

遊女歌舞伎(八)

高野 敏 夫

Yujo Kabuki (8)

Toshio Takano

時代の空気

慶長八(一六〇三)年に始まった遊女歌舞伎は急速に全国規模のものへと拡大し、寛永六(一六二九)年、幕府が女舞と女歌舞伎の禁止令を出すまで、二十六年余にもわたって流行しつづけた。この歳月を長いと見るか短いと見るかは意見の分かれるところであるが、生半可な時間でないことだけは確かである。

二代目阿国、三代目阿国がいたという説もあるが、阿国一座は遊女歌舞伎の流行の影で消滅して行くしかなかった。とはいえ、時代の空気を形象化した出雲の阿国の芸術的直感力の鋭さとその功績を軽視してはならない。歌舞伎の歴史は、すべて、阿国のその鋭い芸術的直感から始まったからである。一瞬のひらめきを形あるものにした阿国は、北野天神境内の舞台でそのイメージを歌舞伎踊に造形してみせた。それを目にした観客から熱狂的な喝采がわき上がったとき、阿国の芸術的直感に現実の世界に着床することになった。阿国の芸術的直感と観客の反応との出会

いによって、歌舞伎の歴史は現実的な第一歩を踏み出したのである。

このとき、重要な役割を果たしていたのが、慶長八年四月という時代の空気である。阿国の直感のひらめきが歌舞伎踊の発表にどれほど先行していたかは不明であるが、一座を組み、北野天神境内の舞台を確保する時間的余裕を見込めば、四月初旬頃までにはその用意を整え終わっていたものと思われる。

それと前後して、近くの二条城では徳川家康の征夷大將軍就任を祝賀能の準備が進んでいた。徳川の新時代が本格的に動き出そうとしていたのである。関ヶ原の合戦から三年弱が経過しつづあり、家康の將軍就任までには、すでに十分すぎるほどの時間が経過している。

家康は果実の入手を焦らない。じつくりと、周囲の様子をにらみながら、時の熟するのを待っている。豊臣の残党や乱暴な若者たちが京の町中をうろつきまわっている。いわゆる「かぶき者」どもである。町には、新しい時代への期待と同時に、やりきれない不満も充満していた。一つの時代が終り、新しい時代が始まるうとしていたのである。時代からふり落とされる者と、時代にうまく乗る者との色分けされていた。

出雲の阿国は、その時代の空気を歌舞伎踊という形に形象化したのである。町中をうろつく「かぶき者」に時代の姿を直感した阿国の芸術的才能は半端でない。まさに「コロンブスの卵」であるが、同時に、阿国の舞台を熱狂的な喝采で受け止めた観客もただ者ではなかった。悪ふざけがそのまま現実になったものであるが、時代の空気を形にしてみせた阿国の行動は、観客の喝采を得て、現実の世界でその実を結ぶことになった。演者と観客との出会いによって、はじめてこの舞台芸術は成立したのである。

とはいえ、時代との幸運な出会いから始まった阿国の歌舞伎踊は、間

もなく出現した遊女屋の亭主が仕掛けた遊女歌舞伎のおかげで主役の座を奪われることになった。当時の観客が、卑劣な模倣者を平気で受け入れてしまつほどいい加減だったことから、別の方向へと事態は変転してゆくことになった。だが、主役の座に坐つた者が時代の空気を代表するという原則は動かさない。阿国よりも遊女歌舞伎のほうが観客には気に入つたという事実は、そこまで重い意味をもつ。

この、いい加減な出発の仕方をした遊女歌舞伎には模倣者が続出し、全国的に流行の波が広がつていった。そこに市場の可能性を予感したからである。便乗商法である。阿国歌舞伎を見かぎつた観客は、遊女歌舞伎へと雪崩をつつた。観客の支持の有無が舞台の維持・運営の鍵をにぎり、以後二十数年間にわたつて遊女歌舞伎の流行がつづいた。なぜ、それほど長期流行したのかは不明であるが、多少の消長はあつても、長期にわたる遊女歌舞伎の流行には時代の支持があつたことを看過してはなるまい。

遊女歌舞伎が二十六年間も継続した事情は、多少なら想像がつく。少なくとも、ひとたび幕府の禁令が出れば遊女歌舞伎の息の根が止められた事実からも、「外庄」はつねに存在していた。「かぶき」は胡散臭い目でにらまれていたのである。理由は定かでないが、幕府はその威令の発布を控えた。遊女歌舞伎のような怪しげな稼業を二十六年余も放置した幕府の真意は理解に苦しむが、おかげで、遊女歌舞伎はしぶとく生きつづけることができたのである。

遊女歌舞伎が男たちに受け入れられたことには、遊女稼業に対する奈良時代以来の男たちの感情が深く関係している。男権主義の特権と男たちの共犯意識が、すでに遊女遊びの強固な伝統を形成していた。江戸時代初期の男たちが遊女稼業を受け入れる素地と前提条件は十分に用意さ

れていたのである。遊女歌舞伎の中心的な観客であつた下級武士や庶民は、遊女稼業に憧憬の念をよせることはあつても拒絶感はなかつた。少しは無理をしても手を伸ばせば届く対象を前に、欣喜雀躍していたというのが実情であらう。

それは、遊女歌舞伎をめぐる社会状況とも関係していた。特に、為政者の動きは注目する必要がある。後日は絶対的な影響力を発揮した幕府であるが、当初、遊女歌舞伎に対しては比較的寛大な態度で接し、ほとんど介入しなかつた。それだけでも、遊女歌舞伎が育つ社会基盤は整つていたことになる。古来、遊女稼業に対しては為政者のほうが熱心だった経緯もあつて、遊女歌舞伎は暗黙の支持を受けていたとみてまちがいあるまい。

その顕著な例が宮中の反応である。天正九（一五八一）年九月、八歳と十歳の出雲の阿国姉妹が宮中で「ややこおどり」を踊つている。阿国が北野天神境内で歌舞伎踊を踊る二十年以上も前のことである。彼女の才能を最初に見出したのは宮中の女性たちである。女院（新上東門院・後陽成天皇の母）が無類の芸能好きだったこともあつて、阿国は以後も何度となく宮中へ招かれ、踊を披露している。ややこ踊の発見と育成の第一の功労者は宮中であつた。後日、慶長八年五月にも、阿国は巷で評判の歌舞伎踊を女院御所で披露している。

阿国が「かぶき者」に目をつけた理由は不明であるが、その慧眼には端倪すべからざるものがある。まさに、芸術家のひらめきである。世間の常識や価値観にこだわらない、自由な感性の持主だったからこそ発想であらう。阿国の「ひらめき」の一閃で、新たな歴史の一頁が開かれることになった。

すでに、宮中の青侍たちの「かぶき者」ぶりは目に余るものがあった。

後陽成天皇が禁裏外様番の壁書七条を発したのは、政治的理由もさることながら、その現実を目の前に憤慨していたからであらう。慶長八年二月、家康の征夷大將軍就任前後のことである。

壁書で禁じられた行為からは、当時の青侍たちの乱暴狼藉ぶりが浮かび上がってくる。車寄せや門に落書きをし、柱を切りきざみ、番所の戸障子を外して敷物にはならない。小歌・舞・謡。雑人どもの悪狂い。大いなる脇差。異類異形のいでたち。夜間の町の徘徊。これらすべての禁止を命じている。逆にいえば、これらすべての狼藉が宮中では行なわれていたことになる。家康を征夷大將軍に任じる天皇の立場からも、これらの行為は野放しにできぬと思つたとしても当然である。

宮中や町中で乱暴狼藉を働く若者たちの横行は目に余り、許しがたい行為だった。だが、その禁令のわずか二カ月後、天皇が非難した若者たちの風俗をあえてとり上げ、その特徴を誇張し、変形を施して歌舞伎踊をつくり上げた阿国の精神構造は、常識をこえた複雑さをもっている。

「かぶき者」にまつたく新しい価値を見出した阿国の直感の鋭さと、その思い切つた行動は、まさに「かぶき者」のそれと同類であった。

天皇は壁書を発して禁止したが、母親の新上東門院は阿国の歌舞伎踊を鼻屑にし、禁中へ招いて見物している。芸能好きの女院は国全体のことなどは考えなかった。そのような女院もまた常識にとられぬ自由な感性の持主であり、ある意味では、女院自身も「傾いて」いたことが分かる。

二年後の慶長十年八月の「伏見城中法度」からは、城中における家臣の乱暴狼藉ぶりが想像できる。殿中で、あるいは御所近くで高声で雑談してはならぬ。碁・将棋、謡、扇切り、灑打、相撲等の遊戯はならぬ。諸大名の着座の席へ塵芥を捨ててはならぬ。殿中の掃除の手抜きはなら

ぬ、廁以外の場所で小用を足してはならぬ、といったやくたいもない法度からは、城中の若者たちの粗暴な所業に手を焼く上役の苛立ちと憤激の表情が想像できて面白い。

宮中の「かぶき者」は青侍たちだけではなかった。侍従の猪熊教利をはじめとする公家たち、広橋局や唐橋局という院の身近に仕える女官たちの乱行が露見し、院の激怒を招いたのは、壁書の六年後、慶長十四年七月である。若者たちの乱暴狼藉ぶりは相変わらず宮中でつづいていたのである。この事件は猪熊の逃亡と逮捕・処罰で、やがて決着することになる。

禁中や伏見城中の「かぶき者」の乱暴狼藉はむしろ例外というべきであり、それ以外の場所では、時と所を選ばず頻発していたと思われる。目に余る行為だったから、壁書や法度が発せられ、記録に残つただけのことで、記録に残らぬ現象はいたるところで存在していたに相違ない。

京の町中でも、「かぶき者」はさまざまな事件を引き起こしている。為政者から睨まれ、町の鼻つまみ者となつていたが、それでも、彼らをとりに巻く周囲の目はそれほど容赦ないものというわけでもなかったらしい。どこか憎めないものを感じていたからこそ、阿国の歌舞伎踊も喝采をもって受け入れられたのである。彼らの所業に対して嫌悪し、憎悪していたなら、阿国の人気は絶対にありえなかった。「かぶき者」は時代の姿を具体的に表現したものであり、多少の迷惑を及ぼしながらも、まだどこかで許されていた。彼らは鬻聲を買いながらも、大目に見られ、許されていた。「かぶき者」現象を許容し、共有していた時代の空気を見逃してはならない。

遊女歌舞伎の人気も、その文脈で理解したほうが分かりやすい。人気を支えたのは下級武士や庶民ばかりではなく、大名までが一枚加わって

いたからである。この当時の大名には、為政者としての自覚がまだ欠けており、実におおらかだったことが分かる。

たとえば、慶長十二（一六〇七）年、家康とは従兄弟関係にあり、武勇の誉れ高い三河の刈屋城主水野日向守勝成は、出来島隼人という歌舞伎女を自国へ連れて帰っている。刈屋では見物の男女が群集し、しばしば喧嘩沙汰を起こしたという。翌年五月、水野勝成は出来島隼人をつれて上京し、勸進法楽で衣裳その他すべてきらびやかにして、「かぶかせ」たところ貴賤の群衆が市をなし、若輩どもは一人残らず見物したという。（『当代記』）。遊女を引き連れた水野は得意の絶頂にいる。能天気も良いところである。

あるいは、慶長十八（一六一三）年八月、和歌山城主浅野幸長が死去している。その二年前には加藤肥後守（清正）と浅野弾正（長政）、今年池田三左衛門尉（輝政）と大久保石見（長安）が死亡しているが、その原因はすべて好色ゆえの「腎虚」だったという。浅野幸長も同様で、五年前に葛城という遊女を買い取り、今年の春にもまた無右衛門尉という傾城を買い取って慰みにしていたが、果たして早世してしまったという。（同前）。

英雄色を好むの言葉通り、大名が相次いで死去している。遊女歌舞伎の遊女たちは大名に鼻肩にされ、あるいは寵愛を受けている。下級武士や庶民だけが相手だったわけではないことが分かる。名のある武将が遊女歌舞伎の遊女と関わり、あるいは遊女を独り占めしていたのである。武士以外でも、天皇の弟の近衛信尋と上京の豪商佐野（灰屋）紹益とが六条柳町の吉野太夫を張り合ったことは有名であるが、地位や財力のある男たちの間で遊女が果たした役割は決して軽くなかった。

慶長十三（一六〇八）年五月、駿府には女歌舞伎および傾城どもが多

数集まり、よく喧嘩沙汰を起こしていたので家康は放逐を命じ、阿部川べりに遊女町を作らせている。この家康の態度は留意しておく必要がある。家康は慶長十四年七月には、駿府で男女の踊を催させ、安倍川町の遊女も参加させている。遊女をめぐって男たちが騒動を起こしたから駿河から追放したのであって、遊女の存在そのものを否定したわけではない。その証拠に、阿部川べりに遊女町を作らせて閉じ込めるが、一方、気が向けばそこから連れ出しているからである。あるいは、侍従の猪熊教利や女官たちの「傾いた」行動に対する対応にしても、後陽成院は全員を斬罪に処すべしとの内示だったが、京都所司代板倉勝重の問いに対して、家康は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」という結論を出している。（同前）。

秀吉も京都の二条柳町に遊女町をつくっているように、この時代は男中心の世界、男権主義が真つ盛りで、逆に女の位置は極端に貶められ、女性に対する男の身勝手な行動や性癖に対しては「寛大」であり、それが時代全体の枠組みを構成していた。遊女の問題も、その枠組みの中で考えなければならぬ。

慶長十五年、名古屋城築城の際、大きな石の上に日隠しの屋根を張らせ、歌舞伎を催させた、という。（『翁草』）。一説に、その主催者は加藤清正だったという。また、同年、加藤清正は八幡の国という女歌舞伎を呼んで熊本の塩屋町三丁目の武者溜りで勸進能をし、能の跡で歌舞伎を行なった。家来の侍たちは銀子一枚宛を出して棧敷を打って見物し、庶民は米を持参して鼠戸から入って芝居座敷で見物した、とある。（『歌舞伎年表』）。

『歌舞伎年表』（『年表』）は、慶長十七（一六一二）年に行なわれた歌舞伎を三度とり上げている。四月七日、秋田城下ではじめての歌舞伎興

行があつた。四月十三日、女院御所で歌舞伎踊。十一月二十一日、宮中で別殿に天皇が掛けて歌舞伎踊を見物し、多くの公家たちも陪席したという記事である。

慶長十八年二月十一日、御霊社で歌舞伎があつた。二月十三日、宮中で歌舞伎踊があつた。慶長十九年には、加賀藩金沢の歌舞伎が繁盛していた様子が『年表』にかなり具体的に記されている。阿国の歌舞伎踊以来すでに十年以上の歳月が流れていたが、相変わらず流行はつづいてきたことになる。

慶長十九年六月、前田利家の妻、利長の母芳春院（お松）が、利長の死を聞いて江戸から金沢へ帰つた。

藩主、前田利光をはじめ若君たちの慰めにとつて、浅野川と才川べりに数箇所、芝居が立て並べられた。操り浄瑠璃や歌舞伎があり、ときには城中でも上演されて拝領物もおびただしく、その評判を聞いて京・大坂からさまざまな芸能者がやつて来た。その中に、才川口の鬼川のとりに遊女歌舞伎一座があつた。太夫には、お吉、塩かま、十五夜の三人がいた。その他に、十六七から二十歳ばかりの女たちが三十人ほどいた。兵庫わげに前髪をおき、朱梅^{かいらぎ}花皮造りの大小に、金銀透かしの鍔、真紅の下げ緒、印籠・巾着を下げ、本来は女なので扮装はいつも若衆姿で、さまざまな踊に狂言をまじえた舞台が展開された。

天下無双の猿若が非常に面白く、侍衆、奥方、子供衆、上下男女の別なく、木戸銭が三分といつこともあつて毎日数百人もの見物人が入つた。短冊を贈る者、菓子折りや酒を贈る者がいた。芝居が八つ（午後二時）に終わると、遊女たちはしばらく休息し、七つ（四時）になると乗物で邸へつれて行かれたが、十日も先の約束をしなければ二人きりで会うこととはむずかしかつた。後で聞くと、かなりの物入りだったとのことであ

る。奥方の小袖を借りて進物に贈つた人々が多かつたという。操り浄瑠璃、能、踊り子一座、蜘蛛舞一座、唐人歌舞伎、放下一座、薩摩節、投げ節等々さまざまだったので、武家は勤めの合間に、町人は商売の手が空いたときに見物し、賑やかなことは申すまでもなかつたと、そのときの様子が記されている。

京都や江戸の遊女歌舞伎のおもな観客は下級武士や庶民であつたが、金沢の場合は武士や町人だつたことが分かる。舞台が終わると、遊女たちを乗物で城中の邸までつれて行つたとのことである。遊女歌舞伎が始まつてすでに十年以上の歳月が流れていた。北陸金沢の地まで遊女歌舞伎の流行の波は押し寄せていたことが分かる。

この時期、各地に起こつていた一連の現象を考えると、遊女歌舞伎が存在できた場、あるいは存在しつる余地が日本のいたるところに広がつていたことが分かる。京都、清洲、桑名にかぎらず、名古屋、駿河、江戸、仙台、金沢、長崎にいたるまで、遊女歌舞伎の流行はとどまるところを知らなかつた。いいかえれば、遊女歌舞伎が繁殖し、増殖できる基盤、すなわち受け入れ基盤が各地に誕生していったことになる。遊女歌舞伎の培養土である。

遊女屋の亭主

遊女歌舞伎は自然発生的に誕生したわけではない。意図的に仕掛けられたものである。その仕掛け人も、決して遊女たちではない。十六、七歳の娘にそれだけの才覚があるはずはなく、たとえ「和尚」と呼ばれる一座を代表する遊女でも、それは無理である。

たしかに、絵画資料の画面には「和尚」と若い遊女が中心に描かれて

おり、それらしい男の姿は見当たらない。けれども、舞台の背後には、当然、一座を差配する遊女屋の亭主がおり、辣腕をふるったものと思われる。亭主の営業力と統率力がなければ、二十数年間におよぶ遊女歌舞伎の全国展開などは不可能だったからである。

遊女屋の亭主は、阿国に負けない鋭い直感力としたたかな営業力の持主だったに相違ない。阿国が芸術的衝動に駆られた冒険を試みたとするれば、遊女屋の亭主は、まちがいがなく商売がらみの行動に出た。舞台上の情景に大差はないが、底を流れる両者の精神構造はまったく異質で、めざす方向も異なっていた。両者の姿勢の差が、観客動員数の差となって現われたのである。商売に徹した亭主の執念が阿国との競争を制し、歌舞伎史の方向を決定づけることになった。

この遊女屋の亭主の一人は、名前を林又一郎（又一、又市）といったらしい。宝曆七（一七五七）年刊の遊里案内記『一目千軒』には、「往昔天正十七年、原三郎左衛門、林又一郎といひし浪人に、傾城町の事許命せられて、始めて冷泉万里小路の上に、一の廓をひらきし也、武門より出でし人、これを始むるゆへにや、世人新屋敷と呼びけり、くるわといへるも相当せる歟、両氏女郎屋の長となるはじまり也」とある。廓の新設を許可したのは豊臣秀吉である。

この『一目千軒』より、八十年余も早く刊行された別の遊里案内書がある。著者藤本（畠山）箕山が二十歳のときに執筆を計画し、三十年以上の歳月をかけて完成した『色道大鑑』全十八巻がそれで、刊行は延宝六（一六七八）年で、このほつが歴史的現実に近い位置で書かれている。西鶴の『好色一代男』の刊行は天和二（一六八二）年だったので、西鶴も刊行直後のこの書を目にしたと考えられている。歴史的には、それほど強い影響力を及ぼした書である。

その『色道大鑑』の中に、寛永期に一世を風靡した吉野太夫徳子の事績を記した「吉野伝」が収められているが、後日、原文の漢文を平易な和文に書き直したものが『吉野伝』で、文化九（一八一二）年に成書した、とある。著者は本居大平門下の湯浅経邦である。

『色道大鑑』の「吉野伝」には、徳子は林氏と次兵衛家の幼女になっていた、とあり、湯浅の『吉野伝』には、その徳子は慶長の頃、都大仏のあたりに生まれ、まだいとけなき頃から六条三筋町の廓、林何がしなるうかれめの長がもとにあり童名を林弥といった、とある。さらに、その林与次兵衛家に関しては、「二条柳町、遊女の長なり、はじめ又一郎といふ、其後、六条より今の廓に移りて、寛文五年、家断絶す」とある。「今の廓」とは、島原のことである。

もつとも、そのような事情は後世に頼るまでもなく、寛永初期の制作とされる堂本家蔵の『四条河原遊楽図屏風』（『四条河原図』）の中に、すでに記録として残されている。第二扇上に描かれた遊女歌舞伎の場面には、鼠木戸の脇に庵形看板を見上げている武士の姿が描かれており、読解不能な箇所も多いが、「来る八日より、於此所六条中ノ町又一大かふき仕り候。太夫、蔵人、市十郎、金作、御望かたぐは、御見物可相成候。卯月八日」と読めるといふ。「六条中ノ町大かふき」は、六条三筋町（六条柳町）にある中ノ町の林又一家主催の大歌舞伎という意味であろう。そのかぎりでは、絵画資料のこの場面は意外と現実を忠実に写していたのかも知れない。

守屋毅によれば、元和元（一六一五）年六月、六条柳町から京都所司代に提出された訴状の中で、元来は六条柳町の中におかれていた傾城屋が最近では町中にできて迷惑していると訴え、その違反者として四条河原町の又市の名を最初に挙げ、「此人柳町より出申候」と注記している、と

いつ。(『かぶき』の時代)。二条柳町から六条柳町へ移った林又一郎は、元和元年以前、すでに六条柳町から出てまたもや新たな場所での稼業を展開し、旧来の同業者から指弾される行動をしていたことが分かる。守屋が指摘する資料の最初に記されていることから、又一郎は六条柳町の同業者から指弾された筆頭者と考えてよいであろうが、その彼は、つねに新しい事業を考え出し、実行に移す行動家肌の男だったらしく、この男なら、同業者から指弾される十年以上も前に、出雲の阿国の歌舞伎踊を見て遊女歌舞伎を考え出したとしてもおかしくはない。

この遊女屋の亭主は時代の空気を読み、商機を見出す直感力にすぐれた男だったと思われる。だが、それだけでは事業家の資格としては不十分で、無から有を生み出す具体性、すなわち、その仕掛けを考え、ただちに実行に移す度胸と行動力が求められる。この一連の過程をひっくり返して亭主の才覚といひ換えてもよいが、時代の空気を読み、その一歩先の手を打つ事業家本能に突き動かされる男だったらしい。彼は、時代の空気とつねに併走し、抜きつ抜かれつするおのれに陶然とする型の男だったのかも知れない。

慶長八年四月、そこには新しい時代の空気が醸成されつつあった。時代の変わり目の京都に、何かが変わる予兆がただよっていた。二条城の祝賀能は、その予兆を示す最初の狼煙であった。家康は、みずから征夷大将軍就任を宣揚し、東軍勝利に勲功のあつた諸将や公家を招集し、祝賀能を楽しもうとしていた。各地から諸将が参集し、京の町中が賑やかさと華やかさを増し、祝勝機運が一気に高まっていた。

時代の空気が煮詰まり、発火点寸前に達していた京都の町で、時代の空気をとらえた別の人物がいた。出雲の阿国である。京の町の空気をつかみ、北野天満宮の境内で、初の試みである歌舞伎踊をぶつけようとし

た阿国の心意気と、果敢な行動力を軽視してはならない。阿国は時代の变化をとらえ、形あるものへ変換しようとして試みる。さもなくばは気持が落着かぬ、そんな奇立ちが彼女をとらえて放さなかった。形あるものにしたという気持、すなわち、芸術的衝動が彼女を突き動かしていたのである。

一方、そのような時代の変わり目で、上昇気流ののつた武将たちとは異なり、気楽に、能天気毎日を送っている男たちの一群がいた。長期間、時代の底に押し込まれてきた京童の後裔である。彼らは、後日、阿国の舞台に触発されて時代の表面まで引き出され、突如、脚光を浴びることになる。だが、時代の変わり目と経済的余裕のおかげで出番がまわってきたものの、彼らには観客としての役回りを引き受ける用意や覚悟ができていたとは思えない。月足らずでこの世に出て来た彼らには、まだ文化をみずから創り出す能力がなく、ただ消費するのみであった。

とはいえ、経済力と消費力をそなえた庶民の男たちの登場によって、歌舞伎の歴史がつき動かされたことも事実である。観客の取り合いとなれば、阿国が遊女屋の亭主にかなわぬことは一目瞭然で、経済原則が働けば、彼女の舞台芸術などは吹き飛ばされてしまったとしてもやむをえなかった。遊女屋の亭主は若い遊女を大勢集め、三味線という新楽器を導入して斬新な趣向を加え、資本力にものをいわせて阿国一座との競争に難なく勝ち残った。

もちろん、男たちが遊女歌舞伎に群がった原因は性欲からだけではない。それだけなら、昔からいた辻子君や立君で十分に、こと足りる。亭主が案出した「仕掛け」が効果的に機能していたことを見逃してはならない。辻子君や立君相手の場合とは異なり、男客たちは遊女歌舞伎の舞台を楽しむ以外に、遊女を選び、遊女と個人的な時間を過ごすという、

日常生活では味わえぬ芝居がかった行動を通して、芝居の主人公のような特権的気分を堪能できた。男客に楽しい時間を過ごしてもらおうという亭主のねらいが効を奏したのである。

遊女歌舞伎の流行には、経済原則や観客の内的欲求とはべつに、観客の側の周辺事情も関係していた。当時、遊女歌舞伎を容認する風潮が為政者側にもあり、それが、遊女歌舞伎の受け入れ方に影響し、流行に拍車をかけていたからである。

たとえば、れつきとした大名である水野勝成は、遊女歌舞伎の出来島隼人を引き連れて得意だった。出来島の人気を我がものとし、その人気で自分を照り返そうとしていた。彼自身も彼女の「傾き」ぶりに共感していたから、そのような行動に走ったのである。あるいは、葛城の遊女ぶりが気に入っていた浅野幸長は、葛城を買い取って独り占めにして、加賀藩の武士たちは遊女との時間を楽しみ、妻の小袖を借用してまで贈っている。豪商の佐野紹益も吉野太夫を落籍し、自分のものにして、遊女がふりまく色気に大名や豪商が夢中になっていたのである。

時代の变革期を迎え、遊女遊びに関しては上下の身分差は曖昧になり、混沌としてきていた。おかげで、大名や豪商と同水準の「恋の冒険」が、新興勢力の庶民の男たちや下級武士にも可能となった。特権階級や力ある男たちだけに許された行為が、突然、下々の男たちにも許されるようになったのである。

ここで留意すべきは、新興勢力である庶民の数の多さである。後日、江戸時代の繁栄を支えた町人、すなわち商人や職人の萌芽の予兆が、このときすでに始まっていたのである。京都、大坂、江戸で彼らが強力な力を手に入れるのは後日、数十年後の寛文・延宝期（一六六一～八一）

であるが、江戸時代の出発当初にも旺盛な活力はすでに蠕動を開始していた。庶民の男たちによる些細な試み、生真面目な努力、無謀な冒険、挫折と失意の堆積の中から、やがて元禄文化という巨樹が成長することになるが、それは後日のことである。けれども、江戸開幕当初、先の見通しのきかぬ混沌とした時代にも無数の庶民の試行錯誤があり、暗中模索がくり返されていたからこそ、後日の繁栄もありえたことを忘れてはなるまい。京童の後裔の、後日の商人の卵たちである。

彼らの特徴は、何よりもまずその数の多さである。公家や武士の数にはおのずから限度があつたが、庶民の男たちは都市の中から、周辺の農村から陸続と集まってきた。時代の変革の中で彼らはささやかな金儲けを試み、小金を手にする機会を得ていた。都会の華やかさの虜になり、小金を握った彼らが四条河原へ引き寄せられてゆくのは時間の問題であつた。

この時代、下級武士や庶民の男たちは武士、公家、上層町衆などの特権階級と異なり、生活態度も生活感覚もまったく異質な階級として登場している。一言でいえば、通俗そのものの階層である。それは性への関心のあり方に如実に反映していた。彼らは古典文芸の世界にみずからを擬すようなまわりくどい態度はとらず、もつと率直に、あからさまにそれを表明し、ただひたすら金の力で遊女遊びを試みた。かつては一對一の関係で進行していた男客と遊女との関係が、複数対複数の形で芝居小屋の中に出現したのは、彼ら新興階層の数の多さと生活感覚を反映したものである。その他大勢の、意地も誇りもない新興階層、すなわち通俗そのものの男たちが登場したため、おぞましくも騒々しい人間関係が出現したのである。遊女の大量販売は、その結果である。

遊女屋の亭主が知恵を絞って練り上げた戦略は、遊女歌舞伎の実態が

ら逆算できるし、同時に、そこから彼の目的の正体もあぶり出すことができる。たとえば、これは江戸の様子であるが、『慶長見聞集』巻の五には、彼らの観劇態度の実態を「しばぬぎしきの人々は、首をのべ、頭をたゝひて我を忘れて、動揺」した、と述べている。遊女の舞台姿に接した男たちの率直にすぎる反応である。その二百年前、世阿弥が活躍した当時の能の観客席とくらべると、この遊女歌舞伎の場合は即物的で、率直にすぎ、慎みを忘れた、正視に耐えぬ狂態である。けれども、それが、亭主がめざした舞台がもたらした結果であり、遊女歌舞伎の実態であったこともまちがいない。

遊女屋の亭主にとって、すべては承知の上であった。むしろ、舞台と現実との区別すら見分けられぬ男たちを遊女に誘惑させ、それに成功したことに莞爾としていたのではあるまいか。「サカリ」のついた雄さながらの反応を示し、男たちはまふまふと亭主の術中にはまった。初体験の彼らには遊女遊びに不可欠の気持の余裕がなく、身の破滅にいたるまでのめり込むしかなかった。公家や上層町衆を相手に上品な商売をつづける守旧派の遊女屋から指弾されていたことから、その商売の仕方はえげつなく容赦ないものだったと想像できる。

出雲の阿国が北野天神で歌舞伎踊を踊った年の一年前、二条柳町から六条柳町へと移転を命じられた遊女屋仲間の反応は複雑だった。関ヶ原の合戦で勝利を得た家康の時代の到来を機に、従来路線の拡大に乗り出す者がいる一方、新方向を模索する者も出ていた。慶長八年に遊女歌舞伎を仕掛けた遊女屋の亭主林又一郎は、まちがいはなく後者であった。

彼の出現によって、遊女の歴史と観念、およびその機能が一変されることになった。遊女の大量販売という商売の仕方は、本流の営業方針から見れば邪道きわまりなかった。後日、六条柳町から京都所司代へ訴状

が提出されたのが、何よりの証拠である。

六条柳町の本流が上層町衆を相手に本格的な遊女稼業を守ったのに対し、又一郎は別の方向をめざした。阿国の観客の中に「大衆」の存在を予感し、時代の需要を発見し、その脈脈を握り当てた彼は、遊女歌舞伎という新たな仕掛けと、大量販売という斬新な営業方針でその市場に挑戦した。そこには、新しい男客たちの市場が順番を待っていた。六条柳町とは別の形をした、遊女稼業の開始、遊女大衆化時代の幕開けである。

出雲の阿国には見抜けなかったが、遊女屋の亭主はそこに新しい観客の可能性を予感していた。正確に言えば、新たな顧客の存在を発見したのである。おそらく、その騒々しい観客の反応の仕方に、男たちの活力と自信を見抜いたのである。それは、金のもつ潜在能力と可能性に対する自信だった。金さえあれば何でもできる、という自信である。しかも、そのような自信に満ちた男たちの数は、並大抵ではなかった。

歴史は皮肉である。かなりいい加減な、場当たりのな出発をした遊女歌舞伎だったが、時の勢いで、阿国歌舞伎を押しつけて主流におどり出てしまった。数の多さは勢いの現われであり、時の流れの方向を決定する鍵をにぎる。無名の男たちが又一郎の悪ふざけにのつたことで、歴史が動いた。無名の男たちの価値観と性向に合わせて商売を試みた亭主の勝利である。新たな客層を発見し、近世的経営を試みた又一郎の勝利である。

観客に対する阿国の挑発は、かくして敗退した。阿国の芸術的試みと冒険が挫折したのは、最初は阿国の舞台に興味を示した北野天神の観客が、同じことのくりかえしに飽きて興味を失い、別の舞台に関心を移してしまつたからである。彼らにそっぽを向かれたことで阿国は進退きわまり、京都から地方巡業に出るしかなかった。観客の関心をつなぎとめ

られなかつた阿国は、芸能の表舞台から退場する以外に方途がなかつた。ここで、歴史の局面が大きく変わる事になつた。

後日、幕府公認の遊廓が整備され、島原、吉原、新町が繁盛し、遊廓が押しかけ、大尽遊びで身代をつぶし、親から勘当される道楽息子が話題になる中で、遊廓の主人は忘八ぼうはち、遊女長きみがたてと呼ばれるようになる。

「忘八」あるいは「忘八者」は、仁・義・礼・智・忠・信・孝・悌の八つの徳目を失つた者の意である。あるいは、それらをすべて忘れさせてしまふほど面白い所、の意味もあつた。（「孝悌忠信礼義廉耻」とする説もある）。本当は、それらを忘れるのは遊客のほうであるが、一種の責任転嫁でそれを主人の意味にすりかえたのだ、という説がある。けれども、遊女屋の亭主はそのような世俗的な倫理を超越し、八つの徳目すら無視するほどまで開き直つて生きていたと考えたほうが、この場合は面白い。ちなみに、遊廓で客引きをする男を牛太郎といい、これも人間の屑として扱われた。

遊女歌舞伎に関する考察を試みる場合、この忘八や牛太郎の存在を忘れてはならない。彼らこそ、遊女歌舞伎の仕掛け人とその配下が行きついた末の姿だつたからである。そして、この男たちの先駆者として、林又一郎の名を記憶しておく必要がある。

忘八は、いつまでもなく人間の屑である。人間の規格から外れた存在、「人でなし」である。男の弱味につけ込み、男をそそのかし、女を餌に金儲けを企む卑劣な根性の持主である。お天道様の下をまともに歩けない、社会の底辺にうごめく、悪臭紛々たる鼻つまみ者である。後日、彼らは金に不自由しなかつたが、世間の隅でひっそりと生きていたという。そこで、彼らを感じていた後ろめたさは深く、暗かつたのである。

けれども、男の弱味をよく知悉していた彼らは、遊女を操つて金儲け

に徹した。動物の世界に顕著に現われているように、本来、男女の関係も、男が自分の魅力で、自分の甲斐性で女をひきつけるのが原則だつたはずである。ところが、現実には女に自信がない、女にもてない、女に惚れられるだけの魅力に欠ける男たちが続出し、途方に暮れていた。そのような男たちの弱みにつけ込んだ亭主は、親切ごかしに女の世話をしたのであるが、その実態は、男の沽券に関する問題に介入し、男の恥部に手をつ突つ込むたぐいの下劣きわまりない行為であつた。亭主の登場で、男女間の関係に、巧妙に、大々的に「不正」がもち込まれる事になつたのである。

張本人は遊女屋の亭主である。男たちの弱点をにぎつた彼は、遊女歌舞伎という甘い罠を仕掛けて男たちを窮地に追い込み破滅させた。人でなし、人非人と罵倒されようと、冷酷非情な態度を改めなかつた。彼の行動の根底を支えたものは、人間に対する悪意であり、敵意である。それ相応の理由があつたにしても、世間から追いつめられているうちに世間の規範から脱落し、あるいは逸脱し、世間並みに生きられなくなり、ついには、卑劣で卑賤な位置で、わずかに生きのびる隙間を見出すにいたつたものと思われる。世間の規範から逸脱すれば、それはまちがいない人非人であり、人間失格である。そこから先は、一気呵成に「外れ者」の人生が待っている。そのような彼に、廉恥などという世間的な、生ぬるい価値観はまったく無意味であり、笑止のかぎりとしか思えなかつたとしても無理はあるまい。

それゆえにも、又一郎が六条柳町の仲間から指弾されていたことの持つ意味は大きい。同じ亡八者の仲間からすら指弾を受けていた彼は、六条柳町からも追放され、さらに過酷な「悪」の世界にまで追い込まれていたことが分かる。阿国の歌舞伎踊から遊女歌舞伎への過程で又一郎に

よって「悪」の要素が注入され、増幅されることになった。阿国の歌舞伎踊が純粹な芸術的旨為であつたにしても、又一郎の介入によつて阿国の世界に「悪」の要素がまぎれ込み、歌舞伎の歴史は劇的变化をとげることになつたのである。

遊女歌舞伎の歴史的意義、あるいはその功罪は、すべて、その一点に求められる。遊女歌舞伎の登場によつて現実世界の中で「悪」が大手を振つてまかり通るようになったからである。二十数年後の若衆歌舞伎の登場は、遊女から衆道（若衆道）、すなわち男色への交替を意味し、衆道の登場によつて「悪」の要素は倍加されることになる。以後、歌舞伎の歴史は「悪」の毒素、すなわち反社会性、あるいは反倫理性と切り離せなくなり、歴史の経過とともに「物真似狂言尽」や元禄歌舞伎の世界で「悪」はさらに巧妙に仕組まれ、歌舞伎芝居の魅力として喝采を受け、観客に受け入れられる。この過程で「悪」の毒素は増幅され、「かぶき」の遺伝子として受け継がれることになつたのである。

仕掛けと遊芸

しばしば言及してきたことではあるが、遊女歌舞伎関連の資料が極端に少ないことから、遊女歌舞伎の観客問題はほとんどとり上げられることがなかつた。このような観客軽視、あるいは観客無視の態度は芸能研究全体にもいえる現象で、作り手優先の発想に慣れ親しんだ近代の研究者が、受け手の存在にはあまり関心を払わなかつたからである。けれども、江戸時代の劇場関係者や観客は、当然、劇場内の主人公は観客であり、その観客中心に世界がまわつていることを承知していた。それゆえ、原初的な芸能形態である遊女歌舞伎の場合も、つねに観客の側に軸足を

おいて考えなければその本質を見失つ。遊女歌舞伎を遊女屋の亭主が仕掛けた商売としてとらえるなら、最大の顧客層はだれであり、だれを相手の商売であつたかという視点は、片時も忘れてはならない。

だが、現実はどうであつたか。たとえば、守屋毅は『近世芸能興行史の研究』の中で、その問題を遊女歌舞伎の禁令が出た寛永六（一六二九）年の時点でとり上げ、歌舞伎対策が同時に遊里対策を意味したことの背後には、芝居と遊里という「悪所」づくりの道程が、たしかに看取しえた」とし、この道程のなかに奇妙にも庶民と呼びうるものの登場の余地がないことに気づかなければならない」といい、あるいは「歌舞伎もしくは遊里は、十七世紀を通して公武各層をパトロネージから失い、結果として、庶民を最大の顧客とする方向をたどるにいたつたとも考えられる」と、出発当初の遊女歌舞伎から観客としての庶民の可能性を排除し、その出番を封じてしまつてゐる。

歴史的資料・あるいは史実を重視しながら手堅い論考を進める守屋の業績に敬意を惜しむものではないが、史実重視の当然の帰結として、彼の世界から庶民の存在が抜け落ちてしまふ結果は残念でならない。守屋によれば、遊女歌舞伎の歴史の過程では庶民は登場せず、庶民の登場は公武各層による「パトロネージ」を失つた百年後の十八世紀になつてからとされることになる。

残された資料を中心に論考を進める守屋の方法では、資料の網の目から抜け落ちる庶民が最初から除外されることになり、そこから得られる結論にもおのずから限界が生じる。当時の資料で庶民が問題とされる場面はほとんどなく、その存在すら無視されるのが普通で、資料として残ることのほつが奇跡である。しかも、歴史の過程には資料が残らない現実は無数に生起するし、むしろそのほつが圧倒的に多い。その事実をふ

まえるなら、資料中心の論考には最初から限界があることを承知しておかなければならない。

遊女歌舞伎の観客を、守屋のいうように公家・武家と決めつけてしまつたら、遊女歌舞伎のえげつなさ、猥雑性、エネルギーといった特徴をとらえそこなう。遊女歌舞伎は慶長期という時代の息吹そのものの現われである。多少まがいものの気味はあつたにしても、それが時代の勢いであり、時代相そのものであつた。えげつなさ、猥雑さ、エネルギーという遊女歌舞伎のもつ生命力の根源をふまえるなら、遊女歌舞伎に群がった観客が公家や武家であつたとする結論は、そう簡単に導き出せるものではないが、男の心性に身分差はないとでも考えているのであろうか。

この場合、質に関しては一時、保留するにしても、男客の数、すなわち量の問題は避けて通れない。商売に徹していた又一郎とすれば、量の問題が最も重要だつたはずで、商売に行きづまり、現状打開が求められた彼にとっては、より多くの客の獲得が緊急課題であり、質に関しては贅沢をいえる立場になかつた。

量が問題となつた場合、公家や武家では条件が合わない。遊女歌舞伎を四条河原で毎日営業するなら、公家や武家からなる男客では客数不足で営業が成り立たないからである。三十人からの遊女が毎日稼業をつづけるためには、常識的にいつても、その十倍から二十倍の数の男客が求められるであろうが、京都でそれだけの公家や武家が集まり、市場が成り立たないと思えない。しかも、二十数年間にわたつて、それだけの男客が陸續と出現したと考えるのは現実離れもはなはだしすぎる。さらにいえば、その遊女歌舞伎は全国的に展開されたという現実がある。武家とはもあれ、京都以外の土地で公家がそんなに多数存在するはずはなく、その意味でも、男客の中から庶民を除外する態度は、みずからを窮地に

追い込むだけといわなければならぬ。

次に、遊女歌舞伎の質的問題をとり上げるなら、遊女歌舞伎のえげつなさ、猥雑性、エネルギーといった特徴が、公家や武家の好尚を反映しているとは思えない。ここでは、遊女歌舞伎にそなわる安直さ、お手軽さ、通俗性が問題となるが、そのような傾向を好んだ観客の具体像が問われたとき、公家や武家の姿を想定することには無理がある。遊女歌舞伎は六条柳町の娼家の経営不振に直面した又一郎が試みた新たな営業活動と見るべきで、すべては北野天神境内の観客の中に、新興の庶民のもつエネルギーを彼が発見したところから始まつた賭けであつた。彼の試みの前提として、新しい客種の姿がはつきりと見据えられていた事実を忘れてはなるまい。

改めていうまでもないが、遊女歌舞伎は、慶長八年を契機に登場した新しい型の遊女である。新時代の到来を機に、遊女屋の亭主が新たな客層に向けて仕掛けた遊女歌舞伎は、一部に芸能としての側面をそなえてはいたものの、その重点は遊女稼業のほうにあつた。どこまで意識的だつたかは不明にしても、林又一郎による新規事業の試みは、当面の競争相手である六条柳町と辻子君や立君との間の差別化をはかることによつて旗幟を鮮明にしようとした、と見るほうがその実態に近づけるのではあるまいか。

差別化の第一は、六条柳町流への対抗から、旧来とは異なる新しい型の遊女をつくり出し、大量販売という販売方法の改革によつてその成果を問うものであつた、と考えられる。

六条柳町流の特徴が、経済的にも生活的にも余裕のある個人客が、上品に、神経の行き届いた遊女遊びを楽しむところにあつたとすれば、又一郎は質と量の二方向から対策を講じ、独自性を打ち出そうとした。彼

は、生きのよい遊女を創出すると同時に、大量販売という賭けに出た。具体的には、阿国歌舞伎の一部を剽窃して生きのよい遊女歌舞伎の舞台を立ち上げる一方、遊女の集団売込みをはかり、大勢の男客を集めたのである。過激な当世ぶりを売り物にする「かぶき者」に扮した若い女たちの輪踊は、明らかに、上品な六条柳町流に対する又一郎の挑戦であった。

彼の営業方針は、北野天神境内の観客の中に発見した客層を前提に考え出されたものである。時代の転換期に抬頭しつつあった無名の庶民や、関ヶ原の合戦で多少は懐が豊かになった雑兵上がりの下級武士を中心とした客層は、以前なら、遊女屋から歯牙にもかけられぬ連中だったが、又一郎にとり上げられたことよって新たな客層として脚光を浴び、社会的にその存在を認められることになった。遊女歌舞伎という灯火を慕って無名の男たちが蟬集し、舞台の周囲に一群が形成された。六条柳町の上客とは異質の、遊女史上はじめての客層の誕生である。

又一郎にしても、その新たな客層の発見がなかったなら、あえて剽窃行為を犯してまで遊女歌舞伎を立ち上げたりはしなかったであろう。ただ形をなすにはいたらぬ客層の存在を予感し、その正体を見据え、可能性に賭けたところに商人としての彼の鋭い直感と決断がある。凡才には見抜けぬ脈脈を発見し、隠れた市場を探り当て、ただちに反応して手を打った結果が、遊女歌舞伎という仕掛けであった。

当初、又一郎の営業方針は、六条柳町への対抗上、質的な新味のほうに重点がおかれたものと思われる。大量販売は、それを売り込むための手段である。具体的な一例を上げれば、それは遊女歌舞伎に流れる時間として現われている。上品で優雅な時間を楽しむ六条柳町には、ゆったりとした、おだやかな時間が流れていたが、遊女歌舞伎の場合には、一

転して活気に満ちた時間が姿を現わす。六条柳町を飛び出して四条河原という新たな空間に活躍の場を求めた遊女歌舞伎は、新たな客層を前に、「傾いた」風姿の遊女たちによる輪踊という集団の踊を披露している。閉鎖的な遊里空間とは異なる開放的な舞台空間では、十六、七歳の遊女たちが発散する新鮮な色気がはじけていた。もちろん、そこに流れていたものは旧来と異なる活潑な時間であり、それが時代の風潮と合致したのである。

同様の時間は、周辺にたむろし、競争意識を丸出しにする若者たちの間にも流れていた。すべては、遊女をめぐる男たちの間でくりひろげられた熱い競争に原因があった。又一郎が始めた遊女の大量販売は、男たちの間に遊女をめぐる競争をひき起こし、六条柳町の悠長な時間を吹き飛ばしてしまった。後日、男たちの争いは武士同士の間でも起こり、殺傷事件までひき起こすにいたっている。(『当代記』長澤聞書)。

いうまでもなく、従来の遊女稼業は個人営業が基本である。奈良時代の遊行女婦も、平安時代の江口・神崎の遊女をはじめ、傀儡子や白拍子も、すべては男客と遊女との間の個人関係を基本として展開されている。遊女は男客の前で遊芸を披露して男客の心を挑発し、魅惑し、自分の魅力を売り込んだ。遊芸は遊女の魅力を形成する優雅さや上品さを表現する有効な方法として役立ち、男たちもまた、遊芸に彩られた遊女の魅力を満喫した。遊芸を介して展開される男客と遊女との間には、のんびりとした、おだやかな時間が流れ、そこに身をゆだねることで男客は至福の世界へと導かれた。その遊芸の伝統が、脈々と六条柳町の遊女にまで伝えられてきていたのである。

伝統的な営業方針に背を向けた又一郎が始めた遊女の集団売り込みは、遊女の側にも男客の間にも激しい変化をひき起こした。遊女歌舞伎は、

にぎやかで派手な宣伝効果を上げ、流行現象になり、大勢の男たちを四条河原に集めた。彼らの競争意識が刺激され、遊女遊びは騒々しいものと化し、守旧派の輦轡を買うことになった。

けれども、遊女屋の亭主の側からすれば、大量販売には思わぬ利点もあった。個々の遊女を売り込むには、遊女の個性を生かし育てるための莫大な時間と費用が必要だった。『吉野伝』にも、七歳のときに林家の養女になった後の吉野太夫徳子が太夫として出世したのが十四歳のときだったと記されている。徳子ほどの英才教育を受けなかったにしても、六条柳町で遊女として出世するためには相応の教育と訓練が必要であった。

それを考えれば、大量販売の場合は、遊女の個性は無視できるし諸経費も抑制でき、良いことづくめである。もちろん、そのような教育上の「手抜き」が許されたのも、すべて遊女歌舞伎の男客たちが六条柳町の上客にくらべて大雑把な神経の持主だったからである。

差別化の第二は、辻子君や立君への対抗策として、遊芸を売り物にする遊女を登場させたことと、彼女たちの素朴な遊芸を補完するために仕掛けが用意されたことである。無芸の辻子君や立君に対して、遊女歌舞伎の遊女は、男客の前で歌舞伎踊という遊芸を通して自分の魅力を誇示しながら男客を誘った。この歌舞伎踊はさして稽古や準備を必要とせず、素人娘でも容易にやりこなせる程度のものでしかなかったが、輪踊という集団芸のもつ見た目の珍しさも手伝って、四条河原の舞台では画期的な効果を上げた。まがりなりに二条柳町から六条柳町へとつづいた遊女稼業の本流を歩いた又一郎には、素人娘に近い遊女であっても、芸なしのままて人前に出すことが憚られたからであろう。

おそらく、その事実を心得ていたからにちがいない。又一郎は素人娘に近い遊女たちの芸の破綻を回避するために仕掛けを工夫し、その弱点

を補強している。遊女の魅力を誇示するための枠組み、すなわち趣向を考え出し、男客の好奇心を別方向へと差し向けようとした。遊女遊びの過程に、劇的体験を味わうことのできる場面を組み込み、男客が主役として振舞える機会を用意し、男たちの関心を別方向へと逸らせたのである。

その結果、舞台上の遊女を眺め、遊女を選ぶという過程が、舞台上でくりひろげられる遊芸によって華やかに拡大され、その過程そのものに重点がおかれるようになった。しかも他の男客との間の競争も加わったこともあって、男客たちは遊女選びそのものに夢中になり、遊女の芸などはどうでもよくなった。亭主の巧妙な策略に乗せられた男客たちは、素人娘のつたない遊芸から目を逸らし、遊女選びに熱中したのである。さいわい、若い娘たちの素人芸に対する又一郎の心配は杞憂に終わった。男客たちが「遊女選び」という仕掛けに乗ってきたからである。彼らが夢中になったのは、主役としての立場を仮体験ができるという劇場性が効果を上げた結果である。長い間、社会の片隅で無名の人生を送ってきた彼らにとつて、主役としての仮体験は新鮮な経験であり、物珍しかった。遊女屋の亭主の奸計とも知らず、気のよい若者たちが罠にはまったのは、六条柳町のゆつたりとした時間ではなく、若い遊女たちとの間で展開されるキビキビした時間が彼らの感性をとらえたからであろう。彼らは急ぎ立てられるように遊女歌舞伎の仕掛けに乗っていったのである。

六条柳町と辻子君・立君に対して差別化をはかった又一郎の企図が成功したのは、下級武士や庶民の男たちの実態をきちんと見きわめ、それに対処していたからである。小金を懐にはいたものの、遊びには不慣れた男たちが四条河原へくり出し、遊女歌舞伎の周りに集まった。彼

らには具合の趣味や連歌のたしなみもなく、琵琶や琴も趣味に合わなかった。もつと陽気に浮かれ、騒ぎたかった。羽目を外し、変わったことがしたかった。しんねりむつり、お座敷で七面倒な時間を過ごすことなどは真つ平であった。旧来の守旧派に対して拒否宣言をし、自分たちの趣味を主張したのは、彼らが最初である。「傾いた」精神こそ、彼らもつとも気に入った生き方であり、そのためなら、小金をはたいても悔いはなかった。

遊女歌舞伎が急速に流行の波に乗り、追隨者が続出し、全国各地へと広がったのは、遊女歌舞伎に体现された「傾き」の精神が男たちの共感をよび、支持されたからである。その「傾き」の精神が遊女歌舞伎に具体的に形象化されていたからこそ、男客の心をつかみ、喜んで懐の小金を差し出したのである。彼らはその小金と引き換えに生きた時間を自分ものとし、主役として生きた。その仕掛けが男たちの共感を獲得したから流行の波に乗ったのであり、後日には、本家本元の六条柳町の遊女たちまでが四条河原で遊女能の舞台を興行するようになっていく。又一郎の試みは、みごとに成功したのである。

遊女歌舞伎の仕掛けが、かりそめの恋全体の枠組みであるとすれば、個々の遊女がくり広げる遊芸はその大事な構成要素であり、遊女の魅力は遊芸を通してさらに輝きを増す。この仕掛けと遊芸は車の両輪の関係にあり、片方だけでは十分とはいえない。仕掛けだけで遊女歌舞伎の流行を維持できるわけはなく、早晚、遊芸の出番が必要となることは目に見えていた。

遊女の魅力は遊芸を通して一段と光り輝く。当時の男たちが辻子君・立君に背を向けて遊女歌舞伎へ足を運んだのは、遊女歌舞伎の遊女たちのほうが魅力的に映ったからである。出雲の阿国の舞台よりも遊女歌舞

伎のまわりに男たちは群がったのも同様の理由で、遊女歌舞伎のほうが魅力的だったからである。

遊女の魅力とは、いいかえれば、遊女の色気であり、性的魅力である。男たちは遊芸に彩られた性的魅力につられて遊女歌舞伎に群がったのである。手を伸ばせば遊女の肉体まで届くという約束が男たちを勇気づけ、誘っていた。阿国の場合は、手を伸ばしても虚空をさまようだけであったが、遊女歌舞伎の場合は遊芸の向こう側に、確実に手に触れるものを期待できた。その確実性が男たちに力を与えたのである。もちろん、それは女の肉体だけではなく、遊芸によって荘厳された魅力的な肉体でなければならぬ。具体的にいえば、それが女の色気である。

一方、魅力という曖昧で不安定な要素を売りものにしなければならなかった遊女にとって、その魅力を意図的に生み出し、巧みに操る遊芸は不可欠な能力で、それを獲得するための修練には骨身を惜しまなかった。遊里には男を魅惑するための手練手管が蓄積され、遊女を魅力的に見せるための遊芸も数多く集積されていた。その意味では、遊女はすぐれた遊芸の保持者であり、男の恋心をとらえる恋の専門家でもあった。奈良時代に始まった日本の遊女史で遊芸がつねに重要視されてきたのは、男たちが宴席の遊女に求めたものが女の肉体ではなく、遊芸に彩られた女の魅力だったからである。

逆にいえば、慶長期の庶民の男たちは、そこで一つの選択をしていたことになる。彼らは辻子君・立君の世界へ引き込まれることを拒み、自分たちの趣味を主張したのである。辻子君・立君の世界へ引き込まれるとき、彼らは田舎侍や趣味も教養もない下賤な男たちと同列にされる。だが、京童の末裔である彼らには、京都へ押し寄せてきた田舎者と同列扱いは真つ平という気持が強かった。それは、下級武士の場合も同様で

あつた。多少の小金を手に入れば、それなりに自分たちの趣味を主張したくなるのは当然で、彼らは、そこで自分の趣味にこだわつたのである。辻子君・立君と六条柳町の遊女との中間に、漠然とだつたが、彼らが求めていた世界があつた。

彼らの願望に形を与えてくれたのが、又一郎である。又一郎のおかげで彼らは独自の息抜きの場を手に入れることができた。彼らが遊女歌舞伎に向かい、遊芸に彩られた遊女を好んだのは、辻子君・立君の肉体へ直接向かうのではなく、その前に一つの「休止符」、すなわち息抜きの場面を求めたからである。女の肉体に直接手を伸ばすのではなく、遊芸という虚構の世界を挿入することで緩衝帯を設け、そこで展開される遊女との時間をじっくり味わい、楽しもうとした。彼らは、酔うための仕掛け、あるいは枠組みを求めていたのである。そのとき、大切な役割を果たしたのが遊芸である。

又一郎が遊女歌舞伎の仕掛けを思いついたとき、遊女の大量販売と同時に、遊芸の必要性をきちんと理解していたことは重要である。六条柳町に反逆した彼ではあつたが、辻子君・立君の世界への接近は考えなかつた。遊芸抜きは娼婦などは彼の視界には入っていなかった。新たな客層を発見したから、そのような遊芸を工夫したのか、それとも、六条柳町流の遊芸に新しい客層が反応しただけだつたのか、その因果関係は即断できない。だが、いずれにせよ、遊女歌舞伎という新しい仕掛けに付られて、辻子君・立君と六条柳町の上客との中間に、新たな客層が浮上してきたことだけはまちがひなかつた。

又一郎にとって、遊女の魅力は遊芸と切り離せなかつた。遊女の魅力は遊芸を通して具体化され、生命を与えられるべきものだつたからである。新たな客層の嗜好を具体化した遊女歌舞伎の遊芸は、その時代にふ

さわしい遊女の魅力を引き出し、その魅力を更新させ、蘇えらせる。いかえれば、遊芸は遊女の衣裳と同じ機能をそなえており、衣裳を取り替えることによつて遊女の別の側面が照らし出され、新たな魅力が展開されることになつた。遊芸の活用次第で遊女の魅力は千変万化し、万華鏡の世界をくり広げることも可能となつたのである。

遊芸は、男客との間の関係を一時的なものに終らせないために遊女が用いる切り札であり、男客との関係を永続的なものにし、馴染みになるために役立つ。遊芸は男客が遊女と馴染みになり、遊女のもとへ足繁く通うことを前提に成立していたが、遊女が男客と馴染みのなることは、両刃の剣でもあつた。たしかに、馴染みになれば男客との間は親密になる。けれども、馴染みになることによつて、遊女が新鮮な魅力を失つてしまふことも事実であつた。馴染み客の前でつねに魅力的でありつづければならぬ遊女にとって不可欠な切り札となつたのが遊芸である。遊芸を通して、はじめて遊女は自分の魅力をかき立てることができ、男客を魅了することが可能となつたからである。

男客の二重性

遊女は、男の身勝手な願望が形象化されたものである。動物の世界なら、強くて魅力的なオス以外にはメスを手に入れることができず、それ以外のオスは自然淘汰される運命にあるが、人間の世界では、強くなくても、魅力的でなくても男が女を手に入れられる仕掛け、端的にいえば「インチキ」が考え出された。その結果が遊女である。もちろん、後日、遊女という職業は女をめぐる社会事情や女自身の覚悟次第で成立するところがあつたにしても、その淵源は男の側の強権と陰謀の結果であり、そ

の裏にはつねに男の身勝手な願望が見え隠れしていたことを忘れてはならない。

慶長期、時代の変わり目に突如登場した遊女歌舞伎の男客たちは、自分の姿をきちんと把握していたとも思えない。平安時代からつづく京童の末裔として、あるいは武士の末端として無名の歴史をたどった彼らは、自分をそれほど存在と考える習慣がなく、時代の波間をただよっていたにすぎない。林又一郎が仕掛けた遊女歌舞伎につられて四条河原に集まった彼らは、遊女を取り合い、相手と張り合いながら、やがて一つの群れを形成する。遊女歌舞伎という光の周囲に男たちが蟄集し、一つのゆるい集団が形成されたのである。

彼らは、家康の号令に従って新世界の構築に参加した武将や一旗組の商人とは明らかに異なる精神構造の持主で、異形を好む別の価値観で動いていた。時代の流れが奔流となって動き出そうとするとき、この若者たちはその大きな流れにも気がつかず、あるいは興味を示さず、傍流のくぼみにできた渦になだれ込み、飛沫を上げて、けち臭い競争に熱中した。それが遊女歌舞伎という一つの渦巻き現象である。それは、所詮、歴史の傍流にできた小休止、一挿話にすぎない。冷静にみれば、その程度の位置づけが妥当であろう。けれども、何事であれ闘争本能の呪縛から逃れられぬ男たちにとっては、遊女をめぐる張り合う行為がこれ以上ない大問題と映り、飽きることなく熾烈な競争が展開されることになった。

彼らは、中世の隠者のように現実顔をそむけたり、現実逃避を試みたりすることはなかった。もはや、彼らに厭世家の思慮深さや苦渋の面影はなく、むしろ現実の世界に興味津々であった。彼らは現実を積極的に肯定し、むしろ、現実へはばりつき、そこに居坐っていた。横着な彼

らは、現実から動くことを嫌ったのである。近世の到来と共に「憂世」から「浮世」への予感が現実味を帯び、さまざまな分野で中世的なものからの脱皮が確実に始動していた。

とはいえ、男たちがいかに思い入れをしようと、肝腎の遊女歌舞伎そのものの限界も忘れることはできない。阿国の歌舞伎踊にとって代わり時代の主流に立った遊女歌舞伎ではあったが、阿国の歌舞伎踊を超えたその先に、新たな芸術的可能性が約束されていたわけではなかったからである。遊女たちは男客を自分の世界にとり込むことを遊女屋の亭主から命じられていたにすぎず、その先のことは知らなかったし、考えようとしなかった。阿国歌舞伎の新たな世界が開けようとしていたとき、若い遊女の登場で歴史の流れが変えられ、男客は遊女歌舞伎の世界へと雪崩を打った。そこまでが、歴史的事実として残るだけである。

この段階で歌舞伎の歴史の鍵をにぎっていたのは、やはり仕掛け人の又一郎である。阿国にとって代わった遊女歌舞伎が、芸術的可能性には目もくれず遊女稼業に専念したことから、歌舞伎の歴史は足踏み状態に追い込まれ、停滞を余儀なくされた。以後、当分の間、歌舞伎の歴史は、遊女稼業の範疇で扱われざるをえなくなったのである。

そのような現象が生じたのは、遊女歌舞伎における観客の性格が二種類に分裂していたことによる。第一は、舞台芸能の観客としての、ごく普通の役割であるが、それとはべつに、又一郎によって、遊女歌舞伎の遊女と遊ぶことを許された男客の特権という第二の性格が新たに付与されたからである。

第一の場合にはべつに問題ないが、第二の場合には少し注釈が必要であろう。それというのも、この場合の男客は、観客の立場以上の行動を許され、芝居小屋を出てからは希望の遊女を相手に現実の世界で主人公とし

と振舞う特権が与えられたからである。過剰な特権、過剰な優遇は、又一郎が用意した男客を誘うための「からくり」であつた。

普通、演劇における観客は、観客としての楽しみを得ることと引き換えに、観客席に閉じ込められ、観客としての役割に縛られ、かなりの不自由を甘受しなければならぬ。劇場内に足を踏み入れた観客は、劇場内の約束事に従い、観客としての義務を引き受けさせられる。舞台上から役者が投げかけるせりふの意味を理解し、しぐさの意味を読みとらなければならぬ。それを拒否するなら観客としての資格を失ひ、芝居を楽しむ権利を喪失する。もし、隣席の観客と芝居の楽しみを共有しようとするなら、彼自身が芝居の世界へ歩みより、芝居の「文法」を理解し、それを受け入れ、芝居の筋、せりふの意味、しぐさの意図を理解しなければならぬ。そのかぎりでは、一見、わがままで、優位に立つと思われる観客も、じつは役者が仕掛けた罠に捕らえられ、受け身の立場におかれていたのである。

それに対して、遊女歌舞伎における男客には、一般的な芝居の観客とは異なる特典が与えられていた。もちろん、一般の観客に混じつて観劇する「第一部」では、彼もまた芝居の約束事を部分的には受け入れなければならない。けれども、遊女歌舞伎の舞台に一区切りがつくと、「歌舞伎過ては、祇園靈山丸山に、傾城共をあげ、夜もすがらあそぶ」と『東海道名所記』にもあるように、席を移した「第二部」で遊客として名乗りを上げたときには、過剰なまでの特典が用意されていた。それは劇場内の観客の立場とは異なり、現実界で主人公として振舞つことを許された特別な資格であつた。彼は劇場の内と外で同時に存在する特権を与えられ、現実界と非現実界とを自由に往来し、両種類として生きることが許されたのである。男客のもつこの二重性という特権を具体化したもの

が遊女歌舞伎の仕掛けであつた。

この二重性は、演劇史上でもきわめて珍しい特権である。たしかに、猿楽能の世阿弥のように観客中心主義に徹し、観客の意向を徹底して尊重した例もある。あるいは西欧の古典主義演劇のように、ラシーヌやモリエールの場合でも、王侯貴族を前にしたときの彼らはつねに観客の意向を尊重し、観客に気に入られる舞台を展開しなければならなかつた。けれども、いかに気難しく欲張りな観客でも、彼らが求めていたものは演劇芸術としての舞台の充実に限られていた。

ところが、遊女歌舞伎の場合だけは例外であつた。彼らは劇場の中と外の世界で、同時に楽しみたいと欲張つたからである。彼らは自分にこだわり、我を通そうとした。わがままな欲望への執着は、彼らの横着な精神構造に起因する。雑兵から武士の端くれに出世した下級武士は、その僥倖に有頂天になり、現状の変更を嫌い、自分の欲望にこだわつた。彼らのわがままは小心さの裏返しである。あるいは京童の末裔である庶民も、社会の底辺に居坐り、そこを動かさぬとしない。それなりに居心地が良かったからである。平安時代以来の歳月の重みをもつ彼らの精神構造は、この時代にいたつても滅多なことでは変わらなかつたのである。

ただし、ここで注意しなければならないのは、男客の特権である二重性は、一方に芝居の世界があり、その対極に現実の世界があるという明暗のはつきりした対立関係ではなく、その中間に存在する準現実の世界とでもいふべき別の領域が想定されていたことである。この準現実世界とは別のあり方をしており、幕藩体制下の堅苦しく窮屈な現実世界とは異なる別の色彩をもつ世界であつた。男客が享受していた二重性は、片方の足を芝居の世界という非現実界に、他の片方の足は準現実の世界に着けることによって成立していたのである。非現実と現実の中間に、

準現実というもう一つ別の領域が介在していたことになる。

逆にいえば、男客は芝居の世界という非現実界を足がかりとすることによって、もう片方の準現実界を手に入れたことになる。遊女歌舞伎と関わった男客は、生活のすべてを準現実の世界におき、夢見心地の日々を送った。遊女歌舞伎から離れたら、真面目な顔つきで日々の生活に入るといふ器用な生き方をしていたわけではなく、遊女と別れてからもうつつを抜かし、魂を奪われた浮遊状態を生きたのである。後日の遊治郎の先駆けである。後日、歌舞伎の世界で展開された色男の「ヤツシ」の状態であり、ピントコナの先駆状態であった。恋にうつつを抜かす彼らは、準現実の世界を浮遊しつづけていたのである。

彼らが新たに手に入れた準現実の世界とは、いわば理想化された現実であり、芝居がかった現実、自分勝手な現実、いい気な現実、夢想された現実であった。それは、世間の掟を軽視し、あるいは無視した男たちの思い上がりであり、不真面目で、悪ふざけを絵に描いたような現実であった。世間の人間が、世のしがらみに耐え、律儀に、几帳面に、神妙な顔つきで日々を過ごしていたとすれば、遊女歌舞伎の男客たちは、その対極の世界で、律儀な男たちを茶化し、軽蔑し、からかい、思い上がった生き方、すなわち「傾いた」生き方をしていたことになる。中庸を外れた過激な生き方である。

それは、彼らなりの処世術だったのかもしれない。現実の世界でそのような過激な生き方をすれば、たちまち世間から糾弾され、御上のお咎めを受けることは自明の理である。しかし、準現実の世界を浮遊するかぎり、物笑いの種にされることはあっても、現実とは別次元の世界をただようだけのことだ。世間の指弾は避けられたからである。世間と真つ向から対立する愚直な態度は真つ平だが、長いものに巻かれるのも我慢

がならぬ、という彼らの屈折した心情がそのような対処法を生み出したのである。

このような無責任な生活態度がまかり通ったのは、彼らに職業的自覚が欠けていたからである。公家や武将にはしかるべき職業があり、社会的責任もあつた。遊女に入れ揚げたからといって、仕事を放り出すわけにもゆかなかつた。ところが、新しい時代が始まったばかりの慶長期、下級武士や庶民は、無責任な生活ぶりを満喫していた。根なし草の彼らは、浮き草のような生き方をしていた。「かぶき者」、京童、雑兵上がり、といったやくたないも社会的存在の彼らは、世間のしがらみをよそに、無責任に、奔放に、わがまま放題の生活を送っていた。いいかえれば、現実界にすっかりした位置がなかつたから、彼らは準現実界を無責任に、気ままに浮遊しつづけていられたのである。

ところで、そのような横着な根性を丸ごと引き受けたところに成立したのが遊女歌舞伎であつた。阿国は衝撃を与えることで観客を変えようとしたが、遊女歌舞伎はちがつた。遊女遊びは、したたかな自己肯定の精神によって支えられている。自己愛といつても良い。遊女にかしずかれ、女を思い通りにすることを喜ぶ男は、女に褒められ、煽てられ、無理を通すことで満足する。遊客の性根を熟知していた遊女屋の亭主は、阿国のように観客に変身を求めたりはせず、丸ごと遊客を受け入れ、煽て上げたのである。客は偉くなった気分になり、得意になった。鷹揚に構え、遊女の思いのままになる。後日の「お大尽遊び」の先駆けである。客を接待する際の「もてなし」の心は、客のわがままを丸ごと引き受けることによって成立していたのである。

遊女歌舞伎につづく若衆歌舞伎の場合も同様であつたが、以後、歌舞伎の歴史は準現実界に片足を着けた観客を極端に甘やかすことによって成

立し、独自の展開を遂げたのである。甘やかされた観客は、芝居小屋の中で観客としての義務や束縛を嫌って現実の位置から動こうとせず、準現実の世界で横着を決め込んで居坐り、傍若無人に振舞った。そのよくながままな姿勢の観客を相手にすることで、歌舞伎の歴史は形づくられていったのである。

たとえば、後世になると、劇場では歌舞伎役者と観客の交流は本来の芝居を中断してまで行なわれるようになり、襲名披露の挨拶、一身上の出来事、旅立ちなどの別れの挨拶が舞台上から見物に向かつて述べられ、観客もこれに応えて褒め言葉や手打ち式を行ない、演技中にもかかけ声をかけて声援を送った。芝居という非現実の世界の中に現実の世界が強引に割り込んだのである。劇場内の観客はわがもの顔で威張り散らし、傍若無人に振舞ったが、一般の観客もそれに反感をもつわけでもなく、喜んで受け入れていた。芝居好きはそれぞれ団体をつくって「連中」と称し、鼻唄役者を後援して多くの贈り物をし、「積み物」と称して鼻唄役者に贈った品物を劇場の表に積むという現象にまで進展する。歌舞伎芝居を中心に、観客は芝居小屋の中でお祭騒ぎを楽しんだのである。

彼らのがまが通った結果、芝居の世界に現実の世界が強引に割り込み、演劇としての純粋性は著しく損なわれることになったが、江戸時代の観客は、むしろ、その混沌とした準現実状態を芝居の醍醐味として歓迎した。だが、いずれにせよ、観客が横着を決め込んだおかげで芝居は非現実の世界へ浮揚する力を殺がれ、準現実という地上すれすれの位置で展開されることになった。その原因の一つとなったものが、又二郎によって用意された、男客を甘やかすことに徹した二重性という特権であった。

非現実と準現実の二つの領域を気ままに往復する男客の二重性は、曖

昧で不安定な性格であったが、そのような観客に支えられた遊女歌舞伎は、芸術的には不完全だったにしても、当時の男たちにはきわめて評判が良かった。世間のしがらみに縛られた、無味乾燥の、つまらぬ現実に足を着けることなく、準現実の領域を浮遊しつつける彼らの生き方に不満の出るはずがなかった。わがままが全面的に受け入れられ、思い通りになるなら、文句はなかった。さらに、異形を好む彼らの好尚が丸ごと引き受けられ、造形されてもいた。好評は、最初から予測された結果であった。

遊女歌舞伎は、出発当初から、かなりいかがわしい芸術形態であった。いうまでもなく、歌舞伎の歴史が門外漢の又二郎の介入を許したのは、観客の中心をなす当時の男たちのいい加減な、ずぼらな生き方に原因があった。京童の末裔である彼らは、まっとうな、堅実な生活態度には背を向けて、刹那的、破滅的な生き方に妙な肩入れをしていた。彼らには「自己変革」などといった殊勝な心掛けは最初からなかった。恐るべき自己肯定の精神は、彼らの自信と反抗の根源をなすものであり、雑草根性の抛り所でもあった。横着な彼らは芝居の奥にその深い意味を読みとろうとせず、直感的に、瞬発力だけを頼りに生きていた。時代の変わり目を契機に、時代の急変に刺激されて、そのような男たちが恐るべき勢いで急増し、その軽挙妄動が歴史を動かすほどまでの数に達していたのである。

男客が阿国の歌舞伎踊に物足りなさを感じたのは、結局、自分たちの昂ぶった気持の持つて行き場がなかったからである。彼らは阿国の歌舞伎踊をその程度にしか見ることができなかった。横着をきめこむ彼らには、非現実の世界に遊ぶという芸術の世界の約束事が理解できなかつたし、理解できたとしても面倒臭かつた。阿国のめざした世界があまりに

も高級にすぎたからである。もつと手近な、手に触れることができる世界、確実性のある直截な世界を求めていたのに、それが肩透かしされたから不満だったのである。準現実の世界に居坐った彼らは、所詮、単なる口舌の徒にすぎず、努力や刻苦奮励が性に合わぬ、自墮落で、ずばらな男たちでしかなかった。唯一、都会生活に慣れていたことが幸いして、要領よく立ち回り、小金を手にする才覚に恵まれており、図々しくも、色事への関心だけは並々ならぬものがあつた。

目端がきき、狡賢い瞬発力だけで生き抜いてきた雑兵上りの下級武士にしたところで、武士の規範や名譽などはどうでもよく、思わぬ僥倖に舞い上がり、武士らしい体裁をつくらうことに汲々としていたにすぎない。そのような男客たちのずぼらな願い、あるいは身勝手な願望に手をさしのべ、それをすくい上げ、甘やかしたのが又一郎である。彼は手応えのある現実を求める男たちの願望を受け止め、それに応えるべく若い遊女を用意し、阿国の歌舞伎踊のまねをさせた。阿国歌舞伎の芸術性と又一郎の遊女稼業が合体したのである。阿国歌舞伎を見ながら、それにも飽き足らずに別の世界を望む男たちの不埒な願望がとり上げられ、おだて上げられ、それを解消するための場面までが用意された。男客の希望が全面的に受け入れられた以上、不満の出ようがなかった。男客がこぞって遊女歌舞伎へと押しかけたのは当然である。

一方、男たちの不満に商売の種を発見した又一郎も、それを引き受けることによつて商機を見出し、新商売を展開した。遊女歌舞伎は、男たちの願望を完璧に造形した仕掛けだったのである。新しい市場の存在を直感した又一郎は、六条柳町への対抗策として、阿国歌舞伎からヒントを得て新しい遊女を登場させた。偶然にも、提供者と享受者がめざしたものが一致し、大盛況となつた。遊女歌舞伎は、まさに慶長期という時

代の所産であり、混沌としたこの時代でなければ成立しえない芸能形態だったのである。

遊女歌舞伎は、当初から、男を甘やかし、腑抜けにする性質をもつていた。男たちのずぼらな願望を甘やかし、商売の種にする商魂のおかげで懶惰の精神がはびこり、庶民生活の根底を支える勤勞精神は危機に陥つた。生産活動は停滞し、生活は破壊され、なげなしの財産を失う者が続出した。時間の経過とともに、遊女歌舞伎のもつ反社会的性格が際立つようになつた。

阿国歌舞伎を押しつけて登場した遊女歌舞伎の急速な流行は、時代のエネルギーを著しく消耗させた。それも京都だけに終わらず、急速に全国各地へと広がつていった。それは、まぎれもなく一種の馬鹿騒ぎ、お祭り騒ぎであつた。又一郎の仕掛けが成功したのである。熱病にとりつかれたように男たちが遊女歌舞伎に群がり、遊女との時間を楽しんだ結果、膨大な金品が浪費された。遊女歌舞伎の社会的影響力には計り知れぬものがあつた。

それは時代の勢いを示す現象であつたが、新時代にまつわる社会的矛盾を緩和する「ガス抜き」の役割も果たしていた。後世から見れば無謀な浪費とも消耗とも映る行為の実態について、男たちは何も考えようとせず、自分の欲望充足だけに執着した。遊女歌舞伎は、前途有為の若者たちを腑抜けにさせ、彼らの人生を台無しにした。近世の歴史の入口で、無数の若者たちが遊女歌舞伎の罠にかかり、その可能性を失つた。彼らは満足してその生涯を終えたにしても、国全体から見れば、前途有為の人材を失つたことによる損失は計り知れぬものがあつた。

とはいえ、そのような事態は、遊女のもつ不毛性がもたらす当然の帰結でもあつた。性の世界を遊びに変え、「遊びとしての性」を追求する遊

女は、当然の報いとして子供を産むことを禁じられ、あるいはその機会から遠ざけられる。遊女は、不自然な、不条理の世界に追いやられ、その一方で、男たちの前では魅力的であらねばならぬという義務を負わされた。遊女歌舞伎に群がった男たちの情熱もエネルギーも、すべては徒労に終わる運命にあった。遊女の不毛性という「ブラック・ホール」に飲み込まれたからである。

そのような不毛性は、仕掛け人である又一郎の存在と切り離すことができない。彼の企図の根源をなすもの考え方、あるいは価値観の行方を追ってゆくと、遊女屋の亭主の本性ともしいうべき亡八者の悪意に行きつく。後に「悪所」といわれ、世間から排除される別世界として生きのびるしかなかった遊廓は、世間の価値観や常識とは対極の世界をめざしている。素人娘と遊女とでは、その住む世界も価値観も正反対で、両者は決して和解し、許し合うことがない。同様に、まっとうな堅気の世界と、やくざな「悪所」とでは最初から共存が不可能で、残るものは嫌悪と憎悪だけである。両者は対立し、反撥し合い、たがいの存在を拒否し、排除することによってしか成立できない構造にあったからだ。

幕府の介入

『年表』の寛永六（一六二九）年の条には、十月、女舞、女歌舞伎等御禁制。（此時女浄るりも制禁さる）とあり、次のような記述がある。

十月廿三日、島田弾正殿達。一、此頃府下に於て女歌舞伎惣踊等致候義堅御制禁申達に付、以来相止可申事、但三人限り組合申間敷事、

女舞并おどり等の中へ男児打交り候事、是亦相止可申事。

これは『年表』の上段、すなわち江戸の部の記述である。島田弾正は江戸北町奉行で利政（利正）を名乗り、在職期間は慶長十八（一六一三）から寛永八（一六三一）年におよんでいる。この達は島田が職を離れる二年前に出されたもので、禁止されたのは女歌舞伎（遊女歌舞伎）であり、女舞とおどり等の中へ「男児打交り」することが禁じられ、女舞は禁じられなかった、とも読める。

同じ『年表』の下段にある京坂其の他には、「十月、令して、女舞、女歌舞伎、女浄瑠璃等一切を禁ず」とあり、さらに、

この禁例は江戸政府の意に基きしなれど、京都にて特別に其の必要を認めしこと、「長澤聞書」にあり。曰く、「乱世の後、京都専ら女能はやり、吉野といふ傾城の太夫、四条河原にて能いたし、其刻、織田上真（常真）忍びにて見物せられしに、織田宇楽（有楽）殿衆と上真衆と喧嘩いたし、侍多く果申候、又舞台も残らず崩申候、殊外大騒動につき、女能堅く御法度被成候。

と記されている。長澤九郎兵衛が著わした戦記『長澤聞書』にある「乱世の後、京都専ら女能はやり、吉野といふ傾城の太夫、四条河原にて能いたし」の部分を、守屋毅はもう少し早い時期と考え、「乱世」は大坂の陣を意味する、と読んでいる。『年表』の筆者伊原敏郎は、この記事を女能の禁止ということで寛永六年においたが、確たる証拠があつてのことでもなかつたらしい。

「吉野といふ傾城の太夫」とは吉野太夫徳子のこと、七歳で林与次

兵衛家の幼女になった徳子は、元和五（一六一九）、十四歳で太夫職に出世している。徳子が京都の豪商で諸芸に通じた佐野紹益に落籍されたのは寛永八（一六三一）年、二十六歳のときのことであった。この頃、徳子は六条柳町（三筋町）の七人衆の一人として脚光を浴び、女能を演じている。「なき跡まで名を残せし太夫、前代未聞の遊女」とは、『好色一代男』の中で西鶴が絶賛した言葉である。

『長澤聞書』の記事を守屋のように読めば、寛永六年の事跡として『年表』に記録されるべきは上段だけとなる。女歌舞伎の禁止は寛永六年とされるのが「通説」であるが、そこにはある種の思い込みが前提となっている、と守屋はいう。たしかに、若衆歌舞伎の禁止記事は『徳川実紀』や『御触書寛保集成』という幕府編纂の資料に残されているが、遊女歌舞伎に関しては公的機関の手による資料は残らず、わずかな資料の断片がつなぎ合わされて想定されているにすぎない。遊女歌舞伎禁止をもっと早い時期と考える守屋は「通説」を不満とするが、資料が未整備のためか、それほど問題視されなかったからかは不明にしても、曖昧な部分が残ることはまちがいない。

遊女歌舞伎に対する幕府の介入は小刻みに何度も行なわれていたが、それを一度かぎりと考えたところに『年表』の錯誤があった。『長澤聞書』にもあるように、遊女歌舞伎の禁止は、すでに慶長十九（一六一四）年の大坂冬の陣、翌慶長二十年の大坂夏の陣以後にも発せられていたからである。だが、『四条河原図』にも描かれているように、寛永期にいたっても遊女歌舞伎の盛行は一向に衰えなかった。

遊女歌舞伎に対する幕府の介入の実態は曖昧にもかかわらず、介入の証拠を指摘できぬまま「通説」がまかり通っているのが実情である。幕府官撰の歴代將軍の事歴を中心に記した史書『徳川実紀』にも遊女歌舞

伎の禁止令に関する記載はない。後世、歌舞伎史でとり上げられるほどの問題でもなかったというのが歴史的位づけだったのであろう。

遊女歌舞伎に対する最初の介入は、駿府における家康の命令である。『当代記』、慶長十三年五月二十日条に「駿府中かふき女并傾城共多して、動は有喧嘩、依之可弘由大御所曰」とあり、翌年五月二十五日条にも「駿府於傾城町有喧嘩、依之安倍河辺へ遊女可相移、由下知し給」とあるのがそれである。

慶長十（一六〇五）年、家康は將軍職を秀忠に譲るが、なお大御所として実権は保持しつづけていた。諸大名の普請役で駿府城の修築がなり、家康がそこへ移ったのが慶長十二年七月で、その翌年三月には駿府城の再築が完成している。駿府の町に歌舞伎女や傾城が数多く集まってきたのは、築城景気で駿府中が沸き立っていたからであろう。武士や人足、商人たちが集まったのである。

歌舞伎女とは遊女歌舞伎の遊女のことである。遊女歌舞伎を演じない普通の傾城、すなわち遊女、あるいは娼婦は、遊女歌舞伎の遊女と区別されていたことが分かる。慶長八年以来、すでに五年が過ぎている。好景気の都市を求めて遊女歌舞伎は地方各地へと遠征に出かけていたのである。この前年、慶長十二年二月、阿国は江戸城で歌舞伎踊を上演しており、同年には出羽院内銀山が開坑されている。もちろん、喧嘩をしたのは歌舞伎女や傾城に群がった男たちで、女のとり合いをして争ったり、女の前でよいところを見せようとして意気がった結果である。それを知った大御所家康は追い払ってしまえと命じた。いうまでもなく、追い払われたのは女たちである。

翌慶長十四年の記事では、駿府の城下町に傾城町ができあがっていたことが分かる。ここでも遊女をめぐって喧嘩が起こっている。そこで、

安倍川畔へと遊女たちは移動させられたのである。面白いのは、男たちの喧嘩そのものに対しては咎めがなく、その原因となった遊女たちが駿府から追い払われていることである。

「見しは今」、「聞きしは今」などという書き出しの「見聞集」百三十余話からなる仮名草子『慶長見聞集』は、序文に「慶長十九年のとし季冬後の五日（一六一四年二月二十五日）」に記し終わつたところがあるが、約十年後の記事もあり、はっきりしたことは分らない。だが、大まかにいえば慶長十九年末と見て、さしつかえあるまい。全十巻中の巻の九におかれているので、この挿話は慶長末期のものである。

『慶長見聞集』巻の九、「遊女共江戸をはらはるゝ事」の条に、遊女歌舞伎の舞台に見惚れた観客の末路が、「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、身のをきそなふして、かけおちする者もあり、ばくちすこ六を打て、御法度にをこなはるゝも有り、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らるゝも有、女をさしこし自害し共に死するもあり、下べの者は其のぶたいにつかはるゝも有、身のはて色々様々也」という状態だった、と描かれている。「此由御奉行衆聞召」とかくかれらを江戸におくべからずと、女の数であらため給ふに、をしやうと号する遊女三十余人、その次の名をうる遊女百余人、皆ことごとく箱根相坂をこし、西国へ流し給ふ」とある。

遊女歌舞伎に夢中になつて身の破滅を招いた男たちの末路はさまざまである。財産を使い果たした後は、人をだまして借金をする者、駆け落ちする者、博奕双六を打つ者、逐電する者、窃盗をして打ち首になる者、女を刺し殺して自害する者、遊女歌舞伎の舞台で下働きをする者と、そ

の身の果てはさまざまであつた。このような破廉恥な惨憺たる「身のはて」をみるにつけても、男客たちの身分は決して高くなく、下級武士や庶民の男たちでしかなかつたことが分かる。その様子を伝え聞いた奉行衆は「とかくかれらを江戸におくべからず」ということで箱根、相坂の西へと「流し」てしまった、という。ここでも、遊女歌舞伎の遊女たちは追放処分を受け、厄介払いされたのである。

慶長期の遊女たちは、家康からは追い払われたり営業場所を移動させられ、江戸の奉行衆からは箱根から西へと追放されている。いいかえれば「排除」されたのである。遊女の側からいえば御上の介入を受けたことになる。ただし、それは介入であつて、息の根をとめられるほどの処分というわけでもなかつたが、慶長八年以来、好き勝手に、自由に営業活動を行なつていた遊女歌舞伎が、御上の介入を受け、牽制されるようになったことも事実である。

後日、ふり返つてみると明らかになることであるが、これを契機に歌舞伎の歴史は御上からの介入を何度となく受けるようになる。田楽能が足利尊氏、義註という將軍の庇護を受け、観阿弥・世阿弥の猿楽能が義満の絶大な庇護を受けてその豊饒な世界を展開させ、さらに秀吉、家康という権力者の愛顧を受け、將軍家の式楽として保護されていつた経緯を考え合わせるとき、歌舞伎の歴史はつねに権力者側から介入され、禁令を受け、禁止事項が乱発されることになるのは不思議な展開で、その根本原因は歌舞伎の本質そのものにあつたと思えない。

それは、慶長八年四月、二条城内における祝賀能と、北野天神境内における阿国の歌舞伎踊が同時期に行なわれたときからすでに始まつていた為政者との間の対立と緊張関係に象徴されている。宮中の喝采を受け、將軍の前で上演した経験をもつ阿国の歌舞伎踊にしたところで、その根

底を支えたのは北野天神に集まった下級武士や庶民たちであった。二条城内の観客とは身分が異なる客層から熱狂的な喝采を受けたときから、阿国は権力者との対峙は避けられない立場におかれた。それにつづく遊女歌舞伎以後の歌舞伎の歴史は、御上の介入と弾圧と庶民の喝采との狭間で複雑な展開を遂げることになるが、その最初の大きな介入が、このときに始まったのである。

御上が介入したのは、遊女が原因で男たちの間で喧嘩や騒動が起こったからである。『長澤聞書』の記事を、大坂の陣以後のことと読むなら慶長十九、二十（一六一四、一五）年以後ということになるが、当時は戦乱直後であり、武士も気が荒くなっていた。両家の武士たちの間で喧嘩が起こり、刃傷沙汰で多くの武士たちが死傷し、舞台もすべて破壊されてしまったという。武士に咎め立てがあつたかどうかは不明であるが、この場合も、とぼつちりを受けたのは女能のほうで、女能禁止の命が下されている。もちろん、このとき観客席にいた一部の武士が喧嘩をしただけのことであり、芝居小屋の観客がすべて武士だったわけではない。家康の命令も、江戸の奉行も、対象となつていたのは遊女たちであった。『長澤聞書』の場合も、武士には別に咎め立てがあつたという記録はなく、一方的に女能だけが法度となつている。ただし、いずれの場合も、きちんとその理由が述べ立てられている。それを考え合わせると、島田弾正から発せられた遊女歌舞伎禁止は御上からの一方的な通達のみで、その理由が一切説明されていないところが面白い。とはいえ、本来、為政者の命令とはそういうものであろう。

幕府の歌舞伎禁制に代表される風俗政策のねらいを武家と公家への対策と見る守屋は、武家の生活秩序の乱れと公家の遊興の激さに歌舞伎禁止の要因を求め、歌舞伎対策が同時に遊里対策を意味したことの背後

には、幕府の手による芝居と遊里という「悪所」づくりの道程があつた、としている。彼の所論から庶民の存在がまったく抜け落ちていることは同意しがたいものがあるが、幕府の歌舞伎対策が「悪所」づくりと連動しているとする見方には賛成したい。

元和三（一六一七）年三月、幕府によって江戸の吉原遊廓開設が許可され、翌年、吉原が創設され、大坂の新町遊廓も吉原と同時期に公許を得て誕生している。京都の六条柳町は寛永期まで賑わいを見せていたが、寛永十七（一六四〇）年に朱雀野へ移転を命じられて島原遊廓が成立する。三箇所の公許の遊廓が成立したことで「悪所」の囲い込みが完成したのである。

『東武実録』によると、寛永六年に遊女歌舞伎が禁止されると、その翌年、京都所司代は江戸で六条柳町の移転を命じられた、とある。十年後の寛永十七年七月十二日、突然、所司代は洛西朱雀野の一角に替地を申し渡している。その裏では十年の歳月が費やされていたことになるが、六条柳町の関係者たちにとっては寝耳に水の出来事であつた。三年前の、寛永十四（一六三七）十月に起こつた「島原の乱」を思い出し、その突然の移転騒ぎから、朱雀野の遊廓は「島原」と名づけられたという。二十数年前、京都から始まつた遊女歌舞伎は、ついに江戸幕府がからむ問題にまで拡大したのである。京都所司代の施策の形をとつていたにしても、もちろん、そこには江戸幕府の意向がからんでいた。

江戸の「かぶき者」を捕え、大鳥逸兵衛らを処刑したのは慶長十七（一六一二）年であつた。大坂の陣が起こつたのはその二年後のことであり、さらにその翌年には『武家諸法度』、『禁中並公家諸法度』、『諸宗諸本山法度』が定められ、着実に幕藩体制が整備され、秩序が打ち立てられていった。寛永六年九月には、『武家諸法度』がさらに細かく整備され、改

定されている。遊女歌舞伎の禁止は、その翌月のことであつた。

一連の流れを追えば、京都における遊女歌舞伎の禁止には江戸幕府の意向がかなり色濃く影を落としていたことが分かる。開幕当初のどきどきさまざまに始まつた下々の気ままな馬鹿騒ぎにも為政者の目が届くようになり、秩序を回復し、混乱を整備し、支配・制御しようとする御上の意志が確実に動き始めていたのである。

幕府の体制が整備されるにつれて、京都では京都所司代の政治的役割が大きくなり、朝廷の動きに対する目付け役としての立場からも、京都の動きに神経質になつていた。特に、家康の孫娘和子の入内問題もからんで微妙な問題が続発していった。そのような一連の問題に「かぶき者」がからんだのである。一部の公家連中や宮中の青侍が町中で問題を起こしていた。江戸から見れば、そのような振舞いは反幕的態度と映る。幕府の権威のためにも断固とした態度が求められ、息の根を止めようと立ち上がったのである。幕藩体制は、まっとうな堅気の世界の象徴である。堅気の世界を守るためにも、断固とした峻厳な態度が求められたのである。

排除の構造

遊女歌舞伎の禁止が、やがて島原への囲い込みにつながつた経緯を見ても、守屋がいうように、そこには遊里と芝居という「悪所」づくりの道程があつたと理解することは困難ではない。しかし、この問題をその結論だけで片づけてしまふのではないささか心残りである。遊女歌舞伎の禁止を手はじめに、以後、歌舞伎の歴史は何度となく幕府の介入を経験し、さまざまな禁制を受けることになるが、この最初の「記念すべき」

幕府の介入にはきちんと決着をつけておくべきで、「悪所」への囲い込み政策とは別の視点で、遊女歌舞伎の禁止をめぐる根源的な諸問題について考えてみる必要がある。

それというの、幕府によつて遊女歌舞伎が社会の外へと追放された一連の経緯の根底には、歌舞伎の本質にかかわる問題が横たわつていたはずで、為政者と「かぶき者」との対立の構図の中から、あるいは歌舞伎の本質が見えてくるかもしれないからである。江戸幕府が遊女歌舞伎の排除を決断したのは、幕府の根幹を脅かす危険な要素をかぎとつたからだという視点で、改めてこの問題を考えてみたい。

たしかに、遊女歌舞伎はそこに群がつた男客たちの生活を破壊し、身の破滅へと追い込んだ。遊女をめぐつて男たちは喧嘩沙汰を起こし、死者まで出し、芝居小屋を破壊する乱暴行為に走つた。一連の騒動は、すべて遊女歌舞伎に原因がある、排除しなければならぬ、と幕府が考えたとしても当然であつた。

けれども、遊女歌舞伎に対して幕府がぎびしい態度をとつたのは、そのような表面的理由がすべてではあるまい。幸か不幸か、その資料は残つてはいないが、遊女歌舞伎そのものに社会の根幹を侵蝕する有害な要素が含まれている、とその根本原因にまで目を光らせる為政者がいたとしても不思議ではあるまい。下々の男たちを惑わす遊女歌舞伎の魅力は、恍惚の陶醉境へと導く麻薬と同様、社会の根幹を蝕む有害な要素にあると直感したのである。遊女歌舞伎には、男客を狂わせ、生活を破壊する現実的な害毒とはべつに、社会の深部を侵食する形而上的な危険というもう一つの側面もある。幕府は、その目に見えぬ危険要素を放置できなくなったのだ、とは考えられないであらうか。

前者は目に見える弊害で分かりやすいが、問題は後者である。

遊女歌舞伎の根底を支えていたものは、歌舞伎の精神である。「傾き」の遺伝子といつてもよい。具体的には、阿国歌舞伎を構成していた当代性、誇張性、好色性、ロマン性、反社会性といった特徴に分解できるが、「傾き」のもつ反社会的な反抗的態度もその重要な要素であった。

遊女歌舞伎の流行は「傾いた」姿勢を誇示する遊女に対する男たちの共感の現われでもあつた。新しい時代の潮流に乗りそこなつた彼らは、反抗的な遊女の姿勢に自分の生き方を重ね合わせた。全国的に流行したのは、新しい時代の展開に全面的に賛同しきれなかつた者がそれだけ多く各地に存在したからである。当初の社会には、家康がうち振る旗印に賛同する者と、賛同できぬ者とが混在していた。武家、公家、庶民の中にも、家康が指し示す将来に関心を示さぬ男たちがいた。彼らの特徴は、将来に対する時間意識のスパンが非常に短く、刹那的だつたことである。気の短い、向こう見ずな連中が遊女歌舞伎に群がつたのである。

将来に関心をもちたぬ彼らは、当然、子孫への配慮も欠いている。堅実、中庸などといった冒険心や情熱的行為の抑止力として働く安全志向は、ひとえに、子供のため、家庭のためを思つて生まれるもので、動乱の時代を生きた若者たちには軽蔑の対象にしかならぬ腰抜けの思想であつた。ちまちました「家庭の平和」などに無関心だつた彼らは、その種の抑止力にわずらわされることなく、野放図な行動に走つた。獲得すべき将来の地位も守るべき家庭もない彼らが、生殖のための性よりも「遊びとしての性」に傾斜したのは当然である。未来への参加意識を欠き、未来の共有意識が欠如していた彼らにとつて、未来を見据えた計画などは関心の外にあつた。彼らの未来はつねに目前で切断されていたからである。

幕府と諸藩との支配体制によつて構築される、中央集権的色彩の濃い幕藩体制からみれば、遊女歌舞伎の男客たちの生き方は反体制的に過ぎ、

目障りな連中としか映らない。元来、「かぶき者」の生き方は体制派のそれとは根本から異なつていた。悪ふざけ、やけくそ、短絡的、悪たれ、虚勢、乱暴、無責任、反抗といった彼らの反社会的態度は、社会的責任のない連中には受けたとしても、為政者からは怒りを買つただけであつた。

彼らの精神構造は為政者のそれとは根本的に異なり、正反対である。為政者が秩序を求めるなら、「かぶき者」は混沌を喜ぶ。調和を求めるなら破壊を、生産を求めるなら不毛を、勤勉を求めるなら懶惰を、進歩を求めるなら逆行を、社会的公共性を求めるなら反社会性を、といった具合である。徹頭徹尾、「かぶき者」は為政者の逆を行き、為政者を挑発した。我慢の限界をこえた幕府は、ついには「かぶき者」たちを一斉捕縛し、処罰してしまつた。その「かぶき者」をまねた遊女歌舞伎が人気を得ていた現象に対して、幕府がいつまでも寛容であるはずがなかつた。「傾き」の姿勢が支持される怪しからぬ現象をいつまでも黙認しているわけにはゆかぬ。早晩、その根本的な危険要素を除去し、排除する必要があつた。

排除の目的は、病根を隔離し追放することによる社会浄化にあつた。有害な毒素を遊女歌舞伎に引き受けさせ、社会の汚れのすべてを押しつけ、社会から追放しようとしたのである。江戸の奉行衆が遊女歌舞伎を箱根から西へ追放したときと同じ発想である。さしあたり、遊女歌舞伎は「犠牲のヤギ」と同じ役どころであつた。遊女歌舞伎に社会の罪や汚れが押しつけられ、社会の外へと追放される。そうすれば、社会の罪や汚れが浄化され、清められ、社会にはもとの平安が回復するという仕組みである。

しかし、対象は遊女だけではなかつた。べつに明文化されていたわけではなかつたが、遊女歌舞伎に通う男客も排除の対象となつた。遊女を

追放することによって、幕府はその周辺にたむろする、もつと性悪な連中までも間接的に排除しようとしていたと考えても、それほど見当はずれではあるまい。

その理由は判然としないが、おそらく男客の特権である二重性にあつたものと思われる。芝居の観客と遊客という両種類のな立場は、支配体制によって構築される社会の仕組みを混乱させるだけであつた。社会規範から逸脱し、社会の禁忌を犯していたことは明白である。阿国の世界なら、観客は非現実の芸術の世界に遊ぶだけで、準現実と非現実の双方の世界を往復する二重性はなかつた。しかし、遊女歌舞伎の場合、男客は舞台上の芸能を楽しむと同時に準現実の世界で遊女遊びをし、現実の世界を準現実の世界へと強引に塗り変えて楽しんでた。社会秩序の維持をはかる為政者にしてみれば、現実の世界を「遊び」の世界へと組み変えようとする不埒な態度が許せなかつた。後日、何度も出版統制令が発せられ、浮世絵師が幕府の忌憚に触れて処罰を受けたときと同じで、幕府は現実世界の一線を踏み外す不埒な行為に対しては容赦せず、峻厳な態度で接した。

幕府が排除をきめたのは、遊女歌舞伎の客が現実世界までのみ出し、あるいは侵蝕して、幕藩体制下の現実世界を混乱させたからである。芸能や芸術といった現実とは存在の仕方を異にする非現実の世界のことなら、多少は大目に見ることも許される。阿国の歌舞伎踊の世界なら、排除の対象にはならない。北野天神境内の周辺だけで完結していたからである。だが、遊女歌舞伎の場合のように四条河原から京都の町中へまで進出し、町の秩序を乱し、現実界を混乱させたとなれば、幕府はその前に立ちふさがり、その行為に待ったをかけて当然である。

なぜなら、幕府支配下の社会秩序を、遊女歌舞伎の男客が混乱させ、

侵害していたからである。二重性の中の、準現実のいかげしい部分こそが社会秩序を乱す根本原因であり、そのような反社会性が幕府の忌憚に触れたのである。芝居小屋を出て、「祇園霊山丸山」などの別席へと移動し、そこで展開される「遊び」の部分のほうは、京都の風紀を乱すということと取締りの対象となつた。とはいえ、男客にとっては四条河原の芝居小屋を出て、京都の町中へと移動し、現実世界にはみ出した「遊び」の部分が面白かつた。「遊び」に色づけされた準現実の部分が面白かつたのである。遊女歌舞伎の仕掛けという文脈に従っていたからこそ、六条柳町の遊女遊びとはべつと色彩が生まれ、べつと時間も流れ、面白さも倍加していたのである。

その文脈を支えていたものが二重性である。それは六条柳町の閉鎖的な遊里の中で展開されていたものとは別種の趣向であり、時間であつた。男客にとつては、現実社会を遊里空間に染め上げ、淫蕩な世界へと組替えてしまうその仕掛けが面白かつた。「かぶき者」を気どる若者たちは現実の社会を斜に構えてのし歩き、意気がり、悪ふざけをし、律儀に仕事にはげむ堅気の衆を軽蔑し、遊女を相手に乱痴氣騒ぎをした。遊女歌舞伎の仕掛けは、普通の遊女遊びとは異なる刺激的な面白さだつた。このような遊びは昔からの遊女遊びにはなく、六条柳町にもなかつた。もちろん、辻子君・立君相手の世界にもあるはずがなかつた。

遊女歌舞伎は、男客たちが「遊び」という準現実の世界へはみ出してゆくための仕掛けであり、手続きであつた。手続きという趣向そのものに意味があつたのだ。いきなり、遊女屋へ行くのでは面白くない。その前に、手続が必要だつた。一種の趣向であり、遊戯性である。遊戯性という手続で、勢いをつけようとした。遊戯性によって、男客は準現実の世界で一つの役柄を手に入れたのである。素のままの、日常性を引

きずつたままでは「遊び」の世界に入れない。別の自分に変身することによって、はじめて、そこへ飛び込むことができる。遊女歌舞伎という舞台に接することで勢いをつける必要があった。遊女歌舞伎の舞台は、男たちに勢いをつける機能をもっていた。遊女に導かれてという過程は、巫女の呪力に導かれる場合と同じ構造をもつ。遊女の魅力と巫女の呪力は、同じ構造だったのである。

江戸時代の開始と同時期に始まった歌舞伎の歴史をたどってみると、その初期には壮大な無駄、無益な馬鹿騒ぎの二十数年間があった。遊女歌舞伎である。遊女歌舞伎の歴史の評価を一言でいうなら、そんなところであろう。歌舞伎の歴史の最初に起こった椿事とでもいうべき悪ふざけの連続の二十数年間を前に、評価に戸惑った多くの歴史家は、無視するか、言葉もなく大急ぎで通り過ぎることを習慣としている。

しかし、遊女歌舞伎にも、それなりの功績はあった。遊女歌舞伎という悪ふざけにつられて新しい型の男たちが数多く掘り起こされて登場し、きわめて短期間、一瞬のきらめきに輝いた後に累々たる犠牲者の屍を築き、後代への出発点のための腐葉土となったからである。

ここで問題となるのは、遊女歌舞伎の主要な男客、すなわち、下級武士と庶民の男たち、とりわけ後者の存在である。遊び馴れていなかった彼らは、遊女歌舞伎の洗礼を受けて、ある者はなけなしの身代をつぶして社会から落伍し、あるいは破滅し、落命した。そのような庶民の中でわずかに生き残った男たちの末裔が、数十年後、経済的にも成功し、やがて新興町人としてのし上がっていったからである。

壮大な無駄、無益な馬鹿騒ぎは、開幕当初の京都を中心にまず起こり、またたく間に全国の主要都市へと広がった。歌舞伎史の仇花ともいうべ

き遊女歌舞伎の登場によって歌舞伎の歴史は混乱し、停滞し、横道へとねじ曲げられることになった。だが、同時に、遊女歌舞伎の出現は新たな時代の到来に浮かれた男たちを昂揚させ、乱痴気騒ぎを起こさせ、彼らの存在を社会的に認知させる功績もあつた。

遊女歌舞伎が禁止されると、それにとつて代わって若衆歌舞伎が登場し、遊女歌舞伎と同じくらいの歳月にわたって流行したが、それもまた幕府から禁止された。やがて「物真似狂言尽」を条件に再開を許されて野良歌舞伎の時代が始まり、坂田藤十郎や芳沢あやめ、近松門左衛門等による元禄歌舞伎の時代へと移り、歌舞伎の歴史は本格的な活動を開始することになるが、それはもつと後代の話である。

そのような歌舞伎の歴史をふまえて初期の歌舞伎史をふり返つてみると、遊女歌舞伎、若衆歌舞伎とつづいた五十年余の時間は、江戸時代が新しい時代としての形を整え、上昇気流に乗ってゆく昂揚期、助走のための期間だったと位置づけることができる。特に見逃せないのは、この馬鹿騒ぎと壮大な無駄の連続によって、江戸時代の文化を支えた主役の登場が用意されたことである。遊女歌舞伎には歌舞伎の歴史を停滞させたマイナス要素とはべつに、主役である庶民の登場を促す準備期間として機能したプラスの要素があつたことも見逃してはなるまい。

この時代、庶民はまだ下級武士の影にかくれてあまり自立たないが、その萌芽は確実なものとして、すでに蠢動が始まっていた。それを示す最初の兆候が遊女歌舞伎に伴なう馬鹿騒ぎである。阿国歌舞伎ではなく、遊女歌舞伎に食指をのばした彼らの選択が、一つの事件を呼び起こした。歴史の底で無視されつづけてきた京童の末裔である男たちの存在が、初めて日の目を見たのである。遊女歌舞伎という奇態な「下手物」に手を得のばした彼らの嗜好が社会現象として脚光を浴び、歴史を動かす力を得

た。彼らの無責任な選択が現実を動かし始めたとき、彼らの存在は社会的意味を獲得するにいたつたのである。彼らは得意になり、少し自信をいだいた。

『日葡辞書』には、土農工商、あるいは四民を「よつつのため、すなわち、さぶらい、のうにん、たくみ、あきつと」と説明している。「身分ある武人（武士）と兵士、農民、職人、商人」である。庶民とは、職人と商人のことである。慶長八年に刊行されたこの辞書には、すでに職人と商人の存在がはっきりと視界には入っていたことが分かる。

江戸時代とともに抬頭した庶民は、遊女歌舞伎によって触発され、挑発されることで、みずからの存在を自覚するようになった。逆にいえば、無名の、無数の庶民の存在を吸い寄せたものが遊女歌舞伎であり、それから刺激を受けることで庶民は自分の存在を自覚するにいたつたのである。それは、宇宙空間にただよう塵を吸い寄せることで星雲が形成される過程とよく似ている。彼らの存在は遊女歌舞伎によって刺激を受け、遊女歌舞伎に取り込まれ、遊女歌舞伎という形で造形されてゆく。騒々しく、いささか下品で、えげつない遊女歌舞伎には庶民の特徴が反映されているが、それは公家や武家のような社会の寄生者ではなく、みずからの力で金を稼ぎ出し、生活する、自立した存在を自覚しはじめた彼らの自信の反映と見れば納得できよう。

そのような庶民の好尚、あるいは欲望を造形した最初のもの、芸術とか芸能と名づけることもためらわれない加減な「仕掛け」が遊女歌舞伎であった。庶民の男たちがひきつけられたものが遊女歌舞伎である。逆にいえば、遊女歌舞伎が発散する好色性には彼らの願望が結実されていたのである。

その好色性に導かれて、庶民の男たちは時代を駆け抜けていった。彼

らの軌跡は直線的でなく紆余曲折もあつたが、彼らが求めていたものはただ一つ、好色性であつた。その後、若衆歌舞伎、野良歌舞伎、元禄歌舞伎という歌舞伎の歴史に導かれて庶民は大群をつくって芸能の歴史を押し進んでいった。もちろん、歌舞伎史と平行して浄瑠璃、浮世絵、浮世草子、洒落本といった庶民文化の歴史も創出したし、芝居と遊廓という野放図な世界を拠点とし、気ままに自分たちの世界を伸張させた。そのような彼らのエネルギーの原点には好色性があつたが、その最初の記念碑ともいべき対象が遊女歌舞伎であつた。

動き出したばかりの徳川の幕藩体制という現実を動かすことができず、厳然と存在していた。その枠の中で、男たちが求めたのが遊女歌舞伎の遊女であつた。後日、六条柳町の吉野太夫に代表される優雅な遊女に公家をはじめとする上流階級の好みも結実していったとすれば、遊女歌舞伎という奇形な女のあり方には庶民の男たちの好みも反映されていた。「かぶき者」に扮した女は、たしかに女としては不自然な姿である。けれども、時代の勢いを造形したその女の姿こそ、男の願望を造形したものにほかならなかつた。彼らは男装の遊女たちにぞっこん惚れこんだ。だから、「宝もよつなし」とまで思い込み、すべてをなげつたのである。

幕藩体制から見れば不埒としか映らない馬鹿騒ぎだつたが、しかし、庶民の人気の的となり、支持を受けた遊女歌舞伎は、庶民の実像を反映するものでもあつた。幕府からは非難される一方、庶民からは熱狂的な支持を受けるといふ遊女歌舞伎への対照的な評価は、為政者と庶民との間の立場が相反することに起因するだけのものであり、何の不思議もない。だが、当時の為政者は性急な介入をすることもなく、放置しておいた。二十六年間も庶民の好き放題にさせておいた幕府の気の永さは異常とも思えるが、その間、家康や奉行による多少の介入があつたにしても、

問題とするほどのことでもないと考えて放置した。この頃の幕府はみずからの威信に自信があったので、大様に構えていたのである。

とはいえ、この二十六年の間に、時代はすっかり変わっていた。大坂の陣があり、家康が没し、家光が三代將軍に就任し、徳川の幕藩体制も形を整えてきている。開幕当初からみれば時代は激変していた。だが、それにもかかわらず、男客は入れ替わり立ち替わり遊女歌舞伎に入れ揚げ、身代をつぶす者がつづいた。もし、その破綻者が武家や公家だったら幕府はそれほど寛容だったと思えないが、下級武士や庶民などはもの数でなかったから放置しておいたのである。

二十六年余、遊女歌舞伎の仕掛けは相変わらず同じで、「進歩改良」が行なわれた様子はない。天正年間（一五七三—一五九二）から活躍していた又一郎は、この頃はすでに死去していたものと思われる。しかし、彼が蒔いた遊女歌舞伎という種はその後も継承され、又一郎の悪意は増殖をつづけた。阿国の舞台には退屈した男たちであつたが、遊女歌舞伎の仕組みには満足し、同じことのくり返しにも飽きなかつた。激変する時代の波にもまれながらも、男たちの色事への欲求は衰えることを知らなかつた。そこまで遊女歌舞伎の「仕掛け」は定着し、男客の新規参入は途切れることがなかつた。

寛永六年の遊女歌舞伎の禁令は、二十数年間も野放しだった遊女歌舞伎を一箇所に囲い込んで隔離し、社会から排除しようとする動きが始まつたことを意味する。曖昧な形で猶予状態におかれていた遊女歌舞伎が問題視され、管理の対象として浮上し、表面化したのである。そのときから、排除する側の論理と排除される側の理由があらわになり、両者の関係はのつびきのならぬものとなつた。

男客にはこの上なく面白いものとして支持されたものが、為政者から

は社会の根幹を侵害する病根として危険視され、排除されたのである。同じ対象のもつこの両義性^{アンビバレンス}は、遊女歌舞伎がおかれた複雑な立場の象徴である。はからずも、その両義性によつて男客と為政者との立場の相違が露呈され、為政者の側の勝利でこの一件はあっけなく幕になつた。彗星の如く登場した阿国の歌舞伎踊を押しつけて遊女歌舞伎が全盛をふるつた二十六年間であつたが、最後には幕府によつていとも簡単に息の根を止められて終わることになつた。

しかし、たとえ有害であろうとも、何もかも排除してしまつたなら、その後に残るものは無味乾燥な現実だけでしかあるまい。遊女歌舞伎を排除した後で、幕府はどうしようとしたのであろうか。幸い、その直後に若衆歌舞伎が登場し、またも懲りずに男たちはそこへ群がった。好色を求める遣伝子は相変わらず健在で、遊女から男色へとその様相は変化しても、不毛性への希求は確実に継承され、「遊びとしての性」はさらに過激化されることになつた。

（注） 高野敏夫『出雲の阿国』（三）（岐阜聖徳学園大学紀要 第三十六集）