

に遊女歌舞伎の舞台に接するという順序を律儀に踏んでいたところに庶民の心情を読み取る必要がある。すぐに個人的な時間に入るのではなく、遊女歌舞伎という共通の場を経る形式を踏むことが、男客の気に入っていた。「張見世」を前に、「選ぶ」という行為の時間を拡大し、荘厳化し、楽しんだのである。逆にいえば、「張見世」は、客に「選ぶ」という行為の楽しさを提供していたことになる。ひとまず共通の時間を経験し、そこで気に入った遊女を選び、個人的な時間はそれからという段取りに、当時の庶民の心意気、あるいは連帯感を見ることができるといえる。「張見世」としての遊女歌舞伎の舞台は、同時に、男客たちが一種の連帯感を確認する儀式でもあった。

最初から個人的な時間に入るのなら、従来の遊里の手続きと変わりが無い。遊女能の場合も同様であったが、遊女歌舞伎の舞台に接するという経過をたどり、その手続きにこだわったところに男客たちの心意気があった。その手続きは幕府から禁止されるまで継続し、さらに、若衆歌舞伎の時代になっても、その手続きは律儀に守られていた。

遊女歌舞伎の舞台が魅力的に映ったのは、客にとってその舞台空間が「ハレ」の場として、庶民に共有される共通の場として機能していたからである。それは、一種の祝祭空間であった。遊女屋の亭主も「張見世」としての遊女歌舞伎の舞台にそのような機能を直感していたのであろう。それは、北野天神の舞台に群がり集まり、阿国の舞台に喝采を送り、新しい時代の息吹にふれた歓びを再確認するた

めの儀式だったのかもしれない。

参考文献

- 服部幸雄『歌舞伎成立の研究』 風間書房 一九六八年
 守屋 毅『かぶき』の時代』 角川書店 一九七六年
 R・Hファン・フリーリック著(松平いを子訳)『古代中国の性生活』
 せりか書房 一九八八
 バーン&ボニー・ブロー著(香川 檀ほか訳)『売春の社会史』
 筑摩書房 一九九三
 ヴィオレヌ・ヴァノイエク著(橋口久子訳)『娼婦の歴史』 原書
 房 一九九七

と遊里とに二分する分岐点として位置づけられる。そこを起点に、歌舞伎と遊里はそれぞれの道を歩むことになった。けれども、もし、遊女歌舞伎が存在しなかったなら、日本の遊里が貧弱なものに終わったことはまちがいない。遊女歌舞伎が介在したことによって、日本の遊里には芸の伝統が根づき、単なる売春宿に終わらぬ独特な文化として育ち、歌舞伎もまた庶民の生活に根をおろした独自の世界を展開するにいたったのである。

【四条河原遊楽図（静嘉堂蔵）の「道喜座の興行」の情景に見られるように、客席の様子は雑然とし、威儀を正した観能の様子とは雲泥の差がある。能舞台のように舞台上の展開に精神を集中させなければならぬ世界に庶民はついて行けず、舞を中心としたテンポの遅い遊女能の舞台には退屈するだけである。その点、好色性を前面に打ち出した、活潑で陽気な遊女歌舞伎のほうが客の気持ちにぴったり合った。「道喜座の興行」の情景では客席から声がかかり、輪の中の子が振り返った場面が描かれているが、舞台と客席との間には自由で気楽な交流があった。あるいは、舞台そつちのけで、客席で刀に手をかけて喧嘩をしている武士たちもいる。雑然とした雰囲気の中で舞台は進行した。歌舞中心の芸くらしいが当時の客には手頃であった。

阿国の舞台には、茶屋のおかかと戯れる「かぶき者」に扮した阿国と、それからむ才蔵といった複雑な舞台展開もあったが、遊女歌舞伎の場合は五、六十人もの若い女たちの群舞であり、各人の芸尽しという単独の芸であった。

阿国はロザリオを首に架けた洋風の服装で奇抜な演出も試みていたが、遊女歌舞伎の場合は三味線であり、曲糸にかけられた虎の毛皮や孔雀の羽根といった「モノ」中心の奇抜さを売物にしていた。

けれども、複雑な要素を含む芸の方向よりも、そのような単純な舞台のほうが、当時の男たちには気に入っていた。彼らにとってはその先に約束された遊女との個人的な時間への期待のほうが大事であり、舞台が複雑化し自立性を持ち、そこで完結してしまうことを好まなかった。そこから先は彼ら自身の出番であり、それ以上は邪魔であった。単純で、同じことの繰り返しでも不足はなかった。舞台上の複雑な芸よりも、舞台上の遊女の品定めをし、気に入った遊女をへ選ぶべ〜という行為そのもののほうが面白かったからである。

恋はへ見る〜ものではなくへする〜ものであるという言葉は、一半の真実をいい当てている。その心おどる時間が彼らをとらえたのである。客は絵空事の芝居の世界よりも現実の確かさを求めた。自分が主役として登場する場面を用意してくれる「張見世」の機構が気に入っていた。そこに遊女歌舞伎本来の機能が合った。無名の、その他おおぜいの位置に甘んじていた庶民にとって、そのような出番そのものが抗しがたい魅力と映った。その魅力の虜となって、彼らは飽くことなく遊女歌舞伎へ押しかけた。遊女歌舞伎は、遊里大衆化の最初のあかしであった。

しかし、いきなり遊里の座敷へ行くのではなく、その前

社会構造のなかに深く組み込まれていた。遊女が社会的差別を受けるようになるのは近世になってからのことである。日本では、遊女歌舞伎のはるか以前から、すでに遊行女婦、傀儡女、白拍子という遊芸を売物にする遊女が存在し、女猿楽や遊女能の伝統があった。遊女歌舞伎の誕生はその伝統をうけてのことであつた。遊女歌舞伎の客が遊女の人格や技芸を尊重する風潮はすでに十分に醸成されていたのである。

もし、遊女屋の亭主が阿国歌舞伎を手本にしなかつたなら、遊女歌舞伎は単なる売春稼業に終わったにちがいない。遊女屋の亭主は、男客たちが遊女に求めていたある種のロマン、あるいは憧れを目ざとく察知し、男客たちの夢に形を与えた。それが遊女歌舞伎の舞台であり、「張見世」としての位置づけであつた。

ここで見逃せないのは、遊女屋の亭主がねらいをつけたのが下級武士や庶民という新興の大衆層だつたことである。新興の客層に絞つたからこそ、五、六十名もの若い遊女たちによる歌舞伎踊の舞台が生まれ、彼女たちに誘われて多数の男客たちが登場し、時代を動かす力となつた。遊女能を好んだ少数の上客とは別の位置に、多数の男たちを相手に、新たな市場の開拓に成功したのである。遊女屋の亭主の商才の勝利であつた。

家康による新しい時代が始まつたとはいえ、下級武士や庶民は相変わらず無責任に、その日暮らしを送っていた。加増や転封は武将たちの世界のこと、自分たちには関係

がなかつた。彼らは相変わらず能天気な楽天主義者であつた。懐に多少の余裕ができたとしても、堅実な家庭生活の夢などは最初から頭になかつた。

手にした金を何に使うかで、その人間の生き方が現われる。下級武士や庶民は、遊女歌舞伎へと向かつた。それがもつとも魅力的と映つた。後日、「悪所」といわれることになる遊里にこそ、生命の充実があると予感したからである。この楽天主義が日本人の本性なのかもしれない。もつと苛酷な風土や社会なら、苦勞して手に入れた金は浪費せず、今後の生活のために貯えたことであろう。けれども、彼らはそれをせず、遊女歌舞伎で使い果してしまつた。彼らの後裔も同様であつた。それが江戸時代の活力を支えた庶民の生き方であつた。

阿国歌舞伎から遊女歌舞伎への方向転換を横道へ逸れたとする見方もあるが、遊女歌舞伎を好んだ客が圧倒的多数を占めていたのが、慶長八年以後から二十数年間にわたる現実であつた。下級武士や庶民という数の多さが時代を動かす原動力となつた。少数の選良を相手にした遊女能が時代の主流になりきれなかつたのは、七人衆をはじめとする太夫をかかえた遊女屋の亭主が数のもつ力を軽視し、その可能性を見抜けなかつたからである。選良を気取る客は、その本性上、数を増やすことはできず、むしろ排他的になり、衰弱の一途をたどるしかない。遊女能の場合も例外ではなかつた。

遊女歌舞伎は、阿国が切り開いた歌舞伎の歴史を、舞台

日、浮世草子で活写されるように、親の遺産を蕩尽し、島原遊びにうつつを抜かした二代目の姿に、自堕落ともいえる遊惰な遊廓における遊興が一つの文化として育って行く過程を見ることが出来る。文化はしかめ面の、生真面目な精神からは生まれない。くそ真面目な勤労精神からも、儉約精神からも生まれない。お家大事の忠誠心からも生まれない。法律からも、経済からも生まれない。幕藩体制を支えるその種の建設的精神とは正反対の、その裏側で、徴のように増殖して行くのが文化である。文化は、馬鹿気た消費を通して、遊びの精神によって支えられる。文化の本質は遊びの中にあり、遊びそのものが、すなわち文化なのである。

とはいえ、庶民はべつに文化を求めて遊んでいたわけでもない。好き勝手に遊んでいたにすぎない。身銭を切ることによって、はじめて享楽の世界に興味といえるだけの世界が芽生え、美学めいたものも生まれる。浪費を通して趣味の世界がきたえられ、文化の世界への扉が開かれる。消費に支えられた享楽で、文化の基盤に突き当たったのである。小金を持った男たちの後裔の姿である。そのしたたかな遊びへの執着と思いつきのよい金遣いが、独自の庶民文化を育て上げたのである。

庶民はいつも群れる。自分に自信がないから他人の顔色をうかがい、他人に媚びる。他人と同じことをしたがかり、同類を求める。その結果、同類が集まって一つの風俗が生まれ、時代の勢いになる。それが「俗」である。「雅」が

伝統を背景に毅然としているのに反し、「俗」は周囲を模倣し、右顧左眄ばかりする。しかし、周囲を模倣し、群れをつくる庶民は、卑俗、下品と侮蔑されながらも、群れの中で競争をし、やがてそこからエネルギーが生まれ、時代全体を動かす力を獲得する。

外国にも、肉体売り物にする娼婦だけではなく、豊かな知識と教養をそなえ、歌や踊の達人な遊女が存在したにもかかわらず、日本の遊女歌舞伎の場合のように芸能史に位置づけられるほどの芸能が育たなかったのはなぜか、という問題が残る。逆にいえば、なぜ、日本にだけ遊女歌舞伎という舞台芸能が成立したのか、という問題が立ち現われることになる。

その理由を簡単に見つけだすことは困難で、数回にわたって連載を予定している本稿の重要な主題となるはずである。いま仮にその一つの理由を上げるなら、古代ギリシアの場合にみられるように、教養や歌舞的技法にすぐれていても、奴隷出身の非市民という身分の遊女は社会的疎外を受けていた事実が大きい。ギリシアでは、どんなに人気の高い遊女でも市民の一員として受け入れられることはなかった。また、ギリシア悲劇やギリシア喜劇という正統的な演劇を毎年、市民全体で祭式として盛大に行なっていたギリシアでは、日本の遊女歌舞伎のように舞台芸能として展開される機会がなく、その結果、遊女独自の芸の育つ土壤がなかったのである。

それに反し、日本には巫女の伝統と遊女の歴史があり、

のあり方が否定され、以後は幕藩体制維持のための官僚組織と化し、緩慢な死、あるいは衰弱した生を生きるしかなかった。一部の大名たちが式楽化された能を好み、大名茶の世界をたしなんだにしても、形式化し硬直化するだけに終わり、世阿弥や利休時代の清新で自由な能や茶の精神からはほど遠いものとなっていた。

主君の馬前に一命を捧げることと引き替えに俸禄にあずかっていた武士にとって、その日常生活は猶予された死でしかなく、心の底から生を謳歌する活力は持たせていなかった。みずからを律することに厳しく質実剛健を理想とした武士にとって、文弱の徒ほど忌むべき輩はなかった。命令を遵守し、判断停止をしていた武士の世界に文化などが育つはずはなかった。庶民と一緒に遊女歌舞伎に群がっていた下級武士たちは、武家社会のはみ出し者、落伍者にすぎず、武家文化の一端をにない、それを創造してゆくだけの気力も財力もなかった。

第二は、歴史と伝統を誇る旧体制派に属する宮廷文化である。江戸時代初期、一時、京都の後水尾天皇を中心に「寛永文化サロン」といわれる独自の文化が興った。天皇とはべつに、東福門院をはじめ、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多士済々の文化人や僧侶、学者が集まってサロンを形成し、京都の一面には清新で優雅な時間が流れていた。しかし、たとえ質的には高次ではあっても、少数の選良たちによる文化は脆弱の感を拭えなかった。

サロンに出入りしていた公家や豪商たちの「お座敷」が六条柳町であり、七人衆や四天王たちの遊女能に喝采を送った上客であった。しかし、「寛永の文化サロン」はしっかりした根を下ろせぬまま一時の狂い咲きに終わり、やがて文化史上から消えて行くことになった。

結局、江戸文化の主流となったのは、第三に登場する圧倒的な多数派による庶民文化であった。幕藩体制下では、武家が農民や庶民の上に立って支配と管理を強めていたが、その勤勉さとたくましいエネルギーで経済の実権をにぎった庶民は、遊里や芝居小屋を中心に享樂的な世界を築き、仮名草子、歌舞伎、浄瑠璃、浮世絵、浮世草子、洒落本等々の庶民文化を創り出し、江戸時代二六〇年余にわたって、へすい〜へつう〜へいき〜といった独自の美意識を育て上げるにいたっている。

庶民文化は、商売で得た金を思い切りよく使うところに生まれた消費文化である。遊女歌舞伎の場合にも顕著に現われているが、庶民は生命の充実を金と引き替え、金で賄おうとした。井原西鶴も金は「命の親」であるといっているように、庶民にとって、金は生命の源でありエネルギー源であった。自動車がガソリンで動くように、庶民の行動の原動力となったものが金である。西鶴も描いているが、金儲けのプロである彼らは商売に全精力を傾注して金をため、同時に、じつに思い切りよく金を使った。

そのような姿勢は、禁欲主義を建前とし、体面に固執し、やせ我慢をつづけた武家の生き方とは対照的であった。後

小金を手にした庶民は、かねてから憧れていた上層階級の遊び方をまね、色男を気取ろうとした。

遊女のもとへ通う男は、遊里の文法を理解し、やがて遊女と過ごす時間の意味を楽しむようになる。遊女の魅力を解し、遊女の波長に自分を合わせられる純情な男だけが遊女遊びに参加できる、という文法の意味を理解する。恋の専門家が発するフェロモンを感じできる繊細な感受性の持主だけが遊女との時間を楽しむことができる。女のロマンを解する男だけが日常の自分から脱し、「恋する男」という別人格に変身できる。性欲の解消は単なる結果であり、そこにいたる過程に遊女との交流の面白さがあるという一連の文法の仕組を理解した。性欲がらみの心の交流には、遊女の真情に触れる喜びがあり、日常生活には求められぬ心おどる時間があることを知った。嘘と誠のすれすれのところ、男は遊びの醍醐味を求めにいたったのである。

遊女が親からもらった名を源氏名に変えて優雅な女に変身するように、遊里では、後日、男もまた本名を捨てて替え名をもった。上役や同僚への気遣いや、堅苦しい仕事から解放され、あるいは力仕事をし、商売をしている現実世界の軛から一時的に逃れるための方策である。そのような男の変身願望をかなえてくれる特別な避難所^{アジール}として、あるいは「奇蹟の園」として機能していたのが遊里であった。

そのために男が支払う代償は大きい。夢をかなえるなら、現実社会で得ているものすべてを賭けるのが礼儀というものである。逆にいえば、それだけの意気込みと誠意を

前提として、はじめて語るに足るものが男の夢である。遊里は、純な男の夢を増殖させる場であり、同時に、それを食いものにする場でもある。それは、宇宙の果てに存在するといわれるブラック・ホールに似て、男のすべてを飲み込む残酷で不思議な力をもっている。現実社会における身分も、金も、安穩な日常生活も、すべてを飲み込んでしまふ。それでも、男たちは懲りることなく後から後からと遊里へ押しかけたのである。

遊女歌舞伎の位置

江戸時代初期における文化には、三方向の可能性があった。

第一は、時代の覇者である武家による独自文化の創造である。しかし、源氏・北条・足利各氏の例からも明らかのように、武家は文化の庇護者になることはあっても、みずからの文化を創り出すだけの文化的素養を持合わせていなかった。それは、信長や秀吉にしても同様で、家康も例外ではなかった。江戸時代における武家独自の文化的遺産の貧しさは目をおおえばかりで、大名庭園にその面影をとどめるに終わっている。後年、各藩は財政赤字に悩まされ、文化どころの話ではなくなっている。

元来が殺戮者集団であり、戦いを職業とした武士たちは、最初から文化とは無縁であった。特に江戸時代の武士は「元和の偃武」を契機に斬り合いの闘争を禁止され、武士本来

あつてはならず、時代の先端を行く当代性をそなえていなければならぬ。遊女の指先は地女のように節くれだつたり、がさつな言葉遣いであつてはならず、しなやかな指先で踊り、情のこもつた言葉で男の気持を慰めてくれなければならなかつた。その遊女と一緒に夢を見ることができると、客に期待をいだかせる魅力があつた。そのよゝな魅力を發揮する手段として、遊女の衣裳があり、挙措動作があり、芸があつた。男の幻想をかきたて、男を燃え上がらせ、力づけるものが遊女の芸であつた。

とはいへ、遊女はいつも優位におかれていたわけでもなかつた。相手にする客がすべて遊里の文法を理解してゐるとはかぎらず、牙を抜かれた男ばかりでもなかつた。遊女が張りめぐらせた防御網を強引に突破してくる無法者に事欠かなかつたからである。そのような強引な男の前に、その性欲の対象だけの位置に追い詰められることを拒否するために、遊女は歌をうたい、踊をおどつた。けもののような男の本性を拒否し、その前に自分の世界を対置させようとして、遊女は必死に歌をうたい、踊つたのである。歌や踊という芸によつて、男の心をもみほぐし、やさしい気持へと引き込もうとした。まちがひなく、遊女の芸は粗雑な神経の持主である男との戦いであり、遊女側からの逆襲という側面をそなえていたことを忘れてはならない。

遊女の芸には多様な側面がある。遊女の芸は男を遊ばせ、男を喜ばせ、奉仕する一方で、最後には男をたらしこみ、男を骨抜きにする恐ろしい一面をもつていた。遊女の魅惑

と見たものは、じつは猛毒を秘めた蠱惑的な香りであり、華やかな表面とは裏腹に、その奥には恐ろしい毒牙が秘められていた。それは、獣心という本性を蔵する男相手の商売をしなければならぬ遊女の暗い怒りであり、復讐であつた。遊女は、その本音の部分では決して男を許していない。それゆゑ、客の身代を根こそぎ奪つても平然としている遊女屋稼業の仕組みに加担しても心の痛みを感じなかつた。遊女は男客に金を使わせることが仕事だつたからである。

だが、それにもかかわらず、遊客はすべてを承知で、憑かれたように遊女のもとへ通つた。遊女を相手にしたとき、はじめて男は日常の自分から抜け出し、「恋する男」もてる男」という能天気な幻想をいだし、変身できると錯覚する。下級武士や商人、職人という現実の身分から逃れて、遊び人という別の存在になれる、と思う。そこには、日常生活では望むべくもない戦慄すべき恋の冒険が待つてゐる、と気楽に思い込んだ。

遊里を男の性欲のはけ口としか考えられないなら、その本質を見失う。たしかに、世間には粗雑な神経の持主や、けもの同然の男が多かつたが、そのためには娼婦がいた。そのような男が遊女の前に姿を現わすのは、お門ちがいというものである。だが、現実としては、彼らのほうが圧倒的に数が多かつた。それをふるい分けるために、遊里ではさまざまな防御策を講じ、遊里のしきたりという文法を編み出し、それを受け入れた男を遊び上手とほめそやして持ち上げた。その戦略にまんまとはまり、一部の下級武士や

そのような構造の根底をなしたものは客の存在である。大名・公家・上層町衆という上客を相手にする大夫が伝統文化を尊重し、守旧派の態度をとり、琴や琵琶を演奏し、舞を主体とした遊女能を演じたのも、「雅」を好む客の好尚がまず存在し、それに応えて具体的な形をとったまでのことであろう。また、「俗」そのものである下級武士や庶民という新興の客を相手にした和尚が生きのよい「かぶき者」風俗を形象化し、革新的態度をとり、三味線を好み、踊中心の遊女歌舞伎をおどったのも、すべて同様の理由による。

この場合の「雅」には、宮廷風で上品なこと、都会風、恋の情趣を解すること等の意味がある。「俗」は通俗的で、野卑で、下品で、気取らず、率直で、風流でないことであり、「雅」の対極をなす。既得権益を享受し、特権的立場を謳歌している大名・公家・上層町衆という一握りの上客たちが伝統的な価値観を尊重し、落着いた、優雅な趣味を堪能したのは当然である。一方、徒手空拳の下級武士や庶民にとって、「雅」の世界などは最初から無縁で、もつとがさつで、知性に乏しく、無遠慮な生活態度をとったのも、また、きわめて自然な成り行きであった。

とはいえ、あまり単純化しすぎることには問題も残る。『吉野伝』には太夫は客を選び、気に染まぬ客には目もくれないからである。上客と庶民とは、遊里の中でときに接近し、一時の気まぐれからの交錯もあり、両者間では当然、異なる

る世界に属する遊女交換もありえたことであろう。下級武士や庶民のなかにも「上昇指向」の客がおり、上客のなかにも下世話を好む者も出て、現実的にはそれほど截然と区分けされていたわけでもあるまい。上客と庶民の混交こそが、時代の勢いの源泉をなしていたからである。

上客たちは当然、経済的余裕があり、下世話な金の心配などは無用で、好き放題が可能であった。しかし、庶民の場合にはそうも行かず、みずからの才覚で稼ぎ出すしかなかった。それだけに、苦勞して稼いだ金を遊女相手に使うことほど愚かな行為はないという批判も出る。だが、庶民といえども、男には男なりの理由があった。遊里では、遊女と時間を過ごすことで日常の自分から抜け出し、変身することが可能だったからである。世間の荒波の中で男が自分の生き方に満足していたなら、遊里などへ行く必要はない。遊里でなければ解消できない鬱屈をかかえていたからこそ出かけたのである。日常生活の澱のようなものが男の生命を窒息させ、衰弱させていた。そこから抜け出すためにも遊女相手の時間が必要であった。まぎれもなく、それは憂さ晴しであり、命の洗濯であった。そのような世界へ導いてくれたのが遊女である。

もちろん、そのときの相手は、気の張らない庶民好みの遊女でなければならぬ。その出会いをつくったのが四条河原の遊女歌舞伎である。そこで出会った遊女は、男にひとときの夢を売ったが、そのとき重要な役割を果たしたのが遊女の芸である。客の前の遊女は、並みの、普通の女で

は限界があった。伝統を尊重し、守旧派的態度をとっていた彼女たちが、時代の流行に便乗しようとする行為自体も矛盾していた。しかし、伝統的立場にこだわりながら、新しい流行も無視しきれなかった上客は、その奇妙な舞台成果に満足していたのである。

一方、下級武士や庶民は「かぶき者」の流れをくむ当代風の歌舞伎踊に群がり、存分に自分たちの時間を満喫していた。遊女能と遊女歌舞伎は、ときに拮抗し、ときに優劣を鮮明に際立てながら男客の人気を集めていた。自分の趣味に自信のない客は、遊女能と遊女歌舞伎の双方の舞台へ足を運んだ。

『歌舞伎年表』の寛永六(一六二九)年の条には、「十月、女舞、女歌舞伎等御制禁。(此時女浄るりも制禁さる)」とあり、江戸で十月二十三日、島田弾正忠殿の達しとして「一 此頃府下に於て女歌舞伎物踊等致候義堅御制禁申達候に付、以来相止可申事」云々と記されている。京都でも同様の達しが出され、「十月、令して、女舞、女歌舞伎、女浄瑠璃等一切を禁ず」とある。

遊女歌舞伎(女歌舞伎) 禁制については稿を改めて詳しく論じるとして、いまここで問題にしたいのは、幕府からの申し渡しの文言では女歌舞伎だけではなく、女舞や女浄瑠璃も禁制の対象とされていた事実である。ここで言及されている女舞とは、遊女能のことである。京都の通達では、女舞、女歌舞伎、女浄瑠璃の順で、女歌舞伎よりも女舞が先に記されており、女舞のほうが重要視されていたことが

わかる。

圧倒的多数派に属した下級武士や庶民は、自分たちが気楽に接することのできる舞台を求めていた。だれに気兼ねもなく、思いのままに生きるのが彼らの生活態度であった。四条河原では山嵐や孔雀といった珍しい動物、犬の曲芸等の見世物、相撲、蜘蛛舞、放下、人形操り等々に雑多な客が集まっていた。遊女歌舞伎は操り人形浄瑠璃と人気を二分した娯楽の双璧で、後者には女性客が多かった。遊女能や若衆能も興行されていたが、男たちの人気を集めていたのは、やはり遊女歌舞伎であった。

京都を中心に展開された遊女歌舞伎は、後の島原遊廓のように周囲を深い堀で囲まれ、その中に囲い込まれてはならず、六条柳町を中心に、鴨川の河原や八坂神社周辺でのびのびとわが世の春を謳歌していた。公家・大名・上層町衆といった身分も高く金まわりの良い連中とはべつに、下級武士たちに混じって小金を手にした庶民が続々と遊女歌舞伎へ押し寄せていた。六条柳町の繁栄を支えた無名の男たちである。

近世の文化は「雅」と「俗」の二つの範疇でとらえられるとし、「雅」は伝統文化に、「俗」は新興の文化に見出されるとしたのは中村幸彦で、最近では中野三敏もその考えの延長上で論を展開している。しかし、指摘されるような傾向はすでに江戸時代の出発当初から現われていたのであり、六条柳町の太夫に「雅」の典型を、和尚に「俗」の典型を見出すことができる。

た。そのような選り抜きの客相手の「お座敷」が、六条柳町の宴席であった。彼女たちは一年分の稼ぎをあらかじめ亭主に預けておき、気に入った客にしか会わなかった。その気位の高さも、彼女たちの魅力であった。

第二は、新興階級の客を相手にした遊女歌舞伎の花形、すなわち和尚と、一座の遊女たちであった。客層が違う以上当然とはいえ、同じ六条柳町に根拠をおきながらも、彼女たちは七人衆とは別の庶民性を売り物にした。和尚と呼ばれた一座の頭は阿国をまねて「傾いた」服装と活潑な歌舞伎踊の芸を売物にし、佐渡島正吉、村山左近、岡本織部、出来島隼人、村山主殿のような男名前を名乗った。出雲の阿国も後日、小野対馬守を名乗っている。七人衆や四天王の古典的で優雅な名とはきわめて対照的であった。

六条柳町の遊女屋は、それぞれ四条河原に舞台を張って客を集めている。『東海道名所記』にも「六条の傾城町より佐渡島といふもの、四条川原に、舞台をたて、けいせい数多出して、舞をどらせけり、若上らうと云傾城や、また舞台を立て、能をいたす」とある。「佐渡島といふもの」はもちろん佐渡嶋正吉であり、「若上らうと云傾城や」は七人衆の一人、葛城太夫が所属していた若女郎家である。

遊女能(女能)を演じた七人衆の芸が歌舞伎踊と異なり、楽器の種類も違ったのは、主要な客層が異なっていたからである。上客は七人衆が演じる型破りな、異端としての遊女能が気に入っていた。その異端ぶりがすなわち当時流行の「傾き」であり、そこに上客の求める当代性や新しさが

あった。遊女能という形で表現された当代性、すなわち新時代の流行ぶりを上客は堪能していたのであろう。いうまでもなく、能の場合、登場人物は少人数である。五、六十名もの若い女が登場する遊女歌舞伎の場合と大いに異なったのは、上客の数にかざりがあったことと符合が一致する。

遊女能は男客だけが見物していたわけでもなく、『四条河原遊楽図』(ボストン美術館蔵)の遊女能の場面では、着飾った公家の女房たちも棧敷席の御簾のかけで見物している様子が描かれ、優雅な雰囲気はただよっている。このような光景は、数ある河原の芸能の中で遊女能が上客たちに好まれた原因の一端を示すものであろうが、同時に、そこに遊女能の限界もあった。新時代の活力が喧騒と猥雑にあるとすれば、遊女能の場面はいささか上品にすぎて物足りず、異質な感じを禁じえないからである。

女能は女猿楽ともいわれ、女が演じる猿楽能である。その歴史は世阿弥在世当時から古く、正統を誇る大和猿楽四座からは差別された手猿楽という素人猿楽の一種で、面を付けることを禁じられていた。それを逆手にとって女能は観客に顔をさらして美貌を売物にし、桃山時代から人気を得ていた。六条柳町の七人衆や四天王も女能を演じたが、遊女の余技程度のものでしかなく、その芸のつたなさは、ときに観客の失笑をかった。

けれども、いかに遊女が「傾いた」精神を遊女能に取り込もうとしても、能の世界という枠組みが確立している以上、遊女歌舞伎のように当代性を思いきり強調することに

み、舞台芸の特質である模倣を行なっていたことがわかる。すなわち、歌と踊による模倣^{ミメシス}である。遊女の肉体そのものを誇示するのではなく、模倣によって肉体の優雅さを表現する行為である。男装をし、長い刀を腰に差した彼女たちは、男っぽい姿態や動作のなかにも妖艶なエロティシズムを発散させ、巧みに男心を誘った。

遊女の芸は男の警戒心を解き、羞恥心を取りのぞき、内気な客を力づけ、男の夢をふくらませ、男に夢を見る力を与える。そのような男のための「張見世」として機能していたのが遊女歌舞伎である。男客のために、遊女をゆつくりへ選ぶ楽しみを用意したのである。舞台上の遊女を眺めながら、男はさまざまな夢を見る。男にロマンティックな、この世ならぬ夢を見せるのが遊女の仕事である。遊女は男に夢を見る力を与え、男の夢をふくらませ、男を元気づけたのである。

単純化していえば、当時、六条柳町には二つの流れが生まれつつあった。第一は以前から存在していた大名、公家、上層町衆という一部の特権層からなる上客相手の高級遊女、すなわち太夫を頂点とする遊女たちであった。第二は下級武士や庶民を相手にする遊女歌舞伎の和尚を頂点とする一座の遊女たちである。従来なら、第二の客層は遊女屋では無視され、安女郎相手の時間を過ごすしかなかったが、急速に勢いをつけてきた新興の客層に目をつけた遊女屋の亭主は、安女郎の代わりに、最新流行の遊女歌舞伎の遊女を用意したのである。

第一の上客を相手にした太夫は、「吉野伝」のなかで「七人衆」としてその名が紹介されている。吉野太夫のいた林家には、他に对馬太夫、土佐太夫がおり、柏屋の三笠太夫、宮島家の小藤太夫、若女郎家の葛城太夫、永楽家の初音太夫の七人である。その後、六条の「四天王」も登場している。万右衛門家の万戸太夫、淡路太夫、五郎左衛門家の野風太夫、八左衛門家の長島太夫の四名である。

七人衆に名をつらねる林家の二代目吉野太夫徳子は、幼い頃から林家の養女として芸を仕込まれ、元和五（一六一九）年五月に出世して吉野太夫を名乗り、寛永八（一六三二）年八月に廓を退いている。女舞・女歌舞伎が禁止されたのが寛永六年であるから、吉野太夫は、出雲の阿国が北野天神で歌舞伎踊をおどった十六年後に登場して以来の活躍で、遊女歌舞伎の後半期と重なる。吉野太夫が登場した頃には六条柳町もかなり整備され、遊里としての繁栄を謳歌するようになっていた。

吉野太夫たちは、やんごとない人々や高位の者たちに接する機会が多く、挙措動作も自然と上品になっていた。遊びも万事が昔めいており、十炷香、貝おおい、歌、連歌等をたしなみ、大名の正室にも劣らぬ高い教養を誇った。芸の披露の際にも琵琶や琴等の伝統的楽器を用い、三味線のような下賤な者たちが用いるものには見向きもしなかった。上客の薫陶を受け、伝統文化に親しんでいた彼女たちは明らかに守旧派に属していた。彼女たちの良さを理解できる客は、洗練された文化風土に培われた京都にかざられ

き寄せられた結果であろう。

遊女の芸

それにしても、江戸時代の男たちは、なぜ、女の肉体だけでは満足せず、芸という味つけを求めたのであろうか。

遊女歌舞伎が始まるまで、遊客は遊女と室内で個人的に親密な時間を楽しんでいた。それが突如、鴨川の河原の陽光の下で、五、六十人もの若い遊女が輪になって踊るといふ破天荒な形式で観客の前に姿をさらし始めたのである。そのような公開形式は、一挙に大勢の客を誘う必要が生じたからであろうが、逆にいえば、大勢の客を見込めるだけ経済的な機が熟して来ていたこともあった。徳川の天下になり、一気に経済情勢が動き、好景気がおとずれた。遊女の世界でも、一種の大量販売が可能になった。下級武士たちに混じって小金を手にした庶民も増え、需要が見込めるようになったからである。

四条河原で行なわれた遊女歌舞伎の客席は、その性格上、男客が中心である。風俗画で見ると、当時の客席には若い武士が多く庶民の姿はあまり目立たないが、皆無というわけでもない。不思議なことに僧侶の姿が多いのは、京都という土地柄のせいであろう。遊客は覆面をし、笠をかぶり、あるいは扇で顔を隠している。舞台そっちのけで酒を酌み交わす客もいて騒然としているが、彼らには最初から遊女遊びの予定がないのであろう。別の画面では、次の

段階へ進むべく遊女を誘い出している客の姿が描かれている。舞台が果てると、遊客は競って遊女を遊興の席に誘い、駕籠まで用意した者もいたらしい。

貴賤群衆の客席には唐人や南蛮人も数名混じり、土間席で立ったまま物珍しそうに舞台を見守っている場面もある。一群の遊女を連れた「かぶき者」たちが棧敷席で見物しているのは、客席そのものが一種の社交場と化していたからであろう。なかには身分ありげな女房衆の姿や普通の女の姿も描かれているが、京の町中で気散じに華やかな賑わいを求めるなら、遊女歌舞伎が一番と思つたのかもしれない。

見世物小屋や芝居小屋が並ぶ路上では、男の姿が圧倒的に多い。遊女歌舞伎の小屋の前で客待ちする駕籠昇きや、客の酒肴や弁当を天秤棒で運ぶ男の姿も生き生きと描かれ、四条河原に立ち並ぶさまざまな芸能が、当時すでに立派な商売として成立していたことをうかがわせる。風俗画の中で一段と異彩を放ち魅力的に描かれているのは、流行の先端を行く「かぶき者」と、大島田や兵庫鬻の派手な衣裳で禿を連れた遊女の姿である。若者たちは「傾き」の風俗を競い合い、町中を闊歩し、遊女たちと路上で戯れている。

「かぶき者」を中心にする、斬新な世界を切り開いた阿国歌舞伎とくらべると、遊女歌舞伎はその亜流ぶりばかりが目立つ。けれども、見方を変えて、遊女歌舞伎を中心に見なおしてみると、遊女歌舞伎もそれなりに芸の披露を試

て夫婦和合を目的としたわけではなかった。男たちの身勝手な発想や行爲は、すべてその嚴肅な事実から発していた。

娼婦の生活はきれいごとばかりではない。その最後は陰惨をきわめ、社会の片隅で悲惨な生涯を終えたり、若くして病死する者も多く、平均寿命は驚くほど短かった。庶民の性はまさに性欲だけのものであり、はけ口を求めてしばしば暴発した。中世ヨーロッパでは、独身の若者が十数名の集団をつくり、性欲の発散を求めて身持の悪い娘や「匪われ者」の家へ押し入って強姦した事例が数多く報告されている。不思議なことに、中世では、聖職者が性欲解消のために娼婦の家に通うことは大目に見られていた。もちろん、日本でも色好みの僧侶たちの事例や挿話には事欠かず、芝居の題材としても人気が高い。支配階級の妻や娘の純潔を守るためと称して売春制度を容認していた国が多かったように、娼婦は社会の必要悪として位置づけられていたのである。

遊女のなかでも最高位の太夫を相手にした「大尽遊び」の遊興には巨額の金が必要とされ、それができる客は特定の豪商か公家や有力大名にかぎられた。けれども、徳川政権が確立されて全国規模の市場経済が成立するにつれて新興町人が勢いを増すと、一部の上層町衆による特権的利権は侵害され、かつての豪遊も次第に困難になった。

庶民の遊興があまり問題にされないのは、一部の特権階級のそればかりが目立ったからである。家康は駿府の町から遊女を追放したが、阿部川沿いに新たに遊女町をつくっ

ている。その事実からも明らかのように、倫理的見地から遊女の存在が否定されたわけではなかった。新しい町づくりに遊女が重要な役割を果たすことを承知していた為政者は、新開地の人集めに遊女を駆り出し、男たちに愉しみを提供している。

遊女が公然と舞台に立ったことで演劇史的にも画期的な事件として取り上げられるのは、日本の遊女歌舞伎だけではなかった。インドの遊女のなかにも踊り子や女優の一群があり、詩作や技芸、踊に秀でた女が集められた中国の高級遊女は、同時にすぐれた女流文学者、芸術家、音楽家であり、演劇上演の際には女優を一手に引き受けていた。ビザンティン帝国では、当時女優といえば遊女とほとんど変わらないところがなかった。ユスティニアヌス帝の妃テオドラは、いい伝えによれば、もと遊女であり、同時に、当時もとても有名な女優であったという。

厳密に言えば、彼女たちによって演じられた舞台は「前(プレ)演劇」とでも名づけるべき状態で、十全な条件を満たした演劇芸術として演劇史上に位置づけることはむずかしい。日本の遊女歌舞伎の場合も同様である。けれども、華やか衣裳をまとい、たおやかな肉体を誇示しながら演じるテオドラの舞台には、ときには悲劇的な女の生命がほとばしり、恋の苦しみがにじみ出たことであろう。遊女歌舞伎の場合でいえば、そこには「傾いた」精神が継承され、息づいていたことであろう。数万人もの庶民が四条河原に群がったのも、その精神が発散する一種のフェロモンに引

も深く関係した。支配者は、性の世界のもっとも甘美な部分の独占をはかった。中国の後宮、アラブのハーレム、江戸幕府の徳川将軍の大奥にみられるように、国を挙げて美女たちを独占する対策が講じられ、最高権力者以外はいかなる男性も近寄ることが許されなかった。あるいは規模は縮小されていたとはいえ、大名をはじめ他の権力者もまた一夫多妻制を堅持し、嫡子確保を表向きの理由に快樂の拡充をはかった。

遊女の歴史を考える際に忘れてならぬことは、彼女たちの支配層への密着ぶりである。庶民階級の性急で単純な性とは異なり、支配層のそれは、その地位にふさわしい精神的余裕が求められ、複雑で文化的な香りが大事にされた。あからさまな性は軽蔑され、歌と踊による芸につつまれた性的雰囲気は尊重された。古代ギリシアにおけるように、公的な集まりでは、奴隷身分にもかかわらず彼女たちの社交的役割が潤滑油として役に立った。文学、哲学、芸術に通じた女性が高く評価され、男たちにまじって知的会話が楽しまれ、哲学や芸術が論じられた。性欲をやわらかにつつま文化的雰囲気が大切にされた。あるいは、そのような匂いにつつまれた女の肉体が貴重とされた。

ギリシア、インド、中国の各国では、いずれも女性の人格は低く、家の中に隔離されたままであった。堅気の女は公的生活から隔離されて教育の機会すら与えられず、男性の独占物あるいは専有物としての位置に押しこめられていた。生気のない、従順だけが取り柄の女性がよしとされた

が、そのような面白味のない、個性に欠ける堅気の女性に代わって、べつの位置に求められたのが才気煥発な遊女であった。

庶民の大部分は一夫一妻制を守っていたが、権力者や裕福な階層は一夫多妻制を採用して特権的立場を大いに享受した。一方、妻の姦通は夫の所有権に対する侵害として厳しく罰せられ、離婚の原因となつたし、エジプトの場合のように火あぶりの刑に処せられることもあった。バビロニアでは、女性の処女性や貞操は貴重な商品として褒めたたえられたが、そのような傾向は、本来、男性には不都合な事態をもたらすはずであった。女性に求められる美德と男性の淫蕩な性情とは、本来、両立するものではなかったからである。

その矛盾を解消する方策が売春で、上品で立派な女性というカテゴリーの外に特別な女性の存在を設けることによつて、男性はその淫蕩な願望を満足させる手段を見出だしたのである。自由民の女性の多くは屋敷内に注意深く囲い込まれていたが、男性だけは公的・私的生活でもきわめて自由な行動を享受していた。男女間に介在する厄介な矛盾を克服するために導きだされたものが、別個の規範を併存させた「二重規範」である。

二重規範は、バビロニアにかぎらず、以後、男たちの身勝手な願望を満足させる一方で、自分の妻や娘には厳しい身持を要求する方策として世界各国に姿を現わす。今日の常識に反して、結婚は子作りのためのものであり、けっし

家である遊行女婦は招かれればどこへでも出向き、官人たちの宴席にもよく招かれたという。水汲みや機織りなどの職能者である「をとめ」は、万葉歌では特に「たわやめ」といわれ、恋する者とされた。その「をとめ」の恋する側面に光をあて、恋しつづける技術を精練していった者がほかならぬ遊行女婦であった、という。

恋の専門家である遊女は、男の恋の相手をし、その介添え役としてふるまう。彼女たちは男の恋心をかきたて、恋の世界へと誘い、その面倒を見てくれる者であり、応援者でもある。日常の煩わしさを忘れさせ、男の自尊心をくすぐり、得意な気持ちにさせ、恍惚境へと導いてくれる。

もちろん、その恋は子孫を残すための、生殖を目的としたものではなく、恋それ自体の完結をめざしていた。あらゆる花は実りを前提として咲くが、人間は、実りを前提としない、美しさだけを求めた観賞用の花を作り出した。実りのためではない花、花それ自体の完結美をめざした花こそ、もつとも華麗な色彩と造形を誇り、甘美な香りを放つ。同様に、遊女との恋も、子孫繁栄とは無関係の位置で、それ自体の完結をめざして求められたからこそ純粹であり、甘美であった。ただし、猪股ときわがいう「万葉」時代の慣習は日本特有のものというわけではなく、ギリシア、中国、インド等々でもよく見かけられた事例で、男の恋心をかきたててくれる女の役割ほど男にとって好都合なものなかつた。

動物の世界でいえば、本来、雌と雄の間では、雄が雌の

眼鏡にかなうかどうかで選択基準となつたが、人間の世界では、男が政治・経済の実権をにぎつた結果、太古の昔から男女の関係が逆転していた。女は社会的弱者の位置に押しこめられ、男の命令には従わざるをえなかつた。その不合理性や不正義に抗議することも許されず、女の宿命として甘受するしかなかつた。男は女を支配し、女に命令を發し、女を従わせた。男が女を選び、男のものとして支配し、金の力で女を買うようになった。それが当然のことでもあるかのような時代が長いことつづいた。

いいかえれば、娼婦や遊女という存在そのものが、女性の人格を無視し、屈従を強いてきた男性の歴史的犯罪行為を告発している。それは、娼婦や遊女にかぎらない。男性は自分の妻や娘の人格をも無視し、財産の一部としてしか扱おうとしなかつた。過去の歴史を貫くものが優勝劣敗・弱肉強食の原則であつたことを考えれば納得もゆくが、独裁者だけが自由を享受し、それ以外はすべて、たとえ男性でも彼の命令には従わざるをえなかつた。それが優勝劣敗という現実の掟であつた。

そのような独裁者と手を結び、媚を売つたのが宗教である。現代の眼から見れば非人間的、非人道的としか映らない売春行為も、社会全体でそれを容認し享受していた時代がつづいた。唯一、彼女たちの味方になり、その庇護役を引き受けるべきであつた宗教ですら、彼女たちを裏切つていた。

宗教の世界とはべつに、遊女や娼婦はまた世俗の世界と

ディテの神殿に仕えていたのは聖なる娼婦たちで、その国の女は、一生に一度、アフロディテの神殿で見知らぬ男と交わらなければならなかったといわれる。もつとも、近代の歴史家の中にはヘロドトスが書いたような習慣に同意しない者もあり、意見が分かれている。

娼婦は古代ギリシアをはじめ古代ローマでも盛んで、ヨーロッパの歴史全体を貫き、インドでも中国でもじつに多彩な展開をとげている。

一応、ここで用語の統一をはかっておく必要がある。遊女歌舞伎における遊女の場合は、その前後に芸があり、芸に彩られた女の肉体を対象とした性的営みが行なわれる。肉体と芸とのからみあい醸成される複雑な女の色香、あるいは女の「色気」が重視される場合を遊女と呼ぶ。遊女としての役割を遂行するためには特別な修練をつみ、男の気持を燃え上がらせ、夢見心地の世界へと導く恋の専門家にならなければならなかった。一方、娼婦の場合は、男たちの性欲解消の相手として女の肉体だけが対象とされ、その人格も芸も不問に付される。

江戸時代の場合、後日、京都の島原、江戸の吉原、大坂の新町の三大遊廓は幕府官許の特別保護が与えられ、公娼として特別扱いを受けた。それ以外は私娼であり、岡場所と呼ばれ、取り締まりの対象とされた。その私娼の女たちは、また、売女とも呼ばれていた。外国の場合の娼婦にあたる。もちろん、外国にも女の肉体を売物にする以外に、教養や社交的才能を発揮し、歌や踊の芸を得意とした遊女

も存在しており、娼婦ばかりが存在していたわけではない。

遊女の歴史を考える場合、日本だけに焦点を合わせてみると、日本の遊女だけが特別な存在と映る。けれども、ひとたび外国の遊女や娼婦の歴史を視野に入れ、それらと対置させてみると、日本だけの特殊現象と映ったものも、時間的・空間的なへだたりを超えて普遍的な現象だったことに気がつく。そして、それと同時に、両者の間には明確な差異が存在していたことも明らかにする。

そのとき、日本以外の国にも遊女が存在したにもかかわらず、諸外国には遊女による独自の芸能が育たなかったのはなぜなのか、逆に、遊女歌舞伎が日本だけに芽生えて育ったのはなぜなのかという疑問への答もおのずから明らかになってくる。

巫女が宗教活動の重要な一端をになったことは周知の事実であるが、当初は遊女や娼婦もまた宗教活動の一部に組み込まれ、神秘的な魅力を発散させて男たちを魅了していた。彼女たちの社会的評価は、その宗教的色彩の濃淡によって決まった。聖なる力を現実たらしめ、目に見えぬ神を地上に呼び寄せ、神の存在の受け皿としての役割をになった巫女は深く宗教性に彩られていたが、遊女や娼婦の場合にはむしろ世俗的色彩が濃厚である。巫女、遊女、娼婦は、いずれも性を通して神あるいは男と交わり、ときには異次元へ、ときには恍惚境へと導くことをその仕事としていた。猪股ときわが『遊行女婦論』のなかで説くところによれば、普通の娘が家の中にこもっているのに対し、恋の専門

二つの代表的な戦略がみられる。一つは私がたくましい雄を選ぶ戦略と呼んだもの、もう一つは、家庭第一の雄を選ぶと呼んだものである」

地球上に存在する推定約三〇〇万種に及ぶとされる動物の生態を知れば知るほど、ドーキンスの指摘の正しさが証明される。アフリカの草原で、ガラパゴス島の森の中で、もちろん、日本の自然の中でも、動物の雄と雌との間でくりひろげられる駆け引きは深刻で、大真面目で、ときには苦笑させられることもある。サルやライオンは群れの中で一番強い雄だけが雌を独占してハーレムをつくるというわけ、ゴクラクチョウウやクジャクの雄は、雌の前でみごとな羽根を広げて自分の存在を誇示する。前者は実力でその位置を獲得するが、後者は雌にそれを選ばせる。いずれの場合も、一見、雌は受け身一方の態度をとっているようであるが、そこにはドーキンスが指摘する二つの戦略が隠されており、そのおかげで、雌は種の保存にもっとも都合な雄の遺伝子を選ぶことができるのである。

動物の生態をふまえたうえで、ドーキンスはさらに「人間の男性には一般的に乱婚的傾向があり、女性には一夫一婦制的な傾向があるという」と、その問題を人間の世界へとふりむけてくる。

動物界の雄の行動に現われているように、本来、雄の役割りは雌の機嫌をとり、雌に気に入られ、選ばれるところにある。雄は子育てに協力的なところを示すか、強くたく

ましい自分を誇示する必要があった。群がる雄の群れを退け、勝ち残った雄だけが雌を獲得できるからである。もっとも強い遺伝子を求める雌の容赦ない要求に応えることが雄に課せられた試験であった。そこをくぐり抜けなければ雌には受け入れてもらえなかった。

遊女あるいは娼婦というシステムは、この雌あるいは女性の戦略に対する雄あるいは男性の側からの攻撃、女性の権利に対する侵犯と位置づけることができる。男性は一連の性行為に対して代価を支払うことで、女性がはりめぐらせた防衛網を一挙に突破し、強引に開門させる。男性は、たくましくなくても、また家庭第一でなくても、女性と性的関係をもち、女性を自由にすることができるようになった。

古来、男性と娼婦との間でくりひろげられた性の営みは、子孫を残すという動物本来の目的とはべつの位置で展開されてきた。それは社会の中で強大な権力を独占し、自分勝手な行動を享受してきた男性が、一方的な都合で、そのエゴイズムを実現するために追求された行為であるが、生物学的にいえば、乱婚を好むという雄一般の性格が露呈されたものでもあった。

女のもっとも古い職業といわれている娼婦は、紀元前のはるか昔から存在していた。最古の記録はヘロドトスの『歴史』のなかで紹介されているバビロンの娼婦であろう。バビロンはユーフラテス川の東岸にあった古代都市で、紀元前一九〇〇年頃には王国として盛んになっていた。アフロ

たちまち石材商が生まれ、注文を請け負って切り出し、売買し、運搬している。石垣の資財にも値段がついて商品になったという。築城や都市の建設現場には、賃銭目当ての日傭い人足がおおぜい集まった。多くの場合は各領地から徴集された夫役の農民であったが、もちろん無賃ではなかった。遠隔地からの移動が困難で、農作業にも支障をきたす等の不都合があり、やがて金銭で代納され、農民に代わって賃銭稼ぎの人足が中心となった。

江戸の城下町づくりの際、家康は新開地の武士の消費生活をまかなう商人や手工業者を招くために税を免除したが、営業許可の代償として、徳川氏の御用に対して職業に応じた夫役(国役)を課している。それらの職業には紺屋、鉄砲、鍛冶、石工、大工、畳等があり、その職人町は、商業街である日本橋に隣接した神田地域に業種ごとにつくられていた。彼らは別に領主から一方的に搾取されたわけではなく、専門技術を駆使し、勤勉さと技量に応じて経済的余裕を手に入れていたのである。

手工業者たちに入り交じり、抜け目なく立ちまわった商人の存在も忘れてはならない。江戸時代の出発当初、商売の可能性は無限に存在した。小才に長けた、才走った男たちがわずかな機会をとらえて商売で小金を儲けた。京都・大坂・駿府・江戸をはじめ、各地に成功者が続出した。その周辺には、余慶にあずかって小金を手にした男たちも多数出現する。徳川幕府の出発の際、日本中をかけためぐっていた潤沢な資金は、一部の上層町衆や特権的商人だけが独

占したわけではなく、下級武士や周辺の庶民にまで相應の形で出廻り、浸透していた。江戸時代の発足と同時に日本中が好景気にわき、活気に満ちていた事実を見逃してはなるまい。

阿国の歌舞伎踊をまねた遊女歌舞伎に京都の男たちが群がり集まったのは、懐にそれ相應の小金があったからである。小金を懐にした客がまず存在しなかったなら、いかに商売上手の遊女屋の亭主といえど、たちまち経営に行き詰まったことであろう。逆にいえば、江戸時代の出発当初から遊女歌舞伎という商売が順調に進捗したのは、以前から存在していた小金を懐にした男たちが遊女屋の亭主の仕掛けに呼応したからであり、あるいは江戸幕府出発当初のどさくさで小金を手にした庶民や下級武士が急速に出現してきたからである。しかも、そのような男たちの存在は一時的現象に終わることなく、以後も、継続的に供給されつづけたのである。

遊女というシステム

リチャード・ドーキンスは『利己的な遺伝子』(日高敏隆他訳)のなかで、次のように述べている。

「精子と卵子の大きさおよび数にみられる根本的な相違が原因で、雄には一般に、乱婚と子の保護の欠如の傾向がみられる。これに対抗する対策として、雌には

海道を往き来し、先頭に立って指揮をしている。

関ヶ原の戦いで勝利を得た徳川家康は、大坂城に入ると西軍に参加した諸大名約百人に対して合計六六〇万石におよぶ改易・減封を断行し、その分で東軍大名に増・転封を行なっている。六六〇万石分の領地替えは、すなわち資本の大移動である。この全国規模の大きかりな資本移動は当時の日本経済を根底からゆさぶり衝撃を与えた。

同時に、家康は、豊臣方の反撃にそなえて早急に軍備を増強・整備し、豊臣方を封じ込める必要があった。徳川幕府の発足とともに、日夜をついで日本全国の再編成と再構築が急がれ、幕藩体制の整備が開始された。論功行賞は厳格で、各地の拠点に親藩・譜代大名が配置され、体制固めが断行された。大名の居城が威容を現わし、城下町の建設が着手され、武士の集住と、専門技術をもった職人や商人が移り住み、人工的な城下町が急速に形成されていった。

江戸時代の経済を考えると、「領国経済」から「全国経済」への移行といった市場経済中心の見方や、剰余生産物といった農業中心の発想で説明されることが多いが、そのような経済活動が活潑になるのは幕藩体制が整備された後日のことである。徳川幕府出発当初の経済は緊急を要した。その緊迫事態を切り抜けるための財源が、豊臣方に属した有力大名に拠出させた課役であり、あるいは徳川幕府が用意した膨大な軍資金であった。

たとえば、慶長八年には江戸の町場普請が命じられ、全国の大名に、千石に一人当りの人夫の徴収が課せられてい

る。江戸城、駿府城、名古屋城、伏見城等、徳川に関係深い城の再築や修築は各大名に課役を分担させ、伏見城の石垣修築の際には万石以下の者にまで課役している。もちろん、各大名は自分の国の城郭建設にも経費を惜しまなかった。

『当代記』慶長十五（一六一〇）年六月の条によれば、名古屋城再築の際、秀吉恩顧の各大名に五五八万石余の課役が命じられている。西軍に参加した諸大名の改易分に近い石高が名古屋城に注がれたことになる。また、全国の大名には一万石当り大石二個あてを献上させている。苛酷な要求は諸大名の忠誠心のためす試金石でもあった。それを承知していたから、豪快な加藤清正は天守閣一円の石垣建造をみずから所望し、みごとに完成させたのである。名古屋城工事全体には二十万人を要したといわれ、きわめて短期間に完成されている。

資財や人夫が短期間に動員され、日本中が建築工事に沸き立っていた。夫役という形で大量の農民が徴発され、一部にはそれに抵抗して激しい一揆まで起こっているが、木材、石材等の資財だけは金の力なしでは動かない。建築工事に要した資金は、名古屋城の場合、五五八万石余が用意されたことは事実で、それぞれの段階で取り分に差が出たにしても、最終的にそれらの資金は末端まで行き渡っている。

江戸城築城の際、石垣の石材は諸大名に課役として割り当てられたが、課役による大名直営の採取だけではなく、

で賑わいを増した町中で新しい時代を謳歌し、享受した新興の客層である。

遊女歌舞伎は、その第二の客層を相手として選ぶことで商売を立ち上げることに成功した。彼らが新たに登場しなかったなら、五、六十人にも及ぶ大勢の遊女たちの稼業は成立しなかった。遊女歌舞伎の隆盛を支えたのは、江戸時代のごく初期に登場した、持ち慣れぬ金を使いたくうずうずしていた多数の男たちである。彼らこそが、江戸時代開幕当初の活力を下支えした新たな階層であった。

下級武士たちは武士の沽券もあつて多少は自己規制したかもしれないが、庶民の男たちは、その性的嗜好や性の世界への関心を隠さなかった。遊里とは性の世界そのものであり、後日流行する浮世絵にせよ、浮世草子にせよ、歌舞伎や浄瑠璃にせよ、性を特別扱いしていたわけではない。あつけらかんとした庶民の性的態度が、江戸時代の文化の行方を決定した。彼らが発散する率直で強烈なエネルギーは従来の価値観とは完全に異質で、その俗物性、通俗性が江戸時代全体を貫いて傍若無人に駆け抜け、町人文化をつくりあげていった。遊女歌舞伎は、その記念すべき出発点である。

それにしても、江戸時代の初期、男たちはなぜ遊女歌舞伎に押し寄せたのか。なぜ、『慶長見聞集』にもあるように「命もおしからじ、財宝もをしからじ」と遊女歌舞伎に群がり、入れ揚げたのか。そこまで男たちを夢中にさせた遊女歌舞伎の正体とは、一体、何であったのか。男たちを

世界の中心に据え、男たちの側から改めて眺めなおしてみるとき、遊女歌舞伎は従来とは異なつた別の姿を現わすことになるであろう。

慶長八年、出雲の阿国の歌舞伎踊をまねて始まり、寛永六（一六二九）年に幕府から禁止されるまで二十六年間もつづいた遊女歌舞伎の隆盛は、下級武士や小金を手にした庶民の男たちによって支えられた。彼らがまず存在しなれば、遊女歌舞伎も、その後につづく若衆歌舞伎の歴史もなかった。歌舞伎史の中に遊女歌舞伎や若衆歌舞伎という仇花が咲きつづけたのは、数十年間にもわたって、それに水をやり、肥料を与えた多数の男たちが存在したからである。

下級武士の金は主家からの俸禄という出所がはっきりしているが、庶民の男たちは、そのような小金をどこから手に入れてきたのか。しかも、遊女歌舞伎に限ってみても一年や二年のことではなく、二十六年間にもおよんだ事実を考え合わせるなら、金の出所は軽々に扱ってよい問題ではない。

その問題は、徳川幕府の側から考えてみると分かりやすい。

出発当初、徳川幕府には応仁の乱以後つづいた荒廃した日本社会の安定確保と、経済発展の創出という二つの緊急課題があった。その課題の扱い方次第では、徳川幕府を根底から揺るがしかねない深刻な事情を含んでいた。この当時、家康はじつに精力的に京都、駿府、江戸と中山道と東

在をはつきりさせ、その意向をさぐり出すことが先決である。観客という鏡の反射を受けて、はじめて遊女歌舞伎は具体的な姿を現わすからである。

ただし、この場合は、観客というよりも単に客と呼んだほうがよい。要するに、遊女歌舞伎が舞台にかけられた当時、群がり集まった下級武士や庶民の男たちのことである。そのような男たちの率直な性的欲望と性的嗜好の行方を素直に見つめるとき、はじめて遊女歌舞伎は本来の姿を現わすであろう。

従来の研究態度に限界があつたとすれば、遊女歌舞伎だけをとり上げていたからである。だが、それでは女の側だけに光を当て、残りの半分である男の側を切り捨ててしまふことになる。遊女歌舞伎が男女間の性と密接に関係していた以上、男女をもとに祖上に載せなければ不公平というものである。男あつての女であり、遊女歌舞伎である。ところが、幸か不幸か、あるいは残酷な現実というべきか、男のすべては女に吸い取られて女だけが歴史に姿をとどめ、男は完全に忘れ去られてしまった。おかげで、それだけでなくも無名の男たちは歴史の闇の底に姿を没し、その名残すらとどめぬ結果となつてゐる。

とはいえ、客が存在しなければ遊女歌舞伎が成立できなかったことも事実である。問題は、あいまいな存在と化している男たちをいかにして歴史の光の中に引き出し、正當に位置づけるかにある。遊女歌舞伎の実態を具体的に浮び上がらせるためには、男たちの存在をまず明るみに引き出

し、その反射の助けを借りることである。

遊女歌舞伎とは、初期歌舞伎史の一形態というよりも、男女間の性的関係があらわな形になつたものである。そのような性的関係を仕掛けて商売にしたのは遊女屋の亭主であつたが、具体的には、遊女歌舞伎の舞台を「張見世」とし、男が女を選び、女がそれに応えるという形をとつた。その商売を効率よく展開させるために、派手な衣裳に身をつつんだ五、六十人にも及ぶ遊女たちが舞台上で三味線に合わせて輪になつて踊り男たちを誘つた。遊女史上にも例のない奇妙な現象にあまり関心が払われなかつたのは、問題の性質上、深入りしたくない心情が働いたからであろう。

無名の男たちを問題にするなら、江戸幕府が開かれた慶長八（一六〇三）年当時、遊女の誘いに応じられるだけの「財政的」に余裕のある層が潜在的に存在し、遊女の誘いにつられて顕在化してきた過程に注目する必要がある。遊女歌舞伎が男相手の客商売である以上、小金を手にした男がいるかどうかは重要な問題である。客層という鉱脈を探り当てられるかがどうか、すべての鍵をにぎつていた。

当時、日本でもっとも盛んだつた京都の遊里、六条柳町（六条三筋町）の客層は、後日、二種類に分かれることになる。第一は、大名、公家、上層町衆という特権的な一部の金持層であり、第二は、もっと下の層の、遊ぶだけの金に余裕をもちはじめた多数の客層である。具体的にいえば、関ヶ原の戦い等で多少は金まわりがよくなつた多くの下級武士たちと、小金を手にした庶民層で、「かぶき者」風俗

遊女歌舞伎 (二)

高野敏夫

Yujo Kabuki (2)

Toshio Takano

In the beginning of Edo Period, there were two distinctive classes of *yujo*, prostitutes, one being high-class prostitutes who entertained lords, aristocrats, and rich merchants, and the other those who entertained soldiers and common people.

The former class of prostitutes carried an atmosphere of classic taste in their songs and dances performed in their houses as they played traditional musical instruments such as *biwa* and *koto*. They called themselves by elegant false names and attracted men by their womanly charm tinted with high-class atmosphere. Their performance was called *yujo-noh* played mainly in Kyoto.

The latter class of prostitutes, called *Osho*, danced a mimic dance of Izumo-no-Okuni, accompanied by a new musical instrument, *shamisen*. They quickly took a new fashion of *kabuki-mono*, slanted fellow, into their mannish dance and called themselves by mannish names. They not only performed in Kyoto

but also travelled all over Japan dancing *yujo-kabuki*.

Thus, the *kabuki-odori* originated by Isumo-no-Okuni was transformed into *yujo-kabuki* by *yujo* in Rokujo-yanaginachi in Kyoto, and later when it was forbidden by Tokugawa legislature, it was again transformed into *wakashu-kabuki*, a new type of *kabuki* performed only by young men. While *yujo-noh* which was supported by a handful elites could find no successor in the later times, *yujo-kabuki* continued receiving an ardent support from soldiers and common men and finally was settled deep in the community.

Through the figures of those low-status supporters, I should like to present some characteristics of *yujo-kabuki* in the present paper, since such an approach has never been taken and the real value of it in the history of *kabuki* has long been left unclear.

遊女歌舞伎の客

遊女歌舞伎の歴史を考える場合、対象の遊女歌舞伎をとりあげるだけでは十分といえない。その実態を明らかにしようとするなら、遊女歌舞伎だけではなく、観客も含めて総合的にとらえる必要がある。元来、舞台芸能の場では、それを財政的に支える観客が主導権をにぎっている。観客の好みに合うかどうか、観客が気に入るかどうかが重要で、観客の意向にかなったとき、舞台は喝采を受ける。その意味でも、舞台を映し出す鏡の役割を果たしていた観客の存