

歌舞伎のせりふを考える

長谷川伸の『一本刀士俵入』を中心に

高本教之

一国の文化の水準は、その演劇に反映するというが、かぶきが演劇として正しく生長しているかどうかということも、やはり社会的条件をその基盤に考えねばならない。たとえばかぶきがどうしてセリフ劇としての萌芽がありながら、ついにこの方向には進展せず、結局は舞踊的音楽劇的方向をたどらなければならなかったということについても、やはりこれらの大きな原因は、日本の社会との関連性を度外視しては説き得ぬ問題であることはいうまでもない。(1) 郡司正勝

歌舞伎というものは、脚本などはどうでもよい、内容などはどうでもよい、形の美しさ、絵画的ないしは音楽的な美しさがあればよいなどというのは、歌舞伎の脚本の源泉が枯れてしまった後でできた屁理屈である。歌舞伎の時代錯誤性をごまかすためのいいのがれである。歌舞伎に名優が現れたのは、その脚本の内容——思想・情緒にまだまだその役者たちが共感できたから、昂奮できたからである。(2)

千田是也

はじめに

「一声二振三男」というのが、古来すぐれた歌舞伎役者の条件とされてき

たという(3)。三の「男」は男ぶり、つまり容姿を意味し、二の「振」は身振り、舞踊、しぐさなど、せりふ以外の演技の技量を、一の「声」は口跡の良さ、せりふ廻しの巧みさを意味するとされる。つまり、容姿よりも身体の動きのほうが、そして、さらにそれ以上にせりふのうまさこそが名優の条件であるというのである(4)。

いま現在、歌舞伎界の頂点に位置するのは中村吉右衛門と片岡仁左衛門のふたりであろう。ともに、せりふ廻しの優れた役者である。当代吉右衛門が初代吉右衛門(一八八六—一九五四)の口跡を発声の仕方から徹底的に学んだということはよく知られている。いっぽうの仁左衛門は「爽やか」で「朗々たる」美声であるが、その形容は十五代目市村羽左衛門(一八七四—一九四五)に対するものに近い。むろんそれぞれに違いはある。が、「腹から出てずしり」と響くような声で義太夫狂言の世界を描き出す役者と(5)、歌舞伎通でなくともその声の良さに聞き入ってしまうような役者は存在するわけである。このふたり、あるいはこの四人は、いずれも「声」もいい。その点でも、まさに「一声」の条件を満たしているのがわかりやすくもある。だが、美声でなくともせりふ廻しがうまいと言われた役者がかつてはいたようなのである。ひとりは、六代目尾上菊五郎(一八八五—一九四九)、そしてもうひとりとは二代目市川左團次(一八八〇—一九四〇)である。では、彼らのようなせりふのうまさは現在継承されているだろうか、と筆者はふと思うわけである。

ここではまず、あるせりふをめぐる、六代目菊五郎(以下、六代目)による演技の工夫を取りあげたい。さらに、現代の歌舞伎俳優へといたるせりふの変遷を辿ってみたい。それによって、歌舞伎の戯曲とその演出法の一例を提示できると思うし、同時に、現在の歌舞伎の舞台におけるせりふ廻しの問題も浮き彫りになると思う。

『一本刀土俵入』の幕切れのせりふ二様

これから、六代目が初演した長谷川伸作『一本刀土俵入』の幕切れのせりふをめぐる演出を考えていく。が、まずはそのテキストを確認しておきたい。以下に、二つのテキストを並べる。①は『長谷川伸全集』にある原作から⁽⁸⁾、②は『芝居名せりふ集』⁽⁷⁾からの抜粋である。①が文字通りの原典で、②はいわばその流通版といえる。

① ああお蔦さん、棒ッ切れを振り廻してする茂兵衛の、これが、十年前に、櫛、簪、巾着ぐるみ、意見を貰った姐さんに、せめて、見て貰う駒形の、しがねえ姿の、横綱の土俵入りでござんす。

② ……お蔦さん、棒切れを振り廻してする茂兵衛のこれが、十年前に櫛かんざし、巾着ぐるみ意見を貰った姐さんに、せめてみて貰う駒形の、しがねえ姿の横綱の土俵入りでござんす。

一見して、原作のほうが読点が多いのがわかる。また、『名せりふ集』では、「棒ッ切れ」を「棒切れ」と、ルビ付きの「姐さん」をルビ抜きで「姐さん」と変更している。これらは、どちらも読み手に対して読み方の判断を委ねているといえる。「姐さん」のルビがなくなれば、「姐さん」は「あねさん」よりも「ねえさん」と読まれる可能性があり、じじつ最近の舞台ではそう発音する演じ手が多い。せりふの発声のさいには、「もらったあねさん」と、「た」と「あ」の「ア」音が重なるよりも、「た」と「ね」で音が変わるほうが発音しやすいという事情も関わっているものと思われる。しかし、長谷川伸の弟子横倉辰次は、長谷川伸が「各社会の人間の詞（牒符）」を知悉していたことを紹介し、この「姐さん」は、序幕では「ねえさん」、大詰で

は「あねさん」と呼ぶのが本場で、そう呼ばねば役者は「落第なのだ」と言っている⁽⁸⁾。また、「棒ッ切れ」の、長谷川伸特有のカタカナ表記の「ッ」は促音の指示であるが、これをのぞいて「棒切れ」とだけ書かれると、「ぼうきれ」と読むよりも、「ぼうきれ」、さらに「ぼうぎれ」と読む可能性も出てくる。促音がなくなればそれだけでまずせりふのリズムが変わるだろう。また「棒ッ切れ」という呼び方には、その対象を内心で軽んじて侮蔑しているような響きがある。もちろん「ぼうきれ」や「ぼうぎれ」でも、意味内容として対象を卑小化する意図は理解できる。しかし、この戯曲のタイトルは、「一本刀土俵入」である。そして、それを文字通り演じるのが、このせりふの場面なのである。長脇差一本は、現在の渡世人の境遇の象徴であり、茂兵衛にとっては何より恥じるべき持ち物である⁽⁹⁾。ならば、「刀」を「棒ッ切れ」と呼ぶときには、自嘲する調子が強く含まれているにちがいない。促音の「ッ」はそのあとにくる「切れ」の響きをよりはっきりと聞かせて、「物の切れ端」、「つまらぬ物」、「小さい物」のニュアンスをしつかり伝える。だから、理由はどうあれ、この「ッ」を端折るのは、もとのテキストを軽んじて、結果的にその効果を減じる読み方であろう。

しかし、それ以上に筆者が問題だと思うのは、②が①の「読点」の存在をほとんど等閑視している点である。具体的に見ていこう。①の「櫛、簪、巾着ぐるみ」が②では「櫛かんざし、巾着ぐるみ」とある。かりに漢字だけで「櫛簪巾着ぐるみ」と表記したとしたら読み取りにくいとの配慮から原作では読点を入れたと解釈しているのだろうか、真ん中の「簪」を「かんざし」とひらがなにひらいて、その代わりに読点を取り除いている。さらには、その直前の「……駒形の、これが」の読点も削除している。そうすると「棒切れを振り廻してする茂兵衛のこれが」までを一息で発することになり、それに続いて「十年前に櫛かんざし」までをひとまとまりに発することになる。それによってこのせりふにはある種の節回しのリズムが生まれる。そして、

その後の「巾着ぐるみ」(一)意見を貰った姐さんに」の(一)の読点の削除は、日本語の意味上の分節を無視するようであり、「せめて」(一)みて貰う駒形の「で」の同様の(一)の読点の削除は、「せめて」という話者の感情の強度を消失させ、最後の「しがねえ姿の(一)横綱の土俵入り」では、「しがねえ姿」が——むろん文字を読めば「土俵入り」に係るのは理解できるが——一聴して「横綱」のほうに係るように受け取られはしないだろうか、という不安を抱かせもするのだ。

「いや、そんな読みかたはない」、と名せりふに慣れたおおかたの芝居通はきつと言うだろう。そうした指摘は細部にこだわるあまり全体を見失っている、と。実際に発せられるせりふを聞けば誤読など起こるはずがない、だから、筆者の指摘はせりふの流れに掉さすような、ためにする批判だと言われるかもしれない。だが、それを重々承知であえてあげつらうのは、ここでの読点の削除のすべてが、何よりせりふの調子のよさを重視したものであり、「読点」自体の意味をまったく二次的なものと扱っているように思われるからである。これから詳述するが、せりふの音楽的效果の点ばかりを考えれば、演技や演出のヴァリエーションは減じるにちがいないし、それとともに観客に与える感興もまた薄く軽くなると思う。結果的に、原作のテキストが舞台のうえで繰り広げられうる潜在的な——読点の「」自体はテキスト上では顕在しているのだが——表現可能性を抑圧することにもつながっていくと思う。

六代目の秘密の工夫

長谷川伸は一八八四年生まれ(一九六三年没)、六代目は一八八五年生まれ(一九四九年没)で、同世代である。六代目は長谷川伸の戯曲を初演しているが、「一本刀土俵入」もその一つである。長生きした長谷川伸のほうが、

「聞き書き」という形で、六代目と舞台を作っていく過程を述べている。長谷川はこう言う。「戯曲作家は、常に演出演技家と、勝負をしているのだ。(中略)作家がその戯曲に於て、意図しなかったことまで、演出演技によって表現されたとしたら、鮮やかにやられたのだ」(九三頁)①。そうした例の一つに「一本刀土俵入」の先のせりふ部分についての六代目の工夫がある。あるとき俳優学校の生徒に向かって、校長の訓辞として六代目はこう述べたという。「俳優には、一般の看客は元よりのこと、劇評家が見てもわからず、表の人たち(劇場主や事務員)も、裏の連中(幕内の面々)も気がつかず、自分と一緒へ舞台に出て、共演している俳優たちにさえ、知れないという独自の工夫、つまり自分一人しか知っていない、秘密の苦心というものがあるべきだ」。それが「一本刀土俵入」の幕切れにある。「誰にも判るまいと思うが、君たちも見学に行くのだから、よく気をつけて見るがいい」(九七頁)。

見学にでかけた生徒たちにはやはり誰にもわからない。どころか、作者自身が「目を皿のようにして、注視した」が、わからない。そうなると作者は、「サア気がかりで、不愉快で心外でたまらず、その「一件が胸へ悶えて」、「どうにも遣る瀬ない心持」になり、「この人なら」と新派の名優・喜多村緑郎(初代・一八七一—一九六一)に事情を打ち明けて尋ねてみると、こう答える。(九七・九八頁)

「あの何ですなえ、幕切れの茂兵衛は、博徒から力士になって、又博徒に復りますね」(九八頁)

長谷川伸は「さすがは喜多村」と「呻るばかり」で、「恐れ入」りつつ舞台を再見しに出かける。が、それでもわからない。その後の再演時にも「相変わらず不明」である(九八頁)。それで、ついに意を決して、六代目本人

に尋ねると、

「(前略) せめて見て貰う駒形の……と、せりふの途中で、自然に握った両手の拳へ、ウンと力を入れるんです。それ、自然と肩の肉が盛り上って、力士らしくなるでしょう。あとで又その力を抜くから、元の渡世人に復るてえ訳で」(九八頁)

と種明かしをしてくれ、それで「やっこさ解った」という。喜多村緑郎ひとりがそれを見抜いたわけであるが、つまり、「渡世人」↓「力士」↓「渡世人」と幕切れのせりふの途中で一瞬変わるといのである。演じ手が「自分一人しか知っていない、秘密の苦心」と言い、じじつ作者にもわからないほどのだから、ほんとうに一瞬の変化なのだろう。たしかに、「秘密の苦心」である。作者にとつてまさに「鮮やかにやられた」一例である。

筆者がここに見るのは、しかし、そうした六代目の創意工夫の細かさばかりではない。むしろ、それに先立つ六代目の読解力のほうなのだ。今いちど、その部分のせりふを見よう。

せめて、見て貰う駒形の、しがねえ姿の、横綱の土俵入りでござんす。

ここには読点がある。読点を文字通りに読もうとすればそこにはおのずと「間」が生じる。その「間」を六代目は読解して演じたのではないかと思うわけである。内容からいっても、読点に挟まれた「しがねえ姿の」は現在の「渡世人」のありようを意味し、「横綱の土俵入り」には「力士」時代の過去の姿があり、「ござんす」はむろん「渡世人」の言葉である。問題は、それに先立つ「駒形の」である。これはかつてお蔭に向かつて、「横綱を張るまでは、いかなことがあっても駒形茂兵衛で押通します」(『一本刀土俵

入』、一六頁)と約束した四股名であり、かつまた、「駒形というのは故郷の名だ」(一六頁)との説明もあるから、渡世人としての通り名でもある。つまり、この固有名自体は「力士」と「渡世人」の二つの意味をもち、その両義のあいだで揺れ動いている。その「駒形の」の揺れのなかに、「現在」↓「過去」↓「現在」が交替するような瞬間を読み込むことは可能である。それを六代目はじつさいに演じて見せたのではないかと思うわけである。このせりふ自体は一瞬で終わるものにちがいない。作者が「目を皿のように」してすらわからなかった変化であるから、観客には姿が変わったというようにはつきりと見えはしなかっただろう。だが、観客には「現在」と「過去」が交錯し、そこにたゆたうような余韻が残されたのではないだろうか。

作者本人も気がつかない、きわめて細かでつましやかな演出で、「一般の観客は元より」気がつかないことを前提としているのだから、これをもつて観客を魅了した六代目の演技の証左などと呼ぶべきではない工夫である。しかし、六代目という役者の演技の秘密の一端はここにもあらわれているのではないだろうか。長谷川伸との共同作業のなかで、六代目は他にもさまざまな演出の工夫をほどこしていたという。あるとき、長谷川が、ある演技の工夫について「どうしてああいうことを思いついたか」と聞くと、「芝居をしているうちに、自然とそういう心持が出て来たんだね」と六代目は答える(『股旅の跡』、一〇一頁)。それを評して、長谷川は、「つまり六代目は、作中の人物になり切るので」という(一〇二頁)。それにしても、「どうしてそう、人物の性格を、つかむことができるのか」とさらにたずねると六代目はこう答えたという。

「唯、脚本を何遍でも、くり返しくり返し読むんだね。二十篇も本を読み返しているうちにはいやでも応でもその人間が、私の身体にしみ込んでね、くしゃみをしたって、菊五郎じゃねえその人間のくしゃみが出

作者長谷川伸がそこに「読点」を置いたのは、それを「意図」してではなかったかもしれない。たんなる書き癖のようなものかもしれないし、まったくの偶然かもしれない。作者の無意識のものかもしれない。しかし、六代目はそのテキストを「くり返しくり返し」読むことを通して、作者自身がおどろくほどに「作中の人物になり切り」、さらには作者自身がわからなほどに、そのテキスト自体の形を舞台のうえで顕在化したといえるのではないだろうか。

十七代目中村勘三郎と三代目市川猿之助の茂兵衛

さて、ではこうした六代目の「芸」、あるいは六代目の演出は継承されているだろうか？ 自身は初代中村吉右衛門の弟でありながら、六代目を岳父とし、終生その芸の崇拝者であったという十七代目中村勘三郎(一九〇九—一九八八)はこの役を得意としており、その舞台はDVD化されてもいるから、このせりふの部分を確認することができる。

十七代目勘三郎(以下、十七代目)は「姐さん」を「あねさん」でなく「ねえさん」と読むほかは、おおむねどの読点も飛ばすことなく、とはつまり、読点部分に間を置いてせりふを言っていることが確認できる。「せめて、見て貰う駒形の、しがねえ姿の」まで、読点部でしっかり間を取りながらも、だんだんと気持ちを高ぶらせていき、「横綱の」ではつきりと拳を握りしめる。その力の入れ方によって声の調子も強くなり、そこでまさに「力士」のように見え、聞こえもする。しかし、最後の「土俵入りでござんす」まで、十七代目はその拳をゆるめることなく握り続ける。その結果、このせりふが途中から最後まで「力士」によるものと聞こえるようになる。まるで、駒形

は十年前の関取だった「過去」の自分自身に戻ったようである。そうして、さらには、まるで十年前の約束をここで果たしたかのようにさえ思われてくる。なるほど、この描き方によって、観客からすれば、過去の一度だけの恩を忘れることのない茂兵衛の姿が明瞭になるわけである。この劇の「恩返し」という主題も明確になってくる。

原作者の長谷川伸と個人的に付き合ひのあった十七代目は、六代目の工夫を伝え聞くか、あるいは読んでいた可能性はおおいにある。六代目と比較すれば、十七代目では、「渡世人」から「力士」に変わるのには確認できる。だが、そこからさらに「渡世人」に戻るということはない。もしかしたら、十七代目はこのせりふの中でいったん変わってさらに戻るといふ芸の瞬発力を、当時すでに失っていたのではないであろうか。この時の十七代目勘三郎は七四歳である。六代目の初演時は五二—三歳で、それに比べてもずいぶん年を取っている。勘三郎も、もう二十歳若ければ六代目と同じことをやったのかもしれない。

あるいは、このせりふのさいに大向こうから「大中村」と大音声の掛け声があり、勘三郎もおもわずそれに応じて満足しているようだから、そう見えるのかもしれない。茂兵衛を演じ切ったことの満足感が、茂兵衛が「恩返し」をしたことの満足感と重なって見えるわけである。確認できるのは、この演技に感じ入る観客がこの時代にはたしかにいたということだ。演じ手の十七代目は七四歳。その芸の年輪に加えて年齢をおしての熟演ぶりは、その舞台を同時代に見続けてきた観客にとっては、自身の人生とも重なって説得力を持ったのだろう。だが、しかし、観客はそこで茂兵衛を見ているのか、それとも十七代目本人を見ているのか、もはやわからなくなっているのかもしれない。今からみれば役者にとっても観客にとっても幸福な時代だったと思う。

いっぽう、一九九九年七月の三代目市川猿之助(現・猿翁)の茂兵衛は、

筆者の記憶によれば、「姐さん」を「あねさん」と原作通りに言っていた。また、読点の部分にも「間」を置いていた。だが、おおむねそのせりふのテンポが速い。最後の「しがねえ姿の」のあとに間をとって、「横綱の」部分で一瞬だけ「力士」であった過去を思わせる雰囲気聞かせるかと思うや、その余韻を打ち消すように「ござんす」と強く言い切る。三代目猿之助にあって最後の「ござんす」は、その前の「しがねえ姿の」に係って結ばれるべき、あくまで渡世人のせりふであるようだ。

三代目猿之助は、むしろ、この駒形茂兵衛が十年前の「力士」の時代には戻りようもないことを際立たせているようである。その点が十七代目とは好対照といえる。おそらく、三代目猿之助の解釈によれば、ここでの茂兵衛自身は「モノに成り損ね」（三一頁）たという恥を負い目のように抱えているのだ。そして、その感情こそが、いまの茂兵衛という人間のあり方の特徴づけるものののだ。「ご恩返し」の真似事がいたしてえ」（三二頁）も、猿之助では、横綱になるという約束を守れなかったために、まさしく「真似事」であることが強調される。さらに、茂兵衛のことを「思い出せない」（三〇頁）お薦に対し、「思い出されねえのは却って仕合せでござんす。あ奴か（い）とわかつては面目ねえ」（三一頁）というせりふも三代目猿之助の場合は文字通りにそう感じているのがわかる。これは、たとえば時代劇などでよく耳にする「名乗るほどのものじゃない」などと照れ隠しにかっこうつけて言うせりふとはちがっている。「モノに成り損ねた」と感じている茂兵衛にとっては文字通りに「思い出されねえのは却って仕合せ」なのだ。その思いがあるからこそ、たんなる「恩返し」に終始しない劇を観客は見ることになるのだ。

では、十七代目勘三郎と三代目猿之助の茂兵衛のせりふのどちらが正しいのだろうか？ わかりやすいのは前者のほうだろう。まさに「たつぷり」と聞かせて見せてくれる。そして、また茂兵衛のお薦への「恩返し」という主題が明瞭に浮かび上がってくる。三代目猿之助は、茂兵衛が（あくまで結

果的に）「恩返し」をするのはその行為と戯曲の筋立てから明らかであり、だから、そこをあえて強調するより、それを口にする茂兵衛のせりふの中にいま「現在」の姿を聞かせ見せることに重点を置く。そして、そこから先は観客の想像力に委ねようという演じ方である。観客を信頼しているのは三代目猿之助のほうだと思う。「力士」である過去が「渡世人」の現在のなかに一瞬あらわれるようでありながら、やはり、「過去」の自分は「現在」の自分からは断ち切られているという印象を与える。そうして断ち切られたまま「幕」となるからこそ、取り残された観客には余韻が残る。

十八代目勘三郎の茂兵衛

十七代目勘三郎の実子である十八代目勘三郎（一九五五—二〇一二）も、五代目中村勘九郎時代の二〇〇四年九月に歌舞伎座で茂兵衛を演じている。同じせりふの部分を見てみたい。

十八代目は、「しがねえ姿の」のところ、それまで体の前で重ねていた両手を体の横に持っていき、軽く握るような身振りを見せる。が、それだけで、とくに拳を握りしめはしない。だから、そこで「渡世人」が「力士」に変わったというようにも思われない。六代目から十七代目へと受け継がれた形を十八代目は取らないようだ。さらに、最後のせりふを見てみよう。以下は十八代目勘三郎のせりふを書き写したものだ。

棒ッ切れを振り廻してする、茂兵衛の（ ）これが、十年前に、櫛（ ）簪、巾着ぐるみ、意見を貰った姐さんに、せめて（ ）見て貰う駒形の、しがねえ姿の、横綱の土俵入りでござんす。（傍線と、（ ）は筆者）

傍線強調部は原作にはなく十八代目が入れた読点で、（ ）は原作にあるが

削除した読点である。原作と『名せりふ集』の折衷案のようで、より後者に近いせりふ廻しといえる。ちなみに「姐さん」は「ねえさん」(11)。

勘三郎が読点を削除してひとまとめにした部分を上げると、「茂兵衛のこれ」(七語音、以下、語音の数のみを表記する)、「十年前に」(七)、「櫛簪」(六)、「意見を貰った姐さんに」(八)——促音をのぞけば七十五、「せめて見て貰う駒形の」(八十五)、「しがねえ姿の」(八)、「横綱の土俵入りでござんす」(五十六十四)——「ござんす」は実際には「ござんすう」とずいぶんと延ばして発しているから五と数えていいほどだ」と、新たな分節によって一定のリズムを作っていることがわかる。

すべてが合致するわけではないが、ここでほとんど七五調に似たリズムが形作られているといえる(12)。たとえば「せめて見て貰う駒形の」の「駒形の」部分では、まるで突然方言の癖でも出たように、変な調子に聞こえるのだが、それもせりふの間がさすがにベタに合い過ぎて、演じ手が照れくさいからではないかと思われるほどだ。

十七代目ではしっかり意識されていた読点が、息子の十八代目では等閑に付されたようである。そのかわりに七五調に似たリズムがこのせりふにあらわれる。十七代目が熱を込めて語っていたせりふを、十八代目はむしろ「歌う」ように言う。筆者もこの舞台を見ているが、当時の感想は、落語の人情噺が舞台化されたような、軽めでウエルメイドな「作品」を見たというものであった。十七代目の舞台のほうは、おそらく観客が演じ手とともに歌舞伎の芝居の時間を共有する体験があっただろうと思う。三代目猿之助の場合も、まぎれもなく生の舞台に接し、「劇」を体験したという気がしたものだ。そうした感慨が十八代目の舞台には薄かった。

作家の朝吹真理子は次のような感想を書いている。

私がみたときは、茂兵衛を十八代目勘三郎、鳶を福助が演じていた。お

鳶さんは酒やけたようなだみ声でいかにも場末な感じで、茂兵衛は、子供のような、つかまいたくなつてしまつたがたをしていた。(13)

筆者の印象も同じである。しかし、ふたりの演じ方はとても肯定的に評価できるものではなかった。まず福助のお鳶が酒に酔いすぎである。これでは、茂兵衛のことを十年後に「思い出せない」(三〇頁)どころか、翌日にも忘れているのではというほどの酔い方で、ほろ酔いというよりへべれけである。また、勘三郎の茂兵衛の人物の造型が幼なすぎる。「つかまいたくなつてしまつたがた」をあえて拵えている。原作の茂兵衛は、舟戸の弥八との喧嘩のあと、見物していた酌婦のお松から「色気がなさすぎるね。いくらあたしでも、これを客に取れといわれたつて願ひさげだ」、さらにお吉から「そりやそうだよ。あたしだつてさ、まだ弥あ公の方がいくらか増しだ」(一二頁)と言われており、舞台でも小山三のお松、芝喜松のお吉はそのせりふを口にしていてのだ(14)。ならば、この場の茂兵衛は「つかまいたくなつてしまふ」だけではないけなはずで、みすばらしく、みじめつたらしい姿に見えるなければいけないはずだ。

だが、そうした戯曲の細部は十八代目にとっては些末なもののかもしれない。細部をみつめて役柄のありようを捉えるよりも、結末における「恩返し」というクライマックスを描き出すことが一番の目的としてあり、個々の細部はその準備としてのみ設えられているかの印象である。十八代目のこの場における「取的」の駒形は、まるで「渡世人」になった現在の茂兵衛が回顧した過去の自分の姿のように、そしてこの場面全体が回想シーンであるかのように見えてしまふ。幼なすぎ、素朴すぎ、素直すぎで、ために愚鈍そうにも見え、芦屋雁之助が描く山下清にも似て、その作られた田舎者ぶりと朴訥ぶりは、十八代目のファン以外の観客にとっては鼻白むほどではないかと思われる。そうして、一個の「人間」を描くというより、類型化さ

れたキャラを見せるような役作りのうえに成り立つ舞台であるため、「劇」を見たというより、一編の「作品」を見たという印象しか残らない。観客は心を捉えられたり揺さぶられたりすることもなく、お伽話のような「絵空事」の世界が提示されただけの気がするのだ。

しかし、こうした舞台作りはひとり十八代目勘三郎に限ったことではないようであり、むしろ現在もこれからも増えつつあり、ほとんど主流をなしつつあるように思われる。その傾向とは、まずせりふは歌うことを目指すということ。ことに「名せりふ」とされるものについては、義務でもあるかのように、ほんとうによく歌う。それ以外のせりふについても、なるべく歌えるようにする。もともと七五調になっていないものを、七五調に直せそうなのは、日本語の分節を変更してでも七五調に合わせて歌うように言う。そして、その結果（意図的か否かはわからないが、結果として）、どうしても直すことができないせりふについては、「捨てせりふ」でもあるかのうに、雑にせりふを言っている印象を受ける。

たとえば義太夫狂言ならば本行に変更を加えることはまずないので、そうした傾向は当てはまらないかもしれない。しかし、「新歌舞伎」に分類される長谷川伸のせりふには変更が加えられるわけである。そしてまた、現在では、「新作歌舞伎」でも、せりふはなるべく七五調を作るように腐心しているようである。それは「劇」の構成要素であるせりふの内容よりも、「役者」のいうせりふの音楽性のほうに重点をおくという演じ方であり、演出法である。そして、これがこまま続けば、歌舞伎の舞台では、「劇」よりも「芸」を見る・見せられるという傾向はさらに強くなるだろうと思う。

「聞く人がいない見得」と「恩返し」と「夢のキャッチボール」

さて、『一本刀土俵入』という芝居から観客が受ける感慨とは、そもそも

いかなるものだろうか？ 作家の関川夏央は、茂兵衛の幕切れのせりふについてこう書いている。

私はこのセリフが好きで、ときどき風呂のなかなどでひとり、つぶやいています。なぜ好きなのかというと、聞く人がいない見得だからです。お薦は聞いていませんし、私のひとりごとなど、それこそ夜よりほかに聞くものはない。人に迷惑をかけないナルシズムの発散といえます。もちろんお芝居の場合はお客が聞いていますが、やはりお客も、茂兵衛の自己顕示はお芝居の構造上、報われないことになっているのだと知って許し、またそのナルシズムに感情移入することができるのです。(16)

卓見だと思う。「お芝居の構造上、報われない」ということ、それを観客がわかっているということ、それがまさしく茂兵衛のこのせりふの特徴である。ちなみに、今回調べた文献のなかで、せりふの引用にあたって読点を含めてすべて原作の通りで誤記がなかったのは唯一関川だけであった。関川は、芝居を知っているのはもちろんのこと、この戯曲を文学作品のように読んでいる。そして、茂兵衛と『沓掛時次郎』を比較し、両者に共通する「ストイシズム」を、さらにはアメリカのハードボイルド小説や西部劇との類縁性を指摘してゆくが、その読解には説得力がある。むしろ、長谷川伸の戯曲はいわゆる『読む戯曲』ではない。舞台上で上演されることを前提として書かれたものであり、『一本刀土俵入』も作者は六代目とともに舞台化の現場に立ち会って作り上げたものでもある(17)。そのため他に名作とされる『暇の母』や『暗闇の丑松』とおなじく、「読み物」としてだけ見るならば、ただちに傑作とは判断しがたい戯曲である。「読む」だけでは、その世界が十全には体験できないような気がするのだ。長谷川自身、「大劇場向き」を志し

た「戯曲作家」として「飽くまで科白並行の芝居に打込んで」(ルビ原著、強調筆者)きたという(18)。「しぐさ」と「せりふ」が「並行」する芝居では、作者が役者に演技・演出を委ねた空白箇所が多いのである。弟子の横倉辰次は長谷川自身がこう語っていたという。

〔前略〕日本画には空白余白がある。画絹、画箋紙にべったり描かない。それでいてその空白が描いた、塗った以上に効果をあげているだろう。あれだよ、戯曲だってあれさ。人間は思っていること全部を喋べりしない。戯曲には役者にまかせる芝居(演技)をさせる処を残す。作っておかなければ、芝居はふくらまないよ」(19)

となると、役者はまずなにより優れた読者でなければならぬわけである。後年、茂兵衛が「渡世人」から「力士」、さらにもとの「渡世人」へと変わる演技を思い出して長谷川氏はこう書いている。「俳優は体で描き、私はセリフで描かねばならない」(20)。関川の読みの鋭さも、おそらくは優れた役者による舞台を何度も観た体験から生まれたものであろうと筆者は思う。関川はこうも言う。

遠い昔世話になった人に、たとえその人自身が忘れていたようなことであっても必ず恩を返す。これは社会的なルールではありません。個人のモラルです。昔のヤクザ博徒にそういうモラルがあつたかどうかといえば、なくはなかつたのでしょうか、むしろ長谷川伸が生きた時代のモラルだったと思います。その意味でも股旅ものというのは現代劇なのです。(21)

ここでの「現代劇」とは、「長谷川伸の生きた時代」とあるとおり、初演

当時の「現代」と考えなければならない。むろん時代設定は天保年間あたりの江戸であるから「時代劇」ではあるが、そこに生きる人間像が「現代」のものであるという意識は、おそらく演じる六代目にもあつただろうし、観客にもあつたのだろうと思う。関川は、この戯曲が成立した時代の背景を確認して、そのメンタリティーが当時いかに「現代」的であつたかを指摘しているわけである。(22)

他方、荒俣宏はこの芝居を次のように紹介する。

しがない取(とり)次(しやうじ) (下っぱの力士) から年経てヤクザの親分へと出世(?)をした男。下積み時代に助けてくれた酌婦(しやくふ)の恩を忘れず、十年後、みごとくにそれに報いる。(23) (かつこ内の説明はすべて原著)

酌婦お蔭の「恩に報いる」とは、茂兵衛にとつては、横綱になって土俵入りをさせることであり、それよりほかにありえないはずだが、荒俣はその点を無視している。それにしても、どうしてそれを「みごとに」などということができるのだろうか? この例を見ると、この戯曲がもはや「現代劇」とは捉えられない気がしてくる。茂兵衛のいう「恩返し」の真似事(まねごと)「真似事」に込められた含羞を、その言葉からだけでも感じ取ることができないならば、この戯曲の意味などわかりはしない。しかし、「入門書」の著者にも理解されていないようであるから、もはや、この芝居が「現代劇」などとは呼べないことは確かであろう。そしてまた、荒俣にとつては「恩返し」だけが、この芝居の主題ということなのだろう。

いっぽう、葛西聖司はこの芝居を「お涙頂戴の恩返し」のドラマと思つてもらつては困る(24)という。

「母の墓前で土俵入りがしたい」という男の夢に、自分もふるさとに帰

りたいと一瞬思う女。しかし自分のかなわぬ夢のためにお蔭は金を投げ出した。

茂兵衛も今の身を恥じながら「こんな女の人に初めて会った」と流した涙を忘れていない。空腹を満たし、勇気を与えてくれたお蔭に、実現できなかった夢の代償として金だけでも渡したい。ただそれだけで探しに来た。今度は自分ができなかった夢をお蔭夫婦の逃げ行く先、越中の山里に託したのだ。いわば夢のキャッチボールである。だからこそ自分の母の墓前で果たしたかった親孝行を、形をかえて「土俵入り」ということばを使い、相手に届かぬ声で絞り出したのだ。その男の思いに泣けるのである。(25)

しかし、こうした解説を読むと、なおさらに「お涙頂戴の恩返し」のドラマと思えてしまう。葛西もまた幕切れのせりふを引用するが、それも原作とは異なっている。たとえば、「姐さん」に、ご丁寧に「あえて原作とはちがう「ねえさん」のルビを入れたうえ、「十年前」の「に」を飛ばして、「せめて見てもらう駒形のしがねえ姿の横綱の土俵入りでござんす」と、この部分の読点はすべて抜いてしまう(26)。むしろ、葛西ほどの歌舞伎通であれば、このせりふは諳んじていることだろう。だから、あらためて原作を確認したとしてもしらないだろう。しかし、葛西に記憶されている「読点」抜きのせりふと同様に、このドラマの起こす感興もどうやら彼なりに一色に意味づけられてしまった気がするのだ。

「夢のキャッチボール」というフレーズが気恥ずかしいと嗤いたいのではない。そうした解釈も理解できないわけではない。「恩返し」よりも、そのフレーズのほうが現代風と感ずる向きもあるかもしれない。じじつまた、十八代目勘三郎と当代中村福助が描いた茂兵衛とお蔭を見れば、「夢のキャッチボール」という見方もあながち間違っていないような気がする。し

かし、やはり、それはあまりに「現代的」な読みだといわざるをえない。まず葛西が「実現できなかった夢の代償としてせめて金だけでも渡したい。ただそれだけで探しに来た」と、自身の「夢のキャッチボール」説の整合性を高めるためであろうか、「ただそれだけで」と言ってしまうところが、筆者には理解しがたいのだ。ほんとうに「ただそれだけ」なのだろうか？

「自分の母の墓前で果たしたかった親孝行」と葛西はいうが、孝行される側の母親がすでに墓のなかにある事実を考えれば、その行為を「夢」と呼ぶのもいささかこじつけ過ぎの気がする。たしかに、茂兵衛は大まじめにそれを信じていそうではある。だから、茂兵衛のような人物ならば死んだ母親も土俵入りを見てくれると信じるはず、という読みなのかもしれない。

だが、はたから見れば、茂兵衛のその「思い」の実現は、あくまで一方向的なものであり、双方向のものではない。その点で自己満足であり、ナルシスティックとすら呼びうる。その「思い」を聞くお蔭にとつても、また観客にとつても、茂兵衛の「思い」が一方向的なものであることがわかる。わかるからこそ、その思いを一途にいだきつづける茂兵衛の姿に憐れみを覚えるのだ。それと同じく一方向的なのは、茂兵衛のお蔭への思いである。「恩返し」に来たところで、お蔭のほうは茂兵衛を覚えていない。お蔭が茂兵衛を思い出すまでのタイムラグは、のちに「あッ、思い出した」(三一頁)とお蔭が叫ぶ劇的瞬間のためだけに設けられているのではない。そうした作劇上の仕掛け以上に、茂兵衛のお蔭への思いが一方方向のものであることを確認しているわけである。こちらは、文字通りの「片思い」であり、恋心のようなものである。ただ、その恋心にかんしてこの戯曲は存外寡黙なのだ。

しかし、その恋心の自然さは、初演時の配役を見れば理解できる。お蔭の役は五代目中村福助(一九〇〇—一九三三)、「慶ちゃん福助」の愛称で呼ばれる、当時評判の美貌の女形である。初演時は三〇—三二歳。その美しさはまさしく時分の花でもあった(27)。観客からすれば、安孫子家の二階から櫓

と簪を扱帯に結びつけて恵んでやる薦に対し⁽²⁸⁾、泣きながら「こんな女の人にはじめて逢った」(一五頁)とそれを受け取る茂兵衛が、「ご恩」ばかりでなく、恋心を抱くというのはそう言われなくともじゅうぶんに理解できるものだったと思われる。

さきに触れた十七代目勘三郎の茂兵衛では六代目中村歌右衛門(一九一七—二〇〇一)がお薦を演じているが、その舞台は五代目中村福助の「五十年祭追善」の舞台であった。五代目福助にとってはそれほど当り役であったということだろう。しかし、いくら「追善」とはいえ、当時七四歳の十七代目勘三郎の茂兵衛と六六歳の六代目歌右衛門のお薦との舞台では、そうとはつきり言われなくとも観客がおのずと察することができるといいうな、ほのかな恋心はどうにも浮かびにくい。むしろ、ここには恋心があるはずだという事前の見立てを、舞台上の老体のふたりの身体に投影しつつ確認するという見方をしなければならぬ。それは、ほとんど声も出なくなつた老いた流行歌手を、それでも全盛時の巧みさはまだ感じられるからと懐かしんでありがたがる見方に似ている。いずれも、全盛時を知っている客にとつてのみ可能な鑑賞法であり、知らない者に理解せよといっても、無理な要求である。

それに比較して、五代目福助の実子である七代目中村芝翫(一九二八—二〇一二)が一九九九年七月に三代目猿之助の茂兵衛を相手に演じたお薦は、齢七〇を越えても、じゅうぶんな声の良さと姿の美しさで、やさぐれた日々のなかでも気強く自分を律していかなければという気持ちは捨てず、だからこそ一途な思いをいだく若い力士を応援してやる優しさを持っている、そういう人物を描き出していた。「お薦は茂兵衛に金をやりますが、もともと助けてやろうとかそんな深い感情はないんですよ。話をしている内に情が移り、困っているんだらうなとほんの軽い気持ちから恵んでやる。そんなところだろうと思います」と七代目芝翫は語る⁽²⁹⁾。恵む側からすれば

「ほんの軽い気持ちから」の行為が恵まれた側からは忘れられない「恩」になる。それが劇になる。それこそが長谷川伸の世界であらうと思う。七代目芝翫は、茂兵衛にお金を恵んでやる場面の演技に「思い入れ」を置くのではなく、「ほんの軽い気持ちから」恵んでやるような「人間」お薦を描いたわけである。

茂兵衛を演じる三代目猿之助も同じくひとりの「人間」を描き出した。「序幕 第二場 利根の渡し」では、お薦が父なし子を産んだことを知らされた茂兵衛は、信じられず、その子の子守をする娘に確認する。が、すべてを聞くとはせずに途中でやめる。

茂兵衛 (前略) なあ子守さんその子、どこの子だ。

子守子 家のりっ子。

茂兵衛 本当に、安孫子屋のお薦さんの生んだ子か。

子守女 そうさ。(赤ん坊が泣きだしたので、茂兵衛から離れて、あやしつつ歩いて行く)

茂兵衛 (子守子に) なあ、その子、父なしッ——。(いいかけてやめる)

(「一本刀土俵入」、一八・一九頁)

この最後の部分は役者の演技(と読解)に委ねられた空白部分である。三代目猿之助演じる茂兵衛は、ここで、なんとも言えぬ複雑な表情を見せた。たんなる失望とか寂しさとかもちがう、これからのち自身の人生のなかで「屈託」として抱え続けねばならないような、人生の辛さを知った時のような表情を見せた。そこにはまた、お薦への恋心を観客に読み取らせる「余白」がたしかにあった。さらには、「大詰 第一場 布施の川べり」で老船頭と船大工にお薦のことをたずねるとき、「その時は二十三、四、色の白い、美しい女でしたが——ご存じごせんせんか」(二二頁)というセリフの「いい

おんなでした」には、十年前をなつかしむ調子と同時に、文字通りの意味を同じ程度に読み取らなければいけないだろうが、三代目猿之助はこのせりふをしつかりと思入れを込めて言っていた。

原作のテキストは「恋心」の情については寡黙でありながらも、細部にそう読み取らせる部分をしつかりおいてある。七代目芝翫のお蔭と三代目猿之助の茂兵衛は、それぞれの「人間」をしつかりと描き出し、その「余白」部分を観客に感じさせることを通して、その舞台を興行きのあるものにしたわけである。だから、逆に、葛西が「実現できなかった夢の代償としてせめて金だけでも渡したい。ただそれだけで探しに来た」の、「ただそれだけで」という解釈は、茂兵衛が口にするせりふを要約して、表面をなぞるばかりで、どうしてもきれいごときめて聞こえてしまうのだ。「恩返し」を主題と読む場合もそうだが、「夢のキャッチボール」であつても、その行為のさいの茂兵衛には、「無私」な心性が求められるようである。そこでは「恋心」は、私欲の一種として、むしろ夾雑物であるかのように切り捨てられる。そのほうが、きつとわかりやすいし、より「きれい」な行為に見えるのだろう。だが、そうした「無私」な茂兵衛像に、はたして「人間」は見えるだろうか？ むしろ、「恩返し」なり「キャッチボール」なりという美談の「お伽話」の世界のなかでは、「人間」茂兵衛は後景に退いていくだろう。さらに、幕切れの茂兵衛のせりふをただ「歌って」しまつては、そのお花畑のような「お伽話」感音楽性でもってさらに装飾され美化されてしまうだろう。三代目猿之助の最後のせりふでは、「渡世人」↓「力士」↓「渡世人」の一瞬の交替が、「現在」↓「過去」↓「現在」を描き出し、「過去」はどうあつても「現在」から断ち切られたものだといふことが感じられた。そこに、「人間」駒形茂兵衛があらわれて、その人のそれまでの人生が感じられもした。そして、十年ぶりに会った人とすぐに別れるのがこの場である。かりに「恩返し」をしたにしても、それとほとんど同時に別れの間が来るわけであ

り、その別れとは、今度は永遠の別れでもあるわけだ。だから、この場のせりふには、十年ぶりに会いに来たお蔭への自身の思いを、そこで断ち切るという意味も含まれているのである。

関川のいう「聞く人がいない見得」であることを感じさせたのは、十七代目勘三郎でも十八代目勘三郎でもなく、三代目猿之助であつた。そして、「せりふ」と「しぐさ」を「並行」して、この場の演技をつくろうとした六代目の茂兵衛にもきつとそれが感じられたことだろうと想像する。名せりふを「歌う」ような調子では、表現し損ねてしまうものが歌舞伎の劇にはある。そうした一例だと思う。

黙阿弥の七五調のせりふの変遷

十八代目勘三郎による茂兵衛の「名せりふ」のなかに七五調のリズムがあらわれるのを見た。七五調といえ、その代表は幕末から明治期に活躍した河竹黙阿弥（一八一六—一八九三）であろう。渡辺保は戦前から戦後にかけての歌舞伎を論じる著書のなかで、黙阿弥のせりふの演じ方の変遷を説明している。

たとえば、あの「月も朧に白魚の」である。

お譲吉三を初演した八代目岩井半四郎の後輩、明治の名女形の一人四代目沢村源之助の録音を聞くと、どこか投げやりな、他人事のようにしゃべっている。それでいかにも大川端の冬の夜風が吹いてくるような実感がある。人間の内面とは直接関係がないからである。

それが源之助の後輩十五代目羽左衛門になると、実に美しいアリアになる。これはほとんど音楽である。さらに六代目菊五郎になると、録音は残っていないが、空を見上げてリアルに雲間の月の姿を探す絶妙

な姿の写真が残っている。視線の先に「朧な月」が見える。

さらにその菊五郎の嗣子梅幸になると、視線は動かず、心のなかで月を探している。そこに近代的な人間との矛盾がかくされているのである。梅幸になるともう他人事でもアリアでも、天空の月でもなく、心が問題になってしまうのである。⁽³⁰⁾

四人の俳優による、ほぼ三、四世代にわたる演じ方の変遷はわかりやすい。「他人事」→「アリア」→「リアル」→「心が問題」と、時を経るにつれて「前近代」からしだいに「近代」へと移行する過程が描き出され、それぞれの役者が同時代の影響を免れないということ、それぞれの役者に時代の刻印がみとめられるということが、その流れのなかにくつきりと浮かび上がっている。じつにわかりやすい。だが、では、はたして、これより後の世代にもこの流れは続いているといえるだろうか？ たとえば、七代目梅幸の実子である当代菊五郎においても「心が問題になって」いるだろうか？ 当代菊五郎は『弁天小僧』や『魚屋宗五郎』など黙阿弥劇を得意としているが、むしろ、そうした時系列に連なることなく、そんなものには眼もくれずに名調子を響かせて悦に入っているように見えはしないだろうか？

すくなくとも当代菊五郎にあつては、「天空の月」を探すようには見えない。「リアル」というのともちがう。「音楽」、「アリア」といえば、なるほどそれに近いのかもしれない。さらには「人間の内面とは直接関係がない」といえば、その点も当てはまりそうである。「大川端の冬の夜風」などは感じられようもないわけだが、それは観客のほうもそうした経験がないのだからいたしかたないのだろう。

そう考えるならば、当代菊五郎（一九四二生）は、父の梅幸（一九一五—一九九五）と祖父の六代目（一八八五—一九四九）の「近代」の刻印から解放されて、十五代目羽左衛門（一八七四—一九四五）や四代目沢村源之助（一

八五九—一九三六）の時代に回帰したということになるだろうか。すくなくとも、渡辺保の描く「精神史」の系列に従ってみるならば、父・梅幸の時代と当代菊五郎の時代とのあいだには決定的な断絶を指摘せざるをえない。

つまり、その演じ方を、現代の七代目菊五郎から遡って見直すならば、渡辺の見方が現代まで継続して有効なのかどうかはわからなくなるわけである。十五代目羽左衛門と六代目菊五郎の黙阿弥のせりふについて、松井今朝子は、「現代の歌舞伎役者よりもずっとリアルなセリフ回しで、かつテンポも速いことに驚かされる」とし、「役者はちゃんと意味をわかってセリフを述べ、観客もまたそれを理解できた時代だった」、「この半世紀の間でも、歌舞伎の演技は相当に変わった」という⁽³¹⁾。また当代片岡仁左衛門も「六代目ら」のせりふについてこう言っている。「当時のレコードを聴くと、普通の会話なんですよね。ところがそれが七五調になるとってるといふか、喋っていることが七五調になっている。今は七五調に喋ろうとする。そこが大きな違いだと思いますよ（中略）七五調ってのは怖いんですよ。つい、うたっちゃうんでね」。父の十三代目仁左衛門からは「セリフのリアリティを大事にしなればいけない」とうるさく言われたといい、「今ね、言葉に心がいない場合が多くなってきた」とまで言う⁽³²⁾。

たとえば小林恭二は、お譲吉三のせりふを「調子が良いのですらすらと耳に入っていきますが、どつこいさまさまな掛言葉が入っていて一筋縄ではゆきません」とし、その説明のためだけに新書版の二頁半分を要しているが、これもまた黙阿弥のせりふの意味を「観客も理解できた」時代がとうに過ぎ去ったことの証左といえるだろう⁽³³⁾。さすがに当代菊五郎がそのせりふの意味をわかっていないはずはない。だが、観客のほうに「それを理解できる」かそうでないかによって、役者の演じ方もおのずと変わってくるものだろう。松井の指摘のとおり、当代菊五郎をはじめとする現在の役者たちの黙阿弥のせりふは、十五代目羽左衛門や六代目にくらべると、「テンポが速く」

なく、かつ「リアル」でない。「喋っていることが七五調になって」いく演じ方から、「七五調に喋ろうとする」演じ方へと、時代は変わってしまったわけである。「その名調子のうちにわれわれが聞くのは、もはや言葉ではなく音律である」⁽³⁴⁾とは、黙阿弥の名せりふについての野口武彦の言であるが、当代菊五郎をはじめとする現在の役者たちの黙阿弥のせりふは、せりふというより、むしろ「歌」である。そして、おそらく、その点に父・梅幸の世代との決定的な断絶があると思う。

七代目梅幸の若い時代には、歌舞伎は古典芸能でありながらもつねに新作を舞台に載せ続けていた。そこでは、歌舞伎は同時代の「演劇」でもあった。新作の演目を舞台で演じるかたわら、黙阿弥の七五調のせりふを発するときには、おのずと自身の同時代の「演劇」から「歌舞伎劇」を見るときという反省的な視点と、それでも歌舞伎を歌舞伎として、同時代の「演劇」とは異なる演技・演出によって、演じるという屈折が伴ったことだろうと思う。それが、いまは変わってしまったようだ。歌舞伎は現在では「演劇」というよりも、日本の伝統芸能として「能・狂言」や「文楽」と並び称せられるものとなった。さらに、歌舞伎には、「古典歌舞伎」という名称があるが——「新歌舞伎」や「新作歌舞伎」と区別するための呼称だが、「古典能」、「古典文楽」という言い方は存在しない⁽³⁵⁾——、いまや黙阿弥劇も「古典」に分類されるのだ。この変化は大きい。つまり、自国語であっても「古典」ならば、せりふも聞いただけでは意味が理解できないのも当然であり、イヤホンガイドなどを頼りにぎっくりわかりさえすればいい、あとは言葉の響きや音律に耳を傾けましょう、という時代になってしまったのだと思う。

そしてまた、それを良しとする向きもあるようだ。兵藤裕己はこう言う。「黙阿弥劇の名ぜりふで問題になるのは、すでにその意味性や表現性ではない。それは意味性や表現性をいったんカッコに括って聞き取られる声の音楽的な自立性である。そして七五調の長ぜりふを語りおえ、形をきめた瞬

間の役者の身体があやしいアウラさえ帯び舞台の上で光りがやく。それは役者の身体がストーリーや意味をなぞる媒体としての機能を停止させる瞬間でもある」⁽³⁶⁾。

なるほど、その音楽的な自立性と「形」の美しさによって役者の身体が舞台上で「光りがやく」のであれば、せりふの意味など二の次だというのだろう。しかし、ここで兵藤がいう黙阿弥劇のせりふの特徴とは、時代を超えた普遍的なものであろうか？ たしかに当代菊五郎の「弁天小僧」などはそのニンにびたりと合っていて、姿や風情やせりふ廻しも美しいものだと感じられる。今ではこの人しかないという意味では「アウラ」を帯びているといえるかもしれない。だが、他に、せりふの意味がわかっているのかどうかさえあやしいでありながら、嬉々として歌って聞かせるような若い役者たちなどを見ると、その身体がまとっているのは、「あやしいアウラ」などではなく、形容本位の白痴美とでもいうべきものだけである。また、より前の世代については、渡辺保の指摘のとおり、四代目源之助は「他人事」のように、六代目は「リアル」に、そして七代目梅幸では「心の問題」が入り込むように、それぞれの時代の演劇のあり方を映し出すような特性が見受けられただろうと思う。兵藤が「音楽的な自立性」を持ち上げるのは、だから、演劇史における黙阿弥劇の特徴を、つまり他の演劇ジャンルのせりふに比較した場合の黙阿弥劇の七五調のせりふの価値を確認するためにすぎないのだろう。しかし、それによって現在の歌舞伎における「歌う」ような演じ方がほとんど無批判に肯定されることになってはいけないと思うのだ。

問題は、「意味性と表現性をカッコに括る」という役者の演じ方である。それが、黙阿弥劇だけでなく、他の舞台においても見受けられるわけである。十八代目勘三郎の茂兵衛のせりふは七五調に近いリズムになっていた。それによって、「意味性と表現性をカッコに括」って、音楽性を浮かび上がらせるようであった。むろん、黙阿弥劇にくらべてせりふの「意味」がわから

ないわけではない。だが、役者の態度として、せりふの「意味性」よりも「音楽性」のほうに重きを置くという演じ方は、芝居自体の「表現性」を貶めるものではないかと思われるわけだ。これは、今後の歌舞伎のせりふ全般の問題でもあるだろう。

六代目と二代目左團次のせりふ

六代目の時代のことを今いちど考えてみたい。長谷川伸は六代目との交際のなかで耳にしたことを書き残している。

「脚本の理解力のある俳優は、だれとだれだか知っているか」と、彼（六代目、筆者注）の質問にあったので私は「知らない」と答えた。

すると彼は、自分の鼻を指さして「俺さ」といい、すぐさま、「高橋（左團次）だ」といった。

吉右衛門君が菊五郎とは一座しないといったという話が伝わったとき、ひどく閉口したのは菊五郎君だ。「弱っちゃった、波野が僕と芝居しねえと云っているようだ。困ったなあ」

（『股旅の跡』、一二頁）

「高橋（左團次）」とは二代目市川左團次のことである。六代目は生涯いとも同じ舞台に立つことのなかった役者である。いっぽう、初代吉右衛門は若年時代から舞台をともにし、「菊吉時代」と呼ばれる時代をつくったライバルであったが、晩年には何度か喧嘩して共演の機会が減ったこともよく知られている。その頃のことを語っているらしい。それにしても、「脚本の理解力のある俳優」という話題で、二代目左團次のあとにすぐに初代中村吉右衛門の名前があらるのが興味深い。

初代吉右衛門はせりふ廻しの巧みさ、舞台での熱っぽい演じ方と、持ち前のこぼれるような愛嬌で、当時の観客の心を捉え、大正・昭和期を代表する名優のひとりであるが、六代目とは二十代から共演・競演をかさねた終生のライバルであった。子供芝居の座頭から自身の腕ひとつでのし上がった初代吉右衛門と、押しも押されぬ音羽屋の御曹司の六代目では、生まれも育ちも気質もちがう。「一生修行」、「毎日初日」という言葉を残し、観客への「愛嬌」も誰をまねにしても変わらない「いんぎん」な人間性のあらわれと見られたという初代吉右衛門と、気が乗らなければ舞台を途中で投げってしまうから、日によって舞台の出来がまったく異なり、「あなたは傲慢では」と朝日新聞紙上でインタビューも受けた六代目とは、なにからなまでに対照的である。しかし、共通点もある。両者ともに、自身の父親よりも九代目市川團十郎（一八三八—一九〇三）を敬愛していたという点である。初代のせりふについて当代吉右衛門はつぎのように言っている。

「初代は九代目團十郎さんなどと比べると声量のある人ではなかった。だからこそ工夫を重ねた。声を裏に返したり、そのまま出したり、つまり播磨屋の芸は自由自在に音を使えないとダメなんです。台詞回しが音符に書けるほど複雑になっている」⁽³⁷⁾

そのせりふ廻しの巧みさは当代の吉右衛門にすっかり受け継がれているといえる。これを聞くと、初代吉右衛門が九代目を模範、あるいは目標として、その芸に近づくためにせりふに工夫を重ねたようであるのがわかる。いっぽう、六代目もせりふ廻しには自信があったそうであるが、現在でもよく聞く「たっぷり」という掛け声が、もともとは父・五代目の当たり役である黙阿弥劇のせりふを歌うことなくさらさらと言う六代目に対してのものだったように、「本能的」に「一種のくさみ」や「観客のつば」を「あえて拒

否するところ」があったという⁽³⁸⁾。

「声が低く、一階の席でも、満足に聞こえない」ことがあり、「芝居は見せよう、きかせようというものである以上、これは俳優の条件としてはよくない」のだが、六代目は「その役の人間になろうとし、役者の菊五郎は消えても、人間が描かれているといわれたがった」⁽³⁹⁾という戸板康二は六代目自身の言を紹介している。

「新作物の場合は聞えない事があるかもしれぬ、然しそれは私が声でなく形で表現をしようとするからだ、又声を張る事によって、演技を毀すことを恐れるからです。大向うに見せよう見せようとする心懸けで、つまりウケる事ばかり考えている芝居でないから、そういう結果になる」⁽⁴⁰⁾（傍点強調筆者）

「新作物の場合」、また「声でなく形で表現」とは、『一本刀土俵入』のあの「読点」部分で拳をいったん握ってすぐに力を抜くという演じ方に確認されたものである。六代目は初代吉右衛門に比べて、自身かなり自覚しながら「観客」に受けることより「演劇」を目指し、そしてせりふで声を張って表現するよりも、「人間」を描くことを目指していたことがわかる⁽⁴¹⁾。そして、それもまた九代目市川團十郎の影響の一種のようである。九代目による当時の「新作」である「活歴」が人々を熱狂させたのは、「九代目がその人物のその人になりきって、その人生を生きたという面白さ」⁽⁴²⁾があったからだとする渡辺保は、この「人間」の「発見こそが近代歌舞伎の第一歩であった」⁽⁴³⁾という。演じ方の点では、九代目の「肚」芸と六代目の「写実」志向という違いはあるだろうが、戯曲のなかの人物になりきって「人間」を描くという点については、同じ「近代」人として六代目は九代目の「芸」を継承したといえそうである。

では、初代吉右衛門と六代目のどちらが本道なのだろうか？ これは、両優の現役時代からずいぶん議論されてきたことであろう。むろん、ふたりの舞台を実際に見たこともない筆者が、ここで結論を出すことなどできない。しかし、現在確認できるのは、長谷川伸の新歌舞伎の演目においても、「人間」を描くことよりもせりふを「歌う」ことを、「演劇」よりは「観客」を意識した演技が増えているということだ。それは、すでに、六代目の芸を敬愛していたはずの十七代目勘三郎の舞台からはじまっており、十八代目ではさらにはつきりと確認され、今どこかで立ち止まって検証しないかぎり、今後も同様の舞台ばかりが継承されそうないきおいである。

さて、このふたりの同時代のもうひとり名優が、二代目市川左團次（一八八〇—一九四〇）である。二十代半ばで父・初代市川左團次の名跡を二代目として襲名するとすぐにヨーロッパに演劇視察に出かけ（一九〇六）、帰国後に小山内薫とともに「自由劇場」を創立し（一九〇九）、のちにソ連に招かれて史上初の歌舞伎の海外公演で座頭として「忠臣蔵」を演じ（一九二八）、当地の映画監督エイゼンシュテインを刮目させ⁽⁴⁴⁾、その映画技法に影響を与えたことでも知られる。二代目左團次は、「近代日本演劇史の上で、これほど大きな足跡をのこした俳優は、まれ」⁽⁴⁵⁾といわれるほど、すさまじい数の新作を舞台にかけている。新作戯曲の上演数が一五〇作以上とは、にわかには信じがたい仕事量である。

二代目左團次には、せりふを間違えると元に戻って言い直したという伝説もある。そしてまた、それを見て笑う観客もいないというほど堂々たる風格の役者であったという。「六代目の方は、人物を演じるときに、その人の癖などをすっかり呑み込んで、技巧の限りを尽くして人物に迫ろうとする。左團次はそれと逆で、技巧というものを全くしないで、人物そのものを丸ごと表現しようとする」⁽⁴⁶⁾という。一言でいえば、六代目は器用で、二代目左團次は不器用ということになるが、「そういう不器用さを自分の芸に」し

てしまったから、「他の人が、ちょっと真似のできないところがたくさん」(42) あったとも評される。また、「線が太くて、手強くて、切れ味がよくて、しかも愛嬌と色気がある」(48) というから、なんとも一言では表現しがたい独特の魅力があったのだろうと想像される。

さて、ではそのせりふはどうだったのだろうか。「普通の歌舞伎とイントネーションが違う」とか「棒にいう(棒読み)」との評もあるが、「台詞に力強さがあり」、「意味をはっきりさせて、説得力を持たせた喋り方でした。今みたいに、大声を出し合っているだけではないんです」、また「滑らかな弁舌のうまい人」という証言もある(49)。「彼の所謂新歌舞伎と謂われるものも、結局は科白術に生命があったのである。勤くとも、左団次に対する同情の牽かれる所は、あの息長く、脈動する様にあやつられたせりふ廻しに、誘惑があったのである」(傍点原著)(50) とは、折口信夫の評である。他方、六代目絶対の武智鉄二は、左団次についてこう書いている。「彼は出て来てただ台詞を饒舌るだけである。彼のは演劇でなくして、扮装付脚本朗読であるに外ならぬ」(傍点強調筆者)(51)。この武智の「痛罵」を紹介しながら、神山彰は「だが逆に、それこそが、ある時代の心性を託すに足る『名優』である左団次の魅力の強度だった」という(52)。

なぜ、こうも評価がわかれるのだろうか。それは、まずは、二代目左団次が九代目にはじまる大歌舞伎の本道から外れていたということ、そしてまた、「型」と「芸」から劇を作るという歌舞伎の伝統からも外れていたというところから来るもののようなだ。二代目左団次一代の芸風というか、一代の歌舞伎観・演劇観があったようなのだ。その「芸」の継承の難しさを、今尾哲也は解き明かしてこういう。

つまり、左団次は、〈演出〉の介在を必要とする芝居を歌舞伎に作り出したのである。換言すれば、左団次は踏襲すべき〈型〉を残さず、戯

曲を残したのであって、しかもその戯曲は、左団次の体にはめて書かれたものであるにもかかわらず、演出を介して、他の役者による上演を可能にする底の作品なのであった。(53)

さらに今尾は「左団次は歌舞伎役者としては初めて、戯曲の最もすぐれた interpreter (俳優) として舞台に立った人である」ともいう(54)。つまり、最初に「芸」ありきでなく、あくまでまず「戯曲」ありきで、そのうえでその人物を「丸ごと表現しよう」という演じ方のようなのである。まず「戯曲」を読み、その「人間」になり切ろうとする、それを表現するためにせりふを言う。その中でとられるリズムは、むしろそれまでの「歌う」ような調子とは異なるものであったようである。

「最初から最後までテンションの高い演技を持続させること」が二代目左団次の演技の「根本」であったと山本吉之助は言うが(55)、新作の戯曲のせりふを一字一句聞かせるためには、テンションの高い演技を、高いレベルで持続させ続けることが必要だったということなのだと思う。二代目左団次の「意味をはっきりさせて説得力を持たせた喋り方」は、たとえば「活殺自在」をほめ言葉とする歌舞伎のせりふ術に比較すると、「ただ出て来て台詞を饒舌るだけ」で、「棒に言うように」聞こえたということなのだろう。また、「せりふを間違えると元に戻って言い直した」という伝説にしても、やはり、まずは「戯曲」ありきというその姿勢の証拠といえるだろう。かりに、リズムをとって「歌う」ようなせりふ廻しであるならば、途中で間違えて「元に戻って言い直」したりしたら、それは「とちり」に他ならなくなるし、現在の歌舞伎の舞台であればまずまちがいはなく失笑を買うはずである。二代目左団次は、そういう演じ方ではなかったということだろう。

二代目左団次とともに「自由劇場」を立ち上げた小山内薫が、「役の行者」の上演後にいった言葉は有名である。いわく、「歌うな、語れ」(56)。せりふ

を「歌って」しまつては、言葉の意味はその音楽性のなかに埋没してしまう。川田順造は、「伝統的な日本語の声による表現では、語の意味を表わす分節的特徴とは無関係に『うたう』様式美に頼らざるをえなかった」とし、そうした表現法が「作者の新しい思想を、はじめて観客に伝える声の表現としては適していないことは明らかだ」という⁽⁵⁷⁾。これは、小山内薫の苦勞を察する言としてとてもわかりやすい。また、現在、新作の戯曲を上演するにあつても役者たちは考えなければならないことだと思う。「歌うな、語れ」という小山内の言葉は、いまの歌舞伎においても十分に有効な助言となるのではないだろうか。そしてまた、六代目と二代目左團次の「戯曲の理解能力」こそが、今こそ求められているのではないだろうか。

さいこに——長谷川伸の戯曲の可能性——市川中車の『瞼の母』のせりふ

二〇一七年歌舞伎座「十二月大歌舞伎」で市川中車と坂東玉三郎が演じた、長谷川伸の『瞼の母』(石川耕士演出)は、多くの評論家からその年の「ベスト3」に選出されるほどの好評を博した。中車の忠太郎は、自身の「人生体験にシンクロする」との宣伝文句を裏切らない熱演ぶりであった。筆者は、その舞台の前に「朗読会」という催しがあったことが注目に値すると思われる⁽⁵⁸⁾。舞台公演に先立つてまずは「テキストを読む」という機会が、しかも「公演」という形であつたことの意味は大きいと思う。おそらくそうした事前の研究成果のうえに、従来の長谷川伸作品の芝居とはおおいに印象が異なる舞台ができあがつたのだと思う。中車のせりふは、戯曲全体を通じて、まずなにより原作のとおりであつたと言える。たとえば次のせりふ。

半次か——堅気になれ。よ。よ。(『瞼の母』、一三頁)

「序幕 金町瓦焼の家」、半次郎の生家で、その場に残るように論ず忠太郎のせりふである。ここには二つの句点がある。読点でなく、句点である。句点に挟まれた二つの「よ」を中車はテキストのとおりに演じた。小玉祥子の劇評にはこうある。

忠太郎は「かたぎになれ」と声をかけ、ちよつと間を置き、強調するよ
うに「よ」と二回念押しする。母という存在への忠太郎の思いが感じら
れた。(59)

小玉があえてこれを指摘するのは、他の歌舞伎役者ならば、この「よ」はむしろさりげなく、小さく、飲み込むように発するからであろう。あるいは、間を置かずに、「かたぎになれよ」まで一息で言つて、残りの「よ」の部分では、いくぶん内省的に言うからだろう⁽⁶⁰⁾。そこが中車はちがっているわけである。句点部分に、「間」を置いてしっかり強調するのだ。つまり、中車は他の歌舞伎役者の演じ方を踏襲するよりも、テキスト自体に直接に回歸しているのである⁽⁶¹⁾。

渡辺保は中車のせりふ廻しについて次のように言っている。

中車の忠太郎は感傷的すぎるように思う。もつともこれはせりふ廻しの問題かもしれない。キリツと歌い上げてこそかえって感情が言外に鮮明になるというのが長谷川伸の作風だろう。(62)

しかし、「キリツと歌い上げ」ることによって「言外」に「鮮明」になる「感情」とは、『瞼の母』の舞台の場合、いかなるものだろうか。忠太郎のいなく「感情」とは、「失望」、「喪失感」、「やりきれなさ」、「ひがみ」、「自負心」、「意地」といったものが混然となつた、つまり一言では割り切れない

いものである。各場の終わりで、つねに「屈託」を抱え続けたまま立ち去るその姿を、中車はむしろ「鮮明」に描いたといえる。それは、どのせりふも、句読点を無視することなく、しっかりとテクストの強度のとおりに演じたところからうまれたものであった。中車のせりふは「活殺自在」の正反対で、その演技は「最初から最後までテンションの高さ」を持続させる。だから、舞台には緊張感がみなぎってもしいる。中車はそのテンションを持続することを通して「忠太郎」という人間に丸ごと「なり切った」ようだった。それが、たまたま評論家の渡辺にとつてあらまほしき長谷川伸の作品像とは異なるというだけのことだろう。

神山彰は昭和初期の新歌舞伎についてこう書いている。

（前略）当時の多くの観客が見た昭和初期の真山青果や長谷川伸は、現在活字で読むとリアリズムとは感じないが、表現形態からリアリズムを感じていたのをあながち否定できない。（63）

真山青果の戯曲を初演した二代目左團次、長谷川伸の戯曲を初演した六代目はそれぞれ、その時代の「現代劇」として演じたであろうことは当時の芸談や劇評を読んでも十分に想像できることである。ふたりに共通するのは、まずは「戯曲」を読み込むことであり、また、せりふを歌舞伎風に「歌う」ことを——いっぽうは「人間」を描き出す目的のために、もういっぽうは戯曲を優先するという志向から——、あえてしないことであった。ふたりはその時代に「リアル」であることを求め、また同時代に「リアル」であると受け取られもしたようだ。その演じ方は、戯曲の「意味性」や「表現性」をだいにして、それを際立たせるものであったと思う。

歌舞伎風のせりふの「音楽性」のほうをカッコに入れて、「戯曲」のテクストの形をしっかりと再現すれば、従来の歌舞伎の舞台とはちがったものが

生まれてくるということの中車は『瞼の母』で見せてくれた。もしかしたら、それは、「四六歳の新参者」の中車にとつて「従来」のように歌舞伎風にせりふを「歌い上げる」ことが難しいという、歌舞伎役者としての技巧上の制約からうまれたものかもしれない。しかし、もしそうであるならばなおさらに、「歌う」よりもせりふをしっかりとって聞かせるという演じ方によつて、「新歌舞伎」の舞台の可能性が開かれたようなのだ。

眼前に、「絵空事」でもなく、「お伽話」の主人公でもなく、しっかりと息をしている「生」の「人間」を出現させることができたなら、歌舞伎の舞台はずっと豊かなものになるし、観劇体験もきつともっと豊かなものになると思う。その可能性の一端はすこし見えてきた気がする。

〈引用・参考文献〉

朝吹真理子『朝吹真理子が聞く長谷川伸『一本刀士俵入』、『文豪の朗読』、

朝日新聞社、二〇一八年、六二・六五頁。

渥美清太郎『日本演劇辞典』、展望社、一九八〇年（初版、一九四四年）。

荒俣宏『歌舞伎キャラクター事典』、PHP文庫、二〇〇九年。

今尾哲也『二代目左団次——総論的に——』、『歌舞伎 研究と批評 29号』、

歌舞伎学会、二〇〇二年、二五・三三頁。

小山内薫『役の行者』の第一夜をおえて、『小山内薫全集 第六巻』、春陽

堂、一九二九年、四五五・四六一頁。

尾上松緑『松緑芸話』、講談社、一九八九年。

折口信夫『かぶき讃』、中公文庫、二〇〇四年。

葛西聖司『ことばの切っ先——心にせまるセリフ』、小学館、二〇〇六年。

神山彰『交差する歌舞伎と新劇』、森話社、二〇一六年。

——『近代演劇の水脈——歌舞伎と新劇の間』、森話社、二〇〇九年。

川田順造『西の風・南の風 文明論の組みかえのために』、河出書房新社、

一九九二年。

河竹登志夫『日本の古典芸能——名人に聞く究極の芸』、かまくら春秋社、

二〇〇七年。

郡司正勝『かぶき入門』、牧羊社、一九九〇年。

小玉祥子『二代目——聞き書き 中村吉右衛門』、毎日新聞社、二〇〇九年。

——『多彩な演目の三部制』、『演劇界』二〇一八年二月号、一一一・一

一三頁。

小林恭二『悪への招待状——幕末・黙阿弥歌舞伎の愉しみ』、集英社新書、

一九九九年。

佐藤忠雄『長谷川伸論』、岩波現代文庫、二〇〇四年（初出、中央公論社、

一九七五年）。

志野葉太郎『二代目左団次の芸』、『歌舞伎 研究と批評 29号』、歌舞伎

学会、二〇〇二年、一二・二四頁。

関川夏央『なぜおじさんは時代小説が好きか』、岩波書店、二〇〇六年。

千田是也『逆説・歌舞伎について』、『千田是也演劇論集』第2巻、未来社、

一九八〇年、二二三・二二八頁（初出『日本評論』一九五一年四月）。

高本教之『市川中車の『瞼の母』の忠太郎』、『人文学報』五一四・一〇号、

首都大学東京人文学部研究科、二〇一八年、八九・一二四頁。

——『歌舞伎の「歌」と「音」——外から見る歌舞伎』、『Passes』5号、

首都大学東京大学院 人文科学研究科 表象文化論分野、二〇一四年、

二二・三七頁。

武智鉄二『歌舞伎の黎明』、青泉社、一九五五年。

——『かりの翅』、学芸書林、一九六九年。

戸板康二『六代目菊五郎』、講談社文庫、一九七九年。

——『二代目左団次の仕事』、『演劇界増刊 〈三代の名優〉 第四十巻

第十三号』、演劇出版社、一九八二年、九四・九五頁。

利根川裕『あらずで読む 名作歌舞伎50』、世界文化社、二〇〇四年。

鳥居明雄『長谷川伸の戯曲世界』、ベリかん社、二〇一六年。

中村芝翫（七代目）『芝翫芸模様』、集英社、一九九七年。

中村哲郎『歌舞伎の近代』、岩波書店、二〇〇六年。

中村又五郎（二代目）『二代目左団次の思い出』、『歌舞伎 研究と批評 2

9号』、歌舞伎学会、二〇〇二年、六・九頁。

野口武彦『悪と江戸文学』、朝日新聞社、一九八〇年。

長谷川伸『一本刀士俵入』、『長谷川伸全集 第十六巻』、朝日新聞社、一九

七二年、七・三三頁。

——『股旅の跡』、『長谷川伸全集 第十一巻』、朝日新聞社、一九七二

年、九・一三八頁。

——『材料ぶくろ』、『長谷川伸全集 第十一巻』、朝日新聞社、一九七二年、二八九・四五二頁。

——『耳を掻きつゝ』、『長谷川伸全集 第十一巻』、朝日新聞社、一九七二年、一三九・二八八頁。

——『験の母』、『長谷川伸全集 第十五巻』、朝日新聞社、一九七一年、七・三五頁。

樋口桂子『日本人とリズム感——「拍」をめぐる日本文化論』、青土社、二〇一七年。

兵藤裕己『演じられた近代——〈国民〉の身体とパフォーマンス』、岩波書店、二〇〇五年。

松井今朝子『歌舞伎の中の日本』、日本放送出版協会、二〇一〇年。

山本吉之助『高揚した時代の出会い——青果と二代目左団次』、『歌舞伎素人講釈』<http://www.kabukisk.com/sakuhin65.htm> (二〇一八年八月二十五日閲覧)

渡辺保『戦後歌舞伎の精神史』、講談社、二〇一七年。

(1) 郡司、二〇七頁。

(2) 千田、二一六頁。

(3) 『日本大百科全書 13巻』、『せりふ』の項目(竹内敏晴執筆)、六八二頁。

(4) 「せりふ」については、渥美清太郎の辞典には、「劇の筋や役の心持を説明し、進行の大部分を司る機関であるから、演技としても非常に大切な面であり、その巧拙は俳優の芸の重要な別目となる」とある。渥美、「せりふ」の項目。三四五—三四六頁。

(5) 当代吉右衛門の「魅力の一つ」が声だとする小玉祥子はこう評する。「腹から出てずしりと心に届く時代物の声と活殺自在な台詞術で心地よく耳に響く世話物の声」(小玉「二代目」、一六七頁)。

(6) 長谷川伸『二本刀士俵入』、三三三頁。以下、同書からの引用は本文中に頁数だけあげる。あらずじは次のとおり。利根川裕によるものである。

——『九代目團十郎』、演劇出版社、二〇一八年。

——『2017年12月大歌舞伎 中車の「らくだ」』、『渡辺保の歌舞伎劇評』<http://watanabetamoru.la.coocan.jp/REVIEW/BACK%20NO2017.12-2.htm> (二〇一八年二月二十五日閲覧)

『日本大百科全書 13巻』、小学館、一九八七年。

『キネマ旬報ベスト・テン80回全史1924・2006』、二〇〇七年。

『芝居名せりふ集』、演劇出版社、新装版第四版、二〇〇六年。

DVD『歌舞伎名作撰 一本刀士俵入』、松竹株式会社/NHK ソフトウェア、二〇〇四年。

DVD『一本刀士俵入』(安田公義監督、犬塚稔脚本)、一九六〇年公開、角川映画【大映・時代劇】傑作選、有限会社オフィス ワイケー。

DVD『一本刀士俵入 前・后篇』(安田公義監督、直居欽哉脚本)、一九七二—一九七三年、NET 放送、『テレビ傑作時代劇 長谷川伸シリーズ』、東映ビデオ株式会社、二〇一〇年。

「従業先で親方から見放された取次(下級の力士)の茂兵衛は、一文無しで腹をすかせたまま、取手の安孫子屋の前を通りかかる。いつかは横綱になって、母の墓で土俵入りを見せたいと心に誓っている。／深酒に明け暮れている酌婦お蔭は、貧しくて憐れな取次の心が動いて、金を恵む。櫛と簪も与える。／いつまでもお辞儀を繰り返して去って行く茂兵衛。「出世を待ってるよ」と見送るお蔭。／十年が経った。お蔭は近在で、幼い娘のお君とともに賃仕事の暮らし。そこへ、ずっと消息のなかった夫の辰三郎が姿を見せた。しかし彼は、いかさま賭博をしてやぐざ一味に追われる身。／一方、茂兵衛は横綱になりそこなっていて、いまは渡世人。久しぶりにこの土地を通りかかった茂兵衛は、お蔭一家を救おうと、やぐざ一党をたたきのめす。／難を逃れて走り去るお蔭一家。立って見送る茂兵衛。それが、十年前のお蔭の親切に手向ける、しがない土俵入りであった」(利根川、八二頁。『』は改行部分)

⑦

『芝居名せりふ集』、二五頁。筆者が参照したのは新装版第四版であるが、裏表紙には「余興の虎の巻」としても愛用されてきたロングセラーの新装版」の売り文句がある。奥付に「第三十一版」が二〇〇一年刊行とあるから、たしかに「ロングセラー」には間違いない、たとえば松竹・歌舞伎座のホームページなどで名せりふが引用されるさいには、この『芝居名せりふ集』からのことが多い。現在国内で唯一の歌舞伎専門誌である『演劇界』の「編集部」による編集というもので、誰が編集責任者なのか不明である。

⑧

横倉は具体的にその理由を説明する。「序幕の茂兵衛は取的だから『ねえさん』なのだ。相撲の親方の女房を呼び馴れているからだ。ところが大詰で『あねさん』と呼ぶのは、これは茂兵衛が十年間博徒の飯を喰っているからだ、『あねさん』は、親分の姐御のあねにならねば嘘だ、渡世が出ないといわれるのだ」(傍点原著)といい、さらにこれをどう呼ぶかという「試験」を「六代目菊五郎、中村勘三郎、島田正吾、その他限らない俳優たちが受けていたのだ」という。筆者は六代目までは確認できていないが、すくなくとも十七代目勘三郎、および十八代目勘三郎については、横倉によれば「落第」ということになる。横倉、二五〇・二五一頁。

⑨

この場において波一里儀十の手下たちを叩きのめすさいに茂兵衛は実際に「棒」を持っている(『一本刀土俵入り』、三二頁)。だから、「棒ッ切れ」は直接にはその棒を意味するだろう。長谷川一夫主演の映画(安田公義監督、犬塚稔脚本)と勝新太郎主演のテレビドラマ(安田公義監督、直居欽哉脚本)では、ともに、「棒」を持つての立ち回り、儀十との相撲のあとに、わざわざ長脇差を抜くシーンを用意している。原作にはない演出であるが、おそらくどちらともタイトルの「一本刀」を解題する意図だろう。

⑩

長谷川伸『股旅の跡』、九三頁。以下、同書からの引用も本文中に頁数だけあげる。

⑪

この芝居は「流行歌」でも歌われており、すくなくとも四種ある。タイトルはいずれも『一本刀土俵入り』と最後にひらがなの「り」がついている。それぞれの歌のなかで「姐さん」の読みがどちらか確認したところ、古い順に、①一九五六年、三橋美智也(作詞・高橋掬太郎)では、「あねさん」。②一九六〇年、三波春夫(作詞・藤田まさ)では、歌の途中のせりふのなかで「取的」の時代には「ねえさん」、ヤクザになってからは「あねさん」、さらには「あねはん」となぜか上方風に言ったりする。(これは先の註(8)の横倉の指摘をしっかりと受けているようである。だが、

「あねはん」の「はん」はどうなのだろう?。③一九六二年、二葉百合子(作詞・藤間哲郎)では、「ねえさん」。④一九九二年、島津亜矢(作詞・高月ことば)では、「ねえさん」である。もとは「あねさん」が、年を経て「ねえさん」に変わり、どうやら「ねえさん」に落ち着いたようである。歌舞伎のせりふもその変遷は合致している。

⑫

樋口桂子は「七五調」のリズムをこうまとめる。「五七調、あるいは七五調というリズムは、実際には四拍か八拍の八音を基調としている。七音節と五音節の後に休止を置くリズムは、二拍四拍のリズムを基として音節の後に無音の音を置いているので、実は二拍の倍数になっているからである」(樋口、六二頁)。「七」と「五」であること自体よりも、そのリズムが八音を基調として四拍子もしくは二拍子を刻むところが日本人になじみのリズムというわけである。

⑬

朝吹、六八頁。

⑭

ちなみに先に触れた長谷川一夫が茂兵衛を演じた映画(犬塚稔脚本)では、天下の二枚目俳優に対する配慮からか、これらのせりふはすべてカットされている。それはそれで、映画版におけるテキストレジーのひとつとして理解できる。

⑮

関川、一八一頁。

⑯

舞台化は「前提」であるが、長谷川伸は「私は幕内作家的な技倆が欠けていて、俳優に嵌めて書くということが出来ない、随って依頼作品となると、形のない枠が自分では心づかない感じがされるのだろう、うまく行かない」と言っており、黙阿弥のように「当て書き」する作者ではないと自認している(長谷川伸『材料ぶくろ』、三三〇頁)。中村哲郎による「(長谷川伸の)股旅ものは、演者との『談合』によって生まれたものではない」という指摘も興味深い。(中村哲郎、二九五頁)。

⑰

長谷川伸『耳を掻きつつ』、一六五頁。さらに続けてこう書いている。「それで亡びるなら亡びていいのである。低劣といわれ、講談本といわれ、いろいろ非難を浴びるがそんなことに動じないほどのものを私はもっている」(同書、同頁)。

⑱

横倉、一五三頁。

⑲

長谷川伸『材料ぶくろ』、三五一頁(初出は、一九五二年十二月)。

⑳

関川、一七九頁。

㉑

『キネマ旬報ベスト・テン80回全史1924・2006』を見ると、一九三一年(初演と同年)に稲垣浩監督・片岡千恵蔵主演の『一本刀土俵入り』が4

位。一九三二年、山中貞雄監督・嵐寛寿郎主演の『抱寝の長脇差』が8位。一九三三年、衣笠貞之助監督・林長二郎(のちの長谷川一夫)主演の『鯉名の銀平』が9位。一九三四年、衣笠貞之助監督・林長二郎主演『一本刀土俵入』が8位。一九三五年、山中貞雄監督・河原崎長十郎主演『街の入墨者』が2位。五年連続で長谷川伸原作の映画がランクインしている。この時代においてこれほどの好評を博した作家は、たしかにほかに見当たらないようでもある。佐藤忠雄によれば、『昭和四(一九二九)年から映画界に長谷川伸ブームが起って、それから昭和十五(一九四〇)年までの十二年間に七十六本、年間平均六本強、映画になっている』という(佐藤忠雄、二九〇頁)。単純計算して二か月に一本強であるから、これはたしかにブームといえるだろう。なお、これも佐藤忠雄によれば、ベストテンにランクインした五本の『フィルムはすべて失われてしまっている』(佐藤、三〇三頁)。

(23) 荒俣、一九〇頁。歌舞伎の入門書にはでたらめな説明が散見するものがあるが、これなどその最たるものだろう。ここで、荒俣は幕切れのせりふを——やはり読点無視で——引用し、「お蔭たちを逃した茂兵衛」はそのせりふを言つて「しこを踏む」と説明する。「しこを踏む」などとは、原作のト書きのどこにも書かれておらず、筆者自身、歌舞伎で見た覚えはなく、テレビシリーズの勝新の茂兵衛でしか見たことがない。もしかしたら、荒俣は歌舞伎の舞台は見たことがなく、テレビ番組版しか参照していないのかもしれない。

(24) 葛西、三六頁。

(25) 同書、三六・三七頁。

(26) 同書、三六頁。

(27) 「このお蔭は、今でも語り草になっているほどいいお蔭でした。もともと綺麗な人のうえに肺病が進んでいましたから透き通るよう」であつた、と茂兵衛を六代目から受け継いだひとりである、二代目尾上松緑(一九一三—一九八九)はのちに語っている。(尾上松緑、三六一頁)

(28) 関川は「投げてやるものではありません。そんな失礼なこととはしません。帯のしごきをほどこして結びつけ、おろしてやるのです」(関川、一七七頁)と、お蔭が駒形に恵んでやるよときの形を指摘しているのはやはり鋭い。くれてやると投げてよこすような女なら、お蔭の他にもいそうであるし、もしそんな女だったら、駒形もちがう反応をしただろう。

(29) 中村芝翫、九八頁。

(30) 渡辺保『戦後歌舞伎の精神史』、八〇・八一頁。

(31) 松井、一九四頁。

(32) 河竹、一〇九・一一〇頁。

(33) 小林、五六・五八頁。

(34) 野口、一五三頁。

(35) 神山彰『交差する歌舞伎と新劇』、八頁。「歌舞伎役者が歌舞伎興行で近代劇を演じるのは、戦前まではあまりに当然なことだった」と神山はいう。また、「歌舞伎を能・文楽と三点セットで語るセンスは、一九七〇年代まではあまりなく、歌舞伎は、新派、新劇の方と絡めて語られる分野だった」(同書、一三頁)との指摘も、現在の歌舞伎の社会的在り方を考えるうえで参考になる。

(36) 兵藤、二七・二八頁。

(37) 小玉『二代目』、一六七・一六八頁。

(38) 戸板『六代目菊五郎』、一一九頁。

(39) 同書、一三五頁。

(40) 同書、一七二頁。

(41) 武智鉄二は、六代目が病に倒れたおりに「ある若い役者」が「六代目を吉右衛門より長生きさせたい。そうでないと歌舞伎の正道は滅びてしまふ」と語ったと言い、それを「何も吉右衛門がすごい役者だと言っているのではない。彼は十分うまいのだ。只正しくないだけだ。これは彼の人間よりは技巧を、演劇よりは観客を、といふ態度への不信の念の表明なのだ」と説明している。(武智『歌舞伎の黎明』、一二九頁)

(42) 渡辺保『九代目團十郎』、四四八頁。

(43) 同書、四四九頁。

(44) 高本教之『歌舞伎の「歌」と「音」——外から見る歌舞伎』、二二・二四頁。

(45) 戸板康二『二代目左団次の仕事』、九四頁。

(46) 志野、一二頁。

(47) 中村又五郎、九頁。

(48) 志野、一九頁。

(49) 同書、十六・十七頁。

(50) 折口、四九頁。

(51) 武智鉄二『かりの翹』、一三九頁。

(52)

神山彰『近代演劇の水脈』、二一四頁。そのせりふ廻しの魅力は、歌舞伎通で知られた文学座出身の加藤武（一九二九—二〇一五）がテレビで声色を真似るのを筆者も聞いたことがある。声色でも「棒読み」のように「一本調子」に聞こえるが、それだけに他の役者にはない独特の魅力があったということなのだろう。

(53)

今尾、二七頁。

(54)

同書、二八頁。

(55)

山本吉之助「高揚した時代の出会い——青果と二代目左団次」。

(56)

小山内、四六〇頁。

(57)

川田、二九六頁。

(58)

二〇一四年十月二六日、歌舞伎座において「演劇人祭」という催しがあり、そこで一回限りの公演として、玉三郎と中車のふたりによる「朗読劇・瞼の母」が上演された。本公演の三年ほど前に朗読劇上演の機会が

(59)

あったわけである。

(60)

小玉「多彩な演目の三部制」、一一三頁。
『瞼の母』を丹念に読み解く鳥居明雄の著作において、なぜかこのせりふの引用のさいに誤植がある。「半次郎か——堅気になれよ。よ。よ」(太字強調筆者)。強調部分である。これも長谷川伸の戯曲の「従来」の「せりふ廻しに慣れているからこそその誤りだろうと思う。(鳥居、一四三頁。)

(61)

中車の「テキストへの直接回帰」のせりふの具体例について、その他の詳細は拙論のとくにつぎの箇所を参照されたい。高本教之「市川中車の『瞼の母』の忠太郎」、一〇八・一一三頁。

(62)

渡辺保「2017年12月大歌舞伎 中車の『らくだ』」。

(63)

神山彰『近代演劇の水脈』、二八〇頁。