

Title	花街の芸の再創造：京都上七軒における石田民三の寄与を中心に
Sub Title	The re-creation of an art of the Geisha community : a case study of the contribution of Tamizo Ishida to Kamishichiken in Kyoto
Author	中原, 逸郎(Nakahara, Itsuro)
Publisher	慶應義塾大学大学院社会学研究科
Publication year	2012
Jtitle	慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学心理学教育学：人間と社会の探究 (Studies in sociology, psychology and education : inquiries into humans and societies). No.73 (2012.) ,p.57- 77
JaLC DOI	
Abstract	<p>The purpose of this study is to clarify how they have promoted the traditional art performance, which is created in a city. For this purpose, I have selected one of the five Geisha Community of Kyoto known as Kamishichiken. By reviewing information on the history through interviews with hosts and guests, I analyzed the dance performance and the aspects of Geisha Community which were devoted to the culture of hospitality.</p> <p>Kamishichiken is small scale, self-enclosed but focused on quality of arts, and has a close relationship with Nishijin merchants in Kyoto. Mainly By this close relationship was with Nishijin, an excellent textile maker and primary patrons of these arts, after WW II in 1952 during the important festival of Kitano shrine, Kamishichiken disclosed the performances.</p> <p>It was an excellent opportunity for them to show their new arts. However, they had to develop new performances to suite the changing society.</p> <p>Their performances were created under the direction of a movie director, Tamizo Ishida (1901–1972) with a respectable knowledge of dance performances, he worked out new plans. By caring not to spoil the traditional dance of the Hanayagi school, Ishida created continuous hybrid performances with another dance schools and with a new type of music.</p> <p>In this thesis, I will clarify how the hybrid performances opened to the new audiences and the difficulties in promoting these new performances in a changing society.</p>
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN0006957X-00000073-0057

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

花街の芸の再創造

—京都上七軒における石田民三の寄与を中心に—

The re-creation of an art of the Geisha Community

—A Case study of the contribution of Tamizo Ishida to Kamishichiken in Kyoto—

中 原 逸 郎*

Ituro Nakahara

The purpose of this study is to clarify how they have promoted the traditional art performance, which is created in a city. For this purpose, I have selected one of the five Geisha Community of Kyoto known as Kamishichiken. By reviewing information on the history through interviews with hosts and guests, I analyzed the dance performance and the aspects of Geisha Community which were devoted to the culture of hospitality.

Kamishichiken is small scale, self-enclosed but focused on quality of arts, and has a close relationship with Nishijin merchants in Kyoto. Mainly By this close relationship was with Nishijin, an excellent textile maker and primary patrons of these arts, after WW II in 1952 during the important festival of Kitano shrine, Kamishichiken disclosed the performances.

It was an excellent opportunity for them to show their new arts. However, they had to develop new performances to suite the changing society.

Their performances were created under the direction of a movie director, Tamizo Ishida (1901-1972) with a respectable knowledge of dance performances, he worked out new plans. By caring not to spoil the traditional dance of the Hanayagi school, Ishida created continuous hybrid performances with another dance schools and with a new type of music.

In this thesis, I will clarify how the hybrid performances opened to the new audiences and the difficulties in promoting these new performances in a changing society.

1. はじめに

京都には舞妓や芸妓が御座敷で、地唄、舞、京ことばで顧客をもてなす「花街」が、祇園甲部、祇園東、宮川町、先斗町、上七軒の五つある。「花街」は京都では「かがい」と呼ぶ¹⁾。「花街」では接待の

* 慶應義塾大学大学院社会学研究科

場を「お茶屋」といい、舞妓や芸妓の職場である。花街の女性は「仕込み」から始まり、お座敷に出られる舞妓へ、そして芸に熟達した芸妓に進む²⁾。芸の担い手は、舞踊を主にする立方(たちかた)と、長唄や清元などの唄、語りや三味線や太鼓・笛の鳴り物の演奏を受けもつ地方(じかた)に分かれる。地方になるには修練が必要で、立方を卒業した姉芸妓が地方を、舞妓が立方を担う。花街の女性たちの中核には芸がある。本稿は京都の五花街のうち、上七軒(上京区)を主体として、「お茶屋」で育まれた舞の芸が外部へと展開するに際して、どのような創造を遂げたかについて考察する。

花街の考察において、①近代化の中で再編された演劇や映画と芸能の連続性に注目する研究[堂本1944]、②日本の芸能一般の近代化や西洋化の過程に関連させる研究[芸能史研究会編1990]、③芸能を巡る組織論、特に強いリーダーシップに注目した研究[小山編2004、日本演出家協会編 2006]、④花街の芸の教育機能、特に「女紅場」に関する研究[福田2006]³⁾、⑤個別の演目の変化と時代の影響に関する考察[田中1963、廣井2010]を参照した。近年では、花街を近代の制度化の過程で権力との相克によって生成した都市の異空間として把握した加藤政洋の研究[加藤2005]や、経営学の視点から、花街を「教育機関である女紅場³⁾と発表の場である歌舞練場の連携」によるビジネスの場と考えて、「もてなし文化」として再評価する西尾久美子の研究がある[西尾2007]。

本稿では、以上の先行研究を踏まえて、調査地を上七軒に設定し、「お茶屋」の御座敷芸が外部に出ることによってどのように継承され創造されていくかに注目し、内部から外部への展開や、内部と外部を結ぶ媒介者の動きを重視して、花街独自の舞踊文化を動的に捉えることを目的とする。

現在は、花街の舞は顧客へのもてなしとしてお茶屋の座敷で披露するものと、歌舞会や組合などが運営し舞台上で披露するものに大別される[郡司1977: 84]。後者は祇園甲部の「都をどり」や上七軒の「北野をどり」などで、本稿の焦点は後者である。

2. 花街の芸の外部での公開

花街の芸は御座敷での接待に限定されていたが、その伝統を打ち破って外部公演の舞台の芸として公演したのは、祇園の「都をどり」であった。明治維新によって東京遷都となり、さびれかけた京都の活性化を意図して、時の京都府参事の横村正直が立案し、祇園の一力茶屋などに働きかけて、1872年(明治5)開催の京都博覧会の余興として祇園の芸舞妓の舞踊を一般公開した⁴⁾。振付担当は片山春子(後の京舞井上流三世・井上八千代)で、これ以後、祇園の舞は井上流に統一された。「都をどり」は1873年には、会場を祇園甲部歌舞練場に移し、これ以後は毎年の恒例行事となり⁵⁾、花街の芸を一般に公開する京都の年中行事として定着して現在に至る。

花街の芸の一般公開は戦後になって他の花街にも広がった。先斗町は1946年に「鴨川をどり」(尾上流、若柳流)⁶⁾を、宮川町は1950年に「京おどり」(榎茂都流)を開始し、祇園東⁷⁾は1952年に「祇園をどり」(藤間流)を創始した(秋公演のみ)。東山区の三つの花街(祇園甲部、祇園東、宮川町)は、戦後になって競うようにして一斉に出し物を外部に出したのである。北野の上七軒も「北野をどり」(花柳流)を1952年に新たな催事として開始した。このようにして「花街」の芸の一般公開と復興のブームが訪れた⁸⁾。ただし、花街が合同で行う舞の公開は戦前から「京都八遊廓合同舞踊大会」として行われており、戦後は「京都六花街合同舞踊大会」として続いた。1994年の平安遷都1200年祝賀イベントとして「京都五花街合同公演」が行われたのを契機に、定例化して毎年6月第三土日に公演を行うようになり、芸舞妓が各花街の流儀で舞踊を披露する華やかな舞台公演として定着した⁹⁾。



写真1 戦前の旧北野倶楽部における芸の披露 [片山1929]。

この中で、上七軒の芸の外部での公開は、祇園周辺の花街とは異なる独自の展開を遂げた。上七軒は京都の西北に位置し、今出川通七本松西入から北野天満宮に至る両側の町で、真盛町、社家長屋町、鳥居前町の三つの町から構成される。菅原道真(845-903)を祭神として祀る北野天満宮に接する門前町で、2011年現在では10軒のお茶屋がある。上七軒の起源伝承を伝える記録としては¹⁰⁾、『京都府下遊廓由緒』(1872)がほぼ唯一の史料で、これに基づいて北野天満宮の門前茶屋を発祥とする説が流布している¹¹⁾。しかし、具体的な状況がわかるのは明治以後である。1868年(明治元年)の明治維新や1869年の東京遷都で、京都の「花街」は大きく変貌したが、上七軒が「花街」を維持できたのは、戦前戦後を通じて近隣の西陣¹²⁾の商人が顧客であったことによる。上七軒は、西陣の織物の生産と消費の増大に応じて活況を呈し [佐々木1980: 320]、遊興地として、西陣織の盛衰と運命を共にしたのである [京都市編1980: 49]。

上七軒の場合、芸を単独で外部で披露する機会は戦前にはほとんどなかった。大正期以来、「楓錦会」を組織して芸の公開の機会を設けたが、定期公演ではなかった。西陣の繊維会社の片山桂商店が刊行した『写真帳』[片山1929]に旧北野倶楽部(現在の歌舞練場内)での写真(写真1)が残されているが、具体的な記録はない。現在の歌舞練場は、通称では、北野会館と呼ばれてきた施設で、1894年か1895年に建築されたが、一般向けの芸の披露はなかった(1931年に改装。2009-2010年に再度改装)。

大きな転機は1952年であった。当年は、北野天満宮(祭神・菅原道真)で50年に一度行われる大萬燈祭(1050年祭)にあたり¹³⁾、上七軒の花街の参加が求められた。そこで奉納芸として、お茶屋の座敷芸を外部に公開する「北野をどり」が企画されたのである。同年には、祇園甲部と同様に進駐軍に接收されていた¹⁴⁾歌舞練場が返還されたことも追い風になった。しかし、上七軒が他の花街と同様に「をどり」を外部で上演するには問題点があった。

3. 芸の外部公開に関する諸問題

上七軒での芸の外部での一般公開にあたっての問題点について、聞き書きを交えながら考察したい。なお、話者は上七軒や祇園などの関係者で、名前については仮名で表記してある。

第一は、担い手の規模の問題で、芸妓数が不足していた。上七軒は元々小規模なお茶屋街で、歌舞練場を利用した公開公演の場合、一回の観客数700人に対しては、一定の出演者数が必要だが、1952年の上七軒の芸舞妓総数は36名で、同時期の祇園甲部の194名に対して5分の1に過ぎなかった。

第二は、上七軒では公開型の芸の発信のノウハウが乏しかった。大正期以来の「楓錦会」は芸の公開を行ってきたが、外部に発信する機会は少なかった。芸妓は芸に長けていたが、発信と言う点からは「素人」だった。上七軒の踊りは、古くは篠塚流であったが、近代以降は花柳流に変わり、特に関西では小間（小さい座敷）で少人数が演じることが妙味で¹⁵⁾、舞台芸には適さないとされていた。

第三は、上七軒の地理的な問題である。1952年当時は市電が北野天満宮に接して通じていて、近くに繁華街としての西陣京極商店街（上京区）があるものの、祇園甲部や先斗町等の京都の他の花街と比較して京都駅からは距離が遠い。さらに、戦前から映画興行などで繁栄していた京都の中心繁華街の四条や三条〔堂本1944: 257〕からも遠く、京阪神の他の都市とも離れていて、集客の点では必ずしも有利ではなかった。その中で、観客を惹きつける芸の創造が必要であった。

第四は、娯楽の多様化である。戦後、進駐軍の管理下にあった上七軒にも外国人の出入りも多く、ダンス、野球、ビリヤード、ボーリング、ゴルフなど西洋の娯楽が流入し、それらに関連した娯楽施設もできた。歌舞練場のダンスホールのバーの施設にお茶屋が携わっていたという話もある（話者C）。また上七軒のお茶屋で5人のダンス相手を専門にする女性（通称はダンス芸妓^{ばいこ}）もいたという（話者D）。遊びの世界は急速に多様化し、しきたりや格式を重んじる「花街」も大きく変わりつつあった。

第五は、芸の習得環境の変化である。当時、アプレ（戦後を意味するフランス語の略）と呼ばれる時代風潮があり、戦前の社会の規制が弱まり、心理的に開放的な状況となった（話者D, F）。かつては強制的に芸に駆り立てられたお茶屋の家娘たちは必ずしも家業を継がなくなり、多くの者を取り込む芸の指導体制を作る必要があった。これに加え、戦前は10歳位から始まった修行が、戦後は15歳以上となって、芸の習得年限が短縮化した。これは1947年（昭和22）の学制改革により義務教育の年限が延長されて、舞妓志願者は義務教育を終えた後に芸の修練に入るようになったからである。今日、舞妓の衣装に肩上げやだらりの帯に置屋の家紋があるのは、学制改革前の幼い舞妓に対する配慮が形として残ったのであるという。

第六は、芸の上での姉妹関係の弱体化である。先輩が後輩に芸や行儀作法の教育を施し、「見世出し」（店出し。デビュー）させ、これを「妹を引く」と呼んだ（話者A, D, E, F, G）。さらに舞妓が芸妓になる時には「襟替え」¹⁶⁾というお披露目を行う仕来りであり、相互の協力関係は密である。お茶屋の女将さんを「おかあさん」、先輩の芸舞妓を「おねえさん」と呼ぶ慣行を西尾久美子は「疑似姉妹関係」と名付け、花街の芸の継承の原点と論じている〔西尾2007: 59〕が、こうした芸舞妓の先輩と後輩の関係も脆くなってきた。一方、男性顧客に対しては、年齢に関係なく「おにいさん」と呼び、ごく少数を「おとうさん」と呼ぶ。これは「疑似姉妹関係」の男性版で、「疑似家族」になるが、この慣習は現在も継続している。

第七は、上演のための費用の工面の難しさである。芸能評論家の渡辺美義は、「新しい舞踊の創成には、舞台、衣装、かづら、小道具などを新調するには莫大な費用がかかる。観覧料の半額を入場税として徴収されることから、もし北野をどりの15日延べ45日の開演を満席にできたとしても、中々収支は合いかねる。」と述べていた。芸の外部での公演は、時には関係者には経済的損失を引き起こしかねず、克服できるかどうか危惧されたのである。

表1 上七軒の芸に関わる戦後の環境の変化

	戦 前	戦 後
娯楽	花街がほとんど唯一。	西洋風の娯楽の流入。
芸の発信の場	小間における披露が中心。	公開型の芸の披露が流行。
芸妓の質と量	芸に熟達した芸妓が大勢, おおむね100人。	戦時中の稽古不足。芸妓数不足, おおむね40人。
芸における姉妹関係	強固で重要。	弱体化。
芸の習得開始	5, 6歳から12歳が中心。	義務教育終了後の15, 16歳が中心。
上演費用の工面	温習会(同好会)規模のため, 安価。	一般向けのため, 大規模。初期投資が甚大。
芸の発信対象	西陣などの地元中心。	地元以外の顧客も対象。

以上の問題点の全ては上七軒だけの独自のものとは言えないが、小規模でやや孤立した上七軒が花街の芸を舞台で公開するに際しては他と異なる状況もあった。とりあえず、戦前と戦後を比較して以下のように整理した(表1)。上七軒が戦後の大きな変化を乗り越える試みが「北野をどり」であり、その成功の成否が将来を左右したと言える。京都の他の花街での芸の一般公開と異なり、元映画監督の石田民三を企画・演出に頼んで「北野をどり」を創始したことの背景には、上七軒の地域性も考慮する必要がある。

4. 「北野をどり」の創始と石田民三

戦後の上七軒の「北野をどり」の創始において大きな役割を果たしたのが元映画監督の石田民三(1901-1972)であった。彼は1952年に上七軒から北野天満宮の大萬燈祭に奉納する「北野をどり」の演出を託されたのである。本来、日本舞踊では、踊りの師匠が出し物の構成や演技指導をするのが一般的で、花街の舞踊の一般公開でも、たとえば「都をどり」の振付は、師匠の井上八千代が配役まで絶対的な決定権力を持っていた(祇園甲部歌舞会のパンフレット1950年)¹⁷⁾。「北野をどり」に影響を与えた東京浅草の花街での花柳流と藤間流が関わる浅茅会あさじかいの場合は、出し物は花柳輔三郎や藤間友章が指導し、演出者はいなかった(話者G)。浅茅会とは浅草が戦後の花街の復興と再起のために、1950年に花柳流を中心として隅田劇場で始めた一般公開で、新橋の「東をどり」(1948)に次ぐ企画であった。藤間流もこの企画に協力した。こうした動きの中で、伝統を打破し演出を引き受けた石田民三はどのような人で、どんな使命を持っていたのだろうか。

石田は、1901年秋田県平鹿郡増田町の銘酒「百千鳥」の醸造元の家生まれ、東京の明治大学中退後、東亜キネマ、京都等持院撮影所に俳優として入社し、その後は監督に転身して、1926年に監督第一作『愛傷』を製作した[京洛風流抄刊行会1973: 243]。『花ちりぬ』(1938)で名声を集めた。『むかしの歌』(1939)も好評を博す。1940年には病気で降板した成瀬巳喜男に代って『化粧雪』(1940)を監督した。その他の作品として、『雲月の妹の歌』(1941)、『あさぎり軍歌』(1943)がある。『縁は異なるもの』(1947)を最後に監督を引退した。石田は生涯に80本以上の映画を残した。活躍の時代は1925年から1945年で、作品は、浪曲、チャンバラ、明治物、浮世絵趣味など多岐に亘る。東亜キネマを初め、



写真3 書齋における石田民三 [京洛風流抄刊行会 1973: 口絵]

新興キネマ、東宝映画と撮影会社を転々として無声映画の時代から活動写真の時代を生きた「活動屋」であった。石田は1972年に享年71歳で亡くなり、死後に有志により『京洛風流抄』（1973）が刊行された。

映画評論家の池田一夫は、石田を「荒削りなその手法にラフな傲慢さが指摘され、柔軟な情緒と、新鮮味を欠くことが発見される。」とし、「此等の特質は、彼が東北人である根強さ、重厚なる強気、粘り強いエナギイの現れではあるのだ。」と論じた。「先進既成監督の域を飛び越え、最も本質的な映画道に據立して、時代劇を開拓するのも遠くないであろう。」とし、「傑出した天分、稀なる意力、映画の芸術への組成法」等を上げている [池田1928: 83]。一方、滋野辰彦は、石田を『おせん』（1934）の浮世絵風の美女描写、『明治十三年』（1935）の明治初期のふんい気や『お伝地獄』（1936）における女性の演出などに特色があると評した [滋野1963: 98]。代表作の『花ちりぬ』（1938）や『むかしの歌』（1939）で明治維新直前の京都の雰囲気演出に成功したと論じた [滋野1963: 99]。『花ちりぬ』では芸舞妓等、女性主演者だけで祇園町の幕末の戦乱の様子を表すなど奇抜な演出をした。また、別の記事では、「カントクと云うものはカサ気がなくとも、自惚ツ気がなくては出来ない仕事で、だから大概の場合自分のつけた芝居を第一として、それ以上にも以下にもただ、ケンケンフクヨウを強制するもので、ワレ亦その大方のカントクの一人なのでアリマス。」と述べる [石田1932: 128]。これらの言葉からは、映画監督という職業が成り立たせている自惚や個性があった。

戦後、石田は寡作となる。話者Eによると、映画監督を辞めていたところを花柳の師匠に説得されて「北野をどり」の演出に加わった。これは上七軒在住の花柳輔四郎（1911～没年不詳）からの誘いであろう。「北野をどり」の創始にあたっては、幾つかの要点がある。

第一は、地元の協力体制が確立していたことで、石田は上七軒としてはよそ者であったが、地元に住み、妻は上七軒の元茶屋「萬春」の親戚で「ふみ」と言い、お茶屋「萬文」や秋田料理の店を営み、無収入の石田を助けた（話者C）。「ふみ」は京都先斗町から舞妓で出た義太夫語りであった（近親者の話者B）。「ふみ」は「何とも言えない日本的な美人だったと言う。」（話者E）。「ふみ」だけではなく、石田の弟で映画監督だった加戸野五郎も「萬文」近くに住んでいた。上七軒内部の側の組織として、大正

期以来の外部発信を行ってきた「楓錦会」があり、「北野をどり」創始の母体となった。外来者であっても地元での協力体制は出来上がっていたのである。

第二は、戦前に比べて芸の質が下がっていたことへの危機意識である。第一回「北野をどり」のパンフレットの緒言には、「上七軒の芸妓は何でもよくやりますなアーと行く先々で耳にする。小さな廓（くるわ）の少人数の芸妓であってみれば、唄も三味も踊りも、何もかも一応やって貰わねば温習会一つ出来ぬわけだ。何でもやるのが当然だし、たしかにつぶも揃って居た。（中略）戦時中のブランクが戦後の芸妓衆の芸をすっかり悲しいものにさせてしまったのだ。師匠達の教え方にも昔ほどの厳しさがなくなり、芸妓衆もそれが民主主義とやら云うものだ。と至極当然の事と思っているようである。」と述べる。戦前の芸に通じていた石田にとって、戦中のブランクや戦後民主主義の台頭による平等主義が、芸の質を下げたと考えていたことがわかる。

第三は、北野天満宮への奉仕の意識があったことである。石田は、「天神様の千五十年祭に奉獻する『をどり』とあってみれば、さすがに氏子魂とでも言うのか、戦後派の人たちも、昔の姐さん達にけっして劣らぬ精進を、目まぐるしいほどに続けてくれた。」とし、「何しろ少人数の事故^{ことゆゑ}、いつもなら地方専門の人たちが代わり合って立ち方に廻ったりするので、いきおい蔭唄が多く（地方が大勢必要で）それを聞き伝えた先斗町の人達が同師匠の誼で応援を申し出てくれた。」としている。天満宮の氏子として奉仕する義務の意識が強かったのでお茶屋の協力体制が整えられ、花街の同業者の先斗町の人々が協力して盛り上げてくれたのである。芸の披露を観客のための公演とせず、天満天神の御加護を得る奉納芸と考えていたのである。

第四は、「北野をどり」の成功は多くの人々の予期せぬことだったという点である。石田は「『北野をどり』を世に問うた時、世評はその企画の大胆さに無謀なものと半ば呆れて見守ってくれたようだが、それが天神様の御加護というか兎に角曲がりなりにも好評を得て終演まで思いがけないご支援を頂いて…」(1955『北野をどり』パンフレット)と述べた。芸妓たちも天神様のご加護を信じ、一人数役、一日三回の厳しい労働にもかかわらず冷静だった、としている[石田1973: 205]。無謀な催しといわれたが、予期せぬ好評を得て毎年の恒例行事となって定着した。一回限りの謙虚な奉納行事であったことが深層意識に訴えて継続性の原動力となった。

5. 「北野をどり」の展開

「北野をどり」の各回の状況を当時の資料やパンフレットを使って検討することにしたい¹⁸⁾。第1回「北野をどり」は1952年に、『北野天神記』という題の「舞踊劇」として、3月25日から4月15日まで北野天満宮の大萬燈祭1050年に因み、五幕七場によって、菅原道真の飛梅伝説を再現した。飛梅伝説とは、901年（昌泰4）に当時の時の右大臣であった菅原道真は、藤原氏の陰謀で、突如大宰権帥に左遷された時の伝説である。故郷である都を離れる日、道真は幼年から親しんできた紅梅殿の梅に、「東風吹かば匂ひおこせよ梅の花 あるじなしとて春なわすれそ」と詠んだ。梅は大宰府到着後に道真の心がけを慕って一夜のうちに飛んできたという¹⁹⁾。天満宮の氏子であり、門前町として歩んできた上七軒の人々の加護の願いが強く表れていた。

公演は、午後1時、3時、5時の3回で[京都新聞1952]、会期を二日伸ばして行われた[田中1963: 66]。この作品の作者は舞台美術家の林悌三(1911-1978)で、林は京都「鴨川をどり」の構成・美術などを担当していた。全くの新しい創造というよりも、先行する花街の外部公演のノウハウを吸収しつ



写真2 宝塚歌劇 [1951年1月公演]
『源氏物語』 [橋本雅夫編1974: 61]



写真3 第一回 [1951年3月公演]
『北野天神記』 [上七軒歌舞会1952]

つ、新しい芸の創造を始めた。構成と演出は石田民三が担当して、宝塚歌劇を取り込んだ(写真2, 写真3)。石田はこの「舞踊劇」を「新楽劇」とも呼び新しい演劇のジャンルにした。せりふが多く、北野歌舞伎という人もあったという。上演に先だって、芸妓は当時の上七軒お茶屋組合長の宮階広吉の引率で、宝塚歌劇に連れていかれたという。春日八千代の公演を「私らこんなんでできるかな。」と思いつつ見たという(話者C, E)。当時、宝塚歌劇は人気があり、上七軒の少女たちにはファングループがあり(話者D)、馴染みはあった。公演前の稽古はかなり厳しかったようである。「朝から12時、1時まで練習どした。お花(宴会)に行けなかった。けいこ休んだらほろくそに言われた」(話者E)という。花街の芸のしつけに匹敵するくらいの厳しさであった²⁰。10歳前後のお茶屋の娘も「八乙女」として、天満宮の行事で習い覚えた踊りを披露した(話者J)。第一回の公演が好評で、翌年も公演を続けることとなった。

第2回(1953年)は「北野をどり」の将来を決定づけた会で、石田は作者と構成・演出を兼ねた。映画監督時代に評価された「明治もの」を起用し、『七彩洋燈』と題して高橋お伝²¹を題材にした。先輩芸者がお伝を演じた時に、「肉襦袢着てるはるのやけど、裸かと思った。」(話者E)と石田の演出のうまさを記憶している人もいる。

第3回(1954年)は『歌枕諸国噺』で、諸国に座頭(盲目の芸能者)が音曲修行に出かけ、京の宿で諸国の話を語りあうという設定である。当時の出演者用メモには、「この舞踊劇はフィクションである。仮想であった筈の人物が現実の人物として一斉に踊り出す。お客さんは狐につままれたような気持ちの中ににぎやかに幕。」と書かれ、虚構と現実が混在したような劇的效果をねらった[石田: 1954]。五木の子守歌(熊本民謡)等を取り入れた斬新な企画であった。

第4回(1955年)は『織姫太平記』で、石田が真下五一の新聞連載小説『桂昌院』にヒントを得て脚色し、地元のお茶屋の娘を起用して上演した。石田は「若葉会」を組織し、お茶屋の娘を教育していたという(話者D, E, J)。「若葉会」の稽古に行くと、現役の芸妓がずらりと並び、伴奏を務めてくれたので緊張したという話も聞く(話者E)。



写真4 北野をどり第9回公演（1960）

第5回（1956年）は『桃山美少年録』と『明治唄ごよみ』で、前者は「若葉会」の娘を子役に起用し、上七軒のお茶屋の家娘の舞妓も初めて参加した。衣装に費用がかかるので、舞妓の姿になれるのは家娘だけだった（話者A、話者G）。後者は石田が上七軒で収集した明治以降の消えゆく流行歌の「俗曲」のうちから『うからうから』を選んで舞踊化した〔京洛風流抄刊行会1973: 142〕〔ビクター音楽産業1976〕。この年の出し物は、「上七軒周辺の関係」と、「明治もの」の二種の組み合わせになった。

第6回（1957年）は平家物語に取材した『奥嵯峨日記』と、京都に関する創作の『叡山すみれ』で、共に京都の風景を描く出し物で、地元のお茶屋の娘を起用している。石田は、「今年の北野歌舞伎は何日だい、と口の悪い仲間が僕に聞く。全ての芸妓が登場する上七軒の場合、いきおい科白過剰にならざるを得ない」とし、「今の若手の踊り子が姐さん株になる頃、そして新しい踊り子がぞくぞくつついて出るまでは、一先づそれは今のような演じものでいくより仕方がないと思う。」〔上七軒歌舞会1961〕と考えていた。上七軒は科白が多いので、「北野歌舞伎」と呼ばれた。その理由は、上七軒は人数が少ないために、芸妓の全員参加が求められ、科白を多くして出番を造ったことが挙げられる。その結果、独自の演出がなされ、「都をどり」との違いが際立った。せりふのある劇と舞踊の組み合わせは、石田の言では「立方25、地方15、これでチョン。」で、合計で40人足らずの出演者を常に想定して演出を行った。科白を多用する「舞踊劇」の演出は、他の京都の花街にない斬新さがあり、芸妓が声を出すことでジェンダーを強調することができた。「せりふ」付きの芸能は、上七軒で定着して、独自の芸能の土台となった。

第7回（1958年）は石田が浮世絵画家に取材した『春信描く』と、歌舞会の作・構成・演出による『さくら輪唱』であった。後者は忘れられた俗曲を取り込んだ。第7回と第8回は初めて「歌舞会」の関与があり、協力体制の裾野が広がった。

第8回（1959年）の『ははそその鐘』²²⁾は、40人足らずの出演者で13景に及ぶ舞踊劇を演じた。後半は『姥が餅佳日寿』であった。このころは、上七軒で舞踊劇が定着しつつあった。「若葉会」で育てたお茶屋の娘たちが活躍し始めたのはこの時期である。

第9回（1960年）は『慕情の面』では都ゆかりの金剛流の能に取材した創作劇を上演した。合わせて上演された『人形寺春の夜話』は、人形の寺として知られる宝鏡寺を取り上げて、西洋人形に扮した芸妓たちが夢の中の世界を作った（写真4）。現在でも上七軒の人々の記憶に残る花街の伝統とは異なる



写真5 北野をどり『愛してならぬ人』

現代劇風の舞台であった。

第10回（1961年）の『虞美人草図絵』は三国志に取材した中国劇の導入で、中国ブームにあやかって、東京浅草での浅茅会の公演であった「中国劇」を再演した。当時の台本を見ると、三国志の四面楚歌の話を手塚盛が回想するという設定である。この回で初めて「第十回」と回数を表示しているが、天満宮に奉仕して10周年記念という意識と、今後も継続していくことを自覚したという意味合いがあるのかもしれない。師匠は浅茅会を本拠とする花柳輔三朗が勤め、作曲も東京出身の松原泰風が担当した。石田は、「この十年間に出演者の顔ぶれが、ほとんど変わってしまった。漸く役に立つようになったころスツといなくなる。また、新しい人を養成する。」と人材養成の難しさを伝えている。1962年は中止となった²³⁾。

第11回（1963年）は純舞踊の『女人三代』を上演して、出雲の阿国などの女性を題材とした。純舞踊はせりふが入らない、踊り中心の出し物であった。

第二部は東京浅草の浅茅会の『愛してならぬ人』（1962年10月上演）を再演した。作者は八木誠一郎で河童のカン子と人間の若者との恋愛話で、札止めになるほどの好評を得た（写真5）。河童が主人公の出し物を、「芸妓連の出しものとしては思い切った出しもの。」とする批評もあった〔田中1963: 67〕。

舞の演出は浅草の浅茅会では藤間友章が行い、京都の上七軒では花柳輔三朗が担当した。出演者数は、浅茅会の立方21人、地方9人の総勢30人に対し、上七軒は芸妓総数33人中立方19人、地方12人の総勢31人で演じた。上七軒では芸舞妓の人数が少ないにもかかわらず原作に忠実にして、必要な人数を動員して演じたことになる。

第12回（1964年）は前回に引き続き、純舞踊『紅筆だより』と舞踊劇『雲のかけ橋』となった。前者はお茶屋から顧客に送る呼び出し状を題材にした。『雲のかけ橋』は、好評だった前年の河童に変え、天狗が主人公となった。河童と天狗という幻想風の劇が続いた。

第13回（1965年）は舞踊劇『万里の風』と純舞踊『舞姿つれづれ草』であった。前者は杵屋正邦による邦楽シンフォニーで、十七弦、フルート、バイオリンを取り入れた。西洋楽器の導入は、花柳輔三

朗が率先して行った。話者Fは、上七軒に育ち耳で入った音で曲を覚えたため、楽譜を使用したことはなかったが、この時は五線譜による器楽曲の習得に大わらわであった。東京で受容された芸をすばやく上七軒で上演し、なじみの出し物を「純舞踊」と呼ぶ日本舞踊とを組み合わせた。純舞踊は石田の造語で、演目に新鮮味を持たせようとした。

第14回（1966年）は東京浅茅会の作品の舞踊劇『マリモ笛』と小唄舞踊『春色つなぎ団子』であった。前者は芸妓はアイヌの衣装で出演した。東京浅草で『マリモ笛』を振付けた花柳輔三朗が、上七軒で振付にさらに磨きをかけたと言う。1966年には石田が言う新楽劇（舞踊劇）が上七軒で定着したと言えよう。斬新な試みの後では必ず純日本風の出し物を披露して均衡をとった。突き合わせの妙が石田の特徴であった。当時の石田は「オーバーワークとは上七軒の芸妓達のことを言うのではないかと思うことがある。人数が少ないから是非もないが、他処では一つの芸でも売り物になるのに、此処では皆があらゆる芸を身につけておかないと温習会一つできないからである。」と上七軒の芸の状況について述べた [上七軒歌舞会 1966]。

戦後の西陣のガチャ万景気は1966年ごろまで続いた（話者G, J）。話者Gによると、上七軒は、好景気のため、織維関係中心に宴会が多く、お茶屋の前を通ると、女将が待ち構えていたので、裏道から逃がしてもらうほどだったと言う。話者E, Fによると仕事が一日に10本で、朝から仕事があったと言う。石田の言うオーバーワークもこの事に触れた発言である。

第15回（1967年）は舞踊劇『はまゆうの歌』が披露され、対になった作品では、地元取材した純日本風の『七野風流』が演じられた。

第16回（1968年）の舞踊劇は平岩弓枝の作品『雪に啼く』を取り上げた。人間の愛情を鳥の世界に移した物語で、京都の花街で女性の脚本家の作品を上演することは珍しかったので斬新な試みであった。石田は全国の花街の芸妓が減っている中で「上七軒魂」を発揮していくとしている [上七軒歌舞会 1968]。この年は、北野天満宮の梅林の完成記念に合わせて、飛梅伝説うそたかえと鶯替の神事²⁴⁾に因んだ純舞踊『北野まんだら』を上演した。

第17回（1969年）は『をんな風流』と題して、「しんから節」など石田が収集した上七軒の俗曲を披露した。新舞踊小唄と銘打って、本来は座敷で披露する「小唄ぶり」を舞台上で行ったのである。話者Kによると、1955年から65年まで、京都には熱狂的な小唄ブームがあり、「四条（河原町）で石を投げれば小唄の師匠に当たると言われた。」と言う。この時の舞台は小唄ブームのまだ残る時代の出し物であった。石田には、『をり鶴七変化』[東宝 1941]のような邦楽の舞台映像の美しい作品があるが、映画のシーンで、役者が舞台に出る前、手の平の前で「人」という字を何度も書いて飲む。話者Dによると、「人を飲む」という舞台で「あがらない」まじないだそうである。自らも俳優であった経験に基づく、出演者の気持ちを知った演出であった。合わせて『名塩川』という舞踊劇を演じ、マンネリ化を脱しようとした。

第18回（1970年）は大阪で万国博覧会が開催され、万博会場を模した『花の千一夜』と東京花柳流「三桜会」の初演作品『あすをひらく』を上演した。伝統にこだわる当時の「都をどり」の状況（写真6）と対照的である。第二部では、東京花柳流初演で男性舞踊家向けの「海と空」を上演し、フィナーレとして現在まで使われている「上七軒夜曲」が初演された。踊りの会にとって、締め曲は重要であるが、20年近い時間をかけて、一つの形になったのである。石田は自分が育てた芸妓がどのように演じるかが楽しみだと述べた [上七軒歌舞会: 1970]²⁵⁾。



写真6 都をどり第98回公演（1970）

第19回（1971年）は劇作家の駒井義之の『牡丹慕情』を上演した。少人数を駆使した舞台構成であった。石田は、芸妓数が「北野をどり」の始まった1952年と比べて、半減していると述べている。狂言を舞台にした舞踊の「泰風楽」の『紅がら双紙』も演じられた。駒井義之は、花街の舞踊としての「北野をどり」を次のように述べた。「『舞踊劇』というのは、演劇とは違う。劇と音と踊りと美、それに夢幻甘美なる詩情が支配するものと思う。（中略）しかし、単に美しい絵空事を並べ立てたのでは感動は生まれない。そこに登場する人間は、見る人が共感し、楽しむだけの現実性と現代的な感覚がなければならぬ。それによって、表される踊りは感情の抑揚のある舞踊となるであろう。それは、歌舞伎の様式美とは違った近代的な舞踊美となるのである。」[上七軒歌舞会1971]。駒井は石田と同じく「花の会」のメンバーである²⁶⁾。石田が上七軒でめざしたものは、夢幻甘美なる詩情が支配する、感情の抑揚のある舞踊と言えよう。

第20回（1972年）は駒井義之作の『竜神の嫁』という狐が人間に生まれ変わり人間と結ばれる話を上演した。合わせて「北野をどり」の20周年を記念した催しとして上七軒に因んだ出し物『京の夢・大阪の夢』を披露した。当時の会のパンフレットで、石田は病に倒れたことを告白した。話者Dによると、「後が心配でならない。」と言う言葉を残して、1972年10月1日、石田は永眠した。

第21回（1973年）には芸妓数が20人に減ったが、『道成寺絵巻』と『俗曲集三味線草』を上演した。そして、1974年公演は立方の不足で中止となった。話者Dは、「芸妓が15人では、おどりの会はできなかった。」と当時を振り返る。その後、「北野をどり」は新たな道を歩み始めることになる。

石田が演出した時代の「北野をどり」は、時期的に以下の5つに分けることが出来よう。

- ① 第1回—第4回。1952年から1955年。舞台での芸をどのように行うか、他の花街との差異化を試みつつ独自の演出を模索した。
- ② 第5回—第10回。1956年から1961年。二部制となり、上七軒ゆかりの作品と明治ものの組み合わせに定着する。歌舞会（1958年以降）、浅茅会の関与（1961年以降）が始まる。
- ③ 第11回—第13回。1963年から1965年。純舞踊と舞踊劇を組み合わせるという構成に変える。藤間流も関与して新しい出し物が生まれるなどの変化が生じた。なお、1962年は中止であった。
- ④ 第14回—第17回。1966年から1969年。舞踊劇が定着した時代。合わせてマンネリ化を防ぐために

様々に工夫を凝らした。

- ⑤ 第18回—第20回。1970年から1972年。万国博覧会（1970）に合わせて外国人にも理解出来る内容にするなどの工夫をする。

石田の演出は、地元に関わる物語を織り込み観客の納得のいく演目をベースに、夢や幻想的なイメージの演目からスタートして、徐々に人間味のある感動できる演目の演出へと移っていった。そして、東京等で発信する浅茅会と協力して、時代の先端を行く、かつリスクの少ない日本舞踊を次々に上七軒流にアレンジしていった。人材育成については、お茶屋の娘を積極的に「北野をどり」や花街の年中行事に参加させ、一人一場を持たせるなど、力の発揮できる場を与えて育てた。少人数のため、一人役をこなさねばならない重労働だったが、演目に工夫をこらし、少人数で観客を飽きさせない工夫をした。せりふを導入し、演じる内容の明確化に努め、「舞踊劇」という新しいジャンルに造り変えた。石田は昔を回顧して「当時（1952年）、こんな少人数の人達で果たして他処の「をどり」に対抗できるだろうか」と危惧されたものである。もし、これが失敗したら『をどり』などと云う催しは、これで止めようと云う謂わば背水の陣であった。それだけに当事者も出演者もまるで死に物狂いであった」としている。また、「松竹の白井御大（取締役）が噂を聞いたからと云って見物にこられ、「こんな人数でこれだけのことが出来るかねえ…」と漏らしたそうだが本社に帰って部課長級を集めて「一度北野をどりを見て来い！」とハッパをかけられたと云うことだった。」と述べた〔上七軒歌舞会1971〕。これは当時の歌舞伎座取締役の白井信太郎のことであろう。「北野をどり」は地元のためだけでなく、特色ある舞台を楽しむに観客を集めて、課題に応え、今日に至る。話者Iは、「北野をどり」の舞台が終わると、石田に連れられ、余興の「さかさま会」²⁷⁾に出演した。芸舞妓が観客となり、顧客が芸を演じるのである。話者Iはこの会では子役として重宝がられ、終了後は演技に加わっていた会社経営者や著名人と食事を共にした。「お父さん（石田）でなければ、このようなことはできなかった。」と言う。

石田の演出の基盤に映画製作の体験があったことは言うまでもない。岸松雄は、石田は江戸文学研究と端歌、俳句をよくし、「北野をどり」の演出で余生を送ったとしている。また、「石田の（映画の）演出は舞台的な臭いが抜けきらない。」〔岸1974: 7〕と評していた。確かにそのとおりだが、石田の演出は映画監督時代の経験をふんだんに生ずることで、上七軒の伝統芸を再発掘して相互に融合させて新たな芸の創造を行ったともいえる。映画『花ちりぬ』で花街を知らない無名の女優たちを祇園町の舞妓役に仕立て上げた教育者としての経験は大きい²⁸⁾。「若葉会」を組織して地元のお茶屋の娘たちの舞踊の質の向上に務めた。その一方で明治以来の俗曲を収集するという伝統への興味があり、近代と伝統を調和させる技を持っていた。ただし、花柳流の協力は必須で、第10回（1961年）以降は、花柳輔三郎が師匠を務め、浅草の浅茅会の協力も大きい。石田民三の活力は衰えず、毎年異なる演目を演じるという個性的な演出は継続した。皇太子の生誕（1959年）、中国ブーム（1961年）、アイヌ（1966年）、万国博覧会（1970年）など時の話題を取り込み、現代舞踊や海外の異文化も意識するなど多様な関心や好奇心もあった。奇抜な演出も行い、第9回の『人形寺春の夜話』では、芸妓が西洋人形に扮するなど、新たな芸を創造して、上七軒は他の花街との差異化を果たした。斬新な新時代の芸の上演では、お茶屋との強い信頼関係が必要であったが、石田は地元に住む妻を介して確立したお茶屋との深い繋がりが有効に働いた。「北野をどり」の定着と発展は、石田民三の個人の才能と人間関係に負うところが大きかった。「北野をどり」は石田の死後も継続し、2012年3月には第60回を迎えることになった²⁹⁾。現在は京

都の年中行事として定着している。

6. 石田民三と花街の芸

現代の観点から石田の置かれた時代と演出の意義について考察する。

第一は、伝統の再発見と活用への模索である。石田の生きた時代は、戦中から戦後で人々の価値観が大きく変わった時であった。演者も、演じる内容も、戦争の前後でズレが生じ始めていた。そのズレを埋めるのが石田の役目であった。石田は、邦楽の多様性の発見と創作に着手した。邦楽の多様性とは、花柳流、地唄等、上七軒が継承してきた芸に新たな面を作り出すことである。石田は、花柳流の継承を最大限に果たしながら、宝塚歌劇や東京の舞踊も取り込んで「舞踊劇」という科白が多い楽劇に作り変えた。これは「北野歌舞伎」とも言われて独自のスタイルを確立した。石田は、戦前から継承した芸の価値を再確認すると共に再創造に挑んだのである。柴崎四郎によると、花柳流は二代目花柳寿輔の時代の1918年から1942年にかけて研究会を重ね [柴崎1985: 155]、その中には交通整理の巡査の服装での現代的な踊りの『四つ角』(1928年)などもあった [柴崎1985: 134]。一方、石田は上七軒に住み着いて、「うからうから」を始めとする明治の俗曲を採譜するなど伝統の発掘と継承にも努力し、「北野をどり」にも取り込んだ(第5回)。石田は近代の花街に根づいた芸の伝統、特に花柳流や俗曲の伝統を生かしつつも、新しい舞踊を産み出す活力を取り込んで「北野おどり」を創造したのである。

第二は、経済的な基盤の確立である。言い換えれば、芸を商品として売り出すことで、採算を考えた新しい試みを行ったのである。石田は、「北野をどり」を入場料制にして多くの観客に開放し、単に芸術家として創作劇を演出するだけでなく、「興業師」として活躍した。限られた人員と、限られた施設、交通条件の制約等のリスクを背負いながら、経営収支を合わせて顧客を定着させる必要があった。そのために、宝塚歌劇(第1回)や浅茅会(第10回)などで好評だったものを積極的に取り込んで、戦後の人々の価値観の変化に合わせてようと試みた。「都をどり」は江戸期の芸の蓄積の恩恵を受けていたが、「北野をどり」は石田が映画演出のノウハウを活かして、独力で芸の創造と蓄積を短時間で行ったのである。1956年からは舞踊劇と純舞踊の二部制とし、新奇性のある芸と固定客のいる芸を共に取り込む方式を導入して、リスクの拡散を行った。しかし、花街は社会の変動に影響されるので、石田は、1957年にビアガーデンの開園を発案し、自らもパンフレットの宣伝用写真に出演して、ビアガーデンを宣伝した。現在でも、「北野をどり」の継続には、夏のビアガーデンの収益が寄与しているという。

第三は、花街の外部に対する情報発信への積極的な取り組みであった。石田は情報の発信を通じ、花街の閉鎖性を克服しようとした。これは「遊び」の世界の持つ非日常性に満ちたliminalな場である「お茶屋」の世界から、外部の世界に境界を越えて発信していく作業と考える。石田はその仲介役を果たした。また、「さかさま会」「すきやき大会」「野球クラブ」「素人歌舞伎(顔見世)」など多くの同好会を主宰し、京都市主催の「京都芸能の夕べ」にも参画した。上七軒の宣伝をすると共に、上七軒の少女たちには、様々な人々と交際できる機会を与えた。「北野をどり」の成功は、石田の交際範囲の広さと社会的ネットワークの賜物であった。つまり花街の芸という「文化資本」に加えて、「社会関係資本」[パットナム2010: 14]の充実が、その後の継続性に寄与したということである。舞台上で上演するという性質上、観客の好みや時代の変化に合わせて、新しい芸や趣向を生みだしていくためには、基盤となる様々な形の「資本」が必須であった。

近年の京都の花街の新しい動きとしては、舞妓の増加と、地方じかたの役割の強化が挙げられる。舞妓は、

上七軒では1981年には1人であったが、2011年11月現在11人の舞妓がいる。舞妓の増加は芸の継承にとっては、歓迎すべきことである。しかし、芸を身に着けずに舞妓が芸妓になったり、舞妓のままで芸妓にならないで廃業すれば、逆に芸の継承の空洞化が発生する。近年は、客の芸に関する知識や経験が乏しくなり、芸よりも若さや外見を重視して舞妓への需要が高まる傾向があり、価値観の変化が顕著である。こうした社会的変化の中で舞妓を養育するのは、元来お茶屋の女将であるが、地方も直接的に大きな影響力を与えるため、地方の芸の継承に関する重要度は増していると言えよう。祇園甲部の地方（話者M）によると、昨今の地方の減少に対して、立方が様々な楽器をこなし、地方の役割を果たすようになってきたと言う。これは、かつて「北野をどり」で石田が発案した、「早変わり」の方法を各花街の立方が実践していると捉えることもできる。この点で、「北野をどり」における石田の演出の影響を再認識する必要がある。

7. 石田民三の死後の「北野をどり」

石田の死後、地元の少女から芸妓を得ることは難しくなった。上七軒では京都北野舞踊学校（1974年創立）が授業を開始し³⁰、全国から集まる日本舞踊を学ぶ少女を募集して、舞踊科の本科、専門科に加え、常磐津等邦楽科、教養科として茶道、華道、和裁、手芸等の科目を置いた。

1981年には、北野舞踊学校とは別ルート（上七軒の芸妓の知人関係）で、M温泉出身の舞妓を誕生させた。これ以降、北野舞踊学校の出身者は減り、全国からリクルートした舞妓は徐々に増えていったが、舞妓が芸妓にならないで廃業すると、一気に舞妓数も減った。また、地方（じがた）が不足し、1980年代は、石田が鍛えた、かつて立方だった芸妓が地方として、「北野をどり」を支えた。話者Lによれば、1980年代後半からカラオケが流行し、上七軒だけではなく、他の花街でも地方を入れないでカラオケを楽しむ顧客が増えたと言う。その結果、顧客の邦楽に対するセンスも落ちたと考えている。上七軒は、1950年代から60年代とは客層が変わったが、1980年代も冠婚葬祭の服飾中心に好景気であった西陣の顧客に支えられて盛況を極めた。上七軒の景気の良さは祇園の比ではなかったと言う（話者L）。しかし、1990年代のバブル経済の時代が過ぎると、旦那と呼ばれていた人々はいなくなり、上七軒の主な顧客であった地場産業の人々の姿も見られなくなったという（話者K）。石田は、立方と地方合わせても40人しかいないと嘆いたが、1990年以降2004年までは立方と地方合わせて25人程度で支えてきた。「北野をどり」開催の時の地方の不足は、邦楽関係者が出演して補う時代が続いている。上七軒の芸舞妓の総数は、2009年は26人、2010年は27人で、2011年現在では29人まで数が増えたが、この理由は全国からリクルートした舞妓の増加による。しかし、芸の質の維持と向上は常に課題として残されている。

8. おわりに

本稿では、花街の芸が御座敷から外に出て、一般公開されていく過程に、石田民三という「よそ者」がどのように関与し、芸の継承と新たな創造を行う活動の事例を提示した。花街の伝統を固定して変化を許さない態度では、結局伝統そのものが廃れてしまいかねない。「北野をどり」という花街の舞踊の新たな展開は、御座敷の芸を新たな文脈（context）の上に置き直して、伝統を再創造したといえる。石田は花街の芸を様々な芸能と混淆させ、時代の流れを読んで演出を工夫することで、硬直化しがちな花街の伝統を活性化させ、花街の芸の自己増殖運動を促進した。石田は京都の他の花街での芸の外部へ

の公開を丹念に見ながら、新たな試みを行って差異化を図った。宝塚歌劇の手法の取り込みや東京の浅茅会の上演作品の再上演という途方もない発想は、逆に花街の芸を活性化させて新たな芸の見直しにつながった。この状況は、山口修の言う「転位」(transposition) [徳丸・利光編 2003: 96] による芸の再創造である。山口は、transで始まる「転位」「脈絡変換」「変形」を、「三つのトランス理論」として提示して、多くの芸術が現在まで伝承されているのは、この三つによるという。上七軒の芸の継承にもこの理論は当てはまるが、それを原理として融合と混淆による新たな芸の創出が起こり、「異種混淆」(hybrid) の状況を作り出した³¹⁾。石田は、他の花街との差異化を試みて、東京の出し物や創作劇を「北野をどり」に取り込んだ。特に『愛してならない人』(1963年)は、東京の浅茅会の新たな芸を積極的に京風の舞と接合させた画期的な試みで「東京の芸を、東京の演出で、京女が舞う」という過程が構築され、併せて藤間流と花柳流を交流させる試みも行った。「北野をどり」での「異種混淆」による融合と混淆は、10年もすると新しい伝統となって蓄積されて定着した。『愛してならない人』や、『海と空』など石田が残した作品は、上七軒の慣例化した演目となった。2012年の第60回「北野をどり」では、『愛してならない人』が再演される予定である。こうした「創られた伝統」[ホブスバウム、レンジャー編1992]が、「北野をどり」を支えてきたのであり、舞台での公演が、結果的に花街の芸の存続に寄与することになった。また、「北野をどり」では、地元の北野天満宮に関わる演目が繰り返し演じられ、元々は奉納芸に発するという「始原」を想起させて存続の意義を再確認させた。石田の演出は、時に大胆であったが、地元のモチーフを重視し、花柳流の舞の極端な変形は行わなかった。日本舞踊が持つ表現を活かし、俗曲などの上七軒に残っていた再確認した芸を加えて、外来と在地の芸を融合させたといえる。上七軒の事例は、西洋化が日本の舞踊の近代化をもたらした[堂本1944]のではなく、「異種混淆」の世界の生成が逆に従来の伝統を活性化され、芸の存続に寄与したと言える。花街の舞踊は芸を他の芸能と融合して、増殖していく生命力を持つ芸能である。

本稿では、花街における芸の再創造を近代化の側面から見直した。京都の花街のうちでも上七軒は規模も小さく、顧客層も不安定さを増しており、芸の存続は極めて激しい状況にある。しかし、戦後になって芸を一般公開する催事として「北野をどり」が創始されることで、芸の融合や創造が行われ、核心部にある伝統の維持もある程度は達成されてきた。こうした大きな変革の推進者は、外部から入り込んだ「よそ者」である石田民三で、社会変動に合わせて芸を創造し、他の花街との差異化を演出してきた。彼は上七軒の内部と外部をつなぐ「媒介者」(mediator)であり、様々な芸を組み合わせるエージェント(agent)でもあった。映画監督としてのキャリアを生かし、「活動屋」としての経験と気概によって花街の芸と舞を牽引してきた。演出は一人の人間の強いリーダーシップによってそのアイデアを実現するという主張は[佐々木2004: 4]、石田によくあてはまる。それにもまして石田は自らをも状況に応じて変えるエージェンシー(agency)であった。その中核にあったのは、「異種混淆」による芸の創造と継承であり、社会変動下における芸の在り方を考えるよき事例となっている。「異種混淆」が伝統を保持して活力を生み出すという逆説的な見方こそが、芸の近代化の中核にあり、石田はそれを体現して生きたといえよう。

参考資料 「北野をどり」の変遷

回	公演	演 題	表 記	内容と上演日数	作者	構成・演出	芸舞妓数*
1	1952	北野天神記	舞踊劇 5幕7場	地方と立方等芸妓が何役も兼ねて補う。3月25日から4月15日。	林悌三	石田民三	39
2	1953	七彩洋燈	舞踊劇 全11景	映画時代に好評だった明治物の演出を行う。4月1日から15日。	石田民三	石田民三	38
3	1954	歌枕諸国噺	全18景	諸国に音曲修行に出た座頭が京で土産話をする。4月1日から15日。	石田民三	石田民三	38
4	1955	織姫太平記	全15景	真下五一の新聞掲載小説「桂昌院」からヒントを得る。4月5日から20日。	真下五一	石田民三	35
5	1956 第1部	桃山美少年録	全8景	七軒茶屋に取材。二部制になる。「若葉会」の娘を子役起用。4月5日から20日。	石田民三	石田民三	37
	1956 第2部	明治唄ごよみ	全8景	上七軒で収集した明治時代の流行歌「うからうから」等を披露。	石田民三	石田民三	
6	1957 第1部	奥嵯峨日記	1幕5場	平家物語に取材。4月5日から20日。	石田民三	石田民三	36
	1957 第2部	叡山すみれ	1幕7場	京都に関係する話を創作。	石田民三	石田民三	
7	1958 第1部	春信えがく	11景	浮世絵画家に取材。4月5日から20日。	石田民三	石田民三	37
	1958 第2部	さくら輪唱	1景	忘れられた俗曲を取り入れ目先の変化を狙う。	歌舞会	歌舞会	
8	1959 第1部	ははそはの鐘	舞踊劇 13景	『節儀類集』に取材。蛇の化身の子育て話。4月5日から20日。	石田民三	石田民三	36
	1959 第2部	姥が餅佳日寿	演舞劇 1景	皇太子生誕記念を祝い、芭蕉の句から作舞。	歌舞会	歌舞会	
9	1960 第1部	慕情の面	舞踊劇 9景	京都の金剛能に取材。4月5日から25日。	石田民三	石田民三	31
	1960 第2部	人形寺春の夜話	楽劇 3景	京都の人形寺・宝鏡寺に取材。外国人形を登場させる等奇抜な演出。他の花街との差異化を図る。	石田民三	石田民三	
10	1961 第1部	虞美人草図絵	舞踊劇 8景	「第10回」と表記。世間の中国ブームにあやかり、浅茅会の中国劇を上演。音楽松原泰風。11月1日から15日。	石田民三	石田民三	33
	1961 第2部	北野風流	新舞踊 3景	北野をどり10周年を記念し、天満宮ゆかりの演題。	石田民三 (作詞)	歌舞会	
	1962	中止					
11	1963 第1部	女人三代	純舞踊 4景	北野ゆかりの出雲の阿国等女性の恋に取材。4月5日から20日	花柳輔四郎 (振付)	石田民三	33
	1963 第2部	愛してならぬ人	舞踊劇 5景	東京浅茅会上演作品。「大人のおとぎ話」と銘打つ。	八木隆一郎	石田民三	

12	1964 第1部	紅筆だより	純舞踊	お茶屋から顧客に送る呼び出し状を題材にした。4月5日から20日。	花柳輔四郎 (振付)	石田民三	37
	1964 第2部	雲のかけ橋	舞踊劇	主人公が天狗の創作劇。	八木隆一郎	石田民三	
13	1965 第1部	万里の風	舞踊劇	新橋演舞場上演。杵屋正邦によるオーケストラと混声合唱を新作曲。4月5日から20日。	八木隆一郎	石田民三	33
	1965 第2部	舞姿つれづれ草	純舞踊	雀踊り等京都の郷土芸能のメドレー。	花柳輔三郎 (振付)	石田民三	
14	1966 第1部	マリモ笛	舞踊劇	東京「浅茅会」作品。アイヌ民族との闘争の悲恋。地方に新邦楽による伴奏導入。4月10日から25日。	尾根幸夫	石田民三	29
	1966 第2部	春色つなぎ団子	小唄舞踊	小唄ぶりの舞台上演化。芸妓のオーバーワークについて述べる。	花柳輔三郎 (振付)	石田民三	
15	1967 第1部	はまゆうの歌	舞踊劇	4月10日から25日。	石田民三	石田民三	31
	1967 第2部	七野風流		地元取材した芸妓のをどり。	花柳輔三郎 (振付)	歌舞会	
16	1968 第1部	雪に啼く		人間の愛情を鳥の世界に移した物語。花柳輔三郎作舞。4月10日から25日。	平岩弓枝 石田民三	歌舞会	30
	1968 第2部	北野まんだら		天満宮梅林完成記念。飛梅、鶯替に取材。	花柳輔三郎 (振付)	石田民三	
17	1969 第1部	をんな風流		しんから節(1905年)等石田が収集した上七軒の俗曲を披露。若手に一人一場を担当させた。4月10日から25日。	花柳輔三郎 (振付)	石田民三	26
	1969 第2部	名塩川	舞踊劇	マンネリ化した花街舞踊の改革をめざした作品。	水上勉	石田民三	
18	1970 第1部	花の千一夜		万国博覧会場を模した舞台背景。外人にも理解できる内容とした。	駒井義之	石田民三	24
	1970 第2部	あすをひらく		東京花柳流「三桜会」初演の「海と空」、「さくら」「上七軒夜曲」で構成。	花柳輔三郎 (作舞)	石田民三	
19	1971 第1部	牡丹慕情		少人数を駆使した舞台構成。創立時の半数に演技陣が減った。4月10日から25日	駒井義之	石田民三	24
	1971 第2部	紅がら双紙	(泰風楽)	狂言の舞踊化など四つの異なる踊り。	花柳輔三郎 (作舞)	石田民三	
20	1972 第1部	竜神の嫁	10景	狐が人間に生まれ変わり人間と結ばれる話。4月10日から25日	駒井義之	石田民三	24
	1972 第2部	京の夢・大阪の夢	4景	「北野をどり」20回記念。	歌舞会	石田民三	
21	1973 第1部	道成寺絵巻					20
	1973 第2部	俗曲集三味線草					
	1974	中止					

*第5回から第7回までの芸舞妓の数の中には舞妓が一人含まれている。

注

- 1) 元々は廓（くわ）,あるいは遊廓と呼んだ。斜天・吞獅『一目千軒』[新撰京都叢書刊行会1986: 4]では、華街（くわが）を廓の惣名と説明している。戦前の花街の合同公演は『京都八遊郭合同舞踊大会』と呼ばれ、戦後に『京都六花街合同舞踊大会』に変わったという。戦後は遊郭の数が減り、廓に「籠の鳥」のイメージが残るので、全国一様に「花街」と呼ぶようになった。島原だけが廓と名乗っていたという[石田1969: 78]。食満南北は、大阪の花街について「五花街とは無論明治になってからつけられた名」とし、宗右衛門町（鳥の内）等の5つの花街を数えている[食満1930: 26]。
- 2) 花街の修行は「仕込み」に始まる。お座敷に出られるようになるまで、花街のしきたりや行儀作法、京ことばなどの習得などを約一年程修行する。舞妓として御座敷にデビューすることを「見世出し」といい、紋付きの黒い着物で所属と名前の入った「さし紙」をもって、お茶屋や料理店を挨拶廻りしてお披露目をする。京都の花街では「半だらの帯」を「だらりの帯」に変える。舞妓は年季により「割れしのぶ」等五つの髪型を結う。かつては、18歳で「お福（福髷）」に結いかえた。芸妓になるには舞踊や茶道などの修行が必要で、「襟替え」の儀礼を行ってお披露目をして一人前と認められる。芸妓直前の1週間から10日ぐらい前は絢爛豪華な「先弁（まっごう）」となる。芸妓は自毛の髪ではなく髷をつける。置屋に籍を置き、お茶屋等で宴席があると、検番を通して呼び出しが来る。上七軒は、お茶屋が置屋を兼ねる。
- 3) 女紅場は踊りなどに加え、修身や諸芸を教える学校で、1869年の京都の学区制度の中で、女性教育の場として定められた。上七軒の女紅場の沿革は必ずしも明確ではない。祇園甲部と宮川町では、学校法人化して継続している。上七軒では女紅場の名はなく、1952年以降は検番（真盛町）二階の稽古場が芸舞妓の技芸習得の場であった（話者G）。
- 4) 正式には附博覧（つけはくらん）という。猪熊清磨は公演の意図を、「鳳籠東遷し、王公卿相文武諸官皆東下」し、「各花街を悠遊し歌舞吹弾の技を以て観客を惹かしめんとす」と記し[岩井1930: 268]、都をどりは「千年の帝都なる京都、美術の叢淵たる京都の舞踊なり」とし、「京都趣味を完全に表し、優美と艶麗を特色とせざるべからず」としている[岩井1930: 265]。
- 5) 歌舞練場は1873年に建仁寺清住院に建てられ、1913年に現在地に建てられたという。
- 6) 淵源は「都をどり」と同じとされている。
- 7) 1952年に「祇園乙部」が「祇園東新地」と名を改めた時に芸妓が上演したのが始まりとされる。祇園東新地は後に「祇園東」と改められた。
- 8) 東京でも花柳流が出演する新橋の「東をどり」（1948）や浅草の「浅茅会」（1950）が始まった。
- 9) 第四回から「都の賑わい」と呼ばれるようになり、2012年は第19回「京都五花街合同伝統芸能特別公演」（主催：財団法人京都伝統技芸振興財団）として6月に開催する。
- 10) 上七軒の歴史に関しては、[京都市1980: 426]と[相原2007: 17]を参照した。
- 11) 起源を櫛谷七野神社（上京区：西陣）門前の七軒茶屋に求める説もある[田中1963: 上七軒貸座敷組合事務所1936: 緒言]。
- 12) 上京区立西陣中央小学校付近中心に広域にわたる繊維関係の同業者町をいう。戦前はジャガード等の外国の技術を導入し、旺盛な需要に応えた。
- 13) 1000年祭にも、多くの上七軒の芸妓が祭に参加した[千百年大萬燈祭奉賛会2003: 194]。
- 14) 進駐軍は1945年の終戦にあたって歌舞練場を接収したが、1950年に返還した。
- 15) 上七軒のをどりの師匠であった花柳輔三郎（初代）を知る大阪の花柳流の師匠のBは、「上方の踊りというのは、普通の言葉でも踊り場といいますが、普通のお茶屋さんの、踊り場、6畳とか、もって狭くて1畳とか2畳でも踊れるのですね。扇子の大きさも違います。おそらくその時分（戦前）、8寸（25cm）か8寸5分（28cm）だと思いますけど。そういう場所で踊るものですから、そういう場所で扱う扇子の違い、二枚扇とかが上方の踊りには多いんです。ですから所作そのものも小さいわけですね。それでいて、歌も狭いところ（場所）で歌うものから、地方さんも少ない、ですから、しっとりした踊りですね。日本舞踊もしっとりしたものもありますが、歌そのものも、大きな声を張り上げず、だから上方のおどり、江戸の踊りの根本的な違いですね。見せるというのが今は第一義でしょう。自分の踊りを見せようと思ったことはない。見てくれる人が昔はたくさんいたのです。」と述べた。

- 16) 「襟替え」は、芸妓のお披露目の時に、着物の襟を赤襟から白襟に替えることに因む。かつては、旦那がついて襟替えをすることを、花の水揚げや商売の上がり花に譬えて「水揚げ」といった。
- 17) 構成を担当した有職家の猪熊兼繁（京都大学教授・法学専攻）は、生活史や風俗に詳しく、風俗史の知識があった[猪熊 1952: 210]。演出家ではなく、風俗考証としての参加であった。
- 18) 戦前の資料には、上七軒貸座敷組合 編集の『上七軒貸座敷規則』（1907）、上七軒貸座敷組合事務所編集の『みたらし団子奉獻練りもの記』（1936）、上七軒楓錦会編集の『大正6年11月2日～5日温習会』（1917）がある。戦後は上七軒歌舞会編による各回のプログラムや、千百年大萬燈祭奉賛会編集の『千百年大萬燈祭記念誌』（2003）を参照した。
- 19) 別伝では伊勢度会会の社人の白太夫が、道真を慕って大宰府に下る時に、都の道真の邸宅に立ち寄って夫人の便りと共に庭の梅を根分けして持参した。この真実を伏せて飛んできたことにしたとされる。
- 20) 元来、花街のお茶屋は、娘に厳しい芸のしつけをしていた。話者Eは三味線で三曲弾かないと外出させてもらえず、間違えると母親から火箸で肩を打たれた。今では、自分の芸の元になったと感謝している。
- 21) 強盗殺人の罪で明治12年（1879）に斬首刑に処せられた女性で「明治の毒婦」と呼ばれた。「北野をどり」では刺青を見せるシーンが描かれた。
- 22) 鐘が蛇の母親の役割をする話で、「ははそは」は母の接頭語である。
- 23) 花柳流のおさらい会である第三回寿会を、4月5日～10日に行ったためだという。
- 24) 日常生活で使う「嘘」を、天神さまの「まこと」に替えていただき、正しい幸運を招く神事で、初天神の1月25日に鶯鳥を木彫りにした「鶯」を新しい「鶯」と取り替える。
- 25) 2010年に再演している。
- 26) 石田は、1965年から「舞踊劇作家集団 花の会」に所属し、新作を発表した[花の会 1965]。この中には、上七軒や芸妓に取材したもの、上七軒近くの寺院に関する説話を元にしたものなどがある。石田は、「踊りの本を書くのに『せりふ』を邪道だと言う説がある。併し、節づけのために無理な言葉を操るより、せりふの方がむしろ感銘を深くすることもしばしばある。（中略）生のままのせりふが反って作品を理解させてくれることもある。」という[舞踊劇作家集団 花の会舞踊劇1969: 97]。
- 27) 舞台での芸妓の役を観客が演じ、芸妓が鑑賞する。京都に古くからあった楽しみの一つで、主人と奉公人などの役を交代して演じる狂言的な遊びである。
- 28) 『北野をどり』と同年の11月に始めた「素人顔見世」は、京都市福祉協議会連合会が主催し、戦災孤児のために歳末義捐金を集めるため、素人が演じる、無償の歌舞伎公演であった。京都市民に元々あった芝居熱を利用した催しで、地元の名士が参加し、1975年ごろまで続いたと聞く。石田は演技を指導し、映画会社社長と共演した縁でOLから後のスター女優が誕生した例もある。石田の人脈と教育力を知ることができる。
- 29) 3月25日から4月7日までの予定で、第一部舞踊劇は「愛してならぬ人」、第二部純舞踊「常盤の寿ぎ」、フィナーレ「上七軒夜曲」の構成である。
- 30) 1975年の北野をどりのパンフレットに募集記事がある。指導者だったNによると、1974年ごろから歌舞練場の稽古場を借りて舞踏等を教授した。Nによると、この学校の生徒から上七軒の芸妓になった者も少なくなかったという。Nは上七軒の芸妓の兄であり、石田の時代に「北野をどり」の後見をした。石田没後に生徒養成を目指して、一時的に人材不足を補う役割を果たした。
- 31) 芸の融合と混淆は上七軒に止まらず、戦前から多くの花街が行っていた。京都先斗町では1930年代に宝塚風のレビューが行われていた（話者P）。大阪の宗衛門町のお茶屋「河合」では、フランス見学をした芸妓が「河合ダンス」と呼ばれるレビュー舞踊を演じた[食満1930: 44、芸能史研究会1990: 96]。松竹座が「芦辺をどり」や「浪速踊」に対比して、近代的ダンスの入った「春のをどり」を行った例もある[食満1930: 43]。京都宮川町では1963年頃の師匠三世榎茂都陸平は宝塚少女歌劇を教えていた[田中1963: 72]。

参考文献

- 相原恭子 2007 『舞妓と芸妓の奥座敷』 文芸春秋。
- 池田一夫 1928 「石田民三への弁護」『映画時代』6月号、文芸春秋社、p. 83。
- 石田民三 1932 「鈴木澄子のエロ」『映画の友』2月号、映画世界社、p. 128。
- 石田民三 1954 『第三回北野をどり要領』 自家版。

- 石田民三 1969「京洛花街考（一）」『京都』10月号、白川書店。
- 猪能兼繁 1952『日本生活史』世界思想社。
- 大塚恭一 1937『日本映畫監督論』映畫評論社。
- 片山桂商店 1929『写真帳』自家版。
- 加藤政洋 2005『花街—異空間の都市史—』朝日新聞社。
- 岸 松雄 1974「回顧の清水宏と石田民三」『フィルムセンター』23号、国立近代美術館。
- 京都市編 1980『史料 京都の歴史』（第7巻上京区）平凡社。
- 京洛風流抄刊行会 1973『京洛風流抄』自家版。
- 郡司正勝編 1977『日本舞踊辞典』東京堂出版。
- 芸能史研究会編 1990『日本芸能史・第7巻—近代・現代』法政大学出版局。
- 食満南北 1930『上方色町通』四六書院。
- 佐々木信三郎 1980『西陣史』思文閣出版(初版、西陣織物館、1932)。
- 佐々木健一 2004「座談会 演出的なもの」小山弘志編『日本の古典芸能における演出』岩波書店。
- 滋野辰彦 1963「石田民三」『日本映画の回顧上映』フィルムライブラリー助成協議会、pp. 98-101。
- 柴崎四郎 1985『通史花柳流—花の流れ—』自由国民社。
- 新撰京都叢書刊行会編 1986「京都府下遊廓由緒」『新撰京都叢書第9巻』臨川書店（原版。明治5年〔1872〕『出版條例』写本）。
- 新撰京都叢書刊行会編 1986「都をどり」『新撰京都叢書第9巻』臨川書店（原版。岩井徳三郎昭和5年〔1930〕）。
- 田中緑紅 1963「北野おどり」「京おどり」「鴨川おどり」「祇園おどり」『京の舞踊』緑紅叢書44号、京を語る会。
- 堂本彌太郎 1944『上方演劇史』春陽堂。
- 徳丸吉彦・利光功編 2003『芸術文化政策Ⅰ—社会における人間と芸術』放送大学教育振興会。
- 西尾久美子 2007『京都花街の経営学』東洋経済新報社。
- 日本演出者協会 2006『演出家の仕事—六〇年代・アングラ・演劇革命』日本演出者協会。
- 橋本雅夫編 1974『宝塚歌劇の60年』宝塚歌劇団出版部。
- パットナム, R. D. 2010『孤独なボウリング—米国コミュニティの崩壊と再生』（柴内康文訳）柏書房（Robert. D. Putnum, 2000, BOWLING ALONE: The Collapse and Revival of American Community. New York: Simon & Schuster.
- ビクター音楽産業株式会社 1976『上方座敷唄/上七軒』ビクター音楽産業。
- 廣井栄子 2010「花街に創出された『異空間』—大正期の都をどりにおける『琉球』と『朝鮮』の事例をめぐって」後藤静夫編『近代における音楽・芸術の再検討』京都市立芸術大学・日本伝統音楽研究センター、pp. 91-107。
- 福田雅子 2007「近代化のシンボル女紅場—鴨川西岸からの女子教育」世界人権問題研究センター編『二〇〇六年度講演録 講座・人権ゆかりの地をたずねて』世界人権問題研究センター。
- ホブスバウム, レンジャー編 1992『創られた伝統』紀伊国屋, Eric John Ernest Hobsbawm, Terence R, 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 山口 修 2000『応用音楽学』放送大学振興会。
- 『夕刊京都』1952年3月25日号 第3面, 京都新聞社。