

「女優」は、どこから来て、どこへ行くのか？

— 翻訳文化としての「新劇」の受容と「女優」の誕生 —

外国語学部 国際文化交流学科3年

山田 妃奈乃

問題の所在 — 女を起源とする舞台 —

第一章 — 日本の芸能史における女性の位置づけ —

第二章 — 「女優」の誕生 —

第三章 — フェミニズム理論から見る「女優」 —

結論 — 「女優」という言葉が消えるとき —

問題の所在 — 女を起源とする舞台 —

『風姿花伝』の第四章、「神儀」で能（申楽）の起源について世阿弥はこう述べている⁽¹⁾。

申楽、神代の始まりといつば、天照大神、天の岩戸に籠り給ひし時、天下常闇（とこやみ）に成りしに、八百万の神達、天の香具山に集り、大神の御心をとらんとて、神楽（かぐら）を奏し、細男（せいのう）を始め給ふ。中にも、天の鉦女（アメノウズメ）の尊（ミコト）、進み出で給ひて、榊の枝に幣（ぬさ）を付けて、声を上げ、火処焼き、踏み轟かし、神憑りすと、歌ひ舞ひ奏で給ふ。その時の御遊び、申楽の始めと、云々。

これは『古事記』に見える天岩戸神話のエピソードを踏まえたものである。弟神スサノオの暴力的なふるまいに腹を立てて、アマテラスが天の岩戸に籠ってしまい、世界中が真っ暗になってしまった。その際、すべての神々が高天原の天の香久山に集まり、アマテラスの機嫌を取ろうとして、様々な芸能を繰り広げた。その中でも、アメノウズメが前に出て、榊の枝に御幣（ヌサ）を付けて、歌声を上げ、篝火を焚き、足音を響かせ、何かが乗りうつったように、歌い舞い狂った。アマテラスはその騒ぎを不審に思い、岩戸を細めに開いたとき、中から引きずり出された。そして、国土は再

び明るくなった。その時の歌舞が、申楽のはじまりだと世阿弥は言っている。

能は代表的な日本の芸能である。その能を大成したのが、室町時代の能役者世阿弥である。世阿弥は、『風姿花伝』の中で「神儀」という項目を立て、そこにおいて、申楽の起源について書く。先に挙げた、『古事記』、『日本書紀』に見えるエピソードは平安時代初期に書かれた『古語拾遺』にも見えている。『風姿花伝』の中で世阿弥は、インド仏教や中国を起源としたエピソードもあげているが、重要なのはその中で、天岩戸の前で歌舞がおこなわれたことを最初に位置づけていることだ。

つまり猿女の祖であるアメノウズメの俳優（わざおぎ）が、日本における芸能者の祖だということだ。しかし、ここで<矛盾>が生じてくる。世阿弥が大成した能の舞台では、今も女人禁制であり、鏡板（かがみいた）に描かれた松ノ木は舞台の神聖さを象徴している。自分たちの起源をアメノウズメとしつつも、アメノウズメは言うまでもなく女性である。その一方でプロの世界において、能の舞台からは女性が排除されている。この論文ではその<矛盾>を解き明かしていき、女性と舞台の関係性を述べていきたい。

そこでまず、第一章では、日本の芸能史における女性の位置づけを確認していく。次いで第二章ではどのようにして「女優」が誕生したのか、「女優」という言葉の持つ微妙なニュアンスを読み取っていく。第三章では、ジェンダー論的立場から、「女優」という言葉に着目し、その特異性について述べ、改めて「演劇」という行為について考察する。そして結論へと結び付けたい。

第一章 —日本の芸能史における女性の位置づけ—

今でこそテレビや雑誌で「女優」を見ない日はないだろう。しかしながら「女優」の歴史はさほど古いものではなく、明治時代に始まる「新劇」という新たな演劇形態ともに始まった。「新劇」とは日本国語大辞典によれば、日本の近代劇のひとつで、西洋演劇の方法を取り入れてはじめられた演劇である。⁽²⁾ つまり「女優」とは西洋から輸入された近代リアリズム演劇の産物なのだ。それ以前に日本の芸能史における公的な舞台には、女性を見つけることは難しく、私たちが知っている日本文化を代表する芸能のほとんどは、男性によって担われてきた。能をはじめ、人形浄瑠璃、歌舞伎など、すべて男性により演じられ、女性は舞台から締め出されるべき存在として扱われた。

しかしながらここで留意すべきは、実際の演劇シーンにおいて、完全に女性が排除されていたのか否かということだ。実は女性は、芸能史の裏側で密かに、だが根強い人気を博して存在していた。もっとも古くは神々を喜ばせる歌舞ともいべき神楽（かぐら）を、巫女的な性格を持つ女性たちが担っており、日本における古典芸能のなかでも重要な位置を占めていた。『日本の古典芸能1 神楽』では、平安初期に書かれた齋部広成の『古語拾遺』について、鎮魂の儀の記述の中で、神楽とアメノウズメとの密接な関係を以下のように説明している。⁽³⁾

鎮魂の儀は『古事記』や『日本書紀』の神話にみえる天岩戸のくだりで、猿女君氏が祖神とあおぐ天鈿女命がなしたかみがかりの俳優に、由来するものという。「猿女君氏が神楽の事を供した」という主張や「天鈿女命の遺跡なり」とする論は、古くは宮廷の鎮魂に猿女が干与^(ママ)していたことを背景にする。

また、古来女性は歌い手として、男性たちに愛でられてきた。後白河天皇は「今様」歌謡を好み『梁塵秘抄』編纂した。巻第十には、「そのかみ十餘歳の時より今に至るまで、今様を好みて怠る事無し⁽⁴⁾」と書かれている。後白河天皇は十歳を過ぎた

ころから、「今様」を大いに好んでおり、怠けたことがないと、その関わりの深さについて述べている。『平家物語』では、清盛に愛された「白拍子」の名手の祇王（ぎおう）について書かれている。⁽⁵⁾ 「白拍子」とは男装して、歌や舞いを演じ、時に枕席にはべった。加えて中世においては、「熊野比丘尼」の存在も忘れてはならない。彼女たちは、歌比丘尼とか勧進比丘尼と言われ、中世から近世にかけて地獄極楽の絵解きをしながら、熊野三所権現の勧進（寄付集め）のため諸国を歩いた尼僧である。小歌やその土地の流行歌をうたい物乞いをして歩いており、のちには、売色を業（なりわい）とする者もいた。⁽⁶⁾

そして歌舞伎を大成した女性として出雲阿国がいる。彼女は織豊・江戸前期の芸能者であり、歌舞伎踊りの創始者とされる。社殿修復のため諸国を勧進し、佐渡を経て、慶長初年ころ京へ出たといわれているがその出自は明らかでない。男女混合の一座を組織し、「ややく踊り」や「念仏踊り」を演じていたが、当時の流行歌や狂言小歌等を取り入れて多少筋のある踊りはじめた。これは新奇な風俗を指す「傾（かぶ）き者」にちなんで「かぶき踊り」と呼ばれた。そして後に北野神社境内でそれを演じてから評判となる。阿国は男装で「傾城買（廊遊びの様子）」の狂言を演じて庶民の人気を独り占めにし、しばしば宮廷にも招かれている。⁽⁷⁾

歌舞伎の創始者とも言われる彼女は、男装して舞台に登場したが、それを契機に誕生し、人気を博したのが、女歌舞伎である。言わば現在の宝塚と共に、日本演劇史上もっとも有名な「女性（だけ）の演劇」と言える。しかしながら、林屋辰三郎が『中世文化の基調』において「女歌舞伎を支えた基本的な条件が、そのきわめて現世的な好色性にあったことを否定することはできない。彼女およびその一座を構成した人たちが、身分賤しい賤民の出身であり、遊女兼帯一すなわち売春を兼ねた女性たちの集団であったことは、ほぼまちがいない。⁽⁸⁾」と述べているように、後に女歌舞伎は禁止され、若衆歌舞伎、そして野郎歌舞伎へと変化していく。この過程は、歌舞伎から性の売買を伴う要素を排除し、その結果、演技者としての専門的職業化を

はかることにつながった。女歌舞伎も若衆歌舞伎も一般に「低俗」と見られ、「性を売り物」にしている存在であったため、女性や少年を舞台から排除して野郎歌舞伎となった。とはいえその後も、歌舞伎小屋は「悪所」とされ、役者は河原者としてさげすまれていた。

やがて明治以降になると、歌舞伎の近代化を目指した新国劇や、新派の動きが起り、さらには自由民権運動など政治運動の一環として壮士劇などが行われるようになる。こうした動きは西洋の演劇スタイルを模倣した「新劇」が誕生したことへの対抗として現れてきたものでもあった。しかし本来リアリズムを本質とする「新劇」は、当初日本においては、日本人が白人に扮装する見世物として「赤毛物」という極めて異様な形態をとった。⁽⁹⁾ その副産物として「女優」が誕生する。「新劇」はエリート知識人による翻訳文化として、日本に導入され、その啓蒙活動の一環として「女優」が誕生し、ここでようやく女性役を女性が演じるようになったのだ。

このようにして生まれた日本の女優第一号として松井須磨子が知られている。須磨子は、明治・大正期に活躍した。明治42年、「文芸協会演劇研究所」に入所し、44年『ハムレット』のオフィーリアを演じ、続いて『人形の家』(明44)のノラ、『故郷』(明45)のマグダで新しい女優として華々しい脚光を浴びた。妻子ある島村抱月との恋愛のため、大正2年「文芸協会」を退会し、抱月の結成する「芸術座」に加わった。『モンナ・ヴァンナ』『サロメ』などを主演し、3年の『復活』は、朝鮮・満州までも巡業し一世を風靡した。劇中歌『カチューシャの唄』は世間一般の流行歌ともなった。「芸術座」の本拠を牛込横寺町に移し、須磨子は抱月と同居するが、大正7年11月、流感のため抱月が急逝すると、二か月後自宅で首つり自殺をとげた。須磨子の性格は情熱的で野放図であったが、新時代を象徴する女優の先駆者であった。⁽¹⁰⁾

松井須磨子以前に活躍していた女性たちは「女優」ではなく、むしろ「女芸人」と呼ぶべきであろう。公的な表舞台には立てなかった女性たちは、庶民向けの大道芸などの場で大いに活躍していた。しかしなぜ表舞台に立つことが禁じられてしまう

のか。サブカルチャー止まりなのか。次の第二章では、女性が舞台から締め出される要因を「女優」という言葉に着目し、その言葉が持つ微妙なニュアンスにこだわりつつ考察していく。

第二章 「女優」の誕生

前近代に舞台に立った女性たち。彼女たちはあらゆるところで活躍していたのだが、それでも、近代モダニズム以降に誕生した「女優」とは明確にレベルを異にする。西洋の劇を模倣して生まれた「新劇」と共に「女優」があり、啓蒙主義的に導入された「女優」はハイカラで、バタ臭い、お高くとまった存在であった。その一方で土臭く、庶民的な「女芸人」を「女優」とは呼べないだろう。彼女たちはその性的魅力ゆえにしばしば「風紀を乱す」存在とされ、差別的な扱いを受けてきた。

このように、女性を表舞台から締め出す傾向は、実は日本に限られない。近代社会確立以前では西洋でも同じように見られる現象であった。紀元前6世紀のアテナイで催されたデュオニュッソス祭を西洋演劇の出発点とみなすなら、その歴史の約八割が男性パフォーマーによって担われてきたと言ってもよい。古代ギリシャの演劇祭は、国家行事として催された神聖な宗教儀式であり、女性はもちろん舞台に立てず、女性の穴は仮面をつけて男性が演じた。

中世の聖史劇や受難劇でも聖母マリア役が女性に委ねられなかったのは、聖処女を穢すとの理由からであった。近代の夜明けを告げるルネサンスを迎えてもなお、こうした舞台の男性支配は変わらなかった。イエズス会やプロテスタント系の学校の宗教劇でも、男たちが女性に扮して、女優の不在を埋めていた。エリザベス朝のロンドンで、シェイクスピア劇の登場人物を演じたのは、すべて男性だった。ジュリエットやロザリンド、ヴァイオラやポーシャといった、若く美しいヒロインに扮したのは、声変わり前の少年俳優であった。⁽¹¹⁾ 世阿弥が自らの起源にアメノウズメの歌舞を位置づけながら、能の舞台から女性が排除されるという〈矛盾〉が起こるのも、洋の東西に共通した、これら一連の流れと軌を一にする動きとして理解

される。

ところが、西洋では、ルネサンスからバロックにかけて、舞台メディアは近代リアリズムに向かって第一歩を踏み出す。そこで追及されたのが、何よりも舞台の出来事を自然らしく感じさせる幻影（イリュージョン）技法であった。⁽¹²⁾ その流れの中では当然、女性役は女性が演じるべきだとする意識が芽生えてくる。すなわち従来とは一線を画する、本格的なドラマの表現主体として生身の女性が舞台に立つようになる。こうして「女優」が登場するのである。

ただ次のような事実にも目を向ける必要がある。古代ギリシャで催された悲劇や喜劇の競演については演劇史に詳しく叙述されるが、その一方で、古代ギリシャや古代ローマの大衆芸能であるミムスやミモスなるものが民衆の中で享受されていた。それらについての文献はあまり残っておらず、それほど注意が向けられてこなかった。しかし、実はそこでは、女性が数多く出演しており、しばしば女性の裸体を売り物にする、すなわち、「性を売り物にする」ものでもあった。つまり、結局のところ日本における「女芸人」と状況は変わらなかったと考えられる。

第三章 ―フェミニズム理論から見る「女優」―

ところで、宝塚歌劇は日本の劇団の中でも特にユニークな存在だろう。その最大の特徴はパフォーマー全員が女性であることだ。にもかかわらず、従来の女芸人が担ってきた、女性の性を売り物にするようなイメージを払拭するため、少女たちが舞台に立つ際の様々な配慮が窺われる。

宝塚は大正3年に誕生した。阪急鉄道会社が温泉保護地・宝塚を訪れる観光客の余興のために少女たちを舞台に登場させたのがその始まりである。温泉での若い女性の余興といえば、男性客相手の怪しげなショーが想起される。しかし、『ドンブラコ』などの題名からも推測されるように、それは日本の御伽囃（おとぎばやし）や古典を素材にした家族向けの純朴な踊りであった。今なお劇団で生き続ける「清く正しく美しく」という標語は、当時上品なイメージが不可欠だった鉄道会社の戦

略に加えて、劇団に参加しようとする娘たちの両親を安心させるためでもあった。そのためことさら「清純さ」を強調したのだ。

現在、宝塚歌劇団の入学倍率は常に20倍前後と、少女たちの憧れである。見事合格した者たちは俳優教育を受け、その後正式の団員となっても生徒と呼ばれ続けるのは、劇団自体が学校を模した独特の組織形態をなしているからでもある。⁽¹³⁾ このように、「清く正しく美しく」をモットーにして演技を学ぶ女生徒たちからは、阿国が男装をすることで始まった女歌舞伎にあった「好色性」を感じることはないだろう。

ここには奇妙なアイロニーが窺える。「女性（だけ）の演劇」としての宝塚とは反対に、「男性（だけ）の演劇」は世界演劇の歴史をさかのぼれば、いくらかでも見出される。そして、そこにはある約束事が必ず存在していた。第二章で述べたように、古代ギリシャの舞台では、彼らは衣装や仮面で女性を表現した。そうした演劇的約束によって、象徴的に女性性を示したと思われる。

日本でも、『風姿花伝』によると、能で「女」を演じる際には扮装が第一条件である。男性が演じるものである以上は当然なのだが、着付けはゆったりとして物柔らかなものと強調されている。また、歌舞伎では「女形」という独特の様式を発展させた。彼らは「おやま」とも言われ、幕府が女歌舞伎等の女性の芸能を禁止したために、やむなく始まった。色っぽい女性像を醸し出すために、研究と工夫を重ね、日常生活の中でも女性らしく振舞い、役に適した技を磨く。しかし舞台で表現されるのは純粹の自然主義ではなく、「型」に組み込まれた様式的な女の演技である。

その「型」とは一体何なのか。それは性差、つまりジェンダーに対する誤解から生まれてくるのではないかと考える。ジェンダーとは、かつては自然で本質的なアイデンティティの一部であると考えられていた。しかし、1970年代以降のフェミニズム運動や80年代後半以降のジェンダー研究で明らかになったことがある。それは、ジェンダーが実は歴史的・社会的に「構築」された文化的産物であるということ、そして社会全体の権力関係を組織化する結節点として、それが作用している

ということである。

つまり、舞台上で演じられる女性というのは、日常的な女性の身振り、衣服、行動規範など、「行為」のなかで意味づけられたものを模倣しているに過ぎないのだ。そのように構築された「型」を繰り返すことによって、ステレオタイプ化された女性像が出来上がる。観客としては男性主体が前提とされ、その男性主体の欲望のまなざしにさらされる他者として女性が位置づけられるという構造である。フェミニズム演劇理論では、この構造の中では、女性は欲望の対象としてのみ文化的に構築され、自らを主体として位置づけることはできないと主張している。⁽¹⁴⁾

たとえば『女優の誕生と終焉』において筆者の池内靖子は明治時代の文明開化の時期、熱心に論じられていた「演劇改良論」について次のように述べている。

歌舞伎で男が女を演じる女形の演技を「不自然」で「型にはまったもの」とみる評価は、女が女を演じるのが自然であるとして、ジェンダーやセクシュアリティを本質主義的性差二元に固定し強化し続けることになる。⁽¹⁵⁾

フェミニズム的観点からすれば、女性は歴史的、社会的に女性の役割を担わされてきているのだ。それを、さらに演劇空間において、模倣＝再現することによって、何がもたらされるのか。それによって、女性は未だに言語も身体も物語構造も、既存の象徴秩序の中により一層、強制的に組み込まれてしまうことになる。また劇場空間や演劇のシステムそれ自体もジェンダー化されている。たとえば女性の身体は、既存の象徴秩序内の価値基準によって、見せるに足る身体かどうかが決まる。どんな上演も文化的拘束から自由ではあり得ない。

ここで、あらためて演劇とは何かということを考えてみたい。演劇の出発点は宗教的儀礼であり、中世までは「聖なるもの」とのつながりは残っていた。演劇は「再現」と「繰り返し」をその条件とする。神仏などの見えないものを模倣することで現実のものとするというのは呪術の根本であり、すでに過ぎ去ったものを、特に「死」という決定

的な闇を越えてしまったものを、現世に呼び戻すことは最も重要な呪術的行為である。演劇の始原を語る神話は、生産力の象徴と考えられていた太陽や大地の「死と再生」を模倣する。『古事記』、『日本書紀』で語られる太陽女神アマテラスの岩屋戸隠れと、アメノウズメの呪術による太陽女神の再臨もそれにあたろう。つまり演劇とは「死から生への転換」である。⁽¹⁶⁾ ここで演じる者として、役者は死者を演じ、その一方で神仏も演じる。

近世以降には、商業、娯楽としての演劇となったが、演技者は現実にはありえない幻想的な出来事を立ち表せる身体として、なおかつ特権的な立場を占めている。つまり、自分以外を演じるのが演劇なのであり、演じる者と演じられる者の間は等式が結ばれなくてよいのだ。むしろ、演じることで何者にでもなり得るところに観客も役者も面白みを感じるはずである。

結論 —「女優」という言葉が消えるとき—

「女優」は、近代の啓蒙的な活動の中で、西洋からの翻訳文化として、「新劇」とともに日本の社会の中に誕生した。それ以前に女性芸能者がいないという訳ではなく、庶民的な場では大いに活躍していた。その身体性ゆえに多くは男性たちの眺める対象となり、エロティシズムとつながってしまうことがあったことも述べてきた。その最初の現れとして、古事記に見えるアメノウズメの歌舞があったと言えよう。

しかし、西洋から新たに輸入された「女優」という言葉には、そうしたエロティシズムとの結びつきは希薄であると言える。ここで「女優」という言葉にこだわってみよう。「俳優」という言葉は言うまでもなく男性も女性も指す。その中で、「女優」という言葉はあくまで「女性」だけを指す。そのような非対称な関係が将来ずっと続いていくのだろうか。私はそう感じない。なぜなら、下北沢の劇場などで、現代の小劇場演劇に身を置くならば、役者も観客も女性が多いことに気づくだろう。演劇においてはその主要な担い手が男性から女性へとシフトしているのではないか。もしも宝塚歌劇団のように、「女性（だけ）の演劇」が普遍

的な演劇スタイルとなれば、「女優」という言葉は消えてなくなり、彼女たちはただ「俳優」と呼ばれるだろう。

註

- (1) 世阿弥 竹本幹夫=訳注『風姿花伝・三道』（角川学芸出版）p.149
- (2) 相賀徹夫『日本国語大辞典 第十一巻』（日本大辞典刊行会 昭和49年）p.151
- (3) 下中邦彦『日本の古典芸能 第一巻 神楽』（藝能史研究会 1969年）p.9
- (4) 小林芳規『新日本古典文学大系 梁塵秘抄；閑吟集；狂言歌謡』（岩波書店 1993年）p.442
- (5) 梶原正昭『新日本古典文学大系 平家物語』（岩波書店 1991年）p.94
- (6) 相賀徹夫『日本国語大辞典 第六巻』（日本大辞典刊行会 昭和49年）p.587
- (7) 佐藤亮一『新潮日本人名辞典』（新潮社辞典編集部 1991年）p.145
- (8) 林屋辰三郎『中世文化の基調』（東京大学出版会 1953年）
- (9) 神山彰『近代演劇の水脈』（森話社 2009年）p.227
- (10) 佐藤亮一『新潮日本人名辞典』（新潮社辞典編集部 1991年）p.1602
- (11) 佐和田敬司『演劇学のキーワード』（ベリかん社 2007年）p.268
- (12) 佐和田敬司『演劇学のキーワード』（ベリかん社 2007年）p.269
- (13) 佐和田敬司『演劇学のキーワード』（ベリかん社 2007年）p.278
- (14) 佐和田敬司『演劇学のキーワード』（ベリかん社 2007年）p.265
- (15) 池内靖子『女優の誕生と終焉』（平凡社 2008年）p.21
- (16) 渡辺守章『演劇とは何か』（講談社 1990年）p.47

参考文献

- 世阿弥 竹本幹夫=訳注『風姿花伝・三道』（角川学芸出版）
 渡辺守章『演劇とは何か』（講談社 1990年）
 池内靖子『女優の誕生と終焉』（平凡社 2008年）
 倉田喜弘『芸能の文明開化』（平凡社 1999年）
 神山彰『近代演劇の水脈』（森話社 2009年）
 大高利夫『伝統芸能を知る本』（日外アソシエーツ株式会社 2000年）
 佐藤亮一『新潮日本人名辞典』（新潮社辞典編集部 1991年）
 下中邦彦『日本の古典芸能 第一巻 神楽』（藝能史研究会 1969年）
 下中邦彦『日本の古典芸能 第八巻 歌舞伎』（藝能史研究会 1969年）
 相賀徹夫『日本国語大辞典 第六巻』（日本大辞典刊行会 昭和49年）
 相賀徹夫『日本国語大辞典 第十一巻』（日本大辞典刊行会 昭和49年）
 小林芳規『新日本古典文学大系 梁塵秘抄；閑吟集；狂言歌謡』（岩波書店 1993年）
 梶原正昭『新日本古典文学大系 平家物語』（岩波書店 1991年）