

岩波
講座

日本文学史 第八卷 近世

歌
舞
伎

郡
司
正
勝

岩
波
書
店

歌
舞
伎

郡
司
正
勝

目次

はしがき	三
一 かぶきの出発とその演劇性	四
一 風流とかぶき踊の構成(五)——二 かぶき者の登場(九)	
二 戯曲性の退歩	三
一 女かぶきのレビュウ化(二〇)——二 若衆かぶきの異質性(二七)	
三 戯曲の形成	三
一 物真似について(三三)——二 続狂言について(三六)——三 島原狂言について(三九)	
四 衆道事・やつし・敵役(三二)	
四 戯曲の飛躍	四
一 元祿かぶきの方向(三四)——二 世話物の発生(三七)	
五 戯曲の固定化	五
一 會我狂言について(三九)——二 浄るり狂言について(四〇)	
六 転換期の戯曲	四
一 生世話物の意義(四四)	
七 取りのこされる戯曲	四
参考文献	五

はし が き

かぶきの演劇としての流れは、大きくみて、舞踊劇としての要素と、セリフ劇としての要素と、この二つを論じなければ十分ではあるまい。

かぶきを含めた日本の古典演劇史は、いちめんから見ると、そのすべてが舞踊史だということもできる。いや狂言は舞踊劇ではあるまいというならば、なるほど日本演劇史のうえでは唯一のセリフ劇に近いものでありながら、それは演劇史の主流のうえでは能の附属物にすぎなかった。またその演出様式は、かならずしも無条件で純粹なセリフ劇ということができるかどうか。

ついにかぶきも、一面からいえばセリフ劇でありながら、また舞踊的要素をとりのぞいては論ぜられない。こうしてみると、どうも日本の古典芸能を通じての本質のなかに、窮極は、舞踊的境地を最高のものとして考え、これを支えてきたものがあるようにおもわれる。

また日本の演劇は、かならずしも戯曲(文学性)を芸のうえにあるものとはみてこなかった。つまり、文学性をそれほど必要としてこなかったようにみうけられる。これもその舞踊性と関係があるようにおもおう。

しかし、近世におこった人形浄るりやかぶきに至って、その戯曲性ははじめて重要なものになってくる。しかもそれは、文学といえば本来貴族階級あるいは武士などの上層部の階級のものでありながら、それらと関係のない庶民階級のなかからおこったところに、この二つの演劇の特殊な戯曲性があるようにおもえる。

この小論は、そのかぶきの戯曲性というところに焦点を絞って、その変化を論じてみたい。かぶき全般の形態についての一般の説明はできるだけ省略しなければならなかった。

一 かぶきの出発とその演劇性

かぶきの出発が、出雲のお国のややこ踊(1)や念仏踊(2)に発して、かぶき踊(3)の形成にはじまるということは、あらためていうまでもない。

ただその出発点が、舞踊にあったということは、かぶきの演劇としての性格をすくなくならず左右しているようにおもえる。しかも同時に、演劇としては、庶民階層と結んだから、リアルなセリフ劇の方向を必然的にたどるようになったのだとおもわれる。

狂言は唯一のセリフ劇だといっても、つねに能のパロディーにすぎない立場におかれてきた。かぶきには、能的な様式性と、狂言のもつリアル性とが同時に混在しており、またそれゆえに、能でも狂言でもない独自の独立した道を歩んだ。しかし、かぶきのそれらの要素は、能や狂言から学びとったものではない。結論からいえば、むしろ、それらへの反逆から学びとったものであった。

また能までの日本の古典芸能の歴史は、いわば「舞」の歴史でもあった。「おどり節」が狂言に入りこみ、またかぶきの基盤となったことも、貴族的な「まい」から、庶民的な「おどり」へ移ってきたことを意味している。かぶきがまず、中世的「まい」をすて、「おどり」を基盤にして出発したこと、同時に舞の性格を規定してきた「仮面」を捨てたことは、ひとつの中世への反逆であった。かぶきの立場は、能や狂言を採り入れていっても、そのふまえた基盤はあきらかに中世への訣別があったのである。

注

1 『多聞院日記』の天正十年(一五八二)五月十八日の条。『時慶卿日記』『御湯殿上日記』の慶長八年(一六〇三)五月六日の条

1 かぶきの出発とその演劇性

にその名称がみえる。

2 『野槌』『懐橋談』『京童』京大本『かぶき舞子』などにみえる。

3 『当代記』『慶長日件録』の慶長八年の条にある。

一 風流とかぶき踊の構成

かぶきの出発点となった、ややこ踊も念仏踊もかぶき踊も、当時の「風流」の一環のおどりにすぎない。したがって、その性格も風流という祭礼や盆の魂祭りにもなう芸能の形式に制肘されているはずである。つまり民俗の祭式の構成の影響をうけないはずがないということである。かぶきの発生期における演劇的構成法は、すなわち風流踊の構成法であったといつてまちがいはなからう。

お国が「かぶき踊」をもって、諸記録(1)にあらわれた慶長八年の翌年(一六〇四)の八月に、豊臣秀吉の七周忌のためにおこなわれた豊国神社臨時祭の風流は、中世から近世への最後の、そして最大のショーであった。上京下京の五百人が、それぞれ組をわけ、風流の飾りものをつくして、踊りまわり、さらに警固五百人、床木持五百人が出たと記録されているが、その光景を描いた屏風絵にも、その絢爛豪華な風流旋風のさまをみる事ができる。それは中世の能にみられるような静的な「舞」でなく「飛つはな飛つ踊上り飛上り拍子を合、乱拍子、上求菩提と踏鳴らし、手を尽してぞ打たりけり」と記されている、あきらかに「おどり」であった。そして、その踊り歌は次のようであった。

道行の踊歌

豊国のく、神の威光はいやましに、萬代までも久しくめでたしとうたひ上て、いざや神をすゞしめん、此神をいざやいさしめん、

躍歌

月夜におりやれ、月のよにおりやれ、雨のふる夜は中々ぬるか、月の夜には心がそゞろにあこがれて、うはのそらながめ一めもぬる夜なき身の、月のよはいや、

返りざまの歌

恋しやさてもおゆかしのみや、行てはかへる、かへりては行く、

これを、京大本の奈良絵本『かぶき艸子』のお国の「かぶき踊」と比較してみよう。「かぶき草子」の類は、どこまでも「草子」であって、記録ではないから、どこからどこまでがフィクションであり、現実であるかという区別が難しいし、またそういう選別をすることは事実不可能にちかかろうが、お国かぶきの印象を基にしていることだけは確かであろう。しかもその芸能の舞台の仕組順序の骨子は、まったくの創作でないことだけは、先の風流歌と比較すればわかるとおもう。

まず京大本に「今日は正月廿五日貴賤群衆の社参の折からなれはかぶき踊を初めはやと思ひ候、先づ／＼念仏踊をはじめ申さう」とあるのからすれば、「かぶき踊」は、すでにお国の芸能の総称として用いられており、「念仏踊」はそのうちのレパートリーの一種目となっている。いまその構成を要約してみると、

念仏踊

道行

問答(お国・名古屋)

躍歌

浄るりもどき

返りざまの歌

となり、さらに梅玉本『かぶきのさうし』では、

業平踊

問答(お国・名古屋)

かぶき踊

風呂上り

送り歌

となる。以上が大体の骨格であるが、梅玉本のほうが、業平踊があつて念仏踊がない。またストーリーが一貫しているのは京大本の方である。京大本の躍歌の個所が、梅玉本の「かぶき踊」の部分にあたり、前者には「浄るりもどき」なる特種目があり、梅玉本では、「風呂上り」がそれにあたる。

「茶屋おのかかに七つの恋慕」の一連の歌は両者に共通である。また、いずれにも名古屋と別れてこれを送る、風流のいわゆる「返りざまの歌」にあたる送り歌と踊がある。

また、この根本的形式は、豊国神社臨時祭の風流歌の構成とおなじものであることがわかる。なお、これは風流一般の構成であり、ことに神楽における基本的な

神迎えの歌舞

神遊びの歌舞

神送りの歌舞

の形式であり、『言継卿記』の天正十六年(一五八八)二月十六日の条には、「出雲国大社の女神子、色々神歌また小歌等舞の間」とあるによつて、お国の神楽歌およびその余興としての小歌の關係形式がわかる。今日でも田楽系の囃田とか花田植などといわれている広島地方の田植踊にもこの形式はそのまま見出すことができる。

まず「サンバイオロシ」という田の神迎えの歌があり、「田植歌」としては、やはり唄なども採り入れて、十分楽し

くできており、最後に「田の神送り」の歌となるといった祭式の形式が、そのまま歌謡の成立に関与してることがわかる。これは東北地方にのこっている小正月の予祝におこなわれる田植踊もおなじで、宮城県名取郡秋保村の田植踊では、「入羽」の歌で、踊り場に登場し、そこで、一本扇・二本扇・錢太鼓などの芸づくしが中心にあって、最後に「あがりはか」（田植しまい）の踊になる。またこの秋保には、弥十郎という口上役がでてきて、滑稽まじりに田植を促進させ、この芸能の式を司会する。これは梅玉本の猿若とおなじ立場のものであることがわかる。

これらの形式は、いずれも風流踊の「出羽」「中羽」「入羽」の組式となつたもので、琉球舞踊には、この三段階の変化がじつにはっきりとしており、ことに女踊の「入羽」の、別れを惜しむ名残りの歌で、あとをふり返り入る振のこっているのは、おそらく初期のかぶき踊がもっていたものを想い出させるのに十分である。

ㄐ おかへりあるかなこさん様は、送り申さうよ木幡まで（京大本）

ㄐ お帰りやろかの名古屋山三さま、送り申さん小幡山（梅玉本）

の歌は、まったく豊国臨時祭の風流歌の「返りざまの歌」の

ㄐ 恋しやさてもおゆかしのみや、行てはかへる、かへりては行く

にあたり、それが尾張徳川家の『采女草子』の一連の歌詞の結末に

ㄐ ……おいとまたもれ、かいらふに、もどやれ、しやならしやんならと

という、定り文句がつく女かぶき歌にうけつがれる。この返りざまの別れの歌詞が、ここでは、すでに宗教的意味はなれて、舞台の遊女群が、見物へ送る媚態の一種に利用されているところに、その形式の継承と変化がみられる。

註

1 『当代記』『慶長見聞録案紙』『時慶卿記』『御湯殿上日記』『慶長日件録』などにみえる。

2 『豊国大明神臨時祭日記』『古事類苑』樂舞部二による。

二一 かぶき者の登場

お国が名古屋山三の亡霊を迎えるために、遠く出雲からきた歩き巫女であるという資格がせひとも必要であったのは、あるいはそういう条件にあてはまるのは、夢幻能のワキが遠くから道行してきて、その祭祀の場に至り、神霊迎えることによって、シテの出現となるという資格と一致することであった。

その際にお国が男装したのは、白拍子の男舞をふまえた流れに棹さすものであっても、時代からすれば風流の一種の異形なる仮装というべきであり、また、名古屋の霊のかみがりでもあったはずである。そういう精神伝承の上で、もっとも現代的な「かぶき」を感じさせたことが、かぶき踊をして一世にデビューさせることになったのだとおもう。しかも、そのシテたる登場人物の亡霊を迎えるとして、それが古典中の人物や神仏でなく、ついひと昔まえに一世を風靡させた名古屋山三という「かぶき者」(梅玉本『かぶきのさうし』)であったという点で、まさしくかぶき踊となつたのである。

慶長九年(一六〇四)に非業の死をとげた名古屋山三の霊が舞台に迎えられたのが、「一昔の事」(梅玉本)であったとすれば、あるいは、山三の七年忌か十三年忌に、一世のかぶき者の霊をかぶきの舞台に迎えて祀ることが、人びとの要求にもかない、また当然の爲事ではなかつたらうか。豊国神社の臨時祭が、秀吉の七年忌にあたるのを想いあわせべきである。ことに山三が非業の死を遂げているのも、御霊信仰に基づけば、当然祀らるべき資格があるので、それが当代のかぶき者だということに、能とはちがった、新しいセンスにおいてかぶき感があつたのである。

「なふく／＼おくに物申さん。我をはみしりたまはずや。其いにしへの床しさに、これまてまいりて候そや」「おもひよらずや、きせんの中にわきてたれとかしるべき、いかなる人にてましますそや、御なをなのりをはしませ」

(京大本『かぶき舞子』カッコ・句読点―筆者)

といったセリフのやりとりは、おそらく文章の修飾が多少あっても、やはり歌劇風のリズムにのった、しかも極ったセリフの型であったのであろう。

これを梅玉本にみると、さらに複雑になっており、また歌詞の語尾の変化などから、おそらく京大本よりはおくれて成立したのではないかと想われるのである。あるいは、京大本は事象を単純化して、お国と名古屋の交渉の条りのみを強調したのに対して、梅玉本は、もっとお国の舞台を広範囲にわたって記述しようとしたのではあるまいかと考えられる。

たとえば、梅玉本は、お国の単独の踊・業平踊・お国と名古屋の踊と、この三種類のレパトリーを記したのもともみられる。この最後の両本に共通のお国と名古屋のいわゆるかぶき踊の中心である部分も、梅玉本ではもっと複雑な容相をとらえようとしているようである。

その一つは「猿若」の登場、もう一つは見物とお国との総おどり、もう一つは「風呂上り」である。ただし梅玉本には京大本の「浄るりもどき」がない。共通なのは「茶屋女」の歌である。あるいは「浄るりもどき」は「風呂上り」とおなじような、そのときどきの流行の好尚の変化を敏感に反映した部分かもしれない。また猿若と総おどりについては、あるいは京大本がこの描写を省略したのかも知れないとも考えられる。

しかし、猿若の登場と見物との総おどりは、のちのかぶきに猿若系の物真似要素と、見物と舞台との交流に独特な展開をみせるかぶきにおいて、ぜひとも必要な記事であった。

『慶長見聞集』の女かぶきの記事が、江戸の葛城太夫一座の猿若の活躍を記して、

泡齋念仏・猿廻し・酒に酔たる在郷の百姓、片言いひていくちなき風情・ありとあらゆる物真似

といい、猿若系の物真似要素があきらかに指摘される。また

殊に貴賤のそのうちに、物ずきと見えし女を引き立て、踊らせければ、人の心も移らふや、僧も法師も打連れて、

1 かぶきの出発とその演劇性

恥も人目も打忘れ、芝居も騒ぎ踊りけり (梅玉本『かぶきのさうし』漢字・句読点―筆者)

見物を引き入れて「芝居も騒ぎ踊」ったというところに、かぶきが風流からでたことをあきらかに示している。

猿若については、すでに発表したものがあるが、シテツレの役である猿若は、同時に間狂言の位置もかねたものとして、むしろはじめはワキ役であったお国とシテの山三とを同等のものにし——これはのちの女方と若衆方の地位に移して考えることができる——猿若をして独立の芸たらしめてゆくのは、能の構成とはちがった焦点へ移りうごいてゆくさまがみられる。

しかもリアルな風俗描写ということになれば、すでに現実の眼を枯渇せしめてしまった様式的演技者である狂言方では不可能で、ぜひとも猿若のリアルな物真似芸を必要とし、同時に見物を総おどりに引き入れるほどの社会との接触面において、茶屋風俗や風呂上りの体を演じ得たので、式楽となった能などのおもいもおよばなかった世界だといふことができる。

かぶきが能の形態を承けていながらも、すっかりその容相の意味するところを一変させて、新しい現実を把握していったところに、すでに中世と訣別した近世がはじまっているのである。

それは民族の精神構造の伝承を全面的にうけ継ぎながら、新しくはじまろうとしている現実を、烈しいパッションで、その演劇的形態のなかへ把えた姿が、かぶきの出発点であったとおもう。

浜村米蔵氏が「写実主義が、歌舞伎そのものの根元にあつて、それは物真似狂言尽し以来の伝統であることを挙げたい」(『歌舞伎』五六頁)というのは、そういう意味では正しいとおもう。

能狂言では、すでに現実を離れてしまったのを、かぶきは新しい世界の現実把握から出発したという点で、革新的意義をなしたのである。

註

二 戯曲性の退歩

お国かぶきを継承した女かぶきおよびそれにつづく若衆かぶき時代の戯曲ということになると、わずかにのこされた歌詞以外には、お国かぶきほどの戯曲の構成らしいこともわからない。

資料がないからといって、お国かぶきよりも退歩だということにはもちろんならないのであるが、お国の戯曲がさらに進展をみせた形跡のないこと、それに、この時期はむしろお国かぶきの方向とは別の転換をしたのではないか、もしくは誤った道をたどりはじめたのではないかと、いちおう考えてみることも必要である。

あるいは逆に、お国かぶきの内容を描いた「かぶき草子」の類が、一種の文芸読みもので、実際とはちがった脚色を加えられているのだろうという見方もあるが、お国かぶきの劇内容が、事実「かぶき草子」ほどのものであっても、さまでふしぎでないのは、すでに能狂言という劇形式が完成しており、風流の形式における民俗芸能のもつ本来の構成法からしても、十分その裏打ちが考えられるとすれば、いつも単純から進歩へという常識的な経過を辿るものとはかぎらないのではないかとおもう。

一 女かぶきのレビュー化

女かぶき時代の内容を知るものとしては、尾張徳川家に伝えられた『采女草子』と『おどり⁽¹⁾』(女歌舞妓躍歌)、塩釜神社所蔵の『業平躍歌』の歌詞のほかは、初期浮世絵屏風の類だけである。

これらの記録のほかに、新潟県刈羽郡女谷(おんなたに)の下野・高原田の二村に、「綾子舞」といわれる、これらの時代の歌詞を

2 戯曲性の退歩

し て	かねき ゝ				しのび おどり	いなば おどり						ふじの おどり	采女 草子
し て		万 事	錦 木	塩 汲	忍び おどり		田舎 下り		やゝ こ			小原 木	おど り
		小切 子踊	錦木 踊	塩汲 踊	恋の 踊	因幡 踊	田舎 下り踊	日蔭 踊	常陸 踊	堺 踊		小原 木	綾子 舞

現におどっている民俗舞踊が発見されている。いま、「采女草子」「おどり」「綾子舞」の歌詞の異同を表にしてみると、次のような共通のものが発見される。

「采女草子」と「綾子舞」は全曲目を収録した。「おどり」は、この表の曲目のほかにいづれにも共通しないものももう二十三曲ある。表によると三者共通のものが一曲、「采女草子」と「おどり」と共通のものが一曲、もつとも多くの類似曲をもつものが「おどり」と「綾子舞」で七曲におよび、この両者にはことにふかい関係が考えられる。この三者と「業平踊」を比較しなかつたのは、共通の歌詞が発見されないからである。なかには「業平踊」の一番の「あの山見さい」の文句は、小原木の結句の独立したものであり、「小原木」ばかりでなく他の結句につく囃子詞であつたかもしれない。現に綾子舞では「あれ出てみさい」「あの花みさい」「あの山みさい」というのがかならず一曲の終りに歌われるのである。しかも「小原木」はお国も踊つたもので、のちの「小舞十六番」にもみえるものである。

和辻哲郎氏は『日本芸術史研究』(第一章「業平おどり十六番」三四八—三七〇頁)で、この期のかぶきを『業平躍歌』を中心に論じておられるが、その重要な拠点は、この伝書が佐渡島歌舞伎から伝えられたというのにあった。まだ佐渡島歌舞伎については十分なることはわかつていないが、女かぶき中の代表的なかぶき団であることはまち

がいあるまい。しかもこの『業平躍歌』が、元和のころの「浮世佐渡島歌舞妓之座の者より北野粥川の加左衛門とて猿若の名人あり元来狂言師也是則加左衛門傳也」という奥書によれば、これは猿若役者に伝えられたものである。和辻氏がその内容を吟味して「どうしても猿若の名人と切り離せない踊り方のものであつたらうと思はれる。」(三六四頁)といわれたのに大きな示唆がある。それは、以上の三者と比較して、まず共通の歌謡のないことである。これはどうしたことかというところ、「業平踊」は猿若の踊歌であつて、女かぶきのスターたちの踊歌ではないという推測が下せる。そうすると、以上の三者はスターたちの踊歌であるということになる。

形式の上からみても、これら三者は、比較的長編であり、「業平踊」はみな短かい小唄風である。なかには「四条の坊門(八番)」「泊瀬の万部経(十番)」「鎌倉殿(十三番)」「山崎通ひ(此外)」の類は比較的長いものであるが、その長いという性質が三者のものとはちがう。すなわち滑稽な物真似の振をともなう一種のストーリーがあることである。あるいは前後にストーリーをもつことができる性質のものであることである。この点、「采女草子」「おどり」「綾子舞」の歌詞の長いのは、一種の小唄群を連鎖したもののかたちをとっているのであつて、どこまでも主情的であり、「業平踊」歌の叙事的なものとあきらかに対照的である。たとへば、

泊瀬の万部の経に参るとて 御門できやしやな脚布を落いた うき人 いかな諸さぶらひもお拾やつたらたもれの思ぢではぢならぬ 布は十布中ちつくり茶巾程紅染に染めさせて はし／＼には唐梅唐松唐獅子を縫はせて 思へばだてなきやしやな脚布を落いたというて 御まへをほとほと叩いた (原本に「うき人」の傍書がある)

暇乞には来れども、碁盤面が目がしげければ 先づお待ちあれ、柴の編戸も押せば鳴る、あはれ霰がはらほると降れがな、そのまにあ笑止と立つ名、あ笑止と立つ名や、忍び踊りは面白や／＼。

恋をせば／＼廿三夜の月を待て、月の威徳はあるものを、てい／＼てい／＼ていからこ、しゃつきしや、かんこはらみついやひよ、ついや／＼つるやに、ひやうららうにつほつほ、忍び踊りは面白や／＼。

恋をせばく人に情をかけておけ、情ならでは身にしまぬ、ていくていくていからこ、しゃつきしゃ、かんこはらみついやひよ、ついやくつやに、ひやうらろにうつほつほ、忍び踊りは面白やく。

恋をせばく月な怨みそな怨みそ、ならぬやつめこそ物うけれ、ていくていからこ、しゃつきしゃ、かんこはらみついやひよ、ついやくつやに、ひやうらろにうつほつほ、忍び来れば逢うておきねのなやの、もどろやれ、しゃならしやんならと。

前者が『業平躍歌』の「四条の坊門」、後者が『采女草子』の「忍びおどり」である。いずれも『日本歌謡集成』によった。「業平踊」に狂言小舞式の唄が多いのも、狂言師と関係があるのであろうし、おそらく、踊り方にも両者のいちじるしいちがいがあつたろうとおもわれる。一方は小唄踊であり、一方は拍子舞ではなかつたろうか。しかもそれが女の踊と男の踊の差でもあつたのではあるまいか。

『采女草子』の歌詞の結句が

「思ふつ思はれつの身でもない物、お暇たもれ帰らふに、戻ろやれ、しゃならしやんならと

という一連の歌詞のうしろにかならず、多少文句を変えて唄われるのは、「綾子舞」でも「小原木」のと「あれ出て見さい、これ出て見さい、ソリヤ、みんな山ン、山の端花ぞろひ、しゃんならくと」であり、『おどり』に

「君に恨みは真砂の数に、恨みく戻ろやれ、しゃならくと（浦千鳥）」

とあるのと一連の「入羽」のきまり文句であつて、女かぶきにふさわしい媚態も含めたものであつたろう。これらの歌の性質と、猿若伝来の「業平踊」歌とはたしかにちがう。「しゃならしやならと」という結句は「業平踊」のどこにもつき難いのである。

猿若が女かぶきにも承けつがれたことは『慶長見聞集』の中橋の幾島丹後守のかぶきを記したなかに「猿若を伴に

つれ」てでたのである。また女かぶきが葛城太夫のように能を演じてお国かぶきには見られなかった新生面を開いたようにみえても、それは逆コースにほかならなかったし、また完全に失敗しているのでもある。

だから舞踊という点ではある展開があったのであろうが、劇の進展という点からみれば、いっこうにみるべきものがない。遊女かぶきそれ自体が、一種の張見世であり、宣伝であって、むしろ売色にかぶき踊が利用されているという点ではあきらかに退歩というほかはない。もともとかぶき踊の発生には、好色という要素は大きな部分を占めていたにちがいが無いが、そこには開放された肉体の魅力があった。しかし遊女かぶきには閉された肉体の色気と交じてしまっている。

女かぶきの舞台の光景を描いた屏風絵には、三味線をもって曲衆きまぐらに腰かけた「をしやう」を中心に、これをとりにいて多くの遊女たちが群舞する有様は、お国かぶきの舞台よりいっそう官能的である。

さてまた床几に腰をかけ、並び居つつも、つれ三味線、歌をあげてはかき返し、今様の一節かや、夢の浮世に只狂へ、轟ろくと鳴る雷電いかづちも君とわれとの中をば裂けじと中に和尚の舞ひ遊ぶ……

と『慶長見聞集』に記された光景がそれである。この演出法は、風流の中踊と外踊の關係であり、その中心のものを「一つもの」といって、とくに目立った風流をつくすのが習いであった。孔雀の羽根や虎豹の皮で飾り立てられた曲衆くしゆにかけた姿は、とくに官能的で女かぶきのスターたちを「をしやう」（和尚）といったのは、あるいは、この曲衆に腰打ちかけた姿が、禅僧の頂相ちんそうを想わせ、まさしく「和尚」の姿だったところから来た名称ではなかったか。

若衆かぶき時代に、舞台の若衆たちを讚めるのに「お作ちよいちよい」といい「有難の御影向ごかげむかひや」といった見物たちとおなじように、もとは、見物の僧侶たちが自分たちの寺の和尚の姿を連想して、「をしやう、をしやう」と讚めたのであるまいか。

実証が出るまで仮説として提示しておきたい。