



## 江戶兩惡所—— 浮世繪中的吉原及芝居町

■ 黃雯瑜

江戶時代的浮世繪作品中，吉原遊廓和芝居町為兩大高頻率出現的主題，江戶時代幕府統稱為「兩惡所」。吉原遊廓是風化區；芝居町指以戲劇活動為中心發展起來的街區。所謂「惡」，並非指道德層面的善惡，而是幕府認定對民眾充滿吸引力、難以治理的空間。<sup>1</sup>這些空間一方面被幕府的管理所規範，一方面又滿足庶民的娛樂與慾望需求。浮世繪畫家們以此為題材，創作出無數膾炙人口的作品。本文即以浮世繪中與吉原和芝居町的相關圖像為主軸，結合文化地理及視覺文化觀點，探討吉原與芝居町如何在浮世繪中被描繪。浮世繪不僅是娛樂與時尚的傳播媒介，透過觀賞兩惡所的相關作品，思考其在都市文化中的功能與象徵意涵。

## 吉原遊廓

遷至江戶以後，因為「參勤交代」等因素，江戶男女人數比例懸殊，私娼寮往往成為犯罪的溫床，遊女屋的經營者庄司甚右衛門（1575-1644）1617年代表同業向幕府請願，1618年在吉原成立合法的風化區，<sup>2</sup>此舉有利於幕府的集中管理。明曆大火（1657）以後，吉原遊廓遷移到今天台東區千束，相對於舊吉原，遷移後稱「新吉原」。取材自吉原的浮世繪，描繪的多為新吉原。新吉原是長約330公尺、寬約250公尺<sup>3</sup>所形成的四方形，面積大約82,500平方公尺，等同十一座足球場的大小。

吉原遊廓是江戶時代唯一由幕府合法認可的風化區，漸次發展成一個文化、經濟交織的複合體。日本江戶時代各地皆有遊廓，但吉原是全國規模最大者。其空間設計極具特色，四面挖有溝渠、僅留一座「大門」為單一出入口，

隔絕內外，反映幕府對於風化場所的高度管控。在浮世繪中，吉原被描繪為華麗優雅之地，透過花魁<sup>4</sup>的衣著、髮型，打造才貌兼具的女性，成為大眾憧憬的對象，接受各種藝文培訓，以因應高文化水平的客人、更進一步引領流行風尚。各種職業的人士，在吉原也得以打破職業界線相互交流，逐漸發展成文化沙龍的角色。本年（2025）故宮南院舉辦的「江戶浮世之美」透過展件，帶領觀者至新吉原一探究竟。

〈東都新吉原一覽〉（圖1）由東北方俯瞰新吉原的景致，可以一覽吉原遊廓的構造。筆直的「仲之町」是貫穿吉原的主幹道，櫻花盛開，兩旁青樓林立，呈現整齊有序的市鎮景觀，同時反映吉原自成一格的特性。進到遊女屋室內，歌川國貞（1786-1864）〈青樓二樓之圖〉（圖2）以日本大和繪中常用的「吹拔屋台（吹き抜け屋台）」<sup>5</sup>手法，展現青樓二樓的內部構

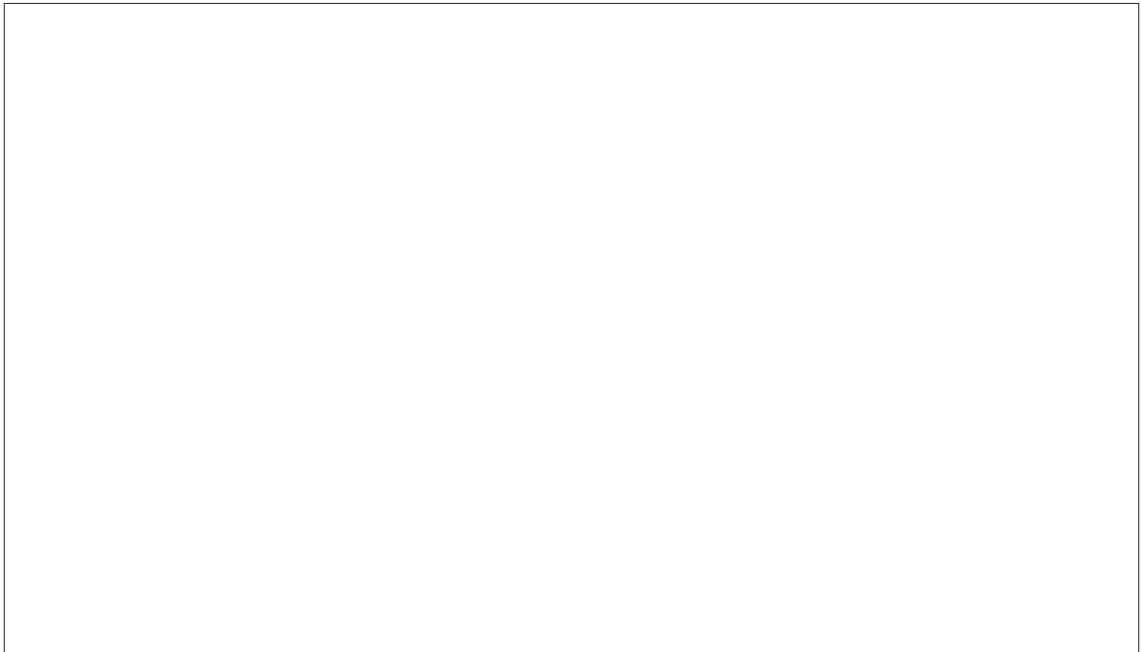


圖1 1860 歌川廣重二代 東都新吉原一覽 © 國立歷史民俗博物館藏 H22-17 （本圖因未獲電子傳輸授權，圖片請詳紙本期刊）



圖 2 1813 歌川國貞 青樓二樓之圖 © 早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 120-0198、120-0199、120-200

造，畫面右下方描繪侍從引導賓客登樓，樓上各房間則描繪遊女與賓客宴飲、閒話、休憩等情境，顯現出遊女們日常生活的樣貌。有些房間的陳設十分雅致，顯示房間主人的文化涵養。

吉原內的青樓和商店共同辦理行銷，一整

年中有多次招攬客人的活動。〈東都新吉原一覽〉盛開的櫻花道，是每年櫻花季從他處移植而來，由青樓、茶屋、商店等共同出資。此外，還有七月舉辦的「玉菊燈籠」、<sup>6</sup>八月的「俄祭」（即變裝秀）等等，在這些活動的期間，也有許多



遊客攜家帶眷前來吉原，一起感受熱鬧氣氛。

時序進入深秋，準備迎接「酉之祭」。酉之祭起源自對秋天收成的感謝，後來則祈求生意繁榮，十一月的酉之日<sup>7</sup>在全國各地「鷲神社」舉辦「酉之祭」的習俗。〈名所江戶百景：淺

草田圃酉之日參拜〉（圖3）是件膾炙人口的作品，它以空間對比方式描繪遊女與外界的分隔。畫面中窗內一隻貓望向遊廊外酉之祭的熱鬧場景，窗外人潮聚集，窗內靜謐無聲。這種內外對照，體現遊女生活的孤寂與封閉。

迎接「酉之祭」之後，代表正月的腳步也不遠了。葛飾北齋（1760-1849）的《繪本隅田川兩岸一覽》（圖4）中有一頁描繪「吉原的終年」，戴著狐狸面具的狐舞及樂隊行列，宣告著吉原的一年即將落幕。吉原遊廓內的四角分別有祭祀狐狸的稻荷神社，是遊女們的信仰中心。

此外，鳥高齋榮昌（活動於1793-1800）〈郭中美人競：鶴屋內篠原〉與喜多川歌麿（1753-1806）〈美人氣量競：五明樓花扇〉（圖5）兩

件大首繪，是聚焦遊女的臉部與上半身特寫的「大首繪」。兩幅畫的主角分別是鶴屋及五明樓的花魁——篠原及花扇。畫中人物華麗的髮髻、白皙的肌膚、優雅的姿勢、柔美的頸肩線條等特質，呈現出一種理想化的美人形象。然而這種類型的美人畫並無太多個人化的特色表現，多數時候觀者須仰賴畫面中的文字資訊來得知被描繪者何人。值得一提的是，為了表達文化傳承的象徵性，並結合商業價值，花魁的名號

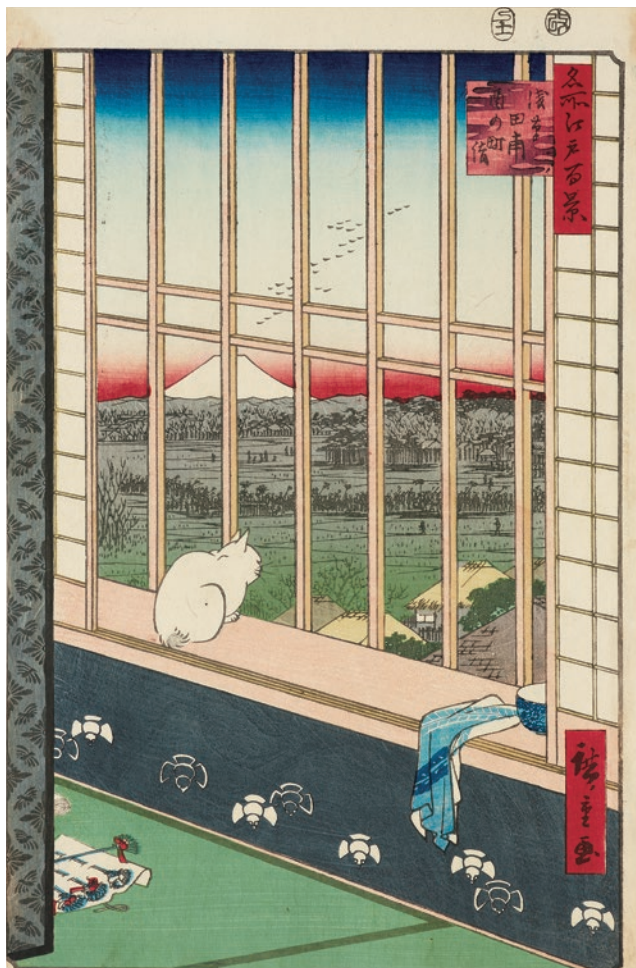


圖3 1857 歌川廣重 名所江戸百景：淺草田圃西之日參拜 ©和泉市久保忠記念美術館藏 2003-98

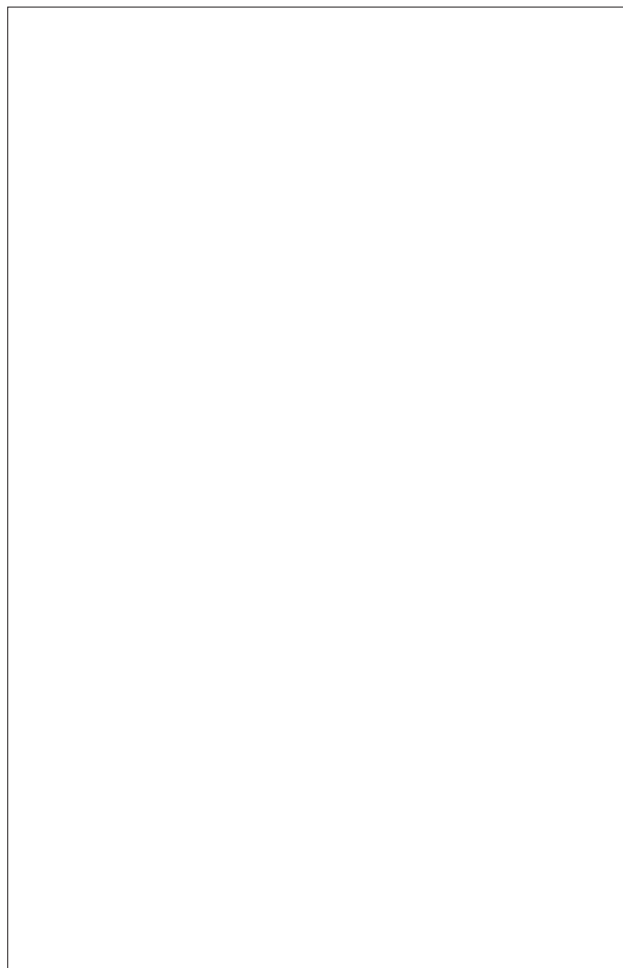


圖4 約1801 葛飾北齋 《繪本隅田川兩岸一覽》第3冊 吉原的終年 ©國立歷史民俗博物館藏 H-615  
(本圖因未獲電子傳輸授權，圖片請詳紙本期刊)

甚至有代代承襲的現象，五明樓的「花扇」即為一例。<sup>8</sup>

吉原作為江戶唯一合法的風化區，其空間設計本身即為一種規訓的表徵——僅有一處入口、遊女不得自由外出。然而浮世繪中所描繪的吉原遊女，卻光彩照人，華服與風雅社交將她們打造成為華麗的焦點，藉由對花魁體態、妝容、服飾、生活空間的描寫，塑造其成為眾人的偶像，將觀者拉入慾望和文化消費的循環。這些圖像

中，遊女既是被觀看者，也是知識和時尚的生產者，其角色遠超過性交易場所的定義。

## 芝居町

幕府眼中的另一惡所是芝居町。「芝居」指戲劇；芝居町指以戲劇活動為中心發展起來的街區。

歌舞伎的發展起源可以追溯到出雲大社（位於今島根縣）的巫女（即女祭司）阿國。阿



圖5 約 1794 ~ 1795 喜多川歌麿 美人氣量競：五明樓花扇  
國立故宮博物院藏 南購畫 000072

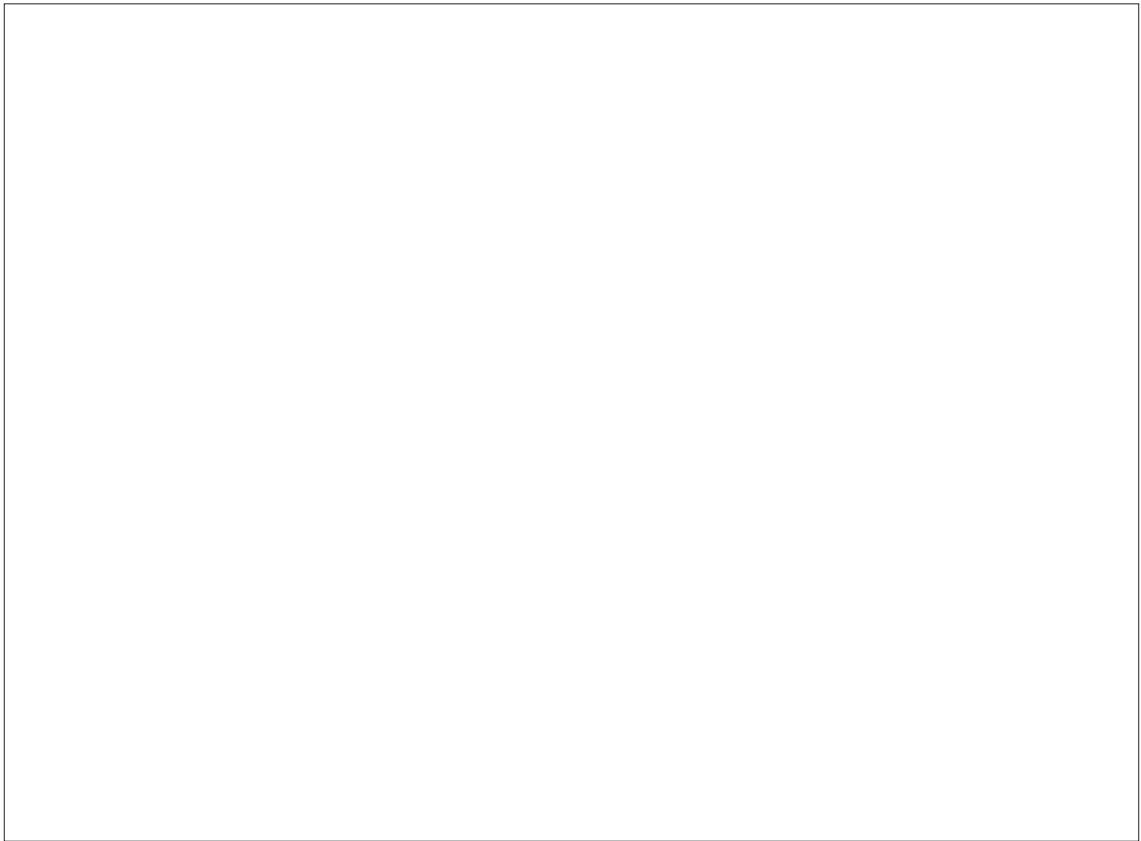


圖 6-1 1803 鍬形紹真 江戸名所之繪 © 國立歷史民俗博物館藏 H-1736-12-42 (本圖因未獲電子傳輸授權，圖片請詳紙本期刊)

國活動於十七世紀，她率領一群女性各地巡迴演出兼募款，在舞蹈表演中導入故事情節，引發風潮，被認為是歌舞伎的起源，稱「女歌舞伎」。後來女歌舞伎被認為妨礙風紀，1629年全面禁止，發展出由青少年男性扮演的「若衆歌舞伎」。然而，由青少年擔任演員並未如幕府所願杜絕風紀問題，反同時吸引了兩性的目光，幕府一度下令禁止；1653年以後，歌舞伎乃全數改由成年男性扮演，稱「野郎歌舞伎」，一直延續至今。<sup>9</sup>

江戸的芝居町原位於二丁町（今中央區日本橋人形町三丁目一帶），歌舞伎劇場中村座及市村座 1640 年代起即在此營業，鍬形紹真



圖 6-2 1803 鍬形紹真 江戸名所之繪 局部  
(本圖因未獲電子傳輸授權，圖片請詳紙本期刊)

(1764-1824) 的〈江戸名所之繪〉(圖 6) 中描繪了這兩座劇場；在二丁町繁榮了兩百年以後，1841 年一場大火，兩座幾乎化為灰燼，又逢江戸幕府為整頓社會風紀、打擊奢靡風氣，實行

「天保改革」，中村座、市村座兩座在當地重建的申請未獲許可，而是得到遷移至猿若町（今台東區淺草六丁目）的指令。幕府此舉是使其遠離江戶市中心，以減少對市民的影響。1842年9月市村座正式開演；隔年1843年，河源崎座也移轉到猿若町，三座集結一地，再加上上演人形淨琉璃<sup>10</sup>的「操座」，形成新的芝居町。溪齋英泉（1791-1848）〈猿若町芝居之略圖〉（圖7）反映1842年猿若町的景象。明治維新以後，歌舞伎受到歐化潮流的衝擊，歌舞伎被要

求進行符合時代的改良，在劇場的形式、演出內容各方面都努力探索新的戲劇表現。

歌舞伎在江戶時代是橫跨階層、性別的全民娛樂，其劇情反映當時社會的倫理、情感與價值觀，成為庶民生活的重要出口。浮世繪師常以歌舞伎中的知名角色及經典場面為題創作，這些印刷品價格親民、廣泛流通，滿足庶民觀眾在觀劇之後將喜愛的演員畫像帶回家欣賞的想望。歌舞伎中有些劇目歷經數百年至今仍上演，顯示其文化生命的強韌和深遠影響。

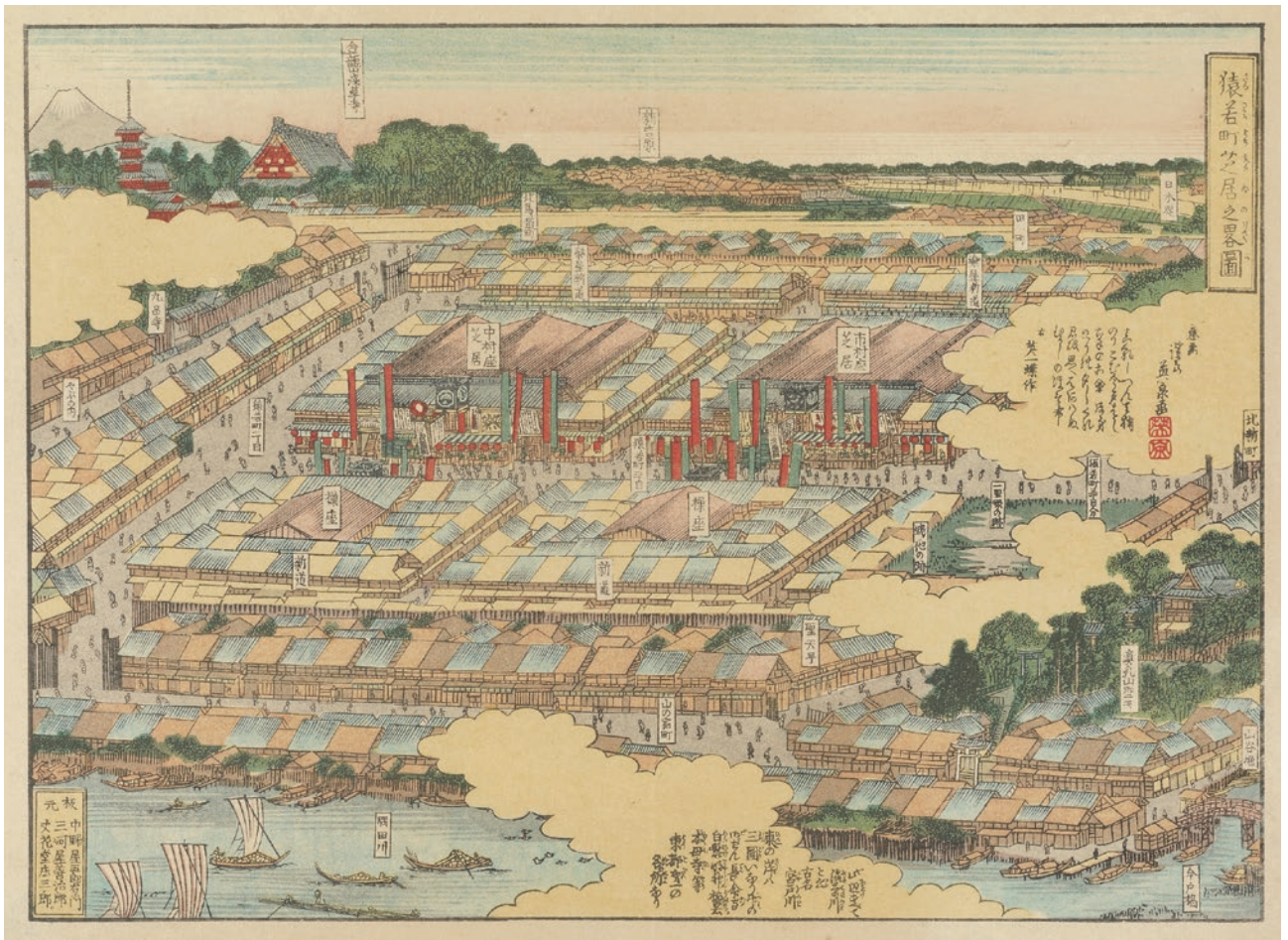


圖7 1842 溪齋英泉 猿若町芝居之略圖 ©早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 118-0116



圖 8 1817 歌川豐國 劇場圖 © 早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 118-0201、118-0202、118-0203

歌川豐國（1769-1825）1817 年的〈劇場圖〉（圖 8）及〈劇場內圖〉（圖 9）兩件作品描繪中村座劇場外觀及觀劇實況，生動呈現了江戶時代全民追劇的景象。前者畫中群眾雲集，劇場屋簷下，各種看板是用來介紹劇目，包含演出劇目、演出細目、劇中名場面、各演員名及其劇中角色等等，預示著演出熱潮。畫面轉入劇場內，舞臺上演的是中村座每年新春例行上

演的劇碼「曾我兄弟」，「花道」<sup>11</sup>上分別是扮演曾我五郎及曾我十郎的演員。這類「曾我物（そがもの）」是講述復仇的故事及復仇者的心路歷程。畫中還可見換幕用的布幕「引幕」、後方演奏三弦和打擊樂器的「黒御簾」等等。江戶時代歌舞伎從日出演到日落，對於觀眾來說是體力及專注力的持久戰，畫面中可以看到輔助演出的人員亦登場，兩手持拍板敲擊舞臺

地板發出聲音，這種音效稱「梆子（ツケ）」，順應劇情或演員的動作節奏敲打，有時則是提醒觀眾「重要場面來了」的暗號。<sup>12</sup> 舞臺種種呈現歌舞伎複雜且細緻的結構。劇場中不乏戴著「揚帽子（揚げ帽子）」<sup>13</sup> 的貴婦，也有站立席上的庶民，飲食、交談、搖扇、嬉鬧無所不包，展現江戶觀劇文化的包容及多元，也模糊舞臺與觀眾之間的界線。

鳥居清廣（活動於 1737-1766）〈大芝居狂言浮繪圖〉（圖 10）將觀劇群眾作為主體納入畫面，使觀者得以窺見觀眾的動作及互動，甚至呈現觀眾席上的衝突混雜，突顯劇場作為庶民交流與情感出口的空間特性。畫家將描繪的視角設於觀眾席後方，人物姿態各異，從吸菸、爭執、看戲乃至交談，生動呈現江戶庶民觀劇的熱鬧場景，同時顯示畫師對於群像表現之精湛功力。



圖 9 1817 歌川豐國 劇場內圖 © 早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 01-1293、001-1294、001-1295



圖 10 1757 鳥居清廣 大芝居狂言浮繪圖 © 早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 201-3704



圖 11 19 世紀 歌川國貞 國姓爺合戰（河原崎座） © 早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 100-5860、100-5861、100-5862

歌舞伎中常見「曾我物」、「國姓爺合戰」等劇目，均反映江戶時期的道德價值觀和歷史認同。〈國姓爺合戰〉（圖 11）由劇作家近松門左衛門（1653-1725）改編自鄭成功（1624-1662）事跡。劇中主角名為和藤內，「和」指日本、「藤」的發音同「唐」，指唐土中國，以表達其混血兒身分。大意講述鄭氏父子為拯救大明，與駐守獅子城的甘輝聯手起事的過程。劇情以和藤內的異母妹——錦祥女倒入自身血液促成結盟為高潮，展現忠義精神和家國情懷。和藤內的紅色線條臉譜，象徵其奔放熱血及超凡力量。歌舞伎演員的臉譜和服飾，亦使觀眾在當時僅仰賴自然採光的劇場中，一眼即可辨識角色性格，也體現江戶時代劇場中視覺傳

達的方式及美學。

〈市川鰻藏的竹村定之進〉（圖 12）是描繪名演員市川鰻藏（1741-1806，第五代市川團十郎）的大首繪，他在〈戀女房染分手綱〉一劇中飾演的角色竹村定之進。這齣戲講述男主角伊達與作和女主角重之井相戀，引發一連串悲劇。重之井的父親——能樂師竹村定之進，為了代替犯錯的女兒承擔責任而選擇切腹，最終使女兒得以獲赦。畫中人物的手部動作與臉部表情生動傳神，深刻展現角色的性格與情緒。背景採用黑雲母印刷，微光閃爍，更加凸顯角色的存在感。竹村定之進這個角色融合了父親的深情和武士的忠義，是歌舞伎劇中最感人且令人難忘的人物之一。透過畫師東洲齋寫樂（生



圖 12 1794 東洲齋寫樂 市川鰻藏的竹村定之進 ©東京富士美術館藏 3629



圖 13 1848 歌川國芳 荷寶藏壁の塗鴉 ©早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 005-0316



圖 14 1889 歌川國貞三代 東京改良演藝會之圖 ©早稻田大學坪内博士記念演劇博物館藏 201-4943、201-4942、201-4941

卒年不詳)的描繪，他的形象至今仍令人動容。

江戶幕府在十九世紀上半的天保改革期間頒布節約令，明令禁止創作歌舞伎演員畫。<sup>14</sup> 歌川國芳(1789-1861)以〈荷寶藏壁の塗鴨〉(圖 13)與〈流行貓戲〉(1847)等作品回應政治壓力。前者是弘化四年(1847)上演的〈尾上梅壽一代噺〉中登場的角色。前者以諧音「にたから」模擬塗鴉肖像。<sup>15</sup> 後者則將歌舞伎劇目「梅柳對合傘」中男女主角擬人化為貓，呈現幕末時期畫家對役者繪禁令的回應，以及浮世繪創作的堅持與幽默對策。

明治維新(1868)後，傳統歌舞伎受到極大的衝擊，明治政府著手推動改良歌舞伎，在演出內容、劇場形式等各方面興起了劇場革新。歌川國貞三代(1786-1865)的〈東京改良演藝會之圖〉(圖 14)，描繪位於日本橋磯殼町之友樂館內部演出時的景象。觀眾席天花板上方

所懸掛、將大幅改善照明狀況的西洋吊燈格外被突顯，觀眾中兼具穿著和服與洋服者，也是跨入新時代的象徵。<sup>16</sup>

## 結語

吉原與芝居町雖然在江戶時代被幕府視為不易管理的「惡所」，但實際上，它們卻是城市生活中非常重要的場所。吉原遊廓在嚴格的制度下運作，但也孕育出以花魁為代表的流行時尚和藝能表演，吸引來自不同階層的人們。浮世繪描繪吉原的作品，例如〈東都新吉原一覽〉、〈青樓二樓之圖〉、〈名所江戶百景：淺草田圃西之日參拜〉，以及多幅描繪遊女的大首繪，共同呈現出一個融合慾望、階級和教養的世界。

芝居町則是江戶庶民重要的娛樂中心，不只是看戲的地方，更是人們表達情感、彼此連

結的場域。像〈劇場圖〉和〈大芝居狂言浮繪圖〉這類作品，除了描繪舞臺表演，還細緻地呈現觀眾的姿態、消費行為與觀劇習慣，呈顯當時的觀劇文化的面貌。以歌舞伎劇情為題材的浮世繪，如〈國姓爺合戰〉或〈市川鯉藏の竹村定之進〉，透過誇張的造型、臉譜與表情，讓角色形象更鮮明，也加深人們對忠義和正義的情感連結。

進入明治時代後，吉原和芝居町逐漸轉型或沒落，不過浮世繪保存了這些場所的面貌與

氛圍，讓後人得以從圖像中感受到它們曾有的重要地位。透過這些畫作，我們不僅能看到江戶人如何看待慾望與規範的界線，也能理解藝術如何反映甚至影響當時的制度、空間與性別觀念。總的來說，雖然吉原與芝居町位於當時江戶城市的邊緣，但在浮世繪的世界裡，它們卻成為文化想像的中心。畫師們以細膩筆觸和巧妙構圖，讓這兩個場所成為江戶時代視覺文化中不可或缺的主角，也留下了充滿故事與意義的藝術資產。

作者任職於本院綜合規劃處

---

#### 註釋：

1. 田中優子，《遊郭と日本人》（東京：講談社，2021），電子書版第一章，頁 11/14、第二章，頁 5/9。
  2. 田中優子，《遊郭と日本人》，電子書版第一章，頁 7/14-9/14。
  3. 鈴木俊幸監修，《別冊太陽・蔦屋重三郎》（東京：平凡社，2024），頁 78。
  4. 指高階遊女。鈴木俊幸監修，《別冊太陽・蔦屋重三郎》，頁 90。
  5. 指省略建築物屋頂，從斜上方俯瞰的角度描繪室內場景及人物的位置關係。平山郁夫等監修，《日本畫用語事典》（東京：東京美術，2007），頁 106。
  6. 「玉菊燈籠」是為了弔念逝去的遊女——玉菊，每年七月吉原的茶屋及遊女屋在屋簷下懸掛燈籠的活動。鈴木俊幸監修，《別冊太陽・蔦屋重三郎》，頁 99。
  7. 酉之日每 12 天輪一次，每月會遇到兩或三次。
  8. 喜多川歌麿所繪應是扇屋的第四代花扇。鈴木俊幸監修，《別冊太陽・蔦屋重三郎》，頁 74。
  9. 藤澤茜，《歌舞伎江戸百景》（東京：株式会社小學館，2022），頁 30-31。
  10. 人形淨琉璃是指以木偶操演的日本傳統戲劇。
  11. 花道指從舞臺延伸出來、演員入場退場行經的舞臺設施。
  12. 堀口菜純，《歌舞伎はスゴイ》（東京：株式会社 PHP 研究所，2019），電子書版，頁 56。
  13. 指武家或貴族婦女外出時，纏繞在頭上的防塵用帽子。
  14. 細田晴子，〈從浮世繪看日本百姓的力量〉，《nippon.com 日本網》<https://www.nippon.com/hk/column/g00036/>（檢索日期：2025 年 6 月 23 日）。
  15. 藤澤茜，《歌舞伎江戸百景》，頁 46-47。
  16. 馬孟晶，〈江戸之後——浮世繪の尾聲與變貌〉，收入彭子程編，《江戸浮世之美》（臺北：國立故宮博物院，2025），頁 361。
-