

# 劇団☆新感線の挑戦

## ——いのうえ歌舞伎——

渡辺 芳敬

### はじめに

観客席が360度回転する話題の劇場、IHI ステージアROUND東京劇場の柿落とし公演の栄誉を担ったのは、劇団☆新感線だった。2017年から18年にかけての『罫罫城の七人』6公演に続き、『メタルマクベス』の3公演が年内一杯続いた。この劇場の機構をわが物とし、使いならす劇団は新感線ぐらいだろうという大方の予想通り、新感線の勢いは止まらない。

小劇場から大劇場へと躍進目覚ましい劇団☆新感線の魅力とは何だろうか。「魅力は何といてもエンターテインメント。ミュージカルとも新劇とも全く別の根つきから新しい花が開いた。演出、戯曲、演技の総合力による独自の様式」<sup>1</sup>。ここでは、新感線の主軸である「いのうえ歌舞伎」の内実とそのもつ意味について取り上げることにしよう。

## 1 劇団☆新感線の沿革

### 1) 歴史

劇団☆新感線は1980年に大阪芸術大学舞台芸術学科の学生を中心に結成された演劇集団であり、当時人気を博していたつかこうへいのコピー劇団として出発した。第1回作品は『熱海殺人事件'81～野獣死すべし』で1日だけの上演予定だった。それが人気を博し（「完ぺきに本家の生き写しであった。感性まで写しとるとは大したものだ。個性ある役者もテクニックも揃っている」<sup>2</sup>）、翌年再演となり、その後立て続けにつか作品を上演することになる。「会話の妙や芝居のリズム、音楽や効果音の入れ方、みんな学んだ」<sup>3</sup>と演出のいのうえひでのりはいう。第1回作品の初代メンバー（こぐれ修ほか）は卒業し、当時舞台芸術学科の2回生だったいのうえ等が中心となり、新たなメンバーがかき集められた。寛利夫、渡辺いっけい、藤吉久美子といった面々だ。そして84年秋、お笑いスペース・オペラ『宇宙防衛軍ヒデマロ』でオリジナル路線に変更する。「ヘビメタのロックをガンガン鳴らす“お馬鹿”芝居」<sup>4</sup>。1回生の古田新太もこの作品でデビューする。しかし主軸の寛、渡辺が抜けたこともあって、観客は激減。しばらく苦難の時期がつづく。

1985年、いのうえの高校以来の友人であった中島かずきが座付き作家となり、作中島かずき／演出家いのうえひでのりコンビが本格的に始動する。お笑いと音楽・ダンスをベースにした「チャンバラ活劇」の始まりだ。以降、ほぼ毎年新作が登場するなかで、新感線の上演演目は、「いのうえ歌舞伎」「ネタもの」「音もの」の3つに分類されていく。オフィシャルサイトによれば、「いのうえ歌舞伎」は「神話や史実などをモチーフとし、ケレン味を効かせた時代活劇のシリーズ」、「ネタもの」は「主にいのうえひでのりが書きおろす、ネタを中心としお笑いを追求したシリーズ」。そして「Rシリーズ」は「劇中、オリジナルのROCKの楽曲が生バンドで演奏され、歌楽曲が多数あるシリーズ」と分類される。ちなみに、「いのうえ歌舞伎」第一作は1986年の『星の忍者』、「ネタもの」は『直撃! ドラゴンロック〜轟天〜』(1997)<sup>5</sup>、「Rシリーズ」は『SHIROH』(2004)である。もちろんそれらに分類されない作品もある。

劇団の成長・躍進とともに、渾然一体としていた「活劇」が、よりジャンル分けされていったとみなされるが、同時に、劇団の看板役者が明確になり、そのシリーズ化が始まったということもできる。橋本じゅんの『轟天』シリーズ、古田新太の『五右衛門』シリーズがそれだ。もちろん、彼らは「いのうえ歌舞伎」にも出演するが、準主役である場合が多い。むしろ脇を固めるといったほうがいい<sup>6</sup>。それは劇団の在り方が変わったということにはほかならない。劇団員中心の演劇から、新感線スタイルが前景化する演劇集団への変貌だ。いのうえの言葉を借りれば、『阿修羅城の瞳』、『髑髏城の七人』の連続公演によって、“少年漫画的冒険活劇”にある種の達成感を得たと同時に、「このままこれが続ければ消耗するだけだ」という危機感、そして肉体的・精神的限界により、第二章へと移行していったというのが実情のようだ<sup>7</sup>。

新感線の特徴は、まず、なによりも笑いとギャグ、大音響のロック音楽、そしてスピーディーな殺陣・ダンスにある。いわゆるチャンバラシーンの連続であり、作品の大きな見せ場になっている。「いのうえ歌舞伎」「ネタもの」「Rシリーズ」とジャンル分けされることによって、それぞれの要素の割合が微妙に変わってきているが、シリアスと見せかけてギャグ、ギャグが続いたかと思うと殺陣といった具合に、スピーディーに場面転換し、見るものを飽きさせない。もちろん、闇を生かす直線的で鋭角的な照明と映像の効果もあなどれない。

ついで変奏・翻案の魅力。とりわけ初期は再演作品が多い。いまだ路線・方針がはっきりせず、試行錯誤のあらわれともいえるが、自己摸倣を嫌う姿勢のなせる技といえよう。演者が変われば、物語も変わらざるをえない。『髑髏城』はすでに10バージョン(90年初演ですでにマルチエンディング方式と称し、公演ごとに物語のラストをかえている)、『メタルマクベス』もすでに4バージョン上演された。オリジナル作品の再演=変奏もさることながら、原作物の翻案も多い。2006年『メタルマクベス』(マクベス)、2007年『朧の森に住む鬼』(リチャード三世)、2009年『蛮幽鬼』(モンテ・クリスト伯)、2011年『港町純情オセロ』(オセロ)等々。黒澤明同様、たんなる原作もの上演にとどまらず、日本的文脈にいかに移植するかという問題を提起していることは事実だ。

第三に、たえざる異化・異種混淆への欲望だ。劇団員の年齢が上がってきたことが最大の理由だろうが、劇団外の役者が主役級であれ脇役であれ、どんどん採用されている。使いたい俳優・役者を自由に使えるようになった、いや、多くの俳優・役者が新感線の舞台に出たいと思うほど、メジャーになった、ブランド化してきたということのあらわれだろうか。早くは、デーモン小暮閣下、最近では、元四季の濱田めぐみなど。新劇から小劇場、歌舞伎から宝塚、映画・テレビからミュージカル、さらにはジャニーズから2.5次元ミュージカルまで、さまざまなジャンルの俳優・役者たちが結集している。身体能力の高さもさることながら、いながらにして、いまの日本の役者の“旬”を見ることができる。役者だけではない、作家もそうだ。座付き作家中島かずきに加え、「いのうえ歌舞伎」第二章の第一作『吉原御免状』原作は隆慶一郎（ただし脚色は中島かずき）、『IZO』は青木豪、『メタルマクベス』、『蜚蜉峠』は宮藤官九郎、『乱鶯』は倉持裕といった面々だ。異種混淆する異能集団のパフォーマンス。それこそ、新感線の最大の魅力とっていい。

## 2 いのうえ歌舞伎

### 1) 総論

新感線が「いのうえ歌舞伎」あるいはINOUE KABUKIを標榜し始めるのは、1986年の『星の忍者～THE STRANGE STAR CHILD』以降だ。試行錯誤的作品がつづくなかで、87年に早くも『阿修羅城の瞳～BLOOD GETS IN YOUR EYES』、90年に『髑髏城の七人』が上演される。後者は97年に再演されるが、その直前に『星の忍者～Stranger in a Strange Star』(95)、直後には『スサノオ』(98)『西遊記』(99)がそれぞれ再演されている。2001年に再演される『野獣郎見参～BEAST IS RED』の初演も96年である。要するに、90年代後半は、「いのうえ歌舞伎」初期作品の手直しの時期であり、「いのうえ歌舞伎」というスタイルが確立されていった時期とみなされる。殺陣・ダンスと笑いとドラマの三位一体。大音響と大胆な照明・映像。そして、21世紀に入っても新しい作品がつづくが、「いのうえ歌舞伎」の市民権を真に確立させた人物こそ、歌舞伎役者市川染五郎（現十代目松本幸四郎）といえよう。彼が、97年の『髑髏城の七人』をみて、「現代の歌舞伎」と評したことはよく知られている。

(…)もちろん伝統芸能としての歌舞伎はすごく素敵だし、魅力があるものだと思いますが、基本的にライブ感覚というものがなくなってしまうたら、お客さんの前でナマでやる必要もなくなってしまうですね。伝統芸能ということだけなら、100%忠実に見せてくれるビデオがありますから、それを観てもらえばすむということになってしまいますし。

そういうことを考えていた時にちょうど新感線の舞台を観たわけで、すごくショックを受けてしまって。「やっぱりこういうものが現在を生きている歌舞伎なんじゃないか」って思ったんです<sup>8</sup>。

見得を切るとか、花道を使うとか、着物を着るとか、上っ面の歌舞伎の真似事ではなく、歌舞伎が本来持っている娯楽性とか大衆性が新感線の舞台にはある、とかれはいう。染五郎の熱い想いが『阿修羅城の瞳』(2000)主演を可能にし、さらに『アテルイ』(2002)を生んだといっている。かくして、市川染五郎の存在を抜きにして「いのうえ歌舞伎」第一章について語ることはおそらくできない。2005年の『吉原御免状』以降、「いのうえ歌舞伎第二章」と銘打たれるが、いのうえは『アテルイ』に第二章の兆しがすでに伺えると示唆しているからだ。『アテルイ』の何が、分岐点となったのか。

ところで、「いのうえ歌舞伎」第二章の大きな特徴は、これまでの「見せ場主義」ではない「人間ドラマ」への傾斜ということができる。ブレない人間からブレる人間への関心の移行とされているが、要するに、少年漫画的主人公の世界から、悩める大人の世界へと移っていったということだ。「いのうえ歌舞伎」第一章は、お笑いの要素とドラマの要素がバランスを取りながら、展開されていたが、「いのうえ歌舞伎」第二章と「音もの(Rシリーズ)」にジャンル分けされることによって、「いのうえ歌舞伎」のお笑いの要素は極力押さえられ、「音もの(Rシリーズ)」により吸収される。そのことは、第二章が『吉原御免状』(2005)から、「Rシリーズ」が『SHIROH』(2004)から始まることに明確にあらわれていよう。もちろん「音もの」はドラマ主導ではなく、よりミュージカルに近い音楽主導のジャンルのことをいうが、いのうえ歌舞伎のお笑い要素を引きつぐ「明朗活劇」「お笑い活劇」であることを忘れてはいけない。「音もの」の主要作品である「五右衛門シリーズ」をやることでバランスが取れたと、中島自身語っている。「『五右衛門』の中にも活劇的な要素とか歴史劇的な要素が入っていますが、基本的に痛快で、見終わったあとに『ああ、おもしろかった』と言える芝居にするのが五右衛門で、「いのうえ歌舞伎」はそうとばかりは限らない、という感じで分けられるようになりました<sup>9</sup>。

それは新感線が一劇団としての活動から、ひとつのジャンル/スタイルへと飛翔していく段階に入ったということの意味する。奇しくも、それは劇団公演から(他会社との共催であれ、劇団の単独主催であれ)プロデュース公演へと大きく舵を切るプロセスでもあった。

## 2) 伝統歌舞伎といのうえ歌舞伎

2016年、漫画『ワンピース』が「スーパー歌舞伎セカンド」として歌舞伎化され、話題を呼んだが、スーパー歌舞伎の登場は「新歌舞伎」のリニューアル版、より歌と舞の要素を備えた新作歌舞伎(「新・新歌舞伎」)の試みだった。

市川猿翁(当時猿之助)が、歌舞伎の高尚化・骨董化を憂い、いまいちど大衆芸能の原点に戻るべく、「スーパー歌舞伎」を世に問うたのが1986年。猿之助は梅原猛(作)とタッグを組み、『ヤマトタケル』以降6作の台本・演出・主演を担当した。現代のテーマを古典歌舞伎の要素を使って演出すること。台詞はもちろん現代語、音楽も洋楽が使われ、歌舞伎はずっと敷居の低いものとなった。7作目の『新・三国志』(脚本は横内謙介)はパートⅢまで作られるほど人気を博した。

それに続くかのように、中村勘九郎（のちの十八世勘三郎）が「コクーン歌舞伎」と銘打ち、若者の街渋谷に殴り込み?! をかけたのが1994年。かれは、唐十郎の小劇場演劇（紅テント「状況劇場」に「これこそ現代のカブキ」と魅了されたひとり）で、演出家串田和美とともに「古典歌舞伎」（『東海道四谷怪談』『夏祭浪花鑑』等々）の見直しに取りかかる。勘九郎は、さらにどこにでも移動可能な江戸風の芝居小屋「平成中村座」を手にし、ニューヨーク公演等をも実現した。かれの業績はそれだけにとどまらない。なによりも、同世代あるいは若手の演劇人たちを歌舞伎に取り込んだ功績は大きい。野田秀樹しかり、渡辺えりしかり、宮藤官九郎しかり。それは、歌舞伎の小劇場化という批判を超えて、歌舞伎そのものの懐の深さ、たえず「カブキ（傾く）」ことを余儀なくされている「カブキ」の可能性を示唆するものとなった。

亀治郎改め四代目猿之助も、「スーパー歌舞伎セカンド」として叔父の意志を受け継ぎ、新作歌舞伎に意欲を見せる。面白いと思うことはなんでもやる。漫画『ワンピース』の歌舞伎化という企画自体、叔父にはできなかった（だろう）それであり、ファンの期待も広がる。他方、勘三郎なきあと、その遺業は息子の勘九郎、七之助に受け継がれている。また、市川染五郎と劇団・新感線との出会いも特筆すべき事柄であろう。勘三郎が唐十郎の「紅テント」に「現代のカブキ」を見たように、染五郎もまた、「新感線」のチャンバラ活劇に「現代のカブキ」を見てとる。かれは、『阿修羅城の瞳』を皮切りに、『アテルイ』『髑髏城の7人（アオドクロ）』『朧の森に棲む鬼』と立て続けに出演する。そして、「いのうえ歌舞伎」の歌舞伎化！ は、ついに2015年実現する。歌舞伎NEXT『阿豆流為（あてるい）』の上演だ。それを担った主たる役者たちこそ、染五郎、勘九郎、七之助の三人だった。「現代のカブキ」の裾野はひろがるばかりである。

繰り返すまでもなく、新感線が「いのうえ歌舞伎」あるいはINOUE KABUKIを標榜し始めるのは1986年の『星の忍者』以降だが、この年は、奇しくも「スーパー歌舞伎」の第一作『ヤマトタケル』が登場した年でもある（ちなみに、加納幸和を中心にした「ネオかぶき」花組芝居の結成もほぼ同時期の1987年）。スーパー歌舞伎が近代以降の「新歌舞伎」の試みをさらに加速させた「新・新歌舞伎」のそれであったとすれば、「いのうえ歌舞伎／INOUE KABUKI」は、歌舞伎そのものを「傾奇」化しようとする試みといえるかもしれない。スーパー歌舞伎、コクーン歌舞伎、さらには、スーパー歌舞伎II（セカンド）あるいは歌舞伎NEXTにいたるまで、歌舞伎の体制内変革が止むことはない。伝統芸能／芸術と化した歌舞伎の危機感の現れであろう。いのうえ歌舞伎の登場が、そのような歌舞伎役者の危機感と微妙に連動する（だろう）ことは間違いない。その際、注意すべきは、中島なりいのうえが歌舞伎界に参入していくのではなく、むしろ歌舞伎役者を「いのうえ歌舞伎」に取り込んでいく、いのうえ歌舞伎いや劇団☆新感線がその受け皿になっていることだ。このことの意味は大きい。そのことは、大衆芸能としての歌舞伎への回帰ではなく、大衆芸能としての〈カブキ〉の創造ということとおそらく別のことではない。歌舞伎役者がやるから歌舞伎なのではなく、「傾奇者」の芸能であるからこそ、カブキになり得るということ。その意味で、日本最大の「傾奇

者・信長」(本郷和人)のエピソードから「いのうえ歌舞伎」が始まっているのも、しごく当然といえよう。

スーパー歌舞伎の創始者である三代目市川猿之助が『アテライ』をみて、そこからお笑いを取れば、立派に歌舞伎として通用するといったというのは有名な話だが、しかし、お笑いギャグが新感線の本質のひとつであるとすれば、それは似て非なるものといわねばならない。いのうえ歌舞伎は、引き算の美学ではなく、足し算いや掛け算の美学であるからだ。

以下、「いのうえ歌舞伎」の原点であり、古典ともいべき『髑髏城の七人』と『阿修羅城の瞳』、さらに第一章の臨界点ともいべき『アテライ』について見ていくことにしよう。

### 3) いのうえ歌舞伎第一章

#### 3-1 髑髏城の七人

『髑髏城の七人 Seven souls in the skull castle』は1990年に初演され、97年に再演された。中島曰く、「初演は失敗。ストーリーも粗かったし、やりたいシーンや立ち回りの面白さにばかりこだわって、ガタガタだったんです。97年の再演で台本を作り直し、バラバラだったパーツがうまく合って、本作のスタイルが確立」した。さらに、2004年に古田新太主演の「アカドクロ」版、七代目市川染五郎主演の「アオドクロ」版を上演。11年には小栗旬を主演に再々演し、キャストも全体的に若返った。「この『ワカドクロ』版には、当時の若者の間にあった閉塞感を盛り込むことができ、新しい『髑髏城』が誕生したという可能性を感じ」<sup>10</sup>たという。

『髑髏城の七人』はポスト本能寺の変の物語であり、信長の天下統一という野望に魅入られた男たち(元部下、いや影武者たち)の物語である。信長を天とあがめ、信長の影から逃れられない者(関東髑髏党の党首、天魔王)とその影から逃れようとする人間(捨之介)、さらには逃れようとするものの、最終的に逃れられない人間(蘭兵衛)が主たる登場人物だ。そこに信長の影に怯える秀吉(登場しないが)とその秀吉の機嫌をうかがう「食えない狸」家康が介入する。自分の分を知らず、天亡き後、自ら天にならんとする天魔王の存在はマクベスを思わせるが(決して小心者ではないが)、捨之介であれ、蘭兵衛であれ、どこかで「死に場所」を求めているという点では、救いようのない「侍」の話といえることができるかもしれない。

「信長が天なら、俺[捨之介]が地、奴[天魔王]が人(じん)。俺は地に潜り世間を探り、奴は人の心を掴む。俺と奴とで天の男を支えてたって寸法だ。天地人、三人の信長ってとこだな。が、それも天あってのこと。信長が死んで、奴はどうやら自分も天になれると勘違いしちまったらしい。自分の分も知らずぬにな」<sup>11</sup>。

事実、「天はおちても影は滅びぬ。いや、今ではこの私こそ天。天下を掴むは猿[秀吉]でもなければぬし[家康]でもない。この第六天魔王」(109)とうそぶく天魔王。信長のしゃれこうべで作った髑髏の仮面をかぶり、「天魔王は私であって私ではない。志半ばで倒れた殿の怨念の化身だ。

お前と一緒にだ」(80)「俺達の中で永遠に殿は生き続ける」(81)と蘭兵衛に激しくせまる。かくして蘭兵衛は、「あの世に行くときでさえ、あの方[信長]は早駆けで一人先に行ってしまった。が、もうそんなことはさせん。今度こそ私は天と共に生きる」(95)と再び天の亡霊、信長の小姓として寵愛された森蘭丸として生きよう／死のうとする。

ところで、七人という数字から、即座に映画『七人の侍』が想起されるが――事実、それがベースになっているのだが――、すでに『ロストセブン』や『七芒星』といった新感線作品も存在する。とはいえ、『七人の侍』と異なるのは、七人が侍ではなく(周知のように『七人の侍』では一人菊千代が農民出身だが)、捨之介をのぞいて、すべて平民(民衆)であるということだ。文字どおり Seven souls。髑髏城の絵図面を持つ「べてんの沙霧」(じつは熊本流の長、赤針斎その人)、色里「無界」の「極楽大夫」(ちなみに、ここで働く女たちは秀吉に逆って滅ぼされた鉄砲衆「雑賀党」の娘たち)、百姓出身でありながら関八州荒武者隊を率いる「抜かずの兵庫」、その兄礮兵、裏切りに裏切りを重ねる「裏切り三五」(荒武者隊の、自称知恵袋)、そして刀鍛冶の贗鉄斎。その意味で、『髑髏城の七人』は、侍と非侍の物語であり、「侍」を徹底的に異化する物語であるといえることができる。というより、なにものかの亡霊にとり憑かれているものたちへの挽歌といえようか。影武者であることから逃れることができなかった者たちへの――(最後天魔王に裏切られつつも、天魔王をかばって死ぬ蘭兵衛＝蘭丸(勘違いするな。これで貴様を裏切ったら、私は貴様や光秀と同じになる。それだけは御免だ」(132)に対して、「厄介なものだな、侍も」とは、贗鉄斎の言葉だ。ただし、この台詞、「アオドクロ」にはない)。

いずれにせよ、この作品の面白さは、まず捨之介＝天魔王が古田新太の二役であるということ。(前作で自分の出番を忘れてしまった)古田への罰ゲームと言われているが、善と悪、光と影という真逆の役を同一人物にふることによって、役者の力量が試されることはたしかだ。古田 Vs 古田を見たかった、とは中島の弁<sup>12</sup>。

ついで、人物紹介を兼ねて主要人物ひとりひとりのキャラの見せ場が用意され、後半は、天魔王と蘭兵衛による色里の「大殺戮」を契機に、一挙に髑髏城での決戦に突入する。最後の一騎打ち(捨之介と天魔王の対決)に向けて、今度は七人の殺陣の見せ場のオンパレードだ。たとえば、三五と沙霧の茶番劇(「裏切り作戦」)、兵庫とその兄礮兵が大男邪鬼丸と鎌で戦う「荒武者稲刈り剣」の場。最大の見せ場は、最後の捨之介の「百人斬り」であろう。一本の刀で「斬って五人、突いて十人」、しかし斬るたびに研ぎ、突くたびに直せば、百人斬りも可能だろう、という贗鉄斎の言葉の実践だ。かくして、刀を研ぎ続ける贗鉄斎とあうんの呼吸で刀を受け取り、捨乃介が次々に敵を薙ぎ倒していく。そして最後に用意されているのは、捨之介と天魔王の一騎打ち。一人二役に結着をつけるときだ。天はついに地の前に屈する。それは影武者天魔王の死のみならず、捨之介というもう一人の影武者の死をも意味しよう。事実、「ワカドクロ」では、「捨之介という名前も捨之介だ。これからは、新しい名前を探す旅にするよ」<sup>13</sup>と言わしめている。

戦いの後、家康に天魔王の首を差し出し、七人七様、たがいに自分の日常に帰っていく、いや旅

立っていくところで物語は終わる。

(1997年版)

このバージョンの特色は、沙霧役の吉本美代子以外、劇団員がほぼ出演し、それぞれ持ち味を十二分に発揮していることだ。古田新太(捨之介=天魔王)なり、橋下じゅん(兵庫)なり、高田聖子(極楽太夫)なり、栗根まこと(蘭兵衛)なり、それぞれの「見せ場」があり、ストーリーとは関係のないところで、彼らの独演会がはじまり、しばし独壇場となる。とりわけ「贗鉄斎」の場面では、逆木圭一郎が、おもしろ可笑しく笑いをとる。最後の「百人切り」、さらには異形の／不死身の鎧を身に纏った天魔王と戦う最終決戦に繋がる伏線だ。「斬鎧剣」という二段構えのアイデアはこのバージョンではじめて登場したという。

(2004年アカドクロ／アオドクロ)

「アカドクロ」では、森蘭丸こと蘭兵衛役が初演同様、女性(水野美紀)になった。そうすることで、天魔王／蘭兵衛、いや天=信長に憑依した天魔王と、天を愛し天に愛された蘭丸との関係がクローズアップされ、前景化する。捨之介と天魔王の関係が敵対関係であるとすれば、ふたりの関係は愛憎半ばするエロス関係といっていい。捨之介=天魔王(古田新太)、兵庫、三五(河野まさと)、礒兵(礒野慎吾)は97年と同じ布陣だが、沙霧に佐藤仁美、極楽太夫に坂井真紀、贗鉄斎に梶原善のキャスト。劇場のせいもあるが(新国立劇場中劇場)、七人が舞台中央奥に消え去るラストは印象的だ。これは野田秀樹の(奥行きの向こうから役者が走ってくる)演出に対抗する演出だったという。いずれも、舞台の奥行を生かした演出である。

「アオドクロ」では、捨之介=天魔王が市川染五郎。蘭兵衛役は男性(池内博之)に戻されたが、極楽太夫は97年と同じ高田聖子。沙霧に鈴木杏、抜かずの兵庫ならぬ「こぶしの忠馬」に佐藤アツヒロ、裏切り三五ならぬ「裏切り度京」に栗根まこと、贗鉄斎ならぬ「カンテツ」(贗鉄斎亡き後は「ガンテツ齋」)に三宅弘城が抜擢された。印象的なのは、最後に、七人の「傾奇者」たちが立ち去った後、舞台中央に天魔王の鉄仮面と一輪の白花が残されること(アカでは鉄仮面が残されるが、暗転で見えない)。台本にはない演出だ。

『アカドクロ』は歌もダンスも削って芝居と殺陣で物語を骨太に見せる黒澤映画テイストを目指したシンプルでダイナミックな作品』『アオドクロ』は、歌も踊りも加えて見せ場を派手に絢爛な、いわゆる“いのうえ歌舞伎”の真骨頂<sup>14</sup>と中島はコメントしている。要するに、アカはスープ(物語)と麺(役者)だけで勝負するシンプルなあっさりラーメン、アオは具(歌、ダンス、ネタなど)沢山のコッテリラーメン(いのうえのコメント)。プロデューサーの細川展裕は、アカは劇団公演の完成形、クロはプロデュース公演の完成形と総括している。



(2011 ワカドクロ)

やり切ったはずの『髑髏城の七人』は再び七年後に復活する。「小栗旬の捨之介が見たい」という新感線プロデューサーの思いから始まった企画だという。

ワカドクロでは、これまでの捨之介＝天魔王の二役をやめ、それぞれ別の役者が演じることになる。捨之介＝小栗旬、天魔王＝森山未来、蘭兵衛＝早乙女太一の若手キャストだ。これによって、一人二役の意味は大きく後退し、捨之介／天魔王／蘭兵衛の三角関係が前景化し、複雑化する。わけても、天魔王と蘭兵衛は、ともに信長の小姓として側に仕え、信長の前では「常に生死の端境にいた。ヒリヒリと身を焼きそうな、触れると切れそうな空気の中で、俺達はいつも試されていた。あれこそが生きているということだった」(天魔王の台詞<sup>15</sup>)。それだけに天魔王と蘭兵衛の関係は濃密であり、ふたりの殺陣シーンは激しくも妖しい。さらには、贗鉄齋を高田聖子が演ずるという新機軸だが、流石に最後の「百人切り」では兵庫(勝地涼)に代わっているのは致し方ない、というべきか。三五と磯平は97年版の二人。

最後は、今までの偽首を家康に差し出すというパターンと違って、捨之介のいる前で沙霧が天魔王の鉄仮面をさしだすという新演出だ。「からっぽの仮面か。確かにこれが天魔王かもしれん」(168)という家康の言葉、さらには「あの首は、ひょっとしたら信長公の首だったのかもしれない」(172)という捨之介の言葉がすべてを言い当てている。信長という幻に魅入られた影武者——実体なき影——たちの夢のあとという主題を鮮やかに集約する結語だ。中島もこれが決定版と認めている。

(2017 花鳥風月極)

原則「ワカドクロ」がベースになっているが、「鳥」では唄・踊りがふんだんに盛りこまれ、ミュージカル色の強いものになった。唯一「風」のみ、捨之介＝天魔王の二役である。「月」は上弦／下弦と称し、二パターン。同じ演出(下弦組は、上弦組の稽古風景をみながら稽古したようだ)でありながら、演者が違う以上、印象は異なる。「極」は番外編ともいうべきバージョンで捨之介、蘭兵衛は登場せず、極楽太夫と天魔王の因縁話に特化した物語である。

「今回の『花・鳥・風・月』も主役はそれぞれ違う俳優が演じました。『花』は小栗さんによる捨之介で『ワカドクロ』の完成形を目指しました。『鳥』は阿部サダヲさんを迎え主人公を忍びにし、リベンジャーとして懸命に闘う男に書き替えました。『風』は松山ケンイチさんが初期版の仕掛けである一人二役を受けてくれ、復古的なものに。『月』は映像や2・5次元作品で活躍する俳優陣と共に『上弦の月』『下弦の月』の2つのチームで交互に上演し、新しいものを作ろうと。キャストイングの段階でプロデューサーの意図が明確だったので、それぞれにあてて新しい提案をしました。見直すごとに新発見があり、サブキャラクターの心理など丁寧に作り直したところもあります」<sup>16</sup>。

小説版(2000)も刊行されているが、驚くなかれ、結末はまったく違っている。最後、みんなが

去った後、沙霧だけが残される。彼女は待っている、捨之介が帰って来るのを。

その時、一人の男が現れる。捨之介と思いきや、現れたのは天魔王だった。危し、大きく刀を振り下した瞬間、男の首から血しぶきがふきでる。短刀が男の喉を突き抜けていた。見れば、川の向こう岸に捨之介の影。しかし、捨之介も力尽き、川の中に落ちてしまう。沙霧は着物を脱ぎ捨て、懸命にかれを助けようと水をかく。そこで物語は終わっている。

中島は、川を泳いでいくラストシーンを凄くやりたかったと述べている。「捨之介への思いを、胸に秘めながら、沙霧が水を掻いていく」シーン。舞台では絶対できないので、小説にしたかった、と<sup>17</sup>。

### 3-2 阿修羅城の瞳

「恋をすると鬼になる。そういう女の物語を書いてくれ」といういのうえの言葉から始まった『阿修羅城の瞳 Blood gets your eyes』。「気がついた時は、“鬼殺しのエキスパートと鬼の王との恋を『四谷怪談』をベースにして描く”というモチーフを手にしていた」と中島はいう<sup>18</sup>。「“鬼”と呼ばれるまつろわぬ者達の滅びの物語」(196)とかれは要約する。「まつろわぬ者達」とは、『アテルイ』にまっすぐ繋がるテーマだ。初演は1987年だが、ここでは市川染五郎主演の2000年版、2003年版を中心に見ていくことにしよう。

時代は江戸後期、19世紀初頭文化文政の時代。四世鶴屋南北が『東海道四谷怪談』(1825)を思案中という設定である。ただし、「浦賀の沖に黒船が浮かぶ今の時代」(80)という一節もあり、その辺りは曖昧だ。ともあれ、「京伝(1816年没)も死んだ。三馬も死んだ(1822年没)。馬琴も一九も長くは持たぬ。が、儂は違う。この物語の渦、書き尽くすまでは死んでたまるか、鶴屋南北は不死身よ」(158)(南北は1929年に死に、長くはないと行っていた馬琴(1848年没)と一九はかれより数年(1839年)生き延びる。ただし、南北は一世から五世まで存在するので、そういう意味では不死身といえる)という劇中の言葉通り、南北の執念はお岩の執念となり、伊右衛門とお岩の愛憎劇は、女殺し=鬼殺しの主人公「出門(いずも)」と童から女(「つばき」)、そして鬼へと転生する「阿修羅」との愛憎劇に重ねられる。それは人と鬼、現世と(現世を鬼の世界に還そうとする)魔界との抗争でもある。

「瀬を早み 岩にせかる 滝川の われても末に 逢はむとぞ思ふ」。鳥羽天皇の第一皇子・崇徳院が詠んだ再会を待つ一首が伏線となる。

出門は「江戸の町に跳梁する妖かし達を狩る特務機関、鬼御門(おにみかど)」(9)の一員であり、その頭領は十三代目安倍清明。その清明が佃島の戻橋(魔が棲むといわれる京の有名な橋であり、ここでは阿修羅城と現世を結ぶ橋)に登場するところから物語ははじまる。ここで怪談話と陰陽道が結びつき、闇の世界=魔界が主題化されるという段取りだ。「密教、修験道、加持祈祷、いまや呪術妖術の全てを集めて都を守る魔事師達の頂点に立つ鬼御門」(49)と説明される。出門はいま

は鬼御門から足を洗い、歌舞伎役者として生きているが、その契機となった事件こそ、転生する前の童を殺傷した事件だった。ある邪宗の寺の鬼殺しに向いた際、年端もいかぬ子供が一人、その真っ黒な瞳でかれを見据えていた。「頭の中で声が響いた。――殺せ」「その目は言っていた、鬼は俺だと。怖くなった、無性に怖くなった。かなわねえ。それでも俺は刀を振り下した」(110)。その童こそ、「つばき」だった。「あなたの血を、あなたの傷口から流れでる赤い熱い血を、あたしの身体が吸っている」(111-112)。鬼の一党を束ねる美惨はいう。

阿修羅は、現世(うつしよ)に童の姿を借りて生まれ、女として生きた後、鬼となる。三面六臂とは童、女、鬼の三位一体の姿。(…)一度目は恐怖、恐怖に打ち震えた殺意のほとばしりが、童を女にする。お前が斬った童はその夜のうちに女に転生した。そして、その女が鬼に、阿修羅に変わるには、人の中で最も激しい情が必要。――つまり、恋。

相手の男が強ければ強い程、相手の想いが、相手を愛しく想う気持ちが強ければ強い程、転生した阿修羅の力はより強く、より激しいものとなる。(113)

出門の他に、もう一人、阿修羅に惹かれる男がいる。出門をライバル視する邪空だ。しかし、かれが欲しいのは阿修羅の力であって、恋心ではない(「主殺しは外道の所業、人から外れた鬼の道。貴様らと同類だ」(17))。そんな邪空を、出門は鬼神の強さで打破る。「今の一太刀で、俺も人を捨てた。俺も鬼だ、鬼殺しの鬼だ。この恋の決着は、俺の手でつける」(117)。しかし、それでも邪空は死なない。男を断ち、阿修羅の血を飲みほす。「鬼の血を持つ、鬼の力を持つ人だ。いや、人でもなければ、鬼でもない。俺は邪空だ」(122)。この執念こそ、この芝居の通奏低音だ。そして、邪空と美惨が出門をまさに追い詰めたそのとき、「美惨、お前は何か勘違いをしている」(171)と阿修羅がふたりを制する。その隙に、邪空と美惨は出門に止めを刺されてしまう。何故？阿修羅の真意を問いただすように、美惨は訴える。「救いとは、滅びの道か。鬼は滅びなければ救われぬというのか。それが、阿修羅の示す道か」。「阿修羅が鬼を滅ぼす王ならば、人どもを救うとかいう弥勒の救済も楽しみな事じゃのオ。…一足先に先に地獄で待っているぞ！」(182)。

鬼の救済者、鬼の王であるはずの阿修羅は何故出門を救ったのか。鬼の救済とは、実は鬼の滅亡にあるという美惨の言葉は重い。「鬼殺しの鬼」と化した出門は、もはや人ではない。鬼だ(かれ曰く「逆しまの阿修羅」(177))。かれは魔界にすでに足を踏み入れている。他方、滅びゆく阿修羅はもはや鬼の王ではない。しかし数多の鬼を救うべく滅びなければならない。それこそが真に恋(バタイユの言を借りるなら「死にいたる生の称揚」)のなせる技とでもいうように。恋する鬼の先にあるのは、何だろうか。弥勒への転生だろうか。ともあれ、阿修羅城は消えても、この世の地獄はつづく…終わることはないだろう。「死ぬも地獄、生きるも地獄、それが今の世」(79)と邪空がいうように。出門が「生きて、この世の地獄の始末を」(174)と晴明に託したように。

脚本の最後は次のように終わっている。「そして2000年、東京。／中心に空虚なる城を抱えたこ

の都市の人々は、見えない“城”の向こうに何を見ているのか——」(2003年版では「見えない“城”の向こうに、やがて来るべき弥勒の救済を見ているのか。それとも——」と書き変えている)。

ロラン・バルトのいう「(空虚な)記号の帝国」(=東京には中心があるが、それは空虚な中心である)を思わせる一節だが、何れにせよ、「帝とは虚ろにして全て。天にして人」と喝破する『アテルイ』に通ずる東京=日本観であることは間違いない。

ちなみに、中島は、結末の解釈について、いのうえと真逆であると述べている。「舞台と戯曲では終幕の意味がまったく違うんです。阿修羅城が崩れ去り、ヒロインのつばきも消えた後、主人公の病葉出門は赤ん坊の声を聞くんだけど、そこには何もない?っていうのが僕の書いたラストシーン。でもいのうえはそこで、赤ん坊の姿を見せましたから。そこに残るのが絶望か希望か。それはまったく真逆の解釈なわけです」<sup>19</sup>。

(2000年版)

富田靖子主演。童の印象を残した女であり、阿修羅のイメージだ。なにより、初演で出門を演じた古田新太(邪空)と市川染五郎(出門)の共演が見物だ。加えて、つかこうへいと切ってもきれない平田満(安倍清明)と女賭博師映画で有名な江波杏子(美惨)が客演しているのも見所である。コミカルな場面も多い。森奈みはる演じる桜姫のお転婆・お馬鹿振りや、賈鉄斎ならぬ抜刀齋(「美しい、刀とはまっこと美しい」)が刀鍛冶として登場するシーンは、『髑髏城』の賈鉄斎の場面同様、笑いの見せ場となっている。

(2003版)

天海祐希主演。歌舞伎役者と元タカラジェンヌの共演である。美しくも妖しい世界がビジュアル化される。エロスとタナトスがせめぎ合うラストシーンが美しい。美惨役の夏木マリのトリッキー振りも忘れ難い。抜刀齋役の橋本じゅん、登場しただけで笑いをさそうのは流石である。

(映画)

主演市川染五郎、宮沢りえ。原作は中島であるものの、脚本も演出(監督)も異なるので、別物といいいい。鬼を斬るたびに、緑色の血が飛び交い、出門とつばきの絡みはもちろん、美惨と邪空の絡みさえある。最後は、主役二人の情死!?!とともに、阿修羅城=逆しまの城は消えさる。「あの世、現し世、鬼の世も、生きてるところが極楽だ」という、南北の言葉が印象的なラストである。監督滝田洋二郎。

### 3-3 アテルイ

『アテルイ Aterui』は、一言でいえば、神殺しの物語といい得るが、『髑髏城の七人』もある意味、天=神殺し、『阿修羅城の瞳』も鬼殺し、いうならば「魔界の神殺し」ということができよう。い

ずれも、二つの神の闘い、大義と義の闘いといい換えることができるかもしれない。

『髑髏城の七人』『阿修羅城の瞳』では、天と地（天魔王と捨之介）、鬼と鬼殺し（阿修羅と出門）が相容れることはなく、最終的に闘うことは避けられないが、『アテルイ』は、いうならば二人（アテルイと田村麻呂）の「神殺し」の物語であり、ともに「まつろわぬ者（服従しない者）」という意味で通底する。それだけに、前二作を一歩進めた作品ということができよう。

「北の狼」阿豆流為と「都の虎」坂上田村麻呂。史実によれば、アテルイは平安初期の東北（蝦夷）の族長であり、朝廷側（大和）と13年に互り戦闘を繰り返したが、802年に征夷大将軍坂上田村麻呂に降伏したといわれる。田村麻呂は、アテルイを救い、東北運営を任せるよう助命嘆願するが、平安京の公家たちは反対し、アテルイは同年8月、河内国上山で処刑される。なお、京都の清水寺創建に尽力した田村麻呂の関係で、境内にアテルイの追悼碑が1994年に建立された。

物語では、恋人を救うべく蝦夷の守り神に背き、故郷を終われたアテルイが、その恋人立烏帽子と京で再会し、蝦夷に戻ることを決意する。蝦夷の長として、国家統一を目指す朝廷と戦うことを余儀なくされるが、アテルイは蝦夷の平和を願い、守り神に反き、田村麻呂と和睦しようとする。田村麻呂はいう。「蝦夷は蝦夷の生き方で、大和とともに歩もう。二つの国が殺しあうこと以外にも道はあるはずだ」「それこそが俺が、蝦夷の女〔鈴鹿〕と添い遂げようと思った男がやらねばならぬことだ」<sup>20</sup>。ちなみに、鈴鹿は実は烏帽子の生まれ変わりであり、アテルイが神の使いを殺してまで守った女だが、彼女にその記憶はない。

それを聞いた偽の立烏帽子＝蝦夷の守り神荒覇吐（あらはばき）は、「見すてるのか、私を」（177）とアテルイに詰めよる。人が作った神を奉じる大和は、「この日の国に息づく八百万の神の息の根を断つ。それがこの戦の正体ではないか」（176）。だから私は新たな戦神としてお前を呼び戻したのだ。「荒覇吐の戦神白マシラを倒したお前は、蝦夷を守る新たな戦神として、一族に殉じなければならない」。「帝は、朝廷は絶対に認めない。和睦とは服従だ。帝の力が私を押しつぶす。蝦夷は戦え。戦って独立を勝ち取れ」（176）。

悩み沈黙していたアテルイがゆっくりと口を開く。「…それは神の都合だ」（177）。「荒ぶる神よ。我が剣で鎮まれ」（179）。アテルイの剣が立烏帽子＝荒覇吐の胸を突きさす。「…しょせん俺は神殺しだ」（180）。

アテルイの「神殺し」は、もう一つの「神殺し」を惹起する。朝廷側の裏切りを知ったアテルイは鬼と化す（「蝦夷は逃げず侵さず脅かさず。だが、鬼は襲い脅し牙を立てる。邪しき神、姦しき鬼と怖れるがいい。我が名は悪路王阿豆流為、北天の戦神なり」（197）。そのとき、蟄居を余儀なくされた田村麻呂の元に幻の鈴鹿が現れる。「鬼は人がいて初めて鬼となります。両足を踏ん張り天に向かって立つ姿。それが『人』だと私は信じています。田村麻呂という人だと」「鬼を人に返せるのもまた、人だけです」（200）。

「帝はいずこ？」と荒ぶる神と化したアテルイは、ついに帝の玉座に駆け寄る。しかし、御簾を

あげると、そこには人の形をした着物の固まりがあるのみ。「帝は幻だというのか」という憤るアテルイに、帝の巫女御霊御前（田村麻呂の姉）は平然と言い放つ。

いいえ、帝はおわします、この都に。

いると思うところに。ただ、あなたには見えぬでしょうなあ。

帝とは虚ろにして全て。天にして人。でなければ到底この国を一つにすることなど、かないますまい。(203-204)

「神の力はお前だけのものではない」「蝦夷にも大和にも同じ赤い血が流れていること、思い知らせてやるわ!!」(205)といきりたつアテルイの前に、田村麻呂が立ちはだかる。彼は、姉の念、いや帝の念をもねじ伏せて言う。「…俺は人です。ただの人です。でも、人として譲れないときはある。さあ、下がりたまえ、我が帝！」(206-207)。

「神殺し」の二人は「人として」向き合う。アテルイはもはや鬼ではない。しかし、アテルイは人としてではなく、「戦神」として死んでいく… 人に戻ったからこそ、「神殺しの神」として滅びなければならないとでもいうように。「俺はしょせん呪われた戦神だ。滅びることで礎となる定めだ」(209)。ここに、「滅びることで救われる」という『阿修羅城の瞳』の逆説がこだましてはいないだろうか。いずれにせよ、「神殺しの神」は絶えず新たな「神殺し」の対象になり得よう。「神」は倒されねばならない／倒される運命にある、新たな「神」に。数多の権力奪取の歴史が教えるところだ。

ここに9.11の残響があるとすれば、それは「歴史の勝利／神話の敗北」(中島かずき)というよりは、鬼としてではなく、「崇り神」「軍神」として死んでいく「まつろわぬ者」の想いであろうか。その想いをわれわれはどこまで受けとめることができるのか。勝利史観・征服史観に捉われているかぎり、「神殺し」「鬼殺し」に終わりはない――。

この上演では、新橋演舞場に両花道が作られ、アテルイと田村麻呂が相対峙するシーンが何度か見られる。見せ場であり、両雄の近くて遠い距離が否応なしに可視化される演出である。

(歌舞伎版2016)

いのうえ版では鈴鹿は、田村麻呂の恋人および刃の釵明丸としてあらわれるが――『田村草子』『鈴鹿草子』などで知られる、鬼でありながら田村麻呂と情を通じ、悪路王退治に協力した異能の美姫――、歌舞伎版では阿豆流為の昔の恋人であり、叔父の裏切りで傷ついた田村麻呂を介護する女性として登場する。歌舞伎版では、鈴鹿と立烏帽子の二役を女形の七之助が演じ、いのうえ版では登場しなかった田村麻呂の叔父であり右大臣藤原稀継が、姉御霊御前とともに、敵役（朝廷側の黒幕）として登場する。その分、夢幻としての帝の影は薄く、阿豆流為と烏帽子との神をめぐる抗

争がクライマックスとっていい。「鬼を人に返せるのもまた、人だけです」という2002年版の幻の鈴鹿の言葉はなく、そのかぎりでの最後の「人として」という田村麻呂の言葉はそのまま唐突だ。

最後の場面で、アテルイと田村麻呂を模した巨大なねぶたがあらわれ、舞台下手に田村麻呂と鈴鹿、上手にアテルイが登場して終わるが、歌舞伎版では、当然のことながら、下手に田村麻呂、上手に阿弭流為と鈴鹿が現れる。

#### 4) いのうえ歌舞伎第二章

「いのうえ歌舞伎」第二章は、隆慶一郎、青木豪、宮藤官九郎等、外部の作家作品が続くが、ここでは、中島/いのうえ作品に絞り、滅びと救済、愛と憎しみといった「第一章」のテーマがどう深められ、変奏されていったのか、見ていくことにしよう。鬼のテーマのさらなる展開ともいうべき『隴の森に住む鬼』と『蛮幽鬼』、あるいはこの世の生き地獄を描いた『シレンとラギ』。皆殺人鬼が主人公であるのが特徴だ。もはや意匠としての殺陣ではない。文字どおり殺し合いとしてのそれだ。人はなぜ戦うのか、殺しあうのか。時代活劇は愛憎活劇へと転じる。かくして、「殺しあうことが愛」という『シレンとラギ』のテーゼは、当然の帰結だろう。

酒天童子伝説や『リチャード三世』『マクベス』をモチーフにした『隴の森に住む鬼 Lord of the Lies』(2007)は、口と腕との二枚舌で王にまで成り上がった男ライ(市川染五郎)の話。冒頭、王の座を手に入れるべく、ライは自分の命と引き替えに(「俺が俺に殺される時がきたら、おとなしくこの命くれてやる」<sup>21</sup>、隴の森と契約する。「人間に正義なんかねえ。あるのは欲望の道だけだ」(154)という言葉通り、ライは欲望のかぎりを尽くす。他人を殺しても自分を殺すことはない。「俺が俺を殺さないかぎり死なない」。いや、自分で自分を殺すことの出来ない男の話だ。愛や正義とは無縁ということにほかならない。「殺しあうことが愛」というテーゼがすでに垣間みえる。「俺を憎み俺を殺そうとする女。それこそこの世で最も純粋に俺のことを思っている女だ。(…)好きも憎いも同じことなんだよ」(156)。しかし彼に愛する人はいない、愛されることはあっても――。いわば他人の愛=憎しみだけで生きているような男とっていい。そこに人がいない以上、人の道に外れている等の批判も当たらない。「外道ではない。冗談じゃね。これが本道だ。俺は俺の欲望のままに行く」(135)。兄と慕うキンタ(阿部サダオ)さえ殺してしまう極悪振りだ。では、その欲望の行き着く先は？ おそらく「死」しかない。しかし、自分で死なない/死ねない以上、そこに救いもない。「おめえらが俺を取り込むんじゃねえ。俺が、このライ様がためえらを取り込んでやる」「血よ！俺の中から流れ出る赤い血よ！オボロの森を真っ赤な嘘に染め上げろ！鬱蒼と静まりかえったこの森を嘘の森に染め直せ、それが俺の最後のペテンだ!!」(182)

最後の最後までかれは改心しない。王に登りつめ、嘘をつく対象を失ったいま、彼の野望はもはや人ではなく、「隴の森」そのものへ向けられる。かれの大嘘の源であった「隴の森」に。かれの落ち度は(おそらく)ただひとつ。「隴の森」がつねにすでに「嘘の森」であったことに気づかなかっ

たことだ。

同じ悪でありながら、古田新太をも凌ぐ染五郎の悪党振りだ。小心者から成り上がり者、ついには非情な権力者に至るまで、染五郎の表情は刻々と変わる。表情だけではない。最後の眉を落としたメーキャップがなんとも印象的だ。最後の本水の場面では、ライの言葉とは裏腹に、汚れた血を浄化するかのように夥しい水が流れる。そして、無数の弓矢に射られるシーンは、黒澤の『蜘蛛巣城』の最後を彷彿させよう。結局、小心者・臆病者だったということか。

ともあれ、悪の極北ともいうべきダーティ・ヒーロー。ちなみに、いのうえひでのり演出、古田新太主演で『リチャード三世』(2008)も上演されている。

徹底的に悪を描いた後、中島・いのうえコンビは『モンテ・クリスト伯』の翻案に取りかかる。上川隆也、堺雅人主演の『蛮幽鬼 Banyuki』(2009)だ。

『モンテ・クリスト伯』(巖窟王)は、冤罪で島流しになった男が、獄中で知り合った神父に教えを受け、脱獄後巨万の富を得、自分を陥れた者たちに復讐する物語だが、ここでは神父が殺人鬼にすり変わっている。いかにも現代の大衆活劇だ。原作では神父は亡くなるが、ここではともに脱獄し、最終的に、復讐鬼(飛頭蛮) Vs 殺人鬼(タジ)の構図となる。自分を救ってくれた恩人が、実は最大の殺人鬼だったというオチである。

復讐の魔と化した男・土門(上川)が復讐をとげたとき、元の自分に戻れるかといえば、もはや戻ることはできない。かれはそのことをよく知っている。最終的に、土門として生きるのではなく、復讐鬼・飛頭蛮として死ぬ=滅びる道を選ぶ。それはたとえば、『罽鞞城』で藍丸=蘭兵衛が蘭兵衛として生きるのではなく蘭丸として死ぬ=滅びるのと似ている。復讐鬼であるかぎり、救いはない。復讐の連鎖を断ち切らないかぎり、救いはない。復讐は絶えず、またあらたな復讐を惹起するだろうから。復讐を果たしてもなお、彼は「ずっと囚われたまま」だと悟る。「俺をこの監獄島から解放してくれ」<sup>22</sup>。では、この監獄島から、復讐の連鎖から解き放たれるにはどうしたらいいのか。滅ぶしかない。鬼は滅ぶことによってしか救われないからだ。いや、鬼は鬼でも殺人鬼に救いはない。殺人鬼サジは土門との闘いに敗れ、ひとり死んでいく。他方、サジとの闘いで傷ついた土門は「天下の逆族」飛頭蛮として恋人(稲森いずみ)の腕のなかで死んでいく。恋人の手にかかる=恋人のために死ぬことによって始めて、土門に戻る/監獄島から脱出することができたともいうように。「外の光だ」とは、土門の最後の言葉だ。

「どうして 人は争い/悲劇を 繰り返すのでしょうか?/愛が生まれた 同じ場所で/憎しみだけを育てて」(「一滴の愛」)という挿入歌がせつない。

ついで、藤原竜也、永作博美主演の『シレンとラギ』(2012)。

物語は、いつのころか定かではないが、同じ理想を抱き、一つの国づくりを目指していた者たちが分裂し、北の王国(通称幕府)と南の王国(通称教団)に別れ、敵対しているという設定だ。ス



パイやら暗殺者が暗躍し、今日の友は明日の敵といった状況だ。そんななか、(人殺しの一族狼蘭族の出身である)シレン(永作)によって暗殺され、死んだはずの南の王国の「ゴダイ」(高橋克美)が生きているという噂が飛びかい、北の国からシレンと侍所官領キョウゴク(古田新太)の息子ラギ(藤原)が刺客として送り込まれる。「狼蘭にとって愛も毒も同じ。道具として使えなきゃ生きていけない」というシレンに、ラギは「俺が教える。道具じゃない愛を。殺さなくていい愛を」「俺が変える。あなたの世界を」(92-93)とみずからの想いを激白する。かくしてふたりは結ばれるが、ゴダイと対峙した時、重大な事実が明かされる。じつは、ラギはゴダイとシレンの子であった。シレンはおのれの運命を呪い、ラギは「所詮この余は生き地獄だ」<sup>23</sup>「おふくろとやり、おやじをやる。それがお前の地獄だ。地獄を知らなきゃ、極楽の道は見えねえよ」(132-133)と嘯くゴダイを刺し殺す。

絶望したラギは、ゴダイの後継ロクダイとして「アイはコロシアイ」と説き始める。「愛する者の息の根を止める。幸福です。愛する者に息の根を止められる。幸福です。二人愛し合い、殺し合う。それこそが至高の愛」(124)。それを知ったシレンは「殺しは愛じゃない。自分の心を削って、他人の命を奪う。ただそれだけの行為」(175)と抗弁するが、いまのラギには通じない。そしてラギがシレンに剣を振り挙げたその瞬間、突然爆発が起こり、毒煙=猛毒が辺りに蒔かれる。キョウゴクの逆襲だ。みんなが倒れていくなか、何故かしらシレンとラギは死なない。シレンの血に毒消しの力があるように、ラギの血にも同じ力があるからだ。シレンはいう(「私の血を受け継ぎ、私と交わった男であるあなたにも」)。「私達にやらなければならないことが出来た」「罪に汚れた血でも、それで人が救えるなら、この毒に塗れた世界に一滴の救いを与えられるなら、私達はいかなきゃならない」。「行きましょう、ラギ」というシレンに対して、「その言葉は母として？ それとも女として？」と問うライ。以前は言い淀んだ彼女だが、今度ははっきりと答える。「いいえ、人として」(185)。

この作品はオイディプス神話——近親=母子相姦と父殺し——をベースにしているが、男と女の愛憎劇を超えて、ポスト3.11に向けてともいうべきメッセージを内包している。ここにあるのはもはや天国と地獄の二元論ではない。地獄がそのまま天国であるような、滅びがそのまま救いであるような世界、いや地獄がそのまま天国に通ずるような、滅びがそのまま救いに通ずるような世界が構想されている。少なくとも、シレンの最後の言葉は、「あれかこれか」あるいは「あれもこれも」的な思考に終止符を打つことを示唆してはいないだろうか。母でも女でもなく、「人として」生きること。これこそ、「いのうえ歌舞伎」第二章の大いなるメッセージでなくして何だろう。「人を鬼にするのも人なら、鬼を人に戻すのも人」と幻の鈴鹿が言ったように――。

## 終わりに

新感線の魅力はライブ感、あてがきにある。なによりも、歌舞伎や宝塚、ジャニーズといった大衆芸能と同様、スター主義を掲げながら、スター主義Vs作品主義という不毛な？ 対立をかざり

なく無効にしていることにある。スター主義の弊害はそのスターが出演すれば、作品など「なんでもいい」ということであり、他方、作品主義の弊害は、作品さえ良ければ、「誰でもいい」ということに帰着する。しかし、その場合、作品の良し悪しは誰が決めるのか。結局作品の選択も、名作(と呼ばれる)・話題作によるとしたら、人気スターの採用と要は同じだろう。要するに、誰でもいいわけではないし、なんでもいいわけでもない。とすれば、然るべき作品を然るべきスターが演じれば、それに越したことはないはずだ。

新感線、とりわけいのうえ歌舞伎は、芸能から芸術へ洗練の一途を辿っているように見えるが、中島／いのうえは一貫してエンターテインメントであることを主張してやまない。「芸術」を志向していないことがここでは重要だ。そのことは何を意味するのだろうか。読者なくして文学作品が成立しないように、観客なくして舞台芸術・芸能は成立しない。数の多寡は問題ではない。そのかぎり、アートとエンターテインメントの区別は存在しない。ハイカルチャーとサブ／ローカルチャー、芸術と芸能の関係も同じだ。たがいを敵視し、排除するだけでは何も解決しないし、されない。それは芸術をことさら貶めることでも、芸能をことさら持ち上げることでもない。両者を隔てる垣根をとりのぞき、それぞれのジャンルをそれとして認めよということだ。多様性とはその謂いだろう。すべての芸術・芸能は等価であり、そこにヒエラルキーは存在しないし、存在してはならない。

劇団☆新感線の大躍進はそのことを教えてやまない。

#### [注]

- 1 ホリプロ・プロデューサー金森美彌子の言葉。『劇団☆新感線 30年』(2010), p. 103
- 2 大阪梅田の小劇場オレンジルームの当時のプロデューサー中島陸郎の言葉, 同上 p. 53
- 3 同上 p. 53
- 4 同上 p. 56
- 5 いのうえ自身が作・演出・出演した「ヒデマロ」シリーズ(84~90)が、ネタものの草分けであり、キャラクターが前面に押し出された「ゴローにおまかせ」シリーズ(92~95)や「轟天」シリーズがその進化系だという。『新感線時獄表Ⅱ』(2010), pp. 98-99
- 6 多くの作品では脇に回っているが、『蜉蝣峠』『乱鷺』では古田新太が主役である。ただし、『蜉蝣峠』は古田と堤の二人主役。
- 7 いのうえひでのり、『蛮幽鬼』パンフレット。
- 8 市川染五郎「これこそ現代の歌舞伎だ!」、中島かずき『阿修羅城の瞳』(論創社, 2000)所収。
- 9 中島かずきインタビュー, *Excite ism* (2015年5月26日)
- 10 中島かずきインタビュー, 「小説丸:物語の作り方」第一回(2018.2.21)
- 11 中島かずき『罽毘城の七人 アカドクロ／アオドクロ』(論創社, 2004) p. 88 以下, 同書から引用する場合, 頁数のみ付記。
- 12 中島かずき, 『罽毘城の七人 風』パンフレット。
- 13 中島かずき『罽毘城の七人 ワカドクロ』(論創社, 2011) p. 174
- 14 中島かずき『罽毘城の七人 アカドクロ／アオドクロ』 p. 329
- 15 中島かずき『罽毘城の七人 ワカドクロ』 p. 87

- 16 中島かずきインタビュー、「小説丸：物語の作り方」第一回 (2018.2.21)  
 17 中島かずき、『髑髏城の七人 アオドクロ』パンフレット。  
 18 中島かずき『阿修羅城の瞳』 p.114 以下、同書から引用する場合、頁数のみ付記。  
 19 中島かずき、「イーオシバイドットコム」第三回インタビュー (2012.8)  
 20 中島かずき『アテルイ』(論創社、2002) p.177 以下、同書から引用する場合、頁数のみ付記。  
 21 中島かずき『シレンとラギ』(論創社、2012) p.19 以下、同書から引用する場合、頁数のみ付記。  
 22 中島かずき『蛮幽記』(論創社、2009) p.181  
 23 中島かずき『シレンとラギ』 p.114 以下、同書から引用する場合、頁数のみ付記。

## 【資料】

## いのうえ歌舞伎第一章

- 1986 星の忍者～THE STRANGE STAR CHILD (88：風雲乱世篇／95：Stranger in a Strange Star)  
 初演：白石恭子・内田あんこ 再演：古田新太・吉田ヤスエ 再再演：デーモン小暮・古田  
 1987 阿修羅城の瞳～BLOOD GETS IN YOUR EYES (00再演／03再々演／05映画)  
 初演：白石・古田 再演：市川染五郎(現松本幸四郎)・富田靖子 再再演：市川・天海祐希 映  
 画：市川・宮沢りえ  
 1989 仮名絵本西遊記 (91／99：PSY U CHIC 西遊記)  
 初演：渡辺いっけい・竹田団吾 再演：古田・竹田 再再演：寛利夫・坂井真紀・古田  
 1989 スサノオ～神の剣の物語 (94：スサノオ～武流転生／98：SUSANOHO～魔性の剣)  
 初演：古田・竹田 再演：古田・高田聖子 再再演：古田・天衣織女  
 1990 髑髏城の七人“SEVEN SOULS IN THE SKULL CASTLE” (97／04：アカドクロ／04：アオドクロ／11：ワ  
 カドクロ／17～18：花、鳥、風、上弦・下弦、極)  
 初演：白石・竹田 再演：古田・芳本美代子 アカ：古田・水野美紀 アオ：市川・鈴木杏 ワ  
 カ：小栗旬・森山未来 花：小栗、山本耕史・成河 鳥：阿部サダヲ・森山・早乙女太一 風：松山  
 ケンイチ・向井理 上弦：福士蒼汰・早乙女／下弦：宮野真守・鈴木拓樹 修羅天魔～極：天海・古田  
 1996 BEAST IS RED～野獣郎見参！ (01：野獣郎見参～BEAST IS RED)  
 初演：古田・橋本さとし 再演：堤真一・高橋由美子  
 2001 大江戸ロケット 主演：山崎裕太・奥菜恵  
 2002 アテルイ (16阿弼流為【歌舞伎NEXT】)  
 主演：市川・堤 歌舞伎版：市川・中村勘九郎・中村七之助  
 2002 七芒星 主演：佐藤アツヒロ・奥菜

## いのうえ歌舞伎第二章

- 2005 吉原御免状 (隆慶一郎原作／中島脚色) 主演：堤・松雪泰子  
 2007 隴の森に住む鬼 主演：市川・阿部  
 2008 IZO (青木豪作) 主演：森田剛・戸田恵梨香  
 2009 蜚蜚峠 (宮藤官九郎作) 主演：古田・堤 壊 (PUNK パンク)  
 2009 蛮幽鬼 主演：上川・稲森いずみ  
 2012 シレンとラギ 主演：藤原竜也・永作博美  
 2014 蒼の乱 主演：天海・松山 黒 BLACK  
 2016 乱鶯 (倉持裕作) 主演：古田・稲森