

# 道成寺における舞踊美の追求

——引抜きと後見の相関関係について——

塚原明江

## 序

舞踊の美しさを構成する要素は、衣裳・身体・鬘・後見・小道具・大道具などが考えられる。しかし、私は、ここでは衣裳と後見における舞踊美を追求したい。

舞踊美を構成するものには、まず衣裳がある。

たとえば、バレエが衣裳をできるだけ脱して、肉体の美・裸の美を強調するのに対し、歌舞伎は、舞踊の曲線美を構成している衣裳に重点を置く。これは、すなわち、できるだけ肉体の線を消してしまおうという目的からである。そのため、歌舞伎舞踊は、コスチューム・ブレイと言われるくらいに、衣裳に気を配っている。そしてこれらの衣裳に見ための変化を与えるため、舞台上で衣裳を替えるという、バレエには見られない「引抜き」という日本独自の技法が生まれてくるのである。

私が「引抜き」という特殊な技法に興味を持ったのは、『娘道成寺』のあのめまぐるしい「引抜き」をまのあたりにした時からであ

った。それはまさしく「引抜き」の醍醐味を十分に發揮しているものと言えよう。

あまりの素晴らしさに、云うべき言葉もなく、唯々驚き、そして感激したものであった。と言うのは、その時はまだ、「引抜き」などと言う名称すら知らなかったのである。

そこでこの「引抜き」という特殊な技法が、如何なる方法で、また、どのような衣裳でなされるか、『娘道成寺』を通して考察したいと思う。

前述したように、舞踊の美を構成するひとつの要素は、視覚的な面からみると、衣裳である。しかし、舞踊美の極地を構成する場合は、どうしても、影の構成者である「後見」というものをないがしろにすることはできない。舞踊をかたちづくるうえで、たとえば、引抜きをする場合や人形振りをする場合などは、後見なくしては舞踊美を構成することは不可能である。しかし、それにもかかわらず、後見は、今日においてもなお、その立場がまったく無視され続けられていると思われる。

さて、明治初年、演劇改良運動の条項の一つにも、後見・黒衣は廃すべしという説が唱えられ、大きな問題を巻き起こしている。

後見というものは、西欧の演劇概念から言えば、舞台上で存在するはずがない。しかし、日本の歌舞伎や歌舞伎舞踊は、役者が舞台上動く負担が非常に多いため、役者一人では手の廻りきれぬ動作があり、そこで、後見なくしては、成り立たないのである。

それにもかかわらず、なぜ、これほど大事な影の人物である後見

が、無視されているかという点に、私は、大變興味を持った。そこでさらに、舞踊における「後見」の重要性ということから、役者と後見の関係について考察していきたいと思う。

## 第一章 衣裳について

### 一、歌舞伎の衣裳

歌舞伎の衣裳で特筆すべきものとして、その形態、色彩の美しさと、あの大膽な模様があげられる。

歌舞伎衣裳の色彩の美しさは、他に類がないものではなからうか。歌舞伎を初めて見た時に私は、衣裳の色彩感覚に圧倒された。それは、これらの色の配合が、大膽奇抜であったからである。そしてそれは、日本の感覚で最も素晴らしいとされている「渋い」といった色だけが、日本人の美的趣味の全てではないということの証でもあるように思われた。そして、この配合は、今日我々が身につけている衣服にも、相通じるものがあるのではなからうか。

大膽にして精緻な効果の根源は、江戸時代—元禄期—に讚美された感覚であると思われる。なぜなら、町人文化が隆盛をきわめた江戸時代に、民衆の娯楽として発達した歌舞伎であったからである。しかし、その源流が、江戸時代であったとしても、現在に継承されるまでには、数多くの人々の感覚が歌舞伎衣裳に取り入れられ、積み重ねられたのであることは明確な事実である。

歌舞伎の衣裳が現在に継承されるまでにはいろいろな変遷があった。その大きな理由は、たとえば、能の装束が、そのまま明治維新

以後歌舞伎に取り入れられるようになったことである。これは、演劇改良会—天覽劇—により、それまで演者は賤民として河原者と呼ばれて来たが、それによって役者と改名され身分が向上した。これは画期的な事実であった。

歌舞伎の衣裳・模様は、昔からの伝統を受け継ぎそれを活かした物と、豊かな獨創性にとんだ物と、どの模様をみてもすばらしいものばかりである。これらの模様は、現在では歌舞伎の衣裳ばかりでなく、我々の日常生活のなかにも、さまざまな形—着物・美術・裝飾など—で使用している。

これらの模様は、概して、「地書き」が多い。地書きとは、模様を飛び飛びに書いて地を沢山出す方法である。それは、遠くでながめて丁度よいようになって描き方である。あまり繊細だと、遠くでながめたときに、無地にみえるので普通、我々が身につけている着物よりも地書きをうまく活用するのである。その模様の大きさは、今も昔もあまり変化はない。

また、素顔の役者は、大柄ではなく、むしろ、小柄と言った方が適切であろう（現在の役者は、平均的に大きくなってはいるが……）。しかし、舞台に立つと実際よりもずっと大きく見える。これは、芸のしぐさの素晴らしさによるところ大ではあるが、また半面、衣裳の模様の大きさによって、左右されている場合が少なくない。これらの衣裳は、役者の身体の一部となって舞い、身体の小さな動きを優美に、動的にしているのである。

歌舞伎の舞台で、役者が衣裳を効果的に活用する例としては、古典的な演目の「見得」である。これは、後見が後ろから袖を大きく広げ、その姿を引き立てようとする手法である。「娘道成寺」の白

拍子花子が鐘の上で「見得」をきる時が、これである。

この衣裳における大きな特徴は、色彩によって「役」の性格・階級・職業・年令・環境までを表現しようとするところにあるといえよう。たとえば、年増の役では——ここで言う年増は、二十代の女性を言う——浅黄、紫、紫紺の衣裳を着て演じた。世話物になると、もっとはっきりわかれてくる。娘・女房・芸者・女郎と、それぞれ役割によって模様、色とも、変化があった。

また、昔は、手衣裳に贅を尽し、様々な趣向を凝らすことが、役者自身の美意識の評価につながるものであった。また、江戸時代の歌舞伎の衣裳は、現在における流行歌手の衣裳が流行の発端となっていると同じように、一般民衆にとっては、流行の源になった場合が少なくなかったようである。

このように、歌舞伎の衣裳は、日本における芸術的な伝統遺産であるから、後世まで正しく、継承してほしいと思う。

## 二、『京鹿子娘道成寺』の衣裳について

まず、『娘道成寺』における、道行から後シテまでの、現在、一般に使用されている衣裳と六代目尾上菊五郎と七世（現）尾上梅幸との衣裳を比較し、思考したいと思う。

なお、六代目菊五郎の衣裳は、昭和十三年十二月、十四年一月に所演した時のものである。

### ○道行

一般・梅幸

（着付）黒縮緬、霞に枝垂れ桜、糸巻襦取

（帯）白地織物、流れ水に扇面模様の振下げ帯  
菊五郎

（着付）黒地友禅、枝垂れ桜、糸巻散らし

（帯）白地織物、四季の狂言模様の扇ちらし

### ○居直り

一般・梅幸

（着付のかぶせ）緋縮緬、霞に枝垂れ桜繡取

（帯）黒縹子、狂言模様繡取の振下げ帯

### 菊五郎

（着付のかぶせ）赤地紋輪子、枝垂れ桜

（帯）黒縹子、狂言模様の振下げ帯

### ○蓮葉なものじゃえ

一般・梅幸

（着付）浅葱縮緬、霞に枝垂れ桜繡取、白地に桜模様二枚付

### ○梅とさんさん

一般・梅幸

（差込の丸襦袢）鴉色縮緬、枝垂れ桜繡取

### 菊五郎

（差込の丸襦袢）鴉色縮緬、桜の襦袢

### ○恋の手習い

一般、梅幸

（着付）藤色縮緬、霞に枝垂れ桜繡取、白地に桜二枚付

### 菊五郎

（着付）藤色縮緬、霞に枝垂れ桜

### ○山尻し

一般

(差込の丸襦袢) 白縮緬、紅葉に火焰、太鼓、幔幕繻取

菊五郎・梅幸

(差込の丸襦袢) 黄色縮緬に幔幕、火焰太鼓、紅葉ちらしの襦袢

○ただ頼め

一般

(着付のかぶせ) 納戸縮緬、桜散らし友禪縁繻

菊五郎

(着付のかぶせ) 浅黄縮緬、菊の花を麻の葉の形に散らす

(帯) 八重桜の模様振下げ帯

梅幸

(着付のかぶせ) 藍色縮緬、桜散らし

○花に心を

一般・梅幸

(着付) 白縮緬、流れ水に枝垂れ桜墨絵、銀縁繻、白地に桜模様

二枚付

(裾よけ) 緋縮緬、桜散らし

菊五郎

(着付) 白縮緬、薄墨桜

○鐘入り後ジテ

一般

(着付) 白縮緬の振袖、半着付

(胴着) 白羽二重、銀箔置鱗模様

(襦袢) 白羽二重袴振袖

(大口) 褪紅色精好長袴

(被衣) 赤地唐織

菊五郎

(着付) 白小袖を肌ぬぎ

(襦袢) 赤地(又は白地)に金鱗箔

(大口) 緋の長袴

(被衣) 唐織

梅幸

(着付) 銀と白の鱗模様を肌ぬぎ

(襦袢) 赤と銀の鱗模様

(大口) 緋の長袴

(被衣) 唐織

○鐘入りのない場合

一般

(差込の丸襦袢) 緋縮緬、枝垂れ桜繻取、白羽二重、銀箔置鱗模様

梅幸

(着付) 白縮緬、流れ水に枝垂れ桜墨絵のまま鐘にあがる

以上が、それぞれにおける白拍子花子の衣裳である。

つぎに、この踊りが道成寺の満開の桜の中で踊るので、背景にも花、上から釣りおろす「釣り枝」も花、そして白拍子花子という主人公の全ての衣裳も花である。造形化された「枝垂れ桜」であることを念頭に置いていただきたい。

先ず第一に道行の衣裳である。ここでは全員が黒を使用している。だが、黒を使用したのは、じつはこの六代目・菊五郎が最初であった。それまでは赤地に霞と枝垂れ桜の着付、黒地に狂言模様の

丸づくしの帯であった（なお、この衣裳のデザインは、能の観世流のものからヒントを得たといわれている）。それなのに、なぜ六代目・菊五郎は黒の衣裳に替えたのであろうか。これには二説ある。一説は色彩の問題である。前述したごとく道行の次の居直りには緋を用いている。道行が緋を用いた場合には色彩的に変化がない。そのため六代目・菊五郎は、日頃からつねに色彩の変化を考えていたという。その時たまたま京都で黒の友禪染の良い柄（糸巻と桜）を見出し、それを買い求めたのが黒になったきっかけであったという。しかし、友禪であるためペラペラしており、良質の帯を締めると着物が映えてこない。それで糸巻の縁を繻取りさせたのである。これがとても見映えがしたために現在までずっと継承されているのである。

またこの時の使用した帯は、はくいっちょうといって、いちばん簡単な織物であった。色も模様もない物を捜し出し、そこに白粉彫りといって、同色系で模様をわからないようにつけた縁に繻取りをさせたものを締めていた。この帯の模様は扇面模様で、この由来は確かではないが、六代目の家紋の扇を取り入れたものであろうと推測される。

第二の説は、六代目・菊五郎が、先々代の坂東三津五郎から、錦絵に道行の出に黒の衣裳を用いているのがあると言うことを聞いたからである。そこで、赤の衣裳から黒の衣裳に替えたという説もあるが、定かではない。ただ言えることは、六代目がこの衣裳を赤から黒に替えたという事実である。（図1、2参照）

つぎの「居直り」「蓮葉なものじゃえ」「梅とさんさん」の場面は、色も、桜を基調とした模様も、今昔の差はない。ただ全体を通



図1 道行



図2 居直り



図3 羯鼓の舞

して言えることは、色がなぜ各々このようになったかが、これまで誰の手によっても明確にはされていないのである。

「恋の手習い」の場面は、色・模様とも変化がない。ただ、この場面は、くどきであるため相色っぽく踊らなくてはならないから、年増が用いる「紫」をもって来たのであろうと推測される。

「山尽し」の場面の模様で興味ぶかいは、そのほかの所が全て桜を基調としているのに対し、黄、或は、白の地に火焰太鼓と紅葉の模様が描かれていることである。なぜこだけこの様な模様になったのか。これからの私の研究テーマでもある。

この「山尽し」の所の羯鼓の舞は、初代瀬川菊之丞の主演による延享元年（一七四四）二月中村座の二番狂言「駒鳥恋閨札」の大詰としてでた『百千鳥娘道成寺』の第三段に初演されているが、この場面の衣裳に、火焰太鼓と紅葉の模様を使用したか否かは定かではない。

しかし、火焰とは燃え立つ炎、心の中に燃えたつ情、激情という意味である。太鼓にしても、心の中にある激情を太鼓の音で現わし、また紅葉というものは、よく言われている燃えるような紅になるのである。従って火焰太鼓も紅葉も嫉妬、怒りを表現するために用いられたのではなからうかと考えられる。なぜならば、「道成寺物」は、嫉妬物であるのだから……（図3参照）。

「ただ頼め」についての考察をのべると、ここは、他が色・模様ともあまり変化していないのに比べて、これといった衣裳はない。ここは役者によって自分で自由に考察できるのである。

歌詞は以前からあったが関東大震災前は踊られていなかった。震災後現在の藤間勘十郎の御母君が「ただ頼め」という場面があるといわれたのがきっかけで六代目が再演したのである。その時の衣裳の色は、濃い紺―歌舞伎では、お納戸ともいう―であった。「花に心を」の場面は昔から継承されたものであり役者によって変化はない。

最後の「後ジテ」の場面は、概ね鱗の箔は銀であるが金を用いる人もある。蛇の姿態を表現するのであるからどちらでも良いと思われる。

先ず全体を通して言える事は、色彩をもちいてそれぞれ場面の心持を現わしていることである。しかし、絶対にこれらの色でなくてはならないということはない。ただ、これらの色や模様が現在まで継承されたということは、それらが大変優れ、この踊りに適していたゆえであろう。

そして、この「娘道成寺」を踊る役者にとって大切なことは、嫉妬物であるから、気持ち先へ先へと行っているように心がけなく

てはならないことである。だが、一体こうした物は、その演者、自分の感情や考え方によって、多少の異同はまぬがれないが、やはり女性としての種々の嬌態・心理をうまく映すことに重点を置くべきであろう。だから最後の蛇身を現わすくだりも、女らしさを忘れてはならない。この様な嫉妬物を演じる場合は、女らしさを忘れることが、演技上の最大の過失であると思われる。

## 第二章 引 拔 き

### 一、引抜き衣裳の発明

引抜きを事を説明するには、まず、引抜きをの衣裳について述べなければならぬ。

『歌舞伎年代記』の享保十六年春、中村座初演、『傾城福引名護屋』（傾城道成寺）の条に、「引抜き」の初めとして次のような記載があった。

本名由井が濱の忠雪に廣治、かつらぎと兄弟の名のり合いの所、やつしの形（なり）より時代の華やかなる菊水の衣裳になる物語今に残る。世話狂言より時代にうつる衣裳廣治の工夫は、竹田からくり人形を見てもひ付立まはりの内に、はだ脱になる今の引き抜き此より始まる。

ここに記されている廣治とは、元祖の大谷廣治のことである。彼は享保から延享にかけての名優と称された人で、京阪で修業したた

め、京阪演劇や人形浄瑠璃の演出法を江戸に移入して巧績をあげていた。「セリ出し」などの舞台装置も、享保十二年に、彼が中村座で試みたものであった。引抜き衣裳も、前述したように、享保十六年春に、大阪竹田座のからくり人形の演出に示唆されて、彼が新しく試みたものである。

演者が舞台にいたままで衣裳を替えるという演出様式は、日本において古い歴史を持っている。たとえば、雅楽の東遊では、装束の片肌を脱ぐことが行なわれていたし、能楽では、物着ものぎというものがあり、歌舞伎にも古くから襲用されていた。また、人形芝居の糸あやつりの中にも、竹田のからくり人形の中にもあった。この竹田のからくり人形は、糸あやつりの応用であり、舞台装置や人形の転換なども幻術的に自由自在に変化をうんだものと思われる。そして、大谷廣治はそれを見学し、享保十六年に江戸の舞台に応用し成功したものと考えられる。

しかし、現在の引抜きは「玉を抜く」という形式であるが、この時——享保十六年——に果してそこまで発明されたかは明らかではない。だが、効果においては早替り様式に類似していたと推測される。引抜きは技法が発達し、能力を発揮して最も効果的に使用されたのは舞踊においてである。

### 二、引抜きの種類

引抜きは用途は、妖怪がその正体を現わしたり、謀叛人などが身分、本性をあかして、役の性格が変わる、いわゆる「見あらわし」の場面や、或は、舞踊で単に目先の変化をつける時に、観客の見て

いる前で瞬間に衣裳を替える演出上の技巧である。

『道成寺』や『鶯娘』などの舞踊に、これが専ら用いられてきた。

引抜きには、上の衣裳を全部取り去って、下に着た衣裳が現われるという普通の引抜きと、衣裳が仕掛けて裏返ることによって内側の模様が見られるぶつ返りとの二種類がある。

手法として、かぶせ・くるみ・背割・袖落しなどがあるが、ここでは道成寺に関係のある、かぶせ・ぶつ返りについて述べたいと思う。

大体みな類似している。衣裳の両肩・袖のほか、衿の部分を大白

(黒もある)という絹でできた丈夫な糸で荒縫いをして止めておき、その先を真綿の玉にして、あらかじめ手がかりを作り、必要な時に、その玉を引抜くと上の衣裳が取り去られて、全く違った模様と色の衣裳に早替りする仕掛けである。

へかぶせ

『娘道成寺』の白拍子花子が、赤の衣裳の手踊りから鞠唄に変わる場面、或は「ただ頼め」の手踊りから「鈴太鼓」の踊りに変わる場面で、

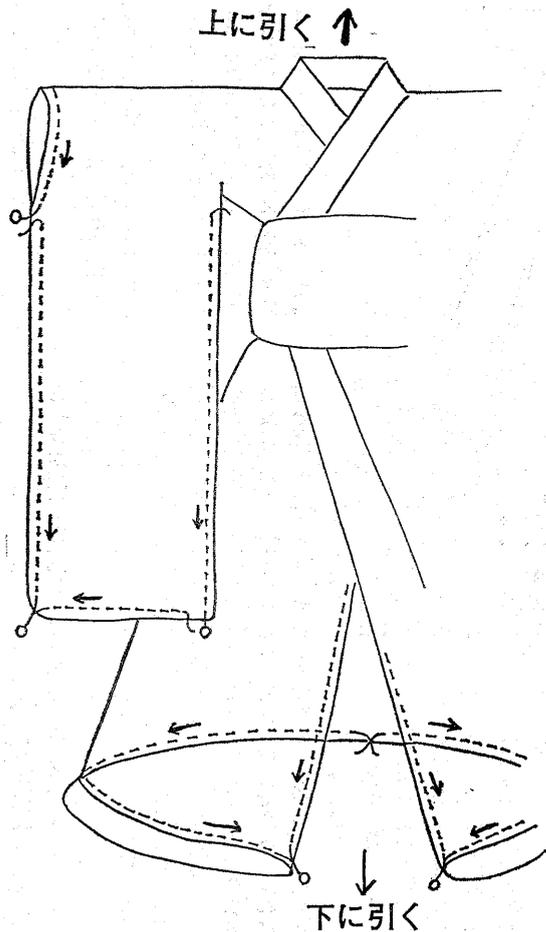


図4 かぶせ

上になっている衣裳は、帯の所で、上下に分かれている。矢印の方向へ玉を引いて糸を抜く。

引抜いて、色変わりの衣裳を見せる。

これは、あらかじめ下の着付けと同じ寸法の上からかぶせておいて、それを引抜く仕掛けであり、玉の位置は、袖口、袖下、振り下にある。

なお、『娘道成寺』の「花傘」、「山尽し」(絹鼓)の衣裳などは、それぞれ前の衣裳を肌ぬぎして、襦袢の上に乗身だけ別の衣裳(九襦袢)を着て、帯の所に差込んでおくものであり、これを「差込み」と呼んでいる。

これは、役の性格が変わる事よりも、色彩の変化により、観客の

目先を楽しませる事を主目的としている。(図4参照)

〈袋かぶせ〉

この手法は『鶯娘』が良い例である。白縮緬の振り袖に黒縮子の帯という花嫁衣裳から、赤系統の振り袖の町娘姿にうつり変わる場面に使われる。

これは普通の「かぶせ」と違って、下に着込んだ着付の裾・袖口が見えないように裾・袖口の部分まで袋のようにかぶせた仕掛けである。この時、帯も無地の黒縮子から縞のある帯に変えるが、袋状にかぶせてあり、これを取り去ると、下の帯が現われるようになる。

ている。袋かぶせの帯の引抜きは、『娘道成寺』の「ただ頼め」から「鈴太鼓」に変わる時につかわれることがある。(図5・6参照)

〈ぶっ返り〉

ぶっ返りは引抜きの一変形ともいえる。やはり衣裳は帯の所で上下に分かれていて、引抜くと肩から袖口へ着物の上半身だけが、ぱつぱつと裏がえしに下にさがって、裏の模様と表面に現われた上半身の衣裳が一致して、あたかも一瞬にして、違った色合や模様の衣裳に着替えた印象を与える効果的な技巧である。これは胸と背の部分だけを二重に折って縫っておいて、引抜いて前後に落ちた時、長くなるようにしてある。

↑上に引く

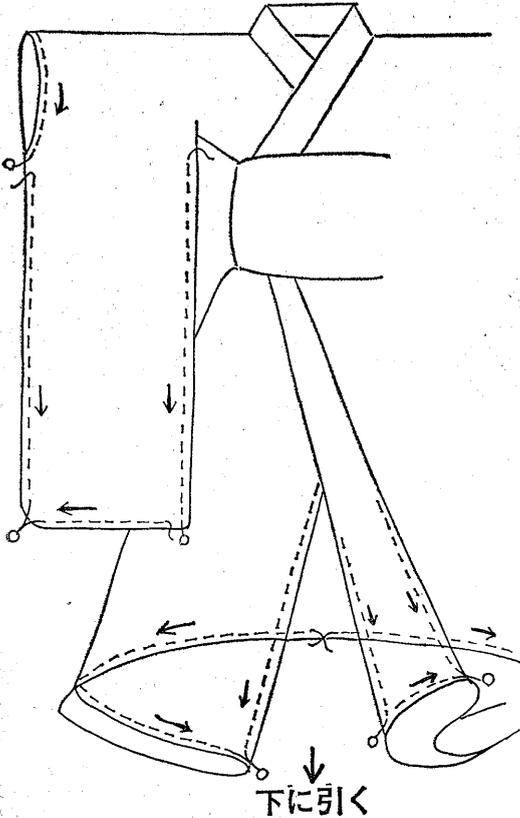


図5 袋かぶせ

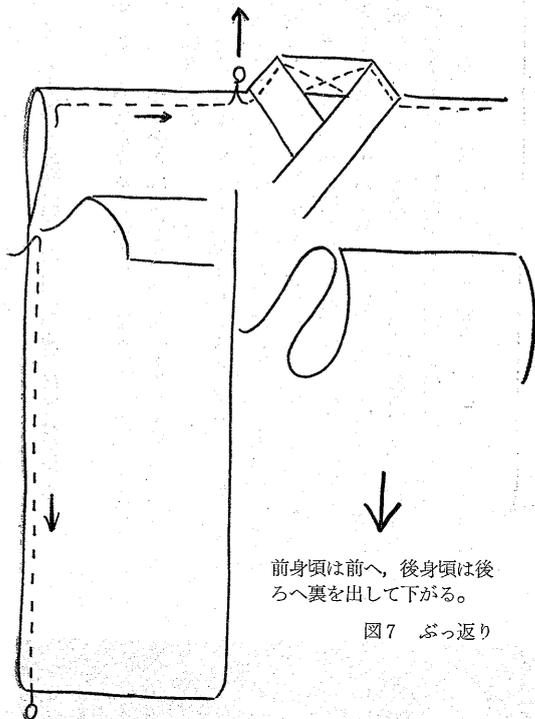
上の衣裳が袋のように下の衣裳にかぶさっているので、前の合せの部分が、一本、普通のかぶせよりも、玉が多くなっている。左右の前の合せで、一本ずつ増えている。

これは英雄の性格とか、妖魔が正体を現わす時などに用いられる。その場合、着物の意匠の目的は、後先の変化が大きければ大きい程効果を増すのである。

『娘道成寺』の鐘入りが無い時に、この手法が、多く使われる。(図7参照)。

以上が一応『娘道成寺』で使用されている引抜きであるが、これらは言葉や図だけではわかりにくい。やはりこのしぐさは、実際に見なければ理解しがたいものである。

つまみ玉で糸を引き  
肩を衿が離れる。



前身頃は前へ、後身頃は後  
ろへ裏を出して下がる。

図7 ぶっ返り

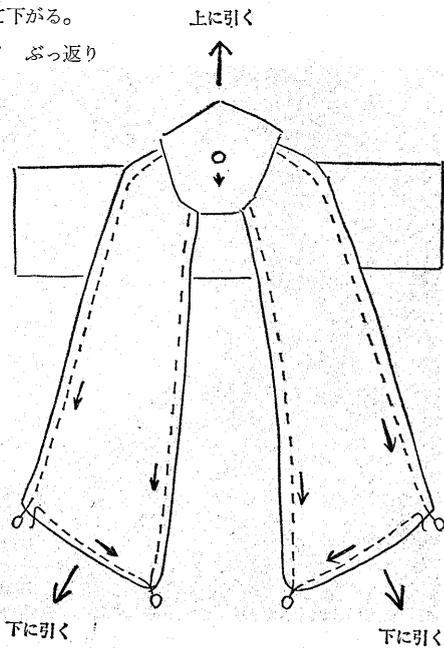


図6 袋かぶせの帯

三、『京鹿子娘道成寺』の衣裳の着付け方と引抜き

『娘道成寺』を始めとする引抜きを行なう歌舞伎舞踊の衣裳は、大抵、上・下、二つに分かれている。いわゆる現在でいうツーピースである。(図8参照)。

この引抜き衣裳は、下になる衣裳―後で、引抜かれる上の衣裳の代わりに、表に出る衣裳のこと―と上になる衣裳―引抜かれる方の衣裳―が、「むだ玉」という玉に糸をつけて、一緒に縫い合わされている。むだ玉とは、着付けがすむまで、かりに下の衣裳と上の衣裳を荒縫いで軽く留めておくものである。人によって、それぞれ使用する数が異なるが、たとえばむだ玉を用いる所でも、仕付けだけで留めておく人もある。したがって、結局、数は決っていない。

しかし、引抜き衣裳の場合、衿の部分と下の腰にあたる部分に一

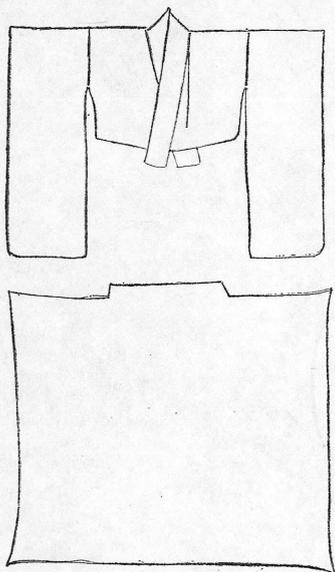


図8

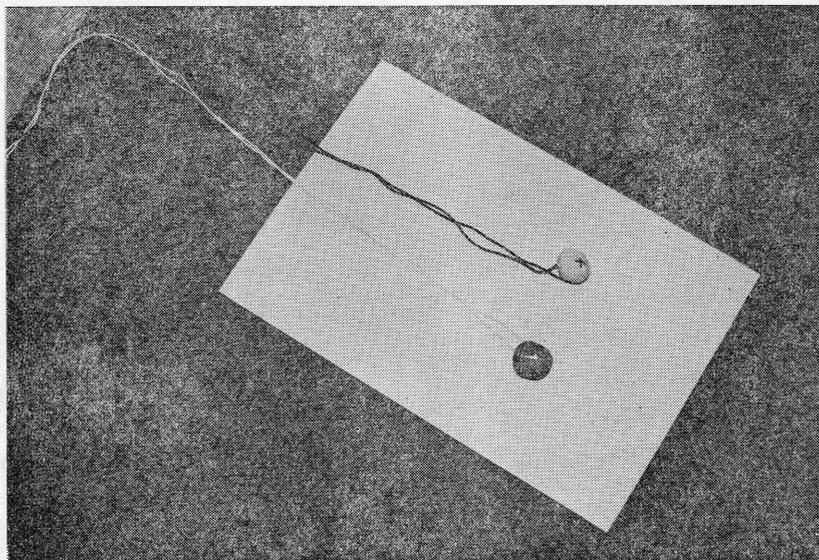


図9 引抜きの玉

つずつ付けてあるのが一般的である。これは着付けが終るとすぐ楽屋で引抜いてしまうから何個でもよい。またこの玉の色は楽屋で抜いてしまうから、何色でも支障をきたさないわけである(図9参照)。

着付け方は先ず、肌襦袢・裾よけ・半襦袢、その上に二枚の衣裳を着付けて行く。役者が衣裳に袖を通すと、後見と衣裳方が、前者は必ず前身頃を、後者は後身頃の着付けを手伝うことになっていく。なぜなら引抜きの際、後見には前の衣裳が見えないからである。しかし役者自身も必ず袷や前身頃は自ら合わせる。というのは、自分で合わせてみなければ衣裳がきつすぎたり、ゆるすぎたりということも出てくるからである。やはり踊りやすいように着付けをしなくてはならない。

前身頃を合わせる場合、これはおひきずりといつて裾を引きずった着方なので、前身頃の内側(裏地)を表に返すように、斜めに下に行くに従つて、やや上より広く出しながら合わせて行く。これが終ると帯にとりかかる。振下げ帯の場合、胴の部分と振下げたれの部分が分かれており、たれの部分を胴の部分に差込むように出ている。これがすむといよいよむだ玉を引抜くのであるが、これを一本でも抜き忘れると、後で舞台上で引抜く場合に、一本よけいに引抜かなければならなくなる。この場合は踊りの「間」をよく考え、その時間だけ少し早めに抜かなければならないわけである。

着付けの時後見が必ず手伝うのが決まりであることは前述したように、役者には専属の後見が一人おり、大抵この人が後見をする。しかし何かの都合で、専属の後見でない場合でも、専属の後見は、毎日必ず手伝いにこななくては行けない。

だが、この時の着付け方は、その日後見をする人の抜きやすいように、心がけて着付けをしなければならぬ。引抜き方にも、人によって、それぞれ癖があるのだから。

後見と一緒に着付けを手伝う衣裳方も、役者一人一人に、専属がついている。だからその人であれば、その役者の体形をよく呑み込んでおり、どういふ具合に着付けていったらよいかわかる。だが専属の衣裳方が休んだりすると、他の衣裳方が着付けを手伝ってはくれるが、それこそきつかったり、だぶついたり、着物が踊ってしまつたりで踊りにくい。その為、衣裳方は、かならず役者一人一人の専属がついている。

一般の踊り手は、自分で衣裳を着付けることが出来ないの、人形のようにただ立っているだけで、衣裳方が全てやってしまう。だから衣裳方は、おさらい会の着付けでは一苦労するわけである。

#### 四、引抜き方

##### 『娘道成寺』と『鶯娘』の引抜きの相違点

『娘道成寺』の鞠唄のくだりで、赤地から浅葱地の衣裳に引抜く場合、本来は、「都育ちは」で引抜いて、「蓮葉な者じゃえ」と極まるのであるが、『娘道成寺』のように、何回も上演されているものなどでは、本来行なわれている場面ばかりでは、面白味がない。鞠をつけて、ぐるぐる回つてから引抜くとか創意工夫がされてくる。昔は鞠をつけてぐるぐる回ると回る時、後見も一緒に回って回り、役者が鞠をつくまねをして、手を動かす場合に玉を引抜く方法がとられた。現在でも『手習子』ではこの方法がとられている。

また引抜きの方法に、先き手廻しといって、いくらか先に玉を抜いておく場合がある。これは普通、踊り手が幼かったり、未熟な場合に用心を重ねて用いられる手法である。しかし慣れれば、定められた場所で定められた通りに抜かなければならない。役者は絶対にその様なことはしない。そのため特に、玉抜きの手続きまでする。

しかし、いずれにしても瞬く間に衣装を変えて見せるのであるから、初めから下に浅葱地の衣裳を着込んでおいて、その上に赤地の衣裳の荒縫いにした物がかぶせてある。

その荒縫い、すなわち仮縫いの大白の糸の先に、絹で包んだ真綿製の『玉』がつけてあり、この玉を引抜いて、糸を抜く仕組みになっている。玉の大きさは直径二センチくらいで、衣裳と同じ素地を用いたり、同糸色を用いたりする。糸の太さは、絹が縊ってあるもので直径二ミリくらいで、色は黒と白の二色で、衣裳の色によって使い分けをする。

昔は、人によって抜きやすく滑りやすくする為に、糸をろうで固めた人もいた。現在ではそのような事をする人はいなくなった。なぜなら糸の質が良くなり、太さもそろっており、ろうで固めなくともすむようになったからである。しかし今の糸でも、夏、汗をかくと軋んでしまい、抜けにくくなる場合もある。また現在でも一ヶ月の興行の場合などは、中日あたりで一度、糸を取り替えるということも行なわれている。

『娘道成寺』の引抜きの玉の数は、普通、襟の中央に一ヶ所、両の袖口に一ヶ所、両の袂の先に二ヶ所、腰に一ヶ所、裾に二ヶ所と、全部で十個使用している。だが、襟の玉と腰の玉はむだ玉であるか

ら、舞台上引抜く玉は八個である。

引抜きの名人と言われる中村翫太郎は、五代目・中村歌右衛門の晩年と五代目・中村福助と六代目(現)・中村歌右衛門が福助の時に後見を勤めた人である。この人は、裾の所に玉を三ヶ所つけた。裾のたて襟に一本ずつ、裾の後ろの中央に一本と舞台上で抜く玉は全部で九個であった。この付け方は、全ての玉が直線―角度がない―一本の線であるから、たとえ糸が軋んでもおそらく切れるということとはなかったといわれる。この抜き方は、中村翫太郎独特のものであり、他に類をみない。(図10の(a)参照)

中村翫太郎は、浴衣と浴衣を太糸で縫って引抜きの稽古をしたという。このやり方が一番抜きにくく、無理すると切れる場合もあり、その為これを練習に用いたらしい。

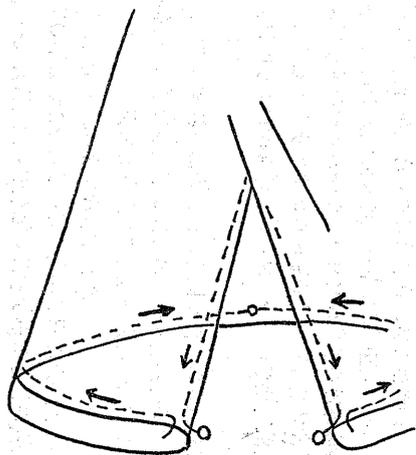
またおさらい会では、袂の部分を普通に縫ってしまう場合がある。この時は上の衣裳と下の衣裳とがひとつになっっていない。これは袖の玉が一ヶ所で、それを後見が引抜けばよいようになってい

る。普通なされている方法だと、袖口の玉を踊り手が抜かなくてはならないが、素人で抜くことができないので、後見の負担を軽くする為に、この方法を用いているのだという(図10の(c)参照)。

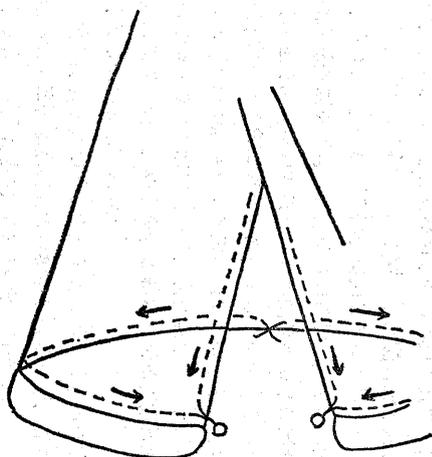
この衣裳の抜き方は、普通の抜き方とは反対に、下に引っぱるようにして引抜かなければ抜けない。だから方一、踊り手が腕を上げたりした場合、それこそ腕が折れる事もでてくる。この抜き方は困難ではないが、見た目があまりきれいではない。

さて本題である『娘道成寺』の引抜きの順序についてのべる。最初に後見が裾の玉を引抜き、次に袖の内側の所の玉を後ろでつ

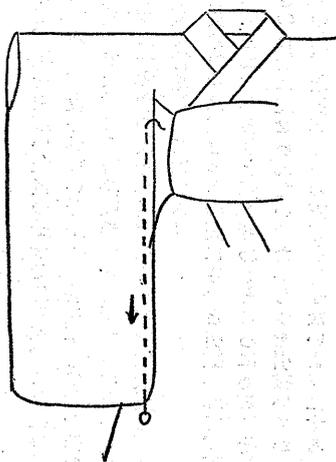
(a) 中村翫太郎の玉の付け方



(b) 一般にされている玉の付け方



(c) おさらい会などで、なされて  
いる玉の付け方



(d) 一般にされている玉の付け方

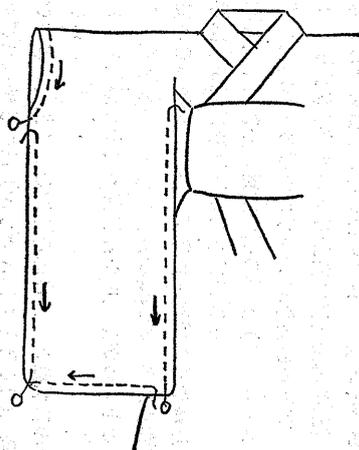


図10

かんで引抜く。次に、踊り手が踊りながら袖口の玉を抜き、その間に後見が袖の外側の玉を抜いて行く。袖の玉を抜く順序は役者によって、右が先、左が先とそれぞれ異なる。

ところでこの玉の抜き方が難しい。玉の抜き方には角度がある。誤った角度から抜いたり、いらだって引けば、抜けるものも抜けず、たつて引けば切れる場合もある。玉を抜くには力はいらずコツで抜くのである。

糸が切れるということは昔はよくあったらしいが、現在ではめつたにない。特に裾の玉が切れることが多かった。切れた場合はプツンと大きな音がするそうである。プツンと音がした場合は、少し役者の方が待つてやる。長唄雛子連中もその音が聞こえたなら、少しゆっくり弾くようにする。そうしなければ切れた糸を取り出さなければならぬので、「間」がずれてしまうからである。

切れた糸を取り出す時間はほんの教秒ではあるが、踊りはなんといつても「間」が大切であるから、ちょっとくるつてもその踊りは価値の低いものとなってしまふ。

だから、引抜きの玉は、普通役者の専属である衣裳方がつけることになっている。しかし初日だけは、仕立屋から直接出来てくるので玉の付け方がちがう。ミシンで縫うように細かかったり、この日の引抜きが一番役者や後見にとつて気をつかうところである。この場合むしろ、細か過ぎるよりはちょっと荒いくらいの方が良い。初日は、後見が必ず指を入れて調べることになっており、細か過ぎる場合は縫い直したり、糸の先の方をほどこいたりしておく。もし細かく縫ったまま、引抜きをすると、それこそ無理に引っぱって抜こうとするから、今日でも糸が切れるということがしばしば起こつてく

る。

さて、玉を引抜いた後の始末であるが、これは後見が引抜いた玉はもちろん、役者が抜いた玉も、後見が帯の間や袴の所に挿んで置く。最近では、この方法は手柄顔を示すものとの見解から、玉を引抜く度に一本ずつ後ろへ投げ捨てるのを副後見と言う者が、片付けの手順も行なわれてはいる。

引抜きの妙は、とつさの間にさつと引抜かれて、下に着た衣裳が表に現われ、がらりと気が変わるところにある。それでなければ引抜きの目的は達せられない。だから玉を引抜いてから衣裳を引抜くまでの間、なるべく下の衣裳を見せないようにすることが大切である。

『娘道成寺』の「蓮葉なものじゃえ」で引抜く場合は、見えにくいのであるが、手鞠をつくふりをしていて玉を引抜く場合は、多少見えてしまう場合も出てくる。だからこの時は、袖をつかんだり、押えたりしてごまかして（という支障があるが）、踊るのである。しかしこれも、相当腕のたつ役者でないとな観客にそのしぐさが悟られてしまふ。

いよいよ衣裳を引抜く段になると、後ろの着物の肩に「ボン」と後見の手がかかる。そうしたなら役者も帯の所に差込んだる衣裳を引抜くのである。引抜きは後見が衣裳をつかまないと脱げないので、後見から呼吸がかかるのが常である。

後見は、一遍に上の衣裳と下の衣裳（ツーピースの上・下）を引抜くから、役者との呼吸というものが大切である。

また『娘道成寺』のような引抜きは、衣裳を引抜く時、役者が腕を上げるような感しでやらなければ後見が苦勞する。

後見というものは、役者によって決まっているものであり、またそうしないと呼吸が合わず、失敗する場合も出てくる。だから誰でもよいというわけではない。専属の後見が病氣など、やむをえない事情で休んでしまうと、役者は非常に困惑する。なぜなら人によって癖があり、他の役者の後見が一時しのぎに勤めたとしても、呼吸が合わずうまくいかなかったりするからである。

長い間一緒にやって来た役者と後見なら、呼吸をかけ合わなくても、引抜く所にくれば、サッと引抜けるそうである。

また、普通のおさらい会や舞踊会では、一日或は二日しかやらないので、踊り手と後見の呼吸が合うとか合わないとか、そういうことは問題外である。この時は完全に後見に頼るほかない。こういう場合には、たいてい後見が声をかけることになっている。

引抜きをきれいに見せるには、役者と後見の呼吸が合うことはもちろん、衣裳の抜き方にもよるのである。要するに差込んである上の衣裳の上の部分を下に引っぱるのではなく、素直に上に持ちあげるように引抜くと、観客から見てもきれいに見える。演者たちも気持ちが良いのである。

さて『娘道成寺』の引抜きと較べる為に、『鶯娘』について触れておきたい。

『鶯娘』は『娘道成寺』の衣裳と違って、下の衣裳が上の衣裳にすっぽりと包まれてしまう「袋かぶせ」という方法である。これは全く下の衣裳が見えない。裾も上の白の衣裳におおわれてしまっており、帯の黒無地を除いては全て白づくめである。またこれに使用されている玉の数は、『娘道成寺』の八個（舞台で抜く玉）に対し十個である。この二個多い分は、裾が上の衣裳にすっぽりとくるまっ

ているので、前身頃の折り返しの際に一本ずつついている（図5参照）。

むだ玉を入れると、『娘道成寺』の十個に対して、『鶯娘』は十二個が普通である。

またこの場合、帯も袋になっているから帯も一緒に引抜かなければならない。

帯の玉の数は、両方の振下げ帯のたれに、二個ずつと中央の結びの部分に、一個で全部で五個ある。

この袋かぶせの帯は、中にすっぽりともう一つの帯が入っている。ぶかぶかになる可能性があるため、両方のたれが縫ってある。今日では、マジックテープで二ヶ所を留めておいて、引抜く方法も用いられている。この方法は、七世（現）尾上梅幸氏が考案したものであると聞いている。

この帯は四つに分かれており、引抜く場合、両の振下げを下に、結び目と胴の所を上、それぞれ引抜く（図6参照）。

この『鶯娘』の衣裳を引抜く時は、役者が必ず腕をおろさなくては抜けなくなる。また裾の玉を引抜く際、内側のかぶせた部分にも玉がついているから、場合によってはおしりをまくりあげてしまう場合も出て来る。

このように同じ引抜きであっても、普通のかぶせ（娘道成寺）と袋かぶせ（鶯娘）では、玉の数も衣裳を引抜く場合の引抜き方も、腕のあげおろしも、ちがった立振舞いであることが理解されよう。

### 第三章 後見・黒衣

#### 一、後見・黒衣の意義と役割について

歌舞伎にはまた、重要な「後見」「黒衣」という影で動く存在が必要である。

後見には三通りある。ひとつには鬘・袴・袴を付けた袴後見、二つには紋付き・袴を付けた着付け後見、三つには黒の着物をまとった黒衣の後見で、役者の後見の用事をしている者をいう（図11、12参照）。

芝居の習慣から、「後見」「黒衣」は、一切「見えない存在」という約束になっている。



図11 後見



図12 黒衣

袴後見・着付け後見とは、大時代な狂言——大時代物（対面・暫・本朝甘四孝など）——や、舞踊の場合に出て来る後見であり、この時は公然と顔を表わして後見を行なう。舞踊のような形式芸術で

は、後見がいても邪魔にはならないのである。

たとえば歌舞伎十八番や新歌舞伎十八番などに出てくる場合は、十八番といえ、昔は市川家のお家芸であったから、市川家の柿色の上・下に三升の紋を付ける。それが後見をする上での原則となっていた。だから尾上菊五郎が『鏡獅子』を踊っても、それは変わらない。演者は市川家のお家芸に対して敬意を払うわけである。

これらの後見の場合、舞台上で公然と姿や顔を現わしているのだから、本来、観客の目からは見えないという約束で登場しているのだという説は当たらないが、やはり後見の心得として「めだたない存在」でなければならぬ。

たとえば舞台上に座っている時でも、正面を向いて座ってはいけない。むしろ観客の方に背を向けるぐらいにして、踊り手の動きを横で見るとような位置に座るのが良いのである。たとえば万一、扇を落してしまったとかいう場合には、踊りの「間」をよくみて、サッと渡せるように、常時心がけておかなければならない。

なおお舞踊の場合は、振り付け師が、初日から三日間ほどは、大事をとって後見に出る定めになっている。

黒衣についてのべる。歌舞伎の舞台では、登場人物のほかに、全身黒ずくめの着物をまとった介添役が盛んに出没し、進行を助けている。この介添役並びにその黒い着物を、「黒衣」「黒子」「クロンボウ」とよんでいる。

この黒衣の着物は、黒無地の木綿で胸当・黒衣——この場合は狭義で着付けのみを指す——紐付股引・山付手甲・それに同じ黒無地の頭巾をかぶっており、顔の前にたれている紗、または絹の布地は、観客から顔が見えないようになっており、付けている側からは

舞台や観客が見えるようになってくる。

黒は、歌舞伎では、「闇」または、「無」を象徴する色である。黒衣を着て舞台でいろいろな手伝いをする場合、全て客席からは見えないものになっている。

しかし同じ黒衣でも、文楽（人形浄瑠璃）の人形使いは、繻子の黒衣を着る場合がある。特に『八百屋お七』などの景事——舞踊的演目——で、娘の人形を使う場合は、紅絹の飾り紐が胸と腰についている。また竹田頭巾、亀屋頭巾——その名の由来は人形浄瑠璃の昔の劇場名から附けられたという——と呼ばれる三角の頭巾をかぶる場合もある。

歌舞伎においても、『日高川』『櫓のお七』などの、「人形振り」の演目では、黒衣も文楽のそれを反映させて人形使いに扮した役者がそれを着る。これについては後で詳しく記載することにする。

また黒衣と同じ様式で、衣裳が全て白である白衣というものがある。雪の舞台で使用されるので、別名、雪衣とも呼ばれている。たとえば『雪女郎』『雪傾城』の舞踊の他、『佐倉義民伝』の「渡し」「子別れ」にも出てくる。

この場合も観客には見えないという約束は変わらない。また浪衣（浪子）と言われるものもあり、やはり黒衣や白衣と同類である。これは『日高川』『毛刺』などの海や川の場面に出てくる。浪布を上下・左右に動かしながら浪頭などを現わす場合に、着る衣裳に浪の模様がついている。

歌舞伎の後見・黒衣の制度は、非常に優れている演出方法の一部である。後見制度の起源は、直接には、先行演劇である能から学んだものである。

歌舞伎や歌舞伎舞踊は、役者が舞台で動く負担が非常に多く、役者一人では手の廻り兼ねる動作がある。これは舞踊の動作が基本となつている演劇の性格上致し方がない。そのために後見・黒衣という制度を導入したのである。

昔は歌舞伎芝居においても、後見は袴を付けて出ていたという。黒衣が出現したのは、世話物が演じられるようになってからである。

この後見・黒衣の制度は、現在では日本ばかりでなく、フランスでも盛んに行なわれている。また中国の京劇には、古くから後見・黒衣に類似したものがあつた。しかしこれは、日本の後見・黒衣とその意を異にしている。たとえば舞台に普通の中国服で出てきたり、舞台を堂々と歩いたりという具合である。この場合は「見えないう存在」などと言えるものではない。日本では、なるべくわからないうように、目立たないよう努力するのが第一条件なのである。

今まで何度となく、後見・黒衣は、「見えないう存在」「目立たない存在」と言つてきた。しかし、どうして舞台に存在する者を、はっきりと認識できる者を、「見えないう存在」「目立たない存在」とするのか。それは非常に興味深いものである。そこでその事例について述べてみたいと思う。

後見・黒衣がもし役者と同じように観客に目立つ存在なら、それは表と裏という区別がなくなる事になる。「主」になる者はあくまで役者なのであるから、後見・黒衣を「見えないう存在」「目立たない存在」としなければ、主役が舞台から浮び上がらない。それは何事にも表があり、裏一影があるように、歌舞伎もまた同様である。だからもし、後見・黒衣が目立とうなどという気配を見せたな

ら、その芝居や踊りは、全く価値の低いものとなつてしまふ。

後見・黒衣は、歌舞伎や歌舞伎舞踊が成立するための土台である。たとえば家を建てる場合、みえない存在である基礎がなくては家は建ちはしない。後見・黒衣とて同様である。

だから後見・黒衣は、いつ舞台に現われ、いつ消えたのか、観客にわからないようにすることが肝要である。ようするに、後見・黒衣は、風のように、空気のように出没する、そういう心持ちでいなくてはならない。

後見というものは職業として独立しているが、初めから後見として入つてくるわけではない。やはり役者として入つてくる。

後見は、踊り、三味線、唄も知らなくてはならないし、舞台にも気を配つていなければならぬ。それが出来ないと、後見は動まらない。まして、引抜きをする後見などは、数秒といふほんの少しの時間に行なわなくてはならないから、相当の力量が要求されてくる。また舞台全体にも気を配ることからも、舞台にチリ一つ落ちてゐることも後見の責任となる。あるいは、役者がいま何を要求しているのか、それがすぐわかるようであつてはいけない。役者からは片時も目を離すことはできない。万一機転のきかない後見がいたら舞台が色あせたものになる。後見は大切な女房役であり、舞台監督なのである。

一人前の後見としてあつかわれるには三十年はかかるという。だから役者になりたての者には、まかせられない。

役者は、後見を信頼して、しかも、これを頼つてはいけない。その存在を忘れて踊らなければならぬ。また後見の力がすぐれてゐる場合は、自ずとその後ろ向き姿にすら風格を感じるものであ

る。とくに役者がまずい場合は、なおさら後見が引き立って見える。しかし、後見がこのように目立ってはその踊りは完全に失敗である。後見はあくまでも「目立たない存在」であることが大切である。

後見は、言うまでもなく踊る者に全てを捧げなければならぬ。だからといって、後見が役者にびったりと付き添っていかえって見にくい。後見は役者とはできるだけ離れていた方がのぞましい。しかもそこに一定の距離を保って、役者と後見の呼吸がびったりと合ってこそ、その踊りは、美しいすぐれたものになる。

後見は、たいてい主演俳優の身内か弟子が勤めるのが一般的である。

ところで能における後見は、もしシテが倒れたならば、その場でさっと演じるくらいでなければ動まらない。能では、後見はきちんと扇子（中啓）を持ち、素（衣裳を付けていない事）でもなんでもよいから、シテの代わりに演じなければならないのである。

後見・黒衣は、役者なら誰でも出来なくてはならない。役者になる為には、まず見習いとして黒衣を着、舞台の袖に座って見るのが決まりである。

歌舞伎の技芸の伝承は、全て口伝によるのが原則である。特に演技の習得については、定後見と称し、このように舞台の袖に座って、師匠である役者の演技を實際に見聞きすることによって、肌で覚えるものとされている。また舞台でござがまくれてしまうような場合には、定後見の中でも責任者が、直接それに当たる。この定後見として、舞台の袖にすることが役者になる為の第一歩である。だから、役者として舞台に立つには、必ず定後見という過程を経なければならぬ。

ればならない。

だが年令的にも、黒衣（定後見）をやらせられる時期がある。それは、十四・五才のころで、その時定後見をやらせられる場合が多い。なぜならこの時期は、子役にも大人にも使うことができない時であり、この時期に裏方の勉強をさせられるわけである。

この時こそ真剣に見ていないと、師匠や先輩の芸を取り入れる事ができなくなるのである。

踊りの後見を行なう場合、たとえば踊っていて衣裳にはころびができて、そのまま放置しておいてはいけない。その場で縫わなければならぬ。その為後見は常に、赤・黒・白の糸を針に通して紙に包んで持っている。また、現在では安全ピンも使用している。しかしこれを縫う場合も、踊りの「間」を考えないと折角の踊りも、仏作って魂入れずと言うことになってしまうからである。

後見・黒衣の仕事（役目）について記載したいと思う。

後見の仕事の一つに、〈差し金〉を使う場合がある。〈差し金〉とは、黒塗りの細くしなる棹（女竹、または、グラスファイバー）の先に、小動物をつけ、後見が操作すると、生命を吹き込まれたように、生き生きと動くその仕掛けをいう。

『鏡獅子』『保名』の蝶、『関の扉』の鷹、『鳥羽絵』のレンジ、みな〈差し金〉である。

小道具を手渡すのも後見の役目である。小道具を渡す時、特に「面」などはよほど気を付けないと、うっかり男と女の面を取り違えたり反対に出したりする事がある。あるいは、役者が扇を落とした時などは、あわてずに速やかによく踊りを見て、「間」をみはか

らって替えの扇を手渡さねばならない。また木戸の出し入れなども後見の仕事である。それから、幕切れの「見得」の時、衣裳を持ち上げて見せるのも後見の役割である。

黒衣の仕事には、「合引」——舞台の俳優が腰かける、黒塗木製腰掛——を掛けさせたり、花道での「面明り」——昔のスポットライト、差し金にろう燭をつけ、花道の出に使う——がある。これは役者の演技とのつながりを考えると生やさしい役ではない。これは後見の役目においても言えることである。また、物を渡したり、片付けたりすることも、簡単なことのようにであるが、おろそかに出さない役割である。

役者が袂から手紙を出したりする時、本当は後ろに控えた黒衣が、そっと渡す。役者の手が後ろに回った時、スーツと物が出るようになるには、役者と同じ芝居心がなかったらうまく行くものではない。

狂言方の黒衣についてのべる。これは初日以来、役者がセリフを頭へ入れるまで、後ろで脚本を持って控え、役者にセリフを教示するプロンプターの役目である。これは、作者部屋——作者の氏神の菅公（天神様）を祀る神棚を飾り、立作者を中心に数脚の机が並ぶ。作者はここで台本の書き抜きや付帳を作成し、興行中は役者・裏方の進行連絡を司り、舞台監督事務を取り扱う——から出るようになっていいる。この部屋には、舞台のこと、セリフのこと、全てわかる人がいる。

プロンプターは幕によって各々分担されており、一幕一幕決まった人が、後ろに控えていて役者が忘れてしまった所のセリフを教え

ている。教え方はセリフの出だしの部分だけを言うことになっている。現在ではこれは黒衣を着て行なっているが、東京では明治初年に初めて黒衣を身に付けるようになった。それまでは紋付きに着流しのスタイルで、献上の帯を締め観客に目立たぬように行なっていた。だが京阪では、古くから黒衣を身に付けて行なっていたようである。

文楽における黒衣には、歌舞伎以上に様々な仕事があり、観客の眼につくことも多い。美しく見せるため、前述したように、黒縹子の着物を着て紅の紐を締めている。したがって、歌舞伎で行なう「人形振り」や舞台面を人形芝居仕立にする時の黒衣は、同じく黒縹子の着物をつける。

人形振りの場合の黒衣は特に目立つ。たとえば黒衣が太夫方を紹介したり、人形振りが終って演者が人間にもどると、黒衣が不必要になる、すると黒衣は観客に向かって会釈をしてさがってゆく。また人形振りを演じている役者が歩く場合、役者は足音を出さない。その代わり舞台のすみで黒衣が堂々と表われて足ならぬ。影（舞台の袖）で隠れてやらずにわざわざ舞台に現われてやるのである。なぜこの場合に限って黒衣の心得の第一である「見えない存在」「目立たない存在」ということがなされていなのか。それはその時の黒衣が役者でもあるからである。この場合、役者が人形の振りをやるから、文楽と同様に黒衣が動かす。いや動かしているように見せるのであるから、この時黒衣も役者と一緒に踊ったり、動いたりしなくてはならない。したがって、この時の黒衣は、りっぱに演技をする黒衣なのであるから、目立ってもおかしくない。この黒衣は、普通の黒衣（定後見）ではできるものではない。なぜならこれは、

役者と一緒に演技をしなくてはならないからである。だから、師匠がいろいろと吟味した上で、後見（黒衣）を決めるのである。だからこの後見は、技術の一つであり、相当な力量がないと勤まらないものである。

この場合、黒衣は目立ってもよいので、わざと紅の紐を付けたり、黒縹子の着物をつけたりする。普通、この後見のことを縹子後見と呼んでおり、全て文楽から由来している。

人形振りが上演されている場合は、誰がこの後見を勤めるか、「人形遣い」として、プログラムに記載されている。普通、「無」ということが条件である後見・黒衣の場合は、プログラムには名前が載らない。これが一般的であり、人形振りの場合は、人形遣いとして一役者として扱われているので別に記すわけである。しかし、この場合の黒衣も、後見・黒衣の中に類するものであり、黒衣には変わりない。

ところで、人形振りでも、黒縹子・紅の紐をつけた縹子後見と、紋付・袴・ときには袴を付けた後見が出る場合があり、紋付・袴・袴を付けた場合は、文楽の方の立後見といって、一人この様相をしてやっているのを象つたものである。しかし人形振りでは、やはりなんといつても役者が主であるから、顔を現わさない方が良いという見解から、主に縹子後見を出す。だが役者によっては、文楽の型をとって、紋付・袴・袴をつけ、顔を現わして行なう場合もある。

文楽の後見は、立後見・わき・足と三人必要であるが、人形振りの場合は二人で行なう。足は人間が演じているので必要がない。しかしここでは足はないものとして演じているので、舞台のすみで、役者が歩いた時とか、「間」をもたせる時に足をならす出後見とい

うものがいて、この出後見を入れるとやはり三人必要である。

しかしいずれにしても、後見・黒衣というものは、人形振りの特殊な後見を除いては、「見えない存在」「目立たない存在」であらねばならない。

## 二、『娘道成寺』の後見と引抜きの後見について

『娘道成寺』の後見には、本後見（主の後見）と助後見（副後見）の他に、着付け後見という者が二人おり、全部で四人必要である。また『娘道成寺』には、黒衣は出てこないという流派や、後見は本後見と副後見の二人だけであとは全て黒衣がやるという流派とに分かれている。

本後見とは主になる後見で、引抜きを手伝ったり、羯鼓・鈴太鼓・手拭いなどを渡したりする後見であり、助後見（副後見）とは、主の本後見を助ける後見であり、本後見が引抜いた玉を受けとる役目であり、もちろん舞台全体も見ている。舞台の鐘、所作舞台に異常がないかどうか、責任をもって調べるのも努めである。本当は本後見がする事であるが、本後見は役者に引抜きの衣裳を着せたり、その日の意見を聞いたりして、舞台に出るまで役者と接していなければならないので、舞台で使用する持ち物は一応目を通すが、全部一人ではやれないので、助後見が羯鼓・鈴太鼓・手拭いなどの小道具を責任をもって調べることになっている。

着付け後見（黒衣を使う流派もある）とは、所化の座る毛せんを引いたり、花傘を点検したり、脇役の人々の持ち物や身の回りの世話をする。また木戸をかたつけたたり、鐘をおろす時の綱をゆるめたり

して事故を防ぐ役目もする。あるいは、鐘の上に役者がのぼる時に使用する、はしごを持って来たり、押えたりする後見（黒衣）のことをいう。これはまだ入って日の浅い人がやることになっている。

さて引抜きにおける後見であるが、これについては、引抜きの項でもふれたので簡単に述べておく。

『娘道成寺』などの引抜きにおいては、後見が踊りをよく知っている上に、余程手慣れた者でなければ、なかなか綺麗には行かない。

しかしベテランでも引抜きを行なう興行の場合には瘦せてしまうということがある。あがつたり、気をつかい過ぎたりで瘦せるわけではない。引抜きとは時間と争うものであり、ほんの数秒の間に抜くのであり、その「間」をのがしたら踊りに支障をきたすので、もしどうしても「玉」を抜くことが出来ない場合は、衣裳を引抜かねばならぬ時まで、どこで「玉」を抜いたらよいかその場でとっさに判断するそうである。

引抜きはこのように時間との争いである。短時間に全神経を集中しぶつかってゆくわけだから、神経がつかれそして瘦せる場合もでてくる。瘦せるといっても外観上ではわからないが、鬢がゆるくなるのでわかるそうである。

引抜きをする時の後見の心得として、引抜きが一つ一つばらばらにならないように、両袂の先を一つに集めて、役者のお尻へ当てて、膝で押えておいて、襟を取って一息に取れば、ばらばらにならないので後見はそういういった気転を利かせる必要もあり、その「玉」を抜く前方には、必ずその「玉」を左右に動かして置くことも、引抜きを容易にする一つの秘訣とされている。

引抜きにおいては、必ず後見というものが必要であり、後見なく

しては成り立たないものであることをあえて強調したい。

## 結び

私は波木井先生の指導のもとで、『道成寺』における舞踊美の追求——引抜きと後見の相関関係について——』を卒業論文のテーマとして選んだ。

これを歌舞伎舞踊の美を構成する衣裳・引抜き・後見・黒衣の立場で考察してきたわけであるが、これらについて書かれた文献は皆無といつてよい程であった。

たとえば、衣裳についての明細を書きしめた衣裳方の家宝ともいふべき付帳は、一般には眼に触れる機会がない。また、引抜きや後見などは、記録にしているして今日に継承して来たというものもない。全てが口伝によるものであるから、これらの事に関係している方々に直接お話をうかがうほかすべがなく、ご多忙中を七世・尾上梅幸、七世・中村芝翫、尾上梅祐（七世・尾上梅幸氏の後見を主につとめる）、藤間紫、藤間香寿朗諸氏の御五方に、衣裳、引抜き、後見、黒衣の問題についてお教えを乞う結果となった。

ところがこれらのことは前述したように口伝によるため、混同していて多種多様な意見がきかれた。それゆえに、素人の私などでは、時間をかけないと解明できないテーマがでてきたのは誠に残念である。

なお本論文を本紙に掲載するにあたっては、紙面の都合により原本を半分に変更したものである。

最後に卒業論文をまとめるにあたり、お世話になった尾上梅幸・

中村芝翫・尾上梅祐・藤間紫・藤間香寿朗諸先生に、心から感謝の意を表わす次第である。

参考文献

- 歌舞伎の衣裳 編集 婦人画報社  
監修 国立劇場  
発行者 本吉信雄
- 歌舞伎舞踊の衣裳と扮装 相馬皓
- 歌舞伎舞踊 瀧美清太郎 創元社
- 舞踊 (日本の古典芸能6) 平凡社
- 舞踊芸話 (七世三津五郎) 利倉幸一 演劇出版社
- 六世菊五郎百話 川尻清潭 右文社
- 道成寺 (歌舞伎舞踊) 河竹登志夫 講談社
- おどりの美学 郡司正勝 演劇出版社
- かぶきの美学 郡司正勝 演劇出版社
- 変身思想 今尾哲也 法政大学出版社
- 変化論 (歌舞伎の精神史) 服部幸雄 平凡社
- 歌舞伎演出の研究 河竹繁俊 早川書房
- 歌舞伎演出論 平田兼三郎 室戸書房
- おどりの小道具 小寺融吉・宮尾しげを・新井国次郎 能楽書林
- 道成寺の舞踊 (国立劇場上演演集一三九) 国立劇場芸能調査室
- 道成寺の舞踊 (国立劇場五月舞踊公演上演台本) 国立劇場演出室
- 演劇界各号 演劇出版社
- 歌舞伎各号 松竹株式会社演劇部