

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煩い、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るようになりました。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いう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、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から、自分は見られて

いない感覚、あるいは自分がこの世にいなくなった感覚になります。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から、しょ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する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も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うのです。例えば、死に向かっている時間がゆっくり進んでいるとすれば、死に向かっているという苦痛を長く感じなければならぬのですが、自分が本当に望んでいる好きなものに向かっている時は、死に向かっている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、食事も楽しく食べていれ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、人生にとって一番素晴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ようになりましたし、学校でも学ぶことがありました。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しま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。人間はそのような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(かば)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栄

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(もりたかんや)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(しま)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うておりました。歌舞伎の先輩からは「お客様に芝居をしてはいけません。ただ役になってそこにいるだけにしなさい」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っ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。

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、何でもやりゃあ良いってもんじゃないのよ」本当に、「物を大事にしなさい」とか「精通したことをしなさい」とか「集中しなさい」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(きたむらろくろう)先生、花柳章太郎先生、先日亡くなられ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(いずみきょうか)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』をやっております、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。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広げられている。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(うぬぼ)れが一番良くないということをしよっちゅう言うておりました。それからまた、父の言う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」などと皆で言うておりますと、「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りますと、「おい、伸一。^{※1} お前ねえ、型破りというのは、型があつて破つ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つたが、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。それも父の教育だつたと思います。父も祖父から直接役を習つたことはかなり少なく、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、「教えた人に教わつて来い。直接教えるところなことはないから」と言うておりました。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、父が言うておりましたことは、「僕は立役だから、女形がどうして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うておりました。また、父の弟子に坂東田門(たもん)と坂東弥五郎(やごろう)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か、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た弟子たちがいて、そこの息子を育てるといふ役目があります。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(にじ)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」ということを言うてくれました。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いました。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いました。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れられないのです。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と、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る」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「顔をやる」と言います (Fig. 4, 5)。ですから「化粧のまずい役者は良くなる」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行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(おしろい)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と言われていて、「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(おくに)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、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ただけからは、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、素晴らしいことを、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ます。

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のり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る、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ふ教育機関が出てきたら良いなと思っております。

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うのです。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、自然光とかロウ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、今のお客様に伝え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つている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られました。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となります。その性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私は思っています。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、鶴屋南北(つるやなんぼく)や河竹黙阿弥(かわたけもくあみ)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、その佩用(はいよう)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うことは、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いう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。鬘、髪のかき方、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じ方を身につけていくことに費やされます。そして、最後に演じ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。舞台上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(うえむらしょうえん)さんや大正時代の竹久夢二(たけひさゆめじ)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表現できたら良いだろうと思ったのです。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す。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に、代々伝わった衣装の素材から色を取り合わせる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. 1 1)。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たします (Fig. 1 2)。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、本当にすばらしい夢がかなったと思っております。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. 1 3)。中国の女形の話でございしますが、梅蘭芳(めいらんふあん)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. 1 4)、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いておりました。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いようにして、その残った時間を伝承に回したいと思っております。

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、本当に海はすばらしいです。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ようし、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。

※1 玉三郎丈の本名

著作権の関係で画像は表示できません。