

かぶき踊の源流とその虚構性

橋 立 亜矢子

歌舞伎は出雲大社の神子と称するお国という女性が、出雲大社本殿修復のための勧進として京の北野神社境内や五条河原で踊った「かぶき踊」がはじめとされている。このお国によるかぶき踊は歌舞伎という男性芸能が男装した女性により始められたという歌舞伎の発生史という観点からみても非常に重要な意味を持つと考えられるが、その背景には「風流踊」の流行や女性を主とする芸能の影響がある。

お国のかぶき踊は風流踊や幼い少女たちによる「ややこ踊」の流行、そして町々に横行するかぶき者などといった当時流行していた芸能や風俗を様々な形で取り込んだ芸能である。しかしその内容は先行する種々の芸能から影響を受けながらも、それらとは明らかに違う性格を有していると言える。

身体表現によってなされる日本の芸能は「舞」と「踊り」に大別出来ると考えられ、かぶき踊以前の芸能と呼ばれるものの多く

は田楽踊や踊念仏などの一部を除き舞の系譜に属し、その本質的性格も共通する所が多い。しかしかぶき踊はこうした舞の系譜とは異なる踊りの系譜に属し、その本質も舞とは異なり、その意味で非常に新しい芸能であったと考えられる。

本稿では舞と踊りの本質的性格についての考察をふまえた上で、お国のかぶき踊の源流である風流踊と、直接的母胎となったややこ踊について取り上げる。そしてこれらがなぜ異性装によるかぶき踊を産み出す土壌となり得たのか、またそこからかぶき踊の虚構性についても論究する。

一

舞の本質的性格について山路興造氏は柳田國男^{注1}、折口信夫^{注2}、郡司正勝^{注3}氏の論をふまえたうえで、舞の動きの原動力は演者自身ではなく他者にあるとし、その芸態も踊りは自らが囃すのに対し、

舞では囃子方を必要とするという一点に集約して考えることが出来る^{注1}と定義する。

また鈴木英一氏は舞が「神、及び神憑きの人のすること」であるとする折口の論をふまえ、神を迎えるためのものと指摘し、回転による興奮が神を呼び込む状態をひきおこすと指摘する。そして人間が旋回する理由を、神を招くための興奮状態とすると、何かに憑かれるということまで広げてしまえば、これを「狂う」と言ってもよいという。この「狂う」というある一線を越えた精神状態が舞の目的であり、到達点であり、また舞うための条件でもあると指摘する。また観客の有無についても、舞は当初から、観客の存在を意識しており、その対象は神であり、また力の優位な者、政をする為政者である場合が多かったという^{注5}。

そして山路氏によればこうした本質的性格を有する舞の系譜には、被征服者から征服者への貢物として舞われた服従の舞、完成された舞楽の渡来の影響を受けて儀式化された外来舞、当時の流行歌謡である今様や寺社の縁起などをうたって舞う遊女たちの白拍子舞、延年の稚児舞、曲舞、幸若舞、猿楽能などがある。そして巫女舞など一連の信仰に発する芸能の歴史も舞の系譜に属するという。

以上のことから、舞には宗教・信仰と結びついた芸能や貴族的

な芸能、そして何より「貢献芸能」^{注6}としての側面があると言える。そして舞うことを許されたのは巫覡や芸能者などの限られた者であり、その目的には神仏、現実には時の権力者に捧げるというものがあつた。旋回運動を主とする舞は自らの心を原動力とするのではなく、常に見るものを意識し、見るものの為に行われるものであつた。こうした「他者に捧げる」ことを目的としている点が舞の大きな特徴と言える。

これに対し、踊りは庶民の間の自由な感情表出の方法として行われていたものとされる。鈴木氏によれば、人間の持つ歓喜の表現や呪術的意味を持つ群躍は古代にもあつたとされるが、庶民の側の自由な表現形態である踊りが芸能として確立するのは歴史的に舞よりも遅く、平安時代の田楽踊がそのはじめであるという。そして単なる跳躍行為が芸能として認識されるために必要なこととして、跳躍行動の反復を挙げている。舞でも旋回を続けるということが重要だが、踊りも跳躍を繰り返すことによって恍惚状態を引き起こすところに本質があると指摘する。

この踊りの動作である跳躍運動というのは舞の動きとは異なり、足の動きを主とするものである。鈴木氏なども指摘しているが、舞は上半身、特に手を多用するのに対し、踊りは下半身、特に足を多用するというように、それぞれに使う体の部位が異なる

る。確かに舞は旋回運動といわれるように足の動きも使用するが、それは決して地面から離れることはない。また、舞の所作の中には「踏み」、「踏み鎮める」という足の動きもあるが、それでも踊りのように飛び跳ねる跳躍運動とは明らかに異なる。

山口昌男氏は上半身が身体のかなかの「文化」を担っているとすると、下半身は身体のかなかの「自然」を担っていると指摘する。そして足は顔や手のように細かい文節化が進んでいないためにかえって、身体の他の部分を表現に巻き込む力を持ち、より深い感性を表出する媒体になることができるという。^{注7}

こうした山口氏の指摘にあるように、足というのは人体の中でも非理性的な部分であり、この足の動きによって生まれるリズムはそのまますみ半身へと伝わりやがては体全体も巻き込む力を持つと考えられる。その意味で足は人間の動きの原動力となっている。大地からのエネルギーを摂取しなくても、自分自身の体内からそれにかわるようなエネルギーが湧出してくる。これが踊りの持つエネルギーとなっている。

また、この跳躍運動には足の露出が含まれることも注目すべき点である。日本の装束では足は隠されており、足の露出は子供や水干姿の稚児などを除いてほとんど見られない。足の露出を許されているのは、子供や稚児などであり、社会的な役割を付与され

ていない者たちである。隠されていた足をさらけ出すという行為の意味するものは社会的役割や身分からの解放と考えられる。「踊る」という行為に人体の中でも自然の象徴とされる足の露出が含まれていることから、踊りの本質的性格にはこうした社会的役割身分からの解放があると考えられる。

以上のように、踊りは舞のように巫覡や芸能者といった限られた者ではなく、特別な才能や芸を持たない一般庶民の自由な感情表出の方法であった。そして踊りの動作は跳躍運動を主とし、その跳躍の繰り返しにより、踊りは芸能化したとされる。人々を跳躍へと動かす原動力となるのは自らの意思であり、舞とは異なることも踊りの特徴と言える。そして踊りの本質には足の象徴的意味からも分かるように、社会的役割からの解放があり、大地から飛び跳ねるという行為には人間の肉体からの解放をも含んでいると考えられる。

二

お国のかぶき踊が生み出された背景には様々なものがあるが、その一つとして「風流（ふりゅう）」とその前身とも言える踊念仏が挙げられる。郡司正勝氏は歌舞伎成立の直接の母胎には「風流踊」からの影響があると指摘し、歌舞伎の基盤となったものは、

庶民の生活とともに育まれてきた民俗芸能であると指摘する。^{注8}

中世の末期における風流踊の代表的なものは、中央に花を飾った風流傘や、人形などの造りものを載せた巨大な風流傘を立て、そのまわりに華やかな揃いの衣装を着て手には扇や団扇などを持った人々が輪になって振りを揃えて熱狂的に踊り狂うものであった。^{注9}この風流踊は最初町々で流行していたが、しだいに武家や公家、僧侶などを巻き込み、文字通り貴賤があい交じって興じ、全国的な流行を見せた。

そもそもこの「風流」という言葉は、服部幸雄氏によれば「風雅な趣」「みやびやか」の意に発した言葉であり、発音も「フウリュウ」であったという。それが平安時代中期以後になると自然の美しさに人工の巧みを結合させたところに生ずる美を愛でる評語となり、さらに十一世紀以降には、華麗な装束や祭礼・法会・歌合せなど、ハレの時と場に行われる華麗かつ非凡な趣向を凝らした造り物の意となり、発音も「フリュウ」と縮めて用いられるようになったという。中世になると趣向を凝らした造り物を引き出すばかりでなく、造り物を中心にして華やかな装飾や衣装を身につけるなど異形に仮装した人たちが囃子物を奏しながら行列し、あるいは踊りに興ずる現象を指す用語となった。そして造り物そのものよりも芸能の面が拡大して認識され、やがて「風

流」は「風流踊」という芸能へと転じていったという。

また服部氏はこの風流踊とは戦国乱世の中で非業の死をとげた数多い霊の鎮撫のまつりである御霊会に伴う芸能であったと指摘する。この御霊会の本義とは自分たちが一緒になって踊り狂うことによつて、神様を慰め、死者の怒りをなだめて、天災や流行病を排除して日々の幸せを守ってもらうように祈るというもので、その御霊会に伴う芸能として風流踊が流行したという。それが、たまたま精神的な解放と町衆の経済力を背景にしたため、造り物などに華やかな風流性を備え、一方で時宗の踊念仏が培ってきた忘我恍惚の激しいリズムを取り入れ、中世的で深刻な宗教性と近世的な享楽性・娯楽性・遊興性とを合体させ混淆させた特殊な性格を持つに至るといふ。^{注10}

五来重氏によれば空也上人によつて始められたとされる踊念仏は、そもそも鎮魂呪術に起源が求められ、その精神的基盤は平安時代の御霊会や大田楽にみられるような民衆の集団的興奮の表出にあるといふ。^{注11}五来氏は空也を踊念仏の創始者とするところについては十三世紀末の文献である『一遍聖絵』（巻四）にしかみえないということである。疑問視する説があることを認めた上で、空也寂後十二、三年（九八五年頃）にできた『日本往生極楽記』の空也伝の記述や三善為康の『拾遺往生伝』（巻上）の記述から空也の頃

に踊念仏があったことは疑うことが出来ない」と指摘する。しかし『日本往生極樂記』の空也伝にみえる「念仏三昧」というのを五来氏は「行道しながら念仏に節をつけてうたうことであり、一種の踊念仏であった」と指摘しているが（『念仏芸能の系譜』八四頁）、これはあくまで行道念仏であり、踊念仏ではないと考えられる。

三隅治雄氏は一遍の踊念仏を評した歌人藤原有房の『野守鏡』に「念仏儀をあやまりて踊躍歡喜といふは、をどるべき心となり」と、頭をふり足をあげてをどるをもて、念仏の行儀としつとあることから、踊念仏というものが非常に激しい踊りであったと指摘する。^{注12} こうした三隅氏の指摘と併せて考えても空也を踊念仏の祖とする点については疑問が残る。ただし、この空也による行道念仏が鎌倉時代の一遍による踊念仏の源流となっているのは『一遍聖絵』（巻四）の記述による限り疑いない。

踊念仏とは一遍の詠んだ「はねばはねよ　をどらばをどれるこまの　のりのみちをば　しるひとぞしる」という歌や『一遍上人絵伝』巻十にみえる裸足で踊り跳ねる僧侶たちの姿からも、「行道」とは異なる形態のものであったと考えられる。一遍による踊念仏は空也による行道念仏からの影響を受けながらも、それに跳躍を加えることでより強い仏との一体感と高揚感をもたらす

ことになったと言える。^{注13}

鈴木氏はこの踊念仏について、念仏を唱え、踊ることで極樂浄土に導かれようという考えであるが、芸能論的にみると、むしろ信者が意識を忘却させ恍惚とすることに意味があると指摘する。元々宗教には音楽を聴くことによって得られる快感を、教義の理解に用いる仕組みがあり、リズムを刻む打楽器に合わせ、繰り返し歌い跳躍することが往生への道と理解されたという。

こうした鈴木氏の指摘にあるように、数十人の僧侶たちが鉢やササラを叩きながら念仏を唱え、そして裸足のまま自由に飛び跳ねるといのが一遍の踊念仏であり、そうして踊る中で僧侶たちは恍惚状態となり、仏と一体となる感覚を得ることが出来たといえる。一遍が「となふれば　仏もわれもなかりけり　南無阿弥陀仏　なむあみだ仏」（一遍上人語録^{注14}）と言うように、踊念仏には踊る者の自我を喪失させ、仏との境界を無くしてしまう力があり、これは踊りの反復行為が呼び込む恍惚状態を宗教の中に取り込んだものといえる。

宗教的修行に始まった念仏踊または踊念仏であったが、郡司氏によれば一四三一年（永享三年）の頃には、「今夜即成院念仏躍見物。女中男共相伴、異形風流有其興」（『看聞御記』）とあるように、念仏踊は見るものとして展開し、風流化して行われていた

という。そして豊国神社臨時祭の風流踊も、「平等大会と打ち鳴らし、飛つ駈つ躍上り飛上り拍子を合、乱拍子上求菩提と踏み鳴らし」とあるように、実は念仏踊の一種であつたという。そしてかぶきの始祖となつたお国の念仏踊は、こういった享樂的な念仏踊の系譜を背景に考えなければならぬと指摘する（『かぶき論叢』五九五頁）。

このように、お国のかぶき踊は踊念仏と、それを風流化した念仏踊、そして風流踊という踊りの系譜の中に位置付けられる。念仏を唱えながら踊ることで仏との一体感を得るといふ宗教色の強かつた踊念仏であつたが、次第に娛樂性を強くした念仏踊へと展開していく。さらに風流踊では人々が仮装とも言えるような華やかな装いをするという要素が加わり、熱狂的に踊り狂うという行為は自己の解放へとつながる。しかも人々が輪になつて振りを揃えて踊ることによりその空間は非日常的空間となり、そこには身分や貴賤というものは介入しない。こうした社会的身分や役割を逸脱した空間は後に悪場所として隔離された芝居小屋や遊廓が担うことになるが、風流踊は人々が自ら踊ることによりそうした空間を作り上げているといえる。

そして人々が踊り狂うことで死者の霊は鎮められ、神は慰められるという思考は舞の系譜にある芸能とは異なる。祈りや芸能を

捧げるのではなく、同じ振りで輪になつて踊ることとひと時の享樂に酔い痴れるというその感覚の中でこそ神や死者が慰められる。これは踊ることにより神や怨霊という祀られる側が祀る側と同等となるのであり、近世的な亡霊済度であるといえる。そしてこれに娛樂や遊興性という要素の結びついたものが風流踊であつたといえる。神仏に奉納するものでも一部の特権階級を慰めるためのものでもない、庶民大衆が参加し楽しむための芸能、娛樂としての芸能が風流踊であり、こうした風流踊にみられる娛樂性や享樂性、遊興性と結びついた近世的な宗教観を引き継いだのがかぶき踊であつた。

三

以上の他に風流踊とともにかぶき踊の源流にあるものとして女性芸能の流行と、それに続くややこ踊が挙げられる。服部氏によれば、中世末期から近世初頭にかけてのほんの短い期間にあらわれる特徴的な現象の一つに女性芸能者の活躍があり、女歌舞伎という芸能の源流にもなつたという。中世以前の日本の芸能は男性の演者によつて行われるものが主流で、巫女や白拍子は別にして猿樂や曲舞などはいずれも男性を中心にして演じられてきた。しかし中世後期から末期の間に專業の男性芸能集団とは別に、男性

による先行芸能を模倣する様式の女猿楽や女曲舞という芸能がおり、美しい女性を中心にして男性が助演および囃子を担当する男女混成の芸能集団による興行がおこなわれるようになると指摘する。

また後藤紀彦氏はこうした女性芸能者が人々の間で持て囃された理由の一つとして、女性が面を着用することを許されなかったことを挙げている。そして女性が舞台上上がったことと、仮面を捨てたということは日本の芸能史上まったく新しいものであったと指摘する。^{注15}

これらの指摘にあるように中世には男性の芸能を模倣する形ではあるが多くの女性芸能者の活躍が見られた。しかし客の興味は美貌の若い女性が顔を隠すことなく美しく巧みに舞う姿であり、その視線には多分に好色的なものが含まれていたと考えられる。そしてこうした女性芸能の流行を背景として、それまでの能や曲舞という「舞」ではなく振りを揃えて明るく華やかに踊る「踊」を見せる舞台芸能が登場し、その担い手となったのが少女たちによるややこ踊であった。

服部氏、小笠原恭子氏などによればややこ踊という名称が初めて文献に現れるのは『御湯殿上日記』天正九年（一五八一年）九月九日の条である。

けん大納言。中山中納言申さたにて。し、まはせらるゝ。し、てんにて御らんせらるゝ。たいの物色く。御たるまいる。や、こおとり。むら井よりし、よりさきにと申て。おとりふたりに御あふきたふ。し、には御たちたふ。^{注16}

九月九日の節句の日、宮中の酒宴の余興としてややこ踊と獅子舞が参上して紫宸殿の前の庭で芸を披露し、二人の踊り手は扇が与えられた。服部氏は、この日記がはじめて「や、こおとり」の名を筆録したのは、この名称の芸能の誕生がこの時点をさほど遡らないだろうことを想像させるといふ。また小笠原氏は、この天正九年の記録以外に「や、こおとり」という芸能を知る手がかりがないとした場合、この踊を演じたのは「二人」であり前日から準備されていた獅子舞より「先」に演じたことからいわば前座的な軽い芸であったこと、そして獅子舞には太刀を下賜されているのに対して扇を賜っているの、女の芸人であったたのかもしれないと推測している。そしてこの二人の踊り手が成人ではないことは、芸能の名称からも当然考えられるだろうと指摘する。^{注17}

この『御湯殿上日記』につづく記録としては翌年天正十年（一五八二年）五月十八日の春日若宮での興行を書きとめた多聞院英俊の日記がある。日記には、

於若宮拝屋、加賀国八才十一才の童、や、コヲトリト云法楽在

之、カ、ヲトリトモ云、一段イタキケニ面白々々、各群集了^{注18}

とあるが、この記録の読み方に関しては小笠原氏などが指摘しているように、いくつかの問題点がある。この「国」というのは加賀国の国で人名ではないのではないか、またこれが人名であったとしても後にかぶき踊をはじめた出雲のお国と同一人物かどうか問題がある。しかしこの奈良に現われた座と、前年禁中に参入したものが同じであったのか、そして踊り手はこの二人だけであったのかなど確証は得られないものの、奈良に現われた一座は加賀出身と名のる八歳と十一歳の子どもを中心にしており、そうした幼い童女の踊る姿が「イタキケニ面白」く感じられ、人々の目を惹いたことがこの資料からうかがい知れる。

「ややこ」とは一般的には幼児や赤子という意味ではあるが、この天正十年の記事を見る限り踊り手は十歳前後の少女であり、ややこ踊とはややこのような幼気な姿と踊りにより命名されたと考えられる。このややこ踊は、その名称が示すように「舞」ではなく、二、三人の十歳前後の少女による踊りで、いたいけな清新さが売りであった。少女としての愛らしい容姿が好まれた言わば稚児芸能であり、好色性を売りにしたものではなかったといえる。

このややこ踊という芸能はそれまでの女猿楽や曲舞などの女性

を主体とした芸能集団の盛り上がりを受けながらもそれらとは異なる流れのものであったと考えられる。ややこ踊はややくと呼ぶに相応しい年齢の少女たちが初々しくそして可憐に舞う姿が魅力の芸能であり、女性芸能というよりも稚児芸能の一種であった。これは少女という年齢の持つ愛らしさや美しさを見せる芸能ではあるが、色を売る為の好色性を売りにした芸能ではないという意味では、他の女性芸能とは異なるものであったといえる。そしてこの好色性を売りにしない芸能であるややこ踊は女の美しさとは違う魅力を放つかぶき踊へと変貌をとげる。

四

郡司氏などによればかぶき踊という名称が文献上初めて見えるのが『当代記』の慶長八年（一六〇三年）四月の条であり、かぶき踊の創始の様子を伝える唯一の史料とされる。

此頃かふき踊云事有、是は出雲國神子女^{名は國、非好女、但仕出、京都へ上る、縦は異風なる男のまねをして、刀脇差衣装以下殊異相、彼男茶屋の女と戯る體有難したり、京中の上下賞翫する事不^レ斜、伏見城へも参上し度々躍る、其後學^レ之かふきの座いくらも有りて諸國へ下る、但江戸右大將秀忠公は終}

不^二見給^一^{注20}

この『当代記』の記述からも分かるように、かぶき踊は出雲国の神女「国」が異風なる男の真似をして茶屋の女と戯れる様子を演じるというもので、京中の人々にたいそう持て囃されたところ。また万治末年頃刊の『東海道名所記』には

昔々京に歌舞妓の始まりしは、出雲神子にお国といへる者、五條の東の橋詰にて、やや子踊といふ事を致せり。其後北野の社の東に舞臺をこしらへ、念佛踊に哥を交へ、塗笠に紅の腰蓑をまとひ、鳧鐘を首にかけて、笛鼓に拍子を合せて踊りけり。^{注21}

とあり、ややこ踊が「かぶき踊」と呼ばれるようになる最初の芸団として出雲大社神子「お国」と名乗る女性の一座の名がみえることから、かぶき踊の演じ手とややこ踊の演じ手が同じであったことがいえる。そしてお国は五条の東の橋詰でややこ踊をし、その後北野の社の東に舞台をつくり、念佛踊に歌を交えて踊ったのが歌舞伎の始まりとされている。

お国の出自については出雲大社の巫女であるとか地方から京都に上がつてきたアルキ巫女の一人であるなど諸説あるが、^{注22}ここで引用した『東海道名所記』の記述を見る限りでは、ややこ踊をしていたお国という出雲の神子がその後かぶき踊を始めたと考えることが出来る。そしてお国のしていた踊りがややこ踊からかぶき

踊へとその名称を変えた理由としては、年齢の変化というものがあったことは容易に想像出来るよう。

かぶき踊の創始期とされる慶長八年頃のお国の年齢については、小笠原氏がややこ踊に関する記事などから推察しており、それによると天正十六年（一五八八年）二月二十六日の山科言経の日記に「出雲国大社女神子」とあり、これはお国であったとみて間違いないと指摘する。そして前章で挙げた天正十年五月十八日の多門院の日記にみえる春日若宮で踊った童女の一人がお国であったとすると天正十六年の時点では十五、六歳、そして慶長八年頃では三十歳前後になっていることになり、娘盛りという年齢とは言い難いと言う。

これに対し近藤瑞男氏は『時慶卿記』慶長五年（一六〇〇年）の七月一日条に見える近衛邸に参入したややこ踊に関する記事から、お国が踊っていたのがややこ踊であり慶長八年五月にはそれがかぶき踊と見做されるようになっていたと指摘する。^{注23}

近衛殿ニテ晩迄雲州ノヤ、コ跳、一人ハクニト云、菊ト云二人、其外座ノ衆男女十人計在之（七月一日の条）^{注24}

そして近藤氏はややこ踊の初出である天正九年九月九日条の『御湯殿上日記』が『時慶卿記』にみえるお国より二十年前であることから、同一人物とは考え難く複数の踊り手がいたと考えられる

という。文禄四年秋から慶長三年迄ややこ踊の記事に空白期があるが、慶長三年にややこ踊の新しいスターが誕生し、大好評を博した結果、お国・お菊という名が人々に銘記されるようになったと指摘する。

小笠原氏は天正十六年の山科言経の日記に見える「出雲国大社女神子」をお国のことだと指摘しているが、近藤氏の論では慶長三年以前の記事はかぶき踊創始とされるお国と同一人物とは考えられないという。お国が当時三十歳前後という妙齢をとうに過ぎた年齢であったのか、それとも十四、五歳という娘盛りの年齢であったのかははっきりとした確証は得られない。しかし慶長八年頃のお国は少女とは言えない年齢になっており、子供の持つ清新さを失っていたことは間違いない。そして子供から大人への成長により芸態を変える必要性に迫られたことは想像に難くない。その新たな芸態としてお国は女の格好で踊ることではなく、「異風なる男」の真似をして踊るという方法を選んだ。

お国がかぶき踊をした際の扮装がどのようなものであったのかはいくつかの記事資料と画証資料からうかがい知れるが、これらの資料から浮かび上がるお国の姿にはいくつかの共通点がある。

先に引用した『当代記』慶長八年四月の条ではお国の扮装について「縦は異風なる男のまねをして、刀脇差衣装以下殊異相、彼

男茶屋の女と戯る體有難したり」とされている。また出光美術館蔵の「阿国歌舞伎図」のお国も腰に大きな刀と脇差を差し、さらに巾着を吊るし、頭にユライをかぶり、小袖に袖無し羽織を重ねている。その他京都国立博物館蔵の「阿国歌舞伎図」でも小袖に羽織を重ね、刀を肩からかつき、腰に脇差を差し、頭には鉢巻をし、扇をもって踊る姿が描かれている。これらの扮装はただの男の装いではなく、当時町々を横行していたかぶき者の装いであった。^{注25}

しかしお国の身につけた装身具の一つである「鳧鐘」に着目すると、単なる「かぶき者」の扮装以上の見方も可能となる。『東海道名所記』に「鳧鐘」と記述されたものがどのようなものかは分からないが、お国歌舞伎図とされる画証資料には数珠や十字架の首飾りをしている姿が多く見られることから、これもそうしたものではないかと推測出来る。また、小宮豊隆氏は戦国時代の鉄砲衆が数珠玉を首飾りにしたことがあり、この新奇なファッションが異風のかぶき風俗となつて巷間のかぶき者の間に流行しており、お国の十字架の首飾りも当時流行の装身具として首からさげていたという説を紹介した上で、当時のハイカラに舶来の品を見る廻りにつける風俗が流行したことは疑いないと指摘する。^{注26}

この十字架の首飾りは当時流行の装身具でもあり、お国の身につけた十字架もそうした流行を取り入れただけとも考えられ

る。しかしただかぶき者の真似をするだけならば必ずしも十字架

を掛ける必要はない。にもかかわらずお国が他の装身具の中から十字架を選んだのには、どのような意味があるのか。十字架の首飾りは当時流行の装身具とはいえ、あくまでキリシタンの信仰心の表れである。それを信仰心からではなく、見世物として身に着けるというのは十字架の持つ宗教的価値をおとしめる行いとも取れる。お国のかぶき踊での装いはこれまでの宗教的・社会的価値を否定するかのように異質である。お国の身に着けた装身具は一見すると当時のかぶき者の扮装を真似ているだけのようでも、女のお国が身につけることで一層異風であり、その姿は町々のかぶき者以上に世間の常識から外れた姿である。その姿は男や女でもなく、人間の枠を超越した異形な姿である。首からさげた十字架や数珠の首飾りはその象徴であり、お国自身を神格化するものであったと考えられる。

この他お国のかぶき踊を描いたとされる資料のいくつかに共通する特徴として「覆面」が挙げられる。覆面姿のお国は出光美術館蔵の「阿国歌舞伎図」などに見られ、頭を頭巾でつつみ、顔の下半分を布で覆ったお国の姿が見える。また同様に妙法寺の所蔵する「洛中洛外図屏風」、大和文華館蔵の『阿国歌舞伎草子』、京都大学が所蔵する『国女歌舞妓絵詞』のお国も顔の下半分を布で

覆った姿をしている。

小笠原氏は現在知られているお国の舞台を描いたもののうち、もつとも制作年代が古いと推測しているものが出光美術館蔵の「阿国歌舞伎図」であると指摘し、出雲のお国のかぶき踊を比較的忠実に伝えたたとされるものは覆面姿であると指摘する。小笠原氏の指摘にあるように、お国のかぶき踊図の中には素顔をさらしたのも見られるが、これらは風呂上がりの場面や遊女歌舞伎の舞台を描いたものであり、初期のお国のスタイルは覆面姿がほとんどであったと言える。

そしてこうした覆面姿について、小笠原氏は三十歳前後という年齢による容色の衰えをカバーするためであるとし、当時の身分ある武士階級が覆面で素性を隠して茶屋遊びに出かけている姿から覆面姿を選んだのではないかと指摘している。

しかし京大本の『国女歌舞妓絵詞』について服部氏が「遍歴の宗教民のように描いている」（『I成立期の歌舞伎』二〇頁）という興味深い指摘をしている。この服部氏の指摘に加えお国の出自を歩き巫女であると考えたならば、この場合の覆面姿を茶屋に通う武士階級の真似とする見方とは別の捉え方も可能である。絵巻物などで見られる覆面姿は旅行者などにも見られるが、そのほとんどは僧侶や乞食や絵解きなどであり、^{注27}覆面とは身を隠す、顔を

覆うための衣装であった。お国は各地をまわり興業をしていたことから、定住の民ではなく言わば諸国遍歴の芸能者であり、覆面姿は遍歴の民としての装いであつたとも考えられる。

お国のかぶき踊には後に遊女歌舞伎などで見られるような華やかな雰囲気や好色的な雰囲気も薄く、『東海道名所記』の記述にある「塗笠」や「腰蓑」そして「鳧鐘」なども考え併せると、お国のかぶき踊は初期の段階では、念仏踊をしながら諸国をまわっていたものに歌を交えて踊るといふもので、言わば遊行芸能の舞台化であり、遍歴の宗教民のような雰囲気を持っていたと考えられる。

五

お国の男装によるかぶき踊は踊念仏、風流踊と続く踊りの芸能の持つ本質的性格を受け継いだ芸能である。躍念仏は踊りの動作である跳躍運動を繰り返すことで恍惚状態となり、自身が聖なるものと同じ次元になったような感覚が呼び起こされるものであった。そして風流とそれを芸能化した風流踊も娯楽性や遊興性と結びつく形の宗教性と虚構性の強い祝祭芸能であり、華やかな装いで仮装をした人々が貴賤関係なく輪になって踊るという行為は、一瞬ではあるが人々に肉体と社会的役割からの解放感をもたらした。

た。こうした踊るという行為によりもたらされた高揚感や解放感とはだちに反社会・反体制とながらずともその萌芽となつたはずであり、こうした踊念仏から風流へと続く反社会的精神はかぶき踊へと受け継がれる。

そしてお国のかぶき踊の直接の母胎となつたややこ踊も踊りの系譜に属する芸能である。それまで庶民の間の感情表出や祝祭とともにあつた踊りを人々に「見せる」芸能として舞台上上げたのがややこ踊であつた。ややこ踊は子どもとしての身体を活かした芸能であり、稚児芸能でもあつた。そしてこのややこ踊は踊り手の年齢的な変化に伴いその芸態を変化させ、女の身体をかぶき者の衣装で装うことによりかぶき踊と呼ばれた。

制外の民である遍歴の宗教民が、本来は顔を隠すためにする覆面姿を人々の目にさらすように舞台上上がり、信仰心の表れでもある十字架の首飾りを見世物にするかのように身に着ける。そして覆面と様々なかぶき者の装身具を身に着けることで女という性を隠し、その姿で念仏踊に歌を交えて踊つたのがお国によるかぶき踊であつた。その舞台の雰囲気はその後に続く遊女歌舞伎に見られるような華やかさはなく、遍歴の宗教民の持つかけりのようなものがあり、女の色気を主眼にした芸能ではなかった。ややこ踊はいたいけな少女たちの愛らしさが魅力であつたし、それに続

くお国のかぶき踊も異風な装いをして顔を隠し、首から十字架や数珠を掛けることで女という性を超越した。それらは結果どうあれ好色性を売りにしたのではなく、中世までのものとは性質の違う聖性、宗教性を帯びていたと考えられる。

そしてこうした女の性を隠す行為である男装というのまた反社会的な行為と言える。男女の社会的役割が制度としてはつきりした社会において男装という行為そのものが日常を逸脱する行為である。お国の「異風ナル男」の真似をした装いは、服部氏なども指摘するように「かぶく（傾く）」ことの本質を見事に具現化したものである（「I成立期の歌舞伎」二九頁）。風流踊の流行やかぶき者の横行、茶屋の流行などといった、かぶくことを良しとする世相をいち早く舞台に取り込んだのがかぶき踊であり、お国の装いはそうした時代や人々の要求により生まれたものでもある。

そしてお国のかぶくことにより生じた美しさは作られた美しさである。お国は当時の女性芸能者には許されていなかった覆面をし、首からは十字架を掛け、身の丈ほどはありそうな大きな刀を持つことで自己を神格化させ女という性を越えた。そうした作られた装いにより、それまでの宗教的価値を傾けた、傾いた形の宗教性が生じたと考えられる。お国の装いは日常生活や社会規範、

それまでの価値基準といったものから外れていて、社会の秩序を乱すお国のあるものであった。それは明らかに日常世界に存在することを許されていない。人々はその作られた美しさと、かぶくことの本質にある反社会的・脱秩序的要素そのものに畏怖にも近い憧れを抱き、かぶき踊に熱狂した。お国のかぶき踊は中世までの芸能が内包していた宗教性や呪術性、そして風流踊が引き受けていた娯楽的・遊興的要素の全てをかぶいて踊ることにより引き受けたといえる。それにより、お国は女を越えて、別種の宗教性を帯びた超越者となり、虚構の性を獲得した。

このお国によるかぶき踊の評判は六条三筋町の遊廓の楼主たちの目にも止まり、遊女たちに男装させ四条河原に出てしばし遊女歌舞伎の興行をおこなった。しかし遊女歌舞伎はお国のかぶき踊の人氣をうけているにも関わらず、覆面をとって素顔をさらすことと遊行芸能の持つ雰囲気は好色的な雰囲気によって塗り替えられた。それは女でありながらもただの女とも違う性的魅力に溢れていたはずであり、この性の倒錯がもたらす好色的雰囲気に人々は魅了され、遊女歌舞伎は圧倒的な人氣を呼んだ。しかし遊女歌舞伎はその好色性ゆえに純粹な意味での芸能とはなり得なかった。女の性だけでなく人間という枠そのものから逸脱し、新たな宗教性を帯びた超越者としてのお国の装いは女の魅力を増すため

の方法とされた。遊女歌舞伎は禁止され、以後女性が舞台上がることは禁じられた。かぶき踊が芸能化されるのはその後、続く野郎歌舞伎であり、写実性から離れてより虚構性を強めていくことと、売色と切り離されることで歌舞伎は芸能として生き残っていった。お国がかぶき踊で見せた超越者としての姿は男が女を演じる女形に受け継がれる。

注

- 注1 柳田國男は『日本の祭』（柳田國男全集13）筑摩書房 一九九八年所収）において「踊りは行動、舞は行動を副産物とした歌又は（かたりごと）」と指摘する。
- 注2 折口信夫『古代研究』（『折口信夫全集3』中央公論社 一九六六年所収）において「をどりは飛び上がる動作で、まひは旋回運動」と指摘する。
- 注3 郡司正勝『おどりの美学』（演劇出版社 一九五七年）において、「おどりは、はじめの踊手であった巫女のかみがかり的な跳躍に発して、これを繰り返しているうちに、またはその準備運動として意識的に儀式化したものが（まい）であ」と指摘する。
- 注4 山路興造『舞と踊りの系譜』（『近世芸能の胎動』八木書店 二〇一〇年）
- 注5 鈴木英一「舞踊舞と踊」（服部幸雄『監修』、独立行政法人日本芸術文化振興会国立劇場調査養成部「企画・編集」『日本の伝統芸能講座舞踊・演劇』淡交社 二〇〇九年所収）より引用。
- 注6 鈴木英一氏は注5で挙げた論文の中で、舞が有力者・為政者に捧げられたという点に貢献芸能としての側面が見られると指摘する。
- 注7 山口昌男「足から見た世界」（市川浩・山口昌男『編』『別冊国文学』知の最前線——身体論とパフォーマンス）学燈社一九八五年一月）
- 注8 郡司正勝『かぶき論叢』思文閣出版（一九七九年）
- 注9 風流踊については服部幸雄「I成立期の歌舞伎」（『岩波講座歌舞伎・文楽第二巻 歌舞伎の歴史I』岩波書店 一九九七年所収）、同著『江戸歌舞伎文化論』平凡社（二〇〇三年）を参照した。
- 注10 服部幸雄「歌舞伎と仏教」（『江戸歌舞伎文化論』平凡社 二〇〇三年所収）
- 注11 五来重「念仏芸能の系譜」（『宗教民俗集成5 芸能の起源』角川書店 一九九五年所収）
- 注12 三隅治雄「踊りの宇宙——日本の民族芸能」（吉川弘文館歴史文化ライブラリー 二〇〇二年）参照。また『野守鏡』本文については『日本歌学大系 第四巻』（佐佐木信綱『編』文明社 一九五六年）所収のものを使用した。
- 注13 「遍上人絵伝」は小松茂美『編』『日本の絵巻20 一遍上人絵伝』（中央公論 一九八八年）を使用した。
- 注14 「遍上人語録」は大橋俊雄校注『日本思想大系第十巻 法然・一遍』（岩波書店 一九七一年）所収のものを使用した。
- 注15 後藤紀彦『週刊朝日百科 日本の歴史3 中世I—3 遊女・傀儡・

白拍子」(一九八六年四月)

注16 『御湯殿上日記』 本文は塙保己一「編纂」『統群書類従 補遺三 お湯

殿の上日記(七)』統群書類従完成会(一九五八年)による。

注17 小笠原恭子『出雲のおくに』中公新書(一九八四年)

注18 『多聞院日記』 本文は辻善之助、高柳光壽、桑田忠親、桃裕行、永嶋福太郎(校訂)『増補 統史料大成40 多聞院日記第三卷』臨川書店(一九七八年)による。

注19 小笠原恭子氏は、『出雲のおくに』(中公新書 一九八四年)、『阿国かぶき前後』(岩田書院 二〇〇六年)において、『多聞院日記』(天正十年五月十八日の条)の活字本の校訂が「於若宮拝屋、加賀・国八才・十一才ノ童や、子ヲトリト云法衆在之、カ、ヲトリトモ云、一段イタキケニ面白云々、各群集了」とあり、「加賀国」を二つに分けている点に問題があると指摘する。これは出雲の「お国」の名にひかれて「加賀」と「国」という二人の女性名と校訂者が考えたからであり、この「・」ひとつによって、さまざまな憶測が生じ、お国の出自や「ややこおとり」なる芸能の認識に、多くの混乱が生じたという。

注20 『当代記』 本文は『国書刊行会叢書 史籍雑纂第二』国書刊行会(一九三九年)による。

注21 『東海道名所記』 本文は野田壽雄「校註」『日本古典全書 仮名草子集下』朝日新聞社(一九六二年)による。

注22 お国の出自については小笠原恭子『出雲のおくに』中公新書(一九八四年)、服部幸雄『出雲のお国の出身地と経歴』(『江戸歌舞伎文化論』平凡社 二〇〇三年)を参照した。

注23 近藤瑞男「歌舞伎のはじまり」(東京女子大学二〇〇五年度学会主催

公開連続講演会「芸能と日本文学」を参考とし、また併せて本講演の記録(文責・矢野公和)も参照した。

注24 『時慶卿記』については、服部幸雄氏が『江戸歌舞伎文化論』(平凡社 二〇〇三年)で引用しているものを使用させていただいた。

注25 かぶき踊の図に関しては『近世風俗図譜第十巻歌舞伎』小学館(一九八三年)を参照した。

注26 小宮豊隆氏は「十字架の頸飾」(能と歌舞伎)岩波書店 一九三五年所収)において、十字架を首からさげるとは単にハイカラを表白するだけでなく、自分は切利支丹であるという事を表白することにほかならなかったはずだと指摘する。そして名古屋山三は切利支丹であつたに違いないと想像することは少しも都合な想像ではないはずであつたとし、名古屋山三キリシタン説を根拠にお国の十字架の首飾りを説明している。

注27 澁澤敬三「編著」『絵巻物による日本常民生活絵引1〜5』角川書店(一九六五―一九六八年)

(はしだて あやこ 博士課程在籍)