

Title	歌舞伎の「花道」の意味
Sub Title	On the meaning of "Hana-michi" in Kabuki
Author	戸板, 康二(Toita, Koji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1963
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.14/15, (1963. 1) ,p.58- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎先生記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00140001-0058

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

歌舞伎の「花道」の意味

戸板康二

歌舞伎の劇場機構における「花道」は、従来、能の橋がかりとはちがって、庶民芸術の特色として、観客席のあいだを通る俳優が、大衆と親しく交歓するという意味をもつ存在だといわれて来た。

もちろん、それに異議を申し立てるつもりはない。観客が、手をのばせば届くところに、ひいきのスターが通るといことが、どんなに喜ばれたか、これは今もお、フアンの気質の中に厳存する心理であろう。

しかし、花道は、それだけのものではないように思われる。この小論では、花道がどのような意味を持つものかという問題を、少しほりさげて考えてみたいのである。

まず、花道は、つねに舞台の延長かどうかということである。

なるほど、花道は、舞台からそのまま歩いてゆける通路である。時代・世話を問わず、本舞台に飾られている家に行ったり、そこから出て来たりする登場人物は、この道を歩く。その行動は、きわめて自然に行なわれる。

花道をリアルな舞台の延長としてみとめた上で、まことに巧妙に使用している例は、鶴屋南北（四世）の「浮世柄比翼稲妻」の古

屋山三浪宅に見られる。

この狂言では、初演では五世瀬川菊之丞が演じた下女お国と、傾城葛城の二役を、立て女形が早がわりで、扮装を一変して再び現われる演出を円滑ならしめるために、花道が実にくまなく利用されているのである。

質屋にゆくという理由で退場して行ったお国の俳優は、揚げ幕に入ると、ただちに葛城にかわるわけで、いわゆる「早ごしらえ」が揚げ幕の中の、能のことばでいう「鏡の間」で行なわれるのだが、おもしろいのは、お国が掲げ幕に入ると入れかわりに、鳥越のいぶせき路次に、おいらんの道中の姿そのまま訪れて来る葛城の一行の先ぶれともいふべき廓の若い者が、出て来るのである。彼らは、その路次が大へんぬかるんでいるという思い入れで、難渋しながら花道を歩くのだ。

そのゆっくりした歩き方が、じつは立て女形の扮装を変える時間を、見事にかせぐのである、すてゼリフをまじえながら、若い者が歩くこのあいだに、お国はそれほどあわてずに、葛城に変わることができるのである。

花道はこの場合、まさしく、山三浪宅にそのままつながる、どお板の音のする路次になっている。

新歌舞伎の代表作のひとつである「一本刀土俵入」の序幕、取手の宿の安孫子屋の場では、巾着ばかりか櫛かんざしまで、お蔭からめぐんでもらったとりてきの駒形茂兵衛が、感謝の思いを顔一杯に示しながら、花道を歩いて退場する。

初演の六代目尾上菊五郎は、揚げ幕まで行って、なお舞台のお蔭に、頭をさげて名ごりを惜しんだ。この場合、花道は、あきらかに、安孫子屋の前から江戸の方へ向ってゆく街道になっている。

このように、花道が舞台から何歩あるいて、現実の何歩のあゆみと一致する例は、決してめずらしくはない。

しかし、花道が、そのような形でのみ活用されているとは限らないのである。例えば、「与話情浮名横櫛」の源氏店の場で、与三郎とこうもり安が、多左衛門の別宅で手に入れた金を分ける演技のごときは、その後同じ手法を使った「白浪五人男」(青砥稿花彩色画)の浜松屋の場で、弁天小僧と南郷力丸が金を分ける演技とともに、舞台にいる俳優を、魚のように無言にしたまま、演じられるのである。

人形浄瑠璃の演出の言葉を借りれば、舞台の人々は、主演者が花道に行つてこの演技を行なっているあいだ、「待ち合せ」ているわ

けだ。つまり、この短いあいだ、舞台は、見る必要がないのである。観客は、花道だけに関心を集中すればいいのだった。

こうなると、花道はあきらかに、本舞台と別の「第二の舞台」である。源氏店で、与三郎と安が金を分けるしぐさを、舞台をまわして扉外にして演じる例は、たまたま六代目尾上梅幸がお富に出ている時、病後の身体をいとした結果生れた新演出で、以後も何ということもなく踏襲されたが、これは昔からある型が、花道を別の舞台として演じられているものという観念が確固としていたからこそ、工夫されたものといえるであろう。

もうひとつ、花道が、別の第二の舞台であると思われるのは、「わりゼリフ」という独特の形式が、舞台と花道とにそれぞれいる二人の人物によって演じられることである。

「十六夜清心」（小袖曾我薊色縫）の百本杭の場で、舞台にいる清心と、花道から出て来た小姓の恋塚求女が、次のようなセリフを、交互にいう。

（前略）

清心 あれあのやうに面白う、芸者間たもとを伴うて、騒いで暮すも人の一生

求女 少しも早う父様に、これをあげたらお喜び

清心 その日の煙りも立てかねて、つづれをまとい門に立ち、手の内乞ふも一生にて

求女 急ぐとすれど折あしく、思はぬ雨に持病のなやみ

清心 又このやうに身を投げて、死なうといふもこれも一生

求女 頼む木蔭もなき故に、猶更つかへはをさまらず

清心 死ぬに死なれぬ心の迷ひ

求女 急げど道ははかどらず

清心 こりやどうしたら

兩人 よからうなあ

というわけである。

「わりゼリフ」は、同じ作者河竹黙阿弥の「小猿七之助」（網模様燈籠菊桐）で、七之助と手代与四郎の二人によっても演じられるが、全く無関係の二人の人物が、その感慨を交互に述べ、最後だけ声をそろえるという独特の手法である。

少くとも、わりゼリフは、お互の声が聞えないのを前提としている。つまり、これは心の中の思いを、独白という形にしているのであって、本来なら発しない声を発した形にしたものと見ていいのであるが、花道は、この場合、はっきり別の舞台となっている。第一の舞台（本舞台）、第二の舞台（花道）と呼んでもいいほどなのである。

そこで、花道が、別の舞台であるという見解から出発して考えてゆくと、歌舞伎の古典的な演出には、いろいろな発見がある。

まず、花道に切られている「切り穴」である。これは俗にスツポンと呼ばれる穴だが、奈落（地下室）から、このスツポンにせり出して来る役は、つねの人間ではないという原則が元来あったのだ。

「義経千本桜」道行の狐の化けた忠信、「双面慈姿松」の野分姫の霊、「忍夜孝事寄」（将門）の滝夜叉姫、「伽羅先代萩」の仁木弾正等が、すぐ思い出されるスツポン出現の役々だが、変化もしくは妖術を用いる人物に、それは限られている。

むかしは手動、今は機械の操作で行なわれる「セリ」そのものが、常人でないもののみを出現させる仕掛となっていたわけである。「博多小女郎浪枕」元船の場で、毛剃九右衛門の一堂から河に投げこまれた小町屋宗七が、流れ寄る小舟に身を托すところで、同じ場所の切り穴から出るのが、唯一の例外と見ていいのではあるが、この場合、宗七は、頑として「セリ」は使わず、体を使って花道にのり出すのである。

最近、花道の切り穴を、山道に使った例（高安月郊作「関ヶ原」）などがあるが、この便法も、スツポンのセリとは関係がなかった。

つまり、花道をセリで出て来る役は、常人でないというばかりでなく、その場合、本舞台とは別の第二の舞台の中央から出て来て、観客にある種の感覚で畏敬されるものでなければならなかったのだと思う。

仁木弾正の場合は、さきにあげたほかの役々とはちがって、本舞台にはゆかない。もちろんこの役は、本舞台で、荒獅子男之助に踏

まえられて出て来た鼠と同じものであるから、本舞台にもう一度帰るはずはないが、仁木が幕の引かれている本舞台の外で、一度幕の近くまで行って充分見得をしたあとで、悠々と花道を歩いて退場するあの演出は、異様な印象を観客に与える。

この仁木は、鼠と同じもののだというような本質論を忘却して、花道という全く別の舞台をたっぷり使って、常人にあらざる特殊な歩行という芸を、観客に見せるわけである。

現行台本では、スツポンからセリ出した仁木が結んでいた印をほどこき、男之助に一瞬、その姿を見せたあと、手裏剣しゅりけんを抛る。男之助は手裏剣をつかみ、「とり逃したか、残念だ」といって、花道の方を見こみ、その見得に移行する動作のある部分が拍子木のかしらのキッカケになっている。たちまち引かれて来る定式幕が、男之助と仁木のあいだを隔てるわけだが、それがなくても、男之助のいる場所と、仁木のいる場所は、別の次元になっている。

そこで思い当るのは、歌舞伎の荒事にある「押戻おしもど」という手法である。

「押戻」は、市川団十郎の家の芸として、七代目が制定した歌舞伎十八番にも加えられているが、「助六」や「勸進帳」のように、台本の完全に独立した脚本を、これは持っていない。

舞台で活動している霊力が、花道まで来るのを、揚げ幕から出て来た荒事師が、超人的な力で押し戻すという手法を、仮に「いへの芸」として、十八種の演目の中に加えたと見ていいのであろう。

今日、われわれの知っている押戻の荒事は、「京鹿子娘道成寺」に出て来る。「双面葱姿絵」に出て来る。(「双面」は、女形の専売特許であった「道成寺」を立役が演じたくても演じられないので、無理に考えたとおりであるから「道成寺」と同じく、鐘があつて押戻が出て来るのは決して偶然ではない)この二つの演目の押戻は、卒直にいうと、木に竹をついだような印象を受ける。

現在の押戻の扮装は、しし皮のかつらに筋隈をとり、鉾打ちの下着の上にかり綱を白く染めぬいた厚綿の衣裳をつけ、高下駄を穿き、手に根から引き抜いた竹を持っているのが約束である。役名も、竹拔五郎と称することがあるくらいで、竹が小道具だが、いかり綱という漁師を思わせる衣裳といい、虎にちなむ竹を持っていることといい、これはあきらかに「国性爺合戦」の和藤内のつもりである。

同じく歌舞伎十八番の「鳴神」に、まれに押戻のつくことがある。その「鳴神」の主要人物の性を逆に倒錯させた「女鳴神」には、押戻がかならずつく。これも、和藤内系の扮装である。

和藤内が押戻になった事情はさておき、押戻というこの手法は、本舞台に発生した靈力が花道を揚げ幕に向って突進しようとするのを、極力おさえようとする意味を持っていることだけは明らかである。

「鳴神」の一般の台本は、上人が絶間姫にあざむかれ、祈りによって封じていた雨が滔々と降ったことに怒り、髪は逆立ち、すさまじい形相で、花道を退場することで終るのだが、観客はそのあとで、上人がどこへ行ったのだろうかという疑問は少しも持たない。

揚げ幕に入ること、鳴神上人の荒事は完成したのであって、つまり揚げ幕が、この主人公の到達する終着点なのである。

同時に、本舞台(A)から花道(B)へゆく時に、この上人の靈力は、一段と高まり、揚げ幕(C)に到って完全な状態になる。そんな風に考えていいのである。

注意しておきたいのは、AからBに移る時に、一段と靈力が高まるのを、押し戻そうという意図が「押戻」と称する手法の根本にあるということだ。

押戻は、花道につかつか行きかける主人公に対して「待てエエ」と声をかけ、揚げ幕から出て来ると、七三の(例のスツポンのある附近の)約束の場所で、二人で見得をする。

主人公と押戻とが、互に最大の力をつくして押し合う形をそこでは見せるのである。その表現を、歌舞伎では、「五つがしら」という大鼓、小鼓、太鼓を使った鳴り物に合せ、二人が五回、頭をふる演出によって示す。

ついでにいうと、「菅原伝授手習鑑」車引の場で、松王丸、梅王丸、桜丸の三人の兄弟が、長柄の傘をかせにして、五つがしらをふる型は、押戻の同巧異曲であり、現在は、舞台の中央で演じるのが普通になっているが、あれは(六代目菊五郎が松王丸を赤のじゆばんで演じた時に試みたように)花道まで行って演じるのが本格であろう。なぜなら、三人兄弟の見得は、押戻の変型のはずだからである。

戦争中に前進座が「鳴神」を演じた時、めずらしく押戻が出たが、その時は、花道七三で五つ頭の見得をしたあと、最後には上人が

いつもの型通り、花道を退場し、押戻が舞台に残った。ちょうど、「先代萩」床下の荒獅子男之助が、仁木をとりながして見込むような感じであった。

この演出が昔からあるかどうかは明らかでないが、少くとも押戻が揚げ幕から、あの古怪な扮装で現われた以上、舞台であればいた主人公を、花道の附け際から押し戻さなければ（とり逃したのでは）本意にもとると思うのである。

ここで当然連想にすぐ浮ぶのは、「鳴神」「押戻」とともに、市川家の十八番の一種となっている「暫」である。

「暫」の主人公は、舞台で悪の元兇ともいべきウケ（俗称）の公卿が、太刀下（俗称）と呼ばれる善意の人々を家来の中ウケ（俗称、一名腹出し）の面々に命じて殺させようとする際どい場面に、揚げ幕から出て来る。

押戻が「待てええ」というかわりに、「しばらく」という声をかけて出て来るので、この別の題名ができたのであるが、「待てええ」でなく「しばらく」といって出て来るのは、考えると、そのことには、意味がある。

この場合、舞台にいるのは、妖怪変化ではなくて、人間である。そして、ウケは、徳川期の庶民が、実権はなくても大名よりもその上の公方（將軍）よりも、何となくもう一段上の位置にいるらしい、その点で気味のわるいものとしていた殿上人なのである。

「暫」の年表を見ると、ウケの名前は、この幕を挿入した毎年顔見世（十一月）の狂言名題が一々ちがうように、荒事師の役名とともに、しじゅう変っているのであるが、中には鉄輪王子（正徳五年森田座）にせ大塔の宮（享保四年森田座）みさごの皇子（明和五年市村座）いかづち親王（明和八年森田座）という皇族になっているのがあり、甚しいのは朱雀天皇（安永六年中村座）崇徳新院（安永九年中村座）という例まである。

一方、「暫」の主人公は、かつらは角前髪で、荒若衆の役柄である。「頼光のおそばさらず」と自称するツラネのように、將軍の側辺の小姓であり、衆道の感覚がある役である。どんなに超人的な怪力をもつ英雄であっても、帝や皇子の暴逆をおさえに出て来る時に「待てええ」では、出て来られなかったのであろう。

その地位のちがいが、揚げ幕の中ですでに聞かせる「しばらく」という声に出ているのであるが、同時にその声が、幕の向うから聞えることが、舞台にいる人々を震撼させたのは疑いない。

幕というもののもつ神秘性は、客席と舞台とを隔てる半ば現実的な效用を別として考えても明らかであり、それは、能の作りものの中から後シテが出現する（「土蜘蛛」のような）演出が、張りめぐらされた織物の中から出現する役の威力をことさら強調するのと同じ意味を持っていると見ていいのであるが、花道の揚げ幕にも、同じ神秘性はあったわけである。

能でいえば、鏡の間に当る揚げ幕の中の溜りから出て来る役は、花道を舞台の単なる延長として考える場合は別として、時に、特殊な力を持っているのである。「暫」において、その声の聞える場所として考えてみて、揚げ幕は実に重要な「幕」なのである。

揚げ幕があいて出て来た暫の主人公が、ピンと張った四角な素袍すぼうの袖を左右均整に身づくろつた形で、うやうやしく一礼するのは、観客に対する俳優の会釈えしやくといわれているが、あるいは、「待てエエ」といわずしばらくといったこの役の謙抑な態度を示すのかとも考えられる。

そして、そういう若衆が、舞台のの悪人どもの一切の行動を停止させ、やがてひとにらみで、草木をなびかせる野分のように、討ち平らげることが予想されるわけである。

「暫」の主人公が、七三で高合引にかけて、みずからの出自を述べるツラネ（徳川時代からその都度新作された）をいつたあと、舞台へ行こうとするところへ、いろいろな人物が行って、舞台へ来させまいとする工作をする。

ウケが「誰かある引つ立てい」と命じるのに応じて、なます坊主がゆき、女なますがゆき、四人の武士がゆき、奴どもがゆくわけだが、どの場合にもらまれて、戻って来る。

なますはハッキリ「揚幕の方へ」「立つちやくんさるめいか」といい、女なますは「他でもござんせぬが、ちっとそっちの方へ寄っては下さんせぬか」という。花道から、もとの揚げ幕の方へ引っ返してもらいたいと頼むわけである。

この「暫」の場合は、花道（B）から舞台（A）へゆくことで、更に強くなるのを予想して、舞台の人々が恐れおのいているのだ。

「暫」に向うへ行ってくれと懇願するこれらの役々の行動を、「引つ立て」と俗に呼んでいる。「引つ立てい」というウケのセリフから来ているのであるが、「押戻」とは全く逆である。押戻は、舞台（A）から花道（B）に来る主人公を、もとの舞台へ押し戻すの

であり、引つ立ては、花道（B）から舞台（A）へ来させまいとするのである。

この場合、やはり、花道は本舞台と全く別の舞台であり、「暫」の主人公は、舞台に来て、更に強くなると見なされていると思つていいであろう。

ある時期に、花道から更に平土間の客席の中央に、半島のようにつき出た「名のり台」というものがあるが、そこで主人公が自らの名を名のつたといわれているが、「暫」の主人公が、花道七三で述べるツラネは、名のりという形式の典型である。

世話狂言でも、盗賊や俠客が、自分の姓名や生い立ちを述べるセリフは、改まった重要なエロキューションで演出される。歌舞伎で「名のり」が特殊なものになっているのは、芸能の最も根源において考えられる神の名のりから来していると思つていいのであるが、「暫」の名のりのツラネが、花道で行なわれるのは、花道が神の化現の場所として考えられていた証拠といつても、まちがいはあるまい。

それを更に延長すると、スツポンからセリという特殊な方法で、幽霊や狐や妖術使いが出て来るのは、神の出現という感覚にほかならなかつたといつていいのであろう。

揚げ幕をあげる時に、幕の上についている金環がチャリンと鳴る。その音が、歌舞伎鑑賞のひとつの爽快味となっている。しかし、役によつては、その音を立てずに、そつとあげ、観客の気のつかぬうちに、人物が花道に立っている例がある。

「菅原伝授手習鐘」寺子屋の源蔵や、「一谷嫩軍記」陣屋の熊谷がそうである。「新薄雪物語」園部館の幸崎伊賀守がそうである。源蔵や熊谷は、心に深い哀愁もしくは屈托を抱いて出て来る役であり、伊賀守は陰腹を切つて出て来る役であるから、颯爽と花道を出ないのは当然だが、これらの役がいつの間にか、花道の真中よりも舞台上に近い所へ来ているのに気がついた瞬間、観客の受けるおどろきは、神か特殊な霊の出現に衝動を受ける心理と非常に似ているのである。

「土蜘蛛」の前シテの僧智篝は、揚げ幕に能まがいの錦の「御幕」をつけているから環の音のしないのは当然だが、一層、突如としてあらわれたという感じを持つ。「三人吉三廓初買」の大川端で、おとせのうしろから、お嬢吉三が出て来るところで、そういう花道の出方をして、観客をおどろかせる演出をしたのは六代目尾上菊五郎であるが、たしか、花道の脚光をさえ点じさせなかつたと思つ。意

識していたかどうかは知らないが、菊五郎は、花道の神秘性を、巧みに利用したのであった。

花道が持っているこの特殊な感じがあればこそ、前に述べたような、押戻の演出が生み出されたのだといっている。

もう一度要約していうと花道と舞台との間に、

(一)押し戻し

(二)引き立て

(三)とりがし

という、三つの形があったということになる。

(一)は、本舞台から花道へ来て、更に揚げ幕へゆかせまいとして、押し戻すことに意味があり、(二)は、揚げ幕から出て来た者を、本舞台へ来させまいとするのである。男之助や、前進座演出の「鳴神」の押戻は、術語としては熟さないが、とりがしたわけで、舞台から花道へ、花道から揚げ幕へと、成長した靈力を十分に發揮したまま主人公が退場するのを、やむなく見送る形である。

以上の中で、押戻だけは、主人公と力が互角であり、あるいは、押戻を演じるのが市川団十郎の場合、主人公よりもすぐれているという感じさえ持っていたかも知れない。

「道成寺」や「双面」では、主人公は、女の姿で一旦鐘の中に入り、扮装をかえて蛇体もしくは鬼女の姿で再び登場する。鐘という密室の中にもって、出て来た時に、前とは全くちがった凄壮な姿になっているのは、その密室に入った結果による変貌であり、飛躍なのである。

日本の習俗としても、密閉されたむろの中に入って再び現われた時に、新たな力を賦与されているという考え方は確実に存在している。それが芸能にあらわれたものと見ていいのであるが、「道成寺」「双面」の場合、その鐘から出た主人公と、花道の向うの揚げ幕から出た主人公が、花道で押し合うのは、まさしく五分五分の力のせり合いであった。

もう一度「車引」の例では、足を割った松王丸の背後で、傘を持ち合った松王丸と桜丸がソクに立ち、五つ頭をふるのは、松王丸対のこり二人が互角と見なされているのであろう。梅王丸も荒唐で演じる有数な役だが、松王丸は座頭の役で、梅王丸を上まわるのであ

る。それを考えながら演じるのが、「車引」の正しい演出であった。

歌舞伎の花道は、十中八九まで、舞台の延長であり、呼べば聞えるところにあると思われるが、花道のもつ本来の意味は、本舞台と別の舞台ということに、あつたようだ。

ここに挙げたいくつの例が、それを明らかにしている。「助六」の出端の、河東節による振り事を、舞台にいる傾城たちが見て、最後に「やんややんや」とほめるが、じつは意休やその子分が黙殺しているように、傾城は知らん顔をしてもいいのだ。出端は、別の舞台で演じられているものと考えられるからである。

かつて「夏祭浪花鑑」の道具屋の場で、段末に花道まで行った義平次が、幕が引かれはじめた時に、急いで舞台へ帰ったという奇妙な演出を見て、顔を逆撫でされるような違和感を味ったことがある。違和感というより、むしろ花道の神聖が侵されたような気さえしたのであった。

信仰に関する心理は、理屈以外に、禁忌の感覚を伴う。花道が不自然に使われている時に、われわれが反撥をしばしば感じるのは、われわれの中に、花道を特殊視する気持があるからで、その気持を解析すると、花道こそは、神や特殊な霊が姿をあらわす場所、いわば祭壇だという暗黙の定義がひそんでいるのにちがいないのである。

花道の発生については、改めて考えることにして、花道がそのような意味を持っているという本質的な事情を、ここでは述べてみた。