

遊女歌舞伎(七)

高野敏夫

Yujo Kabuki (7)

Toshio Takano

観客像の模索

徳川家康が征夷大將軍に任じられたのは関ヶ原の合戦の三年後、慶長八(一六〇三)年二月十二日である。同年四月、出雲の阿国が北野天満宮の境内で歌舞伎踊をおどって大人気を博した。それと前後して、おそらく五月頃、阿国の人気に便乗して始まったのが遊女歌舞伎である。

開幕当初の、どきどきさまぎれに誕生したこの芸能はじつにいい加減で、その出発動機も不純だった。先の見通しもなく、行き当たりばったりで、設計図も予定表もなく、悪ふざげがそのまま現実となった形である。仕掛け人である六条柳町の遊女屋の亭主も無責任で、先駆者の芸術的才能に対する尊敬の念もなく、芸術行為を遊女稼業にすり替えても恬として恥じるところがなかった。

ところが、そのような安易な仕掛けに、当時の男客たちがひっかかったのである。

このいい加減さがこの時代の特徴である。しかも、阿国の歌舞伎踊よ

り、まがいものの遊女歌舞伎のほうで確かな反応を引き起こしたのである。若い遊女たちの舞台姿に男たちが熱っぽく反応し、喧嘩騒ぎを起こすほどであった。京都発のこの新しい流行はまたたく間に全国各地へ広がりが、以後、二十数年間にわたって流行した。遊女屋の亭主は、やすやすと所期の目的を達し、後続者も続出した。厚顔無恥な便乗商法がみごとに成功したのである。

遊女史の観点からすれば、遊女歌舞伎は従来の遊女稼業とは明らかに異なっていた。今様を売り物に街道を往反する傀儡子とも、男客の邸へ推参して歌舞を披露する白拍子とも異なり、大勢の遊女たちが舞台上で輪になつて踊る集団芸を特徴とした。個人芸から集団芸への移行に、はからずも近世的活力の萌芽がみられる。舞台興行と遊女稼業を結合させ、大量販売をめざした興行形態は、新時代にふさわしい斬新な活力にあふれていた。傀儡子や白拍子がそれぞれの時代の好尚にかなない男客の絶大な人気を獲得したように、江戸時代出発当初の好尚にかなったものが遊女歌舞伎である。男客は遊女歌舞伎の群舞に時代の勢いを感じ、同時代を生きる喜びを見出したのである。

それ以後につづく歌舞伎の歴史を考えれば、遊女歌舞伎は歌舞伎の歴史と遊廓の歴史へと分化する以前の、一種の猶予状態におかれた揺籃期の芸能、あるいは稼業と位置づけられる。とはいえ、この段階でも阿国によつて生み出された「かぶき」の遺伝子は、それを模倣したまがいものの遊女歌舞伎の中に確実に受け継がれ、以後に展開される歌舞伎史の原動力として働いている。特に、遊女歌舞伎が男客にふりまいた性的魅力を歌舞伎風俗で染め上げた表現方法は、阿国の舞台に不足していた要素で、この好色性の有無、あるいは強弱が男客の心をつかむ決め手として有効に働いていた。

遊女歌舞伎の中で増幅された天真爛漫な好色性は、のちに展開される若衆歌舞伎にも引き継がれ、さらに「物真似狂言」を条件に許された野良歌舞伎にもしたたかに生き残った。この好色性は、その後につづく江戸時代の庶民文化の根幹をなし、浄瑠璃や浮世絵、浮世草子、洒落本などの世界を華麗に展開させ、たくましい枝葉を存分に繁茂させる原動力となった。遊女歌舞伎の歴史的役割は、好色性の解放というこの一点に絞られるといつても過言ではない。

遊女歌舞伎は、当時の男たちが指望する世界を形象化したものである。後日、一年半後の慶長九年十月、阿国が清洲と桑名で勸進興行を行なったとき、毎日同じ舞台ばかりなので「見あき申候」と観客が不満をもらした様子が記されている。(『慶長自記』)。阿国が京都を後にしなければならなくなった原因は、清洲や桑名の観客に指摘されるまでもなく、すでに京都の観客も気づいていたに相違ない。京都の男たちが阿国の舞台を見捨てて遊女歌舞伎へと向かったのが何よりの証拠で、彼らが求めていたものがそちらには十分に用意されていたからである。

遊女歌舞伎には、庶民の自墮落で自分勝手な願いが造形されている。江戸開幕当初の庶民は、阿国の歌舞伎踊すら七面倒と思うほどの知的努力に対して横着をきめこんでいたが、その一方で、好色性には貪欲で、それを隠そうとしなかった。この率直な好色性が、当時の観客の実体であった。

天衣無縫に好色性を肯定する庶民の登場は過去に例をみない新しい風俗現象で、一つの事件である。彼らには、二つの特徴があった。

第一は、その社会的立場の曖昧さである。平安時代の公家の色好みは宮廷を中心とした特権的な立場を基盤として展開されたが、京童の末裔である江戸時代の庶民はかなり胡散臭い存在で、彼らの活動資金のもと

となった小金の出所も曖昧である。

第二は、彼らの数の多さである。遊女歌舞伎の男客の正体は曖昧なまま残るが、二十数年間にもわたって流行したことからも、その数が並外れて多かったことだけはまちがいない。そのことは、平安時代の公家や鎌倉時代以後の一部の権力者にかぎられていた欲望充足への衝動や希求が、江戸時代の開始とともに多数の庶民へ一挙に解放されたことを物語る。そして、彼らの登場によって、江戸時代の文化は確実に質的転換を起こした。以後に展開された遊女歌舞伎の全国的流行は、彼らの共鳴者の自墮落で安逸な精神状態を反映したものである。

歴史の暗闇の中で曖昧な姿のまま遊女歌舞伎が取り残されているのは、ひとえに観客の実態が解明されないことによる。慶長八年四月、北野天神境内の阿国歌舞伎のまわりに、突然、観客の群れが出現した。その観客の一部、あるいは大部分は、ほどなく現われた遊女歌舞伎のほうへと移動してしまった。

問題は、阿国歌舞伎を見捨てて遊女歌舞伎へと移動した観客の具体像である。

阿国歌舞伎の観客はただ群れて見物するだけでよかった。喝采を送り、気が向けば小銭を投げることは勝手である。しかし、遊女歌舞伎の場合には事情が異なり、なにがしかの小金がつねに必要であった。しかも、競争者が多かったことから、その小金は継続的に用意する必要がある、場合によってはその相場が高騰することすらありえたので、さらなる用意が必要だった。

男たちは舞台上の芸能を見物するだけの行為から一歩進み、好色性を金の力で満足させられることを発見する。男たちの前に新しい世界が開けたのである。それを可能にしたのが、彼らが手にした小金である。大

袈裟に言えば、彼らは平安時代の公家たちと同じ立場に立つたのである。だが、その小金はどこから手に入れたのか。それだけの蓄えのある男たちはどこから湧き出て来たのか。その問題は、相変わらず未解決のままで残る。

そのような京都の庶民の根源を、前稿では一つの仮説として、平安時代から京都の町中にいた京童に求めてみた。社会の底辺でくすぶりつづけ、辛辣な言葉の礫を発するしかなかった永遠の不満児たちは、安土桃山時代にいたると行動的な反抗者へと姿を変え、「かぶき者」として生まれ変わった。おりから「普請狂」と評判の豊臣秀吉の出現で、京都を中心に大規模な工事がつづき、京童の後裔の中から、小金を手にする庶民へと変身した男たちが続出したのである。彼らは、やがて商人として成長する者と、相変わらず「かぶき者」として不器用に生きつづける者とに分かれた。

とはいえ、これは相変わらず仮説でしかなく、その実体が不明のままに残ることに変わりはない。彼らの正体をさぐる手段として、遊女歌舞伎から彼らの好尚の構造を引き出し、彼らの関心の軌跡を後づけ、再構成してみる一つの可能性として残る。本稿は、そのための試みである。

遊女歌舞伎の男客が男装姿の遊女に愛着を寄せたのは、活気に満ちた彼女たちの舞台姿に新鮮な魅力を感じたからである。男装姿の遊女に江戸開幕当初の清新な空気を直感し、同時代性を見出し、それに共感した。まちがいなく、彼らは守旧派ではなく、革新派に属していた。しかも、その彼らの数はあなどりがたく、社会的流行の原動力となるだけの数量をそなえていた。

ここまでは、まちがいあるまい。

この時代、旧来の辻子君や立君が男たちの関心をひきつけられなかったのは、彼女たちの姿態や行動が旧い型の女と映り、新鮮さに欠けて見えたからである。関ヶ原の戦いを経て新時代が始まるうとしていたこの時期、辻子君や立君の姿態と行動は旧い時代を引きずったままで当世風からほど遠く、都会性を欠いて見えた。そこまで時代が急変していたのである。彼女たちが時代からとり残されて見えたのは、無芸の女だったことも影響していた。体を売り物にする彼女たちには心と意思の存在が稀薄で、はつきりいえば無知と映った。新時代に生きる心意気を認め、「かぶき者」風俗を褒めてもらいたいとねがう男たちの要求に応えられないだけの知性が感じられなかった。自分の存在を社会的に認知してもらいたいとねがう思いを裏切られた彼らは彼女たちに興味をおぼえなかった。

遊女歌舞伎が最初から芸術の世界を逸れ、通俗的な、低俗な方向へと突き進んでしまったのは、男客の望みに応じすぎた結果である。阿国に代わって観客の支持を得ていたとはいえ、遊女歌舞伎の本質は芸術の世界から逸れた、まがいものの芸能でしかない。表面的な隆盛とは裏腹に、その方向は不毛であり、自慰的な自己満足へと突き進むしかなかった。その意味では、無責任な男客たちに振りまわされた阿国は不幸であった。

彼女の芸術的意図は蹂躪され、泥足で踏みじられてしまったのである。この段階で鍵をにぎっていたのは、観客の男たちである。北野天神境内の観客には男以外に女たちも入り混じっていた。阿国が宮中で「ややこ踊」をおどったときも、女院をはじめ女性客が多かった。だが、遊女歌舞伎の観客となると、その中心は男たちである。阿国歌舞伎の真価すら見きわめられぬ、低俗な方向へと付和雷同するしかなかった男たちが、歴史の転換点で鍵をにぎっていたのである。

阿国が創始した歌舞伎踊から遊女歌舞伎へと強引に方向転換をさせた元凶は、京都の男たちである。おりから、徳川の新時代を迎えて意気軒昂たるものがあつた下級武士や京童の末裔がその中心であつたろう。あるいは「かぶき者」も混じつていたかもしれない。そのような彼らの関心は、ただ好色性の一点に絞られていた。

観客の具体像

遊女歌舞伎の男客の姿を抽出し、具体的に描き出すことはきわめて困難で、ほとんど不可能に近い。けれども、遊女歌舞伎が存在したことが歴史的事実である以上、それを支え、そこへ群がった男客たちが存在していたことはまちがいない。ほとんどその正体がなくなり、その存在すらも曖昧な男たちではあるが、遊女歌舞伎に群がり、金をつぎ込んでいた事実だけは残っている。芸態の不確かな遊女歌舞伎にも彼らの好みは反映され、彼らが存在したなごしかの痕跡が残っているに相違ない。遊女歌舞伎を追えば、彼らの存在の片鱗くらいはつきとめられるかもしれない。

遊女歌舞伎発足当初の歴史は曖昧模糊としている。出雲の阿国にとつて代わり、全国的に流行したことは事実である。けれども、発足当初のこととなると、京都ではその活躍の場すら明らかでなく、時期や芸態にいたつてはなおさら曖昧である。

二十六年余におよぶ遊女歌舞伎の歴史の中で、その姿が具体的に現われてくるのは二十一年余を経た寛永期以後で、それも最後の数年間が記録にとどめられているにすぎない。その頃になると、鴨川の河原を中心とした遊女歌舞伎の興行が記録に現われるようになり、河原のもつ無縁

性も関係して、庶民の野放図な行動がくりひろげられた様子が伝えられている。京童の末裔は鴨川の河原に自由な天地を見出し、自分たちの世界を手にしたのである。

寛永期まで遊女歌舞伎が曖昧な状態におかれているのは、江戸開幕以来、寛永期まで大事件がつづいたことと無関係ではない。すなわち、

慶長十九（一六一四）年十月、大坂冬の陣。

元和元（一六一五）年四月、大坂夏の陣。

元和二（一六一六）年、家康の死。

と、大事件がつづいたからである。

さらに、元和九（一六二三）年には、家康の孫にあたる家光が征夷大将軍に任じられて三代將軍となり、その翌年に寛永と改元されるというように、二十年余の間には大事件がつづいた。この激動の時代に、遊女歌舞伎のような些細な風俗現象が記録に残されていないかつたとしても、不平をいうわけにもゆくまい。

幕府が女舞と女歌舞伎すなわち遊女歌舞伎を禁止したのは寛永六（一六二九）年十月で、慶長八年からはすでに二十六年が経過し、大坂の陣から数えても十四年が経過している。この頃になると、時代もだいぶ落ち着き、遊女歌舞伎も少しは歴史の表面へ浮かび上がるようになる。

家康が死去し、家光が三代將軍になつていた事実からも分かるように、二十数年後の寛永期には、將軍家をはじめ幕府全体にも完全に世代交代が起こつていた。大坂方も姿を消し、徳川の時代は確実に進行していた。

有為転変の世の中ではあつたが、それでも「かぶき者」はしたたかに生きのびていた。『当代記』の慶長十一（一六〇六）年六月の条には「此比、京町人北野賀茂辺え出行之砌は、かぶき（当世異相を此云）衆出合たはふれ、為之悩さる、其上耽「女色」、寛外之儀多之、大御所之を聞給

以外逆鱗也」とある。

ここに出てくる京町人とは、家康に仕えた特権商人の上層町衆、後藤庄三郎と茶屋又四郎のことで、二人が家康と昵懇であることを快く思っていないかった大坂方の残党の「かぶき者」が、両家の女人たちに悪ふざけをしたのだ、とされている。大御所家康がそれを聞き、その逆鱗に触れたのだ、という。なお、この「かぶき者」たちは「そのうえ、女色に耽り」とあるように、女色に耽っていたことも記されているが、その相手が遊女歌舞伎の遊女たちだった可能性は大いに考えられる。

慶長十三（一六〇八）年五月、この頃、京都には荊組、皮袴組という徒者^{いたづらもの}たちが充満していたので七十人余を逮捕し、入牢させたという。彼らは世人によく喧嘩を吹きかけた乱暴者で、主だった者を四、五人成敗し、他は追放した。組頭の名は左門といった。荊組は人に喧嘩を吹きかけることからつけられた名で、皮袴組とは、荊にも負けないという意味である。彼らが組をつくるのは煙草が原因であるということで、煙草が禁止された。（『当代記』）

『当代記』と『徳川実紀』の慶長十四（一六〇九）年七月の条には、京都から板倉勝重が駿府へくだって打ち合わせをした旨が記されている。その内容は、去年から内裏で「稀有なる」事態が起こっていたことと関係する。主上（後陽成院）の寵愛を受けていた女房広橋局と唐橋局の二人を含む五人の女房たちと、侍従の猪熊教利をはじめとする九人の公家たちが「乱行」を行っていたのである。彼女たちは、たとえば「傾城かぶき女の如く」洛中を抜け出し、九人の公家たちと会い、酒宴乱行に耽った。そのことが露見して主上の逆鱗にふれ、全員を斬罪に処すべしとの内示があった。猪熊は罪科に恐れをなして逐電した、とある。この猪熊は秀吉の時代にも「淫行」の噂があった。猪熊を逃がしたのは織田

有楽齋の子の左衛門で、彼も連座させよ、という声もあった。

同年九月、京都を出奔していた猪熊は九州で捕えられて京都へ連行された。板倉勝重が駿府へ出かけて家康の意向を聞くと、禁中には昔からそのような類の事件がなかったわけでもないのだからと、寛宥の御沙汰^{ごさた}があり、二人は死刑になったが、残りは流刑という結末で落着した。

慶長十七（一六一二）年六月、大番組頭の芝山権左衛門正次が罪科により家僕を処刑した。すると、仲間が集まって来て正次を討つて逐電した。その知らせを聞いて、幕府は諸方を探索し、ついに逮捕した。この連中は近年諸国に現われていた「無頼の悪党」で、その首長を大鳥逸平といい、大風嵐之助、大橋摺之助、風吹塵右衛門、天狗魔右衛門などと名乗っていた。彼らは「悪少年」を集めて血誓をしていた。もし、仲間が災難にあつたなら、身命を捨てて、たとえ君父といえども恐れず、その志を遂げんという約定であった。悪少年遊侠の類幾百人が党を分かち、市中を横行し、人を害し郷里を騒動^{さわご}させていたという。（『徳川実紀』）

この連中が、いわゆる「歌舞妓者」（『駿府紀』）である。同書によれば、彼らは鬢髪を切り下げ、狂紋を染め、大刀長柄を所持し（その刀には「無頼の悪党」といって、悪少年遊侠の類」という「歌舞妓者」は幕府側の記録に残る言葉であるが、彼ら自身もそのような呼称をべつに嫌がってはいなかった模様である。人を食った、ふざけた大袈裟な名前といい、その服装や容貌、さらには行動そのものも尋常一様ではなかった。「幾百人」もが党を作って江戸市中を横行していたので、幕府は市中に新たに關を設けて彼らを逮捕した。七十余人を逮捕したが、逃れた者が六十人はいたという。彼らの首魁の大鳥逸兵衛は市中引き回しのうえ磔刑に処せられ、その仲間三百人余も処罰された。津軽、南部、佐渡などへ配流され

た者がおり、逃亡した者は逮捕されて切腹を命じられ、あるいは改易された。（『徳川実紀』）。

当初、「かぶき者」の先駆者たちには鬱勃たる気概と反抗があった。信長や秀吉には世界を根底からひっくり返すだけの氣宇壮大な夢があった。「かぶき者」は乱世における男の生き方であり、生きる姿勢そのものであった。そこにはダンディズムがあり、男伊達があり、心意気があった。しかし、時代とともに通俗化し、その根本精神は見失われ、ついには町のチンピラに墮し、最後には権力者の手によって一網打尽に搦めとられ処罰されてしまった。氣宇壮大な夢や鬱勃たる反抗精神などは、もはや、その片鱗すらなかった。ここにも亜流がたどる末路があった。大坂冬の陣が勃発する二年前のことである。

京都に生まれた「かぶき者」は、間もなく江戸にも飛び火し、そこで大量の処刑者を出した。それだけ、「かぶき者」の数は確実に増えていたのである。しかし、数が増えれば通俗化し、低俗化傾向は避けられず、出発当初の原点が忘れられ、予想もしなかった方向へと事態は進展する。現実社会で町の若者たちが「かぶき者」を気取って行動すると社会問題化し、為政者側に押さえ込まれる結果を招いた経緯をみると、「かぶき」の遺伝子には強烈な危険要素、あるいは毒素が含まれていたことが分かる。

遊女歌舞伎の男客の正体は曖昧であるが、「かぶき者」を男客の有力な一員とすることには問題が残る。彼らは、男客となる機会はそれほど多くなかったに相違ない。その理由は、「かぶき者」が金を持っていないからである。小遣いにも困っていたから乱暴に走り、犯罪まで起こしたのである。後日は、集団で盗みまでして捕えられている。そのような連中に、遊女歌舞伎の中心的な客にはなれるはずがなかった。「遊び」に

は金がかかる。金がなければ遊女歌舞伎で遊べないことは理の当然である。

現に、幕府によって「かぶき者」たちが処罰され、追放されても、遊女歌舞伎は衰微しなかったし、死滅したわけでもなかった。彼らが遊女歌舞伎の主要な観客でなかったことが逆説的に証明されたことになる。地味ではあっても、生活に根をおろした者たちの支持のほうはるかに重要である。

遊女歌舞伎の主要な客が「かぶき者」でなかったとすると、では、どんな男たちが客だったのか。男客の正体は謎のままであるが、あるいは、江戸時代の文化を担うにいたる商人の前身の男たちではなかったか、という見当はつく。後日、元禄期の庶民文化を担うことになる商人の予備軍、あるいはその前衛が遊女歌舞伎の客の主要層を構成していたと考えても、それほど不自然ではあるまい。時代が落着けば地道な商売に励んだのであろうが、混乱の余韻が残るこの時代の男たちは、刹那的な「遊び」の世界へと引き込まれていった、と考えられるからである。

当初は下級武士も観客の中に混じってはいいたが、生活に根をおろさぬ彼らに江戸時代の文化を支える経済力や文化的能力は期待できない。文化は、龐大な浪費と無駄の集積という腐葉土の中から芽生え、成長する。長年月にわたる経済的余裕を望めなかった下級武士は、やがて文化の主流からはじき出され、歌舞伎の歴史からも疎外されてゆくしかなかったことは、やがて歴史が証明してくれる。

遊女歌舞伎の観客の中心層は、次第に商人、あるいは庶民に集約されていった。金を手にした連中や、その才覚のある連中だけが遊女歌舞伎に群がった。その男たちは、おそらく徳川幕府の周辺にいた商人たちが中心であつたらう。彼らは日本全国の主要都市で商売の機会をねらい、

金もうけに夢中だった。金儲けのプロが次第に数を増していた。江戸時代の経済が確実に動き始めていた。

遊女歌舞伎が隆盛を迎えたのは、出発当初から二十年以上を経た寛永期である。京都に発した遊女歌舞伎はまたたく間に全国各地に広がったが、全国展開に要したエネルギーは膨大なものであった。中でも突出した流行の輪を上げたのが京都と江戸で、そこを拠点に、遊女歌舞伎はさらに全国的に流行していった。逆にいえば、遊女歌舞伎を受け入れるだけの経済基盤が全国規模で急速に整えられていった。遊女歌舞伎の盛行は、一つの経済指標ともなっていたのである。

大坂冬の陣と夏の陣を経て、東軍の勝利が決定的になった。全国の主要拠点には城廓と城下町が建設され、築城景気が各地に広がった。城下町だけではなく、金山のある佐渡や銀が出た出羽院内でも遊女歌舞伎が流行していた事実からも、好景気と遊女歌舞伎の流行は明らかに連動していたことが分かる。

徳川家の将来を見据え、矢継ぎ早に布石を打つ家康は、幕府の基盤整備に躍起になっていた。東軍の勝利で城持ち大名にとり立てられた諸大名は、城下町の建設に没頭していた。新時代を迎えて日本中がこつた返していたとき、社会の上層部の苦労や意図とは無縁の位置で、庶民は能天気に分たちの「遊び」の世界に没頭していた。何ともいいようのない無責任さが庶民の身上である。庶民は上層部の意図などは最初から無視し、かたくなに背を向ける。そして彼らが視線を向けた対象が、遊女歌舞伎だったのである。遊女歌舞伎は彼らの生きる姿勢の投影であり、反映であった。

遊女歌舞伎にうつつを抜かした庶民は、稼いだ金を遊女たちに吸い上げられたが、いささかも後悔する風がなかった。金銭以上の、金銭には

代えられぬ結果を得ている自信があったからだ。腹の据わった潔さが庶民の真骨頂である。「遊び」への没頭は、大袈裟に言えば、幕府の意図する方向に対する拒否の現われでもあった。「遊び」は、家康がめざした方向に對置させて庶民が描いた、桃源郷の世界だったのである。

『四条河原図』

遊女歌舞伎が絵画資料の形で姿を現わすのは寛永期になってからというのが通説で、現在、屏風五点が知られている。河野元昭の『四条河原図の成立と展開』によれば、『四条河原図』という表題の作品がそれぞれ、所蔵家別に示せば、

静嘉堂蔵 紙本金地着色 二曲一双

堂本家蔵 紙本金地着色 二曲一隻

藤間家蔵 紙本金地着色 六曲一隻（北野社頭図と一双をなす）

ボストン美術館蔵 紙本着色 六曲一双

京都染織会館蔵 紙本金地着色 六曲一隻

以上の五点である。

屏風絵のほかに、次の三点の画巻も伝えられている。

ハーバート大学ヒューストン図書館蔵 紙本着色 一巻

サントリー美術館蔵 紙本着色 一巻

細見家蔵 紙本着色 一巻

以上である。

遊女歌舞伎をめぐる具体的なイメージと情報は、これらの絵画資料から得られる部分が圧倒的に大きく、文献資料とはまったく異なる豊富な情報を提供してくれる。

『洛中洛外図屏風』（『洛中洛外図』）は室町時代後期から江戸時代前期にかけて京都の市中とその周辺を大観的に描いた都市風俗図で、多くは六曲一双の屏風形式をとっている。『四条河原図』もその一部分であるが、この場合は京都市中、特に四条河原に焦点を絞って寛永期以後の風俗が描かれ、堂本家蔵のもののように襖絵を屏風に仕立て直したものもある。いずれにせよ、遊女歌舞伎史の資料として扱う場合は、大観的に描かれた画面の中から関連のある主題を切りとる必要がある。

面白いのは、同時代の同じ場所を対象としているにもかかわらず、残された画面にはほとんど同じ場面がないことである。このような画面上の差異は、注文主の意向が影響した結果であろう。最新流行の風俗を襖絵や屏風絵に仕立てて室内に飾るなら、画面には目新しさや陽気さが求められ、逆に、深刻さや暗さは敬遠され、踏み込んだ内容の描写がはばかられる。さらに、絵師の観察力や技量を考慮すれば、それらはいくまでも風俗画として見るべきで、写実的な記録として扱うときには注意が必要である。たしかに、文献資料とはちがって、きわめて具体的に当時の様子が描かれているが、具体的であることが、ただちに正確な記録を意味するものでないことも忘れてはなるまい。

全体の様子を展望すると、寛永初期の制作年代とされる堂本家蔵のものは、静嘉堂家蔵のものとともに『四条河原図』の双璧とされ、狩野派風の画技で描かれ、色彩豊かに、活気ある画面がくりひろげられている。職業や年齢の異なる多彩な人物像が表情豊かに描かれ、往来や竹矢来で囲まれた小屋の中には、生氣ある画面が展開され、四条河原の享樂的な世界が躍動的に描かれている。ポストン美術館蔵のものは六曲一双の屏風絵で、画面が大きくなった分だけ描きこまれた情景も多彩で、当時の様子が生き生きと伝わってくる。前二者よりも若干時代が下がる、

とされる。これらの三点を中心に、四条河原の様子を展望してみることにした。

堂本家蔵の二曲一双の屏風絵は、もとは襖絵であったことが引き手の跡が残っていることから分かる。孔雀の見世物や操り人形浄瑠璃と並んで、遊女歌舞伎の小屋がかけられている。竹矢来に囲まれた中では見物人たちが遊女歌舞伎の舞台を囲み、飲食をしたり談笑したりしているが、それほど熱心に見守っているという様子ではない。

第二扇上に描かれている遊女歌舞伎の図は、京の六条柳町の遊女屋又一（林又一郎）が興行した舞台である。第一扇の上と下には操り人形浄瑠璃の図が二箇所描かれている。

遊女歌舞伎の観客は男女ともに緋毛氈に坐っているが、舞台正面の一番よい席に陣取った男たちは非常に行儀が悪く、片肌脱ぎの男もまじえた数人の男たちが、舞台上の遊女歌舞伎には目もくれずに酒を酌み交わし、大声で騒いでいる。近くには袈裟懸けの僧があり、少し離れた場所には数珠を手にした僧が立っている。緋毛氈上のほぼ半数は女の客で、子供の姿も見える。能舞台の地謡座の外側には、被りものをつけた男や笠をかぶった男たちが立って見物し、何人かは扇子で顔を隠している。あるいはこの男たちが遊女歌舞伎本来の男客なのであろうか。

能舞台を利用した遊女歌舞伎の舞台上にも地謡座と囃子座に緋毛氈が敷かれ、地謡座には男装の遊女が六名坐り、囃子座には年老いた後見人に付き添われた男の子と、母親らしい女に団扇で扇いでもらっている男の子の二人が鼓を打っている。舞台上には長い刀を差した五人の男装の遊女が踊り、舞台中央に主役級の遊女が刀を杖につき、扇を片手にポーズを決めている。頬被りをした男が目付け柱にとりつき、対角線上の舞台には女が坐りこんでいる。遊女たちの衣裳は揃いの大柄の模様で、踊

り子の遊女たちは鉢巻をしている。

遊女歌舞伎の鼠木戸では、頬被りをした半裸の木戸番が退屈げに客待ちをしている。その上の庵看板には、「蔵人、市十郎、金作」と太夫名が記されている。その前で、二本差しの武士がのんびりと看板を見上げて

いる。
往來には「かぶき者」の一群が通つて行く。駕籠舁が走り抜け、親子連れが行き、杖を頼りに歩く物乞いの男や、琵琶の袋を抱えた盲目の座頭が通る。小屋の脇では鉦を叩きながら浄財を募っている勸進の師弟がおり、その前で、一服一銭の茶売りが商売をしている。阿弥陀像などの図を掲げて喜捨を求める聖がいるかと思つと、そのかたわらでは半裸の男が施しを求めて坐っている。杖を頼りに歩く老婆がおり、子供を肩車にして歩く夫婦者たちも行くといった具合で、往來を雑多な人間が通り過ぎて行く。

緋毛氈、酒肴の櫃、煙草などを天秤で運ぶ供の者を従えて、派手な衣裳を身につけた別の「かぶき者」の一群が連れ立って行く。元氣な若者たちとは対照的に、杖をついた腰の曲がった老婆も描かれている。供の女に大傘を差しかけさせて、女が悠然と歩いて行く。そうかと思つと、左官職人らしい男が道具や材料を載せた台車を引いている。体を折り曲げて懸命に荷を引くその姿は、後世の北斎の絵を思わせ、力感に満ちている。

静嘉堂蔵の二曲一双の紙本金地着色画面では、鴨川が左右双を貫いて流れている。それと直角に交差する四条通りの両側には、佐渡嶋座と道喜座という二座の遊女歌舞伎をはじめ、さまざまな見世物小屋がびっしりと並んでいる。犬の曲芸と大女の見世物、その隣は放下、すなわち手品、曲芸である。太鼓の拍子に合わせて演じられる腕回しの芸で、芸人

は顎で長い棒を支えており、その尖端で腕を回している。ここの見物人には武士が多い。

作り花の牡丹、菊、桔梗などに飾られた風流笠を頭にのせ、一節切ひとしよぎりの笛の音が流れる。ここの観客には若衆や尼がおり、庶民の男たちもいる。

あるいは山荒の見世物。見物人は全員男客である。見世物小屋の入口付近には男たちが群がり、入ろうかどうしようかと思案している様子。供の者たちを連れした兵庫齣の遊女が通りかかっている。

これらの見世物小屋にくらべると、二つの遊女歌舞伎の舞台風景は左右隻の上部に大きく描かれている。右隻第一扇上には佐渡嶋座の興行が、左隻第二扇上には道喜座の興行が描かれている。

遊女歌舞伎の資料にもよく出てくる佐渡嶋座の興行は舞台の半分が描かれているだけで、残念ながら全体を見渡すことはできない。木戸口の上には富士に一文字の朱幕が張られ、「うき世さと嶋大かぶき」と白抜きの文字が書かれている。庵看板には太夫名として「大ぶ、一角、八十郎、あ八ち、ひんこ」という文字が読める。

舞台の中央には曲糸に男装の遊女が二人、三味線を弾きながら腰をかけている。曲糸の一部分がわずかに見えているので、もう一人の遊女がいるらしいと分かるが画面には見えない。曲糸の背には虎と豹の毛皮がかげられている。南蛮渡りの珍しい毛皮で飾り立てるのは風流精神の現われである。目付け柱とシテ柱の間には緋毛氈が敷かれ、六名の男装の遊女が体をねじって坐り、笛を右手に、同じポーズをとっている。

遊女歌舞伎の舞台姿に見とれる観客たちは、棧敷席と芝居（地べた）と二つに分かれている。棧敷席には遊女を連れした「かぶき者」の一群がおり、身を乗り出して見物する者、杯を手にした男、長い煙管で煙草を吸う遊女などさまざまである。棧敷前の芝居席には僧侶たちの姿も見え

る。正面の芝居席には舞台のすぐ近くまで緋毛氈が敷かれ、舞台とは関係なく男たちが酒肴に舌鼓を打っている。

もろ肌脱ぎの男が木戸口へ天秤で担ぎ込んでるのは、おそらく観客の酒肴であろう。表の通りでは笠をかぶった二本差しの武家二人と「かぶき者」風の若衆が立ち話をしており、そのかたわらを駕籠舁たちが駕籠を担いで行く。乗っているのは大名の若君といった感じの男の子で、女房衆たちが付添っている。駕籠舁たちの間を、風車をまわしながら駆け抜ける少女の姿も見える。

左隻第二扇上には道喜座の興行が描かれている。舞台中央には曲糸に腰をかけて三味線を弾いているのが一座を代表する太夫(和尚)で、そば近くにいる禿風の少女は太刀持役である。「和尚」のまわりには刀を差した男装姿の遊女が十三人、揃いの衣裳で輪になって踊っている。地謡座には床几にかけた遊女たちが数人、三味線を弾いている。

棧敷席では男客が身を乗り出して見物している。その下では六、七人の女房衆たちが立ち上がりつつ帰ろうとしている。中間が檀の上に緋毛氈を巻き上げて載せ、帰り支度をしている。正面の客席では男たちの間で一悶着が起こった様子で、緊張した空気がみなぎり、男が女客たちを喧嘩から遠ざけようとしている。

ボストン美術館蔵の屏風絵では、往來の様子にぎやかに描きこまれ、遊女歌舞伎、操り人形浄瑠璃、遊女能、相撲、武芸、放下、蜘蛛舞、犬の曲芸、珍獣の見世物等々が描かれている。小屋の数が前二者よりも多いのは、画面そのものが六曲一双と広くなったからである。景観年代は前の二者よりも若干下がる、とされている。

芝居や見世物などの小屋が竹矢来で囲われている。通りの雑踏を武士姿の男たちが行く。犬に吠え立てられて慌てる盲目の座頭たち。それを

離し立てる腕白小僧たちの声が聞こえそうである。

頼被りをした武士が扇子で顔を隠しながら連れの武士に語りかけている。小屋の前では武士たちが中へ入ろうかどうしようかと迷っている。別的小屋の前では主持ち顔の奴たち。地面にはいつくばって竹矢来の幕の下から中をのぞきこむ男たち。通りで喧嘩を始めている連中もいる。見世物小屋の横の通りでは、見世を張る商人がいる。見世には袋物や装身具が並んでいる。傍らには物乞いの男がいる。駕籠の脇を侍女が従って行く。供の者たちを従えた尼が行く。奴二人が急いで画面を横切る。

往來の男たちの喧嘩を避けるように、女たちが遠ざかる。垂髪の端を輪のように曲げて結ぶ玉結びの髪型、垂髪、島田髷とさまざまな髪型の女たちが行く。竹矢来の小屋が立ち並ぶ往來を禿連れの遊女たちが行く。禿は垂髪で、遊女たちはいずれも兵庫髷である。

操り人形芝居の小屋の前では、帯刀した数人の男たちが路上で踊り狂っている。そのかたわらを商人たちが行き過ぎる。

遊女歌舞伎の舞台は、色彩豊かで活気があり、生気に満ちた表情で描かれている。いずれの風俗画も能舞台を利用し、一の松、二の松らしい松の木も見える。

舞台のほとんどは曲糸に腰を下ろして三味線を弾く三人の太夫の姿で占められている。当時、三味線は非常に高価で、初期の頃の阿国には手が出なかつたという。虎の毛皮をかけた曲糸の太夫を左右に従えて、孔雀の羽を飾った曲糸に腰を下ろした太夫が三味線を弾いている。舞台装置ともいえないこのような装飾は、異形・異相を旨とする「かぶき」の精神を表現するのに効果的と考えたのであろう。

囃子座では三人の若衆が鼓と太鼓を打っており、地謡座には四人の遊女たちが坐って三味線を弾いている。シテ柱と目付け柱の間の舞台には

五人の遊女が笛を手にして同じ姿勢で坐っている。舞台正面手前には道化役と扇子を手にした小男が踊っている様子。他の資料に残る阿国の衣裳は豪華で覆面をしている場合もあるが、それとは対照的に、遊女歌舞伎の遊女たちは顔をあらわに見せている。三人の太夫や遊女たちは唐輪髷の髪型で、他の遊女歌舞伎と異なり男装はしていない。

客席の様子を見ると、地謡座の近くに扇子を顔近くに当てて男客が立つたまま舞台を見ている。被り物が目につく。笠をかぶり、覆面をし、扇で顔を隠している者もいる。顔を隠すのは平安時代以来の「顔隠し」の名残りであろう。

左隻第四・五扇上には、金欄の布で覆った大石の上で男が一人踊り、その大石を結わえた太い朱の紐を八人の遊女たちが引き、五人の男たちが棒で突き、まわりで囃している図がある。地謡座では五人の遊女が三味線を弾き、離子座には二人の若衆が鼓を打ち、一人は笛を手にしている。大石を飾り立てて大勢で引く作業は名古屋築城の際の光景が有名で、風流の見本みたいなものである。この場面は遊女歌舞伎とする説と若衆歌舞伎とする説と二説あるが、若衆歌舞伎ならもう少し時代が後になるので、遊女歌舞伎としておきたい。

遊女能の棧敷席には「上つ方」の女房たちが着飾って居並んでいる。これは特別席の上客であらう。遊女能の客は上層階級らしく見えるが、それにくらべると、遊女歌舞伎の客席は雑然とし、騒然とした雰囲気伝わってくる。飲食をし、徳利で酒を注ぐ男、酒に酔った男たちの一団がいるかと思つと肌脱ぎの男もあり、喧嘩寸前の男たち、子供連れの女もいる。珍しく立烏帽子の公家の姿があり、女性も数多い。尼もあり、遊女たちを連れた「かぶき者」もあり、煙草を吸っている遊女もいる。けれども、舞台と客席との間に交流が読みとれないわけではない。踊

の輪の中にいながら、外に顔を向け、客席の反応に心えている踊り子が描かれているのは、舞台上の踊が芸術的緊張感と無縁であることを示している。客席は社交の場と化し、酒を酌み交わし、喧嘩をしている男たちまでいる。そのかぎりでは、芸能の位置づけはあまり高くないことが分かる。

芝居小屋の外に目を転じると、客待ちをする駕籠舁が居るのは、その需要があるからであらう。食事を運び込む男が居るのは、客の注文によるものだろう。「かぶき者」たちが通り、浪人や女たちも行く。唐輪髷の遊女の姿は一段と華やかである。見世物には、珍獣の類が多い。孔雀、猪、山荒、虎、多足牛と多彩である。大女は淋しげな表情である。相撲をとっている男たちがおり、弓などの武芸自慢をしている男たちもいる。

『四条河原図』ではないが、慶長期の末頃の制作と推定される京都国立博物館蔵の『女歌舞伎図』の第六扇下には、男客たちが遊女を誘い出そうとしており、その男たちの傍らに駕籠が待つ様子が描かれているのは、遊女歌舞伎の隠れた本態を現わす資料として注目に値する。

四条河原の遊女歌舞伎

当初、北野天神境内や鴨川の五条河原を中心に行なわれていた京都の芸能は、寛永期になると四条河原へと移動していた。その移動には家康の政治的意向がからみ、秀吉追慕の象徴ともなりかねない方広寺を避けようとする気持が影響していたらしい、とする説がある。徳川の時代も二十年余が経過するにつれて、京都の町にも大分変化が現われていた。その顕著な例が、四条河原の賑わいである。

慶長十七（一六一二）年一月、北野の歌舞伎踊興行が阿国の消息を示

す最後の記録である。同年四月に新上東門院の御所で歌舞伎踊があり、それも阿国だったかとされているが、いずれにせよ、阿国の記録はそこで絶えている。慶長八年四月、彗星のように登場した阿国は、慶長十二年に江戸城で歌舞伎踊を興行したのがめざましい活躍として記録されるが、その後の消息は慶長十七年の興行まで不明である。そのときの興行の様子を後日描いたものが、『旧梅玉本』かぶきのさつし』とされている。

この『かぶきのさつし』や慶長年間の制作とされる『阿国歌舞伎草紙(断簡)』とくらへると、『四条河原図』には顕著な差異が見受けられる。前者の稚拙で不器用な表現と比較すると、十余年後に制作された後者の画面ははるかに洗練されており、そこには阿国の舞台姿はもはやなく、遊女歌舞伎が中心的芸能の座を占めている。前者では阿国に焦点が当てられていたのとは対照的に、後者は芝居小屋や見世物小屋を含めた路上の情景までが丹念に描き込まれ、四条河原全体を見渡すことができ、寛永期における庶民の歓楽の様子を詳細にうかがうことができる。

この『四条河原図』は、芸能が宗教性から解放され、行楽が一つの産業として成立していたことを物語る。そこに充滿するものは、家康がめざす建国の精神とは反対の「遊び」の世界、あるいは野放図な享楽である。路上には「かぶき者」が闊歩し、老若男女も解放的な寛永期の気分を満喫している。それが四条河原全体をつつむ空気である。ある意味では、阿国歌舞伎を見捨てて遊女歌舞伎へと走った京都の観客が求めたものが具体的な形をとったのがこの『四条河原図』である。非現実界をめざす芸術性よりも、分かりやすい現実界の肉體性を求めた京都の男たちの希求がこれらの画面には具象化されている。

若い女たちが発散する肉體の工口スに目がくらんだ男たちは、四条河原の遊女歌舞伎に群がり、祭り気分にあひつた。そのような彼らに勤儉

貯蓄などという考えはなく、逆に、懐の小金を使いたくてうずうずし、金の力で自己拡大の機会を求めていた。自分をぶつける対象として四条河原があり、芝居小屋があり、人形浄瑠璃や遊女歌舞伎があった。それらに自分を重ね合わせることによって、そこから養分を吸い取り、自己拡大をはかろうとしていた。四条河原は、それぞれが自分の姿を求めるお逃れ向きの舞台だったのである。

いいかえれば、そのような行為を通して、彼らは社会と関わりつつ生きていた。自分の生きる姿勢、あるいは勢い、カツコよさを確かめるために、彼らは四条河原へと出かけた。彼らは武士や商人のように権力闘争や出世競争に参加することもなく、無名の庶民の「分」を守った。新しい時代、社会変動のおかげで世界に割れ目が生じ、そこへ割り込む好機が訪れても、彼らは自分を見失わなかった。冷遇や逆境を経験してきた京童の後裔である彼らは冷静そのものだった。それを証すものが彼らの行動の行方である。彼らは好機到来に眼を血走らせたりせず、ただ四条河原へと向かった。

京都の町並みを離れた四条河原は、昔から「無縁」の精神に支えられた別世界で、自由な空間であった。長いこと辛酸をなめてきた彼らは、現実社会への警戒もあり、うかうかと好機の誘いには乗らなかつた。彼らが四条河原へ向かったのは、そこが出世競争とは無関係な別天地と映ったからである。『四条河原図』にもあるように、芝居小屋の中の観客は男女ともに自由で、活気に満ちている。それは社会から隔絶された世界、反・社会的、反・家庭的な桃源郷であった。四条河原へ出かけた彼らの行動には、一つの明確な意志が感じられる。出世競争や権力闘争には背を向け、あえて四条河原を選択した彼らの意志を見落としてはなるまい。

四条河原の男たちには家庭という意識が欠如している。文化が人間の

感情や意思の交流・葛藤から生まれるとすれば、他者との関わりは不可欠な要素である。家庭が文化の不毛地帯といわれるのは、他者不在ゆえの、個の確立以前の世界であるからだ。

その意味では、当時の男たちが家庭内の性ではなく、四条河原という共通の場に性の可能性を求めたことは留意する必要がある。生殖のための性ではなく、「遊び」という実りを求めない不毛性を選択していたのである。家庭内の性は個人の世界で完結し、子孫を残すだけで終わるが、不毛性を前提とする遊女歌舞伎は、他者との競争や切磋琢磨を経て、より高度の世界をめざす可能性をはらんでいた。

庶民の間に「家」意識が芽生えるのは元禄期以後とされている。元禄期よりも数十年も以前のこの時代、小金を手にした男たちは、四条河原をただふらふらと歩き回るだけであった。彼らには最初から生活感覚が欠如していた。『四条河原図』の世界にただよう陽気さは、日常的な生活感覚の欠如ゆえに招来されたものである。明日のことに思い煩わされぬ彼らには、目の前の、今日、この瞬間があるだけだった。この能天気ぶり、したたかな冷静さが、彼らの身上である。

彼らがどのような住居に住んでいたかは想像がむずかしい。ちまちました町家等ではなかったろうし、豪邸でもあるまい。町中へ出かけることで、彼らは存在の充実感を求めた。それが唯一の楽しみであった。もちろん、そのような行動の根底には欲求不満があったろう。徳川の新時代が始まって不本意な立場におかれている自分に、鬱勃たる不満が渦巻いたとしても不思議ではない。

四条河原は、そのような欲求不満を解消してくれる場であった。少し飛躍したものいいをするなら、寛永期における四条河原は「悪」の共栄圏であった。「無縁」の機能に支えられたその世界は、家康がめざした世

界秩序とは反対である。「かぶき者」に象徴される異形・異相の跋扈は、地上における異界が成立していたことの証である。それは、反・世界、反・秩序、反・幕府の宣揚であった。家康がめざす幕藩体制に支えられた社会秩序が「正」の世界を示すとすれば、『四条河原図』に描かれた四条河原は、「邪」の世界、「悪」の世界の誕生を告げていた。

庶民の遊樂の情景が微細に描かれた『四条河原図』の中から、遊女歌舞伎の男客を探し出すのはむずかしい。多彩な画面を見ていると、その細部に眼を奪われ本来の目的を忘れそうになる。見世物小屋や芝居小屋をはじめ、路上や川べりにくりひろげられる老若男女の表情には、「元和偃武」以後に展開された平和な時代を謳歌する庶民の喜びがあふれている。そのような群像の中から、遊女歌舞伎の男客だけを抽出し、判別することはほとんど不可能に思える。

遊女歌舞伎の芝居小屋に集まった男たちは、覆面をしたり、笠をかぶったりしているため、表情が読みとれない。元氣のよい若者や「かぶき者」は、遊女歌舞伎の芝居小屋の中よりも、むしろ路上を闊歩する者の中に多い。当時、流行していた兵庫鬻姿で派手な衣裳をつけた遊女は、禿を伴って往来を歩いている。遊女がすべて男装していたわけではなく、若者がすべて遊女歌舞伎の芝居小屋へ行っていたわけではないことが分かる。そのような若者たちの中から、金のありそうな男を見つけ出すのは困難である。その一因は、遊女歌舞伎の本態は裏側の世界で展開される種類のもので、『四条河原図』では、絵師自身にまだそのような分野まで分け入る方法や好奇心が欠けていたからであろう。個人的な性的世界の絵画化に踏み込んだ「枕絵」の世界が始まるのは、菱川師宣を例外とすれば、もっと後の時代のことである。

それにしても、男客を集めるだけなら、遊女歌舞伎は男客を対象を絞

ればよかつたはずなのに、なぜ、遊女屋の亭主は遊女歌舞伎を一般公開にしたのか、それが不思議でならない。この屏風絵の目的が、最初から祝祭の場としての四条河原を描くことにあり、画面の人混みは、賑やかし、点景として描かれ、四条河原の雑踏を描くことに主眼がおかれていたかと思われる。もし、制作者の意図がそこにあつたとすれば、この絵画資料を遊女歌舞伎の研究資料として取り扱うときには十分、注意しなければならない。

さらにいえば、舞台上の遊女たちのどこが観客にエロティックと映つたのか、という疑問も生じる。観客、あるいは屏風絵の注文主は、この程度のエロティシズムで満足したのであろうか。そもそも、遊女歌舞伎が男客をひきつけた秘密を『四条河原図』から読みとること自体が無理なのではあるまいか。画面には見世物や曲芸等が描かれてはいるが、それは庶民の健康な「遊び」の世界の域を出るものではなく、遊女歌舞伎本来の、鬨りある世界はこの画面からは見えて来ないからである。

たしかに、遊女たちが踊る歌舞伎踊には時代の勢いがある。男装の女には艶めいた色気もある。傀儡子や白拍子の舞とは明らかに異なる歌舞伎踊の世界である。舞台上の女は舞台のまわりの男たちを誘っている。しかし、なぜ、それが男装でなければならなかつたのか。それが「かぶき者」を主役に据えた阿国の歌舞伎踊をまねた結果だつたにしても、男装を好んだ男たちが、二十余年後になつてもまだ異形・異相を好み、変わったこと、異常なことに対する嗜好が強かつたのはなぜなのか、という疑問を禁じえない。

遊女歌舞伎の図を見て注意を引くのは、観客席の乱雑さと行儀の悪さである。遊女歌舞伎の舞台などは熱心に見るものではなく、そこへ集まることが自体が楽しかつたことを物語るのであろう。その意味では、遊女

歌舞伎の舞台そのものも、最初から、まともな鑑賞を目的としていたわけではなく、舞台上の芸とは別のところに目的があつた事実を直視する必要がある。

本来、遊女歌舞伎は張見世の機能に主眼がおかれ、舞台の目的は、遊女たちが発散するエロティシズムの誇示にあつた。遊女たちは男客の気をそそることに専念し、男たちも、遊女歌舞伎の「仕掛け」を承知のうえで集まつている。それゆえ、舞台上の芸には、それだけの留保条件が求められた。観客席には、僧や尼、子供の姿まで描かれているが、彼らは物珍しさから、退屈しのぎに出かけて来たただけのことで、遊女歌舞伎の本筋から逸れた、別の側面を楽しんでいたにすぎない。

遊女歌舞伎の舞台で演じられる男の子の鼓などは、所詮「お遊び」でしかなく、ご愛嬌というもので、芸能以前の代物である。芸を見せるようなものでなくても、観客席はそれなりに満員である。中には真面目に見ている者もいるが、それは芸能経験の貧しさを示す現象ゆえと理解すべきであろう。

四条河原では人形浄瑠璃も見世物としては人気が高かつたが、当然とはいへ、遊女歌舞伎のような男を誘つ「仕掛け」はなかつた。珍獣や軽業などの見世物も、結局はうたかたの夢として歴史から消え去つていつた。寛永期の人々は珍しさを求めて四条河原へ出かけた。遊女能や珍獣、手品、操り人形浄瑠璃、若衆能等が観客を集めていた。敵対関係ではなく、ともにある人間として祝祭の場にいることの幸せを感じる人々が群れていた。敵味方の区別のない「無縁」の世界、公界が広がっていた。人々は、そこにいることが楽しかつた。そこには素朴な生命讃歌が満ち溢れていた。

しかし、忘れてならないのは、そのような多彩な見世物や芸能の中か

ら彼らを選んだのが遊女歌舞伎だったということである。珍奇さや新奇さなどにはだまされぬしたたかな眼力が彼らの選択を支えていた。見世物や他の芸能と異なり、遊女歌舞伎には男たちが主役として振舞える場が用意されていたからである。遊女屋としての「仕掛け」をもっていたのは遊女歌舞伎だけで、その「仕掛け」に彼らは引きつけられたのである。

問題は、その「仕掛け」である。その「仕掛け」の餌が、すなわち遊女のエロティシズムである。男客たちはそのエロティシズムにひかれて「仕掛け」の罠にかかった。その「仕掛け」ゆえに、安心して遊女歌舞伎の世界へと進み、第一部へと導かれた。それだけの魅力が、そこには用意されていたからである。

慶長八年以来二十年以上にもわたって遊女歌舞伎が隆盛をつづけたという事実は、そこへ通いつづけていた男客が多数、継続的に存在したことを意味する。その男客の正体は不明であったにしても、遊女歌舞伎が流行の第一線に立ちつづけていた事実は、それを支持した多数の男客が存在していたことを逆説的に証明する。小金を懐にした男たちは後を絶たず、京都の遊女歌舞伎は、そのような正体不明の男客たちによって支持され、はぐくまれつづけたのである。

江戸の遊女歌舞伎

三浦浄心作の仮名草子『慶長見聞集』は、慶長十九（一六一四）年十二月十五日に記し終わったとある。けれども、約十年後の記事もみられることから、実際の擱筆時期はさらに後日になる、とされている。初期歌舞伎史の貴重な資料ではあるが、寛永期、特に寛永六（一九二九）年

の遊女歌舞伎禁止令までの十数年間に関しては役に立たず、もどかしい思いの残る資料である。

同書の「歌舞伎をどりの事」の条では、出雲の阿国の様子を、髪を短く切りおり、わけに結び、鞘巻を差し、と具体的に伝え、小野対馬守と名乗り、今様をうたい、舞女の誉れ世に越え、顔色無双にして、袖をひるがえす装いは見る人の心を感わした、とその芸態・評判・観客の反応についても記している。さらに、「それを見しよりのかた、諸国の遊女其かたちをまなび、一座の役者をそろえ、笛、たいこ、つゞみをならし、ねずみきどを立て、是を諸人に見せ、たと多くの追隨者を出したこと」を伝えている。それらの中で、「名をえし遊女」として、佐渡島正吉、村山左近、岡本織部、小野小太夫、出来嶋長門守、杉山主殿、幾島丹後守の名を上げている。もちろん、遊女たちは男名前を名乗ったのであり、一座の棟梁を「和尚」といった。後日、阿国までが小野対馬守を名乗るようになったのは、「和尚」たちの男名前に倣ったものであろう。

かつて、江戸の日本橋と京橋の間には紅葉川という川が流れ、そこにかかっていた橋を中橋といい、慶長期末から元和にかけて初期の芝居町があったが、寛永九（一六三二）年には中村勘三郎の芝居一座が禰宜町（今の人形町）へ移されたことにも現われているように、その段階で芝居町の機能は停止させられている。このあたりが江戸城の正面として開けてきて、邪魔になったからである。正保年中（一六四四―四八）には埋め立てられて中橋広小路となっている。

さて、当時の芝居町であった中橋に幾島丹後守の歌舞伎を告げる高札が立つと、貴賤群衆が押しかけて来た。出るを遅しと待つところへ、「和尚」を先頭に立てて幕を打ち上げ、橋懸りへ出る姿を見れば、「いと花やかなる出立にて、こがねつくりの刀、わきざしをさし、火打袋、ひょう

たなどこしにさげ、猿若を伴につれ、そゞろに立、うかれたる其姿、女とも見えず、たゞまめ男なりけり、いにしへ陰陽の神といはれし、なりひらの面影ぞや」という情景であつた。そのような舞台を前にしたときの観客の反応が面白い。「しばゐさしきの人々は、首をのべ、頭をたゝひて我を忘れて、動揺」したとある。まさに涎を流さんばかりの反応である。同書は幾島丹後守の舞台姿の美しさを褒めそやし、さらに「かゝるいつくしき立すがたに、見ほれぬ人は、たゞ鬼神より猶おそろしや」とまでいい切っている。

摺筆は慶長十九年とあるので、この記事の内容は、一応、それ以前と考えられるが、阿国歌舞伎の開始からは十六年余が経過していた当時、両者の間には顕著な差異がみられる。あるいは、十六年余の歳月と、京都と江戸との間の距離も関係してか、江戸の遊女歌舞伎には阿国歌舞伎と異なる側面が目立つ。その一つは、「猿若を伴につれ、そゞろに立、うかれたる其姿、女とも見えず、たゞまめ男なりけり」と描出される、業平の面影をたたえた幾島丹後守の舞台姿である。

阿国の歌舞伎踊が「かぶき者」を形象化していたのに対し、江戸の遊女歌舞伎は業平の面影を前面に押し出していた。阿国の「かぶき者」はやがて非業の死をとげた名古屋山三へと移行してイメージを鮮明にしたが、美男の誉れ高い山三は暴れ者と評判で、些細なことが原因で決闘に敗れて死んだ、伝説化された若者である。

一方、江戸の遊女歌舞伎は「まめ男」の姿に変化し、好色の本尊といわれた業平の面影が強調されている。開幕当初の荒々しい時代の空気はうすれ、江戸の観客は暴れ者よりも「みやび」な雰囲気の人へと関心を移したのであろうか。

ここに出てくる「まめ男」とは、『伊勢物語』の二段では「それをかの

まめ男、うち物語らひて」とあるように、女の心を開かせる「誠実な男」「まじめな男」の意味で用いられている。けれども、業平と二条の后との恋物語を題材とした能『雲林院』では、「さればこそ案のごとく、后はここにましましけるぞや、げにまこと名に立ちし、まめ男とはまことなりけり、あさましや世の聞こえ、あら見苦しの後の宮や」とあるように、業平は驚くべき好色な男であつたとされ、そのような男と一緒にいる后は「あさましや」「見苦しの」と非難の対象とされている。あるいは井筒の女と業平との恋物語を扱った能『井筒』では、「その後かまめ男言葉の露の玉章たまぐさの、心の花も色添ひて。筒井筒、井筒にかけしまるが丈、生ひにけらしな、妹見ざる間にと、詠みて贈り」とあるように、まめ男は業平の異名として用いられている。当初は女の心を開かせる「誠実な男」の意味であつたものが、やがて、風流を愛し色好みする男、女性の道に巧みな男の意味に用いられ、最後には「好色な男」となつてゆく。「陰陽の神」は、好色の本尊とされた業平の称である。

町中を闊歩していた「かぶき者」に時代の空気を読みとつた阿国は、舞台芸能の根本を現実に求め、そこを基点とした。その造形姿勢に、前代の芸能とは異なる阿国の斬新性があつた。古典文芸に基盤をおいた能の伝統や、当時、流行していた手猿楽や遊女能には見向きもしなかつた阿国の芸術的姿勢には、現実を基盤にふまえた新しい方向へ進む可能性があつた。阿国の斬新性は、古典文芸の伝統と訣別し、現実世界へ無造作に手を突っ込み、そこから新しい世界を取り出して見せたところにある。町中を闊歩する「かぶき者」をとりあげて主役に据え、そこに新しい時代の造形を試みたとき、まちがいはなく阿国は演劇史の分岐点に立っていた。

しかし、『慶長見聞集』によれば、阿国の歌舞伎踊をまねた遊女歌舞伎

は、再び従来の古典文芸に範を求め、物語性の世界へ傾斜しようとしていたことになる。古典への回帰である。その意味では、江戸の観客は京都の観客よりも古風で、冒険をしなかったことが分かる。京童の伝統をふまえ、過激さを残す京都の観客は阿国の斬新な発想に喝采を送ったが、京都から遠い江戸の観客は、むしろ復古調を喜んだ。荒々しさを発散させる「かぶき者」よりも、「みやび」な雰囲気を持たえる業平風を好んだ江戸の観客は、明らかに歴史を逆行させていた。文化的経験の乏しい新開地江戸の後進性ゆえか、あるいは六条柳町の遊女たちの文化的素養が江戸の町で顕在化したからか、新旧二つの好尚がこの地で衝突し、新たな事態を引き起こしていたのである。

その意味では、江戸の遊女歌舞伎には、阿国の舞台を模倣しながらも、阿国のような斬新な発想も新しいメッセージを伝える気概もなかったことが分かる。その外面性をまねただけで、その根本姿勢は観客の意向を重んじる受け身のままであった。一瞬のひらめきに賭けた放浪の芸能者と、遊女稼業に徹した遊女との相違がそこにあった。

もともと、江戸時代初期、業平の姿勢に共感をよせる素地は、すでに京の宮廷を中心に始まっていた。当時、数次にわたって出版されていた『伊勢物語』には、慶長十三年、十四年、十五年の刊語があり、宗祇述・肖柏記の『伊勢物語肖聞抄』の三訂本も、嵯峨本として慶長十四年に刊行されている。嵯峨本として出版されたものには『方丈記』『徒然草』『古今和歌集』『新古今和歌集』等々があるが、もともと早く出版されたものが『伊勢物語』で、この物語に挿絵が付され、平仮名交じりの活字で出版されたのは慶長十三年であった。(『遊女歌舞伎』(一))。

この当時、宮廷を中心に『伊勢物語』への関心が高まり、古典への回帰はたしかな潮流となっていた。近衛信尋をはじめ宮中の公家や上層町

衆が入り浸っていた六条柳町の遊女が『伊勢物語』等の古典文芸になじんでいたことは大いに考えられる。京都を離れた江戸の地で遊女が冒険を試みたとしても、それほど驚くことでもあるまい。

「かぶき者」をはじめ、十字架を胸に架けたパレン姿に扮した阿国は、現実から新しい世界の相を切りとって表現した。そこに阿国流の発想の根源があつた。そのような阿国に、京都の観客は喝采を惜しまなかった。阿国を通して、観客は新しい時代の相を発見し、共感の喝采を送ったのである。まちがいはなく、それは時代の中に新しい英雄の姿を発見したときの喜びであつた。

宮廷を中心にした古典への回帰は、阿国の姿勢と対立するものであつた。伝統文化の底力である。守屋毅がいうように、六条柳町を基盤とした遊女は、そのような宮廷文化となじんでいた(『かぶき』の時代)が、同時に、新たな流行や潮流にも敏感だつた。その結果が、遊女能から遊女歌舞伎への転身である。とはいえ、六条柳町の遊女たちは、旅芸人として流浪生活を送った阿国の率直な姿勢とは一線を劃し、時代の大勢に身を任せる遊女本来の受け身の姿勢に戻り、やさしい女らしさへと軸足を移していた。

遊女たちしてみれば、荒々しさを残す「かぶき者」に扮することに抵抗があつたことだろう。阿国のようにメッセージを発する厚かましい態度は似合わなかった。遊女はもともと謙虚でおとなしい、「みやび」な業平風のやさ男のほつがなじめたからである。「まめ男」は遊女が思い描く理想の男の姿で、その相手役のほつが自分たちの魅力を発揮できる。時代の風潮となっていた荒々しい山三風の「かぶき者」よりも、「みやび」な業平風の男のほつが、遊女たちの好みにも合っていた。そこで、両者の間の微妙なすり替えが行なわれたのであろう。

「和尚」が業平に扮したのは、業平が観客代表の役割を果たしていたからである。江戸の観客は舞台上の「和尚」に自分を重ね合わせ、一体化し、業平になった気分になっていた。京都の観客が阿国の「かぶき者」に自分を重ね合わせ、「かぶき者」を気取ったときと同じ構造である。舞台上の業平は、他の男装の遊女たちと戯れる。業平は観客の代表であり、憧れの的である。その憧れを造形した業平に、観客は喝采を送ったのである。

『慶長見聞集』の「歌舞妓太夫下手の名をつる事」では、葛城太夫の舞台の様子が記されている。太夫が秘曲を尽くして舞い、次いで猿若がさまざまな物真似をする。それも果て、観客が名残惜しむ時分、風呂上りの遊び踊を「芝居やぶり」として勤めます、と断る。客を追い出すようにして演じるところから「芝居やぶり」と呼んだのである。「是をこそ見めと待所に、太夫を初其外名をつる遊女ども、よはひ二八ばかりなるが、形たぐひなふいとやさしき（中略）、花の色衣を引きかさね、二三十人伴ひ出て酒宴し、一人づゝ立て思ひ思ひの芸を、一曲一かなでらうゑひし」とその様子を記している。

この章の眼目は葛城太夫が『自然居士』の曲舞を本物の能の太夫をまねて舞ったところ、観客がどつと笑った、という場面にあるが、今は「芝居やぶり」の芸として、二三十人の遊女たちが酒宴の場で一人づつ芸尽くしをした、という様子に注目してみたい。

二三十人もの遊女たちによる芸尽くしは、かなり多彩な余興で、観客はたつぷりと堪能したことであろう。もちろん、この芸尽くしの目的はそれぞれの遊女に改めて脚光を当て、各人の魅力を強調し、「本番」へと導いて行くところにある。だが、その過程に一つの変化が生じていた点に注目する必要がある。最初は男装で登場していながら、個々の遊女た

ちの魅力を披露する段になると、男装ではなく「花の色衣」を引き重ねた遊女姿になり、女らしさを売り物にしていたからである。

当初、京都の遊女歌舞伎は、阿国の「かぶき者」をまねた男装の遊女たちによる歌舞伎踊をおどり、開幕当時の新鮮な時代精神を反映する荒々しさを残す活発な舞台を披露していた。京都の男たちは遊女の活発な踊りに時代の空気を感じ、新鮮な魅力を見出し、それに共感した。新時代に共感し、浮かれたのである。

それにくらべると、江戸における遊女歌舞伎には、明らかに一つの変化が起こっている。名古屋山三風の荒々しさを残す歌舞伎踊から、業平風の好色な男へと重点が移動していたからである。では、江戸の遊女歌舞伎が「かぶき者」風の扮装を捨てた理由はどこにあったのか。荒々しさや凄味を売り物にする舞台から「みやび」へと移行する芸能の質的变化は、ただ単に、時代と場所の変化、すなわち、観客の側の変質に起因するものなのか、それとも六条柳町の遊女の本性が表面化したものであるのかは即断できない。しかし、『慶長見聞集』の記事をみるかぎり、江戸では遊女歌舞伎に顕著な変化が現われており、それが観客から歓迎されていた様子が浮かび上がってくる。

このような変化は、江戸だけの特殊な現象で、それ以外の地方ではどうであったのかも分からない。同書は江戸の遊女歌舞伎と江戸の男たちの様子を描き出すだけで、それ以外には触れていないからである。文化の伝統が根強く残る京都と、新興都市江戸との間の文化的落差に起因するのかもしれないが、江戸の遊女歌舞伎には明らかに変化が起こっていた。文化的空白の地に、突如、生じた現象、突然変異である。

荒々しさに彩られた「かぶき者」から業平風の好色な男への移行が、江戸の男たちが「みやび」な風に恋いこがれていたことに起因するなら、

その原因は京都との対比で考えたほうが理解しやすい。

京都という「みやび」な風が残る土地柄では荒々しさをふりまく「かぶき者」風俗が新鮮に映った。京都の観客は、阿国の男装姿に「傾き」の精神を見出し、その破壊力のもつエネルギーに喝采を送った。阿国の舞台姿をまねた遊女歌舞伎も基本姿勢は同じで、それに京都の男たちは反応した。京童の後裔である京都の観客は、現実の世界に対して距離をおき、冷静に反応し、ときには冷笑的な態度すらとる。「傾き」を形象化した「かぶき者」は、彼らの精神風景を如実に造形したもので、それが大いに気に入っていた。永年にわたって社会から無視されてきた彼らにとって、「かぶき者」の荒々しさは彼らの自己主張そのものと映った。

一方、殺伐とした風景が広がる武蔵野の一劃、新開地の江戸では、荒々しさはべつに珍しくなかった。すべてがこれから始まる世界では、京風の「みやび」は一つの理想であった。洗練された文化のたまたまは目指すべき方向であり、目標であった。江戸の男たちにとって「みやび」な風姿が魅力的に映り、業平が理想の男と見えたとしても無理はない。一番の原因は、彼らが京童の末裔ではなく地方から集められた男たちで、それゆえ、社会に対する屈折と無関係だったことにある。

あるいは、時代の経過とともに、開幕当初の「歌舞伎の精神」に衰退の気配が忍び寄っていたからか。それとも、「かぶき者」への弾圧が顕著になるにつれて、反逆を売り物にする「歌舞伎の精神」にも驕りが現われた結果なのか。元和元（一六一五）年の大坂夏の陣以後、大名間に戦争がなく幕末まで平和がつづいたことを、後世、「元和偃武」といつているが、そのような平和な時代の予兆と関係していたのかもしれない。

開幕以来の主な出来事を江戸中心に書き抜いてみると、以下のようになる。

慶長八（一六〇三）年	諸大名の普請役で江戸市街地を造成。
慶長十一（一六〇五）年	家康、征夷大將軍を辞し、秀忠が代わって任命される。
慶長十二（一六〇七）年	阿国、江戸城で歌舞伎踊を演じる。
慶長十七（一六一二）年	諸大名の普請役で江戸城天守閣および石垣を修築する。
慶長十九（一六一四）年	出羽、院内銀山を開く。
慶長二十、元和元（一六一五）年	江戸の「かぶき者」を捕え、大鳥逸兵衛らを処刑。
	幕府、喫煙を禁じる。
	大坂冬の陣。
	大坂夏の陣。
	幕府、再び喫煙、煙草の売買、栽培を禁じる。
	この頃、操り・浄瑠璃流行。
元和二（一六一六）年	家康、太政大臣となる。家康、没。
元和三（一六一七）年	幕府、吉原遊廓の開設を許す。
元和六（一六二〇）年	江戸城の外堀工事完成。
元和八（一六二二）年	この冬、有力諸大名の謀反の噂が江戸に広がる。
元和九（一六二三）年	この年、幕府、外様大名の妻子を江戸におかせる。
	家光、征夷大將軍。

寛永元(一六二四)年

幕府、江戸の芝でキリシタンを多数処刑。
中村勘三郎、江戸に猿若座を建てる。

寛永二(一六二五)年

関白近衛信尋ら諸公家・僧侶、家光の將軍襲職を祝うため江戸に下る。

上野寛永寺竣工。

寛永三(一六二六)年

上野東照社建立。

寛永六(一六二九)年

幕府、辻斬防止のため江戸に辻番をおく。

武家諸法度を改定。

幕府、女舞・女歌舞伎を禁止。

寛永九(一六三二)年

旗本の法度(諸士法度)を定める。

文化的伝統の色濃い京都にくらべ、江戸はまた索漠とした平地である。家康をはじめ、徳川將軍家の孤軍奮闘ぶりだけが際立つ。諸大名の普請役で江戸市街地の造成が始まったも、そう簡単に完成するものではない。大勢の人足がひしめき合い、土砂、石材、木材が運び込まれ、落着かない日々が延々とつづく。

不穏なつわさが流れ、「かぶき者」が逮捕されて処刑され、辻斬防止のために辻番がおかれる。阿国の歌舞伎踊が興行され、吉原遊廓の開設が許可され、猿若座が建てられる。遊女歌舞伎の各座の巡業があり、操り人形浄瑠璃がやって来る。新開地の江戸は活気にあふれた町ではあったが、寄せ集めの集団であり、独自の趣味や好尚が育つだけの文化的基盤はまだ未熟であった。生半可な知識や趣味のさばり、知ったかぶりが手を振っていた。

文化的にはきわめて中途半端で、未成熟な状態であった。江戸からは京都は遠い世界である。京風への憧れ、京風の「みやび」への憧れは切

実であったろう。男たちが男らしさに自信をもち、歌舞伎の世界で「荒事」という舞台芸をつくり出すのは、もつとずっと後日のことである。

京都から離れた新開地の江戸では、都風への憧憬、あるいは劣等感是最初から根強かった。それが業平風の踊への共感となって現われたのかもれない。そのような潜在的欲求を目ざとく感知した遊女歌舞伎の和尙が、業平風という新しい趣向を考え出したのである。いずれにせよ、山三風の「かぶき者」よりも、業平風の舞台姿のほうが江戸では評判がよかった。

京都の遊女歌舞伎との相違はさらにある。

同書には、「花をそねみ、月をねたむほどの女房、おなじやうに装束させて、よはひ二八ばかりなるか、みめ、かたちゑにかくとも、筆におよびがたきほどなるが、花の袂をかさね、玉のもすそをつらね、五十人六十人好色をこゝとして、きやしやなる花のいろ、衣にまなはん古伽羅、紅梅伽羅をたきしめし、かぶきをどりて一同に、袂をかへす扇の風に、匂ひは四方にかうばしや……」とある。

同書によれば「よはひ二八ばかりなるか」と思われる美女たちが「五十人六十人」、同じような衣裳を着て歌舞伎踊をおどった、とある。十六歳前後の娘たちが同じ衣裳をつけて舞台でおどったことは分かるが、問題は「五十人六十人」という踊り子の数である。

京都の遊女歌舞伎の場合も同様であるが、わずかに残る絵画資料と文献資料との間にはかなり顕著な差異がある。典型的な一例は、踊り子の数である。江戸の遊女歌舞伎の様子を描いた絵画資料は残らず、『四条河原図』を借用するしかないが、たとえば、『慶長見聞集』には、中橋における遊女歌舞伎の舞台では「五十人六十人」とある踊り子が、画面に描かれた分だけを数えると、堂本家蔵のものでは六人、静嘉堂蔵の道喜座

の舞台では十三人、ボストン美術館蔵のものでは、大石を引く八人の若衆姿の遊女と、それを棒で突いたり蹴したりしている五人の男たちが描かれているにすぎない。能舞台を借用した場所で踊っている設定上、絵画的には五、六十人も遊女姿を描き分けることは困難で、物理的にいっても、「五十人六十人」が輪になって踊ることは不可能である。なかには可能とする説もあるが、それだけの大人数が舞台上演するだけでは無意味であり、観客に楽しんでもらえる舞台上演だったかどうかが問題にされなければならぬ。いずれにせよ、文献資料と絵画資料との間に介在する四倍から六倍におよぶ落差は無視できるものではない。

もつとも、文献資料で「五十人六十人」とあるのは『慶長見聞集』のみで、それ以外の資料に人数が記されているわけではない。葛城太夫の舞台では「芝居やぶり」のときに「太夫を初其外名をうる遊女ども」が二三十人登場したとあり、一座の全員が登場したわけでもないとも読めるし、二三十人が一座のすべてかどうか不明で、一概には論じられない。それゆえ、遊女歌舞伎に関するかぎり、絵画資料と文献資料の扱い方には十分注意する必要がある。絵画資料だけでは遊女歌舞伎の本来の姿は解明できないからである。また、画面の観客席にはさまざまな客の姿が描かれているが、遊女屋の亭主は、そのような客層を相手にしたわけではなかった。木戸銭をとった大事な客であったにしても、画面の客のほとんどは「見物」するだけであり、女子供、老人、尼や僧は遊女屋の亭主が本来めざした客ではない。風俗画としての価値はともかく、これらの絵画資料を遊女歌舞伎の記録として扱うときには十分、注意しなければならぬ。

江戸の遊女歌舞伎は隆盛をきわめたが、やがて江戸から追放されるにいたる。『慶長見聞集』巻の九「遊女共江戸をはらはるゝ事」の章には、

遊女歌舞伎の舞台に接した観客の反応が詳細に記されている。「和尚」が舞台へ出て秘曲を尽くしたときの様子である。「遊舞の袖是や誠の天人ぞと、皆人見ほれまよひて、此世は夢ぞかし、命もをしからじ、宝もよくなしと、たくはへ持たる財宝を皆尽し果て、そのうへはせんかたなく、人をすかして銭金をかり、身のをき所なふして、かけおちする者もあり、ばくちすご六を打て、御法度にをこなはるゝも有、主親の貴命にそむき、ちくてんするもあり、ぬすみをなして首切るゝも有、女をさしこるゝ自害し共に死するもあり、下への者は其家のぶたいにつかはるゝも有、身のはて色々様々也」とあるように、遊女に入れ揚げた男たちがたどる道は奈落の底へと一直線であった。

それにもかかわらず、「皆人見ほれまよひて、此世は夢ぞかし、命もをしからじ、宝もよくなしと、たくはへ持たる財宝を皆尽し果て」とあるように、観客は遊女の魅力に心を奪われ、命も惜しくない、宝もいらぬ、と財産のすべてをつぎ込んでしまった。逆にいえば、遊女にはそれだけの魅力があつたことになる。

このような江戸の男たちの行状を耳にした奉行は、「とかくかれらを江戸におくべからず」と、箱根の山を越して西国へと追放してしまったという。その際、遊女たちの数を改めてみると、「和尚」と号する遊女が三十余人、その次に位する名のある遊女たちが百余人もいたという。じつに、この道ばかりは知者も愚者も変ることがない。中国の戦国時代の史書『戦国策』に「男色老をやぶる、女色舌を破る」とある。男色は老成した人間をも邪道に落とし、女色は善人の言葉をも曲解させてしまう、という意味であろう。そして、「此道ふかくつゝしむべき事也」と記してこの章を終えている。

遊女歌舞伎の本質

遊女歌舞伎は明確な芸術形式をそなえた本格的芸能というわけではない。外観的な装いはともあれ、六条柳町の遊女屋の亭主が始めた遊女歌舞伎の本質は、張見世の機能を中心に構成された商売の一種にすぎず、芸能は副次的位置づけでしかなかった。それは準・芸能ともいふべき性質のもので、男装の遊女たちが踊る芸能は、男客の気を引き、遊女稼業を順調に進行させるために仕組まれたものでしかなかった。

新しい芸術的領域を開拓する可能性があった阿国の歌舞伎踊は、出発後まもなく遊女歌舞伎に遅れをとってしまった。観客の人気という物差で計れば、両者の間には確かに差異があった。けれども、芸能のもつ根源的な活力という別の物差で計れば、遊女歌舞伎にそれが稀薄だったことは明らかで、しかも芸能の根源から逸れて「遊び」の世界へと質的な転換を起こしていた。芸能と遊芸、あるいは芸術と遊芸との間の差異が曖昧になるのは、遊芸の色香に幻惑されて、この本質を見失うからである。慶長八年当時、外観的には観客から支持され、興行的にも成功していた遊女歌舞伎であるが、芸術的新境地を開いた阿国の偉業にくらべれば足元にも及ばなかったことを忘れてはならない。

阿国歌舞伎から遊女歌舞伎への移行の経緯は曖昧で、その事実のもつ重要性も見過ごされがちである。けれども、この過程には芸能から遊芸へと移行する一般的傾向、すなわち、安易に流れ、易きにつく人間の性情が如実に現われている。芸術はつねに進歩発展するわけではなく、停滞や退行現象もありうる。その鍵をにぎるのは享受者側の観客、聴衆、読者で、享受者の熱意という風を受けて、はじめて芸術は天空高く舞い上がる。だが、その熱意が冷めれば芸術創造のエネルギーも衰退し、天

空から落下するしかない。阿国から遊女歌舞伎への移行が、その好例である。

芸能の役割は、神への祈りと、人間の生命讃歌にある。芸能は、人間の根源的な生命力をゆり動かす試みである。中世の田楽や猿楽がそれであった。農作業の中から神へ祈りを捧げ、神と通じ、神々との共存をめざした。自然とともに生きるとき、芸能はその本来の力を発揮する。芸能には、大地の上で人間が自然と共生しようとする姿勢が凝縮されていたのである。

観客が阿国を見捨て、遊女歌舞伎へと雪崩を打ったのは、すべて遊女の肉体に原因があった。万事、易きにつき、付和雷同するのが庶民のつねである。江戸時代の発足と同時に登場した庶民という得体の知れぬ集団が、最初にその威力を発揮したのが阿国歌舞伎から遊女歌舞伎への移行事件であった。

この時期、武士でも富裕層でもない庶民の登場は一つの事件として記憶しておく必要がある。それを強烈に印象つけたのは遊女歌舞伎である。怪しげな芸能まがいの「仕掛け」につられて、京都の男たちが四条河原へ吸い寄せられ、そこでエネルギーを爆発させた。庶民の支持を受けて、好色性が市民権を得たのである。それは画期的な事件であった。庶民という新しい階層が鍵をにぎれば本物も贋物も問題ではなくなり、以後、江戸時代の文化は庶民好みの好色性の有無、濃淡によって流行の行方が左右されることになった。

遊女は、色気の専門家である。一説によれば出雲の阿国は「歩き巫女」で売春も行なったとされるが、その説には裏稼業という後ろめたさがつきまとう。しかし、遊女歌舞伎の場合は、堂々と遊女稼業を前面に押し出している。その開けっぴるげな態度に、新時代を迎えて大躍進した遊

女歌舞伎の秘密があった。

遊女歌舞伎の突然の登場は、好色性の解放をもたらした。阿国を見捨てて遊女歌舞伎へと男客たちが走ったのは、公然と好色性を選択したことを意味する。中世では抑圧され、唾棄され、無視され、排斥されていた好色性が、白日の下に解放されたのである。このとき、男たちは好色性をべつに恥じていない。無邪気に、あつげらんと遊女歌舞伎へと押しかけている。阿国歌舞伎を押しつけて遊女歌舞伎が急速に人気を獲得した過程には、京都の男たちの明確な自己主張がある。芸術的には低次元でも、遊女たちの踊る舞台が魅力的と映ったとき、彼らは躊躇なく遊女歌舞伎を選び、以後、二十数年間にもわたって遊女のもとへ続々と押しかけたのである。

遊女歌舞伎は、男客が遊女を選ぶ過程に重きをおく。よくいわれるように、遊女歌舞伎は後日の遊廓の「張見世」と同じ機能をもっている。男客は舞台上の遊女の踊を眺めながら、好みの遊女を選ぶ過程を楽しむ。たとえば、江戸の遊女歌舞伎では、一連の舞台興行の最後に「芝居やぶり」として各自が芸尽くしをしている。「是をこそ見め」とあるように「芝居やぶり」がお目当てだったのだ。芸そのものよりも、芸によって彩られた遊女の色気が目的で、好みの遊女を選ぶ過程に主眼がおかれていたのである。遊女たちもそれを承知で自分の魅力を発揮する芸尽くしを行ない、男たちの選択をつながした。

「かぶき者」に親近感を寄せ、男装の遊女たちの踊姿に喝采を送ったのは京都の男客であった。業平めいた男装の踊姿に喝采を送ったのが、江戸の男客である。この場合、「かぶき者」や業平のイメージは、遊女たちが身にまとった仮装であり、仮面である。男客が魅了されたのは「かぶき者」や業平の面影をたたえた遊女であり、彼女たちがくりひろげる

遊芸であった。彼らは、単に遊女の肉体に魅せられたわけではない。彼女たちがまとった外観や遊芸が魅力的だったから相手に選んだのである。男客は、そのような衣裳につつまれた遊女に魅力を見出したのである。それは、傀儡子や白拍子が客の前でくりひろげた遊芸と同じ機能で、男客は単なる素の、裸の女の肉体に引かれたわけではない。

このあたりの差異、あるいは区別が見きわめられないと、遊女の魅力もその機能も理解できなくなる。遊女とは芸に彩られた肉体の魅力を前面に立てて稼業する者であり、芸なしの娼婦、すなわち女の肉体だけを売り物にする娼婦とは、まったく次元を異にした存在である。遊女を遊女たらしめているのは、ひとえにその遊芸にあった。

遊女の仕事は、男客に働きかけ、客の気持を自分に向けさせ、客を楽ししい気分させることにある。そのための手段が遊芸で、最大の武器であるエロスを表現するために、遊女は二つの方法を採用した。一つは客の聴覚に訴える小歌であり、二つは視覚に訴える踊である。

小歌は室町時代中期以後、貴族、武士、僧侶、庶民の間で広く愛唱された流行歌謡で、恋愛歌が主流であるが、単純な恋歌から複雑な恋の心理を歌うものまで多彩である。近世に入ると、従来は動きのない静止的な歌謡であったものが、次第に舞踊を伴うものへと変化している。

遊女歌舞伎の場合も、踊を伴うようになった。

遊女は、小歌の歌詞や曲調を通して自分の気持を客にはじめかす。遊女の心情を訴える歌詞は、嘘とも誠ともつかぬ表現で受け手の心をじらす。恋の綾をつたった小歌は、遊女の隠れ蓑である。嘘と誠の入り混じった小歌は、間接表現ゆえに複雑に変化し、相手の心を幻惑する。小歌に合わせた踊も、衣裳につつまれた遊女の濃艶な姿態を浮き立たせ、男客を性的世界へと導いていった。

西欧社会のように直接的な愛の告白をする習慣がなかった日本では、間接的に、婉曲に自分の気持を伝える方法をとる。他人の歌の詩句を借用し、流行の歌謡をつたい、物語や比喻を通して自分の気持を伝える。つねに不特定多数の男客を相手にし、社会的人格を奪われ、個人的心情を吐露する機会がなかった遊女は、遊芸という唯一の表現手段でその埋め合わせを試みる。個人的心情に普遍性という衣を着せたものが、小歌や踊という遊芸である。社会的人格の不在という不条理な状況を逆手にとり、遊女は、遊芸を通して美の領域を確立し、その確保をめざしたのである。

男たちは、遊女の張りめぐらした罠に手もなく引っかかり、手練手管の思いのままになった。「しばあざしきの人々は、首をのべ、頭をたゞひて我を忘れて、動揺し、さらに「かゝるいつくしき立すがたに、見ほれぬ人は、たゞ鬼神より猶おそるしや」とまでいい切る『慶長見聞集』の記述は、それほど誇張とも思えない。当時の男客は、遊女の魅力に心底から陶醉する自分自身に感激していたのかもしれない。

遊女への接近は、男たちが遊芸に荘厳された遊女を自分の一部としてとり込み、所有しようとしたことを意味する。正直に言えば、あまり上品とはいかぬる当時の男たちにとって、着飾った遊女は憧れの的であった。彼らは、遊芸に彩られた女の魅力に陶然としたのである。男は女の肉体だけに引かれるわけではない。性的欲望とは別次元の世界に視線を向ける男たちも存在したのである。この当時、遊芸に彩られた肉体に新たな魅力を発見し、憧憬を寄せる男たちが出現したこの意味は重要である。単なる生殖行為の対象としてではなく、憧れの対象として、美の対象として女を見ようとする男たちの誕生である。それは、まさに画期的な、文化的一大事件であった。

あえて結論を求めるなら、遊女歌舞伎の魅力は三つに分けられる。

第一は、もちろん、その性的魅力である。遊女のふりまく性的魅力の前に、男たちはその根源をゆさぶられ、男として自覚し、男の自分を確認した。その攻撃性を満足させたのは他の男たちとの競争であり、女の媚態や嘘との葛藤である。軍資金の調達も重要な仕事であった。彼らには、あり余る遺産があつたわけではない。裸一貫、すべて自分で調達した。だれにでもできる金額ではないが、その金をすべて惜し気なく遊女のために投入した。最後には破産し、狂死するほどの金額を投入した。

第二は、遊女の美的魅力である。男たちにとって遊女は憧れの対象であり、高嶺の花であつた。昔なら、指をくわえて眺めるしかなかったが、金の力で手に入り、手が届く対象となつた。そのような男たちを吸い寄せ、増殖させたのが遊女歌舞伎である。四条河原の遊女歌舞伎をめぐって、小金を手にした男たちが陸続と集まつた。遊女屋の亭主の目論見は、みごと凶に当たつた。需要があることが分かれば、それへの対応は容易である。それをまねた他の遊女歌舞伎一座が現われ、市場が一気に活気づき、やがて全国規模へと拡大されていったが、その原点となつたものが遊女の美的魅力であつた。

第三の魅力は、遊女歌舞伎という芝居空間で、男たちが主役として振舞つることによって招来されたものである。冷たいいえば、それは自慰的な、自己満足に終わるものでしかなかったが、社会の片隅におかれた京童の後裔にとっては乾坤一擲の大博打であつた。公家、武士、上層町衆が楽しんでいた美女との豊饒な時間を、金の力とはいえ、自分たちも手に入れられることを知つたからである。その「身の果て」がどうなるうとも、彼らはためらわなかつた。あれこれ思い悩むほどの立場でも「財産」でもなく、身軽だつたからこそ可能な冒険であつた。

だが、そのような魅力追求の根底には、自己確認、あるいは自己の存在充実へのやみがたい希求があった。存在論的な希求を軽視してはならない。敵を倒し、恋人を手に入れることで自己実現を図る行為や、行動の完遂による自己世界の拡大は、社会の選良だけに許された特権ではなくなった。名もない庶民にも、その好機が突然、訪れたからである。その場を用意してくれたのが遊女歌舞伎である。彼らは遊女相手にとつてもない「遊び」に突入して行った。たとえ、少々品が悪かろうと、騒々しかろうと、それには構っていられなかった。自己実現の到来に彼らは奮い立ったのである。

平安貴族は「色好み」にさまざまな衣裳を着せ、宮中の女との接し方を洗練させた。宮廷中心の狭い世界で、めざす女に婉曲に、優雅に自分の気持を伝える方法をみがき、その成果を競った。困難な課題に、男たちは、さまざまな工夫を凝らした。それは、男のほうから女へいい寄る行為ゆえに課せられた切磋琢磨で、すべては女に恥ずかしい思いをさせないための心配りからであった。

平安時代の男たちは女的美質を発見し、それを褒めそやし、女に納得させ、男からの乞いを受け入れさせる必要があった。女の同意を得るためには、ややこしい手続きと辛抱づよさが求められた。殺傷や破壊は文化を圧殺するだけであるが、女に対するやさしく愛に満ちた態度は、逆に文化をはぐくむ。このような態度は、西欧社会の騎士道精神にも類型がみられるし、動物の世界にもよく見かけられる現象である。いうまでもなく、このような男女関係には、金銭がからまない。

一方、江戸時代の男たちは、遊女から誘われ、挑発され、遊女に色気を感じるように仕向けられた。ありていにいえば、遊女からそのように仕向けられた代償として金を支払ったのである。有料で女から誘われ、

挑発され、そして、やに下がったのである。平安時代や西欧の騎士たちの世界とは著しい相違であるが、男たちは頓着しなかった。

遊女の偽りは、男も最初から承知であった。後日は「遊女の誠と卵の四角は見たことがない」というが、どだい、遊女に誠などのあるはずがない。男の「遊び」は男のわがままから出たものであり、男のエゴイズム、身勝手そのものである。性本能の世界から逸脱した行為が「遊び」の本質であり、不毛性はその結果である。男たちは「生殖のための性」から逸脱し、性を「遊び」に変換させて本来の姿をねじ曲げ、性からみの世界に楽しみを求めた。遊女もまた、好色性という舞台で男たちと戯れたのである。

もちろん、そのような女の戦略は、遊女屋の亭主の指示・命令によるものである。性がらみの世界へと男を引き入れ、男をだまし、金を巻き上げることが遊女の仕事である。純情な男の心を手玉にとるために、遊女はみせかけのやさしさ、他愛ない会話や偽りの挙措動作を援用する。虚飾に身を飾り、嘘や空涙で男をだます。そのための空間として芝居小屋を用意し、芝居空間へ男を引き入れて、あざむく。正直で純情な遊女などは最初から存在しない。亭主はつねに男の気持を手玉にとり、男から金を巻き上げることを遊女に要求したからである。

遊女たちは衣裳やさまざまな挿話で自分の肉体を飾り立て、荘厳し、日常性を超越する。芝居空間という虚構の世界で女の復権をめざし、女主人として振舞った。現実社会では正統な存在を確保できない遊女たちは、劇場空間という非日常的な世界で美の可能性を模索し、好色の世界の主役に躍り出た。

京都から始まり、全国的に広まった遊女歌舞伎は、遊女という目標をめざして男たちが先を争うことによってエネルギーを燃焼させ、一瞬の

生命の輝きを放った。それは、阿国がめざす芸術の世界とは異質の、自己愛的な、閉鎖的な世界でしかなかった。

遊女歌舞伎の基本は、張見世としての構造にある。その張見世で、私たちは好みの相手役を探した。遊女歌舞伎の舞台で展開される遊女の芸は、それぞれの遊女が自分の魅力を誇示するためのものであり、最終的には肉体の魅力に収斂されている。それはきわめて近代的な「色気」産業であり、遊女業の一環として位置づけられる。

男客である庶民の男たちは、その遊女歌舞伎に自己存在の充実を求めた。具体的には、金を使うことによって、自分の世界の拡充と実現をめざしたのである。その金の使い方には、彼らの生きる姿勢が如実に現われている。一言でいえば、思い切りのよい金の使い方である。将来の展望など微塵も考えぬ彼らが、行き当たりばつたりの生き方に徹していたのは、「家」意識の欠如にその一因があった。当時、まだ守るべき「家」意識をもたなかった彼らは、その行動もきわめて単純・率直で、能天気な絵に描いたようなものである。「遊び」に徹するその潔さが、庶民の真骨頂であった。

江戸の奉行が遊女歌舞伎に危険な要素を嗅ぎとり、江戸から追放したのは、彼らの金の使い方があまりにも破滅的で、反社会的だったからである。『慶長見聞集』にもあるように、江戸の遊女歌舞伎は男客を破滅に追い込む稼業と奉行からきめつけられ、江戸追放の憂き目をみている。後日にいたると、遊廓は「悪所」とまでいわれ、遊女は社会から完全に隔離され、差別されるようになった。

遊女歌舞伎の魅力は、究極的には、その反社会性にある。芸術は人間の性の回復をめざし、生命の根源をゆさぶり、生命の再生をめざす。ところが、遊女歌舞伎は人間の尊厳を貶め、のつびきのならぬ位置へと追い

つめる。遊女との「遊び」は身の破滅を招き、生活を破綻させるだけである。遊女遊びは、男を駄目にすることはもちろん、女自身をも駄目にする。約百年後、近松門左衛門は『心中天の網島』の中で、「悪所狂ひの身の果ては。かく成行くと。定まりし」と、紙屋治兵衛と遊女小春との心中の顛末をうたっている。身代をつぶし、周囲の指弾を受けても、男は遊女との腐れ縁を切ることができない。毒ある花の色香と魅惑には勝てないのである。

江戸の文化はその毒ある花の色香の世界で展開された。男権主義という枠内で、男の特権がもたらした果実である。男は女の自由を犠牲に、男だけの楽しみの世界を構築し、その果実を賞味した。二百六十年余にもわたって、男たちは飽きもせず、懲りることなく遊女相手の「遊び」に熱中した。その無軌道ぶりの累積によって、江戸文化の歴史は形成されたのである。

芸術はその時代の精神や感受性以上の世界を創り出すことができない、といったことがある。いま、その言葉を敷衍すれば、この時代は遊女歌舞伎以上の文化を創り出すことができなかつた、といい換えることができる。たしかに、遊女歌舞伎は無名の庶民の登場を告げる画期的事件であったが、同時に、庶民の可能性の限界を示すものでもあった。