

は創り出すことができない。観客の支持がなければ芝居の世界は存在できないからである。しかし、それ以上に問題であったのは、遊女歌舞伎の場合には観客である男たちのわがままが始まり、その結果、男たちの器量の範囲内に遊女歌舞伎の世界を閉じこめてしまったことである。慶長期の一時期、阿国の歌舞伎踊に喝采を送り、歌舞伎の世界の出發に深くかかわった京都の庶民、なかでも男たちは、時代の転換期における性的枯渇をいやすことに性急でありすぎた結果、阿国の世界の可能性に関与し、それを支持する機会を逸した。観客の支持を失った出雲の阿国は、そこで立往生してしまったのである。

(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 『いずものお国』 中央公論社 一九八四年
辻 惟雄 『風俗画入門』 小学館 一九八六年

その記録のおかげで、阿国は遊女歌舞伎に対抗し、自分の世界を主張していた事実が明らかになる。あるいは、ある一瞬は、阿国のほうが遊女歌舞伎を凌駕し、輝いていたのかもしれない。阿国がめざす純粹な、非現実界のほうに、若々しい遊女の肉体に勝った瞬間が存在したのである。

旧梅玉本『かふきのさうし』は後の写本であり、その原本の製作は慶長十七、八年から元和元年の間、さらに限定すれば下限は大坂冬の陣、夏の陣（慶長十九、元和元年）以前であろう、とされている。常識的に考えても、阿国の実際の舞台から年月をおく必要はなく、原本の製作者は舞台の印象が鮮明に残っていた時期に描いたのであろう。

それは、阿国の舞台が、亜流の、まがいものの遊女歌舞伎に勝った瞬間である。後日、女院は遊女歌舞伎も御所に招き入れてそれに関心を示しているが、少なくとも、阿国を招き入れたときの女院は彼女の舞台を支持し、喝采を送った。当時は、男たちの俗悪な趣味の影響で、阿国が発見した歌舞伎の精神は、亜流の遊女歌舞伎の前で輝きを失っていた。新しい時代を迎えて一時は張りつめた男たちの精神的緊張が弛緩し、俗悪の一途をたどった結果である。その俗悪きわまりない時代の中で、女院はあえてそれに棹を差した。阿国を御所に招き、その芸に喝采を送った。女院をはじめとする観客の支持を受けて、阿国は失われかけていた歌舞伎踊の世界を確実なものにしたのである。

家康の指図で世界の様相が一変し、城が築かれ、都市がにぎわった。制度が整備され、将来の方向が示された。武

士は自分の足場を確保し、商人は利益を求めて奔走した。混乱状態にあった世界は秩序をとりもどし、確固たる存在感を誇示しはじめた。武力、権力、経済力、城壁、若さ等々といった現実性のある世界が尊重された。それにくらべるなら、優雅さ、華麗さ、夢、幻想等々といった価値観は、頼りない、取るに足りない存在として二義的に扱われ、現実界から締め出されたとしても無理はなかった。その背反する価値体系のなかで、一女芸能者にすぎぬ阿国はじつに脆弱な世界を基盤として立っていた。現実界を支配する男たちの機嫌次第では、いつでも、その世界の根底をくつがえされかねなかったからである。

とはいえ、阿国の世界がたどった敗残の経緯を笑って看過してよいわけでもあるまい。慶長期の後半、武将たちとは別の位置で、庶民芸能の世界を牛耳りつづけた男たちは、年増女の阿国を見捨て、若々しい遊女に喝采を送り、遊女歌舞伎に群がった。遊女の肉体に目がくらみ、阿国を見捨てたのである。折角、阿国の舞台に喝采を送り、歌舞伎踊を支持し、歌舞伎の世界の幕開けに重要な役割を果たした京都の男たちは、雄の本能に引きずられるがままに阿国のメッセージを軽視し、無視する挙に出た。阿国のロマンを受けとめそこね、阿国を裏切った。おかげで、歌舞伎の歴史はそこを起点に大きく迂回せざるをえなくなったのである。

芸術はその時代の精神や感受性以上の世界を創り出すことができない。芝居も同様で、観客の鑑賞能力以上の世界

の事件が発覚している。後陽成天皇の「御いつくしみ」を受けていた女房広橋局をはじめ五人の女房が侍従の猪熊教利等十余名と酒宴乱行をくりかえしていたことが露見して天皇の逆鱗に触れ、男女共に死刑に処せられるべしとの内示が下された。

三年後の慶長十七年、今度は江戸で大鳥逸平等の「かぶき者」が捕えられ、処刑されている。『徳川実紀』慶長十七年七月二十八日の条には「悪少年遊侠の類幾百人が党をわかち。市中を横行し。人を害し郷里を騒動せしむる事虚日なし。このほど官よりも厳禁を下され。悪徒を追捕せらる」とある。悪少年の「酋長」大鳥逸平は江戸市中引き回しのうえ礫にされ、それ以外の「かぶき者」三百人余も、ある者は切腹、ある者は改易処分を受けている。

慶長八年四月、阿国がはじめて「かぶき者」をまねて歌舞伎踊をおどった頃にくらべるなら、「かぶき者」の行動は過激化の一途をたどり、完全に町の嫌われ者と化し、天皇や幕府から処罰の対象とされるにいたっている。かつては喝采をもって迎え入れられた阿国歌舞伎のモデルの「傾き」ぶりそのものが、時代の指弾を受けていた。「かぶき者」のもつ過激な要素が、時代の好尚に合わなくなっていったのである。遊女歌舞伎の「傾き」ぶりが無害な風俗と化し、代わって遊女の肉体が表面に出るようになったのも、やむをえぬ成り行きであった。時代は「傾き」の過激性を持って余しはじめていたのである。

旧梅玉本『かぶきのさうし』は慶長十七年に阿国が京へ

ふたたび上った際の舞台姿を後日描いたものとされるが、それによれば、阿国の舞台姿は「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襴の羽織に、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、金鍔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襴の大巾着、金の瓢箪取りませて、くすみてさげし有様は駒出づるほどにぞ見えたりける」という色彩豊かで華やかなものであったらしい。

女院御所における上演か、それ以外の舞台であったかは定かでないが、慶長八年に阿国が初登場した頃よりもその舞台姿は洗練され、豪華なものになっていた。いずれにせよ、現実の「かぶき者」よりも豪華に、派手なものでなければならぬ。現実を超え、現実離れをするためにも、より華麗に、より奇抜なものにする必要があった。

慶長十七年の京都における舞台は、阿国にとつては最後の存在証明であった。もし、慶長十二年の江戸の舞台以外に記録が残らなかつたなら、後世の阿国像は貧弱なものに終わったにちがいない。その記録があつたからこそ、阿国の姿は多少豊かなものにもなりえたのである。記録は、観客の喝采を浴び、支持を得たという事実を物語る。観客が阿国の存在に注目し、喝采を送った事実を証明する。慶長十七年にも、遊女歌舞伎とはべつに、四十歳近い阿国の歌舞伎踊が注目されたからこそその記録である。

代を類推すると、楽天的な生への讃歌と猥雑で騒々しい活気に満ちた姿が浮かび上がる。しかし、時代の主調音を奏でる好色性の行方は、あくまでも消費としての性であり、直接、生産に結びつくものではなかった。阿国の舞台が指し示した方向が非現実の世界であったのと同様、遊女がみずからの肉体へと導こうとした試みも、結局、生殖とは無縁な性でしかなく、不毛な、無償の行為としての性に終始するしかなかった。

阿国の経歴をたどったとき、八歳と十一歳の幼女による「ややこおどり」と三十歳過ぎに突然開花した歌舞伎踊の二つの山頂が際立っているが、第三の山頂の存在も忘れることはできない。慶長十七（一六一二）年の京都における舞台である。

その年の正月、阿国は久しぶりに京都へ戻り、古巣である北野天神の舞台に立っている。『北野社家日記』のく、十三日の条には「万里小路殿、佐野専斎、其外京衆連 阿国同道にて御出也、当坊にて振舞出、謡舞有之」とある。勤修寺家一門である万里小路などの公家をはじめ京都の上層町衆を取り巻きにして、阿国は北野天神へ乗り込んで馳走を受け、返礼に「謡舞」を演じた様子がうかがえる。

同年四月十三日、阿国は新上東門院の御所でも歌舞伎踊をおどっている。山科言緒はその日の様子を「終日歌舞姫有之了、至夜罷出了」と『言緒卿記』に記している。一日中舞台を勤められるほど多彩な演目を阿国が持合わせていたかどうかには疑問も残るが、芸能好きで有名な女院は、

夜になるまで、普通りに歓迎した模様である。同様の記録は、『孝亮宿禰日次記』にも残されている。その日の舞台であったかどうかは不明であるが、その年の阿国の舞台の様子は、後日の筆になる絵画資料の中に残されている。当時の阿国は、四十歳前後になっていた。

しかし、久しぶりの上京にもかかわらず、阿国をとりまく環境は昔ほど好意的とはいきれぬものがあつた。時代が急速に変化しつつあつたからである。阿国が上洛する四年前の、慶長十三（一六〇八）年二月二十日、『孝亮宿禰日次記』は、彼がその日、四条河原で女歌舞伎を見物したこと、数万人が「群衆」していたことを記録に残している。『当代記』慶長十三年五月の条には、三河国荏谷城主水野日向守が出来島隼人という「かふき女」をひき連れて上洛したことを記している。京都は完全に遊女歌舞伎の全盛時代になっていた。昔のように、阿国が満都の人気を独占するには、あまりにも京都の様子そのものが大きく様変わりしていたのである。

それは京都にかぎらなかつた。同じく『当代記』には、慶長十三年五月、駿府の国では「かふき女」や傾城どもが多いため、見物する男たちの間で喧嘩が絶えず、家康がその追放を命じた旨が記されている。

翌慶長十四年六月、京都では「荊組」「皮袴組」と称する無頼の徒、すなわち「かぶき者」七〇名がからめ捕られ、主だった者四、五名が処刑され、それ以外はすべて追放されている。さらにその翌月、今度は禁裏内でも「かぶき者」

は、困難な時代を経験した庶民の生への執念の現われとみることが出来る。単に、生への讃歌とみるだけでは、いささか表面的に過ぎよう。阿国の歌舞伎踊をしのぐ遊女歌舞伎の勢いの意味も、その文脈で考えたほうが理解しやすい。

風俗画に残されているかぎりでは、庶民は底抜けに明るく楽天的である。女性の表情も生き生きと描かれている。とはいえ、その絵は、べつに現実をありのままに記録したわけではあるまい。阿国が現実の「かぶき者」の姿に変形を加え、理想的な姿として表現したように、風俗画にも当然、絵師の作意や手心が加えられている。画面にあふれる生への讃歌は注文主の要望でもあったとみるほうが当を得ているであろう。

近世初期の風俗画は障屏画をおもな画面形式として上方でつくられ、慶長期に頂点を迎えている。当時、風俗画が好まれた背景には、現世を肯定する時代精神が大いにかかわっていた。それは安土・桃山時代から盛んになり、町田本、上杉本の『洛中洛外図屏風』にみごとに結実をみせている。この時期の風俗画は城郭内の御殿を彩る金碧障壁画が主要な役割で、安土城内には狩野永徳筆の絵が描かれていた記録もあるが、建物とともに焼失したり、解体されて消失した例が多い。

けれども、慶長年間になると風俗画の遺品が数を増し、画題も各種のものが出揃うようになる。『豊国祭祀図屏風』(狩野内膳筆、豊国神社蔵)、『花下遊楽図屏風』(狩野長信

筆、東京国立博物館蔵)、『職人尽図屏風』(狩野吉信筆、喜多院蔵)等々がその代表である。慶長風俗画の描き手は狩野派が主であった。

元和期になると元和初年頃に描かれたとされる『阿国歌舞伎草紙』(大和文華館蔵)があり、寛永期には舟木本の『洛中洛外図屏風』(東京国立博物館蔵)が有名で、堂本本・静嘉堂本の『四条河原遊楽図屏風』、『遊楽図屏風』(相応寺屏風) (徳川黎明会蔵) 等がある。

一回性を生命とする演劇の宿命で、出雲の阿国をはじめとする芸能はその場かぎりで燃焼しつくし、後には何も残らない。近世初期の風俗も含めて、阿国の舞台や遊女歌舞伎の様子を伝えてくれるものは、いくつかの屏風図や草子類だけである。

慶長十九(一六一四)年成稿の三浦浄心の仮名草子『慶長見聞集』では、冒頭で「今が弥勒の世なるべし」とか「今の世の人間は、三界無庵火宅を去て、たのしみを極る国に生をなせり」とめでたき時代を謳歌している。また、同年頃に成稿したとされる仮名草子『恨の介』の冒頭は、慶長九年夏に時代を設定しているが、葛の恨の介をはじめとする色好みの若者五人を登場させ、「これよりすぐに豊国へ」「いざや我等は祇園殿」「北野へいざ行きて、国が歌舞妓を見ん」「東福寺の橋にて踊らばや」「五条にて慰まん」等々と雑談させている。豊国神社、八坂神社、北野天神、東福寺、五条河原が当時の遊び場の代表であった。

屏風絵や仮名草子に残るわずかな資料をもとに阿国の時

者が続出したが、それでも、遊女に腑抜けにされて喜ぶ男たちが後を絶たなかった。その様子が時代の活気や熱気と映ったのはなんとも皮肉である。新興勢力の武士をはじめ、一部の公家・上層町衆、なんとか好機をつかんで小金を手にした庶民の男たちは、身代をなげうって遊興にふけり、自由と享楽を謳歌した。そのような、いい加減で曖昧な時代が二十数年間もつづいたのである。

遊女歌舞伎の隆盛を横目でにらみながら、だからといって、阿国にはいまさら遊女のまねなどできるはずもなく、張り合う気持にもならず、歌舞伎踊の芸をたずさえて旅から旅への生活をつづけていた。時代の位相が急速に変化していた。

阿国の存在証明

天下取りに成功した徳川家康がとった行動は、まず二条城、江戸城、名古屋城、駿府城をはじめとする城の増・改築および新築であり、朝鮮、明、イスパニア、ポルトガルとの貿易であり、キリスト教の禁止であった。千姫を豊臣秀頼に嫁がせて豊臣方との妥協をはかり、天皇へ接近するために禁裏を拡張し、仙洞御所を完成させている。あるいは通貨制度と諸法度の整備がそれにつづいた。

家康の行動にともない、天下は慌ただしく動いた。右往左往した、といったほうが正確であろう。諸大名が先頭を切って走り、家臣がそれにつづいた。家康の指示を受けて

幕府役人が要所を押さえ、特権商人たちが利益を独占しようとする身構えだ。

動乱の時代は、いうまでもなく武士が主役である。武力を背景に、武將は自分の世界の確保と、さらなる拡大に血道を上げた。世界の枠組みが大きく変わり、体制が入れ替わった。出世の機会はいくらでもあった。新しい可能性がごろごろしていた。武士は自分が時代の先端を走っていると自信満々であった。出遅れた武士は、新体制内における自分の位置の獲得に血眼になっていた。その競争からはじき出された浪人たちが続出し、忿懣と怒りが渦巻いた。

武士の狂奔とは別の位置で、庶民は自分勝手に新時代の空気を満喫していた。慶長期、庶民は幕府から放っておかれた。よほどのことがないかぎり、幕府の介入はなかった。最初から、ものの数に入れられていなかったからである。それが、庶民には幸いした。有史以来はじめて、庶民にも陽が当たろうとしていた。

源平合戦をはじめ、南北朝時代、応仁の乱・下剋上の時代から戦国時代末期まで、数百年来、武將による覇権争いはとどまることを知らなかった。権威は失われ、秩序が乱れ、混沌の時代がつづいた。徹底的に破壊が進み、世界の終焉が垣間見られるとき、生物としての人間の本能がめざめる。近世初頭における旺盛な性への関心は、その現われである。植物でも、旱魃を経験した翌年には例年より多くの花実をつけ、種の存続の危機にそなえる。同様に、慶長期から寛永期にかけて描かれた風俗画に氾濫する好色性

着く先は、舞台を越えたその先の、遊女そのもの、あるいは遊女屋稼業そのものであった。遊女歌舞伎の舞台はあくまでも「張見世」にすぎず、機能的には遊女屋稼業の一部分を構成しているにすぎない。「張見世」とは、遊廓で客を招くために遊女が店先の格子の奥に並んで客待ちをすることをいうが、遊女屋稼業全体から考えれば、舞台は、所詮、一つの口実にすぎず、客を誘惑するための罫でしかない。本来の目的は「祇園霊山丸山」へ男客を誘い出すことであつた。舞台は、客を遊女屋の座敷へと誘導するために蠱惑的な飾り付けのある、まやかしの世界への入口である。食虫植物の鮮やかな花卉の彩りに似ているが、その先は深い底無しの、地獄の穴であつた。

遊女は男を誘惑するのが仕事である。男を誘惑し、男から金をまきあげる。その誘惑の方法として、遊女屋の亭主は阿国歌舞伎の模倣を思いついた。日本の遊女屋稼業にとつて革新的な営業方針の転換である。平安時代末期の遊女であつた白拍子は、貴顕の館へ「推参」し、舞つたり謡つたりという芸をして侍つたらしいが、営業規模は個人の枠を出ず、微々たるものであつた。二条柳町の遊女屋の場合も、遊女個人の魅力と営業努力で客を呼ぶしかなかつた。それにくらべれば、大がかりな「張見世」を設け、大々的に宣伝を開始した遊女歌舞伎の営業方針は、前代未聞の発想の転換であつた。日本の遊女史上でも画期的な営業方針の転換は、徳川という新時代の波にのつて、みごとな成功をおさめた。

五条河原から遊女屋の部屋へ移動して席を改めた遊女歌舞伎の男客は、今度はそこで主役の席におさまり、そこから本格的な宴席が始まつた。河原の舞台では主役であつた女芸人が、遊女本来の姿にもどつて客にかしづいた。しかし、そのような両者の立場の交替は、明らかに芸能の活力を衰弱させる一因を招くことになる。河原の舞台ではまがりなりにも成立していた遊女の芸が姿を消し、広場の芸から密室の芸へと変質したからである。その結果、遊女の芸は、客の器量に従属する、その器量次第でいかようにでも変化する種類の個人的なものへと矮小化され、卑俗化される危険にさらされることになつた。

いうまでもなく、阿国の舞台には十分すぎるほど芸能の活力があつた。舞台上の阿国の芸に新しいメッセージを読み取つた観客は、同時代に生きる者としての喜びを感じて喝采を送つた。阿国が主導権をにぎり、表現者としての可能性を十二分に発揮していた。芸能本来の観客との関係が成立しており、両者の間には緊張感がみなぎっていた。

だが、遊女歌舞伎の場合には、その関係が急速に衰弱しつつあつた。観客がわがままの味をおぼえ、密室でそのわがままを通すことに喜びを見出しはじめていたからである。遊女は、客のわがままを通すのが仕事である。「負けるが勝ち」ということで、客に負けた遊女が仕事で勝つた。まがいものの舞台を見て観客は喜び、他の男客を出し抜いて別席へと導かれる自分に優越感をおぼえ、遊女を独占して喜んだ。その結果、金品を巻き上げられて身代をつぶす

行き着く先が、それだけで完結をめざす非現実的な幻想の世界だったからである。

それは、遊女歌舞伎の場合と比較してみれば一目瞭然である。遊廓の座敷芸の延長として出発した遊女歌舞伎にとつて、河原の舞台の芸は遊廓の「張見世」と同じ位置にあった。舞台では、五十人から六十人もの若い遊女が派手な衣裳で三味線に合わせ、大きな輪になって踊っていた。阿国一座がわずか十人から十数人であったのにくらべれば、その規模の大きさがわかる。『東海道名所記』にも「歌舞妓過ては、祇園靈山丸山に、傾城共をあげ、夜もすがらあそぶ」とあるように、舞台が終わった後で、男客は遊女に導かれて別席に移動し、彼女たちは遊女本来の仕事だったのである。

五条河原から「祇園靈山丸山」へ、河原という広場から屋内の遊女部屋へ、さらにいえば密室へ、それが男客のお定まりの道筋となった。八坂神社ではなく、新しくできた六条柳町へも、懐具合に合わせて男たちは遊女に導かれて移動したろう。もちろん、すべての客が別座敷へ移動できるわけもなく、大多数の客は河原の舞台を楽しむだけで終わった。ごく少数の金持ちだけがその僥倖にあずかり、特権を享受した。

遊廓では、河原芝居の木戸銭などとは比較にならぬ大きな金が動いた。それだけの支払いに見合う応対をするために、遊女たちは夜もすがら、労をいとわず男の遊びにつきあった。彼女たちの目的は男の心を自分の肉体へ導くこと

にあり、その肉体を魅力的なものと思わせ、感激させることにあった。そのためにも、男心をとろけさせる手練手管に秘術のかぎりをつくした。男たちが腑抜けになるのは目に見えていた。

それにくらべるなら、阿国の舞台は最後のところではぐらかされてしまう。阿国の舞台に従って行っても、遊女歌舞伎の場合のように密室まで導かれることはなく、手応えのない、幻想の世界で我慢しなければならなかった。舞台上の阿国を素通りし、その先の幻影の世界へと導かれ、そこで突放されて、すべては終わりである。茶屋のおかかと戯れる「かぶき者」の舞台姿が示す先は、仮構の世界でしかなかった。遊女歌舞伎の仕組になじんだ男たちが阿国の舞台に物足りなさを感じたとしても無理はなかった。

阿国歌舞伎の一部分を、しかも、表層的な一部分だけをまねたものが遊女歌舞伎である。それは、遊女屋稼業に好都合な部分だけを借用したにすぎず、阿国と同じ立場で時代の風を真っ向から受けて立つ姿勢によるものではなかった。「かぶき者」精神の根源を探し当て、それに共鳴したわけでもない。そのような曖昧さわまりない態度が遊女歌舞伎の実態であり、同時に、限界であった。遊女歌舞伎はべつに阿国歌舞伎を継承したわけではない。遊女屋の親父の営業方針がまずあり、それに従って経営されていたにすぎない。

後日のことになるが、遊女歌舞伎の究極の理想像として六条柳町の遊女、吉野太夫徳子がいる。遊女歌舞伎の行き

女歌舞伎の登場はかなり早かったことがわかる。もしそうであれば、桑名や清洲で聞いた「見あき申候」という言葉を北野天神の舞台でも阿国は耳にした可能性はある。京都の観客のほうも桑名や清洲の観客よりも寛大だったり、鈍感だったりしなければならぬ理由はない。いつも同じ舞台だったから飽きられたというが、理由はそれだけでもあるまい。阿国の舞台の剽窃者である遊女歌舞伎の登場の影響も大きかったに相違ない。慶長十二年、阿国が江戸城で歌舞伎踊を興行しているときには、すでに京都では出来島隼人一座が有名になっており、駿河の国では「かぶき女」や傾城どもが家康を悩ませるほどの勢いを得ている。阿国一座は、予想以上の速度で危機に追い込まれていたのである。

それでは、なぜ、阿国一座の優位性はそれほど脆く崩れていったのか。

歌舞伎の始祖である阿国の功績を高く評価する者の立場からは、阿国とその模倣者を同一水準に並べること自体が、すでに創始者の栄光を冒瀆する行為と映る。しかし、当時の観客の目には、そのようには映らなかった。すべては身銭を切ったうえでの選択であり、その対価にふさわしいかどうかの問題だったからである。観客は、阿国を見捨て、遊女歌舞伎を選んだ。それだけのことである。

では、なぜ、観客は阿国を見捨て、遊女歌舞伎を選んだのか。

慶長八年四月の段階では、「かぶき者」をまねた出雲の

阿国は、まちがいでなく当代を代表する時代の花形であった。しかし、その栄光がつねに阿国を輝かしくつつみつけていたわけではなかった。時代は絶えず動いている。阿国の舞台を「見あき申候」といい出しかねない京都の観客は、目新しい遊女歌舞伎へと移動しつつあった。最初はごく少数だったにしても、その数は確実に増えていった。そのときは、多数の支持を受けた遊女歌舞伎が、やがて当代を代表する。数は力である。阿国を見捨て、遊女歌舞伎へと雪崩をうった名もない観客の群れが、時代を変えようとしていたのである。

たしかに、「かぶき者」をまねた阿国の歌舞伎踊は、当初、時代を代表する芸能として京都の観客の支持を得た。しかし、阿国のめざした世界は反社会性という過激な要素を含み、同時に、当時としては、いささか高級にすぎていた。一時的には時代の好尚にかなったにしても、その方向には限界があった。本来、反社会的な「かぶき者」の精神が過激であっただけに、その先の一步には危険がともなっていたからである。

阿国も、その先の一步を前にためらった。「かぶき者」のもつ過激な反社会性をもてあましたのかもしれない。その反社会性に観客が賛同し、ついてくるというだけの自信もなかった。時代はまだそこまで熟していなかった。それに、阿国自身もそれ以上の世界を考えていたわけでもあるまい。だから、同工異曲をくり返すしかなかった。

阿国がめざした世界が高級であった理由は、元来、その

た林又一郎は、『吉野伝』では林与次兵衛家の一人として紹介されている人物で、「二条柳町、遊女の長なり、はじめ又一郎といふ、其後、六条より今の廓（島原）に移りて、寛文五年、家断絶す」と解説されている。彼はまた、京都の遊里史では重要な存在で、『色道大鏡』や『吉野伝』によれば吉野太夫徳子もその林家抱えの太夫であったという。

その彼は、又一、あるいは又市とも記され、堂本家蔵の『四条河原遊楽図屏風』には「又一大かぶき」の光景が描かれていることから、彼が遊女歌舞伎にも関係していたことがわかる。なお、同図の遊女歌舞伎の場面には、鼠木戸の脇に庵形看板を見上げている武士の姿が描かれており、庵形看板に文字が記されている。読解不能な箇所も多いが、「来る八日より、於此所六条中ノ町又一一大かぶき仕り候。太夫、蔵人、市十郎、金作。御望かたくは、御見物可相成候。卯月八日」と読めるといふ。六条柳町は六条三筋町ともいい、古くは、柳町は上ノ町、中ノ町、下ノ町の三町によって構成されていた。庵形看板にある「六条中ノ町又一一大かぶき」は六条三筋町にある中ノ町の林又一家主催の大遊女歌舞伎という意味であろう。

けれども、四条河原が京都の興行地として盛んになるのは寛永期（一六二四～一六四三）からのことで、寛永六（一六二九）年には女舞・女歌舞伎が禁止されているので、遊女歌舞伎との関連で問題となるのは寛永六年までを下限と考えるとよい。堂本家本の『四条河原遊楽図屏風』に描か

れている「又一大かぶき」の光景も寛永期に入ってからのもので、出雲の阿国とは直接的関係はなかったと考えてよいであろう。

京都の興行地で問題になるのは、むしろ五条河原である。五条橋は古くから清水寺への参詣路にあたっていた関係でにぎわっていたが、天正十六（一五八八）年、東山に方広寺大仏殿が建立されて以来、そこへ通じる五条橋界隈が活況を呈し、大仏参詣の門前町として発展している。さらに文禄三（一五九四）年には秀吉による伏見城が完成され、五条橋は伏見街道と京をつなぐ幹線道路の要の位置を占め、おおぜいの人々が集まるようになった。その人出を相手に、鴨川の河原に小屋掛けの芝居小屋が作られ、人形操りをはじめ蜘蛛舞、女舞、女歌舞伎などが興行されていた。『東海道名所記』にも「出雲神子におくにといへるもの、五条のひがしの橋づめにて、や、子をどりといふ事をいたせり」とあり、阿国が北野で歌舞伎踊をおどる以前の様子が記されている。慶長期を通じて興行地としてにぎわったのは、五条河原と北野天神の境内であった。

慶長八年四月に北野で歌舞伎踊をおどった阿国は、翌年には桑名や清洲に姿を現わしており、慶長十二年には江戸城で歌舞伎踊を興行している。京都へ戻ったのは、慶長十七年である。阿国が留守にしていた時期、京都では何が起こっていたのであろうか。

『当代記』に「其後学」之かふきの座いくらも有て諸国へ下るとあることから、阿国の歌舞伎踊をまねた遊

の舞台に見た幻影の世界は、雲散霧消していったのである。

そのような経過を見てみると、阿国が生真面目に指し示した世界を横目に、男たちは結局、阿国の舞台姿に女の色気を見ていただけではなかったのか、とかんぐりたくなる。だから、その延長で、女の色気を存分に振りまく遊女歌舞伎へと簡単に移動してしまったのだ。いつの時代でも、男は安易さに流れる。男には、阿国の舞台の感動的な世界が鬱陶しくなりはじめていた。それにくらべれば、媚態を売物にする遊女たちはもっと気楽で、魅力的に映った。何度足を運ぼうと苦にはならぬ相手であった。

観客の低俗さに、阿国はついてゆけなかった。観客が遊女歌舞伎と同じものを阿国に求めていたとすれば、なおさら、阿国にはそれに応じられなかった。名誉ある敗北である。阿国は、誇りをもって、そのような観客を前に敗退したのである。

観客に見捨てられた阿国は、そして阿国歌舞伎は、そこで立往生し、枯死してしまっただのである。

遊女歌舞伎

京都における遊里は、一説には応永年中（一三九四～一四二八）に九条に開かれた傾城町「九条の里」が最初であった、といわれる。江戸時代が開かれたときより二百年も前のことで歴史は古いが、詳細はよくわからない。

多少事情が明らかになるのは、天正十七（一五八九）年、

豊臣秀吉によって二条万里小路に二条柳町遊里が開かれた頃からである。この万里小路二条あたりは道の両側に柳の並木がつづいていたことから俗に柳の馬場といわれたが、原三郎左衛門が秀吉の許しを得て遊里を開いてからは柳町と名づけられた。遊里案内記『一目千軒』には、「往昔天正十七年、原三郎左衛門、林又一郎といひし浪人に、傾城町の事許命せられて、始めて冷泉万里小路の上に、一の廓をひらさし也、武門より出でし人、これを始むるゆへにや、世人新屋敷と呼びけり、くるわといへるも相当せる歟、両氏女郎屋の長となるはじまり也」とある。『色道大鏡』によれば、秀吉もときどき訪れ、袖で顔をかくしながら一軒一軒、店を残らず見物して歩いたという。

しかし、慶長七（一六〇二）年五月、徳川家康が諸大名に命じて二条城を修築させた際、その二条柳町遊里は六条柳町へと移転を命じられている。完成した二条城で家康が征夷大將軍就任の祝賀能を催したのは、翌慶長八年四月のことである。江戸における元吉原の開設が元和三（一六一七）年、大坂の新町遊里は寛永年間（一六二四～一六四三）に形を整えたことを考え合わせると、京都の場合はかなり早かったことがわかる。

その六条柳町も寛永十七（一六四〇）年には洛西朱雀野の島原に移転させられるが、それは後日のことで、阿国と関わりのある遊女歌舞伎は、当面、六条柳町を舞台に展開されることになる。

秀吉の許可で二条柳町遊里が開かれたときに関係してい

し、舞台上で斬新な形にすることができなかつた。「二の矢」を放つことができぬまま、立往生してしまつたのである。

そのとき阿国が直面していた主題は、おそらく当代性であつたらう。観客の最大の関心事がそれだつたからである。北野天神の舞台で「かぶき者」をとりあげた阿国は、異形・異相の姿を通して、動いている時代をとらえ、みごとに造形してみせた。それと同じものを、もっと別の形で観客は見たいと待ち望んでいたのである。

当代を問題にすれば、きわめて皮肉ではあつたが、阿国が次にまねるべき対象は、遊女だつたのかもしれない。「かぶき者」が飽きられたのなら、その次の主役はまちがひなく遊女であつた。そこまで徹したなら、阿国は新しい芸能の主流に立ちつづけられたかもしれない。あるいは、新興の庶民の姿をまねるべきだつたのか。変転しつづける現実をとらえ、まねるなら、そこまで徹底する必要があつた。それが「かぶき者」の場合と同じ衝撃的效果を上げえたかどうかには疑問も残るが、当代にこだわるなら、そこまでやるしかなかつた。

だが、同時に、観客は気ままで浮気であることも忘れてはならない。観客がどこまで本気で当代にこだわりつづけていたかは疑問である。庶民の飽きつぼさ、といつてしまえばそれまでであるが、無責任な気ままさでべつの対象に関心を移す。阿国の舞台の独自性を発見して喝采を送つた斬新な感覚の持主の、信じがたい背信行為である。

阿国はそのような観客に見捨てられた。阿国に喝采を送つた同じ観客が亜流の遊女歌舞伎へ足を運びはじめたのである。阿国の舞台は非現実的な幻想の世界を指し示すだけであつたが、遊女歌舞伎の場合は、遊女の肉体という現実の世界が男たちを待ち構えていた。遊女は対価に見合うだけの代償を肉体で支払い、男たちもまた遊女の肉体にその手応えを得て満足した。そうなれば、芸の上手下手は問題にならない。外見の華やかさと面白おかし趣味向さえあれば十分だつた。

高慢ちきな阿国を見捨てた男たちは、自分たちの期待に応えてくれる遊女歌舞伎に群がつた。阿国に導かれて、観客は遊女歌舞伎の舞台成果ではなく、遊女の肉体そのものを発見したのである。「好女」にあらざる三十女の阿国には、美形の若い遊女に最初から勝ち目がなかつた。「かぶき者」を通して阿国が指し示した新しい時代精神は色褪せ、頽落していた。「見あき申候」ということで、観客は阿国の舞台姿に見切りをつけた。夢からさめ、現実を引き戻された観客は、当然、ありのままの現実に目を向ける。そこには、三十女と十六、七の若い遊女という容赦ない現実があつた。勝敗は歴然としていた。

阿国が指し示した非現実界に遊ぶためには、観客にも感受性の豊かさと精神的緊張が要求される。問題は、そこにあつた。慶長八年四月には、その緊張感がみなぎり、最高潮に達し、しばらく持続した。しかし、やがてその緊張はゆるみ、自堕落な安逸が始まつた。そのとき、観客が阿国

も疑問が生じてくる。

観客の実態に目を向けるとき、阿国の舞台に喝采を送り周囲に群がった観客が、実際は実にいい加減な、危うい存在であったことがわかる。それは観客だけにかぎらない。元来、時代そのものがいい加減であり、危うい存在であった。逆にいえば、観客の実態がはつきりし、時代の姿が見きわめがついているならば、芝居の興行はいつでも必ず成功する。ところが、実際には、芝居は「水もの」といわれ、芝居興行には危険がつきまとった。それほどまで、観客の実態はつかみがたかいたのが実情であった。

それにもかかわらず、阿国は、慶長八年四月、北野天神の舞台で歌舞伎踊をおどった。確実な喝采が返ってくる保証はなかったが、そんなことにはこだわっていられなかった。それからちょうど百年後の、元禄十六年五月七日、道頓堀の竹本座で、近松門左衛門と竹本義太夫が『曾根崎心中』の幕を開けたときも同様である。阿国も、近松も、義太夫も、まったく見通しのつかぬ観客を前にしていた。

過去の絵画資料等を見ていると、阿国歌舞伎よりも遊女歌舞伎の情景のほうがはるかに派手で豪華である。ややもすると模倣者にすぎぬ遊女歌舞伎のほうが主導権をにぎっていた感すらいだかせる。現代から見ると、阿国の登場と遊女歌舞伎の登場はきわめて接近しており、少々の時間的差異をあげつらう行為そのものが無意味に思われるが、両者間の差異を明確に区別しなければならぬことはいうまでもあるまい。

もちろん、慶長八年四月、北野天神における阿国の登場が最初の事件であり、すべてはそこから始まったのである。はじめて阿国の舞台に接し、異形・異相の「かぶき者」に扮して踊った阿国に喝采を送った観客の衝撃を忘れてはならない。遊女歌舞伎という亜流の登場は、その後である。先後関係は厳粛な事実であり、重要な意味をもっている。

しかし、観客には、その亜流のほうが好みに合っていた。『東海道名所記』には傾城たちが、後日、四条河原で能をしたときの様子が記されている。「脇もつれも、地うたひも、みな傾城ども也ければ、謡は蚊の鳴やうにて、をかしければ、後には脇地うたひは、男をやとひていたせり」とある。座敷芸になじんでいた遊女が野天の舞台に立ったとき、その声量のなさが観客の憫笑を誘ったのである。だが、女能を笑う健康な庶民感覚を持合わせていたその観客が、遊女歌舞伎へと群がったのもまた事実であった。かつて、阿国はその観客の気持を先取りし、観客の好みを斬新な形にして喝采を浴びたが、今度は、観客から飽きられ、見捨てられてしまったのである。

観客は阿国にその次を求めはじめていた。おそらく、「その次」とは、阿国の舞台に最初に接したときと同じ種類の感動であつたらう。最初に阿国が発した新鮮なメッセージと同類のものを求めたのである。新しく迎えた時代の相を阿国に生き生きと表現してもらいたかったが、しかし、
彼女

その要望に応えられなかった。第二の「かぶき者」を発見

の、阿国の舞台が喝采をもって迎えられ、しかも非常に好評だったという事実のほうが重要である。観客が阿国の舞台に共感し、その感動を喝采によって表明したことのつもりが問われなければならないからである。

問題は、さらにその次にもある。それほど熱狂的に阿国の舞台を歓迎した観客が、では、なぜ、それを見捨てて遊女歌舞伎へと走ったのか、という事実経過である。

その意味では、阿国の舞台に最初に喝采を送った観客を過大に評価することは慎まなければならない。遊女屋稼業のために阿国の歌舞伎踊をまねて大勢の遊女たちを舞台で踊らせた遊女屋の亭主の行為は、その志も目的も、阿国とはまったく異なっていた。「かぶき者」をまねることで新時代の息吹を身体全体で表現しようとした阿国にくらべらるなら、遊女屋の亭主の発意で阿国歌舞伎をまねた遊女たちの踊ほど似て非なるものはなかったからである。

だが、そのような舞台にもかかわらず、遊女歌舞伎に観客が群がり集まったのである。その現実を直視し、その意味を問いたださなければならぬ。

遊女歌舞伎の初出は『当代記』卷三、阿国の「かぶき躍」の記事の最後にある「其後学」之かふきの座いくらも有て諸国へ下る」であろう。阿国の人気に便乗し、歌舞伎踊を始めた遊女たちの一座がやがて輩出し、京都から諸国へと散って行った。

『当代記』卷四、慶長十三（一六〇八）年五月の記事によれば、三河国荻谷城主水野日向守が、去年の十月、出来

鳥隼人という「かぶき女」を連れ帰ったが、先月彼女を引き連れて上洛したとある。同じく五月の条には、駿府の国では「かぶき女」や傾城どもが多く、それを見物する男たちの間で喧嘩が絶えなかつたので、大御所がその追放を命じた旨が記されている。阿国登場の四、五年後には家康を悩ませるほどまでに「かぶき女」をめぐる騒動が度を過していった。男たちは遊女のまわりに押し寄せ、後日、幕府が女舞・女歌舞伎を禁止する寛永六（一六二九）年まで、二十数年間にもわたって遊女歌舞伎に群がり、遊女たちがふりまく媚態にうつつを抜かしたのである。

それが、観客の中心をなす男たちの実態であった。阿国と同じ志などは皆無の遊女歌舞伎に群がった観客が、いかなる好尚の持主で、その心底がどの程度のものであったかは今更いうまでもあるまい。

そのような男たちが観客の実態であったとすれば、では、慶長八年四月、阿国の舞台に喝采を送った観客は、一体、阿国の何を見ていたのか、と疑問になる。「かぶき者」に扮して踊る阿国の踊そのものを本当に見ていたのであろうか。「かぶき者」にまつわる戯曲的世界の可能性、すなわち「傾き」の精神に触発され、阿国のメッセージに共感した喝采だったのか。それとも、阿国の肉体そのものに対する好奇心からだったのか。換言すれば、彼らの喝采は、その芸態ゆえだったのか、精神だったのか、肉体だったのか、ということになる。観客のあまりにも早すぎる心変わりの様子を見てみると、阿国の舞台を支持した行為そのものに

術の特権であると考え、楽天的な人間さえているかもしれない。しかし、芸術はその時代からめとられて自由がきかない。芸術は年記をもつべく宿命づけられているのだ。日付からも、その作品が発表される地理的条件からも自由にはなれない。当代を代表するものであればあるほど、作品は時代の制約から抜け出すことができない。時代を越えた傑作などは存在しえないのだ。まず、当代の反応を得ることが第一条件であり、後世まで残るがどうかは二義的問題にすぎない。

近松門左衛門の『曾根崎心中』という世話浄瑠璃は、大坂の堂島新地、天満屋の遊女お初と、内本町の醤油屋の手代徳兵衛の二人が、曾根崎天神の境内で心中した元禄十六(二七〇三)年四月七日という日付と無関係ではありえない。その事件をもとに近松は作品を書き、一ヵ月後の五月七日を初日に、竹本座で初演した。その日付は決定的な意味をもっている。

心中するまで、お初・徳兵衛という二人の若者は、まったく無名であった。二人の心中の噂はまたたく間に大坂中に広がり、話題になった。大坂の庶民は二人の死因に関心を寄せた。そこへ、道頓堀の竹本座で『曾根崎心中』という作品が上演されていること、その作品が感動的であるという噂を耳にして、観客は芝居小屋へ押しかけた。

竹本義太夫のために筆を執った近松は、竹本座の観客である大坂の庶民を念頭において書いた。近松が相手にしたのは大坂の庶民であり、京都の観客でも、江戸の観客でも

なかった。手さぐり状態の、不安な幕開けではあったが、さいわい好評裡に日をかさね、最終的には十六年間もの累積赤字に苦しんでいた竹本座の経営を立てなおすまでの大入りになった。それほど大勢の観客が『曾根崎心中』を見に、毎日、道頓堀の竹本座へ押しかけたのである。

近松の作品のすばらしさを発見し、喝采を送ったのは大坂の庶民であった。この作品は大坂の土地とも、二人の心中から一ヵ月後という日付とも切り離すことができない。

もちろん、今日でも『曾根崎心中』は音楽や歌舞伎の舞台で上演されている。しかし、今日の観客に、元禄十六年五月の大坂の観客と同じ熱狂的な喝采は求めるべくもない。三百年余の時間的へだたりのもつ意味は想像以上に大きい。その距離を埋めるためには観客側の努力が求められるが、それだけの努力を払っても当時の観客と同じ感動を得られる保証はない。その時代に生まれた作品は、その時代でしか本来の味わいは得られない。そこまで、作品の生命は微妙なのである。そして、いま取り上げているのは、その微妙な世界の問題である。

同様のことは、出雲の阿国の場合にもいえる。

阿国の歌舞伎踊の初演は慶長八年四月、とされている。この通説が確実な資料によって否定されない以上、通説をもとに考察を進めるしかないが、それに従えば、阿国の歌舞伎踊の初演は、慶長八年四月、京都の北野天神の舞台であった、という日付と場所をもっている。

だが、問題は日付と場所だけではない。むしろ、その先

かった。解放感に浮き立つ庶民のエネルギーを率直に受けとめ、吸収する役割を果たしたのが、遊女歌舞伎の舞台であり、遊廓だったからである。その先駆者としての栄光をになったものが、阿国の舞台であった。

ロマン性は、物語性といいかえてもよい。具体的にいえば、夢を見る力、夢見る能力であり、女である阿国が夢見た男への期待である。古典的教養を欠いた庶民にも、彼らなりの夢やロマンがあった。茶屋のおかかと戯れる様子や演じる「かぶき者」の好色な姿態は、まさに庶民好みの夢であった。観客は、その姿態に自分たちの夢を重ね合わせた。その夢は、舞台上で艶っぽく展開されていた。町中で見かける嫌われ者の「かぶき者」が、突然、主役となり、衆人環視のなかで茶屋のおかかと戯れはじめたのである。

その物語によって、戯れの、ほんの座興から始まったはずの夢の世界が動き出し、急速に自己増殖をはじめ、想像力の世界がふくらんでいった。殺伐とした、荒くれた「かぶき者」のなかにひそむ、やさ男の側面が阿国によって拡大され、増殖されてゆく。業平の後裔としての色男である。庶民の夢をになう色男の登場である。

最後の反社会性は「かぶき者」の原点とでもいうべき性格を特徴づけている。家康の逆鱗に触れ、最終的には社会から完全に抹殺されることになるその後の経緯が物語るように、「かぶき者」は幕藩体制とは相容れぬ反社会的性格をそなえていた。阿国がまねた「かぶき者」にしても、その表面的な華美な扮装や軟弱な踊とは裏腹に、根底にはき

わめて強固な反社会的性格をもち、社会体制を根底からくつがえしかねぬ根強い悪意を秘めていた。幾重もの外皮のおかげで真相は隠されていたが、その奥底には強烈な毒性がひそんでいた。何かのはずみで、それが蒸気となってゆらめき上がって蠱惑的な香りを発散し、陶酔境へといざなったが、後世の歌舞伎のもつ魅惑の根底には、阿国時代の毒素が根強く生き残りつづけていたのである。

「かぶき者」に扮し、念仏踊をおどる阿国の舞台が観客の心をうったのは、従来とは異なる世界が展開されていたからである。奇抜で華麗な衣裳による踊という視覚性、律動的な音楽という聴覚性が一体となった世界である。もう少し冷静に観察してみるなら、そこには「かぶき者」が発散する誇張性があり、当代性、エロス性、ロマン性、反社会性が充満していた。既成の価値観になじんでいた観客には衝撃的な世界がそこにあった。それが、慶長八年四月、北野天神の舞台で目撃した歌舞伎踊の正体であった。

観客の心変わり

芸術はその時代の精神や感受性以上の世界を創り出すことができない。芝居も同様で、観客の鑑賞能力以上の世界は創り出すことができない。逆にいえば、芸術はその時代にきびしく拘束されているのである。

一見、芸術は時代を越えて、自立して存在できるように思われる。時代を越え、国境を越えても存在できるのが芸

ぶことを目的としていた。古典文芸という物語性に富んだ世界に取材し、それを典拠とする「本説」正しい能を理想とした世阿弥の作能術にその典型がうかがえる。逆にいえば、能の世界とは、現実を忘れ、現実から遊離した世界に遊ぶために仮構された仕掛けであった。反当代性にこそ、能の世界の本質があった。

それに反し、阿国の場合は、当時、京の町中を闊歩していた町のならず者を舞台上に登場させている。能の伝統を考え合わせれば、それは、無謀な、破廉恥きわまりない行為であった。斬新といえば聞こえはよいが、従来の舞台の約束事を無視した、乱暴な、危険きわまりない振舞いである。聖なる空間である能の舞台からは、当然、猥雑な現実世界は厳しく排除されていた。元来、それは死者の霊が導き出されるべき聖なる空間であった。そこへ、出雲の阿国は、通俗性にまみれた「かぶき者」を登場させてしまったのである。

北野天神の舞台のまわりに集まった観客は、そのような阿国の舞台に喝采を送った。商人や下級武士たちが中心の観客は、家康の征夷大將軍就任の祝賀能に招待された二条城内の観客とは趣きを異にする行儀の悪い連中であった。二条城内の観客が伝統的な美意識に追隨していたとすれば、北野天神の観客は革新的な価値観と前衛的な美意識に共感を寄せていた。彼らが「かぶき者」に自分と同類のものを見出だし、阿国の舞台に親近感をおぼえたとしても当然であった。庶民は新しい時代の幕開けに期待を寄せていた。

北野天神の舞台で「かぶき者」に扮した阿国は、当代そのものを体現してみせたが、同時に、そこには明らかな誇張があった事実も見逃すことができない。異形、異相のならず者を、そのまま舞台上につれ出したわけではなかった。通俗の世界の特徴を集め、取捨選択し、阿国なりの美学にもとづいて、その理想とする「かぶき者」の姿を誇張し、舞台上に造形してみせていたからである。その誇張の仕方には、阿国のしたたかな美学がひそんでおり、強烈な主張があった。

そして、その誇張性が、やがて歌舞伎の重要な一要素となつてゆく。誇張することによって対象を面白おかしくし、庶民になじみややすい言語に翻訳する。庶民好みの世界に変形し、彩色を施したのである。後日の歌舞伎の歴史は芝居そのものの展開をはじめ、演技・演出、化粧、衣裳、小道具等々さまざまな局面で独自の美学を形成していったが、その際の基本となつたものが誇張性であった。誇張によって現実の変形を受け、歌舞伎独特の世界へと造形されていったのである。

観客の喝采をよんだ原因は、それだけではなかった。「かぶき者」に扮した阿国の男装姿が発散するエロス性の効果も忘れることができない。エロス性は、性的魅力、あるいは好色性といいかえてもよい。やがて、その阿国歌舞伎は遊女たちによって模倣され、さらに増殖・変形されてお株を奪われてしまうことになるが、新時代の到来に浮き立った当時の観客にとって、エロスほど魅力的な世界はな

を掠め取り、理想の男性像を再構成して造形する特権があったからである。もし、阿国が男だったなら、おそらく「かぶき者」をまねる発想は生まれず、観客もまたその舞台姿に喝采を送ったとも思えない。阿国が扮した「かぶき者」は、彼女が女だったからこそ見出だしえた男の魅力であり、観客もまた男装の阿国の舞台姿に新鮮な女の魅力を見出したのである。

歌舞伎踊の構造

阿国の歌舞伎踊には、その後につづく歌舞伎の歴史の原点がある。結果論といってしまえばそれまでであろうが、四百年余の歴史を経験した現代からみれば、阿国の歌舞伎踊には歌舞伎精神の萌芽が凝縮されていたことがわかる。後代は、阿国がさぐりあてた鉦脈を継承し、あるいは無視し、あるときはその精神の一部分を拡大・変形させ、横道にそれたり袋小路に迷い込みながら、時代の流れとともに変化をたどってきたのである。

とはいえ、阿国の歌舞伎踊はそれだけで存在できたわけではない。観客の喝采を得ることによって、はじめてその存在を認められ、時代に受け入れられた事実を忘れてはならない。彼女の舞台に当時の観客の好尚が反映され、時代の気風がそこに凝縮されていたからこそ得られた結果であった。江戸時代という新しい時代を迎えて浮き立った人々の気分が、彼女の舞台に生き生きと造形されていたからこ

その喝采であった。

では、なぜ阿国の歌舞伎踊は観客の支持を得ることができたのか。その理由はいろいろ指摘できるであろうが、次の五項目に整理してみたい。

- 一、当代性。
- 二、誇張性。
- 三、エロス性。
- 四、ロマン性。
- 五、反社会性。

当代とは、今の時代であり、現代であり、当世である。目の前に存在する、目の前で進行中の時代である。目の前の、生きのよい現実である。出雲の阿国の場合でいえば、慶長八年四月、京の町中を闊歩していた「かぶき者」がそれであり、「かぶき者」をとりあげた北野天神の舞台がそれであり、喝采を送った観客がそれである。伝統と教養を欠く庶民によって構成される当代は、公家・大名・上層町衆などの階層が独占していた趣味の良さや洗練性とは無縁であった。その反対に、雑駁で、下品で、猥雑で、いかかわしい、通俗そのものの世界である。その意味では、当代性とは、通俗性といいかえてもよい。

前代までの能は、当代とは別の、異次元の世界がめざされていた。夢幻能に代表される能は、南北朝時代という混沌とした殺伐な現実から目をそらし、異次元の幽冥界に遊

り下げ、大髯などという「風俗よからぬ者」たちの外見を競いあった。だが、その意気込みとは裏腹に、実態は町のチンピラ程度の稚気あふれる行動にすぎなかった。それが「かぶき者」と称される血気さかんな若者の正体であった。

本質的には、彼らは弱虫である。弱虫だから、精一杯、無理をして突っ張った。「戦場に遅れて来た若者たち」を気取る彼らは、外の世界に腹を立て、苛立っていた。だから、虚勢を張り、倒れる寸前まで無理に「傾い」たのである。そこに「傾き」の原点があった。真の勇者なら表面は穏やかで物静かなはずであるが、「かぶき者」は騒々しい。虚勢を張り、無理をし、自分を誇大に見せようとする。偽悪的、挑発的な彼らの態度の根底には、外の世界に対する閉塞感があった。何をしてもしも手遅れだという虚しさ、自分の可能性に対する絶望感があった。

もう少し「かぶき者」の正体を詳細に見るなら、その実体は、やけのやんばち、であったことがわかるであろう。彼らは何ものも恐れず、わがまま一杯に振舞った。その不遜な態度が、家康の逆鱗に触れたのである。不逞の輩と映った。彼らの態度に、社会秩序の根幹を揺るがしかねぬ危険な要素を見抜いたからである。

問題は、その反逆精神にあった。「かぶき者」たちの「傾い」た精神の振られ方次第では、単なる悪戯ではすまされぬ危険な要素が含まれていた。反社会的精神という猛毒を秘めて、「かぶき者」はあるときは町の乱暴者として、あるときは稚気あふれた町の若者として京の町中を闊歩し

た。激烈な毒性と強烈な伝染力に感染した患者が巷間をうろつきまわっている様子と似たところがあった。反逆精神という毒性を潜伏させた「かぶき者」は、天衣無縫に巷間を闊歩していたのである。

とはいえ、阿国が舞台上で造形したのは、京の町を行く粗野な男そのものではなかった。現実の「かぶき者」ではなく、阿国のしたたかな審美眼によってその特質が選り出され、無駄な夾雑物はそぎ落とされたうえで再構成されていたからである。現実の「かぶき者」の姿に増幅と変質が加えられ、理想の「かぶき者」が誕生したのである。おかげで、「かぶき者」の毒性はさらに奥底へ閉じこめられ、深く潜伏することになった。

だが、それにしても、阿国はなぜ「かぶき者」をまねたのであろうか。いたいけない「ややこ踊」の姿を捨てて、なぜ「かぶき者」をまねたのか。戦乱の余燼がくすぶりつづける、尚武の気風の濃い時代に合わせたうえので方向転換だったのだから、なぜ阿国は男になろうとしたのであろうか。男の姿がそれほど魅力的に映ったのか。あるいは、「かぶき者」の反逆精神が彼女の心を揺り動かしたからなのか。阿国は町中を闊歩する「かぶき者」に時代の谷間に息づく自分を投影し、重ね合わせた。男に生まれることができなかった阿国は、男の外観とその精を掠め取ることで男になろうとしたのである。

そこに阿国の利点があった。生まれながらの男ではなかった阿国には、自分の好みに合わせて「かぶき者」の特質

る無法者が跋扈していた。それが「かぶき者」であった。彼らは相手の迷惑も考えず、力まかせに世の中を押し切ろうとしていた。けれども、権力奪取の方法論をもたず、新たな世界を建設するための構想力と組織力を欠く彼らの行動には限界があり、散発的、発作的な、単なる乱暴行為に終わらざるをえなかった。

彼らの乱暴行為は、戦乱に終止符が打たれ、徳川の新時代が始まった半年後になってもつづいていた。『慶長日件録』、慶長八年九月二日の条に残されている「壁書五条」の文面からは、その「壁書」で槍玉に上げられている青侍や雑色という身分の低い若侍や下級役人の様子がわかる。彼らは大きな脇差をさし、「皮きぬ」「皮袴」を着用した異類・異形の若者で、その行動は、禁裏内の車寄せや門に落書をし、柱を切り刻み、番所の戸障子を外して敷物にして小歌や謡をうたい、舞を舞ったり悪狂いをするという狼藉のかぎりをつくすものであった。

それは、その後、二年以上が経過しても変わらなかった。『徳川実紀』、慶長十年八月十日の条にある「伏見城中法度」をみると、城中における不作法の数々が想像できる。たとえば、殿中で、あるいは御前近くでも、高声で雑談したり、碁・将棋、謡、扇切り、灑打、相撲等の遊戯をしたり、諸大名の着座の席へ塵芥を捨てたり、殿中の掃除の手抜きをしたり、厠の外でみだりに小用を足したりしてはならぬという禁止条項がある。それらの条項からも、彼らの粗暴な振舞いの様子がかなり具体的に想像できる。

その後「禁中並公家諸法度」や「武家諸法度」の制定によって幕府から行動規範が示されることになるが、それは十余年も後のことである。禁裏や伏見城という権力の中枢部においてさえ、組織の末端では士気の弛緩がはなはだしく、不作法がまかり通り、乱暴・狼藉は目をおおうものがあった。

禁裏や城中から京の町中へ忍び出た彼らは、思う存分、羽をのばし、まさに乱暴者そのものの行状をくりひろげた。外見は異様で大仰であったが、冷静に見れば、その行動は町のチンピラと変わらなかった。『当代記』の慶長十一年六月の条には、この頃、京の町人が北野や賀茂あたりに外出したとき「かぶき衆」と出会って狼藉を受け、迷惑したことが記されている。彼らは女色に耽り、不法な行為が目についた。狼藉の話を耳にした家康は激怒したという。一説には、その京の町人とは、家康側近の豪商、後藤・茶屋両家の女房だったとされている。『当代記』には、後日逮捕された十名の姓名および彼らが改易・流罪の処分を受けた旨が記されている。犯人は徳川家所属の末輩の侍たちであった。

これらの資料は権力者側から見たものである関係上、許しがたい無法行為という視点からの記録となっている。規則や常識に縛られず権威を怖れぬ彼らの行動は、自分の欲望を満たすことしか考えぬ恥知らずなもので、著しく知性と教養を欠くものと映った。彼らは自分の強さを誇示するために派手な衣裳をまとい、長い太刀をさし、大額、大刺

出雲の阿国(三)

理想の造形

高野敏夫

Izumo-no-Okuni (3)

Toshio Takano

Soon after Okuni's great success as an excellent *Kabuki* dancer in Kitanō Tenjin Shrine in Kyoto in 1603, there appeared many bands of *Kabuki* performers, called *Yujo Kabuki*, meaning the prostitute's *Kabuki*, because the dancers were all prostitutes. They imitated Okuni's dance but their performance was not for the dance per se but to invite the male audience to their houses after the performance. Such performance won a big applause from men and spread rapidly in the whole country; thus, Okuni's authentic dancing came to lose the favor of audience and she was forced to leave Kyoto and had to perform in the countryside.

Yujo Kabuki was simply one of the ways to advertise houses of prostitutes, but it enjoyed a far bigger prosperity than *Okuni Kabuki* and this change in the favor of audience gave a great influence in the later history of *Kabuki*. The present paper aims to see the genuine characteristics of *Okuni Kabuki* in contrast of *Yujo Kabuki* with a focus on the audience and their change of favor in the theater.

慶長八(一六〇三)年四月、北野天神の舞台で出雲の阿国がまねた「かぶき者」は、もちろん、現実の荒くれたならず者ではなく、彼女によってその特徴部分を増幅され、変質させられていたことを忘れてはならない。そして、その増幅された部分にこそ、阿国の夢と期待があり、理想があった。具体的にいえば、それは恋する男、華麗な男、勇敢な男、冒険する男という、色気をたたえた男の姿であった。現実の、むさくるしい男や町のチンピラではなく、女から見たあこがれの男の姿である。そこには、理想的な男のあり方に対する阿国の明確な主張があった。

それは、阿国が発した強烈なメッセージであった。戦国時代の終焉と新しい江戸時代のはじまりという時代の谷間で、芸人特有の血がさわぎ、歓喜に満ちた歌と踊りになって爆発したものが阿国の舞台であった。阿国は「かぶき者」のエネルギーを存分にとりこみ、みずから変身した。悪党や婆佐羅につらなる「かぶき者」の反逆性が、時代の谷間で、ひとときわ頼もしく映ったのかもしれない。そこには、「ややん」踊りで喝采を得ていた頃のいたいけない少女の姿はなかった。

「かぶき者」は社会秩序を斜めに横切り、強引に自己主張をする。戦国時代末期、社会が混乱の極にあったとき、一方の側に世界制覇をめざして謀略と殺戮をくりかえす武将がいれば、他方には、そのような企図に背を向けて生き