

六代目の古典と近代

— 肉体伝承と流派解放 —

鈴木英一

「六代目とは何か」という問いかけに、筆者は敢えて「歌舞伎を最後に変えた人」と言ってみたい。歌舞伎は発生当初より既に保守的な要素をもって、新奇・珍奇な風潮を排除してきた部分があるが、それでも天才的な名優の出現の度ごとに歌舞伎の質が大きく変っていったのも間違いはない。近代明治期に入りその役割をまず担ったのが、歌舞伎を真摯な「演劇」に成り上がらせようとした劇聖九代目市川團十郎であった。

六代目尾上菊五郎はその團十郎に腹芸と舞踊を徹底的に仕込まれた。尾上家の後継者でもある彼は、本来ならば團菊両歌舞伎の正統的な継承者たるべきであった。もちろんその面でも優れた役者ではあったが、それで納まり切らなかったところにこの優の特徴がある。六代目が確信犯的に古典歌舞伎というものを破壊した部分を強調してよいと思う。

彼は古名優の型に精通していながら「型を固定するのが無理なんだね」（『おどり』）と言い、独自に作品・役柄を掘り下げて新しい演出・型を多く創造した。旧来の型通りにしても、必ず自分の頭で裏付を取った上で舞台に掛けたのである。当時においても「歌舞伎身が薄い」など否定的な評価がかなりあったことは確かだが、巷間知られるように現代歌舞伎演出の多くは六代目を出発点とする。現代では市川猿之助・坂東玉三郎などが古典への挑戦者とも言えようが、歌舞伎がもはや日本演劇の中心でなくなったという状況からみて、冒頭に「最後に」と筆者の希望を表した。

斯様な状況においても六代目が認知された要因は、やはり根本にある古典性だと思われる。では先人の古典のある部分否定した六代目の古典性とは一体何か、これを筆者は肉体伝承と考えてみたい。通常古典性の量りとなる舞台上で展開されるビジュアルな型の伝承には、さほど重きを置きたくない。むしろ型継承のなかで行われる「稽古の場における肉体伝承」こそが歌舞伎古典性の本質だと思われる。どの世界にも「真実は稽古場にあり」とは夙に言われるところである。六代目の厳しい稽古はよく知られるところで、九代目團十郎から揮一つで「骨から鍛え上げ」（『丸』S24. 8）られ、それを弟子にも強いた。六代目は非常に肥満ながら自由に体を使い、あまりに体が気儘に動くので「グニャグニャ踊り」「オットセイの踊り」との揶揄もあったが、堅固な骨格を基礎にした類

い希なる運動能力を備えた役者だったと思われる。

その肉体を利用して六代目は様々な舞踊で評価を受けた。「保名」「藤娘」など性根での掘り下げが出来るものは、その方向性で処理し、そうでないものは徹底的に運動能力の優秀性をみせて誇示したのである。その一例が常磐津「勢獅子」で、原曲にない太神楽の獅子舞とひょっとこ踊りを入事にして客席を大いに湧かせた。面をつけて、体の動きだけでその身体芸の素晴らしさをみせたのである。

六代目はこの古典的な体の使い方に関してしばしば「腰を極める・据える」と発言する。現代では舞踊用語として世界にも通用する、日本独自の体の中心観だが、六代目は「腰」を芸の基本に考えた。そのことは相撲、特に双葉山を最頂にしていたこととわかる。双葉山というのは強靱かつ柔軟な腰で、俗に「うっちゃり双葉」とも称されていた。相手の力を利用して、力を入れずとも重心の移動だけで勝つ方法を心得ていたのである。その重心の取り方に六代目は注目したのだと思われる。

さて最後に「六代目の近代性」にも触れてみたい。様々なアプローチが可能だが、ここでは近代化の大事な要素である「因習からの脱却」に注目したい。六代目が古典芸能の「因習」の一つにみなしたのが、舞踊流派の家元性である。六代目は「踊りというものは一つ」「何々流と看板を掛けなくたって」と否定的にこれを『おどり』で述べている。（それでいて子飼の弟子に家元を名乗らせているのだが）。また秘伝・口伝というものを著書『藝』などで惜しげもなく公開した。このある種伝統芸能には馴染まない公開性に何よりも近代を感じる。公開しておいて、「同じようにはできぬ」という自慢顔が浮かばないではないが、いずれにしても神様の存在だった六代目が来る物拒まず公開制を取ったことで、門を叩いた弟子が各流派に与えた影響は計り知れない。

しかし現在の舞踊協会公演などを見ると、そこにもはや六代目は感じられない。流派にとってはいつまでも六代目が神様であっては困るわけで、家元なり・宗家なりがそれにとって替わらなければならないのである。協会公演は各流派独自の演出コンクールのような趣を呈している。束縛からの解放とも言えようが、「神無き時代の混沌」に入ったとの見方もできる。斯様な時代だからこそ、骨格から古典の体をつくり、蛮勇をもって古典を取捨選択した、六代目の藝跡は見直されなくてはならない。