

夫 敏 野 高

いことを示す一例である。逆にいえば、観客に関心があるのは自分たちが喝采を送った舞台だけで、それ以外はどうでもよかった。

その二つの山頂の間には、天正九年前後から慶長八年にいたる二十二年余の歳月が経過している。阿国自身は宮中や大寺社における「ややこ踊」から歌舞伎踊へと一大飛躍をなしとげ、活躍舞台も宮中から北野天神境内の盛り場へと移動し、さらに清洲・桑名から江戸にまで巡業の足をのばしている。偶然の結果ではあるうが、それはまた、その翌年の信長の死から始まって、秀吉の天下とその終焉、家康の全国制覇への過程という激動の時代とも重なっていた。

(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

えなかつたことのもつ意味は、そのような文脈で考えられなければなるまい。

結果的には、阿国は数多くの芸能との競争に敗れることになる。

慶長十二年二月二十日、阿国は江戸で歌舞伎踊を興行している。江戸における阿国は、都をはじめとする諸国の人気をひっさげての登場であり、観世・金春両座の大夫たちの心胆を寒からしめるだけの迫力をそなえていた。しかし、阿国の足跡はその後まったく途絶え、一説には駿河国府中で死亡したという記事まで現われる始末であった。

もちろん、それは妄説で、慶長十七年には京都へ戻って歌舞伎踊をおどっている記録が残っており、そのときも相変わらず名古屋山三に扮した歌舞伎踊の舞台をつとめている。意地悪くいえば、慶長八年四月以来の阿国は、九年間にわたって当初の当たり芸から抜け出して新境地をさぐり出すにはいたらなかったことがわかる。江戸時代の発足という激動の時代に、ただ一つの当たり芸か、あるいはその変形の芸だけに頼って舞台に立ちつづけるなら、観客の熱い喝采を失ったとしても止むを得なかった。

慶長十七年当時の阿国は、すでに四十歳近い年齢になっている。それ以後の芸能活動にいたっては足取りも定かではなく、やがては芸能の世界から完全に忘れられ、姿を消して行った。

阿国は流動化する観客、具体的にいえば、時代とともに急速に変化する観客の心について行けなかった。「見あき

申候」という観客の意向を受けて、それに合わせてみずからを変化させられなかった。「二の矢」を放てなかったのである。

もつとも、阿国自身も、新しい時代の展開とともに通俗化し下品になって行く観客の意向につきあいきれぬものを感じていたものと思われる。慶長八年四月を境に一時盛り上がった観客の心は、時代とともに急速に変化した。何よりの証拠が、厚顔無恥な、単なる模倣者にすぎぬ遊女歌舞伎が、京都四条河原で数万人におよぶ観客を集め、全国各地で女歌舞伎の人氣が高まっていたことである。かつて北野天神の舞台で阿国に喝采を送った観客の姿は、もはやそこにはなかった。時代が変わってしまったのである。

阿国は自分を受け入れてくれる新しい観客を求めて別の土地へと移動する道を選んだ。彼女は、通俗化し下品になってゆく観客の意向に合わせて、みずからを変身させることを拒んだ。そこに、歌舞伎の創始者出雲の阿国の矜持があった。

阿国の経歴をたどるとき、記録に残されているものは、八歳と十一歳の幼女による「やややおどり」と、三十歳過ぎに突然開花した歌舞伎踊の二つの山頂である。「イタキケ」ない幼女から、過激な毒を含む「かぶき者」への変身である。この二つだけが観客の喝采を受けたことよって記録にとどめられたが、あとの部分は歴史の暗闇の奥底深くへと没し、その細部にいたっては皆目、見当がつかない。観客の支持がなければ、芸能は決して独力では存在しえな

禁中で伊勢踊が行なわれ、翌月までつづく。

この年、佐渡嶋歌舞伎が起こる。

この頃、操り、浄瑠璃、三味線が流行する。

九月二十一日、院の御所で操りあり。

慶長二十年は七月十三日に元和と改元される。

この年三月二十七日、京都四条河原で操り興行。

三月には、駿府で伊勢踊が流行する。

元和二年九月十一日、禁中で女舞。

この年三月、イギリス商館長リチャード・コックスは江戸で歌舞伎女を招いている。さらには十月には大坂でも招いている。

慶長十年代から元和四、五年（一六〇五～一六一八～九）までの十数年間は、諸国に歌舞伎の興行記録が最も多く見出だされる。巡業の歌舞伎一座が各地をまわり、人気を集めていたことがわかる。歌舞伎踊の創始者である出雲の阿国の存在は、騒々しい歌舞伎の活動のために、きわめて影が薄くなってしまった。歌舞伎に対する諸国の大名の対応はまちまちで、幕府も、歌舞伎、すなわち遊女歌舞伎に対してまだ一貫した指示を出すにいたっていない。当時は、諸国で新しい町づくりが行なわれており、歌舞伎を人集めに利用しようとする各大名の意向が反映された結果である、という意見もある。

これらの記録で目につくのは、慶長十三年五月、家康が駿河における歌舞伎および娼妓放逐を命じ、阿部川べりに遊女町を作った一件である。放逐の理由は、客の男たちが起こした喧嘩沙汰が原因とされ、べつに遊女をめぐる風紀上の問題が原因ではなかった点が面白い。

当然ながら、これらの芸能記録はごく一部分にすぎない。記録に埋もれていたものを先人たちが丹念に広い集めた結果である。もちろん、記録に残らなかったもののほうが圧倒的に多かつたであろう。

それはともあれ、これらの多彩な芸能が各地で興行され、客を集めていた。興行場所は京都の宮中、北野天神、四条河原をはじめ、駿河、三河、名古屋、江戸、熊本、金沢、秋田等々各地に及んでいる。芸態も能、女能、幸若舞、歌舞伎とさまざまである。後にはさらに伊勢踊り、操り浄瑠璃、馬鹿踊、女舞、女浄瑠璃、風流等も出現する。阿国の競争相手ということになれば、すべてが該当した。

問題は、これらの芸能のなかで勝ち抜いたものが何であり、最終的に主流の座を占めたものがだれであったか、である。主流に立つということは、最高の価値をもつものとして同時代の観客から支持されることである。もちろん、それは、舞台上の芸能が独自に、自律的にそなえているわけではない。すべては、観客の側からの評価を得た結果としてきまる。最後にそれを決定したのは各地の観客であり、とりわけ、京都の観客が強い影響力を行使した結果である。「見あき申候」と酷評された出雲の阿国がその勝者になり

隼人という歌舞伎女を自国へつれて帰ったが、見物の男女が群集し、しばしば喧嘩沙汰を起こした。

この年、清須の兵衛が名古屋で操り芝居を興行。

慶長十三年二月二十二日、京都四条河原で女歌舞伎を興行。数万人の観客が集まったという。

同年五月、隣国の駿河の国では、家康が女歌舞伎および娼妓放逐を命じ、阿部川べりに遊女町を作っている。「当代記」によれば、出来島隼人を連れ帰った際「男女群集し、屡喧嘩ありしゆゑ云々」とその理由を記している。

同月、水野日向守は出来島隼人をつれて上京し、聚楽で勸進法楽興行をしている。貴賤の見物が市をなしたという。そのときの様子を「当代記」は「去年十月、歌舞伎女（名号出来島隼人）召連被下けるか、去月比引連令上洛、衣裳以下きらひやかにしてかふきける云々」と伝えている。

八月四日、清涼殿黒戸の前庭で練り供養の踊。十三仏の扮装で踊ったという。

慶長十四年七月、家康は、駿府で男女の踊を催させている。阿部川町の遊女も出る。

和歌山城主浅野幸長が葛城という歌舞伎太夫を買い取り、召し抱えたという。幸長は慶長十八年八月、三十八歳で早世している。「当代記」は、歌舞伎女を召し抱えたことが原因だった、と記している。

同年、与次兵衛が、尾張熱田の外れで歌舞伎を興行している。このとき、加藤清正の足軽が刃傷沙汰を起こした。

慶長十五年二月、名古屋城再築の際、女歌舞伎を催して諸侯の労を慰める。一説には、主催者は加藤清正だったともいわれる。

同月、大和大安寺でカブキ踊。

四月、金剛三郎大夫、京都で勸進能を興行。

この年、加藤清正は熊本、塩屋町の武者溜で勸進能を行ない、その後で歌舞伎を催している。

慶長十七年一月、阿国が北野で歌舞伎踊を興行した記録が残っている。

四月十三日、新上東門院の御所で歌舞伎踊が行なわれているが、それも阿国だったか、とされている。

同月七日、遠く秋田城下ではじめて歌舞伎が興行されている。

十一月、禁中で女歌舞伎が催されている。

慶長十八年二月十三日、禁中で再び女歌舞伎。

十月、畿内で伊勢踊が流行して翌年までつづき、ついには禁中でも九月から十月にかけて伊勢踊が行なわれている。

慶長十九年六月、金沢で芝居・操りを興行。

九月二十一日、院御所で操り興行。

歌舞伎踊を演じてから一年後である。おそらく女猿楽と前後して阿国は北野天神を去り、近畿や尾張へ巡業に出かけたのであろう。

同年七月二十三日、上京下立売の御用商人亀屋栄任が女院の御所で踊りを催している。下立売の者たち五十人ほどが金銀を尽くした出立ちで踊ったという。秀吉在世中、家康は上洛の際、この亀屋栄任邸にしばしば滞在している。栄任は千姫の婚礼の際に呉服調度を整える役目を与えられるほど家康から深い信任を受けていた。栄任はこの踊を契機に女院に接近をはかったものとされている。

八月十四日、秀吉の七回忌のため、家康は秀頼とともに豊国社臨時祭を催す。このときの熱狂的な風流踊は有名で、「豊国祭図屏風」に微細に生き生きと描かれている。風流踊の人数は五百人、それに警護の衆や床几持ち等が五百人加わり、合計千人がくりだしている。踊り手は上京三組、下京二組、それぞれ百人が一組となり、紅梅摺箔の花笠をかぶり、手には造り花を持ち、扇・帯・草鞋にいたるまですべて紅・金銀であったという。

十月、阿国は清洲や桑名で勸進興行を行なっている。

慶長十年三月七日、清涼殿の黒戸の間で、浮船太夫という遊女による女房能がある。

十月、女院の御所で幸若舞が行なわれた。

慶長十二年二月十三日から四日間、江戸城本丸と西の丸

の間で、観世・金春両座の勸進能があり、都鄙の者たちにも見物を許した様子が「当代記」に記されている。家康・秀忠の両御所が棧敷を構え、諸大名も同様に棧敷を構えて見物し、四日間の興行で百二十貫文の勸進銭が集まった。そのうち、棧敷からの分は六十貫文で、棧敷一間につき永楽銭一貫文だったという。一人十銭ずつの勸進については、「ややこ踊」などと同じでは外聞も悪いからと勸進の札を立てず、人を見て勸進銭をとったという。新興の芸人と同じ扱いを受けたくないという能役者の気位の高さを物語る一挿話であろう。

面白いのは、阿国が歌舞伎踊で評判をとってから四年後の慶長十二年にいたっても、まだ「当代記」に記されている能役者たちは「ややこ踊」という名称を用いていることである。観世・金春両座の者たちは前年、京都から江戸へ招かれているので京都における阿国の評判は十分に承知していたはずであるが、新興の歌舞伎踊などは無視しようとする能役者の意地からか、相変わらず「ややこ踊」という名称を用いている。

四日後の二月二十日、その同じ能舞台を使って、出雲の阿国による歌舞伎踊が行なわれている。能役者たちの杞憂が現実となったのである。「当代記」には「国と云かふき女、於江戸にをとる、先度の能のありつる場にて勸進す」とある。しばらく消息を絶っていた阿国の江戸初お目見得は、かなり華々しいものだったことがわかる。

同年十月、三河の国刈屋城主水野日向守勝成が、出来嶋

ありすぎた。

もちろん、阿国を一概に責められぬ事情もあった。世阿弥と阿国との間には、観客の質の点で、決定的な相違があったからである。世阿弥の場合、中心的な観客は將軍義満であり、守護大名であり、大寺院の僧侶たち、すなわち、南北朝時代の中枢を占める権力者たちであった。一方、阿国の場合は、宮廷の観客という最上層があつたにしても、財政的に破綻して久しい宮廷では褒美の額も高が知れてゐた。阿国の場合は、ほとんどが下級武士や庶民によつて構成される無名の観客であり、世阿弥とは比較にならぬ収入しか当てにできなかった。じつくり腰を据えて、芸の世界を育て上げる時間的、精神的余裕がなかつた阿国は、手持ちの芸をたずさえて、新たな観客を求めて他の地へ移動するしかなかつた。

芸術的獨創性に関していえば、阿国の功績は偉大である。けれども、一年半もたたぬうちに観客から「見あき申候」といわれてゐた事実は無視できない。あるいは、もつと早い時期から飽きられていたのかもしれない。そのような観客席の様子を察知してゐたからこそ、阿国は京を離れて巡業に出たのであろう。歌舞伎踊という獨創的な芸能の世界を開拓した阿国は、創始者としての栄光を残して、やがて観客から急速に忘れ去られて行つた。そして、厚顔無恥な、単なる模倣者であり、剽窃者にすぎなかつた遊女歌舞伎が、京都の河原で何万人もの観客を集め、急速に人氣的となつて行つたのである。阿国の歌舞伎踊に喝采を送つた観客

のあまりにも早すぎる心変わりであつた。

阿国によつて発見された「傾いた」精神が、舞台上でみごとに形象化され、やがては名古屋山三の姿として花開き、それをめがけて、観客が一斉に群がり集まつた。それが阿国歌舞伎であつた。それに触発された遊女歌舞伎の興行者は、いち早く阿国の人氣に便乗し、資力にものをいわせて大がかりな舞台を展開した。阿国が「かぶき者」の風俗からその精神をかすめ取つて形象化に成功したとすれば、今度は遊女たちが阿国の歌舞伎踊からその精髓を抜き取つて、みごと興行的に成功することになる。

阿国の競争者

出雲の阿国には、競争相手が多かつた。

当時の芸能記録は諸資料の行間に数多く見出だすことができるが、主要なものを拾い上げてみると、以下のようななる。

慶長八年七月二十六日、女院の御所で若公家衆が風流踊を催す。

同年八月十九日、女院御所で笠屋の舞がある。

慶長九年四月十九日と二十一日の二日間、北野天神の境内で女猿楽の勸進能。阿国が最初に「かぶき者」をまねた

合わせていない観客である。観阿弥は、そのような観客からも評判をとる名人だったと世阿弥は述懐しているが、猿楽能の舞台に接する機会の多い京都の観客とは鑑賞眼の点で決定的な差異があった。

義満の庇護下におかれ、京都を本拠に活躍するようになった観世父子は、したたかな鑑賞眼の持主である「目利き」の観客を相手にする機会が多くなった。活躍舞台の変化は、必然的に、移動芸能集団当時の興行方針からの脱皮を求められるようになり、観世父子は、新たな事態への対応を模索し、さまざまな工夫をこらした。特に、義満というわがままな観客を相手にする機会が多くなってからは、その好尚に合わせて都会的洗練を重ねていった。一座繁栄のためには、將軍はもちろん、都の観客からも愛敬あいぎょうされ、名人・上手と評判をとる必要があった。観客に気に入られ、喝采を得ることが何よりも大切であった。

名人・上手という評判は、世阿弥の外の世界、すなわち観客から発せられる。その評価は、世阿弥を越えた世界から発せられ、彼の一存ではどうにもならなかった。世阿弥は義満をはじめとする観客に気に入られることを第一に考え、観客がその舞台を面白いと感じ、珍しいと思うことを大切に演能した。やがて、面白さや珍しさに最高の美的価値を見出だした世阿弥は、ひそかにそれを「花」と名づけ、観客から面白い舞台であったと喜んでもらうことを唯一の生き甲斐として舞台をつとめた。観客中心主義とでも名づけるべき、世阿弥の姿勢であった。

観客から珍しい舞台と喜ばれるために、彼はたえざる変貌へと自分を追い込みつづけた。義満との出会いを契機に、観阿弥・世阿弥父子による観世一座の猿楽能は、決定的な自己変革をなすとげ、脱皮に成功したのである。それは、巡業中心時代の芸との決定的な訣別であった。

北野天神で一躍評判をとった出雲の阿国も、芸能者としては、世阿弥と同じ立場にあった。けれども、その後阿国がたどった方向は、世阿弥とは正反対のものであった。歴史に「もしも」はありえないにしても、「もしも」阿国が「毎日同じ事斗を致たる故、人の見あき候も尤二候」という観客の感想を察知したとき、ただちに次の手段を講じていたなら、阿国は歌舞伎踊の世界を豊かなものに育て上げ、自己変革を成就し、阿国歌舞伎を完成させていたかもしれない。

しかし、阿国は観客からつきつけられた新たな要望を自分のものとして取り込むことができぬまま、そこから立ち去ったのである。歌舞伎の歴史はこの位置における一つの可能性を実らせることができず、べつの方向へと転進することになった。

もちろん、世阿弥は、同じことばかりで見飽きたといわれる立場に追い込まれるような不器用な対応はしなかった。彼は数多くの演目をつねに用意し、観客席の様子をうかがいながら、観客の気持に合わせて演目を選び、その場の雰囲気に合わせて緩急自在に舞台をつとめたからである。世阿弥にくらべるなら、阿国は不用意で、手抜かりが

出雲の阿国は、当時の芸能興行地としてもっともにぎやかな北野天神に本拠をおき、畿内から尾張などの近国をめぐって興行していたらしく、清洲と桑名で行なった勸進興行の様子が『慶長自記』の慶長九年十月の項に記されている。「是はかふきの開山にて天下第一のよし申候へども、一日二日見候ものは、何も見あき申候、毎日同じ事斗を致たる故、人の見あき候も尤二候」という記事がそれである。ここでは「天下第一」の称とともに、早くも、その「天下第一」に翳りが射しはじめていた事実が語られている。「毎日同じ事斗を致たる故、人の見あき候も尤二候」という率直な感想である。阿国が直面しはじめていた新たな現実であった。慶長八年四月、北野天神で最初に歌舞伎踊を演じてから一年半後のことであった。

阿国の歌舞伎踊は斬新で従来にない珍しい芸能であったが、その珍しさがかえって命とりになった。珍しさは、強烈な印象として観客の脳裡にやきつき、いつまでも離れない。それだけに、同じことがくりかえされると、最後には嫌悪感や拒絶反応となる。珍しさは両刃の剣である。珍しさほど早く古びるものはない。珍しさは、次の機会には新鮮さを失い、飽きられる運命にあることを忘れてはならない。

飽きられないためには、矢継ぎ早に、次の珍しさを工夫しなければならなかったが、阿国には「二の矢」の用意がなかった。そして、それが致命傷となった。新たに迎えた局面を前に、決定的な打開策を見出だせぬまま、阿国は手

をこまねいていた。観客はもつとべつの種類の珍しい舞台を求め、新たな次の変身を求めていたが、阿国はそれに応じきれなかった。そこで、彼女は新しい観客を求めて興行地を移動する方向を選んだ。歌舞伎踊という斬新な舞台芸能をつくり出した阿国が、なぜ次の「二の矢」を案出できなかったのか不思議でならないが、興行地を移動するほうを選んだのである。

おそらく、その理由は、彼女の芸が一箇所に腰を据えて興行する種類のものではなく、一つの芸をかかえて転々と興行地を変えて巡業するものだったからであろう。その意味では、南北朝時代に活躍した猿楽芸能者観阿弥・世阿弥の芸と同根で、移動芸能集団のそれであった。大和猿楽四座をはじめ田楽諸座が祭礼を求めて村から村へと巡業をしていたのと同様、阿国の場合も「非定住者」として、へまればととして、村から村へと放浪する種類の芸能に従事していたのである。

観阿弥が駿河で客死したのは至徳元（一三八四）年であったことから分かるように、義満に見出だされてから十年後になっても、観世一座は駿河まで巡業に出かけている。しかし、それはあくまでも一時的なものにすぎず、義満の庇護下におかれてからは、その本拠は義満の側近くの京都にあった。

巡業の際は、猿楽能の舞台にあまり慣れていない観客が相手である。世阿弥流に言えば「愚かなる輩」であり、「遠国・田舎の卑しき眼」の持主で、素朴な鑑賞眼しか持

て城郭と城下町の建設が急がれ、人材や人足が集められ、物資が運び込まれて活況を呈していた。新城主は新時代の秩序を樹立し、支配体制の強化をはかったが、庶民には城主の遠大な意図などはどうでもよかった。どうせ庶民はいつも損な役どころときまっている。どんなに耳ざわりのよい言葉を聞かされても、簡単にはだまされぬだけの経験をつんでいた。

主君の身近におり、主君に目をかけられる立場の武士であれば、主君の命に従い忠勤をはげめば恩賞も期待できる。しかし、庶民は、そのような主従関係とは最初から無縁であった。組織の末端で、命じられた仕事をこなしていれば小銭にはなったが、それだけである。汗と埃と疲労の中で明るい未来などを夢見たところで高が知れていた。怪我をしないよう、手抜きをしながら仕事をするふりを装うのが賢明というものである。それが、庶民の生活の知恵であった。

いつの時代でも、庶民は気楽に無責任に生きている。男たちが集まり、金が動けば、遊女屋も繁盛する。「かぶき」風俗という京都の新流行をひっさげて、遊女たちが新しい城下町へ押しかけて来れば、庶民はそこに群がり、たちまち町全体は享樂的雰囲気染め上げられて行く。明らかにそれは城主がめざした建設的な国造りとは異なる、無秩序と淫蕩が支配する世界であった。中庸を心得た正々堂々とした世界の反対側に位置する、奇矯で過激な、まさに「傾いた」としかいいようのない世界であった。しかし、庶民

にはその危うい波乱含みの世界のほうが魅力的と映った。

北野天神で、出雲の阿国が舞台上で形象化した「かぶき者」の姿が庶民の心をとらえた秘密も、やはりその強烈な「傾いた」精神によるものであった。「かぶき者」の姿に新たな光を当ててその魅力を引き出した阿国は、舞台上でさらにそれを増幅させ、洗練させ、華麗な色彩の世界へと織り上げて見せてくれた。それは、中世の翳りを払拭した異様な明るさを放つ世界であった。新時代を予感させる活気に満ちた音楽であり、踊であった。慶長という時代をなんらかの形で表現しようとすれば、阿国たちが舞台上でくりひろげた風変わりな衣裳と奇態な風俗という異形と異相しかなかった。彼女の舞台は、庶民に生きる喜びを実感させる強烈な光彩を放って輝いたのである。

阿国の凋落

慶長八年、京都で歌舞伎踊を演じて、一躍たいへんな人気を得た阿国は、翌、慶長九年頃から後は、北野村馬守を名のつて「天下」を号するようになっていく。その人氣と彼女自身の自負のほどがしのばれる一事である。「天下」の称は、しかるべき人から与えられた格別いわくがあるものではなく、自然発生的なものだったのであろう、とされている。しかし、その「天下」はあまり長つづきしなかつた模様である。

三者の対照は明らかで、本質的に共存は不可能であった。家康が世界の本道を行く正統派の王者であったとすれば、他はそれを否定することによってしか成立し得なかった。豊臣の残党やキリスト教がたどった道は歴史の示す通りで、容赦なく抹殺されてしまっている。

けれども、阿国の歌舞伎踊がたどった道は異なっていた。庶民から熱狂的な喝采を受けていたにもかかわらず、「かぶき者」たちの軟弱な風俗が為政者の目を曇らせたためか、その出発当初は、とりたてて禁制の対象とされることもなく見過ごされている。けれども、軽薄な悪ふざけとしか映らなかったその舞台には、社会の根幹をむしばむきわめて強烈な毒性がひそんでいたことも忘れてはなるまい。

阿国の歌舞伎踊は、本道を外れた、むしろ裏道の世界に属するところに本来の姿があった。家康のめざす新秩序が光の世界を代表するなら、阿国のそれは闇の世界を代表している。その意味では、北野天神の門前行なわれていた阿国の歌舞伎踊には、歓楽街をいろいろ気晴らしの芸だけでは終わらぬ強烈な毒素が含まれていたことがわかる。その後、為政者が何度となく禁令を発し、歌舞伎風俗の押え込みをはかった経緯をみれば明らかのように、観客から喝采をもって迎えられた「かぶき者」の異形の姿には、新しく始まろうとする世界を二分しかねない激烈な毒素がひそんでいたのである。

庶民は阿国が発したそのメッセージをしっかりと受け止めた。放送・新聞といった近代的情報伝達手段はももちろん、

印刷術もまだ未成熟だった時代にあつて、舞台芸能は重要な意志伝達の役割をになっていた。それは単なる娯楽の域を越え、宗教的祈りの役割をも越えた存在であった。娯楽や民俗芸能としての役割と同時に、情報および意志伝達の役割をになう社会的使命をもっていた。阿国の舞台は、変動しつつける社会のなかで明確な主張を展開するに十分な当代性をそなえていたのである。

阿国の歌舞伎踊が、当時、京都周辺で活躍していた諸芸能に抜きん出ているのは、単なる娯楽に終わらず、激しく動きつつける時代の渦中で、明確なメッセージを発するだけの当代性をそなえていたからである。当時、京都では手猿楽をはじめ女能、幸若舞、操浄瑠璃等々の芸能が盛んだったが、いずれも馴れ親しんできた芸を求める守旧派の好みに合わせたものか、時代の動きとは無関係なものに終わっていた。それに反して、阿国の舞台は、新しがり屋の、好奇心に満ちた、革新的感性の持主たちから熱狂的支持を受けている。慶長期の京都で「かぶき者」風俗という素材を選び、生気に満ちた若者の姿をうたい上げることによって、新時代の精神を造形しようとした阿国の意図が観客から喝采をもって迎え入れられたのである。

当時の庶民に「かぶき者」が受け入れられたのは、慶長という新しく始まったばかりの時代に対して、庶民が身構え、用心する姿勢を崩さなかったからである。「かぶき者」風俗が流行したのは京都だけではなかった。江戸、駿府、名古屋、熊本、金沢といった各地でも、新しい城主によつ

った。それは無謀な試みであり、実現不可能であることはわかっていた。けれども、たとえ、それが「傾いた」姿勢をとるしかない無理を承知の企てだったにしても、その危うい姿勢のなかに、庶民は自分たちの心意気を見たのである。阿国の舞台に接した観客は、その危険な賭けに興奮し、戦慄をおぼえ、快哉を叫んだ。

いうまでもなく、名古屋山三に代表される「かぶき者」は、徳川の幕藩体制の外側に、あるいはその周縁に位置する若者たちが、自由気ままに生きる姿の現われであった。多少の反逆精神と度胸さえあれば、公家、武士、町人を問わず、だれにでも「かぶき者」になることができた。公家や武士が含まれていたにしても、彼らはその属する社会から飛び出した向こう見ずであり、社会の枠におさまりきれない若者であった。社会の落伍者、あるいは落ちこぼれではないが、彼らの心意気からすれば、社会体制に組み込まれることに対する、精一杯の反抗的姿勢の現われだったかもしれない。

流行や風俗現象は、時間の経過とともに中心から周縁部へと拡散し低俗化する。「かぶき者」の場合も同様で、中には旗本・御家人を含んだが、多くは武家奉公の仲間や小者が中心を占め、低俗化と過激化の一途をたどった。彼らの特徴は、徳川幕府の幕藩体制から締め出されていたことにある。もちろん、体制の中核にいるわけがなく、それを望んだところで叶えられるはずもなかった。かつては「かぶき者」として家臣たちを困らせたことのある水戸光

圀の場合などは、若気のいたりの、例外的現象でしかあるまい。

彼らは、建設的で堅実な生き方とは最初から無縁で、「武士の鑑」の姿からもほど遠かった。反対に、武士の風上にもおけぬ弱虫で、卑怯者で、怠け者で、自堕落で、派手好きで、虚勢ばかりを張る手のつけられぬ人間の屑であった。

時代の転換期で、どんなに社会が混沌としていたところで、そのような人間の屑を放置し、甘やかしておくはずはない。厳しく選別し、排除するのが社会の生理というものであろう。放置すれば、まちがいはなく、それは社会の根源をむしばむ病根となる。そのような病根を選別し、排除しないかぎり、混沌とした時代を切り開き、新秩序を打ち立てることはできない。

当時、激変する時代の渦中であって、その時代を象徴する現象がいくつもあった。家康の幕藩体制であり、豊臣の残党の不穏な動きであり、キリスト教であり、阿国の歌舞伎踊である。第一は時代を根幹から突き崩す大変革と新秩序の樹立であり、第二は旧秩序の再建と再構築であった。両者は革新と守旧の関係にあり、相手を否定することによってしか存在できなかつた。第三は新しい体制からはみ出した部分、おそらく新秩序を混乱させかねない危険な要素を含む世界であった。異国の神の世界を説くキリスト教がそれであったが、阿国の歌舞伎踊にも危険な要素が含まれていた事実を見逃すことはできない。

向から対立する種類の、はっきりした対案をもった姿勢というほどのものではなかった。長い戦国乱世の時代に辛酸をなめてきた庶民の自己防衛本能の現われであったのかも知れない。しいたげられ、犠牲者の位置に追い込まれつづけた庶民は、為政者の甘言にだまされぬだけの知恵を身につけていた。為政者への警戒と不信感から、庶民は「お上」の命令を聞き流して、べつの位置に自分たちの世界を求め、習慣がついていた。

そのような庶民の心情を巧みにとらえたものが阿国の舞台であった。「かぶき者」に扮した阿国の姿に観客が見出だしたのは、べつに明るい期待に満ちたものではなく、ある種の無責任な解放感であったろう。付和雷同に近い、ばか騒ぎであった。風流の際、山車にかざられる英雄豪傑の「つくりもの」を囃し立てるように、観客は舞台上の「かぶき者」の姿に喝采を送った。

山車の「つくりもの」は周囲から囃し立てられることによって生気を獲得する。周囲の人々も、囃し立てることで単なる「つくりもの」に生気を与えることができる。多少の夢と期待をこめて造った藁と竹と布の集積が、そのとき人々の目の前で、突然、生気を獲得する。同様に、出雲の阿国という女芸人の仮装によって表現された舞台上の異形の姿は、観客の喝采を浴びることによって巷間をうろつく「かぶき者」として、あるいは不慮の死をとげた名古屋山三として蘇生するのである。

舞台上の仮装の姿に観客が喝采を送ることは、すなわち、

その存在を受け入れ、応援することである。生気を与えることができるのは、観客だけである。観客が受け入れなければ、どんなに役者が熱演しようとも無意味な動作でしかない。観客の喝采を受けないかぎり、舞台上の演技は所期の目的を達成できずに意味を失い、雲散霧消するしかない。

阿国の歌舞伎踊の原点は、大多数の庶民の共感を得たところにあった。京都随一の興行地で、おおぜいの観客から熱狂的な支持を受け、その「傾いた」舞台姿が喝采を受け、庶民の気分の一つの形を与え、もやもやした気分をすっきりと晴らしてくれるものを見出だしたからである。そこに、歌舞伎の歴史の原点があった。歌舞伎の精神の根本姿勢が凝縮されていた。

それは反体制的性格の世界であった。反体制的という言葉葉がいいすぎなら、秩序ある世界に背を向けた姿勢といいかえてもよい。家康が強権的に押し進めようとしていた幕藩体制に組み込まれることへの躊躇、あるいは嫌悪といったもよい。それは「天下取り」に狂奔する武将たちのとはちりちりとはもう真つ平という庶民の精一杯の抵抗であった。悪党、婆佐羅、京童以来の伝統をふまえた、体制的世界に対する反抗的姿勢の現われであった。

後に展開される歌舞伎の歴史は、その幕藩体制下に構築された武士の世界とはべつに、自分たちだけの世界をつくりあげようとした庶民の心意気が具象化されたものであった。それは、幕藩体制という秩序ある世界を前に、もう一つの別世界を割り込ませ、対置させようとする試みでもあ

子供の頃の衣裳は彼女の身丈に窮屈だった。「ややく踊」を売り物にした従来の阿国からの脱皮のときであった。

そのような過去の経緯もあったが、それ以上に、阿国には市井の生きた観客に直接ぶつかりたいという気持のほうが強かった。徳川家康による新しい時代が始まるうとしていた。その兆候は、まちががなく、宮廷ではなく、北野天神という活気に満ちた盛り場に現われていた。感激癖が人一倍強い芸能者特有の血が騒いだ。「かぶき者」をまねた破天荒な舞台を受けとめてくれる観客は、猥雑で騒々しい北野天神以外には考えられなかった。

歌舞伎の世界

歌舞伎の始祖といわれるだけあって、出雲の阿国にはさまざまな伝説がつきまといっている。生没未詳の彼女の生涯は、細部にいたってはなおさら曖昧で、幼時の「ややく踊」の記事が残っていたことのほうが不思議なくらいである。だが、それにもかかわらず、名古屋山三との夫婦説をはじめ、絶世の美女であったとする俗説が流布し、各地には阿国の墓と称するものが複数存在したり、江戸時代の文書にはしばしば彼女の名前が登場する。あるいは美人で大柄だったとか、山三から歌舞伎踊を教わったとかいう話も伝わっているが、そのような事実は、当時はもちろん、後世でもなお彼女が絶大な人気を保ち、伝説化され、多くの人々

から愛惜されていたことを物語っている。

戦国武将の妻女をべつにすれば、江戸時代初期に、一介の女芸能者でしかなかった出雲の阿国ほど話題をさらった人物は珍しい。一つの時代が終わり、新しい時代の幕開きを予感させるときには、女性にもまだ活躍可能な隙間が残されていた。徳川幕府という新体制の樹立にともなって、新たに自分の位置を確保することに汲々としていた時代、抜け目ない屈強の男たちにまじって、阿国もまた強烈に自分の存在を主張していたのである。

阿国が人気を集めたのは、彼女の踊に慶長という時代の好尚がみごとに凝縮されていたからである。名古屋山三に代表される「かぶき者」をまねた歌舞伎踊に、観客は自分たちが漠然と予感し、求めていたものを見出だした。そこには、激しい時代の変革のなかで庶民の心をつかんで放さぬものがあつた。

家康が全国制覇の実現をはかり、幕藩体制による支配網と新秩序の樹立をめざしていたとき、庶民はむしろ、それとは反対側の世界である阿国の歌舞伎踊に喝采を送った。後日、展開される家康の管理体制的な世界よりも、異相・異形の「かぶき者」を主人公とした野放図で破格な世界に共感をよせた。幕府が進める威風堂々たる世界、規則づくめの堅苦しい世界、権柄づくの「お上」の世界よりも、もっと自由気ままで開放的な世界のほうが安心できると思っていたからであろう。

「かぶき者」に対する庶民の肩入れは、家康の意図と真っ

事情が生じて舞台を離れたか、一人だけでも舞台がつとまるようになったからにちがいない。出発当初の阿国たちの背後には、かなり腕利きのプロデューサーであった父親の存在が見え隠れしている。彼は作者、作曲家、振付け師、演出家、興行師等々、何でもこなした。京都を中心に奈良、加賀、出雲と広範囲にわたって巡業した。一箇所に腰を据えて興行をつづけられるほどの厚みをもった舞台ではなかったからであろう。それに、時代は相変わらず流動的で不安定であった。移動し、巡業をつづけることのほうが時代の動きに合っていた。

だが、それにしても、当時の宮廷で幼い子供たちによる「ややく踊」がそれほどの厚遇を受け、人気の的になっていたことには奇異の感をおぼえる。なぜ、長期間にわたって「いたいけ」ない子供の無邪気さを大騒ぎしたのか。それは、宮廷生活そのものが本来の役割を果たすだけの機能を失い、形骸化して久しかったことと無関係ではあるまい。戦国時代という混沌とした時代のなかで、宮廷人は十全な能力を発揮する場を失い、無聊を慰める手段として芸能者を宮廷に招き入れ、欲求不満を解消する対象として「ややく踊」を選んだ。観客である「大人」たちは、自分のおかれています社会的役割を回避し、あるいは社会的責任を回避した代償として、子供の無邪気さへの、「いたいけ」ない世界への接近をはかり、憧憬するにいたったのかもしれない。

もし、そうであれば、それは幼児的世界への退行現象で

あり、生命力の衰退であり、デカダンスであり、頽廢そのものでもあった。古来、日本人は舞樂の「胡蝶」や「迦陵頻」をはじめ、稚児延年のような幼い少年芸に異様な偏愛ぶりを示してきたが、当時の宮廷人もまたその伝統にしたがっていたのであるうか。ただし、この場合は少年ではなく少女が対象であった点が異風である。あるいは、その主要な観客が芸能好きで有名な女院であったからかもしれないが、そのような宮廷人の退嬰的な好尚にかなったものが阿国の「ややく踊」であった。逆にいえば、幼女たちの「ややく踊」には、当時の宮廷人たちの精神世界が映し出されていたことになる。

その意味では、出雲の阿国が「かぶき者」をまねた歌舞伎踊の舞台を、まず最初に北野天神に求めた選択はまちがっていないかった。阿国は無名の、生きた観客を求めたのである。たしかに女院も芸能好きにはちがいがなかったが、盛り場が集まる庶民と同じではなかった。本邦初演の歌舞伎踊を、女院がまちがいがなく楽しんでくれる保証はなかった。あるいは面くらい、戸惑い、不快に感じるかもしれない。それほどまでに、従来の「ややく踊」とは趣きを異にした舞台であることを阿国自身も自覚していたのである。

それに、阿国自身も宮廷の庇護という権威をいまさら求めなくてもよいだけの経験をつみ、成長していた。「ややく踊」という子供の頃からの舞台には無理を感じており、三十歳を過ぎた阿国には、正直、似合わなくなっていた。

和十年から十四年にかけて活字本化された際、この「加賀国」の部分が「加賀・国」と人名と解釈されたことから問題は複雑化した。現在では原文にあるとおり「加賀国」と地名として解釈されている。

『多聞院日記』をはじめ『御湯殿の上の日記』『家忠日記』『山科言経卿記』『時慶卿記』等の当時の日記類には「ややこ踊」の記事が残されているが、「ややこ踊」の記事が最初に出てくるのは『御湯殿の上の日記』の天正九年の記事からである。

慶長八年五月五日の同日記には「女あんの御所へ女御の御かたよりや、こおとり御めにかけまいらせ候て、云々」とある。この記事と同じことは『時慶卿記』と『慶長日件録』にも記されている。すなわち、前者は「女院御所へ女御殿御振舞アリ。ヤ、コ跳也。雲州ノ女楽也。貴賤群集也」とあり、後者は「於女院かふきおとり有之出雲国人云々、女御之御振舞也」となっている。「ややこ踊」が一方では「かふきおとり」と記されており、いずれも出雲の阿国そののひとか、あるいはかかわりのある人物だったことがわかる。呼称が二つに分かれているのは、従来は「ややこ踊」と呼ばれていた踊が、一月前の北野天神における「かぶき者」をまねた踊を契機に歌舞伎踊と呼ばれるようになったからであろう。この頃には、二つの呼称が並立していたことがわかる。

慶長八年は、天正九年から数えればすでに二十二年が経過している。この間、『御湯殿の上の日記』には「ややこ

踊」の記事が十二回も記載されており、この踊が宮中では結構、好まれていたことがわかる。当時八歳と十一歳の幼女と同一人物であったとすれば、この年には三十歳と三十三歳の女芸能者となっていたはずである。当初は「イタキケ」な可愛らしい踊という意味で「ややこ踊」と呼んでいたのであるが、その呼称がそのままつづいていたらしい。しかし、三十過ぎの女が幼女をまねて踊っていたとすればかなり不自然な踊であつたらうし、踊の実態が変わっていったにもかかわらず昔の呼称がそのままひきつがれていたとすれば、それもまた奇妙である。それだけ幼い頃の「ややこ踊」の印象が強かつたからであろうが、いずれにせよ、その幼女は二十二年にもわたって「ややこ踊」一筋に、あるいは「ややこ踊」を中心演目として生活していたことになる。

この二人の幼女のうち、どちらが阿国であったのか、大人になってから姉妹の片方がその後どうなったのかは不明である。またなぜ彼女たちが加賀の国を、そしてのちには出雲の国を名乗ったのかも、わからない。おそらく、二人の姉妹の背後には父親が存在しており、彼女たちのために小歌をつくったり踊を教えたりもし、遊芸を見せながら各地を巡業していたものと思われるが、父親の存在はまったく歴史の表面に姿をみせない。

当初、阿国が幼い姉妹二人による踊の形式をとったのは、一人だけでは舞台を支えきれぬものを父親が承知していたからであろう。後に、阿国だけが残ったのは、他の一人に

阿国は、彼らの気持をつかんだ。彼らのもやもやした気分が阿国の舞台を前にすることで一つに焦点を結び、形をなしはじめていた。阿国の舞台は、彼らの気分を反射し、その気持を代弁するものであった。だから、その他おおぜいの、無名の観客はその舞台に熱狂的な喝采を送り、快哉を叫んだのである。自分たちの気持が表現されていることを知り、安堵し、狂気した。阿国は時代に形を与えたのである。その喝采は、彼ら自身が阿国の舞台に賛意を示す合図であった。阿国の功績は、慶長という時代の幕開きを形あるものに表現したところにあった。

阿国自身も、そのとき、生きた時代と出会っていた。それは舞台芸能者にとっては至福の瞬間であった。

ややく踊

幼い頃から、阿国には時代と波長が合うものがあった。その一例が「ややく踊」である。この踊は一名「かか踊」ともいわれ、天正九（一五八一）年前後から「ややく踊」という呼称で定着しはじめていた模様である。いうまでもなく「ややく」とは幼い子供のことをいうが、大体において幼児によつて演じられる舞台芸能を呼称していたらしいとされる。

『御湯殿の上の日記』は天皇近侍の女官が宮中の御湯殿の上の間で記録しつづけた当番日記で、文明九（一四七七）

年から文政九（一八二六）年にいたる約三五〇年間のものが伝存している。そこには「ややく踊」の記事が何度か記されており、幼い子供芸能がしばしば宮中へ招かれて踊っていた様子をうかがうことができる。

天正九年九月九日には「けん大納言、中山中納言さたにて。し、まはせらるゝ。し、てんにて御らんぜらるゝ。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」とある。重陽の節句の当日、大納言と中納言の指示で獅子舞が行なわれ、酒宴をしながら紫宸殿で御見物された。村井から獅子舞よりも先にややく踊をということをややく踊があった。踊った二人には扇を、獅子舞には太刀を与えた、といった意味であろう。村井とは当時の京都所司代村井貞勝であろう。

奈良興福寺の学侶多聞院英俊の日記『多聞院日記』、天正十年五月十八日の条には、春日若宮の拜殿において「加賀国、八歳・十一歳ノ童ヤヤ子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」とある。八歳と十一歳の幼女による「ややく踊」という芸能が法楽として演じられた記事である。法楽とは神仏に楽しんでもらうために詩歌や芸能を奉納することをいい、普通は見物から銭を取らなかつた。「カ、ヲトリ」とは「加賀踊」のことであろう。「イタキケニ」とは幼い子供のかわいらしい様子をいう。

この日記の原本は散失し、写本が伝わるだけである。昭

から逆算してみても、彼女の行為は偶然の所産にすぎなかったと結論するほうが妥当であろう。

とはいえ、観客が「かぶき者」に扮した阿国の舞台に喝采を送ったことは、まぎれもない事実であった。そこに、観客は自分たちの心の渴きを癒してくれるものを直感したのである。もちろん、観客は阿国の舞台だけを見ていたわけではない。北野天神の門前や鴨川の河原ではさまざまな種類の芸能が行なわれており、観客は身銭を切って木戸銭を払い、それらを見歩いては楽しんでいった。各種の芸能の中から、観客は自分の気持ちになかった阿国の舞台を見出し、大喝采を送った。それは、京都で行なわれていた各種の舞台を見歩いた観客が総合的に判断した結論であった。

出雲の阿国は、歌舞伎の歴史の火つけ役であった。なるほど、阿国の舞台は単なる偶然の所産だったのかもしれない。そこに「必然性」を見すぎると宿命論におちいる危険がある。しかし、そのとき、阿国の舞台に対して喝采を送り色めき立った観客が存在したことも事実である。漠然とではあったが、観客が待望していたものが目の前に提出されていったからである。

慶長八年四月、徳川家康が征夷大將軍に任じられた二ヵ月後、徳川幕府発足に功労のあった武將が全国から集められ、京都の二条城で大がかりな饗宴を受け、將軍宣下の祝賀能を楽しんでいた時期、下級武士や庶民は北野天神の舞台でおどる阿国の歌舞伎踊に喝采を送った。

この段階で、能と歌舞伎の観客は、すでに対照的な様相

を呈している。やがて、能は家康から「式楽」として特別な位置を与えられて保護を受け、武士の世界に取りこまれて行く。一方、歌舞伎は庶民の支持は受けたものの、ときには幕府から冷遇され、興行禁止の憂き目に会いながら屈折した歴史をたどる。その後の両者の展開を考えた場合、歌舞伎が誕生したときから、二条城と北野天神という二ヶ所に離れた位置で緊張をはらんで対立していた事實はきわめて暗示的である。

北野天神の舞台を前にした庶民にとっては、派手な衣裳をまとい、異相・異形の「かぶき者」をまねた阿国の舞台のほうが自分たちの気持ちにぴたりくるものがあった。はるか昔の、平安朝時代の公家たちが楽しんだという古典文芸に取材した女能の世界や、源平合戦に取材した修羅能の世界よりも、現実に、巷を闊歩する無頼の「かぶき者」が茶屋のおかかと戯れるいささか下品で猥雑な舞台のほうが率直な共感を呼んだのである。

勝ち戦に飲び、家康の恩賞に得意満面だった武將たちと趣きを異にしていたとはいえ、下級武士や庶民も漠然と時代の変化を感じとり、時代の転換点に立合っているというただならぬ気配を感じていた。それは、何かが変わりつつあるという予感だった。人々の表情からは不安や陰しさが消え、落着きをとりもどし、安堵し、明るくなっていた。そのような下級武士や庶民によって構成されていた無名の観客の気持ちをとらえたのが阿国の舞台であった。彼女は観客の意識の形象化に成功したのである。

を承知でいえば、庶民は現実を肯定するたくましい精神の出現を待ち望んでいたのではあるまいか。庶民は現実を否定し、破壊しつくすニヒリズムについて行けなくなっていた。混沌と無秩序、破壊と殺戮、謀略と裏切り、無気力と絶望の毎日にうんざりしていた。荒廢の極にあった京の都の片隅で、庶民はどこかに光を求めていた。それは希望といえるほどの積極性をもったものではなかったらう。ただ、何かにすがりつきたかった。さもなければ、際限なくどこかへ流されつづける自分に恐怖を感じ始めていた。漠然とした不安が焦燥となつて、何かを待ち望む態度へと変わつていったのであろう。

この世界には、一人として英雄はいない。信長も、秀吉も、家康も、庶民にとっては決して英雄ではありえず、救世主でもなかった。彼らこそ、世界を混沌のどん底へ突き落とした張本人である。心から頼りにできる相手ではなかった。

そのような庶民にとって、「かぶき者」はもつとも誂え向きの存在であった。町中を闊歩する彼らは、一筋縄では行かぬ手のつけられぬ相手だったが、辛酸をなめつくした庶民の心情にはびつたりくるものがあつた。もつともらしい顔つきの指導者よりも、不貞腐れた「かぶき者」のほうに親近感をおぼえたとしても無理からぬほど、長い戦国・乱世の時代にうんざりしていたのである。庶民が阿国の歌舞伎踊に喝采を送つたのは、あるいは、冗談半分の、無責任な付和雷同だったかもしれない。だが、熱狂的な喝采は、

阿国の舞台が屈折した庶民の心情をつかんだことの現われであり、阿国の舞台に対する観客の賛意の表明であつた。

それを考えると、無頼の色男に扮した阿国の舞台姿に喝采を送つた庶民はなかなかの皮肉屋だったことがわかる。悪党以来の長い伝統をになう、ひねくれ者の「かぶき者」が「傾いて」いたとすれば、当時の庶民もまた混沌とした世の中に対して斜に構え、世間を眇でにらんでいた。阿国の舞台に対する観客の喝采は、斜に構えた者同士が切り結び、一瞬の火花を散らした結果であつた。

それにしても、阿国はなぜそのような無頼の男に扮したのであろうか。そこに時代の心象風景を直感したからではあろうが、その選択は、それほど確信があつたものでもなかつた。後世では「かぶき者」をまねた阿国の行為のみが脚光を浴びているが、北野天神の舞台では、阿国はそれ以外の対象にも扮している。いくつかの演目のなかで、たまたま「かぶき者」をまねて踊つた舞台に観客の喝采が集出し、それが話題になつたにすぎない。逆にいえば、観客から喝采を受けなかつた他の演目は消え去つていった。観客の共感を得られず、観客の支持を受けるにいたらなかつた演目は歴史の闇の中に消え去つていったのである。

それほど熱い支持を受けた阿国であつたが、彼女が「かぶき者」をとりあげたのは偶然の結果でしかなかつた。もし、「かぶき者」をとりあげたことが計算しつくされたものであれば、阿国はその次の舞台の企画にも成功したはずであるが、現実はそのような経過をたどらなかつた。そこ

その反面、王侯・貴族をはじめとする特権階級はかつての勢いを失い、一般大衆によって構成される読者、鑑賞者、聴衆という享受者側は芸術家の前で萎縮し、その横暴に蹂躪されるがままになった。近代芸術がつまらなくなつた一因は、まちがいに享受者側の自信喪失にある。

同様の現象は演劇の世界にも起こっている。近代以後の演劇史では、戯曲、俳優、観客によって構成される演劇の三要素のなかで、制作者側に属する戯曲や俳優にのみ関心が集まり、享受者側である観客は影が薄くなっている。観客側の衰微、あるいは自信喪失という現象は、演劇そのものの活力を殺ぎ、衰微させる要因となつた。

西欧芸術にかぎらず、日本でも同様の現象が生じている。いうまでもなく、古今東西、制作者側よりも享受者側が主導権をにぎっていたのが芸術史の実態である。つねに、庇護者のほうが大きな顔をしていた。日本の演劇史でいえば、特に、中世の封建社会にその典型例がみられる。能の場合、観客の代表ともいふべき三代將軍足利義満の存在は絶対であり、軽々に扱うことは許されなかつた。まず、観客ありきである。義満の存在をなおざりにして、制作者である世阿弥が自分の芸術的良心を追求できる状況ではなかつた。能役者世阿弥は、観客である將軍に楽しんでもらい、満足してもらふことを最大の目的とした。そのために日夜稽古にはげみ、將軍の顔色をうかがい、気に入られる舞台をつとめたからこそ、その愛顧を得て、能界第一人者の位置を保ちつづけることができたのである。

観客中心主義に徹した世阿弥の姿勢は、歌舞伎の歴史にも受け継がれている。観客の人気を得ることは直接、入場料収入にはねかえるだけに、歌舞伎役者にとって観客の存在は重要であつた。観客の喝采を得、評判をとることが歌舞伎役者にとって重大な関心事であつた。そのための衣裳であり、化粧であり、演技であり、音楽であり、踊であり、さまざまな工夫であつた。それが歌舞伎であつた。

それにしても、阿国の歌舞伎踊はなぜ観客からそれほどまで熱狂的な喝采を受けたのであろうか。

阿国の問題を考える場合、この素朴な疑問が出発点となる。観客から熱狂的な喝采を受けたという事実のもつ意味は重い。阿国の歌舞伎踊と観客との出会いという事実の奥底には、星雲状態にあつた歌舞伎史の形成過程の秘密が隠されているからである。

阿国の歌舞伎踊が観客から熱狂的に迎えられたことは、それなりの原因があつた。そこには、まちがいに阿国と時代との出会いがあつたからである。阿国の歌舞伎踊を受け入れ、それに喝采を送るだけの準備が観客の側にも醸成されつつあつた。期待に胸をふくらませた観客の熱気が発火点に達した結果が、爆発的な阿国歌舞伎の人気であつた。観客の支持を受けて、阿国は一気に上昇気流に乗つたのである。

では、観客が求め、待ち構えていたものとは何であつたのか。それを一言でいいきることは無謀にすぎるが、それ

して光り輝くことになるが、それは歴史を逆からたどったときにはじめていえることで、当時は、どのような展開になるのか皆目わからなかった。すべては不分明で、その後の展開も見通せぬ手さぐり状態のまま推移していた。

そのようなとき、将来の方向を見定め、野太い構想力で設計図を引いた人物は徳川家康であった。彼だけが、自分を世界の中心に据え、その周囲に多士済々の人材を配して幕府組織を構成し、抵抗し対立する組織を分断・抹殺しつつ自分の世界を形あるものにしていった。そのためエネルギーと執念は並大抵のものではなかったが、それを我武者羅にやりぬいたからこそ天下取りという大事業をなしたのである。

混沌とした時代の荒波の中で人間的営為のほとんどが歴史の闇に飲み込まれてしまったことを考えれば、阿国の歌舞伎踊が多く観客から喝采を受けたという事実が今日まで伝えられていることは奇跡に近い。その事実だけは、新時代の出発を祝福するかのように燦然と輝いている。それだけ画期的な事件として、当時の人々の脳裡にやきついて離れなかったからであろう。

出雲の阿国に関する具体的資料がほとんど消失してしまっている現在、それらをもとに彼女の事跡の再構築をはかる試みは困難をきわめ、ほとんど不可能に近い。周辺に散在する乏しい関連資料をつなぎ合わせることで問題のかたわらをすり抜けようとしているのが現状である。もちろん、それもまた一つの方法ではあるが、そこから得られる成

果には限界があり、その結果も隔靴搔痒の感を免れない。

ところが、その一方では、阿国の歌舞伎踊が多く観客から喝采を受けた事実のもつ意味はあまり深く考えられぬままに放置されている。その事実のもつ意味を考える方向へと、あと一歩が踏み出されていたら、あるいは問題解決へと近づきえたかもしれないが、そのあと一歩がなかった。決定的資料を欠いた論考は錯誤の危険があるとの理由で、賢明にも、その前で踏み止まりつづけたわけである。

しかし、今更なものねだりをしたところで問題が解決するわけはなく、阿国関連の資料がある日、突然、出現するわけでもない。それなら、ここは発想を変えて、出雲の阿国が観客から喝采を受けた事実のもつ意味を考えてみたらどうなるのか。そのような営為なら、多少、資料が不足していたところで可能であり、その結果、問題解決に近づくことができるかもしれない。

なぜ、阿国に向けられた視線を、阿国と観客との関係へと移動させることが問題解決につながるのかといえば、古来、演劇の現場では観客の存在がきわめて重要な役割を果たしてきたからである。

近代以後の西欧芸術は、制作者の側である芸術家が脚光を浴び、享受者が背景へ退いてしまった。制作者と享受者の間の力関係に逆転現象が起こり、王宮や大聖堂の片隅で道化者と同列におかれていた芸術家が主役としておどり出るようになった。文学、美術、音楽その他の各分野では芸術家が個性を主張し、強烈な自我を謳歌するようになった。

出雲の阿国 (一)

高野敏夫

Izumo-no-Okuni

Toshio Takano

Only two incidents of Okuni's life can be found in the documents and the rest of her life is simply hidden in the darkness of history. The first incident is *yayako odori*, meaning 'young girls' dancing', danced by Okuni and her sister when they were between the ages of eight and eleven, and the second incident is *kabuki odori* which suddenly flourished when Okuni was over thirty. They were kept in the documents because the dancing in either occasion received such a great applause from the audience each time. They are like the two high peaks in the life of Okuni, revealing her dramatic change from an immaculate child to an outrageous *kabuki-mono*, an anti-social gangster, on the stage.

The first document is dated 1581 and the second document is dated 1603, with twenty-two years between the two incidents. The dates happen to coordinate with important events in the history of Japan: Nobunaga Oda was assassinated in 1582, and in

1603 Iyeyasu Tokugawa started his long regime of *Edo Bakufu*, with the short reign of Hideyoshi Toyotomi sandwiched in between. Okuni lived and performed for the people during such time and gained an outstanding popularity. Her dramatic appearance was not a single incident in the history of the theater but was given birth to by the atmosphere of the wartime, and became a symbol of the new era. Looking at Okuni with such a view will enable us to find a new Okuni, different from the images created by the previous studies.

The present paper forms a part of a coming volume, *Kabuki no Seishin* (The Spirit of Kabuki).

時代との出会い

歌舞伎の歴史をふりかえったとき、出雲の阿国を「歌舞伎の始祖」として位置づけることにはなんら疑問の余地がない。けれども、それほど重要な存在であるにもかかわらず、彼女の具体的な人物像や足跡に関してはほとんど何もわかっていないのが現状である。もともと、江戸時代の出発点にあって、江戸幕府そのものが将来の展望すら見通せなかった段階で、歌舞伎の歴史や阿国の姿だけが明確な輪郭で後世に伝えられると考えることのほうがおかしい。その人物像や足跡が不明瞭だったとしても無理からぬほど、時代そのものが混沌としていたことを忘れてはなるまい。慶長八(一六〇三)年は、後には新しい歴史の出発点と