

『中右記部類』 齋宮群行記―解説と訓読―

所 京 子

The classified Diary on Saiku-Gunko to Ise Shrine by  
NAKAMIKADO, Munetada; translating the diary into Japanese  
and explanation.

Kyoko Tokoro

歴代天皇が伊勢の齋宮へ遣わされる齋王は、京都の野宮における潔斎生活の後、鄭重な発遣の儀により数百名の従者と共に伊勢へ群行ぐんぎょうされることになっていた。しかし、その実態は未だ十分解明されていない。

ただ、幸い平安後期（天治二年・一二二五年）の詳細な記録『中右記部類』齋宮群行記が、宮内庁書陵部に伝存する。今回それに簡略な解説を加え、その全文の訓読（漢文の書き下し）を紹介させて頂く。不備・誤読も少なくないであろうが、博雅の御批正を賜りたい。

解 説

一 中御門宗忠と『中右記部類』

『中右記』とは、いうまでもなく中御門右大臣宗忠（権大納言藤原宗俊の長男、母は式部大輔藤原実綱の女）の日

記である。その記事は、記主二十六歳の寛治元年（一〇八七）正月から七十七歳の保延四年（一一三八）二月まで満五十一年余、つまり堀河・鳥羽・崇徳天皇の三朝に及ぶ。この期間は、また白河院政の開始から鳥羽院政の初期にあたる。そして、現存写本の大部分が活字化されており、容易に利用することができる。ただし、史料大成の所収本を作成された校刊者・矢野太郎の努力にも拘わらず、写本には十数年分の欠巻がある。

ところが、宗忠は浩瀚な『中右記』の本記だけでなく、その記事を、”年中行事・毎年例事・年中神事・年中仏事・臨時神事・臨時仏事“等の項目別に抄出分類した『中右記部類』をも作っている。それは全三十数巻のうち十三巻が現存し、そのなかには本記の欠失部分を補う逸文が数多く含まれている。そのひとつが、ここで取りあげる『中右記部類』第二十七・臨時神事第九「齋宮群行下」にほかならない。

この『中右記部類』については、すでに橋本義彦氏の的確な解説がある。以下、それを参考に略述しよう。

すなわち、これは、九條家旧蔵卷子本『中右記部類』（鎌倉初期の書写と推定）の中の一軸で、現存宮内庁書陵部の所蔵（四一五函三三〇号）である。縦約二十八センチ・横約四十センチの反古三十枚（楮紙）を横長に貼り合わせ（継目に「一」から「三十終」までの番号がみえる）、各行十数字詰で書かれている。紙背には、”異本公卿補任“の写し（奈良時代の部分）がある。

遊女歌舞伎（一）

（参考文献）

- 西山松之助 『近世風俗と社会』（西山松之助著作集第五卷）  
吉川弘文館 一九八五年
- 海野 弘 『江戸の盛り場』 青土社 一九九五年

が求められた。

その意味では、遊女を単なる男の性欲の相手としか見ない発想は、この場合、いささか見当はずれである。後日、次第に整備される廓は、「傾城買い」という豪華な遊びをする高級社交場としての一面と、男の性欲解消のための機能をもつ、単なる「いろまち」としての他の側面が明らかになってゆく。ここでいう遊女は、文字通り、男の遊びの相手をつとめる女性であり、そのためには諸芸や教養が求められた。後者の場合は、売女といって遊女と区別することもある。当時は、まだ幕府公許の遊廓制度が整備されず、遊廓独特の慣習や風俗もいまだ形が整えられるにはいたっていなかった。けれども、不完全ながらも徐々に形成されつつあった遊廓の中で、男たちは俗世間とは隔絶された時・空間を手に入れはじめていたのである。

江戸の男たちが遊女歌舞伎に夢中になったのは、彼らが遊女歌舞伎のからくりの中で、十分に満足していたからである。だから、幕府から禁止令が出るまで、二十数年間も遊女歌舞伎は隆盛をきわめることができたのである。遊女歌舞伎のからくりの中で、観客は遊女を相手に夢を見、夢の中に自分の姿を求めた。夢ともうつつともつかぬ時間にわれを忘れた。遊女歌舞伎は、彼らの自己愛を満足させてくれる仕掛けである。それは江戸だけにかぎらなかつた。京都はもちろん、駿河でも、名古屋でも同様である。遊女歌舞伎に夢中になり、身を滅ぼした男たちは、その代償に引き合うだけの自分の姿を手に入れた。遊女を相手に、男

たちは夢の世界に生き、自分の世界の可能性を生き、それに満足した。遊女屋の亭主の挑発を受け、男たちは野放図な自己拡大に耽つたのである。

とはいえ、夢はいつまでも長つづきするわけがない。夢なら、いつかはさめる。そして、夢からさめれば、現実が待ち構えている。財産を使い果した後はどうしたかといえ、人をだまして借金するか、相手の遊女と駆け落ちするか、盗みをするか、心中するかであった。借金をし、盗みをしてでも、金を手に入れてまた遊女に会いに行く。それがかなわぬなら駆け落ちするか心中するかしかない。財産のない下々の者はそこで使用人として働き、体で返すしかなかった。そこまで夢中になり、心を奪われてしまったのである。「此遊女を諸人に見せ、心をまどはせんと、はかり事をめぐらし」た遊女歌舞伎の勝利である。江戸の男たちは都から下ってきた遊女たちに手もなくひねられ、財産を巻き上げられてしまった。「男をまよはす魔王なれば、女にこゝろをゆるし給ふべからず」とは『慶長見聞集』の述懐であるが、まことに、いいえて妙である。

町の事情を耳にした奉行は、「とかくかれらを江戸におくべからず」と、遊女たちの江戸追放を命じた。追放の原因となったものが、男たちにとっては、まさに魅力の源泉であった。「命もをしからじ、宝もようなし」と男たちを夢中にさせ惚けさせてしまうほど、遊女たちはその魔力を存分に振りまいたのである。それが、遊女歌舞伎流行の実態であった。

く生まれてはじめて都の美女たちの姿を目にしたのである。伊勢の齋宮という立場もものは、禁忌を犯してでも恋しい女性と結ばれた業平の情熱を、あるいは江戸の男たちは夢見たのかもしれない。官廷の公家たちなら、やんごとない美女相手の恋も珍しくはなかったろうが、江戸の男たちにとっては千載一遇の機会であった。彼らが夢中になるのも無理はなかった。

華やかな夢を見、激しい時間を生きるためには、その相手は絶世の美女でなければならぬ。優雅で上品な物腰態度の女でなければならぬ。高嶺の花に手を伸ばすから、それを手折ったときの喜びも大きいのだ。たとえ偽ものであれ、高嶺の花の雰囲気が必要であった。そのためには、王朝風の雅びが最適であった。

幾島丹後守一座が江戸で王朝風を存分にふりまいたのは理由がある。当代風の「かぶき者」よりも王朝風のほうが優雅で、華やかである。そのほうが高嶺の花の雰囲気が出せる。「慶長見聞集」の描写を見ても、「いとゞ猶近まさりする顔ばせは、誠にやうきひ一度ゑめは、六宮に顔色なしといへるがごとし、芙蓉のまなじり、丹花のくちびる、花をかざりたるかたち」というように、後宮の楊貴妃になぞらえて懸命に目や唇を形容している。尋常ならざる美貌こそが遊女の大事な資格であった。男の夢をかきたて、期待をいだかせてこそその遊女だったからである。

遊女に誘い込まれた客は、主役の位置に据えられる。後日、遊廓では「大尺遊び」という言葉が生まれるが、この

「大尺」は「大臣」である。「色道大鏡」には「傾城買の上客をさしていふ」とある。客に「大臣」の栄耀栄華の贅沢を提供し、「大臣」になった錯覚を起こさせ、おだて上げて、金をしばりとる。客も承知のうえで遊女の誘惑にのり、甘美な誘惑に溺れ、最後には、命も金も惜しくはない、という気持になる。

だが、遊廓には、それ以上のものがあると思わせる魔力がある。金よりも、命よりも大事なものが恋ではないか、とささやく。その手引きをし、相手をしてくれるのが遊女である。遊女に導かれて、男は、しばし、かりそめの恋を生き、夢うつつの時間を生きる。遊里は世間の鏡であり、縮図である。さまざまな男たちが集まる。男の夢も、男の醜さも、打算も純情も、すべてが集められている。それらすべてをひつくるめ、浄化してくれるのが遊里の仕組である。男たちは遊女の懐に抱かれて一炊の夢を見る。夢のひとときを生き、生の極みを味わいつくしたとき、世間の喧騒やわずらわしさは遠退き、すべてが浄化される。そのような別世界へと手引きしてくれるのが、遊女である。だから、彼女たちの活躍の場である遊廓は、世間のしがらみから隔絶している必要があったのだ。

遊女は、その遊廓の中で、恋する女の役割を演じる。男の気に入った女の役割を演じ、男の相手をつとめた。だから、六条柳町の遊女は、諸芸をみがき、教養を積み、男好みの役割にそなえたのである。それは、数多くの役割を演じ分ける必要があった役者の心得と同じで、たゆまぬ努力

る傾向もあるが、それは公平な態度とはいえない。遊女歌舞伎にもそれなりの目的とからくりがあり、現実問題として、その商売は成功していたからである。観客の好みは遊女屋の亭主の才覚によって遊女歌舞伎という形で実現されており、観客もそれに満足していた。だから、幕府から禁止令が出るまで二十数年間も商売が繁盛したのである。

舞台芸能の世界では、観客が主役である。当時の観客は、第二部では自分が主役として楽しめる遊女歌舞伎や若衆歌舞伎の機構に満足していた。もし、舞台上の芸だけを取りあげて遊女歌舞伎を低く評価するならば、そのような要望の充足をはかった観客の存在そのものを否定することになる。たしかに、遊女歌舞伎は「芸術的」見地からすれば、その価値は高いとはいえない。けれども、第二部を実際に楽しんだ客は、「見る」だけではない世界を堪能できたことで満足していた。それを考えれば、舞台終了後の、残りの部分もふまえたうえで遊女歌舞伎全体を検討してみる必要がある。

將軍足利義満の機嫌をつねにうかがい、義満の気に入る舞台を心がけ、義満の好尚を舞台上で造形することを仕事とした世阿弥の例を持ち出すまでもなく、舞台芸能では観客の要求がすべてに優先する。気に入らぬものなら、観客はそっぽを向くだけである。義満なら、即刻、世阿弥を退け、他の一座に代わりをさせたことであろう。観客にはそれだけの力があつた。家康も、名のある能大夫を側近くにおき、ことあるごとに能を楽しんでいる。遊女歌舞伎の場

合も同様である。観客の気に入るかどうかすべての鍵をにぎっている。將軍義満の存在ぬきで世阿弥の芸が成立しえないように、吉原の観客の存在ぬきでは幾島丹後守の舞台も成立しえなかつた。

逆にいえば、その舞台には観客の好尚が具体化されていたことになる。観客が舞台に満足していれば、観客の好尚や器量がそこに現われる。義満が世阿弥の芸に満足したのなら、世阿弥の舞台には義満のすべてが表現されている。世阿弥の舞台は、義満の好尚を具体的な形にしたものである。同様に、吉原の観客が幾島丹後守の芸に満足したなら、その舞台に吉原の観客の好みは投影されていたことになる。

小金を手にした庶民たちは、慶長期、まず遊女遊びに進出した。遊女歌舞伎がその入口となつた。恋の主役になるには資格が求められたが、遊女遊びの場合には不要である。金さえ出せば、だれでも主役になれる。業平の歌の才も、公家の身分も不要である。六条柳町の気位の高い七人衆たちとは異なり、五条河原の遊女にせよ、吉原の遊女にせよ、金さえ出せば、どんな客でも主役として遇してくれ、かりそめの恋の主役を割り当ててくれた。それが遊女歌舞伎の特徴であつた。逆にいえば、金で買える種類のものでもしかなかったが、庶民にはそれで十分だつた。長い間、生きる喜びとは無縁だつた庶民にとつては、その望みがかなえられるなら、命も財宝も惜しくはなかつた。

新開地の江戸の町で、小金を手にした男たちは、おそら

ができた。客自身が、恋の冒険家業平に一瞬なりきることができた。それだけの夢を見せてくれる力をもっていたのが遊女である。そのためなら、「命もをしからじ、宝もよくなし」と心の底から思い込めた。男たちが経験した時間がいかに魅惑的なものであったかが想像できよう。

遊女歌舞伎はあくまでも商売のからくりである。そのための方策として、遊女屋の亭主は二部構成をとった。第一部の舞台上の芸だけで終わることなく、その後の時間に期待をいだかせる仕掛けを用意した。未完成部分を第二部として用意し、そこへ客を誘い、導き入れた。そのかぎりでは、遊女歌舞伎は阿国の舞台と根本的に異なる性格をそなえていた。阿国の場合は、舞台上だけですべてが完結し、他の未完成部分を一切残さない。けれども、遊女歌舞伎はその第二部のほうに重点をおき、商売の機会を設けた。舞台上の芸の比重は必然的に軽くなった。

阿国歌舞伎の観客は舞台の芸に喝采を送ったが、遊女歌舞伎の観客は目の前の舞台だけでは満足せず、その先の遊女相手の個人的な時間に期待した。「見あき申候」とい出した観客の意向にそった舞台構成である。遊女歌舞伎は、一応、舞台芸能の形をとってはいたものの、本来の目的は芸能の本質から逸脱していた。似て非なるもの、という理由がそこにある。

遊女歌舞伎は、芸としては不完全である。承知のうえで、あえて未完成部分を残しておき、そこに客を参加させ、客自身にその完成をまかせた。主役の座についた客が甘美な

時間を実際に経験することによって、未完成部分が完成する仕掛けである。

舞台の芸は、遊女たちから男客に対する第二部への誘いである。遊廓の「張見世」で媚を売ると同じ行為を、白昼堂々と、舞台上から行なったのである。鴨川の河原で、囲いがあつて外からは見えなかったとはいえ、舞台上から公然と、第二部ではさらに甘美な時間が用意されていることを言外に告げていた。もちろん、だれもがその甘美な誘いに応じられるわけではない。残りの部分は、金で売り買われる特別枠であり、当然、それなりの金額が必要である。しかし、金さえ出せば、「見る」だけ以上の時間を経験できたこともまちがいがなかった。

その構造は、遊女歌舞伎の後に現われた若衆歌舞伎の場合も同様である。古来から寺院を中心に起こり、後に武士の間でも盛んになった衆道は、主従の交わりを基本とし、高い精神性が求められる男たちの間における愛情のあり方であった。年長者の青年と年下の少年、身分の上下による両者間の差異が前提となっていた。その深い断絶を埋めるためには激しい精神性が求められたが、小金を手にした庶民は、自分でもそれを手に入れようと若衆遊びをはじめた。金で、それを手に入れようとしたのである。金さえあれば、武士や僧侶だけの特権も自分のものになる、それが庶民の心意気であった。多少、純粋さに欠けたところで、それには目をつむればよかった。

舞台上の芸だけを取り上げて、遊女歌舞伎を過小評価す

けるところもあつたが、和歌の才には傑出してゐる、との評言も残されている。

業平を主人公にした遊女歌舞伎は、六条柳町のもつ伝統性や古典性を基盤として成立し、そのような遊女たちに群がった観客は、知らぬ間に、その保守性や守旧性になじみ、阿国歌舞伎のもつ革新性から遠ざかつていった。結果的にいえば、革新性の欠如が、遊女歌舞伎が、以後、二十数年間も生きのびられた原因となつたのである。遊女たちの舞台に群がつているかぎり、徳川幕府にとつて、観客はそれほど危険な存在でもなかつた。「かぶき者」を売物にする阿国の舞台に群がる観客よりも安心できた。だから、多少の牽制を受けたにしても、幕府からは目こぼしを受け、放っておかれたのであろう。

#### 遊女歌舞伎のからくり

【慶長見聞集】には「遊女共江戸をはらはる、事」という一章がある。吉原における遊女たちの様子と、それが引き起こした顛末である。

「去程に此遊女を諸人に見せ、心をまどはせんと、はかり事をめぐらし、能かぶきのぶたいを、爰かしこに立をき、そんなしうそれさまの御能有、かぶき舞有と高札を立をけば、是を見んと貴賤ぐんじゆをなす処に、笛、太鼓、つゞみ、謡のやくしやをそろへ、はやし立る時に、おしやうぶたいへ出、ひきよくを尽す、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、ばくちすこ六を打て、御法度にをこなはる、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、も有、女をさしころし自害し共に死するもあり、下べの者は其家のぶたいにつかはる、も有、身のはて色々様々也、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、女の数をあらため給ふに、をしやうと号する遊女廿余人、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、西国へながし給ふ」とある。

和尚と名のる遊女三十余人、それ以下の遊女百余人が箱根から西へと追放された、とある。和尚が舞台へ出て秘曲を尽くし、遊舞の袖をひるがえせば、これぞ誠の天人だと、見物たちは皆見惚れて心迷わせてしまい、「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」たしてしまつた、という。

もちろん、遊女の舞台に見惚れているだけで蓄えていた財宝を使い尽くすわけではない。木戸銭だけなら、それほど金はかからない。それは、後刻、舞台の遊女の魅力を独り占めにするため必要とされる金であつた。

しかし、それだけの高価な代償を支払つても余りある経験を味わうことができたのである。その美女を独り占めにするれば、蠱惑的な時間を経験し、ひとときの夢を見ること

絶て見えず」とあるように、高位の者であれ金持であれ氣に入らぬ相手には顔も見せなかった、という。そこで、会わぬといわれた男は憂き恥をかいて意気消沈し、会つてもらえた人は身を滅ぼし、家まで失うにいたつたという。

「吉野伝」を見るかぎり、鴨川の河原や江戸の吉原で踊つていた遊女歌舞伎の遊女たちと七人衆とは、同じ六条柳町の遊女たちでも明らかな差異がみられる。「五十人六十人好色をこと、」する十六歳前後の遊女たちが輪になつて踊る姿と七人衆との間では、遊女の質の点で雲泥の差があつた。新しく流行しはじめた高価な楽器である三味線と古典的な楽器である琵琶や琴との間にも、楽器の位置づけの点で明白な相違があり、歌舞伎踊と女能との間にも、芸態の点で明らかな差異が見られる。

とはいえ、そのような差異を蔵しながらも、歌舞伎踊の主役に「かぶき者」ではなく業平を選ぶところに六条柳町を拠点とする遊女たちの矜持がうかがえぬでもなかつた。選り抜きの七人衆にくらべれば大衆的な遊女たちでも、流浪の旅芸人集団にすぎぬ阿国の歌舞伎踊を前にすれば、ただ単に名古屋山三をまねるだけではなく、自前の業平を出すだけの矜持も持合わせていたからである。

六条柳町の遊女たちが相手にした客には、大名、公家、上層町衆という上客と、下級武士、町人、庶民という一般的な客層の二種類が想定されるが、遊女歌舞伎の場合は、明らかに後者を基盤に成立していた。京都を拠点に全国各地へ急速に広まつていった遊女歌舞伎は、その都ぶりを売

り物にし、京都の六条柳町という名を大いに利用したことであろう。一種の「ブランド」効果である。都ぶりが各地で喜んで迎え入れられたのである。

その意味では、「かぶき者」を売り物にした阿国の舞台よりも、業平に扮して遊女稼業に徹した遊女歌舞伎のほうが観客の評判をよんだ。「慶長見聞集」では、幾島丹後守の舞台姿に接した観客の様子を「しばゐざしきの人々は、首をのべ、頭をた、ひて我を忘れて、動揺」したと述べている。このような観客の動揺や興奮ぶりは何とも異様である。「か、るいつくしき立すがたに、見ほれ迷はぬ人は、たゞ鬼神より猶おそろしや」とまで語り、美しい舞台姿に見惚れ、心迷わせた様子を記している。現代風にいえば、ロクコンサート会場の熱狂的な興奮と陶酔と酷似していたのであろう。

在原業平に対する幻想は時代とともに増殖され、後代には好色な美男像が作り上げられ、伝説と化していた。その業平が、遊女歌舞伎の舞台で再生されたのである。乱暴者の「かぶき者」には安心して近づけぬものを感じていた観客ではあつたが、同じ異端でも、遠い昔の色男のほうには親近感をおぼえ、喜んでみずからをその色男になぞらえようとしたのである。

恋と歌に生きた業平は、律令体制の枠組みの中におさまらず、そこからはみ出た異端者である。美男子の誉れ高く、閑雅な人物で、行動は気ままで、人目を驚かす行爲もあつたらしい。才学があるとはいえず、官人としての資格に欠



夫 敏 野 高

福門院の宮廷、鷹ヶ峰に工人集団を率いた本阿弥光悦、嵯峨の豪商角倉素庵、京都所司代板倉勝重・重宗父子等を中心に展開され、藤原惺窩、林羅山、石川丈山等の学者、近衛信尋、鳥丸光広、松花堂昭乗等の文化人、俵屋宗達、野々村仁清、金森宗和、千宗旦、松永貞徳、安楽庵策伝、池坊専好（二世）等の芸術家たちが活躍し、絵画、陶芸、茶の湯、和歌、俳諧、笑話、連歌、立花などを通して、江戸時代初期、京都の一面に新たな文化風土が生まれることになる。

後水尾天皇の弟で、右大臣から太政大臣にまでなった近衛信尋と、光悦の甥に当たる上京の豪商、佐野（灰屋）紹益が六条柳町の遊女、吉野太夫を張り合ったことは有名で、紹益が吉野太夫を落籍し、一町人が恋の勝利者になるという破天荒な物語は、六条柳町遊里を舞台に展開された。当時、公家や上層町衆が六条柳町へ足しげく通い、後には「六条クルイノ衆」は少しは身を慎むように、と後水尾院から小言を受けたほどであった。

上客を相手にする六条柳町の遊女は、幼い頃から諸芸を仕込まれて大事に育てられ、能をはじめとする遊芸の稽古はもちろん、書をたしなみ、歌を詠むなど、大名の正室にも劣らぬ深い教養の持主の女性として磨き上げられていた。なかでも、太夫ともなれば、『色道大鏡』にもあるように、「近代の傾城は、芸堪能なりとても、容貌抜群にすぐれざれば、太夫とは定めず、百人が中を十人すぎり、十人が中より一人えらみ出すほどならでは、太夫とはいひが

たし」というほどの特別な存在であった。

選り抜きの遊女たちがいる六条柳町は、大名、公家、上層町衆たちの交際の場として賑わっていた。宮中や上層町衆の文化が、上客たちを通して、直接、六条柳町にも流れ込んでいたことを考え合わせれば、嵯峨本や『伊勢物語』は遊女たちの間でもなじみが深く、彼女たちがその主人公の業平に扮して踊ったとしても不思議はなかった。

『吉野伝』には、元和のはじめ、大坂冬の陣、夏の陣も終わって天下太平の世になってからの六条柳町には「やんごとなき御かたぐ、国の守などもこゝに通ひ給ひて、よき人になれまゐらする遊女どもなれば、その様おのづから風流なりけり」と、やんごとない人々や大名などが通い、上客を相手にする遊女たちの立場とその心得が語られている。「万のあそびわざもむかしめきて、十炷香、貝おほひ、歌よみ、連歌し、弾ものも、琵琶、琴など、すべてえんなることをこのみて、下者のわざは目にだにもふれず」とある。その遊芸も優雅な古典的なもので、楽器も琵琶や琴などの風流なものを好み、下賤な者たちの芸には目もくれなかった、という。流行の三味線などは最初から相手にされなかった。

当時、六条柳町には七人衆といって吉野太夫をはじめとする七人の有名な遊女がおり、鴨川の河原で女能を舞ったりして評判になっている。彼女たちは家のあるじに莫大な黄金を預けておき、気に入った客にしか会わなかった。「司高き人にまれ、宝おほき人にまれ、心にあはぬ人には

けられた原因は、阿国と遊女たちが扮した対象、すなわち名古屋山三と在原業平という高級な種類のものではなく、むしろ音楽や踊そのものの芸態にあった、とみたほうがよい。もっと端的にいえば、当時、すでに四十歳に近かった阿国よりも、十六歳前後の若々しい遊女の肉体そのものに引かれたのである。舞台の芸を「張見世」と位置づけて商売に徹した遊女歌舞伎の営業方針の勝利であった。

あるいは、両者の芸の相違を正確にとらえていた観客も存在していたことであろう。けれども、それは少数派であり、大勢を制する力にはならなかった。そこで、時代の流れは印象が薄れる一方の阿国よりも遊女歌舞伎へと傾いた。一部の少数派の見識よりも、大衆のエネルギが時代の流れを大きく左右したのである。

その流れを引き出したのが、遊女屋の亭主であり、遊女歌舞伎であった。遊女屋の資本力であり、遊女の数と若さであった。そのような現実の前では、わずか十人程度の阿国一座などは、まさに衆寡敵せずで、奔流に飲み込まれるしかなかった。

とはいえ、遊女歌舞伎がとりあげた業平にも、それなりの必然性はあった。阿国の「かぶき者」ではなく、あえて業平をとりあげた遊女歌舞伎の選択は、六条柳町の遊女屋にとっては、ごく自然なものだったからである。

在原業平を中心とする歌物語「伊勢物語」は、平安時代はもちろん、それ以後も人気を集めていた。近世に入っても、その人気は相変わらずで、慶長年間の後半期、本阿弥

光悦およびその門流が京都の嵯峨で出版した一群の書物、いわゆる嵯峨本の形で人気を集めている。料紙や装丁などに美術的意匠を施した、日本の出版史上でもっとも美しい書物として知られている。

数次にわたって出版された「伊勢物語」には、慶長十三年、同十四年、同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、もっとも早く出版されたのが「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。校勘には古典学者中院通勝が当たり、校訂作業はすこぶる精度の高いものとされている。

当時、この出版は大いに世に迎えられ、同十五年にいたるわずかな間に何種類かの異版も出されており、しかも各版それぞれに異植字版があるほどの多さである。これら一群の嵯峨本の出版によって読書人口が増大し、ついには当時の創作文学である仮名草子までが活字印刷をされ、やがて近世文学開花へと大きく飛躍して行くことになった。

武将たちが覇権をかけて争った関ヶ原の戦いから江戸幕府の幕開きにいたる慌ただしい時代、外界の騒乱とはかわりなく、宮廷とその周辺では、平安時代の優雅な恋物語が研究され、あるいはみごとに料紙で美術的な書物が用意されていたのである。

王朝文化に対する関心の高さは、やがて後水尾天皇や東

大化させたのである。阿国が「かぶき者」を通して当代性を宣揚したのに対し、遊女歌舞伎は王朝のロマンの世界へと導いた。その結果、生きのよい現実を造形した阿国の企図は王朝の世界にすりかえられ、遊女の肉体や性というエロスの世界だけが前面に出ることになった。

(二)の芸尺くしの件は、『慶長見聞集』の「歌舞伎太夫下手の名をうる事」の中で紹介されている。江戸では、葛城太夫の歌舞伎踊があるという高札を日本橋に立て、吉原町で興行が行なわれた。江戸には有名な遊女歌舞伎が数多かつたが、葛城太夫ほどの美女はいないと老若貴賤が押しかけた。舞台が一通り終わり、「芝居やぶり」といつて一日の舞台の最後に行なわれる芸では、風呂上がり遊女踊が披露された。十六、七歳の遊女たち二、三十人を引き連れて葛城太夫が登場して酒宴があり、一人ずつ思い思いの芸を披露する趣向である。この話では、最後に番がまわった葛城太夫が、よせばよいのに「自然居士」の曲舞を能大夫をまねて本格的に謡い、かつ舞った。余興なのだから適当にやればよいのに、真面目にやったばかりに、芸の稚拙さがばれて笑い者になったという「オチ」がついている。

当時、新開地の江戸は、武士や職人たちでごった返す男ばかりの、荒っぽい町であった。一説には、女の数は男の半分ほどしかなかった、という話もある。その男ばかりの町へ、一稼ぎを求めて、娼婦をはじめ、さまざま旅まわりの遊芸一座も押しかけていた。しかし、そのような男た

ちでも、葛城太夫の下手さ加減をどっと笑うだけの鑑賞眼と見識はそなえていた。

ただ、この記事によって、遊女たちの人数が二、三十人の場合もあったことと、当時流行の風呂屋風俗に趣向をとり、各人が一人ずつ立って芸を披露する芸尺くしの形式をとったことがわかる。

葛城太夫の場合にはさんざんだったが、幾島丹後守の業平の舞台はたいへんな評判であった。阿国の名古屋山三が好評であったにしても、『慶長見聞集』では、幾島丹後守のほうに多くの紙数をさき、阿国よりも話題にしている。慶長十二年の江戸城における歌舞伎踊の興行以後、江戸における阿国の足跡は不明で、五年後の慶長十七年、京都に姿を現わした記録が残されている。江戸城興行以後、江戸の足跡が不明であることは、阿国が江戸の観客から忘れられていた事実を物語る、とみてよいであろう。江戸の観客にとつて、彼女の舞台は遠い存在となっていた。

現代から見ると、阿国と遊女たちの舞台との相違は歴然としている。そこで、阿国を見捨てて遊女たちの舞台へ接近した観客が無節操と映る。けれども、当時の観客には阿国の舞台はすでに遠く、むしろ、遊女歌舞伎のほうが強烈な印象であった。もし、阿国の舞台の特質を正しく理解していれば、観客は似て非なる遊女歌舞伎などには見向きもせず、阿国の舞台を支持していたはずであるが、そこまで入れ揚げる者もいなかった。

その事実を考え合わせると、観客が遊女歌舞伎へ引きつ

承していたことがわかる。和尚である幾島丹後守も阿国と同様に男装をし、それが人気を呼んでいた。男装姿は戦国時代の遺風がまだ残り、尚武の気風が色濃かった時代を反映するものであり、男っぽさや男らしさが流行の主流であった。しかし、仔細に見ると、遊女たちの男装には、阿国の場合と明らかに異なる点も含んでいた。

この両者の相違について、「かぶき」の時代」のなかで、守屋毅は「当代記」における阿国の舞台の記事と「慶長見聞集」における遊女歌舞伎の舞台の記事とを比較して、次の二点を指摘している。

(一) 主演者の風姿が「かぶき者」の名古屋山三にかわって、王朝的な「業平」の像をもって形容されていること。

(二) 「かぶき者」と茶屋女のやりとり为重点であった当初の茶屋遊びの場が、同じように酒宴の場を設定しながらも、むしろその席に侍る遊女の個人的な得意芸を順次披露する芸尽しの趣向に移行していること。

かつて、出雲の阿国は当代の世相や風俗を直截に舞台に持ち込むことよって歌舞伎踊を創始した。けれども、遊女歌舞伎では一転してフィクショナルな貴族的な「業平」が再生されてくる。このような遊女歌舞伎の古典的世界への傾斜は、一般的には、王朝回帰によつて特色づけられる寛永期の文化思潮との関連で説明がつくであろうが、より直接的には廓の遊女たちの教養と好尚を媒介に、歌舞伎の舞台に現出させられたのであった、と守屋は(一)の点に

ついで説明している。

(二) については、遊女歌舞伎が芸能それ自体として完結することを意図するものではなく、それを仲介にして遊里へ客を誘うことを最終目的とするものであった以上、遊女の素養や姿態を見る者に強く印象づける必要があり、その結果、強調された演出であろう。それはまた、茶屋へ通う「かぶき者」より、それを迎える茶屋女の存在を誇大に扱うことであつた、と説明している。

この二点に関する守屋の指摘は簡潔でわかりやすい。阿国が舞台で演じたのは「かぶき者」の名古屋山三であつた。一方、幾島丹後守の舞台姿は「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」と形容される、風流で色好みの業平の面影であつたと「慶長見聞集」は伝えている。

同じ男装でも、両者の間には、はっきりした差異がみられる。阿国が江戸開幕当時の世相を「かぶき者」を通して形象化したのに対して、幾島丹後守は恋に生きる業平を造形することで古典の世界へと導く。「かぶき者」の名古屋山三が当代性を体現し、時代の先端を行く気鋭の若者であつたのに対し、業平は宮廷社会から逸脱し、古典的な歌物語の世界で伝説と化す。しかし、そのとき、「傾き」の姿勢にみられた生きのよい反社会性は骨抜きになり、その反骨精神も宮廷社会における恋の殉教者へと変容し、好色性が濃厚になる。遊女歌舞伎は、阿国が見出だした歌舞伎の精神のなかの、エロティシズムの部分を拡大し、それを肥

興行界の流れを左右するほどの影響力はなかった。

「傾き」の姿勢を出発点とした阿国歌舞伎は、新時代の空気を象徴する自由で清新な舞台を造形したが、その姿勢は、同時に、新時代への懐疑を含み、着実に進行しつつあった幕藩体制への反抗的要素を含んでいた。「かぶき者」には豊臣家の残党が多かったといわれるように、「傾き」の精神を基本とする阿国の舞台は、家康による新しい支配体制とその政治意図への反抗的姿勢を前提としていた。阿国歌舞伎から遊女歌舞伎への移行は、そのような反抗的姿勢が次第にうつつとしく、気が重くなっていた時代の空気を反映するものとも理解できる。

そこで、観客は阿国の舞台から一歩、退いたのである。阿国の舞台は「かぶき者」以上の存在を造形できず、真の意味における後継者も見出だせぬまま、一代かぎりで自然消滅していった。観客を興奮の渦に巻き込むためには何か欠けていたのである。二十数年間も隆盛をつづけた遊女歌舞伎にくらべるなら、一時的な流行に終わらざるをえなかった阿国歌舞伎の限界がそこにあった。

阿国が歌舞伎の歴史に点火した功績は顕彰に値する。けれども、せっかく点火したその歴史を、さらに輝かしいものに育て上げられなかったことも事実である。そこまで育て上げるためには、最後の「ツメ」に欠けるものがあつた。それは「かぶき者」の当代的な存在意義を舞台上で具体的に表現するための戯曲的要素であつた。あるいは、興行的才覚だったかもしれない。しかし、一介の女旅芸人にすぎ

ぬ出雲の阿国に、本格的な作者としての資質や興行的才覚を求めることは、この場合、いささか酷かもしれない。

阿国に欠けていた作者的資質に関しては、遊女屋の亭主も同様であつた。けれども、遊女屋の亭主は、その不足分を、遊女の肉体的魅力へと転換させることで補つた。性の世界であれば、「見る」ことよりも「する」ことのほうが魅力的で、それは、古来の真理である。客の中心をなす男性の癖をしつかりとつかんだ遊女屋の亭主の勝利であつた。

そのような遊女屋の亭主一座の前で、阿国の生真面目すぎる舞台は急速に色褪せていった。観客が阿国の舞台を見かざり遊女歌舞伎へ移行したのは、阿国の舞台が指し示す方向は、所詮、行き止まりでしかないことを直観的に察知していたからである。新時代にあつて、「かぶき者」のもつ反抗的姿勢には限界があつた。同様に、そのような「かぶき者」を舞台上で表現した阿国の芸もまた、観客の支持を獲得しつづけることが困難になつていたのである。

観客から見放されたとき、阿国によって点火された「歌舞伎の精神」は立往生し、方向を見失つてしまった。

#### 遊女歌舞伎の特質

『慶長見聞集』にもあるように、遊女歌舞伎もまた「傾き」の特徴である異風・異相姿で舞台に立っている。そのかざりでは、濃淡の差はあれ、阿国の歌舞伎踊の精神を継

ことは事実である。それ以後、元和三年の吉原開設までの十年間に、阿国につづく遊女歌舞伎の一座が江戸に一度も足を踏み入れなかったとするのも不自然で、もっと早い機会に遊女歌舞伎は江戸へ向かい、興行していたと考えたほうが自然であろう。

しかし、その後の阿国一座と遊女歌舞伎との推移を見守るなら、図抜けた職業的芸能者であった阿国と、素人芸の集団にすぎなかった遊女との芸力の差、あるいは芸質の差異は、観客にとつてあまり問題ではなかったことがわかる。観客が求めていたものは、ただ単に見るだけではない、もっとべつのものであった。見るだけではなく、見る以上の世界を自分で経験することであった。陽気に、羽目はずした、にぎやかな、そして、もっとエロティックな舞台とそれにつづく魅惑的な時間を実際に経験することであった。晴れがましい経験など一度もなかった庶民が、生まれてはじめて味わう主役の出番が用意されたのである。好機を逃すことはない。そのためには、生命も財宝も惜しくなかった。

そこには、かつて北野天神の舞台で阿国の斬新な芸の価値を最初に見出だし、阿国の歌舞伎踊に喝采を惜しまなかった、したたかな鑑賞眼の持主の姿はなかった。代わって出現したのは、五条河原に群がる観客、あるいは桑名や清洲の観客、さらには吉原の観客、世阿弥流に言えば「愚かなる眼」の持主や「遠国・田舎」の観客であった。彼らは、阿国の芸を剽窃し、模倣することをいささかも恥じぬ遊女

たちの素人芸に喝采を送り、それに群がったのである。

阿国が見捨てられたのは、そのような観客であった。そして、その程度の観賞眼しか持たせていなかった観客が大勢を占めていたのが、江戸の開幕から十数年後の、京都や江戸の興行界の実態であった。

慶長九年に阿国が京都を去り、地方巡業をする間に、観客層は確実に変化していた。それは、幕藩体制の整備とともに進行しつつあった時代の流れを反映するものでもあった。当初、阿国の歌舞伎踊は、慶長八年という徳川幕府の開幕と出会ったことで、時代の空気を生き生きと形象化するものとして受け入れられた。けれども、新時代への感激がうすれるにつれて、時代の精神を一身に体現していた阿国の舞台は求心力を失い、遊女たちの亜流の芸にとつて代わられた。そこまで、時代は緊張感を失いはじめていたのである。

かつては時代の最先端に立っていた出雲の阿国は、留守の間に、京都の観客から忘れられてしまった。その事情は江戸でも同様であった。阿国の舞台に喝采を送った観客は、やがて吉原における遊女歌舞伎の舞台にのぼせあがっている。観客の関心は、明らかに変化しつつあった。たしかに、一度、阿国は京都へ戻っている。慶長十七(一六二二)年一月、北野で興行をした記録が残っており、四月には新上東門院の御所で歌舞伎踊が行なわれ、それも彼女だったかとされている。けれども、阿国のだしものは相変わらず名古屋山三に扮した歌舞伎踊であり、遊女歌舞伎全盛の京都

舞歌の曲もはや「いりあや」になると、と『慶長見聞集』は遊女歌舞伎の舞台の終幕について筆を進める。「いりあや」とは「入綾」と書き、舞楽における舞が終了した後の退出作法をいう。舞楽の曲の中心となる当曲とうきょくを舞い終わり、同じ曲が反復演奏される中を舞人は中央に縦一列になり、その曲の舞の手をつげながら順次退出する。歌舞伎踊の終幕の様子を舞楽の「入綾」になぞらえて描写したのである。「舞歌のきよくも、はやいりあやに成ぬれば、つゞみ、たいこや、笛の音のひやうしをあはする足ぶみに、心は空にうかれ男、今生は夢のうき世なり、命もおしからじ、財宝もをしからじと貴賤、老若、此道にすきてほれ人となれり」と観客の様子を描いている。鼓、太鼓、笛の音の拍子に合わせて踊る踊り手たちの足踏みの音に、心もうつろの浮かれ男たちが「今生は夢のうき世なり、命もおしからじ、財宝もをしからじ」と、貴賤を問わず、老いも若きも恋の陶醉境を演じる遊女歌舞伎の世界に心を奪われ、すつかり恋の奴となりきり、この世界のわずらわしさを一切忘れ、放心してしまっていた。

「かぶき者」の姿に新時代を造形した阿国歌舞伎の舞台が、「見る」だけで十分に完結した世界を表現していたのに反し、「張見世」として出発した遊女歌舞伎は、男たちを誘惑し、挑発するところに本来の目的があった。舞台上の芸は前座でしかなく、その奥に「好色をこと、」する遊女本来の仕事を用意した遊女歌舞伎は、あえて未完成部分を残し、そこへ男客たちを誘い、主役としての客の出番を

用意した。それを知った男たちは「命もおしからじ、財宝もをしからじ」と、貴賤を問わず、老いも若きも遊女歌舞伎へ押しかけた。亭主のもくろみは見事、凶に当たった。それが、遊女屋の亭主が仕掛けた遊女歌舞伎のからくりであった。

慶長十三（一六〇八）年二月、京都の四条河原で行なわれた遊女歌舞伎には、観衆が数万人も押しかけたといわれる。阿国が北野天神ではじめて歌舞伎踊をおどってから、五年が経過していた。『孝亮宿禰日記』の二月十日の条には「向「四条、女歌舞伎令見物、数万人群衆、驚目者也」とある。数万人は誇張があるにしても、阿国の歌舞伎踊の模倣から始まった遊女歌舞伎は着実に人気を獲得し、かつての阿国人気を凌駕するまで盛んになっていたことがわかる。

それが阿国が地方巡業に出た後の京都の興行界の実態であった。『慶長見聞集』にある吉原における遊女歌舞伎の記事は、京都で十分に人気を得たのち、元和三年の吉原開設以後、江戸へ下ったときの様子であろう。あるいは、三田村鳶魚のいう、吉原開設以前に一度遊女歌舞伎の江戸興行があったが、弊害が大きかったので江戸追放にあり、後日、吉原が再興されたとする説もあるように、もっと早い時期に江戸における興行があったことも考えられる。

吉原の開設時期については今後の検討課題として残るが、江戸時代が始まって四年後の慶長十二年に、阿国が江戸で歌舞伎踊の興行を行ない、たいへんな人気を得ていた

おり、狂言踊（歌舞伎）や人形浄瑠璃芝居の小屋が立ち並んでいたことがわかる。後に、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。

『当代記』によれば、慶長十二（一六〇七）年一月六日から三日間、観世と今春（金春）による能が催された。場所は記されていないが、二月十三日にも観世と今春の勧進能があり、この時は江戸城の本丸と西の丸の間で催されたとあるから、正月の場合も同じだったろう。同書によると、二月の勧進能の直後に女歌舞伎の興行があったことがわかる。すなわち「二月二十日、国と云かふき女、江戸に於て踊る、先度の能のありつる場にて勧進をす」とある記事がそれである。この「先度の能」がいつを指すのか、「国と云かふき女」が出雲の阿国その人であるのかどうかにまで疑問を呈する人もいるが、普通には、出雲の阿国が江戸城内で歌舞伎踊を興行したとされている。

『慶長見聞集』によれば、幾島丹後守の舞台姿に接した観客の様子を「しばゐざしきの人々は、首をのべ、頭をた、ひて我を忘れて、動揺」したと述べ、「かゝるいつくしき立すがたに、見ほれ迷はぬ人は、たゞ鬼神より猶おそろしや」とまで語っている。能と遊女歌舞伎の舞台に対する観客の態度の違いが如実にうかがえる一文である。遊女歌舞伎の場合は、あくまでも幾島丹後守の「いつくしき立すがた」に対する賛嘆であり、彼女が演じる音楽や踊という芸に対する喝采ではなかった点が注目される。

幾島丹後守以外の遊女たちによる舞台の様子は、「其外

花をそねみ、月をねたむほどの女房、おなじやうに装束せさせて、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とゝして、きやしやなる花の色、衣にまなはん古伽羅、紅梅伽羅をたきしめし、かぶきをとりて一同に、袂をかへす扇の風に、匂ひは四方にかうばしや、春の園生にてふ鳥の、ちりかふ花にうかれつゝ、はつとたちては入みだれ、さゆうにわかてる舞の袖、是や五節の舞姫も、かくやとこそはおもはるれ」と記されている。同じ衣裳を着た十六歳くらいの美女たちが五、六十人、袂をひるがえしたり裳裾をつらねて古伽羅、紅梅伽羅の匂いを四方にまきちらし、散り交う花に浮かれ、はつと立ち上がっては入り乱れ、あるいは左右に別れて舞袖をひるがえす。五節の舞姫もかくやと思われる舞姿で、美女たちの魅力あふれる姿態を存分に発揮し、客を魅了した。

さて、また床几に腰をかけて居並ぶ女性たちは連三味線をかき鳴らし、「夢のうき世にたゞくるへ、とゝろとゝろとなるいかづちも、君と我との中をばさけし」と今様の一節を歌い、観客を恋の陶醉境へといざなうて行く。

その中に和尚の舞い遊ぶ姿やさしき花の曲、これこそ本物の天人の来臨であろうか、「天津風雲のかよひぢ吹とじよ、乙女のすがたしばしとゞめん」と歌い舞い、一座の主役をつとめる遊女の魅力をたつぷりと披露し、舞台を最高潮に盛り上げる。



夫 したものである。

敏 野 高 「慶長見聞集」は、序文によれば慶長十九（一六二四）年の成立であるが、寛永初年（一六二四）頃までの記事も含まれている。多少、時間的にずれはあるが、遊女歌舞伎の大まかな様子がうかがえる資料である。慶長十九年前後の江戸の様子が中心で、元吉原遊廓が幕府から開設を許可された元和三（一六一七）年以後のものも含まれている。阿国が北野天神の舞台で歌舞伎踊をおどってから、十数年が経過していた。

阿国の舞台をまねた遊女たちの様子は、次のように記されている。「それを見しよりこのかた、諸国の遊女共かたちをまなび、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、是を諸人に見する中にも、名をえし遊女には、佐渡島正吉、村山左近、岡本織部、小野小太夫、でき島長門守、村山主殿、幾島丹後守など、名付、これらは一座のかしらにて、かぶきのをしやうといへるなり」とある。

阿国自身もみずから小野対馬守と名乗り「天下一」を号したが、遊女歌舞伎の和尚たちもまた男名前を名乗っていた。江戸時代の初期はまだ戦乱の余燼が残り、尚武の気風が色濃かった。女のおやかさ、あでやかさよりも、男らしさや男の色気が魅力的と映った時代である。そこで、遊女たちもその男の色気を売り物にした。「慶長見聞集」には阿国の舞台姿を「此遊女、男舞かぶきと名付て、かみをみじかふきりおり、わけにゆひ、さやまきをさし」と描い

ている。髪を短く切つてわけ（鬘）に結び、さやまき（鞘巻）という鞘に葛藤つづらふたのつるを巻いた鍔のない短刀を腰に差した男装姿である。阿国は「小野対馬守と名付、今やうをうたひ、舞女のほまれ、世にこえ顔色無双にして、袖をひるがへすよそほひに、見る人心をまどはせり」と紹介されている。遊女たちは、その阿国の姿形をまねたのである。

遊女たちの舞台姿は、次のように描かれている。「扱中橋にて、いく島丹後守かぶき有と高札を立れば、人あつまつて、貴賤ぐんじゆをなし、出るをおそしと待所に、をしやう先立てまく打上、はしが、りに出るを見れば、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、ひようたんなどこしにさげ、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」とある。能舞台の橋懸かりに現われた幾島丹後守の姿を見れば、黄金作りの太刀と脇差を差し、火打袋や瓢箪などを腰に下げ、道化役の猿若を伴につれ、そゞろに立つて浮かれたその姿は女とも見えず、風流で色好みの男として名をなした在原業平の面影であった、という。

かつて、江戸の日本橋と京橋との中間には入堀があり、そこにかかつていた橋を中橋といった。現在でいえば、東京駅の正面からのびている八重洲通りの位置にあたる。初期の芝居町はこの中橋にあった。元和三年刊の「徳永種久紀行」によれば、当時すでに中橋が江戸の盛り場になって

相手の時間に重点をおいていたからである。その意味では、遊女歌舞伎の場合は、一応、舞台芸能の形をとったが、実態は本質からかけ離れていた。似て非なるもの、という理由がそこにある。それなら、観客も、観客というよりは、単なる客と呼んだほうが適切であろう。

ただ、観客のだけれども、遊女を相手に個人的な時間を楽しんだわけではなかった。大多数の観客は、それにつづく後半部分に心を残しながら、舞台上の遊女歌舞伎を見物するだけで我慢した。甲斐性と才覚のある男たちだけが抜け出して次の時間を満喫した。

男たちは、阿国を放り出して遊女歌舞伎へと群がった。遊女たちが舞台上でまきちらす陽気さ、明るさ、好色性、性的放縦が男たちを引きつけてやまなかった。京都に起こったその現象は、またたく間に全国に広がって行った。桑名、清洲、荊屋、駿河、三河、名古屋、江戸、信州上田、仙台、出羽院内、秋田、金沢、伏見、奈良、大坂、和歌山、下関、熊本、長崎、平戸等々、各地に遊女歌舞伎が行なわれた記録が残されている。おそらく、それ以外の各地でも興行されていたことであろう。京都の流行が時代の空気となり、時代の波として広がった。それが慶長期の時代精神であった。全国の男たちが、そのような時代の空気を吸い込み、解放的な気分酔っていたのである。

### 遊女歌舞伎の実態

遊女歌舞伎は、おもに六条柳町の遊女が鴨川の五条河原で「張見世」として芝居小屋をかけて興行したものである。「和尚」というスターを中心とした踊を主とし、男性の猿楽や狂言師の寸劇もあった。能形式を踏襲した舞台上では、五、六十名にもおよぶ遊女たちが揃いの衣裳で輪になっておどり、阿国歌舞伎にはなかった三味線が加わり、その新楽器の珍しさも売物になった。踊の輪の中で三味線を弾く遊女たちが腰を掛けるのは、曲衆といわれる寺院の法会の際に用いられる椅子で、虎の毛皮や孔雀の羽根などの南蛮渡来の珍奇なもので飾り立てられ、舞台を華やかに盛り上げていた。

遊女屋では、道路に面した格子の内側で遊女が客を待つ状態を「張見世」というが、その機能だけを切り離して五条河原に移し、積極的に客の呼び込みを試みたのが遊女歌舞伎である。もちろん、遊女本来の仕事は、後刻、場所を改めてなされることになる。

遊女歌舞伎の具体的な実態を示す資料はそれほど多くない。『慶長見聞集』には「歌舞伎をどりの事」という章を設けて遊女歌舞伎の様子を記している。資料的価値の当否はともあれ、かなり珍しいものである。ただし、これは江戸の吉原における記事で、京都のものではない。『当代記』が「其後学<sup>レ</sup>之かふきの座いくらも有て諸国へ下る」と述べた遊女歌舞伎が、後日、江戸へ進出したときの様子を記

が演じたまがいものの歌舞伎踊、すなわち遊女歌舞伎である。『当代記』の慶長八年四月の条には「其後学」之かふきの座いくらも有て諸国へ下る」とある。「其後」がどの程度後のことかは不明であるが、かなり早い時期に阿国の舞台をまねた歌舞伎の座がいくつもできて各地へ散ったらしい。

遊女歌舞伎の興行者は、京都の観客、すなわち男たちが求めていた要望を的確につかみ、それに形を与えた。すなわち、遊女の肉体がそれである。もちろん、遊女の肉体を生のまま差し出したわけではない。そこに都風の洗練された色香をつけ加えることを忘れなかった。恋する男の、みやびな色香であり、それを引き立てる優雅な女たちである。

遊女たちの肉体に商売の可能性を見出した遊女屋の亭主は、ただその一点に賭け、男たちを得意な領分である好色性一色の世界へ引きずり込んだ。阿国が躊躇し、京都を留守にしていた間にすべてが決着し、それが奔流となつて次の主流を形づくつた。庶民のエネルギーは、遊女歌舞伎の好色性によつて染め上げられることになつた。

いうまでもなく、遊女屋の亭主や遊女たちが相手にした男たちは、阿国の観客とは本質的にその性格を異にする。遊女歌舞伎の舞台に引き寄せられた観客は、歌舞伎踊の新しさとは関係のない世界、遊女たちが若い肉体を誇示する舞台に夢中になつた。阿国がくりひろげた舞台上の芸の世界から、遊女たちの肉体が発散する好色の世界、すなわち

性的世界への方向転換である。舞台上にあつた「傾き」という時代精神の形象化は、遊女たちの肉体という現実の世界へと、ねじまげられてしまつたのである。

芸術的な見地からすれば、阿国の発見した舞台のほうが真摯であり、掘り下げる価値のある方向だったことはまちがいない。しかし、当時の男たちには、遊女歌舞伎のほうはその率直な好みに合つていた。その方向が、芸術的には問題にならぬ低俗な世界であつたにしても、男たちはそこへ押し寄せ、夢中になつたのである。それが現実であつた。

それにしても、遊女歌舞伎の場合、それは本当に観客と呼ぶに値する存在であつたのだろうか。阿国の場合は、舞台と観客という立場は完全に守られていた。二つの立場は対立し、そこから芸術的效果が引き出され、芸術的満足が得られていた。しかし、遊女歌舞伎の場合、舞台は遊女屋稼業のための「張見世」として位置づけられていた。それだけで完結するわけではなく、あえて不完全な、未完成部分を残しておく、そこへ男たちを誘い込もうとはかつた。それが、遊女屋の亭主が考え出した戦略であつた。

阿国歌舞伎と遊女歌舞伎の舞台は、舞台を見ているかぎり、一見、同じような様相を呈する。同じような歌と音楽と踊があり、主人公も男装している。しかし、遊女歌舞伎の場合は阿国歌舞伎と同一に論じることができない。阿国歌舞伎の観客は舞台だけに満足していたが、遊女歌舞伎の観客は目の前の舞台だけでは満足せず、その先にある遊女

れ、それに合わせた踊にも活気がみなぎっていた。それは、新しい時代の表現であった。

とはいえ、そのような舞台も、何度もくりかえされるうちに摩滅し、やがて観客の想像力を刺激する力を失い、飽きられるにいたっていた。

「見あき申候」といわれたときの阿国の課題は、早急に次ぎの舞台を観客に提示することであった。遊女屋の亭主が一番よい見本である。不満は新しい世界を求める兆候であり、新しい世界への起爆力である。客の不満を解消するものを提供すれば、観客は満足する。歌舞伎踊という斬新な舞台を披露した阿国なら、必ず新しい舞台を提供してくれると観客は期待したのであろう。それに応えればよかったのである。

歴史に「もしも」はありえないにしても、「もしも」阿国がその段階で観客の気持を受けとめて、べつの舞台を提供していたなら、あるいは歌舞伎の歴史は遊女歌舞伎、若衆歌舞伎という脇道へそれぞれに進行し、異なった形をとったかもしれない。

けれども、阿国は観客の期待を正面から受けとめようとしなかった。見飽きたというなら、まだ彼女の舞台を見たことのない新しい観客を求めればよいと、興行地を変える方向を選択してしまったのである。

そこに阿国の限界があった。そして、躊躇している阿国にとって代わり、観客席に芽生えた新しい需要を横取りした遊女屋の亭主が、にわかに脚光を浴びることになった。

そこを一つの分岐点として、以後、べつの形で歌舞伎の歴史がくりひろげられることになった。六条柳町の遊女たちが阿国の後を襲い、その二十数年後、今度は若衆歌舞伎がその後をひきつぎ、さらに野郎歌舞伎へとつづいた。そこを分岐点として、歌舞伎の歴史は大きく迂回し、変則的な歴史が形づくられることになった。まさに、異形・異相の「傾いた」歴史が形成されたのである。

ともあれ、「見あき申候」という観客を前に、阿国は一つの選択をし、観客の前から立ち去ったのである。阿国の選択は、長い間、父親につれられて各地を巡業していた彼女の習慣が一因だったのかもしれない。退屈した顔がちらつき、観客の入りが悪くなりはじめたら、それは新しい興行地を求めて出発する合図であった。次の興行地には、好奇心に満ちた新しい観客が彼女たちの舞台を待ち構えているはずであった。

慶長九年、阿国は京都を去り、地方巡業の旅に出た。この阿国が行なった選択のもつ意味は大きい。巡業に出た阿国は、清洲や桑名を経て、やがて江戸城内で歌舞伎踊を披露し、喝采を受けている。しかし、当時の文化の中心は京都である。阿国の歌舞伎踊に喝采した京都の観客の動向が問題の鍵をにぎっていた。阿国が留守にしている間に展開された京都の事情が、その後の歌舞伎の歴史に決定的な影響力を行使することになった。

阿国に代わって観客の喝采を受けたのは、遊女屋の亭主の才覚で五条河原に進出した遊女たちであった。彼女たち

舞台の芸を前にそのような反応を見せるところに、中世とは異なる観客層が誕生していたことを示している。以前なら、舞台の芸は舞台の芸として楽しむ嗜好と見識が観客にはあった。それだけの見識の持主が主要な観客層を形成していた。三代將軍足利義満をはじめ、守護大名、僧侶、公家、武家たちという支配層を主体とする観客は、わがままではあったが、舞台を楽しむ姿勢に関しては、一本、筋が通っていた。そのような観客の要望に応じて展開されたものが、世阿弥をはじめとする能役者による猿楽能の舞台であった。ときには、庶民も陪席を許されたが、芸の内容に影響を及ぼすほどの存在ではなかった。

しかし、江戸時代初期の観客は、明らかに中世とは異なり、その見識も好みも著しく異なっていた。当時、多少なりとも見識を持合わせていた武将や公家たちは、徳川家康の征夷大將軍就任の祝賀能が演じられていた二条城の中に集まっていた。後に、家康はその能を式楽として武家の占有芸能とし、庶民から遠ざけてしまっている。観客の質を制限することで、舞台の純粋性を確保しようとしたのであろう。

一方、阿国がはじめて歌舞伎踊をおどった北野天神の観客は、もっと雑駁で、騒々しく、いささか品性に欠けていた。それが新しい時代のエネルギーの発露であったにしても、彼らには観劇の習慣がなく、文化的素養も乏しかった。そのような連中が大きな顔をしていたのが、阿国が相手にした観客の実態であった。

以前なら、そのような観客層は最初から無視され、問題にされることもなかった。強固な権力を保持していた支配階級が世界を押さえ、庶民は最初から出番がなかったからである。けれども、江戸時代初期には、その強固な世界にひびが入り、武家と庶民とに二分されつつあった。その事実を最初にあばき出したのが、阿国による歌舞伎踊の舞台である。二条城の能と北野天神の歌舞伎踊とに、世界が二分されたのである。支配階級とはべつの世界を庶民が手に入れた最初の兆候であった。

京都、六条柳町の遊女屋の亭主は、庶民の活力と可能性を見逃さなかった。たしかに六条柳町には、大名、公家、上層町衆などという上客がついてはいた。しかし、その一方では、戦乱がおさまった京都の町で活潑に動きまわる庶民の存在も無視できなかった。遊女屋の亭主は、そこに新しい需要の可能性を目ざとく見出だした。その庶民こそ、混沌とした時代の中で小金をため込む才覚をもつ新興町人の卵だったからである。遊女屋の亭主はいち早く彼らの需要に応え、その小金を取り込む算段をした。

たしかに、阿国の歌舞伎踊も、かつては「見る」ことを通して、あるいは「見る」ことだけで次ぎの何ものかを予感させ、観客の想像力をかきたてる強力な魅力を發揮していた。「かぶき者」が茶屋のおかかか戯れる光景を見るだけで、観客席からは喝采が起こった。それは、素朴さの残る舞台ではあったが、従来の芸能を見なれた観客の目には斬新に映った。拍子も旋律も異なる念仏踊の音楽が奏でら

微妙な問題が残されている。遊女歌舞伎以後は幕府の介入があり、歌舞伎関係者・観客・幕府からなる三者のせめぎ合いで歴史が形成されたが、阿国歌舞伎から遊女歌舞伎への移行の際には幕府の関与がなく、影響力を行使したのは観客だけだったからである。

慶長八(一六〇三)年四月、京都、北野天神の舞台で歌舞伎踊をおどり、一世を風靡した出雲の阿国の舞台を模倣したものが遊女歌舞伎である。阿国が地方巡業に出た後で京都の人気を独占した遊女歌舞伎ではあったが、その実態は、阿国のそれとは似て非なるものであった。

ここで取り上げるべき問題は、阿国歌舞伎から遊女歌舞伎へいたる過程で、阿国によって創り出された「歌舞伎の精神」の何が継承され、何が切り捨てられ、変容されたのかという事実である。

もちろん、そのような変化を引き出したのは、芸能者ではなく観客である。影響力を行使したのは観客であり、歌舞伎関係者が、みずからの意志と見識によって、主体的に選んだ結果ではなかった。

慶長九年、京都を後に巡業に出た阿国は、巡業先の桑名や清洲の興行で「見あき申候」という観客の冷やかな批評を受けている。「慶長自記」の慶長九年十月の項には「是はかふきの開山にて天下一のよし申候へども、一日二日見候ものは、何も見あき申候、毎日同じ事斗を致たる故、人の見あき候も尤二候」とある。毎日同じことばかりするので見飽きてしまった、という。そのような率直な感想を

いなく観客の前に、阿国はなすすべもなく立ち去るしかなかった。おそらく、阿国が京都から地方巡業に出たときにも、北野天神の観客の顔には同じ気配がよぎりはじめていたことであろう。

観客の求めに応じたか、それから目を逸らしたかが、ここでは大きな分岐点となった。江戸時代の開始とともに彗星のように登場した阿国が、やがて歌舞伎史の表舞台から姿を消し、代わって遊女歌舞伎が一躍脚光を浴びて、二十数年間もその状態がつづくことになったが、その経緯をたどってみると、そのような結果を引き出したのは、ひとえに、遊女屋の亭主が観客の需要動向を素早くつかんで的確に対処した結果だったことがわかる。経済の原則通り、顧客の需要動向が経済活動の行方を左右したのである。

ここでいう観客とは、男たちのことである。当時の風俗画を見ると、舞台をとりかこむ観客席には女の姿も入り混じっているが、彼女たちは男の供にすぎず、芸能の世界に決定的影響力を与えるほどの存在ではなかった。新しい時代を迎え、自由闊達な気風がみなぎっていたにしても、男中心の社会の枠組みは相変わらずであった。政治や経済の世界ばかりではなく、新しい風俗や流行をつくり出し、それを享受したのも男たちだったからである。

問題は、男たちの求めていたものが何であったか、である。「見あき申候」とは、ただ「見る」だけには飽きてしまった、ということである。観客は「見る」だけでは満足せず、次の何ものかを求めはじめていたのである。

## 遊女歌舞伎 (一)

高野敏夫

### Yujo Kabuki (1)

Toshio Takano

Since Okuni from Izumo opened the door to a new entertainment called 'kabuki' at the beginning of Edo Period, it has been accepted by the audience of each period and been successful in surviving in the theatrical history. The core of *kabuki* may be the spirit of 'kabuki', literally meaning 'slanting', a kind of gene which is transmitted across generations.

Although the history of *kabuki* in Edo Period underwent the government's interventions several times, the change from Okuni's *Kabuki* to *Yujo Kabuki* was promoted by the audience's free choice. As Okuni repeated the similar performance every time, her audience quickly felt bored and began to look for something new. The audience who frequented to theaters were noisy and unmannerly even during the performance, quite different from the few elites who had enjoyed Noh in the medieval times. But they were the ones who had money enough to spend for their own pleasure and it was the house of prostitutes that

quickly took advantage of such need of the audience. If they were bored of just looking at dancing on the stage, then they could be entertained more, after the stage, in a different place, with prostitutes who had danced a while ago. This is what was prepared for the new rich by the house of prostitutes.

The present paper will discuss the spirit of 'slanting' from its original state in Okuni's *Kabuki* to its newly changed style in *Yujo Kabuki*. It is hoped that characteristics of the new audience arisen among populace in Edo Period will be made clear in the whole volume which will appear in the four successive issues of the Bulletin.

#### 一つの分岐点

歌舞伎の歴史は数多くの曲折を経験し、出発当初とはべつこの姿になって今日にいたっている。初期歌舞伎史の場合でいえば、わずか五十余年間に、阿国歌舞伎、遊女歌舞伎、若衆歌舞伎、野郎歌舞伎へと推移し、開幕から九十余年後の元禄歌舞伎で一つの頂点を迎える。その推移をみると、歌舞伎のもつ自律的な力で変化したものではなく、外からの圧力、すなわち幕府の介入によって引き起こされた場合が多いことがわかる。介入への対応に苦慮した結果、やむをえず変化したのが歌舞伎の歴史であった。

歌舞伎の歴史には、いずれの曲り角にも問題はあるが、なかでも、阿国歌舞伎から遊女歌舞伎にいたる過程には、