

「歌舞伎400年」その核心と革新

歌舞伎大向弥生会 幹事 堀越 一寿 氏

【司会】 定時になりましたので、始めさせていただきたい
と思います。MURCオープンカレッジ2016の第3
回ということで、きょうは、いい意味で異色のスピー
カーをお呼びいたしました。歌舞伎といえば松竹です
けれども、弥生会という大向うの会がありまして、若
手ですけれども、そこで幹事をやっておられる堀越一
寿さんをお呼びいたしました。大向うって見たことな
いよというか、声は聞いているけど、見たことない方
ばかりだと思うので、ふだんどんな方が声をかけてい
らっしゃるのかというのに注目して話を聞いていただ
ければと思います。では堀越さん、よろしくお願いします。
(拍手)

講演

ふだんの言葉にも残る歌舞伎の影響

初めまして、よろしくお願いします。堀越と申します。
大向うというふうにご紹介いただいたので、大向うと
いう言葉を聞いて何を言っているんだと、何のことだろ
うと思う方もいらっしゃると思うんですが、ご存じの方
はどのぐらいいらっしゃいますでしょうか。——かなり
の方がご存じですね。ありがとうございます。

歌舞伎の舞台では、役者が見得をしたり、花道を登場
するときに、その役者の屋号の声をかけて役者にエール
を送るという慣習があるわけですね。私は、その大向う
を20年くらいやっております。そんな形で歌舞伎とす
うっと長くかかわってきております。

大向うの声はどんな声かという、さきにデモンスト
レーションしておきますと——マイクが入っていると危
ない——、「中村屋（なかむらやーっ）」と、こんな感じで
声をかけるわけですね（拍手）。きょうは、のどが荒れて
しまっているんですけれども、こんな感じで声をかけて
やっております。



歌舞伎のお話ということで、歌舞伎入門編という形に
してしまうと、おもしろがっていただけないのではない
かと思ひまして、きょうは、より興味を持っていただけ
るような話をできたらいいなと思って持ってきてまいりま
した。

初めに、ふだん歌舞伎とご縁がありませんの方も、最近
決まったオリンピックの柄ですね、これはご存じだと思
います。これは市松模様と申します。なぜ市松模様とい
うか、その昔は石畳と呼ばれていた模様なんですね。す
ごい古くからあった紋様だと言われています。これがあ
るとき市松模様と名前を変えたわけですね。なぜかとい
うと、佐野川市松という歌舞伎役者が江戸時代に登場い



出所：東京国立博物館 研究情報アーカイブズ

たしまして、彼が市松模様と今呼んでいる模様を非常に好んで衣装に用いたんですね。

そのことから庶民の間にこの柄が非常にはやりまして、市松模様、市松模様と名前を変えたということです。歌舞伎のことを知らなくても、歌舞伎役者の名前は使っていたりするという事です。

まずはふだんにも歌舞伎の言葉ってあるということを知らせていただくと、「おっ、歌舞伎、意外と自分たちの生活の中にあるかもしれないな」と思われるのではないのでしょうか。たとえば「幕を切って落とす」とよく言いますね。「幕を切って落とす」のも歌舞伎の発明ですね。舞台につり幕がしてあって、それを柝(き)の音と同時に振り落とすと言いますけれども、振り落とすと、後ろに大道具がバツといきなり見えるという視覚効果を強調するような仕組みがあったりします。誰かの「さしがね」でこうなったという言い方もありますが、この「差し金」というのも歌舞伎に出てくる道具です。長い鯨のひげの先にチョウチョなんかがついていて、パタパタ動かすという。これを「差し金」と呼びまして、誰が操っているのかといったら、「差し金」の先には黒子がいる。そういう形で、ふだん使っている言葉の中にも歌舞伎の言葉がある。

ところが、こういった数字がございます。歌舞伎の知名度はおそらく100%だと思います。ここで歌舞伎を知らない方といって手を挙げる方はおそらくいらっしゃらない。しかし、歌舞伎の生の舞台をごらんになったことがある方はどのくらいいらっしゃいますかということになりますと、どうでしょうか。きょうは比較的多いのかなと思いますけれども、生の歌舞伎の舞台を見たことがあるよという方は手を挙げていただけますか。(半数近くの参加者が挙手)——すごい確率ですね。すごいです。

一般の方にこれで手を挙げていただくと、100人中5人ぐらいしか手が挙がらないと言われております。5%ぐらいしか歌舞伎を見たことがないと、非常に残念だなと思いますが、これが実態ですね。なので、きょうはその辺をお話ししていきたいなと思います。



大島氏

歌舞伎はロック

今の私たちは、歌舞伎というと、古典だと思いますね。クラシックだと思うわけですが、歌舞伎が誕生したときからクラシックだったかということ、そんなことはないですね。歌舞伎が誕生したころに日本でクラシックだったものは何かというと、能楽です。これは歌舞伎よりもさらに200年以上歴史が古くて、観阿弥という人が将軍義満に気に入られたのが1370年前後と言われておりますから、歌舞伎誕生の200年以上前ですね。それから武家の教養として保護されるようになって、能というのは、その当時、クラシックだったわけですね、歌舞伎が誕生したころには。

能もそうなんですけれども、クラシック音楽もそうですね、宮廷音楽だったりしますね。モーツァルトは宮廷音楽家です。能も、武家式楽と言いまして、庶民には公開されていないものでした。世阿弥の「風姿花伝」はすごく有名ですが、あれが世間に公開されたのは明治時代以降だそうです。それまでは能に携わる人たちの間でだけ秘書として伝わってきたということで、庶民の目に触れるものではなかった。

もうひとつ、能というのは、そうやって武家が保護したのもありますけれども、変化しないことに価値が置かれていまして、ほぼ600年前と今と同じように上演されていると言われています。極端に無駄な表現を省いたものですね、能というのは。足が一步步むと1年、時間が過ぎ

たりするという、すごく省略され過ぎていて、私は、能は寝ちゃうことが多いんです。どっちかという、止揚するとか、グッと時をとめるような部分がある。能では舞といいますけれども、舞踊といったときの舞は回転運動だと言われ、踊るという字は跳躍運動だというんですね。能には、道成寺の鐘入りとかは別として、跳躍運動はなく回転運動のみ。歌舞伎には踊りというのがあって上下運動がある。そんなところから言っても、能というのは当時クラシックで庶民にはあまり縁がないものだったと考えられます。

さて、歌舞伎が生まれた当時に「傾奇者（かぶきもの）」と呼ばれる人たちがいたと言われています。傾奇者って、どう定義するかというと、私の考えでは「時代にちょっと生まれが遅すぎた人たち」と言えると思います。戦国時代であれば、どんな人たちでもチャンスがあったわけですが、身分制度が固定していく中で、「俺はもう少し早く生まれていけばな」という人たちが奇抜な格好をして時代に対してちょっと反旗を翻すというか、反抗的な態度を取るというのが傾奇者だったと思われる。

奇抜な風俗をして、エネルギーをあり余らせた人たちがいた。そういう中から、出雲阿国という人が歌舞伎踊りを始めるというわけです。これは何かというと、おそ

らく存在としては、ロックに近いわけです。

「河原者」という言葉がありますけれども、こういった芸能に携わるものたちは、身分としてはすごく低いですね。歌舞伎役者って、人別帳でひとり、2人と数えられてなかったんですね。1匹、2匹と数えていたんですね、江戸時代は。そのくらい虐げられし民でもあった。

そういった庶民の中から生まれてくるものとして歌舞伎があったわけです。ロックンロールもそうですね。黒人音楽からスタートして、黒人音楽、ブルースとかそういうものがあって、その上にロックが始まった。そこには庶民としてのエネルギーというんですかね、庶民を熱狂に巻き込んでいくエネルギーがあったと考えられる。歌舞伎も同じです。

もうひとつは、歌舞伎がロックだと定義すると、ロックというのは時代と切り結んでいくものですね。歌舞伎もそうだと私は思います。歌舞伎やロックなんて時代と切り結ばなければいけないわけです。つまり、当時の武家式楽に対して歌舞伎というのは「僕らの演劇運動」なんですね。われわれにとってリアリティのある、われわれにとって楽しめるものを生み出していこうというエネルギーが原初の歌舞伎にはあると考えられるわけです。

ところが、そういうムーブメントは時の幕府にとって



出所：pixabay クリエイティブコモンズ CC0

はあまりおもしろいことじゃなかったわけですね。時代が安定して身分制度が固定していったという中で、庶民が元気になり過ぎるといって、一方向に向きやすいんです。エンターテインメントって、意外と人を先導する力があつたりしますよね。

かつてウッドストックというロックのムーブメントみたいなものがありました。芸術というのは、ある意味、こうやって人を動かす力がある、ムーブメントが起きる可能性があるわけですね。

歌舞伎の歴史＝弾圧の歴史

当時、幕府は何が嫌だったかということ、一揆をものすごく嫌っていましたね。だから、自分の直轄の領地の中で一揆が起きた大名は、身分としては危なくなったりとか、家を取りつぶされたりとか、いろいろ危なかったわけですね、そういった意味では。こういった庶民運動はあまり盛り上がり過ぎちゃ嫌なわけですよ、幕府としては。

歌舞伎というのは、そうなったことから、いろいろと幕府から弾圧を受けていくわけですね。だから、歌舞伎の歴史って、実は弾圧との闘いでもあると考えることもできます。

たとえば当時、現政権にかかわる演目を上演しちゃうらんというルールがありました。だから、徳川某とかが舞台に出てきちゃいけないわけです。そのちょっと前の人たちも出てきちゃだめです。徳川政権が樹立した直後、豊臣にシンパシーを寄せるような物語とかは上演してほしくないわけです。関白殿下がよかったなと言われちゃ困るわけですね、庶民の人たちに。なので、幕府は現代のわれわれの政権にかかわるものをやっちゃだめよと規制しました。

歌舞伎に「仮名手本忠臣蔵」という演目がありますね。忠臣蔵は徳川綱吉の時代の実際の事件を題材としてつくられたお芝居ですね。忠臣蔵の事件って綱吉のときに起きたんですね。生類憐れみの令とか、あれをやっているところに浅野内匠頭が吉良上野介に切りつけて、四十七士

の討ち入りがあり、それを題材に数十年後にお芝居がつくられたということです。数十年後につくったとはいっても、徳川政権にかかわる話なので、そのまま上演したらアウトなわけです。

庶民は何をやったかということ、時代設定を変えて上演するわけです。これは1300年ごろの太平記の時代のお話です。仮名手本忠臣蔵に出てくる登場人物って、全部名前が史実とはまったく違います。浅野内匠頭は塩冶判官高定という名前になりまして、吉良上野介は高師直という名前になりました。大石内蔵助はどうするんだということ、大星由良助という名前になって出てくるという。そういった形で、いろいろルールをすり抜けながら、歌舞伎というのは庶民の中に浸透していくわけですね。

禁令が生んだ女形の文化

ただ、歌舞伎にとって一番大きな変化があったのは、間違いなく女優を禁止されたことです。初めから女形とかあったと思ったら、そうじゃないわけです。さきほど、出雲阿国が始めましたとお話ししましたが、出雲阿国は女の人ですね。女の人が始めたもので、今残っているのは宝塚ですかといったら、そうじゃないわけですね。宝塚はまだ100年ぐらいです。幕府が女性には舞台上がっちゃだめよという禁令を出したことで、現在に継承される歌舞伎の姿が決まってきたわけです。

女優を舞台上げちゃだめだという禁令には、風紀が乱れるからという建前がありました。阿国のパフォーマンスがはやって、同じようなことをやる人たちがどんどん出てきて、そうすると、手っ取り早く稼ぐために、舞台上がっている女の人を男に見定めさせて、「今夜、あの娘とどうですか」という商売をする連中がたくさん出てきたので、これじゃ風紀が乱れるからだめよということで禁止しますということになったわけです。その一面ももちろんあったわけですね、初めのころは。

その後、歌舞伎の人たちが何をやったかということ、美少年を売ることを考えて若衆歌舞伎をつくったわけです。前髪のきれいな男の子たち、今でいうとジャニーズ



堀越氏

商売的な形かもしれないですけども。当時、江戸の人たちって、性に対してはすごく奔放な考えを持っていることが多くて、美少年を普通に商家の旦那が買ったりするということがあったわけですね。それがあったので成り立っちゃっていた。でも、若衆歌舞伎もだめよということになって、月代を剃ったちょんまげの人しか舞台に乗っちゃだめというところまでいって、今の歌舞伎の源流ができてくるわけです。なので、女優が禁止されたことは、歌舞伎にとって結果としては幸福ですけども、当時、本当はリアルな芝居をしたかったわけです。ところが、女形にいくしかなかったわけです。

女形が初めから今みたいな女形だったかということ、実は違うんですね。女形が初登場したころは、いかに女優のかわりに男を使うかということに必死だったわけです。初めから男ならではの美しさを出そうと思わないです。女優が禁止されちゃったけど、おれたちの芝居は男と女がいる舞台じゃなければだめなんだという中で、女らしさを出そうとしたら、どうしたかということ、女になろうとしたんですね、初めのころの女形というのは。

初代芳沢あやめという1673年生まれの女形がいるんですけども、彼は何と言っているかということ、「日ごろから女性らしい暮らしをすることが大切だ」という芸談を残しているんですね。そうしておかないと、舞台に立って、ここが見所だ、女としての見せ所だと思っただけで、男が出てきてしまうからと言っています。彼はこういう芸談が非常に多くて、一緒に共演する男役をする人の前でこ

飯を食べちゃだめだとか言っているわけです。むしろむしろ食べるところを見られちゃうと、色気が感じられなくて、共演相手が冷めてしまうからとか、いかに女になろうとしたかということをものすごく追求したわけですね。

今回、課題図書として挙げていただきました私の書籍「歌舞伎四〇〇年の言葉」ですけども、この本には書けなかったエピソードもありますね。ほかの女形で駕籠に揺られ過ぎて生理になっちゃったという芸談が残っているんです。なるわけないんですけども。そのくらい女性になり切ろうとしていたということが美談として残っているわけですね、初めのころ。だから、今の女形とは発想が初めのころは違ったわけです。

その結果、歌舞伎で何が起きていくかというと、写実の芝居をつくりたいと思いつつも、様式性がすごく要求されていくわけです。それはしょうがないです。女形の女をより女らしく見せるために、男役の方もより男らしく見せるという方向に移っていくわけです、演技様式が。だから、歌舞伎の発達というのは女形をいかに不自然に見せないかという背景が相当にあるわけです。そのためにものすごくいろいろなことがやられているわけですね。様式と写実ということになっています。

皆さん、ご存じじゃないと思いますが、たとえば女性の内股歩きってありますね。着物を着たら内股で歩かれますよね。その方が女性らしく見えると言われるから。最近、浴衣とか着てタッタタッタとジーパンのときみたいな歩き方をしている女の子を見ると、眉をひそめるじゃないですか。でも、内股歩きって初めから女性がやっていた歩き方じゃないんですよ。特に初期の江戸のころの着物って、今みたいに身幅が狭くなくてギョッと着ていないんですね。もうちょっとゆったり着ています。古い浮世絵とか見ると分かります。ぞろっとした着方しています。

女の人でも実はスタスタ歩いていたんです、江戸時代は。ところが、初代中村富十郎という人が舞台でいかに女らしく見せるかというのを研究した結果、内股歩きを発明

したんですね。発明した内股歩きを見た女の人たちが「ああやって歩くと、もっとかわいく見えるわね」というので、女形から女の人が歩き方を輸入したんですよ。だって、内股歩きって歩きにくいですが、実際としては、生理的には普通に歩いた方が歩きやすいと思います。

宝塚の男役をやる女の方は2本の直線の上を歩けというんですね。足が交差しないように歩きなさいと、最初のころ教えられるんです。それは男らしく見える歩き方だから。でも、私たち、ここにいる男性の方は、ふだん歩きながら、わざわざ2本の直線の上を歩こうと思っていないですね。そんなふうには意識していないです。だから、歌舞伎では形というものをすごく重視していくことになると思います。

歌舞伎の身体性

そこで歌舞伎の中でとても重要になってくるのが身体性になるわけです。自分の体の使い方をどれだけ意識的にするかということについて、歌舞伎はとことんやっています。さっきの女らしく、女になろうとした時代から、今はどうなったかということ、坂東玉三郎さんはこうふうに言っています。「女形は現実の女性ではないんです。女性の生理的な部分を抜いて魂の部分だけを自分の体に入れ込んで、お客さんが見て女だと思えるものを表現しなければならない。生活感みたいな現実的なところよりも、どういう魂であるかを重要視する」。先ほどご紹介した歌舞伎役者・吉沢あやめとまったく違うことを言っていますね。吉沢あやめは「ふだん女として暮らせ」と言っているのに対して、そこじゃないとおっしゃっているわけです。一方で、「心を表現するためにそれ相応の技術を持っていなければいけないし、それを表現するのに不自然でない肉体をつくっておかないといけない。いろいろなスポーツをして上半身の筋肉をつけてしまったら、踊っていても形が悪くなる」ということを玉三郎さんは言っています。

玉三郎さんがどのぐらい肉体を鍛錬しているかということ、彼のホームドクターみたいな方が以前言っていまし

たけども、マーシャルアーツ、東洋武術の現役の選手と同じ筋肉のつき方だと言っていましたね。見せる筋肉ではなく実戦的に使う筋肉。玉三郎さんは普通に180度開脚とかできるんです。おなかがベタッとくっついちゃう。

女形って、どのくらい不自然に体を使っているかという、私はできませんけれども、この肩甲骨を後ろで合わせるというんですね、ギュッと。それをやるとどうするかというと鳩胸的な感じで胸が出て、着物を着てこれをやっていると、女性らしく体型がコントロールされてくるわけです。その不自然な姿勢でお芝居をする。玉三郎さんの場合は背が高いので、相手役の方より小さく見せるために、ひざを折って演技をしなければならないので、グッとひざを折ってお芝居されますね。歌舞伎役者というのは、心だけではなくて体で表現していく部分を大変に重視します。そこが大きな歌舞伎のポイントになってきます。

なので、歌舞伎の身体性というのは、この文字にも出ていると思います。昔は「歌舞伎」の「伎」はにんべんじゃなくておんなへんだったそうです。

外国人によく言うんですね。英語で言うと、SING、DANCE、ACTだよと言います。声の要素と、体の動作の要素と、そしてアクト、わざわざとしての要素ですね。かつて、八代目幸四郎という今の幸四郎さんのお父さんがこんなことを言っています。「おれたちがやれば歌舞伎な



出所：登壇者作成

んだ」と言っていました。身体性というものがやはり歌舞伎の中における核心のひとつなんですね、間違いなく。

これはおもしろいなと思ったんですけども、以前、歌舞伎役者の中村吉右衛門さんが女優さんたちと共演したことがあります。歌舞伎の舞台ではないんですけども、黒澤明の「蜘蛛の巣城」を舞台にかけたんですね。ふだん吉右衛門さんは女優さんとは演技しませんから、方法論的には吉右衛門さんは男だけど、男素のままというよりは、より強調された男性を表現するのにたけている。一方で女優さんたちは自分が女であるという前提に疑問はないので、そのまま素で演じている方がとても多かったんですよ。

その中で唯一、吉右衛門とバランスがよかった女優さんがいたんですね。それは誰かという、麻美れいさんという元宝塚の男役トップスターの方ですね。彼女は自分の性別を突き放してみる訓練をしたことがある人です。だから、自分の女性という性をいきなり受け入れるのではなくて、いったん突き放して、女の人の体つきとかを改めて造型して演じていると見えました。そうすると、この人は女優だけど、女形みたいな演技をする人だなとすごく思ったんですね。

だから、必ずしも歌舞伎役者だけが身体性を獲得しているわけじゃないですけども、自分の体の動きに対してものすごくセンシティブに感覚を持っているというのは歌舞伎役者の特徴になってくるんじゃないかなと思います。これを私たちは芸と呼んでいるんじゃないかなと思います。肉体を通して表現していく技術を芸と呼んでいるのではないかな。これが分かってくると、とてもおもしろいわけですね、歌舞伎は。

革新する現代の歌舞伎

ちょうど半分の時間が過ぎたところで、きょうのもう一つのテーマの「革新」にきました。先ほどチラッと話題に出した「仮名手本忠臣蔵」というお芝居があります。これはもともと文楽の演目です。歌舞伎というのは純粋に自分たちのものだけで発展してきたかという、必ずし

もそうではない。いろいろなものを貪欲に取り入れて自分たちの舞台を革新し続けてきているのですね。「忠臣蔵」「義経千本桜」「菅原伝授手習鑑」と呼ばれる人気作品が3つあるんですけども、歌舞伎の世界でも堂々と三大名作とうたっておりますが、全部文楽からきている演目です。当時は著作権などない時代ですから、文楽で忠臣蔵が大ヒットした数ヵ月後には歌舞伎で上演しています。

一瞬「おいおい」と思わなくもないですが、今で言えば、大ヒット漫画の映画化だったり、ドラマ化だったり、違うメディアに転用していくというのはよくありますね。歌舞伎はそれをたくさんやったのです。常に自分たちをアップデートしていく。それは何かというと、大衆文化を背景にしているからですね。

たとえば、こんな芝居も大正時代にできています。「葉武列土倭錦絵（ハムレットやまとのにしきえ）」という外題のお芝居です。気持ち、なんとなく読めますね。これは大正時代にシェークスピアのハムレットを日本版に翻案して、ハムレットは「葉叢丸」という名前で出てきます。オフィーリアが「織姫」だったかな。染五郎さんが20年ほど前に復活上演しました。こんなものもつくってしまう歌舞伎、かなり貪欲です。

先ほど時代と切り結ぶという話をいたしましたけれども、時代と切り結んでいくということは、そのときどきの民衆の要請に応えていかなければいけないという宿命を歌舞伎は負っているのかなと私は思っているんですね。革新と核心と、どうかかわっていくかというのはこの後になります。

昨年、市川染五郎、中村勘九郎、中村七之助がやった「歌舞伎NEXT」と名づけて上演された「阿弔流為（アテルイ）」という芝居です。これはどんな舞台だったかというと、シネマ歌舞伎というのがありまして、間もなく上演されるので、その予告編を持ってきてみました。こんな内容ですね。

< <http://youtu.be/ZeyZEOPuurc> >

これは大ヒットいたしまして、東京と大阪でそれぞれ

上演されて、たくさん客さんが入ったんです。

歌舞伎って、こういうものをやってしまう部分があるわけですね。そして、スーパー歌舞伎Ⅱ「ワンピース」がありまして、こちらはもっとすごかったですね。東京で2ヵ月、その後、大阪、博多、連日満員で立ち見が出たという舞台で、しかも、今年のうちに映像化されてシネマ歌舞伎になり、さらに来年の10月には新橋演舞場でもう一度再演するという話を聞いております。こちらは四代目市川猿之助がやりました。その時代、その時代で、お客さんが求めているものにどんどん応えていこうとするという、これは歌舞伎の本能みたいなものですね。

6月は四谷怪談を渋谷のシアターコクーンで、非常に斬新な演出でやっております。そもそも歌舞伎のキービジュアルがこれでいいのかという「スーツか！」みたいな、びっくりなんです。

四谷怪談は忠臣蔵の外伝なんですね。なので、ある意味、スーツは四十七士の象徴として使ったのかなというふうに見ることはできなくもないですが、それにしても、これかという驚きはあります。実際、ごらんになると、これが歌舞伎なのかなと思うぐらいに非常に斬新な演出です。和楽器をひとつも使っていないうえに、トランペット、エレキギターが鳴っています。相当不思議な舞台ですけれども、とてもおもしろいですね。

歌舞伎はいつから古典になったのか

こういう革新の対極にあるのが古典としての歌舞伎ですね。いつから歌舞伎って古典になったんだろうと思うわけです。誕生したときからずうっと時代と切り結びながらやっていきながらも、片側には古典作品というのがばっちりあるわけですね。今、われわれが見る「忠臣蔵」は1700年代に書かれたお芝居ですから、250年前ぐらいの作品を見て涙したり笑ったりするわけですね。ただ、江戸時代の間は、同じ人気演目を再演するにしても、上演のたびに役者がした工夫は違ったと言われています。

歌舞伎が古典化したのは、おそらくこの人が亡くなったときなんです。

この人は九代目市川團十郎といって、今の海老蔵さんがもし団十郎になれば十三代目ですから、少しさかのぼります。江戸時代に生まれて明治36年に亡くなった歌舞伎役者で、この人自身が「自分が江戸を知っている最後の歌舞伎役者です」と言っていました。実際、この人を最後に江戸時代を知っている歌舞伎役者はいなくなるわけですね。江戸時代を知っている役者がいなくなったということは、もうひとつ言うと、そろそろ江戸時代を知っている観客がいなくなったということですね。生活背景というのは当然あって、それを共有している間は歌舞伎は現代劇でいられたわけです。その生活背景が明治に入ってガラッと変わっていくわけです。日本って、変えるときはガラッと変えちゃうんですね。

九代目団十郎たちが苦悩したことのひとつに、お客さんたちが歌舞伎をあっという間に古くさいものとして扱うようになったという時代の背景があります。それがさっきのハムレットだったり、もうひとつは明治政府の方針とうまくあわせていくために、散切りものといって、明治維新の後は、ちょんまげを結っていない人たちのお芝居がいっぱいつくられているんです。逆にわれわれにとってはちょんまげを結っていない芝居なんか見たっておもしろくもないからほとんど上演されませんけれども、明治維新の後に武士が職業を失って生活苦に陥った芝居とか、そういうお芝居がいっぱいできたんですね。

まだ明治時代に慣れることができずに、ちょんまげを結ったままの人と、時代になじんで髪の毛を普通に切りそろえて出てくる男性が出てきたり、「何が御維新だい」というせりふがあったりするお芝居があったりわけです。江戸を懐かしむ心と、だんだん江戸から離れていくものがあって、この九代目の死を境に江戸との断絶が起きていく。

この辺から歌舞伎が古典化していくんです。というのは、残された役者たちが江戸時代に上演されていたものに対する生活感というのが自分たちも分からなくなっちゃうわけですね。昔は江戸の生活をしながら江戸の生活のお芝居をしていたんだから、当然、自分の感覚とし



出所：登壇者作成

て江戸時代が体の中にあるわけですね。当たり前です。ふだん暮らしている私たちの生活が自分の感覚にあるのと同じです。

でも、昔やっていた人気のお芝居を今やろうと思ったら、今の歌舞伎役者も同じだと思いますけれども、ふだんは車に乗ってスーツ着て生活している人が江戸時代のリアリティを出さなければいけないということになってくる。江戸を知っていた人たちのやっていた通りにやろうじゃないかというふうに自然となっていったのが歌舞伎の古典化ですね。

型の芸術

そこで型というものが生まれてくるわけです。歌舞伎って型物だとか、型の芸術だと言われますけれども、完全にそういうふうと言われるようになったのは最近なんです。明治時代を最近と呼ぶかどうかというのは議論があるかと思いますが。

型について、九代目団十郎が亡くなった直後に、その

下の世代の六代目尾上梅幸という人がこんなふうに言っていますね。「九代目団十郎、五代目菊五郎が死んだとき、後に残った弟子たちの舞台を見ると、団十郎の弟子はみんな前かがみになって出てきたのに反して、菊五郎の弟子はみんな反り身になって出てきた。これなどはおかしい例ですけども、いずれも師匠の悪いくせをとって、よいところを少しも使っていない一例になります。よいところはまねしてもらいたいです、悪いことは誰がしても悪いのですから気をつけなければいけません、とにかくまねというものは必ず悪いところをとるのがしきたりのようになっているのが嘆かわしいことだと思います」と言っています。

つまり、師匠がやっていたことを無批判に受け入れるということが起きてしまったんですね、このときに。なんでもかんでも師匠のやっていた通りにやっておけば間違いないだろうと。ところが、実際に先輩を見ていた人たちは、岡目八目で、妙に悪いくせばかり映しちゃっているときたわけです。

九代目団十郎が型に対して何と言っていたか。「昔の名人のことや故実を調べるのは当然のことですが、むやみに昔の人の型にこだわるのはよくありません。型とは、要はそれを演じた人の長所を言うのですから、これを参考とするだけならよいとして、まるっきりまねをするのはよくありません。つまり、まねというのは自分の芸を束縛して長所も失わせてしまうものだからです」と、九代目団十郎は言い残していますね。

ただ、いなくなっちゃった後だと形でしか残せなくなっちゃったという部分があるわけです。九代目団十郎は形骸化への危惧をすごく持っていたと思われます。たとえば、六代目尾上菊五郎という人は昭和初期の名優で、今でも六代目と言えば菊五郎のことと歌舞伎ファンにはそのぐらい通りのいい名前ですが、その人が子どものころに九代目団十郎に育ててもらったというか、芸を仕込んでもらっているんです。その六代目は。「おじさんは余り形を直さない人だった。その形はそれでいいといって、むやみに形ばかり直さなかったな。「おれにはできねえ

な、おまえのその形は」とも言ってくれた。こっちはそんな深い気持ちはわからないから、おじさんのとおりの形をしようとすると、「いけねえ、いけねえ。おめえはおめえの形でやっていけ。その形を磨いていけばいいんだ」と言った」と。

「あるお芝居で、九代目市川団十郎の門弟が「そこはこうだ、あだと直す」と稽古をつけてくれたときに、九代目が見ていて、「いけねえ、いけねえ。幸坊——菊五郎の子どものころの名前です——のとおりでいいんだ。おめえのほうがまずい。幸坊は幸坊の天分でやっているんだ。おめえのはつくり事だからいけねえ」といったことを今でも覚えています」という言い方をしています。

これがおもしろいのは、九代目団十郎をよく見ていた人がこういうことも言っています。「本当の団十郎の性根をつかんでいるのは六代目だけですね、私の見た役者では」と言っています。「不幸にして、菊五郎が五代目菊五郎の子であって、魚屋宗五郎や何かが柄にはまって熊谷なんかできないで、これは不幸なんだが、もし菊五郎が熊谷や何かのできる人だったら団十郎になりますね」と言っているんですね。「本当の団十郎の系統を継いだのは菊五郎しかいない」と言っています。「あとは、みんな団十郎の魂がちっとも入っておりません」という言い方をしています。つまり、形だけを受け継いだ人たちに対してはまったく団十郎らしさを認めてないんですね、この人は。形だけ受け継いだ人はいっぱいいるんです。今の幸四郎さんのおじいちゃんに当たる方ですけども、七代目幸四郎は九代目団十郎にずっとついていて、その後、九代目団十郎の通りにやっています。やっていますというのがいっぱいあったんですけども、まったく認められていないわけです。一方で、九代目団十郎のやった演目はやっていないけど、九代目団十郎の芸風を残しているというふうに六代目を評している。同じことをやっているじゃなくて、どう役に取り組んでいるかというところをとっているわけですね。

今言ったように型物というのは静止してしまっているんで、それではだめなんですね。四代目中村雀右衛門と



いう人はこう言っています。「古典といっても、今生きていなければ古典ではありません」と。

そうやって考えていったときに、彼らが本当に伝えたものは何かというふうに考えたりすると、これはビジネスでも同じだと思うんですけども、形と心って両方あると思うんですね。若い新人が入ってきたときに、こういう考え方でやってほしいとか、こういうふうに物事に取り組んでほしいというふうに指導したいと思いながらも、短期に成果を出すためには、このやり方でやってねといって型を与えてしまう方が楽なことってありますね、仕事をしていて。マニュアルでやらせてしまった方が楽なことってあります。短期で成果を出すという意味では。

同じですね。歌舞伎も型でやれば、ある程度成果が出るんですよ。型どおりという成果。若い子たちは型どおりにやりなさいという言い方も逆にあるんですね。そうすると、舞台上で一応、それらしく見える。でも、精神を学ばないと深みが出ていかない。ベテランの役者さんたちは、その役にどういう精神を入れていくかというのをすごく考えていらっしゃるんですけども、形だけになっていくと、そこはなかなかうまくいかない。

精神と形式のバランス

玉三郎さんとか勘三郎さんとか、こういう人たちは精神という言葉を使っていますね。たとえば十五代目片岡仁左衛門さんはこんなふうに言っています。今の仁左衛門さんです。「芝居を鋳型にはめ込んだり、お手本をな

ぞってばかりいては本当の歌舞伎の楽しさは消えてしまうと思います。型を受け継ぐと同時に、先人が心がけてきた精神をも受け継ぎ、次世代へ残していかなければなりません」と、明らかに形だけを継ぐということに対して否定していますね。

これは古い役者も言っていて、17世紀後半の役者ですけれども、「敵役をやっていて顔も手足も赤く塗って存分に立ち足るように演じたとしても、心の中まで真っ赤に染まり切るほどの強さを持てなければ、ゆでた伊勢エビの殻と変わらん。心と表現がばらばらになっていたんじゃ、凄まじさは出ません。幾ら目をひっくり返してにらもうが、心からにらまなければ恐ろしさは出てきやしません」ということを言っていて、形だけじゃだめだよというのは言っているわけですね、昔から。でも、つい型物になっちゃったりする。

そう考えると、歌舞伎の課題と私たちの持っている課題は意外と似ているんじゃないかと思いますね。マニュアルだけでは残せないものはどうしてもあるよねという話になっていくと思っています。マニュアルというのは言語化したものですが、とある言語学者で「言葉で伝わるものはコミュニケーションのうち7%ぐらいだ」と言う人がいます。私がしゃべっている言葉を字幕スーパーだけで音なし、映像なし、字幕だけで読んだら、言いたいことの7%ぐらいしか伝わらないということですね。つまらなそうにしゃべっているか、楽しそうにしゃべっているかとか。よく悪口は世界何語で言われても分かるという話がありますけれども、そういうことですね。話している人の見た目や口調があるからこそ意味が伝わる。

同じように歌舞伎の型もそうだと思うんですが、ビデオが発達してから、若い子たちが形をまねていくのはうまくなったけど、本当に何をやらなければいけないかが分からなくなっているといつて、ビデオでお稽古することをベテランの人たちは批判しますけれども、それでもビデオでおけいこしちゃうという子たちが今はいる。

そこから何が伝わってくるのかという話ですね。テレビで歌舞伎を見て楽しいと思う人はいますか。生の舞台を一回見たことがある人たちからすると、相当つまらないですよ。一回テレビで見てから行ってみようと思って、テレビで見ちゃって歌舞伎から完全に離れた人なんていくらでもいますね。テレビで最初に見る歌舞伎は本当につまらないですね。それでは伝わってこないからですね、特に身体性みたいなものはそうだと思います。テレビからはなかなか伝わってこない。

核心と革新は両方失っちゃいけないわけですね。この2つをどうバランスさせていくかというのは歌舞伎にとって、これからすごく大事な部分ですね。これはわれわれもそうだと思いますけれども、自分たちのコアになるものが何かということと、一方でイノベーションは必要だ。ただ、どっちかだけだと減っていく可能性がある。

先ほどお見せした今月の四谷怪談のコクーン歌舞伎も、なぜおもしろいかといえば、中村獅童や中村勘九郎、中村七之助、中村扇雀という人たちが、自分の中にある歌舞伎役者としてのコア、核心を見つけ出して演じようとしているからおもしろいんですね。ただ新しい演出に乗って、そのまま現代劇の役者のようにやってしまったら、最近の新劇と変わらなくなっちゃうんです。なんで歌舞伎でやっているのかという話になっちゃうんですけど、きちんと核心をつかんでいけば、うまく歌舞伎になっていく。それは不思議なんですね。

逆に、歌舞伎をやっているときどき歌舞伎に見えなくなるときってあるわけですよ、役者さんによっては。それは見失っているんですね、自分のコアになるものが何かというのを。先ほど言ったように、特に古典歌舞伎は型があるのでいいんですけど、そういう意味では新作歌舞伎は非常に難しいところがある。

一言で言えないことが歌舞伎の魅力

おもしろいことに、時代と切り結ぶという話の中で、中村勘三郎さんが野田秀樹さんを歌舞伎に招いたり、宮藤官九郎に脚本を書かせたりしました。実は宮藤官九郎

が初めて歌舞伎座で書いた脚本はたいへん評判悪かったんです。途中で帰るお客さんがたくさんいたということです。すごいタイトルでしたからね。「大江戸りびんぐでっど」というゾンビが出てくるお芝居だったんですね。無茶するなあ、と思いました。ただ、勘三郎さんが新しい人たちを歌舞伎に呼んできたのは結局、今の時代を切り取る作家に書かせたかったからですね。それは時代と切り結んでいくという方。その中で自分たちがどう歌舞伎役者であり続けるかということだったのかなと思っています。串田和美さんが演出に入っているのも、そうですね。

これは核心と革新といったつも、あと肉体と精神みたいなものが両方ないといけない。歌舞伎役者は特にそうだなと思うんです。私たちもそうですね。健全な体に健全な心はというわけではないですけども、歌舞伎の場合は、どこに向かってお芝居するかという、その辺がすごい大事になってくるということだと思っています。

「歌舞伎のおもしろさみたいなものを一言で言ってください」とよく言われるんですけど、「何が歌舞伎の魅力なんですか」とも言われるんですけど、何が歌舞伎の魅力かといったら、一言で言えないことが歌舞伎の魅力ですね。するんですけども。

歌舞伎は流れていくというよりも、積み重なっているんですね。たとえば「仮名手本忠臣蔵」は1735年ごろにでき上がってから250年ぐらい過ぎて今でも上演されていて、その間に役者の工夫がそこにどんどん積み重なってきていて地層のようになっているわけです。

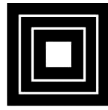
そうすると、今あるものを今の役者がどう解釈しようとするかというときに、さかのぼって演技を組み立てているわけですけども、同じお芝居を違う役者で見るという楽しさがあるわけです。中村吉右衛門がやる大星由良助と片岡仁左衛門のやる大星由良助は感触が全然違ったりしますし、先ほど言ったように型にどう自分の魂を入れていくかなんですね。

「寺子屋」というお芝居があるんですけども、それはわが子を犠牲にするお芝居なんですね、自分の主君のた

めに。でも、亡くなった勘三郎さんや今の仁左衛門さん、吉右衛門さんが同じ型で同じ場面を演じて違う場面でも感動したり泣いたりすることがある。どこに劇のピークを持ってくるかという、お芝居に対する向かい合い方と設計の仕方が違うんですね、役者によって。その辺が何度も歌舞伎を見るとおもしろいということになってくるわけです。その辺をつかんでいただけると、おもしろいなと思っています。

もうひとつ、歌舞伎の軽い話を一言入れさせていただきます。歌舞伎を見るときに、デザイン性とかそういうものも見たいなと思っています。こういう柄ですね、「かまわぬ」とか。これはご存じですかね。ここがかまで、輪っかで、ひなからのぬで、かまわぬなんですけども、市川団十郎家の模様ですね。これは、細かいことにはこだわらないというのをあらわすための模様なんです。ちなみに「かまいます」というのもあるんですよ、別のおうちの模様で。こういうデザインが歌舞伎の世界にはすごく多くて、先ほど言ったような部分とは別にコマーシャルイズムというか、こういうグッズを売ったりしていたわけですね、歌舞伎役者は自分で。そんなところも実はあったりする。

こんな柄の浴衣を着て出てきたりすることもあるんです。これも役者の名前がついていまして、これはカタカナのキ、5本線、4本線、足すと9、これは呂ですね。どうなるかという、「キ九五呂（きくごろ）」となります。菊五郎格子というんですけども、こんなデザインもあったりする。今度、中村芝翫を中村橋之助が襲名しますけれども、4本線が四で、和だんすの取っ手を鰻（かん）と呼ぶんですね。これで「芝翫鰻」なんて名前がついていたりする。これは市川海老蔵の家の紋ですね。「壽の字海老」というんですけども、壽という字をよく見て、もう一回、海老を見てください。この部分、海老が壽という字になっているんですね。デザインの粋みたいなものも歌舞伎にはすごくたくさんありまして、きょうはかたい話をメインにしてしまったんですけども、こういった部分もおもしろいんですね。



三升 (みさし)
市川團十郎の家紋で、大中小の升を重ねて、上から見た姿を図案化したもの。由来は定まりませんが、米を測る升が三つというのを縁起が良いとしたためという説が濃厚です。



重ね扇に抱き柏 (かさねおうぎにだきがしわ)
尾上菊五郎の家紋。三代目菊五郎が細川侯の邸に参上した時、ちょうど端午の節句で殿様から扇に柏餅を載せて出されたのを自分の扇に掛けて頂戴したのに因んで尾上家の紋にしたそうです。



角切願吉 (すみきりいちょう)
中村勘三郎の家紋。元は鶴を家紋にしていたところ、徳川頼吉が鶴の鶴姫を溺愛し、庶民に鶴の紋様や名前を鶴の字を使うことを禁止したために、末広がりを意識して銀杏の葉を図案化したと言われています。



三つ大 (みつだい)
坂東三津五郎の家紋。三津五郎の屋号である「大和屋」の「大」が「三」という意図で図案化されたものです。「大」の字を太く書くことで、一見文字には見えませんが、江戸時代にはこうした文字をデザインしたものが多いようです。

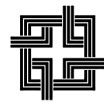


鎌輪ぬ (かまわぬ)
荒事の始祖である、市川團十郎家のシンボルともいえるもので「細がいことにはカマワヌ」という洒落になっています。見た目にも大胆な意匠で、三升とともに力強いイメージが感じられます。

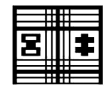


壽の字海老 (じゅのじえひ)
市川海老蔵のための紋様。その名の通り「壽(ことぶき)」という「寿」の旧字体を海老の姿としてイラスト化したものです。江戸のひとたちの文字を意匠として楽しむセンスというのは、とても流暢されていたんだと思わせてくれます。

出所：登壇者作成



六弥太格子 (ろくやたごうし)
市川團十郎が六弥太という役を演じた時に作られた柄。家紋の三升をアレンジしたものですが、とてもモダンなイメージもあり、こんな柄を300年も前に作っていたと思うと驚かされます。



菊五郎格子 (きくごろうごうし)
尾上菊五郎のための格子模様。縦に5本、横に4本の格子の間にカタカナの「キ」と、漢字の「呂(る)」があります。これで「キ」「9 (5本と4本の交差点部分)」「5 (5本線)」「呂」＝菊五郎となります。



中村格子 (なかむらごうし)
中村勘三郎家の格子模様。5本の細い線と、1本の太い線の格子の間に「中」「ら」があります。つまり「中」「6 (5本と1本の交差)」「ら」＝中村となります。江戸の模様にはこうしたダジャレも多く見られます。



芝蔴縞 (しかんじま)
中村芝蔴の縞模様。縦に4本の線と、横の取手である縞(かん)の意匠を互い違いに配列してあります。つまり「4」「縞」＝芝蔴(しかん)と読ませるようになっています。



斧時菊 (きよとききく)
尾上菊五郎家のシンボルで、市川團十郎の「鎌輪ぬ」に対抗して作られたと言われています。「斧(きよ)と読むのです。変換できますよ」「時(見えないですけど)」「菊」＝善きこと聞く、と縁起の良い紋様で、いまも人気があります。



播磨屋格子 (はりまやごうし)
二代目中村右衛門の格子模様。かなり強引ですが書かれている文字のような模様は本名の「波野」の「波」をひらがなの「は、り、ま」を重ねて書いてあります。これに8本の縞縞をあわせて「播磨屋」、2本の縞縞で「二代目」となります。

身体性と物語性

歌舞伎の演目全部おもしろいかと言われると、歌舞伎って全部で3,000 ぐらいお芝居があると言われてます。3,000あるうちの上演されるのが700 ぐらいと言われているんですね。頻繁に上演されるのが400 ぐらいと言われているまして、中にはつまらないお芝居もありますね、残念ながら。そういうときはデザインを見るとか、そういう見方もある。

もうひとつ、歌舞伎の芸の話というか、歌舞伎の芸って肥大化し過ぎている部分がないとは言えなくて、まったく物語性のない演目というのがあるんです、恐ろしいことに。というのは、名場面だけを歌舞伎は上演するからですね。それも極端な切り取り方をするとときがあります。全部で6時間ぐらいあるお芝居の15分だけというのがあるんですよ。石川五右衛門が「絶景かな、絶景かな」と言うお芝居があるんですけど、全然ストーリーはないですね。絶景かな、絶景かなと言った後に、それで幕が

閉まるみたいな感じのものでですね。そこまで切り取られちゃうと、それは役者を見るために見ているわけですね。だから、さっき言った身体性というのはそこになってくるんですけども、核心といった部分。芸だけを見ている。物語性はまったくなくなっちゃっているわけですが、そこからは。そういうことを平気でやるわけですね。

それに対して玉三郎さんがちょっとだけこういうことを言っていますね。「伝統とは年を経ていく中で洗練され、昇華されていくことが多いものです。ところが、時として、それが過剰になったり、肥大化してしまったり、あるいは権威的になることで退廃することも起きてきます。退廃はやがて衰退へとつながっていきます。最近、そんな危機感を私は持っているのです」ということを言っていますね。「自戒の意味も込めて、伝統を守るために細部の意味を再度かみしめたいと思います」ということをおっしゃっています。

なので、芸そのものを楽しむのはすごくおもしろいんですけども、それだけだと心配ということもおっ

しゃっています。特に最近のお客さんは物語性をすごく重視される方が多くなっているの、さっき私が言った身体性というところがだんだん置き去りにされてきている部分があります。若い役者さんもそういうところがあるかなと思いますね。

だんだん本当にきれいな人しか女形をやっちゃだめみたいになってきておりますから、若手の女形さんは皆さん、すごくきれいです。女優と出ていても違和感ないぐらいきれいなんですよ。歌舞伎があんな苦労して女形芸ってつくってきたのに、どうなっちゃったのかなというぐらい。今月のコクーン歌舞伎では真っ暗闇になる場面があるんですね。七之助さんが声だけで女を演じているんですが、これが違和感がない。そこまでいっちゃうと女形芸じゃなくて、また女優の時代に戻ってきているのかというぐらいですね。

なので、役者の身体性というのは、これから先、どうなっていくのかなというのはちょっとだけ心配しています。現代の若手でいうと、市川猿之助とか中村勘九郎とか彼らは身体性というのを重んじていると思いますけれども、お客さんの方がそうじゃなくなってきちゃうのはちょっと怖いですね。だんだん女形芸から、おかま芸を歓迎するようになっていくのかもしれない等思ったりもしています。

そうすると、私が語ってきた核心と革新のうち、こっちの核心がだいぶ心配になってきますね。なので、これから歌舞伎をごらんになる場合は、ぜひ両方を見ていただきたいなと思います。それと、歌舞伎のことを聞いているけど、なんとなく歌舞伎を見ているんだけど、ふだんの自分とか仕事にもちょっと役立っちゃったりすることもあるのかなというふうに私なんかは思っていますね。

最後になりますけれども、私はどのぐらい歌舞伎を見ているかというと、サラリーマンをやっているんですけど、月に10回ぐらい見えていますね。そうすると、年に120日ぐらい見ていることになりますね。これまで20年、大向うをやっていますので、2,500回ぐらい歌舞伎を見ているのかなと思います。それだけ見ると、いろいろ

ろ見えてくるものがあったり、日常、役に立つこともあるなと思ったりもしております。

なので、歌舞伎に触れていただければいただくほどおもしろいですし、先ほどのいろいろな役者たちの残した言葉も深い言葉がいっぱいありますし、そういったものをぜひ味わっていただきたいなと思います。ごらんになるときは、こういう2つの視点でごらんいただくとおもしろいんじゃないかなと思っております。

やや話がとっちらかった形になってしまいましたが、1時間たちましたので、本日はここまでとさせていただきます。どうもありがとうございます。(拍手)

質疑応答

【司会】 堀越さん、どうもありがとうございました。

ということで、Q&Aタイムに入りたいと思います。
どんな質問も、きょうは全部切り結んでいただける
うなので。では理事長から。

【中谷理事長】 とってもおもしろい話、ありがとうございました。

私も2ヵ月に1回ぐらい歌舞伎を見ていまして、今
のお話でおもしろいなと思うことがいくつかありまし
た。バックコーラスですよ。浄瑠璃とか、義太夫と
か、常磐津とかいろいろありますよね。浄瑠璃ぐら
いは分かるんですけど、識別が分からないということが
ひとつ。あと、歌舞伎役者に比べてバックコーラスの
方々はどのぐらい層が厚いんでしょうか。つまり、す
ごくうまい、下手があるように僕には思えるんですね。
もうちょっとましな人がうたってくれないかなと思う
ことがよくあるんですけど、その層は薄いんですか。
どんな感じなんですか。

【堀越】 残念ながら、薄いです。芸大でも邦楽をやる人が
非常に少ないというのと、あの世界は残念ながら閉鎖
的な部分もあるので、歌舞伎の舞台に立つ人と立たな
い人がはっきり分かれていたりします。なので、もの
すごい実力のある清元だけど、歌舞伎の方には来ない
人もいたりするんですね。

昭和初期ぐらいまでは街中に邦楽のお師匠さんがい
て、子どもたちで習っている人もいっぱいいた。そう
いう中からプロを目指す子たちが出てきていました。
要は、庶民の間にちゃんと層があったのが、今はそれ
が失われてしまいました。小学校でもドレミは教える
けど、和の音階はほとんど教えませんし、和楽器なん
て触りませんね。私も教育受けた中で和楽器触ったこ
とは一度もなかったです。せいぜいお琴に触らせても
らう子がいるぐらいですかね、今だと。大正琴ぐら
いはあるかもしれないですけど。なので、下地がないの
かな。

【中谷理事長】 ありがとうございます。

【司会】 次の質問の方、いかがでしょうか。

【質問】 本日は、おもしろいお話、ありがとうございました。

先ほど歌舞伎をテレビで見てもおもしろくないとおっ
しゃっていましたけれども、私、宝塚は結構見ていま
して、最初にテレビを見たときに、すごく不思議なも
のをやっているなと思っていたんですが、本物を見る
と結構はまってしまったんです。

そもそもの話で大変恐縮なんですけれども、そも
も歌舞伎を見られようと思ったこと、また大向うをや
られようと思ったきっかけを教えていただければと思
います。

【堀越】 歌舞伎は子どものころに父が連れていってく
れていたのもあって、あまり違和感なく見られる環境に
いたのがひとつあります。最初に見に行ったのは4歳
のころなので。

大向うについては、客席に座っていると、子ども
のころから聞きなじんでいますよね。あれは50歳ぐ
らいになったらやればいいのかと思っていたんです
ね、初めのうちは。あまり若い子がやっていると怒ら
れそうな気がしていたので。

ただ、好きな役者に声がかかるというのは見ていて
気持ちいいものなんですね、それなりに。時を経て観
客席から大向うが減っていったわけです、私の子ども
のころから。それは大向うの高齢化ですね。くしの歯
を引くようにというやつですけども。そうすると、見
に行った日に声がかからない日が出てくるわけです。
その中で、大好きな役者がいい芝居をしていて、一声
も声がかからないというのは悔しくて、悔しくて、あ
る日、やったというのが最初ですね。

だから、初めから大向うになりたいと思っていたわ
けじゃなくて、初めて声をかけたのは24か25ぐら
いだったですかね。そんな形で初めて声をかけて、それ
でやっているうちに今ある大向う弥生会に入れていた
だいた。



堀越氏

ちなみに、大向うってスカウト制なんですね。私のように、ヤアヤア言っていると、ある日、なぞの人物が近寄ってきて、「君はなかなかいい声でかけているけど、大向うの会とか興味あるの」と言われてスカウトされるという。私もある日、やっていたら、すごいおじいちゃんが寄ってきて、何だこのおじいさんは思ったら、今みたいな形で声をかけられまして、「今度、会長に紹介してあげるから」とか言ってスカウトされまして、27歳で会に入れていただきました。

【中谷理事長】 初めは勝手にやっていいんですか。

【堀越】 勝手にやるものですね、最初は。

【中谷理事長】 やってみようかな。

【堀越】 どうぞお願いします。スカウトしに行きます。

そうやって声をかけている人の中から見所がある人を見つけていくというシステムですね、大向うは。その中から、どう見分けるかというのは、役者を応援しようと思って声をかけているか、自分が目立とうと思ってやっているかという、その差ですね。そこは絶対に重視しますね。不思議なぐらい、声を聞いていれば分かります。

皆さんもお仕事をなさっていても分かるんじゃないですか、相手がどういう気持ちで自分とコミュニケーションしているかという。上っ面だけではない何か自然と言葉のトーンから伝わってきてしまうことってあるじゃないですか。こいつはおれのことを見くびっているなというのは分かりますよね。取り引き

の相手が若いのが出てきたな、ばかにされているなみたいなのがあったりしますね。それは分かりますね、かけ声していても。この役者のためにかけているのか、自分のためにかけているのか、分かります。自分のためにかけている方はずうっとスカウトしません、何十年たっても。なので、「俺はずうっと歌舞伎座で声かけているけど、声がかからないな」と思ったら、何かだめなんだなと思うしかないですね。そんな感じでございます。

【質問】 本日は、お話、ありがとうございました。

私は、歌舞伎は去年の1月の初春から見に行き始めたばかりで、すごくおもしろくて、今度の7月に歌舞伎座に行かせていただきます。本日も興味深くお話を伺いまして、ありがとうございました。

お話を伺いたいのは、少しまじめな質問になってしまいかもしれないんですけども、たとえばこの前は寺子屋を見に行ったんですが、私たちと考え方が割と違いますよね、自分の子どもを差し出してとか。

お話の中心にある価値観が私たちが持っているものとすごく違うときに、歌舞伎の役者さんたちがそれをどういうふうにとらえて芸をなっているのかというのがとても気になりました。生活の感じが分からないというだけでなく、ストーリーの根幹にかかわる部分をどうされているのか。それを身体的な型でやってしまうのか、それともほかの工夫をされているのか。私自身は、全然違う考え方をしているはずなのですが、この前、寺子屋で泣いてしまいました。なので、きっと何かをされているのだろうと思うんです。よろしくお願いします。

【堀越】 今おっしゃった寺子屋というお芝居は「菅原伝授手習鑑」というお芝居的一幕で、主人の子を助けるためにわが子を犠牲に差し出すというお芝居ですね。私も大好きなお芝居ですけども、今おっしゃったように価値観が違うという部分が確かにあります。ただ、これを価値観が違うというふうにとらえるのか。もう少し掘り下げて考えていったときに、あれがお芝居とし



て成り立っているという中で、わが子を殺すことそのものに本当に共感して当時の人たちが見ていたかどうかというところまで考えてもいいのかなと思っているんですね。

私が思っているのは、忠臣蔵とかそういうお芝居はみんなそうなんですけれども、歌舞伎の作者たちが描きたかったのは人の生き方だったり、人はどう生きべきかというものがそこには描かれていると思っています。

私は亡くなった勘三郎さんとは親しかったので、いろいろお話ししたことがあるんですけども、自分たちなりにどこに共感する場所を見つけていくかというのと、作者がどういう気持ちでこの作品を書いたのかというところを役者は向かい合っていますね。

たとえば寺子屋というお芝居は、主人公3人の兄弟がいるんですけども、梅王丸、松王丸、桜丸、その中の松王丸がわが子を犠牲にしますけど、もともとこの3人の三つ子が生まれたときに、縁起がいいからということで、菅原道真がそのお父さんに土地を永代で与えたりしていたところにさかのぼります。三つ子が本当に縁起がいいかといったら、分らないんです。双子ってものすごい忌み嫌われたんですよ、江戸時代は。双子が生まれると片方を捨てたり、そういうことを普通にしていたんですよ。養子に出しちゃうとか捨て子にしちゃうとか。とにかく2人はだめ。

三つ子が本当に縁起がよかったかといったら、そうじゃなかった可能性もあるんですけども、菅原道真

がすごく縁起がいいと言って、3人の子どもの名づけ親にもなった。江戸時代は、名づけ親って産んでくれた親と同じぐらいに重視されたものなんです。名前をつけてくれた人、烏帽子親、成人式の面倒まで菅原道真が見ていて、就職の世話も菅原道真がしているわけですね。

そうやって家庭を営んできて自分たちが幸せになってきたところで、ご主人が失脚して、その子どもが命の危機になっているというときに、自分たちがどう振る舞うかという。そういう裏づけがあって、あそこに松王丸がわが子を犠牲にするという話が出てくるわけですね。

ただ、封建主義というか、主君の子だから自分の子どもを殺すんだよという単純な構図ではないと思います。そのときに、役者がその思いをどう処理していくかというのがすごく大事で、亡くなった勘三郎さんの表現はすばらしかったですね。子どもの命ひとつを犠牲にしているというよりも、奥さんと自分とわが子との菅原道真がここまでつくってきてくれた恩に報いるために、われわれ家族みんなの魂がひとつになって恩に報いようとするような態度にも見えましたし、わが子の魂を抱いていくという感覚がすごくありましたね。だから、ただ子どもを殺しただけでなくて、その魂を自分は抱いて生きていく、もしくは最後は自分も死んじゃうという設定だと思います。寺子屋の松王丸夫婦は最後、白い装束で出てきますから。

そういった意味では、単純化しないで、なるべく掘り下げてみるのがいいと思いますね。何か理由があるはずだと思った方がいいです。価値観が違うんだというよりも、同じ価値を持っているはずだけど、なぜこう行動するんだろうというふうに見ていった方がおもしろいんじゃないかと思います。そういうお芝居はいっぱいあります。

吉右衛門はどういうふう処理するかというと、松王丸の演じ方を見ていると、このままわが子を犠牲にせず主君の子どもを犠牲にして、主君の子どもの方

を切って、それを自分の主人のところへ持って帰ったとしたら、その後、悪い因縁がずうっと続いていくわけですね。

お芝居のせりふを聞いていると、松王丸は世間の人から後ろ指を指されているわけです。道真を裏切って、あいつはひどいやつだと。わが子も絶対そういうふうに言われていくわけですね。そういう悪縁を引きずったまま生きていくか、よりレベルの高い犠牲を払って自分たちは来世でもっといいところに行こうというか。あの人たちは一世、二世、三世って自分たちの次の人生を信じている文化なので、この悪縁をとにかくここで断ち切るんだという演じ方をしていました。

そういったところで見えていくと、いろいろな価値観が違うと思うお芝居にも共感できる場所を役者さんが一生懸命探しているのが見えてくるんじゃないかなと思います。

【質問】 ありがとうございます。

あと少しだけよろしいですか。もう質問ではないんですが、価値観という言葉を使わせていただいたのは、私、海外の方とお話することがたまにありまして、歌舞伎とかを見ていると、おなかを切ったり、指を切ったりして、考え方が違うんだねと言われることがあるからなんです。そういうときにも、「そういうところまで深掘って考えてみると、同じことを考えられるかもしれないね」と、これからお話しできるかなと思いました。ありがとうございます。

【中谷理事長】 先ほどおっしゃったように、「寺子屋」の部分だけ切り取って見ると、前の段が深く分かっていない場合には、話が理不尽だ、いくらなんでもひどいよと思ってしまうんです。

【堀越】 そうなんです。おっしゃる通りです。

本当は、できれば大序から全部通してやってもらうのが一番いいですね。いきなりゴッドファーザーのⅢだけ見ているとか、スターウォーズのダースベーダーが「おれはおまえの親父だ」と言っているところだけ見ているみたいな、そういう世界ですからね、わけ分か

らないわけですね、残念ながら。

【質問】 大向うの会は、若い男性の会員は減らずにふえているのでしょうか。私はお能の世界にいますけれども、女性は年齢層を問わず現役の人も入ってきますし、一方で、子育てを終えて、場合によっては旦那さんを亡くされて80ぐらいから入ってこられる方もいるんですが、現役の男性層とシニアの男性層が来ないというものすごく男女比率の悪い状況になってしまっていて、いかに現役の男性を獲得していくかというのが、継承もそうですし、おけいこ事もそうですし、応援団もすごく課題なんですね。何か試みられていることとか、現状が実は同じだよというのがあったら教えていただきたいんです。

【堀越】 大向うの弥生会の会員は10人なんですよ。幸いというか、私の会の会長は81ですが、会長は若い人を入れなければだめだとずうっと思っていて、私が最初に入った20代当時、その後、結果として若い人を意識的に入れて、若い人といっても僕と同じ年の人間が5人ですかね、一番若い子が33歳です。逆に、上は60代、50代。ただ、私が入ったときは20人ぐらいいたんですけど、平均年齢78歳ぐらいだったんですね。一番年上が98歳という、なんだこれはという状態だったので、だいが若返りましたね。若返らせましたというか。東京は大向うの会が3つあるんですね。よその会は3人とか4人しかいないんですけども、そこは高齢化しちゃいましたね。そろそろいなくなっちゃうかなという方もいらっしゃいますし、なかなか難しいですね。日本舞踊も女性ばかりですね。

【質問】 女性は自然減を待っている状態なんですけれども、男性は増えないんです。

だいが若返られましたけれども、具体的には何か働きかけはなさったんでしょうか。

【堀越】 働きかけはしていないですね。結果として、声をかけている若そうな人たちをスカウトしたというのがメインであって、年寄りはいれないみたいな感じで一時はやっていましたね。お年を召し過ぎていると、

あと10年ぐらいでいなくなっちゃうかなみたいな感じになっちゃってもあれなので、若くて頑張れる人にもやってもらおうという形で入れています。

最近、大向うの話とかをいろいろな人にさせてもらったりするようにちょっとだけしてしたりはしていますね。この本を書いたときにブログを立ち上げたので、そこで声のかけ方なんかもポロッ、ポロッと書かせていただいているんですね。それはふえてほしいというよりも、だめな声をかける人はいっぱいいるんですよ、それをいかに淘汰しながらスカウトに足る人材に育ててもらおうかというのがすごく難しくて、そこですね。先ほど言ったように、自分が目立ちたいためとか、お客さんの受けを自分がねらっちゃう人とか、いっぱいいるんですね。その罪は主に山川静夫さんにあると私は思っています。おもしろいエピソードばかり本に書かれるので、そこをまねされるんですよ。おもしろいエピソードは楽しいですからね。

【質問】 おもしろい話、ありがとうございます。

核心と革新が大事とおっしゃってくださいましたけれども、それには型を受け継ぐと同時に精神を受け継がなければならないということを説明していただきました。

たとえば、海外公演は日本の役者がどんどん展開して伝統文化を海外に広めていますけれども、ミュージカルとかオペラとかバレエみたいに歌舞伎も西洋の皆さんとかアジアの皆さんに演じていただくようなものになり得るのかどうか。そこも革新していける可能性があるのかどうか。素朴な疑問で申しわけありませんが、ご意見をいただければと思います。

【堀越】 外国の方が歌舞伎を演じることについては、どうなんでしょうね。海外のワークショップ形式では外国の方に歌舞伎を指導して、実際に上演するというのは昔からやられているんですね。六代目尾上菊五郎の長男は体が弱くて役者を廃業しちゃったんですけども、彼はハワイ大学に行きまして、ハワイ大学の教授になって歌舞伎をずうっと学生たちに教えていたとい

う先生がおります。もう亡くなっちゃいましたけども。

だから、スタイルとしての歌舞伎を演じることは可能じゃないでしょうか。ただ、どこまでそれが歌舞伎たり得るのかは見てみないと分からないと思います。ひとつヒントがあるとすれば、十五代目市村羽左衛門という昭和初期に活躍したすごい格好いい役者さんがいるんです。その人はフランス人とのハーフだと言われているんです、俗説として。日本人の女性にフランス人将校が産ませた男の子だと言われている、育ったのは日本なので完全に江戸っ子だということにはなっておりますけれども、羽左衛門、大人気の歌舞伎役者で、そういう意味では大成功しているわけですね。ジャン・コクトーが来日したときに羽左衛門を見て、パリジャンだと言ったというぐらいに顔も美しくて、頭の小さいスラッとした人です。ということでは、可能性がなくなるのかなと思いますが、お客さんが受け入れないかもしれないですね、日本でそのままやるとしたら。

ただ、世襲だけかということ、先ほどチラッと言いましたけれども、国立劇場で歌舞伎俳優養成所がありまして、中学を出た後の子たち、要は義務教育が終了した後の子たちに歌舞伎を教育して、3年の間に基礎をたたき込んで脇役からスタートするという制度は一応あって、歌舞伎役者総勢のうち3分の1ぐらいがそういう子たちなんですね。だから、彼らがいないと歌舞伎は成り立たない状態になっています。

そういう中から幾人かは認められて幹部になってきている人たちもいますし、あとは子役のうちに筋がいいというので歌舞伎役者が認めて自分の養子にしたというケースもあります。愛之助さんなんかそうですね。彼はもともとまったく普通の一般家庭のお子さんです。それで言うと、坂東玉三郎さんも、一般といっているのか分かんないけど、大塚にあった料亭のお子さんですね。歌舞伎役者のところへ養子に入って、ついには人間国宝になったというのもあります。

今の幸四郎さんたちのおじいちゃんは普通の一般家



堀越氏

庭の子で、当時は養子にもらうっていっぱいあったんですね。藤間勘右衛門という人は「こんなに顔の立派な子どもは見たことがない。養子にちょうだい」といって養子にもらって歌舞伎役者にしたのが七代目幸四郎で、その息子が十一代目団十郎、二代目松緑、八代目幸四郎なので、もしそのときに顔のいい子をちょうだいと言ってなかったら、今の歌舞伎界の幹部役者は半分ぐらいいなくなっちゃうということになります。

そういう意味では、必ずしも門閥だけではない世界なのです。ただ、実力を養うという意味では、子どものころから訓練するということの大事さというのは、歌舞伎役者たち、皆さんおっしゃっているのも、スタート地点が遅い不利、その不利をどう解消していくかだけですね、これから。

中国は、京劇とかは小さいころからたたき込んで役者を育てますけれども、日本は義務教育の壁があって、なかなかそこは難しいと言われているのと、職業選択の自由の問題があるので、中国みたいに、よしこいつは京劇役者にしようといってたたき込むというのはなかなかできない。その辺で、これから歌舞伎がどう残っていくかというのはとても大きな課題でしょうね。役者もだんだん子どもが少なくなってきて跡継ぎが減っていますから、世襲だけでは絶対立ち行かないのは間違いない。

【司会】 ほぼお時間なんですけど、最後にひとついかがでしょうか。

【質問】 質問します。

せっかく大向うさんが来られているものですから、かけ声について質問させていただきます。私は歌舞伎で別にかけ声はかけないんですが、歌舞伎って、舞台の間だとか、うまいなと思ったときにパッとかけ声が裏のタイミングでかかるとか、かけ声自体が舞台と一体となって、すごくいい雰囲気になるじゃないですか。それがないと下手っぽいだなと思うんですが、そんなように見ていけばいいのかなということと、もうひとつ、その背景として、たとえば比較しても意味がないかもしれませんが、オペラとか、その派生のミュージカルって、もともとオペラってアリアという概念があるものだから、たとえばアリアの後で拍手をしましょう、かけ声しましょうという決まり事みたいのがありますよね。歌舞伎ってそうじゃなくて、今言ったように、うまいなというときにパーンとかけられるじゃないですか。そういうものでいいんでしょうかという質問です。

【堀越】 その通りでいいと思います。歌舞伎の場合は決まり事みたいにかける場所と、本当に瞬発力でいくところと両方あると思っていて、芝居に句読点を打つみたいなイメージが自分たちの中ではありますね。ただ、役割としてはお刺身の薬味みたいなものなので、目立ち過ぎちゃいけないというのもあります。お寿司を食べて、わさびの味に言及する人はいないですから、きょうのはいいわさびだねとか絶対言わないですからね。だから、ないと気づかれるけど、大向うが中心になるような見方をされるのは違うと思っていますし、その辺のさじかげんは必要なものですね。

さっきおっしゃったように、ここだということで声をかけるのは大向うの原点だと思います。こういう話をひとつさせていただきます。昔、片岡仁左衛門さん襲名のときに玉三郎さんが演じている役に外国人の女の子が幕見から突然、「イエス」と叫んだことがあるんですね。これがすばらしい間合いでした。大向うの原点はこれだなと思っちゃいました。全然不快感はな

かったですね。自分が受けようと思って変な声をかけるおっさんよりも、よっぽどさわやかでしたね、彼女のかけ声は。原点はそこですね。感動した瞬間に声をかけるという。

だから、感動に裏打ちされたかけ声であれば、基本的には不快なことにはならないはずなのと、外すこともないはずなんです。うまいことやってやろうと思っている人のかけ声ほどだめですね。その辺を考えたおかないといけないのかな。

あとは役者を引き立てる。相手が主人公なので、それは応援の原則ですね。その人が一番輝くやり方を考える。時には声をかけないほうが輝くときもある。私、勘三郎さんに2回ぐらい、「よくあそこでかけなかったね」といって誉められたことがありました。そういうことなんです。かけたらいいというものでもないという。その辺が察して引くみたいな大向うの醍醐味かなと思いますし、ごらんになっていて、アッと心に響いたときに誰かの声がパッと聞こえたらいいなと思われるのが正解だと思います。

こんな感じでよろしいでしょうか。

【司会】 ありがとうございます。いいところでちょうど時間になったということで。

きょうは以上でお開きにさせていただきます。堀越さん、本日はありがとうございました。(拍手)

開催日：2016年6月23日