

歌舞伎の美学の文化的・社会的考察：女形をめぐって
الاعتبارات الثقافية والاجتماعية في جماليات مسرح الكابوكي

Dr. Naglaa Fathi Hafez Mohamed
Associate Professor, Japanese Language Department
Faculty of Arts, Benha University

د. نجلاء فتحي حافظ محمد
أستاذ مساعد الأدب الياباني المقارن
كلية الآداب، جامعة بنها

The Cultural and social considerations in kabuki theater: the specificity of the aesthetics of Onnagata

Abstract:

Theatre is one of the literary forms that played an important role in expressing society and its issues. Among the World Theatres, Kabuki is accompanied by an orchestra that plays traditional Japanese tunes. I want to open a new field of scientific research, not only for Arab researchers but also for theatre specialists in general.

In kabuki, onnagata refers to actors who specialize in playing the following types of roles. On the use of onnagata and the significance of their performance, Onnagata refers to the actors who play the roles of young women in kabuki, their positions, and the style of performance itself.

This research deals with the study and analysis of the reception of kabuki theatre in other cultures, and the reactions in foreign cultures towards this kind of rather strange drama. Theatrical performance through the investigations contained in this research, consists of three main sections as mentioned below.

Key words: Kabuki Theatre, Social Cultural Consideration, Japanese Theatrical Heritage, Onnagata, Western Theatre

الاعتبارات الثقافية والاجتماعية في جماليات مسرح الكابوكي

الملخص:

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل تلقي مسرح الكابوكي في الثقافات الأخرى، وردود الفعل في الثقافات الأجنبية تجاه هذا النوع من الدراما الغربية نوعاً ما، كما يهدف البحث إلى توضيح عناصر الشكل الفني لمسرح الكابوكي من خلال تحليل العناصر الدرامية وتقنيات الإنتاج الفخمة والحبكة الدرامية المدفونة بعمق في تفاصيل العرض المسرحي من خلال المباحث الواردة في هذا البحث الذي يتكون من ثلاثة مباحث رئيسية وهي: ردود فعل تتشابه بين الداخل والخارج تجاه مسرح الكابوكي والإختلافات في النظرة إلى مسرح الكابوكي بين الماضي والحاضر، كما أعرض الملاحظات المرتبطة بهذا الموضوع أثناء عروض مسرح الكابوكي في الخارج. وهذه الملاحظات تتعلق بمستقبل مسرح الكابوكي والتي تتضمن تلك الإيضاحات. وهو حقيقة أن رد الفعل للشباب اليابانيين الذين يشاهدون الكابوكي لأول مرة لا يختلف كثيراً عن رد فعل الأجانب تجاه هذا المسرح، وعنوان فرعي حول أوجه التشابه بين مسرح الكابوكي ومسرح شكسبير، والذي أثبت خطأ النظرة المسبقة لليابانيين ربما منذ عصر مييجي في أن المظهر الخارجي الجميل والغرائبية لمسرح الكابوكي من المحتمل ألا يلقى استقبلاً جيداً عن طريق العروض التي عرضت في الخارج. كما يتناول البحث دور المرأة في مسرح الكابوكي وأنتاجات، وتجسيد مسرح الكابوكي للتراث الياباني المسرحي الأصلي.

الكلمات المفتاحية: مسرح الكابوكي، الاعتبارات الاجتماعية والثقافية، التراث المسرحي الياباني، أنتاجات، المسرح الغربي

歌舞伎の美学の文化的・社会的考察：女形をめぐる

はじめに

歌舞伎には日本の伝統的な曲を弾く楽団が伴っている。歌舞伎における女形の活用方法およびそのパフォーマンスの意義については、歌舞伎における女形の活用方法 女形とは、歌舞伎において若い女性の役を演じる役者、職掌、またその演技の様式そのものを指す。歌舞伎における女形とは、娘・姫・女房など、中年以前の女性の役を専門的に演じる役者を指す。

通説によれば、1629年に幕府が歌舞伎に女性を使うことを禁じた。彼らは、女性俳優が男性の観客にとって、売春婦のようになると信じていたからだ。ちなみに女性が演じることが禁止されたあと、少年を使うことも風紀が乱れるという理由で禁止されている。誰でも歴史を読めば、世界中で男性が女性の役割を演じてきたことに気づく。しかし、歌舞伎はこの現象を写実主義の芸術に発展させた唯一の劇である。

女形はもう歌舞伎の欠かせない一部分になっている。つまり、男性が扮した女でなければ、歌舞伎の女にはなりえないのではないだろうか。女形がない歌舞伎の舞台こそ今日の観客たちには想像しがたいものだろう。今日、女形役者は輝き、社会的な地位に対し、こういうエピソードがある。歌舞伎の魅力は女形が多く占めていると言っても過言ではないのだろう。現在では、女形はもう日本の誇るべき伝統芸能の特殊技能として立派に認められ、尊敬さえされている(榎本,1984.pp.256-266)¹。本稿の第2節では、女形が果たす女性役演技及び、その社会的役割を明らかにしようと試みる。

女性には舞台芸術に入る自由があるため、宝塚少女歌劇団が発足された。宝塚は「男役」が歌舞伎の「女形」と対比して当てはまる劇場であるが、舞台装置と脚本は欧米風の劇場である。宝塚歌劇団においても、男性は演技せず、女性だけのものであり、女性が男性役も演じる。男性社会の前に、抹殺と人種差別に挑戦する女性社会が見つかった(ナグラ, 2023)²。

厳しい封建規制を布いた徳川幕府は、儒教の世界観を法の精神とし、多くの政令・規制で民衆の生活を規制することになった(吉田節子,1989.pp.1-2)³。同時代に出場した歌舞伎は、江戸時代に始まり、とても人気を得た日本の伝統演劇のひとつを代表することになった。下記のように、本稿の第3節では、歌舞伎による日本の伝統演劇の体現を論稿する。

研究方法

本稿における古典的資料は、『仮名手本忠臣蔵』と『俊寛』という二つの劇を採用し、分析方法として、間テキスト性を利用する。間テキスト性(インターテキストチュアリティ)という用語は、ジュリア・クリステヴァが母国ブルガリアからパリに到着して間もなく書いたエッセイ「言葉、対話、小説」(1966)と「束縛されたテキスト」(1966-67)で初めて使われた。彼女は「言葉、対話、小説」の中で、「文学的な言葉」とは「いくつかの文章の間の対話として、(固定された意味)ではなく、テキスト表面の交差点⁴」(クリステヴァ, 1985, p.65)であると書いている。バフチンの文学言語の空間化を発展させ、彼女は「それぞれの言葉(テキスト)は、少なくとも一つの他の言葉(テキスト)を読むことができる他の言葉(テキスト)のインターセクションである」と主張する(クリステヴァ, 1985, p.66)⁵。

それは、以前のテキストからの引用に満足せず、古いテキストに新しい解釈を与えることであり、このことは、クリステヴァが新しいテキストにおいてその実現を要求する生産性の概念を思い起こさせるものである⁶。(Alfaro, 1996, p.269)

ジャンルをやや広げて芸能あるいは舞台芸術とすると、平安時代に形の定まった舞楽(舞をともなった雅楽)には勾欄のついた四間四方の「舞楽殿(雅楽殿)」、中世の代表的 芸能だった能・狂言には橋懸りのある三間四方の能舞台、そうして徳川庶民が生み育てた人形浄瑠璃と歌舞伎にはそれぞれの舞台が、現在もそのまま用いられている。

-1- 歌舞伎に対する内部と外部の反応について

かつて筆者は、歌舞伎に対する昔と今日の認識の違いについて論述したが(ナグラ, 2020)⁷、本稿はそれに関連して、海外での歌舞伎公演で観察されたことを詳論する。歌舞伎が西洋にも通じるドラマをもつ演劇として受け入れられ、その上に立ってはじめて、日本の特殊な美意識や異文化としての価値も正当に評価されたのは、東洋のエキゾチックな特殊な舞台表現の奥に、人間のドラマとして心を打つ普遍性があったからにちがいない。歌舞伎はシェイクスピアと同じジャンルに立つ、すべての人に通じる演劇であるからこそ、英国が歌舞伎の女形を受容しているのである(福島昇, 2006, pp.1-2)⁸。それに、歌舞伎の将来について、明らかにしようと試みる。歌舞伎を初めて見た日本の若者の反応は、外国人のそれとあまり変わらないという事実がある。

アメリカでは「勸進帳」初演時の例をあげる。このドラマは、12世紀の英雄義経が、富樫（とがし）という武士の関守を見事に突破した兄頼朝をどう思ったかを描いたものである。弁慶（べんけい）を中心とした家臣たちは、寺の再建のための寄付を集める僧に変装していた。最もリズムカルなシーンのひとつは、弁慶が寄付者の名簿を読むふりをする場面で、この芝居では「勸進帳」の名を冠している。富樫は怪訝な顔をして、すっかり空っぽになった紙のリストを覗き込もうとする。それを察知した弁慶はすぐにリストを隠し、二人でにらみ合い、歌舞伎でいう「引張の見得（みえ）」(竹田喜吉,1989,p.307-308⁹)の体勢になる。

弁慶 大檀那の、おおせなくんば、打ち殺して、捨てんずもの。命、冥加みょうがに、かないしやつ。

以後はきっと、つつしみおろう。

富樫 我は、これより、なおも厳しく警護の役。かたがた、来たれ。

番卒 ははあ

唄 士卒を、引き連れ、関守は、門の内へぞ、入りにける。

義経 さても、今日こんにちの機転、さらに、凡慮のお
よぶべきところに、あらず。

とかくの是非を、あらずして、ただ、下人のごと
く散々に、我を打って、助けしは、まさに、天の護。

弓矢正八幡ゆみやしょうはちまんの神慮しんり

よと思えば かたじけのう、思ゆるぞ¹⁰。

アメリカの観客はその動作を見た時に大爆笑した。



このシーンは義経とその弟子が殺される決定的な瞬間だと「このシーンのどこが面白いんだ！」と、疑問が抱かれると、やはりこの奇妙な動作が、観客の何人かに、ドラマの最高潮であるはずのこの場面で何が笑えたのか聞いてみたところ、笑いの動機は、初めて見る奇妙な劇中ポーズ「見得」と、役者の奇妙な表情を見たときの突然の感情的ショックにあるということが明確となっ（榎本：1984, pp. 256-266）¹¹。

それは、中学生を対象とした「歌舞伎試演会」での日本人生徒の反応とよく似ている（ナグラ, 2020, p.3¹²）。子供歌舞伎の試演教室は、第二次世界大戦後の荒廃による子供たちの心理的苦痛を、伝統文化への紹介を通じて、将来の歌舞伎の観客を育てることを目的に、東京都教育委員会、地元の劇場、松竹芸能株式会社の3機関が協力して1952年に始まり、今日まで継続されているものである（河竹, 2001, pp.4-6¹³）。

河竹登志夫はその出来事についてこう語っている。

私は33年間、こうした公演の説明をする講師をしていたが、中学生が『勧進帳』の同場面をみると、ニューヨークの観客と同じように、爆笑していたのを覚えている。よく考えてみると、この反応はごく普通のことなのである。明治以降、日本人は小学校から西洋教育を受け、西洋の生活様式や習慣の中で育ってきた。だから、多くの日本人にとって、日本の伝統文化は異質

なものになってしまったといっても過言ではない（河竹、2001、p.7）¹⁴。」

これは、恣意的な結論ではなく、海外の調査も参考に、國學院大學の心理学教授の大久保康彦が、国立劇場の歌舞伎試演会に参加する高校生を対象に10年以上にわたる調査を行い、その結果を『若者の歌舞伎観』（大久保、2000）という本にまとめているが、今日の若者が歌舞伎を中心として、わが国の諸種の伝統芸能に対してどのように関わっているのか、その実態を調査し、若者のいわゆる「歌舞伎離れ」現象への対応を模索していきたいと考え、これを世に問うことを目論んで著わすことにしたものである。調査は、およそ十七年の歳月をかけて、折々の「若者の歌舞伎観」をさまざまな方向から捉えてきたが、これを起点として未来にかけて日本の若者の歌舞伎への回帰の道を探り出していこうと考えてみた。しかし、行く手には多大の困難が待ち受けている。「歌舞伎は不滅である」との信念をモットーにして、なお未来に光明を求めて行くほかはない。若者の歌舞伎観に関する一連の調査が、今回、一応の里程に達したところでひとまずこれをまとめてみることにした。その結論は調査項目に対する回答のほとんどが外国人と「完全に一致」しているというものであった（大久保、2000、pp.15-17）¹⁵。

1-1 歌舞伎とシェイクスピア劇との共通点

上記に指摘したように、歌舞伎の美しくエキゾチックな外見は、海外での公演では受容が悪いだろうという、おそらく明治時代からの日本人の先入観は、間違いであったことが証明された。歌舞伎は欧米でも知られたドラマティックな内容を持つ演劇としても受け止められ、それ以上に、日本の美意識の特異性や異文化を意識した価値観を客観的に評価することも初めて強調されたのである。結局、歌舞伎は極東の島国の民芸品、芸能、見世物にとどまらず、いわばシェイクスピアと同じように分類されるような、何百万人もが味わう「演劇」であることが明快にされた。その理由は、歌舞伎のドラマチックな内容にある。現代の日本では、一時

期「歌舞伎にはドラマがない」という迷信が広まっていたが、それは偏った、間違った差別的な見方だったのである。歌舞伎の海外公演を大々的に公演されたのは、この思い込みを少しでも払拭された。

歌舞伎が西洋にも通じるドラマをもつ演劇として受け入れられ、その上に立ってはじめて、日本の特殊な美意識や異文化としての価値も正当に評価されたのは、東洋のエキゾチックな特殊な舞台表現の奥に、人間のドラマとして心を打つ普遍性があったからにちがいない。歌舞伎はシェイクスピアと同じジャンルに立つ、すべての人に通じる演劇であるからこそ、英国が歌舞伎の女形を受容しているのである(福島昇, 2006, p.2)¹⁶。

さらに、日本文化の特異性が海外で開催された公演では様々な形で明確に示されたように、歌舞伎の特色である稽古や舞台装置の段階から見られる。世界の他の劇場にはない「花道」の舞台装置、それに、「間」と呼ばれる特殊な時間感覚と、音が始まると誘発される「拍子木」という楽器で、正確に執行しない限り、役者の生命にかかわることと、歌舞伎では自然に見える昼間の「白日光」の効果を舞台上で作り出すことの難しさなどである。

これは、西洋ではギリシア劇もシェークスピア劇も近代劇も、おなじ縁舞台の上で上演しうるのと、根本的に異なる点である。それは、西洋の演劇がドラマの立体化であるのにたいして、日本の伝統演劇は舞台機構をもひっくるめた総合芸術であることからくるに相違ない。いずれにせよ、海外での歌舞伎公演は、他国の演劇遺産と対峙して比較することで、紛れもなく歌舞伎演劇の本質や特色を明確に浮き彫りにしている。

1-2 歌舞伎とキマイラの伝説

歌舞伎は、異文化コミュニケーションの効果を持つドラマであり、舞踊や「荒事¹⁷」(河竹登志夫, 2001, p.23)といった日本的な美意識の特異性を表す要素の二つを併せ持つものと考えられる¹⁸。

このように、「義太夫狂言」や「丸本物」(河竹登志夫, 2001, p.25¹⁹)など、さまざまな様式で定義される「忠臣蔵」(河竹

登志夫、2001,p.26²⁰)や「俊寛」(河竹登志夫、2001,p.27²¹)などの作品は、もともと人形浄瑠璃で、後に文楽と呼ばれた人形劇のために書かれたものであった。もちろん、歌舞伎のために書かれた作品が多いことは言うまでもない。特筆すべきなのは、現在上映可能な演劇作品は約 400 点で、これには「新歌舞伎」と呼ばれる作品、つまり明治以降に書かれた作品が含まれていることである。これらの作品を割合で分類すると、次のようになる。本歌舞伎 41%、人形浄瑠璃や「義太夫狂言」からの借用作品 27%、舞踊作品 21%、新作 11%である。

しかし、歌舞伎の世界は、荘厳な歴史叙事詩「時代物」から、徳川時代の日常生活を反映した写実劇「世話物」まで、幅広い演劇様式と繁栄して模範化している。18 世紀初頭の近松門左衛門の時代から、幕末から明治の大部分を生きた河竹黙阿弥(1816-1893)、そして坪内逍遙(1859-1935)に始まる近代作家の時代まで、音楽的なスタイルや演技によって分類された、長唄(ながうた)、和歌、などの膨大な数種類の舞踊も収録されている。そのため、歌舞伎の起源や複雑な成り立ち、発展に伴う履歴を追って研究した有名な劇作家坪内逍遙は、これをギリシャ神話の「獣キマイラ」になぞらえたのであった。

さらに、歌舞伎は能や狂言に比べ、多様な舞台表現の遺産を持っている。それは、1603 年に舞踊家・出雲の阿国が歌舞伎踊りを考案して以来、歌舞伎が庶民の民芸として自由に、好きなように発展してきた 400 年の歴史によるものである。当時の幕府の権威の監督に適応しようとする。歌舞伎は、芸術の世界ではキマイラ獣と言われることもある。この獣は三頭身の女性で、前に獅子の頭、後ろに山羊の頭、尾の先に蛇の頭を上げている。そして山羊の体を持ち、龍のような複数の脚を持つ。尻まで揺れる湾曲した尾や鉤状の尾を持つので、歌舞伎はこの怪獣にそっくりだと言う人もいる。

そこで坪内は、「舞踊の要素の本質」の演劇的内容を、「阿国の念仏踊り」から派生した歌舞伎になぞらえている。猿楽の三座が

生み出した演技の表現芸術から生まれた、山羊の体になぞらえ、歌舞伎と人形浄瑠璃の劇的關係を次のように説明するのである。

そして、神話に登場する獣「キマイラ」が、このように想像力を働かせて姿を現したように、体に密着して離れない獣がもう一匹いた。それは「ライオン」でも「ヤギ」でもなく、「ニンギョウジョウルリ」という頑固な「龍」であった。そして、この龍は歌舞伎の後ろ足にくっついていたため、一緒になって他の芸能の中でも不思議な怪物になってしまった。このように歌舞伎は、音楽劇、舞踊劇、詞章劇、象徴劇に登場する芸術性をすべて含み、さらに叙事詩、叙情詩、詩劇でもあるのである。演出と象徴性、そしてロマンとリアリズムの面でユニークな演劇である。実際、この 300 年前の生き物を分析することは、人にとって難しいことである。

ここでは、龍になぞらえた、『俊寛』の作者である近松門左衛門が作った浄瑠璃劇は、確かに演劇の一形態である。つまり、この素晴らしい組合せと、歌舞伎と呼ばれる神話的精神を完成させたのは、作家・近松なのである。しかし、いずれにせよ、坪内の理論によれば、「歌舞伎は単一の本格的な有機的単位ではなく、舞踊、詞章、人形劇の象徴的表現演技という三つの類似した要素の組み合わせによって生まれた多面的な演劇の混合物であることが明らかである。」(本地盈輝, 1965, pp.58-59)²²。

「俊寛」のあらすじは、『演目事典』によれば、平家全盛の平安末期。都の名刹、法勝寺で執行を務めていた僧都そうずの俊寛は、平家打倒の陰謀を企てた罪科により、同志の藤原成経ふじわらのなりつね、平康頼たいらのやすよりとともに、薩摩瀧（鹿児島県南方海上）の鬼界島きかいがしまに流されてしまう。それからしばらくして、都では、清盛の娘で高倉天皇の後となった中宮徳子の安産祈願のため、臨時の大赦が行われる。鬼界が島の流人も一部赦されることとなり、使者がかの島へ向かう。成経と康頼は、日頃より信仰心あつく、島内を熊野三社に見立て、祈りを捧げて巡っている。ある日、島巡りから戻るふたりを出迎えた俊寛は、谷川の水を菊の酒と名付け

てふたりに振舞い、都を懐かしむ宴に興じる。ちょうどそこに清盛の使いが来て、大赦の朗報をもたらす。ところが赦免状には、俊寛の名前だけがなかった。驚き、絶望の淵に沈む俊寛に、周りの皆は、慰めの言葉もない。やがて赦免されたふたりを乗せて舟は島を離れる。俊寛は、舟に乗せよとすがりつくのですが、無情にも打ち捨てられ、渚にうずくまるのであった。あたり構わず泣き喚く俊寛に、同志たちは「都へ帰れる日は来る。心しっかりと」と声をかけますが、やがてその声も遠ざかり、船影も消えてしまう²³。

ワキ詞 これは相国に仕へ申す者にて候。さても此度中宮御産の御所の為に。非常の大赦行はるゝにより。国々の流人赦免ある。中にも鬼界が島の流人の内。丹波少将成経。平判官康頼二人赦免の御使をば。某承つて候ふ間。唯今鬼界が島へと急ぎ候²⁴。



国立能楽堂提供：『能狂言画帖』より「俊寛」

2- 歌舞伎における女性役：女形の文化的役割

歌舞伎には、男性が女性の役を演じるという女形の特徴があるが、これは歌舞伎が男性だけの演劇であるという意味ではなく、「歌舞伎」という言葉の意味を根本的に変えた芸術であることに注目したい。歌舞伎は、単なる娯楽劇団から庶民の反乱劇へと発展し、能楽（歌舞伎より数百年中世に大成された演劇）、狂言（マ임演劇とそれに伴う話芸）と並ぶ日本の古典演劇の四大ジャンルのひとつに数えられるようになったのである。能楽、文楽、人形浄瑠璃は、いずれも男性に限定された演劇ジャンルである。だからこそ、このトピックでは「女形」という言葉を取り上げ、なぜ歌舞伎の舞台には女性が参加しないのか？

「女形」とは、歌舞伎で女形を演じた男性俳優のことで、のことで、娘役、姫役、妻役など中年以前の女性の役柄を専門に演じる俳優のことである。

前述のように、歌舞伎は大げさな演技、派手な衣装と隈取という化粧、幽霊や鳥や花になった女性、カエルやネズミに変身できる男性など、空想的な物語で有名である。妖狐を演じる役者、超能力を持つ侍、つまり歌舞伎は虚構の演劇なのである。しかし、歌舞伎の有名な一面は、女性の役を専門に演じ、その美しさと芸術性で賞賛される女形役者を使うことである。女形は、明らかに「男臭い」、正確には「男らしさ」を中心とした歌舞伎の世界では、なくてはならない存在とされている。例えば、芝居の終盤、座頭が演じる主人公が「三段」という動く階段を使うことがあるが、これは絵画的な舞台効果を強調し、一座の頂部代表の存在感を高めるためのものである。三段は男役（たちやく）のもので、女形の代表が同様の演目を演じるときは、代わりに「二段」を使い、男女の上下関係を視覚的に擬人化する。女形は、姫と下女のように夫婦で舞うときを除いては、男のパートナーの左側に立つことはほとんどない。この点については、用語自体がかなり表現力がある。女形の最初の意味が「（女性の役を）担当する者」という、演じるべき登場人物の明確な性別を指すのに対し、「主役」は性別に特化した特権である(榎本滋民,1984,p.258)²⁵。



仮名手本忠臣蔵」第三段目「仮名手本忠臣蔵 第三段目」 五代目坂東彦三郎の早野勘平、三代目澤村田之助のこし元おかる。文久2年（1862年）3月、江戸中村座。歌川国明画。（豊原国周の浮世絵）

女形の「女らしさ」についての議論を見ていると、エドワード・サイードの『オリエンタリズム』の碑文にもあるカール・マルクスの言葉、「彼らは自分を表現することができず、我によって表現されなければならない(Said,1979,p.7)²⁶。」を思い出すにはいられない。

女形の初代芳澤あやめ（1673-1729）は、八文舎自笑述『役者論語』安永5年²⁷の中で、述べたとされる。

芳澤氏の曰く、「女形は、形声良くすれば、他の事は皆、試みやすし。そのわけは元が男なるは、きつとしたることは生れつく技でいるなり。男の身にて傾城^{けいせい}の婉目^{あだめ}もなく、現じかうとしたる事はよくよくの心掛けなくてはならず。されど傾城にての稽古を第一にせらるべし」とぞ。

「女優が舞台に立つと、その身体的特徴を生かすことだけに頼ってしまい、構成的理想を表現することができなくなる。理想的な女性は、俳優によってのみ表現される。」さらに、この観察は、アジア研究の枠外で日本のパフォーマンスを利用した珍しい例でもある。女形の女性性の構築は女性には不可能であるという考えは、このように魅力的で痛快なものであった。なぜなら、それは、性別と生物学的な性は束縛関係にないという、現在のジェンダー論における基本的な理解と一致しているからである(Butler, 2000, pp.44)²⁸。

「歌」、「舞」、「技」という想像上の空間で、すべて男性の役者が演じていたのである。1629年に女優が芸能活動から追放された後、女形を担当した男性は、歌舞伎という虚構の世界だけでなく、社会における女性の擬人化に大きな影響を及ぼした。女形の演劇的なセクシュアリティは、熟慮とシミュレーションを経て、男女の分離の例として、女性が舞台の外で女性らしさを体現する方法に影響を与えたのである。この女形と女性をめぐる社会現象は、明治時代に近代的な女性女優が復活するまで明示的に続き、その後も暗黙的に続いている。近代的な女優の復権は、女性性を女性の身体のみ固定し、ジェンダーの定義を根本的に変えた新しい科学的言説と密接に関係しているが、女形とその女性性・表現構築の方法論は、この変化をどうにか乗り切ったのである。19世紀末から20世紀初頭の日本には、近代女優とともに、女形と呼ばれる特定の女性芸能集団が存在し、その女性らしさの演出は

、歌舞伎の男形の伝統と密接に結びついていたのである(榎本、1984, p.264)²⁹。

注目すべきなのは、17世紀に誕生した「女形」が、武士階級の若衆をモデルにしていたことである。それまで武家の若衆といえ、男同士の強い青年のことで、年長者や上司である相手から武家の男らしさをひたすら学ぶというものであった。この武骨な男らしさから、女形はやがて18世紀に芸術的な完成を迎え、女性らしさの体現者とみなされるようになる。このとき、女性たちと女形は、女性性の代理人として、互いに模倣することによって女性性を普及させるようとなった。このように、女形は約1世紀という短い期間に、女性美学とでもいべきものによって、軍人的な男性性から理想的な女性性への急激な転換を示したのである(Edelson,2009,pp.20-25)³⁰。

『仮名手本忠臣蔵』の四段目「塩谷半官まんやはんかん切腹の段」詞章では下記のようなものである³¹。

出迎ふ間もなく

入り来る上使は石堂右馬丞

師直昵近薬師寺次郎左衛門『段目なれば罷り通る』と会釈もなく上座に着けば

一間の内より塩谷半官しづしづ立ち出で

「これは『>』御上使あつて右堂殿、御苦勞千万。まづお盃の用意せよ。御上使の趣承りいづれもと一献酌み積躰を素晴らし申さん」

「オ、それようござろ。薬師寺もお間致さう。したが上意を聞かされたら酒も喉へほハ、通まい」

と嘲笑へば

右馬丞

「我々今日上使に立つたるその趣、具さに承知せられよ。」

と懐中より御書取り出し押し開けば、半官も席を改め、承るその文言

「此度塩谷半官高定。私の宿意を以って執事高師直を刃傷に及び、館を騒がせし咎によつて国那を没収し切腹申しつくるものなり」

聞くよりはつと驚く御台

並み居る諸士も顔見合はせ、呆れ果てたるばかりなり

女形が女優の姿態や動作を酷評するのに、一も二もなく同調して慨嘆したり、女優の著しい進境についての賞賛に、ようやく女形に追ってきたという表現を用いたりする論客が、いまだにあるのには、啞然とさせられるが、こういう人たちの序列意識が、公演ジャーナリズムに影響して、アンタッチャブルな聖城を作らせ、論客たちがまた、それに「わけ知り」に協力するという、悪循環なしている(榎本、1984, p.264)³²。

-3- 歌舞伎による日本の伝統演劇の体現

これまで、歌舞伎の海外公演が歓迎されたのは、「ドラマ」という言葉で説明されてきた。しかし、舞踊や荒事に対する海外での賞賛の度合いが低かったのは、本稿の冒頭で示したように、その芸術的価値が低かったからではなく、これらの作品の持つ劇的要素が隠れていること、つまり表面下に没頭しているからだと言いきれないのである。むしろ、外国人にとっては、ある意味、文化の違いが大きければ大きいほど、日本の美学的特殊性の存在をしつこく認識することになる、とさえ言えるかもしれない。

300年前の徳川時代には、大衆文化の成熟と洗練が鎖国下で行われ、日本美の特異性の認識が盛んに行われた。哲学者ニーチェの著書「人間」のタイトルによると、「All too Human」の観点から見れば、歌舞伎のすべては「日本的なもの」である。例えば、『娘道成寺』のダンスのパラドックスの核となる「手練手管」の章では、踊り子が擬態的な動きをし、次の詞章をうなづく。

きたさんはいろんな身体の引き出しを持っていて、幼女のように軽やかに踊ったかと思えば、老婆のような重々しさを見せる時もある。それを自在に踊り分ける面白さは、初演の時から感じていました。(役者刪家系,1989,p.200)³³

ダンサーは口紅もペンも紙も使わず、身振り手振りのみで表現する。その踊りは、隠された、そして表裏一体の美意識を非常に深く反映しており、250年近く前の江戸時代の市民の日常生活に根ざしている。また、山や高原にある「遊郭」など、江戸時代の風俗や伝統、地理的な自然、本物の暮らしが的確に表現されている。有名な劇作家である八代目坂東三津五郎（1906-1975）の、「吉原酒場で悦に入らなければ、この踊りは味わえない」といった言葉が、今でも歌舞伎界では知られている(河竹、2001, pp.28-29)³⁴。

「娘道成寺」の眼目の踊りとされる「くどき～恋の手習い」の段では、下記のようなものである³⁵。

恋の手習いつい見習うて 誰に見しよとて 紅鉄槳付 べにかねつ
きょうぞ

みんな主への心中立て おお嬉し おお嬉し

宝暦2年（1752年）、京都嵐三右衛門座（京都北側芝居）において『百千鳥娘道成寺』の外題で踊ったのが最初であるとしている³⁶。（渡辺保,1992年）



嘉永5年3月（1852年4月）江戸市村座上演の『京鹿子娘道成寺』を描いた役者絵。大判錦絵二枚続物、三代目歌川豊国画。左から、初代坂東しうかの白拍子花子、三代目嵐吉三郎のこんから坊、三代目關三十郎のせいたか坊

この時代の日本人でさえ、江戸時代の文化的特殊性、その本質である歌舞伎舞踊を十分に理解することはできない。それは、外国人にそのような演目を楽しんでもらおうと思っていた自分たちがいかに非現実的であったかが、はっきりと示されたことで証明されたが、この「娘道成寺」という演目は演劇であることを強調したように、意外にもそれを明らかにした唯一の海外の歌舞伎公演であった。本物の日本人の姿である。

結論

歌舞伎の特殊性は、現在でも残っている文化的・社会的配慮にある。歌舞伎のムードは、「拍子木ではじまり拍子木でおわる」という言い方がふさわしいのであろう。さえた木の音、しだいに遠くなっていくそのテンポとリズムのさわやかさ、これはとても口や筆ではあらわせない。その間のよさ、音感のさわやかさが感じられる。だが、どんな身分の人でも変わることはない肉親の情、人のこころの自然なあるべきすがたを第一として、それが世の矛盾によって断られ、ゆがめられるかなしさ、若しきえがいているところに、歌舞伎を貫く根本主題があったといえるだろう。

歌舞伎はこうした普遍的な人間性を、独自の洗練された音感、美感により表現した民衆的演劇だと、いってもいいのである。はじめに記したように、外国の観客にも理解され、感動を与えたのは、この普遍性がその中核に存在しているからにほかならない。

『仮名手本忠臣蔵』と『俊寛』が圧倒的な感動を呼んだのは、第一にその舞台展開が西洋の「劇」あるいはドラマの波長に合致したのである。まず、『忠臣蔵』が、歌舞伎では昔から「独参湯どくじんとう」といわれた代表的名作であるのは、いうまでもない。独参湯とは即効性の気つけ薬の名。どんなに不入りでも、『忠臣蔵』をかければたちまち人気回復、大人満員というわけである。「判官切腹」の場をクライマックスとする、まとまりのいい前半の上演。日本では、いまでも「ハラキリ」があるとか、切腹が賛美されているとか誤解されはしないかという。なにかにつけ余計な取り越し苦労をするのはだいたい日本側が、この場合は無理もない。

資料：『仮名手本忠臣蔵』の四段目「塩谷半官切腹の段」詞章



参考文献

Butler, Judith. Laclau, Ernesto. And Zizek, Slavoj, (2000) *Contingency, Hegemony, Universality: contemporary dialogues on the left*, London:Verso.

榎本滋民「女形演技」「女形の演技と女優演技」『日本近代演劇史の病理』國學院雑誌。

後藤宙外『あやめ草』第5編、(1911)現代文藝叢書、春陽堂。

本地盈輝「歌舞伎と宝塚女優」芸能7(3)1965.3.

『歌舞伎評判記集成』第5巻、第3巻、(1989),岩波書店。

河竹登志夫、(2001)『歌舞伎』東京大学出版会。

Loren Edelson, (2009), *Danjūrō's girls: women on the kabuki stage*, New York: Palgrave Macmillan.

大久保康彦(2000)『若者の歌舞伎観』そうよう出版。

Said, Edward (1979), *Orientalism*, New York: Random House.

吉田節子(1989)『江戸歌舞伎法令集成』桜楓社。

¹ 榎本滋民 (1984 年) 「女形の演技と女優演技」『日本近代演劇史の病理』國學院雑誌、國學院広報課、pp.256-266.

² 筆者が書いた「宝塚歌劇団における中東文学の受容：ジェンダーとオリエンタリズムからの視点」『カイロ大学文学部紀要』2023年1月号を参照。

³ 吉田節子(1989)『江戸歌舞伎法令集成』桜楓社、pp.1-2.

⁴ ジュリア・クリステヴァ著、谷口勇訳(1985)「序論」『テキストとしての小説』国文社 p.14.

⁵ クリステヴァ、前掲 p.15.

⁶ M. J. Alfaro, "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Asociación Española de Estudios Anglo-Americanos*, 1996, Vol. 18, No. 1/2, pp. 268-285.

⁷ ナグラ・ハフィズ「異文化ドラマとしての歌舞伎の受容形態」、『思考と創造研究誌』特輯、2020年1月。

⁸ 福島昇 (2006) 「シェークスピア劇と歌舞伎—『宴の夜』を中心に」『日本大学生産工学部国際講演会概要』No.39, pp.1-2.

⁹ 竹田喜吉、(1989) 「女形之部」『歌舞伎評判記集成』岩波書店、pp.507-508. 見得 (Mie) 歌舞伎の「見得」は、疑問・不安・焦燥などの感情を表現するために用いられる動作の一つで、「付け打ち」という鋭い効果音とともに、リズムカルに徐々に視線・表情・間合いを固定し、しばらくその状態を維持するものである。殺人シーンで使われる代表的な背景音楽は、のんびりと平和に、そして時には愉快地に、"地藏経"などと題されたもの。

¹⁰ 「[勸進帳 全セリフです。 - 歌舞伎見物のお供 \(goo.ne.jp\)](http://goo.ne.jp)

¹¹ 榎本滋民、前掲、pp.256-266.

¹² 1988年にカイロオペラハウス開催式の時に、筆者自分自身が目撃したことを思い出した。

¹³ 河竹登志夫、(2001)「海外公演を語る理由」『歌舞伎』東京大学出版会、pp.4-6.

¹⁴ 河竹登志夫、前掲、p.7.

¹⁵ 大久保康彦(2000年)『若者の歌舞伎観』そうよう出版、pp.15-40.

¹⁶ 福島昇 (2006) 「シェークスピア劇と歌舞伎—『宴の夜』を中心に」前掲、p.2.

- ¹⁷ 河竹登志夫、(2001),前掲、p.23,荒事とは、歌舞伎の演技の中で、大げさなほどダイナミックな型（形や動き）や話し方をするのである。荒事の代表者は、濃い赤や青の化粧（隈取）をし、裏打ちされ、増幅された衣装を身につけるのが普通である。また、「荒事」は「荒武者（あらむしやご）」の略称であり、「野蛮な武士風」という意味である。
- ¹⁸ 河竹登志夫、(2001),前掲、p.24,ギリシャ神話に登場する怪物である。
- ¹⁹ 歌舞伎狂言で、人形浄瑠璃の戯曲を移入したもの。
- ²⁰ 河竹登志夫、2001,p.26,歴史上の事件である四十七士とその主君である浅野長矩の仇討ちに関するフィクションの呼称である。1748年に大阪で初演された『仮名手本忠臣蔵』の通称。江戸時代元禄期に起きた赤穂事件を基にした創作品。
- ²¹ 河竹登志夫、2001,p.27,俊寛（1143 - 1179）は、平清盛打倒の獅子ヶ谷計画に参加した後、二人と共に喜界島に流された日本の僧侶である。平家物語』に登場するほか、能楽『春日』、浄瑠璃『平家女護が島』など、伝統的な派生作品にも数多く登場している。20世紀には、菊池寛や芥川龍之介も『春琴』を題材にした作品を発表している。
- ²² 本地盈輝「歌舞伎と宝塚女優」芸能7（3）1965.3, pp.58-59.
- ²³ https://www.the-noh.com/jp/plays/data/program_040.html
- ²⁴ 中村勘三郎出演1989年『歌舞伎名作選集：歌舞伎座百年記念』。講談社。
- ²⁵ 榎本滋民「女形演技」「女形の演技と女優演技」『日本近代演劇史の病理』國學院雑誌、p.258.このように評価された女形は、最新の女形である山田五十鈴（1917-2012）である。
- ²⁶ Said, Edward (1979), *Orientalism*. New York: Random House, p. 7.
- ²⁷ 八文舎自笑述『役者論語』安永5年.
- ²⁸ Butler, Judith. Laclau, Ernesto. And Zizek,Salvo,(2000) *Contingency, Hegemony, Universality: contemporary dialogues on the left*. London and New York: Verso. p.44.
- ²⁹ 榎本滋民(1984)『女形演技と女優演技』前掲、p.264.
- ³⁰ Loren Edelson, (2009)*Danjūrō's girls : women on the kabuki stage*, New York : Palgrave Macmillan, pp.20–25.
- ³¹ [文楽編・仮名手本忠臣蔵 | 文化デジタルライブラリー \(jac.go.jp\)](#)
- ³² 榎本滋民(1984)『女形演技と女優演技』前掲、p.264.
- ³³ 「役者刪家系やくしゃげぶりかけ」『歌舞伎評判記集成』第5巻(1989)、岩波書店、p.38; 第3巻、p. 200. それぞれ1712年3月、1702年3月に発行された『役者評論手帖』からである。役者批評手帳は、17世紀半ばから江戸時代を通じて定期的に発行され、同じ月に数冊発行されることもあった人気の定期刊行物の一種である。役者評論集の内容が、役者だけに焦点を当てた「劇評」と呼べるかどうかは議論の余地があるが、歌舞伎研究において比類なき価値を持つことには変わりはない。また、藤田宏は、役者重視の傾向は現代歌舞伎の劇評においても有効であると述べている（「歌舞伎史の系譜」p.196.
- ³⁴ 河竹登志夫、前掲、pp.28-29.
- ³⁵ [娘道成寺 | 長唄 歌詞解説 \(katsuju.biz\)](#)
- ³⁶ 渡辺保著(1992)『娘道成寺（改訂版）』駸々堂、p.93.