

京鹿子娘道成寺

古井戸 秀 夫

はじめに

道成寺には二つの構図がある。鐘の恨みの踊りという構図と、その鐘のもとで踊る法楽の舞という構図である。ともに能の道成寺から受けついで構図だが、能ではこの二つの構図が乱拍子によって一つに表現されている。能力のすすめにしたがってシテは烏帽子をつけ、鐘の下で乱拍子になる。小鼓との対決ともいうべき気迫のこもった動きの一つ一つが鐘への恨みを表現することになる。シテの鐘入りののちワキの住僧によって語られるまなごの莊司の娘の物語以上に、なんの言葉も持たない乱拍子の動きそのものが小鼓との対決となって恨みを表現しているのである。普通小鼓はイヨーと声がかかるとポンと打たれる。そのリズムによってシテの体は動く。乱拍子では、小鼓のイヨーという掛け声がかかったあと、ポンと打たれるまでが異常に長く、その不気味な時間のなかで、イヨーという掛け声とともに上がったシテの爪先が行くべき方向を求めて右に左にうつろに動く。少し前こごみになったシテの体とともに、その動きが受けとめ手のない恋に狂った女の恨みをそのまま表現しているのである。やがては鬱屈した女の気持が頂点に達し急の舞となって女は鐘の中に姿を隠すことになる。鐘への恨みと、その鐘のもとで舞う法楽の舞という二つの構図が能では一つの表現となって完全に一致しているのである。

〔京鹿子娘道成寺〕でも、聞いたか坊主と呼ばれる所化たちのすすめで、主人公は烏帽子を着て乱拍子を踏み、急の舞を舞う。しかし、乱拍子や急の舞がいかに重要であろうとも、それだけで京鹿子のテーマが十分に表現しつくされているわけではない。能がかりの乱拍子や急の舞で緊迫した舞台が一転歌舞伎調にくだけて「鐘に恨みは数々ござる」となってからが本当の見どころになる。そこには能の乱拍子が持つ緊張感はない。ワキの住僧が語るまなごの莊司の娘の物語のような客観的なストーリーもない。「鐘に恨みは数々ござる」という時の、このござるという言葉のなんと軽く、てらいのないことか。この時から浮き立つような三味線の音も加わり、能の乱拍子のきびしさや、地を這うような地謡の声から解放されて、京鹿子は軽やかに別の空間を求めて飛びはじめるのである。「恋の分里」にはじまる廓づくしでは、可憐な娘がただあどげなく鞠をつく。鞠をつくだけで

は足りなかったのであろうか。この娘はお転婆にも振り出し笠を持ち出して「梅とさんさん」と意味もなく花の名をならべたてて七枚笠を振りまわすのである。羯鼓も打つ。鈴太鼓も叩く。クドキと呼ばれる、普通女の心情をかきどくところでも、この娘の悩みは軽く、あくまでもあどげないところを身上としている。「恋の手習いつい見習いて」とあるからこの娘には恋の手本となるような姉でもいるのであろう。その姉の鏡台の前にソッと忍び込んで、ひとり始めて紅をひく。「誰に見しょとて紅かね付きよぞ」というクドキも、つい見習うた物真似のクドキなのだと思う。それでも紅をひき、お齒黒をぬって、すっかり変わってしまった自分に上気して「悪性な悪性な気が知れぬ」とつい涙になってしまう。そんなあどげない娘の姿が描かれているのである。そこには能の乱拍子が持つ切羽つまった女の心情などはない。これから女へと成長してゆくであろう娘のあいくるしさだけが姿かたちをかえてくりかえし描きつくされているだけなのである。京鹿子でも主人公は最後に鐘に入り、鐘への執念が描かれてはいるが、鐘のもとで思う存分に踊りつくしている時には、ややもすると鐘の恨みというもう一つの構図が消え失せてしまうのである。見る者はもちろん、踊っている本人の体の中からも鐘への恨みが消え失せてしまうので、鐘の恨みを忘れるなどということが重要な口伝となって伝えられることになったのである。逆説的にいうならば、鐘への恨みを忘れるほど踊りつくしている者でなければこの口伝は受ける資格がなかったのかもしれない。そこに鐘の恨みと鐘のもとで舞う二つの構図の一つにしてきた能の道成寺とは違う京鹿子の新しい主張があったのだと思う。その主張を、鐘の恨みと、その鐘のもとで踊る法楽の舞という二つの構図を再検討することで考えてみたいと思うのである。

鐘に恨みは数々ござる

能の道成寺における鐘の恨みは、シテの鐘入りののちワキの道成寺の住僧によって語られる。

昔この国の傍にまなごの莊司といふ者ありしが、一人の息女を持つ。またその頃奥よりも能野詣の先達のありしが、莊司がもとを定宿とし、年どし泊りけるに、いたいけしたる土産などを持ちて来り、莊司息女に与へしかば、莊司娘を寵愛のあまりに、やああの客僧こそ、

おつと つま
汝が夫よ夫よなどとぎれけるを、幼心にまことと思ひ年月を送る。またある時かの客僧、莊司がもとに來りしに、かの女申すやう、いつまでわれをば捨て置き給ふぞ、今は奥へ連れてお下りあれと申す、客僧大きに驚き、夜に紛れ逃げ去りこの寺に來り、かやうかやうの次第によりこれまで参りたり、真平助けてくれよと申す、この寺の老若談合し、凡そに隠しては悪しかりなと思ひ、その時の撞鐘をおろし、その中に隠す。またかの女は、あますまじとて追つかくる、折節日高川の水増さりしかば、上下へと泳ぎ歩きしが、一念の毒蛇となって、日高川をやすやすと泳ぎ渡り、この寺に來り、ここかしこと尋ね歩きしが、鐘のおりたるを不審に思ひ、竜頭をくわへ、七纏ひ纏ひ、尾にて叩けば、鐘はすなはち湯となって、山伏も即座に消えぬ。

能の道成寺は、この物語の後日譚である。まなごの莊司の息女によって焼きつくされ、久しく退転していた撞鐘が再興される。その供養の場に、鐘の恨みにさそわれるかのごとく、女の亡霊が白拍子と化してこの世にまいもどってくるのである。〔大日本法華経験記〕など古い道成寺説話においては、蛇と化した女は仏法の力によって救われることになるが、能では救われた筈の女の怨念をもう一度舞台に呼び寄せる。山伏の男を取り殺しても癒されることなどなかったであろう、女の心に刻まれた恋の記憶を、鐘への恨みに象徴して描いたのである。主人公を伝説のなかの寡婦から処女に書きかえたのも、肉欲という現実的な愛から、よりストイックな愛を求めた能の主張だったのだと思う。娘の一途さが乱拍子から急の舞、そして鐘入りとつづく一連の鐘の恨みの表現となってあらわれてくるのだと思う。いずれにせよ能の道成寺における鐘の恨みは、それまでの道成寺伝説をふまえつつ、さらにそれを純化したものだといえるのである。

京鹿子娘道成寺も、道成寺である以上、鐘の恨みがテーマとなっているのだが、その恨みが能のように純化して強調されるのではなく、別な方向に発展してゆくことになるのである。渥美清太郎などの指摘によってよく知られているように、宝暦三年（1753）に中村富十郎が京鹿子を初演した際の主人公の名前は、現行の白拍子花子、あるいは清姫の亡霊などではなく、横笛という名の娘であった。役割番付をみると、この娘はまなごの莊司左衛門と女房おかうの娘であつたらしく、恋する男の名は滝口小太郎であった。道成寺の古い伝説や能では主人公の女に名前がなく、近世に入ってから、おろく、お光などいろいろな呼ばれることになるのだが、京鹿子初演の横笛という名前には、おろくやお光とは違う別なイメージが重ね合

されることになるのである。いわゆる滝口横笛伝説である。〔平家物語〕などでよく知られた伝説であるが、そこには道成寺の主人公とはまったく性質の違う娘が描かれているのである。愛する男滝口が高野山に出家し、逢うことができなくなった娘横笛はひとり入水して果てる。同じく恋する男とわかれた女が、一人は蛇体となって男をとり殺し、一人はそそとして一人静かに死んでゆく。その両極の物語を一つに結びつけているのである。その構図を大名題のカタリでは「舞たりや日高里の昔を忍ぶ横笛滝口」の「鐘供養」だとしているのである。

京鹿子では、さらにもう一つの物語が道成寺に重ね合わされることになる。役割番付の小名題の第三に「今はむかし真子里の怨念を返書の一筆に尾形が家名を白糸の裳に曳る、蛇還笛」とある尾形にまつわる物語である。初演の確実な資料では関係がよくわからぬが、安永六年（1777）に富十郎が〔鐘掛花振袖〕という名題で再演した際には、横笛が尾形の三郎惟義の妹になっていて、その尾形に殺されて亡霊となって道成寺にやってくるという設定になっていたらしい。〔平家物語〕などで語られるように、尾形三郎は、その祖先が蛇と契りを交わして生まれた。身体に蛇の尾の形が残るので尾形と呼ばれたという人物である。その蛇の連想で横笛は尾形三郎の妹となったのであろう。道成寺の娘が嫉妬故に蛇体となったのに対し、横笛は嫉妬だけではなく、蛇の一族としての血が重ね合わされることになるのである。

京鹿子娘道成寺の場面にいたる前に、主人公の横笛は〔男伊達初買曾我〕の第三番目として、「花のゑん」という長唄の独吟の所作を演じている。その唄本の絵表紙には、二枚の障子に「目は暮て野には臥とも宿かるな浅草寺の一つ家のうち」という文字が書かれている。浅茅ヶ原の一つ家の伝説が重ね合わされているのである。横笛はその一つ家の娘としての宿業をも背負って道成寺の場であらわれたのであろうか。しかも、障子に書かれた歌をみると、あきらかに葛の葉狐の趣向が投影されている。その影が横笛につきまといて来たというのであろうか。

能の道成寺の主人公が、あくまでも一人の山伏の男に執着し、その怨念を鐘に純化させたのと違い、京鹿子では道成寺伝説にもとづきつつも、ある時は滝口横笛の伝説に、また尾形三郎や浅茅ヶ原の一つ家の伝説へと広がってゆく。乱拍子によって一つに絞られた筈の恨みが京鹿子では拡散していくことになるのである。

能の道成寺では、シテの白拍子は「つくりし罪も消えぬべし」と唱えて登場をする。執着のあまり蛇と化し、尊い撞鐘を焼きつくした行為を罪として認識しつつも、この世にさまよいもどってし

まった女の性^{さが}をあらわす重要な文句だと思う。京鹿子には、長唄の三つの先行作がある。享保一六年（1731）に初代瀬川菊之丞が踊った〔無間の鐘新道成寺〕、同じく寛保四年（1744）に菊之丞が踊った〔百千鳥娘道成寺〕、それに寛延二年（1749）に中村象太郎が踊った〔一奏現在道成寺〕である。三つともに「つくりし罪も消えぬべし……」の一節は謡曲からそのまま取っているのに対し、京鹿子の正本にはこの一節がみられないのである。京鹿子だけが道行が竹本で、他が長唄なので、現行の演出のように、道行の前に下座で「つくりし罪が謡われたのかもしれない。そうだとすると、少なくとも菊之丞の踊った二つの道成寺と富十郎の京鹿子とは、つくりし罪……に続く文句に決定的な違いがみられる。富十郎の京鹿子では「夜のきぬぎぬのあかぬ別れのかなしさを、おもえばにくや」というように抽象的な恋の恨みが語られているが、具体的な恋の内容が語られている訳ではない。むしろ「へびら帽子のふはふはふは」とに代表されるような浮き立つような気分が随所にちりばめられているのである。それに対して菊之丞の踊った道成寺は男の恨みの内容が具体的にあらわれている。〔無間の鐘新道成寺〕では「つくりし罪……」に続いて「我は此世になきからぬ、そのままならぬ其中に、かはる男をしゃばにおき、思ひがけなき死出の山、まよふが中のまよひとは、ちゞに物こそかなしけれ、仏の道にうとければつらいつとめのある身の……」とある。無間の鐘の主人公である傾城かつらぎが恋する男をこの世に残し他界し、亡霊となってこの世にまいもどってきたことがはっきりと唱われている。したがって、この女が訪れた寺は道成寺ではなく、無間の鐘の中山寺で、かつらぎは道成寺の伝説にならって中山寺で新しい道成寺を演じた。それが「新道成寺」という名称になっているのである。

〔百千鳥娘道成寺〕では「日高の寺」、すなわち道成寺が舞台となっているが、ここでも「つくりし罪……」に続いて主人公の物語が具体的に語られている。「さなきだに重きがうへのさよごるも、わがつまならぬあだ人に、まよふ心のこひのふち、しづみもやらぬものおもふ、人目をしのぶそめぎぬの、こひしゆかしきねんりきの、つくりしつみもせめてさて……」というものである。百千鳥では道成寺になるまでの物語が〔役者夫美搦〕という評判記である程度わかっている。その内容が圧縮されて歌われている訳だが、本来の設定はかなり複雑な物語になっている。主人公の菊之丞はきくとち源五という男の女房だが、夫の敵を討つために傾城小紫となっている。この小紫に、おろくという娘の死霊がとりついて道成寺になるらしい。おろくを演じたのは若衆形の滝中秀松という役者で菊之丞ではない。お六は百姓市郎兵衛

の娘で三年前に旅の稚児牛若丸を見染め、その恋路ゆえ狂気して片身の小袖を着て父とともに西国順礼におもむく。摂州の渡辺橋で大蛇に見入られ生贄になるところを渡辺恒に助けられるが、工藤祐経の持つ蛇返しの刀で殺される。その一念が小紫にとりつくことになる。牛若丸も小姓の梅三郎と姿をかえたりして、その牛若丸を馬に乗せて、おろくの死霊がとりついた小紫が女馬士となって馬の口取りをする道行が有名な〔駒鳥恋の関札〕である。この道行で矢矧の宿についているので、そこで一悶着があって道成寺へと続いたのかもしれない。牛若丸の小姓梅三郎は「おろくが死霊とぬれの思ひ入」（役者夫美搦）とあるので、おろくの死霊のとりついた小紫と濡れの場面があったのかもしれない。「さなきだに重きがうへのさよごるも」という一節は、きくとち源五の女房である小紫の許されぬ恋について述べているのだと思う。「人目をしのぶそめぎぬの、こひしゆかしきねんりき」というのは、牛若丸の小袖を着て順礼に出、やがては死霊が小袖に残り小紫にとりついたおろくの念力を語っているのであろう。だとすると百千鳥は、娘道成寺と称しつつ、おろくの娘と小紫の女房の二身をつかいはけた道成寺ということになる。その二つの恨みの内容が要領よく、かつ簡潔に述べられていることになる。菊之丞は「腕久の所作の所へ、はおり大小にて、片身は男の身ふり、片身は女」（享保20刊〔後者初子読〕）という所作も演じたという。百千鳥は一人の体のなかに二人の女の恨みが重ね合わされた道成寺だったのかもしれない。その視点からみれば、〔無間の鐘新道成寺〕も無間の鐘の傾城かつらぎと道成寺の二つをあわせ持つ踊りだった。のちに道成寺の流れのなかから仲蔵の「双面」が生まれてくる種子をすでに孕んでいたのである。

富十郎の京鹿子にも複雑な物語があったものと思われる。にもかかわらず、京鹿子ではその物語が歌詞として語られることはなかった。それは何故なのだろうか。菊之丞の二つの道成寺にも、能の道成寺とは違う純化されていない複雑な物語があった。しかし、その物語は複雑ではあるけれども、女の恨みの物語としては筋が通っている。それ故に筋の枝葉末節を切り払って歌詞にすることができた。一方、京鹿子の場合、滝口横笛も尾形三郎もよく知られている伝説ではあるけれども、その伝説が鐘の恨みという道成寺のなかで、どのようなストーリーとなって展開していたのであろうか。少なくとも現存の資料のなかには、横笛や尾形の伝説がストーリーとして道成寺の物語のなかに入りこんだ痕跡はない。ストーリーとならずに背景にのみ控えていた伝説をどのようなかたちで要約し歌詞とすることができたのであろうか。その象徴が「鐘に恨みは数々ござる」という一句

だと思う。この文句は菊之丞の二つの道成寺にも
糸太郎の道成寺にもみられない。わずかに地唄の
〔新道成寺〕にみられるものだが、京鹿子はそれ
に独自の色彩をあたえた。〽鐘に恨みは数々ござ
る」とは千々に乱れる娘心を歌ったものであろう
けれども、その背景には、滝口横笛伝説をはじめ
として尾形三郎、一つ家などを踏まえ、いうにい
われぬ恨みへと発展したこの曲のテーマが暗示さ
れているように思われる。恨みは一つではない。
千々に乱れる娘心のように、恨んでも恨みきれな
い、ふつつと沸き上がってくる恨みのかずかず。
〽鐘に恨みは数々ござる」という文句は、そのよ
うな娘心のとらえどころのない恨みのさまざまを
みごとに表現しきっているのだと思う。

嬉しやさらば舞わんとて

道成寺伝説には、女が嫉妬故に蛇と化したこと、
その蛇が男もろとも撞鐘を焼きつくしたことなど
が語られているが、その女が悠長にも白拍子とな
って舞を舞うなどという設定はなかった。「嬉し
やさらば舞わん」といって乱拍子を踏む女を発見
したところに能の働きがあったのである。この舞
は、再興された撞鐘を供養するための法楽の舞で
ある。女は「作りし罪も消えぬべし、作りし罪も
消えぬべし、鐘の供養に参らん」といって道成寺
にやってきたのである。「嬉しやさらば舞わん」
という時の嬉しさも、贖罪のための舞を舞うこと
を許された嬉しさということなのだろうけれども、
そこにはそう簡単には割り切ることのできない、
この女の複雑な感情があるように思う。乱拍子と
は、そのような女の感情を顕在化する舞踊だとい
える。鐘にひかれるかのように、あの世からこの
世にまいもどってきた女のなかにだんだんとよみ
がえってくる恋心。嬉しさとは、その恋心がよみ
がえってくる予感。男に再会する嬉しさがかどか
に込められているような感情なのである。道成寺
が、同じく四番目物で女の執念を扱った〔鉄輪〕
や〔葵の上〕と違い、秘曲として重い習物となっ
ていった背景には、物語などによって語ることで
できない、このような感情のあやをテーマとする
乱拍子という表現をつくり出したからだと思う。
道成寺も、もとは〔鐘巻〕といっ、シテの物語
を持つ能であった。そこには道成寺伝説に加えて、
かくまんじゅの霊木にまつわる海人伝説が語られ
ていた。〔鉄輪〕や〔葵の上〕のように、現在物
として古い道成寺伝説がそのままに語られたなら、
その主人公は舞を舞う資格を持たなかったであろ
う。〔鐘巻〕によって海人伝説と結びつけられて、
道成寺ははじめて舞を舞う資格を獲得したのであ
る。その〔鐘巻〕の物語を乱拍子が飲み込んでし
まうことによって能の道成寺は成立しているのだ

と思う。

このような乱拍子を中核とする能の道成寺を前
にして、歌舞伎には二つの方向があった。一つは
乱拍子をパロディ化する方向であり、もう一つが
〔鐘巻〕にかわる新しい物語を摸索する試みであ
った。先に述べたように瀬川菊之丞は〔無間の鐘
新道成寺〕で傾城かつらぎにまつわる無間の鐘の
物語を、〔百千鳥娘道成寺〕では牛若丸を恋慕
した娘お六、夫の敵を打つために傾城となった小紫
の物語を書き加えて失われた物語を捜し求めたの
である。京鹿子に滝口横笛の伝説や尾形三郎、浅
茅ヶ原の一つ家の伝説が重ね合わされたのも、乱
拍子によって踏み鎮められた物語の魂を再び引き
寄せる招魂の儀式だったのかもしれない。〔無間
の鐘新道成寺〕では、引き寄せられた物語が〽あ
ゝ夜昼となき苦しみは、無間の鐘の恐ろしや、苦
しむ苦患近づきて、苦しむ苦患近づきて、来世は六
つの攻鼓」という地獄の呵責の責めを描き出す。「嬉
しやさらば舞わん」といって、いつも加害者の側に
立つ能の主人公にはみられなかった、人間としての
苦しみが、道成寺の物語の中に語り出されること
になったのであろう。百千鳥にも〽さなきだに重き
が上の小夜衣……」にはじまる物語があった。た
だ〔京鹿子娘道成寺〕だけが、能における乱拍子
のように、いったん獲得した物語を、〽鐘に恨み
は数々ござる」というかたちで、いとも軽くふり
捨ててしまったところに特色があったのである。

菊之丞の二つの道成寺が、物語を再び探し求め
た道成寺だとすると、その対極にあったのが中村
糸太郎の〔一奏現在道成寺〕である。糸太郎の道成
寺は、道行に〽我はこの世になあゝ、なきがらを
さりとは叶はぬ恋に仇し野の、露と消へ行くは
かなさは、つらき無間のかねごととも」とある。こ
れは菊之丞の踊った〔無間の鐘新道成寺〕の道行
を下敷にしたものであるが、糸太郎と菊之丞の道
成寺では無間の鐘の物語に関して決定的な違いが
あったようである。菊之丞の道成寺は、その上演
に先立って「無間の鐘」の所作が上演されていて、
その大当りに当て込むかたちで〔無間の鐘新道成
寺〕が上演されている。「無間の鐘」の後日譚と
して位置づけられているのである。糸太郎の道成
寺には歌詞として菊之丞の無間の鐘を思わせるよ
うなものがつづられてはいるが、物語の前提とな
るような無間の鐘の上演はみられない。糸太郎の
道成寺にとって、無間の鐘の物語は、道行の詞章
の中にとってつけたようにして入ってきたという
印象がぬぐいがたいのである。物語から解放され
た糸太郎の道成寺は、菊之丞の道成寺と違い、自
由気儘な芸尽し的方向を、より濃厚にただよわせ
るのである。能のシテにならって糸太郎は〽道な
りこうぎょうの寺なればとて道じゃうじとは名付
けたり」の部分自身の謡として謡うのである。

他の長唄の道成寺にはみられない芸の披露になっている。能がかりから歌舞伎調になっても、歌詞は四季の所作事の形式になっていて遊びの気分が優先している。春で花尽しの娘を、夏で男獅子女獅子の石橋を踊ったあと、秋では七夕にはじまって絵草紙に描かれたお七吉三、お初徳兵衛を踊り、冬で傾城の口舌を演じ、四季が首尾一貫したところで鐘入りになる。長唄の道成寺は、能の乱拍子にくらべて芸尽し的な傾向があるとはいえ、象太郎の道成寺のように、芸尽しの遊びとしての構成がしっかりしているものも珍らしい。

象太郎の道成寺は、寛延二年（1749）、江戸中村座の〔男文字曾我物語〕の三番目に上演された。この芝居で象太郎は「子あつもりなれ共、小姓吉三郎と成、女かぶきを見に來り、さじきにお七居るゆへ、たがひのぬれ事」（役者花双六）という役を演じた。そのあとで道成寺を踊ったのである。そのお七吉三郎の物語が、四季の所作事の秋の一部に投影されていたのかもしれないが、それがいつのまにかお初徳兵衛にかわり、冬の傾城の口舌へと変化していくのをみると、菊之丞の道成寺における無間の鐘のような物語性があったようにも思えないのである。このような象太郎の所作事の特徴は、宝暦四年（1754）に市村座で踊った〔振分髪獅子乱曲〕に、より一層鮮明にあらわれているのである。唄本は上下二冊からなり、上の表紙には二つの絵面が描かれている。上段は汐くみの絵で、そこには「しほくみのだんより、石橋のしよさ事までひとりげいの身ぶりいろいろ相つとめ申候」とこの所作事の内容がいかつままで説明されている。この「ひとりげいの身ぶりいろいろ」というのが象太郎の所作事の特徴になっている。絵面の下段はお染久松で、これは「あぶらやおそめ久松、うたさいもん」である。〔一奏現在道成寺〕にあるお七吉三郎、お初徳兵衛が絵草紙であったのに対し、こちらは歌祭文で「此所にて丁子ぐるまト四本あふぎのひやうし事仕候」と説明がある。上の巻をみただけでも象太郎の所作事の芸尽し的な傾向ははっきりしているが、下の巻ではそれがさらに具体的に示されているのである。下の巻は絵面は二つで、上に描かれているのは女姿の雁金文七である。「かりがね文七ぶし」というのがその説明で、上の巻の「あぶらやおそめ久松うたさいもん」にあたる。すなわち〔一奏現在道成寺〕における絵草紙、上の巻の歌祭文にかわって、文七ぶしという歌謡にもとずいた踊りであることをいうのであるが、その歌謡をどのように踊ったかということ「かりがね文七トけいせい清川、くぜつふりわけ、中村象太郎、ひとりげいに相つとめ申候」とあり、それが「江戸中、大ひやうばん」だと書かれているのである。歌詞をみると、その横に、ここは「清川ふう」、ここは「文七ぶ

う」という指定もある。絵面に描かれた女姿の雁金文七も、男達の文七と傾城の清川を一人で演じ分ける象太郎の芸風をあらわしていたのだと思う。このように見てくると〔一奏現在道成寺〕における象太郎の謡も、四季の所作事もよくわかるような気がする。秋の部でお七吉三郎からお初徳兵衛へと、いとも簡単に移行していったのも、後世の〔うかれ坊主〕における「なぜこせ踊り」をそのまま連想させるような印象を持つようになるのである。菊之丞の道成寺における物語と違い、象太郎の物語は自分が体験した出来ごとの再現ではなかった。パロディとして既知の物語を再現する、遊びとしての芸尽しの踊りだったように思えるのである。

〔一奏現在道成寺〕が〔男文字曾我物語〕という芝居のなかの、どのような場面に踊られたのかということはよくわからない。しかし、〔男文字曾我物語〕の前に〔女文字平家物語〕という作品が上演されていて、そこにおける象太郎の京人形の所作事が、〔男文字曾我物語〕における〔一奏現在道成寺〕のありかたを暗示しているように思えるのである。〔女文字平家物語〕は京育ちの象太郎の江戸初お目見得の狂言であった。一座には初代の瀬川菊之丞菊次郎兄弟に二代目の芳沢あやめという女形に、二代目団十郎の海老蔵、初代宗十郎の長十郎と大一座であったが、実際には菊之丞は病気で休演が決まっていたようで、そのかわりに京から下ってきた象太郎が、二五歳の若さで前面に押し出されたのである。〔女文字平家物語〕の「女文字」というフレーズも、大名題のカタリに「今参の一奏は、都の家の土産、歌にやわらぐ」女文字であって、新参の京下りの象太郎を唱った。翌春の「男文字」が「女文字」と一対をなすことはいうまでもない。その「女文字」のなかで象太郎が京土産として踊ったのが京人形の所作事であった。〔役者大雛形〕に〔女文字平家物語〕における象太郎の京人形の所作事の位置が描かれている。

扱当兒見せ宇治通円てかけ、四条の舞子おむくの役、高くらの宮遊びまします故、わざと通円とのぬれ事、次に宮は女となり居給ふを、もしや外の女に心やあらんとうたがひての恨、宮としばらくとせしぬれ事を、菊王に見付られ、菊王をあざむかん為、舞子なればとて、此所にて京みやげの所作事、第一に丹前大小にての六法、第二に鑓おどり若衆姿、第三に花笠おどり女姿、第四に猩々の乱れ、けいせいの出立、殊に乱れはならひ事なるに本手の扇あっぱれあっぱれ

と評されて、それが京鹿子を初演した「富十其儘との評ばん」というかたちで総括されているのである。

ところで、象太郎の京人形の所作事が〔女文字

平家物語〕にどのように取り込まれているかという、糸太郎の四条の舞子おむくは、恋人であろうか高倉の宮との逢瀬を菊王という男にみとがめられて、それを紛らわすために京人形の所作を踊っているのである。所作を踊ったのは何故かという、〔役者大雛形〕は「舞子なればとて」といっている。京の四条の舞子なるが故に、劇的な物語の頂点で、敵対する人物を翻弄するために舞を舞うという構図を持っているのである。糸太郎の踊った丹前の六法に舞子おむくの過去の物語が投影されていた訳ではない。鐘踊りも花笠も狸々の乱れも、たんに舞子の芸尽しとしての踊りだったのであろう。そこには菊之丞が捜し求めた新しい物語の道成寺とは方向の違う性質があったように思えるのである。

これはこの辺りに住む白拍子にて候

能の道成寺では、日高の寺に着いたシテが撞鐘を拝もうとするのを能力が女人禁制故かなわぬという。シテは「これはこの国の傍に住む白拍子にて候」と名乗り「鐘の供養にそと舞を舞ひ候べし、供養を拝ませて賜わり候へ」という。それに対して能力が「さあらば某が心得をもって、そと拝ませ申さうずる間、面白う舞を舞うておん見せ候へ」といい舞になる。シテの女は舞を舞う白拍子という資格によって女人禁制の庭に入ることを許されるのである。まなごの莊司の娘のままでは、蛇と化して無理やり寺の中に入ることはできても、おだやかに法楽の舞を舞うことなどできなかった。白拍子という設定は、道成寺を舞踊として成立させる基本的な構造になっているのである。したがって菊之丞の二つの道成寺でも、糸太郎の道成寺でも、京鹿子でも、すべて能をひきつぐかたちで乱拍子を演じているのだが、その内容が少し変質したかたちで演じられているように思うのである。それは技術的な問題にとどまるものではない。むしろ基本的な構造の違いに根ざしている問題だといえるのである。乱拍子は白拍子の芸の一つであって、能のシテは法楽の舞として白拍子の芸のなかから乱拍子を選んだのである。それに対して歌舞伎では、たんに白拍子の芸の一つである乱拍子を舞うのではなく、能の道成寺の乱拍子という特定のものを舞うのである。そこに両者の基本的な違いがあるのだと思うのである。したがって菊之丞の〔無間の鐘新道成寺〕は、無間の鐘という別の物語を踊りながら、道成寺の乱拍子を踏むことによって「道成寺」たりえることになるのである。〔百千鳥娘道成寺〕も牛若丸を愛したお六という娘、その娘の死霊がとりついた傾城小紫という人妻の物語でありながら、能の道成寺の乱拍子を踏むことによって「道成寺」になるのである。糸太

郎の芸尽しのような道成寺も、横笛の伝説をふまえた富十郎の京鹿子も、すべて能の道成寺の乱拍子を踏むことによって道成寺の世界へと収束されていく。乱拍子は、歌舞伎の道成寺が自由気儘に踊りつくすための、一種の踏絵のような存在に変質しているように思うのである。

このような能と歌舞伎の乱拍子の違いは、白拍子の舞踊そのものに対する受け取り方の変化となってあらわれてきている。白拍子の舞は、能ではあくまでも鐘の供養のための法楽の舞という位置づけがされているが、京鹿子ではそれが少々異った方向に移ってゆくように思われるのである。そのことは、住僧の目をかすめて般若湯をきこしめし、股ぐらに蛸の肴をかくし持っている、京鹿子の聞いたか坊主の持っているなまぐささ、享樂的な好色性に端的にあらわれてくるのである。白拍子の出現に際して、この坊主たちは「なんたるいい匂いがしてきたぞ」というかたちで反応する。「なるほど、いい匂いだいいい匂いだ」「なんでもこっちの方でよく匂うぞ」とその匂いにひかれてはじめて白拍子の姿を見る。そこで二つに反応がわかれる。一つは、この女を生娘だと見た。もう一つは白拍子だと見た。そこで「白拍子白拍子」、「生娘生娘」というあらそいになり、不謹慎にも坊主の方から女に近づき、生娘か白拍子か問いただす。その答えが「これはこの辺りに住む白拍子にて候」というものであった。能のシテが自分から供養の庭に入ろうとして能力に止められるのとは、まったく立場の違う登場の仕方をしているのである。白拍子は鐘が見たいという。坊主は女人禁制だという。能のように、すぐに舞を舞うという切り札はここではでてこない。かわりに展開されるのが、坊主と白拍子のあいだの洒落た問答である。坊主が女のことを内心如夜叉といえ、白拍子は五蘊仮和合と答える。話が難しくなりそうになれば、手の内の雀は生きてるか死んでいるか、禅問答風の会話で所化をひきつけて、色即是空、空即是色と軽く坊主をいなしてしまう。他の人をあきさせない、ほどのよい会話にほだされて、坊主たちは鐘を拝みたいという女の希望を叶えるのである。しかし無条件ではない。白拍子とあるからは、なにか面白い舞を舞え。天蓋を肴に般若湯で一杯機嫌の坊主のおおせにしたがって白拍子は舞いはじめるのである。そこには鐘の供養のために舞う能の道成寺とは違う。生身の生仏さまにささげる奉納の舞という新しい要素が加わっているのである。能と歌舞伎とは、その表現方法が違う。同じ京鹿子でも今と昔とは演出に変遷がある。にもかかわらず、舞いはじめた白拍子に対して、緋毛氈を敷いて、ちょこんと座り、ただあんぐりとみつめている坊主たちの姿をみていると、にわか大尽となって途方にくれている姿が髣髴と

してくるのである。ときには花傘でも持って踊りたくなる気分。それを許してきたのが京鹿子の娘道成寺だったのである。

白拍子というと、われわれは静御前や妓王妓女といった中世の男舞の白拍子を連想するが、京鹿子をつくりだした当時の人々には、そのような古典的な白拍子とは別に、享乐的で現実的な白拍子がイメージされた。それが京の舞子であった。京鹿子はその京の舞子の風俗を積極的に取り込んだ所作事だったのである。京の舞子が江戸にきて踊り子になり、やがては吉原の遊女にかわる町芸者の時代がくる。そのような風俗史の大きな流れのなかで花咲いたのが、この時期の京の舞子であった。京の書肆八文字屋が、京の歌舞伎が大きく凋落してゆくなかで、「京の舞子に浪花操り江戸歌舞伎といひしもことはり」（宝暦3・1役者秘事枕）と位置づけたのが舞子である。全盛をはこる道頓堀の浄り、それにもまして輝く江戸歌舞伎の栞莖・訥子、それに互して称揚された京の舞子。それを生身のままで江戸に持ち込んだのが桑太郎であった。その桑太郎がそのまま賞された富十郎が京土産として江戸に持ち込んだのが京鹿子であった。京鹿子とは、京下りの富十郎を称える呼称であると同時に、その風俗である舞子を読み込んだものであった。富十郎は、よく知られているとおり大坂に生まれた人だったのである。

舞子の風俗は娘風を基本としていた。素人風で、一見娘とみまごうばかりの風俗が当時の現代版白拍子であった。生娘生娘、白拍子白拍子と生臭さ坊主たちの見立が二つに分かれたのも、娘とみまごうばかりの素人風を装った舞子の当時の風俗の反映だったのである。少し時代は下がるが、京に旅した馬琴は、「舞子は十歳ばかりより一八、九までなり。歌曲も雅にして。三絃も煩手ならず。しとやかにたち舞ふさまいとしほらし。むかし白拍子が。朗詠などにあはせて舞ふたりし遺風ありとぞおもはる」（霸旅漫録）といった。都立図書館の加賀文庫にある〔見立 舞子観世水〕という、幕末の舞子の写本の評判記をみると、そこには、今日の京の歌舞練場で上演される都踊りを思わせるものがある。物語らしきものはあっても、基本は踊り尽しである。その姿に京鹿子の原型が透かし見えるような思いがするのである。その舞子風俗に見られる娘風をはっきりと唱ったところに京鹿子の特色があった。菊之丞の二つの道成寺、桑太郎の芸尽しの道成寺も唄本の絵表紙をみる限り、古い白拍子の印象をひきずっている。京鹿子にいたって、はじめて、享保のころから流行しはじめた振袖の娘姿が描かれるのである。その振袖をひるがえした、びらり帽子のひらひらとあらわれてくる女の姿に、道成寺の所化たちはとりことなりおもわずその踊りに見とれてしまうことになるの

である。生娘生娘、白拍子白拍子とあわてふためく所化たちを前に「これはこの辺りに住む白拍子にて候」と答えた富十郎の自信は、京の舞子の娘風俗が江戸の踊り子となって、吉原の遊女を席卷していく時代の大きな潮流に棹さしていたのだと思うのである。

しとらでんもときをしる げに有がたき法には

菊之丞の無間の鐘の道成寺にはみられないが、百千鳥にも、桑太郎の道成寺にも、富十郎の京鹿子にも、石橋が踊られていたことは、今日の常識からすればいささか異常な気がしないでもない。しかし、それは石橋が道成寺とともに大曲として独立した道を歩んできたその結果であって、考えてみれば道成寺のなかに、鞠をつく少女や、振出し笠をあやつる娘、羯鼓、鈴太鼓とかぞえあげれば、その一つ一つは随分異様な感じをあたえざるをえない。石橋も、そのような芸尽しの流れのなかで必然的に生まれてきた舞子の芸であったのである。初演の資料ではないが、馬馬の〔歌舞妓年代記〕をみると、菊之丞の踊った百千鳥は「舞姫風流望月」の踊りだとある。馬馬は寛保三年の生れで、百千鳥を見て覚えている筈もなく、その記述にも随分あやしいところがあるのだが、そのあやしみのなかで望月という名を百千鳥の主人公にあたえたことは興味深い。富十郎が京鹿子の翌年に〔英執着獅子〕を踊ったときにも、能の望月が出ている。この時、富十郎は主人の花若に父の敵望月を打たせるために、表向き工藤の妻となる鬼王女房の役を演じている。〔英執着獅子〕には直接結びつかないようであるが、本物の石橋ではない、芸尽しとしての石橋を舞う望月が富十郎によって演ぜられているのである。能の望月が持つ、敵を打つために芸人と化し、相手を油断させるために謡を謡い、八つ撥を打ち、獅子を舞う。酒宴の芸尽しのなかで、ついうたた寝をする敵を打ちとるという構成は、歌舞伎の所作事にも多くみられた。〔今様能狂言〕の「花子」では、水木辰之助の花子が「父の仇を討つため舞子となって、獅子の乱曲を踊り、敵に近づく」とある。時代が下がって、天明四年（1784）、市川団蔵の〔恋渡縁石橋〕でも「あらき左衛門みやこけんぶつ左衛門とかいめいしてさんじきがたけにしびるてとりかこまれ、つるぎのいとくをかけ、さまざまよさをしうつてをなやます」とある。これも娘の所作尽しに石橋を加えたものであった。京鹿子の石橋も、そのような踊り尽しの所作事のなかで生れ育った獅子の乱曲だったのである。

京鹿子はやがて白拍子花子という名前を得ることになる。これは文政一二年（1829）の〔道成寺

思恋曲者)で四代目歌右衛門の芝翫が踊った。病気の若女形四代目瀬川菊之丞にかわって立役の芝翫が踊るもので、白拍子かと思ったら実は狂言師の升六という男であったというものである。この花子も、狂言師という役柄を通すことによって狂言の花子につながる性質をあわせ持つことになる。道成寺が男に裏切られた女の物語だとすると、花子はその裏切りの原因となった別の女の名前である。みずからの存在のなかに、それをパロディ化するような名前をとりこむことによって、京鹿子は芸尽しの踊りとしてより成熟した方向に向かうことになる。道成寺の引抜の技術がこの時代に生まれたことは先に述べたことがある。しかし、いくら芸尽しの踊りが洗練されようと、ふり向けばそこに鐘があった。その鐘には、ある一人の女の恨みなどに特定しきれない、娘心の千々に乱れる恨みがあった。「鐘に恨みは数々ござる」というフレーズは、能における乱拍子同様、京鹿子を物語の表層から解き放つてもなおかつひきつける強い拘束力を持ちつづけていたのである。



*図は『長唄原本集成』よりの引用である。