

初代芳沢あやめの女形論―芸談『あやめぐさ』の分析を中心に―

東 出 梨 乃

はじめに

女形とは、歌舞伎において女性の登場人物を演じる男性役者のことをいう。女性が舞台上で演技することを禁止されたからこそ生まれた歌舞伎独自の表現方法だ。現在も受け継がれているこの女形は、成立当初どのように舞台上で演技をしていたのだろうか。

本稿で取り上げる女形は、元禄時代に京坂を中心に活躍した初代芳沢あやめである。あやめは野郎歌舞伎が始まり興行形態や表現方法が確立していった時代を生き、初代市川団十郎や坂田藤十郎と共に紹介される役者の名で、言わずと知れた重要人物である。特に芳沢あやめの芸談『あやめぐさ』は女形の心得を説いた女形の聖典とも称されるほど、貴重資料として扱われている。

論者の研究が指すところは、初期の女形の技芸を作ったとされる芳沢あやめについて取り上げ、舞台上の演技を把握し、彼の芸が後の歌舞伎にどのような影響を及ぼしたかを明らかにすることだ⁽¹⁾。彼がどのように女形を捉えて歌舞伎作品に登場する女性を演じていたのか、その実態に迫りたい。

本稿ではその第一段階として、芳沢あやめの芸談『あやめぐさ』

を取り上げ、彼の女形論を分析し、この芸談の表現再考とそこに浮かび上がる問題について述べる。なお、郡司正勝氏の『歌舞伎十八番集』、守屋毅氏の『増補役者論語』、今尾哲也氏の『役者論語評註』に載っている『あやめぐさ』の本文、語釈、現代語訳を参考に内容分析を目ざすこととした⁽²⁾。版本は国立国会図書館所蔵『役者論語』(安永五年)、江戸東京博物館所蔵『新刻役者綱目』(明和八年)を参考にした⁽³⁾。

一・芳沢あやめと『あやめぐさ』

初代芳沢あやめは元禄年間(一六八八―一七〇四)に上方で活躍した歌舞伎役者である⁽⁴⁾。あやめは延宝元年(一六七三)に生まれたとされる⁽⁵⁾。幼い頃に大阪道頓堀の色子として過ごしていた時に、丹波の郷士橋屋五郎左衛門に出会い、役者としての指導を受けた。陰間茶屋の親方の手を離れた頃に初代嵐三右衛門からの指導を受けて役者の道へと進んだ⁽⁶⁾。実事、うれしい事、やつし事などを得意とし、元禄十一年(一六九八)正月に京都の早雲座で初演された『傾城浅間獄』で傾城三浦を演じて好評を得た⁽⁷⁾。以降あやめは、義理詰

めの場面における女性の内面の情を、表情や仕草で表現する演技を追求し、地芸の発展に寄与した。⁽⁸⁾ 享保六年に芳沢権七と名を変えて立役に転じるが不評判であったため、翌年女形に復帰し、享保十四年(一七二九)七月十五日にその生涯を終えるまで女形として活躍した。⁽⁹⁾ 劇場との専属契約で年俸が千両に達した役者の呼称「千両役者」のはじまりの役者であり、女形芸術を完成させたとも評されている。⁽¹⁰⁾

『あやめぐさ』には同時代に歌舞伎作者を兼ねた役者、福岡弥五郎が書き溜めた芳沢あやめの芸談が全二十九箇条載せられている。明和八年(一七七二)五月に刊行された『新刻役者綱目』の巻六に付録として収載され、安永五年(一七七九)九月に『役者論語』に再録された。⁽¹¹⁾ 『役者論語』に載っている『あやめぐさ』は『新刻役者綱目』の時に使用した板本をそのまま再利用したとされている。⁽¹²⁾

『役者論語』は「かぶきにとつて、唯一、最高の演技論であるといってもいい」とされている。⁽¹³⁾ 『あやめぐさ』も「女方俳優論として世界的にもユニークなものである」と評されており、⁽¹⁴⁾ 舞台と日常生活における女形の心得や苦心を説いた貴重資料となっている。⁽¹⁵⁾ 一方で『中古戯場説』という書物から八文字屋が出版したものはその「肝要」のみであることが判明している。⁽¹⁶⁾ さらに『古今役者大全』の巻五の記述と合わせると、⁽¹⁷⁾ 『あやめぐさ』は元々、上・中・下の三巻からなる芸談であり、現在確認できる『あやめぐさ』の内容はその一部分でしかない、ということを留意しておきたい。⁽¹⁸⁾

二. 芳沢あやめに関する先行研究

『あやめぐさ』の分析に移る前に、初代芳沢あやめに関する先行研究を取り上げる。これまでの研究でどれだけ『あやめぐさ』の記述が検証され、あやめの舞台上の演技が明らかにされていったかについて確認していく。

高橋比呂子氏は『あやめぐさ』の第十条「女形にて居ながら。立役になつたらばよからふといはるゝは恥のはぢなり」を引用した上で、享保六年に芳沢あやめが芳澤権七として立役に転向したことに ついて考察している。⁽²⁰⁾ 高橋氏は第十条について「言行不一致ではなかった」「……」彼はすでに本物の女形役者に完全になり得ていて、その後の行動だったからである」と述べている。⁽²¹⁾ 何故なら芳沢あやめは立役に転向する前に、初代坂田藤十郎や初代中村七三郎など、立役の芸を女形として演じて「男女の性の区別の境界を越えることがあった」からだ。⁽²²⁾ 例えば、『役者色景図』(正徳四年二月刊行)と『役者懷世帯』(正徳五年正月刊行)において、芳沢あやめが『天下太平記』という狂言で楠正成の女房役を演じ坂田藤十郎の大根漬の芸を演じていたことが判明している。⁽²³⁾ 女形として評価を得ていたあやめが女形の姿で立役の芸を模倣した後の行動であったため、彼の立役への転向が気の迷いでは無いと証明されていた。高橋氏の研究は『あやめぐさ』を読んだだけでは疑問が生まれてしまう、芳沢あやめの女形から立役に転向することへの懐疑的な態度を、役者評判記の記述から妥当なものとして再評価の流れを作った。佐藤知乃氏もあやめの立役への転向について『あやめぐさ』第十条を引用した上で「この条は、彼の言行不一致の例として引用されてきたが、あやめは立役への転向と女方への復帰を経て、この境地にいたったも

のと解釈することもできる」としている⁽²⁶⁾。

正木ゆみ氏⁽²⁷⁾も、役者評判記における記述を基に芳沢あやめの芸を明らかにしている。正木氏は芳沢あやめが『傾城浅間嶽』（元禄十一年正月初演）において傾城三浦役をつとめた際、役者評判記において「底にうれしいの思い入」と評価されていたことに注目した⁽²⁸⁾。芳沢あやめの得意芸であった「子を殺された嘆きをこらえて、自らの使命を果たす局面の演技」⁽²⁹⁾について明らかにしようと試みている。芳沢あやめは元禄十一年以前『大宮入初しまだ』（元禄五年七月初演）や『四天王ますかがみ』（元禄八年七月初演）などで「可愛い娘役で、男を一途に想って嘆く恋の愁い事」を演じ、「濡れ事に纏わる演技を得意」としており「武道事などは不得手であった」⁽³⁰⁾。しかし元禄六年以降は『仏母摩耶山開帳』（元禄六年初演）や『万歳丸』（元禄八年初演）において「やや実事めいた役や武道事を演じる傾向」が見られるようになり、自身の芸の幅を広げようと模索していたことが分かる⁽³¹⁾。こうした経歴をふまえて正木氏は「底にうれしいの思い入」という演技は、目遣い、顔、身振りなどによって恋情を表現する濡れ事の演技形態を、自己犠牲が要求される実事的局面において応用したものである」と推測している⁽³²⁾。

井上伸子氏⁽³³⁾は『あやめぐさ』において女形にとって演じたくないものとして言及されている「女武道」であやめが評価されていたことを指摘し、「『あやめぐさ』とあやめ自身の芸風にはギャップ」があるとしている⁽³⁴⁾。井上氏は『役者謀火燧』（宝永七年三月刊行）⁽³⁵⁾の記述を引用した上で、あやめは『児大名京土産』（宝永六年十一月初演）でめのと信楽の役をつとめ、彼が女武道の演技で評価されていたと述べている⁽³⁶⁾。あやめはめのと信楽を立ち回りのあとに呆然となる様に演じたと記録が残っている⁽³⁷⁾。この演技方法は既に『万歳楽

の狂言』（宝永六年初演）で旗小屋の女房を殺して立ち退くときに氣を失う、という演技で確立したものだ⁽³⁸⁾。これは立ち回りそのものではなく「夢中で立ち回った女として次にどの様な状態になるか」という現実観察、あるいは現実推察に基づく演技⁽³⁹⁾である。井上氏は「あやめの女武道は強さを見せつける「芸」に重点を置かず、その状況の真実を演技として表現しようとする所にその特徴を見いだせる」と述べている⁽⁴⁰⁾。

これらの先行研究をまとめると、主に役者評判記の記述から芳沢あやめの演技の実態を明らかにしていた。特に高橋氏と井上氏は『あやめぐさ』の条を引用しながら、その内容が妥当かどうかに及んで、実際のあやめの行動や演技と齟齬が無いかにについての検討を行っている。

しかし、先行研究では『傾城浅間嶽』以前の初期の芸と立役に転向する頃の芸の二つに焦点が当てられている。その間の芸についてはさらに検証する必要があるだろう。また、全ての芳沢あやめが演じた作品と、彼について述べた評判記の記述が解明されたわけでは無かった。芳沢あやめの舞台上の芸を知るためには彼がどの作品でどのような役を演じていたのか、特定の役柄や時代で絞るのではなく、生涯全体を俯瞰する必要があるのではないだろうか。そのため、作品や演じる役柄が変化したとしても変わらない、芳沢あやめの芸の軸を知る必要がある。

三．芸談『あやめぐさ』分析

（一）内容分析

ここで改めて、この研究ノートでは芳沢あやめの芸の軸を知る手

がかりとして『あやめぐさ』を分析していく。『あやめぐさ』は全二十九箇条から成る。その一つ一つを内容ごとに分類し確認していくことでこの芸談の特徴を掴み、どういった点において貴重な資料とされているのかについて考えていく。

内容分析の結果は【表】を参照していただきたい。今回は各条に整理番号を振ったうえで八つの分類を設けた。他の役者に言及した内容、良い役者や良い女形について述べた役者論、女武道の役について、役者として日常生活をどう過ごしていたか、見物の反応への対応の仕方、立役への転向について、芸を花と実に例える花実論について。これら七つの分類に加えて、例外のものを「その他」としてまとめた。一つの条の中に複数の分類が該当する場合もあったため、その際はより文量を割かれているものを軸となる分類と判断した。

一番多かった記述は他の役者への言及だった。第五条（浅尾十次郎）、第十五条（初代坂田藤十郎、二代目嵐三右衛門、初代山下京右衛門）、第十七条（岡田左馬之助）、第二十五条（玉川半太夫、岩井平次郎）、第二十六条（小勘太郎次）、第二十七条（沢村小伝次）、第二十八条がこれに属する。あやめが同じ時代に活躍していた他の役者にどのような指導をしていたのか、演技をどう評価していたのか、あやめが彼らと関わった折のエピソードなどが記されている。

次に多かったのは、良い役者や良い女形についてあやめが意見を述べた役者論であった。第一条、第十三条、第十六条、第十九条、第二十一条、第二十九条がこれに属する。ここで述べられているのは格言に近い。例えば第十九条では「下手を相手に取たる時、その下手を上手に見する様にするが、芸者のたしなみなり」とあり、下手な役者と共演しても観客に違和感を持たせない、それどころか上

手に見せるのが役者としての嗜みだと述べている。抽象的な言葉も多い一方で、芳沢あやめの芸を知るうえで無視できない重要な記述も散見される。例えば、第一条では「女形はけいせいさへよくすれば、外の事は皆致しやすし」と述べていて、傾城役の演技があやめの芸の基盤に繋がっていると推測できる。他にも、第二十九条では「女形といふもの、たとへ四十すぎても若女形といふ名有」と述べており、女形にとって「若」という字が外せないと彼が考えていたことが分かる。最初と最後の条がこの分類に属していることもふまえると、役者論は舞台上における芳沢あやめの芸を知るための鍵となる箇所であり、『あやめぐさ』の根幹ともいえるだろう。

三番目に多かったのは、回数で、女武道に関する記述とあやめの日常生活についての二つが並んでいる。

女武道とは、立役の武道事から派生した女形の役柄で、武芸に優れ、忠義や正義のために勇敢にその技量を発揮する登場人物のことを指す。^④『あやめぐさ』の中では、武士の妻と女家老の演技方法について語られていた。第二条、第三条、第六条、第十二条がこれに属する。第十二条で「しつかりとしては男の家老がぼうしを着たるに成べし」と述べているように、あやめにとって女武道とは一歩間違えれば女の格好をした立役になってしまうと懸念するほど苦手な役柄であった。『あやめぐさ』では女武道を演じる際にどのように立ち振る舞えばよいのか、詳細な身体的演技について記している。例えば、第二条で「武士の女房なればとて、常に刀をさす物にあらねば、刀の取まはし、り、し過たるは下手の仕内なり。刀をおそれぬといふ斗が仕内なり」と語っている。武士の女房役であっても巧みな刀の扱いをしては違和感があるため、単に刀を恐れない振る舞いのみを心掛けることが大事だと芳沢あやめは考えていたことが窺

【表】『あやめぐさ』内容分類 (1)

①他の役者への言及	…7箇条	(第5条、第15条、第17条、第25条、第26条、第27条、第28条)
②役者論	…6箇条	(第1条、第13条、第16条、第19条、第21条、第29条)
③女武道	…4箇条	(第2条、第3条、第6条、第12条)
④日常生活	…4箇条	(第4条、第7条、第22条、第23条)
⑤見物の反応	…2箇条	(第8条、第9条)
⑥立役への転向	…2箇条	(第10条、第11条)
⑦花実論	…2箇条	(第14条、第24条)
⑧その他	…2箇条	(第18条、第20条)

条	分類	内容の要約
1	②役者論	女形の心得 「けいせいさへよくすれば、外の事は皆致やすし」
2	③女武道	袖崎歌流へかけた言葉 「家老の女房にて敵役をきめる時」
3	③女武道	「武士のつまなればとて、ぎごつなるハ見ぐるし」
4	④日常生活	二代目嵐三右衛門とのエピソード 「とろろ汁を出されければ、吉沢氏箸を取かねられたり」
5	①他の役者への言及	浅尾十次郎へかけた言葉 「とにかく実とかぶきと、半分 / \ にするがよからんとぞ」
6	③女武道	「武士の女房に成て、刀を取り廻す事」
7	④日常生活	「平生を、をなごにてくらさねば、上手の女形とはいはれがたし」
8	⑤見物の反応	「見物へのあたりをこのみ、又しても / \ 此格な事をしたがるは女形の魔道なり」
9	⑤見物の反応	浅尾十次郎へかけた言葉 「おかしがらせんとするは女の情にあらず」
10	⑥立役への転向	「女形にて居ながら、立役になつたらばよからふといはるゝは、恥のはぢなり」
11	⑥立役への転向	「女形にてゐながら、もしこれでゆかずは、立役へ直らんと思ふこゝろつくがいなや、芸は砂になる物なり」
12	③女武道	女家老の演じ方 「いかに家老の女房なればとて、心おくせぬ理はなし」
13	②役者論	「女形は貞女をみださぬといふが本体なり」
14	⑦花実論	「所作事は狂言の花なり。地は狂言の実なり」
15	①他の役者への言及	初代坂田藤十郎、二代目嵐三右衛門、初代山下京右衛門とのエピソード
16	②役者論	「相手のそこねる事をかまはず、我ひとりさへすればよいと、思ふ役者」への批判

【表】『あやめぐさ』内容分類 (2)

17	①他の役者への言及	岡田左馬之助の役者論への反論
18	⑧その他	芳沢あやめの幼少期から役者になったばかりの頃までの回想
19	②役者論	「下手を相手に取たる時、その下手を上手に見する様にするが、芸者のたしなみなり」
20	⑧その他	初代片岡仁左衛門と吾妻三八とのエピソード（傾城役について） 「けいせいは古風にてだてなるがよし」
21	②役者論	「仕内が三度つづいてあたと、その役者は下手に成ものなり」
22	④日常生活	「女形はがく屋にても、女形といふ心を持べし」
23	④日常生活	「女形は女房ある事をかくし、もしお内義様がと人のいふ時は、顔をあかむる心なくてはつとまらず」
24	⑦花実論	「めづらしくせんとて、おかしみをたてとし、つよい事を柱とせば、花は珍き花なれども、いつみてもよき花とはいはれまじきなり」
25	①他の役者への言及	玉川半太夫、岩井平次郎への評価
26	①他の役者への言及	小勘太郎次への評価
27	①他の役者への言及	沢村小伝次とのエピソード
28	①他の役者への言及	元禄十四年の早雲座でのエピソード
29	②役者論	「女形といふもの、たとへ四十すぎても若女形といふ名有」

われる。

芳沢あやめの日常生活に関する記述とは、観客の視線にさらされないプライベートな時間においても女性であるかのように振る舞うべきだ、ということが主旨となっている。第四条、第七条、第二十二條、第二十三條がこれに属する。例えば、第二十二條では楽屋でも弁当を立役と並んで食わずに人の視線にさらされない場所を食べるべきだと記されている。さらに第二十三條では、たとえ所帯を持つていたとしても妻の存在を隠すように、とするほどの徹底ぶりだ。こうしたあやめの価値観を第七条で「平生を、をなごにてくらさねば、上手の女形とはいはれがたし」と端的に記しており、普段から自分を女性と思って生活しなければ女形の芸は磨けないとしている。

これまで挙げられていない分類で、「その他」以外の三つは全て同数で並んでいる。見物の反応については、第八条と第九条が属している。あやめは芸談の中で、観客の反応が良いからといって同じような演技を繰り返し、わざと観客を笑わせようとすることは避けるべきだと述べている。立役の転向については第十条と第十一条が属する。前述した高橋氏の先行研究の中で引用されていたように、女形でありながら安易な気持ちで立役に転向してはいけないという戒めの言葉がここに記されている。また、花実論については第十四条と第二十四條がここに属する。第十四條で「所作事は狂言の花なり。地は狂言の実なり」と述べているように、『あやめぐさ』における花実論はあやめ独自のものである。花である舞踊の巧さや珍しさばかり追い求めて、実である地芸を疎かにしてはいけない、という内容になっている。同時代に活躍しあやめより先に引退したライバル、水木辰之助が所作事の名人であったことも関係しているかも

しれない。⁽⁴²⁾なお、「その他」には芳沢あやめの幼少期から役者になったばかりの頃までの回想が綴られた第十八条、現代風俗と芝居の關係について述べた第二十条が属する。

(二) 分析結果をふまえた考察

各条を内容ごとに全て分類したことで、芸談の特徴が浮かび上がってきた。『あやめぐさ』は他の役者への言及と芳沢あやめ自身の役者論に関する内容が多い。つまり、この芸談は他の役者の芸とあやめの芸の差別化を明確にし、後の世代にあやめが良しとした歌舞伎の芸だけが抽出されるようにした、と言えるのではないだろうか。

例えば、第五条では浅尾十次郎が、女が右膝を立てて男は左膝を立てるのが現実の作法だから舞台上でもその通りに、と語っているのに対して、あやめは舞台の演技として見た目の印象を保つために観客の方の膝を立てないのが舞台上の作法だと語っている。浅尾十次郎の演技理論を明らかにしたうえで芳沢あやめの芸を伝える内容となっており、二人の芸の差別化が図られている。また、第二十条では吾妻三八から貴方の演じる傾城は時代遅れだと言われてもお、傾城は古風で風流なものだから当世過ぎて流行の先端を行くのが良いと語っている。現実の風俗に近い表現ではなく、あくまでも舞台上で見映えのする傾城のイメージを選ぶのがあやめの芸だと伝えている。

このように、『あやめぐさ』の中では他の役者の演劇方法と対比させるような形で芳沢あやめの演劇理論が記されている。しかも興味深いことに、地芸の大成者とされ写実的な表現を目指したあやめが、芸談の中では「実とかぶきと、半分／＼にするがよからん」と

述べ、虚と実の均衡が保たれるように意識していたことが記されている。単に現実そのままを舞台に反映するのではなく、舞台上での見映えや観客に演技がどう映るかといった理論を構築していた。前述の引用箇所では浅尾十次郎や吾妻三八が現実の習慣や風俗をそのまま舞台で表現しようと試みているのに対して、芳沢あやめは見映えが悪いからとそれを否定し、独自の考え方を述べていた。第七条で普段から女性のように暮らさなければ真の女形にはなれないと言いつち、プライベートの時間においてもその心を忘れないようにリアルな女性になろうとした彼が、舞台上では逆にその写実を半分ほど捨てて女性を表現していたことは注目に値するだろう。芳沢あやめは地芸の創設者と評価されているが、『あやめぐさ』を読むと写実的な地芸だけを単純に追い求めていたとは言えないことが明らかにになる。それを可能にしているのは、『あやめぐさ』が他の役者の芸に言及しつつもあやめ自身の考える芸を述べる、という体裁になっているからであろう。芳沢あやめという役者の芸の軸が観客の視線の中にあつたことを『あやめぐさ』は伝えている。

おわりに

ここまで芳沢あやめの芸談『あやめぐさ』を取り上げ、内容分析を試みた。『あやめぐさ』は同時代の他の役者の芸に対する考え方と対比させながら芳沢あやめの芸を記している。そうした他の役者の芸との対比の中で、地芸を追い求めたとされる芳沢あやめの芸が必ずしも現実に即したものではないことが判明した。写実を求めた彼が観客のために写実的表現を削ることがあったと分かる点において、『あやめぐさ』は芳沢あやめの芸の軸を知るための重要な資

料だと言えるのではないだろうか。

一方で、詳細に内容を分類してみた結果、『あやめぐさ』に包含された問題点も浮かび上がった。それは、芳沢あやめの芸について語りながらも、芳沢あやめが出演した具体的な作品名や好評を博した役についての記述が無いことにある。前述の先行研究で役者評判記の記述を基に『あやめぐさ』の内容を分析する手法をとるのもそのためであろう。芳沢あやめの舞台上の演技を知るために、彼が演じた役々や出演した作品についてさらなる追跡を行い、彼の芸談を見据えて分析・検討を重ねていきたい。

また『あやめぐさ』についても、より詳細な内容分析をしていきたい。現段階では各条の内容分類の結果をふまえたうえで、『あやめぐさ』の条の配列に何らかの法則性があるのかについて調べていきたいと考えている。

注

- (1) 「初期の女形の技芸を作った」という記述については、織田紘二「女方」(富澤慶秀、藤田洋監修『最新歌舞伎大事典』柏書房、二〇一二年、一二二頁)を参照した。
- (2) 郡司正勝校注『日本古典文学大系 第九十八巻 歌舞伎十八番集』岩波書店、一九六五年、守屋毅編訳『増補役者論語』徳間書店、一九七三年、今尾哲也『役者論語評註』玉川大学出版部、一九九二年。以降の『あやめぐさ』本文からの引用は『歌舞伎十八番集』のそれに依拠した。
- (3) どちらも国書データベース (<https://kokusho.nijl.ac.jp/>) に拠った。(最終閲覧日は二〇二五年十二月十日)。
- (4) 正木ゆみ「芳沢あやめ」(注1の前掲書、三七七頁)。
- (5) 佐藤知乃氏によると、『名人忌辰録』に記されている享年から逆算す

れば出生した年が分かるという(佐藤知乃「役者の生き死に——元祖芳沢あやめの生涯」、至文堂編『国文学——解釈と鑑賞』七十三巻三号、二〇〇八年、一八〇頁)。実際に『名人忌辰録』を確認すると「享保一四四年七月十五日」に亡くなり、「歳五十七」だと記されている(関根只誠『名人忌辰録』ゆまに書房、一九七七年、二〇三頁)。逆算して延宝元年が生年である。

- (6) なお、ここでの記述は『あやめぐさ』と『古今役者大全』に拠った。『あやめぐさ』については本文中で述べた『歌舞伎十八番集』の三二二頁を参照した。『古今役者大全』については権藤芳一、宗政五十緒、守屋毅編『日本庶民文化史料集成 第六巻 歌舞伎』三一書房、一九七三年、五十頁)を参照した。

- (7) 注4に同じ。
- (8) 注4の前掲書を参照。なお、「義理詰め」とは義理のためそうせざるを得ないこと、義理にからまれることをいう(『日本国語大辞典』第二版第四巻、小学館、二〇〇一年、六〇〇頁)。

- (9) 二代目重助『芝居乗合話』(権藤芳一、宗政五十緒、守屋毅編『日本庶民文化史料集成 第六巻 歌舞伎』三一書房、一九七三年、二八六頁)。

- (10) 渡邊哲之「千両役者」(注1の前掲書、四十八頁)。
- (11) 正木ゆみ「あやめぐさ」(注1の前掲書、一七七頁)。
- (12) 郡司正勝校注『日本古典文学大系 第九十八巻 歌舞伎十八番集』(岩波書店、一九六五年) 収載の『役者論語』の解説から引用(二九七頁)。
- (13) 注12に同じ。
- (14) 注12に同じ。
- (15) 注11に同じ。
- (16) 守屋毅「解題」(『増補役者論語』徳間書店、一九七三年、二一五頁)を参照。
- (17) 『古今役者大全』の巻五には「あやめ草三十カ条の上巻にのせたり」と記されている(注9の前掲書、六十七頁)。

- (18) 注16の前掲書(二一六頁)。
- (19) 高橋比呂子「初世芳沢あやめのおける立役の芸」(『演劇学』二十七号、一九八六年、二八八～四十三頁)。
- (20) 芳沢権七の名前は享保七年(一七二二)『役者芸品定』が初出(歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第八卷』岩波書店、一九七五年、一七五頁)。
- (21) 注19の前掲論文(二十八頁)。
- (22) 注19の前掲論文(四十一頁)。
- (23) 歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第五卷』(岩波書店、一九七四年) 収載。
- (24) 注23の前掲書に収載。四九〇頁に「後二下女と成りくきを潰らるゝ所は。江戸でなされし通り。むかし坂田氏にして置かれし芸。去ながら面白い事く」と記されている。
- (25) 注19の前掲論文(三十六頁)。
- (26) 佐藤知乃「女性演者と女性を演じること―天鈿女命から女方まで」(『亜細亜大学教養部紀要』三十八号、二〇二二年、十六頁)。
- (27) 正木ゆみ「初代芳沢あやめの「底にうれしいの思ひ入」」(『歌舞伎…研究と批評』十七号、一九九六年、八〇～九十六頁)。
- (28) 注27の前掲論文において「底にうれしいの思ひ入」は一七一七年刊行『野傾髪透油』に載っていると正木氏は述べている。なお、『野傾髪透油』の言説は歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第六卷』(岩波書店、一九七四年、四五三頁)に拠った。
- (29) 注19の前掲論文(三十一頁)。
- (30) 注27の前掲論文(八十五頁)。
- (31) 注27の前掲論文(八十五～八十六頁)。
- (32) 注27の前掲論文(八十五頁)。
- (33) 井上伸子「芳沢あやめの後半生とその真価」(『聖学院大学論叢』十二号二卷、二〇〇〇年、二六〇～二四九頁)。
- (34) 注33の前掲論文(二六〇頁)。

- (35) 歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第四卷』(岩波書店、一九七三年) 収載。
- (36) 注33の前掲論文(二五六頁)。
- (37) 注36に同じ。
- (38) 注35の前掲書(四八一頁)。
- (39) 注36に同じ。
- (40) 注33の前掲論文(二五五頁)。
- (41) 伊藤普之「女武道」(注1の前掲書、一二二頁)。
- (42) 水木辰之助に関しては以下の解説を参照した。正木ゆみ「元禄歌舞伎〈上方〉」(『歌舞伎の歴史Ⅰ』岩波講座 歌舞伎・文楽 第二卷、岩波書店、一九九七年、六十三～六十四頁)。