

新派再考——新派百三十年記念シンポジウム

新派の誕生から百三十年を迎える二〇一八年。近年、歌舞伎から新たな人材が劇団新派に移籍し、江戸川乱歩作品を舞台化するなど、さまざまな変化が起きている。そのような中で、日本演劇にとって「新派」とは何かを問うシンポジウムが二〇一八年十月七日、立教大学において開催された。そこでは、俳優、劇作家・演出家、研究者を交え、新派というジャンルが何を表現してきたのか、それらがどのようにに受容されてきたのかを再考し、新派の未来について語り合う座談会も催された。

【開催概要】

《日時》 二〇一八年十月七日（日） 十三時～十七時

《会場》 立教大学 太刀川記念館 三階 カンファレンス・

ルーム

《プログラム》

基調講演「新派の領分と風俗——メロドラマ・社会劇・

探偵劇」 神山彰（明治大学文学部教授）

研究発表 「関西新派の多様性——静間小次郎という現象」

後藤隆基（立教大学兼任講師・社会学部特定課題研究員）

研究発表 「新派と歌舞伎のあいだ——五世中村芝翫の家庭小説劇」

金子明雄（立教大学文学部教授）

座談会 「新派百三十年とその未来」 喜多村緑郎（俳優）、

河合雪之丞（俳優）、齋藤雅文（劇作家・演出家）、神山彰 [司会]

《主催》 立教大学文学部文学科日本文学専修

《共催》 立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター、立教大学日本文学会、科研費若手研究「明治期京

阪文化人ネットワークと同時代演劇の交流をめぐる総合的研究」(JP18K12235)

※本研究はJSPS科研費JP18K12235の助成を受けて実施されたものである。なお、登壇者の肩書等はシンポジウム

実施時のもの。

【登壇者略歴】

喜多村 緑郎（きたむら・ろくろう）

俳優。一九六九年新潟県生まれ。一九八八年三月、国立劇場第九期歌舞伎俳優研修を修了。市川段四郎に入門し、市

川段治郎を名のる。一九九四年三代目市川猿之助（現・二代目市川猿翁）の部屋子となる。二〇〇四年猿之助の代役としてスーパー歌舞伎『新・三国志Ⅲ』に主演。同年七月の『桜姫東文章』では坂東玉三郎の相手役に抜擢。二〇〇八年にはスーパー歌舞伎『ヤマトタケル』に主演するなど花形俳優として活躍。二〇一一年に二代目市川月乃助と改名。二〇一六年、劇団新派に移籍し、二代目喜多村緑郎を襲名。

河合 雪之丞（かわい・ゆきのじょう）

俳優。一九七〇年東京都生まれ。一九八八年三月、国立劇場第九期歌舞伎俳優研修を修了。一九八八年三代目市川猿之助（現・二代目市川猿翁）に入門し、市川春猿を名のる。一九九四年に三代目猿之助の部屋子となる。二〇〇六年には歌舞伎座『夜叉ヶ池』に主演するなど、女方として活躍。二〇一七年一月、劇団新派に移籍し、河合雪之丞と改名。二〇〇七年に第二十八回松尾芸能賞新人賞、二〇〇八年に国立劇場優秀賞受賞。著書に『女づくり』（徳間書店、二〇〇六年）がある。

齋藤 雅文（さいとう・まさふみ）

劇作家・演出家。一九五四年東京都生まれ。早稲田大学教育学部卒業。一九八〇年、劇団新派文芸部に入る。新橋演舞場、歌舞伎座、日生劇場、明治座など各劇場の芝居、ミュージカルの数多くの作・演出を手がける。一九九四年『恋ぶみ屋一葉』で第二回読売演劇大賞最優秀作品賞受賞。二〇〇七年『竜馬がゆく（立志篇）』で新作歌舞伎に与えられる大谷竹次郎賞受賞。

神山 彰（かみやま・あきら）

明治大学文学部教授。一九五〇年東京都生まれ。明治大学大学院文学研究科修士課程修了。一九七八年から一九九六年まで国立劇場芸能部制作室勤務、明治大学文学部助教を経て現職。専攻は近代日本演劇。主著に『近代演劇の来歴——歌舞伎の「一身二生」』（森話社、二〇〇六年）、『近代演劇の水脈——歌舞伎と新劇の間』（森話社、二〇〇九年）他。

座談会 「新派百三十年とその未来」

喜多村緑郎／河合雪之丞／齋藤雅文／神山 彰（司会）

新派との出会い

神山 私は以前、国立劇場で歌舞伎や新派の制作に関わっていたことがあります、その頃からお三方を存じ上げております。齋藤さんは最初から新派の文芸部にいらっしやいましたが、喜多村さんと河合さんは、ご存じのように今の市川猿翁さんの一門から新派に入られました。まずはお三方の新派との関わりについてお話しいただきたいと思えます。

齋藤 齋藤雅文と申します。劇団新派文芸部の所属ということになっていますが、実際には個人契約で、社員ではありません。真山青果が先代の喜多村緑郎に声をかけられて座付きになったときは、たしか松竹の社員だったと思いま

すが、僕が入ったときの劇団新派は法的には任意団体で、歌舞伎もそうですが、松竹という会社に所属している演劇人の集団という位置づけです。文芸部に見習いとして入ってから三十有余年が経ちましたが、劇団新派の公演だけで飯が食えるわけではないので、入ったときから外へ出され、見習いの頃は歌手の方のお芝居など、さまざまなイベントに派遣されていきました。ですから私が新派公演で演出をするようになったのは、実は最近なんです。僕自身は本流新派だという自覚がなく、神山さんのほうが詳しいので、助けていただきながら（笑）、お話ししたいと思えます。

喜多村 喜多村緑郎でございます。僕は一九八八年に国立劇場の養成所を出て、四代目市川段四郎に入門し、市川段

治郎という名前で歌舞伎役者としてデビューいたしました。その後、市川猿翁——当時の三代目市川猿之助の部屋子となりまして、段治郎時代の二〇一年に、泉鏡花の『日本橋』（三越劇場）で初めて新派に出演させていただきました。当初は戌井市郎先生が演出を担当されていたのですが、稽古が始まって十日目くらいに戌井先生が突然他界されて、共に演出をされていた齋藤さんが演出を引き継いでくださった。それが、僕の新派との出会いのきっかけです。二〇〇三年にうちの師匠が脳梗塞で倒れ、それまでスパー歌舞伎や歌舞伎の新作をうちの師匠が演出していたのが、二〇〇四年からなくなり、僕自身、新しいものをつくっていく上で、何かモヤモヤしていたんですね。そんな中で、二〇一一年に齋藤さんと新派との出会いがあった、現在の僕につながっているわけです。その転機が『日本橋』だったのではないかと思います。

河合 河合雪之丞でございます。私は十五歳からずっと喜多村と一緒に猿翁のもとで歌舞伎をやってまいりました。その頃から新派の作品も大好きで、たくさん観ておりました。初めて自分のリサイトを開いたとき、歌舞伎役者ですから、歌舞伎で今までやったことのない演目や役を選ぶのが普通なのでしょけれど、私は新派の代表的作品のひ

とつである『明治一代女』（川口松太郎作）を選ばせていただいたんです。その後、松竹の方から新派の作品に挑戦してみないかとお話をいただき、初めて新派に呼んでいただいたのは、二〇一〇年の『滝の白糸』（泉鏡花原作）でした。それから『婦系図』（泉鏡花作）や『葛西橋』（北條秀司作）など、さまざまな新派の作品を勉強させていただきました。ようになり、どんどんその奥深さに魅せられていったんです。その中で「新派の女方芸も誰かが継承しなければ消えてしまう。残さなければいけない大事なものではないか」という思いが強くなりました。ただ、歌舞伎もやりながら片手間にできるものではないので、これからは新派ひとつに絞って女方芸を自分が継承し、後の人たちにつなげていこうと思いました。そして昨年一月に劇団新派に移籍させていただいた、というのが経緯でございます。

神山 ありがとうございます。私はお三方より年長で、一九五〇年生まれですから、唯一の自慢は、花柳章太郎を一度観た記憶があることです。初代喜多村緑郎は私が小学校五年のときに亡くなってしまいましたから、さすがに覚えていませんが、当時は歌舞伎と新派の合同公演が多くて、年に一、二回はありました。一九六三年十二月に十七代目中村勘三郎と花柳章太郎が『ぢいさんばあさん』（森鷗外

作)をやりまして、子供心に花柳の人氣が印象的でした。その後は初代の水谷八重子さんの時代になります。あの頃は演目がとにかく多彩だった。ですが、新派の古典といわれる『金色夜叉』(尾崎紅葉原作)も『不如帰』(徳富蘆花原作)も、昭和五十年前後以来上演されていません。そういうものを観られたのはよかったですね。ただ、私の祖母は新派が好きだったので、歌舞伎には連れて行ってくれたものの、新派に連れて行ってくれた記憶がないんです。新派は子どもに見せるものじゃないという意識があったのかもしれない(笑)。

私が国立劇場に就職したのが一九七八年。その頃は毎年国立劇場でも新派の公演がありまして、スタッフがまたおもしろいんです。川口松太郎、北條秀司といった作家がまだ健在でしたし、美術の織田音也さん、音響の辻亨二さんとか、独特の雰囲気がありますね。文芸部にも齋藤喬さんなど昔話がおもしろい方がいて、懐かしく思い出します。何を教わるというわけではないけれど、なにげなく見ている気がついたこと、小道具にしても歌舞伎と違うあしらいや扱いがあることなど——当時はそんなことに気づかず、ただ走り回っていただけです——その頃の影響は大きいですね。川名保二さんという頭取がいらっしやったの

ですが、川口松太郎と川名頭取のやりとりなんか本当におもしろくて、傍から見ていても新派のせりふみたいでした。明治生まれの方の、そういう感じが生きている時代でしたね。

二枚目のストレス

神山 平凡な質問かもしれませんが、喜多村さん、新派だとしても二枚目の役が多くなると思います。もちろん歌舞伎でも二枚目を演じてこられたわけですが、歌舞伎と新派の二枚目の大きな違いは、どういうところにお感じになりますか？

喜多村 そうですね。やはり芝居の中に、あの当時のものを背負った悲劇性があるというか……。歌舞伎を演じているときは発散できる場所があるんですが、新派の二枚目に開放的な感じはないですね。グツと抑制されているような感じがある。新派では演目にもよりますが、比率としては、そういう役の二枚目は多いですね。

神山 安井昌二さんが亡くなる一年くらい前に、お話を伺ったとき、こんなことをおっしゃっていました。安井さんはもともと俳優座養成所の方ですが、長谷川一夫の吹き替えがきっかけで長谷川さんの新演伎座に行つて、それか

ら映画スターとなり、その後で新派に入ったんです。安井さんに「新派の難しいところは何ですか」と聞いたなら「新派の二枚目は何も考えないでいる時間が長い。それが難しい」とおっしゃった。俳優座は新劇だから「ちゃんと役づくりをやってこい、考えてこい」といわれるわけでしょう。それが新派だと、逆に考えちゃいけない。新派の二枚目はそれが難しかったとおっしゃっていました。私も考えるほうが易しいと思います、考えず舞台に居るのは難しい。

喜多村 わかります。そういうところが、自分の中で非常にストレスがたまるんですけれども（笑）、最近になつて、そのストレスが、幕が下りた後、すぐ心地よく感じるようになりまして。それが、新派での発散できる部分なのかもしれません。

神山 なるほど。何もしないというのは、難しいでしょうね。十五分以上舞台にはいるけれども、何も仕事が必要なければせりふもないような状況は。歌舞伎の場合、腰元や侍などならまだいいとして、新派はつらいだろうと思います。河合さんはいかがですか。

河合 役者は、沈黙してじっとしていることを必要とされていると思えば、そこに居られないということは——まあ、足が痺れたくらいは思うかもしれませんが（笑）

——ないと思うんですよ。新派の女方的場合は、そこまで長いこと黙っていることはないですし、歌舞伎の若い頃はみんな黙っている役をずいぶんやってきましたので、そういう意味では、そこに黙って居ることの意味が自分の中で通ってさえいけば、つらいとは思わないと思います。

喜多村 リアクションの芝居も、新派に移ってからはいいな、と感じてきました。せりふがないときも、相手の芝居を役になって聞いているというのが、最近楽しいです。今度の『犬神家の一族』（横溝正史原作）の金田一耕助はまさにそういう役どころですね。舞台上で、事件を黙って見つめている。そんな金田一の腹の中をお見せしなくてはいけないと思っています。

神山 齋藤さんは、脚本を書く側としてはどう思いますか。いちばん簡単なのは一対一の会話だと思うけれど、誰かがいる場合に、じーっとしているだけの役というのは。齋藤 歌舞伎の場合、キャラクターとしてそこにいるのではなく、舞台装置の一部であつて、内面は、たとえば「今晚家に帰って何食べようか」とか考えていてもいいわけです。だけど、新派の場合、そういう登場人物はたぶんないんです。少なくとも書いてはいけません。一対一の対話は成り立ちますが、一対一よりも、一対一とそれを見ている

誰か、という三つのポイントをつくったほうが、会話が複雑な乱反射をするんです。みなさんも家庭でもそうかも知れませんが（笑）、女房と亭主が二人だけでいても会話はそう続かない。そこに誰か、義理のお母さんがいるとか、三年会っていない友達が来ているとか、黙っていてもいいので、そこにいるだけで会話の質が変わってくるんです。これは演劇の手法としてはとても使いやすいいので、せりふなしでそこに居るといふ設定はよく書きますね。

女方と女優

神山 河合さん、たとえば歌舞伎と新派で同じようなお姫様や芸者衆のような役のときに——もちろん拵こしらええは多少違います——気持ちやせりふといった芝居の面で、どんなところに違いを感じますか？

河合 基本的には、女方芸として技術的に大きな違いはないですね。新派の女方も、男が女を演じる技芸としては、歌舞伎の女方として脈々と伝わってきたものがベースになっていっていると思います。その中で歌舞伎との最大の違いは、女優さんと同じ舞台に立たなくてはいけないところですね。同じ舞台に立ちながら、女方であることの魅力をお客さまに発信しなければいけない。けれども、そこに悪い意

味での異質さが浮かび上がってしまっただけではないけません。歌舞伎でしたら誰もが女方ですが、新派の場合、なかなかそうはいかない。「どうして男の人が女の人の格好をして出てくるの？」といった違和感をお客さまに与えず、自然に芝居に入り込んでいただけのような努力は、歌舞伎の女方よりもう一枚、何かのフィルターを通さなければいけないだろうと感じます。

神山 せりふの調子ひとつにしても、女方と女優はそもそも声の高さが違うから、ご苦労はあると思います。だけど、それは初代の水谷先生の頃からあるわけで、お客さんはそれほど感じてはいないと思います。何かお客さんから反応されたことはありませんか？

河合 そんなことはないのですが、何回も新派公演に出ているらっしゃる（坂東）玉三郎さんが「新派の女方で出るのは、歌舞伎の女方で出るより何倍も大変。それはやっぱり女優さんと一緒に出るから」とおっしゃっていたそうです。

喜多村 『桜姫東文章』を玉三郎さんと一緒にしたときに、隣で「しんどいなあ。でも、新派に出ることこそしんどいな」と、しみじみとおっしゃっていたんです。「なぜですか？」とお聞きしたら、いま雪之丞がいったようなことを

おっしゃっていました。

神山 玉三郎さんは本当にたくさん新派に出ていらして、十代の頃から川口松太郎先生の銀座ものに女優さんと並んで出ていらしたけど、とてもよかったですね。それから、新派では女方は洋装もします。戦前ですと、二代目市川左團次の相手役だった(二代目市川)松蔦は洋装の女方として非常に魅力のある人だったし、戦後も、このあいだ亡くなった中村雀右衛門さんは新歌舞伎で洋装をやっていました。今の(市川)門之助さんのお父さんの門之助さんの洋装も観ていますが、明治時代の洋装は足を出しませんよね。そういうドレスだと違和感はありませんが、河合武雄が洋装の似合う女方として明治末期にたいへんな評判だった。明治四十年代に帝劇女優が出ますが、お手本がなかったの、洋装するときには河合武雄の洋装や身ごなしをモデルにしたというエピソードが当時の雑誌に出ています。

新派の言葉

神山 喜多村さんと河合さんに共通してお聞きしたいのは、せりふを張るときに、歌舞伎と新派の張り方は違いますか。まるつきり張らないと、新派にならないところもあると思うんですが、何か心がけていることなどおありで

しょうか。

喜多村 『婦系図』なんて歌舞伎の二番目ものですからね、そういう意味では、あまり変わりませんでした。

神山 張るといいうのも違いますが、「湯島」でしたか、「親鳥をまねてさえずる……」という箇所など、昔は伊井蓉峰のせりふ回しが独特だったんですね。だからある時期までは、そのせりふは伊井蓉峰の真似をしていたくらい。そういう独特のせりふ回しについて、河合さん、何かお考えになつてはありますか？

河合 歌舞伎から新派に移って感じるのは、新派は日本語の美しさを今の演劇の中でいちばん感じられるものではないか、ということですね。日本語の美しい使い方、と言ったほうが正しいかもしれません。当時の作家さんたちの日本語の使い方のすばらしさ。お客さまにきちんと日本語が伝わるようにせりふを言わなければいけないと常に心がけています。演目によっては、現代語のようにしゃべらなければいけない場合もあるし、『婦系図』や『日本橋』のように七五調になつてはいるせりふもあります。それをどうやってきれいに聞かせるか。それを、我々は大事にしていかなければならない。日本語のすばらしい使い方がふんだんに散りばめられているのは、新派だけだと思うんです。

神山 美しさと、それから語感がある、ということですね。たとえば「息災でおります」なんて、もう日常では使わなくなつて、ただ「元氣です」だけになつちやいました。新派の舞台でしか聞けなくなつてしまつた言葉は多い。あと、新派は昔から言われていることですけれども、脇役がいいんですね。歌舞伎でもそうでしょうけれども、名ゼリふ以上に何でもないせりふのほうに難しいということがあります。歌舞伎の黙阿弥でも、名ゼリふがうまい人はいるんです。でも幕開きのなげないせりふなんか、やたらに大きな声とかものすごい名調子でせりふを張つちやうと黙阿弥に聞こえなくなつちやいますね。さりげないせりふのやりとりが、本当に新派はいいと思う。たとえば久保田万太郎の芝居は、その世界の時代がふわーっと広がるんです。あれはやはり新派のせりふの力だと思ふんです。松竹新喜劇の幕開きもいいですね。何でもない、事務所待っているだけのやりとりとか、事務員の女の子がしゃべるだけの筋売りのせりふなんですけど、戦後昭和三十年代くらいの感じがすーっと出てくる。彼らが伝えるのは意味じゃないですよ。新劇ではどうしても意味を伝えようとする。そうすると語感が伝わってこない。意味はわかるけれど語感が全然なくなつてしまふ、そんなことを感じます。

劇作の特徴ということで、齋藤さんに伺つてみましょう。齋藤さんがお書きになつた芝居を私はずいぶん拝見しています。新派の脚本をお書きになるときに、大劇場で、たとえば舟木一夫さんや大地真央さんといった方々の脚本をお書きになるときに——もちろん主役を立てなくてはいけない気持ちがあるのは当たり前ですが——どんな違いを感じますか？

齋藤 大劇場で脚本を書くとき、そこに来るお客さんは基本的に役者さんを見に来るといふ前提が、僕の中にあります。お客さんが期待している役者さんの美しさ、魅力、それらに対する憧れ、ヒロイックなもの、あるいは悲劇的なもの——その役者さんがどれだけ素敵に見えるかということをお大前提に書きますね。作品を観るために劇場に足を運ぶということは、新劇では理想的な状態で、作品と演出、スタッフだけでお客さんを集めることができたらどれほどいいだろう、と思つていた時期もありました。それをいま実現しているのは劇団四季さんです。どなたが出てくるかわからないけれども、作品にお客さんが詰めかける。ただ、なぜか演劇関係者は、劇団四季のミュージカル化路線は演劇としてカウントするより、イベントかアミューズメントとして分類してしまふ。僕は新派の「座付き」と呼ばれて

いますが、三回しか書かせてもらったことがないんですね。劇団に書くということは、いい脇役、皆さんにその魅力を発揮してもらえようにすること。ですから、多岐にわたって、その人たちの魅力を舞台全体に広げられるように、あらゆる技術を使います。たとえば、緑郎さんにせりふを書くなら、緑郎さんがいかに退屈しないで発散できるせりふを書くのか、とか（笑）。新派は、立役が主人公の作品って実は少ないんですね。これは昔からですか？

神山 いえ、そんなことはありません。伊井蓉峰、高田実、井上正夫主演で、たくさんありますよ。

齋藤 そうですよ。昭和三十〜四十年代から作品が固定化されていく中で、女優が競い合う形で作品を出すことが多いので、男優が（待っている）ことが多くなるんです。たとえば雪之丞さんにせりふを書くとなると、雪之丞さんの持っているあらゆる技術とか魅力とか可愛らしいところ、天衣無縫なところ、攻撃的なところ、シャイなところ、繊細なところが縦横に発揮できるようなものが書けたらいいな、と思って書きます。そういう意味では、劇団に書くときはちょっと特別です。

神山 せりふを書くときは、役者さんや歌手の方の顔は思いつかべるでしょうけれど、衣裳とか道具とか、そういう

ものを考えながらお書きになりますか？

齋藤 僕は考えながら書きます。最初に台本を書く前に「香盤」を書きます。場面を縦に書いて、役者さんがどこに出るということを表にして、スケッチブックに舞台装置の絵を描くんです。衣裳や髪を描くほどの技術はないんですが、頭の中でこんな衣裳——振袖であったり留袖であったり、あるいは洋装であったり——といったものを考えながら書いて、頭の中にあるイメージが固定化された状態を一旦つくりないと、稽古場で通用しないんですね。小説と戯曲のまったく違うところは、小説は一回、せいぜい二、三回読めば完結するというタイプの作品が多いんですが、戯曲は、少なくとも役者さんがそのせりふを覚えるまで読む。それを観客の前で何回も上演する。たとえば、杉村春子さんが『女の一生』のせりふを何回言ったかを考えると、気が遠くなる数だと思えます。それだけの数を役者さんが語るのに耐えられるだけのせりふを書かなくてはいけないんですね。たくさんの人たち——スタッフやキャスト、稽古場で何十人という人たちが繰り返す中で、それでもおかしくない、劣化しない言葉でなければいけない。それを選んで受け継がれてきた演劇の中のひとつのバリエーションだ

と、僕は思っているんです。オリジナルのものをつくっているという感覚はなくて、いつも先人が残したものの組み合わせで、一番いい答えを選択している気がします。

新派の音

神山 歌舞伎との違いは、以前稽古に立ち会わせていただいたときの印象では、ひとつは小道具のあしらいですね。小道具は歌舞伎の場合、黒子に渡ししてしまえばいいんですが、新派だと黒子を出すわけにはいかないので困ることが何度かありました。それから、音楽はどうですか？ 歌舞伎だと動作のきっかけにほとんども下座げざが入るでしょう。

喜多村 歌舞伎はほぼ鳴りっぱなしですからね。

神山 新派に行って最初のうち、やりにくさなどは感じませんでしたか？

喜多村 『日本橋』も『婦系図』も、新派の中では比較的音が入っているものなので、そんなに違和感はないのですが、やはり久保田万太郎先生や川口松太郎先生のものは、最初のうちは「えっ?!」と思うときがありましたね。「音が欲しい！」と（笑）。僕はとくに欲しがり屋なので（笑）。新作の場合、齋藤さんが書いてくださった『黒蜥蜴』（江戸川乱歩原作）なんか、音楽をたくさん入れてもらいました。

神山 河合さんにもお聞きしたいのですが、歌舞伎の稽古に立ち会うと、新作のときなんか音がない。そうすると花道から出るのがつらいと複数の役者さんから聞いたことがあります。音がないときは、出にくいとか歩きにくいことはあるんですか？

河合 音がないところに素で出ることの意味があつて、役者もお客さまも認識を共有できているのであれば、つらいことはないと思います。ただ「ここ、音を考え忘れちゃったんだけど、素で出てくれる？」と言われたら、ちよつときついかもしれないですね。

喜多村 逆に、直前まで音があつて素になったときに出るというパターンは出やすいですけども、ずっと素で、また素で花道を出る意味があるのかなと思うことはあります。

河合 だったら袖から出させて、と思うかもしれません（笑）。

齋藤 堅田喜三代さんという、劇団新派の、かつて音響部と言った部署で邦楽を全部仕切っていたらっしゃる方がいます。喜三代さんのおじいさまが中村兵藏師匠という方で、喜三代さんの時代になって一緒に舞台をつくっています。歌舞伎は男ばかりでせりふをしゃべって、鳴物が鳴って、

三味線も弾く。四、五挺であつても、舞台の中はすごい音量なんです。だから役者さんも声を張ります。で、新派はそれをやめよう、という方向に向かっています。すごく繊細なんです。新派でも手が足りないときに、歌舞伎からお手伝いに来ていただくことがあるんですが、非常に音量が大きくて、バランスのとりに苦労します。「かすめる」という言い方をしますが、微妙にフェイドアウトしていくことがある。あるいは、余所事^{よせごと}浄瑠璃という手法で、まるでうすく虫が鳴いているように、隣の座敷で清元やっていると、歌舞伎の出語りのように派手に弾かれてしまうと、新派の芝居は全部飛んでしまつて成立しなくなるんです。どちらがいいかではなくて、ただ新派の場合は、ほんとうにそつと、ゆつくりと、しゃべらなくても内面のフォォーを三味線の音が語つてくれている。風音とか雨音とか雪音とかいろんな鳴物を、喜三代さんは出していています。『滝の白糸』は銅鑼が鳴る中で恋愛の物語を転がしていくんですが、内面を音が出している、でも主張しない。そういうすごく微妙なものが新派独特だと思います。だから国立劇場でも、歌舞伎の鳴物とはまったく違う鳴物の質なんだと思います。

喜多村　うちの師匠が以前、歌舞伎の下座も昔は登場人物の気持ちとしてあつたのが、最近では齋藤さんがおっしゃったように、ただ音を出すだけになつてしまつたと嘆いていたのを聞いたことはあります。

神山　齋藤さんは『黒蜥蜴』や『怪人二十面相』の音楽を、どういうふうに計算して付けたんですか？　後から考えたのか、それとも音楽を計算して脚本を書くんでしょうか。齋藤　基本的には洋楽を付けているんですが、付け方は新派の付け方ですね。いま申し上げたような「まるで虫の音に聞えるようなBGM」とか「男優が退屈しないような派手な曲」とか指示するだけで、邦楽でやっていることと同じです。だから、他の商業演劇のやり方とはちよつと違ふかもしれない。

脚本がない！

神山　北條秀司さんや菊田一夫さんなんか、舞台稽古の日に最後の大詰の脚本ができてくるなんてことが本当にありましたよね。装置は絶対に当日ではつくれないから、装置だけは、最後の幕は「病院」とか「お寺」とか決まっている。だけど脚本がない、そういう名人芸というか、天皇と言われた人たちのエピソードが昔はありましたね。

齋藤 道具があつて役者がいるけれど脚本だけがない。ありましたよね（笑）。それを今やる人は少ないでしょうね、そんな度胸のある人は。

神山 一度、新派で井上ひさしがやりましたよね。『ある八重子物語』でしたか。

齋藤 大劇場ではたぶん井上先生だけです（笑）。たとえば紀伊國屋ホールのような場所だったら「お客さんごめんなさい」で払い戻して、一週間待つてもらおうところですが、新派の場合、複数の出し物をやっていたので、夜の部がもう一本あつたんです。夜の部が『ある八重子物語』でしたが、一週間開けられませんでしたね。その代わり、昼間の狂言を夜もやりました。ただ、劇団新派の人たちと歌舞伎の人たちが同じものを一日に二度やるってことに弱いんですよね。歌舞伎は朝から晩までやっているの、現場にいる実働時間は十何時間にもなる、非常にブラックな職場ですが（笑）、それでもなぜ耐えられるかというと、それぞれの作品が一日一回だからなんです。死んだ役を、疲れた後にもう一回生き返つてもう一回死ねと言われると、裏方でもうんざりしてしまう（笑）。昼夜やって、夜八時過ぎに終わって、それから井上先生の稽古をしていました。しかも、脚本の頭はできていて散々稽古をしているんです。来てい

ない部分の稽古をしたいんだけど、それが来ないんです。当時僕は演出助手をやっていたんですが、新橋演舞場の事務所で狛犬のようにファックスの前で座っていて、FAXが出てくるのを待っていました。そうすると、ニヨロニヨロニヨロつと出てくるんですが、字が変わってくるんです。みなさんがご存じのかわいらしい井上先生の字ではなくなってくる。嫌な予感がしました。新潮社の人とかが首をかしげて去って行ったりするわけですね。そうすると、しばらくしてもう一度ニヨロニヨロつとファックスが来て「根本的に欠陥を見つけたので、これまでの台本は捨ててくれ」と（笑）。それを一週間やりましたが、もう芝居の稽古なんかいいから、せりふさえあれば幕を開ける、ということを経験しました（笑）。

神山 二週間、一か月同じ芝居をやったからいい芝居になるかという、実感としてはそうではない。それこそが生の人間がつくる芝居のおもしろさですよ。

齋藤 今は稽古が長くなりましたね。僕が入ったころなんか、だいたい四〜五日でやりました。それができることが、役者の条件だった。僕たちは「居所がわかる」というのが大劇場の役者の条件だとよく言われました。たとえば国立劇場をイメージしていただと、十二間くらいの間口で

す。松竹の稽古場は六間くらいしかない小さなところでした。そこで『勸進帳』や『助六』の稽古もしちゃうわけです。国立劇場の稽古場は実寸がとれますが、所作台の上にいわゆる「ばみり」をするわけにはいけません。ところが今では、どこの芝居も上から見るとばみりだらけ、印だらけです。不思議だと思うのは、たとえば『勸進帳』を国立劇場の大劇場でやっても三越劇場でやっても成立するんですね。それは、その劇場に合わせた居所があって、自然にそれがわかるからなんです。そうすると、二〜三回の稽古でも大丈夫。それがわかるのが役者の条件なんだという気がしていました。

神山 現場のご苦労はいくら聞いてもきりがなし、聞いていると楽しいですね。

レパトリーの拡大

神山 喜多村さんが二〇一六年に『国定忠治』をなさったでしょう。あれを「新派ではない」なんて言う人がいたけど、そんなことを言うほうがものを知らないのです、新派では任侠物もずいぶんやっています。男の芝居は、高田実や井上正夫の流れがある。率直に伺いますが、あれは興行主の企画だったんですか、それともご自身が？

喜多村 僕の希望でやらせていただきました。新派でも、一九二六年くらいに神戸で『国定忠治』をやっています。僕は新派に限らず歌舞伎の周辺演劇の、柝で始まって柝で終わるお芝居は全部一緒だと思っていて、そういう思いからも、市川月乃助として一から芝居をつくる最後の機会だったので、どうしても『国定忠治』をやりたくて。

神山 あのときは笠原さんに？

喜多村 そうです。笠原さんと田中林輔先生に教えていただきました。

神山 立ち回りは歌舞伎と全然違いますよね。

喜多村 そうですね。まあ、当てるか当てないかだけの違いですが。僕は慣れていないので、共演の方たちが「当ててください。逆に当ててもらわないとわからないから」っておっしゃられて、やっと中日くらいから当てられるようになりました。

神山 『黒蜥蜴』も見世物小屋の場面で独特の立ち回りがありますね。あれがいかにも喜多村さんらしくて、月之助時代を思い出して懐かしくなります。やはり『黒蜥蜴』の立ち回り場面は、やっついて気持ちいいですか？

喜多村 歌舞伎と違って見得があるわけでもなく、ダークと連続で行くので、けっこうきついですよ。

神山 当然新派は明治期のものが多いですが、歌舞伎の散切物は、残念ながら全然上演されなくなっちゃいましたね。こんなこと言っても全然実現しないかもしれないけど、僕が喜多村さんにやってもらいたいのは、長谷川伸の『舶来巾着切』です。これは新国劇でやっていて、とてもいい芝居なんです。歌舞伎では市川寿海さんも、八代目(坂東)三津五郎さんもやっている。ぜひ齋藤さんが脚色してやってほしいですね。

齋藤 長谷川伸はやるべきですよ。

神山 歌舞伎で長谷川伸のものはやるのが決まっちゃっているでしょう。それはもったいない。河合さんにやってほしいのは『俠艶録』(佐藤紅緑作)ですね。『俠艶録』は『重の井』が劇中劇だから、歌舞伎の素養がある人でないとできない。

河合 お写真でしか拝見したことはないのですが、ぜひそういうものにも挑戦していきたいと思います。

神山 今までは川口松太郎さんのものよりも、鏡花ものが多いんですか。

河合 そうですね。川口先生のもは『明治一代女』で沢村仙枝をやらせていたくらいでしょうか。

神山 鏡花や真山青果あたりまでは女方のせりふで、川口

さんや北條さんあたりから女優のせりふになる、と僕が勝手に感じているんですけど、実際にせりふを言う役者さんから見ると、そう感じになることはありませんか？

河合 あります。泉鏡花や真山青果は、本当に女方が言いやすいような……なんていうのかな、女方さんの作品としてつくり上げているから、どうしてもそっちに寄ってくるんだらうと思います。ですが、川口先生、北條先生や、有吉佐和子先生の『華岡青洲の妻』なんかは現代寄りというか、女優さんがさらさらっとしゃべってもいい。逆に女方がこつてりしゃべると、芝居のニュアンスが変わってしまう部分もあります。そういうお芝居のときに、どういうせりふで、どういうトーンで、どういうスピードで言うかということも、女方としての大きな課題はありますね。

神山 男が主役の演目で、喜多村さんは実現の可能性とか、そんなことをひとまず措くとしたら、どんなものが演りたいですか。

喜多村 新派の演目ではどんなものもいいか、逆に伺いたいです。さっきと同じことですが、自分の中では新国劇や長谷川伸のものやっけていきたい気持ちがあります。あと真山青果のものも、僕は歌舞伎のときからやったらいいんじゃないかと思っていました。

神山 青果は、以前は前進座でもやっていたんですが、前進座でも取り上げられなくなっちゃいました。『新門辰五郎』も喜多村さんにやってほしいものです。ああいったものをなくして、いつも同じ青果、いつも同じ長谷川伸じゃ、ちょっと寂しいというか、申し訳ない気がします。この間、英^{はなみさ}太郎さんが亡くなって本当に残念だったのは、英さんが「英の会」で『通夜物語』（泉鏡花作）をやったことがありました。あれを河合さんにやってほしかったので、教わっていただきたかったです。本当に惜しかった。『通夜物語』をやっているのは坂東玉三郎さんと、この間亡くなった英さんだけなんです。玉三郎さんが安井昌二さんとか、残念ながら、おそらくもう玉三郎さんがやることはないでしょう。かといって、他の方がやることは思いつかない。昔は山本富士子さんとか銀幕の大女優が舞台をやってくれたんです。『白鷺』なんか、僕は初代の水谷八重子さんと山本富士子さんでしか観たことがない。そういう風に一月舞台で演じる女優がもういないんです。今言った『白鷺』や、三島由紀夫の『恋の帆影』——水谷先生が最初にやって、玉三郎さんが二番目にやりましたが、これを今おやりになれるのは本当に河合さんしかない。あと喜多村

さん、真船豊とか岸田國士とか、新劇のレパートリーになっちゃったもの、あれらをぜひ新派でやってほしいですね。河合さんが小さなライブハウスでおやりになった清水邦夫さんの『楽屋』は、どういう経緯だったんですか？河合 あれは、うちの一門だけの勉強会的な意味合いだったんです。芝居というものを、新派とか歌舞伎とかいいうくりではなく、新劇のせりふ劇で勉強したいという企画を立てて挑戦してみました。今まで自分たちが勉強してきたもの外のものだったので、新鮮で勉強になりました。神山 本当におもしろかったです。お弟子さんたちも、せりふの粒だて方がうまい……と言ったら当たり前なんです、プロの方に対して失礼なんですけれど、あれは皆さんが歌舞伎から来たからでしょうね。河合 そうかもしれません。余計なことをそぎ落として、せりふだけを淡々としゃべっていくことも、これからの新派に必要だと感じましたし、すごく勉強になりました。神山 ただ、あれを本興行でやるのはなかなか難しいね。興行的にも芝居の寸法から言っても。三越劇場でも大きすぎる感じがしますね。かといって興行以外で続けることは、仕込みの問題とか日程とか、いろいろなことがあって大変なのはわかっています。大場正昭さんの演出でした

が、大場さんはよくやってくださったと思います。ああいった新劇のレパートリーも試みていただけると、いよいよ新派のレパートリーも増えると思います。くり返しになりますが、新派のレパートリーは、歌舞伎、新国劇、松竹新喜劇、新劇まで、本当に幅広いんです。実際、十年近く前に森本薫の『女の一生』を波乃久里子さんがやりました。あれを観て「杉村春子さんのほうが、よほど新派っぽかった」とおっしゃった方がいましたが(笑)。たしかに杉村さんはせりふを張っていましたね。ご記憶にある方もいらっしゃるでしょうが、あの方はメリハリがすごいんです。それから、齋藤さんが最近、江戸川乱歩と横溝正史をやられています。乱歩は市川小太夫さんが『屋根裏の散歩者』をやっているんですね。新橋演舞場みたいなところでは無理かもしれないけれど、三越劇場くらいならいいと思うので、ぜひお願いしたい。あとお聞きしたいのは、喜劇はいかがですか？

喜多村 藤山直美さんとも一緒にさせていただいて、去年は藤山寛美先生がおやりになった『紺屋と高尾』をやらせていただきました。

神山 直美さんとやったのは吉本興行をつくった吉本せいひの話でしたよね。

喜多村 そうですね。弟の林正之助をやらせていただきました。

神山 喜多村さんの役でいいのは、新派によくあるんですけど、何にもしないのに、なんとなく女の人が寄ってくる役ですよ。うらやましい(笑)。生活力が全然ないの。喜多村さん、ああいう役やると本当にいいですよ(笑)。ぜひ喜劇も続けていただきたい。

喜多村 喜劇は本当にエネルギーが要ります。ものすごくしんどいです。

神山 それはお客さんの入りも関係します？

喜多村 お客さんとのキャッチボールというのは、喜劇では大きいですね。

神山 河合さんが喜劇をされている記憶がないんですが……

河合 『狐狸狐狸ばなし』(北條秀司作)はやりましたが、あとは藤山直美さんのお芝居にちょっと出させていたいたくらしいです。

神山 『狐狸狐狸ばなし』は、歌舞伎はもちろん、新派でも東宝でもやりました。初演が東宝ですね。そう考えれば、東宝現代劇が昭和五十年代まではありましたが、その中でも新派でできるレパートリーがあるんです。小幡欣治さん

のものにも、お二人とも若いんだから、ぜひ意欲を持って
いただきたい。意欲を十持てば二つ実現すればいいので、
お願いしたい。新喜劇で言えば、平戸敬二作の『南地大和
屋へら踊り』って芝居。あれは松竹新喜劇のレパート
リーの中で十年以上、上演していない。あれは女優さんが
揃わないとできないんです。新派の女優さんならできます
よ。河合さんに藤山直美さんがやった女将の役をしていた
だいて、ぜひ観たいですね。新派は、やはりじっくりした
静かな芝居が中心にはなるけれども、それ以外にも林房雄の
『息子の青春』とか、たいへん古いですが、そういうものも
含めて考えていただきたい。齋藤さんは、このところ乱歩
や横溝の小説を脚色されていますが、実現性はともかく何
かやってみたいものはありますか？

齋藤 探偵物は、実はあまり視界に入っていないなかったので
すが、成り行きでやり始めたなら非常におもしろかったです。
明治時代に家庭小説が流行して、やがて行き詰まった。
なぜ行き詰まったかというと、ネタを出し尽くしてしまっ
たということと同時に、家庭の形が変わりすぎたからで
す。『生さぬ仲』や『乳姉妹』も、家庭の中にお婆さんや隠
し子がいたり、実は誰々の子だったとか、一歩間違えば、
昼メロのようなどろどろした作品が多いんです。お婆さん

がいるような社会構造が重たくのしかかっているといと、作
品として現代では成立しにくい。ただ、家庭小説が広まっ
た新聞小説は、B級テイストに近い、社会の欲望や愛憎と
いった内面を描いています。そこから脚色していくという
点では、江戸川乱歩の世界は、実は本家返りしている感じ
がします。民衆が興味を持っているところに加えて今の時
代にもフィットするのが探偵物で、この路線は伸ばしても
いいかな、と思っています。ただ僕としては、文芸物と言
われているものもちゃんとやりたいですね。

神山 昭和になって新派が興行的に難しくなったときに、
起死回生のものとして出たのが瀬戸英一の『二筋道』です。
『続二筋道』『続々二筋道』……って、五つくらい続いてヒッ
トしました。でも戦後は一回くらいしか上演されていな
い。それは齋藤さんがおっしゃったように、実態に即さな
くなったからですね。家に二号さんがいてその間で苦しむ
というのが、まさに「二筋道」ですから。それが共感され
なくなりました。

齋藤 任侠物が現代でも通用するのと同じで、芸道物も生
き残っていくと思います。

神山 芸道物は、新劇にもいつぱいあるんです。医者の世界を描いた森本薫の『怒濤』が芸道物と同じような形式を

持っています。敵役がいてそれを救う役がいて、主人公に思いを寄せる女性がいて……というものです。森雅之が初演しました。あれなんか新派でやったらいいんじゃないかな。菊池寛も忘れていたけれど、任侠物もあるし、テレビでやった『貞操問答』とか、新派に向いていると思います。

新派の現状と展望

神山 では、最後にみなさん、一言ずつお願いできますか。喜多村 新派百三十年という年なのに、くり返し上演されてきた作品をやっていない、という声もよく聞いたんです。たとえば、生誕百五十年でもある尾崎紅葉の『金色夜叉』をどうしてやらないのか、と。我々としては、新作もやりたいし、かつてくり返し上演されてきたものも、何とか今の時代に復活させたい。ただ、そのためには神山先生もおっしゃったように、ビジネスとして成立しなくてはならないところもある。どうやってお客さんに来てもらうのか、ということが僕の頭の中で一杯なんです。新派に入って三年目になりますが、興行的にどうしたらいいのかというところが常について回ります。歌舞伎には「歌舞伎」というだけでお客様が入るといふ部分も少なからずあると思います。ですが「新派って何？」という方が、まだ日本には

たくさんいらっしやるんですね。八月に中学の同窓会があったんですが、卒業して三十五年、四百人くらいいる同窓生の中で新派を知っている人は本当にわずか……というか皆無でした。新潟という土地柄もあつたんですが。先月も『華岡青洲の妻』で各地を回りましたが、地方に行くとも「新派」というこの二文字をわかってくれる方がほとんどいらっしやらない。歌舞伎は観ていなくても、みなさんわかってる。新派をわかっていただくために何をしたいかなくてはならないのか……。今は二十四時間、そのことばかり考えています。

河合 十一月の『犬神家の一族』は明日から本格的なお稽古に入りますが、齋藤さんに本当に一生懸命やっていただいて、映画には描かれていない場面などもあるそうです。新派百三十年の最後を飾る気合の入ったお芝居でございます。そして、来年一月には三越劇場で『日本橋』をやります。喜多村さんをはじめ、再演、再々演の方はかりのところ、私だけ初役なので、がんばりたいと思っております。喜多村 今度の『日本橋』は久しぶりにちゃんと下座があつて、先人から受け継がれてきたものができる、本当に数少ない機会なので、今までとはちょっと違う気合の入りがあります。

神山 最後に齋藤さん、お願いします。

齋藤 僕たちにできることは、結局「新派」という名称はついていますが、より楽しめるいい作品をつくることしか基本的にはないんだな、と。ものすごくつまらない結論で申し訳ないんですが、そう感じました。これからも、一作一作、手ごたえのあるいい作品をつくっていきたいと思います。僕は今の劇団新派の人たちとやっていることがとても楽しいんです。二十年ほど前でしようか、お客さんもたくさん入る有名な作品を何度もやっていたことがあるんですが、どこか「(胸が)すく」という実感がありませんでした。大劇場の悪いところで、スタッフもキャストも、うまく人のせいでできてしまうところがあって、芝居に対する感覚が麻痺して来るようなことがあります。ところが最近は、とても初歩的なことなんですが、みんなつくりたくてつくっている、お客様に観ていただきたくてつくっている、そして「観ていただきたい」と心の底から思っています。たぶん立教大学の演劇をやっている学生さんたちも同じことを言うと思います。そういう感覚でつくっているのが、実は正しいんじゃないかとも思っています。非常に残念に思うのは、ついこの間の十月二日まで『華岡青洲の妻』を持って巡業していたんですが、東京を離れてからは

「ちょっと観に行く」ということができない場所が多かったの、ほとんどの方が観ていらっしやらないと思うんですが、ですが、あれは実によかったです。内輪でほめても仕方ないので普段はあまり言いませんが、水準が高く、新派にフィットしていました。何がよかったかというところ、出ている人たちが非常にいい関係を持ってそこに生きていた。これを多くの人に観ていただけなかったのは残念だと今深く思っていて、これを何とかしたい。だから文芸物を含めて、いろいろなものを作って、みなさんに興味を持っていただきたいと思っています。

神山 ありがとうございます。これまでもお話ししましたが、新派は自立してあるのではなくて、文学、映画、歌曲、テレビ、マンガ、テレビコマーシャルなどの連想と深く結びついています。昭和五十年代の『タモリ倶楽部』で新派の『不如帰』のパロディをやったのを見ましたが、そのころまでは視聴者の記憶にあっと思ったんです。そういう周辺領域との関連の中でつくられてきたんですから、これからもいろいろなレパートリーを探っていたら、またみなさんに少しでも関心を持っていただければありがたいと思います。今日はありがとうございます。

(二〇一八年十月七日／立教大学)

【公演情報】

◇初春新派公演「明日の幸福」(作 中野實／演出 成瀬芳一)、「神田祭―新春ご挨拶申し上げます―」／出演 水谷八重子、波乃久里子、春本由香、瀬戸摩純、田口守、栗山航、河合雪之丞、喜多村緑郎 ほか／日程 二〇二〇年一月二日～二十日／会場 三越劇場／全席指定九千円

◇新派特別公演「八つ墓村」(原作 横溝正史／脚色・演出 齋藤雅文)／出演 水谷八重子、波乃久里子、喜多村緑郎、河合雪之丞 ほか／日程 二〇二〇年二月十六日～三月三日／会場 新橋演舞場