

歌舞伎舞踊における変身について

服部幸雄・日代 清
板谷 徹 (司会)

板谷：

歌舞伎では“変身”という語は使われていない。近い言葉では“化身”とか“変化”という。しかし、近年、今尾哲也の『変身の思想』とか、日代清の『歌舞伎舞踊の変身について』という単行本が発刊されたのは、おそらく、カフカの“変身”のような極めて近代的な概念を使うことによって、近世の今まで気がつかなかったことがみえてくるのではないかという期待が、“変身”という言葉に込められているのであろう。

服部：

〈変身とは〉

歌舞伎舞踊に限らなくとも、舞踊という行為自体が“変身”の表象といえる。たとえば巫女の神がかりは、エクスタシーという形の“変身”を果たして立ち現れる。「日本書紀」「古事記」にある舞踊の起源、天の岩戸の神がかり、あるいは海彦・山彦の单人舞の起源説話は、すべて憑依、変化するということを前提にしている。

舞踊に限った事でなく、芸能一般、演劇一般に関して言えることで、人が何かに扮する、何かに扮して演ずるという事自体、それはすでにすべてが“変身”である。“変身”の問題は、芸能史、芸一般、または宗教と芸能の間をさまよう者すべてにかかわる問題である。

〈歌舞伎舞踊の変身〉

歌舞伎舞踊という事になると、最もそれを端的かつ象徴的に表しているのは“変化舞踊”ということになる。“変化舞踊”は、短編の舞踊をせいぜい15分か20分、長くとも30分の舞踊を組曲形式で、原則として1人で、3、4、5、7、8、9、10、12変化というように、次々と役柄の違う人物や動物に変じて踊るものである。

たとえば、天保12年、江戸末期の尾上多見蔵が踊った「八重九重花姿絵」（やえここのえはなのすがたえ）は、九変化で「五郎」「若衆」「稽古娘」「勇み」「西五母」「雷」「漁師」「鳥羽絵」「狂乱」を一人の演者が次々と変わって踊る。1回の長い狂言の最後にくる所作事だから、スピーディに気分よく変化しないと楽しさは生めない。色々な役をショー的に演じ分ける、しかもその順序はまるで俳諧のようにことさらに飛躍した並べ方をする。ここでは、“変化舞踊”は“変身舞踊”の趣があり、江戸人好みの娯楽になりきっていると思える。

しかし、江戸初期に歌舞伎の中に変化舞踊が始まったころには宗教性がそなわっていた。「変化」は本来「妖怪変化」の変化で、非合理、超合理のもの突然の出現を指したことばだ。元禄10年、上方の若女方、水木辰之助が“七化け”を演じている。これは、殺された女の成仏できない煩惱が犬になったり、業平になったりといろいろ姿を変えて現れるという趣向で、最後は、怨霊になって反対する親をおどし、恋する男と結婚するという一種の怨霊事として宗教的な背景をもっていた。その後、幕末に近づくにつれ、宗教的なものがしだいに希薄になり、娯楽だけになって展開していく。特に江戸の観客たちは、一人の役者が目の前で演じる変化に、目を見張って喜んだに違いない。そういう背景には、歌舞伎そのものが持っていた“変身劇”としての特色があったはずで、だから歌舞伎舞踊における変身の問題は、ドラマとしての歌舞伎と共通の基盤で捉えなくてはならない。〈歌舞伎の変身〉今尾哲也の『変身の思想』が、すでにすぐれた分析をしているが、私なりにこのことを分析し整理してみる。

「実は」という発想。例えば「助六は曾我の五郎」という二重構造は「身をやつす」つまり「やつし」という事につながる。「やつし」は古代からあり、日本文化の軸の中にある「貴種流離譚」でどこか底辺で関わっているに違いない。

「見顕し」は歌舞伎の特に顔見世狂言によく出てくる。仮の姿で生きていた人間が最後に本体を現す。仮体と本体という、一人の人間が二重に生きている姿。

「戻り」は悪人と思っていたのが実は善人だったという時、切腹とか手負いがきっかけで、死を前に本体でものをいう。

「身替り」も一種の“変身”とも考えられる。主君のために身替りとなって助ける。

「作り阿呆」とか「偽阿呆」。本心を現さないため、故意に本体とは異なる者の真似をする。

元禄時代の「嫉妬事」や「恪気事」は「怨霊事」と結びついていくが、これも“変身”といっている。「道成寺」は女性の情念の炎が蛇になるというもの、「狐の嫁入り」のような話もあり、生霊、死霊も含めてある。

表とは異なったものが奥なり底なりに存在するという形象をとるのは中世以来の「本地垂迹」の思想とそれにもとづく発想や思考の形式までいき

つくだろう。「神仏混淆」で、神・天照大御神その本地は大日如来といった教えが密教にあり、うまく仏教を土着の神道と結びつけた。「本地垂迹」の二極化、重層化が日本の変身の発想の根源にあるように思われてならない。

それから「異類婚談」がある。たとえば、土蜘蛛の精、藤娘の精、柳の精、狐の精とか、人間の姿をしていたものがあらわされて元の姿の動植物の精に変ずる。

「荒事」も「鳴神」や「不動」を神霊事、化身事を言っていて、「鳴神」は、舞台の上（観客の目の前）で“変身”する様を演出している。

〈結論〉様々な理由でどうしても“実”何々でなければならないというものがある。また一方は、全くのショーとして意外性を目的にした早替りもある。どちらを向いても“変身”また“変身”の連続で、歌舞伎というものは“変身曼陀羅”といってもいいようである。趣向の面白さを核にしてドラマを作っていく独自のドラマツルギーで、これに“変身”をいく重にも組合せ積み重ねて、展開していくような、それでいて高度な演劇は、ちょっと他に例がないと思う。この中に江戸時代以来の日本人が寄せてきた共同願望がこめられているのだろう。それは日本人が民族のこころの底に敷いているようなものかもしれない。

封建社会の閉鎖的な社会の中で、大衆は現実には実現不可能な万華鏡のような夢を見ている。閉ざされた社会からの脱出願望の幻が舞台上の“変身”に通じている。精神史的な基盤を共通の所に置くと、“歌舞伎舞踊における変身”の本当の意味が解けてくると思う。

目代：

〈変身という語〉

「変化身」という言葉は仏教の言葉で、それがいくつかの言葉に分かれて、「変化」「変身」「化身」と3つに分かれた。「変化」は平安時代の小説に出てくるなじみ深い言葉である。カフカの「変身」で再流行したのが「変身」。能の方で多く使われていた。「化身」は「変化」と同じく平安時代以降ずっと使われている。「変化」と「化身」はいささか性質が違って、「化身」の方がむしろ、元の「変化身」の言葉の意味をよく捉えて使われていた。つまり神仏が形を変えて人間になっている意味で、「変化」の方は必ずしも神仏ばかりではない。「変化」は江戸時代、歌舞伎の世界で使われた。

〈歌舞伎舞踊の変身について〉

元禄時代から始まり、だんだん技法が発達し、変化舞踊の盛んな文化文政期は、一段とかつら、衣装等の技術が発展した。

外面だけの変身化粧は、舞台に出ている時そ

のままの化粧ではなく、踊りながら瞬間的に化粧を変える。貼り眉を使う、ぼかしを入れる、お面を付ける、ひげをつける外す取り替える、等。

かつらは、髪の毛を崩す、差し替える、付け替える。

衣装は、引抜き、着替え、差し込み、肌脱ぎ、ぶっ返り、かぶせ、等。

小道具は、扇（採物つまり神が宿る降る特別な器物と同じ意味がある）、手ぬぐい、持ち枝、米やかぶり（竹で枠をこしらえて布を糊ではってつくったかぶりもの）、仕込み道具。

大道具は、引き割り道具、浅葱幕、等々。内面的変身—「傀儡師」は人形使いだが、人形を使っているうちに、人形そのものになっていく（カフカの“変身”とつながっていくが、しかし、目を楽しませるだけのものと考えられる）。仕方話の“物語”“ご注進”“しゃべり”、悪身（ワリミ、ワルミ）等。

歌舞伎の狂言の場合、例えば市川猿之助などは、一狂言の内では幾役も多くの変身をする事で知られている。が、この変身は絶対に観客に種明かしをしない。対する舞踊の場合は、観客の目前で、衣装に仕掛けてある糸を抜くところを見せつつ変身する。髪形も櫛を抜いたり、シケを引き出して見せる。つまり、種を明かし、その変身の手際を観賞に楽しんでもらう前提の演出になっている。小道具の場合も同様に、その形容なりを観客が納得いくよう次々に変える。扇はもとより手拭い・笠などなど。つまり、それら変身する、また変化させること自体が舞台舞踊の重要な要素になっている。

また特殊で他の舞台芸能の技には無いのが「割身・悪味」。これは立方＝演者自身の身体を左右、上下、それ以上に割って演技することで、例えば右半身は善、左半身が悪、あるいは男と女、生きている人間と靈魂という二役・三役を、身体を使い分けで同時に表現する手法である。その様は不気味であるところから「悪味」とも言うのである。

いずれにしても、変身にこだわった結果、行き着くところ世界に類例のない変身手法が編み出された舞踊技法の一つであると言えるだろう。

板谷：

〈竹田のからくりの踊り〉

「初期変化物の形成とからくり・手妻の影響」という論文を以前に書いた。これは竹田からくり芝居が初期変化物、つまり明和・宝暦の頃までの変化舞踊の成立、形式へ影響を与えたのではないかと考えたものである。ここでは竹田からくり芝居を取り上げて、研究の材料として提供したい。

元禄の歌舞伎では歌舞伎若衆という若女方、若衆方の役者たちが舞台を勤めるとともに色を売っ

ていたが、それより年少の、小坊主と呼ばれた14、15才の子供たちも舞台に出演していた。またこの頃、弥之助踊りという小坊主の踊りを表芸とした一座が江戸にあって興業が行われていた。弥之助は弥次郎兵衛の江戸での呼称で、釣合人形の弥次郎兵衛の動きが奴の動きを連想させ、奴踊りを小坊主が踊ることから弥之助踊りの名が起ったと思われる（「弥之助踊り考—奴踊りと小坊主と—」）。この小坊主の芸は歌舞伎に残らず、後には竹田からくり芝居に伝承されることになる。

宝暦・明和年間の竹田からくり芝居は、踊り、からくり、狂言、からくりを一組として、これを三組ないし五組で一日の興行としていた。この踊りと狂言を演じたのが小坊主である。

天理図書館には三枚組の竹田からくりの番付が所蔵され、一枚目の「蟻通神秘糸」では、踊り「田楽法師早苗歌」、からくり「司馬温公」、狂言「三笠山五百羅漢」、からくり「蟻通神秘糸」の外題がみえる。踊りの次を前からくり、狂言の次を大からくりと呼んで、大からくりの外題を一組全体の外題としている。この構成のなかではもちろん大からくりが中心で、踊りと狂言を受け持つのが竹田姓の小坊主と呼ばれる子供役者であった。天理図書館蔵の三枚番付ではこのほかに踊りとして「日傘四季紋付」「花車大振袖」の外題がみえる。

この三枚番付のほかにもいくつかの竹田からくり資料に踊りがみえるが、そのうち「薄化粧花車乗物」では、はじめ振袖の女中が、花桶を引き出して踊り、花桶は駕籠に、女中は六尺（奴）に、女中のさがり帽子は三尺手拭に変わる。また同じく「業平姿写絵」では、はじめ業平の女姿、回り灯籠の内へ入ると、相撲取りの写絵が見え、のちに関取の大男になって出る。「住吉汐干の白鷺」は、はじめ貝拾いの娘、次に住吉踊りにかわり、のちに皆々白鷺となって空に飛び去る、という踊りである。

こうした竹田からくりの踊りは、道具そのものからくりの仕掛けを使ったものだが、小坊主の踊りそのものにもいわばからくりの発想が入っていて、踊り手が役柄を次々に変化させていく。このなかにはとても人間ではできそうもないものもある。それは人形が演じたものと考えられ、人形はまさからくりの本芸であった。本芸のからくりの趣向を人間、小坊主に応用したのがこれらの踊りで、常には口上芸によってからくりを見せるところを、踊り歌を地にして見せたわけである。

人形でも、小坊主でも行われた竹田からくり芝居の踊りというものが、おそらく何らかのかたちで、歌舞伎舞踊の変化物の形成に影響を与えたか、あるいはその発想において根をひとつにしているであろう、と私は考えている。

*この原稿は記録テープをもとにして、このたび新たに作成したものです。（文責：平野英俊）

参考文献

- 「変化論—歌舞伎の精神史」 服部幸雄
「歌舞伎舞踊の変身の世界」 目代清
「初期変化物の形成とからくり・千妻の影響」 板谷徹

*1985年度秋季第20回舞踊学会