

題名	私の考える舞台芸術
Title	My Thoughts on the Performing Arts
著者名	五代目 坂東 玉三郎
Author(s)	Tamasaburo Bando V
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	Inamori Foundation: Kyoto Prize & Inamori Grants
受賞回	27
受賞年度	2011
出版者	公益財団法人 稲盛財団
Publisher	Inamori Foundation
発行日 Issue Date	4/20/2013
開始ページ Start page	206
終了ページ End page	241
ISBN	978-4-900663-27-1

## 私の考える舞台芸術

五代目 坂東 玉三郎

このたびは第27回京都賞思想・芸術部門を受賞させていただき誠にありがとうございました。本日は、私が過去に書き溜めたものを集約してお伝えしたいと思います。

私がどうして歌舞伎を始めたかということからお話しします。私は小さい時から身体を動かすことが好きで、また、何か自分以外のものになることが大変好きでした。ただそれだけで今日まで生きてしまいました。大人になりますと、それだけでは人前に立つことができませんので、専門的な勉強をしてきたわけです。実際、私は、身体を動かすことが好きでしたが、1歳半の時に小児マヒを嫌い、歩けなくなりました。大体3ヶ月間、全く歩けなかったのですが、幸いにして軽症でしたので歩くことができました。その後、私の経歴としては、リハビリのために日本舞踊を始めたとのことになっています。ほとんど正しいのですが、その前から踊ることが好きだったのか、その後に好きになったのかは分かりません。実は、本能的に好きだったのではないかと思います。近所に踊りの先生がおられ、家に来ていただいて踊りの稽古をしていました。とにかく、自分の身体だけでは気に入らず、他のものを着たり、棒を持ったり、布を持ったり、紐を持ったりしますと、大変身体がのってきまして、動くのでございます。そのうち、大人になりますと、衣装を着たり、鬘をかけたりということで、色々なバリエーションが出てきて、好き勝手にやっていくうちに専門家ということになりました。しかし、専門家として、好き勝手では申し訳なく、必要に迫られて勉強してきたわけです。

(Fig. 1) 私の人生観のようなものをお話しした方がよいかと思いますが、それほど大したものではありません。実は、私は世間と融合することが大変苦手でした。小さい時から、暗闇というものが異常に怖かったり、たった一人で建物の中に居たりすることができませんでした。それでは、色々な多くの人たちと会っていたり、話していたり、あるいは遊んでいたれば居心地が良かったかといえば、そうでもありませんでした。どういうことなのか、私はそういう性格に生まれてしまったのです。そして、一番自分を忘れられる時間は自分が他人になっている時間でした。他人になっていますと自分を見られることはなく、他人をやっている自分を見ていただくわけです。自分からは見られていない感覚、あるいは自分がこの世にいない感覚になります。そして、少し自分から離れた感覚の中から世の中を見ることができたものです。それから、しゅっちゅう他人になっていました。それで、演じることを学び、舞台の上

## My Thoughts on the Performing Arts

Tamasaburo Bando V



Fig. 1

©Takashi Okamoto

First, please allow me to express my heartfelt gratitude for the honor of being awarded the 2011 Kyoto Prize in Arts and Philosophy. Today, I will speak mostly from past writings about my life and work.

Let me begin by telling you how I became involved in Kabuki theater. As a child, I greatly enjoyed moving my body and pretending to be someone else. To be honest, this has been my sole motivation for acting, right up to this day. Once I had become an adult, of course, that alone was not enough of a qualification for performing in public and, so, I started to undertake professional training. However, as much as I loved being physically active as a child, when I was just 18 months old, I contracted poliomyelitis and became unable to walk. I could not take a single step for about three months. Fortunately, mine was a mild case and I was soon able to walk again. According to my personal history, I began taking lessons in Japanese dancing as a method of rehabilitation. This is mostly true, but I am not sure if my love of dancing developed before or after that period. Actually, I would venture to say that it was an ingrained instinct. A dancing master who lived in the neighborhood would visit my home to give me dancing lessons. I did not really like dancing without props but I realized that my body was beginning to get into gear and move smoothly when I put on different attire, or held poles, fabrics, or strings. As I grew up toward adulthood, I found a wider variety of such props, such as costumes and wigs, and I indulged myself in them to the stage where I found myself becoming a professional before I even knew it. But, being a pro means that I do not believe that I should be allowed to do just whatever I feel like doing, regardless, and so it was out of necessity that I began to study my profession more seriously.



に居ることによって、この世からかけ離れた自由な時間を過ごし、自分を解放させるという時間を選んだように思います。そしてまた、成長して人と会話ができるようになってからのことですが、「人は生きていけば、ある意味で、究極的に死に向かって進んでいるのだ」という思いが私にはありました。小さい頃は病気のために身体が自由になりませんでしたので、私は、必ず命は終わるものだということをかなり小さい頃から思っていました。それから、自分が思っていることができないという思いもありました。つまり死というものが小さい頃から身近にあったような気がします。その中から人生観と私なりの死生観というものが生まれてきたような気がします。

食事をしていたり、旅行をしていたりしている時に、よく「楽しい時間をお過ごしください」と言いますが、「過ごす」ということは、やはり、早く過ごす方が人生は楽しいのではないかと思います。例えば、死に向かっていて時間がゆっくり進んでいるとすれば、死に向かっていてという苦痛を長く感じなければならないのですが、自分が本当に望んでいる好きなものに向かっていて時は、死に向かっていて時間であるという感覚が薄れていって、あっという間に死に近い時間になってしまい、長く時間を過ごしているという感覚がないのです。例えば、食事でも楽しく食べていけば時間を感じません。私は、時間を感じないで生きているということが、人生にとって一番すばらしいことではないかと小さい時から考えていました。つまり、時間がゆっくり流れているように感じるということは、苦痛になっている時間ではないかと感じたのです。私は舞台上のものを作っている、また何かを作ろうかと考えている時は時間が短く感じます。また、その作品ができて、繰り返しお芝居をお客様へ提供して、その中に自分自身の心と身を投じていくことで夢中になっていき、そのことであっという間に時間が過ぎていけば、それはとても幸せな時間だと思っているのです。

踊るということも、身体と心が引力に吸い付けられているのではなく、空中に浮いているような気分、いわゆる舞った気分で、ものを作る世界に入りたいと思っているのです。つまり、この世の中に縛られていないという感覚です。

世界観といいますと大変説明しにくいことなのですが、私はこれまで、古典という、ある意味で狭い世界に、限られた世界に生きてきたと思います。私は20歳を過ぎてから海外でも仕事をすることになりましたし、学校でも学ぶことができました。実際に海外に行ってから、日本以外の国を知ることができたのです。そこで言葉の違いや生活様式の違いがあっても人間の心が一つだということが分かりました。その中で不条理なことも見つけました。それは、やはり人間がこの世の中に生まれたという意

(Fig. 1) This is probably the point at which I should talk about my outlook on life, although I don't really think that my world view is especially worthy of attention. In fact, I used to have a hard time relating to the world around me. Ever since I was small, I was terribly afraid of the dark and I could not stand being in a building alone. However, that did not mean that I felt comfortable when meeting, talking, or playing with lots of different people. I don't know why; I was simply born that way. I was able to forget about my personality most easily when I was acting as someone else. When I was in the guise of another persona, people would not see me but see me playing the role of someone other than myself, and I would feel as if I were not being watched, or even that I had disappeared from this world altogether. Then, I began to see the world from a slightly different perspective, and so I often took on the characters of others. In retrospect, I see that this is how I learned to act and that, by taking to the stage, I deliberately chose to release myself time into a world that is different from reality, a world where I was able to set myself free. After I grew up and became able to converse with others, I developed a conviction that, in a way, as we go through life, we are ultimately heading towards death. Because I was a child with physical disabilities, I developed from a very early stage the sense that all life eventually comes to an end. I also acquired the notion that I would not be able to do what I wanted to do. In other words, as a child I constantly felt the presence of death 'in the wings'. And, I would say that it is from this background that my outlook on life and death was born.

When you eat in a restaurant or travel, people often say, "Please enjoy your time with us." However, I think that in the end it might be more enjoyable to let your life pass by quickly. For instance, if you feel that the time you are allotted before you die progresses slowly, you may suffer from the notion that you are heading toward death for a long time. If you are fully engaged in something that you really enjoy doing, the sense that you are living through time that will eventually lead to your death begins to fade away, until suddenly that end point becomes imminent. Then, you do not have the feeling that you have spent a long time in this life. When you are enjoying an excellent meal, for example, you may not be conscious of time. Ever since I was very young and small, I have believed that to live without being aware of the passage of time is the most wonderful thing that can happen to you. In other words, I felt that being constantly aware of the slow passage of time would mean that such time was painful. I personally feel that time passes quickly when I am involved in a stage production or planning to produce something.



味において、地球にとって最良の生き物ではないのではないかという風な思いに至ったことです。知性や知識を持ったがために、人間が大自然よりも上の存在だと勘違いをしてしまい、自然の摂理を支配できると思っていることが人間の間違いではないかと思っています。そのような落差、食い違い、そして自分が世の中と融合できない、そういうことをずっと考えていることが、私の世界観に通じているような気がします。

芝居にも世界観という言葉がありますが、それはお芝居の戯曲や時代の世界観という意味で、それに似たような感覚があると思います。

色々な国で色々な人たちが人生を前向きになれるように考えていこうと思っているのですが、それにもかかわらず人間が豊かになるためには公害を生み出したり害を出したりしてしまいます。貨幣を使って物のやり取りをしていくうちに貨幣だけに価値があると考えてしまい、人間としての本来あるべき姿を見失ってしまうのでしょうか。それが、その歴史なり、その国の生活様式の中で色々な事件や事柄、戦争などを起こしてしまうのではないかと思います。人間はそういうところからほとんど進歩できない生き物だと、私は、時々悲観的に考えてしまうことがあります。あらゆる矛盾を乗り越えて将来の人間にとって良いものを選び、良くなかったと思われる反省すべき点を改善していきたいのに、どうしてもそれを行えないのが人間の苦しい部分なのではないかと思っています。そういう意味で、芸術を作り、その中に身を投じて、矛盾した人間の社会を忘れるということに没頭してくることが私の幸せな時間でした。

歌舞伎俳優になった経緯などのお話をしたいと思います (Fig. 2)。私は、子どもの頃から何の考えもないままにこの世界に入り、気がついたら歌舞伎俳優になっていました。そう申し上げた方が適切だと思います。先ほど申しましたとおり、「身体を動かすことが好き、舞台が好き」という、ただそれだけのことで舞台上がってしまいました。身体が弱かった私のことを両親が庇<sup>かば</sup>ってくれまして、何でも通してくれましたので、私は言いたい放題、したい放題で幼年期を過ごしてしまったのです。この仕事をしていくうちにも私が何か自分で一つのことができれば、そして両親が何でもいから一人で生きていけるようにということでしたので、すべてのことを通してくれました。そのわがままな気持ちというのがまだ残っておりますが、14歳で玉三郎を襲名した時に、養父に大変厳しく躰けられました。それで専門家としての行儀なり、あるいは技術なり、歴史なりを学んだわけです。そういう意味で、今日までこの賞を

When I complete such a production and give the performance again and again in front of audiences, I often become completely absorbed as I put my mind and body into the performance. If it makes me feel that time has passed in an instant, I would say that I have spent a very happy time.

When I dance, I feel a sense of floating in the air as if I were flying without gravity dragging down my body and soul. I seek to immerse myself in the world of creativity. It is a feeling of being totally free of any of the shackles of worldly affairs.

I find it quite difficult to explain my outlook on the world, but I have always lived in the world of classical Japanese folk entertainment, which is, in a way, very narrow and exclusive. After I turned 20, I began to have opportunities to work outside of Japan. Although I did gain knowledge by studying in the school, it was only through traveling abroad that I came to understand the wider world. Through my travels, I discovered that all people have the same feelings and emotions, regardless of differences in language and lifestyle. At the same time, I discovered something paradoxical; namely, that while humans are born into this world, they sometimes seem to be in conflict with the natural order of Planet Earth. I believe that, merely because they have acquired intellect and knowledge, they embrace the misunderstanding that humans are above nature and assume that they can govern its providence, and I think that this is a mistake. I have long pondered such gaps and disparities, and the fact that I cannot fully merge into the world. I think that this has something to do with my world view.

In the world of theater, too, we use the phrase “outlook on the world,” which I believe shares a similar meaning. However, we use the expression to refer specifically to the “outlook on the world” of the time in which a play or drama is set.

In many different countries, various groups of people are trying to live their lives in a positive way. Nevertheless, humans are bound to cause pollution and do harm as we strive to achieve affluence. Probably, as we became used to trading goods for money, we came to believe that only money is of value, eventually losing sight of what we should always be as humans. Each country has its own history and customs, but I believe that such differences have triggered various incidents, problems, and wars. Sometimes, I become so pessimistic that I suspect it is in our nature as humans to be unable to make much progress from there. All humans want to resolve contradictions, choose only what is good for future generations, and improve things that they believe are not good or that they regret, and yet



いただいてから、過去のことを顧みますと、家族のことを何も顧みず、自分だけのことに終始してきたような気がして、このようなところでこのような荣誉ある賞をいただくのは大変申し訳なく思う気持ちもあります。しかし、今後、どのようにして皆様にその気持ちをお返しできるかということで努力していきたいと思っています。

14歳で坂東玉三郎を襲名しました時に初めて養父、十四代目守田勘弥から「今日から専門家になるんだから、これからは厳しいよ」と言われまして、「ああそうか、今日から専門家になるんだ」と、ただそれくらいにしか思っていませんでした。その後、20歳前後からたくさんの先輩方から多くの大役で抜擢をしていただきまして、毎日一生懸命舞台を務めておりますうちに、30歳を過ぎてしまっていました。養父はもちろん歌舞伎俳優でした。養母は藤間流の舞踊家でした。毎日踊りの稽古をしてくれましたし、普段から歌舞伎俳優としての舞台の上でのことでも、また生活の上でも厳しく教えを受けましたが、それは私の将来のことを考えてのことだと後になって理解しました。養父は私が24歳の時に亡くなりましたが、養父は生涯を通じて「これで良いと思ったらお終いだよ」「器用貧乏になってはいけない」と常々それだけを私に言っておりました。歌舞伎の先輩からは「お客様に芝居をしてはいけない。ただ役になってそこにいだけにしなさい」と注意していただきました。私が幸せだったことは、多くの歌舞伎俳優の先輩方、すばらしい先輩方にたくさん囲まれていたということです。折に触れ昔の教えをお話ししていただきました。歌舞伎以外の先輩方からもお声を掛けていただきました。その中で忘れられない一言があります。私が24歳で初めて翻訳劇の『マクベス夫人』をやりました時、お稽古場へ通いますすれ違いざまに私が大変尊敬する今は亡くなられた文学座の杉村春子先生と1分ほどの立ち話をする機会がありました。

「先生、しばらく」と申しましたら、

「貴方、今何をなさっているの」って。

私は「歌舞伎役者なんですけども、マクベス夫人をやります。先生、シェイクスピアなんかやって、私はそれで良いのでしょうか」と言いましたら、しばらく考えておられて、

「私もね、マクベス夫人をやったわ。ロクサーヌもやりました。テネシー・ウィリアムズもやりました。何でもやったわ。そうね、貴方ね、貴方、若いんですからこれからは何でもおやりなさいね。何でもやるのよ。でもね、何でもやりゃあ良いってもんじゃないのよ。それだけは覚えておきなさいね」と言って、別れていったのです。



Fig. 2

somehow they fail to do so. I think that this is one of the sources of our agony as humans. All the more because of this perception, I have felt happier when creating art and throwing myself into it so that I have been able to constantly put aside concerns about the contradictory nature of human society.

Let me now move on to talk about how I came to be a Kabuki actor (Fig. 2). I entered the world of Kabuki as a child, without the foggiest notion of what I would eventually become and, before I knew it, I had become a Kabuki actor. I think that this is probably the best way to sum up my experience. As I mentioned earlier, I “greatly enjoyed moving my body and loved the theater,” and it was purely the combination of these two impulses that motivated me to take up acting. Because I was physically weak as a child, my parents were very solicitous and, essentially, let me have my own way in everything. As a result, I used to say and do whatever I pleased throughout my childhood. My parents continued to allow me great latitude after I adopted this profession, in the hope that I would be able to find something that I could focus on and make my own living from. I still have some of that self-centeredness in me but, after I succeeded to the name of Tamasaburo at age 14, my foster father disciplined me very strictly. From that time, I began learning about the manners and techniques that are expected of professional actors, and about the history of Kabuki theater. In accepting this prestigious honor of the Kyoto Prize, I look back on those bygone days and begin to wonder if I have not been busying myself with my own indulgences and priorities without due regard for my family, and so, even as I take pleasure and pride in receiving this accolade today, I also feel some regret. That said, I am now committed to making



たった1分間の立ち話でしたが、私はその言葉がなぜかずっと頭の中で繰り返されているのです。「何でもおやりなさいね。けど、何でもやりゃあ良ってもんじゃないのよ」本当に、「物を大事にしてください」とか「精通したことをしてください」とか「集中してください」という言葉であれば分かるのですが、その日常会話の中に大変深い意味があることをその時に知りました。

14歳で襲名してからは、国立劇場ができて、多くの役で抜擢をしていただきました。また、24歳から新派の舞台に立たせていただきました。新派といいますのは、歌舞伎を旧派と考えて新派というのです。ですから、歌舞伎から以降の新しい日本の演劇と考えたらよいでしょうか。昔の喜多村緑郎先生、花柳章太郎先生、先日亡くなりました初代の水谷八重子先生などがお創りになった劇団でございまして、そこで古典の様式的なものに対する写実な演技というものを勉強させていただきました。写実な演技を勉強したことで、近代劇の有吉佐和子先生の『ふるあめりかに袖はぬらさじ』などを演じることができたのだと思います。そして、私は泉鏡花先生の作品にも巡り会うことができました。これは10歳の時だったのですが、私の父と六代目中村歌右衛門さんが『天守物語』をやっておりまして、私も同じ歌舞伎座に出ていたのですが、それを観て大変憧れていたのです。どのような内容の芝居だったかということは、子どもの頃は分かりませんでしたが、やはり先ほど申しましたように、この世のものでないものが舞台の上に大勢立っている、そして暗くても色彩的に美しい舞台が繰り返されている。その上に私は立ちたいと思ったことが、私の『天守物語』への憧れでした。私は、1977年に、日生劇場で『天守物語』を初演するのですが、その時に戯曲を読みまして、まるで私が考えていることを戯曲にしたのではないかと思うような共感を得た覚えがあります。この『天守物語』を演じますたびに、本当に自分の考えが戯曲の上にまとめられているということが分かりますし、鏡花先生の他の戯曲、小説を読みましても、本当に潔く、清く、美しい心持ちが書かれていることにいつも感動するのです。その後、山本安英先生が演じておられた『夕鶴』も上演させていただきました。そして、日本語の短い言葉の中に深い意味があるということを勉強させていただきました。

ここで父、勘弥とその弟子の話をさせていただきます。父は、(Fig. 3を指して)この向かって左側におります。鳥を手に乗せています。先ほど申しましたとおり、この父は私に対して大変厳しい人でした。父も身体があまり強くありませんでしたの

extra efforts to repay them for their consideration toward me in some way.

When I succeeded to the name of Tamasaburo Bando V at the age of 14, my foster father Kanya Morita XIV told me, "From today, you will be a professional. It will be tough going from here on out." My response was, "Okay, I am going to be a professional," without giving it much further thought. Then, at around age 20, a number of senior actors kindly gave me numerous opportunities to play important roles. Being totally devoted to performing on stage day in and day out for so long, I suddenly found myself beyond the age of 30. My foster father was, of course, a Kabuki actor, and my foster mother was a dancer of the Fujima school. She not only gave me dance lessons every day but she was a strict teacher to me, both in my Kabuki acting career and in my private life. It was only later that I came to realize that she had been so stern toward me because she genuinely cared about my future. My foster father passed away when I was 24, but I remember his constant admonitions. He was always saying things like, "When you sit back and rest on your laurels, it's all over," and "Don't allow yourself to be a jack of all trades, master of none." My senior Kabuki actors would also tell me, "Don't try to act for the audience. Simply be there in the character." It was my great fortune to be surrounded by so many wonderful senior Kabuki actors. Whenever possible, they would teach me from their past experience. I was also spoken to by many seniors from other forms of theater, but there is one sentence in particular that I simply cannot forget. When I was 24 I performed as Lady Macbeth—my first role in a translated Western dramatic performance. At that time, I was blessed with the opportunity to have a brief, casual chat with the late Haruko Sugimura of the Bungakuza Theater Company, whom I greatly respected, while passing her as I walked to the rehearsal hall.

"Hello, Ms. Sugimura. It's been a while," I said. She replied by asking, "What are you working on at the moment?"

"I'm a Kabuki actor," I said, "but soon I will be playing the role of Lady Macbeth. Do you think that it is okay for me to do a Shakespeare play?" Then, after a moment's thought, she answered, saying:

"I also played Lady Macbeth once, and Roxanne, and a part in a Tennessee Williams play. I did everything. You are still young, so you should act all kinds of different roles from here on. Do everything. But, you know, that doesn't mean you should do just anything. Don't ever forget that." Then, she moved on.

It was just a moment of conversation, no more than sixty seconds, but, for some reason that advice kept coming to mind, again and again: "You should act all





Fig. 3

で、私が14歳で養子になりました時に、伝授といいますか、教えを急いだのだと思います。起きている間はほとんど厳しく、小言といいますか、箸の上げ下ろしといいますか、私はそれほど苦になりませんでした。普段の生活習慣が舞台の上に出るということで、普段の生活からうるさくしてくれました。先ほど申しましたとおり、「慢心は芸術の敵である」ということが父の教えの基本だったと思います。父は、いつも「慢心しないように。女形は早くに大役が付くものなのだが、お前に実力があるからではないよ。女形というものは珍しい存在だから、人様に早く目に付いて抜擢されるのだから」と、抜擢されたことに対して良いと思う自惚れが一番良くないということをしょっちゅう言っておりました。それからまた、父の言っておりましたことで忘れられない言葉があります。よく新しい芝居などをして、あるいは珍しいものを観て、「あれは型破りで良いね」などと皆で言っておりますと、「まあ、そうだね、そうだね」と、他人がいる時には父は賛成しております。ところが二人きりになると、「おい、伸一<sup>※1</sup> お前ねえ、型破りというのは、型があって破ったものを型破りというんだよ。今日、皆がいたから良いねと言ったが、今日のは型破りだった芸のように見えるが、あれは形無しだ。型ができてからじゃないと型は破れない」と父は申しました。それも、その時はよく分かりませんでした。父が亡くなりましてからそのことをよく理解するようになりました。また、父は立役でしたし、私は女形でした。それも父の教育だったと思います。父も祖父から直接役を習ったことはかなり少なく、

※1 玉三郎丈の本名

kinds of different roles, but that doesn't mean you should do just anything." If it had been "Take good care of your things," "Do whatever you are familiar with," or "Concentrate," I would not have wondered so much. In retrospect, I realize that this casual conversation contained very profound meaning.

After I succeeded to my current name at 14, the National Theater opened, and I was lucky enough to be given numerous chances to play significant roles. From the age of 24, I was invited to appear on stage by the *shimpa* "new school." The "new school" is so called because it contrasts with Kabuki, which is regarded as an old school of theater. You might think of it as a new Japanese school of theater, after Kabuki. It was a theater company founded by pioneering figures from the past, including Mr. Rokuro Kitamura and Mr. Shotaro Hanayagi, as well as Ms. Yaeko Mizutani I who sadly passed away recently. While with the theater company, I studied realistic acting as opposed to the stylized performance of the classics. I think it was because I learned to act realistically that I was able to play roles in modern dramas in later years; for example, Sawako Ariyoshi's *Furu Amerika ni Sode wa Nurasaji*, or *The Cloistered Flower of Yamato Protects Her Kimono Sleeve from the Alien Rain*. I was also fortunate to encounter a drama by Kyoka Izumi when I was just 10 years old. My foster father and Utaemon Nakamura VI were performing in *Tenshu Monogatari*, or *The Castle Tower*. At that time, I happened to be acting at the same Kabuki-za Theater and saw the performance. I was completely entranced by it. Being a child, I did not understand what the play was about but I saw so many unearthly figures on stage giving dark, yet somehow colorful and beautiful performances. How I wished I could have been on that stage! It was at that point that I became intrigued by *Tenshu Monogatari*. Then, in 1977, when I gave my first performance of *Tenshu Monogatari* at the Nissay Theater, I read the original text and felt empathy with it, as if it had been generated from my own thoughts. Every time I perform *Tenshu Monogatari*, I am made to realize that my own thoughts come together in the form of a drama. And, I can never read other dramas and novels by Kyoka Izumi without being impressed by the fact that he depicted a truly pure, innocent, and beautiful frame of mind. Later in life, I had the pleasure of performing a role in *Yuzuru*, or *The Twilight Heron*, which had once been played by the legendary Yasue Yamamoto, and I came to learn that even some of the briefest words in the Japanese language can have the deepest of meanings.



祖父は他人様に教えた役を父に教えるのではなく、父が教わりたい時には、「教えた人に教わって来い。直接教えるところはないから」と言っておりました。そして、幸いなことに、父が立役で、私は女形でしたから、父から直接教わる役はほとんどありませんでした。ただ、父が言っておりましたことは、「僕は立役だから、女形がどうしてもやってくれたら一番やりやすいかということの立役の気持ちを教えることができるよ。だから普段の生活の中で女形としての修行をなさい。例えば、顔を洗うお湯なんかは、熱くもなく、ぬるくもなく。寒い時には温かめに、夏には少しぬるめに用意するように。部屋着に着替える時は、冬は温めて、夏は日当に置かないように」そういうことを厳しく言っておりました。また、父の弟子に坂東田門と坂東弥五郎という者がおりました。よく歌舞伎俳優には、父と同世代の世話人といいますが、そういう者がおまして、例えば、先代のこととか、父の前の時代の型とかをよく覚えている弟子たちがいて、そこの息子を育てるという役目があります。田門と弥五郎は、私のそばにおりました父の弟子なのですが、田門も弥五郎も、父より2歳から5歳くらい年下で、父と同世代でした。その二人からもよく「役者には膨らみが大切だ。墨の字でも滲んでいるところがあるだろう。その滲んでいるところに何を感じるか。楷書で書くことはいくらでもできるけれども、その字の曲がっているところ、滲んでいるところに意味が見出せるような、そこが大切だ」ということを言ってくれました。田門は女形でしたので、女形としてのあらゆる心得、裾の引き方の長さ、襟の合わせ方、帯の位置、髪の色、持ち紙、いわゆる懐紙のようなものですが、その種類の持ち方、衣装の選び方、時代に対する選び方、それからその場に対する選び方など、細かいことに関して文章には書ききれないほどのことを、舞台が始まる前と私が舞台を終わって鏡台前でお化粧を落としている間、隣に座って毎日毎日教えてくれました。そして、「役者には丸みが大切であること、そして大きさと品格が大事だということ」を、この二人はずっと言っていたような気がします。例えば裾をさばく時なども、鋭角的に裾をさばきますと、「それでは役にならない。そういう裾のさばき方では丸みが出ない。裾をさばくということに関してそこにお客様の目が行ってしまうので、分からないようにさばきなさい」ということを言っておりました。それから、「形ができたからといって、その形をお客様に見せるようなことをしてはいけない。声が出るからといって聞かせてはいけない。ぎすぎすした角張った演技を披露してはいけない」ということを言っておりました。私はなぜかその言葉を大事にしております。大事にしているというより、何かことあるごとにその言葉が頭に浮かんできて忘

Let me now take some time to talk about my foster father Kanya and his apprentices. (*Looking at the photo on the screen, Fig. 3*) This man on the left with a bird perched on his hand is my father. As I mentioned earlier, he was a very strict father to me. Looking back, probably because he was also not so physically strong, I think that he was always quick to instruct and teach me after adopting me at the age of 14. It seemed that if he was awake, he was being stern to me. Saying that one's everyday lifestyle can show on stage, he gave me all sorts of admonitions about my daily life, such as how I should pick up and put down my chopsticks, but I did not find his scolding too troubling. The phrase "Self-conceit is the enemy of the arts" was at the core of his teaching. When I was given a chance to play a major role, for example, he would tell me that the worst thing I could do would be to develop a big head simply because of that. He always said, "Do not get puffed up with pride. You have been given a major role but it is not necessarily because you are capable. It sometimes happens that an *onnagata* female role player gets such a role early in his career. He is selected because *onnagata* are few in number and they often attract people's attention more easily." There is another comment from my foster father that I'll never forget. After we performed a new play or saw something extraordinary, we would often exchange opinions and everyone would say things like "That was so unconventional, I really liked that!" On such occasions, my foster father typically nodded in agreement if others were present. Later, when we were left alone, he would turn to me and say, "Shinichi<sup>※1</sup>, I want you to understand this. You can describe a person as 'unconventional' only when he knows convention like the palm of his hand, yet intentionally breaks away from it. I agreed that it was good because everyone was around, but while that performance may have impressed someone as 'unconventional,' I would dare to say that it simply lacked 'form.' One cannot break away from 'conventions' if there aren't any there to begin with." To be honest, I did not understand what he meant at that particular moment, but I came to appreciate his words after he passed away. As you may know, my foster father was playing adult male roles as a *tachiyaku* while I was an *onnagata*. I think that this was intentional and resulted from his theatrical upbringing. My foster father was only rarely taught directly by his own father how to play certain roles. When he would ask his father to show him how to play a certain role that he had taught to someone else, his father would reply, "Go to the one that I have taught and ask him to teach you. It wouldn't do any good if I taught you directly." Fortunately, because my foster father was a *tachiyaku* and I was an

※1 Tamasaburo's real name



られないのです。つまり、私が今考え当たる結論としては、役者は技術を学んだり、形を学んだり、声の出し方とか方法を学んだりしますが、お客様にご披露する時には、全くお稽古をしたことがないのではないか、技術が全く見えない、説明的な演技をしない、その演技をしているということが分からない、その人が出てきてお客様にお見せしたのではなくて、ただ生きて、ただ引っ込んでいったように見えれば一番良いのではないかと思います。

歌舞伎の世界にも言い伝えがあります。役者の中で言い伝えられたことで、「顔のまずい役者は良くならない」ということがあります。「顔」というのはこのマスクのことを言っているのではなく、古典では「化粧をする」ことを「顔をする」と言います (Fig. 4, 5)。ですから「化粧のまずい役者は良くならない」ということですが、これは、化粧を綺麗にするということではなくて、役柄に合った化粧を的確に、簡潔に描けるようであればならないということを言っているのだと思います。また「化粧前を汚してはいけない」と言われます。鏡台の前のテーブルのところ、この鏡から全部、座布団のところを、役者の中では「化粧前」と言います。ここが散乱しているとか、白粉がこぼれているとか、粉白粉が散っているとか、使った器がばらばらになっている役者にはろくなものがないと言われるのです。これは職人さんとか、匠の方たち、あるいは美しいものを作る方たちにとっては当然のことですが、使ったものが綺麗に使い終わってそこに戻っていく、そういう風でなければ役も乱れてしまうということを言われていて、「化粧前を一目見ただけで、その役者の価値がどれくらいかということが分かる」と言われるのです。まあ、私が良い役者かどうか分かりませんが、そう言われて化粧前を綺麗にすることばかりを一生懸命にしていたこともあります。しかし、そうしているうちにそれが身につくこともあると思います。

さて、私は女形という職業です。女形がなぜ東洋に残ったのか、現代の女形に対して少しお話をさせていただきます (Fig. 6)。これはなかなか理論にはできないことなのですが、歌舞伎は出雲の阿国から始まったと言えます。それも京都で始まりました。実は出雲の阿国は、噂では徳川家にも太い繋がりを持っていて、教養のあった方だということを聞いております。大奥の催し物の中でも、阿国だけは出入りが自由であったこともあり、その中で念仏踊りなどを踊っていたのでしょう。そうでなければ、ただ女性が踊っただけで、今日まで出雲の阿国として、また歌舞伎の創始者として今日まで讃えられることはなかったのではないかと思います。その後、歌舞伎

*onnagata*, there were only a few roles that I might have wanted him to teach me directly. I fondly remember him strictly disciplining me. He said, "Because I am a *tachiyaku* I can teach you how a *tachiyaku* would feel, such as what a *tachiyaku* would expect from an *onnagata* so that he can find it easy to perform his role. As such, you should train yourself as an *onnagata* in your daily life. For example, when preparing water for washing your face, it should be neither too hot nor lukewarm. If it's cold, you should make it tepid, and in summer months you should make it lukewarm. Similarly, before you change into your housecoat in winter, it should be warmed up, and you should avoid leaving them in direct sunlight in summer." I would now like to talk about two of my foster father's apprentices: Tamon Bando and Yagoro Bando. A Kabuki actor has his own attendants from his father's generation. Usually, they are apprentices who remember things about the previous master or forms from the period before his father's generation, and their job is to help to raise the sons of the family. Both Tamon and Yagoro were my foster father's apprentices, and so they were always around me. They were only about two to five years younger than my foster father, and thus were of the same generation. They would often tell me things like, "Good actors should have room to branch out. Think of characters written in black ink. Parts of those characters might be blurred. What do those blurred areas reveal to you? Some people are content with printed characters, but what is really important is to be able to find meanings in the curves and blurred portions of the characters." Being an *onnagata* himself, Tamon taught me all sorts of minor details, something new every day, literally sitting right beside me before a performance or while I was taking off my makeup at the dressing table after a show, telling me things that *onnagata* should know, the proper lengths of kimono to trail, how to adjust the collar, the correct position of the *obi* sash, what hairstyle to wear, the kinds of *mochigami*, or folded paper kept inside the folds of kimonos, that should be used, the costumes that should be chosen for certain periods of history and occasions, et cetera, et cetera. There are simply too many things to list. In retrospect, I recall those two apprentices continually telling me that good actors should be "rounded," and that such actors should have depth and class. For instance, when I would walk and handle the hem of my kimono at an acute angle, they would say, "You're not acting out the character properly. The way you handle the hem does not have any sense of 'roundness.' To avoid drawing too much of the audience's attention to the act of handling the hem, you should control the flapping of your kimono so that no





Fig. 4 ©Takashi Okamoto



Fig. 5 ©Takashi Okamoto



Fig. 6 ©Takashi Okamoto

one notices it." They also said, "Just because you think you have attained a 'form,' that does not mean that you should flaunt it in front of the audience. You should not try making your voice heard simply because your voice carries far. You should not give an awkward, angular performance." I don't know why, but I cherish those words so much. Perhaps "cherish" is not the proper word, but those words would pop into my head at every opportunity, and I simply couldn't forget them. All things considered, my tentative conclusion about such things is this: an actor learns technique, form, how to make one's voice heard, and all sorts of methods, but, once he is in front of the audience, the ideal effect is for those watching to wonder if he has ever rehearsed or has any techniques at all, and it is best if he does not give a merely explanatory performance, instead causing the audience to wonder if he is acting or not. In other words, it is best if the audience simply sees him come on stage, naturally inhabit that space, and then leave, instead of him making a big show of his performance technique.

We have many old sayings in Kabuki circles. One that has been handed down by actors says that "No actor can be successful without a good face." Now, the "face" here does not just mean physical appearance. In the world of classical theater, we say that we "do our faces," meaning to "put on our makeup." (Fig. 4, 5) So, the saying can be paraphrased as, "No actor can be successful if he has poor makeup." But again, I don't think this simply implies that an actor must do his makeup neatly, but rather it means that he should create a face that fits the role accurately and concisely. Another saying goes, "Never foul your *kesho-mae*." *Kesho-mae* is a term used by Kabuki actors to refer to the small area in front of the dressing mirror, including the dressing table, *zabuton* cushion, and everything else there. They say that, if things are scattered all around, cosmetics are spilled, white powder is scattered about, or containers are left here and there after use, the actor will never achieve success. This is a matter of course for craftsmen, artisans, or anyone else who is involved in the creation of "beauty," but it has been said that unless everything is put tidily back where it was after use, this will have an effect on one's acting. So, people say that the value of an actor can be judged from a quick glance at his *kesho-mae*. I don't know if I am a good actor or not but, because of that saying, I have always liked to keep my *kesho-mae* very tidy, and I think that one can acquire good habits in this way.

By profession, I specialize in *onnagata* or female theatrical roles. I would



は、男が女を演じるようになりました。女形の演技が主流になりましてから350年ほどの歴史があります。阿国は女性でしたが、阿国歌舞伎から数えて、歌舞伎は2003年に400年を迎えたわけです。特に男性が演じるようになってから、特に近代、今上演されております古典というものの、例えば『鶯娘』とか『道成寺』とかがありますが、そういう完成された歌舞伎ができて、大人の男が女形をやってから、約250年の歴史を迎えています。歌舞伎の女形というものが、なぜ多くは東洋に、そしてこの日本に存在しているのかということ、まだ私ははっきりと理解しておりません。古代ギリシャや中世のヨーロッパにも女形という役割はありましたが、その場合は若い少年が女性の役を演じるというものでした。今はほとんど東洋だけにしか残っていないこの分野を今後どのような形で後世に残していけるのか、自分には、まだはっきりとした展望は見えていませんが、力のある限り先輩から教えていただいた良いことを、すばらしいことを、良い形で伝えていきたいと思っています。そして歌舞伎俳優としての役目は、人間が生きていく中で、多くの困難を乗り越えていける為の心の慰めになれる役割であり、そのことを忘れないようにと思っているのです。

ここで一つ私が考えていることがあります。ヨーロッパにはオペラハウスがありまして、バレエとかオペラとか、あるいは演劇学校、例えばシェイクスピアの専門の学校があって、学び、卒業するわけです。しかし、日本では、大学に古典の授業はありますが、古典専門の学校はまだないと思っています。できれば女形であるかどうかは別として、日本の古典というものを、きちんと系統立てて教育する教育機関が日本にできれば良いなというのが私の夢です。昔は、日本は個人個人が口伝で教えていたことが伝わりましたが、それは日本舞踊も歌舞音曲も町に大変広がっていて、それが集約された形で専門家が生まれてくるという中で古典というものの芸能が生まれたわけですが、現在のようにあらゆる分野が世の中に出てきた中で、古典というものが民間の多くの広がりの中から選ばれて出てくるという土壌が無くなってきたということで、古典がこれから太い道筋で残っていくということが非常に危ぶまれる時代であると思っています。できれば、こういう古典を専門に教育できる機関があって、研究ができたり、あるいは歴史を学ぶことができたり、いち早く専門的な良い方法が覚えられ、あるいは環境が整って、生活そのものの中から古典的な味が出てくるという教育機関が出てきたら良いなと思っています。

like to take some time to talk about how it is that such performers are still a fixture in Oriental countries, and about the roles of *onnagata* in our modern times (Fig. 6). It is very hard to explain this subject logically, but please allow me to try. It is thought that the originator of Kabuki theater was a woman by the name of Izumo no Okuni, who began performing in Kyoto. Rumor had it that she was closely connected to the Tokugawa shogunate family and was well-educated. I imagine that she may have performed *nembutsu* dances for events held in the inner sanctum of the shogun's palace, because she would have been one of the few who had permission to access that restricted area, where the women of the shogun's entourage were accommodated. If such were not the case, I find it difficult to accept that a mere female dancer could earn such a place in history as Izumo no Okuni, and be praised to this day as the founder of Kabuki theater. After her time, young male actors began playing female roles in Kabuki theater. Izumo no Okuni was a woman, but for the last 350 years or so, performances by *onnagata* have been the norm. Marking the original performance by Izumo no Okuni, Kabuki theater celebrated its 400th anniversary in 2003. And it has been some 250 years since more sophisticated Kabuki programs—especially so-called “classic programs” such as *Sagi Musume*, or *The Heron Maiden*, and *Dojoji*, or *The Dojoji Temple*, which are still performed today—were created and adult male actors began to play female roles. I have yet to gain a clear understanding of why performers like Kabuki *onnagata* exist in many Oriental countries and here in Japan. It is true that male actors often impersonated women in ancient Greece and medieval Europe, but those cases mostly involved young boys playing female roles. I still haven't been able to develop a clear vision of how we can continue to hand down this legacy, which now exists virtually only in this part of the world, but I am determined to put all I have into passing on the wonderful, instructive teachings of our forerunners in the best possible way. I believe that my mission as a Kabuki actor is to play a role that helps to provide solace to people as they work to overcome the many hardships in their lives. This is something that I always try to keep in mind.

I now wish to share some more of my thoughts about this with you. In Europe, there are opera houses where ballet and opera are taught, and acting schools, such as those specializing in Shakespearean plays, and students study there until they complete their courses. In Japan, however, some universities will offer classes on the classics but, as far as I can tell, there has not been a single school that specializes in such works. My dream is to see an educational institution



それでは次に歌舞伎の演技についてです (Fig. 7)。「形」ということが歌舞伎ではよく言われますが、これは長い間に色々な方たちが練り上げてこられた一番良い方法、普段の生活でいえば「生活の知恵」といえば良いのでしょうか、その戯曲なり、その時代なり、その役柄を皆様にお伝えする一番的確な、一番無駄のない、最大限に表現できる形を連ねたものが「形」になってきたのだと思います。ということは、350年前、250年前に、このような形ができたのではないのではないかと思います。だんだん練り上げられてきたと思います。といいますのは、今回受けた色々なインタビューでも、「古典のしっかりとでき上がったものを次の世代に伝えるのですか」という質問がありましたし、「昔の通りなのですか」とか、「変わらないものなのですか」という問いを受けましたが、「変わっていく」ということを断言はできませんが、「変わっていない」ということも言えないのです。例えば、自然光とかろうソクの灯りで演じていた歌舞伎が、今、このような大きなホールで演じられている中で、全く変わらずにお客様に伝えることはできないのです。ただ、その戯曲の書かれた時の普遍的な人間の魂をその戯曲の中に入れて、今のお客様に伝わる方法で演じるということが古典の志を伝えるということで、ある種の形は変わっていったのだと思っています。

(Fig. 8) これまでの歌舞伎ということですが、私たちの父の世代、いわゆる戦前戦後に、主に昭和の歌舞伎が継承されてきたわけですが、昭和の後半から平成にかけて先輩たちが次々と亡くなれました。今まで継承してきた形を伝えていけなくなったこともあります。ビデオや録音がありますが、ビデオや録音だけで役作りをしていきますと、よほどの経験者でない限り、その解釈なり性根、いわゆる役作りというものを学ぶことなく、形だけを学んでしまうことになります。その役根を忘れてしまうことになるわけですが、それを補うために文章にして書き留めておこうと思って、私は数年前から書き留めておくことにしております。性根と解釈が間違っていなければ、形は色々な方法があって構わないと思います。その方が色々な人たちの役作りが面白くみられると思いますし、歌舞伎はお楽しみのためにはある意味で何でもありの世界でもありますから、文楽や能からも頂きましたし、<sup>つるやなんぼく</sup>鶴屋南北や<sup>かわたけもくあみ</sup>河竹黙阿弥には特にすばらしい作品もありますし、変化物あり、二重人格あり、どんでん返しありと、お楽しみのために書かれたものが多いのです。しかし、その中に一つの役としての一貫性と言いますか、そういうものを裏付けに置いておくことが、役を作っていく上にも必要だと思いました。また、お客様を楽しませ、感動させ、魂を慰められるよ



Fig. 7

founded in Japan where the Japanese classics are taught in a systematic manner, regardless of whether or not *onnagata* roles are included in the curriculum. In the past, such teachings were handed down orally by individuals, which helped to spread Japanese dance and music throughout the towns, culminating in the birth of specialists who then created the classical Japanese popular performing arts. However, in contemporary society, with so many different genres available to us, we no longer have a breeding ground to foster and stimulate selection of the classics from among the wide variety of popular entertainment forms. Such being the case, I fear that we cannot expect the classics to flourish and prosper without some kind of commitment to their future. Hence, I hope to see the development of an educational facility where students can specialize in the classics, conduct research, learn about their history, and quickly acquire specialized and efficient techniques, or an educational institution with a conducive environment where students may learn the essence of the classics simply by living their lives there.

Now, I would like to talk about acting in Kabuki theater (Fig. 7). We Kabuki actors often talk about *katachi*, or form, which I would describe as an optimal method that has been elaborated by many actors over a long time. To use an analogy from everyday life, it would be “wisdom for living.” In other words, *katachi* is something that puts together various elements capable of conveying a certain



うなものにするにも、土台がしっかりした役作りができる方が良いと思います。

歌舞伎は昔の人物を演じることが多いのですが、昔の古いものを演じる芝居を「時代物」といいます (Fig. 9)。時代物といいますが、説明するのは大変困難なのですが、一番の概念だけをお話しします。時代物の人物を演じるということは「昔の時代の人の表現をする」ということなのです。つまり会ったこともない、見たこともない人間を演じるわけです。その場合、その人物が出てきただけで、多くの時間と空間を背負ってきている人間だと感じさせることが大切です。説明的ではない淡々とした中に、それまでの時間と空間を背負って出てきて、その<sup>はいよう</sup>佩用がその時間と空間を持続させ、お客様に容易に理解していただくことが時代物の難しさでもあり、逆にそれを分かっていたければ時代物の醍醐味でもあるわけです。という意味で、時間と空間を背負ってくるといことは、その時間と空間を勉強しなければなりません。あるいは、先輩のものを見なければなりません。あるいは、歴史とか、そういう人物の絵を見たり物語を読んだりして、そここのところを想像して、それを背負って出てくることによって、その人物を演じなくても、その時間と空間をお客様が瞬時にして悟るところに時代物の難しさがあります。ですから、ただ舞台に出てきてその人物を演じるということはできず、出てきた瞬間にその時代の人物を感じさせることが大事です。それには、お化粧も必要でしょうし、衣装も、動き方も必要でしょう。髪、髪の結い方、歩き方、たたずまい、出てくるまでの音楽の組み合わせ、周りの配役、そういうものが大切でしょう。それが整っていれば、幕が開いた途端に200年、300年、あるいは源氏物語であれば、1000年昔の時間にお客様が瞬時にして飛び越えることができます。それができたら、時代物の幕開きの成功だと思っています。ということは、それが持続して終幕まで務められれば、お客様はその2時間、3時間なりを1000年前なり500年前の空間の中で生きていられるわけです。これが時代物ということだと私は考えています。

絵から学んだ事というお話をさせていただきます (Fig. 10)。私は、大変身長が大きく生まれまして、昔の日本の演劇形態からは、15cmから、大げさにいえば20cmくらい、かなり背が大きく生まれてしまいました。ですから、女形に適していないと、また若い頃、七頭身、八頭身では女形にはなれないと言われたことがありました。ましてや、今より細かったので、出てきただけで「マッチ棒のようだ」と言われたこと

drama, period in history, and role in the most effective, concise, and optimal manner. Based on this definition, I do not believe that such a *katachi* was in existence 350 or even 250 years ago. Rather, it has gradually been shaped to become what it is today. I say this because, in various interviews relating to this occasion I have been asked if my task is to “bequeath the classics to future generations in their established form,” or if Kabuki still remains “as it was in the past” or “unchanged.” While I cannot assert that “it will change,” I also cannot be sure if it still remains “unchanged.” For example, Kabuki was originally performed in natural light or by candlelight, but today it is frequently staged in huge halls like this one. It is simply impossible to reach the audience in a contemporary setting without changing anything. The original intent of the classics can still be communicated to the viewers if we infuse a universal human spirit from the period when the drama was written into the performance of the play, and if we also act out the drama in a way that efficiently communicates to today’s audiences. Nevertheless, I think that certain forms have changed over time.

(Fig. 8) Looking back over the history of Kabuki theater, one can see that those in our fathers’ generation passed on Showa-style Kabuki before and after the Second World War but, from the latter half of the Showa period through the onset of the Heisei period, our senior actors started to pass away, in quite rapid succession. There have even been cases where we became unable to inherit the *katachi* that had been handed down for so long. We do have videos and recordings but, unless you are highly experienced, attempting to study how to play a role merely by watching videos and listening to recordings will only result in learning the superficial forms without any true understanding of a given interpretation or nature of the role. This means that the fundamental nature of certain roles could eventually be forgotten. For several years, to compensate for this loss, I have made a habit of compiling notes. My belief is that, so long as an actor understands the nature of the role and interprets the role correctly, it does not matter if he chooses to use a variety of forms. It can even be more interesting because you can see different interpretations of the same role by different actors. In a sense, Kabuki theater has done whatever was necessary to please the audience and, in fact, it borrowed some elements of Bunraku puppet theater and Noh performances. Some of the works by Nanboku Tsuruya and Mokuami Kawatake are particularly spectacular. There are *henge-mono*, where one actor plays multiple roles, split personalities, and surprise endings—





Fig. 8 ©Takashi Okamoto



Fig. 9 ©Takashi Okamoto



Fig. 10 ©Takashi Okamoto

these were all written to please the viewers. However, I have come to realize that, in playing a role, you must also have consistency, which serves as a sort of foundation. Having such a solid foundation in your performance is also necessary in order to please and impress the audience and to provide spiritual solace.

We Kabuki actors often act out roles of people from the past, and a drama set in such a period is called a *jidaimono* (Fig. 9), or historical play. I find it very hard to explain what a *jidaimono* is, but let me address the most important concept underlying it. To play a person in *jidaimono* is to “represent a person from a period in the past.” In other words, you must become an expression of a person whom you have never met or seen. In such cases, it is important to impress the audience with the fact that the person carries a great deal of time and space on his or her shoulders from the moment he or she appears on the stage. Maintaining a non-explanatory, detached appearance, yet carrying the time and space of the past on your shoulders with your attire helping to sustain that atmosphere of time and space—the need to help the audience to easily understand these concepts is one of the things that make *jidaimono* so difficult. Conversely, *jidaimono* gives us true joy if we succeed in achieving that result. And so, to be able to carry the time and space of history on your shoulders, you need to do your homework on that time and space or watch how your seniors played that role. Or, you might study history, see drawings of such persons, or read stories about them. Then, you need to use your imagination to be able to take all of those things upon your shoulders. If you are successful, the audience may instantly comprehend the time and space without you even acting as that person, and this is what makes *jidaimono* truly challenging. You cannot simply come on-stage and play the person; rather, you are obliged to make the audience “feel” that you are a person from that era, from the moment you appear. To accomplish this effect, you need to consider such aspects as appropriate makeup, costumes, movements, wigs, hairdressing, manner of walking, atmosphere, appropriate music to herald the actor’s appearance on stage, and general casting. If all of these things are in place, as soon as the curtains open the audience can be instantly transported 200 or 300 years into the past, or even 1,000 years as in the case of works like the *Tale of Genji*. If this is accomplished, it can be safely said that the *jidaimono* has been successfully conveyed. In other words, if that condition is able to be maintained until the curtains close, the audience will enjoy the experience of spending those two or three hours in a space 1,000 or



もありました。女形というのは、扮装した男がその細部を女性に変換させながら女らしく見える演技方を身につけていくことに費やされます。そして、最後に演技手の想いをその形の中に込めることによって女性像が出現していきます。身体の使い方などたくさんの稽古を積みながら形を整えていくのですが、私の場合は、さらに女性を描いた絵を見ながら、美しい女性を想像してきました。日本画、特に江戸時代の女性の有り様を感じ取ろうと若い頃からたくさんの浮世絵を見てきました。浮世絵から当時の女性を感じ取ろうと思ったのです。それにはもう一つの理由があります。舞台に立ち始めた十代の頃、女形として私は背が高く、顔も小さかったので、「女形らしくない」と言われたことがありました。そのような時に会ったのが、浮世絵や日本画の中の女性たちでした。浮世絵の『見返り美人』、あるいは清長、春信の絵の中には、顔が小さくすらっとした細身で長身の女性が描かれています。あるいは京都の上村松園さんや大正時代の竹久夢二さんの美人画も同じでした。私自身、それを美しいと感じましたし、江戸時代の人々も、そういう女性を美しいと評価してきたのだと理解しました。それならば、自分の身体でこういう女性像の雰囲気を表現できたら良いだろうなと思ったのです。大切なのは、単に彼女たちを真似するのではないということです。絵には、描き手の解釈があるわけで、生身の人間そのものではありません。時には誇張もありますし、人間の身体ではできない姿勢もあります。『見返り美人』もあの通りの体勢をとることは無理なはずで。そこから何を学ぼうと思ったか。抽象的な言い方をすれば、その絵の美を支えている表情や線や雰囲気などを理解しようと思ったのです。先輩の俳優さんたちからも学びましたが江戸時代の絵から学んだことも多くありました。

次に色へのこだわりについてのお話をさせていただきます。私は歌舞伎の世界で仕事をする前から、色へのこだわりが非常に強かったように思います。その色というのは、合わせ一つによって雰囲気も変わってしまいます。能楽では、取り合わせというものが大変大切で、代々伝わった衣装の素材から色を取り合わせることによって役作りをしていくのですが、特に私が日本で非常に抵抗がありますのは、私がちょうど5、6歳の時でしたか、高度成長の時代に蛍光灯が家庭の中に入ってきました。それまでは、私は小さい時から歌舞伎座の楽屋におりましたので、ランプ、いわゆる電灯の中で暮らしてきたわけです。それが、6歳の時に、父が、実父でございますが、明るい灯りができたからといって、蛍光灯を部屋の中につけてくれました。そうします

500 years in the past. I believe that this is what *jidaimono* can accomplish.

Let me move now to what I learned from drawings (Fig. 10). First, I am a naturally tall person. By the standard of Japanese actors in the past, I am 15 centimeters or even 20 centimeters taller than their average height. People used to say that I was not suited to be an *onnagata*, or they would tell me when I was younger that I could not become an *onnagata* because the ratio of my head to my total height was one-to-seven or one-to-eight. Even worse, because I was thinner than I am now, someone pointed at me and said, “Look at that beanpole” as soon as I appeared on the stage. To become an accomplished *onnagata*, a male actor dressed as a woman spends time learning how to look like a woman as he tries to convert various details into those of the opposite sex. A female persona appears after he has encapsulated his aspirations as a performer into it. The form must be trimmed little by little while practicing assiduously in the ways of moving one’s body and everything else. In my case, I also looked at many drawings of women in order to develop a personal image of what a beautiful female should look like. From my youth, I viewed many *ukiyo-e* pictures in order to grasp how women lived and looked in the Edo period. I wanted to “feel” the women of those times by looking at *ukiyo-e*. There was another reason for looking at drawings. When I began performing on stage in my teenage years, some critics said that I “did not look like an *onnagata*” because I was too tall and my face was too small. It was around that time that I discovered women in *ukiyo-e* and Japanese drawings. If you look at *ukiyo-e* works such as *Mikaeri Bijin*, or “A Beauty Looking over Her Shoulder,” and works by Kiyonaga Torii and Harunobu Suzuki, you find tall, slender women with small faces. *Bijin-ga*, or pictures of beautiful women, created by Shoen Uemura of Kyoto and Yumeji Takehisa from the Taisho period, were also like that. I myself found beauty in them, and was convinced that people in the Edo period admired such women as being attractive. Then, I thought it would be wonderful if I could reproduce through my own body the ambience of a woman with such an image. It is important not to merely try to emulate those women. After all, the figures depicted in drawings are the interpretations of an artist, and did not actually exist as shown. Sometimes, they involve exaggerations, and some poses cannot be reproduced by the human body. Take *Mikaeri Bijin* as an example. I do not think that anyone can actually assume that posture. One might then ask, “So, what did you want to learn from them?” Speaking abstractly, the things I was trying to





Fig. 11

©Takashi Okamoto

と、今まで見ていた色、ほとんど自分が想像していた色ではない部屋の雰囲気になったのです。なぜか分かりませんが、「お父さん、元の電球に戻して」と言って、戻してもらいましたら、いつも見ていた通りの色の部屋に戻りました。それ以来、私の家は、洗面所以外は、ほとんど父が白熱灯で通してくれました。もちろん、この電球のことだけではありません。基本的には太陽の光が基本ですし、夜の演劇ではロウソクの光が基本です。今は自然光に見える蛍光灯などもありますが、やはり芸術を志す者は自然光で色を見極めるということが大切だということを、今、強く思っています。日本では、ほとんど蛍光灯が、それ以来、長いこと主流になっていまして、色を選ぶということが大変難しい時代になりました。

劇場についてのお話もさせていただきます (Fig. 11)。やはり、私は、木造りの劇場を非常に大事にしています。また、江戸時代は500から1000の間の客席数の劇場が主流だったと思いますが、今はどんどん大きくなりまして、歌舞伎座も、もともと大きすぎると言われたのです。例えば、出入りにも、2mくらい長くなりますと、ゆっくり歩けば1人が出入りするのに10秒くらい余計にかかり、6人出入りしますと1分長くなりますし、60人出入りするとその10倍になります。その分、芝居が延びてしまうのです。ですからそのことをよく考えて、昔の小さい劇場ではどうであったかを考えながら芝居を作っていかなければなりません。

歌舞伎座の思い出ということになりますが、本当に私はここで育ったような気がい



Fig. 12

understand were the facial expressions, contours, and the atmospherics that combine to create the beauty in the drawings. As much as I learned from senior actors, I also learned a great deal from illustrations from the Edo period.

I would now like to talk about my obsession with colors. I think that, even before I began my career as a Kabuki actor I was very particular about colors. As you know, colors can change the ambience depending on how they are combined. In a Noh play, the combination of various hues matters a great deal. The actors study how to play a role by picking out different colors from among costume materials handed down through the generations. I have to say that there is one thing about colors in Japan that I cannot bring myself to accept. When I was about five or six years old, at a time when Japan was experiencing rapid economic development, fluorescent lights began to be used in private homes. Up until then, I had been spending much of my time in a dressing room at the Kabuki-za Theater, which was lit by electric bulbs. However, when I was six, my real father replaced the bulbs in my room with fluorescent lights, which he said were brighter. Suddenly, the atmosphere in my room changed completely—all of the familiar colors were gone and everything looked different. I did not know why, but I asked him to bring the bulbs back, which he did. Then, everything in the room was back to the shades that were so familiar to me. From that time, my father continued to use incandescent lamps in our house, except in the bathroom. Of course, it is not just electric bulbs that I am particular about. Basically, sunlight should be the



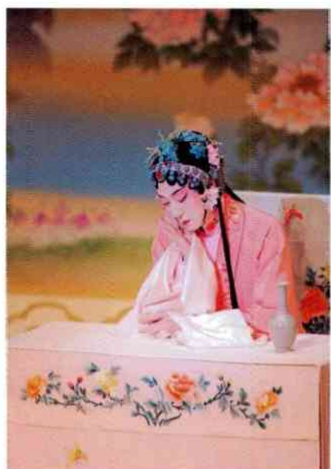


Fig. 13 ©Takashi Okamoto

たします (Fig. 12)。小さい頃から廻り舞台に乗ったり、迫上がりで登場したり、舞台のところに切れ目がありまして妖怪とか妖精とか、化け物はそこから登場するわけですが、そこに乗って芝居をすることが私は夢でして、本当に素晴らしい夢がかなったと思っています。今は歌舞伎座が改修中です。再来年には歌舞伎座が再開場しますが、そこで何を発表できるか、今、自分でも考えているところです。

また、昆劇にも出演させていただきました (Fig. 13)。中国の女形の話でございますが、梅蘭芳に憧れて調べていくうちに、昆劇に出会ったわけでございます。

私は本当に多くの人たち、先輩に恵まれました。この京都賞の受賞者でも、アンジェイ・ワイダさん、ピーター・ブルックさん、モーリス・ベジャールさん (Fig. 14)、ピナ・バウシュさんと知り合いです。もちろん、吉田玉男さんとも大変親しくさせていただきました。これからどういう舞台を作っていけるかということを考えておりますが、私はこれから、後輩に対する継承もしていかなければなりません。そして演出もしていかなければなりませんし、監修もしていかなければならないと思います。ある程度の役をやらなくして、その残った時間を伝承に回したいと思っています。



Fig. 14 ©Kishin Shinoyama

principal source of illumination and, for evening theatrical performances, candlelight should be the standard lighting technique. We now have fluorescent tubes emitting light that looks natural, but I strongly feel now that, if one aspires to be an artist, one needs to determine colors under natural lighting conditions. In Japan, fluorescent lights have been the primary lighting device since their debut, which makes it very difficult for people of our times to choose colors properly.

Allow me to briefly touch on theaters (Fig. 11). Not surprisingly, I highly value theaters constructed with timber. I believe that, back in the Edo period, theaters generally had 500 to 1,000 seats; over time, the seating capacities of theaters have grown larger and larger. People believed that the Kabuki-za Theater was too large. One reason for this was that, if an actor has to walk an additional two meters to enter or exit the stage, it will take another 10 seconds if he is walking slowly. For six actors it will take 60 seconds longer, and for 60 actors the time increases ten-fold. The result is that the play duration is extended. We contemporary actors have to take this into consideration and modify plays by assuming how things were in the small theaters of the past.

If you should ask me about my memories of the Kabuki-za Theater, I would tell you that, essentially, I was raised there (Fig. 12). Ever since I was a small child, I dreamed of acting standing on a revolving stage, taking a stage elevator, or emerging from one of the gaps in the stage as the spirit or monster characters would. I am truly glad that my wonderful dreams have come true. At present, the Kabuki-za Theater is being renovated, but it will reopen the year after next. I am thinking about what I can present there when it opens again.

I have also played a role in Kunqu Opera (Fig. 13), which features the Chinese equivalent of *onnagata*. I adore Mei Lanfang, and I discovered Kunqu Opera while I was doing research on that Chinese actor.

Thus far, I have been blessed with so many mentors from many different walks of life. From the list of past Kyoto Prize laureates, I have made the acquaintance of Mr. Andrzej Wajda, Mr. Peter Brook, the late Mr. Maurice Béjart (Fig. 14), and the late Ms. Pina Bausch. Needless to say, I enjoyed a close friendship with the late Mr. Tamao Yoshida. I am now considering how I can and should contribute to



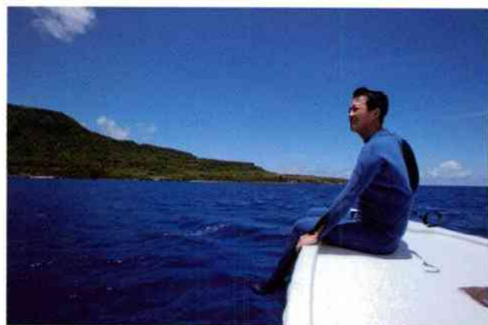


Fig. 15

©Takashi Okamoto



Fig. 16

©Takashi Okamoto

海についての話を少しさせていただきます (Fig. 15)。私は海が大変好きで、身体のメンテナンスのためにも海に行っているのですが、本当に海は素晴らしいです。先ほど（今年の基礎科学部門受賞者で宇宙物理学者の）スニヤエフ先生が講演されましたが、実は、私は、役者と同時に宇宙開発にも興味がありました。それで科学とか数学は大変好きで、実は文学とか国語、社会は大変苦手でした。本当に本などは戯曲だけしか読んだことがないような生活をしてきました。しかし、海に入っていると、そんなこともすべて忘れて、本当に自分を回復することができます (Fig. 16)。

最後に、京都のことについてお話しさせていただきたいと思います (Fig. 17)。若い頃の私にとっての京都は、南座、劇場の周辺だけのことでした。南座を取り囲んでいる祇園とか先斗町とかで繰り広げられる料理の世界、芸妓さん、舞妓さんの世界でしたが、楽しく過ごしているうちに京都の「外」の世界があるということを知らずにいたのです。そこで出会うお客様たちが、私より幾世代も上だったこともありましょうし、何よりも当時の私は舞台の毎日でした。様々な京都を訪ね歩く余裕が無かったのです。若い私にとっての京都は少し遠い世界でした。40代になって、自分の足で京都を訪ねるようになり、同世代の友人、知人が京都にもたくさんできました。絵を描く人、工芸を支える人、お寺の住職様、料理人さん、刺繍屋さん、織物屋さん、その彼らが次第に京都の中核を担う年代になっておりました。同じ目線で語り合える友人



Fig. 17

the performing arts. I need to hand down what I have learned to those that will follow me. I also think that I should move deeply into directing and producing. This means I will have to decline a certain number of acting jobs and use the extra time created thereby to carry on the traditions of my occupation.

Let me speak briefly about the sea (Fig. 15). I truly love the sea, and I often go to the beach in order to get some healthy exercise. The sea truly is wonderful. Astrophysicist Dr. Sunyaev<sup>※2</sup> gave his lecture before I took the podium today. To tell the truth, I was once as interested in space development as I was in acting. I naturally enjoyed science and mathematics a great deal, but was not very good at literature, Japanese, or social studies. In fact, I have basically lived a life without books, with the exception of dramas. However, when I swim in the sea, I can forget about all those things and really regenerate my body and spirit (Fig. 16).

Last, but not least, I wish to share my thoughts on Kyoto (Fig. 17). When I was younger, Kyoto for me was just the Minami-za Theater and the area around it. It encompassed the world of cuisines, and the world of *geiko* and *geisha* unfolding in Gion and Ponto-cho, which surrounds Minami-za. While I spent a pleasant time there, I was ignorant of the existence of the “outer” world of Kyoto. This is partly because the people that I met in such places were several generations senior to

※2 the 2011 Kyoto Prize laureate in Basic Sciences



たち、それがこの街の奥深さを知るひとつの大きなきっかけになったのです。若い頃、大先輩には臆して尋ねることができなかった京都の「奥」を彼らが私に教えてくれたのです。そして見せてくれました。美しい織物ができ上がるまで、見事な器の由来、奥の奥にある風景。それは日本が永い時間をかけて培ってきた過程を辿るようなすばらしい体験でした。日本の文化芸術の源がここにある、これまで私が見てきた日本のすばらしいものはここから流れてきたのだと感ずるようになったのです。

本日は本当にありがとうございました。

me and also because I was kept busy working on the stage in those days. I did not have the time or energy to make the rounds of places in Kyoto. As a young actor, Kyoto was something of a distant world to me. However, when I reached my 40s, I began to walk around Kyoto, making many friends and acquaintances from my own generation in the city. I met with painters, craftsmen, chief priests of temples, chefs, embroidery technicians, and textile technicians. They had reached the age at which they represented the core roles of Kyoto. Having friends that shared a similar point of view served as a major catalyst for me to come to know the depth of this city. They not only taught me but also showed me the “depth” of Kyoto, about which I was too shy as a young person to ask people who were much older than me. Watching beautiful textiles being finished, learning the history of the amazing pottery and ceramics, and seeing the landscape that lies at the very heart of Kyoto—it was a fantastic experience of witnessing the processes that Japan has cultivated over many centuries. I became convinced that the true origins of the culture and arts of Japan were in Kyoto, and that everything I find wonderful about this country has its fountainhead here.

Thank you very much for your kind attention.



稲盛財団 2011——第27回京都賞と助成金

発 行 2013年4月20日

制 作 公益財団法人 稲盛財団

〒600-8411 京都市下京区烏丸通四条下ル水銀屋町620番地

Phone: 075-353-7272 Fax: 075-353-7270

E-mail [admin@inamori-f.or.jp](mailto:admin@inamori-f.or.jp) URL <http://www.inamori-f.or.jp/>

**ISBN4-900663-27-1 C0000**