

『拙筆力七以呂波』について

鈴木 英一

現行歌舞伎舞踊曲の大半は変化舞踊として初演されている。近年、変化舞踊の本質に関わる考察がいくつかなされた。本稿では先覚の諸説に導かれながら、具体的に『拙筆力七以呂波』を取り上げて、分析、検討したい。

一

『拙筆力七以呂波』は文政11年3月江戸中村座で、『水滸傳曾我風流』後日狂言の第二番目大切として上演されたものである。正本、役割番付、辻番付の外題の角書に、

登庸⁽¹⁾の御恵(めぐみ)御ひるきにすがりてとあるように、2代目中村芝翫(後の4代目中村歌右衛門)が江戸お目見得に踊った七変化舞踊である。七曲を上記資料⁽²⁾、更に『役者内百番』(文政12年1月)に従い、上演順に示せば、「傾城」(長唄)・「芥太夫」(常磐津)・「供奴」(長唄)・「乙姫」(富本)・「浦島」(長唄)・「瓢箪鯨」(長唄・常磐津掛け合い)・「石橋」(長唄)となる。

この『拙筆力七以呂波』という外題は「拙き筆乍ら七つの手本(以呂波)に習う」という意味である。「拙き筆」とは明らかに自らを謙遜した表現であるが、「手本=以呂波」は何を意味するか。作中の「供奴」の詞章に「小気味よいへ六法振が浪華師匠のその風俗に似たか似たぞ似ましたり」という一節がある。この「浪華師匠」というのは既に諸書で指適されているように、二代目芝翫の師である三代目中村歌右衛門のことを指している。二代目芝翫は、前名中村鶴助時代の評を載せた『役者出世道中記』(文化14年3月)に

〔頭取〕鶴介丈は江戸表ふり附の先生藤間勘十郎どのの御子息にて芝翫丈門人と成て文化十西の春御上坂にて……

とあるように、初代藤間勘十郎の養子であったが、三代目歌右衛門の江戸出勤中に師弟の約束を結び、上坂することになった。三代目歌右衛門は、「芸道坊出入帳」なる戯作にライバル二代目嵐吉三郎が三代目歌右衛門の所作事上演を禁ずる事を乞う條があるほどの所作事の名手であった。また後に述べるように変化舞踊の上演も多い。つまり「手本」とは、三代目歌右衛門の所作事の芸とみてよかろう。二代目芝翫は本作以前にも、文政9年に『翫ながら真似七変化』という師の七変化に順ずる作品を踊っている。このように手本が存在するという事は、書道用語で言うならば自運ではな

く、臨書のスタイルをとることになる。この臨書のように注目することで、本作が変化舞踊として、どのような特性を持っているかを探ることとする。

二

手本となった三代目歌右衛門の変化舞踊を概観する。変化舞踊には一人立で踊られるものと、複数の役者によって踊られるものがある。まず正本、役者評判記、番付等によって一人立の変化舞踊を年代順に列記する。

- 文化8年3月江戸中村座
『遅桜手爾葉七字』傾城・座頭・業平・越後獅子・橋弁慶・海女・朱鐘植
- 文化10年1月大坂芳沢榎松座(中)
『慣ちよっと七化』上記作と同一内容
- 文化10年3月大坂芳沢榎松座(中)
『慣やはり七変化』上記二作の橋弁慶・海女をおふくと奴に差し替える
- 文化10年5月京北側芝居
『慣そっと七変化』小原女・奴・朱鐘植他
- 文化12年3月江戸中村座
『其九絵彩四季桜』文使娘・老女花見・酒屋丁稚(春)・雨乞小町・夕立雷(夏)・槍持奴・月の辻君(秋)・江口ノ君・牡丹石橋(冬)
- 文化13年3月大坂中村歌五郎座(角)
『其九絵彩四季桜』
- 文化14年3月大坂中村歌五郎座(角)
『莫恠踊化姿』傾城・稲荷・白酒売・奴・五郎・土のいかけ・融・警女・すたすた坊主・鷺娘・関帝
- 文政2年9月江戸中村座
『御名残押絵出張』天人・狂乱・黒ん坊・知盛・女伊達・鳥羽絵・巫子・関羽・傾城・玉藻前
- 文政8年1月大坂中村歌路之助座(角)
『日本新玉九尾化』天人・浦島・黒主・知盛・巫子・鳥羽絵・傾城・玉藻前・九尾狐石橋
- 文政12年3月中村梅松座(角)
『皆老ちよっと七変化』太夫・座頭・業平・越後獅子・夕立雷・辻君折助の後面・朱鐘植

気がつく点は、三代目歌右衛門の江戸初下りが

文化5年春であるので、一人立の変化舞踊を踊り初めるまでに3年の歳月を要していることである。しかも『中村歌右衛門伝』(三代目中村仲蔵著)によると、好敵手三代目坂東三津五郎(7)の変化舞踊上演に触発され、金主大久保今助に無理に頼んで『遅桜手爾葉七字』を上演したという。三津五郎同様所作事の名人とされた歌右衛門ですら、容易に一人立の変化舞踊を上演できなかったことがわかる。一人立の変化舞踊は、変化舞踊の祖とされる水木辰之助が『七化』に「江戸土産」と冠したように、江戸の呼び物の一つであった。三代目歌右衛門も『莫惟踊化姿』以外は、三度の江戸下り(文化5年・文化11年・文政元年)中に初演し、その後大坂或は京で再演している。上方出身の三代目歌右衛門が江戸で一人立の変化舞踊を踊れるようになるには、かなりの時間が費やされたのである。

三代目歌右衛門は一人立以外にも、数作変化舞踊を上演している。九重左近が『江戸近世舞踊史』で分類する「複数変化」、「混合変化」に当て嵌るものである。以下に示す。

- 文化7年8月江戸中村座
『奉掛色浮世図画』曾我蛇足の筆勢武内大臣・同小原女
共演者=沢村源之助・瀬川路孝・坂東彦三郎・瀬川多門・瀬川仙女・市川男女蔵
- 文化12年7月江戸中村座
『化粧六歌仙』
共演者=中村松江
- 文政元年4月江戸中村座
『其姿花図絵』丹前奴・子守・石橋の役人富貴三郎
共演者=岩井半四郎・坂東三津五郎
- 文政2年5月江戸中村座
『能中綱撰の花轢』武内宿禰、引抜槍持奴
共演者=坂東三津五郎
- 文政10年1月大坂中村以上座(角)
『春陽三獅頭』
共演者=関三十郎・中村芝翫

尚、三代目歌右衛門は江戸三度目の下り、即ち文政元年から文政2年にかけて、初代中村芝翫を名乗っていた。三代目歌右衛門は『東都劇場沿革誌料』によると、中村座との契約期間中、病身を理由に役者廃業を申し出、文化12年に一世一代を勤めた。しかしながら、大坂では舞台上上がったため、契約不履行として江戸に呼ばれ、再び舞台を勤めることになったのである。その際に歌右衛門と名乗ることが憚られ、

……誠に此度罷下り候は歌衛門其儘成双子之

弟中年芝翫と申役者被思召歌右衛門同様に御ひるき相かわらず……(文化15年2月中村座辻番付)

とあるように、芝翫を名乗ったのである。従って『其八絵彩四季桜』、『能中綱撰の花轢』、『御名残押絵交張』の三作は初代芝翫の名での上演である。

三

次に、三代目歌右衛門の門弟二代目芝翫が『拙筆力七以呂波』に至るまでに、どのような変化舞踊を踊ってきているかをみる。

先掲『役者出世道中記』には、

〔頭取〕……文化十酉の春御上坂にて同七月より荒木芝居へお勤で七化の大当り誠に芝翫丈よりよいといふくらの評を取夫より新地またいなり御霊などでも勤られしが何かたでも大入大当りにてだんだん御ヒイキもつよくなり地げいもおいおい御修行にて只今にては鶴介〱と浪花での花かたになられ舛た〔どうしま〕新地で致されし五ツ化や三津五郎らとの戻り駕竹田での九化いつれにおろかはない大でき〱〔芝居好〕所作事かけてはうまいものじやが……(中略)……〔場より〕……此節はまた〱新地へ御勤で一の谷に熊谷坊は芝翫丈の気持にてやらるるゆへ見物が悦ひ舛た〔せん団〕大切九化はいつでも御手に入れた物でムリ舛〔匠不〕なんでも精出して卑ふ大立者になってもらい舛ふ

とあり、子供芝居の時から既に変化舞踊を踊り、得意の演目としていたことがわかる。『俳優世々の接木』の

……よく酉年に大坂御霊の子供芝居へ出、師匠が大当りせし七変化を似せて大当りをして、其後は北の新地ほり江の芝居杯にて始終に師匠の鎔の狂言をして受よく

さらに『役者繁栄話』(文化11年1月)の同十一月十五日よりいなり芝居

けいせい驛路梅^冊_{十五}

大切
所作事 慣ちよつと七化

中村歌助 相動
中村鶴助

という各資料が『役者出世道中記』の記事を裏づけるとともに、二代目芝翫の踊った変化舞踊が師匠の芸に倣ったものであったことを教えてくれる。文政8年に前名鶴助より芝翫と改め、大芝居へ

出勤するようになり、翌9年正月中山与三郎座（中）で『惣ながら真似七変化』（傾城・座頭・大黒・業平・天神祭り・桶とり・梶原源太）を上演する。『役者註真庫』（文政10年1月）が

〔センバ〕何ぼお手に入った所作事でも初ぶたいから直に出すとはよい顔になりました

と評するように、大芝居へのデビューを変化舞踊で飾ったと言える。この時の狂言作者については『許多脚色帖』に納められる正本に「狂言作者金澤龍玉」と署名があるが、これは三代目歌右衛門の作者名である。師匠の指導の下で、七変化を文字通「真似て」踊ったことになる。

文政10年1月には大坂中村以上座（角）で師匠歌右衛門らと『春陽三獅頭』を踊る。同年10月には大坂中村歌女座（角）で『嫁入信田妻』の景事として、『乱菊露仇枕』（狐かん平・大尽・子守・駕かき・駕かき女房）を上演する。この興行は大坂暇乞であり、二代目芝翫江戸初下りとなるわけである。

師匠歌右衛門が、初下りより一人立の変化舞踊を踊るまでに3年を要しているのに対し、二代目芝翫は江戸御目見得に『拙筆力七以呂波』という一人立の変化舞踊上演の遇を得る。それは二代目芝翫の芸を評価してのものであろう。しかしそのみならず、三代目歌右衛門が大坂役者への江戸っ子の偏見を失くさせていたこと、また御暇乞の『御名残押絵交張』を芝翫という名で踊った点を考慮の外にすることはできない。

本作上演時、二代目芝翫は30歳である。当時江戸では、三代目歌右衛門の好敵手であった三代目坂東三津五郎は55歳であり、文政9年6月市村座の『再爰歌舞妓花轡』を最後に一人立の変化舞踊は踊っていない。また後に二代目芝翫とライバル視される簗助（後の四代目坂東三津五郎）は26歳で、いまだ変化舞踊を踊っておらず、『拙筆力七以呂波』に触発されたかのように3ヶ月後『賦倭五文字』を上演する。つまり江戸の所作事を多分に担う坂東親子の継承の間に割って入るような形で、この『拙筆力七以呂波』は上演されたのである。

四

七曲を上演順に具体的にみる。

(1) 傾城

傾城は変化舞踊において最も取材されることの多い役柄で、この時までには40数度上演されている。三代目歌右衛門も『遅桜手爾葉七字』、『慣ちょっと七化』、『慣やはり七変化』、『其九絵彩四季桜』、『莫惟踊化姿』、『御名残押絵交張』、『日本新玉九尾化』と七回踊っている。その傾城については、『遅桜手爾葉七字』において上演し

た際に、

歌右衛門の所作は江戸になき振あって面白く「醜男の傾城は、押しの強いやつだ」と、出ぬ中はいかがあらんと悪くいひしが、出して見ると「自ら松の太夫の位見えて、品位よし。三津五郎のは切見世の女郎なり」（中村仲蔵『中村歌右衛門伝』）

と評価を受けている。

二代目芝翫は子供芝居時代に師匠譲りの七化等で傾城役を勤めたことは想像に難くない。大芝居に入っては『惣ながら真似七変化』において踊っている。この時は三代目歌右衛門が『遅桜手爾葉七字』で踊った通称「仮初の傾城」の詞章を踏襲した。本曲では先行作と詞章を変え、〆恋といふ文字の姿を」と唄い出すところから「恋傾城」と呼ばれる。

本曲は『役者内百番』（文政12年1月）に

傾城扇の曲見事へ

と評されている。先述の「仮初の傾城」が『役者出世咄』（文化9年1月）に

七変化のおやま人柄よく珍らしい扇子の手かゝへ帯にうちかけきれいな事へ

また再演時（『慣ちょっと七化』）の評判を載せる『役者目利自慢』（文化10年2月）に

大切所作事七化の傾城は誠に一つも申分なく分て扇の手よく

とあり、⁽¹¹⁾扇の手を眼目にしていた点を踏襲している。

(2) 芥太夫

芥太夫については本曲以外に所作事の題材となった例を見ない。狂言では文化13年正月江戸中村座『比翼蝶春曾我菊』の四段目序幕に登場する。

ト捨てぜりふにて、旅人、奥へ入ると向うより芥太夫、編笠をかむり、風呂敷包みを背負ひ、門付けの太夫の拵らへにて出て来り芥太 父母の恵みも深き粉川寺、順禮に御報謝。もん 今は取込んで居ります。通らっしゃい。へ芥太 國は阿波の徳島、母さんの名はお弓。もん エ、しつっこい物乞ひぢゃ。

ト顔を見て

物乞ひぢゃと思うたら、いつもの芥太夫さん、大分お早うござりました。

芥太 また参りました。今晚もお頼み申します。

もん お草臥れでござんせう。サァ〜、奥へ
ござんせいな。

芥太 ハイハイ、お世話様でござります。

(『日本戯曲全集14』)

国立国会図書館蔵の台本によると、芥太夫に扮したのは大部屋の若い衆である。主要な登場人物ではなく、いわば情景描写の一人として登場する端役である。

文政元年5月江戸中村座『妹背山婦女庭訓』序幕にも芥太夫は見られる。この興行には三代目歌右衛門が定香、ふか七役で出勤している。芥太夫は中通りの役者の岩井鉄之助で、やはりこの役も主要人物ではない。受領のため、芸人達が蘇我入鹿の御前で芸を被露する中に登場し、『日本戯曲全集26』に収められる台本のト書には

ト芥太夫、紙の肩衣、目隠して味噌漉胴三味線を持ち

とある。自らは台詞の中で「私は三右衛門と申す素人浄瑠璃」と称している。

芥太夫という名は、両狂言のト書が示すような扮装と、その芸の低俗さに由来するのであろう。斯様な下話な、色物的な役柄は「気のかはり」を大事にする変化舞踊では、美しい役柄との対応の意味で不可欠である。三代目歌右衛門は座頭、黒ん坊、半田稲荷、すたすた坊主等を舞台にのせ、作品毎に新しい役柄を貧欲に取り入れている。この種の役柄の取材がある意味で変化舞踊の水々しさを保っているとも言える。二代目芝翫は『魁ながら真似七変化』において、天神祭り、桶とりという新しい役を開拓している。本作では、雑芸人の中から、既に舞台には登場しているが、いまだ舞踊化されていない芥太夫を登場させたのである。

(3) 供 奴

奴物の舞踊の中では古くから槍奴が系譜を成している。三代目歌右衛門も『奉掛色浮世図画』、『慣やはり七化』、『其九絵彩四季桜』、『能中綱撰の花轆』の中で槍奴を踊った。槍奴は大名行列に供する奴であるが、本曲の奴は廓通いのお供であり、錦画・辻番付・正本の表紙絵をみると槍ではなく提灯を持っている。絵本番付に槍を持った奴が描かれているのは、槍奴が好物の代名詞的存在であったことの影響であろう。

「供奴」に直接影響を与えているのは『春陽三獅頭』で芝翫自身が演じた奴と思われる。曾我五郎より奴に早替りするのだが、台本(池田文庫蔵)のト書には

芝翫引抜いて京鬘奴と成着付黒孺子一ツ着ま

っすぐなる一本さじ鹿の皮の一ツさげまくに
三宝有しかけてにて箱てうちんと成り火を燈す
芝翫是をもって舞台際まで行右手を見込む

とあり、提灯を持った奴であることがわかる。また『役者三都鑑』(文政11年1月)に

芝居好……土佐絵の奴になり関三丈と六法の所作是より三光丈と三人に成てのおどり其内に芝翫丈が足拍子は寄、妙、けしからぬ物でムリ升たあふとい足をよふあのやうに自由自在になる事じゃと申ました

と評されるように、「供奴」も眼目としている足拍子の振があった。芝翫の足拍子は上述の評の続きに

訳知り……其筈じゃ前持まして服部の天神様と御位取にて先達中村鶴助の時分駒犬を献上いたし置れまして足一まきの芸ははつりの天神様が受込でムリ升

と特に注目されている。この提灯と足拍子という二つの趣向を取り入れ、槍奴を廓の供奴に仕立て直したのが本曲である。

『春陽三獅頭』の奴は先の『役者三都鑑』に「土佐絵の奴」とある。この土佐絵風俗の奴を三代目歌右衛門は『其姿花図絵』で勤めている。両作は三段返しの所作事で、最後に三人石橋になる点で共通している。両作の詞章を比較すると、『春陽三獅頭』で奴が踊る部分は『其姿花図絵』の詞章を添削したものであることがわかる。『春陽三獅頭』では、歌右衛門は

北より 大切景事は皆々若手へゆづり石橋斗り一寸とあしらひに出られたはおとなしいなされよふ大できへ (『役者三都鑑』)

と評されるように奴には出ない。自らが『其姿花図絵』で演じたものを弟子に踊らせたのである。『其姿花図絵』は現行では三段返しの内、廓の場面のみ上演され『三ツ人形』と称されるが、奴は「我等おいどヤレコレちっくりアイタシコ」という詞章の後に合方に合わせ足拍子を踏む。添削された『春陽三獅頭』にも同様の詞章があるので、同場面で芝翫が評判記に述べられた足拍子を師匠に做って見せたと思われされる。

このようにみると「供奴」の元の手本も『其姿花図絵』であることがわかる。「供奴」の「小気味よいよ六法振が浪華師匠のその風俗に似たか似たぞ似ましたり」という問いかけの詞章も、江戸の人々が師歌右衛門の六法振を既に知っていな

ければ成立しない。直接的には『其姿花図繪』の奴の芸がそれに当たるのである。



図1 『其姿花図繪』絵本番付

(4) 乙 姫

本曲までに「乙姫」は変化舞踊の中で3度上演されている。即ち文化10年6月森田座『八景の所作事』、同8月市村座『閨姦姿八景』（以上七代目市川團十郎所演）、文化11年3月江戸中村座『寄三津再十二支』（三代目坂東三津五郎所演）である。『寄三津十二支』では十二支の辰として「乙姫」が独立して踊られるが、團十郎の八変化では「乙姫」の後に「浦島」が踊られる。『拙筆力七以呂波』でも「乙姫」から「浦島」に変わる演出を取っている。

三代目歌右衛門は「乙姫」を踊っていないが、『日本新玉九尾化』で踊った「浦島」は「天人」から変わったものであった。天人と乙姫は後に混同されることもあるように、役柄に共通した趣がある。二代目芝翫は団十郎の先例に倣って、師匠の「天人」を「乙姫」に替えて踊ったとみることができる。

ここで『拙筆力七以呂波』の「乙姫」－「浦島」という変りに至る経緯を整理する。三代目歌右衛門が「天人」を初演したのは江戸御暇乞の『御名残押絵交張』である。この「天人」には同じ立役の団十郎、三津五郎が踊った「乙姫」に対抗した意識を感じる。この時は「天人」－「狂乱」という変りだった。この「狂乱」を『御名残押絵交張』

の大坂における再演と言える『日本新玉九尾化』では「浦島」に替え、「天人」－「浦島」とした。「狂乱」と「浦島」には後に触れるように、共通の趣向がある。そして『拙筆力七以呂波』において、今度は二代目芝翫が「天人」を「乙姫」にして、「乙姫」－「浦島」としたのである。団十郎の「乙姫」に啓発されたであろう三代目歌右衛門の舞踊が、二代目芝翫の継承により再び「乙姫」－「浦島」の変りという団十郎の先例に戻っているのが興味深い。

(5) 浦 島

先述のように「浦島」は三代目歌右衛門が『日本新玉九尾化』において、『御名残押絵交張』の「狂乱」に替えて踊ったものである。「狂乱」は恋が理由の物狂いであったが、「浦島」も乙姫への恋慕が主題である。また『許多脚色帖』にある正本をみると

～なたねのてうのつゆのとこ～ひよくのてう
のよねんなく羽かぜかはしてひらり～くる
～とまひあそぶゆきかさくらははなのな
み

とあり、狂乱の趣のある詞章が見られる。現行（『拙筆力七以呂波』）では後に触れるように、この部分は大幅に詞章が書き替えられるが、二枚扇が使われるところである。『続歌舞妓年代記』は『拙筆力七以呂波』の「浦島」について

浦島扇の手妙へ

と記す。「狂乱」も二枚扇を眼目とすることからみて、「浦島」は多分に「狂乱」を意識して踊られたと考えられる。

三代目歌右衛門の「浦島」については『役者珠玉尽』（文政9年1月）に

〔せんば〕……何れにおろかはないが取分て第一ばんの出来は浦島であった。

と評されている。

『拙筆力七以呂波』の「浦島」の長唄正本内題下には「杵屋三郎助添削」とある。二代目芝翫の「浦島」は三代目歌右衛門のそれをほぼ踏襲しつつ、一部手直したものであることを示している。添削の箇所は

～つたへきくよもぎおふなる嶋の名のふしや
老せぬためしとてかたみの箱の玉くしげ～二
ツまくらのむつごとをおもはばこころひかさ
れて～わがつつり針のいとしさをわすらるるよ
ものと見かへりの～里もやまぢの春の色

が削除。また先程引用した「なたねのてふのつゆのとこ」以下の二枚扇の箇所が

「菜種の蝶の露の床へ忘れかねたる比翼の蝶の情比べん徒桜へ雪か雲かと峰の花へせめて香の便もがな思ひ暮してへ恋すてふへ空定めなき花曇り」

と書き替えられている。後者については、三代目歌右衛門の「浦島」に較べ蝶の狂いの情趣は薄れているが、全体としては詞章が長くなっている。狂乱の趣向を離れ、二枚扇の手法そのものに関心が移っていったとみられる。

「浦島」は三代目歌右衛門以前に二つの系統がある。一つは四代目岩井半四郎という女形によるもの、今一つは先述の七代目団十郎という立役のそれである。半四郎は寛政4年4月河原崎座で『杜若七重の染衣』（小町・手羽子・座頭・汐汲・浦島・切禿・石橋）の中で「浦島」を踊った。この「浦島」は台本（国立国会図書館蔵）のト書に

トいっさんに下座へは入次第のなり物に也よい切かけにうたになりよき処にて花道より半四郎翁の面水衣浦嶋のなりにて玉手箱びくつりざをおもち出て来り所作になる

とあるように、翁の面をつけて最初から老人の姿で踊るものである。これに対し団十郎の「浦島」は曲中玉手箱を開けて後、老の拵えになる演出である。歌右衛門、芝翫とも後者の演出を用いている。

本曲の演出については、後に二代目芝翫の養子である四代目芝翫が文久3年3月守田座所演『風曲五色の花籠』という五変化の中で、本曲の詞章そのままに「浦島」を踊っているの、その台本（『日本戯曲全集27』）から想像することができる。『風曲五色の花籠』では『拙筆力七以呂波』同様に、「乙姫」より「浦島」に変る。

ト浪の音になり、童女二人、會釋して下手へる。知らせに付き、下手太夫座を浪の張り物にて消し、上手も浪の張り物に替り、日覆は霞になり、正面の龍門、後へあふる。霞の書割り。これにて、長唄子連中居並び、此うち、乙姫引抜き、浦島になり、玉手箱、釣竿持ち、花道へ行き、しゃんと極まる。長唄にかかる。へ和田の原……

以下をト書により演出を概観すると、現行の演出とはほぼ変るところない。『拙筆力七以呂波』と『風曲五色の花籠』では年代的に35年の経たりをみるが、四代目芝翫が二代目芝翫の養子であること、また詞章が同一なことからも、本曲の演出は



図2 『風曲五色の花籠』絵本番付

大概現行の演出を想像してよいのではないか。

(6) 瓢箪鯨

「瓢箪鯨」は三代目歌右衛門が『御名残押絵交張』、『日本新玉九尾化』で踊った「鳥羽絵」に類似する。瓢箪鯨は瓢箪で鯨を押えるように一向に要領を得ない様をあらわした大津絵の題材であり、鳥羽絵の題材ではない。本曲以外の「瓢箪鯨」は総て大津絵見立の変化舞踊中の一齣として上演されている。しかし錦絵や絵本番付によって両作の絵姿を較べると、「鳥羽絵」の鼠と升、「瓢箪鯨」の鯨と瓢箪という違いはあれ、その趣には共通したものがある。半裸の瓢箪な男が動物を取り押さえようとしては逃げられるやりとりの滑稽さがそれである。天保12年7月江戸中村座で二代目尾上多見蔵が『八重九重花姿絵』の中で踊った「鳥羽絵」には「瓢箪鯨」の趣向が取り入れられており、正本・絵本番付・錦絵等の画証にも瓢箪鯨の図がある。この例によっても、両曲の類似性は示唆される。体の小さかった三代目歌右衛門が踊った「鳥羽絵」の升と鼠をヒントに、大津絵に

取材し、体格の良かった二代目芝翫に合わせ、ひとまわり大きな丸みを帯びた瓢箪と鯰に替えて踊ったのが本曲であると考えられる。



図3 『御名残押絵交張』絵本番付「鳥羽絵」

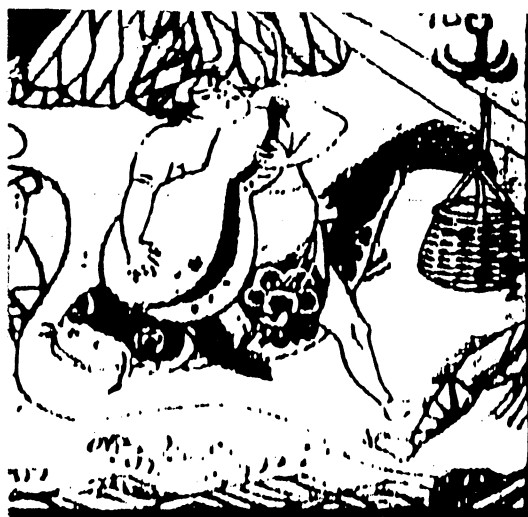


図5 『八重九重花姿絵』絵本番付「鳥羽絵」



図4 『拙筆力七以呂波』絵本番付「瓢箪鯰」

(7) 石橋

服部幸雄氏が「変化舞踊の構成法に見る俳諧精神」(『江戸歌舞伎論』所収)において

変化舞踊の最後に獅子や猩々など動物の精の所作を配するのは、変化の本義を忘れずに伝えるところで、ひとつの型ともなっていた。

と述べるように、『拙筆力七以呂波』も「石橋」

で終わる。三代目歌右衛門は『其九絵彩四季桜』、『其姿花図絵』、『御名残押絵交張』、『日本新玉九尾化』、『春陽三獅頭』で幕切に「石橋」を勤めている。歌右衛門の「石橋」は『御名残押絵交張』の評に

扱又我を折た事は石橋の髪あらひ今まで余たの石橋を見たれど此度のやうな髪あらひは見るがはじめていやはや恐入升た(文政3年1月『役者開帳』)

また『日本新玉九尾化』の評に

切に九尾狐にて石橋の髪あらひはしんどい事でムリ升ふ恐入升た(文政9年1月『役者珠玉尽』)

と注目されている。

二代目芝翫自身は『春陽三獅頭』において歌右衛門、関三十郎とともに、三人石橋を踊っている。

『拙筆力七以呂波』の「石橋」は海中から石橋があらわれるというもので、これは先例を見ない。

五

以上において『拙筆力七以呂波』に至る歌右衛門、芝翫の変化舞踊を概観し、七曲の芸の拠り所を求め、臨書の様に注目した。では『拙筆力七以呂波』を作品として眺めた場合、その構成法に師の影響を見ることができるだろうか。

変化舞踊の構成に「念」という求心力の存在をみたのは服部幸雄氏である。服部氏はその著『変化論』において

変化舞踊は——(中略)——、あらゆる変化

身の根源となる「念」(思い)が底に在り、その恐念なり霊のちからなりが、それぞれ④と現われ、⑤と化現し、⑥⑦と顕われる、という構造である。

と述べた。この「念」の存在を古井戸秀夫氏は変化の枠組ととらえ、その解体の様を考察した。古井戸氏は「七変化と変化物」(『演劇学』第25号)の中で、

団十郎の⁽¹⁵⁾「四変化」があらわれてから、文政末年までに上演された八つの「七変化」「七化」には、すべて「変化」の主体となる役がなくなり……

と指摘した。そして三代目歌右衛門が踊った『遅桜手爾葉七字』を例に採り、初演時には存在した「朱鐘壇神霊七変化所作事中村歌右衛門相動申候」という変化の枠組が、文政4年の再板正本では消失していることを示した。つまり、三代目歌右衛門が変化舞踊を上演しはじめた時期が、変化の枠組の解体期にあたるということである。具体的には⁽¹⁶⁾変化身が次々と姿を変えて登場し敵役を翻弄するという構造が消え失せて、三代目歌右衛門が文政2年9月に上演した⁽¹⁷⁾『御名残押絵交張』の台本(池田文庫蔵)には、構造はもとより、踊りと踊りのつなぎにあった敵役のセリフすらも失くなって、踊りのみを九曲組み合わせたものであるということである。『拙筆力七以呂波』も三代目歌右衛門が先例を示した形を踏襲し、変化の枠組を切り捨てて、七曲を順に踊ったと思われる。

ところで、変化舞踊の構成法には変化の枠組の他に、俳諧の連句的発想が指摘されている。井浦芳信は「変化物石橋の研究」(『近世国文学——資料と研究』)で、変化舞踊の編成法について

四季・五節句・八景・十二ヶ月・十二支、あるいは雪月花など、季節以下の一定の内容をもつ型に諸要素を布置する連句的編成法と、別にそのような内容を持たないままにやはり連句的というべき編成法をとる場合とがある。

と2種類の型を示した。また服部幸雄氏は「変化舞踊の構成法に見る俳諧精神」(『江戸歌舞伎論』所収)において三代目歌右衛門の『其九重彩四季桜』を例にとり、

九種の曲を、その並べ方、変化のさせ方、移し方といった点をもとにして眺めてくると、そこに連想、関連、季、世界などによる「ところ」によって付けられている部分をふまえながら、意識的な飛躍による変化・対極・変

容を行なっていることが知られる、これは、俳諧の付合いの呼吸とまったく共通するものである。

と述べている。このような視点をもとに、『拙筆力七以呂波』を鳥瞰的にみると、ある構造に気づく。前半の「傾城」、「芥太夫」、「供奴」の三曲は背景を廓にみることができ、続く「乙姫」、「浦島」、「瓢箪鯨」の三曲には水に縁のある役柄が集められている。最後の「石橋」はこの水の縁を受けて「夫れ十万里の浪立て」と海中より石橋が登場する。そして前半三曲の役柄は実際に人々が目にできる同時代人であるのに対し、後半三曲のそれは架空、伝説の世界の役柄である。さらに前後半とも三曲の順が「美しい女性」—「下賤な生業」—「躍動的なもの」とされている構成も見てとることができる。

しかし実際の上演においてこの構成法は守られなかった。この時「瓢箪鯨」で鯨の役を勤めた三代目中村仲蔵の『手前味噌』によると、

この供奴の足拍子、大評判にて大入なりしが、十日ばかり過ぎて、芝翫脚気を踏み出し、立居も叶はぬ程なれば、せっかく大入なりしを、休むこともかなはずと、義理難き人ゆゑ、我慢して出勤。されどもなるだけ、足をつかはぬやうとて、奴と鯨を預かる。

とあり、興業途中から「供奴」と「瓢箪鯨」を抜いて上演したことになる。このような抜き差しは例も多い。従って連句的編成法が必ずしも変化舞踊の魅力を支えるものではないことがわかる。

六

今までみてきたように本作『拙筆力七以呂波』は師匠三代目歌右衛門と切り離して考えることのできない作品である。この歌右衛門の芸談に、『拙筆力七以呂波』の性格について、別な角度から考えさせられるものがある。『落葉の下草』に、

七化・九化・十二化までしはべるのは、気のかはり、芸のかはるをむねとしはべるのみにあらず。ことごとく芸を長くして息のながくつづくを、役者仲間へのはれわざにしはべる事にて、見たまふひとびとはげにうるさくおもしろからずおぼすべしと云なり。

とある。この観客を無視した、身勝手ともとれる芸談には、選ばれた役者の自負を感じとることができる。変化舞踊、特に一人立のそれは選ばれた者のみに許される所作事であった。三代目歌右衛門が文政8年1月に『日本新玉九尾化』を上演し

た際、役割番付に

役者生涯に一人の所作事を相勤候事は一度か二度の物に御座候を私がやうに度々出し候やつはないと定而御呵りの程も恐入候

と一世一代の口上を述べている。また文政12年3月に『皆老ちよつと七変化』を踊った時には、『役者始開曆』（天保1年1月）に

此所作も先年よりよふこそあれわるふはなけれど近比は若手のとかく美しい芝翫丈なぞがするを見て悦ぶ見物か多ひ故本家のか目に付ぬよふになりましたかやうな所作は最早若手へゆづり……

と評されている。そして二代目芝翫の『魁ながら真似七変化』（文政9年正月所演）の評には、先程引用したように一人立の変化舞踊上演がまだ早いという意が述べられている。このように三代目歌右衛門が口上で言う「一人の所作事」は、大事に、特殊に扱われたものであった。無論、化政期以前の変化舞踊にもこのことは当て嵌る。しかし恐霊事の系譜を離れ、変化の枠組を解体させていた文政期の変化舞踊において、「一人の所作事」の重みは格段に増してくる。物語やつなぎの台詞といった枠組が失くなり、いきおい役者の所作事の芸に観客の視線が集まるのである。

しかし「一人の所作事」の一方で、文政期は既に、⁽¹⁸⁾複数の役者による非常にショー感覚の強い変化舞踊も上演されていた。やがてはその種のもの⁽¹⁹⁾が主流となり、その時代はすぐそこまで来ているのである。

上に述べたような状況の中で、二代目芝翫は敢えて「一人の所作事」を踊った。そして師匠の芸を臨書し、一曲一曲を大事に踊ったのである。この精神的な背景には先程の三代目歌右衛門の芸談があり、「供奴」、「瓢箪鯨」という、結果として抜かねばならぬような体力的に辛い曲まで組み込み、作の充実をはかったのである。

無論、『役者繁栄話』（文化12年1月）の沢村旧之助の『沢紫初七反』評にあるように、

七化といえは芝翫丈かせらるるようにおいらんが座頭に成なり平か越後じし弁けいか海士に替り朱のしやうきなどと姿が異形にかはり目先がぐはらりと違はねば七化でないと一統に心得て居る人気ゆへ

という事実は揺がない。観客が見た目の変化を望むのは当然である。しかしその変化を追求しても、『役者甚好記』（文政4年1月）に

わる口……皆わるかった 女中……あれまあにくてらしいあの口はいな衣装の物好どこといふていいぶんなしの所作事を見巧者イヤへ三升至極よけれど余り踊たがるはわるい 所所作事は格別修行した上で出すがよし又地芸と違った物でムル（文政3年4月河原崎座『七五三升撰唱采』の評）

とあるように七代目市川團十郎でさえ、地芸とは別の次元で厳しい評をされている。「一人の所作事」を踊ることそれ自体が如何に難しく、また価値のあることであったか理解できよう。もはや変化舞踊の本質を対観客という視点のみで捉えることはできない。三代目歌右衛門の芸談から読み取れる「役者の芸と矜持」という内なるものの存在を『拙筆力七以呂波』は教えてくれている。二代目芝翫は三代目歌右衛門の芸を臨書した。そのみならず、所作事の選良としての矜持も学びとった。「供奴」の浪華師匠のその風俗に似たか似たぞ似ましたり」という自問自答の詞章は、それを如実に表している。この師譲りの「芸と矜持」があるからこそ、七曲中五曲現在に伝わるという、大概がその場限りで消えてゆく変化舞踊中では異例の、一曲の質の高さを示すのではないだろうか。

文政期の変化舞踊について、九重左近は「数より質に重きを置かれたかの傾向」（『江戸近世舞踊史』）と述べる。しかし変化舞踊も天保期以降、花形役者の顔合せによるショー感覚溢れるものが大勢を占める。「一人の所作事」の担い手であった二代目芝翫も、やがては禁断の木の実に手を染めるようになり、二人立、三人立といった所作事を展開するようになるのである。

最後に本作以降の二代目芝翫（天保7年正月より四代目中村歌右衛門）の変化舞踊作品を列挙する。※一人立以外のものには△をつけた。

△文政11年9月江戸中村座

『後の月酒宴島臺』瀬川菊之丞・松本幸四郎共演

○天保元年3月江戸中村座

『第二番目九変化』

△天保元年8月江戸中村座

『月雪花関扉』瀬川菊之丞共演

△天保2年3月江戸中村座

『六歌仙容紋』

○天保2年9月江戸中村座

『四季詠所作の花』

△天保3年3月江戸中村座

『弥生の花浅草祭』坂東三津五郎共演

○天保3年7月江戸中村座

『おとけ俄者本珠取』

- 天保4年3月江戸中村座
『興九重弥生花道』
- △天保5年1月大坂中村鶴之助座(角)
『六歌仙容彩』
- △天保5年10月大坂中村鶴之助座(角)
『大津土産所作事』中村富十郎共演
- △天保6年5月大坂中村富三郎座(中)
『三枚続絵馬彩色』中村富十郎共演
- 天保6年6月京北側芝居
『五枚続』
- △天保7年1月京北側芝居
『六歌仙』
- 天保9年1月大坂中村鶴之助座(中)
『昔慕やはり七化』
- 天保9年3月江戸中村座
『三幅対和歌姿絵』
- 天保10年3月江戸中村座
『花翫曆色所八景』
- △天保11年3月江戸市村座
『花姫十二月所作』市村羽左衛門共演
- △天保12年8月江戸市村座
『六歌仙体綵』市村家橋共演
- △天保13年9月江戸市村座
『月雪花歌再夕市』市村羽左衛門共演
- 弘化元年3月江戸河原崎座
『都花翫所盡』
- △弘化3年9月江戸市村座
『六歌仙』市村家橋共演
- △弘化4年5月江戸河原崎座
『時翫難浅草八景』尾上菊五郎・中村芝雀
・中村福助・市川九蔵・市川新車・松本錦
升共演
- △嘉永2年9月江戸市村座
『餘波五色花魁香』中村福助・関玉助・関
三十郎・藤川花友・坂東しうか・尾上梅歌
・坂東玉三郎・坂東橋蔵共演
- 嘉永3年1月大坂中村駒之助座(中)
『三春翫雀躍』
- △嘉永5年1月大坂中村駒之助座(中)
『粧六歌仙』

註

- (1) 服部幸雄「変化論」(『変化論』S50. 6)。
同「変化舞踊の構成法に見る俳諧精神」(『江戸
歌舞伎論』S55. 11)。板谷徹「初期変化物の形
状とからくり・手妻の影響」(『近世文芸研究と
評論』12. S52. 6)。古井戸秀夫「七変化と変化
物」(『演劇学』25. S59. 3)。
- (2) 『歌舞伎年表』第6巻では「けいせい、浦島、
ごみ太夫、瓢箪鯉、供奴、石橋、乙姫」の順。初
演の資料によって正した。
- (3) 「長唄全集」(『日本音曲全集』第1巻)他。
- (4) 『俳優世々の接木』(国立劇場芸能調査室編
〈歌舞伎の文献8〉)

- (5) 『芝翫随筆』(国立国会図書館蔵)。
- (6) 各作品の評を載せる評判記を示す。『遅桜手爾
葉七字』(『役者出世噺』文化9.1), 『慣ちょ
っと七化』(『役者目利自慢』文化10.2), 『慣
やはり七化』(『役者繁栄話』文化11.1), 『慣
そっと七化』(『役者繁栄話』文化11.1), 『其
九絵彩四季桜』(『役者謎懸論』文化13.1),
『其九絵彩四季桜』(『役者名物合』文化14.1),
『莫惟踊化姿』(『役者当選鏡』文政1.1), 『御
名残押絵交張』(役者開帳』文政3.1), 『日本
新玉九尾化』(『役者珠玉尽』文政9.1), 『皆
老ちよつと七変化』(『役者始開曆』天保1.1)
- (7) 「中村歌右衛門伝」(青蛙房, 郡司正勝校
『手前味噌』所収)には「十二ヶ月の所作」とある
が、『七枚続花の姿絵』(文化8年3月市村座)
の誤りと思われる。三代目坂東三津五郎の「十二
ヶ月の所作」は文化10年3月中村座『四季詠寄三
大字』である。
- (8) 太田蜀山人が「余に三つの嫌ひあり。有徳と古
賀弥助と中村歌右衛門」(『近世日本演劇史』に
よる)と述べたような上方役者歌右衛門への反発
が、江戸っ子にはあった。
- (9) 「はなち鳥」に55歳で没したとあり、寛政10年
生とされる。
- (10) 市川団十郎, 岩井象三郎との三人立では、文政
10年3月市村座で『月雪花時絵の盃』を踊ってい
る。
- (11) 扇の手の使い手としては『眠獅選』に「時に眠
獅, 所作事に扇の手を習ひ得んを励み争うことを
はやらせたり」とあるように、初代嵐雛助が有名
である。この扇の手は二代目, 四代目雛助にも継
承されるとともに、上方の役者達に大きな影響を
与えた。四代目雛助の芸を多分に写したとされる
二代目芝翫も、この扇の手の影響を受けたと、想
像される。
- (12) 『邦楽と舞踊』第39巻第11号「歌舞伎舞踊の研
究」
- (13) 『邦楽と舞踊』第40巻第2号「歌舞伎舞踊の研
究」
- (14) 浦島が老人に変る件はト書に「ト此のうち振り
あり, 玉手箱の蓋を明ける。仕掛けにて白き煙り
パッと立ち, これにて, 鬢白髪になる」とあるが,
現行では面をつける場合もある。
- (15) 文化11年2月森田座『拙業再張交』
- (16) 例えば四代目岩井半四郎の『杜若七重の染衣』
では、七星の鏡の化身が小町, 手習子, 座頭, 松
風, 浦島, おぼこ人形, 石橋の獅子と姿を変え,
岩倉源吾, 犬上権藤という二人の四天をたぶらか
す。
- (17) 『邦楽と舞踊』第39巻第9号「歌舞伎舞踊の研
究」
- (18) 文政元年9月都座『花三升菊寿』は団十郎, 菊
之丞の二人による三段返しである。
- (19) 文化10年11月京龜谷座(南)



图7 常磐津正本



图10 辻番付

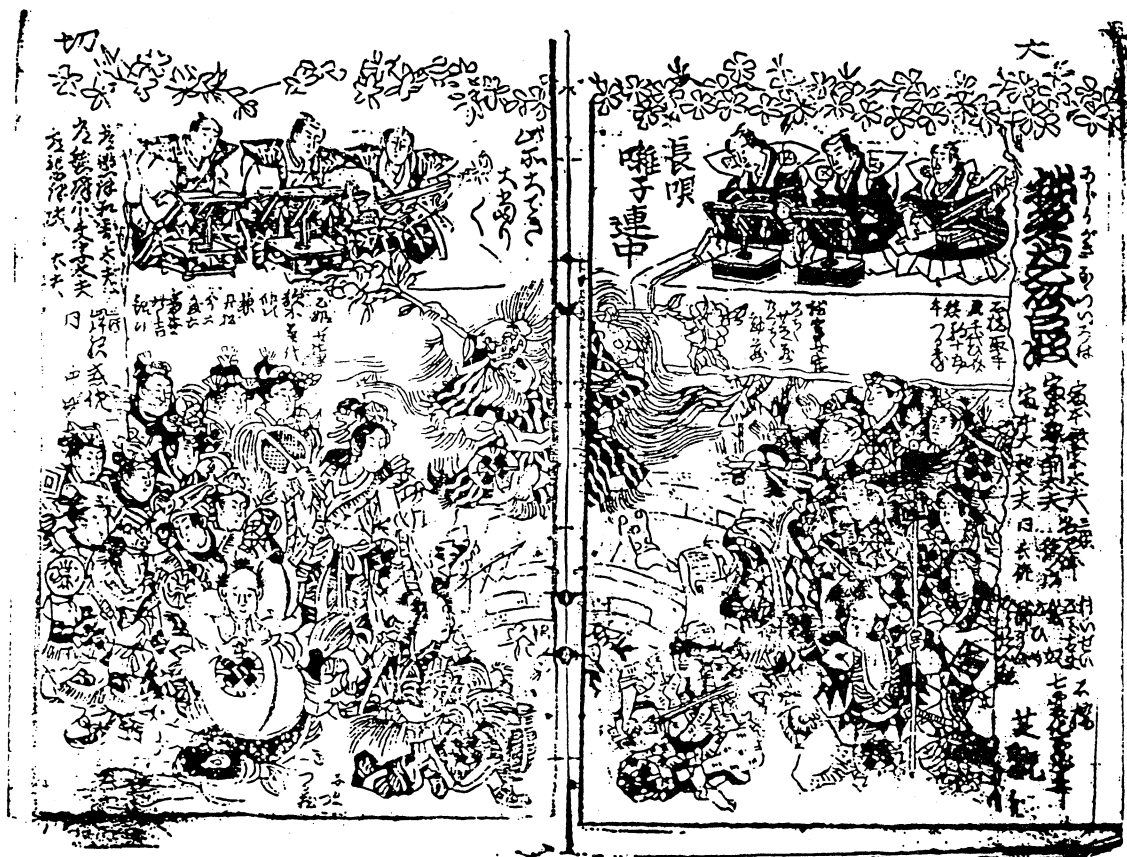


图9 繪本番付