



Title	令和5年度 観劇実習レポート
Author(s)	福嶋, 美咲; 藤枝, 優希; 朝原, 広基 他
Citation	演劇学論叢. 2025, 24, p. 105-115
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100620
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

■令和5年度

観劇実習レポート

この実習は毎年演劇学研究室が行っているもので、異なるジャンルの作品を四～五本観劇する授業である。学部生から院生までが参加し、受講者は事前の予習、観劇後にレポート提出を行う。（観劇した演目は「研究室の窓」に掲載）掲載した五本の観劇評は、令和五年度観劇実習における学生レポートから選ばれた。

観劇レポートがいわゆる一般的な劇評と異なるのは、受講生が必ずしもそのジャンルに精通しているわけではないことだ。しかしこの授業において必要なのは、むしろ新しいジャンルに接触した時に感じる新鮮な驚きや違和感を丹念に言語化する作業である。各ジャンルはともすれば蛸壺化しがちだが、受講生のレポートはそのような問題に取り組むうえで示唆に富む意見を投げかけている。学生たちの率直な意見から研究室の日頃の取り組みが伝われば幸いである。

兵庫県立ピッコロ劇団第七十七回公演『スター・マン』

（令和5年9月30日17時公演）

福嶋 美咲

兵庫県立ピッコロ劇団による第七十七回公演『スター・マン』が、二〇二三年九月三十日から十月五日まで兵庫県立芸術文化センターで上演された。本作は、劇作家・演出家の岩松了が一九九一年に初

めて女性を主人公として書いた戯曲であり、今回の再演では、当時まだ生まれていなかつた世代の役者たちが新たに作品に命を吹き込んだ。物語は、傷を抱えた兄と妹が同居する部屋を舞台に展開する。妹の将来を案じた兄は、部下の小野寺を自宅に招くが、そこへ妹の同級生だったという岸川が訪ねてきており、三人の間に微妙な緊張感が生まれていく。

本稿では、この公演の演出や俳優の演技に注目しながら、観劇の感想を述べていきたい。

この上演では随所に過度な相づちが見られ、登場人物同士のやりとりが不自然に感じられる場面があった。片方がある主張をし、相手がそれに同意するような相づちを打った時点で会話は終了するのが普通だ。しかし、この作品では、片方の主張に対し、相手が同意の意を込めた相づちを打った後に、もう一度念を押すように主張を繰り返す台詞が多く用される。三場構成のそれぞれの場面から具体的な会話を以下に挙げる。第一場の神尾が叔母に似ているか否かで妹と兄の意見が食い違う場面では、妹は神尾が叔母に似ているということを執拗に繰り返す。兄が折れたあともなお、妹は神尾が叔母に似ていると主張し続ける。次に、第二幕では高校時代にチーズケーキをカモメ色だと言つたのはだれかという話題で妹と岸川の主張が食い違う場面がある。第一場での二人の会話から、おそらく岸川の主張が正しいことがわかるが、妹はかたくなにそれを認めない。懐かしの思い出として気軽に話されたこのエピソードに妹は執拗にこだわり、岸川の主張を繰り返し強く否定する。第三幕では同窓会から早く帰ってきたことを極めて軽い口調で咎める兄に激高し、「どう

して早く帰つてはいけないのか。線路の石ころをどかすという用事は、同窓会を早退する理由として認められないのか」と、激しい口調でしつこく訴え続ける。この三場面に共通しているのは、妹が誰かと意見が食い違ったときに相手がさほど強く反対している訳ではなくとも、過剰に相手の論理を否定するという傾向だ。その徹底ぶりは正常なコミュニケーションではないよう見受けられる。このような場面で展開される妹の意見は著しく論理性を欠いており、ヒステリックにわめき散らす姿が印象的であった。

この行動に見られる妹の心理状態はかなり危ういよう思われる。長谷川は一九九八年の上演に關する対談^{*}の中で、妹の攻撃性について、「弱いのよ、自分の内面をさらけ出すとボロボロになってしまいそうで」と述べており、この点について詳しく考えてみたい。意見の否定と人格の否定を区別することができない妹は、相手の意見に大きく傷つき、防衛反応として相手を過度に攻撃してしまう。それは彼女の制御できる範疇を超えて、そうせざるを得ない防衛反応として描かれている。もっとも激しい口論が続く第二場終わりの後に自責の念から自分を傷つける行為に及び、後から深く反省している姿からも、極端な言動は彼女のコントロール外にあることがうかがえる。二幕終わりの口論の話題はチーズケーキの色の認識の差異についてだ。妹にとっては自分の理解している記憶が少しでも歪められることは自分のアイデンティティの揺らぎにつながるため、いくら些細なことであつても大きな恐怖を感じ過剰な防衛反応をしてしまうのだろう。

では、少しの記憶違いがなぜこんなにも彼女を脅かすのかについて考察してみたい。これは劇中で語られる彼女の生き立ちから推測

できる。彼女は自分の母親だと信じていた人の子供ではなく、叔母（だと信じていた人）と母が亡くなるずっと前に蒸発したはずの父親との不倫関係の末に生まれた命であることを、自己アイデンティティの形成期である青春期に知らされてしまったのだ。彼女は自分自身と自分を取り巻く世界について、もはや何を信じてよいのかわからなくなり、深い混乱状態にあるのだろう。自己の存在を信じられない脆い彼女は、些細な意見の否定にさえ耐えうる強さを持ち合はせていない。だから、過剰な防衛反応として相手を傷つけるような言動を取ってしまうのだろう。幸いにも、あえて見える場所に傷を作る自傷行為や、家を飛び出すという言動を通した彼女の不器用なSOSに、兄がしっかりと気づき対処している。彼女は非常にもろく不安定な精神状態でありながら、ギリギリのところで他者に助けを求めることができ、兄もそれに応じて支援することができている。しかし、兄と妹の共依存関係は二人が社会性を取り戻す大きな妨げになつていていることも明らかだ。

『スター・マン』は良い意味で後味の悪い作品であった。妹は他者と建設的な意見の交換ができるしなやかな強さを身につけることができるのだろうか、兄と妹の共依存的な支え合いはどのような結果を迎えるのだろうか。観劇後も度々登場人物の行く先について考えさせられた。

* 「〈劇評〉家族」というファンタジー」『アトロ』六六七、

「令和五年度忠三郎狂言会」（令和5年10月22日・大槻能
樂堂）

藤枝 優希

今回の忠三郎狂言会は、「四世茂山忠三郎の十三回忌追善公演」と銘打つて、例年と同様に福岡、大阪、東京、京都の四都市で上演された。私が鑑賞したのは、その大阪公演（十月二十二日、於・大槻能樂堂）である。

まず、公演名にも記されている四世茂山忠三郎について記しておこう。四世忠三郎は、一九二八年に、三世茂山忠三郎良一の次男として生まれた。忠三郎狂言会を立ち上げたことでも知られており、茂山忠三郎家の興隆に大きく貢献した人物といえよう。今回の忠三郎狂言会は、亡き父の意志を引き継いだ、現在の茂山忠三郎家当主である五世茂山忠三郎が主催している。

今回の狂言会の番組は、「文相撲」「清水」「金津」であった。そのうち、「文相撲」のシテを五世忠三郎が務める。五世忠三郎は苦勞の人である。五世忠三郎は、父で師匠の四世忠三郎を早くに亡くし、二十九歳という若さで当主となつた。その後の茂山忠三郎家は海外公演にも注力し、五世忠三郎個人としても宝塚歌劇団の講師の他、京都芸術大学や東住吉高校芸能文化科の非常勤講師として、教育事業にも積極的に携わってきた。今回の狂言会は、そんな五世忠三郎が父で前当主の四世忠三郎の十三回忌を追善するという趣旨の会である。

三曲目の「金津」では、まず金津の者（忠三郎）が入場して、一人で演じる場面から始まる。先ほどの静かな「清水」を挟んで、再び表情豊かで小説も入る賑やかな上演となつた。また、金津の者が偽の仏師から貰い受ける仏を、忠三郎の長男である茂山良倫が演じる。これにより、忠三郎が「金津」のなかで発する、仏が自身とそつくりだと言う台詞にメタ的な効果を生み出させた。忠三郎家を応援する観客にとっては嬉しい、親子共演ならではの演出だつただろう。

このように本公演は、静と動、物語と現実を巧みに組み合わせ、まさに「序破急」を感じさせるものとなつた。茂山忠三郎家の狂言には、古風な印象を持つていたが、今回はまったく異なる印象を受けた。善之は、大名（忠三郎）の従者である太郎冠者を演じる。太郎はプライドの高さから、持つてもいい馬の話をしたり、たくさん従者を抱えようしたりする。それに対して、太郎冠者はいやゆる「ツッコミ」を入れていくわけであるが、決して大名を批判することはない。そこで重要なのが、沈黙を操るということである。善之は、能樂師狂言方としての顔とは別に、現代演劇の劇団主宰としての顔を持つ。京都造形芸術大学（現・京都芸術大学）に在学していたころには、劇団「流刑芝居」を立ち上げ、演出などを学んでいたそうだ。また、渡邊守章が主催するフランス演劇作品の公演にも携わった経験を持つ。そうした経歴を有する善之だからこそ、現代を生きる観客にとって心地よい緩急を、伝統芸能である狂言においても作り出せたのであろう。

二曲目の「清水」には、忠三郎も先述の善之も出演していない。そのためか、先ほどとは一変した古風な雰囲気を感じさせる落ち着いた上演となつた。

けた。つまり、現代を生きる観客に対しアプローチしているように思えたのである。しかしそうなると、茂山千五郎家が行っている、現代人が腹を抱えて笑える狂言「お豆腐狂言」との違いを考えねばならない。今回の上演からこの問題を考えると、「堅さを残す」という手法によって、これを解決しているように思えた。それは、「清水」の上演を二曲目に挟んだ点などからそう思えたのである。しかしこれは、悪く言えば中途半端と言われるかもしれない。茂山忠三郎家は、これからどういった狂言を目指し、確立していくのか。今後の五世茂山忠三郎をはじめ、今の茂山忠三郎家にしかできない狂言を確立してくれるのを期待する。

国際演劇祭に世界各国出身の多種多様な劇団が現れる。それは市長派の、地域差を大切にする価値観の表われであろう。出演劇団には、パレスチナ人の夫とイスラエル人の妻による「偉大なる平和劇団バベル」という団体もあった。これはまさに今、人道危機が連日報道されているイスラエルとハマスの戦争を連想せざるにはいられない。また、二〇一九年以來の香港における民主化運動とその弾圧を背景とする「民主主義」「我要望」という団体も登場する。また、金夢島を拠点とする人形劇団は、過去の上演に対する批判から、現代的な新作の練習を行うが、その内容は、新型コロナウイルスの情報発信をいち早く始めた医師と、その医師と発信を虚偽として隠蔽しようとする中国政府を描くものである。中でも習近平国家主席を「陛下」、つまり中華帝国の皇帝として描くのは明確な風刺である。これらからも分かるように、この「金夢島」は大変政治性が強い劇である。

太陽劇団 (Théâtre du Soleil) 『金夢島 L'ÎLE D'OR Kanem-Jima』(令和5年11月5日・ロームシアター京都) 朝原 広基

今年二〇二三年、フランスの太陽劇団 (Théâtre du Soleil) が、二十二年ぶり二回目の日本来演を行い、『金夢島 L'ÎLE D'OR Kanem-Jima』を、東京芸術劇場とロームシアター京都において上演した。この作品は年配の女性コーネリアが夢見た、日本と思しき架空の島「金夢島」を舞台とした劇である。その金夢島では、国際演劇祭で町おこしを目指す市長派とカジノ開発によって巨大資本を呼び込むことを目論む反対派とが対立する図を背景に、演劇祭の出演者による様々な演劇の一部が、リハーサルとして少しずつ披露されながら進んでいく。

しかし、それは夢だからなのか、全体としてはとりとめがない。

しかし、この政治性は風刺以上には進まない。例えば「民主主義」「我が要望」は、巨大な椅子のオブジェ（見ようによつては牢にもみえる）を持ち込むという印象的な登場を行う。この椅子は二〇一〇年ノーベル平和賞受賞者・劉曉波が中国国内で収監されたために、授賞式に出席できなかつたことを象徴するものである。しかし、このオブジェは中国警察に見咎められ、さらに後の場面では、演出家の女性の伯母から電話で、従兄弟（伯母の子であろう）

が逮捕されたことが語られ、伯母にも当局からの弾圧の手が迫ることを示す物音がした後、香港民主化運動のテーマ曲『願榮光歸香港（香港に栄光あれ）』が流れ、その後唐突に電話が終わる。絶望的な結末だが、それが他の物語に全く影響することはない。

また、「偉大なる平和劇団バベル」の場合、セリフの中にはイスラエルのネタニヤフ首相の名も、パレスチナ自治区ガザ地区を実効支配するハマスの名も含まれていた。考えてみれば「バベル」とは

『旧約聖書』創世記において、人間の高慢に対し、神が人間の言葉を乱す罰を与えた都市の名である。彼ら二人が異なる言葉を使うことも、民族性の反映だが、『旧約聖書』の寓話的反映でもある。一方で、二人の掛け合いは夫婦漫才風の罵り言葉がほとんどで、言葉は厳しいが、壊滅的な破綻を迎えない。後半、ラクダの装置の上で喧嘩をしながら走り去った二人に対し、「夫婦喧嘩は犬も食わぬ」というセリフで終わるのも古典的な喜劇の手法である。しかし、イスラエル・パレスチナ問題は、特に現時点の戦争状態を踏まえると、夫婦喧嘩として喜劇化して処理するには、あまりに深刻である。深刻な問題の本質的な馬鹿馬鹿しさを描くことも風刺であろうが、社会問題を扱う姿勢もまた一種の他人事であるからこそ、という印象を抱かずにはいられなかつた。

また、政治的メッセージがあまりに明解過ぎる点にも疑問を感じた。劇中の各劇団によつて表現される、西側諸国の立場にたつ政治的メッセージは理解しやすく、太陽劇団がフランスの劇団であるからには、そうあることが自然ではある。しかし、ウクライナ侵攻を主導するロシアのブーチン大統領などとともに、中立国であるトルコのエルドアン大統領の名前を批判的に列挙するくだりがあつ

た。エルドアン氏は国内外への強権的な政治姿勢が報道されており、問題を含むことは確かであろう。だが、筆者には突然、太陽劇団から政治的な意見への同意を求められたかのよう感じた。このことは演出や演技で作られた奥深さを損ない、夢の世界から醒める効果を生み出していた。実際の世界政治を演劇として取り扱うからには、問題点と主張を提示しつつも、観客に解釈を委ねる形の方がより効果的ではないだろうか。

さて、物語の冒頭に戻るが、携帯電話の着信で目覚めたコーネリアは「いま、私は日本にいる」と話し、帰国を促す相手に対し、着いたばかりなので、帰るつもりがないと抵抗する。だが、付き添い（パンフレットには守護天使とあるが、リハビリのようなシーンもあり、介護人のようにも見える）のガブリエルが電話を替わると、コーネリアは日本にいると思いつ込んでいることを説明する。このやりとりで金夢島が、コーネリア自身の思い込み、一種の夢ではあることが観客に了解される。しかし、観客が「コーネリアにとっては現実である」ことを前提に舞台を見続けていると、途中、コーネリアは突然、夢であることに自覺的であるメタファイクション発言を行ひ、裏切られてしまう。特に舞台が収束に向かい出すと、コーネリアの意思によつて、開発を目論む反対派の助役一人と弁護士が、物語から強制的に退場させられる。この場面は端的であるが、前半にも、コーネリアが「物語の展開上、ここにあるべきもの」について口にすると、唐突に「あるべき」場面が始まる。これらから、コーネリアは金夢島が自身の夢の中であること、少なくとも彼女の意思が強い影響力をを持つ空間であることを、自覚しているきらいがある。コーネリアの夢であるためか、とりとめなく、ほんやりとした金

夢島は、彼女の意思で終わる。つまり、約三時間にわたって作り上げられた『金夢島』は、大いなる茶番といえるかもしない。今まで登場した登場人物が、それぞれの役を越え、右手に扇を持つて能『羽衣』の天女の仕舞を舞い始め、そこにヴエラ・リンの『Well Meet Again（また会いましょう）』の歌が重なつて終演する。反対派がコネリアの意思によつて失脚することで、国際演劇祭の上演が始まらないまま、市長派の思いは叶えられたのだろうとは推測されるが、結果は何も描かれないままに幕を閉じた。

太陽劇団は東洋への関心が強いことが知られている。今回は、舞台美術に歌川広重をはじめとした浮世絵が使われ、和太鼓のモチーフも繰り返し用いられ、悪役である助役の一人が歌舞伎の娘役に仮装を行うなど、各所に反映されていた。その中でも、とりわけ目立つていたのは能楽である。舞台の下手奥には五色幕が用意されており、時に、そこから中央の舞台へ斜めに渡り廊下が作られた。つまり、能舞台と幕をつなぐ橋掛である。その能舞台では、アマチュア能楽師である兄弟が能『八鳥』を謡い舞う。また「ブラジル社会主義劇団聖母」のリハーサルシーンでも黒子が能『猩々』を謡い、それに従つてノゲイラの妻役がネックレスを渡す。『金夢島』が能『羽衣』の仕舞の群舞で終わることは既に記した。普段はフランス語で語られた内容を示す字幕も、能楽の謡の場面では「コネリアにはこのようすに聞こえている」と示され、謡の現代語訳ではなく、異なる内容が示された。『八鳥』は、実際には源義経による平家との修羅道での戦いを描くものだが、『金夢島』においては、島に伝わるかつての権力者・武右衛門の伝承を謡つてことになり、コネリアが興味を持つきっかけとなる。その「伝承」は、開発主義の権力者・

武右衛門が自然を象徴する女神を湖まで追いかけ、そして沈んで死んだというもので、反開発の寓話である。謡は、現代日本人も聞きなれず、その内容を掴むことの難しさがよく語られるが、それを逆手に取った演出であり、『八鳥』の舞と謡の気迫とも重なつて、優れた表現となつていて。だが、この劇中ににおける武右衛門の伝承も、『金夢島』と太陽劇団が持つ反開発の主義主張の補強にはなつても、劇としての奥行きを加えるものかといえば、それは異なるだろう。

また、市役所経理の天野耕吉が、能『隅田川』の子を探し求める場面の言葉を、朗読として読む場面もあつた。耕吉は、その名も「武右衛門」という子を探しているのである。この武右衛門は『金夢島』の冒頭に登場したが、その後は全く登場しない。耕吉の朗読の中で「さても無慚や死の縁とて、生所を去つて東の果ての、道の辺の土となりて」と読み上げるのは、『隅田川』の一部そのままであるが、子・武右衛門の死を暗示していよう。しかし、これもまた、耕吉にどのような結末が訪れたのか、別の場面と何かの関係があるのか、そういうことは全く語られない。

能楽については、シテ方喜多流能楽師の大島衣恵氏の指導を受けたことがパンフレット等に記されており、演じる太陽劇団の俳優たちの謡や舞は、レベルの高いものであった。そこに太陽劇団が東洋文化を取り込む際の、真摯な態度が見える。

しかし、なぜ能楽なのかと考えると、筆者にはその答えは見えない。最後の群舞は、能楽において存在しないわけではないが、特殊な演目・演出でのみ行われる特異なものであり、敢えて能楽の舞を扱う必要性を感じない。ほかの舞やダンスでも表現可能であつただろ。

また謡についても、古典を引用することで奥行きを作りたいならば、能楽の演技でなくとも、そのテキストの朗読でも効果があることが、天野耕吉の場面が示している。つまり、今回の『金夢島』の演出自体が、能楽以外の劇における、能楽の言葉の朗読と謡の差異を否定しているのだ。謡自体に、原作にはない『金夢島』独自の意味を付け加える点は、大いに独創的かつ優れた演出であったが、それが十分に生かされていたかと考えると、筆者の目には不十分なものに見えた。

この『金夢島』は、太陽劇団を主宰する演出家アリアーヌ・ムヌーシュキン氏が二〇一九年に京都賞思想・芸術部門を受賞した、その受賞記念公演としての面もあった。それだけに、『金夢島』は、この舞台だけで完結するというよりは、これまでの太陽劇団の活動を踏まえた上で論じるべきものであろう。その意味で、筆者は太陽劇団の過去の舞台を、映像を含め、見たことがない。圧倒的な情報不足であり、感想レベルを上回るものではない。

その上で、『金夢島』における様々な要素が終始一貫していないことを指摘してきたが、そもそも『金夢島』は終始一貫した物語を描くことを目的とした劇ではなかろう。「十九世紀以来の民衆演劇運動の流れを継承し、演劇における民主主義の実現に貢献」（当日报刊フレット所載の藤井慎太郎氏の文章による）してきた太陽劇団の、日本に対する思いの集大成といえよう。二十を超える多国籍の俳優たちで構成される太陽劇団が、金夢島の国際演劇祭を演じ、さらに関発主義の禍々しさを、敢えて作りものめかして描くこともまた、劇団の在り方を語るものであろう。能楽の取り込みも、その文脈の中で考えるべきであろう。

終始一貫した物語を描くことではなく、演劇という人前で俳優が演じることで成立する表現を、様々な技法を組み合わせて示すこと。これ 자체が『金夢島』が描かんとすることであったのだろう。

思えば、場面ごとに可動式のステージが、出演者たちにどの役であるかは関係なく、大人数でスッと組み直されることが繰り返される。ステージが組みあがっていく様子を眺めるのは楽しくあり、一つの見せ場でもあった。あくまで場面転換の作業であるが、中には、作業だけではなく、それぞれの役として演技をする場合もあるのだから、見落とせない。そんな中にも、俳優が人前で行う行為全てが演技であり、演劇でしか表現できないものという思いが含まれていたようと思えてならない。

そのような主張を持つ太陽劇団だからこそ、新型コロナウイルスの世界的な蔓延のために、公演活動を行おうにも行えなかつた自由さや怒りが、今回、夢という形式で表現された。そして、会おうにも会えない現実を作り出す、世界の分断と戦争に対する強い非難となる。『We'll Meet Again』で縮めくらべるこの舞台が伝えたかったことは、最終的には直に会うことしか伝わらない演劇・舞台という形式が、これからも続いていくことへの祈りなのではないだろうか。

令和五年十一月文楽公演第三部『冥途の飛脚』（令和
5年11月23日・国立文楽劇場）

瀧尻 浩士

前年度の観劇実習では、同じ梅川忠兵衛ものの『傾城恋飛脚』、忠兵衛と実父孫右衛門との親子の別れを描いた「新口村の段」を観劇した。今回はその改作版や歌舞伎版の元になつた近松門左衛門による作品で、新口村の場以前の話が描かれた三つの段の上演である。この三段は見せ場の「封印切」とその前後の話でまとめており、一組の男女の悲恋の物語を時間の流れに沿つて味わうことができる。

本来、本作にもこれら三段に続く「新口村の段」があるのだが、近年上演されることではなく、「新口村の段」といえば『傾城恋飛脚』のほうの段が上演されるようだ。近松版では、その場面は雨模様で忠兵衛の捕縛で終わる。一方、『傾城恋飛脚』では雨が雪となり、父孫右衛門との別れが切々と描かれる。改作の『傾城恋飛脚』や歌舞伎『恋飛脚大和往来』ではより男女の恋愛と親子の情愛をセンチメンタルに描くことで、さらに大衆受けするドラマに仕立てたのだろう。その意味では、改作は恋愛悲劇としての『曾根崎心中』を代表とする近松の心中ものに、元の話を近づける試みだったといえるかもしれない。一方、そのように考えると近松の本作における忠兵衛のキャラクターは、『曾根崎心中』の徳兵衛に比べると、観客の同情心を煽るようなものにはなつていない。むしろその愚かしさにあきれ、批判したくなるような描き方がなされている。追つ手に捕まるというリアルな最後（今回は上演されないが）も、明らかに美

化された他の心中ものに見られるような心情あふれる光景とは異なっている。実際の事件をベースにして人形淨瑠璃に仕立てた近松だが、本作ではわざと忠兵衛に感情移入させず、起こつた事件の顛末を、セミドキュメンタリー風に描いているようにもみえる。近松は事件を『曾根崎心中』のような悲恋の物語へと昇華させてはいない。本作を犯罪の経緯と捕縛される結果を通して描く「破滅する男のクラيمドrama」としてみれば、近松の心中ものは別のジャンルのものとしての面白さが味わえる。

では実際、今回の上演はどうだったのか。まず最初の「淡路町の段」では、すでに梅川と忠兵衛はいい仲になつておらず、忠兵衛は仕事に身が入らず、実際稼業の評判も落ちてきているところから始まる。八右衛門宛ての金を身請けの手付に使うなど、忠兵衛の行動に問題の兆しがあることがここで示される。預かり金の三百両をもつてた忠兵衛が、「この金持つては使ひたからう、おいてくれう（中略）」いて退けうかイヤイヤおいてくれう（中略）工、行きもせい」と心中で葛藤しながらも、色慾に負けて廓へ向かう段の終わり。ここには共感、同情よりも忠兵衛の愚かしさにもはや非難を超えた嘲笑さえも生まれてくる。そんな愚かしいキャラクターのリアルな心の動きを、桐竹勘十郎らによる人形の動きが表現している。また行こか行くまいかの長々とした忠兵衛の心の言葉が、竹本織太夫ならではの熱い語りで語られる。その芸の力が、その心根こそまさに悲劇への第一歩であることをさまざまと感じさせる。

続く「封印切の段」はこの物語のヤマ場だ。忠兵衛登場までの前半では、梅川は仲間の遊女を相手に身の上話をしている。しんみりとした雰囲気の中で、「ア、いかう氣がめいる、わつさりと淨瑠璃

にせまいか、禿共ちょっと行て竹本頬母様借つておぢや」と禿に命じるが、禿は、すでに竹本頬母は芝居がはねたあとでいないので、代わりに弟子の自分が頬母を真似て聞かせますと言い、「今にひきかけて、傾城に誠なしと世の人の申せども、それはみな僻事訳知らずの詞ぞや、誠も嘘ももと一つ、：」と三味線を弾いて語る。公演プログラムによるところは、近松自身の作品『三世相』に登場する夕霧太夫の言葉を自作引用しているらしい。別作品の夕霧の思いをあらわす台詞を使い、本作の梅川の思いをそこに重ねて表現している。竹本頬母、夕霧など実在の人物について言及し、近松自身の作品の一部を引用するなど、遊女と淨瑠璃の関係をスタジオ的に表現する技巧がおもしろい。それにより、本作の物語がフィクションではなく、現実と地続きの世界であることを感じさせ、セミドキュメンタリーや性を増すことに役立っている。また豊澤富助の三味線と禿が彈く三味線の指の運びが全く同期していることに驚いた。人形遣い、太夫を含め、三業一体とはまさにこのことである。

そして、そこに八右衛門がやってくる。彼は忠兵衛にこれ以上問題を起させないように店のものたちに事前に注意をするが、それがかえってあだとなる。彼の言葉は、店の外でそれを聞いていた忠兵衛を怒らせ、彼の虚榮心に火をつけることになり、預かりの金子の封切りへと向かわせてしまう。歌舞伎の改作と違い、八右衛門は嫌味を重ねて忠兵衛を封印切りに追いやる敵役としてではなく、多少厳しくはあるものの、商人としてはむしろ道理が通った人物として描かれている。歌舞伎の「封印切り」では忠兵衛が必要以上に貶め辱められ、観客が同情するような人物に造形されているが、ここで忠兵衛にはそれがなく、ただ自暴自棄に破滅に向かう男として

その姿が描写される。もはや現実が見えていない彼には狂気さえ感じる。犯罪の道に墮ちてゆく姿が恐ろしいまでにリアルだ。この場面では、梅川をはじめとする遊女が上手に、外で立つ忠兵衛が下手に、そして二人の間に立つ八右衛門が舞台の中央に位置する。個々の人形それぞれにめだつた大きな動きはない。この「静」の位置関係が、「封印を切る」その瞬間に向けて、それぞれの視点からの緊迫感を生み出している。そこで物語を押し進めるために重要なのが、人形の「静」に対し、内面の「動」を描き出す太夫の語りである。惜しむらくは、本段の太夫、竹本千歳太夫のこの日の喉の調子が良いとは言えなかつたことだ。声がでていない。それを補完するかのように体や表情でも表現しようとするのだが、肝心な場だけに聞かせる声の状態でなかつたことが残念だった。

最後の「道行相合かご」は、追っ手から逃れての逃避行の場面である。後年の改作などの雪降る中の死出の道行と比べるとロマンティシズムはうすく、哀れさのほうが強く表現されている。梅川を連れ往く忠兵衛は心中の決意もどこか不確かなまま、とにかく逃げて生まれ故郷の新口村の父のもとに行こうとする。彼のそうした中途半端な気持ち（梅川は心では決意があつたかもしれない）は、鳥の羽音に驚いたり、追っ手の声と聞き違えておびえたりする姿勢に現れている。ただ救いは忠兵衛の梅川に対する思い、優しさが眞実であることだ。それがかえつて、二人の逃避行に哀さを誘う。この作品を近松が他の作品で描いたような、添うにそえない状況の果ての悲恋として美化した心中をもつて描かず、追っ手に捕縛される運命の堕落した男の生きざまを物語の軸にしてリアルに描いたところに、本作の独自性を感じた。

九鬼周造的な見かたをするならば、忠兵衛は大坂人の粋を体现できぬ商人、あるいは「いき」の構造を体得できなかつた上方の優男の例だと言えるかもしれない。しかし無粋な男の生きざまもまた、誰しもが抱える人間の弱さの体现であるからこそ、今日までこの作品が受け入れられてきたのだと思うのである。

写真は観劇に先立つて行つた近鉄「新ノ口駅」前にある「梅川忠兵衛」の記念碑。近くの寺には「忠兵衛供養碑」も建てられている。それはど寒くもない初冬の晴れた日「新ノ口村の段」のように雨でもなく、雪でもなく、木枯らしさえも吹いてはいなかつたが、人けのない駅前の静けさは、二人の魂がこの場所で今も人々によつて静かに供養されていることを感じさせるものだつた。



(二〇一三年十一月二十二日、筆者撮影)

ミクニヤナイハラプロジェクト『船を待つ』（令和5年12月24日・扇町ミュージアムキューブCUBE 03）

山下 結

ミクニヤナイハラプロジェクトの『船を待つ』について作演出を務めた矢内原美邦氏は、「私がボーッと生きている間に、逝つてしまつた宮沢さんや池田さん、松尾くんのことをゴドー的に書いてしまります。なので、大阪でもやつてみたかった。近畿大学という場所に十年前にやつてきて出会つた縁もありスタートを大阪にしました。」と述べている。戯曲『ゴドーを待ちながら』が基盤にあるように、『船を待つ』においては、主人公の由はボボと共に船着き場で来るかどうかわからぬ船を待ち続けている。そこに英が波に流され登場する。ストーリーは存在しているものの、会話が中心の劇であり、何か劇的な変化が起るわけではない。

本劇において、照明が非常に効果的な役割を果たしていたといえるだろう。船を待ち続いている由とボボの周りの時間の表現（日が昇つて、日が沈むという表現）だけでなく、灯火の表現や、由と英の心理的表現も照明によつてなされている。劇の最終場面で、ボボと英が画用紙を床に敷いていく。画用紙には、白と黒で描かれた抽象画のようなものが浮かび上がる。だが、照明が変わると、それが白と黒ではなくカラフルに彩られた絵だと見て取ることができる。それらの絵が何を意味しているのかはわからなかつたが、ハツと息をのむような演出であり、本当は色があるのに、大切な存在を失つた状態だと黒白に見えてしまうという演出なのかと考えた。『船』をあの世へ送るものと捉えるのは短絡的かもしれないが、

そのような形象だとすると、「船を待つ」という行為は、死を待ち続けているということになる。劇中で、ポボは突然「もう行かなければならぬ」と去っていく。ポボが去つていく方向が海の方向であることから、ポボは「船」に乗つて行つてしまつたのだと考えられる。ポボが去るとき、ポボと出会つたばかりの英は「また会おう」と手を振り、別れを惜しむ。一方、ポボと長年時を共にしてきたであろう由は、「わたしはもう一人でも大丈夫」と言い、ポボが去ることを最初から知つていたかのように、すぐに受け入れ、寂しそうな感情は特に見せない。しかし、ポボがいなくなつてしまふと、しきりに、「へい！ ポボ！」と呼びかけ、ポボの存在の有無を確認しようとして、英がそれを慰めるようなやり取りがある。ずっと一緒にいた存在がいなくなつてしまふときは、あつさりとしているが、いなくなつてしまつた後にその悲しみがやつてくる様子。そして、たいてその存在を知つていらないような人間が慰めるという構図が巧妙に現実を映し出しているようを感じられた。また、ポボは劇中において、角の生えた帽子を被つたうえで、由に「機械」といわれていることから、人間ではないと考えられる。由にとって大切な存在であつたポボが人間とは限らないことから、我々人間にとつての大事な存在は人とは限らず、由のように機械であつたり、動物であつたり、状態、環境を指すのかもしれない。

主人公の名前は由（ゆう）であることから、「you」（あなた）と言われている気になつた。船をただ待ち続けているのは「you」で、私たちは皆あの世へ行くことを待ち続けているのだろう。昨日と同じ今日、今日と同じ明日は来ない。だからこそ、失つた存在を心にとどめつつ前を向いて生きて行くしかない。