

# 八文字技法

——その江戸時代後期における舞踊化——

上 林 澄 雄

宝暦中に吉原遊廓の太夫職が廃され、高級妓が揚屋入道中を行った揚屋も消えた。深川の岡場所を扱う最初の洒落本『辰巳の園：1770』に続き、江戸の岡場所70余の案内記『婦美車紫鹿子：1774』や吉原・深川・品川の三遊里を描く黄表紙第一作『金々先生栄華夢：1775年』が刊行され；永く現世の理想郷として遊客を集めてきた吉原も、町人独自の経済意識と文化観の成立普及とともに、格式ばった傾城よりも安直な岡場所私娼——特に気取らぬワッカリした（率直・淡泊・生のまゝで自然な）態度と言葉使いの深川芸者——を好む時流に抗し得なくなる。かつて初期八文字→盛期八文字の転換点か、仮名草子→浮世草子の移行期に一致したように、洒落本と黄表紙の出現は花々しい太夫道中の盛時が終り、終期八文字（1780年代～1870年代）が始まったことを示すものとなる。

## 1 花魁道中の変遷

1780年前後の約五年間刊行を続けた湖竜齋描く大錦揃物『雛形若菜（の）初模様』は、妓楼名と源氏名を記す遊女総計140人以上を個人別に紹介する大シリーズで、その大多数は道中歩行の描写。同様の揃物は政演＝山東京伝の大判二枚続『青楼名君自筆集：1783』（題簽『吉原傾城/新美人合自筆集』の袋入画帖仕立て翌年再刊）→清長の堅大判『雛形若菜の初模様：1785頃』→栄之の同形『若那初模様：1797頃』として続いた。

このように江戸後期には、太夫に代る最高妓となった呼出し女郎が、仲之町の引手茶屋からの遊客の呼出しに依る往路と、客と連立ち自分の妓楼へ戻る復路で道中を行った。また次位の昼三女郎や中級妓の座敷持ち女郎も、（妓楼内の格子内に居並んで客を待つ下級妓とは違い）仲之町の引手茶屋前で待機する仲之町張りへの往路と、客を得ての妓楼への復路で道中を見せた。さらに栄之『若那初模様』の追加作『角町/松葉や/初ふね：1797頃』が示すように、半籠（中見世）の一分女郎さえも二人禿を随えて道中を行った。このほか道中は正月や八朔の紋日や、突出し披露の茶屋への挨拶廻りの際にも行われた。

太夫も揚屋も廃されない島原や新町では、むろん従前通り道中が存続した。さらに三都の大遊里以外の廓でも道中が続いた。品川の遊女も「大抵

吉原をまなぶ」と云われたように、道中を見せた〔舞踊学13号P.P.3, II 2(3)参照〕。——江戸後期に多く刊行された諸国の名所図絵や名所絵は、京島原や大坂新町をはじめ、天津その他の各地遊廓での道中行列図を描いている。

### (1) 八文字技法の停滞

京伝の黄表紙『江戸生艶（うわ）気樺嬢：1785』は廓抜け女郎と相手の男の道行を、浄瑠璃モドキで「昔となりし中の町、外八文字もこふなれば、内八文字に辿りゆく」と描出するが、同場面の作者自身の挿絵の女は、腰巻一つで両足を横に2足長（片足の縦の全長を単位とする両踵間の距離）ほど開いた60度外向足の佇立姿勢を示す。故に文中の「内八文字」は中の町……外八文字……内八文字の対句修辞法による無内容な言葉のアヤにすぎない。

同作者の『古梨三娼：1787』の「およしは早や歩行（あゆみぶり）も八文字の癖を隠して白地めかす」と『志羅川夜船：1789』の「からんころんと駒下駄に蹴出し棲の八文字」を合わせ考えれば、遊女はなお外八文字を踏んでいたのである。

また三馬も『傾城買二筋道：1798』の寄稿序言に「虚と実（嘘と眞）の中街（仲之町）、通と不通を汲頌（くみわけ）て、意気地を磨く心の駒下駄、いやな風には蹴出し棲の外八文字ふるもあり」や、自作『傾城買百物語：1799年』の「引続いて突出しの女郎、やりてが肩に手をかけて、まだちとたらぬ外八文字、そりみになって入りくる」と記している。

——以上の引用例からして、遊女道中が盛期八文字類型K～M＝外八文字1～3（舞踊学13号P.P.3参照）を、なおも続けていたと推測できる。

このように黄表紙は道中歩行描写を続けていた。ところが1800年以後には、黄表紙は敵討物を主とする合巻に、洒落本は滑稽本と当世町人の恋情生活を描く人情本に移る。現代小説の関心は傾城から芸者や当世風一般女性に集まり、八文字への言及がほど絶えてしまう。これは終期八文字が、盛期八文字になかった新味を少しも示さず、作者の関心から逸れていた事の反映であろう。

したがって19世紀の遊女八文字技法の実際を知るには、依るべき文献がないので画証に頼る他はない。それを概括すれば：終期八文字の絵画は、盛期のそれと同一の足形を示す。江戸中期から明

治初年迄の膨大な数量の肉筆や版画の傾城歩行図を仔細に検当すれば、湖竜齋『雛形若菜の初模様/鶴屋内/つるの尾：1780頃』（図1参照）のように、花魁が画面斜め左向きで右足を踏出した外向足角度（外向足の分度器による画面上の角度測定値）が30～50度、斜め横に開いた足幅が1～2足長の足形が、最も多く見出せられる。

だが、これら半側面描写図の被写体の実際の外向足度を示す投影図法による下面図は、ほぼ60～90度に相当する。その足形は、第一歩を基本足形の外向足を斜め右前に（体正面の斜め右45度方向へ）開脚度1～2足長で踏出し着地した際の足形に等しい。——この足形は振出し八文字＝類型C～E（舞踊学12号P.P.4参照）の挙動2の完了時、および外八文字1～3＝類型K～Mの挙動1の完了時の足形に等しい。

これら挙動完了後の足形の他に、第一歩を始める動作中の足形を示す図もある。歌麿『青楼絵本年中行事：1804』の『新造出しの図』は、左足を地表に対し斜め左前へ20度蹴上げ、北溪の長版“新年の花魁道中”（“印内は無題画の慣用題名や所蔵者命名の題名を示す）静嘉堂文庫蔵は、図2が示すように右足を地表に対し斜め右前へ45度蹴上げた着地前の宙に留まる足先を描く。

ところが1830年前後からの花魁道中を描く豊国・広重・英泉その他は、行列の盛大な編成規模や夜桜などの背景描写に力を注ぎ、八文字技法は片足を踏出した外向足歩行以外の特徴を少しも示さず、安永天明の交から文化文政の交までの道中図に見られた蹴上げ動作の足先を描かない。この事は、終期八文字の後半期には遊女の道中歩行法が著しく簡略化され、単なる外向足様式歩行に到った変化を反映するものかもしれない。

とはいえ、安政万延の交に描かれた国貞の三枚続“廊の明け暮れ：1860頃”の名古屋博物館蔵・

無款下絵の中一枚（図3）は、妓楼の二階廊下で姉女郎が上草履ばきの左足を地表に対し斜め上20度に向け・体外へ斜め横前2足長も蹴上げたままの姿を描き、それを道中着に盛装した新造がまねて三本歯の駒下駄の左足を全く同形に保っている所を示す。

この姿勢を示す動作を盛期八文字類型に求むれば、それは、①類型K＝外旋揃え足八文字の挙動3の前後往復の余勢で蹴出す外旋左足、②類型L＝内外旋八文字の挙動2の内旋足を引戻した余勢で蹴出す外旋左足、③類型M＝前後内外旋八文字の挙動2の内旋半円を外旋弧に転じた左足が、それぞれ着地する直前の動作に担当する。してみれば外八文字類型K～Mの技法は、江戸後期を通じて幕末まで踏襲されていたと推測できよう。

既述の「此棲をかふ取、外八文字の繰出し歩み」と教える場景〔舞踊学13号P.P.3, II 2(3)類型Lの説明中の引用例〕は、そのまま突出し新造に八文字を教える姉女郎を描く図3の叙述になっている。このようにして道中法の正格は、一部では代々保持存続されていたのである。

——以上の所見を総合すれば、遊女の外八文字は一部では盛期八文字技法の維持を続けていたらしいが；広く一般例を見れば、文化文政頃から技法の簡略化が始まり、道中行列の編成規模の増大に反比例して、技法の簡略化による退化を進めていたと思われる。

## (2) 道中行列規模と八文字技法との関連

傾城道中の行列編成の規模を時代別に通観すれば：①初期八文字はごく小人数の供廻りで始まり、盛期八文字への過渡期に当る1680年代の師宣の肉筆絹本“四季風俗図巻”では、高級妓（太夫または格子）が二人禿と振袖と留袖の新造2に遣手と妓夫を随え、計7人の行列編成に到った。統

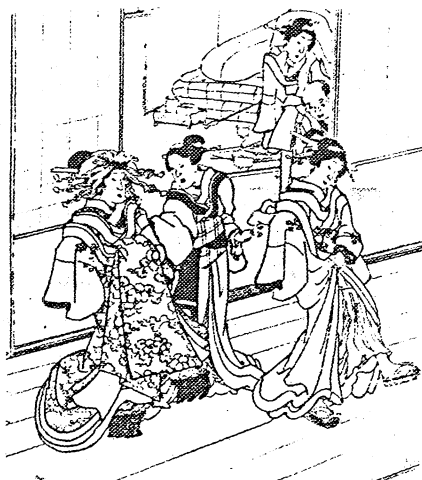
図1



図2



図3



いて――

②盛期八文字では、祐信の墨摺絵本『百人女郎品定：1723』中の「京嶋原/太夫」・同じ頃の吉原を描く絵本着色の長亀“張見世の図”太田記念館・政信『新吉原大門口中之町浮絵根元：1740』その他によれば、吉原の太夫職廃絶までの行列編成は、高級妓（吉原の格子と上方の天神を含む）1・禿1～2・新造（上方の引舟を含む）1～2・遣手1・妓夫0～1の計4～7人であった。

③終期八文字では、春潮の大判三枚続“江戸町の図：1792頃”Musée Guimet蔵・既述の歌麿『新造出しの図：1804』・英山『青楼美人春手枕：1811頃』・天保期の広重の『江都/名所/吉原桜之図』と『浪花名所図絵/しん町/九けん町：1834頃』その他によれば、町抱え金棒曳の先払い0～2・二人禿・花魁・振袖新造1～4・留袖新造0～1に番頭新造・傘持（夜間は堤灯持）遣手・妓夫の総計8～14人の多人数に達した。おまけに遊客も一人または数人が列に連った。

この多勢な行列編成では、「左右の対の禿、歩みながら眠るほど静に」進む（俗つれづれ：1695）とか「前へ行くやうで一町のうちに十間は跡へ戻る算用、お出遅しと待つ上からは、悉皆蛞蝓の江戸行也（好色貝合：1687）」と記された極度に緩慢な盛期八文字の演技速度は、とても守られない。こうして道中法のテンポは早まり、八文字の簡略化と衰退を促す要因となったと思われる。

――道中行列の規模増大は明治初年まで続いた。だが八文字は単なる外向足の様式歩行に近づく退化を示し、明治22年の周延画『里の花廓能賑』はザンギリ頭の妓夫を随えた「角ゑび/若柳」と「角海老/玉鳥」の歩き姿は、片足先だけを描き八文字技法の特徴を見せるものではない。

## 2 一般女性の外向足様式歩行

早期八文字以来、一般女性も様式歩行時には八文字を用い、盛期八文字を通じて婦女八文字の流行は普及していた。ところが京の筆者によるハウツー物『女子愛敬/都風俗化粧伝：1813』の「手足の部」には、「生質（むまれつき）の外髑（外わ足）を内わに見せんとて、足を千鳥にはこび歩行（ある）く人あり……足をもじりて……の歩行きぶり」と説明して、前足の踵と後足の爪先が一直線上を常に踏む歩行法を図示する。（その踊跡略図は、 $\langle \diagdown \cdot \diagup \cdot \dots \rangle$ ）。

この閉脚外向足歩行（横方向への開脚度ゼロの直進歩行）は、江戸の船客の船頭衆の細長い船板上の歩き方の様式化で、細い足場板を歩く鳶人足から気負いを誇る職人等の下級町人へ、更に巽芸者から江戸芸者一般へと拡まった様式歩行法に等しいものである。

また同書は、両足を踵一つ分ほど離して平行に揃えた図を掲げ、「あしくびを……真っ直にそそえ、足先を図のごとく真つすぐにはこび歩行く」微開脚平行足歩行を理想の歩行法として勧める。そして結語は「すべて歩行風俗（あるきぶり）は何となくすらりとありたきもの也」で、外向足も内向足も避けた自然歩行に近い平行足歩行を最良のものとしている。

だがしかし本書の挿絵は顕著な外向足を示す。書中の多数の画の中で両足の足形を明示する全身図の全てを掲載順に見れば：①外出着の奥方は1足長40度の外向足歩行、②室内の奥方は1足長70度の・③授乳中の女房は微開脚50度の佇立姿勢、④花魁道中の横で禿と遊ぶ（茶屋の）娘は1.5足長45度の・⑤外出着の娘は1足長75度の外向足歩行、⑥賤の女の母が歩き娘が立つ図の両人は共に軽開脚50度の外向足で描かれている。

してみれば同書は微開脚平行足歩行を理想として説くが、挿絵は当時の一般婦人の様式歩行の足形を描き；それは外向足角度40～75度（投影図法による現実の外向足度は約60～90度）で、八文字技法簡略化による遊女と同様の外向足様式歩行を行っていたと思われる。なお京都書林仲間上組の文化三年『板行御赦書目』に「都風俗化粧伝 作者春曉斎」とあり、同書の著者と絵師は同一人物らしい。

また幕末の紀州藩家老の侍医・原田某の『江戸自慢』は、江戸の「女は……いづれも男の如く外八文字ゆえ、尻小さく眞の柳腰にて……足の達者なる事は飛脚も降参」と記す。これは江戸芸者の閉脚外向足歩行が一般女性にも及び、小股でスタスタ足早やに直進する（小股の切れ上った）歩き方が、婦人の様式歩行法として流行普及した事を示すものであろう。

――以上の所見を総合して：江戸後期の女性様式歩行法は顕著な外向足歩行が全国的に行われ；幕末に近づく江戸では、人類の自然歩行である軽度開脚・微外向足歩行により近い閉脚外向足歩行を、歩幅狭い足早やの直進に改めた歩行法も加わったと推測される。

## 3 劇場八文字の盛行と完成

遊女と一般婦人の八文字技法の変化とは対照的に、盛期八文字の芸術化を進めた歌舞伎女方〔舞踊学13号P.P.5, II 3（2）参照〕は終期八文字技法を更に磨きあげる。それが菊之丞3～5世と半四郎4～5世だが、また立役で変化舞踊その他の女役を演じた歌右衛門3～4世と三津五郎3～4世は、一層の技法推進者となる。

### (1) 古態八文字の復元と維持

これら歌舞伎俳優による八文字技法の特性を眺めてゆけば：天明元年＝1781年に江戸の芝居も二

番目を世話狂言として独立させ、やがて巽芸者を扱う二番目世話物が増え、世話の芸者と時代の傾城を対照的に際立てる演技法が成立する。それは日常の起居振舞で芸者は当世風にシャキシャキ機敏だが、傾城は古風で重い威厳を見せて動き、特に歩きでは芸者の足早の閉脚外向足歩行に対する盛期八文字技法の丹念な遂行を深めることになった。

『助六廓花見時：1799』の『揚巻の初役は久桑（桑）三郎にて……初日に白銀太夫……見物して居て瀕（しき）りと気を揉み、染屋へ入りてからいろいろ教へし……又六代目も同じ頃、柳島の弟紫若揚巻をせしとき、惣漫ひに八文字の踏み様……傍にて教へし』と三升屋二三治の『芝居秘伝集』が記す。これは八文字技法が、父の四世半四郎から子の同五世へ・また兄の同六世から弟の同七世へと、代々一家相伝による伝授継承を重ねてきた事を示す。

同じく助六物『助六曲輪名取草：1782』を描く春好の細判三枚続“五世市川団十郎の意休、初世中村里好の揚巻、三世市川八百蔵の助六”Honolulu Academy of Arts蔵の三人は開脚度1足長強で立ち；助六・意休・揚巻の外向足角度は、それぞれ130度強・140度弱・150度で、揚巻が最大の外向足度を示す（図4参照）。

このように甚しい外向足の傾城足形は、女のカブキ者と遊女歌舞妓の初期八文字からの古態で；盛期八文字になっても、重長画『六条通四だん目/すまあかしきせる/狂女/丹前道行……：1720頃』（図5）の「明石」の横へ広く前に僅かに踏出した1足長開脚・180度弱の外向足角度の足形が、その一例である。

丹前道行のこの足形は、初期類型E＝丹前ふう振出し八文字の片足を踏込んだ時の足形に等しい。同類型群C～Eの原形である力足は、大地を垂直に踏締める地固め咒術が起源らしいが故に、六法も丹前も前進するよりは居所に近い・狭い移動に留まるわけである。

図4



図5



図6



この足形から傾城が一步踏出す時は、『稔来巽曾我：1724』取材の利信画『大磯のとら/山下金作』（図6）の蹴上げ足を示すだろう。初期八文字（舞踊学12号P.P.3参照）のI 2(4)類型Eで例示した近松『世継曾我：1681』の虎の八文字の動作が、以後助六物の揚巻を含む曾我物傾城の祖型として続いたからである。

蹴上げ動作は類型AからL（舞踊学12号P.P.参照）までの凡ゆる八文字技法に使われてきた。だが、後期八文字の花魁の蹴上げ足（図2・3）と初期八文字末のそれ（図6）とを比較すれば：歌舞伎女方の蹴上げはより生気に満ちた勢いがあり、支持足の外向度が著しいという差異を示す。

このように江戸後期の劇場八文字は、同期の遊里八文字の停滞や衰退に反して、初期以来の古態を長く維持存続させたと思われる。

(2) 八文字技法の新創意と総合

八文字の主題旋律定型化〔舞踊学13号P.P.5, II 3(2)参照〕の早期例は『長唄・吉原雀：1768』『二人腕久：1774』『新曲高尾懺悔：1782』らしいが、どれも演出振付を残さぬ故、定型旋律も後代の追加かもしれぬ。それで『関の扉：1784』『戻駕：1788』『傾城浅開嶽：1792』あたりから定型旋律が使われて確立したと見たい。

だがしかし、上記の6曲の八文字演者の役柄は道中時のナマ身の傾城ではない。傾城の亡魂や幻影や精霊で、駕昇き人足の傾城模倣さえもあり；みな現実の道中行列を捨象して独立分離した八文字技法そのものゝ舞踊化としての振付演技の展開が眼目になっている。

こうして歌舞伎八文字から生れる新技法は、まず『戻駕』で禿を妓夫にした与四郎が太夫道中をまねるワル身八文字。これは後に「花の道中柳腰（まかしょ）」や「花魁道中に引替えて（関三

奴)』その他に頗用され、上げた片足先で宙に輪を二三回描く。この――

#### 類型M' = 足先廻しワル身八文字

は、類型M = 前後内外旋八文字の戯画化で、その挙動1の足先の半円二つを逆に続けるS字形を全円に改めた簡略化に当たる。

さらに類型Mの足先の逆方向への半円二つが描くS字形運動と・類型M'の全円運動とを合併すれば、逆方向の全円二つが描く8字形運動が生れる。これを――

#### 類型N = 前後円転八文字 (外八文字4)

とすれば、動作法は挙動1:基本足形の右足で体前に逆時計廻り全円を・続けて体後に時計廻り全円を描き、続けて体前斜め右に蹴出して着地;挙動2は左足で挙動1を順次左右交替して反復;挙動3以下は挙動1~2を反復する。踊跡略図は、  
<○←○\・○←○/・……<。

『関の扉』と『戻駕』の振付師と作曲者は同一で類似点が多く、後者は前者のパロディの趣きがある。後者でワルミ八文字を行った初代仲蔵は、前者で三世菊之丞の傘持ち妓夫を演じたので、類型M'は同菊之丞が前者や『新曲高尾懺悔』で見せた八文字のモジリで、類型Nもそれからの修飾発展なのかもしれぬ。

類型Nは更に挙動1を複雑化して、引き足に続く体後の逆時計廻りと体前の時計廻りとの全円に続けて前へ半円を加えて着地する等の派生類型をも生んだであろう。いずれにせよ本類型群は、早ければ既出の「くるりやくるりとぬめらしゃんす:1720」に・遅くとも三世菊之丞と五世半四郎の『女戻駕:1805』に見られたものかもしれない。

また創意に富み多くの型を始めた三世歌右衛門は、初期八文字末から傾城事の本場だった上方(舞踊学13号P.P.5, II 3参照)の舞踊に堪能なので、彼の『仮初の傾城:1811』も類型N系の技法を発展させていた可能性がある。更に内八文字1 = 類型Fを加味した最も複雑な技法の――

#### 類型O = 前後円転揃え足振り八文字 (外八文字5)

を創始したかもしれぬ。その動作法は、挙動1:類型Nと同一の体前体後の全円の8字形に続けて、体前へ逆時計廻り半円を加え、斜め左前へ着地;挙動2:左足を右足に平行に揃え;挙動3:右足を振り斜め右へ向ける。挙動4以下は、挙動1~3を順次左右交替して反復。踊跡略図は、  
<○\・○/・……<。

四世歌右衛門も「とめて素足の八文字(恋傾城:1828)」や「雪の素足の八文字(八月傾城:1840)」で、道中でない一人居での裸足の八文字振付演技に類型Oを活用し;特に左甚五郎役の『箱入あやめ木偶(人形):1843』では相手の「難波好みお山人形」役の年下の十二世羽左衛門

を・また『京人形:1847』では後輩の四世梅幸を指導し、上方の花魁らしさが充分に発揮できる本類型を活用させたであろう。

さらに彼は『寿亀(ちよ万代)荒木新舞台(島台):1842』の宮島ダンマリで、阿古屋実は怪盗菊王丸に扮し、傾城姿で六方八文字(傾城六法とも)を踏む花道引込みを見せた。類型Oの女の花やかさに男の力動感を合わせて考案されたこの盛大な新技法が――

#### 類型P = 六方八文字

で、その動作法は、挙動1:腰を左へ振り右手は前・左手は脇前に構える;挙動2:腰右捻りで左手を前に出し右手は脇前に引く;挙動3:右手は逆時計廻りで頭上に振り掲げ左手は斜め後へ引く;挙動4:右手を時計廻りで前下へ出して右足を踏込む;挙動5:左足を右足横に揃える(以上はタグリ六法)。挙動6:右足で体前逆時計廻り全円と体後時計廻り全円に体前逆時計廻り半円を加えて描き、斜め左前に踏込む;挙動7:左足を右足に平行に揃える;挙動8:右足先を斜め右に振り向ける。挙動9以下は挙動1~8を順次左右交替で反復。踊跡略図は、  
<\・<・∞\・/・/・</・<・∞\・∞・<・……<。

本類型Pはそれ以前の八文字技法の特徴を残らず取入れた最終的集大成になる。即ち、早期の遊女道中の揃え足反復進行の八文字 = 類型A・B(舞踊学12号P.P.3参照)に、力足・六方・丹前による振出し八文字 = 類型C~E(舞踊学12号P.P.3参照)から、内八文字1・2 = 類型F・G(舞踊学13号P.P.2参照)や、内旋揃え足振りの類型H・J(舞踊学13号P.P.3参照)を取入れた外八文字1~5 = 類型K~O(舞踊学13号P.P.3参照)までの全ての技法が編入されているのである。

――江戸後期を通じて、歌舞伎俳優の傾城役は八文字技法を幅広く学び、詞曲に応じて適切な技法を選んで実演し続けたと思われる。

#### (3) 一般舞踊家の八文字

劇場音楽以外の演奏用の歳旦物を含む祝儀曲が、江戸中期に始まって以来、漸次活発に作曲されてきた。既に劇場を離れていた一中節も、八文字定型旋律の成立後に、「振って振出す八文字(廓の春)」を・同じく河東節も「月に名を負う八文字(廓八景)」等を開曲した。

やがて清元「松の位を見返りの(北州:1819)」・長唄「花の装いに松の位の外八文字(桜狩:1851)」・常磐津「初着二度着の八文字(常磐の老松:1860)」その他の演奏曲が、江戸後期半ばから、市井の踊師匠の間で演じられてきた。その振付は(八文字技法が簡略化され、振付も花魁ではない遊客の道中を眺める振りに改められもする現行の振付とは違い)、終期八文字類型K~O = 外八文字1~5を充分に使う振付なのであった

う。

—以上の所見から、江戸後期中葉からの遊女の八文字技法の萎縮衰退とは対照的に、劇場及び市井の歌舞伎舞踊専門家は、江戸期の終り迄の間、ずっと八文字諸類型を維持し存続させていたと推測できるのではないか。

### 5 八文字の崩壊と変質

明治21年=1882年の演芸矯風会公演『北州』の「外八文字を踏む所」ほか吉原の描出が「矯風の目的を達せず……弊風を助くる」のみと新聞雑誌に激しく非難された（詳細は1989年5月号「邦楽と舞踊」の拙稿『北州・その九』）。翌22年には遊女お軽の役を嫌った九世団十郎を賞讃する新聞社説も現れた。女方演技の基本は傾城にありとする歌舞伎伝統の原則が、こゝで否定されたのである。この世潮につれ、女方獅子物前シテの傾城を姫の

役に改め、変化舞踊中に数多い演目「何々傾城」の大部分が廃曲化され、傾城八文字技法の省略と矯風の“改良”が始まったのである。

その結果として生れたのが「風俗画報」連載『踊百番』の『関の扉（明治28年9月）』の道中場面図（図7）で、右足を小さく内向足で踏出した姿。こゝに外八文字を全廃した邦舞現行の内八文字ふう技法が早くも既に描かれているのである。

歌舞伎八文字の伝統を完全に否定したこの大転換の起源は、明治10年代の第二次欧化期の時代風潮にある。明治5年の学制は、男女別なき教育で西洋学術の吸収に努めてきたが；明治10年の文部省直轄の東京女学校廃止に続き、明治12年の「知識ノミヲ尚（尊）トビ……品行ヲ破リ風俗ヲ傷（損）フ」洋学を斥け「自今以往……専ラ仁義忠孝」中心の服従による上下支配関係の絶対化を説く儒教的『教学聖旨』を男女別に実施する教育令によって、文教政策の抜本的転換が確立されていたのである。

これに応じて明治13～16年には、女の袴姿を淑女らしからずとして禁ずる女学校が増え、明治15年には女子体操を「股を広げさせ……有られも無き眞似をさす（東京日々7月10日）」との非難記事も出た。女らしさを押付けて人間らしさを許さぬ時流に敏感な芸者は、明治15年の石版『東京今春芸妓於柳』（図8）が示す閉脚内向足歩行を見せ、世相を描く浮世絵にも同様の姿態描写が増えだした。

明治16～20年の第二次欧化期でも内向足の流行は強まり、探景画『新吉原はん栄之図：1885』の花魁さえ内向足を示す。明治20年の鹿鳴館批判に始まる国粹主義は、女は女らしくの男女有別の世潮を更に高め；必ず閉脚外向足で描かれてきた禿

図7



図8



図9



図10



さえも、上記『踊百番』明治28年6月の『戻鴛』(図9)では内向足歩行を示す。これを明治6年守田座上演での『戻鴛』を描く三枚続中一枚『禿たより/沢村訥弁』(図10)と比べると、雲泥の差がある。

同様に豊国『姿八景/さらしめの/落雁/市川団十郎:1813』(図11)ほか数多の力婦の甚しい開脚外向足の定式と、『踊百番』明治30年8月の『晒し』(図12)との比較は、本来の役柄解釈の伝統を無視して、凡ゆる女を例外なく女らしい内向足で表現した新気運の力を充分に示すものだろう。邦舞の女馬子・黒木売・女軽子等の女性労働者も、鳥追・飴売・白酒売の下層女芸人も、賤の女も、みな一律に貞淑な足形に改められたのも当然の時勢なのであった(拙稿『手古舞と「改良」思想』1979年2月「芸能」誌を参照)。

更に明治31~34年の『金色夜叉・不如帰』からの新派女方の演技、明治35年の岸田半古と鑄木清方の美人画からの日本画、明治37年から流行した板摺り絵葉書の美人画、大正前期までの女方を使う日本映画は、内向足歩行を全国津々浦々に広めた。このようにして、古典バレエのIes positions fondamentalesほか凡ゆる古典舞踊が定める佇位静止時の基本足形を用いない現行邦舞に見られる世界無類の様式的立位姿勢の足形である逆V字形(足先を閉じ踵を開く)足形も、明治30年代に創始された。

陰は閉じ陽は開くとの儒教的形而上学に応じて、女は常に内端(うちば・控え目・内わ足)であるべき者とする女性観は、こゝに文字通りに体现され現覚化されたといえよう。

以上の時代背景を反映して成立した今の邦舞八文字技法は、明治中期から大正初年の間に形成され、基本足形を内向足(または閉脚平行足)に改め、内八文字の内旋以外の江戸時代の八文字類型の全技法を廃した新技法となった。

これと同様に、八文字の語義解釈も改められた。江戸後期の国語学者・太田全斎の『俚言集覧』は「八文字は足を開いて踏を云」と規定し、それが開脚外向足歩行である事を端的に示す。ところが『大言海:1891』以来、「現在における最高最新の解説を集成し……現代の学界における古語研究の結論を示す」と序文に記した「古語大辞典:1983」に至るまで、実は17世紀末の僅々15年間の盛行後は外八文字類型L~Pに部分的に編入された内八文字を、江戸の外八文字に対する上方の伝統技法と見なし、外八文字基本語彙の抜き足・浮歩み・蹴出し歩み・外八文字を「静かに」「しとやかに緩慢」な動作法と規定し、外八文字技法を現行邦舞の内旋振り足歩行法=類型J'に等置する解釈(舞踊学12号P.P.6, II 1参照)を一貫継続してきたのである。しかも国語学者だけではなく、国文学者も明治末から現在まで、上記と同一の八文字解釈を定説として説き続けている。

図11



図12

