

何が劇評に起こったか

歌舞伎劇評の過去と現在をながめる

高本 教之

はじめに——『演劇界』の社長退社事件と誌面の変移

二〇一八年九月に没した歌舞伎評論家の藤田洋を追悼して、中村哲郎は次のように書いている。

戦前には、松翁や青々園や錦花などによって、優れて面白い劇壇史が書かれたが、どうしたわけか戦後は、さっぱりと姿を消した。千谷道雄氏の『幸四郎三国志』くらいである。もしも将来、良き執筆者によって昭和後期の劇壇史が書かれた場合、藤田さんの社長退任前後の動静は、避けて通れない数ページになるだろう。

昭和六十(一九八五)年秋の利倉さんの八十歳での死、その直後の藤田さんの五十二歳での退社によって、はからずも明治以来の、「演芸画報」の系統と伝統、その百家争鳴の生命(いのち)は、終息したと断じていい。花柳章太郎の死によって新派劇が変質したように、その後の歌舞伎雑

誌は、現代管理社会のセレブな啓蒙・情報誌へと移行していく。(傍点強調は筆者、以下とくに断り書きのない場合は同様)⁽¹⁾

この追悼文の副題は「歌舞伎雑誌の行く方」という。「行く方」には「未来」、「将来」、すくなくとも「現在」の意味が込められているようであり、「追悼」にはどこか過剰で、物言いたげな含みを感じさせる。歌舞伎評論家の藤田洋は「観劇歴七十五年以上」、「批評家としての執筆歴六十五年以上」という記録保持者⁽²⁾で、「文字通り戦後の演劇事典にも等しい存在」⁽³⁾で、一九八五年まで二十数年間『演劇界』の編集にたずさわり、その経営にもおおいに貢献した。その藤田の「退社」によって歌舞伎雑誌のあり方が変わったという。「百家争鳴の生命」が終息し、「セレブな啓蒙・情報誌」になった、と。さらに、藤田の「社長退任前後の動静」は、「昭和後期の劇壇史」が書かれるとしたら「避けて通れない数ページになるだろう」と。中村は、しかし、その「動静」についてここでつぶさに語ることはない。追悼する場にはさわしくないとの配慮からか、あるいは、この文が掲載される媒体と読者への配慮からか、いずれかはわからない。⁽³⁾

では、何があったのか。社長退任の経緯について、藤田洋自身が書いている。「思わぬアクシデント」があったのだという。藤田は昭和五十六(一九八二)年から『演劇界』の社長兼編集長を務めるようになるが、昭和五十九(一九八四)年『演劇界』七月号の誌上で、十七代目中村勘三郎が演じる『夏祭浪花鑑』のお辰のカラー写真を裏焼きのものを掲載してしまう。「あつて

(1) 中村『評話集 勘三郎の死』、一一二頁。
(2) 同前、一一七頁。
(3) この文が最初に掲載されたのは歌舞伎学会編集・発行の『歌舞伎——研究と批評』六一号。まぎれもない研究誌である。なお、タイトルは初出のほうが「藤田洋氏を送る——歌舞伎雑誌の行く方——」、再録のほうが「藤田洋——歌舞伎

雑誌の行く方」。後者で「を送る」を削除したのは、再録版所収の著書『評話集 勘三郎の死』の第Ⅱ章のタイトルが「劇場群像——追悼・追憶賦」であるから、重複を避けたためと思われる。確認しておきたいのは、副題に変更はなく「行く方」という言葉が用いられている点である。また、本文部分にもほかに修正された箇所は見当たらない。

はならない間違いであるから、平身低頭謝罪したが許してもらえず、俳優側からは弁護士を代理人として、内容証明の通告書が送られてくる。そこには、裏焼きのため「衣服の左右が逆」で「死人に着せる」右前の着付けとなっており、「まことに縁起の悪い写真」であるとされ、こう書かれる。

こうした写真は半永久的に残るものであり、役者にとって死に装束の写真が残ることは大変に精神的に苦痛であります。よって、本書到達後一週間以内に右雑誌を回収するとともに、今後勘三郎丈の写真を雑誌『演劇界』に掲載することを禁止します⁽⁴⁾

当該の号の「回収」要求にくわえて、グラビア写真の「掲載禁止」との宣告は、こうした雑誌にとっては存続の危機にもかかわる一大事であったにちがいない。十七代目中村勘三郎（一九〇九—一九八八）は当時七十代、歌舞伎界の大幹部であり中心人物である。藤田はその後の経緯を次のように伝えている。

『演劇界』創業以来、初めて俳優から弁護士を立てての抗議に社内は動揺した。結果、翌六十年十月号から利倉が社長・編集長に戻り、土岐童子が編集長代理、そして悪いことは重なるもので、十月二十六日に利倉が他界することになる。

裏焼きのミスから八十歳の利倉を苦しめたのかと思うと、今でも心が痛むが、他方である間もなく潰れるかというような会社を、順調に支えてきたことに貢献したという自負があるので、悔いることはなかった。

⁽⁴⁾ 藤田『評論 演劇放浪記』、二〇九—二一〇頁。

昭和六十年末で、わたしは退社した。「人物事典」に野村喬が「解任された」と書いたので出版社に抗議し、当人に「解任されたのなら、何で退職金の交渉ができるのか」と問い詰めたこともあった。

先代勘三郎の部屋に行き退社の挨拶をすると、びっくりした様子で「えっ、それはいけないよ。利倉君に辞めさせてはいけない」といつか言っておいたんだ」と、真剣に言った顔を記憶している。

役者子供というが、何て気楽な役者かと改めて感心した。その利倉がすでに亡くなっていったというのに。つまりは、演劇雑誌というものは、人間の繋りによって成り立っている。その繋りが、読者と編集者であったり、興行会社や役者と編集者であったりとさまざまだが、絆によって左右されるものだ。基盤は強固なようであり、一面に脆いところがあるので。さまざまな人生経験ができた二十三年間の『演劇界』の編集者生活であった。

退社した時に、三年間で潰れたら、自分の責任だと危惧していたが、幸いなことに毎月刊行が続いていたので、ほっとしていた。⁽⁵⁾

このように、「アクシデント」のあらましは、当事者たる藤田自身によって報告されている。裏焼き写真の掲載に怒った歌舞伎俳優が弁護士を介して抗議してくる。それを受けて藤田は社長を退任し、のちに退社する。そして、退社の挨拶にいくと俳優本人から驚かれるということである。

さて、この藤田の文が最初に掲載されたのは、先にあげた中村哲郎の追悼文とおなじ『歌舞伎——研究と批評』である。さらに、のちに藤田の著書に

⁽⁵⁾ 同前、二一〇頁。

もこの文は収録されている⁽⁶⁾。中村は追悼文のなかでその著書についても触れている⁽⁷⁾。だから、藤田のこの説明を読んでいないはずはない。それでも中村は、「昭和後期の劇壇史が書かれた場合、藤田さんの社長退任前後の動静は、避けて通れない数ページになるだろう」と書くのだ。ということは、当事者である藤田の説明だけでは書き尽くせていない何かがこの時期にあったということのようである。

当時の『演劇界』のバックナンバーを確認してみたところ、問題となった裏焼きの写真が掲載されたのは、昭和五十九年七月号。発売は六月初旬であろう。社長の退任の時期について、藤田は「翌年の昭和六十年十月」と書いている。だが、『演劇界』の奥付の「編集・発行人」は昭和六十年一月号から利倉幸一に変わっている。そして同六十年十二月号からは、利倉の死のためだろう、「編集・発行人」は梅村豊に変わる。「昭和六十年末」の退社は、利倉の没後、編集体制を藤田が整えたいうえでのものだったろうと思われる。だが、五十九年七月号発売の六月頃から翌年末の退社まで一年半もの時間がある。そのあいだに何があったのか。退社の決断に至るまで、藤田によって書かれていない様なことがあったのではないだろうか。当事者がともに故人となった今、書かれていないことについてはただ揣摩憶測するよりほかなく、真相は知りようがないことである。

もしかしたら裏焼き写真は第一の原因というより、単なるきっかけにすぎなかったのではないか。役者のほうで以前からわだかまっていた不信感や不快感のようなものが、それをきっかけに爆発してしまったということではないか。そうでなければ、写真の裏焼きを原因として、「百家争鳴の生命」が「終息」というのはじつに妙な理屈だ。藤田の退社後の「セレブ

な情報・啓蒙誌」はなによりグラビアが充実しているものなのである。「編集・発行人」が利倉幸一となる昭和六十年一月号から十七世中村勘三郎はカラーグラビアに再登場し、一年間で計8回も掲載される。「手打ち」が済んだのちは、元のお互い様の協力関係に戻るといふことなのかもしれない。それでも、しかし、「百家争鳴の生命」は「終息」したというわけである。

「演劇雑誌」というものは、人間の繋りによって成り立っている。その繋りが、読者と編集者であったり、興行会社や役者と編集者であったりとさまざまだが、絆によって左右されるものだ」と藤田は書く。まして相手が「役者子供」のような気まぐれ者となると……、その大変さは細かにここで語らずともどうか察してもらいたいといいたいのもかもしれない。

さて、中村哲郎はあえて「良き執筆者」によって、昭和後期の劇壇史が書かれた場合、藤田さんの社長退任前後の動静は、避けて通れない数ページになるだろう」といい、「良き執筆者」の例に千谷道雄の名をあげている。千谷の『幸四郎三国志』は、八代目松本幸四郎（初代松本白鸚、一九一〇—一九八二）が松竹から東宝に移籍してから松竹に戻るまでの十年余りの日々を、文芸部員兼制作者として幸四郎一座の三〇名とつねに行を共にした千谷道雄が、さまざまなエピソードをからめて詳細に描いたもので、歌舞伎俳優と興行主の関係、会社による興行方法やギャランティの算出法や契約法の実態のちがいが、役者と戯曲作者や女優との関係など、現場をともした者でなければわからないような証言がまた報告されている。発表当時はおそらく「曝露」本と受け取る向きも多かったろうと想像されるが、いま読めば、千谷の書くとおり、まちがいがなく、「一つの演劇資料としての意味を持つ」⁽⁸⁾書物である。

を用いた。

⁽⁶⁾ 中村、一一八頁。
⁽⁷⁾ 千谷、三一七頁。

⁽⁸⁾ 初出が『歌舞伎——研究と批評』四五号。再録が藤田『評論 演劇放浪記』。誤字訂正があるほかとくに加筆された箇所は見当たらなかった。が、ちょうど引用した文中に誤字の訂正があったために、本稿では訂正後の『評論 演劇放浪記』

その「劇壇史」において際立つのは歌舞伎俳優の世間知らずぶりである。役者たちはみな、当時の世間一般の常識を持ち合わせず、むしろ歌舞伎の世界独特の昔ながらの約束のなかだけで生きており、それを疑おうともしない。そのために、その約束を共有しない人たちとのあいだに事あるごとに揉め事が起こる。相手は歌舞伎以外の演劇関係者のすべて。俳優、女優、演出家、作家はもちろんのこと、さらに元官僚の国立劇場の理事にまで及ぶ。歌舞伎役者が好んで揉め事を起こすわけではない。ただ、彼らは彼らにとつての旧来のやり方を守っているだけである。この書物の「演劇資料としての意味」は、そうした歌舞伎役者たちの生き方・在り方の特異性、時流に対してじつに反動的であるのだが、それについて本人たちが無自覚である様態を悲喜こもも描き出している点にある。

中村哲郎は、もし十七代目勘三郎の身近に、八代目幸四郎にとつての千谷道雄のような存在がいたとしたなら、役者側の怒りの真相をはじめとして、歌舞伎の専門誌の社長が退任、のちに退社にいたるまでの経緯、そしてそれによつて批評誌がたんなる情報誌へと変移する背景となる動向が克明に描かれうると言いたいのだと思う。中村本人はまちがいになくそのあらましを聞き知っている。が、それを書く任は自分にはないというのだろう。追悼文では、それをつまびらかにするかわりに次のように書く。

利倉さんの清濁併せ飲む雅量、ゴシック活字のような神経、健全な社会常識は、劇場世界の面妖さによつて足を掬われる日が、戦後の長年月ついに無かった。

藤田さんが社長に就任した頃は、ちょうど劇壇の新旧勢力の交替が近づいた時期だった。彼はベテランの劇場人でもあったが、その一本氣

の熱意や保守派ではない部分が、この流動期に際会して裏目に出てしまった点がある。(9)

「一本氣な熱意」のほうが、「清濁併せ飲む雅量」に比較すれば、他者と衝突を起こしやすいいろいろのはよくわかる。興味深いのは、しかし、藤田の「保守派ではない部分」が軋轢の要因、すくなくとも遠因になったというような説明のほうである。この出来事をごくごく一般化して俯瞰してまとめるならば、「新旧」の世代交替のさいに「保守派ではない」者が「新」世代側を応援したことを、「旧」世代側の代表的人物が許さなかったという、つまりはそういうことなのかもしれない。また、世間一般からみれば、「役者子供」の気まぐれがそもそも発端であつたと片付けられるべきことかもしれない。だが、そこは世間の常識とは異なる世界に生きる歌舞伎役者である。中村哲郎も「劇場世界の面妖さ」と説明がなければ文字通り「面妖」だけの表現をここに用いている。「芝居国」とか「戯場国」という言葉がある。「芝居」の世界は結界のようなものであり、「劇場」世界は現実の日常世界とは異なる別個に独立した世界だという見方である。そして、歌舞伎役者は、その世界の住人なのだという見方もある。が、しかし、その住人が、弁護士を介して抗議するとなると、やはり問題は現実的である。

事の結末として、劇評を掲載する雑誌の編集長が「保守派」でなかったために、その退社後、ついにその雑誌から批評性が消失してしまうというのは皮肉なことだ。さらに皮肉に見えるのは、裏焼き写真掲載に対する抗議からはじまった問題の帰結が、「現代管理社会のセレブな啓蒙・情報誌」への移行となったということだ。

舞台写真を大量に掲載したグラビア誌。二〇〇七年九月号からA4版の大

判になって以降、その印象はさらに強い。「劇評」欄では、舞台の出来に対して批判的な評が減り、その傾向はますます強まっているように見える。今の『演劇界』でもっとも読み応えがあるのは、児玉竜一の毎月の「劇界の動向」であり¹⁰、そのほかには『演劇界』アーカイブ」と名付けられた、同誌とその前身『演藝画報』のバックナンバーに掲載されたかつての批評文の再録コラムである。『演藝画報』を受け継いだ「百家争鳴」ぶりなど、今現在の『演劇界』の誌面には見る影もない。

劇評家と歌舞伎俳優のあいだの論争(二)——「本格」をめぐる

——高原慶三対六代目尾上菊五郎

では、『演劇界』の前身であり、「百家争鳴の生命」が生きられたという『演藝画報』とはどのような雑誌であったか。明治四〇(一九〇七)年の創刊から昭和十八(一九四三)年に『演劇界』に統合されて廃刊となるまで三十六年間にわたって人気の演劇雑誌であり続け、その総索引が「人物編」(一九七四年)、「一般編」(一九七五年)、「作品編」(一九七六年)、の3冊あり、それぞれが二五六頁、五二二頁、六〇四頁の大部に及ぶ。「一般編」の「執筆名総索引」の頁数だけでも五八頁もある。さらにそれとは別に戸板康二によって「演芸画報・人物誌」という書物まで編まれている。『演藝画報』の誌面の充実ぶりはここで概説することができないほどの奥行きと広がりをもっている。ここではそのなかの数例だけ見てみたい。取り上げるのは、

¹⁰このコラムがはじまるのは『演劇界』二〇二〇年五月号。つまり、コロナ禍のさなか安倍晋三首相による「文化イベント」の開催自粛要請を受け、歌舞伎公演が休演となった時からである。第 1 回目は「二・三月 劇界の動向」。児玉は、「ネット情報を含め、あくまで個人的に触れた情報をもとにしているので、偏りがある点は予めお断りしておきたい」(児玉、七四頁)との断り書きをつけるが、その報告はじつに詳細にわたり、歌舞伎の観客にとって目を放すことがで

劇評家と俳優のあいだの論争である。弁護士を仲介しての抗議ではない。役者自身が筆をとって劇評家に対して反論した事例である。

まずは六代目尾上菊五郎の例。事の発端は、昭和九(一九三四)年二月の京都南座の舞台に対する高原慶三の劇評である。その劇評に対し六代目が反論の文章をあげ、さらに高原がそれに応じる。一往復半のやりとりが都合三号にわたって掲載される。

まず、高原慶三の劇評のタイトルが「小英雄菊五郎」。それだけで挑発的と見えるが、その意図をかいつまんで説明すると、この年の正月に東京宝塚劇場が東京丸ノ内に開場するが、その前年の暮れから東宝が歌舞伎役者や劇作家を松竹から引き抜くという事件が起こる。そのさなかにあつて六代目の動向が注目されるようになる。高原曰く、松竹は六代目を「腫れ物に觸るやうに」気遣い、またそのさまを「ジャーナル屋が細大もらさず報道」し、その結果、六代目を「小さな英雄」にしてしまった。つまり世情の流れのなかにあつての六代目のありようをそう伝えたわけである。そして、さらに、高原は『藝』第一、『藝』第二、『藝』第三で押切り、世間の好尚を顧慮せず、しかもこのベラボウな場代でコックリ自分の地藝で突張つてゆく大膽さ、自ら信じることの高さ(関西の中堅諸君！ 菊五郎に對して何の顔せがある)この点だけでも菊五郎は二月の小英雄だ¹¹という。

高原慶三は、のちに茶道の道具の権威といわれるようになる人物だそうだが¹²、当時は大阪毎日新聞の記者であり、関西に籍をおく評論家である。地元の俳優の多くが時流に乗り遅れまいとビクビクしているのに比べ、

きない情報ばかりである。この記録は今後さらに価値を持ち続けると思う。
¹¹高原「小英雄菊五郎」、二〇二二頁。なお、『演藝画報』は総ルビである。引用にあたっては読みやすさを配慮して、筆者が必要と判断したものだけを残し、それ以外はすべてはずしている。

¹²戸板康二によれば、高原慶三は、「筆名を杓庵といい『教奇人』という斯道の著者があり、茶入れ、花入れ、茶杓等に関する権威である」(戸板、二七三頁)。

て、「藝」道を超然と歩み続けているように見える六代目を持ち上げるのである。そして、「東宝」問題と関西の劇界や俳優との比較など、幕外と幕内の事情の説明のためにじつに劇評全体の半分以上の字数を割いている。しかし、「英雄」とはいわず、「小英雄」とするところには、どうにも皮肉が感じられる。地元の俳優に比較して六代目を擁護する言辭を連ねながら、チケットの料金を「ペラボウな場代」と呼ぶのをみても、ほんとうのところ評者は六代目の姿勢を評価しているのか、それとも批判しているのか、よくわからない。自身で長々と劇界のゴシップを紹介しながら、それを小馬鹿にするように切つて捨て、地元の俳優たちに苦言を呈する。自身も新聞記者でありながら、東宝問題を報じる記者たちを「ジャーナル屋」と呼び、どうやら劇評を書く自分はちがう立場にあるつもりのものである。地元の「関西の中堅諸君」に比して芸第一の六代目のあり方を擁護するのは、「自ら信じることの高さ」の点で自分と通じるとでもいう書き方である。実際にはほとんど「ジャーナル屋」とおなじような内容を紹介したのちに、ようやくと舞台に對する批評がはじまる。そこではじめてこの評者の本音と力量を読むことができる。以下、六代目の芸についての評言の部分だけすべてあげる。

菊五郎の仁木となると、これはお世辭にも褒められない、時代にさ、だしまで用ふる仁木として、畫面の反り身など、何と無雑作なことだろう。「對決」も初役の福助の勝元が突込みが足りない、それを承ける菊五郎は、さすがにうまいシバイをやつてゐるが、「畏れ入り奉る」など、青年市村座時代が曝露する。紅若の山名宗全も言語道斷に悪い。「刃傷」でも、仁木は花道の見得など若さから来る淺瀬さがある他は一本足の

また、犬丸治編『歌舞伎座を彩った名優たち』には「戦後は数寄者・高原杵庵として知られた」とある（犬丸、二二〇頁）。

見得など、とかく仕事が際立たない。この程度なら、菊五郎そう有難がるに及ばない。（傍点は原著、傍線は筆者）⁽¹³⁾

一読、舞台の出来を全否定するような評である。「お世辭にも褒められない」、「有難がるに及ばない」とは一刀兩断というべき批判だろう。具体的にどこがどうまずいのか、この評文からはわからないのだが、その点は後述したい。さて、この評を受けて、六代目尾上菊五郎は『演藝画報』の次の号（昭和九年四月号）に反論を投稿する。

六代目は、まず、最近は劇界に活気があり、劇評が多く書かれるようになり、愛読者も広範囲にわたってきたようで、「我演劇の進展の爲め眞によろこばしい」と挨拶の言葉を述べ、さらに次のように前置きをする。

然し唯一つ、此處に私の心配なことは、種々な劇評が、諸新聞、諸雜誌上に、どしどし掲載されることは誠に有難いことには相違ないが、往々にしてさうした劇評中に、とんだ間違ひのあることを發見するが、若しそれがそのまゝ後世に誤り傳へられるとすれば、それこそ劇界將來の爲めに、嘆はしいことで、何んとか考へなくてはならない重大事であると私は思ふものである。

そんな理で、私などが劇評に對して評がましいことを書くなどいふことは眞に烏滸がましい次第ではあるが、これは單に私達俳優といふ、いつも批評されねばならない立場にある私が、私達の立場から言はうとしてゐるのでは決してなくて、廣く私達の劇界の爲めに、眞面目な意味で、かなり大きな問題であると思ふからなのであつて、私は今此處

⁽¹³⁾ 高原、同前、二二頁。

で敢て世の劇評家諸賢のご一考を乞ふ次第なのである。(14)

それから具体的に高原の評に対する反論がはじまるが、まずは、

高原氏はお世辭にも褒められないといつてゐるが、お世辭になんか褒められることは、私は生れつき大嫌ひでもあり、また却つて甚だ迷惑千萬の至りであるが、(15)

と、いかにも江戸っ子らしい口ぶりで、「お世辭にも褒められない」という修辭に対し、そういう言い方をする人間がそもそも自分は「大嫌い」だと応じるようなのだが、続けて、演技について具体的にこう書く。

私はこと更に或程度以上の反り身にならない様にしてゐるのであつて(私以上に反り身にならうとすれば、膝を折らなければならぬ)、それは最もつゝしまなければならぬ事であるとされてゐる。)私が敢てさうしてゐる事には、其處にちやんと理由があつての事である。

ところで、高原氏のいふ如く、畫面の反り身なるものが、私の場合、至極無雜作なるものであつて、その爲めに、單なる一俳優六代目尾上菊五郎である私の仁木がいけないといつて、叱られるのだつたら、それこそ、何んでもないことであるが然し、私は仁木を演ずるに當つては、私が最も尊敬し又一番正しいものである、と信じてゐる九代目團十郎と五代目菊五郎との二人から教えられた通りの型で演じてゐる次第であつて、私の仁木、即ち九代目團十郎及五代目菊五郎の仁木なるものが、

(14) 尾上菊五郎(六代目)、五〇頁。
(15) 同前。

いけないということになる理^{わづ}で、さうなると私はどうしても合點が行かないのである。(16)

さらに説明が続くが要約すると、九代目團十郎(二八三八―一九〇三)と五代目菊五郎(一八四四―一九〇三)は「反り身になれ」と自分には教えなかつたし、両優を見た人たちも自分の記憶でも「反り身」をしなかつた。唯一の例外は七代目市川團藏(一八三六―一九一一)の仁木だが、それについては團藏本人が明治四十一(一九〇八)年三月四月公演の通りに、当時の劇評家から尋ねられた際に、「本来からいふと何も引込み眼を剥いて反らなくともいい」、「嘘とは知りつつこういう引込みをする」と答えており、つまり團藏も「反り身」を不正なものと認めている。九代目も五代目も仁木の型は総本家たる名人五代目松本幸四郎(一七六四―一八三八)を「お手本」としているのだ。「その二人の型が反り身にならない」としたら、「反り身にならない」ほうが「正しい本格的なものである」ということが明言できるのではないか」といって、九代目と五代目の仁木の写真まで参照のためと掲載して、最後にこういう。

若し高原氏の言ふ、畫面の反り身なるものを、無雜作でなくやる仁木の方が正しい、本格的な行き方であるとすれば、その手本を示し、その理由を明白にして御教示願ひ度いたいのと希ふ次第である。(17)

高原慶三は、翌月号(昭和九年五月号)に「尾上菊五郎文に答ふ」とこれに応じる。見開き二頁の分量だが、全体の三分の一以上の字数が六代目の文

(16) 同前、五一頁。
(17) 同前。

章の引用であり、それに対して一問一答のように自身の答えを敷衍書き込むという答え方で、さながら現在の電子メールでのやり取りを思わせるような対応ぶりである。そのため、ここに要約するのが困難なほどののだが、まず、

師父にあたる人々にそうした謙譲な個人菊五郎丈は尊敬するが、全然立場の違ふ、私どもまでが團十郎、五代目菊五郎なるが故に何でも正しいといふ議論は一般に通用しないと思ふ。

かうなれば、勢ひ私は九代目團十郎、五代目菊五郎の仁木に銚を轉じねばならないのだが⁽¹⁸⁾

と、九代目と五代目の仁木についての先の菊五郎の言を受け、写真を参照したところ、たしかに二人とも反り身になっていないと認める。そして、それは認めるが、その二人が「総本家の幸四郎」を手本にしているという一言は肯えないといい、自分も見たわけではないが、先人の書いたものが「幸四郎の仁木を傳えてゐるからそれをお目にかけてやう」といって、次のように、大正三年一月発行の『歌舞伎』第百六十三号の竹の屋主人の文を紹介して結論する。

——梅彦翁に假聲入で聞いたところに依ると幸四郎は實惡の名人ばかりでなく、スツキリとして世話物によく全く江戸子肌の藝風で

⁽¹⁸⁾ 高原「再び床下の仁木に就て」——尾上菊五郎丈に答ふ、七一頁。

⁽¹⁹⁾ 同前。

⁽²⁰⁾ 高原が引用する竹の屋主人の原文の前文はこうである。「吉例の御年玉ははり何を書いてさし出そうと考へ中に御葉書に床下の仁木に付て昔の幸四郎は鼻で見せ團藏は眼で見せたといふお説があつたので夫に付いて幸四郎も眼で見

あつて鼻も立派だが眼がよかつた、鼻とはちがつて眼は小さな俗にいふ鏡壺眼だが其光りが凄かつた。床下の仁木も花道スツボンから掛焔硝で現はれて印を解いて手裏剣までの件、さほどでないが長袴へ手をかけて身體を反らしてグイと睨むと見物がワツと動揺めいて、其こそ芝居も震ふばかりであつた——

廻らぬま筆で、管々しいことをいはうより、これですべては盡きた筈だ。(中略)

事ここに至ると、六代目菊五郎對高原慶三の意見の相違でなく、五代目幸四郎對五代目菊五郎の意見のクヒチガヒにまで溯らなければならぬのではないか。

これは大へんな事になつたものである。(傍点は原著)。⁽¹⁹⁾

ここで、すこし立ち止まつて考えたい。引用した文のなかで高原は「身體を反らしてグイと睨む」の部分に傍点を付している。確認したところ、竹の屋主人の原文には傍点強調はない⁽²⁰⁾。高原はここで竹の屋主人という先達の劇評家の、それも伝聞の言葉を引き合ひに出し、しかも、そこに自説に都合がよいように強調の傍点を付けて、さらに自覚的なのか無自覚的なのかわからないが、まるで自説の弱さを補うように、「これですべては盡きた筈だ」と強弁する。「竹の屋主人」とは、森鷗外の弟の三木竹二と並べ称せられる伝説的な劇評家、饗庭篁村(一八五五—一九二二)のペンネームである。九代目と五代目の全盛期を知り、それを詳細に論じた劇評家である。ど

せたものであるといふ四方の梅彦翁に聞いた高麗屋の眼の事をめでたく申しませう(竹の屋主人、五一頁)。この文が掲載されたのは一月号であり、著者から読者への「御年玉」がわりに「眼」のことを話題に、「めでたく」話をするという洒落である。つまり、ここでの主題は「眼」であり、強調されるべきは「グイと睨む」のほうだけで、「身體を反ら」すことではない。

うやらそうした權威の一文を引用すれば、それでもつて事足りたという気になるらしい。なぜ高原自身が「こうあるべき」と信じる仁木の演技法を開陳しないのか。なぜ批評家として自身の解釈をここで提示しないのか。高原は「私もまだが團十郎、五代目菊五郎なるが故に何でも正しいという議論は一般に通用しないと思う」という。そういうならば、せめては自説を述べるのが批評家の責任ではないか。しかし、高原はそうしない。むしろ、まるで批評家のほうが自身の先達たる竹の屋主人の言うことだから、「何でも正しい」とでも言わんばかりだ。かりに、歌舞伎役者なり読者なりの誰かから、「私もまだが竹の屋主人なるが故に何でも正しいという議論は一般に通用しないとと思う」と批判されたら、高原はどう答えるのだろうか。おそらくこちらにも答えられないのではないかと筆者は思うわけである。

そもそも事の発端となった高原の批判は、「畫面の反り身など、何と無雑作なことだろう」の一言だけであった。それに対して、六代目は「反り身」を「無雑作でなく」、つまり大袈裟に演じるのは正統でも本格でもない、自分が「一番正しく」、「本格」であると信じる先輩からは「反り身」を教わっていないし、また彼らも「反り身」になつていないと反論した。そして、もし「反り身」が本格で正統であるというならその証拠を見せてみる、と言つた。それに対して高原は六代目の先達である九代目と五代目のさらに上の世代に遡つて、それを見たという人のことを引いたある文章を引用し、それだけで六代目に答えたつもりでいる。しかし、六代目の反論からすれば、この論争は演技の「本格」とは何かをめぐる議論になるはずである。その問いに対し高原は答えていない。「劇評家」として高原はその点については無自覚なようだ⁽²¹⁾。

⁽²¹⁾ 戸板康二は、高原は六代目に応えて、「五代目幸四郎の仁木は身体を反らし、グイと睨んだと饗庭篁村がハッキリ書いているのを引用している。(しかし論

ちよつと見方を変えてみよう。かりに、たとえば、高原が六代目の仁木を「ガラが小さい」とでも評したならば、評されたほうは甘んじて受けねばならず、反論の筆をとることもなかったのではないかと思う。六代目自身、「單なる一俳優六代目尾上菊五郎である私の仁木がいけないといつて、叱られるのだつたら、それこそ、何んでもないことである」と言つてゐる。

そう考えると、むしろ評者の高原が「本格」志向の態度をとるがゆえに、六代目は腹を立てたのではないかと思われるのである。むしろ、その言い方、書き方が気に入らなかつたということは大いにあるだろう。「小英雄」などと評されて、腹の虫がおさまらなくなつたであろうことも想像できる。「お世辭になんか褒められることは、私は生れつき大嫌ひでもあり、また却つて甚だ迷惑千萬の至り」とは、高原のもつてまわつて皮肉まじりの書きかた、賛同するのか批判するのか、どちらとも区別のつかないような評し方に対する六代目からの一喝といった印象である。

六代目菊五郎は高原慶三からの返答には応じず、この論争は一往復半で終わる。おそらく、この程度の批評家を相手にしてもしようがないと気づいたのだと思う。高原が反証として提出した例、大正三年(一九一四年)の記事など、たかだか二十年前、つまりついでこのあいだ出たという類の証言にすぎず、それが九代目と五代目に反対する根拠となりうるものか、その程度のもが自分が「一番正しい」、「本格」であると信じる芸の反証となりうるものか、と感じたことであろう。また、「事ここゝに到ると、六代目菊五郎對高原慶三の意見の相違でなく、五代目幸四郎對五代目菊五郎の意見のクヒヒガヒにまで溯らなければならないのではないか」と言われ、はぐらかされたと感じるとともに、「この人は答えられないのだな」と得心したにちがいない

争はこれで終わつてゐる。」と書くが、これは高原の傍点強調と強弁ぶりにうっかり騙された一例と言えらるだろう(戸板、三七二頁)。

い。さらに、冷静になって考えてみれば、この程度の知見しかもたない劇評家と自分が対立相手として名前を並べられることなど、じつにバカバカしいという気分になったのではないだろうか。

劇評家のあいだの論争

——花水庵対岡鬼太郎

高原慶三対六代目菊五郎の論争は終わる。だが、『演藝画報』では高原慶三からの返答が掲載される同じ号（昭和九年五月号）のなかで、さらに仁木弾正の演技について取り上げられるのである。花水庵の「冥界通信無線電話」というコラムである。すでに亡くなって今は「冥府」にいる名優たちと、年寄りの芝居通の花水庵が無線電話で話すという形で、この世の舞台の報告をしたり、昔の役者の演じ方を懐かしがったりするというこの雑誌の名著コラムである。電話であるから会話形式で進められる。

（花水庵）イエ實はね。四月號の演藝畫報に、菊五郎が、ある劇評家へ反駁を書いてゐるんですよ。何でも先日大阪で仁木をした時の床下ですが花道附際の見得に反らなかつたとか、畫面の見得にならなかつたとかいふ評を、本人小癩にさはつたらしく、團十郎と五代目の寫眞迄出して、委しく所見を述べてゐる。すると又皮肉なもので、同じ雜誌に、これは新宿で若手のやつた先代萩の評を鬼太郎といふ人が書いてゐるのを見ると、印を解いて忍術がお終ひになつたからは、モウ一軒忍び込む所が御座いますと云はぬばかりに、煙の如く生靈の如く、強情に人間離れを心がけずとももの事云々とあるんですよ。斯うなると迷うじやありませんか。貴方のやうに反つた方がいゝのですか

（團藏）ハ、イヤ面目次第もありません。お答の代りに懺悔話を申し

上げませう。私が九藏時代、堀越（九代目團十郎）の政岡と男之助に、私が仁木をしました時、何卒ヒケを取り度くない、逆手を用ひても勝ちたいものと、スツポンからせり上つて、思ひ切り、反つて見得をしたのが、果して素人に受けたんです。寺島（五代目菊五郎）が見に来まして、オイ三好屋、あんな事でいゝのかと云はれた時は赤面をしたが、マア黙つてゐてくれると云つた位、ところが怪我の功名で、世の中は盲目千人、九藏の仁木は特別だ、凄味があるの何のと、べら坊に褒めちぎられ、そこは何かの浅ましき、心には不快に思ひながらも、死ぬ迄この型を続けたのです。すると皆な私を褒めた中に、誰でしたか、團星といふ名評がありましたよ、曰く、寺島の仁木は妖術を使ふ人、九藏のは魔法使ひだと、私はアツと云つて冷や汗をかきましたね。いづれ此方へ來てゐる方に違ひありませんから、その中に探し出してお目にかゝり、心からお禮やらお詫びやらを申述べたいと思つてゐます。全く私の逆手ですよ。そりや六代目の言つているのが眞實（ほんとう）です。薄ドロを入れて引込むくらいですもの、ここで普通（ただ）の人間に返つてしまつたら、下らないものでせう。元來、素人芝居の一つもやろうてえ人の評は、兎角半可で氣障になりたがる、始末のわるいものだが、モウいゝからといつて、意氣揚々と引込むことになつたら大變、つまり袴を帯より上げないことも、無暗に反らない事も、然うした理由から何處までも凄味に、いわゆる鬼氣人に迫るといふのでなければならぬからです。ね。何もさういふ偏痴氣評をされては困りますね。どこまでも引込みはほんやりすべきですよ。私だつて本格の事は知つてゐるのですが、何しろ在世中は、ご承知の通りの負けざらひ、堀越が馬盃の光秀をすれば私もやる。寺島が髮結藤次で當てれば此方も出す、といふ具合、仁木で床下の見得に反りもすれば、刃傷に百まなこ見たいな怖い顔を拵へたり血だらけになつたりして、毒々しい演出もしたのです。寺島や堀越と

は、これこそ本當に反りが合はなかつたといふのでせう。斯うして極楽の住人になつて本心に復つて見れば兩人にキマリも悪いのですが、六代目も素人を相手にムキになる迄もありません。自分がこれを正しいと信じてゐればそれでいゝじゃアありませんか、但し五代目(おやぢ)の通りにやつてゐる積りでも、五代目の通りに見えるかどうか、そこ迄は判りませんがね。イヤまだ悪口の癖が直らない。御免なさい／＼取り消し／＼。(傍点と傍線はともに筆者)⁽²²⁾

市川團藏(七代目、一八三六—一九一一)はもちろん当時すでに物故した俳優であるから、この会話は花水庵の創作である。ただし、六代目が高原への反論のさいに触れているように、團藏が生前同じような内容を語っている文献は残っており、その言を基にしている、その点では完全なフィクションというわけでもない。

六代目菊五郎の代わりに花水庵が、高原の劇評に対してさらに詳細に反論したというかたちである。なお、このコラムには「市川團藏の仁木弾正」の写真(「床下」ではなく、「刃傷」の場)が載っており、その写真は「演藝画報昭和三年四月号」の表紙に用いられてもいるが、ウイキペディアの「演藝画報」の項⁽²³⁾、および「市川團藏(七代目)」の項⁽²⁴⁾にも、その表紙の画像が掲載されている。「無線電話」で團藏が語るのは、自身の演じ方は「逆手」であり、「本格」ではないということである。六代目が高原に問うたのは、「本格」とは何かということであった。高原はそれに答えず、ただ先達の評の一例をあげただけだった。それとは異なり、花水庵はあらためて亡き團藏の口を借りるかたちで「本格」を語るわけである。花水庵と六代目

はいわば共闘関係にある。

とくに傍点強調部分が高原に対する批判である。それにしても團藏の口を借りて、「素人を相手にムキになる迄もありません」とは厳しい言葉である。ここでの團藏は自身の演じ方を「逆手」といい、九代目と五代目のほうを「本格」と認める。そもそも「本格」や「正統」を求めるのは、「保守派」の仕事である。高原慶三はのちに茶道の道具の權威といわれるようになる人物らしいが、その劇評の口ぶりは「本格」重視風の「正統派」気取りであった。本人の姿勢・志向はあくまで「保守」主義である。そうした物言いだからこそ六代目は反論したのではないかと思う。また、花水庵が六代目に加勢したのも同じ理由からであろうと思う。

しかし、花水庵があらためてここで筆をとつたのは、他に批判したい相手があったからでもある。先の引用で傍線強調した文は高原ではなく、別の劇評家に対する批判である。『演藝画報』の昭和九年四月号、つまり六代目からの反論が掲載されたのと同じ号に、やはりまた六代目の仁木を批判する記事が出る。京都南座とはまったく別の公演である「新歌舞伎座弥生興行」の劇評である。評者は鬼太郎というペンネームを名乗る岡鬼太郎。当時の片岡我當(のちの十三代目片岡仁左衛門、一九〇三—一九九四)が演じる仁木の床下が「六代目風」であると、そこから自説を展開するが、そのなかで六代目の仁木を批判する。

妖術遣であるから唯の人間の生き身になつては可けぬなどといふ理窟も、實は度合問題で、男之助が取逃したかと言つてから、仁木は印を解いて妖術はこれでお終ひ。後は様(さま)を見ると笑つて去る花道の引ツ込

⁽²²⁾ 花水庵、六五頁。

⁽²³⁾ 「演藝画報」、『フリー百科事典 ウイキペディア日本語版』。

⁽²⁴⁾ 「市川團藏(七代目)」、『フリー百科事典 ウイキペディア日本語版』。

みに、まだもう一軒忍び込む所が御座いますと言はぬばかりに、煙の如く生霊の如く、強情に人間離れを心掛けずとも、斯PONから出た時は妖術中の人、印を解いたら唯の人間仁木弾正で、手を袴から上へあげようと、グイと反つて見得をしようと、爰等は役者各自の技巧次第の問題である。中車のやうなものにも、團藏のやうなものにも、別段の性根理窟は要らぬ沙汰。イヤ、予などは、印を解いてもまだ自己催眠に掛かつてあるやうな、前後氣の變らぬ妖怪仁木には、歌舞伎芝居の幕外物としての興味を大して感ぜぬのである。今の菊五郎のは、自分の藝の巧さだけで見せてゐるのである。音羽屋流の能書として知られてゐる演り方も、五代目のは今のやうなものではない、印を解いてからは、もつと明るい芝居味のあるものである。自己陶醉の六代目型を、我當が学ぶなどは未だ要らぬ事である。乃ち出来榮悪く、興もなし。(25)

印を解くまでが妖術中の人で印を解いたらただの人間とは、これはこれとひとつの解釈である。そのあとの幕外の引つ込みは「役者各自の技巧」の見せ場であつて、「別段の性根理窟はいらぬ」というわけである。なるほどこう指摘されると、妖術を用いている時とそれを解いたあとでまったく變わらないのがむしろ妙なことはないかと思われもする。この指摘はたしかに筋が通つている氣もする。が、そうすると、妖術中の仁木を観客が見ることが出来るのはスPONの出から印を解く所作までだけとなり、その後花道を去っていくのは人間に戻つた仁木ということになる。

(25) 鬼太郎、六三頁。
(26) のちに見る遠藤為春は「團藏の方は薄ドロがないな」と言つており、つまり團藏の仁木は「やり方」が違う上に、それはそれとして首尾一貫しているのだと納得できる。(遠藤「私の見た名優(第十二回)」、九二頁)。なお、團藏の仁木については、さきの花水庵の「無線電話」で見た通り、当時の観客にはと

しかし、ならば、引つ込みに伴う「薄ドロ」の音響効果とロウソクの差し出しの意味はどうなるのか。人間に戻つた役者の技巧の見せ場作りのためのものというのか。やはりそこは聞きたくなるわけである。理窟からいえば印を解けば妖術は解ける。だが、その理窟だけを見るならば、そもそも花道のスPONで鼠の姿から人間の姿に戻つている時点で妖術は解けているのではないか。つまり、実際には自身で印を解くまえに妖術は終つている。理窟を追及するならばそこまでいかねばならないと思う。となると、術が解けているあとで、それでも「印を解く」という所作があるのは仁木が妖術使であることを見せるといふ目的のためであり、変身の前後のきつかけではないだろう。それと同様に、花道を去っていく仁木の演技もこの役柄が妖術使であることを見せることが主たる目的になるほかないと思う。

鬼太郎は演技の「正否」についての判断を役柄の解釈に基づいて提出している点、また、演じ手に対して一考を要求する点でも高原とは異なる。しかし、私見では、もし鬼太郎が自説を正当化しようとするならば、従来とはまったく異なる演出があらたに考案されねばならないと思う。印を解いた時に、「薄ドロ」を止め(26)、ろうそくの差し出しもやめ、いつそ暗転もやめべきだろうと思う。そして、その後の演技は役者各自のアイデアに任せればいいのである。理窟からいえばそうなるだろう。そうすると、しかし、「本格」「正統」とは異なる演出となるはずである。先に見た花水庵もおそらくそう言いたいのだろうと思う。「本格」を目指していないのなら、それはそれで勝手にすればいい。だが、「本格」の演出を論じて妙な理窟を捏ねる

ても受けたようで、当時の新聞の劇評でも「團藏第一、菊五郎第二、團十郎第三」とするものがあつたことを渡辺保が紹介している。そして、九代目の仁木については、とくに「床下」の場は賛否両論で意見が真つ二つに分かれたそうである(渡辺「九代目團十郎」一九〇・一九五頁)。

のは「偏痴気評」だというのだろう。また、自分で説明もできないながら、自身が「本格」指向であるという自負からか、なぜか自信満々の姿勢で「偏痴気」な劇評を書く批評家のことを「素人」と呼ぶわけである。

「團菊翁」と「菊吉翁」

さて、しかし、花水庵の「團蔵」は鬼太郎の言を受けるような内容を口にしてもある。まず鬼太郎はこう書いていた。

音羽屋流の能書として知られてゐる演り方も、五代目のは今のやうなものではない、印を解いてからは、もつと明るい芝居味のあるものである。

そして花水庵の「團蔵」はこう言っている。

但し五代目の通りにやつてゐる積りでも、五代目の通りに見えるかどうか、そこ迄は判りませんがね。

六代目の「本格」志向を擁護するここでの「團蔵」も鬼太郎と似たような評を口にするのである。つまり、六代目は五代目と同じではない、と。そし

(27) 戸板、二〇六―二〇七頁。

(28) この世とあの世を「無線電話」でつないで名優たちに話を聞くとという趣向は田村成義が明治三四年から『歌舞伎』で連載したコラムが最初で、花水庵はそれを真似たわけである。しかし、読んで面白いのは花水庵のほうであるのは誰しも認めるところで、「昭和年代に入つて（昭和6年～15年）『無線電話』の亜流が花水庵とか、草の屋主人の匿名によつて連載されている。われら若き日、その面白さは今思い出ししても懐かしい」（田村、五七七頁）と書くのは、田村の書

てまた二人とも、五代目をお手本とみなし、六代目より五代目のほうを上とみなしている。その点では、鬼太郎と「團蔵」は一致するらしい。前者は六代目による五代目解釈がまちがっているとし、後者は解釈は正しいが、まだ五代目には到達していないと見るようで、その見方のちがいが六代目の芸に対する評価の違いとなつて現れているわけである。ここでは、両者ともに、評価の基準が五代目であるということをおさえておきたい。

さて、「鬼太郎」が岡鬼太郎（一八七二―一九四三）の当時のペンネームであるように、「花水庵」もペンネームである。戸板康二の『演芸画報・人物誌』で明かされているが、これは遠藤為春（一八八一―一九六九）が語る内容を落語家の野村無名庵（一八八八―一九四五）が聞き書きで書きつづるという形式をとつたためにこう名乗っているとのことである⁽²⁷⁾。なにより読んで面白いのは会話の文章に落語の調子があるためなのだ⁽²⁸⁾。遠藤為春については、二〇一〇年に大丸治編で『歌舞伎座を彩つた名優たち』という、この人の座談集が出版されている。この書によつてその歌舞伎座をまとめて読むことができるようになった。その経歴を見ると、一九一〇年に歌舞伎座に入社、一九三七から一九四五年まで松竹取締役、一九四七年には新橋演舞場常務で、その後松竹顧問を務めていたというから、劇評家というよりはむしろ舞台制作の現場に関わる幕内の人物である。なるほど「玄人」である。戸板康二によれば、岡鬼太郎が論争相手であつたというから、六代目の仁木の演技をめぐる論争も、その一例ということになりそうである⁽²⁹⁾。

一九七五年に再刊した青蛙房主人・岡本経一である。そして、復刊にあたって新たに付け加えた角書きの「藝界通信」は「亜流」のほうのアイデアを拝借したそ

うである。なお、この書の初版は大正七（一九一八）年刊行（玄文社）で、奥付には表記されていないが、背表紙と扉には「演藝逸史」という角書きがある。⁽³⁰⁾ 戸板、二〇七頁。さて、遠藤為春本人が「演劇界」昭和三二（一九五七）年十二月号で、先に見た高原慶三と六代目の論争を回顧して、次のように述べている。「あのときは六代目が何言つてやがるつてふうに随分憤慨して五代目の才

この人はまぎれもない「團菊翁」である。つまり、九代目市川團十郎と五代目尾上菊五郎を見た経験があり、その二人の芸を絶対的なものとみなす人である。いっぽう岡鬼太郎は二代目市川左團次（一八八〇—一九四〇）が復活上演した「鳴神」、「毛抜」の台本作者であり、劇評においては実に辛口の評価でその「鬼」の名を轟かせてもいたのだが、やはりこちらも「玄人」中の「玄人」である。岡鬼太郎は遠藤より九歳年長で、もちろん團菊を實際に見ている世代である。

戸板康二は遠藤為春について、「その團十郎心酔の立場からは、それ以後の俳優に対する、落差がいつも、白い崖のように、遠藤さんには見えているのかも知れない」⁽³⁰⁾と書いている。「白い崖」とは、それ以前と以後の時代の「断絶」の意味にちがいない。「團菊」が名優であったのは間違いない。だが、「白い崖」のような「落差」とは、その芸の巧拙だけでなく、それを成立させる地盤の決定的なちがいを思わせるものである。

九代目市川團十郎と五代目尾上菊五郎は、それぞれ天保九（一八三八）年、天保十五（一八四四）年生まれである。明治維新（「瓦解」）の以前に生を受け、芸を学んだ二人は、明治時代に入ってから黙阿弥（一八一六—一八九三）の書き下ろしを演じてもいた。團菊の死とは瓦解前の江戸の芸をその身ヤジの寫真を出して見せたついでというんですよ。『小便をするんじやあるめえし、そんなに反る必要はねえ』ツてね。（笑）（遠藤「私に見た名優」第十二回）⁽³¹⁾九二頁。なるほど、これなどは幕内にいなければけつて聞けない言葉である。なお、遠藤為春は『演藝画報』に実名（「花水庵」名義ではなく）で、『先代萩』の仁木」という論考を発表しており、そこで五代目菊五郎の仁木の「床下」の見得について、「稍（やや）反り身に大きくツケを打たせて首を振らずに大見得をします」と書いている。つまり大切なのは、「反り身」はあくまで「やや」程度に止まるということであり、かつ大見得も「首を振らずに」するという点のほうなのだ（遠藤『先代萩』の仁木、五七頁）。

⁽³⁰⁾ 大丸、三〇六頁。
⁽³¹⁾ 荻田清は、「菊吉翁」、「団菊翁」、「天保老人」のことを「遠い過去の芝居を

をもって描き出すことができる役者がいなくなるということを意味した。だから、二人の死によつて歌舞伎は滅びると危惧されたわけである。

すでにあの世にいる名優と無線電話で話をする花水庵は、「團菊」という本物の役者の芝居を懐かしみ、今の役者の芝居の間違いを指摘するわけである。遠藤為春の座談集を読むと、歌舞伎の古典の演技、演出、脚本、役柄の性根と型や拵化粧に至るまでの理解がじつに理路整然としている点と、その博覧強記ぶりにただただ驚くばかりである。なるほど、花水庵とはこういう人かと納得できるのである。

「昔は良かった。それに比べて今の若い奴らときたら……、やれやれ」という老人の嘆息は洋の東西を問わず時代を超えて存在するものとされる。

「團菊翁」という言葉も、もちろんその後代の人たちが彼らを煙たがつてそう呼んだもので、本人たちが自称したものではない。「團菊翁」の以前にはさらに「天保老人」というのがいたといわれるが、となると「團菊翁」のほうもそれなりに相対化されて、時代の流れのなかの一段階にすぎないもののように見えてくる⁽³²⁾。だが、團菊よりもさらに前の世代の俳優が優れていたことを立証するのは難しい。なにより現存する劇評や芸談がすくないからである。先に高原があげた「竹の屋主人」の五代目幸四郎の紹介は、「四

懐かしむ人」とまとめ、その書の註のなかでそれぞれ要領よくまとめている。すなわち、「菊吉翁」（荻田は「菊吉おやじ」と呼ぶ）は六代目菊五郎と初代吉右衛門の二人の「舞台を生で見たことを自慢そうに言う人」。「團菊翁」（荻田は「団菊ぢい」と表記する）は九代目團十郎と五代目菊五郎の二人の「舞台を生で見たいという人。本人は得意であっても、冷ややかな視線を浴びる」。そして「天保老人」は「団菊ぢいをへこますのに出てくる老人。七代目市川團十郎や三代目尾上菊五郎など天保時代の役者を知っている人」（荻田、九一〇頁）。この説明は、それぞれに対する定型的なイメージまで折り込んである点でおもしろく、わかりやすい。ここでも話題の主役となるのは、やはり真ん中に位置する「團菊翁」であるように思われる。「天保老人」は、「團菊翁」を「へこますのに出てくる老人」と紹介されるのだから。

方の梅彦」というさらに先輩の歌舞伎通の声色まじりの思い出話によるものだったわけである。つまり、活字化された劇評や芸談が数多く残っているのは、やはり「團菊」の時代からなのである。だから、時代を遡ってお手本とするのはどうしても「團菊」が多くなるわけである。

船曳建夫は遠藤為春の座談集について、それを読むと「昔を思い出す彼（遠藤）の、痛ましきまでかすかに感じられるほどである。喪つた母を嘆く人を前にして、こちらはなんと申さばよいのか、という気がしてくる」⁽³²⁾という。さらに、「幼い時に初めて見た『團菊』、ことに九代目團十郎が、彼の『見る目』自体を形成してしまったため、彼の目を通して見たものすべてが、刷り込まれた愛着による憧憬のベールに覆われていることは明白である」⁽³³⁾という指摘は、「團菊爺」のあり方に対し、冷静かつ客観的にしかるべき距離を保とうとしている点で信頼できるものと筆者は思う。さらに、「別にいまの役者は見ていられない、とは思わないが、『いまの役者は見ていられない』という人の言葉を、おかしいとは思わない。それは僕と違う『いま』を生きた人の言葉なので、『母恋し』を差し引いても、残るものがある、と考える」⁽³⁴⁾という船曳の意見に筆者は同感である。

さらにまた船曳は、九代目の『暫』の元禄見得の写真を参照して、「彼が名優、それも他と隔絶した演技者であったと分かります。もし分からなかったら、ちよつと突き放した言い方になります、それはあなたが年季が入っていない、というだけのこと」⁽³⁵⁾というのにもまったく同感である。なるほど、その姿は現在の役者たちとはちがう世界の住人であると感じられるほどであり、その芸が別格のレベルにあったのだろうと想像できる。

また「菊吉爺」と「團菊爺」については、すこし質的な違いがあるように

⁽³²⁾ 船曳、一七二頁。

⁽³³⁾ 同前、一七二・一七三頁。

思われる。むろん時代の違いがもっとも大きな要因ではあるのだろうが、それにしてもやはり何らかの質的な違いを感じる。筆者がかつて個人的に話を聞くことができた歌舞伎通の方々は、やはりどなたも「菊吉爺」で、みなさん、この二人について、「本当にすごかった、全然ちがった、それに比べる」といまの役者は……とよく言っていた。それに続けて、五代目歌右衛門、十五代目市村羽左衛門、二代目實川延若、そして六代目中村歌右衛門のどの名前をあげるかで、それぞれの観劇歴と好みがわかるという具合だった。だが、六代目菊五郎と初代中村吉右衛門については、そのどちらか一方だけを最良とし、もう一方を「嫌い」という人も多くいた。

「團菊」、あるいは「團菊左」と言うさいには、その順番が大切だとされる。「左團菊」、「菊左團」、「左菊團」などとはけつて言わないものだよ、と。役によつては九代目よりも五代目のほうがいいものもあったらしいが、それでも「大きさ」「本格」「正統」という点で役者としては九代目のほうが上位におかれる。無論、当時の観客のなかには五代目は好きだが九代目は嫌いという人もたくさんいただろうとは思ふ。だが、当時の劇評を読むとどうにも見巧者たちの意見は一致するのだ。

つまり、「團菊」、および「團菊左」には明瞭に順序がつけられたのに対し、「菊吉」にあつては劇評家のほうでも観客側でも一方だけを評価し、もう一方を批判するというケースが多く見られるのである。そして、ともに「團菊」を見てきた花水庵と鬼太郎の六代目菊五郎への評価にしても真つ二つに分かれるわけである。「團菊」時代に比較して、のちの時代の方が歌舞伎の見方が多様化していった証拠と言えるだろう。ともに、前の時代の名優の演技を参照する点で論じ方は同じである。そして、ともに先代より劣るという評

⁽³⁴⁾ 同前、一七六・一七七頁。

⁽³⁵⁾ 同前、一七六頁。

価でも一致している。それを肯定するか否定するかどうかはつきりと分かれるのである。花水庵は肯定し、鬼太郎は否定する。その違いはどこから来るか。それは、やはり「本格」の芸をめぐる態度の違いからであろうと思う。

抑え、鳴物、演出を含むもろの旧来の演技法のなかに「本格」を求め、花水庵のほうは六代目を肯定し、いっぽう、鬼太郎は「藝の巧さだけで」演じて見せるその仁木の演技を「自己陶醉」と否定する。この二人の劇評の基底にはそれぞれの五代目の芸に対する批評があるわけである。そして、また、二人に共通するのは、正しいとするか、間違っているか、つまり、「正否」を問うという点にある。つまり、演技に対する評価として「正しい」か「間違っているか」という判断が含まれているのだ。その点に、筆者は現在の歌舞伎との「断絶」面を見る気がするわけである。

六代目菊五郎は実父の五代目よりも九代目團十郎の芸を引き継ぎ、「本格」の芸を追求したとされる。五代目菊五郎がじつは宙乗りなどのケレンもやる役者だったということは矢内賢二の『空飛ぶ五代目菊五郎』によって広く知られるにいたった。しかし、九代目のほうを上置く遠藤からすれば、その点は褒められるべきものではなかったのか、ほとんど報告されることはない。ただ、お客に受ける役者であったこと、劇場を沸かせる役者であったことは認めている。「團十郎の方は、見物に媚びるところが、ちつともなかったな。菊五郎の方は、まあ悪くいうと媚びるつてことになるかもしれないが、自分の方じゃ媚びるんじやなしに、面白く見せてるんでしようけど、ま

(36) 遠藤「私の見た名優」〔第八回〕、八三頁。

(37) 花水庵の「無線電話」は昭和六(一九三二)年三月号から昭和十三(一九三八年)年まで、途中二度のコラム名の変更と二度の休載期間を経て、足掛け七年間続く。最初の名称が「冥府通信 無線電話」で、昭和六年三月号から昭和十年八月号まで(昭和六年九月号から昭和九年四月号まで休載)で計二十一回。次の名称が「極楽劇談 無線有線」で、昭和十一年二月号から同年十二月号までの

あ、そんな違いははつきりしてましたね」(36)とは、遠藤の言葉である。むろん鬼太郎もその五代目を何度も目撃していただろう。そうした舞台を知る者の目には、頑なに「本格」を守ろうとする六代目の演じ方は、「自己陶醉的」と映ったという可能性は十分に考えられる。

「本格」とは、安易に客の受けを狙わないこと、大仰な演技をしないこと、熱演しないこととされる。しかし、となると、そうした「本格」の素晴らしさというのは、「本格」を知らない観客にとつては理解するのが難しいわけでもある。溝口健二の映画『残菊物語』で、旅回りの一座に加わった主人公が、大仰な見得は恥ずかしくてできないというシーンは有名である。かつては、そういうものだったのだろう。だが、「本格」は、時を経てそれを知る人が減っていけば、それにつれて好評を博することも減っていくわけである。「本格」よりも派手に大袈裟に演じた方が客に受けるというのは花水庵による七代目團藏の言葉のなにもあった通りである。

劇評家と歌舞伎俳優のあいだの論争(二)——「肚」と「技」をめぐる

——草の屋主人対七代目松本幸四郎

劇評家と役者の論争の例をもうひとつ見たい。花水庵のあとを受けた草の屋主人が『演藝画報』昭和十五年二月号で七代目松本幸四郎に対する批判を書く(37)。こちらの書き方もかなり手厳しい批評である。△が、この前年

十一回。最後に「冥府劇信 無線通話」で、昭和十二年二月号から昭和十三年五月号までの九回。都合四十一回の連載。遠藤為春は松竹取締役も務めた身である。中断や休載の理由もその多忙さゆえであろうとは容易に想像できる。その休載を残念がる読者も多かったようで、翌昭和十四年三月号から「草の屋主人」(第一回目だけ「草の舎主人」という著者による「冥府演劇通話」がはじまる。そしてその連載は十一回で終わる。形式は花水庵と同様、すでに亡くなってあの世

に亡くなった劇作家の山崎紫紅（一九七五―一九三九）で○が草の屋主人。ここでも問題は『伽羅先代萩』の「床下」の仁木の演技についてである。

△どうも藤間君（七代目松本幸四郎）は年をとるに従って段々妙な芝居をする癖が出て来る様ですね。床下はどうです。

○いけませんな。スツボンから舞台際に戻ってポンと両手で大仰に袴の膝を叩き、大目玉をむいたまではよいが、それからの引込みはなつちやみません。腰をグツと落して一足進むことに首を虎の子の様に左右に振つて、シナをつくつて入るのです。私は幾十人の仁木の引込みを見ましたが、こんなシナを作つて思入れ澤山な入りを見たことがありません。實に田臭甚だしいものでした。

△ほう、そんな入りを見せましたか。

○あれは御案内の如く、揚幕の紋の上あたりを見ながら、體を宙に浮かすように、凄みを見せて静かに入るのが性根です。あれぢやあお家藝も何もあつたものぢやありません。若い役者たちには見せない方がいと云うしろものでした。

△藤間くんほどの人が、どういう考えでせうな。

（傍点原著、傍線は筆者）⁽³⁸⁾

これに七代目幸四郎（一八七〇―一九四九）が応じる。

私共の方では、スツボンから舞台際近くに來て揚幕の方へ向き、先ず

にいる俳優や作家や劇団関係者と生きてまだ娑婆にいる歌舞伎通の「草の屋主人」が話をするというものである。

威儀を改める心で、両手でスーッと肩衣の手をただし、両手でポンと軽く袴の前を叩いて襷を直し、そして、あまり後ろに反らずにグツと向ふ揚幕の方を睨んでツケを打たせ、それから腰を一寸入れて左足から進むのですが、忍術を遣つてゐるのですから煙の上を歩くような心で身を構え、右の目は揚幕の櫓紋の上から三分、左の目は同じく上から七分の處を見ながら、威厳を保ち静かに歩を運ぶのであります。此場合踏出した継足（重ね草鞋）のツマ先が下につくと同時に片方の足を踏出して、両方の足の歩きぶりをあまり際立てないことに力（つと）めるのであります。然し之は詳しく申しても、筆や言葉には到底あらはすことが出来ない一種微妙な技術と心構へとがありますので、それらのことを判るように述べるのは甚だ至難で、且つ煩雜に互りますため差控へますが、何分私としましては以上のような考えで演じたわけでございます。（中略）兎も角「家の藝」としての仁木弾正に對する心構へは以上のようなことでありますから、之をどうぞ御了承願ひたいと存じます。技の拙いのは私の至らぬからでありますから、悪しざまに云はれても恐縮の外はありませぬが、家の藝として傳へられました役の性情と心構へとに關することに就きましては、出来るだけ、それを御披露して「成程さうであつたか」と御会得を願ひたいのでございます。⁽³⁹⁾

「家の芸」について云々されては役者のほうでも黙っていられないということなのだろうか。高原に對して六代目がそうしたように、七代目幸四郎もこの役の演じ方を細かに説明する。が、しかし、この反論は、内容を読むと、じつは何を言いたいのか、何を反論したいのかよくわからないものである。

⁽³⁸⁾ 草の屋主人「冥府演劇通話（二）」、二五頁。

⁽³⁹⁾ 松本幸四郎（七代目）、九二頁。

七代目幸四郎のいうこの役の「心構え」は草の屋主人の指摘した「性根」と矛盾していない。傍線強調した「凄みを見せて静かに入る」（草の屋主人）と「威厳を保ち静かに歩を運ぶ」（幸四郎）とは同義であろう。だから、反論の意図は何か。ただこれだけ言われると、反論されたほうは困ったのではないかと想像する。翌月号で草の屋主人は次のように返答する。

あの「仁木」の役に對するあなたのお氣持と申しますか、兎に角その肚なるものは、あの御文によりて、略拝承いたしました。然し私の拝見したあなたの仁木彈正の引込みには、遺憾ながら其のやうなお氣持を目のあたりに窺ふことは出来ませんでした。もちろん私に夫を見るだけの力がなかつたのかもしれない。（中略）

申すまでもなく「仁木」などは、あらゆる役者が様々なことを演じて今日に及んでをりますから、どういう型が一番正しいと的確に断定するのは妥当ではありませんが、仁木彈正の心構へ、すなわち性根——肚といふものは、古往今來、判然としてゐるものであります。私をして率直に言はして頂くならば『あなたの仁木には、肝腎な其性根が現はされてなく、そして無くもがな餘計な仕草が多い』と申上げたい。之は大變不躰な申條かもしれませんが、私の信ずる處の其のまゝの言葉であります。（中略）

幸四郎さん、あなたは近年餘計な芝居をなさる傾向が多いようです。それも肚があつて面白く見せて下さるのなら有難いが、その大部分は芝居をせんがための芝居——つまり無くもがな芝居なんだから、伊原君にしろ私にしろ、ツイお氣に入らぬことを申上るようになるのです。

（40）草の屋主人「松本幸四郎丈へ」。

幸四郎さん、世にあなた程俳優として立派な素質を具備してゐる者は他にないと思ひます。（中略）而も七十を越して尚且つ壯者を凌ぐ如き健康の持主であり、まさに俳優として稀に見る結構な人柄と賞しても、異議を挿む餘地のない人であると思ふのであります。

幸四郎さん、あなたは斯様に間然するところのない立派な俳優です。なんであのやうな、所謂あらずもがな芝居をなさるのです。妙に思はせぶりな、わるく云へば臭いと思ふやうなことを演ずるのです。私はそれをあなたのために惜しみます。（中略）この際深く考慮され、まり（あまり）獨りよがりの芝居をしないで、どこから見ても、後進の師表となるべき肚のある芝居、無駄のない演劇を見せてください。（40）

役者側は「技の拙いのは私の至らぬ」から、評者側は「それを見るだけの力がなかつた」かもしれないと、それぞれ事前に了承を乞う留保をつけている。いずれも社交辞令にすぎぬものと思うのだが、二人の言っている内容を見比べると、最終的には、問題の原因はそこに求めるほかなくないのでないか、という氣がしてくる。七代目幸四郎のいう「その肚なるものは拝承いたしました」と劇評家は認め、それに対してはいっさい異議を唱えない。やはり、役の「性根」、「肚」、「心構え」に關しては両者のあいだになんの齟齬もないわけである。反論された劇評家からすれば、おそらく、この役者は言っていることとやっていることが違うではないか、と感じただろう。が、しかし、「言っていること」に異存はないわけである。

演じるほうも観るほうもおなじ「肚」を知り、ともにそれを目指しているにもかかわらず、両者は噛み合わない。となると、演じ手の「技が拙い」か、批評家の「見る力がない」かのどちらかということになるほかないわけであ

る。だが、本当にそうなのか。草の屋主人の連載は幸四郎からの反論が載った号を最後に終了する。その原因はわからない。が、幸四郎への返答の文には、じつに真面目で切実な「お願い」という調子が込められている。「私はそれをあなたのために惜しみます」とは文字通り一役者たる七代目幸四郎への意見である、が、より痛ましい響きを伴うのは、「後進の師表となるべき肚のある芝居、無駄のない演劇を見せてください」という部分である。

七代目幸四郎はこの年、齢七〇歳を迎える。当時の歌舞伎界にあつて長老であり、「元帥」のような立場にあつたとされる。幕内にあつて批判する者などいなくなつてきたことは容易に想像できる。しかし、それでも相変わらず「本格」を要求してくる批評家の苦言に接して、ついに我慢がならなくなつたということかもしれない。あるいは、そうではなく、自身の思うように動かなくなつた身体でそれでもおなじ「肚」、「心構え」を演じて見せようとする、どうしても大仰な動きになるといふことなのかもしれない。あるいはまた、さらにそうではなく、おなじ「肚」を表現するために、自身の創意によつて新たな形容を生み出しているということなのかもしれない。

そのいずれであるかは、幸四郎の反論の文章からはまったくわからない。むしろ、実際の舞台を見ていない者にはわからない。そして、さらに、実際に舞台を見た者にも反論の意図は理解できないものなのだ。おそらく、当時の七代目幸四郎は、自身の芸に対してよほどの自信があつたにちがいない。役の「肚」「性根」「心構え」などについて、批評家からとやかくいわれなくとも、自身は「お家芸」として十分に心得ていると言いたいのだろう。だが、そうした本音を直截口にするのは「元帥」格の幹部俳優として憚られるから、つましく「建前」のほうだけ述べるといふ態度を取つたのだろう。

そしてまた、そもそも草の屋主人が問題視するのは、幸四郎のその舞台が大方の観客から好評を博し、かつありがたがられていたからだと考えられる。花水庵の時代から七代目幸四郎と初代吉右衛門に対してとくに厳しく

批判するのは、観客に受けている舞台の例が多い。だからこそ、後進の悪い手本になることを危惧するわけである。

確認しておきたいのは、ここで役者と批評家ともに、役柄に対しておなじ「肚」を、知的には、そして「建前」としては、共有しているということであり、そして、それでいながら「演じ方」が異なつてきているということである。

舞台熟練工の精神対ケレン演出の知性

——「正否」か「好き嫌い」か

高原慶三は措くとして、六代目菊五郎、花水庵（遠藤為春）、草の屋主人たちの「本格」の芸への思いには、今から見ると驚くほどの熱意が感じられる。「本格」を追い求める者からすると、安易に客受けを狙うこと、大仰な演技をすること、余計な芝居をすること、さらに熟演することなどは、すべて否定される。緞帳、臭い、田臭などというのは、芝居が「下手」だということではない。「本格」の側からすれば、たとえ「うまく」ても、お客に受けても、「間違つている」ということになるのである。「本格」を追求する者は「團菊爺」のように、お手本をつねに過去に求める。つねに視線は後ろ向きである。あくまで保守的である。筆者は花水庵や六代目の言を読むだけで、演技・演出をじつに細部に至るまで理詰めに、正確無比に完成していこうとするその姿勢に驚嘆する。

だが、現代も続く歌舞伎を見る者のひとりとして、すこし彼らに距離をとつて、立ち止まって考えてみたい。中村哲郎はこういうことを書いています。

さて、私は若き日、戦後の高名な歌舞伎学者であつた郡司正勝に向かつて、左のとき生意気な言葉を漏らしたことを思い出す。

「先生、歌舞伎というものは飽きますね」

しばらく教授は無言だったが、やがて、

「歌舞伎には精神が無いからだよ……」

と、おもむろに答えてくれた。郡司は、青春期にドイツ文学や哲学に惹かれる日々があつたらしいが、この回答の意味したところを私は今、あらためて考え直さざるを得ない。(41)

その郡司による歌舞伎入門書ではドイツ文学でなく、フランス文学者の辰野隆の次の言葉が引かれている(42)。

舞臺熟練工としては、幸四郎も菊五郎も吉右衛門も、死んだ羽左も梅幸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臺に出しても第一流です。然し無學無識といふ點でも恐らく世界第一流でせう。彼らの中の誰一人、外國の大学に招かれて演劇論を講じ得る(日本語で結構だが)者があますかね。外國にはさういふ役者が掃くほどゐるのです。それは彼らの舞臺の演技とは直接には關係ありませんが、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は密接な關係があるのです。彼らが如何に俳優學校の校長になつても、藝術院會院になつても、依然として精神的河原乞食である現状を、彼らは一體どう思つてゐるのでせう。彼らの中には、さういふことをまじめに考へるものさへ一人もゐないのではなからうか。批評家も好事家も歌舞伎を見る場合には、自ら馬鹿になつて、演技の末梢的な鑑賞——實は没批評の独善心境——に安んじてゐるので。(43)

(41) 中村『歌舞伎の近代』、一四頁。
(42) 郡司、一一九・一二〇頁。

郡司が「歌舞伎には精神が無い」といったとき、おそらく念頭にあつたのは西洋の演劇に比較してみた歌舞伎像だと思ふ。また辰野が「依然として精神的河原乞食」というのは、歌舞伎を演劇として論じることができない者がいないだらうというわけである。はたして、外國人にも通じる論理をもつて講じることができるか、あるいは、歌舞伎を「演劇」のなかに分類される「ジャンル」として客観的に論じる視点を有するか、と問うていると思う。そもそも西洋演劇の「性格劇」、「心理劇」、「社会劇」にそのままあてはまるものは歌舞伎の演目にならなからうであり、だから辰野の批判自体はないものねだりと言ふべきだろう。だが、しかし、歌舞伎を「演劇」とみなすならば、やはりこの指摘は考えなければならぬ。

先に見た「先代萩」の仁木弾正とは御家乗つ取りをたくらむ大敵という役割である。それがまた妖術を用いもする。「床下」の場はせいぜい十分程度の幕であり、その場の仁木弾正にはセリフがない。無言の妖術使いの拵え、着付け、目の動き、足の運び、見得の時に「反り身」になるかどうか、頭を振るかどうか、そうした点が問題視され、議論の的になつたわけである。それが「本格」か否かが問われ、大真面目に論じられたわけである。役者と劇評家のたたかいは「本格」をめぐるものであり、それゆゑに正しいか正しくないか、つまり「正否」、ひいては「是非」を問うていたわけである。

だが、お家騒動をテーマとする『伽羅先代萩』という芝居を、かりに西洋演劇のジャンルの「社会劇」と見るとしたら、「社会劇」の中の「妖術使い」の演技について、その「正否」を論じるなどというのは、まったくバカげたものと受け取られることだろう。まずは近代以後の「演劇」の問題とは受け

(43) 辰野、一八〇頁。

取られないだろう。しかし、そうした部分について歌舞伎の役者たちは真剣であり続けたわけである。その真摯さは西洋演劇を知る者の目には、おそらく、「演劇人」や「芸術家」のそれというより、「熟練工」のそれと映るにちがいないと思う。

そして、その「熟練工」の仕事ぶりに身近に接して評価したり批判したりすることを通して下支えしてきたのが「團菊翁」ら劇評家の仕事だったと言える。「熟練工」の仕事が本物か否か判断するのは、見巧者の仕事とされ、「性根」、「肚」が正しいかどうか、それがしつかりと表現されているかどうか、つまり、その演技自体の「精神」は本物を知る者だけが受け止められるとされてきたわけである。

フランス文学者の辰野の目から見れば、初代吉右衛門と六代目菊五郎と七代目幸四郎はいずれも「熟練工」的な「世界的名優」という点で同列に並ぶわけであり、それぞれの違いなど、「演技の末梢的な鑑賞」に「安んじている」者が論じればよいということになるのだろう。そもそも演目自体に見るべき「精神」はないのだから、と。辰野の指摘は、七代目幸四郎と六代目菊五郎がともに世を去る昭和二四（一九四九）年に出版された書籍のなかのものである。郡司はそれを四十一年後の一九九〇年にあらためて参照する。戦後の歌舞伎の歩みのなかでも、辰野の批判はついに乗り越えられなかったと言いたいのだろう。つまり、相も変わらず「歌舞伎に精神は無い」と言いたいのだと思う。

さて、しかし、その「精神が無い」歌舞伎の表現法を逆に利用するかたちで、むしろ歌舞伎を「外」から見るような視点で変革しようという試みは存在したわけである。現・市川猿翁が三代目市川猿之助時代になした仕事は、歌舞伎の世界のなから起こり、そしてその後の歌舞伎の舞台のあり方に

大きな影響を及ぼすにいたった。その仕事の「正否」については、これからの舞台とそれに対する批評に引き続き委ねられるべき問題であると思う。現在の歌舞伎の舞台は、いまだに三代目猿之助の実験の延長線上にあり、それを乗り越えることも、否定することもできていない。

拙論「猿之助の一九六八」は、『義経千本桜』の「四の切」について、宙乗り演出の初演から四、五年のあいだに発表された複数の劇評を並べて論じたものである。そこで、「ケレン」演出に対するその論じ方、その対応ぶりを眺めると、同時代の劇評家たちの歌舞伎観が浮かび上がってきた。

一般に「ケレン味のない」という形容詞が褒め言葉として用いられるように、その元となった「ケレン」そのものは「外連」と書き、歌舞伎用語で「本格」の対極にあるものとされる。立ち回り、早変わり、宙乗りなどは「本道」ではなく「邪道」とされてきた。だから宙乗り演出を復活した三代目猿之助の舞台に対し、「ケレン」＝「邪道」の図式でのみ応じる論者が多くいた。

そして、その際に「本格」のお手本として比較参照されたのが「四の切」の忠信を当り役としていた六代目菊五郎であった。なかには、猿之助は、二代目尾上松緑や十七代目中村勘三郎のような「六代目コンプレックス」からは免れているという評もあったが、それ以上に「宙乗り」は「ケレン」であるから反対という意見が圧倒的に多く、劇評家のほうがむしろ、自身の「六代目コンプレックス」に無自覚で、「ケレン・アレルギー」のような拒絶反応を示す、「本格コンプレックス」とでも呼ぶべき評が多く見られた⁴⁴。そしてまた、あえて「邪道」を選んだ役者に対して、なぜ「正道」が正しいのか、なぜ「本格」が守られねばならないのか、筋道立てて論じる者はいなかった。おそらく花水庵や鬼太郎であれば、それぞれ賛否は割れるにしても、どちらもまずは「本格」の型の意味を、本行とお手本に戻って提示した

ことだろうと筆者は思うわけである。きつと、「舞台熟練工」たちの積み重ねた演技の工夫の意味を伝えたであろうと。そして、それはきつと演じ手側にも届く、あるいは、すくなくとも演技の参考となる意見として受け入れられる助言となっただろうと思う。

あえて「ケレン」演出を選択してその道を進もうとする三代目猿之助は、「本格」信仰に挑もうとするいわば確認犯だったわけである。歌舞伎界で初めて大学を卒業した俳優として、歌舞伎を劇界の内部からだけではなく、外部から批判的に見る目を持っていると自負する役者なのである。そうした役者にとって、自身の挑戦に対し反対意見を述べる同時代の劇評のほうは、旧態依然たるまま、ただ旧来の歌舞伎の型を擁護し、さらには彼らの劇評の「型」を守るのに専心しているように映ったようである。自身の著書のなかで評論家に対してはつきりと批判を述べている。

たとえば、「四の切」について、初演時に忠信の演技の技術を「まずい」と評した評論家から、再演時に「うまくなった」といつてもらえるのは、役者として納得できるが、演出や演じ方の基本は初演以来変わらず同じであるのだから、

「このいき方は間違いである」と言っていた同じ人が、何年か相経ち申し候のちに今度は、「猿之助の忠信は変わった。よし！」と褒めて下さると、首をひねる場合がある。「私としてはちっとも変わっていないのに、変わったと言っているのは、そちらの私に対する見方が変わったのではないですか」と言いたくもなる。(45)

(45) 市川猿之助(三代目)、一〇〇〇-一〇一頁。
(46) 同前、一〇一頁。

という。さらに、学生時代に中村扇雀(のちの四代目坂田藤十郎、一九三一-二〇二〇)と曾我物を共演したさい、ある評者からは「二人五郎だ」と言われ、別の評者からは「二人十郎だ」と書かれて、「どちらが本当であるか」と思ったという(46)。

つまり、おなじ劇評家が時を経て意見を変えることもあれば、おなじ演目を見た劇評家が正反対の評をくだすこともあるというわけである。そうした体験を経た三代目猿之助は次のように言う。

演劇の世界は、理非を追求する論理の世界と違って、人間の感受性に訴える、理屈を超えた好き嫌いの感性の世界である。(47)

「理非」の世界でなく、「好き嫌い」の世界であるというのである。なるほど、かつて「間違い」と批判した批評家が「よし」という見方へ変わったという経験があるわけである。

決して批評家を誹謗するつもりはないが、主観というものは、人間によって違って当たり前であるし、言うほうもその時の考えで直截的に書いてしまうこともある。だから、それぞれの見方も確かに一面では言えることなのであるが、それがすべてではないと思った。そして自分はそのうに左右されてはならない、と考え、強固なる意志と姿勢を持ち続けた。

ただその姿勢のために意固地にはならなかった。常に、他人の意見に耳を傾ける柔軟性も持ち続けたつもりである。(48)

(47) 同前、九八頁。
(48) 同前、一〇一頁。

なるほど、これもおそらく役者側からの正直な意見であろう。そして、また、「他人の意見に耳を傾ける柔軟性」という言も、三代目猿之助のその後の仕事ぶりを見ると、たんに「心構え」を述べたものでなく、本当に文字通りに正直な言葉であるように思われてくる。

一例をあげよう。「四の切」の宙乗りについて大木豊の劇評には、こうある。

客席の頭上高く、ああ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。(49)

いくら宙乗りであるにしても演技が過剰すぎるだろうとの指摘であり、ケレン批判の一例にちがいない。だが、もしかしたら、こうした評についても「耳を傾ける柔軟性」をもって、猿之助は演技・演出のヒントにしたのではないかと思われるのである。「からだをバタつかせない」ケレン、「度を越さない」ケレン。そんなものは形容矛盾であるから、まずは存在しえないものと考えられる。だが、「妖術使い」の演技について「本格」か否かを大真面目に論じてきたのが歌舞伎の世界でもある。西洋演劇のように「精神」を表現する代わりに、演技という表現行為自体のなかに「精神」を見ようとしたのが歌舞伎である。そうした歌舞伎の演じ方・見方を三代目猿之助は知的に利用する。そして、まったく体をバタつかせることない宙乗りの演技を作り出すのである。それが仁木弾正の宙乗りである。

そもそも「體を宙に浮かすように」という「本格」の演技の型があるのだ。ならば、いつそ本当に飛ばばいいではないかという発想があったのだらう、この仁木はピアノ線につながれた長袴をゆったりとさばきながら、終始無

言のまま、「両方の足の歩きぶりをあまり際立てず」に宙空を去っていく。『慙紅葉汗顔見勢（通称・伊達の十役）』の初演は一九七九年明治座。さきの劇評の大木豊は一九七六年に亡くなっている。もし、大木がこの宙乗りを見たらどう言ったか、筆者は聞いてみたい気がするのである。

それにしても歌舞伎という演劇を客観視するにあたっての視点の取り方、俯瞰のさいの高度というか、その対象とのあいだにできあがる距離と懸隔の大きさに当時の歌舞伎関係者はおそらくみな驚いたことだろうと思う。猿之助の著書『猿之助修羅舞台』では、生前の十一代目團十郎との間に起こった採め事なども、齒に衣着せず明かしている。書名の『猿之助修羅舞台』に歌舞伎の外題式にルビをふるなら「えんのすけいいたいほうだい」ともなるうか、とは著者自身の弁である(50)。ちなみにこの書の刊行は昭和五九(一九八四)年五月。十七代目中村勘三郎が『演劇界』に抗議する一ヶ月か二ヶ月前にあたる。中村哲郎は「新旧交替」の時期と言っていた。なるほど、かくもあけすけに自身の思うところを書いて出版するという歌舞伎役者が登場するのも新旧の世代交替と受け取られたらうとは想像できる。

おそらく、三代目猿之助自身は、劇評家からの批判はどしどし寄せてくれという態度だったと思う。文字どおりそれを糧として舞台づくりを続け、ときにその批判の言葉を利用して演出を考案するというほどの知的柔軟さを有したのだと思う。今後、実験的な歌舞伎の舞台に挑もうとする歌舞伎役者たちも、どうか皆そのような姿勢であり続けてほしいと願うわけである。

結びに代えて——劇評の「行く方」

しかし、三代目猿之助から「好き嫌いの感性の世界」とあるといわれる「歌

舞伎」の舞台を評論家たちは批評しなければならぬわけである。猿之助の挑発にしっかりと応えるべく、説得力をもつ批評を書き継ぐ必要があると思う。『演劇界』のかつての編集長の藤田洋はこうも書いていた。

「演劇界」に携っていた頃、興行会社や役者におもねる編集では自分自らを減すもどかというところが、気持の根底にあった。戦後数多いファン雑誌が短命に終わっているのを見てみると、編集者としてのポリシーを持つていなければ、長続きしない。また読者も信頼してくれない、というのが心の底にあった。⁽⁶¹⁾

藤田洋編集長時代の『演劇界』はそのような方針だったのだろう。「興行会社や役者におもねる」ことなく、しっかりと批評は続けなければならないというわけである。中村哲郎によれば、一九八五年まではその方針が守られていたということになる。では、現在はどうかであろうか。小谷野敦は二〇一一年にこう書いている。

つまり世間全体が、演劇などに関心がなくなっているのだ。マスコミに出るのはちようちん持ち評論ばかりで、批評がなくなっている。中村勲三郎は、平成中村座やコクーン歌舞伎で若者に人気があるというが、「野田版研辰の討たれ」は歌舞伎ではない。スーパー歌舞伎以上に、歌舞伎ではない。歌舞伎は滅びることはなく、こうして、歌舞伎ではないものになって続いていくのだろう。だがそのことよりも、「野田版研辰の討たれ」を批判する批評家がいなかったことのほうが重大事件で、新

⁽⁶¹⁾ 藤田『評論 演劇放浪記』、二二二頁。

⁽⁶²⁾ 小谷野、二三四・二三五頁。

⁽⁶³⁾ この現状の具体的な事例については、拙論「コロナ禍における「新しい

聞が主催する演劇賞まで受賞している。批評家が堕落したのである。歌舞伎については、海老蔵やら何やらを褒め讃える体のものばかり出る。これは歌舞伎に限らない、近年の状況で、小説でも映画でも、とにかく褒めることが作法であり、貶すことはいけないことだという風潮が蔓延している。⁽⁶⁴⁾

その通りだと思う。いまコロナ禍において公演中止というケースもたび重なるようになって以降、公演が開催されること、観劇できることそれ自体をありがたい僥倖のように受け取るようになってきており、それに応じて、舞台の出来に対する点はさらに甘くなっているようなのだ⁽⁶⁵⁾。批判的な劇評の文は、むしろ空気を読めない輩の「無作法」な振る舞いと受け取られかねない気がする。その雰囲気を事前に早々と周到に配慮した結果なのか、どこでも穏やかで生温かな劇評ばかりを目にする時代になってしまった。

現在、舞台に対する真つ当な劇評として相変わらず読み応えを持ち続けているのは、新聞や『演劇界』の劇評欄ではなく、ネット上のサイトの「渡辺保の歌舞伎劇評」だけである。かつて「朝日新聞」で劇評を担当していた渡辺保（一九三六―）は、自身が批判した役者の関係者やファンとおぼしき人々から「想像をはるかにこえる」ほど、「抗議、圧力、脅迫」を含むいやがらせ電話をもらったそうであるが、それでも「これを、いま、いわなければ、私はなんのために生きてきたのか、私はなんで演劇を勉強してきたのか、そしていまここで私がガンバらなかったらば歌舞伎は、演劇はどうなってしまうのか」⁽⁶⁶⁾と考えて劇評を書き続け、そして、いまも自身の公式サイトで発信を続ける。歌舞伎ファンとしてとてもありがたいと感じる。筆者自

歌舞伎」を考えるのとくに「凶夢歌舞伎」への劇評」の章（二七―三〇頁）を参照されたい。

⁽⁶⁴⁾ 渡辺『歌舞伎劇評』、二九五頁。

身、見方がちがうこと、反論したいと思うことはたびたびある。だが、それもまた、つねに変わらざる自説を曲げず現実の舞台を手厳しく批判し続ける渡辺の劇評があればこそ、あらためて気づくことなのである。いまや渡辺保の孤軍奮闘というべき状況である。現在の「團菊爺」というべき稀有な存在である。

最初に引用した藤田洋追悼文で、中村哲郎はいまの『演劇界』を「現代管理社会のセレブな啓蒙・情報誌」と呼んだ。現在の『演劇界』は、まるで個人情報を取り扱いに注意するかのよう、個々の役者の演技に対する批判を自主的に差し控えているように見える。「セレブな」とは、ファッション誌にも似たグラビア満載の誌面を指すとともに、「金持ち喧嘩しない」とでもいうような無批判さに対する皮肉の含意もありそうである。「啓蒙・情報誌」の「情報誌」とはもちろん宣伝広告とともに掲載される公演情報が主たる記事であると言っているのだろうし、「啓蒙誌」というのも、公演の宣伝を見て興味を持つかもしれない歌舞伎未見の素人に対する「啓蒙」の意味であろう。まったくうまく言い当てたものだと思う。それが、つまりは、いま目に見えている、今後の劇評の「行く方」である。

最後に、『演劇界』をはじめ、演劇雑誌や新聞でいままも歌舞伎の劇評を書き続ける比較的年配の評論家二人の言葉を引きたい。二〇〇七年、『演劇界』は前身の『演藝画報』創刊から数えて百周年を迎え、「100周年記念新創刊」することとなり、その準備のために三ヶ月間休刊する。「新創刊」前の最後の『演劇界』二〇〇七年五月号に、特集「わたしの歌舞伎讃歌」欄が組まれている。いずれもそのなかの文である。一人目は、『時代の中の歌舞伎』という、歴代の歌舞伎評論家・歌舞伎研究者を批評した名著がある上村以和於（一九四〇）。戸板康二、安藤鶴夫、武智鉄二、加賀山直三らが「健筆

を揮っていた」頃に、自身は「生意気な生徒」のように、「劇評がつまらない」と投稿したこともあると回顧する上村は次のように書く。

私はいまの歌舞伎も、それはそれで楽しんでいるが、楽しんでいるというのには、なにも完全だという意味ではない。完全ではないというなら、かつて私が「このごろの劇評はつまらない」などと投稿した頃の歌舞伎だって、決して完全であったわけではない。（中略）招待の席で見、執筆する身になって読者から「このごろの劇評はつまらない」と言われる側になっても、それを含めた歌舞伎体験全てが、私が歌舞伎に捧げる讃歌なのだ。(55)

達観の域に入ったということか、悟りとか得脱とかいう境地にあるようだ。かりにこれを「諦観」と捉えるにしても、遠藤為春に感じられたようなかすかな「痛ましき」はない。わざわざあの世の人たちと対話し続けなければならぬ花水庵は、上村のこの言に比べれば、むしろ往生際が悪く、小言ばかりで何かと口うるさい嫌われ者の老人に見えてくる。失われた時代への憧憬と妄執に凝り固まった気の毒な人のように見えてくる。そういう老人が、筆者が子どもの頃には今より多くいたような気がするのだが、それはそれで今より面倒臭い世の中ではあったことと思う。上村のほうがきつとずっとセレブな大人なのだろうと感ずる。

もう一人、現在も『演劇界』で劇評を書いている水落潔（一九三六）はこう書く。

劇評を書くようになってみてもずっと今を大切にしてきた。昔はよかった

(55) 上村「歌舞伎座が学校、『演劇界』が虎の巻」、八二頁。

という評だけは書くまいと思いつけてきた。だから先人と比較して物を言う批評は避けてきた。私にとつて歌舞伎は宝であり、人生に欠かせないものであった。(56)

しかし、「先人と比較して物を言う批評」がなければ歌舞伎の批評はありえないのではないかと思うわけである。これはかつての「團菊爺」のあり方を否定する言葉である。さらに歌舞伎批評放棄宣言といわれてもしようがない言葉だと思ふ。筆者自身は、見巧者の先輩たちの言葉を聞きたい。また「玄人」がどのように見ているかを知りたい。役者のほうでも、向学心がある者ならば思ひはきつとおなじであらう。

「今を大切に」しつづけるといふ年輩の劇評家には、つまりは「若いものには巻かれる」といふ方針なのですかと尋ねたくなる。それならば「大切に」なさっているのはむしろ「自身の「今」のほうではないですか」と。「好好爺」は現世にあつては、「團菊爺」のように煙たがられたり、遠ざけられたりすることはないだろう。が、畏れられることもないから、そのぶん重んじられることも敬われることも少ないだろう。そして、いずれは、やはり、より早々に忘れ去られるだろうと思ふ。

どうか、せめては今、後進のために自身の知見を披露していただきたいと思う。「正否」の判断でなくとも、「好きか嫌いか」だけでも聞かせてもらいたい。実名がむずかしいならば、「花水庵」のようにペンネームで、また、一人でするのがむずかしいのなら、複数名で、交替制でも座談会のような形式でもいい、彼らの見方と本音を知りたいのである。「歌右衛門爺」や「松緑爺」はまだ存命のはず。それぞれが、今の玉三郎をはじめとする女形を、海老蔵世代の立役をどう見ているのか、やはり聞きたいわけである。今はま

ずは、年配の劇評家たちの長生を願いたい。そして叱責でも苦言でも小言でも、あるいは嘆息であつてもいいから、彼らの本音の批判を聞きたいと切に思う。過去を知る人たちの後ろ向きの視線が完全に消失してしまつたときに、きつと歌舞伎は本当に歌舞伎でなくなつてしまふにちがいないと信じてからである。

〈引用・参照文献一覧〉

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。

犬丸治編『歌舞伎座を彩つた名優たち——遠藤為春座談——』、雄山閣、二〇

一〇年。

遠藤為春『『先代萩』の仁木』、『演藝画報』昭和四（一九二九）年一月号、

五三・六一頁。

——『私を見た名優（第八回）』、『演劇界』昭和三二（一九五七）年八月

号、八二・八五頁。

——『私を見た名優（第十二回）』、『演劇界』昭和三二（一九五七）年十

二月号、九〇・九七頁。

大木豊『簡潔で要を得た構成——歌舞伎座の特別公演』、『読売新聞』一九七

一年七月十三日付夕刊。

鬼太郎（岡鬼太郎）『青年歌舞伎劇見物——新歌舞伎座彌生興行——』、『演藝

画報』昭和九（一九三四）年四月号、六二・六五頁。

荻田清『笑いの歌舞伎史』、朝日新聞社、二〇〇四年。

尾上菊五郎（六代目）『床下の仁木について——高原慶三氏に答ふ——』、『演

藝画報』昭和九（一九三四）年四月号、五〇・五三頁。

花水庵「冥府通信 無線電話（四）」、『演藝画報』昭和九（一九三四）年五月号、六〇・六五頁。

上村以和於『時代のなかの歌舞伎——近代歌舞伎批評家論』、慶應義塾大学出版会、二〇〇三年。

——「歌舞伎座が学校、『演劇界』が虎の巻」、『演劇界』二〇〇七年五月号、八一・八二頁。

草の屋主人「冥府演劇通話（一一）」、『演藝画報』昭和十五（一九四〇）年二月号、二五・二七頁。

——「松本幸四郎丈へ」、『演藝画報』昭和十五（一九四〇）年五月号、八四頁。

郡司正勝『かぶき入門』、牧羊社、一九九〇年。

児玉竜一「二・三月の劇界の動向」、『演劇界』二〇二〇年五月号、七四・七七頁。

小谷野敦『猿之助三代』、幻冬社新書、二〇一一年。

高原慶三「小英雄菊五郎——二月の京都南座——」、『演藝画報』昭和九（一九三四）年三月号、二〇・二二頁。

——「再び床下の仁木に就て——尾上菊五郎丈に答ふ——」、『演藝画報』昭和九（一九三四）年五月号、七〇・七一頁。

高本教之「猿之助の一九六八——『四の切』のケレン演出をめぐる劇評」、『PHASES』2号（首都大学東京大学院 人文科学研究科 表象文化論）、二〇一一年、三二・四七頁。

——「コロナ禍下の「新しい歌舞伎」を考える——オンライン配信「凶夢 歌舞伎『忠臣蔵』と『須磨浦』」、『FORMES』3号（東京都立大学大学院 人文科学研究科 表象文化論分野）、二〇二〇年、一八・四二頁。

竹の屋主人「和泉町の親方」、『歌舞伎』第百六十三号、大正三（一九一四）

年一月、五一・五三頁。

辰野隆『燈前茶後』、日本出版共同株式会社、一九四九年。

田村成義『藝界通信 無線電話』、青蛙房、一九七五年。

千谷道雄『辛四郎三国志——菊田一夫との四〇〇〇日』、文藝春秋、一九八一年。

戸板康二『演芸画報・人物誌』、青蛙房、一九七〇年。

中村哲郎「藤田洋氏を送る——歌舞伎雑誌の行く方——」、『歌舞伎——研究と批評』六二号、二〇一九年二月、一四三・一四五頁。

——『評話集 勘三郎の死——劇場群像と舞台回想』、中央公論新社、二〇二〇年。

——『歌舞伎の近代』、岩波書店、二〇〇六年。

藤田洋「歌舞伎雑誌の戦後——『演劇界』とその周辺」、『歌舞伎——研究と批評』四五号、二〇一〇年九月、五・一三頁。

——『評論 演劇放浪記——演劇の軌跡と展開』、ちばな出版、二〇一一年。

船曳建夫『歌舞伎に行こう！ 手とり足とり、初めから』、海竜社、二〇一七年。

松本幸四郎（七代目）「草の屋先生へ」、『演藝画報』昭和十五（一九四〇）年三月号、九二頁。

水落潔「人生に欠かせない物」、『演劇界』二〇〇七年五月号、九五頁。

矢内賢二『明治キワモノ歌舞伎 空飛ぶ五代目菊五郎』、白水社、二〇〇九年。

渡辺保『九代目團十郎』、演劇出版社、二〇一八年。

——『歌舞伎劇評』、朝日新聞社、一九九四年。

——『渡辺保の歌舞伎劇評』(<https://watanabetamotsu.com/>)（二〇二一年十月月二〇日閲覧）

「市川團藏（七代目）」、『フリー百科事典 ウィキペディア日本語版』。

([https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B8%82%E5%B7%9D%E5%9C%98%E8%94%B5_\(7%E4%B3%A3%E7%9B%AE\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B8%82%E5%B7%9D%E5%9C%98%E8%94%B5_(7%E4%B3%A3%E7%9B%AE))) (二〇二二年十月二〇日閲覧)
「演藝画報」、『フリー百科事典 ウィキペディア日本語版』。

(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%BC%94%E8%97%9D%E7%94%BB%E5%A0%B1>) (二〇二二年十月二〇日閲覧)