

歌舞伎の見得と風流

赤間 亮

かぶきは絵に書くべし

歌舞伎の舞台を初めて観たとき、最も印象に残るのはその色彩の鮮やかさである。音楽や戯曲としての面白さは勿論あるのだが、歌舞伎が視覚に訴える魅力は、観る者の観劇経験の有無を問わない。

『花江都歌舞伎年代記』正徳三年の条に、「近松門左衛門が曰、浄るりの作は文字に書、狂言かぶきは絵に書べしといふ事、宜哉。末の世に至りても、此狂言市川代



図1 文政11年3月市村座
「助六所縁江戸桜」
早稲田大学演劇博物館蔵100-2507

々の亀鑑となれり。」とあるように、作者も絵を描くように作劇した。明和九年(1772)の刊行である『古今役者論語魁』には「中村伝七曰。狂言は絵のごとく作るがよし。文字のやうに作ては。女子どもよめず。見物は内の苦勞を忘れに來なり。」ともある。

歌舞伎は絵画性がきわめて強い演劇である。『歌舞伎年代記』にいう「此狂言」とは「助六」のことである。

この助六の出端の踊りも、「踊りというよりも語り」(注1)であるというが、その語りの句読点にあたる、極めのポーズはすべて、絵に描かれるかのように静止する。

現在、残っている「助六」の役者絵においてもこの出端を描いた作品がいくつかあって、そのままに絵になった一瞬を描いたものである(図1)。歌舞伎の演技においては、一瞬の静止状態に至るところに作って、そこにクローズアップに似た効果を醸し出している。

絵面になる

歌舞伎には、「絵面になる」という言葉がある。三次

元（あるいは四次元）であるはずの舞台空間の時間を一瞬止めることで、いかにも観客にとつて二次元の絵画をそこに見ているかのような効果を生むことである。幕切れに舞台上の人物が全体で一枚の絵画的な構成となり、幕が閉るまで人形のように静止しているのを「絵面の見得」と呼んで、一般的な解説では、歌舞伎の見得の一つとして位置づけている。「曾我の対面」の幕切れなどが代表的なものとして知られるが、激しい動きのある立回りの途中や、せり上がった後の静止した場面も絵面の見得である。

また、「ひつばりの見得」は、人物の互いの心持ちが関連し合っていることを表現しているというだけで、基本は絵面の見得であり、「天地」あるいは「天地人」の見得というのも、上下の関係になるだけで、これも絵面になる見得である。「石投げの見得」、「元禄見得」、「柱巻きの見得」、「束に立つ見得」などは、演じる一人の役者自身がナンバの形になって止まり、絵になるものである。また、「不動の見得」のように、姿を象るものもある。このように見得とは、単に静止することを言うのではなく、絵になる、あるいは、舞台上で「作り物」を造型するものである。

「見へる」演技術

享保から宝暦期に活躍した初代沢村宗十郎を中心として、二代目市川団十郎、初代瀬川菊之丞らの芸談をまとめた『古今役者論語魁』（明和9年（1772））には、「見へる」ように演じるといふ表現が多数見られる。

「元祖姉川新四郎曰。立を仕組に小兵なれば随分敵役に負やうに立を仕組。最早負と思ところにて。勝ては強く見へるなり」

「長高（せむたか）き人は。堅島。短人は横じま。鈍に見へるなり」

「女の虚に惚て抱付ときは。男の両の手の上より抱付。顔を横へむけるなり。身実惚ときは。片々左の片の下へさし込。抱付は真のやうに身へるなり」

「眉毛濃ば墨にて作らぬがよし。作てはこわく見へるなり。」

「真直に正面をむけば弱見へ。三角に踊居ればつよく見へる」

「荒事は上下にても。徒眈が強見へるなり。」

「顔の色青醒には。唇に白粉を付れば。青くみへ藍色は艶に見へるなり。口を窄ほど色は青く見へるものなり。」

「縄付の儘出る狂言。是にて私縄を取でしが。みか

にも小兵にて柔弱（ひよわき）生れ故。如何して強見へんとおもひ。」

「平九郎大福帳へ手をかける時。私しばらくと出る。

狂言なるに。平九郎手をかけず。夫故私も声をかけず。幕の内に居ければ。（略）声かけては弱見へる故待間半時ばかりにて狂言つまらねば致事（しやうこと）もないと平九郎額に手をかけしときしばらくと出たり。是にて強見へし。」

「座頭は桁丈裾のひらかぬやうに心にかけて出入すれば座頭と見へるなり」

「駆跛は腰をかぐめてうそ／＼見 片膝をふみ延したる方へ力を入。片足を力なく歩行ば。真の駆跛に見へるなり。」

「長の高き人は爪立ては鈍に見へる間。踵にて歩行ても同じやうに見へるなり」

このように、享保から宝暦にかけて活躍した役者たちは、いかにしてよく「見へ」るようになるかの演技術を磨いたようである。元禄期の上方の役者の芸談を集めた「役者論語」とは際だつた相違であるが、江戸歌舞伎が、写實的、心理的な表現よりも、形態的、悪く言えば見た目を重視した模る演技に傾倒していくことを象徴しているものと思われる。

なかでも二代目団十郎が遺した演目の中には、歌舞伎

十八番にも採用された、「形象の芸」とも言える演目、不動、関羽、さらには七ツ面がある。

二代目団十郎以降の役者の逸話や芸談を集めた『中古劇場説』（文化二年（1805）頃）（注2）には、この七ツ面について（この引用では五つ面）、

東の方に面箱五つならべあり先始の箱をひらくと尉の面、実の面と見へみな／＼我を折たり。又しばしして桜姫に滝中歌川に面を見せんと明し所、今度は塩吹、別してよく似たりし也。其次にはん女、桜姫しつと故互にしつとふかき般若のことく、異見の為に般若の面をみせんと開きしに、凄い程よく似たりし。其次は姥の面、仕舞はふあくの面也。是はすゞけ色にて口をくはつと開きし五つの面どれ／＼も、眉毛唇など動し故、栢莖なりと知られたり

とあつて、二代目団十郎の形象の芸、つまり物真似の演技の臨場感が伝わってくる。

同書には、さらに

都て栢莖は神靈事、化身事の名人也、我見し計も、不動 三度 達磨 豊干禪師 毘沙門 韋駄天 庚申杯 何も奇といふべし

とも言う。いずれも形象の芸である。

「見へ」になる

役者評判記にも「見へ」という言葉がよく使われている。いま、江戸中期の事例からいくつか挙げてみる。

「大詰 仁王の押し見へよいぞ／＼」

(安永二年(1773)「役者一陽来」中村助五郎)

「当 顔見世 菊慈童酒宴☆第一番目四立め中まく
美丸丸の役 頼信にれんぼし 中山寺を下山し市
原野に來り 菊童丸と名を改め 女酒呑童子の見へ
にて押し見の出」

(安永五年(1776)「役者通利句」瀬川菊之丞)

「後に猫のすがたを頭はし 八百蔵と石橋の見へに
てせり上にて所作のあしらひまで」

(安永六年(1777)「役者世鳳」尾上松助)

「二番目は女房役の石ふみのお筆にて夫婦喧嘩のお
かしみ あしらひより二人の夫に津の国いくさのな
ぞをかけ兄こたまた次郎が夫への取縄をあぶかり二人
の夫の本名のあらはるゝ詰合迄 お顔ばかりで一統
見物がうれしがり升 扱浄るり斎宮太夫にて壬生狂
言桶取の見へにて花はな／＼しくも花道よりの出端」

(寛政五年(1793)「役者当振舞」瀬川菊之丞)

「当顔みせは平井保助にて きをんの火ともしの見
へにて四声丈との出合よし 後渡部のやしきへおば

と姿をやつし入込 鬼のかいなを見たしと願ひ 後
保助と見あらはされる迄」

(寛政七年(1795)「役者人相鏡」山村儀右衛門)

「三立目逆目の入道時間ほていの見へにての出
し ばらくの引たて迄きついもの／＼ 酒とすりかへし
水をのんでのおかしみ大出来／＼」

(寛政七年(1795)「役者恵方参」市川和歌蔵)

「此度曾我のうつし絵に 曾我五郎時むねにての出
はし弁けいの見へにての趣向 殊之外見へよく
夫より対面迄大出来／＼」

(寛政八年(1796)「役者大雛形」佐野川市松)

「扱四段目葛の葉親子なんぎの場へやかん兵へにて
の出脈でよし 大ぜいをおいちらし十町丈二人の見
へにて駕を持上ての仕内大出来／＼」

(寛政八年(1796)「顔見世当役者大評判」)

任意に引用しただけでも、仁王、女酒呑童子、石橋、壬
生狂言桶取、祇園の火燈し(油坊主)、布袋、橋弁慶、
与勘平野千平の駕籠(鳥居見立)などという様々な「見
へ」を示すことができる。舞台上にこうした、よく知ら
れた造型を作り立てて見せ、それが動きだし、あるいは
動いていたものが造型(作り物)となって納まるどころ
を見せるところに眼目があった。

対面の趣向

「絵面の見得」で述べた曾我の対面については、様々な趣向が凝らされた。曾我狂言が江戸の初春狂言として式例化されて以降、儀式化され、さまざまな約束事が成立すると同時に、この場面には、その都度、新たな趣向を加え変化を持たせる必要があった。渥美清太郎は、「曾我の対面」の解説に、多くの趣向を列挙している(注3)。

明和六年市村座 七福神の対面

明和七年中村座 釣狐の対面

天明二年中村座 邯鄲の対面

文化二年中村座 汐汲の対面

文化十三年河原崎座 羽衣の対面

文政元年都座 玉川の対面

文政五年河原崎座 舞楽の対面

天保九年市村座 釣狐の対面

安政三年市村 地震の対面

文久元年市村座 弓始の対面

これには洩れているが、文化十四年河原崎座「木挽町曾我賜物」は、「一富士二鷹三茄子」の対面(図2)となつている。また、安政三年市村座「鶴松扇曾我」の地震の対面を描く役者絵もある(図3)。地震を表現するの、ここでは、梶原景高(鯉坊主)が鯉髭を両側から

大磯の虎と少将に引つ張られ、工藤に組敷かれており、五郎が鹿島のことぶれ姿、梶原を組敷く工藤祐経が要石として絵面を作っているわけである。この安政の大地震の時に数多く出版された鯉絵(注4)を思い浮かべられるような絵面である。

対面の例



図2 文化14年1月河原崎座「木挽町曾我賜物」早稲田大学演劇博物館蔵100-1726~1728



图3 安政3年3月市村座「鶴松扇曾我」早稲田大学演劇博物館蔵 100-1869~1871



图4 安政4年11月改「五人若手大入ノ仕組」早稲田大学演劇博物館蔵101-0139~0141



图5 文久2年3月市村座「青砥稿花紅彩画」早稲田大学演劇博物館蔵101-1017~1019

からも見られるように、絵面化する傾向はおそらく、役者絵が興行に合わせて恒常的に出版されることで、より顕著化したものかも知れない。

絵画から歌舞伎へ

歌舞伎が絵面になろうとする働きを持つ演劇であるとならば、絵画が歌舞伎になることも容易である。絵画を題材にして仕組まれた演目として、最も有名なものに文久2年(1862)三月市村座で初演された「青砥稿花紅彩画」がある。これは、河竹黙阿弥が三代目豊国の「豊国漫画図絵」シリーズの数枚を元に、筋を立てて仕組んだ狂言である。もっとも、「豊国漫画図絵」は、河竹黙阿弥が見た、女装した若衆の話を豊国に話したのが元となったとも伝えられる。二人のインスピレーションの交歓によって生れた作品である。この浮世絵と狂言の関係については、「弁天小僧」を描いた図と舞台を描いた役者絵との相違についてしばしば言及されてきたが、近年は網羅的に役者絵を調査した詳細な研究の成果もあがっている(注5)。本作は、名題そのものに「紅彩画」(にしきえ)とあるように極めて絵画的趣向が豊富である。絵面という意味では、この「豊国漫画図絵」以外の図にも直接関係がうかがわれる作品がある。やはり三代目豊国が

画く「五人若手大入ノ仕組」(図4)は、当時売出しの若手役者を五人男に見立て、閉じた傘を持たせた上で、それを組合せて「大入」の文字を象った。一方、「青砥稿花紅彩画」の勢揃を描いた役者絵には、図5があり、この趣向によって「大入」の文字を絵面にした。実際、舞台上でこのような演出(見得)がされたかどうかは、現存台本のどれを見ても分からない。もちろん現在の演出にはない。近代の舞台では、間口が広いいため、五人の役者を二文字を作るために寄せて、小ぢんまりとさせるより、「しらなみ」の文字を大書した傘を広げて、舞台全体に展開した方が見栄えがよいことによるだろう。しかし、おそらく、初演時には、勢揃いの場の幕切れの絵面として、この見得が演じられた可能性があった、あるいは演じる可能性があるという言い方はできるかもしれない。

絵画・歌舞伎、そして祭礼へ

もう一つ、絵画が歌舞伎になった著名な作品に、「月下弄笛図」がある(注6)。芳年が明治十五年(1882)に絵画共進会で受賞した作品で、それを翌十六年に大判3枚続で出版した(図6)。横長のワイドが画面を、敢えて中央にのみ保昌を配した構図であるが、現在でも人氣の

ある作品である。この大判作品の評判が高かったのを当込んで、新富座では、四月に「柳桜東錦絵」が上演された。もちろん、この時の役者絵も存在する。

この作品には、次のような逸話が、山中古洞の「芳年伝備考（第九稿）」に伝えられる。

○山王
祭に市
原野
秋山



図6 明治16年2月届 「藤原保昌月下弄笛図」 早稲田大学演劇博物館蔵 201-4543~4545

版の錦絵「藤原保昌」が十六年二月出版、四月にはそれが新富座の舞台に上り、続いて此六月日枝神社祭礼とある。(略)京橋桶町に知られた芳年最原の、左官の綿芳と左官の源兵衛が申合せてお手の物の鍔細工(こてぎいく)、芳年の市原野、それを飾り物に作り上げた。大きさは等身大、芳年が又顔や手足を彩つた。団十郎九代目も屢々出張に及んで、舞台で使つた衣裳、烏帽子、髭から其他、悉く貸して呉れる。町内最も見よき角見世を頼んで此市原野の飾り物が人氣を呼ぶ。若いもの大意氣込み縮緬の浴衣を揃えて、町の山車の羽衣漁夫人形に因んで、芳年肉筆の羽衣を描いて貰ふ。

芳年門人が大挙して其彩色を買出る。芳年とても引込んで居る人ではない、門人芳宗を仲間と同じく二枚の縮緬浴衣、若い衆とお揃ひで練り出す山車の真先駆、續く多勢に引添て大団扇が煽き立てる。中に眼に附く大阪役者の右団次も大団扇を携えて、芳宗の背ろの一役、絵入自由の三面記事が、芳年も芳年、芳宗も芳宗だと椰楡一番、此方は鍔細工の市原野と共に何とでも云て見ろ、好評噴々たるに有頂天であつたと云ふ。(注一)

こうした事例を見ると、絵画の題材が、歌舞伎を生み、その歌舞伎が祭礼の日の作り物として鍔細工が制作さ

れ、それを絵画の芳年や歌舞伎の九代目団十郎までが参加しながら、風流として飾られる。そうして役者や絵師たちも山王祭の山車を飾って盛り立てている。

絵、演劇、作り物、祭礼とその表現される場を変えても、同じ題材が共通のテーマとして、「風流」の趣向となっていることになる。

山車の作り物

絵画の場合は、この風流（造型）の題材は、画題ということになるうし、歌舞伎の場合は狭義の世界にあたるものであろう（注8）

全国各地に残る祭礼の山車には、こうした絵画や歌舞伎と題材が通底している。

山王祭と隔年に行われる神田祭の山車の例をあげると、

四番 和布荊龍神、八番 関羽人形、十二番 菊
慈童人形、十三番 二見が浦、十四番 乙姫人形、
十六番 素戔鳴尊、猩々、十九番 鐘馗大臣、二
十番 龍神、二十三番 大黒天、二十四番 鶴ヶ
岡放生会、二十七番 小鍛治宗近人形、三十五番
蛭子神人形、三十六番 源頼義人形（江戸名所

図会）

などが見え、まさしく武者絵や歴史絵、神仏絵などの画題と重なるし、歌舞伎の「見へ」として舞台に押出されてくる世界である。

吉原灯籠

祭礼の山車だけでない。廓の作り物と灯籠にもこの造型の世界が交差する。柳沢信鴻「宴遊日記」には次のような記述が見える。

七ツ過ぎより他行。（中略）黄昏に白玉やへ至る。
小（すこし）休み、主の婆を連れ、暮れ過ぎより
灯籠を見る。仲の町へ入る。江戸町の辻々、両庇
（ひさし）より舞台を出し、石橋の作物、面蠟人
形のからくり。江戸町一丁目の左は、庇の上を皆
大橋の欄干に作り、下に舟を掛けし風情、右は淡
雪暖簾掛式は見物有り。堺町角より、軒に松に蕨
の紋提灯、下は一丁溝に堀水を湛へ、一店／＼小
橋を懸け、鴛鴦の灯籠に火を点し水に浮かぶ。揚
や町より、両方 松の作物、松の提灯。水道尻に
富士をつくり、曾我祐成、時宗の提灯籠を設く。
京町一丁目を見、又揚や町へ入る。庇の上に笠の
橋、下に白鷺を立つ。夫より又仲の町へかかり、
二丁目へで、伏見町を見る。通ふ神の万灯、子供

中の額、入り口に御旅所有り。
仲の町口に華表（とりい）。夫よ
り石橋人行のからくりを見る。

（安永四年七月八日）

山車には機関人形が乗ることが多いこ
ともよく知られているが、これも風流
を凝らした作り物であるからである。

仙台の風流絵

文政期と思われる仙台の祭礼に出る
風流（山車）を記録したピラ絵にも、
やはり同様な題材が取上げられてい
る。

「（峨々たる山＝靈鷲山）」（図7）「毘沙門天靈鷲

山出現之体」（図8）

「神功皇后三轉え出陣之体」

「うら島太郎 りやうしん（龍神）」

「源氏若菜之巻」「源氏句宮の体」

「八幡太郎よし家香安部貞任桂中納言と成しを見
あらわす体」

「源満仲朝臣於住吉神前ニ響矢射給フ体」「たゝの
満仲頼信たいめんの体」



図8 文政頃「毘沙門靈鷲山出現之体」
立命館アート・リサーチセンター蔵

「色有川詠歌の体」「加藤景道」「山姥金時渡辺綱」
「錦裏計趙雲救主体」「漢楚軍談」

（以上、立命館大学 ARC 所蔵品による）（注9）

図8の毘沙門天と靈鷲山は、まさに二代目団十郎が舞
台で演じた毘沙門天の形象と重なる。山だけが描かれる
図7も、風流が靈鷲山や須弥山や蓬莱山などの山を象る
ことから来ていることを明瞭にしている。

風流と趣向

日本を代表する風流祭は、祇園祭であるが、狂言には、その山の趣向を題材にした「鬪罪人」がある(注10)。

「祭礼も近々でござるによつて 今日はいずれもおいで下され 山のご相談をなされて下されい

「山をこしらえまして これへ滝を落し 鯉の滝上りのところを致しませう

「これは毎年定まつて出る町がござつて これを鯉山の町と申します。これはなりますまい

「山は山でござるが これへ橋をかけまして 牛若と弁慶の人形を出しまして 五条の橋の千人切

は何とござらうぞ

「これも毎年定まつて出る町がござつて すなわち弁慶の町と申しまする

「峨々たる山をこしらえて その下に河原をこしらえまして それへいかにも弱々と致いた罪人と

いかめな鬼を出いて 彼の鬼が罪人を山へ責め上せ 責め下すところ

「珍しくていい

「いかに珍しいと申して このめでたい祭礼に何と罪人が出さるるものか

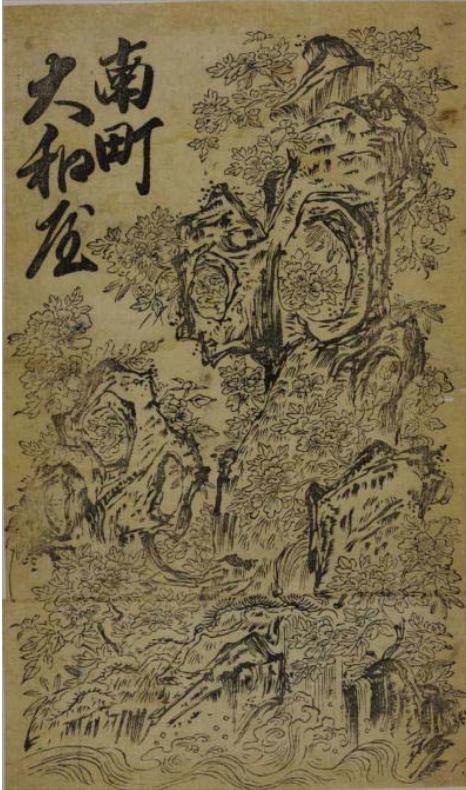


図7 文政頃 (霊鷲山の体)
立命館アート・リサーチセンター蔵

今でこそ山鉾は固定化しているものの、祇園祭においても風流の作り物は毎年趣向を凝らすものであった。しかし、室町期にはすでに固定化をしており、ここにも見られるように鯉山や橋弁慶山は、すでに毎年定まつて出るものである。しかし、仙台のピラ絵にもあるような、「峨々たる山」を作るのはいいが、罪人を出すというところは、「過差」にすぎるといふわけだ。

ここで出てくる弁慶山は、いわずと知れた五条橋の橋弁慶であるが、本来、弁慶と牛若の説話には、五条橋で出会

うものではない。

巖島神社の絵馬集である『巖島絵馬鑑』（天保3年）には、天文二十一年（1552）に奉納された二枚一對となった橋弁慶（五条橋）の絵馬が掲載されている。謡曲「橋弁慶」が早いかとも思われるが、祇園祭の山が先か、絵画が先かは俄に判断出来ない。浮世絵などの武者絵が「絵馬」から生れたとされ、また、「松平大和守日記」元禄四年七月二九日の条にみえる「絵馬の絵を見て物まね」（のろま次兵衛）などをみると、演劇と絵画、そして祭礼に出る風流の作り物の趣向は、まさに同根といえるものなのである。

すでに言われている造園、箱庭、料理や州浜、着物の意匠にまで及ぶ風流の創造性は、見立によるミニチュア化という意味では、根付にまで及ぶテーマとなるであろう。もちろんそれぞれの表現媒体によって、流行や傾向にギャップが生れることは、やむを得ないことであろう。

歌舞伎の源流

郡司正勝は、次のように言う。

室町期から慶長期にかけてみられる種々の祭礼、風流の図の、鷲や猩々や、大黒、夷などの仮装・扮装などは、みな風流であり作り物であって、か

ぶきの「女方（形）」の源流は、女装に見立てた風流の作り物の一種の伝統を、お国かぶきが継いだものにほかならないといえる。「かぶき」が「ばき」の精神を承継いだものにほかならないのは、男性が女装し、女性が男装した発想による風流だったといえよう。（注11）

お国歌舞伎の原点にある男女の性の交換こそが、風流の仮装であり、また、

ただの作り物でなく、趣向をこらした「作り物」が「風流」であって、祭礼の山車も、中世に興った延年の「風流」も、松拍の風流も、また風流能といわれる能の「作り物」も、やがてただ見るものから、この作り物を中心とした劇が出来上がってゆくのである。かぶきでも、伝統のある上方では、その台本の舞台書きを「造り物」と書き出す習性を残してきたので、大道具すなわち造り物というより、造り物の趣向によって、文学に「場」が与えられ、設定される心意を残したのであるとおもう。（注12）

とさえ言っている。つまり本論に寄せて言えば、風流の作り物である歌舞伎の舞台――大道具を含めた絵面、つまり見得――という場に劇が展開するのが歌舞伎ということである。

見得をする

再び、歌舞伎の見得に戻る。日常用語では、「大見得を切る」などというが、役者の世界では見得は「きめる」もの、「する」ものだという。「見得をする」という動作は、首を振り、目を寄せてにらみつけて極まるというものであり、現代ではむしろ、この動作の事を見得と考えているように思われる。服部幸雄は、十七代目市村羽左衛門と二代目中村吉右衛門との対談の中で、荒事の見得のルーツを次のように言う。

元禄の江戸歌舞伎で発達した神霊事、荒事の主人公を演じている初代団十郎らが、神像や仏像に扮して立ち現れることから線は確実としなくてはならないでしょう。仁王様、とかお不動様、とか鐘馗様、とかの姿で出現して、それぞれ儀軌や図像できまった形になって見せるわけです。これはじつと静止の形をとらないわけにはいかない。それが、生き不動であったり、生き仁王であったりするわけだから、暴れまわって、鬼を食ったり、悪者を殺したり、首を引き抜いたりするんだけど、最初と最後はびたつときまった形におさまらなければなりません。この辺に荒事の見得の一つのル

ーツがありそうです(注13)。

つまり、荒事の見得は、神仏の図像化から発生したという。つまり、絵面、あるいは舞台上の造型として立ち現れ、それが動き出して悪事を挫き、大暴れをして、幕切れでは、再び元の造型に納まると説明している。

ところが、すぐその後で、

見得のルーツにも、少なくとも二つの筋道：：荒事の神霊事からの筋と、日常風俗の物真似の擬勢からの筋：：があつて、それらが交錯し合いながら、荒事の大見得、時代物の見得、世話物の見得、生世話物のちよつとした気味合い、さらには人形浄瑠璃の演出の影響を受けている丸本物の型物の見得、比較的自由のきくオリジナルな狂言の見得といった、実にさまざま様式の見得を発達させたと言つていいと思います。そうやって生まれてきた見得が、演技の間を作り出す効果を伴ったんですね。(注14)

と付け加え、むしろ(「役者の見得の演技そのもの」を見得と考えていることが分かる。

しかし、見得とは、基本的には、役者が見得をした結果によって絵面になることだったのではなからうか。(「見得をする」演技だけを見得と考えると、武井協三の次のような推論もでてくる(注15)。武井は、初期歌

舞伎のなかの狂言「仁王」の流行と、物真似芸の「ゆうなん」の活動を述べたあと、見得の発生について、次のように結論づける。

見得と神仏像の関係を述べる従来の説は、形態的な類似のみをみるものがほとんどであった。しかし、もしこの瞬間の停止という、演劇の時間の方からの説明がなされるとすれば、見得神仏像発生説は、空間と時間の説明を備え、今一步明瞭さを加えることになるのではないだろうか。

神仏の像を真似るためには、体を静止させてポーズをとらねばならない。特に仁王の真似は「阿」と「吽」の二種の型を、一人の役者が、「動き↓静止↓動き↓静止」という流れで表現する。十六羅漢の真似も同様にして、一体ずつポーズをとっていったものである。(中略)動きから静止へ動きから静止へと流れるのが仁王や十六羅漢の真似であったはずだ。この一連の演技の流れが、見得のもつ特殊な時間を生み出したのではないだろうか。歌舞伎独特の演技である見得の出発点は、仁王の物真似という演技にあった。そして仁王には「阿」「吽」の二体があり、これを一人の役者が順次うつしたことにより、動きの中の静止という演技が生み出されたのではないかと思うのである。

歌舞伎史の上では、歌舞伎は、物真似や狂言尽という名目によって再開することが出来たと伝えられる。この物真似こそが、風流の造形を舞台上で行うことでもあった。そういう意味で、見得の出発点は物真似にあったというのには正しい。しかし、ゆうなんという一芸人の仁王の物真似、しかも阿吽の二体の順次の物真似が歌舞伎の見得の源流となったというのは、いささか木を見て森を見ずというに等しくなろうか。

見得の源流

静止するのは神仏の像だけでない。いわゆる絵面となるためには、風流の造形となって止まる必要があった。静止しているのは、風流の作り物を舞台に見せるためであり、それが見得の源流であるはずである。

歌舞伎は、風流の芸能の流れの下にあることは、歌舞伎史の常識となっている。しかし、その風流の痕跡がどこに受け継がれてきているのかの検証は、あまりされてきていないように思う。すでに郡司正勝が何度も言及しているように、風流にみえる趣向の「絵を描くように作られる」という意味で、まさに風流の芸能なのであった。

注1 十五世市村羽左衛門「私の助六」『演芸画報』大正4年5月

注2 『新燕石十種』第四卷(新板・中央公論社)

注3 『演劇百科大辞典』(平凡社)「曾我の対面」

注4 たとえば国会図書館蔵の鯨絵(鯨に御札を貼る要石)
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/303379>

注5 藤沢茜「豊国と黙阿弥の意図」『豊国漫画図絵』から「青砥稿花紅彩画」へ(「浮世絵芸術」154号、2007)、埋忠美沙『正本写合巻集』青砥稿花紅彩画 解題(国立劇場調査養成部・2011)

注6 新藤茂「錦絵から芝居へ」(「歌舞伎研究と批評」14号、1994)に詳し。

注7 浮世絵誌 26号、山中古洞(昭和六年六月十五日 記)

注8 『戯財録』にいうところの狂言全体を成立たせるところの「世界」というよりも、部分ごとにも世界と趣向があり、入れ子型の構造を為している。

注9 仙台の山車絵は、比較的珍しいもので、残存数は限定されると予想される。筆者は、この他に「大舜耕稼に于歴山之麓之体」「源氏若紫之体」「浦島太郎竜宮於城乙姫見体」「牛若丸矢矧之長か館にて音曲之体」「中納言行平郷須磨之浦ニテ和歌ヲ詠給体」を知る。

注10 『古典文学大系 狂言(大藏流山本東写本)』(岩波書店)

注11 『郡司正勝刪定集 第六卷』(白水社)二四九頁

注12 同 二四八頁

注13 服部幸雄編『歌舞伎の表現をさぐる』(演劇出版 2001) 一九頁

注14 同 二〇頁

注15 武井協三「狂言の「仁王」、ゆうなんの物真似、荒事の「見得」(「園田学園女子大学論文集」17号、1982)、『若衆歌舞伎・野郎歌舞伎の研究』(八木書店、2000)に収録。

補記 本稿は、「国文学論考」(都留文科大学国文学会、49号、2013)に掲載論文を改訂したものである。