

フィールドスタディとしての江戸博歌舞伎
『根引の門松』

HIRANOI, Chieko / 平野井, ちえ子

(出版者 / Publisher)

法政大学人間環境学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

人間環境論集 / 人間環境論集

(巻 / Volume)

6

(号 / Number)

1

(開始ページ / Start Page)

63

(終了ページ / End Page)

79

(発行年 / Year)

2005-09-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004498>

フィールドスタディとしての江戸博歌舞伎『根引の門松』

平野井 ちえ子

1. 歌舞伎の成り立ちと江戸博歌舞伎の意義

2003年は、歌舞伎発祥400年と言われ、歌舞伎界の諸企画には格好のフレーズとなっていた。これは、言うまでもなく、歌舞伎の起源を、出雲の阿国が京都四条河原で踊った「かぶき踊り」に見ている。8月には、彩の国さいたま芸術劇場で、野村万之丞プロデュースの「復元・阿国歌舞伎」なる企画もあった。

「かぶき踊り」は、巫女の奉納舞がルーツといわれる綾子舞・ややこ舞に端を発し、能や狂言に見られる「摺り足」を無視して足を高く上げて踊ることを特徴とした。それが折しも、戦の世が終わり快楽を求める人心を刺激して、見世物から売春へと風俗壊乱の道を辿り、これが全国に蔓延することを恐れた幕府の取り締まりの対象となった。ただし、幕府の取り締まりを受けたのは、「女歌舞伎」だけではない。稚児制度との関連による「若衆歌舞伎」も禁止された。これが、1653年の野郎歌舞伎制度である。未成年俳優の出演禁止と作品のドラマ性重視を打ち出し、官許の劇場を定めて町奉行の管轄下に置いたのである。ドラマとしての歌舞伎は、ここから始まる。材料を提供したのは、能、狂言、猿楽であった。

官許の劇場には、たとえば江戸4座（中村座、森田座、市村座、山村座）があり、これが現在の「大歌舞伎」に匹敵する。一方、官許の劇場以外では、寺社の境内で寄進を名目とした興行があり、1年のうち100日は江戸、残りを江戸近在の旅回りで芝居を打つ芸人たちがいた。これが「小芝居」のルーツである。

官許をもつ「大芝居」は、より完成された芸術を志向する。ここに出演するのは、一門を代表する役者だったが、一門の頂点の人選は、門閥を無視した個人の力量によるものだった。人気・

芸・統率力に秀でていれば、門閥である必要はなかった。小芝居から芸術性志向の大芝居を目指す者もいれば、小芝居の庶民性・実験性を堪能しようという者もあり、両者が切磋琢磨して小芝居という層を厚くしていたと考えられる。

小芝居はまた、中央と地方、プロとアマチュアとの、文化交流の担い手でもあった。旅籠もない裏街道をゆく芸人達は、村落の個人宅に宿泊し、それぞれの芸を伝授した。これが地芝居の起りである。しかも、それぞれの村には、能・狂言・神楽などの伝統があり、芸を吸収する土台があったため、アマチュアである地芝居からプロである小芝居へ入るほどの上達を遂げる者も出てきた。地芝居は、極めてレベルの高い「市民参加型演劇」であったと言える。

明治期には、また一味違った展開が見られた。歌舞伎を国劇とする演劇改良運動の流れで、「大歌舞伎」が上流階級やインテリのもものになっていくなか、庶民的な活気のある小芝居へ流れる役者もいた。東京・大阪・京都で、いずれも30以上の小芝居劇場があったという。入場料は大芝居の10分の1程度、内容はわかりやすく面白く、女性も役者として出演できた。歌舞伎史に名高い15代目市村羽左衛門や7代目松本幸四郎に若き日の修行の場を提供したほどのレベルだった。

これほど庶民と役者自身の夢を担い活気に溢れていた小芝居も、第二次世界大戦後の近代化の波には立ち向かえなかった。昭和36年に「かたばみ座」が消え、東京の小芝居は、ほぼその幕を閉じるのである。

なんという損失であろうか。芸術の完成度を大歌舞伎に求めるとしても、大歌舞伎に実験や交流の成果を提供してきた自由な研鑽の場が失われたのである。

現在では、こんぴら歌舞伎やコクーン歌舞伎など、大名跡の役者が、地芝居の小屋で大歌舞伎を打ったり、歌舞伎以外の劇場を仮改装して現代的演出による興行を打ったりしている。こうしたノスタルジーやエンターテインメントも大変結構だと思う。現に筆者もそういう企画は気になってしかたない。ただ、当代きっての人気役者が何をやっても興行的には当たるに決まっている。そこが本来の実験の精神とはずれがあるのではないだろうか。実験とは本来大きなリスクを秘めたスリリングなものではないだろうか。

江戸博歌舞伎は、江戸東京の歴史と文化を語る江戸東京博物館の大ホールで、開館翌年の平成6年から10年目の今年にいたるまで続いている歌舞伎公演である。江戸博歌舞伎は、「泣く、笑う、憧れる」という庶民的なエンターテインメント性を重視した小芝居を復活し、新進の役者に大きな役を学ぶ研鑽の場を与えると同時に、回替りのワークショップも取り入れた歌舞伎鑑賞教育の場にもなっている。スター俳優で客を呼ぶのではなく、企画の楽しさ・親しみやすさを大切に、毎回新たな挑戦を重ねているのだ。主催の舞台創造研究所は、昔日のごとく小芝居の層を厚くして大歌舞伎や地芝居との結びつきを深めたいと考えている。一つの文化が滅びるのに長い時間はかからないが、滅びた文化を復興するには気の遠くなるような時間と労力が必要になる。今後も「舞創」の活動にエールを送りたい。

写真1は、レビュー公演で挨拶する舞創代表の竹柴源一さん。舞創の企画はワークショップが特徴であること、小芝居から幹部に登用された役者もいること、平成6～9年までは大歌舞伎の演目の勉強会の意味が強かったが、平成10年からは大歌舞伎が普段やらない演目を「小芝居再発見」とタイトルづけし、今回が掘り起こし12本目であることなどを語られた。今回の「根引の門松」も大歌舞伎の台本で上演すると1時間40分かかるものを、小芝居の台本と演出により1時間で見せる。



(写真1)

2. 今年の江戸博歌舞伎

2-1. ワークショップ

まず、ワークショップに先立って、江戸博歌舞伎に第1回めから出演している中村歌女之丞丈の挨拶があった。10周年を迎えて、現在のべ52,000人の観客を動員していることなどを話された。(写真2)



(写真2)

舞創の歌舞伎公演には、大歌舞伎では当然の同時解説イヤホンガイドこそ無いものの、演目自体がわかりやすいうえ、舞台に親しめるようなワークショップが必ず用意されている。過去には、立ち廻り、効果音、化粧、衣裳づけ、大道具などが扱われたが、今回のテーマは、「大向こうと立ち廻り」だ。

解説は、松本幸太郎丈（写真3）。大向こうとは、客席の一番後ろの「通」の席である大入り場から舞台に向かってかけるかけ声のことで、主として役者の屋号であることが多い。目的は、①役者の演技を助ける、②舞台の雰囲気盛り上げる、③舞台と客席の一体感を築く、などとされている。かけやすいところは、花道の出・引込み、見得で決まったところなどであり、たとえば大見得では大きくはっきりかけ、見得までいかないが型の決まったところで、鋭く短くかけることもある。現在では弥生会・寿会・声友会という3つの大向こうの会があり、大劇場から木戸御免の鑑札をもらっている。小芝居が盛んだった頃には、並んでいる劇場間の大向こうの席はつながっていて、観ている芝居がつまらないと他所の劇場へ行ってもいいことになっていた。



(写真3)

大向こうについての解説がすんだところで、もう1人の進行役の澤村國矢丈が登場して、花道で型を決めると「紀伊國屋」と大向こうがかかる。このあと、客席から3人のお客さんを舞台上上げて、立ち廻りと大向こうのワークショップが始まる。写真4は、國矢さんがお客さんに名前を訊ねているところ。

國矢さんから「屋号」の説明が入る。江戸時代に武士以外は苗字が無かったので、商人が互い呼び合う名称を決めたものを、役者がまねしたところから発生した。ここで、舞台上のお客さんにも大向こうをかけてもらうために、それぞれに屋号をつけてあげるところから始める。



(写真4)

出身地・職業・品川の役者などにより屋号をつけることが可能だが、とくに地方公演なら地域の町名などが出ると、客席とのつながりが出て良さそうだ。

今回のワークショップのコワイところは、お客さんが舞台上がる段階で、何をさせられるかがわからないところだ。進行役の言うとおりの大向こうをかけてもらうだけだったらあっという間に終わってしまう。なかなか客席から手が上がらなかったのもうなずける。

3人の屋号が決まったところで、実は大向こうをかけてもらうための立ち廻りをさせられることがわかる。立ち廻りについてくる見得のときにかけるのが一番わかりやすいからだ。ここで、幸太郎さんと國矢さんが立ち廻りの基本である「やまがた」の実演を見せ（写真5）、3人のお客さんのうち1人は、幸太郎さんに舞台裏へ連れて行かれてワークショップの次の出し物に備える。本人も客席も何が控えているのか全



(写真5)

くわからない。

「やまがた」の実技指導は、國矢さんが務める。簡単に手順を記すと、①大きく振りかぶって、②相手の左側を切りながら左足を引く。③相手の右側を切りながら右足を引く。④再度大きく振りかぶって、⑤相手の左側を3歩進んで入れ替わったら、⑥刀を振り下ろして、⑦右回りで相手を振り返り、⑧相手の足を払う（避ける）。⑨二者が天地の型に決まり、⑩顔で大きく「の」の字を書くように見得をする。はっきり言って非常に難しいので、たいがいのお客さんはかっこ悪くしかできないところを、國矢さんのおっとりした持ち味でいやな雰囲気にならないところが、見ていてほっとした。(写真6・7)



(写真6)



(写真7)

さて、幸太郎さんともう1人のお客さんはどこへ行ったのだろうか？これが次の出し物につながっている。立ち廻りをやっていただいた2人のお客さんを客席に戻すと、黒御簾から「遠寄せ」の鳴り物が聞こえる。これは戦場を表わ

す効果である。國矢さんのもっていた木刀が「鳴り鐙」の刀に取り替えられる。鳴り鐙とは、戦場で激しく戦っているうちに目釘が緩んだことを表わす効果だ。昨年の江戸博歌舞伎「神靈矢口渡」の悪人傾兵衛の演出にもあった工夫だ。ここで國矢さんから「盛綱陣屋」の信楽太郎のご注進の見せ場の解説が入り、つづいて紋付袴姿ながら大変迫力のある國矢さんの信楽太郎の演技を堪能することができた(写真8・9)。國矢さんは、ご注進の芝居が終わると、信楽太郎のまま下手に引っ込んでいく。この場を選んだのは、短い時間ながら、激しい動きと見得やつけが多用される場所なので、大向こうの醍醐味を確かめやすいからだそうだ。



(写真8)



(写真9)

ここで幸太郎さんと楽屋に連れて行かれたお客さんが再度登場する。このお客さんは、國矢さんが演じた信楽太郎の衣装とかつらを身につ

けている（写真10）。（化粧までする時間がないので、信楽太郎は鉢巻をしているところが都合がいいそうだ。）この後結局、このお客さんも、信楽太郎の刀を右肩に担ぐ「打ち上げの見得」をやらされた。しかも記念撮影つきだ。

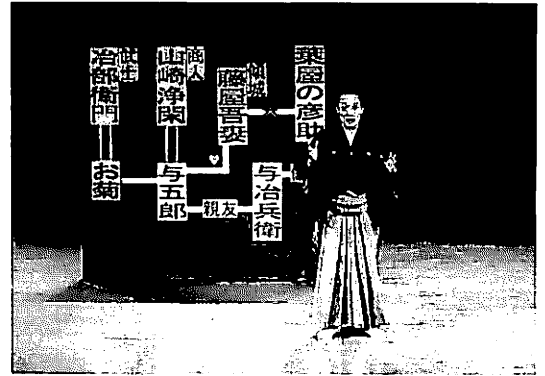


(写真10)

今回の観客参加のワークショップについては、正直のところあまり高い評価はしていない。「大向こう」は、今まで舞創でも国立劇場の鑑賞教室でもやっていないので、新鮮さはあったものの、大向こうをかけるための立ち廻りが難しすぎて、やらされるとかなり恥づかしいと思う。かえって年配のお客さんの方が、割り切って楽しめるのかもしれないが、覚えも悪くなっているので間違いなく難渋する。昨年のワークショップの観客参加の良かったところは、すぐ後に見る「神霊矢口渡」の大道具を飾るという内容だったため、恥づかしくなくお手伝いをした気分になれたこと（もちろん本番にはプロの大道具さんが大幅に「手直し」したであろうことは間違いがないが）と、実際に観る芝居の裏側を見せてもらったことで、理解と親しみが深まったことである。「神霊矢口渡」に比べると、今回の「根引の門松」は、大道具も衣裳も地味なので、ワークショップに取り入れる要素が設定しづらかったのだと思う。だめでもともとで、企画の段階で「演目に密着したワークショップを」と提案を試みたものの、やはり同じような答えが返ってきた。

ワークショップの最後に幸太郎さんから、「根引の門松」についての解説が入る。「根引の門松」は、近松門左衛門の原作で、昭和42年2月に歌

舞伎座で大歌舞伎の演出で上演された記録がある。大歌舞伎での上演は、人物や場数が多く、上演時間も長く、近松の原作に忠実な難しい台詞の多い上演であった。大歌舞伎1時間40分と小芝居1時間という上演時間の違いに如実に表れている。写真11は、幸太郎さんが登場人物の関係を説明しているところ。今回の台本では、与五郎は幕開きから座敷牢に謹慎している身分なので、人物関係とともにそれまでの物語の経緯を教えてもらえると、ぐっとわかりやすくなる。



(写真11)

2-2. 「根引の門松」

与五郎は、裕福な商人山崎浄閑の息子で、妻のお菊は、梶田治部衛門という武士の娘である。与五郎は、傾城藤屋吾妻と相思相愛の仲で、吾妻には、葉屋の彦助と与五郎の友人与治兵衛も想いを寄せている。与五郎が幕開きから座敷牢に入っているのは、吾妻に横恋慕する葉屋の彦助と与五郎の親友与治兵衛が喧嘩沙汰になり、彦助が手傷を負ったため、本来与治兵衛が責めを負うところを、お家再興のために江戸へ上らねばならない使命があるため、与五郎がその身代わりになっているのである。今回の舞台に登場するのは、このうち与五郎（澤村國矢）、菊（中村歌女之丞）、山崎浄閑（中村助五郎＝現中村源左衛門）、梶田治部衛門（松本幸太郎）、傾城吾妻（中村京妙）の5役である。

幕が開くと、義太夫竹本泉太夫、三味線豊沢時若での語りが始まり（写真12）、無実の罪で親類の座敷牢住まいの身分になっている人物がいることがわかる。



(写真12)

鶯のさえずりとともに、舞台上手梅の木の奥の座敷牢から与五郎が登場する。人物の説明から察しがつくいかにも女にもてそうな白塗りの優男である。衣裳や立ち居・振る舞いも、どこか「封印切」の忠兵衛を思わせる（写真13）。



(写真13)

吾妻への想いを押さえきれず人目を忍んで会いに行こうとするところを女房お菊に見咎められ、寝たふりをしてごまかそうとするが（写真14）、菊が、嫉妬して恨み言を言うでもなく、夫の身を守りたい一心を語って聞かせると、与五郎もその心に感謝して涙を流す（写真15）。

夫婦が互いの気持ちを確かめて納まったところで、山崎浄閑と梶田治部衛門が登場する。お菊に「父さんも来てぢゃ、淋しかろうが、何時ものお部屋へ」と言われて、与五郎が「そりゃもう、よう馴れているわいのう」と答えると、客席から笑いが起こった。和事の三枚目味の利いた上手い台詞まわしだった。



(写真14)



(写真15)

治部衛門は、傷害事件を金で解決し、与五郎の命を助けてやるよう、金に硬い浄閑を説得するため、毎日のように通ってきており、この日も将棋にこと寄せて、菊と2人で浄閑を説得しようとするが、浄閑は頑として言うことをきかない。とうとう怒り極まった治部衛門が浄閑に将棋の駒を投げつけるが、「侍は利得を捨て、名を求め、町人は名を捨て、利得を取り金銀をためる」と冷静に答えて仏間へ引っ込んでしまう（写真16）。



(写真16)

治部衛門とお菊もあきらめて引っ込み、舞台が空になったところへ、藤屋吾妻の出になる(写真17)。ここから、吾妻とお菊の心中を交互に語る義太夫の聞かせどころになる。与五郎恋しさに廓を抜け出てきた吾妻が、お菊の足音を与五郎と間違え、剃刀を包んだ手紙を邸内に投げ込む。いざというときには自害するようとしたためたその手紙を読み、お菊は吾妻に激しい憤りを覚えるが(写真18)、吾妻は、そんなお菊の憤りも知らず、与五郎と間違えてその手に絡む(写真19)。



(写真19)



(写真17)



(写真20)



(写真18)

ここで、与五郎が座敷牢から飛び出してくるが、二人の女の思いにことばをかけることもできずに、手を合わせて引っ込んでしまう。吾妻が、まさかときには与五郎の後を追って自害する覚悟であることを語ると、お菊は、吾妻の様子を見て、与五郎を連れて逃げてくれるよう頼む。「…髪は剃らねど、この菊の、心は尼で御座んすわいなア」お菊の見せ場である(写真21)。



(写真21)

お菊は、自分や父治部衛門が助けようと心をくぐくぐと与五郎の命を、たやすく死ぬというのが許せずに、夫を盗られた日頃の恨みを声高に訴えるくぐりになる。「…お前故に、この菊は、賢女ごかしに、逢うて居ります、…それほど迄に死にたくばお前一人で死なさんせ、…」(写真20)。

再び、与五郎が座敷率から飛び出してきた、自害しようとするところを、女二人が止め（写真22）、お菊の「お父様に、難儀のかかる、その時は、此处に一つ不要の命が御座んすわいなア」で決まる（写真23）。



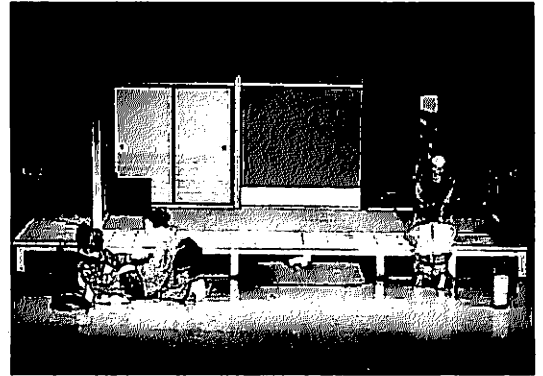
(写真22)



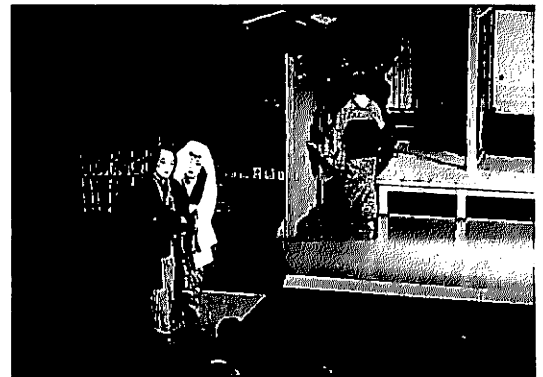
(写真23)

そこへ浄閑が出てきて、実は以前より内密に葉屋の彦助に金による示談をもちかけていたことがわかる。金で解決できないことがわかっていたのである。写真24は、上手で父子の別れ、下手で吾妻に夫を託すお菊。写真25は、吾妻与五郎の道行きの引っ込み。写真26は、浄閑とお菊の愁嘆で幕が引かれるところ。

昨年の「神霊矢口渡」と比べると、実に地味なスペクタクル性の全く無い芝居である。だからワークショップでこの芝居にちなんだ観客参加型の企画ができなかったのだ。それだけにしみじみと情感に訴える人物描写が大切になる。5人の登場人物は、商人気質の山崎浄閑と武士気



(写真24)



(写真25)



(写真26)

質の梶田治部衛門という2人の父親像、武士の娘で商家に嫁入りしたお菊と傾城藤屋吾妻という2人の恋敵、そして以上すべての人物から愛され庇われる放蕩息子の与五郎であり、与五郎をめぐる2人の父親像と2人の女性像のコントラストがいきいきと演じ分けられねばならない。大歌舞伎の脚本との違いをいくつか挙げてお

こう。まず、大歌舞伎の脚本では、与五郎が座敷牢に監禁される原因となった傷害事件のことが、浄閑宅の使用人や出入りの植木屋などの口から語られ、与五郎の出を唐突でなく処理している。多くの登場人物を使える大歌舞伎の幕開きで行なう筋売りの常套手段である。今回の小芝居の台本だと、もしワークショップ最後で幸太郎さんからの解説がなかったら、義太夫主導の導入が非常にわかりづらかったのではないかと思われる。

人物描写で大きく異なるのは、浄閑とお菊である。今回の小芝居の台本だと、与五郎を吾妻に預けて落ち延びさせようというのは、吾妻の覚悟に心打たれたお菊の思いつきという流れになっているが、大歌舞伎の脚本では、浄閑が鼠とりの柵落としになぞらえて、与五郎を伯父のところへ逃がすよう、お菊に託している。大歌舞伎でも吾妻が与五郎を預かることに変わりはないが、これは吾妻の申し出によるものとなっている。小芝居のお菊は、吾妻を信じて自ら夫を預け、いざというときには浄閑に及ぶ責めを自分が肩代わりしようという、自己犠牲の強い女になっている。しっかり者の女房が、理不尽さに耐える強さ・悲しみに、客の涙と憧れを誘う演出である。

また、今回の小芝居の浄閑は、以前より内々に傷害事件の相手方である薬屋の彦助に金銭による示談をもちかけていたことがわかるが、大歌舞伎の脚本では、浄閑が息子可愛さにそうした裏工作をしたことにはなっていない。大歌舞伎の浄閑は、単なる吝嗇でない大阪商人としての金銭感覚にもとづく強固な倫理観をゆるがさない人物として描かれている。だからこそ、幕切れ近くの、「…馬では人が面を見る、高くとも駕籠にのれ」と言っ、路銀を渡してやるくだりが生きてくる。小芝居の浄閑は、息子のために、自ら治部衛門に語った商人の倫理観を曲げて、数百両の示談を試みているのである。嫁の父親に茶葉をも惜しむ吝嗇ぶりを描きながら、実は息子を救うためには大枚を惜しまなかったというどんでん返しが、情にもろく人間臭い演出である。

2-3. 「豊後道成寺」

これは筆者も初めて観る演目である。「道成寺」というと、「京鹿子娘道成寺」または「娘道成寺」と呼ばれる女形舞踊の大曲が、一般に知られるところである。フィールドスタディの実施にあたって、道成寺のヴァリエーションを調べてみたが、「紀州道成寺」「二人道成寺」「奴道成寺」などは出てきても、なかなか「豊後道成寺」の名が見つからない。ようやくインターネットで、昭和57年（1982年）に歌舞伎座で中村雀右衛門丈初演の記録を見つけた次第である。資料が見つからなかったのも無理はない。曲そのものが新しいのである。昭和55年（1980年）に、長唄を清元してみたいという試みとして、清元志寿太夫と今藤長十郎によって編曲され、昭和57年に、三世藤間勘祖の振り付けで、雀右衛門丈が歌舞伎座で初演したのである。その後門外不出だったのだが、今回の江戸博でお弟子さんの京妙さんのために上演を認められたのだそうだ。

筆者は、珍しい演目が勉強できるので嬉しかったが、正直のところ客席が気になっていた。江戸博歌舞伎には必ず所作物が演目に組み込まれていて、去年のフィールドスタディでも「俄獅子」という吉原を舞台に鶯頭と芸者が粋を競う舞踊を楽しんだが、参加した学生達は、「詞がわからないので難しく感じた」と言っており、客席でも舞踊まで観ずに帰ってしまうお客さんもあった。ただ、この傾向は、歌舞伎座とても同じことで、所作物の時間は、次に備えてすやすやお休みになったり、ゆっくりとお食事をして遅れて入るお客さんが目につくことがある。主な理由は、やはりドラマ性が希薄なことと、詞が難しく聴解できないことであろう。イヤホンガイドの解説の声もかなり平坦で眠気を誘う。一応イヤホンガイドがあってもこうなのだから、江戸博でイヤホンガイドもなく、しかも珍しい演目とあっては、客を引きつけておく難しさを感じずにはいられなかった。わかりやすさと面白さを大切にす小芝居にしては、通好みの企画である。今後もこうしたこだわりの曲を選ぶのであれば、ワークショップで何らかの導入を行なうことを考えてもらいたいところだ。イヤホンガイドも無く、筋書きに詞章も無し、では

ちとつらい。

そこで筆者は、フィールドスタディ参加者には、坂東玉三郎丈のDVD「京鹿子娘道成寺」をNHKの葛西聖司アナウンサーの日本語解説付きで観ておくことを宿題とした。長唄と清元で曲調も異なり、「豊後道成寺」には「京鹿子娘道成寺」の芝居仕立ての構成が無いものの、「豊後道成寺」の歌詞は、「京鹿子娘道成寺」の歌詞を借りているので、一度「京鹿子娘道成寺」の歌詞をしっかり理解しておけば、初心者にとって難題の詞の難しさによる疎外感がなくなり、葛西さんの解説で道成寺舞踊の所作の意味も理解できたことと思われる。

したがって、本稿でも、本題の「豊後道成寺」の話に入る前に、ごくおおまかに「京鹿子娘道成寺」の概略・見どころを紹介しておくのが順当かと思う。

「京鹿子娘道成寺」は、宝暦3年(1753年)に初代中村富十郎により江戸・中村座で初演されて以来、数々の名優によって踊り継がれてきた女形舞踊の大曲である。女性の恋愛感情の激しさを象徴する安珍・清姫の道成寺伝説を土台にしながら、江戸の町娘の美しさ・華やかさを、幼い娘から恋のすべてを知り尽くした大人の女性まで演じ分けていく。

道成寺伝説を簡単に紹介しよう。真砂の庄司の家に一夜の宿を頼んだ美貌の旅僧・安珍に、庄司の娘・清姫が一目惚れするが、安珍は破戒を畏れて、その場しのぎの再会の約束をして逃れる。だまされたことを悟った清姫は、蛇体となって日高川を渡り、安珍がかくまわれている道成寺まで辿り着く。そこで鐘の中に隠れている安珍を、蛇の姿で鐘ごと巻きつき焼き殺してしまった、という物語である。

幕が開くと、舞台は紀州道成寺。正面に紅白の段幕、上手に大きな緑の釣鐘、左右は満開の桜花の背景。そこへ最初に登場するのは、所化の一行である。この日自分達の寺で鐘の供養があり、師匠の僧侶の長いお経を聞くのが憂鬱だから、「般若湯」(酒のこと)と「天蓋」(蛸のこと)でやり過ぎそうという生臭坊主たちだ。

所化たちが座につくと、道行を語る義太夫にのって、花道から白拍子花子が登場する。黒地

にしだれ桜と金の雲の縫い取りの振袖に、白地に鎌倉模様の振り分け帯。髪の毛の帽子は、外出中であることを表わす。日高川を上って、紀州道成寺まで辿りついた心である。花道の出は、江戸の町娘の女心を愛らしく表現しつつも、恋人との閨の別れの時を告げる鐘を恨む心から、道成寺伝説の亡霊を思わせる凄味を垣間見せねばならない、しどころの一つである。

生臭坊主は、美女にも甘い。「鐘を拝ませて」と頼まれて、「白拍子か、生娘か、」に続く他愛も無い問答の拳句、女人禁制のはずの寺に花子を通し、寺内で舞うことを許すしるしの烏帽子を授けてしまう。所化の芝居は軽快で喜劇的な効果を上げ、この後につづく能を意識した緊張感を一層際立たせる。

紅白の段幕が上がると、桜花の袴をつけた長唄囃子連中が登場し、全景が満開の桜となる。花子の衣裳も変わって、赤地にしだれ桜と金の雲の縫い取りの振袖に、黒地に鎌倉模様の振り分け帯。頭には金の烏帽子、手には中啓。「花の外には松ばかり」という能の「道成寺」の詞章で始まり、「鐘に恨みは数々ござる」という能の「三井寺」の鐘づくしの詞章につながる。これらのくだりは、長唄を地にしていなくても、能を意識した荘重な舞になっており、伝説の女性の鐘への強い思いが随所によく表れている。

「言わず語らず我が心」で、衣裳は同じだが、曲調が大きく変わり、華やかな歌舞伎舞踊となる。恋する女の胸の内を語る歌詞に乗り、花魁の足づかいを見せたり、手踊りの中に髪の毛の乱れを直す艶かしいしぐさを見せたりする。「都育ちは蓮葉な者ぢゃえ」で一回目の引き抜きがあり、衣裳は浅黄地に桜花柄の振袖に変わる。「恋の分里」からの歌詞は、廓づくしになっているが、手踊りで鞠をつくしぐさが愛らしく、あくまで江戸の町娘が踊っている心である。

上手に引っ込んで衣裳変えすると、上半分が朱鷺色の着物になり、赤い花笠をかぶり、両手に同じ振り出し笠をもって出てくる。「梅とさんさん桜は」のくだりは、わきて節に乗った花笠の踊りである。この後、再度衣裳変えに引っ込むと、所化たちが卵色の股引と赤の襦袢姿で、わきて節に乗り唐傘を手に踊って、次の「恋の

手習い」との間をつなぐ。この段の花笠踊りとわきて節は、いずれも道成寺伝説とは全く関係の無い民俗芸能・歌謡であり、こうした統一感の無さも「京鹿子娘道成寺」の特徴である。

「恋の手習い」は、女心が最も色濃く艶かしく演じられる、全曲中のハイライトと言っても過言ではないくだりである。衣裳は大人っぽい藤色の振袖。しっとりした曲調で、恋を知った女の喜びと切なさが語られる。手ぬぐいを鏡に見立てて化粧をしたり、振袖を替紙に見立てて、小指を噛んだ血で誓いを綴ったりするが、次第に男への嫉妬を踊るようになり、相手の手を引いたり、胸元に手をかけて振り払われたりする。つれない男への恨みは、鐘への恨みに重なり、伝説の女性を思わせる上手の鐘への強い視線が印象に残る。

この段と次の段の間に、玉三郎と所化の役者陣から、撒き手ぬぐいが行われる。花子が花道の出で化粧紙を抛るのと同じく、歌舞伎らしいサービス精神だ。

次は、「山づくし」の段である。花子は、上半身がウコン地に火焰太鼓の柄の着物の肌脱ぎに、胸に羯鼓をつけ、両手に撥を持って登場し、羯鼓を打ちながら女性の歩く姿の美しさを見せる。歌詞には、富士山に始まる23の歌枕の山々を並べているが、面白いのは、「稻荷山」からの連想で、踊りに狐の跳ね歩くさまや海老反るさまが入ったかと思うと、撥を用いて突然ツノを出す動きを見せ、道成寺伝説の恐ろしさを思い出させる。「京鹿子娘道成寺」には、「鐘づくし」「廓づくし」そしてこの「山づくし」と3つの「づくし」があるが、同種のもの名を連ねて呼ぶことに呪術的な効果があるとすれば、伝説につながる神秘的なムードの演出と考えることもできる。

花子が引っ込むと、お囃子・長唄連中が残り、「京鹿子娘道成寺」の音楽がクローズアップされる。葛西さんの解説でも、能楽から発達した笛・太鼓・大鼓・小鼓の四拍子とも言われるお囃子と、歌舞伎の劇場音楽として発達した、三味線と歌による長唄が、この大曲舞踊に欠かせないものとして、語られている。

次は、紫紺地にしだれ桜の衣裳で、踊る姿は

初々しい少女の手踊りだが、歌詞は縁結びの神に始まり、遊女の恋を歌っている。「言わず語らず我が心」のくだりや「恋の分里」のくだりと同じように、踊りの心と歌詞の矛盾が、娘と遊女のそれぞれの女心を交互に浮かび上がらせる、重層的な虚構の世界を築いているのだ。

そのまま踊りながら、振り鼓（鈴太鼓）を手にすると、衣裳を引き抜き、白地に墨絵のしだれ桜となる。歌詞に「早乙女早乙女田植え歌」とあるとおり、振りも田植えをする少女の姿である。踊りはしだいに激しく大きな振りになっていき、「花の姿の乱れ髪」で伝説の女性の本性が表れる。

鐘をキッと見据えて、止める所化たちを総倒れにし、鐘の下へ飛び込み、執念で吊るしてあった鐘を落とした形となる。その後、乱れ髪に赤の衣裳で鐘の上に立ち、銀の鱗模様の襦袢を見せ、大蛇が体をくねらせながら綱をよじ登っていく形を写して幕となる。

「京鹿子娘道成寺」は、能の世界に始まり、娘姿の美しさの限りを描いて、能の世界に帰っていく、豪華絢爛な女形舞踊の大曲である。この曲の歌詞を借りて、清元でしっとりとしたまとまりのいい曲に仕上げたのが、「豊後道成寺」である。前述の初演以来、雀右衛門丈が非常に大切に門外不出とされていた作品を、今回門弟の中村京妙丈のために、特別に上演を認められたとのこと。

以下、江戸博の「豊後道成寺」について。歌詞は、「京鹿子娘道成寺」の歌詞を借りているが、省略も多い。わきて節に乗った花笠踊りと、羯鼓を用いた「山づくし」の段から振り鼓を用いた「田植え歌」の段までが、カットされている。道具を使い、かつ道成寺伝説からの連想が薄い部分を、カットしたように見える。舞台づくりは、所作台に一面にしだれ桜の金屏風をめぐるせたばかりで、上手に想定される鐘は、あくまで演者の目線としぐさのみで、表現される(写真27)。踊りも、振袖の美しさを生かした手踊り(写真28)と中啓の舞い(写真29)だけでまとめている。衣裳換えは、有名な「恋の手習い」の前の黒地からウコン地への引き抜き(写真29で京妙さんの後見を務めているのは國矢さ



(写真27)



(写真30)



(写真28)



(写真29)

ん) と、クライマックスの鐘への怨念のクローズアップで、火焰太鼓または銀鱗の襦袢に片肌脱ぎになるのみ (写真30)。演者は、清姫ただ一

人で、「聞いたか坊主」は登場しない。上演時間は、「京鹿子娘道成寺」が「鐘入り」までの上演で約70分なのに対し、「豊後道成寺」は、30分。

こうして両作品を概観すると、初代富十郎が旅で出会った民俗芸能を自由奔放に取り入れて創造した享乐的な一大芸能絵巻に、歴代の名優が工夫を凝らして作り上げた現在の「京鹿子娘道成寺」に対して、江戸博に見た「豊後道成寺」は、雀右衛門丈の秘蔵の作であり、全体に統一性の高いしっとりした清元の曲で、女性の心の翳を丁寧に描くことに専念している、と言えるだろう。この2曲の対比が、豪華絢爛そのものの玉三郎丈の美貌と小柄で愛くるしい京妙さんの魅力の対比と重なって、筆者にはいずれも印象深い作品である。

参加者が玉三郎丈のDVDでどこまで真剣に予習してくれるか心配だったが、活動中の会話からすぐに安心することができた。一般に舞踊という芸能は、自分に何らかの身体表現のレッスンの経験が無いと難しく感じるものだと思う。しかも、とくに歌舞伎舞踊は、長い物語の一部として成立しているため、舞踊と物語をつなぐ歌詞の理解を欠かすことができない。パレエが物語の全体を舞踊化すると、成立のしかたが全く違うのだ。その歌詞が難しいのだから、初めて鑑賞する人には、えらく敷居の高い芸能である。正直のところ、江戸博歌舞伎の公演を1回だけ観るお客さんで、歌舞伎舞踊になれていないとしたら、「豊後道成寺」はつらい演目に間

違いない。しかし、「京鹿子娘道成寺」で、歌詞や所作の意味をきちんと理解してから鑑賞した人にとっては、密度の濃い、そしてこれから他の歌舞伎舞踊を鑑賞する際にも応用の効く学習ができたに違いない。「豊後道成寺」の中に、「京鹿子娘道成寺」で学んだ事柄を探したり、両者を比較したりできたはずである。

3. フィールドスタディ体験記録

3-1. 2003年度の意気込み

2001年から始めた本企画も、今回で3回目である。過去2回の経験をふまえて、より深いレベルでの現場との関わりを目指した。1回目は、引率の筆者自身が、真剣勝負の現場に素人の学生がどこまで参加させてもらえるものか、手探り状態。2回目には、現場のスタッフの方たちともなじみができたせいか、少し余裕をもって臨むことができた。2回ともほぼ同じパターンで、江戸博歌舞伎プレヴューから本公演初期の4日間に、裏方と表方の実習を2日ずつ体験するものであった。

そこで、今回は、公演から遡って、準備段階からの参加を企画させていただいた。2回目の記録である「江戸博歌舞伎『神霊矢口渡』とフィールドスタディの展望」に記したとおり、本フィールドスタディでの経験を芸能事の裏側への単なる好奇心で終わらせて欲しくなかったのである。もちろん、学生たちが現場で可愛がってもらえたのは、筆者も嬉しかった。しかし、甘やかされて美味しいと取りさせてもらっただけでは、現場学習の意味が薄れる。その気持ちを舞創研の竹柴代表にぶつけてみたところ、今回は制作・広報・チケット管理など準備段階の地味な積み重ねから学習させていただけることになった。当然ながら、シラバスも、過去2回に比べてはるかに厳しい内容になった。日数からして、倍またはそれ以上の負担となり、準備段階での作業は、早くから日程を予告することが難しいため、参加希望者も激減した。ただ、逆に熱意のある希望者に恵まれたことは幸이었다。

3-2. 日程の概略

7月19日に学内で打ち合わせをした後、7月31日に皆でそろって東銀座の舞台創造研究所へ挨拶に出かけた。竹柴代表と頭取の相川さんを初めとして、舞創研やNPO日本伝統芸能振興会の方々から仕事の概要や心得を伺う。最終的に3名になった参加者が、それぞれ制作・広報・チケット管理と分担を決められたため、一人ずつの行動が不安だったに違いない。

8月は、各自の担当に応じて、指導して下さる舞創研の所員の方と相談しながら、研修の日程を決めることになった。制作の指導は相川曉子さん、広報の指導は竹本健三さん、チケット管理の指導は内尾則子さん。ただ、実際に約束の日に行ってみれば、自分の担当以外の仕事を求められることもあり、参加者は現場の求めに柔軟に対応することを学んだようだ。仕事の全体像がつかみやすくなり、良い経験をさせていただいたと思う。

出演者は、8月5日から稽古に入った。5日の本読みを初めとして、立稽古、総ざらい、そして31日の舞台稽古まで、約10回の稽古が行われた。稽古に立ち会うのは制作の仕事だが、歌舞伎の稽古を見せていただけるなど普通はなかなかないので、全員、少なくとも2回は、見学させていただくよう指示した。芝居がつけられる過程が学べて、歌舞伎が身近に感じられたのではないだろうか。

8月14日には、江戸東京博物館の平成中村座前で、記者会見が行われた(写真31)。初めに、普通は公開しない古式ゆかしい「顔寄せ」の儀式が公開される。「顔寄せ」とは、本来は、稽古に入る前に、出演者と座主側が向き合って座し、座主側から演目の披露があり、両者で手をしめる儀式である。役者にとっては、出演を快諾するしるしで、これを済ますと断ることができなくなる。「顔寄せ」の後は、いわゆる制作発表。江戸博や松竹の代表者、舞創の竹柴代表、演出の兼元末次氏、そして出演者全員から解説や挨拶があった。

そして、江戸博公演は、9月4日のプレヴューに始まり15日の千穂楽まで、多くの観客を楽しませて幕を閉じ、私たちのフィールドスタディ



(写真31)

も終わった。

江戸博での公演はこの日程だけだが、実は、江戸博のプレビュー前にも、2・3日に秋田と岩手で同公演を行っており、江戸博千稷案の後も、18日から23日は、岐阜・長野・富山・名古屋と回り、26日に東京・日本橋劇場で最後の公演となるのである。この全体が平成15年9月の歌舞伎フォーラム公演である。詳細な行程表を頂戴したが、恐るべきハードスケジュールである。それだけ地方で楽しみにしている歌舞伎ファンを大切にしているということであろう。

3-3. チケット担当

3本柱のうち最も地味に見える部門だが、チケット管理は現金の管理と一緒だ。客が納得のいく席を割り当て、チケットを確実に届けるといふ、客と生身で対応する大切な仕事である。業務内容は、公演事務局にかかってきた予約電話の対応、振込用紙とチケットの発送、公演開始後は、劇場受付で当日券・前売り券の販売と予約預かり券の清算も行なう。各回とも団体枠の扱いがあり、個人向けの対応も、一般、NPO会員、柝の会会員に分かれる。「できるだけ良いお席をと思えばこそ、気も頭も使う頭脳派労働だった」とチケット担当の柚山むつみさん。

竹柴代表は、この仕事を「客席に絵を描くこと」と言われた。満員御礼、天覧、文化人、身

障者招待など。あるいは残席が多い場合、役者に気持ちよく演じてもらうために、空席が目立たない配券にすることも大切なのだそう。さる立役のスターが、歌舞伎座で補助席の出るのになれてしまうと、補助席の出ないのが怖くなる、と語っていたのを思い出す。

3-4. 広報担当

「宣伝・広告」というととかく華やかなイメージを抱きがちだが、現実の業務はどうだろうか？ 江戸博歌舞伎では、自ら広告費を負担して広告を出す予算が無いため、記者の賛同を得て記事にしてもらうことが必要である。

広報の仕事は、一口で言えば、マスコミへの宣伝活動である。日刊紙の演劇記者クラブに、公演内容を文書で告知し（プレスリリース）、記者会見の場所と日時を伝え、プレビューの招待席とインタビュー・写真撮影の手配を行なう。また、テレビやラジオのディレクターやアナウンサーにも電話をかけ、プレビューの招待状を送り、話題に上げてもらう。芸能人・有名人も招待する。人脈があり、発言の影響力も大きいからだ。また広報の観点では、パンフレットは各公演の記録である。これを送付することで、舞創主催の前公演を見に来られなかったマスコミ関係者へのフォローにもなるわけだ。

とくに今回は、歌舞伎発祥400年、江戸東京博

物館10周年、とあって、記者会見を江戸博の中村座の模型の前でやることになった。歴史的・社会的にいかにも意義深い企画であるかを印象づけるわけだ。

多分一番緊張する仕事は、記者会見の案内やプレビュー公演招待で、マスコミ関係者に電話がけすることだったろう。先にFAXで公演の概要を送ってから、挨拶と確認のため電話をかける。相手の顔が見えない分、好印象を持ってもらおうと思うと、気が揉めるものだ。「何事も経験だから」とこんな大事な仕事を学生に任せていただいてありがたかった。

8月14日の記者会見当日も忙しい。事務所では、出席者のリストを作り江戸博にメールし、会場では、受付で記者の入りを確認する。記者の入りが悪いと、会見を始めても意味がないので、開始時間の調整を行なうためだ。中村座前には一般客も多いので、こういう目立つことをやっているとなれば、もちろんチラシ配りは欠かせない仕事だ。記者会見でもプレビューでも、記者の方への挨拶を大切にし、なるべく名刺をいただき、または記帳していただく。

こうして書いていただいた新聞記事は必ずファイルして記録に残すと同時に、切り貼りコピーして楽屋に張る。役者さんに見せて意欲をだしてもらうためだそう。

今回は、本公演の9月9日と千穂楽の15日にNHK国際の取材があり、にぎやかだった。自身も俳優であるブラジル人レポーターによる演出の兼元末次氏へのインタビューと、楽屋から舞台へ向かう役者の撮影である。

プレスリリースとパンフレットの制作では、働きながら歌舞伎のことが学べたろう。役者のプロフィールや演目解説などの文章入力、ページの割付、著作権処理など。

実は、原稿依頼の挨拶回りも広報の仕事である。今回の江戸博歌舞伎に関しては、この部分は本学のフィールドスタディ以前に済んでいたため、広報指導の竹本さんは、次の歌舞伎フォーラム公演のパンフ原稿依頼に、共同テレビ会長にして歌舞伎研究家の塚田圭一氏を訪問させて下さった。テレビの世界に入られる前は、東京

最後の小芝居の一座である「かたばみ座」で1年、続いて「菊五郎劇団」で2年、狂言作者として活躍され、芝居の現場を知り抜いておられる。(狂言作者の仕事は、主に3つ。付帳をもとに道具類を発注する。舞台の進行に合わせて柝を打つ。役者の呼吸に合わせてプロンプターを務める。出し物を熟知していないとできない縁の下の力持ちである。)

「地道な作業が多かった。広報は人間関係がとても大切。人と早く馴染み、一度築いた人間関係は決して切らないことですね」と広報を担当した竹内明子さん。公演が始まってからは、パンフレットの販売やアンケートの回収も手伝ったそう。自分が作ったパンフレットが売れる感慨もひとしおだろうし、アンケートが客からの貴重なフィードバックであることも、自分がメッセージの発し手になってみればこそ、十分に理解できたのではないだろうか。

3-5. 制作担当

「制作」は、3本の柱のうち最も幅の広い仕事だ。役者・技術者が芝居を創っていける環境を作る。もちろん稽古にも立ち会う。

歌舞伎の稽古に立ち会えるなど、めったにできる経験ではないので、筆者も喜んで立ち合わせてもらったが、頭取の相川さんの仕事を見ていて、精神的にも肉体的にも激務であることがわかった。たとえば、台本の記録。とくに本読みの段階では、どんどん修正が行われるのを記録し、同時に録音もする。録音は、単に台詞の修正の音声記録ではなく、演じ方の記録でもあるため、とても細かく停止・巻き戻し・再録を行なう。またこの録音によって、附け立て稽古の生演奏に代えることができる。本来附け立て稽古は全員そろって行なうものだが、この録音により経費を節約することができる。もともと今回の「根引の門松」の台本は、演出の兼元末次さんがかつて大阪の小芝居役者として演じた記憶をもとに起こした数年前の長浜子供歌舞伎の台本が土台になっている。稽古しながら肉付けが行なわれ、台本も仕上がっていくわけだ。しかもこの作業を、稽古の流れを止めずに行なわなければならない。「もう一回」とか「もっと

ゆっくり」などという緊張感の無い発言は許されない。さすがにこの工程は、受講者にはさせられない。

制作の仕事は、際限が無い。企画が立ち上がってから無事公演を終えるまでのすべての環境管理に責任をもたねばならない。旅公演の宿泊・移動の手配、楽屋や控え室や備品の整備、お弁当の注文、買出しなど、ありとあらゆるマネジメントが含まれるようだ。

というわけで、単純な仕事も多いので、もともと制作担当の薄井久樹くんだけでなく、受講者全員が何かしら制作の仕事のお手伝いをさせていただくことができた。プレビュー公演前日、雷雨で倒れてびしょぬれになった江戸博歌舞伎ののぼりを、皆で立て直したのですよね。

薄井くんが「制作」を希望したのは、彼がもともと新劇の照明スタッフとしてキャリアがあったためである。こういう目的意識のはっきりした受講者があったことも、3年目の成果かと思われ、ちょっと嬉しかった。

仕込みは、大道具方と照明方が、同時進行で行なう。その後、照明現場チーフの木谷仁さんが、照明卓の操作法や、歌舞伎と他のイベントの照明の違いなどを教えてくださったとのこと。歌舞伎の照明のポイントは、影をつくらないこと、さまざまな角度から当たっている光を良く見ること、だそうだ。

3-6. 2003年度のフィールドスタディをふりかえって

我ながらよく通った。自分を褒めてあげたい！学生には貴重な現場学習の場を、筆者には貴重な現場取材の場を与えてくださって、感謝の気持ちでいっぱいである。3年目にしようやく、ひとつの歌舞伎公演がどのようにできあがっていくのか、その全貌がつかめた気がする。今後の企画と事前講義に生かしたいと思っている。2002年度のような大道具方のお手伝いはほとんどなかったが、各自の担当分野だけでなく、その日の必要に応じていろいろ仕事を覗くことができ、ほんとうにアートマネジメントに関心のある人には、嬉しい体験だったに違いない。

実は、舞台監督の内海康平さんから、「先生、

今年は大道具勉強したい人、いないのお？」という大変ありがたいお言葉があった。真剣勝負の現場でありながら、教えることに熱意をもって学生たちに接して下さった現場のスタッフの皆様、改めて御礼を申し上げます。ありがとうございました。

なお、筆者はお酒が弱いので遠慮しておいたが、大道具を担当するトラパルの入井信男社長を筆頭に、両国界限にてちゃんこをつつきながら、もうひとつのフィールドスタディもあったようである。(2002年度のフィールドスタディの記録で、大道具方実習で大変お世話になった入井社長のお名前を入江社長と書いてしまった。お詫びして訂正します。)これは、何より学生たちを仲間として扱ってくださったしるしだし、普通ならなかなか知り合いになれないお兄様方から、面白い話が聞けたのではないだろうか。

4. 今後のフィールドスタディの展望

筆者は現在2004年度の在外研究員として、オックスフォード大学に滞在している。そのため、在外研究期間中は、フィールドスタディも休業中である。しかし、本稿をまとめることで、帰国後のフィールドスタディをさらにグレードアップするための土台ができた。2003年度のフィールドスタディ実施中は、可能な限り詳細に記録をとることにつとめ、参加者のレポートも、本稿をまとめるにあたって大変役に立った。とくに山山むつみさんには2年連続参加していただき、2回のフィールドスタディの比較も含めた、臨場感のある詳細な記録を残していただいた。経験を記録に残すことは大切だ。そのとき何を学んだのかが明確になり、人生の貴重な蓄積になる。

実は、残念なことに、東京都の財政難もあり、「江戸博歌舞伎」の存続が難しくなっている、と聞いている。万が一の場合でも、筆者のフィールドスタディは、舞創の他の歌舞伎フォーラム公演で実施させていただければ、と切に願っているが、問題なのは、本稿冒頭でも述べた大変意義深い年中行事が危機的状況にあるということである。なぜ、そのような事態になるのか？今後の同種のフィールドスタディに参加する人

には、そうした文化政策に関わる問題意識をもってもらいたいと考えている。なぜなら、文化政策こそが、人の「ココロの豊かさ」を支える芸術環境を築き、社会の持続的発展に大きく貢献するものであると、確信するからである。

参考資料

小芝居について

- 阿部優蔵（1970）「東京の小芝居」演劇出版社
 円城寺清臣（1978）「歌舞伎資料選書3・東京の劇場」国立劇場芸能調査室
 塚田圭一（1994）「歌舞伎・ザ・エンターテインメント」扶桑社文庫
 舞台創造研究所（2003）「江戸東京博物館歌舞伎公演」（公演パンフレット）
 三宅三郎（1981）「歌舞伎資料選書5・小芝居の思い出」国立劇場芸能調査室

立廻りについて

- 郡司正勝・坂東八重之助（編）（1984）「歌舞伎のタテ」講談社インターナショナル

【根引の門松】について

- 兼元末次（脚本補綴）（2003）「吾妻与五郎 根引の門松 山崎浄閑住家の場」（上演台本）舞台創造研究所
 木谷正之助（1922）「大近松全集第5巻」大近松全集刊行会
 近松全集刊行会（1989）「近松全集第10巻」岩波書店

【娘道成寺】について

- 葛西聖司（解説）坂東玉三郎ほか（出演）（2003）「京鹿子娘道成寺」（DVD）
 歌舞伎座（編集）（1982）「芸術祭十月大歌舞伎」歌舞伎座
 日本舞踊社（編集）（1977-1988）「日本舞踊全集第6巻」日本舞踊社
 渡辺保（1992）「娘道成寺」駸々堂

文化政策について

- 池上惇ほか編（2001）「文化政策入門 文化の風が社会を変える」丸善ライブラリー
 平田オリザ（2001）「芸術立国論」集英社新書

* * *

本文中の写真はすべて、舞台創造研究所より提供していただきました。また、本文執筆にあたり、竹柴源一代表に多くをご教示賜りましたこと、重ねて御礼申し上げます。

最後に、舞台創造研究所の皆様を初めとして、今回の江戸博歌舞伎で本学学生をご指導下さったすべての皆様に、厚く御礼申し上げます。ありがとうございました。