

かぶき者・六法者と歌舞伎劇の濫觴

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学和泉校舎 公開日: 2011-04-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大久間, 喜一郎 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/9823

かぶき者・六法者と歌舞伎劇の濫觴

大久間喜一郎

目次

序説

- 一、「かぶき」の語義とかぶき者
かぶきの語義
かぶき者の概念
- 二、六法者と「六法」の語義
六法という無頼漢
六法の語義
- 三、六方振りと丹前振り
- 四、かぶき踊の発生と出雲の於國
無頼の徒とかぶき風
舞と踊
念仏踊とかぶき踊
遊女歌舞伎
於國の素性
- 五、名古屋山三と不破伴左衛門

結語

序 説

歌舞伎劇の濫觴が慶長頃の「かぶき踊」にあるだろうということに、疑いをさし挟む余地はないと考えてよからう。だが、このかぶき踊がどのような先行芸能から転化したのか、踊そのものが劇形式をとまなうようになったのはいつの頃からか。また、「かぶき踊」の名称の由来にしても、何を定説と考えてよいのか。といった基本的な疑問に対して、多くの諸家の説はあるが、いずれも定説といったほどの論をなしているものも見当らないように思う。それらの諸先考に引用され傍証とされてきた古い資料そのものが、極めて漠としたもので、それをどう組み合せてみたところで、現存の古資料からだけでは歌舞伎劇発生の輪廓を辿ることは到底おぼつかないと言ふより他はないのである。したがって、歌舞伎劇発生に関する先学諸家の論攷それぞれが、細部において見解の相違を多く持ちながら、全体として見るときは同じような輪廓に造型されてしまっているという結果になっている。これは勿論、信憑するに足りる確実な古資料の不足が、そうした結果を止むを得ず生んだのであって、歌舞伎劇発生に関する動かし難い諸事情の闡明に左右された結果ではないと思われる。

歌舞伎劇の発生は、通説として、出雲の於国の「念仏踊」に始まると言われているが、この「念仏踊」が後の遊女歌舞伎あたりの「かぶき踊」などと同様に、世間からも俗に「かぶき踊」と称されたものか。また、後に於国が踊ったいくつかの踊が「かぶき踊」と称されたものなら、それとこの「念仏踊」とは内容的にどのような連関性があったのかという疑問も含めて、歌舞伎発生論はもう一度検討されてもよいのではないかと思う。

歌舞伎劇創始期の「かぶき踊」には、「かぶき者」が加担をしていた。「かぶき踊」の名称の由来とは異なった関係からにせよ、「かぶき踊」の世界は「かぶき者」の社会と密接な関係があったに違いないと思われるふしがある。半伝説的人物ではあるが、「かぶき踊」と切り離して考えることのできない人物に名古屋山三という人間がいる。この人物が「か

「ぶき者」でなかったという証拠はどこにもない。それから、文獻的には「かぶき者」よりも幾分時代は降るが「六法(方)者」と言われた人々がある。この「六法」という語は、後世劇的に成長した歌舞伎劇の演出に取入れられた「六方を振る」という所作と恐らく源流を同じくしていると思われる。このような「かぶき者」「六法者」といった人々の性格を明らかにするとともに、これらの人々が創始期の歌舞伎劇に直接・間接に与えた影響を、歌舞伎の発生から展開への流れの中で、その史的位位置を考察してみたいというのが、以下叙述する本稿の主要点である。そして、それによって歌舞伎劇発生の輪廓が幾分かでも変わるかどうか、それは分らないとしても、自分にとって最も親しみやすい視野とでもいうものが得られたならば望外の幸せだと思っている。

一、かぶきの語義とかぶき者

歌舞伎史を解説する最初に「かぶき」の語義を追究することは、もはや常道となっていて、先学によって既に考証されつくした感もあり、今更事新しく言及することに躊躇されるが、やはり一応確めておく必要はあると思う。

「かぶき」が歌舞伎という文字で書かれるようになったのは、大体、近代以降であって、それまでは歌舞伎と書くのが普通であった。たゞし、歌舞戯とも書き稀には歌舞姫と書いている写本類を見ることがある。歌舞伎という文字が一番最初に古書に見出されるのは、「日本後紀」桓武天皇延暦十八年の記事の中で

秋七月己酉、停_二伊勢斎宮新嘗会_一、但以_二歌舞伎_一供_二九月祭_一

とあるのがそれであるが、こゝにいう「歌舞伎」とは、九月祭すなわち新嘗祭に供えられた斎宮所屬官人の倭舞と斎宮采女らによる五節舞を指すものと言われる。ところが歌舞伎劇における「かぶき」の語は「かぶく」という動詞から出て、それに歌舞伎(伎)の字を当てたことはほぼ間違いない。それでは、その「かぶく」という語は何を意味したものかとい

うと、容易に解決し難い問題である。それは「かぶき踊」「かぶき者」「かぶき茶」「かぶき門」「うはかぶき」「かぶきまつはる」などの諸語がいずれも中世末期から近世初期にかけての通用語であって、意味内容の共通性は十分に考えられるにも拘らず、これらのどの語をも完全に満足させるような語義を求め難いという点にある。

「かぶき」は「かぶく」の名詞形であるというのは通説だが、記紀などに見える「かぶし」と語原を等しくすると言われる。

宇那加夫斯汝が泣かさまく（古事記歌謡4）

不須也頗傾也醜めき国か（日本書紀）△神代下・一書▽

右の古事記の例は「項傾し」で、うなだれる意味であり、日本書紀の例では「不須也凶目」をイナシコメキと訓読を指定している例などから推して、「不須也」がイナと訓読され、「頗傾也」は訓註に「歌矛志」とあって、「不須也頗傾也」は否定して且つ頭を傾ける意と考えられる。このように「かぶし」は「傾ける」という意味をもった古語であるところから、「傾ける」あるいは「傾く」をもって、「かぶき」の原義とする説が古くからある。この「傾ける」という意味の「かぶし」は類聚名義抄などには見当らないようだが、徒然草には

かぶしかたちなどいよいよと見えて（一〇五段）

とあって、俯いた頭の意に用いてある。記紀の用例から徒然草の用例に至るまでのこの語の消息は、今の私には明瞭でないが、別種の語ではなく、恐らく口語として、それも特殊語として命脈を保ってきたのではあるまいかと思う。そして、この「かぶし」も「かぶく」と同じく、「かぶ」が語根であるらしいが、その「かぶ」は古代語である「頭椎の剣」などの「頭」であるとしてそこに語原を求める説がある。成程、「頭」はカブリとも言い、他に兜や蕪菁などを考えてみても、頭がカブであることは間違いないさそうだし、前に引いた徒然草の「かぶし」などもその意味で、決して新しく出現した語

ではあるまいと考えられる。そんなわけで、「かぶし」が古い歴史をもっている語であることは大体肯定できるのだが、「かぶく」との関連となると、その考証は容易ではない。たゞ、海北若沖の「倭訓類林」によると、「穎」の字を「詩経」の和訓を引いて、「加夫久、又云保太留、穂垂之字義」とあり、これを信用するなら、「かぶく」の語義も古事記の「項傾し」や徒然草の「かぶし」と極めて似通った意味をもっているものと判断してよからう。勿論、「かぶく」と「ほたる」の意味内容の近接ということを前提にした上でのことである。そして、この前提も近世の文献からではあるが肯定できそうに思う。

かぶけるは稲のほの字ぞ京女蕪 城次 (貝おほひ)

この句は「かぶく」に稲の垂穂への連想が容易に結びつくことを示している。

以上のような考察の筋道からすると、「かぶく」の語義の中心は、何としても「(頭を)傾ける」という方向へもってゆかざるを得ない。今、その語義を中心として、慶長頃の「かぶく」の考察へ入るわけだが、その前に古説の検討を行なう必要がある。

「嬉遊笑覧」に記されている「歌舞伎」の語義の考証は代表的なものである。

今歌舞伎といふ名はもとより古き字面によりたるには非ずかぶきとは傾く義にて傾国の舞なれば其意をもてさは名付しなるべし是より出たるにやそのかみのはやり詞に世中にへつらひ媚るものをかぶき者といひかぶき廻るなどいへり其後容体のみつくりひて実なきやうのことをうはかぶきともいへり是上傾きにて頭がちなるなれどうつりてさはいへりと見ゆ(嬉遊笑覧・卷五下)

これは、すべて「傾く」という原義をもととして説明しようとしているのだが、説明の仕方に無理がある。「傾国の舞」だから「かぶき」と言うのだとの説明は、少し飛躍し過ぎている。また本居内遠の「賤者考」には次のようにある。

歌舞伎の文字は古く見ゆれどそれは称によりて後に其字を充たるにて意は俗情の実にせまりて雅致を専とせざる称なり既に乱舞能の態にも俗情に近くおもしろきさまにけややくするをかぶくと活用していふ如く字音にはあらず後世の皇国辞なりそはやねをいかめしく異やうにつくりたる門をかぶき門といひ下は軽くて上の重く大なるを上かぶきすともうはかぶりすともいふ若山の方言には是をかやぶるといふ頭に物をいたたく類を冠ツツと入原註略いふはもとよりにて烏帽子頭巾笠など皆かぶるといふ類入原註略Vともと同言にて実意は輕薄にて外飾よく心ゆくまゝなる物を俗に上すべりともうはつくとも上ずりともうかめ顔ともうはの空ともいふにも根さし似て正誠ならず俗習のまゝに醜態をまねぶをかぶくといふを体語にしたる称なり

「賤者考」では、右に見るように、「かぶく」の語原を「傾く」に求めないで、「被る」と同語原ということらしい。ただし、原註に記された「かやぶる」という方言については、「全国方言辞典」(東条操編)に見出されるところでは、淡路島の方言として、「傾く」「斜になる」という訳語がついているから、右に引用した「賤者考」の所説も、結局は「傾く」を語原とするという説に帰着すると言つても差支えなからうと思う。さて、次に柳亭種彦の「足薪翁記」を見ると、カブキといふは、天正前後よりいひそめし俗語なり。語釈は考へざれども、かげろふ日記、枕のさうし等に見えたる、さるがうといふ詞に略おなじ。さるがうの詞は、さるがひ、さるがはんなどはたらく詞なるべけれど、その例は見えずと、先達の説也。かぶきもすでに其如く、かぶく、かぶかんとはいはるべけれど、これ又例なし。今の俗語にていはゞ、テンゴウといふに当るべきか。……中略……同書(寒川入道筆記)に隠語やうなる事をつくりて、人を惑するをもかぶきといへり。今もする茶かぶきといふも、茶の銘を隠し、これはなぞ是はなぞと、人にあてさする茶のテンゴウなり、お国が舞を当時かぶきと名づけたるも、テンゴフ舞といふ程の事なる詞、時の学者漢文につぶるに、カブキの語釈さだかならずにより、歌舞伎の字は、和漢に古くあれば、それを傾て当られたるなり。

とある。「かぶき」の語義を「さるがう事」の「さるごう」に該当すると言っているのは一つの見解であるが、常識的解釈に過ぎないとも言える。「かぶき」という語自体の追究をせず、用例からの語義の推量に終始している点からそう判断される。また、文中には「かぶく、かぶかん」といった例がないと述べているが、右文の中略個所には「童蒙先習」の引用として「青侍にかぶきまはりつゝ」とあるし、その他「かぶき渡りて」（行宗集）「かぶけるは」（貝おほひ）などの例から推しても、終止形たる「かぶく」が存在しなかったとは言い得ない。「かぶかん」についても同様である上、これには明らかに用例がある。「ありし昔の一節を、歌ひていざやかぶかん」（歌舞妓草子）。種彦の考証にはこうした欠点もあって、言語方面からの観察において弱いと言えよう。その他、「俚言集覽」などで、「カブキとは仮面仮髪をカブキたればカブキといひしなりと云り」と述べているのは、語原を「被る」に求めたものであるが、これを歌舞伎劇に直接結びつけることは、歌舞伎創始期の性格からみて問題にならない。また、上記引用書からみれば相当古い文献になるわけだが、河原崎權之助の名高い「舞曲扇林」には、

又芝居の始りも、近き比にあらず。東山殿の御時、遊女どもあつまりて、荒神河原におゐて芝居を始めて致侍る。其時は女樂芝居といへり。其後、世穩ならざるに依て、しばらく中絶せり。

其後、かぶきといひし事は、だてなる姿をみては傾かぶたる姿などといへり。是は傾城といふかくし詞也。

とあって、「かぶき」の語原を「傾く」にあると考えていることは明かだが、それを歌舞伎劇に結びつけるために、傾城の隠語としたわけで、そうした考えの出でくる根拠として、歌舞伎劇の創始者を遊女たちと断定しているのである。いわゆる遊女歌舞伎の発生は、於国歌舞伎より時代的には幾分後に引き下げられるのが通説であるが、それは必しも妥当ではあるまい。既に高柳光寿氏が想像されたように、^{〔註一〕}於国自身が遊女あるいは遊女同様な境遇にあったものと考えられるからである。これについては後に述べたいと思うが、こゝで今一度前掲の先人の考証を振り返って見て、語原論とは別に、

「かぶき」という語の内容を検討してみよう。

まず、「嬉遊笑覧」によれば、「かぶく」とは世の中に諷い媚びることで、後には体裁をつくって実が伴わないことが「うはかぶき」ということになったと言っている。それが「賤者考」では、「かぶき」とは雅致をもたぬことで、俗情の充実した有様を言うのであり、「うはかぶき」とは軽薄の意だとしている。「うはかぶき」については「二著とも一致した見解を示しているが、「かぶく・かぶき」については、見解に大きな隔りがある。ところが「足薪翁記」では、すべて「たわむれる」といった意味に解している。これでは統一的な意味内容を推定しにくくなるが、この種彦の解釈は前に一寸触れたように、言語的考察の基礎が不確かで、解釈としては面白いが、思い付きに過ぎないとも言える。それに「うはかぶき」とか「かぶき者」などの例は、殊更に見逃しているといった趣きもある。したがって、今は種彦の説は除外しておくことにしたい。最後に、「舞曲扇林」の説では、「伊達なる姿」を言うところ。「伊達」ということは、体裁をつくろい華美なことを言うのであるらしい。三田村鳶魚氏が引くところの「翁物語」(小幡景憲)の記事によれば、〔註〕

伊達者とは馬物具或は衣類迄つまを合せ、万事物に心を付けて見苦しく見へざるを伊達者といふ。

とある。この「翁物語」は明暦元年の成立であって、「かぶき者」や「ぬめり者」など、並べて説明されており、鳶魚によれば初期の頃の定義である。したがって、貞享の成立である「舞曲扇林」の「伊達」という語も、この「伊達者」の定義を遠く離れることは先ずあるまいと思われる。このように見てゆくと、「舞曲扇林」の「かぶき」の語義は、「嬉遊笑覧」や「賤者考」の「うはかぶき」と大体同じような意味になってくる。そこで、一番古く成立した「舞曲扇林」の説をもって、「嬉遊笑覧」や「賤者考」における「かぶき」の語義を検討するとき、どうやらそこに統一的な意味内容を規定する余地を見出せそうに思う。

現代の諸家の説も、管見ではあるが、この問題を適確に解決したものは未だ見ていない。たゞ、その中で、一応独自の

解答を出しているものに、中山太郎氏の説と折口信夫博士の説などが見える。中山氏は「かぶき」の語義は、好色または異装ということで、慶長頃までその意味において用いられた俗語であったとしている。慶長以前において好色または異装の意味を「かぶき」という語がもっていたかどうか、私は現在のところ疑問とするけれど、慶長頃の遊女歌舞伎の全盛ということや当時の見聞に基づくと思われる、林羅山の「羅山文集」「徒然草野槌」の記事から推量した説のような気がする。羅山の記事によれば、「かぶき踊」の特色として、男は女装して、女は男装し刀を横えて歌い踊ることが書かれている。これが異装説の主たる典拠ではあるまいか。若しそうだとすれば、後に引用する三浦浄心の「そごろ物語」に、こうした男装の遊女たちの歌舞伎踊を「男舞のかぶき」と称えたということゝ抵触する。「そごろ物語」は俗称「慶長見聞集」の抄録であって、羅山の見聞と時代的にそう大きな開きはない筈であるから、大体信用できるものと思う。それに男舞は平安末期ごろからの遊女の伝統的芸能であったから、異装は歌舞伎踊だけの特色ではなかったわけで、したがって歌舞伎踊即ち異装踊といった考察はできないとすると、この異装説の根拠は大分薄くなってくる。これが好色説となると、全く見当がつかない。当時の世相からの推察であらうか。

次に、折口信夫博士は講義筆記「日本芸能史ノート」の中で、「かぶき」という語を三章にまたがって述べておられる。整理すると、その要点は次のようになると思う。

(一) 歌舞伎という語は、それ程古いものではなく、織豊時代までしか溯れない。

(二) 「かぶく」が「傾く」であっても、歌舞伎には何の關係もない。「かぶき」は方言にちがいない。都へやってきて勢力を得たことばである。

(三) 「かぶく」が日葡辞書では「かぼく」なら、ことば「く」の意味をもっていることが判る。すなわち「かぶき」は「門かどほぎ」の変化と考えられる。(日葡辞書のことばは新村出博士の説にもとづいてゐる。)

(四)茶道でいう「かぶき茶」「茶かぶき」とは、実は儀式ばらない茶ということ、「荒茶の湯」と同じものと思われる。

(五)歌舞伎芝居は世俗的なもので、世俗的とは、現在流行の風をおこなう事である。世の中の一歩のはやりの物真似をすることが「かぶく」だということになる。

(六)冠木または冠木門に「傾く」の意はない。なぜ冠木門というのか判らない。文献もなければ絵図もない。歌舞伎芝居の櫓と関係があるに違いない。

(七)正式に髪を結わずに、ばさつと垂らした髪を、関東一带から奥羽まで、これを「かぶきり」と言っている。歌舞伎はこの奴頭に関係があるらしい。

(八)歌舞伎——「かぶく」とは、只今では乱暴をふるまう、狼藉を働くということしか訣らない。

(九)「かぶき者」の存在が歌舞伎の語義を拡げてきた。豊臣の時代がそれで、当時、異風を好んだ鉄砲衆が「かぶき者」であった。

(十)芸能をする者は、パトロンの家に祭りの前夜、又は当夜練り込んでくる。門のところまでやって来て、「かぶき柱」の傍でやる芸が「かぶき」と名付けられたのではないか。

講義筆記のせいもあってか、筋道立って叙述されていない恨みがあり、全体として覚え書きめいたものになっているが、右の箇条書きはその要点と思われる部分を、抜粋または要約して適宜に配列してみたのである。折口博士の所説の基
本点は、「かぶき」という語が当時においても、決して単一の意味だけで用いられたものではなかったという主張である。
合理化を目指しての、あらゆる整理手段にも拘らず、最後に残った不合理性は、やはり現実の問題として、そのまま認容
しなければならぬという、単純なルールを我々は——特に語原研究などの場合は——つい忘れがちである。折口博士
が「かぶき」の語義の単一化を無用の努力としている考え方は注目されてよい。尤も、どこまでの段階において、整理

手段を放棄したらよいかとなると、ひどく困難な問題になるわけだが、その点に関しては、折口博士の説自体も例外ではないかも知れない。しかし、この説は極めて独自の立場に立っている。殊に(三)(七)(八)の各項は全く新しい見解と言つてよい。だが、残念なことには、これらの見解を積極的に否定または肯定する根拠が、今の私にはないということである。たと、(一)は別に問題ないとして、(四)(五)は前掲の古人の説とも関連をもっている。前述したように、「かぶき」の語義を「軽薄で、表面を飾り、実が伴わない」こととするのが、古人の説の一応の帰結だとすれば、それが(四)(五)の説に連結されて然るべきことは言うまでもない。そして更に、非伝統的——近代風——華麗さ、といった解釈へ発展させることが可能であろう。(六)は、今後の問題である。だが、一言追加すれば、永禄八年に成った「築城記」^(註3)を見ると、「カブキの木戸」とそうでないものとが図示されている。その図に依れば、二本の柱の上に横木を載せて渡したものが、「カブキの木戸」であつて、二本の柱の上方を貫いて横に渡した鴨居をもっている木戸の図には、「是ハカブキニアラズ」と記されている。説明はないが、図から考えると「カブキの木戸」というのは門柱の上に横木を載せている作りを指すらしい。そうすると、「カブキ」の語原説の一つである「被る」というのを、もう一度検討し直さなくてはならぬやうだが、何分にも材料が少なすぎる。その他、(八)は、「かぶき者」の性格の大きな部分を占める点であり、(九)は、三田村鳶魚氏の考察がそのまま採用されているところである。

こゝで、中山太郎・折口信夫両氏の所説を検討した結果、折口博士の所論の中から、「かぶき」の語義内容を抽象化させて、「非伝統的な気風としての近代風」という概念を拾い上げること異論はないと思う。そこで次に、検討し残した「かぶき者」について、筆を進めてゆくことにする。

「かぶき者」と一口に言つても、その性格はいろ／＼であつた。種々の記録や用例からみて、これを大別すると、(1)「かぶき踊」の踊り子としての「かぶき者」。(2)政府の取締りの対象である破落戸の一種であつた「かぶき者」。(3)以上の

どれにも属さないが、風体・行動の上から、一般人と区別された「かぶき者」という風に一応分類できるかと思う。

(慶長十四年) 八月、去年ノ比ヨリ、内裏希有ナル事有、主上近習之女房衆ハ中略V縦ハ傾城カフキ女ノ如ク、洛中ヲ出行、専公家九人はニ対面、酒盛最愛シ被乱藤次、A以下略V(当代記)

右の引用文は、二代將軍秀忠の時に、京師において後陽成天皇御寵愛の女性、広橋局・唐橋局をはじめ五人の宮女と烏丸光広・花山院忠長ら九人の公家衆との姦淫事件の記事の一部であるが、文中の「カブキ女」という語は、上の「傾城」と同格に使用されており、「傾城」が遊女である以上、「カブキ女」も同じような性質と考えられるわけで、それが「傾城」と区別して書かれているのは、表向きの生活様式が違っていたからである。つまり「カブキ女」は「かぶき踊」の踊り手としての女性であると考えてよいと思う。尚、三田村鳶魚氏が、前述の「俠客の話」の中で、「『かぶき者』といふのは戦国以来の言葉でありまして、慶長には『かぶき女』といふ者さへあつた。異風体の者を『かぶき者』といふので『かぶく』には『傾』といふ字が当てゝあります。」と述べているところに拠ると、鳶魚氏は「かぶき女」を異風体の女性と解釈しているようであるが、果してどんなものであろうか。

昔しは博多小女郎と申て、冠着者^{かぶき}ありける。人の命を取て、(好色一代男)

といったような場合は、「かぶき踊」の踊り手ではなさそうだし、鳶魚氏という「かぶき女」であるとも決められない。そこで更に、「当代記」の「カブキ女」と同義と思われる例を探すと、今度は烏丸光広自身の作品「目覚し草」(寛永二年)^(註4)に、

金銀をたくはへ、無益の道具をかひもとめ、遊女哥舞妓^{カブキ}にたはぶれて、こうたおどりの、よしあしをえらび、よしなきものに施して、

とある。この「哥舞妓」も「遊女」と重ねて、同格に用いられてあると見るべきで、「傾城カブキ女」と全く同じ語法で

同じ意味であると考えられる。したがって、この「哥舞妓」は「カブキ女」と同じことであろう。似たような例は西鶴にもあって、

近年は人の嫁子もおとなしからずして、遊女かぶき者のなりさまを移し、(好色一代女 三)

という「かぶき者」が女性であることは言うまでもないが、「当代記」や「目覚し草」の例と同じかと言えば、語法は似ていても「かぶき者」の内容に多少のずれがあるようだ。つまり、「当代記」の「カブキ女」などの場合では、彼女らの表芸に視点を置いての称呼と思われるが、「一代女」の場合では、その外形に焦点を合わせたものである。しかし、語法からみて、素人の女性とは到底考えられないし、勿論、女歌舞伎は遙か昔に禁止されているのであってみれば、歌舞伎踊の踊り子でないことも明らかである。だが、享保五年に書かれた「洞房梧園」(異本)の末尾に、

近年町々に踊子といふものはやり出て、寛永の歌舞伎女に似てまぎらはしきものなりしが、是又御停止にて漸止けりと記されてあるように、公許の舞台を構築しての興行は不可能であつたにせよ、曾ての女歌舞伎に似た小規模の催しが、所々で行われたらしいことは想像に難くない。この「一代女」の「かぶき者」などは、やはりそうした踊り子たちを指したものであろう。そうした形跡は、同じく西鶴の「置土産」にある次の一文によって、一層はつきりする。

大晦日に女の歌舞妓ものを揃へて踊らせける。(西鶴置土産 四)

この「歌舞妓もの」が踊子であつて、伊達者や異風体の者などでないことは、上に「女の」と断つていようがいまいが、全体から見て判ることである。

此程の遊女は、むかしのごとく、かぶき者にはあらず、まづしき親の渡世のたよりに身を売られて、身を売る女郎とは成りぬ。(武家義理物語 四)

この例では、西鶴は、恐らく貞享頃の遊女と、時代は明らかでないが、昔の遊女とを比較して、遊女の身上に差があると

する。当今の遊女は自発的に遊女となったものではなく、したがって、主体性のない遊女であるが、昔のはそうでない。それだから、昔の遊女は「かぶき者」であった、と言うのか。あるいは、元來が「かぶき者」であった輩が遊女となったものだ、と言うのか。その辺は明瞭でないが、どちらにせよ、歌舞伎踊とは関係のない「かぶき者」で、しかも世間並みの常識人でないことは確かだ、前に引用した「一代男」の博多小女郎などが、昔の遊女で、且つかぶき者ということなのだろうが、博多小女郎の実説についてはよく分らない。「一代男」の中で、「人の命を取て」とあるからといって、そうした行動が直接「かぶき者」の本性に結びつくと考えられるのも早計であろう。

こうした系統と思われる、男性の「かぶき者」の例として、新見正朝の「昔々物語」に、
竜濟といふ遊び坊主、是も歌舞妓者の浮坊主、りうたつにならつて歌を作り、(国書刊行会本)

とあり、「遊び坊主」とは音曲で生計の道を得ていることを表わしているのであるが、「浮れ坊主」とは人間が地道でないという意味からきた呼び名であろう。したがって、こゝでいう「歌舞妓者」とは、やはりそういつた「浮れ坊主」のような人間を含めた名称と考えて差支えなからう。同じ「昔々物語」に、これを単に「歌舞妓」とだけ書いている個所がある。

昔松平丹後守上屋舗前に、町屋風呂屋おびたゞしく有、美麗を尽し、風呂女とて遊女多く有しが、貴賤諸人入込み、度々喧嘩口論有、之故、御法度に成しとかや、其時よろづ風呂へかよふ歌舞妓どもを、異名に丹前と云、丹後守前と云心なり。

こういう用例を見ると、「かぶき者」というのは、どうやら遊民的存在を称したものと考えられるので、異風体の者とか、乱暴者・狼藉者とかいうのは、広く遊民的存在の中の末端的現象に過ぎないのではないかと思われる。しかし、これは再考を要する。というのは、この書の成立が享保年間にまで降るからである。

再び、三田村鳶魚氏の引く「翁物語」には、次のようにある。

先かぶき者といふは、是は假令ば作り髭、長刀にて辻切喧嘩をすき、或はいか者喰杯とて、人に替りたる者、かぶき者共又破家者とも云也。(俠客の話)

この文にある内容が、もし著者、小幡景憲の偏見によるものでないなら、乱暴を働いたり異様なものを好むのは、「假令ば」の話であって、中心点は「人に替りたる者」で、それが「かぶき者」というわけである。この説の当否は暫く置いて、「かぶき者」が乱暴者であり、無頼の徒であるという解釈は、正保から明暦頃にかけての、三代將軍家光の歿年前後における、一時的な対幕府反抗気分が、武家・町人をひっくりかえすための治安取締りの形で、彼らに撥ね返ってきた、「かぶき者」取締りの法令によるものであった。

正保二酉年七月

此比かぶきもの或七八人或八九人充同列江戸町中令往還、不作法有之由立御耳近々彼輩可召捕之旨被仰出之、(下略)

正保五子年二月

町人長刀并大わきさしを指、奉公人之真似を仕、かぶきたる体をいたし、かさつ成儀并不作法成もの有之ニ付ては、御目付衆御廻り、見合次第御捕、曲事ニ被仰付候間、向後奉公人之まねを仕、刀を指申間敷候由相意得申、以来万事慮外無作法成義不仕様ニ、其心得可仕事。(以上、御触書寛保集成)

とか、あるいは

明暦二年二月五日、目付もて、歌舞伎并に編笠の緒を太く作りかうぶるもの往来せば、召搦べきよしふれらる。(蔵有院殿御実紀十一)

などに見える「かぶきもの」「かぶきたる体」「歌舞伎」というのは、いずれも異風であることが取締りの規準になっているのだが、異風の中味が実は問題なので、初めは異風そのものが取締りの対象ではなかったと考えられる。異風はその規準なのである。正保の御触書にもある通り、「不作法有^レ之由」「がさつ成儀并不作法成もの有^レ之ニ付」であつて、この辺になると、「かぶき者」の印象が無頼の徒という姿で浮かび上がってくるのである。

なお、「慶長日記」には、

慶長十七年六月八日、大鳥井逸兵衛と申かぶきもの有て召捕候。

とあるが、これは逸兵衛組という徒党を組んでいた無頼の徒であつた。また、慶長十八年の「寒川入道筆記」には、

此五六日以前にかぶきの大將が死ニまうした。何としてはてタソ。此春から夏秋かけて散々に煩候て。五六日さきに

とん死シタ。(類従本)

とあつて、当時の笑話であろうが、「足薪翁記」に言うように、「かぶきの大將」自体が笑話性をもっているとは考えられない。やはりこれは無頼の徒をさしたのであろう。「見た京物語」に「芝居にてよき役者をば、大將さまと誉る。」とあるが、それではなからうと思う。強そうな「かぶき者」の長病いということが、この笑話に言語遊戯以外のおかしみを漂わせていると考えるべきであらう。

以上、ざっと見渡したところ、「かぶき者」には、歌舞伎踊の踊り手としての、遊女まがいの女の「かぶき者」があり、また、男女を問わず、人に変つた行状・風体の者、つまり世間並の常識人でない者、或いは遊民といった階層に属していると思われる「かぶき者」と幕府の取締りの対象となつた無頼の徒としての「かぶき者」とがあつた。これらの中で、後の二つ種類の「かぶき者」が全く別の系統であることを証明することは困難である。まして、政府の取締りという政治的措置は、絶対的な規範性をもつものではないから、一応のめやすにはなつても、それに依つて本質までを規定するわけには

ゆかない。したがって、世間並みの常識人でない者が無頼の徒と本質を同じくするものがあるだろうということは、十分に考えられるのである。そこで、「かぶき者」の形態は、①「かぶき踊」の踊り手と、②世間並みの常識人でない者との二種に大別してもよさそうである。しかし、これでは「かぶき者」の名の由来は明らかになつてこない。

本稿の最初で、私は「かぶき」の語原を、通説通り「傾く」に帰着させたわけだが、「倭訓類林」の説明や「貝おほひ」の例などからみても、「傾く」の背後には、頭が重いから頭を垂れるといった内容がある。それは、在来、理由未詳とされていた「かぶき門」の名称の由来を解決する一つの説明手段となろう。しかし、頭が重いという意味内容が、直ちに「かぶき踊」の名称へ結びつくわけではない。恐らくこの辺に「かぶき」の語義の断層地帯があるのだと思われる。一方、「舞曲扇林」によつて代表される「伊達なる姿」という語義も、伊達者の觀念から考えると、世間並みの常識から外れた「かぶき者」と一筋の連がりをもつてくる。それは、折口説から導かれた「非伝統的氣風としての近代風と華麗さ」という概念で裏打ちすることが可能である。したがつて、慶長頃の人々は、今日の我々が「近代風」とか「華麗」とかいう語から受け取るニュアンスそのままではないにせよ、「かぶき」という語にそうした意味内容を感じていたのだろうと推定せざるを得ない。また、再度引用するが、前述の「貝おほひ」の句における「かぶけるは」という語には、「首を垂れる稲穂」の意と「華麗な京女臈」の意とが結合していると考えられるのだが、この両義の結合点はやはり不明である。無理な推測はさし控えた方がよいかも知れない。

二、六法者と「六法」の語義

六法者は普通は単に六法と言ひ、文字の上では、六法ともあるいは六方とも書く、これを六法男達むつたとも称し、「洞房栢園」によれば、万治寛文の頃に町々を徘徊し、あるいは吉原に入り込んで狼藉を働いたとある。その男達というのは、各

組ごとに異名があった。即ち、鶺鴒組・吉屋組・鉄棒組かたぼう・唐犬組・策籬組・大小神祇組などという者どもである。これら男達の六団体を、六法または六方組と総称したと、普通には説明されているが、これは怪しい。六方組というのは、数が六党あるからというのではなくて、六法者の団体という意味で名付けられたのであろう。「異本洞房梧園」にも

其外独立にて町／＼に徘徊せし博奕とまの徒に、異名ありし族かみ、勝てかぞふるにいとまなし。

と記しているのを見ても、右の六党は勢力ある名高い徒党であったから、偶々名が出たに過ぎないと思われる。

三田村鳶魚氏によれば、寛永度になって、不平の高じた大名連の中から、大名奴というものが生まれ、同様に旗本奴というものが現われ、その次に出てきたのが六方組のような連中であつたという。「奴」というのは、「昔々物語」に「身を勞する事を厭はず忠直なるを第一とし専ら武を励み意気あるをいふ」とあり、浪人や町人もこれを真似て町奴といふ、元禄頃まで存在したと書かれている。神祇組の統領として悪名高い水野十郎左衛門などは、親の代から旗本奴をもって任じていたが、元よりその身分が奴であるわけではなく、鳶魚氏の解説によれば、裸一貫の力を見せようというので、奴の姿をして行動したというところにその本意がある。したがって、その奴の中から六法者といったような乱暴者や無頼の徒が生まれてくるようになった。そのような、奴を自称する男達の六方組の中には、幕府の徹底的な弾圧にもかゝらず、生きのびた者もあつて、「嬉遊笑覽」巻一には、唐犬組の十兵衛と云うものが享保まで長らえたと書いてある。

正保の頃、取締りの厳しくなつた「かぶき者」に代つて、世間をのし歩いたのは六法者で、その目に余る行為から、幕府も放任しておくわけにもゆかず、一味と共に捕えられた水野十郎左衛門が切腹を命ぜられたのは寛文四年であつた。それ以後相次いで、町奴の取締りも行なわれたが、貞享頃はまた／＼六法者の跋扈があつた。貞享四年刊の浮世草子「色道大鼓」（註6）に

此男どもは町六方の弓矢八幡組ときこへしあばれものなりし。

とあり、六法者の性格がわかる。町六方は町奴と同じで、旗本奴のように武家として俸禄を喰んでいない六法者の意である。弓矢八幡組は恐らく実在したと思うがよく訣らない。また、貞享五年刊の「人倫糸屑」には、「六法」と題して、次のように描写されている。〔註7〕

血氣さかんのおのこ。大びたいに袖長く。裾みぢかに八文字。ひとりきみりきんだる躰石に敵こぶ也。季世の無常。物のあはれは聊しらず。身を尋て泪といふものがいかな一筆なし。儀理も忘れ五法にもたがふゆへ六法とは聞えた事也。男だてともいへり、人にまさらんとねがい、うはかさにかゝつてりきむぎざし。世間に馬鹿者と知ながらかれと理非を糺は、犬に古文をよんで聞するがごとくなればのけてとをす。又はおされてひし／＼と成とろい人有。これらの事に力を得て、是我のせいじやと酌子掟木の勇力自慢ふかいりして大水をのむ事。行さきでのふるまひ也。親一類異見すれどもきかぬうへからは。はてなんとせう、勘当より外はあつてこそ。△説点は原文になし▽

頬鬚を生やし、馬鹿長い脇指を門に差した男の絵が載せられている。これを読むと、六法者が全くの無頼漢に過ぎなくなつてしまつてゐることが判る。「男だてともいへり」と文中にはあるが、初期の万治寛文頃の「六方男伊達」の持ち合せていた「奴」の気概は、貞享頃にはもうなかつたものとみえる。初期の六法者、水野十郎左衛門は白無垢にしらみを縫紋にして登城したという、異風を衒つた姿ながら、そこには權威に対する反逆の精神の片鱗があった。初期の六法者は、反逆の精神を「かぶき者」の姿を借りて表現したものだと言えそうである。

寛文以降の六法者取締りは相当に厳しいものだったとみえ、「久夢日記」によると、

男達と名付候もの、根葉をたやし候様上意につき、御持組頭中山勘ヶ由盜賊改仰付られ候。

とあつて、和田庄太夫の「異説まち／＼」には、

中山勘ヶ由は酷吏也。盜賊奉行被仰付し時、仏者なりしが、仏壇をやぶりて、是よりは慈悲にては治らずとて、制法

嚴なる事今に云伝る事なり。髪の結やうにても、形にても異体なるあれば、捕て詮義におよばず斬罪す。其前まで数々の悪党男伊達などありしが、ひしとやみけり。

とある。中山勘解由が盜賊改めの職にあつたのは、大目付になつた貞享三年三月以前のことであろう。「異説まち／＼」は宝曆頃書かれたものらしいが、荻生徂徠の「政談」にも

中山勘解由杯は敵しき男にて、捕ると手を見せず殺したりし故、盜賊も静りたり。

と書いてあるから、この話は事実と思われ、六法とか男伊達とかの輩は、多少の遺風はあつたにせよ、表立つたものはずべて、享保頃よりも以前に根絶してしまつたものである。宝永七年四月の御触書には

先年有之候男たて之類并鶯之者等、頃日町人方え參、何角ねたりかましき儀申、町人共致難儀候由相聞候。

とあつて、この頃には男伊達というものも、表だつては存在しなかつたが、そうした余類のようなものは未だ／＼あつたらしい。前記「政談」は享保年間に徂徠が、幕府の諮問に答えて上呈したものであつて、その卷一には諸々の取締りに對する徂徠の意見が述べられているが、六法者や男伊達については触れていないところを見ると、少くともそうした連中は、この頃は既に社会の表面に表われていなかったのだと判断される。

六法者あるいは六法という語が、古くから歌舞伎と關係が深いだけに、この語の語義由来なども一応検討しておく必要がある。「俚言集覽」に

六法は無法者といふ事也。奴と云に同じ。奴俳諧に六法俳諧しもいへり。戲場にて両手をひろげてりきみふる姿を六法といふ。

とあるのは要を得た説明だが、なぜ六法といふのか、解説が幾分不足である。前に挙げた「人倫糸屑」には「儀理も忘れ五法にもたがふゆへ六法とは聞えた事也」と定義づけている。五法というのはよく分らないが、恐らく五常あるいは五倫

といった道徳律をさしたものであろう。御法の意ではあるまい。この定義の意味は、義理を忘れ且つ五法に背くから、併せて「六法に背く」の意で、六法と言われるのだということであろう。この説は貞享頃の世間一般の考え方であったのだろうが、あちこち辻褄を合わせようとした拙劣な合理化説であるように思う。また、三田村鳶魚氏の場合は、「俚言集覽」の説を補ったような恰好で、「この六方といふのは無法のことで、御（五）法破りの無（六）法者といふ意味です。」と述べているが、六法者ということば自体が、初めから語呂の上での洒落でできているというような解釈には同意できない。また、斎藤隆三氏は次のように言う。〔註9〕

自らの著る小袖は袴も丈も極度に短かく、それに無反の長刀門に差し手を振り足を揚げて闊歩するさま、天地四方を指すの意から六方ものゝ異名をも取った。

この説は六法者の名称が、彼らの風態や歩行振りからきたものとしている点で、歌舞伎の六方振りの由来を説明しやすい特色がある。この説で言えば、六法より六方が正しいということになるが、とにかく理に落ち過ぎた説と言えよう。

以上述べたところは、六法の語義について極く普通の説であるが、いずれも附会された説のように思われる。その他、後章で引用する筈だが、「舞曲扇林」には、名護屋三左の下人で「しか蔵」というものが、舞台上奴の役柄をつとめたので「鹿方」と言ったというのは、全く御愛嬌だが、考えてみると不思議な点がある。「舞曲扇林」の作者、河原崎権之助は慶安元年江戸木挽町で河原崎座を創立した役者だが、この書の完成が仮に貞享の末年としたところで、その当時六法者は世間に横行していたことではあり、それが寛永末ごろからの世相であったとすると、歌舞伎が六法者の風俗を採り入れて、六方の所作ができたとする通説は、その六方振りの発生をこの時代の世相に求めているわけであって、それなら「舞曲扇林」に「鹿方」説が出てくるのはおかしい。「六方も六法も誤りにや」といった追加意見が加えられているのは一層不思議である。したがって、次のように解することができる。歌舞伎に這入った六方振りは、万治・寛文あるいは寛永末

頃の社会に横行した六法者の風俗と、発生的な意味では直接に関係がなかったのではないか、ということである。それはまた、六法者の語義が「鹿方」説とは無関係だということにもなる。

そこで、歌舞伎の六方振りの源流がもっと古いところにあるとすれば、当然のことながら六法者の「六法」の語義も、もっと古いところに求めなければならなくなる。折口信夫博士は早くから、室町中期頃の六法々師が祭祀に際して練って歩いた動作、それが歌舞伎の所作へ引き継がれたのだという説を採用している。^{〔註10〕} 中世には六方衆という僧兵があった。これは奈良興福寺の末寺に所属していた下級僧侶で、豪族に仕えた「さむらひ」と同様な職分をもっていたと考えてよい。「大辞典」によると、「興福寺に事ある時は、学侶より衆徒八六方衆Vに牒して十三重塔下に集会、議を決し、その勢力大なるものがあつた。」とある。この解説は「建内記」に依存しているらしいが、六方衆とはそういったものであつた。興福寺は六方末寺と称する末寺を四十以上所有し、それが戌亥方・丑寅方・辰巳方・未申方・菩提院方・竜花院方の六方に分かれていた。^{〔註11〕} したがって、六方衆は六房衆とも書いたらしい。^{〔註12〕} この六方衆は興福寺だけのものであるが、その威勢は大和一円に及んでいて、よく民衆の間に記憶されたということを考えると、そうした彼らの華々しい振舞が、一方では歌舞伎の所作へ引き継がれ、他方では近世初頭の六法者へ受け継がれたということは十分に考えられる。

最後に、その他の所説として「らっぱふ」の転ではないかというのがある。「らっぱふ」について、現在私は何も言う資格はないが、中世末期の語としては、乱波・乱被^{らうび}などがあり、いずれも乱暴者であり無頼漢でもあつた。戦国の世に、臨時雇いの雑兵として、戦場で活躍したり、間諜となつたり、ついでに盗賊を働いたりしたのが、乱波^{らうは}とかスツパとかいう連中であつた。「嬉遊笑覧」によると、乱波は関東の語であるという。乱被も乱波と同じような連中であつたらしい。いや、同じものと言つてよいのかも知れない。「松の葉」巻二に「らっぴ」という長唄があつて、

我は都のらっぴ洛外寅葉師、しかも我らは申し子でな、浮れ者でござる。

とある。これなどは戦国時代の乱波とは、大分異なった面影をもっていて、「かぶき者」とでも言うに近い。六法者の六法は、こうした語原をもっているのではないかとも思われるのである。

これまで見てきたように、六法者の源流が六方衆にあらうと、あるいは乱波・乱被の系統語に、その語原があらうと、種々の面で六法者が歌舞伎者と共通の点があることは確かである。そして「かぶき者」は歌舞伎劇の創始期に当って、歌舞伎風という共通の場をもっていた。六法者はどうであつたらうか。

三、六方振りと丹前振り

歌舞伎劇における六方振りとは、「歌舞伎事典」(河竹繁俊監修)によると、「演技または舞踊の技巧で、手足と体を十分に振り誇張的様式的な動作であるくことをいう。」とあり、「日本文学大辞典」では、「歌舞伎特有の、花道に於ける揚幕へ入る迄の引つ込み方をいふ。」と説明されている。両者の説明は多少相違しているが、前者は一般的な説明として、後者は演出面からみた具体的解説として受け取ってよからうと思う。共通して言えることは、六方振りとは舞台における一種の歩き方だということである。

六法といふ風俗は、むかし信笈歴々の武門より出でたる人。伎芸を好てつひに浪人し。上京しける。其頃名古屋や山左衛門といへる。武士の浪人者出雲国の巫女。於国と夫婦に成。京北野にて芝居興行仕けるに寄彼山左衛門とひとつに成。江戸さんちや通ひの風俗をして見せけるより起りけるとなん。江戸にては丹前といひ。大阪にては出端といふ。それより伝り。其のち立役。荒木与次兵衛。右の六法をふり入を取たるなり。(佐渡嶋日記)

六方振りが歌舞伎に行われるようになった起原を述べたものであるが、勿論伝説である。六方振りが信州歴々の武士によって始められたとしているのは、筆者の佐渡嶋長五郎が所作事の名手と言われた人であつただけに、困難な六方振りの技

術を重要視していた結果だろうとも思われる。また、「江戸さんちや通ひの風俗」を写したのが六法だというのは、かぶき者あるいは六法者の風俗の物真似を意味する。「さんちや通ひ」とは、「散茶通い」のことで、さしずめ大尽なら揚屋へ通うところを、散茶の見世の二階へ通う庶民性が、「山谷通い」にも通じるところから、一般に親しまれた結果、「さんちや通い」で吉原通いの意味をもたせているのであろう。「松の葉」巻三に「三谷がへり」という騒ぎ唄があつて、その初めに

世にこくに哀れらしきは、さんちやがへりのふと吉三、宵の酒宴に思はれて、
とあるし、「淋敷座之慰」に見える「さんや源五兵衛ぶし品々」の中にも、

源五兵衛弟は さんちやの町へ 高い二階から かしばた見れば けんどんかはいや 身をさらすゑ源五兵衛
とある。

六法のことを、江戸では丹前、大阪では出端というところがあるが、江戸でも六法はやはり本来の名称として行われていた。丹前の名称の由来については、既に第一章で引いた「昔々物語」にも、松平丹後守の屋敷前に風呂屋が多く有つて、その湯女へ通う「かぶき者」を丹前と言つたのだという。丹後守の屋敷前にあつたから、丹前と言つたという説は、諸書に共通しているが、「異本洞房語園」や「燕居雑話」では、堀丹後守の屋敷前であり、「異説まち／＼」によると、下谷の前田丹後だという。諸説の中、どれが真実か訣らないが、歌舞伎に取り込まれた丹前振りや、風呂屋女の許へ通う若者たちの伊達な姿態を模したという説では、殆どの書物が一致しているのだが、「洞房語園」だけは、勝山という風呂屋女の姿を模したものだとしている。

勝山、丹後殿前風呂屋に居しときも、すぐれてはやりたる女なり。寛永の頃はやりし女かぶきの真似などして、玉ぶちの編笠に、裏付のはかま、木太刀の大小をさし、小唄うたひせりふなどいふ。其立振舞見事にて、風体至てゆゝ敷

見へしと也。多門庄右衛門などいひし芝居者も勝山が風を真似し故、丹前の名は此かつ山より始る。神田丹後殿前なれば、丹前の勝山といひたり。(異本洞房梧園)

この勝山は承応・明暦の頃の遊女で、後に湯女風呂の禁止によつて、吉原へ移つて太夫となり、全盛を極めたと同書では言っているが、元禄頃の著作と言われる「吉原大全」には次のような記事がある。

此かつ山もとはいやしからぬ人の息女なりしが、ゆゑありて父の不興をかうむり此里(元吉原を指す)へやつ子となりぬ、へ中略、近き頃北州列女伝といへる本に、かつ山はもと風呂や女なりと書しはあやまりなり。

この記事を信じるなら、「洞房梧園」の説は成立しなくなる。しかし、どういふ根拠で「北州列女伝」の説を否定しているのか判らないから、この方が正しいとも言うわけにはいかない。賤しからぬ人の息女であつたから、風呂屋女にはならなかつたとも言えない。徳川幕府開基の頃には、浪人した武士が多く、娘を娼家へ売つた例は多かつたのである。ことに、「好色一代男」巻一にも、

抑丹前風と申は、江戸にて丹後殿前に風呂ありし時、勝山といへるおんな、すぐれて情をふかく、髪かたちとりなり、袖口広くつま高く、方に付て、世の人に替りて、一流是よりはじめて、後はもてはやして、吉原にしゆつせして、とあるから、勝山の経歴については事実であろう。しかし、この勝山風が直ちに歌舞伎の丹前振りと結びつくかどうかは疑問である。

「洞房梧園」の記事に疑問があるとすると、丹前の起原はやはり丹前風呂へ通つた伊達者の方へ焦点を合せなければならぬ。烏江正路(和田正太夫)の「異説まちく」に、

立髪なるを丹前といふは、下谷前田丹後守の屋敷を、日々立髪にて洗湯へ行美男有しと也。それより丹前といひし。と貞寿の咄なり。今云丹前をふると云は、立髪にて六法をふる事也。六法と云こと、大坂嵐三右衛門といふ者の仕出

したること也。

とある。文中に貞寿というのは、四十七士の一人、赤壇源藏の叔父で高野貞寿のことである。立髪で洗湯へ通った理由を、「燕居雜話」では「安斎隨筆」を引いて、病気で引き籠っていた若衆が、長髪で風呂へ通う姿を見て、それが伊達であったから、誰もが月代を剃らないで通うようになった、と説明しているのは嘘らしい。

右の文では、六法と丹前とは明らかに区別されている。「立髪にて六法をふる事」が丹前振りであるという。そして、嵐三右衛門が六法の元祖だとある。三右衛門は元禄期の名人で、「耳塵集」には幾つかの話を伝えているが、「佐渡嶋日記」によると、六方振りの初めは荒木与次兵衛で、与次兵衛から元祖嵐三右衛門へ伝えたとある。恐らく、初代嵐三右衛門が六方振りを大成したのである。しかし、一方江戸の歌舞伎で、丹前振りが行われるようになったのは、何時からであろうか。勝山以前か以後か、その辺は分らないが、「歌舞伎年代記」に見えるところでは、とにかく貞享四年からである。

六方振りの起原が、古く六方衆にあるにせよ、あるいは中世末期ごろの無頼の徒に由来しているにせよ、六法者自身の源流も同様である以上、歌舞伎の六方振りも、そうした周囲の変遷に対応し、周囲の変化に合わせてゆくのは当然なことであった。そうすることが歌舞伎を常に新しい魅力で装うことであった。それは逆に考えれば、歌舞伎の支持層に應えることでもあった。六方振りが歌舞伎に採り入れられる必然性も、初期の歌舞伎踊の時代から歌舞伎に備わっていた性格に由来する以上、歌舞伎の支持層というものの大勢は決まっていたと言つてよい。歌舞伎踊が一時的には、宮廷関係の人々の好奇心をそよめたことがあったにせよ、それは支持層の大勢を決定しなかった。新しいものに憧れる人々の大方は、伝統などはどうでもよい人々であったか、あるいは伝統に強いて反逆する人々であったと思われる。そうした意味で、歌舞伎の支持層は、それから後も、伝統のない人々が大半であった。そうした人々は常に目新しいものを要求した。じたがっ

て、六方振りの源流がどうであろうと、万治・寛文以降の六法者の流行は、歌舞伎に大きな影響を与えないではおかなかつたのである。

六方振りが六法者の容姿や歩きぶりの模倣だけでなく、その言葉遣いも採り入れてきたことは誰も知っている。柳亭種彦の「用捨箱」△六方詞Vの条では、それが要領よく説明されている。

昔奴やうとととなへしは男達の事なり。故に当時は寛潤くわんじゆんの字をやつこと訓ず。或は六方者といふ事は、昔々物語にも出て人の知るところなり。詞もなまぬるきを忌、片言を好みていふ。かたじけないを、かたじうけないとのべ、泪をなだ、とつむるの類、かぞへも尽し難し。事だをこんだ、うちかくるを、ぶつかける、いはゆる関東べい也。その様をかぶきに似せ、小袖のゆきいと短く、無反の要刀かたなもつとも長きを門にさしこらし、手を振て動き出、彼六方詞、名のり詞なんどいふを、演ゆ後狂言まにかゝるが、並なて当時の風なり。△下略V

六方詞の特色として「関東べい」が使われたということは、単に関東方言が使われたということではない。江戸語は関東方言を土台とした混成語であつて、江戸語が形成された後にも、俗に「関東べい」と言われる方言は、江戸周辺地域の言葉として残っていた。宝暦期の洒落本に書かれているような江戸語がいつ頃成立したか。それは宝暦期になって、突然形成されたのではないことは明らかである。「人倫糸屑」などの記事から考えて、当時あれほど嫌悪されていた六法者が横行した、天和・貞享頃の江戸語というものは、殆んど訣っていないらしい。「歌舞妓年代記」によると貞享五年三月、中村座で中村伝九郎の「朝比奈」が△全盛朝比奈大機通の外題で初演されている。その説明記事に依れば、上演に当って伝九郎は「扱また朝比奈の、せりふの工夫は、上方の言葉も似合まじ。関東べいの中に、おかしき言葉」があるかも知れないと思つていたところ、遠い田舎から来た山出しの乳母が「未だ江戸馴ぬ者故」とんでもない田舎弁を使うのをきいて、是こそと思つて朝比奈の台詞に應用して荒事を勤めた、とある。この話を信ずるなら、当時江戸には上方語と関東語を使う人

々が混在していたが、しかし、江戸馴れのした人々に特有の言葉があったらしいこと、などが判る。ところが、「異説まち／＼」を見ると、近世初期の頃の江戸者を、大阪人は「関東べい・関東ざア」といつて嘲笑したとあるから、江戸馴れた人々の用語とは、「関東べい」のことであつたかも知れない。それならば、伝九郎が「関東べい」の中に、おかしき言葉を、特に心懸けたという意味が分らない。観客に強い印象を特に与えるような、「関東べい」的口語を創造するのに、田舎言葉を手本としたということは、貞享頃の江戸馴れた人々の使う語が、「関東べい」そのまゝであつたと仮定しても、実際には既にある程度洗練された言葉となつていて、野生的な響きは失われていたのではないかと思われる。それでこそ、同じ「関東べい」を基調としながらも、六法詞の効果というものがあつたのである。このように、六法者の言葉を歌舞伎に採り入れたことは、広い意味での六方振りであつたと言えるのである。

四、かぶき踊の発生と出雲の於国

かぶき踊の発生や出雲の於国の素姓についても、既に説き尽くされた感がある。それを私がこゝで、兎や角述べるのは、本稿の目的である「かぶき者・六法者」が、創始期の歌舞伎劇において果たした役割を検討する道筋として、どうしても一度は通り抜けなければならぬ問題だと信ずるので、先学の方々にとつては、何処が廻り路で、何処が袋小路だと訣つてゐることであつても、兎に角こゝは自分の足で通り抜ける必要があると思つてゐる。そこで、この章の最初に、私は「無頼の徒とかぶき風」といった問題を設定して、そこから筆を進めてゆくことにしたい。

無頼の徒については、既に伊達者・ぬめり者・かぶき者・六法者などという名を、今までに数えてきた。だが、これらの中で本当に無頼の徒らしい色彩の強いのは六法者だけで、かぶき者などは近世に入って、取締りの対象とされてから、急に無頼の徒の様相を帯びてくるのである。尤も、無頼という語の意味を詮索すれば、一定の職業をもたぬ無法者という

ことであつて、一口に無職者むしやくと言つて差支えないが、それには無職渡世という妙な言葉も後には生まれている。普通は博奕者流を指して言うのだが、これにはどうしても正業でないという社会感情がまつわり付くせいか、無頼の徒といった見方が強くなる。無頼の輩には特殊部落的意識からくる團結性が強い。団体内の統制がゆるんで、その仲間の誰かと正業にある人々の公益を害するようなことでもあれば、直ちに全団体が社会的指弾を受けやすいだけの弱味があつた。その弱味というのは、無職者ということでもよければ、法令違反者という意識でもよかつた。そういう弱味からくる團結性というものゝの内情が、一般の世人から窺い知ることができないだけに、不当に怖れられることが多かつた。そういう徒輩が、一般正業にある人々の生活を害するという例は、むしろ稀であつたと思われるのに、世間一般から無法者とされた理由はそこにある。初めから無法者であり、乱暴者であつた旗本奴・町奴などの六法者は、本来、無職者ではなかつた。しかし、こうした連中もひつくるめて、無頼という語が習慣的に使われている。かぶき者などは、本来の意味で無頼であつたかどうか判らない。ところが近世に入つてくると、法令違反者という形で無頼の徒と見做されるようになってくる。伊達者・ぬめり者などというのは、元來は服装、ひいては生活態度から命名されたもので、無頼の徒ではあり得なかつた。鳶魚氏の引くところの「翁物語」に、「ぬめり者、是万の道具、装束までも油臭き風俗、武道の役にたつ人に非ず」とある。だが、彼らの反世間的・反常識的な精神は、やはり無頼の徒と一脈相通うものがあると思われる。

かぶき風とは華麗で派手な様相をいつたものだと私は解釈している。近世以前のかぶき者は、そういうかぶき風をした人々のことであつた、だから、かぶき踊という意味は、華麗で派手な踊という意味であつたに違いない。殺伐で暗かつた戦国時代も、織田信長の海内統一によつて、一応休止符を打つたのが天正の初め頃であつた。それまで俛伏していた民衆が、長い戦乱から解放されて、先ず求めたものは、生活のゆとりであり、華麗なものに對する幻であつたと考えてよからう。高柳光寿氏が「多聞院日記」の記事から見出したところによると、天正十年五月には春日若宮の拜殿で、加賀と国と

「註13」
いう子供がヤ、コ踊あるいはカ、踊というものを踊っている。これは歌舞伎踊に関する最も古い記録であらう。こうした踊はこれ以後盛んになってゆくのであるが、その間に発生した「かぶき者」と同じような由来で、これが歌舞伎踊と名付けられ、やがて歌舞伎芝居へと変貌してゆくことになる。一方、近世に入るとかぶき者・六法者は取り締まられたが、かぶき風や六方振りは、それから以後の歌舞伎劇の中で生き残っていった。無頼の徒輩の身上であるところの、世間の常識を逸脱した姿と、それに伴う華麗さといったものを追及することによって、歌舞伎劇は発達し、爛熟していった。それは、たとえ無頼の徒に身を投じ得なくとも、無頼の徒の自由さを空想して憧れる、庶民の中の若々しい反抗精神が、いつの時代でも歌舞伎を支持してきたからである。我々は、歌舞伎劇と密接な関係をもつ「かぶき者」「六法者」「丹前」などの、表面に表われた無法者としての面だけに着目したら、庶民の歌舞伎礼賛の理由は全く判らなくなる。それは、特殊な華麗さという面で捉えるべきであろう。その華麗さは、芭蕉などが言う「さび」とか、世阿弥などの言う「幽玄」とかのような洗練された美しさではない。もっと生々しい、切れば血の出るような——見方に依っては軽薄でさえある粗野な美しさなのである。

無頼の徒や無頼の徒に憧れた者は男ばかりではなかった。「女のかぶき者」という言葉があったように、女の無頼というものの存在が考えられる。女に無職者むしという言葉は当てはまらないが、正常な生活を営んでいなかった女性があった。巫女・比丘尼・白拍子・遊女などの類である。これらはいずれも女性芸能者、あるいはそうした一面をもっている女性である。芸能者は古い日本の社会では、正当な職業としては考えられなかったので、男女を問わず社会階級の上では、最下位に置かれるのが常であった。能楽などは武家の式楽として、近世社会では尊重された筈なのに、能役者の社会的地位は意外に低く、四民のどの位置にも該当せしめられなかったのである。〔註14〕これらの点からみて、巫女・比丘尼・白拍子・遊女などの類は、男性なら無職者に準ずる社会的待遇を受けるわけだから、これらの女性も同様な扱いを受けても仕方がなか

ったのである。私が女の無頼と名付けたのは、そうした理由からである。

遊女が売色を表芸（表芸というのも可笑しいが）としたことに、疑問を懐く人はないと思われるが、遊女が「あそび」と称された昔から、その名の通り、本業はやはり歌舞に携わることであった。白拍子も本来は歌舞の形式をあらわす名称であった。そして社寺に所属した女性が巫女であり、比丘尼であった。彼女らが社寺にある間は兎も角、世間へ出ては独立の娼婦と何等変るもののない生活を営むことが多かった。それに、巫女と言ひ比丘尼と言つても、神仏混淆の世にあって、その区別の明らかでないものもあつた。平安時代には朝廷を初めとして、朝野を挙げての篤い信仰の対象であつた紀州熊野神社からは、「絵解き比丘尼」と言われた名高い熊野比丘尼が、数多く諸国に流れ出たが、その多くは売笑をこととした。この「絵解き比丘尼」は後に勧進比丘尼と言われるのだが、近世に入ると全くの娼婦と化してしまつた。それでも未だ、昔の倅を残していることは、次の一文によつて知られる。

寛政年中迄、浅草三島門前とて、田原町裏通に比丘尼の売女あり、是もけころ同様二百文の切見世、又朝より昼過迄は法衣は着ず、前垂を掛け、天窓を黒き木綿の裁につゝみ、かまぼこ形りの菅笠を冠り、柳骨籠の小さきを抱へ、御勧進と云ふて門に立なれども、町並家毎には立たず、屋敷窓下などに立て、無妻などゝ見える方へ行、咄しなど仕掛け、二百文にてせり売なり、（宝曆現来集・巻五）

中山太郎氏の「売笑三千年史」によれば、出雲大社の巫女・洛北大原神社の粹巫女・信州諏訪神社の歩き巫女などは、表向きはともかく、いずれも裏では売色を行なつたとある。

巫女や比丘尼が売色を事として、後世私娼同様に考られるようになった根本原因は、一体何であつたらうか。神社に仕えていた巫女が村の青年たちに、結婚法を教える役目をもつていたからだ、と折口博士は説いている。^{〔註15〕} 巫女の場合はそのであつても、比丘尼の場合は仏への結縁という目的が、彼女らを単なる娼婦へ転落させる大きな動機となつたのだら

うと想像させる。「撰集抄」に見える名高い説話であるが、書写山の性空上人は室の遊女の長者が生身の普賢菩薩の化身であることを知って、室へ行って遊女と逢った。「目をふさぎ心をしづめて観念」すると普賢の姿と現われ、目を開くと遊女であったという。^{〔註16〕} こうした説話は、中世の遊女が仏教思想の大衆化によって、己れの罪業の深さを知るようになったために生れた説話とも見られるが、やはり、遊女自体の素性が寺院や仏と結びつくものがあつたからこそ生れた説話なのであろう。そう考えなくては、遊女と高僧では如何にも組合せが悪い。同じく「撰集抄」で、西行に菩提心を語つた江口の遊女の話など、^{〔註17〕} 遊女の前身が仏の利生を説いていた頃の面影を覗かせるものではあるまいか。

さて、この辺で本題の歌舞伎踊について述べてゆこうと思う。先ず、「踊」という語であるが、これは「舞」とは根本観念が違ってくる。既に小中村清矩の「歌舞音楽略史」にも述べているところである。^{〔註18〕} 「舞」は古い語であるが、「踊」は新しい。しかし、「踊る」という動詞は相当古くからあつた。「類聚名義抄」に「躍」や「踊」をラドル・ホトバシルなどと訓ませているから、「踊」の原義は衝動的な動作をいうのであろう。それに対して、「舞」は折口博士によれば、旋回運動をすることだと言う。^{〔註19〕} いずれにしても、現今では、言葉は違ふが同じものだという意識があるが、中世末期でも内容的な区別はつけにくかつたのではないかと思われる。「踊」といった場合、たゞそれが新しく発生した舞の一種であつたということである。

中世末期の十六世紀頃から、「おどり」という言葉が諸書に見えてくる。盆踊らしいものも現われてくる。狂言の「鞍猿」には「ひんだの踊」などという語も出てくる。舞が雅であるとすれば、踊は俗であり、舞が都会風な洗練されたものとすれば、踊は郷土風な野性味をもつたものであつたらしい。それだけに、都で行われた踊は、伝統を無視した新しさというものがあつて、どのような形式を新たに創造することも可能であつた。こうした基盤の上に歌舞伎踊が発生したと考へてよい。伝統を無視した新しさの上に、華麗な色彩を盛つたのが、歌舞伎踊の人々にもてはやされた理由であつた。

慶長頃の記録を見ると、「おどり」「躍」「踊」などと記したものに多く出逢う。「かぶき踊」「やゝ子踊」などを初め、その他にも、ただ「おどり」とだけ称したものである。慶長九年八月十二日から十八日にかけて、豊国大明神の祭礼が、秀吉七回忌の故に、極めて盛大に催された。京中を挙げて人々は興奮の渦に巻き込まれ、連日盛大な催しが繰り広げられ、その余波は禁裡にまで及んだ。その様子を「当代記」では次のように記している。

八月十五日、豊国為^ニ神^一支^二諸大名馬ヲ出、加茂ノ社人務^一之。其馬ノ装束追縄沓以下何モ紅ノ唐糸ナリ。鞍籠結構ノ儀也。同四座猿楽能有^一之。十八日、同豊国神事。京町人風流アリ。其躰六組ニシテ躍見物ノ上下幾千万ト云、不知^一数。但、伏見ノ大名小名見物無^一之。当年大閤秀吉第七回忌ニ依テ如^一此。△下略▽〔註20〕

また、「慶長日件録」にも次のようにある。

八月十五日、晴、今日為豊国祭礼、上下京、地下人催風流、上京より三百人、下京より二百人、都合五百人、一様ニ持作花、箔生帷、美麗驚目者也、禁中へ懸御目、於紫宸殿、被御覽之、終日候内、日没後退出、△下略▽（日本古典全集本）

この両書の記事の中、京町民によって行われた風流の日取りが違っているが、これは「慶長日件録」の記事の方が正しいと思われる。この文の中に、「風流」という語と「躍」という語が見える。風流は総括的な名称で、躍は風流の内容を示したものと考えられる。普通、風流は歌舞の異名という程度に考えられているが、折口博士は風流踊の起原は仮装行列で、それが練って歩いて所々で踊ったのだと言われる。〔註21〕「豊国大明神祭礼記」の八月十五日の条にも、踊子たちの仮装行列の描写があり、「色々様々思々異風躰を出立」とあって、これが「当代記」や「日件録」にいう風流の一形式であったことは察せられる。したがって、風流という名で行われた「踊」というのも、この「祭礼記」によれば八月十五日には、躍衆かみ下京五百人。上京三組。下京二組。おどりの仕立。何れも紅梅摺薄花笠。手にく作り花を手にも持なり。

金銀にたみて。細工の上手工夫を廻し。手柄を尽し。我不劣諸有結構を拵出立て。衣香撥当。四方に薰んじ。花麗成様。生便敷粧(シメイシヅメ)。古今様少御事(シラサマ)なり。

といった身仕度で、「年寄共きんの棒を手々に持て躍を廻り。……国家豊饒に納り。目出度躍を仕り。」とあり、更にこれらの躍衆たちが

上京之躍ハ。先内裏へ参り跳申。御叡覧有而。面白被思食。御感不斜。其後豊国大明神之神前ニテ踊申候也。下京之踊ハ先豊国大明神ニテ躍。其後禁中ニ而踊申候也。(以上、統群書類従本による)

とある。こうした踊は歌舞伎踊などとは違う性質のものであって、「お湯殿の上の日記」などでは、只単に「おどり」としてのみ記されてある。

慶長九年八月十五日はるゝ。とよくにのりんしのまつりに。かみきやう下きやうより。お・と・り(紫宸殿)してんの御にわにておとり御めに御かけあり。(統群書類従完成会本による。文中、前者の「おとり」は「踊り」の義で、後者は「踊りて」という動詞として使われている。)

出雲の於国が踊った踊は、「やゝ子踊」「かゝ踊」「かぶき踊」などと称されたが、その外、念仏踊を踊っていたことが知られている。於国が念仏踊を踊っていたという記事は、「東海道名所記」や「懐橋談」などの古いものに見える。念仏踊というのは。「日本歌謡集成」に抄録された「阿国歌舞伎歌」によれば、

光明遍照十方世界念仏衆生撰取不捨 南無阿弥陀 南無阿弥陀 南無阿弥陀 南無阿弥陀

はかなしや 鈎にかけても何かせん 心にかけよ弥陀の名号 南無阿弥陀 南無阿弥陀

などと、恐らく謡いながら踊ったものであろう。念仏踊の起原は、天台宗の空也上人の弟子平定盛がはじめたといわれ、時宗の一遍上人のはじめたものとも併せて、これを踊念仏とも言った。「日本文学大辞典」の中で小寺融吉氏は、於国の

始めたのは念仏踊に歌を交えたもので、念仏踊そのものではないという意味の説明をしている。これは浅井了意の「東海道名所記」に、

むかし、京に歌舞妓のはじまりしは、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、やゝ子をどりといふ事をいたせり。其後北野の社の東に、舞台をこしらへ、念仏をどりに歌をまじへ、ぬり笠に、くれないのこしみのをまとひ、鳧鐘を首にかけて笛つゝみに、拍子を合せて、をどりけり。其時は、三味線はなかりき。

(温知叢書本)

とある説明からきたものと思われる。ともあれ念仏踊というものが、於国の時から始まったものでないことも確かで、他の芸能の要素を加え、全く新しい念仏踊になっていたのであろう。勿論、宗教的な意味や目的はなかったと思われる。「東海道名所記」の文を信用すれば、於国は北野神社と何らかの関係をもっていた。そこで北野神社の東に舞台をこしらえたと考えられる。北野社と於国の関係は一時的なものであったかも知れない。だが、もう一步突込んで考えても、北野神社が於国の踊の興行主といったかたちになっていたかどうか、そこまでは判らない。しかし、この時念仏踊を興行したという事は、一時的にもせよ、そんなふうな関係が考えられる。

於国と北野との関係はともかく、於国はこの時念仏踊だけをやったとは思われない。「阿国歌舞伎歌」などに収録されている幾つかの歌舞伎踊歌などから見ても、もっと多くの上演種目があったのだらうと想像される。念仏踊は他の種目に対し、露払いのような役割をしたのではないかと想像される。そして、それらの全部をさして、一般には歌舞伎踊と称されたものだと思う。「東海道名所記」には「ぬり笠に、くれないのこしみのをまとひ、鳧鐘を首にかけて、笛つゝみに拍子を合せて」とあり、「懐橋談」には「初は僧衣をきて鉦をうち仏号を唱へて念仏躍といひしに」とある。また、「阿国歌舞伎草紙」には、そのような於国の姿が画かれているし、山東京伝の「骨董集」に載せられた「於国歌舞伎古図考」に模

写されている於国の姿も、一つは男装で首から念珠をかけて刀を帯びており、一つは鳧鐘を首にかけ僧衣を着、ぬり笠を手に持っている。この後の場合は「東海道名所記」の説明の通りで、これが念仏踊の姿なのである。男装で首から念珠をかけ刀を帯びた姿は、「采女歌舞伎絵詞」という名で高野辰之博士によって仮に命名された尾州徳川家蔵の「歌舞妓草子絵巻」の中にも同じような姿が見えることによっても、これは念仏踊の特徴ではないと言えそうである。およそ近世芸能の殆どは、中世において寺社に所属していた身分の低い人々が、社会の変動・寺社の零落その他の理由によって、寺社を離れたときから始まったと言っても過言でない。したがって、その最初において、または未完成の段階において、自分の所属していた寺社の宣伝から始まり、その宗教的色彩を容易に払拭できなかったのは当然のなりゆきであった。現存の能楽などでは、そうした佛はかなり失われてはいるが、浄瑠璃なども初期の作品に本地物の形で、靈験譚が語られたことなど今更言うまでもあるまい。小範圍に行われた芸能についても、一例として伊勢地方で謡われた「間の山節」などは、その文句に教義的色彩が濃厚で、曲調も沈んだ哀れなものであったらしい。今でもその佛だけは判るのである。(註23)

於国が念仏踊の外に「やゝ子踊」「かゝ踊」などを踊ったことは既に述べた。記録にあるところでは、天正十年五月十八日春日若宮の拝殿で踊ったというのが一番古い。「懷橋談」には念仏踊を最初は踊っていたように書いており、羅山の「徒然草野槌」の説がそれを裏付けているわけだが、天正十年に「やゝ子踊」「かゝ踊」などを踊った時の於国の年令が十一歳であると伝えられているところを見ると、羅山の説明もそれ程正確だとは思われない。その点ではどうも、「東海道名所記」の記事の方が真相に近いものを捉えているような気がする。この「名所記」では、於国は初め「やゝ子踊」を踊っていたことになっている。だが、それがいつ頃であったかは明白でない。それがはっきりしてくるのは、慶長八年である。「当代記」慶長八年四月の記事によれば、次のように記されている。

此比、歌舞姫躍ト云有、是ハ出雲国神子女名ハ國貞、悲好女、仕出(出仕の誤写カ)京都エ上ル、縦ハ異風ナル男マネヲシテ、

刀、脇指、衣装以下殊異相也、彼男、茶屋ノ女ト戯ル躰、有難シタリ、京中ノ上下覺翫スル莫不、斜、伏見城へモ參上シ、度々躍ル、其後学^レ之カブキノ座イクラモ有テ諸国エ下ル、(明治大学図書館蔵本)

この年には歌舞伎踊が世人の注目を集めるようになった。そして禁中へも召されるようになった。

慶長八年五月六日

はるゝ。女ゐんの御所へ女御の御かたよりやゝこおとり御めにかけてまいられ候て。く御にもならします。御はんハこなたにてまいる。(お湯殿の上の日記)

慶長八年五月六日

晴、於女院かぶきをとり有之、出雲国人云々、女院之御振舞也、内々衆多分、被召立也、(慶長日件録)

右の二種の日記は、女院の御所で歌舞伎踊が行われた際の記事であるが、興味のある事は、一方が「やゝ子踊」と記しているのに、一方では「かぶき踊」と記していることである。これで「やゝ子踊」は歌舞伎踊の一つであることがはつきりする。そして、これを踊つたのが出雲の於国であるらしいことも、「慶長日件録」の記事から窺える。

「やゝ子踊」が歌舞伎踊の一種であることが明らかになつた以上、前述の「かゝ踊」もまた歌舞伎踊であることは明白である。ところで、この「やゝ子踊」あるいは「かゝ踊」がどういふ踊であつたか、それはよく分つていない。「やゝ子踊」は幼児踊だというのが、「嬉遊笑覧」にも「かの新勝(正徳・享保頃男舞で名高かつた笠屋新勝のこと)が唐子をどりは、むかしくにがやゝ子をどりの遺意にや」とあるばかりで、その形態を推測することはできない。「かゝ踊」という名でも同様である。「かゝ」と言えば、前掲「当代記」に「彼男、茶屋ノ女ト戯ル躰有難シタリ」とあるし、「阿国歌舞伎歌」に「茶屋のおかか^ニに末代添はば、伊勢へ七度、熊野へ十三度、愛宕様へは月参り。」などゝあるので、「茶屋の嬢」を連想しないでもないが、それは想像に過ぎないのである。

さて、この辺で歌舞伎踊の性格といつたものを、概括的に考察してみることにしたい。世に歌舞伎の起原を説いた記録類や随筆類は多いけれど、歌舞伎踊の由来・性格に触れているものは少い。「懷橋談」は承応二年頃の見聞を基にして書かれたものらしいが、それには歌舞伎踊を男舞の系統をひくものと考えているようである。

歌舞伎と云ることを近き頃久仁と云巫女が舞出したなり。白拍子の朔半にや。抑白拍子の起は、信濃前司が説には島の千歳・和歌の前を初とし、兼好法師が物語には磯の禪師を根元とせり。昔、通憲入道舞の手の中に興ある事をえらびて、禪師に教て舞せけり。白き水干にさうまきをさゝせ、烏帽子引入たりければ、男まひとぞいひける。此頃のかぶき、初は僧衣をきて鉦をうち仏号を唱へて、念仏躍といひしに、其後、名古屋山三郎といふ者、久仁に刀をさゝせ頭をつゝみて、早歌を教へまはせければ、歌舞伎と云。羅浮子此事を惺窩にかたりて、世の風俗の衰へたりし事を悲めば、惺窩これは胡元の天魔舞ににたりと申されしと也。彼歌舞伎の歌に比太の横田の若苗とうたふも、皆出雲国の里の名にして、この国よりぞ初りける。貴賤是を興じてけり。誠に鄭衛の驕情浮靡の習ある国なり。かゝる淫佚の舞なれば、寛永年中に是を制禁し給ふ。又、小童を女の形に出立せてまひける程に、いよ／＼男色にふけりて淫風猶甚し。〔懷橋談〕上。続々群書類従本。句読点は筆者。

右の文で一見して判ることは、名古屋山三郎と久仁との関係を、通憲入道と磯野禪師との関係に擬していることで、その他、男舞の姿が於国の男装と共通する点があるということから、於国の歌舞伎踊を白拍子の流れと見ているのである。通憲入道云々の個所は平家物語の文をそのまま引用している。白拍子の男舞と於国の歌舞伎踊とは、その間に一筋の脈絡が無いとは言えないが、直ちに結びつけられるものでは決してない。この著者は両者の表面上の一二の特徴から結びつけようとしているらしく思われる。山三郎が早歌やうかを於国に教えたということは、重要な所伝のようである。早歌と言えば、宴曲が思い浮かぶ。しかし、そこでどうにもならなくなる。折口博士は、早歌と幸若とを結びつけ、山三郎を幸若太夫と

し、歌舞伎踊を幸若舞の影響の下に置こうとされた。^{〔註24〕}しかし、これは、もう少し考えてみないと贅否は唱えられない。次に、羅浮子云々は、羅山の「徒然草野槌」から出ている。こゝに言う胡元の天魔舞とは、元の順宗が官女に舞させた舞である。惺窩の説の根拠は、書物で読んだ天魔舞なるものと、於国の踊が服装などの上で類似していると考えたからに他ならない。「骨董集」の「阿国歌舞妓古図考」では、櫻絡のようなものを腰から垂らした於国の姿に対して、天魔舞説を用いて、画中の女性が於国であることを証明している。たゞそれだけの事である。

次に、もう一つ貞享元年成立の「雍州府志」の記すところでは、歌舞伎踊を神楽の変風としていふことである。

又一種有歌舞伎者、元出雲大社巫女有_下号_二国女_一者_上、一_ニ転神楽_一而歌舞、是古所謂白拍子之類而元神楽之變風也、永禄年中有_二名護屋三左衛門者_一、元武人而落魄生也、在_二京師_一則与_二国女_一密通、共謀_二之作_二歌舞妓曲_一、(雍州府志・卷八。統々群書類従本)

これは「耳塵集」の巻頭にも引用された部分である。神楽の変風であるというのは、於国の出身が巫女であるということから考へた説のようである。しかし、この文中、名護屋三左衛門を永禄の人と決めている点は、他に先例がないから、それには特別な材料があつたとすると、この神楽変風説も、一顧の値打ちも無いと言つてしまふことはできない。たゞ、神楽の本質が、神遊びとも言うように、神自身の歌舞を意味するという事から辿つて行くと、歌舞伎踊にはどうも神楽の要素はなさそうである。

白拍子と言ひ、神楽と言ひ、いづれも歌舞伎踊の性格を定めるには割り切つていすぎると思われる。後世の見解ではあるが、本居内遠の「賤者考」によると、

白拍子を一変、新にせむとして、出雲国のおくにといふ者、都に出て名をなしてより、かぶきといふ物を権輿せり。是白拍子の舞と乱舞と田楽の狂言とを斟酌して、当時の人情にかなへて、年々に趣を異にし、流行を追ひて新趣をな

せりしより 八下略V (本居内遠全集)

とある。白拍子を一変、新にせむとしたのかどうかは疑問だが、中世の諸芸能の寄せ集めの芸能で、しかも時勢に叶い、庶民の人情に叶つたものであつたことは事実であつたようだ。そして、華麗ではあつたろうが、芸能の質そのものは相当低級であつたことが推測される。それにも拘らず、於国の踊が名高くなつた慶長八年頃には、「其後学」之カブキノ座イクラモ有テ諸国エ下ル」と「当代記」にあるように、多くの歌舞伎踊の団体が、急に活潑な動きを見せるようになってきた。その間の消息を河竹繁俊氏は次のように解説している。〔註25〕

出雲の阿国が京都で新工夫の念仏踊りによって俄然人気を集めたのは、慶長八年以前とされてゐるが、彼女の外にも、多数の少女歌舞伎団のあつたことは立証されてゐる。それらは、多分中世の女猿楽の伝統、もしくは「まひまひ」と称された幸若の女舞の伝統であつたかと思はれる。また阿国は出雲大社の巫女であつたといふが、それには明証はない。けれども、勸進興行を標榜するのだから、入場料を徴収できなかつたのだし、巫女はある期間遊女的の職能をも兼ねてゐたのであつた。阿国の歌舞伎をはじめ、追隨して生れた数多の少女歌舞伎団は、事實は女優兼遊女を中心とした劇団であつた、その興行は売色手段と何等選ぶところはなかつたのである。まさしく豪華な張見世と言はるべきものであつた。現に、京都の遊女屋では、抱へ遊女を以て興行してゐる。阿国歌舞伎・女歌舞伎・遊女歌舞伎などの名称が、まったく同一物であるのも無理はない。(歌舞伎史の研究)

また、「東海道名所記」には

三十郎が狂言、伝介が糸よりとて、京中これにかされて、見物するほどに、六条の傾城町より佐渡島といふもの、四条川原に、舞台をたて、けいせい数多出して、舞をどらせけり、若上らうと云傾城や、また舞台をたて、能をいたす、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、をかしかりければ、後には脇地うたひ

は、男をやとひていたせり、(温知叢書本)

と記されていて、於国歌舞伎が如何に世間を刺激したかは、こうした追隨者の続出ということによつても知られる。こうした遊女歌舞伎の中には、こゝに述べられているように、女猿樂を興行したのもあった。これは猿樂様式を加味した歌舞伎踊ではなく、猿樂能そのものを部分的に採り入れたものと考えてよさそうである。三浦浄心の「慶長見聞集」に見るところでは、江戸よし原町の葛城太夫は、大評判を極めた歌舞伎踊の舞台の大ぎりに、自然居士の曲舞を舞つて悪評を得た。^{〔註26〕}

かつらぎ扇を取て自然居士の曲舞皇帝の臣下と謡出したり、謡の役者自慢顔にてふしはかせ音曲を専とたしなみ、誠に本の能太夫のまねをして舞おさめければ、皆人是を見て一度にどつと笑ひけり、故いかんとなればかれらがかぶき舞馬鹿のまねにて打おくならば誠にかぶきの上手也、己がわざに及びがたき本の能のまねをすれどもさらに似ず、かへつておのが家職まで下手と人に笑はれそれより皇帝の葛城太夫と異名をよばれ不繁昌に成ぬ、(雄山閣文庫本・原文濁点なし。)

この文には、物知り特有の偏見と、多少の大人気なさが窺われ、したがつて葛城太夫の歌舞伎踊を褒めちぎっている前半には、それだけ誇張があるものと思われるような書き振りが、この話は、葛城太夫だけが特別芸自慢のために観客から嘲笑された例外話と見るべきではなからう。同情的に考えれば、笑われたのは下手であつたからというより、他の上演種目の内容とかけ違い過ぎていたからだろう。遊女が当時、幸若や能を学ぶことは誰も知っている事であつた。「異本洞房梧園」にも次のように書かれている。

慶長年中迄遊女ども乱舞仕舞を習ひ、一年に二三度づゝ四条河原に芝居を構へ、能太夫舞太夫皆けいせいども勤めしなり、尤大人歴々の御方御見物あり、種々の余情花麗なる事ども多かりしと也、

これによって、遊女歌舞伎の本質というものも大体判る。「東海道名所記」では、六条の傾城町から佐渡島という者が遊女を多数出して踊らせた、とあるし、「慶長見聞集」の葛城太夫は、江戸の吉原町から出て歌舞伎踊をやっている。このように、遊女歌舞伎の遊女たちには、佐渡島のような抱え主があつて表芸の歌舞を一応は打ち出していた。これに対して於国歌舞伎は、内実は売色に依つても、どこまでも歌舞伎が專業であつたと考えられる。それに、この方は傾城町を本拠とはしていなかつたらしい。やはり世間で噂されていたように、於国には巫女としての性格があり、一定の地域に早くから定着していた遊女とは違つていたようである。

江戸に歌舞伎踊が流行したのは、先に挙げた「慶長見聞集」にも見られるように、やはり慶長年間で、それも「東照宮御実紀」によれば、慶長八年三月二十九日の条に、於国の歌舞伎がその頃江戸で行われたように記してある。

この頃江戸弥大都会となりて。諸国の人輻湊し繁昌大かたならず。四方の游民等身のすぎはひをもとめて雲霞の如くあつまる。京より国といふ女くんだり。歌舞伎といふ戯場を開く。貴賤めづらしく思ひ。見る者堵のごとし。諸大名家々これをめしよせ其歌舞をもてはやす事風習となりけるに。大納言殿もその事聞し召たれど一度もめされず。衆人其厳格に感ぜしとぞ。(東照宮御実紀・統国史大系本)

もし、この記事の通りだとすれば、慶長八年三月以前に、既に於国は江戸へ下つていて、その頃は江戸で於国歌舞伎のブームが起されていたことになる。ところが、前にも述べたように慶長八年五月には、於国は京で歌舞伎踊を興行して、五月六日には女院の御所へも召されている。於国の名声がそこまで高まつたのは、十日や二十日の興行成績の結果によるものではあるまい。相当大きな背景を必要としたと思われる。元来、保守的である筈の宮廷へ召されたという一事だけでも、それが不思議でないだけのものがあつたと見なければならぬ。それは出雲大社々殿修理の勧進という名目であつたと思われる。「当代記」が慶長八年四月の条に、「是ハ出雲国神子女、出仕、京都エ上ル」と書いてある意味である。四月

上京の際の触れ込みが、出雲大社の勸進巫女ということであった。そう考へるべきだと思ふ。したがって、於国はその時、出雲から上京したということではなくては、勸進興行の名目は立ち難い。「慶長日件録」には「出雲国人云々」と、その風説のほどを記している。

慶長八年という年は、家康が江戸に幕府を開いた年であるが、江戸入府はこれより三年以前の慶長五年であった。江戸の町は家康入府以来急速な発展を遂げたらしい。しかし、本格的な町造りが始まったのは、やはり江戸開府の八年からである。それにしても、「東照宮御実紀」の江戸の繁昌ぶりは、相当の誇張がありそうである。「慶長見聞集」に「江戸を都といひならはず事」という話があるが、それが慶長十一年頃からである。この頃に至って、江戸人は自分らの町を都と誇らしげに呼ぶようになったのである。於国が京から下ったのは確実なところでは、慶長十二年の春のことで、「嬉遊笑覧」が引くところの記録によれば、慶長十二年二月二十日に江戸城内の本丸と西丸との間で、国という女の勸進かぶきが行われたとのことである。

「東照宮御実紀」慶長八年の記事は、「当代記」なども参考して作られた筈で、「当代記」の慶長八年四月上京説に合わせるために、於国が江戸滞在の記事を三月末日に置いたのではないかと思われる。それに、この記事の末尾に置かれた「大納言殿もその事聞し召したれど一度もめされず云々」の文は、「当代記」慶長八年四月の於国の記事の末尾に、「其後学」之カブキノ座イクラモ有テ諸国エ下ル、但江戸右大将秀忠公ハ終ニ不_ニ見給、_一というのに相似している。

○

歌舞伎踊の始祖、出雲の於国の素姓については、これまで処々で断片的に触れてきたが、この章の最後にそれらを一括整理しておくことも、この際必要かと思ふ。一体、於国が出雲大社の巫女であったかという点について、「多聞院日記」

天正十年五月の記事の中に、十一歳の国と八歳の加賀という少女が、奈良の春日若宮の拝殿で、ヤ、コ踊とカ、踊を踊ったとあることは、於国が少女時代から芸能で身を立てるような環境に置かれていたことを表わしている。この記事の発見者、高柳光寿氏は、於国の出身は傀儡子乃至巫女で、かぶき踊も於国の創始ではなく、出雲大社の巫女という説も、所謂「於国歌舞伎」の演技の中で、於国が舞台で述べる名乗りを、世間では於国自身の履歴だと信じたのであらうと言う。於国が傀儡子の出身であらうと言うのは、「阿国歌舞妓草紙」の絵などから見た推定であるが、これは可能性のある想像である。かぶき踊が於国の創始ではあるまいというのも、ヤ、子踊・カ、踊などのかぶき踊を十一歳で踊っているところをみれば、於国が所謂「於国歌舞伎」を創始する以前から、かぶき踊は存在したと言えよう。たゞし、「かぶき踊」という言葉で呼ばれたかどうかは判らない。最後の出雲大社の巫女という通説については、私は於国自身の宣伝だと信じている。だが、本当に大社の巫女であったかと言えば、恐らくそうではなからうと思う。しかし、大社から大社修造の勧進を依頼されることはあり得たと思われる程度である。

於国の素姓で、以上挙げたことの外は、名古屋山三郎とのことに関して多少伝えられている程度である。ただ、それらの古い伝承の中で「曾々路物語」(慶長見聞集)の記事が幾分珍らしいことを書いている。

扱又慶長のころほひ。出雲の国に小村三右衛門といふ人のむすめに。くにといひてかたちゆうに。心ざまやさしき遊女候ひしが。柳髪風にたをやかに。桃顔つゆをふくめるふぜい。舞曲花めきてもものこびをなせり。音声雲にひゞき。ことば玉をつらね。春風あたゝかにして。聞人までもおぼへずせんだん林のに入かとおやしまる。此遊女男舞のかぶきと名付て。かみをみじかく切。折わけに結。さや巻を指。きたのつしまのかみと名付。今やうをうたひ。ふちよ(舞女)のほまれ世にこえ。顔色無双にして。袖をひるがへすよそほひを見る人。心をまどはせり。「歌舞妓をどりの事」曾々路

物語・続群書類従本。原文濁点なし。)

この記事では、於国の父親を小村三右衛門と言ったこと。「容姿優に心ざまやさしき遊女」であったこと。北野対馬守という芸名(?)をもっていたことなどは、他書に見えない点である。先ず父親から検討すると、これは他に何の手がかりもないから、真偽のほどを決しかねる。後に遊女だとあるから、あるいは抱え主かも知れないという空想をする余地もある。「容姿優に心ざまやさし」かったという点は、「当代記」に「出雲国神子女名、國但
非、好女」とある記事と喰い違ふ。「遊女」であるということも他書にない。事實は遊女同様であっても、大方は巫女と書いているのである。北野対馬守というのは、恐らく芸名と思われるが、遊女歌舞伎で名を売った、所謂歌舞伎の和尚と言われる遊女たちの芸名には、佐渡島正吉・村山左近・幾島丹後守などという名があったから、於国もそうした連中の仲間とも考えられる。ところで、北野という芸名に関心を向けると、例の「東海道名所記」では、北野神社の東に舞台をしつらえたと言い、「貞丈雜記」「歌舞伎事始」では、信長から北野の人升(今の練兵場に当るか)を借りて舞台を作り、歌舞伎を興行したという。後者の説は甚だ怪しいが、北野という名は於国や山三郎と深い関係をもっていることは確かである。於国の別名はもう一つ伝えられている。伊藤梅宇の「見聞談叢」に記されているところでは、

歌舞伎は慶長元和の比出雲の神子に恭仁と云ふ女上京して、女のをどりをなすこれを歌舞伎と云ふ。寛永の比は京にすみて嶋田万吉と云ふ。切幕して浄瑠璃あやつりをなす。(岩波文庫本)

とあって、嶋田万吉とも伝えられているわけである。ここいら辺になると、出雲の於国という人間が果して一人であるのか否か、判らなくなってくる。於国が天正十年に十一歳であるとしたら、京で名を挙げた慶長八年には三十二歳であり、寛永元年まで若し生きていたとするなら五十三歳である。「切幕して浄瑠璃あやつりをなす、」というのが、尤もらしい作り事でないとしたら、一応考慮に入れてもよさそうである。

於国については、この外、「舞曲扇林」の中に、

六条嶋原に佐渡嶋といふ響あり。遊女多くかゝへ持、それ〴〵に芸を習せり。其中に小太夫と云下賤をお郡くと名をかへ、北野七本松にて始て哥舞妓しばゐ致し侍る。又其後、津の国難波嶋にてお郡哥舞妓致しける。此お郡古今の舞の上手にて、自ら是哥舞妓の品を極めたり。(岩波文庫本)

という異伝がある。そして、このお郡は小野のお通から浄瑠璃を習っている。荒唐無稽の説である。恐らく歌舞伎初期の名家、佐渡嶋と於国を結びつけるためのものであろう。小太夫という名についても、慶長頃の遊女歌舞伎の和尙に北野小太夫というのがあり、於国の芸名と伝える北野対馬守と混同して、そんな所から北野小太夫を於国だと決めてしまったのかも知れない。また、「異本洞房梧園」には

元和寛永の初、傾城に紛敷ものありて、世に是をもてはやしたり、都くになどといふ歌舞伎の女、柴居しばゐを構へて狂言物真似の間には、舞をまひ唄をうたひ、男の真似をして木刀をさし、種々のもの真似をする、其相手に男もまじりたり、(温知叢書本)

とあるのは、女歌舞伎のことであるが、「都くに」という名は、出雲の於国の亜流である。於国の二代目では恐らくあるまい。この「都くに」などを於国と混同して、「舞曲扇林」の於国遊女説が出てきたのではあるまいか。そうなると、最初に挙げた「曾々路物語」の遊女説も、無責任な修飾語の中に埋まっている語であるだけに、うっかり信用できない。案外、「都くに」の女歌舞伎などを根拠として書いたものかも知れない。(註27)

五、名古屋山三と不破伴左衛門

出雲の於国が名古屋山三を協力者として、於国歌舞伎を大成したことは諸書の伝えるところである。また、かぶき者が歌舞伎踊の「かぶき」と深い関係をもっていた事は、既に述べた通りである。これは歌舞伎踊を行なったから「かぶき

者」と言われたのではなくて、当時、賤民がたずさわった芸能、その一つである歌舞伎踊を興行する精神自体が、既にかぶき者であったのである。むしろ逆に、かぶき者が始めた芸能だから、「かぶき」と言われたかも知れないのである。そんなわけで、於国が女のかぶき者であったことは自明のことであるし、於国を援けた山三郎なる者もかぶき者であったらうと考えられる。一方、近世初期に横行した六法者の振舞は六方振りとなって、創始期の歌舞伎劇に採り入れられてきた。そのように、かぶき者である山三郎も歌舞伎劇の劇中人物になってゆくのだが、不思議なことに山三郎の相手役として、不破伴左衛門という人物が出てくる。劇中人物としての山三郎の出現は早く、既に於国歌舞伎の中に入ってくるのであるが、この山三郎が諸書の伝えによると、實在の由緒ある武士と考えられていたように、不破伴左衛門にも實在のモデルがあったと考えられる。

於国の恋人であり、於国歌舞伎の劇中人物である名古屋山三なる人間は、いくら古書に徴しても、やはりその素性が明瞭でないところがある。この名古屋山三を明かにすることは、歌舞伎発生の問題を説明する鍵となる筈である。ところが、山三の問題も、不破伴左衛門が何故歌舞伎に入ってくるようになったかを解決できれば、山三が初期の歌舞伎に関係するようになった筋道を解きほぐせるかも知れない。

名古屋山三については、諸説紛々として一定の輪廓を掴むことはできにくい。慶長頃までの事を見聞によって記したと思われる「慶長見聞集」や「当代記」などに、名古屋山三のことが載っていないのは不思議である。次いで、やゝ典拠となるものに、承応二年頃の成立に係る「懷橋談」があるが、こゝに初めて「名古屋山三郎」という名が、於国の協力者として出現する。次に万治元年刊と推定される「東海道名所記」には、狂言師三十郎という人物が於国の夫となって出てくる。

其時は、三味線はなかりき、かくて三十郎といへる、狂げん師を夫にまうけ、伝介といふものを、かたらひて、三条

繩手の東のかた、祇園の町のうしろに、舞台をたて、さまざまに舞をどる、(温知叢書本)

その後、貞享元年成立の「雍州府志」には、永禄の頃、元武人の名護屋三左衛門というのが、於国と密通して歌舞伎を始めたという事になっている。また貞享三年以後の成立とされている「舞曲扇林」には「佐渡嶋哥ぶぎの時、名護屋三左といふ作男たぢの下人に、しか蔵・猿二郎とて二人あり」と記されており、宝暦期の「佐渡嶋日記」には、於国の夫で浪人者の名古や山左衛門というのが伝えられている。このように見てゆくと、はっきりとは言えないが、慶長・元和・寛永頃までは、於国の夫乃至協力者としての名古屋山三なる人物は、まだ世間で問題にされていなかったということになる。「雍州府志」で、この山三を元武人で永禄の頃の人と称しているが、もしそうなら於国も永禄頃には一人前の年令であったと考えねばならないから、例の「多聞院日記」の記事なども喰い違ってくるので、この説を取るわけにはいかない。これらの中で「舞曲扇林」に出てくる名護屋三左というのが、一番時代的には新しいらしく見える。この本は、佐渡嶋歌舞伎に古い歴史をもたせようとしているらしいが、禁止令の出た寛永六年が女歌舞伎の下限だから、とにかくそれ以前のことと考えているに違いない。次に、もう一つの例として、西鶴の「好色一代男」の巻頭にある、「名古屋三左・加賀の八などと、七つ紋のひしに組して」に出てくる名古屋三左がある。一代男の世之介は天和二年六十歳で女護島へ船出する。その世之介の父親が世之介を生む前の放蕩仲間がこの名古屋三左であるわけだから、西鶴はこの三左を元和頃の人と考えていたようである。以上、幾つかの例証から一応これをまとめると、慶長頃から寛永末位までは、山三の存在を世間は知らなかったのかも知れないということ、貞享・元禄頃の人は山三を元和頃の人だと考えていたらしいという結論になる。

さて、こゝで名古屋山三を實在の人物と決めた上で、追及するとどうなるか。「氏郷記」下巻『名生軍之事』には次のようにある。

亦氏郷ノ小姓那古野山三郎ハ生年十五歳天下ニ無隠若者ニテアリケルカ白綾ニ赤裏打タル具足下色々糸ヲ以テ威タル

鎧ヲ着シ小梨打ノ甲ニ狸々皮ノ羽織ニテ手鎧提ケ、城ノ内へ掛入一番ニ鎧ヲ合大勢ノ敵ヲ東西へト追散シ無比類働シテ能キ首一ツ討取ケリサレハ其頃ノ小歌ニモ鎧仕ニハ多ケレト那古野山三ハ一ノ鎧トハウタイケレ彼先祖尾州ノ那古野トテ代々振袖ノ間ニ高名シテ袖ヲ塞クトカヤ(改訂史籍集覽本)

蒲生氏郷が会津の名生城を攻伐したのは、天正十八年十一月の半ばである。その時、那古野山三郎が十五歳であったとすると、出雲の於国は「多聞院日記」によれば、天正十年には十一歳であったのだから、天正十八年には十九歳であり、山三郎よりも四歳の年上となる。したがって、慶長八年於国が京師で名を挙げた時には、於国は三十二歳であり、山三郎は二十八歳ということである。ところが、室木弥太郎氏は「森家先代実録」に見えるところの、天正十八年山三郎十九歳の説を採用し、慶長八年には於国と同年の三十二歳であろうと考証しておられる。(註28)ところで、山三郎の死も室木氏の考証の結果によれば、「慶長八年四月十日、あるいは五月三日と考えて誤りはないであろう。」とされている。山三郎の夭折した原因は、山三郎が後に森忠政の家臣となり、同藩の井戸宇右衛門と争って討たれたためという。山三郎は文禄四年氏郷の没後、剃髪し、慶長の初め頃森家に仕えるまで浪人していたらしい。山三郎が於国と逢ったとしたなら、せいぐ二・三年か長くて四年に満たない浪人時代のことだったと考えるより他はない。山三郎の浪人時代のこととは全く分っていない。

前述のように、貞享・元禄頃の考え方として、山三郎が元和頃の人と思われるかと思われていたとすると、氏郷の小姓であった那古野山三郎と於国歌舞伎の山三郎とは別人であると言わねばならない。奈良絵本の「歌舞妓草子」の詞の部分は、御伽草子の一部として翻刻されているが、同類とみられる一連の作品は、(註29)於国歌舞伎の実態をあらわしたものと考えられている。そうした作品や、万治二年の書写に係る「万葉歌集」(註30)の中に見られる「なごやさんさ」によると、登場人物の名古屋山三郎は幽霊である。

さては昔のかぶき人、名古屋どのにてましますか、いや名古屋とは恥しや、なごやかならぬ世の交り、人の心はむら竹の、ふしぎの喧嘩をしいだして、互に今は此世にも、なごやが池の水の泡と、果てにし事の無念さよ、よし何事も打棄てて、ありし昔の一節を歌ひていざやかぶん、いざやかぶかん、(歌舞妓草子)

かつらぎと云しらひやうし、われもきみ故しうしんの、もうしうの雲もはれかたし、われはさんさかゆうれいなるか、いもせのなかのふかければ、うかめもやらてそのまゝに、恋ちのやみにまよふとは、いまこそおもひしられたり、(万葉歌集)

前者は於国歌舞伎踊の詞章と考えてよいらしいし、後者も校訂者安藤菊二氏によれば、於国歌舞伎から出たものとされている。この中の名古屋山三は共に亡霊の形で出てくるが、前者は明らかに実在の山三郎をモデルとしているのであり、後者も前者の形式を念頭に置けば、こゝに出てくる山三の幽霊も、能楽などがとっている単なる芸能上の一形式ではなかつたといふことは直ぐに判る。これらの山三が、実在の那古野山三郎をモデルにしたものであつても、於国と夫婦であつたり、於国と密通したり、または於国に早歌を教えたという山三と同一人であるかどうかは分らない。つまり、於国の協力者であつたかどうかは分らないのである。たゞ、注目すべきことは、「歌舞妓草子」で山三の相手になっている女性は出雲の於国その人であるが、「万葉歌集」の方では葛城という白拍子である。白拍子と言っても遊女を指しているので、「異本洞房梧園」の巻頭に、「異国の妓女、本朝の白拍子皆遊君のたぐひ也」と言い、また、「元和の頃迄は古しへの白拍子の風儀残りて」と言っているところからも訣る。ともかく「歌舞妓草子」では、出雲の於国と名告る女性が山三の亡霊を相手にして歌舞伎踊をするのである。どうも於国歌舞伎の登場人物である山三は、いつも亡霊という形式以外には存在しなかつたのではないかと思う。浪人時代の山三郎が於国と何らの交渉も無かつたとしても、「歌舞妓草子」は一向責任を負う必要はないのである。於国と山三の伝承は、「歌舞妓草子」などから後世生み出されたのだからとも言えるので

ある。

「万葉歌集」の名古屋山三の恋人は遊女葛城である。山三郎と葛城を組合わせ、それに敵役不破伴左衛門を配するようになったのは、延宝頃からの浄瑠璃・歌舞伎における一定した趣向である。葛城は江戸葎原の女歌舞伎の和尚、葛城太夫あたりがモデルなのではないかと想像する。^{〔註31〕}山三郎と葛城の組合わせで、山三郎が亡霊として出てくる「万葉歌集」の場合、それが「歌舞妓草子」の伝統を、定まった形式として踏襲しているのである。

不破伴左衛門が名古屋山三の敵役として、遊女葛城を争うようになったのは、浄瑠璃では延宝初年、山本土佐掾正勝の「名古屋山三郎」、歌舞伎劇では延宝八年の「遊女論」が最初だという。^{〔註32〕}それから元禄十年の「参会名護屋」に至るまでも、既にいくつか不破名古屋の狂言が上演されている。近松の「傾城反魂香」にも不破と名古屋は主要人物として登場する。この不破伴左衛門は敵役として、その俤は後々までも一定の約束に支配されているのだが、不破伴左衛門のモデルは関白秀次の寵愛した小姓、不破万作であると考えて間違いないらしい。万作は「聚落物語」に満作と書かれているところから、「まんさく」と訓むのが正しいと思われる。「好色一代男」に、「月また珍らしき不破の万作、勢田の道橋の詰にして蘭麝の香人の袖に移せし事も」^{〔註33〕}とあって、名高い伊達者であったことが知られる。「天正事録」「聚落物語」などによれば、関白秀次は文禄四年七月謀反の疑いを受け、近習の者を少々連れて高野山へ逃れ、そこで自害したが、その際、日頃寵愛した小姓三人に生害を命じ、自ら介錯して後自殺したという。不破万作「又は不破の満作」はその時、小姓三人の中の最年少で十七歳であった。「かれらは常に御なさけふかき者共なれば。人手にかけじとおぼしめす御契の程こそあさからね。」と「聚落物語」は書き綴っている。^{〔註34〕}そして、小姓たちの自害の模様も満作の場合は、他の二人よりも詳細に記されていて、この書が書かれた時までに、既にある程度の名声を得ていたのだろうと思わせる。また不破万作が不破伴左衛門と名が変わった理由は、完全には分らないが、万作が「ばんさく」と誤読されたことも一つの理由である。美男の小

姓が後世敵役として六法者めいた出で立ちが常識となったのは、最初の偶然のきっかけに依るものであろう。「武林録」には「天下の美少年は秀次公の小姓不破万作、蒲生氏郷の小姓名越山三郎なり」とあるという。「氏郷記」に記されたところでは、那古屋山三郎は「天下ニ無隠若者」であつて、当時小歌にも唄われた人物である。一方、不破万作も後世までその美形と伊達振りを記憶された若者である。万作が後になって浄瑠璃や歌舞伎にその姿を現わし、伊達を競うのも、ひとえに世人の記憶の中に存続する憧憬の念からである。名古屋山三郎の場合はそうではなかったと言ふことはできないのである。この二人は家柄あるいは境遇において、無頼の徒ではあり得なかつたが、その美と伊達と、加うるに若さにおいて、世人は彼らが死んでしまつた後々まで、彼らの曾ての行動に華麗さを空想した。彼らは果して「かぶき者」であつたか、なかつたか。彼らの現実はともかくとして、世人は長いことこの二人に「かぶき者」の典型を観ようとしたのではないか。

結 語

書き上げて振り返つてみると、余りにも取りとめのない書き振りが悔まれるが、今更どうにもならないという横着な気もある。歌舞伎劇創始期を背景に「かぶき者」と「六法者」とが歌舞伎とどういふ關係を保ちながら動いてきたか。歌舞伎劇の展開に彼らはどのような役割を演じたかということ、要領を得ない饒舌で描いてきた。しかし、それでも言い残したことがある。それは歌舞伎踊に付随して発達した「物まね」の要素についてである。それには猿若について検討することが必要となつてくる。古資料の伝えるところでは、猿若と名古屋山三郎の関連は案外古いところで連がつているらしい。そんな方面から見てゆくと、名古屋山三の本質は不破伴左などとは多少違ふようでもある。そうすると、「東海道名所記」の「三十郎といへる狂言師を夫にまうけ」という記事が何らかの暗示性をもつてくる。三十郎が山三郎の訛伝であ

ろうと、山三郎が単なる舞台上の登場人物に過ぎなかりと、於国の背後には狂言師めいた人物が存在したろうという想像はできる。そして、その人物が当時の日記類・見聞記などにも於国と共に記述されなかったところをみると、恐らく山三郎のような高名な「かぶき者」ではなかったであろう。

〔付記〕

以上を通過して、全体が要領を得ない嫌いはあるものの、特に最初に述べた「かぶき」及び「かぶき者」について、検討し残した材料がある。それは「日葡辞書」あるいは「日仏辞書」の記述である。今、「日仏辞書」によって、カブキ（カブク、カブイタ）の項を見ると、原義及び転義が幾つか示されている。それによると、「物を持ち上げて重さをはかり、秤の傾きを見る」というのが、この語の原義であるらしい。その他、大略の意味を示すと「茶を試飲して品質を判断する」「知性や推理力で物事を推測したり、理解しようとする」「勝手な振舞をしたり、放縦に振舞う」「即座に活潑に応答する」等々の語義が挙げられている。また、カブイタヒト・カブキモノなどの説明も、「勝手に振舞う人」「放縦に振舞う人」「性急に答える人」等々であるが、辞典という性質上止むを得ないことながら、解説は形式に流れて、言葉の背後にある民衆の意識といったものを把握させてくれない。「冠木（カブキ）」や「冠木門（カブキモン）」についても、現実の事象の説明以外には何も無い。ただ、「かぶき者」の説明の中に、「乱暴者」とか「好色者」とかの記述がないことをつけ加えなくてはならない。

〔註1〕 高柳光寿「歌舞伎及び浄瑠璃の起原」改造社・日本文学講座所収。

〔註2〕 三田村鳶魚著「江戸ばなし」(二)所収。『侠客の話』。大東出版社刊。

〔註3〕 群書類従「武家部」所収。

〔註4〕 守隨憲治編「近世国文学」（第一輯）所収、『目覚し草』（深沢正憲編刻）

〔註5〕 三田村鳶魚「侠客の話」

〔註6〕 古典文庫11「絵入色道大披」(浮世草子複製) 卷三「劍も立ぬ科人」

〔註7〕 古典文庫84「絵入人倫糸屑」(浮世草子複製)の『六法』全文。たゞし、野間光辰氏の解題によれば、抄出の部分は「人倫糸屑」下巻に相当する部分であるらしいが、同書は上巻のみの零本なので、同書再版本の一つと思われる天理図書館蔵「世

の書狐(下)」A零本Vをつぎ足して、複製本は作られているということである。

〔註8〕 三田村鳶魚「俠客の話」

〔註9〕 齊藤隆三著「近世々相史概観」

〔註10〕 折口信夫「ごろつぎの話」(古代研究)「無頼の徒の芸術」(折口信夫全集第十七巻)

〔註11〕 統群書類従所収「興福寺現住僧帳」

〔註12〕 同右「興福寺旧記」

〔註13〕 高柳光寿「歌舞伎及び浄瑠璃の起原」

〔註14〕 中山太郎著「日本盲人史」第六章第八節『当道の社会的地位と盲人』の註記参照。士・農・工・商の下にあった賤民階級の統率者に、穢多頭江戸弾左衛門があり、五十九種の賤民を支配した。この中には能役者や歌舞伎役者も含まれていて、彼ら

は屢々穢多に威嚇され、金品を強請り取られた。

〔註15〕 折口信夫「巫女と遊女と」参照。折口信夫全集第十七巻所収。

〔註16〕 『撰集抄』巻五、『性空上人の事、(付)室の遊女の事』参照。この話を西行の話に置き換えて、謡曲「江口」が作られた。

〔註17〕 「撰集抄」巻九、『江口遊女成尼事』

〔註18〕 第十二「歌舞伎狂言非併優の事」

〔註19〕 折口信夫著「日本芸能史六講」第三講。

〔註20〕 引用した「当代記」の本文は、明治大学付属図書館蔵本(写本十冊)に拠った。たゞし、この写本は誤字・誤脱が多い。

〔註21〕 折口信夫述「日本芸能史ノート」三十六章。

〔註22〕 統群書類従・神祇部所収。

〔註23〕 滝沢馬琴の「羈旅漫録」に記すところによれば、「間の山の片かげにあやしき小屋がけて、木綿のふり袖にもやうあるものなど着て、かははげるばかりに粧ひたる乞女三絃を鳴らし銭を乞ふ。されどその三絃の曲節もいとさはがしきものにて、今

江戸の芝居にてする相の山の章歌には似ず。」とあるが、これが間の山節の正統を伝えているものかどうか分らないし、馬琴

の時代にそうであったから、発生時代もそうであったとは言えない。やはり古い言い伝えと、浄瑠璃などに採られた曲節から推察される佛によって判断すべきであろう。

〔註24〕 折口信夫述「日本芸能史ノート」二十八、『幸若舞の詞章』

〔註25〕 河竹繁俊著「歌舞伎史の研究」(昭和十八年・東京堂)第二章の七、『近世劇』九〇——九一ページ。

〔註26〕 三浦瑠心「慶長見聞集」巻二。あるいは「曾々路物語」の『歌舞妓太夫下手の名をうる事』

〔註27〕 「曾々路物語」の作者、三浦浄心は「柳亭記」によれば、本名は三浦五郎左衛門茂正。法名浄心。正保元年甲申三月十二日卒。

〔註28〕 室木弥太郎「なごや山三郎に関する二三の問題点について」国語と国文学・三十二巻十一号。

〔註29〕 日本文学大辞典「歌舞伎草子」の解説(守随憲治氏)によれば、これを四種に分ち、「骨薫集」に採り上げられ考証されたものと、その系統をひく奈良絵本(この詞章が有朋堂文庫の「御伽草子」に収められている)、上記二本と別系統の奈良絵本と、それに歌舞妓草紙絵巻(別称は采女歌舞妓絵詞)の四種になるが、その中から采女歌舞伎絵詞を除く三種と、末書である謡曲「歌舞伎」の詞あるいは本文を指す。

〔註30〕 古典文庫43「近世初期歌謡」所収。

〔註31〕 「慶長見聞集」の「歌舞妓太夫下手の名をうる事」参照。

〔註32〕 渥美清太郎「不破名古屋狂言集解題」日本戯曲全集。

〔註33〕 「好色二代男」巻一、「袖の時雨は懸るが幸ひ」。

〔註34〕 「聚落物語」中巻「秀次入道し給ふ事(付)御最後之事」。統群書類従所収。