

劇場の外の「風流」から歌舞伎を考える

赤間 亮

一、はじめに

歌舞伎史の記述は、江戸や京都、大坂という大都市の大劇場で演じられたものだけが対象とされる^①ことが多かった。

近年は、歌舞伎という芸能の性格を考える時に、その周辺に見える場は、大劇場に限定されてはいない。地方の芝居小屋は、江戸中期以降に、盛んに作られた^②。農村の舞台における祭礼時の歌舞伎、大名などの屋敷内における座敷歌舞伎なども視野に入ってくる。一方、やはり江戸中期に盛んになり、大道や座敷で演じられた俄や茶番は、歌舞伎の影響を大きく受けながらも、歌舞伎の初期の頃の独立した大歌舞伎とはひと味違った一幕狂言を生んでいた。

これらは、実際どのように演じられていたのか。本稿では、歌舞伎の源流となった「風流」をキーワードに、そうした劇場外の

芸能が大劇場の歌舞伎とどのように違うのかをみることで、逆に江戸時代の大歌舞伎がいかなる演劇であるのか、その一側面に照射してみたい。

二、歌舞伎の源流 風流

歌舞伎は、元来は、風流の芸能が舞台化したものであると言われている^③。風流の芸能とは、現在一般的にみられるものとしては、盆踊などの風流踊をさすが、たとえば祇園祭の山鉦巡行に代表される山や鉦、屋台などの練物も風流の祭である。「飾り立てた造り物」(趣向)を中心に音曲や踊りを伴う行列で、次第に、囃子を伴い、小歌をうたう集団での踊り「風流囃子物」を指すようになり、それが「風流踊」とよばれるようになった。練物系の風流も含めたこの「風流」が歌舞伎の濫觴である出雲の阿国の劇団の一つの源泉となっている^④。

歌舞伎を始めたとされる阿国も、もともと大道で芸を見せる芸

能者の一人であつて、少女らが振りを揃えて踊る「ややく踊」を京都の盛り場で演じたのである。阿国の劇団では、やがて、男装した阿国が客となつて茶屋遊びをし、男性の狂言師の演じる茶屋の女に戯れかけるといふ寸劇を演じ、その奇抜な趣向によつて「かぶき」の名を冠されるようになる。「阿国歌舞伎草紙」で描かれる演目の一つに名古屋山三があるが、これは、阿国自身が男性である山三を演じて、阿国を男性が演じる、互いに性を入れ換えるところに風流の趣向の眼目があつた。

京都の祇園祭に出る山車は、山と鉾に分かれている。現在は、毎年同じものが出て固定されているが、当初は、毎年作り替えられたものだといふ。各地に伝えられた祇園会の山車や屋台には、現在も毎回新たに作り替えているものも多い。

風流とは、その新しい趣向を言うのであり、風流の芸能とは、どの様な新しい趣向を凝らすかを追求する芸能といえる。したがつて風流の祭では、御輿が主役であるはずの祭で、山車や造り物が附け祭りとして練り歩き、主役となる。造り物そのものが風流と呼ばれ、その年に話題となつた世相を写す造形もあるが、基本は、中国の故事や日本の神話、伝説や武勇伝が題材となる。たとえば祇園祭では、五条橋の「橋弁慶山」、龍門の滝の「鯉山」、廿四孝の「孟宗山」など、日中の故事、伝説による造り物が使われる。

こうした風流の題は、絵画の画題とも重なり、絵馬や掛け幅などの絵画や工芸品のデザインにも見ることができ、同様に演

劇の世界、能や浄瑠璃の題材とも重なるものである。そして、もちろん歌舞伎にとつても、重要な材料となつている。

三、祭礼へ入り込んだ歌舞伎 動き出す風流

祇園祭を代表とする風流の祭は、全国各地に広がっている。そのうち、山車の造り物から屋台に形を変え、屋台の上で演じられる歌舞伎にとつて代わられる事例が出て来る。この場合は、静止した山車の上の造り物が、人間（あるいは人形）が演じるようになり、「動く」造り物となるところに眼目があるわけで、より風流としての魅力が増すことになる。

例えば、滋賀県長浜の曳山祭では、現在残る記録からは、一七七〇年頃から、山車の構造が変わり、その山車の屋台の上で歌舞伎が上演され始めたことがわかる。^⑥

栃木県烏山町の山あげ祭では、町ごとの囃子屋台に作り物が飾られているだけでなく、地車と呼ぶ台車に、前山、中山、大山と呼ばれる大規模な大道具を積込んで曳行し、町の大通りで幅一〇メートルにも及ぶ舞台をあつという間に組立て、そこで「将門」や「辰鴛」などの常磐津の舞踊劇を演じる。まさに歌舞伎を演じる動く風流なのである。ここでも、元禄期にはすでに歌舞伎が演じられていたという記録が残っている。^⑦

さて、農村や地方都市の祭礼の場で演じられる歌舞伎の演目のほとんどは、人形浄瑠璃からとつた義太夫狂言と呼ばれるジャン

ルの作品である。これは、台本となる義太夫の脚本が手に入りやすかったということもあるが、演技指導をするのが義太夫節を語る太夫が多かったという理由による。しかも、そのほとんどが有名な義太夫狂言のある一幕を演じるものである点に注目する必要がある。

祭礼の風流としての歌舞伎は、もともと、山車の造り物であるがために、一つの趣向として演じられればよいのであり、また、練り歩くものであるために、長い一作品を一日かけて演じることが必要としないのである。

四、俄・茶番 演じる風流

歌舞伎や人形浄瑠璃など大都會の常設劇場による演劇が成立したあとも、大道で演じる辻能や傀儡師らの雑芸は、盛んに行なわれていた。浮世物真似という話芸や物真似芸で人気を取る芸能者も活躍している。この浮世物真似芸の発展型の演劇に、上方で俄と呼び江戸では茶番と呼ぶ寸劇がある。もともと、その発生源は異なっており、芸態の異なるものであるが、幕末になってその区別が不明になった。

俄の発生ははっきりしないが、浜松歌国の「南水漫遊」⁸⁾によれば、享保頃から盛んになったといい、祭礼の仮装行列の中で滑稽な笑いをとる練物が発達したものだといふ。「風流俄天狗」(天保三年(一八三二))によれば、元々、何かの物真似をして何も言わ

ずに練歩くものから、物を言うようになり、さらにリクエストに応じて立止まって演技をするようになったという。また、宝暦期までには、最後は口合で「ハネ」(オチ・サゲ)をつける基本の形式が出来上り、それが安永期頃になると能狂言や歌舞伎の物まねをするようになる。また、能狂言の形式をとった大名俄の芸態も安永頃(一七七二～一七八〇)まで久しくこの上方の俄の要素として続いてきた。

浮世絵でよく描かれる吉原俄は、吉原で八月に行なわれるもので、上方の祭礼の練物から来ているので、俄と呼ぶ。明和年間(一七六五年頃)に始まり、明治時代中期(一九〇〇年頃)まで続いた。江戸の天下祭である神田祭や山王祭には、付祭といって、練物や屋台が出て仮装行列が展開するが、それを吉原の中で縮小版で行ったものである。寸劇があまりなく、むしろ芸者たちの踊りを見せるのが主流であった。¹⁰⁾

俄は、大坂で流行し、幕末には玄人の俄師が出て、明治後期には衰えるが、ここから現在の新喜劇にまでつながっていく。明治に入るとむしろ、四国や九州への広がりを見せ、とくに目撃をかいた博多の俄は大いに流行した。

俄には、台本も数多く刊行されているが、ほとんど一場のみでできあがっている。「俄自慢」(弘化五年(一八四八))から一つ例を挙げる。「無茶の旅」という芸題である。旅人と蕎麦屋が登場する。

旅人は、無官の太夫、平敦盛である。旅人の敦盛が一ノ谷にや

つてくる。蕎麦屋に入り、厚盛(敦盛)蕎麦を注文し、腹一杯食べると、そのまま出ていく。蕎麦屋が追いかけ、代金を払わせようとしますが、平家の落人だから一文も持っていない。蕎麦屋は見逃してやろうとするが、後から追つ手がやってくるので、やむなく取って伏せ、顔を見ると余りにも貧相な顔つきに呆れ、自分の臍くりで払ってやるからと逃がしてやる。敦盛が「げに旅はしみつたれ(道連れ)蕎麦なさけ(世は情け)」と礼を言うのと、蕎麦屋へ無官の太夫の首ではなくて、敦盛へ無賃(無官)の財布(太夫)が食い勝ちしたんじゃ、という口合の「ハネ」で終る。途中に「平氣(平家)の旅人 無賃(無官)の財布(太夫) 厚盛(敦盛) 蕎麦の食逃げ」という口合も入る。能の「敦盛」や浄瑠璃「一谷嫩軍記」の三段目を下敷にした俄狂言である。

一方、茶番は、やはり享保頃に始まったらしい。江戸歌舞伎の楽屋で、稲荷祭や曾我祭の時に酒肴を開き、下級役者が声色を使ったり、口上を述べて酒肴を出してこれを酒番と称していたが、初代沢村宗十郎が座頭の時に酒を茶に変え、茶番と称するようになったという。これが、遊里からさらに一般にも広がり、景物(引出物)に口上をつけるのを主とする口上茶番や芝居風に所作をつける立茶番などが生まれた。

俄と違い、茶番は、景物を出すのを主にしているので、必ずそれを説明するおかしみの言葉がついている。言わば景物を言葉の風流で飾るものが茶番ということになる。茶番は「一に景物、二に趣向、三に口上」と言いならわされていた。

式亭三馬の「茶番狂言早合点^点」初編(文政四年(一八二二))に載る「花咲祖父」を紹介しよう。

祖父(爺)が灰を入れた箆を持って登場。楽屋からの花を咲かせてくれとの言葉に応えて灰を撒くと、客席に予め配られていた籤付の造り花の小枝を観客達が頭にさして花盛りとなる。すると、客席から、侍が従者二人を連れて、白木の台を二つ持って出る。侍らは、爺の手業を褒め、紙に包まれた銀を数多載せた台を差出す。侍の主人が爺に褒美をとらせたものという。礼を言う内に鳴物がなり、焼酎火も出ると侍らは狐の鼻面を啜えて、黙って退場する。祖父は気づかず礼を言うやら喜ぶ内、ふと一人残されたことに気づいて、我に返り、茶番の趣向で花を咲かせていたことを思い出す。もらった金で景物を整えて観客に配ろうと思いいち、紙包みを開けば、すべて木の葉であった。「さては今は狐であったか」で幕となる。

このあと、景物として白木の台へ袋詰め柏餅を積み上げ、小枝につけた籤と引替えに観客に配る。

図1にもあるように、座敷での茶番であるが、楽屋もあり鳴物も入る。すでにかなり本格的な芝居となっている。茶番は、もともと役者の遊びから出たものであったので、芝居かかりになっていく。また、茶番は座敷での座興が発達した物であり、もともとは外に出ないが、同時期に流行する滑稽を旨としない素人芝居と合流して、こうした芝居風の茶番がいたるところで演じられた。これが昂じて、「かつぎ茶番」と呼ばれる、大道で茶番を仕掛け、



図1 『茶番狂言早合点』初編 立命館大学 ARC hayBK 03-0771

人を騙して楽しむことも流行した。その實際を文芸化したのが、滝亭鯉丈の「花暦八笑人」(文政三年(一八二〇)〜)である。

いずれも、ハネ・オチとなる趣向を立てて、一つの新しい狂言をつくり出すこと眼目があるという点で、次第に、俄と茶番、素人狂言との境目がなくなっていく。

五柳亭徳升の「口上茶番早合点」(天保五年(一八三四)からもう一つ紹介する。(図2)「一の谷嫩軍記」。街道の途中の茶屋の様子。鳴り物、唄にて幕が開く。飛脚が舞台に出て茶屋に腰掛け、亭主を呼出す。酒の肴にと、この土地に蕎麦屋が多いそのいわれを聞き出す。亭主の先祖は、摂州の石屋弥陀六で、蓮生寺を開いた熊谷次郎に付従ってこの地に来たという。さらに、武者絵が好きで、国貞(本書の絵師)にも、「梶原が二度のかけ飯の梅」の絵馬を書いてもらったという。飛脚が蕎麦の代金を払うと、この店だけが、二八だといいい、それは敦盛のように混じり気のない蕎麦粉を使っているからで、「十六文は一つ盛 夢の浮世のこながら酒 無明の酔も爛冷まし・・・」と一人芝居。加えてもう一つの長嘯。この春、公家の浪人が夕刻、供も連れずに立寄って、馬を借りたいという。蕎麦も三膳食べたが代金がない。公家は馬に乗り、軒端の桜の一枝に短冊をつけて差出したので、亭主が六弥太小紋の浴衣を着て受けとると「花やこよひの主にあらで名乗りかけてあがれ〜」と熊谷の打て出たる厚盛(敦盛)のそばとあり、亭主、また会おうといって馬を早めて去ってしまったという。亭主は「蕎麦お錢(あし)がないぐらいでは馬も大方、ただ



図2 『口上茶番早合点』 Ebi コレクション Ebi 0794

乗（忠度）でございましょう」

これは、狂言「薩摩守」をとった趣向で、この作品ではすでに景物はなくなり、同趣向の俄「無茶の旅」となら変わらな

こうして、俄と茶番、さらには素人狂言との境目がやがてなくっていくが、いずれも一場の構成である。

五、大劇場の歌舞伎 尽される風流

歌舞伎は、常設の大劇場での演劇に進化していくが、この過程で重要なターニングポイントとなったのが、承応元年（一六五二）、野郎歌舞伎（男性役者だけの演劇）へと転じさせた幕府からの規制による「物真似尽くし」（似せること）、「狂言尽くし」（嘘をつくこと）化である。

「物真似」とは似せることであり、「狂言」とはフィクションである。言い替えば、物真似はフリ（振り）をすること、狂言は、嘘をつくことであり、日本語としての意味はほとんど一致してくる。そして、この「振りをして」「嘘をついて」一つの趣向を完成させるのが、歌舞伎の風流（造り物）なのである。

造り物として物真似を前面に出したのが、京都や大坂の歌舞伎であり、狂言を下地に視覚的なものを見立てたのが江戸の歌舞伎ということになるだろうか。

「尽くし」とは、それまでの一つ一つの独立した作品として演じられる演目・趣向を、歴史的・文学的なストーリー（世界）の

中において続けて見せるようにしたことを意味する。それにより、多くの場面を継足していく続狂言が成立する。続狂言とは、一つの一つの造り物のような趣向が、ある構想（ストーリー）によつて繋ぎ合されていくことである。歌舞伎の狂言作者には、こうした戯曲の構成方法を「世界」と「趣向」という言葉で言い表した。

この場合の趣向は、戯曲の一段全体を構成する趣向もあれば、一役者の得意の演技を趣向として入れることもあり、台詞一つで実現する趣向もありうるだろう。例えば、元禄一四年（一七〇一）三月江戸中村座上演の「出世隅田川」¹⁴では、義経記・敦盛の劇中劇から始まり、不動明王、猫の所作（猫又）、能の実盛と盛りだくさんの趣向が、隅田川物の世界で「尽され」て展開する。

六、戯曲の風流化

近世期になり、大都市が成立し、大都市特有の娯楽が必要とされるようになる。その最大のものが歌舞伎であった。歌舞伎では、見世物や寄席とは違う、商業的な魅力を持つ長編の作品を作り上げる手法を必要とした。その一つが、語り物である人形浄瑠璃の戯曲の導入であったが、さらに上述のような趣向（風流）を並べていく手法が使われた。これが大道や座敷、寄席、あるいは地方の劇場や祭礼時の演劇上演方法との根本的な違いなのである。

劇場の外の「風流」から歌舞伎を考える

この手法による長時間に互るエンターテインメントの導入は、近世期にはストーリーが重視される語り物の人形浄瑠璃にも現れる。例えば、寛文元年の刊記を持つ浄瑠璃「義経地獄破」¹⁵では、既に地獄に落ちた義経とその部下達、さらには平家一門も一丸となつて、地獄の鬼達を責める。その中では、義経物と何ら関係のない酒吞童子が地獄側で対抗し、その手下である伊吹童子を弁慶が切裂く。鬼達が地獄の内裏に引籠ると、門破りで有名な朝比奈を呼び出し、弁慶や河津三郎、三尾野谷など勇力者らと一緒に地獄の内裏の門を破る。三途の川では、宇治川の先陣争いで後れを取つた梶原景季が、今度こそとばかりに先陣を切り、佐々木四郎高綱、佐々木三郎盛綱が後に続く。

このように、全く世界の異なる義経物の中に、風流の山車にも使われるようなよく知られた趣向が組込まれ、支離滅裂ながらも娯楽性に富んだ物語が展開する。

人形浄瑠璃では、この他の世界からの趣向を取り入れ、数珠のように繋げていく必要はそもそもない。本来の歴史的な出来事の空白をフィクションである戯曲で埋めて語り出せばそれで済む。しかし、このような人形浄瑠璃にあつても、極めて近世的な作品の場合、まさに歌舞伎が獲得した趣向（風流）を繋ぎ合わせる技法を取入れることがあり、そして、それが近世的な趣向として人氣を得たと考えられるのである。

こうした戯曲作りが歌舞伎の続き狂言の性格なのである。

七、むすび 大歌舞伎の風流

歌舞伎では、風流の趣向は、もう少し強固な見せ場を作った。よく知られている風流の題材が、幕が開くと山車となって舞台に現れ、それが舞台で動き出し、一通り演じた後に、再び山車に戻っていくというかたちである。とくに舞踊劇の場に現れた。

たとえば、江戸中期の役者評判記から数例抜出すと、

「八百蔵と石橋の見へにてせり上にて 所作のあしらひまで」
 (安永六年(一七七七)「役者世鳳」京都・尾上松助評)

「二番目は(中略)扱淨るり齋宮太夫にて壬生狂言桶取の見へにて花はななくしくも花道よりの出端」(寛政五年(一七九三)

「役者当振舞」江戸・瀬川菊之丞評)

「当顔みせは平井保助にて きをんの火ともしの見へにて四声丈との出合よし 後渡部のやしきへおぼと姿をやつし入込 鬼のかいなを見たとしと願ひ 後保助と見あらはされる迄」(寛政七年(一七九五)「役者人相鏡」大坂・山村儀右衛門評)

これらは、あたかも祭礼の山車行列に伴う練り物の仮装行列が、観客から「所望」されて一通りの所作を演じると同じ形式であり、まさに大歌舞伎の舞台に祭礼行列が出現している感覚なのである。

文化二年(一八〇五)十一月江戸中村座の二番目大切に上演された「母育雪間鷺」¹⁶という富本節による舞踊劇は、上下巻に分か

れ、下之巻が山姥と金太郎を描いている。足柄山では、峨々たる山の岩組に、頼光四天王の一人で坂田金時を見出す使命を受けた斧蔵実は卜部末国が、樵夫の姿で舞台中央からセリ出す。花道から山姥と金太郎が続けて現れ、馬遊びや松の根引や力比べの後、軍兵が現れ立回りがあり、いまや坂田の金時と改名した金太郎が鉞を担ぎ、末国は松の立木を抱えて中央の山台に乗ると、山姥が木の葉をまとい、雲の上から現れる。そして、それを見上げるように、末国と、積重なった軍兵の上に乗った金太郎が金の字の扇を広げて、舞台一面、山車の造り物のような造形、歌舞伎の用語で「絵面」となって幕が閉る。

こうした演出は、現在上演される作品中にも多くみられる。「正札付根元草摺」では、最初、台の上に乗った五郎と朝比奈が、舞台中央から静止したまま演奏者の間から押出される。やがて、演奏に合わせて動き始め、台から降りて演技を始め、鎧を引き合ふ。そして、最後にもう一度中央の台に戻り、背景の富士山ともども、静止した「絵面」となって幕が閉る。

以上、俄や茶番などにも、風流としての趣向がハネ・オチとしてあり、祭礼時の出し物としての歌舞伎も、風流としての性格が色濃く残っている。しかし、大都會で演じられる大歌舞伎の風流の際立った趣向性や視覚性、そして、それが祭礼行列のように次々と舞台上に展開される数珠つなぎの性格については、他の芸能の比ではない。これが、大歌舞伎と呼ばれる演劇の一つの性格なのである。

注

- (1) 守屋毅『近世芸能文化史の研究』（弘文堂、一九九二）、郡司正勝「見世物の世界」（『見世物雑誌』三二書房、一九九二）など
- (2) 守屋毅『村芝居』（平凡社、一九八八）
- (3) 武井協三『若衆歌舞伎・野郎歌舞伎の研究』（八木書店、二〇〇〇）
- (4) 郡司正勝『郡司正勝刪定集 第六卷』（白水社、一九九二）
- (5) 芸能史の上での「風流」の解釈については、守屋毅「三つの『風流』」（『藝能史研究』91、一九八五）参照。
- (6) 植木行宣『山・鉦・屋台の祭り』（白水社、二〇〇二）
- (7) 植木行宣『山・鉦・屋台の祭り』（白水社、二〇〇二）
- (8) 『新群書類従 一二』所収本文による。
- (9) 大英博物館蔵本による。
- (10) 竹内道敬『近世邦楽研究ノート』（名著刊行会、一九八九）、同『続近世邦楽考』（南窓社、二〇一一）
- (11) プラハ国立美術館蔵本による。
- (12) 立命館大学 ARC 蔵本による。
- (13) Eth.コレクシヨン本による。
- (14) 絵入狂言本（国会図書館蔵 寄別 G3-17）による。
- (15) 『新群書類従 九』所収本文による。
- (16) 東京芸術大学図書館本による。
- (17) 立命館大学 ARC 本による。
- (18) 立命館大学 ARC 本による。
- (19) 『日本名著全集 江戸文芸之部 第28巻 歌謡音曲集』所収本による。
（あかま・りょう 本学教授）

劇場の外の「風流」から歌舞伎を考える