

《書評》

服部幸雄著『大いなる小屋 近世都市の祝祭空間』

安田 文吉

本書は、近年次々と成果を発表しておられる服部幸雄氏の最新の書であるが、平凡社の『叢書演劇と見世物の文化史』の一冊として上梓されたものだ。氏が『歌舞伎成立の研究』以来、熟っぽく論じてこられた江戸歌舞伎の本質を、本書では歌舞伎小屋という空間に焦点を当てて論じようとしておられる。

江戸の歌舞伎小屋は一番上に檜を掲げ、正面には積物をし、極彩色の絵看板をはじめ、各種の看板や幟で仰仰しく飾り、小さな鼠木戸をくぐって中に入ると、天井には提灯が一面に下げられていて、いやが上にも華やかな特殊空間であった。これを氏は祭の時の村や町の有様と見、都市における祝祭空間の再現として捉えられる。祭は神を招来し、言祝ぐための行事であり、そのためには人の日常とは異った祝祭空間が作られねばならない。その中で人は神に出会い、神と和すことができるのである。歌舞伎が始源的に持ってきた宗教性を重く見る氏は、歌舞伎小屋を都市の日常性と対立する囲まれた（囲むこと）によって両者の境を明確にしなければならぬ（特殊空間として位置付け、小屋の構造そのものに歌舞伎の本質

の姿を見る、今までの歌舞伎論には見られなかった視点を導入している。

本書はこうした構図に基づいて、「芝居小屋論序説」から書き起こし、Ⅰは「都市の中の芝居町」以下一〇項目を設けて、芝居小屋の箇々の機構の意味を検討し、小屋の構造の本質を明らかにされており、本書の中心を成す章である。次のⅡでは役者に注目し、その紋・名及び演技における見得の意味を論じ、Ⅲでは江戸の芝居小屋の再現とも言うべき昨年の金丸座大芝居の見聞録「讃州金毘羅大芝居訪問記」を載せている。

まず、氏は芝居小屋の集まる芝居町に注目し、江戸時代の芝居町が皆、川等の水によって区切られた場所であったことを指摘する。これは芝居町が隔離された場所であり、その出入口は橋という特定の道しかない事を意味している。「桜姫東文章」や「心中天の網島」における道・橋の検討、当麻寺の練供養などの有様から、橋は聖と俗の境界であり、芝居町を彼岸の世界、異界と見るあり方が明らかにされる。これはまた、舞台と橋がかり・花道の関係にも同じ意味を見出すことができるのである。水と芝居町に注目する氏は、芝居小屋の原形を祭の山車の舟型や祭式の場としての舟に見、各地に残る祭の山車舞台や船舞台で演ぜられる芝居にその原初的姿を見る。

船舞台と劇場の関わりについての指摘はすでに郡司正勝氏にある（『地芝居と民俗』）が、服部氏はこの指摘をさらに発展させて、小屋内に「引船」と呼ばれた場所のあったこと、幕府御用船安宅丸に関する逸話、古代人にとって船は「神がそれに乗って来臨し給う器」であったことなどから、劇場は「聖にして大なる宇宙空間と見なす観念において、船とイメージを重ね合う存在」と結論されている。これは卓見であるが、動く船と固定した小屋、この辺についてももう少し論述していただけたらと思うがいかがであろうか。

さて、江戸時代の芝居興行では小屋に檣を掲げ、檣幕を引きまわさねばならなかったという。この興行権のシンボルとも言うべき檣について、本質的には聖域の象徴、神を勧請するための目じるしとしての意義を指摘される。そして小屋前の積物・幟・看板・提灯等は飾りたてて祝祭空間を作るための小道具と言うべきものである。小屋に入るには木戸をくぐらねばならなかったが、この「くぐる」という行為に氏は「胎内くぐり」などの意味から異界へ生まれかわるための儀礼的意味を指摘する。茶道における茶室の「くぐり口」にも同じ意味を見ておられるが、茶室を「囲」と言い、さらには堺のような囲まれた自由都市の存在を考えると、中世から近世にかけての

我国の文化史における共通した展開が窺われて興味深い。それはともかく、木戸をくぐった観客は生まれ変って、「聖なる空間」で揚幕をくぐって神となって登場する役者達と出合うことになる。現在の舞台では幕で客席と舞台が区切られているが、江戸の歌舞伎小屋では舞台の奥まで客席があつて、席によつては幕の内側まで客には見え、演技も横または背後から見られる格好にもなったと言ふ。従つて、定式幕と呼ばれる前の幕は「引幕が引かれている」という記号にすぎないのであり、むしろ、役者がそれを背にして演ずる後の幕により根源的な意味があると指摘される。楽屋は古くは幕屋と呼ばれ、幕に囲まれて神になる者が忌み籠る場所であり、幕の祖型は注連縄であつた。役者はそこから幕を揚げて登場し、その前で演ずるのを本来とする。「幕外」と呼ぶ演出もこうした精神史を背景として成つたものであるとされるのである。幕については別に竹内道敬氏に興味深い考察がある（『近世芸能史の研究』）が、これは演劇的效果の方向から幕の意味と発達をたどっている。

また、氏は舞台の上手と下手について論じている。現在、舞台は観客からみて右が上手、左が下手と言われているが、本来この視点は逆で、舞台の側に立って左が上手、右が下手であつたとし、中国的左尊右卑の思想が反

映したものと捉えておられる。そしてさらに江戸時代の小屋では「上手ニ左ニ東、下手ニ右ニ西」の意識は決定的なものとの断言できないとされる。この語は最初、狂言作者と役者の側の必要によって生まれたものとされるが、もっと尊卑の価値観の意味を重く見てもよいのではないか。歌舞伎小屋においては、神として立ち現われた役者の側から見るべきであったということも考えられるのではなからうか。「神の左坐」（春雨物語）なる語が見出せるのもこの概念と関わりがあろう。また、いつ、これが観客の視点に逆転したか、これも歌舞伎の歴史を考える上で、重要な問題であろう。それはともかく、これを演技上でみると、必ず上手が上座になり、下手が下座となる配置で劇が展開することを、いくつかの作品の上演例によって指摘しておられる点は、芝居空間を立体的視野で捉えており、非常に興味深かった。上演上の問題を扱った論では、もう一つ、見得について論じた項も見逃せない。氏は、幕切れの演出「絵面の見得」に注目し、これを三枚統きの絵と解する戸板康二氏の説を評価し、さらにこれを歌舞伎舞台全体に敷衍する。すなわち歌舞伎は絵面の連続によって進行する劇で、見得は絵面を静止して舞台の時間を止めるものとされる。そして見得の形は神仏の示顯した姿態であった。

さらに、幕の裏、楽屋についての論では、芝居社会の人々が楽屋を一つの都市的空間と見立てていたこと、その最下層に属する稲荷町の役者達が、実はその小屋の最も重要な祭式を荷っており、立女方たりとも不可侵の領域を持つという聖と俗の二重構造を指摘されている。その背後に被差別民の祭式と関わってきた歴史的展開の縮図を見ておられるのは、歌舞伎からさらに古い芸能に遡って芸能民の本質を見抜いた視座に氏が立っていることが知られる。

最後の章は、昨年六月、現存最古の劇場である金丸座で上演された歌舞伎の見物記であるが、これは氏がそれまでの章で明らかにしてきた江戸歌舞伎の「大いなる小屋」の再現として描かれている。これはすなわち、氏が危機に瀕していると感じている江戸歌舞伎の再興への道を示しているのだ。東京に「江戸様式の「大いなる小屋」を復元することはできまいか。私は、そこで江戸歌舞伎が復活する日を夢見ている」という結語は、氏の江戸歌舞伎への熱情をよく表わしている。しかし、川を暗渠にし、高層ビルが並び、櫓も見えない状況で、客席からみて右を上手と呼び、左を下手と呼ぶ構造に象徴される如く神の存在を忘れた現代の歌舞伎において、本当の江戸歌舞伎の再興が成るのであろうか。すでに氏が「歌舞伎

の原像』のあとがきで述べておられる如く、本質を見失った型の継承は類型化と形骸化ではない。何が歌舞伎であるか、問題はそこへ行ってしまいが、新たな神を探る歌舞伎、せめて、神を掘り起こすべき新たな歌舞伎の方向も探るべきだと私は思うのであるがどうであろうか。

昨年は十二代目市川團十郎の襲名があり、金毘羅大芝居の復活もあった。今年には再び金毘羅大芝居があり、一方で市川猿之助のスーパー歌舞伎「ヤマトタケル」（梅原猛原作）が上演されている。現代の歌舞伎が一つの転機を迎えていることは確かである。こうした時に氏のこの著が刊行されたことは歌舞伎をもう一度始源に立ち帰って考えてみるのに、まさに時を得たものと言えよう。

以上で、服部氏の御高著の紹介と感想を終えるが、氏の長年に亘る歌舞伎研究の集積を背景とした本書を、未熟な私は十分紹介もできなかったし、誤読した点も多いと思うが、御寛恕いただきたい。氏の歌舞伎論は常にその始源と現代を見据えている。生きた芸能研究において、これは決して忘れてはならない態度であろう。このこと最後に明記しておきたい。

（著者の服部幸雄氏は昭和三十年卒業、千葉大学教授。昭和六十一年五月、平凡社刊、二一〇〇円）

〈南山大学〉