

八文字歩行法

盛期八文字の技法類型（承前）

上林澄雄

(3) 内八文字

貞享元年=1684の『二代男』は往時の六條三筋町の太夫を「先づ一番に立姿は都の三夕、各別世界の道中なり、内八文字のかいどり前」と描く。前述した一般婦女の「内八文字の蹴出し歩み」はその4年後であった。

内八文字の語意は、①内向足歩行とされてきた。明治中期の『大言海』の「爪先を内へ曲げて歩むを内八文字と云」の定義以来、最新の国語や古語の大辞典までの国文学者の解釈は、常に内向足を保つ歩行法である。

だが『大言海』の項「道中」には、内八文字を「両足の爪先を内へ向けて、後を蹴て踏出し前に結ぶ」との少々具体的な動作を加える。更に詳しいのは、②く踏出す足を体側→体前への内旋弧を描いて前へ出す八文字とする鳶魚説と、③く踏出す足を内から外への外旋弧を描き前へ出す八文字との日舞辞典説である（本論序言を参照）。足の回転を含む内八文字の動作細部分析は次章2前半で詳述するが、ここで結論を予め記せば、④内旋足を伴う外向足歩行の八文字である。

(4) 繰出し歩み

『一代女：1686』は島原の突出し披露の道中を「素足道中、繰出しの浮（うけ）歩み」と描く。続いて「繰出しの浮（うき）歩み（好色通変歌占：1688）」や「繰出し歩みの本道中（浮世栄華一代男：1693）」が出る。

ついで浄瑠璃で大近松が「繰出し歩みしつりと（けいせい仏の原：1697）」→「つかみからの脛高く、道中は繰出しの浮き歩み（吉野忠信：1701）」→「太夫道芝、島原風の八文字、繰出し歩み豊にて…またなき風（傾城壬生大念仏：同02）」→「涙隠して座敷へ繰り歩み（博多小女郎波枕：1718）」と頗用。繰出し歩みの語は、八文字歩行の代表的特徴として、以後終期八文字にも頗出を続ける。

「繰出す」の語は、大名行列の威容や祭礼の花やかな練り物が次々に出ては続く様を云うので、く盛大な行列の進歩が意味である。だが上記の引用例はみな行列全体を述べず、専ら中心の傾城一人の歩き方だけを描くものであるから、この解釈は当てはまらない。

それよりも、成句「繰出す槍先」等の一旦手元

へ引いてから前へ突き出す意味があるので、繰出し歩みの語義は、①く片足を一旦後方へ引いてから前へ出す動作である。

更に「糸を繰出す」等の語句から、原始時代以来の糸紡ぎ作業が最古層の表象で、特に糸繰り車の発明から製糸工場の成立前までの二千年以上の長期間にわたって行われた・糸をたぐりだす動作が、基本表象だったと思われる。

その際の糸の動きは、糸繰り車の円運動につれて抽出される直線運動で、これを脚部で表現すれば、②く片足で全円を描いてから、前へ真直ぐに出す動作になる。正にこの動作が、初期歌舞伎時代の小歌で踊る（奥多摩小河内鹿島踊ほか）各地の民俗芸能に残る女性や女装男性の歩行技法に屢々みられるものである。—その動作法は、古典バレエの片足先で床上に全円を描く技法 *rond do jambe à terre* を、膝を弛めて足の裏を地表すれすれに動かして行い、その後と同じ足の前着地で終る動作を追加したものに等しい。

以上の所見から繰出し歩みの語義は、④く片足を一旦後へ引き、円または弧を描いて前へ出す八文字の脚部運動である。

(5) 浮歩み

前項(4)の引用書の「繰出しの浮歩み」の国文学者の註釈は、みなく踵を上げて爪先きで、しとやかに緩慢に歩くこととする。だが浮歩みは、繰出しの動作足が床を離れてからの動きを云うもの故、く上げた片足がそのまま円または弧を描く八文字の動作である。

(6) 蹴出し歩み

西鶴は1680年代後半から死ぬ迄の毎年、蹴出し歩みを傾城道中の最も顕著な特色として記し続けた。文例は前出「居腰蹴出しの道中：1686」→「此女房…美々敷（しく）荘（かざり）たて…蹴出し歩みの品形、殊更にすぐれて（懐硯：1687）」→「内八文字の蹴出し歩み…棲敷返して隠し裏を見するなどはみな素人女のすることなり（好色盛衰記：1688）」→「裾蹴出して外八文字、肩居（すゑ）て捻り腰、是を道中とて見る人、武蔵野に山の如し（新吉原常々草：1689）」→「姿じまんの蹴出し歩み、目付で殺す所体（西鶴俗つれづれ草：1695、死後刊行）」等々。続いて—

は昔の風儀あって面白し」と述べ、外八文字を本来の道中法の代表または本質と見ている。

その翌年の黄表紙『春遊機嫌袋：1775』は「裏町のお内儀…初湯に外八文字に歩きかけられば…供の調市（でっち）」が足元に転び、それを見て内儀は「わたしゃまた仙人かと思った」と、久米の仙人を墜落させる程の脚線美じまんの女を皮肉る小咄を記す。

—このように盛期八文字の用語例は、外八文字が吉原遊廊以外の遊女から一般婦女までに普及していたことを示す。

3 歌舞伎八文字の起源と寄与

演劇の舞台上で傾城に扮した役者が演じる太夫道中は、もとは現実の八文字の盛況を反映して起ったものだが、やがて実際の道中八文字に逆に影響を及ぼすようになった。この両者の相互交流の関係が、実は盛期八文字の発展に重要な役割を演じたと思われる。

とりわけ岡場所・特に深川の隆盛とともに女芸者が時好に適合し、歌舞伎でも芸者を世話物で見せ・傾城は時代物で示すという役柄区別が成立した。これはまた傾城演技が古い八文字類型を舞台上に残し、その伝承を長く残すという好結果を招くことになったのである。

抑々歌舞伎は発端から傾城買が中心演目で、17世紀中葉の島原狂言でも主役はなお買手だった。だが延宝2年=1674に野郎評判記の筆頭が若衆方から若女方へと移るとともに、変化が始まった。延宝5年の『吉野身受』と翌6年の『夕霧名残の正月』で傾城を演じた伊藤小太夫は『野郎三座詫：1685』に「おやま」と記され、以後オヤマ=遊女の語が女方の別称になり、女方演技の根本を傾城演技とする伝統の端緒となる。彼は「傾城の風流、古今此君に留めたり。あはれ、うき世が昔ならば廓の太夫達に見習はせたきものなり（野郎立役舞台大鏡：1698）」と激賞された。

江戸中期に入り『傾城浅間嶽：1698』の大ヒットから二の替りはほぼ傾城事に決まり、既出「繰出し歩みしつとり」との『傾城仏の原：1699』が出、江戸でも「傾城奥州は蹴出し歩みの八文字、しっならしゅうならと立出で」る『景政雷問答：1700』ほか、市村・森田・山村座に傾城事の春狂言が出揃った。この頃から「道中ぱつとして腰つきどうとも云われぬ良い所あり（役者万年曆：1700年）」ほか、評判記に「道中身振り・道中の所作・傾城の道中・傾城の出端・ぬめり道中・揚屋入」の演技批評が記されてゆく。

(1) 繰りの八文字技法

芝居の『傾城道成寺』よりも早く人形劇で『吉原道成寺：1691』が上演された。古浄瑠璃の傾城の景事の伝統を引継ぎ、近松は浮世草子における西鶴と同様に盛期八文字を詳しく示す文業を戯曲面でなした。—彼の初期八文字類型Eを反映する『世継曾我』大切景事「風流の舞」から、『吉野忠信・薩摩唄・寿の門松・博多小女郎波枕』をへて、盛期八文字類型Mを活写する『心中宵庚申』までの八文字技法の描写は、既に述べた。

その他には「水際立って喜瀬川の亀菊が八文字を見下す化粧坂（曾我扇八景：1706）」→傾城遠山の「人に登れと恋の坂、おろし歩みの道中は、花の立木のそのままに、ぬめり出でたる如くなり。…姫君銀杏の前…いつ習はしの道中も、心つければ振りやすい、ふれふれ雪の遠山が御影もよもや、（傾城反魂香：1708）」→「眉の八文字は隠せども、隠れぬ足の八文字（傾城虎が磨：1710）」→「しっならしゅうならの八文字、二（仁）王揺るがす如くなり（吉野都女楠：1710）」がある。

歌舞伎台本のト書は簡略な指定で演者の動作を示すが、人形浄瑠璃は万事を詳細な地の文で述べ尽くす。故に浄瑠璃が後に歌舞伎演目に移入される時には、道中の場面状況から傾城の心理までが語られ、更に八文字動作の一挙一動の微妙な強弱緩急の変化を規定する曲節と旋律の抑揚が伴い、役者の八文字演技を細かく限定する。人形の動き方が女方の演技法を教えた所は、このように甚大なものであった。

しかも近松は盛期八文字が始まる時期の『夕霧七年忌』以来、既出『傾城阿波鳴門：1695』→傾城仏の原：1699→傾城壬生大念仏：1702』のほか多くの歌舞伎二の替り狂言も書き、後の女方八文字演技に多大の影響を与えたと思われる。

(2) 女方八文字の発展と特質

前節で1700年頃までの劇場の盛期八文字の特長を述べたが、以後の発展が示す特殊性を順次検討する。まず演劇の傾城道中は、遊里の実際とは違い、音曲が伴奏される：

①音楽性。評判記に「虎、傾城の出端（女工藤化粧曾我：1705）」や「虎、道中出（曾我蓬萊山：1728）」ほか記されるが、その際には出端の鳴物が三味線に加わった。また「傾城かぐ山、ぬめり道中（傾城おかたなり：1700）」や「虎…ぬめり道中で出で（大鷹賑曾我：1721）」その他の評判記記事や「トぬめり唄にて…傾城にて出る（稚子敵討：1753）」等の記載は、歌曲の伴奏を示す。

ぬめり唄は『吉原はやり小唄そうまくり(天和頃)』にもあり、登楼途上の遊客が浮かれて口吟む小唄で後の投げ節に当る。大和守日記1659年9月14日の記事「繰り…ぬめり拍子」があるので、『松の葉』吾妻踊(Ⅰ参照)同様の八文字を踏む拍子事でもあったらしい。—ぬめり唄は後に傾城・御殿女中の出の下座音楽になったが、その歌は今絶えた。

傾城の登場場面の曲を残す現存最古のものは『二人椀久:1774』で、スガガキ合方に続くくミーミーレーファー・ミミードシード…の合の手である。この三味線の手は『新曲高尾:1782』『関の扉:1784』以来、明治中期の『三保の松』まで、邦楽で傾城の出・導入動機・旋律主題として常に使われてきた。

古い傾城の出では、まず出端の鳴物で傾城が登場、八文字を踏み出すとヌメリ歌が賑やかに囃されたと思う。今の短い傾城の定形旋律とは違い、それに続く全曲は、『官女:1830』の「友のぞめき……」で反復される長い合の手であったらしく、これが本来手付“ぬめり唄の合方”であったかもしれない。

このように八文字演技に一定の伴奏が使われたとすれば、無音の廓内の道中とは違い、八文字を踏む女方の所作には音楽構造に応じた振付の舞踊性が加わったのではないか。

②舞踊性。評判記は傾城二人の揚屋入(南部十三鐘:1700)や突出し女郎と傾城の「二人並びての道中(傾城乳母桜:1701)」や「少将、五郎に日傘さしかけられて道中(吉祥鷲曾我:1721)」を示す。繰りの『御所桜堀川夜討:1737』も「里に名うての太夫職、ぬき八文字のつれ道中」と語る。これら二人道中・連れ道中は、演者二人の動作を揃え・または役柄の差の対照を生かすためにも、事前に充分な作舞構成による振付が要るであろう。

また「傾城大淀、手掬うたれて道中(傾城来満舎:1721)」、佐野常世の女房が「振袖ぬぎて道中姿の傾城風(鉢の木女御教書:1723)」、姫君の「八文字の道中を鈍にする身ぶり(富館金矢車:1734)」、家老娘の「わが身を売り、俄に道中揚屋入の稽古(宇多源氏蟻面箱:1754)」、「夫に望まれ傾城の道中の体をして見」せる武士の妻(傾城紫雲山:1762)等々での、手を縛られた傾城や上流階級の妻や娘が試みる不慣れな道中八文字には、劇の状況と役柄の差に即応する新振付を見せたであろう。

③スペクタクル性。さらに、「傾城あまた笠さしかけての道中(傾城乳母車:1701)」や『花館愛護桜:1713』以後の助六物演出は盛大な道中行列を見せ場とし;傾城「花見の道中(傾城来満舎)」と同年の近松『津国女夫狐:1721)の「扱々ぎょ

うさんなる揚屋入」や「行列振らせて揚屋入(菊流天下太平記:1760)」その他、序の口明けや四段目に多人数の行列を引連れる賑やかな道中場面が始まった。そして—

後の『助六』の揚巻の行列演出では11名から20名以上の人数が従うに到る。江戸中期初頭=1680年代の師宣の図巻は計7名、18世紀から幕末迄の絵画では最大限11名を描くので、舞台の傾城道中は正真の誇張された“絵そら事”だった。

④古態八文字の継承と修飾変形。盛期八文字の始まりは、若女方が舞踊を担当する時代になっていた。若女方は変化物で男を演じたほか、若衆姿で男同然に踊る場面が芝居の見せ場にもなっていた。古浄瑠璃『定家:1702』第三段は、小倉山の定家居を訪れる式子内親王が大小を腰にさした男装で、侍女も供男の姿。また半太夫節『総合源氏色安宅』を今に残す河東節『浄瑠璃御前槍踊』も、姫の勇しい男振りを見せる景事;一中節『都若衆万歳』も同様である。歌舞伎舞踊も同様で:

『二人椀久』の初演=1734や『水仙丹前:1755』のほか、中村富十郎や一〜三世瀬川菊之丞や四世岩井半四郎等々、若女方が若衆から奴・女助六・女弁慶から女暫まで、丹前や六方から押戻しの荒事までを舞台上に展開していたのである。

このような女方の男振りは当然、男まさりのイキハリが命の傾城の八文字にも移入し、奴ぶりの初期八文字類型A~Eを劇場内に再現し、盛期八文字類型F~Mにも勇壮な力点を追加する修飾変形を加えたことであろう。

その例を評判記に見れば:前出『鉢の木女御教書:1723』の引用文の前後には「佐野女房…道中姿の傾城、これも気に入らぬと(夫の)常世が頭を振るに、梅花を大小にして大坂嵐三右衛門が丹前六方(の真似)」がある。河東節『恋桜反魂香(1751)』も、お七が恋文を焼くと吉三が出現し「お七も嬉しき紫のゆかりほのめく仲の町、源氏の君を手本にて熏る大小攪み差し、振って振りだす道中は、外八文字大やうに」と女の若衆振りの独り廓話になったかと推定される。

このように劇場の八文字は、古い振出し八文字類型C~Eをも長く保全・存続するとともに;新しい外八文字類型K~Mの盛行を増強し、次に述べる終期八文字の中心的位置を占めてゆくことになる。