



書 選 元 創

修 改

文 樂 の 研 究

三 宅 周 太 郎

昭和 40 年 10 月 10 日

創 元 社 發 行



文 樂 の 研 究

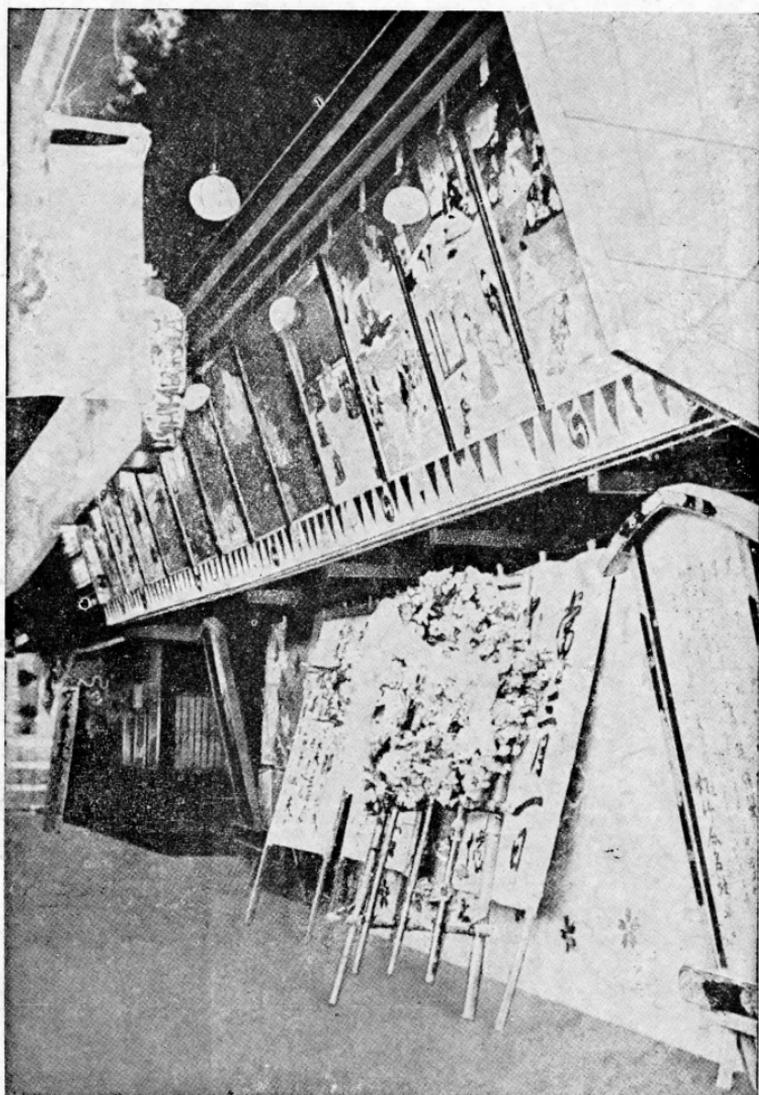


三 宅 周 太 郎

三宅周太郎著

修改
文樂の研究

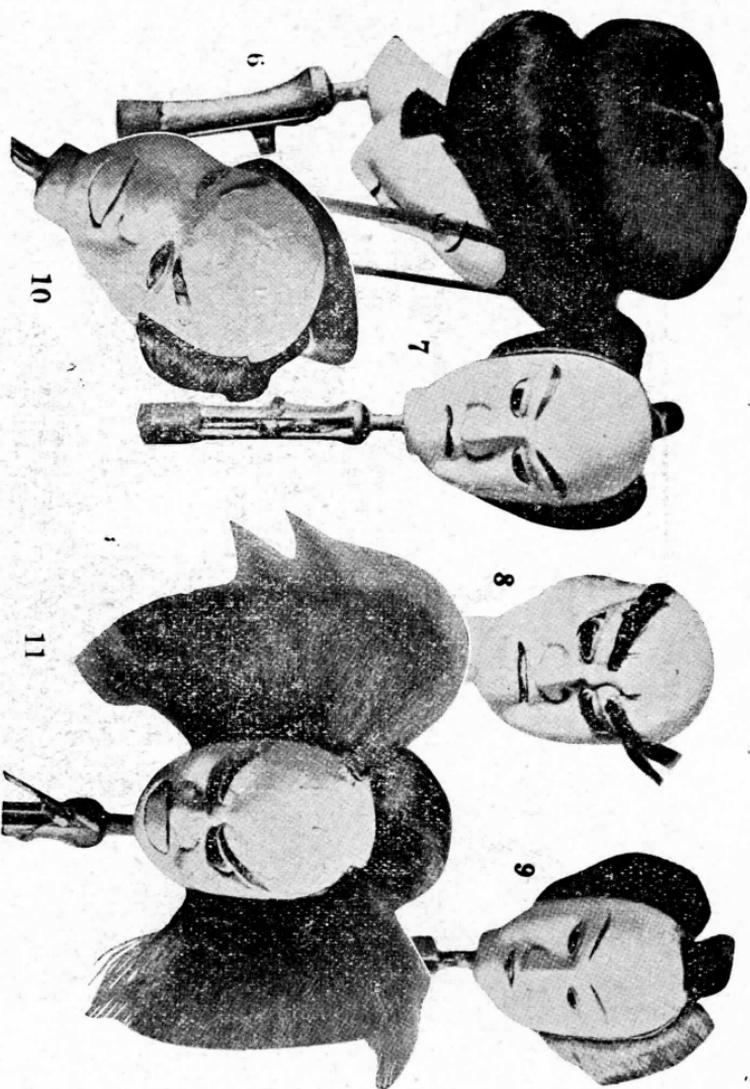
創
元
社



焼失前の「御霊文楽座」 その外見



人形の頭 (1)「男」忠臣蔵なら飾直に使ふ、(2)「娘」同小娘に使ふ、(3)「老女形」同戸無纏に使ふ、(4)「鬼一」同本纏に使ふ、(5)「新造」或は若女形)同おかるに使ふ、



(6) 2の娘の髪をといて見せたもの 小波の外「すしやのお里」おこなど (7)「孔明」由良之助、菅丞相など (8)「文七」松王、光秀など (9)「源本」二枚目の忠兵衛或は若侍など (10)「又平」吃又の又平、油屋の善六など (11)「團七」權太、宗任、後藤など



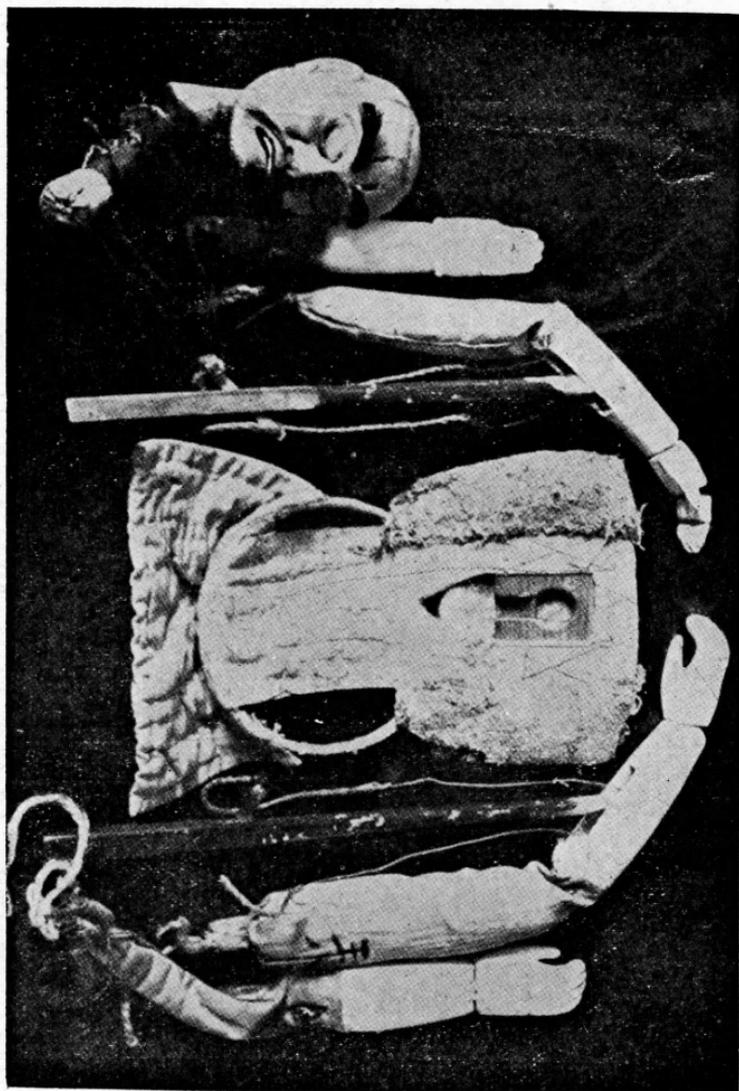
人形の解剖(その一) 由良之助の立体圖(頭は孔明)
人形使ひは吉田榮三、フランス大使館へ大阪文樂より
贈呈せる記念寫眞



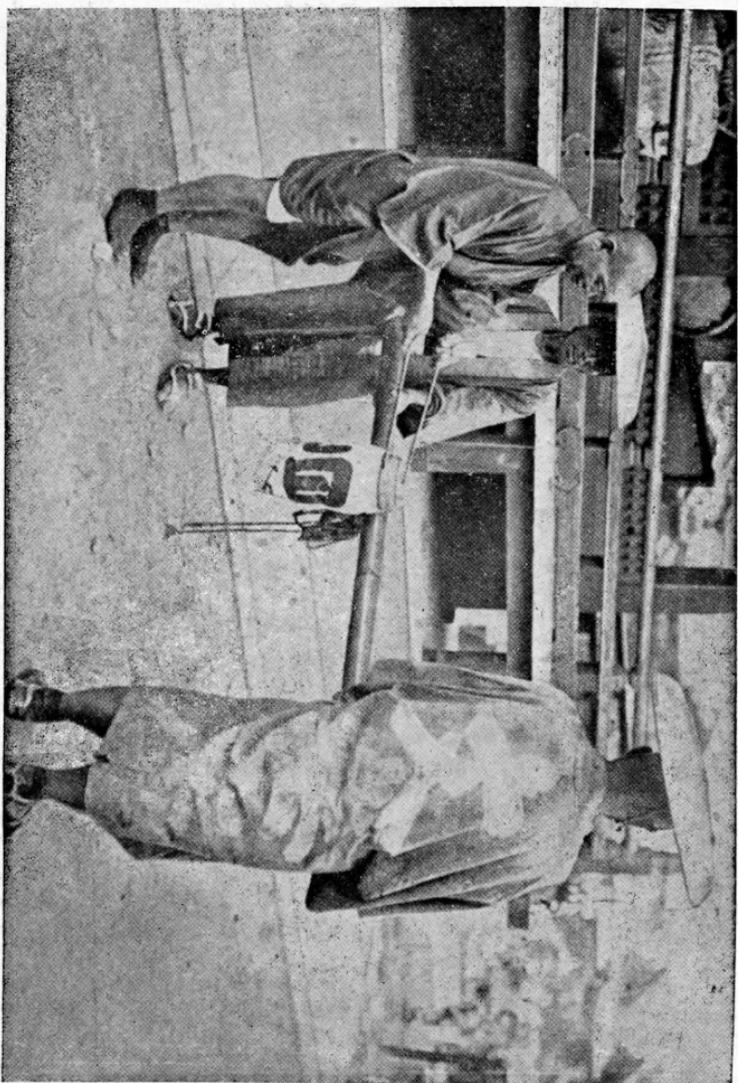
(その二) 同上の人形を標にした圖、右の黒ん坊を左遣ひ、中央の人を足遣ひ、この形式にて三人遣ひをする



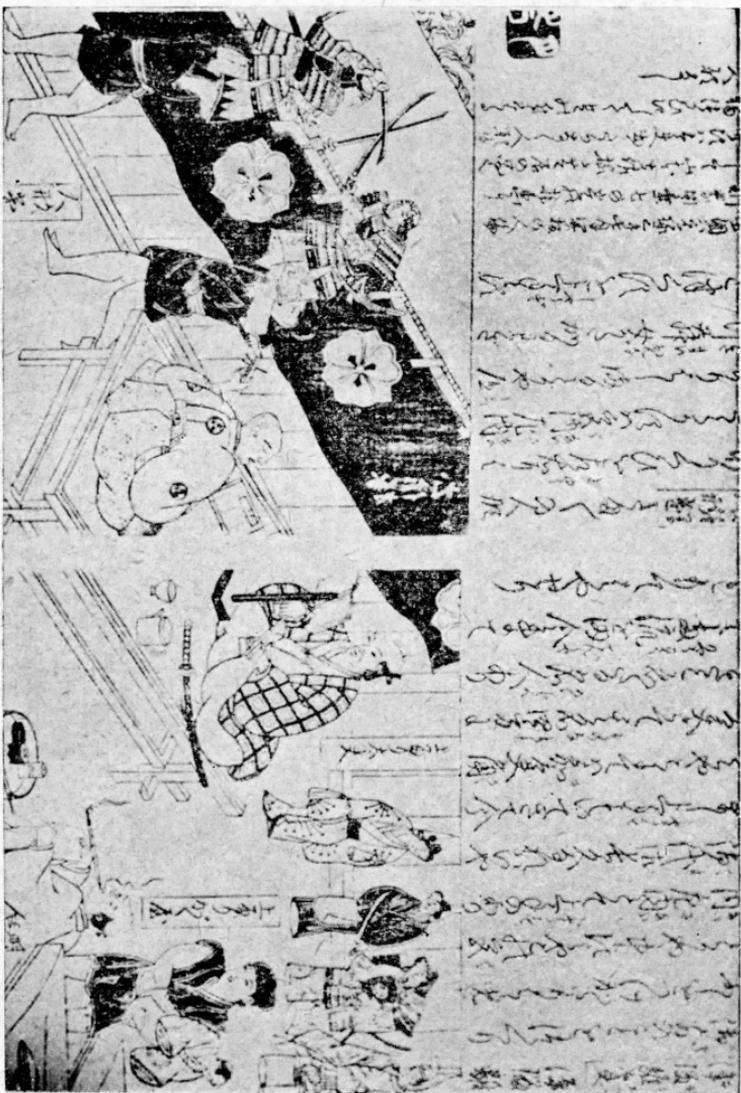
(その三)足の動く圖、人形遣ひは吉田文五郎、足は榮三郎



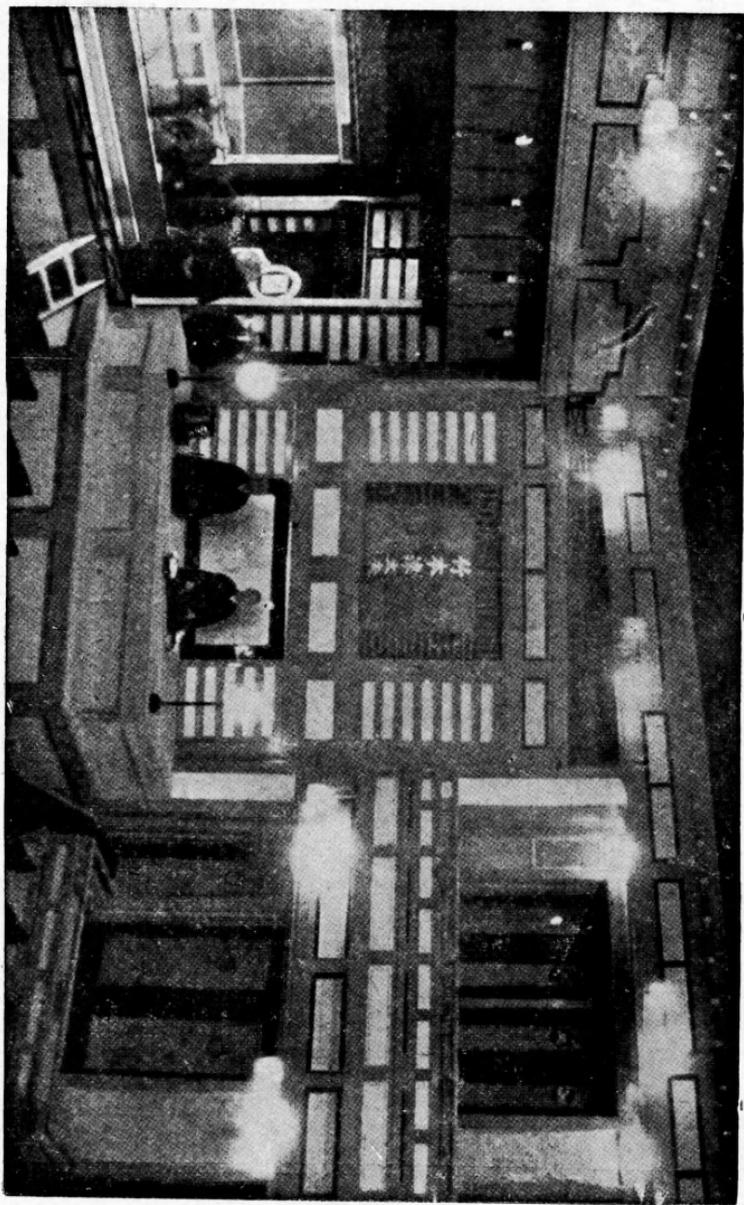
(その四) 人形身体分解の圖、胴、脚、首、手、腕、手の平など (使用説明書)



御靈文樂座時代の文樂興行町ぶれの寫眞 本舞を打つ人は當時迄行はれた
「とやぶれ」の巧者で表方を兼ねたその道の古老 墓田藤吉氏 (本文参照)



人形浄瑠璃創始期の舞台裏の繪 これはい925年フラスノの著書で、よく古書にあ
る繪だが、アルマエル・メエボンが「日本の芝居」として紹介せしものを逆輸入して注意
當時人形は一一人で遣ひ幕の左側の外が、見物席に當るわけ、太夫その他の恰好に注意



新築の四つ橋の文楽座内部 初開場(昭和五年一月)總稽古の圖、床の上津太夫、友次郎

目次

上の巻 文樂物語

その一……………三

一 序 言……………三

二 「大序の人々」……………三

三 「大序會」の話……………三

四 津太夫の教訓……………三

五 文樂の沿革……………三

六 文樂で古い人々……………三

その二……………三

一 初代、二代目（當代）古靱太夫及び故清六の話……………三

二 お客奇人二……………二六

三 一人一代……………二六

その三……………二六

一 義太夫武勇傳……………二六

二 故名庭弦阿彌の話、文樂總稽古(舞臺稽古)の話……………二七

三 人形雑話……………二七

四 「文樂」と義太夫との謎……………二七

中の巻 文樂人形物語

その一……………二七

一 焼けた人形 残つた人形……………二七

二 人形の愚劣……………二七

三 人形造ひさまざま……………二七

その二……………二五

- 一 續人形遣ひさまざま……………一五
- 二 人形細工人とその方法……………一八〇
- 三 人形の起原と淡路の人形……………一八三
- 四 女形に異なるもの……………一八七
- 五 植村文樂軒の代々……………一九四
- 六 文樂の或る話……………二〇〇

下の巻 批評と研究

- 一 文樂「忠臣藏」見物記——人形と芝居との「忠臣藏」比較研究……………二〇七
- 1 序言と大序と……………二〇七
- 2 二段目 三段目 四段目……………二二五
- 3 五段目 六段目……………二四〇

- 4 七段目の人形及び八段目 九段目……………二〇九
- 二 人形淨瑠璃と芝居との「組打」及び「陣屋」……………二六六
- 三 人形淨瑠璃と芝居との「袖萩祭文」……………二六一
- 四 人形淨瑠璃と芝居との「盛綱」……………二九七
- 五 人形淨瑠璃の「加賀見山」の「草履打」……………三一
- 六 「嬢景清八嶋日記」と「鎌倉三代記」……………三三三
- 七 キンケードの人形論……………三六
- 跋——故牧野信一君の書簡を中心に……………三四

上
の
卷
文
樂
物
語



その一

一 序言

私は近年、それは恐らく私には荷が勝ちすぎるであらう企てにも拘らず、大阪の文樂の研究を考へてゐた。日本の演劇は幸に今ではかなり調べつくされた。が、その姉妹藝術の淨瑠璃じやうろうりの方は、未だ比較的漠然としてゐる。そのためか、私が文樂の事を調べにかゝると同時に、根本的に淨瑠璃の大部分に互つて知る必要に迫られた。淨瑠璃の發生は五百年昔と見るのが普通だ。尤も、的確な創始期は、我が國へ三味線が輸入された永祿（一説には文祿）時代と見て差支へない。それにしても既に約三百數十年の昔である。一方、私は實地見聞の意味で大阪の文樂へ行つて見た。幸に大阪松竹白井松次郎氏、東京大谷竹次郎氏など當事者の厚意ですべて内部の實地に接する事が出来た。併し、それだけでは大いに不足であつた。自然、四百年五百年昔の

この發生を辨へる勉強を要した。私は及ばずながら長い年月殆どこれのみに没頭した。併し、未だ道は實に遠い氣がする。凡そかういふ方面は、歌舞伎劇以上に正しい意味の「過去」、よき「古さ」に權威がある。勿論、私の企ては淨瑠璃の僅かの一部、文樂のみの研究だ。が、それすらさうした優秀な「傳統」に價値のある對象は、知るのに「よき頭」が必要と共に、「長い年」がなくてはならぬを思つた。平凡に云つても、人間の年の五十より六十、六十より七十が、大體に於てより多く過去に通じる理由になる。この理由を以て、この道の一部、文樂を知る研究さへ、その仕事はイコオル人間の年になる。もつときつぱり云へば人間の命になる。故に、未熟の私如きが、今の所發表出来る報告は、漸く文樂の一部分、その近事のみである。

老婆心迄の註釋を加へると、今の文樂の名はその創立者、元、淡路の興行師植村文樂軒うゑむらぶんらくけんなる人の名前の、文樂なる二字をとつて呼ぶに至つたものである。その由來は本文中で書く。が、兎に角祖先の右の文樂軒が大坂のこの道の古書に現はれてから既に百何十年たつてゐる。で、文樂軒始める所の文樂物語とは、出来ればシェークスピアの作に於けるチャールズ・ラムの「沙翁物語」の如くありたいと思つてゐる。が、それは私一人の理想に終るかも知れない。但し、

これに對して初めて私がこの原稿を書き出した昭和三年迄にはこの企ては前例がなかつた。従つて、よるべき根據がない。よるべき記録・典籍に乏しい。困難の嘆を發せずにはゐられないのである。

ある古書に、永祿年間の江村專齋なる人の話としてこんな記事を讀んだ。豊臣秀吉の祐筆が、未だ學問の開けなかつた時代だ——ある時、醍醐と云ふ字に行き詰つた。あのだいの字は、と思ひ出せなくて困つてゐた。と、秀吉がそれは大の字を書けばいゝと云つたさうだ。——私のこの研究は、私としては一生懸命であるけれども、何分、相手が義太夫と云ひ、文樂と云ひ、よき古さのみに生きる難解事業である。私も亦、知らず識らず醍の字を、大の字でゐたりするかも知れない。が、それは特に暗礁の多いこの底知れぬ深い海を行く漁夫の過ちと許して頂きたい。こゝでは今の私に出来る範圍の、文樂近事物語であるのをお斷りすると同時に、世のこの方面の研究家の先進、並に大方に對して以上の意味の了解を豫め願つておく次第である。又、勝手に至極だが紙數の關係上、數多い部門に互る記事故に、一部一部を切り離すと、私の意のある所が通じ兼ねる。もし全體的に見て貰へるなら、それは望外の喜びである。

更に、遠慮なくいふと、私のこの「文樂物語」は決して單なる「文樂」の話のみに終つてゐない積りである。即ち、文樂を語りつゝ「演劇」と「歌舞伎劇」との分野に觸れるやうに勉めた。紙數の關係上、この一冊では不十分であるし、又、さうした研究は、この一冊の前の著書「文樂之研究」の後半で、多くの材料を料理しておいた。或はその後の著書の「演劇巡禮」に於ても、私は絶えずさうした研究を續けてゐるのである。

これを具體的にいふと、もし「文樂」だけの話、義太夫だけの話なら仕事は比較的容易なのだ。又、歌舞伎劇の話だけなら、困難とはいひつゝまだしも仕事は比較的容易なのだ。私さうした一分野のみでなく、「文樂」と人形淨瑠璃とを通して、歌舞伎研究に至る道の開拓を志して來た。そして出來ないながらその二つを關聯させた研究記録を、種々の形式で發表して來た。併し、これは實に困難であつて、それは、未だ誰しもこの道の開拓をした人がない事實によつて分つて頂けるかと思ふ。

が、私は何故にさういふ煩雜を敢てし、我ながら血肉を枯渴させる困難を厭はぬかといふと、今日の歌舞伎研究、演劇史的研究には、人形淨瑠璃、又は院本物研究が殆ど閑却せられてゐる。

斯道の天才近松門左衛門の話さへ、國文學か淨瑠璃史の方へ委託した形で、多くの考察が加へられてゐない。が、演劇常識のみで分る如く、歌舞伎劇は院本物を除いて評價出来るわけがない。一例が院本物の「假名手本忠臣藏」であるが、これが書かれてから百八十年位の間、この作程歌舞伎劇として世に迎へられた作は外にない。しかも、これは院本物でこそあれ、歌舞伎オリジンの作ではないのだ。いや、この「忠臣藏」は院本物でゐながら、書卸し當時には歌舞伎オリジンの「赤穂義士」の脚本が、他に書かれ上演せられてゐたに拘らず、その歌舞伎脚本は絶滅して、人形淨瑠璃に書かれた「忠臣藏」のみが今日迄残つてゐるのだ。この例によつてさへ歌舞伎劇から院本物を離しては、眞のよき歌舞伎研究をつくしてゐない結論になる。同時に、院本物を學ぶためには人形淨瑠璃の研究が根本的に必要だ。それと共にその唯一の本源の「文樂」を知る事が絶對的に必要になるのである。

つい最近逝去せられた岡本綺堂氏は、脚本家以外に、實に偉大な劇通であつた。芝居の分る達人であつた。その綺堂氏が二三年前、某誌から「最もよき歌舞伎劇とはどういふ種類の芝居か」なる質問があつた時、それに答へての返事に『忠臣藏』菅原傳授手習鑑の『寺子屋』義經

「千本櫻」などが最もよき歌舞伎劇だ」と書いてゐられた。これを見ても私がよき歌舞伎劇は、院本物に多いといふ意味が優に立證せられてゐると思ふ。併し、再びいふが、日本の歌舞伎研究の歴史には、この院本物や、その本源の「文樂」が、今迄は全く疎外せられて來たのである。そこで私は近年三十餘年間の自分の見學と勉強とを基礎として、歌舞伎オリジンの研究と、人形淨瑠璃即ち院本物の研究とを、兩立させ、並行させ、交叉させつゝ進んで來た。が、繰り返していふが、この歌舞伎と人形淨瑠璃との竝立研究は、實に困難・煩雜である。私は私の一生をこれに投じて果して目的が成就するか否かを疑つてゐる位である。

併し、幸に次の時代の若い人々が、もしこの一冊に感興を覺えられれば、將來は何かの方法と機會とによつて、私の右の目的成就を助け、或は受け繼いで頂きたいと希つてゐる。さうした歌舞伎劇研究に、絶対に必要である所の、しかも在來は不思議に顧みられなかつた所の、人形淨瑠璃と院本物とを知る上の第一歩として、こゝに前著「文樂之研究」を今度全く補筆改修して、そのエッセンスのみを集成し改修「文樂の研究」として世に出したいと思ふ。

最後に、附記したい事は、純粹の歌舞伎劇は元來役者が演じた結果、その演出法の如きは、

正確にいふと舞臺の上の一刹那のみに終つてゐる。つまり、役者なる人間が死ねばそれつきり消滅する。従つて、今日純粹の歌舞伎劇は元來生身なまみの人間が演じた以上、その重要な演出法がさうさう昔のオリジンに近いとは保證出來ない。成程明治三十年時分からは、劇評家に三木竹二氏のやうな非凡な人がゐて、舞臺の主な演出法を生けるが如く活字に残してゐられる。が、さういふ天才的な三木氏のやうな存在は、明治三十年以後の暫時であつた。又、外にそれに類した研究を發表せられた劇評家はあるが、それは僅にその二三の人に止まる。故に、明治初年あたりになると、今では百歳はおろか八十歳で頭腦明晰、壯健な劇研究者、劇評家が一人も生きてゐぬ以上、正確な歌舞伎の舞臺上の成果は不明と見るのが正しい。即ち、九代目團十郎、五代目菊五郎あたり以後の舞臺成果は、どうにか分るとして、その前の阪東彦三郎、中村宗十郎となり、更に明治前期の八代目團十郎、七代目團十郎となると、誰一人正確にはその實際を語り得ないわけになる。勿論評判記はあるが、今のやうに科學的言論でないから、到底三木氏の記録のやうに信用出來ない。錦繪はあるが、これとて今日の寫眞ではないのだから、どの程度にその形態を信用していゝか不安である。

かうして考へてゆくと、歌舞伎オリジンの舞臺成果は百年とは正確に分らぬ事になる。私は常にそこに歌舞伎オリジンの役者、舞臺の研究が不安で恐ろしくなる。そしてそこに常に一抹の曖昧さを感じてゐる。

が、そこへゆくとこの人形淨瑠璃の方は、歌舞伎オリジンの芝居よりは、確に傳統が信用出来る。元來人形が演じ、その人形が残つてゐる。そして義太夫には語り口の傳統があり三味線には變化はあつたにしても節づけが残り、その節を傳へる「朱」が兎に角發明せられてゐる。

又、それらを別にして今日の「文樂」に残る太夫が義太夫を語る「出語り」の形式は、寶永二年に書かれた近松の「用明天皇職人鑑」以來、二百十餘年この方の傳統である。更に、今日の「文樂」の人形の三人遣ひの形式は、享保十九年に書かれた竹田出雲の「芦屋道満大内鑑」以來、約二百年近い傳統である。そしてこれ以後人形に特に大變化がないのは明か故に、今日でも大體にさうした人形の傳統は信用出来る。

或は假りに一步譲つて、そこ迄古い過去を保證しないと、今の「文樂」が、大阪に最初姿を現はしたのは寛政時代である。それ故に今日迄約百三十年間は、兎に角一人の興行者の傳

統を引いてゐる結果、大體に人形とその演出上の舞臺成果は大差ないと思ふ。それは例外を除き、人形遣ひは役者の如く善惡共に自分の意見を、その演技に加へぬのを原則とするからである。かく極く虚無主義的に考へてすら、人形淨瑠璃なら百三十四十年位の事物が信用出来るのであつて、人間の芝居のやうに死なゝい「物體」故に、變化が餘程乏しい事實を知つて貰へると思ふ。

私はこの理由でさへ、歌舞伎芝居より、人形淨瑠璃に過去の信用をおいてゐる。しかも、この人形淨瑠璃は今ではこの「文樂」一つである。即ち、その紹介と研究との改修「文樂の研究」は、初歩的であるにせよ、廣い歌舞伎研究には一應知つておいて貰つて損はないと思ふ。かうしてこの意味の研究と話を以下一々順を追つて述べてみたいのである。

二 「大序」の人々

大正七八年の頃であつた。今の紋下もんした（或は櫓下ぐりした）竹本津太夫の宅へ、突然、二十歳の若者が現はれた。せひ文樂の太夫になりたいと頼むのだ。國はと問ふと九州熊本縣阿蘇郡と云ふ。津太夫の生れが九州だけに、同國のよしみで遙々と大阪へ頼つて來たわけである。

この若者は丸々と太つてゐる。體重は二十二三貫はある。兎に角、津太夫は家へおいてゐた。ある日、庭に米俵が積んであつた。と、この男はつと俵の前へ立つた。津太夫一家の人達がじつと見てゐると、彼は俵の繩に手をかけた。うんと力んだと思ふと、俵は彼の兩手の中で宙に浮いてゐる。又、うんと力むと、俵は彼の頭の上にある。かけ聲に従つて俵は上へ下へ、前や後に動く。そんな俵の曲藝をすますと、彼は「ははは」と笑つてゐた。

それで分つたのだが、彼は郷里の阿蘇郡で××と云つて宮相撲をとつてゐた男である。それで飯が食へる筈なのに、新に文樂を志した。勿論、相撲より義太夫が好きなためである。

彼は斯道へは入る人の常として、多少の素養はあつた。が、津太夫の門には入つて勉強して

わた。その中に一心の效があつて、竹本津和太夫の名で文樂の大序だいじょの太夫の中へ加はつた。

所が、近年、相撲とり然とした彼の姿が文樂に見えなくなつた。よく聞くと彼は肋膜炎を患つた。そして立派な呼吸病になりさうなので、たうとう郷里の九州へ歸らねばならなくなつたのである。病氣の原因は、全く稽古を熱心にやりすぎたからと分つた。

一體、大序で語るのには、三味線は裏の一本位の調子でやる。普通、太夫の語るのが六本の調子だ。それさへ、外々の日本の音楽から見ると、二倍三倍の聲量がある。が、大序はそれ以上の高い調子だ。どんな初歩の太夫でも、文樂の人である限り、口を開くと、先づ音吐朗々としてゐるのに驚かされる。畢竟、それは絶對的に破格の調子の修業をしてゐるからである。津和太夫がゐた時は故攝津大掾せつだいえんの三味線ひきの、近世の故實通名庭弦阿彌なてはげんあみ（元の廣助）が生きてゐた。左の文樂の樂屋の圖「弦阿彌」の所を見て頂きたい。弦阿彌のゐる所は、大序を語るのが一番よく聞える位地に當つてゐる。云ふ迄もなくその連中はミスミスの中で、當時は朝の薄暗い中に語る。お客などはまるでゐない。そこで裏の一本の調子でやる。役が終ると、座の構造でどうしてもこの弦阿彌の前を通らなくてはならない。こそこそと逃げるやうにしても、一度

はその前を通る。と、弦阿彌は名題の早起きで、大抵朝の大序時分から來てゐる。そして前を通る人々に「まづいな。」など、叱る。

併し、裏の一本などの高い調子は、元來無理で、かなりな腕の人でもとても聲は自由に出ない。假りに、さうして片つばしから叱る弦阿彌を、裏の一本の糸で口を開かせたとしても、決してうまくやれるものではない。それで叱る。それ故大序の人々は叱る方が無理と分つてゐても、その前を通るのがつらい。まるで關所同然だ。が、毎朝何人かはこゝで叱られる。自然、大序の心ある者はじつとしてゐられない。勉強家は必死に勉強する。——なまけ者は文樂と雖も全くこの限りではないが。

津和太夫は要するに勉強家だつた。このやうな稽古をはげみすぎた。それ故に、つまりは義太夫の裏の一本の糸が、二十メの米俵さへ易々と持ち上げた彼の頑丈な身體を害したわけになる。裏の一本の調子が、力士××の肺臓を破つた事になる。そして彼はその後の消息は確かでないが多分九州の阿蘇郡で病を養つてゐる筈である。

今新派で新進の俳優の伊志井寛氏も亦この大序にゐた太夫の一人である。同氏も稽古に熱中

して、腹に力を入れすぎたため脱腸にかゝつた。それで十餘年前に文樂を退かねばならぬ結果になつて、今日の俳優に轉じた。

畫家九里四郎氏の知人に、東京に野邊地某なる人がある。これは昭和三年の五十歳時分の話である。天性の美音で義太夫を始めてから三十年位になつた。そこで清元の梅吉氏が、先年延壽太夫と別れた時、野邊地氏の美音を聞き知つた。すると梅吉氏は自分の方の太夫になつてくれぬかと申出でたさうだ。二三年辛抱してくれれば自分の糸で立派な清元の太夫にして見せると云ふのである。が、野邊地氏は斷つた。そして大正十五年頃から大阪へ行つて文樂へは入つてしまつた。古靱太夫（こつば）の門に入つて武藏太夫となつてゐた。併し、この経験家で年五十歳、梅吉から望まれた人であつて、未だ大序の初めの方だ。その名を番附で見つけるには蟲眼鏡がある位である。

又、これも昭和三年の話だが、同じ大序に、先代源太夫の弟子で源平太夫と云ふ人がゐた。

彼はその時三十七歳、大阪相撲の幕内二枚目迄昇進した力士梅若清吉なのである。即ち、大正十三年一月角界を引退した。そして翌年源太夫の門に入つた。大正十五年二月大阪朝日會館で

披露をして源平太夫となつて大序には入つた。相撲をよして好める道には入つたわけだが、一方が幕内に拘らず、この方は文樂としてふんどしかつぎでゐる事になる。

又、これと同じ時代の「大序」に駒登太夫と云ふ人がゐた。二十三歳の盲人である。十二三歳の子供時分から同じ盲人の駒太夫の弟子になつた。御靈ごたまの文樂時代に、この盲目の子供は誰よりも早目に來た。家は大阪の住吉方面だ。當時、夜があけると杖をついて御靈神社の方へ向つて出る。阪堺の電車線路を覺えてゐて、そのレールを杖でからからとさぐりながら大阪の市中へは入つて來る。文樂へ着くとミス中の一隅へは入つて、じつと人の語り口を聞くのを常とした。このやうに彼は御靈文樂焼失後、文樂が一時移轉した道頓堀の辨天座時代迄長い間電車の線路を杖でたゞいて毎日通つてゐた。

*

殆ど客の姿は見られない。勿論、自分の姿をもミス中で客には見せられない。その大序の入人さへこのやうに一朝一夕で出來上つてゐないのが、衰へたと云つても今日の文樂の實狀である。そしてこの大序すら、これに加はる迄は大抵は何年か書生や下男の内弟子的見習時代の年

期を入れなくてはならない。それで今の文樂の大序にはその時次第で人数が増減するが、それでも昭和三年時分は數が多く、それぞれの三味線ひきを入れると約三四十人はゐた。(太夫が二十人弱、三味線二十人位。その後はぐつとへつてこの制度はないと見ていゝ。)

ところで、太夫の名を貰つて大序には入ると、その人は何をにおいても大阪名産粟おこしの金五錢の品を百三四十個求めなくてはならない。そして普通の人家の標札大のその粟おこしの表面一杯に、一々半紙を切つて貼りつける。それに與へられた太夫(或は三味線)の名前を太い字で書く。その上で文樂の太夫・三味線・人形・幕内・表方一同の全部の人に右の百三四十個を配るのである。即ち、それが今日から太夫になつた披露の挨拶である。

が、御靈文樂焼失後に辨天座へ移轉してから、この長年の慣例を、土佐太夫の發案でやめてしまつた。この粟おこし百三四十個の代金が太序へは入る人の中に買へない者が尠くないからだ。その上、大序に加はつてもすぐ飛び出す辛抱のない者さへ尠くない。で、兩様の意味でこれがかなり重い負擔になるので中止したわけだ。興味ある五錢の粟おこしは、これで文樂の藝術的存在から見捨てられたわけである。

翻つて、この大序とはどんな仕事をしてゐるか。人は以上の苦しい犠牲を拂つて迄、大序に止まつてゐるのを見て、かなりな報いがあると思ふかも知れない。が、全くその逆である。試みに大正十年頃出た「加賀見山かがみやま舊錦繪きゅうにしんえ」の大序「凱陣の段」の語り場を調べて見る。それは五行本で十三枚程ある。十三枚と云ふと枚数は多く聞える。が、誰も知る通り五行本の字は初號の活字よりは大きい。で、これを四百字詰の原稿紙に書き直すと約三枚半位になつてしまふ。これを一人で語るとして僅か十五分ですむ。併し、これを一人で語るのではない。實に十二人の太夫で分けて語る。退屈ながらその語り場と太夫とを書いて見る。

「加賀見山」の大序。

「武威遠近にいちじるしく。輝く加賀の中屋敷。殿の歸陣を壽きて、床には兜鎧櫃。」

これだけが當時大序の初めにゐたち呂智太夫ちの分だ。字數三十三（四口位）を語る。時間は一分に足りない。續いて、

「矢柄矢の根に器物類。ずらりと列べて奥の間へ。藥種變じて毒藥迄、かざり立てたる家の風。故ある事と見えにける。」

これが雀太夫（今の土佐太夫の養子になつた人、但し、近年逃げ出して文樂及び土佐家にはゐないさうだ。）の分だ。一分未満。一々本文は省くが續いてこんな風の文句の三十四五字語る一分未満の津若太夫になる。次に四十字位語る龜久太夫になる。次がその程度の津駒太夫、それから同じ程度で南枝太夫、次が五十字位の清太夫である。この人は三四年前途に文樂を斷念した。そして東京へ來て守田勘彌の弟子になつて、坂東喜昇と名のつてゐた。が、志を得なかつたらしくその後は郷里尾ノ道市で黒潮社なる新劇團を自分で主宰してゐた事があつた。その後が矢張りその程度の淀路太夫。それから五六十字で一分間位やれる陸路太夫になる。但し、この人は何年かこの大序を勤め上げて、昭和三年時分は大序をぬけて、その一つ上の位、序中へ上つた。その後が同じ程度の富榮太夫、これも大序はぬけた。それから七八十字語れる越登太夫になる。これで二分見當、この太夫は美音で文樂の大序中で有望視せられてゐた。拔擢されて出世しかけたが、その後若い身で病死した。脹滿とかで死んださうで、或は稽古をすごしたので出た病ではないかとの説をなす人がある。その次が辰太夫、これも昭和三年には序中にゐた。それから「——大鶴の羽打つが如く、九萬里の大廣間へと入りける。」の終り迄の七八

十字が源福太夫になつてゐる。この終りを語る人が大序のとめと云つて、大序中の最上位だ。無論、この人も今は相當な地位へ進んでゐるが、このとめになる迄が中々大變だ。素質のいい人で優に十年はかゝる。

猶、この持場もちばを語るのは、ミス中だから肩衣かたぎをつけない。略着の儘、以上の同勢十二人の太夫が、何人かの三味線ひきと一緒に狭いミス中にすし詰めに坐つてゐる。一人がすむとすぐ後の一人が代る。又一人が次をやる。電光石火の早業でどんどん代つては語り、語つては代る。戦場のやうである。それが一々裏の一本位の高い調子でどなるのだから、心なき者がミス中のこの有様をのぞいたなら、一種の顛狂院かと思ふだらう。

前に一寸云つた五十歳で素人として三十年の稽古をした武藏太夫さへ、昭和三年時代はこの大序の末席にゐた。そのやうに文樂は大序へは入る迄の稽古の年限は全く太夫の資格に數へない。しかも、大序へは入つて何年か修業しつゝ、その語り分は右の如く僅に一日一分を出るか出ぬかだ。大序の頭のとめになつて、やつと一日二分間程度とすると、そこに至る大序の修業年数を數年と假定して、大序一年の修業の效は、實にミス中の三四十秒にしかならない。非常

な秀才でさへ一年の大序の修業で一分を語れるかどうか分らない。私は大序の修業を一年一分に數へたいと思つてゐた。が、事實はそれよりも辛い。ミス中で二分語るには實に三四年、或は十年の年期があるのだ。文樂の一分は、人間の勞苦が三四年位はかゝるのである。そして大序へは入る迄の幾年の修業はめつても、それはすべて武藏太夫のやうに零にする。かう云ふと十年位前に加入した素人の貴鳳^{うきは}太夫は？の疑問があると思ふ。が、この人はある消息通の話によると、眞偽は分らぬがその最初の文樂出演に對して、一萬枚の切符を引受けたと云ふ。切符代約三四千圓に當る。給金はいくらか貰へるにしても、それだけの責任を持つたので、素人で一躍文樂の二流の下の地位で迎へられたらしい。(これも數年ゐたのみでやめてしまつた。)併し、さう云ふ異例を除くと、以上の大序時代はすべて太夫三味線とも無給ださうだ。それで生活費はいる。座員としての負擔はかゝる、故に、文樂の大序には入りながら、續々と落伍者を出すのは寧ろ當然のやうな氣がする。

落伍者と云ふと、私にはこんな事がある。前年私が本郷の菊富士ホテルにゐた時代だ。ある日、その食堂で一人の青年に紹介された。彼は本名竹内謙助、秋田縣の人だ。親が義太夫好

きで自分もその影響から、明治四十三年頃十何歳で大阪へ行つて今の土佐太夫の門には入つた。大正五年頃に伊達香太夫の名を貰つて大序には入つた。が、當時二十何歳の若い血はこの難行苦行に堪へられなかつたらしい。遂に飛び出して東京にゐたのだ。ほんの一度私は語り合つたのみだがもう三十歳になつてゐる彼は、こんな身の上話をしながらほろつとしてゐる、「惜しい事をしてしまつた。」と云ふのだ。

別に、これは決して多くの人には當ではまらない。併し、明治中期の一代の尊敬すべき先覚者中江兆民氏はその名著「一年有半」でかう云ふ文辭を残してゐる。――

「近日東西の新聞一も興味の事有る無し、大阪市長の辭職、其代人の選擇、伊藤大勳位の東北行中止是くの如きのみ（中略）余の期待する所は、一葉落ち涼風生ずる後大阪堀江明樂座と御靈文樂座と開場するに及び、幸にして余猶往來するを得て、今兩三回大隅太夫、越路太夫の義太夫を聴き、玉造、紋十郎の人形を視て、以て暇を此娑婆世界に告ぐるを得んとする至願也。余の音曲に於ける鑿鑿管ならず、而して此等傑出せる藝人と時を同じくするを得たるは眞に幸也。余未だ不遇を嘆ずるを得ざると謂ふ可し。」

我々凡庸の徒と違つて、一世の偉人すら、その死を控へてゐて、この文を書き、それに註して「兆民居士不遇に非ず」と云つてゐる。先きに云つたやうに、決してこれは萬人の眞理でない。併し、見方によつてはかう云ふ傑物の肝をさへつくのが斯道である。愚かであらうと、兆民居士のこの聲が強ち偽りでないのが斯道である。右の落伍した謙助氏の戀々の狀と云ひ、これと云ひ、この天國地獄がある點で大序は保たれてゐるのであらうか。

閑話休題。以上は昭和初期を中心とした「大序」の話だが、その少し後、以上の大序の語り方を變更した。こんな風で十五分程度の大序を、十二人で割つてやるのは面白くない。それよりせめて三分位づゝ、即ち、十五分を五人でやらせる。併し、人數の多いのはどうにもならぬから五人位づゝで二日おき、三日おきに交代する。と、かう代へたのである。が、恰も朝三暮四の例のやうに、かう改めたと云つて、全體としては一向變りはない。唯、三日おきでもいゝから、少しでもゆつくり語らせる方が、毎日毎日の一分より効果があらうとの考へでの企てだ。これに對して昭和初期に私が編輯してゐた第二次「演劇新潮」の雜文に、古靱太夫はかう云ふ意見を述べてゐる。「現在では多數人數のため、若い修業盛りの人達に大序を云ふ」が二日に一回、

三日目に一回だけほんの少し語るのでは、聲の修業にもなりません。蓋し、眞理である。昔はうまく行つて一日一分、後に改められても同じ比例で三日に三分、どう轉んでも大序の苦勞の一年が一分以下でこそあれ、それ以上にはならないのである。

一つだけ特別がある。「忠臣藏」が出た時だ。その大序は芝居でも大切な場面だ。義太夫の方でも大物で三十分前後はかゝる。こんな長い大序は「忠臣藏」のみだ。そこで「忠臣藏」が出ると大序の連中は大喜びである。ふだんの二三倍づゝ語れるからだ。で、それが出ると昔の小僧の籤入りのやうに楽しむ。尤も、小僧の籤入りは年二度だが、文樂の「忠臣藏」は三四年おきでないと出ない。籤入りさへ年々迎へられぬのがこの人達である。

参考のために順序を云ふと前に云つた大序のとめを経て序中、それから二段目の口その他あるが、結局序切になる。先きに大序の中で、序中へ進んだ陸路太夫の名を出した。この序中になつて初めて給金を貰へるが、この人で一日一回位（一と興行十五回前後）である。こゝまで来て一寸つかへる。これから序切になるのが大變である。私が昭和二年十月辨天座へ行つた時、前狂言の「碁太平記白石噺」の大序の切りを語つてゐるのは文字太夫であつた。前名八十大夫

で故越路の古い弟子で、東京へ越路が來るといつもきまつて口上を云つてゐた人である。その時分でもう文樂に二三十年はゐた人である。今の大隅太夫になつた元の靜太夫と同じ年輩、同じ時代の人である。それが序切である。序切と云ふと此の頃のやうにおそくあくやうになつても、床へ上るのが正午前後だ。まだお客は殆ど來てゐない。そして語る時間は十分十五分程度にすぎない。それで一日の用はすむ。芝居で云へば序幕へ一寸顔を出すきりで終るのである。

尤も、二三十年年期を要するにしても、大體、誰でもこの邊迄は來られる。が、これをぬくのは呆して何人であらうか。即ち、この地位は相撲で云へば二段目の筆頭の所謂貧乏神、軍隊で云へば特務曹長である。大序のとめで一と苦しみ、序中から序切へ上るので一と苦しみ、それでこの序切邊になれてもこれ以上は實に選ばれた人のみに許される。無論、一生を文樂の床に捧げてこの邊で止まる人の方が遙に多い。昭和三年時代にこの邊にゐたのは文字太夫の外に島太夫（今は呂太夫となつてやゝ出世した）、和泉太夫、相生太夫と一と通りの古武者が随分ゐた。いづれも立派な一人前の太夫だ。ものを知つてゐる點に於ては文樂の大きな太夫とさうさう變らない。が、語る所は序切か、二段目の口、三段目の中のいづれも十五分程度にすぎない。

同じくさうした端場^{はば}なみの短い所だからと云つて、この人達は紋下の太夫や、土佐古鞆程度の太夫の出し物の端場は絶対的と云つていゝ位に許されない。私の見た昭和二年十月の津太夫の語り物は「近江源氏の八ツ目」だつた。が、その「盛綱陣屋」の和田兵衛の件の十五分程度の中さへ先代源太夫が語つてゐた。従つて、何年苦しんでも序切程度の太夫は永久に外々の場面のみで、賣り物の一幕には殆ど顔が出せないのである。

かう云ひ出すと、舊劇の方もさうだとの説がありさうだ。成程歌舞伎の役者も子役から仕上げる。舞臺へ出るか出ぬかの下廻り、即ち、文樂の大序の生活はする。その點は同一だ。併し、芝居の方は下廻りですら、古参になればどんないゝ中幕物にも端役として出られる。左團次門下の市川莚八氏は數十年來の下廻りと雖も自由劇場的出し物に出られる。中幕「毛拔」に出られる。が、文樂の方はさう行かない。つまり、いゝ出し物の端場は多く先代源太夫、今の大隅太夫邊が受持つてしまふからである。それが大變な感激の相違だと思ふ。一人前の太夫でゐて、一生紋下の語り物や、ツケ物（中幕風の物或は切の出し物の意味）の前だけでも語れないとは、結局、人に認められずに終れとの結論と同じになつてくる。併し、一人の古鞆太夫、或は、下

つて今の若い大隅太夫を作るためにさへ、如何に多くのこの特務曹長を文樂の床の陰で腐らせ
てゐることであるか。

三味線の方も番附面の細字で何が何だか分らぬ大序程度から、俗に半澤はんざはと云ふ地位になる。

即ち、番附の上で豊澤某、鶴澤某となる。その澤の字を標準にするのであるが、大序時代はそ
れを略してまるで糸を立てたやうな字だ。が、それを上がると澤の字が番附で少しはつきり分
るやうになる。これを半澤と云つて太夫の序中邊に匹敵する。この方もこれでつかへる。澤の
字がはつきり分る澤の字の所謂本澤に書かれるのは果していつの事か。太夫と同じくその半澤
以上が大變である。

さて、文樂で大序の事を聞かうとすると、殆ど誰も相手にならない。「そんな事を聞いてどう
しなはるのや。」など、あべこべに私に問ひを出す。が、私として手をつくして調べて見ると
かう云ふ有様であつた。文樂としてその存在さへ意識に入れられてゐないやうな大序の人々も、
このやうに高い調子で肺を破つてゐるのだ。脱腸にかゝつてゐるのだ。美音と三十年の準備が
あつて大序の末にゐるのだ。毎朝杖とレールの音を友達に文樂に通つてゐるのだ。或は、青年

の活氣で逃げ出しても未だ文樂の世界を忘れずに執してゐるのだ。しかも、こんな生活をしながら、前途はあるのであらうか。ないのであらうか。が、三四十人の人々は何年となくじつとミス中に籠つてゐるのである。この隱忍無抵抗艱難は愚かと云へば愚かであらう。そして半分は年若な人達で、幾分無心と無智とで忍耐してゐるのは事實だらう。併し、どうあらうとこれは悉く「好き」から出てゐるのは確であるだけに、その愛着の深さを思ふと、「嫌ひな方が幸福」と云つた悲壯な氣さへして來る。今の世でこれ位不器用で、融通のきかぬつきつめた生活は多くないだらう。文樂は墮落した。安逸に流れてゐるの聲は屢々聞く。今はこのやうな大序の制度はなくなり、大序の人々も減少しはしたが、兎に角かうして昔同様な生活に耐えてゐる人々はゐるにはゐるのだ。私はそれを知る故に、無益な非難や、報はれない現狀にこの人達をして、絶望だけはさせたくないと思ふ。この意味で分り難い大序の人々を知る手數を、愚かかも知れぬが私はたいして厭はなかつたのである。

三 「大序會」の話

大正八年に土佐太夫は「大序會」なる物を作つた。大序が昔からこんな風で、一體、いつになつたら彼等は光明に接しられるか分らない實狀だからだ。それでは氣の毒だから、別に、時大序の人々のみで集まる。そしてふだん聞き覚えで覺えてゐる筈の語り物、或は、誰かに教はつて來てもいゝから何でもやりたいと思ふ物、それを土佐太夫の宅へ集まつて語る。聞き手には土佐太夫と有志の人々が集まる。そしてそれぞれの語り物を批評して實際の勉強と研究とにしようと思ふのである。そしてこれを名づけて「大序會」と呼んだ。

大序の人達は躍り上つて喜んだ。土佐太夫のやうな先輩に直接聞かせたり、批評して貰つたり、彼等は夢にも思はぬ話であつた。又長い文樂の過去にも一切そんな企てはない。忽ち大序の連中で第一回が催された。太夫三味線を入れて約二十人近くゐた。聞き手も次々に集まつて暫くの間に同好の聴衆が七十人位出來た。當日と云ふと土佐太夫の邸は上を下への大混雑になつた。やる方は二十人で十組近いため早朝から深夜に及ぶ。それを土佐太夫と定連の聴衆の主

な人が一々批評する。優劣をきめる。

これは消極そのものゝ文樂一座に、大きな感動を與へた。この大序會は昭和初期迄續いてゐて、第三十回の記念披露をした位だから、一年に數回はやつてゐる。前に述べた若くして死んだ美音の越登太夫や、今日、有望視せられてゐるつばめ太夫改め織太夫など皆この大序會の人であつた。殊に、大正十一年二月の文樂の興行の時、古靱太夫は「一の谷」の二段目「流しの枝」を語つてゐた。所が、急に休んだ。すると門下の當時のつばめ太夫は、當時未だ十九歳の少年であつたが、その以前故清六の糸で古靱太夫が同じ「流しの枝」を文樂で語つたのを聞いて覚えてゐた。それをその前年大正十年九月二十七日の大序會で語つた。つまり、封切はそこで行つてゐたのである。で、古靱が休むと、いきなり代役で出られた。これなどつばめ太夫として正に今日のある出世の緒であつたのである。外にも尠からず若い人をこの會から世間と文樂とへ紹介した。で、竹本土佐太夫が微笑の裡に語つて曰く「これで私はいつ死んでも、墓に香華は絶えぬ積りで居ります。」

又、一つの奨励法がある。最初聴き手の有志が四五圓づゝ金を出し合つて賞品をやつた。後

には右の聴き手の七十人から會の度に一圓づゝ會費を集める。それが七十圓、そこへ土佐太夫が三十圓寄附する。そして義太夫の見臺一個普通品百二十圓と云ふのを、見臺屋へかけ合つてかう云ふ會だからと二十圓まけさせる。即ち、以上の七十圓と三十圓とで二十圓割引の見臺が買へる。この愉快な人の厚意の見臺を、當日優秀な成績を占めた大序會の人達に賞品に出すのである。

文樂の經營者大阪松竹の白井松次郎氏は、この大序會に刺戟されて、間もなく、文樂に「向上會」を作つたのは廣く人の知る所である、毎年夏の興行の後に、これは大序より以上の地位で、ふだん役のつかぬ人達を主としてやつた。大序會より少し程度が高いわけである。その第一回で今の大隅の靜太夫しづかが「寺子屋」を語つた。十數年前私が大阪にゐた時白井氏に當時から私はいろいろ文樂の事を聞かうとした。と、氏はこの話をしてあんな面白い「寺子屋」はありませんでしたと激賞してゐた。勿論、この種の試みの常として一心の致す所であらう。が、この時の靜太夫の大きな問題を作つたいゝ「寺子屋」も、源は大序會に發してゐると見て差支な

最後に、大序會に一つの悲喜劇が残つてゐる。土佐太夫の門に若葉太夫と云ふ若い太夫がゐた。彼は土佐太夫の同郷で、その縁故で弟子になつた。ある時の大序會で、彼は「太十」を語る事になつた。實直な田舎者である。聴衆はと見ると、師匠を初め、大阪の義太夫通のみだ。おまけに語り物が「太十」と云ふ、故人の越路太夫位でなくては本當に語れぬ物と來てゐる。いざ床に上つたものゝ、だい分堅くならぬを得なかつたらしい。

やがて「太十」で一番聲のいる「主を殺した天罰」の件へ來た。彼はこゝぞとばかり、見臺を兩手で握つて、うんと力を入れて聲を張り上げようとした。將に「主を」と云はうとした時床の上でどすと怪しい物音がした。一刹那に彼の姿が消えた。おやと思つて見直すと彼は後へ倒れてしまつてゐたのである。それと分ると満場總立ちになつた。若葉太夫は床の上に倒れて眞青になつてゐる。

明治三十一年四月、近世の類のない三味線ひきの名人豊澤團平（歴史的に云ふと二代目になるらしいが、團平の名を偉大にしたのはこの人一個の力と云ふ理由で初代に見るのが普通である。）が、博勞町の稻荷座の興行の千秋樂の日（一説にはその初日、或は二日目だと云ふ人すら

ある。の床の上で頓死したのは有名な話だ。彼はこの時先代大隅太夫の「志渡寺」の三味線をひいてゐたのである。その終りの段切れ近く迄三味線をひいてゐたが、團平は急に撥を落した。身體が前へかぶんでしまつた——病氣は腦溢血であつた。門人などが下へかつぎ下して外へ運ぶ中に、既に息を引きとつてしまつた。これは最近ある雜誌に紹介されたさうだが、眞の名人にふさはしい死として、斯道では今に尠からぬ感激を以て語り合つてゐる。

かう云ふ例があるからだらう。混亂の中に「腦溢血だ！」と叫ぶ者があつた。が、團平と若葉太夫の相違と云ふわけではないが、幸にこの方は水をふつかけたり、醫者が手あてをする中に息を吹き返へした。併し、若き騎士の若葉太夫はこれを氣に病んだのであらう。方々での笑話の材料になるのを苦にしたのか、何となくこれ以來樂しまなくなつたらしい。間もなく彼は土佐太夫の家から逃れ去つた。今は多分その郷里四國の田舎にゐるらしいとの事である。

四 津太夫の教訓

竹本津太夫は最初自家の門には入つた太夫志願者に、よくかういふ話をするさうである。私
が意譯すると――

文樂で太夫の修業をしようとするなら、物質上の慾望は忘れてほしい。こゝはこの道の稽古
場だ。こゝではさう云ふ點など十分な事はいつ迄たつても出來ないだらう。併し、自分等さへ、
給金などは少しゝか貰つてゐない。三味線ひきでも人形遣ひでも皆さうだ。その代り、旅興行
とか、東京行の時は給金は相當貰つてやる。が、文樂ではそれは考へないでゐて貰ひたい。

大體、かう云ふ意味である。私は嘗て名人の落語家で故人の圓右まんごうから、高座で何かの話の序
にこんな事を聞いた。――圓右がまだかけ出しの前座時分、師匠の圓朝について寄席をすまし
てからその家へ行く。すると師匠は懐から大きな財布を出す。そしてざらざらと音を立てゝお
金の勘定をする。自分の収入なのだ。それは當時として随分のタカであつたらしい。若い圓右
が思はずそれを見ると、圓朝はきまつてかう云つた。「これがほしいか。ほしいだらう。ほしき

や藝を磨け。」圓右はさう云はれると、俺もあんなにお給金をとれるやうになりたいと自然に藝を覚える氣になつたと云ふのだ。

序に云ふと、圓朝は文樂の或る太夫の話によると隨分の義太夫の理解者であつたさうだ。高座で名人と云ふ話が出ると、當代の名人は大阪では豊澤團平さん、これこそ本當の名人ですと云つて、襟を正して推賞したさうである。その詞をはく藝道の大家である。この圓右に説いた詞はこれで一理はある。圓朝はさう云ふ方面に積極的に進ましたわけだ。そして津太夫はその反對と云ふ點で相違してゐる。が、兎に角、圓朝が死んで長い年月の後の現在に於てすら、津太夫は圓朝よりもずつと後れた非現代的な教へをその門下に述べてゐるのだ。嘗て文樂にゐた或る太夫はしみじみ云つた。「あすこだけは世の中を諦めてしまはねばゐられません。」又かうも云つた。「あの太夫の修業をやり通す人は、身體からして人並みと違つて出来てゐねばなりません。考へも勿論さうですよ。」津太夫の教訓と云ひ、この實見者の述懐と云ひ、結局、文樂は一種の修道院と云つて強ち誇張ではないやうである。

五 文樂の沿革

今の文樂の生ひ立ちは比較的曖昧である、私に大阪でいろいろ調べたがかなり不確かである。文樂の起りは淡路の興行師植村文樂軒から出てゐるのは確實だ。

「義太夫大鑑」などによると、文樂軒は寛政の半頃（今より百三十四年昔）今の御靈社内に文樂軒の芝居（人形淨瑠璃の小屋の意味）を作つてゐる。一説には最初南區高津橋の濱側に小屋を作つたとの記録がある。後、文化八年一月に至つて更に博勞町稻荷にも同じ文樂軒の名で芝居を作つてゐる。この二つをいづれも文樂軒の芝居と呼んだらしく、それが今日の文樂の名稱となつたと云ふのが一般の結論である。最近の良書、音樂學校から出た黒木勘藏氏著「邦樂年表」を見ると、右の寛政期に御靈社内芝居、文化期に博勞町稻荷境内芝居がのつてゐる。大體に一般に云ふ所のこの説に近いからそれに大差なきものと思はれる。が、天保の改革で社寺境内の興行が禁止になつた。それで困りぬいて後安政年代になつて西横堀清水町濱の新埋立地に假り小屋を建てた。後明治五年一月に松島に今日の文樂座を初めて造つた。（これははつきりと

今の文樂座の芽生えと云へる。併し、以前焼失した文樂と云ふだけの意味なら、それは明治十七年九月に出來た。これが世に云ふ文樂座の明確な前身である。それが不振その他の事情で僅かの興行だけで、後は松島文樂座その他であけたりしてゐる。が、二十年一月一日から再び元の御靈神社の文樂へ歸つて來た。そして大正十五年十一月二十九日、十一月興行を打上げた翌日焼失する迄、改築的手入れはしたが此の間四十二年續いてゐたのである。

但し、右の十七年九月の文樂座開場式の興行當時、後の攝津大掾の越路太夫が既に紋下（槽下）で「寺子屋」を語つてゐる。別に、「三番叟」さんぱんそうが出てゐるが、そのツレに讀めないやうな細字で常子太夫として番附にのつてゐるのが、後年の名人越路太夫である。

六 文樂で古い人々

一、衰運にある文樂は、近年、太夫・三味線・人形に續々と古老を失つた。最も古い物が輝き、老大家がゐるべき筈の文樂が、案外さう云ふ點では恵まれてゐない。で、文樂で一番の傘長者は、人形遣ひの吉田冠四氏である。(これも昭和五年三月上旬遂に死んだ。)安政二年十二月生れ、私が再三會見した時代の昭和三年で七十三歳になる。大阪市天神橋筋三丁目で生れた。が、この場合の遺憾事として、このよき老人は文樂系と云ふより、元來、堀江座系統の人の點だ。即ち明治八年(氏時に二十一歳)堀江座で三代目吉田兵吉門下に入り、兵四と名のつて人形の道へは入つた。同十七年から博勞町の彦六座にゐた。同座が二十一年に焼失した後、その後身の稻荷座、明樂座、堀江座などに出てゐた。三十三年に堀江座が新築の時、三代目吉田冠四と改名した。引續いて同座と運命を共にしてゐて、最近の近松座の晩年頃迄出勤した。それから大正三年に文樂へ加入した。もし氏が文樂側の人であつたら、古老の尠い文樂では光榮ある字引であり得たと思ふ。が、堀江座系であるといへば五十何年の生活上で、文樂に縁のある經驗は乏

しくない。今の古靱太夫の先代、初代豊竹古靱太夫は明治初期の有数の名人であつた。太夫として名人的逸話はかなり傳へ殘されてゐる位だ。併し、餘りに名人氣質に偏しすぎた性格から、正に藝道の成熟期の五十三歳で御靈神社裏土田の小屋で大道具の通稱かぢ、徳なる男に殺されてしまつた。冠四氏は當時その現場に居合はせた唯一人の目撃者である。この斬殺事は明治初期の斯界で第一の椿事として語り傳へられてゐる。が、その真相はかなりいびつなものになつてゐた。私は漸く冠四氏から當時の實話を聞く事が出来た。その「生き證據」の話は後の今の古靱太夫の項目で述べたい。

二、冠四氏以外、純粹の文樂の生えぬきと云ふ意味では、周知の如く今の紋下津太夫が一番古い。勤續五十六年になる。昭和十四年で（以下この例）七十一歳。明治十七年十一月、即ち、文樂がその前の九月に出来たのだから、今の文樂出来後殆どすぐ文樂に入座したわけになる。十四歳で故濱太夫の門には入つた。そして濱子太夫の名で大序の末へは入つた。師の濱太夫が死去したため後に先代津太夫の門下には入つた。

三、次に古いのが長い間津太夫の三味線をひいてゐた鶴澤友次郎氏である。右の十七年に

来た文樂が、松島へ出開帳をしてゐる明治十九年五月に、鶴澤小庄の名で三味線の最下位の番附にのつた。時に十三歳、當年（昭和十四年）六十六歳。前年引退はしたが名手故に加へておく。

四、次が竹本叶太夫である。この人は始め三味線ひきで十五歳の時、鶴澤叶吉じゅうきちとなつて、同じく斯道の末席に加はつた。時に明治二十年一月、昭和三年五十六歳の時に勤續四十二年で文樂を退いたが今猶壯健である。

五、別に、表方（東京の出方）兼人形小道具方の肩書つきの藤吉氏。本名藤田外吉、この人は明治二十九年に文樂座へ表方としては入つた。私が最後に會つた時の昭和三年で六十五歳。文樂のこの方面で一番古い人である。が、この時分から急に行衛不明になつて、昭和十四年の今迄どこにゐるか、生死さへ分らなくなつてしまつてゐる。

併し、この人に右の肩書がついてゐるのは所謂「とやぶれ」をするからである。それで特にこゝに紹介した。文樂の大夫が床へ上る。と、「ようくくく何々何々大夫様——」と獨得の眠いやうな聲で小屋の表から聲を入れる。その主任である。これはかなりな練習のいるもので、

近年はこの人が得意である。

御靈文樂時代に大向うの客が木戸口へは入る。と、木戸の係りが「一枚、二枚」とお客の數を札の呼び方の枚數で呼んだ時があつた。肝腎のお客を皿みたいは何枚々々と呼ぶ。そして自家の太夫には「とやぶれ」で何々太夫様と様づけにする。怪しからんと云つた人さへあるさうだ。が、ある古書に「淨瑠璃太夫の號は、院中に召されえい聞ありしとき、假りに五位を給はりしに起れり。」とある。

又、「太夫は五位の通稱なり。凡て公卿の息は童形にて五位なれば、無官の太夫などと云へり」(倭訓の槩)

このやうに太夫の名を尊ぶべき歴史があるので様をつける。つまり、太夫の位に様をつけるのみで、その太夫の本人には様づけしてゐるのではないと云ふ理窟になつてゐる。藤吉氏はこの意味で一時、文樂に様の撤廢説が出たが、依然様をつけてゐた筈である。氏の特徴は片目がきろりと光つて大きい。猶、この「とやぶれ」も、前記のやうに藤吉氏が行衛不明になつて以來、これをやる人がなくなつた。そこで四つ橋の新文樂以後、「とやぶれ」が残念にも中絶し

てしまつてゐるわけである。文樂黨はよく知つてゐる筈だ。私など子供時代から幾度氏の案内で文樂の一隅に坐した事であらう。

六、口上の桐竹紋五郎氏。十六歳で淡路の人形遣ひの道へは入つた。二十二歳で文樂へは入つて勤續二十九年。(昭和四年五十一歳で死去。)これは人形遣ひの役を勤めつゝ、別に、口上を勤める。床がぐるりと廻つて太夫が代る。と、上手から黒衣の儘出て来る。そしてぶつ切ら棒に「唯今の切、相勤めまする太夫竹本津太夫、東西々々」と云つて引込む人である。この云ひ方が小音で金釘流の字のやうに、ぼきぼき味もそつけない點が特色になつてゐる。が、この口上は一種の權威があつて、どの太夫からも所謂つけ届をする慣例があるさうである。「とやぶれ」の藤吉氏と共に、文樂の二つの變つた仕事である。そしてこの二人が相當古い點が、何となくその仕事に文樂趣味を豊にしてゐる。併し、今日ではその死後實弟の兵次がこれをついでゐるが若いので特色が見えない。

も一つ、忘れてならないのは文樂のおはやしである。舞臺下手奥で、芝居に似て非なる下座げざをやる。あれが全部一人の業だ。笛、太鼓、釣鐘などなんでもかでも一人でやる。はなし家の

一人芝居みたいに一人でいろいろやるのだ。これは三代目小川淺丸なる爺さんが、黙々として多年文樂でやつてゐた。名物であつたが大正十四年二月に七十四歳で死んだ。十三歳で文樂の斯道へは入り、一時、彦六座に出はしたが、文樂に多くゐた。約六十年この仕事をしてゐた勘定になる。そしてこのおはやしは大變を義太夫通である必要がある。はやしはすべて急所に入れるものだけに、義太夫的知識が十分でないとは勤まらない。それがいよいよの所で、一時に一人で笛、鐘その他の澤山のはやしをやる圖は實に手が五六本ある感じである。文樂中の第一の奇觀である。で、人形遣ひよりは却つて義太夫的方面が明るいさうである。今はその一子彌三郎氏が淺丸氏死後これを受けついでゐる。氏も亦九歳の子供の時から斯道には入つた人である。

その二

一 初代、二代目(當代)古鞞太夫及び故清六の話

初代古鞞太夫(文政十年生れ。本名木村彌七)は、初め豆太夫と稱して、初代豊竹鞞太夫の弟子であつた。性來非凡の才能を備へてゐて、短身弱肉の人でありながら、夙に同輩から拔んでゐた。自然、人は彼を敬して遠ざけた。同時に彼も亦一種の名人氣質から身を持すに高く、環境との融和疏通に缺ける憾みはあつたのである。

併し、元より彼は師鞞太夫の門下では第一の秀才であつた。師は彼を非常に認めはしてゐた。が、別に五代目駒太夫の弟子で豊竹富司太夫と云ふ勢力のある人があつた。明治維新の大業の前後、豆太夫は江戸の新しい東京にゐた。その留守中、明治二年八月、御靈境内の小屋で右の富司太夫は豆太夫に相談なしで、その以前に歿してゐた豆太夫の師の名前鞞太夫を無斷襲名し

た。即ち、當時、紋下には竹本越太夫、前狂言が「木下蔭狭間合戦」で、切狂言の三勝半七の「酒屋」を語つて二代目豊竹靱太夫となつたのである。

豆太夫はやがて歸阪した。すると彼のゐない中に靱太夫が既に出来てしまつてゐる。順序技倆から云つて、その師の名は當然彼豆太夫が襲ふべきは、周囲も許し、彼も許してゐた事實であつた。それが世才に長けた人の手に渡つてしまつてゐたのである。豆太夫は持前の氣質でかつと怒つた。で、俺はそんな名は要らない。いくら二代目の靱太夫が出来た所で、俺の方が古い靱太夫だぞと云つて、自ら初代豊竹古靱太夫と名のつた。時に明治三年。古靱太夫の名はこのやうに自ら世と人にと、反抗し憤怒して名づけた名跡なのである。

彼がかう云ふ殆ど例のない行爲をしても、世は彼に逆らはなかつた。なぜと云つて、當時の越路太夫、後の攝津大掾の如き美音であつても、到底、彼の敵ではなかつた。それ所か當時の權威、明治淨瑠璃史上、太夫の第一人者と云ふべき五代目春太夫をさへ時には見事に壓倒したからである。即ちこの古靱太夫が得意の「妹背の門松」の「質店」や、「酒屋」を語ると、松島の小屋に出てゐたその春太夫の方が、必ず不入りになつた。云はゞ日の下開山の横綱を、彼が

立派に投げ倒したわけである。

その癖、彼は文字の素養に乏しく、字が讀めなかつたとさへ、云はれてゐる。そして聲も小さくて床に上ると大向うの柱を目めてに、そこへ向つて聲を放つたと傳へられてゐる。小音だけに、普通では聲の通らぬ憂ひがあるので、さう云ふ特殊な方法でその缺點から逃れようとしたものらしい。語り物はその性格同然に、皮肉な物に妙を得てゐた。が、右の越路太夫が、美音で賣り物にしてゐた所の「十種香」のやうなものを語つて、十分その壘を摩した。それも理由が一寸變つてゐる。その初めの方の濡衣の言葉の「お前の忌日命日を、葬ふ人も情なや。」あたりだけで、既に聴衆の涙を誘つたさうである。(今の古靱太夫の直話)併し、考へて見ると、これは必ずしも傳說的誇張ではあるまい。兎に角、濡衣と云へば夫を勝頼の身代りにたてた可憐な女性である。さう考へるとこの言葉は若く美しい未亡人の真情吐露である故に、當然、何よりも悲しがるべきであらう。が、派手な「十種香」中の、こんな些末の言語で人の目を熱くさせるなど、結局、人間の哀愁苦惱をよく口に表出し得たからであらう。

彼はこの名人と、この氣質とで主として自分で一座を統率してゐた。そして一門だけで外の

黨派の人々を加へなかつた。その孤軍でゐて立派に當代のすべてに對峙して遜色がなかつた。彼の一座は明治初期に御靈神社裏門土田の小屋にゐた。(これは後年の文樂の前身の小屋だ。記録によるとこの土田の席を後の十七年に買収して今の文樂が出来たわけになる。)が、この頃、彼は屢々地方巡業に出た。その方が彼には収入が多かつたからと云はれてゐる。彼をさういふ物慾の烈しい人と見る者が尠からずあつた。その眞偽は別として、彼が旅興行によく出たのは事實であつた。で、土田の小屋の表方や關係者は自然衣食に窮した。彼がその座の興行に出ない以上、生活の法を絶たれたも同様であつたからである。その中、出方頭でかただての某が休座の生計に困つた餘り、借金が嵩んで債鬼に攻められてゐた。その苦しさで、たうとうその出方頭は土田の小屋の梁に首をくゞつて死んでしまつた。土田の席の内部の者にこれを、古靱太夫のためと云ひ觸す人が出た。間接に古靱太夫がその者を死に至らしめたとの理由を、無理こじつけにする聲が出かけたのである。

この事件の後、明治十一年二月二十四日である。古靱太夫はこの土田の席で「蘆屋道滿大内鑑」の「葛の葉の子別れ」を語つてゐた。この二十四日は丁度その興行の千秋樂とかに當つて

ゐたと云ふ。彼は語り場をすませてから樂屋風呂へは入りに來た。と、その風呂の中に別に一人だけ入浴してゐたのが、前に述べた所の人形遣ひの七十三翁吉田冠四氏であつた。まだ若かつた二人は一寸談話をまじへ、古靱太夫は先きに湯から上つた。そして自分の樂屋の部屋へ歸らうとして、風呂場の傍の二階へ通じる梯子段を上りかけた。と、不意に横手の薄暗い中から一人の男が飛び出した。きらりと何かと閃めいた。その刹那、冠四氏が自分の着物とふんどしを入れてゐた風呂場のつゞらの中へ、どすんと大きな音がしたと思ふと人間の片腕が一本落ちて來た。あつと思つて冠四氏がつゞらの中を風呂の中から見ると、片腕は丁度ふんどしの真ん中へ落ちてゐた。見る見る白いさらしが眞つ赤になる。と、梯子の下に古靱太夫の身體が落ちてゐる。そして「かぢ徳め！」と蟲の息で叫ぶのが冠四氏の耳には入つた。

土田の小屋は忽ち大騒ぎになつた。古靱太夫は片腕をもぎとられた上、鋭利な刃物で殺されて、すぐと絶命した。年漸く五十二歳である。稀に見る鬼才の、缺點は多少名人氣質に偏したとは云へ、當時にあつてさへ、名人上手と許された人であつた。しかも、行年五十二歳とは、これからが眞の名人の境に入るべき、義太夫道にとつては正に成熟期の絶頂であつたのである。

よかれ悪しかれ、敵も多いが味方も多い古鞆太夫の斬殺事である。それに一言「かぢ徳めー」と叫んだので、加害者はかぢ徳と見ていゝので事は更に人の興味を集めた。と云ふのはこの通稱かぢ徳なる男は、矢張り土田の席の大道具方の一人であつた。さういふ職業の男だけに考へは單純だ。先きに出方頭がくびれて死んだのは、全く古鞆太夫が面倒を見てやらぬからだと云ふ風に一圖に思ひ詰めた。そしてひどく古鞆太夫を恨んだ。つまり、その出方頭の敵を討つ、とそんな氣持で、あたり天才同然の古鞆太夫を殺してしまつたのである。この結果になつて見ると、大阪の斯界は勿論、土田の席一同もかぢ徳の行爲を憎んだ。で、即夜から搜索に人は八方に走つた。が、どこにもかぢ徳の姿は見えない。併し、三日目の二十六日になつて、當時普請中であつた御靈神社（一説には道修町の稻荷堂）の床下に隠れてゐたのが分つた。それもこの思ひ切つた行ひをする男だけに、流石に覺悟は立派で、その床下から死骸となつて現はれた。かぢ徳は自殺して果てゝゐたのである。

この事實は、今も猶斯道の特異な話柄として残つてゐる。噂好きの大阪だけに、この時分、かぢ徳が梯子の途中で、古鞆太夫を大工の使ふ大阪で云ふチョンナを以て切りかけてゐる繪が、

恰も、今日の號外のやうに市中に賣れ渡つたさうである。文樂の奥役だつた某老翁曰く「あの時はえらいことでしたぜ。私等の子供の時分でしたが、人が寄るとさはると「かち徳」と云つてゐたのを覚えてゐます。」

最後に、この斬殺事實だけは、當時現場の目撃者吉田冠四氏の實話であるのをつけ加へておく。かう云ふ特異事は眞を誤り傳へられ易い。が、文樂としてこの事件の古い證人の人形遣ひを、昭和五年迄残してゐたのは、世界が世界だけに何となく床しい氣がすると思ふ。

*

今の古靱太夫は、この不幸な名人の名をついだその二代目である。二代目古靱太夫は、不思議に初代が刺されて死んだのと同じ年、明治十一年に東京市淺草馬道に生れた。即ち、義太夫の太夫には珍しく江戸つ兒である。江戸生粹の藝で同じく江戸つ兒と見える役者先代澤村源之助が、生れは大阪と云ふのと共に珍しい話である。源之助は例へ生れだけにしろ、大阪の産を多少苦にしてゐると聞く。大阪育ちでないと幅の利かぬ斯道で、江戸つ兒の今の古靱太夫といづれもその生ひ立ちを交換してゐたら、雙方幸福の感がある。

扱、本題に返つて、古靱太夫の生家は商人だ。が、親が藝好きで彼を役者にしようとして、四歳の時、先代片岡我童が淺草に住んでゐた關係上、養子同様にしてその門に入れた。七歳の時片岡銀杏の藝名で千歳座へ出勤した。出し物は「祇園祭禮信仰記」の「是齋住家の場」である。故團藏の是齋、右の我童の久吉、故家橋の新作で、彼は輝若丸を勤めた。今の羽左衛門などはこの舞臺に、矢張り子役として出てゐたさうである。

が、子供ながら彼は役者を嫌つた。子供心に顔へ白粉をべたべたぬられるのが嫌ひでならなかつたと云ふ。それで我童の家から暇を貰つて歸つて來た。當時、淺草區役所裏に占ひ師であつて、義太夫の師匠をしてゐた政子太夫の門には入つて義太夫を習つた。所が、この方がひどく好きだつたので、十二歳の明治二十二年に大阪へ來て、先代津太夫の門には入つた。そしてつばめ太夫の名を貰つて文樂の大序の番附の末席にのつた。

四十二年四月、今の文樂が代々の經營者植村家の手を離れて、松竹合名會社に買收せられた時である。その最初の興行で、彼は二代目古靱太夫の名を襲つた。初代が前述の理由で死んだために斯道では不吉な名前として名人の名とは知つてゐながら、誰も躊躇してそれ迄は取り合

はなかつた。即ち、三十二年間空家の名跡を、彼は進んで襲名した。語り物は攝津大掾の「先代萩」の「御殿」で、彼はその前の斯道で云ふタテ端場の「竹の間」を語つて披露をした。無論、これは三十歳を出たばかりの彼ながら、實に多士濟々であつた當時の文樂座で、既に有望視せられてゐたからである。

後、すぐと近頃の三味線の名手、故三代目鶴澤清六を自分の三味線に得た。故清六はいゝ意味の名人氣質を完備した人であつたのは多く人の知る點である。藝の愛着以外、浮世の望みに淡い人で、特に、後輩に深切で、その上藝の監督指導に長じてゐた。で、若き古靱太夫には二人となしよき師匠で年上の女房役であつた。二人は勿論意氣投合した。清六はさう云ふ人物だけに、所謂ヒイキを多く持つてゐた。が、性來の下戸で客に呼ばれる度に、古靱を瓢箪として携へて行つたと云ふのである。即ち、古靱は青年客氣の上に酒好きだつたので、清六が酒席などで盃を貰ふと、飲むと見せかけておいて、そつと古靱の脇におく。と、いつも二人並んで坐るのが法だけに、古靱はそつと傍から盃をとつて口へ移しておく。清六は安んじていくらでも盃を貰ふ。古靱はそれを一々己が口へあけておく。座はしらない。若き古靱が、清六愛用の

酒を入れる器の瓢箪であつたのはこのわけからである。

かう云ふ關係で修業をしてゐる中、大正二年四月、攝津大掾が引退をする記念興行の時、古靱太夫は初めて一段の出し物を許された。即ち、所謂ツケ物として切狂言に「壺坂」を語つたのである。こゝに至つて古靱太夫は文樂の立派な大きな太夫の位に上つた事になる。そして現在の古靱太夫は、彼自身今日あるのは、全く右の先代清六と故名庭弦阿彌との恩恵だと云つてゐる。何しろ、この清六は、太夫として攝津大掾より不遇には終つたが、あらゆる實質が優るとも一切劣らぬ一方の近世の太夫の天才的快傑、先代大隅太夫の糸を若年で勤めて決して譲らなかつた秀才だ。先代大隅太夫の三味線は明治三十一年その死に至るまで、斯道の「神」と呼ばれる名人團平であつたのだ。その歿後、明治三十七年五月、攝津大掾が、その前名越路太夫から改名して「大掾」だてじょう號の披露を文樂で行つた。その晴れの披露興行に招かれて、彼大隅は一時文樂へ入座した。時にその大隅太夫の糸を勤めたのは、この清六、當時は未だ鶴澤叶と稱してゐた人より外になかつた位である。傲慢自尊で一生を貫いた大隅太夫の相手を若年乍ら兎に角勤め了せた人だ。しかも、その手腕を持ちつゝ、奇特な研究家であつた。いつも古靱の語り

物がきまると、清六は必ず新たに印のは入らない五行本の新本を求めた。そして兎に角先輩であり、紋下攝津大掾の三味線ひきと云ふ理由で、廣助（後に名庭弦阿彌）の自宅を訪ねた。耳と手とにたこの出来てゐるものでも、その新しい白い本をひろげて、廣助に語つて聞かせて貰ふ。そしてよく覺えて歸つてから、一應古靱に語つて聞かせる。その後で清六は同じ語り物で、過去で自分がいろいろの太夫や、いろいろの口傳で印を入れてゐる本をありたけ持つて來る。その上で古靱と二人で相談する。こゝにかういふ節がある。こんな型がある。口傳がある。と云つた風に何冊かに互り、一方、廣助の教へを土臺としてそれ等のすべてを調べるのだ。結局、全部のいゝ所を集めて愈々の臺本にする。廣助にはその報告をして許可と訂正とを乞ふておく。かうして清六は古靱太夫を文樂の床の上に登ぼしてゐたのである。

この清六は「鬼腕」と呼ばれたやうないゝ腕の持ち主であつた。が、常にこの丹念な研鑽を怠らなかつたのである。私など今迄、或は、現在でさへ、古靱太夫の語り物を聞いてゐると、所々、特殊な語り口があるのに氣をひかれてゐた。義太夫の上手下手より、それが私などにあつた。殊に、芝居の知識から考へると、難解な義太夫ではあるが、そこに大抵ある

意見と解釋との妙を見出すのが愉快であつた。併し、親しく古靱太夫に會つて聞いて見ると、それは誠に道理至極であつた。時々、古靱のみしかやらない妙趣ある特異な演奏能力は、このやうに主として清六が、古靱の才能と相俟つて用意し、鞭撻してゐたからである。

一方、古靱太夫自身として、故清六の糸になつてから語り口を殆ど一變しなくてはならぬ結果になつたと云つてゐる。彼が清六を得る迄は、文樂系の太夫だけに、三味線は自然古い廣助系統であつた。この廣助は弦阿彌になつた廣助のも一つ前の廣助である。今日三味線の傳統はこの古い廣助と、例の名人團平との二つの流れを汲んでゐると見る論が穩當である。が、勿論その廣助は團平より劣つた。團平は近代藝術の根本義と共通してゐるやうな、人間の骨と肉とに分け入る「感情」と「力」とを理想として、二本の腕でそのすべてを演奏し得た。それから見ると廣助の方は、例へば、攝津大掾の淨瑠璃のやうに、派手で明るく晦澁を止めない現世的な流儀であつた。その雙方の相違として一例をあげて見る。「御所櫻」の「三段目一辨慶上使の一番聲を張る所だ。辨慶が「太郎夫婦のゐやらずばと泣くより泣かぬ苦しみは、ナコリヤ」と言葉でこゝ迄云つて来る。と、三味線がチチンとは入る。それから節になつて「鳴く蟬よりも

なかなか」の件になる。これを廣助系で行くと、辨慶の言葉で「——苦しみは、ナコリヤ」と切ると、三味線がオーツと大きくかけ聲を入れてくれる。それからチチンと糸がは入るので自然そこに右のかけ聲の間がある。で、太夫はお湯をのめる。そして云はゞ一息してから「鳴く蟬よりも」と出られる。これは比較的樂である。従つて、その節になつてからの鳴く蟬を綺麗に云へるわけだ。古靱としても、故清六にかゝる迄はかうして語つてゐたのであつた。

所が、團平の方はさうでない。右の辨慶の言葉があつて、ナコリヤと云ふと、成程、三味線はかけ聲は入れはする。が、それは廣助の方が「オーツ」と三つの音調で云ふのに對して、この方は「オッ」のみで短い。二つの音調、或は、もつと力が入つてゐて「オ」の一音調しかない位だ。そして一瞬間のすきもなくすぐと撥は三味線の皮も破けよとばかり、「チチン」とは入つてしまふ。で、全く一秒の休息もなしに、太夫はすぐと「鳴く蟬よりも」と出なければならぬ。勿論、この方だと湯などのむひまはない。即ち、ナコリヤ、オ、チチン「鳴く蟬」のみで、全く間髪を入れぬ緊張を以て貫く。一方のオーツ、湯をのむ、チチン、ゆつくりと「鳴く蟬」と出られるのと大變な相違である。

故清六は既に云つたやうに、一時、團平亡き後の大隅をひいた人だけに、當然、團平流である。自然、この團平流で古靱を仕込んだ。古靱も初めはこのやり方では腸がねぢれると思つた位、苦しかつたさうだ。だが、それで修業を通すと却つて渾身の力が出て来て、湯を口にしながら、我ながら十分に懸命の努力を果した快感にひたれ出したさうである。——これを聴衆として我々が考へても、この二つの違つたやり方が、どんなに我々に感激の相違を來たすのか説明する迄もないであらう。辨慶のこの一節の如き、婦女子の歌を唄ふ心境でない。一世の我慢の心が破れて、子の愛に泣くのだ。オーツの綺麗なかけ聲とか、湯、そんなものが、この烈しい感動の前には、全くあり得ぬ筈だからである。

幸福にも、古靱太夫はその改名後、故清六のかうした指導で進んで來たのである。清六を得て後、全身の心血をそゞろ藝の上の陶醉境を初めて知り得たと自ら語つてゐる。又、清六の糸になつてから間もなく、京都の明治座へ素淨瑠璃すじやうるりで出た事がある。ある日「三十三間堂の柳」を語つた。まだ力の整はぬ古靱だ。が、清六は容赦なく引きまくる。えらい力で迫つてくる。若い古靱はたうとう堪へ兼ねてはつたり本をとちるなり、途中で床を下りてしまつたやうな椿

事すらあつた。餘事ながら、太夫が湯をのむのにも、いろいろ議論がある。が、古靱太夫も清六を得て後、右のやうな稽古でならされて、故越路太夫のやうに、一段の淨瑠璃の中、ほんの一二ヶ所湯を口にするとそれで通せるやうになつたと云つてゐる。併し、この名人の域には入つたよき人三代目清六は、大正十一年正月、未だ五十五歳の藝の上で前途のある身で、ひよつくり死んでしまつた。

三世清六を失ひ、その翌々年弦阿彌に逝かれた古靱太夫の不幸は、それは獨り彼自身のみのものでない。文樂としても亦大きな不幸の筈である。その後は四代目の若い清六を相手にしてゐた。が、彼がこの清六と文樂でやるものゝ下稽古を自宅でやる時など、よく清六を自分の持つてゐる蓄音器の前へつれて行く。古靱太夫は蓄音器屋の店にあるやうな素張らしく大きい蓄音器を座敷に備へつけてゐるのだ。そして文樂で語る場合にその語り物に、もし先代清六の糸で自分がレコードに入れてゐるものがあるとそれを蓄音器にかける。そしてこの若い清六と一緒に改めてぢつとそれを聞く。故清六の糸が、まるで金屬のやうな響きを出すのを聞いてゐる。そして清六に「あの通りに弾いてんか。」と云ふのがおきまりださうである。この清六が、古靱

のかう云ふ心持に對して奮ひ立つのであらうか、若いながら着々進境を見せてゐるのは世人の知る所である。

このやうに二代目古靱太夫は、名人でゐて早く倒れた古靱の名を襲つた。研究家の名手三代目清六の薰陶を受けた。故實家名庭弦阿彌の指導をも得た。そして今以て自家の蓄音器の前で、故清六の美妙な糸をなつかしんで徘徊してゐる。この經歷の幸運、周囲の恵みで得た斯道の深い造詣、それに自らその人が持つてゐる斯道への愛着、これ等を打つて一丸として將來の大成を期すべきは寧ろその身の當然な義務だと思ふ。殊に、寂寞そのものゝ文樂の現状に對して、この人あたりの責任使命の重大さは今更ら語る迄もないと思ふ。

二 お客奇人二

十數年前の御靈文樂時代に、長い間何年となく引續いてくる一人の客があつた。併し、當時はもう六十位の爺さんになつてゐた。その人は長年、いつの興行の時でも、大夫が出る床のすぐ下の高土間たかどま（大阪で云ふ出孫でまこ）の一へ来る。そして一人でいつもちつと聞いてゐる。所が、どうかすると、すぐ頭の上に出てゐる大夫が、眞つ赤になつて一心不亂に語つてゐる最中も、くるりと後をむいてしまふ。併し、時によるとこの反對で、靜に瞑目端坐して熱心に聞く。これをこの人は長い年月の間續けた。場所がいつもきまつてゐる。それに行動が、後をむくか、靜に謹聽するかのいづれかにきまつてゐるのである。

で、いつの間にかこれが樂屋中の問題になつた。早い時間に出る大夫などが、もしこの人の姿を見つけたら、樂屋へは入るなり、すぐに樂屋一同へ告げて歩く。「今日はいつものおつさんが來てますぜ。」と云ふやうなわけになる。千軍萬馬の太夫さへ、さうと知ると何となく安心出來ない。床へ上る。語りながらその人がどうするか氣になつてならない。引込んで來ると他の

太夫が、どうだ今日は聞いてゐたか、後をむいたかと待つてゐて訊ねる騒ぎである。或は、床から下りて来る役ずみの太夫は「今日はよく聞いてくれた。」と云つて喜ぶ。正直な太夫は「尻や。尻や。」と云つて頭をかいてゐる。即ちその人が一方のやり方でくるりと後をむいてしまつたからであらう。

自然、文樂の樂屋では、この爺さんの無言の行を、自分達の技藝の成績の測量器にしてしまつた。興行毎に必ず一度はこの人の姿を見受ける。と、「今日はえらいこつちや。」など、云ふ迄に樂屋中では有名になつてゐた。これは少々大げさのやうに聞えるだらう。併し、義太夫の太夫は一體に無邪氣で何事にも罪のない肌合の人が多い。そのためであらう。これは今の文樂の一流の太夫の實話である。天下の紋下さへ、實際に、この一老爺のお尻を恐れてゐた。逆にその臍目端坐を見ると子供のやうに喜んだのであつた。

數年前、古靱太夫が、「菅原」の「道明寺」を語つた時である。或る日、例の如くその爺さんがいつもの場所へ來てゐる。古靱もおやと思ひながら、口上がすんだので靜に本をあげようとして見臺に手を出しかけた。と、すぐ目と鼻との床の下の場所から、いきなり爺さんが立ち上

つた。そして「これだけを聞きに來たんやぜ、えゝか悪いか聞いて見んと分らんが。」とつぶやくやうに云ふのだ。それから坐り直して聴き入る姿勢をとつた。尤も、長年かう云ふ所へ出入りしてゐる人だけに、野良聲でどなつて場内の迷惑になるやうな調子ではなかつた。が、さう低い聲でなく云ふので、床の上にゐる古靱と清六とはかなり面喰つたと云ふ。

但し、この「道明寺」で爺さんはお尻をむけなかつた。が、流石にこの爺さんで古靱の「道明寺」は近來の當りになつたのである。又、この爺さんはもう一つ癖があつた。文樂のあるい太夫であるがその人が床へ上ると、きまつて後をむいてしまふ。その太夫のみは好かれ悪しかれ聞かうとしなかつたらしい。甚だしい時は場所がすいてゐると、ころりと横になつてしまつた。一流の太夫なのであるがその人を妙に好まなかつたらしい。これも長年の事なので内部では有名になつてゐた。かう云ふ人であつたが、十年位前から、この爺さんの姿が見えぬと思つたら死んでしまつてゐた。よく聞いて見ると平野町あたりの魚徳とか云ふ肴屋のおやぢであつたさうである。

これも矢張りその年輩の爺さんであつた。この人の方は長年の興行毎に二度きまつて來る。

一度は初日にやつて来る。そして中日頃に又一度来るのだ。それで大抵そのいづれかの時に、表の勘定場に内部の相當な地位の人がゐると見ると、つかつかと傍へやつて来る。そして種々太夫や三味線の藝評をするのだ。しかも、それが大抵は正鵠を射てゐる。どうあらうと一と見識持つてゐた。故越路太夫は立派な名人であつた。が、さう云ふ人であつても、一つだけ「世話笑ひ」がまづい嫌ひがあつた。(例「布四」の笑ひ上戸、「躰」の笑ひ上戸、「帯屋」の儀平の笑ひなど) さう云ふ一寸分り難い人の氣のつかぬ急所を、見事に指摘した。越路を批評してさう云ふ機微を穿つた意見を吐いた。この人はさうして二度来る事によつて分るやうに、相當な身分の人であつた。それに批評家としてさう云ふ一風變つたやり方はするが自分の意見は持つてゐた。で、この方は樂屋中でのいつの間にか「うるさい人」の方に數へ出した。その方面で「うるさい人」とは、恐らく我々批評家を指して云ふのであらう。だが、この人も正にそれに數へられてゐた。

で、初日にこの人が來ると、津太夫門下では津駒太夫、古靱太夫門下ではつばめ太夫、越路太夫門下では故越登太夫と云ふ風に、若い弟子で人仲で口のきける者をそれぞれの師匠が命じ

て、必ず挨拶に出したものである。さう云ふ客の中の一權威としてすべてが幾分の尊敬を拂ふ迄になつてゐた。が、この爺さんも十年前に死んださうだ。但し、この人は市中で有名な料理屋の主人であつたと聞いてゐる。

三 一 人 一 代

我が劇壇の俳優の名門では、代々その稼業を受けついでゐる。片岡家の十二代、尾上家の六代、市川家の十代などよく人の知る所である。併し、それ以外、血縁の子孫代々が何代と長く續いてゐる方が舊劇界では却つて普通である。

所が、淨瑠璃の太夫の方では、殆んどかう云ふ例がない。(三味線の方は、尠いながら父子相傳は時に見當るが。)尤も、例外はある。例へば、當時、天下の美音と唄はれた初代豊竹駒太夫(享保二十年斯界に出、安永六年歿。)と、その實子生駒太夫の如きである。これは後に親の名をついで二代目駒太夫となつた。この初代二代目の親子の駒太夫は、共に美音で名手であつた。殊に、初代の方は浅田一鳥外四人合作の「祇園祭禮信仰記」の「金閣寺」をよく語り生かして、書卸しと同時に、三年越しの大入をとつた。竹本座に對抗して豊竹座三十年の盛運は、この太夫一人の力として今に歴史の上に輝いてゐる。二代目も亦親に劣らなかつた。併し、このやうな肉身で續いて義太夫の名手を出してゐる例は殆ど數は尠い。殊に、この享保以後の徳川時代

の中期末期から明治へかゝる程尠い。後は何代目と稱しても、多くそれは他人の弟子、或は、まるで縁のない他人の手によつて相續せられてゐるのみだ。即ち、門弟中の秀才か、他の名手かゞ、それ相應の力量によつて、それぞれよき名をついだ迄である。

それ以上、不思議なのは、義太夫のやうな専門的藝道でゐて、その太夫のみは大部分局外者の素人から出てゐる事實である。前述の名門で斯道に肉身の二代三代がないばかりでなく、もつと根本的に、太夫は全く義太夫的因縁のない、義太夫的教養のない家庭からひよつくり出現してゐる事實である。

具體的に云ふと、初代古靱太夫の項で云つたやうに、明治初期の巨人、明治十年に歿した五代目竹本春太夫である。一寸註を加へると、この門から攝津大掾の越路と、先代大隅太夫の明治期の二偉人が出た。もしこの春太夫がなかつたら、斯道は明治には入る迄に亡んだと思へる位、この人は現在の斯道の中興の祖になつてゐる。故に、今の文樂ではこの五代目春太夫を一家の長として仰いでゐる。今の劇壇に於ける九代目團十郎に似た所の、太夫としての「理想」になつてゐる大家なのである。

その「理想」五代目春太夫すら、義太夫に何の縁故もない凡人の家から出た。全くのづぶの素人から出た。生れは泉州堺の人、瓦商大黒屋の伴である。性質重厚、體重三十貫に近かつた。近親の者は力士になれと勧めた。が、本人は性來の義太夫好きで、素人として稽古をしてゐたので、太夫にならうとした。勿論、體力相當大變な聲量があつた。が、親はそれを許さない。そこで若年の彼は當時幕末時代とて某大名が參勤交代で江戸へ赴く時、密かに荷物持に雇はれて江戸へ行つた。そして轉々として遂に四代目春太夫の門には入つて、その太夫の名を貰つて太夫となつた。

一説に、彼は一時風呂屋の三助をしてゐたと傳へられてゐる。三助をしたり、瓦屋の伴である。遂に明治初期の第一人者となつたのである。彼が七十何歳の長壽を全うして歿する迄の、名譽のある文樂の紋下の地位は、後年、門弟とは云へ、あかの他人の攝津大掾の越路に移つてゐる。かうして彼は突如として彗星のやうに斯界に素人から現はれて、しかも、綺麗に一代限りで消失してゐるのである。

攝津大掾も亦同じくづぶの素人である。大阪の生れ、大工の子（一説には塗物師の子）矢張

り性來の義太夫好きで、稼業を嫌つて先づ三味線ひきにならうとした。長初三代目野澤吉兵衛に見込まれて太夫に仕立て、斯道に出されたのである。そして一方右の春太夫の門には入つて後年の名聲を馳せた。が、圓滿の君子攝津大掾さへ、生ひ立ちは斯道に縁もゆかりもない、素町人の一義太夫狂にすぎなかつたのである。

この攝津大掾と反對なやゝ不遇の方の巨人、私が少年時に數度聞いて異様な天才的化物の印象を興へられてゐる尊敬すべき先代大隅太夫も亦づぶの素人出である。大阪府池田の生れ、鍛冶屋の倅である。兄が稼業をやつてくれるのを幸ひ、幼少から義太夫に狂つて、大阪に出て春太夫の門には入つた。そして春子太夫として斯道に出たのである。

近年の越路太夫も同じである。堺の生れ。家は餅商、幼時から稼業を嫌つて、義太夫を好んだ。三味線の名手豊澤團七に仕込まれて、十四歳で攝津大掾の門には入つた。(註、以上の場合、は、素人淨瑠璃語りの意味ではない。家庭だけが素人と云ふ意味だ。そして) 素人出と云つたのは、素人淨瑠璃語りの意味ではない。家庭だけが素人と云ふ意味だ。そして) 悉く少年時より斯道には入つたので所謂中年者の素人出の意味ではない。)

現在の津太夫にしても、全くの素人出だ。九州田川郡の一寒村の百姓の倅である。それが十何歳で大阪に出て斯道へは入つた人にすぎない。土佐太夫にしても同様である。土佐安藝郡安

田村、元來は農家、丸新と云ふ料理屋を營んでゐた人の倅である。明治二十一年東上して、故後藤象次郎伯の書生にさせられた。親は彼を政治家にする積りでゐた。それが好んで大隅太夫の門には入つて斯道に出た。古靱太夫も亦既記の如く淺草の一町人出である。

かうして幕末から明治大正昭和の現今迄、名ある鬼才秀才を調べて見ても、殆ど一樣に一介の市井人のみにすぎない。目に一丁字がなくて、後に天下の能筆となつたと云ふ傳説の小野道風同然に、すべて斯道の後年の巨人は、耳と頭とに少しの義太夫的文字もなかつたのである。

三味線のテンもチンも辨へぬ野幕天、或は、無智同様の産であつたのである。もし義太夫が好きと云ふ血液がなかつたら、彼等は湯屋の三助、大工職、鍛冶職、餅屋、百姓、田舎の政治家で終つた人々である。失禮ながらさう云ふ田夫野人が、不意に飛び出す。ぼつり死ぬ。又、飛び出す。死ぬ。と、これを繰り返して今日に及んでゐるばかりである。そこに何等因果關係はない。悉く他人と他人、情實もなければ、執着もない。全く異つた一つの偉大な個性同志のみが、縁故なく集つて、光つては消え、消えては光つてゐるだけである。屢々、云つた如く誰か何代目と號しても、全部その血と性とは知らぬ同志の他人の連続である。

即ち、舊劇界が、名家の血、相當な後援、父子の恩恵さへあれば、大抵の大根だこんでも遂に一方の將たり得てゐる事實とは正反對である。そしてこの方は親子の愛、門閥、後天的な援助は結局は效をなしてゐない。又、俳優のやうにさう云ふ後天的條件を利用して、一方の將に無理からでも祭り上げた實例は尠い。きまつて他人の名人から、他人の名人へ移つてゐる。つまり、大體に一人一代のみで終始してゐるのである。かう考へて行くと、義太夫とは男性的な徹底實力主義の藝術と思つて差支ない。一步進んで眞の才能至上主義の藝術でないかと思はれて來る。話は變る。明治期の大力士横綱大砲に、その子二世大砲はない。常陸山にその子常陸山はない。荒岩然り、太刀山然りである。これと一緒に論じるのでないが、文學も亦その方ではあるまいか。廣津柳浪氏父子に、親子相傳の文士があるのみで、尾崎紅葉に二代はない。鷗外然り、漱石然りである。いくら文學が常識的になるとはいへ、禮を缺く言葉のやうであるが、二代目菊池寛氏、二代目正宗白鳥氏はあらうとは思はれないのである。

かう見て行くと、環境の恵み、後天的人爲で一生を支配出來ぬものが、我等の手近に三つある。義太夫と力士と文士とこの結論になる。いづれも實力と才能とで徹底する外ない點に、感

激悲壯が尠くない。そして義太夫語りは、文士に似て大抵は親に反き、家を捨て、走つた所謂不孝者の方から幾多の巨人を輩出してゐる。

但し、外の二つが結論は才力のみで貫き得るのと違つて、義太夫は天才藝術と云ひ條、一應再應凡人の仕事である點を見逃してはならない。尾崎紅葉は二十三歳の若年で名作「色懺悔」を書いた。谷崎潤一郎氏は二十四五歳で傑作「颯風」を書いた。相撲も亦その年輩で強くなつた人は幾らもある。が、義太夫はそれ等の年齢は殆ど準備時代にすぎない。精々が先輩の代り役を勤めて有望視せられてゐる程度だ。佳作傑作は多く四十前後迄苦しんだ上の話だ。それ迄の長い修業時代の勞苦は實に凡人的でそして痛烈苛辣を極めてゐる。

五代目春太夫より、二代以前の紋下六代目染太夫（寛政二年生れ、明治二年、七十三歳で歿。）は江戸にゐた修業期に、素語り百段の寒稽古をした話が残つてゐる。幕末當時、今の丸ノ内邊へ嚴冬の夜半になると一人で出かける。その原つばの中に、下駄を尻に置いて北へ向いて坐る。そして夜明け迄毎夜素語りで何段となくやる。その寒稽古中百段はさらへたとある。すると、連夜の事で、誰となく聞き傳へて知らぬ人が遠くから彼の傍へ、そつとそばやかゆを運んで報

謝してくれるやうになつた。が、かう云ふ努力はこの人のみでない。一種の畸形的天才兒であつた最近の越路太夫と云ふと、づぼらで通つてゐる。が、師團七に仕込まれた若い時は、木の根に縛りつけられて責苦の業を積まされてゐる。又、その頭部には、師團七に不器用なため、撥で烈しく打たれた疵跡が残つてゐたのは有名な話である。従つて、文人力士のやうに二十歳二十五歳の非凡な飛躍事はない。全部、一つ一つこつこつと階段を上つて、何十年の年數を経て、一つの天才と云ひ得る仕事を残してゐるのである。

要するに、非常な凡人の仕事、即ち、疊の目程延びる日脚のやうに、一日一日努力で延びて行くのが義太夫である。しかも、根本は天才がなくては飛躍出来ない。凡才は不思議にあるレペル以上は、幾ら努力しても上達しない、この點で義太夫とは實に天才と凡人との極端同志の相合致した仕事である。第一に天才は要る。併し、一方役所の官吏が、年功で鰻登りに課長部長に出世するやうな年期がゐるのだ。天才とは云へ、春太夫や大隅太夫が、紅葉の三十八歳で死んでゐたら、それは何の名聲も残してゐなかつたであらう。かうしてこの道は、天才と凡人の兩棲動物以外は眞の才能を發揮し得ないのである。

先きにこの道の名人に二代なしと云つたのは、主としてこの理由からである。そしてこの道で苦しんだ人はよくこれを知るらしい。即ち、親がどんなに庇かかつても效無きを思ふからである。先きの攝津大掾にも男子があつた。が、太夫にしないで堅氣の商人綿布商にした。尤も、それは斯道衰滅を豫期したからでない。逆に大掾全盛時は、その過去明治初期より斯道は榮えた。

明治二十年頃は文樂の興行日數が今より短く一と興行十三日立てになつた位衰へた。が、大掾の全盛期は毎興行六十日位大入で打續けてゐた。で、前途を悲觀すべき理由はなかつた。それを俾は他の方面へ出した。越路太夫さへ我が子を斯道に入れようとしなかつた。死後その男子を土佐太夫が周圍に進めて今の文樂に出してゐるのみで、話は別である。又、さうして人には進めるが、我が子の場合では、その土佐太夫すら、太夫にはしてゐない。若くて死んだが、大阪毎日新聞社にその子が勤務してゐた事がある。古靱太夫にも二人男子があつた。が、この道へ入れたくないと思つて、二人とも中學校へ入れた。高等學校へ入れようとしてゐる中、過度の勉強のためか長男が死んだ。次男も十何歳で死んだ。叶太夫にも立派な一男があつた。これ

も他の方面へ出さうとした。これは學問好きの秀才型で、順調に京都の帝大迄進んだ。が、一圖に勉強しすぎて二十四歳で急死した。古靱・叶兩氏が、同じ様に私に語つて曰く「壽命ではありませうが、結局、このつらい稼業に入れたくないと思つた一念で殺してしまつたやうな氣がします。」

これは大夫のみでない。父子相つぎ得る三味線ひきにもそれがある。何十年前、文樂や堀江座で住太夫や先々代源太夫の三味線をひいてゐた故豊澤富助氏は、近年東京にゐた三味線ひきでは稀な故實通であつた。名人團平の流派の人だ。師團平に「忠臣藏」の四段目の三味線を稽古して貰つてゐる中テテンと云ふ音のみで、七日間通はされた修業をした人だ。即ち、四段目の中程「力彌御意を承り、豫て用意の腹切刀」のかゝりで、テテンとひく。それが今日もいけない。明日もいけないと云ふのだ。團平の説は、鹽冶判官一生の大事だ。そのテテンで腹切刀が判官の前に置かれるかゝりになるのだ。その一國の大事に、唯、テテンとひくのではしやうがないと云つて叱るのだ。つまり、そのテテンに一國一家の憂愁悲哀を打込めと云ふわけである。テテン「歸れ」と云はれる。翌日、テテン又歸れと云はれる。やつと七日目に、富助が

苦しんで考へぬいたひき方をして、初めてよしと先きへ進んださうである。さういふ稽古をして來た人のせむであらうか。富助氏に一男があつた。本人が義太夫を好んだに拘らず、頑として斯道へ入れなかつた。その子は今四十餘歳で銀行員にさせられてゐる。

この道に二代ないのは、誠に當然であつた。三味線でさへこれで、太夫は絶對的に後繼者を作つてゐないからであつた。併し、それに一理はある。天才と凡人との二重人格的あらゆるものを、一人の人間で擔へとは、三百年前の義太夫の祖は、餘りに非人間の仕事を永遠に強ひてゐたからであらう。しかも、斯道に對して正直と熱愛とを持つ限り、この天才と凡人兩立の教義を守らずにはゐられない。が、人間としてそれを守る甚だしい苦惱は、恐らくこれは自分だけで終らせてしまひたいの一個の虚無主義に似たものを、生み出してしまふのではなからうか。近代的な虚無主義者、そんな風な論理的哲學的な思想的背景はあるまい。併し、無智なる者にも人生の快樂があるやうに、その反對の厭世はあり得る。それが毎日の續く限り、自分の職業でゐて、そのどうにもならぬ苦しさを知る場合、生じるものゝ最後は自分一代でその重荷を捨てたいの望みではなからうか。つまり、一人の人間が一心に努力して割に報はれないのが、

煎じつめると斯道になるのではあるまいか。そしてこの結論は、やる方も以上の理由で困難、聞く方も難解、即ち、芝居が目で訴へるに反して、耳で訴へる點に難解があるからだ。すべてが分り易い仕事の性質でない所に、この結論を生むのである。

この故に、この道の名人は二代ないのではなくて、名人と雖も二代を作らうとしないのである。そして單に斯道に執着して現はれる異常な怪物を俟つのみ的事实になつてゐる。だが、異常な怪物なら論はない。異常ならぬ者が、異常な怪物たらんとして如何に悲惨であるかは、前の「大序」の人々で分つてゐると思ふ。

尤も、文學の彗星と同じく、文學にも彗星がそのうちに現はれてくるかも知れない。案外、何年か後に狭くても深い文學の紋下の礎を作る天才が出ないとは云へない。併し、以上の私の近い過去現在の歴史的事實から歸納すると、例へそれが幼稚な厭世論者程度にすぎなくても、一身をこの道に捧げて、潔く自分一個で亡んでゐる點は殆ど共通して相似てゐる。そしてそれは却つて快い位である。見事にその後醜い殘骸を残してゐないからである。話に聞くのに、近頃の富豪は過去の例の馬鹿息子とその資産を蕩盡するのこりて、巨大な富を「信託」など

と稱する方法で、法律的に永久にどうにもならぬやうに縛つて世を去らうとするさうである。どうせ人間である。一藝に秀でただけの愚かしいと云へば云へる方の義太夫道の人ではある。が、名聲と欲望との念には、さう云ふ子孫の將來迄憂へて死ぬ富豪と大差がある筈はない。同じ人間の、同じ欲望煩惱の人である筈だ。かういふ場合、時としてそんなに好きな道には入つてゐるなら、外に何も要るまいと云ふ意見が出る。併し、それは一理ありさうに見える屁理窟のみだ。それは恐らく血の通つてゐる人間なるものを知らぬかなり冷酷な言葉である。で、彼等が烈しくこの道を受しつゝ、道を子孫に残さうとしないのは、それが餘りにも暗かつたからではなからうか。艱難すぎたからではなからうか。即ち、どうにもならぬ「道」を熱愛して、なまじ名人と唄はれたにしても、現世的に報はれる所は尠なすぎた。その寂しさと暗さだから自然と後に自分の俦を止めずに、一人一代のみで世を去つてゐるのではあるまいか。もう一人の自分を見る氣がしなかつたのではあるまいか。

私がこれ等のこの道の巨人秀才の一生の歴史をさぐると、自づとかうした感慨に打たれるのは否み難い。殊に、一寸云つた如く、太夫は割にのんびりした氣質の人が多い。で、煩悶して

もこれを愛し、苦しんでも道を愛してゐるのは確實だ。所が、一朝その仕事に對すると、立派に深刻な懷疑主義者になつてしまふのだ。人生不可解と叫んだ人のやうに、暗い苦惱者になつてしまふのだ。それから推して強く云ふと、どこかにニヒリスト同然の、冷々と冴えた心境さへ感じられるのである。但し、この結論のみで全部の達人の一生をはかるのは、餘りにこの道を暗闇にする。しばらくそれは未解決のまま保留したい。併し、如何に平凡に見ても、無邪氣に見ても、名力士の短い一生のやうな、徹底實力主義の一貫の快よさだけは、十分に認めずにはゐられないのである。

そ の 三

一 義太夫武勇傳

講談の方に「寛永御前試合」と云ふ話がある。徳川三代將軍家光の御代に、その御前で時の劍術の達人大家を集めて、それぞれ適當な相手を選ぶ。そして勝負をさせる。各人各流で祕術をつくす。それを將軍と大久保彦左衛門とが見ると云ふわけである。

一寸云つたやうに、義太夫は相撲とどこかに相通じた所がある。その修業法と、精神と、心の構へ方とに於て、禪坊主と力士と義太夫とは共通してゐる。禪坊主に禪問答がある。相撲はその勝負が成立の目的だ。それ等に相似てゐる教義の義太夫に一見勝負争ひはないと見えるだらう。が、相似てゐるだけに、結局、前二者同然の勝負ならぬ勝負、問答ならぬ問答じみた出來事はあるのである。その代表的なものを見ると、いづれも一流の苦心、感激、偉大、そして

幾分のユーモアさへあつて、どこやらに武術に於ける「寛永御前試合」じみた佳話、或は武勇傳同様の笑話を残してゐる。

明治後期と大正年間との文楽唯一の故實通は、私が時々引き合ひに出した三味線ひきの故名庭弦阿彌である（大正十三年四月、八十三歳で歿。）その翁が死ぬ迄、度々その遺族に語つた話である。年代はしかと分らない。が、勿論、明治前期である。斯道の三味線ひきで、俗に「鬼寛」と呼ばれた三味線の達人があつた。名を寛治と云つて中々の名人である。當時天下の名人とは人も我も許してゐた。所が、その頃、江戸に「日本一」と名乗る者に、三味線の名人初代鶴澤文藏があつた。勿論、これもいろいろ逸話のある人だけに、これは決して嘘でない話であつた。で、江戸では愈々「日本一」の評判が高まつて、世上の人氣を集めてゐた。

これが上方にゐる寛治の耳には入つた。と、彼は「日本一？ 日本一の三味線とは俺だ。」と思つた。尤も、その自信は單なる過信でない。で、彼は何と思つてか急に江戸へ向つて出立した。今のやうに、三味線を疊んで輕便に持つて歩ける時代でない。彼は一丁の三味線を細長い箱に入れて、恰も、一本の材木を背負ふやうに、それを背中に結びつけた。そして江戸への旅

路を急いだ。

やがて江戸へ着く。彼は一夜の宿もとらずに、いきなり文藏の出でゐる小屋へは入つた。旅装をとくよりも急に文藏の三味線を開かうとした。間もなく文藏が床に上つて三味線をひき出した。するとその糸の音につれて、寛治の表情は變つて來た。居住かやまがきちんとして來た。段段と目は赤くなる。額には汗さへ光り出した。すべての態度が尋常でなくなつて來た。

文藏の藝がすんだ。と、寛治は自分の坐つてゐる所で、ばつたりと兩手をついてしまつた。そして「己れ寛治、生れて初めて天下に名人あるを知つた。」と叫んだ。そしてすぐと再び三味線の箱を背負つて江戸を後にしたと云ふ。

名のある寛治が恐れ入つたと云ふだけに、文藏の名人であつたのに論はない。併し、それを認めた寛治の如き、矢張り偉とすべきは論を俟たぬ。元來、複雑難澁のこの道で、他人の妙を知るのは、己も亦妙の域に達してゐればこそである。自己の造詣と蘊蓄なしでは斯道の妙は到底分る筈がない。自然、天下の名人を見出した人の方も、同じく天下の名人であるのは説明する迄もない。

この弦阿彌翁の話は、もう一つ文藏對寛治のいきさつが、歴史的に明確でない。多少の修飾やおまけはないとは云へない。併し、記憶のよかつた翁が度々これを口にした所を見ると、さうさう平凡な出来事でないのは明かである。翁がこれを繰り返したのは、畢竟、この事實が、果していづれがえらいかいづれに優劣があるか分らない。と云つた所の例へば右の御前試合での勝負なしの試合みたいな、ある凡でない妙味があるからではなからうか。

次は太夫の方になる。前に五代目春太夫が、斯道の明治中興の祖であるのを述べた。それに對して明治前期の功勞者は三代目竹本長門太夫であつた。氏は勤儉力行の高徳の士であつた。五代目春太夫の門から、我々の知る明治の幾多の秀才を出したやうに、そのもう一つ前の時代の長門太夫は、實に多くの秀才を世に出した。その長門太夫の話である。ある年、博勞町稻荷境内の芝居で、彼は「菅原傳授すがはらでんじゆつ手習鑑てならひかたみ」の「車曳くるまひき」を語つたさうだ。今では「車曳」はかなりいゝ加減なものになつてゐるらしい。が、人が長門太夫だけに、この「車曳」でさへ、一個の武勇傳みたいな逸話を残してゐる。

義太夫の「車曳」では、時平の笑ひがやかましいものになつてゐる。近頃は時平の言葉の「命

冥加な蛆蟲めら」で笑ふのが普通ださうだ。が、當時は古い型の方で、「現はれ出でたる時平の大匠」で笑つた。この長門太夫は、今の道頓堀の辨天座、即ち、當時の竹田の芝居で、聲を張つて淨瑠璃を語ると、川向うの今の宗右衛門町あたり一帯に、その音聲が響き渡つたと云ふ人だ。兎に角聲のある腹の強い人であつた。で、稻荷座でこゝの笑ひになる。と、ウハ、、、と笑ひ出すとそれが随分長い間續く。自然いつの間にかそれが市中の評判になり出した。で、長門太夫の笑ひが始まると、いつとなく稻荷神社へ人が集まつて來だした。そしてその社の廊下がそのたまりになつた。末は近所の子守から、上は物好きな大家の旦那御寮人様迄が加はつてゐた。それが長門太夫の笑ひが始まると、いつとなくその一團が笑ひの音響のリズムにひき入れられるからであらう、いつの間にか、大勢で廊下を走つて廻り出した。かなり大きな神社の廊下である。が、ぐるぐると大勢で小走りに廻る事三十度に及んでまだ長門太夫の笑ひがつかない。嘘のやうだが、その廊下を廻る回数が三十五遍の日、三十七遍の日さへあつたと云ふ。武道の大家に五十人力、百人力と云ふやつがある。そんな人間のゐた時代だ。幸田露伴氏のあつた作を讀むと、上古の日本武尊は身長が丈餘に及んだと云ふ。して見ると、幕末時代にしろ、

長門太夫の笑ひが、稻荷神社の廊下で、人を三十七遍走らせたと云ふのは、多少小説的であるにしても決して誇張ではないらしい。

この長門太夫の門下に、今日の目から見て異彩を放つ一人の秀才がある。それは竹本長尾太夫と云ふ人だ。彼は大阪の天王寺村の庄屋の家長であつた。今でも天王寺村に當る面積は廣いが、その幕末時代は百何十ヶ村乃至二百ヶ村を含めて天王寺村と呼んだ。正に佐倉宗吾同然の大きな村の束たばねをしてゐた人である。その名あり、富あり、位ある人で特に義太夫を好んだ。そして長門太夫の門には入つて長尾太夫となつた。つまり立派な庄屋を捨て、太夫の方に宗旨代へをしたわけである。この篇の最初に私は「大序」の人々を紹介した。後、この稿のために再び下阪すると、「大序」の悲惨な話は私の記事以上らしく、更に、いろいろの悲惨事を傳へてくれる人があつた。中に變つてゐるのは養蠶事業の大家で當時年五十、(十八九年前の話。)その一種の教職同然の地位を捨て、文樂へは入つた人があつたさうだ。が、たうとうものにならず中途で退いたさうだ。養蠶學の大家で年五十の大序的文樂入りも奇特には違ひない。併し、更に天保嘉永の武家全盛時に、武人同格の天王寺村の大庄屋が、すべてを捨て、今日の文樂の前

身に身を投じたとは、結局一種の藝術に殉じた人の感がないではないと思ふ。

尤も、この長尾太夫は立派な秀才であつた。彼も亦その師同様に「笑ひ」で逸話を残してゐる。「三日太平記」の「松下嘉平次住家の段」の嘉平次の笑ひである。利かぬ氣の爺の嘉平次が、寝てゐて笑ふ所である。即ち、「うたゝねながら高笑ひ、ウムハハウムハハ……」の笑ひだ。これは芝居でもそのやうに、寝てゐて笑ふ役の點が皮肉で困難だ。笑ひのやうな腹に力が入る事を、力の入れやうのない寝てゐる心でやるだけに厄介なのが分る。

長尾太夫はこれを大きく笑ふのに苦心しだした。彼はその地理から、先づ天王寺の五重の塔に目をつけた。彼は自分だけその塔の中へは入つた。そして塔の外に人を立たせておいた。初めは二重の塔邊で寝て、右のウムハハを長く笑つた。そして外にゐる人に、外へ聞えるかと質す。聞えると聞くと今度は三重の塔の上に上る。そして寝て又ウムハハと笑ふ。聞えるかと外へ聞く。聞えるの答で今度は四重の塔の上に寝る。そしてこゝでも寝て笑ふ。が、遙に下から聞えるの返事で、今度は遂に五重の塔の上に寝て笑ふ。それでも下へ聞えるのを知つた。これを何日か練習して床へ上つたと云ふのである。あの五重の塔の高さはどの位か分らぬが、兎に

角大阪の空に聳えてゐる塔である。あの塔にもこんな義太夫の勇ましい傳説がある。但し、この長尾太夫の笑ひは十分成功を得た。嘉平次の笑ひと云ふとこの話が出る位に有名になつてゐるのである。

*

近頃の太夫の武勇傳は、先代大隅太夫に止めを刺す。名人團平につれられて、修業的に今の淺草の東橋亭に出てゐた。段々と藝が進み出した時、東橋亭で時代物の大落し（註、例へば「太十」の光秀が十次郎の落入りを見て泣く所など。）をやると、向島の堤を歩いてゐる人にその聲が聞えたさうだ。又、歌舞伎座で「太十」を語つた時は、十次郎の手負ひになつてからの出「あはやと見やる表口」と聲を張ると、木挽町の今の「あさひ橋」邊を歩いてゐる人の耳によく聲が聞えたさうだ。（大隅太夫門下の今の文樂の某太夫の實話。）

既述、明治三十八年に、攝津大掾紋下時代に、一時この大隅太夫が文樂へ加はつた。その時「八陣守護城」の「船の場」を語つた。御座船の端に立つて正清が血を吐く。と、舞臺裏で「めでためだの若松様よ」の唄が聞える。そこで「ウハ、、、」の正清の笑ひになる。所が、

その笑ひをきつかけに、床が廻つて大隅は樂屋へは入る。が、床を廻す弟子に、床を廻すのなるべくゆつくりやれと云ふ。(この床を廻すのと、太夫の白湯を汲む役とは太夫入門の初期の一つの修業である。これにいろいろ雑話があるが他日に譲る。)さうしないとまだ笑つてしまはぬ中に、身體は床の蔭に隠れては入つてしまふからだ。で、弟子の方は寧ろ意地悪く、文樂のあの床をそろりそろりと廻して見る。が、大隅は泰然自若として笑ひ續けてゐる。で、これ以上おそく廻せないと云ふ程、のろく廻して見さへした。が、依然「ハ、ハ、ハ、」の笑ひが樂屋の中へ残る。それ所か、驚くべき事には、その床が廻つてしまつてそれから大隅が立上がる。そして自分の樂屋の部屋へは入るべく、二階の梯子を上りながら、日によつてはまだ笑つてゐたと云ふ。ひき白みみたいな顔の大隅が、さうして笑ひつゝ床から梯子段へ、破れ鐘のやうな響きを發して歸つて行くさまは、全く人間業とは思へなかつたさうである。

但し、この巨人大隅を、ある人が時の古老に「師匠の春太夫とどうですか」と比較論を聞いて見たさうだ。と、その古老が云ふのに「うむ。あれで春太夫のお粥腹位だ。」と。即ち、牛のやうな人物大隅で、春太夫が腹下しでもしてゐる時のお粥腹で、義太夫を語つてゐる位にしか

當らないと云ふのである。となると淨瑠璃の「大きい」と云ふ大きさは、すべて武勇傳の狝々退治、水滸傳の虎退治的に超人間事のわけであらうか。

が、一言する。淨瑠璃は必ずしもこの「大きい」がその第一義でない。人は義太夫は「大きければ大きい程いゝ」ととりたがる。が、義太夫が單なる力仕事でない以上、無能な「大きい」は結局愚である。無意味な「大きい」より、その反對でも有意義なものゝ方が、却つて斯道に第一義的なのを云ひ添へたい。それはよく誤り傳へられる義太夫の批評だからである。例へば、初代竹本義太夫の門弟竹本政太夫だ。この人は小音のため師から人前で義太夫を語るのを中止させられたやうな人だ。が、苦心慘澹して、小音でよく人間の心事萬般を語るやり方を工夫して、遂に師歿後の第一人者となつた。二代目竹本義太夫の名さへ襲つた。最近の實例に徴しても、先々代彌太夫も亦聲がなくて、立派に明治期の一偉人たり得てゐる。義太夫は古來から決して無智な「力競べ」ではないのである。近頃の標準が兎角この點の本質的の大小を忘れ、外形の大小に律しすぎる嫌ひがあるので敢て書き加へる。以上つゞき諸巨人の「大きさ」は、すべてよく眞の「大きさ」に徹してゐるから一つの佳話たり得る價値を持つてゐるのである。

話を元へ返へすと、右の大隅太夫は一時貧乏で苦しんだ。併し、彼は師團平に仕込まれた「合邦がっぱう」で、當時の大阪市中の人氣を一身に集注してゐた。「合邦」が流行し出したのは、殆どこの團平の糸と大隅の力とであるらしい。近頃の越路の「合邦」の如きでさへ、大隅に及ばなかつたとは識者の定評である。で、大隅の「合邦」と云ふと、大阪人は狂喜した。そのためか、彼が貧乏の最中、質草に窮して、自分が床で使ふ「合邦」の本を、質に入れた事がある。が、流石は大阪の質屋である。だまつて金千圓也を貸した。(ある人形遣ひの實話)その頃の千圓だ。しかも、その五行本だけでだ。無論、これを質に入れてゐる間「合邦」は語らないのは分つてゐる。が、大隅と質屋とのこの取組も亦一種の「寛永御前試合」ではなからうか。

故越路太夫にも幾分武勇傳がある。彼は後年今の羽左衛門と交りがあつた。よくうまが合つたさうであるが、彼は羽左衛門同然に、今の世には珍しい立派な戀愛家である。その結果、師攝津大掾から幾度も破門を食つた話は、廣く世間に知れ互つてゐる。生前越路と親交のあつた今の文樂のある太夫の思ひ出話である。越路太夫がある時、大阪の某妓と型の如く戀愛をした。周圍の干涉に堪へ兼ねて遂に二人は明石邊の海岸迄逃げのびた。そこの海へ身を投げて死なう

としたのである。ひる下りであつたが人目のなかつたのを幸ひ、崖から正に二人が海へ飛び込まうとした。その一瞬間である。越路太夫は、「あつ、忘れてゐた今は丁度わしの床へ上る時間や。」と叫んだ。女が目を見はつてゐるのもかまはず、彼はすたすたと停車場へ駈けつけた。そして大阪行の汽車にのると「役をすましてから來ます。」と云つたさうである。

勿論、心中はおぢやんになつた。が、こんな物語だけは斯道には餘り類がない。斯道衰滅の明治大正に、あれだけ大きな足跡を残して死んだ越路太夫は、かうした前例のない武勇傳を残してゐる。さて私はこのやうに種々の寧ろ愚かしい話のみを集めた。が、なぜ特にこのやうな記録を作つたかと云ふと、大體に過去の天才は奇を持つてゐる。奇は天才を持つてゐる。だがこののち奇や天才は多分斯道から姿を隠すであらう。それは今の世が一方さう云ふ個性を存在生長せしめ得ぬ理由にもよるであらう。で、月日が經つに従つて、これ等の佳話逸話は得難い道理になる。故に、一つの「英雄の唄」として、強ひても武勇傳を調べてその墓前に捧げる所以である。

二 故名庭弦阿彌の話、文樂總稽古(舞臺稽古)の話

弦阿彌の家に稽古用の机が一つ残つてゐる。弦阿彌は度々云つたやうに、物知りであつた。

自分の藝以上、斯道の約束奥義に長じた人であつた。従つて、近年の文樂の太夫や三味線ひきで、この翁の薰陶を受けぬ者は一人もない。この人を徳とすべきは、獨り今の古靱太夫のみでない筈である。

かう云ふ人の常として、翁は名題のやかましやであつた。右の机を見るとそれがよく分る。

それは小さな机にすぎない。が、長壽を全うした人だけに、實に長い間これを前に置いて、多數の人を教へ叱つた。その机の前、即ち、翁が向つてゐた方の側に、丸い人間の拳骨大のくぼみがある。このくぼみは翁の教育法を物語る。翁は文樂の下つ端であらうと、上の方にゐるい太夫であらうと、たまに來た素人の篤志家であらうと、稽古になるとこの机の前で怒つた。

そして夢中になると、こゝが悪いかしこが悪いと云ひつゝ、手に持つてゐた撥で思はず机の前をたゞく。それが年々歳々、積り積つて右の拳骨大のくぼみとなつたのである。この机は異様

な感じを持つてゐるので寫眞で紹介したかつたが、その肝腎のくぼみがうまく寫らないのでやめるしか仕方がなかつた。鐘に恨みは數々あると云ふのが眞理なら、このくぼみなど、當然數の人の恨みがある筈であらう。

翁はこの机の前にて、人を叱るのに一種獨得の地口を以てした。一例、三味線ひきを叱るのに「わりや仙臺の殿様ちやわい。」と云ふ様な事を云ふ。叱られつゝ思はず「え」と聞き返へすと、「太夫殺しと云ふのちやわい。」と怒る。つまり、三味線はどこ迄も太夫の従だ。それを三味線自身でいゝ氣にひき散らすと太夫を殺す結果になる。これを諷して云ふのである。

又、片手を口許から頤へかけて、つるつとなで下す癖があつた。もし翁の手が頤へかゝると人はおやおやと思つた。稽古の非難をする前、必ずつるつと頤をなでるのが、その小言の前兆であつたからだ。同じやうに、人の語るのを聞く時、傍で線香をたく。そしてこの頤なみに、氣にいらぬ事があると、ふうむと線香を鼻へ持つて行く。そしてすうつとその煙を吸ふ。これも不満の印の一つであつた。

話は變る。文樂では今日我々の云ふ舞臺稽古を、總稽古と呼ぶ。私はそれを親しく實見した。

今は斯道に弦阿彌のやうな指導者がゐないせるか、殆ど目を光らす者はゐない。が、今でもそれは初日の前日に午前十一時頃から行ふ。勿論、局外者は入れない。整然と大序から順々に床へ上つて行ふ。ミス中の大序も、當日は大序のとめの人が、一人代表者となつて床へ上つて、大序全部を一人で語る。この日太夫三味線共にふだん着の儘で肩衣かたぎはつけない。これが松竹になる前の文樂時代には、古い時には植村文樂軒の翁がまだ總稽古に立會つてゐた（明治初期に歿）が、その子が又斯道に造詣が深かつた。そしてその子も亦えらかつた。次の子（四代に當る。但し、この點目下取調べ中。尙一九四頁「植村文樂軒の代々」の項参照）が祖先と逆に又樂の趣味を解さないで、四十二年に今の松竹へ小屋全部を賣却した。が、それ迄は代々親譲りの斯道のよき監督者を生んでゐる。例へば、歌舞伎劇に於ける田村成義翁の如き人を續いて出した。特に、二代目の細君で三代目の母に當る鹿と云ふ女性がえらかつた。これは女で十分田村成義氏であつた。

今の文樂の人形遣ひの吉田文五郎、津太夫、古靱太夫など、文樂の古い人は皆この奥方の非凡を推賞してゐる。人形の方から云ふと、文樂座の奥に藏があつたさうだ。その前に小さな橋

があつた。そこへこの奥方始め當日は植村家のすべての人々が腰をかけてゐる。座の奥役手代がそれへ續く。人形を選定するのに大抵三人の手が要つた。一人の一番上の人が直接蔵から入用のものを選び出す。中途の橋の邊で他の中位の人がそれを取次ぐ。一番若手の見習期にゐる人形遣ひが、三人目で植村家の人々の一群の前でそれを受取つてお目にかけるわけになる。文五郎氏など當時一番下のこの三人目の役で、兩手に捧げて人形の衣裳などを奥方の方へ持つて行く。いろいろ検査があつてから、別の檢分ずみの所へしまはうとする。思はずひよいと衣裳に手が障つたりすると、奥方はすぐと注意して戒しめた。人形や衣裳には、舞臺以外では一切手を觸れてはならぬのが掟であつたからだ。それに女だけにこの奥方は、毎日四つ橋の自宅から御靈文樂へ通ふのに、なるべく歩いて古着屋を見て來る。近年では本町御堂筋南入西側の角間と云ふ店が、文樂などに使ふきれを賣る古物商ださうだ。さういふ所をあざつては、古いきれを集めてくる。そして自分で適宜な人形の衣裳を縫つておく。右の藏の前での検査の日、破損の分をふだん用意してゐた右の品々で充當する。文樂の衣裳一つにしても、今日の文樂と違つて光りを帯びてゐたのはかう云ふ準備があつたからである。序でに、この種の準備や検査の

日を斯道では「衣裳わり」と呼ぶ。これは勿論今でも續いてゐて、開場前數日前に行ふ。今はこれを松竹の衣裳部でやつてゐる。近年はその主任は人形遣ひの吉田玉七氏である。到底、昔日の丹念さはないが、人形遣ひが大抵集まつて玉七氏と相談の上、それぞれとり極める事だけは守つてゐる。

さて、總稽古の方である。昔ならこれも植村家の監督が嚴重であつた。今は總稽古の日、座の者や太夫三味線、或は、大序の連中など隨意に方々に坐つて人の語るのを聞いたり見たりしてゐる。が、植村氏時代は一切さう云ふ自由な行動は許さなかつた。土間の小一（大阪で云ふかぶりつき）のみが内部の者のゐるべき場所と限られてゐた。そして太夫人形に一々駄目が出る。殆ど駄目の出ない今の總稽古とは大きな相違である。又、その奥方は舞臺の人形の細部にさへ通じてゐた。總稽古の日は今も昔も舞臺ですべて人形を遣つて本式にやるが、その人形遣ひにも専門的な修正を出し得たと云ふ。話が餘事になるが、當時は二三度座方となじみになれば、文樂見物の拂ひは六十日拂ひであつた。即ち一文の現金がなくて、文樂へ行ける。場代食事一切「帳面につけといてくれ。」ですんだのである。これは今の古靱太夫が知つてゐる事であ

るから、この近頃迄文樂は「帳つけ」で行けたのである。我が家か研究室かのやうに、文樂へ再三出入りする人を私など幼時に見かけたが成程と分つた。

大體、古い時代の總稽古はこんな風であつた。尤も、今でも一つだけ古い例が残つてゐる。紋下の太夫が床へ上ると、相撲のやうな觸れ太鼓がは入つて、手打ちの式を行ふ事だ。私の見たのは文樂焼失直後の辨天座で、當日白井氏は不參であつたが、當然この時間だけには立合ふ筈になつてゐる。座の内部の者しかぬない所で、太鼓の堅い音が響く。津太夫と友治郎とだけは紋付を着て床へ上つて、きちんと兩手をつけて辭儀をしてゐる。この情景だけは一寸嚴かであつた。近年迄、この後で座主と紋下の太夫とが古例通り盃のやりとりをしたさうだが、文樂が焼けてから中絶した。

簡略になつた現在でも、かうして開場前數日に「衣裳わり」を行ふ。そして初日の二日前、即ち、總稽古の前日、立稽古をやる。これは人形の出入りと、太夫の役場の打合せのみで、専門的に手短にやるだけだ。その翌日右の總稽古になる。要するに順序と準備は文樂だけに原形を保存してはゐる。唯、残念なのは駄目や修正を出す右の如き内部のえら者のゐない點である。

これは如何にも遺憾事である。もし文樂の死を早めるとしたら、それは秀才の太夫に乏しい點より、却つて前述の如きすぐれた田村式舞臺監督のゐないためではないかと思ふ。

が、植村家の手を離れてからも、弦阿彌在世時は、翁が一人年長者で造詣が深かつたので、よく指揮者たり得てゐた。總稽古の日翁はいつもきちいんと大序から來て坐つてゐる。翁に四十歳前後の子息藝名猿二郎と云ふ文樂の三味線ひきがゐる。右の日、一人の太夫が床へ上る。翁に聞かれると小言がうるさいと思ふと、才走つた太夫は友達に何かを示し合す。と、その太夫が床へ上ると同時に、友達の一人はこの若い頃の猿二郎を引つ張つて翁の傍へつれて行く。翁は全くの昔氣質で、我が子の愛に溺れなかつた。我が子を他人と同一に見るのが翁の第一の心がけであつた。で、俵が傍にゐてもまるで口もきかない。が、俵は既にある案を頼まれてゐる。で、特に母親か何かからの用をこさへておく。床の上で例の太夫が聲を出しかけたと思ふと、當の猿二郎はそれとばかり翁に母からの話などをする。つれの一人の人も傍から何か猿二郎に話しかける。と、その間に床の太夫は役をすませてしまふ。何分初心の太夫は既に云つたやうに、語る所は數分間にすぎない。苦もなく翁の耳を瞞着出来る。こんな三人の若者共同の

悪事が行はれた位であるから、その頃の總稽古はかなりやかましいものであつたやうである。近年では引退する迄は三味線の先輩友治郎が、注意を與へる程度になつてしまつてゐた。

*

弦阿彌にはこの猿二郎の上に、本名文藏と云ふ長男があつた。立派な體格で力士然としてゐた。梅ヶ谷が文樂へ來た序でに、つれて歸つて弟子にして梅の川と名のらせてゐた。有望であつたが、二十年前に三十一歳で死んだ。その死を翁に傳へた時、翁は泣き悲しむ肉親の者に一言「諦めてしまへばそれ迄や。」と云つたのみであつたと云ふ。

前に云つた故三代目清六は、翁の高弟であつた。この清六とは別に、初め仙昇せんとしやうで後に廣作ひろさくと名のつた人、これも死んだがこの二人の弟子を翁は自分の右腕左腕と見てゐた。殊に、清六が死んだ時、翁は床の中でその報を聞いた。そして、「ううん」とうなつたさうである。少々風邪の氣味でゐたのが、どつと病が重つたさうだ。その前年、伴の死をさう驚きもしなかつたのに、清六の死にはがっかり氣力を落した。昔風の人にはあり勝ちな氣質ではあるが、兎に角これが自然の情操の現れで、殆どわざとらしさのなかつた所が一寸この道の人らしい。

嘗て、翁の壯年時代攝津大掾と一緒に、故桂太郎の前で義太夫をやつた。お座敷であつたのであらう。今有名な「お鯉物語」の著者のお鯉が、愛妾として桂公の傍にゐた。語り物がすむと、お鯉はいきなり當時廣助の翁の三味線を見たがつた。で、それを見せるとその三味線が餘りに粗末であるのに呆れたさうだ。いゝ音がするので感心して三味線を調べて見たわけである。尤も、翁は三味線に贅澤をしなかつた。副業として三味線屋を自宅をやつてゐたが、いつも三味線に贅澤をする人を輕蔑した。「三味線は腕でならすのだ」は翁の慣用語であつた。

併し、このやうに一徹で、やかましやであつたが、相手の攝津大掾には謙遜であつた。常に人前でも、自分は大掾のお蔭で今日があるのだと云つて自分を卑下した。(大掾をひく迄は故染太夫。)ある時文樂で昔にならつて、番附面で紋下の太夫の名の所へ、當時のこの廣助の名を並べようとした。以前の番附には紋下の太夫、三味線、それへ人形遣ひの座頭格の人と都合三人並べて名を出してゐたのだ。それを大掾になつて一般の人氣によつて一人だけ太夫が紋下へ名を出してゐたのである。が、その喜ぶべき話が出ると、廣助は堅く辭退した。自分は到底紋下にゐるべき人でないと云つて厚意を容れなかつた。それは大掾の世話になつて出世した人だけ

に、これを辭退したのはもとより當然ではある。そこで仕方なく元の儘にして、廣助の名を、番附の三味線ひきの外へ別格に二重のワクをつけて出した。今日、紋下津太夫の三味線の友治郎が同じ二重ワクで番附面に出てゐるが、これは翁の例に従つたのださうだ。この話に多少きまげがあるとしても、弦阿彌にもこの心持はあつた人である。

三 人形雜話

當代の文樂、女形をまの人形遣ひの名手吉田文五郎氏に、私は漸くの思ひで會へた。所が、氏と對談してゐる事三十分を経ぬのに、氏は坐つてゐて妙にもちもぢする。身體を變に動かしてゐる。私が少々氣にしてゐると、附添に來た文樂の某奥役が、見兼ねて云ふのに「文五郎はんは坐るのがつらいのです。」

人形遣ひは元來いつでも立つた儘の、立身で人形を遣ふのは云ふ迄もない。多年の習ひ性となると云ふのであらうか。この某奥役の説明で始めて分つたのであるが、文五郎氏もそれについて云ふのに氏は坐る事が一番不得手ださうである。それにはかういふ話がある。昭和三年一月に文樂は京都の南座へ出張開演した。文五郎氏は毎日大阪から電車で往復する。が、氏は満員の電車であつても一向平氣である。と云ふのは氏は電車さへ立つてゐる方が樂なのだ。鮭のやうに釣り革にぶら下る。これは人の一番嫌がる電車中の圖である。けれども氏は腰かけると、その方がいゝと云ふのだ。腰をかける事さへ、さうであるから、成程坐るのが苦手なのは

尤もと思ふ。立つてゐる方なら、一日中でも驚きません。が、坐る事だけはと云つて苦い表情をする。ではどうかお平にと云つても、氏は遠慮して滅多に膝をくづさうとしない。會つたのが大阪の私の姉の家であつたせゐであらうか。一寸云つたやうに、氏に會ふのは中々困難らしい。氏は我々筆を持つ者などに、餘り會はうとしない方の人だ。それを再三頼んでやつと私の親類の宅へ來て貰つたのである。しかも、藝談は賑かである。坐るのがつらい、立つ方が樂と云ふやうに、一風變つてゐながら識見造詣はある。尤も、少し奇人風ではあるが、私と殆ど半日話し續けた。足にしびれを切らし、膝を痛くさせたであらうに拘らず、私のためにいくらでも語つてくれる。一つは二人の話に油がのつたせゐであらうか。——そのやゝ頓狂な話ぶりに却つて私の方が妙な親しみを感じて傾聽したせゐであらうか。

氏が接近した文筆の士とは、元大阪朝日新聞で義太夫のすぐれた批評を書いた岡田氏位であらう。但し、それにも曰くがある。先づ文五郎氏の生れは明治二年十月の大阪産、本姓河村巳之助、當年七十一歳である。父は質屋兼炭屋であつた。が、氏の幼時家は破産した。父は縁故があつたので、御靈文樂の前身、松島文樂へ手代には入つた。そのため氏も亦十五歳の暮その

松島文樂へ人形遣ひとしては入つた。明治初期の人形の名人吉田玉造の息、同じく人形の名手で吉田玉助の弟子になつて、最初は本名の巳之助で出勤した。この玉助は親に劣らぬいゝ手腕を持つてゐたが三十歳（明治二十二年頃）で若死した。北の新地の蜷橋北側で竹葉屋と云ふ藝妓小とくの家で急死した。死因はそれが夏で食あたりと云ふが、裏面の消息では美男のため色慾の俘囚となつて死んだとの説がある。が、兎に角天才的な人形遣ひのこの玉助を師とした。それからその歿後残つてゐた親の方の玉造に仕へた。即ち、親子二代に仕へたわけである。そして最初に入座した小屋は松島文樂であつたが、その後身御靈文樂に暫くゐたのみで、後は堀江座へ入座した。さうして同座没落後大正四年に今の文樂に復座した。二十八九年の頃（氏は自分の履歴でもまるで年月を覚えてゐない。だが、その癖藝談は面白く廣い）簗助と改名した。その頃からその手腕の凡でないのを認められ始めた。その結果、三十四年に堀江座で吉田文五郎と改名した。寶曆期に吉田文三郎なる人形の名人がある。これは人形の上で二人とない名人だ。「夏祭」の帷子の衣裳を工夫し、その他種々の名案を残した人として名高い。人形の祖で功ある點、恰も、義大夫節完成の祖竹本義太夫の斯道に於けるが如きものである。その文三郎の

兄の名が文五郎であつた。それをとつて襲名したのである。その前後に右の岡田氏に一二教を乞うた事があつた。文五郎が僅に岡田氏のみを知つてゐるのはこの因縁からである。が、氏の知つてゐる文人とは僅にこの程度である。それ以外は餘り人を知らぬと云ふ。私は話をするのが下手でと云ふ。併し、これは決して皮肉や天邪鬼からでない。天真爛漫にさう云ふ人事交渉が、坐る事なみに、不得意であるらしい。そして十五歳から七十一歳の今日迄、五十六年間、少しの疲労なしに、人形と一緒にその生涯を立ち續けてゐるのみの人である。

併し、斯道には入ると、すぐ一年目の十六歳頃、又二年目の十七歳頃、この仕事を止さうとした。當時、朝は五時から大序があいた。若い巳之助は深夜の三時に提燈をぶらさけて、松島文樂へ行く。五時迄に掃除をする。火の番をする。舞臺の仕度をする。師匠の座へは入る用意をしておく。芝居が始まると人形遣ひか小使か分らない位にこき使はれる。人形の見得の度毎にツケを打つ。その時分電燈の代りに使つてゐたくちら蠟燭のしん切りをする。飯は家から腰に握り飯を包んで持つて來るだけだ。それを矢張り立つた儘、合ひ間合ひ間に手で掴んで食ふ。おちおち休んで食ふ暇などない。それツケを打て、人形の左を手傳へ、(人形は、云ふ迄もなく

左手と足と胴と三人共營の仕事だ。胴を使へるのは十分一人前になつてからの仕事である。師匠の草履を直せと云ふやうに用がある。その上、玉造、玉助共に昔氣質で嚴格だ。二人共舞臺の人形の居所かどが喧ましい。芝居でも心得のある役者は舞臺に自分の座を占むべき所、即ち、居所が喧ましい。人形も正にそれだ。とんとんと出てくる。そしてきつと立ち止まる。その時、もし巳之助の遣ふ人形の足ならば足の位置が、五分でも違つてゐると、師匠はぼんと足の下駄で蹴る。向う脛に血の見えぬ日はなかつたと云ふ。で、巳之助は考へた上、人形の居所を舞臺に片手で爪か何かで印をつけておく。そしてそこで止まるとやつと合格する。それで給金は太夫の大序なみに最初は殆ど無給だ。その頃は朝五時にあいて夕方六時頃終る。で、夜は素人乃至寄席の人形の手傳ひに出る。それでやつと生計の助けにした。それから巳之助が二十歳の時分、今の辨天座の横町の席へ十日間の夜の勤めで給金四十錢也であつたと云ふ。四十年前の話にしても十日間四十錢は安い。尤も、本業の松島文樂ではそれだけさへとれない。巳之助時代に今度は止さう、今度は止さうと、この七十一歳で、未だに若い者みたいな無邪氣さのある文五郎氏が、それを痛切に感じたと言ふのを見ても、これが一通りの荒業でなかつたのが

察せられる。七十一になつて今に罪のない氣質を持つてゐる氏なればこそ、結局十五歳から今日迄この報はれぬ仕事に一生を捧げ得たのであらう。

尤も、これは文樂の一方の人形の將吉田榮三氏にしても同様である。氏は文五郎氏より三つ年下の明治五年生れ、大阪の人だ。氏も亦幼時の十二歳に、日本橋北詰の澤野席なる寄席へ始めて人形遣ひとなつて入門した。翌十七年彦六座（堀江座の前身）へは入つた。そして二十六年に御靈文樂へは入つて今日に及んでゐる。氏も亦右の名人吉田玉造の影響薰陶を受けた人だ。そして氏は親しみ難い中に藝談となると妙味津々、意見は公明で誤りが尠く、造詣と用意とは世評のいゝ文五郎をぬくやうな點がある。文五郎氏を故鴈治郎とすれば、榮三氏は故仁左衛門に當る。そして氏の口をついて出る言葉も、過去の自分が、我ながらよくもあの苦行を辛抱し得たのに不思議がる點だ。この二人の五十何年の修行（別に紹介した吉田冠四翁も同じく尊敬すべき辛抱人である。）の如き、寧ろその馬鹿々々しい位の艱難な生活は、現在の文樂に於てはあり得ないものであるらしい。二人の現在の人形の技術も技術である。が、過去の深夜三時に小屋入り、朝五時から夕六時迄、そして別に夜は小遣ひ取り、いや、或は本業の仕事より多い

給金のとれる寄席稼ぎ、と云ふ寝る時間のないやうな生活の方が、却つて特異としたい心地である。

*

文五郎氏の話によると、玉造、玉助在世時代の人形の文樂に於ける權威は非常なものであつたと云ふ。先代津太夫、攝津大掾の如き名人すら、その若い時分には床をすませると、上下をつけた儘、人形遣ひのゐる部屋へ挨拶に來る。きちんと坐つて「御苦勞様でした。」と禮を云つて引とる。尤も、この初代吉田玉造は明治三十八年七十何歳かで死んだ。その後、文樂の人形は我々の知る女形の名手桐竹紋十郎の世になる。だが、その頃から人形の勢力が衰へて今日など全くかう云ふ權威と慣例とはない。

右の玉造在世時である。東京から竹本長尾太夫が下つて來て、文樂へは入つた。(これは前記の長尾太夫の後をついだ人の筈、故南部太夫の師匠である。)相當な太夫で「五大力」の「殺し」の場を語つてゐた。その一節で源五兵衛が刀でとびを切る。本水を使つて雨の水が落ちる。それで刀を洗ふ。ごーんと下座げざの本釣りがは入る。それで源五兵衛が向うを見込む。と、床は「あ

れはかんざん寺の入相いしやうの鐘」と語る。長尾太夫がそこへ來ると、源五兵衛を使つてゐた玉造が、舞臺から「阿呆」とどなる。それが何日か續いた。長尾太夫が困りぬいて教へを乞はうとした。懇願すると玉造はかう答へた。雨水で刀を洗ふ。本釣りがは入る。すぐ「かんざん寺の入相の鐘」と語る奴がある者か。本釣りがは入る。源五兵衛がぢつと向うを見てゐる。その鐘の餘韻と、源五兵衛が殺氣を含んで向うを見る。その沈黙の間があつて後「かんざん寺の入相の鐘」と語つてこそ、人形が人間以上に凄くなる。ごーんの餘韻を聞かず、源五兵衛の向うを見る間を考へず、すぐ「かんざん寺」と出るからいけないのだ——と、かうした叱言こごとをいつたといふが全く一見識である。が、人形遣ひが舞臺の太夫を叱り、或は、異議を云ひ立てる例は古來尠くない。その甚しいものが、前述の吉田文三郎對竹本此太夫の「忠臣藏」の争ひだ。寛延元年にそれを竹田出雲が書卸した時、「九段目」の一節で文三郎が、此太夫にその淨瑠璃の語り口を改めるのを申し出た。此太夫は太夫の職分として斷つた。そこで争ひが起つた。そして遂に當時の竹本座と豊竹座との入れ替りの斯道第一の大紛擾を招くに至つたのである。(主として「義太夫大鑑」による。) かう云ふ大騒動さへ過去にはあつた。だが、人形遣ひが權威を持つて、

太夫を叱咤した事實は、この玉造あたりを最後と見ていゝと思ふ。

玉造の得意な藝は「燈の仇討」の瀧口上野とか、「新薄雪物語」の幸崎伊賀守のかけ腹、或は、先年市川中車がやつた「戀女房染分手綱」の「傳授の鐘入」の「能場」の定之進などであつた。これも腹を切つてゐて能を舞ふ役である。すべてかけ腹などの皮肉物で妙技を揮つた。一方の吉田榮三氏の談によると、右の瀧口上野で初花をつれては入る引つ込みなど、凄愴の氣が人に迫るものがあつたと云ふ。芝居では普通は花道で初花の帯をといつて持つて見得をしては入るが、玉造の上野は、懐手をする。初花が上手のうちの方へ來ようとするのを上野が肩でとめる。そしてぐいぐいと肩で代る代る初花をつく。人間が肩で風を切ると云ふ動作のやうに、大きく肩でぐんぐん初花を押しつゝは入つて行くのださうだ。成程と私は思ふ。芝居と違つてゐるが、えん手のかづらの上野のやうな立敵たてがたすだけに、肩で初花を押し行く科は相當面白い筈だからである。

*

文五郎氏が五十何年かの間で、自分が人形の主役をしてゐて、一番太夫の語り口に感心した

のは、故花靱太夫であると云ふ。例の如く年代は明白でない。が、三十年位前、京都の明治座で「二十四孝」の「八重垣姫」を使つた。その時、太夫がこの花靱太夫であつた。その「十種香」で、八重垣姫が出てくる「思はず一と間を走り出で」の所だ。一體、八重垣姫みたいな振袖の娘役は、袖を大きくふると時代、小刻みにふると世話になる。併し、どの太夫でもその區別を人形に與へる人は尠い。即ち、人形遣ひが時代物の姫だからと云つて、大きく振袖をふらうとしても、太夫に心得がないと、ちよこちよこと語つてしまつて餘裕を與へないからだ。所が花靱太夫だけはそこを知つてゐた。右の文句の前後にチチン、チチンの三味線の間があるのを、花靱は巧に人形遣ひに活用させた。文五郎はあの時位、姫君のやうな心持で、ゆつたりと併し、心は嬉しさに勇み立つて「思はず一と間を走り出で」と舞臺で働けた事はないと云つた。氏は口を極めてこの事に執して花靱太夫をほめた。かう云ふ話をする時、文五郎氏の目は輝く。身體の恰好が舞臺の人形の八重垣姫のやうにさへ見えてくる。榮三氏もさうであるが、この二人の大家は何と云つても得難い人々として尊敬したいのである。殊に、榮三氏はその後私は澤山の役々を見るにつけ、造詣が深く、仕事が正確で誠に練達の士なのに敬服してゐる。その役

役が女形でなく、立役たちやくだけに損な方に廻りつゝ、實力は文五郎氏以上かも知れぬのを併せて尊敬したのである。並に榮三氏のすぐれた技倆、藝術的に卓越した見識は、私の劇評集その他に多く收めてゐるから、以上の私見に同感せられる人々の併讀を得れば幸甚である。

*

人形の多くやる動作の主なるものを舉げて見る。

第一、腕まくり。片腕をまくつて極り、或は見得をする科しよ。立役に屢々用ゐられる科である。
 第二、腹。「忠臣蔵」の判官などが切腹する時、肌をぬぐ。そして役者なら着物の前をすつかり帯の下へ入れて支度をする。そこを人形は單に右手と左手とのみで斜に腹をなで下す科で代用する。切腹などの場合のさう云ふ科の總稱である。

第三、三つざし。人形がとんとんと腰を落して、片足を出して極る形である。立役の人形が出て来ていきなり見得を切る場合などに多く使ふ。

第四、六法。芝居の方の六法と同じく、手足を動かして引つ込みなどによく使ふ科。

第五、打込み六法。右の六法に、特に澤山に下座やツケを賑かに入れてやる派手な六法の動

作である。

第六、ギバ。芝居と同じく一つ飛び上つて、とんとんと下へ落ちて足を前に並べて出して腰を落す。ギバに澤山の種類があるが、大體芝居と同じだ。

第七、思案手。額に手をあてる科。

第八、片手の後むき。一例、人形の「合邦」の玉手御前など、さはりの「後を慕ふて」の女の「かちはだし」のしィィィで、玉手御前が後むきで手を袖の脇へ入れて立身で極る。それを云ふ。これは女形のさはりの右の如き節尻の極りに多く使ふ人形獨得の技巧である。流石に大阪の役者は、老練な女形などよくこの科をとり入れてゐる。東京の役者は殆どやらない。

この外、かなりあるが他日補足して發表したい。又、「待ち合せ」と云ふ人形獨得の科があるが、私は皆て私の「文樂の寺子屋」の劇評中（第二劇評集「演劇評話」に收む）で詳しく紹介したのでこゝには省く。

*

人形に「衣裳わり」なる準備があるのは既に述べた。が、愈々人形に適當な衣裳が割り當て

られる。と、人形遣ひはそれを人形に着せる。そして立役の人形なら、三本でよつた白木綿糸四筋で、人形の着物の急所々々をとめる。女形なら二本でよつた白木綿糸二筋で同じく急所をとめる。尙、この「衣裳わり」前後に人形の顔を塗り代へる仕事、即ち、人形の頭(かしら)（首の意味）を仕度する人を人形細工人と云ふ。これは明治年代は大江定丸と云ふ人が名人であつた。この人は文樂の人形のみでなく、一般の人形に通じた。昔大阪で唐子(からこ)の人形がばね仕掛けで、階段を獨りで下りるのを工夫した人である。この大江定丸に對して、當時鍛冶職で釘清と云ふ芝居の宙釣りの金物師の名人がゐた。故齋入(せうじゅう)の得意の宙釣りはこの釘清の賜であつた。大江定丸はこの釘清と並び稱せられた名人であつたが、その死後、俗に天狗辨吉(てんぐべんきち)と云ふ人が文樂でその後を受けついだ。それもゐなくなつて、今はその末流が漸くこの仕事に携はつてゐるのみである。人形の頭にはいろいろある。十何年前であらう、畫家の水島爾保布氏が、大阪朝日新聞紙上に、詳しく繪で書いてこれを紹介せられた。私はこの仕事のために研究の助けにと思つて、氏から特にそれを拜借して調べて見た。が、繪の書けぬ私は一切紙上で説明のしようがない。で、特殊中の特殊なものゝみを擧げて、後は他日何等かの方法によつて紹介したい。

文樂の人形中で一番特殊な頭は、「日向ヶ島」の景清の頭である。最近、大正十二年一月に津太夫がこれを語つた時、その珍しい人形が久々で用ゐられた。これはかなり古いものらしく祖先の文樂軒から今の文樂に傳はるものである。この景清は痩せ衰へた人物だけに、人形にも顔手、足すべて泥の繪具を使つて、青黒い筋が入れてある。顔面は臺の桐の木の上に縮緬が張りつけられてある。これを俗に「縮緬張り」と呼ぶ。この人形の衣裳も亦古くていゝ布である。一體、人形の頭は外々の役に流用出来る。一つの頭で一寸手入れをすると、甲の役から乙の役に使へる。が、この景清の人形に限つてこれ一と役きりである。一つで一役の人形とは、數多い人形の中でこれ一つあるのみである。これは幸に前年の火災にも焼けなかつた。寫眞をとつて紹介したかつたが時間がなかつた。他日ぜひ寫眞で發表したいと思ふ。

この外に、同じく縮緬張りの頭で、「岩藤」とか「岩根御前」に使ふ人形がある。これも特殊なものだ。文樂の人形中の最も特殊なものとはこれ等がその主なるものである。

別に、前記の弦阿彌の家に、兩面の頭がある。これは「葛の葉」に使ふ人形だ。半分が狐になつてゐる、半分が葛の葉の顔になつてゐる。これは今の文樂には使はない。そして文樂にはこ

のやうな兩面の頭はないさうである。これは弦阿彌翁が年少の廣作時代に、彦六座あたりで手に入れて残してゐるものらしい。吉田冠四翁は彦六座出身だけに、この古い人形を折ある毎に弦阿彌家の人に聞くさうである。「まだありますやろな。」と。或は、「あれはちやんと残しといっておくんなはれ。」と。

四 「文樂」と義太夫との謎

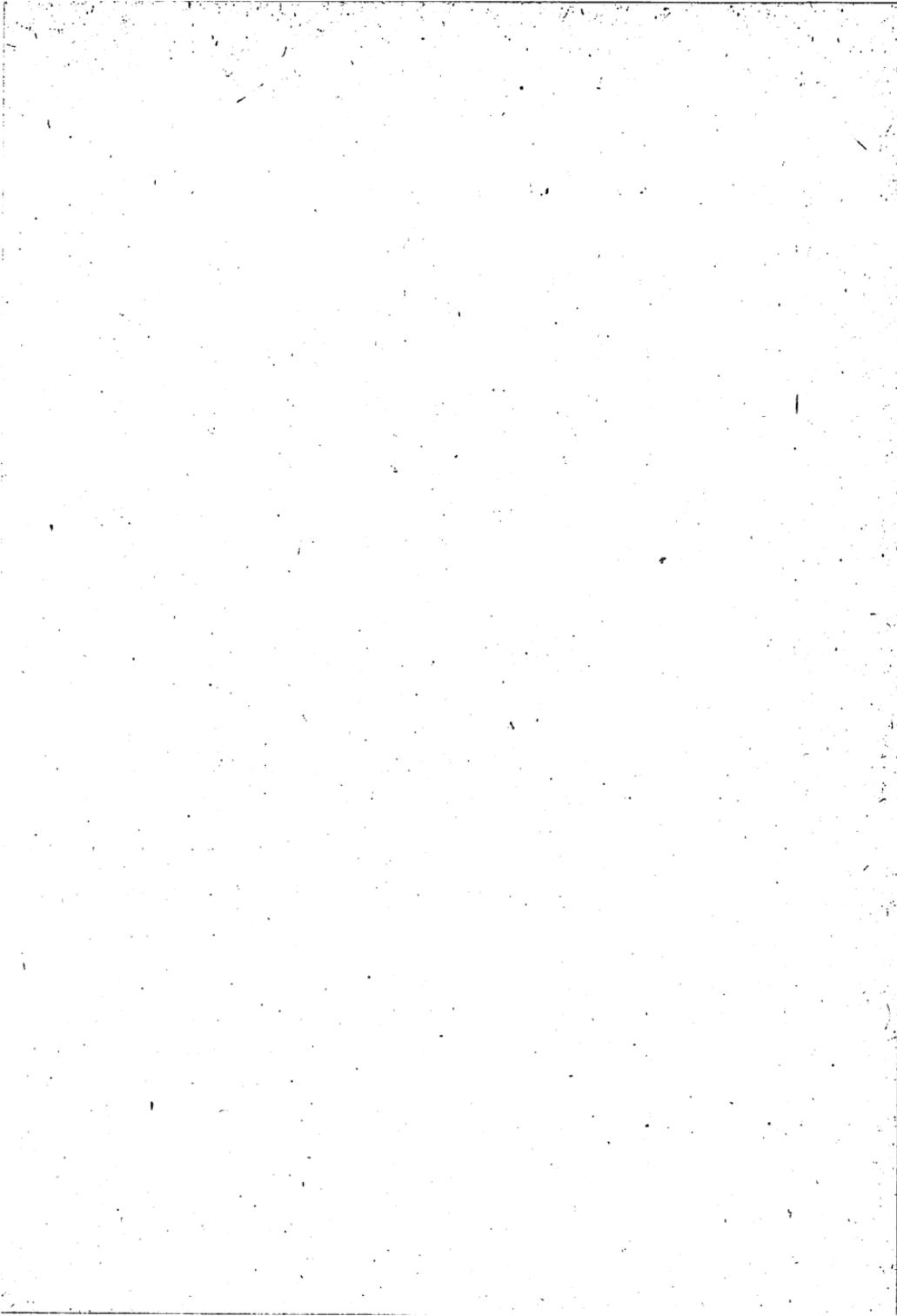
私は貧弱ながら、大體に互つて、これで今日の文樂の生ひ立ち、義太夫、太夫と三味線、人形、準備の方法の一般を書いた。勿論、外に書くべき多くの事實、考證、調査、紹介は残つてゐる。好々老爺の紋下竹本津太夫の話など、別に、私は残して持つてゐる。が、斯道の研究を志して以來私は未だ道は遠い氣がする。芝居に三十五年の年月を費してゐる私から云ふと、この方面はその半分に及ばない。で、これ以上の深遠な記録は將來に譲つて、一先づ豫定の如くこれ位でこの稿を終る。私の幼稚な考察と、粗末な記述とは、未だ研究中の學生が一個のノートを見せたのみの意味で許されたい。そして部分的に遺漏や誤謬が尠くないのを恐怖してゐる。併しながら、この書を出すために今度それは一々訂正した。併し、これだけで私の文樂物語の全部ととられるのは少々困るが、この下の巻で更に他の分野に就いて語りたく思つてゐる。

結論として文樂の今後はの問題になる。これに就いて多少の説を持つてゐるが、それも將來の勉強の後に譲りたい。同時に、私が熱意を持ちすぎてゐるやうに見えるであらう義太夫とは

何かの問題になる。これにも私として多くの説がないでない。が、度々それを論じてゐるだけに、一言私見を云ひたい。これは高野辰之氏の著書にもあつたかと思ふ。又、他の室町時代の末に出たこの道の古書にもあつた。そこで、一と口で義太夫とは何かと云へば、結局、それはそれ等の古書にある「夜歩きの友」と云ふ言葉で代辯せられるかと思ふ。

但し、これでは一寸意味は不徹底であらう。が、「夜歩きの友」とは、即ち、この人生を歩いて行く上の多難な道の友の意味に近い。芥川龍之介氏は「孤獨地獄」と云ふ言葉を作つた。これに就いて某誌で正宗白鳥氏が説を吐かれた事がある。私として氣がさすが、これは私の近年の持論であつたので臆せずこの言葉を擧げる。そのやうにこの人生では所謂孤獨でない、寂寥でない、荒涼でない、が、ある種の人には全身的に、どんな幸福な刹那でも、ある「獨り」の感がひそんでゐる筈である。全くの獨り、この地獄は結局ある種の間人には永久に去り難い魔物であらう。義太夫とはさう云ふ場合の、さう云ふ心境の「友」として發生したと思ふのが、私の今迄の研究の結論である。眞つくらな獨りの夜の道の友、かう云ふ心境の許に、人間の聲が自然に鬱して唄はれたものこそ、義太夫の思想的な起原ではなからうか。或は、これをひる

めると人間の全身的な「詩」とも云ひ換へられる。これを一々説明する用意を持つてゐるが、未だ私一個の斷定を下すべき時でないと思つて差控へておく。唯、過去五百年で義太夫を説いた教義や言語の中で、私にはこれを以上の「夜歩きの友」と見る見方が、一番適切であるのを云ふに止めたい。自己を語りすぎるが、今の私など斯道の愛着が、一つの我が夜の道の提燈となりかけてゐる。私の眞つくらな人生の道を足許だけでも、ぼうつとその血のにじんだやうな燈りで明るく見せかけてゐるやうな氣がするのである。



中の巻 文樂人形物語



氏は嘸迷惑であつたであらう。が、私の寧ろ愚かしい位の熱意が、幸にも通じたと見えて、氏はかなり親切に全部を解放して私を導き、教へてくれた。別に、私はその方の許可を得て、辨天座の文樂の人形の部屋に出入した。文五郎氏とその人形とを寫眞に寫すために、私は私の知る寫眞師をつれて行つた。何しろ三階の狭い薄暗い部屋である。私の寫眞師は無斷同然の不意打に、ぱつとマグネシウムをたいた。疊二枚半位のその部屋は煙で一杯になる。文五郎氏とその人形は、丁度灰神樂を浴びたやうに粉まびれになつた。文五郎氏のあの細い目は猶更猫のやうに細くつぶられたりした。おそまきながらこの紙上で、右の頭取玉次郎氏、文五郎氏、或は、古い寫眞の拜借を約束してくれた座頭ざとの吉田榮三氏に厚く禮を述べておく。

玉次郎頭取には一日例の如く私の姉の宅へ來て貰つた。氏の談が文樂の火に焼けた人形の話に及んだ時、私すら何となく興奮してしまふのを否まれなかつた。氏はしみじみとして「もうあんなえゝものは出來ません。」と云ふ。焼けたいゝ「頭」の追憶に耽りながら、その香味をまるで舌の上でも味はつてゐるかのやうにしてゐるのである。史實に残る「坂崎出羽守」の千姫ではないが、その猛火の中から千姫ならぬ人形を救ひ出す一人の出羽守はゐなかつたのか、

など、私は興奮や憤りに似た氣持さへ感じずにはゐられなかつた。

尤も、私のこの興奮義憤には多少の理由がある。火事の日には周知の事實のやうに、十一月興行の千秋樂の翌日で、一座は年末の旅興行へ立つ日であつた。そのため「頭」と「衣裳」とは、その朝鐵道便で地方へ送るため、それぞれ別々のつづらに收められてゐた。火事！と云つた時、少數しかゐなかつた座の者は、「頭」のつづら、「衣裳」のつづら、そのいづれか一つしか持ち出す餘裕よりなかつた。が、不幸にも座の者は勘違ひをした。「衣裳」の方はその頃松竹が金をかけて新調したり、手を入れたりした品が多かつた。そしてその方が所謂金のかゝつたつづらと睨んだのであらう。座方が辛うじて外へ擔ぎ出した唯一のつづらは「衣裳」であつた。

玉次郎頭取の説明を俟つ迄もなく、衣裳は例へ得難い名品でも、いくらでも模造品が出来る。いゝ品を悪い品で代用出来る。人形は成程目先きの一時的の評價としては價格はあつてないやうなものだ。だが、いざとなると全く代りが出来ない。模造品と云ふわけに行かない。一つの一つらを出した者はこの永遠の理窟を忘れて、目前の手柄に急であつた。——咄嗟の場合で、氣が顛倒してゐたのではあらう。併し、「衣裳」の代りに、なぜ「人形」を持ち出さなかつたか。

この不満は誰にも起る事だと思ふ。この不満がついつい私をさへ玉次郎氏同様に、何となく憤りに似たものを感じさせるに至つたのである。併し、もうとり返しのかぬ話である。以下、私が氏及びその他の方面に就いて新しく調べた人形の報告を書いて見る。

一體、文樂の人形は、その火災迄には一寸勘定し切れぬ位澤山で、ざつと二百見當はあつたと云ふ。尤も、それは總數で眞の使用に堪へるいゝ「頭」は七八十であつた。その中の幾分かを焼いた。又、餘りよくない多くのものを焼いてしまつた。唯、偶然に當日地方へ送る人形のつづらの傍に、それへ入れずに出してあつた、ほんのいくつかの大してよくない品が助かつた。それはいゝ品でないので地方へ持つて行くのを中止にした分であつた。それを誰かが外へ投げ出したので助かつた。併し、皮肉にもそれはいゝ分でない。が、その品と、いくらかは松竹の藏に残つてゐた分（それも残り物でよくない品が多い。）とを合すと、今ではどうにか使へる分が、ざつと三四十位しかない。それも右の焼きたいゝ品には全く及ばない。多數焼けたが、その中の多くは云はゞ第一選手である。今全部集めて残つてゐるどうか使へる三四十はやつと第二選手であらうか。第二選手で第一選手らしく世界的の晴れ業を見せようとするのである。

斯道の困難は、太夫で先代大隅を失ひ、越路を失つた近頃の義太夫界と接近して來たやうな氣がする。

私は更に具體的に、その焼けた方、残つた方の人形の内譯を書いておく。これは少々退屈か知れない。併し、これを説けば自然と人形の「頭」の價値、名稱、使用法、ひいては本質じみたものが分るかと思ふのでこの煩雜を敢てしたい。勿論、その道の研究家、所謂くろうとには甚だ無用で僭越な談義であるのは豫めお断りしておきたい。

A 焼けた方

一、文樂の人形で一番珍重せられてゐたのは、女形の「笹屋」と呼ぶ頭であつた。これは笹屋何某と云ふ名人の人形細工人の作になつた品で、この名稱が傳はつてゐる。すべて若い美しい女形に使へる頭であつた。例、「紙治の河庄」の小春などである。これによく似た頭が二つあつた。斯道ではそれを「姉妹」と呼んでゐた。この「姉妹」の頭は「野崎」のお光の時などに丁度好都合であつた。姉妹と云ふだけによく似てゐて、どつちがどつちだか一寸分らない。所で、お光は初めは娘で後は尼になる。が、人形だけに役者と違つて鬘を一々直すのが厄介だ。

で、お光の娘の時は姉の笹屋を使ふ。尼になつた二度目の出からは妹の方を使ふ。つまり、お光に二つの娘と尼の人形を作つておいて、それが殆ど同一だけに前後と分けて使つたわけである。これは稀に見るいゝ頭であつた。姉妹で揃つてゐる點が珍しく、作としても得難い品であつた。無論、すべて焼けてしまつた。今は榮三氏の手にこの系統の「老女形」の頭が一つだけ残つてゐる。それは到底この姉妹の作に及ばない。併し、残つた中ではいゝ方で榮三氏は愛用してゐる。榮三氏が使つてゐた三年四月辨天座の「合邦」の玉手御前はこの頭である。

別に、この姉の頭は手にとつてよく見ると、顔の左の方が右より少し小さい。即ち、その顔の左右が幾分違つてゐるのだ。例へば、人間の左右の眉が決して同一でないやうにである。で、専門家の人形遣ひでさへ、この姉の頭を手にとつて見てゐると、左右が少しづつ違つてゐてをかしいと怪しまれた位であつた。所が、それを舞臺へ出すと、實に均整のとれた美しい女性の顔になつた。斯道での一つの不思議に數へられてゐた事實である。但し、これはこの姉の頭が特に名作である證據と見ていゝ。人形は名作に限つて、鼻を中心にしたその左右は決して同一でないと云ふ。必ずその左右に僅かながら差異がある。凹凸がある。しかしそれで舞臺へ出す

と、左右が同一の凡作に比べて、それは必ず不思議に美しい神秘的な人形美を出す。その後これは美學上の立派な學理に合つてゐると、私にわざわざいつて來られた學界の某權威があつた。

二、「源太」。これは若い二枚目系の男の頭である。例、「紙治の河庄」の治兵衛。大正十五年八月東京歌舞伎座で古靱の「河庄」に榮三氏が使つた治兵衛である。源太中の逸品であつたが焼失した。今は火災迄使はずにゐた二流の品で間に合はせてゐる。

三、「鬼一」。「菊畑」の鬼一法眼の役に使つた頭で、それからこの名が出た。「妹背山の山の段」の大判事にも使ふ。これも焼けた。三年四月辨天座の「山の段」の大判事に使つてゐた「鬼一」は、近年迄文樂にゐた近頃の人形細工人の天狗辨の作になつた分である。「山の段」へ出てゐた土佐太夫曰く「我々が語つてゐても、今度の大判事は、今迄の「鬼一」と違つてゐるのがよく分ります。新しい方は昔のやうに何となく押ししてくるやうな手筈へがありません。」と。

三、「斧右衛門」。「彦山の毛谷村」に出る斧右衛門に使ふ頭。それからこの名が出た。外に三枚目の道化役にも流用する。例、「時雨の炬燵」の丁稚三五郎、「帯屋」の丁稚長吉に使ふ。これも焼けた在來の分は名作であつた。今日のは間に合せ物である。

四、「東馬」^{とうま}。右の斧右衛門に似た系統の頭である。「新薄雪物語」の三枚目澁川東馬に使ふ。で、東馬の名が起つた。この東馬はいゝ作であつたが焼けた。それは明治期の人形の名人初代吉田玉造が愛用した頭であつた。一三年前に死んだ古老の人形遣ひ吉田文三が、右の玉造在世時代、ある時この澁川東馬の役が廻つて來た。で、文三は名作の東馬の頭を玉造に借りて使はうとした。(當時は人形遣ひがそれぞれ各自の人形を持つてゐた。)が、玉造は「これはお前の使ふ頭でない。」と云つて貸さなかつた。さう云ふ由來のある「東馬」であつた。これからの東馬の役の時には、これも間に合せ物でやる外あるまい。

五、「陀羅助」^{だらかすけ}。端敵^{はたて}に使ふ頭。例、「紙治」の太兵衛。「堀川の河原の殺し」へ出る悪侍官左衛門。これも特殊なものゝ一つで、下卑て憎々しい所に特色のある頭であつた。が、これは幸ひ玉次郎氏が、氏の前の文樂の頭取故吉田三吾から貰つた「陀羅助」があるので間に合つてゐる。もとより焼けた品には遙かに劣るが。

六、この外「檢非違使」^{けんびゐし}と云ふ「忠臣藏」の判官、「太十」の久吉などの立役に使ふ頭、「孔明」^{こうめい}と云ふ「紙治」の孫右衛門に使ふ頭の名品もなくなつた。今のは既記の天狗辨あたりの近頃の

頭である。

七、「つめ」の人形。「妹背山の御殿」へ出る官女、「加賀見山の草履打」へ出る腰元、「寺子屋」へ出る百姓、即ち、三人使ひの人形でなく、一人で使ふ仕出しなみの人形を總稱して「つめ」の人形と呼ぶ。あゝ云ふ單純なデクの棒のやうな人形だが、矢張りいゝものは趣きが備はつてゐた。その多くは焼いてしまつた。今でも二三十は残つてゐるが、いづれも使ひ古して藏の中へ捨てゝゐた分を、取り出して修繕して使つてゐるのである。夥しく焼けた中で、特に得難い愛惜すべき逸品は大體こんな所であらうか。

B 残つた方

一、「文七」^{まきほし}。院本の「雁金文七」の役に使つた頭。それからこの名が出た。「寺子屋」の松王、「太十」の光秀、「陣屋」の熊谷に使ふ。これは幸ひにかなりいゝ分が残つた。人形の座頭役の頭だけにこれの健在は大いに祝していゝだらう。

所で、今の松竹の藏の中に、この文七の大きい頭が一つ残つてゐる。それは誠にいゝ頭であるが、大きすぎるために埃まぶれになつて轉がつた儘になつてゐる。今ではこの頭を使へる人

形遣ひがゐないからである。

この大人形の文七を、既記の吉田玉造は「太功記」の光秀で巧に使ひこなした。別に「三日太平記」の小栗柄村で光秀が百姓に竹槍で刺される所がある。人形の方ではこの光秀を馬に乗せて出す。そして竹藪の傍で馬から下りて休んでゐる所を、竹槍で刺される事になるのだ。が、玉造はさうして刺されてから光秀が、馬に引つ張られて下手へは入るやり方を見せた。その馬（人形の馬は人間が一人だけ胴の中へは入つて、頭に擔いで歩く。）に今の玉次郎頭取が少年時には入つてゐた。それがいざとなつて、手負ひの光秀を下手へ引つ張つては入らうとする。頭が大きいだけに、人形全體も随分大きく出来上つてゐる。それを馬で引きつゝて行くのだ。使ひ手に壓迫されてしまつて、鐵の柱でも動かす心地になる。が、玉造はさあやれ、さあ引つ張れと云ふ。それにも拘らず、若い玉次郎氏はどうにもならなかつたさうであつた。それ位その光秀は巨大で壓力があつた。勿論、それは單に頭が大きいばかりでなく、玉造の妙技が精神的にも更に大きい人形にしたからであらう。

その大きな文七は作もいゝ。だが、今では誰も使ひ手がないのである。野心家の人形遣ひが

たまにどうかしようとしても。到底、こゝに負へない。で、藏の中に轉がつてゐるだけである。さうしていつも藏に残されてゐるだけに、火災にも係りがなかつたのである。今の浮世を離れた超人的「頭」とでも云はうか。

二、「團七」。「夏祭」の團七に使つた頭。それからこの名が出た。「千本櫻」の權太、「伊賀越」の河合又五郎に流用する。外に「舅しよと」と云ふ頭、これは「忠臣藏」の師直、「盛綱」の北條、「すしや」の梶原に使ふ。この二つの團七と舅の頭は幸ひにいゝものが残つてゐる。この外、私が前篇の「文樂物語」の「人形雜話」の中で紹介した一役のみの人形「景清」は、幸ひにも火災を免れた中の名品である。

三、「金時」。これは一寸風變りな頭である。「先代萩」の床下ゆふしたの松ヶ枝節之助（芝居での荒獅子男之助）「妙心寺」の四方田但馬守、「寺子屋」の春藤玄蕃に使ふ。これも残つた。この系統で「鬼若だわが」と云ふ頭がある。「大江山」の坂田の金時、「車曳」の杉王に使ふ。それも残つた。

四、先きに今日「つめ」の人形が焼けて少くなつたのを云つた。所で、昔の植村家時代の文樂座から、最近の御靈文樂になる迄、「つめ」の人形で一つだけ不吉とされてゐる分があつた。

それは「つめ」の人形に珍しく口があいて舌を出してゐる。この人形をうつかり舞臺へ出すとその興行は不思議に不入りになつた。で、いつの間にか不吉な人形として誰も使はずにしまひ込まれたのであつた。が、この「つめ」の人形は古くからの事實談として、その昔植村家にゐた丁稚の作であるのが確實だ。その時分、植村家に器用な一人の丁稚があつた。いつの間にか人形細工人の仕事を読み見て、頭をいちり出した。さうしてゐる中、その頃の文樂に文法と呼ぶ名物の爺さんがゐた。もう亡くなつてざつと四五十年位になる。玉次郎氏などもこの文法爺さんをよく覚えてゐると云ふが、いつもぼつくり口をあけてゐるのが癖であつた。そして口があいてゐるため自然と舌が出て見えた。この文法爺は、元來は淡路の人で人形の細工人の助手のやうな仕事をして一生を文樂で終つた。さう云ふ好々老爺であるだけに、口をあけ、舌を出してゐる顔つきそれ自身が、實に「つめ」の人形然としてゐた。文法さんが人形の「寺子屋」の百姓の中に立つとしたら、その儘で外々の「つめ」の人形と變らぬやうに見えた。で、器用な丁稚が、いつの間にか頭を文法をつくりほつた。出來上ると、文法その儘であると共に立派な「つめ」の人形になつた。内外の人々は喝采した。尤も、文法爺さんはひどく怒つたさう。

である。

かう云ふわけでこの「つめ」の人形は、文樂中での名物になつた。併し、文法爺さんの怒りのためではあるまいが、これを出すと興行が入りないので、遂には忌み嫌はれるに至つたのである。が、兎に角一種の名作で、文法を知る人は、今でもこの「つめ」の人形を見ると思はず吹き出してしまふ。今では「つめ」の人形が少いので、さう云ふ迷信は捨てゝこれを使用する事になつたのである。

五、前記の二三年前に死んだ人形遣ひ吉田文三には、人形遣ひでない外の職業ではあるが子孫が残つてゐる。その子孫が、文三自身が持つてゐた人形を保存してゐる。その中に七つか八つゝ品がある。殊に、文七と檢非違使どに一つづゝ頗る上等がある。で、いゝものゝない今日、松竹ではそれを譲り受けようとした。が、文三の家では中々手放さない。値段に標準のない頭の事だ。十圓と云へば十圓、百圓と云へば百圓になる性質のものだ。文三家では天下の珍品として餘程高價に考へてゐる。併し、松竹は焼けたからほしいので、焼けてさへるなければさくらのものでもないと思へると云ふ。これは雙方に理窟がある。で、未だ睨み合つてゐ

て折れ合はない。果してそれが文樂の所有になるかどうか分らない、が。文三としてはさういふ考へなしに、單に愛好家の心理で所有してゐたものだらう。これはどう解決するか、それは未定だ。併し、いゝ頭が少數にしる文三家にある點で、これを残つた方に數へておく。だが、これを残つた方に數へるのは無理であらう。でも、さうして好んで無理をしたい位、即ち、この文三家の頭を強ひても文樂へ與へたい位、現在残つた頭は尠いのである。焼けた方に愛惜のあるのは當然だ。が、残つた方すら、一人しかない子供が生憎と病身だと云ふやうにすべて甚だ心細い存在である。その上、頭を作る人は、末流でも何でも今の日本では阿波へ歸つた天狗辨一人である。現在の頭が、天狗辨作で代用してゐる事は既に述べた。併し、もし天狗辨がゐなくなつたら？かう考へ出すと心が寒くなる。何しろ今の頭の舞臺へ立てる私の云ふ第二選手は、繰り返して云ふがやつと總數三四十位にすぎないらしいからである。

二 人形の愚劣

昭和二年十月、私は第一回の文樂見學をした。既に紹介はしたが、その時の中幕は津太夫の「近江源氏」の「盛綱陣屋」であつた。愈々「首實験」になつた。と、人形の盛綱の着附は白リンズで、それが龜甲のやうな戾斗目になつてゐる。上下も勿論その錦の龜甲のやうな柄である。かう云へば造詣の深い人は分るであらう。これは實に先年迄故中村鴈次郎がやつてゐた盛綱の着附でないか。

私は暫く啞然とした。人形が役者の着附の眞似をする。それも誰あらう中村鴈次郎の着附の眞似をする。そんな事があつていゝものであらうか。で、私は念のため文樂のその道の人にその理由を聞いた。と、無論、人形の盛綱には昔からきまつた扮装はある。唯、それが如何にも地味で目立たないからと云ふのだ。そして曰く「今度は成駒屋さんの着附の型で行きました。」私はこれを詳に説明する勇氣はない。兎に角文樂の人形でないか。役者が文樂を見學して參考にする。大阪ではそれが寧ろ習慣と云つていゝ位の事實でないか。それを人形の方で着附に

しろ役者の眞似をする。何と云ふ無定見であらう。それも盛綱を使つてゐる人は誰でもない、日頃はしかとした意見のある座頭の吉田榮三氏ではないか。但し、これは着附のみの話だ。私のこの主張を鴈次郎攻撃と誤解した人があつたさうだが、それは更に馬鹿げた誤解といふべきである。

淨瑠璃の歴史を辿ると、云ふ迄もなく享保より寶暦年間を全盛期とする。當時淨瑠璃で成功するとそれをとつて芝居にした。次に衰退期は天明より幕末時代から、明治の初め迄である。その頃になると芝居で成功した狂言があると、それをとつて淨瑠璃にした。勿論、さう云ふ逆輸入は更に淨瑠璃そのものを衰へさせた。この歴史的事實のやうに、今日の文樂は芝居から逆輸入を始めてゐる跡が見える。これは今の中に何とか防止したいと思ふ。さもない限り、このか弱い迎合的妥協は人形を一層衰へさせ、權威なくするものであらう。

又、この翌年の四月に私は三度目の文樂見學をした。前狂言は「伽羅先代萩」である。その床下になつた。芝居では仁木彈正、院本の本文では貝田勘解由、それを文樂では原田甲斐でやつてゐる。兎に角芝居の仁木、人形の原田甲斐である。芝居と同じく男之助に當る節之助が床

下に鼠を踏まへてゐる。と、その時の文樂は辨天座であるせむはあらう。それにしてもどうだらう。花道のスツボンから仕かけの煙硝が立つのだ。おやと思つて見てゐると、その甲斐を使ふ吉田玉松氏は芝居の仁木のやうな恰好をし、自分が人形の仁木を身につけて、目をつぶつてスツボンから現はれた。そしてそつくり芝居と同じやうに甲斐は印をとき、にたり笑ふ、(その後で床ゆかでは義太夫の大きな笑ひをやる。)それから揚幕向きに反つて立つ。そして、ツケを入れて、玉松氏は悠々と引込むのだ。尤も、この甲斐の人形は上半身が人形遣ひの身體に縛りつけられてゐるだけなので、下半身は人形遣ひの足になつてゐて自由だ。即ち、歩けるわけだ。で、そつくり芝居の仁木のやうに花道を歩いて引込んだのである。

私はこれには啞然とした。併し、人形のこの「床下」の甲斐は、昔からかうした人形を上半身に結びつけて出るのが變りはない。それは全く特殊で珍しいので、玉松氏が揚幕へは入ると別に、その儘外へ来て貰つて私はその寫眞をとつておいた位だ。かういふやり方をする役は、著名なものではこれ一つだからである。この人形の遣ひ方はこれでいゝ。上半身に人形を結びつけるなど、如何にも理窟なしに、古めかしくて面白く思へる。

併し、芝居同様、花道のスツボンに現はれ、花道の引つ込みを見せるとは、餘りにも心なき業ではないか。

そこで私はその道の人に就いて調べた。と、初代吉田玉造は、矢張り人形を身につけて出たが、それは舞臺の下手である。下手に煙硝をたいてすうと立つて現はれた。そして幕切れは宙釣りになつて、その居所の儘舞臺の上へ上つて行つたさうである。二代目の吉田玉造も亦このやり方であつた。その中、故吉田多爲藏たみざうか、故吉田文三ぶんざうかの時から、元の文樂座に小さい花道を作つたのを幸ひ、そこへ現はれた。そして短い花道ではあるが、芝居のやうに似せて引込んだ。それを今度は辨天座で、玉松氏が芝居そつくりをやつたわけださうである。

この愚劣な珍型は實にかうした徑路から出てゐる。明治初年は右のやうに初代二代目共玉造は、成程人形らしく宙釣りで、巧に芝居を避けて、芝居以上に出てゐる。それが近年では花道をさへ使ふやうになつてしまつたのである。しかも、玉松氏は大阪でこのやり方をしたのが今度で二度目だと云ふ。併し、大阪のその道の人々や批評家は別に非難もしなかつたらしい。が、私はかう云ふやり方こそ、人形を最も邪道に陥れるものと信ずる。「盛綱」の着附の鴈次郎型踏

襲と、甲斐の芝居の仁木もどき、この二つは近來の人形の墮落の傾向を代表してゐる。この愚、この愚劣、私は寧ろ憎みさへ感じる。但し、斷つておく。こゝでこそ私はこの非難攻撃はする。併し、私はかう云ふ意味でない方の人形の大まか、人形のユーモラスな愚かさ、人形の夢幻と怪奇、それは心から尊敬愛好する者である事を。私の第一集の劇評集にはその意味の人形讚美を屢々繰返へしてゐるのである。が、今日ではこれは偶々極端な愚劣事であるにしてからが、人形はかう云ふ醜惡をしてゐるのである。そしてかう云ふ出鱈目はこれのみに止まらない。私はまだ外の例をも數へ得る。そこで黙してゐられない氣がする。一に當事者の反省を促したいと思ふ。

三 人形遣ひさまじま

文樂の人形と云ふと、それは直ちに初代吉田玉造を聯想する。初代吉田玉造と云ふと同じく文樂の人形を聯想する。そのやうに吉田玉造は文樂の人形と離れ難い關係を持つてゐるのである。

明治五年頃の今の文樂の前身、松島に出來た文樂座時代の番附を見ると、紋下の太夫は五代目竹本春太夫、そして人形は吉田玉造とこの二人の名が檜下の地位に別格に太字で掲げられてゐる。攝津大掾以後の近來でこそ、紋下の太夫のみが、その別格の地位に唯一人で名を出してゐる。併し、それ以前はこのやうに紋下の地位には、太夫人形がそれぞれ一人づゝ權威者を出してゐたのである。又、ある時は太夫・三味線・人形に一々紋下を出した時代もあつたが。

文樂の太夫の紋下は、春太夫から後、實太夫と云つて後長門太夫の名をついだ太夫、それから攝津大掾の越路太夫と明治中期迄にすら、三代も變つてゐる。が、その間人形の紋下のみは、實に我が吉田玉造一人がいつも變りなく署名せられてゐる。この事實で分るやうに初代玉造は

實に長命であつた。生れは文政十二年道頓堀隆慶町に産聲を擧げた。そして明治三十八年一月十二日、南區大寶寺町の自邸で七十七歳で歿した。しかも、死ぬ前迄文樂に出てゐたのであるから、人形遣ひとして永年紋下に名を出してゐるのも當然である。

幼名は龜吉、父は吉田徳藏と云ふ人形遣ひであつた。龜吉は幼少から舞臺に出たがつた。父の徳藏が當時の名人と人形の話に耽つてゐるのを聞きながら、早く舞臺へ出してくれと再三懇願したと云ふ位である。十一歳の天保十年、當時の竹田の芝居（今の辨天座）に子供の太夫の操り芝居興行があつた。それへ父にせがんで初めて出勤した。所が、父は甘く見てゐて藝名をつけてくれない。名をつける程の事はあるまいと云つた調子だ。が、名前なしに出るわけには行かない。子供のせゐでもあらうが、龜吉は圓顔であつた。で、父の徳藏は「圓顔やよつて玉造はどうや。」と云ふ。そこで當意即妙の玉造を名乗つて舞臺へ出たのである。この十一歳の圓顔やよつて玉造、これが後年にこの道の第一人者にならうとは誰が豫測し得たであらう。

初舞臺の竹田の芝居は大入りであつた。が、どの人形遣ひもそのやうに、玉造には役などとはつかない。人形の足さへ持てずに、單に小使の雑用に使はれるばかりだ。で、毎日泣きながら

雑用にこき使はれてゐたと云ふ。その中、この一座で四國へ出稼ぎに行つた。そして生れて初めて玉造は年相當な役がついた。「先代萩」の子役鶴千代である。天にも上る心地で喜んだが、千松を使ふ人形遣ひが納まらない。玉造みたいな新米の鶴千代では、千松が遣へないと云ふ申分なのだ。玉造は仕方なくいろいろと頼んだ。するとその千松を遣ふ者が、そんならお前の晝飯をくれる、座の雑用の辨當が少なくて足りぬからと云ふのだ。で、玉造は仕方なくその興行中晝飯を與へて、千松の相手の機嫌をとりながら、鶴千代を遣つたのであつたが、その興行中晝飯ぬきの空腹のつらさは、自分の役の鶴千代君以上であつたと云ふ。この事實を後年彼はよく茶飲み話に話したさうだ。(明治三十九年、即ち、玉造歿後の翌年、大阪の故渡邊霞亭氏が某誌に玉造の短い逸話じみたものを少しばかり書いてゐる。私は一方玉造の周圍に親しんだ人の事實談を調べつゝ、それを参考にした。一言断つておきたい。)

この苦行でやり通した鶴千代である。流石に好評を博した。後、間もなく博勞町稻荷に出来た文樂座へ父と共に出勤した。紋下が名人の長門太夫の時代である。玉造は綱太夫の「關取二代鑑」の「秋津島内の場」で、子役の伴力造を使つた。太夫の方は相當認めたのであるが、父

の徳藏は「なつてゐない」と云つてひどく怒つた。そしてその役がどうしても氣にいらぬと云つて、玉造を怒りの餘り勘當同然にしてしまつた。時に玉造は年漸く十四歳であつた。酒色とか不行跡ならば兎に角、十四歳の子供を、藝が幾分出來ないからと云つて勘當する。十四歳で勘當、蓋し、後年の名人たり得たのも、かう云ふ嘘のやうな非凡事があるからではなからうか。一方、私は有名ではないが、この親の徳藏を「人」として認めたい氣がする。圓い顔と云つて玉造と名づけたり、十四歳で勘當したりするこの徳藏氏、それは誠に「名人の親」と云ふやうな氣がしてならないからである。

かう云ふ教育を施されたからであらうか。玉造は幼少より多血質な鋭氣の溢れた性格であつた。後に一家を成してからの玉造は、藝風氣質共に、屢々、當時の大坂の役者の大立物、尾上多見藏に比較せられた。多見藏の派手な藝人風の性格、向う見ずの冒險家的氣質が、玉造の上にも共通的にあるかのやうに品評せられた。が、それは確に事實である。玉造はさう云ふ血氣旺んな男であつたためであらう。彼は一生の中で二つの大喧嘩をしてゐる。そしてそれは誠に彼の面目躍如たるものが窺へるのである。

第一の喧嘩。天保年間近世の江戸の生世話役者の開祖、四代目市川小團次は一身上の事情から大阪の右の竹田の芝居に現はれた。當時彼は市川米十郎と稱してゐた。そして彼は「傾城反魂香」を演じたが、その切に「晝ぬけ」の所作事があつた。鷹使と藤娘との濡場から、雷となつて空から落ちて瓢箪鯨になる趣向であつた。その頃、玉造はこの種の仕掛け物に才能を發揮し出して、人形の方で一二新工夫を出してゐた。で、米十郎の右の宙乗りにも、玉造の工夫を借りてはとの竹田の芝居からの申出があつた。

玉造はそれを聞いて内心喜び勇んでゐた。所が、相手の米十郎は何しろ後年の小團次である。彼も亦血氣旺んな若者であつた。玉造のやうな年若な者の助言を快しとしなかつた。「玉造に何が出来たものか、あれは勘當を受けてゐる男だ、なら本物の人形遣ひと云ふより、役者で云へば舞臺へも出られぬ下廻りでないか。」と輕蔑した。玉造は玉造で「芝居の元祖は人形だ。芝居で役者に分らぬ所を人形遣ひが教へてやるのだ。」と云つた主張を持つてゐた。

傑物はかうして覇氣満々たるのが普通であらうか。この後年の二大名人は忽ち衝突してしまつた。しかも、米十郎は一枚上に出て「何だ人形遣ひめ、人形で氣の利いた眞似が出来るか。」

と罵るに至つた。玉造はかつと怒つた。そして直ちに文樂座へ駆け込んで「どうか玉造一人を助けると思つて、次の興行に米十郎と同じ「晝ぬけ」の所作をやらしてくれ。」と座主に涙ながらに頼んだのであつた。

座でも玉造の心中を察してそれを許した。そこで玉造は生來の仕掛け物の才を働かして、いろいろに工夫研究した。そして玉造初役の宙乗りとして、米十郎と同じ「晝ぬけ」の所作と一緒に初日をあげた。が、苦心は見事に效を奏して、これだけは玉造の人形の方が米十郎以上として喝采を得た。後年玉造は今の文樂座でも種々の仕掛け物や宙乗りをやつた。そして不器用な人形が、工夫次第で如何に器用に變化を以て見せられるかの新機軸を開いた。今でも文樂に出遣ひの人形が様々に早變りをしたり、宙釣りになつて引込んだりする。それは文樂の人形の一つの名物となつてゐる。が、あれは多くは玉造の案になるものゝ繼承である。併し、玉造が大阪の派手好きな市中の人氣を、一般的によく吸集したこの仕掛け物や宙乗りも、その芽生え時代にはかう云ふ「勞苦」と「基礎」とが積まれてゐるのである。

第二の喧嘩。これはかなり有名な事實である。寧ろ説く必要がないかと躊躇する。併し、立

派な研究話柄になると思ふので簡単に紹介しておく。それは義太夫道の神と云はれてゐる豊澤團平と玉造との争ひである。

嘗て、長門太夫が「志渡寺」を團平の三味線で語つた時である。その初日前の總稽古の日、お辻が祈りをする所の「ものを云はつしやれぬか」トチチリ／＼「南無金比羅大權現」トチチリ／＼と云ふ性念場しやうねんばへ來た。總稽古と云ふ氣のゆるみであらうか。誠に團平らしくない話であるが、團平はその眼目の所で、三味線の竿に粉をふりかけた。そして胸をなめたりした。氣のぬける事が甚しい。と、玉造は「好い加減にしてくれ。胸がなめたいなら樂屋でなめて來い。」と怒鳴つた。相手が第一人者の團平だ。殊に、總稽古の日だ。團平も我慢をし兼ねて喧嘩沙汰になりかけさへした。だが、長門太夫の仲裁でその場はそれで納まつた。

次の興行は「千本櫻」であつた。玉造は權太であつた。その首桶を持つては入る「是忘れては」の所の三味線の弾き方の打ち合せを團平から云つて來た。併し、玉造は前の事件以來、團平を快く思つてゐない。で、どうにでも弾いてくれ、自分の方から乗つて行くと答へた。

扱、初日である。團平も腹に据ゑ兼ねた。で、いざ「是忘れては」の急所へ來たととなると、

團平は腕に力を入れて弾き立てた。玉造も言葉の手前で、それを外してはならぬと精神をこめて使ふ。長門太夫も二人の力競べに攻められて玉の汗を流して語つた。と、玉造は餘りにも力をこめて權太を使つたためであらう。しめてゐた腹帯がぶつと途中で切れた。後で玉造は人に語つて云ふのに、流石は團平だ。俺だけの氣力がなかつたら、腹帯の代りに腸が捻ぢれてしまつただらうと。

私はこの二つの喧嘩の出來事を、玉造の氣質の面白い現はれと見たいと思ふ。併し、かう云ふと玉造は傲慢不遜な人間らしく聞えるだらう。が、おほ根は無邪氣此上ない人であつた。この團平との喧嘩の後、團平がある時「悪う思うて下さるな。」と傳言して來た。すると玉造はわつと聲を擧げて泣いてしまつた。そして「團平さんく。」と子供のやうに感激してその名を呼び續けたのであつた。

*

本來はかう云ふ人である。逸話は尠くない。南區炭屋町に長く住んでゐた時の話である。ある夜道を歩いてゐて立小便をしてゐた。大の男なので巡查に咎められた。そして住所を問はれ

たが答へが振つてゐる。「私の家は西横堀御池橋の東詰でござります。」と云ふのみである。巡查が再三町名を聞いても、自分の家の炭屋町と云ふ町の名を知らなかつた。又、番地はと問ふと「そんなものうちにありまへん。」

團平は心が樂しまぬ時はきつと三味線を弾いた。三味線を弾くと團平の顔色はよくなつたと云ふ。同じやうに玉造は、人形さへ遣つてゐれば不平や痾癢も納まつた。そして家にゐる間も一時も人形を傍から手放した事はなかつた。感興を覺えると、夜半でも床の上に起き上る。そして人形を遣ひ出すのが常であつた。

死んだ時、外に財産はなかつたが、彼の胴巻から金が出た。が、面白いのはその金の中に、長命した人とてもう通用せぬ太政官の札などが澤山は入つてゐた。一方に小さな蓄財心はあつただらうが、又一方に彼は金を見てもどれがどの額か、又は通用不通用のそれすらよくは分らなかつたらしい。實子に一人吉田玉助なる天才肌の人形遣ひがあつた。が、三十歳で天折した。妻にも早く死に別れて晩年は天にも地にも一人身であつた。けれども通用せぬ紙幣を持ちつゝ、人形のみを愛して一生を終つたのである。

話は變る。人形の創始期前後は、人形は云ふ迄もなく一人の人形遣ひで遣つた。それが今日のやうに三人遣ひになつたのは享保十九年十月からである。(昭和十四年より二百餘年以前。)

私が度々云つたやうに淨瑠璃と人形とに就いては文献が殆ど残つてゐない。が、その中で明治三十三年十二月春陽堂版の高野辰之氏著「淨瑠璃史」は、活字で讀める記録の中で最も古く又貴重な冊子である。(近頃のこの方面の著書は結局これに負ふ所が多い。この一冊を作つた作者に感謝すべきと信じる。)これは絶版であるが私は幸

ひに手に入れてゐる。が、斯道第一の古い良書のこの年譜によると、三人遣ひの始まりが明かになつてゐる。即ち、右の年月の時、竹田出雲の「蘆屋道滿大内鑑」が上演せられた。その時から初めてこの三人遣ひが案出せられた。その記録に「此時與勘平、彌勘平の人形は左足を外人に遣はせ、殊に與勘平の人形は腹のふくる様にせり。これを操三人懸りの始とす。」とある。この事實で分るやうに、三人遣ひの人形になつてから實に二百年餘である。その間にこの道の開祖吉田文三郎のやうな大成者功勞者はあつた。併し、この非凡人は歴史の上に残るやうに、天才には違ひないが純粹な藝術至上主義者でなかつた。その多才多能な頭腦はあらゆる方面に長じてゐて、單に人形を愛好するのみでは満足し切れなかつた。結局、當時の竹本座、豊竹座

の入れ替りになる大騒動を醸したのも、文三郎が餘りに世才俗才に長じてゐたからであつた。即ち、この非凡人は昔の人に珍しい何んでも出来る所の寧ろ現代人のやうな氣質であつた。尤も、それならばこそ當時のすべての王者になり得たのである。が、それだけに彼が全人格的に本當に人形を愛したかどうかになると、多少不純な氣さへする。つまり、文三郎には人形が處世の方策の一面であつたと見て差支ない位、彼はその道の非凡人ではあるが現世に才能と執着とを持ちすぎてゐたのである。

そこへ來ると、この初代玉造は凡そさう云ふ複雑さや外の慾望が尠い。人形道から見ると、人形道の功績を天秤にかけると、勿論、目方は文三郎が遙かに重い。玉造はその半分か三分の一であらう。が、一生を通じて、いづれが心から本當に人形を愛したかになるとどうであらうか。その人形を愛した所の「愛」になると、この兩者はどうであらうか。不遜な想像をするやうであるが私など一點の疑問なしにはゐられないのである。

結局、私はこの玉造の方が、文三郎以上に渾身「人形の愛」であつたやうな氣がしてならない。玉造は實に人形の外には殆ど何物も心になかつたらしい。どうせ人間だ。名聲物慾はあつ

たであらう。でも、それすら、玉造は一朝人形の愛に出合ふと、どうやら引力を弱くしたのではないかと思はれてくる。

明治三十六年八月、東京の歌舞伎座へこの吉田玉造は故大隅太夫と一緒に興行に来てゐる。所が、一世の權威であつたこの方面の雑誌「歌舞伎」四十號、即ちその時の記事が出てゐる同誌を見ると、そこには玉造の記録、紹介、禮讚が皆無である。しかも、不思議な事は遙かに後輩であるべき故桐竹紋十郎の方が、一世の名人らしく紹介されてゐる。無論、その紋十郎は名人とは云へる。私は幸ひにその晩年を再三文樂座で見えてゐるが、傳説のやうにかなりな名手であつた印象は確である。が、それにしても天下の權威「歌舞伎」すら、紋十郎を説く分量は、玉造のそれより遙かに多いのである。こゝにも亦私はある疑問を禁じ得ない。

一方、私は文樂の沿革を、前に書いた以上正確詳細に知るべくいろいろの方法を講じて調査した。所が、幸ひに私の一心が通じたのであらうか。私が會つた昭和三年に七十五歳になつた所の、今生きてゐる人間の中で、文樂の事なら誰よりも一番詳しいと云ふ老翁を大阪市の某郊外に發見した。それは文樂の古い大道具師の棟梁である。これは別に委細を紹介したい。が、

この翁は人形遣ひなどに殊の外接近し、毎日一緒に古い文樂で働いてゐた人だ。で、紋十郎の經歷などかなりよく私に教へてくれたのである。

それによると、紋十郎は先づ世渡り上手であつた。才人であつた。それだけに今日謂ふ所の宣傳上手であつた。しかも、修業の方はと云ふと、紋十郎は若い頃何年か文樂を脱走した。そして東海道などに旅興行の人形遣ひをして歩いてゐた。

その中、本家の文樂で段々古老が減る。玉造も年をとつて來た。そこで彼は中年から文樂へ歸參した。さう云ふ人だ。到底、玉造とは年期の入れ方が違つてゐる。實力から云ふと玉造の弟子の玉助(後二代目玉造となる。この人の事は後に書く。)にさへ及ばなかつた。が、右のやうに才人で世渡り上手の器用者と來てゐる。いつの間にか女形を専門にし出して、元來人形の女形が受けるのを幸、見る見る中に賣り出してしまつたのであつた。その消息が何となく分るのが、右の「歌舞伎」四十號である。時の大權威三木氏も、義太夫や人形には芝居のやうに造詣が深くなかつたらしい。で、つひつひ紋十郎の綺麗事に目をひかれたのではないかとさへ思へるのだ。もしその時、「歌舞伎」に眞に明があるなら、何をおいても時に七十五歳の高齢であ

つた玉造の藝談、傳記、教養を紹介すべきではなかつたか。これは私の云ひ分が餘りに生意氣であらう。雑誌「歌舞伎」には凡そ見當外れの主張ではあらう。併し、人形遣ひも役者のやうに、一度死去するとその藝術は再び見るよしが無い。で、私はせめてこの尊敬すべき古老玉造の何かを紙上に傳へてゐてくれたら、後年の我々を如何に利益啓發したかを思ふ。私はその憾みに堪へられない所でこの生意氣を云ふのである。

それも紋十郎の話は別に丁寧に掲載せられてゐるのだ。紋十郎はまだ若かつた。そして紋十郎がああ華かな名聲を得たのは、寧ろこの歌舞伎座興行以後であつただらう。さう云ふ若い人の方を先にして、玉造が後になつてゐるのである。紋十郎は人も知る如く後年の大阪の二流の役者、嵐徳三郎の實父である。紋十郎は私の京都の中學生時分、京都のお茶屋の亭主であつた噂を聞いてゐる。由來、人形遣ひは年中ふんどしをしなかつたりする人種である。さういふ一人一業専心主義の間に、彼紋十郎のみは器用に茶屋小屋をして、明るく裕福に多く京都の祇園町に住んでゐたのである。

但し、「歌舞伎」としてもその選定に理由はある。紋十郎なら役者同様に話が出来、會つてゐ

て不快はなかつたらう。が、玉造ではもしかしたら談話中に、彼も亦ふんどしをしめてゐないのをちらと分らせたりしたか知れない。或は、禮儀常識を辨へずに、話が合へば語つた代り、合はねばさつさと座を立つたか知れない。だが、我々かう云ふ方面に學び執する者からいふと、あらゆる不快を耐へても何とか文字の上に彼玉造の片鱗を、永久に傳へておいて頂きたかつたと思はれるのである。

尤も、流石「歌舞伎」である。玉造と先きに書いた弟子の玉助の人形の「壺坂」の型は、故三木竹二氏が委しく書いてゐられる。が、非常に無禮ではあるが、この三木氏にしてこれは恐らく一生の仕事中の唯一の遺憾事ではなかつたか。私は氏の全事業を尊敬してゐる。併し、折角玉造（或は玉助）を紹介するのに、「壺坂」とは一寸選定を誤つてはゐまいか。と、云ふのは「壺坂」は二の替りだ。最初の興行には「太十」や「寺子屋」が出てゐる。番附がないので分らない。が、普通から考へて故大隅太夫が頭であつただけに、それなら大隅の語り物は多分「寺子屋」か「太十」であつた筈だ。なら玉造は當然松王か光秀かを使つてゐると思ふ。もしこの推測が誤らなければ、さう云ふものを文字に残してほしかつた。いくら當時の流行物でも、大

隅專賣のもので、「壺坂」は結局價値に乏しい。殊に、人形としては、「壺坂」の義太夫の價値よりも値打がない。私の遺憾とする所である。

併し、かうして玉造が紋十郎よりも淡泊にしか紹介されてゐない所に、却つて彼の面目が分るやうな氣がする。本來なら玉造は大隅太夫よりも遙かに先輩である。この時の歌舞伎座興行を記すためには同誌の全部を玉造に費してもさう悔いはなかつた位である。それを技倆の半分にも至らぬ紋十郎が殆ど名人級に遇せられてゐるのである。尤も、考へて見ると玉造は「歌舞伎」など、云ふ雑誌の存在すら、知つてゐなかつたであらうが。

もとより我々は玉造を目前に知る術がない。が、私は常に團平の義太夫愛好の「愛」の深さに打たれるやうに、玉造ではその人形の「愛」の深さに驚かされる。その人形への戀着の深さのみは、もしかしたら三人遣ひの人形が始まつて以來二百年位の間で、第一位第二位にゐる人も知れないと思ふ。しかも、蟬螂が斧を振るやうに、どんなにしても傍へは寄りつけぬ所の、世才六で藝才四の片腕にも足りない紋十郎は東京では随分迎へられてゐるのだ。そして玉造が多少疎になつてゐるのだ。をかしいと思ふ。が、玉造は歴史上に稀な位に人形を愛した人だ。

現世の幸不幸は或は彼のために今更らしく説く要がないかも知れない。で、私は子もなく妻もない身一つで、人形への非凡な愛を捧げつくして、高らかに笑つて死んだやうなこの人玉造翁の一生を好ましく思へてならないのである。

その二

一 續人形遣ひさまさま

前項所載初代吉田玉造の如きは、結局天才肌の達人と云ふにつきる。或はよき仙人、眞の大愚大賢の士と云ふにつきる。併し、それ以外でも人形遣ひのやうな報はれない、米と鹽とを得るのみの金銭に甘んじて、一生をこれに捧げるやうな人々は、今日では寧ろ偉大な人物として私如きは尊敬思慕の念に堪へない者である。あの不遇、困窮、赤貧、それは現在謂ふ所の大抵のプロ階級にも劣らぬ物質的貧弱な待遇に於て、一意人形を愛する。——突飛なやうだが、近來、國家が藝術界に表彰の賞を出すと云ふが、その噂が事實なら、一案として、それは實に今日の文樂の人形遣ひにすべきではないかとさへ思ふ。それも文五郎、榮三の兩頭目のみでない。上手下手をさう區別せず、斯道に勤続三十年以上の苦節を積む數人の目ぼしい文樂の人形遣ひ

に、洩れなく表彰の賞をすべきでないか。霞を吸ひ松葉を食ふ仙人は今の世にはゐないだらう。が、何十年となく文樂の徴ちぎを吸ひ、塵を食つてこの藝道に精進する仙人達が、大阪市の一隅には今も猶明かに十人位は存在してゐるのである。彼等の座頭格の人さへもある露地裏で、「三疊と四疊半」と云ふやうな二間位の家でその日を送つてゐるのだ。文樂の太夫や三味線ひきも亦同じく不遇だが、何かのパトロンがあるので、まだしも人間らしい生活は營んでゐるのだ。だが、大部分の人形遣ひの生活は、屢々、社會問題になる所の、その邊の工場職工女工諸氏と大差がなかつたりする位か知れない。(昔から見ると松竹は大分待遇をよくしてゐると云ふが)眞偽は分らない。又、今の社會思想に對してかう云ふ事が果して云へるかどうか分らないが、その衷心の叫びだけを私は取次ぐ。ある文樂の下つ端の三味線ひきがやゝ諧謔味を加へて曰く「我々程度の収入や、人形遣ひの給金を考へたら、日本に勞働騒ぎは出まへんやろ。」

私は昭和三年六月下旬、第五回目の文樂見學に下阪した。その目的は文樂の六月の「忠臣藏」見物と、文樂の「衣裳わり」を親しく目撃するためであつた。「衣裳わり」に就いては一寸述べた。これは南區御堂筋周防町にある大阪松竹の衣裳部の納屋(倉庫)で行はれる。六月二十一

日午前十一時からそこで七月東京新橋演舞場行きの「衣裳わり」があつた。私は右の時日に私の寫眞師をつれて行つてそれを見學したのである。

そこは大きなマツチ箱と云ふやうな建物である。私の足袋の裏は中へは入ると十五分を出ずして眞つ黒になつた。庇は傾き、天井は雨の漏りと蜘蛛の巣とで一杯だ。普通の住宅の古びたのを納屋に流用したと見えて、それでも五間位はある家だが、どこもかしこも衣裳や小道具で一杯である。坐る所さへない。私はきちんと正十一時に行つたらまだ下つ端の人形遣ひが二三人より來てゐなかつた。私が入つて行くと、まるで外國人を見るやうに、不思議らしい表情をしてゐる。でもお愛想にまあおかけやすと云ふ。が、腰をかける所もない。私は寫眞をとつたり、衣裳わりを見る三四時間、舞臺の人形遣ひのやうに突つ立つた儘である。併し、ちつとも不快はない。それ所か、恰も教會か寺参りでもしてゐるやうに妙に清々しい心地がした。

先づ私を打つたのは集る人形遣ひの十數人が、全く善良な揃ひも揃つたいゝ人ばかりである點であつた。藝談好きの私だ。大體に名と顔とを知つてゐるので、私は日頃の種々の質問や疑ひを出した。と、彼等は喜んで答へてくれる。こつちが急所について質問すると、さう云ふ答

へや説明を、誰もが求めてくれぬ寂しさに堪へ兼ねてゐたといふ風に返辭する。しかも、江戸つ兒の自負する五月の鯉の吹き流しのやうに、腹の中迄無邪氣に善良の風が吹き通してゐるのが容易に感じられる人々ばかりではないか。人間の集りの中で、これ位清々しい現實を忘れた出會ひは私として殆ど最初の經驗であつた。極端のやうであるが、人形遣ひ仙人説を云ふ所以である。

名ある文五郎さへ、この納屋のつづらの傍で、足を使ふ程度の若い下つ端の男と人形の支度の話をしてゐる。和氣霽々と云ふ字はかう云ふ場合に出來たのかと思ふ位だ。芝居の稽古場の上下の別の嚴格とは雲泥の差だ。やがて頭取の玉次郎氏が来る。手に半紙四つ切り位の紙を何枚か持つてゐる。それを待つてゐた二十人近い人形遣ひに一々渡す。見ると今度の東京行の人形の役の割當を書いた紙である。と、一刹那場内がしんと静まつた。すべての人が一樣に固唾をのんでその紙を見つめてゐるためである。そしてその役に就いて何かを考へてゐるためである。實際、それは眞劍な一刹那であつた。が、間もなくそれぞれその紙を見つめては何かしやべり合ひ出した。「これだけでは情ない」と云つてゐるのが五十男の桐竹門造だ。辨天座の「忠

「臣藏」で師直を使つた淡路出身の人だ。多少の役不足と見える。「こないぎやうに（澤山の意）役を貰うてからに」と云つてゐるのが玉次郎氏だ。頭取でも自分の役は座の外の主任がつけるので、こゝへ来る迄は役を知らなかつたらしい。頭をかいてへこたれてゐるやうなもの、嬉しさは包み切れない。「今度はわてが玉手御前だつせ」と頬を赤らめて私に云ふのが文五郎だ。四月私の三度目の文樂行の時、その「合邦」の玉手は榮三が使つてゐたのだ。それ故に東京では榮三でなく自分になつたのが一寸得意らしい。この六十の人で榮三と並ぶ一方の大將がこの無邪氣さである。

その中に、衣裳主任の温厚無口の玉七氏と玉次郎氏とは、さらしの肌襦袢にネルの腰巻姿で衣裳をそれぞれとりきめ出した。田舎の婆さんが蠶のまゆをとつてゐるやうな感じだ。私が寫眞を寫すと云ふと、あはて、着物を着出す。玉七氏は更に朴訥な方だけに、着物を着てきちんとレンズに向ふと、幽かにびりびりつと身體をふるはせてゐるのである。この人など寫眞なんかは一生に何度と云ふ位なのであらう。おゝ仙人！ 又しても私は尊敬せずにはゐられなかつたのである。

勿論、禮儀として私はどの寫眞もとつた人達にそれぞれ進呈してゐる。今度もこの衣裳わりを寫した三氏に呈上すべく寫眞屋に適當な臺紙を選ぶ相談をしてゐた。と、比較的才氣のある玉次郎頭取すら「寫眞だけでよろしいぜ、額に入れときますさかい」とどなるのである。かう云ふ圖を特に寫眞にとるなどない事らしい。で、何となく満足してゐると見えて、それを額縁に入れて自家に飾つておく氣持らしい。私のやうな者がかうして寫眞一つとつてさへ、この喜びを正直朴訥に現はしてくれるのだ。何かの魔法でもあれば、この人々を第一に幸福にしたいなどの失禮な空想さへ逞しうしたのである。が、更に考へるとこの人々の持つこの「よさ」それは全く今の世の生存競争には何の用もなさぬと見える。そしてかう云ふ性質の仕事のため、人形遣ひは現在進んでこれに身を投じる後繼者が皆無である。で、仕方なくこのよき人達は、一日一日と「滅び行く人々」としてこの地上から消失しようとしてゐるのである。私はこの衣裳わりを見た後、その倉庫を出ると、心から頭が下つてしまつた。そして僭越にもこの人々が、何かで少しでも實生活に幸福であるのを希はずにはゐられなかつた。

*

大體にかう云ふ氣質の人々である。元來が仙人系の人達だけに、初代玉造迄遡らずとも逸話は乏しくない。

我々の知る近い所では、數年前迄文樂の斯道に桐竹紋三と云ふ人があつた。私のノートをさぐると、私は明治四十五年二月に御靈文樂で、津太夫の「盛衰記」の二段目「勘當場」で、この人の平次景高を見た。大正元年十月に故南部太夫の「明烏」の「山名屋」で、同じこの人の遺り手おかやんを見た。近く大正七年一月故越路太夫が「寺子屋」を語つた時、その前の三段目のかけ合ひの「車曳」で、この人の藤原の時平を見た。この紋三はかう云ふ一種の荒物遣ひであつた。

無論、地位は二流の下で給金など妙い方の人だ。その頃は平氣で人形遣ひが内職をした時代だ。それも尤もで文樂は夏の七月八月の二ヶ月、或は九月の半分は必ず休場した。恒産のない彼等は内職を考へずには飯にありつけない。ある者は、夏は荷を擔いで賣り歩く子供相手の氷賣りになつたりした。紋三は巧者に舟を漕いだ。で、夏になるとこの人は船頭になつた。大阪の夏は船遊びが盛んである。それに雇はれて夏場は船頭をして暮してゐたわけであつた。

七八年前の夏の日である。紋三はその日は人に雇はれたのでなくて、友達と釣りに出る積りで堂島川へ船で出かけた。所が、暑い夏の事だ。紋三は裸體になると泳がうとばかり、一人でどぶんと川の中へ船から飛び込んだ。元から夏の船頭をする男とて水練は心得てゐた。で、船の人達も安心して酒を飲んだりしてゐた。と、それ切り紋三は上つて來ない。どう云ふ加減であらうか、紋三はその儘水には入つて死んでしまつたのである。

今でもこれが事新しいだけに、仲間には不思議がつてゐる。紋三も水へは入る迄多少酒を飲んでゐたのに違ひない。併し、冬など夜釣りに遠く築港の沖へ行つた時、紋三は船を漕いでゐてその綱が切れたはずみを食つて、外套を着、冬の着物を着た儘海へ落ちた事がある。つれの者は驚いた。が、紋三はそんな重い身體に拘らず、にこにこ笑つて泳いでゐて、無事に船へ上つて來た事さへある。さう云ふ水練家である。それが右の七八年前、堂島川で夏の日、一つ水を浴びようかと云つては入つた儘死んでしまつたのである。醫者が見ても所謂こぶら返りと云ふやうなためでない。かと云つて自殺でもなささうだ。全く死ぬ人でない人が死んでしまつたのである。この人としては途上を散歩してゐて、ひよいと死んでしまつたのと變らない。人形遣

ひ中の奇異な死に方をした人である。

で、初代玉造を説き、この奇人的死を遂げた近頃の桐竹紋三を語ると、一體、人形遣ひとは皆そんな類ひの片輪の人のみかと思へるだらう。が、中には例外がある。尤も、どうせ斯道へは入る人だ。仙人の一人には違ひないが、その中で妙な形容であるが「英國流の紳士」と云ふやうな氣質の人も尠くない。

その第一人者は二代目吉田玉造である。前に一寸書いたやうに初代吉田玉造の最高の弟子である。慶應二年大阪市新町北通一丁目に生れた。本名佐々木熊次郎。父は同町醬油屋津田武兵衛方の番頭から分家を許された辛抱人であつた。幼名源吉、九歳で初代吉田玉助（初代玉造の子息、三十歳で夭折した名人）の門に入つて當時松島にあつた文樂座の人形遣ひとなつた。藝名玉七、型の如く雑用をしつゝ、初舞臺に「信仰記」の子役輝若丸を使つた。後、立役を専門として腕を認められ、右の師玉助の歿後、その遺言によつて明治二十二年三月文樂座で二代目玉助を襲名した。彼はこれは女形で「妹背山」のお三輪であつた。

明治三十八年初代玉造死亡の時、玉造は死の床で我が名を繼ぐ者はこの玉助の外ないと云つ

てゐたと云ふ。で、翌三十九年三月初代玉造の一周忌を期して、二代目吉田玉造の偉大な名を貰つた。そして攝津大掾の「十種香」に八重垣姫を使つたのであつた。所が、後間もなく風邪から病を得て、明治四十年三月二十三日北區兎我野町の自宅で死んだ。行年僅かに四十二歳である。

この二代目玉造は、父の辛抱人の血筋のためでもあるまいが、實に濃厚篤實一點の曇りのない氣質であつた。右の履歴のやうに、九歳で松島文樂には入つて四十二歳で死ぬ迄三十三年間一意文樂座に終始した。この時代は文樂以外彦六座があつた。その外にも小屋はあつた。それに脇目もくれずにちつと文樂にゐて初代玉造父子に仕へた。この人と對抗した桐竹紋十郎が中年で一時文樂を脱走したのは既に説いた。又、この人とさう時代を代へない今の文五郎や榮三、その外故人になつた近年の文樂の座頭吉田多爲藏さへ、文樂以外を轉々として働いた。が、この玉造のみは見事に節操を持って外へ下らなかつた。この人が死んだ時、これを文樂座では奇特として文樂座の座葬とした位である。

その上、謙遜家で禮儀常識の至れりつくせりは珍しい位であつた。勿論沈黙家（その代り女

一房が口八丁手八丁で恰も吃又とその女房お徳みたいであつたと云ふ。で、紋十郎が好んで自分を語りたがるのと正反對に、殆ど自家の説などは述べなかつた。人と約束して間違ひなく、責任感あり、清廉で几帳面で、汽車の發着時間のやうに狂ひがなかつた。しかも、人形遣ひとして若年ながら名人であつた。無茶をしなければ偉い藝術が生れぬと云ふやうな意見はこの人には當てはまらない。呵々。

その死んだ時の四十年三月下旬の「大阪朝日新聞」を見ると、右の玉造改名時の八重垣姫の人形を持つた寫眞が出てゐる。そしてその上に岡田翠雨氏の筆で六號活字でかう云ふ記事が出てゐる。

當り役は「伊賀越」の十兵衛、「紙治」の治兵衛、「菅原」の菅丞相くわんしょうじやう、松王、忠兵衛などである。「光秀」、「權太」、「知盛」などもまづくはないが、彼の性格の然らしむる所か、もう一と息氣魄に乏しい。その代り、和事わごとにかけては彼に及ぶ者はない。特に「道明寺」の菅丞相が格別によかつた。これによつてもその氣品の典雅であつた事が知れる。

人形ではこの菅丞相は最も至難な役の一つとされてゐる。これは道理で後に天神様なる神に

なる人だからである。それを二代目玉造がよく使ふとはどこかにさう云ふ人格のあつた人かと思はれる。「死ぬる子は見めよし」とは正にこの玉造のやうな人の謂ひであらうか。その上、臨終の時、舞臺に使へる道具持物など悉く門人に遺言して分與したりした。私の英國流の紳士と推す理由である。

數年前に死んだ吉田玉藏も亦この流儀の紳士である。萬延元年大阪南地芝居裏の町で生れた。本名中野卯之助、父は中の芝居の樂屋番（その血を享けた人が近年迄中座の樂屋番をしてゐたさうで、中座の樂屋番は同血統の人で百年位續いてゐると云ふ。）兄は中野源松と云つて、中の芝居と文樂座の大道具方、玉藏も初めは兄の仕事を見習ひ、道具方をしてゐたが人形遣ひを志した。明治十一年二十一歳で初代玉助の弟子になつて玉松と名乗つて松島の文樂座へ初めて出勤した。同十六年彦六座が起る時、師の許可を得て同座へは入つた。後、同座の後身堀江座にゐた。その頃の二代目玉造歿後として一時三代目吉田玉造を名乗つた。所が、二代目玉造は前述のやうな君子であつたが、その親類に不心得者がゐて、彼が三代目玉造となつたのを幸、その名に對して二代目の縁者から度々物資の無心をした。それがかなり烈しかつたので、たうと

う負擔に堪へ兼ねて後の玉藏と名を代へた。「造」を「藏」としたものの、このやうにこの人は矢張り玉造系の出身に違ひはないのである。それから近頃の近松座の衰微の後、今の文樂へ加入した。大正十五年九月に足の病に罹つて死んだ。行年六十八歳である。

この玉藏は女形立役すべてに相當な手腕があつた。一つの微笑事として今の文壇の寵兒里見弼氏の珍しい「白樺」に出た詩を紹介する。それは明治四十四年九月で、この玉藏が三代目玉造で時の堀江座に出てゐて、伊達太夫（今の土佐）の「吉田屋」で伊左衛門を使つた興行である。今の出世を見ない當時の里見氏は、我々と同じくかうして人形淨瑠璃を詠歎してゐたのであらうか。

繪模樣ある弓（小曲十二の一）

伊左衛門人形はふと蘇生へれり。

びいどろの目に涙をうかべ、

結びし口にほと太息し、

小さき頭かぶのもの思ひ、

續人形遣ひさまさま

忘れがたさの歩みぶり、

ちれてすねてまた例の肝癪。

やさしや情の雨にぬれては、

七百貫目の借錢しゃんもその弱肩に重からぬ、

おそらく藤屋伊左衛門日本に一人の男。

さほど命の根も深く、

生くれども生くれども、

この聖代には目をあかず、

またも樂屋にくづ折れん、

玉造が手の伊左衛門人形。

——伊達太夫玉造の人形芝居を見て——

この詩は太夫よりも人形を讚美したのは明かだ。が、これはこの作者に明があつたと云ふより、玉造の方が偉かつたと見て差支ない。なぜと云つてこの作者が當時既に玉藏の玉造の手腕

に感嘆する程人形が分つてゐれば今日氏は小説家にならずに、當然我々のやうな事をしてゐるべき筈だからである——と、これは戯談であるがこの作者に詩をさせたのも、畢竟、玉造が既に非凡であつたからである。今かう云ふ事が云へる位、この人は當時から出来た藝の人であつた。

併し、それでゐて實に溫和な人であつた。先年死んだ文樂の古老吉田文三は名題の口やかましい人であつた。玉藏が文樂へ來て隠然と座頭でゐても、文三はその昔を知つてゐる。即ち、道具方出の中年者と云ふので玉藏を呼ぶのに、道具方時代の「卯之」と云ふ名を以てした。人前で「おい卯之」、これがつむじ曲りの文三の玉藏の呼び方だ。文五郎などはいつとも氣の毒ではらはらしてゐたさうだ。が、玉藏はいはいとおとなしく従つてゐたさうである。自然、謙遜家で自説など吐かなかつた。藝以外の趣味はばかりと碁石を圍むだけであつたと云ふのもその人が分る。一生を正しくおだやかに二代目玉造と同じくつゝましましききクロームの時計として質實に送つた。私などこの玉造、及び玉藏の二人の一生と人物とを聞いて誠に快い氣持がする。かう云ふ上手でゐて、かうして溫和な人ばかりなら、この人生は實際有難い筈だか

らである。因みにこの二代紳士の墓地に眠る戒名を記して私は香華に代へる。二代目玉造は「永壽院善譽居士」玉藏の方は「眞性院覺山慈照居士」。

*

この二代目玉造、右の玉藏と正反對なのは昭和二年に六十七歳で死んだ吉田文三である。尤も、これはまだ事新しい事實だけに簡単に紹介する。

故越路太夫が健在の頃であつた。元の文樂座で「玉藻前」の「道春館」を語つた時である。そのまぐらに本文の「間毎を照す銀燭の」と云ふ文句がある。で、文三はそれから考へて、あの舞臺面で銀の燭臺を使はうとした。所が、越路は當り前のぼんぼりを使ふ氣でゐた。總稽古の日、二人の意見が違つた。と、文三は頑として應じない。本文に「銀燭」とある以上、いくら紋下でもそれを代へられるわけがないと云つた風であつた。さう云へば役者の片岡仁左衛門もこの金藤次をやつた時、歌舞伎座で在來のぼんぼりでなく銀の燭臺を使つた事がある。即ち、文三もそれでさう云ふ場合、天下の越路を向うに廻していくらでも戦つて降らなかつたのである。

文三が兎に角一と見識持つてゐて太夫と争つたのは二三に止まらない。今の土佐太夫が大正六年三月に「彦山」の「毛谷村」を語つた時、その總稽古の日、六助の人形を使つてゐながら、間が合はないと云つていきなり人形を捨て、樂屋へは入つてしまつたりした。かう云ふ事は勿論文三が無禮ではある。が、文三は人形を巧に使ふと云ふより、物識りの方であつた。所謂「藝の蟲」で故實に通じてゐた。そこで一と理窟持つてゐるだけに、ともすると大きな太夫に對して食つてかゝる横紙破りがあつた。但し、かう云ふ氣概と、一種の見識は斯道では文三を最後とする。昔は屢々かう云ふ争ひがあつた。が、今はまるで人形遣ひが權威を失なつてゐてさう云ふ藝の上の論争はなくなつた。一つの記念的人物としてやかまし屋で鳴らした吉田文三事本、名壽賀幸三郎氏を説いておく。

併し、今の人形遣ひの若手は實にこの文三を徳としてゐる。それは文三には他の一面に後進に非常に親切であつたからだ。あのやかまし屋に拘らず、若い者が樂屋で病氣に罹つたりすると、一番に介抱する。病院へつれて行く。看護をする。その温かさは誠に慈父を見るやうであつたと云ふ。つむじ曲りで寧ろ分らずやと云はれた文三にこの一面があつたのは却つて人の知

らぬ所らしい。

終りに、近年の人形に對して忘れてならないのは三代目吉田辰五郎である。これは私の語る文樂に縁はない。併し、今の文樂の座頭吉田榮三はその門下であつた。その縁故で一寸書いておく。即ち、その辰五郎は文樂とは反對の彦六座にゐて、文樂の初代玉造に對抗して立派に一方の將であつた名人である。明治二十三年七月、五十一歳で彦六座で、「毛谷村」の六助の役を最後に死んだ。が、さう云ふ名人だけに、名將は名將を知る意味で初代吉田玉助（玉造の息子）の如き、敵軍ながら彦六座の辰五郎を褒めて、自分の恐ろしい人は辰五郎一人だと云つてゐた。と、又、辰五郎も辰五郎で玉助を認めてゐて、自分の恐ろしい者は玉助だと云つてゐたと云ふ。これでもその才能が分ると思ふ。

さう云ふ人だけに、立役、荒物、女形何でも使つた。が、當り藝は「道明寺」の丞相、由良之助、殊に、「夏祭」の「團七」を得意とした。今の古靱太夫第一の得意とする「良辨杉」の良辨僧正の人形は實にこの辰五郎が完成した藝である。この作の筋付は名人團平とその妻千賀女との創案になる。初演は明治二十年二月、初代豊竹柳適太夫が、この間死んだ弦阿彌の廣作時

代の三味線で彦六座に上したものである。その良辨の人形がこの辰五郎で大當りをとつた。優雅な高僧を人形でよく描き出したのであつた。今でも良辨僧正は辰五郎の型によつてゐるさうである。

かういふ氣品のある役を得意としたせぬか、辰五郎は相對抗した初代玉造とは丁度反對な氣質であつた。例へば、今の文樂の玉次郎頭取に頭部に疵跡が残つてゐる。聞いて見ると、玉造が攝津大掾の「阿波の鳴戸」で十郎兵衛を使つた當時である。その捕り物の立廻りで、玉造は珍しく自身の刀を使つた。玉次郎は當時十七歳でその玉造の役の足を使つてゐた。と、ある日立廻りで間を外した事があつた。すると玉造は舞臺でぼんと刀で玉次郎の頭をなぐつた。

幕がしまると、頭の後が血まぶれである。それを直に玉助の後の二代目玉造が見兼ねて玉造に注告した。いくら嚴格にするとは云へ、頭を切るのは少し手荒いと云つた風に述べた。と、玉造はかつと憤つた。玉助と玉次郎とを呼びつけた。そしてそれ位の折檻は當然だ。さう云ふ辛抱が出来ぬのなら、二人共破門すると迄云つた。玉助と玉次郎とはあべこべに恐れ入つてお詫びをする外なかつた。かうして玉次郎の頭の疵は、實に玉造の舞臺での叱正によるものなの

である。

所が、一方の辰五郎に仕へた今の榮三が同じ十何歳の少年時代であつた。彦六座で辰五郎が「安達」の「貞任」を使つてゐた。榮三はまだ足も持てずに、ツケを打つてゐた。と、貞任の見得の度に榮三の打つツケが巧くいかない。子供ながら榮三はひどく苦しんでゐた。併し、辰五郎は何も云はない。樂屋へは入ると、お前のツケの打ちやうは間違つてゐる。が、その中にイキが分つて來るだらうと云ひつゝ、舞臺では榮三のツケに合はすやうに合はすやうにと、辰五郎の貞任の方で乗つて行つたさうである。

初代玉造、二代目玉造、最近の玉藏と文三、(別に辰五郎)これでざつと文樂座近年の人形の座頭や立物の片鱗は説いた。が、この人形遣ひと云ふ仕事、それは既に云つたやうに、全く新たに人つて來る次の時代の者がないのである。私が後に説く所の淡路の人形さへ、人形遣ひは二三十年前の十分の一になつてゐる。淡路島のやうな離れ小島にゐてさへ、人形遣ひの利巧者、或はそれ程人形を好きでなくゐられる者は見切りをつけて續々廢業する。そして商賣代へをする。昨日迄の人形遣ひが今日は西洋洗濯屋になる。小間物屋になる。牛乳屋になる類であ

る。しかも、今現存する文樂の人形遣ひの如き、再三述べたやうに寧ろ驚くべき清純な好人物ばかりが多い。それだけにそれ等の人形遣ひが異口同音に云ふのは「我々の壽命はもう十年位です。」と。

云ふ迄もなく、人形遣ひは、太夫や三味線ひきよりずつと智識階級でない。勿論、太夫は三味線ひきより無邪氣であるが、人形遣ひは無邪氣な太夫よりもつと無邪氣である。人形遣ひのよき悪かさはその遣ふ人形のよき悪かさに匹敵する位である。故に、私が昔て述べた太夫の「一人一代」のやうに己が職業に對して幾分かの虚無や懷疑さへもない。併し、それだけにこの人達の云ふ「我々の壽命はもう十年。」は聞く者にとつて悲痛である。實際このよき人揃ひの人形遣ひが、子供のやうに無心で云ふ「もう十年位です。」で話はすむのであらうか。議論はないのであらうか。私はしばらく自分の主張を加へずに、この「もう十年」を世の識者に通じたいのである。

二 人形細工人とその方法

人形細工人は嘗て述べたやうに、數年以前迄は阿波の人天狗辨が文樂にゐた。今では天にも地にもこの人一人が最後の細工人なのも既に述べた。が、別に阿波にこの人の伯父に當る人で天狗久ひさなる老人がゐる。今生きてゐれば八十歳位になる。所が、私の知るある人が阿波へ行つた序でに、この特殊な仕事をする老人を訪ねて見た。と、彼はまるで木で鼻をくゞつたやうな挨拶をしたさうである。何しろ非常に不機嫌な人で、碌々口もきかぬ。又、文樂にゐた天狗辨もその方であつた。

天狗辨は殊に仕事をするのに孤獨を好んだ。そして人がゐると仕事をしない。座に人影が紗い日、やつと彼は頭をほる用意を始めた。だが、もしそこへ人形遣ひでも來ると、びたりと仕事の手を止めた。人が來ると頭をけづりながらも、一つ所をいぢつてゐるだけで決してそれ以上仕事を進行させなかつた。そして天狗久同様矢張り年中不機嫌であつたので、さつぱり仕事から擧げない。さうだらう。人がゐると仕事をしない以上、そんなに仕事が出来ないから

である。しかも、文樂としては比較的高い方の給金を支拂つてゐた。そこへ近年の文樂の不振だ。たうとう體よく首にして文樂を出されたわけらしい。

併し、天狗久天狗辨共に、もうかう云ふ仕事は世に迎へられぬのをよく知つてゐた。で、その妙な不機嫌や、人がゐると仕事をしない事は、單なる性來の氣質のみでなく、一種の今の世への復讐ではなかつたかの見方が出来ぬでもない。そのため人形細工の特殊な祕法を絶對に人に傳へ教へようとしなかつたらしいのである。それもさうであらう。人形が一日一日と衰へて行く。頭など文樂が焼けたから多少珍重され出したものゝ、それ迄は人が必要視しなかつたのは明かである。狭い仕事をしつゝまるで人から認められないとなると、不機嫌になつたり、已一代でこの異様な祕法は絶滅してやれ、後で人が困れば却つて快い——とかうなるのは寧ろ當然ではあるまいか。このやうに天狗辨は長年文樂にゐて一人の徒弟は愚か、仕事の一部分さへ誰にも教へなかつた。暗い顔をして暗く我が生國へ影を隠してしまつただけに終つてゐる。

*

今では細工人がやるべき人形の手入れを、玉次郎氏などが主にやつてゐる。頭で一番大切な

のは顔面の凹凸だと云ふ。筋肉に當る所の曲折隆起だと云ふ。それがないと人形はまるで死んでしまふと云ふ。そのでこぼこをつけるのが頭の修理の一つになつてゐる。それをつけるのに昔から線香をこはしてねつて糊のやうにして顔面につける。その上を胡粉で塗り上げるのが普通である。所が、天狗辨がゐなくなつてこれをやると、暫く舞臺で使つてゐるとすぐその胡粉がとれる。即ち、線香をこはして作つた糊のでこぼこのかたまりがくづれてしまふわけである。で、玉次郎氏は誠に困つた。が、いろいろ工夫研究の結果かう云ふ法をとつた。それは線香をこはして作つた糊では駄目だ。が、線香を作る前の元の粉をこねて糊のやうにして顔面にかたまりをつけるのと妙にくづれない。即ち、その上に胡粉を塗ると一切胡粉はとれない。今ではかうして傳説的に云ひ古された線香は使はない。だが、線香を作る元の粉をねつて凹凸を作つてゐるのである。玉次郎氏曰く「人形の細工や手入れは全く不思議なものです。何となく不氣味な位です。」

三 人形の起原と淡路の人形

人形の起原説はいろいろある。が、最も一般的な説は古の西の宮の戎神社の神主百太夫説である。これは海上で海の荒れを止めるために、右の百太夫が道薫だうくんと云ふ當時死んだ偉い神主の形をした急作りの人形を作つてそれを踊らした。と、これに機智があつて如何にも事をかしくて、海神を慰めたと見えて風波が治まつた。それより人形を廻す法が案出されたと云ふのである。

人形がかうして海神にしろ、神と因縁があるのが面白い。義太夫の始りもある古書によると足利時代に、宇田勾當うまたかうと云ふ座頭ざとうがあつた。それが盲目を悲しんで目があくようにとある薬師如來に誓願をした。と、その満願の日やつと日の目を見た。その嬉しさの餘、平家にある「やすだ物語」を十二段にして語つた。これが淨瑠璃の始まりと云ふ説がある。

又、宮良當壯氏編の「沖繩の人形」の研究記録を讀むと、今極めて僅に一二人の手に残る沖繩の人形は、人形と呼ばずに、フトウキと呼ぶ。つまり、佛の意味である。その特殊な起原も

淨瑠璃に似て京阪に於ける佛事に關聯してゐるのである。

尤も同じく昔だけに、歌舞伎劇の始りも出雲のお國の念佛踊りに始つてはゐる。が、これほど迄も人に見せる意識から出た。そこが歌舞伎の始まりは元來の成立からして娛樂的である。が、淨瑠璃や人形は右の起原のやうに結局人間の一種の眞剣な祈りから起つた。或は心の不満寂寞を醫すための信仰から起つた。或は不幸な者の神佛に祈る祈禱から起つた。即ち、歌舞伎よりは起原からして藝術的と同時に宗教的である。私はそこに共鳴する。虛無と懷疑とに育つた私など所謂宗教の神佛は信じる氣になれない。が、一度藝術のふるひを通つて來た宗教的背景のある人形、哲學的心境のある淨瑠璃となると、却つて所謂神佛よりは同感され易い。信仰し易い。元來無神論者の私が人形、特に淨瑠璃を宗教として信仰し、時にはあらゆる心の歎きの祈禱にすら代へる所以もこゝにある。――

閑話休題。人形の百太夫の事に返るが、それはいつの時代か全く分らない。私は文樂行の序でに、西の宮の戎神社へ行つて見た。そこで今の神官吉井太郎氏に遭つて、百太夫の事を聞いた。併し全く年代起原は分らない。が、今でも右の戎神社内に百太夫を祭る社はある。そして

明確でないにしても、大體に於て人形の起原はこの百太夫説と見て差支ないやうである。

尤も、大江匡房の「傀儡子記」はこの方面で有力な典籍になつてゐる。それによると傀儡の起原は平安朝時代に既に見えてゐると云ふのである。

一方、淡路にはかう云ふ傳説がある。大昔に西の宮の百太夫と云ふ者が、人形を持つて淡路の三條村邊へ來た。この時その村の木偶師菊太夫なる人が、百太夫をつれて我が家へ歸つた。その中その娘と百太夫が通じて子を生んだ。後、間もなく百太夫は死んだ。が、その男子が菊太夫の家をついで木偶師を續けて、後の淡路の人形國を作つたと云ふのである。

かう云ふ説を引用し出すといろいろあつて際限がない。が、兎に角淡路は人形の殆ど元祖と見ていゝ國である。「義太夫大鑑」にかう云ふ説がある。

百太夫の外に淡路には引田重太夫なるものあり。——尋で豊太閤の前に演じたるに、日本開山諸藝司なりと稱讚され、召されて天覽に供し奉り、淡路大掾を受領し、豊太閤より四條碓に於ける陣屋一箇所を頂戴し、此處に、其技を演じて諸人に觀覽せしむることを許され、子孫相受けて七十餘年興行し、寛文の頃には宇治加賀、井上播磨などの淨瑠璃をも併

せて此處にて興行せり。

異説區々ではある。が、百太夫であらうと、右の説重太夫であらうと、その起原が淡路に發してゐるのは事實である。そして後の興行さへそれが寛文とすると、その起原は、義太夫道の眞の祖竹本義太夫より遙かに古いのは論を俟たぬ。殊に、天覽に供しとあるのが、後陽成天皇（今より約三百六十年位前。）であるのは諸説の一致した所である。で、京阪に義太夫や操りが起る前、既に淡路に人形が起つたのは疑ひない事實らしい。自然、文樂の人形を語るのには、一應淡路へ遡らなければならぬ事になつてくる。

それならなぜ淡路に限つて、人形が特に發達したのか。それは偶然事ではあらう。が、私が昭和二年九月以來、再々大阪へ行つて所々の圖書館を漁つてゐる中、ある書庫の主事U氏に會ふと、氏は京阪の人だけに面白い説を持つてゐられた。それによると淡路は今でもさうであるが、昔から女性過多の男性不足の國ださうだ。そのため一種の女護ヶ島で女が稼ぐ方が多い。

昔の淡路にはかう云ふ俗な唄さへある。「淡路女に〇〇見せな辨當さけて追ふてくる」。で、既記の傳説でも一寸分るやうに人形遣ひなどを女性が好んで自家に引きとめ、それぞれ各自相營

みをなした。その結果この一國で男子として珍らしいこの仕事が、女性の輔佐の裡に、特に發達したものらしいと云ふのである。一つの興味ある觀察として記しておく。

右の淡路の人形が後陽成帝の天覽を蒙つたのは歴史上明かである。そのためか淡路の人形の祖上村源之丞は「日本第一冠諸藝衆能上村日向掾藤原政清」の額を、その興行する舞臺にかけ、その常としてゐる。事實、明治になる迄は、毎年一月三日前後にその一座が京都の禁裡へ伺候した。それ故か淡路の人形の最盛期享保元文の頃は四十餘座を數へた。下つて文政年間より幕末時代でさへ、右の上村日向掾を筆頭に十八座を數へたのである。

所が、今はどうであらう。何しろ一寸云つたやうに、淡路の人形遣ひさへ、世才に長けた人は商賣代へをする世の中だ。現在はその上村源之丞（日向掾）は阿波の徳島へ轉住してしまつて、後には鮎原西村に小林六太夫、外に市村六之丞、志築町に淡路源之丞とこの三座が残つてゐるだけである。

以下、淡路の人形的一座の組織に就いて、私の研究調査を手短かに述べる。現今は一座の人員は大略三十數人から成立つ。太夫が八人位、三味線ひきが五人位、役者（淡路は人形遣ひを

役者と呼ぶ。二十人位。そしてこの太夫三味線人形遣ひ(役者)を總稱して三業と云ふ。淡路の一座の者はこの無人で地方を巡業して廻るせぬか、誰でも大體三業を兼ねる。即ち、役者でゐて三味線もひければ義太夫も語れる。太夫であつて三味線は無論人形も使ふ。そして出し物は一種特別な院本による。例へば、今日の「三十三間堂」の「やなぎ」にしても、その起原の院本「祇園女御九重錦」を使ふ類である。その他今日絶滅した院本を多く使ふ所が特色である。勿論、義太夫も一風變つた俗に云ふ阿波淨瑠璃で太夫は腹の強い大音が特色で、一人で二段も語る。そして今の世話物は殆ど語らない。もしさう云ふものをやる時には、今の文樂座から二流三流所の太夫を迎へる。それを「追ひだき」と呼んで、淡路の一座の語り物をすませた後に大切な賣り物としてつける。今の鍛太夫は以前よくそれに頼まれて行つた。近年では鏡太夫(元市村座の床)が行つた。そして「紙治」の「時雨の火燵」とか「梅忠」の「新口村」とか、さう云ふ純大阪の世話物を語らせるのである。

人形は文樂のそれよりすべて原始的である。淡路の方の頭を見ると、文樂の頭は流石に繊細に出来てゐるのを痛感する。従つて淡路の頭は大きい。同じ役所の荒物の「團七」の頭ではあ

るが、淡路の方は文樂より三割か四割大きい。勿論、舞臺に出た所も同じ三人遣ひではあるが、淡路の方は文樂より遙かに大きく、丈高く人間の身體と同じ位ある。魁偉である所が、大夫の淨瑠璃の大聲と相俟つて文樂より一世紀古風である。それに院本のせむか、世話物の頭が殆どない。「時雨の火燵」の治兵衛が羽柴久吉の人形を急に流用したものだつたりする。又「やなぎ」へ出る悪者の和田四郎が、石川五右衛門同然だつたりする。

面白いのは、淡路では右の三業はそれぞれ兼ねはするが、役者の役所は整然と定つてゐて、文樂の人形遣ひのやうに一人で女形立役二枚目を兼ねない。即ち、文樂の榮三は松王も使ふが玉手御前も使ふ。文五郎はお輕も使ふが判官をも使ふ。それが淡路には許されない。大體に分けて、荒物遣ひ（例「八陣」の政清）若男遣ひ（例「十次郎」とか「八陣」なら主計之助）二枚目遣ひ（芝居の二枚目の意味でなく、主役の次に來る立役、即ち「八陣」なら大内義弘）三枚目遣ひ（同じく芝居の三枚目でなく、第三番目の立役、「八陣」なら後藤）女形にもこのやうに分けてゐて、立女形を遣ふ人をシンと云ふ。（例、「妹背山」の定香、「先代」の政岡）次に二枚目（沖の井、その他軽い女房役）次に三枚目（振袖役、「妹背山」なら雛鳥）などになる。

こんな風に成立つ一座は、昔から舟で各地を巡業した。盛大な頃は千石船に積込んだ。と云ふのは大道具小道具共皆それぞれ各一座で備へてゐるからだ。人形も數が多い。ずつと昔は筵の掛小屋の組立劇場すら用意してゐた。そして今の六太夫でも興行先は淡路紀州と云ふやうに、船で行ける所を主とする。それが昔なら千石船（今でも五百石位の船）でその目的地の港へは入つて行く時は、船中からはやし鳴り物を賑かに打ち鳴らして訪れる。帆柱には菊の紋や、諸藝之司の字のは入つた旗を飜へしてゐる。嚴めしい一國一城が突如として各地の港に浮び出る觀を作つてゐたのである。

これは要するに、すべて淡路の人形一座は自給自足である。一國一家の旅行である。その點は外國のジプシーに共通してゐる。ふるつてゐるのは掛小屋を持つて歩いた時代には、一座の者が三業を兼ねる外、小屋掛けをする鳶の者、或はその組立劇場を船から陸へ運ぶ仲仕迄兼業した事である。別に、淡路の人形淨瑠璃はその後昭和四年五月、私は淡路へ行つて、いろいろ調査して來た。けれども未だ研究すみにならぬので、この程度の紹介のみで止めておく。

*

今の淡路はかうして僅に三座を止めるのみだ。併し、それでも相當な人形遣ひ、いや役者はゐる。主なものを挙げると六十七八歳の老人で荒物遣ひの上手に川口玉造、更に七十歳の片山卯三郎、同じく六十一歳の吉田鹿左衛門、六十三四歳の小林菊五郎、女形では六十二歳の吉田萬之助、五十四歳の吉田錦糸、壯年四十五歳で二本貞夫と云ふ上手、五十七歳の上村嘉笑がゐる。そして今の文樂にも數人は淡路出身の人形遣ひがゐるのである。(以上は昭和三年調査。)

四 女形に異なるもの

下卑た言葉で恐れ入るが、女形の人形にはきんたまがある。そのきんたまとは丁度葉書大の四角な木綿の丈夫な袋で中には綿が入つて出来てゐる。何の事はない西洋封筒の葉書大の角封が木綿で出来てゐて中に綿がつまつてゐると思へばいゝ。それが女形の人形の丁度人間のきんたまのあるあたりへ縫ひつけられてゐる。それが女の人形が坐るときちんと前へ来て着物の前部を極めて形よくする。そして女形の人形には普通足がついてゐない。併し、人形遣ひの足遣ひは矢張りつくのだ。足遣ひが裾を折つて持つてゐて、まるで足のやうに動かしてゐるので、丁度足があるやうに見える。このきんたまが案出せられたのは足がないからだ。足がなくて胴だけだと、坐つた時足なしの胴體だけでは形がつかない。そこで一寸小形の膝になるやうにこれが考へ出されたわけである。しかも、人形の女形に足をつけないとは何と云ふ美しい神祕であらう。美しい謎であらう。人形の足とは元來ぶらぶらしてゐて不恰好極まる。あのおさまな足が美しい人間以上の艶かな娘形にぶら下つてゐたりしたら、かなり不快であらう。それを何

百年前の女形遣ひの天才が敏感にも知つて、人形の女に限つて足なしなのである。しかも、足なしの不氣味が、偶々女性を無限に美化するわけになつてゐる。又、それを補ふのにきんたまを考へるなど、實際これは天才的な案とより思へない。

但し、女形で足を出す事を必要とし、足で芝居をする役に限つて足がある。「妹背山」の豆腐買ひはあの通り豆腐の御用に歩いて行く女だけに足がある。「加賀見山」のお初も立廻りをして使ひに行つたりする所で足がある。「中將姫」の岩根御前も庭へ下りて來て折檻するのが仕所だけに足がある。「明烏」の遣り手おかやも雪中で折檻するだけに足がある。けれどこの位の役の外はすべて足はない。そしてあるのは右のきんたまである。

五 植村文樂軒の代々

人形以外の話になる。先きに、私は文樂座の沿革を未定稿として書いた。その後、一寸書いたやげに、凡そ今生きてゐる人の中で、古い文樂座の事を實際上に最もよく知つてゐる老人を、私は縁故を辿つて幸ひに大阪で發見した。それは昔の文樂座の大道具の棟梁で名を通稱大新と云ふ。それは昭和三年に私が會見した時安政元年生れ七十五歳であつた。しかも、この翁は今猶健在でその上記憶力が素晴らしい。私が文樂の太夫人形遣ひ、その他の古老に接近した中で、この最年長者の最も老いてゐる筈の人が一番歴史的記憶に曖昧さがなかつた。翁曰く「私は字は書けません、見た事聞いた事なら昔から忘れた事はありません。」と。古い文樂を知るために、この人は實に私の生字引であつた。

抑々植村文樂翁は淡路の鍛冶屋の子である。一寸記した天保の改革で稻荷境内のその興行が禁止、そのためその後、大阪の西横堀鰻谷と御池橋の間で夏になると、よしず張りの小屋を作つて涼み淨瑠璃を始めた。勿論、素淨瑠璃だ。人形を入れるのは當時の政策で暫時許されなか

つた。が、お上へ二年がよりで願つて後に一と場だけ人形を入れた。これが翁の見た當時の初代文樂翁の文樂軒の始まりである。

後、安政嘉永年間（？）になつて、博勞町稻荷境内にやつとたゞき屋根の小屋を建て、そこへ右の所から復活移轉して來た。それが明かに文樂軒の手の芝居として操り興行を始めた最初である。そしてそこに明治四年迄ゐた。

その中文樂軒の子（養子ともいふ）二代目植村大藏の世になつた。この人を後に文樂翁と呼んだがこれが父の遺業を見事に大成した。明治五年、大阪府最初の知事渡邊昇氏が、市のために、今の松島が當時林檎畑であつたのを地上げして町にした。そしてその土地の繁榮策のために遊廓を許すと共に、三年間地代無料で小屋を建てるやう右の二代目の大藏氏に進めて來た。（同時に芝居の仕打三榮にも松島に一軒の劇場を同じく建てさせた。）そこでその明治五年に、度々私が書いた松島文樂が出來上つたのである。（前の八千代座の場所。）大新翁時に十八歳で、この松島文樂を建てる時から棟梁として文樂の祿を食むに至つたのである。そして一方の稻荷の小屋は他の興行に貸してゐた。

その大藏氏が比較的早く死んで、その子三代目大助の世になつた。併し大藏氏の妻が、お鹿と云つて男まさりであつた。かなり長命で既に述べたやうに、文樂のよき舞臺監督となつたのである。この大助が三代目の例に漏れず、文樂を守るだけで止まなかつた。一方、植村家はこの仕打以外、本業は具足屋であつた。それを大助が更に骨董商を新たに始めた。(明治十年頃)それも大仕掛で當時新しい汽船を買ひ切つて、支那と通商した。一時儲けた。で、二回目は當時の金で十二三萬圓も持たせて支那へ再び汽船を出した。所が、向うの骨董を求めて歸る海上で船は難船した。すつかり十二三萬圓を失つたわけだ。でも、それにこりず又三回目にも同じく汽船を支那へ向けた。

尤も、植村家はこの三代目迄に何十萬圓かの資産があつた。が、三回目の支那から買ひ出して來た品は、當時不景氣で一切大阪で賣れなかつた。で、その荷物をそつくり藏へねかした。その藏を借りた數が實に十二三戸前であつた。そんなに荷はねかす、その上、松島文樂は十三年から十六年へかけてひどい不入りと來た。流石の植村家もひどが入つた。

で、心氣一轉のため十七年一月に焼失前の御靈文樂の前身、土田の席を買收して新樂した。

幸ひに攝津大掾の出世と共に、その後は順調に文樂は繁昌してゐた。が、大助は右の支那の骨董を十二三の藏に入れた儘死んだ。(これも比較的若死。)そしてその子四代目の泰藏の世になつたのが明治二十五年である。(大助の藏の骨董は死後捨て賣りにして五萬圓に上つたと云ふ。)が、泰藏はまだ子供で、後見に大助の妻お榮が當つた。これは大助の後妻でおとなしい人であつたが、前のお鹿の眞似をして兎に角文樂の座の監督は十分出來た人である。

その中、日清戦争で文樂は散々の不入りだ。かなり損があつた。その上泰藏が物心がつくと大變な道樂者になつた。生さぬ仲の後妻のお榮が遠慮すればする程、無茶をし出した。金錢を湯水のやうに使ふ大盡遊びに熱中した。前の三代目大助の支那貿易失敗と相俟つて見る見る植村家はくづれ出したのである。大新翁は文樂の勘定場から場代の金を鷲掴みにして飛び出す泰藏と、何度争つたか知れぬと云ふ。

後、明治四十二年に、奥役のK・Wなる男が、泰藏の愚を奇貨として、獨りで松竹へ文樂を賣る約束をした。女主人お榮もそれに乗せられて、松竹へ同座の建物人形衣裳全部を賣り渡した。松竹はいくらK・Wに支拂つたか分らない。が、植村家が同人からこれだけだと云つて受

取つた金が、僅かに八萬圓ださうである。大新翁は小屋が松竹に渡ると同時に、ある事から衝突して直ちに文樂の棟梁の職を退いてしまつた。序でに、この大新翁の一子が、老優市川荒五郎の伴となつた人で、前年三十何歳の前途ある身で若死した大阪の若い歌舞伎俳優市川荒太郎である。即ち、翁はその荒太郎を育てゝゐる中、望まれて荒五郎の養子にやつたのであつた。さう聞くと翁の顔形が、美しい女形であつた荒太郎に、どこか似てゐるのも奥床しい限りであつた。

猶、この植村家を見事に破産させた道樂者四代目泰藏は、明治末期か大正初期かに三十二歳で死んだ。それも女毒で發狂して死んだ。近年迄母に當つたお榮一人が、四代續いた文樂の唯一のかたみとして、一人の身寄りもなく寂しく郊外の玉手町に生きてゐた。それすら十數年前に六十何歳で病死した。これで元來何十萬圓の財産家（これは仕打で儲けたのでない。一方の稼業で出来たのであつた。仕打としては文樂のために昔から決して儲けてゐない。寧ろ損しつゝ、深刻な趣味として繼續した迄である。）で名門の、大阪で四代續いた植村文樂軒も、すべての舊家が亡ぶ末路のやうに、見事に今の世に何の痕跡をも残さずに、絶滅したのである。これ

を語り終つた大新翁が、その子荒太郎を失つた追憶以上に、黙して暗然としてしまつたのも却つて人情の眞であらうか。

六 文樂の或る話

これは嘘かも知れない。嘘でないかも知れない。それは保證出來ない。それだけに一寸明確に記すのを憚らなければならぬ。で、わざとぼかして私は比較的曖昧模糊の裡に發表するに止める。

後年堀江座にゐた故大隅太夫も、既に書いたやうに一時文樂にゐた。で、そのために文樂の出來事の一つとして書く。かう云へば分るであらう如く、事は故大隅太夫に關してゐる。

年月場所すべてはつきりさせないでおかう。兎に角故大隅の妻だつた人が、所謂惡魔に魅せられたのだらう。ある時〇〇〇〇〇〇をした。大隅はそれをふと知る羽目に出會つた。大隅は元來藝だけの人だ。その日常は天才の特殊な例の如く、無茶苦茶の限りを行つたと云ふ。日常が正しくない點で、彼は割に世に疎んぜられたと云ふ意見さへある位だ。さう云ふ無茶者の大隅だ。右の事實を、偶然我が家の二階とかに感じたのであつた。

見る見る大隅は怒りに慄へた。鬼のやうに、蛇のやうに彼は憤りに相を變へた。正に刃物沙

汰に及ぼうとした。が、何かの事情か、何かの思案の結果か、そこ迄は事を進めずに納まつたのであつた。

後、お妻八郎兵衛の「鰻谷」を語る事になつた。と、彼は「よし」とうなづいた。そしてそれを床ゆかに上すと、實に大變な出来であつたと云ふ。聞く者がその異常な力と情感とに壓倒させられて、更に大隅の眞價が新しく人の口に上るに至つた。

彼曰く「俺の鰻谷はいゝだらう。問男される八郎兵衛は俺でないと本當に語れないぜ。」と。これを聞かされた大隅に近い者は、右の〇〇〇の内情を知るだけに思はずぞつとしてしまつたわけである。

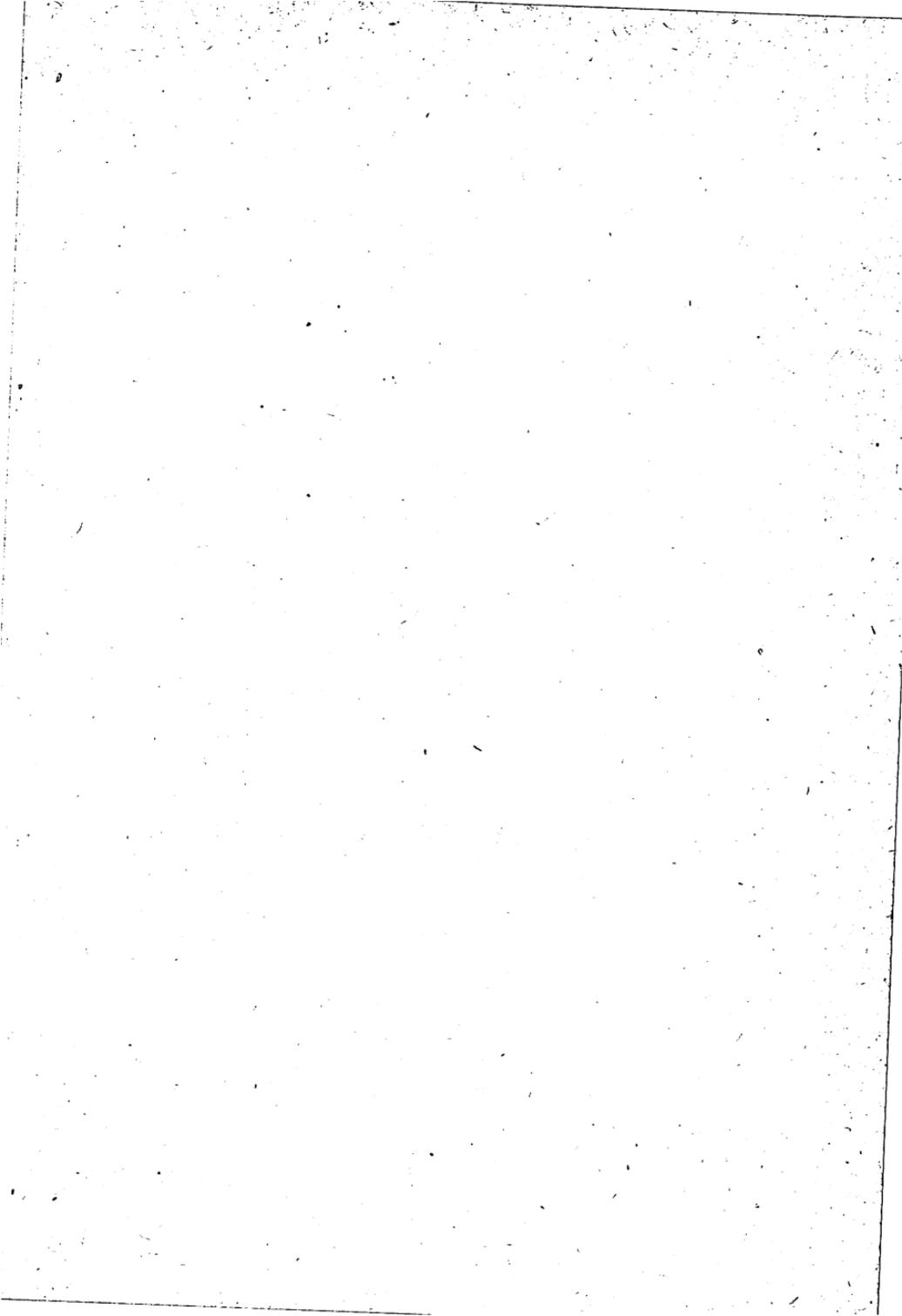
一言で云ふと、大隅太夫の如き、所謂バルザッキアンである。天才のせむもあるが、義太夫の上で確に何十年、或は百年の中に一人しか現はれぬ人物に違ひない。その異常な人間が、この異常事に出會ふ。そこで初めて傑作「鰻谷」が出来上る。義夫太とはかう云ふものであらうか。私はそこ迄この藝を深刻に考へたくない者である、併し、兎に角かう云ふ出来事が一つの傳説のやうに残されてゐるのである。

翻つて、人形遣ひとは初代玉造のやうな氣質を要求する。日露戦争時であつた。「號外！號外！」の號外賣りの聲が玉造のゐる町に響いた。と、玉造は「ぼうがいが來たぜ。」と云つたと云ふ。弟子が一寸聞き兼ねて號外と妨害の區別を説いた。すると玉造は、一字だけの間違ひやないかと答へたと云ふのである。

が、人形は遂にかう云ふ仙人氣質でないと本統に遣へぬのではないか。何しろ、一つの人形を三人で遣つて一つの藝が出來上る仕事である。それが義太夫は、人間の頭腦のあらゆる働き、同時にあらゆる心、あらゆる經驗をすら要求してゐる。如何に賢明な藝術家でも義太夫の上で賢明すぎる事はない。賢、智、才、すべて義太夫はそれ等を大蛇の胃袋のやうに當然事として納めてしまふからである。併し、人形はよき愚かさ以外、即ち、仙人氣質以外さう多くを要求しない。この愚の人形、そしてこの愚以外に、凡人の賢の三倍の賢を要する賢の義太夫、つまり、前者は非凡の愚、後者は愚の上に非凡の賢を要する故に、それが一致して一業の人形淨瑠璃をなす所に多大の困難があると思ふ。で、文樂の人形淨瑠璃、考へて見ると今日これを見聞するだけですら、却つて案外な不可思議事であるか知れないのである。故にこれを我々が我々

の氣持に近く、或は保存せしめ、或は復活せしめようとするのは、もしかしたら比叡山や筑波山、或は富士山を我が家の庭に移してその春夏秋冬を愛さうとするのと大差ないか知れないとさへ思ふ。私が餘りに文樂に執着して書くこの物語に、一方かう云ふ私の反省的懷疑をも附け加へてこの稿を終つておく。

(昭和十四年末改修)



下の巻
批評と
研究



人形の勘平
「兩人共に聞いてたべ」の形



人形の由良之助(その一)
「大々神樂打つやうなもの」の科

人形の由良之助（その二）
「我ら知行は千五百石」の形



人形の由良之助（その三）
「とかく浮世は——」の科



人形の由良之助(その五)
「ばけ現はして——」の極り



人形の由良之助(その四)
「裏門からこそこそ」の形

人形の由良之助（その六）
「おのれ末社ども」の形



人形のおかる
おかるのさわりの中の科 但し文五郎はその興業の都合によつていくらか違ふ人であるからこの科の文句はわざと書かない

一 文樂「忠臣藏」見物記

——人形と芝居との「忠臣藏」比較研究——

1 序言と大序と

文樂の「忠臣藏」と云ふと、私に私的苦笑事がある。——

それは昭和三年の六月であつた。大阪の辨天座で文樂人形淨瑠璃の「假名手本忠臣藏」の通しが出た。(但し、通しとは云ひ條、近年の習慣で大序だじよから九段目迄と、それに討入りをつけるだけだ。十段目「天川屋義平内の場」をぬくのは云ふ迄もない。)前年來、私は私の文樂物語に着手してゐる。それをやつて見ると、今迄多少興を失ひかけてゐた人形も、雨で蘇生した植木のやうに、こゝに新に私の感興をそゝり出した。で、右の六月になると、私は文樂の「忠臣藏」が見たくてたまらなくなり出した。——後にすぐと翌月、東京へ來た文樂が未曾有の大入りで、

月末明治座で特別興行として「忠臣蔵」を見せた。が、さう云ふ奇蹟同然の事實が、この昭和の御代にあらうとはどうして考へ得られよう。もうこの六月を外しては一寸「忠臣蔵」は見られない。文樂の三頭目はそれぞれ老境か病弱かでないか。この機會だ。この時機だ。これを外しては悔いを永遠に残すだらう。行け！ 行け！ 大阪へ。私の心の何物かはかうして六月になると連日、私の耳にさゝやいてならないのである。

併し、私は元來旅嫌ひ、汽車嫌ひ、寢臺車嫌ひである。殊に、東海道の東京大阪十時間は、私には餘り度々の往來で一分一厘の興味さへない。その十時間余の無味乾燥は、中學時代の數學の時間に等しい。見たら「忠臣蔵」と、この十時間余の幾何代數の時間の退屈と、あれを思ひ、これを考へると正に「河豚は食ひたし命は惜しむ」の感じさへないでなかつた。その上、私の十八歳から二十歳へかけての中學時代の、芝居に一番熱狂した時代、時に私は書いたやうに、小遣ひが出來ると、何とか都合してそつと東京へ芝居を見に上京した時期があつた。十八、二十の青年時に京都(或は大阪)から東京へ芝居見物に來る。又約二十年後には、逆に文樂を東京から大阪へ見に行く。——私としてはする事が同一の繰り返しである。京都から東京へが、

東京から大阪へ變つただけでないか。我ながら依然たる十八歳の私でありすぎて、一方には餘りにも氣恥かしいのを禁じ得ぬ氣持もあるわけである。

所が、六月十四日頃になつて、大阪の知人が、文樂が不入りだ。そのため急に十六日限りで打上げる由を知らして来てくれた。と、もうぢつとしてゐられない。外の仕事は中止して十五日の夜東京を立つた。かうなると最後の五分間の心地で、私の頭はかつと熱してしまつて文樂の外なくなる形になる。

十六日朝大阪へ着いた。その汽車は下關行の急行であつた。私が大阪驛で下りようとするとき、名を出して失禮だが山村三郎なる私の一番の舊友が、私の箱の前に立つてゐるではないか。註をすると、これは私の中學一年十四歳からの友である。彼は私より四つ年上で、恐らく私のための一番の親友であらう。彼は中學を出ると、慶應の理財科へは入つた。右の私の十八から二十へかけての東京芝居見物の度毎に、私は當時もう中學を卒へて、慶應の豫科にゐたこの友の下宿にいつも泊めて貰つた。今でもそのやうに生憎東京には私に一軒の親戚もない。まして當時の中學生の私である。もし宿屋に泊らなければ東京の芝居見物が出来ないとしたら、私のこ

の東京行きは全く不可能事であつた。が、元來慶應の理財科を志すこの友である。私にやゝ似て文學愛好者の血はあつたが、すべては穩健忠實なよき學生であつた。で、私の芝居熱の烈さを、寧ろ私の胃腸病同様に悲しんでゐた方の彼は、それを同情してか、僕の下宿へ來い泊めてやると云つて來てくれる。それで費用は僅少ですむ。當時の私が學生として珍しく東京へ芝居見學に來られたのは、かうして一にこの友の厚意があつたからである。もしこの絶好の紳士の親友がなかつたら、私は自由劇場前期の佗しい明治座の左團次一座を知らずに過したであらう。宮戸座のまだ残つてゐたあの佛を知らずに終つたであらう。市村座の菊吉一座の若々しい頃、改築せられない前の歌舞伎座、それ等さへ知らずに終つたであらう。そして辛うじて知つたものは私が同じ慶應へ入學した大正以後のみの劇壇であつたであらう。明治四十年代の東京の芝居、それを數回殆ど全市に互つて見て廻れた幸福は一にこの友人に負ふ所である。但し、私が夜逃げ同様に京都からこの友を頼つて上京する度に、彼はその下宿の四疊半で私を泊めてくれないながら云ふのに「君のやうに芝居が好きではとても前途の見込みがない。せめて趣味で見る程度にし給へ。君がさう芝居が好きなのは僕は實に悲しいのだ。」

私もかう云はれると、前途暗澹とした。唯、好きと云ふだけで、劇評家などと云ふ事さへ、夢想しなかつた私は、將來何によつて生活出来るかと思ふと本當に參つてしまった。思へば無茶な過去を送つて來た私である。

さて、移り變つた二十年後の六月、その時代と同じ事をやつてゐる私が、文樂見物に大阪驛へ下りると、ひよつくりその入り口の前に右の山村氏が立つてゐるのだ。私は流石に赤面した。と、敏感聰明の彼は、もう私の様子で「は、又文樂で來たな。矢張り昔と同じ三つ子の魂百迄だな。」と悟つたらしいのである。單ににやにや笑つてゐるだけだ。一方、私も彼を一瞥しただけで、なぜ彼が早朝九時に大阪驛に立つてゐるか分つた。慶應の理財科を大正三年に卒業して、今日迄正に十四年間、彼は再び云ふが穩健忠實に抑もから就職した博文館系の某製紙文具の會社にすつと勤務してゐる。しかも、その十年一日の如き忠勤振りに着實無比を認められて、二三年前から大阪の支店長に昇進してゐる。彼は最初東京での就職時から、朝八時出社のその會社に、必ず三十分位前、即ち七時半頃迄に出勤した。今でもそれで規定の出社時間より二三十分前に社へ行く男である。そして夜は九時と十時との間には眠る。今は大阪の郊外に圓滿な

生活をし、よき妻を迎へ、既に六歳の女の子を一人儲けてゐる。彼は實に溫良で俗語の如く、川と云ふ字に毎夜大阪の郊外で熟睡してゐるのである。——この彼はその朝、私が一見して察した如く、右の博文館系の會社の社長の下關行に、大阪驛通過の五分間を見送りに來てゐたのであつた。いつもの如く穩健な紺背廣、穩健な麥ワラ帽、穩健な編上げ靴で、謹直に社長への挨拶に來てゐたのであつた。そこへ私がばつたり出合つたのである。二三年目位に十圓位づゝ月給が上つて今は支店長である彼、そこへ昔と同じのん氣な顔をして文樂を見に行く私、所謂めぐる因果と云ふやうに、實に變な氣持を抱かせずにはおかなかつた。先づこの見物記に一苦笑事として述べる所以だ。同時に、不備不徳の私を、實に二十數年、眞の人生のよき伴侶として交りを結んでくれてゐるこの友に、改めて感謝しておく次第である。

*

山村君は仕事に忠實である。大阪驛で會つただけで彼はすぐ社の方へ廻つて行つた。私は姉の家へ一旦寄つて一と風呂浴びた。そして正午あきの辨天座へ、十五分前には入つた。例の如くがらあきである。大阪人の悪い癖で、文樂と云ふと特に遅れて行く。最初から聞かうとする

人がない。尤も、これは義太夫が如何に眞剣な藝術であるかゞ分る證據にもなる。即ち文樂だけは大阪人がやるやうに、三四時間を聞く程度にしないと不思議に身體が疲れてしまふ。あの遊びのない義太夫は、大抵の人に迄さうして大きな精神的負擔乃至影響を觀賞上に與へるらしいのである。主として「耳」の藝術だけに、芝居のやうに目でのん氣に楽しむわけに行かないからであらう。

からあきで千秋樂せんしゅうがく十六日の辨天座の大序があく。芝居は流石に大序を丁寧ていねいに保留してゐる。幕あきの七五三にかける東西々々のかけ聲、鳴り物の所謂天王立てんわうだてちなど大序の幕あきの床とこにかから迄すら、中々研究すべき事が多い。が、文樂の大序はすべてさう云ふものがない。いきなり本文の「嘉肴ありと雖も食せざればその味を知らず」にかゝる。文樂の「序中じよなか」の地位にゐる源福太夫がシンで、辰太夫以下四人で語る。即ち「大序」所要時間三十五分、五行本十八枚を六人で分擔するわけである。但し、明治座の方では辰太夫がシンで、播路太夫以下大序連だいじょれん三人、即ち五人で語つた。が、明治座はあの通り太夫が文樂の三分の二程度の數でやつたため、その大序もひどく粗末であつた。まだしも辨天座の方がよかつた。右の中、シンにゐる太夫が

師直を語る。源福太夫は矢張り明治座の辰太夫より一日の長がある。その師直はこの人として聞いてゐられた。

人形では芝居同様に、直義が二重上中央、同じ上手に師直がある。但し、芝居と違つて、判官も亦二重上、下手にゐる。即ち、芝居だと二重にゐるのは直義と師直で、平舞臺下手に若狭之助、上手に判官がある。が、人形は判官が二重上下手にゐるために、若狭だけが平舞臺上手にゐる。つまり、判官の居所の二重上下手が變つてゐる。これは芝居の方の平舞臺左右に判官若狭がある構圖の方が好ましい。尤も、これは元の文樂の舞臺から起つた結果と思はれる。元の文樂の舞臺面は、私の調べた所（文樂背景主任中村貞玉氏の説に従ふ）によると、飾りつけ道具の間口は約二十九尺と聞いた。五間にさへ足りない。即ち、正面を約三間位とり上手下手を約一間づつとつて、ざつと五間になるわけだ。その狭い舞臺面のために、この大序など、構圖として下の左右に判官若狭があるやうにしようとしても、芝居のやうに下の下手に若狭があるとする。と、後の顔世の「甲改め」になると、あの甲のは入つた箱をおく。雑兵が出る、顔世が出ると、下手がござだしてしまつて若狭之助が隠れてしまふ。で、そのため判官を二重

上に廻して、若狹を平舞臺上手へ持つて行き、下手だけを「甲改め」のためにあけておいたものと想像出来る。併し、これは元の文樂の狭い舞臺面でこそ合理的である。が、廣い辨天座や、明治座で、文樂と同じく二重上に判官を持つて行き、若狹を平舞臺上手にし、下手をあけておくと、妙に舞臺面が締らない。ぼやけて見える。それもさうだらう。辨天座や明治座の道具飾り付の舞臺間口は優に三十六尺（六間）を越えた廣さだからである。明治座の「忠臣蔵」四段目、初めの「花獻上」の幕があいた時、久保田万太郎氏が顔世や力彌の居所が舞臺的に平均がとれてゐないのを私に難じられた。が、それは道理である。狭い文樂だと丁度巧くはまる割合の居所を、その儘に廣い明治座に流用するので、自然、上手がうんとあいたり、下手が齒がぬけたやうになつたりする。元の文樂座が出来ぬ以上、舞臺面を廣くした道具でやるなら、その積りで當事者は用意してほしい。兎に角辨天座の大序の舞臺面、明治座の大序の舞臺面は下手があきすぎて、恐しく寂しい感じがしたのである。

人形で愉快なのは師直が若狹之助に悪口雜言をする「御器さげようも知れぬあぶない身代」邊で、芝居のやうに中啓で若狹をぼんぼん打たぬ事である。幸四郎の師直、仁左衛門の師直は

妙にこの邊で若狹をたゞく。人形はさう云ふ事をしない。これはかくありたい。芝居の打つやり方は下品下等である。

又、芝居だとして大抵そこで幕にしてしまふ「還御」くわんぎょが、人形だと一寸面白い。その文字の意味通りに直義が雑兵に守られて石段の上の上手から下手へ悠々とは入つてゆくのだ。人形數人の行列を見るわけで、平舞臺（人形の方での舟底）に師直と若狹とが残つてゐる。この圖は如何にも直義の還御らしくていゝ。

辨天座で特に面白かつたのは「還御」の後の人形の科しやまであつた。師直は桐竹門造、若狹之助は吉田玉幸たまかうであつた。「還御」の後の本文「人の甲かぶとの龍頭御藏たうがしらぬくらに入るゝ數々も」以下は、床ゆかでは洋樂で云へば合唱で、太夫が一齊に唄ふ。その節廻しは美麗壯重で誠に大序の終曲らしい。その間若狹之助が下手へ行かうとすると師直の人形遣ひ門造が「早えわ」と口で呼びとめるやうに云ふ。と、若狹がそれを憤つて刀をぬきかけて師直の方へ詰め寄る。と、又重ねて右の門造が「早えわ」と云ふ。即ち、二度「早えわ」があつて最後に師直若狹が下手に立つて見得をするのが幕になるわけである。

私はこれを見て一寸珍しいと思つた。元來人形遣ひはかけ聲以外、一と口でも口をきけぬのを以て原則とする。それをこの大序に限つて、この終りの節になつて、師直の人形遣ひが「早えわ」を二度云ふ。面白い現象と思つたのである。

しかも、劇通は知つてゐる筈である。このやり方、即ち、普通今日やる芝居の「還御だ」で幕にせず、この「早えわく」の終り迄見せる師直の型は、芝居には立派に保存せられてゐるものだ。それは故國藏がやつた古い型として、大正四年五月新富座で故段四郎がこれを復活紹介した。私はこれが面白くて、當時二度見た故にはつきりと今以つて微細に記憶し、幸にノトにも十分とつてゐる。それだと、そこへ更に判官がからむ。そして幕切れば若狭之助は上手で兩手をひらいて無念がる思入れで立つ。判官が中へは入つてそれを制す心で、坐つて立膝で若狭を支へる。師直は下手で上手の若狭をぐつと睨み返して、兩手を大紋の中へ入れて立身で極る。この形は立派な繪面まがたの上、段四郎は形のいゝ人だけに、この下手でぬうと立つた形相は險惡雄大であつた。(昭和五年四月帝劇所演故勘彌の師直、吉右衛門の若狭の時及び近年は師直が上手。)

この事實が芝居の方に残つてゐる。それを師直若狭二人だけにしろ、人形で大同小異に見せたのである。私はいゝ發見をしたやうな氣がした。が、人形遣ひが「早えわ〜」と云ふだけに一面疑問も大きかつた。この數日後、偶然右の人形遣ひ門造に出會つた。そこで、私はこれを質問した。すると門造はこれは自分の師匠の門造の型ですと云ふ。人形には古くからあるやうに聞いてゐますと答へた。で、私は面白いと思つて繰り返して質問さへしたのであつた。

所が、東京の明治座の大序でこゝを見ると、門造はこれをやらない。私はおやと思つた。が、その後他から聞く所によると、門造は私の辨天座での質問をだい分神經質にとつたらしいのだ。尤も、大阪では門造位の人形遣ひに藝道の質問をする人などめつたにないらしい。そこへ私がわざわざ東京から行つた者として質問した。しかも、珍しい事實のために繰り返して質問した。で、門造は自分がよくない事をしてゐるのを叱られたととつたらしい。畢竟、それも人形遣ひが、太夫があるのに一口でも聲を出すのは邪道と戒められてゐる事實に基くからである。人形の方にも一つこれに類した珍型がある。それは「千本櫻」の「すしや」だ。その梶原が權太をほめる所がある。昔は梶原が權太をほめそやす文句を太夫が床で語ると、權太の人形遣ひ

は「はい、はい」と返答したものださうである。

併し、これさへ即ち、この「はら、はら」さへ人形遣ひが云ふべき理由はないといふので、近年は止めてしまつたと頭取吉田玉次郎氏は云つてゐる。かう云ふ例さへある。で、門遣は私
が餘りに熱を帯びて質したために、私の寧ろ嬉しい方の心を逆にとつて叱られたと思つたらしいのである。で、明治座ではやめてしまつたらしい。

が、私としてこれは残念に思ふ。勿論一口にしる人形遣ひが聲を出すなど、根本の人形淨瑠璃の精神には相反してゐる。併し、團藏がそれは多分人形から輸入したものと思へる位、兎に角普通芝居にない獨創的な案である。それを今に人形に残してゐるなら、この「早えわく」だけは人形で保存してほしい。邪道か知れぬが、特殊でしかも舞臺的に効果があるだけに私はそれを望む。殊に、大序の終りの節の合ひ間合ひ間にやるので、強ち太夫の詞などの邪魔をする事にはならないからである。

*

併し、文樂の大序では太夫としては右の「人の甲の龍頭」以下の節奏に興があるのみだ。人

形としては「還御」の直義のは入る形、それと保留せられたいと思ふ「早えわく」の特殊事、この二つがあるのみである。これ等を除くと、今日の文樂の大序は餘りに寂しい。餘りにつまらない。語る太夫は初歩の人だ。常人達としては嬉しく喜んでやるのであらうが、聞く方はまるで素人を聞く感じで、氣の毒だがつまらない。

そこで私は考へた。これなら芝居の大序の方がどんなに立派で優秀であるかと。そして全體大序は「大序の太夫」が語るとは云へ、これでいゝものかと。元來の大序が義太夫として名曲である。人形も種々使ふべき餘地は多い。それを早い時間ですませるとは云へ、これでいゝものかと私はそればかりを考へてゐた。

大阪滞在中、私はこれの解決に苦しんでゐた。すると幸に疑ひは晴れた。矢張り人形淨瑠璃でも、嘗ては芝居同様に大事にし、いゝ太夫さへ出た例があつた。無論、それでなくては心あるファンを満足せしめるわけがないからである。殊に後世に残すべき佳話がある。それは明治三十一年三月稻荷座（元の彦六座）で、當時文樂座に對抗した一方の名人上手が集つて、この大序を本格に復活上演してゐる。當時紋下は竹本彌太夫。それから大隅太夫と組太夫とが、そ

れについて五格に遇せられてゐた時代であつた。しかも、三味線には名人豊澤團平が一座の總大將として控へてゐた時代である。

この顔ぶれで右の年月に堂々と大序が上演せられたのである。即ち、役割は師直が住太夫、判官が組太夫、若狭之助が今の土佐當時の伊達太夫、顔世が當時若かつただけに珍しく大隅太夫、そして直義に御馳走として紋下彌太夫が出てゐるのである。勿論、三味線は右の團平が勤めた。人形も當時の稻荷座の錚々たる連中が集つて出演したのであつた。

併し、大序とは正に今日でもかうして扱ふべきではないか。客が來ない、時間が早いからと云つて全くの修業中の者にやらせる。それは餘りに平凡だ。餘りに藝を愛する心がない。さう云ふ平凡事を長年繰り返してのみゐるから、今日の文樂の衰微が來たとかう云ふ説も出せぬではない位である。もし眞の文樂の繁榮を望むなら、「七段目」の掛合ひをやる位の意氣で、太夫の三頭目、人形遣ひの三元老など、早朝から出勤すべきではないかと思ふ。さうすれば自然と人形の太夫も芝居に遜色がなくなるわけである。

別に、矢張り名人は名人らしい一生を送つてゐる。右の大序に出た團平はその翌月、即ち、

明治三十一年四月同じ座の床の上で頓死してゐる。(その事實は先きに一寸紹介した。併し、これは多少事實と相違してゐる點が分つた。それを更に調べ得たので他日訂正發表する。)が、團平は一と月前に大序を弾いてゐるだけに、一部で團平師匠は「大序で生れて大序で死んだ」と云はれてゐる。つまり、名人とは云へ團平とても最初は太序から仕上げた人だ。そして天下の三味線の紋下になりつゝ死ぬつゝ一と月前は、元來太序の人間が弾くべき太序を弾いた。即ち、太序から始めて、大序を弾いて死んだのと大差ないからである。藝の外何物もなかつた團平などには、永遠に心ある者に追憶し、微笑させるために、かうして天意が巧な逸話を實行させてゐるのであらうか。

*

一方、「忠臣藏」の太序は稻荷座のこの事實のみでない。その抑もの書卸しの歴史的事實を調べても最も重大視せられてゐる。即ち、竹田出雲の「假名手本忠臣藏」の書卸しは寶延元年八月竹本座で行はれた。そして當時の役割を年表その他で調べると、當時の紋下格とも云ふべき人竹本此太夫(後豊竹築前少掾を受領、竹本座から理由あつて豊竹座に轉じて豊竹座を重から

しめた名人)がその初演でこの大序と、由來紋下が語る例になつた九段目とを語つてゐる。初演からしてこの通りである。しかも、大序を語るのに此太夫一人の名より出てゐない所を見ると、勿論、今日の掛合ひのやうなやり方と違つて、一人で大序全部を受持つた事が分る。かうして大序とは正に九段目と同一に扱はれるべきが、元來の書卸し以來の目的であるらしい。

太夫がこれである以上、入形も亦その權威(當時は例の名人吉田文三郎)が出たのは十分想像出来る。かう云ふ立派な大序が行はれてゐたればこそ、それが轉じて今日の歌舞伎の大序のいゝ演技が残つたものであらう。大序だけは何の事はない。入形は歌舞伎に庇を貸して家をとられた形である。

明治初期の新富座全盛時代、團十郎菊五郎その他兩優の先輩株の當時の名優を網羅した大一座で、「忠臣蔵」の一日替りが行はれた。これは當時のファンを全く熱狂せしめた芝居で、種の記録に興味ある批評が未だに残つてゐる記念的興行であつた。これは今のどの劇通でも見てゐないらしい。と云ふのは私の知る六十九歳のある義太夫通(この人はその後數年たつて逝去)すら、この興行を見てゐない。そしてこの「忠臣蔵」を見てゐないのを一生の一大恨事と

してゐる。その時勿論大序の師直を團十郎もやつてゐる。で、私は當時芝居の大序がどう云ふ形式であつたかを、この文樂の大序を見た序に斯道の人に頼んで調べて貰つた。が、今の歌舞伎の劇通さへこの興行は知つてゐない。併し、幸に役者の古老市川新十郎（この人もその後數年で死んだ）が見て知つてゐた。その報告によると、大序の演出法は大體に於て今日の歌舞伎と變らない。團十郎の師直の如きも、後年の活歴家に似合はず、如何にも時代なやり方ださうで、無論すべて人形身（じんぎんみ）でやる。そして團十郎の師直が、床（ちよば）の名のりにつれて、人形身から、ぐいと大紋を揃いて人間の師直に返つた大見得は、あの目玉である。あの表情である。新富座の大舞臺一杯に燦然と輝いたさうであつた。

明治期で一番正しく、よかつた歌舞伎のこの興行の大序を調べてもこの通りである。そしてこのやり方がどうしても人形淨瑠璃の模寫乃至轉化であるのを見ても、元來の人形淨瑠璃の大序が、如何に立派であつたかと親はれる、又、右の「早えわく」も多分發生は矢張り人形と思はれる。さう云ふ優秀な大序が、かうして今日のやうな極端な粗末なやり方に墮してしまつてゐるのだ。文樂の人々はせめて明治三十一年三月の稻荷座の大序の實例でも時には思ひ出し

てほしい。さもない限り、文樂のすべては、遠からず今日の文樂の「忠臣藏」の大序のやうに、三人位の見物を相手に、まるで片田舎の村芝居のやうな佗しさで演じる外なくなるであらう。

2 二段目 三段目 四段目

二段目になる。勿論、本文通り「桃井若狭之助館の段」で行く。こゝで力彌の上使、許嫁小浪の會ひがある。そしてこの二人の若い男女の暫時の對面を本文は描いて「小浪ははつと手をつかへちつと見かはす顔と顔、互の胸に戀人と、物の得云はぬ赤面は、梅と櫻の花相撲に枕の行司なかりけり。」とある。かう云ふ官能描寫に初々しい景物と、終りに例の本藏の「松切り」とがあるわけだ。が、芝居ではこの二段目「若狭之助館」を、大抵變更して「建長寺の場」としてゐる。即ち、力彌小浪の件を省いて、若狭之助の役をよくするための變更であらう。所が、更にふるつてゐるのは鴈治郎がやる「忠臣藏」の二段目である。既記の段四郎の師直の時にもそれを出したが、場面は芝居の方の「建長寺」でやる。併し、する事は更にそれに鴈治郎一流のやり方が加はつてゐて、別種の「建長寺」のやうな氣がする。但し、相手の梅玉の本藏は實

に絶品であつた。鷹治郎が若狭之助の痾癩持ちを強調して、事毎に憤る。それを梅玉の本藏がすべて御無理御尤もとして「御意ごい」「御意」と盲従し、御機嫌を取り結ぶ巧さ、それは實際後世に残したい妙技であつた。餘事ながら附け加へておく。

併し、文樂の本文で行く「二段目」にも終りに變更がある。そこは本文では本藏が「馬ひけ」と馬を出させる。そしてそれにつて馬上で師直の館迄例の賄賂のために駈けつけるわけだ。これを文樂では省く。そして本文の若狭之助が「奥の一間に入り給ふ」で本藏が一人後に残る。そこで手をたゞいて仲間ちゅうざを呼ぶ。そして手紙を書く。それを仲間に師直方へ持つて行けと渡す。仲間は驚いて「すりや師直様へ」と云つて驚く。本藏が「しつ」と制すので幕になる。

が、これは不思議な改悪である。本藏が手紙を書いて使を出すなど大いに近代적이다。よろしく原作の「馬ひけ」を守るべきである。(明治座ではこの二段目を全部省略した。これは時間のため仕方ない話だ。)

尤も、芝居でも研究的にやつた興行では、却つてこの文樂の「二段目」以上に忠實に原作に従つた。即ち、大正二年七月市村座で片岡仁左衛門が創立した千代之助中心の「片岡少年劇」

の「忠臣蔵」がそれであつた。その二段目はそつくり本文通りだつた。やる少年の役者も皆十歳以下位の子供とて、まるで人形が動いてゐるやうに純であつた。若狭之助は今の權十郎の息權三郎の薫、本蔵は片岡三郎、力彌は片岡小蔦、小浪は不二夫（今の新派の瀬戸英一？）であつた。

又、大正十三年十二月の本郷座左團次一座の「院本による忠臣蔵」でも、二段目は却つて文樂以上に本文に近かつた。芝居では稀にしるこれを見せてゐるのだ。文樂たるもの三省すべきだ。

*

外に、この二段目で本蔵が若狭之助の意を迎へるために、松を切る所に「松切り」がある。文樂だと本蔵が「御詞おことばさみ致さぬ心底、御覽に入れん」で所謂待ち合せになる。嘗て私が述べたが、人形獨得の手法である。太夫が休止する。そして人形がその間にこゝで云ふと松を切る科を本蔵にやらせるわけである。所が、面白い事には、この「忠臣蔵」に限つて、大序と八段目の道行とを除くと、どの場面にも必ずこの待ち合せがある。多い場は二ヶ所以上もある。人

形遣ひ吉田榮三氏と語り合つて調べたので一寸紹介する。

先づ二段目では右の「松切り」である。三段目の「喧嘩場」では師直が「さなきだに」の短冊まてを読む前だ。四段目では判官が愈々切腹のため疊の上へ上りかける間だ。五段目では勘平が例の圍の中で死骸をさぐる間だ。六段目では勘平が臟腑ざんぷをつかんで血判をする間だ。七段目では平右衛門が由良之助に、枕や布團を着せる間だ。九段目では本藏が中へは入つて来て、虚無僧姿から侍の姿に變る間だ。ざつとこの通りだ。人形としてこの位待ち合せの多い狂言はないのである。

*

三段目になる。前半は所謂「進物場」しんぶつばである。が、これは文樂ではぬいてゐる。これはさう残念でない。どうせ件内の洒落を見せる程度の場面だからである。

で、すぐと「喧嘩場」になる。これは辨天座では大隅太夫が語つた。明治座のつばめ太夫も非常に上出来であつたが、この場など大隅も亦相當よかつた。

人形で變つてゐるのは、この場の師直が大序なみに立烏帽子たてからぼうしを冠り、長袴も大序にはいてゐ

る黒つばいものをつけてゐる點だ。これは流石に芝居の烏帽子を冠らぬ扮装がいゝ。それと伴内を茶道珍才に變へてゐる點だ。これなど理由が分らない。當然本文の伴内でなくては意味をなさない。

義太夫の方でこの「喧嘩場」では、師直が判官に「鮎と同じ事」と悪口する後の笑ひが有名である。大隅、つばめ共にこの師直の笑ひに力を入れてはゐたが、ある人形遣ひの説によると、近年では今の津太夫の若い時、未だ文太夫時代のこの「喧嘩場」の笑ひは非凡であつたと云ふ。流石に今日ある人だけに、文太夫はこの笑ひはよくやつた。そこは「ウムハハウムハハ」と段段に笑ふのであるが當時六十四笑つたさうである。

人形では結局師直が一番面白い。この笑ひの後で節で「出放題」となる。そこで師直は坐つた儘、中啓をひらいて右手に持ちツケを入れて大見得をする。即ち、高らかに嘲笑した後、扇をひらいてうそぶく氣持を一つの誇張した見得で現はすわけだが、人形が師直のやうなグロテスクな頭だけに如何にも憎々しくて趣きがある。

も一つ、判官が師直に切りつける。すると師直が切られた儘、芝居の舞臺の名でいふと平舞

臺から二重へ逃げようと下から廻つて上へ上つて行く。その中大勢の侍が止めに出る。そして二重上で判官は大勢に支へられ、師直も家來に守られて型の如き見得で幕になる。が、この師直の下から上へ逃げまどふ形式は實に面白い。如何にも眞に迫つて大廣間か廊下を逃げのびる感じがある。それを刀を持つて追つて行く判官も悲壯で、この二人の追ひ遣はれる形、及び下から上へ行く舞臺面の使ひ方は人形獨得で實に効果がある。芝居ではかう云ふ事はない。(但し、昭和十四年前進座が演舞場でこの演出法をした。)すぐ判官が止められて師直と例の見得で幕になる。だが、これだけは人形の「三段目」の「刃傷の段」を飾る演技として人形美の濃いものといへる。

併し、義太夫の方もこの場など、大分芝居の白セリカを本文に取り入れてゐる。判官を鮒と罵る詞は本文にある。が、文樂の太夫は「鮒侍だ」などと云つてゐるが、「鮒侍」は芝居で出來た白で本文にはない。又、そこで判官が師直に切りかけようとする。と、芝居では例の「殿中だ」の白で、判官がはつとする仕所シゴになる。その「殿中だ」も本文にないが、今の文樂にはそれをも取り入れてゐるのである。結局、これは芝居で有名になりすぎてゐる白だけに、「鮒侍」とか

「殿中だ」とかを云はぬと見物に「噴嘩場」の感じを與へぬためであらうか。が、私の理想としては文樂だけは本文を嚴守したい。それを第一の信仰として忠實にその主義を奉じると、却つて「鮎侍」や「殿中だ」のないのが、文樂の「三段目」の特色ともならう道理である。

*

この後が「裏門」になる。これをぐつと所作風にし、後年江戸の歌舞伎で書き替へた所の清元を入れると羽左梅幸がやる今日の「道行旅路の花聲」の場になる。流石に文樂はそこ迄墮落してゐない。「裏門」として本文のやうに、騒動と聞いて裏御門へ駈けつける勘平、それを追うて來るおかるの口説きを見せるだけだ。

しかも、この場は今日の文樂では珍しい掘り出し物である。偶然文五郎がおかる、榮三が勘平に廻る關係上、こゝで今の二名手が顔を合はす。そして主として二人切りでこの一と場をやるのが、流石に巧者揃ひとて案外なよき一場面を現はす。元來この「裏門」は、後年の芝居の方の「道行」を生む位、そこは短いながら妖めかしい。おかるが腰元姿で勘平に云ふ「爰をどつくり聞き分けて私が親里へ一先づ來て下さんせ、父様母様も在所でこそあれたのもしい人、

もうかうなつた因果ぢやと思ふて女房の云ふ事も聞いて下され勘平殿」は何と云つても可憐な女性の眞情吐露である。これの節奏も艶美である。それを兎に角文五郎が妖めかしく使ふのだ。勘平も亦赤い襦袢に黒紋付の正に色男の典型的扮装で、それを聞いてちつとおかるの云ふ儘になつてゐる。面白くならぬを得ぬわけである。

こゝを文五郎榮三は出遣^{でづか}ひでやる。一體、出遣ひは印象が散漫になり易い。根本的に出遣ひは推賞すべき事でない。が、文樂には一種の習慣があつて、出遣ひをすると、足を使ふ人形遣ひ迄も、一役につき一日金三十錢也割増手當が出る。で、口悪い^{くちごがな}太夫は、人形遣ひは三十錢貰へるので出遣ひをしたがるのだと云ふ位だ。併し、この「裏門」のやうな一種のエロテイシズムをほのかに見せる場面は却つて出遣ひがふさはしい。殊に、おかるの人形を持つた文五郎の顔つきさへ、かう云ふ場面では妙にそれ自身妖めかしくなる。勘平の人形を持つた榮三の持前の、一寸氣むづかしい迷惑けな顔つきも、元來勘平は迷惑しながら戀愛する矛盾男だけに異様な趣味さへ出る。

その上、終りの「東が白む横雲に」の勘平の白、以下節になるとおかる勘平が人形一流の足

拍子を入れる。そして裏御門を遙に見返りながら、不義をしつゝ去つて行くのであるが、その終末の足拍子は實際我々を熱しさせる。二つの美しい男女の人形が、上下に風車のやうにくる廻りながら、主人の御門を見返りつゝ落ちて行く技巧は實際獨得の妙がある。人間の芝居には絶對にない哀切で艶美な情景である。

上方の芝居で育つた私は、幼時大阪の芝居の「忠臣藏」では、東京の「道行旅路の花智」でなく、いつもこの「裏門」を見てゐた。今でも上方では「裏門」を本文でやる方が本當の筈である。が、さうして純上方役者の「裏門」を見ても、到底文樂のこの「裏門」には及ばない。或は、榮三文五郎の力であらうか。が、何にしても文樂の「忠臣藏」ではこの「裏門」が生々する。これは明治座でも同じで、この十數分位の一場は、今の私をさへ、不思議な恍惚の郷國へ誘つて止まなかつたのである。——序に、かう云ふ分り易くて短く、しかも人類共通に同感せられるべき場面こそ、外人の文樂愛好者に見せたいと思ふ。

*

四段目になる。私がある方面で調べた所によると、人形淨瑠璃のこの「四段目」所謂「忠四」

は、昔は所謂「通さん場」の一つとして扱つたものださうである。それはこの判官が切腹をし、城を明け渡す一と場だけは、場内寂として人の足音をさへ立てたくない所の主旨による。即ちこの「四段目」があくと、假りに見物が入場して來ても、「今は四段目です」と斷つて中へ入れない。又、何か用でも出來て場内の見物が外へ出ようとする。席を立たうとする。それをも座の者は「立つてはいけません」と云つて斷る。つまり、一旦「四段目」があいた以上、人の出入り見物の出入りを絶對的と云つていゝ位禁止したものださうである。又、見物もこれを知つてゐて、四段目があくと、これは動けない場だと知つて出入りをしない位であつたと云ふ。で、いつとなく人を通し歩かせない場面と云ふ意味で「通さん場」の一つに扱ふに至つたのである。そのやうにこれは場内閑寂で、せき一つせぬのを見物の徳義とすべき場面であつた。尤も、今日はこれは殆ど人の知らぬ位の昔癖になつてゐる。それだけに「通さん場」もへつたくれもなくなつてしまつてゐる。

併し、私はこれ如何にも當然な用意と思ふ。全く見物からこのやうに對象の演技に傾倒し、愛着してこそ、雙方相俟つて偉大な藝術も醸されると云ふべきである。元來、この「四段目」

はかう云ふ性質のものである。俗に素人が義太夫を語つて、語つてゐる當人だけが面白くて、聞く相手の一番迷惑なのはこの「忠四」だと云はれてゐる。即ち「忠四」は正に落語「寢床」の宗家（まへけ）なのである。又くろうとさへ、この「忠四」は作が作のせむか見物に面白いと思はせたり、感心させたりしては失敗だと云はれてゐる。

が、何と云ふ皮肉であらう。この「四段目」は、それでゐて研究すればする程、實に深刻な魅力と趣味とのあるものなのである。人が聞いて面白くないにも拘らず、くろうとと雖も語る當人は「忠四」に限つて陶然と心酔状態におかれるものらしい。で、くろうとさへ、つい自分の陶然とした何物をも忘れた面白味に溺れすぎて、つい聞かせようとして語り出す。所が、これではその聞かせようが天才でない限り一番の禁物となつてゐる淨瑠璃なのである。その癖、どんな人でも義太夫の趣味を解する人である限り、この「忠四」が如何に義太夫として面白いものであるか、それは廣く知る所だ。頭のある人である限り、東京あたりの斯道の堅實な師匠はこの「忠四」を、俗に「飽きの來ない語り物」として屢々口にする、下らぬ話をする、帝劇の作者故右田寅彦氏は、脚本家としては異存が多かつた。が、杉麿（すぎま）阿彌（あみ）、松居松翁同期の人だけ

に、芝居好きと云ふ意味では堂に入つた人だつたさうだ。偶然聞いた話だが、右の人々の三十歳前後は、いづれも新聞記者をしてゐたとは云へ、世の中も悠長で、社へなんか殆ど行かない。又、一寸顔を出しても後の半日は歌舞伎座あたりで毎日を暮すのを常としてゐたと云ふ。

その右田氏である。これも偶然の私の發見だが、東京の斯道にSと云ふ一流の師匠がある。その人に聞くと、右田氏も無論義太夫を稽古してゐた人であつたが、あゝして急死する最後の前迄、とつときものとして稽古してゐたのはこの「忠四」であつたと云ふ。「これだけがやりたくてね。」と冗談に云つてゐたら、その途中でひよつくり死んでしまつたさうだ。つまり、右田氏の義太夫の最後の理想は「忠四」で、しかも、それを最後の稽古の置土産として死去されたわけである。

一つの笑話にすぎない。が、このやうにこれは妙味津々たるものであるのを、改めて實例を以て紹介しておく。

*

古靱太夫の「忠四」は、正にこの元來の約束にはまつた出來である。靜かに寂しく、寧ろ面

白味が皆無であるかのやうに語つた。そこへ行くと、明治座の大隅太夫は、この人として今度の東京出演中比較的上出来のものであつたと云へ、すべて色彩波瀾が荒ら立ちすぎる。或は歌舞伎芝居のやうになる。由良之助や判官が餘りに思入れ澤山で、義太夫元來の「演奏」の妙味がないのである。その癖、道八の「忠四」の三味線はこの人の流儀に適したものらしく、かなり繊細哀切な氣分を出してはゐた。

「忠四」中の至難は、最初の「鹽冶判官閉居によつて」の枕まくら以下、石堂藥師寺の上使じやうしが來る迄の、既記の「花獻上はなげんじやう」である。勿論、「力彌御意を承り」あたりの判官切腹のむづかしさも事實だ。だが、單に花を並べてぶつぶつ云つてゐる前の三分の一が一番むづかしい。兎に角一種異様な淨瑠璃である。

人形では幕があくと、顔世が正面にゐる。力彌が上手にゐる。さう云ふ構圖だけで、右の枕の間ぢつと、どの人形も動かずに長い間静止の儘でゐる。この「忠四」幕あきの人形の寂とした構圖はこの作らしく特殊だ。普通枕の間は舞臺が空であるとか、又はそれについて人物が多少共動いたり登場したり、つまり、筋の進行が伴ふ。が、この「忠四」に限つて冒頭數分間、

人形は登場し座につき並んでゐながら、一切動作はない。私は「忠四」冒頭の全く動かない人形の構圖に何としても深い趣味を感じる。

今日芝居ではこの「花獻上」など殆ど出ない。又、稀に出たものを見ると、流石にこの形式は匂はせてゐるが、人間だけに一同静止の形をとらない。又、座についてからも人間だけに目ばたきをする。呼吸をする。ざわついてしまつて到底この味は出ないのである。

人形では「早御上使の御出で」の上使の出で、道具が代つて金襴になる。薬師寺の人形の扮装は矢張り今様で、昔の歌舞伎の黒天赤地錦くろてんあかぢきんの上下かみし迄の古風に至らない。判官の切腹では肌をぬいで、人形の動作所謂「腹」を見せる。由良之助の眼目の「委細承知」は判官の身に口をよせて云ひ、「仕る」を後へ下つて云ふ。大體今の芝居のやり方に近い。

無論、本文通り故に判官の切腹の傍で、由良之助が血に染る刀の切先きを見るやり方だ。そして「扱こそ末世に大石が」の「かくと知られける」で右の刀を懐に入れて極る。この形は人形獨得で面白い。左圍次の院本の由良之助も大體この本文中心であつた。が、人形は更に忠實で、芝居の門の外の由良之助の一人舞臺の科を、大體こゝでやる所が變つてゐて面白い。顔世

御前の切り髪を由良之助に見せる「御臺所みだいどころは正體なく」も、由良之助がそれを扇に受けて持つ芝居の普通のやり方に近い。

但し、「忠四」一段とは云ひ條、人形淨瑠璃では「御菩提所へ急ぎ行く」で一段落をつける。後の門の外は「霞ヶ關」として初歩の太夫が簾内みすぢうちで語る。文樂では綾太夫が語つた。序に人形の方では本文の九太夫親子とある定九郎をこゝでは出さない。併し、かういふ點も本文で出してほしいと思ふ。又、「霞ヶ關の段」は人形もすつかり歌舞伎である。由良之助の城を見ての引つ込みなど結局歌舞伎の模倣であらうと思ふ。尤も、歌舞伎が人形を眞似たと云ふ方が自然であらう。

要するに文樂の「四段目」は、義太夫の方が古靱あたりだと人形より一日の長がある。人形は最初の「花獻上」の枕の間の靜止の狀態と、由良之助の「かくと知られける」の極り程度が光つてゐるだけである。尤も、吉田榮三氏曰く「四段目みたいに大勢人間が出て、貫目や腹を見せる場はとても歌舞伎にかなひませぬ。人形はなるべく人物が尠く出て、それで動ける所でないといつまりませぬ。」即ち榮三は流石に「四段目」が人形として價値に乏しいのを熟知してゐる。

るのである。榮三は斯道では役者に例へると、片岡仁左衛門と云はれてゐる。親しむ迄は所謂つきは悪い。が、親しめるとあれで流石に見識はある。造詣は深い。私は彼と語り合つて、當人が「四段目の人形はつまりません。」と云ふのを失禮ながら「この男は話せる」と、内心喜びを以て傾聴してゐたのであつた。

3 五段目 六段目

五段目は人形がよかれ悪しかれ異色がある。但し、前半の勘平彌五郎出合ひの「晴れ間をここに松の蔭」あたりは詰らない。これは東京の歌舞伎で、團十郎の彌五郎、菊五郎の勘平で異常な興奮を當時の見物に興へたのが語り草に残つてゐるのみで、今では文楽だけでなく一體に詰らない。

で、「二つ玉の段」になる。文楽では文字太夫。明治座では相生太夫だ。後者の方がいゝ出来である。

人形の定九郎は、いきなり出て来て傘をさした儘立身でツケ入りの見得をする。それから床

で「又も降り来る雨の足」と語り出す。が、この舞臺が代るといきなり出て来るのは歌舞伎臭があつて困る。しかも、本文では與市兵衛がとぼとぼ出てくるのを、後から定九郎が「おーいおーい」と呼ぶのだ。再三云ふが文樂は本文第一でありたい。この人形の今のやり方は歌舞伎に近くてはいけない。

その辭、定九郎が與市兵衛を殺す所の「金がなけりやなんのいの」邊では、倒れた與市兵衛に上から刀で眞直に止めを刺す。そして本文の「南無阿彌陀、南無妙法蓮華經」を唱へながら刀の柄の上から小石を取つてトツチンカツチンとたゞいたりする。非常に大時代おほじだいで、非常に古風で、まるで芝居では空想出來ぬ奇想天外事だ。

但し、このやうに突飛に本文を強調する位なら、定九郎は一層もつと大時代の扮装であつてほしい。成程、人形の定九郎は今の芝居よりは時代だ。が、歌舞伎の上では例の仲藏前期は定九郎は山賊いでたちであつたと云ふ。人形の方も何か古い案があると思ふ。さうでない以上、出を歌舞伎風にやり、こゝへ來て急に本文の極端な大時代おほじだいは如何にも相容れないからである。

併し、義太夫の方もこの五段目は、本文に非常な改惡、入れ詞がある。小判を持つて定九郎

が「早くぼつぽへ」(懐の事)云々のやうな、無茶な詞さへある。一體に、この「五段目」は人形も義太夫も再考を要する。人形には兎に角一寸でも獨創の匂ひが残るだけに、一と工夫していゝものにしたいたいと思ふ。さもないと、これも本郷座の左團次左升の「五段目」の方が原作本位で、しかも、芝居として首尾一貫したものであるからである。時に私は今日の人形を愚劣と云つた。又、さう云ふと誤解され易い結果にはなる。が、私の云ふ人形の愚劣とは「忠臣藏」で云ふと、この「五段目」のやうな場合だ。本文をも無視し、折角よき片鱗は見せつゝ、根本は一種の歌舞伎模寫に墮してゐるからである。

*

六段目になる。

私は芝居で「六段目」と云ふと、即ち、勘平と云ふと、所謂「音羽屋」の演出法を推賞してゐる。勿論、これを誰にもどの役者にも強ひようとするのではない。が、上方の役者にいろいろなやり方があるながら、六段目だけは「音羽屋」型に劣ること數段である。で、特別な演出法を考へ出す役者が無い限り、六段目は他の演じ方は割に詰らないと思つてゐる。或は、なぜ

「音羽屋」を凌ぐ演出法を考へ出せぬかと、寧ろ役者によき成案のないのを怪しんでもゐるのだ。所が、人形も又六段目は詰らない。人形の六段目を見てゐると、上方役者鴈治郎延若の六段目が、互に相影響してゐるやうな氣がする。併し、どうあらうと人形の六段目に特色がないのを悲しむ。

強ひて云ふと、義太夫の方で勘平の語り場になる「金は女房を賣つた金」を、人形の勘平は、そこで小判を取つてちつと見守るのが一寸變つてゐる位だ。（芝居だとそこは勘平が多く白で云ふため特別の科がないわけだ。）それとその前の、二人侍に勘平が申開きをする「兩人共に聞いてたべ」で、二人の中へは入り、真ん中で兩手をひろげて止めるツケ入りの見得が目につく。こゝは芝居では勘平が二人の刀の鑓こきりを持つて極るのが普通のやり方である。こゝはそれより一段人形風到大芝居になるのが面白いのでこれを書いておく。

尤も、人形風に珍で俗受けのする臭い科もある。勘平がおかやに折檻せられる所の終り「恨みの數々」の後で、勘平が責め道具に使はれた葎盆の灰吹きのの灰の落ちたのをひろつたりする。芝居と共通なのは、二人侍が訪ねると、勘平が紋服に着代へ、後、出迎への時、刀の刃に寫し

てびんのほつれを直す科である。

おかるにもこれと云ふ科がなし。

辨天座では土佐太夫、明治座では古靱太夫が語つた。古靱は明治座では病氣上りだ。又、大正十二年秋の舊文樂座の「忠臣藏」の通しでも、私は古靱の「六段目」を聞いた。その當時からこの人一流に呂律の正しいのは認める。でも、この大夫として決して誇るべきものではない。古靱としては矢張り「四段目」がその仁にある。

序に云ふと、古靱の明治座の「六段目」を聞いて、私の友人は古靱を「技巧が目につく」と評した。確に急所をついた一種の眞理である。元より淨瑠璃の理想は水の如く、白湯の如く、淡々として圓く、そこに何の苦澁を止めぬのを以て至上とする。私が青年時代に聞いた攝津大掾のまるで晦澁さのない詠歎の調、先代大隅太夫の居住ひをくづさぬ水の如き調、それは共にその理想境に至つてゐたからであらう。所が、今日の古靱はその途中にゐる人だ。しかも、その途中の方則、原理、解釋、精神それを彼は今のどの太夫よりもよく調べて知つてゐる。それは恐らく先代清六、故弦阿彌の教訓による所であらう。別の一例として、今日斯道で番附、古

い文獻、古書、それを一番集めて藏書してゐるのは、實に彼古鞆太夫が第一なのである。近年出た黒木勘藏氏の「邦樂年表」の義太夫の部を見ても、その巨大な書物の巻頭に、材料の多くを古鞆太夫から借用したと書いてある。その他、我々にしても文獻その他で古鞆がかなり多數の人を益し、材料皆無の斯道に貢獻した實例をいくらかも知つてゐる。大體にかう云ふ人である。文字の上でも今の文樂は愚か、すべての太夫中の故實家研究家である。同様に語り口に於ても古鞆のやうに調べてゐる人は太夫の中では先づ二人とゐないと斷言出來ようと思ふ。

つまり、彼は知る事に於て、故人攝津、大隅、越路の同列でないにしても、一歩手前位迄は修養してゐる。で、自づと語り物ではその知つた所を披瀝せざるを得なくなる。それが辛く云ふと「技巧的」になり、未だ修業中とて「聞きづらい」事になるのであらう。

で、もし義太夫の神の目から見ると、彼は知つてゐる所の意餘つて力の及ばぬ人なのである。もつと辛く云ふと一言に下手とさへ云へる。

所が、どうであらう。今日の文樂の太夫、その他の太夫でも、この古鞆が到達してゐる「技巧」さへ知らぬのだ。技巧が目につく所の技巧さへ持つてゐないのである。が、幸にも義太夫

は難解だけに、ある年功を積んで、尤もらしく語つてゐると、それが恰も先人の義太夫のやうに、圓滿に老熟し、苦澁がないやうにさへ聞える。併し、それは却つて用意がないから圓く聞えるだけだ。根本に何もないから、却つて技巧を了へた無技巧にさへ聞える。そしてあらゆるものがあつての圓さ、或は、すべてを通つての清水の淡白さに至つてゐるのは根本的に相違してゐるのだ。

しかも、古靱のやうに努力しても、知れば知るだけ、天才でない限り、却つて角張つて聞える。苦澁が見える。樂でない。そのため、古靱だけが特別な解釋を持つて臨んでゐるかのやうに見える。が、義太夫だけは今も昔も變らない。古靱の用意も單に古くよき事をたづねてゐるだけである。この人の解釋の腹、精神は悉く昔の儀のよき踏襲にすぎない。そしてそれを古靱一人しかやらぬから稀に變に聞えるわけである。で、外々の太夫は知るだけの頭腦、知るだけの精進さへない故に古靱の修養は報はれないものとして、或は、至難として後すぎりしてしまふ形がある。そして古靱よりぐつと手前の範圍に止まつて、何もない無用意の白紙で圓く、なだらかに聞えるやうにとの妥協をしてゐる嫌ひがある。紋下津太夫にさへ、得意の世話物以外

にはこれがある。が、義太夫はそれでも大體にお茶は濁せるものだ。元來がなだらかに圓く語るのが理想だけに、形だけをそれで行くと、却つて無難に聞えるのだ。前途のある今の大隅など大分この嫌ひがある。

要するに、義太夫では技巧が目につくだけでも實に大變な才能者なのである。そしてはつきり云ふが、今日の外々の太夫は技巧を了へての無技巧と見えるのではない、最初から無技巧なのである。技巧さへ知らぬのである。が、語り物は「太十」なら子供の時から知つてゐる。

「堀川」もさう、何もさうと、今日語る位のもは何十年となく口になれてゐる。で、何も無い無用意と無技巧とであつてさへなれてゐるだけでどうにかなつてゐるのだ。で、反對に一人本道を探つて行く古靱のやうな篤志家が、妙に技巧が目につくわけになる。尤も、古靱の努力がさう人に聞えるのはその悪聲による。非力による、併し、さう云ふすべての缺點はあつても、古靱以外に、本當の事を云つてゐる太夫は、その二三の特別によく腹には入つてゐる十八番物以外では、どこの太夫にも不幸にして餘り見當らないのが今日の現狀と云へる。

かうして義太夫は技巧が目につき、神の目から見て、下手であるだけすら、このやうに大變

な経路があるのだ。その餘りにも馬鹿げてゐるむづかしさ、それが私は斯道を今日のやうに衰へさせたものと思ふ。義太夫がもつとやさしかつたら、それは今日の清元長唄のやうに必ず榮えるであらう。古靱の一生を捧げて、やつと技巧と用意とが出来ただけ、——そのやうにむづかしい所に、私はこの藝術を遂に悲觀せぬを得なくなる。但し、亡ぶ者とは恐らくかうして極端に「當り前」でないからなのではなからうか。その意味で私はそれに傾倒しつゝも、義太夫がもつと常識的であるか、「當り前」であるかして、萬人とは行かなくても、せめて千人位の人には分り易いものであつてほしいとさへ思ふ。勿論、かう云ふ事を云ふ私すら、まだこれがよく分つてゐない者の一人にすぎない。——大阪の本場でも、古靱は技巧家として聞えてゐる。が、斯道から冷靜に考へるとどうして技巧家でなくて、彼はまだ技巧さへ十分に操れぬ下手にすぎないのだ。が、その下手さへ、津太夫土佐太夫の五つ六つの至藝を除くと、その連中と雖も他のものではそこへ至つてゐない。まして外々の今の斯道の者は殆んど何もないのと同様だ。云はゞ今の太夫全部は、明治期に輕蔑せられた女義太夫程度に過ぎない。それも一人の呂昇、小清にさへ到底至つてはゐないわけになる。私はこの藝術を愛しつゝ、絶えず無限の寂しさ、

無限の佗しさの地獄の鬼に攻められてゐる。畢竟、それは義太夫がかう云ふ藝術であるためと、今の太夫がかう云ふ實狀にゐるためによるからである。

4 七段目の人形及び八段目九段目

辨天座及び明治座共に、七段目は型の如く掛合ひで、由良之助は古靱太夫であつた。かう云ふものは、太夫として案外樂だと聞く。それにも拘らず古靱の由良之助は好評を博したが、やる方から云ふと褒められてさう有難がる程の役ではないやうである。平右衛門は大隅太夫、癖のやうだが一寸調子を外す點が疵である。おかるは辨天座は鍛^{しと}太夫、明治座は朝太夫、共に難物である。殊に、朝太夫のおかるの如き、聲こそやゝ美しくはあるが、餘りに遊女の色氣と云ふやうな點を狙ひすぎて、そのおかるは少し色情狂であつた。これは昔から今の土佐太夫得意の役になつてゐる。だが、越路在世時でないと、由良之助の太夫の釣り合ひ上、それを聞けぬのが一寸残念だ。

扱、以上述べたやうに、文樂の「忠臣藏」の人形は案外詰らない。これでこそ近年私はその

人形に多少共失望してゐた事實が、今更證明せられたやうな氣がした。所が、偶々「七段目」になると、私はこの感想を急に撤回しなくてはならぬ事に氣がついた。外々の「忠臣藏」の人形は詰らない。併し「七段目」だけはその反對である。それどころか、辨天座の舞臺で見ても、今更人形藝の輝きに打たれてしまった。文樂の人形、この「七段目」の場合のやうだとそれはまだまだ脈があると新に考へ直す迄に至つたのであつた。

先づ「七段目」中の傑作は榮三の由良之助である。以下芝居に比して、人形の由良之助独自の演技を書いて見る。

一、最初の「由良鬼やまたい」の例の仲居相手の、由良之助の遊蕩振りが非常にすぐれてゐる。芝居でもこの通り由良之助が紫の着附に目隠しをして、賑かな遊興の様を見せはする。が、人間だとさうしながら、由良之助の分別を見せようとするためか、實にわざとらしいものになる。と云つて、餘りに由良之助の遊蕩振りを眼目にしてやると、恐しい事には、それはその由良之助の役者が、芝居でなく實際に待合か料理屋かで、本當に遊興してゐる方の日常のスケッチに流れ易い。これは決して誇張ではない。仁左衛門鴈治郎などの一流の由良之助役者の場合、

歌舞伎座や新富座はこゝどとばかり、この「七段目」の「由良鬼やまたい」に贅をつくす。襖や暖簾にその役者の代へ紋を散らしたりする。仲居、太鼓持には隆々たる名題が何十人となく出る。そしてそれとばかり趣向澤山に藝づくしを見せたりする。と、その賑やかな贅澤はいゝが、いつか由良之助の力遊びでなく、仁左衛門治郎のお茶屋遊びのやうな感じになつてしまふから驚く。

かと云つて中車の由良之助のやうに、分別臭くやつては、假りにも作の嘘にしる遊び氣分が出ない。そこが遂に矛盾を生み易い。で、芝居では昔から「四段目」の由良之助に至藝と名人とはあつたとして、「七段目」のこれは殆んど至藝がない結論になつてゐる。鴈治郎の「七段目」の由良之助は、その人として佳作ではある。が、それは寧ろ後段で、前半のこの邊は矢張り由良之助でなく、鴈治郎の生地になるから少々恐縮する。

そこへ行くと、人形はさう云ふ肉體的聯想、生活的想像を超越してしまふ。人形の由良之助が、手をたゝいて賑かに面ない千鳥をしてゐればそれはすべて眞である。そこに平素の生地も生活もない。又、由良之助の腹を云々するとしても、遊んでゐる時は遊んでゐるでいゝのであ

る。そこで特別を見せる要はない。となると根本的に由良之助のかう云ふ遊蕩氣分は、人形でやる事が一番理想的であるやうな氣さへする。その意味で私は先づこの最初の由良之助の遊興に、原作通りのぼうつとした元祿時期の由良之助の遊びを暗示されたやうな氣がした位である。兎に角この人形の由良之助の遊蕩は古風で絢爛で無邪氣で贅澤である。我々の知る限り、今の歌舞伎役者には殆どかう云ふ純な、そして綺麗な大盡遊びの風趣は再現し得ないと思ふ。私は辨天座明治座共に、この最初の陶然とした明るい空氣が、芝居に比して十分快く舞臺を包んでゐるのに感激したのであつた。

二、平右衛門を擲^や揄^ゆする由良之助の白が、芝居では殆んど科がないにも拘らず、人形では巧な動作がある。表現美がある。初めの方の「青海苔貰うた禮に」の次の「大々^{たいく}神樂^{かぐら}を打つやうなもの」からして面白い。そこで由良之助は左袖を張つて太々神樂をきかす意味で、その袖を扇で三つ打つて極る。特殊な技巧である。

その後の「我ら知行は千五百石」は、兩手でそれぞれ兩方の袖口を持ち、首を少し前こゝみにして極る。つまり、千五百石取る家老だと平右衛門を擲^や揄^ゆする氣持で、自分の身體^{もつたい}に勿體^{もつたい}を

つける所を見せるわけだ。が、これが非常に美しい。それから「とかく浮世はかうしたものや」で刀を逆に、三味線のやうにして扇でひく形をする。芝居でもやる人はあるが、人形の方が、本元らしく見える技巧だ。

三、この平右衛門とのやりとりがすむと、平右衛門が憤る三人侍にんざむらいをなだめて、無理に奥へ入れる。由良之助は横になる。と、一寸述べたやうに、こゝで待ち合せになる。そして平右衛門は今日の芝居と同じく、布團や枕を取り寄せて由良之助に着せる順序になる。が、榮三は文樂で今こそ由良之助を使ふ。が、併し、以前は平右衛門ばかりに廻つてゐた。で、嘗つて故多爲藏か故紋十郎かこの由良之助を使つた時、榮三はそれをしなかつた。理由は力彌が出て来て由良之助に近寄る時、由良之助のその寝姿を描いて「正體なき父が寝姿」と本文にあるからだ。それを布團や枕をあてがふのは見物には芝居同様受けはする。が、平右衛門を使つてゐて、この本文の文句を後で聞くと何となく気がさす。気がとがめる。で、本文通り一切平右衛門は布團枕を使はず、正體なく無心に寝てゐる由良之助を見て奥へは入るだけにしてゐたさうである。これは立派に一つの意見だと思つて取次ぐ。尤も、さうすると平右衛門は儲からない。で、

これは榮三きりで、今平右衛門を使ふ玉松は矢張り布團枕を使つてゐる。

四、由良之助と九太夫との應答になる。九太夫に迎合して由良之助が、自分も逃げ出したいと云ふ所の、「裏門からこそく」も面白い。そこでは由良之助が舞臺眞中に立つて上手へ兩手を振り足を動かして逃げて行く形をする。嘘と洒落とを併せて見せ得たやり方である。

五、次の件は芝居でも九太夫由良之助が調子を張つて仕所として云ふ。が、人形では矢張り動作が多いだけに、それ以上に面白い。即ち、昔思へば信太の狐の「ばけ現はして一獻酌まうか」の所である。人形では舞臺眞中で、九太夫由良之助二人共に、とんとんと足拍子を入れて最初は扇を顔にあてゝ隠してゐる。が、すぐと斜にむき合つて道化た心持でひよつくり二人が扇から顔を出す。九太夫の玉次郎と榮三との息がよく合つてこゝは異様な技巧となつてゐる

六、次は芝居でも有名な由良之助の「おのれ末社ども」である。これはこの詞を九太夫にかけて内心怒りつゝ云ふために仕所となるわけである。こゝでは人形はその前の唄から立ち上つて由良之助が踊りかける。そしてこの文句で暖簾へは入つて行く。鷹治郎の由良之助はこゝが巧い。こゝで上手の手水鉢の手拭かけをとる。そして柄杓をとつて手拭かけの上へ出し、柄杓

の首を人形の首に見立て、手拭を身體の心にして、由良之助が人形を使ふ。所が、今はやらぬがこれは人形にある型ださうである。それを鴈治郎は使つてゐるわけだが、流石にかうすると由良之助の腹と技巧とは冴えて見える。即ち、「おのれ末社ども」の憤りがよく分る。元來人形にはかうした案が考へられてあつたのである。

由良之助では以上六ヶ條が特色である。それは全く人形獨得で、到底芝居の及ぶ所でない。この由良之助の妙味、私は人形の立役中で珍しいものと思ふ。

扱、今の人形は芝居のやうに「七段目」で二度舞臺を代へる。即ち「折に二階へ」のおかるの出から道具代りになる。そこですぐと由良之助とおかるとの出合ひになる。そして例の九つ梯子はしの件の所で、おかるは珊瑚のかんざしを落す。と、由良之助がそれをひろつて頭へさす。これも面白い技巧で如何にも遊里に遊ぶ人らしい。これなど十分役者が學べる技巧であらう。

(數年後、演舞場で青年歌舞伎の「一日替り」の「忠臣藏」が出た時、段四郎が由良之助をし、この記録によつてかんざしをさす科をやつたさうである。)それから身受けの話になる。おかるが喜ぶのに對して、芝居だと由良之助が平舞臺に立つて云ふ「あの嬉しさうな顔わいなう」が

仕所になつてゐる。そこでも由良之助の腹を見せるわけだが勿論人形にはない。そして「それもたつた三日」の後で本文にない詞の「金渡して來うか」と由良之助が云ふ。それから二重上暖簾へは入つて行くが、こゝも整然と酔體を見せて行くので中々に風情がある。これも芝居の及ばぬ情趣である。

人形の由良之助の傳ふべきものは大體これにつきてゐる。が、この長所を持つだけに、人形の立役で「七段目」の由良之助は難役とされてゐる。六月の辨天座で榮三が數日病氣で休んだ。奥役オケ役の話を見ると「四段目」の方はどの人形遣ひも喜んで代り役をしたがる。が、「七段目」となると、毎日誰もが尻込みして「今日はお前が使つてくれ」と云つて、代り役をしたがらなかつたさうである。代り役は結局出世の緒になる。だが、「七段目」の由良之助だけはそれを避ける所を見ても、これが如何に至難であるかゞ分らうと思ふ。

確な方面から聞くと、六代目菊五郎は東京所演の明治座の「忠臣藏」を見に行つたさうだ。そして彼の劇評を聞くと、第一に「七段目」の榮三の由良之助を非常に褒めたさうである。何と云つても菊五郎だ。私は藝の分る人の意味で菊五郎のこの批評を面白く感じた一人であつた。

文五郎のおかるもさわりが中々特殊である。人形の平右衛門は、そのさわりの前に平右衛門が持つて来た勘平の位牌わいはを出す。おかるはさわりに一々その位牌を使ふわけだ。が、「勘平殿は三十に」で、おかるがその位牌を持つて頬ずりする。多少今様の寫實ながら實感のある工夫とは云へる。併し、平右衛門と二人での科「お手にかゝらば母さんが」の、刀を持つた極りの動きは芝居と大差ない。さわりで位牌を使ふだけが特色である。尤も、平右衛門が位牌を持つて来るなど、芝居では到底流用出来る案でない。人形なればこそ、わざとらしく見えぬのである。最後に、幕切れの由良之助の「加茂川で水雑炊みづぎ」で、平右衛門が「してこいな」と、九太夫の死骸を擔いで極る形も人形のみの特な形式であらう。

*

八段目になる。これは「道行」で特別に語る事はない。

併し、一つだけ人形にいゝ事がある。戸無瀬と小浪とが、他人の行列を見て羨ましがする一節である。芝居だとその行列を花道から出す。人形に元より花道はない。で、時々花道の使へぬ

不足は感じられる。所が、このやうなものゝ場合、私は偶然人形は花道を使はぬ所が、芝居以上の暗示的效果を擧げる幸があると思ふ。即ち、その行列を芝居のやうに花道から出すと、どうせこしらへ物だ。何となく馬鹿げて玩具じみる。で、いくら戸無瀬や小浪がそれを見てあのやうにしたいと悲しんでも身に沁みて同情されない。が、人形だと花道がない關係上、正面の背景の山野の下を、行列が實物の荷物を見せずに旗とか槍とか、さうした荷物に附隨する器具だけを見せて通る。そして如何にも立派な行列の過ぎ行くのを暗示する。それを後むきに親子が見て、世が世ならあゝ云ふ行列で嫁入り出来るのにと歎くわけだ。これが面白いと思ふ。芝居の花道の實物行列の代りに、人形は正面背景の傍を暗示だけで行列を見せる。——これは偶然事であるが誠に効果がある。人形の「八段目」中で芝居に優るのはこの手法が第一である。

*

九段目になる。これは「忠臣蔵」書卸し以來、當然紋下の役場やくばになつてゐる。今の津太夫の「九段目」は、既記の大正十二年秋の文樂が初役である。越路が休んでこの時この役場を得た津太夫の満足は嘸と察しられる。太夫は「九段目」を語るのを以て最上の光榮とするのが慣例

だからである。

流石に津太夫も、これは研究したと見えて、大體に悪い出来でない。が、前半が九段目では最も厄介なだけに、ある専門家の説によると、その前半は大分一考の餘地が多いさうだ。但し、三味線の友次郎は堂に入つたもので、病後未だ十分回復してゐないと云ひ條、一日中の傑作であつた。

人形では舞臺面の「逆勝手」が「九段目」の特色である。その後私は人形に「逆勝手」が四つあるのを知り得た。その一はこれだ。二は「太十」の「妙心寺」、三は「加賀見山」の「又助住家」、四は「狭間合戦」の「竹中砦」である。(この外にもないではないが。)

外々の場合は他日に譲る。が、この「九段目」が、なぜ「逆勝手」であるか。それを私は大體にかうではないかと考へる。即ち、後段に由良之助(芝居なら力彌)が、例の雪持ち笹で雨戸を外す工夫を見せる所がある。あれをよく見物に分らせるためではないかと思ふ。あれは芝居だと上手でやる。が、もしその通り上手でやるとすると、文樂には上手に床がある。しかも文樂の舞臺は狭い。で、上手でこの雨戸の件を見せると、床に隠れて太夫も人形も共に十分働

けぬからだと思ふ。そこでこれを「逆勝手」にする。即ち、上手の障子を下手へ持つて行つて上手に擬すと、舞臺下手なら十分空地がある。太夫は上手の床にゐて十分下手を窺ひつゝ語る事が出来る。——かう云ふ理由から、上と下とが逆にされて、これに限つて、芝居の上手の障子の件が、人形では下手へ移され、しかも、それを逆勝手で上手にしてゐるのだと思ふ。

かう云ふと、幾分根據の薄い見た目だけの話に聞えるであらうが決してこれはさう單純でない。これは淨瑠璃史上で有名な話であるが、左に一度紹介しておく。高野氏の「淨瑠璃史」のやうな名著にも、委しくは書かれてゐないからである。

それは「忠臣蔵」の書卸し當時寛延元年八月であつた。既記のやうに竹本座に上場せられ、紋下格竹本此太夫が大序とこの九段目とを語つた。勿論古今の大入りで初代竹本義太夫、二代目竹本義太夫歿後のやゝ寂しかつた斯道も、この作で大勢が挽回せられる形さへ見えた。と、中日^{なひ}すぎである。由良之助を使つてゐた當時の人形造ひの第一人者で名人の吉田文三郎が、此太夫に對して苦情的注文を出した。それが下度右の「雨戸を外す我が工夫、仕やうを爰に見せ申さんと、庭に折しも雪ふかく」の件であつた。その「見せ申さんと庭に折しも」の間を、も

う一と工夫して語つて貰ひたいと云ひ出したのである。

が、日數を経てからだ。此大夫は初日當時なら兎に角、日數を経た時になつて、さう云ふ申出は困ると退けた。と、威力並ぶ者のなかつた文三郎は、それでは人形が遣へない。一旦文三郎が云ひ出した以上、ぜひ聞いてほしいと主張した。そこで二人の争ひとなつた。が、互に下らない。作者竹田出雲が調停役に立つて一時は此大夫を休座させた。そして別に休んでゐた一方の將竹本大隅掾おほすみのじやうをつれて來て、此大夫の代りに竹本座に立たせ、結局文三郎の云ひ分を満足させるに至つた。

そのため、争ひは更に擴大せられた。竹本座を休座迄させられた此大夫は、一門と共に斷然竹本座を脱して、一方の敵軍の豊竹座へ轉じてしまつた。そして右の大隅掾が新に竹本座の座頭となつた。

これを斯道では竹本座(西)、豊竹座(東)の入れ替り、或は西座東座の入れ替りと呼ぶ。斯道始まつて以來の椿事である。かう云ふ東西入れ替りを突然起したりした所に、史實家は後年の斯道の衰退がよつて來たつてゐるとさへ云つてゐる。(主として「義大夫大鑑」による。)

九段目の右の件は、歴史的にかう云ふ椿事を惹起した所である。云はゞ淨瑠璃上の一大暗礁だ。自然、後世に語り傳へられたにちがひない。で、必ずしも絶對ではないにしても、今の文樂さへ、いつかこゝを重大視するに至つたのではあるまいか。そのためその件の兩戸の一節をわざとよく見える下手に持つて行き、これを上手と見る「逆勝手」に案出したのではなからうか。半分は私の臆測、半分は歴史的根據からしてこれを述べて見たいと思ふ。

*

芝居で右の大切な件を、力彌にやらせるのは甚しい改悪である。近年「九段目」が出る度に多くの役者はこの場の由良之助を嫌ふと云ふ。が、それも例が悪いからだ。折角の仕所をいつか無性して力彌にやらせる癖をつけた。それを今になつてこの由良之助が役が悪いと嫌ふなど本末顛倒ではあるまいか。

人形の本藏は出て來て門口で合引きかひびに腰をかける。芝居は主として合引きを使はずに、本藏が表に立つてゐる。合引きを使ふ本藏は故菊五郎の型として今では中車一人である。が、かうして調べて見ても、故菊五郎あたりは人形から相當勉強をしてゐると思ふ。何と云つても合引

きを使ふのは形式として古風であるからである。

一方、戸無瀬は今日の芝居では歌右衛門がいゝのは事實だ。が、身體の動けぬせるか「御無用」の刀を持つ極りなど、後の「御無用」の件と二つだけしか見得をしない。そのやうに必ずしも最上でない。が、鴈治郎の七段目の由良之助の人形を使ふ件が、文樂移しで特色があるやうに、延若の延二郎時代の大正三年四月新富座の戸無瀬も亦特色があつた。即ち、歌右衛門のやうにするべつたりでない。右の二つの「御無用」の極り以外、「ひつそとしづまりしが」で二重に坐つて極る形があつた。が、これは大體人形に近かつた。つまり、延若の戸無瀬は歌右衛門より人形のよき案を學んでゐたのが、今更發見せられたのであつた。右の合引きと共にいづれも人形から出てゐるのを云つておく。

芝居では本藏の落入りで幕にする。が、人形は本文通り、由良之助が本藏の虚無僧姿になり、幕切れでは尺八を吹く。そしてその節すにつれて、人形の足拍子を入れて、由良之助は哀れ深く本藏と別れて出て行く。これなど芝居でもやつてほしいと思ふ。芝居の「九段目」はまるで由良之助を殺してゐる。が、作者はこの性念場で、人形で分るやうに、本藏以外見事に由良之助

をもいろいろ活寫してゐるのである。但しこの後約十年して、東劇で幸四郎の本藏に、左團次がこの由良之助をし、在來の芝居の演出法より、一步進んで以上の人形に近く改めて演じてゐたのに出會つたのを附記する。

*

このやうに人形の「忠臣藏」は、先づ「七段目」の由良之助に、永久に傳ふべき獨自性を持つてゐる。この一事のみを以ても、立役が振はぬ人形にさへ、未だ祕密の寶庫は殘されてゐると思ふ。そして他の場面を評するのに、私は多少酷であつたか知れない。併し、それは判官と云へば芝居の菊五郎のそれ、若狹之助と云へば同じく羽左衛門のそれ、勘平と云へば菊五郎乃至羽左衛門のそれ、四段目の由良之助と云へば吉右衛門のそれ、九段目の本藏と云へば仁左衛門のそれを比較研究の對象においたからである。もし他の多くの不用意と不適當の役割で演じられる今日の芝居の「忠臣藏」に比すなら、割に詰らないと云つた文樂の「忠臣藏」さへ、さうさう遜色はない。その上、今の歌舞伎芝居は、一例がこの「九段目」のやうに、原作を餘程改惡してゐる。單に原作をある程度迄正しく味へるだけでも、結局文樂の「忠臣藏」はそれで

立派な存在権を見せてゐると信じる。一概に太夫に越路や先代大隅の名人がゐない事を云つて、一蹴せられないことを望んでこの稿を終る。

附記。餘事ながら、「忠臣藏」の人形の頭の名稱を参考迄に書いておく。由良之助は孔明。平右衛門は檢非違使。判官は老け檢非違使。若狭之助は源太。本藏は鬼一。師直は舅。勘平は源太。定九郎は文七。小浪は笹屋。おかるは笹屋の老けたもの。戸無瀬と顔世は老け女形。

又、三木竹二氏時代の雑誌「歌舞伎」に、東京の人形遣ひ吉田國五郎の「忠臣藏」の二三の型が出てゐる。が、それは文樂系と違つた演技を辿るものと見て差支ない。自然所謂珍型が多い。この故國五郎と、も一人東京にゐた故西川伊三郎にも或は學ぶべき所があるか知れない。併し、私は若年でその二人を見てゐない。で、具體的に検討する資格はないと思ふ。が、文樂の人形遣ひ中、この二人を知る人がある。それに就いて多少の調査はしてゐる。私として一つの説も出来かけてゐる。併し、それを發表するのはまだ少々日が浅いやうな気がする。それ等をも研究して、いつか東京に於ける人形の一端を語りたいと考へてゐるが、それはしばらく將來の宿題に保留したいのである。

(昭和三年九月稿。十四年末改修。)

二 人形淨瑠璃と芝居との「組打」及び「陣屋」

歌舞伎劇もさうである。併し、人形や淨瑠璃も亦何と深遠な底知れぬ藝術であらう。をこがましいが私は數年前に自分の第一劇評集を出した頃、随分の人形讚美者であつた。が、今年第二の著書をしたこの近年では、淨瑠璃は別として、人形の方は少しく疑問を持ちかけた。一つはこの數年人形の墮落が烈しい。その上、人形的に長所を發揮する適當な出し物にも出會ふ事が尠なかつた。で、女形以外の人形に少しく見方を變へねばならぬと思つたりしてゐたわけである。

所が、去年の秋以來、自分は文樂の研究にとりかゝつた。そして、も一度新しい目で人形に接し出した。と、又これが如何に立派な藝術であるかを再び痛感する外はなくなつた。自分は自分の勉強を徹底させるために、人形を見ると、即刻人形遣ひの誰彼を訪問していろいろ談じる事にしてゐる。すると何しろ専門家である。長い傳統の間に流石に人形の造詣は積まれてゐる。

て、大抵二と理窟持つてゐるのだ。私は、私で芝居の知識もいくらかは増してゐるので、芝居から見た人形を論じる見方を始め出した。と、矢張り日本の人形と云ふものは實際偉大な藝術だと思ふ。重ねて私は數年前、或は十年前の人形讚美者に返り咲きをしてしまつた。が、かうして一度心酔した人形、やゝ覺めた人形、そして又心酔する人形、私をしてこれだけ善惡兩様に引きつける人形を、いろいろ考へ調べてゐると全くうんざりする。歌舞伎劇の一般の約束や型を知るだけでも、實は一と通りの苦しみではない。が、東京のやうに、人形を見られぬ土地にゐて、これをこの如く三と通りに變遷した。そして心酔の餘り、それをも一度新に學ばずゐられぬ私は、近頃實に一と通りの苦しみではない。毎日々々中學生が英語の短語の暗記や、化學の方程式を覚え込むやうに、これをやつてゐるのだ。が、どこ迄やつても底は知れない。その人形の深遠さは實際私をして不眠症にならせようとさへしてゐる。日本の古い藝術とは何と厄介な代物であらう。中へは入れれば入る程、困難であり、又その代り妙味津々たるものがある。で、せめてもの事に私はこの後五年(或は十年。)の年月を貸してほしい。さうすれば、少しく人形をはつきり語れるやうになるだらう。同時に私の理想である院本物に於ける歌舞伎劇

と人形との比較研究、相互批評を大體に發表出来るであらう。併し、今の自分は以前の學生時代同様に再び人形の香氣に當てられて五里夢中に迷つてゐるのだ。私の鈍根を憫笑されたいと思ふ。

但し、かうして一年近く新しく人形を見直してゐる私は、これだけは今でも斷言出来る。即ち、院本物なら、いゝ役者の演技でない限り、人形の方が立派な藝術であると。具體的に云ふと、菊五郎程度の「權太」なら、人形も芝居も雙方立派な藝術だ。が、菊五郎より落ちる役者の「權太」なら、今の津太夫と榮三との人形淨瑠璃の「すしや」の權太の方が立派だと思ふ。吉右衛門程度の熊谷の「須磨の浦」なら、人形も芝居も雙方立派だが、吉右衛門程度より落ちる役者の「須磨の浦」なら、一層今の文樂の人形淨瑠璃の方が立派だと思ふ。尤も、例外はある。「盛綱」などは人形は比較的面白くない。(義太夫もこれを巧く語る太夫はない。)かう云ふものは却つて芝居の方が立派と云へる。併し、このやうに大體に於て義太夫のために書かれた院本物なら、下手な役者よりは人形の方が偉大である。

勿論、かう云ふ結論は平凡だらう。頭のいゝ人は早くも斷定を下してゐるだらう。が、理論

のみでなく具體的に學んで行く私はやつと今になつてこれが云へるのだ。これも私の鈍根を憫笑されたい。そして一つ最後に平凡な事を云ふ。院本物は結局理想的には人形淨瑠璃、即ち文樂でやるのが一番本當でしかも最後の保存法であると。つまり、芝居でこれを理想的にやり、保存するのは實に至難で同時に矛盾撞著に陥る悩みが多いからである。

所が、多分今の世はこれと反對になるだらう。純粹に保存乃至よき演技をとれる文樂が、却つて遠くない何年か後に亡んでしまふだらう。そして矛盾撞著不純の多い鶴的歌舞伎劇の方が、長く將來に生きるであらう。

かうして私は今更人形淨瑠璃の偉大さに打たれる。併も、これこそは多分昭和二十年頃には亡んでゐる藝術であらう事をしみじみ思ふのである。

*

扱、七月演舞場に於ける「一の谷」の「陣門」である。太夫は越名太夫だ。これなど綺麗な聲のこの人にははまつてゐる方のお出し物だ。「陣門」の人形の小次郎は、芝居のやうに長刀（きなた）を持つて出ない。素手（すて）の儘出る。扮装は大體芝居同様だ。が、この役は五代目菊五郎が大成したと

云ふやうに、芝居ではいろいろ案がある。花道の出、又は舞臺で長刀をついた見得、中の管弦くわんしげんの音を聞く形など妙所は多い。が、これは役者のよき工夫だ。人形の方は下手から出て来て、舞臺真ん中に立つ前後の動き程度の外これと云ふ事はない。平山は本文通りに馬で出る。そして道具は正面の陣所の書き割の空に、戦場らしい旗や何かを書いてあるのが一寸面白い。併し、この程度でこゝは熊谷その他も到底芝居の劇的妙趣はない。

「須磨の浦」になる。

熊谷の出である。芝居でもこゝは花道で馬で出るだけに引き立つ。人形は勿論下手から出て芝居に似た熊谷の馬上の扇をひらいた見得はある。こゝは大隅太夫である。が、この出の「おおい〜と追つかけて来たり」は流石に聲のある人だけに大きい。榮三の熊谷もこれに合せて出て来た所は勇氣凜々として古武士の俤はある。これなど芝居と變らずに人形太夫共に巧くやつた。

それから致盛との出會ひになつて、遠見とほまになる。馬上の立廻りも芝居と同じだ。それが床のとこ「鎧の袖はひらひらひら、むれぬる千鳥村千鳥」にはまる。そして組打くみうちになる。床の「兩馬が

間にどうと落つ」で遠見の二人を消す。それから芝居のセリ上げでなくすぐ下（人形の平舞臺に當る所、人形ではこれを舟底と云ふ。）から二人が組み合つた形で現れる。

特殊なのは平山の「やあ〜熊谷」の呼びかけの件である。芝居では揚幕の前邊でやる。が、人形は正面下手、即ち本文通り後の山でやる。こゝで例の「二心にまぎれなし」の罵る聲々がある。と。人形の熊谷は敦盛を隠す心持で母衣はらをとつて敦盛の上からかぶせる。そして後むきに立つて、身體で更に隠して兩手をかけ、後の山の方へむいて立つて極る。これが床の「如何がはせんと默然たり」一杯にはまる。芝居では熊谷、敦盛が正面むきで互に顔を見合して途方に暮れる思入れだけだ。それから見るとこの母衣で後むきに立つて隠す極り方は變化がある。大隅のこゝの語り口も力が入つてゐる。こゝなど急所だけに義太夫でうんと力を入れて、熊谷の困うじた心持を語り出すのが理想である。

愈々、敦盛を打つ件になる。「彌陀の利劍と心に唱名」の「ふり上げは上げながら」で、熊谷が兩手で刀を立て、持つた形、「玉のやうなるおんよそほひ」で敦盛の頭へ手をかける極り、これは人形は芝居と變らない。「胸も張りさく氣後れに」の、にイイイのくり上げは人形式に面白

い。即ち、熊谷が上手で刀を流して持った儘、上手むきに泣きながら「にイイ」の節に合はせて足拍子を入れる。そして遂に下へ腰を落して泣き伏す。芝居では熊谷が同じく上手へ来て一寸ふらふらとたじろぐ。そして足を割つて刀を前へ流して極る。が、人形の方が足拍子がつんとんとは入るだけに何となく餘けいに面白い。人形でよきもの、汝の名はかう云ふ節に於ける足拍子である。

この後の「歎きに時の移るにぞ」で芝居は揚幕でドンチャンを入れる。人形でも矢張りそれを入れる。

義太夫の方でこの後の熊谷の詞の「嘸や御父經盛卿の、歎きを思ひ過ごされて」はむづかしい所だ。殊に「思ひ過ごされ」と「て」の間が至難だ。大隅はこゝも巧い。但し、大體に少し思入れ澤山の語り口は芝居に近い。そこが一利一害だ。古靱のを聞くと、一體に物靜かに愁ひを利かせるやり方だ。即ち、本文の「詩」を狙つた語り口のやうな所がある。大隅のは殆ど後の「陣屋」と同じく、一々腹や理窟がある。「詩」より人形や人物の形容變化を主としたやうな所がある。で、時間も四十五分たつぷりかゝる。古靱などより十分近く長くかゝる。これが疑

問だが、「須磨の浦」はこのやり方も一と解釋とは思へる。古靱の方が本格、大隅の方が近代劇的と云はうか。これに古靱の「詩」と愁ひと、も少し引縮まれば一段の進歩である。

首を打つと、「曇りし聲を張り上げて」になる。芝居だと熊谷がふらふらと前へ出て首を差し向けて極つてこれをやる。いゝやり方で流石に團十郎の創意と思ふ。人形ではこれも後むきに首を出して極る。こゝも義太夫の至難な所だが大隅は悪くない。但し、「かちどき」は芝居だけで人形にないのは云ふ迄もない。

白の巧い役者だと榮える「今魂は天さかる」の件になる。義太夫ではこゝは所謂ギンの聲で唄つて唄はず勿論詞でなくやる。人形は下手に腰かけた形で、この間ぢつと空を見上げてゐる。これも中々餘情がある。

段切れになる。首を包まず熊谷が下げて持つのが人形的で面白い。無論、熊谷が馬の首の下へ後むきに頭を入れて泣く面白いやり方は團十郎の名案で人形にない。が、終りの「しやのく童子が悲しみも同じ」の「同じ」の節で熊谷が足拍子を入れて、或は上手、或は下手へ動くのも人形獨得でいゝ。幕切れの形は芝居と大差はない。要するにこゝの人形の熊谷で出色な點は

「追つかけ來たり」の出、「如何がは」の母衣で隠す點、「氣後れに」のくり上げ、「同じ」の節についての動き、この四點である。そして兎に角大隅と道八程度、榮三の熊谷なら、既記の如く下手な役者の「組打」よりはいゝ。但し、人形の敦盛や玉織姫には云ふ事はない。敦盛の如きは役者がよくした形で、人形に特殊な技巧は尠い。

*

「陣屋」になる。太夫は津太夫だ。が、前半はよくない。至難皮肉の「陣屋」をあゝ簡単に棒に語るのは困る。この稿を書く前夜、私は津太夫の「すしや」を聞いてすっかり感心してしまつた。が、「陣屋」は悪い。前半など一言一句に無言の約束がある筈を、あゝ單純に語るのは困る。津太夫の名に反する悪作だ。尤も彌陀六のみは巧い。これは天下一だ。友次郎の三味線は實に結構だ。病後で衰へてはゐても、矢張り巧な人である。人形の演技は簡條書きにする。

- 一、熊谷の着附は黒天くろてんの赤地錦あかぢにしきの上下だ。先年文樂で見た時と違ふがこれが本當であらう。
- 二、人形の熊谷は出で手首に數珠をかけてゐる。が、役者のやうに「思ひを胸に」でそれをとつて袂へ入れるやうな思ひ入れはない。内へは入つてからとつて袂へしまふだけだ。自然、

出は芝居のやうに面白くない。唯「流石に猛き武士」の邊で正面むきに立つ位だ。

三、「妻の相模を尻目かけ」は芝居であの通り、三段前だんまへで相模を見る大芝居をする。人形はいきなり二重へ通る。(人形では二重を本手ほんてと呼ぶ。)それだけに何の科もない。ちらと見て通るだけだ。これは義太夫では氣を入れて語る所だけに、芝居のやり方はよく考へたものと思ふ。これは人形の方が芝居より負けてゐる。

四、藤の方との對面の「飛びのき敬ひ奉れば」は、芝居のやうに刀を前へ出して後へ下つて、片手をひらいて見得をする。尤も、これに相模が藤の方の前に立つて切りかけるのを支へる。それが芝居とは違ふ。芝居では相模は下手にゐる。で、人形は三人でかうしてからむだけに、芝居の熊谷のやうに、熊谷はばつとしない。だが、形は三人だけに一寸面白い。人形らしい案で悪い事でない。

五、芝居でいゝ形をやる熊谷の「容赦がならうか」は人形にこれと云ふ科はない。

六、物語の中心の見得である、「後の山より聲高く」は、人形も芝居に近い。即ち、舞臺眞ん中の居所、扇を逆にして左に持つて右手をまけて見得をする。

七、人形の出入りはすべて上手障子からだ。最初の相模の出、「相模は障子押開き」も芝居の正面からでなく、上手から出る。自然、「軍次は居らぬか」義大夫では至難な所の一つ。の熊谷の一間への入りも右の上手障子である。従つて、後の敦盛の姿を見る件は正面の障子になる。つまり、芝居の逆だ。芝居はすべて正面から出入りし、上手にこの影が寫る仕掛けになる。が、その逆でも後で正面をあげると鑑がぼつんとあるのは人形の型として一寸面白い。

八、熊谷の二度目の出は芝居に似た着附だ。(萌黄ももぎの上下でなく黒つばい金びか物ではあるが)義經に首を見せる件の制札せきさを引抜く「制札引ぬき」で所謂待ち合せになる。それから制札の大見得、「ちぢに碎くる物思ひ」になる。これは芝居の芝裾しきすそ型と同じく藤の方は平舞臺下手、熊谷が制札を左肩にかつき、右の長袴を段へかけて見得を切る。併し、特殊なのはこの熊谷の見得に相模がからむ點だ。即ち相模がつかつかと前へ出て、右の制札の見得に對して、後むきに兩手を熊谷の方へむけて身體を反らして極めるのだ。これは芝居に全然ないだけに面白いと思ふ。

九、次に首を見せる「御批判如何に」も亦人形は特殊だ。芝居は熊谷が首臺に首をのせて義經に上手むきに見せて極る。が、人形は藤の方と相模が下へ下りて下手にゐる。それを熊谷が

二重眞ん中の居所で、右手に制札を持つて止める。そして左手に首を持つて見得をする。この右に制札、左に首臺、これらは人間にはいづれも重くて、かうして持つと形がくづれて見得は切れまい。が、人形ではかうなつてゐるのである。

十、相模が首を持つての仕所「あいとばかりに女房は」は、人形は芝居と同じく下手二重の前に立つ。そしてフクサを出して首を包む。芝居では素手で首を持つ古風な梅幸式、或は打かけに包んで持つやり方がある。が、「泣く音血をはく」で二重の熊谷に睨まれてベタ／＼と坐るのは芝居人形共に同工異曲だ。

十一、梶原が出る。手裏劍しゅりけんを打たれるのが丁度舞臺眞ん中邊だ。そしてそこへ梶原は倒れてしまふ。梶原が揚幕へは入つてしまふのは、芝居で梶原の死骸を片づける手敷を省くためである。人形では彌陀六の出の後、「こつばをすてゝ」でその死骸を彌陀六が下手へ片づける。

十二、彌陀六義經のやりとりになる「テモ恐しい」で肌ぬぎ、「眼力ぢやなあ」でツケ入見得（居所は下手）をしてその後の「義經殿」で後むき上手の方へ向つて片手を上げた見得をする。これは芝居の「石投げ」の見得に幾分似て人形獨得の後むきの見得だ。この見得を人形では「ぬ

ち」と呼ぶ。

十三、彌陀六の住所「或は悔み或は怒り」になる。人形では足拍子を入れて、或は上手、下手へとんとんと動いて行つたり來たりする。そして「涙は瀧と争へり」一杯に、足を割つて手をひらいて大見得をする。芝居では頭へ手をかけて髪をかきむしる心地で、三段の前で芝居をする。それもいゝが人形のこの見得もいゝ。これは玉次郎が使つてゐるが相當老練である。

十四、次に熊谷の三度目の出は熊谷自身で、本文通り鎧びつを脇に持つて出る。芝居では多く軍次が持つて出る。そして後で熊谷が甲をとると芝居の坊主頭と違つて、髻もこりを切拂つた本文の「有髮の僧」になる。これは人形だと非常に見た目がよくて面白い。人形に書いただけにこの有髮の僧を考へたのは作者に流石に明がある。着附は團十郎そんじやうの僧形と違つて、芝翫型の白い着附に衣を着るだけだ。

十五、敬服に堪へぬのは人形の十六年は一番の「夢であつたなあ」の件である。芝居は團十郎芝翫型とも居所は二重上下ふたへ手だ。が、人形は二重の眞ん中だ。この居所も面白い。そして傍にある甲を兩手に持つて「夢であつたなあ」と述懐する。形が有髮の僧である上甲を持つのが

如何にも武士の出家した心地で、過去を偲ぶさまが出る。そして「ほろりとこぼす涙の露」では甲を放して、兩手を衣の下の膝の上のせて、ちつとうつむいてうなだれる。そして靜に泣いてゐるのだ。芝居の坊主頭を手でなでるやり方よりどんなに風情があるだらう。人形の熊谷中の傑作である。

十六、幕切れは芝居と反對だ。相模熊谷と云ふ順に下の上手に立つ。彌陀六藤の方と云ふ順で下手に立つ。義經は勿論二重上だ、芝居でやる彌陀六が鎧びつを脊負ふ儲かる所の、チンチンののりなどは無論人形と違へた芝居の方の工夫である。

序に、頭の名を紹介しておく。熊谷の頭は文七、彌陀六は本藏、敦盛は源太、相模と藤の方とは老け女形、軍次は若男^{わかをとこ}、平山は金時、梶原も金時、玉織は若女形^{わかをま}或は俗に娘物と云ふ。

これを要するに、芝翫型は人形を参考にしてゐる故に、人形はそれに近く、同時にその本家らしい所がある。が、その芝居の演出法より、非歌舞伎的又は非人間的でゐても、人形には却つてこのやうに獨得の妙味が出てゐるのである。これを私は嬉しく思ふ。で、「熊谷」には團十郎芝翫型、別に、人形にいゝ演技が残つてゐるわけである。しかも、これも榮三あたりがやる

と下手な役者よりは却つて價值がある。藤の方や相模に云ひたい事はあるがそれを除く。私は人形の「陣屋」の熊谷では以上の十六ヶ條を擧げる。もしこの中から多少でも、人形の價值を發見される同好の士があつたら、私のこの煩雜な記事も幸に救はれると云ふものである。

(昭和三年七月稿、十四年末改修。)



袖萩

「見れど盲の垣のぞき」前後の動作



袖萩

「降る雪に」の極り 若手紋十郎にこれを持つて
貫ひ新橋演舞場樂屋入口で寫す

貞任の最初の桂中納言の間の人形
吉田榮三氏の部屋にて寫す



貞任の引ぬいてからの人形
同榮三氏の部屋にて寫す



三 人形淨瑠璃と芝居との「袖萩祭文」

「奥州安達原」の三段目、袖萩はその有名な祭文で唄つて云ふのに「二世の夫にも引別かれ、泣きつぶしたる目なし鳥」と。

元よりこれは祭文など云ふ音楽的歌詞である。それに深刻な心理的觀察をするのはこつちの力負けになる。が、どうあらうと袖萩の盲であるのは本文の意志だ。そしてそれが怪我をして俄盲になつたと云ふやうな事ではなく、どこ迄も「泣きつぶした」盲であるのも本文の企圖である。となるとこの袖萩云ふ所の「泣きつぶしたる目なし鳥」とは、遂に泣いて泣いて泣きぬいた上の盲と云ふ結論になる外はない。

この作「奥州安達原」は、寶曆十二年近松半、二外三名の合作になる。所が、ずつと後、嘉永年間になつてこの作を模したやうな「生寫朝顔日記」が出た。どの時代にも模倣者追従者はある。ある先人が折角努力苦心して獨創をする。ある獨自の道を開く。それをすぐと無斷で拜借

に及ぶ。この朝顔も一寸その感じで、同じく唄つて曰く「戀し戀しに目を泣きつぶし」と。

が、模倣者追従者を作る位の先人は結句非凡と云へる。その意味で後年この模倣を作つた袖萩の作「安達の三」はこれで存外特殊な妙域を生んでゐるのではなからうか。

假りに、作品として妙域、妙境を生んでゐない迄も、この「安達の三」位、泣いて泣いて泣きぬく作は珍しい。誠に袖萩云ふ所の「泣きつぶしたる目なし鳥」は、よくこの作の真相を説明してゐると思ふ。

先づ袖萩はさう云つて泣く。娘お君さへ「申し旦那様奥様、外に願ひはござりませぬ、お慈悲に一言物おつしやつて」など、云つてベソをかく。母濱はまゆふ夕は「生れ落ちると乞食さす子をあの様におとなしう、産みつけさまは何事ぞ」と云つて泣く。威丈高に「畜生め」と罵る父親ちち謙けん仗ちやうさへ、口は兎に角腹では泣きぬいてゐるのだ。しかも、袖萩は後に父と共に自害して死んでしまひさへする。

かう云ふ風に、これ位泣く作これ位悲劇的に救はれない作は珍しい。しかも、空は雪空、所は奥州の背景、陰惨な作があつたものだと思ふ。

併し、一方から云ふとそれがこの作の面白味になる。興味になる。徹底的に暗い作、さう云ふものも亦一つの立派に独自の價値を持つた作と云へるからである。

*

人形淨瑠璃でも芝居でも、この作は枕の間が面白い。舞臺はしんと靜まり返つてゐて、その雪の間へ「不便やお袖はとぼくと」でお袖とお君とが出て来る。この出からしてこの作の根底をなす暗い芝居らしい。

人形も芝居もこの出は大同小異である。併し、變つてゐるのは、震災前にやつた友右衛門の袖萩であつた。舞臺に雪布を敷かない。お袖が例の莫塵ゴチを被つても出ない。單に雪を降らすだけであつた。流石にこれは當時の市村座としても問題であつた。その時、故岡村柿紅氏が私に「かういふやり方でやつて見ましたよ。」と言つて居られた位であつた。これは、雪布を敷くより、ずつと古風なやり方に違ひない。併し習慣といふものは恐ろしいもので、何だかこの三段目の幕開きと違つた感じを受けたのは事實である。が、近年での珍しいやり方だけに一寸書いて置く。以下人形と芝居とに關聯したこの役に關する記事を簡單に書く。

一、人形ではまづ木戸が面白い。芝居は普通の枝折戸しをんどを使ふ。が、人形は本文の「この垣一重くちがねが鐵てつの」にまつてゐるのか非常に頑丈な大きい黒い門である。これは一見寫實のやうでゐて案外寫實でない象徴風な木戸である。私は先づこの門が芝居より面白いと思ふ。

二、「門より高う心から」邊の袖萩のかぶつた手拭を取つて極る科は、芝居も人形も大差ない。唯、祭文になつて「泣きつぶしたる目なし鳥」の「所」で、芝居の袖萩は撥を落す。(或ひは下へ置く役者もある。)が、人形の方はさういふことはない。即ち、撥を持つたまゝ、後を續ける。又、芝居だとこの邊で「こんなしだらになりました。」などの入白いれざりふを言ふ。勿論、人形にさういふ愚劣な白はない。

三、芝居の濱夕は大正七年の今の中車のこの役が、近年二三十年位の間では一番好かつた。が、それ以外菊三郎、紅若のやうな巧者がやつても、簡単に邪魔にならぬやうにとのみやるだけだ。併し、本文ではこれは所謂狂言廻しきやうげまはしで實に大變な役だ。で、人形では、役者以上濱夕が非常に活躍する。又、これを使つた人形遣ひ政龜せいゑんもどうして上出来であつた。例へば「むごう言ふのは可愛さの、裏の濱夕幾重にも、お慈悲〜と泣くばかり」は、義太夫としても一杯に

憂ひをこめるべき文章だ。が、人形の濱夕はこゝは一流に面白い。即ち、濱夕が前の手摺の後向きにかざんで、二重正面にゐる謙仗の方へ兩手を合して頼む。——この手摺で濱夕が後向きにかざむ形、これは人形が屢々使ふ女形などの、「形」をつけた技巧として常に特色がある。このこれなど芝居にはないことで人形の濱夕で面白いものゝ一つである。

四、偕、祭文の件りが濟む。謙仗濱夕は引込む。舞臺は袖萩とお君だけになる。と、愈々お袖の仕所になる。この節の「見れど首の垣のぞき、早暮れすぎる風につれ」は、芝居ではお袖が精々立上つたり、倒れたりする程度だ。が、人形では先づ頭の髪をこはす。そして力一杯、精一杯お袖の人形は伸び上る。それから何時の間にか右の頑丈な門へ武者振りつく。遂にお袖は幽霊のやうに門の上から首を出す。これは寫實と理窟とを越えて、そこに泣き狂ふこの主人公を描き出して遺憾がない技巧だと思ふ。私が袖萩の人形のうちで、推奨したい特殊な技巧である。

五、この後の節「降る雪に」は、音楽的リズムの高潮するところだ。自然こゝは色々技巧がある。先きの友右衛門は、(珍しいので紹介する。)下手の居所で一人で兩手をひろげて立つて

極る。手に降る雪を受けてゐるやうな感じがこの技巧の面白味である。歌右衛門はこの節で、お君に立身で英塵ヒコを着せかけて極る。吉右衛門はお君と袖萩と二人が斜に入れ違つて立つて×の形に極る。併し、人形はこれ等とは全部違ふ。尤も、文五郎のこの件りは惜しいかな日によつて一寸仕事が違つたが、大體にお袖が手拭を口にくはへ、「雪にイイイ」のイイイで足拍子を入れて上手へ一寸動いた。

但し、人形を調べてみると、この袖萩の人形に限つて口に五分位な曲つた針金がついてゐる。それへ手拭を引かける。と、丁度人形の口に手拭をくはへてゐるやうに見える。この細工が簡單ながら巧妙に出来てゐるので、正面から見ると、人形に精神があつて泣き悲しみながら、口に手拭をくひしばつてゐるとしか見えないのである。よく考へたものだと思ふ。種をあかせばそれ迄であるが。

六、その後の「あし垣や」は、芝居では色々にやり方がある。歌右衛門や今の仁左衛門のやり方は、自分の著書の中で既に説明したので省く。人形はこゝは割に平凡だ。精々が木戸の柱によりかゝつて極る位である。

七、この節がすむ。それから「聞えぬ父」でお袖が倒れてしまふ。と、「次第々々」の文句にかゝる。こゝへ人形の濱夕は上手から雨傘をさして出て来る。これも芝居にはないことだ。併し、文章から言つて、戸外は大雪だ。その外にゐる娘の様子を見ようと思ふと、傘をさして出て来るのは當然な理窟だ。又、それを別にしても年とつた老母が、腰をかどめて傘をさして出て来る圖は、一つの風情としても趣味がある。で、濱夕のこの出は面白い。それから濱夕は外の様子を木戸からそつと窺つてゐる。それが外でお君が例の自分の着物をぬいで袖萩に着せる愁嘆場になつてゐる。この間濱夕は門の上から傘を開いたまゝさしかけて置く。そして中から外を見てゐる。すべて濱夕のこの動作は無言である。それだけに、様子を窺ひ、傘をさしかける動作は如何にも母親らしい情愛が出て面白い。

八、一方お袖の癢の件がある。そしてお君の孝心を知つてお袖が喜ぶ「親なればこそ子なればこそ」の憂ひになる。かういふ所はこれを語る古靱大夫の得意の壇上だ。この邊の親子の情愛は十分語り生かされた。序に、この作は親子の情愛を巧みに描いてゐる。例へばさきの祭文の中の「子を持つて知る親の恩」の如きだ。永遠の金言を吐いてゐるわけか。尤も、これは

前期の古い作にある由。

九、次に同じく袖萩の「抱きしめ抱きしめ泣く涙」の「涙」も節として聞かせ所である。がこの「涙」でも、節について足拍子を入れる。人形の足拍子、それは屢々私の讚美する所だ。美か、喜びか、憂ひか、さうした人間の感情が巧みにこの足拍子で代辯せられるからだ。が、それも尤で人形の足拍子は、いつもかうした此處ぞといふクライマックスに使用されるからだ。それが人間ではそれに相當する演技はあるにしても、人形淨瑠璃の節と足拍子のやうにヴィヴィッドには行かない。不即不離には行かない。で、かういふ所のみ、役者は人形に及ばないやうな場合さへある。人形愛好者に、かうした節にのつて行く足拍子の關係を注意して頂きたいと思ふ。

十、愈々前半の終り、濱夕の引込みになる。即ち、謙仗の呼ぶ聲で仕方なく濱夕は上手へ行きかける。それが本文の「見かへり見かへり奥へ行く」にはまる。こゝは芝居なら濱夕は二重上正面奥へは入る。が、人形は先づ右の門へさしかけてゐた傘を取る。そしてつぼめてそれをさす。それからその形のまゝ上手奥へは入つて行く。この引込みに傘をつぼめてさして行く形

も非常に面白い。

調べて見ると、人形でかうした傘の使ひ方をする役は二つある。一はこの「濱夕」、一は「新口村」の孫右衛門である。「新口村」の幕切れでは、孫右衛門が矢張りかういふ風に傘をつぼめて舞臺の眞中に立つ。そして落人の我子を見送る。濱夕もこの傘の形をして、我子と別れて引込む。二つの老役にかうした傘の使ひ方のあることは偶然な演技だと思ふ。

十一、宗任の出になる。これは芝居と大差がない。それから謙仗の切腹になる。これも芝居と大差がない。芝居ではこの邊も色々省略する。それを本文でやる。これが芝居と人形とのこの件の差異である。

十二、袖萩が自害する。と、上手の屋臺が開くと貞任が冠束帯である。これも大體芝居通りだ。それから舞臺眞中へ出て来る。謙仗の切腹を見届ける邊で、さきの木戸を舞臺から取り去る。「天聽に達すべし」で、貞任は着物の袖口をさばく。そして三段へ下りかける。本文の「心残して」で、三段で木履をはく。それから下手へ行くと、陣鐘太鼓が聞える。その「太鼓の音かまびすし」で、笏を持つてふり返つてから上手を見てツケ入の見得をする。これも芝居と變

りはない。芝居が花道でやる代り、人形では舞臺下手でやるだけのことだ。但し、芝居ではここで「何奴の仕業なるか」の白を言ふ。これを貞任でなく、桂中納言でやる。芝居では勿論これが型だ。所で、古靱で此處を聞いてゐると、本文通り「打立つるは何者なるぞ」といふ。が、矢張り芝居のやうに桂中納言の方でやつてゐる。併し、これは古靱として桂中納言でやる理窟は分るが、私は賛成出来ない。調べて見ると、義太夫本來の規則では、かういふ所は矢張り貞任でやる。桂中納言にわざとかへたりするのは、全く歌舞伎の案らしい。で、古靱がなまじ考へてそこを中納言でやるのは、却つて歌舞伎の轍を踏んでゐるわけになる。義太夫本來がさういふメリハリ、變化のやうな小刀細工をしてゐない以上、何處までも大味に一つ調子でやつてほしいと思ふ。歌舞伎としても、大抵の役者では、この氣を變へた白が空々しくなる。わざとらしくなる。畢竟さういふことなしにやる義太夫の元來の根本方針を偉としたいのである。

十三、義家の言葉の間、芝居では貞任が後向きになつて扮装を變へる。人形でも後向きになる。所が、さうはするものゝ人形には扮装を變へる必要がない。といふのは人形には豫め二つの貞任が仕度してある。即ち、よく似た文七の頭(か)序に、袖萩の頭は老女形、宗任の頭は團七

で貞任を二人こしらへて置く。そしてこの件以後は、もう一人の貞任がそれ迄の貞任に代つて使用される。つまり、「貞任無念の牙を噛み」以下、正面向きに軍兵を一人上へかつぎ、下へ一人踏んまへて見得をする貞任は後に用意された方の貞任である。但し、この見得の形は人形でない^とと出来ない。人間では軍兵を上にかつぐなどは出来るわけがないからだ。又、この後の人形の貞任が紫の襷をするのも人形のみである。

十四、「太刀に手をかけ詰め寄れば」は芝居では面白い。吉右衛門は左で刀を抜く。そして右手に持ち變へて三段に足を割つて立つて極る。中車や歌右衛門は左抜きは見せないが、矢張り三段へ立つて刀を流して見得をする。人形は一切太刀を使はない。前の下手の居所で、兩手を開いてツケ入の見得をするだけだ。かういふ所は、人形は十分動ける人間にはかなはない。

十五、偕、問題の大落しおほおとになる。元來この一段に大落しはないのだ。それが後年何時からか本文の「恩愛の涙はらはら」の後へ大落しをつけるやうになつた。芝居でも必ずこの大落しをやる。中車は三段に腰を掛けて、左手に持つてゐる刀にお君の顔がうつる。と、お君をわざとつき放して、刀を右へ擔いで泣き落す。これが右の大落し一杯にはまる。吉右衛門は、この「は

らはら」で、同じ居所で先づお君に袂を引かれて思入れをする。それから立上つて正面へ出る。そして平舞臺の立身でお君を突放し、刀を左に持ち變へて見得をする。これが大落し一杯にはまる。今の仁左衛門も大體かういふ風であつた。所が、古靱の場合では稀にこの流儀で大落しをつけはした。(昭和二年十二月十六日演舞場四の替り初日)が、それ以外は、何時も本文通りで大落しはやらない。で、人形ではこの「はらはら」で上手からお君、下手から袖萩が貞任の膝によりかゝつてゐる。と、貞任は何の動作もなしに、ずつと泣いてゐる。(居所は下手平舞臺即ち船底。)

本文から行くと、これが正しい。芝居として仕事は出来るが、この大落しは元來悪文である。「思ひ距つる八重垣に、落ちる涙は雪解けて、水かさまさる如くなり」といふのだが、人形淨瑠璃としては古靱のやうにこれをやらぬのが至當と思ふ。

十六、次に「奥州に押立てく」の見得になる、吉右衛門、中車、友右衛門などは平舞臺真中で赤旗を持つてこの見得をする。歌右衛門と延若は二重上でこれをやつた。人形では非常な特殊事として居所は平舞臺(船底)だが、旗の代りに梅の花を左手に持つてこの見得をする。

調べて見るとこれも本文から來てゐる。この梅の花は謙仗が矢の根で切腹した時に添へられたものだ。で、本文の「飜したる梅花の赤旗」の「梅花」に通じる梅の花の筈だ。故に、赤旗の代りにこの梅の花を使ふわけになる。この特殊事にはこれだけの根據がある。かういふことこそ人形の生命で、いふ解釋だと感心する。特に紹介したい所以である。

十七、 段切れになる。「着する冠裝束も」以下の段切れは、この一段の白眉である。この一段の音楽的妙味は、この段切れと最初の祭文である。人形はこの邊で上手の貞任、下手の宗任が入れ代る。そこに一見六法のやうに手足を動かす動作がある。人形でこれをツギ足といふ。人形特殊の動作だ。このツギ足で床の文句につれて二人が入れ代る間の感じは随分面白い。

「母に別れて幼子が」で、貞任の裝束の後へ垂れてゐる帯のやうな布をお君が取る。この布をきよ（裾）といふ。そして「父よと呼ばば振り返り」で、お君がそのきよ（裾）を疊みかけて貞任と二人で舞臺眞中で極る。芝居でも中車、吉右衛門はこれをやつた。で、私はこれが芝居の型かと思つてゐた。所が、今度人形遣ひ吉田榮三氏と話してゐる中、氏の主張する所によると、これは人形から出た案だといふのだ。即ち、今から約四十年前、榮三氏が十數歳で彦六座

へ出てゐた時分の話だ。(明治二十三年頃)その時、彦六座の座頭、當時の名手吉田辰五郎がこの貞任を遣つてゐた。そして榮三はこの子役のお君を遣つてゐた。すると、一日、辰五郎は「お前のお君が受けるやうにしてやらうか」と言つた。そして榮三に工夫して教へてくれたしよ科が、このきよ(裾)を持ち疊む仕事であつた。勿論、人形にはそれまでかういふことはなかつた。で、これを始めて舞臺でやると非常に喝采された。それから貞任といふと段切れではこれを使ふのが型になつてしまつた。

尤も、穩健な榮三氏は、役者がこれを取つて今日の芝居にまで使つてゐるのだとは斷言しない。單に我々人形ではかうなつてゐますといふ程度だ。従つて、私も亦以上の吉右衛門、中車その他今日のこのやり方をする役者が、これを人形から輸入してゐるとは斷言しない。

併し、歌右衛門の貞任などは確かきよ(裾)を使はなかつたと思ふ。又、貞任の名家であつた故中村歌六の時藏時代、明治三十九年四月宮戸座初演の記録(歌舞伎「七十六號所載」)を参照すると、歌六も亦このきよ(裾)は使つてゐない。其處はお君が貞任の袂を取るやり方だ。だが、貞任といふと、歌六の一番の專賣物であつた。又、歌六はあの通りの物知りであつた。

その人がこれを使つてゐない以上、或ひはきよ（裾）を使ふのは、榮三の言ふ通り比較的新しいことなのではあるまいか。で、歌六などは或ひは輕蔑してそれをしなかつたのではあるまいか。（これは疑問としておかう。）

それがその後すぐやつた吉右衛門から、このきよ（裾）を使つてゐる。それを見ると、誰かから、或ひはこの辰五郎榮三で始めた名案が、傳へられたのではないかと思ふ。但し、これは私の想像だ。併し、記録によつて歌六がこれを使はない所に非常な考慮の餘地がある。で、以上の人形の名案を紹介しつゝ、芝居のこの一節を問題にしたいと思ふ。

十八、幕切れ近く、上手の宗任、下手の貞任は又入れ代る。そして、二重上真中に義家、上手に母、傍にお君、平舞臺（船底）真中に貞任、下手に宗任、この順序で幕になる。これは芝居も大差はない。唯、芝居ではこの段切れを短く省く役者があつて、人形のやうに多趣味でない場合がある程度だ。

*

まだ／＼書きたいことはある。が、あまりに煩雜になるので此の程度に留める。要するに人

形では先づ袖萩の「盲の垣のぞき」前後の木戸の件りが面白い。濱夕の傘の件りが面白い。貞任の「恩愛の涙」が面白い。「押し立てく」の梅花を持った見得が面白い。(これに本文中心の理窟があるのが流石である。)貞任宗任の入れ代るツギ足といふやうな技巧も面白い。最後に「父よと呼ばば振返り」のきよ(裾)を持つやり方が面白い。殊にそれがかういふ今日の立役を使ふ榮三と、その師辰五郎によつて創案せられたらしい點が、非常な研究事になると思ふ。

元より私は以上の人形の表現を、芝居以上と斷するものではない。芝居と人形、その價値批判は當然別々である。が、互に交叉して進んで來たこの二つの藝術に對して、その交叉點、交流點、それを明かにしたいのが私の根本の希望である。併し、これ位難解面倒な仕事は先づ尠ない。で、私は廣くこれを知るために、更に長い時間の勉強が要ると思つてゐる。これは決して完全な記録ではないだらう。が、「袖萩祭文」に對しては、今迄比較的研究記事が發表されてゐない。自然不完全ではあるが人形と芝居とのこの作の基礎工事を作る意味で、この煩はし一文を草した迄である。

(昭和三年十二月稿、十四年末改修。)

四 人形淨瑠璃と芝居との「盛綱」

總稽古の日

昭和二年秋であつた。私が最初の文樂座見學に大阪へ行つた時だ。丁度その間に辨天座で文樂の人形淨瑠璃の總稽古の日に出會つた。そこで文樂座の奥役の郡老人と一緒に、辨天座のこの舞臺稽古を見に行く事にした。

その時津太夫が、越路太夫歿後初役で、今度東京で出した「近江源氏」の「八ツ目」の云はば最初の高座、舞臺稽古（文樂で云ふ總稽古）をした。この辨天座興行の前、即ち昭和二年八月に津太夫は素淨瑠璃で歌舞伎座へ來た。その興行中、私は東京で既に一寸會見しておいた。で、右の辨天座の當日、私はまるで人氣ひとけのない座の一隅にゐると、外の戸をこつ／＼とたたく者があつた。ふり返へるとそこに津太夫がにこやかに紋付の姿で立つてゐた。私はすぐと外へ出

て挨拶を交した。津太夫は善良な顔つきで廊下の立話に云ふのに、この「八ツ目」はとても大變な語り物だ。自分も今度初役でこはごは手をつけたが、まだとても自信がない。殊に今日は總稽古で本當に語れないだらうから、その積りで聞いて貰ひたい。云はゞ今日は本讀み同然だからとの如何にも正直で謙遜な詞であつた。そしてこの紋下は床へ上る仕度をするため樂屋の方へ行つてしまつた。

そこへ大阪松竹の某氏が見えた。私は一緒にいろいろ雑談をする。某氏の説ではその前後に阪神に在住する小説家谷崎潤一郎氏が、割に文樂を愛玩せられて、つい此間、この興行の前々回頃（昭和二年五六月に當るわけ）同じく辨天座の總稽古を見物に見えたと云ふのだ。

某氏は谷崎氏のその時の感想の一端を私に話してくれた。それによると谷崎氏は、今日の文樂の舞臺を見てゐると、電氣が明るすぎるやうに思はれてならない。あれは元來蠟燭の火が適當なわけだから、本當はもう少し光線を暗くする方がいゝ。さうすると人形の「影」が背景の舞臺面の戸や障子に寫る。それが人形淨瑠璃には一番好ましい氣がする。——と云つた説であつた。

流石に谷崎氏で、私は今でもこの説を卓見だと思つてゐる。無論歌舞伎劇にも同じ論法は云へる。併し、歌舞伎の世界に今更蠟燭の光りを求めるのは、少し出来ない相談として、人形は元來新作すら出ない所の「能」のやうなものだ。この程度の照明を幾分昔へ（蠟燭に返れとは云はぬが、それに近い位の光線へ）返す位の案は必ずしも無理でないと思つてゐる。さう云へば、私が少年の時分（明治四十二三年時分）御靈文樂は、確に今より薄暗かつた。床は勿論蠟燭だつたし、舞臺も當時は人形の影が尾をひくやうに寫つてゐた記憶がある。

近頃私は自分の勉強と、自分の視野をひろめるために、多少所謂イカモノ趣味ではあるが、英語で讀める外人の書いた日本の文樂の印象記を好んで讀んでゐる。いづれもウタマロを讚美するやうに、不思議に文樂を讚美してゐる。日本へ一度位來た人の文獻ではあるが、日本の文化の現實の西洋かぶれに案外だつた彼等も、文樂だけでは「夢の日本」の満足を得てゐるらしい。その中のある一つの印象記に、人形遣ひの出遣ひでない時の場合、即ち例の黒ん坊のやうな黒い着物と頭巾とで出てゐる人形遣ひの事を、「人形の影」のやうだと書いてあるのがあつた。いや、やうだでなく半ば以上人形の影だと云ふ風に見てゐるのだ。又、他のある記述にも人形

遣ひの黒い姿を異様に感じて、同じく「影」のやうに見てゐる。外人の目にあの姿が全く不可解であるにしても、人形だけに、そこに「影法師」の陰影を要求する心理はかなり強いらしいのである。

元來人形は生物ではなく死物だ。死物程そこにぼうつとした雰囲気求めたがるものはない。それには「影」が一番適當だ。外人にもこの氣持があるから、ともすると人形遣ひの黒い姿を、「影」に解して、そこに死物人形の夢幻化を要求するのではあるまいか。

谷崎氏の説はこれ程極端でないが、今の舞臺に人形の影を求められたのは、全く氏なればこそだと思ふ。この總稽古の日に聞いた話として、それ以來私に常につきまといつてゐる問題であるだけに一寸書いて見る。尤も、昭和三年七月故小山内氏が「朝日」の文藝評中にこれに似た説の一端をもらされたと思つたが、それは谷崎氏程にヴィヴィッドではなかつたやうに覺えてゐる。

*

昭和四年十二月新橋演舞場で私にはかうした縁のある「近江源氏」の「八ッ目」が出た。

所で、私から云ふと、右の總稽古で見たこれは、實の所さう面白くなかつた。太夫の出來も、津太夫の初役のせるか何となくだれた。人形も何となく生彩がなかつた。で、今度の演舞場もさう期待してゐなかつたのである。

併し、流石に稽古と舞臺とは違つた。殊に、津太夫はこの間の九州巡業に博多へこれを持つて行つたさうだ。それに前の私の行つた時の本場の興行があつたのだ。今度聞くどぐつと面白かつた。本當の舞臺の上、今ではもう初役氣分がなくなつたからであらう。以下例の通り箇條書きにして行く。

一、今度は前の「和田兵衛上使の段」を文字太夫が語つた。辨天座の時は先代源太夫だが元よりその方がいゝ。道具はこの上使の段がすむと、奥の遠見に金襴などをあしらつた立派な場面に代る。即ち、今日の芝居に近く二杯に飾つたわけだが、これももつと簡素でありたい。それと例の如く正面屋體の上に、屋根の庇のついた寫實で家の軒のやうなものがぶら下る。いつもながらこれは悪い好みの上、よけいな事だ。「影」のつく照明よりもつと簡単に改められる事ではないか。今日の文樂の道具と來ては下手な寫實のみで全く困つてしまふ。我々は「文樂擁護

會」など、手數時間勞力つぶしの厄介な任務さへ、浮世の義理と斯道のためと思へばこそ仕方なしに引受けてゐる。これ位愚な世話役はないのだ。演舞場などはこれが宣傳の役に立つらしいが、それならせめてかうした改める餘地のある舞臺上の缺點位は、我々の忠告を入れて訂正してほしい。文樂の道具は大阪で造つて、これを東京へ送つて來るのださうだが、手紙一本でかうした缺點は大阪でも直せる筈だ。外の難事は兎に角として、直し易い道具の難位は早々もつと適當に訂正したい。今日の文樂の道具は最もペンキ繪風で、最も非文樂風でないか。(註この後二三年たつて、文樂の道具が幾分改良せられた傾向がある。)

扱、この幕あきに早瀬と腰元とがゐる。が、腰元につめの人形を一つだけ出してゐるのはお粗末すぎた。せめて腰元は三人位出ないと、一人だけでは何か別の役のやうに見える。こゝで最初盛綱が出、後から別に繩つきで小四郎が出る。勿論本文通りだが、芝居のやうに盛綱が小四郎と一緒に出たりするより結構である。

二、芝居では、盛綱のこの件で母微妙みせうに云ふ手柄話を丁寧にするが、人形では足を早く「そこへも杯、こゝへも頂戴」と云ふ風にやるだけである。鴈治郎の盛綱はこの邊で中々芝居をす

る。

次に和田兵衛が出て、詰開つみひらきになるが芝居で噺しい「珍説々々」も、この方は簡單だ、和田兵衛に盛綱が詰かける「反打つて」の所も、人形は大まかに刀を左脇について極るだけだ。芝居では刀を斜に構へて、切りかけるいゝ形を見せるのが型だが、人形が一層それに無頓着なのは却つて面白い。それに對して秀盛が云ふ「ほこりが立つわさ」の白は、本文にない。今度文字太夫は「ばた／＼めさるな、ほこりが立つわさ」とか云つてゐるが本當はいらぬ詞だ。しかし、人形の玉松（今の玉藏）の和田兵衛も大げさに扇をひらいて、大極りに極つた。太夫人形共にやめる方がいゝ。大正五年秋歌舞伎座で羽左衛門の盛綱の時、延若の和田兵衛が、これと同じ白、同じ科をしたのがひどく大仰に見えたが、人形から出てゐたものと想像される。もしさうなら悪型だけに珍し。

三、和田兵衛が引込むと、愈々この段の奥になる。この「八ツ目」は大物でゐて、珍しく、義太夫の所謂枕らしい叙景叙事がないのが特徴と云へる。で、すぐと「盛綱は唯茫然と軍慮を帷幕の打傾き」となるだけだ。この無雜作で本段へは入るのが却つて至難と聞く。

すぐ「思案の扇」になるが、これは單に扇をすてるだけで、芝居の鴈治郎などゝ大差がない。微妙に頼む所の「情なの武士」なども羽左のやうに刀を取つてそれを扇で指す形はつけない。

人形は無雜作に頭を下げる程度だ。序に、盛綱の頭はけんびし、和田兵衛は團七、時政は舅(その大きい方を使ふ)、微妙は單に婆の頭、早瀬篝火は老け女形。

四、次に盛綱が武道の切なさを歎く修羅の巷の「攻太鼓」の件は人形は實に腹のあるやり方で感心した。芝居は普通盛綱が片手で太鼓を打つ科を見せる。が、人形は一切その科をしない。この「攻太鼓」の床一杯に、盛綱は居所の儘(眞ん中よりやゝ下手)ちつと坐つて下手を見上げる。そして又見下ろして遂に頭を下げて打伏す。これは實に感慨無量のやうに響く。これなど役者が踏襲しても立派に効果のある「靜」的手法と思ふ。榮三は常に時代物はこの種の濫いやり方を守るのが敬服だ。嘗て紹介した「組打」の熊谷の「今魂は天さかる」の住所も、人形はちつと空を仰いで悲しむだけだつた。それに近く不動の暗示的手法で心の苦悶を出すこの件が甚だ面白う。

五、羽左衛門だと所謂ギンの聲でいゝ音狀の白を聞かせる「早や短日の暮近し」は、義太夫

では詞でない。が、これなど所謂地合ぢあひの方であらうから、芝居で白に直したのは當然だ。鴈治郎も白でなく床ちよばにやらしたが、芝居では白でありたい。次に微妙と別れては入る「詞つがうて」の入りも、無雜作だが、芝居のやうになまじこゝを寫實にやる役者よりはいいわけだ。

六、微妙と小四郎とのやりとりになる。文五郎の微妙は、床ゆかの「今宵限りの命」の節で、立身で片手をひらいて思入れをする料が細かく面白い。こゝなど芝居の微妙はぞんざいになり易い。そこへゆくと故段四郎はかう云ふ仕事は丁寧だつた。そこで坐つた儘、刀について脇をかけて思入れをするいゝ極りを見せた。が、それ以來人形とは云へ、こゝを丁寧にやるのを見て嬉しい氣がした。「後の恨みは三方三悪道」は、芝居では平舞臺でやるのが多いが、人形は無論二重だ。嘗て松助の微妙の時、こゝを平舞臺で割にあつさりやつたのを、當時杉賈阿彌氏は怪しからんとやつゝけられたのは炯眼だ。段四郎なども三段を活用し、二重でも巧く動いたが、人形は舞臺構造にもよるが二重一點張りは時代物らしい。これがすんで注進の出近くなると、芝居ではすぐと微妙が小四郎をつれては入る。が、人形は小四郎が先づ上手へ逃げては入る。と、微妙が刀を背に立てゝ持ち、それを追ふやうにちり／＼と前こゝみに上手へは入つて行く。

のは面白い。文五郎はこの微妙の入りで全く微妙な形を見せた。敬服だ。

七、最初の注進の件で、盛綱は小四郎を脇につれて出て来るのが芝居にないだけに珍しい。本文の「小脇に引抱へ」によるのだらう。そしてやがて小四郎は小三郎が出て行くと後へは入つてしまふ。それから注進受けの「しなしたり」となる。こゝは津太夫だけに力強く語つた。人形は眞中の居所で、この詞一杯に坐つた儘片手を一寸ひらいて極つた。芝居の立身と違ふが力は十分だ。この初日にツケ（人形ではかけ）を入れたやうだが、二度目の二日目に見るとツケを入れなかつた。榮三曰く「私等の子供の時分は、どの狂言にも度々かけを打たせられるので、冬は手にひゞがきれて困つたものです。併し、近頃は餘りかけを打つと、太夫の義太夫にさはるのでなるべくやめてゐます。」

又、この注進受けの詞の終りの方の「眼前たり」は、義太夫では愛ひの腹でやる。自然こゝは羽左のやうに見得をすべき理由はない。（それ以外羽左の盛綱は非常な傑作で、十分今日のどの盛綱よりもいゝ天下第一品だが。）

八、首實驗になると人形の盛綱はこの首桶の前で餘り動かない。役者では小四郎が腹を切る

と盛綱は下手へ行き、後で又元の居所へ歸つたりする人がある。それでなしに居所を離れぬのはいい、こゝの實驗は義太夫人形共に芝居なみにやかましい。榮三の談によると、故越路太夫もこゝをやかましく云つた。それは十數年前の文樂座の時だつたが、盛綱は故吉田多爲藏が遣つた。越路は「矢疵に面體」から「佐々木高綱が首」と云ふ迄、中々容易に云へないとの解釋を主張した。即ち、時政の前だけに自分はその嘘をつく決心はしても、容易には云ひくるめられないぞと云つた不安さの氣持を考へたと云ふ。で、多爲藏もその考へを尤もとして、右の詞の間ぢろちろと横目で時政の顔を見ながら遣ふ事にした。榮三はこれを見學してゐて、今度も人形の横目を引いて、ぢろぢろ時政を見つゝ、床どまのこの詞に合した思入れをするやうにしてゐる。

佳話だと思つた。尠くとも一と理窟ある。榮三の盛綱などは、主として右の多爲藏から出てゐて、「攻太鼓」のやり方も多爲藏の通りと聞いた。私は幸に多爲藏は再三文樂で見た。記憶に残る役は大正五年四月「妹背山」の蟻七だつた。これは特殊な案があつて参考になつた。多爲藏は時々文樂を出たりは入つたりしたので、割に重んぜられなかつたが、近年の荒物あつものづか遣ひと云

へる。榮三がさう先輩でもない多爲藏を推賞するのは美談だと思ふ。最後に榮三曰く「人形はこんなに工夫してゐても、人形の目は五厘錢程だすさかい、横目をひく苦心なども前の方にゐられる二三十人の人により分りまへん。」と、尤も千萬な話である。くどくもこれを紹介する。

九、これがすむと時政の笑ひになる。津太夫は一流の古風によく笑つた。が、この紋下すらこんな事を云つた。「昔はどの太夫も時政の笑ひを八十笑つた、百笑つたと云ひますが、今では澤山笑ふと時間がかゝつていらぬ事ぢやと思はれさうなので氣兼ねをします。」と、この文樂！テンポ或は時間のためにのみすら汝は亡ぶ外ないのであらうか。

十、この時政の入りは下手へは入るだけだが、滑稽なのは先代仁左衛門の時政だ。花道へかかつて、ひよいと家來の一人を呼ぶ。それに手を引かして悠々とは入つたりした。私の見た初日に、仁左が演舞場へ見物に來てゐた。ふとこの珍型を思ひ出してふき出す。

十一、後の盛綱が本心を語る所の終り、小四郎をほめる「出來した」は、芝居では扇を使つて大騒ぎをしてほめる。人形は一切さう云ふ事をしない。これも濫くていゝ。

十二、愈々段切れになる。芝居は割白わりびやくにして簡單にやるが、人形はすべて節で本文通りやる

のが矢張り「芝居の元祖」だと思ふ。いゝ事だ。その段切れ近く篝火が手觸に火をつけて下へ下り、門火をたく。本文に門火の字があるからだ。が「寺子屋」じみると思つて、いろ／＼調べると、これも右の近年の越路の時から始まつたのが本當らしい。その時越路その他の案で門火をたいたと聞いた。これは名案とは思へぬが。

併し、段切れを白でなくやるのは有難い。賑かな音楽美を作つてこの大悲劇の終局が、涙と音楽のリズムとのために、悲壯化感情の美化が交錯するからだ。幕切れは芝居と違つて、二重やゝ下手に微妙が小四郎の死骸をかばひつゝ住ふ。盛綱は二重三段の前、下のやゝ上手に和川兵衛、下手に篝火と早瀬との構圖だ。芝居の散漫な幕切れ以上に、本文のオリヂナルな終局となる。

要するに、幸福にも人形の盛綱には、かうした「原始」の姿が残されてゐる。「攻太鼓」の點首實驗の點、段切れ、別に微妙の部分的动作などだ。津太夫も私が先きに書いた二年前の初役の總稽古時代よりは、遙に進歩の跡がある。三味線友次郎も立派な名手だ。特に、この「八ツ目」などは津太夫以外に一寸語れる人がない。その意味でも研究に値する。又、この研究をす

れば役者の見當違ひな白廻しや、とんでもない見得の誤りも分る道理だ。これは津太夫として「日向島の景清」程の傑作でないか知れぬ。「すし屋」程口に合つたものでないか知れぬ。だがこの太夫と人形遣ひ榮三文五郎となら、兎に角今日の芝居の「盛綱」の絶對的ではないが、一種の「宗家」である點だけは認めても買ひかぶりではないと思ふ。

(昭和四年十二月稿、十四年末改修。)

五 人形淨瑠璃の「加賀見山」の「草履打」

人形根元のもの、人形根生えのもの、それがなくてはならないと私は思つてゐた。が、やつと出會つた心地がした。勿論、人形の眞の根元根生えは、恐らく絶滅してゐるのであらう。唯、比較的の意味でのみこれを述べる。それは十二月新橋演舞場に於ける文樂の二の替り中の「加賀見山舊錦繪」の「草履打」一と場である。

この作は周知の如く、天明二年容揚黨が書いた江戸淨瑠璃の一つだ。そしてこの「草履打」はその第六段に當る。この作は當時の奥女中の生活を背景としたものだけに、甚しく民心に同感される事が強く非常な大入りで後歌舞伎に輸入せられた。が、この作に限らないが、人形と歌舞伎とはさうして元來別々のものであるにも拘らず今日ではそれが非常に曖昧になつてゐる。いや、人形が歌舞伎化さへされてゐる。それがこの「草履打」のみが、比較的の意味にしる原作用本位であり、無論、歌舞伎とも大いに面目を變へてゐるのでもある。

この淨瑠璃の後に出来た歌舞伎の「加賀見山」の脚本も、聞く所によると江戸末期の文久年間頃迄は「草履打」なども、原作本位であつたらしいと云ふ。それがその後即ち明治のだい分以前から今日のやうな脚本が出来たと云ふ話である。無論、我々が問題にし、對照にする歌舞伎の脚本とは、今日見る所のそれ、即ち文久以後に出来た作に就いてある。その前期の作は一寸分り難い。従つて、その演技を標準にするわけに行かぬからだ。

その歌舞伎の「加賀見山」(勿論今生きてゐる人位なら、どんな古老の劇通でもこの近頃の「加賀見山」より見てゐない筈だ。その最初の歌舞伎「加賀見山」を知る人とは、當年百歳か百十歳かの人に當るわけだからだ)は、右の原作の第六段をざつと二つに分けて脚色化した理窟になる。即ち、原作第六段は花見がある。そしてその後で「草履打」になつてゐる。が、歌舞伎ではその花見を獨立して一と幕にしてゐる。それから「草履打」を室内(御殿の中)でやる所の一と幕にしてゐる。但し、文久前期の歌舞伎脚本はかうして二幕に分けずに、原作に近く花見の後で「草履打」をやつてゐたらしい。

が、無論、我々の知る歌舞伎の「花見」と「草履打」とは別々である。その「花見」は、「新

薄雪物語」の序幕清水に似て、絢爛じゆんらんの上ない興味の多い一と幕だ。それすら近年大歌舞伎で出た例がない。私は明治四十二年三月大阪中座で數十日大入りを續けた鴈治郎の尾上、齋入の岩藤、梅玉のお初でやつとこれを見た位である。そして老優揃ひではあつたが、本當の歌舞伎を見た感じで、未だにその關西の大頭を集めた華美豪華な舞臺面の「花見」の印象を、快く追想する事がある位である。序に云ふと花見へ出る牛島主税が故多見藏、求女が故玉七、腰元佐枝が今の福助、奴淀平が故橋三郎と故延三郎との一日替りであつた。

歌舞伎でこの第六段を二幕に分けたのは、道理至極な事と思ふ。「草履打」のやうな動作を花見の席でやるのは、一寸不自然だからである。人目のある筈の戸外の花見の席で、人を打つたりたゞいたりは大變な話だ。云はゞ白晝公然と女同志が大喧嘩をするわけだからだ。で、花見は單に賑かな花見の一と幕とし、「草履打」を後の室内でやるやうにしたのは改作者の極めて理詰めな考へとして尤もなわけである。

が、かう云ふ「草履打」のやうな動作さへ、平然と戸外でやらせるのが、古い淨瑠璃の手法なのである。「冥途みやとの飛脚ひやく」の忠兵衛にしても、八右衛門の毒舌を口惜しがる所が、改作の方で

は忠兵衛が室内の二階にゐる事になつてゐる。が、その原作では戸外でやる。「紙治」にしても孫右衛門とのいきさつを、改作は家の中でやる。併し、原作はその一部を戸外でやる。(原作を芝居でやつた近松の「河庄」の演技を見てもそれが分る)。これが寧ろ古い人形浄瑠璃の常套手段だ。で、この「草履打」を戸外でやる人形浄瑠璃の方は、勿論原作本位であると共に、立派に根元に近い演じ方であると思ふ。

又、この人形の「草履打」は、歌舞伎とは大いに違ふ。歌舞伎は岩藤が尾上を打つ「何と骨身にこたへたか」の草履を上へ上げた大見得が中心になる。(これをきつかり中心としてやる岩藤は故尾上梅幸を以て第一とする)或は、その前後で腰元が尾上を案じて騒ぎかけると「その方達も同類ちやがやあ」の、きつと腰元を横見得のやうに睨んだ見得が中心になる。そして歌舞伎では原作にない「試合」がこの前へ書かれたりしてゐる。尤も、それは役者として技術を要する一と幕になつてゐて、その幕切れにお初の有名な引き込み「チンテンチョン」の口傳事さへ生れた。人形にすべてこれ等はない。その代り「草履打」でざつと六つの特異な演じ方がある。

一、人形の「草履打」は、原作第六段「花見」の続きで「鶴ヶ岡社頭」の場面である。即ち櫻花爛漫とした春の花時の舞臺面で幕があくと、最初は「娘道成寺」などに使ふ赤と白との横段の幕がつるしてある。それが木がは入つてとれると、岩藤尾上腰元が日傘をさして並んでゐる。大體に歌舞伎の「花見」の舞臺面に近い。こゝで岩藤が尾上に毒づき出す。先づ親元が金持だと云つた後で、岩藤が「その用達顔の高慢が鼻の先きへぶらついて」の詞がある。それから「コレこの顔に見えるわいなう」で扇を上手の尾上の顔にあてゝ極る。その後で芝居などでよく云ふ「此岩藤は局役」で、正面を切つて肩を張つて極る。

二、岩藤が尾上に武術のたしなみがあるかと聞いた後、ないと云ふので、それなら知行盗人ちやと云ふ所の「盗人ちや〜」で岩藤は尾上を上手へ一二歩押して行く。そして「何とさうではあるまいか」で、下手の岩藤が突つ立つて、上手にべた〜と坐りかけてゐる尾上を睨み下して極る。こゝは政龜の岩藤も中々よく使つた。榮三文五郎玉次郎の三頭目について私はこの政龜と云ふ人をとる。今度の岩藤などは上手下手より、大間おほまに時代らしく、こせつかずに使つた腕を認める。

三、長刀ながたなの一手云々の武術の指南を云ひかけて、岩藤が尾上に詰めよる。尾上が岩藤の手の扇をとんとたゞき落す。(尾上を使ふ榮三にこれを質すと、尾上にも武術の心得はある積りで、一寸こゝで尾上の手並みを見せる腹の由)そこで岩藤が懐劍をぬく。そして岩藤が上手へ廻つて懐劍を上、尾上は下手で後むきに倒れるやうにこれを受けて極るのが「共にぬかんと立寄りしが」の床ゆかの文句にはまる。こゝも榮三の尾上、政龜の岩藤共によかつた。互にかうして上手と下手とへ入れ代るのに、居所が一糸亂れぬのに感心した。序に云ふと私はこの「草履打」を餘りの面白さに二度重ねて見た。芝居は學生時代にいゝものゝ限り、一つものを二度三度見るのを私は寧ろ習慣としてゐた。が、その長年の經驗で云ふと、いつも仕事の變らぬ役者と云ふものはさう澤山ない。名人のやうに云はれた梅幸さへ、あれで日によつて少し變る事がある。で、どの役者も多少の狂ひはある。が、時に私が云ふやうに唯一人市川中車のみはいついかなる時でも、その型物は一分一厘違はない。同様に人形でも文五郎はあの通り巧くても、私が同じ物を二度三度見てゐると日によつて少しづゝ違ふ事がある。が、榮三は狂はない。この「草履打」の尾上もそれで、政龜と二人の仕事の堅さは、文五郎の場合を越えてゐる心地がした、

役者でも人形でも、日によつて違ふ、それは私はとらない。一分一厘違はなかつた榮三の尾上手練に謹んで敬意を表したい。

四、この懐劍の件がすむ。即ち、尾上がぢつと辛抱して詫びてかゝつたので岩藤は大いに溜飲を下げる。そして意地悪くにやにや口を動かして笑ふのが、本文の尾上の「傍で見る目も哀れなり」にはまる。が、この口の動かし方も大間で、よくある人形の眉や口を動かす滑稽に流れなかつた。それから愈々「草履打」の豫備行動として、岩藤が足を汚したと云ふやうな詞を云ふ。手すりに足をかけて爪先きを見る。そしてこの草履が汚れたのでふいてくれと云ひ出す。尾上が一寸それを躊躇すると「いやか、いやか」と云つて上手から尾上を見込む。そして自分の腰元を呼んでその肩に手をかけて、立身たちみで「それぞれ」と云つて足を出して極る。と、こゝへ初て下座げざの太鼓がは入る。下座を巧く生かした心地である。

五、遂に尾上が紙を出して岩藤の足を拭く。それを岩藤が押へて上から草履で尾上を打つ。——芝居では前に述べた室内でこれをやるわけだが、芝居の方は箱の中の蘭奢待らんじやたいの名木の代りに草履がある。これで岩藤が尾上を打つ。人形はさう云ふ小刀細工こばこさいくでなしに、どこ迄も岩藤が

自發的に草履打ちをする。芝居は後で改作的に書かれたとは云へこの「草履打」一つにしろ、人形よりずつと「人工」が多いのは明かだ。

六、淨瑠璃の節で聞き物は、この後で尾上の腰元達が立ち騒ぐと尾上がそれをたしなめる。

そのこの「これ／＼騒ぐまい女中達」である。若い越名太夫は兎に角聲がいゝので樂に聞かれた。その後で尾上が、この草履打の折檻を「有難うて」と心に泣きながら禮を云ふ。そこで尾上の頭のびんの毛を二三本ほつれるやうにたらずのも用意のある仕事であつた。それからその草履を「此の一品」で見込む。それを更にフクサに包む。そして尾上が下手むきに懐へ入れてしまふのに、坐つて懐手のいゝ形を見せる。それが「利發さよ」の文句にはまる。

七、「歸る岩藤」で岩藤は尾上をにらんで極つて、下手へ腰元をつれては入る。この後で尾上の腰元がすり寄つて口々に慰める。それがかけ合ひだけに一寸面白い。

「これ／＼申し尾上様、あの憎ていなお局の」

「氣質は常からよく御存じ、お腹立ちはお道理なれど」

「いつもの事ぢやと思し召、必ずお氣にさへられすと」

「先々屋敷へお歸りと」諫め立つれば泣々も」

と、ざつとこんな風にかけて合ひで語る。今度は未熟な若い太夫で困つたが。(初日の榮三はこのかけ合ひで、苦々しい顔をして床の方を見てゐた。それも尤もだが皆大序の太夫だ。旅の東京で大役がついたのだ。許してやれ。)

八、それから私が敬服した幕切れになる。即ち、終りの「明日は我が身も消えて行く」で尾上は腰元二人を呼寄せて、その二人の肩に兩手をのせて倒れるばかりにぐつたりとなつて極る。こゝへ鐘が入る。それで下手へ行き、更に草履を懐から出して見る。そして思ひ直して籠に入つてしまふのが「打ちつれ館へ」の入りにはまるのである。

芝居にも廊下の尾上の引つ込みは一寸この感じで行く。が、人形の腰元二人の肩によりかゝる科などはない。で、人形のその特殊なやり方は、尾上の憂愁を更によく説明する、この終りのなよ／＼と消えも入りさうな尾上の姿、それが二人の腰元に支へられて籠には入つて行く姿、蓋し、人間には表現し切れない憂悶の暗示と象徴といふ世界であると思ふ。

別に、足を見せたり、草履を使つたりするので、この岩藤には人形の女形に珍しく足がある。

尤も、お初も後の立廻りに足がつく。それと岩藤の頭は今の文樂の中でいゝ頭である。但し名は不明、俗に「八汐頭やしばかじら」とも「岩藤頭いはもとがしら」とも云ふ由だが、もつと本來の名がある筈だがそれを知つてゐる人がなかつた。「長局ながしぼね」にも一二特殊事はあるが、到底この「草履打」の根元的人形美はない。で、人形の「加賀見山」中、最も原文に近く、そして歌舞伎と全然違つてゐる別な價値のある「草履打」を抜き書きする所以である。

*

別に、三の替りの「岡崎」も書く積りではゐた。「草履打」程でないにしても、芝居とは違つた演技があるからだ。が、私は文樂が來ると大變に忙しい。四つの替り目毎に必ず見て自分の新聞に大抵書く。その上いろいろ調べて歩く。で、すっかり疲勞してしまつた。「岡崎」も新聞以上に詳評する積りでゐたが、疲勞が甚しいのと、締切の時日がさし迫つてきた。残念ながら「草履打」のみに止める。併し、一つだけ人形の政右衛門で取次いでおく。あの政右衛門の扮装の腹當の「文」と云ふ字だ。人形では本文にある飛脚と云ふので政右衛門に特に飛脚らしいあの腹當をつける。その理窟は私も分つてゐた。が「文」と云ふ字を白く染めぬいてゐるのが

分らなかつた。勿論名は政右衛門でもそれを隠してゐる以上、「政」とは出せないであらうが兎に角私には分らなかつた。

で、頭取玉治郎氏に聞いて見た。すると矢張飛脚の心であの腹當をかける。が「政」とすると政右衛門の名の底を割る憂ひがあるので、文樂の文の字を兎に角書いて使ふ例にして居ります、と。

あの「文」の字の理窟が、どうしても私に分らぬ筈である。文樂の文を取つて書いてゐるのであるから、當らず障らずの案とは云へ文樂の文の字を書くことはをかしい。「岡崎」人形中の一つのユーモアと見るべきであらうか。

(昭和三年十二月稿、十四年末改修)

六 「嬢景清八嶋日記」と「鎌倉三代記」

私は今度の新橋演舞場、大阪文樂人形淨瑠璃の興行から、特に喜ぶべき報告を齎したい。それは第三回興行所演「嬢景清」の「日向島」の段の、よき上演を見得たからである。

去年の七月一日の夜、それはこの演舞場の今年と同じ興行の初日であつた。私は二階の椅子席で、偶然亡くなられた小山内氏の隣りの場席に腰かけた。愛想のいゝ先生は「今日はきつと君に出會ふと思つてゐたよ」などと云はれる。

その少し前、私は先生から出たての近著「演劇論叢」を贈られてゐたので、そのお禮などを申し上げながら、私はその第三〇〇頁にある短い人形の論文の話をした。それは題して「操人形について」となつてゐる。そしてその説の名前は（アレクサンデル・ヘエジ）となつてゐる。吾々先生の著述で随分勉強して來た者は、先生のこの大きな著書を見ても、殆ど全部読み、覚え、或は印象を止めてゐるものゝみであつた。この「演劇論叢」菊判六百頁の本を見ても、目

次を見たゞけで大抵「あ、あれか」と知つてゐるものばかりであつた。

所が、この「操人形について」の一篇のみは、私は初めて讀む文章であつた。で、私は先生にあんないゝ論文を私が讀み落してゐた手落ちを一寸だけ話した。そしてあれは一體どこへお出しになつたのかと聞いた。すると多分三田の若い人の同人雑誌へ出したものだつたらうとの返事であつた。成程それでこそ私は見落してゐたのだ。

比較的一般に行互らぬ雑誌だからだ。で、やつと私は安心した。さうした名論をうっかりしてゐるやうな事を、餘り好まない私だからである。

それにしても私は直接この論文を先生にほめた。吾々が人形に對して抱いてゐる理想は殆どあれでつきてゐる。人形があゝの境地に至らぬから吾々も時には非難し、不満なのだともつけ加へた。先生は「さうだとも」と云つてうなづいてゐられた。

この論文は實に短い。で、知つてゐられる人が多いとは思ふが、一寸こゝへ轉載する。

操人形について（アレクサンデル・ヘエジ）

きのふ私は私の俳優學校の生徒にかういふ質問をかけた。

「君達は操人形を自然だと思ひますか。」

「思ひません。」

と彼等は一齊に答へた。

「何ですと。」

私は怒つて答へた。

「自然でないと云ふのですか。」

操人形の總ての動作は、完全な聲で、自分の持つてゐる天性を表白します。

若し一つの機械が人間の眞似をして動かうとするのであつたらそれは不自然でありませう。

私の言ふ事をよくお聴きなさい。

操人形は自然以上です。

操人形は様式といふものを持つてゐます……即ち、表現の統一 (Unity of Expression) を

持つてゐます。

それ故、人形芝居が本當の芝居なのです。」

日本の人形淨瑠璃が、果してこの世界に迄達してゐるかどうかは、假りにきめないでおく。併し今度右の津太夫が語つた「日向島」の段を見てゐて、これこそこの論文に近いものだと思へた。尠くともそれを歌舞伎劇の「日向島」に比較すると、實に本當の芝居のやうな氣さへしたのである。

大正五年十月であつた。淺草の常盤座（私の新聞評に蓬萊座と書いたのは思ひ違ひ）で、故關三十郎、故宗五郎、故中村幹尾、源十郎でこの「日向島」が出た。關三は故芝翫型でこの珍しい芝居をやるとの噂なので、私は見物に行つた。が、その頃の不振勝ちな所謂小芝居こしばいとして、まるで氣のぬけたサイダーのやうに味がなかつた。關三の景清の鼻へぬける力のない聲、天井が醬油のやうな色をしてゐる腐りかけた常盤座、それも手傳つて、その芝居に何の勉強もないのに呆れた位であつた。

翌六年八月、歌舞伎座で故段四郎が同じ「日向島」を演じた。これも芝翫型による珍しい上演の話であつた。段四郎の景清、佐治太夫の故傳九郎、娘人丸（淨瑠璃の方では糸瀧）の松蔦、重忠の左團次、三保谷の猿之助の顔揃ひであつた。

が、これもつまらなかつた。段四郎好きの私と雖も作その物がつまらないと思つた。但し、それに理由はある。芝居ではこの原作の三段目の「日向島」を所謂歌舞伎風に、随分手を入れてゐる。即ち幕切れを賑かにするためだらう。景清の盲目が観音の御利益で突然目があく。そして三保谷（本文にはない人物）と立廻りをする。そこへ重忠（これも本文にない）が出て来て雌雄は何れ戦場にてのさらば〜で幕になる。

で、いくら段四郎が古風に芝翫氣取りで見せても、馬鹿々々しくて緞帳臭以外、たいして興がない。流石に興行としても受けなかつた。その後現在迄大舞臺では一切出ぬのを見ても、その不良程度が分る筈である。

尤も、九代目團十郎は一流の見識から、その上演の時には、かうした歌舞伎化は省いたさうである。そして原作に近く盲目の儘の行き方で幕にしたと傳へられてゐる。矢張り團十郎はえらかつたと思ふ。

そのやうに、私はこの「日向島」一段では原作をとる。そして芝翫段四郎の歌舞伎化をとらない。原作では景清が「頼朝公に御味方」をする事になつてゐる。歌舞伎の改作者は、恐らく

これが弱々しいとか、二股武士とかで氣に入らなくて、右の幕切れの雌雄は何れ戰場にての華
華しいものに改めたのだと思ふ。尤も、この英雄的改作に一理はある。大日本史には、清徹な
景清は、源家の穀類を食ふを潔しとせず、一物も喰はず餓死したと傳へられてゐる。で、本
文の「頼朝公に御味方」は、この英雄の最期らしくないと云へるからであらう。

併し、明和元年に、「大佛殿萬代だいにぶつでんまんだい礎のいしすゑ」の増補として、豊竹座書卸しとして年表に出てゐるこ
の作は決して佳作ではなかつた。それは謡曲によつてゐるらしいのは事實だ。が、必ずしも後
世の改作者が改作した景清非英雄の心配はない。その「頼朝公に御味方」は、別の見方で行く
と、どうして淺薄ではない、永遠的な人間性にふれてゐると思へるからである。

この本文では「頼朝公に御味方」と景清が氣が折れるのに、面白い解釋がある。謡曲を調べ
て見てもこの解釋はない。それだけに本文のこの氣の折れ方を注目したい。

本文の景清は、娘糸瀧が身賣りをしたと聞いて、その出て行つた舟を、返せ戻せと狂氣のや
うに呼びとめる。そこには娘に對する親の外、景清には「英雄」もなかつた、「忠臣」もなか
つた。それで本文ではその景清の子に對する親としての心情吐露を、里人實は天野土屋の二人

が知つてゐるわけだ。で、景清はそれが分ると「あゝ恥かしや、歎きに本心を見咎められし此上は兎も角も」と云ふ。私はこれが却つて面白い一と解釋と思ふ。

即ち、喜怒哀樂を謹しむべき武人が、思はず人として、或は親として愚に返つた以上、又それを人に知られた以上、何となく氣が折れると云ふのは、英雄的ではないが、人間的、實に淺薄でない人間的な見方であると思ふ。しかも、この「賴朝公に御味方」は、景清自身の言葉でない。本文では右の如く景清の氣が折れたのを見て天野土屋が進んでお召の船を仕度する。そしてこの二人の口から「賴朝公に御味方」を云はせてゐる。一方の景清は、もうなすが儘にまかせた形で、この船にのり、果ては自分が祭つてゐた位牌と骸骨とを海へ流してしまふのだ。かうしてなすが儘に「賴朝公の御味方」となる所も、如何にも氣の折れた人らしくて面白いと云へるのである。

これは既記の如く、この作の根本の謡曲にもない解決なのだ。又史實とも違ふのだ。全くこの院本或は「萬代礎」の獨創のわけだと思ふ。景清を近代的に解した見方とこそ云へ、決してこれは人間の本性を曲げ、誤つた識見ではないと思ふ。人形では特にこの邊が面白かつた。盲

の上に、氣力を失ひ、すごすご下手の船へ乗り移らうとする景清は、立派に人間性に基く「悲劇的」主人公になつてゐるからである。

*

この前に「花菱屋」の段がある。これはこの後段の説明で特に記す事はない。「日向島」になると、型の如く青竹の手すり、太夫は白木の見臺、床ゆかの火も本當の蠟燭、景清の烈しい動作や見得にも一切ツケ（木）を打たせない。この特別な舞臺的用意は、如何にもこの作を人形本來の暗示と象徴との優秀國へ送り込んだ結果になつてゐる。換言するとこの演出法が、「一層人形の本質に合つてゐる。小山内氏の先きの論文で云ふなら、この一段こそ、實に「表現の統一」がある。しかも、作の内容は人形にふさはしい象徴的悲劇と來てゐる。私として文樂の人形淨瑠璃で、これ位人形の使命の象徴的な一面に適した作の上演を見た事は珍しい。「加賀見山」の「草履打」のやうなものが人形美の發揮なら、この「日向島」は象徴主義の發露である。人形は常にこの兩者のいづれかでありたい氣さへする。

この一段は、太夫の語る謡曲風の「松門しょうもん獨り閉ぢて」で始まる。所が、この邊や、その他景

清が小屋の中にある時に、小屋の戸をとると、所謂もぢ張りのやうになつて、景清の人形がすいて見える。私はこのもぢ張りに似たものに何となく疑問があつた。それを景清を使ふ榮三氏に質して見る。

すると榮三氏の説では、元來はもぢ張りは近頃の事と云ふ。明治四十二年頃、吉田多爲藏が、御靈文樂でこの景清を使つた。その時榮三は糸瀧に出てゐた。所が、その前迄は景清の小屋にはいつもむしろをかけた儘になつてゐたと云ふ。芝居では假りにさうしてゐても、役者が口をきくので、中に景清がゐて芝居をしてゐるのが分る。併し、人形では太夫がしやべるので、むしろをかけてゐると人形は全く見えない。見物に全く景清の存在の示し方がない。で、多爲藏が改めて、やゝ今様であるがもぢ張り風にして、小屋の中に景清がゐるのを、見物から見えるやうにしたとの事であつた。榮三氏はそれを踏襲して今日に及んでゐるさうである。

これで私の疑問はとけたが、何となく小屋のもぢ張りが新しい案のやうに見えてならなかつた。この景清のやうに、頭は特殊な縮緬張り、胴は餓鬼胴と云つたものを使ふ作には、一層象徴主義を採用したいからである。尤も、むしろの代りにこのもぢ張り風のもの、必ずしも今

様の改悪ではなからうが。

榮三の人形は、津太夫の語り口と共に、兎に角大きく心がけてゐるのがいゝ。初めに位牌を祀る所で「悪七兵衛景清が、備ふる膳かとはかりにて」と景清が足を割り、身をもがいてくり上げで極る所が面白い。「親子火宅くふたくの輪廻りんねを切り、けんによもなげに入りける」で、景清が後へとんとんと下つて極る。そして上手の屋臺へは入つてしまふ所も大きい。娘と佐治太夫とが外を訊ねて出かけると、屋臺が下手へ變つて行く。又、後で里人が出て景清を訪ねる所で、その屋臺が下手から元の上手へ變つて行く。かうした屋臺を動かすだけで場面の轉換を暗示するこのやり方も立派な舞臺技巧である。

次に景清が娘の嫁入り話を聞いて「一と目にらんでくれないと」で両手に杖を持つて怒る所は、太夫も人形もいゝ。船が出て行く所で、佐治太夫が本文の「船よりは聲をあげ」の文句を生かして、扇をかざして引込むのも面白い。遂に娘の身賣りを知つて船を「返へせ、戻せ」と、肌をぬいで下手でのび上つて怒號感泣する所は、太夫も人形も實に壯絶だ。この邊の兩者の古風な大きさは實際文樂最後のものであらう。それから「大聲上げて泣きくどく」の景清の泣き

落して、下手で一方又一方とぐるぐる廻つて、足拍子を入れて泣く大動きも無類であつた。そして幕切れの船の件迄、兎に角今の世とは遠い神祕的な人形芝居の世界に吾々を引きつけたのは、近頃の見物と云ふ外はない。かうしてこの一段は、小山内氏紹介の三章で行くと、大體に於て、自然以上であつた。大體に於て、そこには立派に人形の様式があつた。無論表現の統一はある。さうして歌舞伎芝居の「日向島」が、私が既に述べたやうなものであるだけに、これは特に「人形芝居が本當の芝居なのです。」の論旨のやうな氣がしてならないのである。

註——天野四郎の頭かしらはけんびし、土屋はだら助、佐治太夫は正宗、糸瀧は笹屋の娘、景清は右の縮緬張りでこの一役だけの頭。道具は大體に古風であつたが、後の海の色が少しペンキ塗りの油繪じみた。も少し古色を尊びたい。尙人形遣ひの役割は、榮三以外、文五郎の糸瀧、政龜の佐治太夫、天野の玉市、土屋の門造である。

次に「鎌倉三代記」がある。

*

今度のこの興行の前、ある人が三味線の名手新左衛門に、古鞆がこれを語るがどうだらうと

質問した。と、新左衛門は、「三代記」は不器用でも、聲のいゝ腹の強い人が語るものだと言へたさうだ。そして多少古靱の畑のものでない意味を述べたと私は聞いた。

流石に新左衛門の意見だと思ふ。私はこれを今度非常に期待した。東京では實に珍しい出し物であるからだ。が、この「絹川村閑居」の一段は、端場を入れると、實に二時間十分位かゝる。七つ目丸ごかしとは云へ、これ位長い作も珍しい。古靱は切だけ「されば風雅」から語るが、それでもぬかずにやるだけに一時間半かゝつた。この暑さだ。大抵の見物はうんざりしてしまつた。

それに人形も、これは歌舞伎劇の方が大分洗練され苦勞が積まれてゐる。普通芝居で省かれる時姫の「水汲み」などが珍しい位だ。その時姫の出で、人形はおきまりの盆に豆腐をのせ、腰元に傘をさしかけさせて出て来る。そして女房おらちの「ししやつしつし」の米洗ひなどがある。そこへ藤三郎が出て来るが、芝居のやうな扮装の上に鎧を着てゐるのが珍しい。三浦之助の持つ弓が、弦をはつた儘なものも芝居とは違つてゐる。

時姫の「どうやらつんと」以下のさはりは、本手（二重ちぢ）でやるが、芝居で入り口の木戸を

使つてやる方が却つて風情がある。

三浦之助の納戸の入りの「涙」の件で、先月の羽左衛門のそれは七りんを使つた。人形の型と聞いたが、今度は七りんを使はない。文五郎に訊ねたら、此間市村さんにそれを云つて、歌舞伎でやつた所だから、何だか人形が芝居の方を真似るやうに見えるので、今度はそれはやめたであつた。いらぬ心配だと思ふ。

で、却つて普通の芝居のやうに、そこは平凡で、三浦之助が土びんを盆にのせて納戸へは入るだけに終つた。

この前に、義太夫として聞かせ所、芝居では見せ所の「行きつ戻りつ」も、人形は右の本手の上手で三浦之助が立身で極る程度だ。時姫はこれに一々からまないので甚だつまらない。

後の時姫一人になつて、「明日を限りの夫の命」で、時姫は本手で後むきにのれんを持つて極る。これはすしやのお里などにある型だが芝居にないやり方だ。それが多少變つてゐる位で、

「北條時政討つて見せう」も二重（本手）で刀を鞘に納め、打伏す程度でこれと云ふ科はない。佐々木は錢のついた赤い襦袢にたすきをかけてゐる。芝居の「鳥居前の忠信」の扮装に一寸

似てゐる。併し、芝居で面白い「地獄見得」のやうなやり方はない。

芝居で常に省く母の最期を見せるのは本文で行く一得である。時姫が槍を上手の一と問へ突つ込む。と、母がそれと知つて脇へつき刺して死ぬ。すべて「太十」の臯月さつきと光秀とのやり方に近い。尤も、年代を調べるとこの作の方が古いので、「太十」がこの婆の殺しをとり入れたわけであらう。

この作の三浦之助は、「誠三浦が女房ならば、夫が頼む一大事違背はあらじ」などと云ふ、妻に對しては大變なエゴイストであるが、原作ではその代りであらうか、親思ひの孝子に書いてゐる。この母の最期で「乳房の恵み」云々と母の恩を詫びる文句は眞實がある。人形淨瑠璃ではさう云ふ所を聞かれるのが参考になる。

それから佐々木が光秀同様な、道具を引いて、「物見」をする所がある。そして段切れ近くは時姫がずつと上手の屋臺の前にて、母の臨終に氣を配つてゐるのが勿論芝居にはない科である。遂に婆の落入りがあり、幕切れは芝居同様佐々木と三浦之助の引張りの見得で終つてゐる。

要するにかうした床とよの文句につれ、舞踊的動作美の多いものは、十分に動ける人間が有利で

ある。しかも、歌舞伎劇には「花道」がある。それをこの作などでは随分活用してゐる。人形に限りない寶と財とはあるが、花道の長所はない。で、花道を巧く利用してゐるこの場合の「思へば弱る後髮」の動作美など、人形には如何ともなし難い。古靱のこの一段が、この太夫としてもう一つ長所を出さないやうに、この一段の人形は、もう一つの本來の妙を出してゐない恨みがある。尤も、原作本位から云ふと母がこの方では實に大きな役になつてゐる。芝居ではそれが狂言廻し程度だ。それを義太夫では誇るが、母の詞をあれだけ多くしてゐるのは、一方この作をだれ易い結果に陥らせる。どうせいゝ事は滅多に兩立しない。結局、小の蟲を殺して大を生かす意味で、芝居の時姫三浦佐々木三人を本位とする演出法も、「時代」のためには止むを得ぬ成り行かと思ふ。

道具は勿論二重屋臺一杯で、「物見」にそれを引くだけだ。いつもの井戸の外に、上手に井桁のやうなものがあるのが目をひく。そこで「米洗ひ」をやる。

頭は佐々木がけんびし、三浦之助が源太、時姫は笹屋の娘、富田の六郎が金時、人形遣ひは榮三の佐々木、三浦之助の玉松(玉藏)、時姫の文五郎、富田の六郎の玉幸、おくるの扇太郎、

おらちの政龜である。

別に、本誌の註文で四の替りからも何か書く約束をした。東京の人形では珍しい「吃又」を書く積りで、既に用意はしてゐる。併し、それも芝居に多く出るだけに、いざ書くとなると比較があつたりする。で、この上十數枚は費すだらう。如何に本誌の希望と云へ、餘りに長くなる恐れがある。それにこの酷暑で私はかなりうんざりしてゐる。根氣もつき果てゝしまつた。従つて一先づ第三回興行の珍しい二つの出し物のみを記してこの稿を終る。或は來月號で四の替りの「吃又」を書くかも知れない。書かないかも知れない。以上の不足をお詫びする。

(昭和四年七月稿、十四年末改修。)

七 キンケードの人形論

今年の三月號の「シアタアーツモンスリー」に、ジョー・キンケードの「日本に於ける人形」の論文が出てゐる。即ち、文樂の人形淨瑠璃の研究なのであるが、流石に學究的な同誌にのるだけに、中々しつかりした紹介である。

私が嘗てやつてゐた「演劇新潮」に獨逸のハーゲマンの書いた「文樂の人形」を、小宮青木兩氏の譯で出した事がある。けれども、それは割に抽象的な論文で、割合に意見そのものに理解があらうとは思はれなかつた。

數年前、私が「文樂物語」に着手する前に、一應外人の見た「文樂論」を讀まうと思つて、山本修二氏に頼んで二冊の英書を拜借した。その一冊のマツヂ・アングアソン著の中に、お染久松の「藏前」の挿繪が出てゐた。これは作者の自筆らしく、實に異國情調のある繪だ。しかも、記事に曰く「これは日本の人形淨瑠璃の中で、最も偉大な悲劇だ、恰も『ロミオとジュリ

エツト』のやうに最高な悲劇である」などの文字があつた。お染久松の作が「ロミオとジュリエット」とは恐れ入つた。又その上、この作者は一通り日本のその方面の知識があるらしいに拘らず、そのお染久松に妙な説明をしてゐる。それも名前の註釋だから驚く。曰く久松とは A pine tree 又は a long time in the future (来久しいの譯) の意義から久松と名づけられたと云ふのだ。又親の久作とは poor harvest (豊作?) の意義から出たと云ふ風な判断をしてゐる。

實に稚氣と異國分子とが満々としてゐる。かう云ふ書物や紹介すら尠くないのだ。所が、右のキンケードの文樂紹介は十分この範圍を出てゐる。外人の見た記録としては常識的だが正鶴を射てゐる。

寫眞も選擇が正しい。「妹背山」の「山の段」(去年の春の辨天座演出のものらしい)「八陣」の「御座船の段」の二枚が出てゐる。その外樂屋に人形が飾られてある分が一枚、別に故吉田玉藏が人形を持つた分が一枚出てゐる。論旨としても結論に「今日の日本の人形芝居には、何等新しき發達創造はない。が、過去の黄金時代のよき傳統を、古い日本を保存するやうな風に、

人形太夫三味線が一致して正しく維持してゐる」と書いてゐる。

感心したのは、人形遣ひの三人の部門を正しく書いてゐる點だ。主な一人が胴と右手とを、助手の一人が左手を、もう一人が足をと云ふ風に、あの一寸分り難い三人使ひの使用法を明確に紹介してゐるのはこの種のものでは珍しい。

尤も、アラをさがすと一つ二つ出て来る。外人でゐてこれだけ正當な研究をしてゐるのに、少し大人氣ないが一興としてアラも拾つて見る。何しろ一つの人形に黒ん坊が三人がゝりで舞臺をうろろする人形淨瑠璃だ。この細密な外人の目には、それが時として三人か四人かに見える。で、定義らしく人形遣ひは三人或は四人から成り立つと書いてゐる。これが一つのアラだ。云ふ迄もなく人形遣ひは三人一組で、決して四人の事はない。併し、これはさう見えるのも一理で、實際舞臺に多くの人形が出てそれに三倍する人形遣ひがうろついでゐるのだから、一つの人形に四人位人がかゝつてゐると見えるのも道理である。外人としては尤もな誤りであらう。

又人形の足が無恰好なものだと述べてゐる中に、女形にも足があるやうに思つて書いてゐる。

これも一つのアラだ。併し、これも無理のない誤りで、人形の女形に原則として足がないなどは、日本人でも知つてゐる人が尠い位である。

*

このキンケードに日本の「歌舞伎」の著書がある。大枚二十一回の本だが贅澤な装幀だ。その終りの方に歌舞伎座の寫眞が堂々と紹介せられてゐる。これもこの人らしく寫眞の選擇が正しくて、一と目で歌舞伎座の立派な内部が分る。だが面白いのはその紹介の文字が一々「シンカブキザ」のローマ字になつてゐる事だ。即ち歌舞伎座の上に一々「新」の形容がついてゐる。これは著者としては新しい歌舞伎座或は新成歌舞伎座の考へなのは勿論だ。所が、不都合にもこの秋から新宿に新歌舞伎座が出来た。で、もしあれを案内にして「シンカブキザ」を見たいと云ふ外人があつたとしたら、案内者はうっかり新宿の新歌舞伎座へ連れて行く不安がないでない。尤も、それは形容的でよく讀むと間違ひはないが。老婆心迄に新の一字多いのを話題にしたい。全く餘分な言葉や文字は使ふべきでないと云ふやうな氣がした。(註、新歌舞伎座は今の第一劇場の前身。)とは云へ、以上キンケードの眞面目な好學と研究とは幾重にも感服する。

私のひろつたアラは當然な誤りで少しの恥でない。外人の歌舞伎論もさうだが、人形論となる
と愈々獨りよがりの空な文字が多い。その中でこの人のやうに着實な實地と學理とを兼ねた紹
介は、短文にしる奇特としたいのである。

(昭和四年十月稿、十四年末改修。)

跋

今度私は私の著書中で、各方面から最も好評を頂いた「文樂之研究」を、新に補筆訂正し改修「文樂の研究」として出版する。――

即ち、右の「文樂之研究」を昭和五年に出版すると、寫眞の多い高價な本であるに拘らず、暫時の間に賣切れとなつた。當然再版すべきを、出版元の經營者が變つたためそれが不可能になつた。所が、演劇方面なら兎に角、文藝評論で定評のある小林秀雄君のやうな方が、殆ど私交がないのに、意外にこの書を早くから認めてゐて下すつた由。そしてあの本をあの儘で絶版にしておくのは惜しいといつた氣持から、同君が特に「創元選書」に推薦せられ、新に出版をする運びに立ち至つたわけである。迂濶な私はそれを少しも知らずにゐて、今度この本が出る間際になつて、初めて小林君の推薦による事を知つた次第であつた。それだけに改めて同君に感謝しておく。

但し、この改修「文樂の研究」は、選書の一つとして出すため、紙數に制限があり、又、寫眞も主な部分しか採用出来ぬ故に、舊著の八分通りしか收められぬ結果になつた。が、それは八分通り

であるにせよ、重要な部分は全部網羅し、それを悉く訂正改修したから、或は眞のエッセンスはこの一冊にこもつたといへるであらう。その意味の良心的な一冊にはしておいたから、これは所謂舊著譚刻とは違ふ。同時に前著を出して約十年を経たから、かうして出す改修本の方を、私は世に改めて捧げたい氣持がする。

かく新に「文樂」を知つて頂く方便として、出版するこの書の學問的な理由は、本文巻頭の「序言」中に委しく述べたから、一讀して頂きたいと思ふ。唯この際一言しておきたいのは、この最初の「文樂物語」を、昭和三年一月に「中央公論」誌上に連載し始めた頃、東京ではたまにくるこの文樂の人形淨瑠璃は、月末の短期興行のみで、甚だ不振の上、東京では殆ど孤影悄然で相手にされぬ形があつた。それは近頃の名人越路太夫死の直後のせるでもあらうが、この研究をするためその前に大阪へ行つても、文樂は不入り亦不入りであつた。當時の梅田驛からタクシーで、焼けた平野町の御靈文樂座へ行つてくれといふと、「文樂つて何んだす」と私に質問する運轉手があつたりした。それだけに私は僭越ながら捨てゝおけぬ氣かし、渾身の努力を以てその前後二三年は「文樂」の研究に没頭した。勿論先輩の目から見れば不十分な文字にすぎぬであらうが、義太夫だけでは律し得ぬ「文樂」、芝居だけでは律し得ぬ「文樂」、即ち、その兩者が分つて、更に藝術を感じる能力を

必要とする「文樂」なる厄介な存在を、兎に角一番最初に紹介してはおいた。さういふ意味でこの一冊は、私の胃の中に十年以上反芻してためておいた液體を、私は指を口に突つ込んで吐き出したといふやうなものなのである。

従つて、私はこの書中の「文樂物語」などは、自分で世間に認められようとは豫期しなかつた。それは自分自身の多年の鬱血を吐露するのが「救ひ」になる意味で書いただけだつた。それを當時、「中央公論」の編輯主任だつた島中雄作氏は、私のその原稿を大いに歓迎して下さつたのに、私は寧ろ唯ぼうつとしてゐる始末であつた。

更に、同誌上に約半年に互つてこれを連載すると、今覺えてゐる範圍のみで先づ正宗白鳥氏、水上瀧太郎氏、谷崎潤一郎氏、廣津和郎氏、谷川徹三氏、中戸川吉二君等が新聞雜誌の上で、過分な賞讃を與へられたのであつた。又、個人的には小宮豊隆氏、「大阪毎日新聞」主幹平川清風氏等も同じく賞讃の言葉を與へられた。考へて見ると、その昭和三年は私が第二次「演劇新潮」を、第一次の山本有三氏の場合と同じく廢刊したばかりで、私として不遇な時代だつた。それだけにあの當時以上の諸氏の讃辭は本當に「捨てる神あればひらふ神あり」だつたし、殊に、劇壇や新聞社の一隅のみ働いてゐる私には身に餘る光榮であつた。それに偶然にしろ、その頃から東京で文樂の興行

が意外に好況になり、インテリや學生諸君の支持を受け出した。これらの有難い知己の言葉や現象がなかつたら、私はこの厄介な仕事に精力を消耗してしまつて、再び筆を取る根氣を失つてゐたかも知れぬのである。

自然、この書の前半「文樂物語」は、單に自分一個の精神的な「祈禱」として書いたのであつたのが、結果としては過分な反響を得たわけである。それに力を得て「下の巻」の芝居と人形淨瑠璃との比較研究といふ、凡そ厄介至極で誰もが手をつけてゐなかつた仕事も、次々と出来たのであつた。この方は實際骨の折れる仕事で、今以て私の大宿題であるが、この比較研究なしには、歌舞伎劇は本當に分る筈はないのだ。「十年で駄目」といはれた文樂が、十年後の今猶依然健在なのは、私は誰より。喜ばしい氣持である。だが、榮三、文五郎、津太夫、古靱太夫、友次郎、道八の諸氏は老境だし、決して樂觀は出来ない。併し、假りに文樂が全く衰運に陥つたとして、「學問」としての人形淨瑠璃の價値は、日本の演劇が亡びぬ限り、永久に後世に残ると思ふ。さういふ理由でさへ、私を手つけかけた人形と歌舞伎との比較研究は、將來も續けられるべき大問題であらうと信じる。再びいふがこれは本當に骨の折れる仕事なのであるが。……

又、老婆心迄にいふと、今の若い人には「文樂物語」といつても、たかが義太夫や人形遺ひの古

臭い話かと思はれさうな氣がする。が、彼等はその創始期から、兎に角一つの「藝術」のためには腹を切る氣でかゝつた白襪隊だつた。即ち、窮極の目的はよき藝術への達成であつた。さういふ點から見て彼等の大部分は藝術への殉教者であり、寒參りを続ける修行者であつた。それ故に前半の「文樂物語」は一つの「修行物語」、「名人物語」と見て頂くのを希望する。同時に今の文樂の元老級の人々は、以上のやうな血液を一應保つて來た所の、それこそ「いゝ人」揃ひであるのを附言し、大方の關心を求めておく。

猶、前年若くして世を去つた小説家牧野信一君も亦私のこの舊著を認めてゐてくれた。今度この改修の本の原稿などを整理してみると、同君が私に寄越した手紙が偶然現はれて來た。死なれた後故にそれを讀み返して一層有難いと思つたが、手紙故に公開するのを再三躊躇した。所が、同君と最も深交のあつた中戸川吉二君に相談して見ると、病中ながら相變らずの羽左衛門式簡明さで「發表したつていゝぢやないか」といつてくれた。そこで餘りいゝ趣味でないか知れぬが、故牧野君の厚意を無にしたくない氣持から、同君の手紙をこゝに活字にさせて貰ふ事にした。以下は牧野信一君の書簡の全文であるが、この手紙以外にも、再三この書を認めてくれた事實があるため、その御芳志を深謝して掲載すると共に、厚く故人の冥福を祈りたく思ふ。

昭和十四年十二月下旬

著 者

*

甚だ突飛な手紙を勇氣をふるつて書きます。といふのは小生先日來より貴作「文樂之研究」を讀讀しはじめて以來、不思議な興奮状態の龍巻に巻きこまれて、寧日もなき有様を繰り返しました。あまりの感銘に筆息を覺へ、この驚くべき著者の「言行」に關して、その片鱗たりとも聞知したく思ひ、中戸川を訪れました。談夜半に及びたる後、若し機會あるならば、小生の意を君より著者に傳へて呉れたまへ、と申しましたところ、近頃、僕（中戸川）は、彼に會ふ機會が稀なれば、君より直接に書きおくりたまへといふことにて、思はず筆を執りあげた次第でございます。

未だ文樂に關してはいさゝかの知識も持たぬ小生が、御著を手にして斯程の感銘を享けましたのは、これは、ひとへに、全卷にみなぎるところの、稀有なる著者の天來の情熱に打たれた結果によるのは申すまでもありません。プラトンの對話篇、アリストテレスの唯物論？ ヨハン・ゲ

1テの述作を讀んだ後の陶醉状態に匹敵する満悦を覺へました。

近々筆を改めてこの感想は、自家の作品として綴りあげ度き念願であります

どんなに小生がたくましい感激の鬼に化したかといふ一例を憶面もなくお傳へいたすならば、

その日、小生の故郷なる小田原より訪れて來た三人の若き友達（Aは漁夫、Bは洋畫家、Cは農夫にて小生同様に淨瑠璃に就いては一切無智）が、長い間階下で待たされ、漸く降りて來た小生に接すると、天氣のあいさつを交す（Aの漁夫はこれに敏感で、會へば必ず、これを會話の冒頭とするのが習慣）いとまもなく、こつぶ酒をあをつて小生が演説をはじめたのであります。題は「文樂之研究」の讀後感——小生の演説は、たうとう、縷々として止むことなく終ひに夜半を過ぎて、不圖聴衆のうちに奇妙な唸り聲の發するの氣づくと、三人の開手は全身に玉のやうな汗を浮べ眼には一様に感激の涙を漉へてゐる光景を發見いたしました。名著の効果のかくあるは當然のことではありますが、それ以來小生の生活のうちに新しい悦びの泉が湧きあがつてゐることを感謝するのあまり、とるものもとりあへず厚顔なる手紙を書き誌してしまひました。

昭和七年一月十六日

牧 野 一 生

三宅周太郎様

跋

三四九



改修 文樂の研究

昭和十五年三月五日 初版印刷
昭和十五年三月八日 初版發行
昭和十七年十月二十五日 十版印刷
昭和十七年十一月五日 十版發行

(二〇〇〇部)

(出文協承認)
ア 230189)



定 價 一圓五十錢

著 者 三宅 周太郎

發 行 者 東京市神田區三崎町二ノ四
矢 部 良 策

印 刷 者 東京市牛込區改代町二十四
田 中 末 吉

版 元 東京市神田區三崎町二ノ四
株式會社 創 元 社

振替東京一五六五番 振替大阪五七〇九九番
電話九段(33)四五三八番 五〇八三番
會 員 番 號 一 一 五 五 〇 五

配給元 東京市神田區 橋路町二丁目九 日本出版配給株式會社

創元選書の刊行について

良書は永遠の若さに輝き、萬人に必讀されることを深く欲する。如何なる新しきものよりも常に新しく、あらゆる文化の源泉となつて盡くすることを知らない。良書の普及こそは身を出版にささぐる者の片時も忘れることを得ない責務である。吾人は絶えずその點に留意し、あくまで公明なる手段と眞摯なる努力を以て、躍進日本の要望に副ひ、且出版事業の眞使命に悖らざらんことを念願として來た。

如上の微意に基き吾人はここに『創元選書』を刊行せんとする。收むる所は眞に萬人の血となり肉となるべきあらゆる種類の良書であるが、これが選擇には獨自の立場から慎重なる検討を重ね、有名無名たるを問はず、専らその本質的價値にのみよる可きことを主眼としたものである。しかも體裁の典雅、印刷の鮮明、製本の堅牢、價格の低下等に細心の注意をはらひ、飽くまでも世の讀書子の共有たらんことを期した。吾人は本選書が微力ながらも國民の教養を高め、正しき批判的精神と良心的行動との良き指針の一助ともなり、將來日本の文化建設の礎石とならんことを切望して歇まぬ。

昭和十三年十二月。

創元選書既刊目錄

柳田國男著	昔話と文學	(1)	一・二五〇	阿ラン著	スタンダール	(14)	〇・八五〇
野上豊一郎著	世阿彌元清	(2)	一・〇五〇	柳田國男著	木綿以前の事	(15)	一・五五〇
宇野浩二著	ゴオゴリ	(3)	一・二五〇	眞船 登著	見知らぬ人	(16)	一・二五〇
横光利一著	家族會議	(4)	一・五〇〇	堀 辰雄著	かげろふの日記	(17)	一・〇五〇
小林秀雄著	文學	(5)	一・〇五〇	ヴァレリイ著	精神の政治學	(18)	一・〇五〇
ハクスレイ著	思想の遍歴	(6)	一・二五〇	吉田健一譯	妻への手紙	(19)	一・二五〇
西村孝次譯	音樂と文化	(7)	一・二五〇	チエーホフ著	冬の一紙	(20)	一・二五〇
河上徹太郎著	春琴抄	(8)	一・〇五〇	湯淺芳子譯	日本の甲冑	(22)	一・四〇〇
谷崎潤一郎著	チエーホフの手帖	(9)	一・〇五〇	岸田國士著	歲月	(21)	一・〇五〇
チエーホフ著	モリエール	(10)	一・二五〇	山上八郎著	藝術論	(23)	一・二五〇
神西 潤譯	ザンドへの書簡	(11)	一・〇五〇	ドラクローア著	藝術	(24)	一・二五〇
フロオベル著	東洋の理想	(12)	一・〇〇〇	植村鷹千代譯	命論	(25)	一・二五〇
中村光夫譯	岬	(13)	一・〇五〇	萩原朔太郎著	詩集	(26)	一・〇五〇
辰野 隆著				柳田國男著	國語の將來		二・五〇〇
本田義代治著				谷崎潤一郎著	吉野		一・〇五〇
岡倉天心著							
淺野 晃譯							
三好達治著							

創元選書既刊目錄

川田 順著	西 行	(27)	一・三〇
竹内 尉著	千 利 休	(28)	一・〇五〇
ニイチェ著 阿部六郎譯	惡意の知慧	(29)	一・〇五〇
シエストフ著 阿部・河上譯	悲劇の哲學	(30)	一・二〇五〇
井伏鱒二著	川と谷間	(31)	一・〇五〇
モリス著 石川欣一譯	日本その日	(32)	一・四〇〇
堀井基次著	城のある町にて	(33)	一・二〇五〇
ヴァレリイ著 小林秀雄譯	テ ス ト 氏	(34)	一・八五五
ヴィイレ著 關根秀雄譯	モンテニユの自然哲學	(35)	一・〇五〇
谷崎潤一郎著	陰翳禮讚	(36)	一・二〇五〇
志賀 勝著	ロ レ ン ス	(37)	一・二〇五〇
柳田國男著	孤 猿 隨 筆	(38)	一・二〇五〇
バルザック著 宮崎雄雄譯	谷間の百合(上)	(39)	一・二五〇〇
三宅周太郎著	文樂の研究	(40)	一・二五〇〇
柳田國男著	雪國の春	(41)	一・二四〇〇
沼田頼輔著	紋章の研究	(42)	一・二五〇〇
柳田國男著	秋 風 帖	(43)	一・〇五〇
柳田國男著	海南小記	(44)	一・二四〇〇
柳田國男著	食物と心臓	(45)	一・二五〇〇
小林秀雄著	文學 2	(46)	一・二五〇
柳田國男著	民謡覺書	(47)	一・二五〇〇
平岡 昇著 昇譯	英國文學史 3	(48)	一・二五〇
川田 順著 集歌鸞	英國文學史 3	(49)	一・三〇五〇
藤田泣菫著	艸 木 蟲 魚	(50)	一・二五〇〇
田中茂穂著	魚	(51)	一・二六〇〇
鳥羽正雄著	日本の城	(52)	一・二五〇〇

創元選書既刊目錄

牧野信一著	心象風景 (53)	一・三五〇
中谷宇吉郎著	日本の科學 (54)	一・二一五〇
柳田國男著	妹の力 (55)	一・二六〇〇
谷崎潤一郎著	猫と庄造と二人のをんな (56)	一・二六〇〇
西堀一三著	日本茶道史 (57)	一・二四〇〇
アララシ著 小林秀雄譯	精神と情熱とに關する八十一章 (58)	一・二六〇〇
齋藤隆三著	近世世相史概觀 (59)	一・二四〇〇
河竹繁俊著	河竹默阿彌 (60)	一・二六〇〇
ヴァレリイ著 佐藤正彰譯	詩について (61)	一・二一五〇
石濱純太郎著	富永仲基 (62)	一・二一五〇
川田 順著	西行研究錄 (63)	一・〇一五〇
チエホフ著 瀧浅芳子譯	續妻への手紙 (64)	一・二五〇〇

伊東忠太著	法隆寺 (65)	一・二四〇〇
嘉村磯多著	秋立つまで (66)	一・二七〇〇
新村 出著	日本の言葉 (67)	一・二六〇〇
柳田國男著	豆の葉と太陽 (68)	一・二四〇〇
顯原退藏著	芭蕉・去來 (69)	一・二四〇〇
荒木良雄著	宗 祇 (70)	一・二七〇〇
山口 剛著	近世小説 (上) (71)	一・二四〇〇
山口 剛著	近世小説 (中) (72)	一・二四〇〇
森 統三著	渡邊 峯山 (73)	一・二七〇〇
山口 剛著	近世小説 (下) (74)	一・二四〇〇
小寺隆吉著	日本の舞踊 (75)	一・二七〇〇
太田 亮著	姓氏と家系 (76)	一・二八〇〇
バルヂック著 宮崎嶺雄譯	谷間の百合 (下) (77)	一・二八〇〇

創元選書既刊目錄

濱田青陵著	考古學入門	(78)	一・四 一・五〇
三木 潤著	人生論ノート	(79)	一・三〇 一・五〇
齋藤隆三著	大痴芋錢	(80)	一・六〇 二・〇〇
柳 宗悅著	工藝	(81)	二・六〇 二・〇〇
正宗白鳥著	作家論 (一)	(82)	一・七〇 二・〇〇
小林秀雄著	歴史と文學	(83)	一・三〇 一・五〇
三宅周太郎著	續文樂の研究	(84)	一・八〇 二・〇〇
正宗白鳥著	作家論 (二)	(85)	一・八〇 二・〇〇
波多野福一著	基督教の起源	(86)	一・五〇 二・〇〇
内田清之助著	鳥	(87)	一・八〇 二・〇〇
柳田國男著	菅江眞澄	(88)	一・七〇 二・〇〇
クルティウス著 大野俊一譯	フランス文化論	(89)	二・二〇 二・〇〇
柳田國男著	方言覺書	(90)	二・〇〇 二・〇〇
土屋文明著	旅人と憶良	(91)	一・七〇 二・〇〇
土屋文明著	歌集 六月風	(92)	一・五〇 二・〇〇
武田祐吉著	古典の精神	(93)	二・〇〇 二・〇〇
佐藤惣之助著	釣	(94)	一・八〇 二・〇〇
ペディエ共編 アザアル	フランス文學史第一卷 中世文學 I	(95)	二・三〇 二・〇〇
石井柏著	日本繪畫三代志	(96)	一・八〇 二・〇〇
新村 出著	言葉の歴史	(97)	二・〇〇 二・〇〇





© ¥1.50

