

市川猿之助の一九六八

『四の切』のケレン演出をめぐる劇評

高本教之

批評家も好事家も歌舞伎を見る場合には、自ら馬鹿になって、演技の末梢的な鑑賞——實は没批評の獨善心境——に安んじてゐるのです。

(辰野隆「文楽問答」)⁽¹⁾

劇評家と言われた昔のじゃあなりすとたちに、一流の役者を凌ぐだけの別の教養を持った人はなかった。彼ほどになると、批評家がやっと追隨できるかどうかという程度であった。だから彼が、劇評家を無視するように見えることが、幾度かあった。

(折口信夫「菊五郎の科学性」)⁽²⁾

それを評価するか否かが、評者自身の芸術観への問いとなる存在というのはどの分野にもいる。文学では三島や太宰がそうだろうし、落語家の桂枝雀、歌舞伎役者としてはやはり市川猿之助ということになると思う。この人たちに共通するのは、賛否が並存するということだけではない、みな芸にたいしてイノチガケなのだ。

さて、当代市川猿之助について語られるとき、いまではつねに「スーパー歌舞伎の」という枕詞が付されるようだ。同じ歌舞伎役者による実験的舞台では、九代目團十郎の「活歴」や二代目左團次の「自由劇場」があるが、現在、両優にたいしそれが枕詞として用いられることはない。その違いはたんに興行的な成否とその規模の違いのためばかりでないと思う。むしろ、「劇聖」と称えられる九代目、ひとり「大統領」の掛け声をわが物としていた二代目左團次の仕事のうち、「活歴」も「自由劇場」もその一部にすぎない。それは、しかし、猿之

助の「スーパー歌舞伎」についても同様なのである。にもかかわらず「スーパー歌舞伎の」という枕詞が今後も延命しそうなのは、そのレッテルが——レッテルとはすべてそういうものであるにしろ——批評家にとってある種の避難所となっているからではないだろうか。たとえば、「役者としての猿之助は評価するが、『スーパー歌舞伎』にはついていけない」というような、よく耳にする言などがその典型だろう——「活歴」、「自由劇場」についても当時同じように言われたことは有名である。そこでは、猿之助は「歌舞伎」役者としては評論のこちら側にいるが、「スーパー歌舞伎」の役者（あるいは演出家）としては向こう側なのだから論じる必要はない、ということになる。論じなければ、こちら側からも向こう側からも責められることもないから、安全地帯にいられるわけである。職責放棄というべきそうした判断の留保が、むしろ専門外のことに口出ししないつまりくすくす的な美的態度のように受け入れられるのは、きわめて日本的な現象だろう。役者・演出家の猿之助がそうした態度から遠く離れたところに居続けてきたことは追って見ていきたいが、「スーパー歌舞伎の」という枕詞を「避難所」というのは、ほかの意味もある。猿之助は、それを手掛けた時（「ヤマトタケル」の初演は一九六六年）から評論の向こう側に行ったのではない。じつは、それ以前から批評しにくい存在であったのだ。だから、専門家の間でその論考の学術的厳密さがあやしげと評される梅原猛による脚本で、しかも現代語で「ヤマトタケル」を演じたのは、批評家にとっては、脈々と継承されるべき（と信じられる）伝統芸能の真正性を猿之助からはぎとる絶好の契機となったとも言えるだろう。くりかえすが、猿之助はそれ以前から論じにくい役者であった。では、いつからか？ 私さしあたって一九六八年と見る。

一九六八年四月、国立劇場の『義経千本桜』の二カ月にわたる通し上演にあたり、猿之助は「川（河）連法眼館の場（通称『四の切』）」の狐忠信の引っ込みで宙乗りを復活する。歌舞伎評論家の上村以和於は、その著『歌舞伎百年百話』で一九六八年を「宙乗り元年」とし、猿之助の宙乗りを紹介している⁽³⁾。同年二月の三代目実川延若による石川五右衛門の葛籠抜け、前年九月の『加賀見山再岩藤』の十七代目中村勘三郎の日傘の宙乗りを先達として紹介しつつも、猿之助の宙乗りをもってその嚆矢とするのは、やはりそれが画期的な出来事であったからにちがいない。ちなみにこの「百年百話」においてほか

に猿之助の名が取り上げられるのは、一九六三年「歌舞伎の退潮とプリンスの登場」⁽⁴⁾、一九七八年「ケレンの極み猿之助歌舞伎是非」⁽⁵⁾、一九八六年「天翔けるスーパー歌舞伎」⁽⁶⁾で、そのタイトルだけ見ても、猿之助の存在がいかに歌舞伎界において特異な役割を果たしていたかわかる。一九六三年は三代目市川猿之助の襲名、一九八六年はスーパー歌舞伎第一作『ヤマトタケル』初演の年であるが、一九七八年とは、その後から、「古典の新演出、復活上演を次々と実現する中で、宙乗り、早替り、本水の使用、アクロバティックな演出など、観客との交感の中からやがて『猿之助歌舞伎』と呼ばれるようになる独自の方法論を確立し」、「猿之助がはつきりと自分のメソッドを打ち出した元年」だという⁽⁷⁾。上村にならって猿之助の仕事の時系列に並べるなら、次のようになる。

第一期…(一九六三年) 三代目市川猿之助襲名

第二期…(一九六八年) 宙乗り復活

第三期…(一九七八年) 古典の新演出、復活上演

第四期…(一九八六年) スーパー歌舞伎

これは猿之助の全業績を考察するにあたってひとつの指針となるだろう⁽⁸⁾。ここで取り上げるのは第二期の一九六八年頃の市川猿之助である。まずは、当時一観客として舞台を体験した二人の言葉を聞きたい。

「二人で歌舞伎を見に行くようになって二年目」の大学二年当時、「もうちよつ



(図1) 初演時の宙乗り

と面白いのつてないのかな」と考えていた橋本治は、猿之助の宙乗りを見て、「単純に興奮しました。『歌舞伎ってこういうものなんだ、こういうものでいいんだ』と、あんまり興奮しすぎるのも恥ず

かしいと思いつながら、やつぱり感動しました。(中略) いくら頑張っても、結局は『若いんだから未熟』と言われてしまうような状況もあって、その中で敢然と宙乗りに挑む猿之助の姿(図1)は、果敢で美しかった。それは、決して「体力だけの仕事」でもなかったし、「サーカス」でもなかった。『歌舞伎にはこれだけのエネルギーがあるんだ』と思わせる、素晴らしい仕事だったと思います。その年に大学闘争というものが勃発して、大学生だった私は不思議ボスターを描くことになってしまふのですが、『そうか、そういうような時代もあったんだ』と、今になって思います」と書いている⁽⁹⁾。観劇体験の「興奮」を綴るうちに猿之助の奮闘ぶりも伝わってくるような熱い文だが、これは橋本治が自身の大学時代の思い出に重ねた回顧記である。書かれたのは一九九五年で、二十七年前の記憶ということになる。もう一人「国立劇場で『金幣猿島郡』を見て、私の猿之助さんへの傾きがスタートした」という村松友視はこう書いている。「作品は四世鶴屋南北の絶筆、平将門の反乱に材をとったスペクタクルの世界だ。当時はキング牧師やロバート・ケネディが暗殺されたりする不穏な風が吹きはじめていて、大学紛争が拡大の一途をたどっていた季節だった。こんな季節の真つ只中で、人の「乱」をテーマとして縦横無尽に躍動する舞台を目のあたりにした私は、圧倒されると同時に共感をおぼえ、ぐいと身を乗り出してしまったのだった。だから、私の猿之助さんへの傾斜は、いわゆる歌舞伎研究会的「通」の人々とはちがいで、現実の時代や季節と放電し合う芝居が、歌舞伎という一見おとなしやかな世界で実現されたことに対する感動が引金となっていた。これが書かれたのは一九八四年で、観劇『金幣猿島郡』は一九六九年六月の十五年後のことである⁽¹⁰⁾。

のちに猿之助の代名詞ともなるケレン演出が始まるのが、一九六八年頃と見ていい。「歌舞伎界の革命児」なる称号は、その実験的な試みが同時代の社会的・歴史的傾向と合致したところから生まれたと見ていいだろう。そこにウソがあるとはいわない。しかし、振り返って説き起こされるとき、その視点が「現在から」のものであるために、対象となる時代にある種の意味づけや物語が——意識的にせよ、無自覚にせよ——まぎれこみ貼付されるということはある。橋本治の二十七年、村松友視の十五年のあいだに猿之助はさまざまに論じられており、その影響をまったく受けていないということはありえない。むしろ、それは回顧という行為の原理的問題であって、彼らの

猿之助観を否定するものではないし、また筆者の猿之助初体験のときに照らしても、二人の言には共感を覚えずにいられない。いっぽうは広範な啓蒙的著作『大江戸歌舞伎はこんなもの』筑摩書房、二〇〇一）、もういっぽうはいくぶんミーハー的な役者評判記（『そして、海老蔵』世界文化社、二〇〇五）という違いはあれ、のちに歌舞伎をめぐる著作を発表する二人が語る猿之助との出会いは、ともに一九六八年頃のことであり、先の第二期にあたるものである。いずれも個人的な体験として語りつつ、猿之助の「宙乗り」、「縦横無尽に躍動する舞台」を「決して「体力だけの仕事」でもなかったし、「サーカス」でもなかった」、自分の傾倒は「いわゆる歌舞伎研究会的「通」の人々とはちがう」とあって断っている点が目を引く。猿之助に対するこの二人の言葉には、それ以後の猿之助の論じられ方に対する批判が含まれてもいる。残念ながら一九六八年生まれである筆者は、その舞台をナマでは見ておらず、時代の空気にじかに触れていない。だから、書かれたものにあたるよりほかない。猿之助はどのように見られ、論じられたか、当時の「劇評」を追ってみたい。そのため本論は、一般的な役者論、歌舞伎論とは趣を異にする。しかし、劇評を照らし合わせるうちに、浮かび上がる猿之助像というものがあるだろう。同時に当時の劇界の状況も見えてくる。それはまた現在の「歌舞伎」界をも照らし出してくれると思う。上村は一九七八年に、「白眼視の一方、協力者も現れる」とする⁽¹⁾。その時期については別の機会にゆずるとして、それ以前、すでに一九六八年頃から「ケレン」について賛否両論が起こっている。ここではその一端を、猿之助のもっとも画期的かつ代表作とされる『義経千本桜』の『四の切』の場を対象に絞り、一九六八年の宙乗り初演時から一九七二年までの劇評を追う。一九七三年以降、年平均一回以上、上演されるようになってからは、猿之助版『四の切』に対する批判はむしろおさまっていくからである。ちなみに、筆者は劇界の幕内の事情（役者同士、あるいは役者と評論家の関係等）に通じるものではない。それゆえ事情通の関係者からすれば滑稽に映る部分もあるかもしれない。しかし、幕内の事情と舞台の出来そのものとはまったく無関係であり、同様に、評論家の言についても、彼らが当時いかなる立場に置かれていたにしろ、「書いたもの」はあくまで「書かれたもの」としてしか扱わないという態度をとりたい。

宙乗りは「客釣り」？

「演劇界」一九六八年二月号の「昭和四十三年のこよみ」なるコラムには、二月 五右衛門宙乗り大当り」とあり、こう書かれている。「大阪では延若が『石川五右衛門』で「つづら背負ったがおかしいか」と花道のうえで宙吊りになってフワフワと引込むのが話題になって大入り。宙吊りで客が釣り上げられるのなら万事簡単とばかり、四月国立劇場『四の切』、七月歌舞伎座の『石川五右衛門』、八月俳優座『四谷怪談』がそれぞれ研究の末、実現したのは周知の通り」（太字強調は引用者による。以下、とくに断りのない場合は同様）。同じコラムの四月は「国立劇場の『千本桜』第二部。『四の切』の幕切れで猿之助の忠信が『地上12メートルの宙乗り』と称して、花道の真上を三階奥まで消える『新演出』。国立サーカス・カブキ団の栄与（ママ）ある称号にビタリの大冒険でした。この数分間のスリルが話題になって大入りになったのですから、言うことはありません」。

「今年の劇界の概略の動向がわかるように簡単に記しました」というこのコラムに読めるのは、むしろ当時の宙乗り受容の傾向の方である。「簡単に記す」というなら太字強調部分は削除可能だろうに、最後に「大入りになったのですから、言うことはありません」とあえて皮肉な文言を付け加えるあたりにも匿名記事特有の卑屈さを感じられるが、とにかく宙乗りは興行成績向上のための売り物という受け取り方である。同じような記事が同年三月八日号の「週刊朝日」にある。タイトルは「宙乗り」で「お客を釣ろう」。「サーカスの空中ブランコに似た「宙乗り」が歌舞伎界でブームになっている。その口火を切ったのは大阪新歌舞伎座の二月公演『石川五右衛門』。五右衛門に扮する実川延若の「宙乗り」が浪速つ子に大受けしたからである。（中略）さっそく東京の舞台にも登場することになった」として四月の猿之助の宙乗りが予告され、「ワイヤーロープ一本に託した、この「宙乗り作戦」、はたして、うまくお客を釣りあげられるかどうか、まずはお楽しみというところ」と締めくくられる。宙乗り＝客寄せというのが、通り相場であったようだ。また、この皮肉まじりの二つの文章に共通するのは、舞台における「宙乗り」の効果を見ていない点だ。「話題となつて大入り」、「浪速つ子に大受け」したことは舞台受容としての事実にはすぎないもので、その事実のみをもって舞台の出来の優劣を判断することなどできないはず。「宙乗

り」の劇的効果についての検討のちに出てくるべき評よりも、どうにも「宙乗り」―「客に受ける」―「芸術として低級」との見立てが先行しているようだ。匿名編集者・記者だからこそ、無自覚に当時の読者におもねった内容になったというところだろうか。だが、だからこそ、この時代における「宙乗り」の業界内およびマスコミでの受け止め方の類型であるともみることが出来る。その眼は冷やかである。その点はこの時代を考えるうえでもおさえておきたい

宙乗り初演時の劇評

当時の新聞評を見たい（以下、匿名のものは取り上げない）。浜村米蔵は「猿之助の忠信は人間と狐の二つの面を思い切って、形の上から強調したのが当たっている」とし、狐になってから「花道の上を宙乗りで行くのも近ごろ破格のことだし、初音の鼓のくだりになって、狂いになれば舞台いっぱい動いている。そして確かに狐の動きになっている」（『日本経済新聞』一九六八年四月二四日付夕刊）と、好意的な批評をしている。また安藤鶴雄は「狐のせりふの発声が少し女形じみてきこえることや、熱演すぎて四の切の哀感がうすれた」（『読売新聞』一九六八年四月一六日付夕刊）と具体的な駄目だしをする。が、ともにケレンの是非には触れていない。それに比べて、次のようなまったく相対立する評がある。

「大詰『河連館』は猿之助の狐忠信ひとり舞台。あちこちへ消えたり出たり、あげくに観客の頭上を泳ぐように踊りながら飛去る近代稀有の宙乗り――スリル満点の活躍に拍手がわく。六代目ふうとは別の動きとケレンを主とするこの方法、若さゆえにやれようし、また、楽しく見てもいられる。猿之助には次に、せりふの抑揚の単調さの克服と、美しさのうえにトリロりとろけるようなうま味とを期待しよう。（中略）明治期の改良運動以来の東京主流の上品な美的演出と別趣の、江戸の庶民かぶきの再生をこころみだ演出家（戸部銀作）の勇氣もみとめねばなるまい」（強調はともに引用者。河竹登志夫「朝日新聞」一九六八年四月一七日付夕刊）。

『河連館』から『同奥庭』までが大詰、猿之助が狐と覺範実は教経で大奮闘する。話題はもっぱら前者におけるケレン的な演出、ことに花道つけ根から三階客席の上までの最期の宙づりにあり、大方の観客もそれをよろこんでいるようだ。

一見、現代風の演出に見えるが、内容的確な表現を放棄したところからのケレンへの多大な傾斜はやはり問題だ。この場合はケレンだけが売りものの舞台ではないはずだ。猿之助はこのケレンのほうに気をとられ過ぎたようで、そのむずかしいといわれるセリ「ママ」（引用者注…「セリフ」）への工夫が十分でなく前に演じたときのほうがまだしもよかった」（杉山誠「毎日新聞」、一九六八年四月一七日付夕刊）⁽¹³⁾。

くしくも同日夕刊に載ったこの二つの評にすでに肯定派と否定派の類型を見ることが出来る。一見して両者に共通するのはセリフに対する注文（傍線部）だが、河竹が以後の練達を「期待」するのに対し、杉山は「前に演じたときのほうがまだしもよかった」という。将来の可能性を見るか、劣化を指摘するかの点で立場が異なるわけだが、なにより相反するのはつまり「ケレン」を是とするか否かにつきるようだ。ケレンを取り入れた演出を、「明治期の改良運動以来の東京主流の上品な美的演出と別趣の、江戸の庶民かぶきの再生」ととるか、「内容的確な表現を放棄した」ものととるか。そこで河竹登志夫にとって「演出家の勇氣」と映るものが、杉山にとっては「問題あり」となる。いずれも評者の態度表明とも読める。そして、そこで両者の論は交わることなく平行線をたどるようにも予感される。

次に「演劇界」の批評を見てみよう。

「四ノ切」という芝居を、私はどうにも好きになれない。理由はおもしろくないからだ。第一、文楽の本拠地の大阪でも、よくよく場末の小屋でなければ見られなかったものだ。ケレン芝居だという軽視が、そこにあった。これを一流の商品歌舞伎にまで仕立て上げたのは、あきらかに六代目菊五郎だろうが、六代目は義太夫狂言が出来ぬ名優だった。その得意芸のうちに『五斗の三番』や、この「四ノ切」のような、どちらかといえば非本質的な義太夫狂言の数えられることが、それを実証している。文楽でも、これはワザの義太夫になる。極言すれば技巧だけの義太夫だ。こんどのこの場の猿之助の忠信が、たいへんな仕掛け物の宙吊りで客を呼ぼうとしたのも、この場の必然として、それは十分、合目的といえるのである。（中略）猿之助の最初の忠信では、刀の下げ緒をしごく「黙して様子うかがえば」も、亀井駿河にかこまれての、上手へのオ

クリの入りも、そうした糸にノル演技に集約される美の足りなかったのは、やはりまだ猿之助の若さなのだろう。ケレンの仕事では、むしろ呼びものの宙吊りよりも、二三度見せた二重屋台からスッポンへ落ちる速度感が見事だった。(山口廣一「演劇界」一九六八年五月号)

ここにはさすがに突っ込んだ評者の見解と知見を読むことができる。「六代目は義太夫狂言が出来ない役者であった」という断定口調も今から見れば新鮮でも、ケレン芝居なのだから猿之助の行き方も「合目的的」であるとするのも大胆な肯定ぶりに見えるが、考えてみればもつともな見方で、評者はここで従来の歌舞伎の行き方よりも、文楽における扱い方、つまり本行に依拠しているのだ。「二重屋台からスッポンへ落ちる速度感が見事だった」とはケレンの技術に対する誉め言葉である。たとえば「図2」は、一八四八年の四代目市川小團次の狐の錦絵だが、これ以外の錦絵でも狐はいつもケレンの動きを見せている。そこが見せ場だったということだろう。いっぽうでこの評は新聞評とちがってセリフに対してなにも言っていない。評者の山口廣一は上方の出で、『文楽の鑑賞』の著書もあり、六代目をばっさり切り捨てるとは義太夫狂言に通じている自負があったことはたしかだ。じじつ同じ舞台の小金吾のセリフについては「語尾の母音を『オ、オ』と二音節に切って発音していたのがよくない。愁いの音づかいにならないからだ」と細かな駄目だしをしている。その評者が狐のセリフに注文をつけないのは、なぜだろう？ はっきり書かれていないわけないから、以下は筆者の憶測になるが、もしかしたら杉山誠とは違う見方が山口にあったからではないかとも思われる。というのも、猿之助はこの国立劇場初演時に先代中村勘三郎に「狐詞が正確だ」「君は綱大夫に習ったね」と看破され「実にうれしく思いました」と書いており、従来の歌舞伎調のセリフから文楽のセリフに戻していたことを認めている⁽¹⁴⁾。猿之助はあえて文楽の狐詞を選択し、勉強しなおして取り入れたわけである。ちなみにこの前年一九六七年八月の公演に対しては、「狐言葉に割に意識的にとり入れていなかったのは『一見識』と言える」という評があるほどだ⁽¹⁵⁾。だから、「前に演じたときのほうがまだしもよかった」とは、あえて挑んだ猿之助の実験が見えていない、もしくは気に入らないから見ようとしていないということにほかならず、セリフへの「工夫が十分でなく」は杉山の単なる誤読、といって言いすぎなら「書き損じ」という

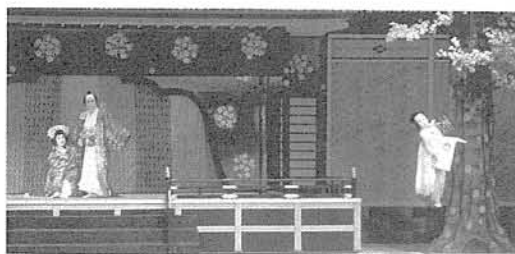


(図2) 一島實國画 嘉永元年三月 市村座

ここで少し立ち止まって、筆者自身の観劇体験と引き比べて一九六八年を見てみたい。この論をおこすにあたって宙乗り初演時の国立劇場の映像資料を見にいった。上演が千回を超える猿之助の人気狂言が、初演時から批判を浴びたと聞いていたから、当時の猿之助がよほどまずかったのではないかと想像していた。それを確認したかった。

むろん、二〇〇八年新橋演舞場における市川海老蔵初演時ほど、お笑い種の「バカセコ」ではなからうとは思っていたが、ずいぶん批判された猿之助の狐詞はじつさいには、けっして聞き取りにくいものでなく、ケレン部分は現在以上の激しさで、ために幕切れ近くの「身の上に取り紛れ申すこと怠つたり」あたりですが息が上がりそうになるが、それでもセリフをしっかり語ろうと努力し、その必死さの中に本行に忠実であろうという姿勢が認められた。そして、ケレンのためにセリフを削ることはなく、むしろ音羽屋型以上に本行のセリフを多く残していることも確認できた。

上演当時のプログラムで演出の戸部銀作は「本格への疑問」というタイトルで、こう述べている。「江戸末期の名優市川小團次のやり方になるべく近づけたと思う。四世小團次の型は猿之助の曾祖父、先々代段四郎や斉入を通して伝えられたが、その台本は想像以上、原本に近かった。四世小團次は実力的大名優だが、彼の型は明治の団菊にさえぎられて、今日ほとんど生きていない。江戸庶民の名優小團次の価値を再認識させることが、歌舞伎世直しのための猿之助の仕事である」⁽¹⁶⁾。また同プログラムに脚本の山田庄一はこう書く。「『四の切』の演出としては一般に二つの演り方がある。一つは源九郎狐の親を慕う真情に重点を置く方法であり、一つは狐の変化ぶりを動きや早替りを見せるケレ



(図3)『四の切』音羽屋型の幕切れ



(図4)『四の切』猿之助の幕切れ

ン中心のやり方である(中略)中途半端に両者を折衷するよりもとくに今回の猿之助の様に若い役者が演ずるとき、むしろケレンに徹した方が効果的であるという観点から今回の脚本は書かれている⁽¹⁷⁾。戸部の「歌舞伎世直しのため」とはなかなか鼻息が荒いが、山田の言と合わせて見ても、明治百年にあたる一九六八年に、明治期の演劇改良を通じ「本格」志向のもとで廃されてきた「ケレン」演出を打ち出そうとの意気込みがあったことがわかる。「その台本は想像以上、原本に近かった」というように、そこで参照され規範とされるのは、原本の方であるということは、しっかり確認しておかねばならない。(図3と図4)たとえば、渡辺保は「けれん」と「涙」は一つにならない、「けれん」がうまいと「涙」が出ないという。一度だけ、五代目中村富十郎の狐を見て目頭が熱くなったことがあり、そのときに「こんな悲しい物語だったのか」と感じ、明治の「ある古老」が書いた、「けれんではなく観客が思わず涙をこぼすようであれば、この芝居はダメだ」という意見を支持する⁽¹⁸⁾。これは五代目菊五郎が「形を本位としてけれんに身を入れただけ、見た目は頗る面白」かったのに対し、「団十郎(九代目)は少しもケレンを用いず、親鼓に別れるという事を性根にして勤めましたから忠信の狂いで見物が泣きました」(川尻清潭「演芸画報」大正九(一九二〇)年一月号)という記事を追認するものである。一七七四年(延享四年)の作に対し、本行に回帰するのではなく、明治生れの匿名の寄稿をもって論じるところなど、渡辺の擬古典趣味が指摘しうるが、ここでは、先の山田庄一の「二つの演り方」を受けける形で、「ケレン」対「本格」という図式がとられている。しかし、ことはそ

れほど単純だろうか？

その渡辺が、二〇〇〇年所演の猿之助の「四の切」を見て、「泣きはしなかったが、感動した」と言い、その理由を四つ挙げている。第一・初心にかえって義太夫を研究した。第二・猿之助が型に対して、素直かつ正直な気持ちになっている。第三・体力が落ちた。第四・周囲の役者がいい⁽¹⁹⁾。とくに第二の理由に着目したい。ここで猿之助が「素直かつ正直な気持ち」になったというその「型」とは、しかし、いうまでもなく「本格」の型ではなく、ほかならぬ猿之助の宙乗り付きの「型」なのである。つまり、「体力が落ち」ながらもケレン演出部分をまったくカットすることなく、それをやり遂げたのが、二〇〇〇年所演の舞台なのだ。

渡辺は「今まで猿之助は狐の哀れさを観客に押し付けてきた。説明してきた。そこに過剰で、イヤ味なところがあった。しかし今度は違う」、「役者である以上どこかで本道にでなければならぬ。たとえ過剰なものを持っていても、どこが本道かをしらなければならぬ」⁽²⁰⁾。つまり猿之助はこのとき本道に出たという。この賛辞において、「ケレン」対「本格」の図式は、猿之助の演じ方の問題へとすり変わっている。思えば、渡辺が六代目直系の二代目尾上松緑や七代目中村勘三郎でなく、富十郎を見て目頭が熱くなったというのは、前二者に比較して富十郎が口跡も身のこなしもよく、つまり単に芸がうまかったからではないのか？「かなしみ」を伝える情の表現に秀でていたということではないのか？だから体が動かなくなった猿之助が「本道」にでたという当の舞台が、相変わらずケレンの「型」を用いているという事実を重ね合わせるならば、そこに「ケレン」対「本格」の対立の図式を持ち出すべきではなく、むしろ体を使った「ケレン」とセリフによる「情」の表現のどちらにより重点を置こうとしたかという、演じる側(猿之助)のさじ加減を指摘すればこと足りることだと思う。にもかかわらず、どうしてもケレンができなくなったから本道へ出たと言いたい渡辺保は、「ケレン」対「本格」の二項対立の図式にこだわりの、あくまで「ケレン」か「本格」かの二者択一の道しか見たくないようなのだ。

「ケレン」と「涙」は両立しないというが、そうだろうか？筆者が観劇し始めた一九九〇年代にあつては、狐の派手な動きはすでに手に入ったもので、ケレンの「見世物」的な大仰さはむしろ気にならないものだった。一九六八年時に比べてさらに速く、速くなればなるほど、その動きのなかに異形のものとし

う。最後の最後に「喜び」が現れるほうが浄瑠璃の余韻にも通じ、物語世界も広がるのではないだろうか？

以上、「哀れさを観客に押し付け」、「演技過剰」、「くさい」と言われたものは、むしろ一九八〇年よりあとのもので、初演時には確認されなかった。余談ながら「本格」に属するとおぼしき二代目尾上松緑（一九七六年十一月国立劇場）とその指導を受けた当代吉右衛門（一九八六年六月国立劇場）の舞台も映像資料で確認したところ、まず二人とも体が重く、狐の正体をあらわす前の長袴の裾がバサけてきれいでないのが目につくほか、猿之助に比べておとなしめのケレンですら両丈にとっては大変な労力を要するようで、セリフに力が入らない様子で、見ているこちらもなかなか物語に入り込めなかったが——なるべくケレンを廃すべしというのは、こういう役者に対する指示ではないのかと思うほどだった——、初音の鼓のいわれを説明するさいに両丈とも音羽屋型で「民百姓は喜びの声をはじめて挙げしゆえ、初音の鼓と名付け給う」のあと「たも、たも、たも、たも、たも」などと続けている。これも浄瑠璃の本行にないものだが、まさしく「哀れさを観客に押し付け」るせりふにほかならず——「かわいい」などと叫ぶ観客が容易に目に浮かぶ——、今見ればこちらのほうがよっぽど「くさい」。だから、なにが「くさい」かも時代によってかわるということを考慮せねばならないわけで、その一点だけ見ても、型自体が時代によりつねに検討を加えられねばならないものであることは明らかだと思ふ。

さて、二〇〇五年初演時から海老蔵がお手本としているのはどうやらDVD版一九九二年の狐らしい。先の三点のより「演技過剰」となった部分をそのままに演じている。上演を重ねるうちに知らず知らずに出てきた猿之助の身体と



(図5) 鼓に聞き入る狐忠信

発声の癖を、よく吟味検討もせずガラも「学校」もちがう役者にそのままに出されると、下手な物真似芸を見せられたようで、恥ずかしいばかりであった。ことに長身瘦躯の海老蔵が無理に体を丸めては伸び上がり、顔の

表情も使って子狐の可愛らしさを強調し、やたらと首を傾げる仕草を繰り返すのが、この芝居における「ケレン」の意味を貶めるもののようにも思われて、腹立たしく感じた。四演目、二〇一〇年の「海老蔵はケレンの見せ場の多い猿之助の型によるが、せりふが甘い。それは親に対する甘えを思わせる。猿之助のケレンは、甘えの入り込む余地のない親子離別の深い悲しみのうえに成立していた」（天野道映「朝日新聞」二〇一〇年八月二日付夕刊）。まさに当を得て、付け加える言葉とてない批評だが、可愛らしさの強調のために「深い悲しみ」が消えるようであっては、『四の切』における無常なる世界のなかの狐の不変の情というテーマもともに雲散霧消してしまう。この丈のTY（テキスト読めない）ぶりは、役者として致命的である。むしろ、海老蔵は宗家としての演じ方を追求すればいいではないか？ セリフは当代菊五郎に学び、スッポンから登場するという団十郎型を市川宗家として創り出すがいい。海老蔵に比べて、さすがに門前の小僧、幼少時から舞台をとものにし、猿之助の息、間、発声、身のこなしまで自分のものとしている亀治郎は、初演時（二〇一〇年八月「第九回亀治郎の会」）から堂々とした出来栄で、再演時（二〇一一年五月）にはその意気も気構えも『四の切』を受継ぐのは彼しかないということを見せてくれた。だが、その亀治郎にしても、同様に上記三点で一九九二年版をお手本にしている。いざまた上演するさいには、いまいちど猿之助初演時を写してほしいと思う。そして初演時の猿之助と同様、狐詞を文楽の大夫にならってもらいたい。これは、私が考える猿之助第五期以降にあたるものであるから、今後に期待したい。

再演以降の劇評——「本格」コンプレックス

初演の年の翌一九六九年二月、名古屋御園座で『四の切』の上演がある。それに対する劇評を見よう。



(図6) 衆徒との立ち廻り

創意と工夫を常にみせて精進する猿之助が『義経千本桜』（川連法眼館）で奮闘。丸本の再検討ということで幾度も研究を重ねて演出を変え、狐の登場、退場の場や幕切れの宙乗りやケレンのおもしろさを見せたのが特色。スリルとスピードの連続は、確かに観客をよろこばせたが、まだまだ演技過剰のそしりはまぬがれない。激しさの中に抑えのきいた演技が芸の重味を加えるということを感じてもらいたい。芸術は表現ではあるが、その表現が制約を通じての表現であるところに歌舞伎の意味がある（一）。だが、猿之助は確かに進歩していた。あれだけの激しい動きの中に、こまやかな愛情の表現に成功しているのは大したものである。狐詞のせりふ回しも落着きが出ていたし、鼓の皮の親狐を慕うくだりは出色だった。原作をノーカットで演じ、地上十八メートル（御園座は高い）の宙乗りを精いっぱいこつめた並々ならぬ意欲には拍手を送らねばならぬ。ケレンの空しさを超克した猿之助の熱意（二）をまず賞賛したいと思う。（中略）「四の切」をみながら私は常に思う。人間と倫理を共にして封建的なものとして恩に報いたり、仇に報いたりする十八世紀のドラマに生きる狐の不思議な存在を。現実の条件を創造的に生かしながら現実を超えて主人公を発見することは、現実のゆがめられた人間性に対する抵抗であり、そこに生まれる悲劇には固有な感動が生じてくる。「四の切」の狐も掘りさげれば必ずしも人間的な感動を与えるはずである。それなのに観客の関心はいつもケレンにばかり向けられるようである（三）。四世小団次以来の歌舞伎の演出の伝承の可能性が、更にさかのぼって浄瑠璃『義経千本桜』の原作にまで到達するならば、ケレンの興味の中心にも、もっと強い感動を生み出すことができるのではないか（四）。こう考えるとき、わたしは常にもいわれぬケレンの空虚さを感じとる（五）のである」（関山和夫、「演劇界」一九六九年三月号）

いったい評者はこの舞台を評価しているのかどうか？ 賛成なのか反対なのか？ よくわからない。要約するのも困難な文章だから、太字傍線強調部分に入試問題のように番号を入れた。まず（一）はケレンに対し評者が「本格」の演技方を支持する立場表明と読める。次に（二）と（五）は互いに矛盾している

ようにしか読めない。つまり「ケレンの空しさを超克した猿之助」の舞台を見て「ケレンの空虚さを感じ取る」とはどういうことか？ さらに、（四）の文の「もっと強い感動を生み出す」の主体はいつたい何か？ 普通にとれば猿之助だろうが、もしかしたら観客のことを言っているのかもしれない。評者は「このケレン演出を見た観客はみんな浄瑠璃原作の読者になればいいのに」とも言いたいのだろうか？ というのも（三）の文は、評者と観客のあいだの知識の多寡と関心の隔たりをいうものでしかないのだ。しかし、それほどにその場の観客はバカだろうか？ また、観客のなかに評者が言う程度の感慨を舞台から得るひとがいらないなどと言うことができるだろうか？ あるいは、この舞台を見て浄瑠璃を読もうと思うに至る観客が一人もいないだろうか？ かりにそう感じたというなら、評者は観客をバカにし過ぎてはいないか、と思う。むしろその真偽のほどは筆者にはわからない。わかるのは、「演技過剰」を指摘し、本格たるべしと釘をさしたかと思えば、いつぼうで「拍手を送らねばならぬ」、賞賛したい。が、ケレンの空虚さを感じるといいうように、ぐるぐると振り回されている評者の方だ。この文章が錯綜しているのは、評者の主張が難しいからではなく（それは引用文全体を見てもわかる）、評者自身の方が混乱しているからなのだ。しかし、どう評すればいいか逡巡するうちに、評者独自の狐解釈が出てきたのは興味深いことではある。こうした混乱がほかの評論家にも引き継がれることも多いので、あえて猿之助について書かれた部分は略さずに引用した。

翌一九七〇年七月、東京歌舞伎座で「四の切」が上演される。「四の切」はぼくの好きな芝居である。猿之助が狐忠信を演ずるとき、ぼくはそこに好ましいリズムをおぼえる。四十三年の国立劇場での所演は見るのが出来なかったが、その前の演舞場でも、東横ホールでも、ぼくは狐忠信、つまり源九郎狐が父母を慕うその温情に、若くして祖父と父とを前後して失ったこの俳優の孤独の、云わば第二義的な感情の昂揚のリズム——そしてこれこそは第一義的なリズムに、快く一致するのをおぼえて観客としての感情をゆり動かされるからである。松緑や勘三郎の忠信には、ぼくは彼らの世代特有の六代目コンプレックスが残っているように思え、さして心は動かされなかった。猿之助は（そして見てはいないが恐らく竹之丞も）このコンプレックスからは免除されている」としたのち「ほんとうの忠信の間が、まだ心持ち足取りが早い」との指摘のあと、「狐になつてからはすさまじいタフネスぶり、そのエネルギーは感嘆させずにはおかぬも

小芝居―熱演―スペクタクル

翌一九七一年は六月に京都南座、七月と十一月に歌舞伎座と都合三回も「四の切」が出る。まずは六月の京都南座。

のがあるが、宙乗りまでするに到つてはもはや過度の自己主張だろう。猿之助は或る時期に来たら、頑として宙乗りを断るべきである。そしてその上で自分の四の切を当たり芸にすべきであろう」と言う。さらに、「狐忠信の中には呪術宗教的な遊行芸能者たちの云わば人外の哀しさが投影しているようにぼくには思える。河原者とさげすまれた歌舞伎役者の味わった人外者のかなしみが、逆の自己主張となつてケレンを生んだのだと思われる。従つて四の切を歌舞伎で上演する場合ある程度のケレンを取り入れるのは古色を増すとぼくは思う」(太字強調は引用者、傍点強調は原著)(上総英郎「演劇界」一九七〇年八月号)。

「頑として宙乗りを断るべきである」とは、やはりケレンの行き方に反対する立場の表明であらう。それこそが「六代目コンプレックス」ではないのか? 役者の松緑と勘三郎にそのコンプレックスが残っていると感じる評者は、自身の評はそれを免れてでもいるような口ぶりである。「或る時期に来たら」が具体的にはどういう時期か述べていない。先の河竹登志夫のいった「若さゆえ」を受け、若くなくなつたらということなのか? それともほかの意味なのか? それにしても、「宙乗り」を「過度の自己主張」と一刀両断して、なおかつ、それまでの「エネルギー」は「感嘆させずにはおかぬもの」というのだから、「宙乗り」だけを劇的效果の埒外に置いているのは確かであるようだ。評者は「人外者のかなしみ」が「逆の自己主張」となつてケレンを生んだといひながら――そうした解釈が生まれただけでも、異質な舞台に触れてよかつたのではと私は思うわけだが、「ある程度のケレン」と釘をさすあたりもやはり「六代目コンプレックス」あるいは「宙乗りアレルギー」のようだ。そうでないというなら「ある程度」を具体的に説明せよ――雨乞いのために両親を人間に奪われ、孝行もかなわないために鼓をもつ静に付き随うという狐忠信の「かなしみ」が、義経から鼓を譲り受けることで「喜び」に転じる、宙乗りとはまさにその劇的な表現であるというようには見えないらしい。祖父と父を失つた猿之助を狐と重ね合わせるよりさきに劇評家としてなすべきことがあるのではないかと言いたい、宙乗りはダメで、舞台全体への批評は差し控えて、役者個人の境遇に心を寄せてみせるというのが、この評者流のマナーなのかもしれない。ここに批評の言葉はない。

さていよいよ「四の切」となる。宙乗りには賛否両論あるようだが私は大賛成。情愛で行くかケレンで行くかと論が分かれているが、この世代の俳優なら誰がやつても情愛の表現は捨て切れなはず。だから逆に大スペクタクルとして演じるくらいのもりで丁度よい忠信になるのではない。今回の猿之助もケレンに頼っているようで十分親を慕う狐のあわれは滲み出ており、程よいロマン劇となつていた。だが何としても凄惨エネルギーだ。最後は吹替えも使つて散々遊ばせた拳句に宙乗り。上がつて下がつて、また上がつて地上十五メートルで狐六法。こちらはハラハラしているのに本人は大喜びでやつている。劇場機構やロープ材がよくなつたからこそ出来るわだが、ここに長い間忘れられていた小芝居の伝統が再生している。シヨウとしての歌舞伎、互いに楽しむ歌舞伎、それを役者がテレないでやる精神が大切なのではないか。(中略) かつてそれが生きていた小芝居の亡んでしまった今は、大歌舞伎の中にそれを生かすしかないわけだが、この宙乗りはそれに対する一つの回答になるのではないか。(北川忠彦「演劇界」一九七一年七月号)

傍点強調部には少し説明の必要がありそうだ。筆者のいう「この世代の俳優」が誰か具体的にはわからないが、少なくとも前の世代と比較してというのは確かであろう。となると戦後から当時まで狐忠信を本公演で多く演じたのは二代目松緑と十七代目勘三郎の五回であるが、両者に共通するのは、六代目菊五郎の薫陶を受けたということである。先の上総英郎が言う「六代目コンプレックス」を持つ二人は、とかく師匠どおりに演じるために情愛の表現を「あつさり」切り捨ててしまいがちであつたと北川は言いたいのだろうと思う。六代目はケレンを好まなかつたのみならず、とにかく「くさい」芝居を嫌つたこと、現在でもよく聞く「たつぷり」という大向うの掛け声が、父五代目菊五郎の演目、うたいあげることなく声も張らずにさりと流す六代目に対するものであつた

というのはつとに知られている。「四の切」を教えた際にも弟子松緑に対して「まづくつてもいいから行儀よくやれ」と何度も釘をさしたという。では、「行儀が悪く」、「くさい」芝居とはどういうものか?一言でいうなら、緞帳芝居、小芝居と言われた客受けをねらって派手に熱演して見せる芝居のことだろう。江戸時代、お上から認められ「引き幕」を用いた江戸三座に対し、「緞帳」を用いたところから付けられた「緞帳芝居」、さらに明治期に「国劇」との官許を受けた「大歌舞伎」に対し、「中歌舞伎」と呼ばれたものを「小芝居」といい、六代目の時代にはまだ「田圃の太夫」四代目沢村源之助(一八五九・一九三六)のように小芝居から大芝居に移った役者がいたことも知られている。また、浅草松屋「すみだ劇場」を根城にしていた「かたばみ座」は一九六〇年代にその歴史に幕をおろしている⁽²¹⁾。そうした時代の趨勢を見据えつつ、猿之助の行き方を「小芝居」の再生と見るのは興味深い。また、「小芝居の亡んでしまった今」、「シヨウとしての歌舞伎、互いに楽しむ歌舞伎」を「大歌舞伎の中に生かす」というのも、その後の古典復活における猿之助の行き方を予見しているような評である。ここではじめて劇評の中に、当時の歌舞伎のあり方に対する反省が加味された言葉を聞くにいたる。

さて、どの評者もきまって「熱演」「エネルギー」「奮闘」という言葉を用いるが、御園座出演中の一九七一年六月に新聞のインタビューを受けた猿之助はこう言っている。「僕だつてただあはれてるわけじゃない。芸は七分の力でやれっというけど、なんでも初めは十三分、十四分やった方がいい。若いうちにそれだけやっておくと、いつか七分の力が十分にとくようになるんです」(『読売新聞』一九七一年六月一日夕刊)。猿之助は自著で祖父から言われた言葉としてこう書いている。「お前は どうして、ああいつもりきみすぎるのだ。肩の力を抜きなさい。俺が二十代のとき巡業で親父(先代段四郎)の平作で、初めて重兵衛を演って大張り切りだった。ある時お腹をこわして、そうとやって自分では大変気持ちが悪かったが、親父は『今日のお前の重兵衛は一番よかったぞ』と言われたことがある。俺もその時分からなかったが、八分目位にやるということの難しさが後になって分かったよ。あと二分位は観る者に余裕をのこしてやる。これはお前も年がいかなければ分らないよ。今これが出来たら不自然だ……今はお前のいいのだ。それにしても、お前のりきみかたは大変だな、十分どころか、十二分、十三分だよ、ハッハッハッ」⁽²²⁾。前者は新聞のインタ

ビューで、「猛優」と呼ばれていることを受けてのもので、後者は生前祖父に言われた言葉である。じつさいに猿之助が祖父から言われた時期とインタビューのあいだには少なくとも八年余りの隔たりがある。が、おじいちゃん子の猿之助は、三〇代となってもその隔たりをものとしめないばかりか、傍点強調のように一分ずつ増減している。なにか吹っ切れたのだろうか。舞台上手ごたえを感じはじめた自負と余裕が認められる気もする。翌月には歌舞伎座で、猿之助の名跡が二代にわたって生前に譲渡されたため百年継続したことを寿ぐ「猿之助百年記念」の公演がある。その時の狐忠信に対する次の批判を当時の猿之助ははたしてどう聞いたのだろうか

『はや、おさらば』のあと、呼び物の宙乗りで気を吐くのはいいが、客席の頭上高く、あままでしてからだをバタつかせる必要がどこにあるのか。ケレンのサーピスも度を越すと空中サーカスのそれにもなりかねないのを、聡明な猿之助のために惜しみたい」(大木豊「読売新聞」一九七一年七月十三日付夕刊)⁽²³⁾。ここでもケレン批判。「サーカス」という言葉も三年前と変わらず、つまりは度を越したサーピスはダメだという。それにしても、同じ宙乗りで「からだをバタつかせる」ことのない、たとえば『伊達の十役』仁木弾正のひたすら見得をきつたままの引つ込みを見たら、大木はなんと言ったのだろうか?

同じ舞台に対する「演劇界」の河竹登志夫の評はこうである。「六代目系の心理的な方法と対照的な動きを主としたこの行きかたを、ケレンとか小芝居とかいって非難する人もあるが、それはちがう。元来この場合は狐の身ではじめから超自然的な設定なのだから、こうしたスペクタクルはむしろ好ましいと私はおもう」。「ケレン」も「小芝居」も意識的な演出なのだから、そのまま認めてもいいと思うが、河竹登志夫はそれを蔑称と感じるのか、否定して北川の言に訂正を加えるように、「スペクタクル」とし、ついにこの二人によって歌舞伎以外の演劇用語が「四の切」に用いられる。続けて「今回はとくに、鼓への愛着と去らねばならない義理との間に苦しみやむところをはつきり出ており、したがってあとで鼓にたわむれてころげまわっての喜び、喜びの表現としての宙乗りのあばれ方も、単なるアクロバットの興味以上の『劇的表現』になつていた」とし、さらに「猿之助には今後でもできる限り、意欲的な演出をのぞみたい」とエールを送る(河竹登志夫「演劇界」一九七一年八月号)。同じ舞台に対し、大木と河竹ではこうも異なる評価がでる。河竹が「劇的表現」と見るものが大木にとっ

てはやはり「空中サーカス」となるわけだ。

同年の歌舞伎座十一月公演の評にはこうある。「最後にいよいよ待望の猿之助の『狐忠信』である。そのファンが推奨する如くケレンの素晴らしさに瞠目するものがある。わたくしはそこに鉄棒、鞍馬、平行棒などの体操競技を連想した。もっとも芝居は体操ではござらぬと反発する人もあろう。それにわたくしも同感だが、たまたま運動神経の発達した俳優が、その能力の可能性に挑んだとしても、それを頭から否定するにも及ぶまい。それに彼は長台詞にもめげず、原作に即した(中略)演出にも身を入れていた。少なくとも同年輩の若手役者のなかでは、この狂言に関するかぎり、彼が天下を取ったことは疑いをいれない。そしてわたくしはその祖父猿翁の猿之助時代に、同じく激動する舞踊や長台詞の演技を見たことを思い出した。彼はたしかにその孫だ。祖父はこの熱演ぶり、時の王者である六代目に意識的に挑戦していた。しかしついに六代目をしのぐことはできなかった。熱演だけでは到達できぬ何物かがあることも知らねばならぬ」(成瀬正勝「演劇界」一九七一年二月号)。

前半は河竹登志夫を受けてか、留保付きながらケレンを肯定するようだが、後半部が大いに異なる。「同年輩の若手役者」のなかでは「天下を取った」というが、この時点で猿之助は本興行だけで八度目、猿之助の同年輩と思しき役者で本興行で演じているのは、五代目中村富十郎の四度、三代目実川延若と九代目坂東三津五郎のそれぞれ一度で、その三人以外にいない。三人と比べて「天下を取った」ものにもないだろうが——世界が狭い——、「少なくとも」とわざわざ断っているからには、上の世代の役者(勘三郎と松緑)にはまだ及ばないと言いたいのだろうか。しかし、「熱演だけでは到達できぬ何物か」とはいいたいなにか? それをこそ説明しなければ批評の仕事とはいえないはずだ。この評者は、だからここで自分の党派を宣言したにすぎない。やはり、「大歌舞伎」支持だ。

ケレンに涙

翌一九七二年も六月に京都南座、十月に名古屋御園座で『四の切』がかかる。南座の方は、「狐忠信では狐言葉がよくない」というセリフ批判に続け、「それをふり切っているのが、ケレン芸である。他の役者の二倍、三倍のアクロバチッ

クな芸を見せているのだ。そして、幕切れの宙乗りで、それは最高潮に達する」とケレン芸をほめ、涙したという周囲の観客の反応を引いて次のように締め括る。「彼のケレン芸が筋の展開のなかから出て来たものではない、単なるアクロバットであつたなら、涙を流させることはむづかしかつたに違いない。劇的興奮として、役者の芸としてそれがあつたから、見る人を感動させ、涙を流させたのである。(中略) こうして、不備、欠陥はあつても、猿之助の狐忠信は、それを補い昇華するかのように、宙を飛ぶ。観客の讃歎と羨望のまなざしをうけて、非現実の世界へと飛翔するのである」(藤井康雄「演劇界」一九七二年七月号)。

同年十月御園座公演の評者の書き方もこれによく似ている。まるで、型として踏襲されたかのように。まず、「語尾を早めに言う狐詞は本文と首っ引きでない」と聞き取りにくいと、自身が本行を覚えていないことを白状しつつの批判のあと、「それも、階段、床、桜の樹、欄間を使つてのケレン、果は欄間から飛び出すウルトラCのケレン(図7)に眼を奪われて余り気にならない。」「どうと伏して泣き叫ぶ」の廻転など狐の恩愛を理屈抜きで感じさせるから妙だ。(中略) この高潮した所でお目当の宙乗り狐六法。全く猿之助の独り芝居で、敢闘賞物。最終回の満塁逆転ホームランを観た気分になった。しかし、この次は、こういう宙乗りケレンだけの役者でないことを証明する『義経千本桜』の通しをみせてもらいたいものだ」(岩沙慎一「演劇界」一九七二年一月号)。「最終回の満塁逆転ホームラン」とは、それが「宙乗り」を指すなら、そこまでの芝居の運びに難があつたということになろうし、また夜の部最後におかれた『四の切』一幕を指すのであれば、その演目まで昼の部から続く他の芝居が3点のビハインドを背負う劣勢に立つほど不出来であつたこと意味することになるだろうが、引用の前後を何度読みなおしても評者はどうやら「最後にスカッとした」と言いたいだけのようだ。そうした文の拙さに目をつぶるとして、この評にはひとつ見過ごせない部分がある。「狐の恩愛を理屈抜きで感じさせるから妙だ」。本行の浄瑠璃も頭に入っていないらしい評論家が、ケレンの動きによつて「理屈抜きで感じさせ」られたとは、それだけでじつはすごいことではないだろうか? 藤井はケレンを「役者の芸」と認め、岩沙はそのなかに「狐の恩愛」を感じたと言う。また、この評には、「劇的興奮」、「感動」、「高潮」、「お目当の」と、その場の観客と舞台をともにしたときの空気感が綴られている。藤井にとつては観客の反応は無視できないもので、岩沙はその興奮の中に溶け込んでいた

ようだ。この御園座千鶴楽で猿之助の『四の切』はちょうど三百回目となる。以降、ことに『四の切』については、おおむね好評で迎えらるようになる。そして、猿之助は第三期の復活狂言に向かうことになる。



(図7) 欄間抜け

以上、猿之助の『四の切』の劇評には、まずは狐詞のセリフ（杉山誠、藤井康男、岩沙慎一）と本物の忠信部分（山口廣一、上総英郎）への批判のほか、ケレン（河竹登志夫、北川忠彦）とするか否（杉山誠、上総英郎、大木豊）とするかの立場のちがいが、そして、あいだに観客の反応をはさんでの感慨（関山和夫、藤井康男、岩沙慎一）が読まれた。原作と引き比べての批評は山口廣一、河竹登志夫で、ケレン演出を「小芝居の復活」の可能性として時代の必然のように見たのは北川忠彦であった。しかし、新演出を謳う舞台を前に、それを自身への挑戦と感じることもなく、旧来の「本格」とされる六代目を絶対のものとし、それを上位に置くのをまるで型のように踏襲し疑われない者が批評家の中にいかに多いかが確認された。筆者にとつてもどかしくもいらだたしいのは、批判する立場の者のほとんどすべてが、猿之助のケレンと演技が「過剰」であり、「やりすぎ」であると曖昧に指摘するにとどまっていた、どれも原本の再検討はおろか、型自体の問題にすら言及していないという点である。「ケレン」を邪道とするなら、舞台を見る前から結論は決まっているだろう。「邪道」に對し、なぜ「正道」が正しいのか、なぜ「本格・本道」が守られねばならないか、筋道立てて論じる者もいなかった。それは現在の渡辺保も同様である。

もう一つの劇評

ここにさらに一つの劇評を見たい。同じ『四の切』を、国立劇場で一九七二

年七月に初代辰之助が演じる。最後に紹介した猿之助の六月京都南座、十月名古屋御園座のあいだの公演である。

辰之助の演技を含めて、菊五郎劇団の舞台に、この頃何ともいえず素漠とした味気なさを覚える。一部に、演技の型の本格、本筋という事をひどく問題にする傾向がある。まず本格といわれる音羽屋の芝居が、とかく役者本位で観客席を無視する嫌いが濃くなっている。我々東京に生まれ育った人間には、「五・六段目の勘平」「鯨屋の権太」等、尾上家の型が、一番素直に受入れられるし、生理的に快感さえ感じる。ところが、これはあくまでも、真に型を把握した者が演じて初めてそうなので、型に寄りかかった芝居をされると、ひどくつまらなく、ばさばさとして段取りだけのものになる。役者気の多分にある五代目は勿論だろうが、我々の見た六代目菊五郎も今の人よりずっと突っ込んだ芝居をしていた事を再認識して欲しい。歌舞伎には色々な型があるのが本当で、どう演じるかが大事なのである。それを形骸だけ受継いで、かえって父祖への冒瀆である。「四の切」に限らず辰之助の演技には、しっかりした声、体とともに恵まれた素質に拘らず、如何にも序破急の薄い、潤いに欠けたものを感じる。（中略）若いうちに変に型を崩さずと云うのとは全く異なる根本問題である事は念の為、ことわって置く。初心者でも直観力というのは、侮り難いもので、出来の良かった鳥居前の忠信に、教えずとも、適当な場面に盛んな拍手と行き詰まる眼をし、逆に河連館の狐の述懐には、時間の問題を考慮しても、なお多くの観客の態度が散漫になった事がありありとみられた。（藤巻透『演劇界』一九七二年八月号）

これは国立劇場の「高校生のための歌舞伎教室」の舞台で、文中の「初心者」とは高校生を指す。この舞台映像は国立劇場に保存されておらず、筆者は見ることができない。だから無責任に評者の尻馬に乗るような真似はしたくない。が、まったく皮肉なことというべきか、「本格」の型の伝承に對し、辰之助という父二代目松緑を通して六代目を引き継ぐべき正系の行き方への批判として疑義が呈されたのは、この時代を考えるにあたって注目に値する。ここに猿之助の名はあがっていない。しかし、評者が猿之助の『四の切』を見ていな

いというのは逆に考えにくい。ことに太字強調部分の「歌舞伎には色々な型があるのが本当」とは、「本格」への挑戦であった猿之助のケレン演出の登場を受けた上での言であるように読める。「六代目」を見てきた世代からこうした評ができる。ついに「四の切」がたんなる「本格」の芸の鑑賞の場でなく、演劇の一演目と見られるようになる。この頃、じわりと時代が動き始めていたと見ていいのではないだろうか？ この評には、歌舞伎「通」の立場とは異なる、若く新しい「観客」の反応を意識する視点が確認されるのだ。

歌舞伎の観客と役者

最後に観客と役者の関係の三態を見て、論の結びに代えたい。八代目坂東三津五郎が子供のころに交わした父との会話を紹介している⁽²⁴⁾。「三社祭」をいっしょに踊っている六代目菊五郎が舞台を捨ててしまっているのに「お父さん、やりにくくないの？」と聞くと「それは（六代目が）お客さんを相手にしているからそうなんだろう」。「じゃお父さんは誰を相手にしているの？」「あたしやうちの親父（十二代目守田勘弥）と、堀越のおじさん（九代目市川團十郎）と成駒屋のおじさん（四代目中村芝翫）と、寺島のおじさん（五代目尾上菊五郎）と、この人達が後ろで見てると思ってやってるんだ。そうするとお客なんざあどんなお客だつてやれるし、怠けるなんてことはできませんよ。自分に芸を仕込んでくれた、今は亡き恩人たちに見てもらっているというのだ。芸事に対する畏怖、芸への信仰とも呼ぶべき言葉だが、「踊りの神様」と呼ばれたこの七代目三津五郎のように舞台を勤める役者がこんなにちどれだけいるだろうか？ やはり時代というものは、恐ろしくも、悔りがたいものだということだろう。

さて、もういっぽうの六代目菊五郎についてはこういわれる。「写実な芝居、それも心理描写に細やかな神経を遣っている場面なぞで、客席がざわめいたり、子どもの泣き声などが耳に入ると、もういけない。すっかり気が抜けて、いわゆる投げた芝居になってしまう。悪いとは思いうし、好きでそうしているわけでもない。何とか、もう一度気を入れ直そう、としてみるのだがそれができない。いったん緩んでしまったバネが元に戻らないように、低調な舞台で終わってしまう。気分が乗るが乗らないかで、まったく違った舞台成果が出てしまうというの、この人ほど極端な人はいなかった」（傍点原著）⁽²⁵⁾。これに対し、「客

を相手」にしているがゆえに、舞台を捨てる理由を、良い面から指摘したむきもある。「あの人は舞台と客席との、この一致ということを考えてましたね。お客がのつてこなければ自分も燃えない」（三代目市川左團次）⁽²⁶⁾。逆にいえば、お客がのつてきたら燃えるというのなのだろう。

この六代目の舞台ぶりを聞くにつけ、筆者は猿之助のある舞台を思い起こさざるを得ない。通し狂言『当世流小栗判官』二幕「堅田裏」、漁師たちの立ち廻りのさなか、トンボを切った際に臺が脱げて飛んだ者がいた。場内は爆笑である。その前の場「浪七内」に、八橋の橋蔵（市川猿弥）と鬼瓦の胴八（市川段四郎）のドタバタ喜劇風のやりとりがあり、客席の雰囲気はいくぶん笑いモードになっていたということもある。しかし、この立ち廻りの後には、漁師浪七実是小栗の家来美戸小次郎が、奪われた姫の乗った船を呼び戻すために自ら腹を切って肝をつかんで海に投げ（図8）、主家のために生贄とし死んでいく場面が続くのだ。客席の笑いがなかなかおさまらないところで、立ち廻り続ける小次郎の猿之助がやにわに漁師の一人（それが臺を飛ばした役者であったかどうかは確認できなかった）の胸倉をつかみ、突き飛ばした。その役者は後ずさりして一瞬呆然としたようだが、すぐに周りの役者に気遣われ、さらに立ち廻りに戻った。呆然としたのは、むしろ、その大部屋役者だけではない。客席にも緊張が走った。そしてそのあとの壮絶な切腹シーンまで、舞台と客席のあいだに緊張の絶えることはなかった。ちなみに、これはまったくの偶発事で、この月に筆者は三回



（図8）『当世流小栗判官』より

観劇したが、同じことが起きたことはない。猿之助の行為は、歌舞伎の世界ではけつして褒められるものではないだろう。「行儀が悪い」という以上に許しがたいものだろう。しかし、切れなかった客席の緊張の糸を、猿之助がどうしてもつなぎとめたかったのは間違いない。胸倉をつかむように、まさしく暴力的に。さほどまでに舞台と観客の交感・一体感を求めるのが、猿之助ということなのだろう。一九九七年七月の歌舞伎座での公演であった。先の時代区分では第四期にあ

たり、猿之助の復活狂言に属する演目である。これを論じるのは、また別の機会にゆずりたい。

〔註〕

- (1) 辰野隆『燈前茶後』日本出版協同株式会社、一九四九年、一八二頁。
- (2) 折口信夫『かぶき讀』中央公論社(文庫)、二〇〇四年、二六六頁。
- (3) 上村以和於『歌舞伎百年百話』河出書房新社、二〇〇七年、一四四・一四五頁。
- (4) 上村、同書、一四四・一三五頁。
- (5) 上村、同書、一四四・一六五頁。
- (6) 上村、同書、一八〇・一八五頁。
- (7) 上村、同書、一六四・一六五頁。
- (8) 第一期と第四期については多くのことが書かれ紹介されている。曰く、三代目市川猿之助名の一九六三年(当時二十三・二十四歳)に、祖父初代猿翁と父三代目段四郎をあい以て「劇界の孤児」となった。その後、幹部俳優から傘下への誘いもあったが、「寄らば大樹の陰」的な生き方をいさぎよしとしない猿之助はそれを断り、企画・制作・販売・脚本・演出・主演を一手に引き受け第一期「春秋会」(一九六六年・一九六九年の全五回)という自主公演を旗揚げし、以後独立独歩の道を進むことになる(第一期)。さらに、明治中期以降にうまれた新歌舞伎は、西欧のリアリズム演劇の影響を受けた脚本中心主義であり、「歌舞伎」の三要素である「歌(音楽)・舞(踊り)の部分」が切り捨てられ、「伎」(芝居)だけで、見ていて肩がこる。いっぽう、江戸歌舞伎は、三要素揃っているが、脚本は荒唐無稽で現代の観客に訴えるものではない。だから、現代の観客に通じるテーマで、かつ歌舞伎の演出上の特色をいかしたものがうまれねばならない、という梅原猛の意見に賛同した猿之助が、脚本を梅原に依頼したところからスーパー歌舞伎が始まる(第四期)。第一期については、テレビ番組などでも繰り返し同じような内容が紹介されているし、猿之助自身が書いてもいる『猿之助修羅舞台』大和山出版社、一九八四年。第四期については、これも猿之助による『スーパー歌舞伎』ものづくりノート(集英社新書、二〇〇四年)、光森忠勝著の『市川猿之助傾き一代』(新潮社、二〇一〇年)が細かな取材をもとに詳細に報告している。いずれも批評という仕事ではないが、この二つの時期についてはそれぞれにゆずりたい。私はこれに加えて、第二期春秋会(一九六六・二〇〇〇)を経た、二〇〇三年十月の国立劇場における『競伊勢物語』上演に第五期とも呼ぶべき新たな時代の到来を感じ、当時、興奮を覚えながら以後の猿之助の活動を追いつつ続けたように思ったものだが、その翌月、猿之助は病に倒れ、翌二〇〇四年には三十三年続いていた歌舞伎座の「市川猿之助七月大歌舞伎」が無くなってしまった。その後、猿之助は演出に復帰し、二〇一〇年三月には「猿之助四十八撰」が制定された。つまり、スーパー歌舞伎は猿之助歌舞伎の集大成ではなく、猿之助の仕事は継続中なのだ。
- (9) 『市川猿之助の仕事』演劇界一九九五年七月臨時増刊号、一八一頁。
- (10) 市川猿之助『猿之助修羅舞台』大和山出版社、一九八四年、i・ii頁。
- (11) 上村『歌舞伎百年百話』一六五頁。
- (12) 「熱演」すきるとは当時から今日まで指摘される猿之助の特徴であることはおさえておきたい。またセリフが「女形じみる」というのは、六代目の口伝に「中性で」とあることを受けてのものだと思う。「この狐は中性でやるんだ」とは、尾上松緑が六代目から教わったと書いている。尾上松緑「松緑

芸話」講談社、一九八六年、一四一頁。

- (13) 他の芝居に対する杉山の評を見てみよう。「お染の七役」では雀右衛門の懸命な早がわりが拍手を浴びているが、そのほうに精力をそがれてか、それそれの役は必ずしもつくりきではない(毎日新聞、一九六七年八月一日付夕刊)。猿之助に対する批判と書き方がそっくりである。逆に「ゲレンのほうに気をとられ過ぎ」なのは杉山の方ではないかとも思われるが、つまりは、ケレンが嫌いということらしい。しかし、これは杉山ひとりにかぎった事ではなく、当時の劇評の傾向であるからおさえておきたい。

- (14) 市川猿之助『演者の目』朝日出版社、一九七六年、一〇四頁。一七代目勘三郎は、岳父たる六代目菊五郎直伝の型のほかに、二度文案の八代目竹本先代綱大夫と十代目竹沢弥七を出語りにむかえて演じたことがある(一九六一年四月歌舞伎座、一九六六年十二月南座)。それはセリフをすべて床が語り、役者はそれに合わせて人形のように動くといういわゆる「首振り芝居」というものだったが、「本行復讐」を目指した意欲的試みであったことはたしかである。なお、その勘三郎は、一九六八年の猿之助の公演以降、本興行で孤忠信を勤めることはなかった。
- (15) 利倉幸一『千本桜』を中心に「演劇界」一九六七年九月号。
- (16) 一九六八年の戸部銀作演出のケレン演出の系譜を確認してみよう。◆四代目市川小團次(八二・一八六六)↓市川齊入(八四・三・九一六)↓代目段四郎(八五・五・一九三)↓初代猿翁(八八・八・一九六三)↓三代目実川延若(八二・二・一九一)↓猿之助、江戸と上方を往還しているのがわかるが、しかし「宙乗り」演出は猿之助の家の芸ではなく、齊入まで遡らねばならない。いっぽう音羽屋型の系譜は、◆五代目菊五郎(八四・四・一九〇三)↓六代目菊五郎(八八・五・一九四九)↓十七代目中村勘三郎(九〇・九・一九八八)と二代目尾上松緑(九一・三・一九八八)↓現代の役者、とこちらは江戸における継承である。しかし、五代目が宙乗りをしていたのに対し、実父の五代目よりも九代目岡十郎を師と仰ぐ六代目は宙乗りをやらず、その時代に音羽屋型から宙乗りは消え、その六代目の音羽屋型が一九六八年当時「本格」とされる。

- (17) 以下に、ケレン演出部分の音羽屋型と一九六八年版で大きく異なる部分を「見たまま」ふうに比較する。◆「静の」扱ではそなたは狐じやな——忠信「ハア」のあと、音羽屋型では、下手廊下の下へ抜けて、二重上手渡の角から出る。猿之助では、静が座っていたすく背後から出る。(これはのちに改変され、現在では下手縁の下から出てくるようになっている)。
- ◆「身に」つまされし御涙、静はわつと泣き出せば、目にこそ見える庭の面晴れて形を現わせり」で、音羽屋型では、下手縁の下から出る。猿之助では欄間を抜けて、鴨居につかまって一回転し、御殿の縁側におり、そこを蹴つて舞台前面に飛び出し、舞台奥までスリットとすつて止まる。
- ◆化かされ衆徒とのからみ。音羽屋型では衆徒は三人、猿之助では六人。ともに狐忠信とからんでの立ち廻りがあるが、音羽屋型では、そのあとに、忠信が鼓を取って上手の桜の木にワリゼリでセリあがり幕。猿之助では、同じくワリゼリでセリ上がったあとに、二重に飛び、そこから二重にのた穴に飛び込む。と、差し金の狐火が上手と下手から出てきて、それに操られるように衆徒が立ち廻る。その後、二重の下手の柱から狐忠信がセリ下がりて現れる。それからいったん欄干に乗り、そこから衆徒たちの背中に飛び乗り、「はや、おさらば」。衆徒たちがおぼつたまま花道つけ際まで運び、そこから宙乗り。ここが音羽屋型ともっとも異なる部分だが、現在の猿之助演出もすいぶん変更している。まず桜の木のセリ上がりがなく、その場で吹き替えを用い、狐火もなし、横を向いた吹き替えにあやつられて衆徒が立ち廻りを見せ、吹き替えが二重に飛んで穴に消えると、すぐに花道すつぽんから狐忠信があらわれ、舞台中央まで出て、「はや、おさらば」と言い、衆徒ともども花

道つけぎまで行つて、そこから宙乗りとなる。

(18) 渡辺保『歌舞伎の見方』角川選書、二〇〇九年、六六・六七頁。

(19) 渡辺保『批評という鏡』マガジンハウス二〇〇五年、六一・六三頁。

(20) 渡辺保『批評という鏡』マガジンハウス二〇〇五年、六一頁。

(21) 野口武彦『江戸の風格』日本経済新聞社、二〇〇九年、二八・二九頁。

(22) 市川猿之助『演者の目』、三〇一頁。

(23) 大木豊による二代目松緑の『四の切』に対する批評を見よう。『菊五郎の眼』が最も濃厚に感じられるものの一つとして、僕らには興味深い。松緑の忠信は、流石に手馴れて、今度という今度は、安心して見ていられる。當然『本役』であり、『規格品』でもあるわけだが、それ以上に、これが『正しい傳統』によって貫かれていることを、見逃してはならない。その初演(昭和廿一年十一月の東劇)に當つて、松緑が六代目から一挙手一投足に至る迄、懇切な指導を受けたという事實は、だから松緑本人にとってはむろんのこと、僕ら観客にとつても亦幸福だったのである。『演劇界』一九五一年第九卷第六号。『正しい傳統』が守られることが『僕らにとつて』幸福とは、ただただ六代目を礼賛しているばかりで、演じる松緑に対しては『前よりよくなった』ということ以外、具体的にはなにも書かれない。死後、丸二年たつたたない時期にすでに六代目は『正統』として神格化されていたこと、そしてそのことに劇評家がなんの疑いも持っていないことがわかる。

(24) 武智鉄二、八代目坂東三津五郎著『芸十夜』髷々堂出版、一九七二年、三七頁。

(25) 織田紘二『芸と人 戦後歌舞伎の名優たち』演劇出版社、二〇一一年、二七九・二八〇頁。

(26) 織田紘二、同書、一七〇頁。

図1~7は『歌舞伎の名舞台 義経千本桜 淡交ムック』(淡交社、一九九八年)から、図8は、『猿之助歌舞伎講座』(一九八四年、新潮社)からの転載