

あ
の
ろ
の
ア
サ



木ノ下歌舞伎
秋の特別講座
学校ノカ
ゴッコの

木ノ下歌舞伎
秋の特別講座

Kinokabuno
Gakkō
Gokko



木ノ下歌舞伎 秋の特別講座

「キノカブの学校ごっこ」

歴史的な文脈を踏まえつつ、現代における歌舞伎演目上演の可能性を発信する木ノ下歌舞伎。昨年秋、パリでの「ジャポニスム2018」に参加した『勸進帳』の映像上映会や主宰の木ノ下裕一による熱血授業「木ノ下の勝手に古典芸能史」、豪華ゲスト陣による講座やワークショップなど、座学も実技も盛りだくさんの「学校ごっこ」を6日間にわたって開催しました。

「隅田川 森羅万象 墨に夢」(通称：すみゆめ)の一環として実施した本企画では、すみだにちなんだ演目の紹介や実演も取り入れられ、参加者は現代の視点から古典芸能を知るのみならず、地域への新たなまなざしを得ることができました。本レポートでは、そのエッセンスをご紹介します。



開催日 2018年11月9日(金)～11日(日)、16日(金)～18日(日)

会場 YKK60ビル AZ1ホール(東京都墨田区亀沢3-22-1)

参加費 [単券] 1講座 ¥2,500 [前夜祭|凸凹伝芸教室 @すみだ] ¥3,500
[特別講義|『勸進帳』上映会] ¥1,500 ※墨田区在住・在勤の方は全講座 ¥500 引き ※高校生以下は全講座 ¥500
[通し券] ¥25,000 ※全11講座と『勸進帳』上映会(「前夜祭|凸凹伝芸教室@すみだ」以外の全プログラム)
[木ノ下の勝手に古典芸能史 全4回:セット券] ¥8,000

参加者数 のべ 506人 / 通し受講者数 11人

主催：木ノ下歌舞伎／一般社団法人樹来舎、「隅田川 森羅万象 墨に夢」実行委員会、墨田区
特別協賛：アサヒグループホールディングス株式会社 協賛：YKK株式会社 協力：YKK AP株式会社
コーディネーター：木ノ下裕一(助成：公益財団法人セゾン文化財団)

| 日付 時間 | 11月9日(金) | 11月10日(土) | 11月11日(日) |
|---------------------|---|--|--|
| 10:45~ | | 入学式 (対象:通し受講者) | |
| 11:30 ~ 13:10 | Gakkō Gokko | 木ノ下の勝手に 古典芸能史 第一講 「アバンギャルド≠能」 講師 木ノ下裕一 | 木ノ下の勝手に 古典芸能史 第二講 「センチメンタル≠狂言」 講師 木ノ下裕一 |
| 13:50 ~ 15:30 | Gakkō Gokko | 歌舞伎のなかの現代、 現代のなかの歌舞伎 講師 日置貴之 (白百合女子大学准教授) | 隅田川の映してきたもの 講師 児玉竜一 (早稲田大学教授、 早稲田大学演劇博物館副館長) |
| 16:00 ~ 17:40 | Gakkō Gokko | 木ノ下流・補綴演習 ~入門編~ 講師 木ノ下裕一 | 義太夫の名盤を聴く 講師 木ノ下裕一(助手:山道弥栄) |
| 19:00~ | 前夜祭 凸凹伝芸教室@すみだ 出演 桂吉坊(落語家)、木ノ下裕一 | Gakkō Gokko | Gakkō Gokko |

| 日付 時間 | 11月16日(金) | 11月17日(土) | 11月18日(日) |
|---------------------|--|---|--|
| 11:30 ~ 13:10 | Gakkō Gokko | 木ノ下の勝手に 古典芸能史 第三講 「メタフィクション≠文楽」 講師 木ノ下裕一 | 木ノ下の勝手に 古典芸能史 第四講 「コンテンポラリー≠歌舞伎」 講師 木ノ下裕一 |
| 13:50 ~ 15:30 | Gakkō Gokko | 藤浪小道具 ワークショップ 「歌舞伎小道具のヒミツ」 講師 藤浪小道具株式会社 | 歌舞伎批評を “批評”する 講師 小林昌廣 (情報科学芸術大学院大学教授) |
| 16:00 ~ 17:40 | Gakkō Gokko | 描かれた歌舞伎 講師 渡邊晃 (太田記念美術館主幹学芸員) | 質疑応答会 卒業式 (対象:通し受講者) |
| 19:00~ | 特別講義 パリ凱旋!木ノ下歌舞伎 『勸進帳』映像上映会 出演 木ノ下裕一 | Gakkō Gokko | Gakkō Gokko |

「東海道四谷怪談」の実演と古典談義。 芝居ごっこで始まる学校ごっこ。

6日間にわたって行われた学校ごっこの幕開けは、木ノ下校長と落語家の桂吉坊による前夜祭だ。墨田ゆかりの歌舞伎演目「東海道四谷怪談」をテーマに、物語や時代の背景、その演じ方などを軽妙に紹介していく90分。受講者は、学校ごっこのエッセンスのつまった時間を体験した。

日時：11月9日(金) 19:00~21:30 出演：桂吉坊(落語家)、木ノ下裕一

Report

「キノカブの学校ごっこ」が始まった。前夜祭の内容は三部構成。吉坊による高座と木ノ下の講座、そしてふたりが交わす古典談義だ。

吉坊は「足上がり」を披露。吉坊の大師匠(師匠の師匠)にあたる三代目桂米朝が得意とした芝居噺である。芝居好きの番頭が、やはり芝居に目がない丁稚の定吉と歌舞伎「東海道四谷怪談」を見に出かけ、先に定吉を帰す。そして番頭は帰宅後、芝居の続きを巧みに演じて定吉に聞かせる。大づめの「蛇山庵室(へびやまあんじつ)の場」だ。

このシーンは、燃えあがる提燈からお岩の幽霊が登場する「提灯抜け」や赤子が一瞬にして石地藏と化すくだりなど、ケレン(仕掛けや舞台機構を駆使したスペクタクルな演出)がふんだんに盛り込まれた有名な場面。三味線や太鼓による演奏が吉坊の語りに寄り添って、いちだんと盛り上げた。このように、江戸落語と上方落語は、音楽の使い方が異なる。江戸では出囃子に使うくらいだけど、上方では、歌舞伎と同様に物語を引き立てるため、噺の途中でも演奏されるのだ。よって、吉坊の「足上がり」が、歌舞伎愛好家たちが大半を占める客席を大いに沸かせたのは言うまでもない。

続いて、木ノ下による「東海道四谷怪談」の解説が始まった。この物語には、現在の墨田区や隅田川が舞台となった場面が多く登場。くだんの蛇山もそのひとつで、現在の地名でいう吾妻橋や東駒形のあたりだ。また、鶴屋南北作のこの怪談の初演は文政8(1825)年。全幕通せば1日がかりの大長編だが、やはり長い「仮名手本忠臣蔵」と併せて2日で両演目がやっと完結する上演形態がとられていたという。木ノ下は、「東海道四谷怪談」の物語をかいつまんで説明していく。しかし、いかにも講義っぽい堅苦しさは皆無。ところどころ名調子で台詞を唱えるので、すこぶる楽しい。また、ストーリーの要約だけにとどまらない。当時を生きた人々の思想や、作品の背景も語る。たとえば、この怪談はお岩の顔が一変するエピソードで知られるが、容姿が醜くなれば性格さえも歪む、その逆もしかり、内面と外面は共通しているという当時の価値観があったのだとか。このように、多角的に四谷怪談をとらえていくのだ。

そして最後は、吉坊と木ノ下の掛け合いだ。締太鼓や大太鼓、銅鑼など、「足上がり」で実際に演奏された楽器が舞台に並ぶ。歌舞伎で使う楽器と同様のものばかりだ。ふたりの絶妙なトークとともに、吉坊はこれらを複数のばちを使い分けて演奏。さすがは米朝一門、話芸のみならず、伝統楽器の演奏にも長けていることをありありと示した。

さらには、ツケの実演も。歌舞伎でお馴染みの、板に“付け木”を打ちつける効果音だ。吉坊がツケを鳴らし、木ノ下が歩いてみせる。まずは、ささやかな音量でツケを鳴らし、そろそろと歩く。次は大きな音で、大股でさっそうと歩く。

吉坊は言った。

「学校ごっこやのうて芝居ごっこや!」

前夜祭は始終にぎやかに時間が過ぎた。この日の受講者にとっては、次に「東海道四谷怪談」を見る際に新しい発見が得られるに違いない。

Profile



桂吉坊(かつら きちぼう)

1981年兵庫県西宮市生まれ。1999年1月10日に桂吉朝に入門。同年3月14日「岡町落語ランド」において「東の旅～煮売屋」で初舞台。2000年4月から三年間、桂米朝のもとで内弟子修業。2007年G2プロデュースの舞台「地獄八景 浮世百景」出演。2008年公開映画「能登の花ヨメ」出演。2011年咲くやこの花賞大衆芸能部門受賞。2014年繁昌亭大賞奨励賞受賞。ペンネーム城井十風として、第一回あべの歌舞伎晴の会「浮世咄一夜仇討」脚本など。舞踊を山村流 山村友五郎、鼓を大倉流 大倉源次郎に師事。東京大阪で開催する吉坊ノ会をはじめ、古典芸能の解説・ナビゲーター、2018年7月 国立劇場にてインド舞踊と日本舞踊五耀會の創作舞踊劇「ラマーヤナ」の案内も勤める。



木ノ下裕一(きのした ゆういち)

木ノ下歌舞伎 主宰。1985年和歌山市生まれ。2006年、京都造形芸術大学在学中に古典演目上演の演出や補綴・監修を自らが行う木ノ下歌舞伎を旗揚げ。代表作に「黒塚」「心中天の網島」「義経千本桜一渡海屋・大物浦」「東海道四谷怪談一通し上演」など。2016年に上演した「勳進帳」の成果に対して、平成28年度文化庁芸術祭新人賞を受賞。平成29年度京都市芸術文化特別奨励制度奨励者。渋谷・コロン歌舞伎「切られの与三」(2018)の補綴を務めるなど、古典芸能に関する執筆、講座など多岐にわたって活動中。

能も見よ。 歌舞伎だけを見ていると歌舞伎はわからない。

豪華ゲスト陣による講座や、ワークショップだけではない。キノカブの学校ごっこを支える柱のひとつ、それが木ノ下校長による熱血授業だ。その名も「木ノ下の勝手に古典芸能史」は、4回に及ぶ連続講座シリーズで、1回目は能の成り立ちを探った。

日時：11月10日(土) 11:30～13:10 講師：木ノ下裕一

Report

4回に渡って繰り広げられた、「木ノ下の勝手に古典芸能史」。各回、能、狂言、文楽、そして歌舞伎を主軸に語る構成で、まずは「アバンギャルド≒能」から始まった。

この講座の出席者の大半は歌舞伎、とりわけ木ノ下歌舞伎の愛好家と推測される。ではなぜ、歌舞伎以外の芸能も取り上げるのか？ その理由を木ノ下校長は、講座の冒頭で明確に語った。

「それらの芸能が現代まで残っているのは、お互いに影響しあって変遷しているから。すべてが密接な関係にあるんです。ですから、歌舞伎だけを見ていると歌舞伎はわからないんですよ」

そして奈良時代に遡り、中国大陸より伝わった散楽(さんかく)を手始めに、能が生まれた経緯を説明。散楽は日本固有の芸能と結びつき、田や畑で行われる土着的な田楽や、寺社仏閣を拠点に展開される猿楽へと発展していく。やがて室町時代を迎え、観阿弥、世阿弥が台頭する。

「観阿弥も世阿弥もスーパースターです。特に世阿弥は俳優として優れていたようですし、オールマイティで劇作家でもあった。もともとあった作品(既存曲)をブラッシュアップしたり、新しい作品をたくさん生み出した。それらの作品群の中には、現代でも名作と誉れ高いものが多くあります。しかも作曲家で演出家でプロデューサーでもある。自分の座を発展させるためにどうプロモーションするかを実践しました。また、これらにとどまらず理論派でもあった。自分がやってきたこと、父がやってきたことを理論立てて体系化し、いくつかの芸論書にまとめた。

特に『風姿花伝』が有名ですね。まだお読みになっていない方がいたら、ぜひ手に取ってみてください。はじめは現代語訳のものでもかまいません。とくに『風姿花伝』『第三問答条々』はQ&A形式、つまり世阿弥の自問自答形式で書かれていて読みやすいです。たとえば、客席が騒がしい時どうするか？ 昼の公演と夜の公演の演じ分けは？ など現代にも当てはまりそうな知恵がたくさん詰まっています。ほかの章では、猿楽の来歴や役者の養成方法、役柄に応じた演技の心得とコツ、能をどういうふうに乗るのか、興行するか……まで言及しています。自分の経験や父の教えを体系化してメソッドに固め、そして能の原型が完成するわけです」

それから江戸時代になると、エンタテインメント性が損なわれて、能は次第に形式化していく。また、現代につながる能舞台が登場するのもこの頃からだ。

「能舞台は非常にシンプルです。四本の柱と橋がかりだけで、特別な装置もない。やがて囃子方が音もなく現れて、木戸口から地謡が現れる。囃子の音楽が登場人物を誘い出し、やがて役者が橋がかりから登場します。特徴的なのは、舞台後ろの鏡板に松が描かれているところ。なぜ松かという、松は神様のよりしろなんですね。能には神事としての役割もありますから。私の好きな研究者、戸井田道三先生の説によると、「松」は「待つ」にかかっている、つまり、神様の出現をじっと待っているのだとも言います。

現在、橋がかりは下手(客席から見て舞台左手)にあります。では、「橋=ハシ」とは何か？ 「ハシ」には異質なものと異質なものをつなげるという意味があるそうです。つまり端と端をつなぐ。梯子も上と下をつなぐ、お箸もご飯と口をつなぐ。橋は、本来行き来できないところにむりやり道を通したものと、昔の人は考えていたようです。そもそも人は自力では川の上には行けません。近世までの怪談に、橋の上や下で幽霊や魍魎魍魎に遭遇するというパターンのもが多いのも、そのような昔の人の橋への畏れが反映されているからだと思います。能舞台では、その橋がかりから人が登場する。鏡の間(楽屋的な空間)と舞台をつなぐ橋がかりは、あの世とこの世をつなぐ橋にたとえられることもあります。松が描いてある右側の壁に貴人口(きにんぐち)があります。めったに開きませんが、出演者の具合が悪くなった時に運びだす出入口です。この貴人口は俗に死人口ともいいます。

能は武士の芸能なので、出演者は舞台上で死ぬ覚悟でやり、何があっても上演は中断しないという気迫で舞台に立つわけです。」

奈良時代から江戸時代まで、一気に100分。そして木ノ下校長は、次のように今回の講義をしめくくった。

「能は受け身で見ていると、面白くないんです。はじめは聞き取りづらい謡の言葉と音楽をヒントに、役者の記号化された簡素な動きのなかの情念とか意味を想像して、自分のイメージと二重写しにしながら見るものです。そのコツさえ掴めば、めくるめくイメージの劇世界が展開されますよ」

狂言も見よ。現存する最古の台詞劇であり、能のパロディにして双子の兄弟。

能から派生して狂言が生まれた。能は悲劇で、狂言は喜劇とよく言われがちだけど、ほんとにその見方だけでいいのか？ 狂言に備わった批判的な眼差しや、能のパロディといった側面。このあたりに着目して、狂言に触れてみたい。

日時：11月11日(日) 11:30~13:10 講師：木ノ下裕一

Report

「木ノ下の勝手に古典芸能史」の二回目にあたる「センチメンタル≠狂言」、まず木ノ下校長は前回に続いて能について語り始めた。室町時代に注目された世阿弥は、複式夢幻能という上演形式を発明した点でも革命的だった。それは、前半と後半の二部構成で異なるシテ（主人公）が登場し、同じ役者が演じる形式のこと。その前半と後半を狂言師がつなぐ。これを間（あい）狂言という。また、江戸時代に入って、能の上演形式が固まってくると、能と能の間に狂言を一曲入れるようになる。つまり、能と狂言が、交互に展開されていく。両者は切り離しがたい存在なのだ。

「現在では、狂言の単独公演もめずらしくありませんが、能と狂言は双子の兄弟のような、一卵性みたいな感じですが。もともとは同じ猿楽（さるがく）に属してははっきりとした区別はなかったようです。しかし、猿楽が都市型の演劇になっていくに従って、猿楽だけで生計を立てる人、つまりプロの猿楽集団がいくつも現れます。これを「座」といいます。

ひとつの座のなかにはさまざまな俳優がいて、次第にふたつのタイプに分かれてくるんだそうです。ひとつは歌と踊りが得意な俳優、もうひとつは、お芝居に秀でた俳優。また、シリアスな演技に長けた人とコミカルな演技がうまい人に分かれることも。やがて、歌舞とシリアスな演技が上手なほうが「能的なるもの」に、芝居が巧みでコミカルな持ち味の人が「狂言的なるもの」になっていく。つまり、座のなかでのパート分けみたいなのですね。お客さんもシリアスな能ばかりみていると飽きるの、緊張と緩和をバランスよく、ということです。別の言い方をすると、シリアスな能のなかでこそ狂言が活きるわけです」

そして木ノ下校長は「もどく」という言葉について解説。「もどく」とは、「がんもどき」の「もどき」と同様に似せる行為のこと。似せる以外に、解説する、かみ砕く、揶揄する、パロディ化する、批評する……などの意味合いも含まれる。そして、この「もどき」という概念は、能や狂言を理解するうえで重要なのだとか。

「たとえば「弱法師（よろぼし）」という演目。位の高い御曹司が家を追われ、やがて病気を患って盲目となる。仏にすがりたい思いで、春の彼岸に日想観という行をします。これは、海に沈む夕陽を凝視して極楽浄土に想いを馳せる行です。彼は目が見えないので、心で目を見ようとする。すると心の中に夕陽が広がる。海も見える。なんでも見える。これが能のバージョンです。かたや狂言に「月見座頭」という演目があります。江戸時代に出来た演目で、比較的新しい作品なのですが、これは完全に能「弱法師」の「もどき」なんです。「月見座頭」も盲人が主人公ですが、季節は秋、しかも月見に出かけます。春と秋、太陽と月という対比になっていますね。虫の音を楽しむ様が描かれますが、「弱法師」の日想観が視覚的行為だったのに対し、聴覚的行為になっている点も興味深い。

能のほうは目が見えなくても崇高な体験ができましたが、一方、狂言では目が見えないことで散々な目にあう。つまり、一種の批評なんです。能と狂言を個別に見ても十分に面白いんですが、こうした能と狂言の関係がわかればもっと面白い。狂言が、能のどこをもどいているのか、どこにその「もどき」の批評精神があるかに注目してみると面白さが何倍にもなります」

それから、狂言は軽みのあるコメディだともよく言われる。しかし、木ノ下校長はたとえば「武悪（ぶあく）」の前半部分のように、シリアスで非常に緊張感の高い演目を紹介。狂言のもうひとつの見方を唱えた。

「狂言は現存する古典芸能のなかで最古の台詞劇といわれています。そして、庶民を主人公にした台詞劇でもある。だから、別の光の当て方をすれば、当時の庶民の暮らしぶりや価値観なども知ることができる。狂言に笑いだけを求めるのではなく、その背景になにが隠されているのかを楽しもうとすることが大切だと思います。そしてそれは、古典芸能全般にいえることでもあります」

文楽も見よ。語りと人形と三味線、 ルーツの異なる三位一体。

人形と語り芸、そして最新鋭の楽器・三味線が出会い、文楽が生まれた。さらに近松門左衛門と竹本義太夫の最強タッグによって、一世を風靡し、元禄期に華開いた。そんな文楽の魅力に、木ノ下校長が迫る。

日時：11月17日(土) 11:30～13:10 講師：木ノ下裕一

Report

「私は高校生の頃から文楽を見ています」

のっけから、木ノ下校長の体験談が始まった。「木ノ下の勝手に古典芸能史」の三回目は文楽がテーマ。木ノ下校長は、文楽を見始めたのは計画的だったと振り返る。

「子供の頃から落語が好きで、いずれ古典芸能が全般的に好きになるだろう、泥沼にはまるだろうと思っていました。ですから小学生の時に計画を立てて、小学校は落語に専念して、中学では歌舞伎、高校で満を持して文楽を見ようと決めていました。古典芸能はいつから見てもいいですけど、できることなら早い方がいい。名人は亡くなりますからね。少しでも早く見たら自慢もできますし。私の高校時代は、義太夫は七代目竹本住大夫（すみたゆう）、人形遣いは初代吉田玉男、このふたりが最高峰として君臨していましたね」

文楽は、語り（浄瑠璃）と人形と三味線、この三要素で成り立っている。この三つが出会って人形浄瑠璃が生まれた。江戸時代の初期のことだ。

「文楽が面白いのは、ルーツがバラバラな三つが出会ったところ。人形による芸能はすでに古くからありました。どうもももとは中国や朝鮮半島の芸能らしい。平安時代の文献には傀儡子（かいらいし）という人形遣いの芸が紹介されています。傀儡政権とか傀儡政治とか、背後にいる黒幕が操るとい言葉が辛うじて残ってますね。そして三味線のルーツは、おそらくシルクロードを通じて入ってきた弦楽器。沖縄を経て本土にもたらされました。沖縄では三線といいますね。本土には大きな蛇の皮がないので、猫の皮などで代用した。このように全然ルーツが違います。

で、三味線は当時、最新の楽器だった。三味線は皮を張ってあるので弦楽器と打楽器のハイブリッド。当時の人からすれば聴いたことがない音だったんですね。それから、浄瑠璃は語りの芸。語りの芸は日本語で発展するので、当然、日本の芸です。で、語りの芸が人形や新進気鋭の楽器・三味線と出会って人形浄瑠璃、文楽が生まれた」

そして、文楽が広く親しまれるようになったのは、近松門左衛門が果たした役割が大きい。1600年代後半から近松が台頭し、近松以前か以後かで浄瑠璃の世界は著しく変わったのだ。

「近松が変えたのは、まずドラマの内容。有名武将が登場する時代物でも、人間味を加えて心の機微を描いた。内容的にも進歩させ、深めていき、それまでのドラマの作り方と全然違う。また、近松は市井の人を主人公にした物語、つまり世話物というジャンルも確立しました。しかも、当時実際に起きた事件なども多く題材にしています。ですから近松以前は古浄瑠璃と呼ばれるようになりました。ただし、近松ひとりでは一世を風靡したのではなく、竹本義太夫というスターがいたから成し遂げられた。竹本義太夫が浄瑠璃を一世風靡して、義太夫節と呼ばれるようになる。本人の名前がつくわけです。ふたりのタッグによって文楽は発展していくわけです」

このように、木ノ下校長は文楽が登場した歴史を紐解く。続いて、文楽という物語の構造について熱血講義を繰り広げた。

「人形浄瑠璃の語り、つまり義太夫は、地（状況を語る）と詞（台詞）、このふたつの要素を往復しながら、節でジョイントしながら進めていきます。詞は当事者の言葉で全部進行形。一方、地は俯瞰で見た大きな目線で、客観的に語る。また、地は過去も未来も運命もすでに知っている。人形遣いが操る人形は運命に突き動かされる人々に見える。それは傀儡ですよ。登場人物たちは運命から逃れられない。目に見えるもの、見えないものを含めて、文楽は世界そのものを描き切ろうとしているのではないかと感じる時さえあります。それは文楽が構造的な芸能だからです」

歌舞伎を見よ。 自分たちが立っている場所を把握せよ。

いよいよ、「木ノ下の勝手に古典芸能史」の最終回。満を持して、木ノ下校長による歌舞伎の熱血授業だ。上方と江戸という二大都市、その経済や文化の力関係の変遷をたどるとともに、近松門左衛門、鶴屋南北、河竹黙阿弥の三名の作者を軸に、過去と現代が地続きの上にある歌舞伎を語る。

日時：11月18日(日) 11:30~13:10 講師：木ノ下裕一

Report

能の成立に始まり、狂言と文楽に触れてきた「木ノ下の勝手に古典芸能史」は、ようやく歌舞伎を取り上げる。今回は最終回だからだ。だが、木ノ下校長は冒頭に、歌舞伎についてレクチャーするのは「大変なんです」と語った。

「歌舞伎という芸能が他と比べて難しいのは、どこを本拠地にしてきたかが問題だからです。これまで取り上げてきた芸能は一都市を拠点にしていた。奈良や京、大坂とか、本場と呼べる場所があったんです。ところが歌舞伎が誕生した江戸時代では、政治の中央が江戸へ移っても依然として上方は大都市として機能していた。ことに江戸の前半期においては、上方が経済や文化の中心を担っていました。ここに江戸の歌舞伎と上方の歌舞伎の二極が誕生することになる。ですので今回は、江戸と上方の力関係を横軸にして、縦軸に代表的な歌舞伎(または浄瑠璃)の作者を据えて、ざっと歌舞伎総ざらいをしてみたいと思います」

木ノ下校長が取り上げた代表的な作者は、近松門左衛門、鶴屋南北、河竹黙阿弥の三名。それぞれの特色について、校長は解説していく。

「歌舞伎の発生は、江戸幕府ができてまもなく、1603年に出雲阿国(いずものおくに)が歌舞伎踊りを始めたのが祖であるといわれています。それから100年経った1700年前後、元禄期の歌舞伎界に近松門左衛門が現れます。その頃近松は歌舞伎作者でした。浄瑠璃の時は竹本義太夫がパートナーでしたが、歌舞伎では坂田藤十郎とタッグを組みます。そして一世を風靡していきました」

一方、この頃には江戸でもスーパースターが出現した。初代と二代目の市川團十郎だ。しかし、上方とはまったくタイプの違うスターで、のちに荒事と呼ばれる強いヒーローを主役とした芝居を得意にしていた。江戸の荒事に対して上方の坂田藤十郎は和事と呼ばれ、色男だがどこか頼りなげで弱さも併せ持つ役が得意。なぜ同時期でこうも違うのか、木ノ下校長はこう説明する。

「1700年代前後は、まだ江戸に共通語がなかったといわれています。その頃の江戸はさまざまな地方から人が集まって出来た新興都市。辛うじて文語や武士の言葉は通じるけれど、町全体で通じる言葉がない。ですから勧善懲悪で、見ただけで強いということがわかる明解さが求められたわけです。かたや上方文化の歴史は古い。言葉の演劇も可能だし、複雑な筋も、心の機微も表現できたのです」

上方は、元禄が経済的にも文化的にもピークだった。ところが、享保の改革を境に、上方と江戸の力関係が変わる。江戸が都市としての力を発揮するようになったのだ。以降は、上方で人気を博した「仮名手本忠臣蔵」などの演目が、江戸で上演されるようになる。

「江戸の歌舞伎が上方の義太夫ものの演目をどんどん輸入するわけです。

しかし、江戸時代も半ばを過ぎると、江戸独自の脚本も作られるようになってきます。中でもその到達点的存在なのが、江戸文化が最も円熟した文政文化に活躍した鶴屋南北。南北は複数の世界を混ぜる『ないませ』という劇作手法を得意としました。たとえば、『東海道四谷怪談』では、「忠臣蔵」と巷談のお岩伝説。そこに、時事ニュース的なものや流行も混ぜ合わせる。劇中の言葉も、義太夫っぽい古風な言語から普通の庶民や若者が使っている言葉まで用いる。これは、江戸にしかない歌舞伎です」

そして、幕末から明治にかけて注目されたのが河竹黙阿弥である。南北の頃は文化の爛熟期だったが、黙阿弥の頃は徳川幕府がぐらつき、江戸が終焉をむかえようとしている時代。安政の大地震をはじめ災害に見舞われ、混乱期でもあった。

「黙阿弥は七五調の台詞を得意にしました。南北が若者言葉を使って、せっかくチェルフィッチュをやったのに、黙阿弥が宝塚の様式美に戻す……みたいな感じでしょうか。想像の域を出ませんが、もしかしたら黙阿弥は滅びゆく『江戸』を残そうとしたのかもしれないと思います。黙阿弥は美しい台詞を書いた劇作家ですが、内容は決して絵空事ではなく、時代の風潮もうまく取り込んでいます。激しい社会の変化のなかで、変わらなさを余儀なくされる人の姿、また、変わることができなくて時代とともに潰れてしまう人の姿を好んで描いていますね。それは作家・黙阿弥なりの、時代に対するひとつの戦い方だったのかもしれない」

そして木ノ下校長は「勝手に古典芸能史」の最後を次のように締めくくった。

「古典を見るということは、当時の価値観や風潮や都市や人間の姿を見るということです。過去と現在を照らし合わせると、自分たちが立っている現在地が見えてくる。古典は現代を見るためにも機能します。そして、長い歴史の果てに今があるということ、過去と現代が地続きであることも思い出させてくれます」

古典作品の読み方から、 木ノ下流のアレンジ方法までを体験。

日時：11月10日(土) 16:00～17:40 講師：木ノ下裕一

Report

「補い、綴る」と書いて「補綴(ほてつ)」。木ノ下歌舞伎では、古典作品を精読し、解釈を固め、カットや加筆などの編集をして、上演目的に沿った戯曲に仕立て直す作業を行っている。

演習では、その木ノ下バージョンの「補綴」をどうやるかをまずは紹介。最初は「素読み」で、自分が持っている知識を総動員して自由に読む。その後「異本読み」、同じ作品でもさまざまなバージョンを読み比べ、時代背景も調べていく。次の段階が「底本定め」で、数々のバージョンの中から、補綴を進める上で土台とする一本を選び、自分なりに解釈できるまで精読する。それから「大テーマ決め」。どのような新解釈に基づいて補綴していくか、大枠の方向性(テーマ)を定める。次に「補綴ノートづくり」では俗にハコ書きと呼ばれる全体の設計図を作成し、そこからようやく「台本書き」となる。ちなみに木ノ下の作成する補綴台本は歌舞伎の言葉(古文)で書き、稽古に入ってから、ここは古文がいい、現代語がいいということを演出家と決めるので、木ノ下歌舞伎の上演台本ができるのは、本番の一週間前くらいだとか。

今回は入門編につき、和歌を使った「補綴」の疑似体験をやってみる。モチーフとなった和歌は「世の中は常にもがもな渚こぐ海人の小舟の綱手かなしも」。現代語に訳し、作者が置かれた状況を考えて、参加者それぞれの解釈が生まれた。

義太夫の名盤を聴く

歴代名人の義太夫の違いを聴き比べる

日時：11月11日(日) 16:00～17:40 講師：木ノ下裕一(助手：山道弥栄)

Report

レコードに残された近代の義太夫を聴き比べ、マニアックに(好き放題に)解説するというこの回。豊竹山城少掾(二世豊竹古靱太夫)、三世竹本津太夫から四世竹本越路太夫、八世竹本綱太夫と、歴代名人の芸にどっぷり浸かる100分間だ。

「古きに還す」というスローガンのもと、義太夫の「風」(ふう=語り方)を研究をした二世豊竹古靱太夫(とよたけこうつぼだゆう:1878～1967)の語りを掘り下げ、四世竹本越路太夫の「口説き」を聴く。義太夫の風は、まず西風と東風に分かれる。道頓堀を挟んで西側にあった竹本座は地味でしっとり、東側の豊竹座は派手で大きいという特色があり、どちらで初演されたかによって演目の風が決まるが、再演するうちに両座の風が交わってくることもあるという。

さらに、たとえば義太夫節の中でも、現在、「時代物」と呼ばれるジャンルは、五段構成を基本とするが、同じ三味線のフレーズでも段によっても風が違うようで、助手の山道さんが、実際に弾き分けてみせる。三世鶴澤清六の三味線と二世鶴澤古靱太夫が組み、次いで四世清六と組むというように、三味線がベテランの時は太夫が若手、その太夫が成熟すると若手の三味線と組む、互い違いに芸を鍛えていったという事例も多く、芸を継承していくための工夫を垣間見ることができるのだとか。あらためて、その奥深さを知る講座となった。

同時代の社会の状況を映し出す歌舞伎

歌舞伎は伝統演劇であり、同時代の演劇でもあるのか？ 歌舞伎も文楽も、生まれた当時は現代演劇。では、どのあたりに同時代性があったのか？ 日置貴之先生は、さまざまな事例をもとに、歌舞伎が当時の世の中の動きを扱ってきたことを説明。そして、過去の演目を現代に上演する意義を探る。

日時：11月10日(土) 13:50～15:30 講師：日置貴之(白百合女子大学准教授)

Report

「伝統演劇と同時代性ということを考えてみたい」

日置先生は、そのように切り出した。確かに、歌舞伎といえば江戸時代に高い人気を誇った伝統演劇、という考え方が根強い。そうはいっても、近松門左衛門にしても鶴屋南北にしても「新作」を執筆し、当時は「同時代の演劇」として観客に受け止められたに違いあるまい。日置先生は、次のように問いかける。

「『シェイクスピアはわれらの同時代人』(ヤン・コット著、蜂谷昭雄、喜志哲雄訳、白水社)という本があります。そこでは、シェイクスピア劇、特に歴史劇の中に現代性を見出していくことが大胆に提案されています。渡辺保さん(批評家)はこれを踏まえて、「近松は現代人の我々に受け入れられているか」と問い、伝統演劇に対して問題提起をするわけです。歌舞伎や文楽には、現代の状況につながるような側面はないのだろうか、と。

17世紀終わりから18世紀の初めにかけての元禄時代は、生類憐みの令で知られる将軍・徳川綱吉の治世で、文化的には近松、芭蕉、西鶴が活躍した時期でした。たとえば近松は、坂田藤十郎のためにさまざまな作品を書きましたが、多くの作品が、大名家の乗っ取りを凶る悪人と、それを防ごうとする善人が対立する「御家騒動物」の枠組みを持っています。なぜ、この時期の歌舞伎が御家騒動物ばかりなのかは、いまだによくわかっていない部分もあるのですが、ひとつ言えるのは、綱吉の時代には取り潰しになった大名家も多く、大名家の存続という問題が世間の注目を浴びていたということです。歌舞伎は、最新の社会情勢に敏感に反応していたのではないのでしょうか。」

このように、江戸の頃から歌舞伎は同時代の世の中の動きを巧みに作中に採り入れてきた。また、災害を扱った演目も多い。

「江戸時代の都市では頻繁に火災があり、歌舞伎の芝居小屋は平均すると6～7年に一回は火事で消失しています。なので、舞台では火を描くことを避けてきました。「八百屋お七」の場合も、演劇では放火をするのではなく、火の見櫓の太鼓を打つという形になっています。それから、幕末になると洪水や船が難破するシーンが増える。リアルでスペクタクルな場面を多く上演しました。明治になると劇場の機構の発展もあり、より大規模な仕掛けを用いて災害の場面が描かれるようになります。

また、演劇はメディアとしての役割を持っています。観客が実際に目にするのは難しい、遠い土地で起きる出来事、例えば西南戦争や日清戦争といった戦争、明治三陸地震津波のような現実の災害が演劇化されました。ただ、実話に基づきながらも「つくりもの」です。単に被災地や戦場を描くというよりも、そこに強いドラマが付与される。たとえば、津波劇では、悪人の兄は津波で流され、彼に家から追い出された善良な妹夫婦は高台にある親族の家に行っていたので助かる、というような物語が描かれます。津波は善人も悪人も飲み込むのに、歌舞伎では勧善懲悪の枠組みの中でそれを描こうとする。しかし、当時の人々にとっては、「現実」が勧善懲悪の枠組みの中で、物語性を付け加えられた形で伝えられるのは決しておかしいことではなかったのです」

最後に、古典である歌舞伎の演目に「現代性」を与えるにはどんな困難があるか？ 日置先生は次のように語る。

「『古典』として固定化しているように見える歌舞伎の作品も、初演当時は「現代劇」であり、同時代の社会の状況を映し出すものでした。そして、これらの作品の多くは、現代においても私たちの社会のあり方や、感覚を反映し得る可能性を持っています。ただし、一方で日本の伝統演劇の場合には、「型」のように肉体から肉体へと受け継がれていくものの中にこそ、「伝統」の核心部分があることも確かなので、それを軽々しく変えてしまうことは慎むべきでしょう。「伝統」を守ることと、百年以上前の作品の中に「現代性」を見出すこととの間で苦闘しなくてはならない。これは歌舞伎座で古典歌舞伎を演じる役者たちにも、木ノ下歌舞伎のような人々にとっても共通することなのではないでしょうか」

Profile



日置貴之(ひおき たかひゆき)

白百合女子大学准教授。東京都生まれ。早稲田大学第一文学部卒業、東京大学大学院人文社会系研究科博士課程修了。博士(文学)。江戸時代末期から明治時代を中心に歌舞伎を研究している。著書「変貌する時代のなかの歌舞伎 幕末・明治期歌舞伎史」(笠間書院、2016年)、「近世日本の歴史叙述と対外意識」(共著、勉誠出版、2016年)など。

隅田川の映してきたもの

隅田川は能から生まれ、 文楽や歌舞伎へと発展を遂げた

劇場と川は縁が深く、川のそばに劇場はつきもの。江戸三座も川に近く、人は劇場に船で出かけた。能の演目「隅田川」は室町時代に生まれ、江戸時代には近松が狂言化し、さらに南北は歌舞伎バージョンを発表。隅田川と舞台作品の関係を、児玉竜一先生が解き明かす。

日時：11月11日(日) 13:50～15:30

講師：児玉竜一(早稲田大学教授、早稲田大学演劇博物館副館長)

Report

「以前、ある講演で、学術落語と紹介されたこともありまして」

児玉先生は、この日の講義をこう切り出した。この「つかみ」に偽りはなく、声色を使い分けて歌舞伎の台詞を語るなど講義は終始、にぎやかに展開。受講者の笑い声は絶えなかった。「隅田川の映してきたもの」とのタイトルどおり、まずは川のエピソードが皮切りだ。

「劇場と川は縁が深いものです。ロンドンではテムズ川、パリではセーヌ川など、どの都市も川のそばには劇場がつきもの。そして江戸三座(中村座、市村座、森田座)も川のそばにありました。それは、水運が重要だったからです。日本橋から幕末の江戸三座に行こうとすると船に乗って隅田川を進んだものです。

京や大坂とは違って、新興都市の江戸には古典文学ゆかりの地がない。文学的な記憶の場所、つまり物語が堆積している場所がないんです。江戸は1600年にできて、歌舞伎が盛んになったのは元禄年間(1688～1704年)。独自の文化ができるためには100年、成熟するのに50～70年はかかるものなんです。

ただし、江戸独自のものがひとつだけある。それが隅田川です。隅田川は平安時代初期の「伊勢物語」にも描かれているし、室町時代にはその名も「隅田川」という能の演目も生まれた。梅若丸が人買いにさらわれて、母親が物狂いになって隅田川を下るストーリーです。これは、いまもよく上演されています。

そして江戸時代、近松門左衛門がこの能の「隅田川」の三段目をベースにして文楽『雙生(ふたご)隅田川』を書いた。つまり、能のスピノフですね。文楽のほうでは能には出てこない人買いがクローズアップされます」

隅田川を舞台にした能が文楽になり、やがて隅田川は歌舞伎でも取り上げられる。梅若丸の物語をヒントにしてつくられた歌舞伎の演目は「隅田川物」といい、児玉先生によると、「傾城(けいせい)隅田川」や四代目鶴屋南北による「桜姫東文章(さくらひめあずまぶんしょう)」など数十作はある、とのこと。

「南北による「桜姫東文章」は、文化14(1817)年に初演された後、長い間上演されませんでした。ところが、昭和2(1927)年に初代中村吉右衛門によって復活上演されます。さらには昭和42(1967)年に国立劇場で、三島由紀夫と郡司正勝による補綴で上演され、坂東玉三郎の桜姫が当たり役となりました。

一方、近松による文楽の「雙生隅田川」は昭和51(1976)年に歌舞伎でも日の目を見ました。昭和50年代に入ると、三代目市川猿之助が辻村ジュサブローに人形製作を依頼して復活上演し、その後、武智鉄二演出で今の坂田藤十郎も上演しました。

このように、ひとつの能の演目をきっかけに、隅田川をめぐる物語は多くのパリエーションを生みました。能を踏まえつつ、文楽ではさらに広げて作品をつくり、それを歌舞伎でいちだんと幅を広げた。能や文楽になかった世界を歌舞伎は作り上げたんです。そして、時代によって表現の方法も変わった。

不易流行というが、役者の肉体は現在のもの。つまり、過去の題材のなかを現在の役者が生きている。過去の蓄積と現在をどう交差させるか、そこに新しい表現が生まれるんです」

そして児玉先生は、最後にこう語った。

「歌舞伎は見れば見るほど楽しみが増えてくるものです」

Profile



児玉竜一(こだまりゅういち)

早稲田大学教授、早稲田大学演劇博物館副館長。1967年兵庫県生まれ。早稲田大学大学院から、早大助手、東京国立文化財研究所、日本女子大学などを経て現職。専門は歌舞伎研究と評論。編書に『能楽・文楽・歌舞伎』、共編著に『カブキ・ハンドブック』、『映画のなかの古典芸能』など。『朝日新聞』で歌舞伎評担当。2013年より早稲田大学演劇博物館副館長。

役者絵や名場面とは限らない、 浮世絵で知る歌舞伎の楽しみ

江戸時代、そばの半額で浮世絵が買えた！ 浮世絵はそのくらい気さくな庶民の娯楽。人々は、ひいきの役者の絵を懐に入れて持ち歩いた。そして役者絵もさまざまで、写実的な絵もあれば、楽屋裏の役者たちや、日常を描いたり、あるいは、劇場や客席の様子を描いた浮世絵も。浮世絵で知る歌舞伎の楽しみ方を渡邊晃先生が解説。

日時：11月17日(土) 16:00～17:40 講師：渡邊晃(太田記念美術館主幹学芸員)

Report

江戸時代、浮世絵の二大テーマは役者と遊女だったと渡邊先生は言う。歌舞伎役者と吉原の花魁たちを描いた版画が、風景画や相撲絵、花鳥画などよりも、多くの人たちに親しまれた人気のジャンルだった。というのも、いまでいうブロマイドのように、好みの役者や美人の絵を絶えず持っていたからに他ならない。では当時、浮世絵はどのように売られていたのか？一枚の浮世絵を見ながら、渡邊先生は解説する。

「店先に斜めの台があって、浮世絵が並んでいますね。お客さんは全員女性ですけど、本当は男性も多かった。浮世絵でよく見られる手法で、女性ばかりのほうが華やかなのであえて男性を描いていないのです。そして値段は、時代にもよりますが、細判が8文で大判が20文、3枚続きで72文という記録があります。ちなみに、当時はそばが16文。現代の富士そばが300円とすると、その半額で細判が買えるわけですから、浮世絵は安かったんです。つまり、ポストカードを買う感覚ですね」

また、当時、江戸で歌舞伎が人気だったことは言うまでもないが、その様子も浮世絵で伝わる。劇場の様を描いた絵も多く残っているからだ。

「江戸三座と呼ばれる中村座、市村座、森田座の絵は多く、当時の人気ぶりがうかがえます。この劇場の絵は1800年代の中村座です。屋内は屋根つきの劇場で、花道があって舞台がある。舞台上に破風(はふ：屋根飾りの一種)がまだ残っていますが、この時期から劇場内では破風が次第になくなっていきます。そして客席はごった返して、たくさんのお客さんで賑わっています。このように、役者や芝居の名場面を描いた絵ばかりでなく、客席や劇場の様子、それに芝居町などを描いた浮世絵も実は多い。地方から江戸に出てきて、芝居小屋に行ったお土産として買ったんでしょうね」

では、役者絵はどのように発展してきたのか？それは、絵師の鳥居清元が息子の清信とともに大坂から江戸に来たことに遡る。鳥居派は劇場の絵看板や番付を本業としたが、やがて浮世絵に進出、鳥居派は役者絵の主流として人気を誇った。

「鳥居派は現在も続いてまして、歌舞伎座の絵看板をいまでも描いています。しかし、勝川派が台頭し、役者絵の主流を譲ることになりました。役者絵は一社独占が多かったんですよ。なお、勝川派を率いた勝川春章は人体や骨格の研究もしていて、たとえば立ち回りの場面でひじの描き方に注目すると、とても写実的であるとわかります。一方、春章は役者の日常も描いています。舞台に出る前の楽屋の様子や、台本の打ち合わせをしている様子を描いたんです」

なお、葛飾北斎が若い頃に入門したのが、この勝川派だ。当然、かつての北斎は役者絵や劇場の様子も描いている。

「しかし北斎は、寛政6(1794)年、36歳の時に勝川派を離脱します。そして離脱後、北斎は風景画の一種として劇場を描くことはあっても、役者絵をほとんど描きませんでした。ただ三代目尾上菊五郎とは仲がよかったという逸話は残されている」

そして寛政期(18世紀晩年～19世紀初頭)を迎えると、役者絵を代表するスターが登場する。東洲斎写楽と歌川豊国だ。このふたりを中心に、役者絵の人気合戦が始まったのだ。

「写楽は役者本人そのものに迫る絵を描きました。ただ、役者絵として見ると個性が強すぎて、女形の役者も容赦なく描いてしまう。一方、豊国はさわやかな感じで一世風靡します。若々しいし力強いタッチで、躍動感のある場面を描いた。こうしたさわやかでいて迫力のある画風で、豊国は勝川派や写楽との人気競争に勝利します。そしてそれ以降、役者絵の主流は歌川派となりました」

このように、渡邊先生の授業は、浮世絵を通して歌舞伎のもうひとつの楽しみ方を知る実践的な講座となった。

Profile



渡邊晃(わたなべ あきら)

太田記念美術館主幹学芸員。1976年東京都生まれ。筑波大学大学院博士課程芸術学研究科修了。博士(芸術学)。浮世絵を中心とする近世日本美術史、出版文化史を研究。太田記念美術館にて「没後150年記念 歌川国貞」(2014)「生誕290年記念 勝川春章」(2016)などの展覧会を担当。他にサントリー美術館「歌舞伎—江戸の芝居小屋—」(2013)企画協力など。著書に「謎解き浮世絵叢書 三代豊国・広重 双筆五十三次」(二玄社)、「江戸の悪」『江戸の女装と男装』(青幻舎)ほか。国立劇場歌舞伎公演プログラム「資料展示室」構成・執筆(2011～)。

中学、高校の頃は歌舞伎座が学校だった

中学、高校の頃はほぼ毎日、歌舞伎座に通っていたと、木ノ下校長の恩師でもある小林昌廣先生は振り返る。では果たして、歌舞伎に「正しい」鑑賞法はあるのか？ 小林昌廣先生の唱える鑑賞法は、どれも実践的。そして批評とは何かを考え、劇評家とその言葉に触れた。

日時：11月18日(日) 13:50～15:30 講師：小林昌廣(情報科学芸術大学院大学教授)

Report

「教え子に仕事を依頼されるようになりました」

開口一番、小林先生はそう語った。木ノ下校長によると、「大学時代の恩師です。京都造形芸術大学で一般教養の授業を受けて、その後も学科は違うんですけど、もぐりでずっと学んでました。一番前に座って笑いながら。卒業後も梅田の喫茶店で差し向かいでえんえんと古典の話をして3時間くらい話してもらい、お世話になっていました」とのこと。そして小林先生も、自らの学生時代を振り返った。

「中学、高校の頃はほぼ毎日、歌舞伎座に通ってました。そうしたら生活指導部の日本史の先生に劇場で見つけて、母親が学校に呼ばれたり始末書を書かされたり。でも、中学、高校の頃は歌舞伎座が学校だった。日本の古典、伝統文化の圧縮装置ですから」

そんな小林青年は、やがて歌舞伎の批評も書くようになる。だが批評を書くにあたっては、当然だけど、歌舞伎を見る必要がある。では、歌舞伎の「正しい」鑑賞法とはどのようなものか？ 小林先生はこう語る。

「まずは轟員の役者を見つけること。ただ、「轟」という文字は貝が三つありますが、貝はお金のことなので、これにはお金がかかります。次は、能や文楽の同系統の作品と見比べること。たとえば国立劇場では、大ホールで歌舞伎を上演して、小ホールで文楽の「忠臣蔵」を見せたりする。また、原作や脚本を読んでみる。国立劇場にはパンフレットとは別に台本も売られていますから。それから、作品の舞台となっている土地に行ってみる。たとえば石川県の小松には弁慶・富樫・義経の三すくみの像が立っている。室町時代の謡曲「安宅」や江戸時代の歌舞伎「勸進帳」の舞台となった安宅の関があるからです。また、「文七元結」は、吾妻橋から身投げをしようとするところを助けた話ですね」

そして、鑑賞を経て次は批評だ。まずは批評とは何か、小林先生は説明する。

「劇評は、実際の舞台を見て、固有の方法論を以て批評文を執筆することです。研究と批評には、研究に近い批評もあれば、批評に近い研究もあります。研究論文には「私は」とか「ぼくは」と一人称を使ってはいけません。「周知のごとく」とか「よく言われているように」など頻繁に使うフレーズもある。多くの人が使う筆法や文体で書くのが重要なんです」

さらに小林先生は、明治以降の主だった劇評家と批評家の言葉についてぞくぞくと解説していく。さまざまな資料を解説し、情報量たっぷりの授業だ。

「森鷗外の弟・三木竹二は東大医学部を出て、蠣殻町で呼吸器内科を開業するけれど、在学中から芝居ばかり見ていました。そして医者のかたわら新聞にも劇評を書いていて、1900年に雑誌「歌舞伎」を創刊しました。で、森鷗外も劇評を書いていました」

さらに、この日の授業に出てきた劇評家の名前を挙げると、三宅周太郎、戸板康二、武智鉄二、渡辺保……。そして、最後に登場した劇評家は、この人に他ならない。

「三島由紀夫には『芝居日記』(中央公論社)という劇評集があり、学生時代に書いた批評も載っていて、戦前・戦中・戦後の劇評が読めます。しかも、三島は6歳で劇評を書いた。そして戦後は書き手の立場で歌舞伎を見ていて、これは再評価できるのではないのでしょうか」

Profile



小林昌廣(こばやし まさひろ)

情報科学芸術大学院大学教授。1959年東京生まれ。大阪大学大学院医学研究科博士課程満期退学。京都造形芸術大学教授を経て、現在情報科学芸術大学院大学教授。専門は、医療人類学・医学概論・表象文化論・古典芸能研究など。おもな著書に「病いの現在形」「医の知」の対話」「臨床する芸術学」「伝統芸能ことはじめ」(近刊)など。全国で歌舞伎、能楽、落語についての講座や講演を数多く持つ。古今亭志ん朝と同じ町内会であったのが自慢。

映像と解説で知る、木ノ下歌舞伎の今

日時：11月16日(金) 19:00~21:30 講師：木ノ下裕一

Report

歌舞伎十八番のひとつである「勸進帳」、一般的には、義経一行による安宅の関所越えを描いた忠義の物語といわれる作品を、木ノ下歌舞伎では杉原邦生の演出により「関所=境界線」として捉え、国境・現在と過去・主と従・観客と舞台…といった現代社会を取り巻くあらゆる「境界線=ボーダーライン」が交錯する多層的なドラマへと再構築した(2010年初演)。2016年の再演ではキャスト、舞台美術、衣裳など演出を一新し、「境界を越える」というテーマをも見つめ直してさらなる深化を遂げる。

この特別講義では、その京都公演の映像を上映しながら、歌舞伎の代名詞的作品である「勸進帳」を杉原演出ではどう読み解いたのかを解説。人種やジェンダーも含め、世の中には「越えるべきもの」「越えられないもの」「あえて越えないもの」など多様な境界があるとし、幕切れにひとり佇む富樫の姿から、他者との間に存在する境界への絶望と希望を同時に受け止めながら、自らの運命に向かっていく人間の深い孤独を浮かびあがらせた。

また、11月初旬にパリの「ジャポニスム 2018」に参加した本作品に対する観客の反応や、ポンピドゥーセンターで上演した際の数々のエピソードなども交えて紹介した。

藤浪小道具ワークショップ「歌舞伎小道具のヒミツ」

歌舞伎に欠かせない小道具にふれ、舞台の演出を体験。

日時：11月17日(土) 13:50~15:30 講師：藤浪小道具株式会社

Report

歌舞伎公演には欠かすことのできない小道具。浅草に本社を構える藤浪小道具は、明治5(1872)年の創業以来、小道具の製作、また、小道具方として広く舞台に携わっていて、木ノ下歌舞伎もお世話になっているとか。

ワークショップでは、まず歌舞伎演目の名場面で実際に使われている小道具に触れながら、その工夫に満ちた仕掛けを知ること。「髪結新三」で新三が棒手振りから買い求める初鰹、アラをとって最後は三枚にさばいてみせ、「東海道四谷怪談」では民谷伊右衛門が我が子と違って抱いた赤児が地蔵になるという仕掛け。他にも、芝居の重要な場面を演出する小道具の数々をたっぷり披露。続いては張り子紙で歌舞伎のお面をつくる実演で、職人さんが手で紙をちぎり、糊で貼り重ねて形を整え、コテで皺を刻むと、笑い顔や泣き顔が表れてくる。

最後は参加者全員が二つの班に分かれて、「商家の帳場」と「料亭のお座敷」を小道具で飾り付けるチャレンジ。煙草盆や火鉢など、ずらりと並んだ小道具のなかから、どれが帳場や料亭にふさわしいかを皆で相談しながら選び、場面をつくりあげていく。舞台の上で、普段は手に取ることのできない小道具の魅力を、存分に味わう時間となった。

木ノ下歌舞伎 秋の特別講座

キノカブの 学校ごっこ

発行：「隅田川 森羅万象 墨に夢」実行委員会、墨田区

監修：木ノ下歌舞伎／一般社団法人樹来舎

編集：新川貴詩、橋本誠 | 荻原康子、森隆一郎（公益財団法人墨田区文化振興財団）

デザイン：古本実加

制作コーディネート：一般社団法人ノマドプロダクション

発行日：2019年3月28日