

「紅葉狩」考

—その上演と、映画「紅葉狩」の撮影日に就いて—

本地陽彦

はじめに

映画「紅葉狩」は、日本人の撮影による現存最古の作品、フィルムであるということは、映画研究者には勿論、映画史文献に目を通すような映画ファンにも、既にかなり広く知られた事実、と言って良いだろう。或いは、歌舞伎文献の中にも、明治期にこの「紅葉狩」の舞台が映画フィルムに収められた事実が回顧談等として記述されている例も少なくないし、また今日の上演の際の筋書にも、このことは簡略ではあっても解説の中で触れることが通例なので、今日の歌舞伎ファンにもある程度は知られてもいる筈である。

だがしかし、映画「紅葉狩」に就いての、映画史文献上の記述を改めて検討してみると、現在では「現存最古」という極めて特殊な位置付けをされる作品でありながら、ではそれがいつ、つまり具体的に何月何日に撮影されたものなのか、ということとなると、残念ながら、その考証を試みた例さえ、僅かに1、2を数えるだけであり、尚且つ、特定するには至ってはいない。

また、それが撮影されるに当たって、では何故「紅葉狩」の舞台が選ばれたのか、ということも曖昧なままである。九代目市川團十郎と五代目尾上菊五郎という、近代歌舞伎に於ける代表的名優同士（江戸歌舞伎を伝える最後の名優同士、と言うべきか）の顔合せという記念碑的な内容であることも、そのことの実態には触れられても、しかし團十郎と菊五郎の二人が同じ舞台に共演したのは、何もこのときに限ったことではないのに、それ以上踏み込んだことは記述が無い。だとすれば、団・菊の「紅葉狩」が撮影の対象になったのは、それはたまたま、といったような単なる偶然だった、のだろうか。

ここでは、そもそもの歌舞伎「紅葉狩」の成立から、改めて順を追って検証し直すことで、何故、九代目団十郎、五代目菊五郎の「紅葉狩」の舞台が撮影に選ばれたのか、そして課題として残るその撮影日の特定を、残された記録から可能な限り追及しようとするものである。

この、映画「紅葉狩」の現存フィルムの1本が、映画史料としては初めて重要文化財に指定されたという事実に鑑みれば、こうした検証を映画史研究者がいつまでも放って置いていい筈はない、と考えるからである。

歌舞伎十八番と新歌舞伎十八番

歌舞伎十八番とは、通常、七代目市川團十郎が、初世以来の人気狂言や当り芸となった演目より18

種を選んで制定したものを言う。

この歌舞伎十八番という言葉の使用された最初は、西山松之助氏によれば、「七代目が市川家の十八番を宣言した第一声は、天保三年(一八三二)の三月、彼が市村座において四度目の助六を上演した際『市川海老蔵寿狂言十八番の内』と称したことである。七代目はこの時、助六のほかに、十八番のレパトリー(出し物目録)が何々であるかは明示していない。」¹⁾と記述している。それから25年余り後、服部幸雄氏は、天保3(1832)年3月に、七代目団十郎がその名跡を息子に譲って八代目団十郎を襲名させ、自身は海老蔵と改名した、その市村座での興行に際して、「この時、七代目がひいきに配った刷物に、『歌舞伎狂言組十八番』と名付けて十八種目を列挙したのが、歌舞伎十八番の称の始めである。」²⁾としている。更にそれから15年ほど後、「七代目団十郎と歌舞伎十八番」の中で、今岡謙太郎氏は、これまで天保3(1832)年3月の八代目団十郎襲名に際して配られた十八番の演目の載った摺物を嚆矢としてきたことに対しての、その後の異説をも紹介した上で、その天保3(1832)年3月上演以後の十八番の呼称の変遷を1次資料によって辿っている。長文の論考なので、詳しくは触れないが、その結果として、「はっきりと銘打つ形で『歌舞伎十八番』と記されるのは、天保十一年三月初演の『勸進帳』である。」とし、「当初『寿』また『市川流』といった呼称が冠されていた『十八番』物が徐々に『歌舞伎』の『十八番』を謳うようになり、『勸進帳』上演を境に『歌舞伎十八番』の呼称が定着したものと考えられよう。」としている。そして更に、「七代目から八代目への芸の継承と並行して『十八番』も継承され、かつ『十八番』そのものが定着してゆく様子を窺うことができ(中略)、少なくとも、歌舞伎十八番が時には興行の目玉ともなる特別の存在と認められるのは嘉永年間からと考えるべきであろう。」³⁾と述べている。

その18種の演目に就いては、歌舞伎の数多ある参考書、研究書に紹介されてもいるので、ここでは取り上げないが「初世以来の人気狂言」ではあるものの、「『歌舞伎座十八番』の半数は二代目が創演したもので、「市川家の荒事と呼ばれる演技術、演出も、そのほとんどが二代目をその起点にしている」と見るのが妥当であろう。」⁴⁾と、権藤芳一氏は述べており、また、西山松之助氏は、『市川団十郎』の中で、「七代目団十郎は市川家伝来の『家芸歌舞伎十八番』というものをかこいこみ、これを江戸劇壇の共有財産から市川家の私有財産として独占しようとする姿勢をあきらかにした」とし、「俳諧・浮世絵・狂言などの世界にまで、免許や名取の制度が一般化した化政期に、市川家という歌舞伎の宗家が、家芸独占の宣言をしたことは当然のこと」⁵⁾とも述べている。

但し、この十八番も「必ずしもその台帳等あるに非ず、何時しか其の口伝もおぼろ気になつて、七代目海老蔵がその整理復活を志した時には既に、その名目だけ伝るに過ぎぬものが大部分であり、「脚本本位で十八種集成されたものでなくして、役者の当り芸本位で十八種集成されたものである」ので、「其の真髄は作者の関する文学的、思想的 content にあらずして、役者の関する芸術的演出法にある。」⁶⁾と、飯塚友一郎氏は『歌舞伎概論』の中で述べている。

服部幸雄氏はまた、当初は「あくまでも『家の芸』の範囲の中で認識されてい」たものが、「これを強いて歌舞伎全般の『十八番』の意味に拡大解釈して、歌舞伎全体の権威化に利用しようとしたのは、むしろ九代目団十郎以後の近代のことに属するように思われる。」⁷⁾と、その後の評価をも述べている。これもしか、今日、歌舞伎座へと通う歌舞伎ファンの観客からすれば、「共有財産から市川家が私有財産

として独占」する以前に、歌舞伎は既に松竹という一企業に独占されている訳だから、十八番物を「権威化に利用」する目的と受け止めるよりは、単純に伝統的、且つ古風な演目、或いは「おほこ」としての意味合いの方が大きい、と言えるのではないか。

いずれにしても、歌舞伎十八番が意味するものは、河竹繁俊氏の述べる「七世団十郎がこれを制定し、権威づけて上演したことによって沈滞せんとする歌舞伎に一派の新味を供与したことは認められるべきである。また伝存の古脚本は数種にしか過ぎないとはいえ、歌舞伎十八番物が選定され、上演を重視されることによって、歌舞伎の古典的な作品が保存された功績は大きい。またこれによって古雅な演出なり様式なりを味読しうることも多しななければならない。またこれが歌舞伎伝承の支えになった功績も認めなければなるまい。以上の諸点に徴しても歌舞伎十八番の史的意義は、決して小さくない。」⁸⁾という評価が、今日に於いても最も妥当であろう。

歌舞伎十八番の史的意義、今日的意義はともかく、さて、七代目団十郎は、この歌舞伎十八番に加え、更に七代目自身の得意な演目などにより新歌舞伎十八番の制定を考えた。

ここで取り上げる「紅葉狩」も、この新歌舞伎十八番のひとつである。言うまでもないことだが、この場合の「新」は、今まで述べた歌舞伎十八番に対しての「新」であり、所謂「新歌舞伎」ではない。ついでながら、この新歌舞伎を紹介しておく、権藤芳一氏は「様式の展開」に於いて、「あらためて『新歌舞伎とは』と問い直すと、その範囲をどう限定するか、とまどう」としながらも、「普通には、左団次の演じた綺堂や青果の作品をまず想起し、「武智氏は、従来の歌舞伎様式と違ったジャンルの成立という意味で、二世左団次が外国演劇の影響を受けて創造した演技術、その演技術によって確立した新様式の演出、というふうにな歌舞伎を規定した」⁹⁾と、武智鉄二氏の説を引用して紹介している。また、戸板康二氏は「新歌舞伎の定義」の中で、「坪内逍遙以降、文学者と呼ぶにふさわしい劇作家の筆を執った脚本が新歌舞伎」としながらも、「新劇の俳優がさして抵抗もなしに演じることのできるような書き方の脚本は、新歌舞伎とはいえない」もので、「歌舞伎の手法が濫として駆使され、歌舞伎俳優の持ち味やテクニク(中略)の価値がフルに発揮される」のが「ほんとうの新歌舞伎」¹⁰⁾だとする。更にまた、今尾哲也氏は「新歌舞伎の創造」の冒頭で、「十九世紀末、役者が近代的な背景画や舞台照明を採用したことにより、劇界外部の作者の作品や翻訳劇の上演と、新しい観客の掘り起こしによって成立した、物質的にも精神的にも装いを新たにした歌舞伎をいう。換言すれば、戯曲・演技・演出のあらゆる面にわたって、近代の知性・感性に訴える歌舞伎を意味する言葉である。」¹¹⁾と、定義している。しかし、こうした批評家、研究者の定義はさておいて、今日、実際の上演に際しては、権藤氏も述べるように、かなり漠然と「『新歌舞伎』は『新作歌舞伎』と同意語として使用されている場合が多い」のが現実であろう。この場合も亦、今日の歌舞伎観客には、その「新作」であった時代さえ既にかかなり遠い過去のことになりつつあるから、古典と新作を意識の上でどれほど区別しているだろうか。

さて、七代目は、新たな十八番ものの制定を考えたものの、実際には新演出による2演目を新たに選定しただけで歿した。加賀山直三氏によれば、「七世のこの二作の新演出の傾向は、大体において能の形式や気分を取り入れることにあつたらしく、残る一六種も、この傾向の作品を集めようとしたと推察される。」¹²⁾という。九代目の娘婿である市川三升(五世)も、「七代目の功績として茲に挙げなければな

らぬのは(中略)、能がかつたもの又は能から出た狂言などに於て、能の気分や感じを歌舞伎に取り入れて成功したこと¹³⁾と記しているから、加賀山氏の推察は正鵠を得たものと言えるだろう。

そして、次の八代目団十郎が安政元(1854)年に自殺した後、20年の空白を経て明治7(1874)年に襲名、誕生したのが、七代目の実子(五男)でもある九代目市川団十郎である。九代目団十郎は、明治という新たな時代にあつて、「勸善懲惡思想の鼓吹、品位の向上、脚色の荒唐無稽狂言綺語等を廃して、歴史上の人物を正史に復すること」といった、新政府(東京府庁)から求められた方針に添って、そしてそれに共鳴して自らも望んで、歌舞伎役者としてそれまでにない活動を模索、実践した。西山松之助氏は、九代目団十郎の「実践活動には、守田勘弥と結んで、一面において当時の官界・社交界と接近して、役者から俳優としての新しい文化人になることと、舞台における新風創建の二つの途があつた」¹⁴⁾としている。折しも、守田勘弥が明治11(1878)年6月に新富座を大改築すると、その開場式の舞台上に歌舞伎役者は揃ってモーニング姿で参列し、役者代表として九代目が述べた式辞は、「江戸のいなせな町人の芝居と訣別し、新時代の開化思潮に洗礼された文化人や貴顕・淑女の社交場たる演劇として発足することを宣言」¹⁵⁾するものであつた。時代の必然と、そこには生後7日にして河原崎家の養子となり、団十郎としての自覚も持ち得ぬ境遇から、30半ばを過ぎて九代目を襲名する「不幸」も、何らかの影響があつたのであろうか。

「舞台における新風創建」は、「活歴劇」という形になって表れた。「その内容は史実第一主義、英雄主義の時代物で、表現は様式主義を脱した写実主義ともいふべきものだが、芸術性には乏し」¹⁶⁾い、というものが、その活歴だが、「団十郎の主義主張は容易にうけいられず、それどころか観客にそっぽ向かれ(中略)、いわば新しい時代劇を創建しようとして独り困難な苦闘を続けねばならぬ」¹⁷⁾い結果となる。

だが、この「新風創建」には、また別の特色もあつた。「すでに七代目の演じた能様式による歌舞伎、つまり松羽目ものを盛んに演じたこと」¹⁸⁾である。

こうした九代目市川団十郎の、新風を吹き込むという活動の成果から、自信のある演目を、やがて七代目以来の新歌舞伎十八番に加えたのである。従つて、七代目の制定による歌舞伎十八番と、九代目の制定による新歌舞伎十八番とは、その演目制定の主旨が異なるものと言って良いだろう。更には、前者の演目は確かに18種ではあるが、後者の場合、十八番とは得意な芸の意味で使われており、伊原青々園の説による32種が一般的にはその演目とされる。市川三升も、18種を超えていることから、「或る時父にその理由を訊くと、『十八番といふのは何も十八と極つたものではない、所謂おはこといふ意味で、自分の得意とする物だから十八種より多くても一向差支へない』と言はれたことがある。』¹⁹⁾と証言している。

新歌舞伎十八番は、従つて「そこに含みこまれている作品(局面)の成立初演の年代は、古いものは元禄以前に遡る。その意味から、十八番物は『古劇』と呼ばれることもあり、一般に古風な狂言と認識されている。』²⁰⁾とする歌舞伎十八番に比べ、今日的要素を持ち合わせたもの、という見方も出来るだろう。当然乍ら、九代目団十郎自身の中でも、歌舞伎十八番と新歌舞伎十八番の意義、或いは価値、評価は異なっていた筈である。

この新歌舞伎十八番の制定は、しかし必ずしも評価ばかりされているものでもない。金沢康隆氏は

『市川団十郎』の中で、「九代目の天才、訓練をもつて、その残した遺産が新十八番であることは、われわれにとって悲しきこと」とし、「新十八番は活歴という、九代目の新演劇運動の生み落した不倫の子の残骸である。浮気の相手は、明治藩閥政府の要人や学者たち」とまで述べているが、それというのも「明治の貴紳は、いわば田舎侍であつた。歌舞伎の約束も知らなければ、また観照の正しい教養も持合せていよう道理はなかつた。芝居を見てわかるのは、ただ、彼等のもつ道徳律に合っているかどうか、また、歴史的考証から演出がかけ離れていないか、などの低い感覚だけだつた。演劇的に考えて、ほとんどとるに足らない些事ばかりが、彼等のアドバイスの根源」であり、九代目が「こうした無駄をしないで、彼が真の歌舞伎革命に打ち込むことができたなら、演劇的に一層有意義な新十八番の制定をみるのが可能だつたに相違ない。』²¹⁾としている。九代目団十郎の新演劇運動は、当時の政治家、実業家、学者等の提唱する演劇改良運動の流れを汲むものだが、浜村米蔵氏はその提唱者等に対し、「その時分はまだ新派は起らず、現代劇といへば歌舞伎が唯一の存在だつた。従つて演劇改良運動は、歌舞伎の改良運動なのだが、まるで歌舞伎そのものが分つていなかった。例えば西洋式の立派な劇場を建てろ(これが後に帝国劇場になるのだが)とか、(中略)女形は不自然だから女優に代えなければいけないとか、そういう遠大と云えば遠大な所謂改良である。これが団菊(九代目団十郎、五代目菊五郎の両巨匠)健在当時の改良意見だから情ない」と切り棄て、「歌舞伎は、徳川時代の民衆劇で、一般民衆の思想、感情、感覚の中に生き続けて来ている。高尚ぶつたこと、英雄ぶつたこと、学者ぶつたことは、すべて附焼刃で、中味は一切幸福に生きたいと願う凡人の祈念に外ならない。』²²⁾とも述べている。加えて、郡司正勝氏は、「かぶさが、次第に大衆から離れたのは、九代目団十郎の高尚癖によるところが、いくばくか禍しているといつてよい。』²³⁾とまで記している。

金沢康隆氏の言う「田舎侍」という表現は兎も角、「明治の貴紳」がどれほど真剣に演劇、芸能文化の擁護、発展を考えていたかは、坪内逍遙もまた、「今も昔も西も東も楽劇の趣味に限り幾らか素養なくてはわからぬものゆゑ中流以下から立身せし、さなくば若きころより国事に奔走して音曲趣味などは皆無なりし当時のキケモノ堅くいへば新社会の主権者連には歌舞伎の面白味はわからう筈なく、わかるとも気に入る筈なし」²⁴⁾と遙か以前に述べていることから、当然、今日的な新たな再検証の作業もまた必要であろう。

「紅葉狩」の初演

「紅葉狩」は、九代目市川団十郎のために書かれた作品である。幕末から明治初期にかけて、江戸歌舞伎の要素を集大成し、坪内逍遙から「江戸演劇の大問屋」と評された河竹黙阿弥71歳の晩年の作である。『演劇百科大事典』第5巻によれば、「紅葉狩」は「(一)能楽の曲名。切能(鬼物)。」、「(二)古浄瑠璃の曲名。六段。正しくは『平維茂紅葉狩』。」、「(三)長唄の曲名および新歌舞伎十八番のうちの舞踊劇。」、「(四)地唄の曲名。謡曲もの。』²⁵⁾と、4つに分類して解説している。従つて、歌舞伎の「紅葉狩」は、このうちの(三)に該当するが、(一)に取り上げられている、観世小次郎信光の作とされる同名の能楽から題材をとつており、今日上演される場合の解説も、この五番目能(切能)がその基、としている。

杵屋栄蔵氏(執筆時、歌舞伎座邦楽部長)によれば、この「紅葉狩」は、嘉永2(1849)年9月に市村座で四世中村歌右衛門の演じた「餘波五色花魁香」の五節句の所作事のうちの「重陽紅葉狩」を基にして、黙阿弥が書き下ろした²⁶⁾ものという。また、飯塚友一郎氏も、『「餘波五色花魁香」で四代目歌右衛門五節句の所作の内『重陽紅葉狩』で(中略)、長唄常磐津竹本かけ合の所作、これが今日の『新曲紅葉狩』の粉本である。』とし、『「新曲紅葉狩」は九代目団十郎が『今昔物語』や能曲や前の歌右衛門の正本などを参酌して新に河竹黙阿弥に書かせたもの。』²⁷⁾と解説している。河竹繁俊氏は、「重陽紅葉狩」に就いては「黙阿弥は既に河原崎座の立作者になつてもいたから、その所作事は知っていた筈である」²⁸⁾としている。

河竹繁俊氏はまた、「この時代の脚本作者とはといえば、黙阿弥一人であったから、否でも応でも、団十郎の趣味(あえて主義とはいわない)にあった時代物を書かなければならなかった」とし、「系統的な歴史的知識を持ちあわせなかった彼は、相当に苦勞し」て、「その苦慮は明治二十年前後に至るまで助長された」²⁹⁾とも書いている。「紅葉狩」は、黙阿弥が活歴ものに取り組む苦悩を引き摺る中で書かれた。

能、または狂言に取材した歌舞伎の舞踊劇を、一般的に「松羽目物」と呼ぶ。九代目団十郎が盛んに松羽目物を上演したことは前述したが、加賀山直三氏は、「舞踊劇の中に松羽目物が発達したのも明治期の特色だった。松羽目物とは、能楽、能狂言に取材し、背景、衣裳、せりふと、その様式を歌舞伎舞踊に移したものであり、黙阿弥は「団十郎には『舟弁慶』『釣狐』『紅葉狩』その他を書」³⁰⁾いたとする。また、西山松之助氏も、『市川団十郎』の中で、九代目団十郎の「松羽目ものは、その代表的傑作といわれる紅葉狩」³¹⁾、という記述をしている。

しかし、この「紅葉狩」は前述したように能を基に作られてはいても、歌舞伎舞踊のうちでも活歴風にしたところに特色があり、またそれ故に評価もされる。伊原敏郎(青々園)氏も、「全く能楽の臭味から脱して居」て、それは九代目団十郎の「技芸が円熟したと同時に、漸く改良熱から醒めた結果」³²⁾だとする。そして、例えば『舞踊名作事典』の高橋秀雄氏の解説では、その冒頭に、「新歌舞伎十八番の一。能の『紅葉狩』が原拠になっているが、いわゆる“松羽目物”の作品ではなく、純然たる歌舞伎舞踊に仕立てあげられているところにこの作品の特色がある。」³³⁾と述べて解説している。また更に、『名作歌舞伎全集』に於ける「紅葉狩」の解説をする山本二郎氏も同様に、「いわゆる松羽目物ではなく、活歴風の歌舞伎舞踊にしたところに特色がある。」³⁴⁾としている。

「紅葉狩」は、確かに広義の意味からすれば能を基にする能取物(能採物とも書く)の松羽目物ではあるが、そもそも松羽目とは、能舞台の鏡板を模して正面の羽目板に根付きの松を、左右の袖に竹を描いた舞台装置を指す(能舞台では「松羽目」という名称は使わない)。「紅葉狩」の場合は確かに松の樹が背



図1 長唄「紅葉狩」正本(七行本)、安永5(1776)年、森田座初演、初代杵屋正次郎作曲、板元葛屋重三郎

景にはあっても、羽目板に描かれたものではなく、立体的な装置としての松の幹である。また、これはくどくどと文字で説明するよりも、実際の舞台を見れば一目瞭然なのだが、例えば松羽目物、歌舞伎十八番の代表作である「勸進帳」や、或いは新歌舞伎十八番の「船弁慶」の松羽目を用いた舞台とは異なっており、下手の揚幕や上手の臆病口も用いないことから、「松羽目物ではない」とする識者は、単に活歴風という理由だけではなしに、松羽目物には分類しないのであろうと考える。「松羽目物について」の中で、横道万里雄氏も、能狂言研究者の小林責氏が作成した『能・狂言に取材した歌舞伎舞踊一覽』の主要項目を紹介しているが、能取物に分類する「紅葉狩」に就いて、横道氏自身は、「能取物・狂言取物の舞踊がすべて松羽目物というわけではない。『勸進帳』のように常に松羽目で演じられるものもあれば、『紅葉狩』のように普通に大道具を飾るものもある。」³⁵⁾として、「紅葉狩」は「非松羽目物」に分類している。「紅葉狩」を松羽目物に分類するか否かという問題は、私の知る限りでは、このように整理されないままに通用している。このことは、「紅葉狩」の撮影にも関わる問題だと考えるのだが、それは後述する。

「紅葉狩」の内容は、凡そ次のようなものである。信濃国の戸隠山上で上臈らしい女(更科姫)が侍女たちとともに紅葉狩の酒宴を始める。そこへ矢張り紅葉狩に来た平維茂が通りかかると、呼び止められて酒宴に誘われる。勧められるままに杯を重ねる維茂は酩酊し、更科姫の舞を見ているうちにまどろみ、いつしか寝入ってしまう。それを見た更科姫は侍女腰元を引き連れて立ち去る。そこへ戸隠山の山神が現れ、山奥に隠れ住む鬼の餌食になると言って、維茂を起こそうとするが、熟睡している維茂は目覚めずに山神も呆れて姿を消す。目覚めた維茂は、山神のお告げに、女は鬼神に疑いないと、太刀を手に正体を見届けるため、更科姫を追う。そこへ本性を顕した鬼神が現れ、維茂に襲いかかる。維茂は、銘剣小烏丸の威徳で鬼神を退治する。

明治20(1887)年4月に井上馨邸で九代目団十郎、五代目菊五郎、初代左団次らによる天覧劇という、まさに新時代を象徴するようなことがあったその年の、10月20日、「紅葉狩」は新富座に初演された。新富座は、猿若三座のうちの守田座が明治5(1872)年に新富町に移転、同8(1875)年に株式組織化と同時に新富座と改称したもので、翌9(1876)年11月に焼失するが11(1878)年6月に改めて新築開場し、明治22(1889)年に歌舞伎座が開場するまでは「新富座時代」を築いていた。

新富座の初演は、開場が午後2時である。但し、10月28日付の『読売新聞』に「昨廿七日惣幕出揃 新富座」の広告が掲載されているので、初日から1週間程は一部の幕の用意が間に合わなかったようである。こうしたことは、例えば歌舞伎座でも大正7(1918)年8月に団八というそれまでの楽屋頭取が死去して、片岡市蔵門下の片岡十兵衛が頭取となると、「初日に狂言が完全に出揃うようになったのは、十兵衛が頭取になって以来ともいわれている。彼は率先して陣頭指揮をして、大道具を急がせるのである。」³⁶⁾という具合で、この時代にあつては珍しいことでは

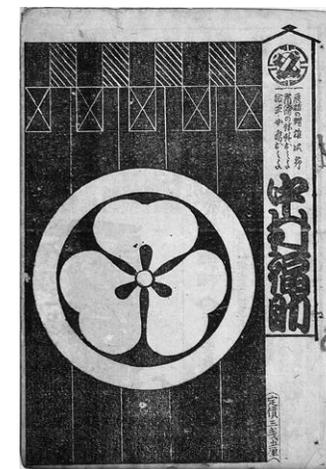


図2 絵本役制番付「紅葉狩」表紙、明治20(1887)年10月、新富座

なかったようだ。いずれにしても、20日に幕を開けた新富座は、一番目が「三府五港写幻灯」、二番目が「萩露結月影」の、中幕の新作所作として「紅葉狩」が上場された。義太夫が鶴沢安太郎、常磐津が六代目岸沢武佐、長唄が三代目杵屋正次郎の作曲による三方掛合、つまり複数の伴奏音楽の合奏で、下手に常磐津、正面の上手寄りに長唄、上手に義太夫という配置である。前述の「重陽紅葉狩」が既に三方掛合で上演されており、杵屋栄蔵氏はこのときが三方掛合の「始めださうです。」と「歌舞伎座菊月上演の『紅葉狩』に就て」で述べており、渥美清太郎氏も「紅葉狩」は、「この時の例に拠つたのでございませう。」³⁷⁾としている。振付は、座付の花柳寿輔と九代目団十郎との間に感情の衝突があつて寿輔が新富座を退座したために、九代目自らによるという。市川三升の『九代目市川団十郎』によれば「更科姫は云ふまでもなく山神、腰元まで一切の振付をした」³⁸⁾という。配役は、更科姫実ハ戸隠山の鬼女が九代目市川団十郎、余吾將軍平維茂が初代市川左団次、山神が四代目中村芝翫、四代目沢村源之助の侍女望月などである。



図3 絵本役割番付「紅葉狩」中満来 戸隠山 紅葉狩の場明治20(1887)年10月、新富座

この初演は「すばらしい評判となり大当りを取った。」³⁹⁾というが、明治20(1887)年10月21日付『読売新聞』3面の「新富座初日の景況」には、「初日ながらなかへへの入り」とあるものの、一番目の「三府五港写幻灯」に就いての評があるのみで、「紅葉狩」には何ら触れていない。また、この時期の『東京朝日新聞』や『都新聞』は、国立国会図書館には所蔵が無いので、上演当時のその評価は、同年11月発行『歌舞伎新報』第843号の「新富座略評」より一部を引用する。評者は六二連の高須高燕と梅素薫である。「今回(三升)丈のは謡曲の紅葉狩に基付て作られ近頃見物の眼を驚ろかしてゐる堀越先生の腕前故中々な評判物にて一種の呼物でふり升た」というものである。原文は変体仮名を含む(以降、明治期の新聞記事の引用に就いても、原文は同様に変体仮名を含む場合が多い)が、『国立劇場上演資料集(305)国姓爺合戦・紅葉狩』(平成2年12月、日本芸術文化振興会)、及び、同『上演資料集(570)第83回歌舞伎鑑賞教室公演 新歌舞伎十八番の内紅葉狩』(平成25年6月、日本芸術文化振興会)にも全文が翻刻されている。三升、堀越先生は、勿論九代目団十郎を指す。

尚、「紅葉狩」が「重陽紅葉狩」を基に作られたという杵屋栄蔵、飯塚友一郎両氏の説を先に紹介したが、このことに就いてもこの『歌舞伎新報』に、「中幕に演ぜし紅葉狩の新曲は嘉永二巳酉年八月市村座にて(中村歌右衛門)大坂行きの名残狂言『詞花紅成盛』二番目大切『餘波五色花魁香』五節句所作の内『重陽紅葉狩』惟茂(関三十郎)侍女(坂東玉三郎)(中村梅歌)戸隠の鬼女(歌右衛門)にて演ぜし事が有し」という紹介がある。⁽⁴⁰⁾杵屋栄蔵氏は、前述した通り、「嘉永2年9月の市村座」と記述しているが、8月と9月のどちらが正確かは嘉永年間の市村座の記録に就いては未調査である。

この「紅葉狩」の初演は、市川三升の『九代目市川団十郎』にも、「さて愈々開場して見ると、果して大当りを取り、素晴らしい評判で、「その頃劇場では、多分国周の筆であつたと思ふが、初幕から大切ま

での場面を折絵本にして売出したものであるが、これが毎日瞬く間に売れてしまった」⁴⁰⁾程だという。また、明治20(1887)年11月3日付の『読売新聞』3面には、「新富劇菓 今度中橋の松月堂より売出した『戸がくし山』と云ふは例の新富座の新曲紅葉狩に擬したる新製の珍菓なり」とあつて、どのような菓子かは判らないものの、舞台の評判に便乗した新発売ではあろう。この時代の庶民、大衆にとっての歌舞



図4 錦絵「紅葉狩」、更科姫実ハ戸隠鬼女・九代目市川団十郎、平維茂・初代市川左団次、梅堂国政(五代目歌川国政)筆、明治20(1887)年9月、林吉蔵版



図5 錦絵「紅葉狩」鬼女・九代目市川団十郎、平維茂・初代市川左団次、田毎・市川升若、望月・四代目澤村源之助、梅堂国政筆、明治20(1887)年9月、武川卯之吉版



図6 錦絵「新曲所作 紅葉狩」高位之息女更科姫実ハ戸隠山鬼女ノ精・九代目市川団十郎、餘五將軍平維茂・市川左団次、戸隠山神之翁・四代目中村芝翫、更科ノ侍女・四代目澤村源之助、豊原国周筆、明治20(1887)年10月、福田熊次郎版

伎の存在の大きさをも伺える話題でもあるが、舞台が不評であればこうした反応も考えられない。

この初演の「評判」が、後の九代目団十郎、五代目尾上菊五郎による12年後の再演に結びついたことは、先ず間違いない。

但し、更科姫に2本の扇を使う舞があるのだが、一部から曲芸じみて姫に相応しくない、と批判されたという。この「紅葉狩」の振付は、前述した通り、そもそもは花柳寿輔がすることになっていたのが、感情的な問題から寿輔が断って来た為に、団十郎自らがすることになったのだが、岡鬼太郎は、昭和8(1933)年10月の歌舞伎座での「紅葉狩」の評(更科姫は六代目の梅幸、維茂は十五代目羽左衛門)の中で、九代目団十郎が「此の所作全体の振を、自身で付けたのが、後々まで語り草として残されていますが、流石名人団十郎も、自身が舞台上で巧い踊の見せられる役者であったところから、自分の芸に即して、態々お姫様が二枚扇を使う振付を拵えました。偕、新富座の其の芝居が開いたのを見て、お姫様ともあろう者が、扇の曲を演るという事があるものか、振付師が付ければ、己でなくってもあんな手は付けない。総体には立派な踊だが、惜い事だと、花柳が評したのは至言です。二枚扇の使い方は、確に曲でありケレンであり、芸人の踊じみている」⁴¹⁾と述べて、批判的な態度を示している。これは、今日の舞台からでも、そうした印象は持つが、これも、市川三升の『九代目市川団十郎』には、「これなどは父が京都へ行つた時、扇の手扱ひの鮮かな『舞』を見て、これを研究し取入れたのであつた。」⁴²⁾とある。松井俊論氏も、「歌舞伎舞踊の『紅葉狩』」の中で、「団十郎としては上方舞の手さばきを取り入れて工夫したものという。団十郎はよほどこの二枚扇が好きだったようで『鏡獅子』でもこれが眼目の振りになっている」⁴³⁾と書いている。九代目団十郎の二本扇が、京舞の影響であるということは、八代目坂東三津五郎も語ってはいるが、だが、九代目団十郎が、「自身が舞台上で巧い踊の見せられる役者であった」ことや、「二枚扇が好きだった」ということではあつたのであろうが、その振付が「姫」に相応しいものでないことくらいは、九代目自身が既に充分承知していた筈である。或いはそこに後ジテの鬼女の本性の暗示を込めたのか、更には、それでも尚、型を破り、型を超える新たな創造をしたいという欲求があつたのではないだろうか。団十郎にしてみれば、それこそが新歌舞伎十八番の「新」ではなかったか。寧ろその批判も望むところであつた、としたら些か穿ち過ぎであろうか。いずれにしても、後の再演を考慮すれば、「曲芸じみた」という批判にも耐え得る自信があつたであろうことは容易に推測出来るものと考ええる。国立劇場で長年、歌舞伎の制作、演出に携わった織田紘二氏が、「扇子や中啓も、ことに舞踊となると神経を使うこと並々ではない。開き具合閉り具合から、大きさ、絵柄それぞれに注文も相当らしい。役や家よっての以前からのきまりもある。扇子の絵や柄によって流派がわかるということもある。扇子の扱い方一つで踊り手の技量がわかり、演技の良し悪しにも関わる重要な小道具である。」⁴⁴⁾と述べているように、その「扱い方一つ」にも自信があつてこそその二枚扇である筈である。だが、結果として、映画史の上では、皮肉なことにこの二枚扇の扇を落とす場面がフィルムに記録されるという「不幸」として、語られることになる。

また、義太夫、常磐津、長唄の三方掛合いだが、「初演の紅葉狩の時には三方共同調子で動めた」と申す事で『紅葉狩』は現今でも三方同じ調子⁴⁵⁾だが、これに就いても、例えば三宅三郎氏は「あの三方カケ合いの長唄、常磐津、義太夫の音楽の調子も、江戸時代のカケ合いの定式からいえば不足はある。つまり、長唄は他の浄瑠璃に対して、カケ合いの場合はつねに上調子の位置にならなければならないはずだ。

しかし、この『紅葉狩』では、三方カケ合いの三つの音楽が、みな同じ調子であるのだ。したがって賑やかなだけで平板で諧調の興味がうすいのである。」⁴⁶⁾と、ずっと後の昭和35(1960)年の舞台(11月の歌舞伎座に於ける十七代目中村勘三郎の更科姫、八代目松本幸四郎の維茂)の劇評でも批判を加えている。

但し、杵屋栄蔵氏の「歌舞伎座菊月上演の『紅葉狩』に就て」では、「現在の掛合の内、常磐津が一番作曲当時の節と手が崩れずにて、長唄と竹本はひどく書下し当時と変つてしまつたと、初演に出演して故七世伊三郎(当時杵屋六之助)がよく申して居りました」とあり、杵屋栄蔵氏自身も続けて、大正14年の「現今では形なしに成つてしまひました。」⁴⁷⁾と述べている。果たして、映画フィルムに収められることになる明治32(1899)年11月の歌舞伎座ではどうであつたか、更には今日の上演に際しての三方掛合いは、初演と比較して如何なる演奏なのか、過去の音源が残されることが可能であつたならば、これもまた批評、研究の対象となつた筈である。

尚、歌舞伎舞踊「紅葉狩」は、能楽がその基になっていると前述したが、能楽にしても、そもそもは戸隠の鬼女紅葉の伝説をその材にしているものであろう。ここで、その鬼女紅葉の伝説に就いては、専門の知識も持ち合わせないので詳しくは触れないが、この初演の前年、明治19(1886)年6月に「纂輯人 斎藤一柏、関依川」による『北向山霊験記戸隠山鬼女紅葉退治之伝』(編輯兼出版人辻岡文助)という、言わば草双紙の名残りを留める物語本が出版されている(図7)。こうした読物としての鬼女紅葉伝説も、私はその起源を知らないが、『演劇百科大事典』所収の「紅葉狩」の項の解説によれば、「読物としては『紅葉狩吾嬭錦図』(文政11年、墨川亭雪磨作)などがある。」⁴⁸⁾とあり、化政期にはその類が既に流布していたのであろう。

因みに『北向山霊験記戸隠山鬼女紅葉退治之伝』の「序」には、「紅葉が伝説甚異同ありて更らに抛べきなしと雖も今其国にありて実際其事を伝ふる正説を纂輯して梓に上せ以て童蒙の勸善に備としか云」とあつて、必ずしも伝説が定まったものではなく、かなりの異同があるとしている。この場合、舞台の虚構と、史実(伝説)との対比は余り意味を持たぬであろうが、序でながら、同書の巻末に「鬼女紅葉一世要略」が収録されているので、真偽の判断は私に出来ないが物語の参考にならうかと考えるので、改行を省略して転記しておく。

「承平七年秋十一月 鬼女紅葉奥州会津二産ス始メノ名ヲ呉葉ト号ク其父八伴ノ笹丸其母ハ菊世ト名ク、天曆六年夏五月 紅葉其父母ト同ク京都二上ル年十六、天曆七年秋八月 源経基公ノ館二仕フ紅葉年十七、天曆九年三月 源経基公ノ内寵ヲ受ク紅葉年十九、天曆十年九月 紅葉罪有リ信州戸隠山二棄テラル年二十、天徳元年四月 経若丸ヲ産ス 紅葉年二十一、天徳二年 経基公逝去 紅葉年二十二、康保四年秋十月 相馬將門ノ従臣長校鷺沼両家ノ屬類鬼武熊武鷲王伊賀瀬等ヲ従ヒ紅葉自ラ賊魁ト成ル年



図7 『北向山霊験記 戸隠山鬼女紅葉退治之伝』 斎藤一柏・関依川纂輯、明治19(1886)年6月、辻岡文助刊

三十一、安和元年冬十二月 紅葉カ父伍輔死ス 紅葉年三十二、安和二年秋十月 紅葉及ヒ賊類亡フ
紅葉年三十三」

紅葉の滅ぼされた安和2年は、西暦969年である。余談だが、山野の紅葉を鑑賞することを「紅葉狩」と呼ぶのは、この鬼女紅葉が滅ぼされた、つまり「狩」られたことがその語源とも言う。

九代目団十郎、五代目菊五郎による「紅葉狩」再演

「紅葉狩」は、その後、『国立劇場上演資料集(305)国姓爺合戦・紅葉狩』(前出)所取の上演年表によれば、明治23(1890)年2月に京都の祇園館で、九代目団十郎が再び更科姫を演じているが、このときの平維茂は中村福助、後の五代目中村歌右衛門である。その後も、明治26(1893)年10月から32(1899)年6月にかけて、他の役者による上演が6回ほど記録されている。

そして、明治32(1899)年11月1日、九代目市川団十郎の更科姫と五代目尾上菊五郎の余吾將軍平維茂、そして戸隠の山神に尾上丑之助、後の六代目菊五郎等による再演が、歌舞伎座に上場される。このとき、九代目団十郎は60歳、五代目菊五郎55歳、丑之助14歳である。初演のときに山神を演じた四代目芝翫はこの年の1月に68歳で歿している。四代目芝翫が山神を演じたのは57歳のときであり、この再演の丑之助によって、山神は老翁と子供の2つの演じ方が出来た。歌舞伎座では初の「紅葉狩」上演である。一番目は「鏡山千草錦」六幕、大切が浄瑠璃「質屋庫魂いれ替」、の中幕である。歌舞伎座ではこの年、3月、4月、5月、10月に続いている九代目団十郎、五代目菊五郎の顔合せである。

当時の入場料金は、同年10月31日の『報知新聞』3面によれば「歌舞伎座の初日(マ)は明一日にて今回の場代は棧敷一間に付六円八拾銭高土間同五円八十銭木戸銭を廃し従来の敷物代を一間に付五拾銭宛加へ平土間は一間に付二円九十銭此の方は又敷物代なしの木戸銭を一人に付五拾銭を取る由依

て平土間の代は一間二円九拾銭といへど実は五円四拾銭になる訳なり三階は一名卅銭なり」である。開場時間は毎日午前10時30分。初日は、一番目「鏡山千草錦」の「序幕は道具の都合にて出でず直ちに二幕目の大月新屋敷玄関より」⁴⁹⁾で、「総幕出揃」は翌3日からである。11月19日付『読売新聞』3面の「芝居だより」という記事に、「歌舞伎座の日延べ 同座当興行は廿日立なりしも日延べの相談纏りて来る廿五日迄打通す事となり」とあり、同日付6面の歌舞伎座の広告にも「弊座当演劇の義二十日間興行と世間に言触し候へども大入りにつき日通り来る二十五日までは開場罷在候間掛念なく賑々敷御来観を奉願上候」(図11)とある。この広告は同様のものが、同日付の『報知新聞』6面にもある。当初、20日までの公演の予定が25日まで日延べされた訳で、その評判の程が判る。尚、『歌舞伎座百年史 資料篇』の「歌舞伎座年表」⁵⁰⁾の記録には、この日延べの件は漏れていて、単に「十一月一日一二十五日二十五日間」と記載されているのみである。

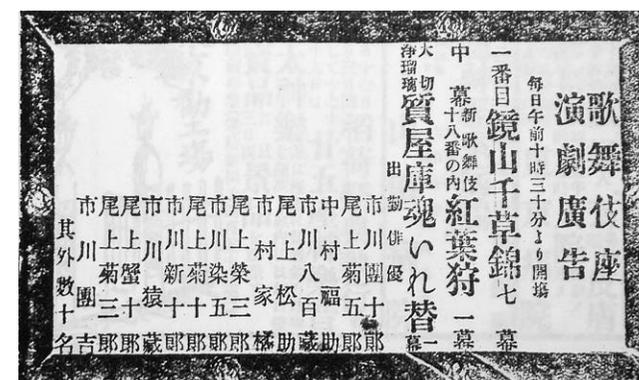


図10 「歌舞伎座演劇廣告」明治32(1899)年11月8日付『報知新聞』6面

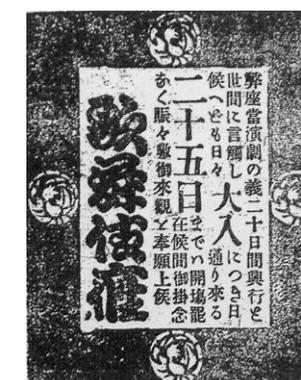


図11 歌舞伎座、日延べ廣告、明治32(1899)年11月19日付『読売新聞』6面



図8 引き札「紅葉狩」明治32(1899)年11月、歌舞伎座



図9 絵本役割番付「紅葉狩」明治32(1899)年11月、歌舞伎座

その劇評だが、「紅葉狩」に就いての部分のみを記すが、11月3日付の『読売新聞』6面の「●歌舞伎座初日の景況(補遺)」には、「まづ菊の維茂匂ひしたるばかりに若やかに団が更科姫の舞の曲に維茂ならぬ見物も酔へるが如き心地したりされどもさすが老年に及びたる優がさす手引く手の細なるに呼吸次ぎあへぬ苦しさを堪へんとしては溢る汗の見るからに気の毒なるにさすが後シテの鬼女に化りての振事にぞ場内あつと感嘆の声を揚げ」とある。また、同紙は11月6日から16日にかけて、山岸荷葉による歌舞伎座劇評を9回も連載している。その第1回には、「全く据わつて団十郎が更科姫を仕るといふ事になるまでは、余程手数が懸つたものらしく、当株式会社からの達つての注文と、菊五郎が維茂をするからといふので、漸く納まつたものだとある。此所作の初て出たのは明治十九年で、団十郎が花柳寿輔から別れて一個で其手を考へたもの、其頃よりは今十有余年を経たので、全く忘れて仕舞つたのを、今度藤間勘右衛門に相談をして、漸く此振が大成したとの事。(中略)何様是は極めて優美なものである。」⁵¹⁾とある。団十郎を説得するのに苦労があったことと、そして前述したように、初演では、「一切の振付をした」九代目団十郎であったが、再演では「全く忘れて仕舞つた」為に、九代目の引き立てで歌舞伎座の振付師となっていた藤間勘右衛門の協力を仰いだことが判る。また、第7回には、丑之

助の山神に就いて、初演の「芝翫は例の特色ある軽妙の振事で、三枚目でをかしく踊つて見せたのだが、今度は子供の事とて至極真面目に、顔に変態の一本隈を取つた所は強気に可愛く、後には新十郎が在り、前には阿父様の維茂が居眠りしながら見てゐる事とて、振事も十分に仕て退け、浄瑠璃の『音羽屋の小雷』も中々に憎からず出来た。」⁵²⁾と評価している。丑之助に就いては、11月9日付『東京朝日新聞』4面の「歌舞伎座略評」にも、「中幕の紅葉狩に丑之助の山神は大出来、此役を此子の持て行たはよき思付なり」とあり、後の六代目の技量への評価が既に伺われる。丑之助の山神に就いては、『六代目菊五郎伝』にも、「丑之助の山神は、団十郎がこの『紅葉狩』を出すつもりからか、夏の間念入りに教へた上に、愈々本極りになると築地の家へ毎日呼んで仕上げたものだけに、非常な好評だつた。」⁵³⁾と記されている。後に、「紅葉狩」のフィルムを見ることになる戸板康二氏も『役者の伝説』の中の六代目菊五郎に触れた部分で、「幼年時代から天才的ひらめきがあったのは、『紅葉狩』の映画の山神にも、片鱗を示している」⁵⁴⁾と、僅かな出演時間の丑之助に評価を与えている。このことから、上演が日延べされる程の人気は、「紅葉狩」という演目そのものの魅力もあつたであろうが、矢張りそれ以上に「九代目団・五代目菊」の顔合せの力、更には丑之助の魅力も大きく手伝つたのであらうと思われる。尚、この時期、明治32(1899)年11月分の『歌舞伎新報』、そして『都新聞』のどちらもが、国立国会図書館の所蔵は欠号、欠落していて、この2つからは劇評も含めて、再演の「紅葉狩」に関する情報を得ることは出来ない。



図12 錦絵「歌舞伎座十一月狂言 紅葉狩」更科姫・九代目市川団十郎、平維茂・五代目尾上菊五郎、香朝樓豊斎(三代目歌川国貞)筆、福田初次郎版

昭和になって刊行された『近世劇壇史・歌舞伎座篇』には、「紅葉狩は、団十郎が此の年で姫でもあるまいと再三断つたのを、菊五郎が勧めて無理に勤めさせたのでありますが、鬼神になつてからは、流石に一と睨み幾らと云ふ、団十郎の価値も出たが、姫の間は如何にも元気がなく、見て居て気の毒な感じがしたと云ふ事でした。それに引かへ菊五郎の維茂は、最初から鬼退治に行つたのではないと云ふ見解から、狩衣は紫地に桜の丸、大口は白の精好に蝶の丸で、太刀を従者に持たせ、精々若作りにした為に、余吾少将維盛と云ふ評もありました。今度は此の紅葉狩が利いて、連日満員を掲げ、打日二十五日間で終りました。」⁵⁵⁾とある。結果として、九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎、そして後の六代目となる丑之助による顔合わせの「紅葉狩」上演はこの時限りとなる。そして、こうした好評も手伝って、映画フィルムへの記録へと発展するのである。

映画「紅葉狩」に就いての記録

初期の日本映画史を扱う文献には、必ずと言って良い程、この九代目団十郎と五代目菊五郎による映画「紅葉狩」のことは記述がある。それら(ここでは雑誌記事は1点に限り、新聞は略す)の記述から、撮影前後の事情に就いて、代表的とされるもの、または重要と思われるものを、(それぞれ良く知られたものだが)以下に引用する。

刊行の古いものから順を追って、つまり時系列で、この映画「紅葉狩」に関してはどのような記述の変遷を経て来たのか、また、その撮影日に就いてどのように言及されているのかを再確認し、同時に本稿の読者がそれぞれの原本に当たる必要の無いよう、全体でかなりの長文にはなるが、紹介しておく。

尚、原文の改行、及びルビは省略し、明らかな誤記も訂正を加えていない。また、一部は(中略)として途中を略した。

○『東京に於ける活動写真』文倉平三郎著、雨潤会、大正8(1919)年3月

「此の卅三年には、活動写真界に於いて又芸術界に於いても、特筆すべき事件が生じた。夫れは何かといへば、当時我芸壇の兩大関と称せられた名優団十郎と五代目菊五郎とが、其の演芸を活動写真に撮影したことである。欧米に於いては、当時既に一流の名優がフィルムの中へ入つて舞台以外の妙技を見せることが珍らしくなかつたが、我国は未だ其時期にあらず、撮影術すら尚ほものにならぬ時に於て、劇壇の両偉人がフィルムの中へ入り、刹那に生じて刹那に滅する妙技をば、断片的ながらも末代に伝へ得たのは、蓋し特筆に値する事件であらう。団菊両優がフィルムの中の人となつた次第を記せば、恰も其年の十一月、歌舞伎座に於て『加賀騒動』が上演せられ、其の中幕として、新歌舞伎十八番の中『紅葉狩』が出て、九代目団十郎一世一代の更科姫実は戸隠山の鬼女を勤め、五代目菊五郎が維茂で付き合ひ、満都の好評を博した。当時、歌舞伎座に勢力の有つた井上竹次郎氏は、此の紅葉狩が両優の顔揃ひといひ、殊に兩人とも既に老齢のこととて、再び此の妙技を見得べきや否や心許ないので、折柄漸く隆盛を加へた活動写真が、海外の名優の妙技を撮影して後世に伝へつ、あるを知り、之に依て明治劇壇の両明星たる団菊両優の片鱗たりとも写し得て、後世に残したいと考へた。此の旨を両優に交渉すると、活動写真を単なる見世物として取扱つた時代のこと故、容易に応じなかつたが、結局映画は両優の存命中は決して世に出さぬといふ条件を以て、撮影を承認せしめた。撮影の役に当つたのは、其頃多少経験ありとせられた広目屋の技師である。然し経験と言つても、外国人に緒を習ひ後は舶来のフィルムを参考に研究したに過ぎないので、今日より見れば殆ど云ふに足らず、殊に相手が団菊であるから、其の苦心は容易なことで無かつたに違ひない。撮影の場所は、先づ舞台に道具を飾つて見たが、光線の具合が不充分とて、同座の裏手空地へ道具立をなし、上に天幕を張つたが、天幕では依然光線の模様満足にゆかず、巴むを得ず天幕を除き、青天井の下で写した。之は兎に角、案外巧に撮れたのである。当時は未だ長いフィルムを使用することが出来ず、又急所を大写しにする技巧なども知れて居なかつた為め、単に断片的に一部分だけフィルムに収められたに過ぎなかつた。然し乍ら、両優が不巧の妙技を、縦令一部分のものにせよ、永遠に伝へ得たことは成功と称せざるを得ない。其の撮影に當つて、舞台の上では自由自在に天分を發揮し得る両優も、活動写真は始めての経験であるから甚だ到惑した。団十郎は撮影の前に技師に向ひ、『撮影に当り途中でフィルムが盡きて入れ換へる間、撮影を中止する時間が永くかゝると折角の気が抜けてしまひ、後の分は氣の入れ方が異なつて困る。末代までも伝はるのだから充く注意して間の伸びぬやうにして呉れ』と言つた。流石に名優の細かな用意が窺はれる。之を今日の所謂活動役者、舞台よりも撮影を本職とし乍ら、金にさへなれば後は何でも好しと無責任に跳ね廻る輩に比すれば、実に雲泥の差であつて、彼等此の逸話を聞かば応に愧死すべきである。此のフィルムは約三百

呎、両名優の外に、当時花形として聞こえた尾上丑之助、今の六代目尾上菊五郎は山神の役を勤め、団十郎から手を取って教へられた得意の振事を写し、又家橋(今の羽左衛門)、栄三郎(今の梅幸)の二人道成寺も差加へられた。」

○『欧米及日本の映画史』石巻良夫著、プラトン社、大正14(1925)年12月

「明治三十五年五月、歌舞伎座の井上松次郎氏は、広目屋に独り儲をさせるのが不満で、団菊の『紅葉狩』を撮影するに方りて、柴田氏にその技術を擔当させることにした。団十郎をレンズの前に立たせるには、歌舞伎座の小笠原新兵衛氏、中村善四郎氏などが運動し、やつとのことで承服させることが出来たのである。撮影は歌舞伎座裏に大道具悉皆を調べ、露天の舞台で種々の滑稽を演じた。団十郎は最後まで普通の写真を撮っているものと信じてゐた。かくて完成した映画が全長三百呎、その役割の顔触れは、団十郎の維茂、菊五郎の鬼女、丑三郎の山神、染五郎団吉の従者、猿蔵、栄三郎の腰元、文左衛門、伊十郎の出囃といふ堂々たるものである。出来栄えは、今日と比較すると拙劣であるが、その当時これを撮影するに方つて、柴田氏の如何に苦心せるかを想へば、これに十分敬意を払はなくてはならぬ。」

○『日本映画劇史』田中純一郎、『キネマ講座』第2号所収、至玄社、昭和2(1927)年9月

「三十五年の五月には、彼の有名な団菊合同の『紅葉狩』と、栄三郎、家橋の『二人道成寺』が撮影された。(中略) 団菊の『紅葉狩』は、柴田常吉氏が撮影したものであるが、これは興行として撮影したのではなく、或る好事家が是非此の二名優の演技を後世に残したいと考へてした事で、先づ歌舞伎座に当時の専務井上竹次郎氏を訪ひ、此の事を交渉した所、井上氏は即座に承諾し、先づ菊五郎に此の意を通ずると、菊五郎は別に異議はないといふ。面倒なのは問題の団十郎、あのむつかし屋を承知させるのは一骨折れるかも知れないと、先づ奥役の小笠原新兵衛氏に相談した。小笠原氏も暫らく考へてあだが、兎に角引受けませうと云つた。案の如く団十郎は訳もなく承諾した。井上氏が先づ驚いて、一体何と云つて口説いたんだへと聞いたら、あれはかう云つたんです、今度アメリカの公使から日本名優の面影を世界に紹介したいから、是非写真を撮らせてくれ、それには十八番の『紅葉狩』がいゝと思ふから菊五郎と一緒にやつて下さい、好い場面をチョイ〜早取写真で撮ります。とかう云つたと小笠原氏が答へた。(中略) 撮影に当つては、歌舞伎座裏の茶屋梅屋の前の庭に柵を廻らし、その野天に長谷川が大道具を飾つて、舞台の通りの所作をしたのを、柴田常吉氏が遙かにカメラを据へて撮影したのである。此の撮影が三十三年だとか、撮影者が柴田忠義といふ人だとかの説があるが、いずれも誤説である。」

○『日本映画界事物起源』吉山旭光著、「シネマと演芸」社、昭和8(1933)年12月

「三十二年秋に撮影された団十郎及び菊五郎の実演映画『紅葉狩』がある。これは明治三十二年十一月歌舞伎座興行に中幕として明治劇壇掉尾の二大名優、故九代目市川団十郎の更科姫実は鬼女、故五代目尾上菊五郎の平維茂、当時子役たりし尾上丑之助事現在の六代目菊五郎の山神で新歌舞伎十八番の中『紅葉狩』を演じ、大評判となつて満員続きであつた際、当時の歌舞伎座重役井上竹次郎氏が、団十郎近年老境に入つて、大分活気に乏しくなつたとは云へ、更科姫実は鬼女は無類のみならず、菊五郎の維茂も書下しの先代市川左団次よりもよい出来で又と得難い顔揃ひのみならず、其の妙技は今後再び見られることも覚束ないので、一つには後進への模範として、両優の妙技を昨今輸入されて流行しつゝある活動写真によつて永遠に保存して置きたいと思ひつき歌舞伎座の重役小笠原新兵衛、高村善四郎(両氏共に故人)などの運動効を奏し、三越の写真部員柴田常吉氏の撮影で、歌舞伎座附きの茶屋(案内所)梅林の庭に道具を飾つて撮

つた。これは出来上つてから東京築地二丁目の団十郎宅で試写して見せ、団十郎は『自分の芸を自分で初めて見物した』と喜んだが、団、菊両優在世中は門外不出として公開されなかつた。」

○『近世劇壇史・歌舞伎座篇』木村錦花著、中央公論社、昭和11(1936)年11月

「紅葉狩は、団十郎が此の年で姫でもあるまいと再三断つたのを、菊五郎が勧めて無理に勤めさせたのでありますが、鬼神になつてからは、流石に一と睨み幾らと云ふ、団十郎の価値も出たが、姫の間は如何にも元気がなく、見て居て気の毒な感じがしたといふ事でした。それに引かへ菊五郎の維茂は、最初から鬼退治に行つたのではないと云ふ見解から、狩衣は紫地に桜の丸、大口は白の精好に蝶の丸で、太刀を従者に持たせ、精々若作りにした為に、余吾少将維盛と云ふ評もありました。今度は此の紅葉狩が利いて、連日満員を掲げ、打日二十五日間で終りました。此の興行中に、活動写真業横田商会から井上竹次郎に話があつて、是非団菊の紅葉狩をフィルムにしたいと云ふのでした。そこで井上は団菊に掛合ひ、両名優の妙技を永遠に保存し、併せて後進への模範にしたいと云ふ主意で、条件としては、一切公開しない事と出来上つたフィルムを両家へ納めると云ふので、両優を承諾させ、歌舞伎座裏の梅林の空地へ舞台を組み、団の更科姫、菊の維茂、丑之助の山神が、外人の手に抛り完全に撮されました。其の日は非常に風が強く、団十郎が二本扇を使ふ処で、舞台では一度も落した事のない扇を落している事まで、鮮明に写つて居ました。此の時の写真技師には三越の柴田常吉も居り、監督とでも云ふやうな役廻りは、駒田好洋が勤めました。」

○『六代目菊五郎伝』浜村米蔵編著、新陽社、昭和12(1937)年4月

「その年の十一月一日初日の歌舞伎座は団菊の一座であいた。(中略) 尚この時の『紅葉狩』が映画になつた。(中略) 何でも走りもの好きの団十郎の弱点につけ込んで、歌舞伎座の井上竹次郎が撮らしたものだつた。井上は映画の創始時代に活躍した横田商会から話を持ち込まれて、団菊両優には二人の妙技を永遠に残したいし、併せて後進へのお手本にしたいといふ趣意で説得し、条件としては一切公開しないことゝ、製作したフィルムを両家へ納めるといふのだつた。撮影は千秋楽の翌日、歌舞伎座の裏にあつた、梅林といふ芝居茶屋の前へ、所作舞台を持ち出して、外人技師の手で撮影された。その日菊五郎たちは朝寝坊をして、家を出たのが十二時頃だつたが、主人役の団十郎は先へもう来てあて、『寺島は遅いな〜』と待ち兼ねてゐた。野天のことではあり、風もかなり強かつたせいもあるが、団十郎も勝手が違ふと見えて、何処といふことなく固くなつて、めつたに落した事のない舞扇を落したりした。無論丑之助の山神もこの『動く写真』の中に撮されたのであるが、自分の踊る番が来て、生れて初めてカメラの前に立つと、一体どんな風に写るのだらうといふ、疑ひやら好奇心やらで、胸がわく〜して無我夢中で踊つて了つたさうだ。」

○『日本映画史年表』吉山旭光著、映画報国社、昭和15(1940)年12月

「十一月、歌舞伎座の興行の中幕に新歌舞伎十八番の内『紅葉狩』が上演され、明治劇壇掉尾の二大名優九代目市川団十郎の更科姫実は鬼女、故五代目尾上菊五郎の平維茂、当時子役尾上丑之助事現在の六代目菊五郎の山神で、子役が山神の先鞭を着けたのが大当りで、満員を続けた。団十郎は其頃老境に入つて、大分活気に乏しくなつたが、鬼女の役は無類のみならず、菊五郎の維茂も、書下しの先々代市川左団次よりも遥によく、又と得難い顔揃ひと云ひ、六代目の山神も、踊は親まさりと評されただけの価値はあり、今後かうした狂言は再び見られるのも覚束ないので、後進への模範と名優の妙技を映画によつて保存して後世に伝へたい考へから、歌舞伎座重役小笠原新兵衛、高村善四郎(共に故人)の両氏などの勧めにより、三越の写真部員柴田常吉氏のカメラで、歌舞伎座附きの茶屋(今の案内所)梅林の庭に道具を飾つて撮つた。

(中略)〔註〕此撮影の時、普通伝える処では、団十郎は早取写真で撮られるものと信じて居て、活動写真に撮られるとは心附かなかつたと云ふことだが、(中略)大勝館支配人故花井秀雄氏(説明者界の元老の一人、新俳優の古老)が著者に語つた処によれば、団十郎は撮影の際『途中でフィルムが盡きて入替へると、其間気が抜けるから、途中でフィルムが盡きぬやうに注意して下さい』と云つたとか。(中略)それによれば、優は初めから映画に撮影されると知つて居たわけだ。〕

○「撮影技手、柴田常吉」田中純一郎「日本の映画技術史に関する覚え書 其の2」、『映画技術』4巻6号所収、映画出版社、昭和17(1942)年12月

「紅葉狩」の撮影「その頃の新聞(2)によると、二十五日で連日満員の歌舞伎座を打上げた団十郎は、茅ヶ崎の別荘へ引籠つて、来年の正月迄は休演するつもりであつた所、当時歌舞伎座の興行部長であり専務の井上竹次郎氏から、団、菊合同の『紅葉狩』は、演劇史的意義から云つても、今後減少に見られぬ顔合せだから、此際記念として、その型を数十枚の写真に撮り、将来に遺しておきたい。出来上つたものは市川家の家宝として納めるから、といふ相談が持ちかけられた。といふ記事がある。そこで、団十郎もこれを承知し、十一月二十八日(3)の朝から歌舞伎座裏の野天で撮影することになつた。その模様を撮影者の柴田氏は次のやうに話した。——その日は、朝からよく晴れては居ましたが、風の強い日でした。歌舞伎座の裏にある梅林といふ、芝居茶屋の前の空地へ幔幕を張り、その前に舞台を組んで、野天の下で撮影したのです。所が、周りの幔幕が吹き飛ばされさうになり、皆が大騒ぎで押へてゐました。この時の撮影の世話をした人今で云へば撮影監督のやうなことをしたのが、駒田好洋さんです。(中略)団十郎の更科姫が二本扇を使ふところである名優が、風のために誤まつて扇を落し、一世一代の失策をしたところがそのまゝ撮つてしまひましたが、後には此が反つて、故人を偲ばせる御愛嬌となりました。(中略)初め、歌舞伎の型を撮影するといふので、別荘から引張り出された団十郎は、一枚々々の型を決めて撮影するものと思つてゐたのに、技手の方では、踊つてゐるのをそのまゝ撮影するといふものだから、団十郎は、不思議だ不思議だと首をかしげ、遂に解らず仕舞に踊つてゐたのだといふ。〕、「註 23 報知新聞 明治三十二年十一月廿八日」

○『日本映画史 第一巻』田中純一郎著、斎藤書店、昭和23(1948)年5月

「明治三十二年の『紅葉狩』は、十一月一日初日で二十五日間打通した。更科姫実(実)は鬼女を九代目市川団十郎、平維茂を五代目尾上菊五郎が演じた。此の狂言は両名優の最後の顔合はせとなつたものだが、出来栄も無類であつたので、歌舞伎座の興行部長井上竹次郎は、これを活動写真に撮影することを思ひ立ち、団十郎の口説おとしにかゝつた。その口説ぶりを、時の報知新聞からのぞいて見ると、十一月二十五日、連日満員の歌舞伎座を打上げた団十郎は、茅ヶ崎の別荘へ引こもつて、来年の正月までは休演するつもりであつたところ、座の方から、この際記念として『紅葉狩』の型を数十枚の写真に撮り将来にのこしておきたい、出来上つたものは市川家の家宝として納めるから、との相談を持ちかけられ、団十郎もこれを承知して二十八日の朝から歌舞伎座裏の野天で撮影することになつた、と書いてある。カメラマン柴田の話が恰度これに符節を合してゐる。——その日は朝からよく晴れて、風の強い日でした。歌舞伎座の裏にある梅林といふ芝居茶屋の前の野天へ幔幕を張り、その前に舞台を組んで、何はともあれ九代目の御意のかはらぬうちにと、座方奥役総出で、幕が風に吹飛ばされぬやう押へてゐる。役者は九代目に五代目、それに今の六代目、当時の丑之助が子役で一寸出、後見は新十郎が控へてゐました。団十郎の更級姫が二本扇を使ふところで、あの名優が風のために扇を落し、一世一代の失策をしましたが、撮り直しなどはやりませんでしたから、後には反つて御愛嬌になりました。(柴田常吉談)——フィルムは三度入れかへたといふから、七十呎のものとして、二百呎内外に撮り上げたらしい。〕

以上が映画「紅葉狩」に関する、主な文献上の記述だが、戦後の田中氏以降の映画文献でも、ほぼこれらの記述を踏襲、つまり引用しているものが殆どである。冒頭の、『東京に於ける活動写真』での文倉平三郎氏の記述が、文倉氏が映画関係者でもないにも関わらず、かなり前後の事情を述べているのは、『活動写真雑誌』1巻6号(活動写真雑誌社、大正4年11月)に掲載された「東京に於ける活動写真の発達変遷(其三)」の吉山旭光氏の記事から、「紅葉狩」に関する部分を、ほぼそのままに引用しているものと推測する。また、浜村米蔵氏の『六代目菊五郎伝』の記述は、これもほぼそのままに、氏の『歌舞伎』(みすず書房、昭和31年6月)所収の「六代目菊五郎の研究」に再録されていることを付記しておく。

「紅葉狩」の撮影

映画「紅葉狩」の撮影に至る経緯に就いて、田中純一郎氏は昭和2(1927)年9月発行の『キネマ講座』第2号に「日本映画劇史」を発表した、その直後の秋に、当時、赤坂見付近くにあつた柴田写真館を訪問して、直接、柴田常吉本人からその様子を取材している。柴田自身が、自ら「紅葉狩」の撮影に就いて記述したものは見当たらないので、田中純一郎氏の撮影者本人への取材は極めて貴重であると言える。この意味からも、田中純一郎氏のこれ以降の「紅葉狩」に関する記述は、氏の新聞調査も含め、更には映画業界への深い関わりからも、一応は信頼度の高いものと言ってよいだろう。従つて、歌舞伎座興行部長井上竹次郎の発案でこの舞台の一部が撮影されるに至つた、ということは間違いのないものと考えられる。尚、木村錦花氏の『近世劇壇史・歌舞伎座篇』、及び浜村米蔵氏の『六代目菊五郎伝』には、横田商会から井上竹次郎に話があつて、この「紅葉狩」撮影が企画されたとあるが、横田商会の設立は明治34(1901)年のことであり、また吉沢商店の河浦謙一氏も、田中純一郎氏に対して、「世間では、『紅葉狩』は横田で『二人道成寺』は吉沢で製作したやうに云はれてゐますが、三十二年には、横田さんはまだ撮影の方は初めて居らず、私の方も必要なものは柴田さんに頼んでゐた頃でしたから、両方とも歌舞伎座の井上さんの依頼のもとに、柴田さんが撮影したものです。』⁵⁰⁾と証言していることからも、横田の発案、仲介はあり得ない。

さて、こうして井上竹次郎が、この時の「紅葉狩」を活動写真に記録しようと行動したのは、例えば団菊の顔合わせであることや、田中純一郎氏が書くように舞台の「出来栄も無類であつた」ことが、その大きな要因であることは十分に考えられることだが、しかし果たしてそれだけであらうか。前述したように、この年の歌舞伎座は、3月、4月、5月、10月と、それまで4度も団菊が顔を合わせている。例えば、3月の中幕は「寺子屋」で、団十郎が松王丸、菊五郎が武部源蔵だが、4月の中幕は「勸進帳」で、団十郎が弁慶、菊五郎が富樫を演じている。つまり、団菊の顔合わせや「無類」の出来というだけだが、その理由であるというのは、些か説得力に欠くのではないだろうか。「勸進帳」は勿論、歌舞伎十八番の中でも人気ある狂言である。それが団菊顔合わせであり、団十郎も「一世一代」と言われた最後の弁慶である。だが、現実にはこれを活動写真に残すことは無かつた。そういうことを周辺の誰もが思いつかず、11月の「紅葉狩」になって井上竹次郎は考え付いた、ということである。

仮に、これが「勸進帳」の際に撮影を試みたとしたらどうであつたらうか。先ずは、どの場面を撮影す

るかが問題であろう。活動写真であるからには、当然、動きのある場を優先すると考えるであろう。しかし、劇のクライマックスが、必ず大きな動作を伴うとは限らない。それは舞踊劇であっても、である。「勸進帳」ならば、恐らくは山伏問答、或いは延年の舞は優先されるものであろう。まさか、弁慶の花道での飛六法は、大胆な動きであろうと、仮設舞台での撮影には不向きである。否、仮に花道の引込みを加えたとしても、「勸進帳」の魅力を伝え、型を残すことになるであろうか。「紅葉狩」を例にとるならば、撮影は1台のカメラが据えっぱなし、フィックスである。こうして冷静に考えると、僅かな時間のフィルムに「勸進帳」の要素を切り取ることは、かなり困難であると気付く。松羽目の前の雛壇の長唄囃子連中は、どう処理すれば良いだろう。この場合の長唄囃子連中は、単なる演奏者ではなく、舞台の一部、景色を構成しているのである。長唄囃子連中が画面に映っていれば、恐らく無音では違和感もあるだろう。

そして更に大きな問題がある。九代目団十郎に対し、「紅葉狩」の撮影を了承させることは、多少の、あるいはかなりの困難であったと思われる。引用した映画史文献でも、一様にそうしたことに触れている。団十郎が簡単には引き受けなかった理由を、七代目松本幸四郎(九代目団十郎の門弟である)は九代目のことを師匠と呼び、「歌舞伎座で思ひ出すことは、師匠の亡くなる少し前であったと思ひますが、『紅葉狩』を映画に撮影した時のことです。師匠も菊五郎も最初はどうしても承知しなかつたのですが、たゞ後日の参考に残して置きたいだけで、決して興行には使はないからといふ約束で、そのため一札まで入れさせてやつと承知したのです。世間では活動写真に撮されると寿命が縮まるなどといつて心配した者もありましたが、師匠が不承知だつたのはそんなことではないと思ひます。自分の芸は舞台の上だけで見せるべきもので、活動写真などで伝えられるものではない。自分が死んだら又誰か弟子が舞台に伝えてくれるだろう。それでいいのだ。といつたやうな気持ちだつたらうと思ひます。もつとも、その頃は活動写真が輸入されて間もない頃で、撮影技術なども全くお話にならず、師匠としても信頼が置けなかつたのは無理もないと思ひます。今日のやうに映画が進んでゐたとしたら、師匠もあゝ頑固に反対しなかつたかもしれません。」⁵⁷⁾と述べている。つまり、歌舞伎役者として檜舞台で演ずることにこだわっており、活動写真に対しては明らかに積極的ではなかつた団十郎が、市川宗家にとっての大事な歌舞伎十八番「勸進帳」であつたなら、歌舞伎座裏の空き地という、しかも野天という、舞台上で演ずることとは凡そ相容れぬ条件の中で、加えてその一部だけを、敢えて記録に残そうとするであろうか。「『勸進帳』を歌舞伎座裏の空地で演じる? そんな無礼な。」と、恐らくはけんもほろろであつたのではないだろうか。

では、何故「紅葉狩」には応じたのであろうか。それが、「歌舞伎十八番」と「新歌舞伎十八番」の違い、そしてまた「松羽目物」と「非・松羽目物」の違いであろうと、私は考える。松羽目物が、浜村米蔵氏の言う「歌舞伎役者の事大主義的発想の産物」⁵⁸⁾であるならば、尚更のことであろう。

紹介して来た通り、「紅葉狩」は九代目団十郎の為に、新たに書かれた作品である。振付も団十郎自らがしたものである。初演以降は九代目団十郎以外の者も演じてはいるが、その創始者は九代目団十郎である。つまり、九代目団十郎にとっては何ら遠慮するところのない演目である。河竹黙阿弥が団十郎の為に書いた作とは言え、作品を舞台の上に完成させた本人である。更には、非・松羽目物ということが、団十郎をカメラの前に立たせた、最大の理由なのではないだろうか。しかも、姫には相応しくない、とまで言われた二本扇による大きな動きも、例えそれを落とすことになつても活動写真の素材と

しては幸いした。結果から言えば、団十郎が扇を落とさなかつたとしたら、では新十郎の後見の存在は、例えそれが舞台の通りであつたとしても、映画「紅葉狩」の観客にとっては残念乍ら余り意味を持たない。「後見の神様」とまで呼ばれた新十郎は、団十郎が扇を落とすことによって、その鮮やかとでも形容したい後見の役割を見事に果たす。九代目団十郎の舞台にとっては重要な存在でもあつた新十郎を、その団十郎の後見としてこうしたかたちで記録し得たこともまた、見逃してはならない。

鬼女になってからの維茂の菊五郎との立廻りも、同様に如何にも活動写真向きである。井上竹次郎の撮影への発想は偶然ではあつたかも知れないが、こうして結果的には望んだ以上の条件が揃つていたのである。「紅葉狩」が活動写真に記録されるのは、或いは必然でもあつた、とは言い過ぎであろうか。

そしてまた、田中純一郎氏の『日本映画史 第一巻』にある、柴田常吉への取材から、「フィルムは三度入れかへた」という事実は、NGが出たからフィルムを入れ替えたのではなく、「三度入れかえた」長さ、つまり「二百呎内外に撮り上げた」もの(「三度入れかえた」、ということは4本使用したと考えられるが)が、完成品としての長さを意味するのであろうから、これも事前にどの場を撮影するかという綿密な撮影プランが練られた、と考えるべきであろう。

さて、その撮影場所であるが、歌舞伎座裏の芝居茶屋梅林の前(庭)だつたことは、幾つかの証言からも先ず間違い無いであろう。そしてまた、この場所は撮影場所として、決して不都合でもなかつた。それと言うのも、明治期の歌舞伎座俳優のスチール(扮装)写真の撮影に就いて、このことを補足する次のような証言がある。「当時は、写真が簡単には撮影できなかつた時代なので、その興行が終わると、ひと休みののち、一日かけてゆつくりと写真館(鹿島清兵衛氏の玄鹿館、新富町裏の森山写真館)へ撮影に行つたのであります。(中略)その後写真術も器用になって、木挽町歌舞伎座などには楽屋裏のあき地に、バックを釣り込んだ野外写場ができて、そこで組み立て暗箱、蛇腹でしばらく撮影しておりました」⁵⁹⁾というものである。そして、この本で取り上げているのが九代目市川団十郎の写真のことであり、実際に明治32(1899)年4月に歌舞伎座楽屋裏で撮影された九代目の弁慶(前述した通り、「一世一代」とした九代目最後の弁慶である)の写真が掲載されている。歌舞伎座裏は、常時、仮設スタジオ的に使用されるようになっていたのである。つまり、この時代、既に九代目団十郎は歌舞伎座裏でスチール写真を撮影されることに対して、既に体験していることであり、『欧米及日本の映画史』にあるような、まさか「活動写真」撮影がそれまでと同じ「普通写真」だと思つた、という説もまた考えられないだろう。従つて、「紅葉狩」の舞台装置が歌舞伎座裏に組まれることもまた、当然のことだとも言えるのである。「九代目団十郎が写真をとられる時まことに無頓着だつた」⁶⁰⁾というのも、それだけ撮影されることに慣れていたということでもあろう。因みに、芝居茶屋梅林は、ずっと後、大正9年に創立した松竹キネマ合名社が、蒲田撮影所が完成するまで、その2階に俳優学校を設けていた場所である。

さて、もう一つ、撮影に際しての大きな問題が残る。「紅葉狩」の更科姫は、所謂、歌舞伎で言う「赤姫」である。赤い振袖を着ていることから、こう呼ばれる。「歌舞伎のお姫様を、『赤姫』と呼ぶのは、簡にして要を得た呼び名だと思ふ。お姫様はいつも、赤地に刺繍をした振袖を着ているからだ。かつらは吹輪、それに銀の花櫛をさしている。(中略)『花見の場』といえば、きまつて、お姫様が出てくるのには、何の不思議もない。お姫様は花の下にいるのが、一番ふさわしいのである。」⁶¹⁾と書かれるように、「紅葉

ないからである。それほど当時のものとしてはよくできている」とする。そして「“大判の写真”というのを、そのまま素直に、国技館に掲げられる優勝力士の写真のような“大きな立派な写真”と解釈する。」としている。その上で、「その写真を11月28日に“築地の居宅”で撮ったであろうことは、26日に茅ヶ崎へゆく予定をそれまで延ばしたのであるから、また、その日の各紙の朝刊に報道されたことでもあるから、これは事実であったと思う」としている。塚田氏の『映画史料発掘』14号誌上の考証に就いては、その詳細をここで紹介する紙幅が無いので、同誌を直接ご覧いただきたいが、併せて12月5日付『中央新聞』の、「団十郎の茅ヶ崎行」という記事を紹介して、「同優は一昨日茅ヶ崎へ…」という記述から、団十郎が茅ヶ崎へ行ったのが実際には12月3日だったとする。そのことがあって、映画「紅葉狩」は「翌29日から12月2日までの“ある晴れた日”に」撮影されたとしている。

続く『映画史料発掘』15号では、前号で取り上げた『中央新聞』の12月5日付にあった、団十郎の茅ヶ崎行の日が、同日付の『都新聞』紙上では、「団十郎は一昨々日例の茅ヶ崎へ赴き」となっていて、「一昨日」が「一昨々日」というのである。つまり5日付紙面の3日前、12月2日だった可能性もあって、「この点はおお精査する必要がある」としている。また、12月1日からの歌舞伎座の大切「花鏡二人道成寺」に就いても、「惣幕出揃」が2日だったらしい『都新聞』の記事も紹介して、そうだとすれば「紅葉狩」と「二人道成寺」の撮影は「11月29、30、12月1日の三日間のうちに撮影されたと考えられるが、撮影の話が28日の夜の宴会で決まったとすれば、29日はその準備に費やされようから、30日か12月1日ということになるが、1日は興行の初日であり、もとより興行の方が活動写真の撮影より大切」だとして、撮影は「つまるところ11月30日ではなかったか。」としている。そして、根拠となる資料が無く、断定出来た訳ではないことから「この日前後の団十郎の消息を伝える資料を発見したいものである。」と結んでいる。国会図書館所蔵のこの時期の新聞を丹念に精査を重ねての塚田氏の報告であるが、氏の調査を以てしても、「紅葉狩」撮影の日付を確定するには至らなかった。

ここで、塚田氏の考察を改めて確認すると、先ず、11月28日には「国技館に掲げられる優勝力士の写真のような“大きな立派な写真”という「大判の写真」が撮影され、29日は活動写真撮影の準備のために1日置いて、翌30日に「活動写真」が撮影された（のではないかという）ことになる。確かに12月公演の初日の幕が上ってからでは、「興行の方が活動写真の撮影より大切」と言う理由以上に、当然のこと乍ら、芝居茶屋も忙しくて芝居の見物の出入りも盛んだらうから、その前庭で活動写真の撮影などはとうてい考えられないであらう。そして、それ以上に、塚田氏は触れていないが12月は丑之助が「花鏡二人道成寺」に出演しており、12月に入ってから撮影は、先ず有り得ないと言えるだろう。加えて、明治32(1899)年11月29日の『報知新聞』3面の「楽屋だより」という記事の中には、「歌舞伎座は本日付立明日総演一日開場は別項の通り」とある。29日には立稽古も済んで鳴物や小道具など、最終的な調べが行なわれ、翌30日は総演の稽古である。前述のように、丑之助は出演者の一人だから当然稽古にも参加している筈である。また、11月29日付『東京日日新聞』3面の「演芸界雑纂」には、「今回新富座に於て開演したる餅搗芝居は一座何れも柄になき大役のみなるが奇を好む菊五郎は明三十日松助、栄三郎、家橋等を随へて見物に赴き幕毎に品評の上一々本人へ通知するとの前触れありたる(後略)」とあって、菊五郎も30日は新富座へ出かけていて、撮影への参加は考えられないのである。『映画史料

発掘』は「紅葉狩」の考証だけを目的とはしていないこともあって、この総演の稽古や、菊五郎の新富座見物の件も塚田氏は記述が無いのだが、従って、「紅葉狩」の撮影は、千穉楽翌日の11月26日から29日の間と考えるのが無理のないところなのである。

だが、ここで塚田説に対して更に疑問なのが、このような千穉楽翌日から12月公演の初日までという、慌しい公演の合間を縫うような日程の中で、「大判の写真」と「活動写真」の撮影に、そもそも別々の日、即ち2日も費やすだろうか、ということがある(塚田氏は、大判の写真の撮影日に就いては、28日の撮影を否定してはいない)。撮影の被写体となるのは、しかも天下の団十郎、菊五郎の両名優である。当然、撮影のそのつど扮装の必要がある。映画の場合は、踊りの場面では絶対に(と言ってよいだろう)演奏が必要であるから、間違いなく邦楽の連中もお付き合いしている。加えて野天だから、大道具もそのつど飾り直しねばならない。

11月28日付の『報知新聞』の記事では、大判の写真は「築地の宅へ写真師を呼寄せ」て撮影するとある。これは、同日の『中央新聞』でも「築地の居宅へ写真師を招き」とあって、情報源が同一であることを伺わせる。だが、これらの記事は撮影の「予定」であることを伝えていて、その「結果」の情報ではない。そして亦、塚田氏の述べる28日の夜に活動写真の撮影の話が決まった、というのは氏の「仮定」である。残念乍ら、この日の「結果」に就いての新聞報道が見当たらないのだが、私は、当初は築地の団十郎宅での「大判の写真」のみの撮影予定であったものが、活動写真の撮影、即ち邦楽連中の必要も加わったことから、歌舞伎座裏に撮影場所が変更になったのではないかと考えるものである。歌舞伎座裏なら、既に撮影場所としては両優には慣れている所の筈だし、道具の運搬も歌舞伎座から裏へ出すだけである。そして、「大判の写真」も「活動写真」も同日に撮影すれば、手間の掛かる大道具の準備や扮装なども一度で済むことだし、スチール写真(大判の写真)にしても、或いは映画の撮影にしても、撮影そのもの自体はそれほど時間を必要ともしないであらう。つまり、撮影者も、「大判の写真」と「活動写真」とは同じ柴田常吉によるものとも考える。

「大判の写真」を、塚田氏は「大きく引き伸ばした写真」と解釈している。が、これも写真の「判」を言う場合、普通は印画紙ではなくネガを指して言う。中判カメラや大判カメラという言い方は今でも残る。それらは35ミリのロール・フィルムに対して、より大きなネガ・フィルムを使用するカメラを指して言うのである。つまり、28日に撮影された「大判の写真」とは、そうしたものを指すのではないか。

では、そうだとすると撮影された大判の写真のその後はどうしたか。「紅葉狩」が上演された翌年、明治33(1900)年12月に、史伝編纂所から『日本之名勝』という書物が刊行されている。題名の通り、日本各地の名勝を写真入りで紹介しているものだが、英文の解説も添えられていることから、海外へ向けで紹介する目的があったものと思われる。この本の中に「(東京)歌舞伎座に於ける団洲と梅幸」という写真が、歌舞伎座の外観を紹介した次に、大きく一頁を使って紹介されている。これが団・菊の「紅葉狩」の写真なのである(この『日本之名勝』の件は入江良郎氏の情報提供による)。この写真は、田中純一郎氏の『日本映画発達史I』の72頁にも「第15図 “紅葉狩”の一場面。九代目団十郎(右)と五代目菊五郎(明治三十二年)。」⁶²⁾として紹介され、他の映画史文献でも良く見るものである。それが『日本之名勝』という、名勝を主に紹介する本に収録された理由、そして梅幸と間違えて記述された(添えられた解

説文でも梅幸、菊五郎の2つの名が書かれて混乱している)理由と共に不明だが、それで思い出すのが、田中純一郎氏の「日本映画劇史」に書かれていた「今度アメリカの公使から日本名優の面影を世界に紹介したいから、是非写真を撮らせてくれ、それには十八番の『紅葉狩』がいゝ」というエピソードである。真偽は兎も角、これと似たようなことがあって、「大判の写真」の撮影は、意外と早い段階から企画されていたのではないか。或いは、歌舞伎座の建物を撮影した際に、舞台の撮影を思い付いたものかも知れない。そして、それを聞いた歌舞伎座関係者か、或いは間に入ったと思われる広目屋関係者が、それならいつそのこと、活動写真にも写しておこうということではなかったか。

この『日本之名勝』収録の写真は、映画のひと駒を引き伸ばしたのではなく、明らかに別に撮影されたものである。映画はこの場面は後見の市川新十郎が控えていて、団十郎の陰にはなっても体の一部が見えているのである。その新十郎が、この写真には写っていないし、団十郎の体の角度も、映画よりは僅かに正面に開いているのである。そして、仔細に点検すると、映画よりは、やや後の時間に撮影されたと思われる。野天での撮影の理由は、当然、歌舞伎座内では光量が不足するからである。つまり太陽光が照明の光源として必要なのである。ということは、野天の舞台は、自ずと南向きに作られていると推測される。従って、時間の経過で影の角度も変わってくる。その影が、この『日本之名勝』の写真は、映画の同じ場面よりも、やや右側に大きくなっている。つまり、太陽が西に進んでいるのである。

この写真の場面の団十郎は、更科姫から、後ジテの鬼女に変わっている姿である。もし、「大判の写真」の後に映画を撮るとすれば、団十郎は改めて更科姫の扮装をし直さなくてはならないことになる。映画フィルムを同様に点検しても、更科姫から鬼女の場面へは、或る程度の時間が経過していることが、矢張り影から判る。実際の舞台でも、更科姫から鬼女になって再び登場するまでには、鬘や顔のメイクも含め、一切の扮装を変えてくるのだから、時間が分かる。舞台では、維茂が酒をすすめられ、やがてまどろみ始めると「へ夢ばし覚ましたまうなど、幕の内へぞ入りにける」の唄で、更科姫は侍女腰元を連れて上手へと入り、鬼女の姿へと扮装を変えるのだが、その間、山神が出て踊っているのである。従って、鬼女の扮装の「大判の写真」は、当然、活動写真に引き続いての、その後の撮影になるのである。

浜村米蔵氏の『六代目菊五郎伝』には、「その日菊五郎は朝寝坊をして、家を出たのが十二時頃だったが、主人役の団十郎は先へもう来ていて、『寺島は遅いなへ』と待ちかねていた。」⁽⁶³⁾とあるが、影の様子からは昼前から撮影が始まったのではないかとも思う。

また、塚田氏は、団十郎が茅ヶ崎行きを、菊五郎が忘年会を、それぞれ予定しているような気分である状況で撮影されたものとは思えない程「よくできている」としているが、これも団十郎は既に1ヶ月の間、毎日繰り返し演じて来ているのである。茅ヶ崎行きや宴会の件の予定は、撮影後の夜のことである。しかも、映画に収録するのは1時間前後の上演時間(戦後の上演記録では、短くて50数分、長い場合で1時間10分前後である)のうちの僅かに5分程度である。仮にその後どんな予定が組まれていようと、団菊に限らず、経験を積んだ役者であれば、一旦、板に乗れば後の予定のことなど考えもせずに演技に集中出来る筈である。舞台の俳優というものは、そうであってこそその舞台俳優、歌舞伎役者である。

いずれにしても、映画「紅葉狩」の撮影は、「大判の写真」を撮影したという明治32(1899)年11月28日火曜日に、歌舞伎座裏、芝居茶屋梅林の前庭で、その「大判の写真」と共に撮影された、というのが、

私の推測である。浜村氏の『六代目菊五郎伝』や渥美氏の『六代目菊五郎評伝』の「千秋楽の翌日」という説も、当時の新聞記事にも記録も見当たらず、それ以外の証言も無いことから、私は有り得ないように思う。

従って、結果としては、その根拠がやや曖昧であった田中純一郎氏の説の通りではないかと考える。が、矢張り、塚田氏の言うように「この日前後の団十郎の消息を伝える資料を発見したいものである。」という思いは、私も同じである。

映画「紅葉狩」、その後

「紅葉狩」の撮影後のフィルムに就いては、これまで紹介した通り、木村錦花氏が『近世劇壇史・歌舞伎座篇』で「一切公開しない事と出来上がったフィルムを両家へ納める」というのが、そもそもの撮影に際しての条件であったとし、その後の浜村米蔵氏の『六代目菊五郎伝』も、この木村氏の記述によったものか、同様に述べている。亦、田中純一郎氏の場合は、「撮影技手、柴田常吉」の中で、「その頃の新聞(2)によると、(中略)出来上つたものは市川家の家宝として納めるから、という相談が持ちかけられた。というふ記事がある。」として、脚注の(2)としている『報知新聞』の明治32(1899)年11月28日の記事中にそのように書かれているとする。田中純一郎氏は戦後の『日本映画史 第一巻』でも、同様の記述をしているが、このときは、これも前述したように「時の報知新聞からのぞいて見ると」と、日付を曖昧な表現に変えている。実は、「撮影技手、柴田常吉」の文中の「(2)」と「(3)」の脚注は、いずれも明治32(1899)年11月28日の同じ記事を指しているのだが、既に全文を紹介したように、その記事には「此程歌舞伎座にて演じたる紅葉狩は是今生の演じ納めなればとて其扮装を大判の写真に撮り市川家に備え置かんものとの好みにて本日築地の宅へ写真師を呼寄せ数葉の型を撮影する」とあるのみで、それが活動写真の撮影の条件であったとも、その後に家宝にするという相談が持ち掛けられたとも書かれてはいないのである。加えて、『日本映画史 第一巻』の場合は、「カメラマン柴田の話が恰度これに符節を合してゐる。」とまで述べているのだが、柴田常吉氏は田中純一郎氏が紹介する限りに於いては、フィルムを取める話は何もしていない。田中純一郎氏も、これは推測ではあるが木村氏の記述を参考とした上での記述なのであろう。

さて、果たして「紅葉狩」の完成フィルムは、或いは撮影後の複製などの形だとしても、団菊の両家、或いは堀越家に無事に取められたのであろうか。九代目団十郎の孫娘である市川翠扇(三代目)は、『九代目団十郎と私』の中で、昭和7(1932)年11月に歌舞伎座で九代目団十郎三十年祭追善興行が行われたことに触れ、そして「三十年祭に関係のあるお話をもう

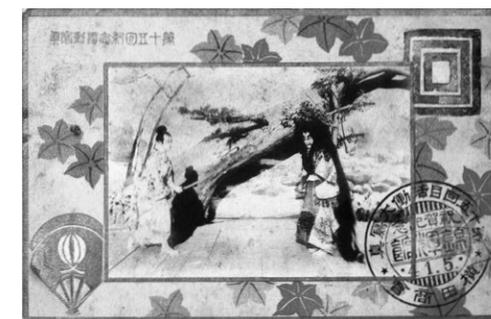


図13 「紅葉狩」絵葉書、錦輝館 第15回目活動大写真祝賀記念、明治41(1908)年5月、横田商会

一つこゝに記して置きましょう。私が、私のおじいちゃんを（動かぬ写真では、早くから見えていましたが）九代目団十郎というたいへんえらい役者として、その動く姿に初めて接したのはこの三十年祭興行のときでした。動く姿と申しましても、それは映画ですが、伯父三升が、おじいちゃんの後援者のさる方が、大切に保存されているおじいちゃんの『紅葉狩』のフィルムをお借りしてきて、家で、三十年祭回向のために集まった方々に映写してお見せしたことがあります。私もすでにこの道へ入っていましたし、九代目九代目ってまるで神様かなんぞのように世間で言われている、おじいちゃんに、はなはだ興味を持って、その映画を期待して見たものです。ところが八ミリ映画のところへもってきて、撮影技術も拙劣ではありましたが、そこにチョロチョロ動いている戸隠山の鬼女の、何と男っばい荒っばい扮装（こしらえ）、それを見ていて『へえ、これがおじいちゃん？』と、いさゝかならず、ガッカリしてしまいました。』⁶⁴と、映画「紅葉狩」を見た記憶を記している。「紅葉狩」の話はこの後も続いていて、スタンダードのフィルムによる「紅葉狩」を見るのは、昭和41（1966）年2月の三越劇場であり、その際は松竹の大谷会長の好意であったとも書かれている。この記述に従えば、仮に撮影後に市川家へフィルムが納められていたものとしても、少なくとも昭和7（1932）年の時点では失われていたと言ってよいのだろう。また、田村成義氏の次のような記述もある。「●よくは知りませんが、君が娑婆におられる時分、井上から頼まれて『紅葉狩』の活動写真を撮った時、その一組はお前さんに進ぜると云ったことがあったそうです。それであるのに、その約束を履行しないのみならず、それを演芸会の余興として公衆に見せたというのを未亡人がひどく立腹をしてそれへいろいろな弥次馬が付いて、しまいには親切づくで申し込んだ追善興行まで、断わるというようなことになったんではありますまいか。……ねえ、堀越さん、そういう話は実際あったのでしたか。▲さようさ。初めはそんな話もありましたが、私が考えたには、その活動写真を一組貰うと、井上さんが所得税でも払った気で、必ずあの写真を興行物として人に見せるに違いない、そうされるのも嫌ですから、私の方から写真を貰うのは断わって、その代り私の活きている内は、決して興行物として人に見せてくれるなという約束をしておきましたのですから、私が冥府へ来てからあとで、井上さんが興行に出すのはそりゃア仕方ありません。』⁶⁵。この田村成義氏の記述は、●印以下が、田村氏本人、▲以下が九代目団十郎、ということで、九代目の文中に「冥府へ来てから」とあるように、田村氏が既に故人となって冥土に居る九代目団十郎と電話で話す、という架空の会話なのである。従って、作り話と言えればそれまでのことだが、こういった話、或いは噂を、田村氏は九代目団十郎の生前に聞いたことがあった、とも受け取れるものである。真偽はともかく、撮影後に両家、或いは堀越家へフィルムが納められたという「その後」の明確な証言なり記録が無い以上は、無視できない記述でもあろう。

独立行政法人国立美術館が所有、東京国立近代美術館フィルムセンターが保管する『映画フィルム「紅葉狩」』は、「日本人により撮影された最初期の作品」として、平成21（2009）年7月10日に国の重要文化財に指定されたことは周知の事実であるが、この可燃性フィルムの製造年は昭和2（1927）年である。嘗て、私は塚田嘉信氏から、「『紅葉狩』は大正時代に沢山、複製が作られたようです」ということをお聞きしたことを記憶している。それがどういった資料によるのか、或いは亦、塚田氏が先輩のどなたかから聞いたことであったのか、その時は確認もしなかったが、いい加減な伝聞などを口にする方でもなかったのか、何らかの根拠があったのであろう。今日、だがそれらの大正期のプリントも存在は確認され

ていない。

そしてまた、私たちはその撮影日さえ、こうして未だに特定出来ずにいる。九代目団十郎や五代目菊五郎に、映画史研究者が取材するには、2人の死は残念乍ら余りに早すぎた、とも言えるが、では六代目菊五郎はどうであろうか。その死は、昭和も戦後のことである。文献の記録に頼らずとも、何らかの取材は可能だった筈である。

歌舞伎研究者の今尾哲也氏は、400年の歴史ある歌舞伎史に対して、「〈通説〉を検証する」の、その掉尾に於いて「〈通説〉の検証は、簡単には行い得ない。だからといって、検証を避けて通るわけには行かない。歌舞伎の学を築いて行くに際して、無批判に〈通説〉に頼って物をいうことの危うさを、我々は見過ごしてはならないのである。』⁶⁶と、痛烈に、且つ大胆に提唱を行っている。それに倣えば、映画史も亦、〈通説〉とされるものの検証を避けてはならないであろう。否、少なくとも、映画「紅葉狩」に関する歴史的事実は、この撮影日を含めて遙かに〈通説〉以前であると言わねばならない。その撮影から120年に近い年月を経ても尚、である。日本映画史研究の、「恥」であろう。

（本地陽彦／東京国立近代美術館フィルムセンター客員研究員、日本映画史研究家）

付記

引用文は、書籍、雑誌、新聞のいずれも原文は全て縦組みであり、その為、引用文中の年月日等の漢数字はそのままとした。従って、私の地の文の年月日の表記とは不統一であることをお断りしておく。引用書籍の刊記、新聞の発行日等に限っては、表記が元号、西暦のいずれの場合に於いても、漢数字が使用されているものに就いては、全て洋数字に直した。「歌舞伎十八番」や「二枚扇」、「三方掛合」といった歌舞伎用語、また「五代目」、「九代目」等に就いても、私の文中でも漢数字のままとした。旧字体は、「團十郎」も含め全て新字体に直した。それが書名に使用されている場合も例外なく新字体とした。掲載した図版資料は、国立国会図書館の所蔵新聞の複写（図10、11）を除き、全て本地所蔵のものである。本「紀要」への執筆に際しては、入江良郎氏から構成の一部に就いて貴重な助言を受けたことを付記しておく。

註

- 1) 西山松之助『市川団十郎』吉川弘文館、昭和35（1960）年9月。
- 2) 服部幸雄「解説」『勸進帳 歌舞伎オン・ステージ10』白水社、1985（昭和60）年8月。
- 3) 今岡謙太郎「七代目団十郎と歌舞伎十八番」『歌舞伎 研究と批評』27、歌舞伎学会、2001（平成13）年6月。
- 4) 権藤芳一「様式の展開」『日本の古典芸能 第八巻 歌舞伎』平凡社、昭和46（1971）年4月。
- 5) 前掲註1。
- 6) 飯塚友一郎『歌舞伎概論』博文館、昭和3（1928）年9月。
- 7) 前掲註2。
- 8) 河竹繁俊「歌舞伎十八番」『演劇百科大事典』第2巻、平凡社、昭和35（1960）年6月。
- 9) 前掲註4。
- 10) 戸板康二「新歌舞伎の定義」『季刊 歌舞伎』28号、松竹株式会社演劇部、昭和50（1975）年4月。
- 11) 今尾哲也「新歌舞伎の創造」『歌舞伎の歴史』岩波書店、2000（平成12）年3月。

- 12) 加賀山直三「新歌舞伎十八番」『演劇百貨大事典』第3巻、平凡社、昭和35(1960)年10月。
- 13) 市川三升『九代目市川團十郎』推古書院、昭和25(1950)年11月。
- 14) 前掲註1。
- 15) 前掲註1。
- 16) 加賀山直三『歌舞伎』雄山閣出版、昭和43(1968)年1月。
- 17) 前掲註1。
- 18) 前掲註1。
- 19) 前掲註13。
- 20) 前掲註2。
- 21) 金沢康隆『市川團十郎』青蛙房、昭和37(1962)年3月。
- 22) 浜村米蔵『歌舞伎』みすず書房、昭和31(1956)年6月。
- 23) 郡司正勝『かぶき袋』青蛙房、昭和45(1970)年6月。
- 24) 伊原敏郎『市川團十郎』エックス倶楽部、明治35(1902)年12月、序文。
- 25) 清田弘、若月保治、浅川玉兔、平野健次「紅葉狩」『演劇百科大事典』第5巻、平凡社、昭和36(1961)年9月。
- 26) 杵屋栄蔵「歌舞伎座菊月上演の『紅葉狩』に就て」『歌舞伎』第6号、歌舞伎発行所、大正14(1925)年9月。
- 27) 飯塚友一郎『歌舞伎細見』第一書房、大正15(1926)年10月。
- 28) 河竹繁俊『紅葉狩』雑記』『歌舞伎』第6号、歌舞伎発行所、大正14(1925)年9月。
- 29) 河竹繁俊『河竹黙阿弥』吉川弘文館、昭和36(1961)10月。
- 30) 前掲註16。
- 31) 前掲註1。
- 32) 伊原敏郎『明治演劇史』早稲田大学出版部、昭和18(1933)年11月。
- 33) 高橋秀雄「紅葉狩」『舞踊名作事典 演劇界別冊』演劇出版社、昭和60(1985)年2月。
- 34) 山本二郎「解説 紅葉狩」『名作歌舞伎全集』第18巻、東京創元新社、昭和44(1969)年7月。
- 35) 横道萬里雄「松羽目物について」『歌舞伎 研究と批評』17、歌舞伎学会、1996(平成8)年6月。
- 36) 千谷道雄『秀十郎夜話』文芸春秋新社、昭和33(1958)年12月。
- 37) 渥美清太郎『紅葉狩』の由来』『歌舞伎』第6号、歌舞伎発行所、大正14(1925)年9月。
- 38) 前掲註13。
- 39) 前掲註34。
- 40) 前掲註13。
- 41) 岡鬼太郎『鬼言冗語』岡倉書房、昭和10(1935)年4月。『国立劇場上演資料集(570)』第83回歌舞伎鑑賞教室公演 新歌舞伎十八番の内紅葉狩』日本芸術文化振興会、平成25(2013)年6月に再録。
- 42) 前掲註13。
- 43) 松井俊論「歌舞伎舞踊の『紅葉狩』」『観世』檜書店、昭和53(1978)年11月。『国立劇場上演資料集(305)』国姓爺合戦・紅葉狩』日本芸術文化振興会、平成2(1990)年12月に再録。
- 44) 織田紘二『歌舞伎モノがたり』淡交社、1998(平成10)年3月。
- 45) 前掲註26。
- 46) 三宅三郎「演劇界劇評 三つの舞踊と五大力」『演劇界』第18巻第13号、演劇出版社、昭和35(1960)年12月。
- 47) 前掲註26。
- 48) 前掲註25。
- 49) 『読売新聞』明治32(1899)年11月2日付、4面。
- 50) 「歌舞伎座年表」『歌舞伎座百年史 資料篇』松竹株式会社・株式会社歌舞伎座、平成7(1995)年4月。
- 51) 『読売新聞』明治32(1899)年11月6日付、2面。
- 52) 『読売新聞』明治32(1899)年11月14日付、3面。
- 53) 浜村米蔵『六代目菊五郎伝』新陽社、昭和12(1937)年4月。
- 54) 戸板康二『役者の伝説』髪々堂出版、昭和49(1974)年12月。
- 55) 木村錦花『近世劇壇史・歌舞伎座篇』中央公論社、昭和11(1936)年11月。
- 56) 田中純一郎「撮影技手、柴田常吉 日本の映画技術史に関する覚え書 其の2」『映画技術』第4巻第6号、映画出版社、昭和17(1942)年12月。
- 57) 松本幸四郎(七世)『一世一代』右文社、昭和23(1948)年7月。
- 58) 浜村米蔵「松羽目物」『演劇百科大事典』第5巻、平凡社、昭和36(1961)年9月。
- 59) 河原崎長十郎『勸進帳』角川書店、昭和40(1965)年12月。
- 60) 前掲註54。
- 61) 藤井康雄「赤姫素描」『歌舞伎発見』木耳社、昭和46(1971)年9月。
- 62) 田中純一郎『日本映画発達史 1』中央公論社、昭和32(1957)年1月。
- 63) 前掲註53。
- 64) 市川翠扇『九代目団十郎と私』六芸書房、昭和41(1966)年4月。
- 65) 田村成義『芸界通信 無線電話』青蛙房、昭和50(1975)年10月。
- 66) 今尾哲也「〈通説〉を検証する」『歌舞伎 研究と批評』37、歌舞伎学会、2006(平成18)年7月。

In Consideration of MOMIJIGARI: Concerning the Performance and the Shooting Date of the Film MOMIJIGARI

Honchi Haruhiko

MOMIJIGARI is said to be the oldest existing film shot by a Japanese person. It is for this reason that one of the existing prints of MOMIJIGARI is the first historical film material designated as an Important Cultural Property in Japan.

The film is a record of only a part of the Kabuki play MOMIJIGARI, but the performers are two of the greatest actors in modern Kabuki history; Ichikawa Danjuro IX and Onoe Kikugoro V. That is another reason why this film is so precious.

MOMIJIGARI is also included in the *Shin Kabuki Juhachiban*. Going back to the time of the original *Kabuki Juhachiban* selection, this essay reveals the reason why Ichikawa Danjuro IX's MOMIJIGARI in particular was chosen as the subject of filming by studying the historical evidence of MOMIJIGARI's place in Kabuki history.

Moreover, this essay tries to establish as clearly as possible the date of shooting, which had not received enough attention in previous research on film history and so remained obscure.

(Translated by Ishihara Kae)