

2007 年度 卒業論文
主査 浦野 正樹先生

総頁数 58 頁

花街における伝統の維持・継承と変容

第一文学部 総合人文学科 社会学専修 4 年
1c0409017 中村 真己

目次

はじめに	3
1. 花街について	5
1 - 1 花街の起こり	5
1 - 2 花街の興隆	8
1 - 3 花街の衰退	10
1 - 4 花街の構造	11
2. 伝統継承の必要性	19
2 - 1 花街の衰退と伝統	19
2 - 2 伝統と信仰	20
2 - 3 伝統の連鎖	21
2 - 4 「維持」と「継承」	22
2 - 5 伝統と日本的シンボル	24
3. 花街の内意識	26
3 - 1 内意識と伝統	26
3 - 2 成立に見る閉鎖性	27
3 - 3 一見さんお断り	27
3 - 4 京舞井上流の在り方	29
3 - 5 内意識とシンボル	31
4. 花街の外意識	33
4 - 1 外意識と伝統	33
4 - 2 一見さんお断りの廃止	35
4 - 3 舞妓体験	36
4 - 4 処世術本の出版	37
4 - 5 外意識とシンボル	39
5. 花街を残すために	42
5 - 1 花街の取り組み	42
5 - 2 流行としての花街	45
5 - 3 非日常性という魅力	47
5 - 4 シンボル効果	52
おわりに	55
参考文献	56
付図	58

はじめに

「花街」という空間がある。京都の祇園や浅草の吉原など、芸者や芸妓と呼ばれる女性たちが、古くから受け継がれてきた舞や楽器などの芸で客をもてなす、現代においては一種独特の空間である。

かつて、花街は日本全国各地に存在した。「全国花街連盟名簿」を見ると、1956（昭和31）年時点で、北海道から鹿児島に至るまで、実に600を超える団体（料理業組合、芸妓組合、置屋組合など）が存在したとされている。しかしながら、小さな花街は時代とともに次々と姿を消し、残った中で今なお活気があるのは、先に述べた京都や浅草など、広く名の知れたものばかりである。だがそういった花街ですら、芸者や客の減少など、その存続の危機に直結する類の問題を抱えており、黙っていてもその空間が続いていくような状況ではないのが現状である。

もともと花街の賑いは、富裕な旦那衆がそこに大金を落としていくことで続いていた。民衆の娯楽が芝居や見世物に限られていた時代において、富裕層が楽しみ、それと同時に自らの財力や権力を見せつけるのに、花街という場は最適だったのである。なぜなら花街には、そこで遊ぶ行為そのものがステータスとなるような、「一見さんお断り」や、今でこそなくなっているが、大金を支払えば遊女（後には芸妓）を身請けできる「水揚げ」などの制度があったためである。

だがこうした独特の制度は、観光地への転換や売春防止法による赤線の廃止など、時代の流れと密接に関連した原因によって、廃止や衰退という道を辿ってきた。それに伴い、花街は在り方そのものを変化させることで、現在に至るまでなんとかその空間を維持させてきたのであるが、現在ほかの歓楽街が花街に勝る賑わいを見せていることから、やはりその衰退は明らかである。

花街は閉鎖的な世界であるため、多くの人はその実態を知らず、花街の衰退に問題意識を抱く人などは少数であろう。しかしながら私は、花街は貴重な財産であり、それが消滅してしまうことは、文化的な面から見ても非常に大きな損失であると考えている。なぜなら、京都の祇園に明らかなような町並や景観、そこに華を添えるきらびやかな芸者たち、そして彼女たちが身につけている芸や礼儀作法、その全てが守るべき日本古来の「伝統」なのであって、長い歴史の中で一種独特の世界を築き上げてきた花街は、単なる歓楽街ではなく、それ自体が残すべき財産としての価値を十分に有していると考えられるためである。

本論文ではこうした花街の価値を見直すために、その核たる部分を支えていると考えられる「伝統」について考え、今後花街を存続させていくためには何が必要なのかについて考察したい。

なお、本論文で「花街」という言葉を使用するのは、色めいた意味合いをまったく除くためではない。現在では、その字面から性を売り物にする印象を与える「色街」や「遊郭」、「遊里」、「廓」などの言葉との差異化を目指し、意図的に「花街」と呼ぶことが多いが、

古くは花街もこれらの言葉と同義であり、色めいた意味合いを含むものであった。花街の変遷を追うにあたっては、この「色」という要素は非常に重要であり、それなくしては考察することのできない事象が多分にある。「花街」という言葉を選んだのは、そういった色めいた意味合いをも含めて、花街という空間を一つの「地域」として扱いたいと考え、「遊郭」や「廓」などを使用した場合に感じられてしまうであろう偏ったイメージを極力与えないようにした結果である。

また、花街で客をもてなす女性の呼称は、芸者、芸妓、舞妓などさまざまである。「関東は芸者、関西は芸妓」という説もあるが、文献を見ると厳密には使い分けられていないことが多い。そこで本論文では、

「東京で芸者が誕生した背景」の説明

文献からの引用

「芸者遊び」という名詞

として「芸者」という言葉を使う場合を除いて、呼称を「芸妓」に統一することとした。なお、京都における「舞妓」は、「芸妓」とは明確に区別されるものであるため、京都の花街についての記述に際しては、舞妓のみを指す場合は「舞妓」、そのどちらをも指す場合は「芸舞妓」とした。

この「悪所」の成立は、幕府による賤民政策と密接に関連している。遊里や芝居町で働く者は、もともと非常に低い身分として扱われており、徳川幕府が彼らを町家から離れた地に集めたのが、悪所の始まりである。それゆえ悪所は、「人倫を乱し公が定めた規範から外れた『場』」(沖浦 2006:125)であると認識されていたのである。

そう考えると、時の権力者が遊郭に通い、中には遊女との間に子を持った者さえいたという事実には、疑問を感じる。なぜ被差別民を作り出し、彼らとの断絶をすすめた側の人間である権力者が、その差別の対象となった遊女と自ら交わろうとしたのだろうか。そこには、遊女に対する「被差別民」とは別の、もう一つの矛盾したまなざしがあったのである。

沖浦によれば、平家物語の時代には、すでに遊女は戦陣に引き連れられており、敵将の首を洗うなどの役割を持っていたようである。これは穢れとされる「死」に直接触れる行為であるため、当時から遊女がそういった仕事を任される被差別的な身分であったと見ることもできる。だがこうした「死」に触れる仕事とは別に、遊女が戦陣の中でウタやオドリといった役割をも持っていたことを見れば、彼女たちが特異な呪力を体内に秘めたシャーマンであると考えられていたことがわかる。(沖浦 2006:107-9)

この遊女=巫女というものが、被差別民とは相反する、遊女へのもう一つのまなざしである。人々は、遊女が巫女の系譜に連なる、並みの人間が持たない呪能を潜ませた者であると認めていたのである。

すなわち、遊女は身分的には賤民であり、被差別的な存在であったにもかかわらず、その起源は巫女であると考えられていたため、人々は彼女たちに対して「賤視と畏怖」(沖浦 2006:108)という矛盾したまなざしを注いでいたことになる。そして男たちが遊女のもとへ通うとき、そこには賤視のまなざしを忘れさせるほどに膨れあがった畏怖の念があったのである。

この「遊女=巫女」という概念のもとにつくられたのが、花街の中でも官許を得たことで突出している江戸吉原であった。吉原創立のコンセプトは「神婚」であり、吉原という舞台上、「神である客」が「巫女である遊女」を自分の手元に置くために、ありとあらゆる策を尽くすというわけである。

巫女は自分の意志でその神につくか否かを決められるため、吉原には遊女による「振る」という行為があった。これが「手練手管」といわれるもので、男たちは巫女である遊女を手に入れようと必死になるうちに、吉原通いというゲームに夢中になったのである。

もちろんこうした遊里は花街の源流であって、現在の花街がこれと全く同様の空間であるわけではない。加藤政洋は、「芸妓が集合的な慰楽の場に『興』を添えるようになったのは、明治期以降の都市形成と再編の過程である。」(加藤 2005:10)としており、遅くとも明治期以降には、芸妓は色を売るだけの存在ではなくなっていたことがわかる。言い換えれば、それ以前、すなわち遅くとも明治期以前の花街は、完全に遊里として機能していたと考えることができるのであり、「芸者」という存在が誕生した背景は、これを裏付けるも

のである。

「芸者」とは読んで字のごとく「芸をする者」であり、岩下尚史によれば、その起源は江戸吉原にある。吉原の創設から50年を経た1668年、江戸市中の隠し売女の徹底検挙によって強制的に廓内へ入れられた遊女は、散茶女郎、埋茶女郎と名づけられ、その野性的な魅力によって男たちを惹きつけた。彼女たちは「振る」ことすらせずに全ての男たちを受け入れることによって、たちまち吉原の高級遊女たちをも凌ぐ人気を博したのである。

しかしながら彼女たちは、吉原の遊女のように、芸や知識を持ち合わせてはいなかった。このような二流ともいえる遊女が入ってきたことにより、吉原の遊女全体の芸の質は下がり、最高級の女性に会うために遊女の元へ通っていた権力者たちは、次々に花街を去った。そのことがさらに遊女たちの芸の質を低下させ、断ち切るこのできない悪循環が生まれたのである。

そういった中で、遊女たちの芸能力の低下を補うため、芸を専門にする「芸者」が誕生した。芸者は遊女の領域を侵すことは許されず、客に対して決して体を売ってはならなかった。それは服装にもあらわれており、客に見せる必要がない、すなわち着物を脱ぐ必要がないということから、芸者は絶対に長襦袢¹を用いなかったといわれている。(岩下2006:65-73)

こうした芸者という存在の誕生からもわかるように、後になって芸能力の低下という問題は生じたものの、シャーマンとしての能力、芸を認められていた遊女の存在は、人々を被差別的空間である悪所へと導く要因であり、花街においてなくてはならないものであったことは事実である。

遊女が賤視されていた事を考えれば、「悪所」の「悪」には身分的な「悪」という意味が込められていることは自明であるが、遊里としての役割を考えれば、それとは別に、道徳的な「悪」の意味が込められているとも考えられる。

当時の厳しい身分制の元では、男女ともに自由恋愛をすることなど認められておらず、誰もが定められた相手と結婚しなければならないような時代であった。そのような時代において、多少人為的な部分がありながらも、「自ら相手を選ぶ」という花街の男女関係のスタイルは、男たちに日常では味わうことのできない楽しみをもたらしたであろう。花街という場が栄えたことを考えても、そういった自由恋愛のようなスタイルが、彼らにとって魅力的であったことは確かである。

しかし、たとえこのような自由恋愛による男女間の交際が万人の望むことであったとしても、それが時代に反するものである以上、公には「悪」として処理される必要があった。そして、定められた相手以外の女性と会う場である遊里を含む地域は、道徳的に悪い場所としても「悪所」と呼ばれたのである。

これらをまとめると、多くの花街の起源は、芝居町と対になって「悪所」を形成してい

¹ 着物の下に着る肌着。ふつうは丈が短い、長襦袢の丈は長く、着物と同じだけある。

た遊里であり、その呼び名からは「貴・賤 や 浄・穢 に基づく身分体系とも複雑に絡んだ複合観念」(沖浦 2006:125)に加え、道徳的否定の意を多分に含んだまなざしを向けられていた場であったことがわかる。今でこそ華やかな場であるという印象の強い花街であるが、もともとは被差別的な、周縁の地と認識された盛り場に過ぎなかったのである。

1 - 2 花街の興隆

なぜ被差別的な場であった悪所が、盛り場として人々を集めたのだろうか。その理由として、人々が遊女に対して「賤民」と「巫女」という2つの相反する姿を重ね合わせていたこと、自由恋愛のスタイルが魅力的であったことがあげられることは、すでに前節で述べた通りであるが、その他にも、人々が集合する場になった理由がある。その鍵となるのが、

「穢れ」の身分の生業

自由

流行

の3つの要素である。

悪所には、前述した遊里と芝居町に加え、賤民地区が組み込まれていることが多かった。賤民とは、後に「穢多(えた)」、「非人(ひにん)」と呼ばれるような人々で、屠殺などの「穢れ」とされる仕事を生業としていた身分である。彼らはその職業上、皮革製品を製造する技能を持ち合わせており、芸能に不可欠な太鼓や三味線などの楽器を作ることも得意であった。つまり悪所には、道具とそれを使う役者や遊女が、成立時から揃っていたのである。

やがて幕府の農業政策によって経済が急速に発展した近世を迎えると、賤民でありながらもその道のエキスパートがそろった悪所は、武家に負けぬ教養を身に付けようとする多くの民衆が身銭を切って通う、彼らにとって唯一の文化との接点となったのである。

また、悪所そのものの在り方も、民衆をこの場へと運ばせる要因となった。それは悪所の「匿名性」である。悪所においては、名前や身分を名乗る必要がなかったため、全国各地から様々な人が出入りしていた。中には身を隠すためにやってくるお尋ね者までおり、その匿名性はかなりのものであったようである。

これらの点について沖浦は、「下層の庶民にとっては、『悪所』は息抜きできる数少ない自由空間だった。そこには芝居小屋をはじめ、低料金で木戸をくぐれる見世物小屋、そしてヒラキと呼ばれた大道芸の小屋までズラリと並んでいた」(沖浦 2006:181)と書いている。

この文章で注目すべきは、「自由空間」と「低料金」という言葉である。すなわち、下層庶民にとって悪所とは、低料金で手軽に教養を身につけられることに加え、決して覆るこ

とのない日々の身分的抑圧から解放される、唯一無二の空間であったということである。

悪所の側もこうした客層とその心理を十分に理解しており、日ごろ身分的束縛に苦しめられている庶民が望むものを提供しようとした。その結果、武家権力による儒教的な勸善懲惡主義とは異なる、浮世を活写した人形浄瑠璃や歌舞伎などの芝居が生まれたのである。それらは庶民の共感を呼ぶ物語であり、彼らを悪所に通わせるのに十分な魅力となって、次第に悪所を賑わせていった。

悪所の芝居が民衆に浸透すると、やがて人気の役者というものが出てきた。その役者が演じた役柄だけでなく、衣装や髪型、所作までもが話題になり、近世後期になってからは、人気役者の浮世絵が飛ぶように売れるようになった。今でいうアイドルやファッションリーダーに近いが、当時の人気役者はそれとは比較にならないほど神がかった存在であり、人々を悪所にひきよせる大きな要因となった。

もちろん悪所を活性化させたのは芝居町だけではなく、遊里もまたその一翼を担っていた。遊里のシステムが、当時の男女の付き合いの在り方として異質であったことは先にも述べたが、これは異質である分、民衆にとっても高貴な身分の者にとっても、斬新で興味深いものであった。また、多少自由な恋愛が認められるようになった戦前においても、処女性が尊ばれる風潮によって、恋愛は未だ心と体が分離したものであったため、遊女に愛する女性の姿を重ね合わせて遊里に通った男性も少なくなかった。このように、時代によってその理由は異なれども、遊里は常に男性を魅了し続けたのである。

そしてまた、遊里においても、芝居でいう人気役者のように客の人気を集める、「花魁」や「太夫」という別格の遊女が存在した。彼女たちは、歌舞音曲はもちろん、話術にも長け、生け花、茶の湯、書道、歌道などの教養をも身に付けており、それゆえ花魁のいるところには大名や豪商など、時の権力者までもが集まった。とりわけ有名な江戸の花街、吉原には、絵師や俳諧師、歌舞伎役者なども競って出入りするようになり、その活力が歌舞伎や浮世絵などの傑作を生み、江戸文化が咲き誇る土壌をつくったのである。(福田利子 1986 :37)

最高峰の遊女である「花魁」や「太夫」に会い、枕をともにするためには、何度も廓に通わなければならなかったのであるが、これも花街隆盛の一因であろう。一度通っただけでは口をきくことすら許されなかった「花魁」や「太夫」に会うべく、人々は廓通いに夢中になり、庶民のみならず、高貴な身分の者までも花街へと誘ったのである。

また、その時代性ゆえに、花街で色事を楽しむ男性が今ほど蔑視されていなかったことも、人々の足を花街へと運ばせた一つの要因であろう。かつては、休日に子供を連れた男性が、悪所あるいは盛り場にやってくることもしばしばであった。子供が芝居や見世物に夢中になっている間に自分は色町で楽しむという過ごし方は、比較的一般的なものであったのである。

このように、周縁的なものとして始まった悪所は、芝居町、遊里、賤民地区のすべてが相互に影響を及ぼし、支え合い、身分制の拘束から逃れることのできなかった時代の大量

の共感を得、そこから流行が生まれ、やがてその流行は高貴な身分の者をも巻き込むものとなり、いつしか周縁から中心へと変わっていったのである。あらゆる意味で身分制と密接な関連を持ちながら成長してきた悪所は、抑圧されていた民衆の娯楽のみならず、自由への憧れ、流行への興味など、さまざまな社会的渴望が渦巻く都市空間だったのである。

1 - 3 花街の衰退

多くの者を魅了し、時の権力者までもが通った花街であるが、その活気は徐々に失われていった。その衰退には、花街自体の変化、そして時代の変化が複雑に影響している。

まずはその機能の変化である。先に、「近世以前の花街は完全に遊郭として機能していた」と述べたが、もちろん現代の花街はそういった機能を持つものではなくなっている。この花街自体の機能の変化に直接的な影響を与えたのは、1957年の売春防止法の施行にともなう、赤線の廃止という時代の変化である。

赤線とは、公的に売春行為が許可されていた地域を指し、その由来は、警察の地図上においてその地域が赤線で囲まれていたというところからきている。赤線が廃止されるまでの花街は、「官許を得た売春地域」という、現代では非常に非道徳的な印象を受ける特別な場であったのである。しかしながら、この赤線の成立にも、明確な意図があったのである。

1946年、連合国総司令部は、日本の公娼制度は民主主義に反するとして、「日本に於ける公娼廃止に関する件」という覚書を発し、公娼にかかわる一切の法規を廃止するようにとの指令を下した。これを受けた日本の警視庁は、公娼制度の廃止によって、勝手に営業をする私娼が増加するのではないかと懸念した。それがなぜ問題かといえば、公娼制度のもとであれば可能であったような、健康診断や性病予防など、国としての健康・衛生管理ができなくなるからである。すなわち、公娼制度を廃止した場合、結果的に性病が蔓延する危険性がうまれるのではないかと考えたのである。

そこで警視庁は、公娼制度の廃止のあと、「特殊飲食店を指定し、風致上さしさわりのない場所に限って集团的にこれを認めるようにする」という方針を打ち出し、こういった営業を「カフェー」という形で公的に認め、管理することにしたのである。これが「赤線」である。(福田 1986:137)

しかしこのような体制も、1957年の売春防止法の施行により、成り立たなくなった。女性の人権尊重が訴えられ、売春行為をすること、受けること、もちろん幫助することも法律で罰せられるようになったのである。そうなれば、花街はそれまでのような経営を続けることはできず、当然以前と同じような賑わいを維持することもできなくなったのである。

こうした法的な問題のみならず、より多くの娯楽が誕生したことも、花街衰退の一因である。身分制による抑圧からの解放までも盛り場に求めた時代とは変わり、純粹に「楽しむ」という機能だけが娯楽に求められている現代では、全国各地にあふれている簡素な

歓楽街は、花街の代替物として十分である。それどころか、現代においてはわざわざどこかへ出掛けなくとも、自宅でテレビをつけ、パソコンを開けば、娯楽は無限に散らばっているのである。

このような時代においては、花街を娯楽施設としてのみとらえるのではなく、そこにある「伝統」や「粋」を愛する客や後継者がいない限り、より簡素で安価な歓楽街に活気が奪われていくことは想像するにたやすい。もちろん「伝統」や「粋」を愛するだけでは十分ではなく、客においては経済力がなければならないし、後継者においては人生の選択ともいえる、その空間で暮らしていくという覚悟を必要とする。

このような時代の流れによる制度や環境の変化の影響を受ける中で、花街ではその後継者や客が減少し、それに伴うそれぞれの花街の規模の縮小、消滅などによって、花街全体が衰退してしまったのである。

1 - 4 花街の構造

われわれは花街に対して「伝統的である」という印象を抱きやすいが、そもそも「伝統」とはいったい何を意味する言葉なのだろうか。

岩波書店の広辞苑によれば、伝統とは「ある民族や社会・団体が長い歴史を通じて培い、伝えて来た信仰・風習・制度・思想・学問・芸術など。特にそれらの中心をなす精神的在り方」である。この論文中で使用する「伝統」という言葉も、まさにこういった意味合いで使用しており、広辞苑による語意は、その説明として適当である。

そこで私は、花街を「ある民族や社会・団体」と見たとき、「長い歴史を通じて培い、伝え」た物事について考えるならば、そうするに至らせた内部構造を知る必要があるのではないかと考えた。花街の構造を読み解くことにより、そこに潜む「伝統的である」という印象をつくりだす要素を導き出せるのではないだろうかと考えたのである。

本節では、花街の「伝統的」というイメージに繋がる要素となりうるような、花街の構造について述べることにする。

花街運営の仕組み

花街はどういった空間であるかということを考えたとき、多くの方がはじめに思い浮かべるのは、可愛らしい舞妓さんと風情のある街並みで有名な京都、とりわけ祇園であろう。その街並みを作る町屋風のお店で、舞を楽しんだりお酒を飲んだりするというイメージが、多くの方が持つ「花街像」であるように思う。このようなイメージは決して間違いでないが、本論文を書き進めるにあたり、「つながり」によって成り立つ花街独特の仕組みについて書いておきたいと思う。

花街にある数々の建物は、すべてが先に述べたイメージに出てくるような、芸舞妓の芸

を楽しむお店というわけではなく、たいていは「置屋」「茶屋」「料理屋」と呼ばれる 3 種類の建物が混在している。これらの呼び名や種類は、時代や地方によって多少の違いはあるものの、花街全体の運営の仕組みはほぼ同じである。以下、それぞれの役割について述べていくことにする。

【置屋】

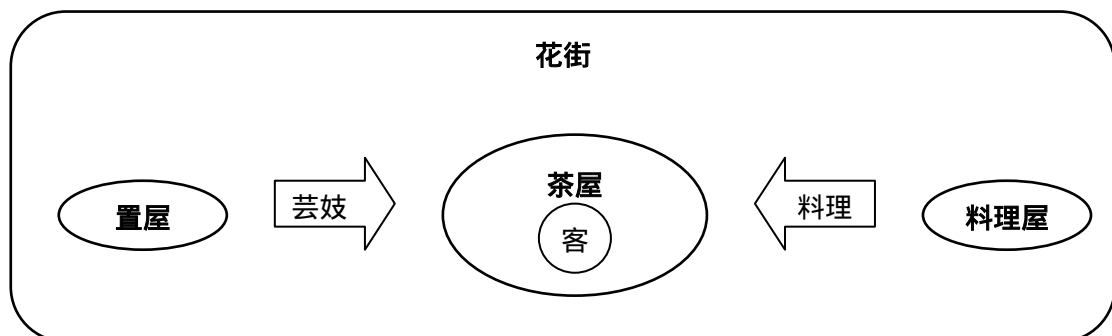
置屋とは芸妓が生活する場であり、ふつう、数人の芸妓、その世話をする「おかあさん」と呼ばれる家主、手伝いとして働く芸妓見習いなどが寝起きをともにする、言うなれば芸妓とその周りの人たちの「家」である。芸妓を育て、管理するという意味で、「プロダクションのようなもの」と説明されることが多く、着物や食事など、芸妓の身の回りの世話は一通りこの「置屋」がすることになっている。「置屋」はもともと関西での呼び方で、他にも「屋形」、東京では「芸者屋」などと呼ばれることもある。

【茶屋】

茶屋はお客が芸妓のもてなしを受ける場である。多くの人の持つ「芸者遊び」のイメージにある光景が繰り広げられるのは、まさにこの「茶屋」である。芸者遊びをする際、客は置屋に直接芸妓を呼びに行くわけではなく、茶屋の女将さんに「芸妓の を呼んでほしい」と伝え、それを女将さんが置屋に連絡することによって、座敷の準備が整うのである。地域によっては、この茶屋と置屋の間にさらに「番台」という取次が入り、より一層複雑なシステムを持つ花街もある。この「茶屋」は他に「揚屋」などと呼ばれる場合もある。

【料理屋】

最後に料理屋であるが、これは読んで字の如く、茶屋に運ぶ料理を用意する場所である。茶屋でふるまわれる料理はその場で作られているのではなく、この「料理屋」から運ばれてくる。一品一品できたての料理を運ぶため、それを絶妙なタイミングで出すことは、まさに熟練の技である。料理屋は、他に「仕出屋」という呼び方もある。



【図 1 - 2】花街運営の仕組み

つまり花街とは、現在の歓楽街のように、もてなす女性と料理があらかじめ用意されている店に客が足を運ぶというのではなく、客を含めた芸妓や料理のそれぞれが、茶屋に集まってくるというシステムのもとで動いている空間なのである。花街全体を一つの「店」にたとえば、置屋は控え室、茶屋は一つのテーブル、料理屋は厨房のようなものである。

花街という空間内においては、客や芸妓はかなり流動的であり、客はステージ（茶屋）やキャスト（芸妓）を自由に組み合わせることにより、自らが宴をプロデュースするという楽しみを味わうことができるのである。

この流動的であるという点はまた、芸妓たちにさまざまな努力を要求する。たとえば客をもてなす場所（＝茶屋）が一ヶ所に限らないという点で、それぞれの茶屋、また同じ茶屋であっても季節や座敷によって変わる置物や掛け軸などについて知っていなければならず、幅広い知識や、良いものを識別する審美眼を必要とする。

また、客のみならず、芸妓を呼ぶおおもとである茶屋との関係が良好でなければ花街では生きていけないため、挨拶回りなどを含めた礼儀に常に気を配る必要がある。元祇園の芸妓であった中島よし糸は、「お客さんに気に入られることよりも、まずはお茶屋のお母さんやお姐さん方、そのほか、職人さんなど祇園で生きている人に気に入ってもらうことのほうが大事なのだと教え込まれました。」（中島 2007:37）と書いているほどである。この記述には、「売れることがすべて」ではない、人とのつながりを大切にする花街ならではの考え方があらわれているといえよう。

このような花街の運営システムの中にいる芸妓たちは、その芸だけでなく、人との付き合い方や礼儀、しきたりについても先達に教わる必要がある。一年のうち、師匠や茶屋に挨拶に行かなければならないのはいつなのか、何が許されていて何が禁止されているのか、そういったことは日々の暮らしの中で上から下へと伝えられるのであり、それが独特の暦や規律となることによって、やがて受け継がれるべき「伝統」になっていくのである。

すなわち、花街はシステムそのものが伝統を守り、受け継いでいくようにできているといえる。中にはこれを守ることができない者が入り込むこともあるであろうが、その場合そういった者は花街で生きていくことを許されない。言い換えれば、伝統を守ることができない者は排除されていくのであり、結果として花街で生きる誰もが伝統を守っていこうとする姿勢を持っているのである。

このように、花街において伝統を守っていく必要性は、外的要因によるものではなく、その在り方そのものという内的要因から発生するのであり、そこで生きていく術として、ごく自然に内部の人間に浸透しているといえる。

厳しい上下関係

花街には、現在でも暗黙のうちに受け継がれている厳しい上下関係がある。自分より一日でも早くこの世界に入った人は先輩である「お姐さん」であり、この「お姐さん」や置屋のお母さんに対する口答えは御法度である。中島が「花柳界は縦のつながりがとても強

い社会です。そして、そのつながりのなかで脈々と受け継がれている“しきたり”がある世界です。」(中島 2007:34)と言うように、この上下関係もまた、伝統的なしきたりを受け継いでいくためになくてはならないものである。そしてその厳しさをあらわすのが、花街に数多く存在する、上下関係に関する言葉や規則である。

以下では、京都の花街におけるその具体的な例について書いていくことにする。

【身分をあらわす言葉】

花街に入ってすぐから芸妓になるまで、芸歴や立場によってその人に対する呼び名は変わっていく。

まず花街に来てから1年間ほどは、「仕込みさん」と呼ばれ、置屋で生活をしながら芸事の稽古や同じ置屋のお姐さんの手伝いなどをし、花街で生きるための基本を身につけていく。この「仕込みさん」の時期から、すでに花街での暮らしは始まっているのであり、元祇園の芸妓であった桐木千寿は、次のような興味深いたとえ話をあげている。

「たとえば、雨が降ったとき、お姐さんに傘やコートを、出先のお茶屋さんまで届けます。そんなときは、かわいらしく、大きな声で『おおきに』と挨拶をすると、おかあさん²が出てきて『 子か。かわいらしいなあ。』と、顔を覚えてくれるのです。……お座敷の采配はすべて、おかあさんに託されています。……仕込み時代の印象が悪いと舞妓になってからも『 はあかんわあ〜』ということになって、お座敷に呼んでももらえないようなことになるのです。」(桐木 2007:216-7)

この話は、そこに一歩足を踏み入れた瞬間から、人との付き合い方が重要である花街で生きていくための気配りが必要であることを示しているといえよう。

仕込みの期間を終え、お座敷に上げられるようになってから1~2ヶ月間は、実地訓練期間となる。その期間中は「見習い」と呼ばれ、お姐さんのお座敷につかせてもらい、お座敷という空間がどういうものなのかを実際に体験する。この期間中お姐さんは、「見習い」の面倒を見るだけでなく、「妹の です。」と、妹である「見習い」の売り込みをする。

見習いの期間を終えて独り立ちすると、いよいよ店出し³して「舞妓」となる。舞妓の間は未熟さも愛嬌であり、はじめのうちは「おぼこい(=かわいらしい)」ことが何より大切とされている。年数を経るに連れ、かわいらしさだけではなく、年下の舞妓の面倒を見る余裕や大人っぽさが要求される。しかしいずれにしても、お客をもてなす身としては芸妓と比べて半人前であり、花街ではまだまだ学ぶことの多い立場と考えられている。

² 茶屋の女将さんのこと。

³ 舞妓としてデビューすること。

これは東京の花街で、舞妓と同じ立場の妓を指す「半玉(はんぎょく)」という呼び名にもよくあらわれている。「半玉」とは、「玉代(=料金)が芸者の半分である」というところからきており、その芸がまだ半人前であることを示すものなのである。

舞妓として数年経験を積んだあとは、何事においても習熟していることが求められる「芸妓」となる。芸妓になってからは、芸事に秀でていることはもちろん、お座敷を取り仕切る技能、話術、気配り、妹舞妓の世話など、芸以外に関するさまざまなスキルも要求され、花街においてはかなり上の立場になる。それでもやはり、茶屋の女将さんや芸事の師匠など、さらに上の立場の人が存在するため、上下関係に根差した「つながり」を無視して生きていくことはできない。

【化粧】

舞妓は店出しして1年間は、下唇のみにしか紅をささない。その他にも、基本的に経験の浅い舞妓の厚化粧はよしとされておらず、アイラインを入れるのも2年目からというのがほとんどである。よって妓の化粧を見れば、出たて⁴であるか、ある程度経験を積んでいるのかがわかるようになっている。

すなわち、化粧についても伝統的な決まり、方法があり、明文化されていないそれはお姐さんから教わる必要があるのである。特に白粉を綺麗に塗るのは大変難しく、はじめは上手くできないことがほとんどだが、アイラインや紅の引き方と同じように、お姐さんたちに教わり、経験を積むことによって、徐々に上手くなっていく。そしてこの化粧の上達も、紅やアイライン同様、かわいらしい舞妓から大人びた舞妓へと、見た目にも成長させる一要素となっている。

【服装】

店出ししてから1年ほどの間、舞妓は必ず頬にかかるほどの長さのびらびら飾りの付いた簪をさす。それ以外の簪についても、舞妓としての芸歴が長くなるにつれ、はじめは小さな簪をいくつも付けていたのから、大きなものを1つ2つ付けるくらいに変わってくる。

また、襟によっても舞妓のキャリアがわかるようになっている。店出ししたばかりの舞妓は半襟が赤い場面が多く、キャリアを積むと、その赤い半襟にびっしりと真っ白な刺繍が施されたものをつけるようになる。経験を積んだ舞妓は、赤い襟から白い刺繍の入った襟にかわり、さらに芸妓になると真っ白な襟へとかわることから、花街で芸妓になることを「襟替え」と言う。

さらに、帯によってもその人がどの段階にいるのかということがわかるようになっている。舞妓時代は「だらりの帯」と呼ばれる、5メートルにもなる帯を後ろに垂らす形で結ぶのであるが、見習いの期間はその垂れ下がる長さが半分である「半だら」と呼ばれる帯で

⁴ 店出ししたて。新人。

あるし、芸妓になるとだらりの帯をつけることはなく、太鼓に結ぶなどわれわれが普段から和装で見るような帯になる。

だらりの帯の下の部分には、その舞妓が所属している置屋の紋が入っているが、これはまだ小さな子供が奉公として舞妓をしていた時代、迷子になってもどこの置屋の妓かすぐにわかるようにするために入れていたものの名残である。

これら簪、襟、帯の違いも、化粧法同様、「かわいらしい」から「大人っぽい」、「あでやか」という印象の変化に一役買っているといえ、その妓が花街においてどのような身分であるかを示すものである。

【髪型】

店出ししてすぐのころは、「割れしのぶ」という、赤い鹿の子が上下から少し見える髪型に結う。華のある、かわいらしい髪型で、舞妓の幼さ、未熟なかわいらしさをよくあらわす髪型である。

2年ほどすると、今度は「おふく」という髪型に変わる。これは割れしのぶに比べてやや地味であるが、かわいらしいだけではなく、少し成長した舞妓であることを示す大人びた印象のある髪型である。また「おふく」が結えるようになると、祇園祭の間は「勝山」、正装の際は「奴島田」などに結うことができ、若い舞妓にはない貫禄が出てくる。

さらに芸妓になると、それまで地毛で結っていた髷がかつらになり、一層垢抜けて大人びた印象を与えるようになる。これは、芸妓になると、お座敷での舞でさまざまな役を演じるようになるため、かつらの方が便利だからであるといわれている。

このように、花街では先に述べた簪を含め、髪型を見ればだいたい何年目の舞妓なのかがわかるようになっている。また、服装を見れば一目瞭然であるが、その髪型を見ただけでも、舞妓か芸妓かがわかるようになっている。

以上述べてきたように、花街においては、上下関係、およびその人の立場や地位を明確に表す言葉や決まり、しきたりや服装が数多く存在し、そのことは花街における上下関係の厳しさを表しているといえる。位置関係をはっきりと示すことで、上の者は下の者を育て、下の者は上の者から学ぶという図式が自然と成り立っているのであり、こうした上下関係の厳しさもまた、花街の伝統的な側面を作るための一役を担っていると言えそうである。

花街においては売れっ妓が一番なのではなく、あくまでも年上の妓を敬うという考えが根付いており、「自己流のやり方で先輩をおしのけてのし上がっていく」ということは不可能である。先達に倣い、伝統を守ることによってのみ、自身の地位の向上が望めるのであり、そういった環境下であるからこそ、伝統は自ずと守られていくのである。

「家」という考え方

花街には芸妓が生活する場である「置屋」があるということは先に述べたが、この置屋は、一般で言う「家」に非常に近い。かつての花街においては特に、働く女性たちは貧しい家から奉公に出された身であり、人生の大半を過ごすこの置屋はまさに彼女たちにとっての「家」であった。

現代においても、そこが芸妓たちにとって寝起きする場であるという点ではもちろん、世話をしてくれる女将さんを「おかあさん」と呼び、一緒に暮らす年上の芸妓を「お姐さん」と呼ぶという点でも、家や家族に近い、もしくはほとんど同程度の機能を果たしているといえるだろう。

この「お姐さん」は、花街で暮らす全ての先輩芸妓に対しても使う呼び名であるが、これは親しみを込めるだけでなく、芸やしきたりについて学ばせてもらううえでの礼儀という意味合いも含んでいる。そう考えると、同じ花街に暮らす芸妓がみな姉妹のようであるとも言えるが、それでもやはり、同じ置屋内での姉妹関係は、他とは違う特別な意味を持っている。特に、半人前である「舞妓」が多く存在する京都の花街においては、姉妹の関係の強さをあらわす多くの風習がある。

京都の花街においては、舞妓が店出しする際には、姉芸妓と姉妹の杯を交わし、また舞妓が芸妓になる際には、地毛で鬘を結う必要がなくなることから行われる断髪式で、妹舞妓の元結⁵を姉芸妓が切ったりするのである。

姉芸妓は妹舞妓の生活全般の面倒を見る役割を担い、妹舞妓が稽古場や座敷で粗相をした際には一緒に頭を下げに行くなど、花街で生きること全てに対して責任を負うことになる。一方妹舞妓の方も、逆らうことなく、常に姉芸妓を手本にしながら花街で生きる術や芸を身につけるのである。こうした結びつきの強さは、舞妓たちの芸名にもあらわれている。

舞妓がお座敷に出るまでに成長した際、花街での名前である芸名を付けるのであるが、この芸名に、姉芸妓の名前から一文字をとって入れるという風習がある。たとえば姉芸妓が「市よし」という名であれば、妹舞妓は「市まめ」のような名になるということである。このため、同じ置屋に所属する芸舞妓は、みな名前に共通の文字が入っていることがほとんどであり、たいていの場合、名前を見ればどこの置屋の妓かはわかるようになっている。

名前を分けるということは、誰と誰が姉妹関係にあるかということが一目瞭然であるということである。そのため、妹舞妓は姉芸妓の名に恥じないようにと身の引き締まる思いがすることであろうし、名前を分けた姉芸妓もまた、妹舞妓にしきたりや芸を懸命に伝えようとするだろう。

こういった名前を継ぐということに関するより身近な例として、歌舞伎の世界に見られる「襲名」があげられる。「悪所」という同じ起源を持つ歌舞伎の世界には、花街と同じよ

⁵ もっとい。髪を結うときの基本になるところ。

うな価値観や風習が多く残っており、今述べているような「家」という考え方もまた根強くある。

歌舞伎の世界においてもまた、芸の道の先達を「おにいさん」と呼ぶことにも、その世界全体を「家」とみる意識は垣間見られる。また、一般の家から歌舞伎の世界に入るなどということはごく稀であることから、歌舞伎の世界には依然として「家」という考え方が強く残っていることがわかる。

ただし、花街の置屋や姉妹関係同様、これは一般的に「～家」という場合のように、必ずしも血縁関係をあらわすものではない。著名な人物の例をあげれば、市川染五郎氏は同じ名字である市川海老蔵氏と血縁関係にはないが、名字の異なる松本幸四郎氏とは血縁関係にあるというようなことが起こりうるのである。

こういった、血縁関係と必ずしも一致しない名字の背景にあるのが、「襲名」という風習である。最近では中村勘三郎氏や市川海老蔵氏など、メディアでよく見かける顔が襲名によって名を変えたことにより、歌舞伎に詳しくない人でも襲名がどういったものかということは知っているだろう。ただし、両者ともその名字は変わっていないため、襲名が同じ名字である親の名を継ぐことであると思っている人もいるかもしれない。

襲名とは、代々伝えられた継承すべき名前である名跡を継ぐことであるが、これは必ずしも血縁関係の中で行われるわけではない。血縁関係になくとも、特別お世話になった先達であれば、その名を受け継ぐということもありうる。それまでの名字とは違う名字を持つ先達の名前を継ぐことになった場合、それまで同じ名字であった血縁関係にある者と違う名字を名乗ることになるのであり、結果的に親子や兄弟であっても名字が違うという事態が起こりうるのである。

また、襲名は単に名前を継ぐに留まらず、先代の役柄や芸風、家の芸などをも受け継ぐことを意味するのであり、結果的に名役者の芸はその名前とともに代々受け継がれることになる。こうして守るべき芸を持った高名な役者の名は、「～代目」というように、枕に代数をつけて何代にも渡って脈々と受け継がれていくのである。襲名は、歌舞伎という伝統芸能を色褪せることなく残していくうえで、非常に重要な風習なのである。

現在の花街での芸名の付け方は、このように名前のすべてをそのまま継ぐというような完全な襲名の形をとっているわけではない。しかしかつての花街には、こういった完全な襲名があり、近世のころまでは、名高い遊女・花魁の名前は何代にもわたって受け継がれていた。最も有名なのは、江戸吉原の「高尾太夫」であり、10代まで続いたとされるその名前は、ついには名妓の代名詞となった。ほかに、京都島原には「吉野太夫」、大阪新町には「夕霧太夫」という有名な名妓があり、井原西鶴などの文学作品などにも度々登場するほどであるが、こうした名前は後にその土地での最高位の遊女に与えられる称号となったのである。

このように、そのスタイルに多少の違いはあれども、歌舞伎の世界同様、花街においても、「名を継ぐ」ことは「芸を継ぐ」ことをあらわすのであり、芸を伝統として残していくために、非常に重要な風習なのである。

2. 伝統継承の必要性

2-1 花街の衰退と伝統

花街の衰退については、「1-3 花街の衰退」で述べた通りである。それまでの「色」という売り物がなくなったことに加えて、サステナビリティとなる娯楽施設が次々に生まれ、新しいセールスポイントを探さなければ、花街は生き残ってはいけなくなったのである。こうした問題に直面したことによって花街内部の人々が意識するようになったのが、「伝統」である。

多くの娯楽の中で生き残るためには、花街もさまざまな変化を試みる必要があった。しかしながら「1-4 花街の構造」で述べたとおり、花街それ自体が伝統を継承するという形で成り立つものであったため、この「伝統的である」という部分が変化することはなかった。そしてこのことが結果として、移ろいやすい世の中において、花街の新しい売りになったのである。

それまで世間でもごく当たり前のこととして行われていた伝統的な挨拶や行事は、次第に廃れ、いつのまにか花街独特のものとなって人々をひきつけた。それと同時に、花街の側も「伝統」という部分を強く意識するようになり、外に向けてのアピールのためにも見直すようになった。こうして花街は、伝統を守ることに對してより一層厳しくなっていたのである。

そういった背景もあり、現代の花街の客は、他では失われてしまった「伝統」を愛するがゆえにやってくる人、あるいはその伝統を実際に体験してみたいがためにやってくる人がほとんどである。すなわち、現代の花街において「伝統」は最大の売りとなっているのであり、それなくしては成立・存続しえないものなのである。しかしながら、こうした「伝統」を残していくということは、決して簡単なことではないのである。

世間に「流行」というものが存在する以上、古いものは何かしらの理由がない限り、淘汰され、消滅していつてしまう。そういった時代の流れの中で、何かしらの理由のもとに生き残ってきたものが、やがて「伝統」となるのである。だがこの「何かしらの理由」は、そのものの素晴らしさと同時に、その「希少性」と深く関係していることも多く、そういった場合、繁栄はおろか存続させていくことすら難しいという矛盾を孕んでいる。

そのことを考えれば、衰退という問題に直面して以来、それ自体残していくことの難しい「伝統」に支えられながら存続している花街という空間が、非常に貴重であり、それを守ろうとする姿勢を持ち続けることがどれほど重要で価値のあることかということも、自ずと理解されてくるだろう。

2 - 2 伝統と信仰

日本の多くの伝統的なならわしが神や天を前提にしていることからわかるように、伝統は信仰と深いつながりを持つものである。現在に残る数々の年中行事や作法なども、人間を超越した「神」という存在に対して行われるものが多い。

先に述べたように、遊女はもともと巫女であり、信仰と密接なつながりをもつ存在であった。よって、彼女たちの働く場であった遊廓、そして彼女たちを巫女たらしめていた「芸」の部分を引き継いだ芸妓たちの働く場である花街には、信仰と深いつながりのある伝統的なしきたりが数多く存在する。

明治維新までの日本には、季節ごとの細かな折り目がはっきりと存在しており、その都度儀式や衣替えが律儀に執り行われていた。花街における「衣」に対する儀礼について、岩下は以下のように書いている。

「芸者が衣装を新調するのは、正月の春着をはじめとして、上巳の節供、四月朔、端午の節供、五月二十八日の川開き、六月五日の天王祭、七夕、九月朔、重陽の節供、十月二十日の夷講と、これだけの替り目には無理をしてでも仕度をしなければならず、また端午の節句には単衣になり、同じ月末の川開きの日から透綾に着替えます。」

(岩下 2006:112)

つまり、かつては1年のうちにこれだけの節目があり、なおかつその全てにおいて、衣装を新調するなどのしかるべき態度でこれに臨まなければならなかったのである。

現在はこれほど細かくはないが、それでもやはり花街には季節や節目によって衣装を変える習慣が依然として残っている。先に述べた半人前から一人前へとなる際の「襟替え」という儀式は良い例であるし、着物の柄や簪などは、季節に合ったものを身に付ける決まりになっていることにも、それはあらわれている。特に京都の舞妓の簪は、1月は松竹梅と稲穂、2月は梅、3月は菜の花...といったように、その月毎に決まったものをさすことになっている。

正月の正装やハレの日のための着物など、ある「場」に対して着るものが決まっていることも多く、花街においては体感される寒暑だけで着るものを決めていた現代とは異なる、信仰に根ざした衣服観がいまだに生きているといえる。

衣服以外にも、節分や大晦日などの年中行事を大切に作る姿勢も昔のままである。たとえば京都の花街では、節分には芸舞妓がそれぞれ趣向を凝らした変装をしてお座敷を回る「お化け」、祇園甲部では大晦日に日ごろ世話になっている茶屋に、「お事多さんどす」と

挨拶回りをする「おことうさん」が恒例である。なお、節分の変装は、東京の花街においても恒例行事となっている。

このような、われわれから見ると「伝統的」と思える花街のさまざまな風習は、元をたどればいずれも信仰と関連している。そして、沖浦がいうように、「近世の民衆芸能は、『祭祀儀礼』『民間信仰』『大衆娯楽』『創造的芸術』という四つの要素が絡み合った複雑な過程をたどって推移していった」(沖浦 2006:44) のであり、その起源が芸にある芸妓が、信仰に基づいたこれらの伝統を大切にする姿勢を持っていることも至極当然といえるのである。

2 - 3 伝統の連鎖

現代においてある伝統的なものが存続するとき、同じく伝統的なものの支えを受けていることは多い。花街について言えば、その存続のためにはまず伝統的な芸を身につけた芸妓が必要不可欠であり、彼女たちの着る着物の生地や帯を織る職人、それを売る呉服屋、彼女たちの使う楽器を作る職人、髪を結う髪結い師やそれを飾る簪をつくる職人、10キロもの重さになる着物を着付ける着付け師など、さまざまな伝統的な技術を持った人や組織が必要になってくるのである。

さらに広げて言えば、現代の花街の馴染み客に歌舞伎役者などが見られることも、ある意味では伝統の連鎖であろう。花街と芝居(町)の関連性についてはこれまでも少し述べてきたが、ここでいう「芝居」の中心となっているのは歌舞伎である。花街と、歌舞伎のお披露目の場である芝居町の起源については、第1章でも述べたとおり、もともとは被差別地域、賤民区域であったという強い共通点がある。両者はともに周縁的なものとして始まり、大衆の共感を得ながら流行を生み、周縁から中心へと変わっていったのである。

そういった関係からか、両者の関連は特に京都において現在でも根強く残っている。京都には年に一度、芸舞妓が南座で行われる歌舞伎の見世興行をそろって観劇する「総見(そうけん)」という行事が残っており、これは両者のつながりを明確に示すものである。この総見では、舞台が終わった後、芸舞妓たちはお気に入りの役者の楽屋に足を運び、簪にサインをしてもらう。「歌舞伎役者はアイドルである」というかつての図式が、京都の芸舞妓たちにおいては依然として残っているのである。

また、両者のつながりについて、桐木は以下のように述べている。

「舞台の切符を割り当ててもらったり、楽屋見舞いを出したりと、花柳界と梨園⁶は持ちつ持たれつの関係で、踊りやお稽古事を通じて、お師匠さんが同じということも

⁶ 歌舞伎役者の世界。

あります。また、お客様というか、ご臯眞さんにも、不思議と共通点があり、花柳界と歌舞伎役者さんとは親戚のような深い関係でもあるのです。……その他にも、月初めの御臯眞さんへの挨拶、ご祝儀やお返し、配りもの、上下関係など、一般常識とは少し違うしきたりやルールなどの価値観も一緒。」(桐木 2007:84)

このように、伝統的なものを残すためには同じく伝統的なものの補助が必要であり、それらは相互に支えあって存続してきたといえる。しかしながらこれを逆に考えれば、そのうちの一つが衰退すれば、その影響を受けて他のものまでもが衰退する可能性が十分にあるということである。

実際に花街の衰退および減少によって、呉服屋の数は相当に減ったようである。これは、呉服屋が芸妓の減少のみならず、その風習の変化の影響をも受けてしまったためであるといえるだろう。着る人の数が少なくなっただけでなく、かつては季節ごと、節目ごとにあった着物を新調する機会までもが減ってしまったため、売上数が著しく減ってしまったのである。こうした花街衰退の影響は、芸妓たちの道具を扱う楽器屋や和小物屋など、花街を取り巻くさまざまな業種に及んでいる。

こうした例を見ても、花街というものが伝統文化の中心にあり、その存続や繁栄が多くの伝統を残すことにつながっていることがわかる。そうした意味でも、花街を存続させていくことは、直接的にも間接的にも多くの日本の伝統を残すことにつながるものであり、非常に大きな意味を持つことであるといえるのではないだろうか。

2-4 「維持」と「継承」

「1-1 花街とは」で述べたように、花街はそれ自体が伝統を継承する形で続いてきた。しきたりに厳しい花街という空間に新しく入った者は、周囲の者からそこでの振舞い方を必死に学ぶのであり、それが繰り返されることによって、いつしかその振舞いは伝統になるのである。

しかし、変わりゆく時代の中で、全てを昔のままに維持しているだけでは花街を残していくことが難しいという問題については、前にも述べた通りである。残すべき伝統を守るためには変えていかなければならない部分もまた存在するのであり、時代の流れの中で頑なに伝統を守ろうとしているだけでは、花街は生き残ってはいけないのである。

だが、「伝統」と「変化」が相容れないものであるという考えは、いまだに根強く残っている。なぜなら、伝統とは古くからのならわしを受け継ぐことであり、変化させてしまった場合、それは伝統とは言えないと考えることができるからである。こうした問題について考えたとき、私は伝統の「維持」とその「継承」というものを、別々に考えていく必要

があるのではないだろうかと感じた。

ここでいう「維持」とは、伝統をそのままの形で残していくことであり、「継承」とは、時代に合わせた変化を取り入れながらも、とにかく伝統の精神ともいえる部分を残していくことである。「維持」と「継承」を別々に考えるということは、伝統を伝統のまま「維持」することだけに固執するのではなく、柔軟に形を変えながらもその精神を受け継ぐ、「継承」という考えを持つべきであるということである。この「維持」と「継承」の違いについて、これまでに花街に起こった具体的な変化の例をあげて説明することにする。

まず芸妓の芸については、彼女たちの受けている厳しい稽古によって、妥協することなく「維持」され続けているといえる。どんなに人気があり、忙しい芸妓であっても、彼女たちは朝起きたら毎日稽古場に通り、その後でお座敷へ向かうのである。

一方で、昔の京都の花街にあったような、「芸舞妓は京都出身の者に限る」といった決まりは、後継者の減少という問題に直面し、「他の都道府県出身の者も見習いとして認めるが、その際には京言葉を身につけさせる」という形で「継承」された。

なぜ芸については「維持」の形が採られ、出身地については「継承」の形が採られたのであろうか。芸事に対する厳しさから花街を逃げ出す芸妓もいることを考えれば、芸についても「継承」の形を採用し、ある程度のレベルに達すれば、毎日稽古を受けなくても良いということにすればよさそうなものだが、そういった策は採られていない。この採択の判断材料になるのが、「何が花街の伝統を伝統たらしめているか」という問題である。

芸について言えば、「芸事に対する姿勢」や「稽古に打ち込む心構え」が重要なのではなく、「客に伝統を感じさせるような芸を披露できるかどうか」が重要なのであり、それが花街の伝統へとつながっているのである。もちろん、そういったレベルの芸を体得するためには、先に述べたような姿勢や心構えを要するのであるが、それは必要条件であって絶対条件ではない。ある程度のレベルに達したとしても、それを低下させないための努力が必要なのであり、「ある程度のレベルに達すれば、一所懸命に稽古を受けさえすれば毎日稽古に通わなくてもよい」などという「継承」の形を採るわけにはいかないのである。

一方出身地について言えば、もともと芸舞妓を京都出身の者に限った意図は、花街の雰囲気、京都らしさを失わないようにするためである。しかしその「京都らしさ」を失わないようにした所で、芸舞妓の減少によって花街自体がなくなってしまえば本末転倒である。そこで、他の土地からの志願者も舞妓見習いとして認め、代わりに京言葉をしっかりと身につけさせることで、多少の変化を加えながらも、京都らしい花街、伝統を感じさせる花街を残す、「継承」という形を採ったのである。

このように、何が何でも元の形のまま伝統を伝えていくというのではなく、「花街らしさ」を残すために決して欠くことのできない部分や心は持ち続けたまま、変化させるべき部分は変化させながら伝えていくのが、伝統の「継承」である。「維持」と「継承」の折り合いをつけながら伝統を守っていくことが、結果的には最も伝統を長く残しやすいといえるのではないだろうか。

2 - 5 伝統と日本的シンボル

これまで花街の魅力として「伝統」について述べてきたが、この「伝統」は、殊に海外に向けて発せられるとき、「日本らしさ」というイメージの影響を多分に受けたものになっている。

たとえば「日本らしいもの」といってイメージされる典型的なものは、「サムライ」、「ゲイシャ」、「キモノ」といったように、非常に明確なものであることが多い。他のどの国を見ても、これほど「らしさ」のはっきりしている国はない。イメージされるものが、日本における「サムライ」や「ゲイシャ」ほどに、わかりやすくシンボル化されている国は、非常に稀なのである。

だが、現代の日本において、すでにサムライやゲイシャが日常的な存在でないということは、周知の事実である。にもかかわらず、それらが今なお日本をあらわすものとして認識されているのはなぜであろうか。そこには、それらが明確なシンボルであるがゆえに持つ強い印象も関係しているだろう。しかしそれ以外に、日本に対する「伝統的である」というイメージが強く関係しているのではないだろうか。

日本に対しては、先に述べたような明確なシンボルとしてのイメージの他に、漠然とした「伝統的である」というイメージがある。サムライやゲイシャが現代の日本を象徴するものではないと知りながらも、それらは「伝統的である」というイメージを持つ日本の、「伝統的なもの」のイメージにぴったりと合致するため、依然として日本をあらわすものとして認識され続けているのである。

こうした「らしさ」をあらわすものは、文化が多様化すればするほど、漠然としたイメージから、より具体的なものにシンボル化することを目指す傾向にある。なぜなら、文化を自国のアピールとして利用する場合、当然他との明確な差異があった方が、より強いアピールポイントになるからである。要は、わかりやすいロゴがあった方が、広告がしやすいということである。

このロゴ、すなわちシンボルは、対外的に作成されたものであるにもかかわらず、内部の者が自らの在りようを再認識するツールでもある。たとえば、2003年に公開されたアメリカ人監督による映画「ラストサムライ」は、日本人であるわれわれに、「侍スピリット」なるものを再認識させたことで話題になった。

その他、映画「SAYURI」などにも言えることであるが、外国人が描いた日本を見て、われわれ日本人が「日本らしさ」を感じるということは、外部の者が「らしさ」に対して非常に敏感であり、多少誤った認識はあったとしても、そのエッセンスを抜き出すことに関して秀でていることをあらわしていると言えよう。

花街は、このようにして内外から生み出された日本をあらわすロゴをそのまま適用しても通用するほど、「日本的シンボル」を多分に含んだ空間である。芸妓、着物、琴の音、舞、伝統的な暮らし、その全てがいわゆる「日本的」なイメージにぴったりと当てはまる、「ま

さに日本」という空間なのであり、われわれ日本人もまた、自分たちにとって決して日常ではなく、現代の日本をあらわすにはほど遠い空間である花街に、「日本」を感じることができるのである。

3. 花街の内意識

3-1 内意識と伝統

花街には、どこか敷居が高く、なかなか足を踏み入れることのできない空間であるというイメージがある。それには、そこで過ごす時間にかかる金額に対する不安や、まったく未知の世界であるということに対する不安が拭えないからだという理由があるだろう。そういった不安要素が、われわれの中に「花街は開かれていない」という印象をつくりだしているのではないだろうか。

実際に、これまで述べてきたような花街の伝統性というものが、現代に生きる私たちに興味を持たせる一方で、なかなか突き破ることのできない壁となって立ちはだかっていることも事実である。この壁を作らせるのは、伝統的であることから感じられる、漠然とした「内輪だけの世界」といった印象である。本論文では、このような内輪だけの世界をつくらうとする意識、外部の者を排除しようとする意識を、花街の「内意識」と呼ぶこととし、分析の対象とする。

伝統と深いつながりを持ちながら花街に根付いている内意識と、それが花街の存続に与える影響との関係については、これまでしばしば議論されてきた。花街が以前ほどの勢いを有してはいない現在、先に述べたような内意識によって人々を遠ざけ、新規の客を増やすことに積極的でないということは、すぐさま存続の危機に結びつく問題なのである。

だが花街としては、政治家や企業の社長などが重要な話し合いをする場を選ぶ空間としての格を失わないため、そしてその人たちへの配慮、守秘義務のために、排他的な内意識を持ち続けているという面がある。元祇園の芸妓であった桐木も、「長年にわたって芸能人や政治家・財界の人が祇園に通ってくるわけは、華やかさだけではありません。ここでなら秘密が保たれるという信頼があるからなのです。」(桐木 2007:172)と書いている。

先に述べた「かつては京都の舞妓は京都出身の者に限っていた」という排他的な規則も、まさに内意識のあらわれである。その結果として、われわれ一般人が花街に対して「開かれていない」という印象を抱くのも当然のことであるといえよう。

このような内意識の強さは、「2-4 『維持』と『継承』」で述べたうち、伝統の「維持」の部分を支えるものである。外からの影響を受けることを拒み、内からの流出を防ぐこの内意識は、花街の純度を保ち、変化を避けることで、「隠された空間」としての部分を守り続けてきた。これにより、内部の人間は、現代においては唯一無二である独特の空間に生きる誇りと責任とを感じながら、その伝統の「維持」の一翼を担うことに喜びを感じる事ができるのである。

3 - 2 成立に見る閉鎖性

前節で述べたように、花街の構成員たちに誇りを感じさせるような内意識は、われわれにとっては閉鎖的な印象を与えるものである。しかしそのような内意識も、はじめから花街の構成員たちに誇りや喜びを感じさせるようなものだったわけではなく、その起源をたどれば、彼女たちが花街を自ら閉鎖的な空間にしたのでもないということがわかる。

「1 - 2 花街の起こり」で述べたように、花街の起源は、芝居町とともに悪所を作った遊里であり、そこで生活する人々は身分の低いものとして扱われていた。さらに「1 - 3 花街の興隆」にもあるように、悪所に組み込まれることの多かった賤民地区の影響もあって、花街は被差別的な空間としての起源を持つことになる。

こうした出生を理由にした差別は、今なお部落問題として残っているが、当時はそういった状況が問題視されることすらなかったため、徳川幕府による悪所の形成は、「隔離」という程度の意味しか持っていなかった。そのため、悪所や賤民地区といったものは、非差別的な空間でありながらも、「そこにあるもの」として人々の中に違和感なく浸透しているという、現代に置きかえて考えると非常に妙な存在として、社会の一部をなしていたのである。

このように、そこに住む者の生業や身分を明確に差別し、被差別民が平民以上の身分の者と接触することを避ける目的で作られた悪所や賤民地区は、人々の中に浸透するものであったからこそ、開放することを許されない空間でもあった。当然、その一部を形成していた花街も、構成員の意思とは関係なく、成立の時点から閉鎖的であらざるを得ない空間であったのである。

3 - 3 一見さんお断り

今でこそ廃止されたところも多くあるが、花街には昔から「一見さんお断り」という制度があった。これは何のつてもなく花街にやっても、客として認められないというものである。客として花街に入るためには、馴染みの客や茶屋など、何かしら花街とつながりがある人の紹介がなければならず、花街とは何のつながりもない一般人にとって、この制度は長い間、花街の近寄りがたいほどの格式を保つのに役立っていた。

この「一見さんお断り」という制度は、まさに外部の者を拒む内意識のあらわれである。馴染みの客以外には簡単に足を踏み入れられないようにすることで、そこに通う人、そこで働く人、そしてそこに通いたくても通えない人の全てに対して、花街が「特別な場所」であるという認識を確固たるものにさせることができるのである。

この制度に似た制度が、花街の原型である遊里、殊に格式が高いとされていた江戸吉原にも存在した。それは客と高級遊女の逢瀬の在り方に見られるもので、吉原においては、

客が高級遊女と枕をともにするまでには、3度はそこに通わなければならなかった。1度目は眺め見るだけ、2度目で初めて言葉を交わし、3度目でようやく同じ褥に入ることを許されていたのである。

これは客を何度も通わせて金儲けをしようというものではなく（もちろんそういった面もあったかもしれないが）、信仰と深い結びつきのある遊廓ならではのしきたりである。江戸吉原が「神婚」をコンセプトにして創設されたことは「1-1 花街の起こり」で述べたとおりであるが、ここで着目すべきは、そこでの客は神の役を与えられていたということである。すなわち客が遊女のもとに通うということは、設定としては神が巫女を自分に従えようと説得しているということなのであり、巫女が自分に付き従うまで何度も通ったとしても不思議なことではないのである。

このような遊女に逢うまでの手間について、岩下は以下のように述べている。

「昔の人はこれを厭うどころか、馴染みになるまでの手間と式次第に、却って強い魅力を感じていたに違いありません。というのも、客にとっての遊びの主意は遊女の身体そのものにあるのではなく、神々の振る舞いを演じることが出来るという晴れがましさにあったわけですから、吉原という劇場が⁷自ら構成演出をした神話劇を体験することは、この上ない悦びであったと想像されます。」(岩下 2006:58)

すなわち、吉原での遊びを神聖なものと心得ていたかつての客たちは、2度、3度にわたって遊女に会いに行くことを面倒な手間と感ずることなく、むしろ神話劇の一部をなすものとして、悦びをもって体験していたといえるのである。

もちろん厳密に言えば、芸妓の起源は遊女ではなく彼女たちの衰えた芸を助けた者であるのだから、こうした古来の形式が直接「一見さんお断り」へとつながったわけではないかもしれない。しかしながら、初見の客に対して冷淡であるという共通点は、両者に何かしらのつながりがあるのではないかと思わせるのである。

さらにその運営の面から考えても、花街にはこのような制度が必要だったといえるだろう。花街においては、現代に至っても、花代あるいは玉代と呼ばれるお座敷にかかる料金を、後からまとめて支払う「ツケ」という方法が主流である。この支払い方法は、そこで過ごす時間そのものにまで料金が加算されていく花街で、客が所持金を気にせずに遊ぶため、またその結果として花街に多額の金を落とさせるためになくてはならないものである。

たとえば客が芸妓を海外旅行に連れて行ったとして、それにかかる費用は、往復の航空機代や宿泊費だけではない。現地にかかる食事代などの諸々の雑費はもちろん、必ず連れ

⁷ 原文まま。「吉原という劇場で」の誤植か。

て行かなければならない同伴者にかかる費用、そして芸妓が拘束される期間の分の花代(すなわち「5日分」などの莫大な金額)までをも支払わなければならないのである。

こうしたツケによる支払い方法であるがゆえに、「例えば、新幹線の中で、たまたまお馴染みさんにあって、少し話をしたとします。お馴染みさんにとっては、挨拶代わりの会話でも、舞妓にとってのそれはお仕事。後からお花代の請求書が回ってきた、というのはよくある話です。」(桐木 2007:77)というような、普通の感覚では信じられないようなことも起こりうる。

信用に基づいた「ツケ」という支払い方法が主流である花街では、当然素性の知れない者を客にするわけにはいかない。後から必ず払ってくれるという信頼のおける者でなければ客として認められないのであり、「一見さん」を客として認めることができないということも当然のことである。

花街の側からすれば、客の好みが変わらないという点も、一見さんを敬遠する理由である。客からお座敷の予約が入った際、特に指名がない限りは、どの芸妓を呼ぶかは茶屋の女将さんが決めるのであるが、その際に客の好みが変わらなければ、その客の求めているお座敷を用意できないのである。花街は「極上のもてなし」を提供することを第一に目指しているため、こんなところにも性格や好みのわからない「一見さん」を断る理由があったのである。

また客の側からしても、全ての事柄についてきっちりと料金が決められているにもかかわらず、明確な値段が知らされない花街で遊ぶためには、ある程度その空間や構造を知った者でなければ、金銭的な面で自己管理しながら遊ぶことは不可能である。

こういった事柄を考慮すれば、「一見さんお断り」の制度は、客側の時間の使い方、そしてそれに合わせた花街側のもてなし方など、花街での伝統的な遊び方を「維持」するのに役立つものであるといえるだろう。

3 - 4 京舞井上流の在り方

京都の祇園甲部で芸舞妓たちが舞う舞の流儀は、井上流である。数ある上方舞の中でも特に京都の特色が出ている舞で、「京舞」と呼ばれる唯一の流派である。この「井上流」は、1872(明治5)年から、祇園甲部でのみ舞うことを許されるようになった。

その経過について、都をどりの公式パンフレットには、「都をどりのはじまり(How Miyako Odori Started)」と題して、次のように書かれている。(原文は英語、執筆者訳)

都をどりののはじまり

明治維新によって首都が東京に移ったことで、京都の人々は街の活気が衰えていくことを心配した。当時の京都府知事であった長谷信篤⁸氏は、榎村正直氏を起用し、京都のより一層の発展と繁栄を目指し、さまざまな努力をした。1871年、彼らは京都の産業の促進のために、一流の場で、一流の催しをすることを計画した。

祇園新橋の代表者であり、万亭⁹の主人でもあった杉浦治郎右衛門氏は、京都府からの「芸舞妓による舞を、聴衆に向けて披露してほしい」という申し出を引き受け、当時の井上流の師匠であった三世井上八千代と協力し、伊勢古市の「亀の子踊り」をモデルに踊りを作り、披露した。

1872年、京都博覧会の余興として、祇園新橋にある「松の屋」にて披露されたこの踊りこそが、都をどりののはじまりである。

この時、祇園甲部の舞は井上流に限り、他の流派は一切認めないと言う約束がなされ、それは現在でも守られている。そして都をどりの質と威厳は、四世、五世の井上八千代へと受け継がれているのである。

すなわち、明治維新による遷都によって活気を失った京都の政府が、その活気を取り戻すために試みたのが、それまでの「芸舞妓はお座敷で踊るもの」という常識を覆す、聴衆向けの総踊りだったのである。そしてその成功を受け、井上流への褒美として、「祇園甲部では井上流しか踊ることができない」ということになったのである。

この褒美に関して中島は、「当時、花街ではいろいろな流派が入り混じり、しのぎを削る一面もあったようで、この褒美は井上流にとって大変意味のあるものになりました。」(中島 2007:91)と書いている。しかしながら、この褒美の持つ問題点もまたあるのである。

「祇園甲部では井上流のみが舞うことを許されている」というのは先に述べたとおりであるが、それに加えて、「井上流は祇園甲部でしか舞うことを認められていない」のである。両者は一見同じことのように思われるが、全く違うことである。

祇園甲部で教える舞の流派は井上流に限るというだけではなく、その他のどの地域でも、井上流の舞を舞うことは認められていないのである。これはつまり、たとえ名取りになったとしても、祇園甲部以外では教室を開くなどして教えることができないということである。元祇園の芸妓であった岩崎峰子の文章を引けば、「他の流派と違い、井上流では名取りになっても人に舞を教えるはいけないし、自由に舞を舞うこともできません。いちいち家元にお断りをしなくてははいけない」(岩崎 2003:250)ということである。

⁸ 原文では“Nobuatsu Hase”となっているが、初代京都府知事の長谷信篤(ながたにのぶあつ)氏を指していると考えられる。

⁹ 現在の「一力亭」。祇園でも特に格式と伝統のある一流のお茶屋で、もともと「万屋」であった屋号を2字に分け、「一力」とした。

このような点に対して岩崎は、芸妓を引退し、他の職に就いて生活しなければならなくなった者にとって、厳しい稽古で身につけた、自分の一番の武器である芸をそれに役立てられないというのは、芸妓の自立という問題について考えたとき、決して全面的に賛同できることではないと述べている。

とはいえ、井上流が祇園甲部だけで舞うことを認められた流派であるということは、もとは褒美であったにせよ、「祇園甲部の芸舞妓にとっては誇りともいえるもの」(中島2007:90)になっている。たしかに岩崎が述べたような問題点はあるが、家元の手の届く範囲にしか師範がないことを考えると、その芸の純正さを保つという点では、やはり伝統の「維持」に役立っているといえるだろう。

3-5 内意識とシンボル

これまで述べてきたような花街における内意識は、第2章の最後で述べた「シンボル化」の過程そのものである。内意識によって外からの影響を遮断することで、花街の純度が保たれるということは先に述べた通りであるが、そのようにして変化を避けることによって、シンボルをより絞られた、明確なものにすることができるのである。

花街の側が内意識を持つことには、売りとしての「伝統」を「維持」することで、花街に対するイメージをより明確にシンボル化しようとする積極的な姿勢が感じられる。「一見さんお断り」を例にあげれば、一見さんを認めないことにより、その世界に精通した者でしか足を踏み入れることができない特別な空間というシンボルをつくり、それがまた、通い慣れた者だけが知る儀礼的、伝統的な世界であるというシンボルをも生み出すのである。

この「儀礼的」というシンボルは、英語で言うところの“Politeness”、すなわち「礼儀正しさ」や「丁寧さ」、「思いやり」といったような、日本人・日本文化に対するイメージにもつながっている。これはしばしば悪い意味でも使われるが、相手を思いやるがゆえに、「建前」と言われるような遠回しな表現や行動をすることの多い日本人のシンボルとして、間違っていないように思われる。

また、京舞井上流の在り方についても、門外不出にすることによって、元の形に近い状態のままに保つことができ、「伝統的に受け継がれた世界」というシンボルを、より確かなものとするのに役立っている。

このように内意識によって形成され、保たれている多くのシンボルは、花街という空間をアピールするためのツールであるため、万人に受け入れられやすいものであることが望ましい。それゆえ、花街はその長い歴史のなかで、マイナスのイメージに繋がるような「遊女」や「遊廓」という要素を排除し、「伝統」や「美」といったプラスのイメージを強調することによって、効果的なアピールを可能とするシンボルの形成を目指してきたのである。

花街の伝統を「維持」ということは、「伝統的である」という花街のシンボルを守ることでもある。花街における内意識は、「日本らしい」というイメージに非常によく当てはまる花街の、ロゴとしてのシンボルを形成する過程であり、さらにはそれをより明確で絞られたものにし、保っていくために、なくてはならないものなのである。

4. 花街の外意識

4-1 外意識と伝統

第3章では、花街における伝統の「維持」を支える内意識について書いてきたが、本章においては、それとは真逆である、花街の「外意識」について考えていくことにする。

花街の外意識とはつまり、成立の背景という面からも、またその内部におけるさまざまなシステムの在り方という面からも、必然的に内に閉じようとする傾向を持つ花街において、何かしらの形で外との交流を目指す、あるいは内部から外部へと開いていくことを目指す動きのことである。

昔のような馴染みの客が減少した現在、閉鎖的であるばかりでは花街が存続していくのが難しいということは、これまで何度も述べたとおりである。そうした中で、花街ではその存続のために、外の世界と接点を持つようとする意識、「外意識」が生まれてきたのである。

この「外意識」が花街の存続、活力につながった一つの例として、マスメディアに対する姿勢があげられる。「花街と言えば京都」という多くの人のイメージが形成されたことについて岩下は、「京都の花街が保守的に見えながら、実はマスメディアに対してまことに協力的で、取材もしやすく、受けやすく、テレビジョンや雑誌に紹介されることが多いこと」（岩下 2006:11）を理由にあげている。

一方東の花街の様子については、「東京の一流どころ¹⁰が市民に冷淡であったことは、早くも昭和の初めに谷崎潤一郎が書き留めている通りですが、昭和四十年代からはこの傾向に拍車が掛かり、世間に対していよいよ閉鎖的となり、ことにマスメディアと聞いただけで、塩花を振りかねない態度で臨んできました。」（岩下 2006:13）と書いている。

すなわち、マスメディアに対して協力的であった京都と冷淡であった東京、それぞれの花街の違いはその認知度の差という結果となってあらわれたとしているのである。当然のことながら、認知度が高ければ集客効果も高まるのであり、マスメディアに対する姿勢の違いが、結果として花街の活気の差につながっていったということは自明である。

また岩下は、京都の中でも特に有名な花街である祇園甲部が、文化遺産的な扱いを受けている理由に関しては、以下のように書いている。

「これに関しては、祇園甲部の舞の流儀である井上流とNHKの久しい連携が考えられ、都をどりはもちろん、正月を迎える事始めなど、井上流に関する年中行事は決まってニュースで全国に流され、またドキュメンタリー番組の枠で京舞の継承は半ばシ

¹⁰新橋、柳橋、赤坂など

リーズ化しており、全国の花街の中で祇園甲部のみは、何か別格の文化施設であるかのような印象を世間に広めました」(岩下 2006:11)

こうしたマスメディアの影響によって、そこで暮らし、芸を磨き、働く女性たちの実情を知り、それまで持っていた「色町」というイメージを捨て、花街を身近に感じるようになった人も少なくないだろう。多くの人に興味を持たれることで、府としても観光資源としてその存続に力を入れるようになり、それがまた、人々がそこに足を運ぼうとする環境作りに繋がるという理想的な循環が生まれるのである。

現在では、東京の花街も、雑誌で特集されるなどずいぶんマスメディアに登場する機会が増えてきたが、依然として花街といえば京都、とりわけ祇園というイメージは強い。それは東京の花街がどれだけマスメディアに門を開いたとしても、東京都が対外的、特に外国に向けたアピールにおいて、現代都市としての「TOKYO」を売り物にしているからであり、花街が主要な観光資源となりうるような、歴史ある「NIPPON」を売り物にしている京都のそれとは違っているからであろう。

「外意識」が働くことによって、それまで内部の者しか出入りしなかった空間に新しく外部の者が入ってくるとなれば、その空間に何かしらの変化が起きることは避けられない。それは、外部から入ってくるものが人間だけに止まらず、その人間が持つ新しい文化、制度、価値観までもが流入するからである。

こうした新しいものがそれぞれの古いものと混在し、やがて融合することによって、全く新しい文化や制度、価値観が生まれる。それによってその空間が発展するか衰退するかは一概には言えないが、ただひとつ言えることは、以前とは違う空間になるということである。

これは花街においても同様で、それまで強い内意識のもとに外部の者を拒んでいたところに、新たに外部との接触が生ずるとなれば、それまでの空間をそのまま維持することはできなくなる。古いものに新しいものが入り混じり、それまでとは違う新しい空間が生まれるのである。時代という面で見れば、より新しい価値観が流入した空間であるから、以前のそれより俗化されたものとなる可能性は高い。

伝統と格式を誇る花街にとって、俗化してしまうことは最も痛手であるはずである。なぜなら、客をも含めた内部の人間たちは、前章で述べた内意識によって、自分が花街の内部にいる人間であることに誇りを持っているはずだからであり、その誇りは花街が俗世から離れた存在であるからこそ保たれるものだからである。

ではなぜ花街は外意識を持つようになったのだろうか。それは先にも述べたように、花街の衰退という事態を受け、その空間を存続させていくためには、多少の変化を許容してでも、外部の者を引き込まなければならないという事態になったためである。そこで働く人や客などの内部の人間が減少したため、内部構成員となるための門戸を広く開かなけれ

ば、伝統を守る土台である花街そのものが脆弱化していくことになってしまうのである。

すなわち、第3章で述べた花街の内意識が、「2-4 『維持』と『継承』」で述べたうちの「維持」の部分を支えているのに対し、花街の外意識は、「継承」の部分を支えているといえる。外意識は、衰退の危機にさらされた花街の、ただ頑なに伝統をそのままの形で維持することを目指すのではなく、時代の流れに沿って柔軟に在り方を変えながらも存続していくことを目指す、新しい動きである。

よってこの「外意識」には、花街発展のための新しい可能性が潜んでいるのであり、今後花街を存続させていくためのヒントが隠されていると考えられる。本章では、外意識のあらわれであるとみられるような花街での実際の動きをとりあげ、次章「花街を残すために」での考察に役立てたいと考える。

4-2 一見さんお断りの廃止

前章において、花街の内意識のあらわれである例の一つとして「一見さんお断り」の制度について述べた。これは初めて花街にやってきた者を客として認めない制度であるが、現代の花街をとりまく状況の中で、この制度を廃止している花街も少なくない。

その背景には、定期的に花街で遊ぶような馴染みの客が少なくなっており、結果としてその馴染みの客たちが連れてきていた新規の客も少なくなっているという現実がある。このような状況下では、閉じられた高級な娯楽場・接待場としてだけではなく、「観光地」や「伝統の体感」といったような、新たな面を売りとすることで花街を存続させていく必要が生じ、「一見さんお断り」の制度を廃止せざるをえなくなったのである。

この制度が廃止されたことにより、私のような一般人であっても、お金さえあればお座敷遊びを体験できるようになった。そして、そのようにして得ることになった一度の「体験」からその世界に魅了され、花街に通うようになり、馴染みの客になる人も出てきたのである。そういったことを考えれば、この「一見さんお断り」制度の廃止は、確かに花街にやってくる客を増やし、その存続のための一翼を担ったと言えそうである。

しかしながらこの制度の廃止は、こうした良い影響だけを花街にもたらしたわけではない。内意識が強かった花街に、外部の者、すなわち花街について多くを知らない者が足を踏み入れる機会が生まれたことで、客の側においても、芸妓の側においても、昔ながらの粋な遊び方が日常でなくなったことは確かである。昔であれば通用した暗黙のルールが通らなくなり、互いに明文化することなく了解しあっていると、心地良い関係を保つことができなくなったのである。

また、この制度の廃止は、花街の運営の在り方にも影響を与えた。それまでは素性をよく知った者だけが客であったため、花街で遊んだ料金の支払いは、後日まとめて請求がくる「ツケ」が主流であった。しかし一見さんを認めたことにより、「後日」が保証されなく

なり、また客がどういった人間なのかを把握できなくなったため、ツケという信用ありきの支払い方法がとれなくなったのである。それにともない、手持ちの金を気にすることなく、時間の制限なく心行くまで楽しむといったような粋な遊び方も消えつつある。

こうしたマイナスの影響というのは、京都のほとんどの茶屋、その他の地域でも老舗の茶屋だけは、いまだにこの「一見さんお断り」の制度を持続させているところを見ても明らかである。昔からの馴染みの客は、花街にとってのお得意様であり、その財力の影響もあって、たいていはその花街で一番の老舗である茶屋を鼻根にしている。すなわち、老舗の茶屋だけは世間の花街離れの影響を受けにくく、いまだに素人が入ってくるのを拒むだけの余裕があるのである。それどころか、この制度を廃止してしまえば、先に述べたような新規客による客層の変化により、鼻根にされるゆえんである「格」に傷が付くというデメリットもある。これをマクロな視点で見れば、地域自体が一流とされている京都の茶屋の多くが、「一見さんお断り」の制度を持ち続けている理由もわかるだろう。

こういったことを考えれば、やはり「一見さんお断り」の制度の廃止は、伝統の「維持」ではなく、「継承」の部分を支えているといえそうである。

4 - 3 舞妓体験

京都に行くと、男の人に着物の裾を持ってもらいながら、「おこぼ」と言われる独特の高い下駄で歩きづらそうに階段を上っている舞妓さんをしばしば見かける。もちろんこのような不恰好な出立ちの舞妓さんなどいるはずもなく、これは明らかに「舞妓体験中」の偽物舞妓である。

今では京都観光の名物のひとつになりつつあるこの「舞妓体験」であるが、これもひとつの外意識のあらわれと見ることができる。外部の者にとってそれまで見る対象でしかなかった舞妓に実際になれるということは、その内部の世界に触れた気持ちになることができる貴重な体験であろう。実際に舞妓体験をした知り合いの話によれば、普段一般人として生活している者にとって、周囲の目が一気に自分に集まること、また観光客に写真を撮がまれるなどといった体験は、カルチャーショックに近い衝撃があったそうである。

この「舞妓体験」であるが、実はこれも花街存続のために貢献している。なぜなら、近年「京都での舞妓体験がきっかけで舞妓を目指すようになった」という舞妓志願者が増えているからである。それまでは舞妓を見て憧れるだけだった少女が、実際に体験したことによって、「どうしても舞妓になりたい」という強い思いを抱くようになったのである。

しかしこれもまた、先に述べた「一見さんお断り」の制度の廃止と同様、問題点も抱えている。それは、偽物舞妓の影響による、舞妓に対するイメージダウンである。

舞妓体験専門のお店は数多くあり、その中で客が店を選ぶ基準は「どれだけ本物らしく見えるか」ということである。そのため、偽物舞妓の精度はどんどん高くなってきており、

今では一見ただけでは本物と見紛うほどの出来のものばかりである。

ただし最初に述べたように、彼女たちは毎日お座敷に出ている本物の舞妓ではないのであって、着慣れない着物や履き慣れない下駄によって、歩き方や振る舞いが不恰好になってしまうことは避けられない。しかしながら、素人目には本物の舞妓に見えてしまうため、ひょこひょここと歩き、着物の裾をうまく扱えず、大口を開けて笑う彼女たちによって、舞妓へのイメージが下がってしまうことも多いのである。特に外国人観光客からしてみれば、白塗り・着物姿で京都を歩く女性といえば「ゲイシャ」や「マイコ」なのであり、それが本物かどうかなどということは、考えてもみないことなのである。

これは舞妓にとっては非常に不条理な悪影響である。見習いのうちからしきたりや所作を身に付け、辛い思いをしながら厳しい稽古を受けてきた日々の、いわば集大成でもある「舞妓」を、観光気分の素人によって汚されてしまうのである。この点については、現役の芸舞妓たちの間でしばしば問題視されることもある。

このような功罪を見てみると、舞妓体験もやはり伝統の「維持」という面ではマイナス要因ではあるが、花街存続のための「継承」という面では少なからず役に立っていると言えそうである。

しかしながら私としては、「何が花街の伝統を伝統たらしめているか」という、伝統の「維持」と「継承」の採択基準に立ち戻ったとき、「舞妓」という存在そのものは「維持」させるべきものなのではないかと考える。舞妓志願者を増やすために、その存在に対して「継承」というかたちをとるのならば、カルチャーショックともいえる体験こそできなくなるが、人目に触れさせずに舞妓姿での記念撮影くらいにとどめるか、人目に触れさせる際には、それが本物の舞妓ではないことを明確に示すべきなのではないだろうか。

4 - 4 処世術本の出版

昨今、かつて花街で暮らしていた人の書いた処世術本が注目されている。芸妓や舞妓、茶屋の女将さんなど、著者がもともと就いていた花街での職業はさまざまであるが、書かれている内容のほとんどは、花街で過ごす中で学んだマナーや処世術についてである。

このような処世術本は、著者自身が花街で実際に体験した出来事を語り、それがどのように人生において役に立ったのかということを中心に書かれている。女性らしい仕草や気遣い、一流といわれるもてなし方やそのための心構え、厳しい状況でもやり抜くための考え方など、現代を生きるうえでも参考になることが数多く書かれており、このような本が女性を中心に人気であることも納得できる。

こういった本からわかることは、こうした処世術だけではない。そこに書かれている彼女たちの経験からは、私たちがこれまで知ることのなかった花街の実態をもうかがい知ることができるのであり、花街の外意識としてこういった著書を扱う本論文においては、こ

のような著書の「内実を知る機会を与える」という側面に着目することにする。

多くの著者はその著書の一部において、自分が花街でどのような生活をしていたのかについて、一日、そして一生という2つの流れで時系列的に書いている。一日であれば、朝は何時に起き、何時から稽古に行き、お座敷は何時からでお風呂に行ってお風呂に行くのは何時くらいだったのか、一生であれば、どのような契機で花街に入ることになって何歳で店出し、何歳で一人前になって何歳で引退したのか、といったことである。

こういった情報からは、彼女たちの生き方のみならず、これまで内部の者しか知り得なかった花街の様子をも知ることができる。まったく内実のわからなかった花街について知ることによって、私たちはその存在をいくらか身近に感じることができるのである。

また、「一見さんお断り」の制度が緩和されている現在においてもなお、一般の人々が花街に足を運ぶことの障害になっている原因の一つに、不明瞭な料金体系があげられる。花街に行ってみたくはどれだけ料金がかかるのかわからない、破格な請求が来るのではないかと、そういった不安を持つ人は多いだろうし、実際に花街に行ったとしても、一体どのように遊ばよいかかわからないといった不安を抱いている人もいるだろう。

これらは、花街の「一見さんお断り」が徹底していた時代にはなかった不安である。かつては花街の料金体系や遊び方を知らないような人は、もともと花街に足を踏み入れる機会すらなかったのであり、花街で遊ぶ人はみな、その内実に精通している人や、そういった人からの紹介を受けた、花街での振舞い方をあらかじめわかっている人たちだったからである。

ところが「一見さんお断り」の制度が廃止された現在、花街での遊び方を知らない人も、そこで遊ぶ権利を与えられるようになり、先のような不安を抱える人が生まれることになったのである。このような状況下では、料金体系やお座敷での遊び方についても書かれている彼女たちの著書は、処世術本として以外に、花街初心者の指針本としても役立つのである。

しかしながら、これらの著書には、このような花街のルールや自身の体験のみが記されているわけではない。彼女たちの書く花街で学んだことの中心は、「人との付き合い方」であり、それについて記述する際には、おのずから自身のことのみならず、その相手のことについても記述してしまうのである。

たとえば「人付き合い」の相手が政治家であった場合、お座敷で聞いた政治上の重大な秘密を著書に著す人はいない。なぜならその多くは何かしらの形ですでに世の人の知るところになっているであろうし、なによりそういった相手の仕事に関しては、彼女たちは直接的な関係を持っておらず、体験談ではなく単なるリークになってしまうからである。あくまでも処世術について書こうとする彼女たちは、「会社の社長はこんな人だった。人の上に立つ人、人を引っ張っていく人は、やはりこのような素晴らしい考え方をもっている。」というような書き方で、相手の性格やお座敷での言動など、その付き合いの中で知ったことについて記すのである。

これは「守秘義務」を徹底してきた花街の信頼を失墜させる行為である。花街の代わりとなりうる他の歓楽街や接待の場も多くある現代において、「ここでならばどんな話をしても外に漏れることはない」という安心感は、客が敢えて花街を選ぶ際の大きな決め手であることも多い。すなわちこうした暴露行為は、花街の大きな魅力の消失に直接つながるものなのである。

もちろんそういった地位のある人であれば、どのような考え方を持っているかなどについてはその他のメディアで取り上げられていることもあるだろうし、自伝のような形で自ら出版している人もいるだろう。しかしながら、花街での遊び方や振舞い方についてまで言及したものはないであろうし、そういった情報は本人にとって公表されたくないものでもあるだろう。そうすると、先に述べたような花街に対する信頼が消失し、花街の他との差別化を可能にする大きな強みが減ってしまうのである。

中には、口外はご法度とされる「恋愛関係」について書かれた本まである。芸妓との恋愛関係というのは、その多くが所帯を持っている花街の客にとって、最も公に知られたくないものであろう。にもかかわらず、読む人が読めばすぐに相手が特定できるような書き方、さらには実名を公表してまで、そういった関係を暴露してしまう者もいるのである。

このように、かつて花街で暮らしていた著者による処世術本は、これまで知ることのなかった花街の内実を見せることによって、われわれに花街を身近なものに感じさせるというメリットを持つ一方で、その内実を見せすぎることにより、花街の大きな強みである「信頼」を失わせるというデメリットも持っている。

花街の内実を書くことができるのは、そこで暮らしていた彼女たちならではのことである。「一見さんお断り」の規制が緩くなっている現在、客層の変化は免れないものの、こういった動きは花街を存続させていくためには非常に有益であると考えられる。しかしながら、客のプライベートに関する守秘義務を守っていないという点では、改める必要があるのではないだろうか。本の出版に関しても、舞妓体験同様、「維持」と「継承」のどちらを採択すべきなのかを、その内容の一つ一つについて考える必要があるように思う。

4 - 5 外意識とシンボル

これまで花街の外意識を、伝統の「継承」と関連づけて述べてきたが、ここでは外意識が、シンボルに対してはどのように働いているのかについて述べていくことにする。

「3 - 5 内意識とシンボル」で、内意識はシンボル化の過程そのものであると述べた。内意識を働かせることが、外部からの影響、それによる変化を避けさせ、より明確で絞られたシンボルを形成することにつながっているのである。

だが、シンボルを形成しただけでは、それをセールスポイントとすることはできない。シンボルがセールスポイントとして機能するためには、それを多くの人に知らせ、興味を

持たせる必要がある。ここで必要になるのが、「外意識」である。

外意識がシンボルを対外的に提示する役割を果たすことによって、シンボルは集客装置として機能することが可能になるのである。すなわち外意識は、内意識によって形成されたロゴマークであるシンボルを、外に向けて発信する、いわば広告としての役割を担っているといえるのである。

では実際に、先にあげた「舞妓体験」および「処世術本の出版」においては、既述したものの以外にどのようなシンボリック効果が発揮されているのかについて見ていくことにする。

まず「舞妓体験」であるが、これはそのものが花街のシンボルである「舞妓」を一般の人に体験させるという、いうなれば体験型の広告である。では、そもそもなぜ舞妓体験が人気なのであろうか。その理由は、舞妓の美しさが普遍的であること、そしてそれが象徴的な美であるがために、誰でもが美しくなれるということにあるだろう。

舞妓の美しさとは、日本の伝統的な美に基づいているものである。舞妓の象徴であるきらびやかな簪、着物、帯、髪型といったもの全てが、それだけで美しいと言うに十分な、日本の伝統的な美を携えているのである。これは、たとえば言えばイタリアの伝統工芸であるヴェネツィアングラスを美しいとする感覚に近く、その伝統に支えられた、非常に普遍的な「美」であるといえる。

この普遍的な美はまた、象徴的な美でもある。すなわち、舞妓を美しくさせているのは、先に述べたような簪や着物など、非常に象徴的なものであり、これは誰が身につけるかということに関係なく、身につけたすべての人を美しくするのである。

このように、舞妓の美が普遍的かつ象徴的であることによって、舞妓体験は、「誰も」を、「誰が見ても」美しい姿にすることができるのである。それは、「日本の伝統的な美」が、概念としてだけでなく、明確にシンボル化されているからこそ、可能なことである。

次に「処世術本の出版」についてであるが、これには先に述べたような、花街内部の在り方を公表するという役割ももちろんある。しかし広告としての機能を考えた場合、どのようなシンボルを提示しているといえるのだろうか。それは、「3-5 内意識とシンボル」で述べたような、「儀礼的である」ことからの“Politeness”、すなわち「礼儀正しさ」や「丁寧さ」、「思いやり」である。

多くの処世術本の中で、必ずといって良いほど書かれているのが、「日本女性としての素晴らしさ、美しさ」についてである。それらはみな、ちょっとした気遣いや差し出がましなくしない謙虚さというような、具体的な行為ではない、非常に観念的なものであり、花街で身につけたとされる処世術は、たいていの場合この考え方に根差したものである。

花街は、「思っていることを表に出さない」と認識されている日本の中でも、とりわけその傾向の強い空間である。古くからのしきたりが多いため、「言われなくてもわかっていなければならないこと」が無数に存在すること、また、一流のおもてなしのためには、客が言葉にしない要望をも感じ取らなければならないことなどが理由である。後者はまた、新規参入者を迎えることに対して積極的でないことの原因の一つでもあることは、既述のと

おりである。

こうした実態を「日本らしさ」のシンボルとして書いている具体的な例として、中島の著書にある「曖昧は日本人の知恵」と題した部分の記述をあげておく。

「『おおきに』という言葉はとても便利な言葉です。そのまま『ありがとう』という意味でもありますし、気の乗らないお誘いを受けたときなども『おおきに……』といっておけば角も立ちません。『それでは断った意味が伝わらないのでは?』とお思いになるかもしれませんが、これがきちんと伝わるから不思議です。そういう曖昧な言葉の裏にある真意を感じ取る能力がとくに高いのが日本人。日本人ならではの感性といえましょうか。ひと頃、日本人特有のこの曖昧さが批判された時期もありましたが、私はやはりこれも『和の心』だと思います。……日本人の曖昧さは、自分を守るためにいやなことを言わないで逃げようとするものではありません。『自分を守るため』ではなく、『相手を思いやっての曖昧』なのです。」(中島 2007:152)

ここに書かれていることは、まさに日本人の「曖昧さ」に対する 2 通りの評価であるといえる。日本人の曖昧さは、ビジネスなどの白か黒かをはっきりさせなければならない場面では批判の対象になりうるが、それを一つの文化として見た場合、「日本人らしい美しさ」として評価される場合もまたあるのである。そして、花街をアピールするためには、後者のイメージを強く押し出す必要があるのである。

花街の持つ外意識は、このような「日本らしさ」に密接に関連した「日本の伝統美」や「日本人の曖昧さの美学」など、内意識によって明確にされたシンボルを、プラスのイメージとして広く外に知らせる役割を担っているのである。

5. 花街を残すために

5 - 1 花街の取り組み

ここまで花街の歴史的な推移やさまざまな意識をもとに、伝統の維持・継承という観点から、現在の花街の様子について述べてきた。ここでは、現在それ以外に花街が行っている積極的な取り組みをあげ、実際にその存続に向けてどのような試みがなされているのかについて見ていくことにする。

まず時代に合わせた取り組みとして、Web 上での展開があげられる。芸妓が稽古をする場である歌舞練場や、茶屋、置屋によるホームページの開設や、芸妓によるブログの公開など、われわれ一般人が花街の様子を知る機会は増えている。また、ホームページ上で「一見さんも遊べます」と宣伝するものや、芸妓を募集するものもあり、こうした展開は、一般人と花街との接点をつくる役割を果たしていると言える。

なかでも私が実感したのは、祇園甲部の歌舞会による「都をどり」のホームページの充実である。2年前、「都をどり」を観覧しようとインターネットで検索した際には、トップページにチケットの申込先の電話番号が書かれているくらいの、非常に簡素なホームページであった。しかし現在は、ページを開くと都をどりの始まりの掛け声、「都をどりはヨイヤアサー」という音声付きの画像が流れ、「都をどりの歴史」や「祇園甲部歌舞練場」などのトピックが増え、都をどりについての歴史的な背景や、会場である祇園甲部歌舞練場の変遷などについても書かれた、花街そのものについてもより深い理解ができるホームページになっているのである。

そしてこの「都をどり」などのおどりの会もまた、花街を活性化させるために役立っている。京都には「五花街」と呼ばれる5つの花街が存在するが、そのいずれもが毎年おどりの会を開催しており、馴染みの客以外の者にも、芸舞妓たちの芸に触れる機会を提供しているのである。【表5-1】

【表5-1】京都の各花街とおどりの会

	春	秋
祇園甲部（井上流）	都をどり（4月1～30日）	温習会（10月1～7日）
祇園東（藤間流）		祇園をどり（11月上旬）
先斗町（尾上流）	鴨川をどり（5月1～24日）	水明会（10月中旬）
上七軒（花柳流）	北野をどり（4月15～25日）	寿会（10月上旬）
宮川町（若柳流）	京おどり（4月第1～3日曜日）	みず糸會（10月11～14日）

京都の花街の新しい試みとしては、他に「おおきに財団」の設立があげられる。「おおきに財団」のホームページには、「おおきに財団とは」というページにおいて、設立の背景が次のように書かれている。

京都の平安京創建から千二百余年に亘る歴史の中で、有形無形の文化財は、山紫水明と謳われる自然の風物と相俟って京都の魅力を形成しています。中でも、京都のシンボルとされている「京の舞妓」が存在する京都の五花街は、歌舞を中心とした邦楽、邦舞を伝承し、それぞれの花街のをどりの観覧者の賞賛を得ているところです。

しかしながら、社会情勢と経済動向の変化や伝統芸能の習得に永年の月日を要することもあって、花街においての伝統芸能の後継者が減少し、花街の町並みや伝統芸能の存続に支障を来す状況にあります。

このような状況は、国際文化観光都市京都にとって見過ごすことができない重要な問題であり、平成8年（1996）5月に社団法人京都市観光協会と京都花街組合連合会が財団法人京都伝統伎芸振興財団（愛称：おおきに財団）を設立いたしました。

そして京都府、京都市、京都商工会議所、観光業界の支援を得て伝統芸能後継者の育成など様々な事業を行い、五花街の保存と伝統芸能の保存継承に努めております。

(財)京都伝統伎芸振興財団
道端 進

すなわち「おおきに財団」とは、京都の象徴でもある伝統芸能衰退の危機を受け、「社団法人京都市観光協会」と「京都花街組合連合会」が設立した、五花街の保存と伝統芸能保存継承を目指す団体なのである。主な事業としては、以下の5つがあげられている。

五花街合同公演開催

毎年6月の第3土曜日、日曜日に五花街が勢ぞろいに特別公演を開催しています。

後継者の育成

伎芸の研修に対する補助、舞台発表会に対する助成をしています。

舞妓さん募集

おおきに財団では、芸事に興味のある舞妓さんの希望者を募集しています。

おおきに財団友の会

伝統芸能の愛好者を増やすために友の会の会員を募集しています。

ギオンコーナー¹¹の運営

京都ならではの伝統芸能のエッセンスをダイジェストで鑑賞いただけるよう運営しています。

(「おおきに財団 Website」より抜粋)

¹¹ 京都府東山区にある「ヤサカ会館」内にある「京都伝統芸能館」のこと。京都ならではの伝統芸能の真髄をひとつの舞台上でダイジェストに鑑賞でき、日本人はもとより、外国人観光客にも人気の国際色豊かなナイト・スポットとなっている。玄関ロビーでは舞妓さんの持ち物（小物）や、月毎に変わる花簪の実物、髪型のミニチュア、五花街のをどりなども紹介している。

この中で、「後継者の育成」に限っては花街内部での動きであるが、その他のものについては、花街の外へ向けた動きであるといえる。たとえば「五花街合同公演開催」は、先に述べたおどりの会同様、花街に馴染みのない人にも芸舞妓たちの芸を知ってもらおうとする動きであるし、「舞妓さん募集」は、紹介者はいないが舞妓になりたい人にとってありがたい窓口である。そして花街の活性化という点で最も興味深いのが、「おおきに財団友の会」である。

「おおきに財団友の会」とは、年会費 30,000 円を支払うことで、【表 5 - 1】にあるような各花街主催のおどりの会や、おおきに財団主催の五花街合同公演、また芸舞妓を呼んでの「おおきにパーティ」などに招待される「招待コース」と、お茶屋遊びの費用の一部(20,000 円)を財団が負担し、なおかつ「一見さんお断り」の茶屋にも財団からの紹介というかたちで入ることができる「お茶屋遊びコース」の 2 コースから、好きな方を選べるというものである。どちらのコースを選んだ場合でも茶屋の斡旋はしてもらえるため、京都の花街でお茶屋遊びをしたい人にとっては、非常に嬉しい会の設立であるといえる。

第 4 章において「一見さんお断り」の壁を取り払う花街も増えてきたと述べたが、京都、特に祇園においては、まだまだその制度を維持しているところが多い。もともと「一見さんお断り」は、花街特有のさまざまな理由により、付き合いがあり信用できる者しか客として認められないというものであることはすでに述べた通りだが、「おおきに財団友の会」の場合は、「おおきに財団」によって客の身分は保証されているため、花街に客として入れることができるのである。

また、この会の設立は、客の側のみならず、花街の側にとっても利点のあることであった。年会費による資金援助のみならず、「五花街」と呼ばれる京都の 5 つの花街を一つにまとめる組織であるということは、花街存続にあたっては非常に有益なことなのである。それまでも花街同士のつながりはあったものの、それは人と人とのつながりであった。それが組織のつながりになったことにより、「五花街合同公演」に代表されるように、「五花街」という大きな規模での活動が可能になったのである。

この「おおきに財団友の会」の入会案内には、「京都五花街の振興と花街文化の保存・継承に多くの皆様のご理解とご協力を！友の会は、伝統芸能の愛好者の裾野を拡大することと、花街の芸能に親しむ機会の増大を図ることを目的として設立いたしました。」と書かれている。こうした目的でこのような会を設立し、新規の客が安心して花街に入れるようになったことは、経済面、そして後援者の獲得という面での支えを得ることができるという意味で、客、花街の両者にとって非常に画期的であるといえる。

このように、花街の側も時代に合わせ、さまざまなことを試みている。その中でも、こういった「おおきに財団」のような団体の設立からもわかるように、京都の花街はやはり群を抜いてその存続に向けて積極的である。それはおそらく、花街が京都のシンボルであり、府全体がその存続に意欲的であるからであろう。やはり花街単体での活動には限界がある。存続にあたっては、その重要さを解し、それに向けて支援するものの存在が必要で

あろうし、花街の側も、京都の例のようにそのための積極的なアピールをしていく必要があるだろう。

5 - 2 流行としての花街

昨今、俄な「花街ブーム」が起きているように感じる。といっても花街そのものに人が集まるようになったというわけではなく、花街を題材にした本や映画が人気を博しているということである。

中でも特にその傾向が顕著に見られるのが、映画界である。最近では写真家の蜷川実花氏が監督を務めた「さくらん」や、宮藤官九郎氏が脚本を手掛けた「舞妓 Haaaan!!!」、少し前のものではチャン・ツイー主演の「SAYURI」など、花街を題材にしたものがここ数年で立て続けに発表されている。

なぜ今花街なのだろうか。数々の映画が封切られている現在、花街を題材にした作品がこれほど制作され、人気を集めているのはなぜなのだろうか。私は人々が花街に関心を持ち始めたからなのではないかと思ひ、先にあげた作品の中から、今年公開された「さくらん」と「舞妓 Haaaan!!!」について、「Yahoo!JAPAN 映画」内の一般人によるレビューを見てみることにした。

まず、江戸時代の吉原遊廓での花魁の生きざまを描いた「さくらん」であるが、これは2007年12月9日現在、502件あるレビューのうち、ほとんどが「映像は綺麗だがストーリーには不満が残る」というものであった。ただしこれは「花街を表現できていない」というものではなく、単純に映画としてストーリーが稚拙だということである。

次に、花街で遊ぶことに憧れる破天荒なサラリーマンを描いた「舞妓 Haaaan!!!」であるが、こちらは「さくらん」とは違い、774件のレビューのうちのほとんどが、「ストーリーが非常に面白かった」というものであった。これは、脚本家である宮藤官九郎氏独特の、「クドカンワールド」と呼ばれる世界観がよく表されていたということのようで、主演の阿部サダヲ氏の演技とともに、絶大な支持を得ていた。

さて一通りレビューを見た結果、何件かのレビューには、「花街に興味湧いた」といったものや、「花街に生きる女性の切なさに共感できた」、「お座敷遊びをしてみたくなった」といった感想もあったものの、概して「さくらん」はその映像美、「舞妓 Haaaan!!!」は脚本のおもしろさと、観客にとって印象に残るのは、花街とは関係のない部分であることが多いようであった。

確かにどんな映画に関しても、人々がレビューとして書くのは「映画としての完成度」についてであって、その題材について書く人はあまりいないのかもしれない。そこで私は、作り手側がなぜ花街を題材として選んだのかを調べてみることにした。数多くの映画が制作される中で「売れるもの」を作らなければならない。そういった中で、売ることに関す

るプロたちが、なぜ花街を題材にしたものが「売れる」と思ったのかを調べることによって、時代の流れ、流行の種が見えるのではないかと考えたのである。

まず「さくらん」においては、監督である蜷川氏が、これまで男性によって描かれることの多かった吉原を女性の視点から描くということに大きな意義を見いだしており、江戸吉原に生きた女性と現代に生きる女性にある、女性であるが故の共通点を表現したかったのだという。そして、原作の著者である安野モヨコ氏の作品に対して、女性観の描写やビジュアル面で、自分の得意なものであると感じていたこともあり、「さくらん」を映画化するに至ったのだそうである。(キネマ旬報 2007年3月上旬号)以下、雑誌のインタビューからの抜粋を紹介する。

「過去の吉原映画のほとんどは男性監督によるもの。そこには当然、男のロマンや女性はこうであってほしいという思いが入っているので、儂くてかわいそうな女性像、女の傲、女同士の戦いなどが重点的に書かれています。でも浮世絵を見ると火鉢を囲んでお菓子を食べたり、寝転がって煙管を吸ったり、猫と遊んだりといった画がたくさん残っている。……それを見た時に『今も昔も、同じなんだ』とシンクロしたんです。……私自身は男女観がフラットになればいいなと思っていたんです。」(キネマ旬報 2007年3月上旬号:39)

「結局この映画で描きたいと思ったのは、女性が持つ強さと、それと同じくらいある弱さ。」
(キネマ旬報 2007年3月上旬号:40)

「変わらないものは変わらないんじゃないかなって。好きな人ができたときの女の人ののめり方だったり、恋愛や仕事でうまくいってる人に意地悪をしたくなる気持ちだったり、それでも強く生きたいと思うような、人間としての基本的なことは、もしかしたら想像以上に、今の私たちでも共感できる部分があったんじゃないかなって。」(広告批評 2007年2月号:102)

これを裏付けるように、映画「さくらん」は、キャストをはじめとする多くの女性の共感を得た。原作者である安野モヨコ氏、脚本を手掛けたタナダユキ氏、そして音楽を手掛けた椎名林檎氏と、主要なスタッフを女性で固めたという点も、「誇りを持って仕事をする女性」としての遊女を理屈でなく表現し、女性の力を見せつけることにもつながったろう。

次に「舞妓 Haaaaan!!!」である。この企画を提案したのは、テレビ局のプロデューサーでもあり舞台演出家でもある、監督の水田伸生氏である。水田氏は京都の花街を題材に選んだ理由について、次のように述べている。

「ちょうど『世界の中心で、愛をさけぶ』がヒットした影響で“泣ける映画”が氾濫し、加えて、大手が『日本沈没』のような大作を作るゾという噂が聞こえてきた。それで、その2つの路線は、まず頭の中から消そうと思ったんですね。そして無い知恵で絞ったのが、僕の大好きだった伊丹十三監督の世界。誰もが何となく知っている世界なんだけど、足は踏み入れてない、つまり実際は知らない。でも、その世界へ行くと、確固たる職業人がいて、必然的にドラマがある世界は何だろうと考えたのが、花街でした。」(キネマ旬報 2007年6月下旬号:41)

すなわち、「さくらん」の蜷川氏は「江戸吉原の花魁の、現代女性と変わらぬ部分」、「舞妓 Haaaaan!!!」の水田氏は「知っているようで知らない世界」を描くべく、花街を題材として映画をつくったのである。私はこの両者の視点の違いを非常に興味深く感じる。

2つの映画の舞台は、同じ花街といえども違うものであり、「さくらん」で描かれているような遊廓としての世界は、今の花街にはすでに存在しない。つまり、映画「さくらん」には、一見しただけでは現代となんら共通点のない空間が描かれているのである。しかしそこに、江戸と現代とをつなぐ「女性」という一本の筋を通したことにより、現代に生きるわれわれの共感を呼ぶ作品に仕上がったのである。

一方で「舞妓 Haaaaan!!!」は、「舞妓さんと野球拳がしたい」という長年の夢のためだけに人生をかけるという、脚本を担当した宮藤氏が敢えて設定した、「お客さんにまったく感情移入をさせない男」が主人公であることから、人々の共感を得る目的でつくられたものではないことがわかる。しかしながら、「知っているようで知らない世界」をおもしろおかしく描くことによって、人々の興味・関心を集めることに成功したのである。

このように、昨今の花街映画の流行からは、人々が「自分が知るものと共通点を持つ世界」に対する興味と、「自分がまったく知らない世界」に対する興味の両方を持ち合わせていることがうかがえる。そして花街は、人々が持つこの2つの興味の対象を兼ね備えた空間なのである。

伝統的で近寄りづらい一方で、そこに生きるのは紛れもなく同じ時代に生きる人間なのであり、そこから想像される自らとの共通点は、人々の興味をひくのに十分である。さらに、その内部の様子を知らないということも加わり、花街は人々の興味を二重にひきつける場であるといえるのではないだろうか。

5-3 非日常性という魅力

ここまで「伝統」をキーワードに、花街の変遷、構造、実態について述べてきた。花街の活気が失われていることについては、その「内意識」が問題視されることが多く、「客を増やすためにはもっと開かれた空間であるべきだ」とする考えも多い。だがその一方で、

花街の「外意識」に対しては、「花街の伝統が守られない」とする批判もある。

しかしながら、成立時から閉鎖的、すなわち内意識の強い空間であったにもかかわらず、花街が栄えていた時代は確かにあった。当時人々を花街にひきつけた要素の一つは「自由」である。そしてこの「自由」は、形を変え、現代の花街においても、いまだ人々をひきつける要素として機能している。

かつての花街における「自由」は、その匿名性ゆえの、民衆が普段は与えられることのない身分的な平等という「自由」であった。この匿名性は、法律上すべての人に身分的な自由が保障されている現代においては、「日常を忘れさせる」、すなわち「非日常性」という魅力となって、花街の客をそこにひきつけているのである。

花街では、信頼できる顧客からの紹介であれば、その人物の職業などは問題ではない。むしろ、客に日常を忘れさせることを目指しているため、それを思い出させやすい仕事の話は、客側からされない限りはしないくらいである。仕事でつながりのある者同士が同じ茶屋を鼻肩にしていることもあるため、客がトイレに立つ際にも、先に舞妓が廊下に出、客の知り合いがいないかを確認することによって、はち合うことのないようにするほどである。世間に広く名前を知られた人にとって、名前や肩書きを気にせず、日常を忘れて遊ぶことができるというのは、かつてとは違った意味の「自由」となって、花街の魅力として機能しているといえるだろう。

このような花街にもやがて衰退の兆しが見え始めたのであるが、その原因となったのは、売春防止法の制定、そして他の娯楽施設の台頭とそれに伴う芸妓および客の減少であった。これらの影響から抜け出すために、「色以外、かつ他の娯楽施設にはないセールスポイント」が必要であり、そこで選ばれたのが、「伝統」であった。これについての詳細は、「2-1 花街の衰退と伝統」を参照されたい。

ではなぜ「伝統」がセールスポイントになりえたのか。それにもまた、人々が求める「非日常性」が関係している。

【客側からの視点】

他に多くの娯楽施設がある中で、人々が花街に関心を持つ一つの契機となりうるのが、花街が「非日常的である」という点である。人々は、閉じられた空間である印象の強い花街に対して、単純に「どんなところなのだろう」という興味を抱くのである。

この「閉じられた空間である」という印象は、第3章で述べた「花街の内意識」から感じられるものであり、その根底にあるのは「伝統」である。われわれは「伝統」に対して「日常からかけ離れたもの」という印象を抱き、「舞や唄に関する知識を要するのではないだろうか」、「何か特別な作法を身につけていなければならぬのではないだろうか」、そういった不安を持つことが、結果として「花街が閉じられた空間である」という印象をつくりだしているのである。

すなわち、そこが自分にとって非日常といえる伝統的な空間であることによって、人々

は花街に興味を抱くのであり、その非日常性を作り出しているのは、これまで述べてきたさまざまな理由によって延々と受け継がれてきた「伝統」にほかならないのである。なぜなら、現代に生きる人の多くにとって、「伝統」はもはや日常ではなく、非日常的なものになっているからである。

ここで、伝統的な行事を日常的に行っている場合が考えられるが、本来そういった行事は完全に日常の一部として行われていたものであり、それを「伝統的である」と感じることはなかったのである。すなわち、「伝統的である」という認識は、伝統それ自体が非日常のものになって初めてなされるものであるといえる。

たとえば私たちが食事をする前に言う「いただきます」も、本来は神に感謝をするという意味であって、人間を超越したものに対する儀式であり、古くから行われている伝統的な行為であると言える。しかしながら、われわれは「いただきます」と言う行為を伝統的であるとは認識していない。われわれが「伝統的である」と認識しない限りは、その起源が伝統的なものであったとしても、その行為はやはり日常でしかないのである。

このような伝統に根差した非日常性を、閉じられた空間であると認識されている花街の内部に完全に押し込めてしまえば、人々の興味は持続しない。すなわち、花街に対して興味を持った人々に対して、何らかの形で「開かれた」部分を提示しなければ、人々の興味は消えてしまうのである。これが第4章で述べた「花街の外意識」である。ここまでの流れを、「一見さんお断り」を具体例にあげてみることにする。

「一見さんお断り」の制度は、花街における伝統的な閉鎖性を顕著にあらわすものであり、そこから一般人が非日常性を感じる仕組みは、まさに先に述べたとおりである。しかしこれだけでは、花街に興味を持ったとしてもどうすることもできず、ただ「どのような空間なのだろうか」と思いながら素通りしていくほかはない。

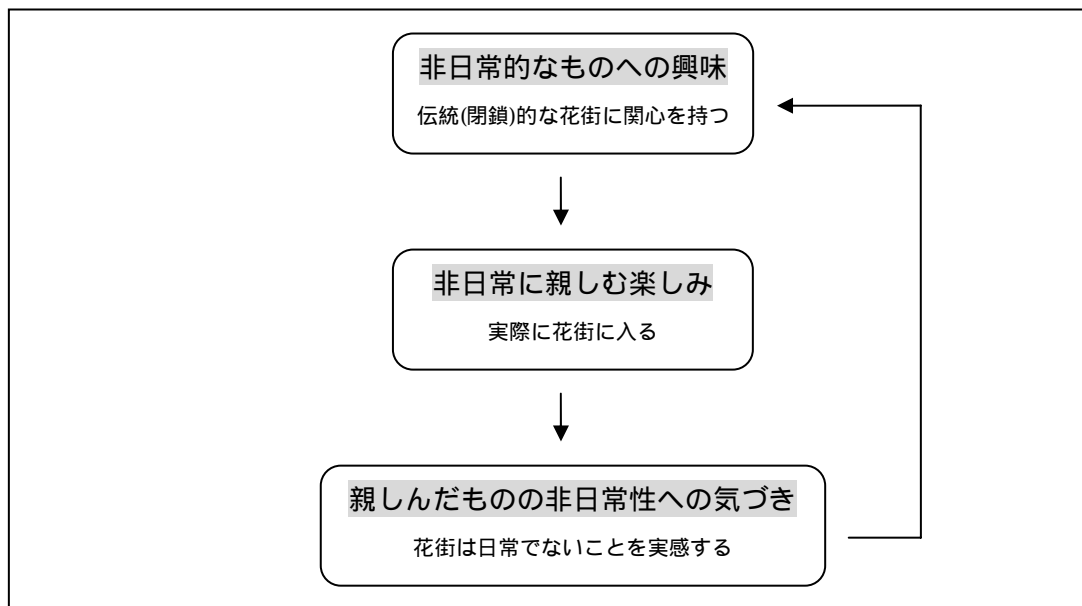
そこで、そういった人々が実際に花街に足を踏み入れる機会を提供するために、「一見さんお断りの廃止」という策が採られたのである。どれだけ内部で非日常的な空間が繰り広げられていたとしても、「日常/非日常」という概念は相対的なものであり、それを「非日常」と感じる者の存在なくしては、意味をなさないのである。そして、そういった者の目に触れさせることがなければ、非日常性をアトラクティブなものとして生かせないのである。

非日常的なものに魅せられて花街に足を踏み入れ、その楽しさを知った客は、次第に「馴染み」になっていく嬉しさも手伝って花街に通うことになるだろう。しかしここで「馴染み」になってしまった場合、花街という空間がその人にとって非日常でなくなり、魅力的でなくなってしまうのではないかという問題が生じてくる。

しかしながら、花街の非日常性が伝統に根差したものである以上、どのような客にとっても、花街が日常になることはないのである。なぜなら、先にも述べたとおり、伝統は現代社会において特殊なものであり、それ自体が非日常的なものであるからである。現代社会に生きる者が、どれだけ花街に通い、馴染みの客になったとしても、彼らにとっての日

常は紛れもなく現代社会なのであり、花街という特殊な空間に完全に入り浸って生活するという状態にならないかぎり、伝統的である花街は、彼らにとって非日常であることから抜け出すことはないのである。

したがって客は、「非日常的なものへの興味 非日常に親しむ楽しみ 親しんだものの非日常性への気づき 非日常的なものへの興味」という一連の流れを繰り返すことにより、どれほど頻繁に花街に通ったとしても、花街に対して「非日常的である」魅力を感じ続けることができるのである。そしてその非日常性をつくりだしているものこそが、花街のセールスポイントである「伝統」なのである。



【図 5 - 2】客を花街にひきつける仕組み

【内部構成員側からの視点】

花街という空間が生活そのものの場であり、日常になっていると考えられる内部構成員、すなわち芸妓たちにとっては、上で述べたような「非日常的であることの魅力」という切り口での理論は当てはめることができない。では彼女たちをそこに居続けさせる理由は何であろうか。

彼女たちが花街に興味を持ち、親しむまでのプロセスは、上で述べた客のそれと同様である。すなわち、閉じられた空間である花街に興味を抱き、それに対する「花街の外意識」（客にとっては「一見さんお断り」の廃止であったが、ここでは「舞妓体験」などがあげられる）を通じてその特殊な空間に足を踏み入れ、魅力を感じた者がやがてその空間の構成員になるのである。

しかし、花街の非日常性が伝統に根差したものであったとしても、やがて伝統そのものが彼女たちにとっては日常になってしまうのであり、花街が生活空間となった彼女たちに

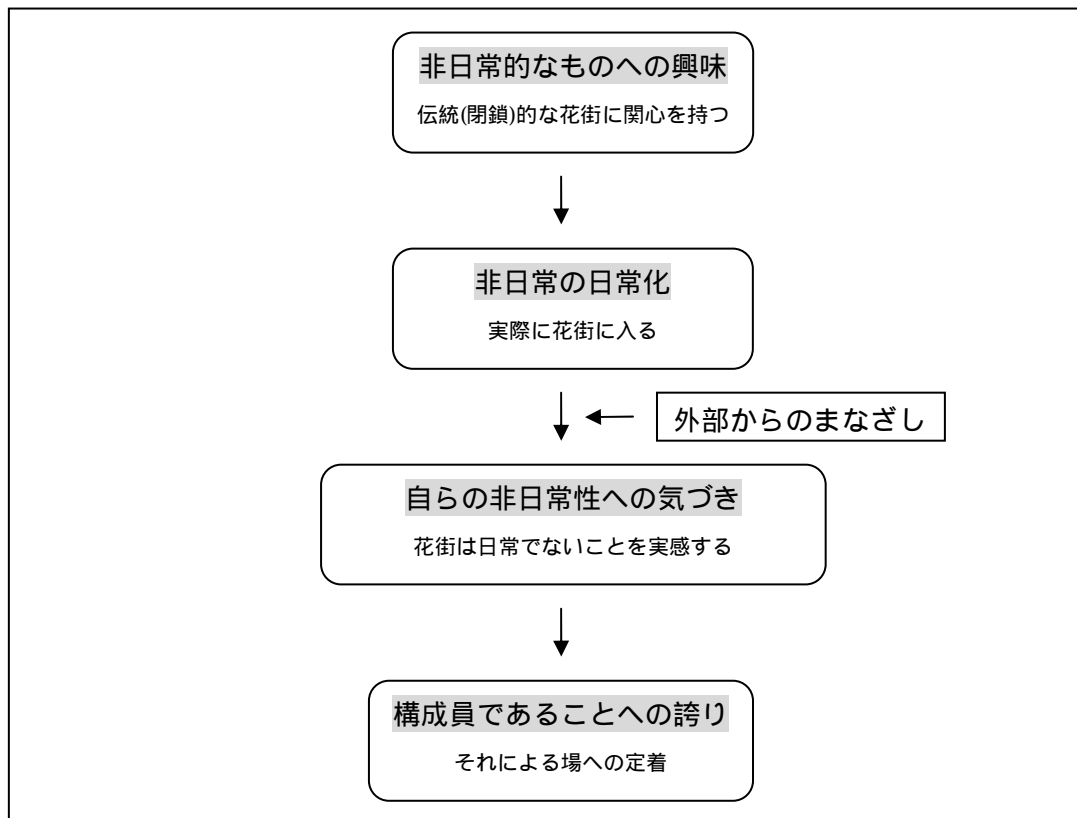
とって、そこは次第に日常へと変化していく。そうなれば、【客の側からの視点】で述べたような循環は起こりえない。

こうした状況の中で重要になってくるのが、彼女たちに自らが「非日常」であることを再認識させる、客や一般の人々のまなざしである。一步花街の外に出れば、彼女たちに対しては非日常的なものを見る多くの目が向けられるのであるし、花街の中にいたとしても、花街の外に生きる客を相手にすれば、彼らが彼女たちに対して向ける「非日常的なものを見るまなざし」を通して、自分たちが現代社会においては「非日常」であることを再認識するのである。

ここで、その具体的な例として、中島が舞妓の鬘を地毛で結うことの意味について書いた文章を紹介する。中島は初めて髪を結ってもらった帰り道で、普段着用の着物にすっぴんであるにもかかわらず、道行く人の視線が驚くほど自分に向けられた経験や、舞妓姿で街を歩けば写真を撮られるといった経験について、以下のように述べている。

「最初はなんだかテレくさく戸惑ったものです。けれど、じきに、『舞妓である自分自身が“京都の観光名所”であるのだ』という自負と責任感が芽生えてきました。地毛で髪を結うということは、若い舞妓にそういう自覚を植えつける効果もあるのかもしれない。つねに『舞妓である自分』を忘れず生活することで、しぐさや生活態度まで『舞妓らしく』なっていくのです。……もし舞妓も地毛でなくかつらで、お座敷のとき以外は自由に『普通の女の子』の格好で出歩けたとしたら、『自分は京都の観光名所だ』という意識はなかなか芽生えなかったと思います。」(中島 2007:46~7)

すなわち、芸妓たちにとって、生活の場である花街は日常であるが、それを非日常と見る多くの人々のまなざしによって、現代社会における自らの非日常性を再認識するのである。それは、自身が日本の文化や美の象徴であるという認識でもあり、そこで働くことに喜びやプライドを感じさせるものである。



【図 5 - 3】内部構成員を花街にひきつける仕組み

これらをまとめると、花街に人々をひきつけるためには、やはりその空間が「伝統的である」という印象を人々に抱かせる必要があるということである。そのためには、完全に閉鎖的であってはならず、その空間が伝統的であることを知る機会、その空間を体験する機会を提供していく必要があるのである。すなわち、内意識と外意識の両方が必要なのであり、一概にどちらの方が大切であるとは言えないのである。

花街が「伝統的」であり続けること、そしてそれを対外的に示すことによって、人々はそこに「非日常性」を感じるのであり、この「非日常性」こそが、内部構成員までも含んだ人々を、花街にひきつける魅力となるのである。

5 - 4 シンボル効果

上述したような「非日常性」は、花街の魅力として重要であるが、それだけでは花街に人々をひきつけるのに十分であるとはいえない。「非日常性」という魅力は、花街に足を踏み入れた人に対しては非常に効果的に働くが、はじめの一步を踏み出させるための要因としては、少々力不足なのである。言うなれば、花街の魅力の「持久力」の部分を支えるものであり、「瞬発力」の部分ではやや欠けているのである。そこで、花街に人々を引き込む

エネルギーの源になっているのが、「非日常性」をも含めた「シンボル」である。

花街のシンボルについては、2~4章で述べた通りである。日本に対して感じられる「伝統的である」という漠然とした印象を、内意識によって絞り込むことでシンボル化し、それを外意識によって外部に示すのである。こうして外に向けて広告される数々の「シンボル」こそが、多くの人を花街へと引き込む、瞬発力としての魅力となっていくのである。

花街のシンボルは、それ自体が日本のシンボルであるといっても良いほどに、「日本らしさ」をあらわすものである。着物や舞、琴、儀礼、習慣といった全てのシンボルが、外国人にとって、そして私たち日本人にとっても、「日本」を想起させるのである。

これは何度も述べているように、日本に対して「伝統的である」という印象を抱きやすいことに理由がある。なぜなら、花街はその構造からしてすでに「伝統的」でなければならないのであって、「伝統的である」ことは、日本と花街との共通シンボルだからである。「伝統」は日本と花街の両方を象徴するものであり、根本的に伝統的であらざるを得ない花街は、そのどの部分をシンボライズしたとしても、結局は「日本的である」ところから外れないのである。

このことは、花街にとって大きな強みである。伝統的な美や技という、世界的に見てもアトラクティブな日本のシンボルが、そのまま己のシンボルと合致するのである。同じシンボルを持った「日本」という巨大な広告塔の存在は、花街にも絶大な広告効果をもたらし、人々をその空間へと誘うのである。

すなわち、前節で述べた「非日常的である」という魅力も、結局はそれをシンボル化して外に示さない限りは機能しないのであり、花街の活気を維持するための鍵は、「日本的」ともいえる、伝統に根差した花街の魅力としてのシンボルにあるといえる。

よって、やはりシンボル化の過程である内意識、それを外に示す外意識のどちらもが重要なのであり、それらのあらわれである伝統の「維持」、「継承」もまた、ともに大切な要素であるということができるのである。

これについては、岩崎の著書に書かれていた、映画監督であるフランシス・フォード・コッポラが「伝統」というものについて述べた、「守りすぎると何かを失ってしまう。守ろうとしないと消えていってしまいます。」(岩崎 2004:110-1)という言葉が、非常に的を射たものである。

この言葉でいう「守りすぎる」という状態は、「維持」の姿勢を頑なに貫くことであろう。だからといって、守ろうとしないと消えていってしまうのであり、やはり「維持」と「継承」のバランスが重要になってくるのである。

また、彼はこのあと、「東洋の人は『中庸』の考え方が得意だから、その点は大丈夫だ。」といった趣旨の言葉を述べたようである。こういった考えは、まさに外国の方ならではのものであり、非常に面白く感じられる。なるほど「維持」と「継承」のどちらにも偏らないために、東洋独自の「中庸の精神」が役に立つのかもしれない。

最後に、前節、そして本節で述べたことのあらわれとして、中島の著書にあった「芸妓・舞妓の誓」を記しておくことにする。これは、毎年1月7日に、祇園の芸舞妓の稽古場である「八坂女紅場学園」で行われる始業式において、芸舞妓が全員で斉唱する誓いなのだそうです。この誓いに、シンボルとしての伝統、花街の魅力としての伝統、それを受け継ぐ芸妓の強い想いがあらわれているといえよう。

芸妓・舞妓の誓い

- 一、私たちは常に美しく優しく親切にいたしましょう。
- 一、私たちは祇園の伝統を誇りとし、心の修養につとめ、技芸の習得に励みましょう。
- 一、私たちは善良の風俗を乱さないよう、清潔でありましょう。
- 一、私たちは京都の国際的地位を認識し、新知識の吸収に意を用い、視野を広めましょう。
- 一、私たちは常に良き風習を作り、皆さんから愛せられましょう。

(中島 2007:85-6)

おわりに

2007年現在、「昭和」がブームになっている。私はこのブームに、一縷の希望を抱いている。

ブームの中心は、特に昭和30～40年代へのノスタルジーを喚起させるような映画であり、「ALWAYS 三丁目の夕日」は続編が制作されたほどであるし、大ヒットした「フラガール」や「メトロに乗って」もまた、昭和30～40年代の日本を舞台にした物語である。

人々はこれらの作品を見て、懐かしさから古き良き時代の日本を想うのだろう。昭和59年生まれの私でさえ、映画の中の風景を見て、なんとなく懐かしいと感じるのである。この「実体験に基づかないノスタルジー」は、まさにシンボル効果によるものであろう。

驚くべきスピードで時代は進歩し、あらゆる面で便利になっている。しかし、昔ながらの風景の中に、簡単になくしてはならない、人々をあたたかくする何かがあるのである。昨今の昭和ブームは、人々がそれをあらためて認識できたことの結果なのではないだろうか。

流れのはい現代においては、伝統的であることには金がかかるようになってしまっている。花街も例外ではなく、その維持のためには莫大な費用を要するため、結果として客への金銭的な負担も大きくなっている。花街の良さ、それを残す大切さを理解する者でなければ、到底払わないような金額であることもしばしばである。

本論文中で述べた「シンボル化」は、もちろん花街の活気を維持するために必要である。しかし、このような現代においては、まずは観衆であるわれわれが、昭和の素晴らしさを認識したように、伝統の素晴らしさ、そして花街を残していくことの重要性を見直すことから始める必要があるのだと強く感じた。

本論文の執筆中、参考文献としても使用した岩崎峰子氏の著書、『芸妓峰子の花いくさほんまの恋はいっぺんどす』がフジテレビでドラマ化された。また、コカ・コーラ社は、「日本の伝統的なお茶」として売り出している「綾鷹」のテレビコマーシャルにおいて、京都の宮川町の本物の舞妓、「君晴」を使っている。さらに、来春1月からは、花街を舞台にした昼の連続ドラマ、「京都へおこしやす！」がTBSで放送されるそうである。映画界で起こった俄な「花街ブーム」が、より身近なテレビという媒体でのブームにつながったといえるだろう。

こうしたさまざまな媒体によって提供される、花街を身近なものと感じる機会、花街について知る機会が、どうか花街への興味・関心へとつながり、人々がその価値を見直す契機になってほしいと願っている。

最後に、本論文の執筆にあたり、まとまりのないものであったにもかかわらず、私の考えに熱心に耳を傾け、その都度的確なアドバイスをくださり、論文という形にする手助けをしてくださった浦野正樹先生、そして、公私にわたり有益な助言をくださった、同じ研究室の仲間である工藤香菜美さん、工藤豪士さん、斉藤あゆ美さん、高野健之さん、陳水麗さん、深く感謝するとともに、心から御礼申し上げます。

参考文献

参考文献

- Arthur Golden 著 小川高義訳 『さゆり』上・下(1999 文藝春秋)
- 岩崎峰子 『芸妓峰子の花いくさ ほんまの恋はいつぺんどす』(2002 講談社)
- 岩崎峰子 『祇園の教訓 昇る人、昇りきらずに終わる人』(2003 幻冬舎)
- 岩崎峰子 『祇園の課外授業』(2004 集英社)
- 岩崎究香 『祇園のうら道、おもて道 女の舞台、一流の事情』(2005 幻冬舎)
- 岩下尚史 『芸者論 神々に扮することを忘れた日本人』(2006 雄山閣)
- 岩下尚史 『名妓の資格 細書新柳夜咄』(2007 雄山閣)
- 沖浦和光 『「悪所」の民俗誌 色町・芝居町のトポロジー -』(2006 文芸春秋)
- 小野武雄編 『遊女と廓の図誌』(1983 展望社)
- 加藤藤吉編 『全国花街連盟名簿』(1956 全国花街連盟)
- 加藤政洋 『花街 異空間の都市史』(2005 朝日新聞社)
- 桐木千寿 『愛され上手になる 祇園流・女磨き』(2007 講談社)
- 現代風俗研究会編 『現代風俗 2002 20世紀の遺跡』(2002 河出書房新社)
- 田中優子 『芸者と遊び 日本のサロン文化の盛衰』(2007 株式会社学習研究所)
- 内藤悦子 『舞妓はんになってみませんか』(2007 第三書館)
- 中島よしゑ 『和学塾～美しい日本女性の生き方～』(2007 太陽出版)
- 中山太郎 『タブーに挑む民俗学』(2007 河出書房新社)
- 西川ぎん子 『花柳界はこんなところでございます。』(2004 PHP 研究所)
- 福田利子 『吉原はこんな所でございました 廓の女たちの昭和史』(1986 主婦と生活社)
- 三谷憲正 『コレクション・モダン都市文化 22 花街と芸妓』(2006 ゆまに書房)
- 三田村鳶魚著・朝倉治彦編 『江戸の花街 鳶魚江戸文庫 13』(1997 中央公論社)
- 三田村鳶魚著・朝倉治彦編 『花柳風俗 鳶魚江戸文庫 26』(1998 中央公論社)
- 山本雅子 『お茶屋遊びを知っといやすか』(2000 廣済堂出版)
- 『歴史の中の遊女・被差別民 謎と真相』(2006 新人物往来社)
- 『歴史の中の聖地・悪所・被差別民 謎と真相』(2007 新人物往来社)
- 『広辞苑 第五版』(1998 岩波書店)
- 『キネマ旬報 No1478 2007年3月上旬号』(2007 キネマ旬報社)
- 『キネマ旬報 No1485 2007年6月下旬号』(2007 キネマ旬報社)
- 『広告批評 No312 2007年2月号』(2007 マドラ出版)

参考資料

- 平成 18 年都をどり公式パンフレット(2006 祇園甲部歌舞会発行)
- 映画 『さくらん』(2007 アスミック・エース)
- 映画 『舞妓 Haaaaan!!!』(2007 東宝)

参考 URL

おおきに財団 Website (財) 京都伝統伎芸振興財団 <http://www.ookinizaidan.com/>

上七軒歌舞会ホームページ <http://www.maiko3.com/>

祇園の芸妓 & シンガー・MAKOTO が綴る京女をつれづれ草

<http://www.cafeblo.com/kyoto/>

京都上七軒のお茶屋「市」舞妓ブログ <http://ichi.dreamblog.jp/>

先斗町歌舞会ホームページ <http://www1.odn.ne.jp/^adw58490/>

宮川町歌舞会ホームページ <http://www.eonet.ne.jp/%7Emiyagawacho/>

都をどり公式ウェブサイト <http://www.miyako-odori.jp/top.html>

Yahoo! JAPAN 映画 <http://movies.yahoo.co.jp/>

付図

