

天保二年の遊女能

岩崎 雅彦

巫女や遊女などが演じる女猿楽は、南北朝から江戸初期に至るまで繰り返し記録に現れてくる。貞和五年八一三四九の春日若宮臨時祭での巫女たちによる猿楽の上演はその最初の例である。『看聞日記』永享四年十月十日条に見える鳥羽での女猿楽を初めとして京都でしばしば催された勸進の女猿楽は、半女人の手猿楽であった。慶長八一五九六―一六一五頃には浮舟大夫など遊女の演じる能が四条河原などで盛んに行われ、喜多七大夫も大坂の陣後の牢人時代に京都の遊女たちに能を教えている。そしてこの時期を最後にこうした遊女能は遊女歌舞伎(女歌舞伎)の中へと発展的解消を遂げたとするのが、今日の一般的な理解のようである。

菱川師宣が延宝七年八一六七九に描いた『角田川図』(千葉市美術館開設準備室蔵)では、能舞台で笛・三味線・小鼓の囃子で直面の女がシテを演じている(他の役はすべて男であるが、これは室町時代からの形式)。これは明らかに遊女能(女能)を描いたもので

(女歌舞伎は寛永六年八一六二九に禁止)、こうした女能は意外としぶとくその命脈を保っていたようである。

大坂の国学者渡辺保教の著した『うめのつ花』(『浪速叢書』第十一、八昭和四、五所収)は天保二年八一八三―正月二十七日から三日間行われた大坂新町の遊女能の二日目の詳細な見聞記である。当日の番組は翁に始まり、「高砂」「邯鄲」「恋重荷」「鉢木」「石橋」と続く本格的なものであった。番組に記載されていた「花子」や「靱猿」などの狂言は、いかなる事情か上演されなかったという。観客は遊廓の客筋でもある船場の檀那衆あたりが主だったようで、もちろん屋内で酒食を楽しみながらの見物である。能とは銘打ついても能役者の演じる能とはまったく別物で、言わば江戸初期の遊女能の発展形である。

すべて美しき姿を見せんとてのしわざならは面は着けざりき。

と、面は着けないのだが、これは室町期の女猿楽以来の伝統である。保教は「高砂」から

見ているが、前場途中から

たれこめたる床のうちより江戸駒といへるを懸けて三味線はなやかに引きすまし、若やかなる女の声にて「この下蔭の」など語ふ。是に合はせて立ち舞ふさま、こと変はりてをかし。

と、三味線がはいる。これも遊女能の伝統的形態である。ただし、囃子を含めて演者がすべて女である点は、江戸初期の遊女能とは異なる。緞子の幕の中入りしたシテとツレは、尉と姥の姿から美麗な女姿に変わって舞う。

「髪はゆらく」として愛敬もこぼる、ばかりであった。後場は本来の「高砂」とはほとんど無関係で、まさに「美しき姿を見せ」るための、言わばレビニューである。遊女能という芸能の性格がどういふものであるかがわかる。

次の「邯鄲」のシテ盧生を演じた若鶴大夫は「花ならば桜にもたとへつべく、さまざまちことなり」といふ美貌で、白綾に雲形の摺箔、孔雀の尾の形を織った錦の衣、紺地の蝦夷錦の袷姿という美を尽した出立で、右手に唐扇、左手に数珠、「髪はおどろのごとく乱したれば、すぎき気さへ添ひて身に沁むばかりおぼゆる」体であった。髪は地毛を用いたのであろう。ワキ大臣は寿大夫で、帝位を譲るとの勅を伝えるとシテは中入りし(この間浄瑠璃を演奏。本来の能では中入りはない)、

帝の姿になつて出る。雲水や竜を縫った本装に紅の紐を結び下げ、玉の冠を着けた姿は楊貴妃にも勝ると思えるほどであった。次いで唐子姿の童が四人、梅の花笠を持って舞い、

盧生のあそび、狭き展形の内にて上段の楽といふものを、おほきやかに袖うち返し舞ひおふせつ。皆人あきればて、うつゝとは思ひやらず。

と、狭い屋台の中で悠々と楽を舞う若鶴大夫の芸に見物は驚嘆している。ここで一首、

たをやめの光か、やくよそほひに

見る人さへも夢ご、ちせり

次の「恋重荷」は江戸中期に観世流が復活するまで廃絶していた曲で、演能記録も少ない。そのため保教もこの曲の内容を詳しく説明し、

おのれ此曲は、其の謡、百の巻をかなたこなた読み覚えをれど、たはやすく伝る曲ならねば近き頃は舞ふ人もあらず。いかなるわざをするならんと、いとゆかしく思ひをるに……

と、稀曲を遊女たちがどう演じるか、興味津々であったが、「恋重荷」の題で演じられたのは、大坂新町を舞台にした歌舞伎『廓文章』（古田屋・夕霧伊左衛門）で、保教は肩透かしを食らう。もっとも、夕霧を演じた山村友五郎（吾斗）という「此道の博士」の娘の芸

には堪能している。

「鉢木」のワキ最明寺入道は芳野という遊女が演じている。シテ佐野常世が鉢木を切る場面では、上に着ていた素襖がほどけて滑り落ち、下から唐織物を色々に継いだ衣装が現れるという趣向がある。この後一節切の演奏がはいって、梅桜松を描いた幕に中入り、常世は白い衣に松、妻は梅、入道は緋縮緬に桜の縫い取りの出立で現れ、とりどりの花笠を持って舞う。ここでまた一首、

切りくべし松も桜も若がへり

盛りを見する春ぞたのしき

いずれの曲でも前場はほぼ能に準拠しつつ、中入り後は思い切り華やかに舞を見せるという形を取っているが、この脚色はなかなか効果的である。能のくずしではありながらも、その構成自体はかなりしっかりしており、能とは別種の独自の芸能として評価するに値するだろう。また「鉢木」の描く男の世界を逆手に取った手法は、結果的に武士道（男社会）の価値観に対する皮肉にもなっているようにもおもしろい。これは鈴木春信の錦絵『見立鉢の木』（MOA美術館蔵、最明寺入道と常世を女に見立てた美人画）などとも共通する江戸期の一つの美意識でもある。喜多川歌麿も盧生を遊女に見立てた『今様邯鄲』（千葉市美術館開設準備室蔵）を描いている。

「石楓」はシテが誰袖大夫、振鼓を持った胡蝶の役も出る。中入りには間語りがあり、後は台は二つ出し、赤頭に扇を重ねたシテとツレが出る。その足つきは「猿楽にいみじき舞人にもまさる」ほどで、髪を振り乱し舞う様子は、まことの獅子の出で狂うかとさえ思われたという。

遊女能は能にあらずとして無視することも可能だろうが、これはむしろ能楽史という範疇を越えて、芸能史・文化史の問題として考察すべき課題であろう。嘉永八一八四八〜五四頃大坂に起こったとされる照葉狂言も突然変異的に発生したわけではなく、遊女能の伝統が下地にあつてのことであろう。明治初年の混乱期には、玄人の能役者も三味線などを取り入れた吾妻能狂言を演じていた。そうした現象を能楽史上の仇花の一言で片付けてしまってもつたいない。遊女能の演出の大胆さ、趣向の新鮮さ、豪華な衣装をまとった美女たちの芸の充実ぶり、そして何よりもその場の楽しい雰囲気を感じるにつけ、この華やかな芸能が消え、人々の脳裏からも忘れ去られてしまったことは惜しまれる。遊廓という文化自体が減びてしまった現在、遊女能の復活は望むべくもないが、女能として何とか再生できぬものかと、筆者は半ば本気で考えている。（法政大学能楽研究所員）