

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	嘘の世界、嘘の存在－女形：女形の魅力を探る
Author(s)	雷, 蕾
Citation	日本語・日本文化研修プログラム研修レポート集, 20期: 79 - 96
Issue Date	2006-03-31
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038840">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038840</a>
Right	
Relation	



# 嘘の世界、嘘の存在—女形

## — 女形の魅力を探る —

雷 蕾 (レイ・レイ)

### 0. 序論

去年(2004)の五月、北京で1979年以来25年振りに歌舞伎の公演が行われた。そこで、私は生まれて初めて歌舞伎というのを見た。日本語の伝統芸能にはずっと興味を持っているが、まさか北京でも生で鑑賞できるとは思わなかった。演目は確か狂言から来た作品『太刀盗人』と『藤娘』だった。『太刀盗人』は会話と動きが多く、初心者に分かりやすく面白かった。『藤娘』になると、舞台の雰囲気のがらりと変わり、私はまず藤の花に飾られる舞台の華やかさに驚いた。そして、同じ華やかな衣裳を着た役者が出てきて、きっとこの舞台に勝るような美しい方じゃないかなと思っていたら、それが瑞々しい藤の花にとてもふさわしくない、しわしわのおじいさんの顔だった。しかし、それよりもっと驚いたのは、おじいさんの息詰まりそうな美しい動きだった。其の体はとてもしなやかで美しく愛しいが、顔とのギャップがあまりにも強く、私はその奇妙な雰囲気にすっかり吸い込まれ、そのまま抜け出せなかった。後になって知ったのだが、そのしわしわのおじいさんは中村雁治郎さんだった。

そのときの鑑賞は私の歌舞伎が好きになるきっかけとなった。いまだにその舞台を鮮明に覚えている。そのとき感じた神秘感、異様な魅力あるいは女形の魅力は一体どこから来たのか、その場で私を震撼させた力の源を探ってみたいと思った。

渡辺哲也氏にはこういう言葉がある。「人間の生の状況は複雑を極めている。もし日常の現実的な塵芥に隠された人間の生の状況の深層を見透かすがあるとすれば、その視点は日常の現実的な規範を捨てたもの、あるいはそれを超えてはみ出したものの視点だという。女形というものは現代では異形のもので、過去の時代を背負って現代に対峙し、また虚構の性によって自分を否定する。そういうものを自分の運命だと考えれば、その運命の意味は現代社会を超えて、深く人間の生の状況の深層に及ぶだろう。」

女形という特別な存在の魅力を探ると同時に、自分自身、あるいは人間というものをより理解できたらと考える。

### 1. 歌舞伎の重要な約束—女形

芝居には、さまざまな約束事がある。例えば、同じ板張りの舞台が、時には山、時に

は海、時には庭や部屋の床として扱われる。実物を使わないのもそうだが、また同じ役者が二つの役を演じることや、違う時代の人物が同じ舞台に出ることも約束である。今尾哲也により、芝居の約束事は「表現のための了解事項であり、現実とは異なる世界を作り出すために、舞台と客席との間で暗黙の内にかわされた一種の取り決めなのだ。」舞台はそれら実物ではないものに実物と等しい価値を与え、真実の海、真実の家として、観客の前に差し出す。そして観客も約束によって、それらを実物として受け入れる。そこから初めて観客は現実から舞台の世界に入っていくことができる。

男性が女性を演じる、即ち女形も歌舞伎の約束事と言えるのだろう。今尾哲也氏は女形が「数ある歌舞伎の約束の中で、歴史的にも古く、かつ、歌舞伎という演劇の本質を端的に象徴する、最も重要な約束」だと言っている。女形は、錯覚によるというより、約束によって舞台上で女として受け入れられる。

### 1. 1 女形というのは

『歌舞伎事典』によれば、女方（形）、歌舞伎の女性の役 of 総称、および役を勤める俳優をいう。〈おやま〉ともいう。「女方」と「女形」とどちらも使われているが、戸板康二氏によると、「方」というのは、その役柄に扮する俳優ということである。「能の方では、子供の役に扮する少年の役者を「子方」というが、ここではシテ方、ワキ方というふうに、もっと、「方」という言葉がはっきりその職分として表している」と解釈する。ほかにも、道化方（どうけがた、三枚目のこと）や、花車方（かしやがた、老けた女方のこと）、親父方などという言葉があったが、いずれも亡びて、「女方」だけが生きて使われている。

「おやま」とは、むかし太夫と天神と称する格を持った以外の遊女を呼んだ俗称で、歌舞伎では、初期に、そういう社会の女に扮することが多かったから、「女に扮する男の役者」の名前になったのであろう。

（『歌舞伎への招待』 23 ページ）

それに対し、渡辺哲也氏は、女形の歴史の中で「方」（機能）から「形」（フォーム）への変化があったから、今の「女形」という表記になったのではないかと述べる。

本文では、渡辺哲也氏の意見を採用し、「女形」という表記を使うことにする。

### 1. 2 女形の古今一波乱に富んだ道

服部幸雄は、女形は歌舞伎の花であると言う。歌舞伎の海外公演で、一番うけるのは「女形」と「隈取り」だそうである。その理由について、市川猿の助（三代目）は「この二つは、はからずも歌舞伎の本質を端的にまた顕著に見せるもので、歌舞伎の独特の美意識としてデフォルメの面白さだ」とする。女形は「禁止されて女以上に女を作った

そこに、伝統の「傾いた」精神、みずみずしい歌舞伎のバイタリティーを感じさせられる」と評価する。歌舞伎の魅力は女形が多く占めていると言っても過言ではないのだろう。現在では、女形はもう日本の誇るべき伝統芸能の特殊技能として立派に認められ、尊敬さえされていると思う。

江戸幕府によって歌舞伎の舞台で女優が出演禁止になってから三百年余り、女形がその空白を埋めて発達してきた。その三百年あまりで形成された女形藝術に対して、飯塚友一氏はこう述べる。「たとえ今日の眼からは不自然な幻滅が感ぜられたとしても、真実の歌舞伎の意思を知るためには、女形藝術の真相にこそ、特に軽々（けいけい）に看過してはならないものである」。まさに、女形はもう歌舞伎の欠かせない一部分になり、つまり男性が扮した女でなければ、歌舞伎の女にはなりえないのではないだろうか。女形がない歌舞伎の舞台こそ今日の見物たちには想像しがたいのだろう。

今日女形役者の輝き、社会的な地位に対し、こういうエピソードがある。

寛政五年（1793）のこと、五代目団十郎を鼻屑にする山東京山が兄の京伝とともに河原崎座に出演中の団十郎の楽屋を訪ねた。京山によれば、岩藤の扮装中だった団十郎は涙をボロボロと流しながらこんなことを語ったと言う。

「世間の人なら倅に家業を譲って隠居をする歳なのに、卑しい役者の家に生まれたばかりに、この歳になって女の真似をしなければならぬとは何と因果な事だ。」（「蜘蛛の糸巻」）

「役者がこういう事を考え出すと芸に艶がなくなって舞台に永く立つ事ができなくなってくる」と書いてある。この時、団十郎は五十三歳。果たして京山の予感の通り、この三年後の寛政八年に団十郎は引退する事となる。

この団十郎の逸話はいろんな事を考えさせる。世間から「河原乞食」などと言われのない差別を受けて蔑まれる歌舞伎役者の哀しみを見ることもできるだろう。あるいは大名・武将・傾城を演じたとしても所詮は「虚構・偽りごと」にしか過ぎないという役者の哀しみであろう。そして、この団十郎の言葉から感じられるのは、「男が女の真似をする」ことの何とも言えない団十郎の情けなさ、哀しみである。

五代目団十郎は本来が立役であって女形は加役ではあるのだが、しかし、功なり名遂げた歌舞伎役者がこういう台詞を吐いてボロボロ泣くというのは、やはり考えさせられる話ではある。男が女の姿なりをして女を演じることは、本来的にはどう考えても不自然でどこかに無理があるわけだが、女形が当たり前の存在のはずの江戸時代の歌舞伎役者にも、「男が女を演じるなんてみっともなくて恥ずかしい」という感じ方がやはりあったのではないか。女形が歌舞伎の舞台に登場してから定着するまでの過程は決して安易なものではなかったのだろう。

飯塚友一により、実は江戸幕府の風紀取り締まり方針は、第一に女歌舞伎を撲滅し、

次に男女混淆劇団をも禁じ、さらに進んで男が女に扮するなまめかしい女形をも禁圧しようとかかったのである。しかし猿若勘三郎等劇場関係者の懇願により、女形と男形との区別を明確にするという条件附で、女形芸術が許可されたのである。

後、明治維新を迎えた時、新政府が国策として打ち出した開化政策、それを推進するための急激かつ極端な欧化改良主義の影響は都市生活のあらゆる分野に及んだ。だが、そのごく早い時期にほとんど決定的と言っても良いほどの強大な力を加えられたのが、伝統演劇としての能楽と歌舞伎だった。

江戸時代の二百六十年を通じて、歌舞伎はもう江戸文化の中心的な存在となった。「今の芝居は世の中の物まねをするにあらず、芝居が本となり、世の中が芝居の真似をするやうになれり」（文化十三年序『世事見聞録』）と言われるほど人々の生活に大きな影響を与えていた。そのため、演劇改良—歌舞伎の近代化は明治政府の文教政策のもと、其の強引なリードによって着手され、進行したのである。

鹿鳴館時代の1886年（明治19年）第1次伊藤内閣の意向もあって、末松謙澄、渋沢栄一、外山正一をはじめ、政治家、経済人、文学者らが演劇改良会を結成した。文明国の上流中流階級が見るにふさわしい演劇を主張し、歌舞伎の荒唐無稽な筋立てや、興行の前近代的な慣習などを批判する声上がるようになった。

明治十一年に新富座が新築落成した。新しい劇場は内容も外観も文字通り欧化界両主義を表徴するものとして現れた。中でも最大の変革と言うべきは、ここにはじめて額縁舞台が設置されたことであろう。「歌舞伎は否応無しにこの額縁の中こぢんまりと収まって、高尚な、上品な、そして国策に沿って教化の具となる演劇を提供せざるを得なくなった。舞台上の役者と土間や栈敷の見物とが一体となって醸し出す劇的世界の興奮は、もはや期待すべくもなくなった。過去を知っている俳優と見物は、それに似通った雰囲気を作り出そうとしたけれども、両者の隔たりは年を逐って開くばかりであった。」

（『歌舞伎の構造』 12 ページ）

九代目市川團十郎らは、正確な時代考証を志した歌舞伎を上演し、「活歴」（生きた歴史の意味）と呼ばれたが、演劇ファンにはかえって奇異な印象を与え、しばしば興行的に失敗した。

むろん、その行き過ぎた欧化主義改良運動の中では、旧劇の〈虚〉的劇性の代表と言われる「女形」の存在への懐疑論争はほとんどひっきりなしで「絶えたことがない」ほどであったと言える。西洋の自然主義（写実）を理想とする演劇からみれば、女形というのは「虚飾の権化」であって不自然そのものの存在で、それは排除されなければならないものであった。江戸時代には幕府によって女優を使うことが禁じられていたから男が女の成りをしてその代用をするしか方法がなかったわけで、女形は「仕方ない存在」であったのだが、明治になってその禁令が解けて女形の存在理由がなくなってしまった

のである。それで女形不要論が一気に噴出したわけである。

また、若い女形の場合はたとえ技術が拙くともその美しい容姿だけで安心して、見る人はあまりギャップを感じないですむのである。しかし老練な女形の場合に、その技巧が優れていればいるほど、すでに盛りを過ぎた容姿とのギャップを余計に強く感じさせ、と同時に技巧も浮き上がってしまうように見えるわけである。このギャップを味わう余裕が見物する観客にあるならば、それは三島由紀夫が言っているように「くさやのような・非常に臭いのだけれど・何とも言えない不思議な魅力」になるわけだが、それが観客に分かれないと、女形はただ「気持ち悪い」だけということになってしまう。

女形が高尚な芝居を造るための癌とさえ言われた。「役者に関する改良の最も大切なものは、外ではなく、これまでのように女の役を男につとめさせるのをやめて、本当の女性に女の役を勤めさせることです。女の役を男が勤めている間は、決して高尚な芝居は作れません。女性でなければ、決して女の情を示す事はできません。色女や花嫁の態度はもとより、継母の演技や焼餅女の身振りは、本当の女性でなければ、充分に表すことは決してできないのです」と外山正一（演劇改良運動の主唱者）が言っている。

（『歌舞伎を見る人のために』 190 ページ）

しかし、女の役は女性ではなく女形が演じることに恥を感じ、西洋の劇場には花道も回り舞台もないから日本が遅れている、野蛮であると思ひ込むような考え方に対し、ブスケはこう記している。「婦人が舞台に現れることは決してない。また女の役を演ずる男優は、ギリシャの役者のように悲劇の仮面の助けを借りることはないが、ゆったりした衣服や広がった髪型によって隠し線を和らげているので、少なくとも見た目には錯覚は完全である。声だけは彼らの素性をばらしてしまう。女性の極めて優しい声でなく、単調で鼻にかかった話しぶりは耳障りであり、男性の声を隠しきれない」。「女の役を演ずる男優」、つまり女形の声はブスケに不快感を与えたようだが、見た目の錯覚を認め、女形の存在を排斥しなかったのではないだろうか。

（ブスケ ジョルジュ・ブスケ、法律学者、フランス。明治五年日本政府に法律顧問として招聘されて来日。『日本見聞記—フランス人の見た明治初年の日本』を著わす。）

それから、歌舞伎の女形は気持ちが悪い、女形を廃して女優を起用せよという論議は常にあった。戦後においても昭和30年代頃までは女形不要論が盛んに論議されたものだった。（これには男女同権という思想が背景にあるのは言うまでもない）

ところが、それだけ女形廃止論が盛んだったにも関わらず、女形が江戸三百年を歩み、明治の動揺を乗り越え、今日まで生きてきて、しかも歌舞伎舞台の魅力の焦点にもなったその理由は一体何なのだろうか。その理由を探るために、女形が生まれる時点からもう一度見てみたい。

## 2. 女形の誕生

「女歌舞伎が風俗を乱すという理由で禁止され、やむを得ずこれに代わって、男が女を演じるようになった」というのは女形の発生に関する通称である。これに対し、飯塚氏が「法令というものは社会問題を解決する根本的鍵でなくして、むしろ反対に社会事情こそその結論として法令を生かす鍵である」と述べ、法令の禁止ということが有力な動機を成したに違いないが、女形が生まれる理由としてはもっと本質的な素因がなければならないと主張する。

実際歌舞伎には、男が女を演じる場面がそもそもの最初から見られる。今尾哲也氏により、出雲の阿国の一座には、『茶屋遊びの踊り』と名付けられるような出し物があった。その中で、男が女に扮して、女が男を演じているという。また、中世の能や狂言では、女の役はすべて男の役者によって演じられている。逆に、平安末期に生まれた白拍子という歌舞の芸能は、男装した女性＝白拍子によって演じられていた。

こういう男が女になり女が男になるという芸能の表現の仕方をさかのぼっていくと、大昔の呪術に行き当たる。今尾哲也により、かつて種子島の弥生遺跡が調査された時、おびただしい女性装具を身に着けた男の人骨が発掘されたという。人々はそれを呪術者の人骨だろうと推察した。男と女の性を一身に備えることによって、超人的な性格や呪力が獲得できるという考えが、広く行われているからである。戦いの勝利を得るために、作物の豊かな実りを祈るために、呪術者は、二重の性の持ち主となって現実の世界を超えたのである。しかし、後呪術が次第に衰えてゆき、もともと見物者が期待されない神がかりの呪術に端を発した歌舞は、人に見せるための芸能へと変質してしまったのである。おそらく、初期歌舞伎のスターはそういう人々の子孫だったかもしれない。男が女に扮することは、決して不思議ではないわけである。歌舞伎狂言の本質から見ても、女優が女形を表現するというようなことがごく普通なこと、いわゆる「カブキ」ではないので、むしろ「性を超えて」女優が男性に扮し、男性が女性に扮するということに本来の歌舞伎の意思が存すると思われる。『役者の一生』で、折口信夫はこんなことも言っている。『歌舞伎においては女形は女らしい女ではいけない。歌舞伎では立役にしてからが世間普通の男とはどこか違っている男なのであるから、そうした芝居の世界の男に相応した女でなければならず、現実の世界の女であってはならないのである』。女性がそのまま女性を扮するとすれば、極めて「無造作に、無感的な、安価な写実」に陥る恐れがあるが、男性の女形が女性を表現するならば、そこに極めて周到なる用意と異常な苦心を以て、錬磨を積み、洗練を重ねた芸術が必要となってきた。そのように非自然を自然らしく見せるのが芸であり、この芸こそ女形美の正体である。実の女よりも女形のほうが遥かに色気があって美しいといわれるのも当然であろう。

もう一つ注意すべきなのは、歌舞伎など民族演劇が発生する時代では、俳優の社会地位が低く、中でも女性の社会地位はより低いものであった。女優として舞台に出ることが難しく、当時の女性が望んでいることとは考えがたい。しかも、もし女歌舞伎が当時の大衆に深く愛されていたら、法令一つでは容易になくなるはずがない。その理由の一つとしては、当時遊郭が盛んであり、女歌舞伎が禁止されても、遊郭に行けば、女優のような容色や技芸を持つ女性もいるからと思われる。また、飯塚氏によると、民族演劇の俳優としての男性と女性は優劣論があり、演劇発生初期に自ら歌舞し、自らがそれを楽しむと言う時代は男女混合であるが、やがて見物と役者とが分化して、その中から選手を出すという段になると、女性は多くは見物側に廻って男性が選ばれるのが演劇発生原則であるという。「今日民族演劇の中に女性中心のものを見るのはむしろ例外で、神あるいは支配者に奉仕するという特殊の意義を持つやうである」。そうすれば、女歌舞伎が禁止されずに、女優の発展があったと仮定しても、一方、若衆歌舞伎からは必然的に女形が生まれる十分な素因が存していたのである。

### 3. 女形の修業一体と心の修業

(下図：芳沢あやめ)



「そもそも女形芸術は一種独特の女形美を対象としたものであって、決して女性美の再現を目的としたものではない。若し男性の女形を以て女性の再現を目的とするものとせば、それは恰も天に向って唾を吐くが如き、自然に対する無知無謀極まる反抗である。其處に独特の女形美を表現することによって始めて神秘的な芸術境が開かれるのである。これは女形芸術のみではない、歌舞伎のみでならず、世界のあらゆる演劇が自然の再現を目的とする事は大きな見当違いである。自然の再現ではなくして独特な芸術的表現が演劇の本領である。」

女形の特徴といえば、「男の肉体を持って女を創造する」ということであろう。しかし、ただ華やかな服を着、濃い化粧をし、女性のまねするだけで、決して女形にはなれないのだろう。猿之助は「ゲイボーイにならなかった」ところを女形のすばらしいところだとする。その「ゲイボーイ」にならないように女形はどのような用意、苦心、努力をしてきたのだろうか。

女形の芸の基礎は、初世芳沢あやめ(1673-1729)や初世瀬川菊之丞(せがわきくの

じょう) (1693-1749) らが創始し、以来、代々の名優たちの工夫によって、今日の本物の女よりももっと女らしく見えるという「女形」の芸となったのである。

あやめは「平生ををなごにて暮らさねば、上手の女形といはれがたし」と語り、「常が大事と存ずる」と言っている。あやめの芸談集「あやめ草」では、舞台と日常生活に置ける女形の心得が29か条にわたって書かれている。その言訓は女形芸道に対する貴重な芸道訓として、後の女形に大きな影響を与えている。「あやめ草」に見られる逸話は、まさに身も心も女性に成り切ろうとするもので、まさに「芸道」に身を捧げる人生と言った感じである。

彼らは、日常生活をほとんど「女」として生活し、その「女」生活を続けるなかで、如何にすれば「女」らしく見えるかという工夫を重ねてきたのである。

### 3. 1 体の修業

以前、女形の修業は、子供の時分から始まる。女の着物を着、かつらも普通の人とはちがった女形独特の結い方をし、動作、会話なども男の子とは違ったように見せる修行をした。

真女形には、まず必要な肉体の条件がある。それは「骨格のやさしいこと、顔の道具のこじんまりしてないこと、背のあまり小さくないこと、音声のきれいなこと」などである。そして、常に体に無理をし、非常に苦痛な姿勢で演技をする。女形の基本形は、かいがら骨を合わせるくらい引きつけて肩を落とせとのことである。

女形になるまでの修業は自分の体を殺し、またそこから美を創造することである。

女形の修業は体から始まり、肉体を自由自在に動かせる柔軟性をつけなければいけないからである。歌舞伎で女形から修業を始めるのはその目的である。女形が女らしい体を作るために、いろいろ苦勞しなければならない。歩き方、歩くとき手の置きところ、座り方、座るときの足の形、指の差し方、お酒の注ぎ方等々、また歩き方でも、遊女、



女形の内股の立ち方

娘、老女方など、それぞれの特徴があり、そういったことをすべて身に付けるのは大変難しいことであろう。女形には腰と膝がもっとも肝心なところと言われる。短く、「く」の字なりに曲がっている日本人の足の特徴は、実は腰を入れている意味でもあるという。膝は内側に曲がる。それは膝蓋骨が内側に向き合うように斜めにつくことによって、膝から下の足は自然と内輪になってしまうのである。こう

いう歩き方になるために、昔の女方は内股に紙を挟んで勉強したと言われる。大正・昭和初期に活躍した6代目尾上梅幸は、『女形の芸談』という本の中で、「昔から、“女形の踊りを踊るには、股へ半紙を挟んで、それが落ちないように踊らなければならない”

といわれているように、両膝を離さないことを心がけておくべきだ」と記している。女形は、膝を離さない歩き方で女性らしさを表現するというわけである。

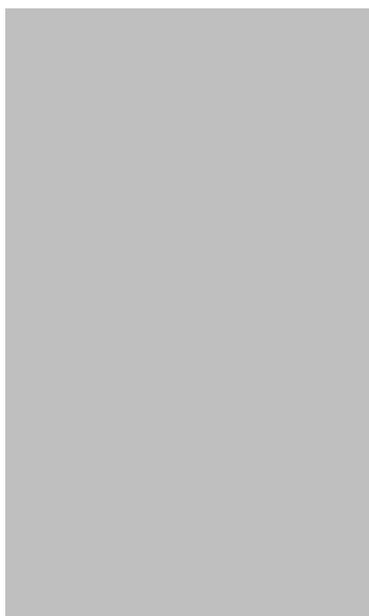
映画やテレビの場合は俳優の全身をさらけ出すときは限られていて、五体を自由に切断する自由を持っている。レンズは四方八方から来るが、その角度の最良の形を監督が心得て、レンズに納める。それに対し、舞台は常に全身をさらけ出している。しかも舞台には監督の目が存在しない、どのような自分が一番いいのかすべて俳優の主観で決めてゆく。女形は舞台上で女になら

なければならない。男の正体を現していけない。そのため、少しでも油断ができない。六代目菊五郎が、舞踊の場合女形で裏向きに座っているのは踊っている時より苦しいといった教訓がある。なぜなら、立派な男の肩を女形の撫肩



僧帽筋の寄せ方によって生ずる後姿の相違

に変えなければいけないからである。観客を向いている時は緊張感が働いて油断がないが、後ろ向きになって自分の目から観客が消えたとき、見られていない錯覚から正体を表しかねない。その撫で肩に見せるため、女形は僧帽筋を寄せて静座するのである。僧帽筋を寄せることは、両手を膝において座っている時ほど寄せにくいものなので（裏向きの場合）観客に見えない両手を膝の上からやや離し加減にすると、僧帽筋がつけやすくなるそうである。要するに、美しく自然に見せるために、女形は体に不自然を強いて工夫するのである。



また、江戸時代からの風習で、昔は、女形の籍にいるものには、仕出しの役でも男役のふん装はさせなかったという。どちらもつとめていると、何か中途半端になる怖れがあるためではないか。「男役はすっきりしないし、女役も荒々しくなるし、相殺する」ことになるためである。

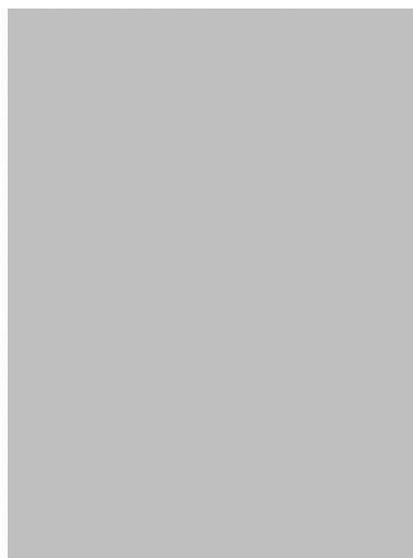
芳沢あやめは特に女形の分業が乱れるのを戒めている。「女形にていながら、立役になったら、好からうと言わるゝは恥の恥なり。女形より立役にてともかくも好いと言わるゝは、女形の時は悪かるべし。立役に直つて悪しきは女形の時好かるべし、と常に申されしが、あやめ立役になられて、はたして悪かりしなり。女にも男にもなるゝ身は、もとに無きことゆえと感じ侍りぬ。」

明治の末から大正にかけて、帝国劇場で女優の養成が行われていたという。その芸について、飯塚氏は「彼女たちの芸術は在来の女形の藝術に比べると雲泥の差があった。その干涸びて色気に乏しいこと、その押し出しの如何にも貧弱なこと、その調子の弱々しいこと、それを到底歌舞伎の持つ大まかな虚構美、線の太い様式美を表現すべき素質でないことを、今更ながら痛感せしめたのであった」と批判する。

では、なぜ飯塚氏はそう思ったのだろうか。また女形はどうやっていわゆる「色気」を身につけたのだろうか。まず、当時の女優が「貧弱」、「弱々しい」に見えるのは仕方がないことと考える。歌舞伎の女性役の衣裳とかつらは非常に重い。ここで歌舞伎十八番の『助六由縁江戸桜』に助六の恋人役である揚巻（左図）という役を例にする。

遊女とは、日常の生活臭を一切感じさせない、みがき抜かれた女である。世の常の女を超えるような性的な魅力と豊かな教養を身につけ、心のうちに操を保つ女の中の女、もしくは男が作り出した理想の女である。「女形は遊女さえ良く演じられれば、外の役はすべて簡単」と言われるほど難しい役である。なかでも揚巻は傾城（最高級の遊女）であるので、「美貌と巧みなせりふまわしと、こぼれるような色気と、しみじみした情愛とを持ち、また表現できる女形でなければ勤まらぬもの」とされている。（『歌舞伎への招待』 49 ページ）

揚巻のかつらも他の役に比べ、かんざしを多数（16本とのことである）差しており、見た目に大仰である。そのかつらは立兵庫と言ひ、およそ4キロもの重さがある。また揚巻の衣裳と言うと、豪華な打ち掛け姿に前結びの俎板帯（まないたおび）は七夕模様、短冊は台付けのアップリケで造られている。上から下まで重さは20キロぐらいである。また揚巻が履いている三枚歯の高下駄は一尺近く、10キロもあるそうである。そのような重いかつらをかぶり衣裳を着、高く重い下駄を履いて、さらに外八文字（そとはちもんじ）と呼ばれる歩き方でそろりそろりと道中するのが揚巻の見所であるが、それが当時の女性の体にはなかなか無理があると思われる。歌舞伎の女性役は見た目の華やかさとは裏腹に、大変な重労働なのである。重いかつらと衣裳を身につけると、歩くのも難しいのに、それで踊ったりして演技を見せなければならないとはより難しいことなのだろう。だとすると、その男が作り出した女の中の女、理想の女は、女性より男性である女形が演じる方が自然な話なのだろう。まさに、歌舞伎の持つ大まかな「虚構美」、線の太い「様式美」を表現するには、女形でなければならない。



350 おいらん 花魁 <かごつる べ きのえいごめ 籠釣瓶花街酔醒>ハツ橋

### 3. 2 色気というもの

「色道根本といふは此あやめさんの思ひ入」という言葉がある、とりわけ「思ひ入」という言葉に私は注目したいのである。ここでいう「思ひ入」とは、見た目の美しさや艶やかさ、なまめかしさによって女の色気を表現するのではなくて、恋の目つきや言葉、仕ぐさの中の恋の思い入れの深さによって女の色気を表現することを言う。そして、あやめには、それがあったというのである。あやめ自身、例の「あやめ草」の最後の条で、年のいった女形の心がまえについて、次のように述べている。「女形というものは、たとえ、四十歳を過ぎて『若女形』という呼び方をされる。ただ女形とだけ言えばよいものを、『若』という字がつけ加えられているのだから、若やいだ、花やかな心を失ってはいけない。ささいなことのようにだが、『若』の一字には女形の大切な心構えが込められていると心得なければいけない。」と語っている。あやめ自身の自戒ともいえるこの条の言葉の中に、あやめの「女形」というものについての考え方が明確に示されている。

あやめにとっての「女形」とは、あくまでも「若女形」のことであり、「若女形」というのは「花やかなる心」をいつまでも失うことなく舞台を勤め得る女形のことをいうのであって、決して外見の姿や色気といった次元での女形ではないのである。ここにおいて、あやめは、心のはなやぎを持ち続けることによって、若女形として今後も生きられるのだという自覚をはっきりと持ち得たと思われる。また、こうしたあやめの心構えと自覚が、彼をして終生の女形にしたのだと言えよう。

いつまでも「若々しい」女形でいるため、花やかな心を失ってはいけない「思ひ入」以外、私はもうひとつ大事なものがあると考え。即ち、心掛けというものである。女形は原則として歌舞伎の構造の「中心」から疎開された存在であった。歌舞伎は常に立役によって支えられ、立役の構造の秩序の一端に女形は位置している。そのため、女形には自己表現より、相手役との気持ちの通じ合い、舞台のバランスをはかることに努力しなければならない。

それについて中村雀右衛門は「女形は、つねに相手がどんな風に芝居をするか、それにはそうすれば相手がやりやすいか、後見のように後ろについていて、相手にしてあげなくてはならない役回りである」と語る。ここで中村雀右衛門のいわゆる「心掛け」の例をいくつか挙げる。芝居の時、「わたくしが煙管を置いて、それを相手が取るときに、どう置けば相手が一番取りやすいかを考えて置かなくてはならない」。また芝居の前に、たとえば相手は自分よりずっと年下の後輩でも、必ず相手の立役（たちやく）の楽屋に行き、「お願いします」と挨拶をするという。次の舞台で恋人になる相手の立役に挨拶するなんて、些細なことでも、女形（舞台の上の女）としての心遣い、「立役にうまく使ってもらえるような女形でいたい」気持ちはよく伺える。

江戸時代を代表する女形、3代目瀬川菊之丞は、『東の花勝見（あずまのはなかつみ）』という芸談集の中で、「舞台上で自分の演技がひまな時に、じろじろと客席を見まわしたり



り脇見をしたりすると相手役の演技まで気がぬけたようになってしまう。そのため相手役から少しも気持ちが離れないように気をつけている。」という意味の言葉を残している。女方として、自分の演技だけではなく、立役の演技が引き立つように常に配慮する菊之丞の心がけがよく分かる芸談です。

また大正時代の女方 3代目尾上菊次郎は次のようなエピソードが『芸』という本に残っている。6代目尾上菊五郎演じる片岡直次郎の恋人、三千歳（みちとせ）役を菊次郎がつとめたときのことである。菊五郎は、三千歳の手がとても冷たいので「思わず握りしめてや

写真：直次郎（6代目尾上菊五郎）  
三千歳（3代目尾上菊次郎）

りたい」気持ちで演じた。後で聞くと、菊次郎は、以前に菊五郎が「舞台上で女の手を握る場合、冷たければ引き寄せて暖めてやたくなる」と語ったことを憶えて

いて、出番の前に手を水で冷やしていたというのである。菊次郎は、楽屋でも菊五郎の衣裳の着付けを手伝うなどして、相手役の演技に気持ちが入るよう様々な心配りをしてきたそうである。

色気は言葉、行動にも存するならば、私にはそういった煙管の置き方を考える心、挨拶の一言、普段からの心配りなど、どちらも色気に満ちあふれるように感じて仕方がない。昔の女形の生命は、十代からせいぜい二十五歳どまりだったという。それに対し、現代の女形は六十歳、八十歳まで続いてもよろしい。昔は容色が売り物だったが、現代では、むしろ六十歳のおじいさんが演じる女形のほうがよほど魅力的であろう。「女形は六十にならないと物にならない」という言い方があるが、それは時間が経つに連れて、舞台経験がたくさん重なっていくうちに、女形の根本的なことにも次第に気づいてくるためなのではないだろうか。

#### 4. 女形の自己表現

「歌舞伎の精神とは役者が自己の肉体を通じて自己主張することである。舞台上に肉体の花を咲かせることである。自己と感覚の解放と言い変えてもいい。そして舞台上の役者の自己主張は観客を巻き込んで、観客の自我や感覚をも解放する。そのために、役者は、自己主張を無制約に行ったのではなく、一定の方向付けをしなければならなかつ

た。』（『歌舞伎の方法』 諏訪春雄）

女形一人で踊る芝居もあるが、多くの場合、女形は脇役にすぎない。「女形は見華やかに見えながら、いつも自重を強いられる」という。河原崎国太郎氏は女形芸の心得として強調するのは「自己を見せようとしないこと」。そして、表情を顔に出ないのも原則である。なぜなら、表情過度になれば男になってしまう」からだ。

むろん女形も自己の肉体を通じて自己主張をしている。しかし、それは自己を見せようとしないこととは矛盾しない。女形は「男」である自己を見せないようにすると同時に、「女」である自己を主張するわけである。どちらも女形である自分の肉体の花を咲かせようとする欠かせない作業なのではないか。

「俳優は自分が演じる役になりきろうと努力するものです。そのためにはじめのうちは、ともすると、役の感じになろうとつとめるあまり、まず役の性格なり、その性格からくる言葉遣い、動作、その内面的な感情、理性などを計算して、自分の主観の中でその役の人柄をはじめから作ってしまう。」（中村翫右衛門）

役者は自分の役をうまく把握しなければならない。しかし、虚的「女」である自分を主張しなければならない女形には、その把握はより一層難しくなるだろう。中村雀右衛門はその把握の過程をこう表現する。「生の女性を、男の目というフィルターを通して、それをもう一度自分の中に取り入れて表現するもの」である。ただ、その咀嚼し、消化し、吸収し、そしてはじめて表へ出てくるまでは時間がかかる。女形の芸は形だけでは表しきれない。女形の役者自身の個性も含めて、役者の自分が演じる役の性格と心理の理解、また相手役への愛着、恋心、すべて演技になる。

享保年間（1716年～1736年）を中心に活躍した初代瀬川菊之丞は、『女方秘伝』という芸談の中で、「女がほれた振りをして抱きつく時は、男の両手の上から抱きつき、顔を背ける。本当にほれて抱きつくときは、手を脇へ差し込んで抱きつけば、それらしく見える」、「女が腹を立てたら、セリフを言うより先にまず泣く」、「家老の女房役はすべて不器量な気持ちでする」など、それぞれの役に対する演技について具体的に示している。役になりきるために鋭い人間観察の目を持ち、演技を工夫していたことがよく分かる。そこまで女心を分かるまではどのような努力が必要なのだろう。そういう女の心が分からなければ、舞台上の良い「女」にはなれないのだろう。

女形は演じる女性役にはなりきることが不可能で、「自分の主観の中でその役を作ってしまう」ことしかできないのである。私たちが見てきた歌舞伎舞台の上の女たちは、あくまでも男から見た女性の特質を「デフォルメする形」で作り上げられたものである。しかし、まさにその虚構な存在が、何百年の見物たちを魅了させてきたのである。抽象化した歌舞伎の世界には、同じ抽象化した理想な女性像-女形は本物の女性よりもびったりとあうのではないだろうか。

## 5. 女性のまねではない—女形

女形の芸はいかに男である事実をなるべく出さずに、舞台の上で女らしく見せようとするが、決して女性の真似をしてはいない。河原崎国太郎は「女形芸が女に近くなり、女のまねになることを、忌ましめたいのです。徳川末期から、明治大正昭和の初期までに活躍された大先輩方は、明らかに女形芸であり、女でないからです」、「女形芸術は女でないこと、女性のまねをしては行けないこと」だと繰り返して強調する。

女性が着物を着た時に歩き方が美しく見せる技術は「内輪歩き」である。これはもともと歌舞伎の女形の技術で初代中村富十郎が編み出したものだった。当時の女性は男性と同じように外股で歩いていたという。それ以前に歩き方に性別はあまりなかったので、先行芸能の能、狂言では女形は外股で歩く。富十郎の女形の内輪歩きを見て「美しい」と感じた女性たちがこぞって富十郎の身こなしを真似して、そして内輪歩きが女性のなかに浸透していったわけである。

女形は現実の女性を「写実」に写したのではなくて、「女」の本質の何かを表徴的に提示したと言えるのではないだろうか。女形の究極の目的は「女そっくりに見えること」では必ずしもないだろう。足立直郎氏はこう述べる。「女形の美しさと魅力は、女性そのものの直接的な再現ではなく、女性にまさる形態の描出一つにあることは言うまでもない。それは、いかなる女性も見せてくれない美しさを描出する心理洞察を表現することによって、初めて女形の真価があるので、技芸の優れた女形が、扮装と化粧とによって、心理的に融合をはかり、形式化された美を香り高く発散させることにこそ、真の女形の命脈があるのである」。

(『歌舞伎劇場女形風俗細見』174 ページ)

内股はまさに女形が「いかなる女性も見せてくれない美しさを描出する心理洞察を表現することによって」作り出した「美」なのではないだろうか。女形の目的は「女そっくりに見えること」ではなく、「女」を表徴すること、「女の人生」を表徴することなのである気がする。

## 6. 女形の芸—嘘の世界

女形は女性の最も美しい点を、異性の身体で表現する技術である。男の画家が筆の力で美しい女性を画くのと同様、個人の身体で女性の美点、時に欠点をも含めて書き表現する、生きた彫刻である。つまり、女形は「男性美を巧みに利用」して、その独特な理想家された女形美を絵画的に表現するものである。

今尾哲也は女形の芸についてこう述べる。「女形は女になるのではありません。女形

は女を演じるのです。舞台の上に、嘘の女を作り出すのです。女形とは女の錯覚を与えるものでもなければ、声を女に似せようとするものでもありません。男の肉体で、男の声で、嘘の女を創造するのです。その嘘の女を実の女に変えるのが女形の芸であり、そして、その芸の根底を形作っているのが女の情、女の心だったのです。」

（『歌舞伎を見る人のために』 206 ページ）

しかし、そもそもその芸の根底と言われる「女の情、女の心」も作り物つまり嘘なのではないだろうか。昔の女形はその「女の心」を作るため、舞台以外の時間も舞台とほとんどかわらない生活をし、また楽屋の風呂も女形は別に入ることになっていた。つまり、昔の女形は常に自己暗示し、芸に執着するあまり、常に自分に「催眠術をかけて」女性の魂と入れ替えようとしていた。そこまで工夫する理由は、まさに嘘の女を演じ続けて行くためであった。芳沢あやめも、虚構の、人工的な生活を自分に強いることで、女形を生業とする自分をその世界に閉じ込めてしまった、あるいは世間一般との交渉を拒絶してしまったのではないか。そうしないと「女形」である自分を維持することが難しかったと考えられる。

上総英郎の『歌舞伎の魅力』という本にこう書かれている。

「女形の妖気、つまりこの世のものならぬ抽象性を帯びた美が、威力を発揮して観客を圧倒するのである。スリルを覚えるぐらいだった。」

その「抽象性を帯びた美」は女形の化粧法からも少しは伺えるだろう。女形は眉をそり落とし、細い眉を紅で引いて、其の上にもう一度墨でかく。口は受け口に見えないように、下唇をつき出した感じに小さく紅を引く。そういう顔は、現実の顔ではない。いわば、錦絵か羽子板の押し絵の中で呼吸している顔だ。

「芝居とは真実と虚構のないまぜの世界で、真実をおりまぜながら、いつの間にか虚構を真実以上の真実に作りあげてしまう」（市川猿之助）

「女より女らしい」、「日常的でない美しさ」を持つ女形は、真実の女性ではない。真実以上に美しく、抽象的な女性像ではないだろうか。言い換えれば、女形が演じているのは現実の誰かではなく、舞台その虚構の空間の中で、幻想の中で作り上げた虚構の人物を演じていて、現実の女とは違う一つの世界を作っている。私たちはその嘘の存在にだまされつつも、虚構の「女」を美しく感じ、「これこそ本当の女だ」と思わず叫んでしまう。

「写実にやりすぎて目障りとなり、かえって内容がぼけたのに気づかなかったのです。心理描写が歌舞伎コスチュームに負けたわけでした。」

「女」を写実に演じるため、女形は「反写実」に生きなければならないわけである。

歌舞伎は死と愛を重要なテーマとしてきた。しかし、舞台上で現実の死を扱うことはできないし、また実際の愛を舞台に持ち込むことも不可能である。死と愛という、人間に

とって最も大切な問題をテーマにすえたとき、歌舞伎には嘘の世界、しかも巨大な嘘の世界を創造する義務が生じたのである。それと同時に、その嘘の世界を実のものとして見物者に示し、人間の真実を訴える使命が、役者には与えられたのである。そう考えてみれば、女形藝術は歌舞伎の真髓を最も端的に表現したものではないだろうか。

「女形藝術は畢竟、舞台上に女性を描こうとするものでなくして、女性の幻影を描こうとするものである。そして女形役者自身が既に自己暗示によって、この不思議なる幻影的生活に没頭するのであった。歌舞伎劇もまた人生を描かんとするものでなくして、人生の幻影を描かんとするものである。そこで、女形藝術は歌舞伎の基準であり真髓である。従って、その栄枯盛衰は即ち歌舞伎の栄枯盛衰を語るものである。」

(『歌舞伎概論』284 ページ)

## 7. これからの女形

この間、坂東玉三郎の名作といわれる「鷺娘」を見た。幻のような舞台、透明感が感じる玉三郎の踊り姿に、なぜか今まで見た歌舞伎の舞台とは何か違うように感じてしまった。それは今までの舞台を超えたものなのか、それとも今までのものと違ったものなのか、私にはまだ分からない。ただ坂東玉三郎という役者自身の経験も注意すべきだと思う。彼が女形の美を世間に見せ、女形廃止論を覆す存在と評価されるが、それは坂東玉三郎自身の現代性にもつながると思われる。

坂東玉三郎は昭和25年東京の料亭の子に生まれた。歌舞伎の名門の生まれではないが、その天性を認められて七歳のとき十四代守田勘弥の部屋子となって初舞台を踏む。その後十四歳で勘弥の養子となって五代目坂東玉三郎を襲名した。百七十センチを超える長身と、男性を感じさせない美貌とスマートな体型の女形として、たちまち人気を集めたのである。

玉三郎は女形のスターでありながらも、歌舞伎以外の多彩な分野で活躍している。赤毛ものの『マクベス』のマクベス夫人、『オセロー』『メディア』『サド侯爵婦人』を初め、泉鏡花の映画『天守物語』(坂東玉三郎監督、一九九五年)、『山吹』や新派での特別出演など、それに映画監督や演出家としての活躍も見られる。中でも、映画『天守物語』において、女優と女形の共演を試みている。

玉三郎のそういった試みはおそらく女優の発展に影響し、また坂東玉三郎自身の女形藝術にも反映し、と同時に彼を女形の代表とする現在の歌舞伎界にも影響するのではないだろうか。今日の女形は、もう舞台の世界とはまったく違う時代を生きている。新しい時代の演出家として、彼らはどのように伝統を理解し、伝統の本質といわれてきたものを演じていくのだろうか。従来は、太夫と呼ばれる女形は四十、五十の晩年までも紫

帽子に裾模様の振袖、日頃の言葉づかいや起居動作にまで女の身だしなみを忘れなかったものが、今日の女形役者には、そのような生活をさせるのは無理な話であろう。服部幸雄は歌舞伎の変化についてこう語る。「第二次大戦以後、菊五郎、幸四郎、羽左衛門、吉右衛門といった、近代二代目とも呼ぶべき世代の名優たちと、団、菊、左の歌舞伎を知っている故老たちが相次いで亡くなる。一方、俳優の日常生活そのものの急速な変化に伴い、歌舞伎様式の基盤となっていた前近代の生活は全く縁の遠い闇の彼方のものとなった。現代の歌舞伎俳優たちは、演技様式の基本的な修行は父親、師匠、先輩から学んだけれども、その裏付けとなる生活を教えられてはいない。またたとえ断片的に教えられたとしても、真に新しい演技を生み出すに足る裏付けにはとうていなくなってくれない。ここに至って、歌舞伎の様式は<技術>となり、その<ところ>を喪うことになった。」

(『歌舞伎の構造』19 ページ)

役者たちは歌舞伎の従来伝統、型を守っていつているつもりかもしれないが、そもそも、本来の歌舞伎の本質はまだ今日の歌舞伎の中で生きているのかどうかという事も、すでに分からなくなっているのではないのだろうか。

女形のことを勉強し始めてからまだ一年間足らず、分からないこともたくさんあれば、いろいろ考え方も浅いと思う。今回は女形の魅力を探りたかったが、まだ何も見えていないかもしれない。しかし、女形という現実から遠ざかる虚構な存在は、必ず人間のあり方の何かを訴えている気がする。これからも、歌舞伎のこと、女形の事をしっかり勉強していきたいと考える。歌舞伎の盛衰を強く影響するといわれる女形藝術はどこまで行き、どのように変化していくのか、またこれからの女形のあり方、生き方も考えていきたいと思う。

## 参考文献

- 『猿之助の歌舞伎講座』 市川猿之助 新潮社 1988
- 『折口信夫全集 第十八巻』 役者の一生 1955
- 『女形芸談』 河原崎国太郎 未来社刊 1972
- 『女形の運命』 渡辺保 紀伊国屋書店 1975
- 『女形無限』 中村雀右衛門 白水社 1998
- 『歌舞伎概論』 飯塚友一 クレス出版 1997
- 『歌舞伎劇場女形風俗細見』 足立直郎 展望社 1976
- 『歌舞伎事典』 平凡社 1990
- 『歌舞伎の構造』 服部幸雄 中公新書 1970
- 『歌舞伎のデザイン図典』 岩田あきら 東方出版 1995
- 『歌舞伎の方法』 諏訪春雄 勉誠社 1991
- 『歌舞伎への招待』 戸板康二 岩波書店 2004
- 『歌舞伎を見る人のために』 今尾哲也 玉川大学出版社 1979
- 『変身の思想』 「歌舞伎役者というもの」 P193 今尾哲也 法政大学出版局 1982
- 『役者の世界』 中村芝鶴 木耳社 1973