

寄席の誕生

ただ今真打ちの師匠（福井憲彦氏）がトリをとられた後、お客さんかもう誰も居なくなつた寄席の舞台で、これから弟子が一人で練習をしようかという気分です。人一倍口下手な人間が寄席の問題を扱おうという事自体笑える訳ですけども、しばらくおつきあいいただければと思います。

今日の話の大筋は、文春文庫で杉本章子氏が再刊された『爆弾可楽』という本に書かせていただいた拙ない解説をみていただければおわかりのようにはほほそれに即したものです。今日のテーマは寄席の誕生という事ですが、寄席という場と、寄席を経営する席亭、さらには寄席という場で芸能を行う芸人、これらそれぞれの様相を簡単にスケッチし、最後にコピー文化・コピー演芸の問題について考えたいと思います。そして近世後期から幕末にかけて、浅草猿若町の歌舞伎三座を発信源とする歌舞伎文化がどのように民衆に共有されていったかという、いわば文化の流路について触れてみようと思えます。

吉田伸之

一 寄席

(1) 寄席の形成

寄席・落語の研究については国文学の分野で多くの蓄積があります。（暉峻康隆『落語の年輪』講談社一九七八年、延広真治『落語はいかにして形成されたか』平凡社一九八六年、など）これらに学びながら、まず寄席の形成を辿ってみましょう。『守貞漫稿』『雑劇』には寄席の来歴が簡潔に述べられています。これによれば、江戸で寄席が本格的に設けられるのは古くみても寛政期、たいてい文化・天保、就中文政以降から天保期前半にかけてつくられていった事がうかがえます。そこでは京坂と対比しながら江戸の寄席の構造を述べています。それによると江戸市中の寄席は下を住居とし、上二階を寄席に使っているものが多いとあります。ここには後でみてゆくような、町屋における寄席がどういう場で営まれていったのかという事が端的に示されていると思います。それからさらに詳細なのは、有名な『落語会刷画帖』という史料（『日本庶民文化史料集

成」八巻、三一書房、所収)です。これは式亭三馬が文化年間の末に、落話会がひらかれる度に挨拶として送られてきた摺物をはりつけ、これに解説を付したものです。ここには烏亭焉馬や山笑亭可楽についての記述がみられ、また寄席を初めて江戸に伝えたという大坂下りの岡本万作が江戸の寄席で初めて興行的にやったということ等が記されています。これは文化年間の寄席の勃興期の記録でもあり、当初の寄席の有様や特質がよく示されていると思います。因みに岡本万作の演芸と可楽の興行を宣伝するピラは『浮世床』の插图にある髪結床の壁に類似のものが貼つてあるのが見えます。こうしたピラは湯屋にも張られるという事から、「寄席」と「髪結床」と「湯屋」とが江戸の庶民を担い手とする、民衆文化の中心を担う三角形を形成している様相がみてとれます。これを民衆文化のトライアングルとも呼べるとおもいます。

このように文化年間くらいから急速に勃興していった寄席ですが、数量的に把握するとうどうでしょうか。『天保撰要類集』(国立国会図書館蔵・「旧幕府引継書」)の中に天保改革の最中の天保一三年三月に遠山左衛門尉が老中水野忠邦に出した伺書があります。これは、女浄瑠璃とりしまりの直後に寄席彈圧の方策を相談しているものです。これによると、当時江戸市中に二一カ所も存在した町方の寄席を幕府は大幅に減らそうとしています。廃業させる上での基準として、まず軍書講談など、教訓話的なものを中心に興行している寄席を選択して存続させ、それ以外は廃止しようとしています。しかし実際には太平記などの講釈場でも、落し話や、後で出てくる多様な演芸等が頻々と興行されている。つまり芸の種類では寄席を区別でき

ないので、これを諦めて、演芸の内容ではなく、年歴で選択して残そうとします。そして、当時二一カ所のうち延享・享和(一八世紀半ば〜一九世紀初)以来の年歴をもつものは僅かに一〇カ所で、文化年間からのものも一四カ所、とされています。結局、文化年間のものから五カ所を選んで、合計一五カ所だけを残してあとは取り払うという事に決着しています。この時江戸町方全体の寄席渡世のもの名前が調査され老中に提出されたようですが、残念ながらその史料は残っていません。

『藤岡屋日記』第三巻(三二書房版)、嘉永元年九月十六日の項の記述によると、天保一三年にほとんどの寄席がつぶされて五年余り後の弘化元年二月二四日に、寄席は「勝手次第御免」となります。そしてその年の内に六〇軒が復活、翌年正月には七〇〇軒にもなつたとあります。その多くはバブルのようで「百日せき(席)」と皮肉られています。幕末期の江戸市中に一七〇軒前後、明治三年では二二〇軒という数が確認でき、いかに寄席文化の基盤が広がったか、という事がこれらの数字からもうかがえると思います。

(2) 席亭

以下、寄席の問題を「席亭」と「芸人」の二つに分けて考えてみたいと思います。表1は、天保改革の弾圧後にも存続を許された十五カ所の町方の寄席を示すものです。これを見ながら寄席の特徴をみておきたいと思います。

まず場所の問題があります。

表の④⑤⑥のものが営む寄席は両国の広小路にあります。この内、⑤は怪談話で有名な林家正蔵です。彼は自分で寄席を経営しており、

表1 天保14年、残された寄席15ヶ所の席亭

①三田実相寺門前家主 甚助伴釵次郎	・当時、寄渡世一方二而外稼方不仕
②麴町龍眼寺門前伝兵衛店 吉兵衛	・此もの、 "
③青物町五人組持店 藤兵衛	・室町1丁目家主相勤、元四日市町二而寄渡世
④南本所元町喜兵衛店 五郎兵衛	・両国橋東広小路助成地役船之もの湯呑所番人二而寄渡世
⑤本所相生町5丁目五郎兵衛店 正蔵	・両国橋西広小路助成地江出稼、寄渡世
⑥両国橋際役船小頭共出水之節小屋番人 忠七	・湯呑所番人二切寄渡世
⑦湯嶋天神社地門前文蔵店 七右衛門伴小太郎	・寄せ渡世一方
⑧深川永代寺門前町五人組持店 藤蔵	・ "
⑨江戸橋蔵屋舗佐太郎店 とり後見栄次郎	・ "
⑩麴町5丁目元善国寺谷火除明地拝借地地守 嘉兵衛	・火除明地地守二而、寄渡世
⑪桜木町家持 栄助	・蒸風呂屋二而寄渡世
⑫麴町平川町3丁目弥吉店 長兵衛	・町火消之内五番組頭取二而寄渡世
⑬神田小柳町1丁目七郎右衛門店 此右衛門	・寄渡世一方
⑭二葉町伊兵衛店 幸次郎	・ "
⑮下谷金杉上町久兵衛店 与助	・町火消11番組、下谷坂本町2丁目抱鳶人足二而寄渡世

(『天保撰要類集』による)

所有と経営の一致という「寄席渡世」のもので。その他、深川永代寺の門前、江戸橋の広小路や広場などでも寄席が営まれていることが窺えます。

もう一つは、広小路・広場以外の部分ということで、町屋の部分すなわち町方で町人が居住する町内に寄席が営まれる場合です。表1にはごく僅かだけでも町域にも残されていることになりました。こうして寄席が営まれる場は大きく二つに区分できるのではないかと思います。また、寄席を営む寄席渡世の者、すなわち席亭と呼ばれる人々(寄席の経営者)はどういう人達なのか、という事がこの表1から窺えます。表の右側にある記載で八人が専業の寄席渡世(寄席渡世一方)とありますが、このほか、両国広小路で寄席渡世を営んでいる者の内二人が「湯呑所番人」で、また注目すべきは「蒸風呂屋」と「鳶」です。どうも、経営者が風呂屋の経営者・町火消の鳶・抱鳶人足の兼業である場合、寄席は町方の町屋の中にある場合が多いようです。

これら席亭の具体例を『藤岡屋日記』から少し拾ってみると、嘉永三年五月二十二日の項には、外神田の「若松席」はもともと「矢師」安右衛門の二階に拵えていたのを、瓦屋の又次郎がひきついでいるとあり、同四年一〇月一五日の項には今川橋の「湯が原亭」で風呂屋の二階で寄席をやっている、とあります。また、同四年五月六日の項には神田永富町の「皆川と云寄」で「歌舞伎浄るり」をしていて「二階張り出し」が落ちて大勢けがをしたとあり、この席亭は「大工藤助」とあります。

次に同年六月二日の記事にある神田の寄席「藤本」は「毛徳」

の席とあります。このとき鳶の者が大勢現れて喧嘩をしていることから、席亭の「毛徳」とは鳶の親分で、同時に通り者でもあるようなものと推定されます。

『守貞漫稿』に「今ハ巷町内二二二ヶ所モ寄ト号シ……」とあり、特に町屋において寄席を経営する者には鳶、香具師、職人の親方などが兼業する例を多く含むのではないかと考えられます。まだ検討していませんが、広小路や社頭、寺社の境内、周辺の空き地等で開かれる寄席の席亭は、今みた町屋のものとはある意味では対蹠的で、「定席（じょうせき）」と呼ばれたりし、プロの興行師というかわり専門的な感じがします。こういう席亭、或いは寄席渡世といわれる者の数は、明治三年の史料によれば七組一二〇軒とありいつ頃からは確認できませんが寄席渡世仲間と呼ばれる共同組織を形成していた事も確認できます（『東京市史稿』市街篇五一卷四四七〜四四八頁）。

以上席亭が営まれる寄席の場、また経営の主体は、空間或いは兼業経営者の業態からみても、江戸の民衆世界と極めて親密な関係にあるということが確認できます。

二 芸人

(1) 芸態

前掲の『落話会刷画帖』には、寄席の興行でとりあげられる様々な芸態が出てきます。浄瑠璃・小唄・軍書読・手妻・八人芸・説経・物まね尽くし等です。そこで以下、こうした芸態の問題について見てみたいと思います。

『噺連中帳』という史料には当時の寄席芸人二一人が書き上げられ、それらが芸態と席亭などによって区分されています。芸態をみると、はなし・うつけゑ・八人芸・てづま・人形遣・百眼・芸居（首）・音曲噺・首はなし・昔噺・化物噺などできてきます。こうした芸態からすぐ思い浮かぶのは、乞胸や香具師と呼ばれる人々が担っていた家業・職分との親近性です。例えば、「拾三香具之沙汰」とよばれる有名な香具師の由緒には「愛敬芸術」を行なう芸能者がいくつかできてきます。こういうのは現在でいうと、テレビのコマーシャルだけに出てくるような俳優、つまり商品の販売のために愛敬を売って演ずる役者と同じで、売るために演ずるといのが愛敬芸術の内容だと思えます。また、「覗」「軽業」とあるのも、「菓齒磨」を売るための人寄せなので「愛敬見世物賣菓商人」といったりする訳です。実際ここにてでてる人もほとんど芸能者であると考えられます。『守貞漫稿』には東両国の垢離場と称する常設小屋で行なわれていた「おでこ（御出木偶）芝居」の番付けの写しが載っています。この番付けには「あいきやう手踊り御はみかき」とあります。芝居は本来、「お上」から許され、櫓をたてなければ興行できない訳ですけれど、これは猿若町の三座の芝居とは別であり香具師の興行であること、つまり、齒磨粉を売るための人寄せに芝居をするのだということを示しているわけで、実際に芝居の途中で香具師が観客に齒磨粉を売り歩いたりするという事ができてきます。こうした形で香具師の職分の中に、芝居が含まれているという事が確認できます。

もう一つは乞胸です。これについて「乞胸家業書上」（『市中取締

類集』乞胸取締之部」という史料をみると、下谷山崎町二丁目にすむ乞胸頭の仁太夫の傘下に江戸市中には多くの乞胸がいるのですが、その乞胸職分のリストが記されています。これをみると、乞胸とは多様な芸能者の連合体であり、その芸態は寄席で行われるものと近い、あるいはほとんど同一であるといわざるを得ません。そこで、既に「芸能と身分的周縁——乞胸・香具師を例として——」(『部落問題研究』132輯、一九九五年三月)の中でも触れましたが、弘化年間に二代目船遊亭扇橋がまとめた『落語家奇奴部類』(『日本庶民文化史料集成』八巻所収)という史料を参照してみましよう。これには合計七〇〇名にのぼる落語家の門流・門人・師弟関係、それぞれの芸人が得意とした演目、それから全員ではありませんが、出身地がどうであったか、落語家をやめてどうなったか、等の記述があります。そのうち六二例を表2に示してみました。これをみると、「講釈師」、「男芸者」、「講談師」、「定火消」、願人と思われる「盲人にてうかれふし」、「田舎役者」、また「宮地役者」は先程みた湯島天神の境内や両国広小路などの小屋で演じる役者、「はみかき売り」(香具師)などがみえます。これからも、落語家の芸態と、今見たような乞胸・香具師の職分とが、ほとんど同類とみてよいのではないかと考えられます。

先程のべたように文化末年以降から文政・天保にかけて、雨後のたけのこのようにでてくる寄席という場を借りながら、乞胸であるとか、或いは香具師に属する芸能者が、演芸の場を画期的に拓けたのではないかと推定する事ができます。ここは別にアナーキーな世界ではなくて、一方では噺家の「連中」とか「門流」といった共

表2 落語家の出身とその後

1 田町二茶店ヲ開ク	23 木戸芸者トナリテ…	42 茶店ヲ開ク
2 竹村菓子職人也	24 後軍談師トナリ…	43 道具見世ヲ開
3 軍談北梅ノ門ニ入	25 芝居者トナル	44 田舎行
4 吉原男芸者勤ム	26 田町ニ而齒みかき売ニシテ業ス	45 後二小間モノ売ニス
5 湯屋	27 後二宮地役者ト成、市川多三郎ト名乗…	46 手習師匠ト云
6 仏師トナル	28 絵師	47 八百屋亭主ト云
7 講師	29 後二見勢モノ口上トナル	48 経師ナリ
8 定御火消部屋頭	30 かさり師ニナル	49 始メ宮地役者芝の助門人芝助ト云
9 新宿茶屋棹	31 一ト年芝居モノナル	51 定火消人、彫モノ
10 盲人ニ而うかれふしを好クシ	32 後二山崎町ニテ病死ス	52 田舎歩行
11 後二魚売ニナル	33 後二花かんさし売ニス	53 魚売ヲス
12 家主ノ棹	34 後二常盤津升太夫といふ	54 油菜ヲ売ニシテ業トス
13 当時田舎役者	35 始メ講師	55 寒キク茶店
14 後二宮地役者ト成ル	36 今、上絵木更津ニ住シ手跡ヲ業トス	56 田舎歩行
15 後二田舎へ歩行ス	37 後二木戸芸者	57 寒キク茶店ヲ開ク
16 道具屋棹	38 ふか川ニ茶めしヲ売ニス	58 軍談師ト成ル
17 田舎ヲ歩行	39 後二砂糖屋番頭トナリ…	59 すし店ヲ開ク
18 あんまヲ以テ業ス	40 田安表坊主	60 俗蔭絵師ナリ
19 後ニはみかき売ニ成ル	41 後二唐好見世ヲ開ク	61 円満寺前家主ナリ
20 木戸芸者		62 人形見勢ヲ開ク
21 後ニすしや見世開ク		
22 後二中橋へかん菊茶店ヲ開ク		

(『落語家奇奴部類』による。)

同組織が家元制的に形成されゆく、という事になるとおもいます。

(2) 身分

次に寄席の芸人の身分的な状況について考えてみたいと思います。

「乞胸家業書上」には、まず綾取・猿若・辻放下・浄瑠璃・物語・江戸万歳・操り・説教・仕方能・講釈・辻乞胸という一二種類の家業職分が記されており、それ以外に乞胸の傘下に入るものとして、「所々寺社境内并明地、広間、葎簧張、水茶屋」で見世物や芸をして見物人から金銭をとる芸能者があります。注目されるのは「三芝居狂言座、湯島天神社内狂言座」にでる役者は乞胸の支配下ではないとあるてんです。また「三河万歳大神楽越後獅子」や「仏法二抱り候もの共」——これは願人坊主ではないかと思えますが——、「穢多非人分」は乞胸の支配の外にあるということですが。私が調べたいと思っているのは、湯島天神社内の芝居、これはまさに宮地芝居ということになりますが、乞胸頭の支配外にある宮地の狂言座は湯島天神のものだけなのか、という問題です。最近扱った事例では、浅草寺境内で芸能に従事する役者は乞胸頭の支配の外にいるようなので、外にもいくつかの例があるのではないかと思います。次に、右の「乞胸家業書上」に続く史料、これも乞胸頭の仁太夫の作成によるもので、町奉行の尋問への返答ですが、これを見ますと、仁太夫の空間認識は大きく分けると二つに分かれているようです。

一つは先程から述べている「境内」や「広間」です。ここでは芸人から乞胸頭らが直接札銭をとる(鑑札を渡して銭をとる)ということです。ただし例外は先程述べた通りです。

もう一つは、境内・広間と対比される場としての「町屋」の部分です。この町屋の部分も仁太夫によると大きく次の二つに分かれています。

一つは「座敷」「私宅」です。こうした所で浄瑠璃や三味線を演ずるといふ芸能者には乞胸頭は関与しない、とあります。

もう一つが、「寄席」です。この「寄席」では、乞胸の頭が世話人から相応の心付けを集めていると読めるのですが、その内容は二通りに解釈できます。一つは、世話人からお金をとる、今一つは世話人を通じて芸人から乞胸頭へのお金をとる、ということですが。この世話人を席亭であると考え、ここでは後者の意味であるとしておきたいと思えます。つまり、乞胸頭配下の芸人から乞胸頭への「心付け」を、席亭がかわりに集める、ということですが。乞胸は身分としては町人であるが、芸能という職分については卑賤視され、非人頭の系列で統括を受けているのですが、少なくとも町屋の寄席という場所で芸能を行う場合には、広場や境内で演ずるよりも相対的に乞胸頭の支配が稀薄になり、及ばなくなる事もあるのではないかと、これからの史料からはうかがえます。こうしたことは、職分の面においても乞胸頭配下の芸能者が、卑賤視されたり賤民扱いをうける状況からのがれようと「脱賤化」の道を寄席という場に求めたのではないかと思えます。

また香具師について考えてみると、香具師に包摂される芸能者は、先に述べたように、いわばコマージュナル専属俳優——売るために演ずる——であり、寄席のように新たな芸能の場が広がる事によって、こうした芸能者にとって売るための愛敬から解放され、芸自体を売

ることが可能となる条件が生まれた、のではないか。そうした意味で「脱愛敬」ということを考えています。従って旧来の乞胸配下の芸人達、或いは香具師の芸人達にとって、前者にとっては「脱賤化」、後者には「脱愛敬」という条件を付与する場を広範に提供する事になったのが、「寄席の誕生」の歴史的意義であると考えます。以上一では寄席の経営主体の問題、二では寄席の場が旧来の芸人にとってはどのような意味をもったのか、或いはそこで行われる芸の内容についてみた訳ですけれども、最後にそうした所で演じられる、演目の中で歌舞伎文化がもっている意味合いについて考えてみたいと思います。

三 コピー文化

『藤岡屋日記』（三一書房版）天保一二年一月の項に、それまで江戸の中心部（堺町・葺屋町・木挽町五丁目）にあった歌舞伎三座を、葺屋町一帯の大火を契機に老中水野忠邦がつぶそうとし、町奉行所との政策的対立の経過をへて——藤田寛氏が「天保の改革」（吉川弘文館、一九八九年）等で述べられている論点ですが——、浅草の猿若町に移転させる、そして悪所として封じ込めるといふ、芝居の弾圧が行われた時の町触が掲載されています。これには「流行之事等多くハ芝居より起候議ニ付……」とあり、要するに歌舞伎文化というのは、庶民だけでなく大奥の女中までをも魅了して止まないような、圧倒的な魅力をもつ近世文化の粹の一つであることがうかがえますが、そうしたものの最大の発信源は三座である、という一ことを幕府権力は認識していたという事です。これはもちろん民

衆を含めた当時の人々の共通の認識であったと考えられます。が、問題はこうした非常に魅力のある歌舞伎を直かにみるには見物料がとて高いという点にあります。現在の歌舞伎座には学生諸君でも二、三回のコンパ代を節約すれば、棧敷席はむりでしょうが、充分入れる条件にあるわけです。しかし当時の民衆にとって三座で芝居をみるのはほとんど手のとどかないことであると思われれます。ところが、式亭三馬の『浮世風呂』の「午後の風景」で、子供達がわいわいと遊んでいるようすの描写をみると、その当時の歌舞伎スターのまねをして遊んでいるのです。「自分はこの主役をやりたい」とか「こんな悪役はいやだ」とかいひあったり、階段で見栄をきったります。ろくにこづかいも貰えない子供たちがです。その父母もきつと長屋の住人で、三座に芝居を見に行く事などとも考えられませんが、ところが流行の歌舞伎文化を子供も一緒に共有している。この間にあるギャップを埋めるのは何かが注目できるのではないかと、思います。

例えば先にみた両国垢離場の場合、嘉永年間に、中村座で「青砥仁政録」という芝居が流行ると、その「学び」、要するにコピー芝居をいち早くおこなっています。しかも『藤岡屋日記』等によると、それらの入場料はとても安いのです。歌舞伎座に比べると、数十分の一くらい安い値段でしかもより身近かに芸能に接する事ができるわけです。ここで行われる演目の内容は非常に興味深いのですが、こうした歌舞伎芝居のコピーの状況を劇的に示すのが『藤岡屋日記』嘉永四年七月二九日の項にみえる一件です。これは三代目瀬川如阜の名作「東山桜莊子」が初演されたときのような事を記すもので

す。この作品は、佐倉宗吾の義民伝承の形成に決定的な役割を果たしたものとしても有名なのですが、これがはじめに中村座で上演されて大当たりし、江戸中端々までこの話題で持ちきりになるわけです。しかし、先程申し上げたように猿若町一丁目の中村座に庶民が容易に入れた訳はなく、中村座を発信源とする歌舞伎芝居をつぎからつぎへとコピーし、これを安価な見物料で提供する構造が成立していたのです。采女が原という広場の芝居小屋では、ちょっともじって、「鏡山桜荘子」という外題で、全然違う役者が中村座のものと同じ様なことを演じているようなのですが、これも大入りで大繁盛します。

次に市中の寄席でも佐倉義民伝で持ちきりになります。それまでは、「河原者」などといって歌舞伎役者を見下していたような講師師まで「宗吾物語」をやり、寄席の嘶家ももちろんとりあげてゆく。そしておそらく、これらの寄席では、宮地芝居よりもさらに安価に歌舞伎のコピーを楽しめたのではないのでしょうか。こうしたコピー文化は、さらに刷物、読売という一枚摺りの瓦版であるとか、絵草子であるとか、いろいろな媒体にもひろがって、全体としてブームを巻き起こしてゆきます。

こうして歌舞伎には、江戸を越えて周辺部あるいは全国の地域社会の人々をとらえる圧倒的な魅力があり、その発信源は三座であって、その普及を媒介するものが宮地芝居であり、両国や采女が原等の広場で行なわれる芝居であり、町屋域に広汎に展開する寄席での芸能であった、といえます。寄席でも歌舞伎がいろいろと演じられていたことは、例えば『藤岡屋日記』にも三座ではないが、中島春

五郎という人気役者が寄席で「歌舞伎浄るり」を演じていること等から明らかです（嘉永四年五月六日の項）。つまり、寄席ではただ嘶や手品だけをやっていっているのではなくて、コピー芝居としての歌舞伎も行っているのです。

一つのアナロジーで言えば、力道山の空手チョップを街頭テレビでみて、まるで本物を見たことがあるかのように錯覚し、テレビという媒体をつうじてある一つの文化現象を共有するというようなことと似たようなことが見出せるのではないかと、いうことです。本物の歌舞伎それ自体を見たことのない一般庶民や子供達まで、また江戸に行ったことのない「田舎」の人々にまでも、歌舞伎の文化は何人もスターのイメージを伴って広く共有されてゆく。こうしたことの歴史的意味合いを考えなければならぬのではないかと、思います。

歌舞伎の文化は、単に芝居のストーリーだけではなく、髪のかき方、化粧の仕方、衣装、歌舞伎役者の使う様々な小間物、それから所作、言葉遣いなどなど、非常に総合的な文化として、しかも一定の文化の型を伴って江戸の民衆や周辺部の人々、さらには全国をも巻き込んでゆくものと思われ、そうした文化の構造を見てゆく必要があると考えます。

最後に今後の課題ということですが、一つは民衆文化のトライアングルということで、寄席の文化を髪結床とか風呂屋などから始めて、民衆世界の文化構造をクリアにしてゆく必要があるという点です。

二つ目に歌舞伎文化を中心とするコピー文化が普及し拡大してゆ

く構造は江戸の内部でだけの問題ではなく、これを広く都市と農村の文化交流という視点から検討したいということです。

このようにいうと、すぐ近代化の民衆的・文化的基盤であるとか、「国民文化」形成の自生的コースというように、近代にひきつけてとらえ返されそうですが、とりあえずは、近世後期から幕末期にかけての文化なり芸能というものがどのように内在的に形成されていたかということを、事実に即してきちんと歴史的に捉える必要があるということを強調して、拙ない講演を終えたいとおもいます。