

歌舞伎創造の一考察

田中, 玲子 / TANAKA, Reiko

(出版者 / Publisher)

法政大学史学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政史学 / 法政史学

(巻 / Volume)

25

(開始ページ / Start Page)

114

(終了ページ / End Page)

122

(発行年 / Year)

1973-02-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00010922>

歌舞伎創造の一考察

田 中 玲 子

はじめに

日本の伝統演劇である歌舞伎は、近世庶民の生んだ優れた文化として今日に伝えられる。

しかし、歌舞伎が庶民を代表する文化といえるであろうか。出雲の阿国が創始した歌舞伎は伝統演劇として、歌舞伎界の人たちは名門とか梨園といった言葉で呼ばれ君臨している。阿国時代の歌舞伎・近世初期の歌舞伎はもと庶民の支持を受けた芸能ではなかっただろうか。もともと歌舞伎に限らず、日本芸能を創始あるいは育成してきたのは、庶民またはそれ以下の賤民階層に属する人たちであった。なかでも、能が幕府の式楽として取り上げられたのに対し、その最も庶民的な芸能として歌舞伎は、代表されるものである。

今日残っている地方における農村歌舞伎は別として伝統歌舞伎は豪華絢爛さをもったものである。では、このような衣裳や、舞台などは初めから、そうであったのであろうか。むしろ、発展の途上において序々に豪華さを増し、今日の様式を伝えるようになる

ったのである。四民統制の強かった江戸時代において、賤民役者によって演じられた歌舞伎が、やがて庶民芸能の感覚から脱してしまふのである。それは江戸時代の発展途上において、どの様なところからきているのであろうか、ここではこうした点を考察してゆきたいと思う。

一

室町時代には、諸国の民間に育った雑芸を身につけた多くの遊芸師たちが、京都に上っている。当時の京都は、海内でも随一の人口を有して繁栄し、しかも、それまで都市の権力を握っていた御所や公家衆にかわって、町衆の手により自治がなされつつあった。⁽¹⁾このような情勢は、彼らの興行を成立させる重要な要素になっていた。

のち、出雲の阿国と名のる女性芸能者が、京都の四条河原で、勧進興行のかぶき踊りを演じたのは、徳川家康が將軍宣下をうけた、慶長八年（一六〇三）のことであり、ついで慶長十二年（一六〇七）には、江戸城中本丸と西丸の間において、観世・金春両

太夫の勧進能が張られた日から数日のうちに、同じ場所において勧進している。しかも、「見ル者如⁽²⁾市」とあるように非常な人氣を博したのである。このことは、「江戸右大将秀忠公ハ不⁽³⁾見給⁽³⁾」⁽⁴⁾「江戸江名人のかぶき来候得とも、大納言様秀忠公一度も御覧無⁽⁴⁾之」とあるように、將軍自身は必ずしも興味を示さなかったにせよ、すでに江戸城中での興行を許さざるを得ないほどの雰囲気をつくりあげていたのであった。このように歌舞伎興行が短期間に目覚しい進展をした根拠はなんであつたらうか。

慶長八年の江戸開府は、一応、戦国争乱の終結を意味するものであり、巷の一部では、遊樂や自由を求める傾向がみられたといえるのである。このような時、京都という自由が満ちた大都市において、しかも四条河原という場所で興行を行なったということは、偶然のことであつたとしても重要なことであつた。

阿国歌舞伎はそれまでの中世の芸能とは、隔絶した新要素を多く伴つて「阿国歌舞伎絵詞」等にみられるように新しい服装、十字架をさげ、南蛮笠をかぶり、当時流行の先端をゆくものであつた。また阿国が女性であつたことは、日本の演劇史上において画期的なことであつた。さらに、勧進歌舞伎として、芸を商品化しかぶき踊りを商業演劇として創始したことは、新時代の興行師であり開拓者であつた。また、「阿国歌舞伎絵詞」の挿図には、観覧席の中央に、名古屋山三郎を立たせている。このような演出は従来の能にはまったく見ることができなかったもので、山三郎が「貴賤のなかに」すなわち、観客の中から現われるという構想、そのことは新歌舞伎が、京都の町衆という階層のなかから生まれ

でた芸能であることを伝えてくれる。⁽⁷⁾というよりも、もっと強い身分意識のあらわれと考へてもよいのではないかと思う。舞台の賤民芸能者と観客（市民）をつなぐかけ橋、これが日本演劇独特の劇場設備である「花道」を創造した。この花道が能における能舞台の勅使段に先蹤をみるのなら、なおさらのこと貴人の観客と役者が一体化する唯一の絆であつたのである。

日本の芸能は、常に歴史的に下層階級に属する人々によつて創造せられてきた。したがつて民衆の闘争を無視して芸能の発展は考えられない。⁽⁸⁾中でも歌舞伎こそは、能が幕府の式樂的存在として一般民衆から離れてしまつたのに対して、最も強くそれがあらわれたものであつた。

歌舞伎が京都という自由な大都市において興行されたということだけで成功への道であつた。自由な市民的な都市であつたということでは、むしろ御所や公方の權威から逃れ海外貿易の基地であつた堺や博多こそ、都市の名に価するであらうが、京都はより以上の中世をうちやぶろうとする市民意識が燃えており、京都の町の中心をなしてゆく町衆自身の賤民意識を克服した自立への精神⁽¹¹⁾と、賤民芸能者の身分を克服しようとする意識が一緒になつて歌舞伎がますます発展する道が開かれていったのである。

二

慶長八年以降の江戸の市街づくりと江戸城政策に伴う商業の発展は、中世から近世への封建社会の移行において農村に相對する都市の成立によつてできあがつた、城下町や商業的都市に伴い興

業をたてまえた阿国歌舞伎は、そうした消費地のなかへ流れていったといえるのである。都市の成立は、封建領主がその権力を集中せしめ、政治的意図のもとに家臣団と併せて商工業者を結集せしめた結果、それが幕府直轄領の場合は全国的な規模をもって発展した。⁽¹²⁾後に江戸と大坂において歌舞伎が恒常的な当りを続けるのは、そうした都市としての機能を充分もっていたからである。また、江戸幕府成立以前、すなわち慶長六年（一六〇一）家康は、石見の大森銀山を初めとし、全国の重要鉱山を次々直轄化していったが、むろん阿国歌舞伎は、こうして出来た鉱山町においても興行しているのである。

阿国が佐渡の出身ではないだろうか、とする説は、当時、佐渡が金山を背景として歌舞伎興行を成立させる条件があったからである。したがって石見銀山に近い出雲は、銀山の盛況を背景として歌舞伎興行を盛りたたせる条件があったのである。しかし、この点については、演劇は単に技芸の伝承や伝統がなくては大成し得ないというたてまえから毛利氏と結びつけた考え方もある。つまり、出雲は風土的に発生しえず、佐渡は世阿弥流罪や日蓮蓮流の文化的事跡があっても、佐渡島内で発生したのではなく、むしろ佐渡の繁栄のなかで育成されたといわれている。とすれば、『女かぶき諸国にくたる。これは於国と申太夫、出雲のもの、佐渡え渡、京へ出をどり初、……』⁽¹³⁾と阿国の佐渡における修業説がうなづける。これらについて、私は阿国の出身や歌舞伎の発生地がどこであったかというよりも、商業消費の成りたったところ全てが、興行をたてまえるとする芸能発生の地であると考えた方がよ

いと思う。当時は「女曲舞」「女猿楽」「女房狂言」「女松囃」等の女性芸能団が、各地から自由と消費の町、京都に現われてきているという。こうした女性芸能人の群の中に、「出雲の阿国」を名のるものがあり、その阿国の芸が、きわだつていたために、京都の民衆のかっさいを浴びたのである。そのことは阿国歌舞伎のもつ新鮮さが、今日に及ぶ日本の伝統演劇、歌舞伎を作り上げた最大の要因ともいえるべきではないかと思う。

阿国が踊ったのは念仏踊りである。そもそも念仏踊は空也上人が歡喜踊躍して京都市中を躍り歩きながら念仏を高唱したのにはじまり、初めから鉦や太鼓のリズムに合わせて跳躍するという陽気な踊りで、次第に本来の宗教的意義が薄れ、風流舞踊化していった。そのもっとも顕著な例が、この阿国歌舞伎の念仏踊りであった。⁽¹⁴⁾しかし、こうした念仏踊りが風流化したものを踊っただけで、民衆が共鳴するであろうか。たとえ阿国の踊りが、ずばぬけて上手であったにしても、念仏踊り自体は新しいものではない。とすれば、それ以上に民衆が魅力をもつ新しさがあったと思われる。そうした工夫とは何であろうか。

阿国が女一人の力で、あれほどの民衆を湧かせる奇抜なアイデアを生み出してゆくことは、非常に困難ではなかったかと思う。そこで私は、阿国の夫といわれる名古屋山三（三十郎）や、阿国の芸の引き立て役ともいえるべき伝介の存在を軽視できないと思う。

史料によれば、名古屋山三が狂言師であり、伝助は糸繰りであった。⁽¹⁵⁾この二人の存在は、なによりも、阿国歌舞伎に対し貢献し

たと思われる。それはすぐれた演出家としてである。狂言は、中世庶民階級の間に発生した日本最初のセリフ劇として、又、当時の現代喜劇として流動を続けながら、近世初期に至って、能の狂言として固定化し、大藏流・繁流・和泉流の三流が確立、演目や演技が次第に整備され、古典芸能として今日に至った。⁽¹⁸⁾つまり、狂言も、日本芸能の特徴である家元制度にしばられる芸能として定着したのである。こうした家元制度は、一種のピラミッドの官僚機構に類似するもので、真に創造的な芸能はこうした機構の中からは生まれ得なかった。家芸の世襲制やむずかしい秘伝の伝授をたてまえとする家元制度は、丁度、慶長年間に現われてきた芸能における社会的現象からみれば、実に古い体制なのであった。

真に芸を創造しようとする人たちからみれば、当時、自由に踊り歩いた、アルキ巫女や女房狂言の連中などの芸能界は、非常に魅力があったと思われる。そこで、そうした官僚的機構の中から真っ先に飛び出してきたのが、山三であり伝助であったのではなからうか。彼らは、官僚的家元制度に対する反撥者であり、阿国歌舞伎との結びつきは、当時の社会的道徳や因習に対する行動的反撥の現われであったと思う。こうしたことも、その頃興隆してきた、新興庶民階級としての町衆と呼ばれる人たちの意気に支えられる因があったと思われる。前述した阿国歌舞伎の新鮮さとはこのような意味での独創性に富んでいたということである。

さて、山三と伝助の阿国との共演は、やはりその頃、人気のあった「佐渡島大かぶき」に代表される遊女歌舞伎などとは違った芸術的側面を持つにいたった。つまり山三の狂言は、それまで風

流念仏踊りばかりだったのに、そのあい間にセリフを入れさせるといった試みがなされ、伝助の糸繰りはすでに歌舞伎独特の女方（形）ができ上がっていたと思われる。⁽¹⁹⁾糸繰りは、色小袖に緋の袴の太装で白拍子と共に美少年が踊るといったものであった。したがって、女方が、寛永六年（一六二九）の女歌舞伎の禁止以後に生まれたというよりも、阿国歌舞伎の伝助は、立派な女方役者であったのである。

三

歌舞伎という芸能の新しさは、上演の場所と衣裳にもみることができる。京都の四条河原は、名所地でもなく、⁽²¹⁾当時の繁華街であり、自由の空氣が漂っていたところであつたらう。それまでの芸能が、勧進興行の示すように神社の境内とか公方の庭等で演じられていたのに対し、そのようなところで演じたことは、歌舞伎見物人が特定の階層に限られていなかったことを意味する。『歌舞伎草子』にみられる見物人の姿もいろいろの階層の人がみられるごとくである。見物料さえ、持ち合わせていれば、どのような地位・身分の者でも見物することができたのである。当時の貨幣経済の繁栄が、興行という一種の商売を樹立させ、下層庶民にとっては、歌舞伎などのこうした芸能界は、絶好の働き場所となつたであろう。事実、役者には河原乞食や賤民と呼ばれる、近世の四民以下の者が圧倒的に多かった。

こうした人たちが役者であつたということが、後に「豪華絢爛たる日本の伝統演劇歌舞伎」を生み出すのである。彼らの金銭へ

の執着は、強い身分的対等への願望と重なって、芸術を洗練していったが、その反面歌舞伎の発展を語る場合に、遊女歌舞伎（それ以前の女性芸能団にもみられることだが）以来の売色行為が、常につきまといっていたことである。その顕著な例が元禄期の初世芳沢あやめ、享保期の初世瀬川菊之丞である⁽²²⁾という。彼らは色子の出身であった。彼らの名声は、金銭と四民対等への願望から自分の芸の洗練に尽した結果であると思う。

また、このような身分的対等意識は、役者につけられた屋号によってもうかがわれる。中村屋・播磨屋等の屋号をもって呼ばれるのは、役者自身が昔、油屋や小間物屋等の店を持っていた時の名残りといわれるが、実際、店を持っていた役者はあったが、それこそは歌舞伎役者の内にある身分意識が、具体的にあらわた例であると指摘されている⁽²³⁾。つまり、成田屋（市川団十郎）三河屋（市川団蔵）紀伊国屋（沢村宗十郎）他大和屋・駿河屋など土地の名前を屋号としたものが多かった。それは、当時の大商人、紀伊国屋文左衛門や奈良屋茂左衛門のように、とかく出身地を名のったものが多かったので、役者もそれにならったのであろう。「佐渡嶋歌舞伎」もそうであったと思われないが、屋号をつけることが、町人らしく、四民対等への願望のあらわれの一端であったともいわれている。

さて、歌舞伎の豪華絢爛たる衣裳も身分意識の結果である。衣裳は、ある程度、人の身分・職業・人柄をあらわすといわれていた⁽²⁴⁾ことから、役者といういやしい身分から衣裳をもって町民に接近しようとした。身分的上位を連想させる豪華な衣裳は、日本芸能

史の中においても、常に衣裳は庇護や観客（御品屋）から賜わるものだという認識が根強く存在していたことから、歌舞伎役者の衣裳に対する執着とあらさって強い風習となった。もちろん賜物の衣裳ばかりで舞台に出れるはずはなく、歌舞伎は興行により成立していたから、この衣裳代は見物料から賄なわれたのである。とするとこの豪華さを維持するための入場料は、かなりの高額になることは必然的である。しかし、こうした中で他方では高い入場料を払うことに、惜しむことなく、頻繁に歌舞伎を見物してくれた連中がいた。「役者評判記」に対する見物人の評判記である「客者評判記」なるものが出たことは、熱狂的な歌舞伎ファンの存在を示すものであった。

歌舞伎見物人にもランクがあり、ランクに位置づけられた人たちがどのような歌舞伎愛好者であったかは、今尾哲也氏の『歌舞伎―見物の意識』⁽²⁵⁾の中で詳細に記されているのであるが、これによってうかがえるのは、歌舞伎を維持することができたのは、ほんの一握りの「品屋定連」にランクされた人たちで、せめて芝居の空気にひたるだけでもよいという愛好者、かといって、枚数などで見物するほどの高額な入場料も支払えない、こうした客は、たとえ見物人に多くいたとしても、歌舞伎の形成には主要な役割は果せなかったのである。そのことは「品屋ありての芝居繁盛、役者出世のもと」と申すは、ご品屋連の恵みでござりますれば……」（客者評判記）と指摘されているように、結局役者の庇護者となり得た「品屋定連」こそが歌舞伎を形成していく基盤であった。したがって役者と品屋定連と呼ばれる人たちの交流は、盛ん

に行なわれた。この時期の観客が、単に舞台を見るだけでなく、楽屋と結合したということが、歌舞伎の変転に大きな役割を果している⁽²⁷⁾のであるが、それが、通り一べんの役者とファンといったようなものではなかったことは明らかである。

歌舞伎の入場券なるものは、歌舞伎茶屋というところで売られ、この歌舞伎茶屋は、興行の宣伝など営業的な事を担当した⁽²⁸⁾。そればかりか、役者と品頭の密通の場所としての歌舞伎茶屋の役目が大であり、券の売りさばき等はむしろ従属的なことと思われる。切符を買う為には、茶屋での遊興費も必要であった。単なる芝居好きの御品頭ではなく、金力にものをいわせることのできる商人等の茶屋への入りびたりは、ついに三芝居座元に対し幕府は禁令を出して茶屋の統制をしている⁽²⁹⁾。

さて、阿国歌舞伎が、江戸城において、勧進興行を行なったとしても、にわか武士階級が歌舞伎へ参加することは、躊躇するものがあつたと思う。その事が逆に、伝統歌舞伎発展の手助けとなつたのであるといえる。

実際、武士階級の者たちにも、かなり歌舞伎の愛好者がいたことは事実である。のち松平大和守の歌舞伎の愛好ぶりといい、尾張七代藩主、徳川宗春は、將軍吉宗の「儉約令」にも、たてをづく程、芸事を奨励したことは有名である。しかし、武士の参加は、あくまでも表面的になることをさけ、結局、役者を屋敷に呼んだり、彼らが芝居見物をする時は、衆人の監視を避ける為に屏風を立てたり、幕を張ったり、簾を降したりしていた。こうした事は、正徳四年春の大奥女中絵島と俳優生島新五郎との恋愛事件の

歌舞伎創造の一考察（田中）

後の処理にもあらわれている。単なる恋愛事件であるのに、幕府の権威にかかわる大奥の事件であるとして、江戸木挽町の村山座の取り壊しと同時に、劇場の構造を制限し、二階座敷を禁じ⁽³⁰⁾、今までのお忍びの見物が全面的に改められたのである。これによって、衣裳や金銭で庶民並以上の生活はできても、幕府の態度は相変わらず、賤民階層としての役者の地位を動かすものではなかった。後に、武士階級の参加が観客としてではなく、下座音楽の囃子方等に旗本の二男・三男等の道楽者が多かったということは、あくまでも舞台の表面には出ないという身分意識が根底にあったからと思われる。歌舞伎作者の近松門左衛門は、禁裏の武家出身であり、同じく俳優の沢村宗十郎も武家出身であったということは、例外中の例外というべきものであろう。

したがって、歌舞伎は、実際には、上層町人、ひいては下級武士によって支えられていたといえることができる。

四

豪華絢爛たる歌舞伎の実体を把握することで歌舞伎発展の要因をつかむことができる。何故なら、今日私たちが、「歌舞伎」という場合には、歌舞伎座とか国立劇場等の大劇場で、職業俳優によって演じられる歌舞伎を指すのであって、地方に散在している農村歌舞伎等の類は、今日の伝統演劇歌舞伎の中に含まれるものではなく、地方における歌舞伎は、あくまでも、郷土芸能としてとらえられていると思う。かと言って地方歌舞伎も、また歌舞伎なのであって、前身は阿国歌舞伎にはじまる。つまり諸国に下っ

た女歌舞伎の置産物であつたので、とくに十八世紀以後の水陸の交通路の発達に伴つた農村の人々の生活圏の拡大が、中央の文化を取り入れるべく大きな役割を果たしたのである。伊勢参りに代表される近世の寺社参詣は地方民衆の観光旅行であり、文化面からみるならば、地方と中央の距離を縮めるのに果たした役割は大きかつた。

地方に根を下した歌舞伎はその地方の民俗と結びつき、雨乞いや悪疫退治などの「願芝居」、また「小豆島中山」でみられるような祝いの度に演じられる「祝い芝居」などとして民俗信仰と結びつき、地方性を保持しながら展開していったといえる。

しかし、三部の芝居においても、正月にはめでたいもの、お盆には供養劇を、秋には子別れと揃えて興行した初期においては、かなり民衆性を保持したものであつたといえる。ただこれについては、発展の途上において、都市の歌舞伎が芸術もしくは一種の遊行的娯楽として徹底され、地方においては、本来の感情を残して受けとめられていたまでであるという見方をしている。

こうした地方歌舞伎は、特色を生みながら発展した。中央の歌舞伎舞台では見ることでできない、舞台設備にあらわされている舞台の背後に大きな窓を設け、自然の景観をそのまま舞台演技の中に取り入れた「遠見」などという着想などはその例である。それは、舞台において大道具をばくという経済的な節約からのものであつたとしても、地方性に根ざした着想であつたことはいふまでもない。

ところで、「贅沢」を欠いたら歌舞伎ではない(服部幸雄氏

「歌舞伎の構造」という説があるが、私も正にそのとおりであると思う。農村における歌舞伎は、この時からすでに歌舞伎ではなくなつてしまつていたのである。

近世における経済の発展に伴う交通の発達は、農村(地方)と中央の距離を縮めるのに役立ったことはいふまでもない。しかし芝居に限っては別々の発展の仕方をしたと思う。しかし、地方の人々の中央文化を摂取しようとする強い願望は、各地に今なお残る中央からの歌舞伎のみやげもので解るのであるが、ただ地方に根を下した芝居は、中央の亜流に終始していったというべきだと思ふ。

このことについては、守屋毅氏が、『歌舞伎―地方と歌舞伎』の中で、多くの例を上げ、地方芝居も逆に中央の劇団に大きな影響を与えていることを述べておられるが、やはり地方はあくまでも地方であり、地方芝居の出身者中村歌右衛門がいたとしても、地方は役者の修行の場、新しい芸風の源としての域を越えるものではなかつたのである。したがつて、役者の芸の進歩にはなつたが、伝統演劇歌舞伎の形成発展には寄与しなかつたといえる。

この点について文化という大きなとらえ方であるが、西山松之助氏は「地方においては中央化の受容とか古来の民俗慣行の整理集成といった性格が濃厚であつたので地方文化が直接に中央文化に影響を与えるようなものはなかつた」という見解によつても裏付けられると思う。つまり、地方における農村歌舞伎等は、歌舞伎であつて、伝統歌舞伎ではないのである。

おわりに

近世初期に、庶民の中に生まれた歌舞伎は町衆などの新興庶民の手によって育成されつつあった。しかし、もともと歌舞伎の担手となっていた賤民階層に属した彼らは、幕府の四民統制の確立の中で、ますます、はじき者として追いやられる身で、四民対等への意気を燃えあがらせずにはいられなかった。幕府が江戸の悪所として芝居と遊里を、一般市民から引き離そうとした政策は、逆に四民対等の意気を上げらせ、後期に至っては、家長の位置にもれた下級武士の子弟などの参加等によって伝統演劇は創造せられたのであるが、その反面町人文化の代表歌舞伎というには、あまりにも庶民の参加が少なくなっている。それは、他ならぬ役者自体の闘争を根底にした歌舞伎の創造精神からなるものであった。そうした役者の精神は、庶民を相手とするものではなく、身分の上層階級にある人たち、すなわち経済的上層階級にある人たちの交流によって創りあげられていったのであった。したがって歌舞伎は発展の途上において、舞台近くの土間席や切り落として、役者と共に、演技に陶酔してくれた庶民の観客の存在は、しだいに無視されていったといえるのである。つまり、歌舞伎は一種の武家の庇護をうけた文化であり、御用商人などの上層町民に愛好された芸能であったといえるのである。

註

- (1) 高尾一彦「京都・堺・博多」(岩波講座『日本歴史』近世1所収一二〇頁・一二五頁)

歌舞伎創造の一考察(田中)

- (2) 『歌舞伎年表』第一卷二三頁
 (3) 『大日本史料』第十二編之一、二五九頁
 (4) 前掲書二六〇頁
 (5) 林屋辰三郎『歌舞伎以前』二二七頁
 (6) 西山松之助『歌舞伎の興行師』(日本の古典芸能8『歌舞伎』二一五頁)
 (7) 林屋辰三郎『歌舞伎以前』二二四頁
 (8) 林屋辰三郎『観客・聴衆の変遷』(民俗文学講座Ⅲ『芸能と文学』所収一〇九頁)
 (9) 松本新八郎『狂言の発生』(日本の古典芸能4『狂言』所収二五頁)
 (10) 高尾一彦「京都・堺・博多」(岩波講座『日本歴史』近世1所収一二〇頁)
 (11) 林屋辰三郎『町衆』二一七頁
 (12) 林屋辰三郎『中世文化の基調』三二七頁
 (13) 『歌舞伎年表』第一卷六頁
 (14) 武智鉄二『伝統演劇の発想』一三頁
 (15) 『大日本史料』第十二編之一、二六〇頁
 (16) 浅野健二『踊り歌』(日本の古典芸能6『舞踊』所収一六八頁)
 (17) 『大日本史料』第十二編之一、二八一頁～二八九頁
 (18) 北川忠彦『狂言の性格』(日本の古典芸能4『狂言』所収七七頁)
 (19) 河竹繁俊『概説日本演劇史』一〇六頁。
 (20) 郡司正勝『歌舞伎(その歴史と様式)』二五頁・河北繁俊『前掲書』二二七頁

- (21) 赤井達郎「歌舞伎の絵」(日本の古典芸能 8『歌舞伎』所収二六一頁)
- (22) 服部幸雄「構造の形成」(前掲書所収六一頁～六二頁)
- (23) 服部幸雄『歌舞伎の構造』六六頁
- (24) 前掲書一〇一頁
- (25) 『日本の古典芸能 8「歌舞伎」 8』所収
- (26) 郡司正勝「歌舞伎(その歴史と様式)」一一五頁
- (27) 林屋辰三郎「観客・聴衆の変遷」(民俗文学講座Ⅲ『芸能と文学』所収一〇七頁)
- (28) 西山松之助「歌舞伎の興行師」(日本の古典芸能 8『歌舞伎』所収二二九頁)
- (29) 『徳川禁令考』前集五・四五四頁
- (30) 前掲書・四五五頁
- (31) 郡司正勝『地芝居と民俗』六三頁
- (32) 西山松之助「江戸文化と地方文化」(岩波講座「日本歴史」近世五所収二〇三頁)

附記

成稿にあたり、御指導と御助言をいただいた村上直先生に深く感謝の意を表します。