

『源平魁躑躅』の上演をめぐって

上演希少演目に関する調査

鎌倉恵子

はじめに

一 最近の上演と台本

二 主な役

三 興行側の姿勢

四 今後の上演に向けて
おわりに

はじめに

歌舞伎上演演目の偏りが言われて久しい。水田かや乃がかつて『歌舞伎 研究と批評』6（一九九〇・十二）で「歌舞伎白書からの報告 戦後昭和歌舞伎の動向」に示したことは現在でも変わりないといえよう。上演頻度の少ない作品は、このままいずれ消滅してしまうのであるか。また何故、上演が減ったのであるか。そのようなことを検討する一つの例として、『源平魁躑躅』（扇屋より「五条橋」）を選んだ。上演頻度は少ないが、現在は十年に一度の割合で上演され、今年三月に京都南座で上演されている。それゆえ最近の上演時の状況や、演者・制作者の意識を取材できるからである。

周知のように原作は平家物語を題材にした一七三〇（享保十五）年竹本座初演の人形浄瑠璃『須磨都源平躑躅』である。現在の歌舞伎では原作の二段目切に当る部分（扇屋熊谷）と、その後に歌舞伎が付け加えた「五条橋」の場が上演されている。大筋は、平敦盛が女装して小萩と呼ばれ、扇屋上総（原作では若狭）方に扇の折子となり匿われている。そこに源氏方の姉輪平次が家来木鼠忠太を伴って探索に来るが、熊谷直実の情けと敦盛を恋する扇屋の娘桂子の身代わりで助かるというものである。

本稿は現行の歌舞伎についての検討で、原作や江戸時代の歌舞伎上演について論じるものではない。また本稿執筆の終わり頃、『源平魁躑躅』が京都南座三月の上演演目の一つに決定したため、これに関する記載を後から追加したことをお断りしておく。

なお、引用文以外は「」内も含め、敬称はすべて略させていただいた。

一 最近の上演と台本

本作の戦後の大都市での上演と主な配役は以下の通りである。

上演年月	劇場	熊谷直実	小萩実は敦盛	姉輪平次	木鼠忠太	桂子	扇屋上総
一九四八・三 (昭和二十三)	東京劇場	七代松本幸四郎	七代大谷友右衛門 (現中村雀右衛門)	六代尾上菊五郎	二代尾上松緑	七代尾上梅幸	二代河原崎権十郎
一九五〇・五 (昭和二十五)	大阪歌舞伎座	四代片岡我當 (十三代片岡仁左衛門)	十代嵐雛助		五代中村福助 (高砂屋)		二代市川九團次
一九五四・二 (昭和二十九)	中座	八代澤村訥子	四代尾上菊次郎	七代嵐吉三郎	中村松若	実川延太郎	二代中村露仙
一九五九・三 (昭和三四)	歌舞伎座	二代尾上松緑	七代尾上梅幸	十七代市村羽左衛門	坂東鶴之助 (現中村富十郎)	七代中村福助 (現中村芝翫)	二代尾上鯉三郎
一九六九・一 (昭和四十四)	歌舞伎座	十三代片岡仁左衛門	七代尾上梅幸	十七代中村勘三郎	六代市村竹之丞 (現中村富十郎)	澤村精四郎 (現澤村藤十郎)	二代中村露仙
一九九三・十一 (平成五)	歌舞伎座	十七代市村羽左衛門	中村梅玉	中村富十郎	市川團蔵	五代中村松江 (現中村魁春)	市川左團次
二〇〇三・三 (平成十五)	南座	市川團十郎	尾上菊之助	市川團蔵	片岡龜蔵	中村芝雀	坂東彦三郎

この他にいわゆる勉強会的な上演、一九六四(昭和三十九)年四月三十日「小蒼会」東横ホール、一九八二(昭和五十七)年八月十二日十三日「集会」国立劇場小劇場で、本作が取り上げられた。

『源平魁躑躅』は観客の目にはどう映ったのであろうか。もちろん評論家の見方と観客のそれとは違つが、手がかりとしていくつかの雑誌や新聞の評を見てみよう。

本作の上演が間遠であるために、そのつど期待されているが、それが満たされているものは少ないと言わざるを得

ない。たとえば一九九三年十一月歌舞伎座の上演に対する野村喬評は、「幕あきの扇折りの場面は（中略）風俗的おかしみや興味を見物に示してもいい（中略）熊谷が名乗って深編笠を脱ぐところ、（中略）芝翫筋の隈取りが一向に映えていなかった。（中略）武者の大きさが不足。（中略）五条橋は（中略）陰陽の対になった軍扇（中略）と匹敵する男同士の力感が見られない」（『演劇界』同年十二月）。一九九九年三月歌舞伎座上演に対する安藤鶴夫評「扇折もそろっていいのに、どうしてもうひとつ盛り上りがないのか」（『読売新聞』同月十日）、同じく堂本正樹評「珍らしい狂言を持ち出した劇団側の努力は認められるが、何故（中略）現行脚本を整理し、原作『須磨都源平躑躅』に戻さなかったのだらう（中略）上演台本では何故熊谷が敦盛を見逃すのか判らない。（中略）今回の上演台本だと扇屋一家の悲劇が丸つきりなおざり（中略）原作はこれに焦点をしばり、民衆感情を直接反映させ（中略）悲しみの極りを披瀝」（『演劇界』同年四月）。

上演に際しては、他の演目とのかねあいでも、上演時間が問題となる。堂本の指摘のように原作通りに上演すれば時間が大幅にかかるので、どこかを割愛しなければならなくなる。

この作品の眼目は、身代わりである。扇屋はどうして敦盛を匿い娘を身代わりにしなければならなかったのか。

原作の浄瑠璃では、二段目の扇屋の前に右大弁重虎邸の場があつて、そこで扇屋若狭が「私娘桂子と申す者。御父経盛公へ宮仕へ」と語り、また重虎妹品照姫が「其娘桂子。敦盛様に心をかけ互に浅からぬ仲と聞く」と嫉妬する。歌舞伎ではこの場面は上演されないが、この扇屋と敦盛との関係は押さえておかねばならない。扇屋の場になると、浄瑠璃では桂子について「折人おりての小萩が側へ寄り。是申し敦盛様といはんとせしが心付き。外の女の聞くを包みて詞をかへ（中略）無官の大夫敦盛様に生いきの写しぢや（中略）なんと惚れいであられつか」という詞章がある。また桂子の母親には「我が夫は取分け御一門のお目を下され。御情厚き余りにそなたを宮仕へに奉り。主従と申すは恐れながら。都落の御供と願ひしかど。女なれば御暇下され。重なる御恩を八重の潮路の余所に見て。いつ報じ奉る事もなく

（中略）手を合せ拝む心も西は西。十萬億土遠からぬ。須磨にまします御家門の御恩を思ふばかりなり」という詞章がある。

歌舞伎での桂子は人形を抱いて登場し、

桂子 コレもうし、敦盛様。

小萩 ア、モシ。

という部分が、東京創元新社版（一九六八年刊）にはある。この底本は不明であるが、ここから原作にはない歌舞伎らしい賑やかな雑遊びの場面へとつながる。試みに一九六九年及び、一九九三年歌舞伎座上演台本を見ると、右の桂子と小萩のやりとりはカットされている。

ちなみに松竹大谷図書館蔵の一九五七（昭和三十二）年以前の書写台本には、創元新社版とほぼ同じやりとりが見られる。また古い台本としては、一八四一（天保十二）年上演台帳の一八七八（明治十一）年書写があり、それでは桂子に

モシ敦盛さま によふ似たこの人形が

と言わせていて、もちろん桂子は小萩が敦盛であることは承知という設定である。

この桂子と小萩のやりとりがないと、桂子は小萩の正体を知らないという解釈も生まれる。本作に関する取材中、「桂子は小萩を敦盛とは知らないのでしょう」と述べた演者もいた。

実際の上演が台本通りではないことはよくあるが、桂子が小萩実は敦盛と知っていることは、少なくとも台本で示しておくべきではないだろうか。身分違いの敦盛を慕う娘の切なる思いと身代わりの哀れさが、観客に伝わる必要がある。そうでないと「敦盛の身がわりの首が、悲劇の中心になっているのだが、そのクライマックスに哀切な迫力がうすい（中略）桂子は仕どころにカットがあるので、ただ人形を抱いているだけ」（三宅三郎『幕間』一九五九年

四月)という印象を与えてしまつ。

一九六九年にはこのカットはだいぶ改められ、三宅三郎は『演劇界』二月号に「今回は前半など、あまり略さずにやっているのはいい。(中略)桂子が人形を抱き、その顔が敦盛に似ていると言つところや、敦盛に対するクドキの『明けくれお姿を』のくだり、平舞台のお雛様の真似ごと、『子とろ』の遊びなどの最初のくだりを丁寧にやっているのがいい。つまりこれらのくだりは、桂子が、敦盛が折子を装っていても、よく見ぬいて知っていることを、暗示する重要なところであるから」と述べている。しかし歌舞伎座のこの時の筋書きには「扇屋の娘の桂子は敦盛とは知らず、小萩に思いを寄せていた」とある。原作から離れた歌舞伎の上演とはいえ、これでは桂子は本当に女を恋する娘のような、誤解を与える可能性もある。この筋書きの間違った解釈のためであろうか、あるいはさきの桂子と小萩のやりとりのカットのためであろうか、「この劇のねらいは敦盛(中略)と知らずにこれを慕う扇屋の娘が身替りに殺されるという虚構のおもしろさ」(河竹登志夫『朝日新聞』同年一月十一日)という評もある。

離遊びや「子とろ」は原作にはない。若い折子に扮した女方が賑やかな雰囲気を出しながら、歌舞伎で演じない二段目口をカバーして、桂子の小萩(敦盛)への思いを観客に示す場面である。そして観客をくつろがせ桂子の見せ場にもなる。ここがカットされた一九五九年には、せつかく桂子に扮しながら中村福助(現芝翫)は「出ているのはたつた三分間だけですから、お話することってぜんぜんありませんよ。尤も、初日には、『子をとろ子とろ』も、サワリもやりました。処が時間の為にカットになつちまつたんです」(ひとり一題『演劇界』同年四月)と述べている。また一九六九年に桂子を勤めた澤村精四郎(現籐十郎)も「見た事のない芝居で、桂子は初めてです」(中略)この前の時なさつた芝翫さんに聞きましたらば、あの時は幕が開いたとたんに桂子は引込んで、敦盛をなさつていた梅幸兄さんが気の毒がつて、悪いから出なくていいわよっていつてくれたけど出ていたって事で、何もしなかったのだそうですね」と述べている(「私の役づくり」『演劇界』同年二月)。

一九九三年の台本については、制作を担当した松竹株式会社の安孫子正が、以前のものを基に、六代目尾上菊五郎の舞台も見ている十七代市村羽左衛門と相談しながらを作ったと述べている。一九六九年同様、カット部分はだいたい改められていて、今回の南座でもこの台本が使われるという。

演者に活躍の場が与えられなかったり、賑やかな場がなくなったりしたのは、観客の作品への支持も低くならざるを得ないであろう。

扇屋の前半が近年の上演ではカットされた例が多かったのに対し、返しの「五条橋」はよく舞台に掛けられる。この場が原作浄瑠璃にはなく、一八三三（天保三）年に西沢一鳳によって付け加えられた事情については、『伝奇作書拾遺』下の巻「一谷嫩軍記須磨都の話」に詳しい。即ち、新しい狂言を稽古するのに疲れを覚えるようになった三代目中村歌右衛門（梅玉）のために、彼が既に好評を得ていた『一谷嫩軍記』二の口組打檀特山を組み込んだ、華やかな一場を仕組んだのである。熊谷に対する敦盛は江戸から上った美貌の岩井紫若で、この場は大当りを取ったという。

しかし現在の評論家には、次のようにこの場の上演を疑問視する向きもある。

「あとの五条橋も昔からの悪いつけだし」（三宅周太郎『毎日新聞』一九五九年三月十日）、「桂子と小萩の色模様や、婆の愁嘆（中略）敦盛の感謝、を喰ってしまつのも戯曲構成と人間性の主張を無視したもの（中略）原作（中略）を見せて欲しい」（堂本正樹『演劇界』同年三月）。

一方、「一つの所作事の場としてみればいい」（三宅三郎『幕間』同年四月）という見方もある。三宅はこのあと「先輩に比べて芸の輪かくが小さく舞台一パイに花やかな興趣をみなぎらせるまでには至らない」とこの時の舞台を評している。野村喬も一九九三年の公演に際し、この場の熊谷には「馬上で羽織袴を引き抜き甲冑姿になる」ところで、「絵として美しくきまる」ことを、敦盛には花道七三で女装を脱ぐところに「花の盛りの敦盛の美しい勇姿」を要求している。そして両者に「男同士の力感が見られる事を期待している」（『演劇界』同年十二月）。

三宅三郎のいう先輩が誰をさすのか不明であるが、一九五四年中座で敦盛を演じた四代尾上菊次郎に対して、「花がない。扇雀のような信仰的花形役者が出たときのみやるもの」という評（沼艸雨『読売新聞』同年二月十五日）もある。

一九四八年以降の舞台写真には、美しい公達姿の敦盛が扇を開き、あるいは熊谷も扇を開いた様子が散見される。ここは歌舞伎や浄瑠璃で時に設定される予兆の場で、熊谷と敦盛の二の谷での組討ちを見せる。深刻な内容ではなく、本作の舞台を暗く終わらせないためのものであるから、華やかさが要求される。その前の場の身代わりの悲劇の余韻が消されてしまつたおそれはあるが、それが歌舞伎というものの一面ではないか。熊谷・敦盛を勤める演者が発散できず、『一谷嫩軍記』の須磨や、「五条橋」の弁慶牛若の立ち廻りを知っている観客はそのもじりを喜び、知らない観客もそれなりに引き抜きによる変化等を楽しんで終わる、それはそれでよいと思われる。但し絵のような美しさ、華やかさが表現できる演者でなければ、深い内容のある場ではないだけにつまらない場になってしまうのも確かである。

二 主な役

熊谷次郎直実

本作で座頭級の演者が勤めるのは、熊谷である。この役で特異なのは、登場している時間の半分近くが「深編笠に世を忍ぶ」体で、観客に顔を見せないことである。それだけに名乗りを上げて笠を取るところが聞かせ場・見せ場となる。過去の舞台を見た三宅周太郎は、上方の三代市川市十郎という、四代芝翫そっくりの押し出しの立派な役者が熊谷を得意とした旨を、一九五九年三月の『歌舞伎座筋書き』に記している。

この熊谷は複雑な心境を見せるような役ではなく、演者の貫禄や台詞で観客を引きつけるものである。それだけに「形も台詞もキツパリ」しないと、訥子の熊谷は押し出しやマスクに堂々たるものがありながら（中略）不満」と評される（北岸祐吉『朝日新聞』一九五四年二月十三日）。

一九五九年三月の歌舞伎座公演について、二月二十一日付の東京新聞は「松緑が親（先代幸四郎）譲りで復活させる。（中略）松緑の熊谷は初役だが、柄といい五条橋の立ち回りもびったりで悪くないと思う。この熊谷は難しい役ではないので、形容のすぐれた役者なら及第する」と報じている。ただし「親譲り」といつても、幸四郎の残した型はないようで、公演の評に、幸四郎の型や父親との比較に言及したものは見あたらなかった。松緑のこの役についての感想はあとで紹介するが、彼もこの役を演じるに当って「扮装は父の晩年のときと同じ」（ひとり一題）『演劇界』同年四月）と述べ父の演技については触れていない。

この時の舞台評では「笠をとった大見得などは立派」（三宅三郎『幕間』同年四月）とあるが、笠をかぶっている間も気は抜けない。松緑について、「上手の縁に深編笠で姉輪の詮議を見ている間の、からだ全体が充実しているのわかるように、終始気合いの入った好演」（安藤鶴夫『読売新聞』同年三月十日）、十年後に演じた十三代片岡仁左衛門については「仁左衛門の熊谷は（中略）敦盛詮索の次第を見守っている編笠姿の間に味があっている」（浜村米蔵『日経新聞』一九六九年一月十七日）という評が残されている。

演者達はこの役をどう見ているのだろうか。

一九五九年三月に演じた尾上松緑は「なか／＼気のい／＼、楽しめる役です。例えば、深編笠をかぶったま／＼、ジツと他の人の芝居を見ている間の腹の芝居、そして、姉輪を突き退けて、初めて笠をとって顔を見せる、その時の『間の芸の味、これは役者として、一種の冥利とも云いたい程楽しめるもの』（『俳優茶談』『歌舞伎座筋書き』同年三月）とはいうものの、「亡父や四代目芝翫さんの様な顔の立派な人の役で、私のもではありません（中略）一応お断りしたのですが、結局やることになって了ったんです。（中略）笠をとったときの顔を見せるだけのもの（中略）五条橋での鎧姿なんか、普通、この種の役は引抜いて立派になるのだが、着物を脱いで鎧姿になると逆にショボンとなるのですから、余っ程顔が立派でなければいけない役（中略）笛の音を聴いている『さすがは都…』（中略）こゝは

いゝ気持ですが、そんな所ぐらいなもの（中略）性根の方も大した事はありません。（中略）腹のない役だから、従って芝居のやりようがない」（ひとり一題）『演劇界』同年四月）とも述べている。掲載冊子の性格を考えると、後者が本音ではないだろうか。

一九六九年に演じた仁左衛門は、一九三五（昭和十）年にも新宿第一劇場で同じ役を勤めた。しかし一九六九年には、姉輪役の中村勘三郎が六代尾上菊五郎の型で演じるので、それに合わせて普通やらない方法を探った。それについて彼は「普通はぐーっと自分で脱いで差上げた笠を左脇へ搔込んで姉輪をにらみ下した形で決まる。（中略）俗に笠脱ぎ」という符牒のある役なのですが、今回は勘三郎さん初役の姉輪が、大正三年四月市村座で菊吉（一日替り）で熊谷と姉輪を演じた時の六代目菊五郎型でやっている。つまり、熊谷の前面に姉輪が客席に後を向け、熊谷の笠をスーッと下してひっくり返る、その間熊谷は笠が脱げてからジッとためていて、姉輪が笠を落した所で左手を袖へ入れて、突袖のような形をして見得をするという、損な形でやっている。（中略）それと上総へ敦盛の首を出せという所で、『何でもかでもこれへ出せ』と台詞につれて右手に持つ扇を左手へ移してこう膝について構える科ね、あれは後に眼玉になった市十郎の型を大谷会長がご存知でね、教えて下さったもので、小紅屋のやりかたで、東京のとは違うのです。（中略）何より柄と台詞廻しがものをいうという役でね。初役の時はそのことが少なくて難儀な役だと思いましたが。若い時は動くものを好きですからねえ。今は肚で芝居するのは好きだし、好きな役ですよ。（「私の役づくり」『演劇界』同年二月）と述べている。

一九九三年十一月に演じた市村羽左衛門は「印象に残っているのは、高麗屋のおじさんの熊谷、市村のおじの敦盛、六代目のおじの姉輪の舞台ですね。その舞台を観ていることが何よりも先生になる。役者には見て覚えることが大事なんですよ。（中略）今回は熊谷をなさっている松嶋屋のいさんに聞いてつとめようと思っています（中略）熊谷の役は、ずっと編笠をかぶっている。その姿で武将のスケールを出すのが難しい（中略）前半は風格を見せるの

が主で、さしてしどころはない。(中略)編笠をとって姉輪を投げとばすところと、上総に向かつて敦盛を討てといながら、本心は見替りを出せと謎をかけるところですが、言葉と肚の違いをどう表現するか、そこに技巧と肚の強さがいります」(水落潔「顔見世 梅幸・羽左衛門に聞く」『歌舞伎座筋書き』)と述べている。

羽左衛門が教えた仁左衛門は右のように、六代目菊五郎や関西のやり方を知っていた。また父十一代仁左衛門が一九一五(大正四)年一月に歌舞伎座で熊谷を演じた時は十三歳だったが、舞台姿がある程度記憶に残っていると述べている(「私の役づくり」『演劇界』一九六九年二月)。羽左衛門はその仁左衛門から具体的にどのようなことを教わったのであろうか。また羽左衛門が見た七代目幸四郎の熊谷はどのようなものであったのか、一九五九年に演じた松緑は、父の流れを受け継いでいるのだろうか。当事者が皆亡くなってしまっているので、確かめられないのが残念である。

松緑は『演劇界』では熊谷を「腹のない役」と言っているが、他の演者は、多かれ少なかれ本作の熊谷に肚のあることを認めている。仁左衛門が述べているように、ある程度の年齢になって再演すると肚がわかってくることもある。松緑が熊谷を勤めたのは四十代半ば、仁左衛門が二度目に勤めたのは六十代半ばである。自分の役ではないと言いながら、劇評では柄も演技もおおむね好評であった松緑がもう少し年をとって再演したら、また違った熊谷を見せたかも知れない。

この役の演者で、今回その話が聞けたのは、一九八二年八月「集会」(第十回青年歌舞伎祭)で勤めた松本錦吾である。彼の本作に関する話をまとめると以下のようになる。

上演台本は市川松柏が持っていたもので、演技指導・演出も松柏がした。

松柏は、熊谷に関してはあまり細かいことは言わなかった。

それまで本作の舞台を見たことはなく、『一谷嫩軍記』で出来ている熊谷像をこの熊谷にも写した。

熊谷は、敦盛を助けるためにやって来たのであって、偶然来合わせたのではないと思う。

羽織袴の下に鎧を着込んでいたので、暑くて大変だった。

鎧を着込んだのは、次の五条橋への舞台転換を早くするためで、通常とは違う柔らかい鎧であった。

鎧は小道具の附帳にあつて、他の演目にはこのようなものは使わないと思う。

馬上で鎧姿に変わるのには面白いが、柔らかく体にびったり付く鎧なので、五条橋で引き抜いての鎧姿は、みすばらしくなってしまう。

一番大きな見得は笠を取った時で、見得や笠の取り方は松柏に教わった。

桂子を敦盛に弔わせるところは、「かわいそつなことをした」と肚の中では泣いている。

五条橋で使う扇の色も松柏に教わった。

この役は、前半、顔を出さなくても、振り返って睨むだけで木鼠忠太がびっくりするような位取りを自然に出さなくてはいけない。

集会上演時のビデオは羽左衛門も見ていた。

市川松柏は小芝居の経験もあり、関西で主に活躍した。錦吾は松柏の持っていた台本は小芝居系のものではないかと推測していた。この時の上演で、関西風の演技と小芝居風のそれとが伝わったと思われる。

については、「さすがは都」は松緑の言う「いゝ気持ち」どころではなかったそうだが、他の演者はどうしていたのだろうか。扇屋が終わってから鎧を着込むために、五条橋の前に、折子の踊りを入れて時間をつないだ例は、一九四四（昭和十九）年二月大阪歌舞伎座上演に見られる。但しどのみち、五条橋では熊谷はまず羽織袴で登場するので、引き抜いた後の方が貧弱になる観は免れない。

のビデオについては、羽左衛門は先の「顔見世 梅幸・羽左衛門に聞く」(『歌舞伎座筋書き』)で、語っていない

い。錦吾によると羽左衛門はビデオを見た後、錦吾に「師匠、あのちょっと変えさせていただきます」と冗談めかして言ったそうだが、もちろん、この大先輩が錦吾に松柏の指導について尋ねたことはなかったという。羽左衛門がそれまで見た舞台や仁左衛門からの教への他に、このビデオも参考にしたと思われるが、錦吾が羽左衛門の舞台を見ていないので、具体的なことは不明である。

但し、羽左衛門門下で後の敦盛の項で触れる坂東橘太郎は、羽左衛門は錦吾が羽織を脱いで、馬上でぶつかえるのを見て、「俺は羽織からぶつかえる」と言って、背割りにして羽織から全部ぶつかえる独自の工夫をしたと語っている。

平敦盛

この役は若い立役や、女方も出来る演者が演じるもので、襲名の時の出しものにも使われる。戦後では中村雀右衛門が、七代目大谷友右衛門を襲名した一九四八年三月に東京劇場で演じていて、「隼会」で上演した時は、指導もしている。

敦盛が女装して匿われているということや、匿った扇屋の娘桂子が敦盛に恋して、客席からは女同士の色模様に見えるのが独特である。原作でも桂子に言い寄られて「敦盛わざと恥かしげに。これ訳もない女が女に惚れて。肝心の時何とせうと思うて。花香もない退かしやんせ退かしやんせ」という描写がある。もつとも現代の歌舞伎台本では「惚れて」以下が「どうなるものじゃぞいナア」となっていたり、この台詞がカットされたりして、控えめな表現になっている。

敦盛の前半の見せ場は扇屋上総に「まずまず」と二重へ直され上総が手をつき敬うと、へ／＼忽ち変わるおん粧い、の竹本と共に小萩から本来の敦盛の態度に変わる部分と、「そんなら旦那さん」と再び折子小萩に戻る部分である。「まずまず」「そんなら旦那さん」の言葉は原作の浄瑠璃ではなく、女男女を強調して見せようとする歌舞伎の姿勢

が読みとれる。歌舞伎座一九五九年三月の筋書きではこの辺りについて「女実^メは男という変化が人形と違って人間の演じる歌舞伎では複雑微妙な官能感覚を持つ見ものとなり、寧ろ原物の人形よりは面白いと云える」と解説（無署名）している。

最近の劇評では一九五九年三月上演の尾上梅幸に対し「役柄の女装の貴公子という点にムリがない（中略）貴公子らしい上品さがある。（中略）敦盛になって二重に坐つての述懐のセリフ回しもキツパリしていて難がない。それに眼目の『そんなら旦那さん』の女にかえるところがうまい（中略）ただし（中略）あまりに女の娘らしく、そして色気を出しすぎるのが役柄に少し遠くなる」（三宅三郎『幕間』同年四月）とある。また一九九三年に演じた梅玉には、上座に直つたところが「きりつとなつていない」（野村喬『演劇界』同年十二月）とある。両評とも、敦盛にりりしさを求めているように思われる。

演者はこの役をどう見ているのであろうか。

梅幸は一九五九年に始めて演じた時、「型は別に誰の型というのではなく、年寄たちをよんで訊いてしています。（中略）『忽ち変る』は『鮎屋』の維盛と大体同じです。心持も同じです。まア、維盛とお里を兼ねたみたいな役ですね。（中略）この役、余り好きなものではありません。それに、どちらかと云えば私には向かない役です」（「ひとり一題」『演劇界』同年四月）としている。さきの三宅三郎評は好意的であるし、戸板康二も「梅幸の敦盛、初役。一度は当然演じていい役。」（『東京新聞』同年三月九日）と述べているのにも関わらず、梅幸はこの役は好まなかったのである。しかし一九六九年に再び演じたときは、以下のようにやや見方が変わっている。「この前の時は（中略）てれくさかつたのですが、それがなくなりましたね。（中略）年^{とし}も若かつたしねえ、何か理^{こと}につんじやうのですね」（「私の役づくり」『演劇界』同年二月）、「前から余り敦盛を見せると、へたちまち変る」でキツパリしないでしょ。そこのかねあいがむつかしいですね。（中略）その後熊谷と姉輪のやりとりの間、ああいう所はなにもしていないけ

れど気を抜いちゃあいけないのでくたびれるのですよ。（中略）他人が芝居をしている間、僕だって若い時は手持無沙汰の事がありましたけどと共と段々とね」（『同』）。

梅幸が一九五九年に述べた「年寄」がどのような人々をさすのか、東京の人か、関西の人か等々、梅幸が亡くなっているので残念ながらわからない。

敦盛の演者で直接話を聞けたのは一九六四年「小菰会」と一九九三年十一月に歌舞伎座で演じた中村梅玉、一九八二年「隼会」で演じた坂東橘太郎である。

梅玉が「小菰会」で演じた当時は加賀屋福之助と名乗っており、この時は五代中村歌右衛門門弟三代中村梅花に教わったという。梅玉の話の要点は以下になる。

成駒屋の型というものがあつて、それを梅花が教えたのではないと思う。梅花が見た小芝居のを写してくれたと思う。

一九九三年の時は「小菰会」の時の記憶と、「隼会」で演じた橘太郎に細かいところは思い出してもらつて助めた。

昔からの上演が続いている古典と違って、型はあつてないようなもの。

「小菰会」でのやり方と橘太郎のと殆ど同じだった。

小萩の衣裳の下に、ある程度敦盛の衣裳を着込んでいたので苦しかった。

一番難しいのは、小萩の扮装のまま敦盛に戻るところ。娘のまま敦盛の品格を出さなければならぬ。

片襷をとつて前掛けをとつて下へ落としたと同時に男に変わって平家の御大将になるところが、テクニク的には難しい。

敦盛になつてからは柔らかみのある立役。お公家様みたいなもの。

最初が娘なのでキリッとした方が変わったことがはつきりする。それをそうでない優男、公達になるところに難しさがある。

気持ちは公達という風に持つてゆく。その役の気持ちになつて動くのが、「小吝会」の時は出なかつたと思う。年を経てやると何となく出たかなと自分では思う。

その後また女になるのは御趣向。女に変わるところは殊更可愛らしく。演技のポイントだから少し大げさに。扇屋は長いので、お客をだれさせないように五条橋への転換は間があかないように、下に鎧を着込んでいる。鎧が見えないように、衣裳の袖を普通の女物より長くしたり、手っ甲に白い布をかぶせたりした。すつきり見せようときつく着て押さえたが、所詮はどうしようもない。

小萩・敦盛は魅力的な役。インパクトがある。娘に化けていて敦盛になり、最後は派手だし。

「隼会」で演じた橘太郎は、

主に市川松柏に教わり、立ち廻りは坂東八重之助に教わった。

尾上梅幸のテープも聴いた。

敦盛は小萩の時も気品がなくてはいけないし、お行儀がよくなくてはいけない。

時代になればなるほど、世話になるところがある。その世話の前は大時代に言つ。たとえば敦盛から再び小萩になる「そんなら旦那さん」の直前の「忍ぶこの身は」は、時代に言わないと次がさばけて聞こえない。

のようなことは、前年に違う役で羽左衛門から台詞の強弱も含めて教わっていたのを応用した。

「五条橋」の女装の衣裳は、下に鎧を着込む衣装屋さん泣かせのもので、いい形にならない。

鎧や手っ甲を隠すのに今なら折っておく等の工夫するが、当時はそのままだったと思う。

二日間、計四回の公演では教わったことをやるので精一杯。もつと回数をやれば先輩方もいろいろ言つて下さ

と思う。

この敦盛は魅力ある。

二人が気にしている下に鎧を着けた着付けだが、これは梅幸が演じた時も『五条橋』は、引きぬくまでは、どの役者がやっても形がわるい」（三宅三郎『演劇界』一九六九年二月）と指摘されている。さきの安孫子正は「歌舞伎は、昔こうだったからとこだわることは意外と少ない」と言う。こういうところは新たな試みでよい形にできないものであるうか。もっとも「集会」の尾上菊十郎の記憶によると、一九四八年に演じた雀右衛門（当時友右衛門）は綺麗だったそうである。特別の工夫はなかったようで、「集会」の時もこの件に関して、雀右衛門は何も言わなかったという。彼の骨格、体質のせいであろうか。

また平家の公達敦盛であるから、演者は気品を大事にしているが、さらに梅玉は敦盛になった時の柔らかみについて述べた。りりしさを求めた、さきの評論家とは異なった解釈といえよう。

梅玉と橘太郎は、梅幸と違ってこの役は魅力的としている。世代の違いであろうか、興味深い。

姉輪平次宗景

さきに五条橋で演者の重要性について触れたが、演者によって多いに注目された役が姉輪平次である。彼は顔も知らない敦盛の探索に扇屋に乗り込む、三枚目の敵役である。そして折子の中に敦盛が紛れていると察し、折子の性別を調べるために、懷に手を入れる。この「乳房を改め」や、威張りちらすが実力のなさを露呈するところで客の笑いを誘う。姉輪の滑稽味は原作に見られ、江戸時代の歌舞伎でもそれを敷衍して演じたようで、評判記『役者手はじめ』（一七六二＝宝暦十二年三月大坂『歌舞伎評判記集成』第二期第七巻所収）の竹田与三松（石井飛驒掾座 敵役 上吉）評に「あねわの平次役、腹をかゝへます」という記述がある。

近代以降、この役については六代目尾上菊五郎が絶品だったと言われ、以下のような評が残っている。

「衰へたりとは言へ、六代目なりの美感あった」(戸部銀作『幕間』一九四八年四月)、「名物になっただけに実に素晴らしいものでしたね。『控えさつせい』の膝のギバなんか、先の歌右衛門さんがご覧になっていて、『さすがは六代目だ』と、云われたくらいですものね」(市村羽左衛門「ひとり一題」『演劇界』一九五九年四月)、「皮肉な好みで、演出欲をもやし、まことに滋味に富む見事なものを見せた。(中略)花道の出で(中略)自分は一番後で、合引にかかる。立派でえらそうに見えておもしろかった。また熊谷の名のりこの後の後姿が力が満ちて無類であった。難しい形であった」(三宅三郎『演劇界』一九六九年二月)、「昭和十二年か、歌舞伎座で(中略)菊五郎の姉輪は傑作でした。熊谷の名のりで探編笠をとって見得をした後、とんとんでギバというやつで決まるのが、実にすばしかったです。上方では昔からよく出る芝居で、いろんなこの役々を見てきたが、あれだけの姉輪はなかった」(『扇屋熊谷』種々「三宅周太郎『歌舞伎座筋書き』一九五九年三月)、「姉輪が、熊谷に、一喝されるところで、背ギバをした六代目が、マリのように、ボンと弾んで倒れたのですが、その鮮やかさは、いまも目に残っています」(小山観翁「観翁歌舞伎ばなし」『歌舞伎座筋書き』一九九三年十一月)。

六代目への思い込みや美化ということもあるが、ともかく六代目は本作を「姉輪の芝居」と言わせるものにしたのは事実である。

六代目の姉輪に関しては、先に一九六九年に熊谷を演じた先代片岡仁左衛門の言葉を挙げた。この時姉輪を演じた中村勘三郎が六代目の娘婿にあたるので、この型にしたのであろうか。

勘三郎自身は、「この芝居一度も見た事がないのです。(中略)知らないから、稽古場で皆にきいて廻った事をやっている(中略)熊谷の笠をとるのは、おやじさんの型で、ずーっと後向きで構えていて『荒肝とられ』で転がるまでも大変」(「私の役づくり」『演劇界』同年二月)と述べている。この型についての勘三郎に対する評は管見に入らなかった。乳房改めや転がる演技で、この人らしいサービス精神を發揮し、観客を楽しませたであらう。

六代目の型は、右のように熊谷役者にも姉輪役者にもやりにくい、六代目あつてのもののような。そのためである、この型は以後の上演では採られていない。

姉輪の役は、六代目以外にとつても、主役ではないものの本作中、やりがいのある役である。羽左衛門は「この役はしていて面白い役ですよ。何しろ、出て来て勝手な事を云い、勝手に引っ込んで行く（中略）得な役だと云えましよう」（「ひとり一題」『演劇界』一九五九年四月）と述べている。

姉輪には概して好評が多い。その例を以下に挙げておこう。

「吉三郎^②の姉輪が形もよく人形ぶりの引込みも派手にしていて近ごろの佳作」（山口広一『毎日新聞』一九五四年二月十六日）。

「羽左衛門の姉輪がきわ立っている。熊谷に投げられた姉輪が、両膝をそろえたままモロに落ちるのはあざやかだ」（浜村米蔵『日経新聞』一九五九年三月十一日）。

「隼会」上演についても「このむずかしい役で幸右衛門が腕を見せる。（中略）動きも鮮かで二つのギバも面白い。（中略）姉輪が如何に良い役かが良く分る。（中略）姉輪の出し物の感があつた」（二川清『演劇界』一九八二年十月）という評が残されている。

次に実際に演じた人々の話をまとめてみよう。

「隼会」で演じた右の松本幸右衛門

小芝居にいた時分に姉輪の家来木鼠忠太をやったような気がする。

は二十歳前だったと思う。その時の動きはよく覚えていない。

「隼会」では、主に市川松柏に教わった。

やたらにえばって面白みのある役。

熊谷が笠を取って名乗るところで、うんと足を割り腰を下げ小さくなって熊谷を見せなくてはいけない。台詞は時代と世話の使い分けが大事。たとえば熊谷に叱られると世話に落として「はい」。

の他に熊谷に叱られて、どさつと座ってお辞儀するなど、足を使うので今の年では出来ない。

中村勘三郎のテープを参考にした。

熊谷に投げられたところの振りは『義経千本桜』『渡海屋』の相模五郎の引っ込み「ちんばちがちが」と同じようにやった。

一九九三年に演じた中村富士郎

一九四四年（当時坂東鶴之助）に折子で出演し、その後木鼠忠太を一九五九年と一九六九年（当時市村竹之丞）二回勤めた。

姉輪の芝居と言われるがそうではなくて、熊谷と敦盛の芝居。

六代目菊五郎が面白くした。形はよくユーモアと品があつたと今だに語り草になっている。

本来は脇役のやるもので、六代目がやる役ではないが、いわゆるご馳走として出た。

木鼠をやっていたので姉輪の手順は大体わかつていた。

六代目の写真も見たりして勉強してから、羽左衛門に教わりに行った。

羽左衛門は役によって異なる台詞のテンポについて、語った。

羽左衛門は台詞についてもう一つ、時代に台詞を張って言うところと世話に砕けるところについて語った。

姉輪や木鼠は主役ではないから、押さえて演じる。主役が五つなら、姉輪が三つ、木鼠が二つ出すというコントラストが大事。

このような上演の少ないものも、昔見たことを頭に入れておくことが大事。見ていない時は見た人の話をたく

さん聞かないと駄目。これは主役、脇役から仕出しまですべてについて言える。今年三月、南座で姉輪を演じる市川團蔵は以下のようなことを語った。

富十郎が姉輪を勤めた時、木鼠に出ていたので、富十郎のイメージは残っている。もちろん参考にする。六代目菊五郎のように、ご馳走で出るのと、僕等のように脇役で出るのでは役作りが違う。

主役より押さえて、邪魔にならないようにする。

面白がらせる役だが、乳房改めなどで受けようとするといやらしくなる。

箇所箇所の巧まない面白さが出たらいと思う。

軽くやり過ぎると木鼠に付いてしまうし、重くなり過ぎると面白くないので、その辺の匙加減が難しい。熊谷に投げられるところは、姉輪はドーンと。木鼠はトトンと。そういう差が出ると面白いかと思う。

については、木鼠役の片岡亀蔵と相談しながら作ってゆく。

姉輪は熊谷より面白い役。

演者たちが面白い役と言っているのは、当然であろう。また幸右衛門の記憶がやや曖昧ながら、姉輪を勤める前に、より軽い敵役木鼠を勤めた者が多く、姉輪の演技を身近に見ている点は、この役を稽古する上で有利であったろう。またもちろん主役は熊谷で、三人とも熊谷を引き立てるための振り等についても語っている。六代目の出演はあくまでもご馳走で、彼のやり方はある程度伝わっているが、そのまま踏襲はしないようである。このような役でも六代目は「品があった」と伝えられ、現代の演者もそれを大切にしている。歌舞伎が原作の浄瑠璃より面白く見せるようにした「乳房改め」も、團蔵はいやらしくならないように心がけている。富十郎についても「サラッとしているが、エロチシズムを発揮する必要はないと考えるから、あれでいい」（野村喬『演劇界』一九九三年十二月）という評が残されている。

富十郎は取材の際、「演技の技術より、まずお行儀がよくなければ。国立劇場や歌舞伎座は檜舞台、明るいところで芸をお見せするのだから格がなければ」とも語った。観客が何を期待しどう受け止めるかは、また別問題ではあるが、古典芸能としての品格を保つことに敢えて反対する者は少ないと思われる。

三 興行側の姿勢

さて、歌舞伎の興行・制作に関して大きな力を持っているのが、ほぼ歌舞伎俳優すべてを掌握し、戦後本作を上演してきた歌舞伎座等の経営にも携わっている松竹株式会社である。

一九九三年の上演に際し制作を行った安孫子正（現取締役）に、この作を取り上げた理由やこの作への思いを取材した。その内容は以下の通りである。

普段出ない狂言を、知っている演者がいるうちに上演してゆこうという思いは常に持っている。

こんな芝居をしてみたい、久しく出していないものをやろうという話は常に演者ともしていて、その中で松竹が主体性を持って狂言立てを組んでゆく。

珍しい作品の上演は、研究者や歌舞伎に詳しい観客には喜ばれるが、一般の観客では必ずしもそうはいかない。誰もが喜ぶようなものを入れ、演目全体のバランスをとる必要がある。

に関して、一九九三年には人気の高い歌舞伎舞踊『京鹿子娘道成寺』を入れた。

座組の問題もある。熊谷と敦盛と姉輪、少なくともこの三人を出来る人が揃わなければならない。

この時は、本作を出したいという意向を持っていた羽左衛門と話をし、小萩実（敦盛の二）に合う梅玉と、姉輪の出来る富十郎がいたので決まった。

六代目はどんな役でも出る人だったが、普通姉輪に先輩が出てくれることは難しい。この時は橋屋（羽左衛門）が熊谷ということもあって、富十郎が気持ちよく姉輪に出てくれることになった。

この時の上演でそれなりの成果が得られた。本作は小萩から敦盛になるなど変化があつて、面白いと思う。また機会があつたら出したいと配役も考えてみたりしている。

について安孫子は「歌舞伎の芸の伝承と営業という、相反することを考えなければならない」とも述べた。民間の興行会社であるからこれは当然であるが、伝承者の少なくなつてゆく作品についても、松竹と演者との間で「ユニケーションのあることは確認できた。

そしてこの三月南座で本作は上演されている。それについて松竹株式会社演劇部から、

羽左衛門の上演から十年、本作を継承したいと思つていた。

團十郎、菊之助でやつてみたいと思つていた。

その他の演目や座組から上演可能の条件が揃つた。

と説明を受けた。 に関してだが、本作の他には、歌舞伎舞踊『保名』、『松竹梅湯島掛額』、『吉祥院お土砂の場』、『四ツ木戸火の見櫓の場』が演じられる。一九九三年時の『京鹿子娘道成寺』に当るのが『保名』である。そして『松竹梅湯島掛額』は一九九三年にも舞台に掛けられた。本作に、有名な舞踊と、賑やかで喜劇味のある場に派手な舞踊を伴つた演目の取り合わせとなつたわけで、この姿勢は前回と同様である。そして 是の安孫子の言葉を裏付けていると言えよう。

四 今後の上演に向けて

このように本作は今年、南座で上演されているが今後もこの作品は取り上げられるであろうか。松竹にその意向がある限り、可能性はあるがやはり上演頻度は低いとみてよからう。安孫子が指摘したように一般の観客が喜ぶかどうかという問題がある。そして一方、演者が仁左衛門や羽左衛門は別として、必ずしも歓迎しない面もある。

演者は先に見た通り、姉輪役は面白いと言つ。また敦盛役を面白いと言つ者もいた。しかし中心となるべき熊谷役は魅力に欠けるという声が多かった。先に挙げた松緑の見方の他に、例えば松本錦吾は以下のように述べている。

「この熊谷をやりたいという役者はまずいと思う。体力的にかなりきついが見せ場が少ない。俺が熊谷をやるから小萩に付き合つてと頼むような役ではない。そういう意味で出にくい。小萩役の人を立てるためのもので、襲名なんかいい。奥役松竹が覚えていて出すしかない。」

富十郎は「熊谷の役をやるのなら『一谷嫩軍記』の熊谷をやりたい」、團蔵も「熊谷なら役者の気持ちは『一谷嫩軍記』に向く。本作は敦盛の出し物で熊谷はしどころが少なく、感情の起伏もあまりない」とそれぞれ述べている。また作品そのものについて梅玉は『扇屋』の場が長すぎるのが欠点。今度やらせていただくことがあつたら、もう少し間引いてとんとん運んでゆく方がいいと思う」と述べ、またカットによつて桂子が小萩の正体を知っている件がなくなつても、「いっそ桂子が敦盛と知らないで、女が女に惚れるという面白さを出してもいいと思う。女同士の色模様は歌舞伎では滅多にないが、雰囲気的には面白い場面だと思う」とも語つた。

梅玉の言葉は、なるべく原作に沿つて、人物関係や展開をわかりやすく丁寧に演じて欲しいという先の劇評や、筆者の考えとは異なっているが、演者側の見方として注目したい。「扇屋」の前半や上総夫婦と敦盛の愁嘆場がカットされることについて、「いつもそつですよ」という以上に言及する演者はいなかった。愁嘆場については仁左衛門が「覚えておいて貰いたいのは（中略）愁嘆場があるのが本当」（「私の役づくり」『演劇界』一九六九年二月）と述べているが、このようなことを認識している演者が少なくなるのではないかと思われる。台詞や動きをなるべく刈り込ん

で、演者の見せ場を中心に運んでゆくという方法はもちろん出来よう。ただしこれは別の作品についてだが、「国立劇場での通し公演で、初めて人物の行動の意味がわかり、演じやすくなった」（中村魁春^③）という意見もあった。一般の観客は鼻肩の演者の芸を見るだけで満足なのだろうか、それとも理詰めに筋の展開が理解出来た方がよいのであるのか。娯楽としての歌舞伎に何を求めているのであるのか。時代とともに観客や演者の意識も変化の中で、伝統をどこまで残しどこを改革するか、新解釈を採用するか否か、劇場経営もからむ難しい問題である。

さて、主役熊谷に人気のつすい本作であるが、上演が途絶えて忘れ去られてもやむを得ない作品と言えるのであるのか。

演者側の意見を拾ってみよう。松竹ではなく、演者側が主体的に本作を上演に選んだことがある。一九六四年の「小荅会」と一九八二年の「集会」である。

前者は六代目中村歌右衛門一門の勉強会である。この時は本作の他に同じ昼の部には『菅原伝授手習鑑』『車引』『寿靱猿』『生写朝顔日記』『宿屋』『大井川』、夜の部には『絵本太功記』『尼ヶ崎の場』『三人片輪』『桂川連理柵』『帯屋』『道行』を取り上げた。主催の歌右衛門も指導した三代市川左團次・二代尾上松緑・八代坂東三津五郎も既に亡く、本作を上演した真意は不明ではある。しかし本作が五代歌右衛門の芸談集『魁玉夜話』でも言及されている、一門にはゆかりあるものゆえ、梅玉（福之助）に演じさせたのではないかと推測は成り立つ。また筋書きに寄せた歌右衛門の「一同大役に取組んでおりますもの、芸の厳しさに対する心組を持つことや、色々の役をこなしてゆく力を養うという意味もございます」、利倉幸一の「古い演目ばかりだ（中略）昔からの芝居をじっくり勉強しようという態度」という文章に義太夫ものを中心に、様々な役柄に取り組ませようとした意図はくみ取れよう。そして女装の公達や組打ち等、若手の訓練にもなる演目といえる。もっとも読売新聞同年五月二日評に大木豊は「福之助の敦盛ということが頭にあって考えられた企画にはちがひなかるうが、これもどうせならもっと別の骨組のしつかりした古

典に取り組ませたかった」と記している。

「隼会」は尾上菊十郎が主体となった勉強会で、本作を取り上げたことについて彼は、「あまり普段でないものをやるうと考えていた。そうしないと三味線も含めてわからなくなってしまうので。それでこれを選び、総監督のようなのを以前、敦盛を演じた雀右衛門に頼み、市川松柏が細かいところを教えた」と語っている。彼の意図は「このようにたまにしか出ない芝居は、お手本が手近にないという意味で、演者にとってはやり難かるうが、観客にとっては有難い」（二川清『演劇界』一九八二年十月）と評価され、また先に記したようにその時のビデオテープは後の上演の参考にされたと思われる。

演者にとって手本のない演目であるが、前述の松本錦吾や松本幸右衛門は、違う演目の同じような役の演じ方を応用し、橘太郎も台詞に以前に教わったことを活かして、特に本作がやりにくかったという言葉はなかった。むしろ二川の推察とは逆で、「時代物の枠から飛び出さないようにして、けた外れなことをしないかぎり、ある程度自分たちで作っても文句は出ない。白鸚旦那（先代幸四郎）のが目に焼き付いているような役の方が難しいかも知れない」（松本錦吾）、「滅多に出ないものは、継続的に上演されているものと違って、型はあつてないようなもので、自分で創造できるからやりやすい面もある」（中村梅玉）のような感想を述べた演者が多かった。

演者は今後の上演についてどう見ているのだろうか。各人の語った概略は以下の通りである。

「ドラマ性の問題、時代の推移でなくなった作品はたくさんある。自然現象で上演が減るのは仕方がない」

（富十郎）

「観客が興味を持つなら、こんな作品もあるとたまにはお見せするのมよい。あくまでも観客第一」（團蔵）

『義経千本桜』の「鮎屋」に似ているけれどこちらの方が短い。一般の観客にはそれなりの人が出れば、短い方が楽しめるのではないか、見た目の変化はあるし。敦盛は引き抜きの時、かんざしを観客に投げたりして楽しい芝居。

『魁玉夜話』に載っているし、なくなったら惜しいと思う」

(魁春)

「ビデオだけが残ってビデオが先生になるのは惜しい」

(錦吾)

富十郎より若い演者の方が、途絶を惜しむようである。

さて、それなら本作程度の上演頻度を保っていれば、以前からの演技・演出は次代に伝承されるのであろうか。前述のように厳密に決められた型はないが、時代物としてのある程度の演技演出の枠は当然持っている。歌舞伎の演者ならば、台本を読めばそれがわかるので、役が決まれば昔の絵や写真、テープ等を参考にしながら自分で稽古をしておいて、その後先輩に教わるのが普通である。本作では前回の上演時には、羽左衛門が目を配っていた。安孫子は「橘屋の世代は自分が演じていなくても、先輩の舞台をよく見ていて、知識が豊富。演出のような面は座頭である橘屋の判断で基本的には進め、皆はそれに沿って演技をしていた。但し稽古の時は、特に気になるところは直してゆくことはあったと思うが、一人一人に事細かく言うことはなかったと思う。道具等は橘屋と相談していた」と述べている。この時使用した鎧に関して、坂東橘太郎は以下の旨を語った。「羽左衛門は歌舞伎の小道具を扱っている藤浪小道具株式会社の持つてきた熊谷の鎧の色の違いを指摘し、次の日、彼が指定した鎧を藤浪の職員が見つけて来た。羽左衛門は日頃、倉庫にもよく行って、保管してあるものを確認していた。」この出来事は、歌舞伎では衣裳や小道具等の職掌毎に附帳があつて、それに従って業者は品物を持つてくるが、演者はそれを鵜呑みにしないで、日頃の心がけや経験を活かす必要があることを物語っている。

今回の南座の公演では、これまでの上演の蓄積がどのくらい活かされるのであろうか。主役の市川團十郎、敦盛役の尾上菊之助、姉輪役の市川團蔵に取材を試みた。

團十郎からは、取材が南座公演前月の半ば頃で、「まだ本格的な稽古に入っていないため、本作については何とも言えない」という旨を番頭さんを通じて伝えられた。

菊之助からはやはり番頭さんを通じて、「本作の舞台を見たことはない。尾上菊五郎に教わる。衣裳や小道具について特に新たな工夫はしなかつてもりである。本格的な稽古に入っていないので、自分の役や作品全体については何とも言えない」という回答を得た。

菊之助の父菊五郎は、一九九三年の上演時はもちろん、その父梅幸が敦盛を演じた時にも、本作には出演していない。このうち一九五九年には同じ歌舞伎座に出勤しているが、一九六九年は東横劇場に出勤していた。ただし父親の稽古や公演を見ていたであろうから、菊之助に示唆を与えることは十分出来るはずである。

團蔵については先に記した通りだが、唯一の前回出演者である彼の経験がよい意味で活かされればと願っている。ちなみに彼は二月二十日に取材した折り、本作の経験者が自分以外にいないのに、稽古の日数が少ないこと、シビアな関西の観客がどう反応するか、気にしているように窺えた。

見てきたように、本作は義太夫狂言ではあるが、いわゆる重い作品ではない。主役は演者にとって必ずしもやりがいのある役ではない。小芝居的という見方もある。事実、「小舎会」や「隼会」で指導した梅花と松柏は小芝居での経験を活かしたと思われるし、幸右衛門も小芝居での上演について語った。今回の調査で、演者から小芝居にもある演目を上演することに対する抵抗は聞かれなかった。そして今のところ、上演は途絶えてはいない。演者や松竹がまるで消滅させるには惜しいと思うからであろう。それが、女装から本性を現したまた女装へという変化、引き抜き等、難しいことを考えずに見ていて楽しめる、いわば小芝居的な面ではないだろうか。以下の評はそのことを物語っている。

「理屈抜きで、架空の物語を美しく絵本に描いたものを真をくり乍ら見る楽しさ（中略）人物の性格を云々するものではない。熊谷（訥子）^①の立派さ、敦盛（菊次郎）^②の美しさ、姉輪（吉三郎）^③や忠太（松若）^④の器用さに陶醉すればいい」（升屋治三郎『幕間』一九五四年三月）、「愚劇の一つだが『歌舞伎』的興趣の多い舞台」（安三郎『朝日新聞』一九五九年三月十日）、「少しゲテだが、わかりいいことと、絵面のおもしろさがある」（安藤鶴夫『読売新聞』一九

六九年一月十一日。

また今回南座で熊谷を演じている市川團十郎は、「趣向の強い、奇想天外な歌舞伎らしい演目です。よく歌舞伎をご存知の方なら、どの部分がどの狂言のパロディーかがお分りになるでしょうし、初めての方にも女方さんも沢山で色気もありますから、楽しんでいただけたと思います」（聞き手 小玉祥子「音羽屋・成田屋に聞く」『南座筋書き』二〇〇三年三月）と述べている。

観客が歌舞伎にいわゆる近・現代劇のようなテーマや、登場人物の葛藤を求めるなら本作は見捨てられることになる。しかし「歌舞伎らし」さを日常を離れた別世界として楽しむなら生き残る可能性はある。但し「陶醉」させるには、演者の力量が必要である。上演頻度が少ない場合でも、演者がそこまで演じ込んでゆけるのである。もちろんベテランであれば、舞台に出ただけで観客を魅了してしまうことがある。しかし上演を重ねながら向上するのが普通であろう。先の梅幸のように二回目には年齢にもよるであろうが、余裕が出ている。また木鼠忠太を二回演じている中村富十郎は一回目の時は、「姉輪の邪魔にならない様とやれば味が出ないし」（中略）実に仕勝手の悪い役」（当時坂東鶴之助「ひとり一題」『演劇界』一九五九年四月）と述べているが、二回目の時は「この前の時は何だかやっついて気分的に割り切れませんでした、今度は抵抗なしにやっています」（当時市村竹之丞「私の役づくり」『演劇界』一九六九年二月）と述べ、姉輪とのやりとりについては「姉輪のイキをよく見てね、イキをねらっているのが面白くなって仕様がないますよ。とっても楽しいんです」と続けている。この違いを富十郎は取材の時に、「それが年の差、いろいろな事がわかってくる、こうやったら姉輪がやりいいんじゃないかと思ったり。姉輪をやる人と呼吸を合わせるようにする。二回目の時の姉輪は勘三郎で、日によってせりふ、アドリブが違う。どういつ風に言つかと狙わなければならない。難しいけれどそれだけの楽しさもあった」と述べている。演じる側が気分的にゆとりを持ち、楽しんで演じれば、それが観客にも伝わるのではないだろうか。

この富十郎は前述のように若い頃、本作に折子で登場している。羽左衛門は一九五九年には姉輪を勤めているし、先代仁左衛門が熊谷を初めて演じたのは、一九三五年である。梅幸は一九四八年には桂子を勤めているし、さらに一九三七年三月歌舞伎座での十五代目市村羽左衛門の敦盛を見ている。その一九三七年に先代尾上松緑は五条橋に四天王で出演しており、一九四八年には木鼠忠太を演じている。異なった人々との共演や他人の演技を見ることは貴重な財産となる。羽左衛門が見ることの大切さを述べたことは先に記したが、富十郎も取材の折り、見ることと経験者の話を聞くことの大切さを語った。先代仁左衛門は一九六九年一月の『演劇界』「私の役づくり」に、現在とは違う演出のあることを述べている。今後の舞台に活かせるか否かは別として、演者も研究者も古老の伝えたことは、覚えておかねばならない。

現在は国立劇場も松竹もビデオ撮影をおこなって、舞台の記録保存に努めている。そして演者はそのビデオを参考に見ることは出来る。魁春は「ビデオ撮影は前日のテストと二日間撮るが、よほどひどい間違いがない限り、撮り直しはしない。つなぐことはあるようだ。何かの役について参考にする時は、ビデオで動きをチェックし後は自分で稽古して、舞台稽古が終わってから、もう一度見直す。ビデオばかり見ているとその通りになってしまつので、なるべく見ないようにする」と言っている。たまたまビデオ撮影の日に演者の都合で動きが変わることもある。それを後輩が見て真似てしまう危険がある。その意味でも先輩の話を聞くことは大事である。

本作の南座上演には、羽左衛門が関わった台本を使用している。そして羽左衛門と一座した團蔵が出勤している。羽左衛門は前述のように六代目菊五郎の舞台を観ているし、仁左衛門からも教えを受けた。すなわち六代目の遺風は何らかの形で引き継がれた可能性はある。また羽左衛門は、松柏から教わった集会のビデオも見た。彼がどの程度それを舞台に反映させたかはわからないが、松柏の伝えたものも残されたかも知れない。

梅玉は「小蒼会」で演じた時と歌舞伎座でのそれと、演じ方に大差はなかったと言っている。梅玉に教えた梅花は

五代目歌右衛門の門弟ではあるが、五代目が本作に出演したのは、管見の限り一九一五年までであるから、一九〇七年生まれの梅花はその舞台を見ていない。つまり五代目の芸は『魁玉夜話』に残されているが、実際の伝承は梅玉の推察通りなされていないといえよう。

本作には度々記したように、確固たる型はない。しかし先輩から伝えられた動きや、演じる上での心得など、それなりに大事なものはある。それが、上演が少ないと伝わりにくいであろう。演者は自分が出演していない舞台は見えないことも多く、上演が少なければ当然ますます見るチャンスは減ってしまふ。また数を重ねていないことから、完成度の低さが現れてしまえば、観客を失望させ、作品そのものの評価も下るであろう。そうすると上演を躊躇する動きも出てこよう。上演の少なさと面白みの不足は悪循環となりかねない。

そしてさらに、上演の少ない馴染みのない作品には、観客の足が遠のくことも事実である。ちなみに先に魁春が述べた「かんざしを投げる」ことだが、これは敦盛が、女装の鬘を公達のものに変える時、それまで挿していたかんざしを観客席に投げ、ファンがそれを拾う習慣をさせている。ある時それを知らない観客が落とし物として届けたことがあって、演者をがっかりさせたという。このような演者と観客がともに楽しむという、歌舞伎の雰囲気は失われたこともあることも残念である。しかし昔ながらのしきたりを持った演目でも、それだけで上演回数を増やすことは、先の安孫子の話でもわかるようにたやすいことではない。

本作以上に、上演が激減している作品はあるし、全く上演の機会がなくなってしまう作品もある。『源平魁躑躅』も戦前は俄や落語家の芝居でも取り上げられており、小芝居系の上演もあったろうが、かなり人々に知られていたことが窺われる。現在はよく出るものでも、本作のように何らかの事情で上演が減ってしまい、貴重な伝承が途絶えるものもこれから出てくるかもしれない。そのような作品のために、採算を度外視し、演目に適した座組と演者が十分稽古できる時間を設けた、希少演目のための公演を年に一度くらい、国の援助で出来ないものであろうか。

おわりに

今回の調査で、一九四〇年代から五十年代、即ち終戦前後の舞台を知っているベテランの少なさを、改めて思い知らされた。梅花や松柏を通して本作上演の一端を支えた小芝居も今はない。また他人の舞台を見ていない演者が多いこともわかった。演者は自分の舞台に忙しく、出演していかない舞台を見るゆとりがないのである。いろいろな意味で六代目菊五郎時代どころかそれ以降の芸の継承も、危うい面がある。スケジュールの調整は劇場側の都合もあつて難しかろうが、ベテランの話の聞いたり、他者の舞台を見るために、稽古の時にでも意欲のある者は、互に見学出来るようにならないものであろうか。

歌舞伎の伝統維持と興行も、激変する時代の中で解決が困難な問題である。安孫子は「昔のことは知らないが、一九七〇年代から、日本人の感覚や価値観が変化し、それに相応して観客の入る演目が狭まった」と語っている。歌舞伎を興行的に成り立たせるためには、演技・演出等、昔から伝えられたものの中から、受け継ぐべき所は受け継ぎ、時代に合わせて新たに工夫すべき所は工夫してゆかざるを得ない。但し新しくすぎて歌舞伎といえないものになつてしまつては存在価値はなくなるであらう。

富十郎は自分独自の工夫について以下のように語った。「先輩に教わつたことを忠実に守つて演じて、その蓄積は六十歳になるまで必要。そのくらいの年になると、自分の工夫が本道を外れない。一旦大きく変えるとどんどん外れる。芸の根本が身に付かないうちにそんなことをやると、大きく伸びない。脇役でもこれは同じ。ベテランが演じるとも言われぬ味が出る。それはその人の工夫だが自然に出てきたもので、演技の運びは教わつた通りで歌舞伎の常道を外れていない。」その通りであるが、安孫子の「素晴らしい芸の持ち主がいても、それだけでは興行は成り立た

ない」という言葉にも残念ながら肯かざるを得ない。

新しい解釈、演技・演出をおこなう時には、やはり古老の意見も聞きながら、あくまでも歌舞伎として見せなければならぬ。それには演者のそれまでの修行や経験がものをいう。六代目の姉輪のよつに、ベテランがあくまでも歌舞伎でありながら、自分の持ち味を活かした新しい工夫で観客を引きつける、そんな舞台が増えることを期待したい。

『源平魁躑躅』を通して、通常の上演が少ない演目の上演への過程、演者や興行者側の意識を探ってみた。演者や松竹はこのような演目について上演が絶えないようにしたいという意識のあることは確認できた。しかし現況では上演頻度を高めることは困難である。また松竹の方針が変わったかどうか。国立劇場だけで歌舞伎が支えられるのか。問題提起は出来ても有効な回答は出てこない。

ところで筆者は、観客がどこでどのような反応を示すか興味を持ちながら南座で『源平魁躑躅』を観た。わずか一日のことで一般論にはならないが、観客をもっとも喜ばせたのは、「五条橋」の熊谷・敦盛の引き抜きであった。熊谷が羽織袴から鎧姿になるところは、存外、貧弱には見え、鎧の金糸がライトに映えて観客に「オッ」というような反応があった。敦盛は黒地の娘の着付けから白地の狩衣と緋威しの鎧への変化が効果的で観客のどよめき呼んだ。観客はやはり、見た目に鮮やかで華やかな舞台を好むのである。

この稿をなすにあたり、快く取材に応じてくださった歌舞伎俳優の方々並びに松竹株式会社の方々に、感謝申し上げます。

注

(1) 国立劇場及び松竹株式会社の記録にない、地方での上演やいわゆる小芝居での上演は除く。

- (2) 八代澤村
- (3) 二代目
- (4) 七代目
- (5) 六代尾上菊五郎と初代中村吉右衛門をさす。
- (6) 三代市川
- (7) 七代松本幸四郎
- (8) 十五代市村羽左衛門
- (9) 尾上菊五郎
- (10) 十三代片岡仁左衛門
- (11) 五代目
- (12) 七代嵐
- (13) 彼は一九九三年に桂子を演じている。
- (14) (2)に同じ。
- (15) 四代尾上
- (16) (12)に同じ。
- (17) 中村

【 Summary 】

On the Production of “ Gempei Sakigake Tsutsuji ” :
A Study of Repertoire Rarely Performed

KAMAKURA Keiko

Recently “ Gempei Sakigake Tsutsuji ” is not put on stage frequently, it being produced perhaps once in ten years. By interviewing performers and theatrical companies, the author attempts to see whether this repertoire, which dates to the Edo period, will become forgotten or whether it will continue to be produced, even though very rarely, and what are the reasons for the decrease in the number of its production. There are comical roles and spectacular action scenes in this repertoire so that its production would be quite interesting if there were talented actors to perform.

When a particular repertoire is not performed frequently, it becomes difficult for actors to rehearse his role and to perfect the stage. The audience, too, would not be satisfied with poor stage production nor show much interest toward repertoire with which they are not familiar. So the fact that a repertoire is not performed frequently and the fact that the audience is not interested in such a repertoire form a vicious circle. Yet both actors and theatrical companies do have the desire to transmit to the future repertoires that have been passed down from the past.

Actors need to produce repertoires to match the taste of contemporary audience without straying from traditional *kabuki* production. To do so, it is also necessary to solve the difficult problems of procuring time and place for practice as well as talented actors without worrying about the cost.