

## 歌舞伎における虚と実

美学芸術学五年 00603 安中 はるか

### 序

演劇、テレビ、映画、或いは小説でも何でも、およそフィクションを楽しむ時、それを日常の現実そのものとして見る人はいない。フィクションであること知りながら、役者の演技や脚本のうまさ、或いは文章・表現の巧みさ等によって、知らず知らずのうちにその世界に引き込まれ、感情移入したり、或いは自分の中の新たな感情に出会ったりする訳である。それが、虚構のなかでその人なりの真実と触れ合うということであり、それぞれのフィクションが「単なる嘘」「作り事」のレベルを超えて、人に訴えかける説得力を持つということであろう。

その、虚構の持つ説得力のあり方は、フィクションの種類によつて様々である。例えば演劇であれば、一般的には何らかの明確なテーマ性・ストーリー性を持った戯曲が存在し、その筋に現された内容を舞台上で現すことが、その説得力となっているのが普通であろう。そしてその際、観客に、「その場で行われていることは単なる嘘」「作り事」と思わせるような要素は、なるべく排除されるべきものである。

しかし、私が本稿で考察しようとしている歌舞伎の場合は、どうもそうではないと思われる。それは恐らく、歌舞伎がもともと「演劇」として生まれたものではなく、出雲の阿国によるかぶき踊りから生まれたものであることと切り離しては考えられないだろう。その発生後暫くの間は「官能美を売り物とする「踊り」の要素が主であった。それらが弊害ありとして幕府によつて禁止され、しぐさ・科白を主にした「物真似狂言づくし」を演ずることを条件に再開を願い出た結果として、現在の演劇の概念につながるような科白劇としての形態をもとるようになっていった。だが、出発が「演劇」ではなく人々の官能に訴えかけるような「踊り」であったということが、歌舞伎の性格の根本を規定することになったのは、確かであろう。

その証拠に、今でも確かに、歌舞伎に見世物的な要素があることは否定できない。歌舞伎を見に行く人の中には、衣装の豪華さのみに期待する人もいれば、最良の役者の容姿の美しさのみを求める人もいるであろう。「見世物的である」ということはつまり、「作り事である」とい

う意識がはつきりしているということを示す。更に歌舞伎に見られる様々な演出方法を考えてみても、「嘘」を思わせる材料には事欠かない。例えば化粧の仕方・言葉の言い方・黒衣の存在・平面的な背景・筋の半ばで突然挟まれる、役者自身による口上・等等である。ある筋に沿った途切れることのない虚構世界を作り上げ、そこに現れるテーマで人の在り方にせまる、というあり方をする演劇ではないのは明らかである。それでも尚、既に「舞踊」ではない以上、「演劇」の一形態として存在し、単なる見世物ではなく何らかの形で人の在り方に迫るものであるとすれば、一体、その説得力はどこにあるのだろうか。

つまり、歌舞伎独特と思われる「嘘つぽさ」というものと、見る者がそこで「真実」に触れ合えるような説得力とは、どういう関係にあるのだろうか。歌舞伎はどのように、人間の在り方を現しているのだろうか。それを考察していこうというのが本稿の目的である。

だがここで、一口に歌舞伎と言っても、その性質によつて様々なものが存在するということを考慮しておかなくてはならない。特にここで触れておく必要があるのは、「丸本歌舞伎」つまり人形浄瑠璃に起源を持つ作品についてである。もともと人形浄瑠璃の為に書かれていて歌舞伎になった作品を、純粹な歌舞伎起源の「純歌舞伎」と區別して「丸本歌舞伎」という。浄瑠璃とはそもそも「語り物」の系譜に属し、ある筋を太夫が語るといふ性格のものであることを考え、「歌舞伎においては、一貫した筋や、そこに現れるテーマ性・ストーリー性というものは別種の説得力が働いているのでは」という問題意識のもとに論を進める本稿の射程から、「丸本歌舞伎」は除外して考えていきたい。また、「舞踊劇」についても、「演劇」の要素に、役者が科白を述べるといふことを含めて考察していきたい為、除外することを断つておく。つまり本稿では、純歌舞伎に焦点を当てて考察を進めていく。

具体的には、「助六由縁江戸桜」「東海道四谷怪談」という2作品を取りあげて論じてゆくこととしたい。「助六由縁江戸桜」は、歌舞伎十八番の中でも代表的な作品であり、歌舞伎の中でも、最も歌舞伎らしく正統的な演目と言っても過言ではない。一方「東海道四谷怪談」は鶴屋南北の傑作とされる、文化・文政期の市井の風俗をよく写しとつた写実味の強い作品で、数ある歌舞伎の作品の中でも特殊な色彩を放つ作品である。まずは、明らかに筋以外の要素が多く働いている作品として「助六」を、一見ストーリー性の強そうな演目として「四谷怪談」を位置付け、一作品ごとに、その歌舞伎ならではのと思われる様相・演出方法・役者や観客の態度を具体的に取りあげることから、論を進めていきたいと思つている。

最後に、題名に上げた「虚と実」という言葉について説明を加えておく。そもそもは歌舞伎の演技論として名高い、近松門左衛門の「虚実皮膜論」に現れる言葉である。近松は、単なる写実そのものでは観客に感銘を与えないとして、「虚（うそ）と「実（じつ）の間にこそ、見る

ものの心に訴えるものがある、と説いた。写実性ということをめぐるの演技論であると言える<sup>(2)</sup>。私がここで論じてゆくのは演技論ではないが、歌舞伎という演劇の表現のあり方について「嘘」と「真実」という視点から考察を進めるにあたって、近松の言う「虚」(うそ)と「実」(じつ)という言葉遣いが興味深く思われ、題名に使用したことを記しておく。

## 1章 感覚に訴える説得力——「助六由縁江戸桜」

1・0 「市川團十郎」という存在

「助六」とは、歌舞伎十八番の中の一演目である。はじめに、一旦「助六」そのものを離れることになるが、「助六」を含む歌舞伎十八番を「家の芸」として専門にしていた「市川團十郎」という存在について考えておきたい。

まず、「歌舞伎十八番」とは、それまで「市川家流寿十八番」と呼んでいた市川家に由緒のある狂言を、七代目市川團十郎が呼びかえたもので、それまでは市川家の芸に過ぎなかつたものを歌舞伎十八番と呼び習わしたところに七代目の自信が見られるわけだが、ともかくも歌舞伎狂言のうちでも特に重んぜられる古典であるとともに、市川家との関連が深い作品群である。

それではその市川家の棟梁たる市川團十郎とはどういう存在であったのか。それは、初代から現十二代団十郎に至るその長い歴史の中で、特別な存在として君臨し続けてきた名前である。その理由として戸板康二は、「第一に、代々団十郎を襲名した者が早く死んだ三代目・六代目を別にして、どれもその時代を代表する名優だったこと、第二には「荒事」という特殊な芸を伝承していたこと」と述べている<sup>(3)</sup>。「荒事」とは、超人的な怪力を持った英雄、あるいはすさまじい靈力を発揮する鬼神もしくは怨霊が主人公で、その役に扮する役者が、大あばれにあらばれて見せるのが眼目だった。歌舞伎十八番の中心となつていのがこの荒事である。

さて戸板の論では、団十郎が代々名優だったことがその名前の地位を保証した第一の理由として挙げられている訳だが、むしろ第二の理由、つまり「荒事の家」であったことの方が大きく、先にたつものであつたのではないだろうか。団十郎の人氣と地位の理由について、郡司正勝は、初代団十郎が上方へのほつた際には団十郎よりも中村七三郎の方がずっと民衆に評価されていたという事実をひきながら、「団十郎家の代々に、名優が続いた事もあつたろうが、それ以上に、その家柄の人氣は、ひとえに、荒事という吉例の悪態劇の家元としてであつたという

ことが、批評の及ばない地位を獲得せしめたのであった。ここに、江戸民衆と市川家との暗黙の契約があったのだと解するより方法のないものであった。」と述べ、人気が原因が実力以上のものだったと言う(4)。荒事について「吉例の悪態劇」という言い方をしているが、「悪態」については後に論じるのでここでは触れないでおくとして、ここでは、実力以上に「良く」見る江戸の観客、見られる団十郎という状態があるということについて考えたい。

何故、観客が実力を超えて団十郎という存在に期待するような関係が生じたのか。言い換えれば、何故荒事を専門にすることで、そういう状態が生まれたのか。荒事との関係において団十郎という存在を見てみたい。

一般的に江戸の荒事・上方の和事(5)と言われるように(6)、江戸という土地は荒事が喜ばれ発達した土地であった。そして荒事とは、祭式性を持ち現実を超越する絶大な力を、役者がその肉体で舞台上に具現化させるといふ芸であった。その荒事の表すものの本質を、人間のものと見るか神仏のものとするかは議論の分かれるところだが、それについてはこの後に論を譲るとして、どちらにせよ荒事を「家の芸」とする存在に対する畏敬の念は、相当強いものがあったのである。そこでは、超人的な力を示す存在(それが神仏であれ人間であれ)を「演じる」ということがそのまま、「団十郎」という存在そのものをも一種超人的なものに押し上げていた。「市川団十郎」という存在は、「江戸の呪術師」(7)として、絶大なる力の存在を、その肉体を以って具体的な形象として現すことのできる存在だったのである。だからこそ、上手下手よりもその存在感そのものが認められ、期待されたのだ。そして団十郎において特別強烈に現れているこのような現象は、しかし単に団十郎に限ったものではなく、歌舞伎という世界の成立に際して、等しく役者が担う根本的な性格と相通するものがあるのではないだろうか。

### 1・1 「人間助六」を体現する役者

ここから、「助六」の具体的な考察を通して、上記とも相通する問題を考えていきたい。正式には「助六由縁江戸桜」というこの作品は、二代目団十郎が完成させたもので、歌舞伎十八番の中でも、歴史もあり人気もある、ある意味で最も歌舞伎らしさを楽しめる作品の一つと言っても問題は無いだろう。歌舞伎十八番の中では、純粹な荒事ではなく多分に和事味が混ざったもので、そのあらずじは、「紛失した源家の宝刀ともりまなこ友切丸を探し求める曾我五郎が、花川戸助六という侠客に身をやつし、廓通いをする侍に喧嘩を売って刀を抜かせ、詮議をするというもの

で、三浦屋の傾城揚巻が、助六の恋人として、この詮議の手助けをする。そして、その揚巻に嫌われながら、金と地位にもいわせて通って

くる髭の意休が、実は友切丸を所有する敵で、助六は首尾よく意休を討ち、宝刀友切丸を手に入れて本懐をとげる。」というものである。さて、「助六」の筋はと言えばただこれだけのことである。複雑な人間関係や展開も無い。もしこの筋を聞かされただけなら、実に大したところのない芝居だと感じる人が大半のはずである。数ある歌舞伎の狂言の中でも、筋の展開が馬鹿らしいほど単純である。一体この芝居の何が人を惹きつけるのか。

それに関して、前節で論じた「荒事」という芝居と、それを家の芸としてあがめられてきた團十郎」という構造を、もう少し広く捉えながら考えていきたい。つまり、荒事に関わる民俗信仰的な要素を別にするとしても、或る役者が或る形態をとって舞台上に現れ出ること自体を理屈なく享受するという態度が、一般的に歌舞伎の観客にはある、ということである。それが「助六由縁江戸桜」であれば、「助六」や「揚巻」を舞台上に見ることを、観客は何よりの楽しみとするのである。だとすればその「楽しみ」について更に考える事で、歌舞伎がもたらすものに迫ることができるだろう。

先程荒事について「その表すものの本質を人間のものと見るか神仏のものとするかは議論が分かれるところ」と述べたが、もちろんどちらの要素も持っていることは踏まえた上で、私は敢えて人間的なものに注目する見方に、歌舞伎の持つひとつの在り方を見出したいと考えている。つまり、「神仏ではなく人間の」レベルで、「そうあつて欲しい」と思われるものを眼前に出現させるといふことである。例えば「助六由縁江戸桜」にしても、それが純粹な荒事ではないせいもあるが、「花川戸助六」といふ男は、「超人的」といふには程遠い。明らかな、ただの人間である。しかしただの人間の中では、とび抜けて粹で姿も良く、女に持てる、喧嘩も強い、という一つの理想的な男の姿であると言える。あくまで同じ人間であるということで、何か自分たちと地平を共有する可能性を感じることができ、しかし現実にはなかなか存在し得ない理想の姿をとった人間を、舞台の上に見ることで、我々は歌舞伎という劇から一種のカタルシスを得るのである。

そしてその作用を一身に担っているのが役者である。市川團十郎が、上手下手を超えて、その存在そのものとして喜ばれる一面があったと述べたが、たとえば團十郎ならではの特殊な性格を持たずとも、或る人間の姿や営みを、有無を言わず舞台空間に出現させる直接の要因という意味で、役者の存在は同じように重要なのである。芸の上手下手よりも芸の「大きさ」に注目する歌舞伎ならではの評価の仕方、ひとえに、「役者がそこに存在する」ことを重んじているからであり、「助六」の人氣の高さはそういつたことの証明とも言えるだろう。

しかしもちろん、どんな役者でもそこに出てくれば良いというものではない。「助六」としての説得力を持った「助六」を舞台空間に出現させる為、役者に無くてはならないものがあるはずである。それが一体何なのか、ということをおきつつ、論を進めたい。

「助六」を見ている観客のところが動かされる要因として、その存在を眼前に見ること、という視覚的なもの他に、聴覚的なものを忘れる事はできない。と言うより、「見る」という行為が生む効果が説得力を与えるのが聴覚的な効果だと言った方がよいだろうか。そもそも観劇という行為の基本となるものが、見ることに聞くことの二つだというのは当り前だが、聞くものと言つてもいろいろある。所作音楽・下座音楽<sup>(11)</sup>はもちろんのこと、「つけ」・「柝」<sup>(12)</sup>といった歌舞伎独特の音響効果もある中で、敢えてここで聴覚的な効果を持つものとして考察したいのは、そのセリフである。一般的には、セリフというのは、地の文が無い演劇が自然に筋を運ぶ上で欠くことのできない、一つ一つの意味を担ったものである。しかし、「助六」に見られるセリフはどうであろうか。ここに、歌舞伎の世界がどうあらわれるかを考える上での更なる手がかりがあると考える。

セリフといつても様々あるが、まず注目したいのが「悪態」と呼ばれるセリフである。郡司正勝が「悪態の芸術」において、「荒事という吉例の悪態劇」という言い方をしていることを前に触れたが、そもそも「悪態」とは、荒事に見られるツラネ<sup>(13)</sup>というセリフ術に必ず含まれる要素で、荒事に特徴的なものなのだが、ここで郡司は特に「助六」という芝居をとりあげて、それを「悪態の劇化」として論じている。

確かに、助六という芝居において、登場人物が様々に述べ立てる悪態は大きな楽しみの一つである。その代表的なものには、花魁揚巻が髭の意休に対して悪態をつく「悪態の初音」、助六の名乗りセリフ、更には喧嘩をする時の「鼻の穴へ屋形船を蹴込むぞ」といったセリフの数々から、脇役がそれぞれ述べるものまで、「劇中人物、ことごとく、これセリフの悪態競演ならざるはなく……」(郡司)という状態である。郡司は、「江戸時代の助六劇の人気と興趣の中心は、一にこの悪態にあつたことは疑うべくもなく、ここに、かぶきという演劇の本質の一端さえ窺われるようにおもふ。」と述べる。この、「悪態」が「かぶきという演劇の本質の一端」としてどういう意味を持っていたかに関する郡司の議論は、この後の論において再度手がかりとなることになるであろうが、ここでは、悪態が「助六」という芝居のなかでも特に大切な要素であることを確認して先に進みたい。

ここで、一般的なセリフが筋の意味を運ぶ為のものであるのに対し、歌舞伎のセリフがどう捉えられるかという問題に立ち戻つて「悪態」を考えてみると、そこに、「意味」以上の働きが現れてくる。それが、セリフの持つ聴覚的な効果、耳から入って観客を心地よくさせるという

効果である。「悪態」を楽しむのに、「意味以上のもの」を楽しむのは矛盾しているようであるが、もちろん「意味性を持たない」と言っているのではない。その意味するところによつて相手をやり込める楽しさというものはある。ただ、その「悪態の言葉の意味そのもの」よりも勝つて観客を楽しませる要素があるということである。そもそも、筋を運ぶのに必要十分なだけの「意味」を持ってはいいいセリフであれば、そこで長々と悪態をつく必要はない訳で、「揚巻の悪態の初音」「助六の名乗りセリフ」「助六が喧嘩をする際のセリフ」がいちいち見せ場として楽しまれているのは、それを聞くことの面白さが意味に勝つて存在しているからだと言わざるを得ない。助六や揚巻が、そういった言葉のフレーズを、音声としての高低や間合いを含んだリズムとして聞かせることに、観客が酔うのである。

具体的にここで、「助六の啖呵」とも言われる名乗りセリフを引用したい。助六が、自分が何者であるかを名乗る際のセリフである。郡司はこのセリフについて、「今日伝わる『助六』の名乗りセリフになると、その悪態ぶりは、ほぼ完成している」と述べており<sup>(14)</sup>、富田鉄之助はこれを、「内容は実に無邪気なものだが、音吐朗々としたメリ・ハリにのつて聞かされると観客はうっとりとする。『助六』は悪態悪口ではない(15)の饗宴場で、洗練された、音楽化された悪態が人々を喜ばせた。」と評している<sup>(15)</sup>。

「いかさまなア。

この五丁町へ脛をふん込む野郎めら、俺が名を聞いて置け、まず第一におこりがおちる。まだいいことがある。大門をスツとくぐる時、おれが名を手のひらへ、三遍書えてなめろ、一生女郎に振られるということがねえ。  
みるやりて

見かけは小さな野郎だが、肝は太い、遠くは八王子の炭焼売炭の歯つけか爺、近くは山谷の古遣手梅干婆に至るまで、茶飲み話の喧嘩沙汰、男伊達の無尽の掛け捨て、ついに引けをとつたことのおねえ男だ。江戸紫の鉢巻に、髪は生締め、そうれ刷毛の間から覗いてみる、安房上総が浮絵のように見えるわ。  
はつびやくやちよう

相手がふえれば竜に水、金竜山の客殿から、目黒不動の尊像までご存知の大江戸八百八町にかくれのねえ、杏葉牡丹の紋付も、桜に匂う仲の町、花川戸の助六とも又揚巻の助六ともいう若え者、間近く寄つて、画像おがみ奉れエ」<sup>(16)</sup>

ここで述べたてられる内容の、言葉としての意味の必然性について考え込むことが全く無駄であることが分かんと思う。富田がこれを「音

楽化された悪態」と評しているのはここで私が言いたいこととはほぼ同じことであろう。観客はただ、このセリフの心地よさと、役者がこのセリフを口にしながら放つオーラのようなものに酔うというわけである。それを感じ取ることなしに、「助六」を見る意味は無いと言つても過言ではない。

さて、ここまで「悪態」というものから、セリフの持つ感覚的な力について論じてきたわけだが、セリフの持つ音としての作用が、観客に働きかけるという現象に関して、もう一つ触れておきたいのが、助六が「形を見せる」際のセリフの響きの力である。最もそれが感じられる場面のひとつに、助六が、意休の持つ刀こそが探し求める宝刀友切丸であると当たりをつけて、それを確かめる為意休に迫って刀を抜かせようとする場面がある。助六は意休に対し、「(刀を)抜け、抜け、抜け、抜け、抜かねえか」と啖呵をきって、右足を踏み出し左手を右の二の腕にかけた形で極る。これは、戦前に活躍し絶世の二枚目役者として一世を風靡した十五世市村羽左衛門が、その芸談で「形で見せる芝居なので、その点の演所は沢山あるが、なかでも、『抜け』で股を割るところが一番でしょう。」と語っているように、「助六」の見どころの一つである事は間違いない。例えばこの形について、視覚的に受け取る形の美しさ、助六の格好良さという効果をそれとして成り立たしめるのが、同時に発せられるセリフの、音声としての響きの力なのではないだろうか。この「抜け」というなんとも小気味良い音声が無かつたら、或いはその言い回しや発声があつていなかつたら、この形が発する印象というものは、半分にも満たないのでは、と思われるのである。

それは例えば、見得を決める際に「つけ」という効果音が打たれることと、同じように考えてもいいのではないだろうか。役者自身がその内側から発する「声」という響きのエネルギーは、「つけ」の音の響きが観客にもたらす高揚感などと同じ働きをして、その「演じられている役」の姿・在りようを、観客に真に迫って理解させるのではないだろうか(17)。

以上、歌舞伎におけるセリフについて、それがある程度言葉としての意味性を持つことはもちろんながら、それ以上に音としての意味性を多く担うという見方があり得るのではないかということを、その調子・間合い・リズムという音楽的效果の側面と、音声としての響きのエネルギーという側面から論じた。



ここまで、歌舞伎の舞台において或るひとつの人間の姿に触れるというとき、内容の濃い筋の力以上に、生身の肉体として存在する役者から、視覚的・聴覚的に受け取る説得力のようなものがあるのではないかと、<sup>では</sup>いうことを論じてきた。

その文脈の中で、もうひとつ「助六」において注目すべきものとして、「出端」と呼ばれるものを取りあげたい。歌舞伎は、その特有の舞台機構である花道において、人気役者の入退場を、それ自体で鑑賞に堪え得る「芸」にまで洗練したのであるが、その入退場の芸を「出端」「引つ込み」という。「出端」は、「助六」という芝居において、その魅力の大半は主人公の颯爽とした「出」にあると誰もが認めるほど大切なのである。役者自身がこの印象で舞台の六分・七分が決つてしまつてしまうと言つては、<sup>(18)</sup>、役者にとつては大変難しい演所であるが、それだけに観客にとつては何よりの見どころで、その魅力について富田鉄之助は以下のように論じている。

「客席の中を縦断している花道で、観客から手の届くような所で、脂粉を凝らした役者が、颯爽と、あるいは思い入れよろしく振りをし、ポーズをとることは、見世物としての歌舞伎の最大のサービスである。」<sup>(19)</sup>

助六の「出端」の魅力が分かりやすく書かれているこの文章の中で、私がここで特に注目したいのが「客席の中を縦断している花道で、観客から手の届くような所で」という部分である。つまり花道の持つ性質についてである。花道というのは、ここに言われている通り、舞台から客席を縦断して設けられている空間で、単なる通り道ではなく演技空間であるという面を考慮すると、世界に一つしかない歌舞伎特有の舞台空間である。

論を進める前に、花道の起源について少しだけ触れておきたい。と言っても、その起源については諸説あり定まった見解は出されていない。能の橋掛かりから転化したという説、虫貞の役者にハナと呼ばれるご祝儀を送る為の空間だったという説など他にも幾つかある。ここで触れておきたいのは能との関係についてである。能においては、橋掛かりを通じて出現するのは神、鬼、亡霊、怨霊、狂女などの、この世における正常な存在ではないものである。それに対し、歌舞伎の花道を入退場し、また演技をするのは、我々と同じ「人間」なのである。もちろん、芝居の筋からして人間でないものが現れることもあるが、そのもの達の登退場には花道七三に位置する「スッポン」と呼ばれるセリを使用することと限られている。たとえ橋掛かりの転化と考えるにしても、歌舞伎においては基本的には人間の役の為の空間と考えていい。そもそ

も、能が神霊の出現する神事芸能から出たものであるのに対し、歌舞伎は人間の営みを扱うものであり、更に遡れば阿国の「踊り」から出てくるという違いが、ここにも見られるのである。

さて議論を戻して、助六の「出端」が観客に対し絶大な魅力を持つことに關して、それが花道で行われるⅡ「手が届きそう」であるということの持つ意味を、これまでの文脈の上で捉えてみたい。つまり一節・二節と、観客が、役者の存在を視覚的・聴覚的に目の当たりに感じ取るということについて論じてきたが、そういった感覚的な観劇のあり方を強めるといふ性格を持つのが花道なのではないか、ということである。そして、花道で演技をし、それを見せ場とする役の大半が「人間の役だ」といふのは、逆に、役者が演じているものが「人間の役」であるからこそ、花道で演技をする意味が深くなるということなのではないだろうか。

先の引用で、富田は「見世物としての歌舞伎の最大のサービス」といふ言い方をしていた。もちろん、歌舞伎が見世物としての性格を強く持つていることは紛れもない事実であるが、見世物と言うのは単にその外見を鑑賞するための息の一つでもつけばそれで終わりのものである。そういった性格を持ちつつもさらにそれを超えて、役者の表すその「役」Ⅱ「或る一人の人間像」を、活き活きとそこに浮かび上がらせる説得力を、強める働きをするのが、花道の俳優との距離の近さなのではないだろうか。

#### 1・4 共同演出される「助六」

さてここまで論じてきた感覚的な説得力について、ではそれが、どのような時に最も力を發揮し得るのか、ということをも更におきかたいてい。

「助六」という芝居において、忘れてはならない特徴として、河東節というものがある。これは、「助六」の伴奏音楽になくならない浄瑠璃節だが、何が特徴かというところを舞台で演奏するのが、団十郎を鼻祖にする旦那衆、つまり観客側だということである。劇場側は、劇中に一度その流れを止めて、「河東節御連中様、どうぞお始め下さりましょう」と旦那衆に挨拶までする。現在にも続くこの演出は、舞台と観客との距離を縮めるのに大きな効果を生んでいるといえる。他にも「助六」にはそういった現象が強く現れており、現在の劇場ではあまり感じられないが、昔は入り口から観客席の頭上から、劇場全体を様々に飾り立て、観客も、自分がまるで吉原に遊んでいるかのような感覚を持たせたものらしい(20)。前節で触れた花道の存在も、観客席を貫くように舞台空間を延長・拡大するという意味で、観客と舞台空間の一体化の

感覚を強めるものであると言える(21)。「助六」の上演に際して、吉原や魚河岸から、舞台で使う蛇の目傘、煙管、鉢巻、下駄などが送られる習慣が明治に至るまであったということも、上演の背景として、観客が舞台に対して持つ共感を強めていたと言えらる。

そしてまた、先に論じた「悪態」というセリフ術に関して、郡司正勝の次のような意見も、同じ文脈に位置付けておきたい。郡司は、「[あくたい]という形式の物をいう術は、どちらかといえば、舞台のセリフ、つまり、舞台俳優の側のものであるより、見物側のもの、もしくは見物側からでて、舞台に入った性質のものである」と述べ(22)、その他の事例もひきながら「[助六]という劇は、見物側七分、劇場側三分の共同演出であった。(中略)ここに、助六劇、ひいてはかぶきの性格を考えるうえでの手がかりがあり」と論じている。ここにも、観客の持つ舞台への共同参加の感覚を生み出す要素があるのである。

これらの内容は、現代の歌舞伎においてはなかなか感じ難い部分もあるのだが、とりあえずそういう性質があるということ踏まえてこの節のはじめの問題に戻る。役者があらかず感覚的な説得力というものが、十分にそのちからを発揮するのは、まさにそういった、劇場内の観客が、自分たちも舞台の世界を共有しているような感覚に包まれている時だと言えるのではないだろうか。それは、筋の通った一つの虚構世界が構築されることへの没頭とは別の、空間的に、身体ごと、芝居の作り出す世界に取り込まれるような感覚である。

但し、例えば上演中に劇場側から河東節連中への呼び掛けが行われるという事実は、観客側に、その劇空間そのものを「真実のもの」と見なすような態度が現れ得ないということをも意味している。つまり、観客は、そこで行われる事が作り事であるのは百も承知の上で、その世界に存在することを遊ぶ、ということだと言ってもいいのではないだろうか。

以上、ここまで論じた事柄をまとめることで、「助六」という芝居に、どのように人間の在り方が現れてくるのかという1章全体の課題に答えられるであろう。それは、内容やテーマ性の濃い筋による虚構世界の呈示ではなく、観客が舞台と一続きの世界に存在するかのような感覚を持つことを土台として、役者に大きく依存する感覚的説得力によって行われるが、その際観客には、劇空間そのものに対する「作り事」という意識も並存している、ということであった。

この、「役者になくてはならぬ、感覚に訴える要素の強い説得力」というものを、一体どう考えるか、また、人間の姿を呈示する仕組みを、違った見方から捉えることもできるのか、そういったことを心に留めつつ、次章では「助六」とは全く別種の世界が広がる「東海道四谷怪談」を題材に考察を進めていきたい。

## 2章 筋を超える説得力——「東海道四谷怪談」

2・0 筋の展開、伊右衛門とお岩に即して

「東海道四谷怪談」と言えば、怪談劇として知らない者はないと思われる程有名な作品であり、これまでも小劇場での上演から映画・ドラマに至るまで、様々な形態で上演されてきている。しかしもちろん、鶴屋南北による原作は、歌舞伎という方法で上演されることを念頭に作り出されたものであった。その点を確認した上で、この作品の「筋」について考えることから始めたい。以下におおまかな話の流れを記すが、登場人物などが入り組んでおり全てを記すと長くなる為、今後の論点に必要な人物のみに沿って記す。

〔序幕〕 塩冶の浪人(2) 四谷左門の娘お岩は、一旦は同じ家中の民谷伊右衛門と夫婦であったが、伊右衛門が御用金を横領したことを知った左門によって別れさせられていた。伊右衛門はお岩との復縁を左門に申し入れるが聞き入れられず、御用金横領を知られていることもあって、左門を殺してしまう。しかしお岩は、父を殺したのが伊右衛門であるとは夢にも思わず、敵を見つけて討つてやるとの伊右衛門の言葉を信じ、伊右衛門と夫婦に戻る。

〔一幕目〕 しかしこの伊右衛門に、隣に住む伊藤家の孫娘お梅が惚れたことが、悲劇のきっかけとなる。伊右衛門と一緒にいたいというお梅の望みを叶える為、伊藤家では、お岩の顔を醜く変えて、伊右衛門に愛想をつかさ離縁させようと計画し、産後の病床についているお岩に薬と偽って毒薬を届ける。伊藤家は、塩冶浪人にとつては憎い敵の高師匠の家中ではあるが、常からの心尽くし(下心)あつてのものだが、に礼を述べる為、伊右衛門は伊藤家に出かけていく。そして伊藤家でお梅の婿にと申し込まれた伊右衛門は、始めはお岩へ義理だてするもの、今ごろお岩の顔は醜く変わっていると聞かされ、また高家への推挙を約束され、心変わりしてしまう。

伊右衛門が留守の間のお岩の変貌は、回り舞台という舞台機構によって、ほぼ同時進行的に描写される。毒とも知らず、伊藤家へ感謝しつつ薬を飲んだお岩は直後から苦しみ始め、見るも無残な顔へと変貌してしまう。そこへ伊右衛門が帰宅し、話どおり醜女となつたお岩を散々に虐待して出て行く。お岩は、家に入りの按摩の宅悦によつて、自分の顔が醜く変わったこと、それが伊藤家の画策であること、伊右衛門

が心変わりしたことを知らされる。ここから、有名なお岩の「髪梳き」と呼ばれる場面になる。

お岩は、伊藤家に乗り込もうと、産婦には禁忌とされている鉄漿をつけ、髪を梳き上げるが、梳き上げた髪は抜け落ち、生きながら化け物の如き形相になっていく。抜け落ちた髪を握り締めると、生血がしたたりおちる。そして、自分を怖れる宅悦ともみ合ううち、誤って刃物で絶命するのである。

### 【三幕目】…省略

【大詰め】 生前は伊右衛門に対し何の抵抗も示さなかったお岩だが、怨霊<sup>(24)</sup>となつて伊右衛門を始めとしてその母、友人、伊藤家の面々に悉く祟る。伊右衛門以外は皆お岩の怨霊によつて殺される。そして、お岩を苦しめた張本人とも言うべき伊右衛門は、散々にお岩の怨霊に苦しめられた末、お岩の妹の夫・佐藤与茂七に討たれることになる。

以上がおおまかな筋の流れである(25)。

1章で扱った「助六」に比べると、かなりしっかりと「筋立て」として成り立っているように感じられるかもしれない。しかし、この作品も、筋を追うこととは別の所に根本的な魅力がある。むしろ、厳密な意味で筋を追おうとすると破綻が出てくるとも言える。それでは、「四谷怪談」において登場人物の行動がどのように現されているか、以下に見ていくこととする。

## 2・1 筋の展開に現れる伊右衛門

始めに、「四谷怪談」が歌舞伎の世界のみならず、テレビドラマや映画にまでその上演の機会を広げている事を述べたが、その場合大抵は、世間一般の理解どおり「お岩の怪談劇」という明確なテーマの下に作られていると言つていい。作品ごとに、細部の解釈や登場人物のキャラクター作りには違いはあるものの、始めから終わりまで、一貫した性格を持った伊右衛門とお岩のドラマとして描かれていく<sup>(26)</sup>。この、登場人物の一貫した性格というものは、テレビや映画を見ている者にとつては大前提である。登場人物の性格・行動に矛盾や破綻があつては、物語そのものが成り立たず、それは即ち作品を見る意味がなくなってしまうことでもある。

しかし、歌舞伎における「四谷怪談」の登場人物は、筋の始めから終わりまでを通して観客を納得させ得るような、一貫した性格を与えら

れているのだろうか。この問題について、ここでは民谷伊右衛門を例にとつて考えてみたい。実は、筋の展開のみに即して見た場合、伊右衛門という人物は、場面ごとに全くと言っていいほど繋がりのない行動をとるのである。以下しばらく具体例をあげる。

物語の始めでは、お岩の父左門に対して、お岩と復縁したいと申し入れ、叶えられないとなると左門を殺してまでお岩と夫婦になる(御用金横領を知られたせいもあるが)。

ところがすぐ次の場面では、

「このなげなしのその中へ、餓鬼まで産むとは気がきかねえ。これだから素人を女房に持つと、亭主の難儀だ。」

などと言う。かと思えば、伊藤家に礼を言いにいく際、お岩が貧しい暮らしの中で質屋から請け出しておいだ羽織を着せると、友人に

「女房を持つなら素人にさっせえ」

と言ったりする。しかしそれに続いて、一人家に残ったお岩が、

「常から邪険な伊右衛門殿。男の子をうんだというて、さして喜ぶ様子も無う、何ぞというど殺つぶし、足手まといな餓鬼うんど、朝夕にあの悪口。それを耳にもかけばこそ。針のむしろのこの家に、生傷さえも絶えばこそ。非道な男に添い遂げて、辛抱するも父さんとどの、敵を討

ってもらいたさ」。

と語るなど、見ているほうとしては、直前の場で伊右衛門が左門を殺してまで夫婦となったことなど忘れさせられそうな変わりようなのである。また、伊藤家で、お岩を離縁してお梅の婿にと言われた伊右衛門は、お岩への義理があると言つて一旦それを断つている。ところが、お梅に自害の真似事をして迫られたり、お岩の顔が醜くなつてゐることを聞かされたり、高家への推挙を約束されて心変わりしてからは、お岩に対し凡そ考えられぬような残酷非道な仕打ちを加えるのである。醜くなつたお岩に対し、おまえが死んだら後添えを持つ、父の敵は討たない、自分の女にものを買ってやるのに金が無いから質草を出せと責め立て、その質草に、病身のお岩の着物と乳飲み子の蚊帳を奪い去つていく。蚊帳にしがみつくとお岩を突き飛ばすとお岩の生爪が剥れるなど、これでもかといった残酷な場面が執拗に繰り広げられる。

さて、こうした伊右衛門の行動に一貫した説明・解釈を与えて伊右衛門像を描き出そうとする試みは幾つもある。しかし歌舞伎の舞台に関する限り、そういった試みは、机上の空論でしかないのではないだろうか。現代に生きる私たちが、江戸時代には無かつたような思考の方法を以つてその舞台を解釈することは単なる自己満足のよう感じられるのである。戯曲として、文学として「四谷怪談」を捉えることに意味

はあるのだろうか(27)。むしろ、そのようにすっきりと捉えられないものでありながらもそこに何かを描き出しているのが歌舞伎らしさなのではないだろうか。ここで、少し長くなるが廣末保の論を引用したい。

「よく伊右衛門の心理の必然性がとらえられないというようなことがいわれます。(中略)しかし、本来そういうふうにかかれていないのですから、心理主義的な演技をもとに、しかも、かかれてはいる通りにやろうとすれば、たちまち分裂してしまいます。では、伊右衛門役者が南北のかいた伊右衛門をただ忠実になぞれば、自然に観客を納得させられるかといえそうもいかないでしょう。そこで、伊右衛門を解釈しなおして、心理主義的表现に耐え得るよう伊右衛門の性格をむりに解釈したり、あるいは思い切つて書き直すということがおこります。近代主義的な演技、近代主義的な解釈を通して、『四谷怪談』をとらえ直すというわけでしょうが、私にいわせれば全く無意味な努力のように思われます。」(28)

まさにここに言われている通りではないだろうか。歌舞伎を見るとき、伊右衛門の心理が一貫して追えるかどうかは、大した問題とはいえないのである。

しかしかといって、かつて坪内逍遙が、歌舞伎に見られる残虐な描写を取りあげて日本人は残虐な民族なのかと疑問を呈したように(29)、伊右衛門の行為のみをサディスティックな欲望のもとに見ること、或いは責め苛まれるお岩をマゾヒスティックな興味のもとに見ることのみが歌舞伎であるとも思われぬ。では歌舞伎の「四谷怪談」においては何が重要なのであろうか。

## 2・2 役者による説得の論理

### 2・2・1 役者が体現する伊右衛門

伊右衛門の心理が一貫したものとして追えないことが、少なくとも歌舞伎という世界では問題にならないというのは、もともと南北がそう作ったのだと言ってしまうばそれまでだが、それが何故かを考えることで、歌舞伎における人間像の現れ方に迫る事ができるだろう。

先程引用した廣末の論では、続いて次のように述べられている。「伊右衛門・お岩・直助(30)だけの芝居だというふうにと考えると、まったくリアリティのない芝居になってしまうのです。かれらを、その底部から支えているものがここで重要になるわけです。その他大勢の人物によってくりひろげられる底部の世界が、そのディテールにまでわたつて、的確に捉えられるとき、はじめて、伊右衛門は『四谷怪談』の主

人公として、独自のリアリティを持つことができます。」つまり、伊右衛門の性格を伊右衛門個人として完結したものとしては捉えられないものの、一見筋の中心とは関係なさそうな周辺人物の作り出す世界がきちんとそれとして立ち上がっていれば、そのなかに置かれることで、観客を納得させ得るリアリティを持つことである。これについては、鈴木忠志がその論文「お岩殺し・日本の夏」<sup>(31)</sup>の中で、南北の作品は当時の生活感情のリアルな描写を特徴とする述べ、「この場合のリアルというのは、自然主義的な風俗・心理描写を意味するのではなく、各登場人物の行動が、彼らを生み育てた生活背景と不可分に結びついていて、個人の心理とか性格とかに還元できない、それらを越えた世界を、舞台言語として定着するように書かれているということである。だから、殺しの場にかかわっている人たちの因果関係とか性格とか、心理とか、そういうものだけに焦点を当てて作品に近づいても、大した意味は生まれない。」と論じている。確かに、舞台空間にその作品世界が十分に立ち現れている時、論理的な定義づけはできないにしてもある種の説得力が生じ、それが人物をいきいきと存在させるということはあるだろう。その作品世界の現出のさせ方が南北一流の魅力であることはよく言われることであり、無視することはできない。

しかしここで、当の歌舞伎役者が「四谷怪談」をどう演じているのかも考えなければならぬだろう。伊右衛門を演じる役者が、はなからその伊右衛門像を構築するのを諦めているのかといえ、彼らの方では随分と人物像というものにこだわっていることが、様々な芸談などから分かる。全体としては筋が通っていないはずの伊右衛門像にも、なんとか解釈をつけているのである。演じる上でそうしなければやりにくいということでもあろうが、いくつかの芸談を例として考えていきたい。

七代目團藏「お岩があゝの薬を呑むまでは、惚れた女だから、腹の中では可愛がついていなくてはいけません。それから毒の廻った顔を見て始めて嫌になるので、みんな最初から敵役でやるが、それでは伊右衛門の腹が違うのです。」

白鷺(八代目幸四郎)「この役は色敵とか不良青年だとか、いろいろな解釈がなされてきたようですが、僕は運命に翻弄される弱い男の典型だと思えます。…今の言葉でいうと、自主性のない人間でしょうね。」<sup>(32)</sup>

森田勘弥「伊右衛門という人は、『惚れられる』ということを武器にして世の中を渡ってゆく人物でしょうね。そのくせ、変に気の善いところもあるんだな。長兵衛や直助につけこまれるような隙が…。しかしこの自分の武器については最後まで気強さを残していて、その点で他の人を捨ててゆくことをあまり気にも留めません。」<sup>(33)</sup>



といった具合である。

演じるに際して、それぞれの役者が自分なりの解釈をし、性格付けをしている事が分かる。実際の演じ方にしても、お岩がまだ薬を飲んでいなければいいがといって走って帰ったり、酒の力を借りて悪態をつくなど様々で、その演出に関して、富田鉄之助も「伊右衛門のお岩虐待の決意をどこに置くかは微妙である」と言う(34)。

さて、ここまでの論点を整理すると、筋全体に渡ってその心理を追うことができる伊右衛門像を描くのが難しいこと、しかし周辺人物の存在の仕方や細部にわたる世界像がよく立ち現れた舞台空間においては伊右衛門の存在は納得できるものとなること、しかしそれだけではなく、演じる役者はそれぞれの解釈に従って或る一つの伊右衛門像を描こうとしていること、となる。結局は、伊右衛門のみならずその周辺人物の醸し出す雰囲気も含めて、演ずる役者次第であり、彼らが体現するところのものに納得できるかどうかということになってくるのではないだろうか。

## 2・2・2 お岩の「髪梳き」

さてここまで、伊右衛門の行動を例にとつて「四谷怪談」を論じてきたが、ここでもう一人の主人公、お岩に視点を移したい。お岩という人物も、性格的にあまりはつきりしない。特に生きている間のお岩は、伊右衛門のように特に目立った行動を取るようには描かれておらず、話の流れの中でなされるがままになっているという感じを受ける。まずは実際にお岩を演ずる役者が、お岩をどのように捉えているかを見ておきたい。

中村勘三郎はお岩について、「お岩という女はひとつにこうといえませんが、弱々しくて芯があり、男一筋でいるようで、またそれほどでもない。すべて打解けているようで心に目的がある。そんなところは、美しく哀れというだけでは捉えられない女の裏表、時には業といったものさえ感じます。要は、そのいやらしさも含めて哀れになってくれればよいと思うんですが。」と語っている(35)。それに対して中村歌右衛門は「真女形としてはやはり女のあわれさを重点に置きますね。やはり薬をのむところから髪すきのくだりですね。…薬をもらう時、毒薬とは知らないのですから、ほんとうに妙薬をいただいてありがたい、という気にならなければなりません。ところが飲んでみると毒薬で、あんな顔になっていく。そこにあわれさが出るわけです。」と語っている(36)。

そもそもお岩という役は、立役<sup>(37)</sup>の三代目尾上菊五郎が初演した役で、お岩が怨霊となつてからの行動的な復讐のエネルギーを考えると真女形ではなく立役が演ずるのが本筋であると言われているが<sup>(38)</sup>、それぞれの違いとしては立役のお岩は怨霊となつてからの演技の説得力が、女形のお岩は女の哀れさが、それぞれ強調されるといふことだと言つていいかもしれない。勘三郎のお岩像と歌右衛門のお岩像とのズレも、勘三郎が立役を兼ねる役者であるのに対し、歌右衛門が真女形であるという違いからくるものであろう。この違いが、例えば男性の役者と女性の役者の間での見解の違いという訳ではなく、自分がどういふ役割を演じる役者であるかという役者自身の意識の違い、言わば歌舞伎という世界の中でのアイデンティティの違いによつて、演ずる役の解釈にまで影響を及ぼしていることは興味深い、これについては3章で触れることになるだろう。

さて、怨霊となつてからのお岩は、「恨みを晴らす」という意思のもとにがらりと變つて行動的とも言える性格を持つようになる。その人間から怨霊へと變貌する中間過程とも言える苦しみと恨みの様子をまざまざと描いて見せるのが「髮梳き」の場面である。自分の顔が醜く變つたことを知つたお岩がその恨みを直接伊藤家に述べようと、産婦には禁忌とされる鉄漿をつけ、髪を梳いていく様子を描くのだが、その鉄漿は口からはみ出してまるで口が裂けたようになり、髪は額から抜けあがつて、右目のあたりを被うように腫れ上がつていた顔を更に化け物じみたものにしてしまう。このように、醜悪な顔へと變つてゆく様子だけを、「まるでスロービデオのように克明に」<sup>(39)</sup>延々と見せられる場面なのである。

この陰惨で、目を背けたくないような醜悪な有り様への変貌を延々と見せつけることだけに一場面を費やすのは、恐らく歌舞伎ならではの演出方法であらう。不必要に長い場面とさえ言えるかもしれない。映画等における「四谷怪談」では、実験的に試みられる可能性を別にすれば、あくまで起承転結の流れに沿つてまとまつた筋の運びの中で、怪談らしい恐ろしさや奇怪さを演出する一画面としてのみ描かれて、歌舞伎のようにそのシーンのみが誇張されることはないのではないだろうか<sup>(40)</sup>。何故歌舞伎ではそのような見せ方をするのか、そしてそれが一番の見せ場となるのか。ここからは、「髮梳き」に現れるものがどういふものなのかを考えていきたい。

「髮梳き」を見る観客が視覚的に受け取る印象としては、まずなにより「恐ろしさ」が挙げられるだろう。この場面のお岩について廣末保は、「観客はお岩に同情などしないといつては言い過ぎになるかもしれないが、同情だけでみているといつては嘘にならう。お岩のあの醜悪な顔は、同情よりも恐怖感や嫌悪感をいだかせるはずだ。あれは加害者の顔であり、「悪」の顔である。」<sup>(41)</sup>（お岩について）哀れといえは哀れである。だが、哀れの感情移入をそれは拒否する。…（中略）お岩の顔が感情移入を拒否してしまふ。」<sup>(42)</sup>と論じている。また、按摩の宅悦が

お岩の顔を見て恐ろしがるのがこの場面の演出であるが、その宅悦が、「観客代表としてこわがってくる役、いわば恐怖感のリーダーなのだ」と評され(43)、お岩役者を助けながら恐怖の実感を観客に伝えていく役どころとされていることから、変貌するお岩から浮かび上がるものは、「恐ろしさ」であると言つても良いように思える。

しかし先に引いた勘三郎・歌右衛門の芸談を見ると、互いに解釈にずれがありながらも両人ともが「哀れさ」ということに言及していることを、考えてみない訳にはいかないだろう。

観客は「恐ろしいお岩を見る」という行為は同じでも、後の場面でお岩の怨霊による復讐劇を怖がりながら見るのとは違った恐ろしさを持ちながら、髪梳きの場面を見ているのではないだろうか。確かに「四谷怪談」は怪談狂言として、お岩が死んだ後の様々な祟りが大きな見ものであることも疑いないが、この後節を改めて論じるように、それらはどちらかと言うと、けれん味(44)の勝つた一大スペクタクルとして、お化け屋敷のような感覚でも楽しむことができる。しかし、お岩の「髪梳き」は、それらとは少し性質の違う恐ろしさを醸し出しているものであつて、その故に一番の見せ場なのはないだろうか。

何故なら、「髪梳き」の場面ではお岩はまだれっきとした人間であり、生きながら化け物のようになってゆく女を目の前に見るという時と、化け物そのものを見るのでは、そこに現れてくるものは随分違うはずである。怨霊となつてからのお岩は、いくら恐ろしく祟りをなそうとも、怨霊なのだから、その行為にはある意味必然性がある。観客の方にも怨霊の怪異を見るのだという心構えがある。しかし、浪毛の場におけるお岩は人間なのである。こともあろうに女の命とも言える顔がある時いきなり醜くなつてしまうというのは、普通なら全く起り得ないという意味では明らかに非日常の出来事である。しかし、もともと非日常そのものという前提がある怨霊の活躍と違うのは、それが、本来ならば日常的に何の不自然さも無い、鉄漿をつけたり髪を梳いたりという生活の習慣の中に浮かび上がる、どこかで日常と連続性を保った非日常であるところであろう。そこでは、単なる怨霊の恐ろしさとは違った、日常性とのつながりを保っている故の恐怖感・嫌悪感・陰惨さなど、複雑な感覚を含んだ「恐ろしさ」を見ることになる(45)。お岩を当り役とした六代目梅幸は、芸で見せるのが「髪梳き」で、仕掛けで見せるのが「隠亡堀」と「蛇山庵室」(46)であると語っているが、それもそうした違いを掴んでの発言ではないだろうか。

そして歌右衛門、勘三郎それぞれの言う「哀れさ」が浮かび上がってくる余地も、その複雑な、日常との接点・境界線上にあるのであろう。廣末も、前掲の論文において、感情移入の拒否ということは南北の作品において軽視できない問題であり、お岩はその醜悪な顔によつて加害者に転じると論じながらも、哀れさという要素を全否定はできず、その文脈の中で「お岩の顔は、だから多義的である」と述べている(47)。

視覚的・感覚的には実に醜悪で陰惨な場面をまざまざと見せつけながらも、その「恐ろしさ」の中に「哀れさ」をも如何に感じさせるかが「多義的」な顔を持たされたお岩を演ずることであろうし、その意味で「髪梳き」とは、それまで掴み所の無かったお岩という女が、観客にとって、何らかの性格を持つて現れ出てくる行為なのである。「四谷怪談」においてこの場面が一番の見せ場となり、筋の流れ全体から見たら不自然なほどに時間を費やすのも、そうだった、単なる怪談狂言の見世物という恐ろしさを超えたものが、この行為を通して現れ出からではないだろうか。

## 2・3 役者と観客との関係 「けれん」そして「笑い」

前節まで「四谷怪談」という芝居を、筋の展開における様々な矛盾を超える役者の力こそが登場人物に真実味を与えるような、そういうあり方をする芝居として論じてきたが、それとは別に、舞台空間に対して、それが「嘘」であるという距離感のある気分が現れる場面もある。観客は、役者の演技に没頭しているだけではない、ということである。それについてここではまず、尾上梅幸が「仕掛で見せる」と言った「隠亡堀」や「蛇山庵室」などの場面に焦点を当てて考えていきたい。

歌舞伎の様々な演出方法の中には「けれん」というものがある。主にスペクタクル本位、もしくは観客の意表をつく性格のもので、江戸末期に流行した、早替り・宙乗り・仕掛物・本水使用等の、そういう趣向に重点をおいた演技のことを言うのだが<sup>(48)</sup>、「隠亡堀」や「蛇山庵室」は、まさにけれん芝居の代表的なものという一面を持っている。

「隠亡堀」の場面で、お岩役者が一人二役を早替りで見せることや、「蛇山庵室」における「提灯抜け」「仏壇返し」「壁抜け」などの仕掛けは、あくまでリアルに作られた映像等による恐怖とは違って、どこか作り物らしい、劇場空間ならではの楽しさや役者への親しみが混ざった状態での「恐ろしさ」を、観客に味わわせていると言える。そしてそれは役者に見入る、という現象から見るとこれまで述べてきたことと変わらないようにも思われるが、そこに現される真実味に見入るといふより、「見世物」的に楽しむという部分が大いに見方であるとも言える。「お芝居らしさ」を楽しむ場面と言ってもいいかも知れない。

もともと、この作品が作られた江戸時代に、怪談の持っていた真実味というのがどの程度であったのかについては留意する必要があるかもしれない。もともと、当時「四谷怪談」のモチーフになった事件の一つは、非道な夫に裏切られた妻が、狂ったようになって姿を消した後、

夫の係累を悉く変死させたというものであり、人の怨念で一族が変死するといった話が今とは比べ物にならないの真実味を持って、世の中に受け止められていたとも思われる。その意味で、「怪談狂言」としての恐ろしさを「楽しむ」と一概に言っていないのかという疑問もある。しかし当時も、幽霊・お化けを好む風潮がはつきりと存在していたこと<sup>(49)</sup>、南北が意識的に怪談狂言をPRしていたことなどを考慮すると<sup>(50)</sup>、江戸時代には江戸時代なりの「見世物」性があつたと言ふことにはさほどの問題は無いと思われる。

そしてまた根本的な問題として、芝居における恐ろしさの真実味と見世物性ということが、全く相反する関係にある訳でもないであろう。観客の側に「見たい」という欲求があるから、興行として成り立つのである。どこかで「お芝居」「見世物」を見に来ているという意識がはつきりしているからこそ、その空間でできるだけ多く、怨霊の活躍に触れることができればそれが楽しみともなるはずである。そうして、単純に「けれん」に拍手を送ることができるのである<sup>(51)</sup>。その時の観客の態度を考えてみると、「意表をつくような」ものを見せてくれる役者に対しては充分に意識を集中しながらも、そこに現れる世界に対しては、どこかで遊びのある、距離のある気分を持って相對しているのではないだろうか。

この点に関して、観客の中にしばしば起きる「笑い」という現象についての考察を加えたい。「四谷怪談」においては、本来なら「恐怖感」を出したいはずの場面で、何故か笑いが起こることがある。例えば盃から手が現れて人の足首をつかむ場面や、醜く変わったお岩の顔を見て伊右衛門や毛悦が恐ろしがる場面、庭の南瓜が全てお岩の顔に変わってしまう場面、こういうところで「笑い」が起きるのである。「笑う」原因は深く考えれば様々あるのだが、観客側の態度に注目して考えるなら、坂東三津五郎は、「笑うのは怖いから笑うんですね。だからそれを、それほど気にする必要はないんじゃないかと思うんです。」と述べている<sup>(52)</sup>。また、郡司正勝は「見物は、お岩の亡霊を見て笑うが、それは自分の怖さを失笑してもいるので」と論じている<sup>(53)</sup>。

「怖いから笑う」と言うが、ホラー映画を見て思わず笑う、という人はいない。そこで笑いが起きるのは、歌舞伎ならではの現象と言つてもいいだろう。それはやはり、観客の方に、「今自分はお芝居を見ている」という、現される世界と距離があるような心的態度があるからこそ、起こってくる現象と言えるのではないだろうか<sup>(54)</sup>。

以上、「東海道四谷怪談」においてどのように人間の姿が現されるかを中心に論じてきた。

具体的にまとめると、「助六」のような芝居に比べればきちんと内容の詰まった筋を持つてはいるが、それは登場人物の行為の一つ一つを結びつけ得るほどの一貫性・必然性を持たず、筋の展開によってある人間の姿を提示しているとはいえないこと、にも関わらず観客が納得する

のは、役者の力による部分が大きいこと、但し観客は、舞台に現れるものに対してある種の距離感を保って見るという態度も持ち得ること、などを考察してきたことになる。次章においては、これらを「助六」において見てきた事柄と考え合わせ、この論文の結論を出していきたいと思う。

## 役者の持つ説得力

3・0 「助六」と「四谷怪談」に何を見出すか

「助六」においても「四谷怪談」においても共通していたのは、その舞台上で現される人間像が、観客に対する説得力を持って浮かび上がるその際には、筋の展開よりもむしろ役者の存在こそが重要であるということだった。では、役者の持つ説得力によって、その真実味を感じさせられるところのものは、「助六」と「四谷怪談」において、同じように考えてよいものなのだろうか。役者の存在が重要だということは同じでも、「助六」を見る人が助六という人間に見いだすものと、「四谷怪談」を見る人が伊右衛門やお岩という人間に見いだすものを、少し分けて考えることが可能なように思われる。その違いは何であろうか。

3・1 「仁」——「存在の可能性」

まずは「助六」から考えていく。私は1章で「観客の感覚に訴えるような、役者に大きく依存する説得力」がひとつの人間像を呈示するという仕組みがあるのであるのかと論じた上で、そこに見てきた役者の「感覚的説得力」とは何なのかという疑問を残しておいた。

感覚的ということは結局、理屈ではない、雰囲気や持ち味といったものが左右する説得力ということである。その理屈を超えた説得力、役者の雰囲気・持ち味という概念を最も良く現す概念として、歌舞伎には「仁」と言われるものがある。歌舞伎に独得の概念と言っている。「仁」についての考察を加えることで、この章における問題の答えに、より近く迫ることができるであろう。

「仁」に関して、歌舞伎の世界における通語としての用法・意味については、事典等における定義は極めて簡単なものが多い。「役に扮した

俳優の柄・持ち味などを意味する通語。役柄に、俳優の柄が合った時、「ニンがいい」「ニンがかなう」などと言う<sup>(55)</sup>という程度の説明である。河竹登志夫は「仁とは、役柄にふさわしい柄―体軀、風貌、持味をいう」と述べる<sup>(56)</sup>。これらから共通して言えることは、「役柄」のほうに役者に対して要求するような性格のものだということである。

ここまでの説明ではまだ漠然としているが、この「仁」に合うことこそが、「助六」を演じる際に最も必要な説得力ではないだろうか。それについて、「助六」についての或る劇評を取り上げることで考えてみたい。二〇〇〇年一月に、現市川団十郎の跡取である市川新之助が「助六」を演じた際のものである。

「新之助の助六大当たり。技巧的には現在幾人かの助六役者中、最も未熟だろう。しかしこの助六は、誰の助六よりも助六らしい。助六その人がそこにいるのだ。その生命感。生きている助六。破綻も少なくない。特に口跡の不揃いや、それから生じるアクセントのおかしな箇所もかなり耳につく。技術面からのみ見れば、はっきり言って未熟品だ。だがそれは今後の習練でいくらでも直る。ここぞというところで見せる輝きがそれらを帳消しにして余りある。昨年 of 弁慶を上回るのはこちらのほうが仁だからだろう。」<sup>(57)</sup>

技術的な未熟さを補って「助六」をそこに現しめるのは「仁」なのだということが良く分かる劇評である。そして基本的に私はこの劇評に賛意を表したいと考えている。

しかしもちろん、「仁」さえあれば技術がなくても良い、という訳ではないのであって、「仁」と技術の関係について、渡辺保の「仁」に関する論を考察しておきたい<sup>(58)</sup>。渡辺は、「仁」を単純に「役者の柄が役に合うこと」とは考えず、そもそも「仁」を「柄」と区別して考える。河竹が「体軀」と言ったような条件は、役者の先天的身体という「柄」であって「仁」とは違うものであるとし、潜在的後天的な、観客に幻想を与える為の可能性としての身体が「仁」であると規定し、後天的に、役者の芸風によってつくられる身体の表情であるから、技術によって習得可能である、と論じている。

ただしこの論は、「仁」と「芸」の関係を考える上で興味深いものではあるが、先天的身体としての「柄」と、後天的に習得される身体の表情としての「仁」を完全に区別するという態度からは、いささか強引な印象も受ける。もちろん、後天的に習得する「芸風」などにより役の要求する「仁」に合うようになる、ということはあり得るだろうが、それが全てであるとも思われない。先天的に身に纏う雰囲気や、未熟さ

を補つて余りあると評されるような「こぞというところで見せる輝き」が「仁」の条件となることもあるはずで、その感覚に従つて評価された新之助の助六は、私自身、その評価に値するものだと考えている。恐らく、いかに詳細に「仁」を定義づけるかは、その感覚的な性質ゆえに、論者の感性などによって偏差があるのだろうが、それを論じる演目によつてもその位置付けが微妙に揺れるのかもしれない。そして「助六」という芝居においては、渡辺の言うような厳密に「柄」と区別された「仁」ではなく、とにかくその役者が理屈抜きで身に纏う雰囲気としての「仁」が重要なのではないかと考えておきたい。

さて、以上のごとく「仁」について考察してきたものを踏まえて、「助六」において観客が見いだしていたものは何だったのか、という最初の問いに一旦答えを出したいと思う。

「仁」という説得力によつて現れてくるものとは、或る人間の「存在の可能性」ではないだろうか。「存在の真実味」と言つてもいいかもしれない。と言つてもそもそも「役者の体軀、風貌」という「身体的存在感」に依るものだから、「存在の真実味」を現すことになるのは当然と言えば当然だが、つまり行為と関係のない説得力であるということを言いたいのである。もちろん、「仁」によつて行為が明らかになることはあるだろうが、それは「仁」によつて「存在の仕方」が明らかになるから、「そのように存在するものの行為」としての説得力が生まれるというのであつて、第一義的には「存在」に対する説得力なのである。そのことを、渡辺の実体験を例に引いて考えてみたい。先程参照した著作において渡辺は、全くの駄作だと思つていた作品の登場人物に関して、「仁」に合った役者によつて「その男の人生が分かつた」という経験を紹介している。「人生が分かる」とはつまり「存在の仕方が分かる」ということであり、「仁」によつて、その登場人物の存在の可能性を、真実らしく思えるようになったということである。

「助六」に戻つて具体的に見てみると、助六が舞台の上でとる一つ一つの行為は、どれもお遊びのようなものである。悪態を述べ立てる事、喧嘩する事くらいしかしていない。それぞれの行為に、意味として大した深みはなく、だからこそ「歌舞伎にはドラマがない」という言われ方にも結びついてしまふのだろうが、意味として深みのない行為の一つ一つを背後で支える「仁」があり、舞台におけるそれらの発露を感じ取ることで、観客が、舞台上に立ち現れる助六の存在を「真実らしく」感じ取れば充分という、そういうあり方をする芝居なのではないだろうか。新之助の助六が、一つ一つの行為の表現が未熟であるにも関わらず、「助六その人がそこにいるのだ」ということのみで評価されておかしくないというのは、その現れであらうと思われる。



では「四谷怪談」の伊右衛門やお岩には何を見いだすのであろうか。前節と同じように、役者がどういふ説得力によって役を浮かび上げさせるのかを確認することから考えていきたい。

端的に言つて、こちらは、「芸」の力というものがそれに当るのではないだろうか。

「助六」の場合は「仁」だと言ひ、「四谷怪談」の場合は「芸」だと言ふのが、唐突な違いのように思われるかもしれない。そもそも「芸」とは何なのか。事典による一般的な定義では「学んで、あるいは研究して身につけた文・武・芸能のわざをいう。…演劇・舞踊の場合には、与えられた人物の思想・性格・感情をその動作や言語の上に表現する技術である。」<sup>(59)</sup>とされている。その役柄をいかに現すかという技術であらう。もちろん歌舞伎に限らず、何であれその「芸」を見るのは当り前と言へば当り前だが、一方に「助六」のような芝居を意識しながら、「芸」というものに焦点をあてて考えたいのである。

では、実際に「四谷怪談」における「芸」とはどういふ風に捉えたら良いのか。ここでまた、劇評等を取りあげながら、考察を加えていきたいと思う。まずは以下に、一九七三年の、市川海老蔵(現団十郎)の伊右衛門、中村歌右衛門のお岩による「四谷怪談」への劇評から、海老蔵の伊右衛門に対する批評を引用する。

「三幕目「隠し堀」が面白くないのは伊右衛門に凄みが欠けていることに大きな原因がありそうである。苦味のある色悪<sup>(60)</sup>という点では充分仁にあるのだが、それに役者振りの大きさが加わつての凄みにならないとこの場の伊右衛門は支えきれない。結局芸にゆとりがないからで、お熊、直助、秋山とのやりとりが味がなく、お弓を殺しての見得が浮き上がつてしまうのもそのためといえるだろう。帰りかかつて名前を呼ばれた心で戻るあたりも間の取り方がうまくゆかないから、幽霊の出でくる雰囲気をつくるのに不足するといった具合で、今はまだ習作程度、仁がいいだけに今後に期待する他はないだろう。」<sup>(61)</sup>

ここで、「仁」がいいだけではその場を支えきれない、「芸」が足りないのだと評されていることに注目したい。「助六」のように、「仁」によってその存在のそれらしさを現すだけでは駄目なのである。

逆の例もある。本論で例に引いてきた中村勘三郎は、「仁」ということからいけば、お岩という役柄の要求する「仁」には合わない役者である。本人も、お岩の心得について聞かれた際に、「まあ、痩せたいですね。身体のことですからすぐどうともいえませんが、こういう役は少し痩せすぎの方が調子がいいですよ。」と述べている。しかし渡辺保は、様々なお岩役者について論じたものの中で、「もしお岩三絶を選べば、勘三郎、歌右衛門、国太郎の三人である。」と述べている。勘三郎は、充分にお岩を演じきっていたのである。この勘三郎のお岩について山川静夫は、「このお岩も、ちょっと太り気味でございましたけれども、何故かお岩をやるのはっそり見えたんですね。これも、芸の力でございます。」と、ある番組で紹介している<sup>(62)</sup>。これは、渡辺保の言うところに従えば、「後天的に習得された身体の表情としての「仁」」によって演じたとも言えるかもしれないが、普通に考えれば、「仁」にない役を「芸」によって表現し得たということだと言っているのではないだろうか。

また、その美しさで歌舞伎の人気を呼び戻したと言ってもよい坂東玉三郎・片岡孝夫現十五世片岡仁左衛門のコンビがまだ若い頃、「四谷怪談」を上演して散々に酷評されたのだが、それは「歌舞伎界には、『四谷怪談』即ち『お岩様の芝居』という伝統があり、連続と伝えられてきた芸談と技術がそれを支えている<sup>(63)</sup>」のに、それを彼ら二人の「独自の価値と美学」<sup>(64)</sup>によって乗り越えようなどとは考えが甘すぎる、といった言い方で、要するにその「芸」の拙さを批評されたのであった<sup>(65)</sup>。

実際の上演におけるこれらの評からいって、「四谷怪談」とは、「助六」のような芝居とは違う、「芸」の力によってこそ観客を納得させる芝居だと言っても良いのではないかと思われる。

では、「四谷怪談」においてその「芸」という説得力によって現れていたものは、何だったと考えればいいのか。それは、「存在の可能性」と対比させるように表現するなら「行為の可能性」「行為の真実味」ということではないだろうか。

例えば伊右衛門について、2章で取り上げた役者ごとの芸談も、細部に突っ込めばどこかしら台本にある筋とは矛盾が生じるような解釈であろうが、にも関わらず、劇を見ている観客に「伊右衛門という男がそのように行動すること」に何ら疑問を起こさせないような説得力が、その場面に立ち現れるかどうかが問題なのである。役者個人ごとの、その時の解釈でしかなく、テーマとしてその作品に対して普遍性をもつわけでもない人間像が観客を納得させる為には、その場面ごとに、更に言えば一つ一つの行為ごとに、観客を納得させてしまうというあり方ではないか。

お岩の場合は更に分かりやすいかもしれない。梅幸が「芸で見せる」と言った「髻梳き」という場面は、一つの行為のみに不自然なまでに時間を割いて現される一場面であったが、そこでの行為が、それまで掴み所がなかったお岩という女性を浮かび上がらせることが出来るかど

うかが問われている。非日常的で陰惨極まりない光景に、単なる怪奇趣味のレベルを遙かに超えて、人間の行為としての何らかの真実味をもたらずのは至難のことであろうが、まさにそれが「芸」として問われているものなのである。

### 3・3 「芸」における「役者の人格」

さて私は、伊右衛門の行為についても、お岩の行為についても、その真実味は、役者ごとに現れるものである、と述べてきた。そのことを踏まえて、歌舞伎の世界における「芸」についても少しだけ考察を加えておきたい。

渡辺保は、「歌舞伎の芸は決して技術だけがすべてではない。技術がなければもちろん出来ないが、その技術をこえて問題はその役者の人格に及ぶ。そこが演技という技術だけで生きている現代劇の役者と違うところである。」「私たちは舞台の上に描かれた芸そのものと芸をしている役者そのものの両方を見ている。」と論じている(66)。

「人格に及ぶ」という言い方は少し言葉が強すぎるように思われるが、その意味するところへの考察は後に廻すこととして、ここではとにかく、単なる技術ではなく、役者の存在の仕方から現れるもの(品・格・姿・雰囲気など)・またそれへの観客の興味の強さということを強調しているのである(67)。これは、「芸」そのものよりも、そこから現れる「芸風」ということを考えてみると分かりやすいかもしれない。

「芸風」とは、事典によれば、一般的に「俳優が舞台で演じる役に伴う雰囲気」(68)と解されるが、歌舞伎において他の演劇とは比較にならないほど重要視されるのは多くが論じるところである。同じ事典の表記を更に詳しく見てみると、「その俳優の持つ先天的条件すなわち容貌・肉体からくる場合もあり、一方、精神的な要因も考えられる」とされ、歌舞伎の場合は更にそこに、「家の芸」の存在や土地柄の影響による役者ごとの生育状況を考え合わせるとした上で「芸風はしかし、具体的にいえば、一人一人ちがうといってもいい」と説明されている。何度か触れている歌右衛門と勘三郎の間にある解釈の違いや、そこからくる舞台での表現の違いはつまりはこの「芸風」の違いであろう。具体的に言うならば、歌右衛門の「髪梳き」は、そこに重点を置き過ぎているという批判は受けながらも、「女の哀れさ・執着」をたっぷりと感じさせる「髪梳き」であったのに対し、勘三郎の場合は、「哀れな女が怨霊になるその飛躍をあざやかに見せたこと」となるわけだが(69)、そのどちらも、どちらが正しいということではない。どちらにも立派に真実味が現れていたことが大事なのである。この、一人一人違う「芸風」が、歌舞伎において特に重んじられ、むしろその「違い」の存在価値が保証されていることを考えると、「芸」のあり方を支えるのに、技術はもちろ

ん、役者の存在の仕方がどれほど重要かが分かるであろう。

渡辺の言う「役者の人格」ということの意味も、ここで考察しておきたいと思う。それは歌舞伎役者ならではの特殊な、興味深い存在の仕方が現れたものだということに触れておきたいのである。つまり、一般的に言う「或る個人としての人格」というだけではないということである。

2章で、歌右衛門と勘三郎の間に見られる解釈のずれについて、「この違いが、例えば男性の役者と女性の役者の間での見解の違いという訳ではなく、自分がどういう役割を演じる役者であるかという役者自身の意識の違い、言わば歌舞伎という世界の中でアイデンティティの違いによって、演ずる役の解釈にまで影響を及ぼしている」と述べたことを思い返してみたい。歌右衛門を例にとるなら、彼の本名である川村藤雄という個人としてのあり方と、「真女形・中村歌右衛門」としてのあり方が、重なり合って一つの解釈を、ひいては「芸風」をつくり上げているのである。同じように、観客が見ている「芸をしている役者そのもの」とは「川村藤雄」という個人ではなく「中村歌右衛門」としての川村藤雄」という人間である。ここでは、「本名―芸名」が分かちがたく存在しているのである。

更に今度は、「芸名―役名」にも、歌舞伎ならではの関係がある。それは例えば、1章で触れた「市川団十郎」の存在の仕方考えると分かりやすいであろう。「市川団十郎」という名前に既に一つの意味があり、「助六」という役は「団十郎」という存在の持つ意味性と合わさった所に、特別の魅力・楽しさを発揮していたのであった<sup>(70)</sup>。団十郎程に顕著でなくとも、観客が「屋号」をかけるという行為を思い起こせば、それはまさに、例えば「中村歌右衛門」という存在への意識が、劇中の感興が高まった時にも或いは高まった時であるからこそ、とも言えるかも知れない、当然のように存在していることが分かるであろう。

少しややこしくなったがこの「本名―芸名―役名」が複雑に絡み合った構造について、渡辺は「芸名の中で生きた役者の人格は、本名の素顔を吸収し、役名と対等に舞台の上にひろがるものであって、ほかのジャンルの芸名とはまったく違う超個人的なところがある」と論じ、「こういう人格によって演じられるものが歌舞伎というものにほかならない。」と述べている<sup>(71)</sup>。役者が大切、と言うだけなら、他の演劇でも多少なりともそういう面が見られるだろうが、その存在の仕方がこのような特殊性を持つジャンルは他にはないと言って良いのではないだろうか。

以上のことを踏まえて、本稿の結論を出していきたい。私は、歌舞伎という演劇においてどのように人間の在り方に触れるのかという問いに対して、「役者」という存在に注目しながら、「助六」という作品の場合は「仁」という概念を介して浮かび上がる「存在の可能性」を、「東海道四谷怪談」という作品の場合は「芸」の力によって浮かび上がる「行為の可能性」を、それぞれ「真実らしく感じ取る」のではないかと論じてきた。

もちろん、実際には「助六」にしても「四谷怪談」にしても、また広く他の作品を考え合わせても、この作品は「仁」のみが大切であるとか、「芸」による一つ一つの行為しか見ないとか、そういう見方はナンセンスであるし、そういうことを言いたかった訳ではない。便宜的にそれぞれの作品の特質に注目することから、そのように分けて論じたのであって、役柄が要求する「仁」や、「芸」の力、そこから現れる「芸風」、それらが絡み合い働くところに面白さがあるのはいままでもないことである。その上でそれらを、「見る」つまり「鑑賞する」というより、「感じ取る」という方法で、舞台上に現れた存在に、その実在を思わせるような可能性を見いだしたり、一つ一つの行為に、前後関係はともかくとしてその場面においての真実味を見いだしたりすることである。

役者が大切であるということはつまり、劇場という場で見るといふことの意味の大きさをも示しているとも言える。何故なら、まず何よりも、生きている人間がその肉体を以って「人間を演じる」さまを、まさにそれが行われている空間に一緒に存在しながら、また時間を共有しながら目の当たりにするということからしか、感じ取れないものがあると思われるからである。「助六」役者の「輝き」等はまさにそういった性質のものではないだろうか。現在では歌舞伎もテレビで見ることが可能だが、「生の舞台」と「録画」ではそこに現れるものに雲泥の差があることは明らかであって、まずは役者と空間をともし、その「雲泥の差」にあたるものを感じ取ろうとすることから、観客の側に生まれる親密な心的態度が大切なのである。

しかし歌舞伎の劇場は、矛盾するようであるが、役者に対してはそのような親密な心的態度を生み出す場所でありながら、同時に、舞台というものに対してどこかで遊びの部分を残したような、距離感のようなものが存在する場所でもあった。「けれん」のような演出や、恐ろしい怪談を見ながらも「笑う」ような観劇態度などは、その現れであらう。舞台における「真実らしさ」の現れから距離をもたらずような演出、

現象も、歌舞伎の世界においては自然なものとして存在している。

それは、「劇場では『嘘・作り事』を見せる、或いは見ているのだ」という意識が、当り前のように存在するということでもある。そのことを郡司正勝は、歌舞伎はそもそもが、「虚構の真実」などを求めたのではなく、「芝居らしい嘘」「嘘らしい楽しさ」を求めたのだと表現している<sup>(72)</sup>。「けれん」とはまさに「芝居らしい嘘」「嘘らしい楽しさ」と表現されるのにはびつたりであろう。しかし「けれん」に限らず、歌舞伎の世界そのものが、「嘘の世界」という前提を、当り前のように持っているのである。「屋号」をかけて役名に役者の芸名を重ねるような観客側の態度や、逆に劇中人物が観客に語りかける、といったことに、それはよく表れている。

しかしそれは、舞台に現れ出る「真実味」を求めないということとは違う、というか、それでも尚役者という存在から現れてくる「真実味」と、「芝居らしい嘘」は並存し得るのである。私はここまでずっと、「真実らしさ」「真実味」といった表現しか使わなかった。歌舞伎の世界では「ありのまま」つまり「真実そのもの」への接近は求めていないからである。<sup>(73)</sup>「芝居らしい嘘」の中に現れるのは、その距離感や遊びの部分を縫うように現れる「それらしさ」ではない。「それらしい」という、どこかで真実と触れ合いそうな可能性を感じさせれば良いのである。

そしてそれは、演じる役者の芸風や仁によって、その舞台ことに違う「らしさ」であろう。「芝居らしい嘘」が大前提の舞台だからこそ、筋の持つ論理的な一貫性・説得力などは重視されず、そうしたテーマ性に重要性を見出す態度がないから、「役者の人格」やそこからくる「芸風」の違いを、むしろ重視できるのである。歌舞伎が、他の演劇と違って、長い間、殆ど限られた演目のみを繰り返すことによって興行が成り立っているのも、それを受け止める観客にとって、自分と、或る役者との感性の触れ合いのようなものからくる、一回的な「真実らしさ」の享受こそが大切であるからに他ならない。そういう、揺れ幅のある「真実らしく思われるもの」を創り続けるのが、江戸時代から、さまざまな変化に晒されつつ存在してきた歌舞伎という演劇のあり方なのではないだろうか。

## 参考文献表

### 〔序〕

浮橋康彦、真下三郎著 表現学会監修『小説と脚本の表現』冬至書房 1986年

### 〔1章〕

石田一良『歌舞伎の見方』講談社現代新書 1974年

今尾哲也『歌舞伎をみる人のために』玉川大学出版部 1979年

河竹登志夫『荒事のいのち』『歌舞伎』松竹株式会社演劇部 1971年

河竹登志夫『歌舞伎美論』東京大学出版会 1989年

郡司正勝『悪態の芸術』『荒事の成立』「かぶき 様式と伝承」学芸書林 1969年

小山観翁『古典芸能の基礎知識』三省堂選書 1983年

菅井幸雄『荒事の情念表現について』『歌舞伎』杉本苑子『歌舞伎のダンディズム』講談社文庫 1998年

諏訪春雄『近世戯曲史序説』白水社 1986年

戸板康二『歌舞伎十八番』中央公論社 1969年

服部幸雄『歌舞伎のキーワード』岩波新書 1989年

服部幸雄『変化論 歌舞伎の精神史』平凡社 1975年

波辺保『歌舞伎』筑摩書房 1993年

『歌舞伎別冊 宗冢市川団十郎』松竹株式会社演劇部、1969年

『演劇界増刊 歌舞伎十八番』演劇出版社 1982年

『演劇界増刊 市川団十郎』演劇出版社 1985年

### 〔2章〕

石橋健一郎『芸談で綴る名作鑑賞』『演劇界』演劇出版社 1988年7月号

市川猿之助『猿之助修羅舞台』大和山出版社 1984年

尾上梅幸『梅の下風』演劇出版社 1953年

河竹繁俊監修『芸能事典』東京堂出版 1953年

郡司正勝『鶴屋南北』中公新書 1994年

郡司正勝『闇の笑い・南北』笑う幽霊・笑われる幽霊』「かぶき論叢」思文閣出版 1979年

鈴木忠志「お岩殺し・日本の夏」「内角の和」而立書房 1973年

坪内逍遙「歌舞伎の追憶」「逍遙選集」第3巻 春陽堂 1927年

鶴屋南北研究会編「南北劇への招待」 勉誠社 1993年

戸板康二「いつもの」「四谷怪談」「演劇界」演劇出版社 1968年8月号

富田鉄之助「東海道四谷怪談 細見」「歌舞伎」一巻二号 松竹株式会社演劇部 1968年

野口武彦「悪」と江戸文学」朝日新聞社 1980年

服部幸雄「歌舞伎をつくる」青土社 1999年

服部幸雄「四谷怪談」の特色、そのおもしろさ」『演劇界』 1989年9月号

早川雅水「変身の演出と仕掛物の発想」『歌舞伎』8号1巻 1975年

廣末保「南北の怪談狂言とその生世話の特徴」『演劇界』演劇出版社 1989年9月号

廣末保「南北の劇空間」『四谷怪談』影書房 2000年

廣末保「南北の作劇」『歌舞伎』一巻一号 松竹株式会社演劇部 1968年

廣末保「南北の」「四谷怪談」『四谷怪談』影書房 2000年

廣末保「四谷怪談」悪意と笑い」岩波書店 1984年

「東海道四谷怪談を探る」『演劇界』特集 1983年6月号

「四谷怪談」の役作り対比」『歌舞伎』第1巻1号 松竹株式会社演劇部 1968年

### 〔3章〕

今尾哲也「見物の意識」『日本の古典芸能』歌舞伎 平凡社 1971年

上村以和於「孝夫・玉三郎の」「四谷怪談」『演劇界』演劇出版社 1983年7月号

演劇博物館編「演劇百科大事典」平凡社 1960年

尾上梅幸「梅の下風」演劇出版社 1953年

河竹登志夫「演劇概論」東京大学出版会 1978年

郡司正勝「饗宴の芸術」『歌舞伎 様式と伝承』学芸書林 1969年

志野葉太郎「充実した」「四谷怪談」浪宅」『演劇界』演劇出版社 1973年10月号

下中直人編「歌舞伎事典」平凡社 1983年

諏訪春雄「江戸 その芸能と文学」毎日新聞社 1976年

服部幸雄「歌舞伎ことば帖」岩波書店 1989年

服部幸雄「歌舞伎の構造」中央公論社 1970年

渡辺保「歌舞伎」筑摩書房 1993年



渡辺保「カブキ・ハンドブック」新書館 1998年

渡辺保「私の見たさまざまの『四谷怪談』」演劇界 1983年6月号

上村以和於 日本経済新聞劇評 2000年1月11日

## 註

- (1) 具体的には阿国に始まる女歌舞伎から若衆歌舞伎へ至る間を指す。
- (2) 浮橋康彦、真下三郎著 表現学会監修「小説と脚本の表現」冬至書房、1986年、pp.109-113 参照
- (3) 戸板康二「歌舞伎十八番」中央公論社、1969年、p.17
- (4) 郡司正勝「悪態の芸術」(かぶき 様式と伝承) 学芸書林、1969年、pp.33-50 所収) p.37
- (5) 和事とは、元禄期の上方において完成された演技様式の一類型。柔和な身のこなし、せりふ術を基本にしたもの。(服部幸雄「江戸歌舞伎の美意識」平凡社、1996年 p.60 参照) 週れば、遠く在原業平から流れてくる好色事の系譜に属すると言われる。(落合清彦)
- (6) もっとも、「荒事と和事」との並列が適切なものであるかについては論議がある。郡司正勝が「荒事の成立」(前掲「かぶき 様式と伝承」pp.15-32 所収)において、服部幸雄が「変化論」(変化論 歌舞伎の精神史)所収、平凡社、1975年)において、この二つは別種文化の次元に属する概念だと述べている。しかしその違いを踏まえた上で、諏訪春雄は、荒事・和事という言葉には演技の荒さ、柔らかさをも含意した対句表現の面白みが認められ、それほど当を失しているとは思われない、としている。(「近世戯曲史」白水社、1986年)
- (7) 富田鉄之助「市川家百科」(「歌舞伎別冊 宗家市川団十郎」松竹株式会社演劇部、1969年) p.237
- (8) 杉本苑子「歌舞伎のダンディズム」講談社文庫、p.70 参照
- (9) 助六の本来の姿である曾我五郎については、「ゴロウ」と「リョウ」の音の響きの連関から、特に御霊信仰との関わりも論じられているが、背景はどうあれ舞台に現れる次元での助六はあくまで「人間」であるとして差し支えないだろう。
- (10) 歌舞伎を論ずる時の「せりふ」の表記の仕方については、河竹繁俊「芸能辞典」(東京堂、1953年)を見ると、ひらがな表記であり「漢字をあてはめる時には「白」または「台詞」などと書く」との記載がある。実際に歌舞伎に関しての論文や著書を見ると、漢字表記は少ない。漢字表記の場合、歌舞伎独特の「せりふ」という語という印象が失われるように感じられるからではないだろうか。漢字以外で平仮名と片仮名の使い分けに関しては論者、また著書によって半々のような印象を受ける。ここでは、本節で主に依拠する郡司の表記に従い、また私自自身が、本論における論旨に感覚的に一致すると感じる片仮名表記を用いた。
- (11) 所作音楽は義太夫節・常盤津節・清元節の「出語り」と長唄の「出囃子」に分かれ、演奏者が舞台に姿を現した状態で演奏される。演じられる劇の演技の様式によって異なる音楽が決まっている。下座音楽とは、舞台下手の一室で鳴らされる、様々な音響効果を担う伴奏音楽である。
- (12) 「つけ」は、役者が「見得」をさめる瞬間、立ち回りの場面、その他何らか観客の注意を喚起するに値する場面で、拍子木様の木を打ち付けて鳴らされる音。「柝」は歌舞伎の幕開き・幕切れの時に鳴らされる拍子木の音である。(石田一良「歌舞伎の見方」講談社現代新書 1974年、p.56-76 参照)

(13) ツラネとは、荒事芸の中の代表的演技で、服部幸雄はその性質を「意思の伝達という日常の言葉とは別のレヴェルのもので、非日常的かつ景容本位」と述べている。(『歌舞伎のキーワード』岩波新書、1989年、p.157)。ツラネを述べ立てることは、「江戸の呪術師」としての市川家の役割であり、その中に「悪態」を含んで敵役を口をきわめてののしることが、祝祭劇としての荒事の性質を表している。

(14) 郡司正勝「荒事の世界」(前掲『歌舞伎別冊』宗家市川田十郎) pp.102-123所収) p.118

(15) 富田鉄之助「市川家百科」(前掲書 pp.213-255所収) p.238

(16) 富田鉄之助「助六由縁江戸桜 細見」(前掲書 pp.130-187所収) p.156によるが、細かな言い回しは本によって異なる。

(17) もっとも、元来「つけ」は荒神の出現にのみもちいられたもので、やたらと見得に「つけ」を打つようになったのは後世のことであるらしい。(郡司正勝「荒事の成立」前掲「かぶき 様式と伝承」p.202(202参照)更に小山観翁によれば、本質的には「見得」は無言の芸であり、「つけ」は観客にこの場面を印象付ける為に加えられた工夫である、とのことであるから(『古典芸能の基礎知識』三省堂選書、1983年、p.56)、本質的な部分で「見得」と「つけ」を一緒に論じられるかは疑問が残るが、後から加えられた工夫であるにせよ実際の現象として、「つけ」が「見得」を印象付ける為の工夫」として使われていることの方に注目したのが前述の根拠である。

(18) 『歌舞伎十八番』演劇界増刊、演劇出版社 p.93

(19) 前掲「助六由縁江戸桜 細見」 p.156

(20) 戸板康二「歌舞伎十八番」中央公論社、1986年、p.86参照

(21) 花道がもたらす舞台空間の客席側への延長という効果については、今尾哲也「歌舞伎をみる人のために」玉川大学出版部、1979年、pp.68-100、河竹登志夫

『歌舞伎美論』東京大学出版会、1989年、pp.149-165参照。

(22) 前掲「悪態の芸術」p.32。なぜ見物側からでたものと考えられるかについては、都市民衆の祭典において、その祝詞の中心をなすものが「ほめ詞」とともに「悪態」であったという民族信仰的背景のもとに、かぶきがそういった民衆の共同の祭典としての性格を持っていたことを述べている(p.35)。それは、折口信夫が悪態の根源を地方の「悪態祭り」に置いたことを論拠としていると思われるが、富田鉄之助によればその「悪態祭り」における「悪態」とは「言い負かして危を相手に押し付ける」という神事であるが、同時にストレス解消でもあり、その習慣が歌舞伎に入った」というものと説明されている。(市川家百科) 前掲『歌舞伎別冊』宗家市川田十郎)所収、p.238)

(23) 「四谷怪談」は「仮名手本忠臣蔵」の世界を下敷きに作られている。「仮名手本忠臣蔵」においては、幕府の取り締まりの下、浅野内匠頭は塩冶判官、吉良上野介は高師匠という設定となっている。

(24) お岩をどう表現するかについては様々である。「幽霊」「亡霊」「お化け」などの表現も見られるが、お岩は「幽霊」でも「お化け」でもなくその中間のような存在であるともされ、また「亡霊」という言葉の持つ意味は、単に「死人の魂」であるのに対し、「恨みを抱いて生者にたたりをする亡霊や生霊」という意味が明確に現れた「怨霊」という言葉が適しているように思うため、本論ではこの表現を使ってゆく。引用箇所は例外。(山田俊雄ほか編『新潮国語辞典』新潮社)

(25) 本論では省略したが、お岩と伊右衛門以外に、お岩の妹お袖、その夫佐藤与茂七、お袖に横恋慕する直助権兵衛が繰り広げるサイドストーリーが、本筋に上手く絡み合っているため、本来はここで記したより更に深みのある面白い演目である。

(26) 映画では、現在レンタル可能なもののうち、加藤泰監督「怪談お岩の亡霊」(1961年)、中川信夫監督「東海道四谷怪談」(1965年)、三隅研次監督「四谷怪

談」(1959年を参考にした。テレビドラマでは、河毛俊作演出「四谷怪談」(2002年、フジテレビ)など。

(27) あくまで文学的に、伊右衛門の心理に踏み込みながら「四谷怪談」を論じたものとして、野口武彦「悪」と晦冥―「東海道四谷怪談」の世界―(「悪」と江戸文学」朝日新聞社、1980年、76-135所収)など。

(28) 廣末保「南北の作劇」(『歌舞伎』一巻一号、1968年 pp.66-73所収)p.70

(29) 坪内逍遙「歌舞伎の追憶」(『逍遙選集』第12巻、春陽堂、pp.53-292)pp.236-262参照

(30) お岩の妹お袖に横恋慕する男で、お袖の許婚佐藤与茂七を殺して実は人違いなのだがお袖と夫婦になるもの、後にお袖とは実の兄妹であったことが判明し、近親相姦を犯したことを恥じてまた与茂七と間違えて殺したのが昔の主人だったことも分かり、主殺しの罪をも恥じて切腹して果てる。

(31) 鈴木忠志「お岩殺し・日本の夏」(内角の和)而立書房、1973年、pp.207-214所収「芸術生活」1972年10月号初出)p.209

(32) 団蔵の談とともに、石橋健一郎「芸談で綴る名作鑑賞」(演劇界)1988年7月号 pp.97-100)p.99

(33) 「四谷怪談」の役作り対比」(『歌舞伎』一巻一号、1968年、pp.176-185所収)p.178

(34) 富田鉄之助「東海道四谷怪談 細見」(『歌舞伎』一巻一号、1968年、pp.96-171)所収)p.126

(35) 前掲「四谷怪談」の役作り対比」p.176

(36) 前掲 石橋健一郎「芸談」で綴る狂言鑑賞 東海道四谷怪談」p.98

(37) 歌舞伎の役柄の一つ。女形以外の役の総称。狭義では男の善人の役で、大体 荒事師・和事師・実事師の3つに分類される。(河竹繁俊監修「芸能辞典」東京堂版、1953年による)

(38) しかし石橋は「近代の精緻に掘り下げられた演出では、やはり真女形からでるのが妥当だろう。」と述べており(前掲「芸談で綴る狂言鑑賞」p.98)、見るものの感性やその舞台に浮かび上がるものの説得力によって、評価は異なってくるものであろう。

(39) 早川雅夫「愛身の演出と仕掛物の発想」(『歌舞伎』年号 pp.83-93所収)p.91-94

(40) 註二十六参照

(41) 廣末保「南北の『四谷怪談』」(『四谷怪談』影書房、2000年、pp.367-371)所収、1968年国立大劇場のパンフレット初出)p.368

(42) 廣末保「南北の劇空間」(前掲「四谷怪談」pp.384-93)所収、鶴屋南北研究会編「鶴屋南北論集」国書刊行会、1990年初出)p.397

(43) 戸板康二「いづも」(『四谷怪談』(『演劇界』1968年8月号)演劇出版社、1968年、pp.24-26)p.26

(44) 次節参照

(45) 南北の作品における、日常性と非日常性の交錯・逆転ということとはよく論じられることである。この「髪梳き」の場面にも、「お岩と伊右衛門の赤ん坊の泣き声」という極めて日常的な音声が使われていることの効果に注目する論文もある。廣末保「四谷怪談 悪意と笑」参照。

(46) 三幕目「砂村隠亡堀の場」は、死人を葬る隠亡の人々がひっそりと住みつく隠亡堀の河原を場面とし、最大の見せ場は、戸板の裏表に打ち付けられた状態のお岩と小平の亡霊が、交互に伊右衛門に恨みを述べる「戸板返し」で、お岩と小平を同じ役者が早替りで見せるところが見どころである。大詰め第一場「蛇山庵室の場」は、お岩の亡霊が提灯から現れる「提灯抜け」、石地蔵に変わった赤子を差し出しながら引き笑いとともに消える「壁抜け」、伊右衛門に

加担した男を仏壇の中へ引きずり込む「仏壇返」などの仕掛けによるお岩の復讐が繰り広げられる。

(47) 廣末保「南北の劇空間」(前掲)p.397

(48) 前掲 河竹繁俊監修「芸能辞典」

(49) 廣末保「南北の劇空間」(前掲)では、変死人や亡者の人形を作って見世物化していたこと等に触れながら、近世末の幽霊・お化け好みの風潮を説明し、「南北の残忍劇、幽霊劇などの影響もあっただろう。しかしこれらは漸次流行していったのであって、両者はパラレル、ときには南北に先行している場合もあったに違いない」と論じている。(pp.392-393参照)そのほか、郡司正勝「見世物と南北」(「鶴屋南北」中公新書 1994年)日本にも江戸時代の見世物について書かれている。

(50) 南北は、「四谷怪談」初演の際に、中村座の前興行が終わると、同座の櫓に女の生首が振袖をくわえている絵柄の紙馬を結びつけて、見物人の好奇心をあおった。また、お岩を初演した三代目尾上菊五郎も、使いの小僧に提灯を持たせて道を練り歩かせて、その提灯からどうやって菊五郎が抜け出せるのかという評判をたてることに成功している。(「東海道四谷怪談を探る」『演劇界』特集号 674号 所収、p.98参照)

(51) もっとも、幽霊の演じ方について多くの芸談が残っていることが示すように、そこに役者の芸の工夫が少くないということではない。ただ、それ以上に客が仕掛物の面白さに期待しており、そういう意味では仕掛物が必要不可欠であることに、ここでは注目した。

(52) 服部幸雄編「歌舞伎をつくる」青土社、1999年 p.33

(53) 郡司正勝「闇の笑い・南北一笑幽霊・笑われる幽霊」(「かぶき論叢」思文閣出版、1979年、pp.357-366所収)p.359参照。また、戸板康二にも同じような表現が見られる。「いつもの」『四谷怪談』(「演劇界」1968年8月号、p.23)

(54) ただし、南北作品における「笑い」の問題は底が深く、南北の時代と現代の観客の感覚や知識のズレ、南北独特の作劇法における「笑い」の効果なども合わせて更に考察するべきであるが、本論で「笑い」を重点的に論ずることは本来の目的から外れ、これ以上論ずることはかえって議論を錯綜させることになる為、敢えて一つの論点のみに注目した。廣末保「四谷怪談―悪意と笑い」(岩波新書、1982年)、「南北の怪談狂言とその生世話的特徴」(「演劇界」1989年 pp.94-98所収)、鶴屋南北研究会編「南北のドラマツルギーを探る」(「南北劇への招待」勉誠社、1993年、pp.73-124所収)、服部幸雄「四谷怪談」の特色、そのおもしろさ」(「演劇界」1983年6月号、pp.62-68所収)などの論を参考に、更なる考察が可能であると思われる。

(55) 下中直人編「歌舞伎事典」平凡社、1983年

(56) 河竹登志夫「演劇概論」東京大学出版会、1978年、p.113

(57) 上村以和於による2000年1月2日の日本経済新聞の劇評

(58) 渡辺保「歌舞伎」筑摩書房、1993年、p.42-57、渡辺保編「カブキ・ハンドブック」新書館、1998年、pp.198-199参照

(59) 前掲「演劇大百科事典」参照

(60) 歌舞伎の役柄の名称。色男の敵役で、外見は二枚目で性根は悪人である役柄。(前掲「演劇大百科事典」)

(61) 志野葉太郎「尤美した『四谷怪談』浪宅」(「演劇界」1973年10月号)

(62) 1969年9月13日NHK「芸術劇場」における「四谷怪談」の放映に際して。

(63) お岩については、「幽霊を演じる」という芸が、怪談狂言をお家芸とする尾上家に脈々と伝わっている。尾上梅幸の芸談集「梅の下風」には、四谷怪談に関する記述が多く見られる。

(64) このコンビは、「四谷怪談」上演に先立って、同じく南北作品で、長い間始と上演されることのなかった「桜姫東文章」を復活させ大成功させている。その成功は、先人による芸の伝統というものが無かったところへ、それまでの女形とは異質な芸質を持った玉三郎が、孝夫とともに独自の世界を打ち出したと

ころにあった訳で、それを踏まえて、それと同じようにはいかないということである。

(65) 上村以和於「孝夫・玉三郎の『四谷怪談』」(『演劇界』1983年7月号)

(66) 前掲「カブキ・ハンドブック」p.100

(67) 前掲「歌舞伎」における「型」の項目 (pp.29-41) も参照。「品」や「格」といった概念について論じられている。

(68) 前掲「演劇大百科事典」参照

(69) 渡辺保「私見たさまさまの『四谷怪談』」(『演劇界』1983年6月号 p.29-36) 所収の記述を参照。その他具体的な歌右衛門のお岩への劇評は「演劇界」

1973年10月号、1979年10月号参照。勘三郎のお岩の劇評は「同雑誌」1988年8月号参照。

(70) 服部幸雄は、「歌舞伎とは帖」(『石波新書』1986年)において「歌舞伎独特の劇構造である「実ハ」という見立ての手法に触れながら観客の目には、その奥にもう一つの「実ハ」が見え隠れしている。助六実ハ會我五郎実ハ役者市川団十郎であるという三重の重ね焼きの構造が、江戸っ子にはたまらなく嬉しかったのである」と述べている。p.152

(71) 前掲「歌舞伎」pp.23-24

(72) 郡司正勝「饗宴の芸術」(前掲「歌舞伎 様式と伝承」pp.21-4) 所収 p.7

(73) それに対し、「真実そのもの」への接近を目指す演劇が西洋近代演劇やその影響のもとに起こった新劇であると言える。西洋近代演劇と歌舞伎の基本理念の比較については、河竹登志夫「演劇概論」を参照。河竹は、西洋近代演劇の基本理念を、「真実の再現」、日本の演劇特に歌舞伎の基本理念を「理想像の示現」と表現して、その性格の根本的な違いを論じている。その考え方を裏付けるように劇場機構についても比較を行い、「第四の壁理論」に裏打ちされた近代演劇の舞台が、客席と舞台が完全に分離された客体的なものであるのに対し、歌舞伎の劇場(芝居小屋)は、客席を含んだ空間全体が演技空間の延長として存在しているということを、花道の存在、その使用のされ方、観客に対するセリフの垂直性などを事例として論じている。