

【歌舞伎評】

# 歌舞伎におけるスペクタクルの現状と新たな可能性

——平成二七年明治座五月花形歌舞伎 通し狂言『湧昇水鯉滝 鯉つかみ』——

武藤 太郎

## 《主要配役》

瀧窓志賀之助

片岡 愛之助（六役）

瀧窓志賀之助実は鯉の精

俵藤太秀郷

鯉王皇子金鯉

奴瀬田平

関白中納言橋広継

瀬織津媛

片岡 秀太郎

三笠山大百足

市川 猿弥

鯉王

市川 中車

釣家息女小桜姫

中村 壺太郎

妻呉竹

市川 門之助

釣家老篠村次郎公光

中村 亀鶴

(登場順)

## 《あらすじ》

琵琶湖の守神・瀬織津媛が田畑を荒らす大百足と対峙していた。そこへ近江の国司で大百足退治を命じられた依藤太秀郷が駆けつける。秀郷は瀬織津媛から手渡された宝剣・龍神丸で大百足にとどめを差すと、大百足は大量の血を吹いて息絶える。大百足は絶命したが、その血が不幸にも、鯉王やその息子である鯉王皇子金鯉たち鯉の精が住んでいた琵琶湖に流れ込む。この血によって琵琶湖は汚れてしまった。鯉の精たちは、この出来事によって、依藤太の家を末代まで呪う事を誓うのであった。

時は流れて、依藤太の末裔である釣家の御息女小桜姫が、庭に向かった座敷でひとり琴を弾いていると、池に若い男、瀧窓志賀之助が漂いついた。志賀之助は、姫がかつて狼藉者に絡まれた際に助けてくれた美形の青年武士である。姫は驚いたものの、彼を助け上げる。その様子を見てとった釣家老篠村次郎公光の妻呉竹が姫と志賀之助を奥へ通し、二人は逢引きする。この間、釣家の宝剣・龍神丸が何者かに盗まれていた。しかし釣家の奴、瀬田平の働きにより、龍神丸は再び篠村の手元に戻る。篠村が龍神丸をかざし、その光によって奥の障子に映し出されたのは、人間の影ではなく大魚の影だった。やがて奥から出てきた志賀之助を篠村が問い詰めると、志賀之助は自らの正体を明かす。この志賀之助は実は本物の志賀之助ではなく、釣家に怨みをもつ鯉の精の化身であったのだ。龍神丸を盗んだ

のも、この鯉の精であった。鯉の精は恨みを晴らすべく、小桜姫を誑かそうとしたのである。正体を明かされた鯉の精が復讐をしようとした瞬間、どこからか矢が放たれ鯉の精に命中する。この矢を放った者こそ、本物の志賀之助である。篠村は龍神丸を志賀之助に与え、鯉退治を命じる。志賀之助はその命に従い、鯉の精を追いかける。

琵琶湖にたどり着いた志賀之助は巨大な鯉と水中で激しく格闘する。大雨と激しい水しぶきの中、ついに志賀之助はとどめを刺して、鯉退治を成し遂げるのだった<sup>1)</sup>。

\*

「鯉つかみ」正式外題『湧昇水鯉滝』は主人公が鯉の精と戦う鯉退治を描いた作品である。「鯉つかみ」は元々作品名ではなく趣向であった。そのため、これまで様々な作品で用いられてきた。文化一〇（一八一三）年七月に中村座で上演された『短夜仇散書』の中で三代目尾上菊五郎演じる主人公大工六三郎が本水を用いて鯉との格闘の場面を演じたのは、その代表的なものである。クライマックスの巨大な鯉との戦いの場面は、本水を使用するため、怪談物と並んで、江戸時代から夏の風物詩たる「夏芝居」の代表的な演出として人気を集めた。

明治九（一八七六）年十一月、初代市川右団次がこの江戸時代以来の「鯉つかみ」の趣向をベースにして、勝蔵と奈河三津助の合作による新作『新舞台清水群参』を上演する。この上演は右団次の本拠地であった大阪道頓堀角座の新改築の柿落しであった。この時右団次は得意芸であったケレンの一つ、早替りを組み合わせた水芸で大評判を呼ぶ。以来「鯉つかみ」は本水使用と早替りという、二つのケレンの要素をもつ演目として認識されるようになる。そして大正三（一九一四）年九月には、父親の芸を受け継ぐかたちで二代目市川右団次が現在の外題『湧昇水鯉滝』でこれを上演する。以後、三代目実川延若（上演時は二代目実川延二郎）、五代目片岡我當、そして現在は五代目片岡

愛之助、七代目市川染五郎がこの作品を受け継いでいる。染五郎以外は皆、上方の歌舞伎俳優ということもあり、「鯉つかみ」を採用した作品は、上方歌舞伎の代表的な演目という一面ももっている。

\*

平成二七（二〇一五）年は「鯉つかみ」の当たり年である。五月に明治座で片岡愛之助が実に三年連続で「鯉つかみ」を上演し、六月にも大阪松竹座で上演した。さらに八月には、市川染五郎がアメリカ・ラスベガスのホテル・ベラージオの巨大噴水を舞台に、「KABUKI Spectacle at FOUNTAINS OF BELLAGIO Ko-i-Tsukami "Fight with a Carp"」と題して、噴水ショーとのコラボレーションで「鯉つかみ」を上演した。

今回筆者が観劇した明治座の『湧昇水鯉滝』では、それまであまり語られてこなかった「なぜ鯉の精が釣家に怨みをもっていたのか」という点について、新たに「釣家の宝刀・龍神丸によって大百足退治が行われた結果、大百足の血で琵琶湖が汚れ、そこに住んでいた鯉の精たちの国が汚された」というストーリーを序幕に加えている。この新しいストーリーの追加には、本水使用の大きかりで派手な演出だけに重きを置くのではなく、志賀之助と鯉の対決により深い意味をもたせようとする演出側の意図を見ることができるといえる。また今回の上演では、愛之助が早替りも含めて本物と偽物の志賀之助をはじめ主要な六役を勤め、さらにはスッポン（花道に設置された小型のセリ舞台）から宙乗りで登場するなど、本水以外の部分でもケレン芸を見せて、観客を楽しませた。

そしてクライマックス、本水での格闘場面である。舞台中央に設けられた水槽の中で暴れまわる巨大な鯉を相手に、愛之助演じる志賀之助が必死に食らいついて激しい格闘が繰り広げられる。それは水しぶきが前方の客席に飛んでいくほど激しく、その激しさに客席も大いに沸く。最後に志賀之助は、力尽きた鯉を両手に掴んで高々と担ぎ上

げ、大見得を切る。そして鯉との格闘を制した志賀之助はびしょ濡れのまま花道へと向かい「飛び六方」（片手を大きく振って、勢いよく足を踏み鳴らしながら花道を退場する所作）で引っ込む。志賀之助の踏み六方に合わせて観客が拍手で応え、観客と舞台が一体となる大団円に、筆者は歌舞伎の真骨頂を見る思いだった。

しかし、その一方で筆者は幾ばくかの物足りなさを感じてしまった。このような印象をもった要因は何なのか、その疑問を突き詰めていくと、大がかりな舞台装置を用いていた初演当時の演出記録と比較して、極端に規模が縮小してしまっているという、今日の「鯉つかみ」が直面している現状にたどり着いた。すなわち、大がかりな舞台装置と本水を用いて巨大な鯉との格闘を躍動的な演出で表現し、壮大な作品世界を創り出すという、「鯉つかみ」が本来もち合わせているスペクタクル性を失ってしまったということである。そこには同時に、そのような現状を生み出した明治以降の歌舞伎における役者や興行者、そして行政が目指してきた方向性の問題点も見えてくるのである。

\*

大正三（一九一四）年十月の『演芸画報』に、本郷座で上演された二代目右団次の『湧昇水鯉滝』の舞台設営と、そこで行われた「鯉つかみ」の挿絵（図Ⅰ）が掲載されている。この時の舞台設営の状況を、劇評家川尻清譚（かわしじませいだん）が同号掲載の「楽屋風呂」で語っている。

先ず平土間を三側潰しての水槽として、続いて花道の全部を箬箱に引て取れば、是にも水が一杯、いずれもトタン張を黒塗にして深く見せる段取の所、急場の事としてペンキの乾かぬ恐れがあり、底へ黒布を引てそれを鉄棒で押える事となつて見ると、扱（あつか）其鉄棒が方々へ引掛つて自由に動けず、あちらこちらを打壊したり、又釘で

止めては水が洩るなどの大苦心：(3)

この文章や挿絵からも分かるように、志賀之助と鯉との格闘場面の上演のために、大がかりな舞台設営が施されていることがわかる。図1の右上の絵からは、客席の前の部分をつぶして大きな水槽を設営している様子が見てとれる。この時の上演では、舞台前に水槽を造ることは勿論、川尻の文章の中に「花道の全部を箆箱に引て取れば、是にも水が一杯」という記述があるように、花道までも水槽にしており、この花道の水槽の中を二代目右団次演じる志賀之助が泳ぎながら出てくる演出まであったとの記録も残っている。

江戸時代の芝居小屋では、演目に応じて「水船みづふね」と呼ばれる巨大な水槽を本舞台の前に増築していた。当時の夏狂言では「鯉つかみ」に限らず本水を使用する演出が数多くあったために、この「水船」が大いに活躍した。この「水船」、芝居小屋に常設されているものではなかった。常に使用する時期が終われば、すぐに撤収でき、そしてまた次の使用機会があれば組み立てる、というものであった。江戸時代の芝居小屋が一般にもっていた融通性を示す典型的な設えである。

現在の劇場ではこのような大がかりな舞台設営を頻繁に行うことはかなり困難である。それは当然消防法などの法的な問題もあるだろうが、何よりも明治の近代化以降、様々な演劇ジャンルの出現に伴って、多目的な活用を重視し、舞台と客席以外の特別な設えをしない画一的設計の劇場建築が推進されたことによって劇場形式が固定化されてしまっていることに、その要因がある。言い換えれば、江戸期の芝居小屋のような「歌舞伎のためだけ」に存在し、「歌舞伎のため」の融通がきく劇場が今日ではほぼ皆無になってしまった、ということである。このことによって、融通性の欠如した、固定化された劇場構造のなかで上演可能な演目が優先されるようになった。その反面、大がかりな仕掛けや既存の構造を大幅に変えなければならない舞台設営を必要とする演目は敬遠されるようになっていった。

また大がかりな舞台設営を必要とする作品が久々に上演されるにしても、できるだけ既存の舞台構造の中で上演するという制約が発生してしまうため、規模の縮小という状況を受け入れざるを得なくなってしまう。今回の明治座公演でも、既存の舞台構造の極端な変更はなく、中央に水槽が置かれているだけの舞台設営であった。この水槽も、二人の演者が中に入って格闘場面の大立ち回りを演じるのに十分な広さがあるものではなかった。

実際、歌舞伎におけるこのような状況については、複数の識者も指摘している。亀岡典子は「劇場建築の近代化に伴って、本水使用が難しく」<sup>(3)</sup> になったことによる「鯉つかみ」の上演数減少について述べている。また服部幸雄は、江戸期の芝居小屋がもっていた「自在的構造」<sup>(4)</sup> について言及している。服部は前出の二代目右団次の本郷座公演を例に出して、「芝居小屋の構造や機構はもつと自由にできないものか」<sup>(5)</sup> と、現代の劇場が抱える融通性の欠如、不自由な構造に異議を唱えている。実際、戦後最初に演じられた昭和三三（一九五八）年八月・大阪毎日ホールでの三代目実川延若による「鯉つかみ」では、舞台の構造上の理由から、本水は使用されなかった。この時の忸怩たる思いが延若にはあったのだろう、昭和四八（一九七三）年八月・南座での五代目片岡我當による「鯉つかみ」において、演出指導の延若は、客席をつぶして舞台前に水槽を取り付ける異例の設営を行った。延若の思いが強く出ているエピソードである。

一方、現存する芝居小屋での「鯉つかみ」の上演は、その「自在的構造」を存分に発揮するものになっている。岐阜県瑞浪市に残る美濃歌舞伎博物館相生座で昭和五一（一九七六）年八月に上演された三代目市川猿之助（現二代目市川猿翁）による「鯉つかみ」（外題『新舞台水昇鯉滝』<sup>(6)</sup>）では、相生座に残る水槽を活用してクライマックスの志賀之助と鯉との格闘が演じられた。さらには平成二四（二〇一二）年十一月、愛之助が初めて「鯉つかみ」を演じた兵庫県出石町の芝居小屋・永楽館<sup>(7)</sup>での公演では、愛之助が本水使用の演出を望み、舞台の設営を永楽館側に希望した。この設営は、このとき復原直後だった永楽館の舞台構造を再び変えるということを意味した。しかし管轄する豊

岡市はこの要望を受け入れ、本水使用可能な舞台設営を実施したのである。<sup>6)</sup>

現在の劇場では、ひとつの演目のために、大きく舞台構造を変えろという事はかなり困難である。大正期に二代目右団次が行ったような、舞台構造を根本から変えるような融通性をもった劇場は、現在ほとんど存在しない。そのため既存の劇場構造のなかでの最大限の工夫で演出を行うしか方法は残っていない。舞台構造を自由自在に変えて大がかりな仕掛けを可能にすることができる芝居小屋の衰退が、「鯉つかみ」のもっている、躍動的なスペクタクル性を削ぎ落としてしまっているのだ。

\*

今年五月の明治座での「鯉つかみ」を観た筆者の印象、そして今日の「鯉つかみ」を取り巻く現状についてここまですべてきたが、そうした現状を打破する可能性の一端を見ることができたのが、八月に行われた染五郎によるラสบガス公演である。筆者は現地での鑑賞が叶わなかったが、幸いに公式映像<sup>7)</sup>やこの公演に密着したドキュメンタリー<sup>8)</sup>でその様子を見ることができた。

この上演では、ホテル・ベラージオ正面の巨大な噴水の中に舞台を作っている。そこにデジタルアート制作を専門とする「チームラボ」のプロジェクトチームによるCG映像を使用して、噴水の中を雄大に泳ぐ巨大な鯉を映し出した。さらには舞台上のスクリーンにも巨大な鯉の映像を映し出し、映像の中で躍動する巨大な鯉に合わせて染五郎演じる志賀之助が舞台上で立ち回る格闘場面を見せた。この演出によって、あらずじから認識している巨大な鯉という存在を、観客が高度なCG映像を通して実際にその大きさを視覚的に体感することができるようになった。さらにその巨大な鯉の映像に連動するように染五郎が立ち回る姿は、大がかりな装置を最大限活用し、壮大な規模の作品世界を生み出すという、現在の劇場で上演される「鯉つかみ」が失っているスペクタクル性を存分に発揮するものだった。

た。

このラスベガスでの一大プロジェクトは、「鯉つかみ」の新たな可能性を生み出したといつてよいだろう。今回の公演で試みられたような二次元と三次元、つまり映像と演劇を連動させた演出は、現在の劇場構造の中でも十分に可能な演出である。時代の流れによって本水演出の規模が縮小してしまつた今日、新たな手段を用いて、新しいスペクタクルを創出しようとする姿勢を、この企画は我々に見せてくれたと言つてよい。

\*

今回の明治座公演では、最後の引つ込みで、観客の拍手に合わせて、花道で六法を踏むずぶ濡れの愛之助がいた。その姿に、現代の「鯉つかみ」がもつ、観客と舞台とが一体となるエンターテインメント性の一端を改めて見る事ができた。しかしその一方で、昔の観客が今の観客よりはるかに「凄いもの」を見ていたのではないかという、一抹の哀愁と羨ましが筆者の胸に去来したのも事実である。今日の劇場の限界と、かつての芝居小屋がもっていた可能性を感じずにはいられない。

しかし、その後に見たラスベガスでの試みは、新しい時代のスペクタクル性あふれる「鯉つかみ」を、我々はこの先見ることができるのだ、という期待感を抱かせるものであつた。近年、十一代目市川海老蔵の自主公演「ABKA I」や、四代目市川猿之助による「スーパ―歌舞伎Ⅱ」、そして市川染五郎による「歌舞伎NEXT」など、現代の最新技術を用いた、スペクタクル重視の試みが数を増やしてきている。これらと共に、新しい「鯉つかみ」もまた、伝統的要素を守りながら、常に時代に合わせた新しい表現方法を取り入れて発展し続けている歌舞伎という芸能の神髄を我々に伝えてくれるものと期待している。

註

- (1) 配役・配役のルビ・あらすじの詳細については、「明治座五月花形歌舞伎筋書」明治座宣伝部編、二〇一五、三七―四〇頁を参照。
- (2) 川尻清譚「楽屋風呂」『演芸画報』大正三年十月号演芸画報社、一九一四、一三四頁ルビは筆者による。
- (3) 亀岡典子「受け継がれる上方役者のDNA」『平成二十七年五月明治座花形歌舞伎筋書』四三頁
- (4) 服部幸雄『歌舞伎の原郷地芝居と都市の芝居小屋』吉川弘文館、二〇〇七、二七頁
- (5) 服部幸雄『歌舞伎の原郷地芝居と都市の芝居小屋』二八頁
- (6) 亀岡典子「受け継がれる上方役者のDNA」四三頁
- (7) Japan KABUKI Festival in Las Vegas 2015-2016 公式サイト (<http://www.kabuki-bito.jp/japankabuki/>)
- (8) 『密着 市川染五郎 KABUKI in Las Vegas』(平成二十七年九月十二日NHKで放送) および『市川染五郎の「鯉(こい)つかみ」〜ラスベガスに歌舞伎の花咲く〜』(平成二十七年九月二十七日NHKで放送)

(むとう たろう・東京藝術大学)



※ 右上に客席の前の部分をつぶして大きな水槽（水船）を設営している画がある。



