

京都芸術大学
舞台芸術研究センター
紀要

目次

2025年度紀要発刊にあたって……………4
——安藤善隆

研究論文

・小幡小平次の近代——鈴木泉三郎「生きてゐる小平次」論……………7
——赤井紀美

・松尾祭の掛け声「ほいっ」とに関する基礎的研究……………33
——野村朋弘

・冥の会研究(二)——観世寿夫主演、渡邊守章演出『メデア』の実験……………46
——新里直之

講義採録

・京都芸術大学2025年度公開連続講座「日本芸能史「世界文化の中の日本文化」——「日本舞踊」……………72
——登壇者…藤間勘十郎
——企画・プロデュース…田口章子

舞台芸術をめぐる「声」——学生による実践の記録と記述

・シンプルな身体から内奥の本質へ——ライブパフォーマンスにおける「存在」が触れてくるとき……………90
——楊晨瀾

・俳優の「自意識」と「夢中」のあいだ
松尾スズキ・リアルワークプロジェクトの実践から考える意識と身体の変化……………96
——上松咲和

・舞台空間における映像表現のあり方……………104
——八尾小百合

公演評

・冒険心あふれる舞台——「春秋座花形舞踊公演」の挑戦……………112
——畑律江

・カメラワークの見える口演——「神田伯山独演会」から見えた誇りと覚悟……………115
——吉永美和子

2025年度 京都芸術大学 舞台芸術研究センター活動記録……………119

執筆者プロフィール……………126

2025年度紀要発刊にあたって

京都芸術大学舞台芸術研究センター所長

安藤善隆

京都芸術大学舞台芸術研究センターは、舞台芸術の創造過程の総体を研究対象として、「創造の現場」と「学術研究」の有機的な結びつきを図るべく、2001年4月に発足しました。それ以来、20年以上にわたって、本格的な劇場施設である「京都芸術劇場」を活用し、舞台芸術の「創造」と「研究」の融合による独自の実践的な研究活動を行っています。「創造する伝統」という理念のもと劇場を運営、多様性を持ったプログラムを実施するため舞台作品の公演のみならず、研究会、ワークショップ、出版など、さまざまな主催事業を実施するとともに、多彩な研究の実現、研究成果の発信、研究者の育成を目指しています。

本研究センターを母体に、2013年に設立された「舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的研究拠点」(文部科学省認定「共同利用・共同研究拠点」、2013・2024年度)、およびそれと密接に連携しながら実施された、科学研究費基盤研究(A)「大学の劇場」による「ラボラトリー機能」の構築―芸術系大学の実践的研究モデル」(2017―2019年度)、「アジアの舞台芸術創造における国際的な「ラボラトリー機能」の実践的研究」(2020・2022年度)では、「大学の劇場」(＝京都芸術劇場)を拠点設備として、「ラボラトリー機能」という独自の研究概念を提案しながら、その有効性を多角的に検証し、これまでも大きな成果をあげてきました。このように本学の特色は、なによりもまず、多種多様な舞台芸術作品の上演が可能な劇場施設である「京都芸術劇場」(春秋座「客席数843席」、studio21「客席数最大130席」)を所有しているところにあるといつてよいでしょう。2001年に文部科学省「私立大学学術研究高度化推進事業・学術フロンティア」の助成を受け設置された同劇場は、通常イメージされるような「学内ホール」とは大きく異なります。「春秋座」は、歌舞伎を完全なスケールで上演することが可能な本格的な劇場施設であり、また「studio21」は、可変的な客席を持つ高性能のブラックボックス型の劇場となっています。いずれも能・狂言、歌舞伎、落語、琉球舞踊といった伝統的な演劇や芸能から、現代演劇・舞踊、先端的なマルチメディアパフォーマンスに至るまで、現代の多彩な舞台作品のニーズに応えることのできる設備として使用されています。また、日本を代表する国際舞台芸術祭「KYOTO EXPERIMENT」京都国際舞台芸術祭」の主催団体として演目を上演し、舞台芸術に関わる社会実装系の授業を取り入れるなど、本学の学生教育にも広く活用されています。

この京都芸術劇場の運営を担っている本研究センターでは、具体的な舞台芸術作品の創造・発信事業を「ファクトリー機能」、先進的な舞台芸術作品の創造を視野にいたれた、実践的かつ多面的な実験や調査・研究、試演的なプレゼンテーションの総体を「大学の劇場」が果たすべき「ラボラトリー機能」と定義し、その社会実装を研究機関としてのミッションのひとつに位置づけています。2002年に発刊された本研究センターの機関誌『舞台芸術』は、各号ごとに特集を設け、古今東西のパフォーミング・アーツを今日的な視点で切り取り、21世紀における舞台芸術の新たな可能性について考察していますが、それはまさに京都芸術劇場で行われる公演や研究活動を報告する場であり、そのプロセスを公開する場にほかなりません。

そして、今回発刊する2025年度『舞台芸術研究センター紀要』は、その研究成果をよりいっそう広く社会へ還元するため、引き続き企画されたものです。分野の発展を担う研究者の論文に加え、若手の研究者や学生による創作ノート、レクチャー採録等をこのような形で公開することは、研究機関としての使命の一環を果たすことになるかと確信しております。とはいえ、今後、体裁内容とともにさらに充実させてまいりますので、改めてさまざまなご批判、ご指導をいただければ幸いです。関連諸分野の進展に、いささかなりとも寄与して参りたく存じますので、本研究センターへのご支援の程、引き続き、何卒よろしくお願い申し上げます。

研究論文

小幡小平次の近代 ― 鈴木泉三郎「生きてゐる小平次」論 ― 赤井紀美

はじめに

鈴木泉三郎の「生きてゐる小平次」（三幕）は、1924（大正13）年8月に『演劇新潮』に発表された戯曲で、翌年六月には新橋演舞場の歌舞伎公演で初演され好評を得る。その後も主に歌舞伎で上演が繰り返された。あらすじは以下の通りである。¹

（第一幕）四月末の夕暮れ。奥州郡山「安積沼の上」で、役者小幡小平次と囃方の那古太九郎が小舟を浮かべて釣りをしている。小平次は太九郎に彼の女房おちかを自分にくれと申し出る。前の亭主と死に別れたおちかと小平次は、以前から深い仲であった。太九郎はそんな小平次を冷たくあしらうが、ふたりの口論は激しくなり、太九郎は小平次を沼に突き落としてしまう。

（第二幕）第一幕から十日後の夕暮れ。江戸の太九郎の留守宅に小平次があらわれる。額には生々しい傷跡がある。小平次はおちかに太九郎を殺してしまった、おちかも共犯なのだから一緒に逃げてくれと迫る。おちかが一緒に逃げる決意をしたところで、太九郎が戻ってくる。太九郎は小平次が生きていることに驚くが、おちかが小平次の嘘に憤る。太九郎は勢いで小平次を刺し殺してしまう。

（第三幕）前幕から三か月が過ぎ、太九郎とおちかは旅に出ている。太九郎はそこかしこで自分達をつけねら

う小平次の姿を見ており、実は小平次が生きると芝居仲間聞いたと恐怖に震える。しかし、同行するおちかには小平次の姿は見えない。聞き直るおちかに対し、誰も信じられなくなった太九郎は恐怖で錯乱する。ふたりの後を「小平次のやうな旅人があるいて来る」。(幕)

登場人物は小平次とおちか、そして太九郎という三人の男女のみのシンプルな作品である。本作は近世期において山東京伝の読本から広まった小幡小平次²⁾という男性の幽霊を題材としている。旅役者の小平次は妻とその愛人に殺され沼に沈められるが、自分を殺したふたりに凄惨な復讐を遂げる。この小平次は歌舞伎や講談で取り上げられ、特に歌舞伎の怪談物の一系統としてよく知られるようになるが、推理作家の都筑道夫は次のように書いている。³⁾

週刊サンケイにベスト・テンのページというのがあって、毎回、いろいろな項目のベストを、数人にえらばせている。(中略)今度は日本のオバケをやりたいから、また参加してくれないか、といわれた。

幽霊、妖怪、なんでもいいというので、私のえらんだベスト・テンは、1「四谷怪談」のお岩さま、2「小夜衣草紙」の小夜衣、3菅原道真の霊、4「真景累ヶ淵」の豊志賀、5佐倉宗吾の怨霊、6「皿屋敷」のお菊、7木幡小平次の亡霊、8法界坊の幽霊、9「本所七不思議」の狸、10「有馬猫」の怪猫だった。

ひとくせも、ふたくせもある化けっぷりのすごいのを、選んだつもりだったけれど、しばらくして、読者が知っていてくれるかどうか、心配になってきた。(中略)木幡小平次となると、いまでは鈴木泉三郎の「生きてゐる小平次」のほうが知られていて、裏切った女房を、蚊帳のなかへ入っていつて囁みころしてし

まう、もとの小平次のほうは、わすれられているかも知れない。

1970年代の文章だが、小平次といえは鈴木泉三郎の「生きてゐる小平次」の方が知られており、それ以前の小平次が忘れられてしまったというのは現在でも同じだろう。さらにいえば、都筑が挙げた「東海道四谷怪談」のお岩や「皿屋敷」のお菊のように、幽霊といえは女性というイメージの方が強く、⁴⁾男性の幽霊自体が珍しく思われるのではないだろうか。

「生きてゐる小平次」は「作者の傑作であるだけでなく、近代戯曲史上の一高峰をなすものとして絶賛」⁵⁾された作として、大正期に書かれた戯曲のなかでは高い評価を与えられている。第二節で詳述するが、先行論では、本作における谷崎潤一郎「お国と五平」(『新小説』1922(大正11)年6月、翌月帝国劇場にて初演)の影響や、おちかの描かれ方を中心に論じられることが多い。

大笹吉雄は「たまたま歌舞伎俳優による上演がつづき、ためにこれは新歌舞伎として見られているのが普通だが、(中略)もっと広いところで再検討されるべきなのである」と指摘しており、石橋健一郎も「山東京伝の読本や、南北、黙阿弥の歌舞伎狂言で扱われた怪談「小幡小平次」の世界を借りており、また、初演以来、歌舞伎で再三上演されたため、怪談劇、あるいは江戸世話物の系譜の上に見られることも多かったが、むしろ伝統的題材を借りて近代的な人間心理を鋭く描いた作」と述べている。⁷⁾

「生きてゐる小平次」は『演劇新潮』に掲載されており、この雑誌は1924(大正13)年1月に創刊された。劇文壇全体の振興、海外演劇の紹介と創作戯曲の隆盛を目指した雑誌で、劇作家協会の主要なメンバーが同人となった。⁸⁾明治末から大正期にかけて勃興した新劇運動は関東大震災により打撃を受けるが、岸田国士は『演劇新潮』

の創刊と、同年に開場した築地小劇場の存在が「大正十三年度の劇壇を刺激し、新劇復興の機運を助長したと思ふ」と述べている。「生きてゐる小平次」と同じ号には浜村米蔵の「春」（一幕）とポーランドのシヨロム（シヨールム）・アッシュユ作、清野暢一郎訳「夜」（一幕）が掲載されている。掲載誌を考へてもこの作が歌舞伎作品として書かれたわけではないことは明白だが、題材が近世期から歌舞伎でよく取り上げられてきた小幡小平次であることも確かであり、先行作からの影響についても看過することはできない。

本稿では、先行する小幡小平次の諸作について確認したうえで、改めて「生きてゐる小平次」について検討したい。山東京伝の読本や歌舞伎の小平次についてはこれまで多くの研究があるが、¹⁰小平次の物語が近世から近代にかけてどのように流入し、それが「生きてゐる小平次」にどのように影響を及ぼしたのかを統合的に検証した研究はない。これを明らかにすることで、近世から近代への文化的な連続性を確認するとともに、大正期に書かれた本作の特性について明らかにし得ると考える。

1. 近世から近代における小幡小平次の変遷

小幡小平次の怪談は、当初は巷説として徐々に形成されたが、「これが読本や歌舞伎にとりあげられるに至って、小平次怪談は風説の範囲を越えて、世話世界の一端を荷う主人公として爆発的な人気を得るにいたった」。¹¹「読本や歌舞伎」とは、山東京伝の読本『復讐奇談安積沼』（1803（享和3）年）、同じく京伝の合巻『安積沼後日仇討』（1807（文化4）年）および、これによって4代目鶴屋南北が作った歌舞伎「彩入御伽草」（1808（文化5）年6月 市村座）である。

『復讐奇談安積沼』は別名「小幡小平次死霊物語」とあり、安西喜内の息子喜次郎（歌舞伎役者として玉川歌仙を名乗り、のち山井波門と改名）の敵討ちが主筋で、そこに小幡小平次の幽霊譚が加えられた。これが好評で続編の『安積沼後日仇討』も書かれている。

『復讐奇談安積沼』¹²の小平次は森田座の始祖と言われる鰻屋太郎の弟子で、芸は稚拙で幽霊役だけが得意だった。小平次は先妻を亡くし、小太郎という子供がひとりいたが、これを後妻のお塚が虐げたため、息子を玉川千之丞に養子に出す。お塚は安達左九郎という田舎芝居の鼓打ちと姦通するが、この左九郎は実は轟右軍太といひ、喜次郎がかつて男娼に売り、その父を殺害し家宝の大功鉾を盗んだ轟雲平の弟である。小平次は喜次郎にかけられた質屋の娘お秋殺害の容疑を晴らす手伝いを幽霊の演技で行うなどしており、喜次郎と小平次の筋がここで交差する。なお、玉川千之丞は喜次郎を男娼から救った歌舞伎役者である。小平次は左九郎とその兄雲平によって安積沼に沈められ殺害される。

殺された小平次の遺体から左九郎が金を盗もうとすると、「死骸むく／＼とうごき、氷の如くにつめたき手を以て、役金をつかみたる、左九郎が手くびをしかとにぎりたれば、大に驚きひき放んとするに、手ははなれずして死骸とともに引おこし、おもはず面を対したる時、小平次眼を見ひらきて、左九郎をにらみ、又もとのごとく目をふさぎぬ」。¹³死んだはずの小平次が起き上がり、左九郎の手を握って離さない。小平次の手を斬り落として逃れるが、左九郎は小平次が自分を睨んだその眼差しが忘れられないと恐怖する。

横山泰子が「この死に至るまでの過程が残酷であればあるほど、その祟りは凄みを増すであろう。小平次は死後派手な怪異を起こすことはないが、お塚と左九郎に陰湿な仕方ですつこく祟り、破滅に導く」¹⁴と述べるように、小平次の幽霊は夫婦をじわじわと責め苛む。

小平次を殺害した左九郎が江戸のお塚のもとへ赴くと、お塚は小平次が昨夜戻ってきたという。死んだはずの

小平次が、お塚の前にあらわれたことに左九郎は驚愕する。小平次が屏風の向こうに寝ているというので、屏風を引き開けようとすると、青くやせ細った手首が出て来て屏風を押さえる。五本の指がはらはらと落ちると、「一団の陰火」が引窓から飛び出していく。

その後の生活において、左九郎は夜になるとお塚と自分の間に誰か別の男がいるような気がする。間男の存在を疑う左九郎はある日の夜中、妻の寝所に忍び込む人影を見かけ、刀を振り回してお塚の指を斬り落としてしまう。ふたりは小平次の幽霊の仕業と気が付き、お塚は重い病にかかり、左九郎は神仏にすがるようになる。お塚は小平次の幽霊に襲われ、髪の毛だけを残して消え去ってしまう。追い詰められた左九郎は高熱を出し、「たれやら来て我を水中にひきいれて水をのますは、咽をしむるは、あなくなるしやたへがたや」と叫びながら狂死してしまう。左九郎は、沼に沈められ殺された小平次とおなじような苦しみを味わいながら死んでゆくのである。

「京伝が小平次の物語を「生前男性として徹底的に無力であった男が、死後強力な幽霊となって復讐する物語」として徹底させた」と横山泰子は述べており、間男のような存在に苦しむ左九郎は「妻を寝とられた小平次の悔しさを追体験している」のであり、「男性の側からみた三角関係の地獄」を京伝は鋭角化した」と指摘している。¹⁷

後日譚として『安積沼後日仇討』が書かれ、さらに鶴屋南北の歌舞伎「彩入御伽草」が生まれる。初演では一番目の「天竺徳兵衛」に、二日替りで「木幡小平次」と「播州皿屋敷」の筋が入れ込まれ、三番目に「お妻八郎兵衛」がつけ足された。

菊池家の旧臣小平次は現在木幡の里で百姓をしている。小平次は菊池の家を滅ぼした浅山鉄山の妹おとわと結ばれたが、おとわとその愛人馬士多九郎によって殺される。菊池の遺児若月丸は一度おとわによって殺されるが、

弥陀の尊像の霊験で生き返り、おとわは幽霊となった小平次によって殺される。小平次は菊池の家宝を取り返しお家再興の一助となる。小平次の怪談が取り入れられつつも、お家騒動が主となっており、郡司正勝は『安積沼後日仇討』のほうが主典拠であると指摘している。¹⁸

配役は、小平次と小平次の女房おとわを初代尾上松助が、馬士多九郎を市川宗三郎が演じた。松助が得意とした小平次とおとわの早替りが眼目で、小平次殺害の場面で本水を使った早替りも行った。「天竺徳兵衛韓断」(1804(文化元)年7月 河原崎座)以来、南北と松助によって生み出された怪談物のひとつであり、好評を博した。江戸時代後期「妖怪革命」が起き、妖怪が恐怖の対象からフィクションな娯楽の対象へと変化したが、同じ時期、歌舞伎でも怪談狂言が流行した。それを牽引したのが初代松助であり、仕掛けや早替りなどのケレンを駆使した舞台を作り上げた。

「彩入御伽草」の成功以後、烏亭焉馬の合巻『龍宮怪鯨後平治』(1809(文化6)年)、式亭三馬の合巻『鱸頓兵衛幻草紙』(1812(文化9)年)が出版される。後者には角書に「小幡小平治前座之講釈」とあり、この時期に講談をはじめとする舌耕芸へ流入したと推測される。

歌舞伎でも小平次が登場する芝居は作られており、南北の「東海道四谷怪談」(1825(文政8)年7月 中村座)に登場する小仏小平の原型が小平次とされる。「彩入御伽草」の改訂として、2代目桜田治助「斯将優曲者」(1827(文政10)年6月 市村座)が上演され、この作では「小幡曾平次」の名になっている。女房お久と二役で4代目坂東彦三郎が演じた。彦三郎は「東鑑怪談断」の名で地方でも上演している。続いて増山金八「往古鯨怪談」(1851(嘉永4)年10月 大阪筑後芝居)がある。詳細は不明だが「復讐奇談安積沼」が取り入れられた筋になっており、旅役者木幡小平次(2代目嵐璃珎)は、旧主である安西喜次郎の紛失した宝刀を探す旅興

行中の役者とされている。

幕末には河竹黙阿弥(2代目河竹新七)が小平次の登場する作品を手掛けている。「怪談木幡小平次」(1853(嘉永6)年9月 河原崎座)は大阪の「往古鱧怪談」を改訂したもので、小平次を前作と同じく2代目嵐璃瑠が演じた。正本写²¹であらすじが確認できるが、房州那古の浪人安西喜内の子喜次郎が家宝の大功鉾を奪った安達運平に敵討ちをする筋で、小平次は喜次郎の兄となっている。運平の弟の左九郎と小平次の妻おつかは密通しており、小平次は大功鉾を手にしたことで、左九郎に殺される。敵役が兄弟(雲平と佐九郎)である点、お秋が殺されるその疑いが喜次郎にかかるというエピソードなど京伝の『安積沼』と重なる。喜次郎と小平次が実は兄弟であるという新たな設定は、『安積沼』では運平を敵とするのは喜次郎、弟の左九郎を敵とするのは小平次と、復讐譚自体が二系統にわかれているため、兄弟をもう一組配置することで分裂した二系統を統合する目的があったのかもしれない。

同じく黙阿弥が手掛けた「小幡怪異雨古沼」(1859(安政6)年7月 市村座)は、4代目市川小団次と黙阿弥の提携によって生まれた作品で、小平次を4代目市川小団次が演じた。番付の語りに「道具斬高座幽霊」とある。実際に落語の道具斬(芝居斬)で口演したものを歌舞伎化しているかは不明だが、舌耕芸との往還が示唆される。小平次の妻おつかはかつて小平次の師匠である旅役者の小左衛門の妻であった。小左衛門の弟の左五平(後に多九郎と改名)は三浦家の宝刀水神丸と父の敵を探す香西喜次郎の家来で、悪事を働くこの多九郎が複数筋をつなぐ要となる。因縁が重なる複雑な物語に、さらに「お花半七」の筋がからまる。おつかが改心する点などが従来にはなく新しい。

近世期において小平次が登場する歌舞伎作品では、お家騒動を背景として、小平次が妻と間男によって殺され、幽霊となって彼らを苦しめるという大筋は共通しているが、南北の「彩入御伽草」のように早替りなどを眼目とした作から、「往古鱧怪談」を改作した黙阿弥の「怪談木幡小平次」や「小幡怪異雨古沼」のように、『復讐奇談安積沼』の要素が再び取り入れられ、主家の宝刀の詮議と敵討ちが主に描かれた作へと変化していることがわかる。近代に入ると、小幡小平次の怪談が大劇場で扱われることはなくなる。小宮麒一「歌舞伎・新派・新国劇 配役総覧 第七版」(私家版 2011(平成23)年)によれば、「小幡小平次」と名のつく演目が小芝居で多くみられるようになる。小芝居の上演は筋書が残っていないことが多く詳細は不明だが、1918(大正7)年8月に吾妻座で上演された作者不明「小さん金五郎 怪談雨古沼」(四幕八場)は「斯将優曲者」が土台になっていると今尾哲也は指摘しており、中村福円の四役早替りや本水を使つての演出などには確かに影響が見て取れる。しかし、話の運びは「往古鱧怪談」から黙阿弥作品によって作られた系統からの流れがうかがえる。²⁴ 1920(大正9)年には博文館から黙阿弥の「小幡怪異雨古沼」の正本写を活字化して収録した『絵本稗史小説第十集』が刊行されている。また1921(大正10)年9月に四谷大國座で初演された梨花庵主人「怪談小幡小平次」は、その後も宮戸座などで上演されているが、喜次郎(山井波門)の敵討ちがなくなり、より単純な筋に整理された作品となっている。

近代以降、幽霊や妖怪などの怪異はすべて人間の神経によるものという論理が一般化するが、小平次の怪談が大劇場で上演されなくなった理由として、こうした時代の変化も挙げられよう。一方で、小芝居では継続して小平次の怪談劇が上演されていたことは注意したい。「生きてゐる小平次」を検討する際、南北や黙阿弥などの近世期の歌舞伎作品から一足飛びに影響関係を指摘することが多いが、近代以降は小芝居を経由して小幡小平次をめぐる物語が継承されたのである。また、近世期においてかなり早い段階で落語や講談などの舌耕芸へと小平次の怪談が流入していたことが推測されるが、広範な伝播という面では、舌耕芸の存在は非常に大きい。

こうした点に着目しつつ、次節では「生きてゐる小平次」に何が影響を与えたのかを具体的に確認したい。

2. 講談における小幡小平次

先にも述べたように、「生きてゐる小平次」の先行論では男女の三角関係という点から谷崎潤一郎の「お国と五平」からの影響を指摘したものが²⁶あり、加賀山直三は、本作の「主題は、女房おちかの女そのもの、あるいは普遍的な女心を表現することにある」と指摘している。²⁷「男次第でどうにも変る女の小現実派性と時によつては悪く性根のすわった女のふてぶてしさに手をやく男性全般の経験」を描いたと加賀山は述べており、小平次の怪異譚ではなく、実はおちかという女性そのものを描いているという指摘は、「お国と五平」からの影響を認める論者と重なる視点である。作品が発表された当時、藤沢清造が「わたしはもうかういつた風な化物種には、なんらの興味をもつてない」としつつも、「おちかがよく描かれてゐる。——かの女の持つてゐる淫蕩さ、または不貞さがよく描きだされてゐる」と評したように、おちかという女性の描かれ方に特色を見出す評者が多い。

「生きてゐる小平次」は当初「殺し切れぬ小平次」という題で発表予定だったが、タイトルは検閲のために変更となり、さらに『演劇新潮』の編集長だった山本有三の助言で内容も書き換えられている。この改稿過程については西村博子「鈴木泉三郎研究—鈴木万里子氏所蔵の未発表資料と「生きてゐる小平次」と—」²⁸に詳しく、未発表の草稿や日記から丁寧²⁹に検証されている。

これによると、草稿「殺し切れぬ小平次」は三幕構成で、第一幕は現行のものに近く、第二幕以降が大きく異なる。第二幕の小平次が戻ってくる場面では、小平次の妹、太九郎の父と義理の兄が登場し、小平次の「太九郎が死んだ」との嘘に太九郎の父は自死、戻ってきた太九郎は兄とおちかとの不貞を疑い暴れる。第三幕では再び

小平次がやってきて太九郎に殺される。絶息したはずの小平次が起き上がりふたりの後を追うというものである。西村前掲論では「殺されても殺されても生きてゐる小平次を鮮明に押し出すために、よくも描かれていない人物、小事件のいっさいが取りのぞかれる。代つておちかに泉三郎の目が配られる」とあり、おちかが徐々に大胆に、ふてぶてしくなる様子が改稿の過程で加えられたという。

近世から近代にかけて主に演劇で広がっていた小平次は、当初は複数の筋のひとつとして描かれていたが、小芝居などで受容されていくうちに簡略な構造になっていった。泉三郎は小平次達の背景を最低限のみしか書かないというさらに思い切った単純化を行い、結果としておちかという女性が際立つことになったが、彼女の来歴が第一幕で示されている。

太九郎 (間の後、冷やかに) …… 那古の太九郎、もとより名もない芝居の太鼓打だがな。(後略)

(中略)

小平次 おちかとおれとの仲は、もう四年越の事ではないか。お前も知つてゐる通り、あの女が杉山半六に死別れて後家になつて以来の事ではないか。おれに縁がうすかつたのか、乃至、力がなかつたのか知らないが、降つて湧いた様にお前とあの女との祝言があつたのだ。

太九郎 いかにも、おれが手を廻して女房に貰つたんだ。

おちかの前夫が杉山半六²⁹であることが明かされるが、これは講談で広がった小平次の怪談に関わる情報であり、講釈師の初代桃川如燕作の「百猫伝」がそのはじまりとみられる。

桃川如燕(1832-1898)は14歳で伊東燕国に入門し、燕国を襲名後、燕玉、燕林を経て1874(明治7)年、桃川如燕と改名。速記による出版で活躍し、『やまと新聞』が落語の三遊亭円朝の速記を掲載して評判をとったのに対し、如燕の講談速記は『中央新聞』に掲載された。燕国時代から猫に関する怪異譚を口演して評判をとり、これらの作は「百猫伝」と総称された。³⁰⁾

このうちのひとつが、初代市川團十郎殺害から派生して起きた事件に猫の怪異をからめた「団十郎猫」で、小幡小平次が登場する。初代団十郎を舞台上で刺殺した役者の杉山半六にはお勝という妻がおり、半六の兄弟分の小幡小平次は2代目団十郎によって討たれた半六に代わり、お勝とその子供の面倒をみていた。小平次は2代目団十郎の反対を押し切ってお勝と夫婦になったため、旅廻りにでることになる。旅先の仙台で地元の侠客狼の太郎にお勝を寝取られ小平次は殺害されるが、小平次がかつて可愛がっていた三毛猫が小平次の姿を借りてお勝と太郎を殺害し復讐を遂げる。関係者が次々に崇られるが、猫は小平次の姿で2代目団十郎の元にもあらわれる。一度は団十郎の説得と睨みによって退くも、再びやって来て、団十郎によって斬られる。猫の忠義に感心した団十郎は、亡くなった猫を手厚く供養してやった。

延広真治は「小平次亡霊譚に怪猫を絡ませたのが桃川如燕の工夫であろう」と「解説」(『新日本古典大系 明治編7 講談人情咄』岩波書店2008(平成20)年)で指摘しており、小平次の怪異譚と初代団十郎刺殺が結びつき、そこに「怪猫」が加わったのが「百猫伝」のうちの「団十郎猫」である。前節でも小平次の怪談の舌耕芸への流入について触れたが、延広によれば、小幡小平次の怪異譚はまず講談で取り入れられた可能性が高く、それが落語の芝居噺でも口演されるようになったという。仮名垣魯文『鐘花猫目鬘』3編上(1863(文久3)年)の挿絵には、伊東燕玉(後の如燕)の出演の寄席のビラが描かれており、「今昔百猫伝」「薄雲猫/団十郎猫/猫

の仇討」の文字がみられることから、この頃には「団十郎猫」はすでに成立していたことも延広は指摘している。この「薄雲猫」は吉原の娼妓薄雲とその飼猫についての話であり、「団十郎猫」同様敵討が絡む。

この講談「団十郎猫」は速記本『百猫伝 俳優市川團十郎猫』(1885(明治18)年)として出版された(本書では「小平治」と表記される)。佐藤至子が「作中では二代目団十郎の「睨み」の威力が強調されている。(中略)怪異・妖魔を退けるほどの力強い「睨み」のできる歌舞伎役者は、荒事を家の芸とする市川團十郎以外には存在しない。この講談は、小平治という役者をめぐる怪談であると同時に、強く正しい人間としての二代目団十郎の物語としても読むことができるのである」と指摘するように、小平次と猫の怪異を組み合わせつつ、団十郎の威光を記した作でもある。

2代目団十郎が、父を殺害した半六の妻のお勝を「善くない女」であると評している点は興味深い。

全体手前も知て居る通り、彼のお勝は元からして甚だ善くない女にて、畢竟杉山半六も、彼の女が有つた為に、大切な伯母を裸体にし、其上残酷な取扱をして、遂に家を追出し、行衛が知れ無く成つたのも其罪は皆なお勝に在ののだ、夫だから西国の三郎等、三人が、己れの所へ来て、手前がお勝を女房にする事を話した時か様に善く無女だから、夫れとは別に打明ずして云はず語らず同人を女房にする以上は、己れの家へは向後とも、出入は一切許さないと云(後略)

これは小平次の姿の幽霊に団十郎が語ったもので、半六の罪はすべてお勝が原因であるとされている。お勝は「夫に勝りし毒婦」と書かれているように、半六を唆したのもお勝であり、また小平次に早々に見切りをつけて太

九郎に言い寄るのもお勝である。

速記本が刊行された当時、「毒婦」は時代を象徴するような存在だった。明治10年代、高橋お伝、鳥追いお松などの実在、もしくは架空の犯罪者で「姦婦、淫婦と称された女性を主人公にした実録や小説」が流行した。³² 平田由美は、出版メディアと新聞ジャーナリズムの発展と普及により爆発的に広まった彼女達の物語には「自ら欲望の主体であるような女、父権的温情主義パターナリズムによって懐柔しえない反逆者、家父長制下の社会における対抗的存在としての『悪のヒロイン』」が繰り広げる数々の犯罪とそれに対する報い」が描かれており、「性的な放恣や暴力の濫用、法の侵犯といった逸脱的行為に対する人びとの恐怖や憎悪を語る、この懲罰の物語としての『毒婦物』は同時に、彼女のもつ抗いがたい魅力」を持っていたと指摘している。³³ 京伝の『復讐奇談安積沼』の小平次の妻が、継子いじめこそするが自発的に悪事に手を染める姿が描かれなように、近世期までに形成された小平次の妻達には「自らの欲望」に従って行動するような面はみられない。如燕の幕末期の口演がどのようなものだったかは不明だが、少なくとも明治期に残されたものからは、小平次の妻が「毒婦」として描かれていることがわかる。

「団十郎猫」の話は、その後も出版において流通しており、如燕の速記「今昔百猫伝」が雑誌『華の江戸』（文陽堂）に1896（明治29）年6月から8月まで3回連載され、うち1・2回に「団十郎猫」が掲載された。（浪上義三郎（悟道軒円玉）速記）。他方、この団十郎と小平次の怪異譚に猫が関わらないものもある。一立斎文慶「小幡小平次」（『文芸倶楽部』1907（明治40）年10月15日号）、2代目桃川如燕（推定）、浪上義三郎（悟道軒円玉）速記「小幡小平次怪談」（『実説怪談百物語』国華堂 1910（明治43）年）ではいずれも猫は登場せず、妻のお勝は変わらず「毒婦」として描かれている。小平次が殺害される沼の名前が「浅香沼」となっており京伝の『安積沼』を彷彿とさせる。

大正期にも小平次の怪異譚は講談でみられ、猫遊軒伯知、浪上義三郎（悟道軒円玉）編集「怪談小幡小平次」（『赤格子九郎右衛門 小幡小平次』長編講談第74編 博文館 1921（大正10）年）があり、これにも猫の幽霊は登場しないが、2代目団十郎と小平次の怪異譚に安西喜次郎（山井波門）の敵討ちが混ざった筋になっている。太九郎は芝居の鼓打ちで、この太九郎が小平次を安積沼で殺害すると、死んだはずの小平次が起き上がって太九郎の手を掴んでくる。さらに太九郎が江戸に戻ると小平次が家に戻っていたり、夜になると太九郎とおちかの間に誰か別の人間が寝ているように思い悩まされたりするなど、山東京伝の『復讐奇談安積沼』が再び取り入れられており、京伝の本文を参照したと思しき記述が散見される。

小平次の幽霊は太九郎をどこまでも追い回しており、太九郎が芝居に出入りをすれば常に小平次の姿がぼんやりと見えており、夫婦ふたりで始めた押寿司屋でも小平次の幽霊が目撃される。おちかが血潮と髪の毛だけを残していなくなると、太九郎は団十郎を逆恨みして襲撃するが諭されて旅に出る。³⁴

小平次の妻の名前はおちかで、彼女は「根が浮気者」「根が淫婦」とされ、半六の死後は小平次と太九郎と同時に通じ、邪魔になった小平次の殺害を自ら太九郎に依頼する。「生きてゐる小平次」の妻の名もおちかであり、この講談と同じく、二幕目で太九郎が再び小平次に手をかけようとする場面では、「おちか（小平次の足をとる。小平次倒れる）」と殺害に直接関与する描写がある。『復讐奇談安積沼』にすでにみられる点ではあるが、安積沼で死んだはずの小平次が江戸のおちかのいる家に再びあらわれたり、太九郎がおちかとの間に誰か別の男がいるような気がして苦悩する描写などは、「生きてゐる小平次」にも見られる。

「生きてゐる小平次」のおちかが初代団十郎を刺殺した半六の妻であることや、自ら悪事に手を染めていく行動などからは、講談において「悪のヒロイン」としての存在感を増していった小平次の妻からの影響がみてとれる。

越智治雄は泉三郎が『新演芸』の編集者だったことをうけ、「劇に限定することのできない広い物語的な基盤」が彼にあることを指摘し、「世話講釈や人情噺」などからの影響を考える必要があると述べており、西村博子前掲論では泉三郎の娘の談話をふまえ、「泉三郎は歌舞伎のというより巷談、伝説の小平次に触れた可能性が強い」と指摘されている。

『演劇画報』（1925（大正14）年7月）には「世話狂言集成」として、「最近各座で上場した世話狂言に因む各種の読み物」を掲載する特集が生まれ、前月に初演された「生きてゐる小平次」も取り上げられた。劇評とともに宝井琴窓「講談 怪談小幡小平次」が掲載されており、「団十郎猫」と同じ内容である。小平次の怪談が書き講談も含め、講談で広がっていると認識されていたことがわかる。

今回整理したように、「生きてゐる小平次」には近代以降、講談によって広まった小平次の怪談を参照したと推測される点が多く、特に作中の挿話やおちかの形象に具体的な影響を認めることができる。類似点が多いことなどから、前出の猫遊軒伯知、浪上義三郎（悟道軒円玉）編の「怪談小幡小平次」が直接の種本であると考えられるが、本来は小平次とおちかが夫婦であり、太九郎は間男だったが、「生きてゐる小平次」では夫婦関係が逆転し小平次が間男であるなどの違いはある。講談を主に参照しつつ、泉三郎がどのように「生きてゐる小平次」を描いたのかを次節では検討したい。

3. 「生きてゐる小平次」

先行研究において、おちかを中心に読解されることが多い本作だが、これに対し、大笹吉雄は病により道半ばで亡くなった泉三郎と小平次を重ね合わせて、両者の「生」への執着を論じつつも、「結果としてといった方がい

いだろうが、ここで作者が描いていたのは、デイス・コミュニケーションの状態に落ちた人間の姿だったのである」と三人の関係性に注目している。中村哲郎は泉三郎の「次郎吉懺悔」と併せて本作を論じ、「不可測な女性心理の恐ろしさ、畏るべき女体の逞しさなどに帰するのは、余りにも皮相な見解であろう」として、おちかを中心に読解することを否定し、むしろ小平次と太九郎に「近代的な友愛物語」を見出せると指摘した。³⁸

中村が指摘したように、小平次と太九郎にはひとりの女性を奪いあう関係性以上のものが見て取れる。例えば、二幕では「（絶望的に）やっぱりさうするのか。（間）また殺すつもりか。」と、再び自分を殺そうとする太九郎に小平次は絶望する。小平次は、おちかには一緒に逃げなければ共謀したと道連れにすると脅しつつも、太九郎には「おれはもう死んでゐるのも同じなんだ。どうともするがいい。殺すなら殺せ！」と迫る。

おちかの助力により小平次を刺した太九郎は、「たうとう死んでしまった。（長い間。不意に声をあげて子供のやうに泣き出す。）ああ！たうとうおれは殺してしまった。古い友達を殺してしまった」と悲嘆にくれる。その後の第三幕では太九郎にだけ小平次の姿が見えるようになる。

太九郎 おう。（間の後）い、いま、お前とおれとの間に誰か人が立ってゐたぢやないか。

おちか をかきな事をいふのだね。気のせゐだよ。しつかりなさいよ。

太九郎 （手をのべてすぐやめる）

（中略）

太九郎 いやだ。おれはいやだ。お前との間に、どうも誰かゐるやうな気がしてならねえ。お前を抱くつもりで、その、変なやつを抱いてしまふやうな気がする。（間）小平次のやうな奴をだな。

自分とおちかの間に小平次のような何かがあると太九郎は錯覚する。講談と同じく、問男かと嫉妬心から疑う面がないわけではないが、太九郎には「どの男もどの男も小平次に見え」（第三幕）てしまっており、もはや小平次に支配されていると言ってもよい。当初はおちかを巡る対立から殺す／殺されるという関係だったはずが、いつのまにかおちかの存在が欠落し、太九郎には小平次しか見えていない。最後、太九郎は「おれは行くのだ。（間）おれは一人で行く。先の長い旅なんだ」（第三幕）とおちかを振り切ってひとり歩きだす。夫婦の後を「小平次のやうな旅人」がついていくが、太九郎にとってはもはや「小平次のやうな旅人」との二人連れであろう。

これに対し、おちかは彼らとはまったく異なる位置にいる。同時代評で藤沢が指摘したようなおちかの「淫蕩さ、または不貞さ」が彼女にあることは、講談で広まったイメージを取り込んでいると考えられるが、一方で、おちかには冷静な面も見てとれる。おちかは第二幕で小平次に脅されればすぐに共に逃げる選択をして金を持ち出そうとし、太九郎が生きていると分かれば、今度は嘘をついた小平次を排除する。第三幕では小平次が生きているかもしれないと、ただ怯える太九郎に対し、冷静に対応策を検討する。

小平次が生きているかもしれないという情報に、「小平次が生きておれば、わたしたちはお仕置きを受けないですむぢやないか。わたしたちは人を殺したわけではなくなるんだからね。罪はずつと軽いわけぢやないか」（第三幕）とおちかは述べる。おちかの言う通り、小平次が死んでいないならば、重い「お仕置き」を受けずに済むだろう。小平次への太九郎の暴力も、妻に対して不義を働いた懲罰と捉えることもできるため、彼等が逃亡する理由はなくなるのである。先行作では小平次とおちかが夫婦であるところを泉三郎は逆転させたが、この設定のた

めに、太九郎が小平次を異常なまでに恐れ、とらわれている様子が強調される。

おちかは小平次が仮に生きていたら自分を殺すだろうかと思案するが、「もう役人もこわくなし、小平次だつてちつともこわくないのだからね」（第三幕）と落ち着いた様子をみせる。小平次を返り討ちにすることも、太九郎から小平次へ乗り換えることも、これまでの経験からおちかにとってはたやすいことだと考えたのだろう。おちかの考えや行動は実に合理的である。

太九郎が「むかしはやさしい気の小さい女だったのになあ」と嘆息することから、先行論では「男次第でどうにも変る女」と評されたが、少なくとも本作においておちかは一貫して自分の不利益にならない道を選択している。小平次しか見えなくなっている太九郎と、現実を見据えているおちかの間には「デイス・コミュニケーション」（大笹前掲論）というような相互不理解性よりもはるかに深刻な断絶が見て取れる。

おちかの存在感は大きい、そのおちかを奪い合ううちに、太九郎と小平次には強固な連帯が生まれており、「友愛物語」を超えた、男同士のホモソーシャルな絆³⁹が生まれているといってもよいだろう。また、第一幕において小平次は「諦められる恋」じゃない、「真底惚れれば裏も表もない」とおちかへの純粋な恋心を主張するが、こうした「恋愛至上主義」⁴⁰ともいうべき恋愛観は、厨川白村『近代の恋愛観』（改造社 1922（大正11）年）を頂点としてこの当時非常に隆盛していた。太九郎は、小平次とおちかの関係は「役者狂い」だとするが、小平次は純粋におちかを求めているのである。男女の三角関係において、男性同士の絆が見出せる文学作品は、夏目漱石「ころ」（1914（大正3）年）や、武者小路実篤「友情」（1919（大正8）年）をはじめ大正期に数多くあるが、「生きてゐる小平次」もまたこうした流れに布置できるものといえよう。

宇野信夫は『演劇新潮』に掲載された「生きてゐる小平次」を読んだ時の思い出を次のように記している。⁴¹

小説家もきそつて戯曲をかいた時代であった。私は、予科の学生の時分で、震災後まだ何年とたつていなかった。(中略)戯曲を書いてみたいという希望をもっていた私は、毎号この雑誌を読んでいた。(中略)私はねころんで、巻頭に掲載されてあるこの戯曲を読みはじめた。途中で、私は起上つた。ピチ／＼したその対話のうまさに打たれたからであつた。読み了つて、私は、あ、い、戯曲もあればあるものだと思つた。

劇作を志す青年達が読んでいたのが『演劇新潮』であり、当時の宇野が本作に清新な感動を覚えたことがうかがえる。この「生きてゐる小平次」は先にも述べたように翌年、新橋演舞場で上演。13代目守田勘弥が小平次、6代目尾上菊五郎が太九郎、5代目市川鬼丸がおちかを演じた。装置は田中良が担当、凝り性の菊五郎とともに工夫を凝らし、公演は好評だった。幕切れの「小平次のやうな旅人」を登場させなかったが、これに対しては「菊五郎のリリズムが累をなしたのかも知れぬ。何か正体の分からぬものが活躍してゐるのではなくて、太九郎自身の神経の作用だと解釈してゐるのかも知れぬ。菊五郎としては当然な、頗る合理的な解釈」だが、それでは「此の脚本を真に理解してゐない」との批判が出た。⁴²

戸板康二が「序幕の沼で、水中に沈み、太九郎からめつた打ちにされた小平次が、二幕目江戸の太九郎の家に帰つて来た時、まだ生きてゐるのか、それが幽霊なのか、よくわからない所にある。(中略)生きてゐたのかどうかかわらない小平次だつたとしておけば、まだ太九郎には、安心できないわけで、その方が三幕目の太九郎の不安の色を、一層濃くすることが出来るからである」として、小平次がどのような存在であるかが明確にされていないことが本作の面白さであると指摘している。⁴³

鈴木泉三郎は「今度のあの作は怪談でない。どこに所謂怪談的不合理(抹消)があるか」とし、本作を「怪談」ではないと自認していたが、確かに本作において小平次は二度、太九郎によつて殺されるが、殺されて、その都度生き返つたのか、それとも幽霊として太九郎をつけねらつてゐるのか、はたまた精神に異常を来した太九郎の妄想なのか、すべてが曖昧なまま描かれている。「身体は死んでも魂は死なねえ。さあ、やつて見て呉れ！」(第二幕)という小平次の言葉からは、小平次が生と死の狭間にいるとも解釈できる。本作では小平次がどのような存在であるのかを明らかにすること自体が避けられており、結果として、「怪談」にも、それを否定するような「リリズム」や「合理」性にも収斂することなく、太九郎と小平次の結びつきと、そこから逸脱した存在であるおちかという三者の関係性が浮かび上がることになつたのだ。

おわりに

近世期に形成された小幡小平次の怪異譚が近代へ流入し、講談を経由して「生きてゐる小平次」へと結びついた様相について確認した。「生きてゐる小平次」は怪談劇としても、それを否定するものとしても描かず、小平次と太九郎、そしておちかという三者の関係を際立たせたのである。

しかしながら、ではなぜ小幡小平次という怪異譚をわざわざ用いたのかという疑問も覚えよう。大正期には小山内薫、久保田万太郎、楠山正雄、木下杢太郎、長田秀雄、吉井勇、岡村柿紅、河竹繁俊らの古劇研究会によつて4代目鶴屋南北や河竹黙阿弥への再評価が行われた。これを契機として南北ブームが起き、2代目市川左団次による南北作品の復活が1922(大正11)年以後活発に行われた。⁴⁵「生きてゐる小平次」が講談を直接的には接種している可能性が高いとはいえ、小幡小平次の怪異譚を歌舞伎で最初に取り入れたのは南北であり、「生きて

ゐる小平次」上演時も「脚本は近世の名作であると云ふのが定評である」と南北のそれが示唆されている。南北ブームが題材の取捨選択に影響を与えた可能性はあろう。

また、近世期において形成され、歌舞伎や舌耕芸で広まった巷説を戯曲化することは大正期によくみられるが、岡本綺堂の「番町皿屋敷」(1916(大正5)年)や池田大伍「名月八幡祭」(1918(大正7)年)など、怪異譚にまつわるものも多い。先にも述べたように、近代以降、幽霊や妖怪などの怪異は神経のせいであるという論理が一般化した。柳廣孝によれば、「このような怪異否定の枠組みは、明治三〇年代半ば以降から揺らぎはじめ」⁴⁷、明治四〇年代以降、西洋の科学的心靈研究の流入もあり、怪談が再び隆盛する。明治末から大正期にかけては文壇でも「怪談ブーム」⁴⁸が起きており、岡本綺堂、泉鏡花をはじめ劇界に近い作家が怪異を題材にした作品を多く手掛けていた。こうした同時代のムーブメントとの関係が全くないともいえない。

大笹吉雄等が指摘したように、本作は歌舞伎のために書かれた作品ではない。しかし、作品発表当時、歌舞伎での上演が行われる可能性が少なくない面もあった。大正期の新劇運動の隆盛にともない、前出の宇野の回想にもあるように、文学者も積極的に戯曲を執筆し、劇界と関わりを持った。新劇運動には歌舞伎役者が多数参画し、多くの創作戯曲が上演されている。「生きてゐる小平次」を手掛けた6代目菊五郎もこの気運に乗じたひとりである。鼠小僧次郎吉を題材にした泉三郎の「次郎吉懺悔」(『劇と評論』1923(大正12)年1月)は発表の翌月6代目菊五郎によって上演されており、この時期、市村座をひとりで支えていた菊五郎は新作を次々に上演していた。「次郎吉懺悔」同様、歌舞伎に親和性の高い作品であれば上演の可能性は高かっただろう。

『映画と演芸』(1933(昭和8)年9月)の「名作の思ひ出」という特集で劇作家の永田衡吉が「生きてゐる小平次」を挙げている。「人間の妄執を、怪談物などの常套技術でなく、写実風の新劇手法で見せたところにこの

戯曲の新しさがある」として、これを演じた菊五郎の演技を「歌舞伎技術を新劇へ流用したもの」と称賛する。歌舞伎と新劇という両ジャンルが今ほどに隔たりがなかった当時、「生きてゐる小平次」は菊五郎によって上演された舞台の成果も含め、歌舞伎と新劇の両面を持ち合わせるものとして永田が認めていたことは注目に値する。

「生きてゐる小平次」の初演以降の上演を確認すると、確かに歌舞伎での上演が多いが、戦後は新劇での上演も少なくない。早い時期では1955(昭和30)年5月に関西の青猫座が毎日会館で上演しており、1979(昭和54)年7月にも同じく関西の劇団京芸、関西芸術座が上演を行った記録がある。1989(昭和64)年3月には新演劇人クラブマイルイも上演している。1970年代には第二次南北ブームが起きたといわれており、新劇をはじめとする歌舞伎以外の演劇ジャンルで南北作品が上演されたが、こうしたムーブメントと「生きてゐる小平次」が関係あるのかなど、検討すべき点は多々ある。「生きてゐる小平次」の上演史については、新劇と歌舞伎の交錯という面からも今後考えてみたい。

歌舞伎の上演では夏芝居で取り上げられることが多く、加賀山直三が「歌舞伎演出と演技のお化や幽霊技法の伝統が前面に出すぎるくらいがある」と指摘するように、怪談劇としての側面のみが強調された上演が多かったと思われる。なお、「生きてゐる小平次」は戦後、8代目林家正蔵(彦六)によって落語化もされており、現在でも口演されることがある。舌耕芸を経由して生まれた作品が再び流入しているわけだが、都筑が小平次といえは「生きてゐる小平次」になったという所以には、こうした広がりもあろう。

これまで論じたように、「生きてゐる小平次」は怪談か否か、歌舞伎か新劇かといった枠組みを超える作品である。近年では「生きてゐる小平次」自体が上演されることも少なくなってきたが、ジャンルや時代を超えて上演可能な作品であり、今後も新たな上演が行われることを期待したい。

- 〔注釈〕
- 1 鈴木泉三郎「生きてゐる小平次」の引用はすべて初出によった。引用時は幕数のみ記載した。
 - 2 「小幡小平次」の表記は「木幡」「小平治」など作品によって異なり、同じ作品でも「小平次」「小平治」と表記のゆれが生じることがある。作品の説明の際はその中で使われている表記を記したが、全体の説明としては「小幡小平次」を用いた。
 - 3 都筑道夫「幽霊ベスト・テン」(『目と耳と舌の冒険』晶文社 1974年)
 - 4 阿部主計「妖怪学入門」(雄山閣 1987年)
 - 5 大山功「鈴木泉三郎」(『演劇百科大事典』第3巻 平凡社 1960年)
 - 6 大笹吉雄「鈴木泉三郎の『生』」(『アートシアター』151号 1982年6月、『ドラマの精神史』新水社 1983年所収)
 - 7 石橋健一郎「鈴木泉三郎」(『日本戯曲大事典』白水社 2016年)
 - 8 今村忠純「演劇新潮」(『近代文学大事典』引用はジャパンナレッジより)
 - 9 岸田国土「演劇新潮と築地小劇場」(『文芸時代』1924年12月)
 - 10 近世期の小幡小平次については他の注で挙げた文献の他に佐藤深雪「近世都市と読本 京伝の『復讐奇談安積沼』」(日本文学協会編『日本文学講座5 物語・小説Ⅱ』大修館書店 1987年)、米谷匡代「小平次怪談と安積沼―京伝合巻『安積沼後日仇討』論―」(『弘前大学国語国文学』第16号 1994年3月)、山本和明「京伝『復讐奇談安積沼』ノート」(『相愛国文』1995年3月)、須永朝彦「解題」(『現代語訳・江戸の伝記小説①復讐奇談安積沼』桜姫全伝曙草紙『国書刊行会 2002年)、本多朱里「柳亭種彦―読本の魅力」(臨川書店 2006年)などを参照。
 - 11 森山重雄「彩入御伽草―小幡小平次の系譜」(鶴屋南北研究会『鶴屋南北集』国書刊行会 1990年)
 - 12 『復讐奇談安積沼』は『山東京伝全集』第15巻 ぺりかん社 1994年を参照。引用もこれによった。なお、文中くりかえし作品名が登場する際は適宜「安積沼」と略した。
 - 13 注12に同じ。
 - 14 横山泰子「江戸東京の怪談文化の成立と変遷―一九世紀を中心に―」(風間書房 1997年)
 - 15 注12に同じ。
 - 16 注12に同じ。
 - 17 注14に同じ。
 - 18 郡司正勝「解説」(『鶴屋南北全集』第1巻 三一書房 1971年)
 - 19 香川雅信「江戸の妖怪革命」(河出書房新社 2005年)なお、初代尾上松助と鶴屋南北の怪談劇については注14および横山泰子「江戸歌舞伎の怪談と化け物」(講談社選書メチエ 2008年)を参照。
 - 20 歌舞伎における小幡小平次が登場する作品については渥美清太郎「コハダコヘイジ(小幡小平次)」(国立劇場調査養成部『系統別 歌舞伎戯曲解題』中 独立行政法人日本芸術文化振興会 2010年)を参照。「往古盤怪談」は渥美の記述にしか見られないため詳細は不明とした。
 - 21 並木五瓶「怪談木幡小平次」(1855。安政2年)、国立劇場調査養成部『正本写合巻集11 怪談木幡小平次・小幡怪異雨古辻』(独立行政法人日本芸術文化振興会 2013年 参照)。
 - 22 辻番付「演劇博物館所蔵 ロ22-00019-029」参照。
 - 23 今尾哲也「小幡小平次物」(『演劇百科大事典』第2巻 平凡社 1960年)
 - 24 絵本筋書(演劇博物館所蔵 072001301918108101)参照。
 - 25 西村博子「鈴木泉三郎研究―鈴木万里子氏所蔵の未発表資料と」(『新編歌舞伎事典』)「生きてゐる小平次」と「(『演劇学』早稲田大学演劇学会 21号 1980年3月)。
 - 26 落合清彦は「生きてゐる小平次」(『世界大百科事典』)、「生きてゐる小平次」(『新版歌舞伎事典』)で「お国と五平」との関連を指摘している。
 - 27 加賀山直三「生きてゐる小平次」(『新歌舞伎への筋道』木耳社 1967年)
 - 28 注25に同じ。
 - 29 伊原青々園は「団十郎を暗殺せし相手を、世間にて杉山半六なりと言伝ふれども、杉山は其の旧姓にして、元禄の半ば頃より生島新五郎の門に入りて生島と改姓し」(『市川団十郎の代々』上巻 市川宗家 1917年)と記している。ビュルク・トウヴェ「二代目市川団十郎日記 詳解」享保十九年二月(『埼玉大学紀要(教養学部)』2017年2月)でも初代団十郎刺殺について触れている。
 - 30 桃川如燕および「百猫伝」については延広真治「桃川如燕」(『日本近代文学大事典』)、吉沢英明「百猫伝」(『講談作品事典』下「講談作品事典」刊行会 2008年)を主に参照。他に三浦正雄「百猫伝巻之一 俳優市川団十郎の猫」をめぐって「小幡小平次の怪談と化猫譚の融合」(『近代文学研究』2012年4月)、松原久子「桃川如燕『百猫伝』の成立とその影響」円朝「怪談牡丹燈籠」から漱石「吾輩は猫である」へ(『愛知淑徳大学国語国文』2020年3月)も参照。
 - 31 佐藤至子「歌舞伎役者と幽霊と化け猫『百猫伝』(講談)―(長島弘明編『奇』と『妙』の江戸文学事典(文学通信 2019年) 浅井清「毒猫物」(『日本大百科全書』引用はジャパンナレッジより)
 - 32 平田由美「物語の社会空間―近代メディアと『毒猫』言説」(『文学』増刊 明治文学の雅と俗 岩波書店 2001年10月)
 - 33 2代目団十郎に関連して絵巻生島事件が取り入れられたり、小平次が祐天上人によって成仏するなどその他にも様々なエピソードが含まれている。
 - 34 越智治雄「大正戯曲の多面性―鈴木泉三郎の場合」(高田瑞穂編『大正文学論』有精堂 1981年、引用は越智治雄「鏡花と戯曲」砂子屋書房 1987年によった)
 - 35 鈴木泉三郎が京伝の『復讐奇談安積沼』を読んでいたかどうかは不明である。当時、活字化はまだされていない。また近代における小幡小平次の広がりについては小芝居、講談以外にも写し絵や映画などでの受容を考える必要がある。この点については今後の課題とした。注6に同じ。

- 38 中村哲郎「鈴木泉三郎『次郎吉備梅』(『歌舞伎の近代』岩波書店 2006年)セジウィック、イヴ・コゾフスキー『男闘士の絆―イギリス文学とホモソシヤルな欲望』(上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001年)
- 39 菅野聡美『消費される恋愛論―対象知識人と性』(青弓社 2001年)、デビッド・ノッター『純潔の近代 近代家族と親密性の比較社会学』(慶応義塾大学出版局 2007年)、田中亜以子『男たち/女たちの恋愛 近代日本の「自己」とジェンダー』(勁草書房 2019年)、高橋幸、永田夏来編『恋愛社会学 多様化する親密な関係に接近する』(ナカニシヤ出版 2024年)参照。
- 41 宇野信夫「生きている小平次」の思い出(『九月興行大歌舞伎 尾上菊五郎劇団』公演プログラム 明治座 1954年9月)
- 42 岡栄一郎「批判」生きている小平次「三幕」(『演劇画報』(1925年7月)
- 43 戸板康二「解説」(『現代日本文学全集』92 筑摩書房 1958年)
- 44 注25掲載の草稿「藤沢清造君の月評に」より引用。
- 45 神山彰「大正期の南北受容」(『大正演劇研究』4 1993年4月)
- 46 注42に同じ。
- 47 一柳廣孝『怪異の表象空間 メディア・オカルト・サブカルチャー』国書刊行会 2020年)
- 48 東雅夫『なぜ怪談は百年ごと流行るのか』(学研新書 2011年)
- 49 劇団青年座による鶴屋南北作「盟三五大切」の上演(1969年6月、石沢秀二演出)など。
- 50 注27に同じ。

研究論文

松尾祭の掛け声「ほいっと」に関する基礎的研究

野村 朋弘

はじめに

京都の三大祭りといえば、賀茂社の葵祭、八坂神社の祇園祭、平安神宮の時代祭だろう。多くの観光客で賑わう。筆頭にあげた賀茂社の葵祭は毎年五月十五日に行われ、京都の春の祭礼の代表といえるだろう。葵桂を飾った装束での行列が著名であり、平安時代から貴族や民衆が見物に訪れた。しかし京都において葵祭といえば、もう一つ行われている。それが洛西の古社である松尾大社の松尾祭である。松尾祭は、神幸祭と還幸祭からなり、洛西で最も大規模な祭礼といってもよい。この祭礼は松尾大社から洛中の御旅所まで神輿六基と長櫃一基が巡幸するもので、神社を信仰する氏子達を中心となつて実施されている。この祭礼の掛け声は「ほいっと、ほいっと」という京都独自のもので、他の地域ではみられないものだ。神社祭礼を考えると、笛・鉦・太鼓などによる囃子の研究はあるものの、リズムのある掛け声の研究は極めて少ない。今回は京都独自に発展してきた「ほいっと」の掛け声について、発祥の祭礼といわれている松尾祭をとりあげ基礎的な調査を実施した。本稿ではそれらの調査報告をまとめつつ、「ほいっと」という神社祭礼の掛け声研究のとはぐちとしたい。

一、松尾大社

まずは松尾大社についての概観を述べる。松尾大社は京都市西京区に鎮座する古社であり、大山咋神と市杵鳥

姫命を祭神として祀る神社である。その起源は古く平安京に遷都される以前の大宝元年(七〇一)に、渡来系氏族である秦忌寸都理が現在の場所に社殿を創建したことに始まる。この創建以前においても、松尾山(別雷山や分土山とも称される)は大山咋神が鎮座する神奈備として信仰されており、その山中にある大杉谷の磐座で祭祀が行われていたという淵源を持つ。『古事記』には大山咋神が近江国の日枝山と共に葛野の松尾に坐し「鳴鏑を用つ神」であると記されていることから、古くからこの地で信仰されていたことがわかる。

松尾大社は平安京の遷都以降、都の西の守護神として朝廷から篤い崇敬を受けることとなった。これは都の東に位置する賀茂神社(下鴨・上賀茂神社)と対をなすものであり、「賀茂の厳神、松尾の猛霊」と並び称され、王城鎮護の社として位置づけられたのである。平安時代中期以降、国家の大事に際して朝廷から幣帛が奉られる二十二社の制度が確立すると、松尾社はその中でも「伊勢、石清水、賀茂」に次ぐ四番目の「上七社」の一つに列せられた。また、延喜式の神名帳においても名神大社として記載されており、月次・相嘗・新嘗の祭りに際しては案上官幣に預かる格式を誇った。清少納言が『枕草子』において「神は松の尾」と記したことや、一条天皇をはじめとする歴代天皇が行幸を行ったことから、その尊崇の篤さが窺える。

また、松尾大社は「酒の神」としても広く知られている。これは社記に「此の地の穀物を採り、御山の杉谷の水を以て、優良なる酒を得給ひし」とあるように、醸造の祖神として崇敬されてきたことに由来する。松尾山から湧き出る水(亀の井)を酒に混ぜると腐敗しないという伝承もあり、酒造家からの信仰を集めてきた。江戸時代の地誌『雍州府志』には「酒徳神」として酒を醸す者から尊崇されている旨が記されており、境内には酒造家から寄進された多くの石灯籠が現存している。ただし、江戸時代前期の『神道名目類聚抄』などでは酒造の神を梅宮大社の祭神とする説も見られ、松尾大社が酒造神としての地位を不動のものとしたのは、江戸時代後期から明

治・大正期にかけてのことであったと考えられる。

松尾大社の歴史を語る上で欠かせないのが、同社に伝来する膨大な史料群である。松尾大社には約二〇〇〇点に及ぶ古文書や記録類が所蔵されており、これらは『松尾大社史料集』として編纂・刊行されている。この史料群には嘉応三年(一一七二)の「池田荘立券文案」をはじめとして、平安時代から近代に至るまでの文書が含まれており、神事や所領経営、社家の動向を知る上で極めて貴重なものである。これらの史料が今日まで散佚せず伝えられた背景には、社家である秦氏(東家・南家)の存在が大きい。松尾社の祠官は代々秦氏が務めてきたが、中世以降、東家と南家に分かれ、それぞれが神主や禰宜といった職を世襲してきた。特に東家は、近世においても社家の嫡流として文書を管理し、明治維新後の変革期にもその散佚を防ぐ役割を果たしたと考えられる。また古代から中世にかけて神社の経営基盤を支えたのは、各地に点在する社領荘園であった。史料によれば、山城国菱川荘、丹波国桑田荘・雀部荘、三河国設楽荘、遠江国池田荘、越中国松永荘、摂津国山本荘、伯耆国東郷荘など、広範囲にわたる所領を有していた。なかでも丹波国の雀部荘は、松尾社の根本所領ともいべき重要な荘園であった。雀部荘は寛治五年(一〇九二)に丹波兼定が寄進したことに始まり、後に松尾社司によって立荘されたものである。この荘園からは日々の神供となる川魚などが納められており、「当社毎日供業所」として機能していた。鎌倉時代には地頭による押領や非法に対し、松尾社が幕府に訴えを起し六波羅探題からの裁許を得て支配を維持しようとした記録も残されている。中世の動乱期、特に応仁の乱以降は遠隔地の所領の維持が困難となり、神事の遂行にも支障をきたすようになったが、織田信長や豊臣秀吉といった天下人によって社領の安堵や寄進が行われた。豊臣秀吉からは本社九三三石の朱印地が認められ、これは江戸幕府にも継承されて近世の松尾大社の経済的基盤となったのである。

このように松尾大社は古代から続く王城鎮護の社としての格式を持ち、秦氏という渡来系氏族によって支えられ、豊富な史料と所領を有してきた神社といえよう。

二、松尾祭

松尾大社で執り行われる祭祀の中で最も代表的かつ規模の大きなものが、毎年四月と五月に行われる「松尾祭」である。¹⁰この祭りは松尾七社（松尾社・月読社・櫛谷社・三宮社・宗像社・衣手社・四大神）の神輿と唐櫃が、桂川を渡り洛中の御旅所へと巡幸するものである。松尾大社は京都市内の三分の一にも及ぶ広大な氏子区域を有する。地元の人々からは神幸祭を「おいで」、還幸祭を「おかえり」と親しみを込めて呼ばれている。また、平安時代から「松尾の国祭」とも称され、還幸祭の供奉者が葵・桂をかざすことから「松尾の葵祭」とも呼ばれるなど、京都の祭祀文化において重要な位置を占めている。¹¹

松尾祭の構造は、大きく分けて二つの要素から成り立っている。一つは本社において行われる祭祀でありもう一つは神輿が御旅所へと渡御する神幸・還幸の儀式である。¹²本社での祭祀は古くは「勅祭」として執り行われていた。勅祭とは天皇の使いである勅使が神社に参向し、幣帛を奉る儀式のことである。「延喜式」や「儀式」といった平安時代の法典には、松尾祭に際して山城国司や郡司が騎兵を率いて参候したことが記されており、これが「国祭」と呼ばれる所以であると考えられる。祭祀の創始については詳らかではないが、『本朝月令』や『東寺王代記』などの記述によれば、承和年間（八三四～八四八）に始まったとされている。平安時代には四月の中の申の日に行われるのが通例であり、内蔵寮や大膳寮などから幣物が支出されていた。

しかしこの勅祭としての松尾祭は、中世に入ると大きな変容を余儀なくされる。南北朝時代の動乱期、特に文和四年（一三五九）頃から、朝廷の衰微や戦乱の影響により勅使の派遣が困難となり、祭祀を「社家に付す」という事態が常態化していく。『園太暦』文和四年四月二十九日の条には「松尾祭被付社家云々」とあり、勅使が参向せず、社家の手によって祭祀が行われたことが記されている。その後、室町時代においても「近例」として社家に付されることが多くなり、応仁・文明の乱を経て、勅祭としては中絶するに至った。

勅祭が途絶えた後も社家たちはその復興を願い続け、近世を通じて再興への働きかけが行われた。その悲願が達成されたのは、幕末の慶応二年（一八六六）のことである。この時期、異国船の来航などにより国内の緊張が高まる中、朝廷は「夷狄来船、人心不和、皇国安危」を憂い、国家安泰を祈願するために松尾祭を勅祭として再興することを決定したのである。孝明天皇の宣命には、承和の御代に始まり中古に廃絶した祭祀を、時局の困難に際して神明の冥助を仰ぐために再興する旨が記されている。¹³

一方、神輿が氏子地域を巡る神幸・還幸は、御旅所祭祀として独自の発展を遂げてきた。御旅所の存在が確認できるのは院政期からであり、神輿は桂川を渡り西七条の御旅所へと向かう。特に神幸祭では、桂川を船で渡る「船渡御」が中世の段階から行われており、いわば、神幸祭の大きな見せ場であった。神幸祭（おいで）では、松尾大社を出発した神輿が桂川を渡り、七条通を東へ進んで西七条の御旅所（および衣手社、三宮社）に着御する。そして三週間ほどの滞在の後、還幸祭（おかえり）において本社へと戻るのである。還幸祭において特筆すべきは、神輿がかつての官寺である西寺の跡地（旭の杜）で御供を受ける儀式である。ここでは赤飯座による特殊神饌などが供えられる。岡田莊司の研究によれば、稲荷社が東寺の鎮守神であるのに対し、松尾社は西寺の鎮守神であったとされ、この儀式はかつての両寺と両社の関係を今に伝えるものといえよう。

松尾祭の担い手については、鎌倉時代の史料である「弁官下文」（元久元年／一二〇四）に興味深い記述¹⁴があ

る。¹⁴ それによれば、葛野郡内の「新加之座衆」と呼ばれる新しい住人たちが、松尾祭の神役（祭礼への奉仕義務）を拒否したため、祭礼の維持が困難になったという訴えがなされている。朝廷は松尾社の訴えを認め、祭礼が「葛野郡一郡之宮」であるとして、住人たちに神役の負担を命じた。これは松尾祭が単に神社だけの行事ではなく、地域社会全体で支えるべき「氏子の祭り」であったことを示している。現代においても、松尾祭は氏子たちの手によって維持・継承されている。特に「松尾七社」の神輿を担ぐ大宮社・櫛谷社・宗像社・三宮社・衣手社・四之社それぞれの青年会や、それらを束ねる「六社青年連合会」が祭礼の主役となっており、一年を通じて準備や打ち合わせを行い、祭りの運行を取り仕切っている。一時期、担ぎ手不足などにより船渡御が途絶えたこともあったが、氏子たちの尽力により復活し、昔ながらの巡行の姿を取り戻している。¹⁵ 祭礼は神と氏子、そして氏子同士を結びつける重要なコミュニケーションの場として機能しており、地域コミュニティの再生産にも寄与しているといえる。以上のように、松尾祭は古代からの勅祭という公的な側面と、地域住民による御旅所祭祀という民俗的な側面を併せ持ち、時代の変遷の中で形態を変えながらも、都の西の守護神としての威厳と、地域社会との深い結びつきを保ち続けてきたのである。中世における勅祭の中断と社家による維持、そして幕末における国家的な危機を背景とした勅祭の復興は、松尾祭が単なる宗教行事にとどまらず、日本の歴史や社会情勢と密接に関わってきたことを如実に物語っている。また、神幸・還幸における御旅所や西寺跡での儀礼、そして氏子たちによる祭礼の運営は、京都という都市の歴史的重層性と、そこに生きる人々の信仰の厚さを今に伝えている。

三、囃詞とついで「ほごうと」

ここでは松尾祭から少し離れて神社祭礼の掛け声を含めた「囃詞」についての研究史を振り返ってみたい。神社祭礼に関する研究は民俗学の領域を中心として行われてきた。古くは柳田國男の「日本の祭」がある。¹⁶ これは昭和十六年（一九四一）に講義として行われたものが翌年まとめられたもので、神事としての祭の歴史を「祭から祭礼」への変化などに注目して考察しているものだ。これよりさらに遡り、昭和七年（一九三二）に『民俗藝術』で中山太郎が「囃詞の研究」を発表している。これは神輿を昇く際の詞を総じて「囃詞」としてとらえ研究したもので、中山は文献資料を博搜して分析を加えている。また囃子そのものでいえば祇園囃子や佐原囃子といった楽器を用いた囃子がある。この囃子については、植木行宣らの『都市の祭礼―山・鉦・屋台と囃子―』があり、¹⁷ 民俗学と芸能史や音楽学の観点から研究が行われている。このプロジェクトのなかで福原敏男は「楽器ではなく、掛け声や音頭（歌謡）によって祭礼を囃す事例」として広島県の福山の事例を取り上げている。また京都の神輿昇きの観点でいえば西山剛の研究や、¹⁸ 中西仁の研究がある。¹⁹ 特に中西は歴史民俗学の研究方法で神輿昇きについての分析を行っており、「京都標準の神輿の昇き方」などでは松尾祭を取り上げて考察している。これまでの先行研究を振り返ると、総じて京都での神輿を昇く際の掛け声である「はいと」そのものについての言及は極めて少ないといわざるを得ない。発生そのものが史料として遺されている訳ではないのが最大の課題である。念のため、現在「はいと」の語源についてどのような言説があるのかを確認してみよう。大きくわけて次の三種類がある。

①「祝人（ほういと）」説

②「祝祝と（ほうほうと）」説

③「材木・労働歌」説

①は祇園祭の神輿会（三若会・四若会・錦神輿会など）による解説など、メディアで紹介される際に神輿会

の関係者が説明している説である。

②は祭礼のガイドなどで聞く説明で「言祝ぐ」行為によるとされる説である。「祝」は「いわう」のほか「ほう」と古語では読まれており、そうした言語学的な推測に基づいていると考えられる。

③は高瀬舟の船頭や、材木を切り出す人夫たちが、息を合わせるための掛け声として用いていた説である。神輿を早く輿丁たちの多くは人足や労働者が多く、呼吸を合わせるための実用的な掛け声としての「ほい」などが形式化されたという。

いずれの説も現代においてそれぞれの関連する人たちによって説明させているもので、例えば語源として正しいとしても、歴史的に根拠を求めることは難しい。

そこで近代以降の出版物で、「ほいっ」との掛け声についての記述がないかを調査した。監物恒夫の『神輿』で紹介されているものの、最も古いものは管見では山内隆の『京の祭 民謡集』にあるものと考えられる。²⁰この本は、妍彩篇・葵祭篇・祇園会篇・牛祭篇と京都の祭を分類し、それらの祭で歌われているものを紹介している。

松尾祭は妍彩篇に収められており、桂川渡御、神輿唄として次に掲げる歌詞が紹介されている。

松尾 七社の 七社の ホイトサ ホイトサ

輝く御威勢を、御威勢を見よや

一に大宮神 二に四大神

三に衣手神 四に三の宮神

ホイト ホイト

ホイトサー

五に宗像神 六櫛谷神

七つ月読神 辛櫃さまか。

ソラ 揉め、もめ、もめ、揉みぬけ ホイトサ

ホイト ホイト ホイトサの輝くみ屋根

反りを、うたせて、金さらさらり

金の斜面に、みどりの反射よー

ソラ 揉め この意気

ホイト ホイト ホイトサ。

松尾 七社の、七社の、ホイトサ、ホイトサ、

輝く 御威勢に 御威勢に映えて

桂川瀬の 瀬の 瀬がひかる

ホイト、ホイト、ホイサの、

ソラもめ ホイトサ。

飛沫けたて、渚でホイトサ

ホイトサで揉め込む素裸、素手

意気は松尾の 御神威にもえる。

ソラ差せ させ させ 神輿の 御船だ

舳た、いて ホイト ホイト ホイトサ

ホイトサと傾むきや 金きら 斜面
ゆれて環珞 しぶきに 踊る―
ホイトサのホイトサ
ホイト ホイト ホイトサの
ホイトサの水に―
ぬれて輝く 葵の七社。

付記には「ほいとほいと」の掛声勇ましく次々に渡御される黄金の屋根の反り。飛沫に踊る環珞のさ、やき。実に金碧燦爛として瀬々に漲る崇高な御神威の歌声でなくて何であるふ」（漢字は旧漢字表記から新字表記に改めた）とある。

この歌にある「ホイト」こそ、促音である「っ」が表記されない当時の慣例を踏まえ、「ほいっ」とのことを指すといえよう。昭和九年（一九三四）の段階ではかの神輿で「ホイト」の表記はなく、例えば祇園会の「神輿の唄」には「あいな、あいな、あいな」と掛け声が記されている。松尾祭での掛け声が発祥である旨を次章で示す聞き取り調査の際に聞いていたが、この文献からも推測することができるだろう。

文献調査を踏まえて令和七年（二〇二五）二月一九日に松尾祭の奉行を勤める井上義平氏への聞き取り調査を実施した。井上氏は調査の段階で八二歳、松尾大社の氏子圏のなかでも川勝寺のエリアの方である。川勝寺は、蜂岡寺とも呼ばれる秦河勝が経営した寺院の旧地といわれている。現在の京都市右京区西京極であり、近世は川勝寺村となっていた。村域に松尾三宮社があり、松尾祭のときの御旅所ともなっている。

井上氏は二〇歳前後に青年会へ入り三宮社の神輿を昇りてきた。神輿を昇きはじめてときはそれぞれの神輿会があったものの、連合組織はなかったという。それが昭和五二年（一九七七）に六社氏子青年会が組織された。松尾社の神輿のある大宮社・櫛谷社・宗像社・三宮社・衣手社・四之社の六社である。以降、松尾祭の実務を神社とともにこなしている。

掛け声について聞き取りをしたところ、「ほいっ」とは松尾祭で用いられていたものであり、松尾祭の昇き手が他の祭礼でも昇きにいき、伝播していったという。中西の「京都標準の神輿の昇き方」²¹では神輿の人員配置・体制の説明のほか、「見せ場では神輿を「もむ」という動き、すなわち「ほいっ」と等という掛け声とともに轎の前後に付けられた鳴鑼という金具を鳴らす動きも京都の神輿場ではよくみられる」²²とし、松尾祭や稲荷祭からこの京都標準の神輿昇きが伝播したと指摘している。²³

六社それぞれにリズムが多少ことなり、例えば衣手社はリズムが早いなどがあるという。また「ほいっ」とのほか「よい」となどの掛け声もあり、特に神輿昇きのリズムを修正する際には「ほいっ」ではなく、「よい、よい」と掛け声を出すという。

おわりに

本稿ではこれまで民俗学や芸能史の分野において、楽器を用いた囃子研究の陰に隠れ、学術的な検討対象として扱われることの少なかつた神輿の「掛け声」に焦点を当て、特に京都の松尾祭における「ほいっ」とについて基礎的な調査を行った。

本研究の意義は以下の三点に集約される。第一に、文献調査において山内隆『京の祭 民謡集』を確認し、戦

前の段階で既に「ホイト(ほいっと)」という表記と歌詞が記録されていることを明らかにした点である。語源に関する諸説は口伝の域を出ないものが多いなか、少なくとも昭和初期には確固たる祭礼文化として定着していたという文献的根拠を提示できたことは重要である。第二に奉行の井上氏への聞き取り調査を通じ、松尾祭の現場において「ほいっと」が単一の掛け声として存在するのではなく、「よいと」等の修正の掛け声と組み合わせで運用される実践的な身体技法であることを確認できた点である。第三に先行研究および当事者の証言から、松尾祭が京都における神輿の「標準」的な昇き方や掛け声の伝播において、重要な発信源としての役割を果たしていた可能性を提示できた点である。「ほいっと」という掛け声は単なる音響ではなく、神と人、あるいは担ぎ手同士の呼吸を合わせ、地域社会の結合を確認するための不可欠な祭祀要素である。今後はこの調査結果をベースとして六社氏子青年会それぞれから掛け声に関する聞き取り調査を行っていく予定である。京都の伝統芸能の一つとして神社祭礼もあげられる。こうした基礎研究を進めていくことには意義があるだろう。本稿が今後より広範な比較研究が待たれる「掛け声」研究の端緒となれば幸いである。

一 注釈

- 1 『古事記』大國主神段。
- 2 松尾大社を含めた古代・中世の二十二社体制については、岡田莊司『平安時代の国家と祭祀』続群書類従完成会、一九九四年の第六章「二十二社の成立と公祭祀」を参照。
- 3 『枕草子』二八七段、「神は松の尾。八幡、この国の帝にておはしましけむこそめでたけれ。行幸などに水葱の花の御輿にたてまつるなど、いとめでたし」とある。
- 4 松尾大社史料八四四号「酒由来之事」。
- 5 天野真志「近代松尾神社の広がり」(京都文化博物館編『特別展 みやこの西の守護神 松尾大社』京都文化博物館・朝日新聞社、二〇二四年)。
- 6 野村朋弘「松尾大社所蔵史料を読む」(渋谷綾子・天野真志編『古文書の科学 料紙を複眼的に分析する』文学通信、二〇一三年)。
- 7 松尾大社史料二号文書「弁官下文」。
- 8 松尾大社史料六号文書「六波羅探題御教書」。
- 9 松尾大社編『松尾大社』(松尾大社史料九〇号文書)、豊臣秀吉から社領を安堵されている(松尾大社史料八九号文書)。
- 10 松尾大社編『松尾大社』(学生社、二〇〇七年)。
- 11 松尾大社編『松尾大社』(学生社、二〇〇七年)。
- 12 清文堂出版、二〇〇四年、五島邦治『京都町共同体成立史の研究』岩田書院、二〇〇四年などが主要な研究としてあげられる。
- 13 松尾祭が勅祭と神幸祭・還幸祭とで構成されている点については、(一)の岡田莊司の研究のほか、京都文化博物館編『特別展 みやこの西の守護神 松尾大社』(京都文化博物館・朝日新聞社、二〇二四年)所収、野村朋弘「総論」を参照のこと。
- 14 野村朋弘「松尾祭再興についての基礎的研究」『京都造形芸術大学紀要(GENESIS)』一九号、二〇一五年。
- 15 松尾大社史料五号文書「弁官下文」。
- 16 野村朋弘「祭礼を維持するコミュニケーション」(宮信明編『対話により創作と継承』京都芸術大学東北芸術工科大学出版局藝術学舎、二〇二五年)『柳田國男全集』一三、筑摩書房、一九九〇年。
- 17 植木行宣・田井竜一編『都市の祭礼―山・鉾・屋台と囃子―』京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター 研究叢書① 岩田書院、二〇〇五年。
- 18 西山剛『輿をかつぐ人びと 駕輿丁・力者・輿昇の社会史』思文閣出版、二〇二四年。
- 19 中西仁『神輿昇きはどこからやってくるのか 京都にみる祭礼の歴史民俗学』昭和堂、二〇二四年。特に本稿及び今後の研究では本書が主要な先行研究となる。
- 20 山内隆『京の祭 民謡集』祭礼歌謡研究会、一九三四年。
- 21 (19) 同書参照。
- 22 (19) 同書一五二ページ参照。
- 23 (19) 同書一六三ページ参照。

冥の会研究(二)

— 観世寿夫主演、渡邊守章演出『メデア』の実験 — 新里直之

1 古代悲劇上演の基礎づけ

冥の会第5回公演『メデア』は、1975年7月8日から20日まで紀伊國屋ホール(東京都新宿区)、同22日に神奈川県立青少年センターホール(横浜市西区)で上演を重ねた。『オイディプス王』(71年)、『アガ멤ノン』(72年)に続く、このグループにとって三作目の古代悲劇上演であり、休憩を含めて2時間半ほどの舞台となった。原作は古代ローマの哲人、ルキウス・アンナエウス・セネカ。翻訳・潤色・演出はいずれも渡邊守章。観世寿夫が主役のメデア、野村万作がその夫・イヤソン、関弘子がメデアの乳母、観世榮夫と観世静夫がコロスの長、野村万之丞、宝生閑、それに森塚敏ら劇団青年座の俳優陣が一群のコロスをつとめた¹。

当時の新聞・雑誌評は、観世寿夫の身体演技の成果や、舞台全体のアンサンブル上の課題などを指摘しているが、さしあたりここで目を向けたのは舞台の仕上がりや評価ではない。西欧の古代悲劇に材をとり、能楽と現代劇との結合によって新たな仮面劇をつくり出すという遠大な企てが、どのような基礎づけをもつのか、あらためて確認しておきたいのである。

古代悲劇への最初の挑戦となった『オイディプス王』を演出した観世榮夫は「全体にどこもかしこもうまくやろうというこでなしに、これだけのことはやりたいという方向でやりました。たとえば日本語としての朗誦法、語りの方法をつくり出したいと考えた」と述べている。また同作で主演をつとめた観世寿夫は「能の演技者である私が、単なる対話劇ではない要素、詩劇としての要素というか、朗誦的な部分、またコロスによって代表される音楽性や舞踊性、それら全部を含む幅の広い舞台の展開に、大きな共感を持つのは一面当然だった」と振り返っている²。冥の会の同人たちは、古代悲劇の語りや朗誦の要素にさまざまな関心を寄せているが、『アガ멤ノン』と『メデア』の創作を主導した渡邊守章は、次のような認識を示している。



冥の会・劇団青年座提携公演
『オイディプス王』(1971年)
写真:劇団青年座所蔵

能の謡いをギリシヤ悲劇詩の律動と対決させ、二つの合唱を響き合わせ、また仮面劇を約束事や演劇史的事実という無反省な実践から、その呪術的起源に立ちかえらせること……それは能・狂言の《技術》を利用することにとどまってはなるまい。そうではなくて、能・狂言の人たちが古代悲劇を通過することで、能や狂言の根柢となっているものについて、全体的な視野を新らしくする賭にもなるはずだ⁴。

朗誦や語りを中心とする仮面劇の可能性を、技術的な水準を超えて本源的に探求すること。そして古代悲劇との創造的な出会いを通して、能楽の根柢を新たに見つめ直す視野を獲得すること。こうした課題に応えるために

は、演技・演出の創意工夫とともに、具体的にどのような劇言語を準備するのかという問題を避けて通ることができない。

冥の会の古代悲劇上演では、いずれも同人が原作に潤色をほどこした台本を作成しているが、テクストのありようは一作ごとに異なる。山崎正和潤色の『オイディプス王』は、原作の構成を維持しつつ日本語の表現効果を生み出すことに専心している。一方、渡邊守章潤色の『アガメムノン』は、原作者であるアイスキュロスの別作品「慈しみの女神たち」にちなむシーンを追加し、コロスの役割に重きをおいた悲劇的文体を模索している。さらに渡邊は『メデア』では、古代悲劇の内容と形式にあいわたる根本的な改変を推し進めている。

三つの台本には、朗誦や語りをどのような劇言語で基礎づけるのか、アプローチの違いが見受けられるが、本稿では最も大胆な実験が行われた『メデア』の内実に焦点をあてる。上演資料等の調査・研究にもとづく作品考察が中心となるが、まずは『メデア』の創作背景に目をとめておこう。

2 セネカへのまなざし

ルネッサンスとそれに続く時代のヨーロッパ演劇にとって、セネカこそは第一の規範であり、その意味でのヨーロッパ演劇の〈原点〉だった。〔…〕近年の欧米におけるセネカ再評価の運動は、このような〈原点回帰〉の意志に基くものであるが、それは同時に、セネカ悲劇をつき動かしているあの〈残酷の力〉が、いかにアルトール以後の現代演劇の渴望に見合ったものであったからだ。

冥の会『メデア』のチラシ、パンフレットには「古代ローマ残酷悲劇の代表作、ここに本邦初公開」というキャッチフレーズとともに、右のような一節が掲げられている。西欧演劇における伝統的規範にして、20世紀の前衛演劇と強い親和性を持つセネカの悲劇。そのアクチュアリティが、演劇的想像力の深層をつき動かす力として見据えられている。

原作となったセネカの「メーデーア」は、古代よりくりかえし描き直されてきたギリシア神話の復讐譚を下敷きにしている。冥の会の公演と近い時期にはピエル・パオロ・パゾリーニ監督の映画『王女メディア』（69年製作、70年日本公開）、蜷川幸雄演出の舞台『王女メディア』（78年、日生劇場）が発表されているが、これらの原作はいずれもエウリピデスのギリシア悲劇「メデイア」である。なぜ冥の会はエウリピデスの作ではなく、それを手本に書かれたセネカの作を選んだのだろうか。

エウリピデス「メデイア」とセネカ「メーデーア」の異同に着目しつつ、両作品の特徴を確かめておこう。⁵ まず前提として場景の設定、主要人物の配置、ドラマの内容には、いずれも大きな違いはない。コリントスの住居前にメデア（コルクセス王の息女）、イヤソーン（その夫）、クレオ（コリントス王）、メデアの乳母などが登場すること。またメデアが自分を捨てた夫に復讐するため、夫との二児を殺し恨みを晴らすという筋の運びも、およそ近似している。

他方、両作における違いが顕著であるのは、人物と合唱隊の造形である。エウリピデスは、メデアの心理的な機微を細やかに描き、合唱隊（コリントスの女たち）をメデアに同情する存在としている。それに対してセネカは、メデアが呪術にたけた異邦人であることを強調し、彼女を憎悪する集団として合唱隊を描いている。さらにこう

した人物造形の違いは、それぞれの劇展開の起伏にも関係している。エウリピデスは、メデアが異常心理に追い詰められ、子殺しに向かう推移によってドラマの山場を形づくるが、片やセネカは、メデアの怨念が呪術に結実する緊張の高まりを、構成上の頂点としているのである。

以上のセネカ悲劇の諸特徴は、冥の会の創作でさまざまに活かされているが、それについては後述する。ここでは一貫して西洋型の近代演劇から距離をとってきたこのグループが、人間的な情感・心理の豊かなエウリピデスのメデアではなく、人間ばなれした情念・怨念の際立つセネカのメデアを選択したというごく基本的な把握にとどめておこう。

アイスキュロスの『アガ멤ノン』と、同じく観世寿夫を中心に据えたセネカの『メデア』を選んだのは、たんに、仮面と合唱隊を用いる古代悲劇として、より古風なもの、あるいはより呪術的なものと考えたからではない。いずれの場合にも、〈御霊信仰〉の演劇的構造と作用を基本的枠組に据えたが、同時に、これら古代悲劇の〈超人的な力に憑かれた女〉の劇的悲劇的形象が、日本演劇の深層の中から立ち現われるように仕組んだのである。

渡邊守章は『アガ멤ノン』『メデア』の思索的な背景について、右のように明かしている。引用中の「御霊信仰」は、折口信夫の鎮魂論を踏まえたものであり、怨念を残して死んだ霊たちの魂振り・魂鎮めの祭祀を指している。これとあわせて「超人的な力に憑かれた女」という悲劇的女性のモチーフに留意しておきたい。怨霊を呼び出しその祟りを鎮める御霊信仰の構造と作用、そして女体が人間を超えたものに取り憑かれるという憑依の様態。

これらを西欧演劇と日本芸能の古層に通底する要因として実践的に読み替えることが、演出コンセプトの核心をなしているのである。

3 翻訳から潤色へ

冥の会『メデア』の上演台本は、大きく3つの段階を経て発表されている。以下、関係資料の成り立ちを確かめつつ、テキストの変遷を捉えていこう。

① 翻訳

セネカ作・渡邊守章訳「メデア」『世界文学全集1』集英社、1974年、455-482頁。

② 上演台本・初稿

セネカ原作・渡邊守章訳・潤色「悲劇メデア」上演関係資料、1975年。

③ 上演台本・発表テキスト

セネカ原作・渡邊守章訳・潤色「悲劇メデア（冥の会第五回公演上演台本）」『新劇』白水社、1975年8月、114-148頁。

1967年、渡邊守章はオデオン・シアートル・ド・フランス劇場でセネカ原作「メデア」を観劇している。

ジャン・ヴォーチュエ潤色、ジョルジュ・ラヴェルリ演出、マリア・カザレス主演によるこの舞台に深い衝撃を受けたことをきっかけとして、冥の会発足の動きが持ち上がっていた69年頃、渡邊は観世寿夫にこの作品の上演を提案したという⁷⁾。それから5年ほど経て、74年に発表されたテキストが「①翻訳」である。セネカの原典をラテン語から日本語へ翻訳するにあたり大部分の台詞は散文に、合唱部分は韻文に訳出している。

翌年、渡邊は自身の演出による舞台化のために翻訳を大幅に改変、冥の会の稽古場に提出したものが「②上演台本・初稿」である。この台本の冒頭には「冥の会上演のために潤色した第一稿である。従って、稽古の過程での変更は当然にあり得る」と記載があり、未定稿だったことが窺える。さらに公演に向けた稽古のなかで若干改訂を行い『新劇』誌上で発表したテキストが、最終稿の「③上演台本・発表テキスト」である。

このような上演台本の形成過程において、最も大きな変化は「①翻訳」と「②上演台本・初稿」の間に生じている。潤色によってテキストが一変しているのであるが、これを方向づけた要因については、翻訳の段階にさかのぼって考える必要がある。

① L・エルマンの校訂対訳版

Sénèque, *Tragédies, tome I, Hercule furieux. Les Troyennes. Les Phéniciens. Médée. Phèdre*, texte établi et traduit par Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

② C・D・N・コストアの校訂注釈版

Seneca, *Medea*, edited with Introduction and commentary by C.D.N. Costa, Oxford, The Clarendon Press, 1973.

③ J・ミラーの対訳版

Seneca, *Seneca's Tragedies I*, with an English translation by Frank Justus Miller, The Loeb classical library, London, 1961.

右は渡邊が翻訳で用いた3つの底本である。翻訳作業では、「①L・エルマンの校訂対訳版」と「②C・D・N・コストアの校訂注釈版」を主に照らし合わせ、「③J・ミラーの対訳版」を補足的に参照している。また異本の検討は、主に②にしたがっている(以上、渡邊翻訳の「後記・注解」による。前掲、492-493頁)。

ここで注目すべきは、②にその後の潤色を決定づける解釈が含まれていることである。コストア校注によれば、アルゴ―船の遠征(原作の前日譚にあたるメデアの夫・イヤソンが黄金の羊皮を奪うために行った冒険)にまつわる合唱は、神聖不可侵な領域(＝海)に対する侵犯行為と、これによりもたらされる人間と自然生態系との関係の変質を示唆している。すなわち神聖なる自然の人間への報復、そこそがメデアという異形なる存在が文明世界に招来することになった原因と解しうる。この解釈を起点として渡邊は、メデアの復讐が単に個人的恨みではなく、神話的・宇宙的なヴィジョンと同心円的に重なる報復であるという視座のもとで、原作の潤色を図っていくのである。

次頁の表には、『メデア』の3つの関係資料から読みとれることのできる作品構成をまとめている。「①翻訳」をもとに作成された「②上演台本・初稿」と「③上演台本・発表テキスト」は、いずれも二部構成、全18場からなる。表中、②・③列は、各場のタイトルを示している。①のテキストには各場のタイトルが記されていないが、代わ

表 テキストの構成

①翻訳	②上演台本・初稿		③上演台本・発表テキスト	
	第一部			
	1	序「鎮魂」	1	序「鎮魂」
メーデーア	2	祈り(メデアの)	2	祈り(メデアの)
合唱	3	祝言(コリントス風の)	3	祝言(メデアの幻想)
メーデーア、乳母	4	メデア愁嘆	4	メデア愁嘆
メーデーア、乳母、クレオ、クレオの従者たち	5	メデア対クレオ(メデアと世界との第一の対決)	5	メデア対クレオ(メデアと世界との第一の対決)
合唱	6	オラトリオ 「アルゴ船の大遠征」	6	「アルゴ船の大遠征」 (オラトリオ風に)
メーデーア、乳母	7	メデア狂乱	7	メデア狂乱
メーデーア、乳母、イアソン	8	イアソンとメデア	8	イアソンとメデア
メーデーア、乳母	9	メデアの決意	9	メデアの決意
	第二部			
			10	破滅への情動(ランボーの詩による、おのれ自身のためのアジテーション)
合唱	10	破局の予感	11	アルゴ船の語り(その二)
乳母	11	破局の幻影	12	魔女揃い
メーデーア、乳母	12	メデア呪術の段	13	メデア呪術の段
メーデーア、乳母、メーデーアの息子たち	13	同前、メデアの息子たち		
合唱	14	破局の予感	14	破局の予感
伝令、合唱、乳母	15	王家の破滅の語り	15	王家の破滅の語り
メーデーア、乳母、メーデーアの息子たち	16	メデア、真の狂乱	16	メデア、真の狂乱
メーデーア、乳母、イアソン、兵士、メーデーアの息子たち	17	大詰、愛児殺害の場	17	大詰 愛児殺害の場
	18	エピローグ	18	エピローグ

って各場の直前に登場する人物の呼称が明示されているため、表中、①列にはそれらの呼称を代入している。

表の概観が、ある程度まで示唆しているように、作品の基本的な構成は、①から②へとおおむねそのまま引き継ぎがれているが、②にはプロローグ(第1場)とエピローグ(第18場)が加わっている。また②と③の大部分に違いはないものの、③では第二部の幕開けに新たな場が加わり(第10場)、また場面が整理されている箇所もある(第13場)。

このように表を俯瞰するかぎり潤色による構成の変化は限定的なようだが、実際に②・③のテキストを読むと、潤色者が原作を慎重に扱いつつ、微に入り細を穿って作品を再構築していることがわかる。②の特徴については、拙論「冥の会研究(一)——越境と協同をめぐる素描——」(本誌前号)で指摘したことがあるので、次節以下では最終稿の③を対象として、原作との関係を見定めていきたい。

4 原作との関係——言語態、人物形象、劇構造

冥の会『メデア』の舞台は、海にちなむモチーフに満ちあふれている。傾斜のついた床面に敷かれた波模様
の地緋、本舞台を取り囲むように吊られた無数の赤い網、舞台奥に立つ帆柱・帆桁、巻き上げ式の帆布——。暗
中の海に漂う船を想わせる意匠により、アルゴ船の遠征を喚起するセノグラフィが形づくられている(美術は
朝倉摂、照明は吉井澄雄が担当)。

このように海の侵犯をめぐる解釈は、テキストと上演を貫くキーコンセプトとなっているが、台本ではメデア

のもたらす禍のはるかな母胎が航海であることは、次のようにコロスの合唱が告げている(第6場)。

だがこれほどの

航海の報いは何か。黄金の羊の毛裘!

いや、海よりも恐るべき禍、メーデーア!

いかにも始めての船にふさわしい報酬。

(中略)

今や／海原は／征服され、／すべての／人の／

命に／服す。

神聖領域の侵犯、そしてその「報い」としてのメデアの禍。原作に内在するこの照応関係を強調することに加えて、台本には演出的な視点を反映した数々の仕掛けがほどこされている。以下、潤色によってセネカ悲劇がどのように変容したのか、言語態、人物形象、劇構造に見られる主要な改変点について指摘しておこう。

4-1 言語態

セネカの原作には、人物の心理や性格に根づいた台詞のほか、イメージ形成のための演劇的な修辞、神聖な啓示や呪術の祭儀にまつわる文句など、さまざまな水準の言葉が含まれている。これらを保持しつつ、さらに渡邊は台本に次の引用テキストを組み込んでいる。

①石牟礼道子「苦海浄土」

②謡曲「翁」

③エウリピデス「メデア」中村善也訳

④アルチュール・ランボー「なんだという、おれの心よ、おれたちにとって…」(Qu'est-ce pour nous, Mon

Cœur...) 渡邊守章訳

①は石牟礼道子が水俣病の悲惨を克明に綴った記録。現代日本における自然生態系(＝海)の破壊による犠牲者の哀切な聞き書きが、台本の冒頭部分と終幕部分(第1・18場)、アルゴ船の遠征に関する合唱場面(第5場)に挿入されている。

②は能楽の特殊演目。天下泰平の祈念にまつわる詞章であり、イヤソンとクレウーサ(コリントス王・クレオの娘)の婚礼をめぐる場面(第3場)などで引用されている。意識的に引用元のコンテキストを転換することが試みられているが、これについては後述する。

③は原作に採らなかったエウリピデスの作。メデアが物狂おしく復讐の怒りをたぎらせる場面(第9場)で引用されている。エウリピデスの苛烈な劇言語に一部依拠することで、復讐の鬼女のようなメデア像が強まっている。

④は渡邊自身が訳出したアルチュール・ランボーの詩篇。パリィコミュニケーションの挫折と復讐を思わせる、狂騒的な荒々しい呼びかけの連続により秩序崩壊のイメージを喚起する詩的言語である。第二部の冒頭(第10場)に配され、やがてメデアがもたらす破局の兆候として働いている。

このように台本には、時代・地域・文化的背景を異にする引用テキストの断片が散りばめられ、雑多な言語態が入り混じっている趣がある。そもそも原作には注解なしに読み解きたい神話的レフェランスが多く、そこに多様な引用が加わっているため、テキストの複雑さ、難解さがさらに増している面もある。いずれにしても、ほぼすべての引用テキストが、原作と何らかの意味上のつながりを持ち、セネカ悲劇を多義化していることは間違いない。構成手法の焦点は、元々関係のない要素を寄せ集めるコラーージュ的な取り合わせの妙ではなく、一貫した意味の脈絡に引用の断片を引き込み、新たな上演コンテキストを形づくることにあると考えると考えられる。

4-2 人物形象

台本ではメデア、イヤソーン、乳母など、主要人物の呼称については、おおむね原作を踏襲している。ただしそこで人物形象は、固有の顔をもつ人格のように見なされていない。作中人物の存在様態とでもいうべきものが、一般的なそれとは大きく異なるのである。

コロス(漁師らしき男女の群)

コロスA長(翁、クレオ1も演ずる)

2(黒尉2とクレオ2)

3(黒尉4とクレオ3)

コロスB長(黒尉1も)

2(老人と伝令も)

3・4・5(若者)

女1(「姉」、魔女にも)

女2・3(魔女にも)

右は台本冒頭に掲げられている人物一覧からの抜粋である。潤色によって再編成されたコロスは、一まとまりの集合体でも、一義的・確定的なアイデンティティをもつ個人でもない。括弧内の補記が示しているように、人物形象に複数の可変的な役割をもたせる企図が顕著にあらわれている。

原作のコロスは、メデアを敵視し断罪するコリントスの人々とされているが、台本はこれを支配者(≡コロスA)と民衆(≡コロスB)の二つに分けて再編。そのうえで場面に応じてコロスのなかからメデアを取り巻く人物形象が立ちあがるという演出指定をテキストに反映している。

このようにコロスを人物形象のいわば発生源として仮定することで、作中人物の存在様態は、自己同一な人格から離れ、群衆の願望ないし無意識をあらわす比喩的形象へと近づく。同時に、悲劇における劇的葛藤の所在は、個と個の間から個の背後にある集団・共同体との関係性へと拡張している。

4-3 劇構造

台本では、原作にない役が二つ追加されている。一つはメデアの物語を夢に見る「少年」、もう一つは上演で打楽器を演奏する「太鼓を打つ少年」である。前者は新たに案出された劇構造の要となっているが、これに関して渡

ここまで見てきたように、『メデア』の台本は言語態（引用による劇言語の多元化）、人物形象（役割・アイデンティティの複数化）、劇構造（包摂的な枠組みによる多層化）を中心に、セネカ悲劇を変容させている。さらにこうした原作との関係に加えて、本作を特徴づけているのはテクストとパフォーマンスにあいわたる能楽との関係である。以下、『メデア』の各種上演資料をもとに仮面、謡曲、謡という三つの要素をめぐる能楽の参照ならびに独自の活用のありかたを考察していく¹⁰。



『メデア』のリハーサル（1975年）
左から渡邊守章、山岡久乃、観世寿夫、関弘子
写真：劇団青年座所蔵

5-1 仮面

冥の会による古代悲劇上演では、仮面の機能の検討が重ねられているが、『メデア』の場合は、本職の面打ちである谷口明子が二つの新作面を創作している。観世寿夫が、第1場から第15場まで増女と泥眼の中間のような

面を（右写真）、第16・17場では霊女から眉を取り除いたような面を、使い分けているのである。終盤に用いられた後者は瞬間的な強い表情が読みとれる面だが、呪術によって破局をもたらすメデアの人間ばなれした超越性を、やや小づくり具現化する憾みがある。これに対して前半から用いられた面は、一見確たる表情の読みとりがたぐ中間的な曖昧さを感じさせるが、劇展開や身体演技とからみ合いつつ独特の精彩を放っている。

寿夫の仮面の演技は、セネカ悲劇前半の要諦をなす（メデアの受苦）の主題に対して、ときに情念を内に込め、ときにコロスの語りを受けとめながら見事に応じている。メデアが相次いで裏切り、疎外、排除に見舞われ、怨嗟と憎悪をつのらせていく変転を、寿夫は行動を抑制的に内面化して表現している（第2・4・7場など）。メデアの長台詞を、いわば仮面に託して語りだす声は、流麗でありながらも、はげ口を持たない情念のしこりが、内部にみなぎっている緊張と微細な揺れをたたえているようだ。

もう一つ、メデアの面とコロスとの関係性を巧みに活かした例として、アルゴ―船の遠征に関する合唱を挙げたおきたい（第6場）。この場面では長時間にわたり、メデアがことさらに何もしい体でコロスから距離をとって坐っている、あるいはコロスの声に耳を傾けているような状態が続く。やがてメデアの禍の起源を唱えるコロスの声が響くなかで、劇言語と仮面との関係が静かに立ち上がってくる。

こうした長い不動の演技と合唱との関係は、演出家が「居グセの変形」と呼んでいるように¹¹、能独自の表現法を応用したものである。仮面が多声を受けとめる機能によって、外面的にはコロスの唱えている言葉が、メデアの内部に転化され、被作用主の側面からメデア像が生成されていくのである。

5-2 謡曲

『メデア』の言語素材のなかで、能楽との直接的な関係が明らかであるのは、謡曲「翁」の引用である。先述のように引用元のコンテクストを転換する特殊な引用が試みられているが、上演ではこれを能楽師（観世榮夫、観世静夫、野村万之丞、野村万作）が演じることで、本行との違いをはらんだ独特の表現効果が生まれている。

謡曲「翁」が引用されているのは、イヤソンとクレウーサ（コリントス王・クレオの娘）の婚礼をめぐる場面（第2場）。この場面はメデアの幻想、つまり自分を捨て新しい妻をむかえる夫に対する嫉妬と怨念に満ちた心象風景とされている。台本では太鼓と鈴の音に続いて、コロスの演じる黒色尉の面をかけた三番叟の群れが「お、さへ、お、さへ、喜びありや、喜びありや」と唱え、次いで翁が姿をあらわすことになっている。

翁（コロスAの長） 「謡」へとうとうたたりたたりら。たたりあがりら、りとう。

黒尉たち へちりやたたりたたりら。たたりあがりら、りとう。

へ王たちの婚姻に、恵みもて来り給え、

天井の神々、渡津海を統べ給う神々よ、

神を畏れて口閉ざす民草もともどもに。

（中略）

黒尉1 へかるが故、天にまします神々に祈る、

この女は、すべての妻に、背の君は

すべての男に、立まされかすと。

輪 へ総角やとんどや、尋ばかりやとんどや

さかりて寝たれども、

まろびあひにけり、とうとう、

かよりあひにけり、とうとう

右のように、セネカの原作にある婚姻の祝ぎ歌に、「翁」の詞章が継ぎ合わされている。一見やや唐突にも感じられるが、「翁」を元の文脈から切り離し、いわば擬態として扱っていることを、次のト書きが示している。「この「翁」は国家権力の象徴となつてしまった類の翁であり、太古の農耕祭儀の形骸はここでは悪夢の一形象にすぎぬ」。国家から追放されつつあるメデア。彼女にとってコリントスの天下泰平の祈念は、自らの排除を願う災いにはかならない。さらにメデアの幻想には、かつて海を犯し、それと知らずに「渡津海を統べ給う神々」に恵みを祈る人間たちのアイロニーが映り込んでいる。

先に掲げた引用箇所の後半では、謡曲の詞章に続いてその典拠である催馬楽「総角」の歌詞が引かれている（さかりて寝たれども、／まろびあひにけり、とうとう、／かよりあひにけり、とうとう）。神聖とされる「翁」の性的な祭儀の側面が強調されていると解することができそうだが、これが性愛の怨恨にまつわるメデアの「悪夢」と呼応することは偶然ではないだろう。¹²

5-3 謡

『メデア』の身体演技における発語・発声の様態は、大きく三つに分けることができる。第一に口語的な発声、第二に語りと謡いの間にあるような中間的な朗誦、第三に節の付いた朗詠である。上演では場面や台詞のましま

りに沿ってこれらの発語・発声の様態が変化していたことが窺える。

第一の口語的な発声は、メデアとクレオによる対立的な台詞の応酬（第5場）、第二の中間的な朗誦は子殺しに駆り立てられるメデアの狂乱（第16場）などに、それぞれ際立っている。これらに対して第三の節の付いた朗詠が、いかになく発揮されているのは、劇展開の頂点をなすメデアの呪術をめぐる場面である（第13場）。原作にはメデアが呪いの秘法のかぎりをつくす長大な独白があるが、これを台本はメデアとコロスのやりとりで再編し、声の響き合いのなかで悲劇的な高揚を醸成している。

①メデアが、ヘカテー大神（魔女の守護神）へ呼びかける。

②ヘカテーの力のもと、宇宙万物の掟を覆すメデアの呪力が呼び起こされる。

③メデアがヘカテーへ捧物を奉獻し、神意が顕現する。

④ヘカテーが出現し、メデアの呪法が完成する。

メデアの呪術は、右の四段階を経ているが、このうち台本における④の言表を確かめておこう。以下、メデアが自らの血を祭壇に注ぎ、ヘカテーへの呼びかけのなかで復讐の目的を露わにする箇所である。

コロス へバツコスの神に憑かれた巫女さながらに、

胸もはだけ、今、畏れある剣、腕を貫く、

メデア へ御身のためぞ！（鎌を胸に突き立てる）流れよ、わが熱き血潮、祭壇に！

手も、慣れよ、

刃抜き、いとしい血流すことに！

コロス へ——畏れある血、

わが身裂き、流した！

メデア （詞）畏れある血、

わが身裂き、流した！

あまりにもわが祈り、御身を呼ぶと

嘆かれるなら、許し給え、神よ、

あまたたび御身の弓に祈る、そのいわれは、変わらずに一つ、

ただそれはイヤソン。

右の引用中の「いとしい血流すこと」は子殺しの謂、つまり呪術の祭儀を通して自らの愛児の生に対する侵犯がここに啓示されている。台本の書きぶりに目を向けると《へ》《詞》の表記によって節の付いた朗詠と、そのほかの語りや朗誦が区別されている。この場面は、原典の詩形を活かしつつ例外的に韻文で訳されているが、謡に近い朗詠を軸とすることを見越して、語句レベルでの細かな調整がほどこされていると考えられる。

上演において観世寿夫はツヨ吟の旋法を活用して演じているが、それは必ずしも謡がかりに終始するものではない。声の表現は、口語的な発声から朗誦へ、さらに節のついた朗詠へと漸次的に移ろい、発声法の切り替えといった単なる技術的な対応として到底捉え切れない微妙なニュアンスを帯びている。すでに身についた技法が安

定した力を發揮する台座をあえて揺り動かし表現を模索する、そうした切迫した意欲が伝わってくるようだ。セネカの悲劇は、人間の深層に潜む荒々しい衝動の原点へとわれわれの演劇的想像力を誘う。そしてそこに対峙する寿夫の演技は、発語・発声の表現に潜む純粹な律動の原点へとわれわれの演劇的感受性を惹きつけてやまないのである。

6 むすび

本稿で確かめてきた『メデア』の諸特徴は、この作品が冥の会にとって異例の実験だったことを、二つの点で物語っている。

第一に原作との関係。『メデア』の台本では、言語態・人物形象・劇構造の抜本的な再検討にもとづき、原作がドラスティックに改変されていたが、この集団がこれほどまでに演出的な視点を明確に打ち出したテキストを用いて創作した例はほかにない。

第二に能楽との関係。本作では能楽の素材と形式(謡曲、夢幻能)、またいくつかの構成要素(能面、謡)を参照し、独自の活用を試みていたが、この集団の活動において表現を根底から測り直すために能楽を取り込んだ例は、きわめて限られている。¹³

『メデア』の創作を主導した渡邊守章は、ローマ悲劇の正統的な原典上演のようなものを想定しなかった。また能楽を積極的に捉え直しながらも、その技法でそのまま古代悲劇を処理しようとはしなかった。そうではなくて役者の技法を新たな関係化・交配の可能性に開くことを目指し、原作に手を入れ、演出を考案している。

もちろん劇言語と演出のさまざまな仕掛けは、作品に複雑に組み込まれているので、それらが創造現場でどのように共有され、実際の舞台上に活かされたのか、推し量りたい部分はある。また冥の会の能・狂言の同人たちは新しい試みに際して、能楽から距離をとって表現を探索する意欲を持ってもいる。¹⁴ そうした協同の内実をめぐる問題群については別稿で改めて検討したいが、いずれにしても『メデア』の創作に、立脚点を異にする同人たちによる、持ち合わせの技法を乗り越えようとする実験の一面があったことは確かだろう。

すでに文化的に共有されている言説を演劇という全く位相の違う構造体のなかに取り入れて、しかも元の言説の詩的意味を活かしつつ、それを、どうかその無意識の部分で、いわば象形文字的に解体・変容させながら、全く新しい宇宙を造るわけでしょう。そういう(変形作業的)劇作術としては、一つの驚くべき完成の域に達したものだと思います。¹⁵

渡邊守章は観世寿夫との対談で、世阿弥の「本歌取り」の手法についてこのように述べているが、これは『メデア』の創作理念としても読み替えうる。すでに文化的に共有されている能楽を、古代悲劇上演という位相の異なる構造体のなかに取り入れて、そして能楽に秘められたものを解体・変容させながら、まったく新しい宇宙を造る。そのようなヴィジョンが冥の会による古代悲劇の実験に潜在していたことを、重ねて銘記しておきたい。

〔付記〕

本研究はJSPS科研費25K16122の助成を受けている。また本論文は野上記念法政大学能楽研究所「能楽の国際・学際的研究拠点二〇二五年度共同研究「冥の会の先駆的・越境的な協同創作に関する研究」の成果による。調査・研究にご協力いただいた方々に、この場を借りて心より御礼申し上げます。

―注釈―

- 1 冥の会第5回公演『メデア』のスタッフは以下の通り。美術〓朝倉楨、照明〓吉井澄雄、音響効果〓高橋巖、能面〓谷口明子、舞台監督〓土岐八夫、制作〓金井彰久・荻原達子、演出助手〓鈴木完一郎、美術助手〓伊藤保恵、島田郁代、舞台監督助手〓小坂部恵次・赤木英一、プロンプター〓五味多恵子。なお出演予定だった劇団青年座の山岡久乃は関節炎悪化のため休演した。
- 2 新聞・雑誌評は「緊張を生みだした熱演―冥の会公演『メデア』」（『朝日新聞』1975年7月14日、東京夕刊、5頁）、長尾一雄「個」の演劇と「群」の演劇」（『新劇』白水社、1975年9月、24-25頁）などを参照。
- 3 観世榮夫・野村喬・増田正造「座談会「オイデプス王」をめぐって」『狂言』第36号、1971年12月、野村狂言の会、2頁。観世寿夫「私のなかのオイデプス」『観世寿夫著作集』第4巻、平凡社、1981年、168-169頁。
- 4 渡邊守章「ギリシア悲劇、あるいは「大なる形木」」『オイデプス王』公演パンフレット、冥の会・青年座提携公演制作委員会、1971年7月、9頁。
- 5 二作品の比較検討は以下にもとづく。エウリピデス「メデア」中村善也訳、『筑摩世界文学大系4 ギリシア・ローマ劇集』筑摩書房、1972年、189-213頁。セネカ「メデア」渡邊守章訳、『世界文学全集1』集英社、1974年、455-482頁。なお本文における両作品の人物名の表記は、冥の会「メデア」の上演台本にあわせて統一した。
- 6 渡邊守章「外部の視座」『芝居鉛筆書き』冬樹社、1983年、68頁。
- 7 中村雄二郎「渡邊守章「悲劇と神話」、渡邊守章「空間の神話学」朝日出版社、1978年、111-115頁。渡邊守章「セネカ―悲劇の記憶」『快樂と欲望―舞台の幻想について』新書館、2009年、318-319頁。
- 8 引用の出典は以下の通り。石牟礼道子「吾界浄土―わが水俣病」『講談社』、1969年。エウリピデス「メデア」中村善也訳、前掲。アルチュール・ランボールの詩篇は、渡邊がポール・クロードル研究のなかで訳出した詩行とはほぼ同じである（『ポール・クロードル 劇的想像力の世界』中央公論社、1975年、76-77頁）。
- 9 渡邊守章「ギリシア悲劇と現代」『踊ること―劇―舞台のある風景』新書館、1987年、225頁。なお上演では、早稲田小劇場の薄井幸雄がメデアの物語を夢見る「少年」を、青年座の畠山善之が「太鼓を打つ少年」を、それぞれつとめた。

- 10 本節の記述は、公益社団法人鏡仙会、京都芸術大学舞台芸術研究センター、劇団青年座等が保管している『メデア』の上演関係資料の調査にもとづく。作品考察の主な参考資料は記録動画、記録写真、上演台本、公演パンフレットなどである。このうち記録動画はゲネプロを撮影したと推定される20分ほどのダイジェスト版であり、上演の様子を窺うことができる。
- 11 観世寿夫・渡邊守章「仮面のドラマトロジー」、渡邊守章『仮面と身体』朝日出版社、1978年、40頁。
- 12 「翁」の「総角やとんどや……」にはじまる詞章の性的な含意については、次の鼎談に松岡心平の指摘がある。天野文雄・松岡心平・渡邊守章「翁」とその起源について」『舞台芸術』第19号、KADOKAWA、2015年9月、160頁。
- 13 冥の会における古代悲劇以外の作品系列（日本近代文学の舞台化、フランス前衛劇の上演）では、能楽との関係が明確に表面化されないことが多い。例外として『山月記』『名人伝』（74年）での地謡になぞらえた合唱隊の設定などがあるが、本格的な能楽へのアプローチは数少ない。
- 14 観世寿夫・観世榮夫・野村万之丞・宝生閉・山崎正和「座談会 能の心と技―世阿弥の思想を中心に―」『観世寿夫著作集』第2巻、1981年、243-245頁。
- 15 観世寿夫・渡邊守章「能の地平」、渡邊守章『仮面と身体』109-110頁。

京都芸術大学 2025年度公開連続講座

日本芸能史「世界文化の中の日本文化」——「日本舞踊」

登壇者：藤間勘十郎^{ふじま かんじゅうろう}

企画・コーディネーター：田口 章子

本稿は、京都芸術大学が通年で開講する公開講座「日本芸能史」(2025年度テーマ「世界文化の中の日本文化」)において、2025年10月6日(月)、春秋座にて実施された「日本舞踊」(講師：藤間勘十郎²、企画・コーディネーター：田口章子³)の講義採録である。

今回の講座では、日本舞踊の宗家藤間流・藤間勘十郎氏を講師として招き、歌舞伎舞踊振付の観点から見た西洋音楽での古典の舞踊の表現を取り上げるとともに、明治に西洋の音楽と日本の邦楽を融合させて誕生した邦楽ジャンルの「東明流」⁴に焦点を置き、その音色、舞踊に於いての表現

の面白さを掘り下げた。また、中国の歴史を日本舞踊で表現した『楊貴妃』の鑑賞、東明流『梅』の実演を交えて、日本舞踊の奥深さを探った。

田口

皆さんこんにちは。本日は藤間流宗家で、この春秋座の芸術監督でもあります藤間勘十郎さんをお招きしております。藤間勘十郎さんは、舞踊家として第一線で活躍されとともに、歌舞伎舞踊の振り付けも手掛けられています。今日はとても興味深いお話や実演をお示し頂けると思いま

す。では、早速お招きいたしましょう。藤間勘十郎さん、どうぞお入りください。

藤間

どうも、藤間勘十郎でございます。どうぞよろしくお願ひいたします。本日は「世界文化の中の日本文化」をテーマにお話させて頂きたいと思ひます。私は日本文化を継承している人間として、日本の文化は、色々な世界のもの、自国の文化に取り入れてきた歴史があると思ひております。とりわけ昔の方は、それをさらに昔から日本にあったかのように表現するのを得意としたのではないかなというふうと思ひております。

今日は「日本舞踊」と歌舞伎の振付についてお話しいたします。歌舞伎公演で踊りが出ますと、新しい踊りや昔からの踊りを教えたり作ったりしますが、それを「歌舞伎の振付」と申します。また、私は「歌舞伎の演出」もしていますので、今日は振付と演出法の観点から見た日本の文化の面白さ、世界の文化の取り入れ方を皆様にご紹介したいと思ひております。

「世界の文化」と言いますと、どうしても「コラボレーション」という言葉が思い浮かびます。私も色々な方たちとコラボしてまいりました。実は歌舞伎の方たちと私たち日本舞踊家というのは、何となく同じことをやってるんですけども、表現方法が結構異なります。私も歌舞伎の方と演じる時には、台詞の中にその役の心情をしっかりと乗せてしゃべるといふことに一番重きを置いて演じております。逆に、同じ日本舞踊家と演じる時は、あまりそういう部分を強く出さず、きれいな線を描くように「踊る」ということに重きを置いてやっております。このように同じような分野の人間でも踊り分け、演じ分けております。



昔、能楽師である父、五十六世梅若六郎⁵と2人で『智恵子抄』や能の『花月』、舞踊の『時雨西行』といった演目で、お坊さんと観音様だったり、本当の親子や夫婦の役など様々な役を演じてきました。舞踊の根源は能であるとは私は考えておりますが、舞踊と能はそれぞれの分野で積み重ねてきた歴史があり、今では独自の文化を歩んでいるとも思っています。だからこそ、自分たちがそれぞれをきちんとやれば、それがコラボレーションとして成立するよねと、いつも父と話しております。

もう亡くなってしまわれましたが、『瀨死の白鳥』で有名なダンサー、マイヤ・プリセツカヤさんと私と父、3人での公演のご依頼を頂いたことがありました。これは『ボレロ』をダンサーと舞踊家と能楽師の3人で踊るという、完全に何を見せるのかわからない企画だったんですね。

自国の日本舞踊というものを表現するにあたり、どういう振付をしようかと考えて打ち合わせに行きました。するとマイヤさんから一言、「わたくしはもう歳なので、同じものは二度と踊りません。即興で踊ってください」と言わ

れ、即興で踊ることになりました。『ボレロ』はだんだん楽器が増えていく曲ですが、どの楽器が入ったら終わりが近いということだけを頼りに、自分の文化である日本舞踊を思いつくままに踊り続けました。公演では、ざっくりとストーリーを考えました。マイヤが桜の精、私が蝶々の精を演じ、戯れる場面が展開し、そこへ父演じる鷹の精が出てきて花を争おうとする。そこに桜の精が出てきて、その全てを浄化するというような話の流れで始めました。

当日は4月だったのでしょいか、大雨の中の公演となりました。お客さまがずぶ濡れでカッパをかぶってご覧になっていて、寒かったのを覚えています。舞台でひとりずつ踊った後に、私とマイヤさんと出会う場面がありました。当時すでに年齢を重ねていらつしゃったと思いますが、本当に美しく、桜の精のようでした。その瞬間、私も自然と役というのに吸い込まれ、浄化されるような気持ちになりました。これは歌舞伎役者さんと演じる時に役になりきって演じるのと全く同じやり方をすればいいのだとその時に気がつき、私にとつて忘れられない体験となりました。

私は、当時マイヤ・プリセツカヤさんがどのような方か知らなかったのですが、後々になって伝説的なダンサーであるとなりました。その方と舞台の上でコラボレーションをして世界の文化に触れた時に、やはり心を通じる、「役」で繋がるということは同じであると感じたわけでございます。なぜ、このようなことが実現できたのかといいますと、実は歌舞伎、日本舞踊、能には「型」が残されているからです。振付をつくる際、例えば1曲に100の手があるとして、大体80ぐらいは「型」なんですね。あと残り20に少し奇抜な要素を入れることはありますが、基本的には「型」というもので作られているわけです。

いまから、いくつかの「型」をご紹介します。(立ち上がり、型を実際に見せながら)
まず歩き方ですが、すり足を基本に置きます。例えば武士だったら少し堂々と歩く。例えば町人、手代さん——今でいうお店で働いている方だったら、ちよつと腰を低くして歩きます。あとは遊び人の若者たちになる時は弥蔵(やぞう)という型があるように、実は全部振りの中に入っています。今回は武士の踊りですといわれると、その型が出てくるわけですね。

これと同じように、例えば女性が頭を直す手についても、子どもが直す場面は少し異なります。昔は小さい子どもは



武士の型



弥蔵の型



子どもが頭を直すしぐさ



芸者が頭を直すしぐさ

髪の毛を結わないのですが、ある時期になったら、舞妓さんのように髪の毛を結います。そうすると髪の毛が重たくなるので、頭を直そうとした時に、カコンと頭が傾いてしまっんですね。ですので、子どもの役の時は頭をおさえて直します(頭を左右に傾け、それぞれ片手で頭に手を添える仕草)。一方で、武士の奥さんのような少し高貴な人の場合は、頭を真っ直ぐにしたまま直し、芸者さんや花魁、花街で働いている人の場合は、こうやって(襟足に手を添え、しつとりと頭を撫で上げるような仕草)直す仕草をします。このように、同じ「頭を直す」仕草だけでも全く異なるわけです。これは「型」として残され、「型」で形成されているというのが、舞踊の面白さだと思っております。

それでは、今から全く同じ振りを異なる曲で踊る姿をお見せしたいと思います。最初に『鶯娘』という曲を踊ります。これは長唄の『鶯娘』でして、まずは『鶯娘』というものを通常通りに踊るとどうなるかをお見せしたいと思います。

【実演】『鶯娘』(長唄)

ありがとうございます。

この『鶯娘』という曲は、物語を話すと長くなりますが、実は最初にお話があります。とある結婚を誓った男女がいたのですが、女性の方が何を思ったのか、違う男の人と結婚しますと言いました。男は怒って

この女性の花嫁行列を襲うのですが、花嫁を斬り倒してぱつと顔を見ると、違う花嫁だったのです。この話を経て、その死んだ花嫁に鶯の精が乗り移って、花嫁は浮かばれずにつつと恨みがましく思い、地獄の責苦に遭うという、とても可哀なお話なんです。

今お見せしたのは最後の部分です。「悔しい、私は何であんな奴に殺されなきゃいけないのか」と恨みがましく思



いながら鶯の精になるのですが、地獄の責苦にあう場面です。ご存知の方も多いと思いますが、『鶯娘』の舞台の背景は雪景色です。けれども、実は女性の内面は地獄の業火に焼かれている、火に責められているということを表現しています。途中、後ろにぐつと斬られる場面がありますが、これも『鶯娘』の一つの表現です。

それでは、今お見せしたものと全く同じ振りを、今度はヴィヴァルディの四季「冬」で踊りたいと思います。

【実演】『鶯娘』(ヴィヴァルディ「冬」)

ありがとうございます。実は今、全く同じ振りを踊っていました。そういう風に見えましたか。分かった方いらっしゃいますか。

(客席から手があがる)

分かった方もいらっしゃる、良かった。今、寸分狂わず同じ振りを踊りましたが、実際のところ、曲が洋楽であろうと和楽であろうと、同じ振りで踊った時に、振付が変わ

るわけではありません。

例えば、最初の「悔しい」という場面では、袂を噛むことで気持ちを表現します。

先程申し上げた「性根」、すなわち自分の中の気持ちをしっかりと表現することで舞踊に情が生まれます。

このようにして、コラボレーションは成立します。

ヴィヴァルディの「冬」が流れた時に、西洋的なダンスを踊るのではなく、完全に日本的な表現で全てを表現していく。私は、表現さ

れていることが、日本文化の面白さではないかと思っています。

コラボレーションの時は、この精神を大事に演じております。私もマイヤ・プリセツカヤさんやピナ・バウシユさん



長唄とヴィヴァルディの「冬」でそれぞれ実演したあと、日本的な表現(画像右)と西洋的な表現(画像左)について、動きを表現しながら解説。

といった海外の舞踊家の方々に出会う機会がありました。が、握手をさせて頂いた時の手が皆さん、全く同じでした。あつたかくてね、ちょっと分厚く、包容力があるんですね。聞いかけに対しても、非常に真摯に向き合ってくださいているということがわかりました。

あとは太陽劇団のアリアース・ムヌーシユキン¹⁰さんもそうです。太陽劇団の『堤防の上の鼓手』では演出に文楽の表現を取り入れられています。ご本人から誘いがあり、太陽劇団のワークショップに一ヶ月、歌舞伎舞踊を教えるに伺いました。歌舞伎の方二人を連れて、私が指揮をとってレクチャーする機会を頂いたわけです。その時にムヌーシユキンさんは、日本の表現―役の人が人形を操って、声をもって役者が芝居をする「人形振り」を取り入れていて、衝撃を受けました。そういう意味では、私にとってそのお三方はとも思いいに残る方々でした。

それから、『瀕死の白鳥』で有名なバレエダンサーであるシルヴィ・ギエム¹¹さんとの出会いもありました。ある時、彼女から私の稽古場を訪問したいと連絡がありました。

気持ちで繋がり合えると感じました。もちろんダンスと舞踊というものは全く違うものではありませんけれども、彼女たちと出会うと、身体の中で踊るということでもって、国と国とが繋がったような、そのような気持ちになりました。それでは、次は少し趣向を変えたいと思います。皆様、

「東明流¹²」という邦楽ジャンルがあるのはご存知ですか？

(客席からまばらに手が挙がる)

少ないですね。今日は東明流について、お話ししたいと思います。東明流と申しますのは、明治にできた邦楽のジャンルです。創始者の平岡吟舟さんという方が、明け方に釣り場に釣りに出かけた時に日が昇り、東が明るくなるのを見て、東明流と名付けられました。この平岡さんが海外に渡りまして、海外の音楽を学んで帰国し、海外の音楽の良いところと邦楽のジャンルの面白いところをぎゅっと詰め込んで作ったと言われるのが東明流です。

現在、継承者が減っており、実は私も東明吟苦¹³という名前前で、三味線弾きとしてお声がかれば三味線片手に参加しているわけでございます。私の祖父、六世藤間勘十郎も

お会いした時、彼女がどのようなダンサーだったか存じ上げなかったのですが、少し聞きたいことがあるということをお願ひして、彼女に身体表現の「身」という字は、「身体」と書くのではなくて、「心」体と書いて「心体表現」とわたくしは言うと思います。あなたはどう思いますかと聞きました。私が海外のダンサーと共演してみても、やはり、心情、性根というものが大事であるということを感じたので、そのような質問をしたのですね。

しばらく考えた後、彼女は「私もあなたと同じだと思えます。自分の心情を振り込ませて踊るということが自分もしたいし、それがとても大事なんだと。ただ、自分に求められているものがそうではないことも分かっている」と答えてくださいました。シルヴィ・ギエムさんは、心情を出すということよりも、足がここまで上がるだとか、何センチ高く跳べるということでもって、バレエの世界の何がしかを変えた方だった。そんな彼女が、わたくしに自分も同じであると答えてくれたことによって、やはりどんな世界でも、気持ち、心があれば、コロラレション¹⁴は成立して、

東明流を好んでおり、東明苦舟¹⁵という名前を持ちやっ取りました。

今日は、まず東明流の『雁と燕¹⁶』という曲の映像を観て頂きたいと思えます。三味線は三本の糸がありまして、一の糸、二の糸、三の糸で全部音が違っていて、一の糸と三の糸がオクターブ違うというのが三味線の基本の形です。ところが、この曲は一と二の糸の音は違うのですが、三と二の糸は同じ音という変調で構成されています。少し洋楽チックな構成の仕方なんです。一度お聴きいただきたいと思えます。

【映像】『雁と燕』三味線演奏

わかりましたでしょうか、全く同じ調子だったなんて気づかないでしょう。普通の古典曲と全く同じに聞こえるのですが、これは明治にできたものですね。あまり歌舞伎で見たことがない二の糸、三の糸が全く同じ音で表現されていて、奏法が難しい難曲です。こういうものが東明流

です。先ほどは演奏だけでしたが、これに踊りがつくとうなるのか、少しご覧いただきたいと思います。これは『雁と燕』という曲ですが、私の祖父、六世藤間勘十郎がこの振付をつくる際、雁はゆったり踊り、燕はその倍速で踊るといふ表現をしました。映像をみながら説明をしていきたいと思います。

【映像】『雁と燕』——映像の舞台上には黒い衣装を着た燕と茶色の衣装を着た雁が登場し、踊っている。

雁は、手紙を届ける象徴ともいわれる鳥です。また、黒い足袋を履いて踊ることはあまりないのですが、燕の方は足袋まで黒くしています。実は、映像で燕を演じているのは私の母、七世藤間勘十郎¹²です。母は、今お話ししている知識や踊りのノウハウを全て仕込んでくれました。日本舞踊というのは、日本建築が上に高くのびるのではなく横に広がるのと同様に、重心を下に落として踊るといふ基本があります。ところが、私や母親というの上には上にと伸

びる特徴があるのですね。こういう東明流のものとか、昔のちよつと変わったものの時は特にそうです。

（映像終了）

今はいろいろな流派があり、半音階があるものも多いのですが、東明流は、古典の基本となるような音階のみで構成されていて、私はとても好きなのでございます。今日はこの後、東明流の『梅』という作品を踊りますが、これは様々な梅の名所を描いた作品です。——皆様、俳優の堺雅人さんをご存知だと思いますけども、堺さんも東明流をしておられます。実を言いますと、この『梅』の極意は堺さんから教わりました。私の90歳になる叔母が堺さんの踊りの先生なのですが、ある時、東明流の『梅』を堺さんが踊られる時に私が演奏者として立ち会う機会がありました。その際、堺さんが、「大叔母様からのご伝言で、ここはこうやってみるように言っておきなさいって言われました」といふうに、全て教えて下さったのですね。ですので、私にとって『梅』は堺雅人さんから教わった曲だと思っております。そんな東明流を今日は踊ろうと思います。

東明流は、曲調に江戸時代を描いているような雰囲気があるのですが、奏法や弾き方などから、実は近年つくられたものであることが分かります。このように、日本の文化

は海外のものを取り入れながら、独自の文化として受け継いでいっているのだなと感じています。一方で、自国の文化を大切にす精神や外の文化を取り入れる精神があるからこそ、コラボレーションが成立するのだと思います。そして、世界の文化の中でも日本の文化は通用していると思っております。

海外へ行くと、日本人自身が日本の文化に関心がないのかもしれないと気づかされることもありました。海外の方々と交流すると、やはり日本文化の奥深さを知りたいと思っている方々が多いですね。パリのオペラ座などでもこのようなレクチャーをしたこともございますが、やはり皆さん日本の文化に対してリスペクト持って下さっていました。それはやはり、ただ単に文化を守っているだけではなく、色々なものを取り入れながら、新しい文化を生んでいく、突き進んで切り開いていくという精神があるからだと思っ

ております。私もいつも心に掲げてきましたが、この精神は、昔から伝わった日本人の精神なのではないかなと感じる次第でございます。

それでは、今から東明流の『梅』を踊らせて頂くのですが、その前に『楊貴妃』をご覧いただきたいと思っております。これは再演の映像ですが、初演は私の母が二十歳くらいの時に演じました。格好は完全に楊貴妃ですが、地は義太夫で、振りも完全に日本舞踊の振りで踊っています。これは他国で伝承される歴史を、能の『楊貴妃』をもとに、日本の演出法に全て落とし込んだ舞踊でございます。なかなか面白い作品です。では、これから『楊貴妃』をご覧いただき、続いて東明の『梅』をご覧頂きたいと思っております。

【映像】『楊貴妃』

【実演】東明流『梅』

ありがとうございました。あまり大変そうに見えないかもしれませんが、東明流の踊りは本当に大変です。特

に、いかに柔らかく見せるかという点がとても大切です。私たち宗家藤間流は、指先がすごく綺麗だというふうに言われるのですが、実は指先を綺麗に見せるには方法がありまして、人差し指から順番に開けると柔らかく見えるのですね。これは歌舞伎の『鏡獅子』の「川崎音頭」のくんだりや『船弁慶』の「都名所」のくだりにも見られますが、実はこの指先をきれいに見せる方法は、私の祖父が東明流を踊る



東明流『梅』の実演

時に、いかに手先を綺麗に見せるかという点から考え出した工夫なのです。細かいことですが、この手法でやると少し柔らかく見えません。

先ほども少しお話ししたように、やはり世界の文化を取り入れ、自国の文化として表現し、それをさらにこうやって何十年も受け継

いでいるというところが日本の文化のすごいところなのではないかなというふうに感じております。東明流の三味線にしても、非常に難しいものですが、実際こうやって聴いてみると難しくは聞こえない。見た目はさらさらとやるのに、実は手の込んだ工夫があるところが面白いところだなというふうにも思っております。また、このような点が、日本文化が世界の方々に関心を持って頂ける理由なのではないのかなというふうにも考えています。本日はありがとうございました。

—質疑応答—

学生1…東明流についてなのですが、平岡吟舟さんが西洋の音楽と日本の音楽を合わせてつくったというところでしたが、どのような部分が西洋らしいのでしょうか。

藤間…奏法、手法、音階の使い方というのが非常に面白く、通常の三味線にはない部分だと思います。先

程の『雁と燕』もそうですが、特殊なつくり方が

されているものの、聴いた印象は同じです。ピアノの場合、押すとドレミファソラシドと音が出て、キーによって高さが異なります。三味線はピアノと違って押したら音が出るわけではないのですが、東明流では、ピアノのような感覚で作ったような曲だなと思う時がありますね。それから、日本の音楽には「心中もの」、つまり恋愛を題材としたものが多いのですが、東明流は花鳥風月しかありません。これが東明流の面白さであり、特徴でもあります。例えば『雁と燕』では、雁と燕が飛んでいる風情を表現しているだけですし、『梅』では、様々な土地の梅の話を歌っているだけで、色恋ものは登場しません。これが意外と近代的だなと感じています。東明流は、意外とそういう色恋ものがすべて出きった後に来たのでしょうね。色恋ものは一切使わないでどうやったら面白い曲が出来るのか——この風情を上手いこと取り入れて作っ

たものだと思います。

田口…花鳥風月を題材にした東明流の曲はどのくらいの数あるのでしょうか？

藤間…本が3冊あり、1冊に20曲程入っています。もう廃曲になってしまったものもあるのですが、今受け継いでいる人たちは本当に少数で、20人いるのかなというくらいの人数ですね。

田口…20人しかおられないのですか。

藤間…そうですね。これはなくしちゃいけないと思って、自ら入りました。東明流というのはあまり他の流派では踊らなくて、うちの流派が多いんですね。つまり東明流がなくなるということは、藤間流にとって大きな損害です。そうならないために、頑

張って踏ん張っています。

学生1…ありがとうございます。

田口…他にいらっしゃいますか。はいどうぞ。

学生2…今回初めて日本舞踊について講義を受けたのですが、日本の古典芸能という男性の役者さんが演

じることが多いというイメージがあるのですが、日本舞踊の全体の男女の比率って今どのくらいなのでしょう。

藤間：

そうですね、今は女性の方が圧倒的に多いです。基本的には、歌舞伎には女形という優れた表現方法がありますから、男性が男も女も演じます。また、宝塚は女性が男も女も演じるでしょう。一方で、日本舞踊は男性も女性もいて、男性が女形を演じることもあれば、女性が立役、男を演じることもありますし、女性が立役で、男性が女形というように混ざることもあります。これが、他のものにはない面白いところかなと思っています。

学生2：ありがとうございます。

田口：

結局それも「型」があるからできると考えていいでしょうか。

藤間：

そうですね、全部何かの「型」があるからこそ、できるのではないかと思います。

田口：

明治以降の日本舞踊の展開も、歌舞伎の舞踊の

「型」に従っているということでしょうか？

藤間：

それが多いですね。ですので、振り付けする際はなるべく「型」でつくることが多いと思います。

学生3：

もともとある「型」を曲の持っている物語に合わせ、色々な要素を強く感じました。例えば、ストリートダンスは決まった型、リズム一個一個、振り付けに名前があって、それを組み合わせる音楽に合わせます。逆にミュージカルは、そこまで明確な型はないですが、物語や人が動物を演じたり、女の人が男の人を演じる動きをダンスの中に組み込んでいるので、様々なダンスに通ずる要素があるなと思いました。

藤間：

ありがとうございます。本当に共通ですよ。現代のダンスも日本舞踊もそうですし、もしかしたらクラシックも同じなのかもしれません。何となく日本舞踊って違うものというイメージがあると思うのですが、そうではない、同じなのだと感じ

て頂けてとても嬉しかったです。ありがとうございます。

田口：

現代の日本文化の原点が「型」から発想するということにあり、現代のダンスにも踏襲されているということですよ。

藤間：

そうですね、全く異なるところで歩んでも、やはり同じことを考えるのはすごいことだと思います。

田口：

私はヴィヴァルディの『鶯娘』を見て感動しました。日本の音楽とヨーロッパの音楽は明らかに違うわけですが、それをどうやって同じ振り付けでやるんだらうって思ってた興味深く拝見しました。やはり「間」の話題が出てきて、無意識の内に身体が「間」を持って何か表現しているのだなと感じました。

田口：

私たちは自然と音にのせて踊るんですよ。それが当たり前のことなんです。ダンスでもリズムや音楽にのせるといいますが、日本舞踊も同じで、流れている音楽に振りを乗せます。ですので、た

藤間：

私たちは自然と音にのせて踊るんですよ。それが当たり前のことなんです。ダンスでもリズムや音楽にのせるといいますが、日本舞踊も同じで、流れている音楽に振りを乗せます。ですので、た

田口：

が単に振りをやるのではなく、いかに音楽に自分の振りを乗せるかが一番大切なんです。これはインドの学校に日本舞踊を教えに行った時に学びました。『浜松風』という珍しい曲を教えたのですが、1週間経ったらインドの学生たちが口三味線を歌いながら踊っていました。

藤間：

向こうは音楽で踊るといって文化がありますよね。音楽を取り入れて、それに乗せて踊っちゃう——だからどんな覚えることができるんですよ。音に乗せるということが自然にできるんだなと感じました。

しかし、だからといってヴィヴァルディの『四季』に合わせて、『鶯娘』を踊るとなると、我々がやってもらいと言われても、振りを覚えたとしても、ああはいかないわけですね。そこがもちろん難しさであり、楽しさであり、「型」を知っていれば

いいって問題ではないという境界線になるわけ

すね。

藤間… そうですね。ただ、今のヴィヴァルディなんかでやる時は、わたくしたちも少し、普段よりは少し、感情過多になります。

田口… どうしてですか？

藤間… その方が音楽に乗りやすくなります。いわゆる雰囲気にかつと入れるので、いつもの曲で踊るよりは、洋楽の雰囲気をつかむために、少し感情をぐつと持ち上げるとすつと入っていきけるようになりますね。

田口… すつと上がる感じで踊るということをおっしゃっていました。ヴィヴァルディにのせると一層踊りやすくなるのでしょうか？

藤間… どうでしょうか、踊り癖があるのかもしれないですね。普通、女性は日本舞踊を学ぶのですが、私の母は歌舞伎舞踊をしつかり学んでいました。歌舞伎舞踊と日本舞踊はやっぱり全く表現方法が違うんです。つまり女形、男性が女の姿勢を演じ

るということを学ばなきゃいけない。女性が女形の時は、まず女性が性別を捨てて男性になって、

男性の気持ちで女を演じるというところが大事になります。そうなった時に、自分の背丈等を考えて、私の祖母である藤間紫¹³や母が皆で編み出していったのだと思います。つまり、相手が歌舞伎

の方だと、自分がそのまま腰をおつたらどんどん小さくなってしまふ。それとどうやって張り合おうか、もつと大きく踊らないといけないのではないかと色々考えたのだと思います。女性が歌舞伎舞踊を歌舞伎役者さんと踊る時の踊り方なのかもしれないですね。

田口… なるほど、ありがとうございます。では今日はこれで終了いたします。もう一度藤間勘十郎さんに大きな拍手を送りたいと思います。ありがとうございます。

藤間… ありがとうございます。

一 注釈

1 日本芸能史(にはんげいのうし)
生きた芸能を「みんなで学ぶ」を理念に、20002年開講。声明・雅楽をはじめ、能・狂言、民俗芸能、京舞など、芸能の土壌豊かな京都縁(ゆかり)の諸芸能を起点に、日本の芸能・芸道を各年度のテーマに基づき多角的に取り上げてきた。研究者・人間国宝を含む実演者を講師に迎え、研究者の専門的視点と、実演者の身付実践に根ざした語りと実演を通して、劇場ならではの「実物の面白さ」に触れる贅沢な学びの場を志向している。

2 八世藤間勘十郎(ふじま・かんじゅうろう)
1980年、東京に生まれる。祖父・六世藤間勘十郎と母・七世藤間勘十郎(現・三世藤間勘十郎)の元研鑽を重ね、2002年「二世勘十郎13回忌追善三世勘十郎・八世勘十郎襲名舞踊会」にて八世宗家・藤間勘十郎襲名。祖父と母の後を継ぎ歌舞伎の振付、演出を手掛ける。

3 田口章子(たぐち・あきこ)
京都芸術大学教授、博士(日本語日本文学)。研究領域は近世演劇を中心にとした古典芸能。2002年度より毎年「公開連続講座 日本芸能史」の企画・コーディネートを行う。1999年「江戸時代の歌舞伎役者」で芸術選奨文部大臣新人賞(評論部門)受賞。その他の著書に『歌舞伎から江戸を読み直す―恥と情―』『ミネルヴァ評伝選 二代目市川團十郎 役者の氏神』『歌舞伎で日本文化論―伝統的思考法―見立て』『やつし』『もどき』など。

4 東明流
明治時代、平岡吟舟により創始された三味線の流派。西洋音楽と謡曲や長唄等、様々な邦楽のエッセンスを集成し誕生したジャンル。

5 五十六世梅若六郎(うめわか・ろくろう)

1948年、五十五世梅若六郎の嫡男として生まれる。1988年、五十六世梅若六郎、2018年、四世梅若実を襲名。観世流のシテ方音楽師として、伝統的な音楽だけでなく、新作能や海外での公演にも積極的に携わり、能楽の第一人者として活躍している。2014年、重要無形文化財(人間国宝)。

6 マイヤ・プリセツカヤ(Maya Plisetskaya)

1925年ソビエト連邦(現ロシア)に生まれる。元ボリショイ・バレエのプリマ。『瀧死の白鳥』で人気を博し、20世紀を代表するバレリーナとして国際的に高く評価された。旧ソ連体制下の抑圧に耐えつつ、バレエのみならず、演劇界にも革新をもたらした。2015年没。

7 『鶯娘』

歌舞伎舞踊・長唄の演目。冬景色の舞台を背景に、白無垢姿の娘の姿で現れた鶯の精が、姿を変えながら恋の喜びや苦悩、妄執を表現する。最後の場面では、娘は恨みをこめた物狂おしい様子をみせ、やがて鳥の姿となり地獄の責めに苦しむ様子が描かれる。

8 ビナ・バウシュ(Bina Bausch)

1940年ドイツに生まれる。フォルクヴァング芸術学校でクルト・ヨースのもとで舞踊を学ぶ。1973年、ヴッパータール舞踊団の芸術監督・振付家に就任。代表作として『春の祭典』、『カフェ・ミュラー』等。舞踊と演劇の境界線を越えた舞台芸術の新たな方向性を示し、あらゆる世代の振付家に影響を与えた。2009年没。

9 太陽劇団(Te Théâtre du Soleil)

1964年にアリアヌス・ムヌーシュキンによってパリで設立された演劇集団。協同組合的な運営と集団創作を特徴とする。パリ郊外のラ・カ

ルトウーシュリ(旧彈藥庫)を活動拠点に、身体表現・即興・仮面芸術を取り入れたつ、西洋古典と非西洋演劇の伝統を横断する独自の作品を発表してきた。代表作には『1789』や『TAMBOURS SUR LA DIGUE』などがある。劇団は視覚的・儀式的な舞台構築や大規模な集団創作のモデルとして国際的に高く評価され、演劇研究においても重要な参照点となっている。

10 アリアース・ムヌーシェキン (Ariane Mnouchkine)
1939年フランスに生まれる。1964年に太陽劇団を設立、半世紀以上にわたり活動を続けている。2001年、文楽のエッセンスを取り入れた舞台『堤防の上の鼓手』で初来日。

11 シルヴィ・ギエム (Sylvie Guillem)
1965年、フランスに生まれる。19歳でパリ・オペラ座の最高位のエトワールに最年少で昇進。片足を垂直に差し上げた「6時のポーズ」の先駆者でもあり、卓越した身体能力と豊かな表現力で知られる。1989年にはイギリスのロイヤル・バレエ団に移籍し、国際的に活躍した。クラシック・バレエの枠や伝統にとらわれず、近年はコンテンポラリー・ダンスにも積極的に取り組んでいる。

12 七世藤間勘十郎(ふじま・かんじゅうろう)
1945年、六世藤間勘十郎と、藤間紫の長女として東京に生まれる。1990年に七世藤間勘十郎を襲名。2002年に三世藤間勘十郎を襲名。宗家藤間流の継承のみならず、歌舞伎舞踊の振付でも活躍し、後進の育成と指導にも力を注いでいる。

13 藤間紫(ふじま・むらさき)
1923年、東京に生まれる。古典舞踊・歌舞伎舞踊から舞踏劇の創作などを幅広く手がける一方、女優として舞台・映画・テレビドラマにも多数

出演。1987年には、自身の流派「紫派藤間流」を創流し、日本舞踊の普及と革新に大きく貢献した。2009年没。

実践の声

舞台芸術をめぐる「声」

— 学生による実践の記録と記述 —

本紀要では、これらの活動を踏まえ、研究者による論文と並行して、学生による文章を掲載する。本枠は、舞台芸術における創作の経験や思考の過程を言葉によって記録し、共有することを目的とし、学生の表現活動に根ざした学びを、舞台芸術をめぐる多様な声の一つとして社会にひらいていく試みである。

ここに掲載された文章は、学生がそれぞれの関心や立場から舞台芸術に向き合い、その経験を言葉として提示したものである。舞台芸術研究センターは、これらの発信を研究の「始まり」や「過程」として尊重し、研究者による論文と連なりながらも、異なる位相をもつ表現として受け止めている。本紀要を通じて、学生から実践者、研究者へと連なる多層的な思考やクリエイティブな営みが、舞台芸術をめぐる知の広がりとして共有されていくことを期待したい。

舞台芸術研究センターでは、2023年度より全学部生を対象とした社会実装型授業として、松尾スズキ氏とともに「松尾スズキ・リアルワークプロジェクト」を開始した。さらに2025年度からは、本学大学院と共同でプロジェクト実践科目を新たに開講し、初年度は演出家の杉原邦生氏が講義を担当したほか、KYOTO EXPERIMENT「京都国際舞台芸術祭の共同アーティストリック・ディレクターの川崎陽子氏、塚原悠也氏による特別講義も実施してきた。これらの取り組みは、学部・学科の枠を越え、実践や思考の芽生えの段階から研究へと至るまでを、連続した学びのプロセスとして支援していくことが、研究センターの重要な役割と考え、これまで以上に相互に循環させていくことを目的としている。

シンプルな身体から内奥の本質へ

—ライブパフォーマンスにおける「存在」が触れてくるとき—

楊 晨 瀾

舞台の明かりに照らされて、一人のパフォーマーが一脚の椅子に腰掛けていた。何も語らず、ただ自然に座り、呼吸し、その場で生きながら、観客である私たちと同じ時間を共有している。沈黙のなかから、目には見えない何かがゆっくりと立ちのぼってくるようで、私は何かに胸を射抜かれたような感覚とともに席に釘付けにされ、涙を抑えられなくなっていた。

2025年7月11日、京都の「BANGUILD」で行われた「FOUR DANCERS」というイベントにおいて、出演者の一人が約20分のソロ・パフォーマンスの終盤で、舞台上の椅子にただ180秒間静かに座る、という場面があった。背後のスクリ

ーンにはシンプルなカウントダウンの数字映像が映し出され、会場にはカウントダウンの音が響いていた。パフォーマーは椅子に座り、私たちとともに一定の時間を過ごしているだけで、そこには高度な技巧を伴う動きも、明確な物語も存在しない。それにもかかわらず、なぜ私の内側が大きく揺さぶられるのか。その後も何度も自分に問い続けた。いったい何に心を動かされたのか。釘づけにしたものは、いったい何だったのか。

あの180秒のあいだ、時間そのものがゆっくりと感じられた。観客は、舞台上の静かに座っているその身体を共に見つめ、その内部に息づく生の気配に耳を澄ませていた。会場の音は異様なほどくっきりと聞こえ、まるでその場にいまする全員の心臓が同じリズムで脈打ち、ともに呼吸しているかのようにさえ感じられた。私の感覚のなかで、空間を形づくるあらゆるものが澄み切って、確かな現実味と重さを帯び始める。その瞬間、この空間のなかに自分自身もまた確かに存在しているのだという感覚に強く包まれる。まるで今しがた目覚めたばかりのよう。

舞台上のパフォーマーは、余計なものを一切まとわず、その瞬間の生命をありのままに差し出しているように見える。なるほど、「存在」ということだけで、人の心を深く揺さぶりうる。最も簡単でありながら、最も深い。ごく日常的な行為が、ひとたび舞台という場に置かれ、見られ、凝視される時。「非日常」とみなされる特殊な場の中で、人々が当たり前だと思っただけで、しかし本来大きな力を秘めていたものが、急に浮かび上がってくる——生命そのものが、そもそも一つの奇跡なのだ、ということがある。

この観劇体験をきっかけに、私はパフォーマーとして考え始めた。現場で立ち上がる他のさまざまなパフォーマンスの形式も、本質的には同じような側面をもっているのではないかと。どれほど多様な形式や技巧が用いられ、どのような内容が語られていたとしても、それらによって感動するという表層のさらに奥で、観客の深いところに共鳴を引き起こしているものは、実は同じ一つの出来事なのではないか。すなわち、パフォーマーがその場その時に確か

に存在しているという力を、現前する身体を通して直接的に観客へと手渡すこと、その同じ時空を共にしているパフォーマーの生命と観客の生命が、ある瞬間にふと共振し合い、観客はその共振を通じて、自らの生命もまた確かにここにあるのだと、より鮮明に感じ取ること——そういうことなのではないか。

こうした感覚は、近ごろ劇場に足を運ぶたびに、たびたび立ち上がってくる。これまであまり意識してこなかった、いくつかの微細な瞬間に、あらためて気づかされるようになった。たとえば上演が始まる直前、客席に座り、周囲の観客たちとともに、沈黙の暗闇のなかで集中して待っている時間。その暗闇のなかで、身体感覚は次第に開き、敏感になっていく。自分自身と周囲の観客が、同じ暗闇に包まれた一つの時空に共に存在していること、そしてそこにいまする全ての人の輪郭が溶け、まるで劇場という暗闇そのものに一緒に沈み込みながら、呼吸し、待っている。まだ何も始まっていない。まだ何も決まっていない。だからこそ、すべてが可能である。そのような瞬間に、私の内側には言

葉にしがたい深い感動と幸福感が湧き上がってくる。そのとき私はおそらく、自分の生の実感を、もう一度強く感じている。

これ以前から、私の創作は一貫して、目に見えない「存在」をどのように可視化しようか、という問いを軸にした試行と探究として進めてきた。「存在」そのものへの関心は、可視的で物質的な身体の中に潜む、不可視で非物質的な部分への好奇心と、長年抱き続けてきた戸惑いから生まれている。肉体のほかに、生命には何があるのか。自らの身体のうちにある、言葉にしがたい「存在」を、どうすれば感じ取ることができるのか。これまでの作品では、主に写真というメディアを通して、触れることも見ることもできない抽象的な自己の生命の「存在」を、観察可能な物質的な形へと変換しようとしてきた。たとえば、日常生活のなかで身体活動が空間や物に残す物理的な痕跡を収集・記録したり、あるいは毎日同じ時刻に、自分の身体が偶然いる場所を記録する、といった方法である。



図1:「3.600秒」展示風景(パフォーマンス実施中) 2025年

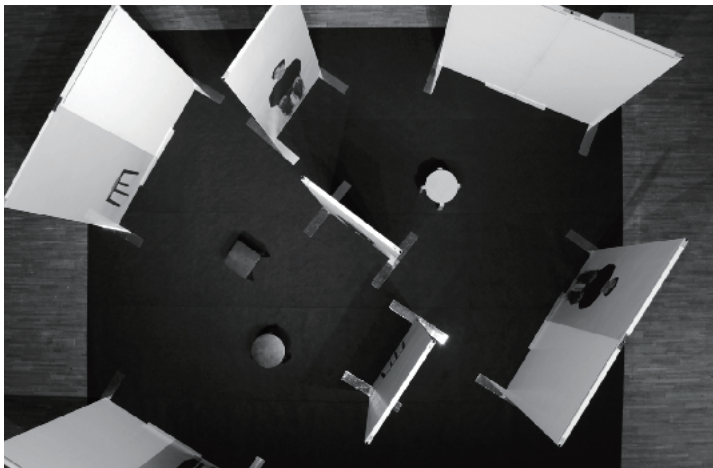


図2:「3.600秒」展示風景(写真配置と椅子/俯瞰) 2025年

しかし次第に、それらは常に「いま」が過ぎ去った後の観察であり、過去の中で存在の手がかりや証拠を拾い集めているにすぎない、ということに気づくようになった。ただその瞬間にしか起こりえない「存在」そのものには、どうしても触れられない。私は今もなお、「存在」そのものをより直接的に感じうる表現のあり方を探し続けている。前述のパフォーマンス作品の一場面に触れたことをきっかけに、私は、現場で起こる身体そのものが、見る者に「今ここ」における「存在」を感じさせるための通路になりうるのだと実感した。そこで、自身の作品のなかにもライブ・パフォーマンスの要素を取り入れ、「そこに在る身体」そのものを素材とすることで、観者が進行中の時間のうちで立ち上がる無形の「存在」そのものに、より直接触れられるような状況を試みるようになった。

近作『3600秒』（2025年）では、写真・空間インスタレーション・パフォーマンスを組み合わせ、その思考を実践として試した。本作は、床に自立させて配置した3組の写真パネルと、途切れず鳴り続ける時計の秒針の音によっ

て構成される空間である。高さ240cmの同寸の写真が合計6枚あり、そこには、椅子に座る2人のモデルと、誰も座っていない空の椅子が写っており、「3600秒前」と「3600秒後」の瞬間が記録されている。2枚1組の写真パネルは、互いに向かい合うように一定の距離をあけて設置され、空間には3つの細長い「時間の空間(時間の通路)」が生まれる。それらの間には撮影に用いた椅子を3脚それぞれ置き、空椅子の写真2枚の間に置かれた椅子(実物)に、作者である私自身が座ってパフォーマンスを行う。写真の2人のモデルと同じ座り方を保ち、「3600秒(60分)静かに座り、ベルの合図で交代し、3600秒の空白を置く」を反復する。

観客は、それぞれの写真パネルが形づく「時間の通路」のあいだを歩いて通り抜けたら、そのあいだに置かれた椅子に腰掛けたりしながら、3600秒隔てられた2枚の写真のあいだで省かれた空白を体感することができる。また、作品空間のなかを通り抜けたら、作品とすれ違う瞬間に、椅子に座って呼吸している「いまここにある生の生命」と、

るときにこそ、その存在のあり方は、より直接的に観客のなかに共鳴を呼び起こし、観客自身が自らの存在を強く感じ取る契機となるのだと思う。

おそらくこれこそが、ライブ・パフォーマンスにおいて決して容易ではない側面の一つである。動きや形式がどれほど単純で日常的であっても、パフォーマンスは上演のあいだ、意識を持続的に集中させ、その場で立ち上がる一瞬一瞬の時間のなかに、とどまり続けなければならない。

そして、この「とどまり続ける」力は、上演の場面だけで急に身につくものではない。むしろ日常においても同じように、自分の身体と感覚がいまここにあることを保ち、時間の流れのなかに身を置く姿勢として育まれていく。その生活の質が、舞台上でも無理なく現れ、たとえ最小限の行為であっても、観客へ「生の実感」を手渡しうる現前の強度を支えている。

その瞬間に出会うこともある。私は、ただシンプルに現場に存在する身体によって、生命そのものをできるだけそのまま提示したい。観客が、写真が固定した時間とその間の空白を感じると同時に、現在進行形の「存在」と出会えるように。

しかし、このパフォーマンスの実践の中で、「パフォーマンス」という役割について新たな実感を得ることになった。一見すると簡単で日常的に見える「座る」という行為は、ただ身体が椅子の上において動かないということではなかった。身体は座っていても、意識はすぐに散っていく。頭は勝手に考え続け、意識が本当に「いまここ」にある時間はむしろ少ない。まるで椅子にあるのは肉体だけ、という状態になる。パフォーマンスの意識が「今ここ」に留まっていないとき、観客と同じ現在の時間において関係を結ぶことができな。それに対応するように、観客の側もまた、パフォーマンスの「存在」とその場で共振することが難しくなるのではないか。逆にいえば、パフォーマンスが本当にこの瞬間に身を置き、今ここにとどまり続けることができてい

「注釈」

1 URBANGUILD (アーバングルド) …京都・木屋町にある多角的なアトススペース(公式サイトによる)。音楽・ダンス・演劇など、多様な公演が行われている。

2 FOUR DANCERS vol.321〜dance performance night〜:URBANGUILDで開催されるダンス/パフォーマンス系イベント。原則として4組(または4色のパフォーマンス)が各パートを担当し、順に上演するオムニバス形式で構成される。本稿では2025年7月11日の回を指す。

俳優の“自意識”と“夢中”のあいだ

——松尾スズキ・リアルワークプロジェクトの
実践から考える意識と身体の変化

上松 咲和

お芝居って、どうやってやればいいんやろう。

13歳のときから、私はこの問いをずっと抱えている。

お芝居というのは、とても繊細で、敏感なものだ。相手の芝居をよく見て、よく聞いて、その場の空気をよく味わって、受け取ったものを等身大のまま自分の身体に入れ、虚飾なく外に出す。その一見シンプルなような作業が、なかなかうまくできない。

年に数回くらい、「あ、いまはうまくできたかもしれない」と思う瞬間がある。なぜそう感

じたのかを考えようとすると、私はいつも自分の体の内側に意識を向ける。

脳内は役のことを考えていた？

それとも台詞や段取りのこと？

緊張してアドレナリンが出ていたのか、冷静だったのか。

呼吸は？ 心拍数は？

そんなことを考えているうちに、結局よくわからなくなってしまう。でも、飽きずに10年近く同じことを考え続けているのだから、きっと私はお芝居が好きなのだろう。もっと上手になりたい。もっと、のびのびと芝居ができるようになりたい。

そう思っている矢先に、松尾スズキ・リアルワークプロジェクト¹の存在を知った。

この文章は、私がこのプロジェクトに演者として参加し、松尾氏と演劇をつくるなかで、自分の身体と意識に起きたことをできるだけ正直に書きとめた、記録と記述である。

1 はじめに

私は2024年と2025年の2年間、「松尾スズキ・リアルワークプロジェクト」に参加した。ずっと「お芝居ってどうやればいいんやろう」と考え続けてきた私にとって、このプロジェクトは、ひとつの大きな実験の場だった。

「松尾スズキ・リアルワークプロジェクト」は2023年から続くプロジェクトである。初年度は客席から観ていて、自分もやりたいといううずうずするほど、演者たちがいきいきとしていて、それは素敵な作品だった。

本稿は、私が参加した2024年度『ない』²、2025年度『悪霊〜下女の恋〜』³（以下、『悪霊』）における実践経験をともに、演技の過程で起こった自分の身体と意識の変化について記録するものである。松尾氏の戯曲には、ちよっと他にはない言葉のリズムと、不条理な感触がある。笑っているのに、どこか痛い。ふざけているのに、急に胸をえぐられる。その感じは、「コメディ」や「シリアス」という言葉ではうまく説明できない。松尾作品の笑いは、わかりやすいギャグというよりも、人間の弱さや情けなさが、

ふとあらわになった瞬間に生まれるものだと思う。そして、その独特さは、役者の演じ方にもすごく敏感に反応する気がする。うまく演じる技術だけではたどり着けない、独特の領域がそこにはある。

私が参加した二度のプロジェクトでは、演技がうまいかどうかよりも、役者が自分の自意識とどう付き合っているか、そして舞台の上でどれだけ「フラット」でいられるかが、ずっと大事にされていた。ここでいうフラットさとは、役にちゃんと寄り添いながらも、変に盛ったり、自分をアピールしすぎたりせず、戯曲の流れに身を預けているような状態のことだと思う。

この考え方に触れて、私は『ない』から『悪霊』へ進むあいだに、「うまくやろう」としている自分から、「とにかく役の中にいようとする自分」へと少しずつ変わっていった。本稿では、その2年間に私の中で何が起きていたのかをたどりながら、松尾作品の中で俳優がどんなふうにいることを求められているのかを書いてみたい。

実践の声

俳優の“自意識”と“夢中”のあいだ
——松尾スズキ・リアルワークプロジェクトの

実践から考える意識と身体の変化

2 松尾スズキ・リアルワークプロジェクトの特徴

松尾スズキ・リアルワークプロジェクトでは、松尾氏本人が稽古場において、役者たちに直接言葉を投げかけてくる。いわゆる演技学校みたいに、基礎訓練を積み上げたり、テキストを細かく分析したりするわけではない。どちらかというところ、その場で俳優がどんな状態で芝居をしているかを見ながら、必要なときに必要な一言を差し出す、という感じの稽古だ。

私が一番強く感じたのは、ここでは芝居のテクニク^{テクニク}だけ“ではまったく足りない、ということだった。むしろ、俳優がどんな気持ちや温度で舞台に立っているのかが、そのまま問われている。松尾作品の笑いは、「ここでウケを取りにいこう」と狙ってつくるものではなくて、戯曲そのものの面白さを邪魔せずに通したときに、勝手に立ち上がってくる。だから、俳優が前に出すぎたり、自分をアピールしすぎたりすると、その繊細なバランスがすぐに崩れてしまう。

松尾氏の稽古には、決まったマニュアルがない。そのと

きの俳優の状態を見て、即興的に言葉が飛んでくる。その一言で、俳優の集中や空気がガラッと変わることがある。言葉を受け取った瞬間、自分の意識の位置がスツとなおる感じがして、「あ、さっきは違うところに立っていた」とわかる。ここで問われているのは、やり方を覚えることというより、どれだけ作品の呼吸に身を預けられるかで、そのぶん俳優の内側の姿勢が、かなりむき出しになる稽古だったと思う。

3 実践を通して経験した意識と身体の変化

3-1 2024年『ない』——『自意識』と向き合う入口
初めて参加した2024年の『ない』の稽古で、私はずっと「面白くしなきゃ」「うまく見せなきゃ」という気持ちに駆られていた。稽古が進むほど、「いまどう見えているんだろう」という意識が強くなって、体の動きはどんどん大きくなり、芝居も必要以上に盛られていった。

当時の私は、強く表現すること、派手にやるのが、芝居の説得力だと思っていた。でも松尾作品では、それがそ

のまま戯曲の呼吸を乱してしまう。私が頑張れば頑張るほど、言葉そのものの面白さが薄れていく。そのことに、だんだん気づかされていった。

結果的に私は、作品の魅力を伝えるどころか、むしろ邪魔をしてしまっていたのだと思う。それでもこの『ない』の経験は、私にとって大きな転機になった。「私は芝居をしているとき、ずっと自分のことを見ている」という事実には、はじめてはつきり気づいたからだ。この気づきが、翌年のプロジェクトへ向かうためのスタートになり、芝居の中で自分の立ち位置を考え直すきっかけになった。

3-2 2025年『悪霊』——『夢中でやろう』との出会い

2年目の『悪霊』では、最初の読み合わせから、ほかの受講生に見られながら芝居をする形だった。それだけで、私の中の「見られている」という意識が一気に強くなって、セリフは不自然に早口になり、緊張すればするほど身体も心も固まっていった。うまくいかなくて、やり直しが何度も続いた。

そんなときに、松尾氏がぼつりと言った。

「次は、もつと夢中でやろう」

それだけだったけれど、この一言は、私の中に深く残った。ここでいう「夢中」というのは、ただ集中している、という意味ではない。自分がどう見えるかを考える声が少ない静まって、役の感覚に体が自然についていくような状態のことだと思う。でも私は、「うまくやりたい」「変に思われたくない」という気持ちに引張られて、そこからどんどん遠ざかっていた。

セリフに「ここでこう見せたい」という狙いが入り込むと、言葉は役のものじゃなくなって、私自身の意図が前に出てしまう。そうすると芝居の中に小さな嘘が生まれて、それが積み重なって、全体が「私の自意識で塗られたもの」みたいになっていく。そのことに気づいたとき、私は、自分の芝居の姿勢そのものを問い直さないといけないと思っただ。松尾氏が求めていたフラットな状態というのは、「自分のため」じゃなくて、「作品の呼吸」に身を預けられる状態なのだと、そのときはじめてわかった気がしている。

3-3 変化——芝居に、夢中になれる身体へ

『悪霊』が終わったあと、私は日常の中でも「いまの私はフラットだろうか」と自分に問いかけるようになった。人からどう見られているかを気にする癖が、そのまま舞台上での自意識の強さにつながっていることを、身をもって感じたからだ。

そうして意識するようになってから2か月後、主演のミュージカルの舞台に立つ機会があった。そのときに少しだけ「夢中」になる感覚を実感できたように思う。あのときの感覚をできるだけ言葉にしてみる。

脳内は、かえって冷静で、いつもより同時に色々考えられるようになる。これはいいのかわからないけれど、頭のどこかで「楽屋に帰ったら、あのクッキー食べよう」とか無駄なことに、役の世界を生きていること、段取りを考えることなど、いくつも同時進行で考えている。「楽屋のことは考えるな！役に集中して！」と思うけど、焦る必要はない。「夢中」の世界にいと、そんな考えとは裏腹に、身体が勝手に役を演じているのだ。その状態が気持ちよくて、

「自分をどう見せたいか」という気持ちは、松尾作品の言葉の流れとぶつかりやすい。戯曲の面白さをそのまま通すには、俳優の狙いよりも、作品の呼吸や役のリズムを優先する必要がある。

もうひとつは、「夢中」でいること。これは、ただ集中している、というよりも、役の考えや感覚が身体の中で勝手に動きはじめるような状態だと思える。そこでは、頭でコントロールするよりも、心と体の在り方そのものが問われている。そして、フラットでいること。

それは、ただ自己主張を抑えるという意味ではなくて、役とちゃんと向き合い、戯曲と同じ高さで立つということだ。盛るのをやめて言葉をそのまま放つと、不思議なこと、作品にしかない笑いや温度が自然に立ち上がってくる。この3つがそろったとき、松尾作品の戯曲は無理なく息をはじめ、俳優の芝居もその世界とびたりと噛み合う。だからこの作品群は、技術以上に、俳優の内側の姿勢を強く問うものなのだと思う。

役を降りたくても、降りられない。「もっとこの世界にさせて！戻りたくない！」と思ってしまうのだ。自分が自分のままでは到達することのできない感覚や景色が、そこに待っているのだ。

この経験を通して、私は芝居を「うまく見せるためのもの」ではなく、役と関係をつくりながら、その世界の中に夢中でいられる身体を育てる行為として考えるようになった。そうしていくうちに、芝居そのものが、前よりもずっと魅力的なものに感じられるようになり、「役者として生きていきたい」と思うほどの変化が自分の中に起きていた。これは単に技術が身についた、という話ではなく、芝居に向かう姿勢そのものが書き換えられた、ひとつの内側の変化だったのだと思う。

4 松尾作品が俳優に要求する「状態」について

この2年間を振り返ってみると、松尾作品は、役者にいくつかはっきりしたことを求めているように感じる。ひとつは、自意識との付き合い方だ。

5 おわりに

2年間の「松尾スズキ・リアルワークプロジェクト」を通して、私は「自意識に引っぱられた芝居」から、「役の中に夢中でいられる芝居」へと少しずつ移ってきた。これは、技術が上達した、というよりも、俳優としてどう在るかという姿勢そのものが変わった、という感覚に近い。

松尾氏の短くて鋭い言葉と、あの稽古場の張りつめた空気は、「舞台の上で私はどう在るべきなのか」を何度も突きつけてきた。これから俳優として歩いていくなかで、「自意識」と「夢中」のあいだに立つて悩み続けることは、きっと私にとって、大きな道しるべになっていくと思う。それが芝居をするということなのだ、今の時点では思う。

おわりのおわりに

この2度のプロジェクトでの経験を、あらためて言葉にしてみると、「自分はすごいことに気づけたんじゃないか……！」と一瞬思う。でも、たぶんそうでもない。お芝居というのは、やる人の数だけやり方があるものだ。私が

4千字くらいかけて長々と書いたことも、ほかの役者にとっては「そんなの当たり前じゃん！」で終わることかもしれない。それくらい、芝居というものは、限りなく身体的で、感覚的なものなのだと思う。

わかったような顔で言葉を並べているけれど、私の自意識との闘いは、いまもずっと続いている。芝居の中で夢中になれる瞬間はまだまだ少ないし、フラットな状態ってなんだろう、と考え続けている。頭ではわかっていても、体がついてこない。ここに書いたことも、1年後に読み返したら、「松尾さん、そんなこと言いたかったんじゃないやろ！」と自分でツッコミたくなるかもしれない。

でも、私にとっては大発見なのだ。この7、8年どんなにレッスンを受けても、どんなに練習しても、どんなに舞台上に立ってもわからなかったことが、ようやくわかったのだ。きつとプロジェクトに参加した人の数だけ、それぞれの大発見があるのだと思う。そしてその発見たちは、いつか輝くはずの未来を見ながら、芸術と向き合い続ける私た

ちの原動力になっていく。松尾スズキさんと過ごした時間は、それくらい強く、いまま私たちの中で脈打っている。

— 注釈 —

- 1 松尾スズキ・リアルワークプロジェクト：作家・演出家・俳優・大人計画主宰・シアターコクーン芸術監督でもある松尾スズキ氏を教授として迎え、演劇作品の創作過程そのものを授業として位置づけ、展開するプロジェクト。
- 2 『ない』：作・演出：松尾スズキ、初演：2025年2月23日～24日、京都芸術劇場 Studio21
- 3 『悪霊（下女の恋）』：作・演出：松尾スズキ、初演：1997年8月19日～28日、新宿シアタートップス

舞台空間における映像表現のあり方

八尾 小百合

本稿では、舞台芸術における映像の多様な扱われ方について、自身の参加した現場での経験をもとに記述する。映像配信と舞台芸術の関係性や、他言語字幕における投影方法の比較、演出意図に応じた投影機材の選定、そして近年の課題であるアクセシビリティとの映像の関係性など、多岐にわたる観点から考察を進めたい。あわせて、海外公演研修での経験を通じ、実務に携わる中で学んだ技術的判断や現場におけるコミュニケーションの重要性についても、事例を交えながら整理していく。

私は普段京都芸術大学プロダクトデザイン学科の3年生として学生生活を送り、学外で舞台現場における映像を主として活動している。大学

では舞台芸術を専攻していなかったが、ある授業がきっかけで舞台映像に携わる方と出会い、現場について行かせてもらった事が起点である。初めての舞台制作の裏側は、たくさんの役割を持った大人が多くの準備とコストをかけ、限られた時間、限られた観客に向けて行われる、その束の間性に私は大きな衝撃と感動を受けた。音響・照明・映像といったテクニカル領域の専門家たちが、上演における最適解を模索するために技術を駆使するその過程に魅力を感じたこと、また、それらの成果が本番の上演において観客へ伝わる瞬間を間近で目にし、実感がある仕事だと感じたことが私が舞台芸術に深く関わるようになった契機の1つである。

映像配信と舞台芸術

舞台芸術を取り巻く環境において、上演と映像配信の関係は近年あらためて問い直されている。こうした状況のなかで、2025年10月に開催されたKYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭2025において上

演された荒木優光《ノー・ボンチ（フアストリサーチスクラッピング）》（2025年10月10日〜12日、ロームシアター京都ノースホール）への映像配信の補助的関与は、両者の位置関係を具体的に考える手がかりとなった。役割は劇場内外での中継配信とリアルタイム字幕、複数カメラのスクリーニングを行った。映像の扱われ方としては、テクニカル的な補助ではなく、役者的な役割の方が強くあったように思う。というのも、映像は背景や字幕など劇中、情報の補足として扱われることが多いが、今回は役者が劇場から屋外へ飛び出し、そしてまた劇場へ戻ってくるという一連の動きを捉えスクリーンに映し出すため、映像がないと内容の理解ができないということ、また裏方のスタッフが見切れることも演出の一部として行い、本来裏方である中継スタッフも役者と同じ衣装を着用したことがあるためだ。

また本公演においては、映像・照明・音響といったテクニカルセクション間の役割分担と情報量のバランスが適切に調整されており、その結果、観客に過度な混乱を与えることなく上演が成立していた。

舞台演出においては、あくまで役者の演技を魅せることが基本的に優先されるため、映像の情報量が多いと指摘されることも少なからずある。しかし、本公演の現場での経験を踏まえると、音響・照明・映像の各テクニカルセクションのうち、公演ごとに主となるセクションが存在し、それに伴って他のセクションが寄り添う形で全体のバランスが保たれていると考えられる。今回のように映像が多く用いられる公演では、演出的な照明表現を抑制することで、観客が受け取る情報量が過剰にならないよう調整されたように感じられた。実際、映像投影に用いられるプロジェクターは、照明と同様に光を扱う装置であるため、両者の兼ね合いに苦慮する場面もある。そのため、いずれか一方が主となり、他方が寄り添う形でバランスを取ることが、限られた空間を効果的に用いる上で重要であると考えられる。

本事例では、屋外で撮影した映像をインターネット配信を介して劇場内に投影する、中継型上映システムを使用した。専用の放送設備を用いず、市販機材と動画配信サービ

スを組み合わせることで、可搬性の高い屋外中継を試みた。屋外では、固定設置したGoProと、中継用のビデオカメラ映像をATEMに入力し、スイッチングをリアルタイムで行った。ATEMおよび各機材は軽量のカートに固定し、移動しながらの中継を可能とした。映像は、モバイルルーターによるインターネット接続を用いて、YouTubeの限定公開ライブ配信として送信し、劇場側で受信、その映像をプロジェクターに出力することで、屋外の状況をリアルタイムで上映した。

本システムは、通信環境が安定している条件下においては、現実的かつ継続的な運用が可能である一方で、モバイル回線に依存するため、通信状況によっては映像遅延や画質低下が生じる可能性がある。実際今回一番苦労した点として、配信状況の不安定さが挙げられる。上演中に何度か中継が途切れてしまったり、一度は完全に配信が切れてしまったこともある。

今回はアーティストのブラックボックスを抜け出すというテーマに沿って、物理的に屋外へ飛び出したり、またス

新作ということもあり、稽古の際、小屋入りした後も一番ギリギリまでセリフの追加や変更がある。その日に変更があったセリフをその日のうちに翻訳家の方に送り、翻訳されたものを字幕データとして取り込み、役者と一度合わせオペレートに問題がないかテストするという作業を行っていく。私は、役者のセリフと字幕を合わせる作業は重要であると考えた。日本語と英語では文の構成がそもそも違うため、どうしてもズレが生じてしまう。しかし字幕ではセリフによってテンポや、読むスピード、息継ぎの位置などで字幕を自然に区切っていく、なるべく同じ条件で見てもらえるように工夫することができたからだ。

本現場は、倉田作品の稽古段階から参加し、本番のオペレートまでを一貫して担当した初めての現場であった。そのため、演出家の要望に十分に応えることができず、自身の未熟さを痛感する場面が多々あった。演出家からの要望は、字幕に演出的な要素を組み合わせるというものであった。具体的には、役者がセリフを羅列し、次第に発話が困難になっていく演技に合わせるという内容である。これと

タッフの楽屋を映し出したり、本来表には出ない裏方が衣装を着て映り込むという舞台上と楽屋、役者と裏方のように通常ある境界線を飛び越えるような演出が興味深かった。

他言語字幕と映像投影方法について

《魔法使いの弟子たちの美しくて馬鹿げたシナリオ》(作：松原俊太郎、演出：小野彩加・中澤陽 スペースノットブランド、2025年9月13日～15日、芸術文化観光専門職大学 静思堂シアター) (以下スペースノットブランド作品) KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2025 (倉田翠/akakirikie 作品) の2つの作品の事例をふまえて

言語字幕の扱われ方を私なりに整理してみたい。役割はどちらも英語字幕を投影し役者のセリフに合わせてオペレートすることだ。日本の舞台で英語字幕を投影する目的として、京都国際舞台芸術祭のように国際的な演劇祭であることの他に、海外での上演を念頭においた作品であることが挙げられるだろう。倉田翠/akakirikie 作品では、稽古から参加した。

並行し、字幕の文字も画面上で次々と重ねていく。最終的に文字が判読不能な状態に陥ること、登場人物の混乱を視覚的に表現する狙いであった。小屋入り中に提示された内容に即座に対応し投影する、あるいは1日あれば可能であるといった提案ができなかったことがあり自分の技術不足によって、演出が制限されることに対して悔しい思いをした。一方で、映像という分野が舞台表現において十分に定着しきっていないからこそ、演出家が思い描く表現を現すために、新たな手法に挑戦する姿勢が求められているとも感じた。そのような試行錯誤の積み重ねによって、舞台における映像表現は拡張されていくのだと実感した。

LEDパネルとプロジェクター

倉田翠/akakirikie 作品とスペースノットブランド作品における字幕映像の決定的な違いは、その投影方法にある。倉田作品で使用された2万ルーメンのプロジェクターは、光を対象に投影し、跳ね返ってきた反射光を見せる仕組みだ。世の中にあるほとんどの物(例えばリングなど)は自

ら発光しておらず、我々は電球や太陽の光が反射することでそれを認識している。プロジェクターはこの「太陽光と同じ原理」で像を見せるため、性質上、木や炎といった自然物を映し出すことを得意とする。実務面では、設置が比較的容易で多くの劇場に常設されているため扱いやすい反面、光を投射する性質ゆえに照明演出に影響を及ぼす可能性があり、視認性の面でも課題が残る。一方、スペースノットブランク作品で使用されたLEDパネルは、機材そのものが発光しているという点が根本的に異なる。その特性から、自分の頭の中にあるような非現実的なものなどの表現を得意とする。最大のメリットは、パネル自体が発光しているため照明演出に干渉しにくく、視認性が非常に高いことだ。ただし、舞台現場においてはまだ十分に一般化していないため、コストがかかるという側面も持っている。両者を比較すると、LEDパネルは字幕演出において舞台空間に馴染みやすく、他セクションへの影響が少ないという利点がある。一般的にLEDパネルの方が明るいことは知られているが、舞台現場においてどの機材を選択するか

にとって過剰なノイズとならないよう配慮することである。字幕が台詞より先に表示されてしまうと、内容の先取り、いわゆるネタバレになりかねない。そのため、役者の台詞をブレス単位で細かく区切り、表示タイミングを調整する必要がある、私はその作業を担当した。今回は遠隔での参加であり、小屋入り期間中は現場に立ち会っていない。そのため、制作側というよりも、どちらかといえば観客に近い立場から、この取り組みを通して感じたことを述べていきたい。

私が一貫して感じていたのは、ろう者に向けて施された工夫が、結果的に聴者の体験をも同時に拡張しているという点である。上演中、役者のきっかけによって舞台上でバンドの生演奏が立ち上がるが、その「音の情景」を言葉として捉え、字幕として提示し、さらにその音情報に応じて映像がリアルタイムに反応する仕組みは、特に強く印象に残った。

演劇という仮想的な世界において、字幕は舞台をレイヤーとして捉えた際、最も観客に近い手前の層に位置し、どこか孤立した存在になりがちである。舞台上で起きている

は、公演ごとに何を優先するかによって異なる。

アクセシビリティと字幕映像

前の章で論じたのは字幕の拡張性についてであったが、2025年11月22日から30日にかけて世田谷パブリックシアター・シアターラムにて上演された演劇カンパニーヌトミックによる《彼方の鳥たちの話》(作・演出・音楽・額田大志)は、鑑賞アクセシビリティ実施回として位置づけられた。本公演での字幕の役割は、主に以下の点に集約される。第1に、日本語による約2時間の上演に対して、日本語字幕(話者名の明示およびルビ付き)を提示すること。第2に、役者のきっかけによって舞台上で行われるバンドの生演奏に対し、ヌトミック主宰である額田大志氏が、情景が立ち上がるような言葉を割り当て、それを字幕として可視化すること。さらに、それらの字幕表現に、音量や周波数に応じてエフェクトがリアルタイムで反応するオーディオリアクティブという映像表現手法を用いること。そして第3に、こうした演出的な字幕が、聴こえる観客(聴者)

出来事を説明する役割が強く、演劇世界そのものに溶け込むものではない、という印象をこれまで抱いていた。しかし本作では、視認性を保ちながらも、文字が音に反応して変化する音響的な仕様や、役者の細かな息遣いに寄り添ったオペレートが加わることで、字幕が演劇のレイヤーの内部にしっかりと組み込まれているように感じられた。

効果的な字幕演出は他言語字幕を扱う際の翻訳家の仕事に近いものがあると思う。戯曲の翻訳はただ文字情報を正確に翻訳すればいいという訳ではなく、その言葉が持つ文脈的な意味や演出家の頭の中を想像し、代弁することだと感じている。翻訳家が異なる文脈の人々にも、よりニュートラルに伝わるように試行錯誤するように、本作品での字幕演出も異なる性質を持った人々がよりニュートラルに作品に入り込める状況を作り出す可能性があると考ええる。

海外公演研修

これまでは主に国内での実践について述べてきたが、ここからは視点を広げ、国内作品の海外公演ツアーにおける

訪問側としての経験、および海外カンパニーを国内に招聘する際の国内運営スタッフとしての経験についても記述する。

2025年11月3日～9日にフランスのパリにあるパリの日本文化会館にて《キティ》(作・演出：市原佐都子/Q)の映像研修として参加した。海外公演について現地でのコミュニケーション、テクニカル面、観客の様子についての内容を記録した。公演では現地言語(フランス語)字幕と映像演出用のLEDパネル、フランス語字幕用に1台と映像演出用に1台の合計2台のプロジェクターを使用した。海外公演をする際は、求める技術的な要件をまとめたテクニカルライダーを事前に提出する。今回、プロジェクターの設置場所が舞台上バトンに吊り込み予定だったが、現地に行ってみると映写室に配置が変更されていたが、海外ではたまに起こることらしく、信用すべきラインを見極めることが海外公演においては重要であるようだ。今回は日本からの乗り込みでの公演のため、LEDパネルの吊り込み、プロジェクターの配線などは劇場側で現地のスタッフがを行い、乗り込み側はその先のマッピングやデッキリンク

いことや質問の意図がそのまま伝わりづらいため、何がしたいのか、その上で何を知らたいのかを簡潔に、時に紙にイラストを書いたり、ジェスチャーを使ったコミュニケーションが効果的だと感じた。このような、言語の壁を超えてコミュニケーションをとる姿勢は、国内で海外カンパニーを招聘する際も同様求められる。

前述したKYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭2025では他にも《くつもの悪いこと》(バック・トゥ・バック・シアター、2025年10月4日～5日、ロームシアター京都サウスホール)では国内運営スタッフとして映像管理を行った。主に指示書通りにプロジェクターを設定すること、暗転時などに必ず必要なシャッター制御のシステムを構築することである。こうした状況下では業務内容として前述した作業を効率的に行うことも重要であるが、それ以外に振る舞いや表情、挨拶など能動的に明るく振る舞うことを意識されていることを同じ招聘スタッフの照明セクションの方から教示を賜った。運営側には日常的な劇場の風景であっても、異国の地から訪れるカンパニー

の設置、ラックトップ周りの配線、2台のプロジェクターのシャッター制御などを行った。

今回は再演でありながら、役者は総入れ替え、テクニカルメンバールも映像以外は全員初参加、そして海外公演という障害もありながら、大きなトラブルもなく終演できたことは、事前の現地とのやりとりや各セクションそれぞれの準備、細やかな引き継ぎがあったからのように思う。今回は事前準備の段階に参加していないため現場での記録しきれなかったが、そういった準備が現場での円滑な連携につながっていた様に思う。

海外公演の現場に初めて参加し観客の反応を間近で見た事で、日本の作品を海外に持っていく意義を認識した。現地でのコミュニケーションを見ていて感じたことはたとえ拙くても英語を話そうというマインドやこちらの意図を伝えようとする努力はかなり重要だということだ。現地のテクニカルには通訳の方がついてくれるため、現地の言葉を話す必要はないのだが、通訳の方は言語のプロではあるが、テクニカル面でのコミュニケーションはどうしてもやりた

には多くの不安が伴う。自身が海外の「招聘側」と「訪問側」の双方を経験したことによってコミュニケーションにおいて細やかに寄り添うことの重みを改めて学ぶこととなった。

総括

様々な現場を経験することで、違う立場の人の気持ちを理解できたりひとえに映像といっても様々な使われ方があり、毎度新たな発見が多く大変有意義な3ヶ月間であった。実際の現場事例を挙げながら、複数の角度から舞台映像について考察してきた。舞台映像は、いまだ舞台表現の中で完全に定着しきっていない存在であるからこそ、表現の拡張余地が大きく残されている分野であると考えられる。演出家の表現を再現するために新しい技術を駆使していくのだと考える。これらの経験を通して得た知見を今後の実践に生かしながら、舞台映像のあり方について引き続き考え、現場での試行を重ねていきたい。

冒険心あふれる舞台―「春秋座花形舞踊公演」の挑戦

畑 律江

優美。繊細。そんな形容が日本舞踊にはふさわしいが、実はその核には、豊かな物語性と強い人間感情が込められている。この側面を最大限に引き出そうとした試みが、藤間勘十郎芸術監督プログラム「春秋座花形舞踊公演」ではないか。衣装をつけない素踊りながら、歌舞伎に負けないドラマ性と躍動感で、日本舞踊公演の新たな可能性を示した。

中心となった演目は新作舞踊劇『小栗判官車街道』。小栗判官は語り物である説経節の主人公。早くから浄瑠璃や歌舞伎に取り入れられて「小栗判官物」と呼ばれる作品群を生んだ。戦後はほとんど上演されなくなっていたが、1974年、武智鉄二が監修・演出して、二代目中村扇雀（四代目坂田藤十郎）が『小栗判官車街道』を復活上演。さらに1983年には、三代目市川猿之助（二代目猿翁）が現代感覚を取り入れて『當世流小栗判官』を初演し、人気作に成長させた。今回の舞台は「いつかこの演目をやりたい」と考えていた勘十郎が、先行作の好ましい部分を選び取り、新たな工夫、自らの作曲を加えて舞踊劇として再構成したという。

何より小栗判官役の市川團子がさわやか。序幕での登場が印象的だ。兄の横山郡司をあやめて常陸国の乗り取りを企む横山大膳（勘十郎）と息子の次郎（市川喜猿）、三郎（市川段一郎）が住む館に、郡司の娘で小栗判官の

許嫁である照手姫（藤間勘松音）が幽閉されている。小栗判官はこの館に、なんと京の遊君の姿で乗り込んでくるのだ。團子は女方の仕草、発声を生かし、優雅に舞い始めると、一瞬でさつそうとした若者の姿に変わる。ふと、ヤマトタケルが女装して熊襲を討ったという伝承を思い出した。この登場は74年版『小栗判官車街道』での演じ方らしいが、勇ましさに貴公子の繊細さと憂いが加わる演出で、若い團子の魅力をうまく引き出した。

序幕は、大膳が放った暴れ馬の鬼鹿毛を、判官が乗りこなすのが見どころ。続く二幕は近江国堅田浦が舞台。判官と離れ離れになった照手姫を、漁師浪七、実は横山家に仕えていた忠臣・水戸小次郎（勘十郎）が救う。浪七の女房お藤（花柳双子）の兄・胴八（若柳吉蔵）が漂わせる小悪党の雰囲気面白い。胴八は、姫を売ろうと舟でさらうが、浪七が龍神龍女に命を捧げて舟を波で引き戻す。岩に逆さ吊りになる最期が壮絶だ。

三幕目では、万福長者の娘・お駒（芳澤蒼ろ）が、照手姫を捜して美濃国にやって来た判官を見初め、長者館に連れてくる。お駒の母・お榎（勘十郎）は、もとは照手姫の乳母。館で働く下女の一人が照手姫だと知り、お駒の恋心を理解しながらも、「諦めて下されい」と頼む。悪人や忠臣を演じてきた勘十郎が、この場で見せた母親の苦悩が胸に迫る。役柄の表現には、なりかたちでなく、むしろ性根こそが物を言うという事実を改めて感じさせられた。お榎は、お駒ともみあううち、お駒を斬ってしまう。お駒役の蒼ろは、初心だからこそ、亡霊になっても恋を捨てない執着心を説得力ある表現で見せた。説経節では、地獄に落ちた判官が餓鬼の姿で蘇生するが、この作品では、お駒の執念が判官の容貌を醜くし、足腰を立たなくさせる。怪談仕立ての構造である。

あてがわれなかった仲藏。少ない出番を最高のものにするため、単なる盗人を落ちぶれた武士に変え、殺される時に血糊を使うなどの斬新な工夫をこらす。初日は客席が静まり返り、仲藏はそれを不評ととらえたが、たまたま1人の老人が自分の芝居を絶賛する声を聞く。そしてついに5日目に、あの老人の大向うをきっかけに、仲藏の演技を褒め称える喝采が巻き起こった……。

現在の歌舞伎にも受け継がれる、仲藏が生み出した斧定九郎の形。その誕生秘話に迫った話を、伯山は張り扇をパパン！と張りながら語っていく。仲藏や老人を始めとする人物＋ナレーションを一人ですべてこなしていくわけだが、聴いていて驚くのが、それぞれの人物のキャラクターや状況が語りだけで伝わるのみならず、カメラワークまで見えてくるように感じられたことだ。芝居の解説をする際は舞台全体を俯瞰するような風景が浮かび、仲藏の心境が語られる箇所では深刻な表情をアップでとらえているように感じられ、仲藏の演技に客席が静まり返ったり盛り上がりたりする場面では、客席をパン（水平に振る）して観客の表情を見せているように思えてくる。

それは伯山が、声の質やテンポをとにかく明快に、かつ繊細に使い分けている故だろう。たとえば仲藏の声はやや籠もるような質感で、聴く側も少し前のめりに耳をそばだてる感じになる。逆に客席の盛り上がりを生き生きと描写する所では、音をポンポンと遠くに飛ばすような口調で、視線ならぬ聴線（そんな言葉はないけれど）をあちこちに向けさせていく。講談がエンタメと同時に、ニュースやドキュメンタリー的な役割を担っていた、その名残となるテクニクだろうか。伯山が講談ファン以外からも支持されたのは、普段講談を聴き慣れていたな

い人でも頭の中に風景を描きやすく、想像することの楽しさを最大限まで引き出されるためではないか……と思い至った。

もう一つの『淀五郎』は、『中村仲藏』から約20年後の話。駆け出しの役者・澤村淀五郎は『仮名手本忠臣蔵』の塩冶判官役に抜擢されるが、大星由良之助役の市川團藏は淀五郎の演技に納得いかず、切腹の場面で側に寄ろうとしない。淀五郎は、舞台上で團藏を巻き添えにして自刃しようと思いつくが、一人の役者のアドバイスで團藏が求めるものに気づき、翌日の舞台を大成させる。ここで淀五郎に助言を与えるのが、この頃には人氣役者となっていた仲藏なのだ。

『中村仲藏』の時とは違い、芸を極めた名人ならではの達観したような口ぶりに変わった仲藏。淀五郎に、青い染料を仕込んで顔色を変える工夫を伝授しつつも、守るべき「形」は守るよう諭す。功名を上げようと、必死で誰も観たことがない舞台を作り上げてきた仲藏は、一周回って「形」を未来につなぐことの大切さに、どこかの時点で気づいたのだろう。仲藏の20年間の空白にも思いを馳せる心地となる、味わい深い口演だった。そしてそこには、廃れかけていた講談の世界に新風を吹き込み、今まさに次世代にバトンを渡す役割を担っている、伯山自身の誇りと覚悟も込められていたのではないだろうか。

枕では「20時までに舞台を終わらせる」と宣言していた伯山だが、終わってみると10分以上時間を過ぎていた。「聴いているお客様が上手いと、話が伸びる」とも語っていたので、この日の私たちは「上手いお客様」だったのだら

う。講師が一方的に語っているだけのように見えて、実は私たちも無言のうちに、講師を動かすエネルギーとなっていることを、これほどわかりやすく実感できたことはなかった。来年もまたここで、舞台上と客席で良いセッションができることを願っている。

※本稿は、2025年12月2日(火)18時より京都芸術劇場 春秋座にて上演された『神田伯山独演会』について、2025年末に執筆され、2026年1月に舞台芸術研究センターWebサイトにて公開された原稿を転載したものである。

京都芸術大学 舞台芸術研究センター 活動記録

京都芸術大学 舞台芸術研究センターでは、ここに記録されているほかに、大学と社会を多面的につなぐことを目的に学内の二つの劇場、春秋座とstudio21を擁する京都芸術劇場において多彩な事業を実施しているが、その詳細は京都芸術劇場公式ウェブサイト (<https://k-pac.org/>) を参照いただきたい。

※特に記載していない公演は舞台芸術研究センターによる主催公演

公演事業

一〇二五年度

立川志の輔独演会

四月二一日(金)一六時、二二日(土)一五時、二三日(日)一三時/上演時間一五〇分(休憩一五分含む)/会場 春秋座/出演 立川志の輔、立川志の彦、立川志の磨/志の彦、二一日(金)『紀州』、二三日(日)『お血脈』、志の磨、二二日(土)『厩火事』、二三日(日)『看板のピン』、志の輔、二一日(金)『一三日(日)』『三方一両損』『百年目』/舞台監督 鈴木政憲/照明 阿部康子/音響 原田耕児/制作 西須久子/シノオフィス/宣伝美術 北原和規(株式会社U.M.M)/制作 井出亮、木下瑞、制作助手 出尾美貴、伊村千奈美、劇場管理 神田直美、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵、チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子(以上、舞台芸術研究センター)/後援 京都新聞

京都芸術劇場 春秋座 藤間勘十郎芸術監督プログラム

春秋座花形舞踊公演

六月二二日(土)一六時、二二日(日)一三時/上演時間二四〇分(休憩二〇分含む)/会場 春秋座/演目 當世流小栗判官より 新作舞踊劇『小栗判官軍街道』長唄連中、『華舞競歌舞伎彩』舞踊『新鶯娘』長唄囃子連中、舞踊『鬼揃紅葉狩』長唄連中・箏曲連中/出演 藤間勘十郎、市川園子、芳澤若くは、若柳吉蔵、藤間勘松音、若柳延佑、若柳竜公、坂東はつ花、藤間勘知恵、花柳双子、花柳寛七郎、花柳仁四郎、藤間勘光、中村梅壽、花柳禮志月、藤間勘綾恵、藤間勘華乃、藤間康詞、藤間智基、市川段之、市川猿四郎、市川猿紫、市川喜猿、市川段一郎、市川三四郎、市川翔乃亮、市川喜介、長唄 日吉小八郎、杵屋勝英治、杵屋五太郎/三味線 今藤佐敏郎、今藤龍十郎、杵屋小三郎、杵屋勝司郎、東音坂田舞子/鳴物 望月大津之、梅屋右近、中村寿鶴、中村寿慶、藤舎伝生/箏 菊武粧子、中嶋ひかる/狂言方 笠井直明/附打 岡本章吾/美術 前田剛/照明 篠部拓、株式会社ピーエーシューウエスト/大道具 たつた舞台株式会社/小道具 和助/特殊効果 アトリエ・カオス/スタント 株式会社BOS-Entertainment/衣裳 松竹衣裳株式会社/床山 八木源かづら/ヘアメイク 國武剛、栗原佐代子/制作 井出亮、木下瑞、制作助手 出尾美貴、劇場管理 神田直美、技術監督 大田和司、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵、チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子(以上、舞台芸術研究センター)/宣伝美術 出尾美貴/プログラムデザイン 吉羽一之(シンプルホープ)/企画制作 舞台芸術研究センター/協力 松竹株式会社、株式会社TOMABUNE、株式会社キノシ・オフィス、株式会社若柳流、株式会社オフィスタカヤ

瓜生山サマーパーク

八月二二日(土)〜五日(火)一六時/会場 春秋座とその周辺/制作 井出亮、芝田江梨、斎藤翔世、制作助手 井川萌、出尾美貴、伊村千奈美、劇場管理 神田直美、技術監督 大田和司、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎

一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵、(以上、舞台芸術研究センター) / 宣伝美術 出尾美貴 / ロゴデザイン 廣中駿 / 協力 学生食堂、カフェ BREATH KUA (以上、株式会社不一家商事)、株式会社進々堂、コンジュキンプ / 後援 京都市教育委員会

(一) パフォーマンス「かたり、おどり、ひびき」

八月二日(土) 二時〜四時五十分、三日(日) 二時三十分〜四時五十分、四日(月) 二時〜四時三十分 / 会場 春秋座 ホワイエ特設ステージ / 京舞 井上安寿子、二日(土) 二回公演、上演時間 各二〇分 / 狂言 茂山千之丞、三日(日) 二回公演、上演時間 各二〇分 / 狂言 茂山忠三郎、四日(月) 二回公演、上演時間 各二〇分 / チェンパロ 井幡万友美、四日(月) 二回公演、上演時間 各二〇分 / 学生ダンス Red's、二日(土) 四日(月) 各日二回、合計六回公演、上演時間 各二〇分

(二) 「劇場見学ツアー」

八月二日(月) 一時 / 所要時間 三〇分 / 会場 春秋座

(三) 「瓜生山 ちよつとアートなピクニック」

八月三日(日) 一時四十分 / 所要時間 三〇分 / 会場 京都芸術大学 瓜生山キャンパス内

(四) ワークショップ「地図のワークショップ+α」

八月四日(月) 二時三十分 / 所要時間 二〇分 / 会場 京都芸術大学 N A O 14 教室 / 講師 藤田貴大

(五) 展示「タッチステージングズ」

八月二日(土)〜五日(火) 一時〜六時 / 会場 春秋座 ホワイエ / 協賛 沖繩芝居研究会、茂山忠三郎、松竹衣裳株式会社、太鼓芸能集団 鼓童、たつた舞台株式会社、藤浪小道具株式会社

猿翁アークイブにみる三代目市川猿之助の世界

第十回フォーラム「三代目猿之助の魅力」

九月二〇日(土) 一四時〜上演時間 一五五分(休憩 一五分含む) / 会場 春秋座 / ゲスト 石川耕士 脚本家・演出家、市川團子 歌舞伎俳優 / 企画・監修 パンフレット 演目解説 田口章子(京都芸術大学教授) / 映像 田中敏之(京都芸術大学広報課)、倉田修次(有限会社レトロエンタープライズ) / 制作 芝田江梨、制作助手・チラシ・パンフレットデザイン 井川萌、劇場管理 神田直美、技術監督 大田和司、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵、チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子(以上、舞台芸術研究センター) / 協力 松竹株式会社、公益社団法人日本俳優協会、株式会社キノ・オフィス

シス・カンパニー公演

ライフ・イン・ザ・シアター

九月二七日(土) 一五時、二八日(日) 一三時 / 上演時間 一〇〇分(休憩無し) / 会場 春秋座 / 作 デヴィッド・マメット、翻訳 小田島恒志、演出 水田伸生 / 出演 堤真一、中村倫也 / 美術 松井るみ / 照明 日下靖順 / 衣装 前田文子 / 音響 加藤温 / ヘアメイク 宮内宏明 / 演出助手 西祐子 / 舞台監督 瀧原寿子 / プロデュサー 北村明子(シス・カンパニー) / 企画・製作 シス・カンパニー / 主催 サライズブローモーション 東京 / 共催 京都芸術大学 舞台芸術研究センター / 後援 a・STATION

制作 木下瑞、制作助手 出尾美貴、劇場管理 神田直美、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵、チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子(以上、舞台芸術研究センター)

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2025

倉田翠 / akakike 病癒えし者の着色された魚への聖なる感謝の歌
一〇月一七日(金) 一八時三十分、一八日(土) 一三時三十分、一九日(日)

(六) ワークショップ「オープン! こともアトリエ! 絵本と標本で、あそぶかい?」
八月二日(土) 五時(火) 一時〜二六時 / 会場 京都芸術大学 人間館ラウンジ / 協力 京都芸術大学 こども芸術学科

(七) アネビーインクルひろば

八月二日(土) 五時(火) 一時〜二六時 / 会場 京都芸術大学 人間館ラウンジ / 協賛 株式会社アネビー

(八) おえかき・えほんコーナー

八月二日(土) 五時(火) 一時〜二六時 / 会場 京都芸術大学 人間館ラウンジ

(九) おはなし会「おはなしクラブ プー横丁」

八月三日(日) 一五時 / 所要時間 三〇分 / 会場 協力 京都芸術大学 芸術文化情報センターピッコリ

(一〇) 演劇 藤田貴大作・演出「めにみえない みみにしたい」

八月五日(火) 二時三十分、一五時 / 上演時間 七〇分 / 会場 春秋座 特設客席 / 作 藤田貴大 / 出演 青柳いづみ、小泉まき、仲宗根葵、成田亜佑美 / 音楽 原田郁子 / 衣装 suzuki takayuki / ヘアメイク 大宝みゆき / 舞台監督 根津健太郎 / 照明 南香織 / 音響 竹内和弥 / 映像 沼田実子 / 宣伝美術 名久井直子 / 宣伝イラスト ヒグチユウコ / 制作 林香菜、古閑詩織 / チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子(以上、舞台芸術研究センター) / 企画・制作 公益社団法人埼玉県芸術文化振興財団、合同会社 マームとジブシー

一五時 / 上演時間 七〇分(休憩無し) / 会場 春秋座 特設客席 / 演出 構成 倉田翠 / 演出助手 平澤直幸 / 照明 魚森理恵 / 音響 甲田徹 / 出演 飯沼英樹、植田美里、倉田翠、長沼航 / 舞台監督 大田和司 / 字幕 オペレーション 八尾小百合 / 字幕翻訳 出口結美子 / 音響アシスタント 林美菜 / 衣装 アドバイス 清川敦子 / 制作 豊山佳美 / 短期インターン 佐藤あかり、竹内絃、鈴木野々花 / 協力 粉屋珈琲 / 制作 akakike / 共同製作 KYOTO EXPERIMENT / 助成 文化庁文化芸術振興費補助金 / 舞台芸術等総合支援事業(国際芸術交流)、独立行政法人日本芸術文化振興会 / 主催 KYOTO EXPERIMENT

制作 中間慶子、井出亮、伊村千奈美、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵(以上、舞台芸術研究センター)

※関連企画・感想シェアカフェ
一〇月一七日(金) 一九時四十分 / 会場 京都芸術大学 人間館ラウンジ
※関連企画・ポスト・パフォーマンス・トーク
一〇月一九日(日) 終演後 / 会場 春秋座 特設客席 / 登壇者 倉田翠 / ファシリテーター 塚原悠也

京都芸術劇場 春秋座 藤間勘十郎 芸術監督関連企画

百華彩風 都に舞う

一〇月二日(日) 一四時 / 上演時間 三〇分(休憩 四五分含む) / 会場 春秋座 / 演目 『牡丹灯記』長唄連中・箏曲連中、『都染四季彩』(春)長唄「桜の対面」、(夏)清元「蛭狩」、(秋)清元「紅葉狩」、(冬)長唄「甚盤忠信」、(義士餅)清元連中、『紀州道成寺』長唄囃子連中 / 出演 藤間勘十郎、井上安寿子、花柳寛七郎、花柳双子、花柳女雛、花柳禮志月、若柳延祐、若柳吉蔵、若柳吉亮蔵、若柳弥天、若柳佑輝子、若柳寛公 / 長唄 日吉小八郎、今藤小希郎、杵屋勝英治(以上、唄、芳村伊十一郎、芳村伊十一香、東音河野文(以上、三味線) / 清元 清元延月知、清元國重太夫、清元延美智之(以上、浄瑠璃、清元菊輪、清元延菊笑、清元延菊笑瑠(以上、三味線) / 箏 菊武粧子

／囃子 藤倉千穂、藤倉悦芳、望月左太助、望月太左衛門、藤倉伝生／狂言
方 笠井直明／附打 岡本章吾／美術 前田剛／照明 株式会社ビーエー
シーウエスト／大道具 たつた舞台株式会社／小道具 和助／衣裳 ビーエー
株式会社／かつら 八木源かつら／ヘア 國武剛／ビデオ プロトコル
／主催 企画制作 百華彩鳳事務局／提携 制作協力 京都芸術大学 舞台芸
術研究センター／制作協力 株式会社 TOMABUNE / チラシ写真 桂秀
也 / チラシ・パンフレット 菊池美恵

春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞
台裏管理 結城敏恵、劇場管理 神田直美、チケットセンター 関野遊子、
玉岡結里子（以上、舞台芸術研究センター）

京都芸術劇場 春秋座 藤間勲十郎芸術監督プログラム

第二回 市川團子 新翔春秋会

一月一日（土）一、一五時、二日（日）一、一時、一五時、三日（月・祝）
一、一時／上演時間 一五〇分（休憩五十分含む）／会場 春秋座／演目 素踊
り『種時三番叟』、『藤娘』、『三代猿之助四十八撰の内』、『流星』／出演 市川團子、
藤間勲十郎、市川猿蓑、市川笑野、市川喜猿、市川澤路、市川三四郎、市川翔
乃亮、市川菊介、清元美十郎、清元美一郎以上、三味線 國惠太夫（以上、浄
瑠璃）、清元喜介、清元美十郎、清元美一郎以上、三味線 長唄 杵屋緑三、
今藤龍之右、今藤小希郎、杵屋勝四助（以上、長唄）、杵屋緑宜、杵屋寿哉、稀
音家淳也、杵屋緑丸（以上、三味線）／鳴物 田中傳次郎、田中傳吉、住田長
十郎、梅屋福三郎、藤倉清鷹、望月正浩、望月善行、藤倉伝生／狂言作者 竹
柴康平／附打 岡本章吾／照明 篠部拓、株式会社ビーエーシーウエスト／
音響 神家洋志郎（株式会社ビーエーシーウエスト）／大道具 たつた舞台株
式会社／小道具 藤浪小道具株式会社／特殊効果 アトリエ・カオス／衣裳
 松竹衣裳株式会社／衣裳デザイン（流星） 毛利臣男／ヘアメイク 國武
剛／床山 東京鴨治床山、光峯床山／かつら 東京演劇かつら／頭取 宮城
純一／宣伝美術 北原和規（株式会社 UMM）／プログラムデザイン 吉羽
一之（シンブルホープ）／映像 須藤崇規（合同会社小声）／ナレーション 録

（人生の岐路でどんな選択をしたのか）

二月二日（火）一、五時三〇分／所要時間 四五分／会場 春秋座ホワイエ
／出演 神田伯山、安藤善隆（京都芸術大学舞台芸術研究センター）所長／同
教授

鼓童創立45周年ツアー

鼓童十二月公演 2025

二月六日（土）一、三時、七日（日）一、三時／上演時間 一一〇分（休憩一五
分含む）／会場 春秋座／演出 鶴見龍馬／出演 中込健太、小松崎正吾、
北林玲央、吉田航大、小平一誠、木村佑太、三枝晴太、定成啓、新山萌、野
仲純平、勝部しずく（準メンバー）、高木輝石（準メンバー）、原田斗嗣（準メ
ンバー）／照明 宮水綾佳（G・S）／音響 神家洋志郎（株式会社ビーエー
シーウエスト）／舞台監督 新井武志・三浦康暉（演出部）／制作 川村真
悟、詫間みのり、地代純

制作 齋藤翔世、制作助手 伊村千奈美、井川萌、劇場管理 神田直美、春
秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、舞台裏管理 結城敏恵、
チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子（以上、舞台芸術研究センター）
／後援 京都市教育委員会、京都新聞、KBS京都／企画・製作 北前船
／令和七年度文化庁劇場、音楽堂等における子供舞台芸術鑑賞体験支援事業

第25回演じる高校生 ザ・セレブレーション

二〇二六年二月一日（日）一、三時／上演時間 一三〇分（休憩無し）／会場
春秋座（演劇・ダンス）、ギヤラー・オーブ（書道、パフォーマンス）／出演
兵庫県立須磨東高等学校、兵庫県立兵庫高等学校、上宮高等学校（以上、書
道、パフォーマンス）、帝塚山学院高等学校、梅花高等学校（以上、ダンス）、
兵庫県立長田高等学校（演劇）／実行委員長 河田学（京都芸術大学芸術学
部学部長／同教授）プロデューサー 平井愛子（京都芸術大学舞台芸術学科
教授）／テクニカル・ディレクター 大久保歩／舞台監督 綿中俊介／照明
 安武千沙子／音響 清水七海／映像 福岡想／主催 京都芸術大学／運

音 藤本和憲／主催 市川團子の会／制作 京都芸術大学 舞台芸術研究セン
ター／協力 松竹株式会社、株式会社 TOMABUNE、株式会社キノシ・オ
フィス

制作 井出亮、齋藤翔世、吉田和陸、制作助手 井川萌、出尾美貴、劇場管
理 神田直美、技術監督 大田和司、春秋座劇場管理 舞台 大野淳一郎、照
明 小山陽美、舞台裏管理 結城敏恵、チケットセンター 関野遊子、玉岡
結里子（以上、舞台芸術研究センター）

演芸写真家 橋蓮二プロデュース

春風亭一之輔×桂二葉二人会 2025

一月三日（日・祝）一、八時／上演時間 一三〇分（休憩二〇分含む）／会
場 春秋座／出演 春風亭一之輔、桂二葉、桂九寿玉／演目 九寿玉『金明
竹』、『二葉』、『子は鏡』、『粗忽長屋』、『一之輔 鈴ヶ森』、『敷入り』／舞台 大野淳
一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結城敏恵、制作
 吉田和陸、木下瑞、制作助手 出尾美貴、劇場管理 神田直美、チケットセ
ンター 関野遊子、玉岡結里子（以上、舞台芸術研究センター）

※関連企画「橋蓮二・演芸写真家三十周年記念特別講座 芸を撮る」

一月二三日（日・祝）一、五時／所要時間 一六〇分／会場 春秋座ホワイエ
／出演 橋蓮二（演芸写真家）、安藤善隆（京都芸術大学舞台芸術研究センタ
ー）所長／同教授

神田伯山独演会

二月二日（火）一、八時／上演時間 一三〇分（休憩二〇分含む）／会場 春
秋座／出演 神田伯山、神田青之丞／演目 青之丞『和天平助』、伯山『中村
仲藏』、『淀五郎』／舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、
舞台裏管理 結城敏恵、制作 吉田和陸、木下瑞、制作助手 出尾美貴、劇
場管理 神田直美、チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子（以上、舞台
芸術研究センター）

※関連企画「特別トークイベント」自分の才能を活かすためには「G・S

管 京都芸術大学舞台芸術学科、舞台芸術研究センター／後援 京都市教育
委員会、近畿高等学校演劇協議会／協賛 株式会社ゴクラ／協力 書道バ
フォーラム 甲子園実行委員会

制作 齋藤翔世、制作助手 出尾美貴、劇場管理 神田直美、春秋座劇場管
理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結
城敏恵（以上、舞台芸術研究センター）

春秋座 能と狂言

二〇二六年二月七日（土）一、四時／上演時間 一六〇分（休憩一五分含む）
／会場 春秋座／演目 プレトック「演目をめぐって」、狂言「探簀」、能「屋島」
／出演 プレトック・片山九郎右衛門（観世流シテ方）、天野文雄（大阪大学
名誉教授、狂言）、野村万作（シテ）、深田博治（アド）、月崎晴夫（小アド）、野
村裕基（小アド）、能 観世鍊之丞（シテ）、観世淳夫（ツレ）、宝生常三（ワキ）、
館田善博（ワキツレ）、小林努（ワキツレ）、野村萬斎（アイ）／笛 竹市学
／小鼓 大倉源次郎／大鼓 亀井広忠／後見 青木道喜、鶴澤光、大江信行
／地謡 片山九郎右衛門、味方玄、浦田保親、片山伸吾、分林道治、橋本忠樹、
安藤貴康、浅井風矢／詞章整理 現代語訳 天野文雄、舞台監督 小坂部恵
次／照明デザイン 藤原康弘／制作 芝田江梨、制作助手 パンフレットデ
ザイン 井川萌、劇場管理 神田直美、技術監督 大田和司、春秋座劇場管
理 舞台 大野淳一郎、照明 小山陽美、音響 神家洋志郎、舞台裏管理 結
城敏恵、チケットセンター 関野遊子、玉岡結里子（以上、舞台芸術研究セ
ンター）／宣伝美術 佐藤博一／イラストレーション 王 宏願／協力 鏡
仙会、万作の会／後援 京都市教育委員会／令和七年度 文化庁 劇場・音
楽堂等における子供舞台芸術鑑賞体験支援事業

レクチャー・研究会等

公開連続講座 日本芸能史
世界文化の中の日本文化

〔企画・コーディネーター〕田口章子（京都芸術大学教授）

前期前半（春）全七回、四月一日～六月二日、前期後半（夏）全七回、六月六日～七月二八日、後期前半（秋）全七回、九月二日～十一月七日、後期後半（冬）全七回、十一月二日～一月二六日、毎月曜日、一五時四〇分/会場 春秋座/講師 諏訪春雄、奥村旭翠（聞き手 田口章子）、やなぎみわ、小西雄大、本田優子、森本勇矢、木ノ下裕一、常磐津都史、茂山忠三郎、山村浩二、池坊専好、壬生大念佛講、天野文雄、鶴澤津賀寿、竹本京之助、藤間勘十郎、桜花昇ぼる（聞き手 玉岡かおる）、田口章子、藤田隆則、山村友五郎（聞き手 田口章子）、桂吉坊、井上八千代（聞き手 田口章子）、小川後楽、金城真次、玉川奈々福、広沢美舟、安田登

公開講座「木ノ下裕一の伝統文化論」

「古典」を掘り下げる、「現代」を思考する

四月一日（火）～六月三日（火）、全七回、一三時四〇分～一五時二〇分/会場 N A I O 2 教室/講師 木ノ下裕一（木ノ下歌舞伎主宰）/聞き手 田口章子（京都芸術大学教授）/制作 木ノ下瑞、制作助手 出尾美貴（以上、舞台芸術研究センター）

芸術監督 藤間勘十郎の芸能講座

第二回「芸術監督VS芸術監督2 四谷怪談を語る！」

六月一日（土）一四時/講義時間 二〇分（休憩 二〇分含む）/会場 春秋座/出演 藤間勘十郎、木ノ下裕一（まつもと市民芸術館 芸術監督 団長）/制作 井出亮、木ノ下瑞、制作助手 井川萌（以上、舞台芸術研究センター）

通信教育部芸術教養学科准教授、コメンテーター 河田学（拠点代表・京都芸術大学芸術学部学部長/同文芸表現学科教授）、安藤善隆（京都芸術大学舞台芸術研究センター所長/同教授）/ゲスト コメンテーター 橋本裕介（ベルリン芸術プログラム・ディレクター/ドラマトウルク）、丸山美佳（メディア文化・クイア/フェミニズム理論研究者・キュレーター）/報告者 山崎恭子（演出家、藤原ちから（orangosong・アーティスト）、住吉山実里（orangosong・アーティスト）、垣尾優（ダンサー）

【劇場実験型】報告会 二〇二五年七月二三日（火）一八時～二〇時一五分/オンライン開催（非公開）/司会進行 宮信明（京都芸術大学芸術学部通信教育部芸術教養学科准教授）、コメンテーター 安藤善隆（京都芸術大学舞台芸術研究センター所長/同教授）、平井愛子（京都芸術大学芸術学部舞台芸術学科教授、岡田路子（京都芸術大学芸術学部舞台芸術学科専任講師、新里直之（京都芸術大学芸術教養センター専任講師）/報告者 E M M A（演出家）、林ケイタ（京都芸術大学大学院芸術環境専攻映像・メディアコンテンツ領域教授、岡田裕子（現代美術家）

『オーブンラボラトリー OPEN LABORATORY

アニエラレポート vol. 2

発行日 二〇二五年二月一日/企画 舞台芸術研究センター/編集委員 安藤善隆、村上なつか、中間慶子/デザイン ヴェツタター公園デザイン室

第29回 京都国際ダンスワークショップ「フレスティバル 2024」 Digestion

【A1】BMW-Breathing Bodies Movement
八月四日（月）～七日（木）一〇時～一五時/会場 京都芸術大学 楽心荘/講師 ニア・デ・ヴォルフ（ドイツ）

【A1】DanceIngestion

八月四日（月）～七日（木）一六時～一八時三〇分/会場 京都芸術大学 楽心荘/講師 エマニュエル・ユイン（フランス）

主催 一般社団法人ダンスアンドエンヴァイロメント、京都芸術センター（公益財団法人京都市芸術文化協会）/制作協力 木ノ下瑞、制作助手 協力 伊村千奈美（以上、舞台芸術研究センター）/共催 京都芸術大学 舞台芸術研究センター/協賛 AIR SPENCER/協力 四国学院大学/助成 スカンジナビア・ニッポンササカワ財団/認定 公益社団法人 企業メセナ協議会/後援 在日フランス大使、アンステイチュ・フランセ

共同利用・共同研究拠点

舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的研究拠点

舞台芸術研究センターは二〇一三年度より、文部科学省の定める共同利用・共同研究拠点に認定された。本拠点では、本学研究者が中心となって行う「テーマ研究」と、学外の研究者・アーティストに広く課題を公募する「公募研究（劇場実験型・リサーチ支援型）」を実施。本拠点の活動理念である「ラボラトリー機能」に関わるプロジェクトとして、様々な劇場実験・研究を通して、舞台芸術研究の基盤強化および新たな舞台芸術研究の展開を目指してきた。本年度は、本拠点の第二期（二〇一九年度～二〇二四年度）の最終年度である二〇二四年度の研究成果の報告会と報告書の作成を実施した。

「舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的共同研究拠点」

二〇二四年度報告会

「リサーチ支援型」報告会 二〇二五年七月一日（火）一八時～二〇時一五分/オンライン開催（非公開）/司会進行 宮信明（京都芸術大学芸術学部

教育事業

京都芸術大学・大学院プロジェクト科目

プロジェクト実践演習⑥

担当教員 杉原邦生、安藤善隆/配当学部 学科 大学院 芸術研究科 修士課程/講義日程 五月九日（金）～七月五日（土）、全一〇日・二回、毎週 金・土曜日、三・四限 集中講義/ゲスト講師 木ノ下裕一（木ノ下歌舞伎主宰・六月七日（土））、南果歩（俳優・六月二〇日（金））/協力 合同会社 KUNIO, Inc.（七月五日（金）、六日（土））

京都芸術大学・社会実装プロジェクト

松尾スズキ・リアルワークプロジェクト

担当教員 松尾スズキ、安藤善隆/配当学部 学科 全学科、一～四年/講義日程 八月一日（月）、一九日（火）、二〇日（水）、二一日（木）、二二日（金）、全五日 集中講義/会場 student1、春秋座

※松尾スズキ・リアルワークプロジェクト公開授業

八月二日（金）一五時～一六時三〇分/会場 春秋座

執筆者プロフィール

126

赤井紀美(あかい・きみ)

東北大学文学研究科准教授。専門は近世後期から近現代における演劇と文学。早稲田大学演劇博物館助手・助教を経て2024年より現職。編著に『没後130年 河竹黙阿弥―江戸から東京へ』(早稲田大学演劇博物館 2023年)、共編著に『築地小劇場100年―新劇の20世紀』早稲田大学演劇博物館 2024年)

野村朋弘(のむら・ともひろ)

京都芸術大学芸術学科教授。2006年に國學院大學大学院文学研究科修士課程を修了。博士課程に進み日本中世史を研究するかわら、21世紀COEプログラムの研究員として人文学のデータベース構築を行う。2008年からは東京大学史料編纂所の前近代日本史情報国際センターにて歴史学データベースの運用・構築を担当。2012年より本学専任講師に着任し、2024年より現職。著書に『伝統文化』(淡交社、2018年)、『謚―天皇の呼び名』(中央公論新社、2019年)など。

上松 咲和(うえまつ・さわ)

京都芸術大学文芸表現学科3年。2025年ミュージカル『病的船団』、2024年『トム・ソーヤの大冒険2〜人魚の涙〜』出演。在学中より俳優としてミュージカルから演劇、歌唱と学内外で幅広く活動中。松尾スズキ・リアルワークプロジェクトでは2024年度『ない』に初参加、発表公演に出演。2025年度は俳優としての身体を担い、2年間の蓄積から演じる身体表現の実践を通じて内的変容を考察している。

八尾 小百合(やお・さゆり)

京都芸術大学プロダクトデザイン学科3年。学外にて舞台映像を中心に活動。大学の授業を機に舞台制作の現場に携わるようになる。舞台芸術の「東の問性」や、テクニカル領域における最適解の模索に関心を持ち、現場での実践を重ねている。主な参加現場に豊岡演劇祭2025、KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭2025など。

新里 直之(にいさと・なおゆき)

京都芸術大学芸術教養センター専任講師、法政大学能楽研究所客員研究員。舞台芸術、伝統芸能に関する研究・批評に取り組みほか、ドラマトウルクやコーデイナーとして芸術実践をサポートしている。共編著に『太田省吾その実践と思索をめぐって』(早稲田大学演劇博物館・京都芸術大学舞台芸術研究センター、2024年)など。

楊 晨瀾(よう・しんらん)

パフォーマー。1999年中国生まれ。2023年に来日、京都在住。京都芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻修士課程1年(写真・映像領域)在籍。主な活動に、パフォーマンス映像作品による個展「東京ヒビ」(2025年2月、東京・CIC Gallery)、『HOP 2025』京都芸術大学大学院芸術研究科(修士課程)1年生作品展(2025年11月、ギャルリ・オーブ)への参加がある。身体という有形の手がかりから、無形の「存在」をいかに感知するのかを主題に、身体感覚に根ざした実践を基盤として、写真・映像・インスタレーションを往復しながら、時間の経過や反復、日常に残る微細な痕跡を用いた表現を行っている。

畑 律江(はた・りつえ)

毎日新聞社で神戸支局記者、大阪本社学芸部記者・デスク、地域面・夕刊特集版編集長などを歴任し、2013年からは学芸部専門編集委員(舞台芸術担当)として古典芸能から現代演劇、ミュージカルまで幅広く取材。2023年に退職後も、地域と舞台芸術のかかわりに深い関心を持ち続け、新聞や演劇誌にレポートや論考、評を執筆している。毎日新聞客員編集委員、大阪芸術大学短期大学部客員教授。

吉永 美和子(よしなが・みわこ)

大阪在住のフリーライター／エディター。「演劇情報誌」JAMCI(じゃむち)、「エルマガジン」演劇担当を経て、1999年よりフリーに。関西の雑誌・WEB媒体を中心に、関西の演劇シーンを紹介する記事を多数執筆。関西以外のエリアの演劇や、映画や音楽など他ジャンルの記事も手掛けるほか、維新派などの公演パンフレットの編集も行っている。執筆した主な媒体に「朝日新聞」「さんぶ」「悲劇喜劇」「SPICE」など。現在「SAVVY」「Meets Regional」などで演劇の連載コラムを執筆している。

編集委員

安藤善隆、村上なつか、中間慶子

編集…村上なつか、中間慶子

装丁・本文デザイン…矢野晋作（ヤノデザイン）

京都芸術大学

舞台芸術研究センター 紀要

2025年度

2025年3月27日 発行

発行 京都芸術大学 舞台芸術研究センター

〒606-8271 京都市左京区北白川瓜生山2-1-16

印刷・製本 有限会社 修美社