

# 歌舞伎舞踊における「衣裳」と動作の関連について

石田 久美子

はじめに

日本の伝統芸能において、それぞれが供えている極めて特色のある諸要素のなかでも、その扮装は日本の芸能の発達において極めて重要な役割をはたしている。日本の伝統芸能上、人々の扮装に対する関心の深さを窺わせる文献は数多く、扮装の凝ることによって、役者と見物とが一体となって、ますます芸能に対する熱烈さを高めていったことを推察させる。伝統芸能における扮装の魅力といっても、成立発展の歴史や様相において複雑多岐をきわめており、なかでも歌舞伎は発生地や時代により、思想、趣向がみな微妙に違う。歌舞伎はその発生から現代に至るまで四百年におよぶ歴史のなかで、先人達の創意工夫によって著しい発展を遂げ、これを芸術の域まで高めた。この歌舞伎の発達において最も重要な要素として「衣裳」があり、これは時代の変貌と伝統の積みかさねによる役柄の多様化につれ、歌舞伎役者の「衣裳」に対する強い思い入れもたすけて、その材質、色彩、文様、形態、染色、縫い取りに至る、あらゆる面において今日の歌舞伎「衣裳」の美が完成された。本研究では歌舞伎史上、第一次完期と称される元禄期に端を発した歌舞伎舞踊の「衣裳」に主眼をおき、その成立・発展の歴史を概観した上で、如何にして、さらには如何ほどに舞踊表現の上で重要な役割を果たしているか、検証をすすめてゆきたい。

## 一. 振袖出現と歌舞伎舞踊の発達

元禄期は歌舞伎発生から約百年が経過し、第一次の完成を迎え、後世から元禄歌舞伎と呼ばれるものになった。更にこの期は服飾の上でも一変し、菱川師宣画「見返り美人」に代表される袂を丸くそぎとって半月状に縫い込んだ所謂「元禄袖」というものが流行し、やがてこれが女性の袖の通常となっていった。確かに古い時代の画証によれば、どの婦女の姿も豪華絢爛な縫箔、摺箔、総鹿の子の小袖姿であり、この仕立を見ると袖の桁が短く、身幅が広く、身丈はつい丈である。帯は細帯で結び目も前帯、後帯、横帯と自由であったことが推察される。このような着物を着装した姿は元禄期を境として、袖の桁と丈が長くなり、帯幅も広くなるという変化が生じた。『舞踊図』には安土・桃山時代となって、黄金時代を迎えたわが国の当時の世相をしからしむべく、絢爛華美な小袖を着

装した女性の舞姿が描かれている。この舞姿からも知れる通り、歌舞伎は阿国歌舞伎以来、女歌舞伎、若衆歌舞伎を通じて、その時々のお装束の特色を取り入れながら、扇をもつなどの工夫を加えて特色な手振りを生み出してきた。従って元禄期に発したこの長い袖も、この期の一大特色として歌舞伎舞踊に新しい趣向・要素を吹き込んだことは疑いない。郡司正勝氏の著書『おどりの美学』にはこれに関する興味深い記述があり、郡司氏はここで、『日本の演劇の歴史と称するものの大部分は実は舞踊の歴史だといってもあながち誤りではない。』と日本演劇史における舞踊の重大性を裏付けた上で振袖について次の如く著わしている。『所作事の成立に次いで、女方芸術としてのかぶき舞踊の表現技術が、美が、一変するのは、衣裳をその生命とするようになった振袖の発生に負うところが甚大であろうと考えたい。したがってかぶき舞踊は振袖出現の前後をもって一線を劃することができるのではあるまいか。』この記述から、元禄期における振袖の出現がそれ以前とは異なった表現や味わいを齎したことを認識するとともに、歌舞伎舞踊における振袖の重要性が伺い知れる。よってこの検証をすすめてゆきたいが、その前に振袖の誕生からその変遷を辿っておきたい。

今日、振袖とは未婚の若い女性が盛装時に着用する袖丈の長い着物を意味する。袖丈に応じて大振袖・中振袖の別はあるが、元来、袖の長さとは直接に関係をもつものではなかった。「振り」は、袖が見頃に縫い付けられていない袖付けから下の部分の名称であり、この「振り」がある着物を元来は振袖と呼んだのである。近松門左衛門が享保三年二月、竹本座に書き下ろした浄瑠璃『日本振袖始』は振袖の起源を見る上で大変興味深い作品である。これは近松門左衛門としては唯一神代の時代に世界をとった作として知られており、素盞鳴尊の八岐の大蛇退治の説話を主題とするもので、第四段「素盞鳴尊道行」のなかで、「稲田姫が熱病に冒された際、恋人である素盞鳴尊が姫の両袖の下を切り開き、脇明けとして平癒させた。後に御身用の蠅斬の剣を一振、袖の脇明けに包み隠したので脇明けを振袖と呼ぶことになった。」という振袖の起源が語られている。尤も、今日の着物の原形である小袖は、室町時代中期から桃山時代にかけて各階層にわたり広く着用されるようになった。当時の小袖の形態は、いくつかの点で今

日の着物とは異なっており、袖に着目すると、今日の女性の着物には全て「振り」があるが、小袖には「振り」がものと無いものを見出すことができる。そして「振り」があるものは若年の男女が着用し、脇明けと称したことが知られている。このような初期の振袖について『日本振袖始』は神代に題材をとりながらも、その特色をとらえ、元来の振袖の意味をよく表している。

さらに、伊勢貞丈『貞丈雑記』（天保十四年）のなかの振袖の変遷についての記述によれば、「小袖にふり袖・とめ袖と云う事、昔はなきことなり。旧記にみえず。小児は陽気さかんにて身の熱氣をもらさざれば病をわずらう事ある故、小袖の左右の脇袖の下の辺に口をあけていきぬきなり。袖を長くする事なし。これをわきあげと云うなり。……わきあげの体、袖の下の所、身ごろをはなれて今のふり袖の短き物の様にありしより、次第次第に袖を長くして風流にしたるなり。」とあり、振袖はじめ、温暖な日本で体温の高い子供の熱を発散させるという実用的な役割をもっていたが、この袖丈が次第に長くなっていき、風流になっていったことが認識できる。袖丈を長くすることは着装の上で華やかさを増すことであり、すなわち装飾的な面が重要視されるようになったということになる。『近世風俗志 守護謄稿』においても、これを確実に裏付ける内容の記述があり、ここからは振袖の袖丈の変遷をも具体的に確認することができる。ここに振袖の袖丈の変遷を時代をおって記しておく。

寛文（1661～73）～天和（1681～84）

：一尺五寸～六寸

貞享（1684～87）～元禄（1688～1704）

：二尺

享保（1716～36）：二尺四寸～五寸

宝暦（1751～64）：三尺

以上のことから女性の振袖の袖丈が江戸時代を通じ、だんだんと長くなっていったことは明らかである。そしてこのようにして出来上がった袖丈の長い大振袖は、江戸時代後期には身分の高い者や富裕な町人の平常着とされ、一般には礼服や晴れ着として用いられるようになった。なおこの期の振袖出現の一因としては〔寛文の反物の改正〕が考えられ、これを機に着物は形態の上からも、染織、模様配置、着こなしの点からも、それまでとは全く異なった変化を来した。そもそも呉服の反物は絹と木綿からなり、これらには幅に特色があった。〔寛文の反物の改正〕では反物の幅を狭い木綿ものに併せ、絹ものが同幅に改正された。これによって反物の長さは従来のものより二尺ほど長くなり、この長くなった部分を仕立て時に袖にもっていき、その結果、袖丈が以前より五寸長くなったのである。この反物の改正による元禄期

の着物の一変に、女性の扮装に新たな風習を吹き込んだのは他でもない歌舞伎の人気女方の舞台扮装であった。この時期著しい発達をみせた女方才であったから、その舞台衣裳は移り行く時代背景の上に変化していった当時の庶民の日常着を基礎としながらも、独自の芸術的表現を展開した。またその蔭には社会情勢の頹廃と奢侈の風潮があり、江戸の女性の美意識と重なり合うものであったことから、かれらの舞台衣裳の江戸女性に与える影響力は甚大で、その歩みをもとにすることになった。かくして江戸文化の爛熟期に至っては、その発展は頂点に達した。こうしたなか、ことさらに江戸市井に影響を与えたのは人気女方才が舞台で用いた帯の結び方がここで登場したからである。この現象と歌舞伎役者の市井への影響力のほどが『日本庶民文化史料集成／歌舞伎』に記されている。この記述によれば、それまで幅三寸五分～四寸ほどであった女方の帯が、荻野沢之丞（1654～1704）が「鳴神」の狂言で帯の見えをよくする工夫として幅広の帯を用いたことによって、帯の長さはやがて八尺となり、寛文・延宝頃よりカルタ結び・吉弥結び・水木結び・立結び引締などがみられるようになった。なかでも吉弥結びと、水木結びにおいては、当時、最も人気を博していた女方才が舞台で用いたことがきっかけでこれが若い婦女の間で大流行した。吉弥結びは上村吉弥（～1724没）が、延宝末より紺屋のお春の帯姿で、結び余りを垂らしその中に鉛の重りを入れて唐犬の耳の垂れた姿を形取ったものを舞台にかけて人気を博し、これが吉弥結びと呼ばれた。この吉弥結びの垂らし部分を長くして水木辰之助（1673～1745）が舞台にかけたのが水木結びであり、これは辰之助が自身の長身をカバーするために、一丈二尺の帯の左右の手を二尺下げたもので、これに比例をとるために振袖も二尺にし、あわせて着物の裾も長く引いたという。これが所謂く振袖・下げ帯・お引きずり）の姿であり、歌舞伎舞踊での娘の姿の典型となった。いずれにせよ女方才が急激な発達を遂げたこの期、男である女方才俳優がいかにして女性に扮し、女性美を表現するか苦心の末、衣裳に必然的な変化を促されたものといえよう。そもそも、歌舞伎舞踊の「振」とは所謂「振事」の意に相当し、うごきのひとつひとつが意味をもつものであり、この要素こそ、戯曲の発達の著しかった元禄期に至って強くなったと思われる。名女方才芳沢あやめは『あやめ草』にて「所作事は狂言の花なり、地は狂言の実なり」と教訓しており、女方才にとっての所作事の重要性をしらしめている。ここに、先に示した衣裳の変化もたすけ、歌舞伎舞踊は享保を境として別途な方向を辿りはじめることとなり、袖、裾、帯の発達につれて、動く部分の表情が展開されだしたといえよ

う。尤も、袖には古くから〈袖の舞〉〈かざしの袂〉といった袖のもつ典型的な特殊な舞踊の表現はあったが、この期の衣裳の発達によって、人間の感情や表情を衣裳に託すようになったのである。このようにして長い振袖は人間の表情をおび、町娘の恥じらいや悲しみ、恋の羞恥心や嫉妬心などの喜怒哀楽をも表わすようになった。たとえば、袂にぎり・袖先つまみ・袖巻込み・縁むすび・袖先ならべ・袂先もち・袂横もち・つき袖・袖開き・やぞう懐手・袖そり廻り・衣紋つくろひ・思い入りなど、歌舞伎舞踊の袂の動きの変化は、かつて古代の舞の袖にはみることのなかった人間的表情を獲得し、しかもその表現するところは、より多く恋愛心理的であった。歌舞伎舞踊の中心要素である「振」の重要性はかくして袂にかかることが大きかったのである。なお、能「葵上」にて一枚の小袖が生霊に悩む病床の葵上を示すといった演出からも知れるように、わが国では衣裳そのものに、肉体の命が移るという民俗信仰が根付いており、ことに袖・袂は、衣裳の象徴として特殊な感情表現をもつものとされてきたから、舞踊表現のなかに組み込まれていったことは当然であろう。このことは舞や踊に「振」が展開する重要な契機となるものであって、それは裾についても同様である。裾は波状をなして爪先にひろがり、足にまわりついたり開いたりする、その表情はさながら娘心の重さや軽さを巧みに表現するものとなった。このやさしく広がっている女性的な波状の裾の内に隠されているのは男性の逞しい肉体であるから、この男性の逞しさや強さを克服し、より女性らしくなるために、女方は肉体的訓練を重ね、これをつつみ込む衣裳において計算しつくした人工美を創り上げたのである。

## 二. 歌舞伎舞踊「衣裳」の特質

元禄以降の衣裳の発達に伴い、芳沢あやめ、水木辰之助をはじめとする名女方の出現によって、急激な発展を遂げた女方芸術であったが、これを受けた次世代の女方も、これをさらに洗練し、展開せしめた。ことに水木辰之助によって示された舞踊劇は、初代瀬川菊之丞と初代中村富十郎の二人によって洗練発展され、歌舞伎舞踊の二代系列をなす「石橋」「道成寺」が専門の女方舞踊の代表作として完成されたのである。とりわけ「道成寺」は能から取材して早い時期から行われていたが、元禄期に発展をみた女方舞踊衣裳もここでさらに洗練され、盛んに応用されるようになっていった。本作「道成寺」は、徳川家康が江戸幕府を開いた慶長八年（1603）からおおよそ五十年後の成り立ちで、江戸歌舞伎史の上からみても京都で出雲の阿国が「かぶき踊り」を初演した百五十年後であるから、江戸後半期に入って間もなくの

作品ということになる。なかでも、宝暦三年（1753）三月、江戸中村座で初代中村富十郎の「江戸下り初御目見得狂言」【男伊達初買貫我】の第三番目として初演された「京鹿子娘道成寺」は、江戸中後期にそびえたつ「道成寺」の分水嶺ともいべき最高峰となり、富十郎はここで今日の女方舞踊の基礎を築いたのである。本作の特徴としては、舞台面の絵画的色感・音感の見事さ・全体の構成展開が挙げられるが、圧倒的に観るものをとらえるものは、ほかでもない、色とりどりに変化する絢爛多彩な舞台衣裳であり、それは近世徳川期の一般市民が最も支持した即物的具象的な卑近美の極点を示すものといえよう。また本作は、娘の姿態のいろいろな「振」をみせることに重点を置く作品であるが故に、テーマとはほとんど無関係の〈手拭の踊・花笠踊・鈴太鼓の踊・鞆鼓の踊〉といった小唄の羅列からの構成で、「踊」の面白さに加えて華やかさがその狙いであった。よってその衣裳には無垢な娘の可愛らしさに加え愛敬さえ何え、同時に、「舞」に対する「踊」を本位とする派手な動きのなか、大量の扮装道具を用いて、踊り手が次々に変身することから、時としてショー的評価を受けている。このように一人の踊り手が「引拔」をはじめとする早替りの技法を駆使しながら、各種各様の女ごころのパターンを踊りわけるところを生命とする本作において、これら扮装道具には通常の歌舞伎芝居のそれとは根本的な相違があり、長く引いた裾・蹴出しの裾・長い振袖の袂に下げ帯が、旋回し、乱舞するというように、衣裳・小道具・鬘が各々に表情をもち、自らが謡い、踊るという特性をもちえている。このように自らが表情をもって踊るようにつくられた扮装道具を、如何にして己のものとして踊らせるかが、歌舞伎舞踊においては女方の技量の評価につながるようになる。かくして女方舞踊の著しい発展により完成された歌舞伎舞踊であったが、「京鹿子娘道成寺」に示される通り、女方舞踊にとって衣裳こそがその生命とされ、逞しい男性の肉体を衣裳が封じ込め、限りなく女性美に近づけるという重要な役割をはたしていた。

まことに「京鹿子娘道成寺」こそは女方舞踊中、最高の大曲であることは確かであるが、これは江戸幕府開幕および歌舞伎誕生以来、百五十年間のあらゆる道成寺物が集積され、淘汰され、洗練されたものなのである。よって、ここで「京鹿子娘道成寺」の完成までを整理しておきたい。「道成寺」が能楽の重要演目であることは周知のとおりだが、これが元禄期に初代榊山小四郎（1673～1745）によって、能「道成寺」を直接原拠とした単純な所作事として歌舞伎舞踊化され、これを二世榊山小四郎が軽業ケレンの怨霊事で演出したと伝えられている。その後軽業演出は宝暦期の嵐

和歌野をはじめ、元禄三年(1690)と元禄十四年(1701)には上村吉三郎なども『三世道成寺』として上演している。この間、水木辰之助が『新道成寺』にて鐘入りの所作をはじめたという記録も残っている。その後、初代荻野伊三郎(1703~48)がつとめた『三国道成寺』は、それまでの能の語りうつしの単純な軽業怨霊事から、能にも初期浄瑠璃にもない歌舞伎独自の世界「傾城事」へと展開しようとする気配が感じられる重要な作品である。こうした歩みのなか、享保十六年(1731)三月、江戸中村座にて、初代瀬川菊之丞(1693~1749)によって、歌舞伎独自の作品『傾城道成寺』が初演され、ここで歌舞伎舞踊としての基本形式がうちたてられたのである。その形式(段取り)は、第一段:道行/第二段:舞/第三段:鐘入/第四段:行者のいのり/第五段:傾城の情事/第六段:地獄の苛責 となっており、末尾二段をのぞけば、今日の『娘道成寺』の段取りと同一であり、やがて第二段の舞の部分が江戸町人の嗜好に応じて多様多彩に膨らんでいったと考えられよう。即ち、『京鹿子娘道成寺』成立への基礎をこの『傾城道成寺』にみることができ、衣裳の早替りに「引抜」の手法を工夫創演したのもこの期であった。かくして享保以降、宝暦三年の『京鹿子娘道成寺』に至るまでの「娘道成寺」形成期を迎え、延享元年(1744)二月、中村座の二番目狂言「駒鳥恋閨札」の大詰として初代瀬川菊之丞による「百千鳥娘道成寺」が初演されたのである。本作こそ娘道成寺物の最初であるとともに、道成寺物が完全に能から抜け出て歌舞伎化した重要な作品といってよい。その後、寛延二年(1749)に傾城を白拍子とし、四季の踊りを見せ場とした「一奏現在道成寺」や、宝暦元年(1751)二世芳沢あやめが、すべてを能がかりに本行式に演じた「あやめ道成寺」などの上演もあり、これらの要素が順次に取り入れられ、淘汰、洗練された集大成として女方舞踊の最高傑作といわれる「京鹿子娘道成寺」は成ったのであった。古井戸秀夫氏の論文「七変化と変化物」によれば、『傾城道成寺』で与えられた「引抜」の技法も、現在の洗練された巧黴なものに変わったのは安政五年(1858)の「御狂言楽屋本説」とあり、古井戸氏はここで「道成寺」の「引抜」の意義について、「同じ人間のままで本性もあらわさない、意味を喪失したマジックの「引抜」が発見されたとき、「道成寺」は、その古典としての価値を新たにしたのである。」と評されている。かような経緯を得た「道成寺」は時代を経て、淘汰、洗練されてゆき、宝暦以降、現在に至るまで「京鹿子娘道成寺」を分水嶺として、ながれ下るとりどりのパリエーション派生時代を迎えることとなったが、ここで完成をみた「引抜」の技法が、そのス

ビード感とアクロバットの身体的躍動感を、舞踊の面白さと結びつけて観客に認識させた功績は甚大であったと思われる。

尤も、伝統的な日本舞踊においては、衣裳をまったり脱いだりする行為が表現のみならず、民俗信仰の要素も大きなウエイトを占めており、「三番叟」・「翁」にみられるごとく、袖をかざす・袖を翻すなどの所作には、いわば呪術的要素が確固としてある。舞の根源に遡れば、神社の巫女は舞をまう際、千早と小忌衣という薄い上衣をまとわねばならなかった。能「草紙新小町」にも「小町に舞を奏せよと、おのおの立ちより花の打衣風折鳥帽子なきせ申し」とあり、舞には特定の衣裳を必要とした伝統があった。ここでは舞そのものが、神がかりになることを前提としたことから、清浄な神の衣をまとわねば舞を奏でることがゆるされなかったのである。能の女性主人公が序の舞や中の舞をまう際に、長絹や舞衣を必ずまとうのも、舞楽のかたちを借りながらも、実は巫女やその流れの白拍子の伝統に倣うものであった。また、「羽衣」の天女が羽衣をつけた以上、相手の強要がなくとも舞をまわねばならぬのも、その象徴である。すなわち舞をまうために衣裳をつけるという所作が、特に舞台の上で見物の目で大事の行事として行われねばならなかったのである。

そもそも芸能者は神聖なるべき衣を神から授かり、それを身にまとして祭祀行事に携わるのが原義であろうとおもわれる。平安時代にはじまった奈良の春日若宮おん祭の際に、興福寺が神事芸能を奉仕する本座・新座の田楽衆に対してその都度、装束を新調して祭礼前日である十一月二十六日に授与し、その日、田楽衆は田楽踊りおよび田楽能六番、狂言三番を授与された装束をまとして演じることがきまりとされていた。この日、賜わった装束をまとして演じる芸能を「装束賜わりの能」と称していた。このことから知れる通り、日本の芸能の中で、衣裳は庇護者や観客から賜わるものとの認識が根強く存在していた。そして賜わった衣裳は、着用して芸を見て頂かねばならなかったものであり、無論、歌舞伎にもこの伝統的な認識があったことは疑いない。ともあれ日本の舞踊における衣裳の根元的思想は、能の舞絹や神楽の小忌衣にみられる如く、魂の憑り代として特殊な衣裳をまとうことが舞踊するための必須条件であったのである。しかし舞踊の発達にもなって舞踊衣裳は華やかさを演出する道具となり、さらには袖を翻す・袖を振る・袖払い・袖巻き込み・袖先つまみ・袖拝み・つき袖・袂で叩く・袖を抱くなどの所作にみれる肉体表現の延長として感情表現を繰り広げるとともに、袂を鏡・手紙・盃・草子などの物にみだてて所作に現実性をもたせる役割をはたすようになり、民俗的信仰による表現から

離れていったことも確かである。そして日本の芸能扮装においては、まとう行為のみならず脱ぐ行為においても民俗の信仰を認めることができる。「鶯娘」や「道成寺」に代表される変化舞踊における「引抜」の趣向は衣裳を脱ぐことによって舞台にスペクタクルを繰り広げ、レビュー的变化を狙ったものではあるが、これら変化物の華やかさの蔭には、衣裳の変化にともなう変身の民俗記憶が、心理的に働いているといえる。能「道成寺」での、蛇体となった後ジゲが鱗形の腰巻を脱ぎ捨てる「鱗落とし」手法は、歌舞伎舞踊の場合は、肩先で上衣が前後へ打ち返る「ぶっかえり」のしかけとなるが、いずれも蛇体の脱皮を思わせるとともに、祈りによって力尽きて行く様子を表現している。と同時に、舞台上で衣裳を脱ぎ捨てるという行為は、ある異常な生まれ替りをも意味している。根元に遡れば、脱ぐという行為が、かなり古くからの慣習であったことが「天の岩戸の神事」におけるアメノウズメノミコトの舞の神話からも裏付けることができる。また、現在でも神職につくものが神と接しようとするとき、日常生活からの邪気を清めるため日常着を脱ぐという儀式からも認めることができ、これら日本の民族的意識が芸能に深く浸透し、根付いていたことになる。なお、歌舞伎舞踊衣裳には、日常の常識からは到底ありえない衣裳を着装することで、舞台で役柄を一層際立たせる効果をもたらすという特徴がある。「肌脱ぎ」の演出もそのひとつで、「お夏狂乱」などの狂乱物にみれる「片肌脱ぎ」は乱れた趣きを表わす。さらに歌舞伎舞踊においては、所作から踊り又は手踊りの場合に「(右)片肌脱ぎ」もしくは「両脱」を行う。この場合、踊り手が片肌を脱いだ瞬間に、踊のテンポもはやまり、脱いだ下には見栄えのする鮮やかな色彩を用いることで、舞台に変化をもたらしている。しかし脱ぐという行為の意味するところはそればかりではなく、そこには民俗信仰的感情が裏打されているのである。元来、日本の舞踊は踊るための儀式・礼儀として羽織を脱がねばならぬものであったし、さらに古代舞踊に遡れば、「東遊び」にみれる「片肌を抜く」行為にもみることができる。よって先に示した狂乱物の「片肌脱ぎ」も、単に気が狂って乱れた状態を表わしたのではなく、ものに附かれた状態、すなわち舞の初原的な状態にあることを表わしていることになる。このように舞台上で衣裳を着たり、脱ぎ捨てたりという行為を甚だしく行い、この演出がかくも成功をとげている芸能は世界中屈指と思われる。そして歌舞伎舞踊において、こうした衣裳による演出の喪失を考えたとき、その舞台は表現上、実に貧困になってしまうであろう。

## まとめ

歌舞伎舞踊にとって衣裳が、如何ほどに舞踊表現の上で重要であるかが、その成立・発展を概観したうえからも明確になった。また、舞踊衣裳が江戸期に華美絢爛に発展を遂げたことで、色彩・仕立て・着装法の面から表現上に甚大な役割を果たすようになったその一方で、民族的約束による表現が随所にあらわれていることも、歌舞伎舞踊の大切な要素なのであり、舞踊をする上で着るといことが表現上のものにすぎず、舞踊するための必須条件としての、いわば呪術的・民俗信仰的部分が確固としてあることも明確になった。しかし、日本舞踊の表現形式には歌舞伎舞踊の他に「素おどり」と称するものがあり、この表現形式は先行芸術の神楽や能などにおいては古くから用いられていた。そして現代、この素おどりの上演が増えていることも事実である。歌舞伎舞踊にとって衣裳が舞踊表現上、不可欠であることは周知のとおりだが、これら様式的・絵画的な作品群は、あくまでも江戸時代の庶民の生み育てた芸術であり、現代社会のなかで呼応しつつ成長しつづけるものではない。しかし「娘道成寺」「石橋」といった歌舞伎舞踊は所作事として、市井一般の日本舞踊界へ移行され、現代も古典舞踊として現代社会の一般的思潮の流れに即応しており、ここに素おどりが盛行しているのである。尤も、舞踊は肉体の動きによる感情表現であり、近代以降の科学的論究にもとづく舞踊と肉体運動との原理的關係が、現代社会において素おどりの盛行の理由としてあげることができよう。そもそも「素」の概念は、余分なものを剥ぎとって、結果的にそのものの本質をみつめる。いいかえれば日本人が生み育ててきた芸能のなかに、究極の美を求めたために「素」の追及がされるようになったのである。日本の芸能は発生から常に神を意識し、神事と結合させてきた。これが長い歴史を経て神から解放され、娯楽性の要求から扮装に華美な装飾をほどこすようになり、この娯楽芸能がより洗練され、やがて芸術性の高いものが要求されるに至った。こうした展開を辿った日本の芸能であるが、結果的には御祝儀性を貫いているのであり、これが「素」芸能なのである。よって歌舞伎舞踊作品の「素」による上演に用いる衣裳は、神聖を意味する御祝儀・歳旦の慣習を基礎とした斎主・巫女の姿で、男性が立方の場合は、江戸期以来の伝統第一礼装である黒紋付に袴を用いる。つまり、歌舞伎の一部としての歌舞伎舞踊も、歌舞伎舞踊における「素」も、その根幹をなすものはただ一つという結論をうむ。従って日本舞踊家をはじめとする日本芸能の従事者は、この概念を踏まえた上で、前者を尊重するとともに、後者をも現代社会に即応しうる芸術的發展を志すべきなのである。