おかげで、歌舞伎史は大きく迂回せざるをえなくなった。そのような大それた役割を演じているとはまったく自覚のなかった男たちによって、歌舞伎史の流れが変えられてしまったのである。結局、男たちの器量以上の世界はつくり出せなかったことになる。

それにしても、それほどまでに彼らの心を虜にした遊女歌舞伎の魅力とは、一体、何であったのか。遊女歌舞伎について考えるなら、その魅力の秘密にせまらなければ意味がない。料理の材料や料理法を並べ立てたところで、その料理について語ったことにはならない。問題は、それを味わう者にとって、その料理が美味いかどうかである。同様に、遊女歌舞伎の舞台構成やその内容を並べ立てたところで、遊女歌舞伎を語ったことにはならない。当時の男たちにとっては、どこが魅力的だったのか、身代をなげうって打ち込むほどの魅力とは何であったのか、それが解明されないかぎり問題は解決したことにはならない。受け手、観客、読者、聴衆、享受者、需要者、消費者と言葉はさまざまであっても、その作品や製品を存在させ、価値あるものとするのは受け手の側の心である。昨今の消費者主流の風潮は、何も経済の世界だけにかぎらない。観客の存在を無視しては、演劇論もまた成立しえないことはいうまでもない。

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。慶長期の下級武士や庶民の男たちは女に対して初心なところがあり、女の扱い方にも慣れていなかった。そのような小心な男たちの要望に端的に応えてくれたのが遊女歌舞伎の遊女たちであった。五、六十人にもおよぶ、十六、七歳の遊女たちが輪になって踊る遊女歌舞伎の集団舞台は、小心な男たちにもっともふさわしい好都合な形式であった。彼らは群り、競争することによってみずからを励まし、活力を得ようとしていたのである。遊女歌舞伎を成立させたのは、当時の男たちが直面していた固有の事情にあった。小心で不器用な彼らの願望に応え、それを形で表わしたのが遊女歌舞伎という形式であり、仕掛けであった。

遊女歌舞伎に群がった男たちは、自分たちが果たしていた役割にはまったく自覚がなく、結局、手にした小金の威力に酔いしれていただけだったのかもしれない。歴史のいいかげんさ、偶然性、皮肉がそこにあった。

次回からは、遊女歌舞伎の現場となった四条河原に舞台を移し、その実態に迫ることにしたい。

た特別な存在として畏怖の対象となることさえあった。さらに、『新猿楽記』には、妻と娘合計十一人が登場する女性の中で、職業人として男たちと同等に評価され、扱われていたのが覡女と遊女だけであったこと、『七十一番職人歌合』では、立君や辻子君とともに白拍子や曲舞々が扱われ、職人、職能者として社会的に認知されていたこと、あるいは天皇や権力者のそば近くで寵愛を受けていたことなどからもわかるように、遊女は差別を受けたり蔑視されることもなく社会に受け入れられ、社会と共存していたのである。

江戸時代の開幕とともに始まった遊女歌舞伎の隆盛は、それらの複雑な伝統をふまえた結果であった。遊女歌舞伎の男客が遊女に親しみをおぼえ、その遊芸を邪険に退けることなく、むしろそれに敬意を払って接する風潮は、過去の歴史の中で十分に醸成されていたのである。

慶長期の下級武士や庶民の男たちは、平安時代の貴族のように女に対してやさしい態度で接した。平清盛の例にみられるような女に対する冷酷さや残酷な態度は、男としても決してほめられたものではない。女にやさしい態度をとることこそ、一人前の男の条件だと考えていた節もある。それが、江戸時代という新時代の到来を前にした庶民の男たちの心意気であった。

そのような男たちが遊女歌舞伎の舞台にひきつけられ、群がり集まったことにより、一躍、時代の脚光を浴びたのである。逆にいえば、遊女歌舞伎がなければ、江戸時代の庶民文化を育てる原動力となった生きのよい男たちの存在は、まだ当分、時代の底辺でくすぶりつづけていたにちがいない。遊女歌舞伎という奇妙奇天烈な仕掛けにひっかかった、おっちょこちょいの連中が、突然、時代の表面にあぶり出されたのである。

出雲の阿国が創始した「歌舞伎踊」を横取りし、剽窃したのは六条柳町の遊女たちである。いうまでもなく、そこには影の仕掛け人がいた。六条柳町の遊女屋の亭主である。彼らがグルになって「遊女歌舞伎」を仕掛けたのである。最初、阿国の舞台に喝采を送った京都の男たちは手もなく遊女屋の亭主の罠にかかり、その虜になってしまった。

もちろん、遊女歌舞伎は阿国歌舞伎の亜流であり、「まがいもの」にすぎない。だが、京都の男たちは、その亜流に群がり、「まがいもの」を喜んだのである。営業的にも阿国の舞台は劣勢に立たされ、窮地に追い込まれた阿国は京都を離れて地方巡業に出立せざるをえなくなった。初期歌舞伎史の鍵をにぎっていたのは、阿国の舞台を見捨て、遊女歌舞伎に群がった京都の男たちである。歴史の転換期に現われた無名の男たちが、歌舞伎史の生殺与奪の権をにぎったのである。

だが、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、そこに遊芸という味つけを求めたのか。なぜ、性の世界に「遊び」を求め、「遊び」にいろどられた女との時間を求めたのか。新時代の到来とともに約束された堅実な市民生活における「生殖のための性」に向かわず、四条河原の遊女歌舞伎に群がり「遊びとしての性」に向かったのか。その結果、せっかく手にした小金を使い果たし、破産の憂き目を見る者も続出したが、それでも彼らはその「遊び」をやめなかった。新時代の到来にいきり立ち、向こう見ずな行動に走った彼らの意気込みによって、歌舞伎史の流れが変えられてしまったのである。

出雲の阿国が創始した歌舞伎の歴史は、遊女歌舞伎と、それにつづく若衆歌舞伎の出現によって、数十年余もまわり道をし、あるいは紆余曲折を経験し、やがて女形の「色気」を重要な特色とする歌舞伎史の流れが形成されてゆく。もしも、阿国の周辺に集まった新しい演劇人たちが、阿国の「かぶき」の精神を正しく素直に継承して育てていたなら、歌舞伎史はもっとちがった形をたどったに相違ない。けれども、新時代の到来に浮かれた男たちが急に前面にしゃしゃり出てきた

女芸能者の歴史は、慶長八（一六〇三）年以後、出雲の阿国の歌舞伎踊をまねた遊女歌舞伎が登場して一世を風靡し、前後して六条柳町の遊女たちによる遊女能にも絶大な人気が集まって新たな段階に入った。新時代を迎えて活気づいた遊女たちは、好色な男客の眼を逆手にとり、それを挑発する行為に打って出たのである。いうまでもなく、遊女歌舞伎や遊女能は遊女稼業が本業で、舞台上の歌舞伎踊や猿楽能は、本業を効果的に展開する客寄せの仕掛けにすぎなかった。

室町時代の女芸能者や、江戸時代初期の遊女歌舞伎と遊女能をそのように位置づけるなら、白拍子から立君・辻子君の方向へ、すなわち遊女から娼婦への方向へと迷い込むことなく、遊女史の正統をたどることが可能となる。

この頃になると、最初は歌をうたうだけであった遊女や傀儡子の芸や、歌と舞による白拍子の芸に対して、台詞やしぐさが芸の主流となり、遊女能や遊女歌舞伎の芸は多様化し、その効果も複雑になっている。あるいは、白拍子舞に代表される中世的な舞に対して、阿国の歌舞伎踊のような踊という新しい近世的要素が導入され、芸能の世界に躍動的な新天地が開かれることになった。

奈良・平安時代に宮中に内教坊が設けられ、正月十六日の踏歌の節会で唐風の輪舞を行ない、宮中の内宴の際に管弦を奏した内教坊の妓女たちによる集団芸は、唐代の長安の都に設けられた左右内教坊を模した官製の遊芸で、例外的現象とみなすべき性格のものである。古来、日本の遊女芸は個人芸を基本とし、集団芸は存在しなかった。遊女個人の肉体に付加価値を与えるための芸という位置づけからいっても当然である。そのような経緯を考えると、女猿楽・遊女能、あるいは遊女歌舞伎は、民間における遊女の芸が集団化された画期的な例であったことがわかる。天皇や公家をはじめ、武家や有力町人等をおもな客としてきた遊女が、新時代とともに急速に客層の大衆化を進め、遊女界にも活気に満ちた近世的展開が始まろうとしていたのである。

室町時代の一時期、遊女の伝統が崩れて、その存在が曖昧になったこともあったが、それは大事な顧客である男たちが争乱に加わったり、あるいは男色に耽ったりして、遊女の活躍の場が極端に狭められていたからである。

「遊女歌舞伎」について考えるとき、遊女史という歴史の迷路に迷い込むのはあまり賢明な態度とはいえない。歴史的事実に即し、資料をふまえて、遊女歌舞伎そのものについて具体的に明らかにすべきであろう。

けれども、『遊女歌舞伎』（一）の中で、みずからに問いかけた課題もあった。すなわち、「外国にも、肉体を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、歌や踊の達者な遊女が存在したにもかかわらず、日本の遊女歌舞伎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」という主題である。

いいかえれば、江戸時代初期、なぜ、遊女歌舞伎は阿国歌舞伎を凌駕するほどまでに人気の的となったのか、という問題である。あるいは、遊女歌舞伎に群がった下級武士や庶民の男たちが遊女によせた親近感は何に由来するのか。逆に、遊女に対する差別意識の低さは何に起因するのか、という問題である。

日本では、遊女歌舞伎のはるか以前から遊行女婦、傀儡子、白拍子という遊芸を売り物にする遊女が存在し、女猿楽や遊女能の伝統があり、「遊びとしての性」の世界が展開されて親しまれていた。また、遊女自身にも巫女、釆女、斎宮といった、神や天皇に関係した女性たちによる「儀式としての性」の歴史があり、神秘性と「聖性」をそなえ

児による曲舞もあった。女曲舞々である。白拍子を母体として成立したといい、『七十一番職人歌合』の中で白拍子と対にとり上げられている事実からも、曲舞々が遊女稼業に従事していたことは十分考えられる。服部幸雄も『歌舞伎成立の研究』の中で、「彼女らが移動遊里的な性格を持った一座であったことは想像に難くなく、武将や貴人が彼女らを邸に招いた記事も多い」と指摘している。

世阿弥は『五音』の中で、世阿弥の父親観阿弥が南都の女曲舞百万の流れをくむ賀歌女(かがじょ)の乙鶴(おとづる)から曲舞の音曲を学んだ、と述べている。ただし、曲舞とはいうものの舞の要素は稀薄で、物語を聞かせることを主眼とする音曲であり、そのような音曲の導入によって一曲の主題を語り聞かせる形の台本が誕生し、能の世界の表現に新たな可能性が広がったのである。

『看聞御記』よれば、永享四（一四三二）年十月、西国から上洛した女猿楽が勧進能を興行している。五、七人の美女が巧みに歌舞を演じ、囃子や狂言は男が勤めたが、主役は女で、遊君のような音声でみごとであった。観世などにも劣らぬ猿楽芸で、六十三間の桟敷には無数の見物が群がった。後日、将軍義教も見物したという。この年、世阿弥は七十歳で、佐渡配流二年前のことである。永享八年五月には桂の里で女猿楽があった。応仁の乱が勃発する前年の文正元（一四六六）年二月、八条堀川で女猿楽の勧進があり、その数日後、将軍義政も呼び寄せて見物している。越前から上洛した女たちで、囃子や狂言はやはり男たちであった。

男の芸能である猿楽能の世界にも、女曲舞の表現法が導入され、室町時代当時からすでに女性を主役に立てた女猿楽が興行されて盛況だったといわれるように、男の芸能である猿楽能にも女性的要素が混入し、あるいは、傍流ながらも、女性芸能者の積極的な参加があった。観阿弥の場合は表現の可能性として女芸能者の要素を効果的にとり入れた一例であるが、女猿楽の場合は男の世界に対する女の側からの浸蝕であった。ただし、女猿楽の場合は男性芸能者と対等に芸の世界で競争する意図は最初からなく、その性的魅力に主眼をおいた舞台、すなわち能のもっとも華やかな要素である舞中心の舞台を独自に展開したものであった。幸か不幸か、面をつけることを禁じられていた女猿楽は、観客の前に顔をさらし、主役の美貌ぶりを存分に印象づけたことでかえって人気を呼んだ。

応仁の乱以後、幕府の弱体化に伴い、猿楽諸座に対する幕府の庇護も次第に頼りがたくなると、地方の大名を頼って各地へ散ったり本願寺の庇護を受けたりするなど、盛時にくらべると猿楽能の衰亡と混乱ぶりははなはだしかった。専門の猿楽能が不振だったのとは対照的に、手猿楽と呼ばれる素人出身の能役者が多数輩出し、京都などでは玄人以上に活躍して猿楽の大衆化が進み、それが室町時代後期の特色ともなっていた。（表章・天野文雄『能楽の歴史』）。

専門の能役者の混乱と衰退に乗じて能界に進出してきたのが、女曲舞と手猿楽と女猿楽で、京都ではおびただしい数の一座が勧進興行を行なって観客を集めていた。永享四年当時の女猿楽から百数十年を経て、幕府の庇護下にあった男たちの専門集団の間隙を縫って、女猿楽がしたたかに、着実に勢力を伸ばしていたのである。

だが、女たちの芸能は舞台上だけで完結し、自立することが許されなかった。男の観客は、舞台上の彼女たちの姿を好色の対象としか見ようとせず、その芸術的意図などは最初から相手にしなかった。女芸能者の側もそれを承知で舞台をつとめていた節がある。猿楽能に対する世阿弥の真剣な打ち込みようにくらべれば一目瞭然であるが、男権主義がまかり通るこの時代、好色な男たちの眼を排除して、女芸能者が純粋に舞台芸能に専念することが許される環境ではなかった。

君の様子は、上杉本『洛中洛外屏風』の中の「はたけやまのつし（畠山の辻子）」の場面で、家の戸口に立って道行く男の袖を引く女の姿として描かれている。織田信長から上杉謙信に贈られた狩野永徳筆のこの屏風は、天正二（一五七四）年頃の作品とされている。なかでも、地獄辻子（京都市上京区）を生業の地とした辻子君は、後に西陣の機織業者をおもな顧客とする上七軒茶屋に発展するが、その地は、後日、北野天満宮門前の、出雲の阿国が「かぶき踊」を最初に踊った記念すべき歓楽地となった。

南北朝時代以後における京都の遊女は、義満の愛妾高橋殿の例が『申楽談儀』に残るのみで、それ以外はフィクションの世界くらいしか見当たらない。

『御伽草子』の「猿源氏草紙」に登場する猿源氏は、五条の橋の上で偶然出会った上臈に心を奪われる。彼女は「洛中に隠れなき遊君にて、日の暮るれば、光か、やく女」なので「蛍火（けいか）」と名づけられ、「大名高家よりほかへは出ず」という五条東洞院の遊女であった。この界隈には格式高い遊女屋が並んでいたらしい、とされている（守屋毅『「かぶき」の時代』）が、遊女に関する資料はわずかで、残された資料も立君や辻子君等の娼婦に関するものが多い。応仁・文明の乱（一四六七〜一四七七）以後、焦土と化した京の町で高級遊女を求めること自体がどだい無理な注文で、体を売るしか手段をもたぬ立君や辻子君が街を跳梁跋扈するのみであった。

芸をもたず、体だけを売り物にする立君や辻子君は、まさに売色の徒であり、娼婦そのものである。後藤紀彦はそのことを「まったく芸を持たず、京の街中の小路に軒をつらねて客を引き、その代償に各種の品物ではなく銭を受け取る、といった平安・鎌倉時代の伝統的な遊女とは異なる面が、蔑視を生んだ原因」であると指摘し、それ以外の蔑視の原因として、辻子君が白昼に営業していた事実を指摘している。昼と夜に厳重な区別を認めて生活していた中世の人々にとって、白昼公然と売色する行為は、当初まことにおぞましいものであったろう、と述べている。（「立君・辻子君」）。

とはいえ、立君や辻子君といった娼婦を遊女史に位置づけるとすれば、混乱をもたらすだけであることも承知しておく必要がある。遊女はあくまでも性の前に遊芸を演じる者をさすべきで、無芸の遊女というのは言葉の矛盾でしかない。芸なしの女なら、それは遊女ではなく売色の徒、すなわち娼婦である。下剋上の嵐が吹きすさび、一揆や打ちこわしが頻発する室町時代後期、すなわち戦国時代の京の町で、平安・鎌倉時代のような優雅な遊女と出会うことが不可能なら、そのような時代に遊女を求める試みをいさぎよく断念すべきである。後日、江戸時代に吉原の遊女や「花魁（おいらん）」と夜鷹とを峻別したように、室町時代の傾城・遊女と立君・辻子君も峻別しなければなるまい。

遊芸の有無をいうなら、むしろ、女曲舞や女猿楽に注目すべきであろう。芸につづく女の性がそこに介在した明証はなく、また女の性を前提とした芸と位置づけられているわけでもないが、女曲舞や女猿楽のほうが遊女の歴史を正当に継承し、本来の遊女稼業に従事していたとみなすことは、それほど強弁ともいえないからである。

『七十一番職人歌合』の四十八番は、白拍子と曲舞々である。両者はともに袴をつけた女が男姿をしているが、白拍子が太い作り眉であるのに対し、曲舞々の作り眉は細く直線的である。これは曲舞々が男の芸能をそっくり模倣しながらも、若干の女らしさをそなえていたことを示している。白拍子が遊女と同義語であることはいうまでもなく、残る問題は、曲舞々が遊女稼業をしていたかどうかである。

曲舞は南北朝時代に流行した芸能で、舞々、曲舞々ともいう。白拍子を母体として鎌倉時代末期に成立したらしく、直垂に大口姿の男舞で、声聞師の主要な芸能の一つであり、水干に立烏帽子姿の女性や稚

北条氏滅亡の原因とまでいわれるほどの熱狂ぶりとして伝えられている。さらには貞和五（一三四九）年六月、鴨川河原における「桟敷崩れ」の田楽事件のように、南北朝時代にいたってもその流行は衰えを知らなかった。

文化の大衆化・多様化と遊女の凋落は表裏一体の関係にある。田楽の流行は、傀儡子や白拍子だけが男の関心の的だった時代の終焉を意味した。

もっとも、男たちの芸能も性と無関係ではなかった。平安時代における舞楽の『胡蝶』や『迦陵頻』等の童舞以外にも、寺院には小咒師がおり、延年舞の稚児延年にも人気があった。中世には稚児猿楽があり、猿楽能の子方と呼ばれる少年の役では、少年美が売り物になっていたが、そのような傾向の根底には根強い男色への傾倒ぶりがあった。平安時代から始まった男色への嗜好は、芸能の世界にかぎらず、寺院や戦場という男たちの集団の中で加速・増殖され、時代とともに、遊女の歴史にも多大な影響を与え、遊女にとって代わるほどの勢いをみせていた。

三代将軍足利義満は無類の猿楽能好きで有名だった。義満が結崎座（観世座）の観阿弥・世阿弥父子と出会ったとき、義満は十八歳、世阿弥は十二歳であった。世阿弥少年の美童ぶりについては前関白二条良基の書簡でも言及されているが、青年将軍から破格の寵愛を受けたことからもその並外れた美貌ぶりは明白であろう。

後年、世阿弥の次男元能の聞書き『世子六十以後申楽談儀』（『申楽談儀』）の中で、猿楽芸能者は人々の気持をなごやかにさせなければならず、そのためには「色知り」でなければならないと語り、義満の愛妾高橋殿という東洞院の傾城を一例にあげている。当時の評判では、高橋殿は万事の色知りで、義満の寵愛も深く、最後まで落ち目になることがなかった。つねに義満の機嫌を考えて行動し、酒などを勧める場合も、強いたほうがよいときには強い、控えたほうがよいときには控え、さまざまな心遣いをして立身したという。世阿弥も「カヤウノ所、コトニ名人ナリ」と皆から賞賛されていた、と元能は記している。聞書きである以上、この内容は世阿弥自身が語った事柄であろう。義満の前では傾城高橋殿にも劣らぬほど、その機嫌をとることに長けていたと世阿弥は自慢している。もちろん、そのような自慢の根底には、貴人への対応の仕方では、遊女も能役者もべつに変りはないという認識が前提となっている。

室町時代の遊女は、明応九（一五〇〇）年頃に成立した『七十一番職人歌合』の三十番に登場する「たち君」と「つし君」が有名である。立君と辻子君である。両者ともに売色をもっぱらとする下級の娼婦であるが、その仕事ぶりは夜と昼に分かれ、客を引く場所も路上と室内というように対照的に描かれている。

立君の場合は、従者に長い刀を持たせた武士に向かって、京の五条わたりの立君が「清水までいらせ給へ」と言葉をかけると、武士が松明をつきつけて「よく見申さむ」という。もう一人の立君は「けしからずや」と抗議しながらも赤い垂れ布に手をかけて、「すは御らんぜよ」と面を現わした場面である。

辻子君の場面は、笠をかぶり、右袖で顔を隠した田舎武士が戸口にたたずみ、顔を見せた女たちに向かって「や、上臈」と声を出す。右手の女が「いらせ給へ」といい、男が「ゐ田舎人にて候」と尻込みすると、左手の女が「見しりまいらせて候ぞ、いらせ給へ」と強引に誘っている場面である。

「辻子」は都市人口が稠密化して土地が不足するにつれて、本来は道路がなかった場所を貫通して引かれた新しい小路のことで、「突き抜け」ともいう。「辻子君」はそのような小路に軒を連ねて客を引く女のことで、路上で男客を誘う「立君」とは対照的な存在であった。辻子

が選択されたにすぎない。

白拍子の新しい試みを、武士は歓迎した。武士は、公家とは異なる自分の好みを誇りに思っていた。合戦絵巻にも残されているように、武士は甲冑や馬、刀や弓等々にこだわり、自分の好みでその晴れ姿を飾り立てた。女に対する態度も同様で、武士にふさわしい凛々しい女を求めたのである。武士が時代の主流に立つようになると、やがて武士に追随して公家や天皇まで白拍子に接近するようになるが、そのような現象を目撃するにつけても、時代の流行を切り開く武士をますます得意な気分にさせた。

なお、白拍子の起源は『平家物語』以外に『徒然草』にも記されている。その第百二十五段に、多久資の話として、信西が舞の手の中で面白いものを選んで磯の禅師という女に教えて舞わせた。白い水干に鞘巻を差し、烏帽子をかぶったので男舞といった、とある。禅師には静という娘がいて、この芸を継いだが、これが白拍子の起源である、という。この静は、いうまでもなく義経の恋人となった静御前である。

寿永四年は八月に文治と改元されている。その年の十一月、頼朝に対して義経・行家追討の宣旨が下る。義経は静御前を伴って都を落ちる。雪の吉野山中で義経と別れたのち、静御前は吉野山の衆徒に捕縛される。

翌文治二年三月、静は母の磯の禅師とともに鎌倉に下向する。頼朝から義経の所在について尋問を受ける。静御前は、同年四月八日、鶴岡八幡宮において頼朝の面前にもかかわらず反逆者義経を慕い恋う歌を毅然とうたい、かつ舞った。閏七月二十九日、静御前、男子を出産。頼朝はその子を由比ガ浜に捨てさせる。白拍子静御前の悲劇の一部である。

その後、時代の経過とともに、白拍子を中心に遊女の世界も一つの展開をみせるが、白拍子の下限は十三世紀の半ばあたりまでとされている。

白拍子以後

南北朝時代、天下が二分されて世界の破綻が白日の下にさらされると、平安時代に隆盛をきわめた遊女・傀儡子・白拍子等もその影を完全にひそめていた。時代の主役は公家から武家に移り、騒乱の時代を通じて従来とは異なる方向へと武家の関心が移っていった。その関心の変化は、遊女に端的な影響を与えた。支配者や有力者に寄生するしかない遊女が頼る相手を失えば、存在そのものが危うくなるのも当然で、南北朝時代以後、遊女の歴史が混沌として不透明になったのもやむをえなかった。

平安時代末期、武家勢力の登場によって、宮廷を中心にごく一部の選良で構成されていた支配層が解体されると、鎌倉幕府の確立とともに新たな制度や組織が制定され、国内の動きが活発になり、新仏教がおこり、文化の大衆化が進んだ。宮廷を中心とした文化圏崩壊の象徴は、貴賤群集が熱狂した田楽であった。

田楽は、平安時代中期から室町時代にかけて大流行した芸能で、田植の際に豊作を祈る歌・踊・楽器演奏が次第に芸能化されて上流貴族にも鑑賞されるようになったものである。寺社の祭礼で田楽法師と呼ばれる職業芸能者が演じる田楽と、素人が異様な風体で田楽芸を演じながら往来を踊り歩く、熱狂的な風流田楽が有名である。大江匡房の『洛陽田楽記』には、永長元（一〇九六）年に京中で大流行した「永長の大田楽」の様子が記されている。

田楽の異常な流行ぶりは、『太平記』の巻第五の、相模入道北条高時が田楽と闘犬に溺れた様子や、『二条河原落書』の「犬田楽ハ関東ノ、ホロフル物ト云ナカラ、田楽ハナヲハヤル也」の一文にあるように、

前に会って、今様を一つうたうよう命じる。仏御前は今様を三べん歌うと、清盛はこの分ではさだめし舞も上手だろう、一番見てみよう、鼓を打て、と鼓を打たせて一番舞わせた。

仏御前は髪の形も容貌も美しく、声もよく節も上手で、舞もみごとであった。清盛はその舞姿に見惚れて仏御前に心を移し、彼女を屋敷にとどめおこうとした。仏御前は祇王のとりなしで舞う機会を与えられたのだから、祇王の手前もここに残ることはできない、と断る。清盛は祇王が原因ならと彼女を追い出し、仏御前を寵愛するようになる。

祇王は毎月の仕送りも止められ、今度は仏御前と身寄りの者が厚遇されるようになった。京中の男たちは、入道から暇を出されたなら、今度はこちらの番だと祇王に文を送りつけ、使者を立てた。その後、清盛から、仏御前が退屈そうなので今様をうたい、舞を舞って慰めるようにと使者が来た。屈辱に耐えて祇王は清盛の館へ出かけ、清盛の命に従って平家一門の公卿や殿上人を前に今様をうたった。

あまりの仕打ちに祇王は自害も考えたが思いとどまり、やがて二十一で尼になり、妹の祇女と母親とともに嵯峨野の奥の山里に庵を結んで念仏生活に入る。後日、仏御前も十七で出家して彼女たちとともに庵の生活に入った。

祇王に対する清盛の冷酷さは、武士の典型的な発想と行動である。冷酷な態度や身勝手なずるさこそ武士の行動の特徴である。平安貴族の行動美学である「雅」が宮廷風で上品な態度を守り、女のやさしさや繊細な心遣いを理解し、洗練された恋をめざしたことに対比すれば、祇王に対する清盛の態度は無慈悲そのものである。とはいえ、問答無用と相手を殺傷することによって成立する武士の仕事を考えれば、残酷さこそ自分の職務を全うする重要な資質でもあり、一概に非難するわけにもゆかない。

白拍子が武士に気に入られたのは、男装の舞姿のもつ魅力だけではなく、従来の今様に舞が加えられ、具体的な形をとるようになったことが大きい。武士という新しい客層にとっては、静的な歌だけよりも、動的な舞が伴ったほうが具体的でわかりやすい。もちろん、舞姿には女の性的魅力が存分にただよっている。合戦に明け暮れ、殺伐な毎日を送る武士には、旧来の伝統的な遊女や傀儡子よりも、白拍子のほうがはるかに親しみやすかった。

尚武の気風は武士の存立基盤であり、その具体的な姿である。彼らは武士らしさを誇り、毅然とした剛直さ、勇猛果敢さ、忠誠ぶりを自慢し、その一方で、公家の軟弱さを軽蔑し、腑抜けぶりを嘲笑した。女のやさしさは、武士の剛毅な精神を戸惑わせ、軟弱な男へと堕落させる。泣いた後の顔に見せようとし、脚が弱いふりを装って女らしさを強調する傀儡子が忌避され、男らしさを強調する男装の白拍子姿が歓迎されてゆく推移は、武士の気風を考えればごく自然に理解できる。

白拍子自身も武士の好尚に十分配慮していた。白拍子の舞は、彼女たちの肉体との関係で考える必要がある。それは白拍子の肉体を飾り立て、生命を与える。舞によって女の肉体に付加価値が与えられ、別種の生命がやどる。白拍子は舞うことを通して男客を挑発し、自分にひきつける。傀儡子が今様で男客を魅了したのと同じである。異なっていたのは、その相手が武士だったから、武士好みの、もっとわかりやすい、率直で具体的な形を工夫したにすぎない。戦場で命のやり取りをする武士は、公家とは比較にならぬほど肉体の極限で生き、肉体の生々しさに馴れ親しんでいる。白拍子の舞はそのような武士の率直な生活態度や嗜好を挑発する果敢な身体表現だったのである。

白拍子の出発点は先行する遊女や傀儡子とべつに変わりがない。男客に気に入られようとする、ただその一点である。唯一異なっていたのは、その男客の種類である。相手が武士という新しい職業をもつ男だったから武士好みの姿へと変身が工夫され、そこで男装という方法

が鎌倉に幕府を開いたため、京都と鎌倉を結ぶ東海道が交通の大動脈となって江口・神崎は幹線から逸れ、その結果、遊女たちは東海道の宿駅へ散るか、日宋貿易で繁栄した播州室の津等へと移動するかしかなかったからだという。（滝川政次郎『江口・神崎』）。

新しく登場した白拍子は、時代の主役におどり出た武士勢力の興隆で一気に人気を獲得するが、元来、白拍子とは声明の中で用いられていた語で、延年の舞のときなどに寺童が普通の語音に近い「素声（しらごえ）」でうたったことによる、という。（大和岩雄『遊女と天皇』）。無伴奏の拍子の意味で、そのような拍子で今様をうたいながら遊女が舞ったものらしい。

白拍子の起源に関しては、声明では只拍子のことを白拍子というから、その拍子でうたったのであろうという高野辰之の説と、拍子をとるだけの楽器である鼓と銅鈸子（後には鼓のみ）を用いて、只拍子のみで行なう舞楽を母体とした舞の意味であるとする能勢朝次説に分かれる。前者が白拍子の原義を「節」とするのに対して、後者は「舞」にあるとし、その起源を延年に求めるか舞楽に求めるかに分かれる。先行研究を以上のように整理したうえで、林屋辰三郎は、白拍子の原義は「節」であるとともに「舞」でもあるが、その母体は延年でも舞楽でもなく神楽であったと第三の説を出している。（『中世芸能史の研究』）。

岩橋小弥太は「拍子を主とする打楽器のみの伴奏でうたわれるということは、その旋律がよほど自由であったことを示すものである」（『芸能史叢説』）と、白拍子舞の音楽部分である今様の特徴を述べている。旋律が自由であったからこそ、『梁塵秘抄』のような複雑多岐な世界が陰翳に富んだ詞章によって展開されたのであり、さらに白拍子たちの舞を彩る音楽部分をになうことにもなったのである。

白拍子の起源は、『平家物語』の巻第一の「祇王」で、後白河院の父鳥羽上皇の時代、島の千歳と和歌の前の二人が舞い始めたのが最初であると語られている。当初は水干に立烏帽子、白鞘巻を差して舞ったので男舞といったが、中頃からは烏帽子と刀がなくなり、水干だけで舞ったので白拍子と名づけられたという。しかし、現在では、この説は当たらないとされている。

白拍子が時流に乗ってゆく過程は『平家物語』にくわしい。「祇王」では、入道相国平清盛は世のそしりもはばからず、人のあざけりもかえりみず、突飛なことをしていたことの例として、当時、都で評判の白拍子の上手、祇王・祇女姉妹に対する寵愛ぶりをあげている。京中の白拍子たちは、「おなじあそび女とならば、誰もみなあのやうでこそありたけれ」とうらやんだ。白拍子自身は「あそび女」と自認していたことがわかる。

京中の白拍子の中には祇王の幸運を羨んだり、そねんだりで、さまざまであった。祇王の幸運は「祇」という文字にあるらしいと、祇一、祇二、祇福、祇徳と名乗る者が続出したという。清盛が祇王を寵愛するより以前に、すでにかなりの数の白拍子が京都に居住していたことがわかる。

その三年後、都に白拍子の上手が新たに出現した。加賀の国出身で、仏御前という十六歳の白拍子である。都では大いにもてはやされていたが、まだ相国入道に召されぬことを無念に思っていた。そこで「あそびもののならひ、なにかくるしかるべき、推参してみむ」と清盛の別邸へ出かけていった。

清盛は「あそびもの」は人に召されてから出かけてくるもので、無遠慮に推参する法があるか。しかも、祇王という者がいるところへは、たとえ神であれ仏であれ推参はまかりならぬ、と怒る。すげなくされて退散しようとすると、祇王は「あそびものの推参は、常のならひでこそさぶらへ」と仏御前をとりなす。祇王の言葉もあり、清盛は仏御

傀儡子がうたう今様の言葉は謎に満ち、屈折する。時代を共有する者にしかわからぬ謎に満ちた詩句に満ちあふれている。後白河院はその彼女たちの言葉を書き記した。彼にとって傀儡子は外の世界に向けられた鋭敏な触覚であり、触手である。後白河院は傀儡子を通して世界の深奥に触れようとしていたのである。

法皇は幼い頃から今様の世界にひたり、傀儡子の世界に耽溺し、昼夜を分かたず今様をうたい、傀儡子の芸のとりこになっていた。その反射を受けて七十二歳を過ぎた老傀儡子の乙前が登場し、院自身もその弟子になり、以後十余年間も乙前から今様を習いつづける。怪物といわれた後白河院をとりこにするほどまで、今様の世界には複雑な魅力が秘められていたのである。

もちろん、その魅力を発見したのは後白河院自身である。院の発見と執念があったからこそ、今様の世界も今日まで伝えられることになった。けれども、本来、傀儡子である乙前の芸の背後には、彼女の肉体があったことを忘れてはならない。乙前の芸は、彼女の肉体と一対になって、はじめて本来の意味を完結する。だが、残酷な現実ではあるが、年老いた彼女の芸の後には、若かりし頃の肉体はもはや存在しない。乙前に残されていたものは芸だけで、それが老残の彼女を支えていた。後白河法皇も彼女の肉体には一顧だにせず、その芸だけにこだわった。傀儡子から肉体を切り離し、芸だけを取り出し、しかも、その詞章だけを書きとめようとした。もちろん、院自身も喉を腫らすほどこだわりつづけたその肉声を犠牲にして、詞章だけを残す作業に没頭しなければならなかった。

けれども、本来、傀儡子の芸はその肉体を荘厳するためのものであったことを忘れてはならない。芸は肉体と緊密に結びついたとき、はじめて本来の働きを発揮する。その芸を通して男客を魅了し、傀儡子の世界へ引き入れたとき本来の生命を獲得する。後白河院は傀儡子からその芸を横取りし、自分の世界へと拉致した。彼の行為は、傀儡子の生業の解体であり、芸そのものの解体でしかなかったのである。

傀儡子は遊芸を行ない、その遊芸によってみずからの肉体を荘厳し、飾り立て、男客の心を誘い、ひきつけることが本来の仕事である。男客の心をとろかし、夢の世界へとつれ出すことがその仕事であった。後白河院の執念ともいえる編纂作業によって『梁塵秘抄』が完成され、後世に残されたことは大いに多とするにしても、そのおかげで傀儡子の生業そのものの全体像が歪曲される危険が生じていた事実を見逃してはなるまい。

その意味では、『梁塵秘抄』を論じる際には、それをもとに傀儡子の生き方を問う根本を忘れてはならない。今様の、文学としての、詩としてのあり方を論じることはその本質から遠ざかるのみであり、本来めざすべきは、今様を通して遊女としての傀儡子の生き方を跡づけることだったからである。

白拍子

三百数十年余も繁栄した江口・神崎の遊里は平安時代末の源平争乱期頃には衰えが目立ち、鎌倉時代に入ると衰微の一途をたどり、南北朝時代にはその存在すら忘れられるにいたったらしいとされるが、くわしい記録は残っていない。

江口・神崎の遊里が衰亡した理由は三つ指摘されている。第一は、院政時代末期に白拍子が現われて、合戦に明け暮れる武家たちの尚武の気風に合ったこともあり、遊女の人気がなくなったこと。第二は、平清盛の福原遷都によって江口・神崎が大打撃を受けたことである。京都が都としての機能を失ったため、淀川の地理的重要性が低下し、旅の途中で立ち寄る男たちが少なくなったからである。第三は、頼朝

遊女どもあまたまいりたるなかに、大江玉淵が女の、こゑよくかたちおかしげなれば、あはれがらせ給て、うへにめしあげて」とある。

この当時も才気煥発の遊女が歌を詠み、あるいはみごとな声で歌をうたって天皇の機嫌をとりむすんでいる。『万葉』の遊行女婦の昔から、遊女は宴席で歌を詠むことが一つの特徴となっている。ただ単に体を売るだけの娼婦との違いもそこにあった。歌を詠むだけの教養と感覚が求められていたのである。ここでは、遊女は「あそび」と呼ばれている。

亭子の帝の行動は一時の気まぐれで、場所も離宮であったが、後白河院の場合はもっと日常的で、しかも院御所の中に傀儡子たちを招き入れていた。遊女や傀儡子に対する思い入れの深さは、彼女たちの命ともいうべき今様を収集し、喉が腫れるまでうたいつづけ、全二十巻におよぶ膨大な書を編纂するにいたるまで徹底していた。

それにしても、後白河院はなぜそこまで今様にのめりこんだのか。当時、大いに今様が流行していた、という事情はある。『源氏物語』や『枕草子』に代表される優雅な宮廷文化の時代からもすでに百数十年余が経過している。福原遷都が強行され、都は荒れ果て、すさびにすさんだ時代の風が吹き荒れている。そのような時代のただ中で生きる後白河院にとっては、宮廷の女官などよりも、江口・神崎の遊女や傀儡子のほうがはるかに親しめた。苦労知らずの公家の女よりも、辛酸をなめ尽くした傀儡子のほうが院の心を慰めてくれた。彼女たちの心がいかに陰翳に富み、繊細なものであったかは『梁塵秘抄』の詩句からも十分に伝わってくる。

『梁塵秘抄』には、遊女がよく登場する。「遊女（あそび）の好むもの、雑芸鼓小端舟、簦翳艫取女、男の愛祈る百大夫」とあるように、遊女は「あそび」といわれている。ここに登場する遊女も雑芸（今様）を好み、鼓を打ち鳴らす芸を演じている。小舟を操って往還の旅客を迎える遊女の舟の舵をとるのは、年老いた遊女（江戸時代の「遣り手」と同じ役割）であり、その女が遊女に簦をさしかけている。遊女はまた、自分たちの守り神である百大夫に男からの愛を祈ることを好む、とある。「遊女の好むもの」といいながら、その実態は遊女の日常的な風俗の列挙でしかないが、このようにうたわれる遊女の心の陰翳は、現世の荒波に翻弄される遊女の人間性に対する同情を呼び、共感を呼び起こす。

そのような遊女の日常生活が後白河院の心をとらえ、江口の遊女を妃にまでしたのであろう。院が江口・神崎の遊女や傀儡子を院御所に招き入れたのは、宮中の女よりも遊女や傀儡子のほうに親近感をおぼえたからで、宮中で行われる伝統的な公式行事よりも市井の世界のほうが面白かったからであろう。法皇が世界の頂点なら、遊女や傀儡子は世界のはみ出し者であり、員数外であり、最低である。院御所で、世界の最高と最低が手を結んだのである。位階という社会的序列と無関係な、世界の埒外の住人だったからこそ、傀儡子は院のそば近くへの伺候が許されたのである。院自身も、最低の者たちと気軽に手を結べるその自由をたのしみ、心をなごませていたのであろう。

後白河院の心をとらえていたものは、まぎれもなく俗の世界である。遊女や傀儡子に体現される通俗の世界であり、傀儡子が経験する俗の世界である。いわば、傀儡子は吸い取り紙であり、海綿である。彼女たちとの接触を通して、男たちが引きずる通俗そのものの世界が院の前に立ち現われる。院の前では絶対に見せることのない、残酷で、利己的で、虚栄心と無慈悲さを持合わせた男たちの姿である。そのような男の身勝手さが傀儡子の心を傷つけ、その心に陰翳を刻みつけ、ときには絶望を、ときには諦念を生み出す。『梁塵秘抄』に収載されている仏の教えを述べた「法文歌」は、彼女たちが心の底から発した救済への願望の現われである。

今様狂いの後白河院のおかげで、長い間、京都を離れた江口・神崎の地や街道の宿々にしか身のおきどころがなかった遊女や傀儡子が、世界の中心まで進出するにいたったのである。それは、遊女史にとってじつに画期的な出来事であった。

朝廷は天皇の至上性の確保を目的として、八世紀以降、男女を問わず天皇と親王以外のすべての者を対象に、朝廷内の官人に序列を示す位階を設けた。唐の官品制を模倣した日本の官位制度は、中国が官職の序列を重視したのに対して、人の序列を重視している。位階の高低は天皇との距離の遠近で定められ、三位以上が公卿として特権階層とされた。上達部とは三位以上の人および四位の参議をいい、殿上人は清涼殿の殿上の間に登ることを許された者で、四位・五位の中で特に許された人および六位の蔵人をさし、雲の上人とも雲上人ともいった。

位階制は天皇や法皇に近づくことを困難にした。けれども、平安時代末期のこの当時になると、官位制度の枠外とはいえ、社会の埒外におかれていた遊女や傀儡子がいとも軽々と社会秩序を乗りこえ、その距離を無化させ、法皇の間近に伺候するという奇怪な現象が起こっていた。いうまでもなく、そのような秩序の破壊者は、世界の中心にいた後白河院自身である。今様狂いの院は、世界の秩序を乱し、狂わせていた。その傍若無人な行動により、今様ばかりではなく、それをうたう傀儡子や遊女の存在そのものが過大に評価され、世界の中心に引き入れられていたのである。

もっとも、遊女や傀儡子との交流は後白河院が最初だったわけではない。すでにその二百年以上も前に、両者の交流の様子が記録に残されている。江口・神崎の遊女に関するかなり古い時代の記録である。

『大和物語』は十世紀中頃、平安朝の宮廷社会に生まれた作品であるが、そこにも、すでに遊女が登場している。その百四十五には、「亭子の帝川尻におはしましにけり。うかれめにしろといふものありけり。召しにつかはしたりければ、まいりてさぶらふ」とある。遊女は「うかれめ」といわれていたことがわかる。天皇は川尻（江口）の「うかれめ」に歌を詠ませ、そのできばえを愛でて「かづけもの」を与えている。

百四十六には「亭子の帝鳥飼の院におはしましにけり。例の如御遊びあり。「このわたりのうかれめどもあまた参りて候なかに、声おもしろくよしあるものは侍りや」と問はせ給ふに、うかれめばらの申すやう、「大江の玉淵がむすめといふものなむ、めづらしうまいりて侍る」と申しければ」とある。亭子の帝とは宇多天皇（在位八八七～八九七）のことで、鳥飼の院は現在の大阪府三島郡鳥飼にあった離宮である。

江口の遊女はここでは「うかれめ」といわれている。鳥飼の院へ出かけたときにはいつものような「御遊び」があったが、このあたりの「うかれめ」たちの中で声がよくて由緒ある者はいないかと問うと、大江玉淵の娘の名が出て、「かたちきよげなりければ、あはれがりたまうて上にめしあげ給ふ」た。この場合も玉渕の娘に歌を詠ませ、あまりのみごとなできばえに帝は感涙にむせび、桂一襲と袴を賜わり、居並ぶ上達部や皇子たち、四位・五位の者たちに向かって「この女に衣服を脱いで与えない者は、席を立ち去ってしまえ」といった。みなが「かづけもの」を与えたので、二間（柱三本の間隔）に積み上げられることになった、という。

なお、「かづけもの」は「被物」と書き、下賜された者がその禄物を肩に懸けて退出したことからいい、「纏頭」の場合は、それを肩に懸け、首から頭にかけて纏って退出したことに由来する語である。

十一世紀後半から十二世紀前半の成立とされる『大鏡』の第六巻は「昔物語」となっているが『大和物語』と同じ題材が扱われている。「亭子院の、河尻におはしまし丶に、白女といふあそびを召て御覧じなどさせたまひて」とあり、「又、鳥飼院におはしましたるに、れいの

れる記録ゆえの一つの節度としての処置だったろうとし、さらに当時の遊女を「賤しい女」ときめつけるべきではない、とも述べている。

とはいえ、遊女が「賤しい女」かどうかよりも、遊女との間に生まれた子供は例外的存在にすぎないという事実をはっきりと認識しておく必要がある。たまたま、経済的に余裕のある男との間に生まれた子供が日の目を見ただけのことで、しかも、多少、家柄のよい男客との場合に、その種の「幸運」に浴する子供がいて、それが記録に残っただけにすぎないからである。

けれども、本来、遊女はべつに妻の予備軍でも、妻よりも劣った準・妻的存在でも、「家」の中に閉じ込められる種類の女でもなく、「家」の外に、遊女独自の価値観と生活様式をそなえた自立した存在だったはずである。遊女がくりひろげる遊芸は、彼女の肉体を魅力的に見せるためだけではなく、その本質は社会の秩序や価値観に対する反逆であり、挑戦的要素を秘めている。「遊び」は勤労の反対概念であり、その否定である。男客と遊女との間で展開される性は、不毛性を前提とした「遊びとしての性」にすぎず、その結果としての子供を社会的に正当化されていた証として過大評価するなら、社会の埒外に存在基盤をおく遊女の本質を見誤ることになる。

『梁塵秘抄』は、歌詞集十巻、口伝集十巻であったが、現存するものは巻一の断簡と巻二、口伝集巻一断簡と巻十のみである。とはいえ、残された巻十にもかなりの事実が書き残されており、八百余年前当時の事情を知るには、それなりの役割を果たしている。

後白河法皇は十余歳のときから還暦近くまで、今様を好んで怠ることがなかった、とみずから回顧している。四季を通じてうたい明かし、昼も夜もうたいつづけた。大勢の人を集めて舞い遊び、かつうたい、四、五人、あるいは七、八人の男女で今様をうたったこともある。声を破(わ)ったことも三度あった。あまり無理をしすぎたので喉が腫れて湯水も通らなくなったが、何とか工夫してうたいつづけた。昼はうたわぬこともあったが、夜はうたい明かさぬことはなかった。資賢、季兼等も呼び寄せては一緒に聞き、鏡の山のあこ丸という女官を呼び出しては聞き、神崎のかねという遊女が後白河法皇の生母待賢門院のところへ伺候したと聞くと呼び寄せて今様を聞いた。上達部や殿上人はいうにおよばず、京の男女、召使の女、雑仕、江口・神崎の遊女(あそび)、国々の傀儡子たちが院と一緒に今様をうたった。

後白河院はかねてから青墓の乙前の歌を聞きたいとねがっていた。院の近臣の信西がそれを聞きつけて乙前を呼びにやった。当時すでに七十二歳になっていた乙前は院の乞いを固辞したが、最後には断りきれなくなって求めに応じ、その夜のうちに院との間で師弟の約束を交わした。院御所内に乙前の部屋を用意して住まわせ、足柄からはじめて大曲のうたい方、旧古柳、今様、物様、田歌等にいたるまで習い、以後十余年の間習いつづけた。乙前の弟子となった後白河院は、今様伝系の正統を受け継ぐ者としての自分を誇った。

院御所には、しばしば傀儡子たちが呼び集められている。「墨俣 青墓の君ども数多喚び集めて、様々の歌を尽くしけるに」と『口伝集巻第十』にはある。傀儡子ばかりではなく、江口・神崎の遊女も集められた。「東山の法住寺に五月の花の頃、花参らすとて、江口 神崎の君、青墓 墨俣の者集ひてありしに」とあるように、院御所法住寺における供花祭の際には「きれいどころ」がおおぜい集められ、あるいは「五月花の比、江口 神崎の君、美乃の傀儡子集まりて、花参らせし事有りき」という具合に遊女や傀儡子が集められている。もちろん、彼女たちは院の最大の関心事である今様をうたうためであった。

青墓の乙前の他にも、その母目井、さはのあこまろ、鏡山のあこ丸、墨俣の式部、神崎のかね等多くの遊女たちが後白河院に今様のうたい方を直伝している。

ような時期に『梁塵秘抄』の編纂にかかわりつづけた彼の行動がいかに常識外れであったかが納得できるからである。

たとえば、治承三年である。その二年前、京都は大火に見舞われ、大内裏・大極殿・八省院他二万余の家屋が焼亡し、「鹿ヶ谷の陰謀」が発覚して処分者が出ており、法皇と平清盛との間の対立は極限に達している。治承三年になると、清盛の強要によって関白が替えられ、法皇の近臣三十九人が解官される。また、法皇の院政が停止させられ、法皇自身も鳥羽殿に幽閉されるというように窮地に追い込まれている。

治承四年は、四月に法皇の第三皇子以仁王から平氏追討の令旨が発せられ、六月には、清盛の要請で福原遷都が行なわれている（十一月に還都）。八月、源頼朝が伊豆に挙兵。十月、富士川の合戦で平氏軍敗退。十一月、美濃・尾張・近江の源氏蜂起。十二月、清盛は法皇の幽閉を解き、院政の復活を要請する。平重衡、南都を攻め、東大寺・興福寺を焼く。

文治元年は治承四年から五年後のことで、この年は、八月に改元されている。この頃になると源平の合戦も最終段階に入っている。この年の二月、源義経は屋島の合戦で平氏軍を破っている。三月、義経は壇ノ浦で平氏を破り、これで平氏一門は滅亡する、といった年である。

朝令暮改をくりかえし、移り気な性格が目立ち、古来さまざまな批判の対象とされてきたのが後白河法皇であった。院に対する同時代人の評には、乳父（めのと）でもあった藤原通憲（信西）の「和漢の間に比類無きの暗主なり」、九条兼実の「法皇、黒白を弁ず（わきまえ）」というものがあり、一説には、院の側近で、義経の謀反に関与したとして頼朝の怒りを買って解官された公卿の高階泰経を指した言ともいわれるが、頼朝の「日本一の大天狗」という発言も有名である。いずれにせよ、今様に狂い、男色にふけり、世情騒然たる中で厖大な量の今様を蒐集して『梁塵秘抄』を編纂するなど、常識では測りきれない桁外れの人物であった。

院御所の鎮守として熊野・日吉を勧請して新熊野・新日吉とし、千体の千手観音を安置して蓮華王院（本堂は三十三間堂）を建立、深く法華経に帰依し、三十四度に及ぶ熊野参詣を行なうなど、政治活動と同時に真摯な仏教徒としての側面も見逃せない。また、院をめぐる後宮の女性たちとの複雑な関係も有名で、中宮藤原忻子（よし）以下十七人の皇妃がいたという。「丹波局」と呼ばれた妃は、江口の遊女だったといわれ、二人の間に生まれた子供は後に六十三代天台座主の承仁法親王となっている。

なお、承仁法親王以外にも遊女や白拍子を母親とする者が多数いた。滝川政次郎は『尊卑分脉』と『公卿補任』の中から以下の例を上げている。

源　義平。母は橋本の遊女。
源　範頼。母は遠江国池田宿の遊女。
徳大寺実基。母は白拍子五条夜叉。
藤原信能。母は江口の遊女慈氏。
藤原基氏。母は舞女（白拍子）阿古。
藤原兼高。母は江口の遊女木姫。
藤原資能。母は舞女牛玉。
西園寺実材。母は舞女。

滝川は、以上はいずれも鎌倉時代の『公卿補任』であり、平安時代のものにはそのような記事が見られないのは、鎌倉時代になると「腹は借り物」という思想が武士の間に起こって公家階級にも伝染し、賤しい女から生まれた子でも器量さえすぐれていれば挙用されるようになったので『公卿補任』にも名を連ねたのであろう、と記している。それに対して大和岩雄は、遊女との間に生まれたことを堂々と明記することを平安時代に『公卿補任』がはばかったのは、公式に書き継が

傀儡子も武士の場合と同じように党を結成していたことは面白い。特に、東国の美濃、三河、遠江等の党に勢力があったというのも興味深い。逆にいえば、それだけそのあたりの街道の往来が激しかったことの証で、傀儡子たちにとっても仕事の機会が多かったことを物語っている。仕事の機会が増えれば、それだけ傀儡子たちの危険も増える。女が体を張って仕事をするとき、ときには、たちの悪い男に引っかかることもある。そのようなときのためにも横の連絡が必要となり、連帯が求められたのである。

傀儡子が活躍していた地域をもう少し詳しく見てみると、近江の鏡、美濃の野上・青墓・墨俣、尾張の萱津、三河の矢作・赤坂、遠江の橋本・池田・菊川、駿河の手越・蒲原・黄瀬川、相模の橋本・大磯等々の傀儡宿があるが、これらの宿は、鎌倉時代、京・鎌倉間の交通が活発になるにしたがって著名になる。これらは大きな川の渡河点、山麓、峠の麓、街道の分岐点など、旅人が逗留したり宿泊することが多い場所であり、「宿々の遊女・遊君」「あそび」「傾城」などとも呼ばれたが、水辺の遊女と区別するときには「傀儡」「傀儡女」と呼ばれた。（後藤紀彦「遊女と朝廷・貴族」）。

関連資料をつき合わせたうえで『遊女記』と『傀儡子記』とを対比してみると、そこでとり上げられている遊女と傀儡子の間には際立った特徴があることがわかる。

遊女	傀儡子
江口・神崎に定住。	常に移動する。
舟で川を移動する。	陸路の街道を移動。
「卿相より、黎庶まで」。	行きずりの旅の男が相手。
道長や天皇もやってくる。	
歌をうたって誘う。	みだらなそぶりで誘う。
美声が売り物。	自分の弱さを売り物。
	今様以下多くの歌がある。
大きな神社を信仰。	
百大夫を信仰。	百大夫を信仰。
男は表面に出ず、影も薄い。	男は狩猟が中心。
	男も多芸。
党はもたない。	党をもつ。各地と連携。

『梁塵秘抄』の世界

後白河法皇（一一二七～九二）の編纂になる今様の歌詞集『梁塵秘抄』の成立には、治承三（一一七九）年説と、治承四年から文治元（一一八五）年までの二説がある。

後白河天皇は保元三（一一五八）年に二条天皇に譲位して上皇となり、以後、六条・高倉・安徳・後鳥羽と五代の天皇にわたり、三十余年間も院政を行なっている。嘉応二（一一七〇）年に東大寺で受戒して法皇となった。

歴代の天皇の中で後白河法皇ほど毀誉褒貶の激しい人間はいない。世の常識から逸脱したその人物像を知るためには、『梁塵秘抄』が成立した年とされる二説、すなわち治承三年と、治承四年から文治元年までがどのような年であったかを知ることも一つの方法であろう。その

は始まらない。そのときの重要な手段として傀儡子の遊芸があった。

「父母や夫婿はそのような彼女の行動を戒めたりはしない。彼女自身も行きずりの旅の男に出会うことがあるが、一夜の楽しみを避けたりはしない」と大江匡房がいうとき、院政時代の儒官であり公卿であった人間にふさわしく、傀儡子の女たちの行動に対する批判的な眼を忘れない。けれども、彼の鋭い観察眼によって、当時の女たちの様子が生き生きと今日に伝えられることにもなったのである。

ただし、この資料への接し方には注意が必要だという言葉にも留意すべきであろう。網野善彦は『傀儡子記』の「強烈な影響」を指摘し、傀儡のイメージがそれでかたまってしまいがちであるが、その実態は少し違うと述べている。たしかに男性は人形を遣ってあちこちを遍歴しているようであるが、女性は、主として東海道に顕著に見られるが、宿に本拠をおき、そこで遊女と同じような役割を果たしていた形跡がある、と指摘している。(網野善彦・笠松宏至『中世の裁判を読み解く』)。傀儡子たちはつねに放浪をつづけていたわけではなく、青墓の乙前をはじめ、墨俣の式部のように地名を冠した傀儡子の名が知られているように、傀儡子もそれぞれの宿に本拠をおいていたことはまちがいない事実であった。

傀儡子の芸は歌が主体である。『傀儡子記』には、今様をはじめ催馬楽、田歌等じつに多彩な歌の種類が列挙されている。『梁塵秘抄』に採録された今様でうたわれる世界は多岐にわたり、その歌詞も膨大な量である。それらの歌はすべて男客を楽しませ、男客に受け入れられていた。少なくとも、拒否される種類のものではなかった。

もし、歌がなかったら、傀儡子は初対面の男との関係をもてあましたにちがいない。遊芸という緩衝帯がなければ、男との間の距離が消滅し、彼女の肉体だけがあらわになり、娼婦の位置へと追い込まれ、進退きわまってしまうからである。そのような絶望的な関係を回避するためにも、客との間に歌の世界を割り込ませ、客の心に魔術をかけ、たとえ一時的でも、行きずりの旅の男をやさしい恋人に変えてしまう必要があった。それが、傀儡子における遊芸の機能であり、位置づけであった。

傀儡子の芸は、非・現実の世界を指し示す。それは傀儡子の社会的人格や現実の肉体を離れた、まったく別種の世界へと客を導き、客の心を変える試みである。それは現実には存在しない領域であり、眼に見えない世界である。眼にも見えず、触ることもできないが、同時に、それは確実に存在する世界でもある。その証拠に、ひとたびその歌が披露されると男女の肉体の間に無の領域、すなわち眼に見えない距離が生じ、客をやさしい心に変えると同時に、彼女の肉体にも付加価値をもたらしたからである。芸に装われた傀儡子は放浪する旅芸人の境涯を超出し、別人に生まれ変わる。傀儡子は歌を通して自分を装い、うたうことによって客との関係を良好なものに変えようと試みたのである。

もちろん、傀儡子の遊芸は彼女だけのものではない。彼女たち自身も、その歌も孤立していたわけではなく、外の世界へと広がり連携を保っていた。『傀儡子記』にもあるように、田も耕さず、桑も摘まず、朝廷にも属さず、土着の人間でもなく、定まった家もない傀儡子たちは、自由そのものである。自由ではあるがその反面、生活はきわめて不安定できびしく、社会に寄生して生きるしかない。そのような状態を克服するために、おそらく自然発生的に出来あがったものが党という横の連帯組織であろう。

党とは、平安時代後期から中世に存在した武士の連合体をいう。平安時代後期に発生した武士団は、総領を中心に一族が血族的に結合し、同族意識で集団を形成した。東国では武蔵七党が、西国では摂津の国の渡辺党、紀伊の国の湯浅党等がその典型とされている。

について具体的に触れた貴重な資料である。

『傀儡子記』の内容をたどってみると、以下のようになる。

傀儡子は定まった住居がなく、守るべき家もない。中国の秦・漢代に、モンゴル高原で活躍した遊牧騎馬民族の匈奴人が住んだものと同じ天幕と毛氈を張りめぐらした家に住み、水草を追って移動する。北方の未開民族である北狄の習俗とよく似ている。

男は弓馬を上手に操り、狩猟で生活している。二本の剣をお手玉のように空中で操り、七つの鞠を使って田楽の演技をし、木偶（でく）を舞わせ、あるいは桃の木で作った人形に相撲をとらせる。彼らが生きた人間の動作をよくまねる様子は、魚が竜になったり竜蛇や熊虎になったりする変幻の戯術とほとんど変らない。小石を金銭に変えたり、草木を変じて鳥獣にして見せたりして、よく人間の眼をだます。

女は後漢時代の婦人のような細く曲がった眉をし、悲しんで泣いた後の顔に見せようとして、白粉を塗ってから眼の下だけを薄くぬぐう化粧法をしたり、脚が弱くて体がしゃんとしない風を装って少し腰を曲げて歩いたり、虫歯が痛むような顔つきで笑ったり、朱をさしたり、白粉をつけたりし、歌をうたい、みだらなそぶりで男を惑わす。父母や夫婿はそのような彼女の行動を戒めたりはしない。彼女自身も行きずりの旅の男に出会ったときにも、一夜の楽しみを避けることはない。そのお返しに男から刺繡の入った服や錦の衣、黄金の簪、螺鈿の箱をもらうことがあっても、決して拒んだりはしない。

一畝の田も耕さず、一枝の桑も摘まない。それゆえ、朝廷にも属さず、といって土着の人間でもなく、戸籍に記された地を離れた者と同じである。上は王侯を知らず、国司を怖れることもなく、課役を課せられぬことを一生の楽しみとしている。夜は百大夫を祀ってけたたましく騒ぎ立て、幸運を祈る。

東国の美濃、三河、遠江等の党には勢力がある。山陽は播州、山陰は但馬などの党がこれに次ぐ。西海の党は下である。有名な傀儡子には小三・日百・三千載・万歳・小君・孫君等がいる。

昔、韓国の歌の名人に韓娥という者がいたが、その歌の響きは梁の塵を動かし、余韻はいつまでもつづき、聞く者は冠の紐をぬらしつづけた。今様・古川様・足柄・片下・催馬楽・黒鳥子・田歌・神歌・棹歌・辻歌・満子・風俗・咒師・別法等々があり、数え上げきれない。これらはすべて天下のすぐれものであり、哀憐しない者はいない、という。

『傀儡子記』の記述からは、定住すべき家もなく、つねに移動しながら生活し、男は弓馬を上手に操って狩猟をしていた生活形態がわかる。あるいは、田楽芸を演じ、傀儡を上手に操って人の眼をだます芸の特徴が指摘され、奇術・幻術の類に長けていたこともわかる。木偶を舞わせるのが傀儡本来の姿で、後の人形操りの祖となった。その歴史は長い雌伏の時代をへて、やがて浄瑠璃の「語り」と合体して劇的世界への可能性を獲得し、江戸時代、竹本義太夫や近松門左衛門によって人形浄瑠璃として完成されることになる。

平安時代の日本演劇史はそのような傀儡子の男たちによって支えられていた。彼らは田楽芸や人形戯だけしか頼るものがなかったので必死にそれらを育てた。その演劇史のかたわらで、傀儡子の女たちによって遊女の歴史が形づくられていたのである。傀儡子の男が木偶を舞わせて虚構の世界を描いたのに対し、傀儡子の女は、芸を利用して自分の肉体を魅力的に見せることに専念し、その体を売った。彼女たちの化粧法や動作も芸の一部である。泣いた後の顔に見せようとし、脚が弱いふりをし、虫歯が痛むような顔つきで笑ったのは、自分の「弱さ」を際立たせて男の関心をひき、同情させ、男がやさしい気持になるのを待って自分の魅力を誇示し、男を惑わす戦略である。男の気持を日常性から非日常性へと転換させてしまわないかぎり、彼女たちの世界

いたという衣通姫の後身である。その美女たちが、「上は卿相より、下は黎庶に及るまで、牀第に接き慈愛を施さずといふことなし。また妻妾と為りて、身を没するまで寵せらる。賢人君子といへどもこの行を免れず」と江口・神崎の遊女の仕事ぶりが述べられる。上は大臣から下は庶民にいたるまで寝所に導き入れ、彼らに慈愛を施す、という。その美声はいうにおよばず、そのやさしい物腰や言葉は男たちを天上世界へ導き、有頂天にさせる。退屈な日常生活では決して味わえぬ世界である。また、遊女は落籍されて妻や妾になり、死ぬまで寵愛されることもある。遊女遊びに関しては、賢人君子といえども例外ではなく、そこに引き込まれてゆくといった意味であろう。

南の住吉神社と西の広田神社は、遊女たちが愛を祈る神社である。ことに、百大夫は道祖神と同じで遊女の守り神である。

長保年中（九九九～一〇〇四）に東三条院（詮子）が住吉神社と天王寺を参詣した。このとき父親の藤原道長も同道し、小観音という遊女を寵愛した。延久年中（一〇六九～一〇七四）に後三条天皇が同じ寺社を参詣したとき、狛犬・犢などという遊女たちが舟をつらねてやって来て今様をうたい、みんながその美声ぶりに聞きほれた、という。ここでもまた、遊女たちの美声が特筆されている。容姿に関しては言及がないことに注意しておく必要があろう。

伝えられるところでは、「雲客風人、遊女を賞ばむとして、京洛より河陽に向ふの時は、江口の人を愛す。刺史より以下、西国より河に入る輩は、神崎の人を愛すといへり。皆始めに見ゆるをもて事とするが故なり」とある。雲客風人が京都から山崎津へ向かうときは江口の遊女を、国守等の身分の低い者たちが西国から淀川に入るときは神崎の遊女を愛する、という。最初に出会った者を気に入ってしまうからである。

遊女たちが手に入れるものを「団手」という。纏頭・玉代である。それを分けるときになると廉恥の心を失い、激怒し、いい争うありさまは闘乱と変らない。麁絹（綾のない生絹）のときは尺寸に切り分け、粳米のときは斗升に分ける。公平に分ける方法があるものだ、と著者は感嘆している。

遊女や芸能者は「団手」を糧に生活していた。しかし、衣類や米といった物品以外に、日本には古来、貨幣が存在していたはずであり、なぜそれらが用いられなかったのかという疑問が生じる。けれども、それは、貨幣の歴史を考えれば氷解する。

日本最初の貨幣は、飛鳥時代に朝鮮から伝来した無文銀銭と無文銅銭である。日本で最初に鋳造した官銭は、和銅元（七〇八）年の和同開珎であるが、近年、富本銭も発見されている。富本銭の発見以前は、奈良・平安時代には万年通宝（七六〇）以後、乾元大宝（九五八）まで鋳造された十二種類の銅貨を一括して「皇朝十二銭」または「本朝十二銭」と称し、畿内とその周辺で流通していた。

律令政府は蓄銭叙位の法を行なったりして貨幣の流通を奨励したが、結局は定着しなかった。その原因は、時代とともに皇朝銭の成分が粗悪化し、激しいインフレーションも起こって社会の貨幣離れが生じ、皇朝銭は貨幣としての存在意義を失ったことにあったとされる。そこで、改めて価値の尺度として登場したのが、米や絹といった物品であった。（東野治之『貨幣の日本史』）。

傀儡子

『遊女記』とは姉妹編をなすもので、大江匡房が同時期に執筆したと考えられているのが『傀儡子記』である。元来、傀儡は操り人形を意味し、中国では人形を舞わせ、歌をうたう者をいったが、日本の場合は少し趣が異なっていた。本書は当時の傀儡子の生活状態や芸能等

なった。演者には専業者と素人の別があり、素人による猿楽には相撲節会における近衛官人の猿楽、殿上の遊宴における廷臣の猿楽等多彩で、宮廷の遊宴ではしばしば猿楽が行なわれ、貴族たちもみずから演じて楽しんだ。

本書で紹介されている芸能の最初の部分だけでも挙げてみると、呪師・侏儒舞・田楽・傀儡子・唐術・品玉・輪鼓・八玉・独相撲・独双六・無骨・有骨等々と多彩である。有名な演目は、『妙高尼が繦緥乞ひ』、『巫遊の気装貌』、『京童の虚左礼』、『東人の初京上り』といったところであろう。「都て猿楽の態、嗚呼の詞は、腸を断ち頤を解かずといふことなきなり」とあるように、猿楽の芸やばかばかしい台詞を聞いていると、腸を断ち切り、顎が外れるほどの大笑いをするという、滑稽きわまりない芸だったことがわかる。見物人が自分の衣服を脱いで与えるものを被物あるいは禄物というが、芸能者に与えてしまうので百人の内で九人は裸になって帰ったほどだったという。

そのような熱狂的な猿楽芸が町角で行なわれ、滑稽で猥雑な猿楽が喜ばれていた京の町は、素朴ながらも活気に満ちた町だったことがわかる。平安時代はべつに貴族ばかりがわが世の春を謳歌していたわけではなく、程度の差こそあれ、数の上では絶対多数だった庶民もまた生の喜びをそれなりに享受していたのである。

貴賤上下で猿楽がさかんで、歌舞や物まね芸が喜ばれていた当時、遊女の芸だけが昔のままの素朴な形でよいはずはなく、それなりに工夫を凝らす必要もあったと思われるが、詳細は不明である。

『新猿楽記』と前後して書かれたものが、寛治年間（一〇八七～九四）頃に成立したと思われるが正確には不詳とされる『遊女記』と『傀儡子記』である。平安時代後期の代表的な学者であり、政治家としても有能だったとされる大江匡房（一〇四一～一一一一）の晩年の著作である。『更級日記』から三十余年後のもので、『新猿楽記』では「うからめ」とあった読みは、『遊女記』では「いうじょ」となっている。

『遊女記』は江口の紹介から始まっている。

京都の伏見にあった与度津は、賀茂・桂・宇治三川の合流点に当たる交通の要衝地で、そこから巨川（宇治川）を舟で西へ行くこと一日、そこが河陽山崎津である。山陽・西海・南海を往来する者はこの道をとるしかない。川は枝分かれしながら河内国へと向かう。そこを江口という。

摂津の国にいたると神崎・蟹島がある。「門を比べ戸を連ねて、人家絶ゆることなし。倡女群を成して、扁舟に棹さして旅船に着き、もて枕席を薦む。声は渓雲を遏め、韻は水風に飄へり。経廻の人、家を忘れずといふことなし」とある。神崎・蟹島は人家が絶えることなく、遊女たちが群れをなしており、小舟を操って旅船に近づくと、枕席をさそう。その美声は谷間の雲を止め、歌の調べは水上をただよって行く。そこをへめぐる者はみんな自分の家のことなどを忘れてしまう、という。舟が連なって往来し、川の水が見えないほどのにぎわいで、まさに「天下第一の楽しき地なり」である。

「声は渓雲を遏め、韻は水風に飄へり。経廻の人、家を忘れずといふことなし」とあるように、遊女の美声について言及があり、自分の家のことも忘れさせてしまう、とその並外れた美声が賞賛されている。この場合の倡女は「うため」と読ませているが、後の娼妓と同じ意味である。単に歌をうたうだけではなく、歌や舞で宴席に興を添える女のことである。しかし、普通なら、歌には舞が伴うと思われるが、舞に関してはなんらの言及もない。ここでは、遊女の魅力はその美声で代表されていたらしい。

江口・蟹島・神崎にはそれぞれ名妓が多い。江口は観音を祖とし、蟹島は宮城を宗とし、神崎は河菰姫が長者である。彼女たちは美声の持主で、記紀に登場する伝説上の美女で、その肌は衣を通して光り輝

第十六番目の女は、遊女・夜発の統率者で、江口・河尻（神崎）の遊女である。舟上の遊びの技にすぐれ、麓で旅人の袖をあつかましく引いて誘う遊女の風を伝えている。昼間は簦を背に負い、身分の上下を問わずその体を男たちにまかせ、夜になるとふなばたを叩いて往還の客の心を引いた、という。「淫奔徴嬖」と「偃仰養風」は性技とその姿態をいい、「琴弦麦歯」は女陰の長所を、「竜飛虎歩」は房事の技術をいうとされるが、彼女はそれらのいずれもそなえていた。そればかりではなく、迦陵頻伽という上半身は美女で下半身は鳥の姿をし、仏の声の形容に用いられるような美声の持主で、容貌は天女のようだという。このような美女に会えば誰でも必ず眼を迷わせ、心をとろけさせられることになる。

この箇所を評して、服藤早苗は、まず、遊女の性的技法を述べ、その後で、容貌の美しさと歌舞の技能を列挙していることからみて、性的技法のほうが重要であったことを示している、といっている（『平安朝の女と男』）。たしかに服藤のいう通りで、容貌や歌舞の技量よりも性的技法を重要視する男たちの態度は、率直にはちがいないが、えげつなく、下品である。しかし、ここでは男たちの間で性的技法が話題となり、重要視されていた事実のほうをあえて問題にしてみたい。

後年、江戸時代になると、柳沢淇園は『ひとりね』の中で「女郎さま」と「地女」を対比的にとり上げて女郎の優越性を称揚しているが、平安時代にもすでに遊女は特別な存在とみなされていた。文章としては表面に出ていないが、『新猿楽記』で遊女の性的技法がことごとく云々されているのは、かたぎの妻や素人娘と対比的にとらえられ、彼女たちには性的魅力が欠けていたことを前提にした発言であろう。遊女の性的技法への言及は、妻にはないものを遊女がそなえており、それが得がたいものと考えられていたことによる。

遊女の魅力は、性的技法に精通し、男客を喜ばせる術を心得ていることにある。妻なら無造作に粗雑な神経でやりすごす時間を、それを仕事と心得ていた遊女は、細心の注意で男の気に入るように進行させる。その心遣いと心意気が、妻と遊女との間の差となった。遊女は、男たちの理想の結実であった。妻や素人娘よりも遊女が好まれたのは、遊女と過ごす時間が、日常性から非日常性へと導いてくれる稀有の経験だったからである。

そのことは、「淫奔徴嬖」と「偃仰養風」という性技とその姿態に関する事柄が漢語でこと新しく云々されていることにもうかがえるが、それらが日常生活では珍しく、特別な経験と映ったのである。江口・神崎へ行けば得がたい性的体験ができるという期待があったからこそ男たちは足を運び、瀬戸内海を行き交う男たちも一夜、船を止めたのである。「しかのみならず、声は頻伽のごとく貌は天女のごとし」とか「故に孰の人か眼を迷はさざらむ、誰の類か心を融さざらむや」とあるように、その声と容貌も比類なくすぐれ、客の眼を迷わせ、心をとろかすのだと遊女の美質を讃える文章は、妻や素人娘相手の場合とは比較にならぬほどの満足感を男たちが享受していたことを雄弁に物語っている。

なお、本書の冒頭にもあるように、江口・神崎にたむろする遊女や夜発は無秩序に群がっていたわけではなく、この時代には、すでに全体をたばねる長者（統率者）が出現していたことがわかる。

『新猿楽記』でさまざまな種類が紹介されている猿楽は、奈良時代、舞楽と同じ頃に中国から渡来してきた散楽がなまったものである。六朝末（五世紀）頃までは百戯または雑伎と呼ばれ、中国の貴族の間で賞玩されていたらしいが、猿楽は一つの芸能形態をさすものではなく、大衆的な演芸や見世物を総称した名称で、物まね芸、歌舞、曲芸、奇術・幻術、人形まわしの五種類の分野があった。この芸能が平安・鎌倉時代になると生活の中に広く浸透して、大いに楽しまれるように

夜いたうふけて、舟の楫のをときこゆ。問ふなれば、遊女の来たるなりけり。ひとびと興じて、舟にさしつけさせたり。とをき火のひかりに、単衣の袖ながやかに、扇さしかくして、歌うたひたる、いとあはれに見ゆ」と記されている。高浜は今の大阪府三島郡島本町にあった地名で水無瀬の近くで、淀川が流れている。舟の楫音がしたのでどうしたのかと問うと、遊女がやって来たのだという。人々は面白がって遊女の舟を作者たちの舟に寄せつけさせる。この場面は淀川の水上である。舟の上の遊女は「とをき火の光に、単衣の袖ながやかに、扇をさしかくして、歌うたひたる、いとあはれに見ゆ」とあるように、篝火の光を受け、扇をかざして顔をかくしながら歌をうたっている。

『和名抄』から百二十数年後の『更級日記』でも、遊女は「あそび」と呼ばれていたことがわかる。相手が女性だったせいもあるのだろうが、歌の芸を披露するだけで枕席を共にする場面はない。だが、それと同時に、当時の遊女は男だけではなく女に対しても遊芸を披露していた様子がうかがえる。『更級日記』には「遊女」とあるが、正確にいえば、この場合は傀儡子である。それというのも、足柄や野上の場面のように彼女たちは街道を旅していたからで、宿から宿へと移動する遊び女たちのことを傀儡子といって区別している。高浜の遊女の場合は舟で登場するが、近くの大山崎あたりに屯していた遊女ででもあったのだろうか。

平安時代の遊女の芸は、歌が中心のものだったらしい。後世のような舞はまだ伴わず、歌を主にしていた模様である。「単衣の袖ながやかに、扇さしかくして、歌うたひたる」とあるように、舟の上の遊女は単衣の袖を長々と出して、扇をかざして顔をかくしながら歌をうたっている。舞ともしぐさともいえぬ素朴で単純な「ふり」だったらしい。

『更級日記』に出てくる傀儡子や遊女は東海道や中山道の街道筋や水上である。人通りの多いほうが傀儡子稼業には好都合であり、当時は彼女たちのほうから宿へ近づき、客を求めている。足柄山の場合は、傀儡子のほうから宿へ移動し、高浜の場合も同様である。初対面の人間に対して、会話でいきなり商売の話をするより、まず遊芸を披露して相手の心を開き、しかる後に本題に入る、というほうが感情の流れも素直で、そのほうが好都合だったからであろう。

『更級日記』と同時代の作品に、十一世紀の文人藤原明衡（九八九頃〜一〇六六）の晩年の著とされる『新猿楽記』がある。当時都で流行していた猿楽や演技の種々相、名人や見物人の狂態などが紹介され、ついで西の京に住む右衛門尉という老人一家が登場し、その中の三十二人が詳しく描かれ、それぞれの職業と生活状態が往来物風に列挙された作品である。三十二人の内訳は、妻三人、婿十一人、娘の懸想人一人と夜這人一人、娘七人、息子九人である。婿たちは、博打・武者・田堵・細工師・相撲人・馬借車借・飛騨工・医師・陰陽師・炭焼・能書等それぞれ職能をもっており、その職能が詳細に説明されている。女性は妻と娘の合計十人が登場するが、職業人として男たちと同等に評価され、扱われているのは四女の覡女と十六女の遊女だけである。

十六の女は、以下の通りである。

「十六の女は、遊女・夜発の長者、江口・河尻の好色なり。慣へるところは河上の遊蕩が業、伝ふるところは坂下の無面が風なり。昼は簦を荷うて身を上下の倫に任せ、夜は弦を叩いて心を往還の客に懸けたり。そもそも淫奔徴嬖が行、偃仰養風の態、琴弦麦歯の徳、竜飛虎歩の用、具せずといふことなし。しかのみならず、声は頻伽のごとく貌は天女のごとし。宮木・小鳥が歌、薬師・鳴戸が声といへども、これに准ずれば敵ならず、これに喩ふれば、屑ならず。故に孰の人か眼を迷はさざらむ、誰の類か心を融さざらむや。於戯、年の弱からむ間は、自ら身を売りて過すといへども、色衰へなむ後は、何をもてか余命を送らむ」とある。

右に出る者はいなかったからである。

遊女はそのような男の望みを知り尽くし、それに応えることを仕事とした。普通の娘が色恋の道に暗く、自分の気持の行方すら思うにまかせぬとき、恋の道を知り尽くした遊女は、色恋の曲折を男が喜ぶような形で表現してみせる。遊女は男の願いをどこまでも受け入れ、男の願いを甘やかし、増長させる。遊女は、不埒な男の願望の投影を反射する鏡である。男にとって、これ以上ない好都合な存在であった。

遊女の遊芸は、そのような男たちを甘やかし、彼らに媚びる。動物の雄が雌の前で示すいじらしいまでの努力にくらべれば、人間の男たちが遊女の前で享受している特権的なわがままは眼にあまる。家父長制という男に一方的に有利な社会制度の中で生きるしかなかった遊女は、自然界における雌雄の関係が逆転した地点で男に接し、男の前で遊芸を披露し、男を誘う。遊女が男に訴える恋は個人的な恋ではなく、現実性や日常性が脱色され、変形を受け、普遍化され、抽象化された恋であり、様式化された色恋の理想である。それを歌や舞という具体的な形で表現したものが、遊女の芸であった。

遊女の諸相

『源氏物語』よりも数十年後、康平二（一〇五九）年以降の成立とされる『更級日記』には、三箇所に遊女の登場する場面がある。

最初は、足柄山のくだりである。「麓にやどりたるに、月もなく暗き夜の、闇にまどふやうなるに、遊女三人、いづくよりともなく出できたり。五十許なるひとり、二十許なる、十四五なるとあり。庵のまへにからかさをさゝせて、すへたり」とあるように、三人の遊女がどこからともなく姿を現わし、庵の前にからかさを広げて据えたという。

「からかさ」は簦ともいうが、柄の長い大きな傘で、雨を避けるための道具だけではなく、儀式の際などに後ろから貴人にさしかけるときにも用いた。同時代の『新猿楽記』の中では、遊女の風俗を紹介する際に「昼は簦を荷うて身を上下の倫に任せ」とあるように、当時の遊女は簦を背負って歩き、客があるとその簦を広げ、その下で芸をしたらしい。足柄山の遊女たちの場合も同様にからかさを庵の前で広げて据え、芸の準備を整えたのである。

足柄山の場面では、娘たちの様子は「髪いと長く、額いとよくかゝりて、色しろく、きたなげなくて」とある。「額いとよくかゝりて」とは、前髪を二つに分け、額から左右の頰に垂らした髪型のことで、額髪ともいう。「色しろく、きたなげなくて」という表現には、中流貴族の家に生まれた作者が、放浪の遊女に対していだく優越感があからさまに現われている。このときの作者は十三歳で、十四五歳になる下の娘の遊女とは同年代であった。その娘たちは「声すべてにるものなく、空にすみのぼりて、めでたく歌をうたふ」とあるようにみごとな声でうたっている。

一行が美濃の国へ着いたときの様子は、「美濃の国になる境に、墨俣といふわたりして、のがみといふ所につきぬ。そこに遊女どもいできて、夜ひとよ、歌うたふにも、足柄なりし、思いでられて、あはれにこひしきことかぎりなし」とあるように、ここでも宿に遊女たちが姿を現わして歌をうたい、芸を披露している。それを聞いた作者は、足柄の遊女たちのことを思い出し、しきりに恋しがっている。墨俣も野上も中山道の宿場で、遊女の里として名高かった。ここには出て来ないが、墨俣と野上の間には青墓の宿があり、『梁塵秘抄』の編纂者の後白河法皇に今様を伝授したことで有名な乙前という傀儡子がいた。

最後の箇所では「高浜といふ所にとゞまりたる夜、いとくらきに、

業（別荘）を建てた。有名な別業地は、嵯峨を中心とする大堰川のほとりと宇治川周辺であった。嵯峨は、平安時代初期の嵯峨天皇が弘仁年間はじめ（八一〇年代）に離宮を築いてから別業地として栄えた。宇治は、源融が別業を建てたのをはじめ、陽成天皇や宇多天皇の離宮も造られた。特に有名なのが宇治の平等院で、藤原道長から別業の宇治殿をゆずりうけた頼道が寺院に改めたものである。（西川幸治・高橋徹『京都千二百年』）。

天皇を中心に藤原一門で自己完結していた世界であったが、当時の京都の実態は、天皇とその一族、貴族、官人のほか、雑色と呼ばれた諸官衙（役所）の雑役に従事する衛士、舎人、仕丁等が住む殺風景な町でしかなかったともいわれる。それ以外の住民は農民がほとんどで、当時の京都の総人口は一二万人から一五万人程度と考えられている。

そのような都の中には、遊女たちが存在できる場所は最初からなかった。世界の埒外に締め出されていた彼女たちは、やむをえず、都の周縁ではあるが、交通の要衝の地でもあった淀川河口の江口・神崎を選んだ。だが、遠隔地にもかかわらず、やがて、そこまで足をのばす物好きな宮廷の男たちが出現し、後日になると道長や天皇までが江口へ出かけるほどの賑わいをみせるようになった。

江口・神崎は平安時代初期から鎌倉中期までつづいた色里である。当時「遊女」と呼ばれたのは江口・神崎の遊女だけで、諸国の宿駅や港津にいた遊女は傀儡子と呼ばれた。京都から江口までは一日の旅程で、川下の神崎まで足をのばすのにはかなり無理があった。そこで、京都から西国へ出かける旅行者はたいてい江口で一泊した。

もちろん、淀川の河口に開けた江口・神崎の地は、京都から来る男客ばかりを相手にしていたわけではなく、むしろ、瀬戸内海航路から淀川に入って京都まで遡航する船人たちのほうが本来の客筋であった。江口・神崎に遊女が集まったのはそこを通過する旅人が多かったこともあるが、そこに立ち寄る水主や楫取（船頭）という別種の客が多かった事実も無視できない。京都内にはそのような別世界がなかったこともあって、宮廷の男たちもそこまで出かけて行かざるをえなかった、というのが実情らしい。

大和川や木津川、桂川などの水を集めて大阪湾に注ぐ淀川の河口は、土砂の堆積によって多くの潟ができ、水脈は常に変った。難波津を難波潟ともいい、難波津に澪標、すなわち航路標識が多く立てられたのもそのためで、葦の生い茂る難波の海の代表的な風景であった。『源氏』の「澪標」も源氏と明石の君が詠み交わした歌に出てくる「みをつくし」に由来するが、この場面で河口に屯する遊女たちが姿を現わしたのも、きわめて自然な成り行きだったことがわかる。

京都から貴族が江口・神崎まで足をのばした理由は種々あるにしても、彼らが宮廷の女たちに物足りなさを感じていたこともその一因であったろう。宮廷とそれにつらなる権勢家の娘たちは几帳のかげに隠れ、自分の意思も満足に表明できぬようにしつけられた生気のない女である。当時は、そのような女が結婚の相手だった。天皇の外戚になることが権力確保につながった事実からも明らかなように、結婚は著しく政治色を帯び、男女間の結びつきは本来の意味を喪失していた。男女間を結びつける情熱は骨抜きにされ、利害関係だけが残った。原初的な恋の情熱がうすれ、生命力は確実に衰微し、形骸化していた。

だが、そのように形骸化され、様式化された恋がまかり通り、男たちもまたそのような恋に満足するしかなかったとすれば、そのときこそ色恋のプロである遊女の出番である。様式化された恋なら、遊女の

役割は、「遊び」すなわち遊芸を行なって男の気持をそそり、その体を売ることである。遊芸を通して遊女は男客に接近し、その心に働きかけ、その心をやわらげる。遊女がふりまく媚態や遊芸は、花が発散する甘い香りや鮮やかな色彩と同じで、男に仕掛ける甘い罠である。その甘い誘惑が男たちの心を虜にしたのである。

とはいえ、遊女は社会の中で胸を張って存在できるわけではなかった。消費するだけの存在である遊女は、社会の厄介者であり、邪魔者である。この当時の遊女は社会的「差別」を受けていなかったとされるが、それは男たちの側からの勝手な見方にすぎず、「妻」の立場からすれば、まちがいなく自分の競争相手であり、不倶戴天の敵、許しがたい存在である。結婚生活を混乱させ、妻の存在を脅かし、侵蝕する、呪われた者であることに変わりはない。一夫多妻制度や遊女の存在を容認する女などは、どこにもいるはずがない。

遊女に関する資料は比較的豊富である。文学作品の中でもときどき言及され、同時代人の目に映った遊女の姿が記録されている。

比較的早い時期の文献の一つに『源氏物語』がある。長保三（一〇〇一）年以降、寛弘七（一〇一〇）年頃までに成立したとされている作品である。

『源氏物語』の「澪標」には江口・神崎の遊女が登場する。平安時代の遊女が最も活躍した舞台が、淀川の河口に開けた江口・神崎である。妓品は江口のほうが高かった。当時は、すでに「遊行」を止めて一箇所に集住するようになり、しかもかなりの人数になっていたらしい。

住吉詣をすませて帰京する際、光源氏が遊覧と漫遊に時間を過ごしているとき、そこへ難波の遊女たちが集まってくる。「遊びどもの集ひまいれる、上達部と聞こゆれど若やかに事好ましげなるは、みな目とゞめ給べかめり」とある。源氏は彼女たちが得意になり、満足している様子を見てうとましいと思った、という箇所である。

この難波の遊女は、もちろん江口・神崎の遊女たちである。源氏は、自分が興味を示すことも、ものあはれを感じることも、その対象次第だ、と思う。たとえ些細なことでも、浮薄に傾いていると興味の対象にはならないと浮薄そのものの遊女に冷たい。明石の君を思いつづけている源氏にとっては、遊女の浮薄さがうとましかった。男の関心をひき、媚を売る遊女という職業に冷淡な反応を示している。

光源氏の心境や心理状態に一因があったにしても、この場面で遊女たちが彼の嫌悪の対象とされていることは興味深い。宮廷の中で、世界の中心で、思いのままに恋の駆け引きを楽しむ彼にとって、遊女が興味の対象にならなかったとしても無理はなかった。遊女はうとましくも、わずらわしい存在で、彼の興味の対象からほど遠かったからである。

藤原一門による宮廷の支配体制は強固をきわめ、そこに参加し、その特権を享受できる者たちも限定されていた。宮廷は自己完結しており、外部からの介入も、侵入も許されなかった。天皇を中心とした宮廷では、天皇との関係でその位置がきまり、中心から外へと広がるにつれて疎遠になる構造であった。当時、関東や瀬戸内海で平将門や藤原純友が反乱を起こしたのも中央権力が及ばなかったことの現われであるが、都を巻き込むほどの戦乱にはならなかった。

上級の官人たちの大半は、宮廷内部における出世栄達には熱中したものの政治には関心がなく、詩歌管弦に明け暮れる日々を過ごしていた。自然を求めた遊楽がさかんに行なわれ、都を離れた地に競って別

日本にも家父長制が定着していった。その変動は男女間の力関係の変化となって現われ、それが次第に固定化されて男が圧倒的に強力になり、女は従属せざるをえなくなった。妻には貞淑さを、男には自由な恋の冒険をという、男にとっては便利至極な「二重規範」が誕生したのは、それ以後のことである。そのような男女間の力関係のひずみが、遊女の登場をうながしたのである。

その遊女も、時代の推移とともに次第に変化している。その一つの現われが、呼称の変化である。

『万葉』の時代から二〇〇年以上も後の承平四（九三四）年に成立した『和名類聚抄（『和名抄』）』になると、『万葉』で「遊行女婦」とあった語は、『和名抄』の「遊女」という語の説明として用いられ、両者の間に逆転現象が起こっている。さらに、『和名抄』では「遊女」の語が独立して項目名となっているのに対し、「遊行女婦」という語は項目名から姿を消している。遊行女婦の後裔が淀川河口の江口・神崎の地に集住して男客を迎えるようになり、男客を求めて「遊行」する必要がなくなったこともその一因であろう。また、その読みも、『和名抄』では「うかれめ」あるいは「あそび」といい、昼に「遊行」する者を「遊女」、夜を待ってその「淫奔」を発する者を「夜発」というとその違いが指摘されており、実態にも変化が生じていた。

この「夜発」も、『和名抄』では「夜保知」と読んでいるが、後世になると「やほつ」が普通になったらしく、ずっと時代が下って江戸時代になると、井原西鶴は「夜発の輩一日ぐらし」（『好色一代男』）、「夜発の付声（作り声）」（『好色一代女』）というように用いている。この場合の「夜発」は「夜鷹」、すなわち夜中に街頭を徘徊する私娼のことである。『和名抄』でも「遊女」と「夜発」との間に差異を認めているように、同じ遊女でも昼と夜とでは仕事ぶりに相違があったらしい。厳密にいえば、男客の前で遊芸を行なうかいなかで区別され、遊芸を伴う者を遊女、伴わない者を売女（唱婦）といって区別した。

問題は「うかれめ」あるいは「あそび」といわれた遊女、すなわち遊芸を行なう女たちのほうで、その後裔が八百数十年をへたのち、遊女歌舞伎の主役となるのである。

『万葉』から『和名抄』にいたる二百年間の社会変動は、二つの事柄によって象徴される。その第一は延暦十三（七九四）年の平安京遷都であり、第二は天安二（八五八）年の藤原良房の摂政と、仁和三（八八七）年の基経の関白就任にはじまる藤原氏による摂関政治の確立で、寛仁元（一〇一七）年の道長の太政大臣就任によって藤原一門による支配がその頂点に達したことである。

天皇をその中心にとりこみ、天皇の外戚の地位を確保して権力の増大をはかる藤原一門の戦略の根底を支えていたものが、天皇についで貴族たちも取り入れていた中国伝来の家父長制を機軸とした一門の結束であった。娘を天皇に嫁がせ、その子の祖父としての位置を確保することが勝敗を分ける権力闘争の基本原則であった。一門の団結をはかるためにも、全体に号令を発する強力な指導力が求められ、対抗勢力に対しては徹底した排除の姿勢がとられ、宮廷を中心に、ごく一部の選良による支配体制が形づくられていった。

遊女はこのような社会体制の周縁に、あるいは埒外に姿を現わしたが、その本質は、あくまでも寄生的な性格にある。家父長制という社会体制を全面的に肯定し、それを受け入れることによって、遊女は社会への寄生を許される。男の優位性を全面的に認め、男を甘やかし、男の望みをかなえることで自分の位置を獲得する。男に対する彼女の

遊女歌舞伎（五）

Yujo Kabuki (5)

高野敏夫

Toshio Takano

日本の遊女（承前）

遊女の位置

『万葉集』は八世紀半ばに成立した歌集であるが、その数ある作者の一人として「遊行女婦」が登場する。これが日本における最初の遊女で、遊女の原型である。彼女たちは大宰府や越中等で、地方の国衙等の男客を求めて遊行しては宴席にはべり、遊芸を行ない、ときに、気に入った相手がいれば枕席を共にした。

彼女たちは性を売るだけではなく、その前に必ずなんらかの形で遊芸を披露している。芸の有無が、遊女と娼婦とを分ける一線である。遊芸によって彩られた遊女の肉体は新たな付加価値を獲得し、即物的な娼婦の身体とはまったく別次元の存在へと高められている。『万葉』の時代以来、日本の男たちはそのような女を求めつづけてきたのである。

初期の遊女の芸は、歌が主であった。舞が中心になるのは平安時代後期の白拍子登場以後である。歌の場合、音楽的世界と詩的意味が同時に展開される。その複雑な意味を瞬時に理解し、その感興を共有するためには、客の側にもかなりの知性と修練が求められる。天皇や公家を中心にくりひろげられた奈良・平安時代の饗宴は、高度な知性に裏打ちされた繊細な感覚の共有によって成立する。遊行女婦はもちろん、平安時代の遊女も求められれば天皇の前等でも歌を詠んでいる。宴席につらなる以上、知性と教養が求められるのは当然であった。

しかし、遊女は最初から日本に存在していたわけではない。遊女が出現する以前の奈良時代は、男女間の結びつきがゆるく、気に入った期間だけ一緒に暮らす「対偶婚」の形をとっていた。一夫一婦による単婚が定着する以前の結婚形態である。このようなゆるい男女の結びつきの状態では遊女の出番がない。たとえ、遊女風の女が出現しても、それもまた自由な男女の結びつきの一つに過ぎないとみなされるからである。

遊女の出現は、結婚形態が単婚の形をとり、一対一の関係が強固になり、たがいを拘束し合い、排他的になったときにその条件が整う。さらにいえば、男女間の性が「生殖のための性」ではなく「遊びとしての性」へと変質することと、金銭か、それに代わる物品が介入して性が商行為の一つとして成立することとが、その条件となる。

ただし、それはあくまでも需要が先にあっての供給であり、その逆はありえない。奈良時代はその需要がまだ十分に熟さず、男客の絶対数が不足しており、そこで、遊行女婦たちは国衙等の客を求めて「遊行」する必要があった。

律令制や儒教とともに中国から家父長制が移入されて以後、百年から二百年をかけた時間経過の中で、社会体制に徐々に変動が起こり、