

俊寛はなぜほほえむ？

——近松門左衛門作『平家女護島』の歌舞伎演出について

高本 教之

はじめに——ウケる演目『俊寛』

近松門左衛門作『平家女護島』二段目、通称『俊寛』は、現在の歌舞伎の舞台においてもっとも上演回数が多い演目のひとつである。直近の市川海老蔵による二〇一九年一月新橋演舞場の公演からさかのぼってみても、二〇一八年は十月に国立劇場で中村芝翫、九月に歌舞伎座で中村吉右衛門、六月に博多座で片岡仁左衛門、と一年たらずのあいだにじつに四人の俳優が演じている。渡辺保は海老蔵初役の俊寛を評するにあたって、「どうしてこういうニンにない役をやる気になったのかと思つてビックリしたが、だれにでもわかりやすいテーマ、一挙になにかを発散出来るためだろうか」と自問するが^(一)、この言がこの演目の特徴を言い当てている。つまり、観客にとつてそのテーマはわかりやすく、かつ役者にとつて「一挙になにかを発散できる」から演じて気持ちがいい。だから、現在、公演の回数が多く、演じる役者の数も多いということなのだろう。

ほかに利根川裕は、この演目を「ことに近代以降に注目されるようになった作品」で、「歌舞伎の海外公演でも、各国の人々の共感が寄せられている」と紹介し、「普遍的な新しきさがある。だから何人もの役者が意欲を燃やす」(傍点強調は引用者による。以下とくに記載のない場合は同様)という^(二)。「海外公演」について付言するならば、昭和三十六(一九六一)年、二代目市川猿之助の一座によるソビエト公演について、「この芝居に対する観客の反響は熱狂的なものであった。以来、『俊寛』が海外公演の重要なレパートリーとなった」と、おなじ舞台で丹波少将康

頼を演じた三代目猿之助（現猿翁）が証言している（三）。三代目猿之助は「海外でウケた歌舞伎の演目」として、『俊寛』のほかに『忠臣蔵（大序から城明渡し）』『四ノ切』『吃又』『鳴神』『身替座禪』『隅田川』『黒塚』をあげ、さらに「海外公演ワースト3」が、『娘道成寺』『車引』『勸進帳』であると紹介している。その理由が興味深いので、それぞれ以下に簡条書きであげる。

『娘道成寺』

・（観客が）ストーリーを知っていることを前提としたパロディーであり、（……）文化的基盤の異なる外国人にとっては、この洒落のおもしろさを楽しむことは、誠に困難。

・江戸趣味の洒落や内容がわからなければ、単なるきれいな女方の踊り、つまりショーとして鑑賞するしかない。

・日本舞踊鑑賞の深い目がなければ、目に残るのは美しい衣装と、引拔きの奇抜さのみ。（四）

『車引』

・あの場だけでは、筋立てやあの奇怪な隈の意味がまったくわからない。

・（海外の観客は）奇抜ななりをした浮世絵ショーとしか受け取らない。

・浮世絵ショーであれば、三十五分の上演時間は長過ぎて、やたら冗漫。（五）

『勸進帳』

・「判官びいき」という、あまりに日本人的心情が理解されにくい。

・それ以前の問題として、日本の歴史がわからない。（六）

これら「ウケない」理由をそのまま反転させると、『俊寛』が「ウケる」理由になりそうである。つまり、『俊寛』は観客に対して「江戸趣味の洒落や内容」についての知識や「日本舞踊鑑賞の深い目」などの文化的基盤を要求しない。それは何より、上演される「あの場だけで」筋立てがわかるからである（七）。そして、その筋立て自体は「日

本の歴史がわからなくとも理解できる。「奇抜ななり」など見た目の違和感はすくない（瀬尾太郎の「赤っ面」は、この演目では例外的に歌舞伎風の「奇抜」な見た目ではあるが、一言「悪役」を意味する記号だと説明を受ければ、そうした視覚的記号の理解は知的関心呼び起こすことによつて、むしろ観客の異文化受容を容易にするだろう）。つまり、『俊寛』は外国人に通じにくいマイナスの要素がすくないということとはたしかなようである。

三代目猿之助が海外公演での評判をとりあげるのには、歌舞伎の初心者のことを、つまり、その当時および将来の日本の観客のことを考えるからにほかならない。これが書かれたのが、一九八四年。それから三十余年を経て、『俊寛』はいまもつとも舞台にかかる人気狂言になっているわけである。その上演頻度と役者の顔ぶれをみただけでも、利根川の言うとおり、「何人もの役者が意欲を燃や」していることは事実として認めねばならない。

さて、では現在その舞台自体の出来のほうはどうだろうか？ 利根川の言うような「普遍的な新しさ」を顕在化させているだろうか？ 本稿では、その点を考えてみたい。とくに、『俊寛』の幕切れ部分の演技・演出に焦点を絞られ、その意味を探っていききたい。しかし、筆者自身の観劇歴からして、さかのぼることができる時代はきわめて限られている。そこで、じっさいに見ていない舞台については、当時の「劇評」に頼ることになる。さらに筆者が見ている舞台についても複数の劇評を参照する形で論を進めていく。複数の評を並べることによつて、『俊寛』の舞台とその舞台が呼び起こす感興の実態を立体的に提示してみたい。それによつて、現在の歌舞伎の演技の傾向とその問題の一端を明らかにしたいと思う。

吉右衛門の「俊寛」とふたつの劇評

筆者自身もつとも感銘を受けたのは中村吉右衛門の『俊寛』である。とくに、歌舞伎座新装開場の六月公演は印象に残るものであった。その舞台に対するふたつの劇評をあげる。

幕切れの岩組みでの吉右衛門の全身からは、諦観でも、島に残る決断の確信でもなく、悲嘆と悲哀があからさ

まに表れている。(……)「思い切っても凡夫心」は聖職にありながらそれでも現世から隔絶できない人間の弱さ、「凡夫」に始まり「凡夫」に終わるのが吉右衛門だと思う。(犬丸治) (八)

(……)その結果俊寛の顔に明るさが浮かぶ。絶望ではなく希望。(……)私はその俊寛の、現実への断念と現実からの飛躍のなかで揺れながら岩に上る男の姿に感動した。「思い切っても凡夫心」は現代の誰のなかにもあり、それを克服することは誰にもできない。その矛盾を克服する俊寛を吉右衛門が生きたからである。(渡辺保) (九)

犬丸が、演じ手の全身から表れる「悲嘆と悲哀」を指摘するのに対し、渡辺はその顔に浮かぶ「明るさ」を指摘する。前者が「悲嘆と悲哀」を見るのに対し、後者は「絶望ではなく希望」を見る。さらに、前者が『凡夫』に始まり『凡夫』に終わる」と見るのに対し、後者は克服しえない「凡夫心」を克服する姿と見る。おなじ役者のおなじ舞台に対して、こうも相対立するような劇評がならぶ。筆者自身はこの舞台に接して、これらの劇評を読んだ当時、「ついに、吉右衛門の作り出した新しい俊寛は同時に相異なる解釈を呼ぶに至った」、「観客によって読み解かれるべきテキストとして、その『全身』、『顔』、『姿』がある」と書いた(一〇)。そして、その理由を、「形と心が混然となつている」(渡辺保) (一一)、「心理と表現の間に隙がない」(水落潔) (一二)と評される吉右衛門の演技の卓越性のなかに見た。すなわち、「浄瑠璃がすっかり手に入っており、演じる吉右衛門がそのまま舞台上に俊寛として存在するかのよう自然さを感じさせるのだ」と(一三)。吉右衛門がせりふや身振りを通して「俊寛」を見事に描き出している、といえ事実はそのうちがいけないのだが、その言葉や動きのどれもが、有機的に組み合っているとか、ある劇的なモメントの形成に資するものとなつていかうような、副次的な効果を持つばかりではなく、そうした純粹に技術的な巧みさを超えて、まるでその場にさういふ言葉を発し、さういふ動きをする俊寛という人間がいる、というように見えるのだ。この印象は最近さらに強くなっており、二〇一九年一月の『絵本太功記』の

光秀、二月の『熊谷陣屋』の熊谷でも、吉右衛門の舞台に接すると、そこだけ別の時間が流れているような気がする(二四)。これは、その場に居合わせた者以外には感じられない。たとえば、かりにおなじ舞台の録画映像を見ても、吉右衛門が作り出す舞台の迫真性と独特の時間の感覚については、その場に居合わせた観客だけが自身の体験をよすがとして想起しうるだけで、その場にいなかった視聴者が体験することはできない。いま現在の吉右衛門の舞台を見るということは、だから、文字通り一回性を共有する観劇体験と呼びうるものだと思う。どの役者のどの舞台だってそうだろう、と言われるかもしれない。むしろ原理的には他の役者でもおなじはずである。だが、現在の吉右衛門の舞台にだけは、なぜか、観客のひとりひとりが個別に舞台に向きあうような一種独特の空気感がある。

犬丸と渡辺の評が並び立つのは、そうした吉右衛門の舞台がもつ独特の感覚のためであろうと思う。両者の評は一読すると相矛盾するようであるがそうではない。まず、犬丸が重点を置いて論じるのは吉右衛門の演じ方のほうである。赦免状に自分の名前がないと知ってうろたえ、妻東屋が死んだと聞かされて嘆き悲しむというように、この芝居が描くのは苦悩にのたうち回る僧侶の姿である。日々の飢えと孤独にさいなまれ、成経と康頼が会いに来てくれないことを嘆きながら、成経と千鳥の恋を聞くと泣いて嬉しがり、そして赦免の船を目にしたときには無邪気なほどに喜ぶ。吉右衛門の描く俊寛は、もはや武人の名残をもたず、たえず打ちひしがれながら一縷の希望を求めて迷い続ける哀れな男である。「俊寛が乗るは弘誓の船、うき世の船にはのぞみなし」と言い、自分の身代りに千鳥を赦免船に乗せて、船を見送ったあとに、「思い切っても凡夫心」で岩にのぼる。そして、岩の上でまるで化石したように静止して、幕が引かれる。静止したあと幕が引かれるまでには、ほとんど無音の「間」がある(二五)。吉右衛門は浄瑠璃の本行どおりに演じているから、岩に上るまではまぎれもなく「凡夫心」を抱えた男に見える。しかし、最後に化石したような俊寛はあくまで無表情である。これまで悲嘆ばかりを見せてきた男の「無表情」に読まれるべきは、その演技の延長上に求めるならば「悲哀」でしかない。静止したのちにも、「悲哀」の余韻が残るからだ。犬丸は、それを「諦観でも、島に残る決断の確信でもない」とする。

いっぽう、渡辺保はその無表情の顔に「明るさ」と「希望」を見る。これは吉右衛門の演技に対する評というよ

り、その舞台が観客にあたえる感銘をつたえる評である。筆者自身は、犬丸と同様に「悲哀」を確認した。また、「諦観」でも「島に残る決断の確信」でもないものと感じた。また、同時にその「悲哀」が「絶望」ではないのかもしれない。だが、そこに「明るさ」と「希望」を見るのは観客側の願望というべきである。渡辺が見誤っているというのではない。そうした願望を投影しうるような透明感と穏やかさと深みを吉右衛門の俊寛がもっているのだ。だから渡辺は「明るさ」と「希望」を見たというより、読んだというのがより正確だと思う。「希望なき者たちのためだけに、希望はわれわれに与えられている」^(二六)という言葉が、吉右衛門の俊寛と渡辺の評のあいだに生まれたのだ。幕切れて化石したような俊寛の目に映るのは、赦免船の姿が消えた何もない海原かもしれない。しかし、そうしてついに「うき世」の船を「のぞむ」ことができなくなつたのち、絶海の孤島での孤独が極まつたとき、もしかしたら「弘誓の船」が映ったかもしれない。悲哀をたたえた無表情な俊寛の顔と姿はそれほど透明感をもっているということなのだ。それを「希望」と読むかどうかは、ひとえに観客に委ねられている。

ほえむ「俊寛」たち

だが、そのいっぽうで、はつきりと「明るい」表情をうかべる役者たちがいる。筆者が見たなかではいまやそちらのほうが多数派という気もする。その例を見たい。

・十八代目中村勘三郎の「俊寛」

歌舞伎座さよなら公演においても演じられた中村勘三郎の「俊寛」を見てみよう。次の文は、二〇一〇年十月大阪平成中村座での公演に対する劇評である。

勘三郎は壮年の俊寛なのがいい。平家を転覆させようとするぐらいの気概はまだ体の奥に眠ってはいるが、孤島での生活で体力は弱っている。そういう中年の男である。そんな俊寛の顔に少将と千鳥の恋の話を聞いた時、

慈愛の表情が浮かぶ。若い恋人たちの未来への希望と、妻東屋への思いが俊寛の心を温かくしたのであろう。だからこそ東屋の首を討つた瀬尾への憎悪が納得できるし、若い恋人たちの未来のために自分が犠牲になろうという気持ちもよくわかる。勘三郎の俊寛には人間としての誇りが見えた。しかし、本当の孤独は皆が乗った船が去ってからである。「おーい、おーい」と叫ぶ声の一つひとつにこめた変化に、島と船との距離、孤独への慄き、悲しみ、寂寥感がこもった。岩上でひとり船を見送る幕切れ。握った木の枝が折れ、しばし静寂が訪れる。勘三郎はほんのわずか、微笑みを浮かべた。そこには「これでよかつたのだ」という思いが滲んだように見えた。(亀岡典子) 二七

この「微笑みを浮かべる」俊寛は、筆者自身、勘三郎の舞台で見ている。おなじ二〇一〇年二月の歌舞伎座さよなら公演がそうであった。そして、そのときにもまた、「これでよかつたのだ」というような表情を勘三郎は浮かべていた。亀岡による勘三郎の芝居の運びの再現はまちがいないものと思う。その舞台から受ける印象も筆者とおなじである。「若い恋人たちの未来のために自分が犠牲になろう」、それが勘三郎の描き出す俊寛には認められ、何より指摘せねばならない特徴というべきものであった。その点、亀岡はしっかりと再現していると思う。だが、ここで、すこし立ち止まって考えてみたい。そうした内容は、近松の本行のいつたどこに書かれているのだろうか？ そのそも『平家女護島』はもと人形浄瑠璃であるから、「ほほえむ」ことは浄瑠璃で語られないかぎり、顔の表現として不可能である。近松は鬼界ヶ島を「鬼ある所にて、今生よりの冥土なり」と謡曲からそのままの文言を用いたうえで、瀬尾を殺したあとの俊寛に「あらためて今、鬼界ヶ島の流人とな」る、さらに「三悪道をこの世で果た」すと言わせている。そのテクストに沿うならば、むしろ、みずから「鬼」となることを選択したとるのが真つ当な解釈であろうと思う。歌舞伎の舞台における俊寛のせりふと浄瑠璃の詞章は、勘三郎の舞台もさきに見た吉右衛門の舞台とおなじものである。そのせりふや本行の表現よりも、勘三郎の舞台では「おーい、おーい」の叫び声の変化のなかに万感の思いが読み取られることになるわけである。しかし、これでは、まるでせりふよりも、たんに

俊寛の行為と劇の筋立てを際立たせようとするような舞台はこびではないか。「若い人たちの未来のために自分が犠牲になろう」——勘三郎はそれをこの芝居全体のテーマとしてとらえ、そのテーマを純化するために俊寛の人物像をつくりあげたように受け取られる。もうひとつ勘三郎に対する評を見よう。さかのぼること三年前、二〇〇七年十月新橋演舞場の公演である。

俊寛の執着は「思い切っても凡夫心」という一点に集約したほうが、悲劇として純度が高いことになる。勘三郎はそれに代えるかのように岩山の上で松の枝を自らへし折って激しい気迫を見せる。(……)細部を拾ってゆけばすぐれたところは多々あるが、とりわけ印象的なのが船影がすでに消えた後、かすかに微笑みのようなものを浮かべたかに見える幕切れの表情で、これによって俊寛の人間像と心境の在り様は全きものとなる。(傍点は原著)(上村以和於)二八

この当時から勘三郎の演技の眼目は俊寛の執着を描くことや、悲劇の人物を描くことではなかったようだ。「思い切っても凡夫心」という本行を表現する代わりに、本行には何も書かれていない松の枝を自らへし折って気迫を見せる。そうして、やはり「かすかに微笑みのようなものを浮かべる」ということは、「これでよかったのだ」との満足をあらわすのだろう。自身の運命を克服して自己犠牲を完遂し、それに対して満足する。上村は『俊寛』の解釈として、これが説得力をもつとみなすのだろうか、その「人間像と心境の在り様は全きものとなる」とする。つまり、勘三郎(および、それを是とする上村)の解釈では、自己犠牲によって最後に俊寛の魂が救われるということなのだろうか？　なるほど、それならば、西洋人にも、現代の日本人にとっても理解しやすいお伽話のような「いお嘶」ができあがりそうである。となると、しかし、岩にのぼるまでの大仰な苦悩ぶりはなんだったのだろうか？　それも「解脱」を遂げるために通らなければならない苦難の道ということなのだろうか？　千鳥に対して言う「三悪道をこの世で果たし、後世を助けてなせくれぬぞ」の「後世」とはむろん「未来」「来世」である。船を見送って

「ほほえむ」という演出は、この部分を先取りして、俊寛の「後世」における救済を観客に演じて見せるという意図なのかもしれない。となると、俊寛のたたずむ鬼界ヶ島の岩の上は、「三悪道」を果たす「この世」ではなく、いまや「後世」の場のようである。「鬼界ヶ島」で「三悪道を果たす」と言いながら、「鬼」とはならず、「仏」になる「俊寛」。しかし、これはやはりある種マンガ的とも呼ぶべき解釈ではないだろうか？ 事実、亀岡や上村の評と筆者の印象はほとんど一致するわけでもある。その舞台に対し、またその舞台から、観客が観客なりの想像力を働かせるような余地はない。そして、筆者はこうした舞台はすくなくとも近松の『俊寛』ではないと思うわけである。

・片岡仁左衛門の「俊寛」

現在、中村吉右衛門と並びたつ名優である片岡仁左衛門の俊寛もほほえみを浮かべる。二〇一八年六月博多座の劇評を以下に引く。

船に向かって「いいから、いいから」とでも言うように手を横に振る。成経や千鳥が手を合わせているのだろう。仁左衛門の演技から見えないはずの光景が見えてくる。去っていく船との距離、迫る孤独を、視線と「おい」の声に込める。船を追って波の中にずぶずぶと入っていく姿を、花道を海に見立て、すっぽんの中に入る姿で描く。やがて岩上に這い上がった俊寛は、孤独の先にあるものを凝視するかのように鋭い視線で船のほうを見送るが、次第に厳しい顔がやわらいでいく。そこには静かに運命を受容する姿があった。(亀岡典子)

二九

続けてもうひとつの劇評を見よう。この公演の十七年前、二〇〇一年七月大阪松竹座の舞台である。

近松の書き替えた俊寛は情の人であり、自己犠牲の道を選ぶ信念の男である。仁左衛門の作る俊寛像も、何よ

り温かい情の描写が全編を貫いている。／たとえ、康頼から成経と千鳥の恋の話を聞かされた時の喜ぶ姿に、久しぶりの明るい話題だからというだけでなく、俊寛が心底から情の人であることからくるぬくもりや、柔らかなみが滲むのである。さらには、東屋を偲ぶ台詞や、千鳥を見つめるまなざしの深さにも、それは現われている。先々代もそうであったように、そこに自ずと重なる人柄がうかがわれる。そしてこれが、他の俊寛とは異なる仁左衛門の個性である。／その分、流人の中の年長者であっても、リーダー的な存在というよりも、兄貴分といった格付けで、最初、赦免状に自分の名前だけがないと知って、袖を噛んで嗚咽を堪え、また、頭を抱えて倒れ伏し、身もだえして悲しむ場面でも、大の男の見苦しさではなく、人間の自然な嘆きとして伝わってくる。／瀬尾と闘うシーンも、いかにも痩せ法師の立廻りで、千鳥が加勢したくなる危うさがある。終盤、だんだんと遠ざかる船を見送りながら、指を二本立てて、成経と千鳥の幸せを願うしぐさ、両耳に手をあてて声を聞き取るうとする様、一旦は船に背を向けながら、「思い切っても凡夫心——」で再び振り返り、波打ち際へと駆け寄る行為などの一つ一つに、悲劇の英雄としてではなく、等身大の人間の弱さがよく出ている。／最後に、岩の上で佇む表情には微笑もうかがえ、呆然とした中にも満足感が静かに湧き上がってきているのを予感させる幕切れとなった。(森西真弓。／)は改行部分) (二〇)

「情の人」↓「自己犠牲を選ぶ信念の男」↓「等身大の人間の弱さを持つ男」↓「自己犠牲のはての満足感」。人物像として、また行動を支える心理の動きとして、キレイに図式化されたうえで筋書きはうまく運びそうである。しかし、そうして「凡夫心」は克服され、近松理解もそこにおさまって止まるようならば、古の人の悲しみもそこで同時に消えてしまいそうである。つまり、このような劇評におさまるようならば、いかに舞台上で繰り広げられる出来事が劇的であっても、舞台自体は時代物に取材した現代劇になりはしないだろうか、と思われてくるのだ。

この「劇評」の文に着目すると、「近松の書き替えた俊寛は情の人であり、自己犠牲の道を選ぶ信念の男である」とあるが、これは近松の浄瑠璃に対する解釈ではなく、仁左衛門の舞台を受けての印象ではないだろうか？ 確認

しておくと、近松の書き替え、つまり『平家物語』と『謡曲』にはなく近松による創作部分とは、千鳥という島の海女を登場させたこと、千鳥を乗船させるために島に残ると俊寛が決断すること、そのために上使の瀬尾を自ら手にかけて殺すことである。さらに、加賀山直三は次のように書いている。「二段目の鬼界ヶ島に至っては、近松の詩想に就いては既に定評がある。その最大の中心は、先ず、俊寛が英雄に終らず、〴〵思い切っても凡夫心と、一旦諦めた離島を、船が出帆して了つてから、諦めきれず追はうと甲斐ない努力にもがく事」(三)だ。加賀山がこれを書いたのが一九五五年。「諦めきれ」ず「甲斐ない努力にもがく」男と読まれてきた俊寛が、半世紀余りの時を経て、「自己犠牲の道を選ぶ信念の男」、「静かに運命を受容」する男と読み替えられるようになったわけだ。さしずめ「等身大の英雄」といったところだろうか。たしかに近松の描く俊寛はけっして武人でなく、僧ではあるが成経・康頼にくらべて信心深くもない。「情の人」との理解自体はよくわかる。また、「人間の弱さをもつ男」でもあるにちがいない。その「人間的な弱さ」をもつ男が意を決して上使の瀬尾を殺す。この場面が劇的であることは本行に成経と康頼がそれを見て「感涙にむせぶ」とあることからわかる。俊寛はそうして「鬼」になることをみずから選択する。しかし、「情の人」は「自己犠牲」を選択し、成し遂げたあとでも、その「情」に引きずられて、「思い切る」ことができないものである。近松が描いた俊寛とはそういう人間なのだ。その点が、仁左衛門の舞台を評する文からは読めないのである。

また、亀岡と森西の評に共通するのは、せりふについての記述がすくなく、そのぶんそれを補うように「しぐさ」「視線」「様」「表情」の描写が多いことだ。近松の本行と引きくらべての批評はここには見られず、むしろ視覚に重点をおいた再現描写が仁左衛門の俊寛像を追認しているわけである。もうひとつ、仁左衛門に対する評を見よう。孝夫時代の一九九二年十月、初役時の舞台である。

いよいよ船が出てしまつて、ひとり島に残された俊寛の「思い切つても凡夫心」に至る経過も、孝夫の演技は分かり易い。が、分かり易いということは、平易で平凡であるということにもなる。人間の矛盾のエネルギー

がほとぼりしてこないものである。ここの俊寛は悪魔の心を抱いていてもいいではないか。行儀はいいが、熱量の不足する俊寛だった。(利根川裕) (三三)

この評からは、当時から微笑んでいたのかどうかはわからない。が、おおむね「行儀」がよかったのだろうことはわかる。そして、それを批判する利根川は、ここで同時に自身の「俊寛」理解を開陳しているのである。「人間の矛盾のエネルギー」とは、加賀山の「もがく」俊寛像と同一線上にある。

それにしても、義太夫狂言に通じることでも知られる仁左衛門が、どうしても突っ込んだ芝居をしないのだろうか(三三)、なぜほえむという表情で幕を引いてしまうのか、菅丞相を当たり役とする俳優はニンにないということか、と筆者は自問し、それが初役の時からだとする、おそらく役を教わったであろう父の十三代目仁左衛門の影響なのかと思いついた。そこで、十三代目の舞台について調べていくうちに次のような証言をみつけた。昭和四十二(一九六七)年四月国立劇場の公演で、その台本と演出を担当した戸部銀作はこう書いている。

「六波羅」の清盛では、その幕切れて、満ちたるものが欠ける、むなしさを出し、「鬼界ヶ島」の俊寛では、すべてを失った俊寛が、かすかながらも、夢や希望を抱くという演技を仁左衛門氏に要求した。彼はかすかな笑いで表現してくれた。清盛を演じたのは羽左衛門氏だが、明と暗、全盛の清盛と失意の俊寛にも、それぞれ滅亡と希望があるという、近松門左衛門の精神を、二場面の対比により表現しようとはかった。両ベテランの好演により、私の目的は達せられたと思つたが、世評は、幕切れの俊寛の笑いについて、非難が多かつた。(戸部銀作) (三四)

国立劇場の開館が一九六六年十一月であるから、この公演はそれからまだ半年もたたない時期で、歌舞伎座での「見取り」とはちがつた舞台作りを目指していた時期である。この公演においても、通常は舞台にかかることがな

い「京六波羅清盛館」の場面を含む上演であったことがわかる。その台本を担当した演出家の戸部銀作から指示を受けて、十三代目仁左衛門が幕切れで「かすかな笑い」を見せるといふ演技をしていたというわけである（二五）。

・前進座・中村翫右衛門の「俊寛」

そうして戸部はさらにそのモデルを詳らかにする。

ついでながら言うと、官憲に追われていたころの、翫右衛門の俊寛の幕切れ。その時、彼はうつすら笑っていたが、素晴らしい演技だった。その後は同じ翫右衛門でも、そのほかの誰の俊寛でも、そうした感動はなかった。（二六）

どうやら前進座の中村翫右衛門が「ほほえむ」俊寛の元型であったようである。一九五二年に北海道赤平の小学校での公演にあたって劇団員が学校職員といさかいを起こしたとされ、傷害と器物破損の容疑で逮捕状が出ていたころの翫右衛門である。それから逃れる形でちに中国に亡命し、一九五五年に帰国するわけだが、まさに官憲に追われていたころの『俊寛』が素晴らしかったという。当時、巡演先の公民館や学校の体育館での公演のおりも、舞台に出る前までは翫右衛門は変装して潜行をつづけ、いつ逮捕されるかわからず、共演する座員たちも、主役の翫右衛門がその日の舞台に出るのかどうかもわからず、開演後に、突如舞台にあらわれたのを見てそれを知ったという。そのなかで演じたというのだ。翫右衛門は当時を振り返ってこう書いている。

だから、「おお俊寛どの、ひさしゅう会いませなんだ、無事でござりましたか」という成経、康頼との芝居のくだりをとつても、舞台には真実のこもった交流がおのずとわき、それがまた観客と交流した。演じるものも視るものも異常な状態におかれてのことではあったが、俳優としてのわたしには、あとにもさきにも稀れな、し

かも貴重な体験だった。(二七)

それは、観客にとっても貴重な体験だったと思う。俊寛の瀬尾への刃がひとり瀬尾だけでなく清盛公に向けたものであるように、翫右衛門の官憲との戦いはそのまま国家権力との闘争でもあった。演じる翫右衛門はそれを意識したろうし、観客もまたそう見ていただろう。そうした緊張感の共有が独自の舞台空間を形作ったということはあると思う。俊寛を演じ終えた翫右衛門は、ふたたび「潜行」を続けることになり、観客のまえから姿を消すことになる。島に残る俊寛と逃げる翫右衛門のちがいはあるが、成経、康頼、千鳥と今生の別れを告げる俊寛と終演するやいなや観客の目の前から消えて姿をくらす翫右衛門はかさなって見られたことだろう。「真実のこもった交流」とは、演じ手と観客のあいだに、同情、協調の関係がおのずと生まれた舞台だったということのようである。

翫右衛門は自身の著作で『俊寛』の演出について書いている。「演技ノート」のなかには幕切れの演技の段取りについて細かな記述がある(二八)。さらに、なぜ俊寛がほえむようになったか、その演出意図についても書いている。すなわち、前進座がはじめて『俊寛』をとりあげる数か月前に自主制作映画『どっこい生きてる』を撮ったが、日雇労働者の悲惨さを描いたその映画は好評を博したものの、観客からは「最後が暗かった」「救いがほしい」との意見が多かった(二九)。それで、『俊寛』は、明るいものにしたと全段を読み返したという。

あの『鬼海ヶ島の段』では俊寛はうち拉がれているが、後段では源氏の勃興で結んで行く。すでに原作にもそこに明るくなる着想がある……とつおいつ考えたわけです。／故吉右衛門師の俊寛は一度しか見ておりませんが、(……)最後はうち拉がれる形象で、虚無感・絶望感が舞台にただようことはまぬがれません。ひとり孤島にとり残され淋しさが残る、それはそれで優れています。／しかし、何とかそれをのりこえたい、悲惨さのなかの一まつ希望、……そういう幕切れにしたい、と考えたのです。／さて、初演して以来この『俊寛』について「暗かった」とか「救いがなかった」という評はついに聞きませんでした。これは座員全員の協力、外部

の諸先生がたのお骨おり、観客の支持が、この「打ち拉がれた」俊寛から、「悲惨でない、底に明るさをもつ」俊寛へと転移させ、大きな民族遺産継承の実を結ばせたといわれました。(傍点は原著、「/」は改行部分) (三〇)

翫右衛門は『平家女護島』の全段を読みなおし、後段に「明るくなる着想」を見いだして、それを二段目の『俊寛』一場のなかに表現することを目指したというわけである。『俊寛』の場ではそうではないが、全体を通して読むと、最後には「源氏の勃興」が描かれる、つまり、鬼界ヶ島では打ちひしがれる俊寛であるが、全段を見れば結末には清盛の悶死が書かれてもいる。それを翫右衛門は「明るい」と読んでいる。まるで俊寛の呪詛が通力をえたかのような、そしてその結果、清盛調伏が成就するかのような結末を「明るくなる」着想と見ているわけである。それを論拠として、『俊寛』の場だけの上演にあたって、その幕切れで「悲惨さのなかの一まつの希望」を「ほほえみ」によって描き出したのである。翫右衛門はなにより観客のことを考えていたことがよくわかる。「虚無感・絶望感」で終わらせてはいけない、「悲惨」なだけで終わってはいけない。観客には一抹の「希望」を見せたい。そこには『どっこい生きてる』で描かれたような暗すぎて救いがみえない世界をなんとか乗り越えたいという思いが詰まっていたわけである。

それを、官憲に追われる身である役者が旅興行などで全国を巡って演じて見せる。翫右衛門の現実を観客たちは知っている。だから、観客は俊寛に翫右衛門自身をかさねて見ていたわけである。たとえば、瀬尾を叩き斬ることを国家権力に一矢報いる行為と読み取った可能性はおおいにある。さらに、幕切れで俊寛が「うっすら笑う」とき、もしかしたら、その日も捕まることなく無事に舞台をやり果せたことの翫右衛門の安堵をも感じていたかもしれない。そうしてまた観客に希望をたくすようにして別れを告げる翫右衛門(Ⅱ)俊寛に観客は感動したことだろう。それは、翫右衛門自身が書く通り、役者にとつても観客にとつても「異常な状態」における「貴重な体験」だったと思う。だからこそ、戸部銀作は「その後は同じ翫右衛門でも(……)、そうした感動はなかった」と認めるのだと思う。それは、その時代におけるその場かぎりの観劇体験であったわけである。

翫右衛門はその後中国に亡命する。そして中国から帰国したのちも『俊寛』をレパートリーとして演じ続ける。帰国の十五年後、前進座五十周年記念公演のおりには、しかし、次のような劇評がでる。

幕切れは、(……)松が折れて茫然自失。しかし、自分の行動に満足し、笑みもられる。大慈悲となった俊寛の姿を描いて幕がおきる。(水落潔) (三二)

むろん評者の水落が翫右衛門の来し方を知らないはずはない。だが、舞台の劇評は舞台自体に対する批評として書かなければならない。そうして、『俊寛』を独立したひとつの舞台として見ると、そこで「ほほえむ」俊寛は「自分の行動に満足し」ているように映り、さらには「大慈悲」と解されることになる。翫右衛門の最初の意図とはまったくかけ離れた解釈ではある。翫右衛門の演じ方が変わったのだろうか。いや、そうではないだろう。むしろ、時を経て、翫右衛門＝俊寛との観客側の認知の度合いが変わってしまったのだろう。また、翫右衛門がそれでもさらに自分を俊寛にかさねていき、俊寛の生を自分の生に引きつける形で、いわば翫右衛門流のスタニスラフスキー・システムに則って演じ続けたとしたら、観客側の受け取り方が変わるのとは当然の帰結といえる。翫右衛門はこのとき帰国して十五年である。官憲に追われていたころの翫右衛門が流刑の地にひとり残る俊寛にかさなったならば、それとおなじように、亡命から帰国して十五年後、当時から比較すれば平穏な日々を送る翫右衛門は「慈悲」を湛える「仏」のように見られたということなのだろう。そうして、「ほほえむ」という演出が、「自分の行動に満足」して「大慈悲」と見られるようになったということなのだろう (三三)。

「ほほえむ」俊寛の元型が翫右衛門の演出にあることは確認できた。だが、そのおなじ翫右衛門にあっても、その「ほほえみ」に対する受け止め方が時代を経て変わっていくことも確認できるわけである。観客に希望を残したいという思いから生まれた演出は、後進の俳優たちにその「型」だけが継承されて、いまや「お伽話」のようなウエルメイドな舞台を出来せしめるに至ったということなのだろう。

おわりに——初代吉右衛門と当代吉右衛門の「俊寛」

吉右衛門の「俊寛」には、観客がそこに「希望」を読み取り、投影できるほどの透明感と深みがあった。吉右衛門は本行のせりふと浄瑠璃の一字一句を演じ切ることを通して俊寛という人間を見せた。おそらく舞台で演じ続けることを通して、吉右衛門が「俊寛」に近づいていったのだと思う。それは、戯曲のテーマを俯瞰して「希望」を演じて見せるという行き方ではないし、「俊寛」を自分のほうへと引きつけたのでもない。その点が「ほほえむ」俊寛とは異なるのである。渡辺保は吉右衛門の『俊寛』について初代とくらべて次のように書いている。

初代吉右衛門の「俊寛」の、一人絶海の孤島へ残る幕切れ。千鳥の合方に浪音、向うを見つめる俊寛を残し幕が引かれる。「播磨屋ッ」のかけ声満場に降る如く、止めの柝が入ると観客は幸せになつて客席を立つ。みんな酒場や料理屋で声色の一つも使つて帰つて行く。本当は絶海の孤島に流された俊寛の運命などどうでもいいのである。ただひたすら吉右衛門の豊潤な名人芸に酔いしれている。

二代目吉右衛門も初代と同じテキスト、同じ演出をやっている。しかしそこにはみずから島に残ることを決意し、それを決行した男の運命と戦う姿が鮮明であつた。その鮮明さは観客一人一人に、もしあなたが俊寛と同じ状況に立つたならば、この孤独な戦いが出来るかどうかを問いかけるものであつた。それを思えばだれも酒場や料理屋へ行くことは出来ないし、ましてかけ声をかけることも出来ない。私たち自身の問題が問われているからである。そこで歌舞伎は単なる「慰み」ではなく、現代の演劇になつた。(三三)

「絶海の孤島に残された俊寛の運命などどうでもいい」とは、しかし、初代吉右衛門の観客よりも、現在の歌舞伎の観客にこそ当てはまるのではないか、と筆者は「ほほえむ」俊寛を見るたびに感じるわけである(三四)。ここで渡辺が強調するのは、ふたりの俳優の舞台が観客に投げかける印象のちがいである。二代目の「現代性」を際立たせ

るためか、初代のほうが「単なる慰み」といくぶん貶められた感もあるが、しかしかりに「慰み」のために訪れたにせよ、当時の観客たちは初代の「豊潤な名人芸に酔いしれる」だけの鑑賞眼はあったのである。だから、ふたりの芸のちがいは、その演じ方のちがいの中だけに求められるべきではない。そのちがいはふたりの役者の生きる時代のちがいが、ふたつの時代の観客のちがいが、それぞれの時代の生活における歌舞伎の位相のちがいを無視して論じられないものだと思う。二代目も初代と同様に、いまやその芸は名人芸の域に達している。だが、初代が喝采を博したのに対し、二代目は観客を「孤独」にする。それはたしかである。劇場にいながらその舞台とひとりで向き合っているような、そして「俊寛」の生をひとりで目撃しているような感覚をおこさせる。なぜか？ それは、まづは当代吉右衛門の芸の奥の深さゆえであろう思う。その重さと実在感と迫真性にくわえて、鮮烈なイメージを放ちながらも同時に透明感をたたえて、穏やかでゆったりとした時間が流れる舞台ふりのためだと思う。そしてまた、その舞台が、いまでは歌舞伎のなかにあつてさえ稀有なものと感じられるためでもあると思う。

「ほほえみ」を演じて見せる「俊寛」たちと吉右衛門の「俊寛」とのちがいは、じつはきわめて大きいのである。俊寛の「ほほえみ」は、元型である翫右衛門の最初の意図はそうでなかったとしても、現在では観客に対する歌舞伎役者の「媚」のようなものと感じられてならないのである^(三三)。「自己を犠牲」にする人が「情の人」だとは、そこへと至る経緯を無視したならば同語反復にすぎないし、「自己犠牲」をなした人が最後に自身の行為に満足するなどは、それによって生き残った者側からの、あるいはそれとまったく無関係な者側からの、「かくあれかし」という願望にすぎないであろうと思う。近松がするどく描き出したのは、むしろ、その反対の面であつたろうと思うわけである。だから、『俊寛』を現在読みなおすならば、観客の「慰み」になどならないような舞台を作り出さなければならぬとすら思う。しかし、今後も、物語自体のわかりやすさと感動的なプロットに甘えて、ウエルメイドな「お伽話」風の舞台が増え続けていくのではないかと危惧するのである^(三四)。それはひとつの芝居の形ではあつても、歌舞伎のあるべき姿ではないと筆者は思う。俊寛の「ほほえみ」は、それによって芝居の世界全体を完結させて、観客の感慨を予定調和的に同質なものにする。舞台自体がまるでパッケージ化された作品のように提供さ

れるから、観劇体験は、そこで俊寛の生を自らと照らし合わせて考える契機などになりえようはずがない。そもそもその作品自体が、観客の求めに応じて読解されて作り直されたものなのだから、それは当然のことなのだ。だからいま、歌舞伎をこれから見ようという未来の観客たちには吉右衛門の舞台にこそ触れてもらいたい。そして、そこで、劇場のなかで観劇しながらも「孤独」を共有するという稀有な時間を体験してもらいたい。現在の歌舞伎の、歌舞伎における「希望」は、きっとそのあとにしかない。

引用・参照文献一覧

- 安藤鶴夫／戸板康二／利倉幸一「特集・前進座の歌舞伎改造をめぐる——その一、劇評家はこう見た」、『演劇界』昭和三五（一九六〇）年一月号、八六・九一頁。
- 市川猿之助（三代目）『猿之助修羅舞台』、大和山出版社、一九八四年。
- 犬丸治「海老蔵の模索」、『演劇界』二〇一三年八月号、八七・八九頁。
- 落合清彦「密度の高い『俊寛』と『船弁慶』」、『演劇界』昭和六〇（一九八五）年十月号、三〇・三一頁。
- 加賀山直三「舞台鑑賞手引き 『俊寛』断片——平家女護島——」、『幕間』昭和三〇（一九五五）年十一月号、七二・七六頁。
- 上村以和於「勘三郎四変化」、『演劇界』二〇〇七年十二月号、一二四・一二五頁。
- 亀岡典子「錦絵のような光景」、『演劇界』二〇一〇年十二月号、一〇六・一〇七頁。
- 「白鷺の深化、幸四郎の矜持」、『演劇界』二〇一八年八月号、一〇〇・一〇一頁。
- 権藤芳一「仁左衛門歌舞伎 意義と成果と」、『演劇界』昭和三八（一九六三）年八月号、六〇・六二頁。
- 「古典劇としての歌舞伎——勘九郎の『俊寛』」、『演劇界』一九九二年十一月号、九五・九七頁。
- 高本教之「ユートピアとしての劇場?——新歌舞伎座について」、『PHASES』第四号、一一一・一二四頁。
- 戸板康二「解説 平家女護島」、『歌舞伎名作全集第一巻』、東京創元新社、一九六九年、九二・九三頁。
- 利根川裕「孝夫初役の『俊寛』」、『演劇界』一九九二年十一月号、八八・八九頁。
- 『あらずじで読む 名作歌舞伎50』、世界文化社、二〇〇四年。
- 戸部銀作「猿之助の長所と短所」、『演劇界』昭和五六（一九七二）年八月号、二六・二八頁。
- 中村翫右衛門『芸話 おもちゃ箱』、朝日新聞社、一九七〇年。

俊寛はなぜほえむ？

俊寛はなぜほえむ？

四二

『歌舞伎の演技』、未来社、一九七四年。

『劇団五十年』、未来社、一九八〇年。

野村喬「見事な古右衛門の『俊寛』」、『演劇界』一九九五年十一月号、七六・七七頁。

藤野義男「舞台鑑賞手引き 平家女護島 俊寛」、『幕間』昭和三二（一九五七）年十二月号、五六・五九頁。

前田満徳「名古屋の関西歌舞伎」、『幕間』昭和三十（一九五五）年七月号、九六・九七頁。

水落潔「三か月の豪華公演」、『演劇界』二〇一三年、八四・八六頁。

『大顔合せの『俊寛』』、『演劇界』二〇〇三年十一月、八〇・八一頁。

『感慨ぶかい記念公演』、『演劇界』昭和五六（一九七二）年一月号、二六・二八頁。

みなもとごろう「二つのベスト 古右衛門の『俊寛』と『母と暮らせば』」、『テアトロ』二〇一九年三月号 四六・四七頁。

森西真弓「歌舞伎の定着」、『演劇界』二〇〇一年九月号、八九・九一頁。

渡辺保「『俊寛』『喜撰』、そして『助六』」、『演劇界』二〇一三年八月号、八一・八三頁。

『戦後歌舞伎の精神史』、講談社、二〇一七年。

『2019年一月新橋演舞場 海老蔵大奮闘』、『渡辺保の歌舞伎劇評』

<http://watanabetamotu.la.cocacn.jp/REVIEW/BACK%20NO/2019-1-2.htm>（二〇一九年二月五日閲覧）

Benjamin, Walter. *Goethes Wälvherwandtschaften*. In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (STW), 1974, Band 1-1.

註

- (一) 渡辺保「2019年一月新橋演舞場 海老蔵大奮闘」。
- (二) 利根川裕『あらすじで読む 名作歌舞伎50』、九〇頁。
- (三) 市川猿之助、二二三頁。
- (四) 同書、二四〇・二四一頁。
- (五) 同書、二四一頁。
- (六) 同書、二四二頁。
- (七) 権藤芳一はこう書いている。「ずいぶん、いろいろな役者が演じているが、物語自体が感動的で、演る方も見る方も、熱が籠って、おおむね好評をうる狂言である」（権藤「古典劇としての歌舞伎——勘九郎の『俊寛』」、九五頁）。念のために以下

に『俊寛』のあらすじをあげる。「平家滅亡を企てた俊寛、成経、康頼の三人は陰謀が露見して鬼界ヶ島に流される。流罪となつて三年、俊寛は久しぶりに康頼・成経と出会つて、康頼から成経が漁夫の娘千鳥を妻にしたと聞かされ、鮑貝の盃に山の水で千鳥と親子の縁を結ぶ。そこに赦免船が到着する。皆、都へ帰ることができると喜ぶ。しかし、上使の瀬尾太郎の読み上げる赦免状には俊寛の名前だけがない。何かの間違えではないかと詰め寄るが、瀬尾は受けつけない。もう一人の上使の丹左衛門が俊寛を含む三名の帰参がかなうことを伝える。千鳥を連れて総勢四人で船に乗りとうとすると、乗ることができるのは三名だけで千鳥を伴うことはできないと言われる。三人して事情を説明して嘆願しても、瀬尾は頑としてはねつけ、さらに俊寛に対し妻の東屋の斬首を聞かせる。ひとり取り残されることを嘆く千鳥を見て、俊寛は自分に代つて船に乗るようにすすめ、怒る瀬尾の油断をみすまし、その腰刀を抜いて斬りつけ、ついに打ちとり、自分はこの咎によつて島に止まるから、代わりに千鳥を乗せてくれという。そして、去りゆく船を名残惜しく見送る」以上。

(八) 犬丸、八七・八八頁。

(九) 渡辺保『俊寛』『喜撰』、そして助六、八一頁。

(一〇) 高本、一一六頁。

(一一) 渡辺『俊寛』『喜撰』、そして助六、八一頁。

(一二) 水落『三か月目の豪華公演』、八四頁。

(一三) 高本、一一六頁。

(一四) みなもとごろうは、昨二〇一八年十一月の吉右衛門の俊寛について、その「台詞に、俊寛という人物の人生の全重量が懸かつた重さ、深さを感じた」(みなもと、四六頁)と書くが、まったく同感である。その舞台上に、人生の全重量をもつた人物が存在しているかのように感じられるのだ。

(一五) この「間」の強調は初代吉右衛門の型として次のように説明されている。「段切れの『幾重の袖や』でその松の枝が折れた所で、木^ぎの頭^{かぶ}ということになり、昔はすぐ幕を引いたらしいが、吉右衛門系の型では、さらに十分余情を見せてから、近代劇風に幕を切るようになって」(戸板、九三頁)。そして、当代吉右衛門については、「遠ざかる船を茫然と見送る姿は、すべての首を消した短い時間が印象的であった。吉右衛門のこの間は覚えておきたい」(野村、七七頁)との評が残っているが、この一九九五年十月国立劇場の公演こそ筆者がはじめて『俊寛』で感動した舞台で、そのまったく無音の「間」は忘れられない。これが、現在の吉右衛門の舞台に流れる独特の時間の感覚をはじめて感じた舞台であった。

(一六) Benjamin, p.201.

(一七) 亀岡「錦絵のような光景」、一〇七頁。

(一八) 上村、一二四頁。

俊寛はなぜほえむ？

四四

- (二九) 亀岡「白鷗の深化、幸四郎の矜持」、一〇二頁。
- (三〇) 森西、九〇頁。
- (三一) 加賀山、七三頁。
- (三二) 利根川「孝夫初役の『俊寛』」、八八・八九頁。
- (三三) 仁左衛門(当時孝夫)は翌一九九三年、病氣療養で丸一年舞台に立たなくなる。その直前の舞台であるから、体力が落ちていたという可能性は高く、そのぶんは差し引いて見るべきかもしれない。
- (三四) 戸部、二七頁。
- (三五) それ以前の十三代目仁左衛門の俊寛についての劇評を見ると、昭和三〇(一九五五)年六月御園座の公演については「吉右衛門そっくりの行き方だが、それを巧みにこなしているのは感心だ」(前田、九六頁)、昭和三八(一九六三)七月道頓堀文楽座の公演については、「採用している従来の台本(吉右衛門系のようなが)」「権藤「仁左衛門歌舞伎 意義と成果」、六一頁」とあり、いずれも初代吉右衛門の型でやっていたことが確認できる。
- (三六) 戸部、二七頁。
- (三七) 中村翫右衛門『劇団五十年』、三二八頁。
- (三八) 「演技ノート」には、最後の浄瑠璃のあとの芝居についてこうある。「波が下から俊寛の顔へ当たった思い入れで冷めたいので俊寛がハッと息を吹き返し、再び船のほうを見る。そしてじいっと見ていくと、笛の音がひいーと鳴りはじめ、俊寛のほえみがそのなかから浮かび出て、幕がおります」(中村翫右衛門『歌舞伎の演技』、一六二・一六三頁)。別の著書で俊寛の役作りのひとつとして「白い歯」をあげ、「メーキャップ上は損であっても、私の場合は歯を磨いて出る。まっくらな中にラ イムライトだけが絞られ、かすかにちらりと白く歯を光らせてほえむ……これは俊寛のテーマに関することなので付記しておく」(中村翫右衛門『芸話 おもちゃ箱』、二〇五頁)。いずれも「ほえみ」を強調する演出である。
- (三九) 今井正監督、前進座制作・出演の映画『どっこい生きてる』(新星映画社・前進座、一九五一年)は、当時一口五十円の出資者を募って制作した独立プロの原点といわれる映画である。毎朝職安の窓口に並び、その日の職にありつけるかどうかという日々を過ごす日雇労働者の一家を描いたもので、最後に万策尽きたと感じた父親が一家心中を考え、家族を遊園地に連れていく。長男坊が池にはまって溺れる。父親は池に飛び込んで長男を助け、背中におぶって歩き出す。その顔に「生きていく」という決意が浮かぶ。翌日から父親はまた職安の窓口に姿をあらわすようになる。その場面で映画は終わる。観客から「暗すぎる」「救いがほしい」と言われたというが、いま見れば、おなじ前進座による山中貞雄監督『人情紙風船』(一九三七年)よりは、すくなくとも「生きていく」選択をする結び方は「暗すぎる」わけではないと筆者は感じるのだが、幸せになる見込みがあるわけでもなく、相変わらずの貧しい日々を予感させる結末が、当時の観客には「希望がない」と映った

ということなのだろう。同時代人の感想がそういうものであったという事実はおさえておかなければならない。

(三〇) 中村翫右衛門『芸話 おもちや箱』、一九五・一九六頁。

(三一) 水落『感慨ぶかい記念公演』、二七頁。

(三二) 前進座についてはある鼎談で次のように語られている。「戸板康二…確かに戦後のある時代には同情されるような出発点も

あった。東京には出してくれる劇場がなくて、ワラジをしばらくはいた。(……)／安藤鶴夫…前進座というと、まずほろりときた(笑)。合言葉だナ。しかし考えてみると、実際は大人なんだから、ぼくらがなにもそうほろりとするのではないんだ」

(安藤／戸板／利倉、一九一頁)。これは一九六〇年、翫右衛門の帰国から五年後のものである。

(三四) 渡辺『戦後歌舞伎の精神史』、一七〇頁。

(三五) ひろん、初代吉右衛門の俊寛は「ほほえむ」俊寛とは対極にあるものであった。藤野義男は初代吉右衛門の芸談を紹介している。「幕切は新しく工夫を致し、今までの(……)深い悲しみと共に岩山に上って船を見送るのが、普通でしたが、私は悲しむ余裕もない程で、ただ茫然自失し、人間の抜殻の様になって見送る事に致しました」(藤野義男、五九頁)。それまでの『俊寛』を知り、初代の芸を知る当時の観客はその人物造形を劇的なものと感じたであろう。この初代の演じ方を二代目も踏襲しているわけである。

(三六) たとえば、三代目猿之助がワースト3にあげた『娘道成寺』『車引』『勸進帳』に対しては、演じる役者たちの気構えはどうであろう。『娘道成寺』は女形舞踊の大曲中の最たるものであり、『車引』は荒事、和事、実悪など歌舞伎の約束事の宝庫であり、『勸進帳』にいたっては名優による名舞台の記憶も新しく何より規矩正しい芸の格が演じ手には要求される。それらの舞台に対して歌舞伎役者たちは今後も、覚悟をもって挑戦していく気構えであろう。それらの演目を演じるさいに役者たちは、軽々しく自身の解釈を持ち込もうとはしないわけである。『俊寛』のような一般の観客に受け入れられる演目において、役者は「仕勝手」をやる。そして今はより観客に「ウケる」やり方のほうを継承しようというのが大勢のようだ。

(三七) 落合清彦は『俊寛』の劇評にこう書いている。「現代の日本人に、果たして、この『自己ギセイ』の心情と行動が、どの程度の共鳴を得るものか。飽食と物量豊富な現在只今、日本人はこの劇を、どこまでわが事として見るだろうか」(落合、三一頁)。ここでの「日本人」には観客だけでなく役者も含まれると読まなければならない。「飽食と物量豊富な現在只今」を生きているのは両者ともにおなじである。しかし、その結果、『俊寛』がたんなる「お伽話」になってしまおうとしたら、観客にとっても役者にとっても知的には貧しい時代であると言わねばならない。

俊寛はなぜほほえむ？