



文
樂
の
人
形
淨
瑠
璃

目 次

- 一 御挨拶に代えて
- 二 文樂の過去と現在
- 三 人形淨るりの鑑賞
- 四 新局面への進出
- 五 現在の文樂の人々

文樂の人物淨瑠璃

三宅周太郎

一、御挨拶に代えて

戦後第一の豊作を持つた最良の年に、今では日本で唯一の文樂座の人形淨るりが、元祿時代から
縁故の深い道頓堀の辨天座の跡へ、新築移轉したのは、誠によろこばしい限りでございます。

周知のように、大阪の人形淨るりは貞享元年二月（一六八四）即ち今を去る二百七十二年前に、
道頓堀の現在の浪花座の地位に、初代竹本義太夫が、日本のシエークスピアともいふべき文豪近松
門左衛門の協力を得て、その作「世繼曾我」を上演して、竹本座を結成し、第一步をふみ出したの
が最初であります。それ以來二世紀と數十年の風雪をしのぎ、幾多の榮枯盛衰を経て、今の文樂
座だけが今日まで存續したのでした。所がこれが個人の趣味と愛着とのある興業師の手のみで、利
害を省みず、多大の困難と戦いつゝ現在まで、この古典藝能が維持せられたのは、恐らく世界の
演劇史の上にも、その例を見ないのでないかと愚考せられます。

但し、昭和二十五年末から、わが文部省に「文化財保護委員會」が成立し、約二年間にわたる檢

討と審議との結果、同二十八年度より、國として最初の助成金交付が決定致しました。さらに大阪府、大阪市においてもこれに賛成せられて、三者が一致して、それ以後毎年、右の助成金が、この文樂座の因會（ちなみにくわい）ばかりでなく、一方の文樂座から分離した「三和會」（みつわくわい）にも、ひとしく交付されております。その金額は多いとはいえませんが、これは國において、この人形淨るりの本質と價值とを再認識して、これが保存と、その將來のために、後繼者の育成の必要欠くべからざることをわきまえたからでございます。そしてこの法令が實施せられる前後から同様の精神と方針とによつて、東京には（東京文樂會）大阪には北澤敬二郎氏を會長とする「大阪文樂會」が成立し、いづれも厚意、温情をもつて、會員諸氏は文樂のために支援を與えていられるのです。

また昨二十九年に、文化財保護委員會においては、衆智を集めて、文樂の人形淨るりの因會から優秀な技能保持者を三人、三和會から一人をえらび、ついで文樂、三和會ともに全体をそれぞれ（重要無形文化財）と選定せられたのでありました。

このように、文樂の人形淨るりは、近年に至つて、初めて社會的にその真價を確實に認められ、この存續價値が絶對的なを證明せられたのです。それはイギリスにおけるシーエークスピア劇場のような、強力な國家の支持保護政策とはいえませんが、とに角わが國としては初めての藝能維持

策でありますから、これは文樂座の全員、經營者側ともに、その主旨を理解して、新築開場のこの日から、各自ベストをつくすとともに、謙虚な心持を持つて、この文樂座が、現在以上にわが國最上最高の人形淨るりとして新發足をし、國、府、市、東西の文樂會の厚意にこたえてほしいと念願する次第でござります。

二、文樂の過去と現在

さて、この文樂は今では日本の人形淨るりの代名詞のようになつてしましました。しかし、この文樂の名稱は、天明の初期（一七八三）前後に、淡路の人植村文樂軒が、高津橋のあたりに、人形淨るりの小屋を經營し出して、これを「文樂軒の芝居」と呼んだのが、そのはじまりらしい。それから天保時代を経て、弘化年間に西横堀の清水町濱側に移り、その後稻荷神社境内に轉じたが、明治五年（一八七五）に松島で正式に文樂座といつて、新築移轉した。そののちさらに明治十七年九月、東區平野町御靈神社内に、新に文樂座として移り、これがいわゆる「御靈文樂」（ごりょうぶんらう）で、當時の権下の人氣者の太夫二世竹本越路太夫、のちの攝津大掾や、その高弟の名人三世越路太夫の力で、見事に大阪名物となつたのでした。その間の明治四十二年四月に、白井、大谷兩氏が、經營者の植村家からこの文樂座を買取つて、新に「松竹合名社」として經營をし、大正十五年十一月二十九日、この御靈文樂が火災で焼失するまで、明治時代の上方文化第一の御靈文樂の

名は四十三年間續いていたのでした。それから焼失後は偶然この文樂座の前身の辨天座へ、引こし興行をしていたが、昭和五年一月四つ橋に新に文樂座を建築して開場。これは戦時中の同二十年三月戦災で焼失。それを翌年の二月、白井松次郎氏は、一圖の文樂への愛着から、まつさきに同じ場所に文樂座を再建して、去る十一月のお名残り興行まで、氏の歿後は續いて大谷竹次郎氏が、すくならぬ犠牲をはらつて經營していられたのです。尚、昭和二十二年六月天皇の文樂座御鑑賞の光榮に浴したのは貴重な記録となるものであります。

次に文樂座の太夫の最高の地位、芝居なら座頭（ざがしら）に當る檜下（やぐらした）は明治以来現在まで九人になります。即ち、慶應元年一月に第一の檜下となつた六世竹本染太夫。明治二年五月に第二の檜下となつた五世豊竹湊太夫。同五年一月の第三の五世竹本春太夫。この時初めて人形にも檜下を設けて、初代吉田玉造がその地位について、前記の松島の文樂座として出發、同十一年一月第四の檜下として竹本實太夫。同十六年四月第五の檜下として二世竹本越路太夫ののちの攝津大掾。この時三味線にも檜下として、二世豊澤園平がその地位について、世にいう「文樂の三絶」となつて、越路、園平、玉造の三名人の至藝は、當時の文明開化の東京の歌舞伎芝居をもしのぐ黄金時代を生んだのでした。同二十四年二月第六の檜下として、この時一度きりながら二世竹本津太夫。大正四年二月第七の檜下として三世竹本越路太夫。同十三年五月第八の檜下として三世竹本津太夫。

太夫。昭和十七年一月第九の櫛下として、二世豊竹古鞠太夫の現在の豊竹山城少掾がこれをついていります。またこの古鞠が山城少掾を受領したのは、昭和二十二年三月で、太夫として「掾」は最上の譽れある稱號で、斯道では山城で十二人目になっています。同時に、山城は藝術院會員で、人形遣いの古老八十八翁の吉田文五郎も、同じく藝術院會員です。それに三味線の鶴澤清六は、藝術院賞獲得の名手であるなど、文樂座は依然人形淨るりの本場といわれるゆえんであります。

三、人形淨るりの鑑賞

これから順序として文樂の見方、即ち人形淨るりの味い方を述べることになりますが、およそこれららの解説、鑑賞法はすでに諸家によつて説明されています。まして大阪には大先輩の高安六郎氏、「毎日新聞」の山口廣一氏、「朝日新聞」の北岸佑吉氏、その他新進の若い方々に、この道の研究はつくされていまして、未熟者の私如きが今さらここに説明を加えるのは、甚だ僭越かつ汗顏の至りです。しかし、一般の方々、若いこれから文樂に關心を持つて頂かねばならぬ方々のために、失禮ながらごく大ざつぱで初步の、人形淨るりの見方をいわせてもらいましよう。

まづ文樂の人形淨るりは、御存じのように太夫、三味線、人形の三者の協同作業です。それから人形淨るりは、その演じるテキストの丸本物は、今の歌舞伎芝居の本家であり、父か母かに當りますが、舞台機構の歌舞伎の「花道」だけはありません。常に舞台だけで、一つの人形を三人がかり

て立つて遣うために、舞台の最前列は板ばりになつていて、これを手すりといつて、人形の足はいつもこれにすれすれについています。そのあとの空間の歌舞伎の平舞台に當る所を、「舟底」（ふなご）といい、その上の二重舞台に當る所を「本手」（ほんて）という。この手すり、舟底、本手の三つで人形の演技があります。そして初步の人形遣いが足、次の人人が左手、主な人形遣いが胴を遣い、原則として各自黒い頭巾、黒い着物を着て、人形の影法師となつて、人形遣いは「かけ合い」や「道行」もの以外は、顔を見せぬのが本當です。つまり、太夫の語る淨るりの邪魔をせず、人形だけを表面に出して、自分たち人形遣いはすべて黒く、自己を空うして犠牲になつている感じが獨特です。かつて日本にいられたフランスの大天使クロードル氏は、非常に文樂の價値を認められた理解ある人ですが、氏はこうした黒いだけの人形遣いのポーラーが「影法師」、人間の影に當るのが面白いといわれたのは、誠に有難い知己の言葉だと思います。

この人形の三人遣いの形式は、享保十九年（一七三四）に、竹田出雲作「芦屋道満大内鑑」（あしやどうまんおほううちかがみ）の時から、工夫せられたものです。近松時代の人形は一人の人形遣いが、今よりぐつと小さな一つの人形に片手をつつこんで、上へさし上げて遣つていた幼稚な手法でした。これを「つつこみ手遣い」とといいますが、それから發達し、目、口があき手に關節がつくなど、こうして人間の少年くらいの大きさの三人遣いに大成したわけです。

かくその見方を述べるときりがありますから、それならなぜこの人形淨るりが貴重か、またはどこに私がたびたびいつた獨自の價值があるか、それだけをいうのにとどめます。——それは前述のように、人形淨るりのテキストの丸本物は、近松門左衛門が基礎を造り、その門の秀才出雲、半二によつてよく踏襲せられて、多くの名作、佳作を生み、これは實に今日の歌舞伎の一步二歩の先きを行つたものでした。それは今の歌舞伎の名作の古典がほとんどこの丸本物から出ているのでもわかりましよう。しかも、今日の歌舞伎は時間の制限や、古來から役者の都合次第で、この台本の丸本物が、相當カットされたり、改悪されたりして、折角の名作を、通し狂言としては無論一部分の一幕物としても、かなり原作の本文とはちがつてある部門があります。

所が、文樂の人形淨るりは、例外はあるが、大体において原作本位です。時間の制限のために、今では通し狂言は出ませんが、かりにその一部を出すとしても、歌舞伎よりは原作に忠實です。特に中幕風に、櫻下が語る大ものはまづ原作通りです。——この原作中心主義、これが人形淨るりの第一の特長です。長い丸本物を讀むのは努力が入りますが、文樂の限り、主な出し物は大体原作至上主義ですから、原作を知るためにのみでも、人形淨るりは圖書館なみの存在價值があるわけです。

もう一つ、歌舞伎の演技には絶対になくて、人形淨るりのみにあつて、全く獨自の効果を出すも

のは、人形における「足拍子」（あしひょうし）です。これは淨るりの眼目のいいふしというと、必ず伴奏する三味線に音樂的な音、リズムがありますが、その三味線のふし、リズムについてそれについて動いている人形に、トントントンといつた人形遣いの足の音がはいります。これを足拍子といいますが、これは人形の足を遣つている足遣いの人が、その三味線のふし、リズムについてトントンと音をたてて、その間の人形と淨るりの文句の感じを、引き上げて強調するわけです。この主ないいふしにおける人形の足拍子のみは、歌舞伎には全くないので、人形の足拍子がはいる所は、多くの場合、昔から今までファンの拍手をあびますが、人形淨るりでは、その一段の中にたいてい一ヶ所、時には二ヶ所この足拍子がはいる急所があるのを御注意願つておきます。

その上、この足拍子は女形の人形の俗にいうさわり（くどき）の、悲哀、憂愁を出すいいふしに多い。しかも、女形に足はないのです。その足がない女形に、人形遣いが足拍子をいれるのです。これ位不合理、ワンドフルはまづありますまい。だが、それでいて足のない女形、まれには坐つたままの人形にすら、急所のふしには足拍子がはいるのです。けれども、この不條理が人形淨るりに限つては、不條理にならずに、逆に悲しみ、哀れ、憂い、時にはよろこびの感情を、寫實の演技以上に現わして参ります。私はその例として、「繪本太功記」の「尼ヶ崎」の段で、妻の操が、光秀をいさめるくどきの「夫を思う一とすじに」のふしにも、この足拍子がはいるのが、大きな効果を

上げています。同じく「一谷歎軍記」（いちのたにふたばぐんき）の二段目「須磨の浦」の段の、これは男の熊谷の人形ですが、敦盛の首を打とうとして、斷腸の思いをする所のふしの「胸もはりさく氣おくれに」の「にイイイ」の、義太夫でいう「くり上げ」のふしに、熊谷の足拍子がはいりますが、英雄の熊谷のこの悲痛の思いが、このふしの足拍子でさらに倍加するのは歌舞伎以上ですそれは歌舞伎には再びいいますがこの足拍子はないからです。

ついでに、これら人形のマスクを首（かしら）と呼び、古來この首は名人の細工人があつて、阿波の國などにその末孫が残つていた。文樂にも永年名人の造つた名作の首が相當あつたが、おしくも大正十五年十一月の火災で焼き、その上、戦災でも残つていた名品を焼いたのは誠に殘念です。

しかし、近年幾分かは補給したり、現存の細工人で再製したのもあるようです。そして前記の熊谷の如く大きく荒い人形の首を「文七」と呼び、これは松王、光秀などにも使用します。女形の首は昔篠屋なる女形専門の人形細工人がいて、いい首を造つたため、「篠屋」と呼ぶものがあつたが、普通のものを娘、ふけたものをふけ女形（おやま）という。敵役（かたき役）系のグロテスクな首を「團七」とい、權太、宗任などに用い、これは「夏祭」の團七の役からきたものです。同じく吃又の「又平」からとつた首を「又平」といつて、これは「油屋」の善六などにも使用。二枚目の色男の忠兵衛や若い侍の首は「源太」。腹があつて氣品のある人物由良之助、管丞相（くわんしょ

うじょう）などの首を「孔明」（こうめい）。これと逆の性格の腹の黒い老人の首を「舅」（しゅうと）といつて、師直、北條時政、梶原景時などに使用。この外、首の種類は多數で、余程のもの知りの人形遣いでないと、これらの種類に通じえないといわれています。が、端役（はやく）の仕出しの人形を「つめ」といつて、このつめの人形のみは、人形遣いが一人で持つのが特長ですが、それだけにこれは初步の人形遣いが遣うことになつています。だが、このつめの人形にも名作はあつてそれは一種格別の素朴な人形美があるのをいつておきます。

○ ○

これで大体人形淨るりの成立、構成、特色、種類がわかつてもらつたかと思います。が、これら太夫、三味線、人形遣いの修業に至つては實に大變で、その困難、煩雜は日本の藝能中最大といつて過言ではありません。その修業の多難は、あらゆる藝道に進む者にとつて、一應知つておく方がすべての参考になるのは、これも諸先輩の語りつくされている所です。また元來人形淨るりは前述の如き原作至上だけに、その長い丸本物を、時代物など全五段を通して出す結果、私どもが見てきた明治四十年以後の御靈文樂は、朝八時（或は七時半）からあいて、夕方七時頃終演でした。そして出し物は全五段の通し故にその最初の「大序」（だいじよ）から出し、二段目、三段目、四段目に終りの五段で完了。中狂言として四段目風の櫓下が語る中幕もの。それに切狂言として明るい世

話ものがつく三本立てになつていて。従つて、初めの大序は冬は暗い中に語るため、お客はほとんどいないのに、初步のそれらを語る大序の太夫は、舞台へ顔も見せずに、上手の床（ゆか）の上にあるミスの中で、格別に高い調子の大聲で語つた人です。だから聲の勉強が出来て、二段目を語るまでの約十年の修業は、基本教育として適當でした。これは人形、三味線とも同様で、まづ基本の修業に十年は要し、さらに十年は中學、のちの十年は高校で、一人前で文樂の大學入學には三十年を必要としたのでした。

だが、大正中期以後は朝も十時アキとなり、その後は午後一時アキとなり、近年は二部制となつてしましました。自然、大序からの修業はなくなり、全五段の通し狂言も不可能になりました。とはいっても、三、四年前四つ橋の文樂座で午後一時アキで九時終演の一部制にしたのは結構で、この時は完全でないまでも通し狂言が出て、初步の太夫や、觀客にも好ましい興行法でしたが、不幸興行成績が不振で、一、二回で中止になつたのはおしかつた。文樂としては東西ともに時々この一部制で、名作の通し狂言をえらんで出すのが、最良の方法ではないかと思つています。それだけにファンもこれを援助すべきで、一部制八時間興行復活の時があれば、これが人形淨るりの本質に適している理由のみからでも、ぜひとも大入り満員にして頂きたいものです。

いうまでもなく人形淨るりは、かく五年や十年で出來上る藝能ではありません。が、それ故に貴

重であつて、保護育成が重大視せられる理由です。特に過去の名人の修業はきびしかつた。それは完全なスペルタ教育で、またそれだからこそ、歌舞伎以上に強固で古い傳統が維持せられたのです。即ち幕末の日本が危く混亂に陥りかけた時代、名人三世長門太夫が出て、淨るりを藝術的に完成し後進を育ててその危機を救つた。その育成で三味線ひきの名人二世豊澤團平（文政——明治三十一年七十二才歿）が出、時代が一變したにかかわらず、新に淨るりを新時代の氣運に推進したのです。この力で世に出た三世大隅太夫は、その若い春子太夫時代に、「木下陰狹間合戦」（このしたかげはざまがつせん）の「壬生村」（みぶむら）の一節を、團平に稽古をしてもらつたが、一と晩中同じ所をくり返して氣に入らず、夜明けになつてやつと「出來た」と團平がいつた話がある。攝津大掾の若い越路太夫時代に、江戸へ來て今の東京駿前に當る野原の中で、夜半に寒稽古を續けて血をはく鍛錬をした話もある。そしてこれらの大先輩で師匠格の團平さえ、私が一昨年十一月その生地加古川市へ行つて、調べて見ると、彼といえど若い二十才前に、義太夫の修業にたえきれずに、故郷の加古川へある日逃げて歸つた。そして再び大阪へ行く氣力もなくて、加古川の渡し舟にのつたするとその舟の老船頭が、舟をこぐさおを使いながら、今日は工合がわるい、昨日一日怠けて休んだら、もう今日はさおが思うように使えないという。それを聞いた彼は、船頭でさえそうだ。淨るりは毎日の仕事で、一日休んでも腕は下る。これはと思つて、再び大阪へ歸つて修業を始めた——

重であつて、保護育成が重大視せられる理由です。特に過去の名人の修業はきびしかつた。それは完全なスバルタ教育で、またそれだからこそ、歌舞伎以上に強固で古い傳統が維持せられたのです。即ち幕末の日本が危く混亂に陥りかけた時代、名人三世長門太夫が出て、淨るりを藝術的に完成し後進を育ててその危機を救つた。その育成で三味線ひきの名人二世豊澤團平（文政——明治三十一年七十二才歿）が出、時代が一變したにかかわらず、新に淨るりを新時代の氣運に推進したのです。この力で世に出た三世大隅太夫は、その若い春子太夫時代に、「木下陰狹間合戦」（このしたかげはざまがつせん）の「壬生村」（みぶむら）の一節を、團平に稽古をしてもらつたが、一と晩中同じ所をくり返して氣に入らず、夜明けになつてやつと「出來た」と團平がいつた話がある。攝津大掾の若い越路太夫時代に、江戸へ來て今東京驛前に當る野原の中で、夜半に寒稽古を續けて血をはく鍛錬をした話もある。そしてこれらの大先輩で師匠格の團平さえ、私が一昨年十一月その生地加古川市へ行つて、調べて見ると、彼といえど若い二十才前に、義太夫の修業にたえきれずに、故郷の加古川へある日逃げて歸つた。そして再び大阪へ行く氣力もなくて、加古川の渡し舟にのつたするとその舟の老船頭が、舟をこぐさおを使いながら、今日は工合がわるい、昨日一日急げて休んだら、もう今日はさおが思うように使えないという。それを聞いた彼は、船頭でさえそうだ。淨るりは毎日の仕事で、一日休んでも腕は下る。これはと思つて、再び大阪へ歸つて修業を始めた――

これは今のが古川市に併合せられたが古川の、北東に當る村の出身で神戸在住の某醫學博士が、が古川から出ている土地の同人雑誌に書いている古老から聞かれた實話です。私もまたが古川に生まれた者ですが昨秋この圓平調査のために、が古川へ行つた時にこの記録を讀んだのでした。そしてこれらの逸話、修業話は人形淨るりには數限りがありません。單に一例として書きそえて、この道の一端を察して頂ければ幸いです。

尚、終りに念のためにもう一つ鑑賞上の注意を書きそえますが、人形淨るりを見る場合、主要な一と幕の幕あきが特に大切なことです。それはいい太夫や、櫛下が語る出し物では、その幕があいた最初の三、四分間の語り出しき、俗に「まくら」といつてこれが實に大切で、ファンはこの最初を注意して聞いてほしいのです。時代物には特別にこのまくらが重大で、初心な方には、聲の低い太夫だとあるいはやや分りにくいか知れませんが、その場合は、この太夫が語るまくらの文章以外それを伴奏している三味線の音、リズムだけでも耳に入れて頂きたい。名人、名手の三味線ひきの三味線の音色（ねいろ）は、ヴァイオリン同様、なんとなく耳に訴える所がありますから、最初は分りにくいにしても、このまくらなどの三味線のリズムを、心にとめて聞く習慣をつければ、自づとその妙境が分つてくるはづです。例えば、さきにいつた「繪本太功記」の十段目「尼ヶ崎」の段では、これの初めの「まくら」は、まづ三味線で「オクリ」なる一分間余りの前奏曲（これはどの

丸本物の語り出しにもつくもの）があつてから、「残る薔（つぼみ）の花一つ、水上げかねし風情にて、恩索投げ首しおるるばかり、やうやう涙押しとどめ」です。この僅か四十字余が、この一時間十五分ばかりかかる一段中のエスプリといえるくらいで、このまくらでこの一段の情景、十次郎が一人残つて、自分の討死の出陣を決心する基礎「きそ」を示すわけです。映画ならこのまくらで、ここへ出る十次郎をひとり「大寫し」にすべきシンなのです。多くのいい時代物の初めのまくらはこのように大切ですから、人形淨るりのすぐれた出し物の時は、幕あきにおくれずに、まづ最初から鑑賞をえたいのは、この理由によるからです。

従つて、この「尼ヶ崎」、専門的にいうと「太十」の前記のまくらは至難きわまるもので、過去現在において、多くの太夫が、僅かこの四十字余にどんなに苦しみ、泣かされていいるか知れません前述の三世大隅太夫は、三味線の圓平の指導で、明治後期第一位の名人となつた天才とさえいえた才能者で、今の山城の少様は、この三世大隅を多く理想として勉強してきた人です。その名人大隅すら、その若い春子太夫時代には、この「太十」のまくらがどうしてもうまく語れずに、その師匠にうそのようなきびしい稽古をさせられ、毎日毎日こればかり語つては叱りとばされていたため、それをいつとなく聞いていた近所の子供たちが、彼を馬鹿者扱いにしたという話が残つています。

この「太十」以上に、名作といえる並木宗輔の絶筆でその最後の作となつた前記の「一谷歛軍記」

の三段目「熊谷陣屋」の、まくらも同様に重要です。「相模は障子おしひらき、日も早や西にかたむきしに、夫の歸りのおそさよと、待つ間程なく熊谷の次郎直實、花の盛りの敦盛を、討つて無情を悟りしか、さすがに猛きもののふも、ものの哀れを今ぞ知る、思いを胸に立歸り」と、これは熊谷が人生の無情を知つて、出世遁世（とんせい）する予備の説明に當る意味でも大事ですが、義太夫としてもこのまくらは、至難とともにこの一段中のエスプリの一つになります。そしてこのまくらの語り方には、古い文樂座風と、園平風との二つがあるくらいで、山城は園平風で語つています無論、大切なのはまくらにはとどまりません。外にも多々あります、それらは見て いる中に、筋とし、人物とし自然分るはずです。ただまくらのみは、最初の上に、太夫は比較的低い調子で語ります故に、注意を煩したいのです。しかし、これらの名作の終り、芝居でいう幕切れを、義太夫では「段切れ」といい、これも大切です。そしてこの終りをかざる段切れは、その一段の終局を告げるために、まくらと逆に、太夫もやや聲を大きく、三味線も調子を上げて、にぎやかに演奏しますから、これは初步のファンにもその妙が判つてもらえると思います。それ故に人形淨るりの終末の段切れは、同じ出し物をとり上げて演じる歌舞伎芝居の幕切れよりも、ぐつと音樂的でしかも、全部原作の本文通りになつて いるのは い うまでもありません。

四、新局面への進出

一方、文樂座は昨年度において新しい方向に進みかけました。それは人形淨るりでは、今もつて近松門左衛門をぬく作者がありませんが、その最高最上といわれている近松物を、昨年に三つ復興上演したからです。無論、過去の御靈文樂座時代に、先代竹本津太夫が「心中宵庚申」（よいごうしん）、今の山城の古鞠太夫時代に「博多小女郎波枕」、その先輩の名人三世越路太夫が「心中天網島」を、復活上演したことはあります。しかし、昨年になつて復興上演した三種は、近松として意味ある作の上に、その演奏法が絶滅していく、今までではその復興が不可能視せられていたのを、勇敢にとり上げた點に價值があります。歌舞伎で近松物を上演する時は、「脚色」ですし、また隨意に作意を変えますから、いくらかはらくで自由な仕事が出来ます。が、人形淨るりの場合は、時間の制限のために、部分的にカットはあります、大体において原作通りの上に、ふしやふしと詞（ことば）との中間の地合い（ちあい）は、そのままリズムをつけ、作曲して上演するために、その困難は、歌舞伎の脚色以上です。それを昨一年間に三種、それぞれ作曲して、主な部分は原作通りに上演したのでした。これは一部から、なぜもつと初めから終りまで原作通りそのまま忠實に上演しないかとの、不満はあつたようですが、それ以外大多數の批評家、識者において不可能をよく可能にした理由で、意外な賞讃を博したのでした。

その第一は昨年一月に近松最初の心中物の世話物なる元禄十六年（一七〇三）五月、竹本座書おろしの「曾根崎心中」を上演した。これは周知のように當時のニュースを、彼がすぐ人形淨るりに書いて、あの會話は當時の言葉で、いわばあの時代の現代劇です。これは上中下三巻にわたつて、原作通りではない欠點はあつたにしろ、エスプリは大体とり入れていた。中の巻の「天満屋」は新進竹本綱太夫が好演。この主役徳兵衛が、情人の遊女お初のまごころに感動して、えんの下にいてお初の足をとつて頂いて感謝するシン（寫真参照）があります。所でさきにいつた如くこの時代の人形は「つつこみ」で、幼稚な一人の人形遣いが、小さな人形を手で遣うだけでした。だから近松も無理と知つても、どうせ幼稚な人形だ。寫實に見せる用はない。多分、その感じを出せばいいと考えて、そこを「足をとつておし頂き」と書いたと思われます。しかし、今の文樂の人形は享保末期の三人遣いの革命以來、三人遣いの上に、女形には足がないのが原則です。それをこの文句通り演じなくてはならない。そこでこのお初を遣う吉田榮三は困つてしまつた。それで種々相談の結果、お初の人形に足をつけてこの文句通りに演じたのです。榮三はそう考えたものの、女形の足は變則故に、彼は毎日ファンの罵倒を受けはしないかと、びくびくもので舞台に立つたそうです。またこの興行に限つて、その意味で新聞劇評家に叱られはすまいかと案じて、彼は劇評がこわくて讀めなかつたといつていました。

でも、結果は幸いにもわるくなかった。事實、リアルに足をとつて頂く徳兵衛も、人形としてまた別の趣きがあつて、東京においても好評でした。これは人形としては革命の革命ですが、このようにして絶滅していた「曾根崎心中」は復活したのです。

第二は同じ傾向の世話物享保二年（一七一七）八月作「鎌の権三重帷子」（やりのごんざかさねかたびら）を、六月に上演した。この女主人公おさいの悲劇——。この作は近松物の姦通物といわれていますが、本當に姦通はしない。だが、性來彼女の多情多感がわざわいをして、娘の笄にするはづの権三に、戀にあらぬ戀をし、結局不義者となつて、夫に討たれる異色ある作です。これは時間の關係上、だい分カツトはあつたが、すくなくとも綱太夫が語つた「數寄屋」の段は、原作に忠實で好評でした。おさいが娘に代つて権三に他に情人があるのを、代理しつとをする「ねたましいこの帶」前後は、かつて歌舞伎に脚色上演せられたものよりは、段ちがいの成果で、人形淨るりの特色を見せたと思います。

順序が逆になりますが、第三は元禄十三年（一七〇〇）作、またはそれより十四年のちの正徳二年作ともいわれる「長町女腹切」を、四月に上演した。これは心中物というよりは、刀屋半七の叔母が、半七とその情人お花とのために、女ながら腹を切つて、二人を助ける世話物です。これも大略原作本位の上に、終りの「長町伽羅屋」の段を、山城の少掾が語つて、獨自悲劇氣分を感じさせ

たのです。そしてこれらを上演するに當つて、義太夫だけに、すべて「ふしづけ」を要するのに、野澤松之輔が受持つた。そしてこれの演出には、大阪の郷土史研究家の第一人者鷺谷櫛風氏があたられて、その造詣の程をひれきせられたからこそ、例外をのぞき、各方面から好評を博したわけと考えられます。

この一年間の困難な近松物三種の復活上演は、誠に文樂座の光明となつたのです。年末近く東京においても、文樂ではこの近松物復活が、一年間中の最上の仕事との聲がさかんです。畏友山本修二君も「大毎」の十一月の文樂の劇評の中で、以上三つの近松物復活上演が、立派な收穫であり、今後における文樂の方向を十分暗示するものといわれています。實に御同感で、私は文樂の將來はいそがすあせらずに、近松の名作をさがして、良心的に復活上演するのが、その最上の道と信じています。實際においても、多少の欠點はあつたにかかわらず、以上の三種の近松物上演には、予想外な反響、支持があつたのですから、文樂の人形淨るりの前途は、古い言葉ながらまづ近松物ですそれを考えて經營者側、演技者、關係者ともに、この新局面への進出に努力研究すれば、文樂の前途に、案外な道が開けるのでありますまい。

同時に、その方向でよき成果を上げれば、新しい文樂座は、イギリスにおけるシェークスピア劇場に似た性格を持つはづです。元より文樂座を近松劇場にせよとは主張しませんが、よき近松復興

の事業を全うすれば、自づと文樂座は近松劇場になるはずです。人形淨るりは近松をのぞいては成立しません。また大阪の文化は、文樂座をのぞいてはわびしすぎるのです。その意味から文樂座は新しい建築をえて、近松物復活なる多幸なチャンスをつかみかけているといつて、必ずしも過言ではなかろうと思います。

五、現在の文樂の人々

現在「因會」（ちなんみくわい）と呼ばれている文樂座の人々は、太夫が二十人。三味線ひきが二十一人。人形遣いが二十一人。おはやしが二人。人形細工人が一人。床山（とこやま）が二人。合計六十七人になります。

そこでその主な人たちの経歴だけを紹介しておきます。

橋下、豊竹山城少掾。本姓金杉彌太郎。明治十一年東京生れ。十才頃から、東京の淺草の政子太夫の門に入つて、義太夫の手ほどきを受けたが、本式の修業を思い立ち、明治二十二年下阪。俗に「法善寺の師匠」と呼ばれた二世竹本津太夫へ入門。津葉芽（つばめ）太夫と名のつて、その八月から少年の太夫ながら御靈文樂の「大序」（だいじよ）の列に入つた。明治四十二年四月、白井松次郎氏がこの御靈文樂座を、前座主植村家から買収して、「松竹合名社」としてこれを經營し出した時、二代目古跡太夫を襲名。相三味線に三世鶴澤清六をえて修業を積み、昭和十六年一月橋下と

なつた。さらに二十二年五月「掾」を受領し山城の少掾となつて現在に及んでいます。

竹本綱太夫。本姓生田巖。明治三十七年大阪生れ。同四十四年に山城の古勒時代に入門、二代目つばめ太夫となり、昭和十三年四月竹本織太夫。同二十二年五月八代目綱太夫を襲名。

竹本相生太夫。本姓三輪一郎。明治二十一年東京生れ。二代目綾瀬太夫の子で小若となり、明治四十五年三代目竹本越路太夫に入門、越代太夫と名のつて文樂に出、大正九年五月三代目相生太夫を襲名。

竹本津太夫。本姓村上多津二。大正五年大阪生れ。昭和七年津の子太夫を名のつて初舞台。同十六年五代目濱太夫となり、同二十五年亡父の名をついで四代目津太夫となりました。

竹本伊達太夫。本姓田邑（たむら）兼吉。明治二十五年徳島の生れ。昭和六年六世竹本土佐太夫に入門小春太夫となり、同十一年四代目伊達太夫を襲名。分離した三和會（みつわくわい）にいたが、二十九年三月文樂座へ復歸しました。

豊竹松太夫。本姓坂本竹一。大阪生れ。昭和十五年當時因會の呂太夫の門に入り呂賀太夫、十八年松太夫となり、近年清六の手によつて新たな修業の段階に入つています。

この外に竹本雛太夫。竹本和佐太夫。竹本靜太夫。竹本織部太夫。竹本織の太夫。竹本相次太夫。豊竹弘太夫。豊竹十九太夫。竹本伊達路太夫。竹本綱子太夫。竹本津の子太夫。竹本相子太夫。竹

本南部太夫。竹本長子太夫。

三味線。

鶴澤清八。本姓奥田徳松。明治十二年大阪生れ。同二十三年三世野澤鶴太郎に入門。鶴五郎、鶴太郎、四代目叶となり、昭和十七年二代目清八を襲名。

鶴澤清六。本姓佐藤正哉。明治二十二年東京生れ。同三十一年鶴澤小庄に手ほどきを受け、三年鶴澤道八に入門。政二郎を名のり、大正元年五代目徳太郎、同十二年四代目清六を襲名。山城の古韻時代より二十數年間相三味線を勤めたが、分離してのち伊達太夫、松太夫の指導に當つています。藝術院賞受賞者。

鶴澤寛治。本姓白井治三郎。明治二十年大阪生れ。同二十八年竹澤藤四郎に入門。團三郎となる同三十三年寛治郎に入門團六となり、昭和十二年三代目寛治郎をつき、同三十一年一月寛治を襲名。豊澤廣助。本姓岩崎竹三郎。明治十一年大阪に生れ、二十五年竹三郎で彦六座へ出、二十六年文樂へ轉じ、五代目廣助の養子となり、大正十二年猿糸、昭和六年七代目廣助となる。

鶴澤藤藏。本姓尾崎保景。明治三十六年大阪生れ、大正二年三代目清六に入門、清二郎となる。大隅太夫をひいた後、昭和二十八年藤藏と改名。山城の相三味線となる。

竹澤彌七。明治四十三年大阪生れ。大正六年彌七へ入門、團二郎と名のつて後團六。昭和二十二

年十代目彌七となつて、綱太夫の相三味線として日進月歩の才能を見せて います。

この外に新曲のふしづけに努力して いる野澤松之輔。野澤八造。野澤吉三郎。鶴澤清友改め徳太郎。野澤錦糸。豊澤新三郎。鶴澤寛弘改め團六。鶴澤清好。竹澤團二郎。鶴澤清治。鶴澤藤二郎。鶴澤藤之助。豊澤豊助。鶴澤猿糸。野澤喜八郎。

人形。

吉田文五郎。本姓河村巳之助。明治二年大阪生れ。同十六年初代吉田玉造に入門。松島の文樂座へ出て巳之助となり、同二十年簾助と改名。同三十年三代目文五郎を襲名。明治末期彦六座系の堀江座に出ていたが、間もなく文樂座へ出勤。藝術院會員。

吉田玉助。本姓小西奈良吉。明治二十八年生れ。同四十年三代目玉藏に入門して玉幸となり、昭和十七年三代目玉助を襲名。

桐竹亀松。本姓岩田作太郎。明治三十八年生れ、大正六年文五郎の門に入り、文作、昭和十七年三代目亀松と改名。

吉田榮三（えいざ）本姓福岡光秋。明治三十六年生れ。大正六年京都豊竹座へ出て光之助と名のる。同八年初代榮三に入門榮太郎どなり、昭和十八年光造。同二十五年二代目榮三を襲名。

この外に古參で頭取を兼ねる吉田玉市。吉田玉五郎。吉田玉男。吉田兵次。吉田万二郎。吉田淳

造。吉田光次。吉田文雀。吉田文昇。吉田玉之助。吉田玉昇。吉田小玉。吉田玉章。吉田玉丸。吉田玉央。桐竹紋太郎。吉田常次。

おはやし。中村新三郎。中村新一郎。

人形細工人。由良龜。

床山（とこやま）佐藤為次郎。名越。

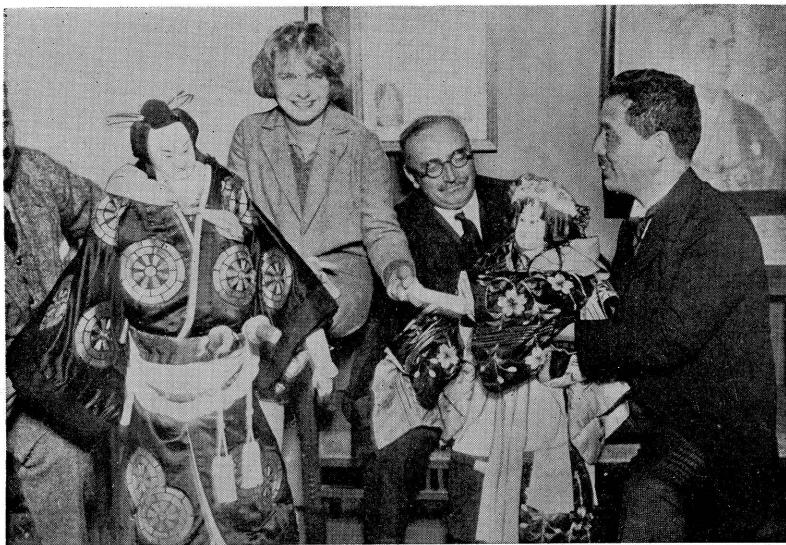
尚、分離した三和會は、大部分この文樂座出身なのはいうまでもありません。今では二派對立ではあるが、昨秋十一月兩派合同公演を、東西で人形を入れて催した。東京の新橋演舞場では壓倒的な好評を得ました。元來一つであるべきもの故に、當然合流すべきでしようが、對抗する所に、藝の進歩があるとの見方も出ています。合同の將來は混とんとしていますが、兩派とも人形淨るりを盛大にする意味において、誠實をつくし良心的たるべきを祈つてやみません。

の三段目「熊谷陣屋」の、まくらも同様に重要です。「相模は障子おしひらき、日も早や西にかたむきしに、夫の歸りのおそさよと、待つ間程なく熊谷の次郎直實、花の盛りの敦盛を、討つて無情を悟りしか、さすがに猛きもののふも、ものの哀れを今ぞ知る、思いを胸に立歸り」と、これは熊谷が人生の無情を知つて、出世遁世（とんせい）する予備の説明に當る意味でも大事ですが、義太夫としてもこのまくらは、至難とともにこの一段中のエスプリの一つになります。そしてこのまくらの語り方には、古い文樂座風と、圓平風との二つがあるくらいで、山城は圓平風で語っています無論、大切なのはまくらにはどまりません。外にも多々ありますが、それらは見て いる中に、筋とし、人物とし自然分るはずです。ただまくらのみは、最初の上に、太夫は比較的低い調子で語ります故に、注意を煩したいのです。しかし、これらの名作の終り、芝居でいう幕切れを、義太夫では「段切れ」といい、これも大切です。そしてこの終りをかざる段切れは、その一段の終局を告げるために、まくらと逆に、太夫もやや聲を大きく、三味線も調子を上げて、にぎやかに演奏しますから、これは初步のファンにもその妙が判つてもらえると思います。それ故に人形淨るりの終末の段切れは、同じ出し物をとり上げて演じる歌舞伎芝居の幕切れよりも、ぐつと音樂的でしかも、全部原作の本文通りになつて いるのは い うまでもあります。

文 樂 の 功 勞 者



大 谷 竹 次 郎 氏



右より亡き白井松次郎氏 亡きポールクローデル氏
(元駐日フランス大使・文樂の理解者) 同氏令嬢

豊竹山城少掾



「かむろ」 吉田文五郎



「曾根崎心中」の「天満屋」の段
左榮三のお初 右玉市の九平次



「鎧の權三重帷子」

左玉男の權三 右榮三のおさい

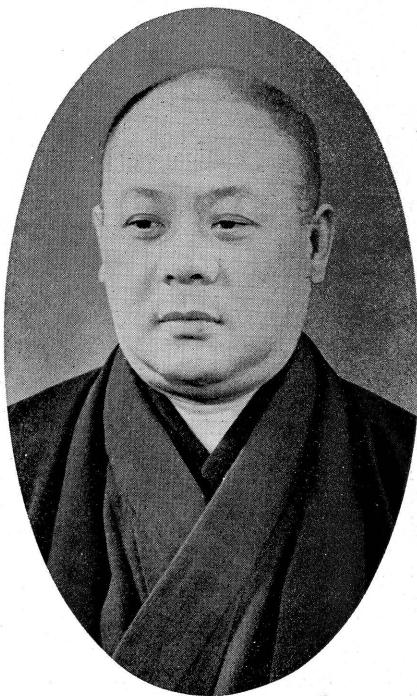


「長町女腹切」の「伽羅屋」の段
左亀松の半七 右榮三の半七の叔母

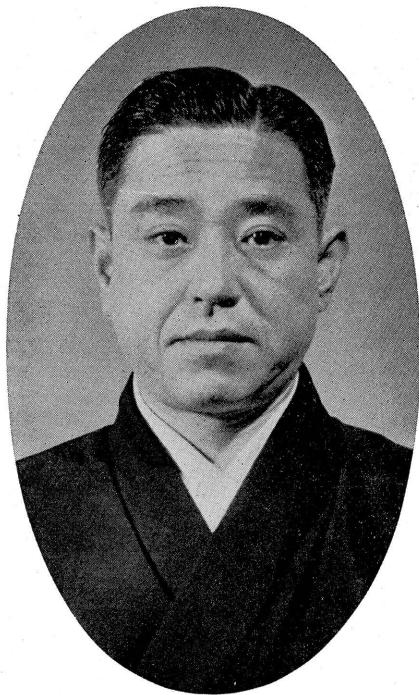


「一谷歛軍記」の「須磨の浦」の段
左玉男の敦盛 右玉助の熊谷

竹本綱太夫



竹澤彌七



鶴澤清六

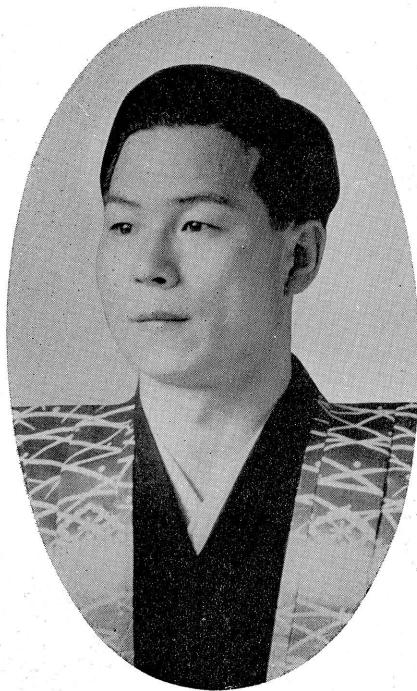


鶴澤藤藏



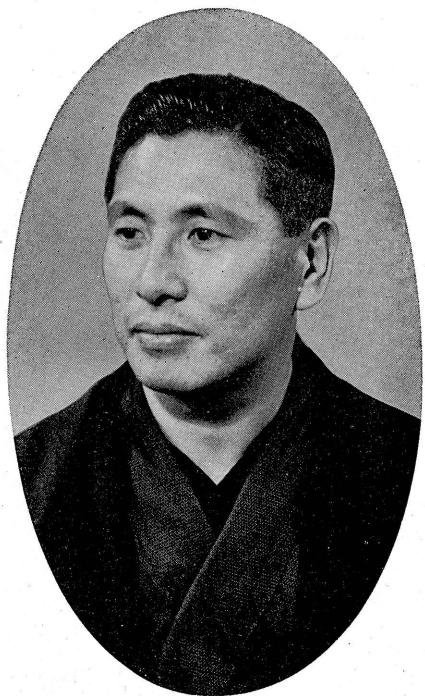


竹本伊達太夫



豊竹松太夫

竹本津太夫



鶴澤寛治





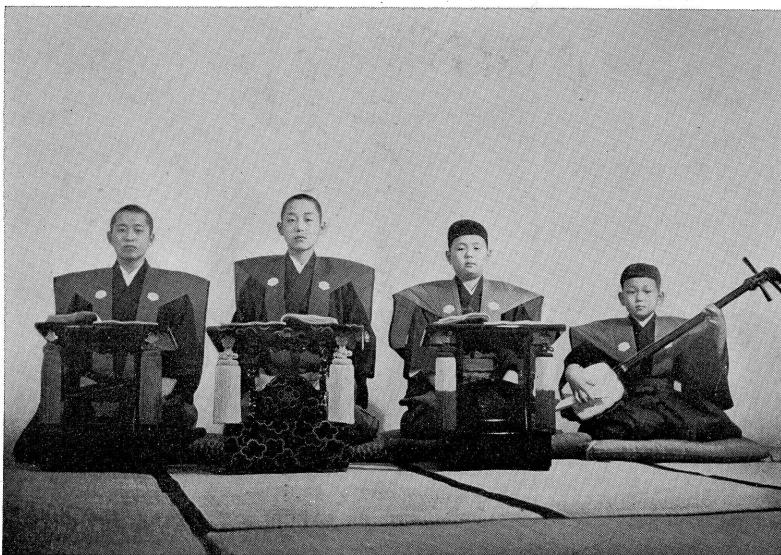
竹本相生太夫



野澤松之輔



文樂の子供たち



左より

竹本相子太夫 (17才)

竹本津の子太夫 (17才)

竹本綱子太夫 (11才)

鶴澤清治 (10才)

ここに出す英文の「文樂の人形芝居」は、昨年末、NHK国際局で、邦文で私が書いたものを英譯して、廣く海外に放送したものを轉載しました。これは、小宮豊隆氏の「能の話」について送られ、さらに求められて再放送をした國もあつたのでした。

(三宅周太郎)

in the intricate manipulation of female dolls.

Yamashiro is 78 years old and Bungoro Yoshida is 88 years old. Among the Taius, Tsunadaiu Takemoto is young and able. His 11 year-old son, Tsunako Daiu, started his career as a member of the puppet show the year before last.

Master player, Shojo Yamashiro and Bungoro Yoshida are aged players and unless their celebrated techniques are mastered by equally able successors, the future of the Japanese puppet show may gradually deteriorate.

On the stage, both Taiu and Samisen players are placed on the right side. The doll-players play their dolls with the lower part of their body covered by the stage. The purpose is to draw the audience's attention only on the dolls. The doll-players wear black hoods, which cover their faces. The three doll-players act like the shadow of the doll.

We can see the symbolism of this art in that these three doll-players become victims of their doll and manipulate it as its shadow.

You have been listening to a talk prepared by Mr. Shutaro Miyake on the puppet-show of Bunraku.

This is Radio Japan.

and background, it may be likened to the Shakespearean Theatre of Britain. Even today, the tradition of 200 years is well preserved through the combined efforts of devoted performers, -- the veteran Taius and Samisen and Doll-players.

And amazing, indeed, is the rigid training which the performers of puppet shows must undergo.

Unless they go through hard training for more than 30 to 40 years, they cannot become full-fledged players. Their training is a kind of Spartan education. Unless they work hard patiently from early in the morning till late in the night, with poor compensation, it is almost impossible for them to obtain professional level of skilled performers.

And despite the hard training and poverty they have to endure, the players of the Japanese puppet-show are the least blessed among all those engaged in Japan's show business, including the Kabuki players.

In view of these circumstances, there have been almost no apprentices wishing to enter in the footsteps of this traditional art. As a result of this development, Japanese Education Ministry, for the first time in 1943, effected a five-year subsidy program to provide for the training of young players of the puppet show.

The motive behind such a step was the comment made by a former French Ambassador to Japan, Mr. Claudel, who said some 20 years ago that the Japanese Ningyo Joruri was the world's best puppet show-- a stage art of symbolism; reflecting high artistry and finesse, as well as deep originality.

Active in today's Bunrakuza Theatre are such top-level Taiu as Yamashiro Shojo distinguished Samisen player Seiroku Tsuru-sawa, and the master doll-player Bungoro Yoshida who specializes

subjects as well as sketches and dramas of social life.

Then, a genius appeared to read the celebrated scripts of Chikamatsu. He was Gidaiu Takemoto who established a theatre named 'Takemotoza' for the puppet-show in Osaka more than 270 years ago.

Able writers arose from among the followers of Chikamatsu and many able Taiu's emerged in succession from among the followers of Gidaiu.

In January of this year, new theatre was built at Doutonbori in Osaka, named 'Bunrakuza' which is used exclusively for puppet-shows. This is the only puppet theatre remaining in Japan today. Although of small capacity, seating a little over 1000, it is an attractive theatre, ideally constructed for performances of puppet-shows.

The ideal effect of the puppet-show can hardly be experienced in a large modern theatre of over 1,500 seats. For those who wish to appreciate the true spirit of this classic art, the new Bunrakuza Theatre of Osaka is the only ideal theatre in Japan.

The highly advanced precision structure of the doll was originated by a master doll-player, Bunzaburo Yoshida, who perfected the present form of highly advanced dolls about 200 years ago.

Thus, the puppet-show named 'Ningyo Joruri' was perfected as it is seen today some 300 to 200 years ago through the cooperation of three geniuses; script writer Monzaemon Chikamatsu who is often referred to as the Shakespeare of Japan; Taiu Gidaiu Takemoto and Doll-player Bunzaburo Yoshida.

Although it has had uphill and downhill periods, the Bunrakuza Theatre has continued its existence up to today. From its history

wood and its eyes, brows and mouth can move. Its hands have joints and move like human hands. Female dolls have no legs, but the legs of male dolls move with more or less similar flexibility.

All in all, the dolls of the Japanese puppet-show are structurally similar to children of about eleven to twelve years of age and they are rather heavy. Therefore, it is quite a job to manipulate them on the stage. Three doll-players manipulate a doll in perfect unison, and each of them has his own separate task to perform.

The leader who is the best skilled handles the body and the right-hand portion of the doll; the second one handles the left-hand portion, and the youngest assistant handles the legs.

In this way, these three manipulators govern the actions of a single doll in perfect unison. This means that two dolls on the stage at the same time require six doll-players; and three dolls require nine players, and so on.

Thus, a unit in the orthodox puppet-play of Japan consists of the Taiu, or the script-reader, and one Samisen player, one doll and three doll-players. The true name of this puppet-show is 'Ningyo Joruri'.

Naturally, there are other doll plays, but they are more or less crude and somewhat resemble marionettes.

The orthodox puppet-show of Japan is the beforementioned 'Ningyo Joruri', which is made up of the three parties, that is, Taiu, Samisen players and the doll-players. It has a long tradition and background and has survived great hardships and difficulties.

As to the scripts of these doll plays, 300 years ago, the first master writer was Monzaemon Chikamatsu, who played an active role in writing distinguished scripts on historical

Puppet Show of Bunraku

Radio Japan will present a talk prepared by Mr. Shutaro Miyake, entitled "Puppet Show of Bunraku". Here is the English translation.

"The Japanese puppet-show of the Bunraku Theatre in Osaka boasts a history of some 400 years. Inseparable with this puppet-show is the music named 'Gidaiu' or 'Joruri' which accompanies it. Gidaiu explains the story, action, and psychology of the puppets on the stage. The dolls are the players and the music 'Gidaiu', corresponds to the script.

The 400 years old Gidaiu is, as it were, the origin of traditional Japanese music.

It is music for the 'Samisen', or the three-stringed musical instrument which looks like a violin. Expert Samisen players can express joy, anger, sorrow and all the other human emotions by a single Samisen.

Those who read the text, which corresponds to the script of a play, are called 'Taiu'. They read the text in concert with the Samisen players. 'Gidaiu' is played as a complete art on the stage by the combination of Taiu and the Samisen player.

Unlike marionettes or the smaller dolls which move their hands only, the dolls used in Japanese puppet-shows are large and have structural precision similar to the human body.

The male dolls measure over one meter, and the female dolls are slightly smaller.

The head portion of the doll called 'Kashira' is made of

昭和三十年十二月二十八日發行
(非賣品)

筆者三宅周太郎

發行文樂座

印刷 昌榮印刷株式會社

