

三代目から四代目へ

「市川猿之助」覚書

高本教之

四人同時の「スーパー襲名」

二〇一二年六月・七月の二カ月にわたって新橋演舞場で澤瀉屋の襲名披露公演が催された。三代目猿之助が二代目猿翁、二代目亀治郎が四代目猿之助、香川照之が九代目中車をそれぞれ襲名し、香川照之の長男が五代目市川團子として初舞台を踏むという、四人揃っての襲名はその派手さだけでも近來類をみないもので、スーパー歌舞伎にならって「スーパー襲名」と呼ばれもした(図1)。とりわけ、映画やテレビドラマでの質・量ともに瞠目すべき活躍ですでに名優の呼び声も高い香川照之の齡四六歳にしての歌舞伎デビューは、歌舞伎界・演劇界のみならず世間一般の注目を集めるところともなった。そのことほぐべき催しのなかで、しかし、歌舞伎界においてもっとも大きな意味をもつのは、やはり「市川猿之助」という名跡が受け継がれたということにはかならない。

ほぼ半世紀におよぶ三代目猿之助の足跡は、歌舞伎が存続するかぎりその歴史の中で燦然と輝き続けるものにはちがいない。ではあるが、芝居とはやはり生ものである。役者その人が舞台から遠ざかれたいに忘れ去られるものである。二〇〇四年十一月に病に倒れてのち演出家としてカーテンコールに応じる時をのぞいて舞台に姿を見せることになかった猿之助の名は、もはや目にすることができない俳優のものとして記憶されかかっていた。そこにこのたびの襲名である。そしてまた、その名跡が昨今進境著しい亀治郎により継がれるということも、「第一回亀治郎の会」(京都芸術劇場「春秋座」、二〇〇二年八月)からそ

の舞台を追い続けてきた筆者からしては、やはり喜ばしいことであった。名前とともに受け継がれるべきは、むしろその家の芸である。しかし、ことに澤瀉屋にあつては、そればかりではない。四代目自身、六月の口上において「歌舞伎のために命を捨てる覚悟」(①

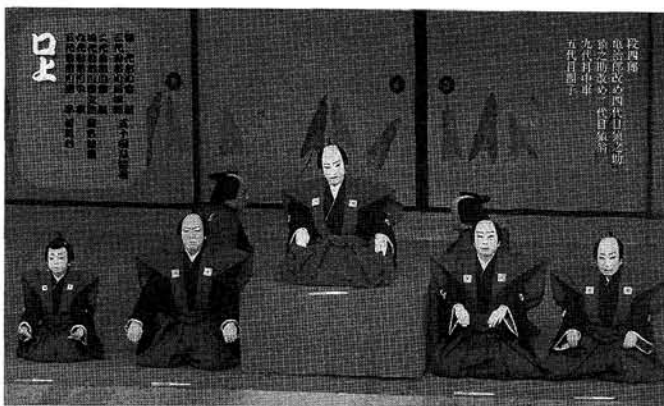


図1 襲名口上 左から團子、中車、猿翁、猿之助、段四郎

①、「前例がなければ作ればいい。不可能を可能にするのが澤瀉屋」(②、「お客さまにも懸命のご見物のほどをお願い申し上げます」(③)と、三代目猿之助のモットーを口にし、その精神を受け継ぐ決意を聞かせてくれた。観客、なかでも三代目の最良がかつてその舞台で体験し、いま四代目への継承を期待するのは、①舞台における尋常ならざるエネルギーの燃焼、②復活狂言、古典の新演出、スーパー歌舞伎の創造など進取の気性の異空間化、というものである。その期待を四代目は知っている。さらに七月の口上では「ゆくゆく

は歌舞伎の屋台骨を支えていく」と語った。現在の歌舞伎界における期待の大ききをも、自身の芸に対する自負とともに承知しているわけである。さあ、では「市川猿之助」とはいかなる役者か？ 三代目から四代目へとその芸はいかに継承されるのか？ 襲名の舞台とこれまでの彼ら自身の言葉を通して知るそれぞれの像を私なりにここに素描してとどめておきたい。まずは六月と七月の筆者なりの劇評から。

義経千本桜「四の切」

三代目の出世作である「四の切」。「第八回亀治郎の会」(国立劇場、二〇一〇年八月)、二〇一一年五月明治座での公演に続いて三回目になる。回を重ね進歩しているにちがいない、劇評をみても評価が高い。襲名披露にさいしては通常「ご祝儀相場」で好評が寄せられるもので、筆者はそれに与しようと思図するものではないが、しかし、これはじつさい素晴らしい舞台だった。筆者が見たのは六月五日(初日)と二六日の二回。良かったのは、後の方である。が、四代目の役者ぶりを見るうえで興味深く思われるので、両方の比較を試みたい。おもに狐忠信の演技である。

六月五日(初日)

忠信詮議の静に斬り付けられ初めてセリフをはなすとき、「コリヤ静さまには、何となされます」の「なんー」とを大きく長めにのびしたあとで、「なされます」は一息に短く甲高くしかも比較的小さな声で、イントネーションは狐詞ながら声はむしろ女形の娘のような声で、さらに首を横に傾げるような仕草を入れる。と、そこで客席から笑いが起こる。狐詞の最初のセリフでもあり、誰がやっても多少そうなるころではあるが、初日は「可愛い」との客受けを狙うような仕草まで入れているように見受けられた。次にまた「忠信やらぬ」と斬り付けられ、「何科あつて騙し討ちに。切らるる覚え、かつてなし」の最後は「かーりーって」をかなり長く伸ばした後に、「なし」はきつぱり強調をつけて言う。こちらはすつきり。ここでも「可愛い」と言われるようであれば劇が展開しないことを知っているのは、さすがである。しかし、ならば最

初の首を傾げるフリも避けるべきであろうと思われた。ちなみに、三代目からは「狐になってからはとにかく可愛らしく」との指示があるらしい。初日の四代目はそれを忠実に守ったということだろうか？ しかし、立役を中心にしてきた三代目と、もともと女形を演じてきた四代目では身体条件が異なるはずで、前者が「可愛らしく」心がけるのを女形の後者がやれば、まさに「可愛く」なってしまうだろう。そうした点は、新猿之助が自身で研鑽を積んで改良していくよりほかにと思われた。ほかにこの日は、坂田藤十郎の義経、片岡秀太郎の静、ともに初役である二人とのカラミがじっくりいってないように見えた。二人と忠信とのセリフですこし間が空きがちで、そのぶん新猿之助の忠信が孤軍奮闘しなければならなかったようでもあった。その奮闘ぶりのためかどうかわからないが、この日は幕切れの宙乗りで手拍子が起こった。以前、初演時の亀治郎の会でも、再演の明治座でも手拍子が出かけたことがあったが、今回は荒法師の出のあたりからどうやら準備している風情の客があり、宙乗りとなつて鳴物が入るとすぐに手拍子のはじまる。まるで示し合わせていたかのよう。これを舞台と客席の一体化などとみる向きもあるそうだが、筆者はまったくそう感じない。だいたい勝手に手拍子を合わせているのは客(それも一部のそれをあおる客)の側だけであり、その擬似的な一体化を舞台との一体化と解するなどは、そうする客たちの自己満足にすぎない。観客の感動の表現として幼稚すぎる。それぞれ自分が感動したところで拍手するだけで十分であろう。客席の作りは現在では棧敷以外は一人掛けの席である(平土間升席の廃止)が、歌舞伎の近代化の証ともいわれた)。観客はそこで舞台に対しひとりの個として向き合っているわけで、そのそれぞれの個の感動が一瞬の総和をみるときに「ジワ」が起こり、どよめきが起こるわけだ。それに対して手拍子は、全体への埋没による個の無化であり、そもそも個の集合ではなく、「ジワ」の正反対のものである。手拍子をみんな合わせるより、もつと物語の世界に浸りたい、じっくりと宙乗りを見たいというのが、本当の歌舞伎の世界に浸っていないのか、それが役者の芸に対するファンのあるべき態度ではないのかと思うのだが、いかがなものだろう。四代目猿之助は手拍子をどう聞いているのか、どう受けているのか？ これは新猿之助がいかなる志向の持ち主であるかという問

題になるだろう。

(六月二十六日)

というように、初日は一部の幼稚な観客の反応に半ば呆れるうち、舞台の出来自体に対し判断保留としていたのだが、二十六日に再見して驚いた。ことごとく変わっている。そしてことごとく良くなっていた。まず狐詞はあまり強調せず客席の笑いを抑えつけるような調子である。首をかしげる仕草もなし。日を重ねると藤十郎はさすがに堂々たる風格で、なぜか脇息は使わず、ほかにもキザッ気いっさいなしで、セリフをじっくりと聞かせる。秀太郎も静が赤姫の拵えで、かつまた愛妾の境遇にあることを、その可憐でありながら愁いを含むたたくまいから自然と納得させる。静について本行では、義経との再会のおりには「恋しゆかしの溜々を、涙の色に知らせけり」、狐忠信の境涯を聞いては「静はさすが女気の、彼が誠に目もうるみ」、義経が自身の生い立ちを語るのを聞いて「静はわつと泣き出せば」とあり、女武者ではなく泣いてばかりの姫なのだ。それを秀太郎が、藤十郎と同じく、技巧めいたことをとくししないながらも納得させる。葵太夫の浄瑠璃のセリフがことごとく理解できるようなじつにゆつたりした運び、つまり大芝居である。また竹本葵太夫、三味線の鶴澤慎治の二人と新猿之助の息のあい方も特筆すべきで、ほかの座組みの舞台では、近



図2



図3



図4

来聞けなかつたほどの出来である。そうして役者全員と浄瑠璃がびたりと合うと、これほど舞台が大きくなるものかと驚いた。さらに四代目の芝居で二演目までとはつきり変わったのは、義経から鼓を与えると言われたとき、「なに、その鼓をわたくしに下されんとな」——「いかにも」——「はっ」の部分で、これまではその場ですぐに喜んで笑っているように見えたのが、今回は抑えた表情となつている。そのあと「かえすがえすも嬉しやなあ」も、以前は「なあ」をとりわけ大きく張つて言い歓喜の雄叫びをあげたのが、今回はむしろ小さく言つて、まるで嬉し泣きしているように見える。これらは、かつて拙論で指摘したもので、のちに宙乗りで表現される「喜び」の感情をこの時点で先取りすると感動も余韻も薄れると筆者は考えたのだが、新猿之助は三代目の初演時に近い演じ方を参考にしたのか、あるいは自身でそういう演出の工夫を加えたのか、いずれにしろ初演、再演時、また初日よりも格段によくなつている。さらにそのセリフの後に、鼓を地面において右左に転がして戯れる動き(図2)のまえ、鼓に頬を寄せ(図3)、そのあとさらに鼓をしっかりと抱き締めて慈しむように、そして嬉しさにひとり浸るように体を震わせる(図4)。そこで「ジワ」が来て、さらに拍手が出た。これは三代目ではさほど強調されていなかったものだから、四代目の工夫かもしれない。それまでのケレンの素早い動きに比べて、鼓を抱

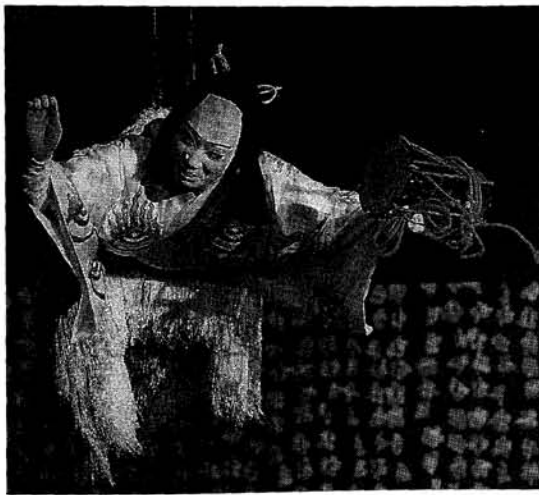


図5 狐忠信の宙乗り

き締めるこの「静」の身ぶりは際立った対照をなす。その一瞬のアクセントが、その直前の「嬉しやなあ」で声を張らず、喜びの爆発よりもむしろ与えられた情けに——いちど聞き返しの質問をしたあとでもなお——一瞬、茫然自失としているかのような、じっと抑えたセリフの調子とあいまって劇的効果をうんだようである。この瞬間、抱き締める体の震えにつれてさまざまなように音も立てずに揺れる狐の毛が、ケレンの激しい動きと対照をなしながら、異形のもの、しかし人間に通じる哀しみをも見せた。

そして、化かされ衆徒との立ち廻りになるが、ここからはいつもどおり大きく活躍する。そこでは三味線の合い方が速度をあげて弾いているようで、それを宙乗りの場面まで続ける(図5)。鳴物もツケ打ちのパタパタまでも三味線の速度に合わせて速めである。それで、手拍子は出なかった。もしかしたら客が手拍子をするのが困難なほどに速度をあげたということであろうか? ちなみに別の日に観劇した複数の友人に聞いたところ、四日目(八日)に手拍子はなし。楽日(二九日)も手拍子はなかったそうだ。もし新猿之助が初日にでた手拍子を意図して封じたの

だとすれば、筆者はその志向を支持するし、演技手としてのみならず演出家として、その能力をきわめて高いものと認めざるをえない。

初日とは劇的に変わって、この日の四代目による「四の切」は、この演目がこの人によってたしかに受け継がれたこと、そのみならず、「四の切」の劇空間がさらに新たに進化しつつあること

を見せてくれた。巧まずして子狐に見える点は三代目以上であり、三代目の高い声に比べて憂いを含む四代目の声は情の表現に適してもいる。生得のもの後天的なものを含め、猿之助型の狐忠信を演じる身体的条件は新猿之助にあって満たされているようにすら感じられるのだ。たとえば、狐忠信は本行には、自身にも子どもがいるとあるから、ことさらに子どもらしさを打ち出すのは間違いであると筆者は思う。しかし、それが今回の四代目を見ると、親の前では子どもはいつまでも子どもであるということがむしろ自然のものと感じられてくる。あえて可愛らしさを売るような行き方は四代目にはまったく必要ない。その嘆きを受けて親の鼓が音を止めるという超自然的現象すらも、四代目の芝居を見ていると納得できる気がする。演じ手である四代目がふっと消え去って、代わりに狐忠信が舞台上に浮かび上がるような、そうした奇跡的な空間がそこにはあった。ついに、というより、早くも、新猿之助はそこまでの役者になつたということだろうか? むろん、その空間が出現したのは坂田藤十郎と片岡秀太郎の助演のおかげでもある。それにつけても、初演時、再演時の亀治郎時代とはまったく異なる大舞台ぶりで、襲名とはこういうものかという感慨をもったものであった。今後も何度となく上演を重ねるであろうが、今回の舞台はスタンダードになるものだと思う。今後ともぜひとも義経、静の役者は、できるだけ四代目より先輩の役者に勤めてもらうことを期待する。

「黒塚」

木村富子作「猿翁十種」の内、二代目市川猿之助(初代猿翁)初演の舞踊劇。三代目猿之助襲名披露のさい初代猿翁と改名する祖父が勤める予定であったのが、急病により休演となり、その代役として三代目が踊ったということで知られる演目である。新猿之助も今回が初演で、初演が襲名披露の舞台というのも三代目と同じである。これで三代にわたる家の芸となる。四代目にとってもまさに「満を持して」の舞台であったと思われる。

能仕立ての第一場、新舞踊の第二場(図6)、歌舞伎の後ジテ風の第三場からなり、異なる形式を盛り込んで物語世界を現出する舞踊劇である。初演の二代

目猿之助はもっぱら立役で、老婆の役は加役としての面白味があったそうだが、三代目にしてその点は同じである。それに対して、四代目は女形からスタートしたということもあり、さらに踊りのうまさには定評がある。悪いはずはなからうと期待をもって観たが、こちらは「四の切」ほどの名演とはならなかった。四代目によって際立ったのは、この演目が、なんとも独自のリズム、独自のフリ付けに満ちているということであり、踊りの名手がやれば名演になるという種類のものではないということである。稽書に演じれば、三つの異なる形式の仕立ての違いが際立つことになる。今回感じられたのは、そうした点かも知れない。となると、それはこの演目自体を何度も踊り込んでいくことによってしか解消できない問題である。しかし、第一場の糸繰り唄で、前月から続く「ヤマトタケル」の奮闘で多少調子をやっているながらも「玄妙」と評しうる声を出せる点でも、この演目はこの人のものにちがいない。あるいは、第二場の月明かりと自分の影に戯れてはしゃぐようになるところなども、下手な役者がやればすぐに盆踊りになるだろうところがこの人だとそうならない。その点でもこの人のものにちがいないのである。一言でいえばウデよりアジで見せる踊りというところだろうか。童心に戻って踊る老婆は、流麗になりすぎると老婆でなくなり、ギクシヤクしすぎると踊りの美しさは失われる。三代目はそのギリギリのところを楽しむように踊っていた(図7)。とくにナンバの動きになるところなど独特の味わいで、ちよつと微笑ましくなるようなところがあった。そこま



図7 三代目の老女岩手



図6 四代目の老女岩手

ことが出来るのは、役者間のアンサンブルのレベルを上げることである。襲名公演の御馳走として市川團十郎が阿闍梨祐慶に出たが、好成績とはいえなかった。高僧の位取りを気にしすぎるのか、あるいは能形式を強く意識したからか、ずいぶんと呂の声を使ってセリフを長く引く張るようになるのが一本調子になる。この演目をホラー映画のように言うのだからと疑うような不自然なセリフで、これまで筆者が目にした阿闍梨祐慶のなかでも出来の悪い部類に属する。せめてはDVD版の九代目澤村宗十郎の阿闍梨を観て勉強してほしいものだと思つた。強力な猿弥はさすがの好演。大和坊の門之助と讃岐坊の右近も阿闍梨とのカラミに苦労しつつもけつて悪くない。だから、「四の切」とは反対に、今後はむしろやりなれた身近な役者と演じることを期待する。なにより役者間のアンサンブルが良くなければこうした演目は成り立たないと思うからだ。

での味はまだ出ないにしても、下品に見えるところがなかったこと、また第二場でのひとり舞台を慮ることなく堂々とこなしたところに、やはりこの人の稟性と芸の力を認めたい。後ジテもじゅうぶんに大きく、「仏倒れ」も観客が息を呑むほどの気組みであった。さらに、最後に松の木からんでの動きのとき、後ろ姿が老婆のように見える。そこに感じられる哀れさは三代目以上であった。もし、これをウデで出したのなら、すごい技術である。

再演以降の期待として、まずすぐにも変えることが出来るのは、役者間のアンサンブルのレベルを上げることである。襲名公演の御馳走として市川團十郎が阿闍梨祐慶に出たが、好成績とはいえなかった。高僧の位取りを気にしすぎるのか、あるいは能形式を強く意識したからか、ずいぶんと呂の声を使ってセリフを長く引く張るようになるのが一本調子になる。この演目をホラー映画のように言うのだからと疑うような不自然なセリフで、これまで筆者が目にした阿闍梨祐慶のなかでも出来の悪い部類に属する。せめてはDVD版の九代目澤村宗十郎の阿闍梨を観て勉強してほしいものだと思つた。強力な猿弥はさすがの好演。大和坊の門之助と讃岐坊の右近も阿闍梨とのカラミに苦労しつつもけつて悪くない。だから、「四の切」とは反対に、今後はむしろやりなれた身近な役者と演じることを期待する。なにより役者間のアンサンブルが良くなければこうした演目は成り立たないと思うからだ。

つぎに、第二場においてはもつと背景を活かすような演じ方があってもいい。これは音楽の問題でもあるのだが、三味線はともかくも、尺

うことだろうか。初日からすばらしい舞台だった(図10)。が、筆者は三代目猿之助の『ヤマトタケル』の舞台をビデオでしか見ていない。二人を比較した評を書く事ができないので、他の人の評に委ねたい。三代目と組んで『伊達の十役』『菊宴月白浪』等々の台本・演出を数多く手がけ、今回の『ヤマトタケル』でも監修を担当している奈河彰輔は次のように言っている。「私はね、四代目と三代目とは似ていないと思う。芸質が違いますよ。いちばんは今おっしゃったとおり、情熱とか心の問題。それから技法ということでも、澤瀉屋(三代目)はひとつひねるんです。「天翔ける心、それはこの私だあ……」、その「それはこの私だあ……」というところでちよつと屈折する、そこが(三代目)猿之助ファンにはたまらないんですよ。でも四代目は、『それはこの私だ』とストレートに語りますね。これはえらい違いです。／三代目は技巧たっぷり。はつきり言うたら、これでもか、これでもか、という芸ですね。四代目のほうはストレートにズバツと見せておいて、『皆さんのご判断は?』というところがある。ひとつのセリフを具体例にあげての説明はさすがにわかりやすい。

初代から三代まで

そして、ここにおそらく三代目と四代目の芸の本質的な違いがある。この部分だけ取り上げて歌舞伎の本格・本道にどちらが近いかと問えば、四代目ということになるだろう。さて、ここで初代から三代までの役者としての特徴を遡行してざつと通観してみたい。三代目は二代目から「お前はどうかして、ああいづもりきみ過ぎるのだ。(……)八分目位にやるといふこと(……)、あと二分位は観る者に余裕をのこしてやる(傍点原著)」といわれたことをその著書で明かしている。熱演の上にもさらに熱つぽくというのが若い時から変わらぬ三



図10 ヤマトタケルの宙乗り

代目の芸の特徴のようだ。ちなみにそういった二代目猿之助の方も「万年青年」といわれ、「勸進帳」の飛び六法の引つ込みの速さで「火の玉弁慶」とも評されており、やはり熱演派であった。「(初代)猿翁は歌舞伎役者としては、根本的にまちがった道を歩んだ人である。そして芸術家として本当に大成しなかった人である。このことは悲しいことだが、事実を認めるより仕方がない。(……)思へば猿翁は、青年時代から『時代の共感』といふものを相手に仕事をしすぎたのである。これは祖父とはちがつたやんとした歌舞伎役者の稟質を持つと思はれる若き(三代目)猿之助に、ぜひ銘記してもらいたいことの一つである」とは、猿翁の死後に三島由紀夫が書いた言葉である。その三代目の俳優としての特徴を「のりをこえようとするとするあふれる精気」とみる渡辺保は「(三代目)猿之助の芸を私が嫌いなのは、このあふれるもの、のりを無視してあふれる生々しさのためである」(傍点原著)、「歌舞伎はリアリズム演劇ではないのだから、生の精気は、舞台をこわす」という。それぞれ時代を代表する批評家の言葉を並べてみると、二代目と三代目に共通するのは、なにより、その同時代において本格からはずれるとみなされている点かもしれない。では、初代はどうだったか。九代目團十郎の門弟四天王のひとりで、師匠に無断で「勸進帳」を上演し破門になったという経歴から反逆の家柄という物語が伝えられるが、その踊りは古格に則ったもので十七代目中村勘三郎が晩年よくその名人芸ぶりを(おそらくは当時主流で、その型一辺倒となっていた七代目松本幸四郎以降の「弁慶」と比較して)懐かしんだそうである。ただし初代はウデひとつでのし上がった人であり、後ろ楯をもたないため常にいい役がつくわけではなく、そのため歌舞伎座・市村座などの大歌舞伎よりも主役が張れる東京座・宮古座・本郷座などの小芝居への参加が多かった。「小芝居へと向かったことは、高尚さを追求する芝居よりも、観客が喜ぶものへと向かう、澤瀉屋精神のようなものを、初代から感じて、ともいえ

ようか」と小谷野敦はいう。当時、小芝居のほうが大芝居よりも客を多く集めていたことを考えれば、初代はどうやら人気役者であつたらしい。初代から三代目までに共通するのは人気役者であることのようにだ。となると、三代目がしばしば四代目に「お客を集めること。引きつけること」を求めるとは、それが「澤瀉屋精神」と三代目が考えているからかもしれない。

初代の得意としたのは師直、俊寛のほか「沼津」の平作などの老け役である。二代目はのちに三代目によつてまともめられる「猿翁十種」「澤瀉十種」など舞踊をよくし、二代目左團次と一座しての新歌舞伎、「江戸城総攻」の山岡鉄太郎、「御浜御殿」の富森助右衛門などやはり熱血漢の役、さらに昭和三年（一九二八年）から「東海道中膝栗毛」（通称「弥次喜多」）をかけると、これが人気で以後夏の公演でシリーズ化する。大衆的な芝居で人気を博したわけである。その孫にあたるのが三代目で、二代目は若い頃の三代目の体を見て澤瀉屋の家にはじめて女方のできる者が出たと喜んだそう¹⁴だ。三代目猿之助の襲名披露では「吉野山」の忠信と「鎌倉三代記」の三浦之助。これらは女形ではないが二枚目の白塗の役であり、たしかにそれまで二代の役柄とは異なる。白塗りではほかに小栗判官や「伊達の十役」の細川勝元がこの人の役であるし、さらに白に砥の粉を混ぜた役、「四谷怪談」の直助権兵衛、「天下茶屋」の安達元右衛門、「小栗判官」の漁師浪七などが本役ということになると思う。「忠臣蔵」では師直や大星より勘平、若狭之助、あるいは斧定九郎で、むしろ座頭級の役柄は弟の段四郎に向いており、「勸進帳」でも弁慶は弟段四郎の役で、おそらく富樫の方が向いている。と考えると段四郎のほうに代々の澤瀉屋の芸風が受け継がれているといえるかもしれない。そうして、今度の四代目となると「勸進帳」では義経である。ついに本当に女形を演じる役者がこの家にあらわれたということになる。

二代目亀治郎という役者

四代目の亀治郎時代を見よう。三代目猿之助が「富士郎、勘九郎、亀治郎の三人は天才」と言ったと、猿之助歌舞伎のブレーションであつた故戸部銀作が

紹介し、亀治郎について同じように「奈河（彰輔）さんも言ってるし、（市川）右近も言っていたし、鴈治郎（現坂田藤十郎）が一番感心した」と語る。これは四代目二一歳、大学三年生のときのことである。しかし、この役者を語るうえで最初に触れなくてはいけないのはやはり子役時代であろう。この七月の劇評で児玉竜一は「初舞台の團子が、歌舞伎界ひさびさのアンファンテリブルぶりで楽しんだ」（『朝日新聞』二〇一二年七月二日付夕刊）と書いたが、團子以前に「アンファンテリブル」と呼ばれたのが、まさに亀治郎であつた。

○「亀治郎の芳松（『菊宴月白浪』）が、亡霊に引かれて登場する具合といい、亡霊が乗り移つての科白といい舌を巻く出来で驚かされた」。

○「亀治郎の志賀市（『加賀見山再岩藤』）は今までの天才子役で巧すぎるほど巧いが、もう一つボヤつとした所があれば哀れさを増したに違いない」。

○「それにしても子役のせりふをこうも詰んだ息で言えるのは、この少年、とんだアンファン・テリブルだ（『雙生隅田川』）」。

これらは、現團子の年頃（九一十歳）の評である。筆者は子役時代を舞台では見ていない。が、たとえば「菊宴月白浪」などビデオでも、その巧さのレベルが並大抵のものでないのはわかる。自宅で歌舞伎好きの友人に、あるいは歌舞伎講座で受講者に見せて、例外なく全員が驚くのが四代目の子役時代の映像である。見得をするときの、形の美しさばかりでなく、手足の指の先端までピンとひとつに張り詰めたような緊張感、息を詰めた具合。セリフでも抑揚・緩急にくわえて声に表情がある。教わつたセリフ廻しを忠実に再現するというのとは一段も二段もちがう、その上をいく演技で、これから芸を仕込まれ勉強していく子どもというより、声・顔・体が子どもであるだけの一人のうまい役者がそこにいるといった風情なのだ。この点は、子役がきらいで子どものときほとんど舞台に立たなかつた三代目との大きなちがいである。二人がともに認められるように、ひと言でいえば三代目にくらべて四代目は器用なのである。そしてまた、おそらく舞台が好きで、客席から喝采を受けることが好きでしょうがない子役だつたのだから。このまま大人になつたらどうなるのか、未恐ろしいといわれた子役であつた。

昭和の歌舞伎史において亀治郎以前の天才子役というと、先に名のあがつた

勘九郎時代の中村勘三郎となるだろう。勘三郎のその後の活躍はここで触れるまでもないが、この役者も舞台が好きで、喝采を受けることがなにより好きだという点では共通している。しかし、子役時代から継続して高校・大学時代も舞台に立った勘三郎とは異なり、四代目には歌舞伎からすこし離れた時期がある。四代目は、三代目と父段四郎と同様に、慶応義塾大学に進学し、学生時代は「学業優先という家訓」により歌舞伎の舞台から離れる。この離れた時期を持つか否かというのが、現代の歌舞伎役者にとっては案外大きい気がするのである。一九九八年に大学を卒業して歌舞伎に復帰する。が、その五年後、二〇〇三年七月猿之助歌舞伎の「檜垣」での三代目猿之助との共演を最後として、今度は澤瀉屋を離れる。これも、四代目猿之助という役者の独特のところである。そのとき、四代目は、「寄らば大樹の蔭」的な生き方は好まなかった」伯父猿之助の在り方を崇めるかのように、「いま、その猿之助という〈大樹〉の下から、この私が旅立つ」と書いている。こうしたところに新猿之助の特徴がある。

三代目を尊敬し、その生き方を教えるように真摯に受け止め、じつさいに自分も同じように生きねばならないと自らに強いたようである。四代目は三代目に対してはきわめて優等生なのである。しかし、一般に教師や先輩に可愛がられる優等生とはちがう。たとえば「つねに批判精神を持ち続けよ」という教えを受けたとして、それに対し「本当に先生（先輩）のおっしゃるとおり、いつも批判精神が必要ですね」というタイプの優等生はよくいる。彼にとって先生先輩の言葉自体は「批判」対象の埒外に置かれて、そのことになんの不自然も感じない。だから論理的厳密さの点でちよつとぬけてるわけだが、世の中にウヨウヨいるこういうタイプの優等生は、案外、というか当然ながら業界内では先生からも先輩からも嫌われないのである。普通に考えれば、当時の亀治郎にとって伯父のも

とを去らずに自身の芸道に精進するという選択肢もありえただろう。それをしなかったのは、なにより伯父の生き方に憧れていたからであり、その教えに忠実であろうとし、それを徹底したからだろうと思う。尊敬し憧れる三代目の庇護のもとで三代目に愛されながら育つよりも、自身が憧れの対象に近づくためには、あえて自分からそのもとを去らねばならない。それは、感情の問題としては、もしかしたら引き続き共演することを当てにしていた三代目を裏切る行為だったかもしれない。が、それを貫かねばならなかったところに四代目の役者としての特徴がある。

亀治郎は大学を卒業した一九九八年以後、すぐに浅草公会堂への出演をはじめ初役に挑戦していく。さらにそれに飽き足らぬかのように、二〇〇二年八月に自主公演「第一回亀治郎の会」を立ち上げる。その宣伝にテレビ出演したさいに、インタビュを受けた三代目が亀治郎についてこう語っている。

「非常に才能があるし、努力家で頭もいい。ただ一点足りないのは、華が足りない。それから器量があんまり良くない。しかし、器量はお化粧でどうにもなるし、華というのは本当の自分の内面を作ることによってしか生まれないものだから、それは自分と対決するしかないわけでしょ、「わたくしと同様、他人からいわれてもわからない。自分で頭をぶつけなきゃわからないようなところがあるから、（自主公演のような試みは）意味がある」。ちよつど十年前のこの言葉はいまから思えば予見的にも思われる。というのは、現在では四代目猿之助を器量が悪いとするのはむしろ少数派のようであり、それは顔の造作云々よりも、「華」があるからいい器量に見えるという種類のものだからである。だから、彼の器量の良さは四代目が十年の歳月をかけて自身で得たものであり、彼の「華」は自身の芸道精進によって得たものである（図1）。そのあいだにはおそらく「自分で頭をぶつける」こともいくらかあったのである



図11「演劇界」二〇一二年八月号表紙

う。

「第一回亀治郎の会」とそれ以降

第一回亀治郎の会の演目は「撰州合邦辻」(図12)と「春興鏡獅子」であった。演目の選定に意気込みが感じられた。まず、「撰州合邦辻」は女形が主役となる数少ない義太夫狂言であり、一九九八年「第十回春秋会」で三代目が通し狂言として演出・主演している。故中村歌右衛門は「合邦庵室」の一場だけを上演することを決め事とし守ってきたといわれる

が、七代目梅幸は通しで上演しており、その上演台本をより原典に近づけたのが三代目猿之助の演出であった。その公演を見て自身で演じたかと思つた亀治郎が、玉手役を「ハラについては鷹治郎(現坂田藤十郎)」から、「台詞の呼吸とハコビを綱大夫(現竹本源太夫)」から学んで自身が演出を手がけて演じた。「鏡獅子」は「いわずと知れた歌舞伎舞踊の代表作。いずれも澤瀉屋の家の芸ではない。『鏡獅子』の前シテの弥生は女形の踊りの代表である。

『撰州合邦辻』の方は、おそらく文楽の演出をかなり参考にしたもので、台本を刈り込んで短くまとめあげ、全体に通常の歌舞伎上演よりもスピードアップした運びで、本行にある「邪魔しやったら蹴殺す」という、客席から笑いが起きかねないため避けることの多いセリフも本行どおりに息を詰めて言い、じつに引き締まった舞台であった。合邦役の段四郎の熱演もあり、見取りの一幕としての充実度が高い。「理屈にあったやり方で、しかも演技が車輪になるところに知的で有りながら冷めていない、澤瀉屋の

血を感じさせた」という評に、なるほどとうなづいたものだ。もういっぽうの「鏡獅子」。前シテの弥生については、踊りの名手にしてもこの大曲は難しいようで、さらにその難しさを本人が感じながら踊っているように見受けられた。むろんそれは、しっかりと楷書で踊ろうとの意気込みと努力ゆえであり、その点は評価されている。が、ときにフリからフリへと形だけになるような箇所も見えた。それが難しさのためか、あるいは演じ手の手癖なのかちよつとわからなかった。全編を通じて腰の位置が高いのは、今後踊り込んで自分のものにするしかないのだろう。と、演者



図12 【撰州合邦辻】玉手御前



図13 【春興鏡獅子】

自身のもどかしさをも感じさせた前シテに対して、後ジテの獅子(図13)になってからは、突如開放されたように活躍する。ほんとうに所作板を踏み抜くのではないかという勢いであった。それは、前シテで自身で感じた拙さをも遮二無二がむしやらかな熱演で乗り切ろうとするかのようで、それまでの亀治郎に見られなかったもので、むしろ三代目の芸風に近いものを見た気がして、興味深く感じられた。そして踊り終えたあとには、暑い京都の夏に一陣の風が吹きぬけたようなさわやかなものを感じた。それも三代目の舞台を観たあとに似た感慨だった。独立独歩をはじめた亀治郎の姿には、やはり座頭の責任感がそうさせるのか、第一回の会から三代目の気性に似たものが、期せずして見られたわけである。

その後の他の舞台での活躍ぶりを細かに紹介する余裕はない。特筆すべきものだけをあげると、二〇〇九年芸術選奨新人賞を受賞した「金閣寺」の雪姫(二〇〇八年一月、浅草公会堂)。故中村雀右衛門に教わり、そのカドカドの極まりの美しさを見事に再現した。これで受賞していいのか、

と本人は不思議がったそうだが、この人のウデのたしかさを証明するものであった。そして襲名直前、四月の新橋演舞場の「忠臣蔵」の通しでは、早野勘平を上方の鷹治郎型で坂田藤十郎のセリフとイキをそっくり映したように演じ、「鷹治郎型」での七役再演の可能性を見せてくれた。これは、物真似の技術の高さに加えて藤十郎のイキを自分のイキと重ねてそこに新たな熱を入れ込んだような舞台であった。ウデに熱が加わったわけである。新猿之助の仕事としては、最終回となる「第十回亀治郎の会」で「黒塚」と同様、老婆を主人公とする「檜垣」を三代目そっくりに演

じ、さらに最後の「連獅子」では仔獅子に尾上右近をむかえ、親獅子を演じた。三代目の親獅子を相手に仔獅子を演じてきた演目である(図14)。まだまだ、派手な赤獅子を踊らしたような気概が愛嬌としてのぞいたが、これで第一回の「鏡獅子」から最後の「連獅子」で「ライオンキング」好きの役者の面目躍如といったところか、亀治郎としての獅子奮迅の活躍に幕がおろされることとなった。

知的俳優としての異端さ——三代目猿之助

「舞台熟練工としては、幸四郎も菊五郎も吉右衛門も、死んだ羽左も松助も世界的名優です。彼らはことごとく世界の如何なる舞台に出しても第一流です。然し無学無識という点でも恐らく世界第一流でせう。彼らの中の誰一人、外国の大学に招かれて演劇を講じ得る(日本語で結構だが)者があますかね。それは彼らの舞台の演技とは直接には関係ありませんが、彼らが堂々たる性格劇や心理劇や社会劇を演じえないといふことと密接な関係があるのです。彼らが如何に俳優学校の校長になっても、芸術院会員になっても、依然として精神的河原乞食である現状を、彼らは一体どう思っているのでせう」。



図14 【連獅子】2001、親獅子:三代目猿之助、仔獅子:四代目猿之助

登りつめた者たちが、大戦後の今なお「外」の人へとその演劇の本質を説明するほどの学識をもっていないという事実を難じるわけである。ここで辰野のいう「学識」とは、「演劇」の枠組みのなかで歌舞伎を客観的に見る目のことであり、それを「外」へと通じる論理をもって説明する能力のことにちがいない。²⁶

辰野隆の意見を受けてのものとは思わないが、「役者はバカの方がいい」というような文言を歌舞伎評論家や好事家たちの口から何度も聞いてきた。そのたびに筆者は「役者バカ」と「バカ役者」とはまったく別物であるから、混同してはいけないだろうと感じていた。現在では後者が跳梁跋扈すれば、歌舞伎は近い将来、本当に滅びるのではないかと危惧している。その点は後述するとして、辰野隆の毒舌に触れると、三代目市川猿之助の出現は歌舞伎の歴史において必然だったのではないかと、と思われてくるのである。三代目は歌舞伎俳優のなかで最初の学士である。そればかりでなく、文字通り「外国」で歌舞伎教室を開いたのが三代目である。それは単なる文化交流のレベルではなく、演劇を志す役者の卵たちに歌舞伎の演技法の実践的演習を施すという教室であった(一九八三年)。つまり歌舞伎を「演劇」とは、つまりヨーロッパ近代の演劇)

これは高麗蔵時代の十一世市川團十郎を「大根の徴あり」と喝破し——その結果十一代目を名優として育てるのに一役買ったともいえる——昭和の見巧者のひとり辰野隆の言葉である。²⁵「精神的河原乞食」なる言葉に俳優に対する挑発をのみ読むべきではない。むしろ啓蒙的姿勢を認めるべきだろう。現在にあつてこの言葉がフランス文学者の「ないものねだり」でなくなつた点で筆者はその先見性に驚くわけであるが、「外国」の大学を例に出すところに独自の問題提起がある。鎖国の時代において形式的発展を遂げたきわめてドメスティックな芸術である歌舞伎の本質をつきつつ、その世界で名優にまで

と比較して歌舞伎の独自性を論ずる、その論理を歌舞伎役者がついにもちえたということである。さらには、パリ・シヤトレ座でオペラ「コック・ドール」の演出（一九八四年）、ミュンヘンでオペラ「影のない女」の演出（一九九二年）を手がける。オペラを演出する歌舞伎役者の登場を目にしたならば、辰野隆はどう思っただろうか。戦後まもない時期にはおそらく誰も想像できなかったような仕事を手がけたのが三代目である。

オペラ「コック・ドール」演出がスーパードール歌舞伎「ヤマトタケル」初演に先立つという事実に着目した上村以和は次のように書いている。「異文化・異ジャンルと現実の場で、具体的な方法論で接触するたびに、自明のこのように思われていた歌舞伎の様式や手法が、問い直されることになる」。つまり「異物」との接触によって、「歌舞伎とは何か？」という歌舞伎の「内部」において問われずに済まされた問いが頭を擡げたということであり、劇作の現場において「歌舞伎を歌舞伎たらしめているものは何か？」という具体的な問いとなつて、独自の様式・手法への見直しにつながるわけである。「こうして猿之助は、そのすべての活動を通じて、歌舞伎とは何かという問いを舞台の上から問いかけた。そういう問いを、自ら問い、見る者にも問おうとした俳優は、歌舞伎の歴史上、かつてなかった。それは言葉の本質的な意味で、批評的な行為であるともいえる」。この見方に筆者も同意する。しかし、じつは、「コック・ドール」演出以前、つまり「異文化・異ジャンルとの接触」以前から、三代目は歌舞伎に対し批評的な態度で、そうした姿勢はどこからくるのか？一言でいえば、猿之助の知的態度からくるのである。

「真実や心理を描くなら新劇がある。写実を描くなら映画がある。芸術的に高いものを求めるのなら、能がある。しからば、歌舞伎とは何か。結局、芸術的な部分と俗っぽい部分、写実と誇張、高尚と卑俗など——この両極がある素晴らしさだと思ふ。その対極の幅の広さが魅力なのだと思ふ。こういうことに、漠然とながら気が付いたのが、歌舞伎を外の世界から見ていた学生時代であった。（傍点引用者）」。

これが書かれたのが「コック・ドール」演出の直前。つまり、オペラという「異物」に接触する以前に、「外の世界から」歌舞伎を見るという視点と意識が

あったことを本人が認めている。学生時代にしばらく舞台を離れ、そのさいに「外から」みる視点をもったという、それこそが猿之助の知性だといえる。そしてまた、現代の歌舞伎役者はいちどなんらかの形で歌舞伎から距離を取る必要なのではないかと筆者が思う所以である。しかし、では三代目のその視点、その知的態度はどこから来るかと問えば、おそらく二代目市川左團次の存在に行き当たるとは、その問題についてはまた稿を改めねばならない。

この文章には三代目の歌舞伎観があらわれている。「芸術的な部分」と「俗っぽい部分」の「両極」がある点が素晴らしいとし、具体的には「奥州安達原」で、盲目の袖萩が雪の中で三味線を弾く心理表現としてもきわめて美しい情景と、幕切れにおける貞任・宗任兄弟の向かい六法の派手な動き、その「対極にあるものの対比や調和」がおもしろいのだという。ここに猿之助歌舞伎の特徴を指摘することができる。たとえば「芸術的な部分」を守るために「俗っぽい部分」を切り捨てるというのが猿之助以前（以外）の本格の行き方で、それは「奥州安達原」で貞任・宗任の兄弟がほとんどからまない演出として現在でも主流である。その逆に、猿之助は対極にあるものをあえて持ち出して両者を並置し、それをできるだけ広い振れ幅の中で見せ、そこに劇的ダイナミズムを出現させる。それが猿之助歌舞伎の方法なのだ。ここでは、「芸術的」表現を突き詰めようとする演出において従来削ぎ落とすべきとされる「俗」な部分が「俗」なものとしてあえて強調される。「大歌舞伎ではない」という批判が出るのはそのためである。しかし、それは、猿之助の意図を見ようとしないうちにもいえる。「情愛の表現」と「ケレン」、「静」と「動」といった対極のものを一つの舞台で並置して見せるのも同じ理論に則っている。その試みが成功したときには舞台上で、「ケレン」のなかに「情愛表現」が、あるいは逆に「静」のなかに「動」が浮かび上がって感じられるのである。そして、その舞台は、いわゆる「大歌舞伎」とはまた異なる感動をうむのである。古典の原典の読み直し同様、舞台を面白くするという工夫も知的作業にちがいない。その知的作業が、ときに従来の古典のお約束を破壊することがあり、ために「異端」の烙印をおされもするわけである。が、猿之助の演出意図を探ろうとしないで、旧来の演出と異なるという理由だけで「認めない」と拒絶するような批評家があった

ら(いたのだが)、それは知的怠慢である。怠慢、怠惰、さらには怯懦という言葉からもっとも遠く離れていたのが三代目であった。そうした批評家たちを尻目に、猿之助歌舞伎は先達の実験歌舞伎とは比較にならないほどの興行的成功を収め、歌舞伎の新たなファン層を開拓していく。

三代目猿之助の仕事の集大成として平成二二(二〇一〇)年三月に制定された「猿之助四十八撰」がある。その数だけみても、単純計算で一月に一演目ずつ上演して丸々四年かかるという膨大なものである。「四十八撰」の自身は、「復活通し狂言十八番」、「猿之助新演出十集」、「華果十曲」、「新作・スーパージョー歌舞伎十番」筆者の数えたところ、このうち三二演目は上演に昼の部(夜の部)全体を要する長さである。しかも、「通し狂言十八番」の「雙生隅田川」などは初演から三演にかけて毎回、場割まで含めての改変で、ほとんど完全なる新演出である。つまり、再演時でもいわゆるルーティンとならないのである。「通し狂言十八番」の「加賀見山再岩藤」と「當世流小栗判官」、「新演出十種」の「義経千本桜 忠信篇」(「四の切」を含む)の三作だけは演出がほぼ決定したもので、それ以外はまだ練り直す余地があるというから、その仕事は終わることがなく、繰り返されるようである。そうした仕事量だけでも信じられない規模なのである。それは一歌舞伎役者の仕事としてはまさに空前のスケールである。

新作歌舞伎横長の歌舞伎の現在にあつて

そうしてたえず前へ進み、走り続け、「天翔ける」ことを目指す。つまり、「前進」こそが三代目猿之助の特徴である。しかし、いっぽうで歌舞伎は古典芸能であり、伝統芸能である。古きを守るために立ち止まらなければならない。また、そのためには逆に「後ろ向き」でもなければならぬ。三島由紀夫はこう書いている。

「過渡期にある現代の歌舞伎役者たちが近代的な教養を身につけたいと焦る気持は一応解るのですが生半可な知性などは歌舞伎にとつて寧ろ邪魔になりませう。歌舞伎役者の根底は愚かさの徳でなければなりません。千巻万巻の書を

読破した大インテリと呼ばれる人たちの中にも、愚かさの徳を備へた人がゐることを思へば、歌舞伎役者が少しばかりの本を読んだだけで、これを安易に失つてしまふのは、いかにも残念なことです³⁵。

この文言のなかにも「知性批判」、「愚かさ賛美」が認められる。しかし「少しばかりの本」を読んだだけで「安易に失」われてしまう程度の「徳」などはなから「徳」といふべき代物ではなく、さして重要でもなからうとも思うのだが、三島はここで、「時代」の流れとはそれほど侮れないもので、それの前にした歌舞伎役者がいかに憐れ存在かと嘆じているといえる。「生半可な」近代的教養を身につけることによって「歌舞伎役者」の「根底」を見失つてはいけないと警告し、同時代における役者の在り方を苦慮し、否定すべきは似非「近代的」教養であるというのである。しかし、三島の死後五〇余年を経たいま現在の歌舞伎役者にとつて問題なのは、むしろ「古典的」教養の喪失ではないかと筆者には思われ、その点で歌舞伎の将来を危惧するのである。

犬丸治は次のように書いている。

猿之助不在の歌舞伎界は、いわゆる「実験歌舞伎」が花盛りとなる。歌舞伎部外者の劇作家に委嘱しての新作歌舞伎、シェイクスピアから江戸川乱歩まで、古今の名作の歌舞伎への翻案。古典復活の際、大立ち回りや宙乗りなどスペクタクルの強調。しかしそれらのほとんどは、猿之助歌舞伎の亜流か、魂の無い抜け殻であった。新作は絶対必要である。何故なら歌舞伎役者は新作の戯曲に対峙し、刺激を得てこそ古典の創造に反映することが出来るからだ。しかし何ら予備知識のない門外漢に、歌舞伎役者の肉体と技術を生かした戯曲を書けというのは、歌舞伎が医師免許もない者にからだを切り刻まれるのと同じこと。一連の「新作歌舞伎」群は、野田秀樹「野田版研辰の討たれ」を除いて、ほとんどドラマの域にも達していない、正直席を蹴立てて立ち去りたい代物ばかりであった。(……)歌舞伎役者が、何かと「出し物」が無いと嘆いて、新作や見た目だけのスペクタクルで「青い鳥」を探すのは、勉強不足だからだ。所詮、「日本戯曲全集」など膨大な歌舞伎脚本を説破して埋もれた名作を渉猟し、自ら企画・制作・演出・

主演した猿之助の敵ではない。私を知る限り、現在の歌舞伎役者で古典の原典に立ち返って読解し、演技に反映できる役者は三人もいないのではないか、新作と猿之助亜流の流行は、そのまま、歌舞伎が猿之助以上の方法論を持ち合わせていなかった不毛を物語る。³³

最近の新作傾向とその不出来をここまではっきり批判した言を筆者は知らない。そして、またほとんど同意見でもある。それにしても、犬丸が「所詮、猿之助の敵ではない」とする役者、「膨大な歌舞伎脚本を読破して埋もれた名作を渉猟」した経験を持たない歌舞伎役者に欠けているものとはなにか？ ほかでもない古典の教養である。三島が批判したのは「近代的」教養であった。生半可な「近代人」になるな、といったのだ。三島の時代にあつて「古典」とは、役者としての嗜みなり、素養にすぎないもので、セリフや踊りを親や先輩から叩き込まれていけば、「書物」にあたらずとも身に付いていたものだったのだろう。そして、観客もみな芝居をよく知っていた。だから、現代とはまったく異なる環境だったといえる。いっぽう現在、「古典」劇を従来の型で演じるときでも歌舞伎役者に要求される古典の教養は、その舞台が観客を魅了することを指すのであれば、観客を啓蒙するという以上のレベルでなければならぬはずである。まして、新作歌舞伎を創作するならば、つねに古典の「原典に立ち返って読解」する能力を持たねばならない。そうした古典的教養を、復活狂言という知的作業を通じて培ってきたのが三代目猿之助であり、その三代目と同じ一座で創作の現場をともにして、いま三代目の知的作業を引き継ぐのが、四代目猿之助と澤瀉屋という家であるにちがいない。ここには、「異端」とされた家がじつはもともと「古典」のテキストと向き合ってきたという、歌舞伎の現代の歴史の皮肉があるのだ。³⁵

この「新作と猿之助亜流の流行」のときにあつて、澤瀉屋を離れていた四代目は、父段四郎ともまた別に、それらの「新しい動き」に協力していた。菊五郎劇団の『通し狂言 児雷也豪傑譚話』（二〇〇四年四月、御園座）、蜷川幸雄演出のシニイクスピア『十二夜』（二〇〇五年七月、歌舞伎座）、三谷幸喜作・演出の『決闘！高田馬場』（二〇〇六年三月、PARCO劇場）。「児雷也」の

宙乗りにおける盛り上げ方は三代目のお家芸を参考にしたのが明らかであったし、後の二つの舞台は全編通して四代目の好演技には語れないもので、四代目がそれらの舞台に寄与するところはじつに大きかった。逆にいえば仮にこれらの演目が彼一人を欠いていたとしたら、演出の上でも芝居としても、さらにもも当てられない代物となっていたのではないかと思われるほどだ。

四代目は、それから数度の海外公演を経験したのちに、二〇一〇年から「猿之助四十八撰」のうち「通し狂言十八番」に集中的に取り組むことになる。『金幣猿島郡』（二月、博多座）、『加賀見山再石藤』（三月、南座）、『敵討天下茶屋聚』（四月、金丸座）と三ヶ月連続で地方公演を打つ。くしくもこれは東京「さよなら歌舞伎座公演」最後の三ヶ月にあたる。意図したものかどうかはわからないが、松竹あげてのお祭り騒ぎに毅然として距離をとって我が道を行くかのようであった。それは、かつて十二代目市川團十郎の三ヶ月にわたる襲名披露公演のうちに三代目が海外公演に出かけてまったく参加しなかったことを想起させる。そして、亀治郎は「さよなら歌舞伎座公演」の十六ヶ月のあいだ、ついに一度も歌舞伎座の舞台に立つことはなかった。

四代目ははじめて猿之助通し狂言十八番を演じてこう書く。「実際に自分でやってみると、本当によくできていますと改めて実感させられました。子供の頃はただただ憧れていた三代目の伯父の偉大さを、大人目線で身をもって知った三ヶ月でした³⁴」。澤瀉屋のもとを離れて、他の劇団に出演し、その新作に協力して力をつけて「大人」になって、そして新作の本流たる猿之助歌舞伎に戻ってきたのである。

猿翁のアポロンかデユオニユロスか？

「歌舞伎の前では、芸や序列の高低で位置が決まるのでなく、全員が平等でありたい。知的で生徒のように謙虚でありたい」（『朝日新聞』二〇〇七年一月二三日付夕刊）とは、寺山修司賞受賞のさいの新猿之助の言葉である。「神の前では人間は平等」と説いたマルティン・ルターの言葉を受けたいらしい。澤瀉屋を統べ、歌舞伎の屋台骨を支えていく立場の者の言葉としてじつに頼もしく

もある。宗教改革があなたの暴動と流血の歴史を刻んだことを知る四代目は、いかにも彼らしく賢明に「なるべく戦いたくない」と言っている。彼の進むべき道はついに決まったのだろう。「歌舞伎」しかない。しかもそれは三代目

が築き上げた異端と呼ばれながらもエネルギー溢れる、歌舞伎である。三代目は敬慕するモリス・ベジャールの「二十世紀バレエ団」に倣ってかつて「二十一世紀歌舞伎組」を作った。自分の体が動かなくなった時に、代わり

に自分の「身体」となってくれる若い役者を育てるためである。そのベジャールの新たな「身体」にジョルジュ・ドンという伝説的踊り手がいた。そのジョルジュ・ドンを「ベジャールのデュオ・ニユス」と呼ぶ人がいる。三代目猿之助は祖父である初代猿翁を敬愛しながらも、役者として演出家として独自の道を歩んできた。その歩みのなかで門閥外の俳優の育成・登用・抜擢によって、右近、笑也、猿弥、月之助、笑三郎、春猿、猿四郎、弘太郎らが育っている。彼らのキビキビとしてまた真剣な舞台に触れれば、好感をもたない観客はいない

と筆者は感じる。新中車も、舞台における一所懸命さを貫いていけば、彼を嫌う観客などきつと思わないと思う。その程度の歌舞伎の近代化は、すくなくとも観客側では進んでいる。そうした近代化を成し遂げたのも、ほかならぬ三代目であった。

四代目猿之助はいま、三代目猿之助の新たな「身体」となる。新猿翁のアポロンとなるか、あるいは、デュオ・ニユスとなるか？ いずれにせよ、おどろ、演じて、かぶきつづけ、走りつづける覚悟はたしかなようだ。うしろを振り返る暇はなさそうである。だから、一観客として現時点の報告として記録に残しておくたかったわけである。

註

(1) 市川猿之助・段四郎家の屋号の澤瀉屋（おもたかや）の「瀉」の字は現在正式にはワカシムリらしいが、パソコン上での入力が困難なので通例の表記に従ってこちらで統一したい。

(2) この襲名披露は、初代猿翁と三代目段四郎の五十回忌追善と重なるもので、その点でも劇的であった。さて、新聞各紙を見ると、猿之助の名跡が「一四〇年以上」続くと書かれている。これには少し説明が必要かもしれない。初代猿之助、本名喜熨斗亀次郎（一八五五—一九二二）は、坂東羽太作の名で初舞台を踏み（一八六〇）、その後、初代

山崎猿之助（一八七二）→初代松尾猿之助（一八七三）→初代市川猿之助（一八九〇）→二代目市川段四郎（一九一〇）と改名、襲名している。現在まで「二四〇年以上」ということは、つまり初代山崎猿之助の時代から数えているということのようだ。また、これを見てわかるようにこの家にとって一番大きな名前前は猿之助ではなく段四郎である。猿之助の名跡は、初代の二代目段四郎襲名と同時に、実子である初代團子（一八八八—一九六三）が二代目として受け継ぐ（一九一〇）。そして、歌舞伎界初の中学進学者で合理的精神の持ち主である二代目が「何度も襲名するはバカバカしい」と考え、三代目段四郎を自分ではなく実子二代目團子（一九〇八—一九六三）に襲名させ（一九三〇）、自身は隠居名の猿翁に改名する（襲名披露の翌月に猿翁は死去する。そして今（二〇一三）、三代目が甥の二代目市川亀治郎に名跡を継がせ、自身は祖父の隠居名を二代目として襲名したということになる。つまり、「猿之助」はまず初代の時点では最後に名乗るべき一番大きな名前ではなく生前に息子に譲ったため、次に二代目の合理的考えのため、かつ劇的にも二代目の死の前月に三代目に譲ったため、という様々な要素が絡み合っ

て一四〇年余りの歲月一度も途絶えることがなかった名跡なのである。また初代が名乗ったときの年齢が一六歳、二代目と三代目の襲名が二歳と四歳。今回の四代目の三十六歳というのは最高齢で、なるほど本人が亀治郎のまま一生通そうと考えていたというのも自然であろうし、襲名の口上で「目に見えないものに感謝する」とまで、あのきわめて知的である新猿之助が言ったのも理解できるものである。

(3)

三代目市川猿之助について、「オーバーですけれど僕にとって猿翁のおじさんは、九代目團十郎や五代目菊五郎などと同じ存在。舞台で一緒にできるということに言葉に表しようのない喜びがある」と海老蔵は力を込める。という記事が出て（東京新聞「二〇一二年七月二五日付」、市川宗家の嫡子たる海老蔵が、父よりも年齢が上ではあるにせよ、本来は弟子筋にあたる俳優を九代目と五代目菊五郎に並べるとは、くわえて、六代目ときは一驚し、ついで襲名のご祝儀と考えればいいのかと思ひ直し、くわえて、六代目菊五郎と初代中村吉右衛門という昭和まで生きた名優の名前もすつとばしているのだから、これは海老蔵のご愛嬌で、だから関係者も別段目くらまをたてるに及ばなからうと思っていれば、松竹の歌舞伎公式サイト「歌舞伎美人」では、「海老蔵にとつて猿翁は、九代目團十郎や五代目菊五郎のような「共演できない憧れの一人」だったのが、願っていた復帰がかない、まさかの共演」と、括弧付き強調の補足説明によって少しでもその発言の大胆さを和らげようとする配慮が見られた（「歌舞伎美人」：http://www.tokushin.jp/news/2012/07/post_665.html）。担当者は苦心したのだろうが、こういうところが歌舞伎界のダメなところだと思ふ。海老蔵もそれと似た俳優で、一芸術家なのだから、なにも会社

が彼になりにかわってクレーム対応じみた真似をする必要はないはずだ。また、ほかに小谷野敦が「菊五郎、吉右衛門が死んだあと、あの当時の芝居は良かったと言っじいさん（「菊五郎」といったのだが、もしかするとそのうち「孝玉婆」とか「猿之助爺」などというものができるのかもしれない」と、猿之助の名が歴史に残る名優になる可能性を書いている。それにしても「孝玉婆」とはそのファンの実態を衝いていて面白い。小谷野敦「猿之助三代」幻冬舎新書、二〇一一年、一三三頁。

(4)

なお、筆者は歌舞伎の一観客にすぎず、幕内の事情に通ずるものではない。そのため、

本稿には事情通には滑稽に映る記述もあろうと思う。しかし、幕内の事情など観客や批評にとってはどうでもよいことであり、信じられるのは、舞台上の彼らの芸と演技、そして彼らが公の場で書き、語った言葉だけであるという姿勢で論じたい。

- (5) 「昼は「義経千本桜」川連法眼館の場で狐忠信を演じた。伯父は二代目猿翁になった。2人共に理の勝った芸風で、澤瀉屋型のケレンの演出が泥臭く、かえって知的でシュールな味を生むという魔術も受け継がれている」(天野道映「朝日新聞」二〇一二年六月四日付夕刊)。「ケレン」を「知的」とし、「魔術」と呼ぶとはこの家の芸に対する激賞であろう。もともと、明治座での初の本興行時の劇評でも「伯父・猿之助の創演した型を既に完全に我が物とし、後はさらなる充実を目指すばかりの域に達している」(上村以和於「日本経済新聞」二〇一一年五月二日付夕刊)と、こちらもほとんど手放しと評している。賞賛の声もあった。私見では、明治座公演はけつてレベルの低いものではなかったが、DVD化されている三代目の一九九二年の舞台を手本にしたものと、宙乗りにおいて頂点に達するであろう子狐の喜びの表現を、義経から鼓を譲られたときの「かえすがえすも嬉しやなあ」のセリフ部分ですでに先取りし、喜びの爆発が後半部分を長らく支配してしまう点で、親子の別離の悲しみがすこし薄れた気がした。それゆえ三代目の初演時や一九八〇年の型に戻した方がいいと考えていた。高本教之「市川猿之助の一九六八―「四の切」の劇評をめぐって」(「Plaza」二〇一一年、三八―三九頁)

- (6) こちらもおおむね好評であった。劇評を二例だけ紹介すると、「猿之助初役の『黒塚』は、裏切られたと知って噴出する、負のエネルギーがすさまじい。芸芸豊かな團十郎との対決では、鬼女の『女』が色濃く新鮮」(見玉竜「朝日新聞」二〇一二年八月十二日付夕刊)。「猿之助の岩手は、安達原の鬼女としては線が細いが、前年の糸織り唄で身の上を恥じるくだりの抑えた演技、スキで月光に照らされながら、法力で成仏できる喜びを、童心に戻って踊るくだりがいい。折り返せられ闇夜に消えて行く姿が、冒頭一人座す岩手に重なる。團十郎初役の祐慶が堂々たる出来で大歌舞伎」(大丸治「読売新聞」二〇一二年七月三日付夕刊)。

- (7) 「演劇界」二〇一二年八月号、三〇―三二頁。
(8) 市川猿之助「演者の眼」朝日新聞社、一七七年、三一〇頁。
(9) 三島由紀夫「芸術断想」(初出「芸術生活」一九六三年)、「三島由紀夫全集」三二巻、新潮社、五〇―二一五〇四頁。
(10) 渡辺保「歌舞伎の役者たち」駈々堂出版、一九八三年、二三四頁。
(11) 小谷野敦、前掲書、四五頁。
(12) 上村以和於「21世紀の歌舞伎俳優たち」三月書房、二〇〇〇年、七〇頁。
(13) 「演劇界」一九九六年十月号、一〇〇―一〇一頁。
(14) 志野葉太郎「南北物復活の連続ヒット」、「演劇界」一九八四年十一月号。
(15) 志野葉太郎「一歩前身の岩藤と又助」、「演劇界」一九八五年八月号。
(16) 上村以和於「再生岡田川」、「演劇界」一九八五年十一月号。
(17) たとえば、大学二年時の一九九七年に、七月二十七日「紫派藤間流舞踊会」、八月十六十七日「市川右近の会」に出演しただけで、九二年本興行の舞台に立っていない。
(18) 「KAME Club」第一七号、二〇〇三年八月。

- (19) しかし、ここで少し立ち止まって考えてみよう。三代目が書いた文章は次のようなものである。「当時、歌舞伎界の実力ある方々から松竹を通して「傘下に入らないか」と数々の誘いを受けた。松竹の役者交通整理の政策がそうさせたのかもかもしれない、とにかく、近年の歌舞伎の世界は、大幹部クラスの傘下に入らないと役がつきにくい、という風潮がある。その人のことを真に尊敬し、心服して傘下に入るのならばいい。しかし私は、寄らば大樹の蔭、的な生き方は好まなかった。権力指向だけでゴマをすつたりすることを私は深しとしない。大嫌いだ」(市川猿之助「猿之助修羅舞台」大和山出版社、一九八四年、八二頁)。これは三代目襲名の年に祖父と父という後ろ盾を相次いで失い、「劇界の孤児」と言われた頃を回顧しての文章である。この文章を見れば、ここに「役者たるもの」。寄らば大樹の蔭、的な生き方を受けるな」という命令文が含まれているわけではなもののがわかる。が、それを自分も引き受けねばならない必然と感じたところに、おそく亀治郎の役者としての使命感があったのだろうと思う。いっばいで、大学卒業の一九九八年以降、澤瀉屋では「新・三国志」シリーズの大大当たりでスパー歌舞伎の舞台が増えきたという事情もある。大学を卒業し、ようやくと本腰を入れて役者修行を始めたいときに、澤瀉屋においては古典の修練を積む機会が少ないという焦りもあっただろう。しかし、そうした事情があったにしても、せっかくの「大樹」のもとを離れる人は少ないわけであり、やはり四代目は三代目の教えに忠実であったと評しうると思う。

- (20) 「レディス4」二〇〇二年七月二十九日放送、テレビ東京。
(21) 森西真弓「激情の玉手」、「演劇界」二〇一二年十月号。
(22) 六代目菊五郎に対する挑戦者であった二代目猿之助が、孫の三代目を藤間團十郎(六代目)に師事させたことはつとに知られる事実であるが、三代目自身がその著書にこう記している。「團十郎は「鏡獅子」の出来る役者になりたい」と言うのが祖父の口ぐせでした。その為に私は幼児から六代目菊五郎の踊りの総てを体得、熟知しておられる宗家藤間團十郎師に預けられ、宗家の許で澤瀉屋系の芸を育てながら、菊五郎系の芸風の薫陶を受けてきたわけです」(市川猿之助「演者の目」、二頁)。となると、澤瀉屋はじめての女形との自負を持つ亀治郎が祖父が伯父にかけた期待を自ら受けて立った舞台とも思われてくる。
(23) 森西真弓「激情の玉手」、「演劇界」二〇一二年十月号。
(24) 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。参考のために、この名前を挙げられた名優たちの生没年をあげておく。七代目松本幸四郎(一八七〇―一九四九)、六代目尾上菊五郎(一八八五―一九四九)、初代中村吉右衛門(一八八五―一九五四)、十五代目市村羽左衛門(一八七四―一九四五)、四代目尾上松助(一八八七―一九三七)。
(25) その記事を読んだ高麗蔵が「具体的に教えていただきたい」と辰野宛に朝日新聞社氣付で手紙を送り、辰野がすぐに「一度遊びに来い」となって交流が始まり、辰野の弟子の今日出海からフランス語の授業を受けるようになるという。その経緯は以下の書に詳しい。利根川裕「十一世市川團十郎」、筑摩書房、一九八〇年、六四―七十頁。この書から記事の前後を転載す。「次は助六。幕が開くと、かみしもの若造が現れて、一寸助六芝居の有難味を開陳し、併せて幸四郎風邪のため助六定めし音声悪かるべく予めご容赦を願ひ奉る、といったような挨拶を述べたが、この若造の弁舌甚ださわやかならず、

大根の微が見えた」(朝日新聞一九三三年四月六日付)。後の十一代目團十郎(二三—二四歳)の頃のことである。これだけ言われても教えを乞いに家を訪ね、いっぽうもそれをすぐに受け入れるとは、役者として批評家として二人とも偉いと思う。

(26) 郡司正勝は辰野の文章を引いて、「こういう自覚を内部の者が持ち得ぬこと自体に、じつは問題がある」とし、「かぶさが役者中心の演劇だということを、役者の地位の高さのごとく誤解し、その地位に安住し、自分の力を過信している危険性はないか」と問う(郡司正勝「かぶき入門」牧羊社、一九九〇年、二〇一—二〇二頁。「内部の者」、「地位に安住」という言葉が、歌舞伎を「外」から見る視点の欠如を指摘している。仏文学者のもとに教えを乞いに出かける十一代目のような役者が現在では当時よりも想像しがたいと考えると、この問いは二十年余の時を経たいま、さらにその重さを増していると筆者は感じる。

(27) 一九八三年五月から六月にかけて、三代目はオーストリアとイタリアの四都市で歌舞伎のデモンストレーションとゼミナールを行なった。ポロニアでは二週間にわたって、三十人の研修生と百名くらいの聴講生を相手に実演指導を行っていた。

(28) 上村以和於「21世紀の歌舞伎俳優たち」三月書房、二〇〇〇年、七八—七九頁。

(29) 上村以和於、同書、七九—八〇頁。

(30) 市川猿之助「猿之助修羅舞台」、三三頁。すでにこの書においてピーター・ブルック、モリス・ベジャール、ジョルジュ・ドンとの交流について触れている。

(31) 市川猿之助、同書、三三—三三頁。

(32) 三島由紀夫「好きな芝居、好きな役者」(初出、「劇評」一九五四年)、「三島由紀夫全集」二八巻、二三五—二三六頁。これが書かれた時代に比べて、メディア環境全般と社会における歌舞伎(歌舞伎役者)の在り方はすっかり変わってしまった。三島が今生きていたとしたら、「本を読むな」ではあきたらず、「テレビを見るな、映画を見るな、新聞を読むな、洋楽を聴くな、洋服を着るな、ダンスを踊るな」と近代的娯楽と生活習慣をすべてを否定するか、あるいは逆に、それらに染まることのない教養を身につけるために「徹底的に本を読む」ということになるのではないか? 「近代的な教養を身につけた」と焦って本を読む役者などいまの歌舞伎界ではおそらくいないのだ。もともと、前者のようにして徹底的に時代と没交渉の上でできあがる舞台というものがあんなら筆者は見てみたいと思う。おそらくそれは「演劇」とは呼べない、「白痴美」に満ちたものではあろうか。

(33) 犬丸治「市川海老蔵」岩波現代新書、二〇一一年、二三八—二三九頁。

(34) 犬丸と意見が異なるのは、「野田版研辰の討たれ」を除いて、「という部分である。これは新作歌舞伎というより「新演出」にすぎないし、また「ドラマの域に達した」ものでもない。中村勘三郎と野田秀樹の仕事としては「表に出ろっ!」(東京芸術劇場、二〇一〇年九月)の方がまだずっとドラマにはなっている。だから野田が歌舞伎に入ってくるには及ばない、勘三郎が野田と外へ出て行けばいいのである。

(35) 児玉竜一はこうした作品群に対して二〇〇六年にこういつている。「猿之助は非常に歌舞伎の枠内でやることに腐心していたと思いますよ。今はその枠はどうでもいい、と。猿之助があるところまで開拓したからでしょうけれども、本当に猿之助歌舞伎というものがなかったかのような顔をしてやっていると、いかなるものかという気も

しますけどね。それは役者たちがどうこうというのではなくて、取り上げるマスコミにしても、猿之助歌舞伎の二十五年、三十年が本当になかったかのような顔をして、全く新しいことが始まっているような取り上げ方しかできないところでは、非常に貧しいと思いますね」(演劇界の歌舞伎年鑑「二〇〇六年版、九五頁」。つまりはこうした新作群が犬丸のいう「猿之助歌舞伎の亜流」であり、それをあたかも新しいことのように持ち上げる風潮に児玉はしっかりと釘をさしているのだ。

(36) 小谷野敦はこの理由を「たまたま『風林火山』が重なっていたため、とも考えられる」と書くが、これはこの人には珍しい間違いで、大河ドラマ「風林火山」の収録は二〇〇六年—二〇〇七年、「さよなら歌舞伎座公演」が二〇〇九年一月からであるから、時期は重なっていない。小谷野敦、前掲書、二三三頁。

(37) 四代目市川猿之助「僕は、亀治郎でした」集英社、二〇一二年、三四頁。

(38) 渡邊守章「快楽と欲望―舞台の幻想について」新書館、二〇〇九年、九—一六頁。

〔図版出典〕
図1、5、9、10、11は「演劇界」二〇一二年八月号、図2、3、4、14は「僕は、亀治郎でした」(四代目市川猿之助著、集英社、二〇一二年)、図6は「演劇界」二〇一二年九月号、図7は「演劇界」一九九三年二月号、図8は「七月大歌舞伎筋書」、図12、13は「静岡新聞」二〇〇四年九月一日付(撮影 長塚誠志)からの転載