づ主



人を笑はしてやらうと、ワキ役の主人といろく滑稽の間答や動作があり、終に猿若とわかつて、それから伊勢参りの道中の事を問答する。乗かけ馬の事、女郎衆の事、岡崎の橋普請の事から、其の普請工事での音頭唄をうたひ、三味線のはやしがあつて、これで主人の心が解け、この上はめでたう盃を汲みかはさう、参れ、といふので全曲が終る。能の狂言と同じ形式のもので、たゞ音楽に三味線をつかふだけが狂言と違つて居る。歌舞伎劇の初期には能のまねをしたといふ、其の時代のものらしいが、今日残つて居るのは、中世に中村故一といふ狂言作者が書直したものだといふから、原作とは違つて新しみが入つて居るだらう。しかし尠くとも原作の面影だけは此れによつて思ひ浮べる事が出来る。

暫と對面

「暫」や曾我の「對面」も江戸で出来た純歌舞伎劇で、且つ可成に舊いものである。徳川時代の末期までは、江戸の三座で、毎年十一月の興行には必ず「暫」を演じ、正月の興行には必ず曾我の狂言を出し、しかも其の曾我の狂言では「對面」が重要な場面であつたのである。尤もそのやうに毎年演ぜられるのだから、いろく新趣向をこらして、筋

を作り變へたので、名前だけは同じく「暫」や「對面」でも、その内容は毎年同じでなかつた。今日残つて居る「暫」は九代目團十郎が明治廿八年に歌舞伎座で演じたものであるが、團十郎は一生涯に「暫」を三度つとめて、三度ながら多少違つて居る。一番違つて居るのが二度目の明治十一年、新富座上演の分で、此の時のウケ役は五代目菊五郎だつたが、丁度大阪から中村宗十郎が来て居たので、宗十郎が狂言作者の役で顔を出し、菊五郎が絶句するのを、その狂言作者が後ろからセリフをつけるといふ事にし、つまりウケの役の半分を宗十郎にさして、同優に花を持たす趣向であつた。これは河竹默阿彌の意匠である。

歌舞伎十八番

この「暫」は歌舞伎十八番の一つであるが、ほかの十八番物も純歌舞伎劇に屬するものである。ついでに歌舞伎十八番といふ名前の出来た來歴を述べるが、あれは九代目團十郎の父の七代目團十郎が始めて「勸進帳」を演じた時、市川家百九十年忌の春狂言として、家の藝である歌舞伎十八番の内の勸進帳をつとめるといふ宣傳をした。これが十八番といふ名前の起りで、その十八番に選ばれたものは、



不破	鳴神	不動	助六	暫	外郎賣	矢の根	景清	關羽	七つ面
解脫	鎌髭	毛抜き	象引	押戻し	蛇柳	勸進帳			

であつた。なるほど此の十八番は市川家で昔から勤めた藝には違ひないが、七代目團十郎がこれを選んだ時に十八番のいづれもがソツクリ残つて居たのではない。名前だけが傳はつて、狂言の内容はよく分らないものが随分あつたのである。明らかに残つて居たものは「鳴神」・「助六」・「暫」・「矢の根」・「毛抜き」、まづそれくらゐである。そして之れに「勸進帳」を加へて都合六番は今でも盛んに行はれてゐる。尤も「不動」・「外郎賣」・「景清」・「關羽」・「押戻し」は狂言の名前といふよりも役の名前で、ほかの狂言のうちへ其ういふ役がポツリと出て来る。例へば「不動」は文覺上人の狂言で、文覺が那智の瀧で捨身の行をして居る所へ現はれる。「外郎賣」は同じ十八番の「助六」の狂言で出て来る。「押戻し」はやはり同じ十八番の「鳴神」にも出て来れば「道成寺」でも出て来る。「景清」も役名であるが、これには昔から色々な狂言がある。十八番の一つとして「勸進帳」を拵へた七代目團十郎は、それから三年目に更に「牢破

昭和五年

りの景清」といふのを演じて、これをも十八番といふ銘を打つた。九代目團十郎はこれを演じなかつたが、今の松本幸四郎は既に二度ばかり演じて居る。もう一つ「鎌髭」は今の市川猿之助の父が段四郎と改名した時、昔の記録をたどつて、新たに脚本に仕組まして演じたが、そののち再演された噂を聞かない。また「解脫」も吉井勇氏の新作を左團次が演じたやうに覺えて居るが、それは純歌舞伎劇には屬しかねるものであつた。そうして此れも其の後再演されて居ないやうである。

結局歌舞伎十八番で今日残つて居るものは、前に述べた六番、即ち「鳴神」・「助六」・「暫」・「矢の根」・「毛抜き」・「勸進帳」のほか「景清」、合せて七番しかない勘定になる。その「毛抜き」も七代目團十郎の時代には残つて居て、一旦中絶したのを、今の左團次が復活させたことは最近の事實であるから詳しくは述べない。とにかく以上の七番は、製作の時代に舊いと新らしいの違ひはあるが、いづれも純歌舞伎劇として見るべきである。



新十八番

十八番のことを述べたから、もう一つ序でに新歌舞伎十八番のことを述べる。これも十八番を拵へた七代目團十郎が拵へかけて、たつた二番だけを選んだ其の跡を、九代目團十郎が受け継いで、其の数は十八どころか、三十二番といふ多数になつて居る。もつとも演じた時は新十八番と銘を打つて、後からそれを取消したものもあるが、その三十二番を列記すると左の通りである。

題名	初演年月	初演者	劇場
虎の巻	嘉永三年八月	市川海老蔵 (七代目團十郎)	河原崎座
△蓮生譚	同 五年二月	同	同
△地震加藤	明治二年八月	同	同
△張抜筒	同 三年五月	同	同
△腰越状	同 五年正月	同	同
酒井の太鼓	同 六年三月	同	同
△吉備大臣	同 八年五月	九代目 團十郎	河原崎座
△重盛諫言	同 九年五月	同	中村座

荏柄平太	同 十三年六月	同	新比富座
狩屋問答	同 十四年六月	同	同
△釣狐	同 十五年三月	同	同
仲光	同 十七年四月	同	同
△高時天狗舞	同 十二月	同	同
△山伏攝待	同 十八年二月	同	同
静法樂舞	同	同	同
△船辨慶	同 十一月	同	同
伊勢の三郎	同 十九年十二月	同	同
紅葉狩	同 二十年十月	同	同
△文覺勸進帳	同 廿二年六月	同	同
△左小刀	同 廿三年五月	同	同
高野物狂	同 廿四年十一月	同	同







うちの所作事だけは音楽や舞踊の美しさがあるので、今の人にも悦ばれるからである。またそ  
うでなく、狂言全部が生残つて居るので、其のうちの所作事も生残つて居るのも随分ある。清  
元で「十六夜清心」や「三千歳」、常磐津で「慈賣」や「小夜衣千太郎」は其れである。

治助と  
五瓶と  
南北

このほかに純歌舞伎劇を其の作者の順序でいふと、今日生き残つたもので作者の  
知れて居るのは、初代櫻田治助あたりが一番古い。この治助の作で生き残つたも  
のは、前の十八番で名前を挙げた「助六」と「幡隨長兵衛」のほかには所作事く  
らゐるものであらう。——「助六」は治助の時代よりもズツと前からあつたが、其れを治  
助の書直したのが、今日舞臺に演ぜられて居る「助六」なのである。

櫻田治助の次ぎは並木五瓶の作である。五瓶の作で生残つて居るのは「五大力」・「梅の由兵  
衛」・「出村玉屋」、そんなものであらう。尤も此の人は大阪から江戸へ来た作者で、大阪に居た  
頃の作で残つて居るものは、此のほかに澤山ある。それは上方狂言のくだりでいふつもりであ  
る。

次ぎは鶴屋南北で、残つて居るもので「四谷怪談」が一番人気がある。そのほかに「お七の  
七役」・「比翼の稻妻」、珍しく時代物で「愛宕連歌」が残つて居る。南北から三代目櫻田治助、  
三代目瀬川如臯、それから近代の河竹默阿彌になる順序であるが、この邊の作は随分生き残つ  
て居るし、大かたの人が覚えて居るから、一々名前は挙げない。

上方狂言

江戸狂言の純歌舞伎劇で残つて居るものはズツと右の通りであるが、上方狂言は  
何うかといふと、江戸の春狂言や十八番のやうな古風なものには存外残つて居ない。  
せいゝが並木正三の作で「宿無團七」(岩井風呂)くらゐなものである。

正三  
五瓶  
徳叟  
助とと

正三の次ぎは、前に述べた並木五瓶で、江戸へ来ない前に、あちらで書いた作が  
今でも随分生き残つて居る。先づ「天満宮茶種御供」、尤もこれは時平七笑ひのく  
だりだけが残つて、九代目團十郎がそれを新十八番のうちへ加へた事は前に示し  
た通りである。それから「金門五山桐」(石川五右衛門)、「平井權八吉原衢」(槍持定助)、「漢人  
韓文手管始」(唐人殺し)、まだ此のほかにもあるだらう。そのうちの「唐人殺し」は久しく舞臺



に出なかつたが、今の左團次が本郷座で復活させてから、他でもポツ／＼見かけるやうになつた。五瓶の次ぎには近松徳叟、この人の作は「伊勢音頭」が残つて居る。このほか奈河晴助の「朝顔日記」も生き残つた上方狂言の一つである。幕末から明治へかけての作では數限りがない。しかしそのうちで、今も残つて居るのは僅かしかない。

今日演ぜられて居る純歌舞伎劇を勘定して見ると、ざつと斯ういふ見當になる。尤も茲に名前を擧げたのはホンの一例だけで、名前を擧げないものが何百とあるに違ひない。また上演を打絶えたもので、これから先き復活されるものが多少あるに違ひない。劇場では脚本にこまつて、古いものまで探がして居る。そうして一方では南北復活だの、古劇研究だのと説いて居る人のある世の中だからである。

義太夫劇

今日の歌舞伎を構成して居る第一の成分は純歌舞伎劇であるが、その第二は義太夫劇である。

さて義太夫劇とは何ういふものか。

人形芝居が歌舞伎芝居と兩立して居たといふ事は前に述べた。その人形芝居には人形が動くと共に淨瑠璃といふ音楽が伴ふといふ事も既に述べた。その淨瑠璃にはいろいろの流派があつて、それ／＼の流派に屬した人形芝居があつたが、その中で最後の勝利を占めたもの竹本義太夫派の淨瑠璃であつた。ほかの淨瑠璃は殆ど人形芝居から影を隠して、人形芝居といへば即ち義太夫節の芝居であつた。そうして其の義太夫節の人形芝居は歌舞伎芝居と張合つて居た。

近松門  
左衛門

大作者の近松門左衛門が出て來たのは丁度この時で、最初は歌舞伎のため脚本を書いて居たが、後には主として人形芝居のために淨瑠璃を書き、その片手間に歌舞伎の作者もしたらしい。そうして歌舞伎芝居と人形芝居とを次第に接近させた。一例を擧げると、近松の淨瑠璃で有名な「夕霧阿波の鳴門」は、その前に坂田藤十郎といふ歌舞伎役者がつとめた夕霧伊左衛門を人形芝居のために書直したのである。そうかと思ふと、やはり近松の書いた淨瑠璃の「國姓爺合戦」が人形芝居で三年間といふ大當りを取つた時、京都



でも大阪でも此の浄瑠璃を歌舞伎に直して上場した。つまり近松は歌舞伎と人形との間に立つて仲介役をつとめたやうなものである。すると此の「國姓爺」が例になつて、近松の新作浄瑠璃が人形芝居にかゝると、歌舞伎でも其れを演じた。後には近松の作ばかりでなく、竹田出雲やその他の人が書いた浄瑠璃も、人形芝居で評判のよかつたものは歌舞伎の舞臺へかけた。上方ばかりそうでなくて、近松の「天網嶋」の浄瑠璃が出ると、江戸でも二代目團十郎が紙屋治兵衛をつとめた。同じ近松の「心中宵庚申」が出ると、やはり團十郎が八百屋半兵衛をつとめた。そういふ風に人形芝居の浄瑠璃が次第に歌舞伎芝居へ輸入された。人形芝居そのものは衰へたが、それと反對に人形芝居の浄瑠璃を演ずることは益々盛んになつた。義太夫語りが浄瑠璃を語る。役々に扮した俳優は人形のやうに其の浄瑠璃に連れて動作や表情をする。只人形芝居では浄瑠璃が主になつて人形が客であるが、歌舞伎芝居では俳優が主になつて浄瑠璃が客になる。そうして人形は動作だけで口を利かないが、俳優はセリフをいふ。これだけが相違して居る。わたしの義太夫劇といふのは即ちそれである。

尤も江戸の歌舞伎芝居では、義太夫劇を嫌つて、極暑で見物があまり来ない時季とか、俳優が少人数の場合とかに限つてこれを演じたが、それも始めのうちだけで、何時の間にか京阪と同じやうに、主要なる興行にも義太夫劇を演ずるやうになつた。今日でも中幕や一番目には屢これを出す、或ひは「忠臣藏」を通し狂言として、まる一日を義太夫劇で費やす場合さへある。義太夫劇にも、純歌舞伎劇と同じやうに生きて居るものと死んだものがある。昔は演じたが今では丸つきり演じないものがある。即ち死んだのである。昔は始から終りまで全部を演じたが、今では全部を演じないで、その一部分だけを演ずるものがある。即ち部分的に死んで、同時に部分的に生きて居るのである。

忠臣藏

「忠臣藏」を通し狂言として演ずるといふ事を前にいつたが、しかし全曲のうちで今日演ぜられる所は、大序の兜改めから進物場、松の間の喧嘩、判官切腹、山崎街道、勘平住家、茶屋場、これくらゐなもので、たまには次ぎの山科が出る。全く演じなくなつたのは、本藏の松切り、喧嘩場の次ぎの門外、小浪の道行、そうして天川屋から討入ま



では何時でも省略されてしまふ。興行時間が法令で束縛されて、昔よりは短くなつたからといふ理由もあるが、一つは時勢の流れで、今日の見物に面白くない部分はどしどし滅んで行くのである。

菅原

もう一つ「菅原」を例に取ると、車引きと賀の祝ひ、寺小屋、これだけは屢々舞臺にかゝる。あるひは道明寺の段が稀れに演ぜられるが、そのほかは全く滅んでしまつた。かういふ風に、義太夫劇が全曲ことごとく無事で居るものは殆んどない。生き残つて居るのは一部分だけである。

その作者順

これも作者の順序でいふと、近松物で生きて居るのは「傾城反魂香」が吃又の段だけ、「碁磬太平記」が山科だけ、それも雁次郎が演ずるので書直されて居る。「阿波の鳴戸」が吉田屋だけ、「冥途飛脚」が封印切りと新口村だけ、「丹波興作」が重の井の子別れだけ、「姫山姥」が八重桐のシャベリだけ、「國姓爺」が甘輝屋形だけ、「壽の門松」が鼠おとしの段だけ、「博多小女郎」が元船と柳町だけ、「天網嶋」が河庄と炬燵だけ、「川中嶋」

が輝虎配膳だけ、ざつと此れくらゐなものである。しかも其のうちには原作そつくりでなくて、後から改作したものが頗る多い。

竹田出雲

近松の次ぎの竹田出雲が作では「大塔宮」が身代り音頭の段だけ、「菅原」と「忠臣藏」とが前に述べた通りである。他に、「千本櫻」が渡海屋と釣瓶鮎と狐忠信「双蝶々」が相撲場と引き窓。

文耕堂

それから文耕堂の作では「三浦大助」の石切り梶原、「源平躑躅」の扇屋熊谷、「鬼一法眼」の菊畑と大藏卿、「兜軍記」の阿古屋琴責め、「檻縷錦」の大晏寺堤、「御所櫻」の藤彌太物語と辨慶上使、「平假名」の船頭松右衛門。

近松半二

近松半二では「安達原」の袖萩祭文、「廿四孝」の横藏住家と八重垣姫の屋形、「忠臣講釋」の喜内住家、「千兩幟」の稻川内、「近江源氏」の盛綱首實檢、「妹背山」の吉野川と御殿、「道中双六」の饅頭娘と岡崎、まづ生残つて居るのは其等のところであらう。もう一つ



並木宗輔  
田合戦の板額門破り、「夏祭」の住吉と釣舟の内と長町裏の殺し、「一の谷」の須磨の浦と熊谷陣屋。これだけが残つて居る。

以上に挙げたのは大阪で出来た浄瑠璃である。義太夫と人形芝居の本場は大阪であるから、大阪の作が主位を占めるのは當然であるが、徳川時代になつて、

江戸  
浄瑠璃

江戸の浄瑠璃が却つて勢力があり、随つて其の作が歌舞伎でも演ぜられた。それらの生き残つたものと其の作者とを挙げると、福内鬼外の「矢口渡」では頼兵衛内だけ、容楊黛の「加賀見山」では草履打から奥庭まで、松貫四の「先代萩」では御殿と對決だけ、烏亭焉馬の「白石齧」では揚屋の段だけ、これらが其の著しいものである。

### 新歌舞伎劇

純歌舞伎劇と義太夫劇と、このほかにモウ一つ今日の歌舞伎を構成して居る成分がある。それは此れから説かうとおもふ新歌舞伎劇である。つまり今日の歌舞伎を分解して見ると、純歌舞伎劇でなければ義太夫劇、でなければ新歌舞伎劇、必ずこの三つに歸するのである。

ところで、新歌舞伎劇とは何ういふものかといふと、最初から歌舞伎芝居で出来た作である事は純歌舞伎劇と同じであるが、たゞ純歌舞伎劇は出来た年代が舊くて、新歌舞伎劇は新しい。無論その内容に於ても相違があるが、第一に此の年代の新舊によつて區別する事が出来る。では、何んなに新しいかといふと、つまり明治の初年から九代目市川團十郎がはじめた謂はゆる「活歴芝居」、あれを第一として、その後、福池櫻痴居士が同じく團十郎のために書いた新作、それから劇場に専屬しない文士が歌舞伎役者のために書いた作、例へば坪内逍遙博士の「桐一葉」や「孤城落月」、岡本綺堂氏の「鳥邊山心中」や「番町皿屋敷」、そういふものを概括して假りに新歌舞伎劇と名づけたのである。その作の性質からいふと、在來の歌舞伎の形式や内容を一新した——即ち近代化された歌舞伎劇といふ意味なのである。



活歴芝居

それには先づ「活歴芝居」といふ事から説明する必要がある。

「活歴」とは「活きたる歴史」の略語で、「活歴芝居」といふ事を詳しく註釋すると「歴史的の人物や風俗を立體的に且つ活動させて見せる芝居」といふ意味である。明治十一年に九代目團十郎が新富座の中幕で「齋藤實盛」の首實檢といふ默阿彌の新作を演じた時、當時の劇評家だつた假名垣魯文がこういふ新造語で團十郎の藝を評してから、今はあまり言はなくなつたが、明治の末まで一般にはやつた言葉である。この「齋藤實盛」の筋をいふと、秩父の重能が源義賢の子駒王丸をかくまつて居る事が知れ、重盛の言ひつけで實盛が首實檢に来る。重能は自分の子を身代りに殺して其の首を出すを、實盛はそれと知りながら受取り、生きて居る駒王を木曾の中原權の頭へ托するやう、自分が添状を書いてやる。それだけであまり面白くない作である。相手の重能が大阪から來た中村宗十郎で、實盛は團十郎であつたが、脚本の筋よりも其の實盛の扮装の珍らしいのに見物が驚いた。實盛が木曾の若君を見免すといふ筋は既に義太夫劇の「布引籠」にある。その實盛は生縮の鬘に織物の上下で、顔を眞つ白に塗つて、出るのが型であるのに、此の時の實盛は引立ち烏帽子で、水干に白の大口袴、そうして顔に長い髻をはやした拵である。即ち歌舞伎の型に泥まず、實盛の風采から、當時の風俗を調べて、團十郎はこういふ扮装をしたのである。そこで魯文はこれを評して「活歴」といつた。

尤も團十郎が時代風俗を穿鑿して、新しい扮装を見せたのは此の實盛が最初では無かつた。同年の三月興行に「三河御風土記」の新作で、徳川家康に扮した時が既にそうであつた。専門の學者について有識故實を正し、それを舞臺で實現せしめた。また實盛の後も頻りに有識故實を其の服装や持物や、また建築にまで用ひた。そうして此れまで歌舞伎に慣用せられた衣裳や小道具や大道具は、團十郎のために一變して、王朝時代、源平時代、足利時代、それ／＼に當時の眞實を寫すやうになつた。

これが謂はゆる「活歴芝居」であるが、團十郎はそういふ扮装や建築のほか、これまで歌舞伎である表情や動作や言語の誇張的であるのを避けて、成るべく自然に、且つ平坦に演ずるやうに力めた。例へばツケを打たせてギツクリ睨むやうな事はあまりしなかつた。そうして七五



調のセリフを嫌つて、「重盛諫言」の芝居で、「源平盛衰記」の雅文をそのままに喋舌つた。それらも「活歴芝居」の副産物だつた。副産物といふよりも、むしろ其の方が「活歴芝居」の本領だつた。

といつて、團十郎はそういふ「活歴芝居」ばかりをしたのでは無い。純歌舞伎劇や義太夫劇を演ずる場合には在來の型通りを其のまゝに演じた。「暫」や「勸進帳」をする時は、七五調のセリフもいへば睨みもした。石川五右衛門になつては、やはり大百日の鬘で、ドテラに丸ぐけの帯をしめた。そうして其れ以外に「活歴芝居」をも演じたのである。それは大かた新作であつたが、時としては純歌舞伎劇や義太夫劇をも活歴芝居風に演出した例が尠くない。わたしは此れを純歌舞伎劇と義太夫劇より引放して新歌舞伎劇といふのである。前に目録を掲げた新歌舞伎十八番のうちで、此の種類に屬するものは澤山ある。即ち「吉備大臣」・「重盛諫言」・「荏柄平太」・「狩屋問答」・「高時天狗舞」・「山伏攝待」・「静法樂舞」・「伊勢三郎」・「凧の爲朝」・「仲國」・「女楠」・「時平七笑ひ」などが其れである。

團十郎が其ういふ「活歴芝居」をはじめたのは、自身の趣味や識見から來たに違ひないが、そのころ上流や智識階級にやかましかつた演劇改良論が彼れに與へた影響であるとも言ひ得られる。この改良論のことは茲に詳しくいふ餘裕がないが、後に歌舞伎座を經營し、また其の作者として團十郎のために脚本を書いた

福地櫻痴

福地櫻痴居士は同じく改良論者の一人であつた。居士は其の議論を實行せんが爲め、歌舞伎座を起し、また其の作者となつたのである。随つて櫻痴の作つた脚本にも「活歴芝居」が澤山ある。前にいひ洩らしたが櫻痴の前には、純歌舞伎劇の作者たる、默阿彌がその片手間として活歴芝居をも書いて居た。

櫻痴居士の全盛時代までは、劇場に演ぜられる新作は必ず座附の作者が書いたが、時勢はそういふ習慣を墨守する事を許さなかつた。もう一つは座附作者の素質が下落して、そういふ人が乏しくなつた事と、團十郎や菊五郎のやうな名優がなくなつて、芝居道では役者ばかりを頼みにして居られなくなつた譯もある。そこで劇場に專屬しない素人の作が上場されるやうに



なつた。

松居松葉

それは、明治三十四年に明治座で先代左團次が、松居松葉氏の「悪源太」を演じたのが始めかと思ふ。尤もずつと前に依田學海の「赤松満祐」や、川尻寶岑の「文覺上人」が、多少の加筆を受けて舞臺に演じられた例が無いではないが、それは極めて特別な場合で、且つ滅多にない事であつた。

松居氏の「悪源太」が明治座で上場された翌年の明治三十五年、今の歌右衛門と中車が、其のころ芝翫と八百藏といつた時代で、歌舞伎座で條野探菊、岡本綺堂、岡鬼太郎三氏合作の「柿木金助」を演じた。これも劇場に籍のない文士の作である。松居氏は引きつゞいて、三十七年に、やはり明治座で先代左團次のため「後藤又兵衛」を書き、次の興行には日露戦争を當込んで、蒙古襲來の「敵國降伏」を書き、左團次は初日と二日目だけ出勤したが、病氣のため終に歿してしまつた。その左團次の子が今の左團次で、そのころは薙升といつたが、やはり松居氏から新作の供給を受け、洋行から歸つて、同氏のほかに山崎紫紅氏の「歌舞伎物語」を演

じた。

岡本綺堂

それが明治四十二年で、翌年の四十三年には、岡本綺堂氏の「承久戦繪卷」を演じ、これが縁になつて岡本氏の新作を矢つぎ早に上場する事となつた。「松庭初演戯曲目録」を見ると、今の左團次は此の「承久戦繪卷」を始めとして、それから十年間に岡本氏の新作を五十餘りも手にかけて居る。そのうちで後にも繰返されるほど當つたものは「箕輪心中」・「室町御所」・「佐々木高綱」・「鳥邊山心中」・「番町皿屋敷」・「尾上伊太八」などであらう。

坪内逍遙

この間に特筆すべきは坪内逍遙博士の新作である。團十郎と菊五郎とが死んだ翌年の明治三十七年に、今の歌右衛門が歌舞伎座を退いて東京座で旗揚げした時、博士の作の「桐一葉」を演じたが最初で、それから其の後日狂言の「孤城落月」をはじめ「牧の方」だの「義時の最後」だのと頻りに博士の作を上場するやうになつた。尤も此の「桐一葉」はそれよりも前に出来て居た脚本で、作者自身は九代目團十郎の片桐に五代目菊五郎の淀君といふつもりで書かれたのが、團菊の達者な時代には顧みられないで、二人が死んでから歌右衛



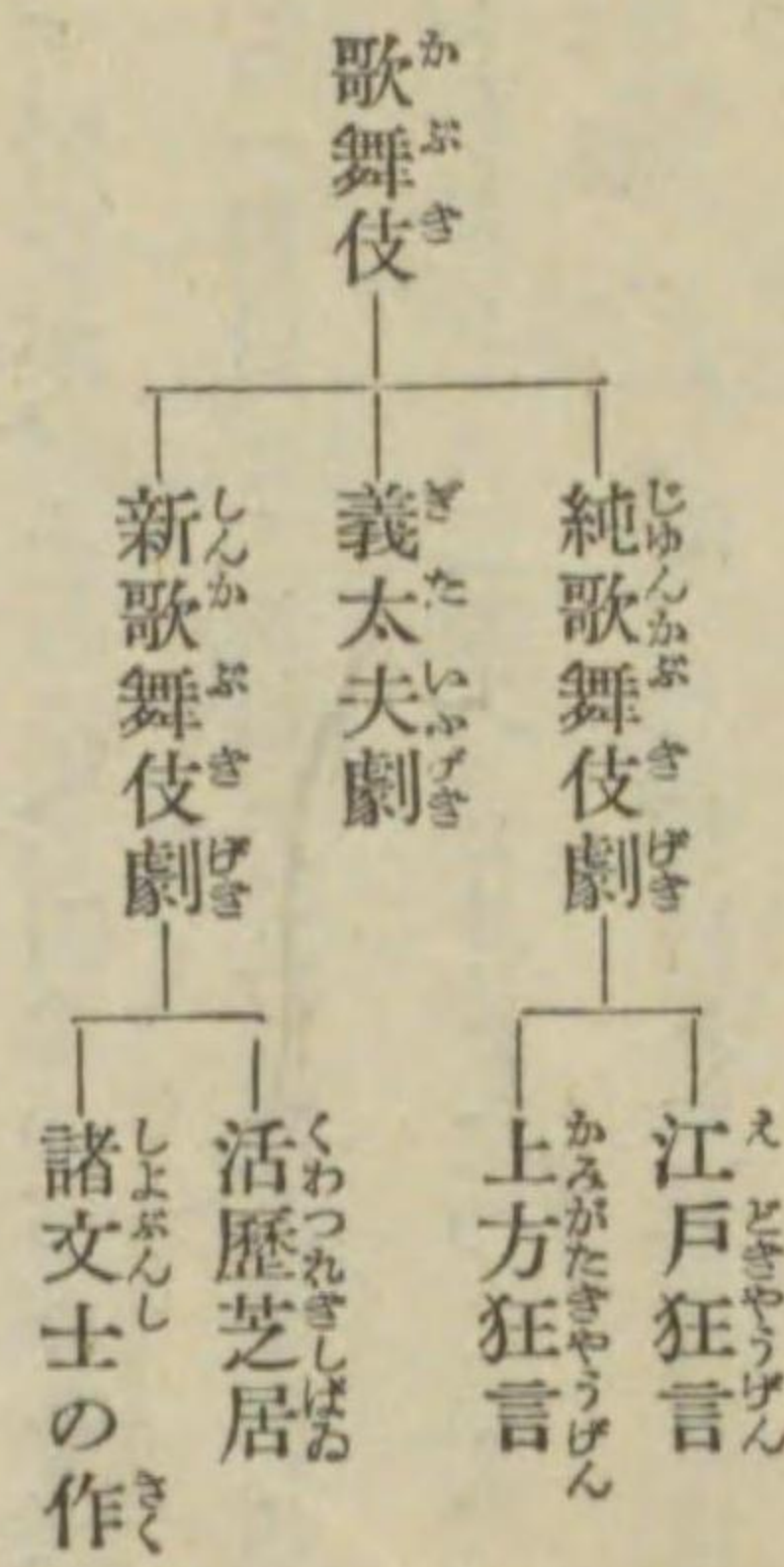
門と仁左衛門とによつて漸く舞臺に上せられたのである。

さあ、こうなると今まで塞いであつた堰を切つたやうに、文士の新作脚本が劇場へ流れ込んできた。こういふ著者も歌舞伎座のために「出雲のお國」と「春日山」を書いた事がある。それは明治四十三年と四十四年であつたが、跡から跡からと脚本を書く人が出て来て、その作が舞臺で演ぜられるやうになつた。

座附作者でない此等の文士たちの脚本は、形式だけは在來りの歌舞伎であるが、其の内容に多少の新味がある。もし團十郎の創めた「活歴芝居」が初期の新歌舞伎劇とすれば、此れは第二期の新歌舞伎劇であると言はなければ成らぬ。

これで、今の歌舞伎を構成して居る三つの成分、即ち純歌舞伎劇と義太夫劇と新歌舞伎劇との説明は一通り終つた。雑多のものが投込みになつて居る歌舞伎といふ大筆筈は、此の説明によつて、それ／＼の抽斗が極まつたのである。今の歌舞伎を鑑賞し、もしくは研究する人は先づ其等の抽斗を辨へて置く必要がある。

更に便宜のため、わたしは此れまで述べた事を表にして示さう。



まづ一通りは右のやうに分類するが、事實に於ては、新歌舞伎劇でありながら意外にも義太夫劇のやうな所があつたり、義太夫劇でありながら新歌舞伎劇のやうな所があつたり、かつきりした區別のつかない脚本に出つくはす事がまゝある。

### 一番目と二番目

歌舞伎にはもう一つ別な分類法がある。これは一番目物と二番目物とがそれである。この一番目とか二番目とかいふ語は何を意味するかといふと、昔は一興行に演ぜられる脚本



の題は必らず一つと限られたもので、今日のやうに、同じ興行で、第一は何、第二は何と、三つも四つも脚本の題を並べる事はしなかつた。そうして其の一つの題を戴いて居る脚本の内容に、一番目とか二番目とか順序がついて居て、例へば正月興行が始まるとすると、最初はそ  
の一番目だけを出す。おひく日數を経るに随つて役者の藝も熟して來て、且つ世間の評判も  
よいと、更にその續きの二番目を出す。その二番目も好成绩だと、三番目を出す、また四番目  
をも出す。そういふ順序で、もし其れが四番目で終るなら、これを四番つゞきの狂言といひ、  
三番目きりで終るなら三番つゞきの狂言といつた。元祿時代の歌舞伎は大かた四番續きと極ま  
つて居たが、その後、四番つゞきや三番つゞきが稀れになつて、二番つゞきが普通となつた。  
即ち一番目と二番目とだけなのである。

二番つゞき

二番つゞきとなつても、脚本の題は一つであつた。そうして題が一つであるだけ  
に、一番目と二番目とは脚本の筋が続いて居た。只一番目では時代がかつた場面  
を見せ、二番目では世話がゝつた場面を見せた。例へば脚本の題は「大商蛭小



嶋」といふので、一番目は頼朝が伊豆に配流されて居る間の事を見せ、二番目はガラリと世話  
場に變つて、その頼朝が下田で正木幸右衛門といふ寺小屋の師匠となり、手習ひ子のおますは  
北條の娘政子、家主の彌次兵衛は長田の太郎といふやうに仕組んである。これは天明四年、江  
戸中村座の顔見世狂言で、初代櫻田治助の作である。

しかし、一番目と二番目と必ず筋を續かすといふことは無理である。そこで筋は續かないが、  
人名だけを連絡さすといふするい仕方をするやうになつた。今日残つて居る歌舞伎十八番の「助  
六」で、助六の本名は曾我の五郎、白酒賣新兵衛は曾我の十郎といふ事になつて居る。あれは  
一番目が曾我の狂言で、その二番目へ「助六」をはめ込んだから、そういふ事にしたのである。  
また「四谷怪談」の芝居で、民谷伊右衛門は赤穂の浪人といふ事になつて居る。これも一番目  
が「忠臣藏」で、その二番目に「四谷怪談」を演じたからである。そういふ有様だから、一番  
目と二番目と筋を續けるといふ事は次第に無くなつてしまつた。随つて双方を一つの題に收め  
る事が出来なかつたので、その習慣を破つて、一番目と二番目と別々の題を戴かすやうにした。



並木五瓶  
の英斷

それは並木五瓶の英斷で、寛政七年、都座の正月狂言に、一番目を「江戸砂子慶會我」、二番目を「五大力戀絨」と、二つ列べて出したのがそも／＼の發端である。

それから一番目二番目とは、筋に於ても、また題に於ても互ひに獨立する事となつたが、一番目は時代物、二番目は世話物、さういふ内容の區別だけは昔のまゝで、少しも變らない。そこで一番目物といへば時代物、二番目物といへば世話物のことを意味するやうになつた。

時代物と  
世話物

ついでに、時代物と世話物といふ語について説明する。時代といへば昔、世話といへば今、それは時間の上の區別であるが、もう一つ階級の上から、時代といへば王侯武士、世話といへば百姓町人、一つは貴いもの、富んだもの、一つは賤いもの、貧しいもの、さういふ意味がある。例へば時代物へ出る人物は直垂とか金ピカの袴とかを着けたのが多く、その舞臺かざりも御殿づくりの金襴が多い。これに反して世話物では、着流しや半天着の人物が多く、場面も民間の遊廓とか町家とかが多い。

中幕と  
大切

時代物と世話物との間で、御家物といふのがある。それは御家騒動と稱する仙臺事件や加賀騒動を仕組んだから起つた名で、天一坊や慶安太平記のやうなものも此れに屬する。麻袴や袴羽織で登場する人物が多い。世話物が徳川時代の平民社會を寫したのに對して、御家物は徳川時代の武士社會を寫した芝居である。随つて一面では時代物であると同時に、他の一面では世話物なのである。また同じ世話物のうちで、服装や科白に寫實を主としたものを生世話物といつて、普通の世話物から區別せられて居る。鶴屋南北や河竹默阿彌の書いた世話物は大かた此れに屬する。

さういふ細かい區別はあるが、大まかにいつて、一番目物、即ち時代物と、二番目物、即ち世話物、この二つの分類は、純歌舞伎劇と義太夫劇と新歌舞伎劇と、いづれにも通じて適用することが出来る。

しかし歌舞伎の番組には一番目と二番目とのほかに、中幕と大切とのある事を忘れてならぬ。中幕は一番目と二番目との間に演ぜられるもの、大切は二番目の後、



即ち一日の最終に演ぜられるものである。二つとも一幕きりの脚本で、前の純歌舞伎劇の條で述べた所作事がこれに宛てられるが、特に中幕には十八番や義太夫劇が多く用ひられる。そうして一番目物もしくは二番目物といふに對して、それらを中幕物もしくはは大切物と稱する。

寫實と非寫實

今日の歌舞伎はそういふ複雑な分子から成立つて居るが、もとく京都の四條河原で興行した見せ物が次第に發達したのである。その間に歌舞伎の手本となり、もしくは参考品となつたのは能樂と操り芝居である。

能の模倣から進歩

破風造りの四角形の舞臺に四本柱を立てた能舞臺をそつくりまねたのが、いつしか其の前面へ附け舞臺、左右も舞臺の面積を擴げる。橋掛りも舞臺の一部分になつた代りに、花道といふものを設ける。それでも橋掛といふ名前は下手の出入口に残つて居るが、事實に於ては橋掛りが、能舞臺よりも九十度だけ揺れて、舞臺と直角になつ

たのである。それから能舞臺では今日でも存在しない引幕といふものを考へ出して、舞臺と見物の場との仕切りにする。能では舞臺の後ろへ松を描いた羽目板を立て、曲目が何んなに變つても、背景は此の羽目板ひとつであるのに、歌舞伎では書割りといふものを工夫して、場面に應じてそれく背景を變へる。それから山だの家だの、作り物を飾るやうにして、これを大道具と稱する。能では酒を飲む仕草をするのに、鬘桶の蓋か、開いた扇を杯に擬するのに、歌舞伎では實物をつかふやうになる。そうして總べて斯ういふ舞臺用の器財を小道具と稱へる。それから前に述べた引幕のほかに、闇夜を示す場合には黒幕を垂れる、山の場合には山をかけた幕、水の場合には水をかけた幕を垂れる。舞臺の板の間にも雪を見せるには白い布を敷く、浪を見せるには浪をかけた布、泥を見せるには泥色の布、そういふ風に次第に寫實になつた。能樂では登場の俳優が假面をかぶる。でなくても俳優は化粧をしない。また操り芝居では俳優の代りに人形が登場する。化粧した俳優の登場するのは歌舞伎だけで、その化粧も顔の塗りやうや、眉の引きやうに色々な技巧を弄して居る。善人や色男の役は白く塗り、悪人は赤く



塗る、幽霊は青く塗る。また顔を隈取るといふことがあつて、勇士に扮する荒事には紅、公家の悪人や怨霊は藍の色をつかふ。紅の隈にも、剃身だの、一本隈だの、筋隈だのと複雑な種類があつて、それ／＼の役に應じてこれをつかふ。筋隈といふのは二代目團十郎が、大癒といふ能の假面をまねたのだと自分の日記に書残して居る。でなくても般若隈といつて、嫉妬の怨霊につかふ隈取が確かに能の般若の面を寫した事は其の描線で明らかである。歌舞伎では俳優が自分の顔に化粧するのであるから、寫生になるべき筈だが、そうでなくて、わざ／＼人間放れのした能の假面をまねて居るのである。尤も此等の隈取は歌舞伎十八番のやうな純歌舞伎劇、もしくは義夫太劇で「國姓爺」の和藤内とか、「菅原」の梅王と櫻丸、及び時平、そつといふ一部分に限つて用ひられて居る。

二つの潮流

こゝまで考へて來ると、歌舞伎には相反對した二つの潮流がある事に心づく。即ちその一つは現實をそのまま模倣しようといふ寫實主義である。また今一つは現實を放れて其の心持だけを表現しようといふ寫實主義である。——何んな藝術で

も、原始時代は大かたそうであるが——前に述べた生世話物は前者に屬するが、歌舞伎十八番の大かたは後者に屬する。現實に拘泥しないで心持だけを表現しようとするから、脚本でも、其の演出でも、自から誇張的になる。隈取は即ち誇張された化粧法であるが、脚本の筋や、その科白が同じく誇張的である。

例へば「暫」の劇で、主役の鎌倉権五郎景政があの大太刀を引ん抜くと、幾十人といふ雑兵の首が一時にコロリと落ちる。「辨慶芋洗ひ」といふ芝居では、右の「暫」と同じやうに一時に切つた大勢の首を天水桶へ入れて、芋を洗ふまねをする仕草がある。そんなに刀を抜いたゞけで大勢の首が落ちる筈はあるものでない。馬鹿々々しいといへばそれまでだが、勇士の働きを誇張して見せたのである。丁度それに似た例は二代目團十郎が曾我の五郎の役で、椽の下から片手で家を差上げて出る狂言をした事がある。當時の澤村宗十郎がそれを見て、何んな力の強い人間でも、片手で家を差上げ得られる筈はないから、兩手で上げた方がよからうといふと、團十郎の返事に、なるほど何んな大力でも家をさし上げる事はむつかしい。それは嘘である。し



かしウソに力の強い事を見せるには、両手よりも片手の方が強く見える。そういつたら、如何にも尤もだ、と宗十郎も感心したといふ逸話がある。

菊五郎の寫實

そうかと思ふと、明治の名優だつた五代目菊五郎は、例の「辰橋」を始めて演ずる時、京都までわざわざ使をやつて、一條戻り橋の橋板が何枚あるといふ事を調べさせて、その通りを舞臺へ飾らしたといひ、「花井お梅」の芝居をした時、お梅の出して居た濱町の酔月樓といふ料理屋の表口を見せた場面があるが、そこに「酔月樓」と書いた看板に節穴のあつた事を知つて居るので、其の節穴が文字の右にあつたか、左にあつたか、それを穿鑿して本物の通りの看板を舞臺で見せたといふ。これなどは餘り極端な寫實であるが、生世話物では其處まで寫實に凝つた例が他にも澤山ある。

刀を抜いただけで大勢の首が落ちたり、一軒の家を片手に差上げたりするのも歌舞伎なら、橋板や看板の寸法まで眞實を寫さうとするのも同じく歌舞伎である。歌舞伎のうちにはさういふ矛盾があつても、われ／＼は何等の不思議も感じないで面白く見物して居るが、もう一つ次

ぎのやうな例がある。

寫實の失敗

それは誇張的であつた仕草を寫實に改めようとして失敗した咄である。「鑄掛松」の狂言で、主人公の松五郎が橋の下で女をつれて船遊びして居るのを見て、貧乏して居る自分に愛想をつかし、家業の鑄掛け道具を川へ流して、欄干に足をかけて下をながめ、今から泥坊になるといふ意味の獨セリフをいふ。あゝいふ場合に歌舞伎の仕來りとして、欄干の一番上の横木に足をかけるのであるが、實際は欄干の高さが高いから、足をつける事は出来ない筈である。それで松五郎になつた小團治が考へて、欄干の一番下の横木へ足をかける事にした。その方が理窟には叶ふのである。しかし一番下へ足をかけたのでは、一番上へ足を掛けたほど格好が引立たないから見物が悦ばない。そのために中途から在來りの通りに改めたといふ事である。これに類した咄は、三代目歌右衛門が切腹する役で、本當に兩肌をぬいで、素肌で切腹して見せた。芝居の慣例では、着物だけ兩肌をぬいで、襦袢の上から刀を腹へ突込むのであるが、それでは理窟に合はないと考へたので、歌右衛門は素肌になつたの



であらう。ところが、見物が喝采かつさいするかと思ひのほか、「鏡磨かぐみとぎ」といふ聲がかゝつた。今の若い人には分るまいが、昔は今のやうな硝子の鏡はなく、銅の鏡ばかりで、銅鏡は硝子のやうに曇りを拭去ふきさる事が出来ないから、専門せんもんの鏡磨かぐみとぎが来て磨といだものである。その鏡を磨ぐにはよほどの力が入るから、大かた肌をぬいだものだ。だから歌右衛門が素肌すはだになつたのを見て「鏡磨かぐみとぎ」と冷ひやかしたのであるが、それを聞いて見物がドツと笑つて、其の場がメチャクになつたといふ。

歌舞伎が原始的な單純素朴な状態から、次第に進歩して寫實しやじつに走つた事は前に述べたが、しかし其の寫實も場合によつては、其のために却つて舞臺ぶたいの情調じやうてうを破壊はくわいする事になる。

だから今日でも歌舞伎は寫實しやじつと非寫實ひしやじつとの間にうろついて居る。例へば背景はいけいや大道具だうぐを飾るのは、能のうの舞臺ぶたいよりも進歩して、且つ寫實しやじつになつて居るが、其の前方ひんがたいの平舞臺ひらぶたいは何うだらう。「菅原すがはら」の寺子屋てらこやで、下手しもてに格子木戸かうしきどが立てられて、家の内と外とは區別がついて居るが、木戸のうちの何處までが土間どまで、何處から座敷ざしきであるか、甚

寫實と  
非寫實

だ漠然ぼくぜんとして居る。かういふ例はひとり「寺子屋」ばかりでない。あの二重舞臺にぢゆうぶたいの下の廣場ひろばは、或る時は座敷として用ひられ、或る時は庭園ていゑんとして用ひられ、一つの場ばめん面に於てさまざまに變るのである。時としては薄縁うすべりを敷いて、座敷だといふ事を暗示あんじする場合も往々あるが、それにして寫實とは遙かに隔へだたつたもので、やはり能舞臺が、一つの曲のうちで、忽ちにして室内となり、忽ちにして山野さんやとなると殆ど五十歩百歩である。

そういふ原始的な平舞臺ひらぶたいのつかひかたは、おもに義太夫劇ぎだいぶげきに見受けられるが、純歌舞伎劇じゆんかぶきげきのしかも最も寫實を主とした生世話物きせわものにさへ行はれて居る。「辨天小僧べんてんしやう」の濱松屋はままつやを見ればすぐ分かる。それは歌舞伎の劇場げきやうには、常足つねあしの二重ぢゆうだの高二重たかぢゆうだのといふ一定の寸法のある二重舞臺ぢゆうぶたいが存在し、それを平舞臺の奥に飾つて室内とするから、前面の平舞臺は前に述べたやうな曖昧あいまいな場所となるのである。そうして非寫實で原始的な此の舞臺装置ぶたいさうちが改められないのは、あながち技巧の進歩しないためではなく、歌舞伎は寫實と非寫實との間にうろついて居なければ成らぬ宿命しゆくめいがあるからである。前に例として掲げた「寺子屋」の舞臺装置ぶたいさうちを全く寫實的にする事は、



今日の技術では容易な業であらう。しかし假りに其れが寫實的にうまく出来たとして、其の前にあのグロテスクな松王や玄蕃が登場して、果してよく調和するだらうか。わたしは歌右衛門の「鏡研ぎ」と同じやうに、きつと見物が失笑するだらうと信ずる。それも見物の失笑するのは、今まで見馴れないといふやうな薄弱な理由だけでは無い。

音楽劇と科白劇

歌舞伎は寫實と非寫實との間にうろついて居なければ成らぬ宿命がある。わたしは前章でこ  
ういつた。それは歌舞伎には音楽劇と科白劇との二つを包有して居るからである。これを説明  
するには歌舞伎そも／＼の生立ちから語らねば成らぬ。

時代と  
狂言

出雲のお國がはじめたといふ歌舞伎踊なるものは、今日から見ると大した藝術的  
なものでは無かつたに相違ない。生國が同じ出雲だからいふのでは無いが、最初  
は今の安來節の鱒すくひに毛の生えたくらゐなものであつたらう。それが繁昌

するに随つて次第に進歩した。女歌舞伎の團體が幾つも出来て、お互ひに競争したから面白い  
舞踊が見られるやうになつた。そうして舞踊には無論音楽が伴ふ。それが若衆歌舞伎となり、  
野郎歌舞伎となつて、終に今日のやうな所作事を大成するやうになり、音楽も長唄が出来る、  
河東や一中が出て来る、豊後節三流の常磐津と富本と清元とが出て来るやうになつた。

これが歌舞伎の本家で、即ち音楽劇であるが、その傍ら「狂言」といふものが、女歌舞伎の  
時から既にあつた。それは能の間に狂言を演ずるやうに、女太夫の舞踊ばかりでは見物が飽き  
るから、道外方の男役者が現はれて、さまざま滑稽な身ぶりやセリフを述べた。能の方でも狂  
言には、地謡や囃子などの音楽をつかはない。それと同じやうに、歌舞伎の方でも、その狂言  
は音楽と離れて、自由に口をきいたり身體を動かしたりした。ところが滑稽だけでは面白くな  
いから、當時の風俗を眞似して見せる。其の時代の風俗といへば、先づ遊廓が中心で、その  
女郎と、それを買ひに行く客、その客を取持つ太鼓持、そういふ人物のまねをして、見物を笑  
はしたのが、次第に發達して、始めから終りまで纏まつた筋のあるものを演ずるやうになつた。



今の寄席に喩へると、小咄から人情噺に發展した。さてそうなると、遊女を買ひに行く客は何の何がしといふ大名の若殿で、それが後に悪人の爲め國を逐はれ、零落して日雇になるとか、相手の遊女もそれと俱に廓を抜け出して苦勞するとか、その若殿の後ろには忠臣たちが附添ふて、國を亂す悪人と對抗するとか、後に忠臣が勝ちて悪人が亡び、若殿はめでたく本國へ歸つて、その遊女と同棲するとか、まあそんな筋である。元祿前後へかけて歌舞伎の脚本を見ると御家騒動の筋が多いのは、前に述べたやうな順序で發展したからである。だが、御家騒動ばかりでは單調だから、それと似た筋を王朝時代の皇室や公家にするとか、または能や軍記の筋を織り込むとか、そんな技巧が次第に進んで來た。ことに江戸は武ばつた土地であるから、曾我兄弟の仇討が悦ばれ、上方はやさしいから傾城事の狂言がはやつた。まづこゝろいつた具合で、最初は舞踊のあしらひにした狂言が、後になると、主客を顛倒して、狂言のあしらひに舞踊をするといふやうになつてしまつた。無論そんなになつても、狂言には音樂を入れないのが本格だつたらしい。その證據には元祿時代の名優坂田藤十郎の獨セリフが、本文そつくり傳はつて

居るが、それは随分長いもので、口調も今日のやうに七五調でなく、俗談平話のやうにすらくとして、何うしても囃子などを加へる餘地はない。尤も狂言のうちに「六方」といつて一種の舞踊のやうな仕草があり、それには音樂を挿んだに違ひない。そのほか、狂言をつとめる立役のうちには舞踊の上手な者があつて、やはり狂言の中へ音樂劇の分子を入れて居る實例は幾らもある。ことに江戸では外記節とか大薩摩とかいふ音曲が劇場にはびこつて、それに伴ふて狂言の仕草をした。そういふ事から、狂言のセリフにも囃子を入れる、文句も七五調になる。随つて音樂劇の一種となつてしまつたが、それでも歌舞伎の本流たる所作事に比べると、音樂劇といふ素質は遙かに稀薄である。只しやべる事と動く事、即ちセリフと仕草とだけの科白劇だといふ事が出来る。

後世の歌舞伎はそういふ二つの流れがチャンボンになつて、所作事以外の狂言にも音樂劇の分子があるかと思へば、所作事の中にも科白劇の分子がある。しかし此の二つの潮流は何處かに必ず存在して居る。そうして純粹の科白劇だと寫實が調和するが、音樂の入つた芝居だと、



寫實と調和しない場合が多い。音樂そのものが寫實の藝術では無いからである。

以上は純歌舞伎劇の場合についてのみ述べたのであるが、義太夫劇となると、もと／＼音樂劇の人形芝居をそつくり眞似たのであるから、音樂劇たる素質が純歌舞伎劇よりは一層濃厚である。随つて寫實な背景や、寫實な服装や、寫實な言語動作が適應しないのは當然である。同時に新歌舞伎劇だけは此の限りでない。九代目團十郎が「重盛諫言」に七五調を避けてセリフをいつたといひ、そのほか彼れの謂はゆる「活歴」とは、音樂劇であつた歌舞伎を科白劇に改めようとした意味が大分ある。その後に出來た文士たちの作では一幕のうち全く囃子を廢して、鐘の音とか鳥の聲とか、さういふ特殊の音響で、筋の上から必要なものだけを聽かせたのが幾らもある。さうして斯ういふ傾向は今後ますます盛んになるだらうと思はれる。

といつて、歌舞伎劇の全體が必ずさうだといふのではない。彼等のうちには、昔の歌舞伎の形式を故意に踏襲した作もまゝある。

輕業と奇術

ついでにいふが、音樂でなく、輕業とか、奇術とか、さういふ雜藝が歌舞伎のうち交つて居る事も見免してはならない。それは見世物小屋から發達した歌舞伎だけに必然の成行きから其うなつたであらうが、昔の嵐和歌野といふ女方は「道成寺」を輕業で演じて、それを賣り物にしたといふ。しかし和歌野ばかりでなく、その前の水木辰之助なども輕業をしたものらしい。また辰之助のほかにもまだ其んな役者が澤山ある。今でも宙乗りといふ事が行はれて居る。明治年間の最古老であつた尾上多見藏は石川五右衛門の「太鼓」の宙乗を得意にして居た。舞臺の上で太鼓が動いて、それが割れると五右衛門が現れるのである。五代目菊五郎が「骨寄せ」の岩藤や「戻橋」の鬼女で宙乗りを見せたのも一種の輕業である。それに尾上家の怪談芝居と稱するものは、輕業と奇術とを兼ねたやうな藝である。「四谷怪談」のお岩など只さういふ雜藝を見せながら、本筋の表現をよくして居るのが名人なのである。

これは文化時代の咄であるが、三代目歌右衛門が大阪から江戸へ來て、狐忠信の役で柱時計



から現はれたのが大評判になつたが、それを競争者の三代目三津五郎が聞いて、役者はさういふ窮屈な處から出なくても、當り前な處から出て立派な藝さへすればよいと、自分も同じ狐忠信をつとめて、すこしもケレンな事をしなかつたといふ。歌右衛門は名優であつたが、さういふ見識をもつて居た三津五郎はえらい。

それから歌舞伎には立廻りといふものがある。あのうちで色々なトンボ返りを見せるのは、やはり輕業である。英國の劇評家のアーチャー氏が日本へ來た時、帝國劇場で「肴屋宗五郎」の芝居を見て、宗五郎が酔ふて酒樽を振りちらすと、はたの者がトンボ返りをする。あれを評して、日本の芝居は劇と輕業とを混同して居ると嘲つた事がある。われ／＼が支那の芝居を見ると、時々さういふ感じのする事があるが、外人が日本劇を見てさう思ふのは尤もだと思ふ。

歌舞伎の型

劇通が芝居を評して、團十郎の型はあゝでなかつたとか、あれは歌右衛門の型だとかいふと

若い人たちは一笑に附してしまふ。型などはそんなに大事なものでないといふ。なるほど、それほど大事なものは無いが、またそれほど馬鹿にしたものでも無い。名人の型を聞くと「なるほど」と感心する事が随分ある。その代りには馬鹿々々しいものも無いではない。

型の第一義

型の第一義は脚本に對する解釋の仕方である。「ハムレット」の劇で、主人公が果して狂人であるか、もしくは伴つて狂する人であるか。それについては二つの説があつて、それ／＼俳優により演じ方が違ふと聞いて居る。狂人と解釋して演ず

るのも一つの型であると同時に、偽せ氣違ひと解釋して演ずるのも一つの型である。それは外國の例であるが、日本の歌舞伎にはまだそれほど複雑で難解な脚本がないから、別に解釋の必要はないようなものの、此の脚本の作意は何處が眼目であるとか、此の人物のしどころは何處が中心であるとか、さういふ解釋の仕方は演ずる役者によつて色々あるに違ひない。随つて其れが一つの型となるのである。九代目團十郎が自分の演じた「春雨傘」を解釋して、あれは曉雨といふ俠客になつた後の場よりも、序幕の大口屋が性根の見せ場だといつたといふ。つまり



藏前の札差である町人が武士階級に馬鹿にされる、それを憤つて家督を弟に譲り、自分は俠客になるといふ所に團十郎は重きを置いたのであらう。そういふ解釋そのものは即ち型である。

型の第二義

更に型の第二義は、其等の解釋に基づいて演出する場合の具體的方法である。それは化粧、鬘、衣裳、小道具、大道具、音楽から、セリフの言廻し、表情、動作、すべてに涉つて、その俳優の識見や趣味によつてそれ／＼異同はあるが、要するに一つの公式ともいふべきものである。一例を挙げると「忠臣藏」の序幕で、師直は黒の大紋を着け、鹽谷判官は黄色、桃井若狭之助は浅葱色を着ける。これは義太夫劇であるだけ、人形の芝居から輸入された型であらうが、三つの色で三つの人物を象徴して居るのみならず、場面の配合が面白い。これ以上に超越した配色は考へ得られないから、此の型は今日まで舞臺で嚴守されて居るのである。

「忠臣藏」を例に出した序に、山崎街道の定九郎の型についていふが、昔はドテラを着て、山岡頭巾で出たのを、元祖中村仲藏が思ひついて、今日のやうに、黒羽二重の紋付、白献上の帯、

型の第三義

朱鞘の大小、頭は五分月代で、顔と手足を眞つ白に塗るやうになつたといふ。これは誰も知つて居る話であるが、つまり仲藏の定九郎といふ役に對する新解釋であり、且つ新型であつたのを、それが昔の型よりすぐれて居るから、今日まで一般に用ひられて居るのである。また別に新解釋ではないが、只演出上の便宜法として残された作法がある。これが型の第三義である。名前はわざと明言しないが、近ごろ或る若手の俳優が「妹背山」の鱧七をとめた時、最初は手拭を首にかけて出るから、並みよりは長い手拭をつかつた。ところが後に其の手拭で鉢巻をする所になると、並みより長いから鉢巻した餘りが丁度眼の上で垂れて困つた。それで經驗のある仲間相談すると、鱧七の手拭は始めと後と二通りをつかつて、始めのは長く、後のは普通の寸法なのが昔からの型だと教へられて、其の通りにして始めて都合よく演ぜられたさうである。

やはり其の鱧七で、鉢巻して二重舞臺へ大の字なりに寝そべる所がある。その前に入鹿が坐つて居た二疊臺をそのまゝ残して置いて、其の上へ寝そべると、入鹿が引込むと同時に二疊



臺を片付けて、鱧七は只の二重舞臺へ寝そべるのと二つの型がある。すると床下から二本の槍を突出す。前の場合、即ち二疊臺に寝た時は、その槍を執つて折りひしぐ、後の場合、即ち二疊臺のない時は、その槍をX形にたばねて枕にするのが通例である。なぜ二疊臺に寝た場合に槍を枕にしないかといふと、二疊臺の高さに妨げられて、枕にすることがむづかしいからである。然るに前に述べた俳優はそういふ型のある事を知らないため、二疊臺の上に寝て、且つ槍を枕にしたため、仕勝手がわるくて困つたといふ。

つまるどころ、芝居の型は芝居の公式である。その公式を始めて考へ出した人は無論其の理由を承知して居たのであるが、後の役者は其の公式が何ういふ理由で設けられたかを知らないで、只公式だけを守つて居るのが多い。例へば前に述べた「忠臣藏」の三つの配色を、すべての俳優が實行しては居るが、大かたは教はつたまゝを夢中で着て居るに違ひない。それでも公式さへ守つて居れば、芝居は立派にやつてのけられる。

偶然のヒント

何うせ此等の型は或る一人が苦心して拵へたか、もしくは甲から乙と次第に精練を積んで出来たか、いづれかであるが、偶然の出来事からヒントを得て、それが型となつたものもある。前に述べた仲藏の定九郎は、柳島妙見へ参つて、雨宿りして居た浪人の姿を見て其れを舞臺に寫したと普通に言はれて居る。それが事實であるとするれば、やはり偶然からヒントを得たのであるが、しかしわたしの調べた所によると、四代目團十郎の宅で若い俳優が寄合つて藝の研究會をした時、團十郎の悴の五代目團十郎が發案したのを、仲藏が借用して舞臺で實行したといふのが本當らしい。

あまり「忠臣藏」の咄ばかりだが、九代目團十郎が曾て大星由良之助をした時、城明渡しで千崎や矢間の諸士たちに自分の本心を語り、皆が同意すると聞いて、思はず涙が出たので、その後は、あの場面で諸士を見渡して涙を拭くのが團十郎の型となつてしまつた。それに似たもう一つの咄は、三代目三津五郎が「大功記」の光秀をした時、當人は眼がわるいので正面の階段を踏み外したところ、チヨボの三味線を弾いて居たのが竹澤大作といふ上手で、機轉を利かして



夕、と三味線を合はしたので、三津五郎はそれにつり込まれて見得を切つた。それが非常によかつたので、今でも光秀は階段を踏み外しかけて見得を切るのが型となり、三味弾きの名前を記念して、この事を「大作」といつて居る。

「先代萩」の床下で、仁木彈正が花道のスツボンから現はれるのに、顔へホクロをつけることが型になつて居る。これは仁木の役をオハコにした四代目幸四郎の顔にホクロがあつたので、それを九代目團十郎がまねて、わざ／＼ホクロを顔に描き、團十郎以外の者もそうする事となつたのである。この役で着ける鼠の上下に四花菱の模様をつける事も型になつて居るが、これも四代目幸四郎が自分の定紋をつかつたのを、後世まで襲用するやうになつたのである。花菱の模様はとにかく、顔のホクロは幸四郎をまねたばかりでなく、それがあると何となく凄みを加へるといふ効果があるから、誰もがそうするのであらう。

それから故人の型を其の通り今でもするが、それが何ういふ意味だか、見物によく分らない場合がある。やはり「忠臣蔵」の咄になるが、九代目團十郎の由良之助が判官切腹の場へ駈けつ

ける所で、花道へすはつて内懐へ兩手を入れる。これは腹帯へ手をかけるといふだけは分るが、今まで腹帯を堅くしめて居たのを、此處へ着到したので弛めるのだともいひ、そうでなくて、これから大事の場所なので腹帯をしめるのだともいふ。つまり全く相反した解釋になる譯だが、市川新十郎の咄によると、團十郎自身も、あれは締めるのだとも弛めるのだともハッキリ言はなかつたといひ、長女の三升夫人に聞くと、締めても、弛めても、孰れでもよい、とにかく腹帯を何うかすると見物に思はれ、ばそれがよろしい、と團十郎自身がいつて居たさうである。また、その團十郎が「菅原」の松王で、首實檢のところではイキなり刀を抜いて、片手に抜身をもつたまゝ首を實檢した事がある。これは父の七代目團十郎がした型ださうであるが、見物は珍らしいからビックリした。そうして刀を抜くのが何ういふ意味だか呑込めなかつた。いろいろ聞いて見ると、それは萬一の場合には春藤玄蕃を斬つて、菅秀才を逃がすといふ心持ださうである。しかし見物が見て容易に分らないやうな型は、成るべくしない方がよろしいと思ふ。



型のいろいろ

ついでに、面白いと思ふ型、馬鹿々々しいと思ふ型、いろ／＼を少しばかり書いて見よう。

「近江源氏」で、盛綱が素袍を着て歸つて来るは九代目團十郎の新案で、即ち「活歴」である。新市村座で市川九藏（後に團藏）が演じた時、始めは團十郎と同じく素袍で、母の部屋の場合だけ別に道具を變へ、衣裳も陣羽織をひっかけ、庭下駄で出て来た。後の首實檢には更に長上下となつて、前後三たび拵へを改め、鬘も紋切形の生締めをやめて棒茶釜だつた。その後、先代芝鶴が赤坂で演じた時、九藏の型をそのままだつたが、道具だけは始から終りまで同じだつた。この「近江源氏」で、小次郎の着附は淺葱が本當の型だといふ事である。哀れに見せるためださうな。今は赤い派手な色をつかふのがあつて哀れげが薄い。「野崎村」ではお光が鏡にむかつて、そつと眉毛を紙で隠して見る仕打は、昔の菊之丞の型ださうな。慈善芝居で故人秀調がお光をつとめた時、この型を見せたが、今は大かた誰でもする。またお染が門口へ立つて居る間、手持不沙汰なので、紫色の帽子を持つて来る型がある。

文政の末、中村座で「双蝶々」が出て、菊之丞の濡髪、芝翫の放駒で大當りを取つたが、もともと女方の菊之丞は、黒縮緬の紋付で、木戸口から出る時、後向きに尻から先きへ出して、それが見物に好評だつた。今でも此の型は舞臺でつかはれて居る。

「大功記」の尼が崎で、瓢箪棚を飾るのが昔の型である。その後、本文通り夕顔棚を飾るやうになつたが、先代の芝翫は昔風に瓢箪棚だつた。この狂言で、前にいつた九藏の光秀は、先づ操が表の木戸をしめて置き、光秀は例の通り藪から出て、木戸が明かないから生垣を破つて内へはいるといふ手順だつた。本所の壽座でこれを見せ、間もなく赤坂の新市村座で見せたが、二度ともそうであつた。その赤坂の時、初菊は先代岩井松之助、十次郎は先代芝鶴だつたが、九藏の好みで十次郎の着附を鎧下に改めさせ、且つ平舞臺は土間の筈だといふので、初菊との仕打ちを始終二重舞臺でさせたが、見榮えがなくて不評だつた。

その初菊が十次郎の兜を奥へ持込むのに、重いといふ心持で、鎧櫃の蓋にのせて引摺るのは、先代秀調の思附ださうである。旅僧の久吉が揚幕から出て、花道の中程まで駈け來り、其處で



跌つまづいて倒たふれながら、笠かさを持もち上げてアタリを見廻みまわすのに鳥渡ちよつと久吉くきちといふ風采ふうさいを見せ、再び氣いきを變かへて首くびを縮ちぢめ、旅僧りょそうの振ふりとなるのが昔むかしから歌舞伎かぶきの型かたださうな。また人形芝居にんぎやうしばゐでは、久吉くきちの跡あとから光秀みつひでが百姓ひやくしやうの姿すがたで追おつかけて來きて、藪やぶの中なかへ風呂敷包ふろしきづつみを投なげ込み、再び揚幕あげまくへ引込ひきこむ型かたがある。この風呂敷包ふろしきづつみは鎧よろひの心持こころもちで、後に其そのの藪やぶの中で、百姓ひやくしやう姿すがたのドテラを鎧よろひに着替きかへて出でるといふ筋道すぢみちを見せたものである。後に藪やぶから現あらはれた時とき、鎧よろひの上に淺葱木綿あさぎももんのドテラを引ひつかける型かたが歌舞伎かぶきにあるのは、そういふ所ところから思おもひついたのであらう。

「馬ば鹽だろひ」の光秀みつひでは生締なまじめの鬘かつらが本來ほんらいの型かたであるが、或あるる年とし、九代目團十郎たいめだんじゅうらうが仁木にぎをつとめた同じ年に光秀みつひでをしたので、仁木にぎとつかないやうに、わざと棒茶釜ぼうちやくせんでつとめた。それを見て光秀みつひでは棒茶釜ぼうちやくせんのものと思おもつて居ゐる人ひとがあるのは間違まちがつて居ゐる。それから長上下ながかみしもが、七代目團十郎ななだめだんじゅうらう時代じだいには黒地くろちで銀ぎんの紋もんであつたのを、九代目團十郎きゅうだいめだんじゅうらうが橘町たちばなぢやうの大彦だいひこに染ぞめさせて紫紺しこん色いろにし、今いまではそれが型かたとなつた。

こんな事ことを書かきつゞけると際限さいげんがない。とにかく良い型かたは、古名優こめいゆうが自分の體験たいけんから教おしへて

くれた正しい表現へうげんの形式けいしきである。佛教ぶつけうでは自力じりきといふ事ことと他力たうりきといふ事ことがあるが、芝居しばゐも其そのの通りで、型かたによらないで、自分で脚本きゃくほんの解釋かいしやくをして、それを自分の工夫くふうだけで表現へうげんしようとする。これは自力じりき家かである。自分で脚本きゃくほんの解釋かいしやくも表現へうげんの工夫くふうもしないで、専らもっぱら型かたをたどる。これは他力家たうりきかである。そうして歌舞伎かぶきの俳優俳優の最多數たごうすうは此こゝの他力家たうりきかに屬ぞくする。型かたを下くだらないと思おもふ人はそういふ他力家たうりきかの俳優俳優をも下くだらないと思おもふだらうが、決してそうではない。

歌舞伎かぶきのことごとくがそうであるとは言いはないが、「忠臣藏ちゆうしんくら」とか「菅原すがはら」とかいふやうな義太夫劇ぎだうげきになると、人形芝居にんぎやうしばゐの眞似まねを人間にんげんがするのである。人形にんぎやうには魂たましひはない。人形にんぎやうつかひが人形にんぎやうを動かうごかして、魂たましひのあるやうに見せるのである。随したがつて俳優俳優が其そのの脚本きゃくほんを呑込のりこんで居ゐなくても、型かたで教おしはつた通りにすれば立派へうげんな表現へうげんが出来る。丁度ていど自分が心こゝろから悲かなくなつても、悲かないやうな顔かほをすれば涙なみだが出でると同じ理窟りくつである。心こゝろから悲かなくて涙なみだを出ですのは自力じりきであるが、悲かなしいやうな顔かほをして涙なみだの出でるのは他力たうりきである。眼まなこに訴うたへることを主しゆにして、心こゝろに訴うたへることの少すくい歌舞伎かぶきは、謂いはゆる他力家たうりきかでも立派へうげんに表現へうげんし得えられるのである。そこで型かたといふものがいよい



よ大切になつて来る。

近ごろは流行しないが、昔はやつて居た子供芝居で、少年の俳優が老成の俳優にもまさるくらゐ巧みな演出をしたのは、歌舞伎そのものにそういふ特質があるからである。子供は筋肉も精神も大人よりすなほだから、教はつた型通りに演ずるので、それが見物を驚かす結果になるのである。また老成の俳優でも、頭のわるい先代の芝翫が上手だといはれたは、同じき理由から来て居る。

歌舞伎の見かた

芝居を見に行つた時、誰でも経験することであるが、舞臺で役者が藝をして居るのを、大向ふの見物が喝采したり罵詈したりする。「うまい」とか、「まづい」とか、「大統領」とか、「大根」とか、いろ／＼な事をいふ。そうして其の褒めるのが如何にも尤もだと思はれる場合もあれば、褒める値打のないと思ふ所で褒める場合もある。それと同じやうに、悪くいふのが尤もないのである。

時と、そうでない時とがある。新聞の劇評を讀んでもやはり同じである、Aの劇評家が口を極めて褒めて居る所を、Bの劇評家は却ていけないと書いて居る場合がまゝある。この通り、見物する人々によつて芝居の見かたが違ふ。つまり批評するとか鑑賞するとかの標準が同じくないのである。

右に述べたやうに、同じものをAはよいといつて、Bはわるいといふ。それは極端の例であるが、AもBも一致して「今度の芝居は面白い」といふ、しかし其の面白さの程度がAとBと同じくない場合がある。それも人々によつて見かたが違ふからである。かういふ風に人々によつて見かたが違ふ。

理解と趣味

更に詳しくいへば、批評もしくは鑑賞の標準が同じでないのは、その人々の理解と趣味との程度が違ふからである。假りに「勸進帳」の芝居を例に取る。大體に於て、あれは誰でも面白い芝居だといふ。しかし脚本や唄の文句を知らないで見物した人よりは、それを知つて見物した人の方が一層面白みが多いに違ひない。即ち理解があ



るからである。何事でも譯の分つた後でなければ面白いといふ感じは起りにくい。西洋人の演ずる芝居が何んなに面白い名作であつても、言葉の通じない日本人には面白くない。譯が分らないからである。たまには譯が分らなくても、其の表情や其の色彩やで面白いと思ふ場合が無いでは無い。しかし其の上に譯が分つて居れば一層面白いに違ひない。

芝居を見てそれを味ふには、何うしても理解が必要である。それについて「勸進帳」の例を引いたが、脚本や唄の文句ばかりではない。もし能を知つて居る人があつて、あの芝居の原曲たる「安宅」の能とくらべて考へたらば、能を知らない人よりは面白みが一層多いに違ひない。同じ理窟で、もし長唄の分つて居る見物であつたらば、長唄の分らない見物よりは面白みが一層多いに違ひない。

このやうに理解といふことは、鑑賞したり批評したりするのに大切であるが、しかし理解のあるため、初て鑑賞や批評の邪魔になる場合もある。實演を見る前に脚本を読んで置くのは好い事のやうであるが、なまじ脚本で筋を心得て居るために、實演の際に筋の通らぬほど亂暴な

省略が施されてあつても、氣がつかないといふやうな缺陷が生じて来る。だから實演を見ない前に其の脚本を読んでならぬといふ人があるくらゐである。それと同じやうに、豫備知識のあるために、却て實演から受ける効果を薄くする場合がある。やはり「勸進帳」を例にとつていふと、なまじ能の「安宅」を知つて居るので「勸進帳」の芝居が生ぬるく見えて面白くないといふやうな事が出来る。

であるから、理解といふことは鑑賞や批評の助けにもなるが、またそれが爲めに累をなすこともある。劇通や見功者の劇評が却て的を外れて居るやうな場合の屢々あるのは、そういう理由から來て居るのである。

わたしは芝居を鑑賞し、もしくは批評するのに、必要な要素として理解と趣味との二つを擧げたが、そのうちの趣味は理解よりも一層大切なものである。趣味が高くて且つ純でさへあれば、あまり理解はなくても立派に鑑賞する事が出来る。言葉の通じない西洋人の芝居を見て感動されるといふ事は前に述べたが、それは理解がなくても趣味があるからである。芝居でなく



繪畫を例に取ると、西洋の美術鑑賞家が日本の北齊や豊國を悦ぶはまだしも、雪舟や元信のやうな淋しい、作物に隨喜するのも其れである。

必要なる  
は趣味

芝居に限らず、すべての藝術を鑑賞するのに、最も必要なるは趣味である。しかし趣味は智識でないから、書を読んだり教へを受けたりする事によつて其れを養ふことは出来ない。趣味を養ふの法は、多くの作品を見て、以心傳心にこれを會得するよりほかはないのである。歌舞伎の場合でいふと、成るべく多くの芝居を見物するのに限るのである。かやうにして趣味を養ふかたはら、歌舞伎についての智識をも求める。それは後に述べる歌舞伎の研究法に譲るとして、さて愈々舞臺の實地に臨んで、第一に心がくべきは、其の演ぜられて居る脚本が何ういふ抽斗に屬するかを見分ける事である。

抽斗を見  
分ける

何ういふ抽斗といふのは前に述べた純歌舞伎劇と義太夫劇と新歌舞伎劇との差別である。その見分けをつけないで、例へば純歌舞伎劇を見物しながら、新歌舞伎劇を標準にしたり、新歌舞伎劇を見物しながら義太夫劇を標準にしたりなんかして

は大間違ひになる。それは見物ばかりでなく、演じて居る俳優も、そういふ抽斗違ひをする、と、好い笑ひ草になつてしまふ。「大功記」の尼が崎で、九藏が平舞臺を土間とみなして、十次郎と初菊との仕打ちを始終二重舞臺でさせた事は、劇の歌舞伎の型の條で述べて置いたが、それなども義太夫劇と新歌舞伎劇との抽斗違ひをしたのである。それで純歌舞伎劇だから古風な大まかな演出をするとか、新歌舞伎劇だから理窟にこだはつた寫實風の演出をするとか、役者の藝ばかりでなく、舞臺全體に涉つてそういふ目安を置いて見物する。

下らな  
い筋

次ぎには脚本の筋について考へるのであるが、しかし此の點では新歌舞伎だけを除外して、純歌舞伎劇や義太夫劇では、随分くだらない筋のものが多し。「忠臣藏」は古今の名作といはれて居るが、式亭三馬が「忠臣藏偏痴氣論」といふ書物を書いて、冗談半分に其の缺點を指摘して居る。例へば山崎街道へ勘平が獸を撃ちに出るが、あれは夏の時候であるから、獸を撃ち留めた所で、夏の皮は實用にならない。また猪が飛び出す、夏は猪の出るものでない。そういふ事はほんの枝葉であるけれど、「忠臣藏」ほどの名



作にもかういふ手落ちがある。また「四谷怪談」は鶴屋南北の傑作で、今でも舞臺に上げて人氣を呼ぶが、お岩の死骸を捨てた所が山の手の姿見橋で、それが深川の隠堀へ流れて來るといふのは、まるで地理に合はない。或る人が作者の南北に此の事を非難すると、南北は笑つて「そこが怪談だ」といつたといふ話がある。昔の作者は其れくらゐノンキなもので、少しくらゐ理窟が間違つて居ても、見た眼さへよければ平氣だつたのである。そして見物だつてそれを深く氣にかけなかつたのである。

そういふ時候や地理の間違ひは愚かなこと、人物の性根や、事件の進行する筋道が、まるでチグハグになつてゐる芝居が、かなりの名作といはれて居るものにさへある。河竹黙阿彌の作などはそういふ點で相應に注意を拂つてあるが、それでも辨天小僧の芝居で、辨天小僧と南郷力丸とが濱松屋へゆすりに來る。玉島逸當と變名して來合はした日本駄右衛門が二人の企みを見露はして逐つ歸す。こゝまでは今でも舞臺でしばしば演じられるが、その後の場を見ると、二人がゆすりに來たのは駄右衛門との八百長で、跡に残つて駄右衛門は盜坊の地金を出して、濱松

屋の在り金そつくり強奪しようとする。それが最後の目的だとすると、何うせ在り金残らずを奪ふのだから、其の前に二人がゆすりに來て駄右衛門に逐ひ歸されるのは、濱松屋一家に駄右衛門の人格を信用させるためと、ゆするうちに家内の様子を探るためと、此の二つの手段としか解釋する事が出來ない。しかしそれにしては餘りに持つて廻つた筋である。

黙阿彌といふ大家の作で、音羽屋の家の藝と賞玩されて居る「辨天小僧」が此の通りである。それは事件の運びかたについての非難であるが、人物の性根が前後一貫して居ない例は、「紙屋治兵衛」の芝居で、治兵衛が小春と縁を切る河庄の場は、世間知らずのウブな息子のやうだが、後に自分の内で、女房おさんとのイキサツになると、まるで人柄が違つて、なるほど子供もある世帯持ちの辛抱人に見える。あれは近松の名作だけ、原作にはそう不都合はない筈だが、人形芝居の方でも後に改作が出來、それが歌舞伎芝居へ輸入されてから、また役者の都合や何かで色々に手を入れた。その結果が今日のやうな前後別々なものになつたのである。一體に近松の書いたもの―殊に世話物―は人物の性根や、事件の進行に、あまり無理な所は見つか



らないが、後世になつて大かた改作されて、原作通りのものは餘り舞臺で行はれて居ない。原作は無理がないだけに、舞臺で演ずると引立たない。だから改作したので、改作の方は人物や事件の後先きの統一に構はないで、只その場ぎり見物に受けるやうになつて居る。随つて文學的に作の値打は下落して居るが、却てそれが行はれて、原作は影を潜めて居るのである。それは「紙屋治兵衛」に限らず、「梅川忠兵衛」でも「夕霧伊左衛門」でも大かたそうである。

かういふ風に、歌舞伎で作といふものに重きを置かなかつたのは、大半の見物は役者だけを目標にして來たからで、役者がキレイな姿をして、口を利いて、そうして動いて居れば、それで満足したのである。そういふ見物には、全體の筋がチグハグだらうが、人物の性根が一貫しなからうが、そんな事には頓着しなかつた。

合作といふ制度

それとモウ一つは合作といふ制度が行はれて居たため、前後のまとまりが良く出來なかつた。この合作といふのは、一つの芝居なり淨瑠璃なりを作るのに、一人で書かないで、幾人もが集まつて、甲は第一幕を書く、乙は第二幕を書く、そう

いふ風に分擔した。無論中心になる作者が一人あつて、それが全體の輪廓を極めもするし、各人が合作した上で其のしめくゝりはするのだが、到底始めから終りまで一人で書くやうにはうまく行かない。これが人物や筋をメチャ／＼にしてしまふ原因であつた。

ついでだから、昔の歌舞伎で其の作者たるものゝ内幕をいふと、役者と同じやうに、こゝにもやはり階級や門閥が存在して、先づ首席の作者を立作者といふ。その下に二枚目の作者、三枚目の作者とある。極下級なものは見習といつてこれは雑務をするだけで筆を執らない。そこで一つの新作を出すといふ場合に、首席の立作者が全體の結構を考へて、そのうちで肝腎な幕だけを自分が書く。あとは二枚目、三枚目と、其の身分に應じて、それ／＼受持をきめて書かせる。それで漸く一つの脚本が出來上るのである。近いところで黙阿彌の作として残つて居るもので、實際は黙阿彌ひとりで書いたのではなく、其の部下の作者の書いた所が随分ある。「忠臣藏」だつて武田出雲の作といふことで今日は通つて居るが、出雲の部下として合作した作者の名前はあの丸本にチャンと残つて居る。すべて斯ういふ合作制度の出來たのは、急いで仕



事を仕上げる必要からであらうが、その根底は見物がそういう事に無頓着だつたからであらう。それが今日ではそうでなくなつた。役者よりも作者の名前で見物を呼ぶといふやうな事がまゝある。尤も昔だつて、作者の名前で見物を呼んだ事もあるには違ひないが、先づ役者で見物を呼んだものである。それが今日ではアベコベにならうとして居る。随つて合作などいふ事は先づなくなつた。

とにかく、昔の歌舞伎は作の方に重きを置いてない。随つて今日其れをマジメで考へると却て滑稽な事が出来る。まあ好い加減にして置くがよい。そこで肝腎なのは作よりも役者の藝である。九代目團十郎がまだ在世の時分、その演ずる脚本が何時もよろしくないで、或る人が當人に其の事をいつたら「脚本はわるくても自分が仕活かして見せる」。そういつたといふ。全く昔の歌舞伎には作がわるくても、役者の藝で仕活かされて、面白い芝居になつたのが澤山ある。「自分が仕活かして見せる」といつた團十郎は、決して増長した意味でいつたのではない。昔の名優は誰でも其ういふ抱負をもち、又それが俳優の本分であるといふ事を覺悟して居

たのである。ところが今日ではそれもアベコベになりかけた。役者は作に示してある筋と形に見せるだけの器械で、見物し了つた後で、作のよしあしは感じさせられるが、藝は何處がうまかつたか、まづかつたか、すこしも頭に残らないやうな芝居がざらにある。

見所の第一は人柄

そこで役者の藝の見どころは何處であらうか。第一は其の人柄のはまつて居るか、はまつて居ないかである。尤もこれは藝のよしあしといふよりも、其の役者の天分による事が過半である。團十郎の由良之助を見た人は、如何にも其の人柄がはまつて居た事を忘れないだらう。しかし同じ團十郎の由良之助でも、城明渡しの所は無類といつて良からうが、茶屋場になると分別臭くなつて、大星が馬鹿になつて遊んで居るといふユトリが見えなかつた。そのほか、徳川家康や、加藤清正や、熊谷や、松王や、いづれも團十郎は人柄に嵌まつて居た。その代り「切られ與三」は市川の家の藝でありながら、明治の初年につとめたきりであつたのは、人柄の嵌まらない事を自分でも知つて居たからであらう。

近ごろ歿した尾上松助は、これも名人といつてよい役者であらう。「忠臣蔵」の九太夫や、





「切られ與三」の蝙蝠安や、「直侍」の按摩丈賀や、「髪結ひ新三」の家主長兵衛や、ことに「名和長年」の成田小三郎、あんな役を見て居ると、如何にも人柄が嵌まつて感に堪えたが、「本藏下屋敷」で加古川本藏をした時は、その人柄の嵌まつて居ないのに全く興をさました。役によつて品位を要するものがある。また品位のあるために却つて役の邪魔になるものがある。松助が本藏に失敗したのは前者に屬する。それは半ば、先天的であつて、藝の如何でないとはいひながら、第一に人柄の嵌まると嵌まらぬとが大切である。

音聲と表情

次ぎには其の人の音聲である。役者といへば容貌と風采とが第一のやうに思はれて居るが、それも必要な條件ではあるけれど、實際は音聲の方が一層大事である。容貌や風采は化粧や服装によつて、或る程度までは見よくする事が出来るが、音聲だけは他の機械的の助けを求むる事が出来ない。團十郎が名優であつた一つの理由は其の名調子にあるが、そのほかの俳優でも出世した者は大かた音聲のよい人である。前に述べた松助もやはり音聲のよい役者であつた。先代の菊五郎でも左團次でも皆そうであつた。た

だし音聲がよいといつても、必ずしも美聲といふ意味ではない。先づ詞のよく分る事とメリハリの自在な事とが肝腎である。聲はよく通るが詞の分らない役者がある。調子を張つてはいへるが、沈めていふ事の出来ない役者がある。そういふ人は不合格である。これらの實例を現在の俳優によつて示したら、わたしの意味が一層はつきりするだらうけれども、それは當りさはりが多いから略する。そうして音聲もやはり其の人の天分にありとはいひながら、その調節は修練によらねばならぬ。修練は即ち藝である。

音聲の次ぎは表情である。むしろ音聲と表情とは即かず離れずのものであつて、此の二つを一所にして考へるのが至當かも知れぬ。「和國橋藤次」の役は先代菊五郎も團藏もして居るが、田村成義翁が此の二人を比較して、次ぎのやうに評したことがある。

「あの子供にむかつて、八百善にしようか、いや、何時もの飯屋にしようよ」といふセリフを、菊五郎は、八百善のところを子供をからかふ心でいひ、急に自分の懐ろの淋しきを思出して、情なさうに、イヤ、何時ものといふ。團藏のは其の情の變りめなく、始めより終りま



で眞つすぐにいふ。

それだけ菊五郎の方が、表情が細かいのである。團十郎の「高時」で、天狗舞のところが一  
番見物に注目されるが、其の前に家來が諫言するまでの心の動きと、それを見せる表情のうま  
いを見免してはならない。先づ高時が妾の衣笠を相手に、打ちくつろいで、微酔の好い機嫌  
になつて居る。そこへ長崎次郎が出て愛犬の打殺された事を知らすので、急に機嫌をそこねる。  
犬を殺した奴を死罪にせいと急き込むと、大佛陸奥守が現れて諫言する。最初は承知しないう  
ちに、段々理窟に責められて、死罪を免すといふが、長崎次郎にダメを押され又ムラ／＼とし  
て、いゝや助けぬ、死罪にいたせと言放つ。大佛がキツとなつて問返すと、以後は諫めの通り  
にするが「こたびの所は許せ／＼」——原作には「許してくれよ」とあるを、團十郎は軽くこ  
ういつて居た。——と宥めるやうにいふ。それで大佛が更に諫言するので、カツと怒つて「重  
ねて申すな」とはげしくいふ。そこへ秋田城之助が出て、今日は二代様義時公の命日だといふ  
ので、グツと詰まつて、忌ま／＼しいと思ひながら、トウ／＼死刑を免す。こゝの間が、世間

知らずの我儘者で、御機嫌の忽ちにして晴れ、忽ちにして曇る具合、その後誰がしても、團十  
郎ほど鮮かな藝は見られない。

姿勢と動作

次ぎは姿勢と動作とである。尤も姿勢は前に述べた人柄と密接の關係があり、動  
作は表情と伴ふ場合がある。明治の初めに歿した中村仲藏が「黄門記」の盲按摩  
玄碩をつとめて、御堀端の場へ出ると、後から見ても盲としか見えなかつた、と  
九代目團十郎が褒めて居た。これなどは姿勢がうまいとも解釋され、同時に人柄が嵌まつたと  
も解釋される。やはり明治の初めまで居た岩井半四郎が女方で舞臺に出たのを、西洋人が見物  
して、何うしても男であるといふ事を信じなかつたといふ。つまり姿が女になりきつて居たの  
で、丁度仲藏の盲按摩と一對の逸話である。

しかし、一般に姿勢や動作のうまいのは、踊の素養のある役者に多い。團十郎が何んな役を  
しても、其の點ですぐれて居たのは、ちひさい時から踊で身體を練つて居たからであるが、ま  
た先天的に小手先きの器用な所があつた。「吃の又平」で師匠の土佐の將監へ鰻を土産に持つて



来て、藁ツトからそれを取出す所がある。鰻は拵へ物で、それを手先きの加減で生きて居るやうに見せるのだが、それが器用なものだつた。團十郎といへば勇士とか英雄とかの大まかな役ばかりがうまいと思つて居たが、さういふ手先きの働きまでうまいのに驚いた事がある。今の六代目菊五郎も其の團十郎の仕込みで踊が上手であるのみならず、小手先きも器用である。「つくだ奇聞」の芝居で、佃島の牢を破つて水の中をかち渡りする場がある。浪幕の間をあるいて居る姿が、まるで水の中をあるいて居るやうに見える。しかし六代目のさういふ事に器用なのは、實父の五代目菊五郎から遺傳したのである。五代目はすぐれて器用な役者であつた。「忠臣藏」の勘平で、外へ千崎と堀部との二人侍が音なうて来る。勘平は紋服に着替へて、刀を提げて出迎へやうとする。姑のおかやは勘平が逃げるかと思つて邪魔をするので、自分の腰をつかまへさせて、立ち身で刀を持つたまゝ股を割つて「御兩士にはいざ先づ」といふ所がある。あの時の姿勢が随分むづかしいが、五代目菊五郎はうまかつた。五代目に續いて今の六代目もうまい。それについて、咄が後戻りするが、やはり團十郎の姿勢がうまかつた一例として、前にも述

べた松王丸が刀を抜いて首を實檢する時の事を擧げよう。右の手で抜き身を源藏の前へ突きつけながら、左の手を頬へ當て、首桶を見詰めて何時もの表情をするのである。どうしても右の方が留守になりがちである。さうすると突きつけた刀の先きが下つて来て不ざまな形になる。團十郎は決してそんな事がなかつた。此の型を其の後に、あまりしないのは、見物に受けないといふせいもあるが、一つは其の姿勢がむづかしいからであらう。そのほか「助六」で花道の振りから、本舞臺へ来て髯の意休を相手にかどくの極まり、「暫」での動きと見得、團十郎ほど立派なのはもう見られない。やはり「高時」の芝居で、高時が天狗たちになぶられて、最後に擔ぎ上げて引廻される所がある。擔がれて居る間、團十郎の高時は兩股を開いたまゝで、少しも姿勢が崩れなかつた。

立廻りも動作の一つであるが、先代左團次は踊には堪能でなかつたやうだが、立廻りはうまかつた。「丸橋忠彌」の捕物が出世藝となり、また家の藝となつたは其のためである。今の左團次もやはりうまい。また立廻りの一種として「だんまり」といふものがある。暗やみのうちで



探りあふ場面ばめんで、登場とちやうの人物は一つもセリフをいはない。それで「だんまり」といふのであらうが、大昔は顔見世かほみ狂言せきやうげんに必ず「だんまり」を加へる事が規則きぎとなつて居た。それは新たに出勤しゆつする役者たちの風采品位ふうさいひんみと、姿勢動作しせいどうさの優劣いうれつを見物こころに試みさせるためであつたといふ。歌舞伎かぶを鑑賞かんしやうするには、これも心得て置くべき事であらう。

それから、顔の拵こしらへやう、眉の引きやう、隈の取りやう、そういふ化粧けしやうの仕方から、鬘かつらの好み、衣裳いしやうの好み、持ち物の小道具こどうぐや、背景はいけいの大道具おほだうぐや、それらも歌舞伎を鑑賞するには緊要きんような條件てうけんである。當人の仕草しぐさやセリフがうまくても、化粧の仕方がわるいとか、衣裳の好みかほが良くないとかで感興かんきやうを殺そいだ實例じつれいはまゝあるからである。

持物ひとつでも  
つても

持ち物ひとつでも迂濶うくわつに出来ない證據しやうこは、五代目菊五郎だいにめきくごらうが平生へいぜいから幾つもの手拭てふきを用意して居たといふ逸話いつわでも分る。そうして博徒ばくとの役ならば博徒の持ちさうな手拭、商人ならば商人の持ちさうな手拭を選んで舞臺ぶたいにつかつた。或る時、田舎道しんせうを散歩して、便所にかゝつて居た手拭の田舎びたのがひどく氣に入つたので、わざ／＼所望しよぼう

してそれを持歸り、百姓ひやくしやうの役をつとめた時にこれを利用したといふ。團十郎にも此れに似た咄はなしがある。「忠臣蔵ちゆうしんくら」の平右衛門へいゑもんに扮した時、鼻紙はながみまで、由良之助とは違へて、わざ／＼塵紙ちりがみを注文してそれを持つたといふ。名優めいゆうはそこまで綿密めんみつな注意を拂つて居る。見る人も其處まで眼の届いてこそ始めて見功者みこうしやといふべきであらう。近ごろは劇場げきぢやうの萬事ばんじが贅澤ぜいたくになつて、「紅葉もみぢ狩がり」の維茂これもちが毛氈まうせんの上へ更に褥しとねを敷かせて坐つたり、「毒饅頭どくまんぢゆう」の清正きよまさが虎の皮を敷いて、なほ其の上へ座蒲團ざぶとんを敷かせたりする。かういふ事は其の場面ばめんを破壊はくわいするものである。

全體の統一と調和

これまでは、或る一個々々の役者についての見かたを述べたのであるが、登場とちやうするすべての人物を見渡して、全體せんたいの統一とういつや調和てうわが何うであつたか。それを見免みのがしてはならぬ。むしろ一個一個の役者よりも、其等の全體を見ての感じかんじが最も大切である。そのうち一人だけがよく出来ても、はたとの調和がないと、全體がメチャ／＼になつてしまふ。それは歌舞伎かぶに限らず、統一とういつと調和てうわとは藝術げいじゆつの生命せいめいだからである。

ところが、役者によると、自分ひとりが手柄てがらをしようとして、はたとの調和や場面の統一や



そんな事は考へないで、自分はワキ役であるくせに、シテ役のやうに振舞つたり、ほかの役の見せ場で、自分がミエを切つたりする者がある。また、その役者を最負して居る見物で、却て其れを悦んで喝采する者がある。そういう無法なやり方は、役者同様に、見物も慎まねば成らぬ。それには、何うせ續けて芝居を見るうちに最負の役者が出来るのは、人情として止むを得ないけれど、その最負に溺れては成らぬといふ事を、よく頭のうちに刻みつけて置くべきである。

歌舞伎の研究法

歌舞伎を研究しようとする事も、その鑑賞法と同じく舞臺の實演を見るのが必要な事はいふまでもない。しかし今日實演されて居る歌舞伎は同じ曲でも昔のものと大分違つて居る。それは時勢の流れであるから止むを得ないが、もう一つは昔は行はれた曲で、今日では全く廢れてしまつたものが多い。そこで舞臺で見るとよりも、机の上の書物によつて調べる方が却て完全な研究が出来るといふ事になつて来る。

さて、書物で調べるには、何うしても脚本を読むのが第一である。これを江戸では「臺帳」、上方では「根本」といつて、芝居以外へはメツタに出さなかつたが、中には貸本屋がそれを寫取つて貸しに出して居たものが残つて居る。それらは言ふまでもなく寫本であるが、今日では色々な脚本が活版で印刷されて、坊間に賣つて居るので、誰でも容易に手に入れる事がある。

黙阿彌物

その活版本の脚本のうちで、最づ先きに讀むべきは黙阿彌物であらう。それは河竹黙阿彌が幕末から明治へ跨つた歌舞伎作者の大あたまであつたし、今の舞臺に實演される歌舞伎は、彼れの作が其の大部分を占めて居るからである。そして其の作の種類は雑多であつて、名人小團次や五代目菊五郎のために書いた生世話物もあれば、九代目團十郎にほめた活歴物もある。そうかと思ふと舞踊を主とした淨瑠璃もある。近代の歌舞伎は黙阿彌の作が殆んど代表して居るといつて宜いくらゐである。

それに「黙阿彌傑作集」といふ大部な出版が出来、震災後にはそれを増補した「黙阿彌全集」といふ一層大部なものが完成されて、彼れの作の殆ど全部が網羅されて居る。それに一通り眼



を通せば、歌舞伎は何んなものかといふ事がキツト分かつて来る。

黙阿彌以前  
の作

黙阿彌物を一通り了ると、黙阿彌以前の作に遡つて讀むのが順序であらう。黙阿彌のすぐ前が鶴屋南北で、それには渥美清太郎氏の丹誠で出来た「大南北全集」といふ立派なものがある。南北の前が並木五瓶、五瓶の前が櫻田治助。江戸の作者で、其の作の傳はつて居るのは先づ此れくらゐなものであるが、そのほかに上方の作者で、新らしい所からいふと、奈河龜助、近松徳叟、奈河七五三助、それから古いところで並木正三、そういふ人の書いた脚本が随分残つて居る。そうして此等のうちで眼ぼしいものは坪内博士と渥美氏の共編に成つた「歌舞伎脚本傑作集」に收められて居る。國書刊行會の「徳川文藝類聚」にも、脚本といふ部門があつて少しは載せてある。有朋堂文庫のうちにも脚本集が二冊あつて、十種ばかりが收めてある。高野斑山氏と故人となつた南茂樹氏とが集めた「演劇叢書」や、珍本刊行會で出版した「脚本代表傑作集」や、「帝國文庫」のうちに水谷不倒氏が校訂した「脚本全集」や孰れも調法な活版本である。近ごろ例の圓本がはやつてから「戯曲全集」といふのが

出来て、それには黙阿彌をはじめ眼ぼしいものが澤山収録されて居る。

以上のほかに、活版の古脚本は澤山あるが、くだくしいから一々指名をしない。

上方根本

活版本のほかに、むかし木版にした脚本がある。上方根本といつて、幕末に大阪で出来た繪入の半紙本で、これは「八犬傳」や「俠客傳」のやうな謂はゆる「よみ本」の小説がはやつたから、その體裁をまねて出版したものらしい。本文を讀むと同時に、挿繪によつて舞臺面を想像することが出来るから調法である。もし目錄にある通りが出版されたとすると、六七十種ある筈である。茲にその挿畫を描いた畫工によつて分類し、且つ年代の順序に列べて見ると

一——松好齋半兵衛

繪本戲場葉 原題「宿無團七將雨傘」 三冊

序文に「戊」とある。享和二年の出版であらう。

戲場言葉草 原題「思花街容性」享和三年版 五冊

繪本壁生草 原題「五大力戀絨」 四冊

序文に「壬亥年」とある。享和二年か三年。

忠臣連理の鉢植 原題も同じ 二冊

序文に「亥年」とある。享和三年であらう。

役者濱眞砂 原題「金門五山桐」享和三年版 五冊

繪本川崎音頭 原題「伊勢音頭戀寐釵」 五冊



畫本棧物語 原題「花楓秋葉語」	六册	三十石夜舟濫觴	文政四年版	六册
二——春好齋		桑名屋徳藏入舟嘶	文政五年版	七册
文月限切子 お妻八郎兵衛	文化七年版	霧太郎天狗酒宴	文政六年版	七册
猿曳門出 諷 お俊傳兵衛	三册	隅田春好女容性	五册	七册
三勝櫛茜根色指 原題「南柯夢」文化八年版	八册	競伊勢物語	七册	七册
三——蘆國(狂歌堂蘆洲)		大門口鎧襲	文政九年版	七册
戲場妹背通轉 お花半七	文化十年版	和布刈神事	文政十年版	七册
いろは國字忠臣藏	同年版	五——柳齋重春		
定結納瓜櫛 お六櫛	文化十二年版	百千鳥鳴門白浪	文政十二年版	八册
拳禪廓大通 原題「漢人韓文手管始」同年版	七册	けいせい狭妻櫛	文政十三年版	七册
敵討巖流鳴	文化十四年版	けいせい素袍瓊	七册	七册
傾城倭莊子	六册	契情稚兒淵	天保三年版	七册
姉妹達大礎	文政二年版	傾城天羽衣	天保四年版	七册
四——曉鐘成		六——春江(柳)齋北英		
傾城黃金鱗	文政三年版	敬討浦朝霧	天保五年版	七册
春好齋北洲、春陽齋北敬と合作。	八册	壻礎花大樹	天保六、七年版	十二册

いろは國字四谷怪談	七——南々川貞廣(五蝶亭)	天保十三年版	七册	
敵討契戀櫛	天保八年版	八——歌川貞芳(梅窓園)	天保十二年版	十册
春柳齋北英と合作。		九——長谷川貞信		
傾城佐野の船橋	天保九年版	傾城筑紫	天保十二年版	七册
契情遊山櫻	天保十、十一年版	「辰年」とある。	弘化元年か安政三年かであらう。	
歌川貞芳と合作。	十三册	夏祭浪花鑑	嘉永六年版	七册

以下は略する。尙ほ明治五年に、京都で佐橋富三郎の作で、白水廣信が挿繪を描いた「西國立志篇」が大かた繪入の上方根本の最後だつたらしい。

このほかに、出版は大阪で、挿繪は江戸の畫工に描かしたものがあつた。

嘉多川歌麿	歌川國貞	
春景淺茅原 法界坊	文化五年版	六册
お染久松 色讀販	天保二年版	五册

だが、此の繪入根本の缺點は初演の原作を用ひないで、後に改悪されたものを平氣で收めて居る事である。一例をいふと「四谷怪談」で民谷伊右衛門が立役になつて居る。これは後に大



阪で伊右衛門をつとめた役者が、かういふ風に直さしたのを其のまゝつかつたのであらう。だから原作だと思ふと、飛んだ間違ひが起つて来る。

江戸の木  
版脚本

江戸では、上方よりも前に木版の脚本を出して居る。わたしの持つて居るのは、豊國が挿繪をかけた並木五瓶の「出村玉屋」と、別にもう一種あるが、そのほかに餘り見受けない所を見ると、澤山の種類は出版されなかつたらしい。そうして其の體裁が謂はゆる洒落本に似て居る所から推測すると、口語の對話をつかひ、地の文を割註にした洒落本は此の木版の脚本からヒントを得て出来たのかも知れぬ。それともこういふ洒落本が流行するので、脚本を其の體裁にして出版したのかも知れぬ。とにかく叙事的な小説が對話的に變つた洒落本と人情本は、脚本との間に密接な關係があるといふ事だけは明白である。

狂言本  
(シラミ本)

やはり木版の繪入本で、上方根本よりも餘程以前に行はれた狂言本も歌舞伎研究としては價値あるものである。字體が細かくて虱のやうだから、俗に「シラミ本」ともいつて居る。この出版は貞享・元祿の前からあつて、享保あたりまで續いて居

たらしい。江戸で出来たのも、上方で出来たのもあつて、その土地々々の劇場で演ぜられた狂言の筋が書いてある。完全の脚本でなく、荒筋だけであるが、其の時代の脚本は傳はつて居ないから、この筋書によつて知るより他に手段はない。國書刊行會の叢書にはそれが少しばかり收めてある。稀書複製會でホンの僅かであるが、原本の通り複製されて居る。

だが、シラミ本の原本は容易に手に入らない。上野の音樂學校に、劇通であつた幸堂得知翁の藏書を買込んで、上方版のシラミ本が四十三種、江戸版が三十九種、合せて、八十二種あるのは珍重すべきものである。高野斑山氏がそのうちから眼ぼしいものを抜いて、本文の挿繪も寫眞版で複製し、「元祿歌舞伎脚本集」といふ名で早稻田大學出版部から出て居る。別に同氏が近松の作だけを、シラミ本から脚本體に書直して、活版本に出来て居る。

寫本物の  
脚本

ついで、前に述べた寫本物の脚本についていふが、名古屋の大惣といふ貸本屋の藏書を、東京の帝大が引受けて、これが私の知つた範圍では一番揃つて居る。また珍らしいものが多い。大正十二年の災害に一部分が焼けたのは惜しい事である。そ



れから上野の圖書館にもカナリの数がある。榊原芳野氏の蔵書で、今は同館に保管されて居る

「劇場大帳」に百種ばかり集まつて居たが、その後に入られたるものも大分あるらしい。

活版本はそうでないが、そういふ寫本には、セリフの上に役の名をしるさないで、役者の名

がしるしてある。例へば「四谷怪談」の初演の脚本を見ると、「お岩」のセリフの上に「お岩」

としないで「菊五郎」とあり、直助のセリフに「直助」としないで「幸四郎」とある。最初は

腹に入りかねるが、追ひ／＼馴れると、役の名をしるしたよりも、役者の名をしるした方が、

その役者の面影や舞臺の有様が眼の前へ浮んで来るやうで、興味が一層深くなる。

歌舞伎  
新報

それから雑誌ではあるが、「歌舞伎新報」には、當時上演せられた脚本を筋書にし  
て連載してある。筋書といつても、原作の肝腎なセリフは大かた載せてあるから、

殆ど脚本を読むと同様である。明治十年以後に演ぜられたものは此れで知る事が  
出来る。落合芳幾のかいた其の挿繪も舞臺面を想像する好い資料である。

義太夫  
の丸本

さて、これまでは大かた純歌舞伎劇の脚本であるが、義太夫劇を知るためには義  
太夫淨瑠璃の丸本を読む必要がある。丸本とは一つの曲の初段から最終まで收め

たものをいふので、そのうちの或る一段だけを抄録した稽古本と區別して此の名

稱が出来て居るのである。今日歌舞伎で演ぜられるのは、前にもいつた通り「菅原」ならば、

寺子屋とか、車引とか、殆んど其のうちの或る一段または數段だけであるが、研究のためには

舞臺に演ぜられぬ所まで、即ち首尾を通じて読んで置くべきである。

その丸本も、近松の作は全集が幾通りも出版され、近松以外のものは「帝國文庫」や「有朋

堂文庫」に眼ぼしいものが收めてある。また「三十六花撰」とかいふ名前、一曲を一冊づゝに

印刷したものもある。木版の原本も、或る珍らしいものは別として、普通のもの安價で容易

に手に入れることが出来る。しかし義太夫本は一種の字體があつて、活版の文字ばかり讀んだ

人には見にくい、すこしく熟練すれば、字體が大きいだけに此の方が却て讀み易くなる。そ

うして本文の脇に、節廻しのしるしや句切りのしるしてあるのが、活版本よりも参考になる。



次ぎに新歌舞伎劇、ことに坪内博士をはじめ文士たちの作は、それ／＼單行本や全集が出て居るから、一々こゝに説明する必要はあるまい。

俳優の傳記

脚本は大概これくらゐにして、それらの脚本を演じた俳優の傳記を知る事が必要になつて来る。俳優の傳記をまとめて、年代の順序に書いたものでは、わたしの著した「日本演劇史」と「近世日本演劇史」とを推薦する。かういへば自分を吹聴するやうだが、決してそうではない。あの著述は演劇史といふ名前であるが、大半は俳優の傳記で埋めてあることを私は却て氣恥かしく思つて居る。しかし大かた名のある俳優はあれに收めてある。そうして似顔繪も所々に挿んであるから、その人の面影も一通りは知れるやうに出來て居るつもりである。

「燕石十種」に收められて、久しく寫本で傳はり、近頃は活版本にも載つて居る「中古戲場説」は寶曆期の江戸役者の傳記としては最も興味の多い本である。西澤一風の「傳奇作書」と「脚色餘録」濱松歌國の「南水漫遊」これは孰れも國書刊行會の活版本に收められて居るが、面白

い逸話や傳記が載せてある。そうしてオモに上方の役者の事に屬する。それより古いところでは、謂はゆる「役者五雜俎」と稱せられて居る「役者綱目」・「役者大全」・「役者全書」・「歌舞伎事始」・「役者論語」、これは眼を通して置くべきである。ことに「役者論語」は古名優の談話筆記で、興味ある記事が多い。いづれも金港堂の「歌舞伎叢書」に收めてあつたが、其れも今では稀本になつたのであらう。前にいつた「歌舞伎新報」に載せてある中村仲藏の歌右衛門傳のやうなものには間違ひもあるやうだが、面白くも讀めるし、知識を得ることが多い。同誌にはそれに類する記事を澤山載せてある。やはり雑誌で、わたしの關係して居た「歌舞伎」に、西田堇坡翁の「俳優百面相」が收めてあるが、あれも捨てがたい。

日記と自叙傳

俳優の日記も傳記の資料として讀むべき値打がある。最も名高いのは二代目團十郎の「老の樂」で、いろ／＼な活版本に收めてあるが、あれは日記の一部分から、しかも飛び／＼に抄録したものである。わたしはアレに載つてない部分を可成に集める事が出來たから、何時か世間へ發表しようと思つて居る。元祖中村仲藏の「雪月花寢物



語」と四代目仲藏の「聴取法問」とは、日記といふよりも、むしろ自叙傳である。俳優の自叙傳を書いたといふ事が既に奇であるのみならず、本文は興味ある記事を以て充たされて居る。元祖仲藏が青年時代に樂屋でいちめられて、兩國で身を投げるあたりなど出色の文字である。前者は自筆の原本が關根博士の許にあつた筈だが、博士の藏書で劇に關するものは安田家が譲受けたと聞いたから、震災の火事に焼失したのであらう。幸ひに寫本で傳つて居るほかに、珍書刊行會で活版にした。後者も自筆本はバラ／＼になつて、わたしの所にも其の斷片が残つて居る。「歌舞伎新報」に「手前味噌」と改題して久しく連載し、またそれを抜いて「帝國文庫」の「俳優全集」に收めてあるが、二つとも尻切れ蜻蛉となつて居る。それから、團十郎とか歌右衛門とかいふやうな名優を紀念するため、個人の傳記を木版にして發行したものは澤山あるが、くたくしいから茲には名前を擧げない。

俳優の系圖

別に俳優の系圖を書いたものは座右に置く必要がある。日本の役者は同姓同名で、初代、二代と別な人が幾らもある。例へば同じく市川團十郎といつても、元

祖から最近まで前後九人ある。幸四郎でも菊五郎でも同様である。それを調べるには是非系圖によらなくては成らぬ。そこで系圖の書物で活版になつたのは、珍書刊行會から出た「俳優代々繼木」がある。近ごろ「歌舞伎研究」に連載された故關根只誠翁の「俳優師弟繼譜」はそれよりも詳しい記録である。古いところでは前に述べた「役者大全」に、一冊だけが系譜に充てゝある。評判記の「役者一口商」もやはり一冊だけ系圖になつて居る。そうして此の「一口商」も珍書刊行會の活版本がある。そのほか役者の系圖を書いた書物はチラ／＼あるが、こゝに擧げるほどの必要はないから略する。

沿革と故實

歌舞伎の沿革や故實を調べるのも研究の一部分である。前に述べた「役者五雜俎」や「南水漫遊」には、むしろ其の方の記事が多い。しかし其れは上方の事が主になつて居る。江戸の事を書いたもので、一番秩序的にまとまつて居るものは、中村重助の書いた「劇場新話」であらう。原名を「乗合船」といつて、「溫知叢書」にも國書刊行會本にも收めてある。それに次いで作者の三升屋二三治が書いた「戲場書留」だの、「妓用袋」



だの、「奴胤」だの、いろ／＼な著述がある。そのうちには活版にされたものが尠くない。

活版本にはないが、昔の木版本で繪入のものに故實や沿革を書いたものが随分ある。大阪では松好齋牛兵衛が挿繪をかけた「樂屋圖會」、これは歌舞伎芝居のほかに、人形芝居や人形まですを繪によつて詳しく説明してある。江戸では式亭三馬が本文を書いて、歌川豊國の繪を入れた「劇場訓蒙圖彙」、やはり豊國の挿繪の「劇場年中鑑」、國貞の繪をかけた「劇場漫録」と「樂屋本説」、そいふ書物は是非とも一覽すべきである。ことに「樂屋本説」には四谷のお岩や佐倉宗五郎のやうなオバケの仕掛物が繪によつて説明してある。明治になつて「世事畫報」といふ雑誌の特別號だつたかと思ふ、竹坡氏の挿繪で新らしい劇場圖會が出版された。これも好い參考書である。

劇場の  
興行年表

次に、讀んでは面白いものでないが、劇場の興行年表も歌舞伎を研究するには必要な文献である、これまでは立川焉馬の書いたといふ「歌舞伎年代記」が最も知られて居る。近ごろ縮刷した活版本も出來て居る。しかし實は焉馬の書いたの

ではなくて、何とかいふ坊さんが代作したといふ事を聞いて居る。記事も随分飛び／＼でムラがあるし、それに上方版の評判記を丸抜きにして、怪しい所がまゝある。その次ぎの文化以後を豊芥子が繼いで「續歌舞伎年代記」があり、これは國書刊行會の活版本があるが、誤植が頗る多い。また其の續きを興行師の田村成義氏が書足して、明治大正にまで及び、「續々歌舞伎年代記」といふ名前がついて居る。これは子息の壽二郎氏が亡父の紀念として、上巻だけ活版本にして知友に頒たれたが、明治三十七年以後の下巻は震災の時に原稿を焼いてしまひ、その寫しが某處に存在して居るといふ事である。

江戸の興行年表は右の三書で一通りまとまつて居るが、別に「古今役者名聲牒」といふ木版の小本がある。これは焉馬の「年代記」より前に出來たもので、簡潔に整つて居る。明和あたりまでの記事が收められ、その續編として「劇場談話」といふ寫本が傳はり、これは版本を見當らない。江戸三座の興行と其の役割を載せ、處々に脚本の筋を書いたり、今日でいふ「芝居見たまゝ」のやうな記事が挿んである。それが著者の實見した所らしいので、かなり正確で



ある。また別に關根只誠翁の編纂した「戲場年表」があり、上野の圖書館にその寫しが備へてあるが、寫し洩らした所がある筈である。自筆の原本はやはり震災の時に安田家で焼けてしまつたと思ふ。

以上は江戸の劇場についてであるが、大阪の年表は「歌舞伎年鑑」があり、「劇場年鑑」がある。前者は「浪速叢書」に收められて活版本になつて居る。京都だけは見當らない。わたしは「京阪歌舞伎年代記」といふ題で、目下「歌舞伎」に連載して居るのが、やつと寛延年間までになつた。しかし此れは京阪ばかりでなく、江戸をも合せて、「歌舞伎年表」といふ名目で、早晩世間へ公けにする考へである。

役者繪

以上の書物に眼を通したら、歌舞伎の研究はさつと出来るだらう。このほかに役者繪は肉筆も版畫も貴重なる研究の資料であるが、それを詳しくいふと別の題目になるから省略して、こゝには先年役者繪を整理した時、その感想を書いた雑文を載せる。

\* \* \* \* \*

ことしの夏は、買ひ集めて置いた役者繪を整理する事がわたしの課程であつた。世間の人たちが避暑地へ行く間に、わたしは百年も二百年もの昔へ旅行して、その時代々々の芝居を見物するのである。

一番近いので彦三郎に芝翫、それから小團次と八代目團十郎、翫雀、歌右衛門と海老藏、永木の三津五郎と梅壽菊五郎、そんな具合にわたしは次第々々に過去へ遡つた。そうして五十枚百枚と眼を通すに随つて、それらの人たちが、わたしには面識のあるヒイキ役者になつてしまふ。丁度フィルムにそれごとく見物たちのヒイキが出来ると同じである。

○

歌川派のあのふくらみのある姿勢は、明治以後でも九代目團十郎の舞臺で最もよく見せられたものである。五代目菊五郎や、左團次や、團藏やもそうであつた。それが若い者になるほどそうでなくなつた。歌川派が過去の繪であると同じやうに、歌舞伎劇は過去の芝居になつてしまつたのである。



○ 私の整理したうちに、五代目幸四郎の「馬盥」の光秀があつた。その馬盥が今日のやうに黒塗ではなくて白木である。また四代目歌右衛門の「吃又」があつた。例の自分の肖像をかきつける手水鉢が、今日のやうに方形ではなくて圓形である。この手水鉢の圓形なのは歌右衛門に限らず、昔の「吃又」は大かたそうらしい。それには何ういふ理由があるか知らぬ。馬盥が黒塗になつたは、小道具がそれだけ贅澤になつたのだと思ふ。

○ 一體むかしの木版の役者繪なるものが、何れだけ眞實で、何れだけ虚構であるか。それが考へものである。國芳の門人で明治の末まで生きて居た落合芳幾翁の直話によると、役者繪をかく時には、畫工が役者を訪問して、色々聞きたゞした後で筆を執つたといふ。芳幾自身も師匠の國芳の使で、八代目團十郎の部屋へ行つた事があると言つて居た。

○ であるから、全くの想像だけでは描かなかつたかも知れぬが、發賣を急ぐために、劇場のあくのを待たないで筆を執るといふ場合が、大かた多かつたに違ひない。現に同じ興行の同じ場面を同じ畫工が描いた繪に、衣裳の模様はそれ／＼に違つて居るのが普通である。即ち畫工が自分の想像で勝手に描いた事が、それで證據だてられる。

○ 三代目菊五郎の「琴責」の重忠を描いた繪がある。記録によると、その時に菊五郎はこれまでの型を破つて長上下で出たとあるが、この繪には紋切形の上下になつて居る。これも畫工が開場前に自分の想像で描いた實例である。

○ して見ると、役者繪をあまりに信じては間違ひになる。役者繪を證據にして、衣裳や道具の型を論ずるなどは生兵法大怪我のもとである。ある畫工が想像した或る俳優の或る役ぐらゐに解釋して居れば無事である。



明治になつてからの役者ではあるが、左團次の眉毛は稻妻形に描いてあるのが普通である。あれは左團次がそんな形に眉を引くのでは無いが、顔をしかめる癖があるので、そのしかめ顔を見せるために、似顔繪では眉毛をあゝいふ風に引くのです。芳幾翁はわたしにそう教へてくれた。こんな例は昔の役者にもあつたに違ひない。(「大正十年十月」劇文學)

歌舞伎と能

能と歌舞伎との關係は何うであらうか。言葉を換へていへば、歌舞伎が今日の發達をするまでに、能から如何なる影響を受けたのであらうか。わたしは茲に述べようと思ふのはそれである。

お國歌  
舞伎

これには先づ歌舞伎の起原から調べる必要があるが、かいつまんでいふと、歌舞伎の元祖は誰も知る通り出雲のお國で、お國は出雲の大社の巫女であつたから、そのころ大社で踊つた念佛踊をそつくり京都の四條河原で見せ物にして居

た。これは鉦の音に合せて、念佛をうたひながら踊るので、今日の歌舞伎とは極めて縁の遠いものであるが、そのうちに名古屋山三郎といふ蒲生家の浪人が、お國の後見となつて其の藝風を改良した。この山三郎は武家出身のシヤレ者であつたから、能のことは多分心得て居たに違ひない。そこで此の男の助言でお國の藝風の變つた點を見ると、能の間狂言をそつくり演じた、または間狂言の形式に新作を書いてそれを演じて居る。そうして樂器も、それまでは鉦だけであつたのを、能のやうに笛と鼓とをつかふことになつた。要するに、お國歌舞伎は念佛踊といふ本來の性質を變じて、能の狂言に近づいて來た。今様狂言とか、素人狂言とかいふべきものが、當時に於ける歌舞伎の内容であつた。

ところが、このお國の歌舞伎が繁昌するに連れて、いろ／＼な女歌舞伎の團體が出來た。また遊女のうちでも歌舞伎を演ずるものが出來て、やはり四條河原に舞臺を構へて興行し、このことを俗に「芝居能」と呼んだと記録に見えて居る。「芝居」とは芝生の地べたに居るといふ意味なので、大昔の見せ物は地べたに坐つて見物したから、その見せ物の事を「芝居」といつ



た。即ち「芝居能」といふ語は「見世物の能」とか「小屋がけの能」とかいふ意味に當るのである。そのころ能は四座の太夫が代々傳はつて、銘々の舞臺で興行をして居たので、それに對して、歌舞伎は素人が演じた大衆向きの能だつたのである。

大衆向きの能

この「芝居能」時代には、間狂言ばかりをまねたのでなく、能の本曲も演ぜられた。慶長年中に江戸の吉原で、葛城太夫といふ女歌舞伎が「自然居士」の能をつとめたといふ事が記録に残つて居るので分る。しかし歌舞伎は其のやうに能や狂言のまねばかりをしたのでは無い。このほかに、歌舞伎に獨特な踊を演じ、それから物まね狂言盡しといつて、その踊の間に男の滑稽役者が出て、いろ／＼な滑稽を見せた。つまり物まね狂言盡しは能の間狂言から發達した歌舞伎獨特のもので、猿若は狂言での太郎冠者に當るのである。なほ舞臺の構造も、今の能舞臺と同じやうに四方形になつて、大臣柱も仕手柱もあり、役者は橋がかりから出入する。樂器も前に述べた通り、笛鼓がはいつて、その坐り場所も能と同じく舞臺の奥である。それから間もなく、三味線といふ樂器が用ひられるやうになつたので、

能の囃子では鼓が本位になつて居る代りに、歌舞伎では三味線が本位になつて、とう／＼今日の長唄の囃子といふものが出來た。しかし能の囃子でつかつて居る「一聲」だの「下り葉」だの「かけり」だのといふ名稱は、長唄の囃子の方でも其のまゝ用ひて居る。

引幕 花道具

この通り樂器に三味線が新たに加入したと共に、舞臺づくりも、寛文四年に引き幕と花道具が出來、延寶五年には橋掛りが短くなつて、その代りに花道が出來た。これで能がりの舞臺は、一變して始めて今日のやうな歌舞伎獨特の構造になつたのであるが、此れは女歌舞伎が減んでから後の事である。

女歌舞伎は何うして滅んだかといふに、風俗に害があるために政府から禁ぜられたのである。そうして其の跡で若衆歌舞伎が盛んになつた。これは女の代りに前髪の美少年が踊るだけで、藝は前と同じだつた。この時代の曲で今も残つて居るのは、前の「純歌舞伎劇」の條で述べた「猿若」、そのほかに「海道下り」がある。その筋は、何がしの長者が木曾海道を下るにつぎ、太郎冠者に道中の案内を尋ねて要領を得ない、其處へ長者の伯母が來て、海道下りの唄を



うたひながら舞ふて見せるので御仕舞になる。此れでも「猿若」でも能の狂言の形式そつくりであるのみならず、「面白の海道下りや」といふ其の唄は、和泉流の狂言の小謡に今でも残つて居る所を見ると、能の狂言に前から此の曲があつて、それを歌舞伎で借用したものと思はれる。そのほか同じく歌舞伎の古曲に「新發知太鼓」だの「佛舍利」だのがあるが、いづれも能の狂言から轉じたものである。また筋書だけ傳はつて居る「氏神詣で」や「浪人盃」なども、其の形式の狂言から取られて居る事は一讀して明かである。

歌舞伎役者も能の素養

そればかりでなく、その頃の俳優には能や狂言の素養があつた。徳川時代の中に、社會の秩序が定まり、武家と平民との區別が嚴くなり、隨つて武家の娛樂であつた能は平民の娛樂にする事が出来なくなり、歌舞伎役者が能舞臺へ近寄るなどは以ての外であつた。しかし始めの頃は階級の區別がさほど窮屈でなく、ことに江戸はとにかく、京都や大阪は平民的の政治家だつた秀吉の影響を受けて、能は四民に共通の娛樂で、歌舞伎役者は自由に出入する事が出来たらしい。それと一方に、そのころは歌舞伎に獨特な舞

踊や音樂が發達して居なかつたので、能の方から手本を借りる必要があつたのである。現に江戸で河原崎座を起した元祖河原崎權之助は、筑前山崎の神官で、能に上手であつたから、實生太夫に勧められて終に劇場に關係するやうになつたといひ、此の權之助の書いた「舞曲扇林」といふ書物を見ると、そのころの役者が能に心がけて居た有様がよく分る。尤も江戸は上方と違つて新開の都であるし、また將軍の膝元であるだけ、早くから土民の區別が嚴く、隨つて歌舞伎役者で能に接近する機會は稀だつたかも知れぬ。これに反して上方では、歌舞伎役者の能を修行することが元祿の後まで繼續したらしい。竹島幸右衛門といふ役者は舞の上手で、能にも深き心得があつたし、振事は全く出来ないといはれた坂田藤十郎も、若い時には能の鼓を稽古したとある。寶曆時代になつて、榊山小四郎といふ役者が能に堪能だつたといはれて居る。咄は後戻りするが、女歌舞伎の次ぎに盛つた若衆歌舞伎も、やはり風俗を亂すために禁止され、美少年はその前髪を剃り落して、野郎頭になつてしまひ、これを「野郎歌舞伎」といつた。この時に歌舞伎の藝に一大變動が起つたといふのは、今までは能や狂言と同じやうに一曲が一



場きりであつたのを、二幕つゞき、といふやうに、前後に連絡した筋のある「續き狂言」といふものが出来た。

歌舞伎と能との絶縁

これは歌舞伎の大進歩であるが、これから能や狂言の形式は歌舞伎に見えなくなつた。只その代り能と同じ題材をつかつた脚本が多く出来、もしくは能の或る曲を脚本のうちの一部分に仕組むといふ事が行はれて来た。先づ能の題材をつかつた脚本の例は「會我」である。江戸では毎年の正月芝居には必ず「會我」の狂言を出すのが規則になつて、殆ど二百年ばかり勵行せられた。また歌舞伎ではないが、近松の淨瑠璃にも「會我」を題材にしたものが頗る多い。「會我」ばかりでなく、「盛久」とか、「凱陣八島」とか、「天鼓」とか、「景清」とか、「蟬丸」とか、近松の淨瑠璃には能を題材にしたものが澤山ある。そしてそれ等の作を見ると、其のうちに何處かに能の原曲を殆ど其のまゝに取つた所があり、それを中心にして、前後を無理に繋ぎあはしたやうに見える。丁度クセ舞の文句に前後を繋ぎ足して能が出来たやうに、能の前後を繋ぎ足して近松の淨瑠璃が出来て居る。そして此等の淨

瑠璃は人形芝居から更に歌舞伎へ傳はつて居るのである。

でなくても、それと同じやり方を歌舞伎でもして居る。荒木與次兵衛が「契情牡丹國」といふ狂言のうちで、能の「石橋」を演じたり、荻野八重桐が「用明天王」の芝居のうちで「道成寺」を演じたりしたのがそれである。元祿時代に頻りに能を歌舞伎へ取入れたのは、前に述べた竹島幸左衛門で、「雷電」の菅丞相、「敦盛」の蓮生法師、「鉢の木」の佐野源左衛門、そのほか「景清」や「頼政」や、いづれも此の役者が演じて居る。また「松風」や「關寺小町」も同じである。寶曆時代の榊山小四郎も能の所作を歌舞伎に調合して、ことに「道成寺」と「松風」とが最も名高い。

この通り、野郎歌舞伎になつて、能や狂言の形式を模倣しなくなつた代りに、一方には能の題材を、一方には能の所作を歌舞伎へ吸収する事となつたのであるが、かやうに吸収された題材と所作とは、更に年代を経るに隨ひ、能の原曲とは次第々々に遠ざかつて、終に歌舞伎獨特のものとなつた。



一の谷  
の例

茲にその例證として義太夫劇の「一の谷」を擧げる。あれは能の「敦盛」と「忠度」との題材を左右の扉にして出来、熊谷と六彌太とが兩方の主人公となつて居るが、熊谷のくだりは前に述べた竹嶋幸左衛門の藝などが多少參考されたのであらう。能の「敦盛」では、蓮生法師の前へ敦盛が幽霊となつて現れ、二人が地謡につれて一の谷で討死した物語をする。この能で地謡と稱する形式は歌舞伎にも取られて「チヨボ」といふものになつて居るが、曲中の人物が物語をする形式も、やはり歌舞伎に取られて、それが「陣屋」の熊谷物語となつたのである。たゞ能と違ふところは、物語る人が敦盛でなくて熊谷である事、それと當人が幽霊でなくて、現實の人間である事とである。「一の谷」はこんな具合に、能の題材と共に其の形式まで取込んであるが、すべて歌舞伎の「物語」なるものは、それと同じく能の形式を取つたのである。さすがに歌舞伎は能よりも寫實が勝つて居るだけに、幽霊では都合がわるいから、大かた現實の人間に改めてある。もう一方の六彌太もそうだし「布引瀧」で實盛物語もそうである。なほ「一の谷」よりも前に出来た「扇屋熊谷」では、熊谷と敦盛と

二人とも現實の人間にして、「一の谷」では熊谷が過去を物語る代りに、此の作では、二人で未來に於ける須磨の浦の組打ちを豫言する筋になつて居る。此の過去を語らないで、未來を語るといふ例は歌舞伎に幾らもある。彼の實盛物語の末で、手塚の太郎と二人で未來の篠原合戦を語るのもそれである。つまり能の形式から轉じた第二の變體である。

道成寺  
の例

もう一つ「道成寺」を例に取らう。此の曲は元祖榊山小四郎が能をやつて、三味線の名人岸野次郎三にフシをつけさせて、舞臺に演じたといはれて居るが、その前にも水木辰之助が鐘入りの所作をつとめたといふから、元祿時代には既に能から歌舞伎に取られて居たのである。それから二代目の榊山小四郎は、輕業で此の曲を演じたとある。その頃の所作事には綱渡りのやうなケレンが悦ばれたのであるが、今でも田舎廻りの輕業に「道成寺」があるのは此の名残りであらう。次ぎに元祖萩野八重桐は此の曲を「用明天王」の淨瑠璃に仕組んで演じたとある。降つて享保十六年に、元祖瀬川菊之丞が「傾城道成寺」を演じ、更に寛保四年には「百千鳥娘道成寺」を演じた。そのうち元祖中村富十郎が、寶曆三



年に「京鹿子娘道成寺」を演じた。この前後に、二代目と三代目の菊之丞、二代目芳澤あやめ、などが度々「道成寺」を演じては居るが、今日まで残つて居るのは、右の「傾城道成寺」と「百千鳥」と「京鹿子」なので、此の三つを比較すると「道成寺」の曲の變遷して來た順序が知れる。即ち「傾城道成寺」は無間の鐘の筋を加へ、末の方に近松の「遊女三世相」が取つてはあるが、能の「道成寺」に最も近いのは此れである。「百千鳥」はそれよりもやゝ能に遠ざかり、「京鹿子」に至つては、まるで能の原曲と別なものになつて、鞠唄だの山盡しなどと、本筋に關係のない文句が挿入されて居る。つまり歌舞伎化すると同時に能の本筋は破壊されてしまつたのである。これは「石橋」でも「松風」でも「小町」でも、能から取つた所作はいづれも同じ運命を経て今日に至つた。思ふに足利時代の産物たる能の中心思想は、當時に行はれた佛法の因果應報で、かつ曲中の人物も其の時代に最も勢力のあつた坊さんと幽霊とである。ところが歌舞伎は徳川時代の産物であるだけ、中心思想は儒教の勸善懲惡で、曲中の人物はやはり其の時代の利けものだつた武士と傾城とである。

歌舞伎はかやうにして次第に生長すると同時に、其の乳房であつた能と絶縁したのであるが、三代目歌右衛門に始まり、七代目團十郎によつて行はれた復古運動は、再び能から歌舞伎の滋養分を吸収することゝなつた。

勸進帳  
と活歴

今も行はるゝ「勸進帳」は、幕末の歌舞伎に能が輸入された最も適切なる例であるが、その七代目團十郎の子たる九代目になつて、衣裳や道具や、また仕草やセリフまでに、能の古樸高雅なる趣きを取入れて、謂はゆる「活歴」なる藝風が起つたのである。

劇評に就いて

最後に劇評といふ事について、ちよつぱり言ひたい事がある。わたしは新聞に劇評を書いてから、モウ三十年以上になるが、大分前から劇評といふものゝ効果を疑ふやうになつた。よし劇評そのものには効果があつても、わたしの書いた劇評

劇評の  
効果



に果してそういふ効果があるだらうか、むしろ効果はなくて、却て害毒があるのでは無からうか。わたしはそれを疑ひはじめた。

「お前はお前の劇評で、役者や興行師が教へられると信じて、劇評を書いて居るか。」

わたしはよく其ういふ問ひを自分自身に對して試みることもある。そうしてわたしは即座に次ぎのやうに答へる。

「決してそんな事はない、わたしはまだそれほどおめでたい人間ではないつもりだ。」

團十郎  
の松王

九代目團十郎が新聞の劇評を罵つて、「素人のくせに分るものか。」そういつたといふ事をわたしは聞いて居る。團十郎ほど伎倆もすぐれて居れば、それだけ自信の強い役者は今どきに無いかも知れぬが、しかし團十郎と同じやうに、「素人のくせ

に」といふ感じだけは、きつと彼等の頭にこびりついて居るに違ひない。

その團十郎が「菅原」の松王に扮した時である。「伴がことは思はねど、只櫻丸が不憫でござる」と、弟にかこつけて吾が子の死を悲む仕草の、甚だ原作に戻つて居ることを、わたしの劇

評で指摘したが、勿論團十郎がその劇評を見返る筈もなかつた。その後、大劇場で此の脚本の演ぜらるゝ度ごとに、わたしは同じ事を繰返して書いたが、誰もわたしの説に耳を傾くるものは無かつた。たつたひとり今の六代目菊五郎だけが、市村座で演じた時、櫻丸にかこつけて吾が子の死を悲むといふやうにしないで、原作の通り、吾が子の死によつて櫻丸を追懐するといふやうに演出した。

しかし、それとても私の劇評によつて教へられたのでは無くて、原作から直接にそう感受したのかも知れぬ。

そういふ例は幾らもある。彼等の大かたは劇評によつて教へられようとは思つて居ない。もし教へられても、實行しようとはしない。それは彼等の頭が堅いばかりで無くて、一つの利害關係がそれに伴ふからである。前に述べた松王の場合に、もし何がしの役者がわたしの劇評を讀んで、なるほど此の説は尤もだと思つたにしても、團十郎のやうな大先輩の仕残した型を破壊することは冒険事業であるから、自分で實行する事を躊躇するのである。何んなにそれが間



違つて居ても、先輩のしたまゝを演じて居れば、一般の見物には無難で通過するが、なまじいな新解釋を振廻して、先輩の型を改めた場合には、わるくすると非難が八方から起る。それを恐れるからである。そうして事實に於て、一般の見物は保守的なもので、何でも見馴れぬ事をすれば良くは言はない。

興行師の場合だつて、やはり役者と同じである。彼等のうちには、劇評によつて教へられようと思ふ者もあるかは知れぬが、それを實行しようとする者は先づ無いと見た方が間違ない。劇評のいふ所が如何に合理であつても、それに味方をして舊習を破るのは冒險である。彼等の重要な目的は營利であるけれど、營利と冒險とは大かたの場合に相反するからである。

「では、お前は何ういふために、劇評なんか書いて居るのか。」

かういふ問ひが次ぎに起る、わたしは直ぐにそれに答へる。

世間が  
相手

「役者や興行師はアテにしない。わたしは世間が相手である。藝のうまいのをうまいといひ、まづいのをまづいといふ。演出の正しいのを正しいといひ、間違つ

たのを間違つたといふ。そういふわたしの劇評が果して當つて居たら、世間はきつとうなづいてくれるだらう。世間さへうなづいてくれるなら、しまひには役者も興行師も、世間に對して兜を脱がなくては成らない時が来る。わたしの期待して居るのはそれだ。」

かう答へる側から、さらに次ぎのやうな問ひが出て来る。

「だが、世間はお前の信じて居るほど頼もしいものだらうか。一般の見物は保守的だ、と現にお前も明言して居るでは無いか。彼等は一面に於て恐ろしいほど舊習や先例に執着するかと  
思ふと、他の一面では、何でも新らしい物好きな、移り氣の多い、輕佻な人たちがかりだ。そ  
ういふ手あひが、一旦はお前の劇評にうなづいても、そんな事は直ぐに忘れてしまふ。それ  
ばかりでは無い、お前の劇評は果して正しいものを正しいとし、間違つたものを間違ひとする  
ほど、絶對的に公平なものだらうか。お前のいふやうに、たつた一遍だけ見物した印象に、見  
違ひや感違ひが全く無いと誰がいへるだらう。そんな覺束ない印象を土臺にして、誰それはま  
づいとか、誰それは間違つて居るとか、手短かに捌きをつけるのだもの、捌かれた役者こそ好



い面の皮だ。お前は筆拍子で書いても、それが彼等に取つては、商賣上のカナリに重大な問題になるのだぜ。」

わたしの「問ひ」は、わたし自身を意地わるく追窮して来る。なるほど劇評で褒められるのと、けなされるのとは、役者にとつて重大な問題に違ひない。ある先輩株の俳優がわたしに次ぎのやうな咄をした事がある。悪く書かれた劇評が出ると、その日は肩身が狭いやうで、樂屋で人に遇つてもきまりがわるい、と斯ういふのである、それは私に語つたその俳優が、あまりに神経過敏なせいかも知れぬ。もしくは自分ではそれほど感じないのを、わたしの前でだけ誇張して言つたのかも知れぬ。しかし非常に自信の深い役者でない限りは、多少とも斯ういふ傾きのあるのが當り前だと、わたしは思つて居る。

殺生な  
役目

劇評は斯ういふ殺生な役目なのである。幸ひにそれが正しい批評であつた場合に  
は止むを得ないが、もし誤まつた批評だつたとしたら、何うであらう。わたしが  
そう考へると、わたしの「問ひ」がわたしの耳の底で次ぎのやうに囁く。

「それに、芝居は劇評がなくても存在し得られるが、劇評は芝居がなくては存在し得られぬといふ事をお前は知つて居るか。そして總ての物事は幾ら議論しても、その機運が來なければ決して實現されるもので無いが、一たび機運さへ來れば、はたで議論なんかなくても、きつと實現される。どちらにしても、劇評を書くくらゐ詰まらない事はないといふ事を、お前は氣付かないのか。」と。



歌  
舞  
伎  
通  
終

版初日五月三年五和昭……………刷 印  
版初日十月三年五和昭……………行 發

發賣所…………… 大阪市南區順慶町通一ノ四一 株式會社 三省堂大阪支店 (振替大阪八一三〇〇番)	發賣所…………… 東京市神田區通神保町一番地 株式會社 三省堂 (振替東京三一五五五番)	印刷所…………… 東京市外蒲田 株式會社 三省堂蒲田工場	發行兼 印刷者…………… 東京市神田區通神保町一番地 四六書院 代表者 荒井左吉	著作者…………… 伊原青之園	定價…………… 金七十錢	書名…………… 歌舞伎通
---	---	------------------------------------	--	-------------------	-----------------	-----------------

製 復 許 不



行發院書六四

訣秘のそと法技競雀麻

錢八料送 錢卅圓壹價定 頁二六二版六四 著光茂 林

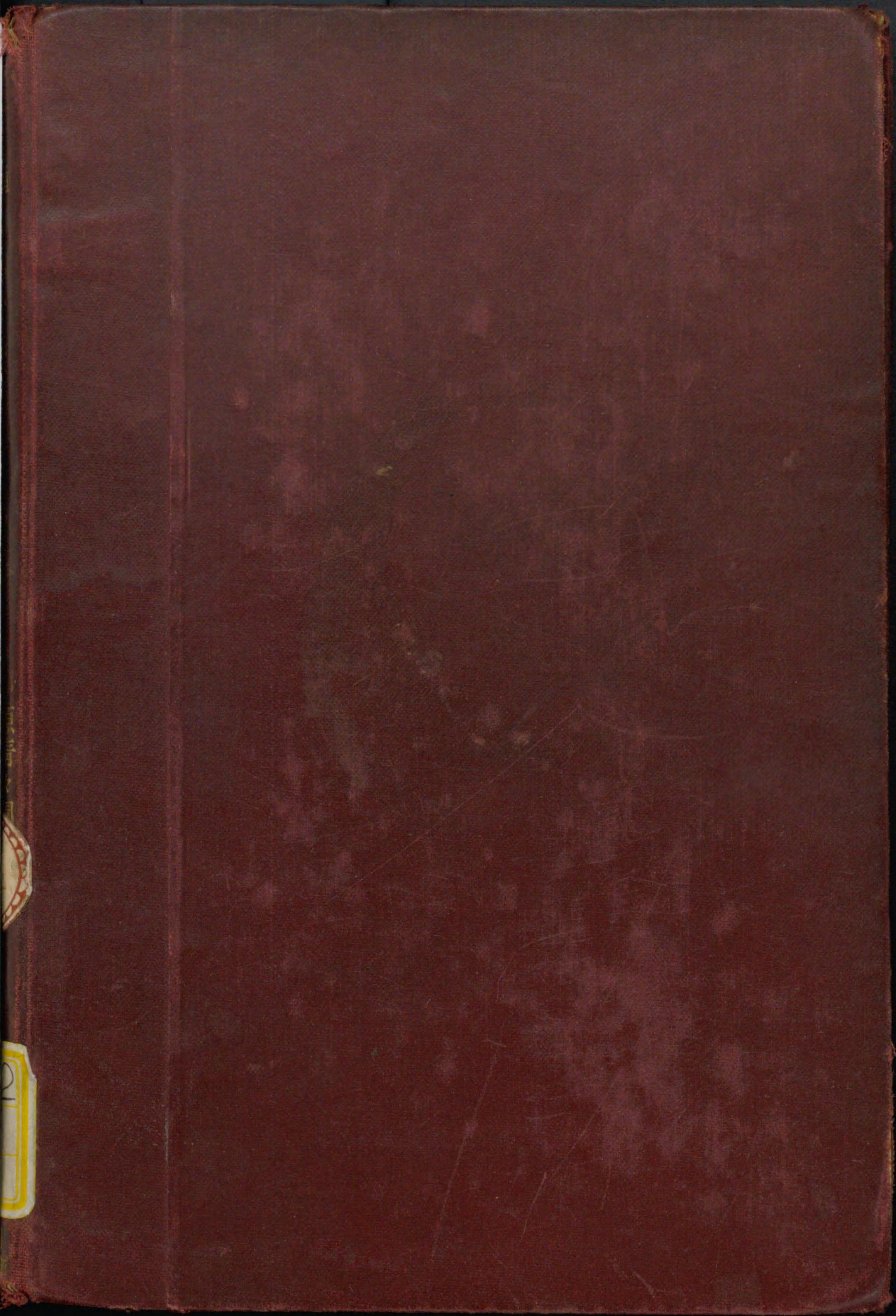
喫茶とケーキ通	銀座通	日本俗曲通	カフェー通	鰻通	洋装通	果物通	新劇通	映畫通	支那料理通	スポーツ通
門倉國輝著	小野田素夢著	中内蝶二著	酒井眞人著	入江幹藏著	マス・ケート著	齋藤義政著	水木京太著	立花高四郎著	後藤朝太郎著	廣瀬謙三著
俳優通	日本料理通	酒通	をどり通	煙草通	歌舞伎通	西洋料理通	ダンス通	支那旅行通	西洋音樂通	日本音樂通
川尻清潭著	樂滿齋太郎著	鈴木氏亨著	小寺融吉著	石川欣一著	伊原青々園著	秋山徳藏著	坪内士行著	後藤朝太郎著	小松清著	田邊尙雄著

裝美・外内頁〇〇二各・版六四各・定隸の版出々續下以  
 B.1 賣發堂省三・錢八料送各・錢十七價定各



602  
I





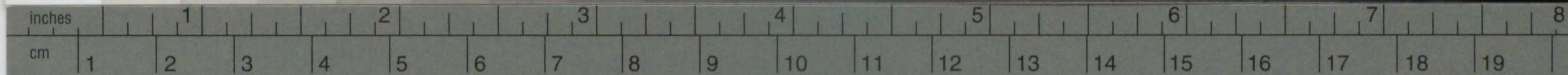


# Kodak Gray Scale



© Kodak, 2007 TM: Kodak

**A** 1 2 3 4 5 6 **M** 8 9 10 11 12 13 14 15 **B** 17 18 19



# Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

