

初代中村富士郎

— 宝曆期における

一名女方の藝の形成—

井 浦 芳 信

一、序 言

藝術の世界において、舞臺藝術——中でも演劇ほど人間が直接に肉體をはつて表現する世界はない。その演劇の直接の表現者である俳優が、先輩その他周囲の俳優達から受ける直接間接の指導や刺激、またその俳優の家系から発する刺激は、眞に生々しいものである。特に一般に、先輩の中でも血縁関係者の親身の指導は重視されるが、こうした直接の人間関係を離れて考えても、藝術創造の深部において作用する生來の素質なるものは如何ともしがたいものである事を、一俳優の成長を考えようとする時、しみじみと感ずる。こうした事例は近代演劇の歴史の中にも相当に見出され、また理論上にも認められているのであるが、今考察しようとする宝曆期を中心とする近世中期にあつては、既に歌舞伎劇が元祿期を経て一應大きな固定を示した時期であるだけに、同時に既に成立していた近世の封建的家族主義觀念と相まつわつて、一俳優が有力な血縁者を持つか否か乃至有力者と如何なる関係にあるかが、近代以上に重大な結果を齎したのである。そしてこれは單に当事者たる俳優の側だけについての問題であるばかりでなく、観客の側においても批評觀照する際に無意識のうちに問題とされたのである。もつとも、事實は、生來の素質が如何ともし

がたいものであるにせよ、それだけによつて事がまきまるものでない事を、当時の人々も暗々裡に知つていた。

本来、藝術の世界は一般に信ぜられるほど創作によつてのみ作られるものではない。藝術の世界は創作とともに観照によつて、或いは創作者とともに観照者によつて作られるものである。ことさら演劇の世界における観照者の地位は高いのであるが、その人々にとつては社会通念に基く言わば観念的な判断よりは、目前の舞臺に具體的に表われるもの、そのものに基く率直な判断を一層尊重した事は、これら観客の立場を代表して年毎に版行される役者評判記の記述によつても明らかである。役者評判記もその初期や末期の類と異り当代の版は評判記の盛期のものとして概して公正な判断に立つものであつた。例えば、元祿期以來の名女方初代芳沢あやめをも時に貶し、同じその子であつても家系からすれば寧ろ推賞すべき長子の二代目あやめよりも他家へ幼時から養子として出された三男中村富十郎に早く高い位附を與えたのも、この期の公正な評判記であり、結局は率直に舞臺そのものから判断しようとした当代の観客なのであつた。

今、初代中村富十郎、屋號天王寺屋、俳名慶子(享保四年、一七一九)生—天明六年(一七八六)八月三日歿、行年六十八の藝の形成を考察するに当り、以上の點を考慮して、實父初代芳沢あやめ、養父初代中村新五郎、長兄二代目芳沢あやめ(俳名)春水、次兄山下又太郎(二代目山下)、弟三代目芳沢あやめ(俳名)一颯、妻の父初代山下金作、先輩で有力な指導者佐野川萬菊、その弟初代中村吉右衛門、叔父芳沢四郎七、振付師中村京十郎、舞踊師佐渡島長五郎、また芳沢家と對抗する位置にあつて一面密接な交渉を持つた女方の名門瀬川家の初代菊之丞以下の人々、等の経歴を参照したのであるが、ここではこうした廣い意味における彼の系譜の考証は多く裏面に伏せ、彼自身についても適宜焦點を絞つて述べることにした。不文律として座頭はなお立役を以てする時代にあつて、女方(厳密に言えば、若女方の役柄)を本領とする彼が、類稀な歌舞妓一道惣藝頭という立役をも含めた全ての役柄に互る最高の稱を得るに至るまでの偉大な、しかも未だ正当かつ十分な整理の加えられな

つた足跡を究明する事は、それ自身意義あるとともに、やがて上方歌舞伎と江戸歌舞伎との相互作用のうちに最も眞摯な歌舞伎劇完成への努力の続けられた歌舞伎劇史上重要な意義ある宝暦期の性格を明らかにする有力な道となる。

二、前期―修練・基盤確立の時代―

修練の時代にあつては資質や家系が藝風の半ばを規定する。所作より地藝を先とした初代あやめの子として富十郎は青年期を地藝の修練に費しその方面に名を得たのであるが、一面において女方としても俳優一般としても必須の舞踊の修練を早く六歳乃至七歳から始めている。「役者三世相」(天保五年正月刊)の二代目中村富十郎評に附載された「元祖中村慶子略譜」によれば「幼年より中村新五郎方江養子と成、享保十年の頃より大坂にて振付の上手中村京十郎弟子となり舞を習」(引用原文のまま、句読点、点筆者補。以下同様)とあり、右の典拠と見られる「慶子畫譜」附録の出世目録には富十郎自身の談として京十郎に習つたのが舞踊修行の始めで享保九年か十年の事とあつて、初舞臺以前の事情が窺われる。尤も京十郎との縁は短く、後は俳優以外では佐渡島長五郎等に学んだ形跡がある。当時俳優の前提として幼少の者は色子となつたが、彼も享保十四年(二七)冬十一歳で舞臺には上らなかつたが色子として江戸市村座に下つた。恰もこの年七月十五日實父あやめが歿している。想像をたくましくすれば、右十月の江戸下りは氣分轉換のためか、更には遺言によつたものかと思われるが、ともかく單なる色子であるだけに、實父の死と何等かの關係がありそうである。

享保十六年(三二)十三歳の春市村座で子役(半若丸役)として初舞臺を踏み、同年冬上京し都万太夫座で初めて女方(兼若衆)として出座。翌十七年冬は同じ京の姉川千代三座に移つたが、翌春評判記「役者節變應」(享保十八年正月刊)では貰いの位ながら総巻軸に据えられた。その評に、このような高い位を附けた理由と彼の経歴とが記されている。

頭取 嘉吉曰 此美少兒中村新五郎の御養子、古あやめの御實子、いか様お顔が大坂の今あやめ殿に似た所在。此君を卷

軸に仕るは名にしおふ名人の子なる所に、古あやめ殿の名代に子供衆のおさへにたのみました。

すべて實父あやめの威光によるもので未だに歿後三年を超える古あやめの佛が観客に忘れがたいものであつた事を示している。こうした古あやめの偉大さとともに、富士郎のその實子として辱かしからぬ才能が既に若年にして見られたのである。それは右の「子役のおさへ」としての高い位からも、また前年都万太夫座で皇女や傾城の役を勤めた上、今また「顔見世に梅が多姫のお役、いとまの状をこされし智君の心を引見んため、たばかりて敵うち出の思入大出来」との同書の評からも想像できる。

当時まだ少年俳優であつた彼への藝評は、本来の演技よりは風姿の如何に多く傾いている。「役者三津物」(享保十九年正月刊)では、引籠き姉川座にいた十五歳の彼に始めて正式の位附を與えて上ととしたが、その目録には食べ物の見立によつて「かはいらしう目もとにこぼるゝしほぜがまんじう」と愛敬を賞め、本評では、

ほつそりすうわり柳ごしの娘風。此君のことならば誰もひきます三味線のいとらしい富士殿。

と可憐な風姿を言う。これらは少年俳優についてよくある評言であり、後者は当年流行の小歌の文句そのまま(但、
小歌の末句「富
十さん」)であるが、彼にあつては意味ある言葉であつた。即ちこれが彼の血筋に発する風姿であり、「翁草」等に傳える通り古稀に近い頃なお娘姿の眞に迫つたと稱せられた風姿の本質であつた。かの「節饗應」では長兄二代目あやめに似た顔と言われたが、風姿すべてがそうであり、その兄は三十三歳の春刊行の「三津物」に「似たりやく」といふはむかしの諷、今はとゞ様に其まゝとあり、數年後の「役者和哥水」(寛保三年正月刊)でも、

親に似ぬ子は鬼子と申すぞや。いかさま二ツにわらずに其儘の瓜實良。愛敬はこぼるゝ斗り。

とあつて、その他の評を併せ考えると二代目はその名を襲つたばかりでなく藝は勿論風姿においても初代を承けたのである。その初代あやめは、例えば齡既に四十六歳に達した享保三年正月刊の「役者職敵」に、

何をせられてもばじやくときやしやにして、うぶの女を見るごとし。

と批評された者で、本書において位附も評する言葉もない事を意味する古今無類に進んだ。この年權七と稱し立役をも兼ねたにも拘わらずこの評言を得たのは、女方としての修練の賜とは言え、また生來の資質による所も少くなかつたと想像される。佐々醒雪のいわゆる「柔和な長閑なといふより意氣な感情を表はず」(「醒雪遺稿一浮」(世絵と女の顔))瓜實顔は權威ある立女方にふさわしい顔だちであり、しかも愛敬ありと見られた半面、芳沢家の人々は総じて身丈などやや大柄にすぎたと見える。「役者名物袖日記」(卷四、役者可略、疵ある事の条)に「二代目あやめ上手なれども恰好大がらにて不器量なる故か」云々と見え、宝曆江戸名家の評判記たる「冬至梅宝曆評判記」(卷四)には富十郎について「よくくみれば大き過ぎてこはひ所がある」とあるのはその例証である。尤も、何れも晩年になつて一部に言われた言葉にすぎないのであるが、このように見えてくれば、芳沢家の人々の外形的な資質の眞に柔和な瀬川家の人々に対立するものは、容貌だけでなく姿体のすべてに及ぶのであり、芳沢家のこのような風姿の傾向は、芳沢家の人々の藝風を論ずる場合しばしば問題とされる女武道的傾向の生れる重要な根底と見られるのである。(「旦生言語備」天明四年刊、流光齋如圭画、慶子像参照)

さて父の威光と彼の天稟のひらめきとは既に「節變應」において、貰いながら繪巻軸の地位を得させたが、二年の後享保十九年(三二七)顔見世から元祿年代坂田藤十郎や近松門左衛門の拠つて活躍した由緒ある京の都万太夫座に十六歳にして座本となつた。その後の藝歴の大概は雑誌「上方」富十郎百五十回忌記念號(六十七号、昭和)に評判記の抜萃を附した秋葉芳美氏の稿が收められているので再び繰返す事は避けて、新たに評判記類によつて重要な点を取上げ検討した結果を記して行きたい。富十郎の前半生は地藝中心の時代であつたが、女方としての必要から舞踊を演ずるようになったのは大略この初座本の頃からの事で、それ以前の數年間は地藝、殊に傾城役が多く、次いで姫君役を演じた。實はこの十九年冬の興行も「役者初子讀」(享保二十年、正月刊)によれば「金矢車に舞子小鶴となり來り重次郎に恋を仕

かけて誠は萬松富千代姫と名乗らるゝ迄、おぼこらしく可愛らしうよくなさるゝ。」とあつて、やはり傾城的な舞子役と姫君役とを演じ、殊に前後人物の變化も見せたが、なおその際に「重次殿と大鼓の片撥大でけ」ともある。これは舞踊ではないが二挺鼓に類する曲打で囃子の修練のあつた事を示し、また舞子となつて恋を仕掛ける際にも何か舞踊の所作があつたのではあるまいか。当時の所演年表を辿れば、例えば前年十八年冬に『女夫藏』で三輪姫の濡れ、次に龜屋重次郎と狐の相所作、翌享保二十年には『万国大島台』で傾城此花と紅葉狩の所作とを演ずる等の例が見える。純粹の所作としては石橋が好評を博し、特に元文二年十九歳にして大阪の岩井半四郎座に下つて『富貴草都妻夫獅』を演じた時は五月五日から七月まで大入で、この若年(但、誤つて十ハ歳とする)で石橋を当てたのは類のない事であると「古今役者大全」(寛延三一年刊)は激賞した。

この頃の地藝と所作との位置關係に關して思い浮べるのは初代あやめの藝談である。福岡彌五四郎書留めの藝談集「あやめぐさ」によれば、あやめは女方の修練において重視すべきものとして「傾城」と「地藝」とを挙げる。即ち「女形はけいせいさへよくすれば外の事は皆致やすし(中略)けいせいにての稽古を第一にせらるべし」また「所作(筆者註、所(作)に同じ)は狂言の花なり。地は狂言の實なり。所作事のめづらしからん事をのみ思つて地を精出さねば、花ばかり見て實をむすばぬにひとしかるべし。(中略)花のさくは實をむすぶ爲なれば、地を慥にして花をあしらへ」と。富十郎は父の生前にはまだ幼く直接の指導は殆ど受けなかつたであろうが、父の歿後に長兄、養父その他を通して父の言葉を知つたに相違ない。彼の生き方は、父あやめの言葉を直接聞かぬまでも、聞いたと同様の生き方であつた。思うに「傾城を第一にする」とは、あやめの屢々主張した女方はまず女らしくあるべしの意味である。形の上で傾城を重んじそれを目標とする意味ではなく、心持において第一としたのであり、当時としては娘や姫は役としても軽い場合が多いのに対し、傾城役は重い主役の場合が多かつた事も副次的ながら見逃せない理由と思われる。一方、

〃地藝を先とすべし〃とは、前記引用文の中略の部分に然らざる例証として水木辰之助を挙げて非難する言葉が見えるが、辰之助が地藝中心のあやめに対立する所作中心の女方であつたという対立意識に基く言というより、後年その屋號と俳名を譲り受けて橋屋権七を替名とし更に家紋までその人の桐紋に改めたほど信頼した少時からの後援者橋屋五郎左衛門に、若年の頃能を学びたいと願つて、〃地藝を先とせよ〃と戒められて悟つた事（「あやめ」が、この論の根底にある事を忘れてはならないであろう。富十郎の所演年表に前記のような石橋や狐の所作があつたとしても、それらが多く初代瀬川菊之丞や佐渡島長五郎等の模倣に出た事は独創によつた後年の彼と対蹠的である。彼の地藝尊重は、彼の若さや周囲の人々が地藝中心の人々であつたためよりは、寧ろ父あやめの意向を体して女方修練の方向を決定したためと見なければならぬ。こうして正しい修練の方向を定めた富十郎は、約十年の間に劇壇に確乎たる地位を築くのであるが、寛延三年三十二歳極上上吉の時に至るまでは、地藝においても特に取上げるべき独創的なものは餘り見出しえない。

古來から「歳四十をこへ又は天命をしる比漸く極上上吉或は上上吉の達人とはなれり。依て名人上手の盛り少く古人となる」（「三芝居」
細見通）状態の中に、彼の出世は目覚ましい。目覚ましい出世の原因の一つは早期に女方を勤めた點にあつた。恰も富十郎評判記の觀を呈する「細見通」の記事の中には通説より二歳若く見るなど（後記引用文中の色）誤傳と見るべき點もあるが、初江戸下りの翌年上京して初日（他書に証）に「惣巻軸の貫ひ位」に上りとし、續いて、

夫より色子にいらす女形をつとめ上上吉の位につく。二のかはりよりかくのことし。いつれの女形名人上手たちも初め色子の部を勤めらるゝ事數多あり。すぐに女形をつとめられしゆへ、年久しく皆さまにおぼへらるゝか。

と記したのは、異常な出世の原因を、正式の俳優としての女方の地位を早期に獲得し、ひいて舞臺經驗を早期に多く積みえた所に見出そうとしたものである。ところで、早期に女方の地位に坐りえた理由は、何にあるであろうか。思

うに演技力の充實如何も重要な要件ながら、差当り前記の批評からも体格が年齢の割に大柄であつたと想像される外、本來實質上何の意味もない事ながらこの場合意外に重要な原因となつたのではないかと見られるのは、早期に座本を勤めえた一事であると思う。一般に宝曆期をすぎると座本の地位は急激に衰えるが、当期の上方の座本の權威はなお強力であつた。その徴証は隨所に見出される。例えば、富十郎初座本の時（享保十九年十一月）の狂言の外題は『富館金矢車』であり、その後座本の中『富市金新萬』（新は中村新五郎、万は佐野川万菊か）などあり、石橋の『富貴草都妻夫獅』も、元文三年顔見世狂言『一富蓬萊亭』、同五年には大阪で座本として菊之丞、萬菊、菊五郎等を抱えた顔見世に『矢車館富士』等若年ながら座本たる富十郎の名や矢車の紋章に因んだ狂言外題を座附作者は選んだのである。その作中彼に振当てられた役が如何なるものであつたかは、あらためて語るまでもないであらう。

このように富十郎が早期に座本の地位に坐りえた事は、それだけの事でなく彼の生涯を左右したと言えるが、座本たりえたのは直接には養父中村新五郎のお蔭である。元文五年座本ながら上上言にすぎない富十郎に対する一般の期待は既に大きく「よいかゝり子で御親父は榮阿彌」（「役者懐中曆」）との評が新五郎に與えられ、新五郎また良い後見者となつた。寛保二年三月刊の「役者披顔櫻」に彼が養父の娘の役となつた時の評がある。江戸中村座の春狂言『娘曾我凱陣八島』に富十郎は二役を受取り、その一役が上上吉親父役たる新五郎の娘役であつたが、言うまでもなく役者最負を利用し舞台の親子を現實の親子に演ぜしめる歌舞伎独得の愛敬と慰みの趣向による配役で、こうした点からも有力な血縁者を持つ富十郎は幸福であつた。「披顔櫻」はまた新五郎を評して「竹はすぐ成藝のとくを持。此お人もすぐなる藝の上に能子を持給ふは」云々と記すが、上方の者ながら新五郎の藝風は正に江戸風であり、その影響をも彼は受けたのであつた。この時二十五歳の彼の位は「江戸女形」の中、菊之丞、萬菊、菊次郎に次いで第四位を占め、上上吉であつた。

前期も終りに近づく頃、富十郎の藝風は、ほぼ一つのものに定着しかけたようであつた。それは、古あやめ以下兄弟や養父以下周囲の人々の持つ藝風に近いもの、言わば「役者花鼎」(明和六年三月刊)が第三代目あやめに対して與えた評言「心持細かく仕打大まか」な藝風であつた。これは世に「大芝居風」の理想とされたもので、富十郎は生涯この風を根本として変えなかつた。

京の富十郎は、細かな事は細かで、くはらりと花々しきゆゑ、極に至れり。

とは、当期末を翌年に控える寛延二年三十一歳の正月刊行された「役者大雛形」が、同期の名女方瀬川菊次郎と尾上菊五郎とを比較する條に、参考のため彼を挙げて評した言葉である。この花やかな藝風を裏書きするように、翌三年正月刊の「役者新詠合」では極上上大吉と特に「大」の一字が加えられた。当時「大」の一字は「役者全書」(安永三卷之上、役者芸品定位置喬之次第の条)に説く通り特に花やかな藝風を認めた場合にのみ加える慣例になつていたのである。

しかし彼にも〃濕りけあり〃との批判が時に加えられた事を忘れてはならない。かの「大雛形」は菊次郎に対して〃餘り細かすぎて濕りけがある。富十郎を見よ〃と戒めた。前記富十郎評と比較すれば〃濕りけあり〃の意味は明らかであろう。「大雛形」より三四年前の「役者福壽想」(延享二年正月刊)「役者三叶和」(同三年正月刊)ではそれ〃〃「しめり豆な藝でわつさりめかぬ」とか「不断五月の如く」云々とか菊次郎同様の批判が見えて、〃花やか〃と〃大まか〃とに對立する藝風の彼二十七歳前後にあつた事は否めない。藝風の濕りと演技の細かすぎとは世阿彌も能樂の道において戒めた所であつた。「風姿花傳」には陰陽和合の理から座の濕りを戒めて〃花ありてのしほれば花以上のものであるが花なきしほればしめりにすぎない〃(同書第三問答 条条による)としめりを排斥し、また細かさについては「覚習條條」に能は「細かになければおもしろからず。さて細かなる心を心がくれば能姿小さく見ゆる相あり」と細かな寫實の缺點を挙げ、結局「二曲ふりふせいよろづに付けて心をこまかにして身を大やうにすべし」(同書淺深 之事の条)と説いた。慰みの藝

術觀に立つ以上歌舞伎劇においても、濕りけくは排斥すべき傾向であつた。しかしながら一方これを修練の過程における一現象として見る時、飛躍の前の屈身として却つて喜ぶべき傾向ではなかつたらうか。即ち藝風に新しい息吹きを吹き込もうとする激しい、しかも沈潜した修行の苦悶が、そうした形をとつて表れたものではあるまいか。またそれは上方文化の完成期を背景とする元祿歌舞伎の時流につれての崩壞の後を承けて、新しい歌舞伎を築き上げようとする宝暦期前半(寛延末年まで)の歌舞伎劇自体の苦悶の一表徴であつたと思う。

以上先天的條件としての家系、風姿、天稟と、後天的條件としての環境、修練について、重要な点を考察した。進んで具体的な演技の数々について語り前者との関連を記すべきであるが、今はその暇がない。また彼の前半生がなお基礎的段階にある時期に当り、模倣を恃むというのは酷としても、自己より発する獨創性に乏しい時期である事を思えば、右の記述を省略しても今論ずる點に關する限り大きな不都合は生じないであらう。概括すれば、前期は藝風において地藝の時代であり、藝風藝域よりすれば、初舞臺(色子と子役を除けば女方として享保十六年冬)以後元文五年(一七四〇)二十二歳までの第一期と、以後寛延三年(一七五〇)三十二歳までの第二期となる。第一期約十年間は傾城と姫と娘の役を中心とし、第二期約十年間は年齢に應じて藝域を廣げて右に妾や年増の役をも加えた。このように繪じて前期は女方として正常な役柄を演じたのであるが、第二期に入ると早くも寛保三年二十五歳秋に江戸で上阪名残狂言として「馬士の小六と姉の二役早替り」即ち立役を早替りで兼ね、期末寛延年中には女武道(おべく役後述)を演ずるなど、後期に著しい正常な女方の役柄を逸脱する傾向を示し、評判記の位附も刊行の時を以て言えば、三十一歳の時纏上上吉から極上上吉、三十二歳では極上上大吉と躍進を續けて、これまた前期修練の時代の終末を示唆する。当期末の極上上大吉は「古今役者大全」に言う所の「是故あやめ無類とするされ三ヶノ津繪藝頭とのせられたる前の位」である。

三、後期—藝域・藝風拡充の時代—

前期の末年極上大吉の位を得た富十郎に対し、異例の最高位とも言うべき至極上上吉を與えたのは同年中(寛延三年)刊行の「三ヶ之津役者評林」であつた。例年出版の評記がこの位を與えたのは彼四十六歳の時(宝曆十四改元明和元年)であるから過褒と言ふべきであるが、本書は更に遙かな期待を彼に寄せて、

年々藝の上る事奇妙々(中略)此やうにめき々仕内よくなる人は、どこまで行ふもしれぬもの。

と批評した。その豫言そのまゝ、宝曆元年三十三歳に始まる富十郎の活躍は、着實に築き上げた前期の基盤に立つて、類稀な藝風の洗煉深化と藝域の拡充とを齎し、更にはその背景としての彼の私生活における多趣味となつて現れたのである。こうした舞台人としてまた個人としてのスケールの大きさは、遂に死の前年に歌舞妓一道惣藝頭の稱を受けるまでに至つたが、彼の藝風の洗煉深化は花實兼備を志した所に生れ、藝域の拡充は地藝の拡大と所作(舞踊・所作事)の重視から始まる。即ち地藝と地藝を根底に置いて發展する所作との相互作用のうちに、新たな地藝と所作とに互る藝風の深化が生れ、拡大された藝域の充足が行われたのである。

花實兼備は歌舞伎劇の藝の理想であり、花實の論とそれによる論評の多々ある中に、富十郎を理想の者とした文政十二年(二八)刊の「劇場一觀顯微鏡」は花實の関係を最も詳細着實に論ずるものとして注目される。その中の「若女形四等之説」によつて要点を挙げれば、花實を分つて、花は傾城事・所作なり、實は愁嘆事・地藝なりとし、殆どの者は何れかに偏するのみであるが本来兼備を理想とし、古來兼備する者はただ初代あやめと富十郎慶子の二人のみとする。更に図表形式を以て説く所を印刷の都合により文の形式に改め引用してみると、花實二流フヤガカに且ナを分けて、花の代表を「中古の名人初代瀬川路考菊之丞」とし、實の代表を「中古名人二代目芳沢春水あやめ」とする。更にこの花實

をそれ／＼二分して剛・柔および輕・重として結局若女形の藝風を四等に分つのである。剛以下を代表する者はそれ／＼五代目岩井半四郎・三代目瀬川菊之丞・二代目花桐豊松・二代目小佐川常世とされ、他の著名な俳優は省略されたが、問題はむしろ剛以下四等の内容如何にある。その解説によれば、

〔剛〕は「花麗阿娜を専らとし妓婦傾城の類、すべて張を持たる方を得たるものをいふ」〔柔〕は「婉艶嬌姚を専らとし宮嬪室女の類、すべて溫潤なる方を得たるものをいふ」〔輕〕は「器用流行を専らとし世話事農商の女房の

類、すべて眞率なる方を得たるものをいふ」〔重〕は「位重高上を専らとし時代事後室の類、すべて女武道の方を得たるものをいふ」

と役柄および藝風を適確に指摘し、女方の正常な藝域と藝風とはここに盡くされた観がある。なお本書の刊行はやや後れるが論説の根柢が化政期をやや遡る頃即ち慶子晩年の頃にあると見られる点から、右の四等の藝風は直ちに本論稿の正当な資料となる。即ちこれら四等の藝風と役柄との綜合は直ちに「花實相對の名人」と本書の認めた富十郎慶子の藝風と、役柄ひいて藝域との解説になるわけで、古あやめもまた同様に見られた所には父子の因縁の深さを感じるのである。その古あやめは元祿期の者ゆえ別とすれば、宝曆期以後慶子ただ一人が花實相對であり、前記の表によれば正に宝曆期における女方の最も大きな二つの流れ、所作を先とし花の風ある瀬川家と地藝を先とし實の風ある芳沢家、この兩家の風を綜合大成した者であつた。この点に關し伊原氏の「菊之丞（初代）は所作を先にして地藝を後にし、富十郎は地藝を先にして所作を後にし、即ち、彼は寧ろ花を以て尙ばれ」との説は正しいとしても、「此は寧ろ實を以て重んぜられたり」（「日本演劇史」六）九四—九五頁との説はそのまま無條件に認める事はできない。

さて、藝風の洗煉深化と密接な關係を持つ藝域の拡充は、どのようにして行われたか。これは後期三十五年に及ぶ藝歴が極めて多彩であるだけに、容易に解決しがたい問題である。特に今は年次を追つて詳しく述べる暇もないまま

一々の事例は多く省略しつつ、また焦点を絞つて地藝において立役の領域に進入した、いわゆる兼立役の問題を中心に考えを述べたい。これは従來女方の正常な領域を逸脱したものととして、とかくの批判のあつた所で、いわば何の缺點もない彼における唯一の缺點とされたものである。缺點こそ人の性格を浮彫りにするものとすれば、彼の藝の性格もこの缺點とされたものを追求する事により明らかとなるであらう。後期を右の態度をもつて藝域と藝風から区分すれば、第一期は前期を承けて前期末に始まる新傾向をやや強めた宝暦元年(一七五二)三十三歳から宝暦末(一七五七)まで十三年間、第二期は最も兼立役の傾向を強くした明和元年(一七六四)四十六歳から大阪に上る安永七年まで十五年間、第三期は再び本來の姿に戻つた觀のある在京阪時代、安永八年(一七七九)六十一歳から六十八歳で歿する天明六年(一七八七)までの八年間、以上の三期となる。

第一期における最大の事件は、江戸における獨創性豊かな舞踊劇『京鹿子娘道成寺』の初演であるが、所作に屬する事ゆえ後に觸れる事とし、当面問題となる藝域の異常な拡大について見れば、二年冬から九年秋まで江戸下り七年間も前後の京阪時代も立役物を女方物に翻案した女鳴神・女西行・女朝比奈・女黒船等を主として演じ、その外は元年二年に京で女武道として板額を立役として天神菅原の役を演じた程度で、翻案物の時代である。翻案物の一例として『女鳴神』をとれば、「役者全書」(卷之)立役の鳴神の項中に挙げる所によれば、「女形の藝とす」とあり、古人菊之丞・菊次郎・後の菊之丞・中村喜代三等と共に中村富十郎の名を見出すのであり、古人とある初代菊之丞が栢庭(二代目市川團)の鳴神を翻案したものを富十郎も承けたもので、例の瀬川家の家の藝であるだけに女方の領域を餘り(十郎の俳名)逸脱する事は許されなかつた上、もと／＼翻案物一般が所作事めいた立役物を主として攝取したものであるから、総じて第一期における藝域の拡大は女方の領域内におけるものに限定されたと言つてよい。もつとも瀬川家の藝を承けた場合でも、富十郎は時により独自の立場から解釋した事は石橋や娘道成寺の形成史からたやすく判断でき、また当

期中刊行の「冬至梅宝曆評判記」のごときは初代菊之丞(俳名)菊次郎(俳名)の二人と比較して、

路考殿仙魚どの杯は女形でない女であつた。又慶子殿はとかく男がある。たしなみ給へ。

と貶したが、例年の評判記では「成程くゝいかにしても女めいてよし」(明和六年三月刊)「一役者花鼎」という類の評が多い。もつとも「冬至梅」は上方下りを貶す形跡がある。路考仙魚は上方出身ながら当代の二代目菊之丞以下は江戸出身、以後江戸役者の家のごとく江戸では瀬川家を尊んだ。また「中の町にて丁字や長山どのとぬれ事の沙汰出來ましたと申。しかし名題者はたしなみが第一じや」と立入つた非難まで加えた所からすれば、前記の比較もその心して見るべきであらう。私行の件は事實が明らかでないが、四十歳前後は俳優にとつても人生の危機であらうし、また前期末に初舞台以來度々同座指導を受けた地藝の名手佐野川萬菊、当期宝曆四年七月十八日には長兄二代目あやめ、またその前後養父中村新五郎、と三名の近親と先輩の死に次々とあう不幸に見舞われ、心の動搖が甚しかつた時である。心に隙もできた事であらう。しかしその動搖も俳優としての彼に關しては目にたつ影響を與えず、ただこの宝曆年代の前半が右の動搖によつて更に轉換期としての性格を濃くしたと想像されるだけである。なお当第一期の藝域を毎年の顔見世ごとに出す新役者附(顔見世番附)によつて示せば次の通りである。この種の番附は各俳優の藝類を名の頭に註記するので藝風を知る便りとなる。管見に入つた番附四枚。

宝曆四年 三十 中村座 おやま、若女形、所作、ぬれ事。

同 六年 市村座 おやま、若女形、ぬれ事、やつし、しよさ。

とあり、七年・八年の市村座のは六年のと同記。即ち、市村座でやつしを加える以外は共通し、七年の番附下段の繪では大小を差した娘姿に描かれ女武道を演じたと見られるにもかかわらず武道(女武道)の註記の見当らないのは、前記の翻案物や一通りの女武道風の物は演じて、特に取立てて論ずるほどのものでなかつたためと認められる。

第二期に入ると事情は一変する。明和元年四十六才京で菅丞相、二年「ヒヤウツジ比叡山」に角鬘の男達神田與吉を勤めたのを始めとして立役を兼ね、六年に大藏卿、八年五十三才で江戸下りして在江七一年間に、九年春の曾我狂言に藤屋伊左衛門實は團三郎(五粒 ぼり)、切に荒事の押戻し竹拔五郎(箱筵 ぼり)を勤めたのを始めとして、狐忠信、女条寺や矢の根の類を演じて評者の批判を蒙つた。例の新役者附によれば、

明和九年(改元安永元 年五十四歳) 森田座 おやま、若女形、武道、やつし、ぬれ事、所作。

安永三年 森田座 おやま、若女形、娘方、所作。

とあり、安永二年・四年森田座および五年中村座の三番附は共に明和九年森田座の註記に等しい。右のうち安永三年のを除く外すべて武道を一類として認めたのは、第一期と比較して最も注目すべき変化であり、既に当第二期にあつては彼の女武道が名實共に一特技として公認された事を示すものである。これら新役者附の記載が相当に信頼性を持つ事は、例えば富十郎が地藝の上手とした弟子の山下金作の場合、同じ安永元年に「おやま、若女形、武道、ぬれ事」とあつて富十郎のごときやつし・所作は見えず(安永八年中村座、天 明八年森田座も同様)また佐野川市松の場合、若年の頃宝暦十年中村座では「おやま、若女形、やつし、若衆形」とあつて、後安永八年市村座では「おやま、若女形、武道、若衆方」とやつしを省き武道を加え、更に天明八年森田座では右の若衆形が消えてやつしと所作が加わる。後者は殊に明らかに年齢に應ずる藝域の縮少と演技の熟達によるその拡大とを跡づけさせるだけの正確さを持つものである。なお、右の例から想像されるように、この第二期の頃では女方の武道はさして珍しいものではなかつたのである。

当期においても女への翻案物は手がけられたが、その性格は第一期の條に説いた所と變らない。最も注目すべき変化は前述の通り立役・荒事への進出であるが、その前に彼の女武道について考える必要がある。女武道は、それ自身

あらゆる演劇史(「日本演劇史」^(上))が富十郎の演技の第一位に置くべきものとする(この説はそのままは信じがたいが)ほど重要な藝類であり、また翻案物と共に立役・荒事兼役の可能性と必然性とを明らかにする資料となるものであるが、幸い当期の女武道に関する資料は彼のみならず一般に比較的多く残されている。富十郎五十一才の明和六年は京の中村松代座に惣巻軸極上上吉で出勤していたが、全体として好評を與えながら次の非難を「役者花鼎」(同年刊)の一評者は加えた。それは嫉妬し恨む場面の演技で、

びやうぶにかこまれ上へ飛あがつての立て。屏風へとびあがるもたび／＼見ますれば、ちとおやめなされたがよから。

とある。同様の演技が三代目菊之丞によつて江戸で演ぜられた際に評判記は「竹田風」即ち小芝居風だと非難した所を見れば、こうした演技は上方と江戸とを問わず非難的となつた事を知る。右菊之丞は決して飽くまでも女性に近づこうとする瀬川家の家風にはずれた者ではなかつたにもかかわらず、後年「役者一口商」(文化二年三月刊)は江戸三芝居惣役者目録の惣巻頭極上上吉に据えながら、二番目狂言で女の五人切を演じた事を、

あまり趣向すぎて見ごたへなく、まへ／＼より立役の当置た狂言ゆへ、女形にて五人切は人受うすく、はづれまして残念／＼。

と批判している。これは翻案物の例であるが、翻案の原形が餘りに立役物らしい立役物であり、前述した所作事めき救われる餘地のある翻案でなかつた事を指摘したものである。今一つ注意すべきは、右を離れて立役で屢々当りを取つた演技である事を指摘する点である。前者は女方の武道の限界の問題であり、後者は女方と立役との役柄の対立の問題である。つまり、女への翻案物は屢々こうした女武道の限界を繞る問題を胎むのであり、対立役の問題の生ずる事は一面では翻案物や女武道の傾向が進んで兼立役を可能ならしめる前提としての演技の修練に役立つ事を示唆する

のである。富十郎の女武道の例を今一つ挙げよう。前記「花鼎」と同年明和六年七月刊『伊達結奴鑑』(五番統座本)の絵本番附の絵(裏四)によれば、彼は板額の小万となり、大勢の悪者共を相手に働き、二人を投付け一人の腕をつかみ、後から一人抱付いており、更に小万は相撲にもなるという演技である。分別盛りの女方の藝としてのみ見れば、誠に慨歎に耐えないと感ずるのは当時の評者ばかりではあるまい。小芝居風への非難は当然無条件に受取るべきものであろう。小芝居風は明らかに一種の場当りを希う邪心から生れた藝である事は否めない。しかも一面彼の演技の工夫、また立役への憧憬が、その根底に横わつていた事を見逃してはならないと思う。それは場当りを別として、要するに演技の工夫の問題であり、一演技を充實し演技の種類を多くしようとする、即ち藝域の拡充の過程における役柄間の摩擦と解釋される。この摩擦は従来の役柄観に立つ批評家と富十郎との間の摩擦となつて表れた。明和二年(七五)『宝來山金襴』で田舎娘おべくの役を勤めた時、立役である中村十藏(吉右衛門)や姉川新四郎の聲色物真似の仕打を加えたのも、思えば前記のごとき理由に基いたのであろうが、翌年正月刊の「役者年内春」は右を非難して、前年までの至極上上吉の位から落して極上上吉に下す、という前例の少い苛酷な処置を取つて彼を戒めたのである。

さて、立役・荒事の方面に目を轉すれば、竹拔五郎の荒事を先程死したばかりの二代目團十郎栢庭の型で、しかも本場の江戸で演ずるなど、大当りではあつたが女方として辯護の餘地のない事例がある。さすが彼に傾倒した観のある「三芝居細見通」の評者でさえ、筋隈角臺での栢庭ばりの竹拔五郎に対して「この時はなるほど女形ではござらぬ、化物でござる」と皮肉以上に憤懣を禁じえなかつた。しかし彼は再度これを演じた。こうした執拗な彼の立役さては荒事への執着は、彼自身に独自の役柄観が儼然と打立てられた結果に外ならない。單純に場当りや慢心の有無からのみ解釋し盡くせる程度の問題では断じてなかつた。

立役を兼ねる例は、彼とほぼ生歿年を同じうする初代尾上菊五郎(俳名梅幸。享保二年—天明三年)が女方兼若衆方の時代寛延二年

に勘平を勤めた外、例のない事はないが、梅幸も晩年立役に轉じ、また「眠獅選」(寛政二年)には嵐籬助(俳名眠獅。正月刊)に二代目小六の宝曆から安永に至る二十四年間に於ける若衆形、若女形から道外形や親仁形(以上形は本書の記法による)に及ぶ多くの兼役を擧げ稱讚する外、後に實質上立役に轉じた事を記している。このように兼立役から立役に轉向した例の多い中に、富十郎の轉向しなかつたのは、彼等が後期に至り女方に自信を失つたのに対し、依然として女方にも十分な自信を持つていたためである。いわば世阿彌の言つた、若年の花を悉く存して新たに時々の花を身につける態度を持したもので、

生涯女方を本体とする心は微塵も變らなかつたのである。かの梅幸は肥満したために立役に轉じたと傳えられるが、「梅幸集」(天明四年刊)附録「尾上菊五郎一代狂言記」によれば兼立役の初期には「少し言葉遣ひあしく、せりふのしまりすくなく聞えかねる」と女方めく立役であつた。富十郎は立役を兼ねれば立役そのものになりえた所に、眞に藝域を拡充しえた根拠が見出されるのである。とかくの批判を加えながらも観客と批評家は結局富十郎の偉大さを認めた。当期の決算は安永八年大至極上上吉の無上の位となつて表われる。なお藤屋伊左衛門は團三郎等の役以上に和事師のもので、古あやめも晩年勤めた。同じ立役の領域でも、これは女方の風に近く、荒事には最も遠い。

第三期は、安永七年秋江戸から大阪に戻つて以後の京阪時代で、七年冬から土地を轉じたゆへ便宜上翌八年六十一歳に始まるとしたので、第二期との役柄の差は一つは江戸と上方との土地による好尚の差に基くのである。この大阪で勤めたものに藤屋伊左衛門・神田與吉・女謀叛人という立役と立役風の三役があるが、何れも大阪という土地の好尚に基く大阪の脚本の三傾向即ち「傾城物」と「俠客物」と「御家物」の代表的人物に外ならない。言うまでもなく富十郎もまた古あやめ以来の大阪根生で、彼に傾倒した初代中村仲藏の「秀鶴隨筆」(別名、仲藏日記)によれば島之内布袋町(別名、仲藏日記)の古あやめ以来の住居に住んでいたのである。芳沢家の、また富十郎の女武道的傾向の由來の一半は、この男達風と言われた大阪という土地にあつたと見られる。(並木五瓶は「作者戯財録」において大阪の氣風を明達また皮肉骨の肉に譬えた)当期における

兼立役は菅丞相などで荒事はなく、外に女武道の小万や翻案物の女鳴神などすべて手慣れたもので、第一期に再び戻つた観がある。これは第二期において述べた彼独自の役柄観に變化の生じたためではなく、髻鑠としながらも還曆を過ぎた肉体の衰えと、前記の土地の好尚への對應―彼自身と脚本の對應―とが、變化の重要な契機であつたと思う。

四、結 語

初舞台以來五十五年に亘る初代中村富十郎慶子の文字通り多彩絢爛たる業績は、以上を以てしても僅かにその一部を語りえなすぎない。強いて一言以て盡くそうとすれば、死の前年天明五年正月刊の評判記に記された「歌舞妓一道惣藝頭」の名を借りる外はないであろう。さきに前期（二期に細分）後期（三期に細分）に分つて述べた所は、主として前期にあつては彼の先天的資質以下と修練・地藝の方向であり、後期にあつては本領逸脱と稱して常に問題とされる女武道と兼立役の傾向に焦点を合わせて、結局それは彼にとつては逸脱ではなく正しい藝域と藝風の拡充であり、彼独自の役柄観に基くものである事を主として述べた。役柄の獲得は藝風の獲得である。あらゆる役柄を獲得しようとした所に、在來の固定した因襲的役柄観に立つ者と摩擦を生じたけれども、遂に花實兼備の理想に到達しえたのである。この役柄観は年々去來花を忘れず年々の花を育てる世阿彌の主義に通ずる自由無碍な境地から生れたものであるが、それが後期に入つて徐々に形成され、その第二期に至つて確立したのは、彼自身の成熟はさる事ながら、また初舞臺以來の指導者の死と彼の劇界における確乎たる地位の獲得とにより独自の行動をとる自由を得たためと見られる。彼を敬慕した中村仲藏は實惡にして女方の菽實を演じ、坂東三津五郎は立役にして道外の太郎に扮して共に兼役の例を作つたが、「塵塚談」（小川賢道著 文化十一年刊）は富十郎の工藤左衛門と右の二者を挙げて、「主役に非る藝の初。しかも何れも大当り」と述べている。時勢は徐々に廻りつつあつた。ただ富十郎は時勢に餘り先んじたために批判を

受けたままである。歌舞伎劇は、当事者も観客も批評家も、個人としての俳優と舞台人としての俳優とを混同して来た。初期の大衆演藝的性格とその歴史からすれば止むを得ない事ではあつたが、既に新しい化政期の目前に迫る今、すべてにおいて幸運と好條件に恵まれた富十郎としては、女方の領域を充足しつくした勢いの奔る所、批判を恐れる必要はなかつた。彼は一個の時代の先覚者であつた。

このように対俳優的感情の分裂を恐れなかつたにもかかわらず、彼の日常は風雅を基調とし、中でも女方を本領とする生活態度を示した。安永六年刊「役者穿鑿論」によつて彼の趣味、性格を挙げれば（五十三歳、給金一千両）

イ、温順　　ロ、風流　　ハ、物に凝滞せず寛大　　ニ、絵　　ホ、琴三味線
ヘ、俳諧　　ト、香茶　　チ、手跡　　リ、極暑にも汗一滴かかず

とある。嗜みよく暑中も汗をかかないのは體質とともに舞踊の修練による。絵は一家をなす程也とあるが事實「慶子書譜」（三巻、自笑編）が刊行され、俳諧も就中達者と認められ、蓼太とも親交があつた。「伝奇作書拾遺」（中の）（天明六年春刊）「戲場好者家の発句」等によれば、富十郎は晩年積極的に花を補おうとして「詞を伊達に遣うように心掛けた」事が三代目雪中庵蓼太の言として伝えられる。蓼太は妓家の長と言われた富十郎の「心がけを心の師として」句を作つたが、それは老年になると「物古びて酔なる句も出る様になる也」という理由からであつた。勿論蓼太は奇矯な江戸風を平調な伊勢・美濃風を取入れる事によつて大成した勢力ある俳人とは言え俗調と批判された者である。殊に慶子より一年年長であり、かたがた右の話の眞偽の程は分らないけれども、事實とすれば蓼太が慶子の心がけを俳諧の道に思ひ合わせたのは恐らく五十歳を過ぎての事であろう。慶子がその年齢に達したのは明和五年。老年の花を慶子が工夫したとすれば、年齢からしてそれは彼自身の工夫になるものであつたと考えられる。曾て宝曆三年（一七）（五三）春江戸中村座に下つて『京鹿子娘道成寺』を初演した時「咲くからは龍頭へとどけ山櫻」とその抱負を籠めて詠んだ慶子は、

その句のごとく(句は一曲の所作に關するが、惣芸に互つて)最高位に上りえたが、本來こうした所作は、地藝と別物ではない。ここに至つて、かの実父あやめの晩年に受けた苦い經驗を熟知しながら、また当然豫想される当代の俳優觀客の手きびしい批判をも度外視して、老年の花を工夫しつゝ立役にまで手を染めた所に、彼の見識の高さと自負の強さとが如實に窺われると共に、一面その老年の花が後期に著しい所作の花によつて豫想以上に保たれた事を感慨深く思うのである。

(二一九・一一・三〇定稿)

附記 「中古戲場説」(卷上、仙魚の項)に、兄初代路考が女方の道を教えて、「古人芳沢あやめと云し女形はとかく傾城事さへ能出来

れば外の事はいか様にもなる物也。傾城事があしければ余の事はよくても末のとげぬ物也、といひしはいかにも名人の詞、感心せり。我はそれを忘れず。其外はをしへる事もなし」と仙魚に話した由が見える。また同書(卷下)には、著書が宝曆三年三月葺屋町の巴屋山九郎という茶屋で某という声色遣いから聞いた話として、仙魚が大阪での揚羽の長吉を演じた慶子を「女形のみさはを守らず」云々と非難した由を記し、著者自らも慶子の栢蕪ばりの役を挙げて「器用過ての心得違と見えたり」と非難している。本書は書中に「文化二乙丑年五月雨の比 計魯里觀主人戲述」とある部分から成立年代、著者(本名未詳)を察しうるが、他の箇所からして、享保中頃から觀劇した老人の言であり、また栢蕪等江戸役者ひいきの著である事を考慮しなければならない。