

伝統芸能の再評価と花柳界における芸能の現状

中 岡 志 保

はじめに

本稿では、花柳界^{〔1〕}で三味線を柱として行われている芸能が、近年いわゆる「伝統芸能」として扱われるようになってきている現在に注目する。

歴史学者のエリック・ホブズボウムは、『創られた伝統』のなかで、伝統とは「重要な社会的、政治的機能を持っており、その機能がなければ、そうした伝統は存在することも確立することもないだろう」〔ホブズボウム 一九九二：四六〇〕と述べている。社会的、政治的な操作性がどこまで可能であるのかについては言及していないものの、伝統は機能的に創られていくものであるという。

このホブズボウムの創られる伝統の理論を踏まえ、本稿では文化人類学的観点から、江戸期の遊廓・花柳界の状況と、筆者がフィールドワークを行ったA花柳界の今日の現状とを照らし合わせ、おもに芸者の三味線音曲を柱とした芸能と、今日の花柳界では語りが隠

ぺいされる性について言及する。花柳界についてみていくにあたり、江戸期に遊廓とともに悪所といわれた芝居小屋・歌舞伎を比較対象として提示していきたい。

第一節では、江戸の悪所としての芝居小屋についてのこれまでの論を整理し、概観する。第二節では、江戸期の歌舞伎が明治期以降どのように変貌したかについて触れる。第二節までの歌舞伎の変遷を踏まえ、第三節では遊廓のあゆみについてみていく。第四節では、A花柳界の歴史と現状を概観し、歌舞伎との比較によって得られた知見により、考察、分析を試みたい。

一．江戸期に悪所と言われた遊廓と芝居小屋

幕府が遊女を廓に、かぶきを芝居小屋にと囲い込んでいった理由については、これまで多くの研究がなされているが、筆者は後に詳述するように、今日の花柳界が最も性に關するイメージを排除し、

もしくは語りにおいて隠ぺいしていると捉えていることから、本稿では、悪所の形成において、性にまつわる要因が関与したと思われる部分に注目してみたい。

そこで本節では、今日の歌舞伎の原型が完成した時期とされる元禄期（一六八八～一七〇四年）の、いわゆる踊から芝居へと発展を遂げた段階での歌舞伎に注目するのではなく、お国がかぶきおどりをはじめたとされる、慶長八年（一六〇三年）から元禄期頃までのかぶきに焦点をあてる。

一・一 お国のかぶきおどりが台頭するまで

網野によると、遊女・傀儡・白拍子などの集団の社会的地位は、それまで決して低いとはいえなかったが、一三世紀から一四世紀を境として劇的に低下し、社会的な賤視下においやられていく。そしてそうした女性の地位の低下は、賤視されるまでには至らないものの、ちょうど同じ時期に、対極にあたる存在としての宮廷の女房にも生じており、そうした変化は一五世紀以降、女房による文学作品が見られなくなるこの要因であるという。

こうした変化の背景として、社会全体における女性の地位に大きな変動があったという。またそれは、支配者層から生じた家の形成や家父長権の強化が進行したこととともに、女性の「性」そのものを「不浄」もしくは「穢れ」とする社会的な見方が作用してきたた

めであると述べている。遊廓が江戸の「悪所」とされたのにも、そうした理由がひとつにあるという「二〇〇五・二三七―二三九」。しかし、こうした社会的な見方が定着してきたとはいえ、かぶきという、今日に至る芸能の創始者とされるお国は女性であった。

舞と踊ということはそれぞれ異なる形態を指すことはすでに知られていることである。そして、お国のかぶきが舞から踊へのエポックと一般に捉えられてもいるが、それはやや踊の時点で、すでになされていたことであると小笠原は述べる。踊とは共同体の、常民の集団的動作であった。一方の舞は、芸能専業者としての祈禱人の芸であった。しかしやや踊りが生まれ、上層階級の鑑賞用として、踊が屋外から宴席に入り込んでいったことで、舞を侵すようになっていったという「一九八四・一五二」。また、「仮面との決別」もお国のかぶきの特質とされているが、それもお国以前の女猿楽においてなされていたともいう「一九八四・一六〇」。こうした張見世としての土台ができあがっていたことにより、お国のかぶきおどりを取り入れた遊女の座が、全国に拡大していくこととなった。

一・二 かぶきおどりと売色

先述したように、歌舞伎を芸能史として見た場合、お国がかぶき者の衣装や茶屋通いの風俗をまねた、かぶきおどりを踊るようになったころまで遡ることができる。歌舞伎は「かぶく・傾く」とい

う語からきていることは周知の通りであるが、『広辞苑 第六版』によると「傾く」とは、①かたむく。頭を傾ける。②自由奔放にふるまう。勝手なふるまいをする。③異様な身なりをする。人の目につく衣裳を身につける。④歌舞伎をする。「新村編 二〇〇八」とあるように、歌舞伎は生まれた段階で、そうした存在であった。それを示すのが、初期においてかぶき者は、反幕の空気の強い京都に巣窟していた「北島 一九七二・二二一―二三」という事実である。

かぶき者が横行するようになると、それまでややこ踊を芸としていたお国が、かぶき者の衣装や茶屋通いの風俗をまねたかぶきおどりを踊るようになった。当時、お国の踊りを朱子学者の林羅山が「男は男装し、女は女装して髪を切り男の髻を結い・・・男女入り交って卑猥な歌舞を演ずる」「北島 一九七二・一八」と評したように、お国がかぶきおどりで表現した内容は、異類異形な男が遊女と戯れる場面であった。

一・三 野郎歌舞伎と男色

「遊女歌舞伎」は、体制秩序の整備を最たる課題としていた幕府によって禁止されていくことになるが、それに代わって台頭してきたのが「若衆歌舞伎」であった。そしてその担い手である若衆もまた、売色と切り離せない存在であった。

こうしたことから幕府は、承応元年（一六五二年）に「若衆歌舞

伎」を禁止し、若衆の魅力であった前髪を剃りおとす、野郎頭にさせた。野郎頭にすることを条件に、歌舞伎を行うことが許されるのであるが、この前髪を剃った野郎頭の踊り子が演じる歌舞伎は「野郎歌舞伎」ともいわれる。

喜多によると、前髪は美を紡ぎ出すためには必須であったが、それを失った「野郎歌舞伎」においては、前髪鬘が用いられたり、野郎帽子なる女らしい頭巾に類したものを被ったりと扮装に工夫が凝らされたため、売色行為が衰えることはなかったという「一九八九・三〇―三二」。そして、江戸の「野郎歌舞伎」の踊り子は、振袖を身につけており、そうした衣裳の色彩、形容は女装そのものであった。また、裾さばきや後れ毛などすべてが婦女そのものであったともいい、それが彼らに性的魅力をもたらしたという。

こうした野郎頭の踊り子の女装に対して、女である京の舞子は男装をしており、扮装で男らしくみせていたが、いずれも不自然であると喜多は述べる。そして不自然さによって異性をひきつけようとするからこそ、転倒性変態性欲現象であったという。

その後、「野郎歌舞伎」における一四、五の子どもが売色の対象となっていく、真実の歌舞伎役者は芸道に専念していったことで、今日につながる歌舞伎の歩みが生まれてきたという「一九八九・三二―三四」。

筆者はここで、喜多の述べる転倒性変態性欲現象なるものに注目

したい。江戸期において、こうした認識は当然なかつたものと思われる。それは明治期以降、日本にもたらされた新たな観念から生じた意味づけであろう。これについては後ほど触れることとしたい。

しかし、この頃流行したかぶき者の、強固な連帯意識を支えた事件の一つとして、男色もしくは衆道ともいわれる習俗は、確実に武士社会を中心に流行していた。そして盟約を重んじ、徒党を組むための手段としての男色を厳しく取り締まることは、江戸の牢人対策でもあった「小笠原 一九八四・一八七」。

時代を経るにしたがって、男色が単なる志向へと変化するに至ったとしても、当初のかぶきが下剋上の気風を有したものであり、また下剋上を起こすための強固な連帯意識へと結びつける手段として男色が用いられたことによって、かぶきは芝居小屋へと囲い込まれるようになっていった。遊女もまた、諸国を自由に動くことが可能であったことから、女芸人の行動がまず禁止されたのちに、枕席へ侍り禁中深く入り込むことができる存在として、幕府にとっては危険とみなされ「小笠原 一九八四・一八六―一八七」、廓へと追いやられていくこととなった。

しかし守屋によると、悪所という意識はこの段階において、為政者側にはなかつたという。あくまでも市井の人々の持っていた観念によって発せられた言葉であった。それは元禄期に至って、仏教語の悪と色と「浮世」を表象する世界として遊里が形作られたもので

あった。それはまた、芸能とも重なる部分であった「一九八六・一三一―一八」。遊里は享楽性・虚偽性・奢侈性を孕んだ遊びの場であるのが実態であり、そうした場所が悪所であるという認識は町人層を中心に、ある段階において―元禄の頃に至って―固定化していくことになった「一九八六・一八一―三〇」。こうした誘惑される危険性が、遊芸において確認されることから、芝居小屋も含め、遊廓は悪所とされるようになった。

二. 明治以降の歌舞伎の変貌

二・一 遊芸の禁止と伝統の創造

維新後の「文明開化」は、「欧米文化の移入を奨励し、日本における伝統的な習慣や文化を積極的に否定」「森谷 一九八八・三五四」するものであった。こうして諸遊芸は禁止され、多くの家元は経済的打撃を受け、困窮の極みに立たされていくようになった。東京府は明治四年に、府に属する士族としての能役者・本阿弥などや、長袖の者といわれる画師などは、これまで士族同様に禄を扱ってきたが、それらは政府の職ではなく、徳川氏の私的な達職に過ぎないし、また遊興の徒にして無用なものであるという理由から、俸禄、身分について如何に扱うかを太政官に伺っている。そして翌年、民籍に編入せよという達が出された「熊倉 一九九〇・五五―五六」。

熊倉は、こうしたなかで初期に女礼式として位置づけ、勢力を挽回しようとしたのが、茶道、花道、音楽などであったという。江戸

期においても女礼に一部組み込まれていた遊芸は、明治以降さらに強固な位置づけがなされ、再生されることになった。明治三十九年に刊行された『女子文庫 女子礼儀作法』において新たに「伝統」が措定された。しかし、遊芸として取り込むには、それが遊芸である限り礼としてみとめられないという限界があった。そこで、早期のものとしては明治八年に、女子教育へと取り込まれ、芸能を定着させていった。こうして、一介の町の師匠から、国家または地方行政の長によって権威づけされることで芸能は、国民文化という基盤を獲得したという「一九九〇・五九一六一」。

さらに花道の復活を池坊の事例からみてみると、明治一二年には池坊専正が京都府女学校の花道教授に任命されたが、それまでに、明治期の文人に花道が受け入れられていたという土台と、近代化をめざしていた当時の京都で開催された「京都博覧会」での名声を博していたという基盤が整っていたうえでのことであった。さらにこうした名声により、中央の組織を固め、そこを拠点として地方に結社をつくっていくことで、近代的な組織へと再編していくことを可能とした。こうした過程で新時代の花道思想が生みだされることになったが、こうした新たな組織の再編と理論構築が伝統芸能復権へと繋がっていくことになったとも熊倉は述べる「一九八八・三六二

—三六四」。

こうした芸能を支持する基盤をつくることはまた、伝統文化として大衆からの支持を得ることであり、芸能の存続にとっては大きな問題であると考えられる。

二・一 明治期の歌舞伎への権威付け

維新後の変化において歌舞伎に目を向けてみると、歌舞伎もまた新たな取り組みがなされている。

たとえば、九代目市川團十郎は、「演劇改良の要は、第一俳優の風俗を正し、品位を高むるに在り」と述べ、明治以降の歌舞伎が「あの江戸歌舞伎のもっていた淫靡な、良家の子女の眼を覆わしめるような面を洗い流し、上品かつ格調高いもの」〔藤田 一九九〇・一四〇〕へと変容させるために尽力した人物である。それは歌舞伎が誕生して以来、切り離して語ることでできなかった、性を売りものとする芸能者というイメージを払拭しようとする動きでもあったと筆者は捉えている。そして團十郎が行った改良により、明治前半期の歌舞伎は確実に、天皇を含め、政官界からの支持を得ていくことになった。

明治期の歌舞伎では、初代市川左團次らの用いた電気照明や舞台装置など、観客の視覚に新しいシステムも導入され、新歌舞伎として話題になった。こうして歌舞伎は、江戸期の芝居とは全く異なる

様相で、観客を楽しませるようになっていく。

近代における歌舞伎が和様折衷的な性質を持っていたことは、当時の歌舞伎座が、洋風建築であったことにもあらわれている。そうした外観も江戸期の芝居小屋とは全くかけ離れたものであった。維新以降の歌舞伎の新しさとは、西欧演劇の影響を受けているところであり、それは多くの視覚的な変化をもたらした。現代における歌舞伎の舞台や劇場は、「近代化」の産物なのであった〔神山二〇〇九・四一九〕。

当時、多くの民衆が見ていた歌舞伎が小さな小屋で上演される、地方の無名の小芝居であった一方で、大歌舞伎はその歴史において、今日につながる歌舞伎のイメージの礎をこの時期に築いていくこととなった。

維新後の江戸において、大歌舞伎や小芝居は、存続の危険な状況ではありながらも、町屋と共同体のなかに浸透していたために、絶えることなく生き続けていた〔森谷 一九八八・三六六〕。そうしたなかで政府の認める新たな権力により、権威付けがなされることこそ、諸芸能における復活の方策であった。そして明治十年を前後する時代の権威付けは、天皇と結びついていた。そして明治二〇年（一八八七年）四月に歌舞伎の天覧はようやく実現する。こうして「明治前半の芸能は、能から始まり歌舞伎にいたるまで、『天覧』の権威によって近代社会での位置づけが再構成されて」いくこととなっ

た〔飛鳥井 一九九〇・三八〕。

さらに明治十年代は、東京大学教授であったフェノロサの影響を受けた人々が、伝統文化の価値系列をもつ芸能や芸術の再評価を行なうようになってきていた時期であり、ナシヨナリズムの思潮が芽生えてきていたことも見逃すことはできない〔森谷 一九八八・三六六〕。

二・三 今日的な伝統芸能としての大歌舞伎

明治期の後半から大正期にかけて、歌舞伎役者による大劇場での新演劇活動が活発になる。歌舞伎から「新歌舞伎劇」なるものが編み出されたほか、「新派」や「新劇」など新しい演劇の劇団もしくは座の結成が、明治期後期から大正期にかけて頻繁に見られるようになっていく。

そうしたなかで、西欧をめぐり演劇に接して帰国した二代目市川左団次は、あらためて歌舞伎の美しさや世界に誇る芸術であることを実感する。そして脚本本位の、西欧演劇の影響を受けた「新歌舞伎」の興行を行っていく。こうした新しさは、当時の一般知識人である学生層からの人気を博していった。そこには団十郎の行った、明治前半期の演劇改良とは異なる、大衆の嗜好を取り入れたことによる、新たな演劇の形態を認めることができる〔藤田 一九九〇・一三七―一五〇〕。

大歌舞伎は戦後、昭和二〇年（一九四五年）九月に、猿之助一座の興行再開を皮切りに、東京、上方ともに上演が再開されている。猿之助はまた、昭和三〇年（一九五五年）には戦後初となる海外公演を中国で実現した。それ以降も海外公演は毎年のように行われるようになった。その間に起こった出来事として特記しておく、昭和二八年（一九四八年）には歌舞伎座での天覧を実現している。

ここで歌舞伎のあゆみにおいて、戦前と戦後との違いが明確に現れてくるようになる。それは戦後になると、有名な大舞台で演じられる、大歌舞伎だけを指すようになったことである。こうして「観客が歌舞伎に求めるイメージが、綺麗で、派手で、立派な『古典的伝統演劇』という一面に固定されるようになって」〔神山二〇〇九・四二八〕いった。

一方、地方の小芝居などで行われていた歌舞伎は、消えていくこととなった。そして大歌舞伎は伝統に傾倒していくようになり、昭和四〇年（一九六五年）三月に重要無形文化財として総合指定された。また、「伝統的な演技演出様式によって上演される」演劇として、平成一七年一月にはユネスコの世界無形遺産に登録されることとなった。

こうした伝統芸能としての現在の歌舞伎は、明治期に岩倉具視が欧米旅行から帰朝した際に痛感したという、儀礼的な芸能の復興〔飛鳥井 一九九〇・二二五〕に端を発し、国家による国家を象徴す

る芸能へと歌舞伎が認められる土台―権威付けや、芸能を支える大衆からの支持基盤―が成立していたからこそ果たした状況ではないだろうか。ここに、ホブズボウムのいう、伝統が「重要な社会的、政治的機能を持つて」創られてきたことをうかがい知ることができ

三、遊廓の変遷と明治期における花柳界の分離政策

遊廓は江戸期において、町人層を中心として悪所と認識されていくようになったことはすでに述べた。悪所であった遊廓は、芝居小屋と比較した場合、どのような変遷をたどったといえるのだろうか。

三・一 江戸期の遊廓

江戸市中では陰売女については掟を出してしばしば取り締まりを行った。寛文一〇年（一六七〇年）には、吉原以外で売春を行った者を吉原送りとし、その後、享保五年（一七二〇年）にはその年季を三年と定めた。「吉原は単なる遊所から、いわゆる人足寄場の強制労働と同様に、罰則として強制的に売春行為を行わせる仕置きの場所としての役割も受け持つように」〔小林 一九八二・一三二六〕なっていく。こうした取り締まりによって、江戸の「集娼政策」が確立していく。

遊廓では本来、教養を備えた太夫が芸能を担う存在であった。し

かし、吉原が幕府のお膝元である以上、廓内部から芸能を排除し、江戸市中の性を囲い込み、かつ売色に特化した遊女町をつくることに厳格に実行されたことで、遊女の格式の低下を免れなくなってしまう。最も高い格とされる大夫も宝暦年間（一七五一—一七六四年）にはいなくなってしまう、客は江戸市中の茶屋へと流れていきつつあった。そのため危機感を抱いた揚屋は、吉原遊廓内に芸者を置くことを試みた。吉原遊廓内では、遊女と芸者を鑑札によって區別していたが、そのうち売春を行う芸者や、遊女に手を出す男の芸者が出てきたため、安永八年（一七七九年）に見番を設置した「小森 一九八一・六〇—六一」。

三・一 明治期の遊廓

明治維新を迎えると、これまでの「集娼政策」は変化する。明治五年（一八七二年）の「マリア・ルイス号事件」³⁾を契機として、日本政府は「娼妓解放令」を出し、人身売買は表面的には行っていないことを対外的にアピールした。しかし内実は、当人の自由として売春は存続された。この事件は、「当時の為政者らが、文明国としての対面を最優先していたことを明確に示す」〔永井 二〇〇二・三二〕ものであったのと同時に、「国家が売春を認めるのは貧困層を憐れんでのことであるとの偽善で粉飾された」〔藤目 二〇〇五・九一—九二〕ものであった。明治期に新たに再編成され

た公娼制度は、性病の蔓延を防ぐ西欧の公娼制度を導入したものであり、これまでのものとは異質なものであった〔藤目 二〇〇五・九〇〕。

明治十三年（一九〇〇年）に「娼妓取締規則」、「貸座敷引手茶屋娼妓取締規則」が發布され、東京府下の売春公許の指定地として、既得権が認められていた地域が新たに加えられた。この規則は、売春本位の娼妓と、芸能本位の芸者を規制、空間によって明確に分離するものであったが、それにより、芸をもって客の接待を生業とする芸者街、「狭義の花街」〔加藤 二〇〇五・一九〕が誕生することとなった。しかし後にも述べるように、建前では売春を行わないことになっていたものの、花柳界での売春は事実上行われていた。

三・三 花柳界の性的なイメージ

芸者が売春を生業とする娼妓と重なるイメージを払拭することは、難しいことであった。その理由として明治期に、西欧もしくはキリスト教的な「愛」の概念が導入されたことによって、精神と肉体が分離し、前者は後者よりも勝るものであるとする意識が中産階級を中心として広まっていったことに由来する〔佐伯 一九九六・一七〇〕。

一八八〇年代は最も不況が深刻化した時期であるが、そうした世相により、遊廓や花柳界に供給される女性は貧農や都市下層民の娘

であった。肉体をひさぐ売春は「賤業」であるとする見方は、ミドルクラスの同性としての女性を担い手とした、第一次フェミニズム運動によって、より強固なものとしていく。こうした女性たちはいわゆる「ヴィクトリア朝的倫理」の持ち主であり、母として子どもを産む資格のある女性と、その資格のない娼婦たちとを分断する二元論的女性観を内面化していた。そうした思想は、優生思想―優良な子孫を残す使命を果たす―をまっとうするための義務をもって強く主張された〔藤目 二〇〇五：一二〕。

こうした思想によって向けられる下層階級の女性たちへの視線は、昭和の戦中・戦後においては植民地とされたアジア諸国の女性たちへと向けられていく。つまり、公娼制度と、それに伴う娼娼制度は、性・階級・民族支配の組織化なのであり〔藤目 二〇〇五：三六〕、貧しい階級の女性の生業は、売春を伴う可能性のある労働しか残されていないかった。

しかし筆者は、ミドルクラスもしくは下層階級などの明確な区分は、昭和三〇年以降の高度成長期に薄れてきたと捉えている。それは、A花柳界の四〇歳代までの芸者が「仕事」と呼ぶ日々の座敷を、売春防止法が施行された昭和三三年以前に芸者になった七〇歳代の姐さんは「商売」と呼ぶ認識の相違にも明確に表れている。これについては別稿で詳述しているが〔中岡 二〇一一〕、産業の発展とともに女性の職場も増加し、花柳界は下層階級の女性を受け入れる

社会ではもはやなくなってきた。と同時に、性を売る苦界でもなくなってきたのである。それでもなお、花柳界に性的なイメージが付与しているとすれば、それは先述したように明治期以降、精神と肉体を分けて捉える意識が定着したことによる、あらたな身体の見と、それに伴って浮上したセクシュアリティの関与が指摘できる。

四：A花柳界の変遷と現在

四・一 A花柳界のこれまでのあゆみ

A花柳界は、江戸期に街道の要衝として栄え、飯盛旅籠の営業を許可された旅籠屋が前身であると地元では語られている。また、明治に貸座敷と名前を変えて街道沿いに並んでいた遊廓が、明治三〇年（一八九七年）の大火の後に少し離れた川沿いの田んぼを切り開いた場所に移されたことで、芸者街としてのA花柳界が誕生することになったとも言われている。

戦前のA花柳界では、待合⁴に客と芸者が泊まることも普通であった。待合の女将さんは、「ここはお客さんと芸者の気持ち⁴が合えば、枕をともにすることのできる設備を備えていた。それが待合の仕事だった」というふう⁴に説明する。花柳界の待合では、法的には売春をしないことが前提となっていたが、売春が行われていたことを臭わず語りは客からも聞かれた。

A花柳界の全盛期は昭和三〇年代で、芸者は「昭和三五年前後に

は一五〇人以上いた⁵。その頃は見番の敷地内に花柳病の検査を行う病院と医師、看護師も常駐していたと、待合の女将は語る。当時の見番には、おさらい会や芸の稽古を行う大きな舞台があったというが、現在はその頃の建物に、倉庫のように付属していた一区画が見番となっている。そして以前の建物があった大部分の土地をアスファルトで固め、月極め駐車場として一般に貸し出している。

昭和一〇年以前に生まれた芸者が現役であった頃は、芸事も盛んで、都内から見番に師匠を招き、稽古を付けてもらっており、見番でおさらい会を開催するほか、都内の国立劇場などで行われる流派の会にも出演していたという。しかし、五〇歳代以上の姐さんは今は芸をほとんど披露しない。筆者の所属していた置屋の春花お母さん（仮名）が入った昭和五〇年代には、A花柳界は「芸はできなくても、まあこれが今までやってきたやり方だからというのが、なあなあになっけていて、その悪習慣をそのまま続けているようなところ」と化していたという。

昭和五〇年代以降、芸者のお出先としての待合や料理屋が減少し、平成二二年で一〇年目を迎えたという姐さんが入ってきた頃は、お座敷がほとんどなかったため、仕事で花柳界を使ってもらえるよう、日々、企業に営業して歩いていたという。

しかし近年におけるA花柳界の芸者は、これまで芸者のお出先として一般的であった待合や料理屋の一室という、小さな、かつ私的

な空間から、ホテルや屋外などの大きな舞台でのイベントへと活動の場を広げている。それにより今までになく、芸にアコがれてやってくる、一般家庭で育った女性が増加している。そして多くの芸能を披露する機会と、お座敷を獲得することができるようになり、芸者が足りない日もあるほどに座敷数が増えてきた。こうした舞台での踊りの披露は、花柳界に足を踏み入れたことのない人々にもA花柳界の芸能への理解を高めてもらう機会となるとともに、新たなこ最良さんの獲得にもつながっている。

四・二 A花柳界の芸能

広い舞台では、見栄えのする芸であることが第一の課題となる。そのため、三味線などの地方じかたは省略され、演目をあらかじめ吹き込んだカセットテープが使用されることが多くなった。地方を用いる場合には、音を最大限響かせることが求められるため、江戸の芸者が発達させてきたと言われているお座敷芸としての小唄・端唄の三味線音曲でも、劇場用に改良されてきた長唄と同様の弾き方をするようになった。具体的には小唄に関しては撥を使わないで爪弾きという奏法が用いられるが、長唄のように撥皮に撥先を当てて弾くことで、より大きな音を出す工夫がなされたり、時には長唄の細棹三味線を用いたりすることさえある。それはお座敷ではあり得ないことであった。

芸者の芸は小唄・端唄とされており、小さなお座敷で音の余韻を
 楽しむために改良された、中棹三味線が適しているといわれている。
 そして撥を用いる端唄では、撥は長唄よりも撥先の幅の大きいもの
 を用い、撥先は撥皮に触れないように糸を響かせるように弾くのが
 お座敷での弾き方とされているため、舞台での三味線演奏は、この
 ように不自然な形でなされることがある。小さな私的空間のお座敷
 芸であった小唄・端唄が、大きな公の舞台で披露される機会を得た
 ことで、演出による変化が生じてきたのである。

また舞台において立方は、個々が目立つのではなく、全員で足並
 みをそろえて均等に踊ることが求められる。集団による踊りの稽古
 では、観客は一人を見ているというよりも、足並みのそろった全体
 をひとつとして見ていると理解される。そのため、いかに洗練され
 た「芸者らしく」見せることができるか、ということが課題となっ
 ており、舞台用の演出も芸者が自ら行うようになった。

「芸者らしく」装うにあたり、お手本とするのが、さまざまなメイ
 アに登場する京都の芸舞妓である。それまでA花柳界では、普通よ
 りも濃くファンデーションを塗る程度であったが、芸者の踊りが舞
 台で披露される回数が増えたことで、春花お母さんが京都の芸者か
 ら白く塗る化粧法を学び、A花柳界の化粧法として定着させてきた。
 化粧法のようにこれまでになかったものでも、春花お母さんがいい
 と思ったものは他の花柳界から拝借し、踏襲して、A花柳界のあら

たな流儀として認めてきた。

近年の活躍に関する情報が語り継がれていくなかで、客や、これ
 までA花柳界を知らなかった人々からは、披露する芸能に対する信
 頼感が得られるようになってきた。そして舞台でのイベントは、海
 外公演を行うまでになった。平成二〇年にはオーストラリアター
 で、ゲストとして踊りを披露した。それまでに既に、平成一一年に
 花柳界を支援する会が地元のご最良さんでもある有志によって結成
 されていた。地元がこのような支援を行うようになったのは、A花
 柳界を、地元歴史の一部として認識するようになったためである。
 そのきっかけは、地元で育ち、A花柳界を最良にしていたお客さん
 が、まちの燈を消さないためにも、と仲間内に呼びかけたことであっ
 た。

四・三 芸者としての生き残り

A花柳界の知名度が高くなるに従って、今後、芸者の何を売りに
 するのかについて、花柳界関係者が個々に意見を述べる場面が多く
 みられるようになった。事例としてあげると、地方の日舞の家元の
 息子で、都内で芸能活動を行なっているという男性がある日、小唄
 の師匠に連れられてA花柳界にやってきた。男性はその頃、日舞を
 取り入れた体操を教える場所を探しており、師匠が春花お母さんの
 経営する料理屋を紹介したことがきっかけであった。この男性は容

姿端麗であり、和服姿も様になるため、和服モデルとしても活躍していた。

こうしたことから、小唄の師匠はこの男性をA花柳界の芸者として座敷に出すという案を思いついた。師匠はA花柳界の一プロディーサーとしての側面も持っていた。しかし、都内のある花柳界には、幫間としてではなく、男芸者、もしくは「オカマ芸者」と呼ばれ、それを売りとしている「姐さん」がおり、この世界ではかなりの名を馳せていたが、そのような売り方はしたくないという。「ちゃんとした」芸を売る芸者として売り出したいのだと師匠は述べる。

ここで師匠のいう「ちゃんとした」芸とは、伝統芸能として認められた日舞を、花柳界の流儀に従って座敷でつける、倒錯していない男芸者としての定義が意図されていた。それには春花お母さんと同様の考えを持っていた。付言しておく、師匠は男性である。しかし、芸を売るだけで芸者として身を立てていくことは、今日の花柳界においても難しい状況であった。売春を行うことはないまでも、芸者として個人的に支援してくれる「鼠貞さんを多数獲得しなければ、この世界では生き残っていけない。そこでいかに客との親密な関係を築くことができるかが、課題として浮上してくるが、こうした支持基盤を固めるという作業には、明治期以降、諸芸能が権威付けに伴い、支援者を獲得するために努力してきたのと同様の状況

みることができないのではないだろうか。ここで芸者への権威付けは、支援者が行うのであるといえなくはないだろうか。

支援者のなかには、今日の芸者が売春を行わないことに加えて、恋愛感情により、性的な関係を持つことも自由であることから、性的な関係を所望する者も少なからず存在する。こうした感情を如何に反らすことができるかが、芸者としての力量が問われる部分となる。しかしこのような性的な魅力は、遊廓が誕生した時から切っても切り離せない存在であったはずである。その当時、正当な芸能の担い手はまた、性を売る担い手でもあったのであるから。そうすると性的な魅力と花柳界は、切り離せない存在であるといえるのではないだろうか。

考察

本稿で遊廓や芝居小屋の形成過程と、明治期以降の歌舞伎と遊廓・花柳界の変遷を概観したのは、遊廓や芝居小屋が確立されるにあたって、性にまつわる事象と切り離して語ることでできないことを確認するためであった。

先述したように、今日の花柳界では、確かに売春は行われないものの、恋愛感情によって性関係を持つことも自由であることから、芸者にそうした関係を持つことへの期待が、客の心情には存在しているという知見をフィールドワークによって得ることができた。

それはフリーコーが、いわゆる「抑圧の仮説」によって言及した、一九世紀以降、権力が身体およびその快楽に干渉するようになったことにより生じた、現実的産物「フリーコー 一九八六・六一」によって新たな魅力として創出された、セクシュアリティに由来するといえるであろう。セクシュアリティが近代の発明であることは、周知の通りであり、その発見当初は、性倒錯者が定義され配置される作業を通してであった。

本論においてみてきた、遊廓とおなじ悪所のもととされた芝居小屋は、ホブズボウムのいうように、明治期以降、伝統性が国家という公権力のもとに創られていくことによって、喜多が「転倒性変態性欲現象」と呼ぶような、倒錯した性のあり方は表から消されていくことになった。それは明治期以降、知識階層を通じて日本にもたらされたセクシュアリティの観念に、知識階層と日々接するなかで、自らもまたその次元へと昇華していく段階において、いち早く気付いた歌舞伎役者の功績であったのかもしれない。

一方の遊廓は、明治期以降も下層階級の女性をその担い手としたことで、当時のミドルクラスの人々による二元論的女性の観を内包した視線により、長い間、賤業として固定され、芸能者としての芸者像は見出されないうでいた。しかし高度成長を経た現在において、こうした観念や階級性は薄れ、芸者の担い手は一般家庭の女性へとシフトした。それに伴いA花柳界では、伝統芸能の担い手としての芸

者イメージが強調され、その支援者も増加してきている。

しかしここで、日本における女性の地位の低下が生じた一五世紀以降から江戸末期における遊女や芸者の意味づけとは異なる、新たな意味づけによる賤視意識が芽生えた。それは、性病対策や優生思想という名のもとに、女性の身体を管理する制度の導入が、権力者によってなされるに至った経緯に由来する。それは、これまでにはなかった、身体という問題が新たに浮上してきたために生じたことだといえよう。

そしてフリーコーが述べるように、性にまつわる事象が、公の場面で語るのを憚られる存在になったことで、唯一免れることのできる空間として花柳界が認識されることにより、そこに新たな魅力が創造されることになったのではないだろうか。そうした意味において、花柳界における伝統とは、性的な魅力に裏打ちされた芸者が、支援者から芸能者としての支持をどれだけ得ることができるかにかかっているといえるのではないだろうか。そこにもまた、ホブズボウムのいう、社会的、政治的機能を持つてつくられた伝統を見いだすことができるのではないだろうか。

参考文献

飛鳥井雅道 一九九〇年「第一章 芸能の近代化」芸能史研究会編『日本芸能史 七』法政大学出版局 一九一三八頁

- 網野善彦 二〇〇五年『中世の非人と遊女』講談社学術文庫
 エリック・ホブズボウム 一九九二年『伝統の大量生産―ヨーロッパ、一八七〇―一九一四』『創られた伝統』（前川啓治訳）紀伊国屋書店 四〇七―四七〇頁
- 小笠原恭子 一九八四年『芸能の視座 日本芸能の発想』桜楓社
 加藤政洋 二〇〇五年『花街 異空間の都市史』朝日新聞社
 神山彰 二〇〇九年「第一七章 歌舞伎―近代から現代へ」『日本の伝統芸能講座 舞踊演劇』淡交社 四一四―四二九頁
- 喜多壮一郎（陳奮館主人）一九八九年『江戸の芸者』中央公論社
 北島正元 一九七二年「かぶき者―その行動と論理」『人文学報』八九 一七―六十頁
- 熊倉功夫 一九九〇年「家元制度の復活」芸能史研究会編『日本芸能史 七』法政大学出版社 五五―七四頁
- 小林雅子 一九八二年「公娼制の成立と展開」女性史総合研究会編『日本女性史 第三卷 近世』東京大学出版会 一二七―一六二頁
- 小森隆吉 一九八一年「〈廓〉の世界」『国文学 廓の世界』第二六卷一四号 学燈社 四八―六二頁
- 佐伯順子 一九九六年「『恋愛』の前近代・近代・脱近代」井上俊他編『セクシュアリティの近代』岩波書店 一六七―一八四頁
- 新村出編 二〇〇八年『広辞苑 第六版』岩波書店
 中岡志保 二〇一一年「花柳界における客と芸者の関係性の変容―

- コンタクト・ゾーンとしてのお座敷空間に関する一考察」『コンタクト・ゾーン』五 京都大学人文科学研究所 人文学国際研究センター
- 永井良和 二〇〇二年『風俗営業取締り』講談社選書メチエ
 藤田洋 一九九〇年「第三章 大正の新傾向」芸能史研究会編『日本芸能史 七』法政大学出版社 一三七―一九八頁
- 藤目ゆき 二〇〇五年『性の歴史学』不二出版
 ミシエル・フーコー 一九八六年『性の歴史Ⅰ 知への意志』（渡辺守章訳）新潮社
- 森谷尅久 一九八八年「第六章 維新と開化」芸能史研究会編『日本芸能史 六』法政大学出版社 三三一―三八〇頁
- 守屋毅 一九八六年「芝居と遊里」芸能史研究会編『日本芸能史 五』法政大学出版社 一三―三〇頁
- 和田修 二〇〇九年「第八章 歌舞伎の成立と発展Ⅰ―三つの俗説を検証する」『日本の伝統芸能講座 舞踊演劇』淡交社 一九八―二一六頁

註

(1) 現在の花柳界は、料理屋、料亭（戦前まで待合と呼ばれていた）、置屋の三業の揃った地を意味する三業組合ともいわれる。その三業組合を統括するのが見番である。芸者は見番に登録し、置屋に籍を置く。置屋から客の指定する料亭もしくは料理屋に向向くというのが花柳界

のしくみである。

- (2) 独立行政法人 日本芸術文化振興会 (http://www.nijiac.go.jp/topics/news051125_2.html) 二〇一一年三月二日現在
- (3) この事件は、二〇〇名を超える清国人奴隷を乗せていたペルー船が修理のために横浜に寄港した際に、そのうちの一人が脱走しイギリス船に救助を求めたことから生じた。イギリスはペルーに対し奴隷の解放を要求し、日本もそれを支持した。しかし日本政府に対してペルーは、遊廓という人身売買を温存している国が非難することはできないとし、国際裁判において糾弾する論を展開した。
- (4) 待合は戦後、料亭と呼ばれるようになったが、A花柳界では戦前からの「鼠負」さんが、今でも待合という呼び方を使用している。
- (5) 毎日新聞二〇〇〇年一〇月一九日掲載「歌って踊れるお仕事で〜す 求む!!一六〇センチ以下の大和なでしこ」

(なかおか・しほ／広島大学大学院 博士課程)