

〔聞書き〕 上方歌舞伎の変遷

—— 中川芳三氏に聞く ——

鎌倉 恵子

はじめに

氏ご自身のこと

戦後の大阪歌舞伎

昔の俳優・今の俳優

思い出の俳優たち

俳優の変遷

はじめに

芸能部では特別研究「近代歌舞伎の伝承に関する研究」の一環として、浅原恒男・権藤芳一・中川芳三氏を講師に招いて研究会を行ってきた。特に中川氏には一九九九年一月に講演をしていただいたほかに、同年四月と八月に羽田昶・鎌倉恵子・児玉竜一の三名が同氏を訪問してより詳しいお話を伺った。同氏はかつて京都南座支配人を勤められ、現在は松竹常務取締役として歌舞伎のプロデュースをされ、奈河彰輔のお名前で脚色・脚本の補綴・監修等にもご活躍中である。さらに中川彰のペンネームで、主として上方歌舞伎の普及・啓蒙に関わる執筆もなさっておられる。また生粋の大阪人で、いわゆる古きよき時代の大阪の歌舞伎に、ご幼少のころから親しんでこられた方でもある。このような氏から、興行の現場に携わるお立場からのお話や、盛んなころの上方歌舞伎の思い出を伺い、記録にとどめることにした。

本稿は多岐にわたるお話のうち、昭和三十年代という、上方歌舞伎の激動期を支えた脇役俳優に関する内容を中心に、再構成したものである。俳優の名前や代数、狂言名等については適宜（ ）に注を補った。

テープ起しの段階で、龍城千代枝・青山美咲両氏にお世話になった。原稿作成には鎌倉が当り、中川氏にお目通しいただいた。

氏ご自身のこと

私は松竹へ昭和三十二年に入りましたから、今年で四十一年間、松竹で禄をはんでいます。ほとんど歌舞伎のプロ

デューサーという仕事をしてありますが、松竹は歌舞伎以外の商業演劇、洋物のお芝居も含めてたくさんやっていますので、そちらのお手伝いもいたしております。でも入りました動機は、歌舞伎が好きだからで、歌舞伎の実作に携われるのは、日本中にこしかないと思いい、選んで松竹に入って、その仕事をやらしていただき、大変幸せな今日までを送っております。

私は純粹の大阪の人間でして、小学校から大学を終えるまで大阪で過ごしております。生まれましたのは、芝居町の道頓堀——よくご存じとは思いますが、橋の南詰でございました。この橋をもう一つ行きましたら大正橋、すなわち木津川に道頓堀が合流する一番西の端なんでしょうけれども、大変芸能には関係の深いところでございます。その日吉橋をまっすぐ北へ渡りますと、松嶋の芝居小屋へ参ります。今は完全に滅びてしまいましたけれども、大阪の中芝居のメッカでございます。天満と並んで、松嶋の八千代座なんていうのは、メインの劇場でございました。それが子供でも三十分歩けば行けるところにございます。また日吉橋を、東へそのままとりますと、道頓堀の芝居町に参ります。これも三十分で戎橋で、当時は皆が歩いて行きましたが、そんなようなところで育ちました。父は普通のサラリーマンですけれども、ご多分にもれず、祖母が芝居好きでございます。ですから私の手を引きまして、芝居を見に連れていってくれたのが、私の子供の記憶でございます。

ご存じの通り、いわゆる浜芝居、ちょっとテクニカルチームとしては意味が違いますが、まあ、一般でいう浜芝居（明治以後の道頓堀五座の総称）、イコール大芝居としていただいて、そこには滅多に行きません。これは高うございます。ですから、年に一回か二回、着飾って行く芝居街です。いわゆる普通の商家の人は、旦那、御寮さんから、番頭、丁稚に至るまで、お芝居が唯一の楽しみでございます。落語にもたくさんそういった、主人の目を盗んで奉公人が芝居を見るといいう話ががございます。それらの行くところは、その松嶋の芝居、天満の芝居なんですね。これは十

日替りの芝居でした。もう戦後は完全に滅びてしまいましたけれども、そこへ始終連れて行ってくれているんでしょ。それで、そういった昔の大阪の芝居を、覚えるとか勉強するとかいった、そんなおこがましいことはございませぬ、楽しんでいただきたいと思います。そんなわけで、芝居がだんだん好きになった。生まれ育った、ちょうど大きくなつた時は戦争の激しい時でございましたけれども、私は軍人になりたいと思つたこともなく、なんとかお芝居を見て、出来たら自分で芝居がやりたいぐらいの子供でございました。当時はお芝居を、小学生が見に行くなどというのは非国民だと言われまして、たいへん肩身の狭い思いで芝居を見たような記憶がございます。

昭和二十年の三月十四日に、家が焼けましてそれから芦屋に行き、そこも焼けまして、父の田舎にちょっと逃げて行つた後、終戦で戻って来てから私の観劇が始まるわけです。それは焼けなかった大阪歌舞伎座と、昭和二十三年正月に復興オープンした中座です。

昭和二十一年の四月から、戦後の私の観劇史は始まります。とにかく見ていますね。松島の八千代座とか、子供の時分のこととは別にして、戦争中に四日間しかやれなかつた芝居（昭和十九年三月 歌舞伎座・中座・角座）も、歌舞伎座と中座は見ていますけれども、それも一応別にして、心をこめて見たというのは、終戦後からです。それは何がよかつたかと言いましたら、大阪の歌舞伎座に一幕席があつたことです。今、東京の歌舞伎座にございますね。ここに通い詰めました。大阪の歌舞伎座は私の一番の勉強の場です。いい劇場でした。世間では悪口を言いますけれども、私はたいへんよい劇場だつたと思つています。たしかに大きさは、大き過ぎます。間口はもう一番広い劇場です。だからやりにくかつたそうです。それで大阪の歌舞伎座から始まつたんだそうですが、たとえば野崎村で下手に下屋をつけるようなことになつたんですね。それから上下に御殿のある妹背山なんか出したらよかつたですよ。だから私は広過ぎる、だだっ広いと思つたことは一遍もないです。

大き過ぎますけれども、声ののりは大変よい劇場でした。一番上の一幕席でもね。三階の席を、菊席、桜席という

んです。そのころのことはよく覚えていゝんです、十列あって、イロハニホへの六列が菊席、トチリヌの四列が桜席。これが見やすいんです、大阪の歌舞伎座は。で、我々はもちろんそこしか行きません。当時は今と違ってそんなところは満員です。大阪の歌舞伎座の表には動物園の柵みたいなものが作ってありまして、そこに並べさせられて、前売りを買うんです。大抵、桜席で見るとは、そこでは一遍しか見ないんです。お金のある時は菊のイ、という席を買う。そこはもう最高です。で、お金のない時は、まあ大抵お金はないのですけれども、そういう時は、桜の一番前を買う。それで、勉強しました。勉強というか、楽しませてもらいました。上からでもよく見えたし、よく聞こえました。

今申しましたように、ちょっとお金があるようになったら菊席へ行くんです。朝の一番の電車に乗って、柵の所へ並んで、その菊の真中を取るのが、もう最大の楽しみです。当時、そんな若い者で好きな人はいませんでした。年寄りばかりが、芝居の話をしています、私が最年少でした。桜席でも菊席でもそこでは月に一遍しか見ないです。二日目か三日目だね。初日は私の主義として見ない。初日というのは、今はそういうやり方はなくなりましたけれども、「預かり」ということがあるんです。ついこの間までありました。これは初日が一部通しで安い、半値なんです。けれども、どこで切られても文句が言えないんです。私はそれが嫌なので、二日目か三日目に見ていました。見てこれかと思うと、たとえば寿三郎（三代 坂東）の『宵庚申』がよいとしましたら、今度は一幕席へ、これは毎時間決めて通うんです。一幕席で、寿三郎の『宵庚申』を月のうち、まあ十回とまではいかなかったも、五回か六回見るんです。歌右衛門の『道成寺』も五回か六回見る、というようなことで、芝居を見ていったんです。だから、よく覚えていたりして。私は勉強をしようと思ったことは一遍もない。好きだったから楽しみました。それが昭和二十一年からです。

戦後の大阪歌舞伎

そのようにして歌舞伎というものを見だしまして、二十三年の一月に中座が再開場して、この時には延若（二代実川）さんの『大晏寺堤』（『敵討檻樓錦』）という、私の観劇史上いまだにベスト・ワンに推す出し物がありました。中座では毎月、歌舞伎をやっていました。役者も綺羅星のごとく揃っていて楽しかった……。

そして、話が一遍に飛んでしまいますが、扇雀（二代 中村 現鴈治郎）・鶴之助（四代 坂東 現中村富十郎）の台頭があって、彼らが上方歌舞伎から出て行って、そこへもってきて寿三郎さんがちょっと早く亡くなり過ぎましたね（昭和二十九年）。それで、とにかく関西歌舞伎が駄目だということで、中座と歌舞伎座はともかく、顔見世に関西歌舞伎の役者が全然出なくなった年がありました。昭和二十五年と二十七年ですね。

昭和二十八年には関西の役者が大挙して出て、芝居も面白くなって客の入りもちょっとよいという時期があったのです。それがいろいろな経過で、鶴之助が去り扇雀が去り、雷蔵（八代 市川）が去り、駄目になっていった。

経営が難しくなった時に乗り込んで来たのが松尾国三さんです。その松尾さんの、新しい芝居というものへの傾斜が始まった。ここの劇場では駄目だということで、昭和三十三年に歌舞伎座をデパートにして、今の大阪新歌舞伎座をお建てになった。で、その時から大阪のいわゆる上方歌舞伎は、ホームグラウンドを失いました。ホームグラウンドを失ったということは、一番大きな、衰退という言葉は使いたくないけれども、そういうことになった原因だと思いますね。

新歌舞伎座の柿落としの中心は東京の菊五郎劇団で、それに寿海（三代 市川）さんと富十郎（四代 中村）さんが加わりました。致命的なことは、スペースの問題で回り舞台がなかったということです。スライドで代用したんで

すけれどもね。それから次第に新歌舞伎座でやる歌舞伎が面白くないということになり、どんどん歌舞伎公演が減っていった。大阪の顔見世というものも相当長い間やってきたけれども、つぶれたということですね。それから、みんなの運動が始まって、「七人の公使」があって、「仁左衛門歌舞伎」が始まり、若手俳優たちの自主公演勉強会ができてきたというのが、まあ大体の流れですかね。

その辺から私の親しんできた関西歌舞伎の面影はなくなりましたね。辛うじて仁左衛門（十三代 片岡）さんですね、仁左衛門一座というのが中座に昭和二十七・八年ころからちよいちよい出て、今度やらしてもらおう『小笠原騒動』はそこで見たんです。三右衛門（十一代 但し自称十代 嵐）が副将でね、雛助（十代 嵐）さんあたりは中心でした。結構面白かったです。客はよく入りました。ちょっとやっぱり安いですし、団体客は今と違って取れましたからね。私が松竹へ入る前の話です。

私が松竹に入った翌年に歌舞伎座は閉ってしまいました。入りが悪かったので、そうなるであろうという予測はされました。

今はプラントンになっている千日前の歌舞伎座、そこが戦後でいいましたら延若（二代 実川）、梅玉（三代 中村）以後の歌舞伎のホームグラウンドで、中座はホームグラウンドというには、ちょっと劇場が小そうございました。とりあえず歌舞伎座がなくなり、難波に移りました。今の大阪新歌舞伎座です。それから暫くはそこで、歌舞伎の興行もないことはなかったのです。これが昭和四十年代になって急に減りました。ほかの演劇、芸能、たとえば長谷川一夫さん、大川橋蔵さん、それに三波春夫さん、美空ひばりさんなんていう、いわゆる大衆芸能の人氣が非常に隆盛になって参りました。控え櫓的な存在であった中座でも、これは藤山寛美という不世出の名優が出現して、何か月もロングランを打つ。もちろんお客さんに受けるからです。そこで歌舞伎の行き場がだんだんなくなってきた。大阪の新歌舞伎座で、歌舞伎をやらなくなる。中座の方も寛美さんの勢いに押されて、歌舞伎は面白くないということで、

どんどん減って、昭和四十一年の四月に歌舞伎をやって以後、四十九年の八月まで、初代鴈治郎のホームグラウンドであった大阪の中座で、歌舞伎の上演が一遍もないという、大変な時代になったわけです。

同じ松竹の経営で、京都に南座という劇場があります。ここには、ありがたいことに十二月の吉例顔見世という、大興行がございます。これは歌舞伎の興行というよりも、私は一種の、歌舞伎のフェスティバルだと思っております。もちろん当り外れはありますけれども、大体コンスタントに、お客さんにたくさんおいでいただける。ですから京都の顔見世興行というのは、松竹の看板であって、戦時中も途絶えたことがありません。しかしその京都の南座にして、昭和四十一年には、歌舞伎は顔見世だけしか上演しなかったという記録もあります。これが上方歌舞伎の、いわゆる興行財——興行財と芸術財というのはまた問題が別なのですが、今日は、その興行財の方を先にお話しいたします——としての上方歌舞伎の、一番しんどい時期だったと思います。

それが不思議なことに、昭和の最後の年ですから六十三年ですか、いわゆる平成になるぐらいから、急に歌舞伎というものに明りがあたって参りました。歌舞伎が、いわゆる興行財としての歌舞伎が、息を吹き返しました。その時分になってようやく「上方歌舞伎をどうするんだ」という話が、もちろん評論家や学者の先生方、俳優さんは前からそれはおっしゃっていますけれども、いわゆる一般のお客さんの中から、上方歌舞伎の存在価値とか、上方歌舞伎とは何かというような問題が出てきました。扇雀（三代）さんの、中村鴈治郎（三代）襲名、そして今日の片岡仁左衛門（十五代）の襲名に至るまで、一連の若い——若いと言ったらもう失礼だけれど——上方の俳優さんが力をつけ、お客さんの支持を得て参りました。

東京では明治の天覧歌舞伎の時代から、いわゆる芸術財としての歌舞伎へと、純粋性をどんどん高めていった。大阪の方は逆に面白いお芝居として、いつまでも大衆芸能として、残っていかうとした。たとえばお家狂言とか実録物などというものへ、どんどん力が入っていきました。ところがそれはみんな一過性のもので、伝統的に後へ残らなかつ

た。上方では、ある意味でその時の現代劇でなかったら、大阪の歌舞伎、大阪のお芝居としては、大衆に受けません。つまり大阪では、古典であり芸術である以前に、歌舞伎は面白くなければいけない。見て感動しないといけない。笑えるか泣けるか、ああよかったな、一万円の入場料払うてたっぷりと満足感をもって劇場を出たかなということであって、伝統でもなんでもない。名優の子でも大根なら大根と言う。下手な役者を育てて次の時代の歌舞伎に移す、という気は大阪のお客さんにはないんです。下手な役者に役をつけるとは何事だ、入場料に対する、観客に対する侮辱じゃないかということで、切り捨てられてしまします。

いつも申し上げるのですが、東京の歌舞伎座、大阪の中座の狂言を比べましたら、東京の歌舞伎座は、三本のうち一本が面白かったら、それでお客さんは買ってくれる。「今月はいいよ、今月は歌舞伎座を見ないといけないよ」と東京の方はおっしゃる。大阪は中座で三本あったうちの一本つまらなければ、「ああ、なんや今度の中座の芝居、もうひとつやなあ、おもしろいな」と、悪いことの方を言う。それほど大阪のお芝居というものは厳しんです。それは非常に大阪のいいところだと私は思っております。ところが、古典芸能としてではなく、現代の芝居として力を持っている時は非常に、東京以上に、上方歌舞伎は強いんですけれども、その現代劇としての共感というものが薄れた時は……、弱いんですね。その弱さが、この昭和三十六年代のころから、まともに出てしまっただけです。ということは、昭和三十五年くらいにいわゆる高度成長期に入ります。即物的な楽しさというものが、たくさん入ってきます。「何でこんな難しくて、長くて眠たいもんにお金を払わないかんのか」とお客さんがお見えにならなければ、興行しません。お客さんに興味を持っていただけなものはやらない。今もそうです。だから東京のいわゆる芸術財としての歌舞伎は非常に強いんですが、反面大阪の場合は、その点の厳しさというものがある。私はそこを乗り越えて大阪の歌舞伎だと思えます。

話は飛びますが、大阪では六月に関西公文協主催の「歌舞伎鑑賞教室」というのが、二十年間続いているんです。

今は一般の方もご覧いただけるようしてあるんですけども、最初は学生さんのための歌舞伎鑑賞教室だったのです。地方自治体によっては、補助金を出しています。それが今年になりまして、ある自治体で補助金を出さなくなった。するとその地方の学校が、一斉に参加しなくなるという事態が生まれました。参加校がゼロになる。東京ではこんなことはないでしょう。上方というのはそういう町ですね。こんなことをもう一遍考え直さないといけないと思います。これが上方歌舞伎の現状であり、上方歌舞伎の将来に対する一つの問題点と言ってもいいと思います。

では上方歌舞伎の本質とは何かと言われたら、本当は答えられません。もちろん演劇の根本は役者であり、脚本であり、演出です。ことに歌舞伎の場合は役者が中心ですから、こんな名優があったというお話をするのが一番早いです。上方歌舞伎の特質は、その俳優さんとその人が残した演出によって解き明かされるのだと思います。台本という問題がありますけれども、あえて一番最後に残します。何よりも役者がよくて、役者の腕で見せられたらそれでいいのです。それがいわば上方の芸術論でしょうか。だから黙阿弥の芝居を、平気で大阪でやるわけです。山口廣一さんは「役者がいなくなって、上方歌舞伎は滅びた」と、何年も前からおっしゃっています。今となれば上方歌舞伎を自分の体につけている役者が、その時分は何人かいたわけで、今はそれすら言えません。何人いるかではなくて、言葉飾らずに言えば、ほとんどいないと言っても怒られないのではないかというぐらいです。

東京の場合は、歌舞伎を好きなお客さんが多いでしょう。上方のお客さんは、歌舞伎を好きじゃないです。役者が好きなんです。これは大変な大事なこと、また大きな違いですね。

東京は形とか型とかいうものを重視します。先代の型、家の芸、それをきっちりそのままやるのが、一番大事なところではないか。たまにそれを変えたら、立派な先代の創ったものを変えるだけの力を君は持っているのかと、叱られたという芸談はしばしば伺います。大阪は逆なんです。初代鴈治郎は、二代目鴈治郎に「わしのままでやるんやったら、お前がやる値打ちは無いやないか」と言ったそうです。確かにそうですね。体つきも違う、形も違う。初代鴈治

郎自身、『河庄』（『心中天の網島』）の治兵衛という役は、生涯に何遍やったかわかりませんが、やる度に型を変えています。これが上方歌舞伎の根本です。ですから上方歌舞伎に型は無いんです。自分の体に合って、しかもその時のお客さんに合ったお芝居ができるかどうかというのが、一番大事なことです。これが今申しましたように、伝承芸としては東京の方が強くて、大衆、いわゆる一般のお客様の支持率が弱くなった時には、上方歌舞伎は非常に贅弱になる。お客さんの共感というのは非常に大事ですから、そういった支持が無くなったことが、今日の上方歌舞伎を弱くした大きな原因だと思っんです。将来それを東京の歌舞伎のように、きっちりやらなさいといけません。すでにそういう時が来ておりますけれども、ではきっちりやっておりますいは文献に残し……となるとそういう運動は上方にはなじまない、というところにまた帰着するわけです。話がいったり来たりして申し訳ございません。つまるところ、昭和三十年代四十年代と、お客さんの共感を得なくなって、歌舞伎というものが、いわゆる今日の芸能で無くなったために、興行財としての魅力を失ってきた。ところが、それが今息を吹き返したわけです。どこかで見直されたのですから、まだ可能性はあるのですが、今度は芸術財として、それだけの、いわゆる上方歌舞伎をがっちり支えた、上方歌舞伎そのものだった俳優さんが亡くなり、スターが亡くなったことは、大きな痛手でございます。それをどんなふうに復活するか。私は本当は復活という言葉をあんまり使ってはいけません。再創造という言葉を使っているのです。芸術というものは創っていくものだ、本音では、そう思っております。けれども歌舞伎のキマリ、歌舞伎の伝統を守っていかないといけない。その基準が、たいへん難しいところなのです。

昔の俳優・今の俳優

この間の（一九九九年三月 松竹座）『仮名手本忠臣蔵』は、昭和四十四年に大阪新歌舞伎座で、昭和五十二年に

中座でやって以来ですから二十二年ぶりです。その当時出演した人は誰も残っていない。まあまあ、鴈治郎（当時扇雀）さん、我當（当時秀公）さん、孝夫（現仁左衛門）さんというような偉い人は残っていますよ。ところが肝心な準幹部、菊次郎（四代 尾上）、吉三郎（七代 嵐）、霞仙（二代 中村）、雛助（十代 嵐）、成太郎（二代 中村）、璃珪（五代 嵐）、寿美蔵（七代 市川）、松若（中村）、みんし（六代 嵐）、吉弥（五代 上村）、松柏（市川）、市十郎（五代 市川）、松之丞（片岡）、鴈之丞（中村 後に桜彩）、太郎（二代 中村）、それから名題の駒雀（中村）、延昇（実川）という人達……、もう一人もいません。

大幹部を別にしたら、そういう人達がいて『忠臣蔵』が出来たわけです。たとえば菊次郎さんの石堂（昭和五十二年）であり、璃珪さんの伴内（昭和四十四・五十二年）だったかな。三右衛門という人も、一時行っていた東宝から帰ってきてまだいましたよ。そんな人が脇を固めてくれました。この中には在生中は下手だと悪口を言われていた人もいますけれども、今となればもうそれだけの役者はいません。上手下手じゃないんです。

菊次郎さんは、もとは東京の俳優さんですけども、長年大阪にいました。訥子さん（八代 澤村）も東京から移ってこられ、大阪での仕事が多かったですね。上方は排他的でなかったのです。その一番よい例が勘三郎（十七代 中村）さんではないでしょうか。勘三郎さんはもしほ時代に大阪に来て、そのころ延若あり、梅玉ありですよ。どれだけのものを吸収したでしょう。勘三郎さんの後年のあの面白さは、もしほ時代の大阪の仕事がすごく勉強になっていると思いますね。

今申しました人、もう一度繰り返します。菊次郎、吉三郎、霞仙、雛助、成太郎、璃珪、寿美蔵、松若、みんし、吉弥、松柏、市十郎、松之丞、鴈之丞、太郎、これは準幹部と言うんですけれど、大阪の味、大阪の匂いというものを持っていた人達で、全部亡くなりましたが、誰一人、我が子を役者にしてる人はいないんです。現在の東京の歌舞伎をご覧下さい。みんな大抵息子さんは、歌舞伎の役者になっていらっしゃいます。ただ成太郎さんの子の太郎さん

(二代)、これは役者になりましたけれども、太郎さんももう亡くなりました。もう一人吉三郎、この人も生まれは東京でしたが、私は純粹の上方歌舞伎の役者として終った人だと思っています。子供に嵐鯉昇という人がいました。鯉昇は映画に出るようになって北上弥太郎と名乗り、やがて八代目吉三郎を継ぎましたけれども、亡くなりました。だからまあ、例外的にこの二人は亡くなりましたが、親の跡を継いだとしましょう。でもあとの人は一人も、役者を継がしていない。東京の歌舞伎は子供が継承しているのに、上方歌舞伎は何で継承しなかったのか。これが上方歌舞伎の滅ぶ理由だということは、よくわかります。もちろん片岡仁左衛門さんのお家は、御存じの通りです。当代鷹治郎さんの子供さんも、ちゃんと歌舞伎役者になっていらっしゃいます。しかしどちらかというとこれも、大阪で大きくなったというより、東京で育てていただいたと思っただけでしょう。あえて申し上げるなら、大立物、大幹部の俳優さんでは、そうしたことはあつたとしても、いわゆる、準幹部、自分の力だけで、門閥というものもなく、自分の力一代でやっていらっしゃる方の中で、親から名を継いでいるのは璃珪さんぐらいなものです。ほんとに大阪の場合はお弟子さんが相続したり、あるいは素人さんが大きな名前を継いだりして、ずっと伝えてきたんです。実子相続というのはあんまりないです。今に至ってはそれが完璧になくなったわけですね。

昔の役者は皆、上手下手ではなくて、役どころというのを、知っていました。ところが、今の人は役どころを知らない。ですから、大阪の芝居の根本である、二枚目は三枚目のつもりでやれとかいうようなことが、もうわからない。それで類型的になってしまって、芝居が浅くなってしまう。『忠臣蔵』をやりましょうといったら、「ああ、前はこうやったな、ああやったな」と思いながら、どうしようもない。これは今や東京でも同じことですよ。

それから『夏祭浪花鑑』。上方の仁左衛門の家で出したとして、義平次をやる人はもういないわけです。我當さんがまわる以外は。ところがかつては今申しました菊次郎さんでも、璃珪、寿美蔵、松若、市十郎に至るまで、義平次ぐらいなんとなくやれました。今、名前を出さなかったけれど浅尾奥山(四代)という、東宝歌舞伎へ行った人も、

勘三郎さんの団七で義平次をやりました。東京でもやったかな。女形ですよ、奥山さんは、『六段目』（『仮名手本忠臣蔵』）のおかやだったら、右へ出る者のないぐらいの突っ込んだ婆が出来る。それで私たちは「奥山さんの義平次なんて」と悪口を言いましたよ。ところが勘三郎さんは絶賛ですよ。「こんな義平次はない」と。「はあーっ」と思いましたね。でももう今はする人はいないんですよ。

思い出の俳優たち

私は義平次で最高の人だと思うのは、市川九団次（二代）。雷蔵さんの父親。これは大阪の脇役で老後は敵役で活躍した人です。終戦後に莚蔵という子供を寿海さんの家へ養子に出したんです。でその莚蔵が雷蔵を継いだんです。ですから雷蔵に将来を託したわけですね。それからすぐ亡くなりました。

この九団次、いわゆる大阪ふうの、粘っこい、どちらかいうとくどい芸風なんです。これは昭和二十四年に中座でやりました。それはもう、なんとも言えない大阪のね、あの帷子、汚い帷子を着て、汗が背中ににじんでいて、冷飯の草履を履いて「お前はこんな雪駄履きやがって、俺はあの二十四文の草履履いて走りまわっているのに、こいつはこいつは……。」それが大阪の長町裏でしょ。なんとも言えないその、あれは結構なものでした。最高の義平次には、私は九団次さんを一番に推します。寿美蔵さんもまた璃珪さんも面白かった。璃珪さんなんて二枚目ですよ。けれども結構、義平次になります。上手下手は別にしてね。松若という人はご存じでしょうが、切ってはめたような義平次でやる。けれども九団次さんには及ばない。

それだけの人がいたわけですよ。今、仁左衛門さんが団七をやろうとしても、そんな義平次はもういません。そういう意味での大阪の歌舞伎というのは減びましたね。

九団次さんも、素人さんの出です。ですから九団次さんの芸というのは自分で工夫したもので、大阪の芝居というのはそうなんです。伝統がどうこう言うよりも、全部自分のものですね。あんまり「先代がこうやった、ああやった」ということは、大阪ではありません。

ただ役どころを知っている、古い時代の呼吸を知っている。というのはたとえば寿海さんの『鳥辺山心中』。その二幕目に若党の八介というのが出てきて、主人の半九郎を迎えに来ます。すると仲居が出てきて「お前の旦那の半様は、果たし合いをなさりようとて、この河原の方へ来られた」と言います。そこで「さあ大変。すぐに探してみよう。お前そっちを探せ、わしはこっちを探せ」というようなことを言って、別れて行くだけの役なんですけれども、これは松柏さんの持ち役でした。松柏さんは決して達者な人ではない。「はあっ、はあっ」って息吐くようなせりふです。松柏さんの呼吸の悪さに寿海さんは怒るし、相手役の方はぼやくし……。ところが今『鳥辺山心中』をやった時に、松柏さんが懐かしくてしょうがない。今の若い俳優さんがやっても若党として、今日那が斬り合っていると聞いた時の「うーん、えらいこっちゃ……」という感じがもう出せない。もういかん、どうしよう、と気張っちゃう。ところが松柏さんのは、下手だったかもしれないけれども、その身分関係、若党というものになっていたわけですよ。璃瑠さんしかり、松若さんしかりです。あえて役どころと申し上げているのですけれども、その役になりきっているのです。今の役者は何をやっても皆一緒で、脚本を読んで理解しているだけです。ところが、昔の人達は若党をやる、あるいは祇園のお茶屋の箱回しをやるとすれば、煙草一つ吸うにしても、みんな違います。当り前の話です。今の人達は、知識として煙草を吸うから、それは形としては、侍はこうする、町人はこうするぐらいの事は芸談で知っているけれども、結局生きてはいないのです。私はこのごろ演出をやらしてもらっていますが、私が知らない場合は困りますね。昔は黙って見ていたらばよかった。ところが今、ちょっとおかしいな思っても、私もわからない。まして向こうは、その役になっていない。だから歌舞伎はだんだんそういうところから水っぽくなります。

それから「一生懸命芝居したらいかん。皆この頃おかしなったなあ」というようなことを聞いたことがあります。脇の人は芝居をしたら怒られましたね。その代わり、何もしなくてもその役になりましたね。今は一生懸命やってもその役になれませんね。御園座先代の長谷川栄一社長も「腰元が芝居してる。腰元が白く塗ってる。あれは言われないじゃないよ。腰元は芝居したら駄目なんだよ」とおっしゃっていました。今腰元が芝居しなかったら何と言われましか。分を超えてはいけないというのか、そういうことが今はわからなくなってしまって、何でも一生懸命芝居する人が主流になりましたね。まあそれも歌舞伎です。けれども大阪では脇役の話ですが、いい加減になっている人の面白さというものもありました。九団次さんにも、そういう面白さがありました。

松柏さんの話で、松柏さんに感謝したことは、なんでも知っていること、こういう芝居のことをね。松柏さんや璃瑠さんに市十郎はん、皆さんに教えてもらった。松柏さんは、本まで持ってきてくれる。子役の時分の名前がね、莚登満女。小芝居のことを知っていて、『御三家三勇姿士』という台本がある。中川さんこれも面白い。」そんなことをいろいろ教えてくれました。それから、演出の助手をやってくれました。大変結構な、私にとっては昔の型のことなど聞くのによいお相手でした。でもその関西歌舞伎は低迷を極めていて、芝居は毎月毎月休みなんです。もしたらもう、たまらないんです。東京行くと言うんですよ。「やめときなはれ」と言う。「中川さん、使うてもくれへんやないか」と言うわけ。けれども芝居がないのだからどうしようもありません。それで振りきるようにして、東京へ行きました。東京へ行っても、自分の芸と言うものを、関西のように活かせなかったのじゃないかと思えます。

あとは、順番に言います。菊次郎さんという人はよい人でした。これはご存じの富十郎（四代 中村）の兄です。それで東京から大阪へ来たのは、終戦後です。猿之助一座の立女形だったのが、関西に残りました。温厚な人で、何でもやってくれました。でも芝居は休みばかり。京都の高台寺に家がありました。今のように来月のことを電話で連絡はしません。嫌な役目でしたが、毎月一遍は「来月はお休みです」と言いに行かなければなりません。そ

れが私の主な仕事でした。それで菊次郎さんのところへ行くと、暫く何もおっしゃらない。「今、何やってはりますねん」と尋ねたら、「いやちょっとねえ、先代梅幸の事を考えてたんや」というようなことを言うんですよ。芸談ではなしにね。昼間からお酒を飲んで。ポツンポツンと話をしてくれる。でも所詮、我々は誠に申し訳ないけれども、東京の役者だと思っていたから、ちょっと味が違うなあという気持ちは捨てられなかった。けれども『女殺油地獄』のお吉はよかったですよ。寿海さんが与兵衛の時のお吉はこの人です。それと忘れられないのが、全然役違いの『鯨屋』（『義経千本桜』）の梶原。ほかに人がいないからそんな役を持って行くんです。「うーん」と言いながらやってくる。立派な梶原でしたよ。役者の大きさというのは、すごいものでした。純女形でしたが関西の場合は、そんなことかまわず「ああ、もうやっておくなはれや」とたのみます。六代目菊五郎の相手をしていた人で、岡田さんの菊次郎さん（三代）の次です。だから六代目の相手はしていますけれども、年は若い。私は最期を看取っているんです……。

その次に話題にするのは、吉三郎さん。私は吉三郎さんが好きでした。これも東京の役者なんです。東京の浅草の電気屋の子らしい。当之助（片岡）といまして、大阪へ早くから来ていて、片岡（十一代仁左衛門）の弟子になり、先代の吉三郎が亡くなった時に駆けつけて、吉三郎の名前を自分が取ったというくらいのも、達者な小器用な役者で、それこそ何でも出来ました。

屋号は岡島屋。私の付き合った中では訥子さんの次に昔の役者です。訥子さんは大幹部で気難しかったから、そう気軽に接していないんですけれども、岡島屋とは割に気が合いましたね、それこそ毎度毎度「役が決まったら来てくれ、電話ではいかん」と言うわけです。で、行きますと、それでなかなか収まらない。よい役だと思っただって行ったら、当人にはよい役ではないんです。喜ぶ役と喜ばない役がある。二枚目の役を持って行ったら、喜びましたね。けれども好きな役は敵役でした。一番いい例が、『炬燵』（『心中天の網島』）の五左衛門。どちらかと言えば、ご存じ

のように幕開きの孫右衛門の方が偉い人でしょう。我々は孫右衛門をもって行きました。晩年は少しロレルんです。それで五左衛門にはちょっとどうかということ、五左衛門は璃玉さんのところへまわります。あるいは霞仙さんのところにまわるのです。すると「孫右衛門もよろしいけれどあんた、誰が五左衛門やんねん。何、霞仙がやる？ そんなもん僕の役やで。」「何言いはりますねん、身分、(孫右衛門が)一枚上やないですか」と言いましたけれども、最後まで「僕は五左衛門や」と言いましたね。だからたとえばあの梶原でも「あれ誰がやるんや。なんでやな、私の役やないか、中川さん。〇〇屋の最負やな。うーん、あんた、お金でももろうてんのか」とまあこんな言い方になります。梶原は昔ならバリバリの岡島屋の役なんです。敵役はもう全部なんでも来いという人でした。私は残念ながら晩年の衰えた時の奥役でしたから、気の毒でした。ですから「なんで僕がこんな役に。この役とこの役とこの役に出来るやないか。これは誰がやるのよ、これは」とこんなになつたら役者として、寂しいですよ。それは我々にとっても、言わず語らず、わかるでしょう。

岡島屋の対極にいたのが霞仙さん。屋号は末広屋といまして、父親は中村宗十郎の養子で初代霞仙です。人の前に出ることが嫌いな人でした。黙って最後まで天下茶屋辺の染物屋に居候していました。初めは私なんか行くところもほろろでした。最初の思い出は若手歌舞伎で『忠臣蔵』をやった時のことです。私も当時若くて向こう見ずでした。菊次郎さんやら皆さんにお師匠番を頼みました。楽屋内でみんなが「よっしゃよっしゃ」と言ってくれたけれども、霞仙さんは頑として聞かなかった。手紙で断りがきました。でも親しくなったら昔の話をしてくれました。山口廣一さんが「七人の会」に入ってもらおうと説得しましたが、入りませんでした。末広屋というのは関西の名門ですよ。それでも鴈治郎、仁左衛門、延若、扇雀、我童、福助(高砂屋)、又一郎の「七人の会やないか」というプライドが許さない頑なな人です。逆に吉三郎さんは「七人の会」に入りたがったのですが、山口さんは上方の人ではないと言っ

て拒否しました。

霞仙さんは老け役専門です。私は『六段目』（『仮名手本忠臣蔵』）のおかやは、霞仙さんが一番上手でよかったと思う。奥山さんがよかったと言う人はたくさんいます。もう霞仙、奥山は双壁なんです。『女殺油地獄』の母親は霞仙さん以外には出来ないんです。これは璃瑠さんもよかった。でも『油地獄』の母親は息子の与兵衛を叩くところ、泣くところ、それから亭主に内緒で豊島屋へお金を持って行くところなどは、霞仙さんの右に出る人はいない。これは璃瑠さんも及ばない。それから『引窓』（『双蝶々曲輪日記』）の母親が絶品だったけれども、私はこの人の絶品中の絶品は岡山で鴈治郎（先代）さんが『河庄』（『心中天の網島』）の治兵衛をやった時の孫右衛門、これは孫右衛門の最高です。孫右衛門はご存じの通り、茶屋酒を知りません。それで弟思いでしかも仕事一途なんです。他の人がやっても皆、茶屋酒を知っています。霞仙さんだとかかく実直な弟思いで、しかもあの場で後の悲劇を感じさせる。それで鴈治郎さんが喜んでね、「ええで、一番私の治兵衛に合うで。」それから「君ら知らんねんや。彼の持ち役はこんな役やないねんで。若い時は『石切』（『梶原平三登石切』）の股野がよかったんや」と教えてくれました。これはもう私は見当もつきません。それから梢もよかったそうです。鴈治郎さんは「女形やから梢のええのは、わかるやろ。けど『石切』の股野、見てみい。今の股野みたいにあんないやらしい股野と違うで」と言いました。この鴈治郎さんがそうでしたが霞仙さんも、稽古の時は必死でやるようなことはしません。こう「うにやうにゃ」と小さい声でやっていて、それでも初日が開いたら、「うははあー」とあざやかに決めてしまう。そういう役者もいなくなりました。

それからとにかく名誉名利が嫌いなんですね。勲章も表彰も大嫌いなんです。ですから勲何等なとか章という内示が来ましたら、頑として受けない。断ってくれと言いつつ。役者はみんな勲章は好きな方でしょう。運動してもらう方でしょう。それで私が「もううといても悪いことあらへん、もううときなはれ。後の人の受章にも関係ある」と言った。「もらいに行きたあもないしな」とこれは本心なんです。それでもとうとうその勲章をもらってから、私は勲章のせいだと言っているのですが、体が悪くなりました。死ぬまで吉三郎さんと違って、芝居のはっきりして

いた人でしたが、何でも知っていて何にも言わないで、何にも教えてくれない。今挙げた人の中で、私に何にも教えてくれないのは、霞仙さんだけです。気持ちには「中川さん、今の若い人に言うたってわかりますかいな」ということでしょうがそうも言わない。「私ら知りまへん、ああ、あきまへん、あんさん何にも知りまへん」と皮肉この上ない。その人が『四季模様白縫物語』という烏山騒動の芝居を、重い口を開いて私にこれをやるというとい勧められて、私は嬉しかった。でもこれは今だに実現していません。

璃瑠さんは、名門中の名門の出です。若い時から二枚目で、先代鴈治郎さんの相手役が結構出来た人です。人のいい人ですが頑固でもありました。たとえばさっきの『夏祭』の義平次なんて自分の役ではないと言いました。絶対にやらなかったのが、『帯屋』（桂川連理柵）の婆おとせ。三顧の礼を尽くしたけれどだめだった。「これは違う。婆は違う。」鴈治郎さんが、「ええええ、璃瑠さんならええ。」それでも全然出ませんでした。仕方なしに松若さんに行くと、松若さんが二つ返事で引き受けて、喜んでやりました。だから松若さんの役なんです。璃瑠さんは最後まで二枚目という意識を持っていて、決して器用な人ではなかった。けれども花と味がありません。ですから『忠臣蔵』の伴内とか、『沼津』（伊賀越道中双六）の荷持ちの安兵衛などがよかったです。それから『炬燵』（心中天の網島）の五左衛門がよかったです。なんでも出来る人ではなかったですけれど、よかったですね。

璃瑠さん、松若さん、みんな年代は一緒です。璃瑠さんは二代目鴈治郎さんと一つか二つしか変わらないです。京都座の道場の芝居では、大立者だったのですよ。そこで鴈治郎さんと璃瑠さんは芝居をしていました。この時分は達者な人がたくさんいました。その人達は、ちょうど鴈治郎さんの亡くなった昭和五十八年の、二、三年ぐらい前にみんなパタパターっと、亡くなりましたね。

話変わって松若さんは、たのまなくても教えてくれる人でした。「来月何々出します」と決まったとします。そうしたらもう今ごろここへ来ています。「中川さん、この本使いなはれ。これはね、こうしなはれ。」もちろん自分の売

り込みもあります。けれども便利で、私は始終教えてもらいに行っていました。本にまた丁寧已全部型を書いています。門外不出です。それでしゃっと見せてくれて、教えてくれます。私の先輩か、私ぐらいの人はみんな行って拝見していたらしい。「私ら何も知らん」と言ったら「教えたげるわ」と言って、チラチラと奥の手を見せてくれます。何でもまた出来る人でした。初代鴈治郎の弟子で前名は中村扇といいました。それで松若の「松」は、白井松次郎の松です。「若」は初代鴈治郎の俳名が扇若で、その若です。松若と両方からもらって自分のこれ一代の名前にして、誇りにしていました。端敵専門で達者でした。何を持って行ってもやります。柄が大きいので、女形ではたとえば今のおとせなどはやりました。そしてみんなに教えていました。お師匠番としては最高でしょう。それから色々な資料を持っていました。持っていたメモは本人が少し国立劇場に渡しています。貴重なものですよ。昔の人は全部型を取りました。全部克明に台本に書いています。台本を写して、もうそれはきっちりやっています。みんな持っています。ただ、ご先代のことを神様みたいに言って、それをきっちり取っているのは、松若さんだけでしょう。

有名な話ですが、住の江にあった家が焼けましてね。私は駆けつけましたが、不審火です。鴈之丞も駆けつけて、何よりも先に「メモは焼けたんだ？」と言ったので松若が喜んでいました。その時はメモは残ったんでしょね。

一番思い出深い俳優さんは上村吉弥さんです。割合長生きなさんだったので、四十年近くお付き合いしていたんです。けれども長いお付き合いの大半は、上方歌舞伎の沈滞期でしたから、毎月毎月お宅に伺って「来月はお休みです。けれども長いお付き合いの大半は、上方歌舞伎の沈滞期でしたから、毎月毎月お宅に伺って「来月はお休みです」と言うのが私の仕事でした。ご本人としてはいろいろご不満もあったでしょうけれども、いつ行っても「わかりました。また今後よろしゅうたのんます」とおっしゃるだけでしたね。寿海さんの付人をなさっていたので、寿海さんの出し物ではなんとか役を付けるんですが、それも吉弥さんを煩わせるような役ではないんです。髀肉の嘆をかこつといった小さな役でしたけれども、なんでも快く引き受けていただきましたね。吉弥さんの叩き込んだ芸がようやく認められるようになったのは、昭和四十年代に入ってからです。四十一年に中座で先代中村鴈治郎さん主演の

『京舞』を上演した時に、お三重という役をお願いしたんです。これは家元井上八千代さんのお宅の弟子頭あるいは女中頭という格で、お弟子の稽古に立ち会って地唄の三味線も弾く役でした。もちろん三味線は一曲や二曲ではないんです。「こんな難しいのかなわんなあ」と言いながら見事に演じ果せました。その技量というものは言うまでもないんですが、京都の女の情というものを染々と演じたものですから、北条秀司さんが舌を巻きましてね、新派での東京の再演にそのまま誘われて行ったような、名誉な役がありました。その後、歌舞伎以外の芝居にも参加することが多くなりました。

そもそもは地方廻りの座頭格の俳優さんで、若い頃ありとあらゆる役をやっているんで、なんでもござ存じ。阿古屋(『壇浦兜軍記』)を得意としていました。終戦直後に白井松次郎の目に留まって、いわゆる上方歌舞伎にお入りになった。晩年多少の思い残りはあったと思うんですが、主に老け女形の領域をするようになってから、本領が出ましたね。若い頃に花形の地位にいて、主役の経験を十分に積んだ人が、後々脇に回るのが歌舞伎の理想の配役ですね。吉弥さんの場合は、若い頃演じたものすべてを知り尽くしていて、出過ぎずに芯の邪魔にならずに、それでいて芯に合わせて、派手にも渋くも演じられるのだから、芝居が面白くなる。相手にとっては芝居がやりやすい。それで晩年は、関西はもとより、東京の大幹部さんからも若手花形からも引っ張りだこで、幸せだったと言っているのではないですよ。上方の俳優の中ではあっさりした芸風でしたが、突っ込むところは突っ込める人で、また相手の演技も平気で受けられる。『摂州合邦辻』のおとく、『引窓』のお幸、よかったですよ。最初は婆の役と言われていやがったんですよ。「死ぬまで若い役しかやらん」と言ってる。役者はみんなそうですよ。ところがやってみたらすばらしい。だから人が重宝するしそれだけのことが發揮できる。霞仙、奥山がなくなった後、こういう役をしっかり出来る人はこの人をおいてなかったんですよ。

市川市十郎さん、屋号は小紅屋といいいます。前名は簗三郎(坂東)、小芝居からたたき上げた役者で、タテ師で

もありました。

今の『曾根崎心中』と『女殺油地獄』のタテなどを作りました。この『油地獄』は三代目の河内屋です。『曾根崎心中』のあの生玉のタテは、彼の傑作です。そういうものを作って、またいろいろ教えてくれましたが口は悪かった。こちらもある程度、歩調を合わせて「誰それが、そう言いはった、ああ言いはった」という話をいろいろ聞きました。この人はじつと関西で座ってくれました。それがよかったかどうかは、私は責任を持っては言えないけれども、大阪のタテ師として彼は、ある程度、全う出来たのではないかと思います。東京は八重之助（坂東）、こちらは市十郎だったのです。弟子も一人二人いたしましたが、今はみんなばらばらです。タテが出来る人は、舞踊界で売れますので、私が将来を託そうと思うような人たちは、そちらへ転向しました。

次は又一郎さんの話をしましょうか。又一郎さんも私には忘れられない役者の一人です。又一郎さんといっても、誰ももう知らないでしょう。この人こそ純粹の、上方の役者です。あの十段目（『絵本太功記』）の十次郎を、大阪風につきちりやる二枚目役者でした。今の人は足元にも及びません。けれども晩年は不遇でした。顔見世で『助六』の股くぐりの若衆までやってもらいました。大阪で過去の芸能人を年に一回表彰するんです。この間は私が表彰委員になって、又一郎さんが忘れられているので推薦したら、皆さんが賛成してくれました。

又一郎さんは痩せていて一見「普通のおっさん」です。本人は死ぬまで二枚目のつもりでやっていました。つっころばしはこの人の右に出る者はいません。作ったつっころばしではなくて、ほんとのつっころばし、身体がつっころばしです。それなのに忘れられないのは、『筆幸』（『水天宮利生深川』）なんです。これを中座でやりましたがすごいものでした。痩せたガリガリの土族で、「吹けよ川風」が聞こえてきて気違いになる。私は東京の芝居はわからないけれども、見ていて泣きました。こないだ芝居が世の中にあるのを知らなかったと思ったら、劇評はボロクソです。「全然違う、黙阿弥ではない」という。だから私は劇評というものはいい加減なものだ、黙阿弥ではなくても芝居が

よければよろしいではないかと思いました。

もう一つの絶品は『吃又』『名筆吃又平』という題でやります。これは父親譲り。父親の初代鴈治郎はよかつたらしいけれども、もちろん知りません。又平は世の中に入れられなくて、ま、役者と重なるんです。腕はあっても不細工で、弟子が先に師匠の名字を許されて自分は何度頼んでもだめです。そういう役が映るんです。腹が据わってやっいてびくとも動きません。一番いいのは女房に「おのれにまで侮られるか」と言うところ。お前だけは信用しているのにお前までが、というのはいやほやり泣ける芝居で、最高の『吃又』でした。

もう一つ印象に残っているいい役は、北條秀司さんの『末摘花』という芝居の年取った盲目の受領。末摘花が最後に源氏を振り切って、そのもとに行くのです。老いさらばえた役でしたが、何とも言えないものがあって、北條さんが絶賛しました。

北條さんのもとと大の最頂で、「七人の会」の第三回公演に『伊左衛門』という芝居を、又一郎さんのために書き下ろしました。北條さんの本は出来るのが遅いでしょう。さあ覚えられない。「中川さん傍へついて」と言われて私がプロンプターをやりました。あまりよい出来とは言えなかった本ですが、ともかく「七人の会」では又一郎さん主役の一幕があったのです。だから「七人の会」で一番喜んだのは又一郎さん。二番目に喜んだのは福助さん。一番嫌がったのが鴈治郎さん。これはもう決まっています。

晩年は恵まれませんでしたが。看板だけはよい看板なんです。けれども『吉田屋』が出たら喜左衛門。忘れもしません。弟の鴈治郎の伊左衛門には、絶対出ませんでした。「わしが鴈治郎や」と言っていました。身体が悪かったから弟が鴈治郎を継ぎました。「舎弟」と言いまして「何で舎弟に出ないかんねん」と真顔で怒りました。そのくせ他の人の伊左衛門には出る。もう「舎弟」に対する意地です。

最後は気の毒でした。長い間、松竹の寮に住んでいて、与一という孫にすべてを託した。それで与一を使ってくれ

る役者には尽くしていました。弟子に当たるといふような役者の芝居のちょっとした役でも、喜んで出るんです。気の毒だと思いましたがね。そんな役者じゃないんです。それぐらいに与一を可愛がっていました。また大阪の役者というのは、東京の役者と違い、自分をそれほど悲劇だと思われたくないところがあって、見に行くと「中川さん、よう来てくれたな。与一、与一見たって、今度ええで」とニコニコしていました。

ちょっと離れたら、本当にいい人でした。長者でした。踊りは東京の菊五郎、大阪の又一郎と言われていたのです。大阪の舞踊界ではリサイクルなどに皆さん、よく頼みました。そんな時は奥さんが黒子着て、後見をやってくれました。そんなことは東京でないでしょう。

高砂屋福助はこれまた私にとって、非常に因縁の深い人でした。私が入社した時には、もう大阪にはいなかった。というのはお父さん（養父）の梅玉（三代）さんが亡くなってから、中村吉右衛門一座に移りましたので。その芝居は見ています。ご存じのように大柄な、味はあつたけれども、どちらかというと不器用な人でした。晩年は、時々大阪に来てくれました。特に巡業にはよく呼びました。よかったのが『土屋主税』の大高源五と『封印切』の八右衛門。これはやっぱり大阪の役者ですよ。大高源吾は、いい役でしょう。いかにも大高源吾ですよ。八右衛門は手に入ったもの。八右衛門というのはご存じのように、原作ではなくても、そんなに性格のよくない敵役ではないんです。色気がなくてはいけませんよ。それがいかにもで、この八右衛門はよかったです。それで、いろいろな人が大阪の芝居へよく呼んだし、河内屋の芝居にもよく来てくれました。たとえば『五大力』なら源五兵衛がやれる。生粋の大阪弁で何とも言えない大阪の味があった。踊りは歌舞伎役者では榎茂都流の唯一の弟子です。それで河内屋が正月の中座で、この人に踊りで出し物を持ってもらったことがあります、喜んでいました。

時流には乗れなくて、晩年はやはり不遇でした。この人も大阪の歌舞伎が悪くなったための犠牲者、と言ってもかまわないでしょう。岡島屋に抜かれていくんです。それで吉右衛門（初代 中村）さんについて行きました。でも

東京へ行って、本当は一番気の毒だった人だと思えます。やったのが『籠釣瓶』の釣鐘権八です。その他も敵役ばかり。こちらでは二枚目ですよ。そんな立場で吉右衛門さんがご最顶层でやらせてくれているのに、気の毒だと思いました。こっちへ帰って来たら、役によっては岡島屋より一枚上でしたが、所詮は不器用だと言われました。けれども私には八右衛門も大高源吾も楽しいよいものでした。

この人の最期を私が看取っているんです。忘れもしません。昭和四十二年に『寺子屋』（菅原伝授手習鑑）に出るはずだったのです。別府が初日の九州公演で、仁左衛門さんの松王に源蔵が決まったんです。喜んでね。「僕、初役や」と言うんです。高砂屋の御曹司という立場で、源蔵をやっていたいなかったので。だから喜んでね、その前の月は梅田コマの色の芝居に出ていましたが、相生大夫さんのところに行つて習い、それからテープももらつて来て楽屋で聞くんです。「中川さん、ええな、言葉がええな」と言つて。私も聞かせてもらつて「ええなあ」と言つていました。ところが中日ごろにね、腰痛をおこしました。それで「困つたなあ。」「大丈夫ですか?」「大丈夫です」なんていうやりとりがあつて、初日には早かつたのですが、福助さんは飛行機で先に別府へ行きました。仁左衛門さんと一緒に私らが行つたら、もう動けないんです。私は福助さんと別府で同じ宿へ泊まりました。そして稽古が二日ぐらいあつたかな。とにかく稽古に出ると言つてずっとテープばかり聴いている。もう楽しみで楽しみでしょうがない。でも稽古に出られるような状態じゃないんです。仁左衛門さんと相談して、代わりが孝夫さんになりました。これが孝夫さんの源蔵初役です。とにかく稽古は孝夫さんでやっておいて、稽古がすんだら私が宿に帰つて報告をする。それで舞台稽古がすみました。そしたら「あの、法にないことやけども、松島屋に頼んでくれんか、何とか初日に出してもらえんか」と言う。痛くて出られるような状態ではないんですよ。仁左衛門さんの宿で相談していたら、奥さんも来てくれました。そして「中川さん、もうとんでもない」と言われました。その時、仁左衛門さんはね、「出してあげえな」と言いました。「今もうとにかくね、小道具の刀を取り寄せてね、動こうとしてまんねんけど動くに動

けまへん。無理です」と私は言いました。それでも仁左衛門さんは「源蔵は座ってるだけやからね。あと家へ上る時に、何とか戸浪が介錯したら上れるからね、出してあげたらどうやねん」と言う。私はえらいことを言う人だと思つた。だから「無理でっせ」と言いはりました。これで初日が開きました。別府の次は福岡です。行く前に「公演は無事に終りました。すぐ後から追っかけて来なはれな」と言つて別れました。その時はもう虚脱状態で返事もしなかつた。そのまま別府で一年半寝付いたんです。私は単なる神経痛だと思つていました。ところが癌だったんです。東京へ飛行機で無理やり帰つてすぐ亡くなりました。

ですから私は心残りで、仁左衛門さんは偉かつたなと思ひます。我々は素人だったなと。やっぱり這いずり回つて出られなかつたと思ひますよ。けれども役者のそういう気持ちを知らないで「休みなはれ。今日だけと違ひまんがな。中日ぐらいから追つたければよろしいがな」と言ひました。そして結果として舞台に出せなかつた。仁左衛門さんは「出したげたらええねん、出したげ」と言つた。役者の心は役者にしかわからなかつたのかな、というのが私の思ひです。それで私はこの出来事を『源蔵の最期』という文章にして、ある雑誌に載せたことがあります。

お話ししたようにこれだけの人がそろつていたので。私はいつも言つています。東京の芝居には負けなかつたところ。ところが悲しいことに、お客様は東京と違ひでしょう。綺羅星のごとく役者がそろつていて成績が悪かつたのですから。どうしてそういう人達がいた時にもっと大事にし、年寄りの言うことを大事にし、お客様を呼ぶことが出来なかつたのか。東京の芝居が来たら大阪の歌舞伎座は満員になるけれども、いわゆる関西歌舞伎では、満員にならなかつたのですよ。

[Summary]

Transition of Kamigata-style Kabuki

—An Interview with Yoshizo Nakagawa—

KAMAKURA Keiko

The author interviewed Yoshizo Nakagawa, a leading producer of Kamigata-style kabuki, about the transition of Kamigata-style kabuki from the 1950s to the 1960s as seen from someone who is actually involved in the presentation of performances. The article presented here summarizes the thoughts and actions of the players who supported kabuki in Osaka during those years.