

2022 年度博士学位論文

歌舞伎の芸談を資料とした

近現代日本語の研究

文学研究科日本文学専攻

19pg001f

山下 洋子

歌舞伎の芸談を資料とした近現代日本語の研究

目次

第1章 はじめに

1. 本論文の目的・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1
2. 本論文におけることばの定義・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 4
3. 各章で扱う問題・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 7
4. 本論文で扱う俳優名・書名の字体、読み仮名、送り仮名など・・・・・・ 8

第2章 本論文の資料

1. 収集した資料・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 10
2. 先行研究・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 12
3. 芸談一覧（出版物）・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 14
 - 3.1 江戸時代（幕末）に生まれた俳優の芸談・・・・・・・・・・・・・・・・ 14
 - 3.2 明治時代に生まれた俳優の芸談・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 19
 - 3.3 大正時代に生まれた俳優の芸談・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 25
4. 雑誌掲載の芸談・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 28
5. そのほか・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 32
6. 演劇評論家による歌舞伎解説書など・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 37
7. さいごに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 40

第3章 芸談における歌舞伎用語の概観

1. 8代目市川団蔵と2代目中村芝鶴のことば・・・・・・・・・・・・・・・・ 43
 - 1.1 はじめに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 43
 - 1.2 どういうことばが使われているか・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 43
 - 1.3 現代の歌舞伎では使われなくなったことば・・・・・・・・・・・・・・ 48
 - 1.4 使っていることばが現代と異なるもの・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 53
 - 1.5 現代でも使われていることば
 ～2とおりの言い方が使われていることば～・・・・・・・・・・・・ 60
 - 1.6 使われていないことば・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 65
 - 1.7 まとめ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 68
2. 8代目坂東三津五郎のことば・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 69
 - 2.1 本節のテキスト・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 69
 - 2.2 アクセントについての指摘・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 69
 - 2.3 語形についての指摘・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 75

2.4	専門用語の変化	77
2.5	まとめ	80
3.	本論文で検討することば	81

第4章 ことばの結びつきの問題

1.	歌舞伎のことばとしての「見 ^み 得 ^え を切る」	85
1.1	問題意識	85
1.2	「見得」はいつごろから使われているのか	86
1.3	歌舞伎において「見得」はどのように使われていたのか	86
1.4	「見得を切る」が一般化した時期	88
1.5	「する」から「切る」に変わった理由	89
1.6	歌舞伎で伝統的に使われる「切る」	91
1.7	芸談で使われる「切る」	91
1.8	「切る」の意味	92
1.9	「見得を切る」を誤りであるとする理由	94
1.10	「見得を切る」が使われているのはどういう場面か	98
1.11	「見得+助詞+動詞」についてのまとめ	99
2.	歌舞伎用語「とんぼ」と動詞の結びつき	99
2.1	問題意識	99
2.2	国語辞典の掲載	100
2.3	新聞における使用	103
2.4	歌舞伎専門辞書などに掲載されている「とんぼ」	104
2.5	演劇評論家が使っている「とんぼ」	106
2.6	芸談において「とんぼ」とともに使われる動詞	109
2.7	「とんぼを切る」の定着	115
2.8	なぜ「切る」「打つ」が使われたのか	117
2.9	「とんぼ」についてのまとめ	120
3.	まとめ	121
3.1	「見得」と「とんぼ」の違い	121
3.2	ことばの結びつきについてのまとめ	123
3.3	「幕を切る」の意味	124

第5章 語形の問題

1.	はじめに	134
2.	「芝居」の語形	134
2.1	問題意識	134

2.2	芸談における使用	135
2.3	語形による意味の違い	137
2.4	なぜ【シバヤ】なのか	138
3.	「黒衣・黒子」の語形	139
3.1	問題意識	139
3.2	芸談の用例	140
3.3	演劇評論家のことば	142
3.4	国語辞典の掲載	145
3.5	新聞での使用	150
3.6	【クロコ】の正体	153
4.	まとめ	154

第6章 意味の問題

1.	「芝居」の意味	156
1.1	問題意識	156
1.2	現代の「芝居」の意味	156
1.3	芸談における「芝居」の意味の変化	157
1.4	芸談における「芝居」の意味の変化についてのまとめ	170
2.	「黒衣・黒子」の意味	172
2.1	問題意識	172
2.2	新聞での使用	172
2.3	比喩的な「黒衣・黒子」の使用	176
2.4	比喩的な意味の場合の語形	178
3.	まとめ	179

第7章 使用語彙の変化

1.	「役割」から「配役」への変化	181
2.	芸談の使用	182
2.1	「役割」「配役」の初出	182
2.2	歌舞伎のプログラムでの使用	191
2.3	「役割」と「配役」の違い	191
2.4	「役」の使用	192
3.	演劇評論家による使用	194
4.	新聞の使用	196
5.	国語辞典の掲載	198
6.	「配役」について	199

6.1 「配役」はいつごろからどのような意味で使われているのか	199
6.2 演劇、映画、ラジオにおける「配役」の使用	202
6.3 なぜ「配役」か	204
7. 「役割」について	205
8. まとめ	207

第8章 終章

1. 本論文の成果	210
2. 日本語の資料としての活用	211
3. 「芸談集成」の提案	213

参考文献	217
旧稿との関係	220

第1章 はじめに

1.1 本論文の目的

本論文は、明治時代以降に歌舞伎俳優が残した「芸談」「自伝」「随筆」の内容を日本語学の視点でとらえなおし、①歌舞伎俳優やその関係者によって使われた歌舞伎用語が、明治時代から現代までにどのように変化しているのかを明らかにすること、そのことによって、②「芸談」「自伝」「随筆」が、日本語、特に、近代から現代の日本語について調べる資料として有用であることを証明すること、この2点を目的とすまとめる。

歌舞伎は1965（昭和40）年4月20日に国の重要無形文化財に指定された。文化庁は歌舞伎の解説文に次のように書いている。

歌舞伎は、江戸時代に育成された日本演劇の一形態で、能楽、人形浄瑠璃と並んで、わが国の三大国劇と呼ばれる。先行および並行の諸芸能一田楽・能・狂言・民俗舞踊などを摂取し、これを様式化、庶民化した総合的な芸能である。その内容は、女歌舞伎以来の歌舞の伝統を継承する「舞踊劇」、人形浄瑠璃の戯曲と演出法を導入した「義太夫狂言」、歌舞伎の演劇的要素の発展した「科白【せりふ】劇」などがある。歌舞伎は時代とともにしだいに洗練を重ね、大成されたが、明治に入ってから古典化の道をたどり、高度に芸術化されていった。歌舞伎は、芸術上高度の価値を有するばかりでなく、わが国の芸能史上において重要な地位を占めるものである。なお、重要無形文化財としての歌舞伎の内容を明確にするために演者、演目、演技、演出について、指定の要件を規定している。（文化庁 国指定文化財等データベース <https://kunishitei.bunka.go.jp/heritage/detail/303/103>）

歌舞伎は江戸時代からの伝統を受け継ぎ、上演する演目の内容や演技は時代に合わせて変化し、特に、明治時代に芸術として高められ、現代に伝わっている。すなわち、明治時代に近代化されたということである。

歌舞伎の「近代化」とはどのようなものを言うのだろうか。

伊原（1933）、郡司（1956、pp.67-70）や菊池（1979、pp.20-21）、小林（1980、pp.153-154）によれば、歌舞伎の近代化は、明治の初め（1872年から1887年ごろ）に、歌舞伎の社会的地位の向上や、歌舞伎で演じられる内容の向上を目指してはじまったものである。盲目的に西洋文化を取り入れようとする当時の「欧化熱」によって、劇場主である12代目 守田勘弥（もりた かんや）（1846-1897）や当時の歌舞伎の第一人者だった9代目 市川團十郎（いちかわだんじゅうろう）（1838-1903）が主導したものだが、そこには、明治政府の指導や当時の知識人の考え方も影響していた。そのため当初の試みは外形的なものが多く、かえって歌舞伎の芸術性を失わせる結果になり、必ずしも成功はしなかった。劇場機能は、最新の技術を取り入れ、その時代にあったものになり、1887年に、天皇が歌舞伎を見る「天覧歌舞伎」が行われ、歌舞伎の地位向上が実現した。それ以降は、欧化熱が落ち着き、江戸生まれの俳優が没したことで、江戸時代以来の伝統にも区切りが打たれた。そのことで演劇としての歌舞伎は、

芸術性の高い新しい古典として、次の世代に引き継がれる芸を生み出すようになった。こうした一連の流れが「歌舞伎の近代化」である。

歌舞伎の近代化によって、歌舞伎用語も近代語に変化した。このことについて演劇評論家の渡辺保(1936-)は、「歌舞伎はもとより江戸時代の産物、用語もまた江戸時代の言葉によって成り立つ。しかし明治維新以降、歌舞伎自体が近代化されることによって用語もまた一つ一つ近代の言葉にいかえられて来た。」と述べ、江戸時代の歌舞伎では「芝居」「役者」「芸」「型」「肚」「思い入れ」と言っていたものが、明治以降に「演劇」「俳優」「演技」「演出」「心理」「表情」とも言われるようになったと例を示している^{注1-1}。

明治時代以降の歌舞伎の変化については、これまでに多くの先行研究によって明らかにされている。近年の研究に限って言えば、興行形態の変化を明らかにした研究(寺田(2019))や、明治期における歌舞伎の演劇としての変化を歌舞伎作品から明らかにした研究(日置(2016))、あるいは明治以降に行われるようになった「劇評」について、劇評家に注目した研究(木村(2020))などがある。こうした先行研究から日本の近代化にともない、歌舞伎の演技を表すことばも変化していったであろうことは想像できるが、どのようなことばが、いつごろ変化したのかを具体的に示す研究はこれまで行われていない。また、歌舞伎をことばという視点でまとめるものには、中里理子によるオノマトペの研究がある(中里(2021a)、中里(2021b)、中里(2022))が、これは、歌舞伎の脚本をテキストとして、せりふなどにどのようなオノマトペが使われているのかを、歌舞伎の作者ごとに調査し、まとめたものである。歌舞伎の脚本を離れて、歌舞伎の興行、演技、習慣などにかかわる歌舞伎界のことばについて、日本語学の視点に立ってまとめた研究は、管見の限り行われていない。渡辺(2004)は歌舞伎の演技についてのことばを歌舞伎を知らない人にもわかるように解説しているが、これも日本語学の立場で述べたものではない。また、中山(2009, p. 68)は、江戸時代以来、歌舞伎が全国に普及し、「それだけに歌舞伎由来の言葉は、日本人の生活のあちこちに根付いて」と述べ、「^お八^こ番」「黒幕」「こけら落とし」「差し金」などのことばを例示している。例えば、「黒幕」について、中山(2009, p. 68)は「「黒」＝「悪・腹黒い」の役者像が重なり、黒幕の背後であやつる「巨悪の人」の意が生まれたようです」と述べている。一方、歌舞伎研究家の服部幸雄(1932-2007)は、『日本大百科全書』(ジャパナレッジを使用 <https://japanknowledge.com/library/>。以下、「ジャパナレッジ」を使用とする)において、「黒幕は黒衣(くろご)と同様に観客には見えないという約束で、転じて、表面にたたず陰で人物や事件を操る人物のことをいう。」と書いている。このように、歌舞伎用語を由来として、歌舞伎以外の場でも使われるようになったことばについて述べる文献はあるものの、どのような経緯で現代に至っているのか、その論は定まっておらず、根拠も示されていない。そのほか、著作物や、放送番組で、歌舞伎用語について、その語源などについて触れられる場合があるが、学術的な分析が行われているわけではない。

そこで、本論文では、歌舞伎のことばについて、これまで行われていない日本語学の視

点での検討を試みることにした。

そうした検討を行うのに際して、適している資料には何があるだろうかと考え、本論文では、歌舞伎俳優が残した「芸談」「自伝」「随筆」が、100冊以上出版されていることに注目した。歌舞伎俳優による芸談類の多くは、明治時代以降にまとめられるようになった。「芸談」「自伝」「随筆」は、これまで演劇の歴史を知るための資料として、あるいは、歌舞伎の演技の変遷を知るための資料として活用されることはあったが、多くの場合は、歌舞伎ファンが、ひいきの歌舞伎俳優を知るために読む娯楽書として扱われてきた。

江戸から明治、大正の日本の風俗を知るための資料としても使えそうな部分もある。例えば、5代目中村歌右衛門（1866-1940）の自伝『歌右衛門自伝』（1935）には、大阪で歌舞伎興行をする時には、堂島の米市場にあいさつに行くことが習慣であり、「堂島へは福草履を履いて行くのが例でありまして、帽子を被ったり下駄を穿いて行っては叱られますし」（p. 125）などと、当時の地方公演での風俗が語られている。また、3代目中村仲蔵（1809-1886）による『手前味噌』（1944）では、安政の大地震の経験がくわしく語られている。こうした風俗資料としての芸談の活用については、石橋（1999、p. 19）が、次のように述べている。

芸談には、時としてその自伝的部分がはからずも貴重な風俗資料となることがある。

さらに、芸談などを読むと、風俗に限らず、歌舞伎俳優が使っていることばが、現代とは異なっているらしいことにも気づく。歌舞伎俳優によって、ことばについての問題意識が述べられていたり、せりふの発音などについての注意も記されたりもしている。こうした指摘に注目することで、「芸談」「自伝」「随筆」を日本語を研究するための資料として捉え直すこともできるのではないだろうか。

芸談を歌舞伎のことばの変化を検討する資料として、活用できるということを明らかにすることは、日本語学の新たな資料を提案することにもつながる。

歌舞伎用語を調べるとは言っても、中山（2009、p. 68）にあるように、歌舞伎用語の中でも日常語として根付いているものも多く、必ずしも、歌舞伎の専門用語や、通語（業界用語、「カスを食う」「アナをあける」など）といった狭い分野の位相語だけを調べることはならない。

これまでは、明治、大正に使われていたことばを調べるのに、次のような手順を踏むことが多かった。

『日本国語大辞典第2版』（2000-2001・小学館、以下『日国』）に掲載されている用例を調べ、そのうえで、「日本語歴史コーパス」（CHJ）や新聞社のデータベース（読売新聞「ヨミダス歴史館」や、朝日新聞「朝日新聞クロスサーチ」、毎日新聞「毎索」など）、青空文庫（<https://www.aozora.gr.jp/>）を使って、明治時代、大正時代に、調査すべきことばがどのように使われていたのか具体的な用例を調べる。ほかに「次世代デジタルライブラリー」（<https://lab.ndl.go.jp/dl/>）を使うこともできる。しかし、こうした資料だけでは用例が十分とは言えない。芸談などが明治、大正のことばを調べるために活用でき

ることが明らかになれば、資料が手薄な部分をカバーすることができるはずである。

また、芸談の多くは聞き書きでまとめられており、俳優たちの話しことばが残されている。歌舞伎用語に限らず、幕末から昭和までの話しことばを知ることにもできる。近代の話しことばについては、相沢・金沢（2016）や金沢・矢島（2019）といったSP盤レコードを資料とした研究が行われているが、芸談も同様に、話しことばの研究に活用できるはずである。

このように、「芸談」「自伝」「随筆」を資料として使用することで、明治から大正時代の話しことばを知るための新たな資料を提案することになり、そのことが日本語研究に資するものになると考える。

ここまで述べたことから、本論文によって、最初に述べた①②のほかに、歌舞伎研究の新たな可能性を示すこともできるはずである。

前に述べたとおり、これまで、歌舞伎の研究では、戯曲の研究、型の研究など演劇としての研究が主に行われていた。また、明治以降の歌舞伎興行のしくみの変化なども研究対象とされてきた。しかし、本論文をまとめ、芸談が言語資料として扱えることを明らかにすることで、歌舞伎の研究と日本語研究とを結びつけ、そのことによって新たな歌舞伎研究の可能性を示すことができるということである。

すなわち、本論文は、日本語研究に資するだけでなく、歌舞伎研究にも資するものになると考える。

1.2 本論文におけることばの定義

本論文で扱う「近代歌舞伎」「現代の歌舞伎」「芸談」「幕末」「歌舞伎用語」についての定義を行う。

まず「近代歌舞伎」「現代の歌舞伎」についてである。

『日本大百科全書』（「ジャパンナレッジ」を使用）によれば、「近代歌舞伎」は、1904（明治 37）年に坪内逍遙が新作歌舞伎として『桐一葉』を発表して以降の歌舞伎のことを指すとされる。江戸時代の歌舞伎作者であった河竹黙阿弥が 1893（明治 26）年に、また江戸歌舞伎の流れをくむ 9 代目市川団十郎、5 代目尾上菊五郎が 1903（明治 36）年にそれぞれ没したあと、すなわち、江戸時代から歌舞伎界で活躍してきた人たちがいなくなり、明治以降に生まれた人たちが活躍するようになってからを「近代歌舞伎」とするという。

一方、服部幸雄によって書かれた『世界大百科事典』（2007・平凡社）の「歌舞伎」の項目には、1868 年以降を歌舞伎の「近代化の時代」としている。本章の最初に述べたとおり、歌舞伎の近代化は、明治の初めに、歌舞伎の社会的地位の向上や、演じられる内容の向上などを目指して始まったものである。本論文は、演劇史を扱うわけではない。そのため、細かく年代を区切る必要はない。そのことから、歌舞伎の近代化を 1868 年以降ととらえることができることから、服部幸雄による解釈をとり、1868 年の明治に改元されて以降の歌舞伎を「近代歌舞伎」として扱うことにする。

「現代の歌舞伎」は、『世界大百科事典』や『歌舞伎事典』（いずれも「ジャパンナレッジ」を使用）での記述などから、平成、令和の歌舞伎のことを指すのが一般的である。しかし、本論文では、戦後の歌舞伎復興のころ（1949年ごろ）までのこととする。この時期に、明治時代に生まれた俳優が他界し、大正生まれの俳優中心の座組になるなど、歌舞伎界での世代交代があった。また、戦争を境にして、歌舞伎が古典芸能として保護の対象になるなど歌舞伎のとらえ方が変化したと考え、本論文で扱う時期の境とした。なお、本論文のタイトルにある「近現代日本語」についても、1868年から現代までの日本語を指すものとする。

次に「芸談」についてである。

芸談とは「芸道に関する話。主として芸の秘訣や苦心談をいう」（『大辞林第4版』・2019・三省堂）。芸談の研究を行い、その構造などをまとめた上原輝男（1927-1996）は、『新版歌舞伎事典』（「ジャパンナレッジ」を使用）において、芸談の定義について次のように書いている。

特別に定義があるわけではなく、芸に関係する行動伝承（型）、言語伝承（口伝・口碑）、由来などを主にした芸人の修業・体験談をいう。

本論文では、辞書の語釈にある芸談の範囲を広げ、俳優の生い立ちを中心に書いた「自伝」、日ごろ俳優自身が考えていることをまとめた「随筆」、俳優の子どもなどが父親のことを書いた「評伝」も含めて芸談として扱う。歌舞伎俳優の芸談にはどのようなものがあり、本論文ではどのような芸談を資料とするのか、その一覧と、芸談についての先行研究については、第2章でまとめる。

なお、本論文は、芸談を資料として、近代から現代までの歌舞伎のことばを取り上げ、それらがどのように変化し、なぜ、変化したのかを調べることを目的としている。そのため、対象とする芸談は、江戸（幕末）生まれ、明治生まれ、大正生まれの歌舞伎俳優が残したものにした。すなわち、明治時代以降に活躍した俳優によって残された芸談を主な資料とする。

本論文では、「江戸時代（幕末）生まれ」の歌舞伎俳優が残した芸談からあとのものを扱うが、本論文における「江戸時代（幕末）」の範囲は次のようにする。国語辞典では「幕末」の意味を「江戸時代の末期」とするものが多いが、具体的にいつごろのことを指すのかを述べる国語辞典もある。例えば、『大辞林』では「一八五三年のペリー来航以降をいう」とされている。『日本大百科全書』（「ジャパンナレッジ」を使用）は、「幕末期というのは、「大政奉還」（1867）により徳川（江戸）幕府が朝廷に政権を移譲するまでの、崩壊寸前の末期症状の続いた約30～40年間ほどの時期のことである。」としている。本論文の資料については、第2章で一覧し、くわしく述べるが、上記の国語辞典や百科事典の意味から考えて、「江戸時代（幕末）生まれの俳優」の中では、1809年生まれの3代目 なかむらなかぞう 中村仲蔵、1836年生まれの7代目 いちかわだんぞう 市川団蔵、1838年生まれの9代目 いちかわだんじゅうろう 市川団十郎、1842年生まれの初代 いちかわきだんじ 市川左団次、1843年生まれの4代目 おのえまつすけ 尾上松助、1844年生まれの5代目

尾上菊五郎^{おのえきくごろう}、1846年生まれの12代目守田勘弥^{もりたかんや}、1848年生まれの初代坂東家橘^{ばんどうかきつ}を「幕末生まれ」とするかどうか検討が必要であることになるが、本論文では、「芸談」「自伝」「随筆」を残し、明治時代に活躍した俳優を取り上げるため、一般にいう「幕末」よりは広く取り上げることにした。すなわち、本論文で扱う中でもっとも古い時代に生まれた3代目中村仲蔵が生きた1809年以降を指し「幕末」とする。なお、本文中に「幕末」と述べる場合も、同様の範囲で考えることにする。

次に「歌舞伎用語」についてである。

「歌舞伎用語」が、どういうものを指すのか、国語辞典や百科事典には明確な定義がされていない。『日国』において、語釈に「歌舞伎用語」あるいは「歌舞伎」などとある語には次のようなものがある。

御蔵（御倉）、落ち入り、生世話物、素踊り、立ち回り、着到しゃぎり、ないませ
例えば、「御蔵（御倉）」は次のように掲載されている。

(6) 興行を中止すること。使わないでしまうこと。→御倉にする。

* 新時代用語辞典〔1930〕〈長岡規矩雄〉**歌舞伎用語**「おくら 中止する意味」

「御倉にする」は次のとおりである。

上演することに内定していた**歌舞伎狂言または映画の上演を取り止めにする**。転じて、何か計画していた事柄をやめにする。

* 歌舞伎・三題嘶魚屋茶碗（とと屋茶碗）〔1882〕三幕「狂言書のことだから定めて一場の眼目があつての仕組であらうけれど、その腹稿をお蔵（クラ）にして」

* 歌舞伎・初霞空住吉（かっぱれ）〔1886〕「所詮是では無駄だから、狂言はおくらにしませう」

「立ち回り」は次のとおりである。

(3) 芝居や映画の演技で、斬り合ったり、格闘をしたりすること。殺陣（たて）。元来は**歌舞伎用語**。

* 歌舞伎事始〔1762〕二・舞台年中行事「都べて楽屋の通用ことば模様あり。大勢相手にして太刀打するをたてといひ、少しき事は立ち廻りといひ」

* 歌舞伎・四天王楓江戸粧〔1804〕三立「下座より唐作・大宅の太郎と切り結んで出て来り、立廻（タチマハ）りあつて唐作をとって押へ」

* 腕くらべ〔1916～17〕〈永井荷風〉一「舞台の方では立廻でもあるのか頻に付板を叩く響がする」

興行や興行形式に関連することばや、演技や舞踊に関連することば、歌舞伎音楽に関連することばなどが含まれ、語釈には必ずしも「歌舞伎用語」とはないが、歌舞伎に関連したことばであることがわかるように意味や用例がつけられている。

本論文では、本章で定義した芸談で使われていることばの中で、本論文の筆者が判断したものを「歌舞伎用語」として扱うことにする。現代では歌舞伎でしか使われておらず、「歌舞伎用語」と分類できる語でも、必ずしも国語辞典で「歌舞伎用語」として説明され

ていない場合がある。例えば、歌舞伎座などで年に1回行われる「顔見世（興行）」は、『日国』では「顔見世狂言」の略として述べられており、「歌舞伎用語」という語釈はつけられていない。また、前後の文脈から「歌舞伎用語」と判断できるものがある。例えば、「あずかる」ということばは、役を引き受ける、あるいは、その興行を引き受けるなどの意味で、芸談において「〇〇役をあずかる」「一座をあずかる」などと使われることがある。この「あずかる」そのものは「歌舞伎用語」とは言えないが、前後の文脈から判断して、「歌舞伎用語」と判断できる場合がある。ほかに、楽屋内で使われるような通語も「歌舞伎用語」として取り上げる。

なお、本論文では、語、句、連語も含めて歌舞伎用語として取り上げる。

また、本論文では、歌舞伎俳優がどのようなことばを使っているのか、あるいは、どのようなことばの使い方をしているのか、場面による使い分けをしているのか、などを検討する。このことを言うときに、例えば、第3章では「8代目市川団蔵と2代目中村芝鶴のことば」「8代目坂東三津五郎のことば」としたように、「ことばづかい」も含めて「ことば」として表現することがある。

1.3 各章で扱う問題

本論文は、8章35節からなる。各章で扱う内容は以下のとおりである。

第2章で、本論文で資料とする歌舞伎俳優の芸談および、歌舞伎評論家がまとめた歌舞伎についての本を一覧する。

第3章では、芸談の中で、歌舞伎俳優自身が執筆した芸談を資料として、芸談にどのような歌舞伎用語が使われているのかをまとめる。そのうえで、本論文で扱う個別の内容を提示する^{注1-2}。

第4章以降は、日本語を調べるための資料として芸談が活用できることを証明するために、日本語学のテーマごとに、個別の歌舞伎用語について検討する。第3章の最後に提示したことばについてである。第4章は「ことばの結びつきの問題」として、歌舞伎用語と動詞との結びつきについて考える。具体的には、1節、2節においては、「見得を」「とんぼを」にどのような動詞が結びついて使われているのか、歌舞伎での慣用と、それらが歌舞伎を離れた場面ではどのような形で使われているのかを明らかにする。3節では、「まとめ」を述べたうえで、「幕を切る」の「切る」の意味について考える。

第5章、第6章では「芝居」と「黒衣・黒子」について、どのような語形があり、それがどのように変化しているのか、また、意味はどのように変わってきているのかについてまとめる。

第7章は、芸談に使われる語彙の変化について、役を俳優に割り振ることを言うことばが変化していることに注目する。すなわち「役割」から「配役」に変化したのは、いつごろかを明らかにする。最後に、第8章では、本論文の成果とともに、ひとつの提案をする。

4章～7章で検討することばは、歌舞伎用語の中でも、歌舞伎を知らない人でも、比喩的

な意味で使ったり、歌舞伎以外の演劇でも使われたりするものを選んだ^{注 1-3}。歌舞伎を知らない人も、聞いたことがある、あるいは知っている、使ったことがある歌舞伎用語を調べ、その結果として、日本語の言語資料として活用できることを明らかにするのが本論文の目的である。

1.4 本論文で扱う俳優名・書名の字体、読み仮名、送り仮名など

本論文においては、俳優名および本のタイトル、引用文の漢字は適宜、新字体に改めて示した。2022年11月に襲名した「13代目市川團十郎」は、襲名にあたって、「團」の字体（「団」の旧字体）を使っており、テレビ局、新聞社、通信社は、旧字体を使うようにしている。そのほか、歌舞伎座や国立劇場における公演プログラムの出演俳優の表記もいずれも旧字体が使われている。「團」のほかには、「澤」「彌」「壽」「國」などが使われる。しかし、「常用漢字表の字体・字形に関する指針（報告）」（2016・文化審議会国語分科会）によれば「応／應」「学／學」「竜／龍」は「字種」の違いであり、前者は「通用字体（新字体）」、後者は「旧字体」である。この2つの漢字は、字の形は異なるが、同じ読み方、同じ意味で使われる同じ漢字のグループである。この考え方に従えば、「団／團」「沢／澤」「弥／彌」「寿／壽」「国／國」は、同じ読み方、同じ意味で使われる漢字のグループであり、字体によって意味が変わったり、別の俳優、別の書名を表したりするというわけではない。そこで、本論文では、新字体に統一することにした。ただし、常用漢字表に含まれない漢字については、2000年に答申された「表外漢字字体表」に従う。

また、歌舞伎界の慣用として、歌舞伎俳優の名前をいうのに、省略して「団十郎」「菊五郎」「三津五郎」という場合がある。本論文では、すでに名前が明確に示されており、同じ俳優名が何回か繰り返し使われているような場面で、ほかの人名と間違えることは考えにくいと本論文の筆者が判断した場合に、上記のように姓を省いて、名前だけを示すことがある。なお、歌舞伎俳優を「姓（中村・市川など）」だけで呼ぶことはない。『NHK ことばのハンドブック第2版』（NHK出版・2005、p.49）には次のようにある。

中村、実川、市川、坂東、片岡、尾上、松本などは、一族、同流の系統を示すもので名字ではない。したがって、たとえば、中村歌右衛門を呼ぶときは、「歌右衛門さん」「成駒屋さん」（屋号）などと呼ぶ。「中村さん」とは言わない。（略）

そのほか、本論文の表記において「読み仮名」と「送り仮名」の扱いは以下のとおりである。

まず「読み仮名」についてである。

本論文の資料とする芸談の中には、すべての漢字に読み仮名をつけているものがある。そうしたものについて引用する場合は、そのまま写すのではなく、本論文の筆者が特に読み方を明示したいと考えたもののみ読み仮名を残して示す。芸談には聞き書きが多い、このことは第2章で触れる。一部の聞き書きの芸談は、俳優のことばの特徴を示すために、読み仮名を活用しているものがある。例えば、7代目坂東三津五郎（1882-1961）の話や劇

評家の利倉幸一（1905-1985）が聞き書きをした『三津五郎舞踊芸話』（1950・和敬書店）には「扮装（^{なり}p. 28）」「歌詞（^{もんく}p. 34）」などの読み仮名がある。ほかに、俳優の呼び方などを次のように読み仮名で示すものもある。6代目尾上梅幸（1970-1934）の芸談『女形の事』（1944、主婦之友社）には、「菊五郎（^{きくごろう}p. 46）」「五代目（^{ごだいめ}p. 59）」「小団次（^{ちいたか}p. 59）」などの読み仮名がつけられている。これらは俳優のことばがわかる重要な資料になる読み仮名であると考え、引用する場合には、読み仮名を残した。なお、引用文以外の本論文の漢字表記は、常用漢字表に準拠する。ただし、歌舞伎の専門用語であり、芸談などの引用でも表外字、表外音訓を使っている例が多いものは、本論文でも漢字表記し、読み仮名をつけて示す（例：黒衣^{くろご}など）。そのほか、例外的に常用漢字表に掲載されていない漢字（表外字）、常用漢字表にはない読み方（表外音訓）を使う場合には、読み仮名をつけた。また、常用漢字表に示されている範囲の漢字であっても、専門的で特殊な読み方であると本論文の筆者が判断したものにも読み仮名をつけた（例：大部屋^{おおべや}、名題^{なだい}など）。

送り仮名については、次のとおりである。

歌舞伎用語には、慣用として送り仮名を省いて使われるものが多い。例えば、「揚幕／揚げ幕」「引幕／引き幕」「筋書／筋書き」などである。前者は歌舞伎でよく使われる表記であり、後者は「送り仮名の付け方」（1973年内閣訓令・告示）に従った表記である。本論文では、引用文で前者が使われていることが多いため、歌舞伎の慣用にしがたって、送り仮名を省いた形を用いた。なお、送り仮名を省く場合は、各章の注釈に明記した。

本論文では引用した部分において特に注目すべき部分を太字で示す。以下、特に注記がなく太字になっている場合は、筆者によるものとする。

また、本論文では、歌舞伎俳優のほか、歌舞伎評論家（劇評家も含む）、著名人の歌舞伎愛好家を、その著作の引用とともに示す。各人の生没年は、各章における初出で示す。また、著作の出版年・出版社も各章の初出に示すことにする。俳優の名前には特殊な読み方もあるため、第2章の表中に読み仮名をつけた。

注 1-1 朝日新聞（1980. 10. 14・東京夕刊）「変わる歌舞伎用語」（渡辺保）を参照。

注 1-2 第3章では、「アクセント」についても述べる。本論文の筆者は、東京（文京区）に生育し、両親も同様である。また、日本放送協会（NHK）の職員として『NHK 日本語発音アクセント新辞典』（2016・NHK 出版）の編集および、アクセント検討に携わった。こうした経歴、経験をもとに、本論文では、録音した資料を聞き取り、アクセントを示すこともある。

注 1-3 「本論文の目的」にも述べたが、中山（2009）には、「歌舞伎由来の言葉」が「日本人の生活のあちこちに根付いて」とある。歌舞伎のことばであっても、限られた分野で使われることばかりでなく、現代日本語として広く使われているものも「あちこち」にあるということである。本論文は、そういったことばを選んで各章で検討を行う。

第2章 本論文の資料

2.1 収集した資料

本章では、本論文の資料とする歌舞伎俳優の芸談を一覧する。明治時代以降に出版された芸談のうち、江戸時代（幕末）生まれから大正生まれまでの歌舞伎俳優と新派の俳優（男性俳優のみ）がまとめたものを対象とする^{注2-1}。

歌舞伎俳優による芸談は、幕末以前の江戸時代にも発行されていたが、多くは明治時代になってから出版された^{注2-2}。演劇評論家である藤田洋（元歌舞伎雑誌『演劇界』編集長・1933-2018）は、藤田（1971、p.247）の中で、明治になり、歌舞伎が古典劇として定着し、その型を伝えるために芸談がまとめられるようになったと述べている。

芸談とは「芸道に関する話。主として芸の秘訣や苦心談をいう」（『大辞林第4版』・2019・三省堂、以下『大辞林』）。藤田（1971、p.246）によれば、「資料が乏しい関係上、芸談的要素が若干でも含まれているものまで入れて総称することが多いが、実際には、本人の自筆であるか、口述であるか、あるいは後年記述した覚え書であるかを問わず、芸をつかさどる者の舞台上の意見を書き留めたものに規定してよいのではなかろうか」とされる。第1章で述べたとおり、本論文では、芸談の範囲を広げ、『大辞林』にある意味における芸談以外に、俳優の生い立ちを中心に書いた「自伝」、日ごろ俳優自身が考えていることをまとめた「随筆」、俳優の子どもなどが父親のことを書いた「評伝」も含めて芸談として扱う。「評伝」の中には、演劇評論家がのちの時代に書いたものもあるが、それらは取り上げない。また、「日記」や「紀行文」を残す俳優もいるが、これらも一覧には入れない。俳優の日記には、俳優の趣味や好みなどが多く書かれ、歌舞伎用語の使用は少ない。そのため本論文で明らかにしようとするテーマには必要がない資料と考えた。また紀行文は、歌舞伎俳優の逸話は述べられているものの、俳優自身のことばはほとんどないため、資料としては示さない。ただし、そうした文献が残されていることは文中で紹介する。「日記」には、歌舞伎俳優自身がふだん使っていることばなどが使われている可能性がある。また、「紀行文」には、明治、大正のころの外国旅行や外国公演の様子がわかる。本論文の資料としては有用ではないが、ほかの研究においては資料として活用できると考えられるためである。「写真集」についても一覧に入れなかった。写真集の中には、その中に自伝、評伝なども含むものがあり、本論文の筆者が情報として必要と考えたものは文中で紹介する。

これまで芸談を網羅的に示す資料はほとんどなく、芸談の収集にあたっては、次のような著作を参照して本論文の筆者が独自に収集した。どのような芸談があるのかを紹介している郡司（1965、pp.273-275）、藤田（1971、p.251）、三浦（1975、p.216）、戸板（1976、pp.167-178）、石橋（1999）、「本の話」編集部（1999）、田辺（2005）、『演劇界』（2021）である。古川緑波（古川ロッパとも。俳優・コメディアン、1903-1961）が読んだ演劇関係の本のタイトルと内容とをまとめた『劇書ノート』（1953・学風書院）、諏訪春雄編著の『芸能名言辞典』（1995・東京書籍）も参考にした。『芸能名言辞典』は、能、文楽、歌舞伎などの芸談や著作物から、名言を取り上げてまとめたものである。ほかに、歌舞伎の芸

談とは何かについて、いくつかの芸談を取り上げてまとめた戸板(1956)、加賀山(1956)を、明治、大正、昭和初期にどのような歌舞伎俳優が活躍したのかを知るために、伊原(1933)、『演劇界』(1982)をそれぞれ参照した。

演劇評論家(俳優に合わせて江戸時代(幕末)生まれから大正生まれの評論家に限った)が歌舞伎についてまとめた本も参照した。芸談の情報が掲載されていることがあり、また、こうした本の巻末に関連本の広告があり、そこで関連の芸談を見つけることもできるからである。

演劇雑誌には、歌舞伎俳優がその月に演じている役について述べるコーナーがあり、それを芸談として掲載していることがあるが、本論文では取り上げない。いずれも短い記事であるため、本論文では1ページ以上の分量のある記事を対象とした。

本論文の筆者が、芸談をどのような手順で収集したのかを述べる。

まず、歌舞伎の歴史を扱ったり、歌舞伎についてまとめたりしている本で、芸談について論じている部分があるかを探し、そこに述べられている芸談を抜き出した。

さらに、歌舞伎評論家によってまとめられた歌舞伎評論の本をチェックし、参照されている芸談を抜き出した。歌舞伎俳優の芸談は聞き書きが多く、その聞き取りをしたのが、歌舞伎評論家であり、それぞれの評論家は自身がまとめた芸談を自著の中で紹介することがあるためである。

歌舞伎愛好家である有識者が、自身の歌舞伎鑑賞の遍歴を著作としてまとめている場合があり、そうした著作もチェックし、その中に芸談が紹介されているかどうかを調べた。

ほかには、歌舞伎の専門雑誌の芸談特集もチェックし、出版物の芸談と、雑誌における芸談などを把握した。なお、これでも、今回収集した芸談の3分の2程度しか収集できなかった。そこで、国立国会図書館(<https://www.ndl.go.jp/>)で「芸談」をキーワードにして検索し、該当する本を探した。加えて、古本専用サイト(「日本の古本屋」<https://www.kosho.or.jp/>)で「芸談」と入力し、書名のチェックをした。こうした作業を繰り返した。

芸談は、歌舞伎の歴史や型の変遷を知る資料として読まれるため、例示される芸談は、主役級の歌舞伎俳優がまとめたものが中心であり、脇役の俳優による芸談や、歌舞伎興行の様子を述べるような芸談を探すのは難しい。脇役の芸談を収集するのに役立ったのは、古本の専用サイトでの検索である。芸談の中には非売品のものも多く、古本としてしか、出てこないものも多い。

本論文の資料とした芸談は、できる範囲で古本で購入した。ことばを収集するには、付箋やマーカーで印をつける必要があるためである。国立国会図書館所蔵の芸談の中にはデジタル化されたものもあり、それらをコピーすることもできたが、これには問題がある。歌舞伎俳優の芸談には、生前にまとめられたもののほかに、同じ内容で死後に再版されたものなど、さまざまなバージョンがあるためである。本論文では、語形を調べるために読み仮名を調べる必要もあり、初版を収集することを心がけた。そのため、国立国会図書館所蔵のコピーでは資料として不足であることもあった。

本章では、こうした手順を経て収集した芸談を一覧する。そのうえで、各芸談の内容や特徴についても述べる。

2.2 先行研究

芸談を研究対象として、学問的に分析を行った先行研究の数は多くない。芸談の構成について述べているものに、上原輝男による『芸談の研究 心意伝承考』（1972、早稲田大学出版社）がある程度である。

ほかに芸談に残された歌舞伎俳優のことはもとに、演劇としての歌舞伎を説明したり、演目について解説したりしたものがある。例えば、歌舞伎研究家の石橋健一郎（1955-）による『歌舞伎見どころ聞きどころ-芸談でつづる歌舞伎鑑賞』（1993・淡交社）である。ほかに、堀越一寿（歌舞伎大向弥生会幹事・1970-）による、『歌舞伎四〇〇年の言葉 学ぶ・演じる・育てる』（2015・芸術新聞社）があるが、これは、芸談に書かれている歌舞伎俳優のことは、歌舞伎の演技にとどまらず、生き方や考え方の指針としてとらえなおしていこうとする内容である。芸談には、後世の人に伝えるべきことばがあり、それを一部の歌舞伎ファンだけのものにするのはもったいないという考えでまとめられている。歌舞伎研究家の馬場順（1934-）の『人と芸談-先駆けた俳優たち』は、江戸時代（幕末）生まれから明治生まれの俳優の芸談のことはもとに、明治以降の歌舞伎や、それぞれの俳優の芸についてまとめたものである。こうした芸談の内容をもとにまとめた著作は、芸談の資料性を認めている点で、これまで、演劇史や歌舞伎ファンのための娯楽書としてとらえられていた芸談を新たな視点でとらえていると言えるが、いずれも日本語学としての分析は行われていない。

『芸能名言辞典』（1995・東京書籍）は、芸能研究家の諏訪春雄（1934-）が編著したものである。はしがきによれば「日本の芸能史に登場する名人上手といわれる人たちの芸談を精選して約七百項目集め、厳密な注と解釈、解説を施し」たものである。それぞれの芸談の内容に関して考えることを、著名人が随筆にまとめている。

歌舞伎において芸談が、どういう役割を果たしてきたのか、なぜ、芸談が収集されたのかということについて、演劇評論家や新聞記者などがまとめたものがある。次に示すようなものである。

新聞記者・作家の平山蘆江（1882-1953）は、戦前までの歌舞伎の名優が亡くなったことで、歌舞伎の伝統が失われることを危惧して、1949年に『日本の芸談』（和敬書店）をまとめている。この『日本の芸談』は、平山蘆江が、歌舞伎俳優から聞いた芸の秘訣^{ひけつ}についてまとめたものである（「序」pp. 1-2）。平山は、「日本の芸談」として版行しておくことは、此後ともに、いやが上にも変形してゆくであらう歌舞伎世界のための何かの足しにならぬ筈はないと信じてゐる」（p. 2）と述べている。これが平山の考える芸談の役割と捉えることができる。

歌舞伎評論家・作家の戸板康二（1915-1993）は、いくつかの著作で芸談が果たしている

役目やその価値について述べている。『続わが歌舞伎』(1949・和敬書店)の「芸談とは」(pp. 219-236)においては、江戸時代にまとめられた芸談を例にあげて、芸談とはどういふ点に価値があるのかを検討しており、その中で、芸談は芸について具体的に語るべきものであると述べている。すなわち、芸談は、俳優による具体的な例示によって、歌舞伎の型(演技)や俳優としての心得を現代に伝えるものであると捉えている。『演劇の魅力』(1954・河出書房)の「口伝の整理」(pp. 60-66)では、歌舞伎俳優の口伝によって、歌舞伎を演じるための秘訣^{ひけつ}などが伝わっており、それらを整理し、記録しておく大切さを述べている。芸談として、歌舞伎の演技の手順などを残すだけではなく、演技をスムーズにすすめるために、舞台に出る前に足を拭いておくなど、芸とまではいかないものの、演技やすくするための工夫があり、そうしたことも記録しておくべきだということである。『舞台の魅力』(1953・河出書房)の「芸談の話」(pp. 187-194)では、日本人が芸談を読むのを好むのは、口調の魅力があるからであり、そのため、聞き書きの芸談では「筆録者のあまり整理してみないものの方がいいやうである」(p. 189)と述べている。同じ本の「芸談」(pp. 75-76)には、芸談は具体的な内容のものの方がいいということが述べられている。『歌舞伎事はじめ』(1976・実業之日本社)の「役者の芸談」(pp. 167-178)では、芸談らしい芸談がどのようなものなのかを紹介し、芸談の聞き書きをした演劇評論家、研究者についても述べている。

『歌舞伎全書第3巻』(1956・東京創元社)には、戸板康二による「芸談と伝統」(pp. 95-158)と、加賀山直三(演劇評論家・1909-1978)による「今日の芸談」(pp. 159-209)が掲載されている。前者には、芸談の役割と、芸談の形式、どのような芸談があるのかについてまとめられており、芸談の役割について「歌舞伎がどんな経過を辿って、現在のあの形に到達したかを考えるために、資料として最も重要なのは「芸談」である。」(p. 96)と述べられている。後者の「今日の芸談」には、「古典の演出演技に対する、前代ほどの知識に乏しい彼ら(本論文の筆者注：戦後以降に活躍した歌舞伎俳優)は、前代までに残された芸談を、一つの古典的基準として扱うようになっている。」(p. 161)とされている。

芸談の役割について、芸の秘訣^{ひけつ}を伝えるという役割から、俳優についての逸話を知るための娯楽書としての役割に変化していることを述べる資料もある。九芸出版から1978年から1979年に発行された『日本の芸談』(全8巻)のうち、第1巻と第2巻が歌舞伎俳優の芸談だが、その第2巻の解説(pp. 410-420)に、演劇評論家の小池章太郎(1935-)が、芸談について次のように書いている。

技芸はいずれ滅びる宿命にある。だから芸談が行なわれる。芸談を読んで技芸が習得できるならば、俳優に粒々辛苦の要はないだろう。芸談を享受する側の大部分は、それを伝説または英雄譚のごときものとして楽しんでいるにすぎず、書かれた芸談は、**どうやら実用書ではなく娯楽書としての気配が濃厚である。**(p. 411)

藤田洋は、『日本の古典芸能第8巻 歌舞伎 芝居の世界』(1971・平凡社)「芸談の世界」(pp. 239-258)に、芸談の歴史、役割のほか、一覧を示しており、芸談の役割が、明治時代以降に変化したことを以下のように述べている。

芸談は、明治までの歌舞伎が、今日の言葉でいう現代劇としての機能を果していたころにあった劇創造への副読本、あるいは家訓的要素から読みものとしての機能へ移行していくのである。芸談の要素のなかには、型の記録という分野がふえる。舞台の動き、あるいは衣裳・装置・小道具の位置まで含めて、芸談は多種多様な要素を包含しながら、**一種の娯楽読物化していくのである。**(p. 249)

芸談の性質が変化した時期について、古典芸能研究家の権藤芳一(1930-2018)は、『新版歌舞伎事典』(「ジャパンナレッジ」を使用)に、「《歌舞伎新報》などの演劇ジャーナリズム普及以後の現象である」と書いている。

演劇評論家の波木井皓三(1904-1992)は、『伝統と現代第11巻 現代の芸談』(1970・学芸書林、本論文でチェックしたのは1976年発行の第2版)に「芸談の伝承の方法-芸談はいかに読まれるべきか-」(pp. 6-25)をまとめている。この中で、芸談は、芸術的な蓄積であり、明治以降の演劇の歴史を知ることができるものであるとされている。

どういった芸談があるのかについては、演劇雑誌『演劇界』2021年10月号(第79巻第10号)の「特集 読書の秋 芸談を読もう」(pp. 19-59)にまとめられている。歌舞伎俳優の中でも大名題^{おおなだい}(主役級の俳優)のものや、資料性の高い芸談はこの『演劇界』に網羅されている。また、2022年9月の歌舞伎座筋書(プログラム)には「松竹大谷図書館の名品」として「歌舞伎俳優の芸談集」(p. 48)が紹介されており、「歌舞伎俳優の芸談は私たち観客にとって、歌舞伎をより深く理解し楽しむ上で、欠かせない資料」と述べられている^{注2-3}。聞き書きや対談形式の芸談の場合は「口調や言葉遣いから、俳優の気質や人柄なども窺い知ることができる興味深い資料である」ともある。

本章の最初に述べたとおり、芸談を一覧する資料は長らくなかったが、雑誌の『演劇界』や歌舞伎座のプログラムなど、歌舞伎ファンにとっては、比較的手にとりやすいものにまとめられて紹介されるようになったのは、近年になってからのことである。こうした資料が増えたのは、芸談への注目度が高くなっていることを表しているのだろう。

2.3 芸談一覧(出版物)

本論文で資料とするのは、芸談としてまとめられた出版物、インタビューなどの雑誌記事、そして、俳優と演劇評論家による対談などをおさめた出版物である。以下に、それぞれ分けて示す。出版物は、江戸時代(幕末)生まれの俳優による芸談、明治時代生まれの俳優による芸談、大正時代生まれの俳優による芸談に分けて、それぞれ表にする。

歌舞伎俳優は襲名・改名をするため、どの俳優のことかをはっきりさせるのに代数が必要である。表では、代数を芸名のうしろに数字で記す。第1章で述べたとおり、芸談には聞き書きによってまとめられたものが多いが、俳優本人により執筆されたものも一部ある^{注2-4}。そこで、表に「形式」覧を設け、「聞き書き」のものは「聞」、本人執筆の場合は「執」、評伝は「評」とした。また、新派の俳優には名前のうしろに「新」をつけた。

2.3.1 江戸時代(幕末)に生まれた俳優の芸談

江戸時代(幕末)生まれの俳優のうち、明治時代にも活躍し、芸談が出版されている俳

優と、その芸談を表 2-1 にまとめる。

表 2-1 芸談一覧（江戸時代（幕末）生まれの俳優）

俳優	生没年	書名（出版年・出版社）	形式その他
<small>なかむらなかざう</small> 中村 仲蔵 ・ 3	1809-1886	手前味噌 三代目中村仲蔵自伝 (1944・北光書房)	執
<small>いちかわだんざう</small> 市川団蔵 ・ 7	1836-1911	七世市川団蔵 (1942・石原求竜堂)	評（息子・団蔵・8による）
<small>いちかわだんじゅうろう</small> 市川 団十郎 ・ 9	1838-1903	団州百話（1903・金港堂）	評
		九世団十郎を語る (1950・推古書院)	評（娘婿・市川三升 <small>いちかわさんしょう</small> ・5による）
<small>いちかわさだんじ</small> 市川左団次 ・ 初	1842-1904	父左団次を語る (1936・三笠書房)	評（息子・左団次・2による）
<small>おのえまつすけ</small> 尾上 松助 ・ 4	1843-1928	舞台八十年 松助芸談 (1928・大森書房)	聞
<small>おのえきくごろう</small> 尾上菊五郎 ・ 5	1844-1903	尾上菊五郎自伝 (1903・時事新報社)	聞
		五世尾上菊五郎（1903・文学堂）	聞（山岸荷葉編）
<small>もりたかんや</small> 守田勘弥 ・ 12	1846-1897	第十二世守田勘弥 (1906・守田好作)	評（大槻如電による）
<small>ぼんどうかきつ</small> 坂東 家橘 ・ 初	1848-1893	故坂東家橘逸事 (1893・成美堂)	評
<small>かたおかにざえもん</small> 片岡仁左衛門 ・ 11	1858-1934	万松軒昔話(1936)	聞（『名優芸談』（中央公論社）収録）
		十一世仁左衛門 (1950・和敬書店)	評（息子・仁左衛門・13による）
<small>さわむらげんのすけ</small> 沢村源之助 ・ 4	1859-1936	青岳夜話(1937)	聞（『花影流水』（中央演劇社）収録）
<small>いちかわちゅうしゃ</small> 市川 中車 ・ 7	1860-1936	目黒談話(1936)	聞（『名優芸談』（中央公論社）収録）
		中車芸話(1943・築地書店)	聞
<small>なかむらげんじろう</small> 中村鴈治郎 ・ 初	1860-1935	鴈治郎自伝	聞

		(1935・大阪毎日新聞)	
		中村鴈治郎を偲ぶ (1935・松竹興行)	評
なかむらうたえもん 中村 歌右衛門 ・ 5	1866-1940	梅見時春の成駒一名成駒屋福助 詳伝 (1888・明二堂)	評
		歌右衛門自伝 (1935・秋豊園出版部)	聞
		魁玉一夕話(1936)	聞 (『名優芸談』 (中央公論社) 収録)
		歌舞伎の型(1950・文谷書房)	聞
じつかわやおごろう 実川 八百吾郎 ・ 初	1866-?	実川八百吾郎芸談舞台九十年 (1961・高知新聞社)	聞

表 2-1 のうち、『手前味噌』は 3 代目中村仲蔵の自叙伝である(小池(1972)、p. 248)。1885 年から 1888 年の間に『歌舞伎新報』(歌舞伎専門雑誌)に掲載されたのが初出である。表に示した 1944 年発行のものは、『歌舞伎新報』に掲載されたものに、歌舞伎研究者の郡司正勝(1913-1998)が校注を加え、単行本として出版されたものである。ほかに、『手前味噌』は 1901 年に『続帝国文庫 校訂俳優全集』(博文館)にもまとめられており、郡司正勝の『手前味噌』は、この全集の内容と同じである。3 代目仲蔵が活躍した江戸時代(幕末)、明治の歌舞伎界の様子、旅興行の様子がうかがえる。歌舞伎が近代化する以前の、歌舞伎俳優の階級などの用語が読み取れるほか、当時の歌舞伎俳優が使っていたであろう専門用語を知ることにもできる。そのなかには、現代の歌舞伎界では使われなくなっていることばも多い(例:「初日」という意味の「大入り」など)。なお、現代語訳として『口訳手前味噌 三代目仲蔵自伝』(1972・角川選集)があり、資料として読みやすい。

7 代目市川団蔵は、明治期の名優である。この 7 代目団蔵の評伝『七世市川団蔵』は、息子の 8 代目団蔵(1882-1966)が 1942 年に発表したものであり、著者である 8 代目団蔵自身の生い立ちも語られている。7 代目団蔵の得意とした役の型(演じ方)が記されているほか、江戸(幕末)、明治の歌舞伎界の習慣などについても書いている。歌舞伎界において、親の芸を子どもが引き継ぐのに、子どもどころからどのようにしつけられるのかわかる内容になっている。8 代目団蔵が、父を尊敬していたこと、親からは、芸そのものの伝授はなく、ただ厳しい仕打ちを受けたことなどが淡々と書かれている。8 代目団蔵は、吉右衛門劇団の老け役であった。1966 年、『鬼一法眼三略巻』の鬼一、『助六』の髭の意休の二役を最後に 84 歳で歌舞伎俳優を引退し、そのまま四国遍路に出て、入水自殺した。『七世市川団蔵』に書かれている内容と、そののちの自殺という最期を合わせて考えると、興味をいだかせる俳優である。そのためか、8 代目団蔵については、自殺のいきさつなどを含めて、作家・網野菊(1900-1978)が『一期一会』(1967)に、戸板康二が『団蔵入水』(1980)にまとめている。

近代歌舞伎を確立したと言われ、「劇聖」^{げきせい}として名高い 9 代目市川団十郎には、自伝や芸談はほとんど残されていない。7 代目松本幸四郎など 9 代目団十郎の弟子たちが、その芸談の中に師匠のことばを残していたり、逸話を伝えたりするだけである。数少ない芸談として『団州百話』がある。この芸談は松居松葉（劇作家、「松居松翁」とも、1870-1933）が、9 代目団十郎の生前に、近くで見たり聞いたりしたことを、団十郎の死後にまとめたものである。「団州曰く」というような書き出しであり、団十郎がどのような話し方をしていたのかなどの様子を知ることはできない。なお、芸談とは異なるが、9 代目団十郎の話す内容の雰囲気わかるものとして、戸板（1973、pp. 102）に次のようなエピソードが掲載されている。

舞台へ出ることを「出張」と云ふのは耳立ち、菊五郎の事を「近代名人の俳優」と云ったり、自分と菊五郎の事を「江戸子の生抜きと申しますのは、先づ二人位なものでござりませう」と云ったりするのが自尊に聞こえ、その他「それに」とか「尤も」とか云って、詞を一転する処が出たらめだから文意の通じない事になるのは聞きづらかった。

これは、雑誌『歌舞伎』（1900年4月号）に掲載された三木竹二^{みきたけじ}（歌舞伎評論家、1867-1908）による記事である。ほかに、歌舞伎作者の榎本虎彦^{えのもとらひこ}（1866-1916）が、団十郎と、団十郎のブレンでもあった福地桜痴（福地源一郎、1841-1906）についてまとめた『桜痴居士と市川団十郎』（1903・国光社）にも、9 代目団十郎の談話がまとめられている。

一方、9 代目団十郎と並び称せられる名優である 5 代目尾上菊五郎の芸談は『尾上菊五郎自伝』が残されている。この芸談は、本人の口調がわかるような内容になっている。戸板（1956、p. 108）には、『団州百話』と『尾上菊五郎自伝』との違いが、以下のように述べられている。

時事新報紙上に、伊坂梅雪が連載した「（五代目）尾上菊五郎自伝」は、談話体をあたかも速記した形の口調で、エポックを作つたものとされているが、これはあらゆる意味で、大きな変化といわなければならなかつた。同じ時代の名優、九代目市川団十郎の「団州百話」は、万朝報にいた時代の松居松葉が筆録したもので、文章は擬古体であり、むろんそこにも、団十郎自身を語る多くの材料は提出されているにしろ、「菊五郎自伝」の率直さには及ばない。

こうした芸談の内容の違いが、「活きた歴史劇」あるいは「活歴^{かつれき}」と呼ばれる史実に忠実な歌舞伎を作り出し、歌舞伎俳優の地位向上に苦心した 9 代目団十郎と、世話物を得意とし、江戸時代以来の歌舞伎俳優らしい逸話を残す 5 代目菊五郎の芸風の違いを表している。『尾上菊五郎自伝』のような芸談の形式がヒットしたことから、これ以降、同様の文体で川尻清潭（1876-1954）や山岸荷葉（1876-1945）が、菊五郎の聞き書きを行った（戸板（1956）、p. 108）。そのひとつが、『五世尾上菊五郎』（1903・文学堂）である。

9 代目市川団十郎に関連するものは、昭和になってからその娘や娘婿によって書かれた評伝が出版された。9 代目団十郎以降、その名跡をつぐ俳優が現れなかつたが、娘婿の 5 代目市川三升（1882-1956）が 10 代目団十郎をつぐ意欲を示していた。戦後になり三升が 9 代目団十郎の評伝を出したのはそうした経緯があつたのだろう。結局、三升は死後、10 代目

団十郎を追贈されている。なお、何人かの芸談を盛り込んでいるため、本表には掲載しなかったが、三升がまとめたものとして『鏡獅子』（1948・芸草堂出版部）がある。9代目団十郎の長女・2代目市川翠扇^{いちかわすいせん}（1888-1944）が語った「鏡獅子」の芸談のほか、6代目尾上菊五郎（1885-1949）、5代目中村福助^{なかむらふくすけ}（1900-1933）の芸談も掲載されている。『九代目団十郎と私』（1966・六芸書房）は、9代目団十郎の孫である3代目市川翠扇（新派女優・1913-1978）が書いたものである。9代目団十郎の芸談などはなく、自身の生い立ちなどをまとめたものである。

死後すぐに俳優の業績を残すために出版された評伝も多い。例えば、坂東家橘について書いた『故坂東家橘逸事』は、坂東家橘の死の直後に、生前の業績と、逸話をまとめたものである。12代目守田勘弥の『第十二代守田勘弥』も死後すぐに、大槻文彦（辞書『言海』の編者。1847-1928）の兄、大槻如電（1845-1931）によって書かれた評伝である^{注2-5}。

立者^{たてもの}（主役級の俳優）のことを書いた芸談が多い中で、『舞台八十年 松助芸談』は、脇役の4代目尾上松助の芸談を小説家の邦枝完二（1892-1956）が聞き書きしたものである。江戸時代生まれの脇役俳優の様子がよくわかる内容になっている。東京や大阪の中心的な劇場で活躍した俳優によってまとめられる芸談がほとんどの中で、『実川八百吾郎芸談』は、高知の劇界で活躍した地方の俳優の芸談をまとめたものとして珍しい。

宣伝のために作られた冊子であることから表2-1に示さなかったが、珍しい資料として5代目中村歌右衛門の『芝翫』（1909・丸見屋商店出版部）がある。舞台用のおしろい会社が自社の開発した新しいおしろいの宣伝のためにまとめたものである。同様の宣伝冊子に『名優化粧談』（1910）もある。明治時代までの舞台化粧用のおしろいは、化粧ののりをよくするために鉛入りのものを使っていた。俳優の中には化粧の鉛により鉛中毒を起し、手足のしびれや、胃腸炎などを起こすものもいた。5代目歌右衛門も、晩年に鉛中毒のために舞台上の動きに支障をきたしていたことが知られている。『芝翫』は、そうした事情を5代目歌右衛門に聞き、まとめたものである。

なお、江戸時代生まれの俳優たちが活躍した明治時代の歌舞伎界の様子は、岡本綺堂（1872-1939）による『明治の演劇』（1942・大東出版社）や『綺堂劇談』（1956・青蛙房）にくわしい。『明治の演劇』は、1965年に青蛙房から『明治劇談 ランプの下にて』としても出版されている。それ以前の劇界については、坪内逍遙（1859-1935）が『少年時に観た歌舞伎の追憶』（1920・日本演芸合資会社出版部）にまとめている。演劇評論家の関根黙庵（1863-1923）も、自身が知っている明治時代の歌舞伎界の様子を『芸苑講談』（1914・いろは書房）にまとめている。

明治時代の歌舞伎界について、海外の劇界との違いを、有識者に聞き、その談話をまとめたものに『相撲と芝居』（1900・博文館）がある。山岸荷葉が、坪内逍遙、千葉掬香（翻訳家・1870-1938）、依田学海（1834-1909）、福地桜痴^{かわじりほうきん}（歌舞伎作者・1843-1910）などから聞いた内容をまとめたものである。

2.3.2 明治時代に生まれた俳優の芸談

江戸時代（幕末）に生まれた俳優の芸談は、その俳優の芸をなつかしみ、その業績をたたえるためにまとめられた、いわば、「死しにえ絵」のようなものが多かった^{注2-6}。一方、明治生まれの俳優による芸談は、死後に発表されるものよりも、生前にまとめられるものが多い。

表 2-2 芸談一覧（明治時代生まれの俳優）（生年順）

俳優	生没年	書名（出版年・出版社）	形式その他
おのえびいこう 尾上梅幸・6	1870-1934	梅の下風(1930・法木書店)	聞
		扇舎閑話(1936)	聞（『名優芸談』 （中央公論社） 収録）
		女形の事(1944・主婦之友社)	聞
		尾上梅幸芸談(1946)	聞（『羽左衛門評話』 （富山房）収録）
まつもとこうしろう 松本 幸四郎・7	1870-1949	松のみと里（琴松芸談）(1937・法木書店)	執
		一世一代（1948・右文社）	執
きたむらろくろう 喜多村緑郎・初 （新）	1871-1961	芸道礼讃（1943・二見書房）	執
		わが芸談(1952・和敬書店)	執
いよいよほう 伊井蓉峰（新）	1871-1932	日本の演劇の説 （1924・聚芳閣）	執
おのえだいごろう 尾上大五郎・初	1874-?	楽屋ばしご 自伝随筆芝居道五十七年 （1938・牧野五郎三郎）	執
いちむらうさえもん 市村羽左衛門・15	1874-1945	可江夜話(1936)	聞（『名優芸談』 （中央公論社） 収録）
		羽左衛門対談(1946)	聞（『羽左衛門評話』 （富山房）収録）
なかむらばいぎよく 中村梅玉・3	1875-1948	梅玉芸談(1949・誠光社)	聞
じつかわえんじゃく 実川 延若・2	1877-1951	延若芸話(1946・誠光社)	聞
かわいたけお 河合 武雄（新）	1877-1942	女形（1937・双雅房）	執
市川左団次・2	1880-1940	左団次芸談(1936・南光社)	執
		市川左団次覚書（1940・建設社）	評
ばんどうみつごろう 坂東三津五郎・7	1882-1961	舞踊芸話(1937・建設社)	聞

		三津五郎芸談(1949・和敬書店)	聞
		三津五郎舞踊芸話 (1950・和敬書店)	聞
		父三津五郎(1963・演劇出版社)	評(息子・三津五郎・8による)
尾上菊五郎・6	1885-1949	音羽屋百話(1936)	聞(『名優芸談』 (中央公論社) 収録)
		芸(1947・改造社)	聞
		おどり(1948・時代社)	聞
		六世菊五郎百話(1948・右文社)	聞
中村吉右衛門・初 <small>なかむらぎちえもん</small>	1886-1954	秀山弓譚(1936)	聞(『名優芸談』 (中央公論社) 収録)
		吉右衛門自伝(1951・啓明社)	聞
沢村宗之助・初 <small>さわむらそうのすけ</small>	1886-1924	宗之助の面影(1925・伊藤都喜)	評
市川寿海・3 <small>いちかわじゅかい</small>	1886-1971	寿の字海老(1960・展望社)	聞
市川猿翁・初 <small>いちかわえんおう</small>	1888-1963	猿之助随筆(1936・日本書荘)	執
		猿翁芸談聞書(1963・時事通信社)	聞
尾上梅朝・4 <small>おのえいちょう</small>	1892-1965	女形のしおり 尾上梅朝聞書 (1982・演劇出版社)	聞(『残滴集』 (演劇出版社) 収録、初出は 「東京新聞」 (1958))
花柳章太郎注2-7 (新) <small>はなやぎしょうたろう</small>	1894-1965	技道遍路(1943・二見書房)	執
		雪下駄 芸談集(1947・開明社)	執
		女難花火(1955・雲井書店)	執
		役者馬鹿(1964・三月書房)	執
中村時蔵・3 <small>なかむらときぞう</small>	1895-1959	三世中村時蔵(1961・演劇出版社)	評
中村秀十郎 <small>なかむらひでじゅうろう</small>	1897-1960	秀十郎夜話(1958・文芸春秋新社)	評
実川延童・2 <small>じつかわえんどう</small>	1897-?	実川延童聞書(1982・演劇出版社)	聞(『残滴集』 (演劇出版社) 収録、初出は 『歌舞伎の研

			究』(1950))
市川左団次・3	1898-1969	市川左団次芸談きき書 (1969・松竹)	聞
なかむらしかく 中村芝鶴・2	1900-1981	中村芝鶴随筆集 (1953・日本出版協同)	執
		大文字草(1961・東京書房)	執
		役者の世界(1966・木耳社)	執
		続役者の世界(1972・木耳社)	執
		歌舞伎随筆(1977・評論社)	執
なかむらかんえもん 中村翫右衛門・3	1901-1982	人生の半分 中村翫右衛門自伝 (1959・筑摩書房)	執
		芸話 おもちゃ箱 (1970・朝日新聞社)	執
		演技自伝(1973・未来社)	執
		歌舞伎の演技(1974・未来社)	執
かわらざきちやうじゆうろう 河原崎長十郎・4	1902-1981	勸進帳(1965・角川書店)	執
		ふりかえって前へ進む(1981・ 講談社)	執
いちかわこたゆう 市川小太夫・2	1902-1976	吉原史話(1964・東京書房)	執
		吉原史話 続 (1968・邦楽と舞踊社)	執
中村鴈治郎・2	1902-1983	鴈治郎の歳月(1972・文化出版 局)	評
		役者馬鹿(1974・日本経済新聞 社)	聞
片岡仁左衛門・13	1903-1994	千代之助集(1928・至玄社)	執
		役者七十年(1976・朝日新聞社)	執
		嵯峨談語(1976・三月書房)	執
		とうざいとうざい 歌舞伎芸談西東(1984・自由書 館)	執
		松島屋芝居ばなし 歌舞伎の型 13代目片岡仁左衛門にきく (1985・国立劇場)	聞
		芝居譚(1992・河出書房新社)	聞
坂東三津五郎・8	1906-1975	聞きかじり見かじり読みかじり (1965・三月書房)	執

		劇場劇場(1968・中央公論社)	執
		芸のこころ 心の対話 (1969・日本ソノ書房)	聞(安藤鶴夫との対談)
		言わでもの事(1970・文化出版局)	執
		芸十夜(1972・駸々堂出版)	聞(武智鉄二との対談)
		歌舞伎 虚と実 (1973・玉川大学出版部)	執
		歌舞伎 花と実 (1976・玉川大学出版部)	執
あらしよしきぶろう 嵐 芳三郎・5	1907-1977	五代目芳三郎芸話 (1981・新日本出版社)	聞
なかむらかんざぶろう 中村勘三郎・17	1909-1988	自伝やっぱり役者(1976・文芸春秋)	聞
		中村勘三郎芸談 (1982・演劇出版社)	聞(『残滴集』(演劇出版社)収録、初出は「東京新聞」(1969))
		中村勘三郎楽屋ばなし (1985・文芸春秋)	聞
かわらぎきくにたろう 河原崎国太郎・5	1909-1990	河原なでしこ(自伝・女形の世界) (1955・理論社)	執
		女形芸談(1972・未来社)	執
		女形百役(1975・矢来書店)	聞
		女形半生記(1991・新日本出版社)	聞
かみむらきちや 上村吉弥・5	1909-1992	一方の花 五代目上村吉弥の生涯 (1993・遠嶋貞子)	評
市川団十郎・11	1909-1965	市川海老蔵 (1953・歌舞伎堂第一書店)	聞

表 2-2 には、現代までも名著として伝わる芸談が含まれている。6 代目尾上梅幸による『女形の事』『梅の下風』である。この 2 つの芸談は『女形の芸談』として 1988 年に演劇出版社から再版されるなど、これまでに何回か復刻されている。このようにのちのちまで読まれる芸談が現れることが、明治生まれの歌舞伎俳優における芸談の特徴である。

2代目中村芝鶴や、8代目坂東三津五郎、新派の女形・花柳章太郎は、著作が多く、それらの芸談は、いずれも本人が執筆している。そのうえ、それらの芸談の中には、ことばについての指摘や芝居の習慣の変化など日本語の変化について指摘する部分も含まれており、それらの記述をことばが変化した時期を知るための資料として使うことが期待できる。

5代目上村吉弥の聞き書きの芸談も貴重である。大分県杵築の地域歌舞伎の子役から、主に、小劇場に出演する俳優になり、のちに大歌舞伎の俳優にもなった。単に脇役の芸談ということではなく、地域歌舞伎、小劇場の歌舞伎、そして大歌舞伎まで経験した俳優によるものであり、それぞれの歌舞伎の様子や風俗、歴史を知ることができる内容になっている。

明治生まれの俳優の芸談の特徴として、もうひとつ取り上げられるのは、大部屋俳優による芸談が現れるということである。特に、戦後に、明治生まれの大部屋俳優にインタビューした芸談が増えている^{注 2-8}。『楽屋ばしご』『秀十郎夜話』などである。前節で述べた江戸時代（幕末）生まれの俳優による芸談でも脇役によって残されたものは見られたが、名題の俳優あるいは地方で歌舞伎を演じていた俳優によるものだった。しかし、明治生まれの俳優の芸談には、名題下の俳優（大部屋俳優）によるものが現れる点が新しい。

戸板康二は、「口伝」を収集しておく必要があり、その理由は、明治時代の「団十郎・菊五郎に膾炙した古老や俳優がまだ生きているから」（戸板（1954）、p.7）であると述べている。こうした意識から、人気俳優だけでなく、団十郎、菊五郎の芸を支えた大部屋俳優の芸談が多く残されるようになったということだろう。例えば、『楽屋ばしご』は、6代目尾上菊五郎の番頭（マネージャー）として、歌舞伎を支えた牧野五郎三郎（尾上大五郎）がまとめたものである。牧野五郎三郎（尾上大五郎）は、演劇雑誌『演劇界』にも、1950年代にそのインタビュー記事が掲載されている（表 2-4 参照）。また、『秀十郎夜話』は、黒衣に徹した大部屋俳優の生涯を、演劇評論家の千谷道雄（1920-2006）がまとめたものである。そのほか、千谷道雄には、『裏方物語 舞台裏の人々』（1964・早川書房）もある。大部屋俳優や、歌舞伎を支える裏方の人達にインタビューをし、歌舞伎の裏方の仕事の様子を現代に伝えている（表 2-5 参照）。

6代目尾上菊五郎の芸談には、表 2-2 にまとめたもの以外に、速記や雑誌にまとめられたものがある。6代目菊五郎が行った講演の速記を『日本諸学講演集第 13 集』（文部省教育局編纂・1944）にまとめた芸談と、歌舞伎専門雑誌『演芸画報』（1907-1943 発行）に掲載された「河豚の戯言」である。後者は戸板（1976、pp.169-170）が、「六代目菊五郎の芸談は、何冊もあるが、「演芸画報」にのって、丸山耕が速記した「河豚の戯言」が、いちばんその人柄を髣髴とさせる。テープでとったような記事だからである。」と述べている。

芸談以外の資料であり、一覧には示さなかったものを以下にまとめる。

まず、日記および紀行文がある。日記は、『吉右衛門日記』（1956・演劇出版社）、『喜多村緑郎日記』（1962・演劇出版社）がある。3代目尾上多賀之丞（1889-1978）による日記が2006年に『人間国宝 尾上多賀之丞の日記-ビタと呼ばれて』（青草書房）として発行されている。初代中村鴈治郎のもとで脇役として活躍した2代目市川箱登羅（1867-1944）

による日記もある。これは本としては出版されていないが、雑誌『舞台展望』（舞台展望社）において1951年に、『歌舞伎 研究と批評』（歌舞伎学会）において1989年から現在までシリーズで掲載されている。

歌舞伎俳優の洋行の様子をまとめた紀行文が3冊発行されている。2代目市川左団次がソビエトで行った歌舞伎興行の様子をまとめた『市川左団次歌舞伎紀行』（1929・平凡社）と、ソビエト公演後に、イタリアで公演した様子まとめた『市川左団次伊太利紀行』（1929・松竹）、15代目市村羽左衛門の洋行の様子を聞き書きした『欧米歌舞伎紀行』（1929・平凡社）である。『市川左団次歌舞伎紀行』はソビエト公演に参加した俳優のことばと、ソビエトでの新聞の劇評も掲載されている。2代目市川松蔦^{いちかわしょうちよう}（1886-1940）のことばが掲載されているのが貴重である。なお、2代目左団次一座のソビエト公演については、『歌舞伎と革命ロシア—一九二八年左団次一座訪ソ公演と日露演劇交流』（永田靖・上田洋子・内田健介、2017・森話社）にまとめられている。『伊太利紀行』は、左団次による紀行文のほか、イタリアでの劇評などを読むことができる。半分は日本語で、もう半分はイタリア語で書かれている。『欧米歌舞伎紀行』には、15代目市村羽左衛門のことばはほとんどなく、旅の様子が述べられているだけだが、当時の洋行の様子がわかるという点でもしるい資料である。こうした歌舞伎俳優の紀行文は、いずれも1929年に出版されている。

なお、人気歌舞伎俳優には、その生涯や半生を扱った小説も出版されている。本論文では、俳優本人のことばがわかる資料を中心に収集しているため、網羅してはいないが、明治生まれの俳優では、6代目菊五郎、15代目羽左衛門についての小説が残されている。特に、15代目羽左衛門の出生の秘密について里見弴が書いた『羽左衛門伝説』（1955・毎日新聞社）は、のちに再版もされている。

実際に接した俳優についてそのエピソードとともに記した随筆として、『勘三郎の天気』（1988・読売新聞社）、『海老蔵そして団十郎』（2004・文芸春秋）がある。いずれもエッセイストが書いた俳優伝である。本人のことばそのものよりもエピソードが語られているもののため、一覧には入れなかった。前者は元NHKアナウンサーでエッセイストの山川静夫（1933-）が、17代目中村勘三郎について書いたものである。後者は、エッセイストの関容子（1935-）が、11代目市川団十郎から、12代目団十郎（1946-2013）、11代目海老蔵（現在の13代目市川団十郎、1977-）についてまとめたものである。ほかに、11代目団十郎については、作家の利根川裕（1927-）が、11代目への憧れとともに、その芸についてまとめたものに『十一世市川団十郎』（1980・筑摩書房）がある。また、俳優の関係者が出版した本として『吉原夜話』（1964・青蛙房）がある。初代市川猿翁、8代目市川中車（1896-1971）、2代目市川小太夫の母親であり、2代目市川段四郎（1855-1922、初代市川猿之助）の妻である吉原妓楼の女主人・喜熨斗古登子^{きのおしこ}（生没年不明）が、江戸時代（幕末）から明治にかけての吉原の様子について口述したものである。当時の劇界の様子にも触れており、巻末には市川中車、市川小太夫が母について語る随筆が掲載されている。

明治時代に活躍した俳優の様子がわかるものとして『芸界通信 無線電話』（1975 復刻・青蛙房・初版は『演芸逸史 無線電話』（1918））がある。歌舞伎座や市村座などの歌舞伎劇場を経営した田村成義^{たむらしげよし}（1851-1920）によって雑誌『歌舞伎』などに発表されたも

のである。すでに亡くなった明治時代の名優や芝居関係者が、冥界から電話で連絡をしてくるという趣向でまとめられている。俳優たちの特徴をとらえた描き方になっており、俳優の口調や明治の劇界の様子がよくわかるおもしろい資料である。

画家の木村荘八（1893-1958）は、自身が育ったところの歌舞伎の劇場の様子や、自身が知っている歌舞伎界の様子を絵入りでいくつかの随筆にまとめている。それらは、『木村荘八全集』（1982・講談社）のうち、第6巻（風俗（三））におさめられている。これまでは芝居風俗を知る資料として使われてきたが、ことばの使い方などについての明記も多く、日本語の変化を知る資料としても活用できる内容である。

2.3.3 大正時代に生まれた俳優の芸談

芸談は江戸時代（幕末）生まれ、明治生まれの俳優のことばをまとめたものが多く、大正生まれの俳優による芸談は多くない。

表 2-3 芸談一覧（大正時代生まれの俳優）（生年順）

俳優	生没年	書名（出版年・出版社）	形式その他
おのえしやうく 尾上 松緑 ・2	1913-1989	踊りの心(1971・毎日新聞社)	聞
		役者の子は役者 (1976・日本経済新聞社)	聞
		松緑芸話(1989・講談社)	聞
なかむらまたごろう 中村又五郎 ・2	1914-2009	芝居万華鏡 めぐる舞台のうらおもて (1982・中央公論社)	聞（山田五十鈴との対談）
		聞き書き 中村又五郎歌舞伎ばなし (1995・講談社)	聞
		芝居 日本の伝統を伝えることわざ ことばの民俗学4 (1990・創拓社)	聞
尾上梅幸 ・7	1915-1995	梅と菊（1979・日本経済新聞社）	聞
		拍手は幕が下りてから (1989・NTT 出版)	聞
市村羽左衛門 ・17	1916-2001	十七代市村羽左衛門聞書（歌舞伎の小道具と演技）（1983・NHK 出版）	聞
中村歌右衛門 ・6	1917-2001	歌右衛門の疎開（1980・文芸春秋）	聞・評
		歌右衛門の六十年(1986・岩波書店)	聞・評

		花と夢と-中村歌右衛門自伝 (1986・小学館)	聞
<small>かわらざきごんじゅうろう</small> 河原崎権十郎・3	1918-1998	紫扇まくあいばなし (1987・演劇出版社)	聞
<small>なかむらこさんざ</small> 中村 小山三・2	1920-2015	小山三ひとり語り (2013・演劇出版社)	聞
<small>なかむらじやくえもん</small> 中村雀右衛門・4	1920-2012	女形無限(1998・白水社)	聞
		私事 死んだつもりで生きている (2005・岩波書店)	聞
実川延若・3	1921-1991	歌舞伎の型4 雁のたより (1974・国立劇場芸能調査室)	聞

表 2-1、表 2-2、表 2-3 を合わせて見るとわかるとおり、1930 年代から 1950 年ごろまでに、江戸時代生まれ、明治生まれの俳優による芸談が多く出版されている。戦争によって世の中が変化する中で、歌舞伎の伝統を残そうとする意識が働いたためである。歌舞伎俳優が世代交代し、江戸時代（幕末）生まれや明治生まれの俳優たちのことばを聞いて残しておかなければならないという意識もあったのだろう。このことは前節で示した戸板（1954、p. 7）のとおりだが、ほかに、加賀山（1956、pp. 161-162）は以下のように述べている。

菊五郎、吉右衛門までは、芸談は、彼らが呼吸している場の日常茶飯と同じ立場のものであった。歌舞伎が古典でなかったからである。彼らは、芸談によってその職業の知識を加え、その生活全体の哲学だとか人生論だとか、モラルだとかを認識した。

「芸談」は「芸人道」の護符であった。ところが、今日の俳優たちにとって、「芸談」は彼らの全生活からは部分的に離れたものであり、職業の知識、職業の体験談であるに過ぎない。前代から譲られた芸談は、古典に入るための基準であり、自分の語る芸談は、古典を演じる自己を確認することである。

6 代目尾上菊五郎や初代中村吉右衛門による芸談と、その死後、1950 年代以降に活躍した歌舞伎俳優の芸談との間に違いがあることが述べられている。

芸談の性質が変化したことも、芸談が多く出版された理由としてあげられる。藤田（1971、p. 253）は、江戸時代以来の芸談にあった秘伝的性格が消え、昭和期に入って、俳優が自分の芸について積極的に語り始めたと述べている。

時代はさかのぼるが、それまで芸談は秘伝であるという意識があったことがわかることばが中村（1953、p. 40）に残されている。引用にある「小父さん」とは 6 代目尾上梅幸のことである。

秘伝にわたることはなかなか簡単に教えるなどと承知して貰えないものだったからだ。しかし小父さんの気持は私たちの予想する他の大先輩の気持のようなものとはちがっていた。「お家芸だとか秘伝だとかいつて門外不出にするのは料簡の狭い話で、いくら秘伝を話したところがそう簡単にできるものでないから差支えない。誰でも聞いて

ただけでできるくらいなら、ほんとうの秘伝芸術にはならない。(略)」

芸談が再評価され、1978年には芸談全集として『日本の芸談』(九芸出版)がまとめられている。この全集には明治生まれの俳優が残した芸談が中心に掲載された^{注 2-9}。1966年に歌舞伎や文楽を上演する専門劇場として国立劇場が開館した。国立劇場は歌舞伎を上演するだけでなく、関連する資料の収集と、それをまとめて出版するという事業も行っており、例えば、13代目片岡仁左衛門の芸談を『対談集 歌舞伎の型 2』(1972-1973)、『対談集 歌舞伎の型 3』(1973)にまとめ、出版している。そのほか、こうした仁左衛門の芸談をまとめて、2016年には『国立劇場 歌舞伎の型 1』(雄山閣)を発行(復刊)している。

一方で、前に述べたとおり大正生まれの俳優の芸談は多くない。昭和を代表する俳優である6代目中村歌右衛門には、自伝として『花と夢と』が残されているだけである。ほかには、戦後の芸談集や、平成以降の芸談集と、エッセイストの山川静夫氏との対談による芸談が残されている。自伝の『花と夢と』は、写真集『六代目中村歌右衛門上下』の下巻に収録されている。この写真集は限定450部の発行で、縦が42センチの大きな判型の本であり、非常に手に入れにくいものである。

大正生まれの俳優の芸談が少ないのは、大正が短い期間だったためでもあるだろうが、ほかに、その芸が映像として残る時代になったことと、本にまとめなくとも、雑誌などのインタビューや座談会によって、俳優たちのことばを手軽に残せるようになったことなどが影響しているとも考えられる。中村・佐貫(1990、p.9)に、以下のように述べられている。

昭和三十年代のはじめに録音テープがお目見得し、先輩たちのせりふ回しを手軽く録音、参照することが出来て、世の中にこんな便利なものが出来たなんてと喜んだものです。(中略)ビデオは舞台を画面に再現してくれるのですから、これは大助かりです。登場人物の居所、出入り、動き、道具の置き場所など録音テープの時代には及びもつかなかったことを確かめることも出来ますし、役者にとっては嬉しい贈り物といえます。

すなわち、ビデオテープによって歌舞伎が録画されるようになり、そうした映像が、稽古に参照できるようになったと述べている。つまり、芸談の役割のひとつである、先人の芸を残すことが、映像にとってかわられたということである。

大正生まれの俳優の芸談は、歌舞伎の入門書の役割を担うものが出てくるのが特徴的である。それ以前は、歌舞伎ファンがひいきの俳優について知るためのものでもあった芸談が、歌舞伎を知らない人に歌舞伎の魅力を伝える役割を担うようになっている。例えば、中村又五郎による芸談は、いずれも入門書として語られたものである。

出版物の一部に掲載されている記事であるため、この一覧には示していないものとして、6代目中村歌右衛門と2代目鴈治郎のインタビューが『活字にならなかった話 速記五十年』(1980・筑摩書房)に掲載されている。速記をもとにしており、俳優のことばが生き生きと残されている。また、作家・池波正太郎(1923-1990)が好きな俳優として中村又五郎を取り上げ、その評伝を書いている。『又五郎の春秋』(1977・中央公論社)である。専門的なことばを使わず、又五郎のまじめな芸風を伝える、読みやすい随筆である。

2.4 雑誌掲載の芸談

雑誌掲載の芸談を表 2-4 にまとめる。雑誌には、座談会などの形で俳優の話を書く記事も多くあるが、本論文では、「芸談」「自伝」と名付けられているもののうちで 1 ページ以上の記事を取り上げた。明治時代以降に多くの演劇専門誌が発行されている。藤田(1971、p. 247)によれば、三木竹二、伊原青々園(伊原敏郎とも。演劇評論家、1870-1941)によって刊行された『歌舞伎』(第 1 次歌舞伎とも、1900-1915、全 175 号)は、歌舞伎の型を記録するために芸談が多く収集されたという。明治時代に発行された演劇専門雑誌には、ほかに『演芸画報』(1907-1943)がある。戦後には、『幕間』(1946-1961)が発行された。

こうした演劇専門雑誌に掲載された芸談は多くあるうえに、『中央公論』などの雑誌にも芸談が掲載されることがあった。雑誌掲載の芸談は表 2-4 に示すものがすべてではない。

表 2-4 芸談一覧(雑誌掲載)(生年順)

時代	俳優	生没年	記事名(年)	出典
江	市川団蔵・7	1836-1911	市川団蔵自伝(続)	歌舞伎 115 号 (1910 年 2 月号)
江	片岡仁左衛門・11	1858-1934	片岡仁左衛門芸談-父を語る-	話 (1933 年 10 月号) *息子の仁左衛門・13 による評話
			仁左衛門芸談	中央公論 (1934 年 11 月~12 月号)
江	市川中車・7	1860-1936	中車芸談	中央公論 (1932 年 3 月~8 月号)
			中車芸談	早稲田文学 (1952 年 5 月、7 月、11 月)
江	<small>いちかわもんのすけ</small> 市川門之助・6	1862-1914	市川門之助自伝	歌舞伎 121 号 (1910 年 7 月号)
江	<small>おのえうめすけ</small> 尾上 梅助	1864-1922	芝居の鼠	歌舞伎 29 号 (1902 年 10 月号)
江	<small>いちかわしんじゅうろう</small> 市川 新十郎・3	1867-1929	市川新十郎梅王談	歌舞伎 21 号 (1902 年 2 月号)
			芝居の馬	歌舞伎 24 号 (1902 年 5 月号)
江?	<small>いちかわこはんじ</small> 市川小半次・2	不明	芝居の立回り	歌舞伎 25 号 (1902 年 6 月号)

明	尾上梅幸・6	1870-1934	斧琴菊伝（1～6）六世尾上梅幸のはなし	演劇界（1969年1月号～6月号） （加賀山直三執筆）
			続・斧琴菊伝（1～6）六世尾上梅幸のはなし	芸能（1969年9月号～1970年2月号） （加賀山直三執筆）
明	尾上大五郎（牧野五郎三郎）	1874-？	中島座時代を語る	演劇界（1946年8月号）
			牧野老人秋夜話上中下	演劇界（1951年10月号～12月号）
明	坂東三津五郎・7	1882-1961	三津五郎芸談	読書春秋（1951年2月）
明	市川団蔵・8	1882-1966	故・市川団蔵 芝居ばなし	月刊文化財（1967年12月号）
明	尾上菊五郎・6	1885-1949	巨匠芸談	中央公論（1949年7月号）
明	<small>おのえおとさぶろう</small> 尾上音三郎	1885-？	大部屋言 尾上音三郎に訊く	演劇界（1962年7月号）
明	中村吉右衛門・初	1886-1954	吉右衛門芸談	中央公論（1932年5月～9月号）
			芸談	世界春秋（1950年1月号）
明	市川寿海・3	1886-1971	寿海自伝	演劇界（1957年1月号～12月号）
明	<small>おのえたかのじょう</small> 尾上多賀之丞・3	1889-1978	尾上多賀之丞聞書上中下	演劇界（1975年9～11月号）
明	市川猿翁・初	1888-1963	芸談	中央公論（1956年8月特大号）
			猿之助芸談	日本文化財（1956年3月号）
			猿之助自伝	テアトロ（1962年6月、8月～10月、1963年5月号）
明	<small>なかむらかせん</small> 中村霞仙・2	1893-1969	脇役登場 中村霞仙	演劇界（1965年9月号）
明	中村時蔵・3	1895-1959	時蔵自伝	演劇界（1958年6月）

				号、9月号)
明	ぼんどうちようえもん 坂東調右衛門・ 初	1896-1982	脇役登場 坂東調右衛門	演劇界 (1965年7月号)
明	おのえこいさぶろう 尾上鯉三郎・3	1897-1974	脇役登場 尾上鯉三郎	演劇界 (1965年8月号)
明	とねがわきんじゅうろう 利根川金十郎・ 初	1897-1985	明治人間シリーズ3	演劇界 (1975年3月号)
明	市川左団次・3	1898-1969	三世左団次自伝	演劇界 (1962年2月号～1963年9月号)
			市川左団次芸談	月刊文化財 (1966年6月号)
明	おのえしんしち 尾上新七・5	1898-1980	明治人間シリーズ5	演劇界 (1975年5月号)
明	ぼんどうしゅうちよう 坂東秀調・4	1901-1985	脇役登場 坂東秀調	演劇界 (1965年9月号)
			四代目坂東秀調聞書	演劇界 (1978年10月号)
明	おのえたがぞう 尾上多賀蔵・3	1901-1991	明治人間シリーズ6	演劇界 (1975年7月号)
明	いちかわすみぞう 市川寿美蔵・7	1902-1985	明治人間シリーズ4	演劇界 (1975年4月号)
明	中村鴈治郎・2	1902-1983	中村鴈治郎芸談	月刊文化財 (1975年9月号)
明	片岡仁左衛門・ 13	1903-1994	片岡仁左衛門芸談	月刊文化財 (1974年3月号)
明	いちかわふくのすけ 市川福之助・3	1904-1990	明治人間シリーズ7	演劇界 (1975年8月号)
明	なかむらこましち 中村駒七	1905-1982	大部屋言 中村駒七に訊く	演劇界 (1962年8月号)
明	いちかわやおぞう 市川八百蔵・9	1906-1987	脇役登場 市川八百蔵	演劇界 (1965年4月号)
			明治人間シリーズ1	演劇界 (1975年1月号)
明	なかむらしょうじゃく 中村松若・初	1906-1979	明治人間シリーズ10	演劇界 (1976年1月号)
明	沢村源之助・5	1907-1982	脇役登場 沢村源之助	演劇界 (1965年11月号)
			明治人間シリーズ2	演劇界

				(1975年2月号)
明	<small>なかむらばい</small> 中村 梅花・3	1907-1992	明治人間シリーズ9	演劇界 (1975年12月号)
明	<small>なかむらきちじゅうろう</small> 中村吉十郎・2	1907-1977	脇役登場 中村吉十郎	演劇界 (1965年1月号)
明	<small>ばんどうやごろう</small> 坂東弥五郎・2	1909-1999	明治人間シリーズ8	演劇界 (1975年9月号)
明	<small>ばんどうやえのすけ</small> 坂東八重之助	1909-1987	大部屋言 坂東八重之助 に訊く	演劇界 (1962年12月号)
			坂東八重之助聞書 藤尾真一筆録	演劇界 (1972年12月号)
明	<small>ばんどうちようしろう</small> 坂東調四郎	1910-1997	大部屋言 坂東調四郎に 訊く	演劇界 (1962年5月号)
明	<small>なかむら たかさごや</small> 中村 (高砂屋) <small>ふくすけ</small> 福助・5	1910-1969	脇役登場 中村福助 (高 砂屋)	演劇界 (1965年12月号)
明?	<small>なかむらなりすけ</small> 中村成助	不明	大部屋言 中村成助に訊 く	演劇界 (1962年11月号)
大	<small>おのえうめすけ</small> 尾上梅祐・2	1913-1988	大部屋言 尾上梅祐に訊 く	演劇界 (1962年10月号)
大	<small>さわむらかせん</small> 沢村可川	1913-1997	(聞き書き) 沢村可川	歌舞伎 研究と批評 (11) 1993
大	<small>かたおかいちぞう</small> 片岡市蔵・5	1916-1991	脇役登場 片岡市蔵	演劇界 (1965年2月号)
大?	<small>なかむらふくろく</small> 中村福緑	不明	大部屋言 中村福緑に訊 く	演劇界 (1962年6月号)

さて、表 2-4 の雑誌掲載の芸談一覧を見ると、『演劇界』には、1950年代から明治生まれの歌舞伎俳優の生い立ちや、劇界の変化、あるいは芸について語った内容が掲載されている。歌舞伎の型など演技に関連する事柄に限らず、明治期以降の歌舞伎界の様子を史料として残しておこうという考えによってまとめられたものである。ベテラン脇役俳優（名題、名題下を含む）にスポットをあてた「大部屋言」は、歌舞伎研究家・松井敏明（松井俊諭とも、1929-2007）が、「明治人間シリーズ」は演劇評論家の津田類（1931-）が俳優の話を読み、まとめたものである。前項でも述べたが、歌舞伎の演技は放送の映像、あるいは劇場による記録映像として残されるようになった。その一方で、放送などには映らない楽屋内の様子などは聞き取りでしか残らないということを考えてのことである。

このほか、大部屋俳優の生活について語り合う座談会が『演劇界』1957年11月号（pp. 76-81）に掲載されている。「協同研究・大部屋の俳優生活」というタイトルで、おのえおとへい尾上音平（?-1960）、3代目 ばんどうしんぞう坂東新蔵（1898-1973）、坂東八重之助（1909-1987）と演劇

評論家の郡司正勝、利倉幸一との座談会である。坂東八重之助は、菊五郎劇団のタテ師として知られ、歌舞伎研究家の郡司正勝とともに『歌舞伎のタテ』（1984・講談社）も残している。歌舞伎俳優ではないが、歌舞伎を支える小道具方や大道具方の座談会「うらかた大いに語る」も『演劇界』（1955年2月号、pp.76-81）に掲載されている。

大部屋俳優が演じる「馬の足」や「とんぼ」の芸談は、明治時代にも取材されており、それらは三木竹二が編集していた雑誌『歌舞伎』に掲載されている。例えば、9代目団十郎の後見をつとめ、9代目の死後は、のちの時代の俳優たちの師匠役として9代目の芸を伝えた3代目市川新十郎による「馬の足」の芸談などである。この「馬の足」の芸談については『秀十郎夜話』（1958・文芸春秋、p.228）にも紹介されている。なお、『秀十郎夜話』の話者である中村秀十郎は、市川新十郎の弟子として歌舞伎界に入った人物で、新十郎の死後、初代中村吉右衛門の弟子になり、吉右衛門の後見として活躍した。また、法学者・穂積重遠（1883-1951、東京帝大教授、渋沢栄一の孫）による『歌舞伎思出話』（1948・大河内書店）の「日本一の馬の足」（pp.20-29）にも新十郎のことが語られている。

市川小半次は「とんぼ」の芸談を残している。この小半次についてはくわしい経歴が不明だが、戸板康二は『続わが歌舞伎』（1949・和敬書店、pp.187-188）に次のように説明している。

川尻清潭氏が、当時左団次づきの（明治三十五年）タテ師だった市川小半次の話を筆録してゐる

「文化デジタルライブラリー」（<https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/>、日本の古典芸能の資料ライブラリー）では、代々の歌舞伎俳優を検索することができる。ここで検索できる「市川小半次」は2人おり、初代と2代目である。初代は1875年に亡くなっている。1902年の段階で存命であることから考えると2代目だろう。

「芝居の鼠」という芸談を残している尾上梅助については、作家であり演劇評論家の三島霜川（1876-1934）が『役者芸風記』（1935・中央公論社）に「帝国劇場の師範役、鈴木大助」のことであると述べている。戸板康二は『わが歌舞伎』（1948・和敬書店、p.155）において梅助が5代目菊五郎の弟子でタテ師であったと述べている。木村錦花がまとめた『近世劇壇史・歌舞伎座篇』（1936・中央公論社、p.538）には、1922年8月19日の項目に「帝劇幕内主任鈴木梅鶯死去」とある。

2.5 そのほか

ここまで、出版されている芸談にはどのようなものがあるかを俳優の生まれた時代別にまとめた。最後に、芸談の一覧には示しにくい芸談集、対談集、談話集をまとめる。

表 2-5 芸談一覧(対談など) (出版順)

作品名	作者	内容
談叢第1編 (1901-1902・鳴臯書院)	鹿島桜港 (淑男)	片岡市蔵・3 (1851-1906)、 市川小団次・5 (1850-1922)、沢村源之

		助・4、沢村宗十郎 ^{さわむらそうちゅうろう} ・7 (1875-1949)、沢村宗之助・初の芸談が掲載されている。
演芸名家の面影 (1910・宇宙堂)	川尻清潭 ^{かわじりせいだん}	芸談集。歌舞伎俳優は、尾上梅幸・6、片岡仁左衛門・11、中村鴈治郎・初、市川団蔵・7、沢村宗十郎・7、市川八百蔵・7 (中車・7)、市川高麗蔵・8 (幸四郎・7)、市川猿之助・初 (段四郎・2)、市川左団次・2、尾上菊五郎・6、中村吉右衛門・初、中村芝翫・5 (歌右衛門・5)。新派は、伊井蓉峰、河合武雄、高田実、川上普二郎 ^{かわかみおとじろう} (1864-1911)、村田正雄 ^{むらた まさお} (1871-1925)、喜多村緑郎など。
名優当り芸芝居の型 (1911・磯部甲陽堂)	林翠浪 ^{はやしいろう} (林長三郎) 編	歌舞伎、新派の芝居の型についての芸談集。片岡仁左衛門・11、市村羽左衛門・15、市川段四郎・2 (市川猿之助・初)、市川高麗蔵・8 (松本幸四郎・7)、市川団蔵・7、尾上梅幸・6、中村芝翫・5 (中村歌右衛門・5)。ほかに新派の、河合武雄、藤沢浅二郎 ^{ふじさわあさじろう} (1866-1917)、高田実、喜多村緑郎・初。
舞台と面影 (1912・春陽堂)	林翠浪 (林長三郎)	歌舞伎 (安宅の関、紅葉狩、羽衣などの演目) の型と、坂東三津五郎・7 の生い立ちや芸についての聞き書きが掲載されている。
自ら語る現代名優身の上話 (1928・博文館)	久佐太郎	歌舞伎俳優のほか、新派や新劇の俳優による芸談。歌舞伎俳優は、尾上梅幸・6、市川左団次・2、守田勘弥・13 (1885-1932)、市川猿之助・2 (猿翁・初)、沢村宗之助・初、市川松蔦・2 について掲載されている。
芸談百話 (1940・博文館)	黒崎貞治郎 ^{くろさきていじろう}	歌舞伎俳優は、中村吉右衛門・初、尾上菊五郎・6、市川左団次・2、中村歌右衛門・5、市村羽左衛門・15、片岡仁左衛門・12 (1882-1946)、片岡仁左衛門・13 の芸談が掲載されている。
俳優対談記	三宅周太郎 ^{みやけしゅうたろう}	歌舞伎俳優は、羽左衛門・15、河原崎

(1942・東宝書店)		長十郎・4、河原崎国太郎・5、中村芝翫・6（歌右衛門・6）、尾上菊之助・3（梅幸・7）、猿之助・2（猿翁・初）、中村吉右衛門・初、尾上菊五郎・6 との対談。そのほか新派の俳優との対談も収録している。松竹社長の ^{あらしひなすけ} 大谷竹次郎との対談も収録されている。
芸能対談 (1950・創元社)	三宅周太郎	松本幸四郎・7、 ^{あらしひなすけ} 嵐雛助・10(1913-1986)、坂東三津五郎・7、尾上松緑・2、実川延若・2、阪東寿三郎・3(1886-1954)、市川海老蔵・9(団十郎・11)、大谷友右衛門・7(雀右衛門・4)、片岡我当・4（仁左衛門・13）、中村時蔵・3、尾上菊五郎・6 との対談と、新派俳優や文楽太夫や三味線弾きとの対談も収録している。
芸談（1951・東和社）	東京新聞社 文化部編	東京新聞に掲載された芸談を集めたもの。戸板康二、北条秀司、柳栄二郎、高橋義孝などの演劇評論家と俳優などの対談形式で、芸談をまとめたもの。歌舞伎俳優は、中村吉右衛門・初、市川猿翁・初などのほか、 ^{なかむらきちのじょう} 中村吉之丞・初（1886-1958）、 ^{いちかわてるぞう} 市川照蔵（1910-1982）など脇役の俳優の芸談を収録している。
名優と若手 (1953・創元社)	三宅周太郎	三宅周太郎による戦前の名優についての評論とともに、戦前からの名優あるいは、戦後のスター（若手）との対談集。歌舞伎俳優との対談は、中村吉右衛門・初、中村歌右衛門・6、中村鴈治郎・2、市村羽左衛門・16（1904-1952）、松本幸四郎・8（初代白鸚、1910-1982）、中村勘三郎・17。
芸に生きる芸談集(1956・実業之日本社)	東京新聞社 文化部編	東京新聞に掲載されていた芸談を集めたもの。邦楽演奏者、舞踊家、歌舞伎俳優の芸談集。歌舞伎俳優では、市川左団次・3、中村時蔵・3、市川寿海・3の芸談が掲載されている。

今日の芸談 (1956・東京創元社)	かがやまなおぞう 加賀山直三	『歌舞伎全書第3巻』収録。現代(戦後)の歌舞伎俳優にとっての「芸談」の役割とともに、以下の俳優の芸談がまとめられている。市川猿之助・(猿翁・初)、中村鴈治郎・2、市川海老蔵・9(団十郎・11)、尾上松緑・2、中村勘三郎・17、尾上梅幸・7、中村歌右衛門・6、中村吉之丞・初。
歌舞伎の星 (1958・布井書房)	三宅周太郎	三宅周太郎による劇評とともに、団十郎・11、中車・8、歌右衛門・6との対談が掲載されている。
八人の歌舞伎役者 (1959・青蛙房)	加賀山直三	戦後の劇界を担う若手である、尾上松緑・2、中村鴈治郎・2、尾上梅幸・7、市川団十郎・11、片岡仁左衛門・13、中村勘三郎・17、松本幸四郎・8(白鸚・初)、中村歌右衛門・6が収録されている。
裏方物語 (舞台裏の人々) (1964・早川書房)	ちやみちお 千谷道雄	劇場の裏方として働く人へのインタビュー集である。馬の足を演じる脇役俳優、市川左喜松や中村杵蔵。そのほか松本高蔵など、歌舞伎の歴史では残らないような大部屋俳優の談話を読むことができる。
伝統と現代 第十一巻 現代の芸談 (1970・学芸書林)	はきいこうぞう 波木井皓三	江戸、明治にまとめられた芸談の内容について、当代の歌舞伎俳優と対談するもの。中村歌右衛門・6、中村翫右衛門・3、尾上多賀之丞・3が対談し、中村芝鶴・2の随筆も掲載されている。
NHK 「趣味の手帳」より 歌舞伎幕間ばなし	文化出版局 編集部	NHKラジオ「趣味の手帳」において放送された歌舞伎に関連した内容をまとめたもの。そのうち歌舞伎俳優による談話は 中村仲太郎 <small>なかむらなかたろう</small> ・初(1936-2016)「芝居の馬の脚」、尾上多賀蔵 <small>おのえたがぞう</small> ・3(1901-1991)「トンボをきる話」である。
現代の歌舞伎芸談 (1990・演劇出版社)	ふじのよしお 藤野義雄	中村歌右衛門・6、中村鴈治郎・2、松本白鸚・初(幸四郎・8)、中村勘三郎・17、片岡仁左衛門・13、尾上梅

		幸・7、尾上松緑・2、実川延若・3、河原崎国太郎・5、中村雀右衛門・4、市川羽左衛門・17 の芸談が収録されている。
--	--	--

演劇評論家の川尻清潭によってまとめられた芸談集『演芸名家の面影』（1910）は、俳優がどのようなことばを使っていたのかがわかるような形でまとめられた、明治時代に発行された、貴重な資料である。『名優当り芸芝居の型』（1911）は、芝居ごとに俳優の型や演技の注意点をまとめたものである。『談叢』（1901-1902）には、3代目片岡市蔵や、5代目市川小団次など、なかなか芸談が残されていない俳優のことばが取り上げられている。

『自ら語る現代名優身の上話』（1928）にも、ほかに芸談が残されていない、13代目守田勘弥の芸談を読むことができる。

『芸談百話』（1940）には、12代目片岡仁左衛門の芸談が収録されているのが珍しい。片岡仁左衛門は、13代目仁左衛門の著作が多く、その13代目が父親の11代目片岡仁左衛門の芸談を残している。しかし、上方の歌舞伎界から、15代目羽左衛門の女房役として東京劇壇に迎えられた12代目の芸談はほとんど残されていない^{注2-10}。

演劇評論家の三宅周太郎（1892-1967）による『俳優対談記』（1942）、『芸能対談』（1951）、『名優と若手』（1953）は対談形式でまとめられており、俳優たちのことばが伝わる。これらの対談集の中で、『名優と若手』にある16代目市村羽左衛門の芸談は、あまり残されていない。15代目羽左衛門の息子であり、この対談の中でも父、15代目のことを語っている。なお、『俳優対談記』は、戸板（1942）において、俳優のことばがよく伝わるものとして貴重な記録であると述べられている（p. 289）。

『八人の歌舞伎役者』（1959）は、戦後の歌舞伎界を支える花形俳優である8人の芸談を掲載している。中では、11代目市川団十郎の芸談が珍しい。海老蔵時代に芸談を出しているが（表2-2参照）、それ以降はまとまった芸談はなく、雑誌にインタビューや座談会の記事があるだけである。

『現代の歌舞伎芸談』（1990）は、昭和生まれの花形俳優と、明治、大正生まれのベテラン俳優の芸談をまとめている。芸談の少ない3代目実川延若の芸談が掲載されている。

前項で述べた雑誌における芸談の掲載と同様で、歌舞伎の演技に限らず、歌舞伎文化を後世に残すためにまとめられたのが、『裏方物語 舞台裏の人々』である。劇場の裏方として働く人々の様子を伝えている。この時代にはまだ、明治、大正の歌舞伎界を知っている人が多く残っており、その談話の中から、古い時代の劇界の様子がうかがえる。俳優の談話は多くはないが、中村 杵蔵^{なかむらきねぞう}という馬の足を演じていた大部屋俳優の生涯について語り、のちの時代には伝わりにくい劇界の暗部を描いている。

宣伝用の冊子であるため表には掲載しなかったが、『名優化粧談』（1910・丸見屋商店出版部）には、7代目沢村宗十郎の舞台化粧についての談話がのっている。この7代目宗十郎は、名^わ和事師^{ことし}として知られるが、まとまった芸談はほとんど残されていない。戸板（1952）も「宗十郎には芸談がなかった。」（p. 139）と述べている。本論文の筆者が7代目

宗十郎の芸談として確認できたのは、『談叢』『演芸名家の面影』と、この『名優化粧談』に掲載のものだけで、宗十郎のことばを知ることができる数少ない資料である。ただし、これも戸板（1952）が「竹二・青々園の「歌舞伎」にはときに、宗十郎の芸談がのつてみるが、これは口述筆記でなく、勝手に編集者が拵へたものではないかと思ふ。」（p.139）と述べており、実際に宗十郎のことばなのかはわからない^{注2-11}。

また、歌舞伎研究者や新聞の演劇記者が、見聞きした明治時代の名優の芸風や芸談をまとめたものも出版されている。『役者芸風記』（1935・三島霜川）、『芸壇三百人評』（1907・森暁紅）、『歌舞伎名優伝』（1956・河竹繁俊）など、演劇評論家がそれぞれ俳優評をまとめたものもある。初代吉右衛門、6代目菊五郎が亡くなった直後には多くの評伝がまとめられている。戸板康二は、『演劇人の横顔』（1955）、『素顔の演劇人』（1956）において、自身が実際に会い、話を聞いたことがある歌舞伎俳優など演劇関係者についての逸話やそのことばをまとめている。演劇評論家の安部豊（1886-1957）は、1919年に、個人出版として、明治、大正に活躍した、歌舞伎俳優8人（5代目中村歌右衛門、初代中村鴈治郎、15代目市村羽左衛門、6代目尾上梅幸、2代目市川左団次、2代目実川延若、6代目尾上菊五郎、初代中村吉右衛門）について、それぞれ写真集をかねた伝記を『舞台のおもかげ』（好文社）としてまとめている^{注2-12}。

2.6 演劇評論家による歌舞伎解説書など

芸談を資料とするにあたって、その内容を補足するために本論文では江戸時代（幕末）生まれ、明治生まれ、大正生まれの演劇評論家によって書かれた歌舞伎に関連した随筆、歌舞伎解説書あるいは劇評集も取り上げる場合がある。それらのうち、主なものを以下にまとめる。

表 2-6 演劇評論家による著作一覧（本論文で参考にした主なもの）（生年順）

劇評家名	生没年	書名（出版年・出版社）
みずたにげんか 水谷幻花	1865-1943	演芸風聞録（1930・朝日新聞社）
みきたけじ 三木竹二	1867-1908	観劇偶評（2004・岩波書店）
すずきしゅんぽ 鈴木春浦	1868-1927	歌舞伎の型（1927・歌舞伎出版部）
いはらとしろう 伊原 敏郎 (いはらせいせいえん 伊原青々園)	1870-1941	唾玉集（1906・春陽堂）
		歌舞伎通（1930・三省堂）
		団十郎の芝居（1934・早稲田大学出版部）
		団菊以降（1947・相模書房）
		続団菊以降（1947・相模書房）
まついしろう 松居 松葉	1870-1933	劇壇今昔（1926・中央美術社）
		続劇壇今昔（1926・中央美術社）
すぎがんあみ 杉鷹阿弥	1870-1917	舞台観察手引草（1918・玄文社）
おかもときどう 岡本綺堂	1872-1939	歌舞伎談義（1941・大東出版社）
		綺堂劇談（1956・青蛙房）

		ランプの下にて (1965・青蛙房)
川尻清潭	1876-1954	楽屋風呂 (1926・中央美術社)
		楽屋風呂続編 (1927・中央美術社)
		菊五郎百話 (1948・右文社)
		演技の伝承 (1956・演劇出版社)
木村錦花	1877-1960	明治座物語 (1928・歌舞伎出版部)
		灰皿の煙 (1937・相模書房)
		三角の雪 (1937・三笠書房)
食満南北	1880-1957	作者部屋から (1944・宋栄堂)
遠藤為春	1881-1969	歌舞伎座を彩った名優たち-遠藤為春座談- (2010・雄山閣)
久保田万太郎	1889-1963	芝居修行 (1943・三田文学出版部)
井口政治 注2-13	1891-1946	団菊物語-舞台訓 (1944・三杏書院)
渥美清太郎	1892-1959	歌舞伎入門 (1949・東海書房)
		芝居五十年 (1956・時事通信社)
三宅周太郎	1892-1967	演劇評話 (1928・新潮社)
		演劇往来 (1928・新潮社)
		演劇巡礼 (1935・中央公論社)
		続演劇巡礼 (1941・中央公論社)
		演劇美談 (1942・協力出版社)
		芝居 (1943・生活社)
		演劇手帳 (1947・甲文社)
		観劇半世紀 (1948・和敬書店)
邦枝完二	1892-1956	劇壇縦横記 (1924・小西書店)
小嶋二朔	1901-1974	芸業五十年 (1968・青蛙房)
三宅三郎	1901-1979	歌舞伎劇鑑賞 (1942・三田文学出版部)
		続歌舞伎劇鑑賞 (1943・三田文学出版部)
山口広一	1902-1979	大阪の芝居 (1942・輝文館)
宇野信夫	1904-1991	菊五郎夜話 (1976・青蛙房)
利倉幸一	1905-1985	残滴集 (1982・演劇出版社)
井上甚之助	1905-1973	ずいひつ 歌舞伎三昧 (1946・和敬書店)
岸井良衛	1908-1983	ひとつの劇界放浪記 (1981・青蛙房)
加賀山直三	1909-1978	歌舞伎の型 (1957・東京創元社)
郡司正勝	1913-1998	歌舞伎入門 (1954・社会思想研究会出版部)
		かぶき 様式と伝承 (1954・寧楽書房)
		歌舞伎と吉原 (1956・淡路書房)
		新訂かぶき入門 (1965・社会思想社) (初版は 1962

		年)
		かぶき袋 (1970・青蛙房)
		芸能の足跡 (2001・柏書房)
といた やすじ 戸板 康二	1915-1993	俳優論 (1942・冬至書林)
		歌舞伎の周囲 (1948・角川書店)
		わが歌舞伎 (1948・和敬書店)
		続・わが歌舞伎 (1949・和敬書店)
		劇場の椅子 (1952・創元社)
		舞台の誘惑 (1953・河出書房)
		演劇の魅力 (1954・河出書房)
		歌舞伎事はじめ (1976・実業之日本社)
おお きゆたか 大木 豊	1925-1976	歌舞伎の素顔 (1965・冬樹社)

三木竹二は、森鷗外の弟の森篤次郎の筆名である。歌舞伎をはじめとした新劇なども取り上げた雑誌『歌舞伎』を 1900 (明治 33) 年に創刊、編集にあたった。『歌舞伎』には劇評や型の研究などを執筆した。『観劇偶評』は、その三木竹二が執筆した劇評を渡辺保 (演劇評論家・1936-) が編者としてまとめたもので、竹二が森鷗外とともに出版した『月草』(1896・春陽堂)の後半に掲載された「観劇偶評」と、『歌舞伎』『めざまし草』などの雑誌に掲載された劇評を収録している。竹二については、『近代文学研究叢書第 12 巻』(1959・昭和女子大学近代文学研究室)、『三木竹二ー兄鷗外と明治の歌舞伎と』(2020・水声社)にくわしい。なお、竹二が編集にあたった雑誌『歌舞伎』は、立命館大学アート・リサーチセンターがまとめているデータベース「ARC 所蔵近代書籍 (PDF) データベース」(https://www.dh-jac.net/db1/mbooks/search_pdf.php)を使って、内容を見ることができる。

食満南北は「けまなんぼく」と読む。大阪の歌舞伎界で活躍した歌舞伎作者であり、著作では明治、大正、昭和の関西歌舞伎の様子がわかる。また、関西歌舞伎については井上甚之助の著作でも知ることができる。ノンフィクションの小説の形をとっているため、表には示さなかったが、食満、井上の著作と同様、明治から昭和初期の関西歌舞伎の様子がわかるものとして『遙かなり道頓堀』(三田純市・1978・九芸出版)がある。

遠藤為春 (1881-1953) による『歌舞伎座を彩った名優たち』は 2010 年と発行年が新しいが、内容は雑誌『演劇界』に 1957 年 1 月号から 12 月号まで掲載された、戸板康二による遠藤為春へのインタビュー「私の見た名優」である。遠藤為春が実際にみた、9 代目市川団十郎、5 代目尾上菊五郎あるいは、4 代目 なかむらしかん 中村芝翫 (1831-1899)、5 代目 いちかわしんぞう 市川新蔵 (1861-1897) の芸について述べている。特に、4 代目中村芝翫は、団菊以前の おおだてもの 大立者として後世に「芝翫型」を残しているが、その芸についてくわしく述べた著作はない。同様に 5 代目市川新蔵は 9 代目団十郎の後継者として、10 代目の市川団十郎に近い人物と期待されたようだが、早世しており、くわしい評伝は残されていない。このように明治時代には名優とされた俳優でも、現代にはその芸が伝わっていない俳優について述べている点で、

遠藤為春の資料は貴重である。戸板康二が、遠藤為春に行ったインタビューの内容は、『芸能』（芸能学会編）の1970年3月号（pp. 41-46）、4月号（pp. 40-44）、5月号（pp. 32-36）にも掲載されている。これは、遠藤為春の一周忌に際して再掲載されたものである。

このほか、戸板康二編の『歌舞伎全書』（全3巻、1956・東京創元社）がある。第1巻収録の、郡司正勝による「歌舞伎の歴史と本質」、加賀山直三による「演技と演出」、国文学者・民俗学者である池田弥三郎（1914-1982）による「劇場-観客席・棧敷・櫓・舞台・花道-」、山本二郎による「歌舞伎文献例題」など、歌舞伎についての資料が多く収められている。第3巻収録の戸板康二による「芸談と伝統」は芸談とはどういうものかを述べており、加賀山直三がまとめた「今日の芸談」には芸談が掲載されている（表2-5参照）。

演劇評論家ではなく、歌舞伎ファンの立場で自分たちが見た歌舞伎についてまとめた著書もある。

『折口信夫全集第18巻』（1967・中央公論社）には折口信夫（1887-1953）による「かぶき讃」と「劇評」が収録されている。画家の岸田劉生（1891-1929）には、歌舞伎の魅力についてまとめた『演劇美論』（1930・刀江書院）と、歌舞伎を見たときの感想なども掲載されている『劉生絵日記第1巻～第3巻』（1953・龍星閣）がある。英文学者の福原麟太郎（1894-1981）には、『芝居むかしばなし』（1974・毎日新聞社）が、法学者の穂積重遠（1883-1951）には、『歌舞伎思出話』（1948・大河内書店）がある。岸田劉生の『演劇美論』について戸板康二は『劇場の椅子』（1952、pp. 226-229）に、歌舞伎の魅力を存分に伝える資料として取り上げている。また、穂積重遠の歌舞伎好きは、当時有名だったようで、歌舞伎評論家の千谷道雄（1920-2006）がその著書『秀十郎夜話』（1958、p. 228）に「故穂積重遠博士の著「歌舞伎の思ひ出」中に、「日本一の馬の足」という標題で、かなり詳しく紹介してある。穂積博士は東大教授在職当時、右の話を年々卒業して行く学生達への終講の弁に述べて、「君達もこの社会の馬の足となれ」と教えられた。新十郎の芸談よりも、穂積博士のこの終講の弁の方が、一般には知られている。」と書いている。「右の話」とあるのは、市川新十郎が1902年に雑誌『歌舞伎』で語った「馬の足」についての芸談のことである。

2.7 さいごに

本論文では、本章でまとめた歌舞伎俳優による芸談と、演劇評論家などによる著作を資料として、歌舞伎用語の変化について述べる。第3章以下各章では、本章に示した芸談をすべて扱うのではなく、章ごとの題材にあった芸談を取り上げる。資料として使用した芸談は各章の注または、本文に示す。

注2-1 「新派」は、「明治時代中期に、歌舞伎に対抗しておこった、現代世相を中心とする写実的な劇」（「新派劇」『新選国語辞典第10版』（2022・小学館））である。現代は「劇団新派」がその流れをくんでいる。歌舞伎とは異なる演劇を目指したものだが、劇団創設初期は、歌舞伎と同様で、女性役は女形が演じていた。江戸（幕末）、明治、大正の演劇の様子を書き残している芸談を一覧するという本論文の目的から考えて、新派

俳優の芸談も掲載することにした。

注 2-2 江戸時代（幕末以前）に書かれた芸談には次のようなものがある。『役者論語』は元禄時代にまとめられたとも言われ、坂田藤十郎(1647-1709)、^{よしざわ}芳沢 あやめ(1673-1729)などによる芸談が収録されている。中でも、『あやめぐさ』（芳沢あやめによる芸談）は女形の心得を記した芸談として名高い。そのほか、『古今役者論語魁』は、2代目市川団十郎（1688-1758）、初代沢村宗十郎(1685-1756)などの芸談が掲載されている。また、2代目市川団十郎には『市川栢庭舎事録』『老のたのしみ』、初代中村仲蔵（1736-1790）には『月雪花寝物語』がある。このように江戸時代（幕末以前）に書かれた芸談がないわけではないが、数は多くなく、藤田（1971）は、『役者論語』以降、「明治維新後の芸談再登場まで約一三〇年間の空白がある」（p. 244）と述べている。

注 2-3 本文には「歌舞伎座筋書」と示したが、「すじがき」は、「送り仮名の付け方」（1973 年内閣訓令・告示）に従えば「筋書き」だが、歌舞伎を上演している劇場では「筋書」の表記が使われている。本章では、引用、実際の劇場での使用に合わせて、送り仮名を省いた表記を使う。

注 2-4 聞き書きの芸談には、俳優が話していることばがわかるような読み仮名が示されている場合がある。このことは第 1 章で述べたとおりである。そのため芸談が聞き書きであるという情報も重要であると考ええる。

注 2-5 俳優のことばが収録されていないため、一覧には入れなかったが、劇作家・木村錦花によってまとめられた評伝『守田勘弥』（1943・新大衆社）もある。

注 2-6 「死絵」は、浮世絵の一種である。「人気役者または高名な文人・画家などが死んだとき、その似顔絵に、没年月日・法号・辞世などを記して追善のために版行したもの」（『大辞林』）。

注 2-7 花柳章太郎は、多くの随筆を残している。本章では、芸談に近い内容のものを取り上げたが、表中にあるもの以外に、『水中花』（1932・はなやぎ会）、『紅皿かけ皿』（1936・双雅房）、『菜種河豚』（1940・演劇新派社）、『きもの』（1941・二見書房）、『きもの簪』（1949・和敬書房）、『かぐや餅』（1956・美和書院）、『舞台の衣装』（1965・求竜堂）、『わたしのたんす』（1978・三月書房）、『狐のかんざし』（2008・三月書房（復刻））がある。

注 2-8 主役を演じる^{なだい}名題俳優（立者・江戸時代に名前が看板に出るような俳優のこと）ではなく、脇役や師匠の世話をする俳優たちのことを名題下あるいは「^{さんがい}三階」「大部屋俳優」と言う。楽屋が個室ではないことから、大部屋俳優と言ったり、その大部屋が楽屋の 3 階にあったことから「三階」と言ったりする。くわしくは第 3 章で触れる。

注 2-9 『日本の芸談』（九芸出版）は、歌舞伎の芸談のほか、能、狂言、文楽、舞踊、邦楽、新派、新国劇、新劇、映画、雑芸、寄席芸、それぞれの芸談が収録されている 8 巻の全集である。

注 2-10 12 代目仁左衛門は 1946 年 3 月に、自分の下で使っていた見習いの狂言作者の若者によって殺された。事件の事情は戸板（1946）にまとめられている。

注 2-11 「竹二」とは、森鷗外の弟であり、劇評家として知られる三木竹二のことである。

「青々園」は、伊原青々園（伊原敏郎）のことで、『明治演劇史』（1933）、『団菊以降』（1937）など、明治以降の演劇の歴史をまとめた演劇評論家である。この2人は、1900年に歌舞伎雑誌『歌舞伎』を創刊した。

注 2-12 『舞台のおもかげ』については、戸板(1970、p. 423)に述べられているほか、歌舞伎公式総合サイト「歌舞伎美人（かぶきびと）」（以下「歌舞伎美人」）の「名優の写真集・番外編編集者安部豊『舞台のおもかげ』」（<https://www.kabuki-bito.jp/special/old/meiyu/post-meiyu-post-294/>）に説明がある。松竹大谷図書館（歌舞伎関係の専門図書館）、国立国会図書館や古本において「安部豊」「舞台のおもかげ」で調べたが、8冊すべてを見ることはできなかった。「歌舞伎美人」では1919年から1922年にかけて発行されたと説明されているが、初版は8冊とも1919年発行だったようだ。取り上げられている8人の俳優のうち「実川延若」は、同じく「歌舞伎美人」に初代実川延若（1831-1885）と説明があるが、1919年に発行されているとすれば、時代的に2代目実川延若のことだろう。第1編は2代目左団次、第2編は15代目羽左衛門、第3編は6代目菊五郎、第4編は初代中村吉右衛門、第5編は5代目中村歌右衛門、第6編は初代中村鴈治郎、第7編は6代目尾上梅幸、第8編が2代目実川延若である。

注 2-13 「井口政治」は、6代目尾上梅幸の芸談『梅の下風』や、7代目松本幸四郎の芸談『松のみどり』、2代目市川猿之助（初代猿翁）の『猿之助随筆』などの聞き書きを行った「演劇記者」として、『演劇界』1953年9月号（pp. 88-89）に説明されている人物である。戸板（1970、p. 255）には「イノクチマサジ」という読み仮名がつけられている。一方で、井口政治の著作である『団菊物語』（1944）の奥付には「イグチセイジ」の読み仮名がつけられている。本論文では、井口政治の人となりなどをまとめている戸板（1970）に合わせて「イノクチマサジ」という読みを採用した。

第3章 芸談における歌舞伎用語の概観

3.1 8代目市川団蔵と2代目中村芝鶴のことば

3.1.1 はじめに

本章では、俳優自身によって書かれた「自筆」の芸談を取り上げ、その中にどのような歌舞伎用語が使われているのかをまとめる。「自筆」の芸談は数が少ない。自筆であることがはっきりしているのは、8代目市川団蔵(1882-1966)と2代目中村芝鶴(1900-1981)、8代目坂東三津五郎(1906-1975)による芸談である。

まず始めに取り上げるのは、8代目市川団蔵による『七世市川團蔵』(1942・石原求竜堂、以下『団蔵』)と2代目中村芝鶴による『大文字草』(1961・東京書房、以下『芝鶴』)である。著者はどちらも明治生まれの歌舞伎俳優である。また、この2人の父親は、いずれも江戸時代に生まれ、明治時代に活躍した歌舞伎俳優である。すなわち、7代目市川団蔵(1836-1911)と6代目中村伝九郎(1859-1923)である。そして、『団蔵』『芝鶴』ともに、明治生まれの俳優(芸談の著者)が、父親の生涯や芸についてまとめたものである。書かれている内容や歌舞伎俳優がみずから執筆しているという点で、この2冊は類似していると考え、まとめて取り上げることにした。

『団蔵』『芝鶴』に、どのような歌舞伎用語が使われているのかを分類し、一覧する。そのうえで、現代の歌舞伎用語と比較して、どのようなことばが変化しているのかをまとめる。

3.1.2 どういうことばが使われているか

『団蔵』『芝鶴』に使われている歌舞伎用語は、1180項目(異なり)あった。以下に、それらを分類したうえで、一覧する。

イ. 興行に関することば(1180項目中287項目(24%))

相座主、あおり、頭株、頭歩、当たりをとる、当てる、案内所、衣裳、衣裳方、衣裳部、^{漢字ママ}衣装屋、居座る、一座、一座解散、一座する、一座中、一座にて回る、一座をあずかる、一代限り、一流芝居、入りが無い、入りがよい、打ち上げ、打ち上げの日、打ち上げる、打ち出し、打ち出す、打ち続く、打ち続ける、打ち通す、打つ、打ち回る、打つ、売り切れ、売り切れる、売りだし、売り物、売れる、絵看板、絵番付、大当たり、大当たりをとる、大一座、大入り、大入芝居、大入続き、大入り繁昌、大入札、大入りをとる、大座、大芝居、大不印、大札、奥役、奥役口調、奥役料、男衆、お名残をする、お目見え狂言、表、表方、表看板にかかげる、表櫓、開演、開業式、買い切り、開場、開場式、開場前、改築、改築新開場、顔揃い、顔ぶれ、顔見世、顔見世興行、顔寄せ、顔を揃える、顔を見せる、楽屋内、楽屋頭取、楽屋取締り、楽屋中、楽屋に入る、楽屋番、掛ける、合併芝居、鬘合わせ、鬘方、金の払い、かぶせて出す、加役料、仮小屋、替わり目の日、木戸銭、客足薄い、客足が薄い、客足が悪い、客足もよく、客の入りがない、休業、狂言方、狂言定め、

狂言に仕組む、金方、口入れ、口番、首が足りない、首振り、首振り芝居、稽古場、化粧料、外題替え、見物が薄い、興行、興行が開く、興行師、興行者、興行主、興行する、興行中、興行人、興行法、興行元、興行を決める、好景気、小道具、小道具方、小道具部屋、子供芝居、五の替、小屋がけ、座、座方、座組、差し替え、座主、座名、座元、浚い、三月興行、三の替わり、三ばい替わる、仕打ち、仕切場、慈善興行、^{したぎ}芝居打ち上げ、芝居ができる、芝居が開く、芝居師、芝居茶屋、芝居にする、芝居のあたりはずれ、芝居を打つ、芝居を小さくする、自分でこしらえた芝居、三味線弾き、十三日立て、巡業、巡業手当、巡業に出る、上演、上景気、少年芝居、浄瑠璃看板、初日、初日が開く、初日が延びる、初日に返える、初日に成す、初日の蓋を開ける、初日をあける、初日を出す、素人芝居、新装開場、新築開場、新築落成、すごみの看板、世界、世界定め、世話役、千秋楽、千秋楽を迎える、宗家、総ざらい、総幕出揃、大景気、大景気を占める、大満員、立作者、立師、旅、旅興行、旅頭取、旅へ出る、太夫元、男女優二部興行、帳場、帳元、追善、追善興行、釣看板、付作者、付人、手入れこ、テイレコ、手打ちの式、手打ちをする、出方、手興行、出芝居、手代、手代衆、出囃子、道具師、東西合同、頭取、頭取部屋、床山、床山の油代、^{なかび}中日、名古屋地方を回る、夏枯れ、夏芝居、二替わり、二の替わり、二本立て、乗り込み、乗り込みをする、乗り込む、旗挙興行、初開場、初興行、囃子方、番頭、半払い、日延べ、昼興行、昼の部、歩合にて興行、歩合に参る、不入り、歩方、不景気、歩興行、歩興行をきめる、不印（ふじるし）、不振、舞台開き、蓋が開く、蓋が開く、蓋をあける、蒲団の株、風呂番、歩を持つ、本建築落成開場、本読み、舞い納める、毎日替わり、幕内、幕内の者、丸札を出す、みどりの狂言、^{ぶにん}無人、無人芝居、無人の芝居、明治座座主、面揃い、役者付の番頭、役人触、櫓、櫓を願う、安く使う、休み金、呼び物、夜興行、夜芝居、四の替、料金、六替、若太夫、一幕ごろ取り交ぜ、外芝居

ロ. 俳優に関することば(1180 項目中 276 項目(23%))

相中、あずかり、あずかる、当たり狂言、当たり役、荒事立役、改め、いい役になる、家の芸、庵、庵を上げて芝居をする、庵を上げる、一座付、一枚下の役者、一門、田舎回り、色事師、上置き、江戸三座を勤む、お家、お家芸、大看板、大きい役者、大幸四郎、大阪俳優、大立者、大立者になる、大旦那、大部屋、大部屋の頭、大部屋の役者、大部屋連、大役者、納まる、納める、教えを受ける、お師匠番、押し出しお手の物、お目見得、親方、女形、女俳優、女役者、改名、改名披露、顔合わせ、顔を出す、書き出し、下級俳優、楽屋入り、肩書き、下等の上等、加入、上方俳優、^{かみぶん}上分、加役、体にはまる、柄にない役、河原乞食、代わり役、代わり役を勤める、元祖、幹部、幹部技芸委員制度、幹部俳優、木戸台、木戸の呼び込み、木戸番、客員、客回り、休演、鏡台、苦情が出る、苦情を言う、加わる、黒衣、芸が遅れる、芸格、芸人、芸の家、芸能人、芸評、芸風、芸名、劇場付、後見、後見を

使う、古参俳優、故障を出す、子役時代、子役に頼まれ、座頭で勤める、座頭、座頭格、座頭にすわる、座長、座付き、座付俳優、座布団火鉢、座布団を許す、座へはいる、三階、三階連、三等俳優、三枚目、式、師匠、下立役、下積み、下回り、下回り連、実悪、シテ、自前、祝儀が出る、襲名、襲名狂言、襲名披露、主人公、主筋、出演、出勤、昇格、上等、女優、退く、新参、新相中、新名題、新役者、せがれ、席順、世話物役者、専売物、大根、退座、大名役者、代役、大役をする、立敵、立形、出し物、出し物をする、立役、達者、脱する、立女形、旅稼ぎ、旅役者、立物、団蔵面、旦那、旦那筋、男優、調子、重宝、付き合い、勤める、^{つら}面あかり座布団を許される、弟子、弟子入り、出る、東京俳優、同座する、得意物、緞帳へ出る、緞帳役者、中子供、中軸、中の庵、名題、名題格、名題下、名題下連、名題分になる、名題昇進、名題昇進披露、名題に昇進する、名題になる、名題俳優、名題披露、名題役者、浪花下り、名乗る、名前を貰う、名を譲る、入座、入門、ニン(仁)、仁になる、人気が沸く、人気立つ、人気役者、市村座を脱ける、配役、俳優、俳優鑑札、俳優組合、俳優連名、はいる、端敵、端役に出る、初お目見え、初出演、初舞台、初役、花形、花形になる、花形役者、花四天、はまり役、番付の位置、番付面、引き立て、引き、引き受ける、ひと場を持つ、ひと役、檜舞台を踏む、部屋係り、部屋子、部屋のれん、干される、坊ちゃん、本流俳優、真女形、名跡、名跡を継ぐ、娘形、名人、名人上手、名優、目下の役者、もうけ役、申し上げます、持ち場、持ち役、門弟、門に入る、門閥、門閥のない、役、役がかわる、役がきまる、役がつかない、役がつく、役がない、役柄、役が悪い、役者、役者がいい、役者がよくなる、役どこ、役どこが替わる、役割、役を納める、役をきめる、役をすます、役をとる、役をもっていく、役を貰う、役をゆずる、屋号、幽霊子役、老人客座、若衆形、若旦那、若手役者、脇役の女形

ハ. 演目に関することば(1180 項目中 79 項目(7%))

荒事、一場、一番目、一番目狂言、院本、江戸狂言、^{おおきり}大切、大阪狂言、大詰め、大名題、改作、改題、書きおろし、書き下ろし物、書き替え、書き込む、型物、活歴、活歴物、^{かきもの}書物、替わり狂言、狂言、狂言名題、金ピカ物、興行番付、時局もの、時代物、十八番、終幕、正本、浄瑠璃物、所作事、序幕、序幕があく、女優劇、白浪物、新作、新作物、新作物(かきもの)、新派劇、新聞狂言、筋立て、世話物、壮士劇、壮士芝居、出す、段切れ、茶番狂言、付け物、手掛ける、天狗物、天覧劇、通し、通し狂言、長場、^{なかまく}中幕、中幕が切れる、二番目、濡れ事、^{ねほん}根本、場、箱に入ったもの、場面、早見物、半活歴、番付、一幕、披露の口上、不足、振り事、文士劇、勉強芝居、奉納芝居、丸本、みもの、餅つき芝居、役名、老人芝居、和事

ニ. 演技・演出・扮装・演奏に関することば(1180 項目中 299 項目(25%))

合方、合方になる、青隈、浅黄外、浅黄幕が落ちる、浅黄幕ふり落とし、浅黄幕を切って落とす、足を割る、当て込み、当て込みをする、当て込む、当て込んで芝居

をする、当てぜりふ、あて振り、荒事で出る、言い回し、衣裳鬘、衣装を新しく切る、一日替わり、呼吸^{いいき}のよさ、一世一代、一本隈、いどこ、居所替え、糸に合わせる、糸にのる、入れぜりふ、薄ドロドロ、写し、愁いに言い回し、江戸式、絵面、演技、演出、燕手、王子、大落とし、大口、大阪式、大時代、大渋、大太鼓、大道具、大間、大間にする、大見得をする、お定まり、押し出しが出る、思い入れ、思い入れをする、折紙付、顔の拵え、書き抜き、掛け合い、掛け持ち、型、型となる、型にとる、型にないことをする、型破りの演技、型を替える、型を崩す、型を破る、鬘、鬘をかぶる、カラニを打たせる、からむ、替わる、キザミ幕、生世話でいう、義太夫、義太夫に合わせる、義太夫にのる、着付け、極った形、狐六法、きっぱり極まる、木なしの幕、木の頭、ギバ、極まる、脚色^{しよくみ}、給金、切り、くだける、くどき、国崩し、工夫、隈取、隈をとる、稽古、稽古する、稽古を掛かる、稽古に入る、稽古をする、稽古をつける、稽古を流す、下座の合方、ケレン、見物を泣かせる、口上、口上をいう、口上を述べる、香盤、好評、好評なりし、胡弓入り、呼吸を合わせる、五十日鬘、拵え、拵え物、ご馳走、こなし、殺しの場、差し出し、差し出しを使う、さわり、散髪^{さんぱつ}、地頭、仕掛け、地金、仕掛物、仕種、時代にする、時代に張っている、時代の拵え、下座^{げざ}、地でいく、しでかす、仕どころのある役、地並、芝居をさせる、芝居をする、蛇籠、シャギリの音、じゃじゃんの鉦、車輪、車輪で演じる、出演料、性根、初演、じわじわとなる、新新工夫、身上、筋隈、捨てぜりふ、せりの鳴り物、せりふ、せりふ回し、せりふを入れる、せりふを切る、せりふを付ける、世話、世話でいう、世話に砕ける、世話になる、総肉、束^{そく}、束に立つ、そそり、台金、大鏡台、大車輪、大人気、大評判、台本、代理を勤める、立ち稽古、立回り、立回りをつける、立身、立役、太夫（浄瑠璃）、団蔵写し、段取り、だんまり、宙乗り、チョボ、チョボなし、チョボに合わせる、使う、つけ、つけがはいる、つけを入れる、土壇で終わる、突っかける、面明かり、つらね、出、出語り、出はいり、てほん、出幕にならない、出幕になる、テンテレツク、道具をかえる、道具をかざる、通し役、遠見、遠寄せ、得意、砥粉顔、ドドンの太鼓、土台、どろどろ、トンボを返る、長ぜりふ、生締め^{なまぢめ}の鬘、生紅、鳴り物、二上り新内を遣う、肉、憎味がうまい、肉を着る、人形振り、抜衣紋、能がかり、のりになる、場当たりがいい、花道にかかる、花道の入り、花道へ行く、花道へはいる、羽二重、はめる、早替わり、囃し、早間、腹芸、半回し、引取り三重、引き抜く、引っ込み、引っ込む、一つ鉦がはいる、独り舞台、一人舞台、百日、百日鬘四天、百日四天、評判、評判がよい、評判高い、評判なり、舞台がじれる、舞台の堅い、舞台へ来る、舞台へ出る、二役、ぶつかえり、不評、振り、ふり替えさせる、振りかえる、ふりかぶせ、振り付け、プロンプター、ポテチン、補綴する、本格、本釣鉦が入る、本水^{ほんみず}、幕開き、幕がしまる、幕があく、幕がある、幕がしまる、幕数、幕切り、幕切れ、幕毎、幕毎に出る、幕外、幕なしに見せ、幕にかける、幕にする、幕になる、幕見、

幕を開ける、幕をつける、幕を引く、回していう、見得をする、見込む、見せ場、名台詞、めりやす、めりやすにのる、紋切り形になる、役にする、役の性根、役不足をいう、やぞうする、床^{ゆか}の送り、床の文句、乱拍子

ホ. 舞台機構に関することば (1180 項目中 129 項目 (11%))

揚幕、揚幕があく、椅子席、椅子場、いつもの七三、上棧敷、うずら高土間、運動場、大あゆみ、大入り場、大阪中芝居^{ちゅうしばい}、大ぜり、大西の芝居、各座、楽屋、楽屋口、楽屋風呂、掛小屋、片シャギリ、角の芝居、上下、上手揚幕、仮花道、観客席、観劇料、勘定場、義太夫の床下、木戸、木戸大入場、木戸口、客席、黒幕、見物席、小一、小芝居、棧敷、棧敷うずら、差し幕、作家部屋、座付作者、三階囲炉裏、三芝居、三尺看板、しかた、敷物料、下棧敷、小劇場、小劇場扱い、場内、所作の置き舞台、新劇場、新高土間、スッポン、スノコ、墨ベラ、せり、せり上がる、せり下がる、大劇場、大中小芝居、高合引、高土間、高二重、高場、竹田の芝居、立見、立見席、中小芝居、中等、常足の二重、釣物、天幕、道具、道具が納まる、道具替わり、道具セリ上、道具建て、道頓堀の芝居、土間、緞帳、緞帳幕、緞帳芝居、中高の合引、中の芝居、中船、浪布、奈落、二重、二重の正面、二長町の芝居、鼠木戸、幟、場席、場代、場中、花道、花道スッポン、馬場の芝居、浜芝居、張り物、日覆、引幕、低い合引、一幕見、平土間、平場、平舞台、舞台が回る、舞台装置、舞台道具、舞台面、部屋、部屋入り、本郷の芝居、本花道、前船、幕、幕間、幕だまり、松島の芝居、回し、回り舞台、満員、満員になる、水式幕、向こう、山の道具だて

ヘ. 歌舞伎の通語、習慣 (1180 項目中 34 項目 (3%))

当たり祝いをする、穴が明く、穴をあける、大穴があく、大入袋、大入祝いをする、大入蕎麦、大カス、大カスを食う、送り提灯、おはよう、お礼参り、春日の鹿、カスを食わず、かべす、側も立たない、稽古布団、ご公達、ごつんごつん、小屋者、サガリ、新狂言、ダメを出す、注文が出る、注文を出す、チンコ幕なし、トチる、とちる、トド、ドロン、ドロンする、中日出銭、二銭団洲、はね前、髭をあたる、髭をなめる

ト. 歌舞伎全般にかかわることば (1180 項目中 32 項目 (3%))

演劇、演劇界、大歌舞伎、歌舞伎界、歌舞伎劇、歌舞伎役者、旧派、芸、芸道、芸どころ、劇界、劇場、劇団、劇評家、小屋、小屋内、芝居、芝居小屋、芝居に近い、芝居はしない、芝居へ出る、芝居道、芝居休み、芝居をあける、芝居を拵える、芝居を休み、批評家、舞台、舞台にかける、舞台に立つ、舞台を踏む、梨園

チ. 観客に関連することば (1180 項目中 44 項目 (4%))

入混 (いれご) みの客席、入り込み、追い込む、大向、大連中、お客、お客を呼ぶ、観客、客、客になる、客足、義理見物、義理の見物、見物、見物うけ、見物する、見物に行く、見物に来る、後援、声を掛ける、御見物、ご鼻^{ひいき}、御鼻の客、芝居見

物、芝居見物に出掛ける、芝居に見物に行く、祝儀、総見する、ツツかけ、詰め掛ける、積物、鼯、鼯の客、鼯元、鼯役者、鼯客、鼯連、ファン、舞台を見に行く、ふりのお客、見連、連中^{れんじゅう}、連中見物、連中をつくる

『団蔵』『芝鶴』に使われている歌舞伎用語を一覧した結果、芸談に使われる歌舞伎用語には、「ニ. 演技・演出・扮装・演奏に関することば」「イ. 興行に関することば」「ロ. 俳優に関することば」が多いことがわかる。

さらに、イ～チのことばが、現代の歌舞伎で使われているかどうかを①②③に分けてまとめなおす。現代の歌舞伎で使われているか否かについては、歌舞伎専門雑誌（月刊誌）として2022年3月まで発行されていた『演劇界』の記事と、歌舞伎評論家がまとめた歌舞伎入門書などに使われているかを調べた。

- ① 現代の歌舞伎では使われなくなったことば
- ② 現代の歌舞伎では別の言い方がされることもあることば
- ③ 現代の歌舞伎でも使われていることば

①は1180項目中408項目(35%)、②は1180項目中40項目(3%)、③は1180項目中732項目(62%)あり、「現代の歌舞伎用語でも使われていることば」がもっとも多い。

次に、①②③にどのようなことばがあるのかを一部、示しながら、それらが現代の歌舞伎用語において、どのように使われているのかを歌舞伎俳優や歌舞伎研究者など有識者のことばから明らかにする。

3.1.3 現代の歌舞伎では使われなくなったことば

「①現代の歌舞伎では使われなくなったことば」には「イ. 興行に関することば」、「ロ. 俳優に関することば」、「ホ. 舞台機構に関することば」が多い。興行形式が変化し、劇場機構が発展したことによる。

例えば、「一番目」、「二番目」、「中幕」、「大切り（大喜利）」（『団蔵』では「切り」）のうち、「大切り（大喜利）」以外は現在使われていない。「大切り（大喜利）」は、現在では落語のことばとして「寄席の最後の出し物をいう」（『大辞林第4版』2019・三省堂、以下『大辞林』）という意味で使われることが多いが、山下（2018）によれば「大喜利所作事」あるいは「大喜利」などの形で、その日の最後の演目や場面に使われる。例えば、1999年8月に歌舞伎座で「大喜利 舞踊 三社祭」として使われた。1998年12月の国立大劇場公演では「大喜利所作事 舞踊 俄獅子」とある（日本芸能・演劇 総合上演年表データベース (<https://www.dh-jac.net/db/nenpyo/search.php?enter=default>) を使って検索した）。昼の部か夜の部の最後に上演される舞踊に「大喜利」がつけられている。

一方、「一番目」「二番目」「中幕」は、現代では使われていない。「一番目」は「一番目狂言」の略で時代物のことを言い、「二番目」は「二番目狂言」の略で世話物を指す。「中幕」は「一番目狂言」と「二番目狂言」の間に演じられる一幕物のことを言う。歌舞伎作者の宇野信夫(1904-1991)は『菊五郎夜話』(1976・青蛙房、p.159)に次のように書いている。

昨今はもう**二番目**という言葉はすっかり忘れられ、その文字通りに扱われるようになっていく。歌舞伎座の人から聞いた話だが、観客から「二番目は始まってますか」ときかれたので、その人は老年だから世話物のことと思って「まだでしょう」というと、ドアから舞台を見て「ナンダ、もう三番目が始まっているじゃありませんか」といわれたそう。

「中幕」についても、通し狂言の真ん中の幕で上演される舞踊の場面を指すように変化したことを、宇野は感心しない用い方であると嘆いている。現代の歌舞伎の演目にも数字が書かれている。例えば、2021年9月歌舞伎座公演においては、第一部、第二部、第三部にわかれており、第一部、第二部には、それぞれ演目が2つある。第一部の一に「お江戸みやげ」、二に「須磨の写し絵」、第二部の一に「近江源氏先陣館」、二に「女伊達」というように、それぞれ演目の順番の数字がつけられている。これらのうち「お江戸みやげ」は世話物、「須磨の写し絵」は舞踊、「近江源氏先陣館」「女伊達」は時代物である。前に述べた「一番目」「二番目」の意味で言うと、「第一部」あるいは「一」に世話物があり、「第二部」に時代物、「二」には舞踊と時代物がある。すなわち、この数字は、『団蔵』『芝鶴』にある「一番目」「二番目」とは異なり、演目の順番を言うためだけのものである。

「俳優に関することば」には、歌舞伎俳優の階級を表すことばがあり、これは現代の歌舞伎ではほとんど使われていない。3代目市川寿海（1886-1971）の芸談『寿の字海老』（1960・展望社、p.25）には、俳優の階級について次のように述べられている。

大部屋には名題以下の下ッ端が大ぜいおりますが、下ッ端にもいろいろ階級があります。いちばん偉いのが名題下、それから上分、相中、新相中の順になっています。大部屋はどこの芝居にも三階にあり、まん中に通りがあつて左の角に大きないろりがあり、その左側が名題下と上分、右側に相中と新相中が陣取つていて、ヒラの子役はその新相中のいる隅っこにすわられるのです。私は自分の鏡台さえ置けないので、舞台へ出る時は新相中の鏡台を借りるわけです。

歌舞伎俳優の階級については、『新版歌舞伎事典』（2011・平凡社）の「名題下」の項目に次のようにくわしく説明されている（富田鉄之助（生没年不明）執筆項目）。

江戸時代には、この地位に相当する役者にいくつかの階級があり、時代によってその区分名称も変遷がある。初期には、名題に相当する立者たてものに対して、それ以外の役者は〈詰つめ〉と称されたが、のちに〈中通^{ちゆうどおり}（中役者）〉と〈下立役^{したたちやく}（お下、稲荷町）〉に分けられた。さらに立者と中通りの間に〈相中^{あいちゆう}〉が設けられた。江戸後期には、役者の階級は、〈立者（名題）〉〈相中〉〈中通り〉〈下立役〉と、階級には関係しない〈色子〉〈子役〉があった。これが明治一一（1878）年の新富座開場を機に、〈名題〉〈名題下〉〈上分（相中上分）〉〈相中〉〈新相中（中通りと稲荷町を一体化）〉と分けられた。

こうした歌舞伎俳優の階級に関連したことばについては、『団蔵』『芝鶴』に、「立者^{たてもの}」「名題^{なだい}」「名題下^{なだいした}」「相中^{しんあいちゆう}」「新相中^{しんあいちゆう}」「下回り^{したまわ}」「三階^{さんがい}」「大部屋^{おおべや}」といった言い方が使われている。これらのうち、現代でも使われているのは、「名題」「名題下」「三階」「大部屋」である。

現代の歌舞伎界では、歌舞伎俳優は、「名題」と「名題下」とに大別される。上記と同じ『新版歌舞伎事典』の「名題」の項目に、「現在は、名題と名題下との区分が存在し、名題試験によって、昇進の可否が決められている。」とされる。

「名題」は、もともと歌舞伎の演目のタイトルのことをいう。そこから派生して劇場前に張り出された上演演目の看板を名題看板と言うようになり、その看板に名前がのる主役級の俳優のことも「名題」と称するようになった。それが現代でも俳優の階級をいうことばとして残っている。現代では日本俳優協会によって年に2回行われる「名題試験」に受かった俳優は、名題披露を行い「名題俳優」（あるいは「名題役者」となる。

「三階」「大部屋」も現代の歌舞伎で、名題下の俳優を指して使われることばである。もとは楽屋の位置や部屋を指すことばだが、その楽屋を使っていた脇役や端役を演じる俳優たちのことを言うようになった。3代目中村仲蔵（1809-1886）による『手前味噌』（1944・北光書房）には「大部屋」が注釈とともに使われている（p. 76）。

爰にまた**大部屋の役者（大部屋とは都て部屋なき名題下相中中通をさしていふ）**

初代尾上大五郎（1874-?）の芸談『楽屋ばしご』（1938・牧野五郎三郎、p. 15）には、場所の意味にとれるような「大部屋」と俳優の階級を言う「大部屋」の使用とがある。

これから永い間の**大部屋生活**が始まりました。**大部屋の制度**は昔も今も、大した変化はありませんが、情景や気風は大違ひに違ひましたね。

『楽屋ばしご』の例のうち「大部屋生活」とあるほうは、「大部屋」での俳優生活のことであり、「大部屋の制度」とあるほうは、「大部屋」での決まり事のことを述べている。そのほか「大部屋勤め」（p. 34）という言い方も使われている。また、『楽屋ばしご』には、「大部屋」にいる俳優たちが自身のことを、「大部屋」ではなく、「下回り」と述べている部分もある（p. 16）。

『どうせ乃公（おれ）たちは、一生**下回り**で終るんだ。いゝ役をしやうたつて出来ねえ』階級の意味では次のような用例がある。

もつとも、昔だつて**大部屋**は、みんなみぢめな生活（くらし）をしてゐたから、風采（みなり）は役者らしくなかつたね。（p. 17）

『団蔵』『芝鶴』にはないものの、ほかの芸談に使われていることばとして、「^{いなりまち}稲荷町」という言い方もある。「下回り」の中でももっとも下の階級の俳優のことを言う。現代の歌舞伎では「下回り」「稲荷町」は使わないが、江戸時代生まれで明治、大正、昭和と活躍した4代目尾上松助（1843-1928）による芸談『名人松助芸談』（1928・大森書房、p. 44）において、次のように述べられている。

今では大抵のお人が、色々な役をやられますから、名題下にみたつて、腕を見せるに、大した苦勞はいりませんが、昔は**稲荷町**（註 順位中一番の下回り役者也）にゐて（略）現在の歌舞伎では、決まった俳優が劇団を作って興行をするような「一座」の制度をとっていないため、この「一座」に関連したことばも①に属する。「入座」「退座」などである。「一座」ということばは歌舞伎の1公演に出演するグループのことを指して「この一座」な

どと使うことは現代でも行われている。ただし、戦時中には「一座」のかわりに「劇団」という言い方も使われるようになった。例えば、戸板康二（1915-1993、演劇評論家）は『役者の伝説』（1983・駸々堂出版、p. 80）に「歌舞伎に劇団という呼称は、戦争中に情報局が命じて、そうなったのである」と説明されている。

11代目市川団十郎（1909-1965）の『市川海老蔵』（1953・歌舞伎堂第一書店、p. 80）にも、戦争中に劇団単位で興行を行うことになったことが書かれており、「一座」という言い方とともに「劇団」が使われている。

十二月八日の太平洋戦争突入の日を迎えたわけですが（中略）興行上の都合もあつて、劇団単位の新らしい組織で公演するようになってきていました。歌舞伎界では大体、羽左衛門一座、幸四郎一座、菊五郎一座、吉右衛門一座というものが主な劇団となっていました。

「舞台機構に関することば」については、客席や劇場についてのことばが含まれている。こうしたことばについては、作家・劇作家の長谷川伸（1884-1963）が、『演劇界』の1963年1月号（pp. 23-24）の「追い込みの客」という随筆に書いている。

追い込みという席は、今でいうと歌舞伎座一階の一等席で、東京では平土間といって桟がズラリとある、そこが横浜では早い者勝ちの、後々にいう自由席です。（p. 24）

「俳優に関することば」として、「番付」に示される俳優の役割を表すことばも、現代の歌舞伎では使われていないものが含まれる。「番付」は「演芸または勝負事などの番組を示したもの。」（『大辞林』）のことである。『芝鶴』（p. 315）には、自身が初舞台を踏んだ1905（明治38）年の「番付」について、次のように述べている。

私もここから役者の卵としてスタートを切ったのですが、この時の**番付**は非常に面白い昔風の大きな**絵番付**です。

明治時代にはこうした「絵番付」のほかにも、出演する俳優が、その役割順に書かれている「役割番付」があった。「番付」については次項で述べる。

明治時代の「番付」に示された「役割」には、「^{ざがしら}座頭」「^{なかじく}書き出し」「^{たておやま}中軸」「^{たておやま}立女形」「^{うわお}上置き」「^{いおり}庵（あるいは「中の庵」）」「幽霊子役」などがある。この中で「座頭」は、その公演の主役のことを指し、現代では歌舞伎以外の演劇でも使われる。「立女形」も現代でも使われる。一方、「書き出し」「中軸」「上置き」「庵」「幽霊子役」は使われない。『団蔵』には「庵」が次のように使われている。

芝居の表へ^{いおり}庵を上げ、なお「大敵とて恐るるなかれ、小敵とてあなどるなかれ」と書いた^{おおのぼり}大幟をたてました。（p. 63）

「庵」は「庵看板」のことで、劇場の正面に、出演の俳優の名前を木に書き掲げたものと言う。現在では、京都の南座において毎年12月の顔見世興行において掲げられる「まねき」としてその面影を見ることができる。読売新聞（2021年11月25日・夕刊）には、次のようにある。

京都・南座で上演される師走恒例の歌舞伎「吉例顔見世（かおみせ）興行」（12月2～

23日)を前に、出演者の名前などを書いた**まねき看板を掲げる「まねき上げ」**が25日、行われた(中略)。**まねき**は縦1・8メートル、横30センチで、54枚が劇場正面に次々と並べられた。「劇場の隅々まで大入りに」と縁起を担ぎ、隙間が少ない「勘亭流(かんでいりゅう)」の書体で記されている。

9代目市川団十郎(1938-1903)が活躍した時代には、すでにこの「庵」はすたれていたようで、『団州百話』(1903・金港堂、pp.109-110)に次のようにある。

松葉いふ兼るとは ^{むかし}前の ^{しばり}芝居に ^{いぼりかんばん}**庵看板** ^{いだ}を出せし時其名の上におのが専門の芸をかき記せしものなり ^{たとへ}例之ば市川家ならば

荒事 市川団十郎

とやうに ^ま**庵看板**の中に記され ^{そのほかわじつ}其外和 ^{ぶどう}実とか ^{ほながた}武道とか ^{じぶん}娘形とか ^ま自家が尤も上手なるものを選び之を記せるなり

また、市村座などの歌舞伎劇場を経営した田村成義(1851-1920)がまとめ、その死後に出版された『続続歌舞伎年代記』(田村(1976)、初版は1922年発行。本論文では、1976年に再版されたものを資料とした)には、明治2(1869)年の出来事として、「○(大谷友右衛門)俳名紫道にて**庵**りに出る」という記述がある。「紫道という俳名が庵看板に掲げられた」ということだろうか。

「^{どんちよう}緞帳」「^{どんちようしばい}緞帳芝居」などのことばもある。「緞帳」は舞台と客席を仕切る、上下に開閉する幕で、現代の多くの劇場に設置されているが、『団蔵』『芝鶴』に使われている「緞帳」は、「緞帳芝居」の略語であり、現代の「緞帳」と少し異なる。『芝鶴』(p.53)には、次のように説明されている。

まだ俗にいう**緞帳芝居**(昔は引幕を引く芝居が一流で緞帳は掛小屋を意味した)の侮蔑感を持っていたようです。

『団蔵』にも「緞帳芝居」がいかに差別されていたかが書かれている。

緞帳芝居へ出ると道化手踊の鑑札を受けさせられ、大劇場の俳優からひどくいやしめられたものなのです。(p.98)

歌舞伎は、伝統的に左から右、あるいは右から左に引いて幕を開閉する「引幕」によって客席と舞台を区切っており、「引幕」を使う劇場が上等で公認の劇場とされた。公認とされない下等な劇場には「引幕」をつけることが禁止されており、そのかわりに、上下に開閉する「緞帳」がつけられた^{注3-1}。こうしたことから「緞帳」を使う劇場で上演される歌舞伎を「緞帳芝居」といい、引幕を使う一流劇場と区別した。なお、この「緞帳芝居」を「^{おお}大芝居」「^{おお}大歌舞伎」との対比で「^こ小芝居」ということもある。「緞帳」ということばの意味の変化については、6代目尾上梅幸(1870-1934)の芸談『梅の下風』(1930・法木書店、本論文は1934年版の再版をチェック、p.10)に説明がある。

昔は ^{こしばり}小芝居を ^{だいげきじょう}**緞帳**と云ひましたが、今では ^{だいげきじょう}大劇場の方が緞帳ばかり用ふるやうになりました、緞帳も甚だ結構ですが、何うも二番目ものゝ世話場には不向きです。

劇場の格式などを言うことばとしては、ほかに、「青天小屋」「おででこ芝居」「百日芝居」

などという言い方があったことが、歌舞伎作家の木村錦花(1877-1960)の『明治座物語』(1928・歌舞伎出版部、p. 2)に述べられている。『大辞林』には「おででこ芝居」の立項はあるが、「青天小屋」「百日芝居」の掲載はない。『明治座物語』には、雨の日には芝居をしないため、あるいは、百日に限って公演を許されていることからその名前があるという説明されている。

現代の歌舞伎では、客席数などの劇場の規模によって、「小^{しょう}劇場」「大^{だい}劇場」などのことばが使われるが、上記のような劇場のランクを示すようなことばは使われない。

3.1.4 使っていることばが現代と異なるもの

ここまでは、現代の歌舞伎では使われなくなったものや意味が変化したものをまとめた。次に、「②現代の歌舞伎では別の言い方がされることもあることば」(40項目)を取り上げる。表3-1に『団蔵』『芝鶴』に使われていたことば(→の左)と、現代の歌舞伎で主に使われているもの(→の右)を示す。表は、五十音順に、左から右にページが進むようにした。2段目以下も同様。以下、各表の示し方は同様にした。

表3-1 芸談で使われていることばと現代の用語とが異なる場合があるもの

(芸談で使用されている語→現代のことば)

衣裳方→衣裳部	①衣装鬘→鬘	椅子場→椅子席
いつもの七三→七三	②開業式→こけら落とし	買い切り→売り切れ
②開場式→こけら落とし	②改築新開場→こけら落とし	各座→各劇場
③春日の鹿→御曹司	④角の芝居→角座	代わり役→代役
代わり役を勤める→代役を勤める、代役を演じる	勘定場→切符売り場、筋書売り場 ^{注3-2}	元祖→初代
⑦木戸→劇場入り口	客足(が)薄い→客足が悪い	見物する→観劇する
見物席→観客席	見物に行く→観劇に行く	見物に来る→観劇に来る
③ご公達→御曹司	④小屋→劇場	④小屋内→劇場内
④座→劇場	④芝居小屋→劇場	芝居を拵える→興行をする
旅興行→巡業興行	旅へ出る→巡業に出る	⑤番付→筋書、プログラム
昼興行→昼の部	振り事→所作事	みどりの狂言→見取り狂言
面揃い→顔揃い、大顔合わせ	名人→名優	名人上手→名優
夜興行→夜の部	夜芝居→夜の部	⑥連中→後援会
⑥連中をつくる→後援会をつくる		

以下、表 3-1 の表の中で、現代の歌舞伎で使われていることばとの変化がわかりやすいものとして、①から⑧の語を取り上げる。

まず、①「衣装鬘→鬘」である。『団蔵』『芝鶴』には「衣装鬘」ということばが使われているが、現代では単に「鬘」が使われる。『団蔵』『芝鶴』には、「衣装鬘」だけでなく、「鬘」だけの表記で使われている場面もある。「衣装鬘」は現代使われていないということで、この表に含めた。現代では「かつら」という語形で使われているが、芸談では「かずら」の語形でも使われている。例えば、『団蔵』では、かつらの種類を述べる場面で「百日鬘（ひやくにちかずら）」と「かずら」と読み仮名がつけられている。2代目実川延若（1877-1951）の芸談（『延若芸話』1946・誠光社、p. 233）においては、「かずら」が単独で使われている。

立廻り最中、どうしたはずみか巖笑さんの主水の鬘がポンと飛んでしまつて、この折角の正念場一幕すつかり無茶苦茶になつたことがありました。

俗に「づら」などと言う場合もあるが、この語形は歌舞伎では使われない。13代目片岡仁左衛門（1903-1994）は『芝居譚』（1992・河出書房新社、p. 106）に「歌舞伎の世界では申しませんが、かつらをづらと言ったり」と述べている。

②「開場式、開業式→こけら落とし」についてである。現代では「こけら落とし」を使うのが一般的だが、『団蔵』『芝鶴』には、「こけら落とし」ということばが使われておらず、「開業式」「開場式」が使われている。

開場式をなし、四月中旬まで打続けた大一座の後へ、父の外に名題は小団次、莚女、勘五郎、喜猿、春五郎だけの無人なので、大阪の右団次、芝雀が加入して、一番目「千本桜」の通し、二番目「弁天小僧」（略）（『団蔵』p. 173）

袖萩娘お君を勤め、其の節は**開業式**の芝居古式三番にて、夫レより芝翫奴に替わり先ず相応に勤めし処、兄鯉登に是も踊りがまずいと散々に叱られました。（『芝鶴』p. 37）

現代の歌舞伎では、例えば、2013年の歌舞伎座が新築開場になったときには、「歌舞伎座新開場**柿葺落**〇月大歌舞伎」として公演が行われた。「柿葺落」と書いて「こけらおとし」と読ませている。

読売新聞記事データベース「ヨミダス歴史館」を使って、「こけら落とし」の記事を調べたところ、1927年12月6日（朝刊）に「高砂座の柿落し」という記事があり、これが初出である^{注3-3}。また、市村座などの歌舞伎の劇場の経営者として知られる田村成義の著作「無線電話」（雑誌『歌舞伎』30号（1902年11月号）、p. 5）には、大阪の俳優である9代目（現代では10代目とされる）片岡仁左衛門のことばとして、「こけら落とし」が使われ、それに対して聞き手（東京の人）が「こけら落とし」の意味を聞き、地域によってことばが違うということを言っている。

△（中略）この芝居を借りて**こけら落し**をすることになりました。〇**こけら落しといふのは何（ど）ういふことです**。△**東京で申します開業式のことです**。〇ハア、こゝらが難波の葺に伊勢の浜萩ですか

「難波の葺に伊勢の浜萩」は「難波の葺は伊勢の浜萩」のことで「物の名や風俗・習慣な

どが、地方によって変わるたとえ（『大辞林』）である。「こけら落とし」がどの地方のことばなのかは、ここでははっきりしないが、話しているのが大阪の歌舞伎俳優であることから、大阪の歌舞伎用語として使われていたと認識されており、東京では伝わりにくかったのではないだろうか。ほかにも『演芸名家の面影』（1910・宇宙堂）に掲載されている11代目片岡仁左衛門（1858-1934）の芸談に「神戸の相生座の**コケラ落し**に『白石噺』の揚屋の場で信夫で初舞台をさせました」と使われている。前に述べた「無線電話」の話者として登場し「こけら落とし」ということばを使っている9代目（10代目）仁左衛門の弟である11代目仁左衛門のことばである。『演芸名家の面影』は歌舞伎、新派の俳優のほか、女優も含めて25人の芸談が掲載されているが、「こけら落とし」は11代目仁左衛門に使われているだけである。

新聞記者である石角春之助（1890-1939）は『楽屋裏譚』（1929・文人社出版部、p. 253）に、歌舞伎を含む舞台演劇における楽屋の習慣やうわさばなしなど、3面記事的な内容をまとめている。この中で、「こけら落とし」の項目があり、「こけら落とし」は新築した許りの劇場で、始めて幕を開けることなのです。」（p. 61）と述べられている。昭和の初めの段階でも、「こけら落とし」は、説明が必要なことばとして捉えられていたことがわかる。

芸談では昭和になって発行されている『中車芸話』（1943・築地書店、p. 52）にも次のようにある。

此土地へ新規に芝居小屋が出来た為に、其**葺屋落し**（**開場式の事**）に、大阪から亀甲屋亀鶴と組んで、沢村国太郎といふ役者が乗込む事になりました。

「こけら落とし」に対してわざわざ「開場式の事」という意味を示しており、昭和の段階でも、「こけら落とし」が一般には知られていなかったということがうかがえる。表記やその歴史については山下（2013）にまとめられている。

「こけら落とし」について、芸談での記述とともに新聞の記事での使用を調べたことで、「こけら落とし」は東京では使われていなかった言い方であり、東京の劇場開場について使われたのは、昭和に入ってからであることがうかがえる。「こけら落とし」という言い方が地域を限定する言い方であったという指摘はこれまで行われたことはない。現在の歌舞伎は、主に松竹株式会社（以下、松竹）によって興行が行われている。松竹はもともと大阪の興行会社だったが、1910年ごろから東京に進出をした。このことは、『芝鶴』（pp. 378-395）にも書かれている。松竹が東京に進出したことで、大阪での歌舞伎用語が東京の劇界でも使われるようになった可能性もある。

なお、「開場」ということばは、新たな劇場（座、小屋、芝居）の「こけら落とし」の意味で使われる場合と、1日の最初に劇場が開かれる時間を指して「開場」という場合もある。前者は「新築開場」などの形で、後者は「開場時間」などの形で、現代の歌舞伎でも使われる。芸談では、ほかに、興行が始まることを言うのにも「開場」が使われている。例えば、11代目市川団十郎は『市川海老蔵』（1953、p. 92）で次のように使っている。

十月には久しぶりで帝劇が開場することになって、東宝の手により菊五郎一座の出演

で「鏡獅子」と「銀座復興」が上演されました。これが芝居に飢えていた観客に喜ばれて、翌月まで続演され、終戦後初めて歌舞伎の興行らしい雰囲気にもふれて役者もお客さんたちも大変満足されたようでした。

大正時代の用例では『続続歌舞伎年代記』（田村（1976）、p. 90）がある。

漸く**開場**に及び、番附に添へて呉服屋の引札に擬した口上をだしたり

「こけら落とし」のほかにも、『団蔵』『芝鶴』には、地域によって用いる歌舞伎用語に違いがあることがうかがえることばがある。『芝鶴』（p. 366）に次のような指摘がある。

神戸では手入れこをチンコと言ったと見えます。

「手入れこ」とは、「一幕ごとに取り交ぜ」（『芝鶴』p. 341）で上演することを言う。また、「チンコ」は、「チンコ芝居」の形で「子供芝居」という意味で使われることもあり、『演芸名家の面影』（1910、p. 23）などに使われている。神戸では、「チンコ」を「子供芝居」の意味ではなく、一幕ごとに取り交ぜる上演方法を言うのに使われたということである。

3代目中村仲蔵の芸談『手前味噌』には、名古屋では公演の「初日」のことを「大入り」と言っていたと読めるような表現がある。

名古屋の大入りは、何日でも夥しき人にて（中略）当所の見物は、名代の皮肉にて、**此大入り日**遣り損なへば、悪誉をしてカスをくはせ、サア夫から千秋楽まで不評判にて悪たいをつかれるゆゑ、**殊に初日の評判**が肝要なるよし。（p. 194）

③の「春日の鹿、ご公達→御曹司」については、現代でも使われる「門閥」とともにまとめる。木村錦花は、『三角の雪』（1937・三笠書房、p. 4）に次のように書いている。

芝居道に**門閥**と云ふ言葉が流行出して、名門俳優の子弟は必ず好い役をする事に極った。これは明治中期に劇界に入って来た言葉であるが、熾んに実行されるやうに成ったのは、団菊の没後、明治の末年からの事で、田村成義氏が大正年代へ遺して言った、最も悪いお土産であった。

このように、明治時代から名門の俳優の流れをくむ俳優たちは「門閥」と言われ、大役を演じ、そのほかの「下回り」と呼ばれる俳優たちは、脇役を演じた。歌舞伎界では、「門閥」出身の子どもたちのことを「御曹司」という。「御曹司」は「御曹子」とも表記され、「名門の子弟」（『大辞林』）のことである。平家の「公達」に対して、源氏嫡流の部屋住みの子息のことも言い、そこから、名門の家の子どものことを言うようになった。それが現代の歌舞伎界でも、名門の子弟すなわち、代々俳優を稼業としている俳優の子弟を指して使われる。

読売新聞の2019年8月28日（朝刊）には次のようにある。

「ういろう」とは小田原で売り出した薬「透頂香」の通称で、売り歩く行商人が薬の効能である「舌が回る」を实践したのが先の早口言葉だ。この言い立てが成田屋（團十郎家）のお家芸になったのは弁舌に優れた二代目からで、代々、成田屋の**御曹司**が若い頃に挑む通過儀礼として伝承され、七代目が制定した「歌舞伎十八番」にも入った。

この「門閥」「御曹司」のことを『団蔵』（p. 3）は次のように書いている。

芝居道では、古くから、立者（たてもの）の子どもを**春日の鹿**といいました。

『芝鶴』は「門閥」「ご公達」ということばを使っている。例えば、次のようにある。

門閥のない者でも、立派な名跡を襲名すれば、同業者でも一応その人物を見直すことになり、世間の人には一層の効果があります。(p. 414)

歌舞伎王国時代、**ご公達**という言葉が生まれました、名門の子弟は生まれながらにして大名に成る・・・と約束づけられているからです。(p. 159)

この「春日の鹿」「ご公達」という言い方は、ほかの俳優の芸談や、歌舞伎評論家の随筆、あるいは歌舞伎の専門辞書などにも使われておらず、「御曹司」が多く使われている。

3代目市川寿海の芸談『寿の字海老』(1960、p. 24)に次のようにある。

全くあのころの芝居の世界は、いくら芸ができようが、金があろうが、いい役者の**御曹司**でなければ絶対といっていいくらい出世はできなかつたものです。

④「角の芝居、小屋(内)、座、芝居小屋→劇場」についてである。「角の芝居」は、大阪・道頓堀にあり「角座」とも言われた劇場の名称である。現代ではいずれも「劇場」と言われる場面で、『団蔵』『芝鶴』は「芝居」「座」「小屋」「芝居小屋」などのことばを使っている。また、「芝居」は、「劇場」の意味で使われる場面が現代ではほとんどないため、③ではなく②に分類した。「座」は、歌舞伎座、南座など劇場名として現代でも残っている。一般的な使用とは言えないが、現代でも「劇場」の意味で「座」が使われることがある。例えば、「今月の東京では3つの劇場で歌舞伎を上演している」という場合に「今月の東京では3座がぁいてゐる」などと言う場合がある^{注3-4}。

郡司(1954、p. 71)には、「劇場」について、次のように書かれている。

「劇場」という語は、もっぱら明治以降に一般化したのである。江戸時代に出版された、かぶきに関する本に『劇場新話』だの『劇場一観頭微鏡』だのと名題したものがあから、むかしからあるにはあつたのであるが、いわばシナ風に気取ったときに用いられたので、一般に使用されてはいない。

郡司(1965、p. 81)には次のようにある。

また**「劇場」は、一般には「芝居」または「芝や」といったのにあたるのであるが、**ここには、建物としての劇場をふくめて、劇場全般を指し、よくよく建物のみをいわねばならぬときは**「芝居小屋」といったのである。**

建物の意味としては「芝居」「芝や」と言い、特に建物のことを言う場合には「芝居小屋」と言つたと説明されている^{注3-5}。「劇場」と書いて「こや」と読ませている芸談もある。初代尾上大五郎による芸談『楽屋ばしご』である^{注3-6}。

興行の当り外れは時の拍子ですが、こゝは**劇場**もよくなかつたと見えて酷く来ない、我々は宿屋住居の贅沢も云へず、この**劇場**に寝起きをしてみたが(略)(p. 123)

次に⑤「番付」についてである。明治時代までの「番付」の形式については、勝見豊次(教育者、1888-1966)が『雑談明治』(1957・近藤書店、pp. 5-6)に次のように書いている。

番附は、今日では全く廃されて見られないが、新聞紙一ページ大の、厚ぼつたい紙に、一番目、中幕、二番目、**大切**の順に、鳥居流の絵が幕毎に描いてあり、人物の体に、そ

れに扮する役者の紋が、大きくつけてあつて、その紋で誰が何役をするか、すぐわかつた。

歌舞伎俳優の紋によって、配役を示した「番付」のことは「紋番付」とも言われた。どういふ番付があつたのかについては、『芝居思ひ出はなし』（鳥居清忠・1936、pp. 15-17）にも述べられている。「紋番付」については次のように説明されている（pp. 16-17）。

又**紋番附**と云うのが有ます。是は興行中劇場内で売る番組ですが（略）此の**紋番附**と云ふのは別名下駄箱と云ひまして（略）此の形ちが楽屋の下駄箱の様だと云ふ所から下駄箱とも申升。

現代の歌舞伎ではどうだろうか。歌舞伎を見に行くと、上演している芝居のあらすじや配役、俳優のインタビューなどを掲載した冊子が売られている。こうした冊子のことをいうことばは、劇場によって異なる。例えば、歌舞伎座では「筋書売り場」で「筋書」として売られており、国立劇場では「プログラム売り場」で「プログラム」として売られている。現代では多くの場合「番付」は使わず、「筋書」「プログラム」が使われている。ただし、大阪では「番付」として売られている場合もある。2021年7月松竹座（大阪）での歌舞伎公演の際に、ロビーでは「番附」という表示で販売されていた^{注3-7}。このように大阪の劇場で、現代でも「番付」という名称が使われているのは、大阪における伝統が影響しているのだろうか。『歌舞伎』（演劇雑誌）の第1号（1900、p. 52）には「大坂の芝居では一枚刷の絵番付の外、筋書を出版しない」とある。これは、大阪の観客は芝居の筋を知っているため、それを説明する冊子の必要がないためと説明されている。

東京では、かつて、筋書以外にも「絵本」という言い方がされていた。戸板康二は『舞台の誘惑』（1953・河出新書、p. 57）において次のように書いている。

芝居を見ながら、配役や、狂言の梗概などを知るために、小冊子が発行されている。

（中略）当時の俗称では、かういふ小冊子を「**筋書**」もしくは「**絵本**」といつた、今は、絵本といつても通じなくなった。「ああプログラムですか」といふ。成程オペラや映画のプログラムと同じ型（A5）になつてをり、往年の素朴な絵本の味はなくなつてしまつた。

戦後すぐのころには、「プログラム」と「筋書」とで別のものを指していたようだ。演劇評論家・三宅周太郎（1892-1967）は、『演劇手帳』（1947・甲文社、p. 289）に次のように書いている。

私は十九歳の明治四十三年一月から、本年二月迄私が見た**芝居の番付**を全部保存してゐた。（中略）元よりつまらぬものながら約三十五年間の東京の大劇場並に目ぼしい芝居の番付で、中十年間は京阪神の主な芝居の分がある。**プロと筋書**とで約三千冊はあつた。

「プロ」とは「プログラム」のことである。「プログラムと筋書」とあることから、この2つが異なるものを指し、総称としては「番付」とされている。

演劇評論家の渥美清太郎（1892-1959）の『歌舞伎入門』（1949・東海書房）には「番附の

種類」(pp. 70-87)として、「プログラム」「筋書」「番付」の違いや種類が説明されている。その説明でも「プログラム」と「筋書」とは別のものであると書かれており、「明治十五年頃から筋書も刊行され」、番付とともに販売されていたとある。「番付」は「狂言の筋を、文章でなく絵で現はしたもので、「これに配役を添へた」もののことであるという。そして「松竹が初めて舞伎座を経営した、大正二年十月に絵番附と筋書を合併し」たとも説明されている。

芸談において「筋書」は、プログラムの意味以外に、「脚本」あるいは「物語」という意味で使われている場面もある。初代中村吉右衛門(1886-1954)の芸談『秀山弓譚』(1936・中央公論社、p. 470)に次のようにある。

松竹では右の銘刀を舞台に使用すべき**脚本の筋書**を募集する事となりまして、其後新聞紙上に広告が発表されますと共に、忽ち数多くの回答が得られました中(うち)『二条城の清正』と云ふ指定が多かつたのでございます。

ほかの芸談では「プログラム」が使われる場合もある。2代目尾上松緑(1913-1989)の芸談『松緑芸話』(1989・講談社、p. 165)に次のようにある。

プログラムなどない時代です。見物は六代目の一座でいがみの権太というからには六代目だと思っています。

現代のプログラムには、配役が書かれているが、そうした配役を書いた物が残っていないため、「いがみの権太」という役を演じたのが誰かは明らかではないが、時代的に6代目尾上菊五郎だろうということが述べられている。

「プログラム」に類似した外来語として「パンフレット」という言い方もある。「仮綴じの薄い冊子。パンフ」(『大辞林』)という意味の語である。現代の日本語では、映画のパンフレットとして使われることがある。読売新聞の2022年9月13日(東京・夕刊)に次のような記事がある。狂言師の9世野村万蔵(1965-)のことばである。

この「風流」について万蔵は「とてもまれな慶事の時に、狂言方が新作を作ってよいという決まりがある」と解説する。40年近く前に萬が作った「風流」を基に、今回は万蔵が創作する。「神とか動物とか色々なものが登場して、にぎやかで楽しい世界になる。

内容はパンフレットにも書かない。当日のお客様だけのお楽しみです」

この記事では、「あらすじ」や「筋書」を掲載した冊子として「パンフレット」が使われているようだが、歌舞伎では、「プログラム」「筋書」などの意味で「パンフレット」ということばが使われることはなく、芸談にも見られない。

⑥「連中」とは、現代の歌舞伎では「後援会」あるいは「ファンクラブ」と言ってもいいものである。6代目尾上梅幸の芸談『梅の下風』(1930・法木書店、本論文では1934年再版を使用。p. 48)に次のような説明がある。

只今では全然**連中**と申す言葉がなくなりまして、何々**後援会**と申します。私も帝劇に参りましてから、**翁会**と会の名がつくようになりましたが、栄三郎時代の**連中**の名等は忘れて了いました。

⑦「木戸」については、江戸時代あるいは明治時代の「芝居小屋」と言われるような劇場から、西洋風の劇場にかわったことで、劇場機構が変化し、「木戸」にあたる部分は、単に「劇場入り口」などと言われるようになった。また、この「木戸」は「木戸銭」の意味として使われることもある。このことは、画家の木村荘八（1893-1958）が、「劇場によせて」（初出は『芸苑往来』（1926）、本論文では『木村荘八全集第6巻 風俗（3）』（1982・講談社）p, 127 による）に「**木戸を払って**見物がそれ自身あの国の一役をつとめに行くわけである。小屋の仕組がそう出来ている」と書いていることからわかる。この「木戸銭」の意味から、「相撲や芝居などの興行場に料金を払わずに這入れること。一般に、出入りが自由にできることにもいう。」（『大辞林』）といった意味で「木戸御免」が使われる場合もある。芸談においては、「木戸」のほか「木戸御免」も使われている。歌舞伎のことについてではなく、相撲の興行を見に行くという場面で、8代目坂東三津五郎によって書かれた『父三津五郎』（1963・演劇出版社、p. 16）に次のようにある^{注3-8}。

江戸の芝居では昔から、角力の入場は**木戸御免**になっておりまして、各座に角力栈敷という場所が二間づつ取ってあり、角力係りの出方が二人、定番になっておりました。

3.1.5 現在でも使われていることば～2とおりの言い方が使われていることば～

「③現代の歌舞伎用語でも使われていることば」の中には、『団蔵』『芝鶴』において2とおりの言い方が使われていることばがある。例えば、次に示すような語である。

襲名／改名、芸表／劇評、旦那／親方、道具／舞台装置、配役／役割、^{ひいき}鼻眞／ファン
これらのことばについて、現代の歌舞伎でどのように使われているのか、また、芸談とそんほか、演劇評論家や歌舞伎愛好家がどのように使っているのかをまとめる。

まず、「襲名／改名」の使用についてである。

2022年6月1日の読売新聞（朝刊）に次のような記事がある（ヨミダス歴史館で検索）。

松竹は31日、歌舞伎俳優、市川海老蔵さん（44）（略）の十三代目市川団十郎白猿（だんじゅうろうはくえん）の**襲名披露公演**を11、12月に歌舞伎座（東京都中央区）で行うと発表した。（後略）

芸名が市川海老蔵から、市川団十郎にかわり、そのことを披露する公演のことを「襲名披露公演」としている。

歌舞伎には、親や親戚あるいは、師匠の名前をつぐ習慣がある。親などの名前をただひきつぐだけでなく、代々伝わってきた家の芸もうけつぐため、名を引き継ぐという意味で「襲名」を使うことが多い。『新版歌舞伎事典』（「ジャパンナレッジ」を使用）では「襲名」を次のように説明している（富田鉄之助執筆）。

役者が先祖・父兄・師匠その他先人の名跡を継ぐことをいう。役者名（芸名・俳名・宗家名・弟子名）は、役者が舞台へ登場する際のはれ名であるから、襲名は先人のその芸風・信用・地位を引き継ぐわけで役者生涯の重要事となる。格の上で一段または数段階をこえて上の名跡を継ぐのが常である。襲名に当たっては鼻眞筋に挨拶するほか、とく

に華やかな興行を行って披露をする。他家の名跡を継いだり（名前養子）、〈児太郎→福助→芝翫→歌右衛門〉のように大立者・宗家名に至るまでに数段階の名跡の襲名を経る例もある。

現代の歌舞伎界では、名前を変えることを報告する場合に、それが代々続いている場合でも「改名」が使われ、それを公演で披露するような場合には特に「襲名」が使われる。例えば、2011年に市川段治郎が2代目市川月乃助を継いだときには、2代目だが「改名」が使われた。

市川猿之助のもとで永年修業をしてきた市川段治郎が、12月19日より二代目市川月乃助に**改名**することが決まりました。（歌舞伎公式総合サイト「歌舞伎美人（かぶきびと）」
<https://www.kabuki-bitto.jp/news/852>）

一方、新聞記事では、新しい名前が変わる場合には「改名」、すでにある名前を継ぐ場合には「襲名」と使い分けている。例えば、2019年12月9日（大阪・夕刊）において、「初代」として名前を変えるときに「改名」を使っている。

夜の部の演目は、中村梅丸から**改名**した初代中村蒼玉（かんぎょく）らが出演する「越後獅子（えちごじし）」など。

新聞での「襲名」の使用については、前に示した、海老蔵による13代目市川団十郎の「襲名披露公演」の記事のとおりである。『団蔵』『芝鶴』でも、「襲名」と「改名」が使われている。例えば、次のような例である。

- (a) この「伊賀越」の狂言で、由次郎が田之助と**改名**して、お袖を勤めました。（『団蔵』 p. 36）
- (b) 先祖の追善をなし七代目団蔵と**改名**し、法師姿の景清で舞台へ大ぜりで上がり、追善と**改名**の口上をいい、後だんまりになり、衣裳を引きぬき、大百日鬘で幕外をしました。（『団蔵』 p. 169）
- (c) 荒太郎改め荒五郎の**襲名狂言**として、「太功記」の中の「妙心寺」が出ました。先代荒五郎は、六代目団蔵の門弟ですから、父が飛驒守でその幕へ出て、**改名**の口上を述べました。（『団蔵』 p. 263）
- (d) 本郷の芝居にて九蔵殿（既に団蔵と**改名**している）（『芝鶴』 p. 264）
- (e) 歌舞伎役者の**改名とか襲名とか**の話を述べなければなりません。（『芝鶴』 p. 411）
- (f) 私は歌之助改め二世中村芝鶴を**襲名**。（『芝鶴』 p. 420）

『芝鶴』では、原則として、現代の新聞での使用と同様、すでにある名前を受け継ぐ場合には「襲名」を使い、新たな名前に変える場合には「改名」を使っている。(d)の例は、「7代目団蔵」に改名したことを述べており、「襲名」が使われてもいい場面だが、2代目芝鶴の父親・6代目中村伝九郎が書き残した内容であり、明治生まれの俳優よりも古い時代の俳優、江戸時代に活躍した俳優のことばと考えることもできる。すなわち、江戸時代から明治の初めの古い時代の歌舞伎では、「改名」が中心に使われており、「襲名」の使用は限定的だったと考えられる。

「芸評／劇評」については、次のとおりである。

歌舞伎に限らず、舞台上演される劇を見て、それについて感じたこと、考えたこと、あるいは演技についての意見など書いたものを「劇評」という。歌舞伎においては、明治時代から、専門雑誌や新聞などに「劇評」が掲載された。劇評を専門に書く人は「劇評家」と言い、歌舞伎の型の保存に大きく役立った。読売新聞（ヨミダス歴史館を使用）においてどのようなことばが使われているかを調べると、「劇評」を中心に「芸評」あるいは「評言」「評判」などの言い方が使われている。1890年3月19日（別刷）には、「劇評と芸評を区別すべし」という投書が掲載されている。この投書によれば、「技芸の評を先にして脚色の評を後にします。此果して劇評家の本文でしやうか。一体演劇は脚色が本で技芸は末です。」とある。俳優の「技芸」「演技」について論じるものを「芸評」と言い、脚色や劇の内容について論じるのが「劇評」であり、それらを区別してしっかりと歌舞伎についての評言を述べてほしいということが書かれている。

『団蔵』『芝鶴』には「劇評家」は使われているものの、「劇評」ということばは使われていない。そのかわりに「芸評」が使われている。「劇の批評」ではなく、俳優である自分たちが演じる「芸の批評」という意識によるものだろう。「芸評」は『日本国語大辞典第2版』（2000-2001・小学館、以下『日国』）に、洒落本の「客者評判記」（1780）、『続歌舞伎年代記』（1907）、山本有三の『波』（1928）の用例がある。本論文の筆者が見つけた用例としては、『続歌舞伎年代記』（田村（1976）、p. 45）に「二の替りの**芸評**が聞たい／＼」とある。しかし、「芸評」は現代の歌舞伎では使われていない。

「劇評」は『演劇界』（1969年1月号、p. 144）に次のように説明されている。

「劇評家」という職業はいつたい何時頃から起ったのでしょうか。そもそもの「**劇評**」という文字が明治になって生れたのですからやはり明治以降になってからなのは言うまでもありません。しかし、その「劇評家」も近頃は「演劇評論家」と書き換えられる場合があるようです。

なお、『伝記』（1935・伝記学会、p. 24）には、「桜痴居士の劇談」とあり、「芸評」「劇評」のほかに「劇談」という言い方が使われることもあったようだ。

歌舞伎俳優自身が演じているものを「劇」と言うか、「芝居」と言うか、「芸」と言うかといったところも、時代によって変化しているのだろうか。これらのことばの使い方の変化も留意したいところである。

「旦那／親方」については、次節の「8代目坂東三津五郎のことば」でもくわしく述べるが、ここでは『団蔵』『芝鶴』の例を示す。

現代では、師匠筋の歌舞伎俳優のことを「旦那」と呼ぶことが多いが、『団蔵』においては「親方」が使われている。

ある時団蔵が千本桜の知盛を勤めた。門弟が筆女に向い、「こんど**親方**の知盛はずばらしい出来で大評判です」といった（p. 22）

「旦那」という言い方は、4代目坂東彦三郎（1832-1877）のことを指して「彦旦那」（p. 80）、

あるいは、5代目尾上菊五郎(1844-1903)に対して「旦那」(p.84)を使っている。この使い分けについて、『芝鶴』は次のように説明している。

昔から歌舞伎界では劇場を持たなければ**旦那の尊称**で呼ばれない掟があったからです。どんな名優でも立役の人は**親方と呼び**女形は太夫と呼ぶのが最高の敬称でした。**親方**と呼ばれることも並大抵ではありませんが**旦那**と呼ばれることは町人最高の尊称ですからこれに越したことはありません。太夫と呼ぶのは**大夫**にも似てこれも結構な呼び方ですが、**ゝ**のあることは芸者(技芸者)の意味になります。(p.289)

「親方」は、『大辞林』には、「役者の敬称」の意味も示されているものの、現代の歌舞伎において、歌舞伎俳優の敬称としては使われない。ただし、「親方」ということば自体は現代でも残っていると考え、本論文では、③に分類した。

観客から俳優を呼ぶ場合にも、俳優によって「旦那」「親方」の使い分けをしていたようだ。演劇評論家の伊原青々園(1870-1941、伊原敏郎とも)によってまとめられたインタビュー集『唾玉集』(1906・春陽堂、p.374)には、団十郎が「親方」と言われることがあるが、それはおかしく、団十郎と菊五郎は「旦那」であると述べている。

序でに一言申したいは、団十郎を**親方**といふ事で、全体**旦那**と言はれて宜しいのは、彼の人と菊五郎で、菊五郎は市村羽左衛門から出たんだから**旦那**で、団十郎も河原崎権之助と一度**座主**に成った人で、つまり**座主でなければ旦那と言はれない**。

「親方」という敬称は、4代目団十郎(1711-1778)から始まったとされると、伊原(1934、p.335)に説明されている。

役者でも其の他の座員でも、悉く君主たる座元の家来です。随つて其処に主従の関係があります。例へば市川団十郎は俳優として幾ら名人であつても、中村座へ出勤して居る間は、中村勘三郎の奉公人です。随つて座元の事は「**旦那**」と敬称しましたが、役者の子とは「**親方**」とだけしか言ひません。その「**親方**」といふ尊称も四代目団十郎から始まつたと言ひます。

歌舞伎俳優の中の上下関係が、この「旦那」を使うかどうかを表れており、河原者としてさげすまれていた歌舞伎俳優にとっては「親方」という呼びかけも尊称として、重要視されていたようである。

「道具／舞台装置」についてである。

『団蔵』『芝鶴』には「舞台装置」と「道具」とが両方使われているが、古くは「道具」が使われていた。『演劇界』(1957年10月号、p.90)に「舞台美術」という言い方を使うようになったのは、「演劇改良会や帝劇の画かきさんたちが言い始めたんでしょね」とある。なお、「演劇改良会」は、1886年に政治家の末松謙澄(1855-1920)に主唱されて作られた(郡司(1965、p.76))、歌舞伎の近代化を推進する団体であり、有識者と9代目団十郎が参加していた。また「舞台装置」についても、いつごろから使われたのかははっきりしないが、「昔の歌舞伎には「装置」などという文句があったわけではありません」(『演劇界』1957年10月号、p.91)と説明されている。芸談では『団州百話』(1903、p.10)に「是にて当時の

^{どうぐだて}**道具立**の如何に粗末なりしかを知るに足らむ」などとある。これは「当時の舞台装置は粗末だった」ということであり、古くは「道具」が使われていたことがわかる。現代の歌舞伎でも「道具」という言い方が使われる。小道具、大道具などの言い方のほか、2022年11月国立劇場公演（第326回令和4年11月歌舞伎公演）のプログラムには「美術」「国立劇場美術係」「道具帳」などの言い方が使われている。歌舞伎座でも2022年11月吉例顔見世大歌舞伎のプログラムに、「美術」という言い方が使われている。なお、「小道具」は、現代では歌舞伎の舞台で使う道具類のことを指すが、このことばは明治の初めのころまでは「小道具と申しますと小道具師、即ち小道具の職人のことをさしていう言葉だった」（藤浪（1954）、p. 24）とされる。

「舞台装置」の使用については、画家の木村荘八が、舞台美術、舞台装置のデザインを何度か経験しており、そのときのことをいくつかの随筆に書いている。以下、木村荘八の随筆は、『木村荘八全集第6巻風俗（3）』（1982・講談社）によって調べた。引用する際には、「木村荘八」とだけ示し、全集のページ数と随筆のタイトルおよび初出を示す。

「舞台装置の今昔」（木村荘八・p. 232、中部日本新聞（1951年6月20日朝刊）が初出）には「**舞台装置家**」のはじまりはとりも直さず「**大道具師**」であるが（略）」とあり、古くは「道具」と言われていたものが「舞台装置」になったということがわかる。「近ごろの舞台装置」（木村荘八・p. 235、『現代風俗帖』（1950）が初出）には、「道具」から転じて、「舞台装置」と言われたわけではなく、「道具」から別の言い方がされるようになり、そののち「舞台装置」と言われるようになったという説明もある。「舞台装置」という言葉はさして古くない新語」とあり、大正の後半から使われるようになったと述べている（「舞台装置の今昔」木村荘八・p. 233、初出は前出）。それ以前の言い方は、以下「近ごろの舞台装置」（p. 235）にある。

大正の初めに（略）かえって**「装置」と呼ぶ率直簡明な言葉は使わずに、まわりくどく、「舞台設備」あるいは「舞台計画」という字で云っていた。**思うにそのころこれに「装置」の言葉を避けたのは、この仕事の中に、同時に衣裳、照明、また今の言葉でいう時代考証等等、これが全部含まれることを予め考えたからであろう。

「舞台美術私議」（木村荘八・p. 210、1936年執筆。『随筆美術帖』（1944）が初出）には、「舞台装置」の別の言い方として、「当初は「舞台意匠」と云い合せたものです」とある。

「舞台装置」ではなく「装置」とだけいうこともあったようだ。例えば、「菊五郎の芝居に**装置をした時**」（木村荘八・p. 228、『現代風俗帖』（1949）が初出）とある。「菊五郎には別に又、是非木村にあなたの**芝居を装置させろ**」と「装置する」とサ変動詞の形でも使われている。「舞台装置の今昔」（木村荘八・p. 232、既出）には「伊藤熹朔君が相当場数の多い牡丹灯籠を「ガンドウ」や「引き抜き襖」など普通いう「居どころ変り」の手法を用いててきばきと**装置した**のは、好評だったのは（略）」ともある。木村荘八の記述に見える「装置する」というサ変動詞の形は、芸談では使われておらず、現代の歌舞伎でも使われていない。

続いて、「配役／役割」である。このことばについては、第6章でくわしくまとめるが、

どのような問題があるのかを、本節で示す。

「演劇・映画などで、役を俳優に割り当てること。またその役」(『大辞林』)のことを「配役」というが、『団蔵』には「配役」ではなく、同じ意味で「役割」が使われている。例えば、次のとおりである。

高綱は芝翫、三浦之助は友右衛門という**役割**で、かえって大物が一幕出たと太夫元は大喜び。(p. 38)

歌舞伎の「鎌倉三代記」の各役について、「役割」が使われている。『鎌倉三代記』の配役は高綱が芝翫、三浦之助は友右衛門である」という意味である。

『芝鶴』には「配役」「役割」どちらも使われている。

一座の**配役**まで書く必要はないかも知れませんが、後に歌舞伎座で有名な幹部俳優となった人々やその直系の人達がこの春木座に出勤しているので記します。(p. 61)

役割は佐野兵衛、沢市、母微妙、榎屋治右衛門、飛驒寺、重次郎、楠正儀、岩代多喜太(璃瑠)(p. 354)

8代目団蔵よりも2代目芝鶴のほうが20歳ほど年下である。この20年ほどの違いが、「配役」の使用につながっているのだろうか。

最後に、「**鬣**／ファン」についてである。

「歌舞伎ファン」のことを指すことばは、『団蔵』『芝鶴』でもいくつかの言い方が使われており、現代の歌舞伎でも同様にいくつかの言い方がされる。歌舞伎俳優のことばとしては、「見物」「お客」が多く使われている。なかでも、ある俳優を後援者として応援する人のことを「鬣」という。これらはいずれも『団蔵』『芝鶴』で使われているが、『芝鶴』は新しい言い方である「ファン」ということばも使っている。郡司(1959, p. 199)は、「かぶき観客の独自の性格に、「鬣」と「連中」がある。「鬣」は、一種の俳優の後援者であり、これらが団体を組んだものが「連中」である」と述べている。なお、「連中」は、②に分類した。「鬣」と「ファン」の違いについて、小山(1995)は、「鬣」と「ファン」とでは、前者のほうが俳優の応援度が強く、後者のほうが、軽く応援することも含むと述べている。現代でも、歌舞伎や宝塚、ミュージカルなどの演劇で「鬣」ということばが使われることがある。「〇〇さんのファン」よりも熱烈に応援している場合に使われる。「人にすすめたいほど気に入っている人や物」(『デジタル大辞泉』)のことをいう「推し」と同様の意味で使われることもある。例えば、ツイッターに次のようなコメントがある(2022年6月14日。<https://twitter.com/miyukamiyukamil/status/1536528970828505089?cxt=HHwWgoCj1ai97NIqAAAA>)。

推し活は宝塚歌劇 推しって言わないんだぜ **ご鬣**って言うんだぜ

3.1.6 使われていないことば

最後に、現代の歌舞伎では広く使われている歌舞伎用語の中で、『団蔵』『芝鶴』には使われていないものについてまとめる。

まず、「②現代の歌舞伎では別の言い方がされることもあることば」に分類して、くわしく説明をした「こけら落とし」はここにも入る。

また、現代の歌舞伎用語としては、「黒御簾」^{くろみす}「黒御簾音楽」ということばが使われているが、『団蔵』『芝鶴』では同じ意味のことばとして「合方」^{あいかた}「下座」^{げざ}を使っている。「合方」は「京の四季の合方」など曲名とともに使われており、音楽を指して用いられる。「下座」は、「下座の三味線弾き」「下座の合方」などのように場所を指して使われているほか、「三味線弾きと下座^{げざ}が三人ほど」(『団蔵』pp. 108-109)のように、人を指して使われている場合もある。

歌舞伎の場面の始まりや場面の転換のときなどには、「合方」と呼ばれる音楽が流れる。この音楽は、舞台の下手^{しもて}の「下座(げざ)」あるいは「お囃子部屋」^{はやしべや}と呼ばれる場所で演奏される。独立行政法人日本芸術文化振興会がまとめた『歌舞伎—その美と歴史—』(p. 10)には、河竹登志夫が次のように書いている(国立劇場が歌舞伎鑑賞教室の際に無料配布する小冊子。筆者が調べたのは2019年5月1日に発行されたもの)。

こういう音楽を「下座音楽」^{げざ}といい、この部屋を「下座」とか「お囃子部屋」という。

現代では、この下座を指して「黒御簾」、あるいは下座音楽を指して「黒御簾音楽」ということが多い。歌舞伎の囃子方で活躍した杵屋佐之忠^{きねやのただ}(1929-2017)による自伝のタイトルとして『黒御簾談話』とある。それは下座にある囃子方がいる場所の中が見えないように黒い御簾をかけていることからくる。

しかし、『団蔵』『芝鶴』には、「黒御簾」「黒御簾音楽」が使われていない。明治時代には下座に黒御簾をかけることがなかったためである。このことは『団蔵』(p. 114)に次のようにあることからわかる。

下座^{げざ}は函館へ連れていったのが一人しかおらぬので、あとの連中を東京から呼んでは費用がかさむからと、その土地で採ったのですが人数が揃わず、仕方なく女も加えたのです。それが父に知れては怒られるからと、下座の中が見えぬように黒幕を張ったものです。

現在の下座音楽は、舞台下手(しもて、舞台向かって左側)に部屋があり、その中で演奏されるが、こうしたやり方は東京のやり方であり、大阪では上手(かみて、舞台向かって右側)にあり、御簾などはかけられていなかったことが『延若芸話』(1946, p. 90)からわかる。

大阪の囃子部屋は私の子供のころは舞台の上手にあつたもので、それも前へ結界をおいて、**御簾なしで顔を見物のほうへ晒してみた**ものでした。今日のやうに東京風に舞台の下手に廻つて、御簾内になつたのは明治二十年代からではなかつたかと覚えてをります。

宇野信夫による『幕あいばなし』(1975・光風社書店、p. 87)には「このごろ**「下座音楽」**とか**「黒簾音楽」**とか言っている。だれが言い出したか、あまり感じのいい言葉ではない」とあり、「黒御簾」「黒御簾音楽」などの言い方はもともと行われていなかったことがわかる。また「下座音楽」という言い方についても批判的に述べている。これについては前に述べた

とおりに、「下座」という言い方は古くから言われており、宇野の批判は「下座」ではなく「下座音楽」という言い方に対してのものだろう。

『団蔵』『芝鶴』以外の芸談では「下方」という言い方が使われる場合もある。6代目尾上梅幸による『女形の事』（1944・主婦之友社、p. 11）には次のように使われている。

五歳の時から踊りや^{したかた}下方の稽古にも通い(略)

なお、『団蔵』には「下座」に「げざ」と読み仮名がつけられている場合と、「したざ」とある場合、「しもざ」とある場合とがある。「げざ」は、前記のとおり、「黒御簾音楽」あるいは「黒御簾音楽を演奏する人たちや、演奏する場所」の意味である。「したざ」は、地方巡業のときに、東京や大阪などから幹部俳優が地方に行き、その地方の一座を部下にして芝居をすることがある。そういう座組の時、下につく場合に、「^{したざ}下座にする」といった。『団蔵』には、次のようにある。

鶴治一座が「^{したざ}下座にしてくれ」と納めた (p. 108)

浪花座は大入続きで舞い納めた。この間冠十郎などの^{したざ}下座は、三の宮で興行していた (p. 217)

「しもざ」は歌舞伎の特別な言い方ではなく、「目下の者が座る場所」（『大辞林』）という意味である。

^{しもざ}下座で一同へ丁寧に挨拶をした。(p. 15)

現代の歌舞伎では襲名のときなどに行われる「お練り」が『団蔵』『芝鶴』には使われていない。襲名に際しては「口上」などの行事は行われるが、観客以外に襲名を披露するような「お練り」などは行われていない。似たようなものとして、地方巡業（旅）で「町回り」が行われたようだ。初代尾上大五郎の芸談『楽屋ばしご』には次のようにある。

地方の習慣により、出演俳優一同が人力車を列ね、先登の一台には座方が乗つて、ドコ／＼ドコ／＼太鼓を叩きながら、例の町回りをいたします。(中略) 要所／＼に車を止めて、拍子木を打つては人を集め、『東西、車上ながら御免蒙り、不弁舌なる口上を以て、御披露を申し上げます。これは御当地お馴染の、敷島座に於きまして、いよいよ当る晩より、東京大歌舞伎花形一座、花々しく開演いたし、御覧に入れます狂言は一番目・・・』(p. 133)

「町回り」については5代目尾上菊五郎の『尾上菊五郎自伝』（1903・時事新報社、p. 188）に「番付順に書出しの寿三郎を先きに、次が二枚目、夫れから四五名間を置いて中軸の末広屋で、又四人許り置いて立女形の秀調、次が座頭の私といふ順に町回りを致しましたが」とある。大阪の劇場が並んでいた道頓堀では、道頓堀川から船で俳優達が劇場に入る「船乗込み」と呼ばれる行事が行われることがある。この行事は明治時代にも行われていたようだ。2代目市川左団次（1880-1940）が父・初代市川左団次（1842-1904）について書いた『父左団次を語る』（1936・三笠書房、pp. 172-173）に「船乗込み」の様子が書かれている。

当日は午前十時に旅宿中村雀右衛門丈の家を出まして（略）八軒家河岸から七艘の大屋形舟に乗込みました。（略）こゝで目出度船乗込みの式を済ませ、それから芝居茶屋

五花街を回礼しました。

なお、旅興行で、公演をするために各地に行くことを芸談では「乗り込む」と表現している。『団蔵』(p. 21)に次のような例がある。

ぜひなく二十八日に大阪桜の宮から舟で道頓堀、中の芝居へ**乗り込みました**。

「打ち上げる、打ち出す／はねる」は、「終演」のことを言う。「はねる」は『新版 歌舞伎事典』には「歌舞伎通語」とあり、「古くは、別に〈果てる〉とも言った。幕内では〈打出す〉ということが多し。」とされている。『団蔵』『芝鶴』には「はねる」は使われておらず、「打ち上げる」「打ち出す」が使われている。「はねる」については、8代目坂東三津五郎が『戯場戯語』(1968・中央公論社、p. 186)に次のように述べている。

また私の家は祖父が新富座の座元であることから、座元特有の言葉がある。よく世間の人が芝居の終演のことを、「**芝居がハネた**」とか「**カブッタ**」と言う。これは禁句で、こもっ張り芝居じゃないよ、と叱られる。こもっ張りの掛小屋の芝居は、出入りにこもをハネたりカブったりするからで、江戸の三座では、打出し、と言う。

2代目中村芝鶴も、市村座の座元の息子であり、「はねる」などのことばを使わなかったということが考えられる。現代の国語辞典では、「はねる」に「劇場・映画館などで、その日の興行が終わる」(大辞林)という意味を示すだけで、使い分けなどは述べられていない。こうした歌舞伎界の中でのことばの使い方や、使い分けは、芸談によって初めてわかることである。

芸談では、2代目尾上松緑による芸談『松緑芸話』(p. 370)に、「はねる」が使われている。

いよいよ千秋楽になりました。来ましたよ、しぶしぶ、劇場までは。ところが客席に入りません。ホールまで来て、そこにあった豪華な椅子へ腰掛けたまんま、「見ちゃいられねえ」などと言っていて、とうとう見ずじまいで**ハネて**しまったんです。

この「はねる」の例は、「その日の興行が終わる」のではなく、興行全体が終わる、千秋楽のことを指して使っている。こうした「はねる」の使い方は、歌舞伎界の「通語」的なものだろうか。こうした使い方も、芸談の記述で初めてわかることである。

そのほか、現代の歌舞伎で使われるものと異なる動詞が使われている場合もある。『団蔵』『芝鶴』には「見得をする」が使われており、現代の歌舞伎で一般的な「見得を切る」が使われていない。『芝鶴』には「とんぼを返る」が使われているが「とんぼを切る」は使われていない。「見得」「とんぼ」に結びつく動詞の変遷については、章を改めてまとめる。

3.1.7 まとめ

『団蔵』『芝鶴』に掲載されている歌舞伎用語を一覧し、その中のいくつかの語について、『団蔵』『芝鶴』の使用例と、『団蔵』『芝鶴』以外の芸談での使用例を示した。その結果、現代の歌舞伎ではすでに使われなくなっていることば、別の言い方に変化していることば、あるいは、現代でも団蔵や芝鶴が活躍した明治、大正のころと同じように使っていることば

がそれぞれあることを確認した。また、現代では、歌舞伎用語の地域差が意識されることはないが、明治、大正時代には、地域によって使い方や言い方の異なることばも使われていたことがうかがえた。

3.2 8代目坂東三津五郎のことば

3.2.1 本節のテキスト

本節では8代目坂東三津五郎の芸談を資料として、明治時代から現代までの歌舞伎のことばの「(A) アクセントの変化」「(B) 語形の変化」をまとめる。

8代目三津五郎は、8代目市川団蔵と2代目中村芝鶴よりもやや下の世代で、2人とは異なり代々続く太夫元（座元のこと。劇場の持ち主。江戸時代に歌舞伎の興行権をゆるされていた）の家の俳優である。また、8代目三津五郎は、歌舞伎のせりふなどでわからないことばがあると、専門家に意見を求めるなど取材をしたという。ことばに強い関心を持っていた歌舞伎俳優であり、芸談には歌舞伎俳優が使うことばが変化していることへの苦言も書かれている。

前節では、8代目団蔵、2代目芝鶴が芸談で、どのような歌舞伎用語を使っているかを一覧したが、本節では、8代目三津五郎が著書において指摘している歌舞伎用語の変化について「三津五郎のことば」としてまとめる。

8代目坂東三津五郎は1906(明治39)年生まれの歌舞伎俳優である(1975年没)。日本舞踊の流派、坂東流の家元でもある。踊りのほか、敵役や老け役を得意とした。随筆家としても多くの著作を残している^{注3-9}。

本論文で取り上げる著作は以下のとおりである。

『父三津五郎』(以下、『父』)、『聞きかじり 見かじり 読みかじり』(以下、『聞見読』)、『戯場戯語』(以下、『戯場』)、『言わでもの事』(以下、『言わでも』)、『歌舞伎 虚と実』(以下、『虚と実』)、『歌舞伎 花と実』(以下、『花と実』)の6冊である。いずれも歌舞伎について書いたものである。この6冊以外は三津五郎の趣味であった茶道や骨董についての考えをまとめた随筆や、歌舞伎について紹介する入門書であり、本節の目的には適さないと考え、資料とはしなかった。

3.2.2 アクセントについての指摘

歌舞伎のせりふには、江戸時代の江戸あるいは大阪のアクセントを残すものがあるのではないかという仮説をもとに、まずは、8代目三津五郎が、その芸談においてアクセントについて言及した箇所を確認する。

『父』に次のような指摘がある。

この頃若い人達の台詞を聴いていると、そなた、どのさま(殿様)、東海道、中山道、等、第一音に力を入れて発音するようで、浄瑠璃、謡曲、狂言、みな第二の音に力があるように思っているのですが、父もまたそう教えてくれたんですが、此頃のように間

違いが多くなると、こっちのほうが違うのかなと思って、変な気持ちになります。(『父』 p. 199)

「ソナタ」「トノサマ」「トカイドー」「ナカセンドー」のアクセントになることに違和感があるという意見である^{注3-10}。そして、浄瑠璃や、謡曲、狂言では「ソナタ」「トノサマ」「トオカイドー」「ナカセンドー」と発音するのが本来であると述べている。

現代アクセント研究の常識からすると、三津五郎のこの指摘には違和感がある。特に「東海道」に「トオカイドー」がありうるのだろうか。この違和感はアクセントを掲載している辞書を調べても同様である。『新明解アクセント辞典第2版』(2014・以下『新明解アク辞』)には、「ソナタ(古はソナタ)」「トノサマ」「トカイドー(古はトカイドー)」「ナカセンドー(古はナカセンドー)」とある^{注3-11}。

浄瑠璃、謡曲、狂言で使われる発音と述べていることから、「第二の音に力がいいる」ような発音をするのは、京阪のアクセントのことだろうか。京阪アクセントは『日国』に掲載されているが、いずれも三津五郎の指摘とは異なる^{注3-12}。「第二の音に力がいいるように」というのは、そこから上がるというふうにも読み取れる。すなわち「ソナタ」「トノサマ」「トカイドー」「ナカセンドー」である。これでも「東海道」と「中山道」についてはおかしいが、「そなた」は古いアクセントを示しており、「殿様」も一般的なアクセントということになる。

次のような指摘もある。

びじん(美人)も今ではびじんになってしまっている。このアクセントは義人と言う場合はぎじんでいいが、義人と美人とは発音が違う。今の人は義人も美人も同じである。(中略)大体アクセントの頭に力を入れるということは田舎言葉で、父などは、それを「官員言葉(おまわりさん言葉)」という。明治の江戸っ子が軽蔑した言葉であるが、ためしに言葉の頭に力を入れてごらん下さい。すぐ官員言葉になるでしょう。(『聞見読』 p. 252)

この指摘もそのまま受け入れることはできない。『NHK 日本語発音アクセント新辞典』(2016・以下『NHK アク辞』)、『大辞林』は「ビジン」「ビジン」と2つのアクセントがあり、『新明解アク辞』および『日国』では「ビジン」だけが示されている。「義人」はいずれの辞書も「ギジン」「ギジン」である。

前出の「東海道」「中山道」と同様で、三津五郎の指摘と伝統的なアクセントとが異なる。アクセントについての三津五郎の指摘はあてにならないようにも見えるが、この指摘が歌舞伎のせりふは、ことばの聞きやすさや響きを考慮して頭高型アクセントを避けるのだということを教えるものとするれば、納得できる貴重な指摘である。すなわち歌舞伎独自のアクセントがありうるということだが、このことは、以下の指摘からうかがえる。

謡曲や狂言の詞は「二字あたり」といって、二つ目の言葉にイントネーションをおいている。ところが芝居の方ではそういう言葉のいい方にきまりがない。あつたんだろけけれども崩れてしまった。(『聞見読』 pp. 252-253)

8代目三津五郎が述べている「イントネーション」は、「アクセント核」あるいは、「下がり目」と言い換えることができる。響きを考えたアクセントについては、宇野ほか(1984、p.8)にも言及されている。2拍目にアクセントを置くということとは異なるが、歌舞伎作者の宇野信夫が「狂言なまり」ということばを使い、「切れ与三」の中の「場所」というせりふを例に説明している。佐之忠は、長唄の三味線方(前進座)、杵屋佐之忠(1929-2017)である。

宇野 狂言なまりってというのがありましてね、与三郎のせりふに、「そりゃなア、一分もらってありがとうございますと礼を言って帰る^{けえ}ばしよ(場所)もありゃあ、百両百貫もらっても帰^{けえ}られねえ^おばしよもあらア」っていうのがある。これが狂言なまりっていうのでなまるんですよ。理屈はないんですね。

佐之忠 長唄でも唄なまりがありますね、わざわざなまって唄うところが。

三津五郎も似たような指摘をしている。

水野十郎左衛門を演じた権十郎は、大阪生まれの役者で(中略)湯殿のセリフ「時候も丁度木の芽どき」を^じ^こおも^ち^{ょう}どきのめどき、とナマッテというのが約束になっている位です。(『虚と実』p.110)

このように歌舞伎のせりふで聞かれるアクセントはことばの正しさよりも聞きやすさや、響き、役柄を考えてのものであることがある。こうしたアクセントは特に世話物の場合に使われる^{注3-13}。一方で、義太夫狂言であり時代物の場合はそうはいかない^{注3-14}。秋永(1959、p.45)は、東京の俳優が義太夫狂言を上演するのに、大阪アクセントを取り入れようと工夫しつつ、不十分であることを1959年に幸四郎(8代目、のちの初代白鷗)が復活上演した「嬢景清八嶋日記」を例にして、次のように述べている。

「日向島」という、もともと上方で書かれた浄瑠璃を上演するならば、アクセントからも上方式に統一してほしいと思う。

三津五郎も、義太夫狂言のアクセントは上方式にしようと気をつけている。引用に出てくる「山城さん」とは文楽の太夫・豊竹山城少掾(1878-1967)のことである。

また訛りということも、なかなかとれないものです。上方の人が東京へ来て、東京弁をつかっても、東京の人にはやっぱり変に聞えます。私が大阪で「野崎村」の久作を演りました時には、山城さんに訛りをとる事を勉強させて貰いました。ご承知の通り山城さんは東京人なので、訛りのことには特に苦勞されていられるので、懇切に教えてください、「野崎村」の芝居のある間は、時々観て下さって、「まだ彼処が訛っている」と度々注意して下さいました。(『父』pp.198-199)

さて、歌舞伎の世界以外の共通語アクセントの変化がうかがえる指摘もある。「能」のアクセントについてである。

能も私達が知っていたのはイエス、ノーのノーと同じ発音であるが、最近ではの^おになってしまっている。これは外人に話しをする時にの^お(ノー)プレイというと何のことだかわからなくなってしまうので、の^おプレイと言うことから、ついでにの^お

になってしまったのである。おの字がついた時にはおのうだが、おの字がつかない場合はのおという具合にアクセントの問題をいえばきりがない。(『聞見読』 p. 253)

「能」のアクセントは「ノ一」(頭高)だったが、「ノオ」(平板)を使うことが多くなっている^{注3-15}。『NHK アク辞』は、これまで6回改訂されているが、1943年発行版、1951年発行版は「ノ一」のみ、それに平板アクセントが加わったのは1966年版からである。

頭高と平板とが実際にどのように使われているのかを音声で調べる。『教養特集 能と歌舞伎』(放送年代不明・1969年に亡くなった遠藤為春が出演していることから1960年代の放送と思われる。NHK音源を筆者が古本屋で購入した。以下、『CD』)において、遠藤為春(1881-1969・歌舞伎研究家)、松本亀松(1901-1985、舞踊評論家)、宝生弥一(1908-1985、能楽師)、戸板康二の使う「能」の発音を確認した。戸板はすべて「ノオ」、遠藤は発音自体が少ないが使っているのは「ノオ」。松本は「ノ一」が多いものの「ノオ」もある。宝生は「ノ一」である。

観世流の女性能楽師である月岡祥子氏(1936-)に聞いたところ、「ノオ」のアクセントも耳にするし、それを否定はしないが、能楽関係者は「ノ一」のアクセントを使うことが多いように感じるという。

こうしたことから、「ノ一」のアクセントは古くからのアクセントということもあるだろうが、特に能楽関係者が使う部内用語的なアクセントとして使われるものとも言えるだろう。

なお、三津五郎は「お能」についても「オノ一」ではなく「オノ一」であると指摘している。「ノ一」のアクセントだけを示す『新明解アク辞』も「お能」の場合は「オノ一」としている。先に述べた『CD』の宝生、松本、遠藤ともに「お能」の場合は「オノ一」である。ただし、「お能」のように接頭辞「お」+2拍語の場合、2拍語のもとのアクセントが頭高型の場合、「多くは中高型になるが、平板型も相当みられる」(『新明解アク辞』アクセント習得法則 92, p. (103))という。この原則から考えると中高型の「オノ一」を否定することもできない。「オノ一」が使われたことがなかったのかどうかは今後くわしく調べる必要がある。

三津五郎は英語で「ノ一プレイ」というと「Yes」「No」のNoとの区別がつかなくなるため平板型に変化したとの説を述べているが、英語を考慮して日本語のアクセントが変化したというのには無理がある。「脳」と区別するために平板化していったところがアクセント変化の理由だろう。

アクセントについての指摘の最後に、歌舞伎俳優の芸名のアクセントをまとめる。坂東三津五郎という芸名のアクセントを三津五郎は次のように述べている。

私の家の坂東のばんどうなども、ばんどうになってしまって皆ばんどうと言っている。(『聞見読』 p. 253)

書かれているとおりとすれば「バンド一」というアクセントを使うということだが、『新明解アク辞』に「古はバンド一」とあり、おそらく「バンド一」(平板)のことだろう。

歌舞伎俳優のアクセントを明記した資料は『新明解アク辞』ぐらいしかなく、迷うことが多い。そうした点で、三津五郎の指摘は貴重であり、重要である。「坂東」に限らず、本人の名乗りと、一般でのアクセントとが異なることも多い。これは一般の人名でも同様で、人によってアクセントが違う場合がある。例えば、「大西」は「オーニシ」と名乗る人と「オーニシ」と名乗る人がいる。特定の人を言うときには、その人のアクセントに合わせて発音することができるが、そういう人がいないときには、どちらで読めばよいのかは、個人個人の感覚にまかされそうだ^{注3-16}。歌舞伎俳優についても、特定の人を言うときに、相手の意向を尊重できるのであれば、本人の名乗りどおりにすることができるが、一方で、相手の意向を確認できないような場合には、一般的なアクセントを選ぶことになる。ただ、現代では、歌舞伎を知らない人はもとより、歌舞伎ファンの間にも俳優の芸名のアクセントについての共通認識がないため迷うのである。例えば、「坂東」について、歌舞伎ファンの間では「バンドー」というアクセントが使われるのが共通認識だった。ところが、こうした共通認識がなくなり、当事者（俳優本人）が「バンドー」（平板）と名乗っていると、自信を持って「バンドー」と発音することができなくなる。

名字だけでなく名前の部分も本人の名乗りと一般的な発音とが異なる場合がある。歌舞伎俳優の芸名のアクセントについて次のような記事があった。

松也も「四谷、松也。それで合ってます」と笑顔で応じた。「ほかの方のイントネーションも」と歌舞伎界の呼び方と、一般的に広まっているイントネーションが違うことを語り「海老蔵さんも僕らは…」と「ぞ」にアクセントがあり「象さん」に近いイントネーションで呼ぶことを明かしていた。（デイリースポーツ、2020年8月8日）

一般には「マツヤ」あるいは「エビゾー」（平板）などと発音されることもあるが、歌舞伎界では、尾上松也は「マツヤ」（平板）、市川海老蔵は「エビゾー」というのがふつうであると述べている。

歌舞伎俳優の芸名のアクセントを示している資料は少ないが、いくつかは『新明解アク辞』に掲載されている^{注3-17}。

『新明解アク辞』の編者である秋永一枝氏による『東京弁は生きていた』（1995・ひつじ書房）には「尾上松緑」のアクセントについて、寄席下座囃子の橘つや子氏（1898年生まれ）へのインタビュー内容として次のようにある。Tとは、橘つや子氏のことである。

T そうです。ショーロクサン（尾上松緑）のうちへよくあたくし行くんですけど、ショーロクサンところも、よくそう言ってますよ。（後略）（p. 116）

このアクセントに対して、同書で秋永氏は「ショーロクの発音のほうが一番と思う」と述べている。『新明解アク辞』には「前部第二拍が引き音・二重母音副音の場合は頭高型」（付録「アクセント習得法則 26、p. (38)」）とあり、「ショーロク」として掲載されている。また、歌舞伎のファンなどの間で使われるアクセントも「ショーロク」が多いことは確かである。ただし、歌舞伎界で使われる芸名のアクセントがファンの間で発音されるアクセントと異なることもある。橘つや子氏の発言はそうした歌舞伎界で使われるアクセントである可能

性もあり、それを否定することもできないように思う^{注3-18}。

次に歌舞伎界で使われる芸名アクセントにはどのようなものがあるかを取り上げる。

宇野 役者の名前でも、昔の人は、松本幸四郎を「こ[○]うしろ[○]う」と言った。「こ[○]うしろ[○]う」と平らに言うんじゃないんですよ。今でも年取った人は、「こ[○]うしろ[○]う」って言いますよ。

国太郎 梅幸も「ば[○]いこ[○]う」でしょう。(宇野ほか(1984)、p. 8)

『CD』では遠藤為春が「**コ**ーシロー」の発音を使っており、「芝翫」は「**シ**カン」に聞こえる部分と「**シ**カン」に聞こえる部分とがあった。

引用文にあるように「幸四郎」は現代では「**コ**ーシロー」(平板)と発音される。また、「梅幸」は「**バ**イコー」であり、『新明解アク辞』にも掲載されている。

こうした指摘から歌舞伎界で使われる芸名アクセントも変化しているということがわかる。『新明解アク辞』に2とおりのアクセントが示されているのは「坂東」と「歌右衛門」「吉右衛門」だが、「**バ**ンドー」(平板)、「**キ**チエモン」は歌舞伎界で使われることがある発音である。「ウ**タ**エモン」のアクセントを本論文の筆者は耳にしたことはなかったが、『CD』で松本亀松が「ウ**タ**エモン」と発音している。Youtubeの動画で調べたところ、2代目吉右衛門(1944-2021)は「**キ**チエモン」と名乗っていた(2020年6月16日にアップロードされた動画で確認)。「仁左衛門」については、『新明解アク辞』に「**ニ**ザエモン」とあり、当代の15代目仁左衛門も中高型のアクセントで名乗っているが、ファンの間では平板型アクセントで発音されることが多く、NHKも同様である。NHKの元アナウンサーでエッセイストの山川静夫氏によると、「仁左衛門」本人は「**ニ**ザエモン」と発音すると言うが、放送ではこの発音は使えない「**ニ**ザエモン」(平板)としか言えない。本人にとっては気になるだろう」とのことである(2020年4月に本論文の筆者が電話で確認)。どちらか片方のアクセントが使われるのではなく、前後のことばとのつながりを踏まえて、出やすいほうが出るというのが実態のようだ^{注3-19}。このように、歌舞伎俳優の芸名のアクセントは、本人の名乗り(歌舞伎界での慣用)と、ファンの発音とも異なることがあり、また、いくつかのアクセントが使われる場合もあり、その原則を示すことは難しい。

「幸四郎」「仁左衛門」など、芸名のアクセントが中高型アクセントから平板型アクセントに変化していつているようにも見える。井上(1998、p. 180)に次のようにある。

人名で、芸名について、一部の人が平板化する現象は戦後まもなくからあったらしい。

歌舞伎役者尾上松緑が「表六玉じゃあねえんです」と言ったという。「ひょうろくだま」は平板アクセントだから、ファン(または通人)が「シヨ**ウ**ロク」と平板アクセントで発音したのだろう。

「松緑」のアクセントは、前に述べたとおり「シヨ**ー**ロク」と頭高型アクセントが使われており、井上(1998)の言う平板型アクセント(シヨ**ー**ロク)はあまり耳にしない。松緑はたまたま耳にしたアクセントについて述べているだけであり、芸名の平板化の適切な例とは言えないが、いずれにしても、芸名のアクセントが平板化する現象が戦後からあり、「幸

四郎「仁左衛門」のアクセント変化が、そうした現象によるものとも考えられる。

アクセントについての検討の最後に、「坂東」のアクセントについてまとめる。三津五郎が著書で述べている発音は『新明解アクセント辞』に古いアクセントとして示されている。本論文の筆者は「バンドー」でしか発話したことがなく、歌舞伎俳優とそれ以外の一般の人名との区別は特にしていない。この感覚は劇場で聞く、観客のアクセントと大きく変わらないと考える。一方で、「バンドー」(平板)の発音を聞くこともある。放送や劇場の場内放送などにおいてである。2020年12月歌舞伎座において、「坂東彦三郎」を「バンドー・ヒコサブロー」^{ヒコサブロー}と発音しており、NHKの放送では、『にっぽんの芸能』で「バンドー」(平板)と発音しているのを聞いた。「バンドー」も使われる。2020年12月の歌舞伎座で「坂東彦三郎」とともに「坂東玉三郎」の名前もアナウンスされたが、「バンドー・タマサブロー」^{タマサブロー}であった。同じくNHKの『にっぽんの芸能』で玉三郎が出演したときには「バンドー・タマサブロー」と呼びかけていた。同じNHKでもニュースでは「バンドー」が多い。この違いには次のような理由が考えられる。使う場面によって、専門的なアクセントとそうでないものとで分けているということ。もう一点、同じ坂東姓であっても人によって名乗るアクセントが異なり、それぞれに合わせた言い方を使っているということである。『新明解アクセント辞』には「古くはバンドー」(平板)とあるだけで、それをどのように使っていたのかはわからない。三津五郎の指摘によって「バンドー」(平板)のアクセントが俳優の名乗りとして使われていたことがわかり、アクセントの情報が生きてくる。

8代目三津五郎の「芸談」におけるアクセントについての指摘をきっかけとして、アクセントの変化を検討した。せりふについては、響きを考慮に入れた独特なアクセントを伝えているものもあるらしいことがわかった。また、せりふ以外にも伝統的なアクセントを伝える指摘もある。

3.2.3 語形についての指摘

次に、語形についての指摘をまとめる。歌舞伎のせりふは脚本や全集としてまとめられており、そこには読み仮名がつけられている。それらを見れば語形は容易にわかるとも考えられるが、8代目三津五郎は次のように述べている。五行本、七行本はいずれも義太夫の詞章を書いた版本で、一部の詞章を抜き出したもののことである。

活字本は読み易くて歌舞伎を知って貰うためには結構なのですが、(中略)佐太村と白太夫にしても「もっとも^{ぜんあくさべつ} 善悪 差別 無く、主人への義は立つにせよ、親の心に^{そむ} 反くをナ、天道^{てんどう}に^{そむ} 反くというわい」これは七行本でも五行本でも「もっとも ぜんなく しゅべつなく しゅじんへのぎはたつにもせよ おやこのころにそむくをナ てんどうにそむくというわい」なのです。近頃若い役者がおかしなことをいうと思って注意をすると、活字本なのです。(『虚と実』pp. 16-17)

「芸談」には脚本や全集には現れない語形が示されることがあるのではないだろうか。こうした、問題意識を持って、本項では、語形について検討する。

7代目三津五郎が注意した語として次のようなものがあげられている。

「とんと百鬼^{やこう}夜行の体じや」と言ってしまう、父から夜行^{やこう}じや汽車みただ。ヤギョウだよ、と教えられ、曾我の貧家の、団三郎の台詞で、「御身に^{きょうじ}兇事のないように」と言ったら、「それはキョジだよ」と叱られました。その後、何かの役で、「とくと、だんごういたします」と、父が「膝とも談ゴウとは言わないよ。談コウと言わなけりゃあいけない」と（後略）（『父』p.197）

「百鬼夜行」は現在発行されている辞書では「～やこう」を主見出しにしているものと「～やぎょう」を主見出しにしているものがある。「兇事」は「凶事」と同じ語である。『日国』には「きょうじ」と「きよじ」の立項がある。また、「膝とも談合」は『日国』に「ひざともだんごう」「ひざともだんこう」の2つの語形が示されている。

秋永（1959、pp.42-43）は伝わった語形が誤っている場合には、それを直したほうがいいのではないかと述べている。

歌舞伎にしても、先代中村鴈治郎の「封印切」では、「門出」を“モンデ、”と発音しているが、当時廓でそう発音していたかどうかは疑わしい。“カドデ、”の方がわかりやすくはなからうか。

しかし、三津五郎の指摘は、誤った語形ということではなく、短呼や清音化であり、いずれもせりふの流れや響きをよくするために言い伝えられたもののようである。

語形の指摘には、漢語の発音の変化を反映しているものもある。

NHKの義経で、いつも主従をシュジュウといわれるたびに耳ざわりでしかたなかった。はじめの頃はNHKにたびたび電話もしたのだが、取り上げてくれなかった。なるほど辞典にはシュジュウ、シュウジュウと両方載っているが、シュジュウなんて言い方は漢学者の学者読み、儒者ことばで、語り物、謡曲、義太夫、清元、常磐津みんなシウジウと言っている。（『戯場』p.188）

「主人」の意味で「主」を使う場合は「シウ」と読むと述べており、「若い人は主と書いてであるとシュと読むのは、キリスト教の影響からだと思う」（『戯場』p.189）としている。しかし、若い人が「シュ」と読むのはキリスト教の影響からだというのは無理がありそうだ。「シュ」か「シウ」かの発音は、日本語の音韻の歴史を反映している指摘である。発音が[iu]が拗音化したのがいつごろなにかは明確ではないが、「キウ・シウ・リウ」などは、謡曲でも、いわゆる「わる」発音として伝えられていたという（外山(1972)、p.212）。つまり、謡曲では「シウ」と読むことがあったということである。歌舞伎のせりふでは、前の世代から伝えられた語形が守られており、そのことによって、古い語形が残っているということである。それを「シュ」と読む人が増えたというのは、「主」を文字のとおり読むようになったためだろう。

母音の無声化や鼻濁音などの発音を意識していることがうかがわれる指摘もある。

祐経^{すけね}は（すけ^んね）ツを飲み込んでンと発音して、聴く人には祐経（すけつね）と聞えるよう。討入りの五郎の「そのうどんげを^〇手折とあるから」はうどん^〇ネと発

音するようと教わりました。(『父』p.201)

「スケツネ」の「ツ」は必ずしも母音の無声化がおこる環境にはないが、せりふとして聞き取りにくいと判断され、また「ゲ」は鼻濁音を意識させるために「ネ」と発音するよう言われているのだと想像される。

ここまで、歌舞伎のせりふにおける語形の指摘をまとめた。歌舞伎のせりふに使われていることばには、古い語形を残しているものもあるが、アクセントと同様、聞こえ方を考慮した歌舞伎特有の語形も多いことがわかった。そして、語形の指摘をくわしく検討することで、日本語の歴史や発音を知ることできる。

語形の指摘の最後に、一般用語としてもよく使われる歌舞伎用語について触れる。

まず、歌舞伎の演目で、キーワードとしてよく出てくる「折り紙」の読み方についての指摘である。

“刀の^{おりがみ}折紙、と言ったら、「おっと！鶴を折るんですか、お三方ですか？刀は^{おり}^{かみ}。

おりがみは鶴や三方を折るものです」(『聞見読』p.250)

「刀の折紙」とは「書画・骨董などの作者や由来などを証明する鑑定書」(『大辞林』)のことである。そうした鑑定書は古くは二つ折りになった紙だったため「二つに折った紙」で「折り紙」とされた。鶴などの形を作る「折るための紙」であるおもちゃの「折り紙」とは違うものである。前者は「オリカミ」、後者は「オリガミ」と使い分けられる。現在では、どちらも「オリガミ」とすることが多いが、歌舞伎では鑑定書の意味の「折り紙」は「オリカミ」の語形を使っている(山下(2016))。

「黒子(黒衣)」の語形についての指摘もある。

近頃テレビなどで、クロコと言っているようですが、あれは^{くろご}黒衣です。クロゴのゴは勿論鼻濁音です。(『虚と実』p.54)

「黒衣」は歌舞伎の舞台上、俳優の演技を助ける係のことを言うほか、転じて歌舞伎以外の場で「ある人や物事のために、表立たず援助をしたり、事の処理をしたりすること。また、その人」(『日国』)という意味で、「黒子(黒衣)に徹する」などと使われる。一般には「クロコ」と読まれるが、歌舞伎では「クロゴ」である^{注3-20}。

このように、三津五郎による語形についての指摘は、歌舞伎界に残る独特な語形を示すものについてのものが多く、鼻濁音にも言及している。歌舞伎ではせりふとしての響きやリズムを考えた語形を伝えてきているようだ。

3.2.4 専門用語の変化

最後に、歌舞伎界で使われる専門用語の変化について取り上げる。まずは、俳優に対しての呼称の変化である。

坂東流の高弟・坂東三津江(1809-1907)が7代目三津五郎に呼びかけるときに使った呼称について述べる部分で、歌舞伎俳優の他称を次のように説明している。

父の事を「太夫さん、太夫さん」と呼んでいたそうですが、これは五代目、六代目とも女形だったからか、守田勘弥（太夫元）の倅であったからか判りませんが、おそらく女形の太夫さんの意味だったろうと思われます。（『父』 pp. 58-59）

三津江は江戸時代には大名に仕えたお狂言師だった^{注3-21}。歌舞伎界では女形の事を「太夫」と呼びかけることがある。『芝鶴』（p. 289）にも次のようにある。

どんな名優でも立役の人は親方と呼び女形は太夫と呼ぶのが最高の敬称でした。（中略）太夫と呼ぶのは大夫にも似てこれも結構な呼び方ですが、ゝのあることは芸者（技芸者）の意味になります。

また、劇場の経営者である座元の息子のことを言うのに「若太夫」という形で使われることもあった。このことは『父』に「猿若座の舞台開きにして若太夫として」（p. 119）とあることからわかる。女形のことを言う「太夫」、座元の息子のことを言う「若太夫」は明治時代でも使われていたが、三津江が使った「太夫」は江戸時代の言い方の名残だったのであろうか。江戸時代には前述した「太夫」以外の使い方があったのかもしれない。

現代の歌舞伎では師匠のことを「旦那」と言う習慣があるが、この名称は、明治時代までは、「座元」すなわち劇場の経営者の家柄にのみ使われ、それ以外の俳優は「親方」と呼ばれていた。このことは前節でもふれたとおりである。そのほか、「旦那」と呼ばれる人の子どものみ「坊ちゃん」であり、その妻のみ「ご新造」と呼び方が決められていた。芝居小屋（劇場）が個人持ちのものではなくなり、座元が俳優を兼ねることもなくなったため、こうした名称の使い分けは失われていった。

芝居の中で、**旦那、ご新造、坊ちゃんと言われるのは、座主の家の人達だけ**で、故中村伝九郎（現芝鶴の父）さんは、一時、新富座の座主になり、先代左団次さん、伊井蓉峰さんも、明治座の座主になっているので、**旦那筋**と言うわけであります。（『父』p. 183）「旦那」「親方」の呼び方については、次のような明記もある。「堀越さん」とは9代目市川団十郎（1838-1903）のこと、新十郎（1867-1929）は9代目団十郎の弟子である。

いつも楽屋へ遊びに来る馬金という綽名の男が堀越さんの部屋を覗いて「**親方はいるかい**」と声をかけました。堀越さんは湯殿へ往っていたのですが、それを新十郎さんが聞いて「**旦那の事を親方とは何だ**」と大変な怒りようです。そこへ九代目さんがお湯からあがって来て「小山（新十郎）、親方で良いじゃあねえか、俺は河原崎へ養子になって、旦那ではあるけれど、団十郎になった以上、親方で良いよ。これが成田屋の親方と言ったら、怒っても良いが、芝居の中でただ親方と言え、俺より他には居ねえ、後は高麗屋の親方とか、何々屋の親方で、芝居の中で親方と言え、団十郎より外には居ねえんだ」と言ったそうで（略）（『父』 pp. 182-183）

9代目団十郎は7代目団十郎の息子として生まれたが、子どもの頃に河原崎座の座元に養子に入り、河原崎権十郎を名乗っていた時期がある。そのため「親方」と呼ばれたことに弟子が腹を立てたわけだ。こうした指摘によって江戸時代から明治時代にかけて活躍した俳優にとって、「親方」ではなく「旦那」と呼ばれることの重要性がわかる。しかし、この使

い分けについて明記する辞書はない^{注3-22}。

子役たちの呼び名も、親の家柄によって異なっていたようだ。

それまで、私は芝居のなかはもちろん、どこへ行っても「坊ちゃん」と呼ばれていた。芝居のなかでは、江戸時代から中村座、市村座、森田座の三座の家の者だけが、**旦那、若旦那、坊ちゃん**で、他は**親方**というのが団十郎、女形で太夫と呼ぶのが瀬川菊之丞と岩井半四郎、他の役者は屋号を呼んだ。

私の家は祖父が新富町へ森田座を猿若町から移した守田勘弥、父が市村座の座頭坂東三津五郎で、当時は古い時代の人たちが生き残っていたから、芝居のなかでは、坊ちゃんといわれていた。坊やと呼ぶ人は、六代目菊五郎兄弟と吉右衛門だけであった。

(『花と実』 p. 179)

現代でも歌舞伎を見に行くと、演技のポイントになるところで客席から「〇〇屋」という声がかかることがある。この「〇〇屋」を屋号という。現代の歌舞伎では「〇〇屋」としか書かないが、明治時代には「〇〇家」と書かれることもあり、家柄によって「屋」と「家」を使い分けていた^{注3-23}。

例えば、私の屋号の大和屋であります、**屋と書くのは本家で、家と書くのは弟子分、**または親戚の屋号であります。(『父』 p. 183)

呼称以外にも、家柄や立場によって使う語が異なることもあった。こうした語の使い分けも現代の歌舞伎では消えてしまっている。

慣用的にどのようなことばと結びつきやすいのかといったことに関連した指摘もある。

越後獅子と言え、**トンボ返りを、トンボを切る、見得を切る、なんて言葉は以前芝居の中では使わなかった**。半可通の先生方が言い出した言葉で、トンボをきるとか、見得をキルなんて聞いただけで、情けなくって汗が出る。(『花と実』 p. 112)

「とんぼ」は歌舞伎の立回りの一種である。芸談では「とんぼをする」とする場合も多い。「とんぼ」と結びつく動詞はどういうものが多いのかは、第4章で述べる。

楽屋うちで使われることばについても、いくつか取り上げられている。まずは、歌舞伎以外でも使われる「とちる」という語の語形についてである。

たとえば「**トツチル**」という言葉は、私達は「**トツチタ**」「**トツチル**」と言っているが、近頃「**トチッタ**」という使い方を多く使っているようだ。あれは何かの間違いだと思う。舞台へ出るのを早く出ってしまった時など「**早トッチ**」と言う。(『聞見読』 p. 310)

「とちる」は現代では多く「とちる」の語形で、「俳優が台詞や演技をまちがえる」(『大辞林』) という意味で使われる。これが転じて「へまをする」という意味で歌舞伎以外でも使われる。一方、「とちる」は現代ではほとんど耳にしない。本論文の筆者が「とちる」の語形を知ったのは、8代目三津五郎の指摘であり、実際に耳にしたのは、ドラマ『名探偵雅楽登場 車引殺人事件つづいて驚娘殺人事件』(1979・テレビ朝日、本論文の筆者は2022. 4. 7再放送で確認) において17代目勘三郎(1909-1988)のせりふと、『名探偵雅楽再び登場! お染宙吊り殺人事件つづいて奈落殺人事件』(1980・テレビ朝日、再放送については

前同)における18代目勘三郎(1955-2012)のせりふである。1978年の『演劇界』に4代目段四郎(1946-)のことばとして「お弟子さんが「トチりました」って。」とあり「トチりそば」などのことばが使われている。17代目勘三郎と息子の18代目勘三郎の2世代が使っている一方で、その間の世代の段四郎が「とちる」を使っている。歌舞伎界でも「とちる」と「とちる」とが混在して使われていたということだろう。

そのほか、「新狂言」「ちょん盗人」などのことばが紹介されている。特に「ちょん盗人」は、7代目三津五郎や6代目菊五郎など親の世代までは使われていたものの、8代目三津五郎の世代にはすたれてしまっていた語のようで、そのことが「芸談」の内容からわかる。

楽屋風呂に入るのにも礼儀があります。

(中略) 初日の湯の時間が極ると千秋楽までその時間にお湯に入ります。お互いにそうした礼儀が守られているので、でたらめな時間にすると、他の人が迷惑するわけになります。たまに劇評家の人やお客が来ていて、いつもの時間より遅れたりする場合は、下位の人に対しても「**新狂言です**」と挨拶をいたします。そしてお互いに「新狂言」はしないように心掛けます。「新狂言」という言葉は昔は初日は出しても、評判の良くない時は、さし幕と言って、別の狂言を加えたりして、いつもの手順が違ったという意味からでありましょう。(『父』p. 180)

「ちょん盗人」については次のようにある。「六代目の小父さん」とは6代目尾上菊五郎(1885-1949)のことである。

ちょん盗人(ぬすっと)という言葉があります。六代目の小父さんが、よく、「ちょん盗人をしやがって馬鹿野郎」といっておりました。ちょん盗人で何の事か判らなかつたのですが、正しくはちょぼ盗人でして、字で書くと床盗人であります。例えば他人のちょぼのところ、自分が科さをしてしまう、他人のちょぼを盗むからちょぼ盗人というわけであります。これは歌舞伎役者として行儀の悪いこととされております。

(『父』p. 261)

この「ちょん盗人」については、2代目尾上松緑も『踊りの心』(1971・毎日新聞社、p. 34)で書いている。

俗に脇役で「チャン^{ぬすっと}盗人」という言葉がありますが、これは人のやるべきところを食ってしまう、つまり主役を盗むということです。

6代目菊五郎から教えられた舞台での行儀を述べる場面ある。8代目三津五郎が述べる語形とは異なっているが、「ちょん盗人」あるいは「ちゃん盗人」は6代目菊五郎がよく使っていたことばなのだろうか。

3.2.5 まとめ

本節では、8代目坂東三津五郎による「芸談」を資料として、明治時代から現代までの(A)アクセントの変化(B)語形の変化(C)歌舞伎における専門用語の変化を検証した。

歌舞伎のせりふなどについて口伝があり、そこには江戸時代の大阪や江戸のアクセント

や語形が残されていること、また、響きを考慮に入れた歌舞伎特有のアクセントや語形もあることがわかった。

アクセントはもちろん、歌舞伎特有の語形は、歌舞伎の脚本に現れないものもある。辞書において、意味や用法があることがわかっていても、具体的な使用例はわからない場合もある。専門用語には辞書にも現れない語も多い。歌舞伎俳優が親や先輩から伝えられてきたことを書いてまとめた芸談によってこそ明らかになったり、辞書などの内容が生きてきたりすることがわかった。

3.3 本論文で検討することば

本章では、自筆の芸談の中から、8代目団蔵、2代目芝鶴、8代目三津五郎の芸談を取り上げた。そして、芸談にはどのような歌舞伎用語が使われているのか、芸談に指摘されている日本語の問題にはどのようなものがあるのか、芸談を資料として、学問的にことばの変化などについて検討することができるのかといったことを考えた。

まず、8代目市川団蔵、2代目中村芝鶴の芸談に使われている歌舞伎用語を分類し、現代の歌舞伎で使われていることばとどのように異なるのかをまとめた。続いて、8代目坂東三津五郎が、芸談で歌舞伎用語の変化として指摘していることばにはどのようなものがあるかを述べた。

続く第4章からは、本章で取り上げたものの中から、次に示す4つの日本語学の問題に関連する歌舞伎用語を取り出して、考察していく。

① ことばの結びつきの問題

「見得」および「とんぼ」に結びつく動詞の変化

② 語形の変化の問題

「芝居」の語形

「黒衣」の語形

③ 意味の変化の問題

「芝居」の意味の変化

「黒衣・黒子」の意味の変化

④ 語彙の変化の問題

「配役」と「役割」

①②については、8代目三津五郎の指摘とともに、8代目団蔵、2代目芝鶴の使っている語の違いから、③④については、8代目団蔵、2代目芝鶴、8代目三津五郎の使っていることばと、本論文で資料とする芸談を読んだうえで、本論文の筆者が疑問に感じたことである。

芸談を資料として、これら4つの問題を検討することで、本論文の第1章で述べた2つの点について明らかにする。

①歌舞伎俳優やその関係者によって使われる歌舞伎用語が、明治時代から現代までにどのように変化しているのか。

②「芸談」の近現代語の資料としての有用性。

注 3-1 本文にある「引幕」については「送り仮名の付け方」(1973年内閣訓令・告示)に従えば「引き幕」だが、芸談においては「引幕」が使われている。また、『新版歌舞伎事典』(「ジャパンナレッジ」を使用)の「幕」の項目にも「引幕」と送り仮名がない形が使われている。そこで本論文では、送り仮名を省いて「引幕」とした。

注 3-2 本文にある「筋書」については、「送り仮名の付け方」(1973年内閣訓令・告示)に従えば「筋書き」だが、歌舞伎を上演している劇場では「筋書」の表記が使われている。本章では、引用、実際の劇場での使用に合わせて、送り仮名を省いた表記を使う。

注 3-3 「ヨミダス歴史館」の「明治・大正・昭和」の記事を「こけら落とし」で検索をした。もっとも古い記事では1875年3月29日の記事に「こけら落とし」の見出しがつけられているが、実際の記事は「舞台開き」ということばを使っており、「こけら落とし」ということばは使われていない。また、朝日新聞のデータベース「朝日新聞クロスサーチ」でも同様に「こけら落とし」で検索した。最初に1879年2月27日(大阪・朝刊)の記事が出るが、内容を調べると、「開場」が使われており、「こけら落とし」は使われていない。実際に「こけら落とし」の語が使われるのは、1976年1月16日の夕刊だった。

注 3-4 「劇場」のことを「座」というのは、専門家の言い方として、現代でも残っている。本論文の筆者は、元NHKアナウンサーの葛西聖司氏(1951-)が、NHK文化センターにおける2022年10月6日の授業で言ったのを直接聞いた。

注 3-5 「芝居」の語形や意味の変化については、第5章でまとめる。

注 3-6 『楽屋ばしご』は、読み方が特殊なものにのみ読み仮名がつけられている。

注 3-7 2021年7月の松竹座(大阪)において、本論文の筆者が劇場受付の担当者に「プログラムはどこに売っているのか」を聞いたところ、受付の担当者は、「ばんづけ」と言いかえて答えた。

注 3-8 大相撲では、現代でも「木戸」ということばが使われている。本論文の筆者が、2022年1月の初場所を見に行った際に、チケットを見せる入り口に「木戸」と書かれているメモがあるのを見た。また、日本相撲協会の「職務分掌」には「事業部副部長(木戸)」という職務が示されている(<https://www.sumo.or.jp/IrohaKyokai/rijikai/>)。

注 3-9 8代目三津五郎の著作は次の13冊がある。『父三津五郎』(1963・演劇出版社)、『聞きかじり 見かじり 読みかじり』(1965・三月書房)、『劇場戯語』(1968・中央公論社)、『隈取り(歌舞伎のメイクアップ)』(1969・芳賀書店)、『芸のこころ 心の対話』(1969・日本ソノ書房)、『言わでもの事』(1970・文化出版社)、『虚仮の戯言』(1972・淡交社)、『ベルブックス 東海道歌舞伎話』(1972・日本交通公社)、『芸十夜』(1972・駿々堂)、『歌舞伎 虚と実』(1973・玉川大学出版部)、『骨董夜話』(1975・平凡社)、『食い放題』(1975・日本経済新聞)、『歌舞伎 花と実』(1976・玉川大学出版部)。

注 3-10 本論文では、語の高く発音する部分を太字にしてアクセントを示した。また、長

母音の発音は長音符号を使って表記するが、そこに下がり目がある場合には、長音符号ではなく、該当の母音を記す。

注 3-11 『新明解アクセント辞』は、高く読む部分の上に線を引き、下がり目の拍にカギをつける記号を使っている。ただし、注 3-10 に示したとおり、本論文では高く発音する部分を太字にした。また『新明解アクセント辞』は、「伝統的で古めかしいアクセントの層の目立つもの」に限り（『新明解アクセント辞』「この辞典を使う人のために」 p. 11）「古は…」という説明をつけて掲載している。

注 3-12 『日国』の京阪アクセントは、「そなた：**ソ**ナタ、殿様：**トノサ**マ、東海道：**ト**ーカイドー、中山道：**ナカセ**ンドー」。

注 3-13 歌舞伎の演目には、江戸時代の町人の生活、世相を中心に描く「世話物」と、江戸時代より前の時代の事件を扱う「時代物」とがある。前者には近松門左衛門によって書かれた心中物のように大阪を舞台にしたものや江戸周辺を舞台にしたものがあり、それぞれ使うことばは大阪のことばや江戸のことばであることが多い。

注 3-14 人形浄瑠璃（現代の文楽）から、歌舞伎にうつされた演目のことを「義太夫狂言」という。義太夫狂言には大阪のことばが使われ、義太夫という語り物によって、大阪のアクセントを使って伝わっている。

注 3-15 注 3-10 に同じ。長母音の部分に下がり目がある場合は、長音符号ではなく、該当の母音を示し、太字にした。

注 3-16 姓のアクセントは『新明解アクセント辞』に説明がある。「アクセント習得法則 22」(p. (33)) によると 4 拍語で「前部の語が漢語のものや第二拍が特殊な拍の四拍語は、頭高型と平板型のいずれかになる」とある。「大西」は例にあがっていないが、「第二拍が特殊な拍の四拍語」にあたり、頭高、平板で迷う名字であることがわかる。

注 3-17 『新明解アクセント辞』に示されている歌舞伎俳優の芸名アクセントは次のとおりである。『新明解アクセント辞』では母音の無声化を細字で示しているが、本論文では、母音の無声化がおこる拍をひらがなで示した。アクセント記号も注 3-10 のとおり、高く読む部分を太字で示す。

市川海老蔵→イ**ちカ**ワ・エ**ビゾ**ー、市川猿之助→イ**ちカ**ワ・エン**ノス**ケ、市川左団次→イ**ちカ**ワ・サ**ダ**ンジ、市川団十郎→イ**ちカ**ワ・ダン**ジュ**ーロー、市村羽左衛門→イ**チ**ムラ・ウ**ザ**エモン、尾上菊五郎→オ**ノエ**・き**クコ**° ロー、尾上松緑→オ**ノエ**・シヨ一ロク、尾上梅幸→オ**ノエ**・バイ**コ**ー、片岡仁左衛門→カ**タ**オカ・ニ**ザ**エモン、実川延若→ジ**ツカ**ワ・エン**ジャ**ク、中村歌右衛門→ナ**カ**ムラ・ウ**タ**エモン、～ウ**タ**エモン、中村勘三郎→ナ**カ**ムラ・カン**ザ**ブロー、中村吉右衛門→ナ**カ**ムラ・キ**チ**エモン、～キ**チ**エモン、中村芝翫→ナ**カ**ムラ・シ**カ**ン、中村時蔵→ナ**カ**ムラ・ト**キ**ゾー、中村福助→ナ**カ**ムラ・ふ**ク**すケ、坂東彦三郎→バン**ド**ー（古はバン**ド**ー）・ヒ**コ**サブロー、坂東三津五郎→バン**ド**ー（古はバン**ド**ー）・ミ**ツ**コ° ロー、松本幸四郎→マ**ツ**モト・コ一シロー

注 3-18 本論文の筆者は、元 NHK アナウンサーの葛西聖司氏が、2022 年 10 月 20 日、NHK 文化センターでの授業において、「**ショー**ロク」とともに「**シヨ**ーロク」というアクセントも使っている場合があるのを聞いた。こうしたことから「**シヨ**ーロク」のアクセントが使われることがほとんどだが、場合によっては別のアクセントも出ることもあるということがわかる。

注 3-19 元 NHK アナウンサーの葛西聖司氏は、NHK 文化センターでの授業において、「吉右衛門」「仁左衛門」のアクセントを 2 とおりに発音することがあった。前者については「**キチエモン**」という場合と「**キチエ**モン」という場合とがあり、後者についても「**ニザ**エモン」と「**ニザエ**モン」の場合とがあった。

注 3-20 「黒衣／黒子」の語形については、第 5 章 3 節で述べる。

注 3-21 「お狂言師」は「江戸時代、幕府大奥や大名奥向きに招かれて歌舞伎を演じ、奥女中に歌舞音楽を指南した者の称」（『大辞林』）。

注 3-22 『大辞林』の「親方」には「役者の敬称」という意味があるが、「親方」「旦那」の使い分けの明記はない。

注 3-23 「家」と書いて「～ヤ」と読む習慣は相撲茶屋に残っている。相撲茶屋は、「角力場で、入場券・みやげ・飲食物の販売など、見物客の世話をする組織」（『大辞林』）である。現在の相撲茶屋の名称を調べると、高砂家（たかさごや）、大和家（やまとや）、中橋家（なかばしや）、上州家（じょうしゅうや）、西川家（にしかわや）、長谷川家（はせがわや）、藤しま家（ふじしまや）、林家（はやしや）と「家」と書いて「や」と読ませる茶屋と、三河屋（みかわや）、武蔵屋（むさしや）と「屋」と書いて「や」と読ませる茶屋とがある。

第4章 ことばの結びつきの問題

4.1 歌舞伎のことばとしての「見得^{みえ}を切る」

4.1.1 問題意識

「見得」は「歌舞伎の演技・演出の一。劇的感情が高まったとき、俳優が、一時その動きを静止してにらむようにポーズをとること」（『大辞林第4版』・2019、以下『大辞林』）をいう。歌舞伎で俳優が「見得」のポーズをとることを「見得を切る」といい、歌舞伎を離れて「自分を誇示すること」を言う慣用句としても使われるようになった（小林（2015）、p. 123）。

一般に「見得」と動詞との結びつきは「見得を切る」が標準的であると考えられている。国語辞典にも「見得」の用例として、あるいは慣用句として「見得を切る」が掲載されている。専門的な歌舞伎用語でも同様に、例えば、歌舞伎座（歌舞伎専門劇場）の公式キャラクター「にゃんたろう」のウェブページには歌舞伎初心者のために次のように説明されている。

見得をするときは、「切る」という言葉を使うんだにゃ。**「見得をする」とは言わずに、「見得を切る」と言いますにゃん。**

<https://www.kabukinyantaro.com/column/第1回「見得ってなんだにゃ？」/>

一方で、歌舞伎の専門用語としては本来「見得を切る」ではなく「見得をする」と言う、と演劇評論家によって指摘がなされることがある。例えば、戸板康二（演劇評論家・作家、1915-1993）は、『新版歌舞伎事典』（2011・平凡社）の「見得」の項目に次のように書いている。

動詞としては〈見得をする〉が正しいが、〈大見得をきる〉ともいう。

服部幸雄（歌舞伎研究家、1932-2007）も次のように述べている。

「見得を切る」と「とんぼを切る」という言い方は、いずれも俗用とされる。正しくは「見得をする。見得を極（き）める」「とんぼを返る」というべきところを、いつのころからか「切る」というようになったというのである。（服部（1999）、p. 59）

演劇評論家の指摘には、なぜ「切る」が誤りなのか説明がない。「見得を切る」が歌舞伎で用いるのに標準的な言い方であると述べる資料もあり、こうしたことから、「見得を切る」が歌舞伎で使うことばとして本来の言い方ではないという指摘には疑問を感じる。

こうした疑問を出発点として、本節では、歌舞伎において、どのように「見得を＋動詞」が使われていたのかを芸談を資料として明らかにし、「見得を切る」が本来の言い方ではないという指摘を検証する。そのうえで、「見得を切る」が使われるようになったのはなぜか、いつごろから使われているのか、またどの立場の人によって使われるようになったのかを考える。

以下、芸談の「見得」には「見え」「見へ」などの表記も使われるため、引用はそのままにするが、そのほかの場面では、「見得」を基本の表記として使う。動詞のつながりを述べる場合には、「ミエ」とする。

4.1.2 「見得」はいつごろから使われているのか

まず、江戸時代には「見得」がどのように使われていたのかをまとめる。

『日本国語大辞典第2版』（2000-2001・小学館、以下『日国』）には、歌舞伎の演技を言う「見得」の用例として『韓人漢文手管始（唐人殺し）』（1789）の「とど宜しく有て、急度見へに成る」が示されている。

歌舞伎において「見得」は「きまり」「にらむ」「思い入れ」といった動きが合わさったものとされる（渡辺（2004）、p. 33）。また、渥美清太郎（演劇評論家、1892-1959）のまとめた『日本演劇辞典』（1944・新大衆社）には「見得をする事を睨む（中略）と云ふ」とあり、江戸時代の資料では、「見得をする」ことを「にらむ」と表現しているものもある。例えば、『月雪花寝物語』（成立年不明・初代中村仲蔵（1736-90）による自伝、『日本人の自伝・別巻1』（1982・平凡社）を参照）には、「おれがように睨め」といいなされたから、歯を出して睨んだら、「いい子」とて（略）」とある。また1811年から1815年の間に刊行された『歌舞妓年代記』でも「見得」の語は使われておらず、「にらむ」で表現されている^{注4-1}。

猿の面（つら）の如くなればとて、額に紅にて筋を引。目のふちを隈どり、口を結ぶ歯を出して、スサといふてにらむ也。（『花江都歌舞妓年代記』1976年復刻、p. 24）

なお、本論文で調べた中では、見得の形をする意味における「見得を切る」の江戸時代の用例はなかった。

「見得」に関連して「大見得」あるいは「大見得を切る」といった慣用句もある。「大見得」は「おおげさに演ずる見得」（『大辞林』）のことである。「大見得を切る」は「自信や得意な気持ちをことさらに誇示するような、おおげさな態度や言葉遣いをする」（『大辞林』）という意味でも使われる。この「大見得」について戸板（1948、p. 135）は、後見がうしろから衣装を掲げてみせるような動作をしたり、ツケを付けたりするものを「俗に「大見得」とし、見得はもともと大きくなければいけないものだが、そうした動きを特に視覚的に、聴覚的に大きく感じさせる工夫をしたものであると述べており、「見得」の一種としてとらえられている。以下、「大見得」は「見得」の一種としてまとめて述べる。

4.1.3 歌舞伎において「見得」はどのように使われていたのか

本章では、第2章で示した芸談の中のうち82冊を資料とする。一覧は注4-2に示した。幕末生まれの俳優によってまとめられた芸談は21冊、明治生まれの俳優によるもの48冊、大正生まれの俳優によるもの13冊である^{注4-3}。発行年は、明治時代発行のものが8冊、大正時代に発行されたものが1冊、残りは、昭和にはいつて発行されたものである（戦前発行のものは22冊、戦後発行のものは51冊）。歌舞伎の芸談には自筆のものと聞き書きのものがあるが、本論文ではどちらも取り上げる^{注4-4}。

本章で調べた芸談の中で「見得」「大見得」は、のべ481例あった。表4-1に「(大)見得+助詞+動詞」（(大)見得+動詞も含む）の形で「見得のポーズをとること」の意味で使われているもの265例を助詞別にまとめる。なお、「(オオ)ミエ+ヲ+V」はもっとも多く196

例で、特に「見得をする」が多い。また、「見得を切る」よりも多い例に「見得になる」がある。「見得を切る」も使われてはいるが、「見得をする」の5分の1ほどの使用にとどまっている。

表 4-1 芸談における「見得+助詞+動詞」の使用例（用例が多い順・全 481 例中 265 例）

タイプ	数	分類
ミエ+ヲ+V	216 例 (内：大見得 19 例)	ミエヲ {スル(165 例)/キル(45 例)/ヤル(3 例)/ オエル(1 例)/ツトメル(1 例)/エンジル(1 例)}
ミエ+ニ+V	36 例 (内：大見得 2 例)	ミエニ {ナル (36 例)}
ミエ+デ (ニテ) +V	8 例	ミエデ {キマル(6 例)/トマル (1 例) /ニラム (1 例)}
ミエ+V	5 例 (内：大見得 1 例)	ミエ {スル(3 例)/キル(2 例)}

本節で資料とする芸談において、「見得を切る」が使われているもっとも古い例は、4 代目尾上松助 (1843-1928) による『松助芸談』(1928)である^{注 4-5}。

先代萩で、仁木が**引込みの見得を切る**時、体を反らせて、揚幕を見込むのが本当の型だといふが、さういふものかいと、お訊ねになつた人がありました。(p. 95)

一方、「見得をする」の古い用例は 9 代目団十郎の弟子・3 代目市川新十郎 (1867-1929) による『市川新十郎梅王談』(1902、『歌舞伎』(21)、p. 53) である。

(前略) 始終丸く見える様に心掛て、さうして**見得をする**時でも、只立つて居る時でも、必ず両足の親指だけを上げているのだ (後略)

芸談の出版年別の「見得」の使用をまとめる。明治、大正時代に出版された芸談は 9 冊あり、「見得をする」(15 例)と「見得をやる」(1 例)が使われている。そのほかの用例は昭和になってから発行された芸談に使われている。そこで昭和を戦前と戦後とに分けて、「見得をする」「見得を切る」の割合 (各発行年代の「見得のポーズをする」という意味の「ミエ+助詞+動詞」の用例中における「する」「切る」それぞれの割合)を示す。

表 4-2 「見得をする」「見得を切る」の割合 (昭和期発行のもの)

	昭和 (戦前) 発行	昭和 (戦後) 発行
「見得をする」	60% (75 例中 45 例)	62% (174 例中 108 例)
「見得を切る」	8%(75 例中 6 例)	23% (174 例中 40 例)
その他	32% (75 例中 24 例)	15% (174 例中 26 例)

いずれも、「見得をする」が多いものの、戦後になると「見得を切る」の使用が増える。

特に、この「見得を切る」の使用は、大正生まれの俳優による芸談に多い（表 4-3）。

表 4-3 「見得をする」「見得を切る」の割合（年代別）

	幕末生まれ	明治生まれ	大正生まれ
「見得をする」	70% (30 例中 21 例)	69% (202 例中 139 例)	24%(33 例中 8 例)
「見得を切る」	17% (30 例中 5 例)	11%(202 例中 23 例)	58%(33 例中 19 例)
その他	13% (30 例中 4 例)	20% (202 例中 40 例)	18% (33 例中 6 例)

明治生まれの 8 代目坂東三津五郎（1906-1975）は、「見得を切る」という言い方について次のように批判的に述べている^{注 4-6}。

越後獅子と言え、トンボ返りを、**トンボを切る、見得を切る**、なんて言葉は以前芝居の中では使わなかった。半可通の先生方が言い出した言葉で、トンボをきるとか、見得をキルなんて聞いただけで、情けなくて汗が出る。

（『歌舞伎花と実』1976・玉川大学出版部、p. 112）

芸談における「見得を切る」の使用の割合や、明治生まれの俳優、三津五郎の指摘などから、大正生まれの歌舞伎俳優を境にして、「見得を切る」を使うようになっていることがわかる。

次に、「見得を切る」が使われるようになった理由を考え、なぜ「切る」だったのかを検討する。また、「見得を切る」がなぜ誤りとされるのかを考える。

4.1.4 「見得を切る」が一般化した時期

「見得を切る」が歌舞伎俳優や歌舞伎関係者以外のことばとして使われる例は、小林(2015、p. 124)によれば、与謝野晶子『帰ってから』（1913）に使われているのが、小説などに現れる古い例である。

鏡の前は一寸嘘坐して中を覗くと、今の紫の襟が黒くなった顔の傍に、**見得を切った**役者のやうに光って居た。

「青空文庫」（www.aozora.gr.jp、2022. 3. 28 閲覧）において「見得を」を検索した。81 件の用例があり、そのうち「見得を切る」は 78 件あった。もっとも古い例は芥川竜之介による『鼠小僧次郎吉』（1920）にある「大きな**見得を切った**時にや、三人ともあつと息を引いての、千両役者でも出て来はしめえ」である。

「次世代デジタルライブラリー」（<https://lab.ndl.go.jp/dl/>）では、『欧米文士の日本観』（1902・日東館、p. 31）において「rolling eyes」の訳として、「見得を切るを言ふ」として使われているのが古い例である。ほかに、新派で上演されることのある『俠艶録』（佐藤紅緑・1912・新潮社、p. 175）に「箒を持つて見得を切る馬鹿があるか！」とある。

坪内逍遙が訳したシェークスピア作の『ヘンリー四世』（1920・早稲田大学出版部、p. 98、p. 242）に、俳優の動作を指示することばとして「見得を切る」が使われている。

新聞では、1919年6月22日の読売新聞、新派の劇評に「大東な**見得を切**って百円札を投(ほう)り出し」とある(ヨミダス歴史館を使用)。朝日新聞は1919年5月16日に「**大見得を切**った独使ラ伯」という見出しがある。また、1921年2月8日に政治の記事に「見得を切る日」とあり、これらが古い例である(「朝日新聞クロスサーチ」を使用)。

国語辞典では、『日本大辞典改修言泉』(1928)に「見得を切る」が掲載されているのが、本論文で調べた中での初出である^{注4-7}。

古いもので明治時代の用例もあるものの、小説や新聞などで「見得を切る」が広く使われるようになったのは大正以降であり、その頃に育った大正生まれの歌舞伎俳優の使うことばにも影響したものと考えられる。

歌舞伎界では1945年から1950年に、明治に生まれ、大正から戦前にかけて活躍した名優と呼ばれる人たちが次々に亡くなった。このことによって、俳優の世代交代がすすみ、大正生まれの俳優が歌舞伎界で中心になって活躍するようになった。戦後になって芸談で「見得を切る」の使用が多くなったのは、「見得を切る」になじんだ大正生まれの俳優が中心的に活躍するようになったためだろう。

4.1.5 「する」から「切る」に変わった理由

では、なぜ「見得を切る」が使われるようになったのだろうか。2つの考え方ができそうだ。まず、ひとつは、「見得」の動作性が失われたことによる変化である。「見得を切る」が歌舞伎の専門家ではない大正以降に小説家を中心に使われるようになっていくことから「見得」がどのような動きなのか理解されにくくなり、体や顔を動かすだけの動作として捉えられ、「する」という形式的な動詞よりも、動作を示す動詞(この場合は「切る」と結びつきやすくなったということである。

もうひとつ考えられる理由は、視点が変化したということである。すでに述べたとおり『日国』の「見得」の項目には、江戸時代の用例として「見得になる」が示されている。また、芸談にも「見得になる」(29例)が使われていた。

それを尾上が左の手で掴んで、二人がきっぱりと決まった**見得になる**のです。

(『女形の事』(1944、p.55))

「見得になる」は、演技の流れで見得の形に至るという意味で、「見得」の動きを俳優やそのほか歌舞伎の舞台を作る立場の人が、その動きを人に伝えようとするものである。こうした舞台側の立場で言う表現なのは「見得をする」も同様である。

一方で、服部(1999)は、「見得を切る」について「見得」が「勢いがよく、瞬間的な行為で、見る者に輪郭のはっきりとし、さわやかなイメージを喚起する演技」であることから、「切る」にふさわしいと感じられたのではないかと述べている。「切る」が「歯切れ」あるいは「きれがいい」といったことばと結びつき、それが「見得」の動きを表すのに適していると感じられるためだろう。また、渡辺(2004、p.33)も「見得がその瞬間の激しい力によって「する」よりも「切る」という語感」が近く、「感覚的に「切る」という方に実感がわ

くのだろう」と述べている。この「ふさわしいと感じ」、「実感がわく」のは見ている観客である。

このように、それまで演じる側の視点で「する」「なる」が使われていたものが、観客側の視点を取り入れられ「切る」も使われるようになったと考えられる。

ところで、この新しい視点を取り入れたのは、明治以降に新聞や演劇雑誌を通して活躍した「劇評家」（演劇評論家）だったのではないだろうか。こうした仮説を立て、明治・大正・昭和の演劇評論家が「見得を+動詞」をどのように使っていたのかを調べる。

まず、演劇雑誌『歌舞伎』（1900-1915に発行された。全175号）において「見得」がどのように使われているかを調べた。数は多くないが「見得を切る」が使われている例があった。初出は下記の1902（明治35）年12月号（『歌舞伎』（31））の三木竹二（1867-1908、森鷗外の弟で劇評家）による劇評である。

道節が上から額倉の右の肩へ刀の鞘を当て、一寸見得を切ります。そこで二人とも手を取つて後向きになり、振離す途端に、額倉の守袋は道節の刀の柄へ搦まり、分れて道節が抜き掛けると、額蔵が臂を止めて一寸見得をし、抜合せて（略）（p. 10）

「見得をする」とともに「見得を切る」が使われている。この三木竹二による使用が今回調べた中で「見得を切る」を使っているもっとも古いものである。

次に、雑誌『歌舞伎』以外で演劇評論家が「見得を切る」を使っているかを、それぞれの著書で調べる^{注4-8}。演劇評論家は、俳優の芸談の聞き書きも行っているが、ここで調べたのは、歌舞伎の解説をする著作や劇評集である。

鈴木春浦（1868-1927）は、『歌舞伎の型』（1927・p. 4）に「皆々振事があり、宜しく見得を切つて元の座に極まると」と書いている。この内容は、1902年7月の市村座で演じられた「七福神」という芝居の様子を描写したものである。鈴木春浦は、「三木氏の助手として雑誌「歌舞伎」に関係」（伊原（1927））した人物であり、上記の「七福神」の描写は『歌舞伎』（27号、1902年8月号、p. 16）に「見得がある」で掲載されている。鈴木春浦は『歌舞伎の型』が出版される前に亡くなっているが、原稿の整理は自身で行ったという（小山内（1927）、p. 5）。昭和初期には明治生まれの演劇評論家によって「見得を切る」が使われるようになっていた様子がうかがえる。そのほかの演劇評論家による著作においても「見得を切る」が使われているのは大正の末年から昭和初期に出版されたものばかりである^{注4-9}。このことから、明治生まれの演劇評論家は「見得を切る」を広く使っていたことがわかる。こうした「見得を切る」の使用の様子は、8代目三津五郎が「半可通の先生方が言い出した言葉」と述べたことと合致する。

前に述べたように、「見得を切る」の古い用例としては、雑誌『歌舞伎』における三木竹二の使用があげられるが、三木竹二の『歌舞伎』以前の劇評がまとめられている『観劇偶評』（2004・岩波書店）には「見得を切る」の使用はない。森西（1998、p. 93）は、雑誌『歌舞伎』以前の『歌舞伎新報』が劇界内部の人間によって発刊されたのと異なり、『歌舞伎』は「幕内と一線を画した劇評や評論活動を行なっていくことを意図して」創刊されたと述べ

ている。こうした『歌舞伎』の編集方針を牽引したのが三木竹二である。「見得を切る」の使用は、新たな劇評を試みるための三木竹二のくふうと考えることもできるだろう。

4.1.6 歌舞伎で伝統的に使われる「切る」

さて「見得を切る」が三木竹二によるくふうだとしても「見得」の動きと「切る」が結びつきやすい理由があったはずである。次に、なぜ「見得」と「切る」が結びついたのかを考える。歌舞伎では、「切る」が伝統的に使われていたことが大きな理由だろう。このことは『日国』に掲載されている用例からもわかる。『日国』には「見得をする」と同じ意味のことばとして「**頭を切る**」が立項されており、滑稽本の『客者評判記』(1811)、『素人狂言紋切形』(1814)が用例として示されている。そのほかにも「見得」に似たような動きに「切る」が使われた。江戸時代の歌舞伎俳優の逸話を集めた『役者論語』(1776)には「小男成(なり)しに長き大小をさし、出端にきつと**表を切り**、扱ねりてあるく所大きに見え」と、「おもてを切る」が使われている。また、『日国』の「見得を切る」には『当世花詞粹仙人』(1832)「人目つくるのを、みえきる」といった用例が示されている。これは「見ばえ、見た目」の意味の「ミエ」であり、歌舞伎の演技を言う使い方ではないものの、江戸時代にはすでに「ミエ」と「キル」とが結びついていたことがわかる。

4.1.7 芸談で使われる「切る」

芸談でも歌舞伎のことばとして「切る」が使われている。「正面を切る」「とんぼを切る」「幕を切る」である。それぞれの用例と、その「切る」の意味を考える。

まず、「正面を切る」は「鉄山としても、**正面を切って**、亡霊に左手で抜身を突付ける彼の形が大きく生きてくる」(4代目沢村源之助(1859-1936)の芸談『青岳夜話』(1937)、p. 248)などの形で使われている。国語辞典には「正面切る」の形で「①相手に面と向かって対する。②遠慮せず、はっきりとした態度で物事を行う」(『大辞林』)という意味の慣用句として掲載されていることが多い。この「正面切る」とは違い、芸談で使われている「正面を切る」は「素早く顔を動かして正面を向く」といった意味で使われている。

歌舞伎では斬り合いや乱闘を見せる「立ち回り」が行われる。「たて(立て)」ともいわれ、この場面では、「三階」と呼ばれる脇役の俳優が主役級の俳優に斬られたことを示す動きとして、宙返りをすることがある。これを「とんぼ返り」あるいは「とんぼ」とだけ言う。その動詞として「とんぼを返る」あるいは「とんぼを切る」が使われる^{注4-10}。

この「切る」は空間を切り取るように宙返りをするという意味である。素早い動きを指すという点で「正面を切る」の「切る」と同じ意味である。

一方、「幕を切る」の「切る」は「物事の終わり」といった意味である。例えば、『中車芸話』(p. 248)に「片腕を組んで見上げた見得で幕を切りました。」とある。そのほか、中村駒七(1962、p. 133)に「**幕がきれる**と頭取に頼まれて播磨屋さんのところへ謝りに行きました。「切る」だけが使われる場合もある。久保田万太郎(1889-1963)は久保田(1943、

p. 39) に「序まくの『大羽子板』の**切れる**ところからみる」と書いている。歌舞伎では、場面の終わりのことを「幕切れ」あるいは「幕切り」と言い、そのことから「幕を切る」または「切れる」としても使われる。ほかに歌舞伎や文楽において、最後の場面のことを「切り」とも言う。これは「切る」の連用形の名詞形であり、「物ごとの終わり。果て」（新選国語辞典第10版（2022・小学館、以下『新選』））という意味で使われる。「幕切れ」「幕切り」「幕を切る」「切れる」も同様の「物事の終わり」「区切り」という意味の「切る」である。

なお、国語辞典には「幕を切る」が2つの正反対の意味で掲載されている。『大辞林』には「①幕を開けて芝居を始める。転じて、物事を始める②芝居が終わって幕をしめる。転じて、その場を終わりにする」とある。芸談では、芝居が終わる意味の「幕を切る」だけが使われており、『演劇百科大事典』（1984・平凡社、p. 283）の「切る」には「幕をしめる」「幕をおろす」という意味だけが示されている。国語辞典が示す「幕を開ける」意味の「幕を切る」については、本章3節3項で述べる。

4.1.8 「切る」の意味

さて、『演劇百科大事典』（1984・平凡社、p. 283）の「切る」の解説（演劇研究家・菊池明（1923-没年不明）による）に、「見得をきる」ということは見得を「する」という意になる。これは能楽の演技からきたのであろう」と説明されている。同じ事典には、能楽研究者・増田正造（1930-）によって能楽用語としての「切る」が次のように説明されている。

能楽用語。面を切るともいう。能面を急激に動かして、一点から一点に鋭く視線を移すこと。急に物を見込む表現であり、あるいは示威・威嚇・激情の表現である。（後略）

本論文の筆者の知り合いである観世流の女性能楽師である月岡祥子氏（1934-）に確認したところ上記、増田正造が述べるように、能にも「見得」のように顔を素早く動かすような演技があり、そうした動きを「切る」というとのことだ。

能楽用語が歌舞伎に取り入れられるほど能楽と歌舞伎が密接な関係だったかどうかについて、戸板（1954、p. 76）は、歌舞伎の発達過程において芝居の形式や構成など能楽からいろいろな影響を受けたと述べている。9代目団十郎は明治時代に能楽から題材を取り入れた「松羽目物」と呼ばれる演目を創始して、それらが現代にも伝わっている。『歌舞伎』（15）（1901年8月号、pp. 37-42）に能楽師・梅若実（初世・1828-1909）が江戸時代の能と歌舞伎の関係について述べている。それによれば、江戸時代には歌舞伎と能楽のつながりはほとんどなく、「松羽目物」の演目を作るにあたっては、能楽師が協力することはなかったという。しかし、梅若実は能楽師を目指していた人物が途中から歌舞伎俳優になったり、子どものころに能楽を習ったのちに、歌舞伎俳優になったりしたという人物がいたとも述べている。能楽と歌舞伎とは能楽師と俳優とのつながりは薄かったものの、歌舞伎が能楽の演技法などを取り入れて成立していった、また、能楽師から歌舞伎俳優に転じた人物をとおして、能楽用語が歌舞伎に取り入れられることもあったものと考えられる。

「見得を切る」の「切る」が能楽用語を由来としているものであるとすれば、「空間を切

り取るのような素早い動き」であり、『日国』に「見得を切る」と同じ意味で江戸時代の用例として掲載されていた「頭を切る」につながる。

また、『歌舞伎』(5) (1900年8月号)には「正面を切る」と「見得を切る」とのつながりを感じさせる表現がある。明治座の歌舞伎公演についての劇評座談会において、三木竹二が次のように述べ、この発言のあとに、幸堂得知(演劇評論家、1843-1913)が「正面を切ての見得は仰山といへば仰山だが」としている。

それから三度**切かける見得**があるが何うも型が似寄つて居て一つにならず(略)(p. 33)

こうした言い方が「見得」の動きとつながり「見得を切る」に変化していったと考えられる。

「見得」はある場面を強調するために静止して見せる動きとして説明されこともある。戸板(1948、p. 129)は次のように指摘している。

きるは切るではなく、限るではないかと思ふ。その動作の瞬間を、観客の網膜に印象づけようといふ意味が、この言葉にあるやうだ。その形を、形として、特に誇張するといふことらしい。輪郭を際立たせるといふ事が限るといふ字に表されてゐるのだ、と思ふ。(p. 129)

また、折口(1967)は、「見得を切る」「大見得を切る」という言い方を使い、「舞台を印象的に切断せぬところに、菊五郎の特徴があるのでもあり、部分の演出に執著して、其を切断してしまふこともある菊五郎である」(p. 454)と「見得」を舞台を印象的に切断する演技として捉えている。

このことから「見得を切る」の「切る」は「一連の動きを強調するための区切りとなる動き」として解釈することもできる。「古い時代物はことごとく、見得を以て幕切れの拍子木のきつかけとして」(戸板(1942、p. 140))おり、「見得」が場面の区切りの演技となることが多いということもあるだろう。これは「幕を切る」の「切る」につながる。『歌舞伎事典』(1957・実業の日本社、p. 62)には「きれる」という項目があり、「一つの場面が終了することをいう。「この幕は何時にきれる」などと使う」とある。「きれる」の使用は「場面の終了」に限らない。杉廩阿弥(1870-1917)は、『舞台観察手引書』(1918・玄文社)に『『早首を討てよ』との台詞が切れますと」(p. 193)と「台詞が終わる」と同じ意味で「切れる」を使っている。歌舞伎では「切る」から派生する「切れる」も場面の終了あるいは物事が終わることを指して使われていることがわかる。

利倉幸一は、利倉(1948、p. 44)において「見得」の動きを次のように述べている。

言ひ換へると、芝居が流れてゐるうちに、ある瞬間を拡大、誇張して見せるのが見得だ。だから、いきほひ見得は静止の形で行はれる。ちッと静止するからは、形のよいといふことが先づ求められる。映写中にばたッと、映写操作を止めるやうなものだから、見得には形容の美しさといふことが第一の条件になる。

井上甚之助(演劇評論家、1905-1973)は井上(1949)に「見得」は感情を表現する手法であり、「その役の感情を強調する場合に用ひる、表現手法の一つであつて、普通、静止の

ポーズを取って、所謂「睨む」ことを云ふのである」と述べている。

ここまで調べたことから、「見得を+動詞」の動詞として「切る」が使われた理由を次のようにまとめることができる。

「見得」の動きを表すのに江戸時代に「頭を切る」の形で「切る」が使われることがあった。明治時代には「正面を切る」と「見得」とが共に使われることもあった。これは、空間を切り取るような素早い動きを表す「切る」であり、能楽用語から取り入れられた可能性がある。また、「見得」はある場面の動きを静止させて誇張、強調する演技であり、それが一連の動きの区切りとなる。歌舞伎では「切る」を場面の区切りなどを表す意味でも使ってきた。歌舞伎で使われてきた「空間を切り取るような素早い動き」と「区切り」の2つの意味の「切る」が「見得」の演技と結びつき、「見得を切る」が使われるようになった。そしてこれが一般化したと考えられる。

4.1.9. 「見得を切る」を誤りであると考え理由

8代目坂東三津五郎は「見得を切る」を誤りであると考え、それに同調している演劇評論家もいる。なじみがない結びつきであるという理由もあるが、それ以外に「見得を切る」に違和感を持つ理由があるのかを考える。

服部 (1979, p. 128) は、見得は「視覚的に美しい形を創ることを指したのだから、「切る」というのはふさわしくないはずだ」と述べている。戸板 (1942, p. 140) は、見得を「先づ眼を剥いて、(これを「睨む」といふ) 手足をつつぱつた、静止の状態 (これを「極る」といふ) なのである」と説明している。すなわち、静止して作る美しい形のことを「見得」というのであり、素早い動きを表すような「切る」を使うのはおかしく、「切る」を使うとすれば「頭を切って、見得をする (きめる)」「正面を切って、見得をする (きめる)」などの言い方になるはずだということだろうか。

国語辞典に「見得を切る」が誤りであるという指摘があるかどうかを、現在発行されている主な国語辞典での掲載で調べる。

表 4-4 国語辞典における「見得」の掲載 (出版順)

辞書名	語 釈
日国 (2000-2001・小学館)	(3) (見得) 歌舞伎で、役者の感情または動作の高揚が頂点に達した時、一瞬動きを停止して、あるポーズをつくる演技。 見得を切る： (1) 芝居で、役者が見得 (みえ) (3) のしぐさをする。また、そのような型にはまった動作をする。 (2) 自分を誇示するような態度をとる。ことさらに外観を飾る。
新潮現代国語辞典第2版	③【見得】歌舞伎 (カブキ) の演技の一種で、動作・感情が

(2010・新潮社)	頂点に達したところで、おおげさな所作・態度を示すこと。 【見得を切る】①役者が「見え③」をする。②ことさらに自分を誇示する。
旺文社国語辞典第11版 (2013・旺文社)	【見え・見得】(演)歌舞伎(かぶき)で劇が最高潮に達したとき、役者が一時その動きをとめ、印象的な動作や表情をする演技。 見得を切る ：①(演)役者が芝居で「みえ」のしぐさをする。 ②ことさら自分を誇示する態度をとる。
現代国語例解辞典第5版 (2016・小学館)	②歌舞伎で、雰囲気、感情が最高潮に達した場面で、役者が目立った表情、動作をし、一瞬動きを止める演技。 「(切る) 見得を切る [=自分の力を誇示するような言動をする]」
広辞苑第7版 (2018・岩波書店)	③(「見得」と当てる)演劇で、役者が動作または感情の頂点に達したことを示すために、一瞬静止して特に目立つポーズをとること。 見得を切る ：①俳優が「見え」3をする。②自分を誇示するような態度をとる。
岩波国語辞典第8版 (2019・岩波書店)	③芝居で、最高潮に達した場面であることを示して、役者が目立つ表情・動作をすること。 「 一を切る 」「 一をする 」とも言う)。比喩的に、自分を誇示するようにふるまうこと。
大辞林第4版 (2019・三省堂)	③歌舞伎の演技・演出の一。劇的感情が高まったとき、俳優が、一時その動きを静止してにらむようにポーズをとること。 見得を切る ： ①おおげさな言葉や態度で、他人に自信のほどを示す。 ②歌舞伎で、役者が見得のポーズをとる。
新明解国語辞典第8版 (2020・三省堂)	②芝居の、特に大事な場面で、役者が(大ぶりな方で)目立つ表情・しぐさをする。こと。「 一を切る [=自信あり気な(大げさな)態度を示す意にも用いられる]」
例解新国語辞典第10版 (2021・三省堂)	②歌舞伎(かぶき)などで、役者が、一連の動作のクライマックスとして、ある形でからだの動きをとめて、そのすがたを客に見せること。 見えを切る ：①「おれはなんだってできるんだぞ」などと、人にむかって大きなことを言う。 ②歌舞伎(かぶき)役者が、「見え②」の動作をする。

明鏡国語辞典第3版 (2021・大修館)	②歌舞伎の演技・演出の一つ。役者が感情の盛り上がった場面でその動作を一時静止し、にらむようにして一定の姿勢をとること。 見えを切る： ①役者が見得の所作をする ②ことさら自分を誇示するような態度をとる。
三省堂国語辞典第8版 (2022・三省堂、以下『三 国』)	③(芝居)動作がきまるときに、役者がことさらに目立つ表情をすること。 見えを切る：①役者が、見得(みえ)の動作をする。 ②(自信のありそうな/大げさな)態度をしめす。
新選(2022・小学館)	しばいで、役者が感情の極点に達したことをしめすための、ことさらにめだつ演技。 一を切る： ①見えのしぐさをする。 ②ことさら自分を誇示するような態度をとる。

いずれの辞書でも「見得を切る」が示されており、「見得を切る」のほかに「見得をする」という場合もあるという説明が示されているのは、『岩波国語辞典第8版』(2019・岩波書店)だけである。

一方、歌舞伎の専門辞典においては、1970年代になって8代目三津五郎によって「見得を切る」が誤りであることが指摘され始めて以降、それに同調するような内容が見られるようになる。歌舞伎・芸能の専門辞書において「見得」の動詞について書いているものを表4-5にまとめる。古くは「見得」を「にらむ」で表していたものが「見得を切る」になり、「見得をする」などに変化している。

表4-5 歌舞伎・芸能専門辞書の掲載

資料名	説明	用例
劇場訓蒙図彙(1803)	式亭三馬作。本論文では、「文化デジタルライブラリー電子図書劇場訓蒙図彙」により検索。	見へ 見物に見へよきかたちを云。「かたがた参れ」「まづ入らせられませふ」などの時、かたち改る也。是を云。又、 刀をかつぎてにらみ 、 チョンチョン 、 ぶん回し など、何レも見へのかたち也。
日本演劇辞典 (1944・新大衆社)	演劇評論家・渥美清太郎 (1892-1959)執筆	古典劇に於て俳優が或る絵模様の姿勢をつけて睨み、看客に印象を深くさせる手法。(略) 見得をする事を「睨む」(にらむ) 特に誇大に演じる

		事を「大見得」（おうみえ）と云ふ。
演劇博物館編 芸能辞典（1953・東京堂）	戸板康二執筆	動詞としては「 見得をきる 」という。
歌舞伎事典 （1957・実業之日本社）	歌舞伎研究家・河竹繁俊 （1889-1967）監修	演出上の用語で演技の技巧をいう。劇が進行して劇的な盛り上りに達した時、俳優が一時動きを停止し、観客に向って 睨むようにして 絵画的な美しいポーズをとることをいう。（略）
新訂かぶき入門 （1962・社会思想社）	郡司正勝	「柱巻きの見得」をして姫のあとを追いかける。 絵面の 見得になって幕 。
歌舞伎事典 （1979・講談社）	服部幸雄	本来「見得」は「切る」といってはいけないという。「 見得をする 」といわねばならないと教わったと、八代目三津五郎がよくいっていた。いまは「見得」の漢字を宛てているが、成り立ちは「見栄」すなわち見ばえのすること、視覚的に美し形を創ることを指したのだから、「切る」というのはふさわしくないはずだ。
演劇百科大事典 （1984・平凡社）	「見得」の項目の執筆は「加賀山直三」、 「切る」の項目の執筆は「菊池明」	見得：一時動きを停止して、 睨むようにしてあるポーズをとる ことをいう。 切る：「 見得をきる 」ということは見得を「する」という意になる。
歌舞伎 入門と鑑賞 （1991・演劇出版社）	歌舞伎作家・野口達二 （1928-1999）が執筆	「見得」には、ひとりで 切る 「見得」と、複数の人物で 切る 「見得」とがある。
新版歌舞伎事典 （2011・平凡社）	「見得」の項目の執筆は 戸板康二	動詞としては〈見得をする〉が正しいが、〈大見得をきる〉ともいう。

調べた中で演劇評論家が「見得を切る」が本来の言い方ではないと述べた資料でもっとも古いものは、前述の服部（1979）である。また、戸板康二は、1953年発行の『芸能辞典』（東京堂）では、「動詞としては「見得をきる」という」と説明していたのに対して、『歌舞

伎事典』(1983・平凡社)においては、「動詞は「見得をする」」であると述べている。こうしたことから、「見得を切る」が誤りであるという指摘が1970年代に8代目三津五郎によって行われ、その影響もあり、1980年代から演劇評論家が著書などに反映するようになったと考えられる。

4.1.10 「見得を切る」が使われているのはどういう場面か

これまでに「見得をする」と「見得を切る」とで動作に違いがあるという言及がされたことはない。2とおりの言い方が行われている芸談もあり、その場合、意味に違いがないのかを検討する。「見得をする」と「見得を切る」の両方を使っている『松のみと里 琴松芸談』(7代目松本幸四郎・1937)、『中車芸話』(7代目市川中車・1943)を取り上げる。

まずは、『松のみと里 琴松芸談』である。

問答の中に「其身は不動明王の尊容」云々で**不動の見得をする**ので重複しますから、私は始めのは富樫に向かってやり、片一方のは団十郎の不動の見得は此様でしたと見物の方へ向つて不動の立像の形をやって居ります。(p. 121)

間近く寄って面相拝み・・・カ、カ、カ、カ、カ・・・奉れエー」と云つて**見得を切ります**。(p. 136)

いずれも「歌舞伎十八番」の演目(前者は「勸進帳」、後者は「助六」)での見得について述べている。どちらにも動きはあるものの、前者よりも後者のほうが、見得に至るまでに激しい動作やせりふがついている。

『中車芸話』は次の2例である。

道具が納ると、すぐに花道から定九郎が、バタ／＼で駈出して出て来て、付際で揚幕を振返つた**見得をします**。(p. 74)

七日目から立稽古に掛つたのですが、見上げるやうな大男が**見得を切る**形などは、実に絵にも描けない珍妙不可思議な図で、又十能のやうな手をした男が、女形のサハリをやる時などは、吹出さずにはみられない位でしたが(略) (p. 79)

「見得をする」は、歌舞伎俳優による演技について語っており、「見得を切る」は農村歌舞伎を教えたときに、農民たちの大げさな演技について述べている場面である。後者は田舎芝居による見得であり、必要以上におおげさな動きであることを揶揄しているようにも見える。こうしたことから「切る」は「する」よりも、大きな動きを表現しようとして使われたとも考えられる。前に述べたように、「する」よりも「切る」のほうがきっぱりとした動きを表すように感じられるためである。

昭和以降、特に戦後になって、大正生まれの俳優が活躍するようになり、「見得を切る」が主な言い方として使われるようになると「見得をする」との意味の違いがなくなる。一方で、大正生まれ以降は特に大きな見得の場合には「大見得を切る」が使われるようになっていく(大正生まれの「大見得+助詞+動詞」は6例あり、すべては「大見得を切る」)。

なお、「不動の見得」「石投げの見得」「引っ張りの見得」「絵面の見得」など、見得には動

きによっていくつもの種類があるが、昭和以降の芸談では、そうした「〇〇の見得」と助詞「を」が結びついた場合には、動詞は「する」になりやすく、単独で「見得を～」といった場合には「切る」になりやすいという使い分けが生じている。

4.1.11 「見得+助詞+動詞」についてのまとめ

本節では、幕末から大正に生まれた歌舞伎俳優が残した芸談を資料として「見得+助詞+動詞」の使用を調べた。歌舞伎俳優は「見得をする」を中心に使っており、これが歌舞伎の伝統的な言い方である。この点は現代の演劇評論家の指摘のとおりである。

「見得を切る」は本論文で調べた歌舞伎俳優の芸談においては『松助芸談』(1928)がもっとも古い例であった。一方で、演劇評論家は「見得を切る」を明治時代から使っていた。本節で調べた中では、1900年に類似の言い方があり、「見得を切る」という形では1902年のいずれも三木竹二によるものである。これが一般に使われるようになったのは大正時代以降であり、歌舞伎界でも大正生まれの歌舞伎俳優を中心に使われるようになった。特に、昭和(戦後)以降は、「見得をする」よりも「見得を切る」のほうで定着した。

「する」から「切る」に変化した理由としては2つの理由を述べた。大正時代に小説家などによって「見得を切る」が使われるようになったのは、①「見得」がどのような動きかを認識されにくくなった可能性がある。また、専門語としての「見得を切る」の使用は②見得の激しい動きを、観客側の視点で伝えるために、劇評家(演劇評論家)が「切る」を使うようになった可能性が考えられる。

なぜ、「切る」が使われたのかについては、次のとおりである。

「見得を切る」の「切る」は、瞬間的な動きで空間を切り取るという意味と、区切りの意味を指すものである。これは、伝統的に歌舞伎界で使われる「正面を切る」「表を切る」「頭を切る」あるいは「幕切れ」などさまざまな意味の「切る」と「見得」の動きとが結びついたことによって使われるようになったものである。「切る」が誤りであるという指摘は1970年代に8代目坂東三津五郎によっておこなわれた。この指摘を受けて、1980年代以降に演劇評論家が著作において「見得を切る」が伝統的な言い方ではないと述べるようになった。これは「見得」が形であり、「切る」と結びつきにくいという考え方によるものである。

また、「見得を切る」と「見得をする」の両方が使われる場合には、「見得を切る」のほうがおおげさな動きで使われることがある。これが「大見得を切る」という言い方につながり、慣用句として使われるようになった。

4.2 歌舞伎用語「とんぼ」と動詞の結びつき

4.2.1. 問題意識

歌舞伎に関連したことばには、「〇〇を切る」といった形で使われるものがいくつかある。例えば、『大辞林』には、「大見得を切る」「蜻蛉とんぼを切る」「幕を切る」「見得を切る」(五十音順)が、歌舞伎に関連した慣用句として掲載されている。

歌舞伎に関連した慣用句で「切る」を使っているもののうち、本節では、「とんぼを切る」について検討する。『新版歌舞伎事典』(2011・平凡社)には「とんぼ」は「歌舞伎のタテ用語。立廻り中に主役から投げられたり斬られたりしたときに、もんどりうち、宙返りする動作。筋斗とも書く。(略)」と説明されている。この「とんぼ」の動きをすることを、現代の歌舞伎では「とんぼを切る」と言うことが多い。しかし、これに対して、歌舞伎では本来、「とんぼを返る」あるいは「とんぼ返りをする」と言い、「とんぼを切る」とは言わないという指摘がある。例えば、8代目坂東三津五郎は次のように述べている。

今ではもう幕内の者までが、**トンボをきるとか、見得をきる、なんて言っているが、トンボは返るのであり**、見得はするもので、トンボをきるとか、見得をきるなんて言うと、あいつはトンチキだと言ったものだ。(『戯場戯語』1968・中央公論社、p.187)

越後獅子と言えば、トンボ返りを、**トンボを切る、見得を切る、なんて言葉は以前芝居の中では使わなかった**。半可通の先生方が言い出した言葉で、トンボをきるとか、見得をキルなんて聞いただけで、情けなくって汗が出る。

(『歌舞伎花と実』1976・玉川大学出版部、p.112)

歌舞伎研究家の服部幸雄は、服部(1979、p.134)に「これ(本論文筆者注：とんぼ返り)をすることを「とんぼを切る」といい慣わすが、これも正しくは「とんぼを返る」といわなければいけない。」と述べている。

こうした歌舞伎俳優や歌舞伎評論家による指摘には、「とんぼを切る」が本来の言い方ではないということの根拠になるような資料は示されていない。いつごろから「とんぼを切る」が使われるようになり、なぜ「切る」という動詞が使われたのか、本当に「とんぼを切る」が伝統的な言い方ではないのかもはっきりはしない。加えて、「とんぼを返る」は、自動詞の「返る」が格助詞「を」に接続している言い方であり、文法的に異質な感じを与える。

しかし、管見の限り、「とんぼ」がどのような動詞と結びつくのかなどを調べた先行研究は見当たらない。そこで、本節では歌舞伎俳優による芸談に「とんぼ」がどのように使われているのかを調べ、次の4つの疑問について考える。

- ①歌舞伎のことばとして「とんぼを+動詞」はどのような形で使われてきたのか。
- ②いつごろから「とんぼを切る」が使われているのか。
- ③「とんぼを切る」が新しい言い方であるとすれば、なぜ「切る」が使われたのか。
- ④歌舞伎用語として「とんぼを返る」が使われているとすれば、なぜ「を返る」の形で使われているのか。

4.2.2 国語辞典の掲載

「とんぼ」は「とんぼ返り」(宙返り)のことを言う。「とんぼ返り」は「とんぼ返る」の連用形が名詞化した転成名詞である。なお、「とんぼ返る」は、現代語では使われないが、『日国』に、「南総里見八犬伝」(1814-1842)を用例として、「とんぼ返りを打つ。宙返りする」といった意味で掲載されている。また、有識者による随筆、小説や、歌舞伎俳優の芸

談にも、「とんぼ返る」の動詞が一部使われている。

まず、現在発行されている主な国語辞典に、「とんぼ（+助詞）+動詞」がどのように掲載されているのかをまとめる（表4-6）。主に、歌舞伎に関連する語釈と用例を示した。

表4-6 国語辞典における「とんぼ」の用例、語釈など（出版順）

辞書名	語釈
日国（2000-2001・小学館）	とんぼを切る ：歌舞伎のたての演技で、空中でとんぼ返りをする。 とんぼがえり ：（勢いよく飛んでいたトンボが、急に後ろへ身をひるがえすさまからいう。「とんぼかえり」とも）④歌舞伎で、切られたり投げられたりした役者が宙返りをする事。とんぼうがえり。
新潮現代国語辞典第2版 （2010・新潮社）	とんぼ ：②（筋斗）とんぼがえり「 ―を切る 」 とんぼがえり ：②軽く身をうしろにひるがえすこと。また宙返りをする事。とんぼ。「 ―を打つ（へボン） 」
旺文社国語辞典第11版 （2013・旺文社）	とんぼ ：②「とんぼ返り」の略。「 ―を切る（＝とんぼ返りをする） 」 とんぼがえり ：①（前略）宙返りをする事
現代国語例解辞典第5版 （2016・小学館）	とんぼ ：②「とんぼ返り」の略。「 とんぼを切る（＝空中でとんぼ返りをする） 」 とんぼがえり ：①宙返りをする事「 とんぼ返りをうつ 」
広辞苑第7版 （2018・岩波書店）	とんぼ ：⑥「とんぼがえり」の略。「 ―をきる 」 とんぼがえり ：（トンボが勢いよく飛びながら、急に向きをうしろにかえることから）①宙返り。とんぼ。②歌舞伎で、役者が舞台上で手をつかずに宙返りすること。
岩波国語辞典第8版 （2019・岩波書店）	とんぼ ：②とんぼがえり。「 役者が―を切る 」 とんぼがえり ：①（手をついて横に、また手をつかずに）体を宙返りさせる事。その動作。▽芝居のは手をつかない
大辞林第4版 （2019・三省堂）	とんぼを切る ：宙返りをする。特に歌舞伎で、投げられたときなどに宙返りをする。 とんぼを返る 。
新明解国語辞典第8版 （2020・三省堂）	とんぼ ：②「とんぼがえり」の略。「 ―をきる[＝とんぼがえりをする] 」 とんぼがえり ：[トンボが急に方向転換をすることから]地を踏んでする宙返り。
例解新国語辞典第10版 （2021・三省堂）	とんぼを切る ：芝居などの立ち回りの場面で、きられたり投げられたりした役者がとんぼ返りをする。

	とんぼがえり ：①「宙返り」の子供っぽい言い方。
明鏡国語辞典第3版 (2021・大修館)	とんぼ ：②歌舞伎の立ち回りの場面などで、役者が床に手をつかないで宙返りすること。とんぼ返り。「 一を切る 」(書き方)「 筋斗 」と当てる。
三国 (2022・三省堂)	とんぼを切る ：「とんぼ返り①」をする。 [本来は「とんぼを返る」] とんぼがえり ：①地面に手をつかずに、空中でからだを一回転させること。宙がえり。
新選 (2022・小学館)	とんぼ ：②歌舞伎の立ち回りのひとつで、役者が手をつかずに宙返りすること。とんぼがえり。「 一を返る 」(参考)「 とんぼを切る 」とも言うが、「 とんぼを返る 」が本来の言い方。

現在発行されている国語辞典は、「宙返りをする」とあるいは「歌舞伎の立ち回りで宙返りをする」ことを言うのに、「とんぼを切る」を主な言い方として示している。中には、『三国』『新選』のように「本来は「とんぼを返る」と説明する辞書もある。また、「とんぼ返り」と結びつく動詞としては「(とんぼ返りを)する」「(とんぼ返りを)打つ」を示す辞書が見られる。

なお、歌舞伎の「とんぼ」は、昆虫の「とんぼ」と異なるアクセントで発音されることが、『新明解日本語アクセント辞典第2版』(2019・三省堂、以下『新明解アク』)に示されている。「**ト**ンボ 筋斗【歌舞伎】(～をかえる)」「(頭高アクセント。太字は高い部分を指す。『新明解アク』のアクセント記号とは異なるが、本論文では便宜上、太字で示した)。

「とんぼ」あるいは「とんぼ返り」はいつごろから国語辞典に掲載されているのだろうか。『日国』によれば、「とんぼ返り」は『和漢音釈書言字考合類大節用集』(1717)、『言海』(1889-1991)に掲載されている。そのほか、本論文の筆者が調べた辞書では、『和英語林集成第3版』(1886)、『日本大辞書』(1892)、『日本大辞典』(1896・博文館)、『ことばの泉』(1898・大倉書店)にも「とんぼ返り」が掲載されている。中でも、『和英語林集成第3版』には、「とんぼがえり」の用例として「～をうつ」(原文はアルファベット表記)が示されている。また、『日本新辞林』(1897・三省堂)、『辞林』(1911・三省堂)、『辞海』(1914・郁文舎)、『広辞林』(1926・三省堂)、『辞苑』(1935・博文館)、『言苑』(1938・博文館)、『大日本国語辞典』(1940-41・富山房)には、「とんぼ」と「とんぼ返り」の立項があり、「とんぼ」は「とんぼがえり」あるいは「「とんぼがえり」の略」などと説明されている。

「とんぼ」に歌舞伎用語としての意味が掲載されているもっとも古い辞書は、調べた辞書の中では『辞海』(1952・三省堂)である。また、この『辞海』が「とんぼを切る」が用例として示されているもっとも古い辞書でもある^{注4-11}。

4.2.3 新聞における使用

新聞では「とんぼ」「とんぼ返り」がどのように使われているのかを、読売新聞（ヨミダス歴史館）において調べる（明治から1989年の用例）。検索語は「とんぼ」としたが、「トンボ」「蜻蛉」などと表記される記事も含まれる。

読売新聞において、歌舞伎用語としての「とんぼ」が使われているもっとも古い例は、「とんぼ返り」の形で、1879(明治12)年11月13日(朝刊)である。「夫でハ丸で蜻蛉とんぼがえりのした話しであつた」とある。この記事は、「秋津虫」(昆虫の「とんぼ」の古名)の由来を述べた記事で、「秋津虫」＝「とんぼ」であることから、歌舞伎の「とんぼ返り」の意味の「とんぼ」を「秋津虫」と言うことと勘違いをしたことが書かれている。この記事の内容から、1879年の時点で歌舞伎の「とんぼ返り」を「とんぼ」とも言うようになっていたことがわかる。なお、「とんぼ」という形で明確に使われている例は、1890年6月11日(朝刊)の記事である。初代中村鴈治郎が「とんぼ」によって足を痛めたという記事である。この記事には「とんぼ」とあるのみで、動詞は示されていない。

「とんぼ(＋助詞)＋動詞」の形では、1901年7月29日(朝刊)に、投稿俳句として、「団洲に**トンボ切らせる**馬の足」とあるのが初出である。「とんぼ切る」の名詞形「とんぼ切り」の使用もあり、1929年6月23日(朝刊)に「**トンボ切りの**元祖」、1950年2月19日(夕刊)に「年々減る**トンボ切り**役者、」が使われている。

「とんぼを切る」は、1925年3月31日(朝刊)に6代目梅幸が「**トンボを切つて**の引込み」をしたことが述べられている。また、俳優のことばとしては、1955年5月26日(朝刊)に2代目中村鴈治郎が「猿之助はん、三津五郎はんが**トンボを切つて**わてを立ててくれはるいうてももう舞台には立ちまへん」と述べている記事がある。

「とんぼ返る」と、その名詞形「とんぼ返り」の使用は1913年12月5日(朝刊)に、「梅幸の**トンボ返り**」「男の大きな体が頻りと**トンボ返る**」とある。「とんぼを返る」の形は読売新聞においては使われていないが「とんぼが返れる」という言い方が1936年7月8日(夕刊)に「芝居道では**トンボが返れなければ**」として使われている。

なお、朝日新聞(朝日新聞クロスサーチ)においては、1890年4月18日(朝刊)に「とんぼ返り」が使われているのが初出である。それ以降「とんぼ」あるいは「とんぼ返り」の使用はあるものの「とんぼを切る」「とんぼを返る」などの使用はない。毎日新聞のデータベース(毎索)では、歌舞伎の演技についての「とんぼ」の使用は見つからなかった。

そのほかの文献において「とんぼを切る」がいつごろから使われているのかを、「次世代デジタルライブラリー」で検索した。「とんぼを切」「トンボを切」「筋斗を切」を検索語とした。もっとも古い用例は、『独逸童話集』(1906・大日本国民中学会、p.119)にある「女房クル／＼と**筋斗(トンボ)を切つて**」である。そのほか『雪の翼』(1909・『鏡花小品』収録・泉鏡花・隆文館、p.188)にも「暗雲に、**とんぼを切つて**転げるまでも」と、「とんぼを切る」が使われている。

明治時代から1989年までの読売新聞における「とんぼ」の使用を調べた結果、次の3点

が明らかになった。

- ① 名詞の形では、「とんぼ」のほか「とんぼ返り」「とんぼ切り」が使われている。
- ② 動詞の形では、「とんぼ切る」「とんぼ返る」が使われている。「とんぼ+助詞+動詞」の形では「とんぼを切る」「とんぼが返れない」が使われているが、「とんぼを返る」は使われていない。
- ③ 「とんぼを切る」は明治時代にすでに使われていた。新聞以外の文献においても、明治時代から「とんぼを切る」が使われている。

4.2.4 歌舞伎専門辞書などに掲載されている「とんぼ」

歌舞伎の専門辞書や歌舞伎用語をまとめた専門書に「とんぼ」がどのように掲載されているかをまとめる(表 4-7)

表 4-7 歌舞伎・芸能専門辞書の掲載

資料名	説明	用例
劇場訓蒙図彙 (1803)	式亭三馬作。本論文では、「文化デジタルライブラリー電子図書劇場訓蒙図彙」により検索。「殺陣(たちうち)の種類として掲載	筋斗(とんぼうかへり) ちうがへりと云。「とんぼうがへり、ちうがへり、あわのもちもいやいやはどうだ、コレ何をいはつしやる」
演芸小辞典 楽屋語の手引 (1920・岡村盛花堂)	歌舞伎同好会編	蜻蛉返り :クルリと引くりかへる事。
現代演劇辞典 (1926・金星堂)	鈴木善太郎(劇作家・1883-1950)編	たちまわり(立回り):(略)宙返り、猿返り、仏返り(略)胸返り、其他。「とんぼ」は掲載なし
俳優大鑑 (1936・歌舞伎書房)	杉岡文楽編集	蜻蛉(とんぼ):クルリと引くりかへる事。
日本演劇辞典 (1944・新大衆社)	演劇評論家・渥美清太郎(1892-1959)執筆	「筋斗を切る」 と云ふ
演劇博物館編芸能辞典 (1953・東京堂)	本論文で参考にしたのは1973年発行の17版。「とんぼ返り」の項目は歌舞伎研究家・郡司正勝(1913-1998)による	とんぼ返り :筋斗返り。宙返り。アクロバット。かぶきでは 「とんぼを切る」 という。
歌舞伎事典 (1957・実業之日本)	歌舞伎研究家・河竹繁俊	とんぼ: 「とんぼを切る」

社)	(1889-1967)監修	と使う。
明治東京風俗語事典(1957・有光書房)	演芸研究家・正岡容(1904-1958)が執筆	「 とんぼを打つ 」「 とんぼを切る 」という。
隠語辞典(1956・東京堂)	言語学者・榎垣実(1901-1976)編集	とんぼ:とんぼがえり。宙返り。「 とんぼを切る 」(=宙返りする)(演劇)(明)
歌舞伎辞典(1969・演劇出版社)	『演劇界』1969年9月号臨時増刊「歌舞伎狂言の鑑賞2」	とんぼ:タテの一用語。投げられたり斬られたりした人物がもんどり打って宙を切る形を言うのです。 「 とんぼを切る 」と言います。
歌舞伎事典(1979・講談社)	歌舞伎研究家・服部幸雄が執筆した「歌舞伎の用語・百花撰」の「立ちまわり」の項目	「 とんぼを切る 」といい慣わすが、これも正しくは「 とんぼを返る 」といわなければいけない
歌舞伎鑑賞入門(1980・淡交社)	歌舞伎研究者・織田紘二(1945-)が執筆	立回り:(略)特に トンボ(宙返り) は必須である。
ちよっぴり読物風の歌舞伎用語辞典(1983・演劇出版社)	演劇評論家・上村以和於(1940-)が執筆。 『演劇界』1983年11月号	様式化と覚しき宙返りが「 トンボ 」。(動詞の掲載なし)
演劇百科大事典(1984・平凡社)	歌舞伎作者・歌舞伎研究家・木村錦花(1877-1960)が執筆した項目	立回り:(前略)立回りに最も必要な動作は「とんぼ」(筋斗)をきること(宙返り)で、昔は下回りの修業は「 とんぼ 」をきることからはじめられるのが通例となっていたほどであった。
歌舞伎 入門と鑑賞(1991・演劇出版社)	歌舞伎作家・野口達二(1928-1999)が執筆	あるときは主役の動きに合わせて、「 トンボ 」という。 トンボ返り を基礎としたアクロバチックな演技で飛び交ったり(略)
新版歌舞伎事典(2011・平凡社)	「とんぼ」の項目は演劇評論家・小池章太郎(1935-)に	〈 とんぼを返る 〉という

	よる	
--	----	--

『戯場訓蒙図彙』(1803)に「とんぼうがえり」の形で掲載されており、歌舞伎では江戸時代から関連の語が使われていたことがわかる。「とんぼ」の形は『俳優大鑑』(1936)以降に現れる。『隠語辞典』(1956)には「とんぼ」が立項されており、宙返りの意味で、明治時代の演劇用語として説明されている。「とんぼ」と略されて使われるようになったのは、明治以降なのだろうか。

「日本語歴史コーパス」(以下CHJ)において、文字列を「とんぼ」で検索をした。71例の用例があったが、次に示す2例以外は、昆虫のとんぼの意味で使っている。「とんぼがへり」の形では人情本『花廻志満台』(1837)に使われおり、『安愚楽鍋』(1872、三編上、26オ)には、「ヲットあぶねへすんでに鍋が**とんぼをかへる**とこでげした」と落語家のことばとして、「ひっくり返る」という意味で、「とんぼ」が使われている^{注4-12}。

歌舞伎の専門辞書においては、発行された時期が古いものは「とんぼ返り」とだけあり、昭和に入ると「とんぼ」が使われるようになっていく。主に「とんぼを切る」という言い方であり。1970年代後半になり「とんぼを返る」が本来の言い方であることが説明される。また、一部、「とんぼを切る」とともに「とんぼを打つ」という言い方も示されている。

4.2.5 演劇評論家が使っている「とんぼ」

次に、歌舞伎専門雑誌では「とんぼ」がどのように使われているのか、また、歌舞伎評論家によってまとめられた歌舞伎を紹介する著作、随筆にはどのように書かれているかを調べる。

明治、大正、昭和には多くの歌舞伎専門雑誌が出ているが、その中で、「見得」について調べたのと同じように、演劇雑誌『歌舞伎』(全175号)を調べる。

『歌舞伎』5号(1900年8月号、p.72)に「**トンボを打ち**下へ降りて又苦しむは可笑しい」と歌舞伎の立ち回りで「トンボ返りをする」ことを「トンボを打つ」と表現している。

なお、同じ『歌舞伎』5号(p.29)には、「ギバで落ちるといふは足が浮いて居りしもの縦令(たとえ)ば**トンボ返りせし**ものが尻で落ちるをいふ」と「トンボ返りする」が使われている。

『歌舞伎』6号(1900年9月号、p.46)には「トンボを切る」が使われている。

団十郎がいつぞや春木座にて釣狐を出せし折狐の縫ぐるみを着て面(めん)を被りし儘
トンボを切りしには驚かぬものなかりき

そのほか、61号(1905年5月号、p.97)にも「**トンボを切つて**見せたのは好い心持」「鱧七が**トンボを切つて**落ち入った」などと「とんぼを切る」が使われている。「落ち入る」は「死ぬ」という意味で、「とんぼ」の動作とは関係がない。なお、この61号の内容は、川尻清潭(演劇評論家、1876-1954)による執筆記事であり、森銑三(歴史学者、1898-1955)によって『明治東京逸聞史』にも採用されている(その例は表4-8に示した)。

演劇評論家などによる歌舞伎を紹介する本や歌舞伎に関連する随筆、あるいは、一部歌舞伎について扱った小説での「とんぼ」の使用を表4-7にまとめる。用例すべてではなく、「とんぼ」が使われるパターンをまとめて示す^{注4-13}。

表4-8 歌舞伎評論家などの「とんぼ」の使用

掲載本	作者	用例	
楽屋風呂 (1926・中央美術社)	川尻清潭	トンボ返り (p. 87)	ポンと とんぼを返る 所、どうした訳か思ふやうに行かず、自分乍らも返り心が悪かった (p. 87)
芝居 (1948・生活社)	三宅周太郎 (1892-1967)	一人の侍が相手の捕り手を切ると、その相手は丸でゴムマリのやうにとんとひつくり返へる。これを「 トンボをきる 」といて一つのアクrobatである。 (p. 120)	
演劇手帳 (1947・甲文社)	三宅周太郎	これを「 トンボをきる 」といて一つのアクrobatである。 (p. 252)	
役者の顔 (1948・『昭和歌舞伎大鑑』和敬書店)	木村荘八	「平馬返り」ではないにしても、年八十を越えたこの老優が実盛物語の瀬尾で落入りに トンボを切る (でんぐる返しを打つ) のは、悲壮です。 (p. 36)	
わが歌舞伎 (1948・和敬書店)	戸板康二 (1915-1993)	とんぼを切る とか又は とんぼ返り をするとかいふのは、いきなり身体を宙に浮かせて完全に一回転させる事で、之は大変な技術なのだ。 (p. 146)	
歌舞伎の周囲 (1948・角川書店)	戸板康二	トンボをかへる 役を勤めたのと同じやうに勤めたりしたのだが (p. 74)	
歌舞伎思出話 (1948・大河内書店)	穂積重遠 (1883-1976)	左右にならんだ下回り役者が一斉に トンボガエリ をする。 (p. 52)	
続わが歌舞伎 (1949・和敬書店)	戸板康二	トンボを切る といふ風に動詞としていひ、 トンボがへり ともいふが、結局は手をつかないで宙返りすることなのである。 (p. 187)	
歌舞伎入門 (1949・東海書房)	渥美清太郎	中でも有名なのは「 とんぼ 」で、即ち中返り一居ながらにしてでんぐる返しを打つ事だ。 (p. 267)	
下回りの現状を探る (1949・『演劇界』4月号)	大木豊 (1925-1976)	トンボをきる役者は、広い歌舞伎を見渡しても (p. 40)	トンボのかえれるのは 、肉体的にみて、せいぜい三十二・三歳までらしい (p. 41)

		トンボをきつたりすると、きまつて大向うから声がかゝつたんですから (p. 41)	
蛙-片岡仁左衛門最後 - (1949・『キネオラマ恋 の夕焼』収録・白夜書 房)	正岡容 (1904- 1958)	クルツと見事、蜻蛉返つた。(p. 76)	
歌舞伎手帖 (1951・創 元社)	戸板康二	とんぼ：舞台上で宙返りを する演技のこと。(p. 186)	
劇場の椅子 (1952・創 元社)	戸板康二	歌舞伎座のとんぼ返りの寒 げい古 (p. 298)	
かぶき一様式と伝承 (1954・寧楽書房)	郡司正勝	そこには、抜刀して、とん ぼを切っているさまが描 かれている。(p. 97)	
歌舞伎の見方 (1956・ 岩崎書店)	金沢康隆 (1915- 1970)	トンボを返らず追つか けなかりに (p. 209)	菊五郎は率先してトン ボをきってみせた (p. 209)
歌 舞 伎 鑑 賞 入 門 (1959・創元社)	金沢康隆	「トンボ」と呼ばれる宙 返りの手法 (p. 115)	トンボは主役がトンボ を返れぬ場合は、返され る捕巻きは (p. 115)
		主役俳優はトンボ返り の教養のない現在 (p. 115)	
私の見た名優 (1957・ 『演劇界』4月号)	遠藤為春 (1881- 1969)	実際に団十郎がトンボを切 ったところは見えないが、 新十郎から聞いた話じゃ綺 麗に切ったそうですよ。 (p. 113)	
アラベスクとんぼ修 行 (1965・『演劇界』2 月号)	中村哲郎 (1942-)	トンボ返りで落ちる花 四天 (p. 110)	とんぼを気持よく返ら せてくれる人 (p. 111)
		とんぼは、とんぼを切る 側のイキを知る必要 (p. 111)	
明 治 東 京 逸 聞 史 2 (1969・平凡社) (初出 は 1905 年。執筆は川 尻清潭)	森銑三	トンボを切って見せたのが よい心持だった。 (p. 188)	

歌舞伎鑑賞入門 (1971・創元社))	戸板康二	トンボは主役が トンボを返れぬ 場合は、返される捕巻き (p. 115)	トンボ返り の教養のない現在 (p. 115)
------------------------	------	---	--------------------------------

「とんぼ+助詞+動詞」の形では「とんぼを切る」が多い。

なお、歌舞伎以外には、落語でも「とんぼを切る」ということばが使われていたようである。落語家の林家彦六(8代目林家正蔵・1895-1982)は、次のように述べている(林家(1956)、p. 13)。

真打ちになったら人情咄(芝居噺、怪談)等を稽古すべし。但し**トンボを切る**ことを心がけると、こんなことを仕込まれました。**トンボを切れ**とは、羽左衛門・歌右衛門・梅幸・幸四郎其他諸々の立て物の邪魔にならぬ高座を勤めろという意味で若い時代には結構な教えでございました。

歌舞伎では、羽左衛門、歌右衛門、梅幸、幸四郎といった、歌舞伎における主役(立物あるいは立者)の邪魔にならないように「とんぼ返り」をする。そういった歌舞伎の心がけと同様に、若い落語家は、寄席の最後をつとめるような主役(師匠の立場の落語家)の邪魔をするような落語をしてはいけないということを、「とんぼを切る」という言い方を使って教えられたということである。

ここまで調べたことから、「とんぼ返り」を略した「とんぼ」という言い方は、明治時代にはすでに使われており、新聞あるいは、歌舞伎の専門辞書、歌舞伎評論家などのことばや歌舞伎を愛好する有識者のことばとしては「とんぼを切る」が多く使われていたことがわかる。特に、新聞においては「とんぼを切る」が明治時代から使われており、明治時代の歌舞伎の専門雑誌には「返る」のほかに、「打つ」「切る」が使われている。ここまで調べた結果は、8代目三津五郎などによる指摘や、一部の国語辞典で行われている「伝統的にはとんぼを返るが正しい」とする説明とは異なるような結果である。次に、歌舞伎俳優はどのような言い方を使っていたのかを、芸談における「とんぼ」の使用を見ることで、明らかにする。

4.2.6 芸談において「とんぼ」とともに使われる動詞

歌舞伎俳優の芸談における「とんぼ」の使用を調べた。「見得」について調べた芸談(注4-2)に注4-14に示した芸談を加えたものを資料とした。幕末生まれから大正生まれまでの歌舞伎俳優によってまとめられ、明治時代から戦後までに発行された芸談を資料とする。芸の秘訣や苦心談などをまとめた「芸談」以外に、自伝や随筆なども含めて「芸談」として、本論文の資料とする。それらのうち、「とんぼ」が使われている芸談と、その用例数を表4-9にまとめた。「生」は、芸談の著者である俳優の生まれた時代(江戸・明治・大正)である。

表 4-9 「とんぼ」を使っている芸談一覧（出版年順）

芸談	出版	俳優	生	「とんぼ」数（内「とんぼ返り」）	動詞と用例数
松助芸談	1928	尾上松助・4	江	8	動詞：返る3（とんぼを返る）
梅の下風	1930	尾上梅幸・6	明	8 （とんぼ返り2）	動詞：返る5、する1 （とんぼを返る、とんぼ返りをする）
歌右衛門自伝	1935	中村歌右衛門・5	江	2 （とんぼ返り2）	動詞：する2（とんぼ返りする）
萬松軒昔話	1936	片岡仁左衛門・11	江	2 （とんぼ返り1）	動詞：返る1 （とんぼは～で返る）
秀山弓譚	1936	中村吉右衛門・初	明	14 （とんぼ返り6）	動詞：返る4、切る2、打つ1、できる1、落ちる1 （とんぼ返りを打つ、とんぼ返りで落ちる、とんぼ返りができる、とんぼを切る）
中車芸話	1943	市川中車・7	江	2 （とんぼ返り1）	動詞：切る1、できる1 （とんぼを切る、とんぼ返りができる）
手前味噌	1944	中村仲蔵・3	江	6 （とんぼ返り4）	動詞：返る3（とんぼを返る、とんぼ返り）
延若芸話	1946	実川延若・2	明	10	動詞：返る5、切る2、やる1 （とんぼを返る、とんぼをやる、とんぼを切る）
芸	1947	尾上菊五郎・6	明	1	動詞：切る1（とんぼを切る）

魁玉夜話 歌舞伎の型	1950	中村歌右衛門・ 5	江	4 (とんぼ返り 1)	動詞：返る 2、する 1 (とんぼを返る、と んぼ返りをする)
秀十郎夜話	1958	中村秀十郎	明	27 (とんぼ返り 9)	動詞：返る 4、切る 1、する 2、できる 1 (とんぼを切る、と んぼを返る、とんぼ 返りのできる、とん ぼで返り落ちをす る)
人生の半分	1959	中村翫右衛門・ 3	明	14 (とんぼ返り 7)	動詞：返る 2 (とんぼ を返る)
坂東八重之 助に訊く	1962	坂東八重之助	明	1	動詞：好き 1 (とんぼ が好き)
尾上梅祐に 訊く	1962	尾上梅祐・2	明	1	動詞：なし (とんぼ の名手)
市川左団次 芸談きき書	1969	市川左団次・3	明	5	動詞：切る 5 (とんぼ を切る) (「とんぼ」 と結びつかずに「自 分で返る」などの使 用 2 例あり)
芸話おもち や箱	1970	中村翫右衛門・ 3	明	2 (とんぼ返り 2)	動詞：なし
歌舞伎 虚 と実	1973	坂東三津五郎・ 8	明	2	動詞：返る 2 (とんぼ を返る)
脇役一代	1977	坂東調右衛門・ 初	明	73 (とんぼ返り 8)	動詞：返る 5、切る 2、やる 3、からむ 1 (とんぼ返る、とん ぼを返る、とんぼや る、とんぼを切る、 とんぼがからむ)
トンボをき る話	1978	尾上多賀蔵・3	明	20 (とんぼ返り 16)	動詞：返る 3、切る 1 (とんぼを返す、と んぼを切る)
梅と菊	1979	尾上梅幸・7	大	3	動詞：なし (「とんぼ の切り方」の用例あ

					り)
花と夢と	1981	中村歌右衛門・ 6	大	1	動詞：切る 1（とんぼを切る）
芝居万華鏡	1982	中村又五郎・2	大	1（とんぼ返り 1）	動詞：なし
松緑芸話	1989	尾上松緑・2	大	6	動詞：返る 1、落ちる 2（とんぼを返る、とんぼを返って落ちる、とんぼで落ちる）
芝居譚	1992	片岡仁左衛門・ 13	明	2	動詞：返る 1、切る 1（とんぼで返る、とんぼを切る）
女形無限	1998	中村雀右衛門・ 4	大	3	動詞：返る 1、できる 1（とんぼなんて返れない、とんぼもできる）
私事	2005	中村雀右衛門・ 4	大	1 （とんぼ返り 1）	動詞：なし
小山三ひとり語り	2013	中村小山三・2	大	4	動詞：なし

「とんぼ」が使われている芸談はいずれも昭和以降に発行されたものである。これは、明治、大正時代に「とんぼ」や「とんぼ返り」といったことばが使われていなかったというわけではなく、もともと大正以前にまとめられた芸談が少ないということも影響している。このことは、本論文の第2章で述べたとおりである。ここでは芸談の著者である俳優の生まれた年代と役柄によることばの使い方の違いをポイントにして調べる。

「とんぼ」の用例は、延べ 223 例（「とんぼ」162 例、「とんぼ返り」61 例）あり、そのうち、「とんぼ」「とんぼ返り」に動詞が結びつかないものは 144 例（65%）。例えば、『延若芸話』（1946、p. 162）には「立廻りの**トンボ**、これも昔はいやしくも役者であるかぎり誰彼なしに、一応は修業したもので、父の先代延若なども延次といった若い旅芝居時代からミツチリ稽古を積んだものとみえ、**トンボ**は非常に得意だつたやうです。」とある。そのほか、「**トンボ**のけいこ場」（『脇役一代』（1977）、p. 220）、「歌舞伎の**トンボ返り**は、体操やアクロバットの**トンボ返り**と違ひまして」（『トンボをきる話』（1978）、p. 114）などの例もある。

「とんぼ（+助詞）+動詞」の例は 79 例（35%）あり、そのうち、「とんぼを返る」あるいは「とんぼ」が「返る」とともに使われている例（「とんぼの返れない」「とんぼ返れない」

「とんぼというのは、ただグルッと返るからいいと」など)は42例(「とんぼ(助詞)+動詞」の53%)あった。「とんぼを切る」は17例(22%)、そのほかの動詞は22例(28%)である。

芸談においては、「とんぼ」とともに使われる動詞は「返る」が中心であり、「切る」の使用は少ない。調べた芸談の中で「とんぼを切る」を使っているもっとも古い用例は、以下の初代中村吉右衛門の芸談『秀山弓譚』(1936、演劇評論家・川尻清潭の聞き書き、p.496)である。

醤油樽を間隔を取って並べて置きまして**トンボを切**って其一つ／＼の上へ立上ったものだ

「返る」「切る」以外では「打つ」(1例)、「やる」(4例)、「落ちる」(4例)、「する」(6例)などが使われているが、いずれも数は少ない。

「落ちる」は、『秀山弓譚』(1936、p.496)に「父が悟空の宙乗から、**トンボ返りで落ちた**お話をいたしましたがあるいは、『歌右衛門自伝』(1935、p.51)に「忍びの者が松の木から**トンボ返りして下へ落ちる**」などのように、宙返りをして上から下に飛び降りることを言う場合に使われる。また、歌舞伎の立ち回りで「投げられたり蹴(け)られたりしたときに、飛び上がって尻もちをつき、足を開いて前に投げ出す動作。」(『大辞林』)を「ギバ」という。とんぼ返りをしてギバの形で体を投げ出すことを言うのに、「ポンと**トンボ返りしてギバに落ちる時**」(『歌右衛門自伝』(1935)、p.68)といった形でも「落ちる」が使われている。

なお、金沢(1956、p.208)には「たんに「立回り」といえば、すなわちトンボを意味していた」と説明されている。野口(1991、p.95)は、「とんぼ」を「トンボ返りを基礎としたアクロバチックな演技で飛び交ったり、主役が構成する「絵」のなかの景物のようにおさまったり、道化のようにあしらわれたりしながら、主役の光芒のかげに消えて行く」と述べている。こうしたことから、歌舞伎においては、「とんぼ」は、「とんぼ返り」が略された語というだけではなく、「とんぼ返り」にはない用法として、立ち回り全体を指すことばとして使われているということだろうか。ただし、本節で調べた芸談の中では「とんぼ」が「立ち回り」そのものを指すような用例はなかった。「とんぼ」をその演技をする立場の人を指しているように見られる例には以下のようなものがあつた。尾上多賀蔵による『トンボをきる話』の「**トンボ**が返ると間(ま)のいいやつでないといけないから」(p.117)である。

次に、「返る」「切る」の使用に属性による違いがあるのかを調べる。まず、主役か脇役かによる違いである。「とんぼ」は歌舞伎の立ち回りにおいて、立者(たてもの)と呼ばれる主役を演じる俳優を引き立てるために、下回りと呼ばれる脇役(下級の俳優)たちが行うものである。「とんぼ返り」を主に行っている脇役の人たちによる芸談は、今回調べた中では、『松助芸談』『手前味噌』『秀十郎夜話』『人生の半分』『芸話おもちゃ箱』『脇役一代』『トンボをきる話』『坂東八重之助に訊く』『尾上梅祐に訊く』である。これらの芸談において「とんぼ+助詞+動詞」の形で使われているのは32例ある。このうち、「返る」は20例(63%)、「切る」は4例(13%)、そのほかの動詞は8例(25%)である。一方、実際には「とんぼ返

り」をしない主役級の俳優による芸談では、「とんぼ+助詞+動詞」の例は47例ある。そのうち「返る」は22例（47%）、「切る」は13例（28%）、そのほかの動詞は12例（26%）である。

動詞を軸にまとめ直すと表4-10のとおりである。「返る」の使用は脇役と主役とで大きな違いはないものの、「切る」および「返る」以外の動詞の使用は主役のほうが多い。

表4-10 属性別の「返る」と「切る」の使用率

	～を返る (42例)	～を切る (17例)	そのほか (20例)
脇役（自身が行う動作 あるいはしたことの ある動作について言 う）	48% (42例中20例)	24% (17例中4例)	40% (20例中8例)
主役（自身は行わない 動作について言う）	52% (42例中22例)	76% (17例中13例)	60% (20例中12例)

次に俳優の生まれた時代による違いがあるかを調べる。表4-11のとおりである。

表4-11 「とんぼを返る」「とんぼを切る」「そのほか」の割合（年代別）

動詞	江戸時代生まれ (14例)	明治時代生まれ (59例)	大正時代生まれ (6例)
～を返る	64% (14例中9例)	53% (59例中31例)	33% (6例中2例)
～を切る	7% (14例中1例)	25% (59例中15例)	17% (6例中1例)
そのほか	29% (14例中4例)	22% (59例中13例)	50% (6例中3例)

生まれた年が現代に近づくほど、「切る」の使用数やそのほかの動詞の使用が多くなって
いるものの、いずれの年代でも「返る」が多い。

坂東八重之助は歌舞伎の「立ち回り」を考える「たて師」であり、「とんぼの名人」と言
われた歌舞伎俳優である。『月刊読売』（1951年2月号、pp.44-47）に、坂東八重之助と、
週刊誌の記者、落語家などの座談会「きけ・下積みのこえ」が掲載されており、歌舞伎界に
おける「とんぼ」「たて師」の仕事や役割について話し合っている。八重之助の肩書きは「殺
陣師（トンボ返り）」とあり、「たて師」のことを指して「とんぼ返り」と言っている。また、
八重之助のことばとしては「返る」が使われているが、八重之助以外の出席者や記者のこと
ばでは「とんぼきり達人」「とんぼきる人」などが使われている。前に述べたように、金沢
（1956、p.208）は、とんぼが立ち回りのことを指すと書いているが、『月刊読売』の使用か
ら見て、「とんぼ返り」「とんぼ切り」でも「立ち回り」のことを指すようである。

また、歌舞伎以外の俳優の立場から、萬屋錦之助（1932-1997、映画俳優。3代目中村時蔵の息子。1953年までは歌舞伎俳優として修業をしており、その後、映画俳優に転身した）の芸談『あげ羽の蝶』（映画俳優になって以降に発行されたもの・1957・講談社）に次のようにある。「自分が舞台上で**トンボをきる**ためにのみ必要なものではなく、**トンボをきらず**役者になるには、自分がきれなくては相手にも奇麗な**トンボはきらせられない**、つまりトンボのいきを心得るための修業だといわれました」（p. 55）。いずれも「とんぼを切る」を使っている。この芸談の読者は映画ファンであり、歌舞伎用語などをよく知らない人にもわかりやすいことばを使ったとも考えられる。

1950年代以降は、特に歌舞伎俳優以外のことばとしては「とんぼを切る」を使うことが増えていると言えそうである。

なお、錦之助と同年であり、同じ歌舞伎の劇団（菊五郎劇団）で育った6代目沢村田之助（1932-2022）の芸談『沢村田之助むかし語り-回想の昭和歌舞伎-』（2011・雄山閣）には「とんぼを返る」が使われている。例えば、「子供の頃はトンボを返っていました」（p. 124）、「トンボを返す呼吸」「下手をすると**トンボを返る**人がケガをします」（p. 125）などである。田之助は、歌舞伎俳優をやめ、映画俳優になった錦之助とは異なり、歌舞伎界で亡くなるまで、経歴の違いや芸談の読者の違いが同年代の俳優のことばの違いに表れたのだろう。

芸談で使われている「とんぼ+助詞+動詞」については、次の2つのことが言える。

- ① 歌舞伎の専門用語としては「返る」が使われる。これは使われている年代による違いはない。
- ② 「とんぼ」を専門に演じる俳優ほど、「切る」は使わない。

前に述べたとおり、新聞や歌舞伎用語の解説本、歌舞伎を愛好する有識者がまとめた本には「切る」が使われていることに加え、上記の『月刊読売』や、映画俳優に転じた萬屋錦之助の自伝のように、歌舞伎をわかりやすく説明しようとする資料も「切る」を中心に使っている。こうしたことから、「とんぼを切る」がおかしいと感じるのは、歌舞伎の専門家であり、専門家でない人にとっては、「とんぼ」には「切る」が結びつくのが標準的であるという意識があるのではないかということがわかる。

4.2.7 「とんぼを切る」の定着

さて、新聞やそのほかの文献では、明治時代には「とんぼを切る」が使われていたことは前に述べたとおりである。一方で、歌舞伎俳優は「とんぼを返る」を中心に使っていることが芸談の使用からわかった。歌舞伎界で「とんぼを切る」が定着し、多く使われるようになったのは、戦後になってからのようである。このことを芸談の用例から明らかにする。

本論文で取り上げた芸談の中で、もっとも成立が古いのは3代目中村仲蔵によってまとめられた『手前味噌』である。郡司（1944、p. 675）によれば、1855（安政2）年から仲蔵本人が書き始めたもので、郡司（1944、p. 675）には、「鏡台の前にて、その間々に、自分が初舞台から出勤した折の狂言を、洩らすことなく、十歳より三十七八年間を思ひ出しては、調

べあげ、また旅行の日記、其外見聞の事蹟等をも残らず書込んで置いたものを基として、それより興行の折毎に、その後を書き次いだもの」とある。仲蔵による「自筆本はどうなったか詳かでない」（郡司（1944、p. 672））が、1885年から1888年までの間、歌舞伎専門雑誌『歌舞伎新報』に掲載され、活字化された。また、その後『続帝国文庫 校訂俳優全集』（1901・博文館）にも一部が掲載された。

これらのうち『歌舞伎新報』に掲載された内容をもとに歌舞伎研究家である郡司正勝によって1944年に『手前味噌（日本演劇文研集成第一）』（北光書房、以下「郡司手前味噌」とする）がまとめられた。また、1972年には、演劇評論家・小池章太郎（1935-）によって「あくまで「読みもの」として作品化」した『口訳・手前味噌』（角川書店、以下「口訳」とする）がまとめられている。「郡司手前味噌」に使われている「とんぼ」に関連した部分は、『続帝国文庫 校訂俳優全集』（1901・博文館）と違いはなかったため、江戸時代、明治時代の用例と考えて問題はないものとする。また「口訳」は「読みものとして作品化」したものであり、1972年の発行時点で、わかりやすいことばが選ばれていると考える。そこで、本論文では、この2冊の『手前味噌』に「とんぼ+（助詞）+動詞」とある部分、あるいは「とんぼ」とは無いが、「とんぼ」と同じ動きを表しており、「返る」とある部分を比較する。

表4-12のとおりである。用例は「/」の前に「郡司手前味噌」の用例を、後ろに「口訳」の用例を示す。

表4-12 『手前味噌』掲載の「とんぼ」（「郡司手前味噌」の用例／「口訳」の用例の順番）

とんぼ返りでは三座に及ぶ者なく／とんぼ返りじゃア三座に及ぶものがいねえ	立回りや、とんぼ返りが入用だから／立回りやトンボ返りが要り用だ	よくとんぼが返れるな／よくくたびれ足でトンボが返れるな
高い二階より下へ返り落る。／高い二階から下の舞台までトンボ返りで落ちる	其儘平舞台へ返り落ち／そのまま平舞台へ返り落ちして	ぐつと詰るとトンボを返つて／困ってくるとやたらにトンボを返るんで
土手の二重から返り、落ちた時／土堤の二重から返り落ちしたとき	二階より平舞台へ返り落ちたり／二階から平舞台まで返り落ちしました	二階から返つて落る所／二階からトンボを切って落ちるところ
サアこゝだと手を放して我等返る。其市も同じく返る／キッカケがきたんで、手を離してわっちと其市がトンボをきった	トンボ返りをよくし／トンボ返りがうまいってえ人	ポンと返し／ポンと返して

「郡司手前味噌」には、「とんぼ」に関連した場面で「切る」が使われていない。一方で、「口訳」には、2か所「とんぼを切る」が使われている。1か所は、「二階からトンボを切っ

て落ちるところの姿が錦絵に描かれましてす」(p. 91)である。この部分は、「郡司手前味噌」では、「二階から返って落ちる所の姿、彦旦那の棲ながら、錦絵に出たり」(p. 209)と「返って落ちる」が使われている。もう1か所は、「そのうちキッカケがきたんで、手を離してわっちに其市がトンボをきった。」(p. 96)である。ここも「郡司手前味噌」では「其中にキッカケの所へ来りしゆゑ、サアこゝだと手を放して我等返る。其市も同じく返る。」(p. 217)と「返る」が使われている。ただし、「郡司手前味噌」に「返る」とある部分を「口訳」がすべて「切る」に変えているわけではない。高い所からとんぼ返りをして落ちるという場面で「郡司手前味噌」も「口訳」もともに「返る」を使っている部分もある。「返り落ちる」(「郡司手前味噌」)と複合動詞で使われている部分は「トンボ返りで落ちる」(「口訳」とし、「返って落ちる」(「郡司手前味噌」)と接続助詞「て」が付いた形の場合は、「とんぼを返って落ちる」ではなく「とんぼを切って落ちる」(「口訳」)に書き換えている。「返り落ちる」という複合動詞を「切り落ちる」とはしにくく、「とんぼ返りで」の形にしたということだろうか。また、「とんぼを返り落ちる」では、自動詞が「ヲ格」をとることになるため、他動詞である「切る」を使い、「とんぼを切って落ちる」に書き換えたのだろう。「ヲ+自動詞」の問題については、次項にまとめる。

「郡司手前味噌」において「とんぼ返り」とある部分は「口訳」でも「とんぼ返り」が使われ、「郡司手前味噌」に「返る」とのみある部分は、「口訳」では「返る」のままの場合と、「とんぼを返る」「とんぼを切る」と書きかえられている場合とがある。こうした用例の変化から、「口訳」が発行された1970年代には、「とんぼを切る」が定着していたのではないかと考えられる。

4.2.8 なぜ「切る」「打つ」が使われたのか

ここまで調べた内容は、次のようにまとめることができる。

- ① 歌舞伎のことばとして「とんぼ(返り)+助詞+動詞」の形では、「とんぼを返る」「とんぼを切る」「とんぼを打つ」「とんぼ返りを打つ」が使われており、そのほか、名詞形の「とんぼ返り」も使われている。
- ② 歌舞伎評論家や、歌舞伎を愛好する有識者がまとめた著作には、「とんぼを切る」の使用が多い。「とんぼを打つ」「とんぼ返りを打つ」も使われている。
- ③ 歌舞伎俳優の芸談では、「とんぼを切る」を使うことはあるものの、「とんぼを返る」と、名詞形の「とんぼ返り」の使用が中心であり、脇役ほど「とんぼを返る」の使用が多い。

最後に、俳優以外の歌舞伎評論家や、歌舞伎を愛好する有識者などを中心にして、「返る」ではなく「切る」「打つ」が使われるようになったのはなぜなのかを考える。

まず、次の3つの理由が考えられる。

- (イ) 一般的に格助詞「を」は他動詞と接続するが、「とんぼを返る」は、自動詞「返る」が格助詞「を」に接続している点で、一般的とは言えない。そのことばになじんで

いない人にとって「とんぼを返る」は違和感がある。

(ロ) 『日国』など一部の国語辞典には「とんぼ」が「とんぼ返り」の略であると説明されている。「とんぼを返る」では、「とんぼ返りを返る」となってしまう、重複感がある。

(ハ) 「とんぼ」は、「とんぼ返りをする」ことだけでなく、立ち回りそのものを指すようにも使われた。そのため、「返る」という「宙返り」の動きに限定したような動詞ではなく、空間を切り取るような素早い動きをする立ち回りという意味で「切る」が使われた。

(イ) については、「を」の格を取るのは他動詞に限ったことではな(森田(2008)、p. 59)く、意味によっては「を+自動詞」でもありえない形ではない。森田(2008)は「ヲ格を取る動詞群を意味関係から分類」しており、「動作性を帯びた自動詞の対象や目標を示す」意味の場合に、「を+自動詞」になることがあると述べている。「とんぼを返る」の場合、「返る」目標が「とんぼ(宙返り)」と考えられるため、「を+自動詞」であっても文法的には誤りとは言えない。しかし、「とんぼ」は、歌舞伎での特殊な用語であり、歌舞伎を知らない人には、「を+自動詞」である点で、不自然な感じを与える。一方、「切る」や「打つ」は、他動詞であり、「ヲ格」をとってなら問題は無い。こうしたことが、歌舞伎俳優以外の人が「とんぼを返る」を使わずに「切る」や「打つ」などの言い方を使うようになった理由であると考えられる。

「打つ」や「切る」は、歌舞伎評論家や歌舞伎愛好家によっても使われている。この人たちにとっては、「とんぼを返る」が特殊とは感じられないはずである。しかし、「とんぼを返る」は歌舞伎界の「通言」(通語)すなわち、「ある特殊な社会などで通用する言葉」(『大辞林』)であるため、歌舞伎界以外の人を読む著作に使うのを避けたのだろう。こうした歌舞伎の「通言」については、木村錦花が、『三角の雪』(1937・三笠書房、pp. 8-10)に、自身の経験から、「世間一般に通用しない」として、「成るべく普通の言葉を用ひ芝居言葉を避けた。それが却つて同業者から変な事を言ふなと笑はれるやうに成つた。」と述べている。

歌舞伎界で使うことば(内側のことば)と、それ以外の世間のことば(外側のことば)とは異なっており、それを翻訳するのが歌舞伎評論家であったり、有識者であったりするのだろう。「とんぼ」についていえば、「内側のことば」が「とんぼを返る」であり、それを世間にわかりやすくして「外側のことば」にしたのが「とんぼを切る」「とんぼ返りを打つ」ということである。

なお、芸談においては「とんぼを返す」といった、「とんぼ+を+他動詞」の形の例もあるが、「とんぼを返る」と意味が異なる。尾上多賀蔵は『トンボを切る話』(1978、p. 117)に「六代目先生(本論文筆者注: 6代目尾上菊五郎のこと)は**トンボを返す**のもやはり名人でございまして、実に間(ま)がよろしかった。返れないやつが返れるんです。」と述べている。この「とんぼを返す」は、「とんぼ返りをさせる」という意味である。「とんぼが返る」も同じ尾上多賀蔵によって使われている。6代目菊五郎のことばとして「**トンボが返る**と間

(ま)のいいやつでないといけないから」(p.117)とある。わかりにくいだが、「とんぼ返りの役目をする下回りが、とんぼを返る場合には、間(ま)がよくないと(この場面の立ち回りは)できない」といった意味である。

(ロ)については、「とんぼ」は「とんぼ返り」のことであり、「とんぼ」で「宙返り」という意味で使われるため、「返る」が繰り返される重複感があり、それを避けたのではないかということである。

本節のはじめに「とんぼ」についての疑問のひとつとして、「歌舞伎用語として「とんぼを返る」が使われているとすれば、なぜ「を返る」の形で使われているのか」を提示した。この疑問については、(ロ)に関連して次のように考えることもできる。

「歌を歌う」「人生を生きる」など、自動詞が、その動詞の名詞形(同族目的語)に接続することがある。「とんぼ返りを返る」が省略され「とんぼを返る」になったとすれば、もともと同族目的語をとっていたため、「を+自動詞」の形になった。

次に、(ハ)についてである。前に述べたように、歌舞伎の専門家の中では、「とんぼ」が立ち回りを表すことばとして使われているという(金沢(1956)、野口(1991))。こうしたことから(ハ)の考え方もできる。

では「切る」「打つ」はどこからきたものだろうか。

「切る」については、「空を切る」(「空中を素早く横切る」(『デジタル大辞典』))からの類推と、宙返りが、その空間を切り取るような素早い動きであることから、「切る」と結びついたものと考えられる。「空^{ウツ}を切る」からの類推については、歌舞伎専門雑誌『演劇界』(1969年9月号臨時増刊、p.125)に次のように説明されていることからわかる。

とんぼ タテの一用語。投げられたり斬られたりした人物がもんどり打って**宙を切る**形を言うのです。(後略)

「宙を切る」は「空^{ウツ}を切る」と「宙を返る」の混交である。『日国』によれば「勢いよく飛んでいたトンボが、急に後ろへ身をひるがえすさまから「とんぼ返り」と言われるようになったとされ、こうした動きが、「空^{ウツ}を切る」と結びついたのではないだろうか。

「打つ」が使われた理由は次のように考えられる。

「とんぼ返り」は、「でんぐり返り」(でんぐり返し)や「もんどり」などで説明されることがある。この「でんぐり返り(でんぐり返し)」「もんどり」は、「打つ」と結びつくことが多い。木村荘八(画家・随筆家、1893-1958)の『役者の顔』(1948、本論文の資料は『木村荘八全集第6巻』講談社、p.138)には「実盛物語の瀬尾で落入りに**トンボを切る(でんぐ^{ママ}返しを打つ)**のは、悲壮です」(ママの注記は本稿筆者による)とあり、「とんぼ」を「でんぐり返し」で説明している。また、『或る女』(有島武郎)にも「その瞬間に葉子の心はでんぐり返しを打った」と「でんぐり返しを打つ」が使われている(<https://www.aozora.gr.jp/>(青空文庫)で検索)。

「もんどり」は、国語辞典には「翻筋斗」の表記で掲載され、「もどり」の略」ともされる。『大辞林』には、「もんどりを打つ」の形が示されている。こうした「でんぐり返り」「も

んどり」など類似のことばにおいて、「打つ」が使われたことにより、「とんぼ返り」にも「打つ」が使われたのだろう。なお、『日国』には「もんどりを打つ」のほかに「もんどりを切る」の形も掲載されており、江戸時代の用例が示されている。「打つ」と同様、類似の動きに使われた動詞であることから、「とんぼ」にも「切る」が使われたと考えることもできる。

4.2.9 「とんぼ」についてのまとめ

本節では、歌舞伎俳優による芸談を資料として、幕末から戦後までの間に、「とんぼ」がどのような動詞と結びついて使われているかを明らかにした。その結果、次のようなことがわかった。

歌舞伎では、立ち回りの代表的な動きとして宙返りなどが行われる。その動きを伝統的に「とんぼう返り」「とんぼ返り」と言った。これが「とんぼ」ということばで使われるようになった。「とんぼ」を「とんぼ返りの略」と説明する辞書（『日国』など）もある。「とんぼ」の形で使われるようになったのは明治時代以降と考えられ、今回調べた中では、『安愚楽鍋』における使用がもっとも古い例だった。歌舞伎のことばとして使われていくことで、「とんぼ」は、「とんぼ返り」の略した形というだけでなく、歌舞伎の立ち回りのことを指すようになった。ただし、芸談においては、「とんぼ」を立ち回りの意味で使う用例はなかった。「とんぼ」を立ち回りの意味で説明するのは、歌舞伎評論家であり、戦後になってからである。

「とんぼ」「とんぼ返り」とともに使われる動詞は、歌舞伎俳優と、歌舞伎評論家や歌舞伎を愛好する有識者などと異なる。前者は「とんぼ返りをする」「とんぼを返る」を使い、後者は「とんぼ返りをする」に加えて「とんぼを切る」「とんぼを打つ」あるいは「とんぼ返りを打つ」を使っている。

新聞の用例や、小説での用例から、明治時代には「とんぼを切る」が使われている。また、昭和に入ると「とんぼ切り」など、名詞化した言い方も使われるようになった。歌舞伎用語の専門辞書でも、今回調べた中では1944年から「とんぼを切る」で説明される例が見られるようになる。こうしたことばの使われ方の変化を受けて、国語辞典でも、戦後から「とんぼを切る」で説明されるようになったものと考えられる。

一方で、歌舞伎俳優は、実際に「とんぼ返り」の演技をする脇役を中心に「とんぼを返る」「とんぼ返りをする」を使っており、「とんぼを切る」という言い方を使う例は少ない。

「切る」という動詞が使われたのは、自動詞「返る」が「ヲ格」と接続している「とんぼを返る」という言い方への違和感に加え、「空^{くう}を切る」からの類推があったことを述べた。また、「打つ」という動詞が使われたことについては、「でんぐり返しを打つ」や「もんどりを打つ」など類似の動作で使われている動詞であったためと考えられる。

4.3 まとめ

4.3.1 「見得」と「とんぼ」の違い

本章では、「見得を切る」「とんぼを切る」は、歌舞伎における伝統的な言い方ではないという、演劇評論家や歌舞伎俳優による指摘をきっかけとして、「見得」「とんぼ」がどのような動詞に結びついて使われているのかを芸談の記述から調べた。

芸談における「見得を切る」の使用は、幕末、明治時代生まれの歌舞伎俳優に比べて、大正生まれの歌舞伎俳優によって使われることが多いことがわかった。一方で「とんぼを切る」は、俳優の生年によって使用率が大きくかわらず、いずれもあまり使われていなかった。役柄による違いが見られ、立ち回りを行うことの多い脇役のほうが「とんぼを返る」を使う割合が高かった。

歌舞伎俳優によることばとしては「見得をする」「見得になる」、「とんぼ返りをする」「とんぼを返る」が主な言い方であることは確かである。

歌舞伎評論家のことばはどうだろうか。前に「とんぼ」について歌舞伎評論家が歌舞伎の見方などをまとめた著作において、どのような表現を使っているのかを表で示したが、「見得」についても、歌舞伎評論家が「見得＋助詞＋動詞」をどのように使っているのかをまとめる。

演劇評論家や、歌舞伎愛好家の有識者が残した小説、随筆、歌舞伎入門書などにおいて「見得」をどのように使っているのかを表 4-13 にまとめる。各資料に掲載されている「見得」のすべての例ではなく、「見得（＋助詞）＋動詞」の形で使われているもので、異なる形のもを並べる。

表 4-13 演劇評論家による「見得（＋助詞）＋動詞」の使用(出版順)

名優当り芸芝居の型 (1911・磯部甲陽堂)	林翠浪 (生没年不詳)	肘を見下した 見得で極る	扇をふり上げた見得をする。	画面の見得で セリ上る
		夫々見得になって幕になるのです		
舞台観察手引草(1918・ 玄文社)	杉賈阿弥 (1870-1917)	元禄見得をする	見得になりませんが	正面を切る見得を致しますが
劇壇縦横記(1924・小西 書店)	邦枝完二 (1892-1956)	諸君が舞台上見得を切つてゐる時		
演劇評話(1928・新潮 社)	三宅周太郎 (1892-1967)	花道のツケ際で見得を切つ	ツケ入で見得をした。	坐ったまま見得をする。

		て		
明治世相百話 (1983・中公文庫)	山本笑月 (1873-1937)	菊五郎はこれと反対にまず身体をきめてからぎっくり見得をする。	平気で見得を切る度胸	
歌舞伎美談 (1942・協力出版社)	三宅周太郎 (1892-1967)	新十郎の暁雨が見得を切らうとした時		
俳優論 (1942・冬至書林)	戸板康二 (1915-1993)	座頭には座頭の見得があり	見得を切る事になってゐるのも偶然ではない。	
芝居 (1943・生活社)	三宅周太郎 (1892-1967)	古風に大見得を切った。		
歌舞伎思出話 (1948・大河内書房)	穂積重遠 (1883-1951)	軍扇をかざして大見得をきる。	「石投げの見得」をする	
わが歌舞伎 (1948・和敬書店)	戸板康二 (1915-1993)	歌舞伎の見得といふのは	見得をきるといふ動詞を考へて見たい。	
歌舞伎の周囲 (1948・角川書店)	戸板康二 (1915-1993)	それをちっと見込んで見得をする。	同じやうな「見得」を切る。	主人公が舞台へ来て元禄見得にかかる前
蛙-片岡仁左衛門最後- (1949・白夜書房)	正岡容 (1904-1958)	仁左衛門の徳兵衛が見得を切る		
続わが歌舞伎 (1949・和敬書店)	戸板康二 (1915-1993)	見得をして極(きま)った時に入れる	天子に準ずる人物が台の上で見得を切ることは	
舞台の誘惑 (1953・河出書房)	戸板康二 (1915-1993)	大きなイカリをふり上げて		

		見得を切った。		
綺堂劇談(1956・青蛙房)	岡本綺堂 (1872-1939)	柱巻きの見得などをする		
歌舞伎の素顔(1965・冬樹社)	大木豊 (1925-1976)	この手法を「見得、といい、見得をすることを「見得を切る、という。」	見得できまるときは「バツタリ」といったぐあいだ。	
かぶきの美学(1972・演劇出版社)	郡司正勝 (1913-1998)	花道で助六が見得を切るときに (p. 91)		
浮世に言い忘れたこと(2017・小学館)	三遊亭円生 (1900-1979)	からんと見得を切りますが、うちの師匠は見得を切らずに		

「見得+ (助詞) + 動詞」の用例は98例あり、そのうち、「する」は41例(42%)、「切る」は35例(36%)、「なる」は10例(10%)、そのほかの動詞は12例(12%)だった。

芸談での使用に比べて、「する」と「切る」の差があまりないことがわかる。

4.3.2 ことばの結びつきについてのまとめ

歌舞伎評論家などのことばとしては、「とんぼ」においては「切る」が多かったのに対して、「見得」は、芸談同様に「する」が多いものの、「切る」も同じぐらい使われている。こうした「見得」と「とんぼ」との違いは、「とんぼを」に自動詞の「返る」がつながる違和感によるものと考えられる。歌舞伎を外から見る立場の有識者や歌舞伎評論家のほうが、この違和感が強かったため、「とんぼを返る」よりも「とんぼを切る」を選んだわけである。

また、芸談において「見得を切る」は大正時代生まれの俳優の使用率が高くなっていたのに対して「とんぼ」の使用には、そうした生年による違いは見られなかった。その理由としては、次のようなことが考えられる。

歌舞伎では「切る」「切れる」で物事を終わることを表す。戸板(1948, p. 138)には「時代物では幕切れに、かならず、登場してゐる人物が見得をする」とあり、また戸板(1942, p. 140)には「見得を以て幕切れの拍子木のきっかけとしてゐる。」とある。このように「見得」は「区切り」の場面で行われるため「切る」と結びつきやすく、時代が下るにしたがっ

て「切る」に変化していった。一方、「とんぼ」は、立ち回りの一種で、動きを際立たせる役割はあるが、区切りや物事の終わりには関係がない。また、もともと「とんぼ返り」ということばがあり、「返る」という動詞との結びつきが強かったことから、歌舞伎では「返る」が中心的に使われ続け、一部で「切る」も使われたと考えられる。

4.3.3 「幕を切る」の意味

本章の1節7項において、芸談に使われている「切る」の意味を検討し、「幕を切る」の意味についても触れた。すなわち『大辞林』に「幕を切る」は、「①芝居を始める。転じて、物事を始める」「②芝居が終わって幕を閉める。転じて、その場を終わりにする」という正反対の意味で掲載されているが、芸談では、②の意味でのみ使われており、①の使用は見られなかったということを述べた。

一方で、『日国』の「幕を切る」には、『大辞林』同様「幕をあけて芝居を始める」の意味が示されており、用例として17世紀以降の歌舞伎の評判記や人情本での用例が取り上げられている。

- *評判記・役者大鑑（元禄八年版）〔1695〕二・宮崎伝吉「**まくをきって**のはしがかり」
- *歌舞伎・千代始音頭瀬渡〔1785〕三立「玉波太夫が味なそぶり、〈略〉おみよ、おぬしの計らひで**幕を切り**やれ」
- *人情本・吾孀春雨〔1832〕前・四回「手前が困者だから、他の娘を引摺り込んで、態と留守にして**幕（マク）を切（キ）る**のだな」
- *新撰大阪詞大全〔1841〕「**まくきる**とは くちびらきすること」

『日国』の用例は、前後の文脈がないため、使われている「幕を切る」が、「始まり」を意味しているのか、あるいは「終わり」のことなのかの判断がつきにくいものの、『評判記・役者大鑑（元禄八年版）』（1695）の用例は、能舞台の橋懸かりの手前にかかっている「揚幕」のことを指しており、これをあけることを「切る」と言っているように読める^{注4-15}。また、『新撰大阪詞大全』（1841）は「まくきるとは くちびらきすること」とあることから、はっきりと始まりの意味で使われている例であることがわかる。こうしたことから、幕をあける意味の「幕を切る」が伝統的に使われていなかったというわけではなさそうだ。

舞台の「幕」は1660年代になってから使われるようになったとされる。『歌舞伎事典』（「ジャパンナレッジ」を使用）によれば以下のようにある。

通説によれば寛文四（1664）年に、上方で《非人敵討》、江戸では《今川忍び車》を続き狂言として上演して以来、多幕物が発達するに従い、やがて引幕も使われ始め、演出上重要な役割を果たすことになる。

『日国』で示されている古い用例だけでなく、現代の日本語では「幕を切る」が始まりの意味で使われる。例えば、「ヨミダス歴史館」では、2015年4月3日（大阪・夕刊）に「大阪市の存廃に関する主張に、それぞれの党の思惑も絡み合う、9日間の**舌戦が幕を切った**」とある。

しかし、前に述べたとおり、歌舞伎の演出用語としては、「幕を切る」は「終わる」意味であり、「始まり」の意味では使わない。それは芸談での使用だけでなく、『演劇百科大事典』（1984・平凡社）に次のようにあり、「始まる」「幕があく」という意味では説明がないことからわかる。

「幕を切る」という語の「切る」は幕を閉める、幕をおろすの意味に用いられ（略）

本章の最後に、まず、芸談において始まるの意味ではどういうことばが使われているのかを概観し、芸談では「幕を切る」が使われていないことを確認する。そのうえで、新聞のデータベース、「次世代デジタルライブラリー」、CHJにおける、「幕を切る」の用例を調べる。そして「切る」の意味について検討し、「始まり」の意味において「幕を切る」という言い方を使うことが妥当なのかどうかを考える。

「芸談」において、「芝居が始まること」あるいは、「興行が始まること」を言う場合には「幕をあける」「蓋をあける」「開場する」が使われている。例えば、6代目中村歌右衛門（1917-2001）の芸談『花と夢』（1986・小学館、p. 63）には次のようにある。

五十日間にわたる六代目中村歌右衛門襲名披露の**幕をあけました**。

7代目市川中車（1860-1936）の芸談『中車芸話』（1943・築地書店、p. 187）には、「蓋を明ける」「開場」が使われている。

十月の歌舞伎座は家橘が十五代目羽左衛門の襲名興行で**蓋を開け**、芝翫と私とが居据った中へ、大阪から片岡我當（後の仁左衛門）を呼寄せて、**開場は続けたい**といふものゝ、（略）

そのほか、場面が始まる場合には「幕を切って落とす」あるいは「〇〇幕を切って落とす」なども使われている。「〇〇幕」は「浅黄幕」「黒幕」「道具幕」など、場面の始まりに上からつるされている幕の名称が入ることがある。6代目尾上梅幸の芸談『女形の事』（1944・主婦之友社、p. 57）に次のようにある。

黒幕を切って落とすと、舞台は桜花爛漫の道具建てで、袴後見が蝶々を使つて、岩藤はそれを扇で追ひ込みながら、花道の上を宙乗りで向ふへ入るのがしきたりでしたが場面転換の場合にも「幕を切って落とす」が使われる。次のような例である。（6代目尾上梅幸による芸談で『梅の下風』（1934・法木書店、p. 230））。

雲幕を切って落すと、北野の回廊大屋根となります。

8代目市川団蔵が残した『七世市川団蔵』（1942・石原求竜堂、p. 280）にも次のように場面転換の意味で「幕を切って落とす」が使われている。

五段目の出逢で、道具のつごうか、浅黄外で松の立木がありました。勘平の拵えは、横縞の筒袖。定九郎の鬘と、かけ変えぬため、このときは逆熊でした。花道へ這入ると、

浅黄幕を切って落す、直ぐ定九郎で、傘をすぼめて顔を隠し、走り出て舞台へ来て、束（そく）に立ち傘をひろげ、揚幕を見込んできまり、稲村へ横から這入った

次に、明治、大正、昭和（戦前）において、「幕を切る」がどのように使われていたのかを新聞のデータベース（「ヨミダス歴史館」「朝日新聞クロスサーチ」）および「次世代デジ

タルライブラリー」、CHJ で調べる。

新聞のデータベースで、明治、大正、昭和（戦前）の記事を「幕を切」で検索したが、検索語として引っかからなかったため「幕を」で再度検索した。「ヨミダス歴史館」には用例がなく、「朝日新聞クロスサーチ」では、大正以降の記事に使われているものがあつた。以下、朝日新聞で使われている用例を示す。ただし、全用例ではなく、検索で調べることができた初出と、触れておきたい用例を示す。

朝日新聞において、「幕を切る」はいずれも「始まり」の意味で使われているが、歌舞伎に関連した記事ではない。「始まり」の意味では、ほかに「幕を明ける」「幕を切って落とす（幕を切り落とす）」が使われている。

1913年1月25日（朝刊）に「大演説会が始まる」という意味で「幕を明ける」が使われている。また、1915年3月11日（朝刊）には、「**幕を切落とす**永平寺後任問題」と、始まるの意味で「幕を切り落とす」が使われている。

朝日新聞の用例で、始まりの意味の「幕を切る」が使われている古い例は、1921年10月12日（夕刊）で「**愈々幕を切つた**市疑獄事件の公判」とある。

「幕を明けた」と「幕を切つた」がいずれも始まるの意味で、同一記事に使われている例もある。1925年12月15日（夕刊）である。

けふ華やかに**幕を明けた**

幕を切つた同情週間

現代名流作品の即売会によつて華やかに**幕を切つた**

新聞における「幕を切る」の使用で、注目すべき例は、見出しでは「幕を切る」を使い、本文では「幕を切って落とす」を使っている記事である。1937年3月14日（朝刊）の例で、見出しには「けふ豪華の**幕を切る**」とあり、本文には「大会場に豪華絢爛の**幕を切つて落す**」となっている。1937年3月26日（夕刊）にも同様に、見出しに「ブロック戦の中に**幕を切る**作品戦」、本文に「シーズンの**幕も切つて落され**作品上の争ひは」が使われている。

なお、明治時代の新聞における歌舞伎の記事では、「始まる」意味で「蓋を明ける」が使われている。明治時代の記事に11件使われており、初出は1880年5月23日（大阪・朝刊）の例である。

此程**蓋を明け**し北新地北栄座の四谷怪談に翫之助が（略）

歌舞伎の記事で「蓋を明ける」が使われているのはこの明治時代の11件のみで、大正の用例は、相撲の興行についての1件で、昭和に入ってから「蓋を明ける」が使われる記事は検索できない。

朝日新聞において、終わりの意味では「幕を切る」は使われていない。終わりの意味では「幕を閉じる」を使う記事があつた。1922年3月26日（朝刊）が初出である。「紛乱に幕を閉ぢた」とある。

次に、「次世代デジタルライブラリー」において「幕を切」で検索した。明治時代の例はいずれも「幕を切って落とす」である。あるいは、終わるの意味の「幕を切る」が使われて

いる。始まる意味の「幕を切る」は、明治の終わりに使われている次の例が初出である。

『奮闘の偉人』(1910・松浦政泰・北文館、p. 155)

多事多難なる長の旅行の**序幕を切つた**。

『鏡花叢書』(1911・泉鏡花・博文館、p. 668)

山の**幕を切つて**舞台へ出る

「次世代デジタルライブラリー」では、1949年の用例まで「幕を切る」は多くの場合、終わるという意味で使われており、始まるという意味では「幕を切つて落とす」が使われているものが多い。

CHJにおいて「幕を切」で検索したが、「幕を切つて落とす」「幕を切り落とす」の2例のみだった。

ここまで調べたことをまとめると、芸談では、芝居が始まるという意味では、「幕をあける」「蓋をあける」「幕を切つて落とす」が使われており、芸談以外の本や新聞記事などでも、芸談と同様に、「幕をあける」「蓋を明ける」「幕を切つて落とす」が使われている。その一方で、「幕を切る」も使われていることがわかる。

ここからは、「切る」の意味について述べている先行研究をもとに、「始まり」の意味の場合の「幕を切る」がどのように解釈できるのかを検討する。

許(2008、p. 304)によれば、「切る」は、「〈人間・動物が〉〈一続きにつながっている〉〈固体に対し〉〈集中的な力を加えて〉〈力を加えた位置で〉〈分離・分断する〉」といった意味が中心的なものである。そのうえで、森山(2017、p. 61)は、コーパスの用例にある「幕を切る」について、次のように分析している(表になっているものを、本論文の筆者がまとめなおした)。

共起する項の意味：一続きの閉じた物

「切る／きる」の意味：分断する+開けて中の物を取り出す

すなわち、「幕を切る」は「幕(一続きの閉じた物)を分断し、開けて中の物を取り出す」ことを言い、それが「始まる」という意味を表すということである。森山(2017、p. 62)が「幕を切る」と同じ意味の「切る」として分類している例には、ほかに「封を切る」「缶を切る」「袋を切る」「火蓋を切る」などがあり、「あける」という意味に近い。また、森田(1989、p. 379)は、次のように説明している。

慣用的用法で「口を切る」「口火を切る」のような言い方がある。「封を切る」「罐の口を切る」などからの比喩的用法であるが、“入り口で切り開くことによって物事が始まる”、“物事の最初としておこなう”意識

いずれも「分断する」「切り開く」という意味の「切る」と説明している。また、森田(1989)が述べるように、「口を切る」「口火を切る」が「封を切る」「缶の口を切る」などからの比喩だとすれば、「～を切る」は「分断する対象(具体的なもの)を実際に切り開く(切る)」が本来の形ということになる。これを「幕を切る」に当てはめると、「幕」は「分断する対象」となり、「幕」を実際に切り開くと解釈できる。

しかし、歌舞伎の日本の伝統的な幕は、実際に切り開く動作は行われておらず、引幕あるいは、振り落とし幕であり、幕を実際に切り開くことはない。「引幕」は舞台の左から右、あるいは、右から左にあける幕のことであり、伝統的に歌舞伎で使われている幕の様式である^{注4-16}。「振り落とし幕」は、舞台上から、場面転換の際に、振り落とす形式の幕のことであり。「浅黄幕」「道具幕」などがある。場面転換が終わり、次の場面が始まると、この「振り落とし幕」を下から引っ張って落とすのである。日本では、明治の末まで真ん中を切り開くような幕は使われていなかった。このことは、戸板（1976、pp. 54-55）からもわかる。すなわち、外国の幕は「上から下におろす巻き緞帳形式、あるいは中央から左右に開く形式」であり、日本ではこうした幕を明治末にできた「帝国劇場や有楽座が、これを早速模倣して設備した」と述べている。

こうしたことから「幕を切る」を「開く」「始まり」の意味に使うのには違和感がある。

では、なぜ、「始まり」の意味の「幕を切る」が使われるようになったのだろうか。本論文では、「幕を切る」ではなく、「幕を切って落とす」が本来の言い方であり、それが略されて「幕を切る」が使われるようになったという仮説を述べたい。

「幕を切って落とす」は、舞台の上から吊り下げられている幕（振り落とし幕）を下から引っ張り落として、新しい場面を始めるような演出方法のことである。幕を上からつるしているひもを、下から「分断（切る）」して、幕を振り落とし、幕の裏に隠れていたものを「表に出し」、そのことで新しい場面が始まる。そのため「始まり」の意味になるということである。一続きになっているもの（ひも）を実際に分断しており、「封を切る」「袋を切る」などと同じ動作になる。

新聞においては、見出しでは「幕を切る」だが、本文では「幕を切って落とす」を使う例があり、このことは、短く表現するために、「幕を切る」が使われるようになったのかもしれないということを思わせる。

一方、「終わる」の意味の「幕を切る」については次のように解釈できる。

「幕」は「場面」の意味で使われることがある。例えば、『七世市川団蔵』（1942）には次のように「幕」が使われている。

父は**この幕に力を入れて演とていました**ので、評判も庵室が一番好かったです。

この例にある「この幕」というのは「この場面」という意味である。

「見得」「とんぼ」で調べたとおり、歌舞伎における「切る」は、「素早い動き」「区切り」などの意味で使われている。これと、許（2008）、森山（2017）に示されている「切る」の中心的な意味「分断する・分離する」とを合わせて考えると、「幕を切る」は、「一続きの場面（＝幕）を分断する（区切る）」という意味、すなわち「終わる」と解釈できる。

あるいは、「幕」は客席と舞台を仕切る布である。そうした仕切り、区切りを作ることが「幕を切る」と考えることもできるだろう。そうだとすれば、やはり「終わり」の意味になる。

「始まり」の意味の「幕を切る」については、今後の課題として、引き続き、資料を見つ

けて、論を深めていきたい。

注 4-1 歌舞伎において、市川団十郎によって行われる「にらみ」と呼ばれる行事が現代でも行われる。襲名など記念の公演での口上などで邪気を払うものとして行われるものである。2022年5月23日の読売新聞・朝刊において次のような記事がある。

高さ 634 メートルに達する東京スカイツリーの頂上部に姿を見せたのは、歌舞伎役者の市川海老蔵さん(44)だ。江戸時代から市川家に伝わる「**にらみ**」を披露し、コロナ禍の収束と無病息災を願った。

「にらみ」について、6代目尾上梅幸が、『女形の事』で触れている。

「吉例によって一つ**睨んでご覧に入れます**」と、緋縮緬の襦袢の片肌を脱いで、三宝を左手に捧げ、右手の拳を顎の下に固め、右足をうんと踏み伸して、大目玉で睨む大見得があつて幕を引くので、これは古来市川宗家に限って出来ることに決つたものなのです。(p. 101)

すなわち、見得に至る動きとして「にらみ」がとらえられていることがわかる。

注 4-2 第2章で述べた芸談のうち、本論文では、次の芸談を資料とした。

3代目中村仲蔵(1809-1886)『手前味噌』(1944・北光書房)、**7代目市川団蔵(1836-1911)**『市川団蔵』(1910・『演芸名家の面影』収録)、『市川団蔵自伝』(1910・『歌舞伎(115)』)、**9代目市川団十郎(1838-1903)**『団州百話』(1903・金港堂)、**4代目尾上松助(1843-1928)**『松助芸談』(1928・大森書房)、**5代目尾上菊五郎(1844-1903)**『尾上菊五郎自伝』(1903・時事新報社)、**田村成義(1851-1920)**『演芸逸史無線電話』(1918・玄文社)、**11代目片岡仁左衛門(1858-1934)**『万松軒昔話』(1936・中央公論社)、**4代目沢村源之助(1859-1936)**『青岳夜話』(1937・中央演劇社)、**初代中村鴈治郎(1860-1935)**『鴈治郎自伝』(1935・大阪毎日新聞)、**7代目市川中車(1860-1936)**『目黒談話』(1936・中央公論社)、『中車芸話』(1943・築地書店)、『中車芸談』(1952・『早稲田文学』収録)、**6代目市川門之助(1862-1914)**『市川門之助自伝』(1910・『歌舞伎(121)』)、**初代実川八百吾郎(1866-?)**『実川八百吾郎芸談』(1961・高知新聞社)、**5代目中村歌右衛門(1866-1940)**『歌右衛門自伝』(1935・秋豊園出版部)、『魁玉一夕話』(1936・中央公論社)、『魁玉夜話 歌舞伎の型』(1950・文谷書房)、**3代目市川新十郎(1867-1929)**『新十郎梅王談』(1902・『歌舞伎(21)』)、『芝居の馬』(1902・『歌舞伎(24)』)、**市川小平次(不明)**『芝居の立ち回り』(1902・『歌舞伎(25)』)、**6代目尾上梅幸(1870-1934)**『梅の下風』(1930・法木書店)、『扇舎閑話』(1936・中央公論社)、『女形の事』(1944・主婦之友社)、『尾上梅幸芸談』(1946・富山房)、**7代目松本幸四郎(1870-1949)**『松のみと里 琴松芸談』(1937・法木書店)、『一世一代』(1948・右文社)、『勸進帳の苦心』(『随筆 芝居』(1948・大河内書店)、**初代喜多村緑郎(1871-1961)**『わが芸談』(1952・和敬書店)、**15代目市村羽左衛門(1874-1945)**『欧米歌舞伎紀行』(1929・平凡社)、『可江夜話』(1936・中央公論社)、『市村羽左衛門対談』(1946・富山房)、**初代尾上大五郎(1874-不明)**『楽屋ばしご』(1938・牧野五郎三郎)、

3代目中村梅玉 (1875-1948) 『梅玉芸談』(1949・誠光社)、**2代目実川延若 (1877-1951)** 『延若芸話』(1946・誠光社)、**5代目市川三升 (1880-1956)** 『九世団十郎(ちち)を語る』(1950・推古書院)、**2代目市川左団次 (1880-1940)** 『父左団次を語る』(1936・三笠書房)、『左団次芸談』(1936・南光社)、**6代目尾上菊五郎 (1885-1949)** 『音羽屋百話』(1936・中央公論社)、『芸』(1947・改造社)、**初代中村吉右衛門 (1886-1954)** 『秀山弓譚』(1936・中央公論社)、『吉右衛門自伝』(1951・啓明社)、**8代目市川団蔵 (1882-1966)** 『七世市川団蔵』(1942・石原求童堂)、**7代目坂東三津五郎 (1882-1961)** 『三津五郎芸談』(1949・和敬書店)、『三津五郎舞踊芸話』(1950・和敬書店)、**3代目市川寿海 (1886-1971)** 『寿の字海老』(1960・展望社)、**初代市川猿翁 (1888-1963)** 『猿翁芸談聞書』(1963・時事通信社)、**久佐太郎 (1891-1955)** 『自ら語る現代名優身の上話』(1928・博文館)、**初代坂東調右衛門 (1896-1982)** 『脇役一代』(1977・新日本出版社)、**3代目市川左団次 (1898-1969)** 『市川左団次芸談きき書』(1969・松竹)、**中村秀十郎 (1897-1960)** 『秀十郎夜話』(1958・文芸春秋)、**5代目中村福助 (1900-1933)** 『鏡獅子の大役』(1948・『鏡獅子』)、**2代目中村芝鶴 (1900-1981)** 『大文字草』(1961・東京書房)、**3代目中村翫右衛門 (1901-1982)** 『人生の半分』(1959・筑摩書房)、『芸話おもちゃ箱』(1970・朝日新聞社)、**2代目中村鴈治郎 (1902-1983)** 『役者馬鹿』(1974・日本経済新聞)、**13代目片岡仁左衛門 (1903-1994)** 『十一世仁左衛門』(1950・和敬書店)、『嵯峨談話』(1976・三月書房)、**8代目坂東三津五郎 (1906-1975)** 『父三津五郎』(1963・演劇出版社)、『言わでもの事』(1970・文化出版局)、『歌舞伎 虚と実』(1973・玉川大学出版部)(8代目三津五郎は著作が多いが、歌舞伎のことばについての指摘は類似しているため、主なもの3冊を選んだ)、**5代目嵐芳三郎 (1907-1977)** 『芳三郎芸話』(1981・新日本出版社)、**5代目上村吉弥 (1909-1992)** 『一方の花』(1993・遠島貞子)、**11代目市川団十郎 (1909-1965)** 『市川海老蔵』(1953・歌舞伎堂第一書店)、**17代目中村勤三郎 (1909-1988)** 『自伝やっばり役者』(1976・文芸春秋)、**2代目西川鯉三郎 (1909-1983)** 『鯉三郎百話』(1977・中日新聞社)、**2代目尾上松緑 (1913-1989)** 『踊りの心』(1971・毎日新聞社)、『役者の子は役者』(1976・日本経済新聞社)、『松緑芸話』(1989・講談社)、**3代目市川翠扇 (1913-1978)** 『九代目団十郎と私』(1966・六芸書房)、**2代目中村又五郎 (1914-2009)** 『芝居万華鏡』(1982・中央公論社)、『聞き書き中村又五郎歌舞伎ばなし』(1995・講談社)、**7代目尾上梅幸 (1915-1995)** 『梅と菊』(1979・日本経済新聞社)、**17代目市村羽左衛門 (1916-2001)** 『17代市村羽左衛門聞書』(1983・NHK出版)、**6代目中村歌右衛門 (1917-2001)** 『花と夢と』(1981・小学館)、**3代目河原崎権十郎 (1918-1998)** 『紫扇まくあいばなし』(1987・演劇出版社)、**4代目中村雀右衛門 (1920-2012)** 『女形無限』(1998・白水社)、『私事 死んだつもりで生きている』(2005・岩波書店)、**2代目中村小山三 (1920-2015)** 『小山三ひとり語り』(2013・演劇出版社)

注 4-3 江戸時代にも芸談は発行されていたが、江戸時代のものには俳優の逸話を集めたものであるうえに、数も多くないため本論文の資料には含めない。江戸時代の芸談には、『役

者論語』『古今役者論語魁』『市川栢筵舎事録』『老のたのしみ』『月雪花寝物語』などがある。『役者論語』(1776)に掲載されている「あやめぐさ」「耳塵集」に「ミエ」が使われているが、「見ばえ」「見た目」などといった意味の用例である。また、伝統的な「見得を+動詞」の用例を調べることを目的としているため、昭和、平成生まれの俳優の芸談も含めない。

注 4-4 本章で取り上げた芸談 82 冊のうち、70 冊が聞き書き、12 冊が自筆である。聞き書きが多く、芸談を資料として扱う場合には、芸談に書かれていることばが俳優自身のことばそのままではない可能性もあることを考慮に入れる必要がある。ただし、聞き書きであっても、いずれも歌舞伎の専門家である歌舞伎評論家や新聞記者がまとめたものであり、歌舞伎界のことばとしても問題はないと考え、本章では聞き書きも自筆も同等に扱うことにした。そのかわり、分析においては、話者である俳優の生まれた年代だけでなく、芸談が出版された年代ごとにもわけて数値化した。

注 4-5 5 代目中村福助(1900-1933)が中村兎太郎時代の 1915 年に語ったとされる芸談が『鏡獅子』(1948・芸草堂出版部)に掲載されている。「二度目に出て舞台の真ん中で**見得を切つて**」(p. 80)という部分である。しかし、この本は 1948 年発行であり、編者の川尻清潭が聞いたものをまとめ直したものかもしれない、5 代目福助の談話が当時のままかどうか確認がとれないため、戦後の例とした。

注 4-6 8 代目坂東三津五郎については、本論文第 3 章 2 節を参照。

注 4-7 明治から戦前に発行された辞書のうち『漢英対照いろは辞典』(1888)、『言海』(1889-1891)、『日本大辞書』(1893)、『日本大辞林』(1894)、『日本大辞典』(1896)、『ことばの泉 日本大辞典』(1898)、『辞林』(1907)、『広辞林第 2 版』(1926)、『日本大辞典改修言泉』(1928)、『大日本国語辞典』(1929)、『辞苑』(1935)、『大言海』(1935)、『言苑』(1938)を調べた。「見得を切る」は『日本大辞典改修言泉』『辞苑』『言苑』に掲載されていた。

注 4-8 本論文で調べた演劇評論家とその著書は以下のとおり。三木竹二(1867-1907)：『観劇偶評』(2004・岩波書店)、鈴木春浦(1868-1927)：『歌舞伎の型』(1927・歌舞伎出版部)、杉匱阿弥(1870-1917)：『舞台観察手引書』(1918・玄文社)、伊原青々園(1870-1941)：『歌舞伎通』(1930・三省堂)、『団菊以降』(1937・相模書房)、松居松翁(1870-1933)：『劇壇今昔』(1926・中央美術社)、『続劇壇今昔』(1926・中央美術社)、岡本綺堂(1872-1939)：『歌舞伎談義』(1941・大東出版社)、『綺堂劇談』(1956・青蛙房)、『ランプの下にて』(1965・青蛙房)、邦枝完二(1892-1956)：『劇壇縦横記』(1924・小西書店)、三宅周太郎(1892-1967)：『演劇美談』(1942・協力出版社)、『芝居』(1943・生活社)、加賀山直三(1909-1978)：『歌舞伎の型』(1957・東京創元社)。戸板康二(1915-1993)：『俳優論』(1942・冬至書林)、『歌舞伎の周囲』(1948・角川書店)、『わが歌舞伎』(1948・和敬書店)、『続・わが歌舞伎』(1949・和敬書店)、『劇場の椅子』(1952・創元社)、『舞台の誘惑』(1953・河出書房)。

注 4-9 注 4-8 の資料のうち、「見得を切る」の用例があったのは次のとおりである。もっ

とも古い用例では、大正末のもので、邦枝完二の『劇壇縦横記』(1924、p. 2)に「諸君が舞台上で**見得を切つて**ゐる時」とある。伊原青々園は、『歌舞伎通』(1930・p. 58)に、三宅周太郎は『芝居』(1943、p. 90)で「演技上のクライマックスに「**見得(みえ)**」を切るといつて役者が目を大きく見開き、首をまげて彫刻のやうに力強いポーズをする動作がある。」と述べている。利倉幸一も『昭和歌舞伎大鑑』(1948・p. 44)において「見得を切る」で「見得」の説明をしている。加賀山直三は『歌舞伎の型』(1957・p. 68)において、戸板康二は、『俳優論』(1942・p. 140)においてそれぞれ「見得を切る」を使っている。

注 4-10 「とんぼを+動詞」の動詞は、歌舞伎では伝統的に「返る」を使い、「切る」は使わないという指摘がされることもある。服部(1979、p. 134)にも次のように説明されている。

「立ちまわり」の中で、主役にかかって、その強さを強調して負ける側の役者がくるつと宙返りをする演出がある。これがとんぼ返り(中略)である。これをするを「とんぼを切る」といい慣わすが、これも正しくは「とんぼを返る」といわなければいけない。(略)

注 4-11 明治以降に発行された辞書のうち『漢英対照いろは辞典』(1888)、『言海』(1891)、『日本大辞書』(1893)、『日本大辞林』(1894)、『日本大辞典』(1896)、『日本新辞林』(1897)、『ことばの泉 日本大辞典』(1898)、『辞林』(1907)、『広辞林第2版』(1926)、『日本大辞典改修言泉』(1928)、『大日本国語辞典』(1929)、『辞苑』(1935)、『大言海』(1935)、『言苑』(1938)、『辞海』(1952)を調べた。

注 4-12 『三国』の「とんぼを切る」に「とんぼを返る」が正しい」とあるものの、「とんぼ」「とんぼ返り」には、歌舞伎の立ち回りに関連する意味は示されていない。このような掲載から歌舞伎以外の「宙返り」の意味でも「とんぼを切る」「とんぼを返る」ということがあるのかという疑問が生じる。CHJの『安愚楽鍋』に落語家のことばとして「とんぼをかえる」が使われており、歌舞伎用語以外の「宙返り」の場合も「とんぼ」と省略した形で使われることがあるようだ。一方で、「とんぼを切る」の用例はCHJには見られず、また、そのほか、今回調べた資料の中にも、歌舞伎用語以外で「とんぼを切る」が使われる例はなかった。

注 4-13 表 4-8 に示したものほかに、以下の資料に「とんぼ」があるかどうかを調べた。
『名優当り芸芝居の型』(林翠浪(生没年不明)、1911・磯部甲陽堂)、『舞台観察手引草』(杉賈阿弥(1870-1917)、1918・玄文社)、『演劇評話』(三宅周太郎(1892-1967)、1928・新潮社)、『歌舞伎談義』(岡本綺堂(1872-1939)、1941・大東出版社)

注 4-14 注 4-2 で示した資料のほかに、下記の資料も調べた。

3代目尾上多賀蔵(1901-1991)「トンボをきる話」(『歌舞伎幕間ばなし NHK「趣味の手帳」より』(1978・文化出版局)、**2代目尾上梅祐(1913-1988)**「尾上梅祐に訊く」(1962・『演劇界』1962年10月号)

注 4-15 本文にある「揚幕」は「送り仮名の付け方」(1973年内閣訓令・告示)に従えば「揚

げ幕」だが、芸談においては「揚幕」が使われている。また、『新版歌舞伎事典』（「ジャパンナレッジ」を使用）には「揚幕」と送り仮名がない形が立項されている。そこで本章では、送り仮名を省いて「揚幕」とし、引用文以外の初出に読み仮名をつけた。

注 4-16 本文にある「引幕」は「送り仮名の付け方」（1973 年内閣訓令・告示）に従えば「引き幕」だが、芸談においては「引幕」が使われている。また、『新版歌舞伎事典』（「ジャパンナレッジ」を使用）の「幕」の項目にも「引幕」と送り仮名がない形が使われている。そこで本章では、送り仮名を省いて「引幕」とした。

第5章 語形の問題

5.1 はじめに

芸談の中には、歌舞伎の専門用語を中心に「読み仮名」を付けているものがある。読者になじみがないであろう歌舞伎の専門用語の読み方を示すための場合もあるが、聞き書きの芸談は、俳優自身がどんなことばを使ったのか、その口調などを読者に伝えるため、「読み仮名」を使っている場合がある。このことは、第1章、第2章でも触れた。そうした芸談の「読み仮名」によって、現代使われているものとは異なる言い方を知ることができる。

本章では、芸談につけられた「読み仮名」を資料として、「芝居」と「黒衣・黒子」(表記に言及する場合はそれぞれ表記する)の読み方についてまとめる。くわしくは後述するが、芸談に使われている「芝居」には【シバイ】【シバヤ】といった読み仮名がつけられ、「黒衣・黒子」には【クロゴ】【クロコ】などの読み仮名がつけられていることが多い。本章では、こうした、「芝居」に対しての【シバイ】【シバヤ】といった読み方や、「黒衣・黒子」に対しての【クロゴ】【クロコ】といった読み方を「語形」という用語を使って述べていくことにする。「クロゴ」には【クロコ[°]】といった鼻濁音を用いた語形もあるが、ここでは、鼻濁音については述べずに、鼻濁音の語形も含めて【クロゴ】としてまとめる。また「芝居」については「しばぬ」という旧かなづかいの表記が用いられたり、「シバキ」というカタカナ表記が使われたりする場合がある。これが【シバイ】とは異なる語形に結びつく可能性もあるが、これも【シバイ】の語形としてまとめる。なお、語形を示す場合は、引用を除き、その語形を【 】で囲み、カタカナで表記することにする。

5.2 「芝居」の語形

5.2.1 問題意識

まず「芝居」の語形にはどのようなものがあるのかを、演劇評論家による指摘を調べ、本章の問題意識を確認する。

岡本綺堂(小説家・劇作家、1872-1939)は、「芝居」の語形について次のように書いている。

演劇を我国では一般に「芝居」と云ふ。而も江戸時代に「シバキ」と云ふ人は少ない。知識階級の人とは格別、一般の江戸人は皆訛つて「シバヤ」と云つてゐた。その習慣が東京にまで伝はつて、明治の初期から中期の頃までは、やはり「シバヤ」と云ふ人が残つてゐた。殊に下町の婦人などにはそれが多かつた。

(『綺堂劇談』(1956・青蛙房、p.223、初出は『舞台』1933.10)

また、岡本綺堂が20歳のころに【シバイ】と発音したところ、宴会の席上でベテランの芸者から次のように注意されたという。

「あなた、お国はどちら?」「東京。」「さうでせう。そんならなぜさつきからシバキなんて変なことを云ふの。あれはシバヤと云ふんですよ。」叱られて、私は恐縮した。実

際、明治廿四五年の頃までは、花明柳暗の巷で**シバキ**などと云ふと、お国はどちらと訊かれるくらゐであつた。(『綺堂劇談』、pp. 223-224)

演芸評論家の^{まさおかいるる}正岡容(1904-1958)は『明治東京風俗語事典』(1957・有光書房、p. 105)において「明治中期までは、東京人は**シバイ**と発音しなかった。」と述べ、「しばや」の項目を立項している。

演劇評論家で作家の戸板康二(1915-1993)は『続わが歌舞伎』(1949・和敬書房、p. 219)に【シバヤ】について、1949年当時の老人が使うような古風な発音であったと述べている(太字は、本論文の筆者による。点は本文のとおり)。

若い世代の人々は「カブキを見にゆく」といふが、老人は「菊五郎を見にゆく」といふ。つまり、演劇でなく、それを**しばや**といふ古風な発音をする年齢の見物にとつては、依然、歌舞伎は俳優を中心としたものであることに間違ひない。

歌舞伎研究家の服部幸雄(1932-2007)は【シバヤ】について「**しばや**」となまる」という言い方をしている(服部(1989)、p. 2)。

一方で、現代の国語辞典では、主な見出しとして「しばい」が立項されており、「しばや」は、「しばい」の方言形として説明している辞書がある。例えば、『日本国語大辞典第2版』(2000-2001、小学館、以下『日国』)には、「しばい」の「なまり」の項目に、青森から、関東地方、四国までの方言として「しばや」が示されている。また「しばや」の見出しには、以下のように語釈がつけられている。

「しばい(芝居)」をいう江戸の語。明治期にも広く用いられていた。

用例には、江戸時代の浄瑠璃や滑稽本のほか夏目漱石の『明暗』(1916)が掲載されている。

*明暗〔1916〕〈夏目漱石〉六「それで今度(こんだ)その服装(なり)で**芝居(シバヤ)**に出掛けようと云ふのかね」

なお、『上方語源辞典』(1965・東京堂出版)には、「シバヤ」の見出しに「シバエ」の語形も示されている。

【シバヤ】の語形はどのように使われているのか、ということの問題意識として、芸談において、「芝居」が、どのような語形で、どのように使われているのかを明らかにする。

5.2.2 芸談における使用

第2章に示した資料のうち、出版物になっている芸談を調べた。その結果、【シバイ】と【シバヤ】の使用があった。その中で、【シバヤ】が使われている芸談は3冊あった。

まず、大槻如電(1845-1931)によって書かれた12代目守田勘弥(1846-1897)の評伝『第十二世守田勘弥』(1906)には、「^{しばや}芝居はこんな場末へ追込れ三十年に成る」(p. 37)とある。12代目守田勘弥が13代目中村勘三郎(1828-1895)に対して言ったことばとして使われている。ほかの部分では【シバイ】が使われている。

もう1冊は、喜多村緑郎(1871-1961)による『わが芸談』(1952・和敬書店)である。『わ

が芸談』に使われている【シバヤ】はいずれも、話しことばとして書かれている部分での使用であり、書きことばとしては「読み仮名」をつけずに「芝居」とだけしている。「読み仮名」がない「芝居」は【シバイ】と判断していいだろう。

【シバヤ】を使っている部分は以下のような場面である。まず、女役者である千歳米坂^{ちとせべいは} (1855-1918) のことばとして使われている箇所である。

あんな訛沢山な小父さんや兄さんと、一座で芝居^{しばや}はしたくないよ。(p. 62)

一座で芝居^{しばや}は演^したくないよ。(p. 106)

著者である喜多村緑郎のことばとしても以下のようにある。

常に嫌ひだった芝居^{しばや}へ飛込んだお蔭で・・・(p. 85)

そんな訳で行くんですから一芝居^{ひとしばや}・・・といひますか？(p. 86)

こうした用例から、【シバヤ】は話しことば、【シバイ】は書きことばといった使い分けがありそうということがわかる。

3冊目は、2代目^{なかむらこさんざ}中村小山三 (1920-2015) の芸談『小山三ひとり語り』(2013・演劇出版社) である。この芸談では【シバイ】と【シバヤ】の両方を使っている。

毎日のようにしばやに通っているいろんな芝居を見てきたんだもの。それにね、浅草ではたいていのしばやがタダだったの。つまり顔パス。調子のいい子どもだったから、仲良くなったしばやの支配人に「あそこの芝居を見せてよ」と頼んだり (p. 53)

大正生まれの小山三も、【シバヤ】を使う習慣を持っており、それを、この芸談の聞き書きを行った2011年まで保っていたということである。

そのほか、読売新聞(「ヨミダス歴史館」において「芝居」「しばや」をand検索した)には、2代目中村又五郎(1914-2009)のコメントが掲載されており、【シバヤ】が使われている。1973年4月18日(朝刊)の記事である。国立劇場の歌舞伎俳優研修生を連れてアメリカで歌舞伎公演を行ってきたことについて、「アメリカのシバヤ(芝居)は大変なリアリズムだただけにかえって歌舞伎のような形式美に興味を持つんでしょう。(後略)」と、表記は「芝居」だが、語形【シバヤ】の表記として付けられている。

辞書や、有識者のコメントでは、主に明治時代中頃まで使われていたという【シバヤ】が、歌舞伎界ではのちのちまで残っていたということがわかる。

「芝居」の語形について、次のようにまとめることができる。

主に【シバイ】【シバヤ】の2つの語形がある。方言辞典などを見ると、上方のことばとして【シバエ】が使われることもあるようである。ただし、この語形は、明治以降の芸談には使われていない。大阪の歌舞伎俳優による芸談にも【シバエ】は使われていない。【シバヤ】については、国語辞典などの語釈では、江戸時代以来、明治時代中頃まで東京でも使われていたとされるが、芸談や新聞のインタビューで、大正生まれの歌舞伎俳優によって使われていた。こうしたことから、歌舞伎界においては、大正生まれの歌舞伎俳優によって【シバヤ】が、最近(少なくとも【シバヤ】が使われている芸談の出版年の2013年)まで使われていたことがわかる。

また、芸談では主に【シバイ】が使われているが、話しことばの引用として語られる場面では、【シバヤ】が使われている部分もあったことから、【シバヤ】は、主に話しことばで使われることの多い語形であることがわかる。

5.2.3 語形による意味の違い

次に語形による「芝居」の意味の違いについて考える。「芝居」の意味の変化については、6章でくわしく調べるが、ここでは、語形によって、指す意味が異なるのか、すなわち【シバイ】と【シバヤ】には、意味の違いがあるのかについて考える。

2代目中村小山三の芸談『小山三ひとり語り』には、語形によって、意味を使い分けていることが説明されている。小山三の芸談の聞き手（誰が聞き書きをしたのかは明記されていない）が、次のように説明している（太字は本論文の筆者による、テンは、原著どおり）。

ひとつ註釈をしておかなければならないことがある。小山三がしばしば口にする**しばや**という言葉。漢字を当てれば「芝居」となるのだが、これは演劇作品のことではなく、劇場を指している。が、**しばや**を劇場と書き換えたら、「私たちは劇場だなんて言わない。**しばや**よ」と叱られたのだ。そういうわけで、ここでは**しばや**で進めることにする。(p. 32)

前に述べたとおり、小山三の芸談では、「しばや」と「芝居」とが使われているが、前者の「しばや」は、「劇場」の意味で使い、後者の「芝居」は【シバイ】と読み「演じている劇」などの意味で使っているということである。

国語辞典では、【シバヤ】は【シバイ】の東京での言い方とあるだけで、意味の違いを述べるものはない。例えば、『デジタル大辞泉』（「ジャパンナレッジ」を使用）では「しばや」に「芝屋／芝居」の表記を示し、「しばい。また、しばい小屋。」としている。また、もともと【シバイ】にも「歌舞伎などを興行する建物」（『日国』）すなわち劇場の意味が示されている。

歌舞伎研究者などはどのように考えているだろうか。

郡司正勝（歌舞伎研究者、1913-1998）は、郡司（1965、p. 81）に、【シバイ】も【シバヤ】も「劇場」のことを指すと述べており、使い分けをしていない。

また「劇場」は、一般には「芝居」または「芝や」といったのにあたるのであるが、そこには、建物としての劇場をふくめて、劇場全般を指し、よくよく建物のみをいわねばならぬときは「芝居小屋」といったのである。

【シバヤ】について書いた新聞記事の意味も同様に使い分けをしていない。朝日新聞の1967年3月15日（朝刊）の「江戸のことば」欄に見られる（「朝日新聞クロスサーチ」を使い検索）。江戸時代の言い方についての説明だが、興行が小屋がけで行われることが一般的であった江戸時代には、この興行や劇場のことを【シバヤ】となまった言ったことが述べられている。【シバヤ】は、歌舞伎の興行の意味で使っており、劇場には限定していない。

浮世床での勇みはだの男のことばに「開帳参（けいちょうめへり）と芝居（しばや）と、

あれが妹の所（とけ）へ聳（むこ）に来た時と、タツタ三度しきやアお晴れをしねへときて居るから」とあり、芝居に「しばや」とルビをつけている。江戸では芝居を**シバヤ**（芝屋）という。この語形には芝居そのものを**シバヤ**という。芝居は本来芝生に居ることの意で、その用例は中世から見えている。“歌舞伎、などの劇が古くは屋外の芝生で演じられたところから、これを芝居というようになった。芝居小屋が一般であった江戸では**シバヤ**ともなまっている。

このように、いずれの資料でも【シバイ】と【シバヤ】とを意味によって使い分けていない。【シバイ】も【シバヤ】も劇と劇場の意味で使われることがあり、【シバヤ】だけを劇場と限定する使い方は、小山三の芸談特有の使い分けということになりそうだ。

5.2.4 なぜ【シバヤ】なのか

最後に、【シバヤ】について、なぜ「ヤ」になったのか、すなわち【シバヤ】の正体を考える。

2つの考え方ができるだろう。

- ①「イ」と「ヤ」の音韻の混同が起きたという考え方
- ②【シバイ】と【シバヤ】が別語であるという考え方

①については次のように考える。

『日国』には、「なまり」として、東京以外でも【シバヤ】が使われることが示されている。また、地域によっては、「イ」と「エ」との音韻の混同があることは、田中（1983、p. 7）、あるいは第4回国語審議会「話しことばの問題」の「音韻について」に指摘されている。『上方語源辞典』（1965・東京堂出版）には【シバエ】も示されているが、この語形は「イ」と「エ」の混同と言えそうである。「イ」と「ヤ」についても、「イ」と「エ」の混同と同様なことが起こったという考え方ができるだろうか。似た例として、地名や人名の「熊谷」の語形のゆれがある。歌舞伎では『熊谷陣屋』は【クマガイジンヤ】として知られているように、【クマガヤ】【クマガイ】あるいは、【クマガエ】などの語形のゆれがある。『演芸名家の面影』（1910）に収録されている、女役者である初代市川九女八^{いちかわくめはち}（1847-1913）の芸談で「陣屋の熊谷^{くまがひ}」（p. 110）という語形で使われている。歌舞伎のせりふでは、本論文の筆者が2代目中村吉右衛門（1944-2021）のせりふで確認したところ、【クマガエ】という語形が使われていた。

②については、【シバイ】のほかに【シバヤ】の語形に相当する語が別にあったということである。『日国』には「芝屋」の表記で、18世紀の用例などがあるが、これが「芝居」とは別語と考えられるのか、ただ、「イ」と「ヤ」の混同があり、表記はあとでつけられたものなのかどうかははっきりしない。『増補浄瑠璃大系図』（1914・『音曲叢書第二編』収録、p. 17）には、「東京にて芝居屋といふ又略して芝居を見に行ふ杯いふし也とぞ」とある。この「芝居屋」[sibaiya]（【シバイヤ】）が[sibaja]（【シバイヤ】）から[sibaya]（【シバヤ】）になり、そこに「芝屋」の表記が当てられるようになったと考えることもできるだろう。「イ」

が脱落したことで「ヤ」になったということである。【シバヤ】の正体として、①のような音韻の混同は、用例が少ない。一方で②に示したように、【シバイ】と【シバヤ】とがもともと別語であり、後者は、「芝居屋」の「イ」の欠落から生じたというのは理解しやすい変化である。こうしたことから、【シバヤ】の語形は「芝居屋」から生じたことばであると考えるのが妥当だろう。それが、江戸の話しことばとして使われたということをも本論文の仮説としたい。「芝居屋」については用例も少なく、芸談にも使われていない。資料を集め、この仮説をもとに、論を進めることを今後の課題としたい。

5.3 「黒衣・黒子」の語形

5.3.1 問題意識

歌舞伎の舞台上、黒い頭巾をかぶり、上から下まで黒づくめの姿をして、演者の手助けをする人（後見^{こうけん}）のことを「黒衣」あるいは「黒子」と書いて、【クロゴ】【クロコ】などと言う。歌舞伎においては「芝居では黒は無ということになっている。見えない約束なのである」（『歌舞伎鑑賞入門』（1980、淡交社、「後見」の項目、p.188）。そのため、黒い衣装を着るようになり、その黒い衣が、後見の役目をする人を表すようになった。

前に述べたように、この「黒衣・黒子」は、【クロゴ】【クロコ】の2つの語形が知られている。例えば、NHKが放送で使うことばについてまとめている『NHKことばのハンドブック第2版』（2005・NHK出版）には、「①クロゴ②クロコ」とある。また、現代の国語辞典では「くろご」を主見出しとして立てる辞書のほかに、「くろこ」を立項するものもある（例：『三省堂国語辞典第8版』（2022）は「くろこ」が主見出し）。

一方で、歌舞伎の入門書では、主に【クロゴ】が示されている。『新版歌舞伎事典』には、歌舞伎研究者である渡辺保（1936-）の執筆で、「黒衣」の表記で、「くろご」が立項されている。

郡司正勝は、「黒衣」について『新訂かぶき入門』（1965・社会思想社、p.164）に、次のように説明している。

黒衣（くろご） 黒衣の役に二通りある。一は本文のごとく俳優の子弟が勤めるもの。

ほかの一は、狂言方がセリフを教えるためのプロンプターを勤めるもの。明治一十九年刊行の『演劇改良論私考』には「クロンボの事」として、高尚なる芝居には有まじく、見苦しい、廃すべしと論じてある。

『新版歌舞伎事典』や、郡司（1965）の指摘によって、歌舞伎においては、演技の補佐をする黒い扮装をしている人物のことを、主に、「黒衣」の表記で、【クロゴ】ということがわかる。また、古くは【クロンボ】とも呼ばれていたこともわかるが、【クロゴ】のほかに、国語辞典などで示されることのある【クロコ】は使われていない。

こうしたことから、次のような2つの疑問が生じる。

①歌舞伎用語としては【クロコ】は使われていないのだろうか。

②歌舞伎用語では主に【クロゴ】が使われるのであれば、【クロコ】はなぜ生じたのだ

ろうか。

本節では、歌舞伎の専門用語として、後見役を言うのにどのような語形が使われているのかを明らかにし、【クロコ】が使われるようになった理由を考える。

5.3.2 芸談の用例

まず、歌舞伎俳優の芸談ではどのような語形で使われているのかを調べる。「芝居」同様、第2章の資料のうち、出版物の芸談における「黒衣・黒子」の使用を調べた。

調査の結果、芸談に使われている語形には【クロ】【クログ】【クロゴ】【クロコ】があり、そのほか「黒ん坊」などの表記で、【クロンボ】【クロンボウ】が使われる場合もあった。せりふを補助する役目をする「黒衣」の場合は、これを【ウシロ】と呼んでいる場面もあった。また、役目を表す「後見」などの使用もあった。

もっとも古い用例は、5代目尾上菊五郎が『5代目尾上菊五郎自伝』（1903・時事新報社）において使っている【クロ】【クロゴ】である。

黒衣^{くろゐ}を着た者に (p. 118)

楽屋で着る黒衣^{くろゐ} (p. 183)

【クログ】は6代目尾上梅幸（1870-1934、『梅の下風』（1934・法木書店））によって使われている。

それは父が狂言方に頼んで後ろをつける時黒布^{くろふ}を着て貰ふやうに仕たのです。(p. 19)

『日国』には、【クログ】は「黒具足」を省略した語であり、【クロゴ】は【クログ】が転じたものとある。芸談には使われていなかったが「黒具」と書いて【クログ】と読む場合もある。『同字異読語彙』（1939・日本放送協会、pp. 70-71）には「黒衣」の表記に5つの語形が示されており、後見役である【クロゴ】の着る衣服の意味で「黒具（くろぐ）」が示されている。

クロギヌ（喪服、ふぢごろも）

クロゴ（劇）（舞台上の助手、後見役の黒具^{くろぐ}）

クロゴロモ

コクイ（こくえ）

コクエ（——の僧）

【クロコ】の使用は、芸談においては2例だけである。2例ともに、「黒子」の表記は使われていない。まず1例目は、2代目実川延若（1877-1951）による『延若芸話』（1946・誠光社、p. 22）である。

そこで黒布^{くろふ}を着て後見^{くろこ}の真似事などをして遊んでおりました。

もう1例は、3代目中村翫右衛門（1901-1982）による『人生の半分 中村翫右衛門自伝』（1959・筑摩書房、p. 60）である。

柳盛座にいたときは、黒衣^{くろゐ}（木綿で作ったクロの半纏のようなもの）を着て頭巾をかぶって用をすることはなかったが（略）

なお、『人生の半分 中村翫右衛門自伝』には「**後見（黒ん坊）**」が出てしまつするやら大さわざ（p. 34）と「後見（黒ん坊）」も使われている。

「黒ん坊」の古い例は 7 代目市川中車（1860-1936）による『目黒談話』（1936、p. 57）である。

只師匠の舞台を丁寧に見て覚える事、其外の名優方の芸にしても、向うへ回つて見て覚えるだけが修業なのです。然も一般の見物のやうに、正面からまともに見る事などは出来ませんから、俗に『**黒ん坊**』と云ひます。**黒布**の上つ張りを着て、用の無い間だけ幕溜りへ畏つて見てゐるか、乃至は師匠の後見に出てみて（略）

【クロンボ】【クロンボウ】は、人を指す場合に、歌舞伎界の隠語のようにして使われているようだ。こうした意味によることばの使い分けについては『秀十郎夜話』の「はしがき」に、著者である、歌舞伎評論家・千谷道雄が次のように説明している。

黒衣というのは、正しくは黒衣後見、普通には**クロンボ**と呼ばれていて、歌舞伎の舞台上、主役の後に蹲つて鼠の様にコソ／＼と手伝いをする、あの奇妙な存在のことである。また、初代市川猿翁の芸談を聞き書きした『猿翁芸談聞書』（1974・日本経済新聞社、pp. 149-150）には「黒衣」を着て舞台に出る人には 2 つの役割があることが述べられている。

いつまでも**黒衣（くろご）**のごやっかいになる役者もいると、だいぶ苦言を呈していたが、ここでいう**黒衣**とは役者のうしろに控えて見物にわからぬよう、小さな声で書き抜きを読んで役者にきかせているものを指す。しかし歌舞伎では、まだほかに登場人物以外に、紗（しゃ）の前だれのついた頭巾（ずきん）、黒の筒っぽに手甲（てこう）、脚絆（きゃはん）という異様ないでたちをした人物が、芝居の進行中にもかかわらず舞台上を上を右往左往している。そして時には役者が舞台上で控えている間につかう腰かけを持ってきたり、扇子をわたしたり、肌をぬぐ手伝いなどをするものがある。これは歌舞伎独特のもので新派にも新劇にもない。現在のところでは歌舞伎芝居で**黒衣**を着て舞台にでてゐるものは以上のふた通りで、ふつうこれを「**クロンボ**」といっているが、おなじ**クロンボ**でも舞台上で役者の世話をするものを「**後見**」といい（略）

この猿翁の例のうち、最初の「いつまでも **黒衣**のごやっかいになる役者」の「**黒衣**」は、役割を指して【クロゴ】を使っている少ない例のひとつである。また、「黒衣」を着ている人を【クロンボ】とも言い、その役割はプロンプターと、小道具の出し入れなど俳優の演技の手助けをする 2 つがあること、その役割によって言い方が異なることが述べられている。前者を【クロゴ】といい、後者を「後見」と言うというのである。猿翁の芸談には次のような説明もある。

黒衣（くろご＝プロンプター）のご厄介にならずにきた。（p. 66）

プロンプターの役割をする「黒衣」のことを【ウシロ】という例もある。2 代目市川松蔦（1886-1940）の芸談である。

私一人のための大切な舞台なので、初日ではあり長独白（ながせりふ）を十分記憶（お

ぼ) え切つてはみませんでした、**黒衣**^{うしろ}がついてみてくれるからと安心して、半分位まで演じ続けて来ますと(略) 台詞をつけてくれる**黒衣**^{うしろ}が暗闇では書拔を読んで聴かせることが出来ないといふ始末、あんな困つたことはありませんでした。(『現代名優身の上ばなし』(1928・博文堂出版部)pp. 180-181)

プロンプターが「黒衣」を着るようになったのは、5代目尾上菊五郎の発案であったことが、6代目梅幸の芸談『梅の下風』(pp. 19-20)に説明されている。このことから「黒衣」でプロンプターを指すようになったのは明治に入ってからのことであることがわかる。それ以前には「せりふをつける」「うしろをつける」といった言い方がされていたようだ。上記の市川松蔦の「黒衣(うしろ)」はこうした習慣によるものだろう。

父が狂言方に頼んで後ろをつける時**黒布**^{くろふ}を着て貰ふやうに仕たのです。(略) 狂言作者の連中は、唐棧縞の着流しに限りましたもので帯も紺献上か茶献上に限つて締、大層洒落た服装(なり)を仕て居りました。(略) 此様風で台本を持つて初日から三日間は「御定法」として**台詞を付けて**居たものですから、可成眼につきました。其処で四日目になつても覚え込ないと御見物に直ぐに知れます。『オイ××は覚えが悪いぜ、未だ**後**^{うしろ}**をつけて居るぜ**』(略)

【クロンボ】については、歌舞伎俳優以外の著作にも使われている。明治時代に、日本の演劇を近代化するために起こった「演劇改良運動」の中で、歌舞伎における「黒衣」「後見」の慣用はなくすべきであるという意見があった。社会学者の外山正一(1848-1900)は『演劇改良論私考』(1886、丸善書店、pp. 62-63)に、【クロンボ】という語形を用いている。

狂言の最中、**クロンボ**が人には見えに積りでチョコチョコと舞台へ出て来り死骸を片付けたり衣裳を直したりするは実に見苦しきことなり。かゝることは高尚なる芝居には決して有るまじきことなれば、これも此の際他の悪習と共に改良すべき一事なり。

なお、【クロンボ】あるいは【クロンボウ】は、『新版歌舞伎事典』など現代出版されている歌舞伎の専門辞典には、説明されていない。歌舞伎界の隠語として捉えられ、すでに伝わりにくく、使いにくいということ、また、「黒人」の差別的表現とされる語形と同じであるということも、使いにくさにつながるのだろう。

ここまで調べたことから、「黒衣・黒子」の語形については、次のようなことが言える。

芸談で使われる語形は、多くは【クロゴ】である。【クロコ】は使われないわけではないが、用例は少なく2冊に使われているだけである。表記は、「黒布」「黒衣」が使われ、「黒子」の表記は使われていない。

5.3.3 演劇評論家のことば

次に、演劇評論家が著作で使っていることばについて調べる^{注5-1}。

歌舞伎研究者であり、演劇評論家でもある郡司正勝は、郡司(2001、pp. 131-132)において、「黒衣」の表記と語形についてまとめている。すなわち、表記は、「黒衣」のほかに「黒吾」「黒ごう」「黒布」「黒巾」「黒子」「黒具」「くろん坊」などがあり、語形は歴史的には、

【クロゴ】のほかに【クログ】【クロゴウ】【クロンボウ】【クロンボ】があるという。表記に「黒子」はあるものの、【クロコ】は語形としては示されていない。

なお、読売新聞の2007年11月8日（朝刊）「日本語・日めくり」には、次のように【クロゴ】のほかに【クロコ】があり、表記には「黒子」と「黒衣」とがあることと、「黒具足」を略した「黒具」が語源であることが述べられている。

◇くろこ

◎目立たぬように後ろから

「くろこ」とも言う。歌舞伎の介添え役が着る黒い服や、それを着た人を指す。「黒子に徹し、活動を支えてきた」など、表面に出ないで物事を処理したり、指示したりする人をたとえることも多い。

「黒衣」の書き方もある。「黒具足（くろぐそく）」を略した「黒具」が語源というから、どちらもあて字だ。ほとんどの辞書は「黒子」「黒衣」を併記している。「黒子」だけだった新明解国語辞典も第5版から「黒衣」を見出し語にし、「黒子とも」と注を入れた。広辞苑はまだ「黒衣」のみ。来年発売予定の第6版ではどうなっているだろう？

郡司（2001、p. 131）において、「黒衣」と「黒子」とで使い分けられることがあると述べている。

「くろこ」は、「黒衣」とも「黒子」とも書くが、黒衣というと、着物を指し、黒子というと黒衣を着た人となるが、はっきりした区別をして用いているわけではない。

前に述べたとおり、芸談においては「黒子」の表記は使われておらず、「黒衣」「黒子」とで区別があるということの根拠は明確ではない。「黒子」の表記の使用についても郡司（2001）に2か所、触れられている部分がある。語形がわかるのは下記の1例だけである。

石割松太郎著の『人形芝居の研究』（昭和八年版）によれば当時なお「黒子」と書き「くろんぼ」と呼んでおり（略）（p. 134）

郡司正勝による指摘によって「黒子」の表記が、江戸時代から使われていたことはわかるが、【クロコ】は示されていない。

演劇評論家の著作の中で【クロコ】を使っているものとしては、三宅周太郎（1892-1967）の『続演劇巡礼』（1941・中央公論社、p. 11）がある^{注5-2}。

黒衣（略）すべて黒い着物を着て頭も黒いきれでかくし、全身殆どまつ黒にして、舞台上の妨げをしない用意をするため、くろこ又は黒ん坊の名がある。（中略）この**黒ん坊**の外別に「後見」といふものがある。（略）

演劇評論家の著作の中で、語形がわかるものとしては、ほかに伊原青々園（1870-1941）による『明治演劇史』（1933・早稲田大学出版部、p. 508）、岡本綺堂による『明治劇談 ランプの下にて』（1935・岡倉書房、p. 94）、大阪の歌舞伎界で歌舞伎作者をしていた食満南北（けまなんぼく・1880-1957）の著作『作者部屋から』（1944・宋栄堂、p. 11）、演劇評論家の高沢初風（1884-1949）による『現代演劇総覧』（1919・文星社、p. 103）に、それぞれ「黒衣」の表記と【クロゴ】が使われている。

ほかに、江戸研究家の三田村鳶魚（1870-1952）の『鳶魚随筆』（1925・春陽堂、p. 114）には「黒具（くろご）」とある。劇評家の山岸荷葉（1876-1945）は執筆している『相撲と芝居』（1900・博文館）には、坪内逍遙からの聞き書きの部分に「黒被^{くろぎ}」とある。

なお、戸板康二は『歌舞伎鑑賞入門（1971年版）』（1971・創元社、pp. 238-239）に「黒衣」の表記を使っているものの、読み仮名がなく語形の確認ができない。

そのほか、「次世代デジタルライブラリー」を使って、「歌舞伎、くろご」「歌舞伎、くろこ」「歌舞伎、くろんぼ」で調べたが、『歌舞伎脚本傑作集第5巻（坪内逍遙・渥美清太郎編）』（1921・春陽堂、p. 75）、『桜痴居士と市川団十郎』（1903・国光社、p. 102）など、いずれも「黒衣^{くろぎ}」が使われており、「黒子」や【クロコ】の例は見つからなかった。

次に、歌舞伎の入門書や専門辞典などでの掲載を調べる。

表 5-1 歌舞伎入門書や専門辞書の掲載

資料名	説明	用例
劇場訓蒙図彙（1803）	式亭三馬	なし
芝居かゞみ（1912・辰文堂）	小泉迂外	黒衣、【クロゴ】
現代演劇総覧（1919・文星社）	高沢初風	黒衣、【クロゴ】
演芸小辞典 楽屋語の手引 （1920・岡村盛花堂）	歌舞伎同好会編	黒衣、【クロゴ】
現代演劇辞典 （1926・金星堂）	鈴木善太郎（劇作家・1883-1950）編	黒ん坊、【クロンボウ】 （語釈に「黒衣」があるが、読み仮名なし）
時勢に後れぬ新時代用語辞典 （1930・磯部甲陽堂）	「歌舞伎用語」	黒子 *読み仮名なし
新時代の尖端語辞典（1930・文武書院）	「歌舞伎用語」	黒子 *読み仮名なし
俳優大鑑（1936・歌舞伎書房）	杉岡文楽編集	黒衣、【クロゴ】
日本演劇辞典（1944・新大衆社）	演劇評論家・渥美清太郎 （1892-1959）執筆	黒衣、【クロゴ】
芸能辞典（1953・東京堂）	演劇博物館編。本章で参考にしたのは1973年発行の17版。「後見」の項目を執筆したのは山本二郎（1910-??）	黒衣、【クロゴ】
歌舞伎事典（1957・実業之日本社）	歌舞伎研究家・河竹繁俊 （1889-1967）監修	黒衣、【クロゴ】
明治東京風俗語事典（1957・有	演芸研究家・正岡容（1904-	なし

光書房)	1958)が執筆	
隠語辞典 (1956・東京堂)	言語学者・榎垣実 (1901-1976) 編集	黒子、【クロコ】【クロゴ】 黒ん坊、【クロンボ】
歌舞伎辞典 (1969・演劇出版社)	『演劇界』1969年9月号収録	黒衣、【クロゴ】
歌舞伎事典 (1979・講談社)	歌舞伎研究者・服部幸雄が執筆した「歌舞伎の用語・百花撰」の項目	黒衣、【クロゴ】
歌舞伎鑑賞入門 (1980・淡交社)	歌舞伎研究者・織田紘二 (1945-)が執筆	黒子、【クロゴ】
ちよっぴり読物風の歌舞伎用語辞典 (1983・演劇出版社)	演劇評論家・上村以和於 (1940-)が執筆。 『演劇界』1983年11月号	黒衣、【クロゴ】 (【クロコ】ではないという明記あり)
演劇百科大事典 (1984・平凡社)	歌舞伎評論家・加賀山直三 (1909-1978)が執筆	黒衣、【クロゴ】
歌舞伎 入門と鑑賞 (1991・演劇出版社)	歌舞伎作家・野口達二 (1928-1999)が執筆	なし
新版歌舞伎事典 (2011・平凡社)	「黒衣」の項目は渡辺保が執筆	黒衣、【クロゴ】

このように、演劇評論家の著作や、専門辞典では、ほとんどの場合「黒衣」の表記に【クロゴ】の語形が使われている。【クロコ】が使われている例は1例のみ（網掛けをつけた部分）であり、表記が「黒衣」でないものは「黒具」が一例あったただけだが、語形は【クロゴ】だった。

ここまで、歌舞伎の専門家が使っていることばを調べた。その内容から、本節の最初に述べた、「①歌舞伎用語としては【クロコ】は使われていないのだろうか」という疑問の答えは次のようになる。

歌舞伎用語として【クロコ】が使われないわけではないものの、その用例は少ない。語形に「ゆれ」があるというほどではなく、歌舞伎用語としては【クロゴ】であり、あやまって【クロコ】が使われているのではないかと思えるほどである。

5.3.4 国語辞典の掲載

次に、国語辞典ではどのように立項されていたのかを調べる。歌舞伎の後見の意味で、「くろぐ」「くろこ」「くろご」「くろんぼ(う)」などの立項があるのかを調べた結果、表2のとおりである。立項ありの場合は「○」とし、なしの場合は「×」とした。別の項目の説明で、その語形に触れている場合は「△」。また、主な見出しになっている項目（○をつけた項目）

には網掛けをつけた。

表 5-2 国語辞典の「黒衣・黒子」関連の語の立項

辞書名↓/語形→	【クロゴ】	【クロコ】	【クログ】	【クロンボ】	【クロンボウ】
『漢英対照いろは辞典』(1888)	×	×	×	×	×
『言海』(1889-1891)	×	×	×	×	×
『日本大辞書』(1895)	×	×	×	×	×
『ことばの泉』(1898)	×	×	×	○	×
『俗語辞海』(1909)	×	×	×	×	×
『日本大辞林』(1893)	×	×	×	×	×
『日本大辞典』(1896)	×	×	×	×	×
『辞林』(1911)	×	×	×	○	○
『大日本国語辞典』 (1916) (1928) (1940)	×	○	○ 【クロコ】に 同じ	○ 【クロンボウ】 に同じ	○
『改訂増補ローマ字 で引く国語辞典』 (1925)	×	×	×	×	○
『日本大辞典 言泉』 (1927)	○	△ 【クログ】の 説明にあり	○	×	×
『大言海』(1933)	×	×	×	○	○
『辞苑』(1935)	○	×	○	○	○
『言苑』(1938)	×	○	○	×	○
『明解国語辞典』 (1943)	×	×	×	○ 【クロンボウ】 に同じ	○
『小言林』(1949)	×	△ 【クロンボウ】の語釈に あり	×	×	○
『辞海』(1952)	○	×	○	×	○
『修訂大日本国語辞 典』(1952)	×	○	△ 【クロコ】に	○	○

			同じ		
『広辞苑』(1955)	×	○	○	○	○
『明解国語辞典』 (1955、1958)	×	○	×	△	○
『新選国語辞典』 (1959)	×	○	×	×	×
『新解国語辞典』 (1960・小学館)	×	○	×	×	○
『旺文社国語辞典』 (1960)	×	○	×	×	△ 【クロコ】の語積 に「黒ん坊」あり
『三省堂国語辞典』 (1960)	○	×	×	×	×
『角川国語辞典』 (1961)	×	○	△ 【クロコ】の 語積に「くろ ぐ」あり	×	×
『新解国語辞典』 (1962・金園社)	×	○	○	×	×
『岩波国語辞典』 (1963、1971)	×	○	×	×	○
『新国語事典』(1963)	×	○	△ 【クロコ】の 語積にあり	×	×
『旺文社国語辞典』 (1965)	×	○	×	×	△ 【クロコ】の語積 に「黒ん坊」あり
『新潮国語辞典』 (1965、1974、1987)	△ 【クロコ】に 「くろご」と も	○	×	○ 【クロンボウ】 を見よ	○
『新選国語辞典』 (1966・改訂新版)	○	○	×	×	×
『精解国語辞典』 (1966)	×	○	○	×	×
『講談社国語辞典』	×	○	×	×	△

(1966)					【クロコ】の語釈に「黒ん坊」あり
『広辞苑』(1966、1983、1991、1998))	○	×	○	○	○
『新選国語辞典』(1973、1987、1994、2002、2011)	○	○	×	○	○
『三省堂国語辞典』(1974、1982、1992、2001、2008)	△ 【クロコ】の項目に「正しくは「くるご」	○ 正しくは「くるご」)	×	○	○
『岩波国語辞典』(1979、1986、1994)	○	△ 【クロゴ】に「クロコ」とも言う	×	×	○
『岩波国語辞典』(2000、2009、2011)	○	△ 【クロゴ】の語釈に「くるご」と言う	×	△ 【クロンボウ】の語釈に「くるんぼ」とも言う	○
『三省堂国語辞典』(2014、2021)	△	○	×	×	○
『角川必携国語辞典』(2015)	△ 【クロコ】に「くるご」とも	○	×	×	×
『現代国語例解辞典』(2016)	△ 【クロコ】の項目に「くるご」とも	○	×	×	○
『広辞苑』(2018)	○	△ 【クロゴ】の項目に「くるご」とも	×	△ 【クロンボウ】の項目に「くるんぼ」とも	○
『岩波国語辞典』(2019)	○	△ 【クロゴ】の	×	×	○

		項目に「くろこ」とも			
『明鏡国語辞典』 (2021)	△	○	×	×	×
『例解新国語辞典』 (2021)	×	○	×	×	×
『新選国語辞典』 (2022)	○	△	×	△	×

関連の語が立項されるのは、『ことばの泉』(1898)にある【クロンボ】が最初である。『辞林』(1911)にも、【クロンボ】【クロンボウ】が立項されている。【クロコ】は、『大日本国語辞典』(1916)に立項されているのが、本章で調べた辞書の中では初出である。

刷りを重ねている辞書を調べると、『広辞苑』は初版(1955)では、【クログ】を主見出しに、【クロコ】を空見出ししていたが、2版(1966)以降に【クログ】を主見出しに変更し、【クロコ】は示さなくなっている。【クロコ】が復活するのは、6版からである。

『岩波国語辞典』は、初版(1963)では【クロコ】を主見出しにしていたが、3版(1979)からは【クログ】を主見出しに変更している。逆に『三省堂国語辞典』は、初版(1960)では【クログ】を主見出しにしていたが、2版(1974)以降【クロコ】を主見出しに変更している。

なお、2015年以降に発行された国語辞典では【クログ】を主な見出しにして、その中で【クロコ】を説明しているものと、逆に【クロコ】を主な見出しにして、その中で【クログ】に触れているものとに分かれている。ただし【クロンボ】【クロンボウ】に触れる辞書は少ない。歌舞伎界でも現代はこうした言い方は使われておらず、【クログ】【クロコ】に統一されてきている。

網掛けに示した部分を中心に表を見ると次のようにまとめることができる。

明治の終わりになって関連の語が掲載されるようになり、【クロコ】か【クログ】かと言えば、【クロコ】が先に辞書に掲載されていることがわかる。大正から1960年代までは【クロコ】の形での立項もあるが、1970年代からは、【クログ】が多くなる。本来は【クログ】であるという規範意識が働いたのか、注釈を入れるなどの工夫が見られる。

規範意識が働くようになったのではないかと考えるのは、8代目坂東三津五郎(1906-1975)による次のような指摘からもわかる。

近頃テレビなどで、**クロコ**と言っているようですが、あれは**黒衣**です。クログのゴは勿論鼻濁音です。(『歌舞伎 虚と実』(1973・玉川大学出版部)、p. 54)

この指摘の5年前、1968年にNHKでは、放送で使うことばとして【クログ】に加え、【クロコ】と読むことも認める決定をしている。それまでは、歌舞伎や文楽などの慣用を尊重し、【クログ】だけを使っていたが、一般の国語辞典では【クロコ】を掲載しているものもあるため、2つの語形を認めた。こうした放送用語の変更によって、【クログ】が本来の語形で

あるという意識が働くようになったということも考えられる。

ところで、NHK の放送で使うことばの検討を行っているのは、放送用語委員会であり、この委員会の事務局は、放送文化研究所の放送用語班に置かれている。1970 年に 8 代目坂東三津五郎は、歌舞伎の外題（演目のタイトル）アクセントの検討で、この放送用語班に協力している（山下（2021））。放送用語班と三津五郎とのやりとりは、【クロゴ】【クロコ】についての放送用語の決定があった 2 年後であり、このときに放送における歌舞伎用語の扱いについて、8 代目三津五郎から NHK 側に指摘があったのかもしれない。その結果が 8 代目三津五郎の著書の一言につながったのではないだろうか。

いずれにしても 8 代目三津五郎が指摘をする直前とも言えるタイミングで、NHK の放送で使う「黒衣・黒子」の語形が変更されている。そして、そのあとに国語辞典の【クロゴ】の掲載が増えてきている。1960 年代後半から 1970 年代にかけてあった、こうした動きが【クロゴ】【クロコ】の語形を巡っての、規範意識を刺激したということが考えられる。

5.3.5 新聞での使用

次に、新聞において【クロコ】が使われているのかを確かめる。

実際の紙面ではどのように使われているのかを読売新聞のデータベース「ヨミダス歴史館」において、1874 年から 1989 年の用例を調べた。「黒衣」「黒子」を調べたが、この表記だけでは「こくい」「ほくろ」に関連した記事も多いため、「黒衣役」「黒子役」「黒衣に」「黒子に」を検索語とした。その中で歌舞伎などでの後見の意味で使われているものを表 5-3 とした。なお、「朝日新聞クロスサーチ」を使い、朝日新聞における使用も調べたが、「こくい」や「ほくろ」としての使用が多く、「黒衣役」（1978 年の用例 1 件）、「黒子役」（1985 年の用例 1 件）、「黒衣に徹」（1999 年の用例 1 件）、「黒子に徹」（1989 年の用例 1 件）での検索も用例が少なかった。

読売新聞の「黒衣」「黒子」についての記事は次のとおりである。歌舞伎や浄瑠璃（文楽）についての場面に限定する。

表 5-3 読売新聞の記事における「黒衣」「黒子」など

(歌舞伎・浄瑠璃などでの後見の意味)

記事掲載日	記事内容	備考
1893. 5. 7 (朝刊)	荒次郎ハ冠りし烏帽子を脱ぐと云ふ処で例の クロゴ を着て後見が後ろから其烏帽子を脱がさんとすれども	
1895. 11. 24 (朝刊)	「黒具（くろご）」 の出で、火鉢を直し、或ハ其辺の始末をすと	
1903. 10. 18 (朝刊)	芝居道具方・長谷川勘兵衛 3（連載） 「芝居者の癖に 黒衣（くろご） を着て後向きになつて居るのが（略）」	

1908. 3. 30 (朝刊)	普通に作者が此任に当り 黒衣（くろご） を着け黒頭巾を被つて舞台に立現れるので	
1928. 6. 21 (朝刊)	お芝居の後見は先刻御承知の如く くろご を着て、お客さんに背を見せて舞台に蹲んで居りますが	
1929. 7. 8 (夕刊)	黒衣姿 でせりふつけ	狂言作者について。ルビなし。
1931. 11. 20 (朝刊)	芝居語辞典 【黒ん坊】黒衣（くろご） を来 ^{ママ} て舞台に出る世話役の通称。	
1932. 6. 3 (夕刊)	芝居の『 黒子（くろこ） 』そつくりのスモーキング・ヂヤケツトの新型	「クロコ」の語形の古い例
1934. 7. 18 (夕刊)	楽（らく）近くまで 黒（くろ）ン坊（ぼう） つき通し一切お構ひなしときは（略）	
1961. 9. 27 (朝刊)	二十四日夜のNHKのテレビ指定席「 黒衣（くろご） 」は題材（作・有吉佐和子）のおもしろさだけで結構みせた。（大木豊）	ドラマのタイトルとして
1966. 9. 2 (朝刊)	全部、 黒衣（くろご） とか クロンボ という、忍術使いのような黒装束をつけ	
1968. 3. 11 (夕刊)	（略）舞台裏で多勢の黒子が救助用のマットを広げて落ちてくる知盛をガッチリうけとめている。（略）役者と 黒子 の合った呼吸で成功（略）	ルビなし
1971. 4. 8 (夕刊)	[古典芸能を考える]その1 かぶきはどこへ行く 黒子（くろこ） が教えるセリフと役者のセリフが二つ聞こえてくることだって珍しくない。	
1971. 7. 12 (夕刊)	国立劇場のかぶき教室 菊蔵が解説で 黒衣（くろご） の後見を（略）	
1978. 7. 16 (朝刊)	[話のひろば] 劇団「人形の家」 人形ひとすじ “黒子人生、 人形劇の人形に生命を吹き込むのは人形遣いだが、その人たちは 黒子（くろこ） と呼ばれるように黒づくめの衣裳に身を包み、	
1979. 3. 6 (朝刊)	[放送塔]人形振りささえる人 （略）それにもまして陰で活躍する 黒子（くろこ） さんになみなみならぬ修行の跡を感じました。	「黒子さん」とあるが人名ではない
1983. 8. 23 (朝刊)	せりふはすべて 黒子 と人形自身の手話	手話劇について

1984. 4. 16 (夕刊)	「笑って下さい」と雷門助六 今は珍しくなった・・・人形ばなし 文楽の手法で 文楽の手法で、私が人形、手は2人の 黒子 "三人羽織、ってことで	
1987. 11. 28 (夕刊)	人気が出たのは「欽どこ」(テレビ朝日)の クロコ 役からだ。	小堺一機のインタビュー記事。役名としての「クロコ」

読売新聞においては、戦前には「黒衣」「黒具」「くろご」の表記が使われ、語形は【クロゴ】がほとんどである。【クロコ】は1932年の記事に使われているだけで、表記は「黒子」である。戦後になると【クロコ】も使われるようになる。「黒子」と書かれており、特に読み仮名がないものも多い。新聞の用例によれば、【クロコ】は、昭和になって一般化した語と言えそうだ。

「黒衣・黒子」の語形は、次のようにまとめることができる。

歌舞伎の専門家のこととしては、【クロゴ】を主な語形として、ほかに【クログ】あるいは【クロンボ】【クロンボウ】が使われていた。【クロコ】は、歌舞伎界の専門家にはほとんど使われておらず、歌舞伎の専門家ではない人たちによって、大正時代以降に使われるようになっており、昭和に入って新聞に使われるまで広まった。なお、【クロコ】を使っている例は、俳優の古い例は2代目実川延若(大阪出身)によるものである。また、演劇評論家の使用は、三宅周太郎(兵庫県出身)、専門辞書は、榎垣実(京都出身)である。この3例ともに、関西出身者の使用であることに留意したい。第3章で述べたように歌舞伎用語には、かつては地域差があった。「黒衣・黒子」の語形にも、そうした地域差があり、その地域差によって【クロコ】が使われた可能性もある。

芸談、演劇評論家の著作、国語辞典の立項、新聞に【クロコ】が見られる年代をまとめると表5-4のとおりである。

表5-4 【クロコ】の使用例まとめ

芸談での使用	1946年：『延若芸話』(黒布(くろこ))大阪出身者の使用 1959年：『人生の半分 中村翫右衛門自伝』(黒衣(くろこ))
演劇評論家の使用	1941年：『続演劇巡礼』(黒衣(くろこ))兵庫県出身者の使用
専門辞書の使用	1956年：『隠語辞典』(黒子(くろこ)(くろご))京都出身者の使用
国語辞典	1916年：『大日本国語辞典』(黒子(くろこ))
新聞の使用	1932年：読売新聞((黒子(くろこ))

5.3.6 【クロコ】の正体

「黒衣・黒子」の語形について考える最後に、本節の最初に示した、【クロコ】についての「②歌舞伎用語では主に【クロゴ】が使われるのであれば、【クロコ】の語形はなぜ生じたのだろうか」という疑問について検討する。すなわち、【クロコ】の正体は何かについての検討である。【シバイ】【シバヤ】と同様、これも結論は出せないため、仮説として考え方をまとめる。

本節をまとめるにあたって、当初は、戦後になって「黒子」の表記が使われるようになり、「子」の表記からの類推で【クロコ】が使われるようになったのではないかと考えた。それは次のような考え方である。

「衣」は、1946年に内閣告示された当用漢字表に掲載されている漢字だが、「ご」の読みはない。当用漢字表によって、戦後になって「黒衣」ではなく、「黒子」が代用されるようになり、【クロコ】と読まれることが増えたのではないか。

しかし、調べた結果、「黒子」の表記は、大正時代の辞書にも掲載されており、【クロコ】も使われていた。また、かならずしも【クロコ】が「黒子」と結びついているわけではない。そのため、上記のような考え方はできない。

次に考えたのは、【シバイ】と【シバヤ】と同様に、【クロゴ】と【クロコ】が別語なのではないかということである。

芸談および国語辞典では、【クロゴ】【クロコ】のほかに【クログ】も示されている。この【クログ】について、『日国』には、「黒具足」の略であると指摘をする用例が示されている。

滑稽本・狂言田舎操〔1811〕上「頭より足まで黒き衣にて具足するゆゑ、黒具足といふべきを、**下略して黒具（クログ）といひしを**」

また、【クロゴ】について、『日国』では、下記の用例を示し、「くろご（黒具）」の変化した語」との説明をつけている。用例にも以下のようにある。

滑稽本・狂言田舎操〔1811〕上「此人形つかひの衣装を『くろご』といふことは**黒具の転じたるなり**。此謂は頭より足まで黒き衣にて具足するゆゑ」

なぜ【クロゴ】になったのかははっきりしないが、【クログ】と同じように、【クロゴロモ】の略であると考えることができる。例えば、前にも触れた『同字異読語彙』（1939・日本放送協会、pp.70-71）には、「黒衣」の表記に対して【クロゴロモ】の語形が示されている。歌舞伎では、「黒衣」のほかに、雪の場面では白い装束を、海や川の場面では青い装束をつけることがある。前者を「雪衣」、後者を「浪衣」と表記し、それぞれ【ユキゴ】【ナミゴ】と読む（『新版歌舞伎事典』「黒衣」の項目）。こうした関連語からも「〇〇ごろも」が縮まった形と考えることができる。

なお、『日国』には、「黒衣・黒子」の別の言い方として、「黒後見」【クロゴウケン】ということばが立項されており、これの略ということも考えられそうだ。しかし、【クロゴ】はもともと黒い扮装を指していることばである。そのことは、古い芸談において、黒い扮装のことを指して【クロゴ】が使われていることからわかる。そうした本来の意味を考えると、

人や役割を指す【クロゴウケン】ではなく、扮装を指す【クロゴロモ】を省略した結果【クロゴ】と言われるようになったと考えたほうが理解しやすい。

では、【クロコ】についてはどうだろうか。【クロコ】の「コ」は「名詞や動詞の連用形に付いて、その仕事をしている人、そのことに当たる人、そのような状態の人、そのためのものなどの意を表す」(『大辞林第4版』・2019・三省堂、以下『大辞林』)接尾辞と考えられる。例えば、「売り子」「舟子」などがある。この場合「馬子」のように【ゴ】になることもあるが【〇〇コ】の語形になることが多い。「歌舞伎の約束では、黒は暗闇、見えないものを象徴している」(『新版歌舞伎事典』の「黒幕」の項目)とされ、「黒の役目(後見)を担っている人、者」という意味で「黒」に接尾辞の「コ」がついた【クロコ】が使われるようになったのではないだろうか。歌舞伎の専門家ではない立場としては「黒い衣」を着ているかどうかよりも、見た目が黒いかどうか注目する。こうしたことから、専門家ではない人たちによって【クロコ】が使われるようになったのだろう。郡司(2001、p.131)に、「黒衣」は着物を指し、「黒子」は人を指すと述べられていることは前に述べたとおりだが、【クロコ】の「こ」は人を表す接尾辞であることは、この郡司正勝のことばにも通じる。芸談では、「黒衣」や「黒布」と書いて【クロコ】の語形が示されたり、人ではなく、扮装を指して【クロコ】が使われたりする場面もあるが、それは、「黒衣」と【クロゴ】、「黒子」と【クロコ】が、表記と語形のセットがまざってしまった結果に出てきたものだろう。そこに「黒布」の表記も加わり、表記と語形のセットが崩れたと考えられる。

なお、【クロゴ】も「黒」に接尾辞の「コ」がついた語であると解釈することもできる。すなわち、連濁した結果【ゴ】になったということである。前に例としてあげたように「馬子」【マゴ】のように接尾辞の「コ」が連濁する場合もあるからだが、芸談では、【クロゴ】や【クログ】は、黒い装束のことを言うのにも使われ、そこから転じて人のことも指すようになったものである。そうだとすれば、【クロゴ】の【ゴ】が人を指す接尾辞「コ」が連濁したものとは言えないだろう。そこで本論文では、【クロゴ】は、「くろごろも」の省略であり、【クロコ】とは別語と考える。前に、地域差の可能性も述べたが、別語であると考えると、地域によってことばの成立が異なっており、それが、結果的に語形の地域差につながったとも言えるだろう。

後見役の人のことを言う場合には、【クロンボ】【クロンボウ】が使われることがあった。それはここまで述べたとおりだが、【ボ】や【ボウ】も、「人の様態を表す語に付いて、そういう人であることを表す」(『大辞林』)接尾辞「坊」である。

5.4 まとめ

「芝居」「黒衣・黒子」について、歌舞伎界ではどのような語形が使われてきたのかを調べた。

「芝居」は【シバイ】のほかに【シバヤ】が使われていた。【シバヤ】は、東京の言い方として明治中期まで残ったとされる。しかし、大正以降にも【シバヤ】の語形は残っていた

ことが、芸談の記述や、演劇評論家の著作からわかった。

「黒衣・黒子」については、芸談においては【クロ】【クロゴ】【クログ】【クロンボ】などが使われていた。特に多いのは【クロゴ】である。【クロコ】は戦後に出版された芸談に2例あるだけである。【クロコ】は大正時代の国語辞典に掲載があるのが古く、新聞の用例では1930年代以降に使われた。大正時代に使われ始め、昭和になって新聞などで一般化したものと考えられる。なお、国語辞典では1970年代から【クロコ】から【クロゴ】に主見出しを変更するものも出ている。これは、8代目三津五郎の芸談によることばの指摘や、NHKによる放送で使うことばの決定などによって、規範意識が働いたことによるものであるということを述べた。【シバヤ】【クロンボ】については、歌舞伎の近代化の中で、なまりや、歌舞伎界特有の通言などを避ける傾向によって使われなくなり、【シバイ】【クロゴ】に語形が統一されている。

【シバヤ】【クロコ】の正体について、本章では仮説として2つの案を述べたが、主に、【シバイ】【クロゴ】とは、別語であるという考え方を述べた。

すなわち、【シバヤ】は、「芝居屋」の【イ】が脱落した結果生じた言い方であり、【クロコ】は、「黒の役目（後見）を担っている人、者」という意味で、「黒」に人を指す接尾辞【コ】がついた語であるということである。

ここまで調べたことから、芸談につけられている読み仮名を資料にして、語形について調べることができることがわかる。「黒衣・黒子」の場合、【クロ】【ウシロ】などの省略した語形や、「芝居」の場合は、話しことばで【シバヤ】が使われていることは、聞き書きの芸談だからこそわかることである。

注 5-1 5章3節2項において、述べた演劇評論家の著作のほか、次に示すものを調べた。

岡本綺堂による『綺堂劇談』（1956・青蛙房）、戸板康二による、『俳優論』（1948・角川書店）、『わが歌舞伎』（1948・和敬書房）、『続わが歌舞伎』（1949・和敬書房）、『劇場の椅子』（1952・創元社）、『舞台の誘惑』（1953・河出書房）、演劇評論家の大木豊（1925-1976）による『歌舞伎の素顔』（1965・冬樹社）を調べた。

注 5-2 同様の内容は、『芝居』（1943・生活社、pp. 94-95）にも掲載されている。

第6章 意味の問題

6.1 「芝居」の意味

6.1.1 問題意識

5章では、「芝居」と「黒衣・黒子」の語形について検討した。すなわち、いくつかの語形があり、その語形によって、使う場面が異なること、また、元になる語が異なるのではないかということ述べた。本章においては、「芝居」と「黒衣・黒子」の意味の変化について考える。

まず「芝居」の意味の変化にどのような問題意識を持って調べるのかについて述べる。

「芝居」は国語辞典に、「①演劇。特に、歌舞伎・新派など、日本古来の演劇②役者の行う演技③人を欺くためにする作り事・しぐさ④芝生に座ること。またそこに設けられた席」(『大辞林第4版』2019・三省堂、以下『大辞林』)と、演劇そのもののほか、演技といった意味が示されている。芸談を読むと、「芝居」が多くの場面で使われており、そのことばが指す意味が広いように感じる。「芝居」の多義性については、歌舞伎研究家によっても指摘される。例えば、服部幸雄(演劇評論家・1932-2007)は、『歌舞伎のキーワード』(1989・岩波新書、p.2)に次のように書いている。

「芝生の場所」を指している「芝居」の語がいつからかわが国の「演劇」や「劇場」を指す語に転じた。

また、次のようにも書いている。

つい近年まで、日本人は歌舞伎のことを「芝居」と呼び、その芝居を演ずる空間、すなわち芝居小屋(劇場)のことも、やはり「芝居」と呼びならわしてきた。

そのほか、江戸時代の文献における「芝居」が指す意味についてもまとめており、「芝居」というひとつの用語が、劇場・見物席・劇そのもの・狂言じたい・演技など、極めて多義性を備えている」と述べている。「近代の演劇のように劇場・劇・観客をはっきりと区別することをせず」、すべて「芝居」ということばで表現されていたということである(以上、いずれも服部(1989) pp.2-5)。

こうした歌舞伎研究家のことばをきっかけとして、実際には、歌舞伎界では「芝居」がどのような意味で使われていたのか、芸談を資料として調べる。

6.1.2 現代の「芝居」の意味

2022年11月歌舞伎座「十一月吉例顔見世大歌舞伎」の筋書(プログラム)に掲載されている、歌舞伎俳優のことばではどのような「芝居」が使われているのだろうか^{注6-1}。使っていることばを示し、「→」の後ろに「芝居」の意味を示す。

7代目尾上菊五郎(1942-)のことば

「古風な**お芝居**なので鷹揚な気分で演まりたいですね(略)」→演目(劇)

片岡孝太郎(1968-)のことば

「勉強熱心で**お芝居**が大好きな方。」→歌舞伎・演劇

5代目中村雀右衛門(1955-)のことば

「華やかさ、重さと軽妙さが入り交じる独特の**芝居**です。」→演目(劇)

6代目中村東蔵(1938-)のことば

「お家の『歌舞伎十八番』の**お芝居**にも、新作にも積極的に感心しています。」→演目(劇)

4代目中村梅玉(1946-)のことば

「江戸歌舞伎の華のような**お芝居**ですから、大らかに。」→演目(劇)

3代目中村又五郎(1956-)のことば

「歌舞伎の典型的な人物が色々と出る賑やかな**お芝居**ですから、その役割を果たしたいです。」→演目(劇)

10代目松本幸四郎(1973-)のことば

「この**お芝居**が素晴らしいものになるようにと思っています。」→演目(劇)

多くは、演目(劇)の意味で使われていることがわかる。

次に、新聞ではどのように現代の日本語で「芝居」がどのような意味で使われているのかを確認する。読売新聞において2022年10月1日から11月10日の間に「芝居」がどのように使われていたのかを調べる(「ヨミダス歴史館」を使用)。

82件の記事で「芝居」が使われており、そのうち「紙芝居」「人形芝居」「影絵芝居」「沖縄芝居」「一人芝居」「芝居小屋」「芝居噺」「芝居見物」といった、ほかには言い換えられないことばでの「芝居」の使用が40例あった。そのほかの例では「演技」(14例)、「演劇・劇」(24例)、「歌舞伎」(4例)という意味の使用がそれぞれあった。なお、「芝居」を使っている記事の多くはインタビュー記事やコメントでの使用だった。内訳は、42例中、34例(81%)がインタビュー・コメント、そのほかが8例(19%)である。

現代の「芝居」の使用は、俳優のコメントとともに使われることが多いのではないかとということがわかる。

6.1.3 芸談における「芝居」の意味の変化

明治、大正、昭和と「芝居」の意味はどのように変化し、前項で述べたような現代の「芝居」の使用に至っているのだろうか。

本項以降で調べるのは、幕末生まれの5代目尾上菊五郎(1844-1903)、5代目の息子で、明治生まれの6代目尾上菊五郎(1885-1949)と、5代目の養子、6代目尾上梅幸(1870-1934)、その弟子で大正生まれの2代目尾上松緑(1913-1989)と、6代目菊五郎の息子(養子)である7代目尾上梅幸(1915-1995)の芸談である。音羽屋代々(菊五郎系の俳優たち)が残した芸談を調べることで、「芝居」の指す意味がどのように変化したのかがとらえやすいと考えた。

まず、5代目尾上菊五郎の芸談『尾上菊五郎自伝』(1903・時事新報社)に使われている

「芝居」を表 6-1 にまとめた。この芸談は、伊坂梅雪(演劇評論家、1872-1949)による聞き書きだが、その内容について、戸板(1953、p. 190)は、「明治以降の芸談は、当然、その談話者の口調をそのまま文字にしようとする傾向をもつた。」と述べ、そうした芸談としてもっとも早い段階で出版されたものであるという。

以下、5 代目尾上菊五郎は「5 代目」あるいは「5 代目菊五郎」、6 代目尾上菊五郎は「6 代目」「6 代目菊五郎」、6 代目尾上梅幸は「6 代目梅幸」、7 代目尾上梅幸は「7 代目梅幸」、2 代目尾上松緑は「松緑」「2 代目松緑」とする場合がある。

芸談に出てくるページ順(表の左から右にページが進むようにした。2 段目以下も同様)に「芝居」が使われている部分を意味がわかるように抜き出して表にまとめた。「→」の後ろに「芝居」の意味を示した(以下各表同様)。

表 6-1 5 代目尾上菊五郎『尾上菊五郎自伝』掲載の「芝居」

番頭が錦の帯地を示して、是れはまるで 芝居 の衣裳の様で御座います(p. 10) → 歌舞伎	芝居 と云へば歌舞伎座が大層入るさうですが(p. 10) → 歌舞伎	番頭が私も 芝居 が好きで(p. 11) → 歌舞伎
弁天小僧の 芝居 へ出る諸俳優の評(p. 26) → 演目	子供 芝居 から上つた役者は(p. 32) → 公演	緞帳 芝居 などで其通りに遣られると(p. 34) → 公演
守田座は木挽町にありまして、 芝居 へ小道具を貸す家は(p. 43) → 劇場	芝居 で遣ひます提灯は仕掛けになつて居るので、 芝居 に備え付けてあるのですが(p. 44) → 演技、劇場	福地さんのやうにすると何(ど)うも 芝居 になるまいと(p. 56) → 歌舞伎
芝居 では前に申した様に致しません(p. 59) → 歌舞伎	塩原多助の狂言も、他の 芝居 で度々遣つた跡(p. 64) → 歌舞伎	芝居 の方は大勢で遣ること(p. 65) → 歌舞伎
私は其時分から 芝居 が好きで(p. 74) → 歌舞伎	芝居 のお化で紋付を着るのは(p. 80) → 歌舞伎	まだ 芝居 が堺町、葺屋町にあつた頃(p. 81) → 劇場
芝居 の小道具(与兵衛と違ふ)を貸して居ります(p. 81) → 歌舞伎	翌日 芝居 へ来て其話をする(p. 81) → 劇場	芝居 が打ち出してから(p. 82) → 公演
又 芝居 へ来て其話を致します(p. 83) → 劇場	芝居 のお化で紋付の着物を着て居る(p. 85) → 歌舞伎	慶応三年の八月 芝居 (p. 92) → 公演
是れは 芝居 でなくとも抜き足をして(p. 96) → 演技	始終己の 芝居 へ出てゐるだけに能くその型を覚えてみた(p. 104) → 歌舞伎	名古屋の 芝居 で彦三郎が実盛(p. 105) → 劇場
是れが 芝居 だから宜いが、若しお前が本当の源蔵だつたら(p. 109) → 歌舞伎	今日 芝居 を見に行つたが(p. 110) → 歌舞伎	武田屋(芝居 茶屋)(p. 115) → 劇場(付きの茶屋)
一体番付は 芝居 の広告ですから(p. 116) → 公演	仮令(よし) 芝居 は面白くないとしても(p. 116) → 演目	丁度私の生れたのは、 芝居 が堺町から此地へ転座になりまして(p. 127) → 劇場
芝居 の人々も太夫元のこと	堺町に 芝居 のあつた時分	芝居 の帰掛けに(p. 130)

ですから (p. 127) →劇場	(p. 130) →劇場	→劇場
芝居 の仕掛物許り持つて遊ぶんで居る (p. 132) →歌舞伎	随分 芝居 は馬鹿な眼に逢つて居ました (p. 135) →歌舞伎	藤助は三日間 芝居 禁足をされたので御座います (p. 137) →劇場
芝居 の者や近所の者 (p. 144) →歌舞伎	蔵の二階で 芝居 の真似をして遊んで居りますと (p. 147) →演技	蔵の二階から 芝居 で遣ひました般若の面を冠つて突如(だしぬけ)にハッと驚かし (p. 148) →演技
芝居 が火事で焼けて (p. 148) →劇場	十分 芝居 をして見物に賞められ様と (p. 158) →演技	芝居 が打出してから (p. 160) →公演
芝居 の開(あ)きが朝の七時頃でしたから (p. 163) →公演	其頃は 芝居 が八釜敷くないので (p. 164) →劇場	芝居 の者からも喧嘩と云へば太夫元ぢやアないか (p. 174) →歌舞伎
此道具ぢやア 芝居 が出来ない (p. 176) →演技	芝居 の方(ほう)では今太夫元へ早打の駕籠が (p. 178) →公演	其日は 芝居 が休みでした (p. 180) →公演
守田勘弥が始めて旅へ 芝居 を売つて行つた時のこと (p. 187) →興行	芝居 の世話人が親方、お賽銭は皆んな一緒に上げます (p. 189) →興行	其山の後ろが 芝居 小屋なので (p. 189) →歌舞伎(芝居小屋で劇場)
芝居 では一番(囃子の事)を入れて居ります (p. 189) →歌舞伎	皆んなも直ぐ 芝居 へ入つて (p. 189) →劇場	其 芝居 の裏と二荒山の山林とは (p. 190) →劇場
此大工と云ふのは其前まで 芝居 に関係して居たのが (p. 190) →歌舞伎	芝居 へケチを付けて遣らうと (p. 190) →劇場	芝居 の表方は (p. 190) →劇場
芝居 の世話人 (p. 192) →劇場	私の癖で、斯う云ふ時でさへ 芝居 を離れないのが菊五郎なので (p. 196) →演技	田之助は東京を立つて甲州へ 芝居 を仕に行つた処が 芝居 が面白くないので (p. 217) →公演、演目
芝居 の物 <small>モノ</small> に知れでもして (p. 219) →劇場	一 芝居 出勤させやうと (p. 220) →公演	芝居 者が出入りをする (p. 220) →歌舞伎
安 芝居 を興行したいから (p. 222) →公演	外(ほか)の 芝居 を稼いで居る (p. 223) →公演	芝居 の整理杯にも喙を入れて居たのですが、狂言のことなどには口を出した事がない (p. 224) →劇場
大 芝居 では初日無代価と云ふことは例がなかつたのですが (p. 227) →劇場	芝居 の敷居を跨ぎますと (p. 227) →劇場	この 芝居 は何にも苦情を云はせぬと (p. 227) →公演
給金も呉れず、番付も出ない 芝居 で御座いました (p. 228) →公演	舞台に夫れを遣つたのですが、 芝居 で牢内を見せたのは (p. 228) →歌舞伎	東京で日一杯売切る程の 芝居 でしたから (p. 230) →公演
田村さん杯は今では 芝居 道の大博士で御座います (p. 232) →歌舞伎	芝居 の狼は形が悪いので (p. 232) →歌舞伎	其次ぎの 芝居 には一幕だけ助(す)ける事になつて (p. 233) →公演
其後は新富千歳中村の三座へ出勤して居まして、九蔵(今の団蔵)とは千歳座で	芝居 の表へは (p. 235) →劇場	その 芝居 は別条なく打ち上げて仕舞ひますと (p. 236) →公演

三芝居一緒に出て居たのですが (p. 234) →劇場		
芝居の話などをしたことがあります (p. 240) →演技		

5代目尾上菊五郎の芸談において、「芝居」は、「歌舞伎」(25例)、「劇場」(25例)、「公演」(18例)、「演技」(8例)、「演目」(3例)、「興行」(2例)の意味で81回使われている。5代目菊五郎は自伝には「歌舞伎」「劇場」「公演」「演技」などのことばは使われておらず、いずれも「芝居」で表されている。なお、5代目菊五郎の「芝居」には「歌舞伎」以外の「演劇」を指すような使い方はされていない。

なお、「演目」の意味を言うのに「芝居」のほか「狂言」ということばも使われている。

この**狂言**の見せ場と云ふのは伊右衛門の家(うち)の場で、此処は少し惨酷の様(やう)ではありますが(p. 36)

また「興行」が使われている部分もある。

文久三年の春**興行**の時御座いました。(p. 2)

「演技」や「公演」という意味では「舞台」ということばが使われる場合もある。

舞台に掛けますのも此**狂言**で(p. 1)

「芝居」ではなく「舞台」を使うのは、「演劇が行われる場所」いわゆる「舞台面」「本舞台」といった意味の場合である。

夫れから**舞台**へ来て首を絞る縄を探す(p. 75)

「演技」ということばを5代目菊五郎は使っていなかったが、同時代の俳優である9代目団十郎の芸談には使われている。9代目市川団十郎(1838-1903)の逸話や芸談を劇作家の松居松葉(1870-1933)がまとめた『団州百話』(1903・金港堂、p. 139)に次のようにある。

舞台上の演技に於ても稍革新の萌芽を示し「木なし」の幕などいふ渋い趣味を以て当時の見物を驚かし初めしが明治七年に至り再び実家市川家に復帰して九代目団十郎となるに至りいよいよ「活歴」の新生面を開き初めたり(略)

5代目の芸談は5代目の口調を再現するような形でまとめられた一方、『団州百話』は、松居松葉のことばで書かれており、9代目市川団十郎の口調はわからない。このことは、第2章でも述べたとおりである。「演技」ということばは、当時の学者など有識者のことばだったとも考えられる。

次に6代目尾上菊五郎の「芝居」の使用である。6代目菊五郎には、4冊の芸談がある。そのうち、『おどり』(1948・時代社)は、日本舞踊についての芸談をまとめたものであり、「芝居」の意味を調べるには適していないと考えた。残りの3冊、『音羽屋百話』(1936・中央公論社)、『芸』(1947・改造社)、『六世菊五郎百話』(1948・右文社)は、いずれも演劇評論家の川尻清潭(1876-1954)による聞き書きである。この中で、特に『芸』の芸談としての評価が高いため、これを取り上げることにした。

表 6-2 6代目尾上菊五郎『芸』掲載の「芝居」

劇界は此二人の巨星を失った淋しさから、 芝居 も一向に景気が立ちませんでした (p. 37) →興行	芝居 道の『独参湯』とも唱へて (p. 39) →歌舞伎	芝居 の方ではこれを門外に改めて (p. 40) →歌舞伎
勉強 芝居 の公演が実現した時 (p. 41) →公演	芝居 の櫓へ目を向ける心持で勤める (p. 47) →劇場	芝居 小屋の櫓へ一礼をする心得 (p. 48) →歌舞伎 (芝居小屋で「劇場」)
院本にはない、 芝居 の方の工夫ですが (p. 57) →歌舞伎	此 芝居 は休まして貰う (p. 58) →公演	師直との二人の 芝居 が (p. 63) →演技
此場の出る 芝居 の時には (p. 66) →公演	芝居 は土台が総合芸術なので (p. 101) →歌舞伎	いゝ心持に 芝居 が出来ます (p. 103) →演技
いつもの 芝居 のお約束から行けば (p. 106) →歌舞伎	其時分の 芝居 の楽屋は (p. 109) →劇場	翌晩 芝居 が打出すと (p. 111) →公演
家主がよくなければ 芝居 は出来ないし (p. 113) →公演	興味の深い 芝居 を実現する事が出来るので (p. 113) →公演	此 芝居 は、何と云つても御牢内が一番受けますね (p. 117) →演目
思はず握り締めて、暖めてやりたい気持で 芝居 をしましたが (p. 119) →演技	芝居 の方では、駕屋を殺す事に書直して (p. 121) →歌舞伎	膝で歩いて 芝居 をするので (p. 122) →演技
これが 芝居 だと思つて見てみた人もあつたでせうが (p. 130) →歌舞伎	亀蔵座頭、団蔵中軸の 芝居 で (p. 131) →公演	芝居 が打ち出してから (p. 132) →公演
そんなアテル 芝居 ばかりしてゐねえで (p. 132) →演技	芝居 の楽屋でやる事を (p. 139) →劇場	芝居 が明いてから、お客に聞かされた話ですが (P. 141) →公演 (芝居が明くて「開演」)
或人が此 芝居 を見て (p. 144) →演目	東京の 芝居 で勘平を演ずる者の、手本とされる事になりました (p. 149) →公演	大 芝居 の花道だと (p. 206) →劇場
芝居 好きの方が御覧になれば、殆んど演技の一順は (p. 251) →歌舞伎	田村成義先生が、滅法な 芝居 好きであり、それだけに舞台もよく見てくれたので (p. 254) →歌舞伎	芝居 に関係の深いものを話ませう (p. 285) →歌舞伎
勿論本行と 芝居 とでは、芝居の方は大分砕いてある処もある (p. 287) →歌舞伎	明小屋で 芝居 をしてゐるやうなものでしたが (p. 337) →公演	歌舞伎 芝居 必ずしも古典ばかりではなく (p. 349) →演劇
工夫の余地のある所に、腕の現はす箇所のあるのが、 芝居 の面白さでもあつて (p. 350) →歌舞伎	芝居 をするから興味も湧いて来るので、只その 芝居 を陽 (おもて) で見せるのと陰で見せるやり方があるのです (p. 354) →演技	様式 芝居 より性格の方へ (p. 357) →演技
全然 芝居 をしなかつたのではなく、いつもの極り／＼を避けて、蔭では随分 芝居	俳優も見物も 芝居 が明けば新作は付き物に思つてゐた位 (p. 367) →公演	毎月休みなしに 芝居 の明く所から (p. 367) →公演

をしてゐたのです (p. 358) →演技		
芝居 としての時の太鼓を打つ事になつてゐるものなのです (p. 369) →演技	芸術化した 芝居 をして見せるのには相違ないでせう (p. 371) →演技	観客が見てゐる演劇である事実の上に於て、矢張 芝居 でなければいけません (p. 372) →演技
長刀を落す事尻餅を突く事が、既にお 芝居 であつたにも関わらず、其時代の見物は吃驚したものと聞いてゐます (p. 372) →歌舞伎	古い 芝居 によくある型 (p. 373) →歌舞伎	早い話がおよそ 芝居 に係を持つた者で、五代目(おやぢ)から注文を聞かなかつた者は (p. 375) →歌舞伎
新らしい 芝居 にしても (p. 375) →歌舞伎	芝居 がよくなる事であれば、何よりも結構な事だと思つてゐます (p. 375) →歌舞伎	

6代目菊五郎の「芝居」は52例あり、「歌舞伎」(18例)、「公演」(14例)、「演技」(13例)、「劇場」(4例)、「演目」(2例)、「興行」(1例)、「演劇」(1例)である。

5代目菊五郎との違いは、「演劇」という意味で「芝居」が使われていることである。「歌舞伎芝居」として使われている「芝居」を「演劇」の意味に分類した。

6代目の芸談では、「芝居」以外に「歌舞伎」「劇場」「公演」「演技」「演劇・劇」ということばが使われている。

役者本位の**歌舞伎劇**として (p. 6)

劇場側では休んで計りもみられず (p. 37)

勉強芝居の**公演**が実現した時 (p. 41)

演技中新入りに牢法をスラ／＼饒舌つて聞かせる処があるでせう (p. 117)

観客は在来以上に、自分の魂の姿を**演劇**の中に見出して (p. 349)

5代目の時代(幕末から明治)に比べて、6代目が活躍した時代(明治、大正、戦前昭和)は、「芝居」以外に歌舞伎や演劇に関連したことばが多くなり、それらが芸談に使われていることがわかる。

「歌舞伎」ということばの使用については、6代目が活躍した時代(明治末から戦後まで)には、歌舞伎以外に、壮士芝居(新派)や、新劇などの演劇があったため、特に「歌舞伎」と限定して言う必要が生じたためだろう。このことは、芥川竜之介(1892-1927)の『芝居漫談』(『芥川竜之介全集第6巻』岩波書店・1934(1925年執筆))に書かれている内容からもわかる。芥川は、「芝居」を主に「歌舞伎」以外のものを指して使っている。

日本の文芸は一殊に**芝居(新劇)**はしつかりと伝統に根ざしてゐない。しかしいつかは**歌舞伎劇**のやうに完成した芝居も生まれる筈である。(p. 412)

2代目中村芝鶴(1900-1981)は『歌舞伎随筆』(1977・評論社、p. 24)に次のように書いており、大正時代には「芝居」とは別に「歌舞伎」という言い方が使われていたことがわかる。

歌舞伎王国という言葉が流行したのは、大正年間でした。第一次世界大戦が終わった以降と記憶いたしますが、役者ばかりでなく、芝居に関係するあらゆる部門の人々が揃っていた時でありました。

明治時代には「歌舞伎俳優」ではなく、「旧俳優」という言い方もされたようだ。これは新劇あるいは新派の俳優のことをいう「新俳優」に対してのことばで、『演芸名家の面影』（1910・宇宙堂）に使われている。大正時代には、「新劇」に対して、「歌舞伎」のことを「旧劇」という場合もあり、『宗之助の面影』（1925・伊藤都喜、p. 91）に「女形で立役もやれば、**旧劇も新劇も**（略）」などと使われている。

なお、6代目も5代目と同じように「公演」の意味で「舞台」を使っており、同じ意味で「いた」という語も使っている。

舞台へ出す前にもつと工夫してから**舞台（いた）**へ掛けろ（p. 131）

『大辞林』によれば、「板に掛ける」は「舞台上演する。板にのせる」ことを言う。

なお、6代目菊五郎の講演を速記して『日本諸学講演集第13集』（文部省教学局編纂・1944）にまとめた「芸談」には、以下のような「芝居」が使われている。この「芸談」について戸板（1953）は「速記なので、整理されない生々しさがあつて、彼の声を聞くやうである」（p. 192）と述べている。講演という公式な場で使うことばとしては、どのような「芝居」を使っているのかを確かめるために取り上げる。

表 6-3 6代目尾上菊五郎「芸談」（1944）に使われている「芝居」

これは 芝居 の方では仮名手本忠臣蔵でございますから（p. 28）→歌舞伎	これは 芝居 で申す力弥でございますが（p. 28）→歌舞伎	昔の 芝居 と今の 芝居 とは何処が違ふか（p. 35）→歌舞伎
それについて 芝居 をしなければならぬので、嘉永安政頃の何を何時までもやつてみると飽きられます（p. 35）→演技	昔の 芝居 小屋は部屋と舞台が羽目一重で（p. 37）→歌舞伎	お 芝居 を見たことがございますが（p. 58）→歌舞伎

6例の使用があり、そのうち5例が「歌舞伎」の意味で使われている。6代目菊五郎が「芝居」と言えば「歌舞伎」のことを指すのは周知のことであり、あえて歌舞伎と言う必要もないということだろう。

次に5代目菊五郎の養子であり、6代目菊五郎にとっては義理の兄にあたる6代目尾上梅幸の芸談を調べる。梅幸の芸談のうち『女形の事』（1944・主婦の友社）を調べる。これは1934年に聞き書きされたものである。

表 6-4 6代目尾上梅幸『女形の事』（1944）に使われている「芝居」

後に 芝居 の興行師となつた（p. 3）→歌舞伎	豊橋に興行に来てみた、菊五郎・左団次の 芝居 を観に行つた時（p. 4）→歌舞伎	五代目（おやぢ）の出る 芝居 へ出勤して（p. 6）→劇場
---------------------------------	---	--------------------------------------

芝居の景気は一向に盛上りませんでした (p. 7) → 歌舞伎	男女打混りの芝居は行はれてゐた (p. 8) → 歌舞伎	美少年を売物にした芝居で、これが現在の日本の演劇の基を固めたわけになりますので (p. 8) → 歌舞伎
『若衆歌舞伎』の男芝居の舞台の上にも (p. 9) → 歌舞伎	『女形』を禁制にしたもので、芝居の関係者にとつての大打撃 (p. 9) → 歌舞伎	狂言の仕組みは言ふまでもなく、芝居はあらゆる方面に発達した (p. 9) → 歌舞伎
尤も歌舞伎芝居としても (p. 11) → 演劇 (劇)	『物真似狂言尽し』の境界から、漸く芝居に近づく運命に立至り (p. 15) → 演劇	従来芝居の背景へ切抜く月の大きさといふものが (p. 30) → 舞台
大体此芝居の起りは (p. 37) → 演目	去る芝居好事の御方様より (p. 38) → 歌舞伎	実に芝居がやりにくいと思つてみると (p. 47) → 演技
従来は芝居道と言ふ平舞台の松羽目の小津具を用ひましたが (p. 48) → 歌舞伎	何の芝居にも役に立つわけですから (p. 58) → 演目	此芝居をすることになった始まりは (p. 59) → 演目
併し芝居の芸といふのは (p. 60) → 歌舞伎	其うち芝居が千秋楽になるといふ前日 (p. 61) → 公演	漸くのことで芝居へ見物に来ました (p. 61) → 劇場
芝居が終つて了つた翌日から (p. 61) → 公演	先年寿座で勤めた時は、小芝居のことですから (p. 63) → 劇場	元来幽霊の芝居は菊五郎の家の芸としてあるので (p. 65) → 演目
元来幽霊の芝居は幽霊になる前に (p. 67) → 演目	毎日、芝居小屋に来ては (p. 68) → 歌舞伎	小芝居などで此役を勤める場合 (p. 72) → 劇場
勿論此芝居を見た人はあつたのですが (p. 78) → 公演	芝居の大入祝ひには (p. 82) → 興行	面白い芝居が出来さうに思へます (p. 86) → 演目
芝居気を出して、右の腕を小脇に抱へて (p. 89) → 演技	思ふやうな芝居が出来たために (p. 93) → 演技	芝居道の衣裳の着け方の一部の法則です (p. 106) → 歌舞伎
芝居の女形は普通の着物とは違つた (p. 107) → 歌舞伎	芝居道で『三姫』と云へば (p. 112) → 歌舞伎	花柳勝次郎といふ踊りの師匠が此芝居を觀に来て (p. 124) → 公演
『絵本太功記十段目』は、皆さん御承知の武智光秀で有名な芝居ですが (p. 125) → 演目	跡の芝居が思ふ存分に出来る段取で (p. 136) → 演技	『貢』が芝居が出来なくなる道理で (p. 137) → 演技
歌舞伎座で『梅暦』の芝居をした時 (p. 139) → 公演	錦絵風の芝居を御覧に入れる事にして (p. 145) → 演目	尤も芝居で遣ふ『切餅』と呼ぶ金は (p. 145) → 歌舞伎
在来芝居の小道具では軽く造ることになつてゐるため (p. 146) → 歌舞伎	浜芝居とふ (ママ) 小さな小屋で修業をしたのですが (p. 156) → 劇場	『直侍』の芝居の大口の寮の場を見させにやると (p. 160) → 演目
右の『直侍』の芝居をすると仮定します (p. 160) → 演目	これも芝居の仕科によくあることですが (p. 164) → 歌舞伎	近頃新派の芝居などでは (p. 177) → 公演
俗にでんでん物といふ義太夫の芝居 (p. 185) → 演目	芝居道で俗に『ホテチン』などと云ふ所で (p. 190)	芝居も其通り、最初に之を心得て置かなければ崩すこ

	→歌舞伎	とは出来ないわけになるので (p. 195) →歌舞伎
初めに 小芝居 から見覚えて人は (p. 195) →劇場	大芝居 から見覚えた人は、 小芝居 の芸が臭く見えて (p. 195) →劇場、劇場	芝居 にしてもお手本は必ず良いものから始めなければなりませんと思ひます (p. 195) →歌舞伎
団十郎の 芝居 は栈敷から売れ、菊五郎の 芝居 は土間から売れて行つた (p. 197) →公演、公演		

「芝居」は 57 例使われており、内訳は「歌舞伎」(21 例)、「演目」(10 例)、「劇場」(8 例)、「公演」(8 例)、「演技」(5 例)、「演劇」(2 例)、「舞台」(2 例)、「興行」(1 例)。

6 代目菊五郎が使っている意味と同じで、「演劇」の意味での使用も含まれている。

続いて大正生まれの 2 代目尾上松緑の芸談である。2 代目尾上松緑は 3 冊の芸談を出版している。その中で舞踊を中心にした芸談(『踊りの心』(1971・毎日新聞社))を除き、本章では、晩年になって発行された『松緑芸話』(1989・講談社)を調べることにした。

表 6-5 2 代目尾上松緑『松緑芸話』に使われている「芝居」

芝居 の振付け (p. 10) →歌舞伎	芝居 がすんで (p. 13) →公演	『大森彦七』は家の親父の癖で固まったような 芝居 ですが (p. 17) →演目
うちの(菊五郎系の) 芝居 には全然関係ない演し物です。(p. 19) →演目	親父は 芝居 で忙しいから (p. 21) →公演	芝居 を休んでいたんです (p. 24) →公演
顔見世の 芝居 へ私は出まして (p. 31) →公演	その時分、 芝居 は一部制でしたから (p. 35) →公演	何を稽古するかは、月ごとに 芝居 に出るものが主でした。(p. 35) →公演
芝居 となればもう楽屋入りから楽屋を出るまで (p. 36) →公演	戦争が激しくなつて 芝居 も駄目になった時 (p. 43) →興行	六代目はよく 芝居 を投げる (p. 44) →演技
面白く 芝居 がやれたんです (p. 46) →演技	播磨屋はともかく子供 芝居 から叩き上げた人 (p. 47) →公演	芝居 を見ろ (p. 47) →歌舞伎
芝居 を見ていないくせに (p. 47) →歌舞伎	芝居 がうまくて説得力がある (p. 47) →演技	私が弟で一人の女を張り合うといった 芝居 でした (p. 54) →演目
芝居 は通せば面白いんですが (p. 54) →演目	これでは 芝居 はできません (p. 60) →演技	スライドをふんだんに使つたお 芝居 を (p. 61) →公演
この 芝居 は引き抜きが大変で (p. 62) →公演	芝居 はなくなり食いはなくなる (p. 66) →公演	風邪をひいたといえ 芝居 を休んでしまふし (p. 67) →公演
この劇場はあなたの 芝居 のやりやすいように建てます	辰之助に死なれて、 芝居 を伝承していくという	当人も 芝居 が嫌いじゃありませんでしたから (p. 74)

から (p. 69) →演技	(p. 72) →歌舞伎	→歌舞伎
三味線、踊り、下方と 芝居 そのものの稽古以外にも (p. 74) →演技	芝居 はせりふでも何でもリ ズムがすべての基本 (p. 75) →歌舞伎	器用な人ではないし 芝居 好 きでもないんで (p. 77) → 歌舞伎
勘平ばかりじゃ 芝居 はでき ない (p. 79) →演技	召集は 芝居 の中でも私は早 いほうでした (p. 86) →歌 舞伎	戦地に行っているも 芝居 の ことは忘れられませんでし たね (p. 90) →歌舞伎
慰問団が来ると舞台を組み ますが、 芝居 のことなら役 者は何でもできる (p. 90) →歌舞伎	芝居 では「三日御定法」と 言いますが (p. 113) →歌 舞伎	六代目も 芝居 の初日と千秋 楽の晩には (p. 113) →公 演
金丸座のような 芝居 ばかり でした (p. 115) →劇場	旅 芝居 へ行かなかったんで す (p. 116) →公演	夏 芝居 でだか旅でだか (p. 117) →公演
この 芝居 は私の演し物で、 設定から言っても見物は私 の 芝居 に喜んでくれる (p. 119) →演目、演技	芝居 の馬というのは (p. 123) →歌舞伎	劇団の 芝居 には世話物の他 にも (p. 125) →公演
照蔵さんなどは自分はやら ないけれど、その 芝居 へ入 り込んでいって助ける (p. 128) →演技	だから 芝居 が面白かったと も言えますね (p. 129) → 演技	それじゃ後が 芝居 にならな くなってしまいますからね (p. 151) →演技
その形で安徳帝を抱いての 長い 芝居 があります (p. 152) →演技	銀平は大 芝居 をしてはいけ ないんです (p. 153) →演 技	いいせりふでなくては 芝居 が死んでしまいます (p. 154) →演技
芝居 だから道が付いてはいる が実際には道などないは ずです (p. 156) →歌舞伎	ちょっと半身になって振り 返ったほうが 芝居 らしくな ります (p. 156) →歌舞伎	この 芝居 中とにかく六代目 が付きっきりなんです (p. 159) →公演
芝居 をしながらだんだん上 手へ上手へと逃げます (p. 159) →演技	けれど咄嗟の動きですし 芝 居 の間(ま)がありますから (p. 162) →演技	腰をドンと落としてしゃが んでの 芝居 になりますが (p. 163) →演技
六代目が舞台を見て、「今 度の 芝居 は、小金吾が一番 うめえや」(p. 164) →演技	まるで私の 芝居 になってし まいました (p. 165) →演 目	喜左衛門お師匠(しよ)さ んが総ざらいの日に 芝居 へ来られて (p. 170) →劇場
芝居 は大衆へ見せるもので すから (p. 198) →演技	尾ひれを付けて 芝居 に仕立 てたからこそ今でも名狂言 として残っているわけです (p. 198) →歌舞伎	まあ 芝居 のほうでは多少な りともお軽とのやりとりの あいだで、「あの嬉しそ うな顔わいやい」だとか、 縁の下をちょっと見るとか、 見せるところがいくらかあ ります (p. 207) →歌舞伎
千崎は次の『六段目』にな りますと、 芝居 の上ではた いして用がないんですが (p. 210) →演技	芝居 ですからこしらえ物の 鉄砲を使うんですが (p. 214) →歌舞伎	刀なども目貫を取ったり、 やすり目を入れたりする 芝 居 がありますから (p. 216) →演技
いわば軍国調の 芝居 をやる たびに思うことがあります (p. 229) →演目	こうした 芝居 が表そうとし ているものは戦争礼賛など ではけっしてなく	芝居 で使う幽霊火のように 燃え出ているではありません か (p. 230) →演技

	(p. 229) →演目	
小次郎と熊谷では 芝居 にならなくなってしまいますからね (p. 236) →演技	『塩原多助一代記』のように馬が 芝居 をするわけではありません (p. 238) →演技	『擅特山』は最も詩があって、いい 芝居 ですね (p. 239) →演目
院本ではここで真実を明かしてしまいますが、 芝居 ではそれを隠すようにしています (p. 240) →歌舞伎	二人の 芝居 は面白かったんです (p. 247) →演技	ずいぶん面白い 芝居 です (p. 250) →演目
高島屋の 芝居 には何も言えなかったんです (p. 251) →演技	お前のお陰で 芝居 ができたよ (p. 261) →演技	芝居 は総じて前半が大事です (p. 268) →歌舞伎
お能の方もちよくちよく 芝居 においでになるようにもなりました (p. 270) →歌舞伎	この頃では誰も踏み込みません。けれども 芝居 ではもともと踏み込んでいたんですから (p. 271) →演技	六代目は 芝居 を捨てる (p. 279) →演技
客席で赤ん坊が泣くとか静かであるべき 芝居 でガヤガヤされるとか (p. 279) →演目	全精力をかけて 芝居 に打ち込まれて (p. 289) →演技	二代目は十五代目(羽左衛門)と並んで 芝居 をしても劣らなかったんですから (p. 289) →演技
亡くられるちょっと前に、 芝居 をお休みになるというちょうどその時に (p. 290) →公演	この二人がちゃんと運んで盛り上げてくれないと、 芝居 にならなくなってしまいます (p. 292) →演技	ふつう 芝居 では途中から鬼だと分かるようにこしらえてありますが (p. 300) →歌舞伎
舞台装置から小道具から何から何まで汚ずくめの 芝居 です (p. 307) →演目	江戸っ子を見せなくてはいけないところが、難しい 芝居 だと言えましょう (p. 307) →演目	そこが 芝居 の中でも非常に難しいジャンルなんです (p. 308) →歌舞伎
あの丸い何とも言えない愛嬌のある形が、 芝居 を生かしています (p. 317) →演技	自然に 芝居 心が身に付いてしまいます (p. 319) →演技	一年の大半を 芝居 で過ごしたくらいでしたしね (p. 319) →劇場
まったく出ない 芝居 ですが、『川中島』という (p. 322) →演目	勘助が討死にするというつまらない 芝居 なんです (p. 322) →演目	どうやったって面白くない 芝居 だもんですから (p. 323) →演目
やはりお浜が馴れて呼吸(いき)の合った人でないと、この 芝居 ばかりはやれませんか (p. 329) →演目	何が何だか分からなくなって、 芝居 の工夫どころじゃなくなってしまいますしね (p. 332) →演技	芝居 というのは総じて前半が難しい (p. 335) →歌舞伎
芝居 の手順でもって見物を引っ張ってこなくてはならない (p. 335) →演技	じょうずな按摩さんを頼んで肩を叩いたり足を揉んだりしてもらおうと後スーッと寝られるような 芝居 、それが歌舞伎 (p. 335) →演技	当り前の 芝居 じゃ面白くない (p. 336) →演技
そういった人を相手の 芝居 をしていたのでは、歌舞伎	このお 芝居 は『芝片門前宗五郎内』で花道を泥酔して	後の 芝居 がやりにくいんです (p. 337) →演技

でも何でもなくなってしまう (p. 336) →演技	入り (p. 337) →演目	
芝居 道では「三日御定法」と言いまして (p. 344) →歌舞伎	私の戦争体験が 芝居 に生きた例 (p. 353) →演技	それだけにこの 芝居 は、私にとってことに印象が深いものなんです (p. 354) →演目
本雨を降らせましたが、それがもう大雨なんです。その中での 芝居 でしたから (p. 364) →演技	六代目の演出なんです、本当にいい 芝居 ですね (p. 365) →演目	面白いところではありませんし、なくても 芝居 の流れのうで困る幕ではありません (p. 366) →演技
長唄の『船弁慶』は、 芝居 のとは違うんです (p. 368) →歌舞伎	よその 芝居 へ出たりすると、しくじってしまうんです (p. 369) →公演	だいたい俺が出ねえのに、あいつらが 芝居 ができるってのがおかしい (p. 369) →公演

「芝居」は112例あり、意味の内訳は、「演技」(43例)、「歌舞伎」(25例)、「公演」(20例)、「演目」(20例)、「劇場」(3例)、「興行」(1例)である。意味は5代目、6代目の両菊五郎と変わりはないが、「劇場」の意味の使用が少なく、「演技」の意味が多いというのが異なる点である。松緑は、「演技」という意味の場合はすべて「芝居」で言い表している。なお、「演劇」の意味の「芝居」は使われていない。

最後に、7代目尾上梅幸の芸談『梅と菊』(1979・日本経済新聞社)を取り上げる。7代目梅幸は、6代目尾上菊五郎の養子の女形で、2代目松緑と同年代である。

表6-6 7代目尾上梅幸『梅と菊』(1979)に使われている「芝居」

肌や呼吸で 芝居 になじませるわけで (p. 10) →歌舞伎	これが何百年も続いた 芝居 道の常識になっている (p. 10) →歌舞伎	実父母は 芝居 好きで菊五郎をひいきにしている (p. 16) →歌舞伎
芝居 のない時は (p. 26) →公演	その理由はやっぱり 芝居 と関連する (p. 31) →歌舞伎(演劇)	つまり野球と 芝居 は同じで主役一人でできるものではなく (p. 31) →歌舞伎
芝居 へいくと父はほとんど出ずっぱりの奮闘公演が多かった (p. 39) →劇場	他の劇場で 芝居 を見物するときは (p. 40) →歌舞伎	「乞食と夢」という新作の 芝居 をやった時 (p. 42) →演目
芝居 がある時は家へ帰って食事をしながら (p. 49) →公演	宇野信夫先生の新作「黒ねこ」という 芝居 の娘役に出ていたところ (p. 69) →演目	芝居 は中日を過ぎてまだ十日ほどあるので (p. 70) →公演
歌舞伎はぜいたく 芝居 という烙印を押され (p. 75) →演劇	思い余って私たちは宿の主人に 芝居 の切符をプレゼントしたところ (p. 78) →歌舞伎	帝国劇場で 芝居 をあけるといいう知らせがあった (p. 82) →公演
話し合ったところから、この 芝居 ができたらしい (p. 83) →演目	一座は父のほか男女蔵、松緑さんに私だけのいわば無人 芝居 だったが (p. 83)	私たち若い者や下の物はひと月休めばその分収入が減るので、なんとか 芝居 はや

	→公演	りたかった (p. 86) →公演
私たちだけで 芝居 を開けるのが不服なのだ (p. 86) →公演	とうとう 芝居 を見てくれなかった (p. 86) →公演	ろくに 芝居 を見なかったので (p. 86) →公演
それをハラのなかへしまっておいて 芝居 をしろというのだ (p. 91) →演技	世の中が落ち着いて 芝居 ができるようになれば (p. 97) →興行	芝居 と映画の演技が多いに違うことだ (p. 101) →歌舞伎
ワンカット撮ったら次まで二時間も三時間も待たされる。これは 芝居 では考えられないことだが (p. 101) →歌舞伎	演技面でいうと、 芝居 ではたとえば人と対談中、相手が怒って帰る場面など (p. 101) →歌舞伎	これはずして千太に渡してひと 芝居 するわけだが (p. 107) →演技
これから指を受け取ってひと 芝居 しようというのに (p. 108) →演技	母娘そろっていまだに私たちの 芝居 を見にきて下さる (p. 111) →公演	五歳の子供の 芝居 とは思えない迫力があつた (p. 116) →演技
藤の方に同情してじっくり 芝居 をする (p. 126) →演技	これから 芝居 がヤマ場になるので (p. 142) →演技	ゆっくり 芝居 をする (p. 153) →演技
腹を出して 芝居 をすると (p. 154) →演技	芝居 の合方、鳴り物にくわしく (p. 187) →歌舞伎	そのまま 芝居 を続けたそうである (p. 192) →演技
芝居 の進行を妨げるようなことはしない (p. 192) →歌舞伎	芝居 の打ち合わせが終わつたとたん (p. 193) →公演	一緒に 芝居 をしては悪口をいい合つて (p. 201) →公演
他座の 芝居 を見ても (p. 203) →歌舞伎	芝居 をしている最中でも叱りとばし (p. 206) →演技	踏影会という勉強 芝居 をやつたり (p. 207) →公演
神社のお神楽堂を改修してそこで 芝居 をやつた (p. 210) →歌舞伎	ハエを追い払いながら 芝居 を続けたものだ (p. 210) →演技	芝居 はヤマ場にさしかかる (p. 210) →演技
ほとんど動かずに 芝居 をしておられたそう (p. 215) →演技	芝居 のことならなんでも知っている (p. 220) →歌舞伎	ある日 芝居 を打ち上げ (p. 226) →公演
芝居 茶屋 (p. 234) →劇場	序幕でひと 芝居 して私が引つ込むと (p. 237) →演技	明治時代の子供 芝居 に出ていたことがあり (p. 240) →公演
源七が臭い 芝居 をするので (p. 242) →演技	そろそろ 芝居 が始まるというのに (p. 244) →公演	お客の方もこういう 芝居 だと思ひ込んで (p. 246) →演技
真砂座などの中小 芝居 に出ておられた (p. 248) →劇場	自分のやりよいように直して 芝居 をする (p. 249) →演技	恐ろしいほどうまい 芝居 をされた (p. 252) →演技
吉田屋は水と油の相容れないチグハグな 芝居 になるのではないかと思われたが (p. 253) →演技	父もおじさんも自由に 芝居 をして (p. 254) →演技	芝居 の最中に相当エッチなことをいって笑わせる (p. 256) →演技
昔の 芝居道 にはきびしい階級制度があつた (p. 256) →歌舞伎		

「演技」(21例)、「歌舞伎」(17例)、「公演」(15例)、「劇場」(3例)、「演目」(3例)、「興行」(1例)、「演劇」(1例)で、61例の「芝居」の使用がある。同年代の松緑と同じような傾向だが、「演劇」の意味の「芝居」が1例だけ使われている。

「子供芝居」は、5代目菊五郎の芸談にも使われている。これは、「芝居」の意味を「公演」としてカウントした。子役だけの(歌舞伎)公演という意味だからである。この「子供芝居」については、2代目中村又五郎(1914-2009)『聞き書き 中村又五郎歌舞伎ばなし』(1995・講談社、p.92)では、「子供歌舞伎」と言い換えられている。また、7代目坂東三津五郎(1882-1961)の『三津五郎舞踊芸話』(1950・和敬書店、p.29)には、「子供芝居」を「今で云ふ青年歌舞伎なのでせうが、その時分は子供芝居と云つてみました」とする説明がある。

「劇場」の意味の「芝居」の使用が減るのは、6代目と松緑は、具体的な劇場名(市村座や帝国劇場など)を言うのに対して、5代目はそうした劇場名を述べずに、「芝居」とのみ言っているためである。なお、そのほかの芸談では、大阪や京都の場合、劇場名があっても「〇〇の芝居」と表現しているものも見られる。

サア**角(かど)の芝居(しばい)**では、いつ迄たっても楽屋入りしないので困りはて、急に代り役を一また家では心配して、諸所を探す騒ぎ。

『七世市川団蔵』(1966・求龍堂、p.59)

「角の芝居」は大阪の「角座」のことである。『大文字草』(1961・東京書房、p.70)には「角座」と「中の芝居」という言い方が使われている。

私花園を勤めしが近年に無き ^{めんぞろ}面揃いと皆々人気 ^{よろしく}宜敷、次に**角座又は中の芝居**、神戸辺りへ参りて一ケ年余りも大阪芝居裏に宅を借り(略)

「角座」は『七世市川団蔵』で「角の芝居」としている劇場と同じである。「中の芝居」は、劇場名としては「中座」である。『延若芸話』(1946・誠光社、p.170)に次のように説明されている。

浪花座、中座、角座、朝日座、弁天座のうち、中座と角座は従来よりそれ／＼**中の芝居、角の芝居**と称され、座格は大劇場。

6.1.4 芸談における「芝居」の意味の変化についてのまとめ

さて、5代目菊五郎、6代目菊五郎、6代目梅幸、2代目松緑と7代目梅幸が使っている「芝居」の意味をまとめると、次のとおりである。

5代目尾上菊五郎 : 歌舞伎・**劇場**・公演・**演技**・演目・興行
6代目尾上菊五郎 : 歌舞伎・公演・**演技**・**劇場**・演目・興行、演劇
6代目尾上梅幸 : 歌舞伎・演目・**劇場**・公演・**演技**・舞台・演劇・興行
2代目尾上松緑 : **演技**・歌舞伎・公演・演目・**劇場**・興行
7代目尾上梅幸 : **演技**・歌舞伎・公演・演目・**劇場**・興行・演劇

芸談で使われている「芝居」は、服部(1989)が指摘するように多義である。

明治、大正、昭和と、「芝居」が指す意味に大きな変化はないものの、時期によって「芝居」が表す主な意味が異なることがわかった。幕末生まれの5代目菊五郎によって明治時代に使われている「芝居」は、「歌舞伎」「劇場」の意味で使われることが多い。明治生まれである息子の6代目菊五郎になると、「劇場」の意味での使用が減り、「演技」という意味の使用が増え始めている。また、「演劇」の意味の「芝居」の使用が始める。大正生まれの松緑や7代目梅幸は、「演技」の意味で使われることが多い。

なお、現代では「芝居」ではなく「歌舞伎」を使うが、【カブキ】と称されるようになったのは、「徳川時代初頭の慶長（一六〇〇年代）の頃である」（『芸能辞典』1953（調べたのは1973年発行の17版）・東京堂出版）。「歌舞伎」ということばについて、服部（1989、pp. 2-3）は、「人形芝居」と区別をはっきりさせるために、ことさらに「かぶき芝居」と呼ぶことはあったが、「江戸時代には、日常的な会話の中で「かぶき」という名称を用いることは、ほとんどなかったようである」と述べている。また、服部（1989、p. 9）には「歌舞伎」という漢字があてられたのは、明治以降であるとある。渥美（1956、p. 3）も次のように述べている。

歌舞伎という^{ことば}詞は、その時分にもあったのだが、一般には使われなかった。これが日常の会話の中へ出てきたのは、昭和以降のことだ。専門の書や雑誌に散見するだけで、普通は芝居でとおっていた。

また、明治時代の「芝居」と「演劇」の関係について、山田（1999、pp. 343-346）は、『言海』（1889-1891）は「演劇（えんげき）」を掲載しておらず、「演劇（しばゐ）」を示しているが、『言海』が発行されたころには、すでに「演劇」は【エンゲキ】で「漢語として日常世界に通用しうる用語になつてゐた」と述べている。

そのうえで、『言海』に【エンゲキ】として掲載されていない理由は、このころには、「演劇」を【シバイ】【カブキ】などとする古い伝統が残っていたのだろうとしている。このことから、5代目尾上菊五郎が活躍していた時代に、「演劇」ということばは表記としては使われていたものの、その語形は【エンゲキ】ではなく【シバイ】と認識されていたことがわかる。

なお、「劇場」の意味については、『和訳英辞書』（1869）の「Theatre」に「戯場」とあり、「シバイ」の読みがながついている。また、『英和对訳辞書』（1872）には「play house」に「芝居」と訳がついている。『新訳和英辞書』（1887）には「SHIBAI」の項目に「劇場 Theater, performances」とある。

また、「芝居」が「演劇」の意味も指すということについては、『新選和英辞書』（1893）の「SHIBAI」の見出しに「演劇・芝居」の表記がつけられており、用例として「芝居ヲスル」「芝居へ行キナサラヌカ」が示されている。「SHIBAIGOYA」には「演劇場」とある。すなわち「演劇」と書いて「しばい」、「演劇場」と書いて「しばいごや」と読むということである。『英和双解字典』（1885）には「Play」に「演劇（シバ井）」、「Theatre」に「戯場（シバ井）」とある。

年代による使用語彙の変化については、作家の平山蘆江（1882-1953）が『東京おぼえ帳』（1952・住吉書店、p. 87）に次のように書いている。

お芝居といふ言葉は三百年來、江戸つ子をたのしませ、江戸の風俗をつくり上げ、（略）その中で役者自身も育つたものだが、明治が大正となる頃から、東京人との縁が切れかかつた。お芝居という名が演劇となり、芝居小屋が劇場となり、役者は俳優となり、芸人は芸能人となつて了つた。

6.2 「黒衣・黒子」の意味

6.2.1 問題意識

次に「黒衣・黒子」の意味について考える。

「黒衣・黒子」を国語辞典で調べると、大きく2つの意味があり、意味によって、示される語形が異なる。

例えば、『新選国語辞典第10版』には、次のようにある。

①人形浄瑠璃の人形遣いや歌舞伎の後見役が着る黒い衣服と頭巾。また、それを着た人。

②表には出ないでものごとを処理する人。

「くろご」を見出し語として、①の意味に【クロンボ】の語形が、②の意味には【クロコ】の語形が示されている。すなわち、歌舞伎などの後見役を言う場合は【クロゴ】【クロンボ】、比喩的な意味で使う場合には【クロゴ】【クロコ】であると解釈されている。なお、②の意味は「黒衣・黒子に徹する」などの形で使われるものである。

芸談においては、②のような意味で【クロゴ】【クロコ】が使われる場面はなかった。

本節では、「黒衣・黒子に徹する」といった形で、「黒衣・黒子」が比喩的に使われるようになったのはいつごろからなのかを明らかにする。

6.2.2 新聞での使用

実際の紙面ではどのように使われているのかを読売新聞のデータベース「ヨミダス歴史館」において、1874年から1989年の用例を調べた。第5章で【クロゴ】【クロコ】の語形を調べたのと同じ方法で検索をした。「黒衣」「黒子」を調べたが、この表記だけでは「こくい」「ほくろ」に関連した記事も多いため、「黒衣役」「黒子役」「黒衣に」「黒子に」を検索語として、歌舞伎以外で使われているものを表6-7にまとめた。

表6-7 読売新聞の記事における「黒衣」「黒子」などの使用

（歌舞伎・浄瑠璃以外での使用）

記事掲載日	記事内容	備考
1967. 3. 26 (朝刊)	「内閣補佐官」足ぶみ 自民調査会に強い異論 単に芝居の「黒子、的な存在にとどめようとするのでは 新設する意味がない」(略)	

1970. 9. 21 (朝刊)	陰のブレーン 製作より権威演出 (連載) あくまでも首相の権威を保持し、識見を創造するための プロンプター (カブキの黒子=くろこ=に相当) にすぎない のである。	
1976. 1. 12 (朝刊)	[あすの政治のカルテ] 覆面脱いだ黒幕 財界・労組、直接行動 既存体制に対する不満、さらには焦りが、 黒子的 存在から 主役へと、変身を余儀なくさせているようだ。	
1977. 2. 10 (夕刊)	岩井章 総評顧問 「黒子哲学」 に徹する 「(略) 表舞台に出る人と、 黒子 とがいていい」 黒子哲学 に徹する 「伊豆の先生」 、どこか、教祖の風格が漂って いた。	
1978. 10. 2 (朝刊)	[インサイド・レポート] 黒子モゾモゾ 総裁選びの場 近頃永田町芝居評判記 そこで、舞台の幕が開く前に、各派の参謀、つまり 黒子 が暗躍する。	
1979. 11. 30 (朝刊)	韓国 軍部が実権掌握 鄭戒厳司令官軸に一本化 政局運営の 「黒子役」 に 徐々に権力を掌握しながら、平和と政権交代へ向けて 黒 子的役割 を果たす兆候を見せ始めてきた。	
1980. 4. 22 (朝刊)	米・イラン交渉の 「黒子、たち	裏で動いている 人という意味
1980. 5. 17 (夕刊)	日本のエネルギー結集 チョモランマ登頂の意義 日中 両国民がちり 芝居と同じく脇 (わき) 役が必要。女形は女形らしく、 黒子は黒子らしくなければ・・・ 。	
1980. 6. 15 (朝刊)	エチケット・にしひがし 通訳、あくまで 黒子 本人に向かって堂々しゃべれ	
1980. 9. 22 (朝刊)	鈴木新政権の真価が問われる初の国会で、 黒子役に徹し て 舞台回しを務める田沢委員長は、野党との対話路線を 強調する。	「黒子」と「徹 する」が結びつ いている古い例
1981. 1. 22 (夕刊)	[ニュースすくらんぶる]東京マラソン コース測定 ともすれば忘れられがちな、 「黒子、 ともいえる人々 にご登場願うことにした。	
1981. 2. 4 (朝刊)	[地利地欲] 地上げ師たち 大企業のダミー 大がかりな土地の買い占めに当たって、必ずその舞台裏 で暗躍する一群がいる。大手企業のダミーであり、 黒子 である彼らは、気取った言い回しをすれば 「デベロッパ ーの先兵、 ということになるろうが、一般には「地上げ 屋」もしくは「地上げ師」と呼ばれる。	
1981. 10. 6 (朝刊)	[政界メモ]横ばいで中身が違う? 地元で火つき 「黒子、 役も必死 本人は 「黒子役に徹している」 と、これまでは鈴木首相 と中曽根行管庁長官の間をいったりきたりの毎日だった が	
1981. 12. 6 (朝刊)	[人間登場]対日圧力の中で外務省情報文化局長に就任し た 橋本恕さん	

	初体験に挑む “黒子、 とかく、スポットライトを浴びたがるのが外交官だが 「黒子役が一番適している」という。	
1981. 12. 24 (朝刊)	[81 スポーツあんな話こんな話]バレー 中国躍進の秘密 見た！ 選手の動き追う “黒子集団、 中国は当時世界一だった日本のトップクラスに、フォー ムも戦術もそっくりの仮想敵をつくってナショナルチ ームの相手をさせたという。(略) この “黒子集団、 の全 経費、もちろん国の負担だ。	影、シャドーの 意味の「黒子」
1982. 4. 6 (夕刊)	日本航空の本社に、「ご被害者相談室」という部屋があ る。(略) 表舞台から隠れた “黒子、 的な存在で、全日 空にも東亜国内航空にもこんな部屋はない。	
1982. 8. 8 (朝刊)	月賦販売、クレジット・カード、サラ金、キャッシュ・ ローンなど目ざましい成長を遂げている消費者信用産業 の舞台にも 黒子 がいる。観客である消費者、クレジット 利用者には顔を見せない、この 黒子、 業界や関係者の間 では、消費者信用情報機関といういかめしい名で呼ばれ ている。	
1982. 8. 20 (朝刊)	[変わる職場]技術革新の波紋 レンタル人間 顧客のため 黒子役 に レンタル人間 自社の名刺は出さず	表に出ない人と いう意味の「黒 子」
1982. 12. 21 (夕刊)	差し押さえの “黒子、 あくまで “黒子、 の存在に徹するの、こうした理由か らだ	
1983. 12. 17 (夕刊)	巨大な原子力プロジェクトに群がる 「黒子集団」 の一角 が浮かび上がってきた。	
1984. 3. 3 (朝刊)	[ドキュメント]予算委員会 常に委員長席の左側の席に並び、審議進行の 黒衣(くろ こ) 役 を果たすが、決して楽ではない。	「黒衣」に「く ろこ」の語形が つけられた例
1984. 3. 16 (朝刊)	[おしゃれ診断]浜口久美子さん＝ナレーター 紺とか黒 黒子に徹して	「黒子に徹し て」の古い例
1984. 4. 29 (朝刊)	高校野球の指導を認められた元プロ選手 十三年間、 黒衣(くろご) に徹した。	「くろごに徹し た」の例
1985. 2. 1 (朝刊)	田中六助氏死去 自・ク連立の立役者 与野党を通じた幅広い政界人脈をフルに活用し、政局の フシ目には 「黒子役」 、「仕掛け人」として数多くの活躍 を見せた。	
1985. 3. 19 (朝刊)	本番静かな黒子に しかし、ショー本番のプロデューサーは 黒子(くろご) に戻る。	「黒子」に「く ろご」の語形
1986. 3. 2 (朝刊)	黒子に徹し半世紀 「ジャーナリストは、ファッション界の 黒子役 。それが 表舞台に立ってしまってはまずい。受賞は光栄ですが、 早々に楽屋に逃げ込みたい心境です」	
1986. 9. 10 (朝刊)	タフな外交の試金石 新ラウンド難しい 黒子役	「新ラウンド」 は「多角的貿易

		交渉」のこと
1986. 10. 22 (朝刊)	竹下幹事長は 黒子 のように裏でじっくり根回しをする手法をとっている。	
1987. 5. 10 (朝刊)	[けいざい人前線] 十六年半にわたって日経連の 黒子に徹してきた	
1987. 5. 22 (朝刊)	[NEWS アップ] 逆に野党側の反発を招きかねない。このため、建前は「当分 黒子に徹し 、呼ばれた時だけお答えする」との姿勢を貫く方針	
1987. 11. 3 (朝刊)	十六年半にわたって日経連の 黒子役 を務め、この五月に一線を退いた	
1987. 11. 7 (朝刊)	黒衣役 で実績 マムシの異名 一昨年は、国対副委員長、議運委筆頭理事として衆院定数は正問題で走り回るなど、 黒衣(くろご)役 の実績をあげてきた。	比喩的に、黒衣(くろご)の使用
1987. 11. 15 (朝刊)	予算編成 “黒子、 の戦い 暮れも正月も縁の下の激務 予算編成の 黒子たち は、自負心も悲哀も表に出さず、今日も数字との格闘を続けている。	縁の下の力持ちの意味での「黒子」の使用
1987. 11. 26 (別刷)	デザイナー支える 黒子	
1988. 1. 24 (朝刊)	的場氏は、「竹下首相はとにかく聞き上手。そして情報通だ。私の仕事は各省庁間のトラブルを調整する 黒子役 」というが、「見えない所で、首相自らが電話で根回ししている」だけに、補佐官としての苦労は尽きない。	
1988. 3. 11 (朝刊)	野球殿堂入りする元審判員 横沢 三郎さん 以来、かたくななまで「審判は 黒衣(くろご) 」を貫き通した。	
1988. 3. 16 (夕刊)	日本の職人が 黒子 —本人の表現を借りれば「影武者」として活躍している事実は、驚くべき発見だった。	
1988. 6. 16 (朝刊)	安全確保への急務の企業努力 危機管理シンポジウム 難題の警備は “黒子役、 警備は正面に出る仕事ではなく、 黒子 なので	
1988. 10. 25 (朝刊)	リクルートコスモスの六十年四月の第三者割り当て増資、コスモス株譲渡に絡んで主役や 黒子 を演じた「ドゥ・ベスト」の菅原茂世会長ら	
1989. 1. 21 (朝刊)	文部省は「平成」決定の 黒子役 だった。	
1989. 1. 26 (朝刊)	「大喪の礼」の調整・連絡役になった 中野公義さん 政府サイドとギクシャクしたこともあった。 黒衣(くろご) としては、神経をすり減らすことになりそうだが、「潤滑油に徹します」と	
1989. 6. 7 (朝刊)	マネー市場の 黒子たち	
1989. 10. 21 (夕刊)	黒衣に徹し 14年 政界秘話を出版 自民党に復党するまで 黒衣(くろご) として政局の舞台	

	回し役を務めた佐藤孝行・党副幹事長（六一）が（略） 「足かけ十四年、黒衣に徹してきたが（略）」	
--	--	--

6.2.3 比喩的な「黒衣・黒子」の使用

読売新聞では、1967年の記事以降に、比喩的な意味での使用が見られる。表記は、一部「黒衣」の表記も使われるが「黒子」であることが多い。読売新聞において、この「黒衣・黒子に徹する」が使われるのは、1987年以降であり、政治などの記事である。また、もともとは「黒子役／黒衣役に徹する」と「役」がついていたものだったこともわかる。つまり、「黒衣・黒子」自体が、「(比喩的に) 自分は表に出ないで、地味な仕事をする人」という意味で使われるというよりも、「一つの主義・態度などを最後まで貫く」(『大辞林』)という意味の「～に徹する」が結びついて「歌舞伎の黒衣・黒子役のような立場を貫く」というような意味で「黒衣役／黒子役に徹する」の形で使われていたものであることがわかる。

なお、朝日新聞では、用例が少なく「黒子に徹」「黒衣に徹」で検索できるのはそれぞれ1例だけである。1989年5月18日で、「前首相の黒衣に徹した末」(「黒子」で検索したが出て来た用例は「黒衣」)。「黒衣に徹」が出て来た例は1999年8月2日のサッカーについてである。

次に、雑誌などでの「黒衣・黒子」の比喩的な使用がいつぐらいからなのかを調べる。まず、「雑誌記事索引データベースざっさくプラス」を使い、「黒子に徹/黒子役/黒衣に徹/黒衣役」で検索した。「黒子に徹」は1983年の『政界往来』(49(7))の用例がもっとも古い。「黒子役」は1987年『世界週報』(68(17))、「黒衣に徹」は1997年『陶説』(536)、「黒衣役」は2001年『選択』(27(5))がそれぞれもっとも古い用例である。

そのほか、国立国会図書館デジタルアーカイブでも同様に検索をした。

国立国会図書館デジタルアーカイブにおいては、財務省広報誌である『ファイナンス』で1972年(1月号、pp.41-42)に使われている例がもっとも古い。政治家の野田卯一(1903-1997)のことだが、雑誌の見出しには「黒子役で御機嫌を回復」とあるが、本文には、以下のとおり「黒頭巾」という言い方が使われている。

芝居の黒頭巾的な者が要るということになり大蔵省の者でいつだれが何を聞いてもすぐ答えられる者はだれだろうといったら、それは野田しかいないんじゃないかというわけで、私が**黒頭巾にされた**。

「黒子役」の用例は内閣府によって発行されている雑誌『時の動き』が古い。1979年7月号(p.58)の見出しに「発電所建設を進めるための**“黒子役、”**」とあり、本文には「電源開発官は、発電所の建設を進める上での、いわば**“黒子役、”**。」とある。同じ雑誌の9月号(p.72)には見出し「各局の政策立案へ材料提供する**“黒子役、”**」、本文「歌舞伎の**黒子役**ということになりました。く**“縁の下の力もち、”**的存在だけに、その役回りも難しいが・・・)とある。

スポーツの記事として、1979年11月『週刊サンケイ』(28(49)(1564)、p.30)に「青

田は長島の**黒子になれる?**という見出しがある。「黒子に徹する」の例は、1980年『国際商業』2月号(p.163)に「ユニークなイベントづくりの**“黒子”に徹する**」とある。そのほか、『月刊民放』(1981年2月号、p.17)に「メディアは黒子に徹しよう」、『通信協会雑誌』(1983年4月号、pp.26-27)に「**黒子役に徹する**」が使われている。

雑誌などでも当初は「黒子役」として使われている。

古い用例が内閣府の雑誌であることをヒントとして、「国会会議議事録」を調べた。歌舞伎の「黒子」が使われているのは1952年4月3日の「第13回国会 衆議院 文部委員会」での井出一太郎議員の発言が初出である。

舞台でおどるべきだと思うのです。そして文部省というふうなお立場は、芝居でいえば**黒子の役**みたいに、あまり表面にお出にならずに、これを助長して行くという手が一番いい

この段階では、「黒子」という例を出すのに、「芝居」「舞台」などのことばを使って説明的に述べていることから、まだ定型的な言い方にはなっていないようだ。次に使われるのは、1970年3月16日の「第63回国会 衆議院 予算委員会」での木村俊夫議員の発言である。

内閣の行政機能の強化にプラスするのか、あるいは内閣総理大臣のいわゆる**黒子**としての存在であってよいのか

ここでは、「いわゆる黒子」と述べており、「黒子に徹する」といった定型的な言い方を想像させるような使い方になっている。なお、戦前の「帝国議会会議録」には「黒子」の使用はない。

読売新聞の使用が1960年代後半で、雑誌などでは1970年代前半から「黒子」で比喩的な意味で使う用例が見られ、1980年代には「黒子に徹する」が使われるようになっていくことがわかる。

「黒衣・黒子に徹する」がいつごろから使われているのかについて、例えば、『日国』の「くろご」の項目に「黒子に徹する」を用例として、比喩的な意味が掲載されているが、これがいつごろから使われているのかといった用例は示されていない。

国語辞典の「黒衣・黒子」の項目に、こうした比喩的な用法がいつごろから掲載されるようになったのかを調べる。

『大辞林』では第2版(1995)から、『広辞苑』においては第7版(2018)年からである。そのほかの国語辞典では、『三省堂国語辞典』第4版(1992)、『岩波国語辞典』第8版(2019)、『新選国語辞典』第10版(2022)からであり、『新明解国語辞典』では最新の第8版でも、比喩的な意味の掲載はない。

このように、「黒衣・黒子」に比喩的な意味が国語辞典に掲載されるようになったのは、1990年代以降である。また、用例に「黒子に徹する」が掲載されるようになるのは、2000年代に入ってからであり、古くから使われている用例ではないことがわかる。

歌舞伎において「黒」は見えないという決まりごとがあるため、黒い扮装をしている。

こうした歌舞伎特有の決まりごとから、おもてには姿を見せずに縁の下の力持ち的な役割をする人のことを「黒衣・黒子」というようになり、比喩的な用法が広まったものと考えられる。こうした使い方がされるようになったのは、新聞での使用が早く、1960年代ごろからであり、古いものは政治の場面で使われている。使われ始めたときには「黒子役に徹する」「黒子的な」などの形で使われていたものが、決まった言い方として「黒子に徹する」の形で定着して、慣用的に使われるようになったことがわかった。

次に、比喩的な意味の場合の語形について考える。「黒衣・黒子」の語形は、第5章で述べたが、ここでは、比喩的な意味に限定して、その語形について検討することにしたい。

6.2.4 比喩的な意味の場合の語形

新聞社・通信社のハンドブックや表記の手引きに、「黒衣・黒子」がどのように掲載されているのかをまとめる。また、新聞社、通信社、放送局の用語担当者がまとめた「用字用語辞典」（以下、「三省堂」とする）も調べる。

表 6-8 新聞社・通信社のハンドブック掲載

『朝日新聞の用語の手引き (改訂新版)』(2019)	くろご (黒子) 慣 黒衣
毎日新聞用語集 2019 年版	くろご 慣 黒衣 (「くろこ」とも)
読売新聞用字用語の手引き 第 6 版 (2020)	くろこ (黒衣) → 黒子 (= 陰で働く人) 黒子に徹する くろご (黒衣) → 黒衣 (歌舞伎用語)
NIKKEI2017 用語の手引き	くろこ (黒衣) → 黒子 (「くろご」とも)
産経ハンドブック (2012)	くろこ → 黒子 (「くろご」とも)
記者ハンドブック 新聞用字用語集第 14 版 (2022・ 共同通信社)	くろこ (黒衣) → 黒子 (歌舞伎、浄瑠璃など。「くろご」とも) 黒子に徹する
マスコミ用語担当者がつくった 使える! 用字用語辞典 (2020・三省堂)	くろこ 黒子 陰で働く人 (黒子に徹する) くろご 黒衣 (くろご) (歌舞伎・浄瑠璃・文楽)

表 6-8 からわかるように、新聞社・通信社では、比喩的な意味と、歌舞伎の後見の意味とで語形を変えて示しているものがある。

新聞社・通信社のうち、読売新聞社、三省堂は、歌舞伎での後見の意味の場合と、比喩的な意味の場合とで、語形をかえることにしている。

一方、朝日新聞は、伝統的な語形である【クロゴ】のみを示し、毎日新聞は、意味による使い分けをせず、伝統的な語形として【クロゴ】を優先し、【クロコ】もあることを示している。日経新聞社、産経新聞社、共同通信社は、【クロコ】を優先させ、【クロゴ】を補助的に示している。歌舞伎の後見の意味の場合は【クロゴ】、比喩的な意味の場合は【クロコ】と使い分ける根拠はどこにあるのだろうか。

表 6-7 の読売新聞での「黒衣・黒子」の使用から、表記では「黒子」が多いものの、語形は読みがなをつけていないものが多く、判断ができない。

表 6-8 にあるように、「黒衣・黒子(役)に徹する」の「黒衣・黒子(役)」は「陰で働く人」の意味で「人」を指す。本論文の第5章3節5項では、【クロコ】の「コ」は「名詞や動詞の連用形に付いて、その仕事をしている人、そのことに当たる人、そのような状態の人、そのためのものなどの意を表す」(『大辞林』)接尾辞と考えられると述べた。【クロコ】は人を指す語形であり、この意味から「黒衣・黒子(役)に徹する」の場合は【クロコ】と考えていいのではないだろうか。

国語辞典の立項からも、比喩的な意味での「黒衣・黒子(役)」の語形は【クロコ】であろうと考えられる。

【クロコ】が国語辞典に、掲載されるようになったのは大正時代であり、昭和に入ると主に【クロコ】を中心に掲載される。その後、1960年代後半以降には、規範意識が働き【クロゴ】を主見出しにしたり、本来の語形であると示したりする国語辞典が出てくる。これは第5章で述べたとおりである。

「黒衣・黒子」が比喩的に使われるようになったのは1960年代であり、国語辞典において【クロコ】が主見出しにされていた時期に重なる。こうしたことから、比喩的な意味は、【クロコ】で使われ始め、定着していったのではないだろうかと考えられる。

6.3 まとめ

芸談で使われる「芝居」の意味を、5代目尾上菊五郎、6代目尾上菊五郎、2代目尾上松緑と7代目尾上梅幸の芸談で調べた。5代目は明治の、6代目は大正から昭和初期の、2代目松緑は昭和の歌舞伎界で使われた「芝居」の意味を知ることができる。また、7代目梅幸を調べることで、松緑の「芝居」の使用について裏付けをすることができた。

4人ともに、「歌舞伎」「公演」「演技」「劇場」「演目」「興行」の意味で「芝居」を使っている。5代目菊五郎は、「歌舞伎」「公演」「演技」「劇場」ということばを使わず、いずれも「芝居」で表現しているが、6代目は、「芝居」とともに、「歌舞伎」「劇場」「公演」「演技」ということばも使っている。2代目松緑、7代目梅幸は、「劇場」の意味での「芝居」の使用が少なく、「演技」という意味での使用が多いのが特徴的である。昭和になると、具体的な劇場名が言われることが多くなったことが影響しているのだろう。なお、現代語においても、「芝居」は、演目、演技などの意味で俳優によって使われることが多い。

「黒衣・黒子」については、比喩的な意味は1960年代後半から使われ始めた。こうした比喩的な意味が、辞書に掲載されるようになったのは2000年以降である。

語形は、新聞社・通信社では、比喩的な意味の場合には【クロコ】、歌舞伎などの後見の意味の場合は【クロゴ】といった使い分けをしている。こうした使い分けをどのような根拠で行っているのかは明らかではないが、「黒衣・黒子(役)に徹する」の「黒衣・黒子(役)」が人を指すことから、【クロコ】という語形が使われたと考えるのが妥当だろう。

また、この比喩的な言い方が使われるようになった1960年代後半には、国語辞典では主に、【クロコ】で立項していることから、比喩的な意味の場合の語形は【クロコ】と考えることができる。

注 6-1 本文にある「筋書」は、「送り仮名の付け方」（1973年内閣訓令・告示）に従えば「筋書き」だが、歌舞伎を上演している劇場では「筋書」の表記が使われている。本章では、引用、実際の劇場での使用に合わせて、送り仮名を省いた表記を使う。

第7章 使用語彙の変化

7.1 「役割」から「配役」への変化

「役の割り当て」あるいは「割り当てられた役」のことを現代の日本語では「配役」と言う。あるいは、割り当てられた役のことを、外来語を使って「キャスト」という場合もある。

例えば、現代の日本の演劇の中で、1年を通して公演をしている宝塚歌劇団（以下、宝塚）と、そのほかの演劇、歌舞伎、文楽において「割り当てられた役」のことを言うことばを調べると以下のとおりである。

宝塚の公演情報 (<https://kageki.hankyu.co.jp/>) では「キャスト」「主な配役」という言い方が使われており、同歌劇団の公演プログラム（2022年東京公演のプログラムを調べた）では、「主な配役」（2022年2月月組公演）、「Main Cast」（2022年5月月組公演、2022年6月星組公演）などの表現が使われている。そのほかの演劇（宝塚出身者、歌舞伎俳優が関係している演劇）では、「CAST」（『バイオーム』2022年6月・東京建物プリリアホール）などが使われている。

また、歌舞伎の公演情報 (<https://www.kabuki-bitō.jp/>) では、「演目と配役」とある。国立劇場のプログラム（2021年11月公演）には「配役一覧」が使われている。

一方、文楽（人形浄瑠璃）のプログラムでは「配役」は使われておらず、「役割」が使われている。2021年12月「第218回文楽公演」（国立劇場）のプログラムで、人形遣いが演じる役が次のように「人形役割」として一覧されている^{注7-1}。

〈人形役割〉

桃井若狭之助	吉田玉佳
加古川本蔵	吉田勘市
妻戸無瀬	豊松清十郎

（略）

芸談を読むと、かつて歌舞伎でも、文楽と同様に、「配役」ではなく、「役割」が使われていたことに気づく。芸談ではないが、劇作家の長谷川伸（1884-1963）の随筆に次のようである。

筋書本はありませんが、辻番付とおなじ物を「ええ、役割りイ番付けえ」と、練れた声で節をつけて触れ売りました。役割りとは今の配役とおなじことです。

（「追い込みの客」『演劇界』1963年1月号、p. 24）

江戸時代の歌舞伎では、各座で上演されている歌舞伎に出演している俳優名や演目などを記した「番付」が出されていた。名前の順番や出し方によって、出演俳優たちの一座の中におけるランク、役柄（座頭、書き出し、立女形、若女形など）の順番に示され、それぞれの俳優が演じる役が示されるのが「番付」であり、その番付の一つが「役割番付」である。劇場や俳優の紋と、上演される演目、演じる役、すなわち「役割」が示される「番付」である。

なお、歌舞伎では「役割」以外にも「〇割」ということばがいくつか使われている。升席だった時代には「席」とは言わずに、それぞれの「升」を「穴」といい、その割り振りのことを「穴割」といった。『現代語新辞典これさへあれば』（1927・文化出版社）では「穴割」について、「穴師」と同じとし、「穴師」の項目には、「芝居の見物席の配当をなすものをいふ」と説明している。郡司（1956、p. 53）にも「穴割」について説明がある。

この席（本稿の筆者注：上等の見物席である棧敷）を分配するのを「**穴割**」と称して、毎朝、三座に附属している大茶屋の代理人たる「穴師」が、小屋の前に寄って「穴」（場席）をきめるので、茶屋の奉公人である若い衆は、その割附けのきまるのを「帳（ちよう）まで待つ」といって、その済むのを待ち、毛氈と敷座を抱え、煙草盆をもって競って場席へ毛氈をかけ、座を敷き込んでゆく。

ほかにも、芝居で場面ごとにどのような内容なのかを示した「場割」という言い方もある。「場割」は、『続続歌舞伎年代記』（1922、p. 86）に「〇此芝居は五十三次の道中双六に擬し宿々を場割にしたる番附を出したれば斯く記したり」とある。

「穴割」も「場割」も、「割り当て」の意味で、「〇〇の割り当て」を縮めたような語であり、こうした類語からも、もともと「役の割り当て」の意味で「役割」が使われていたのではないかと考えられる^{注7-2}。

では、「役を割り当てること」をいうのに、現代のように「配役」が使われるに至ったのはいつなのだろうか。

そこで本章では、次に示す3点について明らかにする。

- ①「芸談」において、「俳優に役を割り当てること」をいうのに、どのようなことばが使われているのか。
- ②「配役」はいつごろから使われるようになったのか。また、中国由来の漢語なのか、あるいは、日本で使われるようになった漢語なのか。
- ③現代では「役割」は「役を割り当てること」を言うのには使われずに、「割り当てられた役目、任務、機能」などの意味で使われる。いつごろからこうした意味で使われているのか。

7.2 芸談の使用

7.2.1 「役割」「配役」の初出

芸談において「役割」「配役」がどのように使われているのかをまとめる。第2章に一覧した芸談のうち、俳優本人のことばが採用されているであろう芸談を中心に上げる。

表 7-1 幕末生まれの歌舞伎俳優による使用（生年順）

俳優	書名（出版年・出版社）	役割／配役と類似のことばの使用
中村仲蔵・3	手前味噌 三代目中村仲蔵自伝	此度定九郎の役が当り（p. 49）、

1809-1886	(1944・北光書房)	残つた損な役回りのみ仲蔵にふる (p. 76)、役割 (p. 277、p. 308、p. 353、p. 358、p. 369、p. 419、p. 423)
市川団蔵・7 1836-1911	七世市川団蔵(1942・石原求竜堂)	役割 (p. 35、p. 38、p. 44、p. 50、p. 80、p. 198、p. 229、p. 254、p. 282、p. 284、p. 285、p. 290、p. 303)
市川団十郎・9 1838-1903	団州百話 (1903・金港堂)	役割(p. 83)
尾上松助・4 1843-1928	舞台八十年 松助芸談 (1928・大森書房)	なし
尾上菊五郎・5 1844-1903	尾上菊五郎自伝 (1903・時事新報社)	役割 (p. 35、p. 156)
守田勘弥・12 1846-1897	第十二世守田勘弥(1906・守田好作)	なし
市川九女八・初 1847-1913	演芸名家の面影(1910・宇宙堂)収録	役割が極つて居て (p. 108)
坂東家橋・初 1848-1893	故坂東家橋逸事(1893・成美堂)	なし
片岡仁左衛門・11 1858-1934	万松軒昔話(1936)	役割 (p. 518)
沢村源之助・4 1859-1936	青岳夜話(1937) (チェックをしたのは『沢村源之助』(1974・光風社書店)収録)	役割 (p. 167、p. 229、p. 236)
市川中車・7 1860-1936	目黒談話(1936)	役割 (p. 89、p. 99、p. 146、p. 169、p. 173、p. 176)
	中車芸話(1943・築地書店)	役割 (p. 78、p. 149、p. 180、p. 246)
中村鴈治郎・初 1860-1935	鴈治郎自伝(1935・大阪毎日新聞)	役割帳 (p. 30)、役割 (p. 63、p. 81、p. 107、p. 149、p. 160)、役をふつてくれた (p. 82)
	中村鴈治郎を偲ぶ(1935・松竹興行)	なし
中村歌右衛門・5 1866-1940	歌右衛門自伝(1935・秋豊園出版部)	役割 (p. 33、p. 35、p. 168)、役を割りました (p. 161)、役を振る (p. 213)
	魁玉一夕話(1936)	役割 (p. 7)
	歌舞伎の型(1950・文谷書房)	役割 (p. 58、p. 103、p. 139、p. 204、

		p. 178)、役々は仁左衛門の大判事(略)(p. 245)
実川八百吾郎・初 1866-?	実川八百吾郎芸談 舞台九十年 (1961・高知新聞社)	役割りがすみ(p. 52)、役割(p. 118)、配役(p. 124、p. 131、

表 7-2 明治生まれの歌舞伎俳優による使用(生年順、(新)は新派俳優)

俳優	書名(出版年・出版社)	役割/配役と類似のことばの使用
尾上梅幸・6 1870-1934	梅の下風(1930・法木書店)	役割(p. 164、p. 175)、配役(p. 358)
	扇舎閑話(1936・中央公論社)	役割(p. 287、其黄門が団十郎紋太郎が菊五郎と云ふ役割です/p. 294、「六代目菊五郎の五郎時致、私の十郎祐成と云ふ役割で)
	女形の事(1944・主婦之友社)	役割(p. 94、p. 130)
	尾上梅幸芸談(1946・『羽左衛門評話』富山房収録)	なし
松本幸四郎・7 1870-1949	松のみと里(琴松芸談)(1937・法木書店)	配役(p. 6)
	一世一代(1948・右文社)	配役(p. 30)
喜多村緑郎・初 (新) 1871-1961	芸道礼讃(1943・二見書房)	役割(p. 29、p. 39、p. 78、p. 79、p. 99、p. 244、p. 245、p. 279)、配役(p. 135)
	わが芸談(1952・和敬書店)	役人替名(p. 51)、役割(p. 56、p. 72、p. 77、p. 138、p. 292、p. 297)、役がふられる(p. 213)
尾上大五郎・初 1874-?	楽屋ばしご 自伝随筆芝居道五十七年(1938・牧野五郎三郎)	なし
市村羽左衛門・15 1874-1945	可江夜話(1936)	なし
	羽左衛門対談(1946・『羽左衛門評話』富山房収録)	なし
中村梅玉・3 1875-1948	梅玉芸談(1949・誠光社)	配役(p. 6、p. 176)、役割(p. 40、p. 74)、顔ぶれ(p. 66)
実川延若・2 1877-1951	延若芸話(1946・誠光社)	配役(p. 101、p. 203、p. 206、p. 216)
河合武雄(新)	女形(1937・双雅房)	配役(p. 172)

1877-1942		
市川三升・5 1880-1956	九世団十郎を語る(1950・推古書院)	役割(p. 41, p. 49、p. 98)、大役を振られた(p. 92)、配役(p. 95、p. 120、p. 228)
市川左団次・2 1880-1940	現代名優身の上ばなし(1928・博文堂出版部)収録	役を振つた(p. 52)、明治座で極楽十三を振られたのは(p. 54)
	左団次芸談(1936・南光社)	なし
	父左団次を語る(1936・三笠書房)	役割も納まりし(p. 9)、重な役者にふつて(p. 125)、役をつける(p. 206)
坂東三津五郎・7 1882-1961	舞踊芸話(1937・建設社)	役割(p. 77)、配役(やくわり)(p. 120)
	三津五郎芸談(1949・和敬書店)	役割(p. 1)、配役(p. 4、p. 6、p. 36、p. 127)
	三津五郎舞踊芸話(1950・和敬書店)	配役(やくわり)(配役の漢字にやくわりとルビ、p. 44)、役割(p. 26、p. 74)
尾上菊五郎・6 1885-1949	音羽屋百話(1936)	役割(p. 372)
	芸(1947・改造社)	役割(p. 4、p. 46)、配役(p. 6)
	六世菊五郎百話(1948・右文社)	役割(p. 3、p. 14、p. 23、p. 34)
	鏡獅子の思ひ出(『鏡獅子』1948・芸草堂出版部)収録	役割(p. 4)
中村吉右衛門・初 1886-1954	秀山弓譚(1936)	なし
	吉右衛門自伝(1951・啓明社)	なし
沢村宗之助・初 1886-1924	宗之助の面影(1925・伊藤都喜)	なし
市川寿海・3 1886-1971	寿の字海老(1960・展望社)	なし
市川猿翁・初 1888-1963	猿之助随筆(1936・日本書荘)	顔触れ(p. 133)、役割(p. 142)
	猿翁芸談聞書(1963・時事通信社)	配役がきまると(p. 123)
尾上梅朝・4 1892-1965	女形のしおり 尾上梅朝聞書(1982・演劇出版社)	配役(p. 349)
花柳章太郎 (新) 1894-1965	技道遍路(1943・二見書房)	配役(p. 172)、役割(p. 176)
	女難花火(1955・雲井書店)	役割(p. 47)、役が振られました(p. 103)、配役(p. 212)、ミスキャスト(p. 217)

	役者馬鹿(1964・三月書房)	ダブルキャスト (p. 68)、配役 (p. 185、p. 193)
中村時蔵・3 1895-1959	三世中村時蔵 (1961・演劇出版社)	なし
坂東調右衛門・初 1896-1982	脇役一代(1977・新日本出版社)	配役 (p. 52、p. 72)
中村秀十郎 1897-1960	秀十郎夜話(1958・文芸春秋新社)	なし
実川延童・2 1897-?	実川延童聞書 (1982・演劇出版社)	なし
市川左団次・3 1898-1969	市川左団次芸談きき書(1969・松竹)	なし
中村芝鶴・2 1900-1981	中村芝鶴随筆集(1953・日本出版協同)	配役 (p. 30)
	大文字草(1961・東京書房)	配役(p. 61、p. 67、p. 71、p. 128、 p. 152、p. 169、p. 222、p. 259、 p. 306、p. 352)、役割 (p. 54、 p. 127、p. 280、p. 354、p. 382)
	役者の世界(1966・木耳社)	配役 (p. 28)
	歌舞伎随筆(1977・評論社)	なし
中村翫右衛門・3 1901-1982	人生の半分 中村翫右衛門自伝 (1959・筑摩書房)	この役はほかへ回そうと (p. 9)、 配役 (p. 25)
	演技自伝 (1973・未来社)	豪華配役 (p. 218)
河原崎長十郎・4 1902-1981	ふりかえって前へ進む(1981・講談社)	勘平をふられました (p. 26) 由良 之助を振りあててくれました (p. 28)、由良之助をあてがわれた (p. 32)
市川小太夫・2 1902-1976	吉原史話(1964・東京書房)	配役 (p. 201、p. 205)
中村鴈治郎・2 1902-1983	役者馬鹿 (1974・日本経済新聞社)	配役や連名 (看板の序列) (p. 10)、配役は右団治さんの喜 内 (p. 26)、一座の顔ぶれは私を 座頭に (p. 53)
片岡仁左衛門・13 1903-1994	千代之助集 (1928・至玄社)	なし
	十一世仁左衛門	配役 (13代目仁左衛門のことば、

	(1950・和敬書店)	新劇について、p. 43)、役を振る (渥美清太郎のことばとして、 p. 82)、役割 (川尻清潭のことば として、p. 98)、配役 (川尻清潭 のことばとして、p. 103)、配役 (本山荻舟のことばとして、 p. 130)、役割 (白井松次郎のこと ばとして、p. 142)、役割 (3代目 時蔵のことばとして、p. 160)、配 役 (阪東寿三郎のことばとして、 p. 164)
	役者七十年 (1976・朝日新聞社)	顔触れ (p. 5)、配役 (p. 6)、役割 り (p. 47)、顔揃い (p. 65)
	嗟峨談語 (1976・三月書房)	配役 (p. 12、p. 17、p. 30、p. 86、 p. 160、p. 176)、顔ぶれ (p. 106)
	仁左衛門楽我記 (1982・三月書房)	配役 (p. 214)
坂東三津五郎・8 1906-1975	聞きかじり見かじり読みかじり (1965・三月書房)	なし
	劇場戯場 (1968・中央公論社)	配役 (p. 155)
	言わでもの事 (1970・文化出版局)	なし
	歌舞伎 虚と実 (1973・玉川大学出 版部)	配役表 (p. 93)
	父三津五郎 (1963・演劇出版社)	配役 (p. 25、p. 47、p. 48、p. 49、 p. 51、p. 52、p. 89、p. 113)
嵐芳三郎・5 1907-1977	五代目芳三郎芸話 (1981・新日本出 版社)	役がふられた (p. 54)、配役 (p. 55)、顔合せ (p. 63)、役を振 る (p. 112)
中村勘三郎・17 1909-1988	自伝やっぱり役者 (1976・文芸春 秋)	なし
	中村勘三郎芸談 (1982・演劇出版 社)	配役 (p. 349、p. 407)
河原崎国太郎・5 1909-1990	河原なでしこ (自伝・女形の世界) (1955・理論社)	なし
	女形芸談 (1972・未来社)	配役 (p. 96)
	女形百役 (1975・矢来書店)	なし
上村吉弥・5	一方の花 五代目上村吉弥の生涯	配役 (p. 145)

1909-1992	(1993・遠嶋貞子)	
市川団十郎・11 1909-1965	市川海老蔵(1953・歌舞伎堂第一書店)	なし

表 7-3 大正生まれの歌舞伎俳優による使用（生年順）

俳優	書名（出版年・出版社）	役割／配役と類似のことばの使用
尾上松緑・2 1913-1989	踊りの心(1971・毎日新聞社)	配役(p. 40)
	役者の子は役者(1976・日本経済新聞社)	配役(p. 43, p. 126, p. 127, p. 166, p. 178)、配役表(p. 62)
	松緑芸話(1989・講談社)	配役(p. 54, p. 188)
中村又五郎・2 1914-2009	芝居万華鏡 めぐる舞台のうらおもて(1982・中央公論社)	なし
	聞き書き 中村又五郎歌舞伎ばなし(1995・講談社)	配役(p. 15, p. 144)
	芝居 日本の伝統を伝えることわざ ことばの民俗学4(1990・創拓社)	配役(p. 36)
尾上梅幸・7 1915-1995	梅と菊(1979・日本経済新聞社)	役をふられた(p. 33)、役が回ってきた(p. 68)、顔ぶれ(p. 77)、配役(p. 90, p. 105, p. 182, p. 191, p. 198)、役柄(p. 187, p. 247)
市村羽左衛門・17 1916-2001	十七代市村羽左衛門聞書(歌舞伎の小道具と演技)(1983・NHK出版)	なし
中村歌右衛門・6 1917-2001	歌右衛門の疎開(1980・文芸春秋)	なし
	歌右衛門の六十年(1986・岩波書店)	配役(山川静夫氏のことば)
	花と夢と-歌右衛門自伝	配役(p. 61, p. 72)
河原崎権十郎・3 1918-1998	紫扇まくあいばなし(1987・演劇出版社)	配役(p. 6, p. 156)
中村小山三・2 1920-2015	小山三ひとり語り(2013・演劇出版社)	なし
中村雀右衛門・4 1920-2012	女形無限(1998・白水社)	配役(p. 176)
	私事 死んだつもりで生きている(2005・岩波書店)	なし

明治時代に出版された幕末生まれの俳優による芸談では「役割」が使われており、「配役」

は使われていない（表 7-1 参照）。幕末生まれの俳優による芸談で「配役」が使われていたのは、1961 年発行の『実川八百吾郎芸談』だけである。このことについては後述する。

調べた芸談の中で、「役割」を使っているもっとも古い用例は、5 代目尾上菊五郎（1844-1903）による芸談『尾上菊五郎自伝』（1903・時事新報社）である。

是れは祖父さんが筑紫の太宰府へ行くお名残狂言なので、其時の**役割**を申しますと、小間物屋与七実は塩谷の浪人佐藤与茂七、伊右衛門妻お岩、中間小仏小平を祖父（三代目菊五郎）が勤めまして（略）（p. 35）

是れが私の桜丸を勤めた嘴矢（はじめ）なので御座います、其時の**役割**は白太夫（亀蔵）松王丸（彦三郎）梅王丸（権十郎）八重（田之助）で御座いましたが（略）（p. 156）

また、9 代目市川団十郎（1838-1903）の生前の逸話を劇作家の松居松葉（1870-1933）がまとめた『団州百話』（1903・金港堂、p. 83）にも次のように「役割」が使われている。

さて次に其書卸の年月と**役割**などを記さんに

◎蓮生物語（嘉永元年元地の河原崎座にて親父（七代目）初めて之を演む、其時の役には

熊谷蓮生坊 七代目海老蔵

松月尼 糸三郎（半四郎）

判官盛久 八代目団十郎

明治生まれの俳優による芸談は、もっとも古いものは 1925（大正 14）年に発行されているもので、ほとんどが昭和になって発行されているが、「役割」に加えて「配役」も使われている（表 7-2 参照）。特に、俳優の生まれた年が下り、出版年が戦後のものなるにしたがって「配役」の使用が増えていく。「配役」の使用がもっとも古い例は、6 代目尾上梅幸（1870-1934）による『梅の下風』（1930・法木書店、本稿では 1934 年の「新修」版を使用、p. 358）であり、次のように使われている。

此興行は、明治二十七年六月五日から三日間でしたが、叔父さんの弁慶に中車の富樫、歌右衛門の義経といふ**配役**で（略）

大正生まれの俳優によってまとめられた芸談は、「配役」だけが使われており、「配役」と同じ意味の「役割」は使われていない（表 7-3 参照）。

「配役」「役割」以外では、「役を割る」「役を振る」などの言い方が使われている。『歌右衛門自伝』（1935）に次のようにある。

大切に「紅葉狩」を出し、この**役を割りました**時も今申す合議制でした。（p. 161）

折角**役を振って**、それを断られて、二番目だけへよく出た、と田村がいつて居ましたが（略）（p213）

「役を振る」は、大正生まれの歌舞伎俳優によっても使われている。7 代目尾上梅幸（1915-1995）による『梅と菊』（1979・日本経済新聞社）での使用である。7 代目梅幸の芸談には、ほかに「役が回る」「役柄」などが「配役」「役割」と同じ意味で使われている。

6 代目尾上梅幸の芸談を川尻清潭が聞き書きをした、『扇舎閑話』（1936・中央公論社、p. 284）

には千歳座（東京浜町、現在の明治座の前身）の「仕初め式」の様子を述べる場面があり、そこには「役人替名」が使われている。

（略）自身（本稿著者注記：劇場頭取）で『巻（まき）』の水引を解いて、『大名題おほなだいこなだい 小名題やくにんかへな 役人替名』の次第を、高らかに読上げて行く間に（略）

この「役人替名」は『日本国語大辞典第2版』（2000-2001、小学館、以下『日国』）には、「配役」と同義として説明されている。

江戸時代の歌舞伎で、役者名とその扮する役名。配役、役割の意。番付や正本には上欄に登場人物名、下欄に役者名を列記している。

歌舞伎の演目『仮名手本忠臣蔵』には、「口上人形」が、「役人替名」を読み上げる場面がある。その読み上げの内容は次のとおりである。

相勤めます**役人替名**、エヘン／＼／＼エヘーン

「役人替名」については、6代目尾上菊五郎の芸談『芸』（1947・改造社、p. 46）にも説明されている。

ほかに、「顔触れ」といった言い方が使われている場合もある。例えば、2代目中村鴈治郎（1902-1983）による『役者馬鹿』（1974・日本経済新聞社、p. 94）には、「配役」と「顔触れ」が次のように使われている。

顔ぶれは延若、寿三郎、魁車さんに私たち兄弟で、披露狂言は川口松太郎先生の「芸道一代男」でした。**配役**は私の鴈治郎、魁車さんの母、寿三郎さんの翫雀です。

どういう俳優たちが共演しているのかを述べる場合に「顔触れ」、各俳優がどういう役を演じているのかを述べる場合は「配役」と使い分けている。一方で、「顔触れ」を「配役」「役割」と同じように使っている場合もある。『秀十郎夜話』（pp. 35-36）に次のようにある。

歌舞伎座で羽左衛門（十五世）の三浦之助、師匠の佐々木、それに亡くなった仁左衛門（十二世）の時姫という**顔触れ**で、「鎌倉三代記」は出た時（昭和十二年）のことですが（略）

ここにある「師匠」とは初代中村吉右衛門のことであり、引用文にある昭和12年当時のスターの共演ということで、「役の割り振り」よりも俳優の名前を強調したかったため「顔触れ」が使われたのだろう。同様に「顔触れ」を「配役」と同じ意味に使っている例に『紫扇まくあいなし』（p. 21）もあるが、これも俳優を中心に述べようとした場面である。

生年歌舞伎で白鸚さん初めての『酒井の太鼓』は段四郎の鳥居に伏屋が宗十郎、家康が高助（いずれも故人）という**顔ぶれ**（略）

また、特に人気のある何人かの俳優が共演するような場合に「顔合わせ」ということばを使うことがあるが、これも俳優の共演について述べることばであり、「配役」「役割」とは異なる意味で使われている。2代目中村芝鶴による『大文字草』（1961・東京書房、p. 96）に次のようにある。

明治二十八年二月歌舞伎座に於ける五代目団十郎と市川九蔵久々の**顔合わせ**に上演された「加羅先代萩」は「伊達競阿国戯場」と改題されています。

「役柄」が「配役」と似た意味で使われている場合もある。初代市川猿翁の芸談を評論家の渡辺茂雄（1893-1973）がまとめた『猿翁芸談聞書』には「新作の狂言がきまり自分の**役柄**がきまった場合など、かれはすぐ自分の演じた在来の狂言に見当をつける。例えば自分の今度の役は弁天小僧を坊主にすればいいだろうといったように、まことにのみこみが早い。」（p. 59）。ただし、「女方のうち年増または老女の役のこと、およびそれを専門に演ずる俳優」（『新版歌舞伎事典』（ジャパンナレッジを使って検索）のことを指す「花車方」について「役柄の名称」（p. 73）と説明している部分もあり、歌舞伎の慣用として「役柄」を「配役」の意味で使っているわけではない。

ここまで調べたことを、特に「配役」「役割」についてまとめると、次のようになる。

明治、大正時代に発売された芸談には、「役割」が使われており、特に、幕末生まれの歌舞伎俳優による芸談では実川八百吾郎の芸談による1例を除いて「役割」が使われていた。「配役」が使われていた1例は、1961年になって発行されたものであり、新しい用例である。また、聞き書きの芸談である。その内容から、「役割」が俳優本人（実川八百吾郎）のことばであり、「配役」は著者（深瀬芳流）のことばと考えられる。この幕末生まれの俳優の芸談による1例の「配役」の使用にはこうした理由がある。芸談において「配役」は1930年以降に使われるようになる。大正生まれの俳優は、「配役」だけを使っている。また、戦後に発行される芸談では、著者が明治生まれであっても、「配役」が使われ、「役割」が使われなくなっている。

7.2.2 歌舞伎のプログラムでの使用

次に、歌舞伎における「役割」「配役」の使用について、歌舞伎のプログラムで使われることばはどのように変化したのかを確かめる。

本章のはじめに現代の歌舞伎公演のプログラム（筋書・番付）においては、「役割」が使われておらず、多くは「配役」であることを述べた^{註7-3}。そこで、戦前の歌舞伎のプログラムではどうだったかを「松竹大谷図書館所蔵・芝居番付閲覧システム」を使って調べる。1937年12月公演「歌舞伎座筋書」までは「役割」が使われているが、1943年1月公演の「歌舞伎座筋書」には「配役」が使われている。1938年から1942年までの間の筋書は確認できないが、この期間に「役割」から「配役」への変化があったことがわかる。

また、歌舞伎のプログラムにおいて、1930年代後半から1940年代前半の間に、使われることばが「役割」から「配役」に置き換わっていることから、この2つの語に意味の違いはないようだが、実際はどうなのかを次に確認する。

7.2.3 「役割」と「配役」の違い

「役割」「配役」の両方が使われている芸談もある。その場合、「役割」と「配役」とで意味が異なるのかを調べる。

「配役」の初出例として示した『梅の下風』には、「配役」は前に述べた（本節1項）1

か所で使われており、「役割」は次の2か所で使われている。

父の佐七、羽左衛門（家橋）の巴の三吉、松助のおてつ、片市の倉田伴平等といふ**役割**でした。(p. 164)

叔父さんの惣六で私の宮城野に、市村の信夫といふ**役割**で演じましたが（略）(p. 175)

「配役」を使った部分は、話者である6代目梅幸が出演していない興行のことを説明しており、「役割」を使った2つは、話者が出演者の一人だった興行について話している場面である。一方で、同じ6代目梅幸の芸談で、『梅の下風』よりもあとに出版された『女形の事』（1944・主婦之友社）では、「役割」だけが使われている。

其黄門をつとめたのが団十郎、紋太夫をつとめたのが五代目といふ**役割**です。(p. 94)
私のお富を勤めた時には、^{きのくにや}宗十郎の与三郎、^{たかしまや}左団次の蝙蝠安という**役割**でした。(p. 130)

こうしたことから、6代目梅幸の芸談では、「配役」「役割」の明確な使い分けはなされていないようだ。

6代目尾上菊五郎芸談『芸』にも、「配役」と「役割」が使われている。

此時の襲名披露の出し物として、父を失った兄弟といふ意味を含めた狂言が選ばれた訳で、中幕に『吉例曾我礎』対面の場面が据えられ、其**役割**は団十郎の工藤祐経、芝翫（後の歌右衛門）の大磯の虎、権十郎の朝比奈、八百蔵（後の中車）の鬼王新左衛門、家橋（後の羽左衛門）の秦野四郎、染五郎（後の幸四郎）の近江の小藤太、女寅の化粧坂の少将、市蔵の梶原景高、松助の梶原景時、梅幸の十郎祐成、私の五郎時致、栄三郎の八幡の三郎でしたが（略）(pp. 4-5)

「配役」は次のとおりである。

更に役者本位の歌舞伎劇としては、立役を筆頭に立女形から二枚目等まで、**配役**は一座の俳優の位付の標本とも見られる。(p. 6)

6代目菊五郎の「役割」「配役」の使用にも使い方の違いはない。

6代目尾上梅幸、6代目尾上菊五郎のように、「役割」と「配役」と、両方を使っている芸談があり、そうした芸談では、「役割」「配役」に意味の違いはなく、「配役」を「役割」に、「役割」を「配役」に置き換えることができるように読める。すなわち、1冊の芸談の中で、「役割」と「配役」両方が使われているのは、ことばの「ゆれ」によるものであると言うことができそうだ。

7.2.4 「役」の使用

次に、「役」という語は、芸談においてどのように使われているのか、「役割」「配役」とは異なるのかを検討する。

「役割」と「配役」と同様の意味で「役」が使われることもある。その場合には、前に述べたように「役を割る」「役を振る」と「役を+動詞」の形で使われる。しかし、「役」だけを使う場合は、「役割」「配役」の意味とは異なっている。例えば、芸談には次のような「役」

の使用例がある。

狂言は『小栗判官』でした。**私の役**は漁師の浪七と政元。(『中車芸話』p. 69)

私の役は大石主税と小平太の二役で出演しました。(『市川海老蔵』p. 81)

工藤の役を勤めるのに『舞台へ出て、背筋を真直に立て、シヤツキリと座つてみるだけでも骨が折れる。』と言つてみた位(略)(『芸』p. 5)

このように「自分の担当」あるいは、演じている個別の役を言うの「～の役」の形で「役」を使っており、「私の役割」「私の配役」あるいは「工藤の役割」「工藤の配役」などという使い方はしていない。一方で、前に述べた「役割」の用例からわかるように、自分の役と共演者の役をともに言うとき、あるいは一座の役々について言う場合には「役割」が使われている。例えば、『梅の下風』(p. 197)に次のようなものがある。

私の宮城野に、市村の信夫という**役割で演じましたが**

なお、この用例の場合、現代の言い方であれば、「私(の役)は宮城野、市村は信夫(の役)を演じた」となる。ここに「役割」を使っているのは、役の割り振りを述べているからということもあるが、強調したいという意識もあったからとも考えられる。この「市村」とは15代目市村羽左衛門のことである。15代目羽左衛門は立役だが、「信夫」は女性役である。立役の15代目羽左衛門が女形を演じるという珍しさもあり、それがこの公演の売り物だったのだろう。そこで「～という役割で」と、役の割り当てという点を強調しているということが考えられる。

芸談にはほかに「役をきめる」という言い方が使われることがある。

十月興行の**役をきめる**とき、師直は承知したが、直助は「モウ今度が演納(しおさ)めと思うから、三角屋敷まで出してくれ」と父がいった(略)『七世市川団蔵』(p. 289)

この「役をきめる」を「役割をきめる」「配役をきめる」として使っている芸談もあるが、意味が異なっている。すなわち、「～の役」での使用と同様で、「役をきめる」の場合は自分のことであり、「役割をきめる」「配役をきめる」の場合はほかの俳優の役も含めた、一座全体の役々をきめることを指すようだ。

いよいよ五日目が**役割を極める**日(略)『中車芸話』(p. 78)

自分たち若い者同志で、狂言を選び、**配役を決め**、自分らの出演でやるわけですが(略)『市川海老蔵』(p. 36)

ほかに、「役を納める」という言い方も使われる。「役を納める」は『歌舞伎入門』(渥美清太郎・東海書房・1950、p. 335)によれば「「奥役」が各俳優の所へ出かけて行つて、受持ちの役の内容を話し、承諾させる。これを「役を納める」と云ふ」と説明されている。「奥役」とは、現代のプロデューサーとマネージャーを兼ねたような役割の人のことである(『新版歌舞伎事典』(「ジャパンナレッジ」を使用)参照)。『日本演劇辞典』(渥美清太郎・新大衆社・1944)には「劇場興行係員の一名称。楽屋を司る役の意」とある。

すなわち、「役割をきめ、その役を演じてくれるように俳優に説明し、承諾させる」ことを「役を納める」という。

全体奥役とは役者に**役を納める**事を職とする者で、同時に給金を渡す事も勤める役柄の者です。(『中車芸話』 p. 162)

「役」と「役割」「配役」とは異なる場面で使われていることがわかる。自分以外の役の割り当てを言うのか、個別の役を言うのかといった違いである。ただし、「役を振る」「役を割る」と「役を+動詞」の形にすることで「役割」「配役」と同様の意味で使われている。

7.3 演劇評論家による使用

芸談においては、幕末生まれの俳優は「役割」を使い、「配役」は、明治生まれの俳優によって使われ始め、1930年発行の芸談をもっとも古い例としていた。大正生まれの俳優による芸談では「配役」だけが使われていた。

では、演劇評論家は、「役割」と「配役」をどのように使っていたのだろうか。

明治生まれの演劇評論家の著作においては、「役割」が使われていた。ここでは「配役」がいつごろから使われるようになってきているのかということにポイントをしぼり、以下、評論家の生年順に示す。

岡鬼太郎(1872-1943)による『歌舞伎眼鏡』(1943・新大衆社)には、「配役」と「役割」が使われているが、「配役」は明治座の広告文として、「役割」は鬼太郎自身のことばとして使われている。これらは1933年に書いた内容である。

明治座の絵本には、表紙に、「狂言**配役**の粹、空前の大歌舞伎」と、怖ろしく威かしてある。(p. 73)

尚、絵本に就いての腑に落ちぬ事は、**役割**の所に「住吉踊り」と書いたもの四十余。(p. 74)

絵本の表題**役割**等は、成るべく入念に書かれない。(p. 74)

岡本綺堂(1872-1939)による『随筆思ひ出草』(1937・相模書房)には「役割」を中心に「配役」も使われている。

「役割」は以下に示す例など、10か所に使われている。

役割は左団次の道昌恵、坂東秀調のおぎん、市川寿美蔵の差配人長兵衛などであつた。(p. 47)

戦争劇の**役割**は団十郎の大森公使、士族近藤新右衛門、水夫舵蔵、菊五郎の榎本少佐、近藤新五郎、尾淵中将、沢田重七 (p. 48)

大阪俳優の一座で、その**役割**は萩原新三郎(中村竹三郎)飯島の娘お露(大谷友吉)(p. 224)

「配役」は次の1か所で使われている。

配役も適材適所である。八百蔵は寧ろ平左衛門に回るべきであつたが、配役の都合で源次郎に回つたので (p. 228)

歌舞伎研究家・木村錦花(1877-1960)は『三角の雪』(1937・三笠書房)で「配役」を使っている。

太夫元の手代で、俳優へ**配役**の交渉、給金の押引（略）（p. 99）

作家の平山蘆江（1882-1953）による『日本の芸談』（1942・法木書店）にも「配役」が使われている。

新作ものゝ**配役**など（p. 206）

河竹繁俊（1889-1967）も『歌舞伎十八番 研究と作品』（1944・豊国社）に「配役」を使っている。

その時の主なる**配役**は次の如くであつた。（p. 99）

渥美清太郎（1892-1959）の『歌舞伎大全』（1943・新大衆社）にも次のようにある。

女給がプログラムをくれましたが、これには狂言の場面や、**配役**だけしか書いてありませんね（p. 74）

高谷伸（1896-1966）は『明治演劇史伝 上方篇』（1944・建設社）に「配役」を使っている。

贅沢な**配役**で（p. 36）

だれが執筆しているのかは明確ではないが、2代目市川左団次の一座がロシアで海外公演を行った様子をまとめた『市川左団次歌舞伎紀行』（1929・平凡社）に、海外公演一座のメンバーと演目などのリストが掲載されている。そのリストには「一行人名及番組配役予定」（p. 31）、「出し物並に配役予定」（p. 34）と「配役」が使われており、「役割」の使用はない。

演劇評論家の著作においても、1930年前後から「配役」が使われるようになっていく。これは芸談やプログラムにおけることばの変化に共通している。ただし、1971年発行のものでも「役割」を使っているものがある。『歌舞伎鑑賞入門』（創元社）掲載の「初日のあくまで」（pp. 208-222）にプログラムの作成手順について「筋書と**役割**は手元で、解説や随筆読物は各々適宜な執筆者に依頼する」（p. 211）とある。加賀山直三（1909-1978）が執筆している部分である。明治生まれの執筆者の場合は、古い語を保って、のちまで使っていたようである。

なお、映画や歌舞伎以外の演劇について述べている著作において、作家が「配役」を使っている例もあるので、取り上げておく。

石角春之助（1890-1939）は『楽屋裏譚』（1929・文人社出版部、p. 253）に、歌舞伎を含む舞台演劇における楽屋の習慣やうわさばなしなど、3面記事的な内容をまとめている。この中で「部屋割と**役割**」（p. 17）という章があり、文中では「配役」を使って説明している。また「女優の巧妙な遊泳術」という章に「**配役**当事者としての座長」という小見出しがある。役を割り振る役目を持っている（配役当事者）のは座長であり、女優たちは役を得るために、座長にこびるというような内容が書かれている。

菊池寛（1888-1948）は『新文芸辞典』（1932・誠文堂）に、「キャスト」「キヤスト」の訳語として「配役」を使っている。なお、英語「cast」の訳語については、別項で述べる。

室生犀星（1889-1962）は、『薔薇と糞』（1936・改造社）の中の「生きてゐる書物」pp. 267-269）において、映画の話として「監督は役者に不可能な**配役**を振当て（略）」と書いている。

この随筆集は 1936 年発行だが、1930 年～1931 年に書いた内容をまとめたもの（「巻末に」『薔薇と羹』p.374）である。

ここまで芸談および演劇評論家、作家による「役割」と「配役」の使用について調べた。その結果、芸談では、1930 年ごろから、「配役」を使うようになっており、演劇評論家も、そのころから「配役」を使っている。作家は、歌舞伎での使用にききんじて、歌舞伎以外の場面で「配役」を使っていることがわかる。

7.4 新聞の使用

では、新聞にはどのように使われていたのだろうか。読売新聞のデータベース「ヨミダス歴史館」において「配役」を検索語として調べる。そのうえで、朝日新聞のデータベース「朝日新聞クロスサーチ」でも、いつごろから「配役」が使われ始めるのかを確認する。

まず、読売新聞での使用である。1874 年から 1989 年までの間に 930 件の記事が検索できる。しかし、これらの 930 件の記事を細かく見ると、検索用の見出しに「配役」ということばが使われただけであり、記事本文に実際に「配役」が使われているのは、以下に示す 1925 年 4 月 30 日（朝刊）のものがもっとも古い。見出しには「配役」とあるが、本文では「役割」とある。

本郷座の**配役**懸賞

吉右衛門一座に三升、福助等を加へた本郷座五月興行の二番目「堀川」に対し伝兵衛、おしゆん、与次郎、母、おつるの五人物に吉右衛門、時蔵、紅若、又五郎、福助の五優を配して、其**役割**投票を懸賞で募つてゐるのは既報の通りだが、何れも初役揃と云ふのに興味を惹き、続々応募があり中には意表外の指名などもあつて前景氣がいいさうだ。

なお、「日本語歴史コーパス」(CHJ)では「配役」の用例として、読売新聞の 1925 年 5 月 2 日の記事が 1 件だけ出てくるが、その記事も確かめると、「配役」のほかに「役割」も使われている^{注 7-4}。

芝居そのほか

▲本郷座、二日初日午後三時開場各等半値段（中略）大切新歌舞伎十八番の内『紅葉狩』常磐津、竹本、長唄囃子連中本極り**役割**は木内宗吾、与次郎、平維茂（吉右衛門）松平伊豆守、傀儡師、宗吾女房おさん、伝兵衛（時蔵）渡し守甚兵衛、久世大和守、与次郎の母、奥女中田毎（紅若）目明し八右衛門、番士、従者八内（吉之丞）（後略）

▲歌舞伎座 五月興行「廿四孝」**配役**中、幸蔵役として発表の謙信は松助に振りかへられた

「役割」を使わずに「配役」のみを使っている記事は 1925 年 8 月 12 日（朝刊）の記事が初出である。

河合が**配役**募集

松竹キネマでも同じ催し

河合武雄は浅草松竹座の九月興行に吉井勇氏作『恋妻』を瀬戸英一氏の脚色（きやくし

よく)で上演するにつき主要の人物たる実業家佐久間鉄弥、妻春子、歌劇女優浪路真砂子、漢学者坂田文平、洋食屋銀次郎、その父金蔵、春子の母お種、鯉朝、ロイドの龍吉、息輝夫等(とう)の諸役を河合武雄、武田正憲、村田式部、梅島昇、柳永二郎、松本要次郎、藤田芳美、小堀誠の諸優に割当て**配役**を懸賞で募集する事になり答案是松竹合名会社で受付け廿二日〆切り配役全部の的中者二百名に松竹座一等券二枚宛を贈ると而して松竹キネマでも同時のこの劇を映画に撮影するにつき鉄弥、春子、お種、銀次郎、真砂子、龍吉の六名に対する**配役**を募集することとなり、この方(ほう)は廿五日〆切、結果は九月上旬に発表し、一等金時計、二等置時計、三等腕時計、四等電気館バス、五等同館入場券等、総計百十六人に商品を贈る由

記事にある河合武雄(1877-1942)は、新派の女形俳優である。なお、河合武雄には、芸談『女形』(1937)があり、その芸談でも「配役」を使っている(表7-2参照)。

この記事は、舞台作品を映画化するにあたって、どの俳優にどの役として出て欲しいか、自分なりの配役を書いて応募して欲しいという内容である。現代では「配役を募集」という言い方はあまり聞かれないが、この記事以降、こうした「あなたの好きな配役を教えてください」といったような内容の試みは、何回も行われている。

上記の1925年8月12日の記事以降、「配役」は映画やラジオドラマあるいは、ラジオで放送される放送舞台劇について使われるようになる。

一方、歌舞伎についての記事で「配役」が使われるのは1928年4月5日(朝刊)の歌舞伎の広告が初出である。これも、「あなたの好きな配役を教えてください」といった内容の記事である。

通し狂言弁天小僧六場

清水観音より勢揃迄

右上演に付き左の**配役**を募集致します

なお、歌舞伎については、1928年6月21日(朝刊)に「役割を募集」も使われているが、この記事(1928年6月21日)以降は、歌舞伎でも主に「配役」が使われるようになる。

四谷怪談の**役割**を募集

松竹では盆興行に大南北の「東海道四谷怪談」六幕十二場を、源之助、訥子、権十郎、九蔵、錦吾、勝太郎、吉之丞等で演ずるのでお岩、小平、直助、与茂七、お袖、伊右衛門、お梅、宅悦、赤垣源蔵、潮田又之丞の**役々振当**を募集締切は廿六日築地同本社宛次に、朝日新聞データベース「朝日新聞クロスサーチ」での「配役」の使用を「ヨミダス歴史館」の補足として調べる。「朝日新聞クロスサーチ」においても「配役」で検索すると1879年から1999年までの間に229件の記事があるが、1879年から1924年までの使用はいずれも「役割」の例であり、実際に「配役」が使われるのは1923年8月13日(夕刊)の映画「牡丹灯籠」の広告が初出である。「配役」とともに「役割」も使われている。

松竹映画

(略)長田秀雄作牡丹灯籠を撮影致す事と致しました、就ひては諸君方の御満足を得べ

き**配役**の下に完成したいと思ひます、御希望の**役割**を左記の規定に従ひ続々御投書あらん事を希上げます。

歌舞伎についての記事では、1924年9月26日（朝刊）の広告に「配役」が使われている。

菅原伝授手習鑑 二幕 **配役**

以上は広告での使用だが、記事本文で「配役」が使われているのはラジオで放送される歌舞伎について述べた記事である。

帝劇の幹部で「芝居の夕」放送

（略）そのだし物並に**配役**は大体左の如く内定してゐる

一番目は幸四郎の松王、勘弥の梅王、松助の時平（略）宗十郎の千早姫といふ**配役**

なお、映画や歌舞伎以外での「配役」の使用として、1928年10月31日（朝刊）の昭和天皇の即位の礼についての記事がある。

大礼使では諸儀の掛員、**配役**を定めて三十日発表した。

7.5 国語辞典の掲載

次に、国語辞典にはいつごろから「配役」が掲載されているのかを調べる。

本稿では、次の19冊の国語辞典を調べた。

『言海』（1889-1891）、『日本大辞書』（1893）、『大辞典（博文館）』（1896）、『日本新辞林』（1897）、『ことばの泉（日本大辞書）』（1904）、『日本大辞林』（1894、1907）、『辞林』（1907）、『日本類語大辞典』（1909）、『国語漢文新辞典』（1914）、『俗語辞海』（1909）、『大日本国語辞典』（1915）、『国語漢文ことばの林』（1916）、『改修言泉』（1927）、『大言海』（1935）、『辞苑』（1935）、『言苑』（1938）、『小言林』（1949）、『辞海』（1952）

これらのうち、「配役」が掲載されているもっとも古い例は、『改修言泉』（1927）だが、この段階では、「やくわり（役割）に同じ」とあり、「役割」が主な見出しである。その後、『小言林』（1949）には「配役」が主見出しとして掲載される。そのほか『辞海』（1952）にも掲載があり、『広辞苑』にも初版（1955）から立項されている。

国語辞典において、「配役」は昭和になって立項されるようになるものの、戦前には掲載されていない辞書のほうが多い。一方、戦後の辞書には、「配役」が必ず掲載されるようになる。

新聞での使用や国語辞典の掲載を調べた結果、次のことがわかった。

新聞の歌舞伎関連記事においては、朝日新聞では、1924年の歌舞伎の広告が初出である。それ以前に、1923年に映画の広告で「配役」が使われている。「配役／役割を募集」といった、現代ではあまり使われない用例が見られる。読売新聞においては1925年から「配役」の使用があるが、「役割」とともに使われている。それが1928年以降には「役割」は使われなくなり、「配役」に統一される。

これは国語辞典の『改修言泉』（1927）に「配役」が空見出しとして立項されるのと時期が同じである。

さて、次に「配役」という漢語について、2つの仮説を考えていく。

- ①「配役」は中国由来の漢語ではなく、日本で作られた漢語である
- ②「役を割り振る」という意味の「配役」が使われるようになったのは、歌舞伎以外の演劇や映画、ラジオなどがきっかけだった

まず、①について調べる。

7.6 「配役」について

7.6.1 「配役」はいつごろからどのような意味で使われているのか

本章4節において、朝日新聞において歌舞伎や映画以外の場面での「配役」の使用の例として1928年に昭和天皇の即位の礼における使用があったことを述べた。

このことをヒントとして、「国立公文書館デジタルアーカイブ」(<https://www.digital.archives.go.jp/globalfinder/cgi/start>)を用い、「配役」の使用を調べた。

もっとも古い用例は「公文録・明治三年・第九十九巻・庚午六月・寺院伺(二)」(1870)の「般舟院ヨリ妙莊嚴院二十五回ノ節御法事附同僧侶**配役**」である。そのほか、1895(明治28)年の用例として「故熾仁親王葬儀書類・明治二十八年」に「御葬送当日**配役**」とある。いずれも儀式における僧侶やそのほか人員の役目の割り振りのことを指す「配役」である。また、「次世代デジタルライブラリー」(<https://lab.ndl.go.jp/dl/>)で「配役」を調べると、「旅路 紀行文集上巻」(1906・地球堂、p.824)、「名古屋市史風俗編」(1916・名古屋市編、p.2)などで、儀式などに付随する神楽や舞楽での舞の割り振りに「配役」が使われている。

「国会図書館デジタルコレクション」には、「明治天皇御大喪ニ関スル書類」(1912)に「殯宮着床割並配役割」とあるのが古い例である。

『日国』には「配役」は次のようにある。

(1)仕事などの役割を振り当てること。

*東京日日新聞 - 明治一六年〔1883〕七月二一日「当日の**配役**主任は堀河康隆、其副は肥田濱五郎、香渡晋外御一族数名」

(2)映画・演劇などで、俳優に役を振り当てること。また、その役。キャスト。

*古川ロッパ日記 - 昭和九年〔1934〕七月二四日「何しろ**配役**を川口が自分の考へばかりで、定めちまふからミスキャストが尽きないのである」

*女方〔1957〕〈三島由紀夫〉四「脚本が出来上り、**配役**が決定すると匆々」

この意味のうち、「国立公文書館デジタルアーカイブ」「次世代デジタルライブラリー」の用例は(1)の「仕事などの役割を振り当てること」を指す。

なお、「次世代デジタルライブラリー」では刑罰に関連することばとして「配役」が使われている場面もある。例えば次のような例である。

漆ヲ盗ミ是ニ縁リテ遠方ニ**配役** (『東洋立志編巻2 松村操編』1882(巖々堂) p.3)

囚人ノ**配役**ニ関スル事項（『福岡県警察提要 上』1893（福岡県警察部）p.30）

当時規則ニ基キ**配役掛り**ニ報知シ鍵ヲ持チ来ラン

（『大審院刑事判決録 明治17年11月分』1891（司法省）p.33）

軽罪を犯して、流徒に**配役**せらるべきを放免して

（『応問録 第1輯』1900（國學院編）p.327）

ところで、日中辞典などで調べると「役を割り振る」意味での「配役」は中国語の漢語ではなく、「分配工作」あるいは、演劇の「役の割り振り」の意味では「分配脚色」などを使うようだ。一方で、刑罰の意味の「配役」は中国でも使われていたようである。以下、「漢籍電子文献資料庫」（中央研究院歴史語言研究所・<https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>）で検索した。

司馬光により11世紀に編纂された『資治通鑑』には次のように使われている。

唐都官郎、掌**配役**隸、簿録俘囚

そのほか『宋會要輯稿』の「刑法」の項目に「流罪決訖**配役**」とある。

「配役」は、中国語では、刑罰の意味で使われており、この使い方は日本でも行われていたことがわかる。その点で言えば、「配役」という漢字2字のつながりは、日本特有のものではない。しかし、「役を割り振る」という意味としての使用は日本特有の使い方なのではないだろうか。そのことを調べるために、まず、19世紀にまとめられた英語と中国語の対訳辞書である「英華字典」に、「配役」が掲載されているのかを確かめる^{注7-5}。例えば、現代の日本語で「配役」の意味で訳されている「cast」の項目に、英語を翻訳するために英華字典に「配役」が使われていれば、それは中国語としても「配役」が「役を割り振る」といった意味で使われていることになる。中央研究院近代史研究所の「英華字典」のデータベースを使用して調べた（<https://mhdb.mh.sinica.edu.tw/dictionary/index.php>）。その結果、「配役」はいずれの英華字典にも掲載されていなかった。

次に、英華字典において「cast」がどのように翻訳されているかを調べた。『ロブシャイト英華字典』（1866-1869）には「the act of casting」（Castの項目）に「擲者」という意味がつけられており、『井上哲次郎訂増英華字典』（1884）にも同様の掲載がある。『顔惠慶英華大辞典』（1908）には「the act of casting」（Castの項目）には「擲、去擲、投擲」の意味が示されている。いずれも、「英華字典」の「cast」には「投げる」に関連した意味だけが掲載されており、「役を割り振る」のような意味は見当たらない。

つまり、中国語としては訳語などで調べても「役を割り振る」という意味の「配役」は使われていなかったということがわかる。

さて、現代の「和英辞典」（『プログレッシブ和英中辞典』（小学館）、『ウィズダム和英辞典』（三省堂）の掲載を調べた）では「配役」を「the cast」「casting」と英訳しており、英和辞典では「cast」「casting」に「配役」と訳されていることは前に述べたとおりである。では、このように、英和辞典において、訳語に「配役」が使われるようになったのはいつごろからなのだろうか。英和辞典の「cast」などの訳語に「配役」が使われるようになったと

いうことは、その語が日本語として定着したと考えられるためである。

明治以降に出版された英和辞典で「cast」の意味を調べた。以下に、調べた「英和辞典」とその掲載内容をまとめる。

『英和对訳袖珍辞書』(1869)の段階では「投ル、廃ル、追除ル、刑法ヲ言渡ス、雛形ヲ造ル、鑄ル、算用スル、勘考スル、抛ケ棄ル、越ル」であり、『英和对訳辞書』(1872)、『附音挿図英和字彙』(1873)も同様の意味が掲載されている。

「役割」の意味が掲載されるようになるのは、『双解英和大辞典』(再版・1892・共益商社書店)が今回調べた辞書の中でもっとも古い。「割付クル(俳優ニ役割ヲ)」とある(同辞書の1904年出版版、1907年出版版も同様の語釈)。そのほか、『新訳英和辞典』(1902・三省堂)には「役割ス、割振ル」とある。そのほか『袖珍英和辞典』(1922・三省堂)にも「役割」、『熟語本位英和中辞典』(斎藤秀三郎、1928)に「(役割などを)割り振る、割り充てる」、『新英和中辞典』(岡倉由三郎、1929・研究社)に「(役割を)振りあてる」、『昭和中英和辞典』(1935・昭和中学会)に「役割」の意味がつけられている。

「cast」の意味に「配役」が使われるようになってきているのは、『コンサイス英和辞典』(1926・三省堂)からである。「役割、配役。」とある(同辞書の1946年版、1948年版も同様の掲載)。その後、『新英和大辞典』(1940・研究社)にも「役割(出演者全部の)配役」とある。『エッセンシャル英和辞典』(1948・旺文社)も「cast」に「役をふりあてる、配役する」があり、「casting」に「配役、役割」の意味を掲載している。また、意味が「配役」だけになっている例は、『新和英大辞典』(1941・研究社)の「haiyaku(配役)n the cast」が、今回調べた中では古い例である。英和辞典では『岩波英和辞典』(1950)に「劇の配役」、『新英和辞典』(1950・博友社)の「cast」に「配役する」、「casting」に「配役」とある。

英和辞典以外で「cast」「キャスト」と「配役」が結びついているのは、『日本映画年鑑 大正13・4年』(1925・朝日グラフ編輯局編纂)が、調べた資料の中では古い例で、「キャスト(Cast)配役。役割」と説明されている。同年発行の『映画十二講』(素人社)に掲載された「映画用語辞典」にも「キャスト」に「役割・配役」の語釈があり、次のように説明されている。

映画劇中の人物を適當の俳優に割当てたもの。割りあてることをキャストイングと云ひ、割りあてる専門の掛りをキャストイング・ディレクターと云ふ。

新語辞典では、『新かくし言葉辞典』(1930・博進堂書店)の「キャスト、又はカスト」に「配役又は役割の事」とある。また、『モダン辞典』(1930・弘津堂書房)に、「キャスト(劇)配役、役割。」とある。『時勢に後れぬ新時代用語辞典』(1930・磯部甲陽堂)では「映画用語」と「演劇用語」に「キャスト」の立項があり、前者では「役割。配役」、後者では「芝居の役割のこと」と説明されている。この「芝居」とは「歌舞伎」のことである。

『モダン新語辞典』(1931・浩文社)には「キャスト(cast)」に「映画」「演劇」のことばとして「役割、配役」の意味があるほか、「ロール(role)」に「演劇」のことばとして「役、配役、役割」の意味が掲載されている^{注7-6}。

そのほか、『朝日年鑑昭和 11 年附録モダン常識語辞典』（朝日新聞社・1940）で「キャスト（英）役割、配役、オールスター・キャストなどいふ」、『現代時事常識字典 附・新語辞彙』（1940・時事調査会編）に、「キャスト（Cast）演劇等に於ける、配役、役割、顔ぶれ」、『日常宝典 知識の泉』（1940・東雲堂編輯所編）に「キャスト 役割、配役」、『満支旅行年鑑昭和 17 年』（1941・東亜旅行社満洲編纂）に「（キャスト）配役」、『最新時事新語辞典』（毎日新聞社校閲部・1949）に「キャスト（cast）配役、役割、"オール・スター・キャスト、スター総出演などと使われる」とある。

ここまで調べたことから、本節に入る前に仮説として述べた、「①「配役」は中国由来の漢語ではなく、日本で作られた漢語である」については次のようにまとめられる。

「配役」という漢字 2 字のつながりは、刑罰の意味で中国で使われており、それが日本でも使われた。しかし、「役を割り振る」といった意味の「配役」は日本での使い方であり、明治時代には儀式の役割分担のことを言うのに使われていた。こうしたことは、英語から中国語の翻訳語としては、「配役」と「cast」「casting」とがむすびついていないことから明らかである。

国語辞典や英和辞典以外では、①『映画年鑑』の使用が古いこと、②新語辞典の「映画用語」に「配役」の説明があり、「演劇用語」としては「歌舞伎の役割である」と説明されていること、③一方で、新語として「演劇のことば」としての説明があること、④「配役」が使われるようになった年代が「ラジオ」の放送が始まった時期に重なること、この 4 つの理由から、「役を割り振る」という意味の「配役」が使われるようになったのは、映画やラジオ、歌舞伎以外の演劇などがきっかけだった」という仮説が成り立つ。次にこの仮説について検証する。

7.6.2 演劇、映画、ラジオにおける「配役」の使用

明治時代には「配役」が、儀式あるいは儀式に関連した舞楽や神楽での役目や舞の割り振りを言うのに使われていたが、これが歌舞伎で使われるようになるのは昭和に入ってからであり、時期としても、また使われる場面としても距離がある。大正時代の部分が「配役」の使用のすきまになっているが、大正時代には、歌舞伎以外の演劇、すなわち「新演劇」「新劇」などと言われる分野や、映画やラジオなど新しい媒体が現れている。こうした分野では、「役を割り振る」意味でどんなことばが使われていたのだろうか。

「次世代デジタルライブラリー」「国立国会図書館デジタルコレクション」で調べた中で、アルフレッド・ヘンネツキン著『劇作の理論と実際』（1927・原始社）が古い用例である。「演劇に於ける異なる配役」（pp. 175-192）という章があり、以下のように説明されている。

「**配役**」という名称がある。此の語は、注解す可きであるが、亦如何なる特別な演劇に於ける特有な人物を指示するにも用ひられる。例へばマクベス、ジュリエットの**配役**（**rôle**）等の如きものである。

マクベスやジュリエットなどが立役者、立役女優であることを説明しており、ここでいう「配役」はその劇における役の立場を言うことばとして使われている。「role」については、前にも述べたとおり「配役」の意味をつけられることもあるが、この『劇作の理論と実際』を含めて、「role」と「cast」とで訳語の混乱が起きているようである。

「役の割り振り」という意味では、1929年の用例で『演劇研究叢書第2編』（博文館）にも「配役」が使われている。アメリカの劇団について書いた翻訳のようである。また、『児童実演お伽劇とその演出法』（1931・昭和書院）にも「配役上の注意」とある。

次に、映画での使用である。前に取り上げたとおり、1925年の『映画年鑑』に「配役」が使われており、大正の終わりには映画で「配役」が使われていたことがわかる。

専門辞書では、『最新映画辞典』（1936・映画国策社）に、次のような立項がある。

オール・スター・キヤスト (All star cast)

撮影所、又は会社専属のスターを全部網羅して一つの映画に出演せしめた場合の**配役**をいふ。(p. 22)

キヤスト (Cast) **配役。即ち俳優の役割。** (p. 33)

配役 (はいやく) キヤスト。俳優を劇の役に割り当てること。(p. 97)

老け役 (ふけやく) **配役**中で年寄つた男女の役をいふ。(p. 114)

また「次世代デジタルライブラリー」で調べたところ、『椿姫』（小デュマ著・久米正雄編、1925・文芸日本社）に映画での「椿姫」にどのような俳優が出演していたかが一覧されており、「配役」が使われている。

では、映画専門雑誌ではどうだろうか。『キネマ旬報』（1919-）、『キネマ週報』（1930-1950）、『キネマ・レコード』（1914-1915）、『活動之世界』（1916-1919）を「国立国会図書館デジタルコレクション」を使って調べた。

『キネマ・レコード』『活動之世界』はいずれも「役割」が使われている。『キネマ旬報』は1932年12月までは「役割」を使っているが、1933年になると「配役」に切り替えている。『キネマ週報』は1930年の創刊時にすでに「配役」を使っていた。雑誌における用語の使い方が変わったのは1933年だが、1929年の『キネマ旬報』（326）付録「最新映画用語辞典」にはすでに「キャスト」が「配役。役割。」で説明されている。

ラジオにおいては、日本でラジオ放送が始められた1925年の番組表に「配役」が見られるのがもっとも古い例である。1925年4月29日の「放送劇せりふ」の「大地は微笑む」の出演者を示すのに「配役」が使われている。

ここまで調べてきた資料における「配役」の初出を表にまとめると次のようになる。

表 7-4 「役を割り振る」意味での「配役」の初出一覧（初出年順）

資料の種類	初出年
公文書：『公文録・寺院伺』 法事における僧侶の役割分担としての使用	1870年

紀行文：『旅路』 儀式における神楽などの舞の役割分担としての使用	1906年
新聞：朝日新聞（映画の広告） 映画の役の割り振りとして。	1923年
新聞：朝日新聞（歌舞伎の記事）→歌舞伎における初出	1924年
映画関連：『日本映画年鑑』、『映画十二講 映画用語辞典』	1925年
ラジオ番組確定表：放送開始から	1925年
英和辞典：『コンサイス英和辞典』	1926年
演劇専門本（新劇）：『劇作の理論の実際』 （アルフレッド・ヘンネツキン著（翻訳）） 意味の説明があり、「役柄」の意味との混乱がある	1927年
国語辞典：立項『改修言泉』（空見出し）	1927年
作家：『楽屋裏譚』（石角春之助） 演劇関連本	1929年
歌舞伎海外公演紀行文：『市川左団次歌舞伎紀行』 （執筆者不明）	1929年
新語辞典：『新かくし言葉辞典』『時勢に後れぬ新時代用語辞典』	1930年
作家：『薔薇の美』（室生犀星） 映画のことばとして	1930～1931年
新語：『モダン辞典』（弘津堂書店）	1930年
芸談：『梅の下風』（6代目尾上梅幸）→芸談における初出	1930年
映画雑誌：『キネマ週報』	1930年
映画雑誌：『キネマ旬報』	1933年
演劇評論家：『歌舞伎眼鏡』（岡鬼太郎）→演劇評論家初出	1933年
国語辞典：『日国』の用例『古川ロッパ日記』	1934年
歌舞伎座プログラム	1938年～1942年の間
国語辞典：立項『小泉林』（主見出し）	1949年

この表からは、映画やラジオによって「配役」という語が一般化したとも言えない。大正時代には、映画のほかに歌舞伎以外の演劇（新演劇、新劇などと言われた）でも「配役」が使われており、そこから歌舞伎にも取り入れられるようになってきているように見える。ラジオ放送は、1925年から始まっており、その時期と「配役」が定着した時期とが重なったことで、「役割」は使われず、一貫して「配役」だけが使われた。

7.6.3 なぜ「配役」か

前に述べたとおり、古くは、「配役」は刑罰に関連することばとして使われており、中国

でも同様の使われ方をしていた。『新選漢和辞典 Web 版』（ジャパンナレッジで検索）によれば「配」には、「島流しする。左遷する」という意味があり、「配役」もその意味で使われていたものと考えられる。

「役を割り振る」意味の「配役」の場合はどうだろうか。「わけくばる。分配する」「わりあてる」といった意味の「配」に、「役」が結びついたことばである。

しかし、芸談では、「役を配る」「役を分け与える」というような言い方は行われておらず、なぜ「配役」が使われたのかはわからない。本稿の筆者が調べた中では、『続続歌舞伎年代記』（1922、p. 109）に、「辻番附も初日に**配る**ことが出来ず」と見える。このことから、次のように考えることもできる。すなわち、3 章に述べたとおり、「番付」には、誰がどの役をやるのかといった、役の割り振りが示されている。こうした「番付を配る」ことが、「役目を配る」「役を配る」ことにつながり、「配役」が使われるようになったという考え方である。

このような考え方が妥当なのか、なぜ、「配役」なのかについては、今後の検討課題としたい。

7.7 「役割」について

最後に、「役割」の意味の変化について検討する。

現代の日本語で「役割」を使う場合には、「割り振られた役目」「任務」「機能」などのことを言う。例えば、「現代日本語書き言葉均衡コーパス」（以下、BCCWJ）を使い、「役割」の使用例を調べると、芝居の役の割り振り、あるいはその役、といった意味での使用はなく、次のような用例が見つかる。

窓口サービスの向上に、主導的な**役割**を果たす「区民サービスディレクター」を募集します（兵庫県神戸市灘区「広報紙」・2008）

新聞での使用を「ヨミダス歴史館」を使って調べても、上記の「役割」のとおり、「役目」といった意味で使われており、演劇の役に関連して使われた例はない。

子どもたちは、小林市長らと**公園の役割**について意見交換した後、複数の班に分かれて公園に必要なものを話し合った。（2022年7月6日（東京朝刊））

いずれの用例も「任務」「機能」あるいは「対象となるものがすべき事」などの意味で使われている。

そのほか、日本語学の分野では「役割語」として使われることもある。「役割語」は、金水（2003）、p. 205、p. 223の説明から、「役柄を示すための典型的なことばづかい」のことを言う。

このように、現代の日本語では「役を割り振る」「役を割り当てる」といった意味の「役割」は使われない。

一方で、ここまで述べたように歌舞伎では、1930年ごろまで、「配役」の意味で「役割」が使われていた。

『日国』には、「役割」については、次のように掲載されている。

(1) 演劇などで、それぞれに役を割り当てること。また、その割り当てられた役。

(2) 転じて、割り当てられた仕事。つとめ。役目。

そのうえで、(1) の用例としては 18 世紀の浄瑠璃や洒落本が示され、(2) の用例としては、1953 年の『志賀直哉論』が掲載されている（太字は本稿の筆者による。以下、特に注記がない場合は同様）。

志賀直哉論〔1953〕〈中村光夫〉祖父直道・四「我国の社会思想の発達に重要な**役割**を果たしています」

こうした記述から、「役割」は、演劇における「役を割り当てること」といった意味から、割り当てられた仕事、役目、任務、機能といった意味に転じたことがわかる。金田一（1961、p. 57）も同様のことを述べている。「役割」について次のように、演劇における「役の割り振り」の意味から「受け持った役目」の意味で使われるようになったと述べている（太字は金田一による）。

名優同士のケンランたる顔合せにも、大事なのはキャスト。すなわち役のわりふりだ。

地味な仕事といっても、世の中のために果している**役割**をのがしてはならない。

というのは、わりふりの結果、受けもった役目のこと。

土井の頭腦的プレーは、チームを優勝にみちびくために欠くべからざる**役割を演じた**。

などとも使われる。

歌舞伎以外の場面において「役割」がどのように使われていたのかを、「国立国会図書館デジタルコレクション」「次世代デジタルライブラリー」の用例の意味から考える。

古い例は、『政談 校正卷之 3』（荻生徂徠・1868、6 才）であり、以下のようにある。

役儀ノ取扱人ヲ使フノ道ニ宜ケレハ如何有たる = 也然ルニ当時ノ**役割**何差別無ク同役二人ニテモ三人四人ニテモ同格ナル故（略）

意味はとりにくいだが、「受け持った役目、任務には差別がなく、同じ役目の人が何人いても同格」といった意味だろうか。

一方、『近世野史 初篇 5』（城兼文・1870、20 才）には、「浪士役割並姓名年齢書」とあり、「総裁」「側用人」「監察」など、浪士それぞれの役目が示されている。

『合衆国政治小学初篇 卷之 2』（ヨング著、瓜生三寅訳・1872、23 才）も、「局内の座列を定め以て公務の役割を定む立法局**役割**乃先つ第一に致すべきことハ局中の上座を撰挙するにあり」とある。これは、仕事の割り振りのことを指している。

『東京警視本署達全書明治 9 年坤』（須原鉄二・1886、p. 38）には次のように役目がどのように割り振られているかを述べるのに「役割」が使われている。

役割 組頭 一人
小頭 一人
筒先 四人

平組 拾六人

ほかに、「文部省の課長と主事の**役割**」（『教育報知(278)』・1891、p. 16）には、文部省職員の各課の長や主事の割り振りが示されている。

「試験準備日割己ニ定マラハ試験**役割**ヲ為スヘシ」（『学校試験法』・1892、p. 36）という使用もある。試験のときに校長が、各先生に役目を割り振ることを言っている。現代であれば、前者は「役割」を使わずに「文部省の課長と主事の人事」あるいは「分担」などが使われるだろう。後者は、「試験の分担」あるいは「役割分担」と使われる。

このように、明治時代の「役割」の使用は、「受け持った役目」「任務」などの意味でも使われているものの、この使い方をする例は少なく、「役の割り振り」といった「配役」と同じ意味で使われる例が多い。

大正時代には、「受け持った役目」「任務」「機能」などの意味で「役割」が使われるようになる。

日本が今回の欧州戦争に於て、「勇敢にして重要なる**役割**」を演じつゝあることに対し（『緩急車第1集』・1918、p. 377）

欧州戦争において、日本がすべき事あるいは、日本がすべき任務といった意味である。また、マルクス主義や社会主義などの著作の中で「役割」が使われる例も多い。

労働運動の**役割**と無産階級独裁（『マルクスの生涯と学説』・1924、p. 164）

「労働運動が担う機能」といった意味に捉えられる。

特に、1920年（大正末）以降になると、「社会的役割」「指導的役割」など「〇〇的役割」の用例が見られるようになり、その一方で、明治時代に使われていた「役の割り振り」の意味の「役割」が使われなくなる。前に述べたとおり、演劇や映画では、1920年代から「配役」が使われるようになっており、1930年代に「役割」から「配役」に切り替わっている。演劇や映画において「配役」の使用が主流になるのと同時期に、それまで、多くの場合、「役を割り振る」という「配役」と同じ意味で使われていた「役割」が、「任務」「機能」などの意味に統一されたことがわかる。

7.8 まとめ

幕末、明治生まれの歌舞伎俳優によってまとめられた「芸談」において、「配役」が使われず、おもに「役割」ということばが使われていることについての疑問をきっかけとして、芸談における使用語の変化と、「配役」がいつごろから使われているのか、また、「配役」という漢語の成り立ちについて調べた。その結果、次のようにまとめることができる。

「配役」を「役割」と同じ意味で使う用法は、日本語独自のものであり、明治時代には儀式における役目の割り振りを言うのに、また、儀式に付随して演じられる舞楽や神楽の舞の割り振りにも使われていた。

芸談で「配役」が使われるようになったのは、1930年代以降である。現代では「配役」のことを「キャスト」と外来語で言うこともあるが、この英語の「cast」の訳語としては、明

治時代の終わりには「役割」が使われ、「配役」が訳語に加わるのは1926年頃からである。大正時代には、新劇などの歌舞伎以外の演劇や映画において「配役」ということばが使われ、それが大正末に放送されるようになったラジオでも使われ一般化した。歌舞伎で「配役」が多く使われるようになったのは1930年以降である。

一方、「役割」は、明治時代には、歌舞伎以外の場でも「役を割り当てる」「割り当てられた役」などの意味でも使われていた。それが1920年代以降になると、こうした意味では使われなくなり、「割り当てられた任務、機能」などの意味でだけ使われるようになったことがわかる。

注7-1 文楽において、現代でも「役割」が使われている理由ははっきりしない。なお、国立劇場ウェブページにおいては、出演の義太夫と三味線、人形遣いを紹介するのに「配役表」という表現が使われており、英語の表示は「CAST&STAFF」である。

(https://www.ntj.jac.go.jp/kokuritsu/2022/bunraku_5.html)

また、文楽の公演について紹介する新聞記事では、プログラムの「人形役割」にあたることばは「配役」を使っている。2022年2月23日の読売新聞・東京朝刊に次のようにある。

演目と**配役**が決まると、役ごとに首を割り当てる「**首割り**」という作業で、首が決められる。大阪にある国立文楽劇場の首部屋では、首係が役に応じてお化粧を施す。塗るのは貝殻の粉「胡粉（ごふん）」と膠（にかわ）を混ぜた塗料。人形の髪を結う「床山」もいるんだ。

文楽では、役によって人形の「首（かしら）」が決まっており、それを割り振ることを「首割り」と言うことも述べられている。義太夫の太夫についても「配役」を使っている記事がある。2022年1月17日の読売新聞・大阪夕刊である。

呂太夫は「太十」に**配役され**、久しぶりに祖父の録音を聞き直してハッとした。

こうしたことから、文楽における「人形役割」は、伝統としてプログラム（あるいは筋書、番付）に残された形式的なものであり、プログラム以外で広く使われているわけではないようである。歌舞伎以外の伝統芸能におけることばの使い方については、新たな研究課題として、今後調べていくことにしたい。

注7-2 ほかに、歌舞伎など演劇で、背景の風景や建物などを描いた大道具のことを「書割（かきわり）」というが、辞書（『大辞林第4版』（2019・三省堂）、『岩波国語辞典第8版』（2019・岩波出版））には、いくつかの背景をいくつかに割って書くことからきていることばだと述べられている。割り当ての意味とは異なる。

注7-3 本文の「筋書」は、「送り仮名の付け方」（1973年内閣訓令・告示）に従えば「筋書き」だが、歌舞伎を上演している劇場では「筋書」の表記が使われている。本章では、引用、実際の劇場での使用に合わせて、送り仮名を省いた表記を使う。

注7-4 「役割」をCHJで検索した結果、「役割」が「役の割り振り」の意味で使われている記事は、1881年5月5日の読売新聞の記事で「市村座の狂言役割の内」とあるのがある。

っとも古い例である。ただし、「ヨミダス歴史館」で調べると、1876年10月23日（朝刊）に「先日出しましたが役割は師直、勘平、由良之助、関取岩川（我童）」という記事が読売新聞において「役割」を使ったもっとも古い例である。

注7-5 『モリソン華英字典』（1815-1823）、『メドハースト英華字典』（1847-1848）、『ロブシャイト英華字典』（1866-1869）、『ドーリットル英華萃林韻府』（1872）などを調べた。

注7-6 「role」は、現代の英和辞典では主役、脇役などの俳優の役割の意味が掲載されている。ただし、『新訳英和辞典』（1902）、『双解英和大辞典』（1907）、『袖珍英和辞典』（1922）、『熟語本位英和中辞典』（1924）を調べたところ、「役割」はあるが「配役」が示されているものはない（『英和对訳袖珍辞書』（1869）、『英和对訳辞書』（1872）、『附音挿図英和字彙』（1873）には「role」の立項がない）。

第8章 終章

8.1 本論文の成果

本論文では、歌舞伎俳優が残した芸談を資料として、近代以降（1868年～）、現代まで（～1949年）の歌舞伎で使われることばが、どのように変化したのか、ことばの結びつき、語形、意味、語彙といった日本語学の問題に分けて、それぞれ検討した。

まず、1章では、本論文で使う用語の定義を試みた。2章では、まず、芸談がどのような役割を果たしてきたのか、芸談についての先行研究をまとめた。そのうえで、本論文における資料である芸談を一覧した。その結果、芸談には、100冊以上の書籍と、それに加えて雑誌の記事などがあり、資料として十分な分量であることを確認した。3章では、芸談にはどのようなことばが使われているのかを示し、本論文で検討することばの洗い出しをした。

4章以降は、具体的に歌舞伎のことばの変化について、上記に示した日本語学の問題別に検討をした。

まず、4章では、「見得を」「とんぼを」につながる動詞の変化について取り上げた。現代の歌舞伎のことばとしては、「見得を切る」「とんぼを切る」が標準的な結びつきであると考えられている。しかし、「見得を切る」は、明治以降に、歌舞伎の演技を客観的に伝えようとする「劇評家」によって使われるようになった表現であることを明らかにした。

「とんぼを切る」も、「とんぼを返る」が文法的に違和感を抱かせる形であったことと、「とんぼ返り」の動きから「切る」の動詞が適していると感じられたことを理由として、歌舞伎関係以外の人たちによって明治の終わりごろには使われるようになった。1960年代までは、「とんぼを切る」の形が多く使われていたが、1970年代からは、歌舞伎用語では「とんぼを返る」というのが本来の言い方であるということが意識されるようになっていた。これは、8代目坂東三津五郎の指摘によるのではないかということ述べた。

「見得を切る」は歌舞伎俳優にも使われ、特に大正生まれ以降の俳優の多くは「見得を切る」を使った。一方「とんぼを切る」は歌舞伎俳優にはほとんど使われていない。

「見得を切る」「とんぼを切る」の「切る」は、前者は、演技をそこで区切るという意味の「切る」である。また、後者については、空間を切り取るような素早い動きをすることから使われたようだ。

5章と6章では、「芝居」と「黒衣・黒子」を取り上げ、歌舞伎における語形と意味の変化を調べた。「芝居」は江戸の言い方として【シバヤ】の語形があるが、【シバイ】と【シバヤ】、「黒衣・黒子」の【クロゴ】と【クロコ】、いずれも元になる語が異なる可能性があることを述べた。また、【クロコ】が関西の言い方なのではないか、ということも述べた。「芝居」は多義だが、時代が下って、せばまっていること、「黒衣・黒子に徹する」といった慣用的な表現は、1960年後半から使われるようになった新しい用法であることを明らかにした。また、歌舞伎界では、現代ではほとんど使われないが【クロゴ】【クロンボ】

【クロンボウ】の語形も使われていたこともわかった。歌舞伎俳優によることばとしては、【クロゴ】を使うのがほとんどである。【クロコ】は、歌舞伎の専門家以外の使用が多い。「黒衣・黒子に徹する」といった比喩的な用法は、歌舞伎界では行われず、新聞では、政治や経済などの話題に使われる。こうした使用の傾向から、歌舞伎用語としては【クロゴ】であり、それ以外の場面では【クロコ】といった使い分けが行われている。

第7章では、使用語彙の変化についてまとめた。演劇で演じる役を割り当てることを現代では「配役」というが、歌舞伎では伝統的に「役割」が使われていた。「役割」から「配役」に変化したのは、1930年代になってからである。映画やラジオなどの慣用が一般化したものであり、役を割り当てるという意味の「配役」は大正末に使われるようになったことばであり、その意味は、中国で使われる同形の漢語とは異なることを述べた。

本論文では、各章において、歌舞伎の芸談を資料として、明治以降の歌舞伎用語の変化を日本語学の視点で検討し、次に示す2つのことを明らかにすることを目的として論をすすめた。

- ①歌舞伎俳優やその関係者によって使われた歌舞伎用語が、明治時代から現代までどのように変化しているのかを明らかにする。
- ②「芸談」「自伝」「随筆」が、日本語、特に、近代から現代の日本語について調べる資料として有用であることを証明する。

各章における検討の結果、伝統芸能である歌舞伎で使われることばは、必ずしも江戸時代からの伝統を守って、現代まで伝えられてきたわけではない。明治生まれの俳優と大正生まれの俳優とは使うことばが異なる場合もあった。このことから、①の事柄を証明することができた。

歌舞伎用語を日本語学の視点でとらえて検討したことで、②に示した近代から現代までの日本語について調べる資料としての芸談の有用性が証明できた。そのことで、歌舞伎研究の新たな可能性を示すこともできた。

8.2 日本語の資料としての活用

芸談を資料として活用して、どのようなことを明らかにできるのかをまとめる。

まず、話しことばを知る資料としての活用である。

芸談の多くは、聞き書きによって残されているため、話しことばの特徴を見いだすことができる。芸談は、同一の社会集団（俳優）によって語られたものであり、分量も多く、まとまった形で残されているが、こうした聞き書き資料はほかにはない。「芝居」の語形を調べる中で、【シバヤ】は、主に話しことばで使われる語形であることを明らかにすることができたのは、話しことばの特徴を見いだせる芸談を資料としたからできたことである。アクセント研究の資料にすることは難しいものの、芸談で指摘されていることをきっかけとして、歌舞伎界特有のことばのアクセントについて考えることができた。

第3章において、芸談に使われている歌舞伎用語を概観した。そのなかで、歌舞伎用語

の地域差について、「こけら落とし」を例にして述べた。歌舞伎俳優は地方公演を行うことがあり、芸談に地方での出来事を記すことも多い。そうした描写の中に、歌舞伎用語に限らず、古い時代にあった地域によることばの違いなどを見つけることができるはずである。あるいは、古い時代のことばの使い方を調べることもできる。筆者が気になったのは、幕末生まれの歌舞伎俳優の芸談に使われている「散髪」ということばである。現代では、明治時代に男性がちょんまげを結うことをやめ、髪の毛を切ったことを「散切（ざんぎり）」あるいは「斬髪（ざんぱつ）」などと言う。「散髪」はただ、髪の毛を切ることである。しかし、芸談では、「散切」「斬髪」の意味で「散髪」が使われている。

例えば、『尾上菊五郎自伝』（1903、p.202）には、5代目尾上菊五郎（1844-1903）がちょんまげを切った時のことを次のように書いている。

私が**散髪**になったのは宇都宮事件から間がない時分でしたから、多分明治八年頃だと思ひます（略）

5代目中村歌右衛門（1866-1940）は『歌右衛門自伝』（1935、p.59）に「また鬘を切つて散髪になったも此の時であります。」と書いている。『大辞林第4版』（2019・三省堂）には「散髪」の現代の意味として「髪を刈り、形を整えること」を示しており、「斬髪」「散切り」の意味は、古い意味としている。時代によることばの違いを知り、その用例を収集するのも芸談が役立つことがわかる。

また、本論文で触れることはできなかったが、芸談の中には「役不足」ということばがあまり多くは使われていなかった。「役不足」が使われている例としては次のようなものがある。

『七世市川団蔵』（1942、8代目市川団蔵（1882-1966）が執筆）には「若気の私の強い時分ですから、なほ**役不足**を云つて」（p.289）という部分がある。

ほかに、『役者馬鹿』（1974、2代目中村鴈治郎（1902-1983）による芸談）と、『市川海老蔵』（1953、11代目市川団十郎（1909-1965）による芸談）にも「役不足」が使われている。

一方で、「役不足」が使われそうな場面で、単に「不足」が使われたり、「不平」が使われたりしている場面もある。『七世市川団蔵』の例には次のようなものである。

此の時は読みながら席に列なつて聞いてゐる役者の顔を眼鏡の上から見て、もし**不足さうな顔**をしてゐると、書いてないせりふを入れて、いゝ役のやうに読むので喜んで引き受ける。（p.45）

『中車芸話』（1943、7代目市川中車（1860-1936）による芸談）には「不平」が使われている。

役者が自惚れてゐるだけに、望みの役より以下のものが来ると、こゝに**不平**が起らうといふものです（略）（p.175）

役についてもめることを「役モメ」と表現している芸談もある。『演芸名家の面影』（1910）に掲載されている11代目片岡仁左衛門（1858-1934）の芸談に次のようにある。

此時の役割に面白かったのは久吉^{ひさきち}が三つに割れて金閣寺の久吉が八百蔵、是齋屋の久吉（ひさきち）が多見蔵^{おとほや}、芥子畑の久吉が右団治といふやうな次第でツマリ**役モメ**から来たのでせう（p. 25）

「役不足」についてはその意味の変化についての先行研究も行われている（新野（1993）、新野（2005）、新野（2009））が、そうした研究の資料として芸談が活用できるだけでなく、本来使われていると想像される芸談には、「役不足」があまり使われておらず、似た意味として「不足」や「不平」あるいは「役モメ」などが使われているということは、「役不足」のもとの意味を検討するのに重要な情報になりうる。

また、「幕を切る」は、現代日本語では、「始まる」と「終わる」の反対の意味で使われることがあるが、芸談においては「終わる」の意味に限って使われていたことは本論文で述べた。「始まる」の意味の由来を考えるために、芸談で使われているさまざまな「切る」を調べ、それをきっかけとして、歌舞伎用語としてだけでなく、現代日本語の「切る」の意味についても考察することもできる。

本論文では「語彙」「語形」の変化を中心に述べたが、芸談は日本語について調べる資料として広く活用することができると思う。本論文の筆者も、今後、その可能性をさぐっていきたい。

8.3 「芸談集成」の提案

最後に、ひとつの提案をして、本論文を終える。

本論文をまとめることで、歌舞伎の芸談が日本語を調べるための資料として活用できることが明らかになったものの、芸談を手にするためには手間がかかる。そのことは第2章で述べたとおりである。

本論文をまとめるにあたって、出版物の芸談については、初版のものを収集するようにした。それに加えて、内容の違いをチェックして、資料を補足するため、再版以降のものの中も調べるようにした。芸談には初版以降に、何回か再版され、初版と再版とで、読みがなの有無などの違いがあり、語形を調べるためには、誤植の可能性も踏まえて、検討する必要があるからである。

日本語学の資料として芸談を扱うにあたって初版を使うことが重要であることは、次のような資料からも重要なことがわかる。

作家の森田草平（1881-1949）は夏目漱石の全集を何人かで引き受けて校正するにあたって、ルールを作って、一部の表記、語形などについて統一したと述べている。

「漱石文法」（1942・甲鳥書林、『夏目漱石』pp. 27-32 参照）に次のようにある。

（本論文の筆者注：夏目漱石は）生粋の江戸つ子だけに、先生の作には随分江戸つ子の訛り^{スラング}が出て来るが、此訛りを看過すると、全体の文章其者がかなり間の抜けたものになり得る。（p. 30）

そのうえで、森田草平は、夏目漱石が使う「訛り」^{スラング}の具体例として、「縦横」のことを

「ヨコタテ」、「天然自然」は「自然^{じねんてんねん}天然」、「惜しい」を「欲しい」などと言うことがあったことを述べ、著作にもそのように読み仮名がつけられているものがあると述べている。そして、森田草平は、こうした「訛り」を全集における修正の対象としたようである。すなわち、初版以外の資料を使うと、のちの人によって俳優の発言や表記が修正されている可能性があるということである。語形などことばの変化を検討する場合には、初版を使うことが大切なのはこうしたことがあるからである。

芸談の場合、実際に初版とそれ以外の版とで、どのような違いがあるのかを3冊の芸談で調べる。

まず、5代目尾上菊五郎(1844-1903)の『尾上菊五郎自伝』は、初版が1903年版であり、1997年版(日本図書センター)に何度目かの再版がされている。この2冊を比較すると、後者にも難読の歌舞伎用語には読みがながつけられているものの、省かれている読みがなが多い。例えば、1903年版には「芝居^{しばゐ}」と読みがながあるが、1997年版では省かれており、1997年版では、「芝居」の語形の資料としては活用できない。歌舞伎用語以外にも、「悪口」に1903年版には「わるくち」の読みがながあるが、1997年版にはない。「悪口」は【ワルクチ】【ワルグチ】の語形があり、芸談を、語形を調べるための資料として活用するためには、読みがなが多くつけられている初版のほうが有用である。

また、6代目尾上梅幸(1870-1934)の芸談『女形の事』には、初版の1944年版と再版の1988年版とがあるが、1944年版には「黒衣」に「くろご」と読みがながついているのに対して、1988年版の同じ部分の読みがなは「くろこ」になっている。語形を現代風に直しているようにも読めるため、資料として再版を使うのは慎重であるべきである。

一方で、1944年版に「ホテチン」という語が使われているが、これは「ポテチン」の誤植のようで、1988年版では「ポテチン」に直されている。初版にも、こうした誤植がありうるため、初版だけでなく、別の版をチェックしておく必要がある。

4代目沢村源之助(1859-1936)の芸談『青岳夜話』には、1937年版(初版)と1974年版(再版)とがある。この2つは、1974年版も旧かなづかいも初版のとおりに使っており、主に、異なっているのは、読みがなの有無である。すなわち、1937年版には読みがながあるが、1974年版には、ほとんど読みがながないという違いである。『青岳夜話』の初版と再版の違いを1章分だけ、表8-1にまとめた。

表8-1 『青岳夜話』の1937年版と1974年版の違い(1章分)

だつき ひやく 姐己のお百 → 姐己のお百	や 演る → 演る	なり 装 → 装	ち 地 → 地
こごと 小言を頂戴 → 小言を頂戴	を や ま 女形 → 女形	ぜんあくりとうめんこのでがしわ 善悪両面兎手柏 → 善悪両面兎手柏	ちり ふ 池鯉鮒 → 池鯉鮒
わるあし 悪足が付いては → 悪足が付ひては	あざご 痣子 → 痣子	おも 主に → 主に	いみび 忌日 → 忌日
ざがしら 座頭 → 座頭	や ほ 八百さん → 八百さ	あらぬ 新居 → 新居	ついで 序 → 序に

	ん		
やっし ^{なり} 形 → やっし 形	あいつ 彼女 → 彼女	ちうげん 仲間 → 仲間	酒盛り ^{けん} 拳 → 酒盛り 拳
けん 拳 → 拳	あたま 頭 → 頭	かみがたうた 上方唄 → 上方唄	しぐさ 仕草 → 仕草
いた 労 はつて → 労 はつ て	もつとも 道理 → 道理	あきだな 空店 → 空店	おやゆび 拇指 → 拇指
お ^{しま} 了 ひな → お了 ひ な	しぐさ 意気地のない 科 → 意気地のない科	ぎょうよく 行徳 まで → 行徳ま で	うち 家を捨てる → 家を 捨てる
あいず 合摺り → 合摺り	どな 呶鳴 つても → 呶鳴 つても	ば 化 かしても → 化か しても	しっぽ 尻尾 → 尻尾
お前の ^{うち} 家 → お前の 家	めかけ 妾 → 妾	うみつき 産月 → 産月	へめぐ 経巡 つて → 経巡つ て
さんごく 三国 → 三国	き かしら 木の頭 → 木の頭	あかり 灯 の消えたは → 燈 の消えたは	

芸談は、娯楽書として読まれてきたことは第 2 章で述べたとおりである。表記を見れば意味がわかるものが多く、簡潔に読みやすくするために、1974 年版では読みがなを必要最小限にとどめているようである。しかし、例えば、「女形」の読みがなが再版ではつけられていないため、【オヤマ】なのか【オンナガタ】なのかがわからない。これでは語形を調べる資料としては不足である。

歌舞伎の演技や、型の変化を知るための演劇の資料としては、仮名づかいや、表記は問題にならない。歌舞伎を演劇として研究するための資料としては、それで十分である。しかし、日本語学の課題を調べるための資料にするには、芸談を集めればよいということにはならない。日本語学の研究の資料として活用するためには、仮名づかい、漢字表記、読みがななどすべてそのままにした形で芸談をまとめることが必要である。

なお、芸談において、読みがながどのようなことばにどのような語形でつけられているのかについては、本論文では、第 1 章で少し触れただけである。特に聞き書きの芸談において、どのような読みがながつけられているのかは、当時の俳優が使っていた話しことばを知るよすがにもなるはずである。今後、聞き書きの芸談における読みがなを研究課題とすることもできる。

これまでも、芸談や「演劇書」が全集としてまとめられたことがある。江戸時代に活躍した歌舞伎俳優によってまとめられた自伝、芸談、日記は、明治時代に①『続帝国文庫校訂俳優全集』（1901・博文館）という形で 1 冊にまとめられた。また、本論文で取り扱った幕末生まれから大正生まれの歌舞伎俳優による芸談については、その一部が②『日本の芸談』（1978-1979・九芸出版、全 8 巻）にまとめられている。明治時代に発行された芸談は③『近世文芸研究叢書第二期芸能編』（1997・クレス出版）としてまとめられた。しかし、①はごく一部のものであり、江戸時代に出版されたものをまとめたものである。また、現代では手に入れることが難しい。②は歌舞伎俳優に限らず、能、舞踊、落語家、雑芸な

どの日本の古典芸能の芸談のほか、映画俳優の芸談なども含まれているものである。③は明治に発行されたものに限定されている。①②③ともに、実際に発行されている芸談の冊数を考えると、掲載されているものが少ない。

そこで、芸談の初版を集めて、「芸談集成」として資料化することを提案したい。なお、前に述べたように、再版以降に変更されたり、誤植と思われる部分が直されたりしているということを踏まえて、初版以外の版ではどのように掲載されているか、初版から変更されているかなどの注釈もいれてまとめることが望ましい。このようなひとくふうをすることで、資料として活用しやすくなるはずである。

本論文で検討した内容について、「日本語歴史コーパス」(CHJ) や、「現代日本語書き言葉均衡コーパス」(BCCWJ) を使って調べたが、用例の数は少なかった。つまり、芸談は、既存のコーパスでは、調べることができなかった部分をカバーする資料になるということである。

また、本論文ではあまり触れることができなかった芸談に、雑誌に連載された芸談がある。児玉(2021, p. 51)は、「(前略)多くの芸談は雑誌に掲載されている。そして『続魁玉夜話』や六代目菊五郎の『河豚の戯言』、各人入れ替わりの『名家真相録』など、まとめて読めたらいいのにな、というものも少なくない」と述べている。ここに示した児玉(2021)は、歌舞伎の歴史や演技の研究として、読み物として、現代では、人の目に触れにくくなっている雑誌掲載の芸談をまとめることができないかという提案をしている。歌舞伎の演劇としての研究のため、あるいは読み物として親しむためだけでなく、児玉(2021)が言う、雑誌掲載の芸談も、日本語学の視点で分析するための資料として活用できるはずである。

本論文で提案している「芸談集成」には、出版本としてはまとめられておらず、雑誌にだけ掲載されたものも含めるようにすれば、より充実した資料になるはずである。

参考文献

第1章

- 相沢正夫・金沢裕之（2016）『SP 盤演説レコードがひらく日本語研究』笠間書院
- 石橋健一郎（1999）「芸談つまみ喰い」『本の話』1999年3月号、pp. 16-21
- 伊原敏郎（伊原青々園とも）（1933）『明治演劇史』早稲田大学出版部
- 金沢裕之・矢島正浩（2019）『SP 盤落語レコードがひらく近代日本語研究』笠間書院
- 菊池明（1979）「歌舞伎はこうして始まった」『歌舞伎事典』講談社、pp. 4-22
- 木村妙子（2020）『三木竹二 兄鷗外と明治の歌舞伎と』水声文庫
- 郡司正勝（1956）「歌舞伎の歴史と本質」『歌舞伎全集第1巻』東京創元社、pp. 4-77
- 小林新造（1980）「ゆらぐ近代歌舞伎」『東京時代 江戸と東京の間で』NHK出版、pp. 145-155
- 寺田詩麻（2019）『明治・大正 東京の歌舞伎興行—その「継続」の軌跡』龍谷叢書
- 中里理子（2021a）「鶴屋南北の歌舞伎作品に見られるオノマトペの特徴」『佐賀大学教育学部研究論文集 5（1）』、pp. 81-93
- 中里理子（2021b）「櫻田治助の作品に見られるオノマトペの特徴—上方歌舞伎及び鶴屋南北との比較を交えて」『佐賀大学教育学部研究論文集 6（1）』、pp. 73-83
- 中里理子（2022）「河竹黙阿弥作品のオノマトペ—幕末の歌舞伎脚本を対象に」『佐賀大学教育学部研究論文集 6（2）』、pp. 29-42
- 中山緑朗（2009）「語源コラム2 歌舞伎に由来する言葉」『みんなの日本語事典』明治書院、p. 68
- 日置貴之（2016）『変貌する時代のなかの歌舞伎 幕末・明治期歌舞伎史』笠間書院
- 渡辺保（2004）『歌舞伎のことば』大修館書店

第2章

- 石橋健一郎（1999）「芸談つまみ喰い」『本の話』平成11年3月号、pp. 16-21
- 伊原敏郎（伊原青々園とも）（1933）『明治演劇史』早稲田大学出版部
- 演劇界（1982）『明治 大正 昭和 三代の名優』11月号臨時増刊（40-13）
- 演劇界（2021）「特集 読書の秋 芸談を読もう」2021年10月号（79-10）、pp. 19-59
- 加賀山直三（1956）「今日の芸談」『歌舞伎全書第3巻（俳優篇）』東京創元社、pp. 159-209
- 郡司正勝（1965）「かぶきの文献 4. 伝記」『新訂かぶき入門』社会思想社、pp. 273-275
- 小池章太郎（1972）「解説」『口訳手前味噌 三代目仲蔵自伝』角川選書
- 田辺明雄（2005）『日本芸談録』沖積舎
- 戸板康二（1942）「「俳優対談記」の意義」『俳優論』冬至書林、pp. 285-290
- 戸板康二（1946）「仁左衛門事件」『演劇界』1946年5月号（4-4）、pp. 68-69
- 戸板康二（1952）「舞台の色事師-宗十郎追懐-」『劇場の椅子』創元社、pp. 133-141
- 戸板康二（1954）「口伝の整理」『演劇評論』1954年5月号、pp. 6-8

- 戸板康二 (1956) 「芸談と伝統」『歌舞伎全集第3巻 (俳優篇)』東京創元社、pp. 96-157
- 戸板康二 (1970) 『演芸画報・人物誌』青蛙房
- 戸板康二 (1973) 「六代目の襲名」『尾上菊五郎』毎日新聞社、pp. 101-102
- 戸板康二 (1976) 「役者の芸談」『歌舞伎事はじめ』(日本人の民俗 3 民族芸術) 実業之日
本社、pp. 167-178
- 中村芝鶴 (1953) 「幽霊伝授」『中村芝鶴随筆集』日本出版協同株式会社、pp. 34-54
- 中村又五郎・佐貫百合人 (1990) 『日本の伝統を伝えることわざ 芝居』「ことばの民俗学 4」
創拓社
- 藤田洋 (1971) 「芸談の世界」『日本の古典芸能第8巻 歌舞伎』、pp. 239-258
- 「本の話」編集部 (1999) 「芸談ブックガイド」『本の話』平成11年3月号、pp. 28-29
- 三浦広子 (1975) 「歌舞伎研究鑑賞文献案内」『国文学 解釈と教材の研究』20(8) (280)、
pp. 214-218

第3章

- 秋永一枝 (1959) 「台詞のアクセント」『言語生活』94号、pp. 40-45
- 井上史雄 (1998) 『日本語ウォッチング』(岩波書店)
- 宇野信夫・河原崎国太郎・杵屋佐之忠・斎賀秀夫 (1984) 「当世歌舞伎放談 (しばいばなし
あれやこれや)」『言語生活』No. 396、pp. 2-15
- 郡司正勝 (1954) 『歌舞伎入門』現代教養文庫
- 郡司正勝 (1959) 「芝居風俗-見物・鬘貞・連中・芝居茶屋」『講座日本風俗史第6巻』雄山
閣出版、pp. 195-202
- 郡司正勝 (1965) 『新訂かぶき入門』社会思想社
- 小山観翁 (1995) 「歌舞伎入門 十一段目ファンと鬘貞の違い」『歴史読本』40(3) (kadokawa)、
pp. 206-207
- 竹内誠 (2002) 『世襲について-芸術・芸能編』日本実業出版社
- 田村成義 (1976) 『続続歌舞伎年代記』鳳出版 (初版は、1922年発行)
- 外山映次 (1972) 「近代の音韻」『講座国語史 第2巻 音韻史・文字史』大修館書店
pp. 175-268
- 藤浪与兵衛 (1954) 『小道具・藤浪与兵衛』演劇出版社
- 山下洋子 (2013) 「ことば・言葉・コトバ 歌舞伎座の柿「葺」落とし」『NHK放送研究と調
査』2013年7月号、p. 105
- 山下洋子 (2016) 「ことば・言葉・コトバ 折り紙付き」『NHK放送研究と調査』2016年5月
号、p. 71
- 山下洋子 (2018) 「ことば・言葉・コトバ 大喜利」『NHK放送研究と調査』2018年7月号、
p. 71

第4章

- 井上甚之助（1949）「見得をきる」『文学雑誌』3(7)、pp. 56-57
- 伊原敏郎（伊原青々園とも）（1927）「序文に代へて」『歌舞伎の型』（鈴木春浦）歌舞伎出版部、pp. 1-4
- 小山内薫（1927）「序に代へて」『歌舞伎の型』（鈴木春浦）歌舞伎出版部、pp. 5-7
- 折口信夫（1967）「手習鑑雑談」『折口信夫全集』、pp. 450-472（初出は『日本演劇』5(7)、pp. 9-29）
- 金沢康雄（1956）「とんぼをきる話」『歌舞伎の見方』岩崎書房、pp. 206-219
- 許永蘭（2008）「「切る」の多義分析」『言葉と文化 9』、pp. 303-320
- 久保田万太郎（1943）「日記抄」『芝居修行』三田文学出版部、pp. 39-44
- 郡司正勝（1944）「解説」『手前味噌』「日本演劇文献集成第一」北光書房、pp. 671-680
- 小林祥次郎（2015）「見得」『遊びの語源と博物誌』勉誠出版、pp. 123-124
- 戸板康二（1942）「みえ」『俳優論』、pp. 138-141
- 戸板康二（1948）「見得」『わが歌舞伎』和敬書店、pp. 120-138
- 戸板康二（1954）「松羽目物以前」『演劇の魅力』河出書房、pp. 75-86
- 戸板康二（1976）「歌舞伎の幕と他の幕との違い」『歌舞伎事はじめ』（日本人の民俗 3 民族芸術）実業之日本社、pp. 54-55
- 利倉幸一（1948）「見得」『昭和歌舞伎大鑑』和敬書店、p. 44
- 中村駒七（1962）「中村駒七に訊く」『演劇界』1962年8月号、(20-9)、pp. 132-133
- 野口達二（1991）『歌舞伎 入門と鑑賞』演劇出版社、pp. 96-99
- 服部幸雄（1979）「立ちまわり」『歌舞伎事典』講談社、p. 134
- 服部幸雄（1999）「切って落とす」『歌舞伎ことば帖』岩波新書、pp. 54-60
- 林家正蔵（1956）「トンボを切れ」『せんりう』川柳若丹若会 1956年1月号、p. 13
- 森田良行（1989）『基礎日本語辞典』角川書店
- 森田良行（2008）『動詞・形容詞・副詞の事典』東京堂出版
- 森西真弓（1998）「観客の視点（二）－演劇雑誌」『岩波講座歌舞伎・文楽第4巻』、pp. 89-104
- 森山新（2017）「コーパスを用いた日本語基本多義動詞「切る」の意味構造分析－認知意味論の観点から－」『お茶の水女子大学人文科学研究 13』、pp. 55-67
- 渡辺保（2004）「見得」『歌舞伎のことば』大修館書店、pp. 28-33

第5章

- 郡司正勝（1965）『新訂かぶき入門』社会思想社
- 郡司正勝（2001）「黒衣論-黒は影か」『芸能の足跡 郡司正勝遺稿集』柏書房、pp. 131-139
- 田中章夫（1983）『東京語-その成立と展開-』明治書院、p. 16
- 服部幸雄（1989）「芝居」『歌舞伎のキーワード』岩波新書、pp. 2-5

山下洋子 (2021) 「8 代目坂東三津五郎のアクセント-『演劇外題要覧』改訂資料から-」『立教大学日本語研究』第 27 号、pp. 79-104

第 6 章

渥美清太郎 (1956) 『芝居五十年』時事通信社

戸板康二 (1953) 「芸談の話」『舞台の誘惑』河出書房、pp. 187-194

服部幸雄 (1989) 「芝居」『歌舞伎のキーワード』岩波新書、pp. 2-5

山田俊雄 (1999) 「しばみと演劇」『詞苑間歩 移る時代・変ることば 上』三省堂、pp. 343-346

第 7 章

金田一春彦 (1961) 「役まわり・はまり役・その他大勢」『続日本古典語典』東峰書院、pp. 57-58

郡司正勝 (1956) 「芝居見物」『歌舞伎と吉原』淡路書房、pp. 49-64

陳力衛 (2019) 「近代翻訳語の宝庫-英華字典」『近代知の翻訳と伝播 漢語を媒介に』三省堂、pp. 99-127

第 8 章

児玉竜一 (2021) 「芸談を考察する」『演劇界』2021 年 10 月号 (79-10)、pp. 49-51

新野直哉 (1993) 「“役不足”の「誤用」について 対義的方向への意味変化の一例として」『国語学』175、pp. 26-38

新野直哉 (2005) 「続・“役不足”の「誤用」について」『日本近代語研究 4』ひつじ書房、横 pp. 73-83

新野直哉 (2009) 「“役不足”の「誤用」の文献初出例について」『日本語の研究』5(3)、pp. 147-150

旧稿との関係

書き下ろし以外のもの (第 2 章、第 3 章 2 節および第 4 章 1 節・2 節) については、初出の発表以降に、いずれも加筆・修正を行った。

第 1 章 はじめに (書き下ろし)

第 2 章 本稿の資料

『立教大学大学院日本文学論叢 21 号』(2021-11) pp. 172-153

「歌舞伎俳優の芸談～近現代歌舞伎におけることばの変化を知る資料として～」

(加筆・修正あり)

第 3 章 芸談における歌舞伎用語の概観

3 章 1 節 8 代目市川団蔵と 2 代目中村芝鶴のことば (書き下ろし)

3章2節 8代目坂東三津五郎のことば

『立教大学日本文学126号』(2021-7) pp. 18-31

「歌舞伎俳優・八代目坂東三津五郎のことば」(加筆・修正あり)

3章3節 本稿で検討することば(書き下ろし)

第4章 ことばの結びつきの問題

4章1節 歌舞伎のことばとしての「見^み得^えを切る」

第60回語彙・辞書研究会(2021年12月5日開催)発表

『立教大学日本文学128号』(2022-7) pp. 70-83

「歌舞伎のことばとしての「見^み得^えを切る」(加筆・修正あり)

4章2節 歌舞伎用語「とんぼ」と動詞の結びつき

『立教大学大学院日本文学論叢22号』(2022-10) pp. 190-169

「歌舞伎用語「とんぼ」と動詞の結びつき」(加筆・修正あり)

4章3節 まとめ(書き下ろし)

第5章 語形の問題(書き下ろし)

第6章 意味の問題(書き下ろし)

第7章 使用語彙の変化(書き下ろし)

第8章 終章(書き下ろし)