

メカニズム
技芸の修練と熟達の機制
—歌舞伎の芸談を通覧して—

柴 田 庄 一

はじめに—「超近代芸術」としての歌舞伎と芸談研究の意義

日本の古典的な伝統演劇は、能と狂言、文楽（人形浄瑠璃）と歌舞伎の四種を数えるが、前二者は室町時代（中世）に、また、後二者は江戸時代（近世）にその淵源が認められるので、いずれもれっきとした前近代の芸能形態に他ならない。それだけに、リアルな現実描写を事とした近代の演劇とは自ずから異なる特色をまずは見届けておかななくてはならない。その一つが、近代リアリズム演劇には見られない、著しい「様式化」の傾向であろう。なかでも比較的写実味の勝った歌舞伎芝居にしてからが、他には類例のない女形おんながたや、筋隈すじくまに代表される仮面とも見まがうばかりの色濃い化粧法、見得や六法といった派手な演技術の採用に加え、黒衣くろこや後見こうけんの舞台への度重なる出入りなど、写実劇に慣れ親しんだ者の眼には煩わしいことこの上もない慣行を平気で温存させているし、また、宙乗りや早替わりなどの「ケレン」や「筋斗とんぼ」と呼ばれる軽業かるわざまがいのアクロバットに目を見張り、役と役者を共に愉しむ二重性は、他の近代演劇には見られない、歌舞伎特有の前近代性であると言えるだろう¹⁾。では、だからといって、ひたすら荒唐無稽な絵空事の劇化に胡座あぐらをかくことを潔いさぎよしとしているのかといえば、必ずしもそういうものではない。なるほど歌舞伎は、一見、きらびやかで大袈裟な拵こしらえやセリと廻り舞台を駆使した絢爛豪華な舞台装置で際立ってはいるが、そうした仕掛けも、実は、平板で一面的な上演に陥るのを嫌ったまでのことで、真に目指すところは、役のところ、すなわち、「性根しょうね」を踏まえたリアリティリアリティ豊かな表現であることには相違がない。したがって、古典演劇に通有の、いくばくかの約束事や「默契」（暗黙の了解）をさえ予め承知しておくなら、演目それ自体や役柄への感情移入も不可能ではないし、じじつ、身につまされて涙を拭ぬぐい、そっと目頭を押さえる観客に遭遇することも、また決して珍しいことではないのである²⁾。

歌舞伎は、そもそも「嘘を本当らしく見せる芝居」（六代目尾上菊五郎『芸』改造社、371ページ、以下、ページ数のみを記すこととする）に他ならず、文字通り「実うそと虚ひにくとの皮膚の間」（近松門左衛門）に表出するものであるだけに、決してリアルなだけの「実」そのものを展覧する場ではありえない。そして、まさしくこの点に、役者をはじめとし上演に携わる者たちの研究の余地があり、また「型」と呼ばれる定型やさまざまな類型が重んじられてきた所以のものも認められよう。それは、単に役者の演技や演出の範囲にのみ

とどまらず、舞台の仕立てや下座音楽の構成法、狂言の組み立てや興行の仕方にまでも及んでいる。加えて、明治以降の新作など小数の例外をさて措くとすれば、歌舞伎には元来、独立した専門の演出家がいなかったのも、勢い、舞台上のあれこれは、主として座頭格の役者が自ら腐心しなければならなかった。そのため、ドラマの進行にはさして関係のない恣意的な演出が罷り通ることもまれではなかったが、歴代の舞台関係者たちによる創意工夫のくさぐさが、数多の芸談というかたちで残されることになった。芸談こそは、その意味で、代々の名優たちの苦心によって練り上げられ積み重ねられてきた汗と涙の結晶であり、いわば「技芸」に関するアイディアの宝庫なのだと言っている。

そのこととの関連で、今ひとつ、注目しておくべきは、能や狂言の一子相伝ほどでは

- 1) 画家の岸田劉生は、大正時代後期に書かれた『歌舞伎美論』（早川書房）のなかで、歌舞伎の本来の良さは、その主要要素ともいべき所作事（踊り）と物真似（筋としての劇）の両者がほぼ七対三の割合で融合し、いかにも「芝居らしい芝居」を見せるところにあるのだとし、「旧劇」を擁護する立場から、むしろ淫猥でグロテスクとさえいえる「卑近美」にその本質的な特徴を見出している。一方、明治10年代の演劇改良運動の流れに掉さすようなかたちで、殊に九世市川團十郎の唱えた「活歴」や五代目尾上菊五郎らを中心とする「散切物」といった、腹芸や心理描写をことさら重要視した写実志向の新作が試みられなかったわけではない。しかしながら、そうした動向も、結局のところさほど大きな影響を及ぼすことのないまま収束し、様式的演技や女形を廃さないという古典歌舞伎の枠組みはかろうじて守り抜かれることとなった。もとより客受けが芳しくなかったという理由もさることながら、そもそも、永年の修練によって鍛え上げられた役者の身体技芸それ自体が、浅薄で単調な「歌舞伎の近代化」を許容しなかったからであろうと考えられる。たとえば、幼少年期から「団菊」晩年の舞台に接した経験があり、後には自ら歌舞伎狂言をもものするに至った劇作家の岡本綺堂は、その回想記『ランプの下にて』（岩波文庫）に、「団十郎の活歴なるものは毀譽褒貶まちまちであったが、大体において余り歓迎されなかった」（72）とし、また、明治23年8月に断行された、「劇場における男女合併興行は今後差支えなし」（160）との「当時の警視庁としては実におどろくべき大英断も、なんらの反響もなしにむなしく葬られた」（163）と記している。じっさい、団十郎自身、こう総括しているほどなのであった、「演劇は時勢と共に移行行かんこと尤も必要なり、われらがいふまでもなきことなれど適者生存の今日に演劇ばかり後れてよき訳はなけれど、古昔よりある狂言は甚しく猥褻なる処とか、あまり不倫理なる処とかの外には手を入れぬが好しと思ひ初めたり、一体旧来の芝居は不自然なるが如き間に一種の趣味のあるものゆえ、徒に理屈のみにて矯正する時は却て全体の趣向を全滅する恐あればなり」（『団洲百話』金港堂、82ページ）と。
- 2) 伝統演劇のなかでも、とりわけ歌舞伎は、今日まで単に命脈を保っているというだけでなく、他のどの演劇ジャンルにも増して、ほぼ年間を通して多くの見物客を獲得しつつ、「現代」の興行として十二分に成立しうる芸能形態として、今なお健在である点は注目に値しよう。戦後の所謂「菊吉」没後の低迷期を世代交代によって首尾よく脱し、新劇界の頽勢を尻目に、かえって人気を大きく挽回していることは、「前近代的」な要素を多分に含みもつ伝統演劇の秘めた底力を示してなお余りあるものと言うべきかも知れない。

ないにせよ、歌舞伎においてもまた、芸の修練とその体得には専ら現場の実践を通して学び、代々の「型」を継承しては新たに開発してゆくという独自の「徒弟」システムが重用されてきたという事実であろう。その結果、各種の秘儀口伝に基づくこまごまとした教示の数々は、ごく具体的な台詞廻しや所作の手順、衣装・鬘かつらの誂あつらえや大道具小道具の段取り等々に始まって、役柄の理解や狂言の解釈、さらには、舞台に対処する役者の心構えやその処世訓にまで亘っている。もともと、芸談の多くは、先達の思い付きや心覚えを語り伝えることにより、後進の役作りと芸の創案に資するためのものであろうから、それもまた当然のこととも言えるが、芸談の効用は、実は、そのことにのみ尽きるわけではない。なぜなら、それらは、他でもなく永年芝居に心血を注いできた者たちの尽きせぬ思いの集積であってみれば、他方でまた、観客にとっても芝居見物のための恰好の案内ともなりうる性格のものだからである³⁾。そして、そうであれば、それは、さらに翻って、歌舞伎芝居とはそもそもいかなる本質のものなのか、その要諦を考察するに絶好のよすがになるものとも考えられる。かくして、芸談に親しむことの意義は、決して閉鎖的な関係者だけに開かれた一握りの特権にのみとどまるものではないのである。

基礎素養の手ほどきと練習環境への「潜入」

特別な例外を別とすれば、古来、お稽古事は、六歳六月むっつむつきをもって始めるのが常套とされてきた。それには、むろん一定の合理的理由がなかったわけではない。一般的にいつて、その年齢になると、まずは、しっかりと正座できるだけの骨格がようやく安定してくること、性格がまだ素直で邪気がないのに、指導言語の意味合いもまたそれなりに汲み取れるようになってきているという事情等が挙げられよう。ところが、近年では、察するところ親や興行主の意向も手伝ってであろうが、早くも若干三歳にして初舞台を踏むといった極端な場合すら立て続けしゅつたいに出来するに至っている（—2009年の事例でいえば、現松本幸四郎の孫金太郎や尾上松緑の長男藤間大河の歌舞伎座お目見えなど）。

なるほど、人間の聴覚は、母親の胎内にいる内からすでに働いていることが確認されているので、俗にいう胎教に象徴されるように、音感を養いリズム感覚を培うには、なるべく早い時期から長唄とぎわずや常磐津、清元などの邦楽や三味線の音楽情調に触れさせてお

3) 五世中村歌右衛門による『歌舞伎の型』（学風書院）とならんで、斯界の代表的著作ともいべき、六代目尾上菊五郎の『芸』は、じじつ、この両者を念頭に置いて執筆されたことが告知されている。ここには、明治の劇聖とも謳うたわれた九代目団十郎と五代目の父との厳しい薫陶を受けた六代目が、いかに役の性根を踏まえた説得力ある表現に心を砕いていたかが克明に綴られており、不断の創意工夫に文字通り余念がなかった精進の日々を如実に窺わせるものとなっている。

くことが望ましいという考え方も成り立とう。何しろ六代目の尾上菊五郎は、すでに一歳のとき抱かれて舞台に出た経験があるというし、子役として自ら三歳で『桃太郎』を主演した当代の中村勘三郎も、襲名前の著作『勘九郎日記「か」の字』（集英社文庫）のなかで、「お稽古とは六歳の六月からと、よく言われるが、こと歌舞伎の家では、六歳では遅すぎる。早い子で二歳から、どんなに遅い子でも、三歳になったら始める」（79）と断言して憚らない。たしかに、あらためて捉え直してみるなら、およそからだで表現するもの、あるいは身体知が求められる人間の^{スキル}技芸は、ほぼおしなべて、見よう見まねの反復訓練や、きょくりよく多くの場数を踏むという現場体験を通してはじめて体得できる性格のものである。したがって、たとえ天稟や資質がいかようなものであれ、後天的な修練の大切さを切り離して考えることはできない。とりわけ、「腑に落ちる」「身に付ける」といった^{てんびん}技芸の身体への同化やその上達を達成するためには、たとえ絶対的にとは言わぬまでも、練習の開始時期が早ければ早いほど、それに越したことはないと言えるのかも知れない。少なくとも早期から環境に馴染ませ、自然に馴致させることは必要不可欠な前提条件となるものであろう。この点においては、スポーツの技能や職人技の鍛錬がその代表的な事例とすべきものであるが、伝統芸能の中でも、音曲や舞踊を伴う総合芸術としてもっとも際立った特徴をもつ歌舞伎の場合も、決してその例外ではありえない。

ところで、歌舞伎役者が身に付けるべき^{たぐい}技芸の大方は、便宜上、役に入るまえの基本的技能と、役柄や役の精神とも関わる芸術上の素養とに大別することが許されよう。前者としては、ひとまず体幹の安定した線を整え、軸を通すといった整体運動のいくつか、後者には、からだ全体を使って表現を果たすためのもろもろの身体訓練が挙げられる。そのうち、腰を入れる、息を詰める、間合いを計る、といった^{たぐい}類の修練は、単に基本技能の基礎訓練と見えて、実は、摺り足で歩いて足裏の感覚を磨くといった歩行練習ともども、舞台上の^{おん}技芸ともまた密接不可分で、上記ふたつのいずれの領域に属するともにわかには決しがたい性格のものである。じじつ、総合芸術に携わる歌舞伎役者の大半は、台詞を音吐朗々と唄い上げるとともに、音曲に乗って所作や振りをも見事に演じ分けて見せなければならない。そのためには、むろん^{おん}音遣いや呼吸法、テンポや間合いが大切で、そうした表現のツボを会得するには、スポーツのトレーニングと同じように、一定期間、ただがむしゃらに稽古に打ち込む無我夢中の時期がどうしても欠かせない。しかも、それらは、理屈で覚えるということではなく、まさに身体に沁み込ませて体得することを要請されるので、そうした素養の修練に際しては、徹底して反復練習することを代表とする独自の手法が開発されてきた⁴⁾。

修練の段取りやその中身はもとより一様ではありえないが、幾多の芸談でほとんど異口同音に語られるのが、「芸は見て覚えよ」という金言である。よほど名門の御曹司で

もない限り、手取り足取りの教えを乞うなどということは夢のまた夢でしかなかったからである。その他大勢役の「下廻り」から身を起こし、晩年には団菊にも比肩する脇役として「名人」の名をほしいままにした尾上松助の語るころはこうである、『芸』といふものは、教はるものぢやなくて、覚えるものだといふことが、誰の頭にもおのつと沁み込んで居りました。今時のやうに立者の舞台を、下廻りが勝手な所に突立って見てえるなんて事ア、出来たもんぢやありません。手のすいてる役者は、みんな幕内へかしこまって、目ばたきもしずに見ていたもんですよ。芝居を覚えるにはかうするより外にねえんですから、どうしようもなかったんで。．．．．．いつも、幕内は一杯でした』（『松助芸談』青々堂出版部、9）と。親しく座を共にした六世尾上梅幸の芸談集『梅の下風』（演劇出版社）は、名人松助がその晩年に至ってもなお熱心に舞台に見入っていた様子をこう伝えている、「松助は八十六歳で死にます迄、自分の出勤している芝居は面白い、面白くないに拘らず序幕から大切までを二日に分けてチャンと見物して居りました。『松さん、モウ私達の芝居を見ることは無いぢやあないか』と申しますと、『イエ、さうでありませぬ、拝見させて貰ひます』と真面目で見て居ります。之には毎度感心させられます」（56）。五代目菊五郎の覚えも目出度かったベテラン脇役の面目躍如たるエピソードと言うべきであろう。

このように舞台に接して修得するという点に関しては、上方の名優の次男で二代目を襲名した先代の中村鴈治郎もまた例外ではなかった。たとえば、『河庄』紙屋治兵衛の花道の出端ではの手順を覚えるのに、「父が、花道を出る。揚幕がチャリンと音をたてて開きます。私は、花道の下ではの奈落で、同じように舞台に向かって進んでいきます。チョボもうつすらと聞こえるし、父の足音も、花道の板をへだてて伝わってきます。一步、二歩、三歩、上の父の治兵衛が止まると、下の私も止まります。父が動けば、私も動く、こうして『のぞく格子の奥の間に』のチョボで舞台にきて門口までたどりつくのでした」（『鴈治郎の歳月』文化出版局、86）と回想している。

このほどさように、修業中の役者たちは、自らの身体感覚を磨くべく、幕溜りや奈落

4) たとえば、三代目中村鴈治郎改め平成の坂田藤十郎は、ただ摺り足だけの稽古のために、半年間にもわたり能楽こんぼる金春流の桜間道雄の許もとに通ったと言い、「この腰を揺らさずに歩く歩き方にはとても大きな意味がありました。実は歩くことで、芝居のま間や呼吸法も同時に身につけることができたのです」（『坂田藤十郎』世界文化社、49）と説明している。役者の修練においてリズム感の体得が枢要であることは、台詞もまたリズムで覚えると便利であるという次の発言にも明らかに示されているところのものである。「歌と同じで音で覚えると楽なのです。狂言のほうも同じことを言われますね。語りではあっても、近松の言葉には独特の音楽的なリズムがあるので。これは河竹黙阿弥にも鶴屋南北にもあるので、歌舞伎役者は、それぞれの作者の文体を生かした台詞術を身につける技術が必要なのです」（『鴈治郎芸談』向陽書房、188）。

で、あるいはまた黒衣や後見役を通して一心不乱に目を凝らし、ひたすら現場ならではの修練に精を出すのを常とした。そのように見よう見まねで覚えるべきことがらは、むろん指の使い方、足拍子の踏み方、裾のさばき方といった具体的なしぐさや身のこなしばかりではない。舞台上での居処^{いどころ}、台詞廻しや息継ぎ、小道具の使い方、演技や所作のリズムやテンポもまたそうであって、いわば舞台上の表現の基礎となるものごとくがその対象となるのであった。そして、それらをあくまでも環境に「潜入」することによって学ぼうとしたについては、それが、身体知を獲得するための王道であり、もっとも効果的な近道であるとともに、後に見る通り、実は、熟練への飛躍をもたらす直接的な契機をも提供してくれるものに他ならないからである。

「芸熱心」の心構えと役ならびに演目の多様性

そもそも役者とは、「役をする者」との謂いであるが、貴族や侠客に始まって大名や乞食に至るまで、およそありとあらゆる役柄に選り好みすることなく扮しなければならぬし、果てにはお化けや幽霊、動物（『鏡獅子』）や花の精（『藤娘』）をも見事に演じ分けることを求められる。したがって、いわば森羅万象ことごとくが勉強の種であり、要するに人間に関係するものなら何事によらず、一切研究の対象にならないものなどないのだということになる。たとえば、自他ともに認める名うての「凝り性」として聞こえた五代目の菊五郎は、日頃、万事に気を配るよう諭^{さと}して倦まなかったが、人間の首の重さを実検するため、わざわざ小塚原の刑場に出向き「獄門首を持って目方を計った」（六世尾上梅幸『女形の事』主婦之友社、146）とさえ伝えられるし、どうやら「芝居が打ち出してから、早くも二時おそければ三時過ぎまで」（『中車芸話』『日本の芸談2 歌舞伎Ⅱ』九芸出版所収、354）芝居談義に花を咲かせるのが日課でもあったらしい。そのことを反映し、自伝の『五代目尾上菊五郎』（日本図書センター）には、衣装や着付けの型だけでなく、頬冠^{ほおかむ}りや泣き方のさまざま、煙管^{きせる}の持ち方や火鉢^{あた}への暖り方などまでが、役による違いをも含めて詳細に指南されている。

芸熱心であることにかけては、実子の六代目もまた、父親におさおさ引けを取るものではなかった。七代目尾上梅幸の『梅と菊』（日本経済新聞社）の伝えるところによれば、「芝居がある時は家へ帰って食事をしながら父はその日の舞台のダメを出したあと、夜の十二時すぎから稽古や芸談をやるので、毎日明け方の三時、四時までかかる。そして八時ごろ起きる。父は『四時間以上ねるやつはバカだ』といって平気だったが、私や弟子たちは睡眠不足の連続だった」（49）とされるほどなのである。じっさい、六代目の「音羽屋百話」（川尻清潭編『名優芸談』中央公論社所収）には、役に適^{かな}った歩き方の違いから、手拭の使いようや蜚^ひを取る時の身振り、砂糖^なを嘗^なめる時と蚤^{ひら}を取る時の指の遣い方の相違などについてまで、微に入り細を穿つような実に事細かな分析がなされている。

また、九世市川団十郎と五代目菊五郎という二大名優の相手役を勤めた市川中車は、優れた芸談に耳を傾けることを推奨して止まないひとりであったが、その言たるや、子供芝居からの叩き上げで、旅興業によって鍛えられた苦労人のものであるだけに、あらためて襟を正させる切実さの籠ったものとなっている。「親譲りは争はれないもので、今の菊五郎さんろくだいめがお父さん同様の話好きですから、矢張毎晩お弟子を集めたり、又は気の合ったお友達を招いたりして、殆んど夜明しで芝居の話をするのが、何よりも楽しみだと云ふ事ですし、芸に掛けては極めて凝り性の人ですから、其話を聞かせて貰へる人たちは、私共のやうに後日の後悔のないやうに、聞けるだけ聞いて置けば、それが身の為になる訳で、何事に依らずよく覚えて置くのが必要であるのを、私は自分の経験から特に役者衆諸君へ、御注意をいたして置き度く思ひます」（『目黒談語』『名優芸談』、180）。

役者はまた、文字通り身をもって役を体現することが仕事なので、たとえ修業の大半が基礎素養を身に付けることにあるとはいえ、そうした基本技能も舞台の上で十全に生かせなければ、結局のところ宝の持ち腐れに終わるほかはない。まさに「見ると演るとは大違い」で、実際に舞台上で演じてみなければなかなか納得できないというものも少なくはない。「芸の習得には、見て覚えるもの、教わって覚えるもの、演じることで覚えるものとあります」（『十六代市川羽左衛門問書』日本放送出版協会、232）ともされる所以なのである。こうして、問題の焦点は、舞台へとまっすぐに繋がる身体技能の訓練と芸の工夫や役の掘り下げの研究に当てられることになる。

では、歌舞伎役者にとって基礎素養とはいったい何なのか。それはどうやら、「一に義太夫、二に踊り、これが基本」（片岡仁左衛門『役者七十年』朝日新聞社、114）ということになるらしい⁵⁾。初代の中村吉右衛門は、「役者の修行は踊で体を拵へます事、義太夫で声を鍛へます事、いづれも役者修行として苦勞をいたしました」（『秀山弓譚』『名優芸談』、451）とした上で、上方の役者であった父の歌六は、人形芝居の首振りに出て「間に乗る事」と、もうひとつ「呼吸いきと思入れ」を覚え、「よく太夫の呼吸を飲込んで、役の性根を現わす事」（478）を学んだものだと、述懐している。すなわち、文楽の人形振りに合わせて首を振ることで、テンポや息継ぎの間を練習し、役のこころを納得するに至ったというのである。人形浄瑠璃の発祥の地・大阪での芸の修業については、『七世市川團藏』（求龍堂）にも、「まず子供芝居があり、それから（中略）声変わり時分は、首振り芝居へ出て、人形のように声を出さずに芝居をして、義太夫の文句や、間や、また振りなどを覚え込み」（14）云々という記述があるし、また、先にも触れた「中車芸話」には、「お

5) 歌舞伎の三代名作とされる『仮名手本忠臣蔵』、『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』をはじめとし、文楽（人形浄瑠璃）から歌舞伎に取り入れられた演目も多いので、とりわけ上方歌舞伎においては、義太夫節（人形浄瑠璃の音遣い）を学ぶことが、欠かすことのできない必須の修業項目と見なされてきた。

よそ役者の修業と言え、だれしも踊を習うこと、義太夫を学ぶこと、鳴物を教わることは当然とされていたものですが、そのほかにもう一つこの筋斗返りができなければいけなかったものです」(332)との証言も残っている。

こと踊りの稽古に関しては、からだの軸がブレずに腰が安定していることこそ肝要なので、六代目菊五郎にいたっては、自ら薫陶を受けた九代目団十郎の躰ひそみに倣い、弟子を裸にして徹底的に仕込んだことが知られている。娘婿として同種の手ほどきを施された先代の中村勘三郎は、「身体の線をはっきりさせるためにというんで、二人とも裸になって踊るんです。下帯一本だけのまっ裸ですよ」(『楽屋ばなし』文春文庫、78)と回顧している。とは言っても、踊りの極意は役の性根を踏まえた上での「かたち」の表現に他ならないので、本格的な基礎訓練とならんで、さらに、狂言の本質を正しく理解し、役の本性或肚はらをしかるべく適切な表現へともたらず演技術が求められる。そこでは、意おもい余ってかたちをはみ出すのも、また、かたちが気持ちを封殺するのでも一面的に過ぎることになる。なるべくなら、役のこころとかたちの双方が形影相伴なうがごとくひとつとなるところに舞踊の美が立ち現われるのであり、そうした技芸の頂点においては、役の理解と身体を通した表現とのしかるべき相関こそが問われるのである。

役者が工夫すべき具体的課題は、むろんそのことのみ尽きているわけではない。江戸歌舞伎と上方歌舞伎の違い、荒事と和事の対照、和事のなかでも、アッサリとして薄味な江戸風味のそれと、こってりした濃厚な味わいを身上とする上方和事の演じ分けなど、単にそれだけをとっていても優に一冊の芸談を形作るに足るものばかりである。さらに様々な役柄の分析と役作りや演技の苦心談たぐいの類をも付け加えるなら、それこそ枚挙に暇のない次第であるが、ここでは詳細は割愛することとし、一般の人たちにとっても興味をそそられると思われる一二のトピックを紹介するだけにとどめたい⁶⁾。

まず第一は、歌舞伎舞踊の人気曲のひとつ『鏡獅子』における毛振りのコツについて。この作品の後半に、女小姓の弥生が獅子の精に乗り移られ、狂ったように毛を振り乱して勇壮な踊りを踊るという場面が登場するが、五代目菊五郎の口伝は、「お前達は頭で毛を振らふとばかり考へて居るから眼が眩むのだ。此毛は腰で振なければ振れるものではない。殊に毛を舞台で取ったり毛の先を男衆に持って貰ふ等とは言語道断だ。芝居道にも法式はあるよ。毛は自分で抱へて部屋迄引上げなければ耻だぜ」(六世尾上梅幸『梅の下風』、112)というものであった。六代目の授ける秘訣もまた、まったく同種のものだったことは七世尾上梅幸が伝えている通りである。「ここで身体がフラつくのは毛を振る時首

6) 歌舞伎の上演にまつわる苦心談のうち多方面から論じたものとしては、服部幸雄編『歌舞伎をつくる』(青土社)と『歌舞伎の表現をさぐる』(演劇出版社)が参考になる。そこでは、役者だけでなく、裏方をも含めた舞台関係者らによる創意工夫の数々が具体的に披露されていて、まことに興味の尽きないものがある。

で振るからで、毛はあくまで腰で振らなくてはいけない。腰で振ればそれこそ五十回でも百回でも振れるものである」(『梅と菊』、178)。千秋楽の舞台では、通常、観客サービスとしてしばしば普段より余計に勤めるとというのが慣例となっているようであるが、そのような場合にも、「腰で振れば」大丈夫とされるのは、思わず膝を打ちたくなる芸の極意というべきだろうか。

もうひとつは、荒事の精髓^{うが}を穿った九世市川団十郎の金言。「市川家の荒事といへば人はいろいろなる附会^{こじつけ}の説をなして唯々難かしきもののやうにばかりいへど、荒事といふものは七才八才位の小児^{ななつやっつ}の了簡^{りょうけん}を離れぬ様にするが尤も肝要なり。去れど強いが良しとて乱暴児^{だだっこ}になりてはならず。今で云ふ活発なる小児^{こども}昔の利かぬ氣の小児^{こども}になるが必要なり」(『團州百話』、8)。悪人ばらを一瞬^{せいはい}のうちに成敗^{せいばい}してくれる『暫』の主人公鎌倉権五郎景政にしてさえも、何も腕っぷしの強^{こども}いだけが英雄の要件^きなのではない。同時にまた、稚氣あふれる利かぬ氣の少児のところで演じよというのも、なかなか含蓄^{こん}があって興味深い。

「女形」の定着と歌舞伎狂言の二元性

ところで、誰の目にもくきやかな、歌舞伎芝居のもっとも著しい特徴は、今日においてもなお「女形」が温存されているという事実であろう。とはいえ、女優が一切登場しないのは、何も江戸開府とほとんど同時期に当たる歌舞伎発祥当初からの慣行だったわけではない。周知のように、開祖のひとり出雲の阿国は巫女であったと伝えられるし、寛永6年(1629年)、風俗紊乱を事由とする幕府の禁令に至るまでは、あくまで男女合同の座組みというのが一般的なかたちであった。したがって、本格的な女形の採用は、女歌舞伎の禁止から承応元年(1652年)とされる若衆歌舞伎の禁制を経た後に始まったもので、先述した通り、明治23年8月からは、仮に望むものなら女優を起用するのにも何の支障もない時代状況にあった。それにもかかわらず、女形が廃されるどころか、むしろ定着するに至った背景には、単に官憲の取り締まりに起因する苦肉の策であったという以上に、よりいっそう積極的な事情が絡んでいたのではないかと疑ってかかることこそ至当であろう。

なるほど、男の役者が女性の役に扮するというのは、決して生易しいことではない。だからこそ、女形の造型には古来、幾多の工夫が凝らされてきたのだし、たとえば、「女らしさ」を際立たせるため、丸く小さくなって柔らか味を出す、貝殻骨を寄せては撫で肩をつくるといった表現上の苦心から、舞台上に上がるに際しては、香水をたきしめたり、一歩下がって男役を立てるといった心理面にまで亘る数々の配慮がなされてきた。現に、古くは、元禄期を代表する名女形芳沢あやめの「あやめぐさ」をはじめとし、女形の芸談は数限りなく伝えられている。とはいえ、女形は、男の地声が容認されてきたことに

このように見てくると、二元性ないし複合性ともいえる構成法や「重層的」とも言える作品構造は、むしろ歌舞伎狂言それ自体の本質的特長を指し示しているのではないかとさえ思われてくる。そして、おそらくは、そのような傾向とも相即し、役者の扮した役だけに感情移入するのではなく、それとともに役者そのものをも同時に愉しむという歌舞伎特有の観劇法が育まれたとも見られよう⁸⁾。そして、おそらくはそうであるがゆえに、歌舞伎役者にとっては、必ずしも役に成り切ることが最優先の徳目として求められるわけではない。舞台の上では、かえって捨て台詞や楽屋落ちのやりとりさえ見物客を喜ばせるサービスとして愛好されるのが通常であるし、そもそも市川団十郎宗家に伝わる「にらみ」や「押し戻し」と呼ばれる悪霊封じのパフォーマンスや、役者による折りに触れての舞台挨拶それ自体が、役と役者がズレながら、しかもなお微妙にオーバーラップするという、歌舞伎独特の性格を映し出しているものなのである。

「ポリフォニックな芸質」一仁左衛門の色気、勘三郎の愛嬌

先ほど触れた『仮名手本忠臣蔵』には、もうひとつ見落とすことのできない特色が具わっている。この作品は大序と全十一段からなる通し狂言でありながら、実は、四段目と七段目とで、大星由良助（史実の大石蔵之助）の人物像が明らかに異なるものとして造型されている。つまり、由良助が初めて登場する四段目では、袴を着た「士」の器量を実事の肚芸で見せればひとまず事足りるとしても、七段目「祇園一力茶屋の場」は単にそれだけではいかんともし難いとされるのである。それゆえに、由良助役に最も相応しい役者であったと思しい九代目の団十郎ですら、「四段目の由良之助は演れるが、七段目の由良之助は難かしい」（七世松本幸四郎「一世一代」『日本の芸談2 歌舞伎Ⅱ』九芸出版所収、110）と述懐したと伝えられるし、先々代（十三代目）の片岡仁左衛門も、「歌舞伎芸談西東」と副題された『とうざいとうざい』（自由書館）のなかで、ここでの由良助には、「茶屋遊びをしている男のツヤ」と「色気」（54）が必要なのだと語っている。では、ここに

- 7) 「緋い混ぜ」による歌舞伎の多層的性格や戯曲構造の複合性についての先駆的な論考として郡司正勝の『かぶきの発想』（西澤書店）が挙げられる。また、歌舞伎狂言における「変身」の意味とその様態については、今尾哲也の『変身の思想』（法政大学出版局）が詳しい。
- 8) 「女形」に代表される役と役者の二重性や狂言それ自体の多元性は、もともと幕府の規制を掻い潜るための便法に過ぎなかったとしても、そこには、むしろそうした検閲を逆手にとって、しぶとく生き延びようとする歌舞伎特有の二枚腰の抵抗精神を見ることが必要であろう。大衆芸能につきものの、そのようなたくましきこそが、たとえ劇の構成は少々でたためであるにせよ、見た目の粋やいなせに喝采をおくり、役に見入ることにとどまらず、また同時に役者の伝法さや気風のよさをも愉しみながら観劇するという見物客の性向を培ったものと見ることができる。ひときわ鮮やかな出端と幕外の引っ込みに、ことさら胸高鳴らせて眼を凝らそうとする観客の大らかさは、その一つの反映に他なるまい。

いう艶とか色気とは、いったいどんなものなのか。仁左衛門は、さらに続けて、こう説いている、「そこが『四段目』はできても『七段目』はできないといわれる理由にもなるので、若いときには、どうがんばっても由良助にふさわしい色気が出ません。技巧で見せるのではなく、出てきただけでそうした感じが出、また由良助の大きさが見えないと役にならんです」(54)と。

「技巧で見せるのではなく、出てきただけでそうした感じが出」ることが大切なのだとすると、それはもはや演技の計算や計らいを超えたもの、いや、むしろ意識すれば、かえって損なわれる^{てい}体^いのものとして位置付けるしかないであろう。このような^{いわ}曰^いく言いがたい風趣のようなもの、「若いときには」出すことが叶わない、芳醇な「匂い」や「コク」とでも称すべきものは、実は、役者自身の永年の修練によってこそ身に付けられるもので、役の粋をはみ出す、役者自身の「持ち味」とでも言い換えられるものであろう。そうした、役者の身体に染み付いた「味わい」や「旨味」としての色気が功を奏するような場面があるとすれば、まっさきに指を屈するべきは、「二枚目は三枚目のところで勤めるべし」とされる上方和事の色男のジャンルに他なるまい。たとえば、半分道化を意味する「半道」を描いた^{はんどう}『雁のたより』^{かり}では、偽の恋文にたぶらかされ、一度はひどい目に遭った^{さんご}髪結いの^{さんご}三二五郎七^{さんご}（実は元侍の浅香与一郎）が、今度（二度目）は、本物の付文に、あやしみながらも満更ではないといった風情でユーモラスなしぐさを見せる^{くだり}件^{くだり}がある。渡辺保は、この「東京人には到底想像できない大阪の風土色のつよい喜劇」についてこう評している。「『お玉どん、知らんがアな』とか、『なにやいうてか、かーすかに聞える』とかいうとぼけたせりふ廻しや、舞台に落ちた自分宛の恋文を見ようかどうしようかと、あたりの人目を気にしながら下座の^{はやし}囃子^{はやし}にのって手紙の周囲をぐるぐる廻るところが実に面白かった。五郎七は^{めり}のめり^{めり}という下駄をはいているが、この下駄をはいた仁左衛門のチョコチョコと歩く歩きぶり、カタカタと板の舞台に響く音も忘れがたい。そういう芝居なのである」（『歌舞伎手帖』講談社、115）。ここに見られる、柔らかで優艶な調子や絶妙の台詞廻し、それに、いわゆる「つっころばし」の役に典型的に見られるおどけた滑稽さや^{おか}可笑^{おか}しさは、いわば役者の身体から巧まずして滲み出る色合いのようなもので、さながら憎めない愛嬌ともまた決して無縁のものではない。

仮に、無意識の内に自ずから醸し出される色気に秀でていたのが十三代目の仁左衛門であったとすると、巧まざるユーモアと愛嬌にあふれた風情で当代随一と謳われたのは、さしずめ上方役者の歌六を父とした先代の中村勘三郎だと言えらる。十七代目の勘三郎の、いわば「こつてりと厚手な芸の感触」（『中村勘三郎』講談社、202）を、渡辺保は、おそらくはバフチンを念頭に置いて、いみじくも「ポリフォニックな芸質」と名付けている。それというのも、勘三郎は、自らの当たり役となった入墨新三や筆屋幸兵衛といった「イヤな奴を独自の愛嬌でつつみ込」み、「卑賤でありながら聖なるものに

通じている人間」の「『悪』も『狂気』も『色好み』も『笑い』も、勘三郎独特の愛嬌にまぶ」して舞台化した結果、「彼等は観客に喜ばれ舞台上で生きた」（同上）とされるのだからである。十七代目は、このように、社会から疎外され落ちこぼれた者の「暗い屈折」を、もう一方の「明るい愛嬌」とを綯い混ぜにして人格化することを得意とした。そのような二重性の表現が、十七代目独特の芸風を形作ったのであり、「純粹でないもの、ストレートでないもの、はみ出したもの、そういうものが彼の芸の分厚さになり、人間像に影をおとした」（203）のだと言っていい。だとすれば、勘三郎の体現していたとされる「ポリフォニックな芸質」は、まさに歌舞伎芝居それ自体の特質とも明らかに通い合っていたのだと見ることができる⁹⁾。

「型に入り、型を抜ける」とはどういうことか—技芸の伝承と独自性かくとくの契機

前項で見たように、必ずしも役の枠には収まりきらない、役者の身体そのものからほのかに立ち昇ってくる「愛嬌」や「色気」が、歌舞伎役者のかけがえのない魅力の一端を構成するのだとすると、伝統芸の継承も、代々受け継がれてきたかたちや様式をただ後生大事に守っていだけで十分ということにはならない。おそらくは、それゆえに、「型に入って、型を抜ける」という信条が、どうやら役者たろうとする者の心すべき最大の眼目とされるのである。そして、そのプロセスこそ、実は、芸道修業の根幹をなすのだと思われる。

およそ伝統芸能に通有の身体技能は、そのほとんどが身体に叩き込むようにして覚えるべき性格のものなので、一足跳びに上達を果たすというわけにはゆかない。したがって、ひとつひとつ、さながら階梯を上るように地道に歩を進めてゆく粘り強い精進が不可欠で、第一に推奨されるのが、「稽古はまず楷書から」というモットーなのである。初代の中村吉右衛門も、「最初本格的の楷書から習ひますれば、行書も書ければ草書にも崩せますが、反対に草書から書始めては楷書がうまく書けない訳で」云々（『秀山弓譚』、474）と戒めているし、「凡そ文字を習ふ人はまづ楷書から始めて草書、行書とやるのが順序ですが、芝居も其通り、最初に之を心得て置かなければ崩すことは出来ないわけになるので、本格的のことを習っておかなければいけません」とは、六代目尾上梅幸の言である（『女形の事』、195）。じっさい、芸の型は、過去に考案され、何代にも亘って練り上げられることによってはじめて造形化された振り付けや演出のことで、いわば具体的な所作と

9) 十七代目中村勘三郎の長男で、上方和事の伝統にも連なる父の衣鉢を継いだ当代の勘三郎は、現役役者の中ではほとんど唯一と言っていい、近代の規格に収まらぬ、はみだし者の風格を湛えている。彼はまた、同時に、母方の祖父に当たる六代目菊五郎の芸風をもわがものにせんと奮闘中であり、今後のさらなる大成が期待される。

作法の集積を意味している。しかも、それらは、役者がそれぞれ自らの身をもって覚える身体知に他ならないので、日々の修練やら舞台に立つことなどを通して、まずは、型の体得が目指されることになる。

むろん、何事においてもモデルがあるのは好都合なので、型はひとまず模倣すべき対象として重宝がられはするものの、実のところ、それは粹組みないし入れ物に過ぎず、一応のかたちを示してはいても、その中に盛り付けられるものまですべて同一でなければならぬということではない。伝承された型は、いわば「再創造」のための手掛かりとすべきもので、むしろ工夫を重ねて新たな創案を果たすことが、役者の心得るべき第一の徳目ということになる。じじつ、人の「模倣をするは悪し」とは劇聖市川團十郎の演技の鉄則であったが、六代目菊五郎もこう証言している。「團十郎の話に、『私は市川團十郎流の踊を踊っているのだ、人の真似ではいけない、尾上菊五郎は尾上菊五郎の踊を踊れるやうにしろ、真似と云ふものは必ず悪い所が似るものだ』と云っていました」（『音羽屋百話』、399）。また、七世市川團蔵の口伝にも、「役を他人に聞いてその通りに演れば、敷衍しのようなもので、肝心の腹や力が出ない。他の人の芝居を見るのは楽だが、その通りをせず、こんど自分がするときは、こう変えてやってみようという風に、常にその心掛けが無くては駄目だ」（『七世市川團蔵』、167-168）というものがある。仮にその通りであるとすると、優れた役者には、型の修得と個性の追求とがふたつながらに求められているということになるだろう¹⁰⁾。

では、「型に入って型を抜ける」とは、いったいどのようにして達成されるのか。その際、最も重要なことは、どうやら型は内在的に乗り越えられるという点にあるように思われる。型の革新は、もとより外から無理やり力ずくで行なおうとしても、まったく不可能というわけでもあるまい。とはいえ、それでは「型破り」になるだけだとし、「型なし」と同様に嫌われるので、問題はじっくりと時間をかけ、内側から克服していくことが得策ということになる。そのため、一旦は積極的に型を身に付け自家薬籠中のものにした上で、しかる後これを打ち破って脱皮すること、それが、「型を抜ける」ということの本来的な意味であろうと考えられる。このように、技芸の体得とその熟達を通して独自の個性への昇華を図るプロセスは、職人芸や競技スポーツの修練に代表される、下位技能を自動化することでさらに高位レベルへの上達を期すというのとまったく同工異曲のものであり、マイケル・ポランニーの提唱する「暗黙知論」の機制の、まさに典型的事例のひとつということになるだろう。むろん、ここでいう「個性」の意味は、ひたすら芸道修業に打ち込むことによっておのずと役者の身に具わる「芸の持ち味」とでも言

10) 中村又五郎は、「馬の足」を演るのにも、前足と後ろ足の呼吸が大切だと述べている（『ことばの民俗学 芝居』創拓社、106）。熟練が必要とされるのは、また駕籠かきの運歩や人力車の引き方、天秤の担ぎ方等々、端役の技芸においても何ら変わらない。

うべきものであることには、あらためて贅言を要すまい。

このような、型に入り型を抜けるという過程を経ることが伝統的技芸の伝承と進化の常道であるとする、固定化した定型に囚われることのない自在の芸境を極めるには、それなりのしかるべき契機が必要ということになろう。そのことと関連して注目されるのは、大名跡みょうせきの襲名披露が、成長への意欲と熟達の志向を培うイベントとして、興行システムのなかに巧みに組み込まれているという点である。それは、節目節目で大きな飛躍と責任感の自覚を促す恰好の跳躍台ともなりうるもので、先の階段の比喩なぞらに擬えるなら、踊り場に差し掛かった役者たちに、時宜じぎに適った後押しをするという、無視することのできない役割を果たしている。仮に、「踊り場」が、それまでに達成した技能の到達点であるとともに、さらなる上昇を図るための準備の場でもあるとすると、襲名披露は、そのような曲がり角に起因する境界条件の克服に、絶好の機会を提供することになるのだと言っていい。ごく最近の例を挙げても、たとえば市川海老蔵は、宮崎駿との対談「ポニョから学んだ歌舞伎の真髓」(『文芸春秋』2009年1月号)のなかで、「元禄時代に荒事を構築した市川團十郎がいて、その市川家の名前を襲名した瞬間に、化学変化がおきます。心構えというより、体質が変わるんです」(201)と告白している¹¹⁾。

襲名披露に伴う名前の変更によって、芸格が変わることまで期待されているとすれば、その際、役者にかかるプレッシャーは、同時に、さらなる成長への励みにも、また発奮材料ともなるものであろう。そして、その背後には、さらに熱心な鼯眞連うしんの存在をも見届けておかななくてはならない。もとより、見巧者たちの眼には、先代や先々代の姿形イメージがくつきりと焼き付いているものであり、その意味で役者は、詰まるところ厳しい比較や品定めを免れるものではない(それは、ちょうど相撲の大関や横綱に期待される風格や品格とも類似していると言えるかも知れない)。とはいえ、彼らはまた、鼯眞の役者を、何代にも亘り、家族や親戚に対する以上の深い関心と厚い愛情をもって見続けているのである。たとえば、三宅周太郎の『名優と若手』(創元社)には、十六世市村羽左衛門にまつわる次のような逸話が紹介されている。それによると、「私のうちの御ヒイキで祖父から父と私と三代続いている方があります。(中略)そこに八十三になられる御老人がいられますが、先日私が御挨拶に一寸伺ひましたら、『よく一人で来られたね』とおっしゃる。まだ私が子供のやうに思っているらしいんです。何しろ祖父の家橋が亡くなった時、その御老人の夢枕に立って『倅こ(先代羽左衛門)の事を頼む』といったさうで、おやと思っていると祖父が死んだ通知があったといふ事でした。それで母や家内が時々御挨拶に伺

11) 歌舞伎役者の襲名といえば、大抵は家の名前ゆかりか所縁みょうせきの名跡を継ぐというのが一般的であるが、近年で珍しい一例は、三代目中村鴈治郎による平成の坂田藤十郎襲名の場合であろう。とりもなおさずこれは、近松門左衛門の名パートナーとして知られる坂田藤十郎が大成したと伝えられる上方和事再興への切なる願いの表われに他なるまい。

ふと、未だに御祝儀が十円ときまっている。昔のままですが母はああいふ方はうちの宝だといって笑っています。……」(「十六世市村羽左衛門対談」、152)。こうした笑話まがいのエピソードを聞くにつけ、一昔前の鼻筋の思い入れがいかに通り一遍のものでなかったかが窺われて微笑ましい。

「呼吸を合わせる」ということ—アンサンブルの妙味と相乗効果の追求

技芸の修練過程で観察された熟達の機制^{メカニズム}は、役者にとっての活躍の現場であるとともに主戦場であるともいえる舞台の上にもまた働いている。その内、もっとも注目されるトピックとして挙げられるのは、アンサンブルの妙味と相乗効果の機微についてであろう。「舞台の上で立役と息が合うと、そのときは非常にうれしい。それは芸の感性とはまた別の意味でのよろこびです」(中村雀右衛門『私事』岩波書店、203-204)とは、現役最長老の女形の言であるが、六代目の教訓もまた、こういうものであった。「見せよう、見せようって、一人でやっちゃいけない。芝居は一人でやるのじゃあないんだから、一人だけよくっても仕方がないですよ。そこが総合芸術なんです。全体の力でいい芝居にしなければならぬわけです。(中略)一人で舞台にある時は一人でいいですが、二人、三人とたくさんになればなるほど、相手に合わせて踊らなければ見た感じがちぐはぐでしょう。全体の美、総合芸術、それを絶対に忘れないことだと僕はいつも自分をいましめているし、若い人に口ぐせのように言っているのです」(「おどり」『日本の芸談第四巻 舞踊邦楽』九芸出版所収、47)。

歌舞伎芝居は、鳴り物や唄をも含めた「総合芸術」であるからして、上演に携わる者全員の呼吸とアンサンブルが重要であることは言うを俟たない。役者同士の間は特にそうで、常に相方のしぐさや台詞に注意を凝らしていなければ、当意即妙の捨てゼリフや楽屋落ちのアドリブにも首尾よく対応できない仕儀となろう。それゆえ、脇役のウケの演技については、「世話物で大切なのは、自分で喋っていねえ時の肚の、持ち様ですよ。これを忘れたら、芝居は半分過ぎもういけますまい」(『松助芸談』、80)という尾上松助の名言があるし、団十郎にも、舞台の気合が殊に大事だとする訓戒が残されている。「一度場^{ぶたひのば}に上らば自分のいふ事^す、演る事は終るとも其幕の切れる迄は、飽まで気合を失はぬ様にするこそ肝要なれ」(『團州百話』、69)。たしかに、舞台上のすべての者の呼吸が合わないか、だれか一人でも浮かぬ調子でいるようなら、「絵面の見得」など、まったく台無しになること必定である。とはいえ、見落としてならないのは、呼吸はむろん合わないでも困るが、さりとて単に合わせるのが第一義とされるのではないという一点であろう。同一のものの一致など、いわば初手から容易に成功することが約束されているもので、なにもわざわざ舞台で勤めてみるまでもないことである。してみれば、たとえアンサンブルの妙味が大切であるにしても、むしろ、一足す一が二以上にもなるという相乗

効果が惹起されることによってこそはじめて真に意義あるものになるのだと見るべきであろう。

たとえば、『髪結新三』で、六代目と共演した時の松助は、二人の呼吸の気味合いについて、「どうするのだ、で私がのしかかった時、あなたは身体をお引きになっていますが、それではいけません。舞台が沈んでしまいます。どうかあそこは身体をお引きにならず、反対にぐっと押し返して私とにらめっこをして下さい」と助言したと伝えられる。その結果、「舞台はぐっと盛り上がった」（七代目尾上梅幸『梅と菊』、240）のだという。ここでは、「ぐっと」息を詰めることで溜めを作り、互いの緊張を高めて迫真性を増すという押しと引きとの力関係の真諦が語られているのであり、さすがに呼吸のツボを心得た脇役ならではのアドヴァイスであると言えるだろう。してみれば、切に求められるのは、火花を散らすような出会いであり、緊迫の度がまさに最高頂に達せんとするその刹那、間合いを見計らってさらに高次元へと解き放つテンポの緩急とメリハリに他なるまい。そして、そこにこそ、実は、ぶつかり合いながらも緊張と解放を通して達成される芸の妙味があり、役者の為所しどころもまたあるのだと考えることができる。

二種類の「間」と「創発」としての至芸

それにしても、歌舞伎においては、なにゆえ、単に平仄を合わせることをもって良しとされるのではないのか。ここには、よくよく考えて見るべき重要な問題点が潜んでいるように思われる。まず第一に、相乗効果にも通じる共鳴現象を取り上げてみよう。共鳴に際して、同期同調はもとより必要不可欠であるにしても、相互の波長はまったく同一であるというよりむしろズレていた方が、共鳴を起こしえたとき、その効果もまた大きいという理屈になろう。ならば、同じ機制が、至芸の成立においても働いていると言えるのではあるまいか。六代目菊五郎の「音羽屋百話」には、「『本当に踊る踊るのには、三味線弾きが聾で、踊る人が盲であって、それでピシリと合って行かなければいけない。三味線の方から踊りに合わせようとするのは勿論悪い。又踊の方から三味線に付かうとするのもいけない』と言って、踊の稽古ちびの時の地弾きに後ろを向かせて、踊を見ないやうにして三味線を弾かせた事もあったし、三味線弾きと背中合せの形で、踊らせられた事もありました。（中略）斯う云ふやうにして覚えると、所謂『間』と云ふものがよく会得されるんです」（398-399）とする、團十郎おぢさんの口伝を元にした踊りの極意が語られている。興味深いのは、ここでもまた、三味線と踊り手との呼吸の合わせ方の微妙な機微に、「間」というキーワードを用いて注意が向けられていることである。その際、互いの呼吸は無理に合わせようとするのであってはいけないという。なぜなら、それでは、たとえ行儀は良くても表現がちぢこまり芸容が小さくなってしまふからだ。したがって、そうならないようにするには、お互い付こうとはしないのに、それにもかかわらず「ピシリ

と合う」ということの玄妙さが必要とされる。言い換えれば、それは、相乗効果を高めるべく間とタイミングを十全に生かす工夫を考えてもみよということであろう。

菊五郎が受け継いだ団十郎の教訓に、今ひとつ、こういうものがある。「踊の間と云ふものに二種ある。教へられる間と教へられない間だ。取分け大切なのは教へられない方の間だけれど、これは天性持って生れて来るものだ。教へて出来る間は間と云ふ字を書く。教へても出来ない間は魔の字を書く。私は教へて出来る方の間を教へるから、それから先きの教へやうのない魔の方は、自分の力で索り当てる事が肝腎だ」(『芸』、127)。ここでいう魔に通じる「間」は、「天性持って生れて来る」ものであるが、同時にまた、追求され、「自分の力で索り当てる事が肝腎だ」ともされている。では、それは、いったいどのようにして「索り当て」られるというのだろうか。そもそも教えようのない「間」などというものは、意識的な計算や計らいを超えており、言葉による指導だけでは如何ともし難いものであろう。だとしたら、それは、粘り強い修練で培ったことのすべてを踏まえ、役者が自ら全身全霊をあげて掴み取ってこななければなるまい。そして、そのためのヒントは、実は、舞台という現場のいたるところに隠されている。代表的なものだけを挙げるとしても、たとえば、テンポやリズムやタイミングといった「時の間」、劇場の規模や形状といった「地の間」、そしていうまでもなく「人と人の間」といった類いのものが考えられよう。それらはしかし、予め固定した所与のものとしてあるのではない。役者が探究し、発見すべきもの、あるいはまた自ら生み出していくべき筈のものである。

初代中村吉右衛門にも、菊五郎とのコンビネーションについて、次のような座談が残っている。「兎に角六代目は急所をよく心得ている人で、『寺子屋』の松王でも二度目の松王の出になって、私の源蔵と出会って『先刻は段々』とあって、互に入れ替って松王が刀を投げ出して極る所がありますが、あすこも六代目と私でないあのイキが出ないんです。あれはチョボが『夢か現か夫婦かと呆れて詞もなかりしが』と語る件です。それをチョボに松王と源蔵とが互に合してはいけない。チョボも松王と源蔵の身体の動きを見て語ってはいけない。チョボはチョボで語るだけで、松王と源蔵とはそれを聞いて聞かずに、さっさと互に入れ替って極るんです。それがむづかしいし、さうしないと本当に源蔵が呆れる気持が出ないんです。六代目が松王だと私の源蔵と誠にあすこはイキがよく合ひます」(三宅周太郎『俳優対談記』東宝書店、20)。稀代の名コンビとして「菊吉」と並び称された名優たちの、往年の舞台を髣髴させる一節とでも言うべきだろうか¹²⁾。

12) 今ここで、先にも触れた歌舞伎の特質をあらためて思い起こしてみるなら、一義的な価値観を押し付けるのでも、また、ただ闇雲に勸善懲悪の理念を吹聴するのでもない多重的性格と、ここでの「即かず離れず」の気味合いとが、あながち無関係ではないのだという事実が判明しよう。

いずれにせよ、ここでの要諦も、初手から無条件に合わせにゆくのではなく、舞台で張り合い、互いに切磋琢磨しつつ間合いを計りながら、結果として、より高位の次元で合一を果たすべく芸の飛躍を促す契機をあやまらず捉えることの重要性である点が注目される。そのためにも、舞台という現場でしか得られない微妙な機微を嗅ぎ分ける咄嗟の勘が不可欠で、まさしく微妙で「むづかしい」間の有つ積極的意義を生かすことによってこそ、しぐさや台詞廻しにも生き生きとした生動感が得られるということになるのであろう。それにはむろん、相手役に人を得なければならないが、同時にまた、言語にならない諸条件も等閑視できまい。それは、何も、お囃子や唄、「床」(義太夫語り)や合三味線の調子ばかりではない。演技にアクセントを付与する契機として、所作板を踏み鳴らす足音や櫂^{けやき}でできた拍子木を床に打ち付けるツケの音も大切に、それらが目一杯創造的に共振するためには、いわば言語以前の気配を察知し、互いにイキを通わせ、その上で、なお絶妙な瞬間の間合いに賭けるといった、いわばスパークするような演技こそが求められよう(一時にはまた、客席からの声援の掛け声も加勢の一助にならないとも限るまい)。そして、そのような諸々のファクターが首尾よく統合されたがゆえに、いわば天啓のようにして訪れる「創発」の至芸が顕現したとき、それはまた、「ジワ」と呼ばれるころの波動として客席へも大きく拡がってゆく性格のものなのである。

このように、創発としての至芸が達成されることがあるとすれば、それはひとえに、ふたつの「間^ま」、とりわけ「魔」とも言い換えられる「絶妙の間」を生かすことによるのである。しかし、間は、文字通り「間^{あいだ}」(=境界)でもあって、それに伴う諸条件(境界条件)の克服は、たとえ名人だからといって常に成功が約束されているというわけではない。六代目にしても、「よく芝居を投げる」との風評が囁かれたが、この点に関しては、その没年まで師事した先代(二代目)の尾上松緑が、「『気が乗らない時にはどうしてもできないんだ』と言ひ訳を言っていました。つまり六代目にしてみると、相手役とのぶつかり合いがない芝居は心が許さなかったんですね」(『松緑^{げいばなし}芸話』講談社文庫、46-47)と明かしている。ここでもまた、「相手役とのぶつかり合い」が必要不可欠なファクターとして指摘されている点は興味深い。間の活用が、プラスにもマイナスにも、そのどちらにも転びうる可能性を秘めているがゆえに、一段階高次の芸は繰り返し新たにチャレンジすべきものとして認識されることになるのであろう。それかあらぬか、十七代目の勘三郎もこう強調しているのである。「芸って面白いもんだと思いますねえ、その日一日だけしかできなかったこと、っていうのがあるんだねえ、呼吸^{いき}、なんでしょね、二人の^{ふたあり}生きもの、と言ってもいい。だから芝居はやめられないし、二十五日間やっても飽きない、ってわけね」(『中村勘三郎楽屋ばなし』、208)。

「芸道無限」の精進と「誠の花」(世阿弥) 一名優たちの最晩年様式の諸相

「芸は一生が修業」とは、名優だれしものモットーであるが、団菊時代に名人脇役として重きをなした尾上松助や市川中車においては、殊にその趣きが強かった。86歳の高齢になって、なおかつ歌舞伎座の稽古場で斃れた松助を敬愛するあまり、その深切な筆によって貴重な芸談を後世に残した邦枝完二は、「翁は常に『芸は死ぬまで修行』の自訓を以て座銘としていた」(『松助芸談』、7)とし、「実際『死ぬまで修行』の言葉は、凡人にあってはいふべくして行はれ難い事であって、おそらく千人中の九百九十九人までは、成し遂げられる事ではあるまい。しかも翁はこれを敢然と実行して、自ら芸に生きる者に範を垂れた」(同上、8)のだと絶賛している。さらに「一生を通じて修行を怠ってはならない」と述べる「中車芸話」にも、「私の師匠の九代目市川団十郎旦那、また、始終お世話になっていました五代目尾上菊五郎さん、この両名優の舞台を拝見していますと、実に恐ろしいくらいのおまさで、どうしたらああいう芝居ができるのだろうと思われましたが、よくよく考えてみますと、この両優にはつねに油断がなかったのです。言い換えればこれでいいという安心をしたことがなく、つまり芸に腰を掛けさせなかったのです」(375)との証言がなされている。九代目と五代目が、なぜあれほどまでにも別格としての評価をほしいままにしえたのかを解き明かす明らかな証左と言うべきであろう¹³⁾。

上達の志向には限りがない、というのは、しかしながら、何も、往時の名優だけの人生訓であったというばかりではない。当代の中村吉右衛門にしたところで、六十代になってようやく「天職と知りました。自分は役者になるために生まれてきたのかもしれないと思えるようになりました」(小玉祥子『二代目』毎日新聞社、233)と述べているし、現在、九十歳になんなんとしてなお現役の役者であり続ける中村雀右衛門にいたっては、最新のインタビューで、「六十、七十になっても先はなかなか見えない」「八十を超えて、女形の芸が何か少しわかったような気がしますね」(雑誌『演劇界』2009年10月号、演劇出版社、27)とすら言い切っているほどなのである。まさに「女形無限」(白水社刊の著書のタイトルでもある)を地で行く長老役者の、発すべくして発せられた至言というべきものであるかも知れない。

それでは、三歳や四歳から懇切な手ほどきを受け生涯を賭けての芸道修業によって芸

13) 五代目の実子六代目の菊五郎にも、名人なればこそその感銘深い心情告白が残されている。「五代目を思い出すことは稀だが団十郎さんのことは始終、念頭から離れません。団十郎の夢を見る、夢でも叱られる。叱られる団十郎を持っていることは私の誇りです。夢も見ない、叱られない、ということになったら、もう僕も進歩しないかもしれないんだ。団十郎の夢は一生つづけて行きたい、夢でもいいから一生叱りつづけてもらいたいと心から願っていますよ」(「おどり」、90)。

境を極めた^{あかつき}暁に、いったいいかなる光景が見えてくるというのだろうか。芸論としては古典中の古典ともいえる世阿弥の『風姿花伝』（岩波文庫）は、青年から壮年期にかけての若くて勢いのある「時分の花」とは対照的な、最晩年にこそ得られる「誠の花」について、こう説いている。「亡父にて候ひし者は、五十二と（申し）五月（十九日）に死去せしが、その月の四日の日、^{するが}駿河の国^{せんげん}浅間^{おんまえ}の御前^{ほうらく}にて法楽^{さるがく}仕り、その日の申楽、殊に花やかにて、見物の上下、一同に褒美せしなり。およそ、その比、物数をば早や初心に譲りて、やすき所を少な少なと色へてせしかども、花はいや増しに見えしなり。これ、誠に得たりし花なるが故に、能は枝葉も（少く）、老木になるまで、花は散らで残りしなり。これ、目のあたり、老骨に残りし花の証拠なり」（22）。ここでは、「やすき所を少な少な」に勤めても、なお「老骨に残りし花」が賛美されている。それは、もはや「芸」や「演技」をはるかに超えて、役と役者の人格とが分かちがたく一体となったもの、いわば最晩年に特有の「何ものにも囚われない自在の境地」とでも呼べるものなのかも知れない。とはいえ、それが「誠に得たりし花」とも言われる所以は、永年の修練によって磨き上げられ、底光りに輝き出すもの、まさにそれこそが「誠の花」に他ならないことを物語っているせいではないだろうか¹⁴⁾。

厳しい精進を重ねた末に、角が取れ、丸みを増した芸の「風格」、あるいは、柔らかかで滋味豊かな「味わい」とでもいえるものをめぐっては、六代目中村歌右衛門の発言が面白い。歌右衛門は、先代の松本幸四郎（初世松本白鸚）最後の舞台を『井伊大老』で共に勤めた名女形であったが、その時の白鸚は、「硬い感じが全然なく」なって、「軟らかい感じ」が出ていたとして、こう述懐している、「いままで、白鸚さんはある程度、硬い感じを自分でもつくっていたと思うんですよ。それが身体が弱ったんで、パアッとなくなって、そこにもう、たいへん底の深い、人としてのものが役に出了んだと思うのよね。私も、『井伊大老』につき合ってお静の方を何度つとめたかわかんないですよ。でも、あんな情のある井伊大老、なかったですよ。そういうものは長年一緒にしてたから、よけい感じましたよねえ」（山川静夫『歌右衛門の六十年一ひとつの昭和歌舞伎史』岩波新書、154）と。その当の歌右衛門の、こだわりを捨て去った「無心の境地」については、

14) この点に関しては、あるいは「指揮者は60歳から」と言われるクラシック音楽界の例を引き合いに出すと、かえって理解が容易になるかも知れない。特にオペラを任される指揮者の修業時代は、その他大勢役の一員としてひたすら同じ作品の繰り返しであり、自らの好みを貫き通すことなどほとんど叶わないというのが日常である。ところが、永年のキャリアの後半に至って、にわか鈍色の光を放って輝き出すということがあり、何時の間にかかけがえのない名人の誕生となる場合が少なくはない（たとえば、近年の例では、カール・ベームやギュンター・ヴァントが記憶に新しい）。そうしたことが可能になるというところに、「芸道無限」を実践する伝統芸能に携わる者たちの、怖さも、また、端倪すべからざる深さもあるのだと思われる。

また渡辺保の体験談が印象深い。渡辺は、「この無心の境地は、古典の名手ならだれもが目指す至高の極致であるが、芸が身についただけではなれるものではない。本当の自由を獲得しなければならない。努力だけでは到達できない。自然に、ある日、世界が開けるのだろう」とした上で、歌右衛門の扮した乳人政岡（『伽羅先代萩』^{めいぼくせんたいはぎ}）についてこう記している。「しかし最後の政岡はまた違っていた。（中略）歌右衛門はただ無心に、淡々と点前をしていた。むろんこれは粗雑さとは違う。なにもしないで、観客の心にはたつぷりとひろがるものがある。（中略）私の見た日は、手もかけなければ、きまりもしない。ただジッと千松を見つめるだけで。その代わりイキをつめている。イキをつめるというのは呼吸を止めることをいう。そうすると思わず観客もイキをつめる。政岡がホッとすると客席もホッとする。こういう具合だから政岡と客席が一体になる。そのなかで歌右衛門は政岡その人であった」（『名残りの花』マガジンハウス、133）。

ここにはおそらく、単に「ジワがくる」というのとは自ずから異なる、まれにしか成就することのない舞台と客席との幸福な一致と至福の瞬間が顕現していたのであつたろう。しかしながら、それは、その場に居合わせた誰の眼にも明らかに見えるものとは限らない。そのような現場に立ち会えるという僥倖に恵まれることもさることながら、観客には同時に、そうした芸格をもしっかりと受け止めるに足だけの技量と判断力が求められよう。そして、そうであるなら、歌舞伎はまた、見物客の積極的な関与を当て込んで成立するという意味においても、「総合芸術」なのだと言ってい。