

超有識者場外ヒアリングシリーズ ㊦

開発政策課長 神田 真人

文化芸術編

歌舞伎俳優 松本 幸四郎 丈
(文化功労者)

profile

松本 幸四郎丈 KOUSHIROJO MATSUMOTO
1942年東京生まれ。'81年九代目松本幸四郎を襲名。歌舞伎の他、現代劇やミュージカルの舞台でも活躍。「勸進帳」弁慶役で1100回、全国47都道府県上演達成。ブロードウェイで「ラ・マンチャの男」、ウエストエンドで「王様と私」を全編英語で単独主演。「ラ・マンチャの男」では出演1200回を記録している。日本芸術院賞、毎日芸術賞、読売演劇大賞最優秀男優賞、菊池寛賞など受賞多数。2009年日本芸術院会員。2012年文化功労者。著書、句集「仙翁花」を含め多数。早稲田大学文学部1976年推薦交友

神田 真人 KANDA MASATO

開発政策課長。1965年生まれ。87年東京大学法学部卒業、オックスフォード大学経済学修士(M.Phil)。十和田税務署長、主計局主計官補佐(主査)、国際局為替市場課補佐、大臣官房秘書課企画官、世界銀行理事代理、主計局給与共済課長、主計官(文部科学担当の後、司法・警察、財務、経済産業、環境担当)等を経て2013年6月より現職。元オックスフォード日本協会会長、(財)浩志会本会員代表幹事等。



左：松本 幸四郎丈 俳優

▶**神田課長(以下、神田)** 本日は大変ご多忙にもかかわらず貴重なお時間を頂き、心より感謝申し上げます。まずは先日までの国立劇場10月公演、素晴らしい舞台を有難うございました。小生も拝見しましたが、一谷嫩軍記熊谷陣屋、就中、制札の見得の前の直実に感涙の次第、夫婦と主従の悲劇の余韻が通奏低音のように残り、また、春興鏡獅子の染五郎さんも、幸四郎さんが松たか子さんとの『父と娘の往復書簡』で言及された「見ている人が思わず踊りたくなるような踊り」で素晴らしいものでした。お孫さんも上手に頑張っておられました。

▶**松本先生(以下、幸四郎)** 有難うございます。3代揃うというのはなかなか珍しいことなんです。

▶**神田** 幸四郎さんには勉強会で何度かお話を拝聴して参りましたが、今回は是非、歌舞伎を余り

経験したこともない方も含めた幅広い読者に幸四郎さんの高い御見識を共有して頂く機会にできればと存じます。

(芸術の振興)

▶**神田** 劇場に行くと観客の構成が気になります。欧米だと外国人が多い、日本は日本人のご年配や女性が多いといったことがよく言われます。観客は多様であるほど芸を強くするし、経営的にも持続可能性に繋がると思います。海外公演の成功は極めて大切なことですが、もっと本場を外国からみにきて日本の素晴らしさを理解して頂くと共に支援層になって頂くようにするにはどのような努力の余地があるでしょうか。

▶**幸四郎** ある大先輩の言葉に、「歌舞伎だからすごいのではなく、素晴らしいから歌舞伎なんだ」、「なんでも伝統芸能であればいいか」というとそんなことはなくて、見た方が感動されて素晴ら

しいなと思われたときに初めて歌舞伎なんだ」という、言葉があります。私はそのことを今でも大事にしております。

日本の劇場が外国と違うという神田さんのご指摘はその通りなのだけでも、これは今日お話しする根本的な問題になってしまいますが、伝統演劇だから何でも大事にしようというのではなく、初めて見た方に感動を与えたときに初めて本当の歌舞伎だということをまず申し上げたいのです。私は歌舞伎俳優ですが、歌舞伎以外の色々なことも経験してまいりましたので、そう考えるのかも知れません。

もっと裾野を広げたい、若い観客を増やしたい、外国では世界各国から観光客が見える、歌舞伎もそうありたい、それは歌舞伎に携わるものとして、常に頭のなかにもあるし、考えてはいるのですが、そちらのほうを率先して考えるべきか、或いは、その日の舞台のひとことの台詞を大事にすべきか、と分けますと、僕は一日の舞台を大事にするほうをとってきました。一日一日の舞台が大切であり、もっと極論すればそのことが役者にとっての全てだと思うんです。舞台の演技というのは、演技した次の瞬間から消えてなくなってしまう。歌った次の瞬間、踊った次の瞬間から、その日のその踊りや歌はもう二度とやることができません。フィルムやビデオテープに残ったりしたのは記録にすぎず、やっぱり生の本当の舞台の歌舞伎というのは、その時間、場所、空間を共有してくださったお客さまと役者の間しかないと思うのです。

▶**神田** 今後、人口の4割が65歳以上になる中、そして、娯楽が更に多様化し、ITの発達で個人化する中、もっと日本の伝統芸能に関心をもつ若年層が増えないと先が心配です。スポーツもそうですが、食わず嫌いというか知らないから無関心な方も多いはずで、義務教育にもっと組み込むといったアイデアも出ています。真の芸にエクスポージャーを受けたプールの大きければ大きいほど、将来の観客、ひいては俳優の卵も育つと考えますが、

いかがでしょうか。幸四郎さんは毎日の舞台を一番大切にされると仰った一方で、様々な社会活動も展開されていると伺っておりますが。

▶**幸四郎** 例えば、国立劇場で毎年、6、7月の2ヶ月間、高校生のための歌舞伎鑑賞教室公演があり、僕は一番多く出演させて頂いたんじゃないでしょうか。「俊寛」や「勧進帳」の弁慶をやらせて頂きました。

余談ですが、アメリカのカーター大統領が「どうしても歌舞伎が観たいが、時間の都合がつかず、夜8時過ぎじゃないと体が空かない」とおっしゃった事がありました。高校生のための歌舞伎は毎日2回やるのですが、カーター大統領のためにもう一回やることになり、1日のうちに3回勧進帳をやることになりました。

それから文化庁のお仕事で全国津々浦々で歌舞伎を巡演しましたし、昔の歌舞伎座では朝の9時から都内の中学生を開演前にご招待して、「子供歌舞伎教室」というのがあり16歳で僕は初めて「勧進帳」の弁慶を勤めました。

また、千葉の白井市白井第一小学校に伺って歌舞伎の話をしたり、スライドを映したり、勧進帳の一場面を演じて見せたりした後、最後に、小学生諸君が歌舞伎の隈取りをしたお面を自分たちで紙に書いて顔につけて歌舞伎体操をやってくれました。

そういう交流は大変、関心をもって頂くのに有意義と考えており、自分としてできる限りのことはしてまいりました。

けれども、やはり歌舞伎だからどうのこうのではなくて、観た方が、年配の方々から小学生、中高校生が、おもしろいなあ、素晴らしいなあと感じて初めて歌舞伎になると思うんです。

そうでないと、伝統芸能に携わる者は他にやる人がおらず、歌舞伎なら歌舞伎俳優だけなので、古典芸能にも良い悪いはあります。しかし、そういうことは一切無視して、なんでもかんでも古典芸能、これでいいのだ、となってしまうかねせん。やはり内部の人間だけでもってやってしまう

と、外が見えなくなる危険があると思うのです。大衆のなかから生まれ出た郷土芸能歌舞伎が、いつの間にか、民衆大衆から離反し、一人歩きしてしまうといけなと僕は常に考えております。

▶**神田** まさに仰っているのは王道ですね。舞台で感動をもたらすべく、あくまで舞台に軸足を置きつつ、いろんな努力を展開されておられるのですね。

▶**幸四郎** 歌舞伎は以前は庶民の娯楽だったわけです。お国がバックアップして下さって、今日の伝統芸能と言われる歌舞伎になっていますが、もともとそういうものでした。それが今、お国が支援して下さった国立劇場がありますし、このご時代に新しい歌舞伎座が建ってお客さまが多勢詰めかけて下さることが有難いのです。

その上で、歌舞伎をなお広げようとか、なお知ってもらおうとすると、歌舞伎が変わってしまうということも心配しております。歌舞伎そのものが歌舞伎でなくなってしまう、「歌舞伎のようなもの」になってしまうことを危惧します。そんなふうにしてまで歌舞伎を広めるという考えはありません。僕らが修行してきた歌舞伎をご覧に入れて、一人でもたくさんのお客さまに観て頂くというのが僕の考え方なんです。

(芸術の継承と進化)

▶**神田** 高麗屋は代々、挑戦者とか進取の精神に富んでいるといわれ、実際、歌舞伎が「歌舞伎のようなもの」にならないように継承しつつ、新たな挑戦や創造的な試みを取り入れてこられました。七代目が日本初のオペラやシェイクスピア劇などに果敢に取り組まれて以来、注目されてきました。

幸四郎さんは『私の履歴書』でも、「七世幸四郎、初世吉右衛門、六代目菊五郎たちが、写実を追及する中で心理描写を取り入れ、ロマンや情緒を思考する大正を経て、昭和初期、そして戦後の合理主義のお客様に合うよう、古い型にとらわれず、

歌舞伎を柔軟にとらえていたのだと思う」とされる一方で、「型を自分勝手に解釈し、セリフも型もかたなしにするのは駄目であり、発声も形も歌舞伎の根本にかなってなくてはならない」とされ、「本当にいい古いものは新しい」と総括され、別の本でも、「既存の概念にとらわれることなく、ニュートラルな姿勢を持ち続ける」とされています。伝統を守りながら時代にあった新しいものを取り入れていくことは誠に難しい。恐らく、伝統を身に着けて初めて真に新しいものが判るし、進化していかないと伝統も守れないということではないかと解釈致しましたが、なかなか難解であり、この伝統と創造の相克について敷衍して頂ければ幸甚です。

▶**幸四郎** 歌舞伎は江戸期に庶民のなかから生まれた郷土芸能なんですね。時の権力なり何なりに立ち向かう市民たちが風刺をしたり権力者を叩きのめして溜飲を下げたり、そういうことから発した庶民の娯楽ですね。

それが、明治期に入りまして九代目團十郎、初代市川左団次、五代目尾上菊五郎というこの3人の名優が出ました。特に九代目團十郎は初めて天覧劇という、陛下の前で勸進帳をご覧に入れた名優ですけれども、彼が提唱してた「活歴」では、歌舞伎と言えども荒唐無稽な郷土芸能ではなく、物語や衣裳、小道具に至るまで、全部史実に基づいて、リアルに再現し、写実性を加えました。

それを受け継いだのが、私の祖父たちです。七代目松本幸四郎、初代中村吉右衛門そして六代目尾上菊五郎が、写実性が加わって進化した歌舞伎にもうひとつ、心理描写を加えました。写実性に心理描写が加わって、それを父たちが受け継ぎ、今日残っている歌舞伎はそれなんです。

▶**神田** 水落潔さんとの共著『幸四郎の見果てぬ夢』で、「七代目團十郎の歌舞伎十八番を除けば家の芸というものはなく、しいて言えば九代目團十郎と五代目菊五郎の芸が指針、しかし七代目幸四郎も初代吉右衛門も自分の芸を演じており、家

の芸の意識や、型を絶対視するような傾向がでてきたのは父や松緑おじなどの世代からではないでしょうか」と指摘されています。型とはとどのつまり何であって、現在、それはどのように位置づけられているのでしょうか。

▶幸四郎 型というのは人間である役者がずっと受け継いでいくもので、自分たちが想像している以上に変わってきていると思います。一例をあげると、勧進帳は七代目團十郎が初めて「安宅」という能から取って長唄化して歌舞伎化させました。それを九代目團十郎がより写実性を加え、九代目團十郎のお弟子であった七代目幸四郎の祖父がそれにさらに心理描写を加えました。祖父も初演時はおそらく、一挙手一投足、一言一句、團十郎という師匠の型どおりだったと思います。

ところが、その祖父が八十才近くまで勧進帳を1600回以上演じ、今残っている勧進帳は七代目幸四郎の勧進帳なんです。その後を引き継ぐ父や叔父たちは皆、祖父の勧進帳の型を踏襲したんですね。つまり、祖父は一生をかけて歌舞伎の改革をしたのです。歌舞伎の型の改革はそういう事だと思います。

僕は歌舞伎ってというのは常に変わりつつあって、「本当にいい古いものは新しい」その事が判る人達が、日本のいい古いものを残してきてくれたのではないかと考えております。

型を演じる、もっと言えば歌舞伎を演じる、台詞をしゃべる、踊りを踊る、歌をうたう、そのための基本的な訓練は変わりません。日本舞踊に始まって義太夫、それから、お仕舞、鼓、太鼓、こういうことを稽古して歌舞伎役者はいろいろ歌舞伎の技芸を身に付ける。しかし、歌舞伎の役に扮して演じる役々は、文字通り劇的に変わってきていると思います。九代目團十郎、祖父たち、先輩たちから伝わっている芸を、父たちを経ていま我々が演じているんですけど、本能的に、感覚的に、「あ、これは変わってきているな」、ということが判ります。

歌舞伎ってものは変わらないんだ、400年同じ

ことをやっているんだと思いがちになるかもしれないけど、意外に変わってきている。というより、先人達が進化させてきたのだと思います。

▶神田 お祖父さまの話が出ましたが、幸四郎さんの本の中で、「役に行き詰った時、祖父の初代吉右衛門と霊界通信して意見を聞く」という興味深いコメントがありました。これは比喻かとも存じますが、実際、どのような感じなのか教えてください。

▶幸四郎 (笑) 楽屋のお風呂場でよくするんです。舞台の大役を済ませてお風呂に入りますでしょ。役がうまく演じられなかった時に、「うまくできなくてすみません」と言うと、霊界といいますか何かあちらのほうから、「そう、確かにお前は上手くない。でもお前だけが上手くないんじゃない、周りもみんな下手だ」、「我々の時代は周りがみんな上手かった」と言うんですよ。

つまり義太夫も、お囃子も附け打ちに至るまで、ずらりといて、そういう連中が脇で周りを固めて、そんな中で祖父たちは先輩たちにごつんごつんされながら、「下手くそ、やめちまえ」、「大根」って言われながら、やっていたわけです。

「お前は上手いとか下手だとかいう段階ではない、芸のとば口に立っただけだから、そこでお前は一步踏み出すか、後ずさりして崖っぷちから落ちちゃうか、それはお前の精進次第だ」と、「とば口、とば口」って言いながら、だんだん遠ざかっていくんですよ。

▶神田 お顔とかが浮かぶんですか。

▶幸四郎 いえ、なにかこう、姿形は見えませんが声だけははっきりと聞こえるんですね。以前、奈良の大仏様の本殿の前で1000回目の勧進帳やらせて頂いたときも、後ろから大仏様のお声が聞こえてきました。「人を誹謗中傷すること、人の悪口を言うことは誰にでもできる。だが、人に希望や勇気、ましてや感動を与えることなんていうの

は、なかなかできることではない。そのなかなかできないことをお前は商売にしているんだ、心して励め」と。

我々役者が行き詰ったときに、シェイクスピアのなかに「ハムレットのことはハムレットに聞け」という言葉があるんですけど、「歌舞伎のことは歌舞伎に聞け」だと思うのです。「歌舞伎に聞け」ということは、僕たちが若いころに周りにいた古老や先輩たちに教えてもらった歌舞伎をやれということなのです。

▶**神田** 幸四郎さんにお伺いするのは失礼かと迷ったのですが、伝統の継承においてよく議論になるのが世襲です。ご著書の『幸四郎的奇跡のはなし』の中で、親父さまから、襲名とは命を受継ぐこと、即ち襲命であると教えられたというくだりがあり、襲名の重さを改めて思い知りました。

他方、中川右介さんの近著『歌舞伎 家と血と藝』では、歌舞伎界は門閥で成立している世界であり門閥を支えるのが世襲制度と分析し、明治以前は養子が継いでいった方が多いが、明治半ば以降、名跡の実子世襲となったとされています。その本で、七代目幸四郎が金太郎時代、門閥の御曹司だとかいわれる子役たちが、さして芸もよくないのに役の上でずんずん出生していくのが癪にさわるようになってきて、いつか俳優の門閥排斥論を吐いたりするようになった、と仰ったことが紹介されています。

更に、水落さんが橋之助さんと染五郎さんで行った対談において、「あなたたちは歌舞伎の家に生まれたことを不幸だと思ったことはありませんか」と聞いたところ、「そんなことは考えたこともない」というくだりが興味深かったです。

世襲には、メリットとデメリット、辛さと甘さ、色々いわれておりますが、そんなに甘いものでは



なく、歌舞伎界には玉三郎さんのように素晴らしい新しい血も入るダイナミズムもあるとも思われます。幸四郎さんのお考えを御開陳頂ければ幸いです。

▶**幸四郎** そのお話は初めて聞きました。唯、七代目の幸四郎の祖父は、いわゆる歌舞伎の御曹司といういわゆる名門というか、親が偉ければそのまま跡を継ぐというのは大変良くないことだと考える人だったみたいです。祖父の3人の息子、市川團十郎、真ん中はうちの父である松本幸四郎、末っ子の尾上松緑の3人には子役時代に子役をさせず、学校に行かせました。十歳を過ぎて遅い遅い初舞台を踏みましたが、そのときも、芸能人のような派手な格好をせずに、緋のつつぽを着せ、金太郎、純蔵、豊と名前を呼ばせました。更に、二十歳になるかならないかの頃に自分の手元に置いておいたら甘やかすといって、3人とも他の家に弟子入りに出しちゃったんです。一番上の團十郎の伯父は市川家の養子に、二番目の私の父は播磨屋の祖父の元に修行に出しまして、末の松緑は六代目菊五郎の元へ修行に出しました。ですから、うちの父たち3人は子役時代がなくて、十二、三

の頃にいきなり舞台に立たされて、それまで学校に行かせられ、舞台に立ったと思ったらすぐに他人の飯を食うという人生でした。

そういう考えだったので、七代目幸四郎は世襲制の悪しき部分のようなことを言ったかもしれませんね。私の播磨屋の祖父というのは、父は三世中村歌六でしたが、母が、萬屋という芝居茶屋の家の娘なんです。それこそこの間、香川照之君が市川中車になりましたが、あんなものではなく、普通の芝居茶屋ですから、今で云えば相撲茶屋の息子がいきなり歌舞伎役者になったようなものです。名門が綺羅星のごとく並ぶなかに、ひとり、名門でもなんでもない子供がポンって出てきたわけで、歌舞伎界にとっては本当に大変なことだったと思います。そういう祖父でしたが、中村吉右衛門って名前をあそこまでにして、文化勲章まで頂いたわけです。

歌舞伎役者の子だからそのまま歌舞伎役者になるとか、世襲制だと、世間で言われますが、そんなに甘いものではありません。ほかの世界から入った方でも、才能があつて努力すれば必ず上手く行くし、逆に名門であろうが実子であろうが、必ずしも歌舞伎役者として大成しているわけではありません。

父がよく、「襲名の名の字は単に名前を継ぐだけじゃない。名の字は本当は魂、命だ。命を継いで魂を継いで初めてそこで襲名だというんだよ」と言っていました。確かにそうなっています。世間一般の方々、マスコミの方々には、襲名だとかやれ名門だとかだけを取り上げられてきているけど、それだけではお客さまは来て下さらない。名前を継いでいい歌舞伎役者になって、素晴らしい歌舞伎をお見せできて初めて、お客さまは納得してくださる。名門とか世襲とか、おもしろおかしく取り上げられていますけど、なかなかそんな甘いものじゃないですね。

▶**神田** 私も、一観客として、そんなに甘いものではないと思います。実際歴史を見たらかなりダイナミックで、潰れてしまった家もありますし。

▶**幸四郎** そうです。だから、霊界通信で、祖父に「大変だったでしょ」って言ったら、「そりゃ大変だった。もう殺されるかと思った」って言ってましたよ。(笑) 名門がひしめいている中に萬屋って芝居茶屋から出てきて、頭角あらわしたら、周りの名門連中は、あいつ潰しちまえますよ。ただ名前だけ継いで、ただいい家に生まれて、みんなにチヤホヤされていれば一端になるかという、そんなもんじゃないってことを分かって頂けると、有難いと思います。

よく役者魂と言いますが、本当にそういう心意気がないと続けられません。たかがお芝居たかが役者であるものを、殺されるかもしれない思いながらも頑張って貫き通す思いみたいな魂が祖父にはあつて、それでもつて戦ってきたものが今日残っているのでしょうか。

その場その場でおもしろおかしく、あるいはセンセーショナルに、打ち上げ花火を上げてそのままパッと消えるっていうのも確かにひとつの生き方かもしれないけど、我々はやっぱり親から子へ、子から孫へ命をつないできた生き方をして来た様な気がします。

▶**神田** 幸四郎さんは社会の中で歌舞伎をどう位置付けておられますか。

▶**幸四郎** 日本人、日本という国というふうに話の裾野を広げ、日本人の本当の心、日本人の良さを考える一つの物差しのようなものになればと思います。「大和心」という本当に素朴な温かいおもてなしの心が、いつのまにか第二次世界大戦で大和魂にすり替えられてしまいました。でも、日本の芸能は、素朴な日本人の心があつて、五穀豊穡を祈って神楽をやるところから発生しています。伝統芸能だからすごい、ではない、素朴に素晴らしいと感じて戴いて初めて伝統芸能なんです。

金丸座という芝居小屋が香川県の金毘羅さんのところにあります。江戸末期の古い小屋が残っていて、そこで歌舞伎を演るんです。枡の棧敷で、

座席じゃありません。僕はそこで沼津という歌舞伎をやりました。平作をこの間亡くなった勘三郎君のお父さん、十七代目の勘三郎の小父が演って、僕が十兵衛を演じました。そして二人でアドリブを言いながら客席を回るんです。小父は大変器用な俳優でしたから、きっと「古い時代の芝居小屋いいね」とか、「大入りだね」だとかのアドリブを言うかと思ったら、歌舞伎座で演っているときと一言一句違わないんですね。そのとき、役者っていうのはそこが金丸座だろうが歌舞伎座だろうが国立劇場だろうが、ブロードウェイだろうがはた又道端だろうが、そこにいるお客さまを感動させることができなかつたら、歌舞伎でも役者でも何でもないんだってことを見せつけられたんですね。場所を選んだり、こういうふうにしてくれなくちゃ伝統芸能じゃありませんよって言うっているのは駄目ですね。道端であろうと、その道端に立ち停まったお客さまを釘づけにして、感動を与えて初めて役者だと思ひ知らされました。

▶**神田** 人類が長寿化したり体格もかわってきたりしているので、昔と同じように演技をするのは難しいのではないかという議論があります。私のような若輩でも、昔であれば平均寿命を超えています。例えば俊寛が鬼界ヶ島で亡くなったのは37才であり、これを高齢で演じるのは難しくないのかという問題。また、相当に体格の違う俳優が同じ型を演じるべきかどうかという問題。小生は、ニューヨークのブロードウェイやロンドンのウエストエンドと、日本のミュージカルを同じ演目で良く見比べますが、大きな外国人がやると相当に違和感を覚えることがあります。幸四郎さんは、『幸四郎の見果てぬ夢』で、時代を超えた義理人情が貫いているから問題ないといった趣旨のことを仰っていますが、工夫されていることもあるのではないかと拝察致します。その辺り、お考えをご教示ください。

▶**幸四郎** 観客として大変ご専門的な目からのご疑問ですね。確かにそういうご意見も正直なお客

さまのお声だと思います。ですけど、歌舞伎は他のお芝居とちょっと違って、お客さまが「待ち続ける」演劇でもあるのです。つまり、その時だけの舞台をその役者で観てお終いというのではなく、例えば、私の父を観てたお客さまが、父が亡くなったあと私が演っているのをご覧になり、更に年配になられて、息子が出てきたのを観て、「染五郎が出てきたねえ」ということで、お客さまのほうも待つ楽しみ、待つ期待があつて、円熟して、成熟して、成長していく歌舞伎役者を観る楽しみというのも歌舞伎にはある様な気がします。

ブロードウェイでもウエストエンドでも、オーディションをしてその芝居でベストのキャスティングをして、ロングランさせますが、そういう形と歌舞伎は全く違いますよね。

人間の体格が変わったから、あるいは役の年と合わなくなったからという理由で安易に現代風にそれを全部変えるのはどうかと思いますね。年齢や体格のギャップとかいったものをも凌駕する、忘れさせてしまうような役者の芸、つまり、声や台詞回し、舞台の様式の美しさ、そういうものがお客さまに感動を与えることができると信じています。

（人間の生き方）

▶**神田** 幸四郎さんは、『父と娘の往復書簡』で、「大切なのは自分の心、魂の声であり、それに耳を傾けることを忘れなければ、人はまっとうに生きられると信じている」と書いておられます。全く違う世界ですが、故スティーヴ・ジョブズも、「最も重要なことは自分の心と直感に従う勇気をもつことであり、前向きに考え、目的を達成せるために努力し続け、己の信じる道を進むのだ」と言っています。自分の環境が自分の心を全うするのに不都合であることの方が多いのが人間社会の実情の悩みの根源です。幸四郎さんは自分が正しいと思うこと、やりたいと思うことと、周囲の環境が余りに齟齬を来しているときにどのように判断されるのでしょうか。

▶幸四郎 「ラ・マンチャの男」の最後に、人間にとって本当の狂気というのは、あるがままの人生に折り合いをつけてしまって、あるべき姿のために戦わないことこそ人間として一番唾棄すべき、一番憎むべき狂気だ、という言葉があります。現実ってのというのはいつの時代も「真実の敵」です。

僕にとっての現実とは、歌舞伎役者の家に生まれて、歌舞伎役者を続けてきて六十何年経ってしまいましたが、やっぱり僕も人の子で、子供の時代から思春期があり反抗期もありました。思春期の頃は、「親子の断絶」という言葉が社会的風潮でした。ところが私の家は断絶しようにもそもそも全く交流がありませんでした。学校行って早退して、稽古場を3カ所くらい巡って、初めて父親に会うのが4時すぎの楽屋です。そういう毎日だから、親との交流がなくて笑顔を忘れてしまって、今でも写真を撮ると、「幸四郎さん、もう少し笑ってください」といわれます。(笑)

▶神田 幸四郎さんは幼少時代、ご苦労され、編入で馴染めない上に、放課後も舞台と稽古でクラブ活動もできないため、小学校からずっといじめられっ子で、周囲と違う自分をどんどん殻に閉じ込める一方、辛い学校を忘れるために、駆け込み寺として益々稽古に精進されたと、『私の履歴書』などで回顧されておられます。幸四郎さんは強く、また、強くならざるを得なかったのがポジティブに克服されましたが、なかなか解決しないことの方が多いのが現実であり、いじめは学校の最大の問題の一つです。幸四郎さんはどのように解決したらいとお考えでしょうか。

▶幸四郎 学校に行けば、前の日から残ってる紅や白粉をなじられて、「なんだよおまえ、これ。この白いのはなんだよ」といじめられてもう嫌でした。その時に、自分が考えたことは、「嫌だったら、嫌なことから逃げないで、もっと嫌なことに自分を突っ込んじゃえ」ということでした。稽古事も舞台も白粉塗って衣裳着せられて女形させられた

り、嫌でしたからね。そのもっと嫌なことに身を突っ込んだら、学校の嫌なことがそれほどでもなくなっていました。

人間には苦しいことも悲しいことがあります。でも、苦しいことを苦しいまま、悲しいことを悲しいことのみに終わらせるのではなくて、苦しみを勇気に、悲しみを希望に変えるのです。

役者は、面白おかしく生きているように思いがちだろうけど、役者といっても人の子なんで、楽しいことばかりじゃなくて、苦しいことつらいこともあります。でも、だからこそ、歌っているんです。面白おかしいから歌ったり踊ったりしているんじゃない、悲しいから歌っているんです。苦しいから踊っているんです。その踊りや歌をお客さまに楽しんでもいただくために生きているんです。最近になってよく自分でも判ってきたのですが、人間として生きていく上に、大事なこと、切捨ててはいけないこと、あきらめちゃいけないことを、役者はひとつの舞台に、芸として、踊りとして、歌として台詞としてお見せしているんですね。

さっき歌舞伎は「待つ演劇」だって申しましたけども、こないだご覧いただいた熊谷陣屋の、息子が身代わりの犠牲にして、武士をやめて僧侶になって、そのときに言う「十六年は一昔、夢だ」という台詞の言い方ひとつにしても、今お話ししたようなことを経てきた幸四郎としては、言い方がだんだん変わってくるんですね。すると、同じ台詞でも若い頃の言い方と、今現在の七十過ぎてから「十六年は一昔、夢だ」という言い方は、お客さまも違うなという。待ちつつ待ちつつ楽しんでいただく。こんなに悠長で優雅な芸能はないと思うのですよ。

▶神田 この関係で、幸四郎さんは、学校の先生の役割に期待され、学校の先生という仕事は、政治家、お役人、医師と並んで、使命感を持った人だけにできる尊い仕事だと思っているとも指摘されています。私共も公僕の端くれであり、社会をよくする使命感がなければ存在意義がありません

が、幸四郎さんは私共公務員に対し、どのような使命感を期待されておられますか。

▶**幸四郎** 日本丸の船長さんと言ったらいいでしょうか。舵取りの方々であり、天職という言葉がよくありますけれども、お役人というのは大変なお仕事だと思います。

それに「お医者様」。私が病気になったり、息子が怪我したりすると、お医者様にご厄介になる。また、学校の先生にどんなにお世話になったか。そして、お国のお仕事をなさってるお役人の方々がいらっしやらなかったら、我々、庶民は本当に路頭に迷うわけです。

「王様と私」というミュージカルをやりましたが、アンナ・レオノーウェンズっていう女性が昔のシャム、タイの王室の家庭教師に招かれ、彼女がタイの王室の子供たちを前にして初めての授業の時に、第一声が「先生というのは、生徒を教えるんじゃないですね。生徒から教えてもらうんです」と言います。頭から教育するのではなく、そのときの子供たちの心理状態を汲み取ってあげて指導するのが本当の教師だと思うのです。

最後に彼女が封建的な王様と相容れなくて仲たがいをして、もう本国に帰る時に危篤になった王様から手紙が届くのですが、そこには「人間にとって一番大事なことは、その人が何を成したかじゃなくて、何かを成すためにその人がいかに努力したかにある」と書いてあるのです。

それと生き方論でもうひとつ、「甘え上手で甘やかせ上手」ということをも申し上げたいと思います。これはなにも男女の仲の恋愛問題や夫婦間の問題だけではなくて、外交とか、政治にもあてはまるのです。僕は、どうも日本人は「甘え下手の甘やかせ下手」のような気がしてしょうがありません。時には甘えさせてといった駆け引きが必要ですよ。役者はそういうことを、お役人や一般のお客さまに自分の芸で伝え、お客さまにそれを感じて頂くというためにあるような人種だと思うのです。

（現代文明の含意）

▶**神田** 幸四郎さんは、『幸四郎の奇跡のはなし』で、「人間は、本能的に言葉を使わないで意思を伝える術を持っているが、感覚とか感性とかに委ねられる領域が、少しずつ疎かになっているようで哀しい」とされています。現代社会はもっと、深刻で、小説などであれば、まだ想像力を働かせる余地がありますし、難解な長文であれば、真実を探求したり、抽象的な思考を巡らす次元が膨らみますが、IT社会で、文章は本質を捨象したミスリーディングな一行メッセージ、それ以上に、何でも画像、それも、想像力の余地のない感性を破壊するような映像が跋扈しています。俳優の芸も全てをプログラム言語に置き換えられると仰る方もいらっしやいますし、劇はCGで味付けした方が迫力があるという極論もきかれます。人類の将来が心配なのですが。

▶**幸四郎** 40年前くらいかな、初めてワープロができた頃、『ひとり言』という本に「ワープロを使ってもワープロに使われるな」と書きました。機械を使っても機械に使われるなということです。技術の進歩は速く、いずれはロボットに役者の演技を全部インプットして、ロボットで演るということも考えられなくはないですよ。ただ、そうすると話はそこで終わっちゃうわけですよ。

僕は人間が、判った、という時に、頭で判ったっていうのと、本当に判らされているというのがあると思うのです。「ああ判った」って頭で判ったのと、「ああ判らされちゃった」という違いです。つまり頭脳だけで何でも判断してしまうと、それは人間が考えた「考えられること」にすぎず、その他に、何か「人間以上のもの」から「判らせられる」ということがあるのです。何かによって分からせられる、否応なしに分からせられるってことはこの世にあるなと思っております。

▶**神田** 大宇宙において人間が理解していることは微々たるものにすぎず、もしそういうものがないと人類が思うようになったら、その傲慢さ故に

滅びてしまうでしょう。

▶**幸四郎** 東京に江戸歌舞伎があり、昔、関西に上方（関西）歌舞伎があり、俳優が初めて顔を合わせるのが京都の顔見世といっていました。その関西歌舞伎が四、五十年前に消滅してしまいました。日本人の作ったものを日本人がなくしたんですから凄いことです。こんなこともあるわけですから、ロボットが役を演ずるという時代が来るということも僕にはあながち考えられないようなことではないのです。

▶**神田** 仮にそうなったとしたら、受け手の方の感性が衰退しているリスクはないでしょうか。幸四郎さんは、学校では先生と生徒の関係が希薄であり、師弟関係のような濃密なニュアンスがないという指摘もされています。これもIT化によって、先生と生徒も、また、隣の生徒どうしも向き合って話すのではなく、コンピューターやスマホといったスクリーンが相手になってきています。既に一行メッセージのかたまりしか感覚で捉えられなくなって、人間の感性、知性が退化していつている可能性はないでしょうか。ITでは絶対に代替できない部分が大きいのが芸術やスポーツであり、その死守が人類の尊厳に必要なだとも思われますが、幸四郎さんはどうお考えでしょうか。

▶**幸四郎** そういう人たちはそういう人たちがまた新しい感覚を作ってしまうかもしれませんよ。人類はそれに近いことをやってきて今日まで生き延びて来ているのではないのでしょうか。しかし僕はパソコンだのロボットだのに恐れおののいて、自分というものを萎縮させようとは思いません。

▶**神田** 歌舞伎について、先日まで、嶋木あこさんの『ぴんとこな』に松竹さんが協力してTBSでドラマ化されていました。ストーリーや配役など、色々、批判もありますが、歌舞伎に関心をもつ母集団を大きくする、特に若い世代を引き寄せる意義を積極的に認める意見もあります。このような

試みをどう評価されますか。

▶**幸四郎** （笑）それは好き好きですね。さっきちらっと申しましたけども、「歌舞伎のようなもの」ということにしましても、僕の体の中には「歌舞伎」と「歌舞伎のようなもの」の区別はあります。ほんとにいい古いものは古いままでも新しい、そういう事のわかる方達が日本のいい古いものを残してきてくれたんです。ですから『ぴんとこな』を見ても、「ああそうか面白いなあ」という程度ですね。

歌舞伎役者は、最後はお客さまを信じることで。「本物は、いいな」、「やっぱり感動するなあ」と思ってくださいような歌舞伎を御覧に入れる、あとはお客さまを信じるだけです。いろんなお客様がいらっしゃるわけですから、いろんな捉え方があっていいのです。

（語学）

▶**神田** 国際的に活躍されている芸術家の方々は語学がお上手です。幸四郎さんも早稲田はフランス語で合格されたのに、英語の先生から口移しで学ばれてわずか三か月でブロードウェイのマーチンバックで「ラ・マンチャの男」を堂々と演じられています。勿論、松たか子さんが引用されておられたように、外国語を話す要諦は母国語を知ることであり、話すべき内容として自分の考えを持つことですが、大舞台であれだけのことを外国語でやるのは容易ではありません。口移しに台詞を覚える、耳で聞いてしつこいまでに真似る訓練が役に立ったようですが、耳の修練も苦手の方が多いようです。何か秘訣があれば読者に教えてあげてください。

▶**幸四郎** それは、3つの時から歌舞伎の修業をしていたからです。先輩や父や叔父たちや、名優と言われるいい役者の芸を真似るのが歌舞伎役者の修業なんです。「真似るは学ぶ」なんです。ですから僕は「ラ・マンチャ」の英語のセリフはドン・ボムスというブロードウェイの俳優さんの英語を

一言一句に至るまで、真似たのです。自分が間違えた場合の言い方も、相手が間違えた場合の言い方も教えてくれました。その舞台を観たN.Y.の商社の支店長さんが、舞台上で僕が英語をペラペラ喋っているのに驚かれ、「お前たち、マーチンベック劇場で染五郎の舞台を観て来い」と言われたそうです。

ブロードウェイは第三次審査ぐらいまであり、僕が英語や演技がダメだからとクビになったとしても、翌日から代役ができる役者が20人います。「あいつクビにならねえかな」って狙われているわけです。しかも人種問題がありました。黒人の女優さんと演っているときに、白人の俳優さんは台詞も歌も踊りもまともに受けてませんでした。たかがミュージカルで人種問題はいいじゃないかと思うけども、本当にそうでした。でも黒人の女優さんは必死に一人で頑張っていました。そして素晴らしい出来でした。終演に共演の白人の俳優さんが彼女の黒い手を握って「素晴らしいかった」と握手し、隣にいた僕に「君もね」と手を握ってくれた。その時自分の肌が黄色人種の手だった事に気がつきました。

自分は今まで歌舞伎もミュージカルも徹底してやってきました。そこそこやっていたら、今頃両方つぶれていたし、今貴方にこんなお話など出来なかったと思います。

(歌舞伎の将来)

▶神田 『幸四郎の奇跡のはなし』の中で、「江戸に生まれた荒唐無稽な歌舞伎は明治、大正で写実性を加味し、それに昭和の心理描写が加わり、平成の今、それらを受けついで僕は演劇としての歌舞伎を考えている、歌舞伎の魂を受継ぎ演劇として進化させたい」と仰っています。リアリズム、ドラマツルギー、そして次のエボルーションとは何か。ヒントは『父と娘の往復書簡』で、幸四郎さんは、演劇は考えるエンタテインメントであり、芝居を見て考えて欲しい、そして楽しんで欲しい、人の生き様を見て、ひとりひとりの心で考え、考えた末に生まれる「生きる力」「生きる知恵」を

発揮して欲しいと望んでおられます。ここで仰る演劇としての歌舞伎の「演劇」や「エンタテインメント」の定義をお聞かせください。

▶幸四郎 人間として生きていくうえで、ガスや水道、道路といったインフラ以外のもので、「それに触れないとあなたの人生損しますよ」、「それをご覧になることによってああ、得した！」っていうことなのだと思います。観なかったから損した、観たから得したということは非常に世俗的で品のない言葉けども、それに尽きるのです。人生やっぱり楽しんじゃったほうが勝ちですからね。つらいこと、苦しいこと、悲しいことも全部飲み下して、咀嚼して、生きていく栄養にしちゃって、それで一人の人間として仕事や人間関係に立ち向かう、役者はそういう事にお役に立ちたい。

昨今、お客さまの中に新たな動きを感じています。昔は、歌舞伎には歌舞伎のファンが、新劇には新劇のファン、宝塚には宝塚のファンがいらして、歌舞伎のファンは新劇は観ない、新劇のファンは歌舞伎をみないという世界でした。全部わかれていたのです。それがこの頃は、「いい芝居なら観るけれども、良くない芝居は歌舞伎であろうと何であろうと観ない」というお客さまが出てきたんですよ。僕らの若いころには、そういうお客さまはいませんでした。僕は、それが、いい歌舞伎がこれから日本のお客さまの間に受け入れられていくひとつのきっかけになるみたいな気がしています。そうなることが僕の夢でしたから。

まだ全体的には数は少ないけれども、そういうお客さまが出てきたということは、伝統芸能だからではなく、素晴らしいからはじめて伝統芸能、という最初の話に繋がるわけです。やっぱり伝統に携わる者は自惚れちゃいけない、自分を特殊化して、自分しかやる者はいないからといった驕りは自戒しなければいけない、といつも思っています。

▶神田 幸四郎さんが仰ったように、自分自身も振り返ってみれば、このカテゴリーだったら行くという感じではなく、どんな分野でもこれいいな

あと思ったら飛び込むし、そうじゃなかったら行かないっていう感じに確かになっていますね。お芝居だけでなく、音楽もそうで、ロックだろうがクラシックだろうが、つまらなくてもクラシックにずっと行くというのではなくて、ロックがいいなあと思ったら飛び込む。ある意味で我々ロイヤリティがないかもしれないけれども、逆に本物を求めて浮遊しているような感じですね。

71にもなって「今」なんて言っているんですからね。(笑) 貴方も頑張ってください。

(この対談は平成25年10月29日に収録された)

▶幸四郎 それは本当にいい言葉ですね。僕が望んでいる世界です。

▶神田 どこへ行っても、幸四郎さんはいろんなことやっておられるから(笑)、結局、どこに浮遊しても拝見することができるわけですが。

今日は、極めて貴重な素晴らしいお話を伺え、大変、勉強になりましたし、幸四郎さんのお話で元気になりました。今を一生懸命に生きます(笑)。

▶幸四郎 「今」いいですね。「今」。「今」ですよ。

本シリーズバックナンバー (23年分は拙著「強い文教、強い科学技術に向けて」(霞出版社)に所収)

23年	4月号	濱田純一	東京大学総長(国立大学協会会長)
		野依良治	理化学研究所理事長(ノーベル化学賞)
	5月号	清家篤	慶應義塾塾長(日本私立大学連盟会長)
		山中伸哉	京都大学教授(京都大学iPS細胞研究所長、後にノーベル生理学・医学賞)
	6月号	藤原和博	東京学芸大学客員教授(大阪府知事特別顧問)
	7月号	宮田亮平	東京藝術大学学長(金工作家)
	8月号	白石隆	政策研究大学院大学学長(総合科学技術会議議員)
		中村紘子	ピアニスト
	9月号	福田富昭	日本オリンピック委員会副会長(日本レスリング協会会長)
		苅谷剛彦	オックスフォード大学教授
24年	10月号	三村明夫	新日本製鐵会長(中央教育審議会会長、前日本経団連副会長)
		小林誠	日本学術振興会学術システム研究センター所長(ノーベル物理学賞)
	11月号	三遊亭円楽	落語家
	5月号	鎌田薫	早稲田大学総長(法科大学院協合理事長)
	6月号	葛西敬之	JR東海代表取締役会長
	7月号	陰山英男	大阪府教育委員会委員長(立命館大学教授)
	8月号	毛利衛	日本科学未来館館長(宇宙飛行士)
	9月号	大沼淳	文化学園理事長(日本私立大学協会会長)
	10月号	松本紘	京都大学総長(後に国立大学協会会長)
	11月号	山下泰裕	東海大学副学長(オリンピック金メダリスト)
25年	6月号	秋元康	作詞家(AKB48総合プロデューサー)
	7月号	山岸憲司	日本弁護士連合会会長
	8月号	里見進	東北大学総長(後に国立大学協会副会長)
	9月号	岡素之	住友商事相談役(規制改革会議議長)
	10月号	田村哲夫	渋谷教育学園理事長(日本ユネスコ国内委員会会長)
	11月号	潮木守一	名古屋大学名誉教授(元日本教育社会学会会長)