

Title	鏡と変身の演出
Sub Title	Mirror' and 'Metamorphosis' in Kabuki
Author	早川, 雅水(Hayakawa, Masami)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1969
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.27, (1969. 3) ,p.242- 261
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	国語国文学・中国語中国文学特集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00270001-0242">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00270001-0242</a>

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.

## 鏡と変身の演出

早川雅水

歌舞伎と、その他のドラマとを比較してみると、そこにいろいろな意味での相違が発見され、歌舞伎が一般的な演劇論では決して解明できないのは周知の事実である。そうした歌舞伎独特の性格の最大のもの、「歌舞伎が常にクライマックスシーンを導き出す」という方向にむかって組み立てられている」という点であろう。つまり歌舞伎はクライマックスシーンの連続の上に成り立っている演劇であり、いかにして、つぎつぎに舞台上にクライマックスシーンを展開させていくかという点に、戯曲作者も役者達も最大の努力を払い、客もそこに興味を寄せているのである。したがって歌舞伎脚本はレーゼドラマとして、戯曲自身の価値は認められないのが当然であり、反対に一度舞台化されるや、他の演劇には決して求められない感嘆すべき劇的興奮を惹き起すのも、これもまた当然である。

一幕の、あるいは一篇の中には、無数のクライマックスシーンが用意されており、その他のシーンは、単にクライマックスシーンを成立せしめるための場面に過ぎない。一幕全体を通しての首尾一貫した展開などは、まったく問題にもならず、いかにしてより多くのそしてより意想外のクライマックスシーンを綴り合せていくかという点だけが興味の中心なのである。見得、物語、くだっては厄払いなどという、およそ反写実的な演出を生みだしたところに、歌舞伎演出の特異性並びに本質的性格がうかがわれるし、はやくも元禄歌舞伎に於て完成された怨霊事、武道事などの○○事と呼ばれる演出も、クライマックスシーン展開を第一とする歌舞伎の性格を象徴し

ていると考えられる。

こうしたクライマックスシーン偏重という特性を頭の中に置いて舞台を見ると、成程、すべての演出が、その特性を指向しているのに気付く。たとえば役柄の問題について、主役というのは、クライマックスシーンを受け持つべき存在であり、それに対し、脇役、端役というのは、常に主役をしてクライマックスシンの主人公たらしめるために、追いかんできき、さらに、より効果的なシーンにするために、主役の演技を補助するための役柄なのである。憤奴・激昂・嫉妬・悲嘆といった劇的狀況が、歌舞伎に於けるクライマックスシーンを構成する、もつとも典型的な動因であるが、主役のために、こうした狀況を作りあげていくのが、正しく脇役に課せられた最大の任務なのである。

実に歌舞伎の演出は、劇的狀況、演技、役柄、照明、下座音楽、効果音、小道具その他すべてに涉って、クライマックスシーンを成立せしめるための約束の上に成り立っていると言っても過言ではない。実際、もつとも歌舞伎的な効果音である「時の鐘」を無視しては、クライマックスシーンの開始も終結も成立しえないところにこの事実がうかがわれる。

以下では、クライマックスシーンに於ける重要な小道具である「鏡」と、その周辺に横たわる問題、つまり髪梳き、化粧などをとおして、歌舞伎のクライマックスシーンの一断面を考えてみたい。

## (一)

鏡は、すべての物の影を宿すという意味で、それ自体非常にドラマティックな性格を持っていると言えるが、舞台上にも、クライマックスシーンを導きだすための重要な役目を果す小道具として持ちだされる例が多い。

歌舞伎で問題になる鏡としては、まず第一に、ストーリーの進展そのものに関係する鏡、つまり「お家の重宝」ということで、宝詮議の対象となる、いわゆる「定冠詞付き」の鏡の問題があるが、この際はこの方面は一応除外して、演出上、小道具として使用される

鏡だけをとりあげる。

さて、脚本から丹念に拾っていくと、「鏡」が登場してくる例は極めて多い。そして鏡が小道具として用いられるシーンは、必ずしも何らかの意味で、一つの見せ場を構成するのであるが、その鏡が、演出上どのような役目を果しているかということになると一様ではない。たとえば「世話情浮名横櫛」源氏店のお富、「四紅葉思恋深川」湯上りお俊、「絵本合法衛」うんざりお松等が、舞台上で鏡をとりだし化粧姿を見せる演出は、女の化粧姿がこぼれんばかりの艶冶な風情を感じさせるからにほかならず、白粉を塗り、紅をさす姿に、それだけで舞台にのせる価値のある、もっとも女性らしいポーズのひとつを見ていたのである。つぎつぎに女性の美しい姿態をくりひろげる「道成寺」にも、懐紙、手拭を鏡に見立てての化粧の振りが入っている。これらの例は、劇的な意味でのクライマックスシーンとは言えぬかもしれないが、たとえ単なる形容を売だけの場面にしても、充分観客にアピールする「見せ場」になっているのである。

また、恋愛シーンでの小道具としても、「鏡」は効果的に使用されている。恋人同志のやるせない恋情を見せる髪梳きなどが、その最たるものであろう。鏡と恋の結びつきは、歌舞伎が生みだしたものではなく、古くから文学のひとつのパターンとなっている。これを単に「鏡が恋しい人の面影を宿す」ということだけで解釈してしまつてよいものかどうか疑問はあるが、とにかく恋の場面の小道具として、「鏡」が使われる例が多いのは事実である。

さらに、かなりドラマティックに洗いあげられた「鏡の演出」がある。それは、鏡（手水鉢などの水鏡の場合もある）の面に、「予期せぬもの、かくされていたものの」姿が映り、それを見て、いままでかくされていた事実を認識することにより、舞台上に新局面を展開するという型である。これは「引窓型演出」とでも呼んだらいいと思うが、「引窓」で、二階からそっと覗きこむお尋ね者の長五郎の姿を、手水鉢の面に見つけた与兵衛が、「さては」ということでキツとなる、一幕中のクライマックスシーンを思いうかべてほしい）類例は実に多い。「当権八幡祭」などの、双蝶々の世界の作品に、必ずこのシーンが残されているのを見ても、「双蝶々」全段の中でも、特に印象の濃い演出だったと言える。並木正三、桜田治助など、いわゆる十八世紀後半、歌舞伎全盛期の作者が好んで用いた演

出だけに、様式的にも完成された演出である。

この型の「鏡の演出」と、「星練り」の結びついた例も面白い。「星練り」は、多少とも大時代の性格を持つ脚本では、必ず設けられるクライマックスシーンであり、「星練り」を行う人物はすべて、いかにも歌舞伎的な人物達である。即ち、ある意味で超人的性格を持つ者、菅丞相、石川五右衛門、「皿屋敷」の青山鉄山、将門、良門、武智光秀などが「星練り」の能力を持ち、彼等は星を繰ることによって、自己の叛逆の成功失敗、或いは運命などを認知し、大望成就のために身をやつしている者などは、「星練り」をきっかけに本性に立戻す。後に問題にするが、主人公がドラマの展開上大きな岐路に立つという意味と、ここで変身を見せるという意味で大変なクライマックスシーンといえる訳だが、「関の扉」「猿蓑万代厦」「けいせい飛馬始」「母育雪間鷲・山姥」などの「星練り」は、すべて鏡に映しだされた星の怪に気付き、「星練り」へと移る段取りになっている。鏡の持つドラマティックな性質を巧みに利用した演出であり、大盆中に映しだされた星を繰る「関の扉」の例などは、これあるが故に、いかにも大曲にふさわしいあじわいとなっている。とにかくこの場合もクライマックスシーンと鏡が結びついている事実は興味深い。

他にもたとえば「忠臣蔵七段目」のお軽、「国性爺合戦楼門の場」の錦祥女などの延べ鏡の演出を考えても、鏡が実に印象的に使われているが、このように鏡が演出に使用されると、それだけでドラマティックな効果があるのは一体どういう訳なのだろうか。ドラマと鏡は、われわれが想像する以上に、本質的に深い結びつきを持っているのではあるまいか。

## (二)

前章で簡単に見てきたように、舞台上のクライマックスシーンには、様々な形で鏡が登場してくるが、前述の例はいずれも単なる演出論のみで考察しても、さして不都合はないはずである。

さて舞台上の鏡の中でも、もっとも大きな問題を提出するのは、変貌もしくは変身を映し、それを認知させるという働きをする鏡で

ある。この場合、鏡にむかう本人が予期していない恐しい姿で映しだされるわけだが、それだけに非常にドラマティックな効果をあげうる演出なのを言うまでもない。

「三十石燈始」「天満宮菜種御供」「けいせい黄金鱈」「東海道四谷怪談」「独道中五十三次」「浮世柄比翼稲妻」「御撰勸進帳」「戻橋脊御撰」「初冠曾我早月富士根」ずつとく、だつては常磐津「戻橋」まで無数の例がある。しかしこの型の内、代表的なのは一連の累物であるろう。「高尾宮本地開帳」（天明六年）から、南北の「法懸松成田利剣」（文政六年）にいたるまで、すべて累物が鏡を見るシーンが全篇を通じての最大のクライマックスシーンであり、特に累物中の傑作「伊達競阿国戯場」（安永七年）では八幕目与右衛門内の場から大詰鬼怒川の場合にかけて、まさに鏡がテーマとなっている場面とさえいえ、自分の変貌を知らない、哀れな累物が、いつ鏡を見るかというスリリングな興味が全編を貫いている。

「伊達競阿国戯場」大詰、鬼怒川の場

金五 累、先刻に言った願を破って、わりゃあ鏡を見たであろうが

累 エ

金五 イヤサ、願立てしたる鏡の表。わりゃあ鏡を見たであろうが。

累 僅かな明りに映る影。殊に映りし面ざしは、似ても似つかぬわたしが面体。映りし影は儘かに外の。

金五 イイヤ、今のはわれが面ざし、疑はしくば、それ

ト累を引寄せ、明りの際へ引きつけ、無理に顔を突きつける。累、見まいという思入れあつて

累 アアソレ、誰やら覗いて

金五 イイヤ、外に覗いた者はない。悪女の影は即ちわれだ。

これまで鏡を見ないというタブーを堅く守り続けて来た累が、そのタブーを破り、己の変貌を知るという場面だが、ここには歌舞伎のクライマックスシーンの構成と、さらに変貌を認知させるという働きを持つ鏡の問題が整理された形で書かれており、この型の演出

の典型的なものとなっている。もう一つ同様な例を見よう。

「東海道四谷怪談」二幕目、伊右衛門内の場

宅悦 ……………

ト櫛疊より鏡をだし

これでトツクリ御覧じませ。

トお岩猶々不思議の思入れ。鏡を手に持ち

いは 何をマア、いろいろの事言うて、人に気ばかり揉ませるわいなう。

宅悦 何は兎もあれ、早くお顔を御覧じませ。必らず恟りなされますなえ

ト宅悦、手を持ち添えて鏡を見せる。

お岩、ちょっと見て、恐しき顔ゆゑ恟りして

いは アレイナウ、誰ぞ後に

ト俯向くを、宅悦、猶も鏡をさしつけよくよく見せる。お岩、また怖々と鏡に向ひ、よくよく見て思案の体

……………

マア、こりゃわしかいの。わしかいの、ほんまにわたしの顔かいなう。

以上二つの例を対比してみると、その段取りが完全に重なりあっている事実に気付く。ともに最高に緊張した一瞬——ヒロインが己の変貌を認める瞬間へむかって激しくつき進んでいくシーンであるが、ここにはクライマックスシーンに於ける主役と脇役の意義がはっきりと表れている。つまり、金五郎、宅悦といったシテに対するワキの役が、ヒロインに鏡をさしつけて変貌を認めさせようとする演出になっているわけだが、これは、ワキの第一義的任務が、シテをクライマックスシーンへと追いこんでいくという点にあることを証拠だてている。

つぎにこの場に於ける鏡の問題だが、鏡をつきつけられたヒロインは、そこに映しだされた意想外の影を、なかなか己自身とは認めない。「アアソレ、誰れやら覗いて」「アレイナウ、誰れぞ後に」と累もお岩ともに最初は鏡の面の影を自己とは信じられずに、第三者の影と理解している。鏡が変貌した姿を映しだすドラマに於ては、これがひとつのパターンになっているのは注意を要する。歌舞伎以外の、能、狂言などにも、まったく同様の趣向の例がある。狂言「ぬげがら」では、酔って眠っている間に、武悪の面をかけられた太郎冠者が、目ざめたあと清水に映った鬼を己の姿と承認できず、慌てまどう姿のおかしみが、この作品の眼目になっているし、「松山鏡」の場合も、己の顔を他の人物と信じこんでいるところに中心がある。これらすべてその発想は全く同一のものと考えてよかる。

さて、累、お岩ともに最終的には鏡に映った姿を己自身として認めるにいたるが、ここで重要なのは、鏡によって、自己の変貌を認知した瞬間、彼女等はその変身を完成する、という点である。つまり、変貌に伴う人格的変身は、鏡の中の自分自身を認知した瞬間に完成されるということなのであり、変貌認知の瞬間が最高のクライマックスシーンだという意味も実はここにある。彼女等は自己の変貌を認めた瞬間から、可憐な女、貞淑な妻から、嫉妬の女、怨念の女へと性格的にも変身を遂げてしまう。皮肉なことに、鏡に映る己の変り果てた姿を自分と認めたときには、今までの自分ではなくなつて、まったく違った人格になつてしまうのである。

この型の鏡の演出は、実際の認識への曲折せる過程を見せるという意味で、技巧的に卓抜した、高度な演出様式ということになるが、変貌と鏡の関係は、演劇以前にまで遡つて考える必要があるのではなからうか。ひとくちに鏡といつても、いわゆるミラーのほかに水鏡がある。鏡と水は、ともにある物の影を宿するという共通の性格を持つているが、このたった一つの共通点がある故に、水にまつわるある種の信仰が、鏡にも結びついてくると考えられる。水鏡にまつわる伝説は各地に数多く散在しているが、類型の多い化粧清水の伝説では、化粧を済ませ、人格の変身を遂げたあとで水面に姿を映すという段取りになっている。つまり水面に映しだされた姿は、もはや神に仕える祭祀者というような資格を持つにいたつた、それ以前の己とはまったく別の、変身した己の姿なのである。また「予期しなかつた影」という意味では、水鏡に映つた影を見て、はじめて「己の老いたる面ざし」を知る、歎きのテーマも、同様であろう。

さらに、かなり文学化されている例ではあるが、「大和物語」百五十五段・安積山の庵に住む大納言の娘の話のように、水面に己の姿を映した後に死んでしまうという類の伝説も、死がもっとも根源的な変身の姿であると考えれば、水鏡と変身の関係を暗示しているものと考えることができる。

このように、ドラマ以外の世界に於ても、鏡は変身の確認、もしくは変身を完成するための道具としての性格を持っているのである。

○

鏡は、単に変身を完成せしめるマジックを持つだけでなく、もっと積極的な効果、つまり本性を映し出すというマジックをも持つ。

古くは「一谷坂落」(元禄四年、新群書類従)に、

女房鏡を持って出、向ふに立、髪をなでつくる。鏡へ映る姿を見れば狐也。

という例があるが(この例は、変貌と結びついた髪梳きという意味でも問題がある)これ以後も類例は多い。

「御摂勸進帳」一番目大詰・富樫館の場

若松 ……………

ト言ふうちお達、鏡に映る若松が顔を見て

たつ ヤアヤアヤア、若松さんの顔が、鶏に見えるわいなア。

ト驚く。若松、その鏡をとって、お達を見事に切る。

「尻橋脊御撰」一番目大詰、摂津介頼光館の場

保輔 ハテ、恐しい。

トどろどろ、此うち襖をあけて窺い居たるお岩、この屋台の方を見る。前にある鏡台へ仕掛けにて、お岩の顔蜘蛛の姿に映る。保輔これを見て

さてこそ、鏡へ蜘蛛の姿が

トこちらを見る。……………

二つの顔見世狂言から例をひいたが、ともに三国の傾城若松実へけいろう山鶏の精、田舎娘お岩実へ将門娘七綾姫が、鏡の中で本性を見せてしまう、鏡の中の変身であり、鏡が本性を映しだすという構想である。(鏡の威力によって本性を見せてしまうということは、その瞬間に、化けているための呪力を失ってしまうことであり、前記の例でもわかるように、多くは大詰に見られる演出である。この後、見頭しの場から幕切れへと続くのが普通だ。)

水鏡も同じ威力を持っている。人形浄瑠璃、歌舞伎の演出の中で、水の面に本性が映しだされる例としては「廿四孝・奥庭の場」などをすぐに思いうかべるが、浄瑠璃、江戸長唄の歌詞を拾ってみても類例が目につく。古くは元祖宮古路豊後掾の語り物で、浄瑠璃中の古曲である「伝授の雲竜」にこの趣向が見え、ずっと新しいところで明治卅年の常磐津「大森彦七」にいたるまで、その系譜はつづく。参考のため一つだけ例を挙げてみよう。

長唄「恋畏寄掛合・犬神」(文化九年十一月森田座) 妾濡衣実ハ小女郎狐が本性を現わすという趣向。

我も北斗を拝しては、心のままに姿をもうつつすや池の水鏡、かづく玉藻に梳るその通力もたちまちに……………野干の形現せし、はかなの己が有様や……………

水辺で梳り(この点は、後の髪梳きで問題になる)、通力を失い、水面に本性を映しだされてしまう過程が、典型的な形で整理されている。

水には多くの威力があるが、なかでも本性を露頭せしめる威力は重要なものである。歌舞伎でも「戻橋」として脚色されている、一条戻橋の綱の武勇譚に附会した鬼女伝説では渡辺綱と道連れになった美しい女が、堀川の戻橋あたりにさしかかると、その本性の鬼の姿に立ち返ることになっているし(歌舞伎の演出では、水面を覗きこんだ小百合がチラッと本性を見せるといふ段取り)、「日高川」の清姫は、男を追いかけてゆかんと川中へとびこむと本性の蛇体になってしまう。

このように水辺に近づいたり、水に濡れたりすることによって、水の威力で本性にかえってしまうという信仰が、多少文学的脚色を施されたのが、水鏡が本性を映し出すという型なのであり、さらにそこから、鏡がかくされている本性をあばいてしまうといった演出が生まれてきたのであろう。

以上見てきたところでは、いずれの場合も鏡の面の影が、変貌・本性露頭という形で「予期せざるもの」であった点が重要である。クライマックスシーンと鏡が結びついている理由も、実はこの辺にあるようだ。

### (三)

舞台上に小道具として鏡が持ちだされるのは、その多くの場合が、髪梳きや化粧のシーンであるのは言うまでもない。

いったい髪梳きは、歌舞伎が生んだ卓抜した演出の一つであり、すべての髪梳きシーンはそのままクライマックスシーンにつながるが、この事実も、実は前章で述べたところと密接な関係がある。

ひとくちに髪梳きといっても、いくつかのパターンがあり、かなり複雑だ。髪梳きの典型的かつ根元的演出様式は、梳き手と梳かれ手の二人から成り立っている型であるが、後に演劇的に洗練されていくと、自分自身の髪を梳く、一人の髪梳きという様式が完成されてくるし、また髪を梳くという行為の意味もそれぞれの場合によって必ずしも同一ではない。

髪梳きが果して何を表現しているのか。一方では恋の情緒、愛情表現であり、一種の濡れ場を構成し、他の一方では恋身、変貌の場面を構成する。髪梳きで表現するのは、本質的には以上の二つと考えてよい。

まず愛情の表現としての髪梳きであるが、これはすでに言われているとおり「曾我物語巻六曾我にて虎が名残惜みし事」に於ける、虎御前が十郎の髪を梳く髪梳き以来、歌舞伎の曾我物の世界で、草摺引、対面、鬼王貧家等と並ぶ重要場面の一つとして、次第に洗練を重ね成長していったのだが、後には梅沢の小五郎兵衛実へ京の次郎祐友と、傾城喜瀬川実へ佐藤忠信娘信夫(国色和曾我・安永七年)

工藤左衛門祐経と傾城舞鶴（恋便仮名書曾我・寛政元年）などの例のように、必ずしも虎、十郎の組み合わせではなく、曾我の世界の他の人物による髪梳きが輩出するまでに、曾我物と髪梳きの結びつきは固定しているのである。さらにこの髪梳きなる演出は、思い合う二人の恋に悩む有様を表現する演出様式として、鏡を前にした男の後から女が髪を梳くという手法が、実にすぐれたものであったし、繊細かつ哀切な「めりやす」を伴奏に、優雅な恋のポーズをくりひろげる一種の「気分劇」「情緒劇」が、時代の嗜好にこのうえなくはまって歓迎されたために、単に曾我物の内だけにとどまらず、多くの作品の恋愛シーンへと広がっていったのである。この場合も、あるいは髪を梳くという行為に、恋の成就をいのりこめるマジックといったような意味があるのかもしれないが（事実、髪梳きは決して恋の喜びの表現ではなく、虎、十郎の場合のように、別れに際して名残りを惜しむといったような設定になっていることが多い）、歌舞伎の演出としては、いわゆる濡れ場を表現するひとつの手法として消化されてしまっているようである。

こうした、恋の表現として男女二人から成り立つ髪梳きでは、髪を梳かれるのが男性である点が重要だ。実は髪梳きを考える場合、男性の髪か、女性の髪かという点が、その髪梳きがいかなる意義、性格を持つか解明するためのひとつのポイントになるのである。

○

同じ髪梳きでも、変貌もしくは変身という意味を持つ型の方が遙かに問題が多いし、演出効果の上でも、単なる恋の表現の髪梳きより複雑で興味深い。つまりそこには演劇的葛藤がより強く表現されてくるのである。

最初にこの型の代表的な例をあげてみる。

(一) 二人の髪梳き

「競伊勢物語」有常・信夫（父・娘）

「岸姫松櫛鑑」藤巻・そよ（母・娘）

「妹背山婦女庭訓・山の段」定高・鶴鳥（母・娘）

参考

「比翼蝶春曾我菊・権八小紫」

「双蝶々曲輪日記」

「関取菖蒲紬」

「初冠曾我臯月富士根」

「月武蔵野禰狂言」

(二) 二人の髪梳き

「大商蛭子島」おふじ実ハ伊藤娘辰姫

「阿国御前化粧鏡」お国御前

「東海道四谷怪談」お岩

「高麗大和皇白浪」りん

参考

「独道中五十次三」

「けいせい黄金鑪」

「近江源氏簀講釈」

もちろんこの他にも類例は多い。

まず第一に気付くのは、(一)の参考としてあげた例を除いて、すべて「変身のための髪梳き」が、女性の髪を梳く髪梳きであるという事実である。

俗に「髪は女の命」というが、特に女性の髪の水に対しては、古来神秘的なもの、呪術のやどるものとしての信仰が強く、くだって歌舞伎の演出に於ても、髪に関する演出が女方の演技の重要なポイントになっているのは周知の事実である。お三輪、「関の扉」小町

桜の精、「道成寺」白拍子、「合邦」玉手御前以下、女が嫉妬などが原因で極度に高潮した精神状態に陥入る瞬間、かくしていた本性に立ち戻る瞬間、或いは何事かを成就するための呪力を祈りだすときなどの、女方の演技としては最高のクライマックスシーンに於て、必らず「髪を捌く」演技が伴うのは一つの約束になっている。こうした、髪を持つ、女性の内にひそむ激しい威力を宿すという性格を、女性の髪を梳く、髪梳きの演出を考える上で無視することはできない。

前に挙げたところを見れば判るとおり、二人で構成する変身の髪梳きの場合、梳き手と梳かれ手の関係は、母と娘或いは父と娘といった親子の関係になっている例が目につく。もちろん髪を梳かれる位置にあるのは女性である。(それに対し(一)の参考として挙げた例は、梳かれる位置にあるのは男性だが、一種の髪梳きのヴァリエーションともいえるべき演出であって、実際に髪は梳かない。)

信夫、そよ、鶴島の髪梳きシーンを書きだしてみろ。

「競伊勢物語」

有常 イヤ、其髪では済まぬ。下げ髪にせにゃならぬ。

信夫 すりや絵にかいてあるお姫様のやうにかえ。

.....

有常 イヤイヤ丁度似合ひの年恰好

トこなしあつて

身共が髪を直してやらう

(髪梳き)

有常 ハア、我乍ら天晴れの粧ひ。天孫たる井筒姫に生写し

信夫 .....

有常 サア、似たが其身の因果と思ひ、あきらめて娘、命をくれよ。

「岸姫松櫛鑑」

藤巻 コレおそよ、今迄とは違うて、飯原兵衛といふ武士の娘、形容も屋敷風にせねばならぬ。ドレ、わしが取繕らうてやりませう。

.....

そよ 長の旅路に草臥れて、つい取上の束ね髪、御慮外ながら

(髪梳き)

藤巻 命を貰うた。

「妹背山婦女庭訓」

定高 ……………、馴れぬ雲井の宮仕へ、武家の娘と笑われな。けふより内裏上臈の髪も改めすべらかし。祝うて母が結び直してやりませう。

りませう。

(髪梳き)

定高 コレ娘、入内さすというたは偽り、先づ此やうに、首切つて渡すのぢやわいのう。

右の三例を比較してみると、髪梳きを中心にした前後の演出が完全に重なりあっている。すなわち信夫の場合は井筒姫に、そよの場合は粧姫に、それぞれ身替りのために変身し、鶴鳥の場合は、入鹿の側仕えの女性としてあがるために内裏上臈に変身するわけだが、その変身は「髪を梳く」ことによって完成されているのである。

前記の三人の女性は、より身分の高い女性へと一時的に変身するが、実はその先でもっとも本質的な変身、つまり死への変身を遂げることになっている。ためにこの型の髪梳きの演出は、その根本の意義が変身にあるとはいふものの、我が子に対する情愛、子を殺さねばならぬ苦境に追いつめられた複雑な親の感情といったものが絡んでくるだけに、ドラマティックな興味にあふれた演出といえよう。

(一)の参考として挙げた例にも触れておく。この場合も、すべて同じ型にはまっているので、一つだけ例をあげておく。

「初冠曾我皇月富士根」

祐成 母の手づから

満江 我が子の剃髪……ア、これも浮世のドリヤ、香剃りを

ト独吟になり、盥に水を汲み入れ、これを持ち来り、よき所へ差置く。……………

満江、剃刀を持ち、立ちかかって、前髪を段々剃り落す思入れ。時致の顔、盥の水にうつるを見て思入れ。

アレアレ水に映りし面影は

兩人 親子三人ありありと

満江 いやとよ、映りし影は四人の水の面、……………

満江 水に映るは河津どの。いま時致の面影は、過ぎ去り給ふ祐安どのに……………

五郎時致が鏡を前に、母満江が剃刀を手に後に立ちかかり、独吟を伴奏に髪を剃りにかかるという演出は、様式的にも、或いは元服という形で変身を遂げるという意味からも、正しく髪梳きのヴァリエーションというにふさわしいものである。男性が変身を遂げるこの型の演出の場合、例外なく元服という形になっている。

さらに右の五郎の元服シーンでも、水鏡の中に映しだされる面影が、変身を遂げた姿、(しかもこの場合は、そこに河津の面影までが重なっている)である点に注意すべきだろう。つまり第二章で述べた「鏡は決して普通の状態を映しださない」という原則が、この例にもあらわれているのである。

ほかに「全盛伊達曲輸入」「浮世柄比翼稻妻」などの髪梳きは、やや特殊な性格を持つ。

「全盛伊達曲輸入」高尾丸の場

戸平池の側へ寄り、

戸平 只ザッと撫であげて下さりませ。

高尾 ドリヤ、取上げてあげうかいなあ

ト独吟になり、高尾、戸平が髪を撫でつける。此うち戸平、池に映りし高尾が顔を見て思ひ入れ。

この後で、髪を梳いて貰っている戸平が、水鏡に映った高尾の美しさを見て、急に高尾に惚れこむという段取りになっている。「浮世柄比翼稲妻」で、自分の髪を梳いてくれる志娘おおくにの、鏡の中に映った顔をとっくりと見つめていた名古屋山三が「わが身に惚れた」と言いだすのも同様のケースである。たしかに一種の恋愛シーンであるから、前記の、恋の表現としての髪梳きと考えられないこともないのだが、興味の中心は、鏡に映った女にあり、戸平、山三ともに、鏡の中の女の顔を見て「惚れた」と言いだしているのを見て、鏡に映った顔が、現実の顔とは違う、何らかの特殊な意味を持っていると考えぬわけにはいかない。そして、ともに鏡に映った女の影が、予想もしなかった新しい劇的狀況をひき起す直接のきっかけになっている事実注目しなければなるまい。

○

嫉妬は、女の哀しい性である。そして嫉妬は、普段はかくされている、女の持つすさまじいまでの威力をかきたてひきずりだす力を持つている。女方の演出の根元にある動因もまさしくこの嫉妬なのであり、女方特有のクライマックスシーンは、その殆んどが嫉妬に起因するものと考えてよい。女方の役柄の内もっとも重要なものの一つに「嫉妬の女」という類型がある。代表的なのは例の累である。「新著聞集」(寛延二年)くだっては「近世奇跡考」などに実説と伝えるところを見ても、又、累物としては最古のものと思われる「死霊解脱物語」(元禄三年板)を見ても、累の悲劇は、単に、あまりの醜さ故に夫の手で殺害せられたという点、醜き者が非業の死を遂げた故に仏果を得られず迷い出るといふ点とに要約されてしまい、「嫉妬の女」としての性格は稀薄である。しかしこれが歌舞伎の世界に入り、そこで代表的なヒロインにまで成長したのは、実に、彼女が「嫉妬の女」としての性格を賦与されたからにはかならない。そこに歌舞伎作者の創意工夫があるわけだが、このように歌舞伎のヒロインが、ドラマティックな役柄となるためには嫉妬が必須条件となるのである。

さて先きに挙げたように、一人の髪梳きシーンの主人公は例外なく女性である。どの場合も、極度に陰鬱かつ凄惨な、青白い焰の燃

えるような嫉妬のシーンとなっている。

「大商蛭子島」の辰姫の髪梳きの段取りを見てみよう。

幸右衛門実ハ源頼朝と北条娘政子の前の祝言の行われる宵、二階では絹の夜着布団の上に幸右衛門と政子の前が座して杯を汲み交している。平舞台では、幸右衛門妻おふじ実ハ辰姫が、髪梳きにかかるという場面である。

辰姫 今宵は政子さまと頼朝さまの、めでたい御祝言に、此やうに取乱しても居られまい。ドレ、わざと櫛を入れやうかいなあ

ト鏡台に向ひ、髪を梳かうとして、鏡の内を覗き、ニッコリして

あのまあ政子さまの、嬉しさうな顔わいなア。さらば髪を

以下辰姫はたびたび髪を梳きかけようとしては、眼前の鏡に映る二階の二人の様子に気をとられているが、二人はどうとう障子をおろして寝てしまう。

……………

此やうにさっぱりと愠気する気のないといふは、をかしいものではあるわいなア……………

モウモウ、どのような事があっても、腹は立たぬ。……………ドレドレ、髪を撫でつけてしまはうか。

ト誂らへのメリヤスになり、鏡台に向ひ髪を撫でつける。此うち二階の事を思ひ出して、段々腹の立つ思ひ入れあって、幾度も思ひ直す事あるべし、

ふっつりと頼朝を思い切り、愠気すまいと心に誓った辰姫のだが、いざ鏡台の前に座り髪を梳いていく内に、いつしか嫉妬の焰がメラメラと燃えあがつて来るのをどうすることもできない。髪を梳くことよって嫉妬の念にとらえられていく過程がはっきりと演出化されているわけである。

もう堪忍がならぬわいなア。……………胸が熱い。胸が苦しい。誰れぞ水など飲ませてくれぬか。エエ水が飲みたい水が飲みたい。……………

嫉妬の念の募りては、ひさげの水も沸きかえり、胸の炎の焰には、瞋毒を焦がすと聞くからは、恥かしや、浅ましや、この  
辰姫嫉妬深く、この身は焰になつたるか。思へば思へば政子の前、エエ怨めしいなあ

人に思ひがあるものか、ないものか、思ひ知らせん。さうじや

この段階にいたると、もげや辰姫は嫉妬のために完全に理性を失ひ、性格的に極度に高潮した不安定の状態に陥入っている。いかなる障害をもものともせず、恋しい男に迫っていく威力が身についたわけだが、その先では、死もしくはそれに類した破壊が待ち受けているのがきまつた形である。

右の辰姫の髪梳きから嫉妬に燃えていく過程は、例の「大和物語」百四十九段・葛城の郡に住む男女の話の中で、胸の焰に焼きつくされる女性のエピソードに酷似している。この場合も他の女性のもとへと愛する男を送りだした女が、「頭かい梳り」している内につきしか嫉妬の念にとらえられ、胸におしあてた金椀の水がたぎるまでになつてしまふというところに興味の中心があるわけだが、嫉妬という形で変身を遂げるきっかけになるのが「髪を梳く」行為であるのはいうまでもない。

嫉妬に狂う女の髪梳きが、極度に退廃し、もっとも凄惨な演出となつているのが、幕末近く、演劇の世界に於ても、漸く爛熟期を迎えた時代の代表作「四谷怪談」と「阿国御前化粧鏡」にみる髪梳きである。かたや病みほうけ、片や産褥に苦しむ中年女が、ともに男に裏切られたのを知つて、暮れ六つ過ぎの薄暗い行燈のもとで髪を梳くという状況設定はそのままに類のない異常なものであり、歌舞伎の演劇としての成長が濃厚にうかがわれるのだが、と同時に、本来、髪梳きという演出の持つ、呪術的、信仰的な意義と、南北にいたらねば決た点も、先行のどの作品よりも強くなつてゐる。つまり「髪梳き」という行為の持つ、呪術的、信仰的な意義と、南北にいたらねば決して到達できなかった、むしろ近代のときえいえるドラマの状況設定が結びついたところに完成しえた勝利と言えよう。(化政期以降の歌舞伎の本質を解明せんとする場合、常にこうした点を念頭に置く必要があるはしないだろうか)

お岩、お国御前の場合の演出は、髪を梳くことによつて変身を遂げるといふ点が、実に説明的に構成されている。二人は、単に、精神的に錯乱した挙句、性格的変身(二人の髪梳きの後の演出は、嫉妬に狂いたち、むしろ荒れともいふべきささまじいものとなる)を

遂げるだけではなくして、落髪によって顔が醜くなってゆくという、外面的変貌までつけ加わっている。つまり性格的変身を、変貌という形で象徴する、説明的ではあるが、よりドラマティックな演出になっているのである。

最後に「一人の髪梳き」の「参考」として挙げた例を見る。「けいせい黄金鱈」「近江源氏繪講釈」などの例は、女性一人の髪梳きでありながら、そこに嫉妬という要件を伴わない、という意味で特殊である。しかし髪を梳き、粧うことによって別の人格を取得するという意味を持っているので「変身のための髪梳き」であることに替りはない。

「近江源氏繪講釈」では、渡し守四斗兵衛実ハ和田兵衛秀盛の女房お巻が、夫の苦衷を知り、時姫の身替りにたんとひそかに決心し髪梳き、化粧にかかるのだが、それはとりも直さず時姫へと変身するためのものであったし、「けいせい黄金鱈」でも、斎藤兵衛督竜興の許嫁上杉久方姫は、恋しい竜興に会わんとして腰元関屋と名を換え、館に入りこんでいるが、竜興に許嫁久方姫と本性を見破られたあと、鏡台にかかり、久方姫へと立戻る段取りになっている。

「独道中五十三次」もまた特殊な例である。いかにも南北好みの怪異シーンであるが、十二単衣、老女の拵らえの猫の怪が、鏡台に鉄漿附け道具を並べて鉄漿をつけているという演出である。この場合、まづと娘の手飼の猫が、猫の精として登場して来るということで、べつに娘が猫に変身したという筋立てではないのだが、まづと猫の間にはたしかにつながりがあり、例のごとく恋の嫉妬のとりこになった娘が、猫に変身したという印象が強く漂っている。変貌した怪異の姿は、必ず鏡の前にいなくてはならぬという例の原則が、ここでも証拠だてられているのである。

以上変身という問題を中心に「髪梳き」の演出を瞥見してきたが、恋愛シーンに於ける髪梳きの例を除けば、一幕中のクライマックスシーンである髪梳きの場面は、きまって女性が主人公になるのであり、女性が髪を梳くということの本源の意味を考えなければ、この演出を説明することは不可能である。髪を梳くことは、女性が変身を遂げるための条件であり、髪梳きなる演出は、舞台上で女性が変身を遂げていく過程を見せるところに意味があるのではなからうか。そして、「髪梳き」が変身のシーンであるが故に、鏡は、ぜひ必要不可欠な小道具なのである。

最初に述べたとおり、歌舞伎の演劇性の基本は、実にクライマックスシーンにある。しからばクライマックスシーンを、もっとも効果的に構成しうる動因は何であろうか。それこそ変身、もしくは転身にはかならない。俗な言い方をすれば「替り目の面白さ」である。お嬢吉三、弁天小僧が女から男に、樵人関兵衛が国崩しの大伴黒主に、可憐な娘が蛇精に、落魄した紙衣姿の遊女が山姥に、それぞれ転身するシーンを思いうかべてほしい。見出し名告りといった種類の重要な演出も、すべてそこから発している。また、すでに元禄時代にその魅があらわれ、化政期にいたり大流行をきたした変化舞踊についても、一人の役者がつぎつぎとまったく違った人物に扮して踊るところに興味の中心があるのだから、変身の演出といった面から考えてみなければなるまい。

もっと小さなところに眼を移してもこうしたことは言える。例えば「引窓」の見所のひとつはどこにあるかと言えば、この場の主人公が義理と人情の間を揺曳し、ある時は武士の南方十次兵衛に、またある時は町人南与兵衛にとかわるその替り目の演技にあるのはいうまでもない。

このように変身は、歌舞伎の演劇性の基本にあるモチーフであるが、それが女方の演出の場合には、変貌、あるいは髪梳きをふくめた広い意味での化粧というような形で表現される例が多い。多くのヒロイン達が「嫉妬の女」というような性格を賦与されているのも嫉妬が女性の変身を誘引するもっとも効果的な動因であり、従って歌舞伎の生命ともいえるクライマックスシーンを構成する上で好都合だからである。

鏡がクライマックスシーンに登場するドラマティックな小道具となっているのも、変身との関係に於てにはかならない。ドラマの世界の鏡は、決して「變の状態」は映しださない。ある時はかくされている本性を映し、ある時は変貌した顔を映しだすが、いうまでもなくそれは「予期せぬ映像」である。

髪梳きの場面をはじめ、変身、変貌を見せるシーンに持ちだされる鏡は、「晴の状態」を映しだし、それによって変身を完成せしむるために是非とも必要な小道具なのだ。