

夫 野 敏 高

につられて集まって来たのである。

京大本と大和文華館本に描かれている阿国は、ともに頭を包み、覆面した姿に描かれている。そのように覆面をした「かぶき者」の風俗は歌舞伎踊の見物人にも見かけられるが、服装から想像すればかなり身分の高い武士であることがわかる。もつとも、このような覆面姿はさらに古くから存在し、鎌倉時代の後期から南北朝時代にかけて「異類異形」といわれた人々、すなわち悪党もしくはばば覆面姿で描かれている。僧侶が頭を袈裟でつつみ両目だけを出したいわゆる裏頭姿も同様である。覆面や裏頭は「異類異形」の重要な特徴であった。悪党の後裔である「かぶき者」をまねた阿国が覆面をしていたことには、それなりに意味があったのだ。

阿国は覆面をすることによって、あるいは身分の高い武士の姿をまねたのかもしれない。しかし、同時に「但非好女」と『当代記』が注記していた彼女の容貌と、当時すでに三十歳を越していたとされる年齢が、その覆面姿と関係があったことは十分に想像できる。慶長十七年当時ともなれば、阿国はすでに四十歳前後になっている。阿国の覆面は後の遊女歌舞伎の遊女たちがこれ見よがしに艶やかな容貌を見せていることと無関係ではない。遊女たちにとっては、その若さと美貌が重要な売り物だったが、阿国自身にはそれが欠けていたからである。

けれども、阿国は遊女たちのように美女である必要がなかった。肉体と美貌で遊女たちと張り合ったのではなく、

最初からべつの方向をめざしていたからである。彼女の目的は、肉体を媒介として美男子と評判の高い名古屋山三を舞台上に現出させ、茶屋のおかかと戯れ、色めいた振る舞いをするという一連の行動をまねることであった。女盛りを過ぎた阿国は、肉体的には最初から遊女たちの敵ではなかった。だが、名古屋山三の行動をまねることによって、出雲の阿国は、遊女たちの若い肉体を超えた新しい意味と芳醇な魅力を獲得したのである。

(参考文献)

服部幸雄 『歌舞伎成立の研究』 風間書房 一九六八年

守屋 毅 『「かぶき」の時代』 角川書店 一九七六年

小笠原恭子 『出雲のおくに』 中央公論社 一九八四年

表 章 『能楽の歴史』(岩波講座 能・狂言Ⅰ)

岩波書店 一九八七年

き者」風俗を誇示しながら展開される名古屋山三の波乱万丈の人生が、たとえ構成や表現は幼く素朴だったにしても、力強く具体的に形象化されている、と映った。その直截な力動感が京都の観客の胸をうった。

観客のなかで山三の姿に実際に接したことがある者がどれほど実在したかは疑問である。しかし、舞台上の「傾いた」男の姿は、噂に聞く「かぶき者」の代表である名古屋山三その人と映った。いつのまにか、彼の名前そのものがすでに一つの神話的な響きをもちはじめていた。それは徳川家康でもなければ織田信長でも、豊臣秀吉でもなかった。加藤清正でも武田信玄でもなかった。戦国武将でもなければ英雄豪傑でもなく、かんばしからぬ評判の「かぶき者」だったのである。

だが、名古屋山三にまつわるさまざまな物語性、挿話、噂話等々が観客の間でふくらみつづけたおかげで、かんばしからぬ評判も訂正され、むしろ彼の人間的魅力として展開されていった。観客席から起こった喝采は、舞台上の山三の姿に対する共感の合図である。この場合の山三の人間的魅力とは、彼が生前に行なった恋の冒険であり、井戸宇右衛門との果たし合いであり、常識はずれの突飛な行動という。いかがわしい来歴をもつ男の姿が「かぶき者」の風俗として生き生きと舞台上で表現されていたからこそ、観客の心を動かし、それへの共感が喝采となって現われたのである。

大切なことは山三の人間的魅力である。それは演劇の三

要素でいえば戯曲の部分にあたる。戯曲とは、人間的魅力を構成する具体的な経緯であり、由来である。俳優である阿国の肉体は単なる媒体にすぎず、踊は表現手段にすぎない。観客がもつとも関心を寄せていたのは、舞台上で展開される山三の人間的魅力であった。それがみごとに展開されていたから、観客はわれを忘れて喝采を送ったのである。

戯曲とは、そのような劇的世界を舞台上で展開させるための設計図である。それは舞台に生氣を与えるための趣向といいかえてもよい。アイデア、発想であり、観客の意表をつく仕掛けであり、観客を驚かせることをその使命とする。面白さは、この趣向によって生み出された結果であるが、大切なことは観客の気持を舞台にひきつけて放さぬことである。

面白さとは、舞台に接したとき観客の心に生じる熱っぽい反応である。観客の心が激しくゆさぶられ、刺激を受け、舞台上に引き込まれて行く状態である。気ままな観客を相手にする演劇にとつては、観客が面白いと反応する状態を引き起こし、増殖させ、維持しつづけることが何よりも大事で、舞台関係者のあらゆる努力はそのために傾注される。そして、そのような面白さを生み出す根源となるものが戯曲的要素である。それは役者の芸を引き出すための筋書きであり、段取りである。それらの行為がめざすのはただ一点、観客の心に面白いという反応を引き起こすことだけである。観客も阿国の舞台が面白いと評判だったから、噂

いたために事態の混乱を招いているのかもしれない。その意味でも、あえて三者を分離したうえでその問題を考える必要が生じてくるのである。

結論から先にいえば、観客が喝采を送ったのは、阿国がまねた「傾いた」若者の姿を舞台上に見出だし、それが面白かったからである。その面白さが、観客の心をゆさぶり、共感と呼んだのである。歌舞伎踊はその「傾いた」姿を表現するための手段の一つにすぎない。扮装や音楽も同様、表現手段の一部分である。阿国が単に普段着で踊をおどつたなら、観客からそれほど喝采を受けなかつたらう。「かぶき者」に扮して踊つたからこそ騒然となつたのである。まして、彼女の肉体も問題にならなかつた。彼女よりも若々しい美貌と肉体の持主が女能として京都の舞台に輩出して以上、特に阿国の肉体だけが喝采の対象とされねばならぬ理由はなかつたからである。

当初、無名の「かぶき者」をまねて舞台で歌舞伎踊をしていた阿国は、山三の死の噂を耳にした観客から、その舞台姿が山三にそっくりとの声を聞き、あるいは途中で軌道修正をはかつたのかもしれない。観客の声を耳にした彼女は、そこに観客の心の動きを見た。観客の心が動きはじめたのである。山三の死の噂を聞いた観客の心が急速にふくらみ、勝手に物語を作り上げはじめていた。阿国は観客席と舞台との間で動きだした何ものかを直感した。劇場空間が生命をもちはじめたのである。そこに、時代の動きがあった。彼女は観客の望み通りを演じようと決意した。

彼女の方針変更は、慶長八年四月、北野天神で歌舞伎踊を始めた初期の段階、すなわち山三の死の噂が京都へ伝わってきた直後のことであつたらう。慶長十七年、阿国が再度上洛した際の様子を描いたとされる「かぶき草子」に山三との情景がとりあげられているにしても、そのときが最初だつたわけではない。九年後の慶長十七年では、すでに時機を逸している。山三の死の噂が強烈であつた慶長八年当時だつたからこそ、観客の関心をひきつけるだけの情報的価値をもっていたのだ。後に山三とのさまざまな伝説が生まれるほど、阿国は貪欲に名古屋山三という「かぶき者」が放つ情報を利用したのである。

無名の「かぶき者」は山三という恰好の個性と結びつくことで生気を獲得し、物語性をもつことになつた。阿国がもっていたいくつかの演目のなかから山三を主人公にした演目に人気が集まり、阿国を一気に人気者に押し上げていった。そのとき、舞台上の展開にも活気が生まれ、扮装や動きが具体的な意味をもちはじめた。小歌や踊も生き生きとしたものになつた。舞台上のすべてが観客の想像力を強烈に刺激し、物語性が勝手にふくらみはじめていた。いうまでもなく、それらの根底を支えていたものが戯曲的要素である。

観客の喝采は、当初は無名の「かぶき者」に対するものであつたが、それが名古屋山三と二重写しになり、舞台上でその人間的魅力が生き生きと展開されている様子を目撃することによって、その興奮は倍加されていった。「かぶ

体を駆使して演技しようと、新しい時代の観客の心をつかむことはできなかった。観客が求めていたものは俳優の物珍しい演技ではなく、その演技が指し示す内容であり、そこに指し示された世界だったからである。この場合は、そこに新しい時代の息吹が感じられるかどうかの問題であった。

戦国時代が終わり、慶長という新しい時代を迎えた当時、荒れ果てた京の町に暮らす人々は、日々の生活に追われながらも新しい解放と楽しみを求めていた。それに、戦乱の中でも、芸能者は芸能を通して生活の糧を得るしかなかった。少しでも戦塵がおさまれば、彼らは人々の群れを求めて芸能を披露して小銭を稼いだ。彼らにとって芸能は生きるための生業であった。遊び事などではなく、見物人の財布の紐をゆるめさせることを目的とした切羽詰まった仕事であった。そのためには、まず観客を集めなければならなかったが、その鍵をにぎっていたものが芝居の内容、すなわち戯曲である。あるいは、戯曲的要素である。

幼い頃から「ややこ踊」という新機軸の芸能をひっそりて登場した阿国にとつて、当時、女猿楽にどれほどの人気があったにしても、それに追従してまで人気を求めぬ精神にはなれなかったであろう。権威や伝統をもととせぬ精神の持主であった阿国は、死の翳りを引きずった能の世界の登場人物には最初から見向きもしなかった。「かぶき者」という俗世間のいかがわしい若者を対象に選び、奇抜な「異形」姿で舞台に立とうと決心したとき、彼女自身に何

ほどの成算があったかは疑問である。「縦は異風なる男のまねをして」とあるように、それはあくまでもいくつかの演目のなかの一つにすぎなかった。しかし、彼女が伝統的な能の世界とはまったく異質な世界を対象として取り上げようと決意したことだけは一つの事実として銘記しておく必要がある。新奇なこと、珍しいことを求めた阿国もまた、まぎれもなく「かぶき者」と同じ精神の持主であった。

そのような阿国の舞台に接したとき、観客は喝采を送ったのであるが、そのときの観客は、阿国の舞台の何に對して喝采したのか。阿国の舞台姿のどこが気に入ったのか。問題である。具体的にいえば、「かぶき者」風俗に對してなのか、従来の能の舞とは異なる歌舞伎舞に對してなのか、あるいは阿国の肉体に對してなのか。いいかえれば、戯曲的内容なのか、表現手段なのか、俳優の肉体なのか、という三点に絞られる問題である。

もちろん、この三者を截然と分離することは不可能で、またそれが可能であったところでさして意味のあることでもない。おそらく三者が渾然と一体化したものだ。だからこそ観客の心をゆり動かす力となり、その結果、喝采が起こったのであろう。いずれか一方が突出すれば均衡がやぶれ、不自然さも目立ち、観客の心をゆさぶるほどの力を發揮しえなかったにちがいない。

けれども、歌舞伎の精神について考える場合、この問題を軽々に扱うことは許されない。問題は渾然と一体化したもののなかにかくされており、その見きわめがつかない

体をまだ見つけるにいたっていない中間層によって支持された結果であった。彼らはいつの時代でも多数派を占める体制順応派であり、保守的趣味の持主であった。

阿国が創始した歌舞伎踊は、最初からそのような伝統や保守的趣味とはきっぱりと訣別していた。彼女の舞台は、現実の世界を彷徨する市井の「かぶき者」が主人公であった。阿国の舞台に喝采を送った観客も、彼女に劣らず革新的な感性の持主であり、古臭いものには目もくれぬ新しがり屋だった。伝統や権威とは無縁な庶民は、自分たちの感性に忠実であり、気に入った舞台に喝采を送ることに躊躇しなかった。彼らの目には、舞台上の「かぶき者」の姿はまさに時代の英雄と映った。

前代からの能の伝統との対比で考えれば、出雲の阿国の舞台は、観客がおかれていた身分のちがいをあぶり出す効果をもっている。たしかに彼女は広範な観客層から喝采され、支持を受け、観客もまた種類の異なるさまざまな舞台に喝采を送っている。しかし、そのような多彩な舞台の中から阿国の舞台が次第に選り出され、熱烈な支持を受けるにいたった過程には、阿国の舞台のもつ本質が根強く関係していた事実を見逃してはならない。阿国の舞台の支持者は庶民のなかでも革新的な感性の持主であり、歴史や伝統に秋波を送る必要のない者たちだったからである。

阿国の登場した時期を一区切りとして、能と歌舞伎を対比してみると、古典的伝統をめざす前者が、たとえまがいものであったにせよ、優雅、幽遠、華麗、典雅な世界を指

向する上品なものであったとすれば、後者は慶長期という時代の空気を反映して、生氣のある、活気に満ちた、派手で通俗的な世界が好まれ、庶民的でいささか品の悪い世界であった、ということになるであろう。しかし、そのような明確な対比も、その根底には両者間の観客層のちがいが存在していたからこそ引き起こされた結果にすぎない。

歌舞伎の原点

演劇を成立させるための三要素として、俳優、戯曲、観客があげられている。劇場を加えて四要素とする場合もある。阿国の場合でいえば、出雲の阿国が俳優であり、彼女がまねた対象である「かぶき者」あるいは名古屋山三の人間性や挿話を表わすものが戯曲にあたり、その舞台を見て喝采を送った京都の観客がいて、演劇としての歌舞伎芝居の原型が成立する。能舞台を代用した舞台とそれをとりかこむ観客席からなる劇場が加われば、演劇の四要素である。当時、女猿楽に人気があったとしても、新しい芸能である歌舞伎と同列に論じることができない。俳優を女芸人がつとめたことは物珍しく、それで観客の人気を呼んだにしても、戯曲の内容は従来能の世界を踏襲したものであり、本来の新しさとは縁遠かったからである。古典文芸という「本説」に依拠し、現実離れをした世界に死の翳りの色濃い主人公が登場するかぎり、いかに女芸人がなまめいた肉

模倣した世界である。手猿楽はさらにそれを模倣し、水増ししたものであり、芸術的水準からいえば、時代の推移とともにその純度は低下の一途をたどった。だが、それにもかかわらず、権力の座にある者たちに気に入られて手厚く保護された理由は、能の世界そのものが王朝文化の一端に触れているかのような錯覚をいだかせ、彼らの虚栄心をいなく刺激したからであろう。

阿国の歌舞伎踊は、そのような能の伝統とは最初から一線を画していた。能の世界を支えていた王朝文化への憧憬、伝統尊重の姿勢とは対極の位置にあった。「本説」を尊重し現実界とは隔絶した死者の世界を描いた能の世界に対して、巷間をうろつく「かぶき者」を主人公にした歌舞伎踊の世界は、最初からいかなる「本説」にも属していなかった。市井の噂の的になっていた通俗そのものの世界であった。現実の「かぶき者」の姿をそのまま阿国はすくい上げた。現実から目をそらすのではなく、現実を肯定する阿国のたくましい姿勢が観客の共感を呼び、その結果、喝采をもって迎え入れられたのである。

観客の興味を強烈に引いたものは、いうまでもなく阿国によって新しい光を当てられた「かぶき者」の姿である。もちろん、それは市井にたむろしていた本物の「かぶき者」を舞台につれ出したわけではなかった。だが、現実の「かぶき者」がもっていた猥雑さ、行儀の悪さ、無法ぶりが、阿国の身体を通して一つの表現を与えられたとき、新しい時代の到来を予言する若者の姿として観客の前に光り輝い

たのである。

そこには劃然とした質的転換があった。それがあったからこそ、世間からは響感を買ひ、鼻つまみ者とされ、排斥されていたにもかかわらず、「かぶき者」は観客から喝采をもって迎え入れられたのである。

足利義満をはじめ歴代の將軍、秀吉、家康その他の武将たち、あるいは富裕な商人たちに愛好された能は、王朝文化への憧憬を根本とし、古典作品を「本説」とする、舞台上を死者の霊が闊歩する非現実的な世界であった。室町時代末期から桃山時代、さらに慶長期の初期にかけて、能は権威の象徴として強烈に作用していた。それぞれの時代を一気に駆け上がった成り上がり者たちが、その出自に対する劣等感を忘れ、伝統とのつながりを誇示するためには絶好の芸能であった。謡や鼓は武士のたしなみにさえなっていた。時代が下がるにつれて能衣裳がますます贅沢になり豪華になったことは、庇護者たちの関心が、能の世界を深く味わったり掘り下げたりすることよりも、外面的、表層的な世界を飾り立てることに向っていた事実を如実に現わしている。

権力者たちが伝統的な能の世界を楽しんでいた一方で、武将や富裕な商人は手猿楽をみずから楽しみ、保守的な一部の庶民は女能に喝采を送っていた。手猿楽や女能の人気とは、結局のところ、芸術的純粋性にはあまり頓着せず、まがいものの代用でも平気で受け入れてしまう神経の持主に支えられた結果であり、自分たちが本当に望むものの正

もつとも、「本説」を尊重し文化的伝統につらなることに喜びを見出だす気風は南北朝時代に突如として始まったことではなかった。「花伝」の時代をさかのぼること二百余年、「新古今」のなかで流行していた「本歌とり」の方法にその先蹤を求めることができからである。当時は作者も読者も古歌を多く暗唱していたので、どんなとり方をしても本歌を思い出すことが可能であり、本歌の情趣を新しい歌に移入し、あるいは結びつけることができた。津田は、そのような「本歌とり」の流行は、歌人が自己の情懷を自己の情懷として表現しなかつたからだとし、むしろ、表現するだけの自己の強い情懷がなかつたことにその原因を求めている。

当初、「本歌とり」は少なくとも作者の側からの発想によるものであったが、時代の経過とともに、二条良基にいたると、その所説はいわば読者・享受者の側から発想された論としての相貌を強くしていたといわれる。「新古今」の時代はまだ作者の側からの積極的な古典的伝統への渴仰の現われとして「本歌とり」が流行していたが、良基の時代にいたるとそれだけの積極性はなくなり、隠し絵の中から謎を探しだすことに喜びを見出だすように消極的姿勢へと変化して行く。作者と読者とに二極分化した結果である。専門的技芸がつよく要求される猿楽能になれば、二極分化的傾向がさらに顕著になるのは自然の勢いであろう。

とはいえ、世阿弥の場合、その謎解き遊びにあまり凝ることは許されなかつた。権威ある古典作品や人々によく知

られた説話などに基づいて作ることが大切である、という彼自身の言葉にもあるように、多くの観客を相手にする能の舞台はより耳近な言葉で語りかける必要があつたからである。

もちろん、能の作品はすべてが「本説」正しいものだったわけではなく、「本説」から離れたものもあつた。また現在能のように、現実の世界をふまえて作能される場合もあつた。けれども、それらのなかで由緒正しい典拠をもつ作品が高く評価されたという事実は、観客の中心をなす將軍や武将たちが古典的世界に強い憧れをいだいていたことを示している。陰謀や裏切りが日常茶飯事だった南北朝時代当時、現実の世界をそのまま舞台にのせたところで面白くもおかしくもなかつた。観客にとつて、猿楽能は自分たちが楽しむための気晴らしであり、慰めであり、しばしの間、不如意な現世を忘れるための仕掛けであつた。

もし、そうであれば、能の舞台は現実界をそのまま写したもののよりも、現実界から遠く隔絶された世界であるほうが目的にかなつていた。観客は現実界とは無関係な絵空事の世界を舞台上に見て楽しんだのである。南北朝時代から室町時代にかけて動乱のさなかにあつては、どのような事件を取り上げたところで、権力の座にある者のだけに関係し、その人の忌憚に触れ、機嫌をそこなうのは必定である。それゆえにも、能の舞台は現実界からかけ離れた絵空事の世界がもつともその目的にかなつていたのである。

王朝文化を起点に考えるなら、能は古典文芸の一部分を

時代の好みでへ幽玄を好む観客の前では、少々ものまねの原則から外れるにしても、へ幽玄のほうに近づけて演じなければならぬ、と語っている。すべては「見所を本にする態なれば」という猿楽能に対する認識が前提になっているのである。

津田から見れば成上がり者でしかなかった義満を「恐レタル心中アラワレズバ、又尾籠ナルベシ」というところまで、世阿弥は恐れおののき、その義満に気に入られようとして精一杯の努力をつづけた。その結果が世阿弥の能の世界であった。

義満以下、守護大名をはじめとする成上がり者たちは、金や権力は手にしたものの、文化的素養はまったくなかった。しかし、権威を失った公家たちがひけらかす古典的な文化の匂いに強烈に憧れた。義満自身、朝廷の有職故実に関する最高権威者である関白二条良基から公家としての心得や教養を授けられているが、武家の血は一朝一夕で入れ替えられるものではなかった。それだけに、伝統的文化に対する憧憬は熾烈であった。しかし、みずから管弦を奏でてみても、心の底から満足はできなかった。義満の世阿弥に対する常軌を逸した庇護ぶりは有名であるが、それは世阿弥の演じる舞台がもつとも彼の心になつていたのである。

津田が指摘するように、成上がり者の観客たちにとって、話には聞いていた物語の世界が舞台上で実際に動いてみせたことのほうが面白かった。彼らは原典となる物語を

自分で読んで鑑賞したり楽しんだりするだけの教養も根気も、最初から持合わせていなかったからである。

そのような観客を相手に日夜、能の修業に明け暮れた世阿弥は、「花伝」のなかで「この道の命」とまで断言した「能の本」を書くときの心得を説いている。そこでは、よい能とは何かを定義し、まず「本説」が正しいこと、すなわち権威ある古典作品や人々によく知られた説話などに基づいて作ることが大切である、としている。彼の言葉からも明らかのように、能の世界は「源氏物語」や「平家物語」「新古今和歌集」などの古典文芸を典拠として作能し、古典文芸の世界を垣間見させることでよしとする態度であったことがわかる。

いいかえれば、能の舞台に観客が求めていたものは、劇的な面白さをもった芸術的に完結した世界よりも、その舞台を通して典雅な古典の世界に遊び、由緒正しい文化的伝統につらなることであつたのである。猿楽能という当代随一の流行芸が、内容的には前代の古臭い文芸の世界を指向せざるをえなかつた理由は、当時の観客が、古典的伝統に接することで過去の貴人たちと同列の位置にみずから置きたいとねがっていたことによる。王朝文化に憧れてはみたものの、かつての宮廷人のように優雅に文芸の世界に遊ぶだけの素養も能力も欠いていた將軍や武将たちは、能の舞台上でまがいのもの古典的世界の一端に触れることで満足するしかなかった。それが、文化的素養を欠いた成り上がり者たちに許された精一杯の贅沢だったのである。

い、相国寺という禅院を建てながら、その供養には位階の高い天台真言の僧侶を羅致したり舞楽を奏したりして平安朝風の華やかな法会を営み、またいわゆる官伴僧侶を左右に従え、武人でありながら公家めかし、同時にまた禅僧の真似をするというように、彼のすべてがはなはだ乱調子なものであって、ただそれを一貫していることは、権力と富とにまかせて何事もしようという贅沢である、という。

なぜ、そのような結果になったのかといえば、衰微した貴族文学も、程度の低い民間演芸も、新たに伝えられたシナ趣味も、いずれにもその一つが本になって他のものを吸収同化する力がないのと、社会の中心である武士にそれを統一するだけの文化上の素養が足りないからであり、根本的にはそれらが武士自身の生活から作りだされたものではなかったからである。本来は彼ら自身の生活と関係のなかったものを富と権力によって急に外部から取り入れようとした。だから、目に見えるものごとごとく手に入れるが、ただそれを雑然と並べておくだけである、と述べている。

義満の行動に対する津田のいささか残酷すぎる批判は、しかし、中世以来の日本の文化を考えるうえでは一つの指針を示すだけの力をもっている。室町時代の文化の特性について、やれ幽遠の美であるとか、やれ貴族的であるとかいう俗書の解説が目立つが、津田はそこに成り上がり者の無秩序と混沌しか見ていない。それはまた、後の信長、秀吉、家康という武力によって権力の頂点に立った者たちの行動や好尚に対する批判にもつながるしたたかな視点でも

ある。

では、そのような義満に対する世阿弥の態度はどのようなものであったのか。

世阿弥の次男元能は父親の聞書を残している。「世子六十以後申楽談儀」(「談儀」)がそれで、その最後のほうに猿楽役者の日常の心がけが記されている。

いくつかある心得のなかでもっとも典型的なものは「神事ヲ本ニシテ、貴人の御前ナドニテハ、御意ノマ、タルベシ。シカレドモ、恐レタル心中アラワレズバ、又尾籠ナルベシ」のくだりであろう。貴人の前などでは貴人の御意のままに振舞わなければならないが、それだけでは不十分である。貴人を恐れている心が表面に現われないければ失礼にあたる、とまで述べている。そのような貴人を相手に能を演じ、貴人の機嫌をうかがうのが能役者の仕事であった。

世阿弥にとって観客は絶対的な位置にあり、観客の意向は何にもまして優先されなければならない。『風姿花伝』(「花伝」)の「第六花修云」には「力なく、この道は見所を本にする態なれば、その当世当世の風儀にて、幽玄をもてあそぶ見物衆の前にては、強き方をば、少し物まねにはづる、とも、幽玄の方には遣らせ給べし」とある。「見所を本にする態なれば」とは、観客を基盤として成立している芸なので、というような意味で、観客中心主義とでもいえるべき姿勢である。猿楽能の基本であるものまねは、対象をそっくりそのまま演じることが基本であるが、その

出した結果、当時は室町時代初期にもまさる活況を呈している。

家康は今川氏に預けられていた少年期から猿楽に親しみ、秀吉よりも早い時期から能とは深い縁があった。「当代記」にもあるように、三十歳の元龜二(一五七一)年とその翌年には、浜松で觀世大夫等にまじって彼自身も能を舞った由が記されており、相当に能好きであったらしい。將軍に任命された直後に二条城で將軍宣下祝賀能を三日間にわたって開催したのも、能好きの一面の現われである。家康もまた秀吉の政策を踏襲し、知行や扶持を四座の役者に与えて能を保護し、後には能を式楽の位置につけていく。

以上の経緯を見ても明らかのように、多少の浮沈はあったにしても、能はつねに足利幕府をはじめ、秀吉、家康等々、権力の座にある第一人者、あるいはそれにつらなる武将たちから愛好され、保護を受け、歴史と伝統を積み重ねてきていた。

では、なぜ能はそのような権力者たちに好まれたのであろうか。彼らから愛好されるために、猿楽芸能者はどのような工夫と努力を試みたのであろうか。

その疑問に答えるためには、まずその権力の座にある者たちの好尚や鑑賞眼そのものの性格を見きわめておく必要があるだろう。具体的にいえば、世阿弥にとって最大の庇護者であり、もっとも大切な観客であった三代將軍足利義満その人の好尚と鑑賞眼である。

世阿弥はその義満の好みに合った舞台をつとめるために修業し、その結果、猿楽能を大成させることができた。世阿弥は数多くの秘伝書を残し、そのなかで能に関する考察や秘伝を述べている。世阿弥の猿楽能に対する考え方は、義満の意向や好みをすべて受け入れることによって成立しており、その結果として、彼の能作品が存在したことがわかる。義満の好尚に形を与えた結果が世阿弥の能であり、義満好みの世界を形にして舞台上で造形することが世阿弥に課せられた仕事であった。

世阿弥にとってはそれほどまでに重要な位置を占めていた義満であったが、その義満について津田左右吉は「文学に現はれたる国民思想の研究」のなかで非常に厳しい目を向けている。その一例が義満の開いた北山第(金閣寺)に対するものであるが、北山第の全体は、寢殿造りとそれにとまなう在来の園池や禅院、または後に建て加えられた七重の大塔や、様式も感じもちがったさまざまものが雑然と並んでいるだけで、そこには一貫した趣味がない。それは彼の趣味から発せられたものではなく、ただ、あらゆる高価なものを集め、できるかぎりの華麗をつくそうという、成り上がり者の欲求の現われにすぎない、と見ている。

それは北山第の建築ばかりではなかった。義満の行動を拾い集めてみると、たとえば、因習的花鳥風月趣味の歌を詠み、連歌をするとともに、禅院の裡から出たシナ風の山水画などを遊び、管弦の伝授を受けるとともに、猿楽を愛し、座禅をするとともに密教的な修法祈祷をさかに行な

かったからであろう。

しかし、問題は霊そのものが現世とどのような関係にあったか、である。能の登場人物が憤怒や怨恨に凝り固まり、行き場のない怒りを現世に投げつけようとしていたのにくらべれば、刃傷沙汰で不慮の死をとげたとはいえ、名古屋山三は阿国と共に踊っているほど穏やかな心境でいる。逆にいえば、当時の人々はそのような形で死者である山三を考え、受け入れようとしていたのである。そこに、南北朝時代と慶長期との間の死者に対する考え方のちがいがみられる。

慶長八年、阿国の歌舞伎踊が京都の観客から熱烈な喝采で迎え入れられたのは、「かぶき者」のもつ異様な明るさにあつた。能の世界に登場する主人公の憤怒や悲嘆の陰惨な暗さとは異なり、「異形」「異相」の「かぶき者」は茶屋のおかかと屈託なくたわむれ、若者の魅力をふんだんに振りまいていた。その明るさが観客の共感をよんだのである。能の主人公が畏怖の対象でしかなかったのに反し、「かぶき者」の舞台姿は観客の共感を呼び、自分たちの同類として迎え入れられていたのである。

観阿弥・世阿弥父子によって大成された能は、室町時代に全盛期を迎え、その後も観世大夫が將軍から特別の庇護を受けていた。幕府の勢いが強かった時期には時めいていたが、その統治能力が衰えて下剋上の嵐が吹き荒ぶようになると、手厚い庇護を受けていた観世大夫も自分の力で生きる方途をさぐらざるをえなくなった。能界の事情を反映

して、室町時代の後期には手猿楽と呼ばれる素人出身の能役者が多数輩出し、京都などでは玄人以上に活躍するようになった。素人への教授料を収入源とする能役者に師事した富裕な商人が、芸自慢の舞台を披露するまでにいたっている。

織田信長は能に好意的であつたらしいが、戦いに明け暮れた彼は、能の世界に影響を与える間もなく本能寺の変に遭遇している。一方、その後を承けた秀吉は能界に多大の影響を与えた。

秀吉が本格的に能界と接触するようになったのは天正十三（一五八五）年、関白に任じられてからである。天正二十（文祿元、一五九二）年、朝鮮出兵の際、肥前名護屋（佐賀県鎮西町）に滞在したとき、金春大夫の弟子筋にあたる暮松新九郎から能を習いはじめ、翌文祿二年からは彼の能狂いが顕著になつていく。数十名もの能役者を名護屋に呼び寄せて能を催したり、彼自身も十数番もの能をおぼえると、徳川家康や前田利家等の武将を伴って三日間にわたつて禁裏で能を演じたりしている。もつとも、秀吉の場合には謡も満足にうたえない稚拙な芸で、権力者のわがまま以外のなにもでもなかつたらしい、とされている。

能界に対する秀吉の最大の貢献は、大和猿楽四座を保護する政策を打ち出したことで、おかげで四座の能役者は生活が安定し、芸事に専念できるようになった。秀吉・秀次父子をはじめ、家康、細川幽斎、前田利家等の有力者が競って後援したうえに、素人出身者を含む有能な能役者が輩

を獲得する。曲舞の節でうたわれる「クセ」が能のなかに組み入れられたおかげで、一曲の中心となる物語の内容の説明が容易になり、猿楽能における劇的表現の幅が一挙に広がった。

猿楽能や中世説教の曲舞の部分では、最初に陰惨な地獄の責め苦が語られるが、最後には踊念仏で救済される。地獄に落ちなければならなかった原因が「因縁」の部分として拡大されて語られ、それが劇的であればあるほど、そこから救い出してくれる本尊のありがたさが高まるという仕掛けである。

五来重は「踊り念仏」のなかで、曲舞の伝統をふまえながら阿国の歌舞伎踊について言及し、曲舞の地獄語りが救済の踊念仏でめでたしめでたしとなるところを、阿国と山三は「派手な装束に着替えて、猿若の道化を伴として陽気な連舞になる。これが実に中世の大念仏にかわる、近世的な亡霊済度の道であった」とし、阿国歌舞伎の成功はこの近世的発想にあり、「亡霊はあの世で済度されるのではなく、現世の快樂で済度される」という考え方にあった、と語っている。

地獄の苦しみは、踊念仏によって救済されたのである。能の場合も、ワキの僧の読経の功德によってシテは地獄の苦しみから解放されて成仏する。あるいは神官の祈祷の力によって悪霊は退散する。しかし、あくまでも、それはシテが苦しんでいる状況から救い出して「あの世」へと送り返すだけでしかなく、現世から断ち切られた別世界の出来

事として終始する。所詮、夢まぼろしの世界にすぎない。その意味では、現実感の乏しさは否めない。夢幻能と名づけられる所以であろう。ここでは、現実とは関わりがないことを前提に、霊たちには思いのたけの吐露が許されていたのである。

けれども、阿国が扮した「かぶき者」は、能の世界の登場人物とはかなり趣きを異にしていた。旧梅玉本「かぶきのさうし」では、山三の亡霊から声をかけられた阿国は彼を楽屋に招き入れ、若い女たちや一座の者を呼び寄せてもてなし、歌舞伎踊を踊って慰め、ついには連れ立って芸能を楽しんだが、やがて山三の霊は名残を惜しみながら帰って行く、という情景が描かれている。僧の読経や神官の祈祷と同じ機能を歌舞伎踊が果たしていたことがわかる。観客もすぐ近くの遊樂の地で目撃するのと同じ現実を目前の舞台上に見出だして、登場人物との一体感を楽しむことができた。それは臨場感あふれる愉快な楽しみであった。

出雲大社の巫女であったともいわれる阿国は、山三の霊を「あの世」から呼び出して共に踊って楽しんだ。彼女と霊との間にみられる関係はきわめて「平和的」で、「友好的」である。一方、僧侶や神官は、その役目柄からいっても、目前の悪霊退治がその任務であり、悪霊に対する対応は「威圧的」、「攻撃的」にならざるをえない。死者を「あの世」から呼び出してその思いを語らせることはあっても、魂鎮めや調伏ができる威力を授けられていない巫女は、霊を前にしたときでも「友好的」に接するしか他に方法がな

である。世間から指弾された男たちの系譜のなかで、舞台上に登場して観客から喝采されたのは「かぶき者」が最初であった。

たしかに、「かぶき者」の特徴である「傾かぶく」という姿勢には最初から無理があり、倒れる寸前の危うさがつきまとった。その無理は、ときに虚勢と映り、実際に破滅へと突っ走ることもあった。それは最初から毒を含む過激な世界であった。それが彼らの先駆者たちと異なった特徴であろう。けれども、はずれ者たちのもつ「危うさ」が時代の変換期に生きる人々の心を捕らえたことも事実で、彼らの開き直った無頼の姿に観客は共感したのである。阿国によって見出だされ、形を与えられた「傾かぶき」の世界は、時代の変わり目の谷間で、一つの萌芽として、小さな芽を芽吹きはじめたのである。

能の伝統と阿国

『当代記』における「かぶき躍」の記事は、それを踊った者の名が「国」という名前であったこと、およびその職業が出雲の国の「神子女」であったことを伝えている。出雲の国は彼女の出身地を意味するのか、それとも出雲帰りを意味するのかは不明で諸説があるが、いずれも確証あつてのことではない。出雲大社とのかかわりが問題とされ、その「神子女」すなわち巫女であった旨が語られているに

すぎない。一説に、彼女は一種の「歩き巫女」だったとされ、出雲から京都までの街道を売色をしながら旅をしていたともいわれるが、一方では、それを否定する説もある。

後年、能の構成法にならって描かれた「かぶき草子」では、阿国が扮した名古屋山三は、貴賤群集の観客の中から招き出され、能舞台を代用した舞台上に登場する。非業の最期をとげた天下の美男子が「あの世」から招き出されての登場である。

能には夢幻能と現在能があるが、夢幻能におけるシテは、諸国一見の僧や神官が扮したワキによって招き出されて冥界から登場する。冥界とは「冥くらい」界せかい」のことで、冥途である。仏教風にいえば地獄であろう。冥界から登場するのであるから、当然、そのシテは死者であり、文字通り「地獄の苦しみ」を味わっている。それだけに、地獄へ落ちざるをえなかった生前の行為を悔い、この世に深く執着を残している。その思いが凝り固まって死霊や怨霊となり、晴れやらぬ憤怒や怨念を語り、激しい悲嘆や怨恨を舞歌を通して表現する。死者を冥界に迷わせる原因は激しすぎる感情であり、この世への憤怒である。それらが舞台上で舞歌二曲によって具体的に展開されたものが猿楽能の世界である。

中世には、寺社の勧進にやとわれて寺社縁起と地獄語りの因縁舞をする女曲舞があり、たいへんな人気を呼んでいた。この曲舞に注目して猿楽能のなかに取り入れたのが世阿弥の父親観阿弥で、そのときから猿楽能は飛躍的な人気

特徴ともいうべき、なよなよしたり、はにかんだり、はかなげな素振などをしていたのでは、殺伐とした時代の空気に押しつぶされてしまう。時代を切り開いた男に仮装し、男に変身することによって、はじめて時代の空気という後押しを受けて、大きく飛翔することができるのである。

そして、庶民もまた、そのような阿国に導かれて舞台上に「かぶき者」の新たな魅力を発見することができた。新しい世界の発見である。阿国は鼻つまみ者の「かぶき者」などにかかわらず、時代の英雄である家康やに信長に扮することができたはずであるが、それをしなかった。それではあまりにも凡庸にすぎると。だれ一人としてまともに扱わぬ「かぶき者」を取り上げたからこそ、観客が驚いたのである。観客は阿国の舞台を通してはじめて「かぶき者」の魅力を発見したのである。茶屋のおかかと戯れる阿国の「かぶき者」の姿に、なんともいえぬ色気を感じた。観客は阿国の舞台に喝采を送り、自分たちの英雄として受け入れたのである。そこに、芸能者と観客との間の幸福な合体の一瞬が生まれた。

そのとき、それまでは恐る恐る遠巻きに見ていた荒くれどもの姿が、急に身近になった。「ガン」をつけた等と難癖をつけられずに、安心して乱暴者たちの姿を見ることができるようになった。その安心感をつくりだしたのは、いふまでもなく出雲の阿国である。阿国に導かれて、観客は手に負えぬ乱暴者たちとばかり見ていた若者にもべつの魅力が存在することを発見し、親しみさえおぼえ始めたので

ある。その何よりの証拠が、周囲から起こる喝采であった。もちろん、そのような親近感は見物人だけに許される特権的立場であり、それが芝居見物の醍醐味であった。そして、それはまた、ある意味では、時代との合体感という幸福な瞬間を観客にもたらしすものでもあった。

刃傷沙汰で倒れた名古屋山三の例にもみられるように、荒々しい乱暴狼藉を特徴とする「かぶき者」も意外な脆さをかかえている。剛勇無双の荒くれ武士の宇右衛門にはただ一刀のもとに切り殺されてしまったことでもわかる。所詮、人殺しを本来の仕事と心得ている本物の武士の前では、小姓上がりの色男などはひとたまりもなかった。「かぶき者」は武将の雄々しさからほど遠く、男としては頼りない。悪党や京童には雑草の強さがあつたが、彼らにはその種の強さが欠けていた。悪党はもつと破壊的であり、京童はしたたかであった。婆佐羅は豪快であった。欲しいものは必ず手に入れるという野太さと強烈な自己主張があつた。

もつとも、「かぶき者」にも、それらの要素がまったく欠けていたわけではなく、微量ながらも保持していたに相違ない。それらが舞台上で阿国によってまねられ、誇張され、変形され、表現を与えられたとき、「かぶき者」はその先駆者たちと訣別し、別次元の存在として輝き出すことになる。現実の、歴史の周辺をうろつく貧相な脇役の位置を脱し、時代の主役として観客の正面におどり出し、妖しい魅力を発散させ、観客から割れるような喝采を浴びたの

であった。九年間の時間的経過を経た慶長十七年当時には、名古屋山三の伝説的人気も定着し、「かぶき者」と山三とが同一視されるにいたった経緯は十分に理解できる。しかし、慶長八年当時にしても、伝説の助けを借りるまでもなく、「かぶき者」は十分に魅力ある存在として観客に映っていたはずである。それは、山三の噂が聞こえてくる以前に、阿国の歌舞伎踊がすでに京都で評判を得ていたことからも明らかである。

「かぶき者」は趣味の統一もなく、上品さや優雅さとはまったく正反対の存在であった。まさに「異類異形」であり「異風なる男」であった。それは豪華絢爛を好んだ桃山時代の名残を引きずり、活気に満ちた慶長期の空気にびつたり合った華やかさをそなえていた。常識的な世界に背を向けて生きる彼らは、「異様」な風体を誇示しながら荒々しく「乱暴狼藉」をし、「乱世の風流」を気取ってみせ、その一方では、北野天神の門前に起こった「居茶屋」という新しい風俗を反映し、「色めいた振る舞い」をして得意になつていたのである。

阿国の革新性は、そのような町のならず者の風俗に新しい時代の息吹をいち早く嗅ぎとつたところにある。後日、天皇や家康が禁止して押さえこもうとした風俗のなかに従来と異なつた斬新な意味、すなわち男の色気や魅力を見いだし、それを身体で表現してみせたのである。

それは彼女が発見した新しい時代の姿であった。急速に変化する時代の渦中にあつて、風変わりな風俗や奇矯な行

動を通してしか自己を表現できぬ若者のもどかしさに形を与えた。肩をそびやかせ、「突つ張つた」若者たちの生き方に共感を示し、その声を代弁し、行動を支持し、応援したのである。

阿国の行動は、無責任な付和雷同だったかもしれない。けれども、彼女によつて舞台上でまねられた瞬間から、「異様」な、狂気の沙汰としか見られなかつた町中の「かぶき者」は一躍脚光を浴び、時代の主役の位置へと駆け上がったのである。同時に、「かぶき者」をまねることによつて、「好女」にあらざる三十女も舞台上で喝采を受け、一瞬の光芒を放つて輝いたのである。

阿国が男装をしたのは、混沌とした時代の花形である「かぶき者」を舞台上で演じ、華やかな男の一瞬を生きたかつたからであろう。関ヶ原の戦いからわずか三年後、戦乱の余燼がまだ残る、尚武の気風が色濃かつた時代の空気からいっても、それは男の姿でなければならなかつた。鎌倉時代の白拍子が烏帽子をいただき太刀を佩いた男装をしたのと同じである。後日、阿国の歌舞伎踊の人気に便乗して京都の遊女たちによる、いわゆる遊女歌舞伎が人気を呼ぶようになるが、一座の頭で和尚と呼ばれる彼女たちは、佐渡島正吉、村山左近、岡本織部、出来島隼人、村山主殿、幾島丹後守などという男名前を名乗っている。阿国自身も後日、小野対馬守を名乗っていたという。

それが時代の空気というものである。阿国の場合も、自然のままの女の姿では、時代の空気に負けてしまう。女の

はべつに名古屋山三という特定の人物だったわけではなく、北野門前の盛り場でよく見かけられる無名の「かぶき者」であった、ということになる。もつとも、ほどなく山三の死の報せを聞いた観客が阿国の舞台を見て、まるで山三の亡霊が現われたみたいだ、と評判し合ったことはおおいに考えられる。この辺の事情が次第にあいまいになり、後世の俗書では、慶長八年に阿国が演じた「かぶき者」は最初から名古屋山三をモデルにしたものである、とされるようになったのであろう。一説には、寛文・延宝(一六六一〜一六八〇)頃、山本土佐掾が「名古屋山三」という浄瑠璃作品を上演して評判になってからのことであろう、とされている。

けれども、当初、阿国が演じたのは、あくまでも「かぶき者」一般であり、名古屋山三その人ではなかった。「異風」「異相」の「かぶき者」を演じていたところに、偶然、遠くから名古屋山三の不慮の死の噂が京都へ伝わってきた、次第に舞台上の「かぶき者」の姿と二重写しにされていった、というのが事実の経過であろう。

当時、名古屋山三は不破万作とともに天下に知れわたった美男子であった。豊臣の家臣名古屋因幡守の子で、蒲生氏郷の小姓として仕え、美少年の誉れ高く、伊達者としても知られたが、同時に「名古屋山三は一の槍」と小歌にまでうたわれた武勇の者でもあった。文禄四(一五九五)年に氏郷が没すると剃髪して宗円と号したが、まもなく還俗して九右衛門と名のり、妹の於岩が美濃国兼山城(岐阜県

可児郡兼山町)の城主森忠政の正室であった関係から、秀吉の死後、慶長五年には五千石の高禄で抱えられている。忠政の転封にしたがって美作院ノ荘(岡山県津山市)へ移ったが、三年後、同藩の剣豪井戸宇右衛門といさかいを起こし、ただ一刀のもとに切り殺されてしまったという。享年、三十二。

彼は京都で、傾城はもちろん禁裏仙洞の女房、公家の女中などを相手に数多くの恋の冒険を経験し「かぶき者」として評判になっているが、それは還俗してから京を離れるまでの数年間のことであつたらう、という。「森家伝記」には「名古屋は美男故、物毎花麗を好ける故、刀脇差拵も、花美に拵差ける」とある。その刀を宇右衛門が「これは菖蒲刀か」と悪口したのが喧嘩の原因だったという話もある。

旧梅玉本「かぶきのさうし」の詞書によれば、「お国がその日のいでたちには、肌には紅梅の小袖を着、上には呉服の花やかなりける小袖と赤地の金欄の羽織に、萌黄の裏をうちたるを着て、紫の扱き帯をむんずとしめ、いらたかの数珠を首にかけ、金鐔の二尺六寸なる白鯨鞘の刀を差し、金の張鞘の二尺ばかりなる大脇差をはねざしにさしこなし、腰のさげもの何々ぞ、梨地蒔絵の印籠に紺地の金欄の大巾着、金の瓢箪取りまぜて、くすみてさげし有様は駒出づるほどにぞ見えたりける」という華やかなものであつたらしい。

出雲の阿国が舞台でまねたのは、そのような「かぶき者」

という一条をみても十分に想像できよう。

そのような宮中の有様であったが、芸能好きの女院の御所では、伝統ある公家風文化とは異質な庶民の各種芸能が招じ入れられ、無聊をなぐさめるよすがとされていた。女院自身宮廷内に出没する「かぶき者」の姿を当然、目撃していたはずである。そのような「かぶき者」をまねて踊った出雲の阿国の芸を見て楽しんだ女院の精神構造は非常に興味深いものがある。

女院御所では、慶長八年三月と同年六月に手猿楽が上演されている。手猿楽とは素人出身の能役者の芸のことで、禁裏をおもな活躍舞台にしていた。経済的に困窮していた宮廷では専門の猿楽を招くほどの余裕がなく、薄謝ですむ素人を重用したからであろうとされている。

阿国の歌舞伎踊も、そのような庶民芸能の一つであった。

後日、当時を回顧した「当代記」の慶長八年四月の条には、京都における阿国の歌舞伎踊に関して次のような記事が残されている。翌月、阿国が女院御所へ招かれたのは、そのときの評判がもたらした結果であろう。

「此比かふき躍と云事有、是は出雲国神子女（名は国、但非好女）仕出、京都へ上る、縦は異風なる男のまねをして、刀脇指衣装以下殊異相、彼男茶屋の女と戯る体有難したり、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」

「異風なる男のまねをして」とあるように、このときの阿

国は男装をし「かぶき者」の風俗をまねて踊をおどった。なぜか、このときの記事は彼女のことを「但非好女」と注釈を入れている。これさえなければ、後世は歌舞伎の始祖を絶世の美女と想像したことであろうに罪作りなことをしたものである。彼女が男装をしたのは、当時、町中をわがもの顔に闊歩していた「異相」の「かぶき者」に扮するためであったが、三十歳前後になっていた彼女は、美女にあらず、と注釈のついた素顔を衆目にさらしたくなかったからであろう、という説明もなされている。

しかし、いま、ここでは、阿国が当日演じたいくつかの芸能のなかで、「縦は（たとえば）」と具体的に言及されている「異風なる男」と「刀脇指衣装以下殊異相」における「異風」と「異相」に注目してみたい。

いうまでもなく、この「異風」と「異相」こそが「かぶき者」の特徴であった。

阿国の舞台の様子は、京大本「国女歌舞妓絵詞」、旧梅玉本「かふきのさうし」（松竹大谷図書館蔵）および大和文華館蔵の断簡の三種類が知られており、「かぶき草子」と呼ばれる一群の絵本に仕立てられて当時の様子が伝えられている。これらの草子は読み物として創作されたもので、実際の舞台の様子を伝えたものではなく、また慶長八年当時のものでもない。慶長十二年に京都を去って江戸で歌舞伎踊の興行をした阿国が、諸国巡業の末、慶長十七年に京都へ戻ってきたときの舞台であろうとされている。

逆にいえば、慶長八年当初、阿国が演じた「かぶき者」

た。

豊臣秀吉が千利休や津田宗及等を茶頭として北野の森で大茶会を催したのは天正十五（一五八七）年十月一日から十日間のことで、これを契機に北野の名は世に一段と高くなった。二年後の天正十七年、のちに「上七軒」と呼ばれる遊里のもととなった「居茶屋」が開かれたのも、大茶会の評判で参詣人が増えたことが一因であったろう。その結果、北野天神の門前は清水寺や祇園を有する鴨川東岸や五条橋周辺とならぶ洛中きつての遊樂の地となった。

のちに、歌舞伎の誕生として位置づけられることになる出雲の阿国一座がはじめて歌舞伎踊を演じたのは、慶長八年四月、家康の祝宴に招かれた武将の家来や参詣人でにぎわう北野の地であった。新しい時代の幕開きのなかで人々の心は浮き立ち、はなやいでいたことであろう。

そのようなとき、伊達者として評判の高い名古屋山三の死が伝えられてきた。山三の死は、一説には四月十日とも五月三日ともいわれる。阿国が北野で歌舞伎踊を初演したのは同年四月とまではわかつているが、何日だったかは不明である。しかし、四月四日から三日間、二条城で行なわれる大饗宴のために各地から集まる武将や家来を見込んで北野天神で興行を張ったとみるのが自然であろうから、その二、三日前から始まっていたと考えてもよいであろう。もし、山三の死が四月十日であったにしても、その噂が京都に届くの十日はかかるだろうから、少なくとも、山三の死の知らせを聞いて急遽、阿国が歌舞伎踊を考え出した

のでないことだけはたしかである。まして、五月三日であればなおさら、阿国の歌舞伎踊と山三の死は直接的には関係ないことになる。

阿国の歌舞伎踊は、その後、山三の死の噂という追い風を受けて一段と評判を高めて行つた。歌舞伎の歴史の始まりである。

阿国はさらに五月六日、芸能好きで有名な女院（後陽成天皇の母。勸修寺家出身、新上東門院）の御所でも歌舞伎踊を踊っている。阿国の踊があつたことは「時慶卿記」【御湯殿の上の日記】「慶長日件録」等で伝えられている。この頃の阿国の踊は「ヤ、コ跳」と「かふきをとり」の二種類の名称で記されており、「慶長日件録」のみは、このときの踊を「かふきをとり」と記している。同じ芸能に対する名称が分裂しているのは、この時期を境に阿国の芸の性格が変化しつつあつたことに観客が気づきはじめていたことの現われであろう。

武士たちの鬪争を横目に、覇権争いから無縁になつて久しい宮廷であつたが、戦国時代末期の血なまぐさい外界の空気が容赦なく宮中にも吹き込んでいた。家康が征夷大將軍になつて半年以上がたつた慶長八年九月になつても、朝廷は壁書五条を発し、宮中の下級武士たちの乱暴狼藉を禁じなければならなかつた。当時の宮廷は荒廢の極にあつて綱紀もゆるみ「かぶき者」の温床になつていた。その様子は「御車寄・御門以下らくかき、柱をきりきさみ、番所の戸障子をはつし、敷物などにするごと、かたく禁制の事」

出陣の阿国 (1)

高野敏夫

Izumo-no-Okuni (1)

Toshio Takano

Abstract

It was the 8th year of Keicho (1603) when Iyeyasu Tokugawa was ordained Shogun, the highest General, and laid the cornerstone of the long Tokugawa Shogunate. It was also the same year when Okuni from Izumo made her first performance in public, mimicking the style of a kabuki-mono, at Kitano - Tenjin Shrine in Kyoto, which was called kabuki-odori and was a real start of the long history of kabuki in Japan.

Okuni's kabuki-odori consisted of vivacious dancing and gay songs with amusing stories, the features found in later kabuki. She acted an outlaw who boasted of being a bandit wearing a hilarious costume and playing around with teahouse girls. Such sexual transformation was a theatrical expression of eroticism. By mimicking a kabuki-mono, an anti-social gangster, she expressed the feeling of populace who were obliged to survive through the change from the Wartime of Nobunaga and Hideyoshi to the Peacetime of Iyeyasu. Her audience rightly

sensed the coming of a new theater, completely different from the traditional *noh* plays or *kyogen* comic plays, and gave a big applause to each performance of Okuni. However, the more popular *kabuki* became, the stricter the Tokugawa government became. In spite of the fact that they meddled into *kabuki* performance one way and another, *kabuki* tactfully outlived their oppression and survived to be a more powerful theatrical existence.

The present paper is a part of a coming volume, *Kabuki no Seishin* (The Spirit of Kabuki), which I am now writing.

Received Apr. 28, 1997

舞台上の「かぶき者」

歌舞伎の歴史にとって、慶長八（一六〇三）年は記念すべき年である。

それはまた、慶長五（一六〇〇）年の関ヶ原の合戦で勝利を得た徳川家康が、三年後に征夷大將軍となって江戸に幕府を開いた年でもあった。それを記念して、家康は四月四日から三日間、京都二条城で大がかりな饗宴を催し、將軍宣下の祝賀能を開催している。全国から集まった武将や家来で京都の町はふくれあがり、大勢が盛り場へ押しかけてにぎわいを見せていたものと思われる。

当時、北野天満宮（北野天神）の門前は参詣人や遊興者でにぎわい、芸能者にとっては興行の一等地とされていた