

# 女役者という存在とその歴史的 위치づけ

—— 中村歌扇の芸歴を通して ——

土 田 牧 子

〔凡例〕

一、歌舞伎の作品名は、典拠資料（新聞記事含む）をそのまま使用した。そのため、正式名称に限らず通称・略称も用いる。

一、新聞を引用した箇所については、本文中に紙名と日付とを記す。「朝」は『東京朝日新聞』、「読」は『読売新聞』を指す。

一、旧字体は原則として通行の字体を用いて表記した。

## 0. はじめに

女役者とは、「歌舞伎を演じる女の俳優」を指す（加賀山 1968：517-518）。しかも、「通常の歌舞伎に近似した化粧、衣裳」を身に付け、「男性のための演技様式にもとづいた演技」によって演じる女の俳優である（児玉 2011：36）。女役者は、明治中後期に小芝居で隆盛を極め、大正末期には消滅したとされるが、その源流は江戸時代の御狂言師<sup>おきょうげんし</sup>に求めることができる。男子禁制の大奥や大名屋敷の奥向で歌舞伎を演じた御狂言師たちが、明治時代になって生活の術を失い、新たに組織したのが女役者による女芝居であった。女役者最大のスター、市川九女八<sup>くめはち</sup>（1846-1913）も、御狂言師の流れを汲む<sup>1</sup>。市川宗家の門弟にまでのぼりつめた九女八は、三崎座の座頭<sup>ざがしら</sup>として女役者の人気を支えた人物だが、晩年には活躍の場を失い、没後は人々の記憶から消えていった。女役者は、江戸時代の終焉とともに現れ、30年足らずで絶頂期を迎えたが、その衰退もまた極めて急速なものだった。そこには、「女優」という新たな存在の台頭も関わっている。

神山彰は、この女役者について「女役者の消長は、転換期の歌舞伎が徐々に「伝統的な古典演劇」という正統性を獲得していく過程とも関連して考えられる」と述べる（神山 2006：217）。歌舞伎が「古典演劇」としての地位を確保していくにつれ、女役者による芝居は、高尚であるべき歌舞伎のまがいもののように捉えられるようになっていったのだろう。実際は、明治時代の歌舞伎は私たちが考えるよりもはるかに多様であった（「まがいもの」で溢れていたとも言える）のだが、私たちは「伝統的な古典演劇」と漠然と認識されている今日の歌舞伎を前にすると、現在のような姿が昔から連綿と続いてきたかのような錯覚を抱いてしまう。

しかし、古典演劇としての歌舞伎のイメージは、案外に新しいものなのである。歌舞伎が「日本文化」の「伝統」を体現するものとしての地位を築き始めるとともに、それにそぐわない歌舞伎の姿は少しずつ否定され、いつのまにか人々の記憶からは消し去られている。だが、その記憶から消えてしまったもの、すなわち歌舞伎の多様性とそれが失われる過程にこそ、近代という時代の実態が表象されていると言わなければならないまい。本稿では、それを体現する存在として、ひとりの女役者の人生に着目してみたい。



【図1：女役者、中村歌扇の斎藤実盛  
(児玉竜一氏蔵)】(1ページ目)

女役者の筆頭に挙げられる市川九女八についても、明らかにすべきことがまだたくさんあるのだが、本稿で取り上げるのは、最後の女役者と言われる中村歌扇<sup>かせん</sup>(1889-1942)である。九女八よりも一世代若い歌扇は、女役者が衰退し始めたころに世に出で、女役者という存在がほぼ忘れられた昭和期をも、女役者として生きた。あとに述べるように、その活躍は実に多岐にわたり、近代演劇の縮図のようにも思える。しかし歌扇については、『演芸画報』などの演劇雑誌で何度か取り上げられたことを除けば、近年の具体的な検証は、横田洋により、歌扇の娘時代の活動が浅草の芸能の一部として明らかにされたにとどまる(横田 2011[a])。本稿では、中村歌扇研究の第一段階として、歌扇の芸歴を追いながらその芸態を探る。そこから、現代の歌舞伎とは異なる様相を見せる近代の歌舞伎の一側面を描写してみたい。

なお、調査・執筆にあたって使用した主な資料は、『東京朝日新聞』および『読売新聞』、小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇 上演年表(第六版)』(以下、『小宮年表』)、大谷図書館所蔵「杵屋花叟旧蔵付帳」である。「杵屋花叟旧蔵付帳」については後に説明する。今回は上記の資料のみに限定し、さらなる調査については今後の課題としたい。

## 1. 出生と浅草時代

中村歌扇は、明治22（1899）年8月15日、東京日本橋に生まれた。実父の松島宗平は弁護士であったが、歌扇が8歳の時に他界し、伯母に引き取られた。この伯母に日本舞踊を教えられたこと、伯母に連れられて浅草の芝居をよく見に行っていたことが、後の歌扇の生涯を決定づけることとなった。明治33年に11歳で歌舞伎の初舞台を踏んだようだが、劇場や演目などの詳細については諸説ばらばらで定説には至っていない<sup>2</sup>。なお、この頃は歌昇<sup>かしょう</sup>と名乗っている。翌34年に、興行師の青江俊蔵の養女（本名を青江ひさとする）となり、同3月に浅草の芝居小屋にデビュー、これが歌扇の芸能人生の始まりだった。演目は『義経腰越状』の五斗兵衛で、このときに歌昇から歌扇に名を改めたとされる<sup>3</sup>。養父の青江俊蔵は、浅草公園で第一共盛館、第二共盛館というふたつの芝居小屋を所有する興行師で、歌扇の他にも複数の少女と養女という形で契約し、舞台に立たせていたようだ（横田 2011[a]：50）。歌扇はこのデビュー以降、浅草共盛館を本拠地とする美園一座という娘一座の座頭として、絶大な人気を博することとなる。

この時期の美園一座の芸態については横田洋の論考に詳しい。「演劇類似」の芸能を見せる浅草の見世物小屋群の中で、歌扇率いる一座の舞台は質の点で群を抜いていたと言われ、一座では「幻芸（幻劇）」なるものを見せたことが、横田により指摘されている（横田 2011[a]：51）。幻芸は、「舞台の地下で演技を行う俳優につよい光源を当てることにより、その姿が舞台前面に設置されたガラス（ハーフミラー）に反射し、舞台上にほんやりとまるで幽霊のように浮かび上がるという仕掛け」だという。それを使って『累』の幽霊や、『廿四孝』の狐火などを表現していたらしい。

明治41（1908）年9月、19歳のときに、歌扇は初めて活動写真に出演する。作品は『曾我兄弟狩場の曙』、歌扇は曾我十郎を演じた（読 1935.12.19・『演劇百科』）。それ以降は『大功記十段目』、『朝顔日記』、『日高川』など、数年の間に立て続けに活動写真を撮るが（現段階で歌扇の名が確認できるものだけでも10作品<sup>4</sup>）、いずれもM・パテー商会による。活動写真の撮影の様子について、歌扇は後年、次のように語っている（読 1935.12.19）。

何しろ<sup>マ</sup>十六歳のとき（歌扇さんはことし四十七歳）で浅草で十日替りの芝居はキチンとせねばならぬので、活動を撮りに行くのが朝の四時、焚火にからだを温めてから、電気で顔をして撮



【図2：中村歌扇（『役者の素顔』より）】

影にかゝるのです

種取り（ロケーションのこと）にも出ましたが、野天で撮すので、真蔭が風に煽られて  
 バタ／＼するのを平気で撮しました…（中略）…この頃は監督なしで自分たちが勝手に  
 やつたので、出来上がつて見ると、随分間の抜けたものでしたが、これでも當時は大し  
 た人気で、大勝館で六十何日打つてけました

歌扇が出演していたような、いわゆる小芝居の類は、10日ごとに演目を変えるのが普通であつた<sup>5</sup>。それを毎日上演しながら活動写真も撮っていたのだから、大変な重労働である。中でも天候に左右される屋外での撮影はかなりハードなものであったらしい。多摩川二子の渡し（現、二子橋）で撮影した『日高川』では、強い日差しと水中での演技で歌扇たちが極度に疲労し、翌日の芝居を休演にしたという証言もある（朝 1909. 6. 3）。

そうして人気を高めた歌扇は、大正2（1913）年頃から関西地方へ巡業に出る。この間の活動について筆者は調査に至っていないのだが、横田洋が次のような一連の指摘をしている。すなわち、早くも明治44（1911）年に名古屋の末広座で、歌扇が演劇と活動写真を交互に見せていた（例えば『先代萩』の「御殿」を活動写真で見せ「床下」を演劇で見せるなど）こと（名古屋新聞 1911. 6. 5）、また明治2（1913）年初頭には「レヤルドラマチオン」と銘打った歌扇一座の公演広告が複数見られ（大阪新報 1913. 1. 1 ほか）、連鎖劇に類するものであっただろうと推測できること、大正2年7月に大阪夷谷座では「新旧連鎖劇」と呼ばれる公演をしていること（京都日出新聞 1913. 6. 28）である（横田 2011[b]：9-10）。連鎖劇とは、演劇の一部に活動写真（映画）を挿入して見せる舞台のことで、大正初期には「東西の中・小の劇場がほとんど連鎖劇場となった」（田中 1962：20）と言われるほどの流行を見せた。歌扇はこの連鎖劇の先駆者と言われ、この後も多くの連鎖劇を上演していくこととなる。この当時、歌扇は20代前半。浅草の娘一座に始まった歌扇の芸は、すでに歌舞伎（旧劇）、活動写真、連鎖劇と、多彩な拮据りをみせている。

## 2. 神田劇場時代（1）

大正4（1915）年10月に「連鎖の率先者たる女優中村歌扇」が関西から東京へ戻るとの記事が出ると（朝 1915.10.16）、その月の31日から三崎座改め神田劇場の柿落し公演が行なわれ、26歳の歌扇は座頭となる。三崎座は、先述の市川九女八が女歌舞伎の小屋として名を広めた劇場であった。それを歌扇の養父青江俊蔵が買いとって歌扇を座頭に据え、自らが抱える女役者たちの活躍の場とした形である。柿落しの演目は、新派連鎖劇『松風物語』と歌舞伎『野崎村』。新派連鎖劇の新派（新派劇）とは、歌舞伎（旧派）に対抗して興った新しい演劇を言い、それを先述の連鎖劇で見せたわけだ。新派（新派劇）は、明治20年代に角藤定憲

や川上音二郎が始めた壮士芝居、書生芝居を嚆矢とするが、次第に政治運動から離れ、芸術至上主義の新演劇となった。とくに明治40年前後からは家庭小説の劇化作品で人気を呼んだ。新派は近代の庶民の姿を描くことで人々の心を掴み、映画へも拡がりを見せて、ある時期までは圧倒的な人気を誇った演劇だった。歌扇は女役者であって、本来は歌舞伎を演じる役者なのだが、このときは新派『松風物語』で娘お澄、歌舞伎『野崎村』では主役のお光を演じて、「器用な所を見せ」たと評されている（朝 1915.11.7）。この一座には、新派俳優の中野信近が補導として加入していた。『松風物語』では中野とその一派の俳優が女役者と共演しているが、歌舞伎の『野崎村』は女性のみで上演する女歌舞伎だったようだ。そして幕間に西洋写真数巻（西洋で撮影された活動写真のこと）を見せたという。つまり、男女による新派連鎖劇と<sup>6</sup>、女役者による歌舞伎（連鎖劇として見せることも）と、西洋の活動写真、という上演形態だった。これが、このあとしばらくは神田劇場の定番となる。作品ジャンルも性別もなにかもが錯綜した公演のように感じるが、連鎖劇を含む新旧の芝居をひとつの芝居小屋で上演し、幕間に活動写真を挟むという形は、小芝居では珍しいものではなかったらしい。また、歌舞伎役者と女役者（女優）との共演も、ある時期までは中小の芝居小屋ではしばしば見られるものであった。歌舞伎が現在のような男性のみで演じる「伝統演劇」として一本化されるのは、案外に遅かったのである。

この時期の歌扇は、ほとんどの上演で歌舞伎の主役を演じている。『先代萩』の政岡と仁木、『忠臣蔵』の勘平、『妹背山』のお三輪などの時代物、『白浪五人男』の弁天小僧、『玄治店』の与三郎などの世話物など、立役・女形を問わず、役柄は幅広い。「歌扇の政岡は達者に任せてズバ／＼と演つて除ける」（朝 1915.11.26）、「歌扇が勘平を勤めてゐるがちょい／＼五代目菊五郎の型を用ひ器用な所を見せてゐる」（朝 1918.12.12）など、いずれも評判がよく、確かな演技力で楽々と演じているという描写が多い。しばしば九世団十郎、五世菊五郎、五世歌右衛門など、大歌舞伎の人気役者を真似た演技をした様子も窺える。また、『封印切』の忠兵衛や『河庄』の治兵衛など上方和事の役々も何度か演じ、「歌扇の治兵衛、花道の出から鴈次郎張で大發揮」（朝 1918.5.24）などの劇評からもわかるように、上方の初代中村鴈治郎を手本とした。鴈治郎からは直接教えを受けたことがあるらしく、鴈治郎が食事もとらずに手とり足とり熱心に教えてくれた様子を、歌扇が後年語っている（読 1935.12.19）。また、新派俳優の喜多村緑郎にも鴈治郎型の演技を教わったという（朝 1916.4.13）。鴈治郎から新派の喜多村を経由して歌扇へという演技の系譜は、歌舞伎と新派、大歌舞伎と小芝居が近い関係にあった時代を偲ばせる。

後年、歌扇は神田劇場時代の「割れ返るやうな人気」について、「何本となく血書された」色文があったこと、何年間も二人の学生が楽屋から自宅まで人力車の前後について送ってくれたことを語っている。また、丸橋忠弥、弁天小僧、定九郎などの尻をはしょつたり、胡坐をかいたりする役は「まくり」と呼ばれ、客足が減ると「まくり」を出し、「まくり」が出る



と「決して物凄い見物が押寄せ」たという（読 1935.12.19）。

さて、歌扇と同じく青江俊蔵の養女となった人気役者に中村歌江（本名：保原とく→青江とく）がいた。若さと美貌で歌扇を上回る人気で、神田劇場の一番の売れっ子だったといわれる。明治24（1891）年日本橋の漆器商に生まれたというから、歌扇よりも2歳下ということになる。歌扇は自分が立役で妹は娘形だったと述べているが（読 1935.12.19）、上演記録では歌扇が女形で歌江は立役を勤めていることが多い（『明烏』では歌扇の浦里・歌江の時次郎、



【図3：中村歌江（『役者の素顔』より）】

『三千歳直侍』では歌扇の三千歳・歌江の直侍、など）。歌江は新派の娘役としても大いに活躍し、「旧劇よりも新派向き」とも言われる（稲本 1919：43）。歌江が出ると「黄い声が絶えず客席の四方から起」ったという（役者の素顔 1919：157）。しかし、大正8（1919）年10月6日、その歌江が結核でこの世を去る（享年29）。同年6月の『己が罪』が最後の舞台となったが、それ以前にもよく休演しているの、長く患ったのかもしれない（もっとも歌扇も体調不良でたびたび休演が見られる）。いずれにせよ、若いころからの重労働が祟ったのだろう。

歌江が亡くなるまでの4年間は、神田劇場が隆盛期とも呼べる人気を博した時代である。しかし大正8年の歌江の死により、神田劇場は最初大きな曲がり角を迎えることになる。

## 2. 神田劇場時代（2）

人気者の歌江を失った神田劇場は、「内外に大修繕」をして「旧劇本位と為し、大名題を加へたる数十名に歌扇一派の女優合同純歌舞伎劇」を見せる劇場となる（朝 1919.10.21）。大名題の歌舞伎役者は、尾上菊右衛門、市川新十郎ら。新十郎は九世団十郎の弟子である。大正8年10月31日から始まった新装開場公演で、歌扇は『酒屋』のおそのと『毛剃』の小女郎を演じた。劇評は、「歌扇のおそのは手慣れたもので歌右衛門を少々ばかり加味している」、「新十郎が師団十郎うつしの毛剃へ歌扇の小女郎、菊右衛門の宗七で面白い芝居を見せてみた」と記している（朝 1919.11.2）。ただ、男性の歌舞伎役者と組むことで、歌扇は女形を演じることが圧倒的に多くなった。すなわち女性が女役を演じるわけだが、それでも「女形」の演技技術を身に付けた歌扇にとっては、あくまで歌舞伎であった。

翌大正9年11月、31歳になっていた歌扇は箱根の温泉旅館「成駒」の女将に専念するとして、女優引退を発表する。義妹歌江の死のショックによる引退という説もある（阿部 1970：

193)。結婚との情報もあるが定かではない（読 1920.11.24）。ちなみに旅館成駒も養父青江の所有で、「神田劇場事務所箱根成駒旅行部」とし、興行部と並行して経営していたようだ（朝 1922.10.26）。旅館も大人気だったと言われるが（役者の素顔 1919：156）、歌扇は一年後の10年11月には神田劇場に復帰し、今度は尾上紋三郎を迎えて歌舞伎を上演した。尾上紋三郎は大正期の小芝居で活躍し、「チャキチャキの若手役者らしい雰囲気、容貌、芸質を有ち」と描写される人物である（百人の歌舞伎俳優 1955：54）。歌扇は、翌11年4月の浦賀水道大地震で劇場が被災した後も、「歌扇一派新星劇」と銘打って公演を行うなど気力を見せるが、神田劇場は次第に石井漠率いる「旭大歌劇団」（大正11年9月）や「外人劇」（同11月）に貸すようになり、大正12年には活動写真が専らとなる。

大正11年5月から一年半あまりの間は、歌扇は小石川のあたりに「成駒」というお座敷洋食の店を経営していたようだ（読 1924.2.22）。箱根の旅館成駒は、大正12年9月の関東大震災で被災したという。神田劇場も震災で焼け落ちたが、歌扇は養父と義弟青江俊二（活動写真会社の専務取締役）の協力を得、松竹合名社とも提携して神田劇場を復興し、またも舞台に復帰する。新しい劇場は「表掛りは純洋式で正面に半円形のアーチを設け」て様々の装飾を施し、「内部は格子天井に割栱、棧敷廻り舞台両花道の純歌舞伎式構造」という豪華なものであった（1924.2.22）。大正13年3月に行われた柿落しは、関三十郎、沢村源之助、沢村訥子という小芝居のスターたちを迎え、歌扇は『堀川』のおしゅん（与次郎は訥子）と『揚屋』のしのぶ（宮城野は源之助）と、『お染久松』のお染を人形振りで演じた。その後しばらく、尾上菊右衛門、沢村宗五郎らと組んで歌舞伎を上演したものの（管見では大正13年6月まで）、数ヶ月のうちに神田劇場は沢村四郎五郎劇で観客を呼ぶようになってしまう。

その後（大正13年秋から14年春まで）の歌扇は、歌舞伎役者沢村訥子の一座に加入していたのだが、訥子一座については次項で述べることにし、ここでは神田劇場と歌扇との関係を追っていきたい。歌扇は大正14年から15年にかけて、何度か神田劇場の舞台に姿を見せ、他の劇場と行き来しながら活躍する様子が見られるが、着目すべきは15（1926）年秋の神田劇場再興である。「若手女優数十名を募集し、歌扇が総監督となって取り仕切る」、「三崎座時代を偲ばすべく、床も娘義太夫にして上演する予定」（朝 1926.9.26）として、三崎座時代（1891-1915）に全盛であった女役者による女芝居の再興を目指したのである。このとき歌扇は37歳、初めて神田劇場の座頭となってから11年の歳月が経っていた。自身の女役者としての先行きにも不安があっただろうし、神田劇場の経営も芳しくはなかった。その時期になお、歌扇が女芝居へのこだわりを見せたことは着目に値する。しかし、その歌扇の意気込みとは裏腹に神田劇場の再興は失敗に終わったのだろうか、女役者を中心とする公演の情報は極めて少なく、女歌舞伎と銘打っての公演は大正15年10月の二興行（1～10日、11～20日）のみである。11月からは人気の剣劇が上演され、昭和2年の正月には歌扇が顔をみせるも、ついに7月からは映画常設館になった。

管見によれば、歌扇が最後に神田劇場に出演したのは、昭和2年正月。『重の井子別れ』では「歌扇が得意の「重の井」子別れを出して見物を泣かせてゐる」、『姐妃のお百』では「小三住居の場で徳兵衛を欺く呼吸から砂村の殺しの手順など、流石に近頃無暗に出来る俄仕込みの女優さんには出来ない芸である」と高い評価を受けている（読 1927.1.25）。このように高い評価を受けながら、養父が経営する神田劇場の舞台に歌扇の居場所がなくなっていくのは、彼女一人の技量では集客に難があったということだろうか。旅館やお座敷洋食屋の女将からの二度にわたる女優復帰、義妹の死や関東大震災などの困難を乗り越えての劇場再興、女芝居の復活など、約8年の間の度々の努力もむなしく、歌扇は昭和2年をもって完全に神田劇場を去ることになった。歌扇一座の勢いが弱まっていった大正時代は、新しい演劇がますます盛んになる時代である。歌扇が出演しなくなった神田劇場には、剣劇、歌劇、外人劇、曾我廼家劇、浪曲など新しい演劇が次々と流れ込んできた。そして最終的には、活動写真(映画)に駆逐されていくという道を辿る。大劇場の歌舞伎(大歌舞伎)は「伝統的な古典演劇」へと地位を高め、庶民に親しまれていた小芝居の歌舞伎は新しい演劇や活動写真(映画)にとって代わられていった。小芝居の、しかも歌扇のような古風な女歌舞伎は、技量は認められても何か古臭いもののように見なされていったのだろう。

### 3. 沢村訥子

さて、少し話が遡るが、大正13年9月から半年ほどの間、歌扇は小芝居(中芝居)のスターであった七世<sup>きむらとっし</sup>沢村訥子(1860~1926)の相手役として安定した地位にあった。訥子は、『高田馬場』の安兵衛や『丸橋忠弥』など初世市川左団次系の役を得意とし、猛優訥子と呼ばれて大衆に親しまれた役者である(国分 1960:24)。

歌扇はこれ以前にも訥子と数回共演しているが、大正13年9月からは歌扇は一座を引き連れて、常盤座で訥子一座と同座するようになる。訥子が常盤座に出演したのは大正13年9月から大正14年4月の間というから(阿部 1970:128)、歌扇は訥子の常盤座時代を全面的に支えたと言える。

常盤座での歌扇はやはり女形が多いものの、『曾我対面』の曾我十郎や弁天小僧などの立役、女義太夫を使つての『日高川』など、女役者としての技量を充分に発揮できているように見受けられる。新聞評での評価も高く、たとえば弁天小僧は「歌扇が弁天小僧を勤めてゐるが柄が六代目に似てゐる」(朝 1924.10.21)「兎に角女でかう云ふものの出来るのはこの優より外にはあるまい。尻こそ捲くらないが桜の文身を出しての大胡坐に啖呵の調子は女とは思へない」(読 1924.10.22)と絶賛されている。「六代目」とは六代目菊五郎を指す。大歌舞伎の人気俳優の名前を挙げて評価するやり方は、初期の神田劇場と変わらない。また、「尻こそ捲くらないが」という表現には、歌扇が若いころに裾を捲くって、脚を見せる「まくり」で観



客を呼んだことが背景にある。8年前に神田劇場で同じ役を演じた時の「歌扇の弁天小僧が唯だ譯もなくお客の興味を引いてゐる」(朝 1916. 1 .27)、「歌扇の弁天小僧が美しい所から大層な人気」(読 1916. 1 .26) というような容姿の魅力は取り沙汰されなくなっていたが、その分、芸の円熟未は増していただろう。訥子の幡随長兵衛と歌扇の女房お時(『湯殿の長兵衛』大正13年9月)や、訥子の与次郎と歌扇のおしゅん(『堀川』同年10月)など、二人の共演も見ものだったようで、常盤座は盛況が続いたという(読 1924. 9 .22/朝 1924.10.21ほか)。

訥子が2カ月ほど病気休演した後の復帰公演(大正14年4月常盤座)にも歌扇が名を連ね、『桂川連理柵』の丁稚長吉とお半を演じて、「長吉でのをかし味から、おはんになつてのその初々しい艶やかさ、とにかくこう云ふものにかけては女優として他に真似の出来ないうまみを持つて居る」と大好評である(読 1925. 4 .24)。しかし訥子は、その年の7月の舞台(公園劇場)以後、病床に伏し、翌年3月に亡くなってしまう(享年65)。訥子の死後、歌扇が女歌舞伎による神田劇場再興へと動き、失敗に終わったことは、先に見たとおりである。

沢村訥子のような小芝居のスターも、彼が最後だった。もちろんその後も小芝居の人気役者はいないわけではないが、訥子ほどに存在感のあるスターは以後生まれなかった。歌扇が訥子とコンビを組んでいたことは意外に知られていないが、歌扇にとって訥子の死は、相手役を失っただけでなく、小芝居の拡がりがまたひとつ狭まったことを意味しただろう。

#### 4. 大国座と自動車事故

昭和2(1927)年の9月から、歌扇は四谷の大国座(大黒座)に出演するようになる。今度は、中村竹三郎、市川新之助らとの合同である。中村竹三郎は、この大国座が開場した大正6年から断続的に出演していた実力者である。市川新之助は九世団十郎の女婿(次女扶喜子の夫)で、昭和2年の4月から大国座に二度目の加入をしていた(阿部 1970: 329-350)。「お馴染の大一座に中村歌扇加盟」(読 1927. 9 .16)と宣伝を打ち、歌扇の演技も高い評価を受けた。しかし9月24日、歌扇は大国座からの帰りに自動車に轢かれ、重傷を負ってしまう。新聞には「中村歌扇危篤」(読 1927. 9 .26)、「依然重態」(読 1927.10. 1)との情報も流れるが、幸い11月末に退院し、翌昭和3年3月から大国座に復帰した(復帰公演は『阿波の鳴門』のお弓と、『唐人塚』の虞美人と遊女蓮山)。退院が発表された時には、「来年春に引退」と同時に予告されるが、実際には引退する様子は見せず、そのまま夏まで大国座で活躍を続けた。

歌扇の事故後は、市川新之助が抜け、中村竹三郎を筆頭に松本高麗之助、坂東竹若などとの一座になる。沢村国太郎も若手女形として人気があった。義太夫狂言、世話物、新作を取り混ぜた演目だてだが、『白浪五人男』(歌扇の弁天小僧)(昭和3年4月)や『河内山と直侍』

(歌扇の三千歳)(昭和3年5月)などの通し上演、鶴屋南北の『杜若艶佐野八橋』の復活上演(昭和3年7月(歌舞伎座で前年7月に上演))、数々の新作や落語劇『野ざらし』(昭和3年3月)への挑戦など、意欲的な公演を手がけたことも特徴だ。古典作品では、危なげのない演技でほとんど批判のない歌扇が、新作や珍しい作品ではやや批判が見られることもおもしろい。例えば、『乳母争い』(『扇的西海硯』)では「乳母争いは結局歌扇の芝居である。歌扇の乳母篠原は對當ての後がさらによく腹も充分よめた。歌扇には歌扇だけのどがある」(読1927.9.16)と絶賛されているのに対し、『大尉の娘』では「歌扇のお露は愁ひの廃れが足らぬため前半の明るかつたのは、あとを引立たせるためか知らぬが、どういふものかね」(読1927.9.25)とケチがつき、『夜嵐』では「歌扇は盤石のお紋といふ毒婦役を勤めては居るがこのお紋は後に改心の所が歌扇には筋がよく呑み込めて居らぬらしい」(読1928.5.26)と指摘されている。

この一座での興行は昭和3年7月までで、次の昭和4年正月より山手劇場(新宿座)と改称して開場するが、一座の顔触れは一変。歌扇の名前も見られなくなる。なお、昭和3年5月に養父の青江俊蔵がこの世を去っている(享年61)(読1927.6.3)。亡くなるまで神田劇場の社長だったようだが、あとは歌扇の弟の俊二が継いだのだろうか。歌扇は大正6年28歳のときに義妹の歌江と共に劇場の重役となっているが、父親の死後、神田劇場にどのように関わったのかは、現段階では掴めていない。

## 5. 寿座と昭和座

大国座を離れてすぐ、昭和3年9月から歌扇は本所の寿座に出ようになる。寿座はこの年の8月に改築竣成し、9月が柿落しだった。その時の出勤俳優は、歌扇のほか、市川新之助(大国座で共演)、鶴之助らで、歌扇は新之助の『切られ与三郎』にお富で出演した。寿座の歌扇は昭和8年の3月まで確認できるが、出演は断続的である。共演者も入れ変わりがあり、当初共演していた新之助や鶴之助は昭和4年秋から見られなくなり、次いで小芝居の腕達者と言われる市川団之助(阿部1970:385)、横浜を中心に活躍していた市川荒二郎らが共演者となる。さらに昭和6年12月ごろからは、中村竹三郎(大国座で共演)や市川鶴之丞らが出演する。市川鶴之丞は、昭和10年に市川福之助と改名し、戦後の菊五郎劇団で脇役として活躍した役者である。その後、再び新之助が確認できる公演もあるが、市川市十郎、片岡松十郎、尾上梅三郎などとの共演が目立つ。寿座の座付きと言われる市川市十郎は、九世団十郎の弟子で、明治座で二世左団次の一座に所属していたこともある役者である(阿部1970:286)。

寿座を中心とするこの4年半の間に、歌扇の出演が確認できる他の劇場は、やはり浅草の小芝居である昭和座と公園劇場である。昭和4年の7月と8月の昭和座は、大谷友三郎、尾

上多見太郎、山口俊雄らと共演する歌舞伎と剣劇との合同公演だった。7月14日からの盆興行で、歌扇は『紅屋の娘』に山口俊雄と出演。広告には「歌扇山口にて小唄映画の劇化・七曜座出演」とある（読 1929. 7. 14）。七曜座とは、六世菊五郎門下の女優たちによって昭和2年5月に発足した研究団体だが、それが分裂し、脱退組がこの昭和座に加入したものらしい。この一座ではずいぶん派手な演出も見せたらしく、「剣劇をやり友三郎の維茂に、猛烈なたてを見せたうへ、二度まで花火をふく」（読 1929. 7. 12）という『紅葉狩』の描写や、大詰に本水を使う『天保六花撰』の広告（読 1929. 7. 14）が見られる。ちなみにこの友三郎（大谷友三郎）は、のちに新派俳優となり、伊井荊峰の女婿となって伊井友三郎を名乗る人物である。歌扇は昭和4年の7月から8月初旬にかけて三興行に参加すると、9月には寿座に戻り、その後昭和8年の春まで寿座で活躍する。

なお、この間の昭和6年10月、歌扇は森律子や水谷八重子ら女優8人とともに、名題に昇進している（朝・読 1931. 10. 16）。名題とは役者の身分制度で最上位に位置するもの。主役やそれに準ずる主な役を演じる。明治44（1911）年にすでに帝国劇場の幹部となっていた森律子は「今更ね…」と言ったというが、女性が名題になるのは、これが初めてだった。

## 6. 宮戸座からふたたび寿座へ

歌扇は昭和8年3月に寿座を去り、小石川小劇場の初開場（3月・4月）に参加したのち、その年の秋に浅草の宮戸座に移った。このあとの歌扇の動向については『東京朝日新聞』、『読売新聞』ともに記事が極端に少なくなるため、『小宮年表』と、松竹大谷図書館所蔵の「杵屋花叟旧蔵付帳」（以下、「花叟本」）の記録を辿ることとする。「付帳」とは、歌舞伎を初めとする芝居において演奏家が記す覚書であり、音楽演出を具体的に記すため、有効な資料となる。「花叟本」は長唄演奏家の杵屋花叟（1929-2000）が所蔵し、松竹大谷図書館に寄贈した付帳コレクションで、時代的には明治期から昭和後期、地域的には東京と関西の公演の付帳を含む、1200余冊のコレクションである。筆者は昨年度よりこの「花叟本」の調査を開始したが、大部のコレクションであるので現在もまだ調査中であることをお断りしたい。ここでは現段階までの調査をもとに、付帳に記された上演情報（上演年月・演目名・劇場名）などを手掛かりにして、歌扇の芸歴を引き続き追っていくこととする。

歌扇を宮戸座に確認できるのは、昭和8（1933）年9月から昭和10年の8月までの約2年間。共演者には移動もあるが、中村竹三郎、市川鶴之丞、松本高麗之助、沢村長十郎ら。沢村長十郎は歌扇が以前に共演していた小芝居のスター沢村訥子の息子で、やはり小芝居で活躍していた（阿部 1970：371）。当時の宮戸座について『演芸画報』では（豊島 1935）、「長十郎がお正月の小遣稼ぎに座頭所に坐つて、訥子譲りの「籠釣瓶」で威勢のいゝところを見せてみると、一方では歌扇がやゝ古びたりとはいへ、依然達者な腕を揮つてゐる」と述べて、

歌扇も長十郎も確かな芸を見せていたことを窺わせる。ただ、「昔の娘さんや、ひねた兄いにそれでも静かに騒がれてゐる…（中略）…いかんせん、<sup>けんぶつ</sup>看客には一向に応へがない」と言われ、年配の観客が昔を偲んで通っているにすぎず、客入りは寂しいものであったらしい。

昭和10年版の『俳優大鑑』には中村歌扇が立項され、「女優としては素晴らしい腕利きで、新旧自在の練達者」と形容されるが、顔写真には16年前に亡くなった義妹の中村歌江が掲載されている（杉岡 1935：212）。知る人ぞ知る芸達者ではあったかもしれないが、歌扇の認知度はすでに低かったのだろう。

宮戸座のあと、歌扇は寿座に戻るが、寿座は昭和11年正月に寿劇場と改称している（小宮 2006：117）。歌扇を寿劇場に確認できるのは、昭和10(1935)年3月からである（『小宮年表』）。昭和10年から12年にかけては1年のうち4～5ヶ月の出演にとどまるが、昭和13年9月からは毎月10日ごとの興行が10ヶ月余り確認できる（昭和14年6月30日初日まで）。共演は、市川新之助、松本高麗之助、市川市十郎ほかの小芝居の役者たちである。歌扇は、『野崎村』のお光（昭和14年1月）や、『先代萩』や『朝顔日記』（同年4月）、『白石噺』や『かさね』（同年5月）など、自身の得意とする役を主にしていたようだ。50歳に近づき、体力の衰えもあったろうが、それでも10日替わりの公演を毎日こなしていたのだから、驚きに値する。

『小宮年表』によると昭和14年7月10日初日の公演までは、歌扇が出演していたらしい。『柳生実記』、『酒屋』、『股旅合羽』とあるから、歌扇は得意の『酒屋』のおそのを演じたのだろうか。新聞では、そのひとつ前の6月30日初日の公演の広告が最後である（読 1939.6.30）。また「花叟本」には、同年5月20日初日の公演で『廓雨女助六』を演じた際の付け（音楽演出）が残っている。このときの公演は「本所の寿劇場で歌扇が『廓雨女助六』といふ珍しいものを出してゐる」（朝 1939.5.25）と新聞でも取り上げられている。このときは珍しい演目を手がけられるくらい元気だったのだろうが、7月を最後に歌扇の舞台出演は確認できない。9月には『演芸画報』の「忘れられた俳優達」という記事に、自宅で病に臥せている旨が記されている。歌扇の死が報じられるのは、それから3年後の昭和17年10月（朝・読 1942.10.16）。その記事では、舞台を退いたのは中風（脳溢血の後遺症）のためであるとし、静養中に急性腎臓炎を併発したために亡くなったという（享年54）。

歌扇の晩年には純歌舞伎の小芝居が見られるのは、先の宮戸座と寿劇場のみになってしまっていたという（阿部 1970：172）。女役者としての歌扇の活躍の場は、彼女の芸歴の初期の頃を除いて充分に与えられていたとは言えない。それでも小芝居という活躍の場で、歌舞伎を演じることはできた。歌扇は小芝居で男性の歌舞伎役者たちと充実の共演を見せている。しかし、その小芝居も急速に減少していく。小芝居にとって関東大震災の打撃は特に大きかったと言われている。小芝居の劇場は宮戸座と寿座（寿劇場）に限られ、歌扇が共演する役者も代わり映えがしない。こうして、「伝統的な古典演劇」ではない歌舞伎は衰退の一途を辿っていった。

## 7. 音楽演出

歌扇が出演した宮戸座や寿劇場の芝居については、現段階では劇評が見つかっておらず、その実態が掴みにくい。『花叟本』によってその音楽演出が明らかになる。付帳に記されるのは、音楽演出の中でも、舞台下手の黒御簾で演奏される陰囃子（黒御簾音楽・下座音楽）である。陰囃子は、あらゆる歌舞伎作品に使われる、歌舞伎演出の根幹と言ってもよい要素である。付帳には、舞台の進行に即して、演奏される陰囃子の曲目とその演奏箇所（演奏を始める箇所と演奏を止める箇所＝キッカケという）が記される。音楽演出については、後の音盤の分析と併せ、稿を改めて詳しく分析するつもりであるが、ここでも一例を挙げておきたい。

取り上げるのは、昭和8（1933）年9月の宮戸座の公演である。このとき歌扇は『摂州合邦辻』の玉手御前と『白浪五人男』の弁天小僧を演じている。この公演の音楽演出を、大歌舞伎のものと比較して、歌扇の芝居の芸態を探ってみることとする。なお、大歌舞伎の音楽演出については、二作品ともに国立劇場が所蔵する「杵屋栄二旧蔵付帳」のコレクションに含まれるものを使用した。歌扇の公演と大歌舞伎とを比較できるよう、付帳に記された陰囃子の演出を表にして示したのが、【表1】と【表2】である。最左欄は通し番号（本文と対応）、「弾き出しのキッカケ」とある行には陰囃子の演奏の弾き出しのキッカケ、またはその部分の舞台の進行を記した。たとえば、【表1】（次頁）の①では、幕が明くと、歌扇の公演では〈在郷唄〉と〈木魚〉とを演奏し、大歌舞伎では〈空也念仏〉という曲を演奏するということを表す。

『摂州合邦辻』からみていくことにしよう。「合邦庵室」の場は、高安家の後妻になった玉手御前が、義理の息子たちを救うために息子の一人（俊徳丸）に恋をしたと見せかけ、最終的に自らの命を捨てて息子たちを救う物語である。昭和8年の歌扇の上演と、大正6年明治座の中村芝雀（のちの三世中村雀右衛門）の上演とを比較する。

幕が明くと、摂津の里の玉手御前の実家。幕明には、歌扇の上演では〈在郷唄〉に〈木魚〉をかぶせるのに対して、芝雀の上演では〈空也念仏〉である（①）。もっとも〈在郷唄〉と書かれていても〈空也念仏〉を指している可能性もある<sup>7</sup>。ここは、玉手御前が罪を犯して殺されたと思っている両親が、娘の菩提を弔っている設定である。合邦（玉手の父）の出では、歌扇の上演が「同じ合方」すなわち幕明の〈在郷唄〉の唄を抜いた〈在郷合方〉（「合方」とは唄の入らない三味線曲を言う）、芝雀の上演が〈山姥合方〉である（③）。その後、玉手御前と奴の入平の出に〈ごん〉（銅鑼）を入れるか入れないかの違いもある（⑤⑥）。〈ごん〉を打って役者の演技を目立たせるのは、どちらかというと大歌舞伎よりも小芝居で多い傾向があるようだ。奴入平の出（⑥）は、現行ではもっと後になっているが、玉手のあとすぐに出てくるのが原作どおりである。



	キッカケ	歌扇 (昭和8年宮戸座)	芝雀 (大正6年明治座)
1	幕明	在郷唄・木魚	空也念仏
2	大勢入り	同じく〔入るまで〕	同じく (入るまで)
3	合邦出	同じ合方〔床まで〕	山姥合方
4	床になるト	ごん	
5	玉手出	ごん・薄風の音	薄く風の音
6	入平出	風の音〔忍ぶまで〕	同じく
7	(玉手家へ入る)	(床)	(床)
8	(親子やりとり)	(床)	(床)
9	(浅香・俊徳出)	(床)	(床)
10	(浅香・入平意見 →玉手・浅香立回り)	(床)	(床)
11	床へほっとつき	空笛 (メリヤス)	空笛 (床)
12	玉手「父さんのご了見違い」	同じく	同じく (床)
13	床へ身構え 玉手「さればいのう」	同じく	草笛・薄く風の音
14	床へ左の盃		同じく
15	俊徳血を呑む	どろどろ〔悶絶まで〕	どろどろ
16	平馬出	三ツ太鼓	薄く風の音
17	床へいどみあう →立回り	トツツン合方 三ツ太鼓〔床まで〕	砧・メリヤス
18	床へふしぎや	どろどろ〔気がつくまで〕	どろどろ
19	合邦「天王寺」	風の音	
20	床へ一筋に		本釣鐘 (二ツ)
21	床へ合邦が	本釣鐘 (三ツ)	本釣鐘 (一ツ)
22	床へ辻と	同じ (一ツ)	同じく (見計い)
23	幕切	本釣鐘・風の音	寺鐘・合方・薄く風の音

【表1：『摂州合邦辻』『合邦庵室』における音楽演出の比較】

その後、母親が家に玉手を招き入れ(⑦)、俊徳丸への想いが本心であることを玉手自身が語る場面(クドキ)(⑧)、俊徳丸の許嫁が必死で抗議し、玉手と争う場面(⑩)などは、床の竹本(義太夫節)で進行する。義理の息子に対して恋に狂った形相をみせる玉手に対し、怒りを抑えられない父親がたまらず娘を刺し、玉手の手負いのセリフ(述懐)になると〈空笛〉が入る(⑪-⑬)。〈空笛〉は、竹本(義太夫節)のメリヤスにあしらって、手負いの述懐に哀れさを出す音楽演出である。演奏を二度「付き直す」(一度止めて再び演奏を始める手法)が、そのキッカケもほぼ同じである(⑫⑬)。ただし、芝雀の上演では⑬のみく草笛とする。〈草笛〉は〈田舎笛〉とも言い、田舎の寂しい情趣を表す曲で、やはり竹本のメリヤスにも吹き合わせるという(望月 1975:139)。音は〈空笛〉に似るというが、少し変化をつけようとしたものか。手負いの玉手御前は、俊徳丸に恋したように見せかけたのは息子たちを守る

ためにした策だと皆に打ち明けると、毒酒による俊徳丸の病を治すため、自分の生血を吞ませる。ここは血の呪力を表すための〈どろどろ〉(⑮)。敵役の坪井平馬の出と立ち廻り(近年ではカットされることが多い)には、歌扇が〈三ツ太鼓〉を使うのに対し、芝雀の上演では〈風の音〉そして〈砧〉が入る(⑯⑰)。俊徳丸の病が平癒するところでまた〈どろどろ〉となり(⑱)、そのあとの渡りぜりふには〈本釣鐘〉を入れる(⑲-⑳)。〈本釣鐘〉は歌扇にも芝雀にも共通しているが、細かくみると、打つキッカケが違っている(⑳-㉑)。㉑幕切の陰囃子にも、歌扇と芝雀とでは違いが見られる(㉒)。芝雀が〈合方〉(どの合方かは不明)を使っているのに対し、歌扇は〈本釣鐘〉と〈風の音〉だけであるのは、本行(人形浄瑠璃)どおりに竹本(義太夫節)を使ったということか。ちなみに現行は〈寺鐘〉に〈薄く風の音〉で、やはり竹本で幕を引く。

以上、ざっと概観したにすぎないが、使用曲やその演奏箇所には若干の違いが認められた。歌扇の選曲が独自のものなのか、あるいは他でも使っていたものなのかについては、今後の検証が必要である。一方、全体的な演出そのものは大きく違うようには見えない。一部の小芝居は独特の演出を見せたことで知られるが、この歌扇の『摂州合邦辻』の演出に関しては、大歌舞伎と大きな違いはないと言っていいだろう。

続いて、『白浪五人男』の「浜松屋」を見てみよう。【表2】(次頁)に、先と同様の方法で大歌舞伎との比較を示した。比較対象は、昭和2年12月歌舞伎座で十五世市村羽左衛門が弁天小僧を演じた上演である。

表を見ると、この「浜松屋」に関しては、全体的に両者の間に相違点が少ないことがわかる。歌扇の上演で駄右衛門の出が省略されていること(③)、鳶頭の入りに〈向い小山〉の合方を使うか否か(⑧)、駄右衛門の入りの前の〈只合方〉の使用(⑮)などが、やや目立つ違いと言えるだろう。中盤の〈只合方〉の弾き出しのキッカケの違いは、ほんのわずかの差(⑥・⑦)。幕切前のチャリ場(⑯)は公演ごとに趣向を凝らし、それに合った陰囃子が使われるため、違って当然である。その他は、前半の〈向い小山〉や〈繻子の袴〉などの稽古唄も、見現わしてから〈薩摩合方〉も一致している。とすると、この『白浪五人男』でもやはり奇をてらったことはせず、オーソドックスに近い形で上演されたと言えるだろう。ちなみに、このあとの「蔵前」や「稲瀬川勢揃」にも、変わった演出は確認できず、陰囃子による音楽演出に関しても大歌舞伎とほぼ一致する。

この二作品のみから結論を出すことはできないが、歌扇が若いころから大歌舞伎の役者を手本として評価を受けてきたことに鑑みても、歌扇の演じる芝居は大歌舞伎の定型とも呼べる演出を基本としていた可能性が高い。神田劇場の再興にたびたび「純歌舞伎劇」をうたったり、剣劇との共演でスペクタクルの演出を見せる昭和座よりも旧式の寿座を好んだりしたことからも、そんな姿勢が窺われる。今後、より多くの作品の音楽演出を分析し、歌扇の芝居の実態を明らかにしていくことが課題である。

	キッカケ	歌扇 (昭和8年宮戸座)	十五世羽左衛門 (昭和2年)
1	幕明	向い小山唄・角兵衛	向い小山唄・角兵衛
2	子分出	同じく〔入るまで〕	同じく
3	駄右衛門出		同じく
4	弁天・南郷出	繻子の袴唄・角兵衛 〔布出されるまで〕	繻子の袴唄・角兵衛 〔布出すまで〕
5	宗之助出	己が姿唄・角兵衛 〔南郷「待て」まで〕	己が姿唄・角兵衛 〔南郷「待て待て」まで〕
6	南郷「万引とは言われまい」	只合方	
7	幸兵衛出	同じく	只合方
8	鳶頭入り	向い小山合方〔入るまで〕	
9	駄右衛門「お下にござれ」	只合方〔くり上げまで〕	同じく
10	弁天「御免なせえ」	薩摩合方 〔駄右「名ある者ならん」まで〕	薩摩合方
11	弁天「きかせやしょう」	同じく 〔弁天「お店の正札にゃ」まで〕	同じく
12	弁天「ざまあみやがれ」	新内流し	新内流し
13	弁天「按摩だナァ」	弁天唄 (新内)	新内唄
14	弁天「忌々しいナァ」	新内流し〔入るまで〕	新内流し
15	駄右衛門・皆々入り	只唄〔入るまで〕	只合方→只唄
16	番頭・子役チャリ	鞠唄合方・通り神楽	三弦入り角兵衛・フチ廻し
17	道具替り	同じく	同じく

【表2：『白浪五人男』『浜松屋』における音楽演出の比較】

## 8. ラジオとレコード

さて、最後にもうひとつ触れておかなければならないのは、本稿の5と6で述べた浅草小芝居時代（昭和3年から没年まで）に歌扇がラジオ出演とレコード吹き込みをしていることである。娘芝居にスタートした中村歌扇が、その晩年に新進の人気メディアであるラジオやSPレコードにも貪欲に取り組んでいることは、彼女の芝居への情熱を感じさせる。

ラジオ出演は、現段階では、昭和5年6月15日の『傾城阿波の鳴門』、同年8月24日『朝顔日記』、同年10月9日『重の井子別れ』、7年8月1日『白縫譚』、9年9月23日『重の井子別れ』、10年1月16日『傾城阿波の鳴門』の6回の放送が確認できる（調査中）。いずれも歌扇が舞台でも何度となく演じた役々である。昭和5年6月15日が歌扇にとっての初放送だったというから（読1930.6.15）、ラジオ放送が始まって5年余り経った頃だ。それなりに聴衆を喜ばせたらしく、「今晚の放送舞台劇は、近頃放送でめつきりお馴染になつた中村歌扇一座の…」というような宣伝文句が見られる。また、「昔鳴らした女役者・歌扇が白縫譚を放送・諸肌脱ぎになつて大気焰・女歌舞伎は下火じゃないよ」とも宣伝され、女役者を懐かしむ聴衆もいたのだろうか。ただ、出演リストには坂東竹十郎や片岡松十郎ら男性の役者の名前も見られる。

また、歌扇はSPレコードも何枚か吹き込んでいる。筆者はこのたび大西秀紀氏より、『重の井子別れ』（ポリドール・昭和6年8月カ）、『阿波の鳴戸』（ポリドール・昭和7年1月カ）、『千代萩（御殿の場）』<sup>マ</sup>（ポリドール・昭和7年6月カ）、『恋女房染分手綱 重の井子別れ』（タイヘイ・昭和8年9月）の四種類の録音をご提供いただいた。ほかに、早稲田大学演劇博物館に『契情曾我郎亀鑑』と『伽羅先代萩』（ともにポリドール）、東京文化財研究所には『恋女房染分手綱』（スタンダアド）、『三人吉三郎初買』（スタンダアド）、『伽羅先代萩』（御殿・床下）（タイヘイ）も確認できる<sup>8</sup>。いずれも、歌扇が得意とした役であることはラジオと同じであり、重複している作品も多い。また、子役とのやりとりによって観客の涙を誘う類の作品が多いことにも気づく。やはりこうした作品に人気が集まったのだろう。実際、子役（昭和8年盤の三吉役は中村扇丸）の演技には驚かされる。いずれも演出はオーソドックスなものようだが、細部については詳しい分析を要する。音盤を使った分析については稿を改めて論じることとし、本稿では紹介にとどめる。

## 9. おわりに

ここまで、彼女の芸歴を追って見てきた。波乱万丈の一生であるので、本稿ではそれを概観するだけで手一杯になってしまった。それでも、近代の歌舞伎が、現在私たちが見ている歌舞伎とはかなり様相の違うものも含めて、「歌舞伎」あるいは「旧劇」と呼ばれていた実態には、歌扇の芸歴をとおして、ある程度迫ることができただろう。歌扇ら女役者による上演はもちろん、新派、剣劇などの新演劇の役者との共演、連鎖劇でみせる上演など、歌舞伎はずいぶん広い範囲を包含し、なんと多彩な演劇であったことか。女役者は歌扇の死をもって完全に消滅したと言えるだろうが、その芸歴のなかには、「古典演劇」としての歌舞伎が確立される陰で、失われていったさまざまな歌舞伎の姿を見ることができる。

今回は歌扇研究の第一歩として、新聞記事を主な資料とし、これまで不明だった芸歴を明らかにした。作品や役柄の詳しい分析、音楽演出の解明など、本格的な研究はこれからである。

## 注

- 1 市川九女八については、『演芸画報』（明治40年9月号、大正2年9月号）、『歌舞音曲』（明治40年7月号）に関連記事。守随憲治による聞き書き「市川九女八伝聞記（一）—ある女役者の口述」（1971）・「市川九女八伝聞記II—ある女役者の口述」（1972）、神山彰の論考（2006）などがある。
- 2 ①歌扇の談話によると、11歳のときに東京座における菊次郎一座の『道成寺』に坊主で初舞台（読1935.12.19）、②読売新聞の特集記事では、演伎座で『先代萩』の政岡と腰元にて初舞台（読

- 1927.11.15)、③大正8年刊の『役者の素顔』では、明治33年冬に演伎座で「先代萩の」政岡と勝元を勤め初舞台(『先代萩』に勝元は出てこないの腰元の誤りか)、④昭和10年刊『俳優名鑑』では、11歳のときに新富座の『先代萩』で千松を勤めて初舞台ということになっている。なお、『演劇百科』では④の説をとる。
- 3 『演劇百科大辞典』、『役者の素顔』。昭和6年刊『俳優名鑑』では明治36年3月とされる。
- 4 「実録日本映画史①・②」(読売新聞 1963.11.4-5)、東京朝日新聞 (1909.6.3/1909.8.23)、および「日本映画データベース」(<http://jmdb.ne.jp/>)に拠る。ただし、市川、木下など姓の異なる記録も含まれ、今後の検証が必要である。なお、「幻劇」や連鎖劇は数に含めていない。
- 5 江戸時代には官許の劇場を小芝居と総称したが、劇場がすべて官許となった近代以降も、大劇場以外の劇場を小劇場と通称した。近代の小芝居では歌舞伎だけでなく、新派や連鎖劇、活動写真なども上演し、庶民の身近な娯楽として人気を集めた。明治中期から大正期にかけては多くの小芝居が林立したが、次第に減少し、昭和20年、寿劇場の焼失を最後に姿を消した。
- 6 新派俳優は中野信近から、大正5年6月には柴田善太郎、翌6年8月に高部幸次郎、さらに村田正雄へと変わるが、新派の俳優との共演は大正8年まで途切れなく続いている。
- 7 現行も〈空也念仏〉を用いるが、石橋健一郎はそれを「しめやかな〈在郷唄〉」と形容している(石橋 1993)。
- 8 ほかに『千代萩』(ポリドール)と『恋女房染分手綱』(タイヘイ)が大西氏の所蔵のものと重複する。

## 【参考文献】

- 阿部優蔵、『小芝居の時代』、演劇出版社、1970年
- 石橋健一郎、『歌舞伎見どころ聞きどころ』、淡交社、1993年
- 稲本美美子、「小芝居の女優さん」、『演芸画報』、1919年11月
- 加賀山直三、「女役者」、早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』第1巻、平凡社、1960年
- 神山彰、「女役者と女優の時代—九女八の残像」、『近代演劇の来歴—歌舞伎の一身二生』、森話社、2006年
- 神山彰、「連鎖劇」、富澤慶秀・藤田洋監修『最新歌舞伎大事典』、柏書房、2012年
- 国分保、「沢村訥子」、早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』第3巻、平凡社、1960年
- 児玉竜一、「御狂言師坂東三津江の残したもの—女優誕生前夜」、国際シンポジウム「16~18世紀演劇の諸問題」、2011年11月25-27日
- 小宮麒一編、『歌舞伎・新派・新国劇 上演年表(第六版)』、私家版、2007年
- 佐藤かつら、「小芝居」、富澤慶秀・藤田洋監修『最新歌舞伎大事典』、柏書房、2012年
- 杉岡文楽編、『俳優大鑑』、歌舞伎書房 1935、(『明治~昭和初期俳優名鑑集成』第12巻、ゆまに書房、



2005年所収)

田中純一郎、「連鎖劇」、早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』第6巻、平凡社、1962年

豊島閑人、「小芝居十把一束」、『演芸画報』、1945年1月号

『百人の歌舞伎俳優』、『演劇界』増刊、1955年7月

望月太意之助、『歌舞伎の下座音楽』、演劇出版社、1972年

『役者の素顔』、玄文社 1919、(『明治～昭和初期俳優名鑑集成』第4巻、ゆまに書房、2005年所収)

山の手の女、「舞台から見た中村歌扇」、『演芸画報』、1917年10月

横田洋、「演劇類似の系譜—浅草公園六区の芸能と映画」、『近現代演劇研究』、2011年 [a]

横田洋、「女優中村歌扇の軌跡—映画・演劇・見世物とその交点—」「無声映画のフィルムとテキストの対照に基づく相互的同定研究」第一回研究会発表資料、2011年7月19日 [b]

#### 〔付記〕

本研究は、2009～2011年度科学研究費（特別研究員奨励費）による。日本学術振興会特別研究員在職中、ご指導いただいた明治大学の神山彰先生に厚く御礼申し上げたい。また本稿は、早稲田大学「演劇映像学連携研究拠点」における上田学氏代表「無声映画のフィルムとテキストの対照に基づく相互的同定研究」の第二回研究会で、筆者が行なった口頭発表をもとに加筆したものである。発表の際にご助言いただいた研究会の会員の方々に感謝申し上げるとともに、同研究会会員の横田洋氏のご研究から、若い頃の歌扇の活躍について、多くを教えて頂いたことを特に記して御礼申しあげたい。

また、杵屋花叟旧蔵付帳の調査結果なくしては、本研究は成り立たなかった。閲覧および成果発表を許可して頂いた、松竹大谷図書館に深く感謝申し上げたい。

中村歌扇については、大西秀紀氏にSPレコードの音源資料をご提供いただいた。また児玉竜一氏には貴重な写真資料をご提供いただき、本稿執筆にあたり御指導もいただいた。お二方にも心からの御礼を申し上げる次第である。

## The Examination of *Onna-yakusha* and its Historical Position Through the Entertainment Career of NAKAMURA Kasen

TSUCHIDA Makiko

The purpose of this paper is to clarify the entertainment career of NAKAMURA Kasen and to examine the historical position of *onna-yakusha*, (lit. female performers). *Onna-yakusha* refers to the actresses who perform kabuki through a form of acting usually performed by males (kabuki actors). Although it is recognized that *onna-yakusha* prospered in the middle and the late Meiji era (ca. 1890-1910) and died out by the end of taisho era (1925), NAKAMURA Kasen (1889-1942) appeared during the period of decline for *onna-yakusha* and appeared on the stage up until 1939.

Her entertainment career started when she became the leader of girls' theatrical company at the age of 11. She then continued acting almost constantly for 44 years. Although she was a star *onna-yakusha* in Kanda Theatre until around 1920, the existence of *onna-yakusha* gradually faded from people's memory. However, because of her star status and of her passion for acting, she eagerly performed in various genres of theatrical arts, namely, kabuki, films, *shin-pa* (lit. 'new school,' i.e. a new types of theatrical art formed as an opponent of kabuki), *rensa-geki* (lit. 'linked theatre,' i.e. a show in which films and stage performances are alternately presented) and so on. She also appeared on radio and recorded some 78-rpm records.

Kasen's wide range of activities represents the diversity of theatrical arts in modern Japan. Although we recognise kabuki as a form of traditional theatre performed by male actors, many other types of kabuki have been weeded out in the process of establishment of a "genuine" kabuki. It can be said that Kasen's entertainment history displays a picture of the process in which kabuki lost its diverseness.