

六代目菊五郎の研究へ

児玉竜一

六代目菊五郎とは、「歌舞伎が歌舞伎であること」を当然とした最後の時代の覇者である。三島由紀夫は、「六代目は一度も自分の代表する時代に対して、嘲笑や非難を放つたことがなかった」と見た（『六世中村歌右衛門序説』）。

六代目以後の歌舞伎俳優は、つねに他の演劇・娯楽ジャンルとの多様化した関係の中で、「歌舞伎とは何か」という問いを内包せざるをえなかったが、六代目にそれはなかった。六代目が喜多村緑郎や河合武雄、花柳章太郎と共演しようとも、それは喜多村・河合・花柳という俳優個人を自らの一座に参加させたのであって、八代目幸四郎が一座を率いて文学座と合同し、六代目歌右衛門が新派に客演したのとは、意味が異なる。六代目は、歌舞伎を如何に変容させようとも、それが「歌舞伎でなくなる」という臨界点を意識することはなかったに違いない。

なればこそ、六代目は、時代の最前衛と結んで積極的に歌舞伎を変容させることによって、斯界の覇権を握っていった。田中良による「保名」の新装置や小村雪岱を起用した「藤娘」の装置を浮かび上がらせた光線は、照明装置の新技術と結んで初めて可能となった（遠山静雄『色の道』および神山彰「暗闇の光学」）。それは当時最先端のテクノロジーと結んでいたからこそ意味を持った。新演出で売り込んだ「保名」を、昭和十三年六月歌舞伎座では、振りや旧に復して舞台前に蠟燭を立て、絡みの奴を出す古風な演出で踊ったが、もはや評判にもならなかったという。六代目による歌舞伎の変容は、客席側の生活感覚の変容と軌を一にしていたところに、その幸運があったというべきであろう。

しかし今日、六代目を論ずるとすれば、それこそ「六代目が六代目であること」を当然とする視点からでは、意味があるまい。

現在、実際に見た六代目を語りうる世代は、最も古いところで大正末期から、多くは戦後の記憶によっている。過去の俳優について語ろうとするとき、その俳優を実際に見ていない、という一事は、決定的な欠落ではあるに違いない。しかし、見てしまった人間は、その記憶に縛られる。戦後に見た、こてんぱんに舞台を捨てた六代目の印象を全生涯に敷衍させても、何も始まらない。神格化された名人芸を、市村座時代の青年期にまで持ち込もうとしても、無理な話である。

このさき必要なのは、龐大な同時代証言とつき

あいつつ、遺された録音や映像全てを見聞するのは当然のこととして、可能なかぎり同時代文脈の中での位置をそれぞれ確認してゆく作業、すなわち「研究」であろう。六代目については、「見てもないくせに」という向きもあるように実際に見た世代と、「その御記憶は別の方の文章の口移しです」と申し上げたい時もある文献等からしか知りえない世代とが、共存しうる。そうした対象をめぐる作業は、演劇・舞踊を「見る」、ましてや「研究する」とは如何なることか、という問いを内包するものとならなくては意味がない。

その点で付け加えると、戸板康二『六代目菊五郎』（昭和三十年・演劇出版社）と渥美清太郎『六代目菊五郎評伝』（昭和二十五年・富山房）という、六代目についての貴重な評伝の内、今後より重視されるべきは、六代目入門として最適な戸板康二以上に、初舞台以来の六代目を見届けた渥美清太郎であろう。さらにもう一人、誰よりも早く『六代目菊五郎伝』を著しながら、没後は何やら手厳しい物言いを投げかけるに至った濱村米蔵（『歌舞伎』昭和31年・みすず書房）の屈折も、検証されるべきであろう。

最後に、個人的な記憶から離れて、年代を客観的に見てしまう世代ならではの、こんな仮想はどうだろうか。

六代目のライバルとして初代吉右衛門が挙がるのは当然としても、同時代に称された菊吉左という鼎立関係が、今日では忘れ去られている。二代目左団次が、戦前に死んだためであろう。左団次は、六代目と同時期に死んだ梅玉、幸四郎、宗十郎より年少であった。

死児の齢を数える愚は承知の上で、左団次が六代目より長生きすればどうなただろう。左団次と同様に、新作を売り物とし、踊りで客を呼べる俳優を擁しない劇壇の末路、それは初代鴈治郎没後の、上方歌舞伎である。東京もその轍を踏んだかもしれない。

そう考えて振り返ると、六代目没後、初代鴈治郎・七代目中車・初代吉右衛門らのような「踊らない俳優による歌舞伎」は天下を取れなくなった。

踊りの力、それを歌舞伎の根幹に据える至った六代目は、その一点を以てしても、今後も検証を続けるに値する、重要な歌舞伎俳優であるとは言えまいか。