

比較文化的に見た歌舞伎の妖怪

——九尾の狐を中心に

横山 泰子

I

日本の歌舞伎には様々な妖怪や幽霊が登場するが、その特徴を比較文化的に考察したい。

歌舞伎は古典芸能であるとともに現代も多くのファンを持つ演劇である。実際に歌舞伎の舞台を鑑賞すると、舞台の上で役者が様々な姿に「変身」するさまに感動を覚えるものである。事実、歌舞伎役者は舞台の上で神仏や幽霊に扮し、それ以外の様々な「非人間」の役をも演じる。歌舞伎の「変身」については、服部幸雄によってすでに重要な指摘がなされている。服部は、「複雑なストーリーを設定し、ごく写実的・合理的な演技・演出をも備えている成熟した『演劇』形態をもちながら、その一面に亡霊や神仏と共にさまざまな妖怪変化（お化け・化け物）・動植物の精霊などを登場させ、縦横に活躍させる例は、他の『演劇』にあっては見当たらないように思う」と述べ、神仏・亡霊以外の非人間ないし超人間への変身を三つの場合で大別した¹。

- A 妖怪および妖怪化した動物が出現する場合。
- B 人間の「悪」が巨大化して、妖怪化した形象を採る場合。
例：公家悪（皇位を篡奪しようとする高位の公家の悪人の役）。公家悪の姿は超人的な悪の形象として、妖怪に準ずるとする観念による。
- C 愛すべき動植物の精霊が、仮に人の姿を借りて化現する場合。
例：『義経千本桜』の源九郎狐、『百合若大臣野守鑑』の緑丸（鷹の精）、『関の扉』の小町桜の精、雪女など。

このうち A は、さらに次の四種に分類できると服部は述べる。

- ① 妖怪・妖怪化した動物または猛獣が、その姿形のまま出現し、人を怖れさせたり、害を与えたりする場合。鶴、鬼、天狗、鯉、象、虎など。

¹ 服部幸雄「変身憧憬 近世における「変身」をめぐる」国立歴史民俗博物館編『変身する一面と異装の精神史』平凡社、1992年、103頁。

- ② 妖怪・妖怪化した動物が、人間の姿に変化して現われ、人を化かしたり、にわかには本体を顕して怖がらせ、かつ害しようとする場合。または報復する場合（この例がもっとも多く、一般的）。鬼、蜘蛛、狐、猫など。
- ③ 人の怨念が妖怪もしくは動物に変化して相手に祟りをもたらす場合。大蛇、天狗、猫など。
- ④ 人間が幻術・妖術を使って妖怪（動物）に変身したり、動物を使役する場合。鼠、蝦蟇、大鷲など。

このように、歌舞伎の舞台における妖怪や動植物の精霊の活動は極めて多彩である。そして、歌舞伎における多様な「妖怪変化の活躍」という特徴は、江戸時代から受け継がれ、現行歌舞伎においても保たれている。また、以上の分類案は、「人間が神仏や亡霊以外に変身する例」を対象としているが、歌舞伎にはもちろん、「人間が神仏や亡霊に変身する例」も数多くある。一例を挙げれば、文政8年（1825）の『東海道四谷怪談』（四代目鶴屋南北作）などが非常に有名である。

いずれにせよ、歌舞伎の舞台における妖怪や幽霊は非常に多様である。それらは必ずしも単純に怖いのではなく、愛すべき存在でもあり、性質も外見も様々である。つまり、歌舞伎における妖怪は「多様」なのである。近年話題の言葉「生物多様性」になぞらえていえば、歌舞伎は「妖怪多様性」の芸能といえる。その背景には、日本人が多様な妖怪を想像し、表現してきたこととの関係がある。国際日本文化研究センターでの長年にわたる共同研究の場において日本の妖怪種目が多いことについて様々な指摘があったが、歌舞伎の妖怪種目が多いこともここで再確認したい。

歌舞伎は一貫して、様々な不思議な存在者を舞台上で表現してきた芸能である。元禄期には女形の芸として「怨霊事」（死霊や生霊が恨みを述べ、相手を苦しめる）がさかんに行われ、文化期には「怪談狂言」（観客の興味の中心を亡霊や妖怪等による怪奇性の表現においた歌舞伎狂言）が成立した。文化元年（1804）初演の『天竺徳兵衛韓噺』（四代目鶴屋南北作）で、早替りや道具の仕掛けを得意とした初代尾上松助が乳母五百機の霊を演じたのが「怪談狂言」の嚆矢とされて以来、松助による新工夫の夏芝居が上演されるようになった。その後、松助の芸はその子、三代目尾上菊五郎、五代目菊五郎らによって「家の芸」として継承、集大成され、今も上演されている。歌舞伎の妖怪を考える際に、いわゆる文化期以降の「怪談狂言」を外して考えることは難しいが、それ以前から歌舞伎は様々な妖怪や幽霊を舞台に登場させており、それぞれの時代に応じた流行の推移はあれども、今に至るまで「妖怪多様性」を放棄することはなかったといえる。

服部は別の論考において、歌舞伎の「変身」は直接的には先行芸能である謡曲・説教節・古浄瑠璃などから影響を受けていることを指摘している。そして、「近世演劇の舞台には、非人間一人間以外の動物・植物の精霊、神仏、妖怪の類が主人公に設定され、活躍する作品が非常に多い。このことは日本の演劇の大きな特徴にも

なり得る」と述べ、その傾向を中世の能や狂言、そして日本の民俗的な説話世界とつながるものとしている²。

怪異・妖怪文化の伝統と創造という面でいえば、現代日本でも多種多様な異類婚姻譚や動植物報恩譚、妖怪退治譚などが再生産されている事実は重要である。例えば、宮崎駿監督のアニメーション『千と千尋の神隠し』は人間の少女と非人間の少年との異類婚姻譚、『もののけ姫』は妖怪退治譚と解釈することができる。非人間が主人公に設定され、活躍する作品を数多く制作していることは、日本の演劇以外のジャンルでもあてはまるのではないか。ただし、この傾向を「日本の特色」といえるかどうかは、あらためてウチ・ソトの視点から考える必要があると思う。

II

歌舞伎の妖怪は多様であるが、今回は九尾の狐（玉藻前）について考えたい。九尾の狐は、現代日本でもマンガやゲームなどにしばしば登場する人気キャラクターであり、「怪異・妖怪文化の伝統と創造」というテーマにふさわしい³。本稿では、歌舞伎『玉藻前御園公服』（文政4年〔1821〕7月、江戸河原崎座、鶴屋南北作、三代目尾上菊五郎主演）を取り上げる⁴。もともと玉藻前の物語は、南北朝末期の『神明鏡』等以降、室町期の『玉藻前物語』『玉藻草子』、謡曲『殺生石』などによって、日本では古くから知られていた。江戸期に入ると、玉藻譚はさらに発展を見せる。『通俗武王軍談』（宝暦2年〔1752〕刊）では、明代の小説『封神演義』から妲姫の話を取り入れて以来、九尾の狐が殷妲姫、天竺の花陽、周の褒姒、そして日本の玉藻前となって悪を尽くすという物語の骨組みが確立した。そして、読本『絵本三国妖婦伝』（高井蘭山作、享和3年〔1803〕－文化2年〔1805〕）や『画本玉藻譚』（岡田玉山作画）の刊行で広く知られることとなった。その後、文化3年（1806）3月には浄瑠璃『絵本増補 玉藻前曦袂』が大阪で、翌文化4年6月には江戸市村座で歌舞伎『三国妖婦伝』が上演された⁵。当時玉藻譚は流行しており、『玉藻前御園公服』

² 服部幸雄「舞台の芸の説話的背景」松田修・益田勝実編『日本の説話 5—近世』東京美術、1975年。

³ マンガの例としては、『BEAST OF EAST 東方眩暈録』（山田章弘、幻冬舎、2004年～）、ゲームの例としては『妖怪ウォッチ』（任天堂、2013年～）など。なお、キャラクターの概念については勝俣隆が、「作品の範囲を超えて普遍的な人物造形として、広範な人々に印象付けられた結果成立した人物像」と定義している（『美男美女の悲劇—御伽草子研究におけるキャラクター論』『アジア遊学 118 古典キャラクターの展開』勉誠社、2009年）。九尾の狐は「人物」ではないが、人物に準ずるものと考えられ、かつ特定の作品の範囲を超えた独特の個性を持っていると思われることから、「キャラクター」と見なした。

⁴ 『玉藻前御園公服』については、高橋則子「南北と玉藻譚—『三国妖婦伝』と『玉藻前御園公服』」鶴屋南北研究会編『鶴屋南北論集』国書刊行会、1990年、ならびに高橋「玉藻譚と南北歌舞伎—『三国妖婦伝』と『玉藻前御園公服』」『朱』54号（2011年）を参照。

⁵ 『増補日本架空伝承人名辞典』平凡社、1986年、332-333頁、「玉藻前」項目参照（中山幹雄筆）。なお、玉藻前に関する伝承全般については、中村禎里『狐の日本史 古代・中世篇』日本エ

もその時期の一作品である。

歌舞伎が先行芸能の影響を受けていることは前述のとおりだが、ここで『殺生石』と『玉藻前御園公服』を比較してみたい。そのことによって、能と共通項を多く持つ歌舞伎がどのように妖怪を表現したか、わずかながらでも明らかにすることができると思う。また、九尾の狐の物語は、中国や韓国に見られる他、ドイツのグリム童話の中にもその片鱗を認めることができ、比較文化的にも興味深い素材といえる⁶。

まず、『殺生石』の梗概を記す。玄翁が下野の那須野を通りかかると巨石があり、その上空を飛ぶ鳥が落ちる。里の女が出現し、石の付近は危険だと言って、故事を語る。昔、鳥羽の院の寵愛を受けた玉藻前という美女がいたが、ある夜吹く風に灯が消えた時、玉藻前が体から光を発して御殿を照らし、帝は病気となった。占いによって正体が露見した玉藻前は、那須野に逃げ巨石となる。自分こそ実はこの石の塊である、と女は述べて、石の中に消え去った。僧が仏事を営むと石の中から妖狐が出現する。狐はこれまで三国に渡って王朝に危害を加えてきたが、今の仏事のおかげで悪心が去ったので、これからは悪事をやめると約束して消える。

能は仮面劇である。仮面は原始時代に呪術的な目的で発生し、世界各地で祭りや祈祷に使用された。仮面劇はきわめて原初的な演劇形態であるとともに、呪術的な性格を保ちやすい。人間の役者が非人間の役を演じるのはある意味で不自然な行為であるが、仮面を用いることでその不自然さは解消される。『殺生石』の面についていえば、里の女であることを表現するには「若女」や「増女」が、狐であることを表現するには「小飛出」や「野干」が使われる。いずれも、妖狐らしい不気味な面である。

権藤芳一は、『殺生石』のみどころを次のように述べている⁷。

舞台正面奥にすえられた、殺生石を現す作り物が特徴的です。前シテはこの岩の後ろで装束をかえ、野干の姿になって、二つに割れた岩の真中から飛び出す訳です。(中略)後見が二人、両側から、石が割れたように作り物を倒してゆくのは、稚拙な趣があって捨てられません。

石から妖狐が出現する場面は視覚的効果が抜群であり、『殺生石』の舞台図や舞台写真の多くがこの場面を写しているのもそれゆえである。妖怪の出現は、このような原始的な「仕掛け」を用いることで、効果的に表現することができる。舞台上で使われる「仕掛け」は、後続の歌舞伎でより工夫され、磨かれていくことになる。

以上のように、能の『殺生石』では、生身の人間が面をつけることで妖狐に扮し、石から出現するという神秘的な現象を作り物によって表す。それでは、歌舞伎の妖

ディタースクール出版部、2001年、第8章を参照。

⁶ 実吉達郎『中国妖怪人物事典』講談社、1996年、124-127頁。

⁷ 権藤芳一『能楽手帳』駸々堂、1979年、147頁。

狐はどのように演じられたのだろうか。『玉藻前御園公服』は複雑な筋がからみあっており、玉藻譚と関係のない場面もある。作中から妖狐の登場する場面を抜き出し、歌舞伎らしい演技演出のあり方をさぐってみよう。

[第一番目 三建目 眞瀬浜妖狐出現の場]

まず、妖狐出現の場面である。紀伊国眞瀬の浜に奇怪な石があり、上空を飛ぶ鳥が落ちて死ぬ。仏門に入った鳥羽院は、「日本に渡った九尾の狐を吉備真備が封じた狐塚」と思い当たり、石を打つ。石は二つに割れ、中に埋められた瓶から泡が出てきたかと思うと、怪しい女が出現する。

花陽 たゞ一陣の魔風につれ、はるか遠流もいつしかに、おもはずここへ流れ来て、シテこの国は、

鳥羽 大千世界日本。

花陽 それぞ幸ひ。唐土日本と隔つれど、人を助る出家の御身。何卒わらわを、助けてたべ。

鳥羽 よしや五百戒を保つ行者、女は穢れ（中略）

この内、花陽、おぼろの髪、しかけ物にて、あでやかなる下げ髪に替り、着つけとも引ぬき、白綾の唐女のふり袖衣裳、緋の袴の形りになり、鳥羽院を留て、兩人宜しく、きつと見得⁸

僧形の鳥羽院の前で石の中から妖怪が登場する場面は、謡曲『殺生石』の見せ場を思い起こさせるが、歌舞伎の場合はより凝った仕掛けを使っている。仕掛けで瓶から本物の泡が吹き出し、瓶の外へあふれ出、花陽はその泡の中から登場する。花陽は「靈魂のこしらえ」とあるように、幽霊の衣裳を身につけている。花陽と鳥羽院の対話の後、花陽の姿は美しく変貌する。かつらの仕掛けによって乱れ髪からあでやかな下げ髪へ、衣裳も亡霊のこしらえから中国風の艶やかな振袖へと引抜き（上の衣装にしつけた糸を抜き取り、すばやくはがして下の衣装に替える）によって変身するのだ。霊の姿から異国の美女へと一瞬にして変じる役者の姿に、観客が驚く場面である。歌舞伎は仮面劇ではないので、役者のかつら・衣裳・化粧は非常に重要である。かつらや衣裳に特殊な仕掛けをほどこすことにより、舞台上の役者の変身を見せるところに歌舞伎らしさが認められる。

[第一番目 四建め切 紀州和歌浦隴山の場]

美しい花陽に鳥羽院は心を奪われ、宮中に連れて行く。横曾根平太郎は八咫の名鏡に妖狐の顔がうつったのを見て怪しむが、鏡は狐火にあやつられて水中へ落ちる。

⁸ 『玉藻前御園公服』の引用にあたっては、『鶴屋南北全集 第八巻』三一書房、1972年を使用した。



図1 五波亭国貞画『玉藻前御園公服』、早稲田大学演劇博物館蔵。

鏡を取ろうとした平太郎は、やはり狐火にあやつられ自分の持った刀で切腹し、水中に落ちる。水の中から怪しい白気とともに鏡が出てきて、上空に引き上げられる。すると、一天にわかにかき曇り、雲の中から十二単姿の玉藻前が鏡を持って出現する。玉藻前の惣身より光明が輝く。

この一連の場面では、役者の早替りが見せ場である。ここでは平太郎と玉藻の二役は、主演の尾上菊五郎によって演じられた。菊五郎は平太郎役として切腹し、水船（劇場に設置された水槽）に飛び込む。中には本物の水が入っていたものと思われる。菊五郎は水中を潜り抜けて衣裳を替え、十二単をまとった美女の姿になる。この水中早替りは、菊五郎の父尾上松助が怪談狂言の嚆矢『天竺徳兵衛韓漸』で考案した芸である。すでに文化4年（1807）、南北は、早替り名人の松助のために『三国妖婦伝』を書き、妖狐の水中早替りを演じさせていた。松助の妖狐の水中早替りが好評であったので菊五郎が芸を継承したのだが、秘芸とされたため詳細は不明である。なお、早稲田大学演劇博物館所蔵の役者絵『玉藻前御園公服』（図1）は、菊五郎の早替りを反映しており、「水中早替り大當り〜」と書かれている。水中早替りは松助の家の芸の中でも特別な扱いを受けており、一般に広く好評され得ない、一子相伝の芸であった⁹。

⁹ 古井戸秀夫『歌舞伎一問いかけの文学』ペリかん社、1998年、177頁。

平太郎から玉藻前へと衣裳を替えた菊五郎からは光明がさす。玉藻前の体が光るというのは、彼女の妖しさを象徴する玉藻譚ではお馴染みの場面であるが、これも文章や絵で表現することはできても、演劇では難しい。台帳には「玉藻前の惣身より、左右へ、照ら〜と光り、幕の引つけと一度に、あかるくなる（しかけにて）」とあるので、仕掛けを用いたことは確かである。『天竺徳兵衛万里入船』にも、妖術師徳兵衛の全身より光明がさすという同様の場面がある。郡司正勝は「電気照明のない時代に、この全身から光明がさし、その光がだんだんひろがって舞台いっぱいにさす、とは、どんな仕掛けの照明が使われたのか見当もつかない。また今日の戯曲のように幻想的な、舞台機巧の不可能なことを職業的な狂言作者は書く筈がない」と述べている¹⁰。水中早替りといい、身体からの光といい、どのような仕掛けが使われたのかはわからないが、奇抜な舞台と演出であったことは確かである。

[第一番目 五建目大詰 清凉殿の場]

妖気が殿中に漂い、天子の御身に異形の者が添っているという安部泰親の占いにより、怨敵退散の祈念をすることとなった。戌の年のそろった八郎親子の生血を薬王樹にそそぎ、護摩木としてたき祈り、八咫の名鏡をさしつけると、玉藻前が正体を現す。

玉藻 エ、残念や。我は三国自在に飛行し、天竺にては班足太子、唐土にては殷の紂王、今、日の本に押渡り、鳥羽の院をうしない、魔界となさんと近寄りしに、泰親が祈りの徳、殊には八咫の名鏡の、光りに怖れその身の姓躰、金毛九尾白面の、姿をやみ〜顕見すか。エ、残念やナア。(中略)

大どろ〜、雨の音。上ミの破風を蹴破り、玉藻の前、金毛九尾白面の妖狐の姿にて、黒雲にうちのり顕われ出て、宙のりにて、花道よき所までゆき、きつととめて(中略)

いつたん姿は顕わせ共、猶も日本に止まつて、時節を待は都より、東にあたつてよき山野、那須の、原へとびさらん。

トおもいれ。大どろ〜、出端の鳴物にて、雲に乗たるま、向ふへとび行。

狐の姿となった菊五郎は、宙乗りで花道に姿を見せた。宙乗りとは、歌舞伎で役者の体を空中に釣り上げる演出で、元禄時代から用いられた。妖怪や怨霊などを演ずる者の背中に金具を取り付け、針金や滑車によって舞台の上部で操作し、舞台や花道、土間の上を移動させるのである。玉藻譚では妖狐は飛べることになっているが、物語の中で妖怪の飛来を言葉や絵によって表現することは容易であっても、舞

¹⁰ 郡司正勝『鶴屋南北』中央公論社、1994年、79頁。

台上で役者が飛来する様子を見せることは難しい。能の場合は妖狐の飛行を実際に見せることはないが、歌舞伎では仕掛けによって、実際に役者の体を吊り上げるのである。『役者早料理』には、「此度ハ以前にまさりて大造りなる宙乗り」「あやうくて見ても目が舞様であつた」とあり、菊五郎の宙乗りがいかに見物を魅了したかがわかる。

役者が非人間の役を演じるために、仕掛けは極めて重要な意味を持っている。怪異現象を種や仕掛けによって人為的に作り出す娯楽は、江戸時代に多様な発展を見せており、香川雅信が「妖怪手品」の名をつけて研究している¹¹。私も『妖怪手品の時代』を書き、芸能史の観点から考察したことがあるが¹²、歌舞伎の怪談狂言こそ、大掛かりな妖怪手品とでもいうべきものである。同じ妖狐を扱った舞台であっても、能と比較した際に歌舞伎がいかに規模の大きな仕掛けを使うかが理解されたことと思う。幕末には歌舞伎解説書『御狂言歌舞伎本説』が刊行され、様々な仕掛けの種が明かされた。このような本が出されること自体、歌舞伎の仕掛けがいかに高度であったか、そして仕掛けに対する見物の興味のほどがうかがえる。

もちろん、歌舞伎も演劇であるので、仕掛けだけでは成立しない。歌舞伎役者はいろいろな非人間を演じるがゆえに、個々の役を演じ分けねばならない。実際、三代目尾上菊五郎は玉藻前の役の他、化け猫にも扮している。鶴屋南北作『独道中五十三駅』（文政10年〔1827〕閏6月）においては、十二単を着た化け猫がお歯黒をつける演技を見せ、大当たりをとった。幽霊と動物が同じ演技であってはならず、幽霊の幽霊らしさ、動物の動物らしさを細かく表現する必要が生じるのだ。尾上家に伝えられた芸談は、近代になって六代目尾上梅幸が詳しく記している。例えば、「狐や狸のような化物の手は両手を胸にやる時は大抵乳の辺りへ持って行きます。幽霊の下げた手先でも少し上へ上がりすぎると化物に見えますから、この点は十分に気を付けなければなりません。眼でも幽霊は眠そうな目付、お化けはパッと開いた眼ですから、芝居のほうではお化けと幽霊の区別はここで付けておきます¹³」とのことである。さらに同じ動物怪であっても、狐と猫には微妙な表現上の違いがあるという。狐の場合は、「五本の指の爪を先づ揃えて爪がピタリと平ったい処へつけるように致します。そうして掌を合わせるようにする」が、猫の場合は、「玉を作るように親指と人差指との間が空くので、後は狐と同じように爪を合せます」。また、三代目菊五郎は、実際に幽霊を見た人物の話聞き、『東海道四谷怪談』の小平の役の参考にしたそうである¹⁴。幽霊も狐も猫も演じた歌舞伎役者は、このようなある種の写實的・合理的な役の解釈力と表現力を持っていたといえよう。

¹¹ 香川雅信『江戸の妖怪革命』中央公論社、2005年。

¹² 横山泰子『妖怪手品の時代』青弓社、2012年。なお、歌舞伎の怪談物全般については、拙著『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』風間書房、1997年、ならびに『江戸歌舞伎の怪談と化け物』講談社、2008年を参照されたい。

¹³ 六代目尾上梅幸『女形の芸談』演劇出版社、1988年、166頁。

¹⁴ 同上、47-48頁。

ここで再び、服部の指摘を思い起こしてみたい。確かに、歌舞伎は複雑なストーリーを設定し、ごく写実的・合理的な演技・演出をも備え、亡霊や神仏とともに様々な妖怪変化・動植物の精霊などを登場させる演劇である。西洋演劇には神や悪魔、幽霊が出てくる例はあり、シェイクスピア劇と日本の歌舞伎の幽霊の比較研究などもなされている¹⁵。歌舞伎は非人間が活躍する演劇という根本的な性質を重視し、そのうえで個々の作品研究や外国との比較研究を進めていくことは、今後の歌舞伎研究者の大きな課題であると思う。

III

玉藻譚は異国から渡来した妖狐の物語であり、壮大なスケールを持ったものであるが、謡曲『殺生石』では、玉藻前の来日以前の話に重点が置かれることはない。妖狐の語るところによると、天竺にては班足太子の塚の神、大唐にては幽王の妃褒姒とされるだけで、具体的に何をしていたのか言及がない。中世の他の資料でも同様である。妖狐が異国の出身であることは定着しても、来日以前にどうしていたかを描くという姿勢がなかったのであろう。外国に対する情報の少なさ、興味の薄さが影響しているのかもしれない。ところが、近世においては玉藻譚のエキゾチックな要素が、がぜん興味の対象となったようだ。浄瑠璃『絵本増補玉藻前曦袂』（近松梅松軒・佐川藤太作）の人気について、岡本綺堂は、「天竺や唐の土地を書いたのが、増補の方のヤマでしたらう。天竺を見せたので、見物が喜んだのだらうと思います」と述べている¹⁶。歌舞伎の『玉藻前御園公服』では場面をすべて日本に設定し、異国趣味的要素は薄められてはいるものの、狐が異国出身であることが物語のそここで表現されている。

『玉藻前御園公服』の上演直後、文政5年（1822）に出された合巻『玉藻前化粧姿見』（花笠文教作、歌川国次画）がある。この作品について佐藤悟は、「芝居の好評に便乗することを狙った、版元主導型の出版」で、「舞台の様子を知る画証資料としての価値は極めて高い」と述べている¹⁷。『玉藻前御園公服』には、鳥羽院と玉藻前が唐風装束で笛をしらべる場面がある。『玉藻前化粧姿見』では、大きな絵を載せてこの場を記しているが（図2）、佐藤は「『脚本』を読む限りにおいては、ここは重要な場面ではないが、所作事を見せたと思われるこの場面は演出の上からは重要な見せ場であったのであろう」という。おそらく異国の雰囲気が、喜ばれたのではなかろうか。

玉藻前が異国で何をしていたのかをほとんど描写しなかった中世とは違い、江戸時代の人々は、妖狐の異国時代を表現することに積極的であった。そして彼らには、

¹⁵ 平辰彦『Shakespeare 劇における幽霊—その演劇性の比較研究』緑書房、1997年。

¹⁶ 岡本綺堂「『玉三』と『桔梗旗揚』」『新演芸』、1918年11月。

¹⁷ 佐藤悟「玉藻前化粧姿見」『実践国文学』、1988年10月。

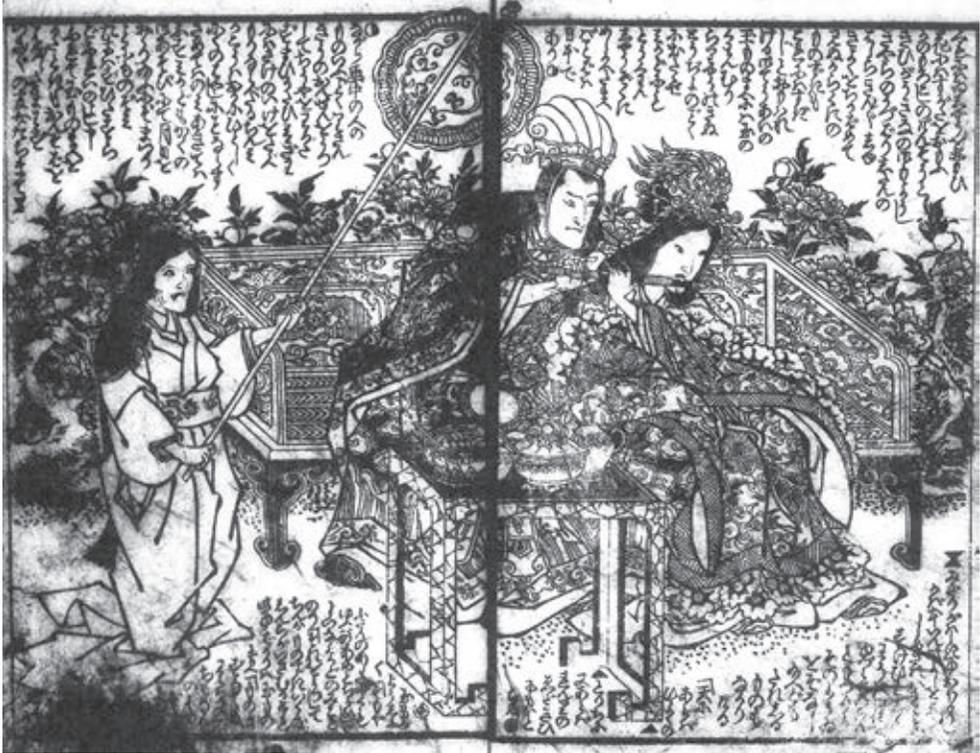


図2 『玉藻前化粧姿見』、国立国会図書館蔵。

「エキゾチックなもの」と「妖しいもの」を結びつけて面白がる傾向があった。「妖しいものは異国と関係する」のが、江戸時代の人々の感覚であったといえよう¹⁸。

さて、日本における九尾の狐の情報は、もともと中国に由来する。中国の『山海経』には、海外東経に青丘国という国があり、そこに住む狐は四つの足で九つの尾があると書かれている(図3)。江戸時代には、『山海経』の絵図を下敷きにした『怪奇鳥獣図巻』なる絵巻が日本人によって作られ、九尾狐の絵も描かれた。日本人にとって九尾の狐は、中国の妖怪が日本の社会文化に深く根を下ろした一例である¹⁹。

九尾の狐の日本化を、中国人はどのように見ているのだろうか。王敏は『日中2000年の不理解』において、こう書いている。

キツネと聞いて、国を危うくしたこの九尾狐を連想するのが多くの中国人であ

¹⁸ この点については、拙稿「玉藻前説話にみられる自国意識と異国趣味」『法政大学国際日本学研究所研究成果報告集 国際日本学』8号(2010年)で言及した。

¹⁹ 伊藤清司監修・解説『怪奇鳥獣図巻』工作舎、2001年、17頁。伊藤の見解によれば、『山海経』に描かれた鳥獣の多くは、日本の社会の中に根を下ろすに至らず、九尾狐は例外であるという。この指摘は興味深く、日中の動物怪についてのさらに詳細な研究が望まれる。

る。神話・伝説上からの印象とはいえ、「キツネは性悪の動物」と信じてきたからだ。こんな「九尾狐」を受け入れる国があるはずがないと思うのが当然だ。ところが、日本は積極的に九尾狐の渡来を許したばかりでなく、丁寧に葬っている。中国人ならだれでも、日本で九尾狐に遭遇したならば驚くはずである。²⁰

そして、物語のうえでも日本人が九尾狐を鎮魂させていること、ゆかりの地が観光スポットとなっていること、九尾狐にあやかった弁当などがあることに注目し、「悪役も死ねば慈悲の手を差し伸べる日本文化を象徴している」と考察している。また、王は様々な例を

挙げ、中国における狐が女性に化けて男をだます伝承の根深さを指摘している。九尾の狐の物語を人間の男性と狐の女性との通婚伝承として広くとらえると、日本、中国の間には、もちろん差異も見られるものの、共通の根があるように思われる。

また、九尾の狐（クミホ）の物語は韓国でも知られている。様々な民話や伝説もあり、多くの年を経て尾が九つに分かれ、人をだますという。美女に化けて男性を誘惑して精気を吸い尽くすというイメージもあるようだ²¹。

さて、韓国では、九尾狐を素材とした映画・ドラマ・アニメーションが、近年数多く作られている。少し例を挙げるだけでも、以下の通り多様である。

- 1994年 『クミホ 千年愛』 映画
- 2004年 『九尾狐外伝』 テレビドラマ
- 2006年 『九尾狐家族』 映画
- 2007年 『千年狐ヨウビ』 アニメ



図3 『山海經存』、国立国会図書館蔵。

²⁰ 王敏『日中2000年の不理解』朝日新聞社、2006年、第1章。

²¹ 日本でも各地に九尾狐をめぐる多様な口頭伝承が残っており、「鶴女房」に付会した異伝などがある（『日本怪異妖怪大事典』東京堂、2013年の伊藤慎吾による「九尾狐」の項目参照）。民話や伝説の九尾狐を、日本と韓国で比較することも新たな研究課題ではなかろうか。

- 2010年 『僕の彼女は九尾狐』 テレビドラマ
『九尾狐伝 愛と悲しみの母』 テレビドラマ
2013年 『ネイルサロンパリス』 テレビドラマ
『九家の書』 テレビドラマ

子ども向けから時代劇、現代劇とかなり広範囲に渡り、ラブコメディからホラーまで様々に脚色されているようだ。また、韓国KBSドラマ『伝説の故郷』の原作本『韓国の民話伝説』²²に紹介された「九尾狐の愛」では、トンジョン峠を越そうとする男性たちが怪獣に襲われる。その中でパンドルという男性だけが不思議な女性ヨンオクに助けられ、二人は愛し合う。パンドルは故郷の母親に会いに帰り、再びヨンオクのもとに戻ろうとする。彼女の正体はクミホで、パンドルを尾行してきた兵士たちに殺される。クミホは死ぬ前に、パンドルに秘密の玉を与える。玉を呑み込んだパンドルは、この世の理知に到達した道人になったという。かくの如き韓国のクミホのドラマは、安部晴明が狐の子だったという日本の伝説にも似ており、日本人には馴染みやすいのではないだろうか。

『九尾狐外伝』『九尾狐伝 愛と悲しみの母』などは、映像作品ゆえの視覚に訴える演出が印象に残った。並外れた力を持った九尾狐は、俳優がワイヤーによって吊られた状態で演技をする、いわゆるワイヤーアクションを見せていた。超現実的な場面やアクションシーンでよく使われるものだが、原理的には歌舞伎の「宙乗り」と同じである。また、人間の姿から狐に変じていく場面で使われる特殊メイクは、歌舞伎的にいえば「早替り」でもある。役者に非人間的な役を演じさせる場合の仕掛けは、時代やジャンルを超えた共通点がある。

このように、ソトの視点からあらためて歌舞伎の九尾の狐を考えてみると、その特色は、「外国から来た強力な悪が美女の姿をとって人を魅了する」点にあり、異国への憧れと恐怖感の両方が、そのイメージを形成していると思われる。異国的な妖狐というイメージは、本場中国ではおそらく成立しにくいであろう。

日本では妖怪多様性ゆえに、九尾の狐も数多ある非人間の中の一つという位置付けになっている。私は韓国のドラマでクミホものが多いのは、かの地における妖怪種目が日本に比して少ないからではないかとも考えている。崔仁鶴は、「韓国でトケビにあたるものが日本ではバケモノであるが、その性格からして、鬼、天狗、大入道、河童などさまざまな名称が用いられている。韓国ではすべてがトケビで通じるが、日本ではなお詳しく分けられている」と述べ、日本の妖怪種目の多さを指摘している²³。飯倉義之は、韓国のトケビを「万能妖怪」であるというが²⁴、日本では万能妖怪がない代わりに妖怪が細分化されているのであろう。私見だが、韓国の

²² 崔常植著・金順姫訳『韓国の民話伝説』東方出版、2008年、22-33頁。

²³ 崔仁鶴『韓日昔話の比較研究』三弥井書店、1995年、365頁。

²⁴ 飯倉義之編『ニッポンの河童の正体』新人物往来社、2010年、63頁。

トケビは男性的であるので、男性的な怪異現象全般をカバーし、女性的な怪異現象はクミホがカバーしているのではなかろうか（『僕の彼女は九尾狐』にも、男児のトケビと美女のクミホが登場していた）。韓国では人間との恋愛や別れなどの物語を描く際、クミホは使いやすい妖怪であり、それに代わるものが他にあまりいないのではないかと思うが、どうだろう。

歌舞伎が演劇である以上、歌舞伎の狐と比較するためには、中国・韓国の演劇の九尾狐との比較をすることが本来望ましい。演劇と映像は質が異なるので、歌舞伎と比較する場合には本来映像ではなく演劇とともに検討すべきであるが、私の研究能力に限界があり叶わない。ウチとソトから日本の妖怪を研究するためにも、ぜひ識者のご教示をお願いしたい。