現代叢書
50

文藝の術

内海繁太郎著

三笠書房

內海繁太郎著

文樂の藝術

現代叢書
50

自序

支那事變や大東亞戰爭以來日本人の心の持ち方が一變した。それまでは歐米の思想に心醉し、彼等の凡てのものを先進國のものとして無條件に崇拜し、日本のものは殆んど顧みる者がなかつた。隨つて日本文化のあらゆる部面が日本人から見捨てられた傾向にあつたと云つても過言ではあるまい。

そして、それ等は唯傳統の力に保持されてゐたに過ぎない。文樂の如きも其の一例である。過去の文樂は、淨瑠璃を好むほんの一部分の人々によつて支持され、一般大衆とは緣遠いものになつてゐた。それが近頃になつて、日本のよさが再認識されて來ると、文樂々々と大騷ぎをして、東京公演の切符が二日目位にはもう賣切といふ樣な人氣になり、今まで文樂なんか黴臭い存在位に考へて居た青年男女たちまでが、古典藝術、傳統藝術、國粹藝術として、之を見なければ知識階級に仲間入出來ない樣な氣持で殺到する樣になつた。然し文樂は昔から國粹藝術で、今更內容が變つたわけでも何でもない。此れは時勢の力である。之で文樂自身から人氣が

出たと思ふのは間違で、世間の方が目覺めて來たのである。日本文化のどの方面も大體同じ傾向と思はれるが、之は日本としては喜ぶべき傾向である。

然し、一面それが、日本的流行といつた樣な輕薄なものがないでもない。其の眞實をつきとめ、眞實の價値を認めての禮讃でなく、時勢に阿諛し、其の流行に投じた愛好としたならば、それは、次に來る反動が實に恐しいものである。文樂の如きもいづれ倦きられる時期が來るのではないかと思ふと心淋しい氣もする。

そこでこの日本精神に目覺め、國粹藝術がもてはやされる機會に、其の眞髓を充分に理解し、眞の價値を認識して居たならば、いつまでも日本のものが日本人に愛されるのである。日本の國粹文化といふものが外國に比して毫も劣るものではなく、却つてそれ以上の深さのあることを、此の際充分に理解して、信念を作つておくといふことは、日本の將來の發展、つまり大東亞共榮圈の指導の上に最も重大なことである。

文樂藝術が世界に誇るべき優秀なるものであることは言を俟たないが、現在、時代に目覺めたり、或は流行につれて文樂に殺到する若い人々には、それが理解されてゐる人は少いであらう。そこで折角文樂に對する興味の湧いた時に、之に對する理解を深めておくといふことは甚

だ大切だと考へられる。

幸ひ筆者は大學在學中から文樂に興味を持ち當時からの研究を「人形芝居と近松の淨瑠璃」として世に公にしたこともあるので、この新しい文樂愛好の人々の入門書といふべきものを書いて見たいと考へて居た。

宛も昨夏東洋婦人協會に於て梨本宮妃殿下の御前に於て文樂のことを御講演申し上げ、文樂の桐竹紋十郎等の人形實演を台覽に供し奉つた時に、其の席に列した松竹の大谷社長からも、是非其の講演の速記を出版してはとの話もあつたが、僅一時間程の講演速記では物足りない點もあるので、之を基礎として、文樂の藝術について最も理解し易い樣に書いたのが本書である。本書は學術的研究書ではなくて文樂愛好者の讀物である。其の爲に文獻引用等も避けて、出來るだけわかり易く書いたつもりで、之によつて大體文樂に對する一通りの知識は得られるものと思はれる。之に物足らなくてこれから、更に深い研究をされる樣な人々が多く出ることを期待して止まない。さういふ意味の書物であるから、專門家から見れば不滿もあらうが、それは本書の本意とする處を考慮して悠恕されたい。

然し、平易であり簡單ではあつても、國粹文樂の眞髓は外れてゐないつもりである。

尙本書の記事や寫眞等について特に便宜を與へられた松竹や文樂の方々及び貴重な人形頭の寫眞を提供された齋藤清二郎氏とその撮影者安原弘三氏の好意に深甚の謝意を表する次第である。

昭和十八年紀元節の日

内海繁太郎

目次

文樂の名稱……三
文樂の性格……六
人形淨瑠璃と日本精神——人形淨瑠璃の性格——人形の特質——協力一體の藝術——藝道修業——人形芝居から見た日本と英米の性格
人形淨瑠璃の起原……三
人形芝居の始——傀儡子——淨瑠璃の始——人形と淨瑠璃の合體
竹本豐竹兩座の興亡……四
人形淨瑠璃の發達——井上播磨掾——竹本義太夫——近松門

左衞門——辰松八郎兵衞の出遣——竹田出雲の入座と顔見世出語出遣——豐竹若太夫と豐竹座——吉田文三郎と竹本政太夫——忠臣藏紛糾——吉田文三郎脫退——竹本豐竹兩座退轉——兩座の著名な淨瑠璃

人形淨瑠璃の衰退期……六三

兩座退轉後の人形淨瑠璃——當時の新作——有名な太夫三味線人形遣

文樂座の興隆……七〇

植村文樂軒——文樂興隆の三巨頭竹本長門太夫豐澤團平吉田玉造——竹本春太夫——竹本攝津大掾と竹本大隅太夫——桐竹紋十郎——吉田多爲藏——松竹合名會社經營——御靈文樂燒失——文樂座再建

文樂に對立した人形淨瑠璃……八六

三世長門太夫の竹田の芝居——竹本春太夫豐澤團平脫退——

彦六座——稻荷座——明樂座——堀江座——近松座

文樂座の現狀と將來……四

大阪の客と東京の客——津、土佐、古靱鼎立時代——榮三と文五郎——古靱太夫の紋下——文樂の太夫三味線人形遣と其の將來

文樂の三頭目と特異な人々……一〇四

豐竹古靱太夫——吉田榮三——吉田文五郎——桐竹紋十郎——人形通の門造——素人からなつた伊達太夫

文樂の淨瑠璃……一四

淨瑠璃の起原——淨瑠璃の精神——淨瑠璃の戲曲的性格——文樂の主な淨瑠璃——文樂の見所——淨瑠璃の節付——

文樂の舞臺……一六六

舞臺の發達——現在の舞臺

文樂の人形……一五
人形の發達——現在の人形——昔の人形頭——現代の人形頭
——人形の髮——舞臺の人形さま〴〵——人形の手と足——
人形の遣ひ方
文樂の芝居の建て方……三一
通し狂言と付け物——段物の集成——狂言建と準備——狂言
建と人形——手傳と小割帳
番附について……三七
紋下——庵——端場——奥——切——附け物——三味線番附
の見方——人形遣番附の見方
傳統藝術と襲名……三五

口繪目次

一、豐竹古靱太夫（寫）
二、榮三と文五郎（寫）
三、人形の松王と菊五郎の松王（寫）
四、人形頭（寫）
五、人形部屋（寫）
六、首掛と糸操と一人遣
七、曾根崎心中出遣
八、用明天皇職人鑑
九、三人遣（寫）
一〇、太夫（寫）
一一、三味線（寫）
一二、人形遣（寫）

一三、初期の舞臺
一四、戲場圖會拾遺
一五、文樂の舞臺
一六、文樂の舞臺（寫）
一七、妹脊山の舞臺
一八、捩子手摺
一九、宇治嘉太夫舞臺
二〇、樂屋圖會拾遺
二一、人形の構造（寫）
二二、人形の手と足（寫）
二三、重井筒の番附（寫）
二四、三人紋下番附（寫）
二五、現今番附（寫）
二六、舞臺稽古（寫）

文樂の藝術





第一圖（上）豐竹古靱太夫

第二圖（下）右・吉田文五郎

左・吉田榮三





第三圖　(上)人形の松王
(下)菊五郎の松王



第四圖（一）人形頭

鬼一・文七・檢非違使・若男
寅王・團七・金時・陀羅助
白太夫・孔明・又平・與勘平











第四圖(二)人形頭　武氏・莫耶・岩藤　しうと・定之進・正宗　婆・ふけ・娘

第五圖・人形部屋

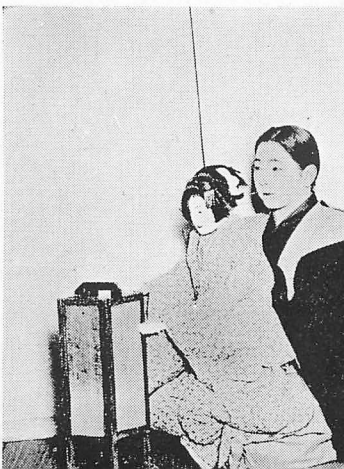




第六圖（右）一人遣　（上）首掛

（左）糸操





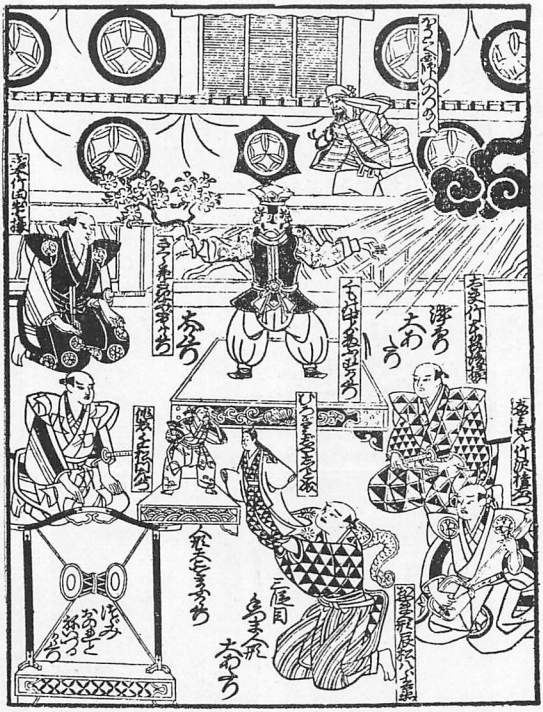
第七圖・晉根崎心中出遣





第九圖・三人遣

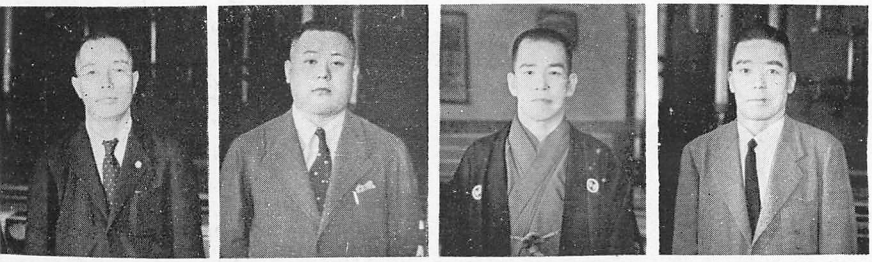
第八圖（上）用明天皇職人鑑挿畫

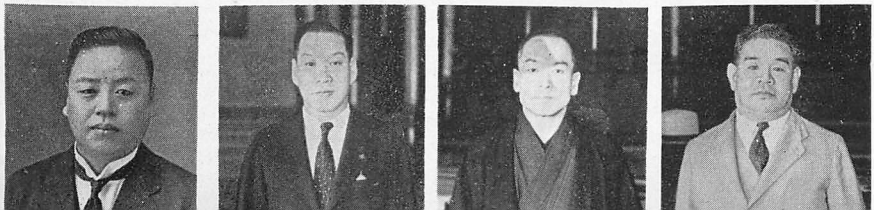


第十圖・太夫（下）

（順次不同）

大隅太夫・呂　太夫
相生太夫・南部太夫
織　太　夫・伊達　太　夫
住　太　夫・七五三太夫

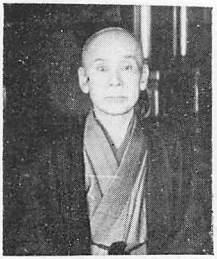
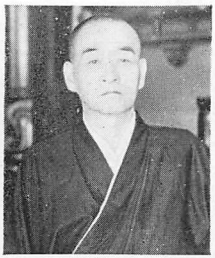


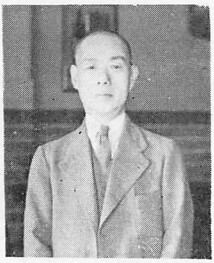




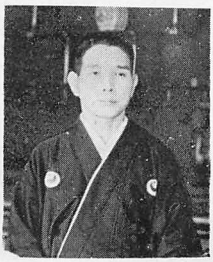
第十一圖・三　味線

友次郎・廣　助・重　造
道　八・勘西翁・清二郎
吉五郎・清　六・寛治郎
綱　造・喜左衞門・松之輔
（順次不同）



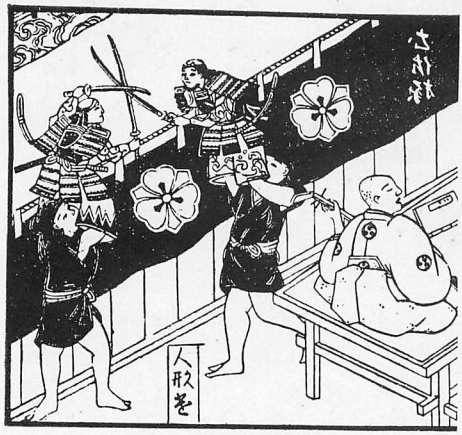


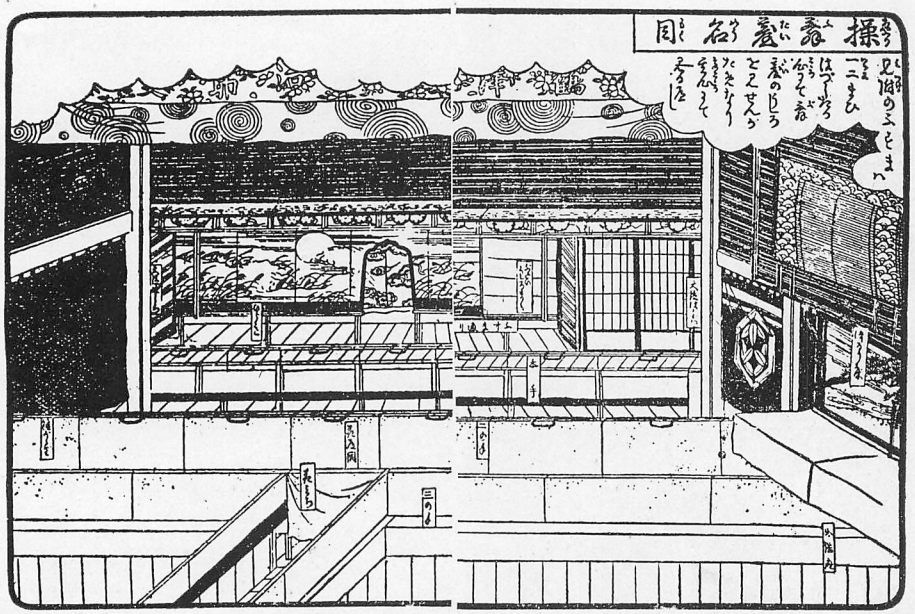

第十二圖・人形遣

政龜・玉造・玉助・紋太郎・玉市
小平吉・紋十郎・門造・龜松・幸二郎

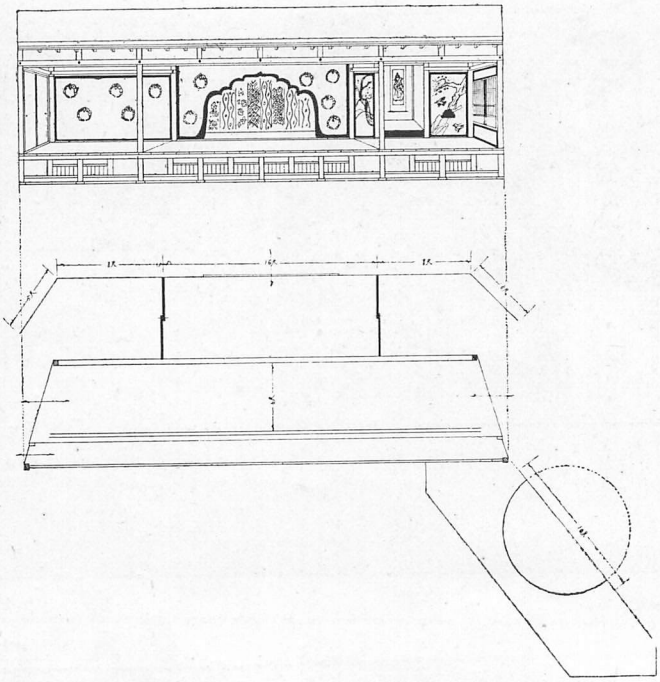
（順次不同）



第十三圖・初期の舞臺裏



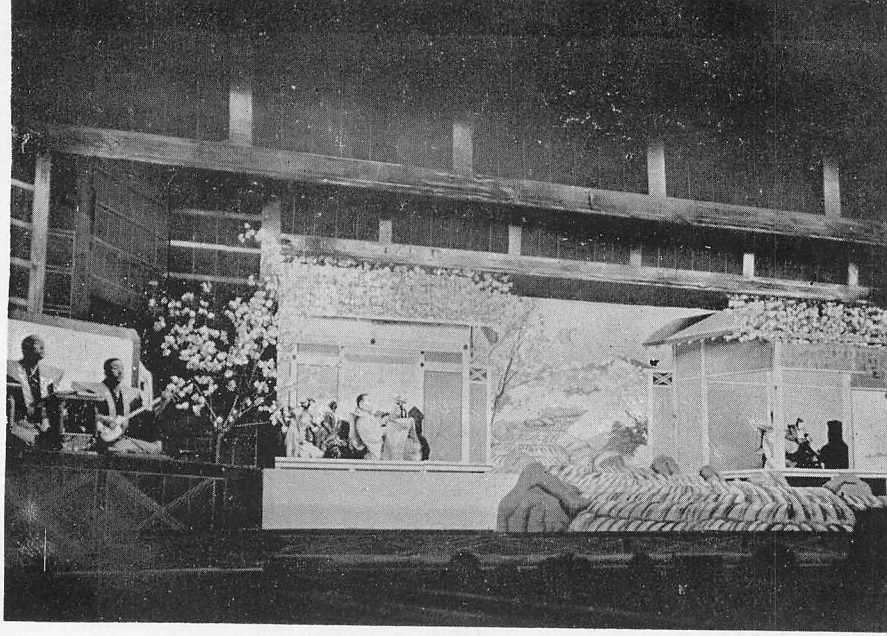
第十四圖・戯場圖會拾遺の舞臺圖



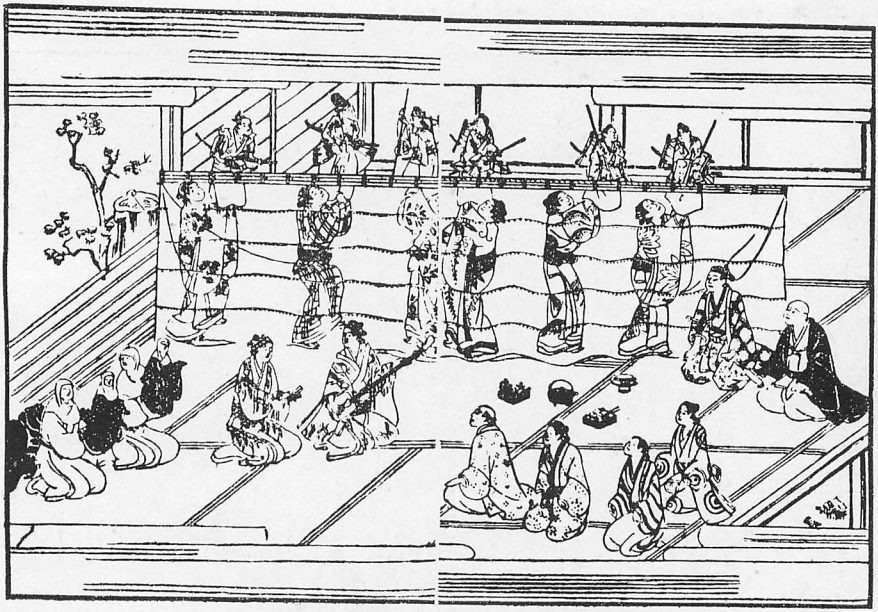
第十五圖（上）文樂の舞臺見取圖



第十六圖（下）文樂の舞臺圖



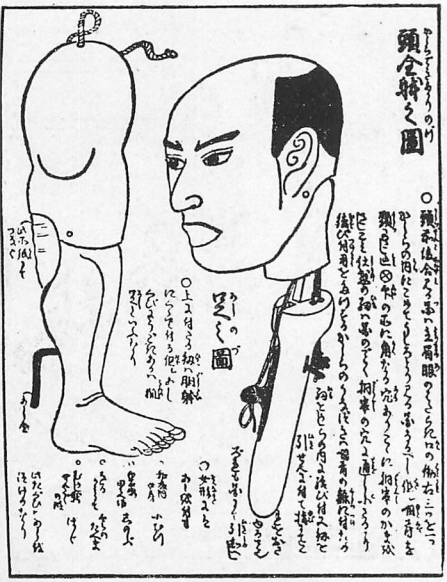
第十七圖・妹背山の舞臺面

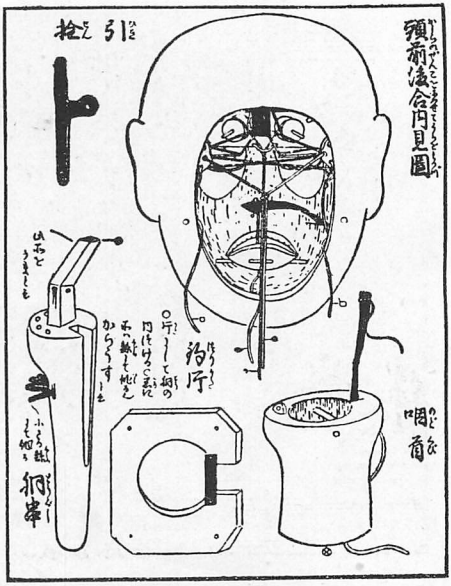


第十八圖・捩　手　子　摺



第十九圖（上）宇治嘉太夫舞臺
第二十圖（下）樂屋圖會拾遺







第二十一圖・人形の構造



第二十二圖・人形の手と足



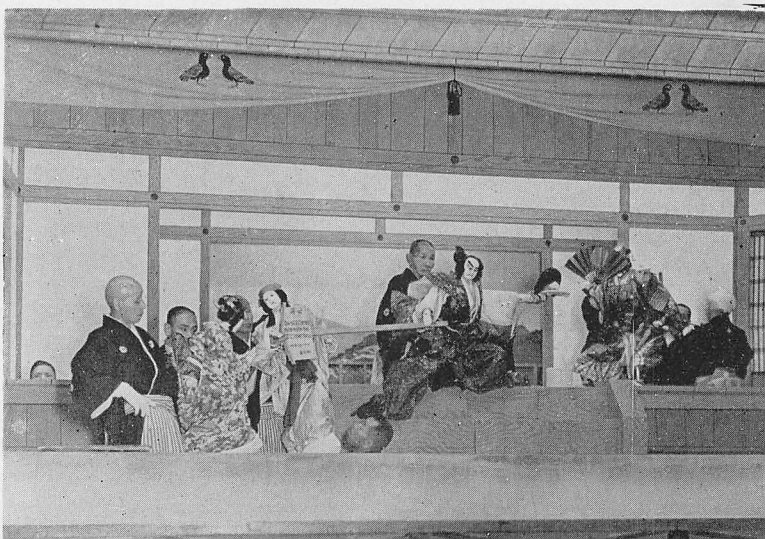
第二十三圖（上）重井筒の番附



第二十四圖（下）三人紋下番附



第二十五圖・現今の番附



第二十六圖・舞臺稽古

文樂の名稱

何も彼も歐米に心醉して、日本の事など顧みる者の少かつたついこの間までは、文樂などは酒の名か或は老人の眠氣さまし位に考へてゐた自由主義の青年子女も、滿洲事變あたりからぼつぼつ日本の事を顧みる樣になり、支那事變あたりから、ぐつと認識が異つて、日本的のもの、古典藝術等といふことを眞劍に叫ばれる樣になつたが、殊に崇拜の的であつた歐米が大東亞戰爭で敵にまはり、それもあまりに意氣地なくたゝきつけられて、昔の夢があとかたもなく毀れてからは、やはり日本のよさを痛感し、わからぬ癖に古典藝術と名づけて能や文樂に殺到するやうになつた。近頃では文樂位は一度見ないとインテリの仲間になれない位に考へて、誰も彼もが殺到する。一時は消えてなくなりさうになつた文樂が、此の頃では大入滿員で誠に結構なことである。

二三年前までは文樂が上京する毎に、賴まれる後援會の切符賣に一苦勞したものだが、變れ

ば變る世の中で、今では切符がなくて後援會にたのんでとつて貰ふといふ御時勢である。

それ故に文樂の觀衆も、昔は頭をふり立てゝ口の中でぶつ〳〵いつて居た義太夫通か、さもなければ、明治時代の懷古的の老人たちが多かつたのが、近頃では若い學生たちや、知識階級の人が多く、丁度かつての少女歌劇や、レヴューに近い樣な觀客層になつて來た。隨つて、それ等の人々の觀方は樣々で、中にはおつきあひや虛榮の人もないではないが、何といつても能樂等よりわかりやすく、殊に人形の動きには一種の珍しさと面白さがあるので、淨瑠璃がわからずとも人形で我慢が出來るやうである。然しこの時代の流れに沿うて猫も杓子もおしかけて來ることに安心してゐることは、決していつまでも文樂が榮えることであるとは思はれない。

そこで此の際文樂について大體の認識を持つて、次第に深く研究し、之になじませてゆくといふことは、日本文化發展の上に大切なことゝ考へて筆をとつたのである。

さて文樂といふと、人形芝居の代名詞の如く考へられてゐる。中には、どの人形芝居でも文樂だと思つてゐる人さへある。文樂といふのは人形淨瑠璃の中の一座の名前である。劇團の名である。前進座とか新國劇とかいふのと同樣である。

之は明治以前、大體文化の頃淡路の人で植村文樂軒といふ人が創めた劇團で、其の名をとつ

て明治四年頃文樂座と名づけられたので、正しくは人形淨瑠璃文樂座といふべきであるが、今は外に人形淨瑠璃がないので、つい文樂が人形淨瑠璃を代表する樣になつたのである。さて最近文樂が盛になつて來たことは一面時代の影響であつて、其の時代といふものが日本的の優れたもの、日本精神といふ方面に動いて來たからである。之は歐洲文明にあこがれて自分の本家本元に氣がつかなかつたのを大東亞戰爭によつて日本が世界に冠たる國家であることが再認識され、歐米よりも日本が優れてゐるといふことを如實に見たからであつて、在來國體の明徵とか、日本文化の反省とか、有識者が絶叫してゐたのに耳も藉さなかつた人々も、事實の前にはすつかり感激し、其の因つて來るところ、この優れた日本を傳へて來た祖先の傳統といふものを反省する樣になつた。

かうして見るとあらゆる方面に今まで氣のつかなかつたことでも、實に立派な優秀なものがある。特に藝術に於ては繪畫や彫刻にしても演劇にしても決して外國には劣つてゐないことが認識される。卽ち日本人としての眼で見る樣になつたためにかうなつたので、從來は西洋式の視角から見てゐたのが日本的の視覺に立つて見ると、其の優秀さが、はじめて認識されて來たのである。然らば文樂の優秀さはどこにあらうか。

文樂の性格

人形淨瑠璃は其の名の示す如く人形と淨瑠璃が一つになつて、淨瑠璃に合せて人形を遣ふので、演劇の形式からいふと一つの樂劇の一種である。そこで淨瑠璃は其の解説であり、三味線は、其の拍子で、人形は其の淨瑠璃を形にあらはして見せるのである。故に此の三つがぴつたり一つになつて呼吸が合つた時に、換言すれば三味一體になつた時に立派な藝術が生れるのである。

後に委しく説くつもりであるが、この淨瑠璃は外國文化の影響の最も少いいはば日本的の氣分が最も強い德川時代に發達したものである。德川時代は見方によつて色々に云はれるが、民間に日本精神が最も發揮されたのは此の時期で、純日本的と云ふことは江戸時代のものを指してゐる人が少くない。古い歷史を見ても、奈良時代にしろ平安時代にしろ、其の文化は支那思想や佛教思想に影響されて、純日本的といふものではなかつた。それが江戸時代になつて、外

國との交通は遮斷されて來ると、今まで外國に依存してゐた文化が日本の中で發見創造されなければならなくなつて來る。そこに長い傳統が新しく形をかへて生れて來る。武士道の様な精神にしても、又人形淨瑠璃や歌舞伎の様な藝術にしても俳句の様な文學にしてもほんたうに日本人の中から生れて來た。其の思想や形式には外國の影響は少く、日本人のあるがまゝに、また日本人の好むがまゝの發達をして來た。いはゞ純日本的といへるものである。

人形淨瑠璃はかうした純粹な日本文化であつて其の内容とする所は日本精神である。德川時代には從來日本の思想を支配してゐた佛教儒教思想が、日本人に消化されて日本人の生活になり、思想内容になり、その臭味を失つてすつかり日本のものになり切つて居る。人形淨瑠璃は其の忠孝仁義とか、義理とか、武士道とかいふものに、日本人特有の人情の加つたものを中心思想とし、之に日本人の眼、日本人の耳に合ふ様な音樂と動きをつけたもので、其の中でも特に觀衆の批判によつて、最も優秀で日本人の思想にぴつたり會ひ、強く日本人に感激を與へたもののみが文樂人形淨瑠璃として現存してゐるのである。文樂人形淨瑠璃こそ、人形淨瑠璃中の精粹である。

いはゞ日本文化の粹であり、日本精神の眞髓である。

其れ故に、一旦日本にめざめた觀衆の心にぴつたり喰ひ入るので、初めは流行的に見てゐても、度重なれば、日本人の肺腑に喰ひ入つて來て、急に文樂々々と騒がれる樣になつたのである。

試みに現在最も多く上演される寺小屋について見ると、時勢上止むを得ず敵方になつてゐる松王丸が、菅丞相の舊恩に酬いる爲に自分の子を身代りに立てゝ、其の首を自ら之を檢分するといふ、實に悽愴なものである。此の恩義の爲に親を滅する武士道の嚴格さを、人形淨瑠璃といふ藝術の人情に包ませて人心を打つのである。

子を身代りに立てるのは陣屋の熊谷、御所櫻の辨慶等であり、子を目の前で殺させて涙一滴こぼさぬ忠烈は先代萩の政岡である。

かうした武士道の嚴格な掟を見せるかと思ふと、酒屋や、新口村は親の情のありがたさをしみじみと見せ、太功記十段目では、逆臣光秀の母皐月は、自ら光秀の竹槍の先にかゝつて、我子に忠孝の道を說き、反逆を苦諫するのである。或は子の可愛さと義理の爲、親子の名乘りもせずに生命をすてゝ行く沼津の雲助平作は、下賤な者にも日本精神の漲つてゐることを示し、子の可愛さと武士道の爲に、白髮首をそへて可愛い娘を嫁入させる忠臣藏の加古川本藏は、敵

の間者を欺く爲に、心ならぬ遊蕩をしてゐる由良之助と同樣な觀衆の感激を受ける。或は夫の爲に一身を犧牲にして尼になる紙屋のおさん、義理の爲に髮を切つて戀を護る野崎のお光、眼を泣きつぶしてまで夫のあとを慕ふ朝顏、さては盲目の夫の目をなほさうと三年の間觀音樣に祈願をかけて平癒を祈る壺坂のお里、その何れをとつても、日本人の魂であり傳統の血でないものがあらうか。

淨瑠璃を軟文學といふ者がある。此の人達は其の中の苛烈な武士道、義理に對する人間の苦悶と、其の苦悶を乘り越えて義に生きる人間の姿を見るがよい。これほど堅實な文學は他に見られないのである。近松の心中物と雖も決して淫愛ではない。愛の爲に義理をすて得ず、義理の柵に其の生命をすてゝ行く者への挽歌であつて、戀愛至上主義で義理も人情も考へないならば、何も心中する必要がないのである。

只此等の國民指導原理が、又日本精神の眞髓が、あまりにも優れた藝術の色に包まれてゐるが故に、其の美しさの爲に幻惑されて認識を誤るのである。然し此の藝術の力は、この日本傳統の精神の嚴肅さを實に美しく映し出して、教訓臭なくして、しみ〴〵心の中に喰ひ入るのである。

之等が德川時代から明治現代にかけての日本民衆の指導であり教化であつて、其の大なる力は大宗教にも匹敵するのである。而して幾百人形淨瑠璃の中で國民觀衆の選擇を受けて洗煉され、優秀にして日本人に最も共鳴されたものが殘つてゐるのが今日の文樂の人形淨瑠璃である。これこそ藝術化された日本精神の珠玉である。

之と同時に之を表現する人形淨瑠璃は太夫にしても人形遣にしても三百年間の藝の錬成を受け、最高なる藝格を保ち、藝術家一生をかけての苦心の演出であつて、そこらの素人藝とは修業が違ふ。

さてこの人形淨瑠璃はこの淨瑠璃に人形を合せて遣ふのであるが、この人形を遣ふといふことが人形淨瑠璃の第一の特色である。

演劇には俳優が夫々の役に扮するものと假面をつけて扮するのと、人形を以て之に充てるのとの三通りある。狂言、歌舞伎、新派、新劇等は俳優が直接に扮するものであり、神樂、能樂等は假面をつけるのであり、文樂や、結城の糸あやつり、マリオネット、ギニョール等は人形を以て其の役に充てられてゐる。

そこで此の三つについて考へて見ると、俳優は其の容姿に於ても、其の音聲にしても、又其

の動作にしても、之が一人の人間によつて表現されてゐるのである。之に反して人形に於ては、容姿に於ても音聲に於ても又動作に於ても人形自體でなくして他の人の力によるものであるが、演劇の對象としては此の人形が充てられてゐる。又假面劇は此の中間に屬してゐて、容貌には假面を用ひ、又は音聲を他から借ることもあるが、どちらかといへば俳優に近いものである。

そこで此の實際觀客の眼に映じ耳に聞えるもの〻根本をなすものを、假に演劇の素材と名づけて見ると、此の素材には容姿を表す形態的素材と、音聲をあらはす音聲的素材と、之が動作をなす運動素材といふ三つに分けることが出來る。そして之を一體化して演劇を構成するのであるが、其の中には何れの役にも融通出來る融通性と、其の役だけしか向かない特異性といふものがある。

そこで俳優について見ると俳優は人間であるから形態的素材も音聲的素材も運動素材も共有してゐる。

然しそれ等にはそれ〴〵天性があつて、それが人間の特徴をなしてゐるために、或る程度までは扮する人物に融通性を持つが、それには自づから制限がある。

男女、老若、大小、美醜と其の音聲的特徴と運動神經の發達等がそれである。つまり俳優には先天的の固定的特性が加はつてゐる。其の形態的には肉體の特異性ともいふべき容貌肉附大小、年齢的には老若、性別からは男女といふことは既に先天的のものがあるから、或る程度までは役の融通性があるが、何れにでも自由にといふわけにはならない。つまり或程度以上は決定的なもので、人爲を以ては如何ともし難いものである。例へば女が男に扮することは或程度までは可能であるが、或る部分では不可能である。又逆に男が女に扮する事も人により役によつて誰でもとは云へない。又容貌に於ても同様で美人に扮するにはやはり美人としての素質のあるものでなければ出來ない。音聲も同様で、やはり相等に強い制限を受けるのである。ところが人形といふものは形態的には、其の製作によつて可成り自由に作ることが出來る。老若、男女、美醜等思ひのままにつくることが出來る。そして人間どころか人間を超越した妖怪變化や超人的のものまで自由に製作出來る。

且つ其の製作によつては頭、胴、手足等の結合離脫まで自由に出來る。

また音聲に於ても之をつける人によつて自由になされ、又動作にしても遣ひ方によつて自由であり、超人間の事すら可能である。此の意味で人形は人間よりも自由である。併し自由であ

るといふことは決して容易であるといふことではない。俳優ならば人間としての動作音聲は持つてゐるが、人形にはそれがないから、之を構成してゆくといふことは自由ではあるが、困難は俳優以上である。

そこで人形淨瑠璃に於ては、此の形態的要素としては人形を用ひる。人形は其の構造は頭、肩板、胴、手、足の身體的基本と之につける扮裝からなつてゐる。

其の頭は役によつて根本的性質を表現するために一つの類型をつくつてある。後にも述べることであるが、男には文七、孔明、國七、金時、檢非違使、與勘平、若男、源太、しうと、鬼一、定之進、白太夫、女にはふけおやま、娘、おふく、岩藤、婆等の名稱を有するものは其の基本的性格を表す人形の類型である（第四圖參照）。之は人物でなくして人間の性格を表現するもので、委しいことは人形のところで述べるが、凡そ劇を構成する人物の性格によつて作られたものである。然し人形は人間と異つて製作が自由であるだけに其の表現が誇張されてゐる。そして一面には人形は人間よりも舞臺動作に困難があるために、性格の明瞭な幾つかの形によつて表現されてゐるので、之を基本に人物が構成されるわけである。

文七といふのは主役の人形で、性格は表裏二面の性格を有するもので、其の爲、苦悶を抱く

悲劇の主人公に作られたもので、此の方面の性格の松王丸、熊谷、光秀等淨瑠璃特有の悲劇的性格の主人公の性格に作つてある。この様にして孔明は溫厚な智者に、檢非違使は文七の小形な役に、金時は敵役に、團七は仇役や荒い強い性格に、與勘平は色敵に、若男、源太は戀愛の主人公に、しうとは頑固な爺に、鬼一は眞面目な思念深い老人に、定之進、白太夫等は善良な老人に、女でもふけおやまは中年の女性、岩藤は惡性の強い性格の女性、娘は多く戀愛の對照として、おふくはチヤリ役に作られてゐる。（第四圖參照）

然し文七が直ちに人物を表すのではない。文七は性格の基本であるから、之から松王丸をつくるとすれば、之を白く塗り、之に大百日といふ髭をつけ隈をとり、之に胴體をつけ、手と足をつけた上に白襟をかけ、その上に黑天といふ黑のびろうどに松の臺附刺繡の着附と同じ模樣の羽織をつけ、紺金襴の巾着帶をしめると首實驗の時の松王丸の形態的素材が出來上るのである（第三圖參照）。

然し此の人形には動作もなければ、音聲もない。況んや其の生命も精神もない。

然し羽左衛門が松王丸に扮する時は、扮裝さへつけるともう松王丸の形態が出來ると共に、其の動作と音聲と松王丸を理解する精神が具はつてゐるから、臺本が與へられるとすぐに松王

丸が出來上る。

然しその樣に容易に松王丸が出來るが、それにはどうしても松王丸の奥に羽左衞門といふ人間が透明して見えて來る。つまり戲曲以外の俳優の人格が加はるので、藝の拙い俳優ほどそれが露骨である。然し人形の方では其の形態的素材の人形を動かす爲には三人の人形遣が必要である。文樂ならば松王丸は榮三又は玉造が主遣になり、左には光之助、足には門之助といふ樣な三人の人形遣が其の三つの魂を人形に集めて動作をつける。

その上に淨瑠璃太夫が音聲をつけて、こゝに四人の人間の精神が集つて松王丸といふ人物を構成するのであるから、其の人格の裏には俳優程に生々しい演出者の性格が表現して來ない。現今の如く出遣の場合はやはり榮三といふ人形遣の人間が幾分透いて見えるので、黑衣の方が藝術的である。黑衣にすると淨瑠璃中の松王丸といふ人物を純粹に表現することが出來るのである。

こゝに俳優と人形の根本的差異がある。

つまりこの差異は表現樣式としては形態、音聲、動作の三つであるが、其の內面的には表現力を驅馳する內部的動力としての心靈、人格が存在するのであつて、之が俳優の場合には同一

人格の中にあるが、人形の場合には之は人形の他にあつて、それが人形の内に靈として注入される。其の場合は人形遣三人の一體となつたものと、太夫とによつてこの靈が人形に移されるので、さうすると人形が所謂生きて來るのである。人形を生かすのは人形とこの外部の魂と其の動かし方の一體化にある。

かくの如く俳優はこの藝術的人格力を内部に保持してゐるから主觀的から見ると長所であるが、一面日本の演劇の樣な樣式化されたものに於ては、不自由な點も少くない。それは俳優には其の素材に制限があり、その素材も更に内部の人格的表現力によつて、個性として固定した結合をしてゐるからで、其の爲に一人の俳優の表現し得る範圍は一人の人形遣の表現する範圍よりも大に制限されるので、かう見ると、俳優は狹く深く人形は廣く表面的であるともいへる。之を歌舞伎俳優と文樂人形とを比較すると松王丸も熊谷も歌舞伎に於ては幸四郎、菊五郎、羽左衛門、吉右衛門等夫々形態的にも音聲的にも動作的にも其の俳優自身が滲み出てゐる。それは其個性による深刻さとも云ひ得るが、半面には彼等が如何に技巧をこらしても、幸四郎は幸四郎から、菊五郎は菊五郎から、羽左衛門は羽左衛門から、吉右衛門は吉右衛門から脫出することが不可能なのである。つまり彼等の藝といふものは、各自の主觀と其の個性とで生かさ

れてゐるのである。換言すれば主觀による特異性たる個性と脚本の客觀的人物の綜合である。

然るに人形に於ては松王丸も熊谷も人形は文七頭を用ひても、文七といふのは單に其の基本的共通性格の具體化されたもので、男性の一素材といふ外に何等の特異性もない。其の形態は髭や隈取りで整へ、色彩も着附も自由にとりかへて、共通な悲劇的性格を持つ熊谷にも松王丸にも樋口にも光秀にも用ひて、そこには何の無理もなく其の人物になりきれるのである。

その際の人形遣といふものは、其の人物の有する性能に合すべく構成して行くのである。其の際には榮三が遣つても玉造が遣つても藝の上手下手があつても、決して其の人形遣が人物の中に滲み出ないのである。又音聲にしても古靱太夫、大隅太夫と夫々が語つても客觀的人物を語り出すことが出來るのである。此の際には人形は黒衣で太夫はみす内で其姿を見せない方がより客觀的人物を構成出來る。

かくして、人形遣の誰をつけようと太夫の誰をつけようと、そこに松王丸熊谷の純粹なものが表現され、勿論上手下手は免れないが、人形遣の臭味、太夫臭味を露骨には感ぜられない。之は人形、人形遣、太夫が夫々一つの素材であつて其の構成によつて一つの人物が出來上るので、俳優の様な根本的、内面的、固定性格が滲むことはないのである。そこで此の人格を中心

として、音と色彩と、形と、動作といふ演劇的素材を人々により自由に構成させてゆくので、ドイツの演劇學者たるカアル・ハーゲマンが云つた様に、俳優を綜合藝術の一構成要素と見る時に人形が人間よりもはるかに自由性、客觀性を有して居るのである。

卽ち形態、聲音、動作に夫々分解して再び結合するのでは、人形の方がはるかに便利である。人形、人形遣、太夫等は、其の夫々に分けて終へば、其の表現せんとする人物の性格が亡んでゆくので、それは生命が分散されて、個々の資材に還元してゆくからである。

以上の様に人形と俳優とは其の本質に於て素材としての客觀性と、人格的主觀性の差異があつて、人形には表現しようとする人物が純粹に出來るが、俳優はどうしても其自身の色が交つて來る。同じ人形でも出遣よりも黒衣の方がより純粹性を持つのである。出遣といふ方法は日本獨特のものではあるが、之は人形といふより歌舞伎に近いものである。眞の人形としての表現なれば、遣手の全然見えないマリオネットや、昔の差込手遣や黒衣遣の様に人形遣の方が純粹な人物を構成出來るが、出遣ではどうしても人形遣によつて純粹性を失ひ勝で、この出遣こそは、人形が歌舞伎の軍門に降つた第一歩である。要するに人形の俳優と異る點は前者は客觀的、純粹的、自由的であるが、後者は主觀的、固定的で俳優の人格の混同を免れないのである。

人形芝居に於ては一面は如何なる人物をも表現するのは自由ではあるが、他面には俳優よりも機械的で、自然性に缺けてゐる。

セリフをつけても、實際口を動かせないから、其の音聲をつけても普通の速度ではわかり難い。つまり身體全體の動きで太夫の聲を受けるのであるから、音聲にはゆつくりした速度と強弱が少なくては駄目である。淨瑠璃中の言葉が日常の會話の寫實から遠く離れたのは、この人形につけるセリフの特異性から來たものである。この自然性に缺けて、非寫實のところに型といふものを生ずるのである。人形の動作は機械的であり、直線的であり硬化し勝ちで、之を感ぜしめない爲に、其れに適應する様な動作、つまり身體全體でする表情が生れ、更に寫實よりも一種の舞踊的動作に代つてゆくので、人形振といふのは之を指したのである。

そして人形の性格と淨瑠璃の性格から、此の非寫實的な動作が寫實に見えるので、若し、人形が誇張的、舞踊的動作から離れて、眞の寫實的にしたならば、人形の美といふものは全く失はれて終ふであらう。近代演劇の舞臺監督術による俳優の役割は人形遣による人形の役割に似てゐる。卽ち戯曲の指示する人物を舞臺の上に再現する爲には、作者の演出代理たる舞臺監督が、作者の意圖を俳優といふ素材で構成しようとするので、此の點は人形芝居によく似てゐ

る。又近代の映畫といふものも人形芝居と共通の點がある。個々に切り離し分解された動作の映寫が適當なるカットによつて一貫した映畫になるものであるが、人形淨瑠璃も人形遣が淨瑠璃に合はせて人形を一句づつ構成して之を連續させるもので監督が映畫を構成してゆく心理に似て居るものである。其の際の映畫俳優と人形とには多分の共通點があり、監督と人形遣にも多分の共通性が見出されるのである。特に近松以前の人形芝居は其のねらひ所が映畫と同樣で、小さな人形を多數遣ひ、廣い場面を演出して宛も映畫の如きものを見せたのである。かくの如く人形淨瑠璃は淨瑠璃の指示に從つて、素材的な人形が動作と音聲を受けて、一つの人物として活躍するので、其の人形が生命を宿し、機械が人間となり、之に音聲を加へて戲曲中の人物を構成してゆく處は綜合藝術の最も適切な例といひ得るであらう。

次に人形芝居の素材としての人形について考へて見よう。

あの文樂の舞臺で多くの人を惱殺する八重垣姫や、お染、お七等の樣な人形はどのやうな性格のものであらうか。

凡そ人形には二種の傾向がある。其の一つは單なる形態を模倣し、又は其の美しさを表したもので、之は靜的に其の理想を示すものであつて、彫刻や美術人形は此の方面を代表する。此

の種の人形はよく似てゐるといふこと、理想的な美しさといふことが其の良否を決定する。只よく似てゐるといふことだけでは藝術價値は少い。よく似た上に更に理想が加はつたもの、又は最初から理想的に作つたものであることが必要である。この美的の理想と寫實化象徴化によつて美的快感を生ずるのが靜的人形の特性である。

此の外にもう一つの人形は、動的な人間性格を摑んで之を表現する爲に作られた人形である。文樂の人形はかういふ立場で作られたので、あの人形は決して置物として見る爲のものでなく、芝居の中の一人物に仕立て、人形遣が遣つて其の人物を表すので、其の際其の人物の性格がよく表現出來るかどうかによつて良否が決定される。だから、手に取つて見て、又は目前において美しいか否かは問題ではない。

試みにあの文樂の人形部屋を覗いて見るがよい。あの樂屋と人形部屋を兼ねた室から廊下にかけて、並べて立てられた人形の數々、其れは不釣合な大きな眼玉、あふち人形（眉の動く人形）の眉の上の切込、口開人形の口のあたりの無細工さ、押し挫いた團子鼻の人形、口の曲つたり眼の飛び出たツメ人形、それ等を見ると、一種のグロテスクから悽愴な氣さへするのである。

又美しかるべき女人形にしても老女型、娘型共に眞白で少しの血の氣もなく、のつぺりして頬や口には寫實的な實感はなく、靜まりかへつた無表情である。又其の手にしても足にしても、あまり美しくもない。

之を裝飾人形とする時は趣味者には美しく感ずるであらうが、一般人には氣味が惡くグロな物好きとしか思へない。そして同じ人形でも近くで見ると文樂の文七の様な、又金時の様な古い名作よりも天狗辨の新作の方が素人目には美しく見える。然し名作の人形から受ける印象は單に美しいといふだけでなく、強さと、其の性格にある。この性格が更に人形遣の手にかゝつて動作がつくと、人形はたちまち生きて來る。それを舞臺にかけて或程度の距離をおいて其の動いてゐるのを見る時に、そこに眞の人形の優劣がはつきり見える。

よい人形は舞臺にかけると大きく見えるが、駄作は少し遠くなるとかすんでぼけて終ふ。そこに人形の價値が見出される。それは人形を靜的に見ようとしたのではなくて、人物を舞臺の上に表現する爲に遣はれる爲に作られたものであるからだ。

卽ち形を寫したのでなく性格を表したものであり働きを表したものである。其の爲に名作は舞臺において人形遣の手にかゝる時には、不調和は調和となりグロは其の性格に一變する。近

くで見るのでないから、凡てが誇張され、類型化されてゐるのは當然である。

前にも述べたやうに名作といふものは手に取るとあまり大きくなくても舞臺にかけると割合大きく見え、遠方からでもはつきり見える。其處に人形の持つ力がある。

大體名作の人形をよく〳〵見ると人形の顏の左右が均等でないものが多い。その爲に怪奇的ではあるが、その方が舞臺に於てよく映えるので、人間でも顏は左右均等でない所を人形師が摑んだものと思はれる。

かくて樂屋や廊下でだらりと首をたれてゐる人形も人形遣の手にかゝると、其處には生氣が通ひ生きて來る。運動が加はつて生命を生ずる。文樂の人形は動かすことに價値がある。若し之を寫實的理想的の靜的な置物の人形であつたら、舞臺に出すとぼんやりした人形になつて終ふ。ところが文樂の名作人形は、あの脚光をあびて或は怒り或は泣く時に其處に人形を超越した生氣潑剌たる幻想を生じ生命の躍動さへ覺えるのである。之等の人形は人間の形を寫したものでなく、性格と働きを人形化したのである。だから舞臺で、人形の遣はれる時には吾々は其の人形を通じて、其の淨瑠璃の中の人物が浮び上つて來る。そしてこの人形の動きは文學的要素たる淨瑠璃の文句と音樂的要素たる節や三味線と合して、一つの人間の生命と意志と感情を

生じ、其の生命による雰圍氣を發散する。之が人形芝居の生命であつて、觀衆は其の幻想に陶醉してゐるのである。

かゝる作用のある人形は裝飾美の如何に拘らず、名作なのである。新しい人形は手にとると美しいが舞臺にかけると平面的で茫漠として、何等の力もなく何の雰圍氣も作らない。

そこで舞臺上に於ける最も効果の多い種類の人形を現在の文樂座から拾ひあげて見ると、先づ文七が其の筆頭であらう。

文七は特に傑作で座頭人形たるの貫錄は充分で、光秀ともなり松王丸ともなり、貞任ともなり樋口ともなる。（第三圖參照）

此の人形は悲劇の主人公だけに眉宇の間に一種の悽愴味を帶び、眉も目も鼻も口も普通の人間に比して遙に大きい。卽ち顏の面積の中でかうした道具が大部分を占めてゐる。その爲に寫實的に見ては甚だ拙いが其の中から迸る意力といふものは動作を加へることによつて遺憾なく發揮される。それは悲壯美であり悽愴美である。文樂には文七は幾つもある。彼の松王丸でも寺小屋では三つの形に變るが、その時頭は首實檢と其の後と二つか或はいろは送りと三つを要するので、いくつもあるが其の中で傑作は只一つに過ぎない。之は此の人形が特に其の性格を

最もよくあらはしてゐるので、手にとつて見ると他の人形より美しいといふわけのものではない。そこに遣はれる人形の生命がある。

此の傑出した文七については次の様な話がある。この文七は桐竹門造の所藏する人形と共に三代目門造が作つたのださうである。其の一つの稍小さい方を吉田玉造に與へたのが、今の文樂の傑作の文七である。然し之は門造の所有のとは大分異つてゐる。もとは同じものであつたらうが、玉造が手に入れると自分の好みにより手を入れて頭の形をなほしたために、頬や顎のあたりに筋肉の力が加はつた。之は抹香を粉末にして糊で練つて塗るのである。かくして性格を表すのに適當な樣に改良されたのである。之によつて見ても人形の價値が動的な舞臺にあることが明瞭になるであらう。文七についでは金時、與勘平等が傑れてゐる。其他に人形遣が自分で優れたものを持つてゐる。さて此の人形は三人の力によつて動くのである。即ち主遣、左遣、足遣の三人の協同によつて人形が動くので所謂三人遣といふのである（第九圖參照）。この三人がかりで、やつと人形が一人歩きするだけで、之に淨瑠璃太夫が芝居の筋の說明と人形の言葉、つまりセリフをつけ三味線が人形の動き方の速度の拍子と強弱をつける。そしてこの人形遣三人と太夫、三味線の五人がなければ一つの人形は芝居が出來ないのである。此の淨瑠璃

と三味線と人形の五人の其の呼吸がぴつたり合はなければ芝居にならない。だから、どれもこれもちやんときまつた約束によつて働くので少しも勝手は許されない。勝手なことをすると左右の手が勝手に動いたり、足と上身とが反對に動いたりして芝居にならない。だから之がよく揃ふ爲に太夫や三味線は人形がわかり、人形遣は淨瑠璃や三味線がわかつて、みんなで心を一つにして芝居を構成してゆくので、俳優のやうに自分で動作も言葉もやれるのに比べると實に厄介なことである。

隨つて之には充分の練習を要する。少しの油斷もない。眞劍に夫々がやつてゐる。そこに優れた藝が生れるのである。

そして其の中の一つが惡くてももう駄目である。文樂の人形の名人といはれる吉田榮三や吉田文五郎は、七十幾つの今日まで、六十年の間人形遣に沒頭してゐて優れた腕を持つてゐるが、一面之には又優れた左遣や足遣がつくので猶更人形が引立つて來る。（後の小劇帳參照）。

この樣に一つの人形に三人もかゝるから、五つの人形が出演する場合は人形遣十五人に太夫三味線と十七八人の人を要する。それが淨瑠璃を命令とし三味線を拍子として一體化して、一絲亂れず動くのであるからなか〳〵困難である。

此の中で人形は形と色と動作、即ち眼に愬へる方面を代表し、太夫三味線は耳に愬へる音樂方面を代表して、此の視覺と聽覺の兩方面を兼ねた綜合藝術をなしてゐるのである。

前にも述べた様に人形は生命もなく、動きもなく、表情も音聲もない木偶に過ぎないが、之を塗方、髪、衣裳によつて光秀とか熊谷とか由良之助といふ人物にするので、この形だけ出來たものに、人形遣は其の動作をつけ、太夫は言葉と解説をつけてそこに一つの脚本中の人物を創造するので、俳優の様に形も動作も聲も持つてゐて、只扮裝と動作言葉を自分一人でつけてゆくのとは、其のむづかしさに於て大きな差がある。

然しそれだけに純粹な人物性を持つてゐて、熊谷の影から幸四郎が見えたり、松王丸と菊五郎とがチヤンポンになつたりといふ様なことはない。又人間では自由自在に形を作ることも出來ないが、人形だとどの様な形でも作ることが出來るし、動作も人間以上のことでも簡單に出來るのである。

然しこの様にむづかしいものであるから太夫も三味線も人形遣も、長い年期を入れなければならない。

昔から足遣十年、左遣十年、主遣十年といつて三十年しないと一人前のことが出來ないとい

はれてゐる。それ以上、上手名人になるにはやはり六十七十の聲をきかなければならないとされてゐる。之は練習が昔風で科學的でなかつた爲で、將來もつと教授方法に工夫すればこんなに長くはかゝらないだらう。さうすれば十年もすれば一通りは覺えると思ふが、之が上手になつて人形に魂の入るには大變なことである。

その上人形は大變重いもので光秀の様に鎧を着たものは四五貫はある。鮓屋の梶原の如きは六貫位あるさうだが、之を左手で支へて何十分間も遣つて行くのは並大抵の勞働ではないのだから、人形遣は左手が右手よりずつと發達し、手先は人形摺のたこだらけである。十貫足らずの榮三が四貫もある光秀を一時間も持つのだから、其の修業は思ひやられるであらう。太夫も人形遣以上の練習を要する。床で一段語れるまでには血を吐く様な猛練習をする。名人といはれる程になつても夏などは一段語ると着物が汗で搾るほどになる。藝の中でこの位むづかしくてごまかしのきかないものはない。三味線も同様である。太夫より人形遣の優れた場合には太夫は人形遣に負けないために生命がけで語り、人形遣が太夫以下の場合は死者狂で太夫についてゆく。かうしてお互に藝の錬磨をしてゆくのである。

近頃は世の中が開けて人間が利巧になつたため昔の様な苦勞はいやがる。そして物質萬能の

思想は人形遣になるよりも職工になつて終ふ。この様に手のかゝつて收入の少い仕事には、青年にはなり手が少い。そこに文樂の將來の不安が宿つてゐる。

兎にかく此の様にして出來た文樂人形淨瑠璃は世界の人形芝居の王座であり、遠く追隨を許さないものである。

西洋にはギニョールといふ指遣の子供だましの様な人形や、マリオネットといふ絲で操るものがあるが、其の藝術程度は到底文樂の比ではないから、文樂は能や歌舞伎と共に世界演劇の粹として外國にまで珍重されて居る。

日本にも糸操は一時は使用され現に結城孫三郎一座等といふのが殘つてゐるが、文樂程の力がない（第六圖參照）。

西洋の絲操は長い絲の先に人形を吊して上から遣ふので、人形遣は見えないが、實にたよりない氣がする。之に反して文樂は人形の首（胴串といふ）をぐつとつかんで自由に牛耳つて行くところは、西洋人と日本人の性格の差をあらはしてゐる様に思ふ。元來傀儡師などといふ言葉があつて他から操る言葉になつてゐるが、英米等は絲操の様に姿をかくして絲を引くことが得意で、戰前の支那の排日や南洋の排日など其の一例であつて、表面は姿をかくして、影で自

由に操つて排日をやらせるといふあたり、マリオネットそつくりである。之に反して日本人は堂々正體をあらはして、滿洲でも支那でも南洋でも、首筋をつかんで理想に引きづつて行くところ、文樂の人形の遣方と同樣である。

其の國に流行する人形芝居が國策と一致してゐる等は國民性の反映として實に面白い現象である。

この優秀な人形淨瑠璃も初からこの樣に優れたものではなかつた。そこで其の起原から發達の概略を述べると、性格が更に明瞭になつて來ると思ふ。

人形淨瑠璃の起原

人形淨瑠璃は其の名の示す如く、人形芝居と淨瑠璃との二つがくつついて出來たもので、同時に發生したものではない。

この人形芝居と淨瑠璃は別々に發達したものであるが、それが便宜上提携したものである。人形芝居は人類のある處必ず發生するものであつて、我國でもはたらきを表現する人形として人形芝居の起原をなすものが少くない。それは神樣に關聯して發達するもので神のはたらきを表すものから出ることが多い。これは偕だの採物（トリモノ）から發達もするのであるが、それが瓢箪や杓子に目鼻を書いて動かす樣になつては大分人形芝居と近い。それが進んだものにはオシラ神がある。之は東北地方のもので巫女が緣起を語りつゝ之を遣ふので、初歩の人形芝居である。その他、岩見の國の實盛人形といつて、蝗の象徴たる人形を遣ひながら捨てにゆく蟲送り人形等も、色々動かして見せるので人形芝居の初期のものに近い。此の樣に色々原始的の人形がある

が、日本で發達して今日の文樂の原流をなしてゐるものは、大陸から傳はつて來た傀儡子系統のものである。人形を傀儡（くぐつ）といふ樣に、傀儡子（くぐつまはし）は人形遣の元祖として大きな役割を演じてゐる。之は蒙古人の間にあつたらしく、アジヤ大陸の北から日本に入り込んだもので、朝鮮を經由してゐる。之が何時頃傳はつたかは明かでないが、平安朝時代には既にあつたことは明かである。平安時代の新猿樂記には猿樂の中に傀儡子の名が見えてゐる。

この傀儡子のことを委しく書いてあるのは大江匡房の傀儡子記である。之によると、傀儡子は特殊民で、定住所なく流浪の民である。そして北狄の風をしてゐて、男子は狩獵を業としてゐる外來民族で、之が色々の藝をして見せて流浪してゐる。其の藝の中に、人形を遣ふのがある。つまり人形だの手品だの輕業だのをやつてゐたのである。之等は東國から東海道、其他各地に居たが攝津の西の宮だの淡路の三條だのは最も多く居たらしい。晝は藝をして夜は色を賣つてゐたものも多かつた樣である。

それが室町時代の末には京都の御所へも來て人形を舞はしたことが、廿露寺親長卿記や御湯殿上記に記されてゐる。

然し之は特殊賤民であるから一般人とは交際してゐなかつた。只藝だけを見せ、又色を賣つ

たゞけである。此の傀儡子の人形を普通の人々に取上げられてから、人形芝居は漸く一般的な芝居として取扱はれる様になつた。

其のことは淡路の人形芝居の起原を示す淡路座祕書、音曲道智論、淨瑠璃大系圖等に記されてゐる。

淡路座祕書によると、西の宮の恵比須神社に道薫坊といふ神主があつて之が夷様を慰めて居た。夷様は海の神様であつたので、道薫坊が御慰すると、海の波靜で漁獵が豊であつた。ところが道薫坊が病氣で死んだので、神様を慰める人がなくなつたため海が荒れて困る。そこで百太夫といふ神主が道薫坊の人形を作つて其の人形を捧げ、道薫坊の聲色を使つて神様をお慰めすると、海靜に又漁物豊富になつた。このことはつまり道薫坊の人形をセリフ入で遣つたわけで一種の人形芝居である。之は多分西の宮の傀儡子に影響されたものであらう。この人形が評判になりとう〳〵大内にまで聞えたので、召されてその人形は叡覧の光榮に浴し、諸伎藝首（又は大日本者神國故以慰神慮者諸伎藝首）の號を下され、諸國神社の神いさめの事を勅免され、それから胸に箱をかけ木偶を遣ひ神いさめをした。百太夫は諸國を廻つてゐたが淡路三條村で死んだので其の弟子達が之をついだといふのである。それで人形の祖は百太夫だとされて

西の宮に百太夫を祭つた神社があり人形方面の人が尊信してゐる。又音曲道智論は、西の宮恵比須神社の神主森丹後といふのが、社家の森衆太夫と爭ひ、訴訟に負けて宮を出で、生活の爲に尼ケ崎稱念寺で、古い經巻を作り直し之を首にかけ小さい人形を遣つて歩いた。之も傀儡子を眞似たのであらう。それから京都へ上つて、之を業としてゐた處、丁度、大内が炎上した後で御築地の隙から、若宮が此の人形芝居を御覽になり、之を宮中に召されて實演させ公卿たちも之を見て、くさ〴〵の引出物を賜はり、後「日本操座宗匠諸藝諸能之冠勅免上村衆太夫」を給はり、天正十五年口宣を拜し、上村日向掾となつた。之が淡路人形淨瑠璃の元祖だといふのである。

淨瑠璃大系圖の説は大體之に似てゐるが、之は淡路の引田重太夫が機關人形を作つて京都に上つた處、秀吉に召され、更に御上覽を賜はり、其の事が勸善懲惡、君臣父子の禮と人倫を正す功があるといふので、日下開山諸藝司の御賞讃あり、後引田淡路掾を受領され、其後京都四條河原の陣屋で人形の遣ひ方を人々に教へ、城戸を開いて人々に見せ、又太閤にも屢々召されて人形を見せたのが、之が引田家の祖先になつたといつてゐる。

之等を見ると三人とも、賤民ではなく相當な身分の人々であつて、之が西の宮や淡路三條の

傀儡子の教を受けたとは書いてないが、恐らく、三人とも皆傀儡子の眞似をしたのに相違ない。そして何れも神樣へ關聯させてゐるので、今まで傀儡子が單なる見世物として、娯樂機關として居たこととは大きな差がある。かくの如く日本の演劇は神と關聯をつける所に指導性と國民に對する信賴があつたのである。

かくして人形芝居が口宣を受けて受領これ諸藝の首となつたといふことは、其の地位を認められたことで、同時に其の使命を重大視され、後日優秀な藝術となる基礎となつたのである。これから人形芝居に關係のある座元になる者は多くは受領され、其他の淨瑠璃を語るものは太夫を名乘ることになつたのである。

かくして淡路を中心とする人形芝居は、舞臺をもつて興行の出來る樣になつたのである。

一方淨瑠璃の方は平家琵琶の系統から發達したもので、其の起原は明確ではないが、文安年間、之は室町時代であるが、其の頃宇田勾當といふ座頭がやすだ物語十二段をつくり、之に節付をしたのが一番古いものとされてゐる。この宇田勾當も平家の琵琶法師である。然しこれまでの淨瑠璃は平家くづれの琵琶法師の藝であるから一般社會的にはあまり認められなかつた。

然るに小野お通といふ當時の女流の知識階級の人が之をとりあげて、淨瑠璃姫と牛若丸を主

人公として淨瑠璃物語十二段を作つた。お通は、織田信長の侍女であつたともいひ、秀吉に仕へたとも云はれてゐるが、其のお通が執筆したために淨瑠璃物語は急に有名になり、それ以來淨瑠璃と略稱されて、淨瑠璃の起原は小野お通であるといはれる樣になつたのである。然し事實はもつと古いことは前述の通りである。此の淨瑠璃十二段草子は現に慶長活字の嵯峨本其他が殘つてゐる。

その頃の淨瑠璃は三味線もなく、爪の先で扇をかきならして拍子をとつてゐたといふのである。それが今日の流行を見るに至つたのは三味線を用ひたからである。三味線の渡來は文祿年間だといふ說と、永祿年間だといふ兩說があるが、どうも永祿の方が正しい樣に思はれる。其の後文祿年間にも石村檢校が更に傳へたものだと考へられる。

初めは蛇皮線といつて琵琶に似て海蛇の皮で張つてあつたらしい。之が琉球から傳つて來たので、輸入されたのは當時の貿易地たる堺であつた。この蛇皮線をさみせんといふ樣になり、三絃であつたところから三味線と書く樣になつた。この三味線は石村檢校から虎澤檢校、澤住檢校、柳川檢校、佐山檢校等によつて色々と作曲されたとか傳へられてゐる。之を淨瑠璃に用ひたのは澤住檢校である。現在文樂あたりの三味線が野澤、豐澤、竹澤、花澤（現今はない）

鶴澤といふ樣に澤の字をうけてゐるのは澤住檢校の流れを表はしてゐる。この三味線は今でこそ古典音樂になつてゐるが、當時は外國から渡來した新しい音樂で國民に珍重され、殊に其の音調が頗る日本的であつた爲に、廣く流行したのである。

この三味線を用ひることによつて淨瑠璃は急に廣く流行した。

ところが一方に人形芝居が盛になり、他方に淨瑠璃が盛になると、人形芝居に淨瑠璃を用ひたならばよからうと思ふのは當然である。

其のことを初めた人については色々の說があるが、淡路の引田某が澤住檢校の門人目貫屋長三郎と提携したのが初めらしい。和漢三才圖會や淨瑠璃大系圖は大體この說をとり、之が天覽に供せられて引田淡路掾を受領されたとしてゐる。それが大した人氣であつたために、それから淨瑠璃語りが傀儡子と提携する樣になつて來た。中でも六字南無右衞門、京の次郎兵衞、薩摩次郎右衞門、薩摩外記等は有名である。

この人形と淨瑠璃の提携は演劇の一大飛躍であつた。此の提携に於て引田淡路掾の樣な人形として有名で大きな座は、人形と對等に提携したが、この樣な大きな劇團はあまりなかつたので、他は淨瑠璃語りが手近の傀儡子を使つた。ところが其の傀儡子の多くは賤民であつたから

淨瑠璃の方が主になり人形が從になつたのである。

然し此の樣に、淨瑠璃と人形と提携して人形淨瑠璃になつたとはいへ、それは未だ甚だ幼稚なものであつた。語り物も十二段草子や阿彌陀の胸割、牛王姫の樣な緣起物や幸若から改作した鍊田、大職冠、八島、高館の樣な軍記物の系統並に文正草子、酒呑童子、梵天國、鉢かつぎの樣にお伽系統が多かつた。

又其の演出は幕を引いて其の後から小さい人形を裾から手を入れて差し立てゝ遣ふので差込人形とも突込人形ともいはれてゐる（第十三圖參照）。

また、淨瑠璃も其の幕の影で語つてゐたものである。然し何しろ人形が動くし淨瑠璃に三味線は珍しいのでなか〳〵繁昌した。

林羅山が江戸で薩摩小平太の一座を見た時の文章が羅山文集にある。之によると帷の上に人形を差立てて遣つたので、其の木偶は男女僧俗、天仙神女、武士、騎馬等があり、之が踊つたり舟を動かしたり、戰死して首がとれたり、弓を射たり、旗を持つたりして大に活躍した。又人形の外に龍蛇野狐等まで使つてゐた樣に書いてある。

こんな物であるから、一般民衆に喜ばれたのも當然である。當時能樂は盛であつても武家專

用で一般民衆は見ることが出來ず歌舞伎はまだ發達してゐない。そこで民衆は皆この現今の映畫の樣な變化の多い速度の早い人形淨瑠璃に集つた。それは又一面今日のレヴューの樣なものでもあつたらしい。一時は歌舞伎の向うを張つて女太夫の出語等をしたが、之は禁止されて、それからは眞面目に藝を磨いた。中には金平淨瑠璃といつて荒々しい坂田公平の武勇傳で人氣をあふつたこともあり、一方人情物であてたこともある。又中には人形に糸操を用ひた者もある。糸操は南京操といつて、傀儡子の北方支那に對し南方支那方面から傳はつてゐたらしい。

かくて前にも述べた樣に、やはり淨瑠璃が中心になり、其の座元になつた人々には受領された者が多かつた。

其の中で最も有名であり、又技術内容のよかつたのは京都の宇治加賀掾一座、大阪の井上播磨掾、京都の山本土佐掾あたりであつた。

之等は人形にからくりといふものを用ひて人氣をとつた。

からくりといふのは機關（からくり）で機械の利用による人形の自動や舞臺の變化である。殊に人形の舞臺は小さいものであり、人形は超人的の動かし方が出來るのでこのからくりは大に人氣があつたらしい。

からくり人形の名手は石井飛彈掾であつて之はゼンマイ、水の壓力、糸等を用ひて色々なからくりを作り觀衆をあつといはせ、又人形にも之を應用し手妻人形といつて色々糸の作用によつてよく動くものが出來た。之等によつて人形淨瑠璃は京阪、江戸から全國津々浦々まで盛になつて來た。

竹本豊竹兩座の興亡

人形淨瑠璃の發達に貢獻した人は色々あるが淨瑠璃の方には京都の宇治加賀掾、大阪の井上播磨掾の二人である。此の兩人には夫々優れた特徴がある。

井上播磨掾はうれひと修羅を得意とし、大阪の人氣は素晴らしく、又一方社會的に淨瑠璃の普及を志し床本の出版を初めた。かくて播磨地といふ語り口を今に殘した。この名人も五十四歲の惜しい年輩で死んで終つた。

一方京都の宇治加賀掾は初め宇治嘉太夫といひ音樂的素質に惠まれ、謠曲鳴物に熟練し、謠曲の音節を和げて語り、呂律甲乙連續して所謂嘉太夫節を流行させ、其の纖細な語り口は、優美な京師の人々の人氣を集めた。

此の二巨匠によつて築かれた京阪の地盤の上に、大きな殿堂を建設したのが竹本義太夫である。

義太夫は天王寺の百姓の悴で五郎兵衛といひ初め天性の美音を認められて宇治嘉太夫の脇を語りなか〳〵人氣があつた。此の頃嘉太夫が自分の提携してゐた興行師の竹屋庄兵衛と仲違へをしたので、この竹庄は脇語りの五郎兵衛を引抜いて獨立し、宮島に興行して歸つてから大阪に旗上げした。之が貞享三年のことである。

ところが、この若い美聲の五郎兵衛の人氣は大したもので、世繼曾我の中の「げにうけがたき人のたいを受け乍ら」だの、道行の「さりとて戀は曲者皆人の」等といふ口説は全大阪に膾炙された。そこで京都の宇治嘉太夫は之を聞いて、何を青二才奴と思つて西鶴の暦をもつて下阪し、五郎兵衛の賢女手習並に新暦と競爭したが、時勢の力には勝てず一敗地に塗れ、更に火災に會つて京都に逃げ歸り、これから大阪は五郎兵衛改め竹本義太夫の天下となつた。之までの淨瑠璃は世に古淨瑠璃といはれ、其の取扱つたものは四天王物、源平物、金平物、曾我物、開帳物、緣起物等で其の文章は大體物語的叙述であつて脚本的のものは少く、筋を通すことを主にしてゐた。其の内容は新興武士道精神が横溢してゐたが、それが單調で抽象的で、其の叙述は平板で人情の機微に觸れるといふことは少く歌謡調で臺本調ではなかつた。隨つて當時の人形も差込手遣にからくりを交へて大ざつぱな遣ひ方で、民衆の新奇を好む知識慾を、滿足せ

しめようとしたものであつた。

然し古淨瑠璃は日本の國民精神の發揚を企圖し、民衆教化を目指して居たので新興武士道の強調に力をつくし、國民の理想たる正義の高調により、人情を壓迫して理想主義、勸善懲惡主義に徹してゐる。だから常に正義の勝利、社會惡の征服の爲に、人物の正邪善惡を明確にし、勸善懲惡を明瞭に表してゐるのである。故に其の理想は單純明快で、陽氣で活躍的であつて、其の藝術性に就ては未だ初步の域であつたが、其の情熱は社會教化の上には大きな役割を演じて居た。之は人形淨瑠璃が常に皇室の保護の下にあつた爲にかゝる國民的使命を充分に自覺して居た爲であらう。

竹本義太夫が人氣を得て、其の一座竹本座の盛大をなしたのには竹庄の様な興行師が居たばかりでなく、近松門左衞門といふ優秀な作家のついて居た爲である。近松門左衞門は武家の出で杉森信盛といひ初め一條禪閤惠觀公に仕へたが、其の薨去の後一時近江の近松寺に入つた。其れは二十歲の時である。一條禪閤は後陽成天皇第九皇子で一條家に入られ關白となられた方で薨去は六十八歲、寬文十二年である。

明敏多感な青年杉森信盛は、生涯を捧げた禪閤に去られて青雲の志を失ひ、又自分の藝術的

先輩俳諧師山岡元隣に死なれて無情を感じ近松寺に籠つたものらしい。

此の近松寺時代と公家奉公時代は近松の修業時代で、若い情熱を以て眞劍に勉強したもので、後年彼の博學は此の期に負ふところが多い。

ところがこの近松寺の中にある蟬丸詞が說教節の太夫の口宣の出るところであつたので、公家時代から持つて居た彼の淨瑠璃作家熱はこゝにいよ〳〵熱し、竹本義太夫と組んで百數十の有名な淨瑠璃を作るに至つたのである。この若き作者の作品は世の要求に合致して大阪人の心を捉へた。殊に近松は堂々と作者たることの名乘をあげ、「時業に及びたる故芝居で朽ち果つべき覺悟の上なり」と宣言した。初め彼は文才にまかせて都萬太夫座に狂言も書いてゐたが、貞享三年竹本義太夫が竹本座の旗上げの際出世景清を書き卸して竹本の出世と共に自分の出世を暗示した。此の出世景清には既に近松の特徵たる人情味世話味の曙光を見せて將來の作品の傾向を暗示してゐる。

これより竹本座は作者近松門左衞門、太夫竹本義太夫、三味線竹澤權右衞門、それに人形辰松八郎兵衞と名手を揃へ、竹屋庄兵衞の後援で竹本座の旗上げとなり、近松と義太夫の理想になる道義の發揚を主とし、藝術至上主義の立場に於ても苦闘したが、あまり藝術的に走つて其

の興行成績は香ばしくなかつた。そこで先覺者たる義太夫は其の矛盾に立つて頗る苦悶した。其の原因は觀衆の教養の程度が之に伴はない爲であることは明かであつたが、さりとて此の理想主義を撤回することは、武士出身の近松としても、又藝術家肌の義太夫としても、不可能であつた。當時竹田のからくりの如き低級な子供だましの様なものが繁昌して居たが、興行とはいへこの様に程度を落すことは到底出來ない。飽くまで藝術家の理想と矜持を保つてゐた。

ところが元祿十六年五月に近松が書いた世話物曾根崎心中が思はぬ成功であつた。之は近松と義太夫の求めて居たところが期せずして一致し、又世の中の要求にぴたつと當つたものと見える。その爲に大入つゞきで今までの借財もすつかり拂つて義太夫としてはほつとした形であつた。然しよく〳〵この座の經營に懲りたものと見えて、突如隱退を志したが、周圍の者から切實に止められて漸く思ひ止まり、自分は太夫專門となり、經營は竹田出雲に讓り藝道一筋道に進むことになつた。之が義太夫を大に生かしたのである。

時代の人氣をあふつた曾根崎心中は當時の時事物であつたが、之を近松の名文章を以て義理人情の機微に觸れ、義太夫亦其の人情的語り方を集中して大人氣になつた。且つ女形人形の名手辰松八郎兵衞が思ひ切つて出遣をやつた（第七圖參照）。之は當時の歌舞伎の影響で、人形の

方でも人形遣や太夫の顔見せを考へて居た頃であつたので、辰松が之を決行したが、それでも一先づ遠慮して衣桁遣といつて衣桁を以て手摺の代用とし、之を通じて人形の遣ひ振を見せたのである。ところが其の藝の達者なことと、其の美貌と美裝とが人氣を呼んで、お初の人形は大成功であつた。之は一面は歌舞伎の人氣に壓されて、藝術至上主義から一歩妥協したとも考へられるのである。

竹田出雲は本來興行者であるから、座元になると、近松にからくりや出遣をあて込んで舞臺效果の多い用明天皇職人鑑を書き卸させ、此の室君といふ遊女が蛇身になつて鐘入になる所を顔見世として太夫竹本義太夫、三味線竹澤權右衞門、人形辰松八郎兵衞の出語り出遣ひに其の外作者近松門左衞門、座元の出雲まで舞臺に出て挨拶し、人形其他を豪華にし舞臺には得意のからくりを用ひ、在來の竹本座の地味な藝術至上主義から一躍興行本位の華やかなる演出をした（第八圖參照）。

此の辰松の室君の出遣に對して義太夫自身も鐘入の段を出語した。之が出語の初で、出語出遣といふのは此の時から初まつたのである。然し現今の出語出遣と異り平舞臺（當時附舞臺といつて人形舞臺の前に平舞臺をつけた）によつて手摺もなく出語出遣したのである。かうして

出雲の手による興行になつてからは、竹本座は順調に發展して行つた。

そして近松の作品の時代物として、傾城反魂香、兼好法師物見車、碁盤太平記（以上二つは四十七士を題材とす）艶刈劍本地、酒呑童子枕言葉、百合若大臣野守鑑、嫗山姥、大職冠、相模入道犬千疋等が當り、世話物としては心中二枚草紙、卯月紅葉、堀川波鼓、心中重井筒、丹波與作、淀鯉出世瀧徳、今宮心中、冥土の飛脚、夕霧阿波鳴戸、長町女腹切、大經師昔暦、生玉心中等が人氣を得て、正徳四年八月娥歌留多上演中一代の巨匠竹本座の大黒柱竹本義太夫は六十四歳を一期として永眠して終つた。思へば貞享二年から三十餘年淨瑠璃中に義太夫節を立てゝ、日本人形淨瑠璃の祖と仰がれる義太夫も終に空しく世を去り、其の後繼には其の遺言によつて自選他選の心臟男を尻目にかけ二十四歳の若冠竹本政太夫が櫓下となつた。それで多少のごた〳〵はあつたが義太夫の遺言とあつてはどうにもならない。

そこで出雲や近松は此の若い政太夫を擁して更に竹本座の更新を計らなければならない。

ところが一方に以前元祿十六年に義太夫の門下の美聲で聞えた竹本安女が師の下を去り、其の美聲の人氣にまかせて豊竹座を興し、豊竹若太夫を名乘つて竹本座と競爭してゐる。其れが此の頃既に豊竹越前少掾となり、東の座に居て西の竹本座に對し堂々鎬を削つてゐる。之に反

して政太夫はあまり美音でなく、音聲は弱かつた。さればこの惡聲で年の若い政太夫を擁したものの世間の人氣は此の意外の後繼者に集まらなかつた。そこで之を見かねた義太夫の莫逆の友近松は、精魂をこめて國姓爺合戰を書いてこの若い後繼者を後援した。

此の國姓爺が大當りにあたつた。其の作意舞臺技巧、之が實に雄大であつた。之は明國の亡びたあと其の遺臣鄭芝龍が日本に亡命して日本人との間に生れた和藤內鄭成功が支那に渡り、仇の韃靼王を破り明國を再興するといふ東亞を大舞臺にしたもので、之が上演にあたつては座本出雲が金にあかし腕を奮つてからくり其他舞臺技巧を自由に驅馳し、大舞臺に、多數の人形を用ひ、丁度映畫の覗ひ所の様な大舞臺を演出したので、この驚異的な興行は大人氣を呼んで、あしかけ三年十七ケ月の大入となつた。政太夫は惡聲の不利を藝道修業で克服し、自己の特色である內面的な深刻な語り方で其の價値を見出され、義太夫の後繼として押しも押されもしなくなつた。國性爺合戰後の近松の作品には圓熟した傑作が多い。中でも曾我會稽山、平家女護ケ島、井筒業平河內通、津國女夫池、信州川中島合戰、關八州繋馬の様な時代物、心中天網島、女殺油地獄、心中宵庚申の様な世話物は皆政太夫の手によつて成功してゐる。これからは政太夫は享保十九年二月二代目義太夫となり、二十年十一月には上總少掾を管領し元文三年正月に

は再勅許を受けて竹本播磨少掾となり、名實共に竹本座の大黒柱となつた。政太夫は音聲はよくなかつたが、藝人として稀な重厚な人格者で、朴訥で、華美虚飾を避け、野人の如き風采を・なし、品性高潔で萬人に尊敬された。されば其の藝も之と同樣に地味で眞實を語り人の肺腑に喰ひ入つて感激させたので、豪壯な義太夫の語り方や優艶な豐竹若太夫とは全然異つた人氣を有してゐた。つまり聲量のない衒氣のない眞實なこの語り方は、地合の優艶さよりも詞の眞實さ人間の眞實さを語つたのである。隨つて竹本座の人形淨瑠璃が內面的に深刻な演劇風になつて來たのも當然である。

一面に於て此の演劇風の語り方に對して、其れを生かしたのは人形遣の名手吉田文三郎であつた。

文三郎は竹本三郎兵衞の子で、享保三年二月十五日竹本座の唐土國性爺後日合戰の時出座し錦しやの出づかひをなして一躍人氣を得た。此の頃竹本座では人氣者の辰松八郎兵衞が義太夫政後遂に脫退して江戶に下つて、其れから三年の後の事である。之から次第に腕を磨いて終に座頭となり吉田の祖となり、竹本座の人形を背負つたのである。

此の吉田文三郎は竹田出雲の興行方針である人形本位に投じて次第に盛力を得て來た。

享保九年一月の關八洲繋馬を最後として十一月竹本座の大立物作者近松は他界した。近松のなきあとの竹本座はもう竹田出雲と竹本政太夫と吉田文三郎の天下であつた。其の中にも政太夫は温厚謙遜の性質であつた爲に、出雲の奔放と文三郎の豪氣に壓されることも少くなかつた。それでもこの政太夫即ち二代目義太夫存命中は其の眞摯な藝と高潔な人格によつて竹本座は安泰であつたが、延享元年三月其の死去によつて再び鼎の一角が崩れたのである。

此の頃までは出雲は極力人形及舞臺の改革をはかり、正德五年十一月の國姓爺合戰の時は、引道具を工夫して舞臺轉換に新機軸を開き千里の竹、樓門、九仙山に於て意表外の大舞臺と其の變化を見せて十七ケ月の大入をとり、享保三年には曾我會稽山を一晝夜に仕組み舞臺の上に大時計をかゝげて時間を報じ、享保十三年加賀國篠原合戰の際には人形と舞臺の重視から正面にあつた太夫の床を右に遷し、舞臺全部に大道具の飾付の出來る樣にし、享保十八年四月の車返合戰櫻に人形の指先の動く工夫をさせ、十九年十月いよ〳〵三人遣を初め、蘆屋道滿大內鑑の與勘平彌勘平の腹のふくれる工夫をし、元文元年二月には赤松圓心綠陣幕に本間入道の人形の眉が動く仕掛を工夫し、元文四年の平假名盛衰記には長さし金を初める等、人形の改良發展は實に素晴しい。そして此の中心は吉田文三郎であつた。ところが延享元年政太夫が死んでか

らも、二年七月には夏祭浪花鑑に本水本泥を用ひ、人形に帷子をきせ、又四年十一月には義經千本櫻の忠信狐の耳が動く等と寫實によつて人氣をあふつた。之は人形が次第に歌舞伎に近づいて來た證左である。此の樣に三人遣になり更に其他の改良を加へる樣になつて人形の勢力は益々盛になつた。それで政太夫存命中さへも、太夫は人形に壓倒され勝ちであつた處、政太夫が世を去ると吉田文三郎の盛力は益々偉大なものとなつた。そして、其の事が終に竹本座に破綻を生ぜしむるに至つた。

それは政太夫の死後三年寛延元年八月十四日から有名な竹田出雲の假名手本忠臣藏が上演され、文三郎は由良之助と勘平母の二役を持つて居た。其の九冊目山科の段は檜下の竹本此太夫が語つて居た。

すると初日が出てから暫く經て後、文三郎から此太夫に次の樣な申入をした。

「實は此の間から話したいと思ひつゝ延引してゐたのだが、あの由良之助が加古川本藏の死出の土産に討入の計畫を話す場合、師直の邸の雨戸をはづす考案の時「仕樣を見せ申さんと庭におりて駒下駄を」といふ所があまり早くて、豫定の處まで行かれないから、もつと延して語つて貰ひたい」

かういふ申入に對して此太夫は

「それはさうかも知れないが、初日なら兎も角も今日まで日數も經つてゐるので、今更節や地合の變更は出來ません」と櫓下の手前此の文三郎の申出を拒絶した。之には文三郎の横暴に對する日頃の反感もあつたことと思はれる。すると文三郎もそれでは引下れない。

「私も吉田文三郎です。一旦申し出たことを反古にされては門弟の聞えもよくないし、實際人形が遣ひ難くて困るから、こゝの處を聞きわけて駒下駄をはいて、雪竹の處へ行くまでをもう少し延して貰ひたい」と云つたが、此太夫は「外のことならとにかく、藝の事で一旦かへられないと言明したことは、どうしても變更出來ません」と藝術上の面目にかけて突張つた。之では正面衝突の外はない。一寸したことであるが平常文三郎の我儘を見て居た此太夫は、太夫の面目で承知しない。かうなると互に血相をかへて爭つたが、周圍がまあ〳〵といふので二人をなだめて自宅にかへした。

さあ、かうなると、座元の出雲は困つた。そこで一座を集めて評議したがなか〳〵まとまらない。此の事は普通ならば兩方が折れ合ふべきであるが、もう意地だから手に負へない。其の中に

「當時吉田文三郎程の人形遣は古今にまたとない。殊に由良之助の人形は、見る人感心せざるはないから、文三郎を止めさすわけにはゆかない。此の際は此太夫に讓歩をすゝめ、此太夫がどうしても聞き入れなければ此太夫を休ませて上野少掾が病氣快復してゐるから、それを代理に出勤させて、七つ目茶屋場の由良之助と山科の段を語らせたら、大入は疑なからう」といふ說が出た。みんな困り抜いて居た時であり、文三郎の盛力が大きな時であつたから、一同之に從つて頭取を以て此太夫に申入れた處、此太夫はあつさり竹本座の櫓下を捨てゝ去つて終つた。

豐竹上野少掾は內匠理太夫の子であつたが、そこへは出雲自身で出かけて行つて交涉した。そこで上野少掾は此太夫に會ひたいといふので、出雲の邸で會合した處、此太夫も快く引繼をして、竹本座は一日の休場もなくかたづいた。そこで豐竹上野少掾を竹本大隅太夫と改めて忠臣藏の人氣は益々騰つた。此太夫は門人島太夫百合太夫を連れて豐竹座に入り櫓下に据つた。つまり人形と淨瑠璃との面目で、從來は太夫が主であつたので、此太夫の申分が通る所、こゝは人形の方が强かつた。人形といふより文三郎が强かつた。かうしたことから、人形淨瑠璃は益々人氣を得て、文三郎の勢力は此の後比ぶ者ない全盛となつた。由良之助の紋所は文三

郎自身の二つ巴をつけたのが、今に殘つてゐるほどである。

文三郎の人形は寫實に優れほんたうに生きてゐる様に魂が入つて居た。それ故今でも文三郎は大名人として何事も文三郎が始めたかの如く傳へられて、人形遣崇拜の的となつてゐる。然し其の遣方は人形本來の性質よりも歌舞伎の藝に模する所が少くなく、所謂人形歌舞伎の傾向を示し、今日に至つたものであらう。然し文三郎も人間であつた。竹本座がかう榮えるのは自分の力である。そこで自分も出雲の様に座元になつて、もつと思のまゝにやつて見たいと考へて竹本座を脫退して終つた。然し、文三郎は竹本座での文三郎で、興行師ではなかつたからどうにも動きがとれなかつた。

其の上文三郎に抜けられた竹本座には大きな穴があいた。そして全盛の竹本座に終に揺ぎが來た。

その頃出雲の跡をついだ竹田近江は、父の苦勞を知らずあまりに榮華三昧にしたため、終に入牢を申つけられるに至つた。こんなことから竹本座は次第に崩壞の途を辿つて行つた。

其の上當時人形淨瑠璃を自分の舞臺にうつした歌舞伎の方が次第に人氣が高まつて來て、一座の者が苦心して本朝二十四孝だの關取千兩幟だのゝ傑作を上演したものゝ、大勢は如何とも

することが出來ず、明和四年十二月には貞享以來大阪の華といはれた竹本座も終に退轉して終つた。

其の頃豐竹座の方も寶曆十一年と十三年に火災に見舞はれ、其の上豐竹越前少掾が晩年豪奢な生活をしたのがたゝつて破綻に赴き、明和元年この越前少掾も死んだので、翌二年にはとうとう豐竹座も退轉して終つた。

それからは兩者の殘黨が色々復興をはかつたがどうにもならない。人形淨瑠璃は竹本座に起り、竹本座に亡びて一段落がついて終つた。

さて竹本豐竹座の競爭時代換言すれば、人形淨瑠璃が發達してから、一旦衰亡するまでの八十年間を通觀して見るに、之は近松時代と近松死後との二つに區分出來る。近松時代は人形淨瑠璃發展時代であり、其の性格も人形らしい所がある。近松以後は歌舞伎模倣時代である。故に人形といふよりも歌舞伎を人形で演ずるので、人形の本質と稍離れて人形歌舞伎になつてゐる。三人遣の如きは其の一例である。そして近松時代の簡明でテンポの早い、人形的映畫式なものは、其の後は速度のおそい、歌舞伎式の無理の多いものになつて來た。そして遣方も忠臣藏の茶屋湯の由良之助は宗十郎を模し、盛衰記の梅ヶ谷は瀨川菊之丞にとつてゐる。そして淨

瑠璃も人形芝居脚本から歌舞伎脚本化されて來た。現今の文樂は此の近松の死後吉田文三郎や竹本政太夫によつて固定された三人遣の復興である。そして竹本豐竹全勢力時代をそのまゝ繰り返して居て、未だに何等の進歩も發達も見られない。只之を復興し守りつゞけてゐるに過ぎない。それは文樂以後竹本豐竹時代程の傑出した天才が出なかつたからである。されば上演してゐる淨瑠璃も大部分此の時代の作品の一部であり、人形遣方や構造も其の時代のまゝであり、舞臺もそのまゝで多くの變化は見られない。只之を墨守してゐるに過ぎない。現今昔の小劇場から大劇場に代り、照明も明るくなつて、其の演出上に一種の改革が望まれる時勢になつた。

卽ち現在のまゝでは、あまり小劇場的で二階三階等から見てはあらが見え藝術的に面白くないので、かゝる點から文樂の演出に大なる改革を要することと思はれる。

それは太夫の語り方、人形の遣方、舞臺等に充分な考慮を要する。小劇場から大劇場へそれが文樂への課題である。

さて現今上演の作品も竹本豐竹時代のものが多い。之を次に示して見る。

竹　本　座

作者	題名	初上演年月日
長谷川千四、文耕堂	須磨都源平躑躅	享保十五年十一月
同	鬼一法眼三略巻（菊畑）	同十六年九月
同	壇浦兜軍記（阿古屋）	同十七年九月
竹田出雲	蘆屋道満大内鑑（葛の葉）	
文耕堂、三好松洛	敵討襤褸錦（大晏寺堤）	元文元年五月
同	御所櫻堀川夜討（辨慶上使）	同二年正月
文耕堂、千前軒、其他	平假名盛衰記（逆艫）	同四年四月
並木千柳、三好松洛、竹田小出雲	夏祭浪花鑑	延享二年七月
同	楠昔噺（とんぶらこ）	同三年正月
竹田出雲、並木千柳、三好松洛、竹田小出雲	菅原傳授手習鑑	同三年八月
並木千柳、三好松洛、竹田出雲	義經千本櫻（すし屋、道行、川連法眼館）	同四年十一月
同	假名手本忠臣藏	寛延元年八月
同	双蝶々曲輪日記（引窓）	同二年七月

並木千柳、三好松洛　源平布引瀧（寶盛物語、鳥羽離宮）　同十二月
吉田冠子、三好松洛　戀女房染分手綱（重の井子分れ）　寶曆元年二月
吉田冠子、中村閨助、三好松洛　名筆傾城鑑　同二年二月
竹田和泉、近松平二、其他　奥州安達原（袖萩祭文）　同十一年九月

豐竹座

作者	題名	初上演年月
紀海音	鎌倉三代記	享保三年正月
浪岡橘平、淺田一鳥、安田蛙桂	玉藻前曦袂	寶曆元年正月
並木宗輔、淺田一鳥、其他	一谷嫩軍記	同元年十二月
竹田應津、其他	岸姫松粧鑑	同十一年四月

以上の如きは現今の文樂座にて上演されて親しみ深いもので、此の時代のものが大部分を占めて居るといふことは、時代の淘汰に殘つた傑作の多い證據である。

又曲節等も當時の朱によつて居り人形の遣方も大體當時の通であるから、文樂によつて當時の盛大が偲ばれるわけである。

かくて文樂座時代は其の隆昌時代の再生に過ぎないのである。

さて此の竹本座の中心人物は太夫竹本義太夫、作者近松門左衞門、三味線竹澤權右衞門、座元竹田出雲、人形辰松八郎兵衞を前期とし、中期は座元兼作者竹田出雲、太夫竹本政太夫、人形吉田文三郎、作者は出雲の外に長谷川千四、文耕堂、三好松洛、竹田小出雲、並木千柳、近松半二等で之等の人が合作又は單獨に書いたのである。

又前期には義太夫の外に竹本賴母、竹本浪花、內匠理太夫、竹本文太夫があり、人形には辰松八郎兵衞の外に津山助十郎、同金七等がある。中期には太夫に政太夫の外に、此太夫、大和太夫、錦太夫、紋太夫、二代目政太夫等有名で、三味線には鶴澤友次郎、竹澤善四郎等皆優秀で人形は吉田文三郎を助けて桐竹門三郎、津山助三郎がある。

此の前期に於て豐竹座は太夫豐竹若太夫の獨舞臺で、三味線竹澤權四郎、人形中村勘四郎、藤井小三郎、作者は紀海音であつたが、中期になると、太夫は多士濟々になり、若太夫は上野少掾から越前少掾となり、其の門下に河內太夫、新太夫、湊太夫、要太夫、柚太夫、駒太夫の如き錚々たるものがあり、三味線に竹澤藤四郎、野澤喜八郎、人形には藤井小三郎、若竹東九郎、藤井小八郎があり、作者には西澤一風、並木宗助、安田蛙文、並木丈助、爲永太郎兵衞、

淺田一鳥等があつて、竹本座に對抗するに充分であつた。

そして人氣に於ても東の座（豐竹）は決して西の座（竹本）に劣つては居なかつた。然し何といつても竹本座は本家であり、直流であり、且つ文樂座が其の流を酌む者が多いので、竹本座の方が中心になつてゐるが、語り方には豐竹座の方の影響が多いといはれてゐる。

後期の衰退期になつても竹本豐竹兩座共に、其の太夫、三味線、人形、作者等決して中期に劣つてゐないが、時勢と經營から衰退したのである。試みに竹本座を見ると太夫に大和太夫、染太夫、春太夫、錦太夫二代目及三代目政太夫、岡太夫、綱太夫、咲太夫等があり、三味線には大西藤藏、鶴澤文藏、鶴澤又吉、人形には桐竹三右衞門、吉田冠十郎、吉田冠藏、吉田才治、藤井八十八がある。作者としては近松半二を中心として竹田小出雲、吉田三郎兵衞等があつたが、何としても中期隆昌期には及ばず、其の時代の傑作を再演するものが多かつた。豐竹座の方は寶曆七年の祇園祭禮信長記が三年越の大當をとつたが、太夫は越前少掾の外、竹本座から行つた竹本此太夫、麓太夫、駒太夫、時太夫、氏太夫等があり、三味線は鶴澤十次郎作者としては菅專助の名が高い。

此の竹本豐竹は何といつても衰退期には進取的計畫がなく保守的になり、退嬰的になつて來

たのも衰亡を早めた所以であらう。

然し之は人形淨瑠璃の發達が極限に發達して、之以上進展の餘地なく、結局傳統保持につとめたので、現今の文樂座と同樣である。此の完成したものを變更することは、至つて困難なことで、文樂座が新作等を用ひても、傳統から一歩も出ず、又古典程に優れたものゝないのは此の故であらう。

人形淨瑠璃の衰退期

大厦の崩れんとするや一木のよく支ふる所にあらず。時の勢止むを得ずして竹本、豊竹兩座は、座員の努力も空しく終に退轉して終つた。豊竹座退轉の際に同座の重鎭であつた此太夫は江戸に居たが、此の悲報に接して直ちに歸り來つて、北堀江市の側の西側に新に芝居を立て、豊竹此吉の名で座元になり、明和四年十二月十五日開場した。櫓下は駒太夫、此太夫の二人であつた。之は意外に成功し、芝居裏へ土藏まで建て足す程に景氣がよかつたが、之も次第に衰へて來た。又明和七年九月には道頓堀豊竹座の再興となつたが、八年八月に分散し、此太夫は又市の側に歸つた。

豊竹座の方も漸く四年間の命脈を保ち、此の間に艷容女舞衣、櫻鍔恨鮫鞘が出た。市の側の芝居は、天保の頃まで命脈を保ち明滅した殘光の中で最も大なるものである。

それから沈滯期百年間になるが、其の初期の天明寛政享和の頃は竹本座の流の西の芝居、竹

田の芝居、若太夫の芝居、市の側の芝居、北の新地の芝居等が細々ながら興行をつゞけてゐた。其のうち寛政頃には御靈社内の芝居も起り、文化時代には博勞稻荷の文樂軒の芝居も出來たが、其の中では、やはり市の側の芝居が第一であつた。其の後文樂軒の人氣が出て、市の側に對抗し、文化の中頃から御靈社内の芝居も盛になり、この文樂軒市の側御靈の三つが鼎立した。其の外、座摩社内、北堀江の荒木の芝居、道頓堀角丸の芝居、北の新地、芝太夫、竹田の芝居と太夫も三味線もかけもちで漸く間に合はせてゐた。

ところが天保十三年五月社寺境内の芝居が一切禁止されて御靈と文樂軒は退轉の止むなきに至り、市の側、荒木、曾根崎、新地、竹田、若太夫の五座が殘つた。文樂軒は市の側や若太夫や竹田の芝居を借小屋してやつて居たのを安政元年より西横堀清水町に芝居を持ち、禁制漸く弛むに及び、舊地の稻荷に歸り興行した。之が安政三年である。かくして文樂座は此の幾多の捨石を土臺として、此の多年の潛勢力を糾合して發展した。當時の人々こそ默々と藝道に殉じた藝道戰士といふべきであらう。當時人形の人氣は去つて歌舞伎全盛の際に彼等は傳統藝術の保持の爲に身をすてゝ努力した。それは涙ぐましいほどである。隨つて座としては興亡常ならなかつたが、人としては太夫にしろ、三味線にしろ、人形にしろ、眞劍であつたから、名人上

手が積出し、伎倆に於ては決して隆昌時代に劣つては居なかつた。

作品に於ても同様で、此の時代の新作物として今尚文樂に殘るものは左の如きものがある。

伊賀越道中双六	天明三年四月	竹本太市座
彦山權現誓助劍	同六年十月	竹本座
木下蔭狹間合戰	寛政元年二月	北堀江座
蝶花形名歌島臺	同五年七月	豐竹榮次郎座
日本賢女鑑	同六年	北堀江座
繪合太功記	同十一年七月	豐竹諏訪太夫座
箱根靈驗躄仇討	京和元年八月	北堀江座
日吉丸稚櫻	同三年十月	豐竹諏訪太夫座
八陣守護城	文化四年九月	竹澤太市座
妹背山婦女庭訓	文化十一年十月	北の新地芝居
生寫朝顏話	嘉永三年三月	
花曇佐倉曙	同六年九月	

其他は昔のものを演出して居たので、新味は少かつたが、それだけしか餘裕もなく作者も少かつたわけである。

之に引き比べて歌舞伎には嵐璃寛、嵐吉三郎、片岡仁左衛門、實川額十郎、大谷廣次、關三十郎、片岡市藏あり。其の上江戸の團十郎、菊五郎、團藏までも下阪して人氣を湧かしたので、人形は之と競爭は到底出來ず、此傳統死守の爲め涙ぐましい程技倆の練磨をしたのである。そして嘉永安政の極衰時代には銑錬の極に達した。それは傳統の藝を守る眞劍さから來てゐるのである。之があつたからこそ、今日の文樂座の隆盛が見ることを得たのである。

竹本座の二代目政太夫の門人土佐太夫、染太夫、住太夫、八十太夫、中太夫の如き現在の人に耳慣しい名の太夫は、此の時代の人である。竹本播磨大掾（二代目土佐太夫）、四代目政太夫は中太夫門より出で播磨大掾よりは大隅太夫、三代目土佐太夫、三代目住太夫、三代目島太夫の偉才を出し、四代目政太夫からは內匠太夫組太夫の二人が出で夫々大立物になつて居る。

又豐竹越前少掾（若太夫）系からは內匠太夫、駒太夫の二巨匠、駒太夫門下からは十七太夫麓太夫、二代目駒太夫の三人、麓太夫門下より巴太夫が出、內匠太夫門下よりは春太夫二代目內匠太夫、長門太夫が出てゐる。

又春太夫の弟子咲太夫門からは四代目染太夫、其の門下からは三代目重太夫、五代目榮太夫といふ様にいづれも劣らぬ練達の士である。

又此太夫は後に豊竹筑前少掾となつて居るが、其の門には二代目若太夫、鐘太夫、八重太夫、岡太夫と云ふ高弟がある。岡太夫門下に二代目組太夫、初代彌太夫、鼠の春太夫があり、彌太夫門下に二代目彌太夫、筆太夫がある。

八重太夫系には二代目八重太夫、二代目時太夫、三代目時太夫、三代目此太夫が出、磯太夫門下は四代目此太夫、其の門より五代目時太夫、久太夫が出てゐる。

其の他大立物としては三代目綱太夫、四代目綱太夫、氏太夫、竹本山城掾等が有名である。

三味線の方には天明享和時代の二代目竹澤彌七、二代目竹澤駒吉、初代鶴澤寛治、二代目鶴澤蟻風、四代目鶴澤三二等であり、人形には桐竹門造、吉田冠藏、吉田冠二、吉田冠三、吉田新吾、吉田十四、吉田才治、豊松重五郎等が皆苦勞した人々の仲間である。

文化文政となつては三味線の大立物に豊澤廣助、豊澤大助、四代目竹澤彌七、豊澤新左衛門、竹澤兵吉、同才治、三代目友次郎、三代目文藏、鶴澤文三、二代目鶴澤佐七、鶴澤彌三郎、同勇造、同豊吉、二代目寛治、三代目寛治、寛三郎、花澤伊左衛門、同咲治、同三代目伊左衛

門等の名手がある。人形には、二代目吉田冠藏、同冠三、二代目才治、文藏、二代目三吾、金四、三代目文三郎、兵助、文三、辰五郎等がある。何れも名手であるが特に辰五郎の女形は今に至るも名人の名が高い。

以上の中で初代駒太夫の如きは日本の妙音妙聲第一と云はれ、大和掾、春太夫、麓太夫が之についで居た。

天保より明治に至るまでの中で大物は播磨大掾門下の竹本大隅太夫、竹本住太夫、其他五代目豊竹若太夫、豊竹鞠太夫、三代目長門太夫、其門下四代目長門太夫、竹本長尾太夫、豊竹湊太夫等は何れも優れた太夫である。

越前大掾門下六代目榮太夫、七代目内匠太夫、山城掾門下四代目重太夫、津太夫があり、三代目綱太夫門下には四代目綱太夫、民太夫、五代目春太夫がある。

其他、竹本唉太夫、住太夫、四代目彌太夫、五代目彌太夫、八重太夫、三代目豊竹巴太夫、五代目駒太夫、之等が當時の番附の錚々たるところである。そして綱太夫、染太夫は大關、長門太夫、若太夫は關脇、大隅太夫、巴太夫は小結と云ふところである。

之等は竹本豊竹全盛時代から現代までの中繼者であり、また現代の隆盛の苗床をなした者で

何れも一流の腕を持つた不遇の人々である。

三味線には竹澤彌七、四代目鶴澤寛治、三代目豊澤廣助、清七の門弟の清八、清六等が天保より嘉永頃の大家で萬延文久元治頃は四代目廣助、それから有名な豊澤團平が出て來る。又豊澤新左衞門、四代目鶴澤清七、鶴澤燕三等も優れた人々であり、慶應明治にかけては野澤吉兵衞、鶴澤叶、五代目鶴澤友次郎がある。特に豊澤團平は其の腕益々冴えて明治十六年文樂座紋下に三絃の名を殘してゐる程の勢力を持つた名人である。かく並べて見たのは竹本豊竹兩滅亡後現代に至るまでの苦勞した中繼者である。現存の者と最も緣故深いものであるから、之等のかくれた功をたゝえる爲、又現代の基礎として之をあげたので、現存の太夫三味線の人々の名を見る時、其の系統と其の名の源流を辿るに便なる爲である。

之からいよ〳〵明治となつては、四代目長門太夫が其の學才に物いはせて、淨瑠璃大系圖二十二卷を書きあげて斯道の爲に氣を吐き、天王寺村の大庄屋を振つて太夫になつた長尾太夫、端場語りの名人四代目彌太夫、艶物語りの四代目綱太夫、豪傑肌が崇つて非業の最後をとげた古靱太夫、世話で有名な湊太夫、人情語りの五代目彌太夫、時代物語得意の六代目染太夫、其門下越路太夫後の攝津大掾となると現代人にも記憶に殘つてゐるなつかしい所である。

さて明治以前の人々は定まつた劇場があるわけでなく、前に述べた様に處々に興亡をきはめ集散をつくして居たが、藝の精進は實に眞劍なものであつた。此の中で之等を基礎として芽生えて來たのが文樂座である。

文樂座の興隆

文樂座は其の元祖植村文樂軒によつて創設された。文樂軒は、淡路假屋の人で本姓は柾木、文樂軒は其の素人淨瑠璃の雅號である。

大阪に來たのは何年頃であつたか明瞭でない。明和とも天明ともといふが、最初は一座を組織するといふのでなく、南區高津七番町の高津橋の近くの濱側に文樂軒の淨瑠璃稽古所といふのを作り、淨瑠璃を教へたり、語らせたりした今でいふと倶樂部の様なものを創めたらしい。ところが之が氣樂で愉快で、つい人氣が立つてだん〳〵世間に擴まり、人形も雇ひ入れて人形入りでやる。其のうち玄人も加入するといふので、自然に一座が出來たので、之では喰ひたりなくてとう〳〵人形淨瑠璃の一座にしたらしい。其の旗上げは文化二年といふが、何も記錄がなくて不明である。

それが文化八年の一月からは博勞町稻荷神社内に進出して、太功記艷書合七冊目迄と双蝶々

曲輪日記六つ目を上演してゐる。太夫は吱太夫、巴太夫、中太夫、宮戸太夫、三味線伊左衛門、伊之助、勝次郎、人形門藏、與十郎、新吾、國八である。

そこでだん〳〵盛になつてゐたが、折から天保十三年宮芝居を禁止されたので、すつかり弱つて終つた。其の頃文樂軒は既に天保七年に死んで、其の養子樂翁後に文樂翁と云はれた大藏が座元になつてゐたが、此の人は淨瑠璃も語れるし文章も書けるし、又興行的手腕も大したものであつたから、これに屈せず十四年二月から北堀江市之側に移り、翌弘化元年道頓堀若太夫座へかけた。それから時々此の若太夫座でやつた番附はあるが、其の中間はどうしたか、一寸わからない。安政元年には南區清水町の濱に移したが、其の間に此の地方もだん〳〵開發され此の一座もだん〳〵盛になつて來た。

天保の改革が弛んで來ると、薩摩堀町稻荷神社内に復歸したのが、安政三年九月である。之からが文樂翁の世になつた。

此の文樂翁は丁度竹田出雲の樣に時代の要求を見て之に應じ、終に文樂座の盛大をなした文樂勃興の主であり、又人形淨瑠璃再興の功勞者である。

彼は當時の淨瑠璃界の重鎭三代目長門太夫、春太夫、彌太夫、淡太夫を中心とし、三味線

ず名匠國平を見出して長登太夫（天保十四年長門太夫は國名を禁ぜられて長登となる）を彈かせ、之に廣助、新左衛門を配した。これから長登太夫と國平の時代が現出した。

玆で巨匠長門太夫と豐澤團平のことを述べておく。この二人はこれから文樂興隆の推進力をなしたので、さしづめ竹本座の義太夫と竹澤權右衛門といひたいが、長門の方は元治元年に死し、團平は明治十七年まで文樂の大黒柱になつてゐたので、一寸事情は異る。

長門太夫は寛政十二年九月二十二日生れで、相當な商家に生れ、太夫のお城といはれる豪華な家に住んでゐた。長門太夫は時代、艶物、チヤリ何でも語ることが出來た。聲量も豐で腹も強く、其の技倆は當時の錚々たる中に特に傑出してゐた。

團平との關係は合三味線の清七に死なれた長門太夫が、三光齋と共に寄席に出てゐた若輩の團平を引拔いたので、之は破格の出世である。團平が番附に出てゐるのは安政四年二月稻荷の芝居で、長門は假名手本忠臣藏の山科を語つてゐる。

語り方は仲々几帳面で、床本には白湯を呑む印までつけてあつた。

後に長登太夫となり文治元年十月十九日に六十五歲で死んでゐる。これから團平は春太夫を彈いてゐる。明治六年に春太夫と並んで三味線として櫓下に坐つたので、其の勢力實力共大した

ものであつたことはそれだけでもわかる。それが十七年には文樂を去つて稻荷の彦六座に據り、稻荷座の舞臺で三十一年四月二日に志渡寺を彈きつゝ、腦溢血によつて大往生を遂げてゐる。

そこで團平は三味線界の名人として誰しも許すところであるが、それは團平の熱情的な性格が然らしめた。

彼の氣合は二の糸と三の糸があの固い棹に一ケ月と經たないうちに二條の深い筋道をつけて其の爲に、糸が其の中に埋つて音色が變つたといふ樣な話もあるし、棹に其の氣力を集中した爲に棹がピンを刎げて終つたといふ嘘の樣な話が傳はつてゐるが、あまり遠く距つた人でないから事實であらう。

當時人形には、名人の吉田玉造が居た。この長門と團平と玉造とが日の出の文樂座興隆の際に於ける意氣といふものは、丁度竹本座の興隆期の義太夫と權右衞門と辰松八郎兵衞を髣髴たるものがある。

此の三人で鮓屋を語つた時玉造の權太が鮓桶を抱へて駈け出す時、淨瑠璃なら「金の鮓桶、これ忘れてはとひつさげて跡を慕ふて」といふ所でうんと氣合をかけて踏み出す際に、長門の意氣と團平の氣合と玉造の意氣込がぴつたり合つた途端、玉造の腹帶がぷつつり切れたといふ

ことも有名な話である。

兎に角此の頃の文樂座の興隆の意氣と其の努力は、實に大したもので、かうあつたればこそ、一度衰退した人形淨瑠璃が復活したのである。

文樂座は人形淨瑠璃の復活といふよりも、之等の人々によつて再建設されたと云つても過言ではない。

こゝでこの三名人の一人の玉造について一言しておく。玉造は天保十年十一歳の時から明治三十八年二月十二日七十七歳の死去まで、六十年餘文樂座の手すりに生涯を捧げた人形の大名人である。そして人形再建の大功勞者で現今の文樂座は殆んど玉造の影響を受けてゐる。

實に辰松八郎兵衞、吉田文三郎と共に日本人形遣三名人の一人である。

玉造の藝は立役、女形、チヤリ何でも巧に遣つた。その上積極的に宙乘りだの早替りだのを盛にやつて新機軸を開いた所、辰松の出遣や文三郎の三人遣に匹敵するものがある。

之等の名コンビで文樂座を建設したが、長門太夫は元治元年に死んで、其の跡は春太夫と越路太夫つまり攝津大椽が引き受けて大成させてゐるのだから、文樂全盛時代の巨頭は之等の人人と云つてよからう。

明治時代になつて、大阪府が松島を新開地として發展させる爲に娯樂物をこゝに移轉させる計畫を立てた。この時に文樂は此の計畫に贊同して新劇場の建築をやつて移轉した。之には積極的の玉造等が與つて力があつた。

明治五年正月興行、この時文樂座の名をつけた。正式にいへば文樂座といふのは、この時からである。當時の出し物は繪本太功記十二冊を通し、之に御祝儀三番叟をつけ、

中國陣屋　染太夫
妙心寺　古靱太夫（先代）
杉の森　越太夫
三番叟　越路太夫
尼ケ崎　春太夫

三味線團平、吉兵衞、濱右衞門、勝七、新左衞門、猿糸

といふ豪華な顏ぶれである。

こゝでは春太夫が櫓下となり越路あたりは、まだ三番叟を語つてゐる時であるから、玆に春太夫のことを述べておかう。

春太夫は文化五年生れ明治十年七月廿五日七十歳で死んでゐる。だからこの時は六十五歳である。堺の生れで、若い時素人大關の角力をとつた程の體格の持主で、大阪へ來て湯屋の三助をしながら、好きな義太夫を氏太夫に習ひ文樂入をして終に櫓下となり、近世の巨匠となへられた。性質豪放、大度、然もユーモアを持つた大人格で櫓下として最もふさはしく、藝も其の體格や性格の通り大まかで、地位とぴつたり合つて居た。

これから十七年まで松島文樂座はずつと續いたが、此の頃文樂が以前に居た稻荷神社の中に彦六座といふのが出來て、之が竹本座に對する豐竹座の樣な勢で榮えたので、地の利の悪い松島では之と競爭が出來ないから、こゝを去つて東區の御靈神社の境內に移り、之から御靈文樂と呼ばれた。

こゝは大正十五年十一月失火するまでずつと續いて、文樂といへば御靈を聯想した。植村の文樂座は松島時代が一番景氣よく、御靈へ來た時は大黒柱の文樂翁は死んで其の子大助が跡をついだが、之が才腕の乏しいくせに骨董好きで、暢春堂といふ骨董屋を初め、柄になく支那貿易などを初めてたちまち大失敗、それが文樂座にひゞいて來たが、父の死後わづか三年、明治二十三年死んで、そのあとは其の子泰藏がついだ。之も素行修らず、文樂翁の未亡人はる子が

經營主となり、其の才色兼備の女傑ぶりにおゑはんと呼ばれて一座の信望を集めたが、丁度竹本座豐竹座末期の樣に、どうしても座運を盛り返すことは出來ず滅亡の外はなかつた。其の時、松竹合名會社が之を引き受けて其の滅亡から免れた。松竹がなかつたら、竹本豐竹再座の瞰を踏んでゐたことゝ思はれる。

松竹にうつると又氣分も異り、經營も順調に進んで來た。この時松竹の引受けた太夫三十八名、三味線五十一名、人形遣二十四名となつてゐる。之から松竹は劃期的大改革をなして其の面目を一新し、新時代的興行をなし、再び座運が盛になつた。

ところが大正十一年十一月廿九日、劇場から火を出して終に燒亡の憂目を見た。

この時文樂座の由緒ある名人形頭がたくさん燒けた。之れは旅興行の荷造をしてあつたまゝ持ち出せなかつた爲だといふ。衣裳は出來るが人形頭はなか〳〵優秀なものが出來ない。勿論すぐ補充はつけたが、代用品ではどうにもならない。

かうして燒失してからは辨天座其他引越興行をして、隨分難儀をした。然し此の燒失は御靈の門外不出の文樂を日本の文樂にする動機となつた。東京へ來たのも此の頃であつた。

それから昭和五年には現今の佐野屋橋南詰、俗にいふ四つ橋の舊近松座のところに松竹の手

により本建築が出來て今日に及んでゐる。

初め文樂が松竹の手に移つた時は明治四十二年三月で、四月から松竹の手で經營してゐる。

其の時の出しものは

前　伽羅先代萩御殿まで通し

中　近頃河原達引

切　曲輪文章

太夫は

垣生村、夕霧　南部太夫

才原屋敷　染太夫

御殿　攝津大掾

堀川、伊左衞門　越路太夫

三味線廣助、吉兵衞、寛治郎、廣作

人形桐竹紋十郎、吉田榮三、玉治郎等で、大體攝津大掾、廣助、紋十郎が大立物であつた。

これが文樂座の中興である。

それから以後文樂座は多少の起伏があつて現今に及び、時勢の影響と古典藝術再認識によつて今日の盛大をなしてゐる。

かうして見ると竹本座再興を思はせる文樂座は、松竹の手に移る時既に亡ぶべきであつたのが松竹に救はれたので、文樂愛好者は此の點松竹に感謝すべきである。尙今後の繼續發展の責任も松竹の双肩にかゝつてゐる。このことは松竹もよく認識して居ることゝ思ふが、文樂の保存の爲には更に一層の努力と研究とを積み、文樂をして邪道に陷り衰亡なき樣希望する。現今の人氣が時勢によるもので眞に文樂を理解した人氣でないことも注意すべきことであらう。

尙次に明治時代の文樂を大成させた巨人について紹介しておく。

竹本越路太夫（攝津大掾）は大隅太夫と共に明治時代を代表する義太夫界の二明星である。越路は文樂にあつて、大隅は文樂以外にあつて對立し、時には又文樂に合した事もあるが、此の二人がいつも藝の上の兩横綱をなしてゐた。

そして越路は文樂座の櫓下として、小松宮殿下より攝津大掾の御沙汰を受け（明治卅五年九月披露は卅六年五月）名實共に其の最高峰の一生を送つたが、大隅は文樂を出ていつも野黨として苦しい戰をつゞけてゐた。

此の二人は藝風も全く異り越路は美音で語るのではなく謡ふのだといふので、其の一門と共に外連淨瑠璃の發頭人などといはれた。

然し其の玉をころばす様な美聲と苦心になる節まはしは、人々を完全に魅了して、名人の名に恥ぢなかつた。

大隅太夫の方は淡々とした澁い藝風で、濃艶な越路に對立し、不利な立場にあつて何等遜色ない人氣を得たのは、一面越路に對する反感もあるが、然し何といつても大隅の藝の力である。

越路は大阪の人で天保七年生れ、幼少より淨瑠璃に興味を持つた。十一歳より三味線を學び其の上達は驚くばかりで、やがて鶴澤清七（三代目）の門に入つた。

然し越路は生來の美音で、隨つて一二度語つて見るうち三味線よりも太夫の方が適して居ることを悟り、三代目野澤吉兵衛の門に入り太夫になつた。そして南部太夫を名乘り吉兵衛と共に江戸に下り、其の間に吉兵衛の嚴格なる稽古をつけられ、辛酸刻苦は終に彼をして益々上達せしめた。

江戸にあること二年師の吉兵衛に死別され文久三年二十八歳にして大阪に歸つた。

そこで越路は春太夫を師匠とし京都にて其の傘下に加はり、其の薫陶を受け各地を巡業し慶

應元年三月春太夫の文樂出勤に伴つて文樂に出た。當時櫓下は染太夫三味線に名人團平が居た。

それから評判は次第に高まり明治十六年文樂座の櫓下となり、以後三十年間文樂座の中心として活躍した。彼の長所は圓轉玉を轉がす如き美音で音曲的に成功した。此の點は大隅太夫が、淨瑠璃の意味を語り、情を語り、心を語るといふのとは大に異るところで、其の得意とするものは鶉山古跡松、先代萩御殿、妹背山竹雀等で大隅得意とする壺坂や近頃河原達引等とは全く異つてゐる。

之が越路が語るのでない謠ふのだと云はれた所以である。

大隅太夫は之に反して淡々とした藝風であつた。彼は越路が美聲なのに比して、彼は深く、淨瑠璃の精神に徹して語らうとした。此の事が人々の心を打つて、眞劍に聽かうとした。つまり眞面目な客を持つた。此れは宛も豐竹座の若太夫に對する政太夫を偲ばせるものがある。彼は京都鞍馬出身、家代々大工であつたが彼は鍛冶屋になつて居た。

野澤勝鳳の門から五代目春太夫の門下に入り、春子太夫となり、明治五年堀江の芝居、元年に若太夫と共に、竹田の芝居に出勤した。十年春太夫死去により越路の預り弟子となり十七年

に彦六座に加入した。

其の後二十七年に之が稻荷座となる時も中心となり、三十一年國平の絲で志渡寺を語つてゐる時國平が舞臺で死んだ。

三十六年越路の春太夫襲名に文樂座に入り、四十年また退座して堀江座に入り、四十五年には近松座に轉じてそれから健康を損つて、大正二年臺灣に巡業中病魔に犯され、七月十一日臺南病院で客死した。

彼の生涯は不幸の連續であつたが、其の最後は特に悲劇人らしいものであつた。大隅太夫の跡は靜太夫（現在の大隅太夫）がついだ。

攝津大掾、大隅太夫なきあと之についで淨瑠璃は、三代目越路太夫、住太夫、彌太夫、染六、夫七五三太夫、呂太夫、組太夫、綱太夫（法善寺津太夫）、南部太夫等が何れも夫々特徴を持つた名匠であつたことは耳新しいところで、之についで津太夫、土佐太夫、古靱太夫の時代が出現したのである。

又三味線の方は名人國平についで廣助（絃阿彌）猿糸、清六、吉兵衛、廣作等は夫々大立物でそれから友次郎、道八、新左衛門がつゞいて來た。

又人形では玉造、紋十郎についで人格の高潔な腕の優れたる多爲藏、やかましやの文三、その外玉治、龜松、三右衞門等の巨匠の時から榮三、文五郎、玉治郎等の現代の人々が既に頭角を現してゐた。

かくして明治大正から昭和の現代の文樂にバトンは渡されてゆく。

明治時代の淨瑠璃が春太夫、攝津大掾、大隅太夫と三味線名人豐澤團平を以て代表する如く、人形の大立物としては吉田玉造と桐竹紋十郎の二人をあげることが出來る。玉造のことについては前に團平と共に述べてあるので玆には紋十郎について述べよう。彼は桐竹門十郎の悴で、幼名は福太郎と云つて、一時芝居に出てゐたさうだが、後東京に出て勤め、明治九年松島文樂座で妹背山の時歸阪して桐竹門十郎の名で出て、九月に桐竹龜松と改良した。初めは人形遣にさすつもりはなく、色々の店へ丁稚にやられたが、それが勤まらず、人形遣になつたともいはれてゐる。

江戸の修業についてはわからないが、女形遣の名人三代目西川伊三郎に拾はれて女形專門の人形遣にならうとして修業した。そして吉田辰五郎や辰造に比する程の女形遣になつて大阪に歸つた。紋十郎を名乘つたのは明治十年九月の戀女房染分手綱の時である。當時の人形遣は玉

造、玉治、東十郎等である。櫓下は後の長登太夫になる實太夫であつた。明治三十八年一月から玉造に代つて人頭の座頭になり、四十三年四月の阿古屋が最後であつた。紋十郎の死後は一旦休んで居た多爲藏が再び出動して大立物となつた。紋十郎の至藝は政岡、板額、お辻、阿古屋、お三輪、お俊、玉手御前、おさん、帶屋のお絹、酒屋のお園、おつま、お谷等であるが、初め東京から歸つた時松島文樂で一の谷の相模で認められたといふから大體藝風は想像されるであらう。

臨終の前夜、二十四孝の八重垣姫を仰臥したまゝで遣ふ樣な手ぶりに、弱々しい掛聲までかけて周圍の者を泣かせた。行年七十歳やはり人形に明暮した名人で玉造と好一對といへよう。

紋十郎のなき跡は多爲藏、文三、榮三が中心となつた。多爲藏といふ名は其の實力程には世間に知られて居ない。それは後の後繼者によい人がなかつたのと、大正八年五十三歳といふ若い時に死んだ爲に全盛時代のなかつたせゐであるが、兎に角先代玉造、紋十郎なきあとの大立物であつたことは事實である。

彼は堀江座から來たもので、もとは玉治の弟子である。文樂のやかまし屋や文三と同格で競爭し其の爲座頭には兩方ともなれなかつたが、それでも文三の死んだ時好敵を失つたと嘆いた

といふ程の人間味はあつた。

東京へも修業に出て伊三郎や國五郎に仕込まれ、親玉といはれる初代玉造の久作、紋十郎のお光、玉助の久松に對してお染を遣ひ、全部をさらつて終つた爲、三年後親玉がお染を持ち多爲藏に久作を持たせて見たが、やはり久作はお染に喰はれなかつたといふ程の腕があつたさうである。明治三十年代には玉造、紋十郎の下にあつたが、此の二巨人の去つたあと自づから文樂の棟梁になり、四十年一旦退いたが四十三年再勤して榮三、文三、玉治郎、文五郎と共に文樂を背負つて居た。

彼の最後の舞臺は大正五年六月の極彩色娘扇の天王寺村の盲兵助であり、淡路へ行つた時、由良之助を遣つたのが最後であつた。かくて大正五年十月死去してゐる。時に五十三歳。かうした若死の爲に、世に有名にならなかつたが、藝人に稀な剛腹な性格と潔癖な人格は、當時の人形間にも太夫間にも重きをなしてゐたのである。

文樂に對立した人形淨瑠璃

近世の人形淨瑠璃は文樂座が主流をなしてゐるが、然し此の文樂座に對して絶えず、其の競爭相手が出た。其の人達は恐らく文樂座を竹本座として其れに對する豊竹座の如きものを創立するのが目的であつたらう。

之等の大小の各座は夫々の存在の意義のあるものもあるが、また一面文樂座をして益々完成せしめた有力な刺戟となつたのである。

之等の動きについて述べて見よう。

三世長門太夫の竹田芝居

三世長門太夫は文樂座建設の大黒柱である。其の長門太夫が天保九年に一時脫退して、天保

十年正月竹田の芝居で華々しく開演した。

其の時長門は三十九歳の若盛りである。

之に隨つたものは豐竹靱太夫、竹本大隅太夫、吳太夫、越太夫、人形では桐竹門造、吉田金四、豐松東十郎等であつた。

其の原因は表面は斯道を盛ならしめる爲には古の竹本豐竹の如く二座對立して相互に藝の切瑳琢磨することにあるから、文樂座に對して一座を作つて對抗すると云ふので頗る堂々たるものであつたが、事實は、一座の重鎭三代目重太夫（後の五代目政太夫）等の專横に對する憤慨からであつたらしい。旗上の出し物は妹背山婦女庭訓と嬢景清島日記、阿波鳴戸であつて呼び物は山の段の長門の大判事、靱の定高、吳の久我之助、大隅の雛鳥での掛合であつた。

之は其後數回興行してゐるうちに、天保十一年二月重太夫が退座六月病歿したので長門は九月文樂座に復歸し、いよ〳〵中心人物になつたのである。

春太夫團平の脫退

明治七年文樂座の樽下の春太夫と、三絃の大立者團平が脫退した。其の理由は一座の給金問題であつたらしい。此の一座は寄席等で數回興行したが、何しろ大物であるから其の人氣は大したもので、殘された文樂の方が散々な目であつた。そこで窮餘の策として九州巡業中の越路太夫（後の攝津大掾）を呼んで、之に對抗せしめた。ところが明治八年一月の寺小屋がよくあたつて四十四日の長期興行をなした。然し越路太夫は元來春太夫の弟子であつたから、師に弓をひくと云ふので、世評は批難が多かつた。然し越路の文樂に對する立場上止むを得なかつたので團平が仲に立つて衝突はしなかつた。

明治十年三月春太夫は文樂座に復歸し、七月に七十歲を以て此の世を去つた。

彦六座

文樂座對抗を標榜して、立つたのは明治十七年の博勞町稻荷神社內に出來た彦六座である。之は二代目豐竹柳適太夫、もと灘の酒造家灘安といはれて居た人だが、之が小文樂といつて寄席興行して居たのが、豐竹座を夢みて起つたのである。素人の旦那の座元であるから華々しい。此の一座は重太夫、初代柳適太夫、組太夫、春子太夫（後の大隅太夫）に三絃の廣助、新左衞門、勝七、廣作、人形には吉田才治、豐松藤十郎、吉田小辰造等があつた。

一月興行は曾原を出したが不評で休座、二月は捲土重來で先代御殿、橋供養、三代記、吃又と短篇式興行をやつたが、柳適の橋供養の衣川庵室が當つた。

この頃文樂座は松島に居たが、之を見て御靈へ歸つて來た。

更に彦六座は文樂不平組の盲目の住太夫、三味線の名人團平等が脫退して參加した爲、文樂に對抗して堂々の陣を張つて居た。

ところが明治二十一年火災に遭ひ、再築の後住太夫、柳適の死等續いて二十六年九月には太

夫も銀主も不足して九年七ケ月の華々しい舞臺を閉ぢた。

此の一座の功績は、文樂と共に藝を競つて斯道向上に資した他に、劇場設備改善の功勞が多い。卽ち從來の土間に薄べりを敷いたのを床張に疊にし、又は毛布にして、下駄傘の下足をおくことにした。此の事は直ちに他の座に及んだのであるが、之は素人の旦那座元であつたからこそ出來たことであらう。

稻荷座

彦六座が倒れると其の殘黨等が博勞町花里藤兵衞に買はれて彦六座を稻荷座と改めて、明治二十七年三月に開場した。

櫓下は、五代目竹本彌太夫、之に大隅太夫、越太夫（後の住太夫）、新靱太夫、伊達太夫（先年死んだ土佐太夫）、長子太夫（後の六世彌太夫）、七五三太夫、生島太夫等で三味線は名人國平を初め廣作（後の絃阿彌）、松太郎、龍助、源吉（後の國平）、吉彌（後の吉兵衞）、仙昇、友松（今の道八）等で人形は清十郎、玉松（後の玉造）玉米、榮三など、出し物は菅原と三番

叟、之が大入滿員で幸先よいスタートしたが、時、丁度日清戰爭當時で座主が投機事業で失敗し興行挫折したが、一座の熱情により彌太夫、大隅太夫、國平の無給奉仕があり、有志により株式會社として大阪文藝株式會社が二十九年一月創立され、忠臣藏通しと三番叟で盛り返した。

ところが好事魔多し、三十一年四月には名人の大立物豊澤團平が大隅の志渡寺を彈き乍ら斃れ、六月に突然解散された。それは文樂座の策動によつて社長がこの文藝株式會社を文樂座に賣つたのである。一同憤慨したが仕方がなく、玆に悲劇が地で行はれたのである。

明樂座

かうなると稻荷座に居た人々は、早速生活に困るといふ慘憺たる狀態になつたので、見かねた檜下の彌太夫は舊株主に百方勸請して興行を續けることとし、堀江上通にあつた小さい明樂座に立籠つた。之が三十年十一月。

伊賀越を出し物とし、住太夫の沼津、大隅の岡崎、組太夫の唐木屋敷、長子太夫の新關、此

太夫の圓覺寺、切には春子太夫が白石噺の揚屋をつとめ三味線は廣作、龍助、源吉、小團二、仙昇、新左衞門、人形は清十郎に玉米、簑助（今の文五郎）兵三それに西川伊三郎が阿古屋の大人形を遣つたり、青森の雪中行軍といふ時事物を出したりしたが、やはり經營困難で三十六年瓦解した。

堀江座

明治三十八年九月日露戰爭の好景氣に乘じて堀江座が出來た。一座は春子（土佐）、長子、雛、角、錣、新靱、此太夫に三味線、龍助、仙左衞門、小團二、新左衞門、人形は兵吉、玉松、簑助（今の文五郎）、玉治で狂言は三信記、三番叟、二十四孝、肉附面であつた。ところが此の彦六座の盟主大隅太夫は文樂に復歸し、若手のみの大活躍で相當な人氣を得た。そして之が近松座に發展した。

近松座

近松座は明治四十五年一月現今の文樂座のある所に開場した。之は堀江座系に大隅を加へ、傑作國性爺合戰で華々しく開場したが大正三年大隅は臺灣で客死し、伊達は文樂に去り殘留組の努力の甲斐なく、五月に滅亡した。

其の後は文樂の獨占で一時文樂の若手つぱめ、南部太夫等が脫退して新義座を作つたが、其れも皆復歸して今日に及んでゐる。

かくして文樂座は獨り今日の隆盛をつゞけてゐるのである。

この文樂に對する諸座の對抗は其の名は變つてゐるが、大體同樣の人々で其の頭目は大隅太夫である。之が文樂の大御所越路太夫即ち後の攝津大掾と對抗した大立者である。

文樂座の現狀と將來

大正より昭和にかけては御靈文樂座燒失の影響を受けて（大正十五年十一月二十九日）、翌昭和二年正月より道頓堀辨天座に引越した。

御靈文樂座燒失は、松竹にとつては大損害である。又人形の燒失其他の被害は少くないが、他面御靈のみに立籠つて一步も出なかつた御靈文樂を社會に出して、日本の文樂たらしめた點に於て大きな意義があつた。東京へ來るやうになつたのもこの專屬劇場を失つた結果に他ならない。社會に出て見ると、初めて文樂の藝術的價値が廣く認識されて、之の支持者研究者も續出して、一部趣味者のみに獨占されてゐた文樂が、日本古典演劇として廣く愛好されるに至つたのである。

さて昭和五年正月に舊近松座跡の南區佐野屋橋南詰の現在の劇場が完成して、玆に開場するや社會的に人氣を集め、世人に待望されて居ただけに、非常な人氣を得て、長期興行が續き人

形淨瑠璃黄金時代を現出し、今日に至つてゐる。

そこで文樂の近況について述べて見たい。之は世人が熟知してゐることであるから、極めて概略に止めておく。

文樂座再建以來の文樂は松竹の經營の下にあり、大阪の松竹に專屬し、盆と暮の二回は大抵東京に出張興行してゐるが、事實に於て文樂の價値を認識し、之を大處高處より愛好してゐるのは東京人に多い。

といふのは燈臺下暗しで、大阪ではつい手近にあるために、いつでも見られるといふことがあるので、特別の興味をそゝらないし、又一般常識になつてゐるが、東京では珍しいのと客觀的な觀察が出來るのと知識階級の人々が興味をもつてゐるので、研究は東京の方が盛である。寧ろ文樂は東京に於て再認識されたと云つても過言ではない。

大阪の文樂愛好者は最負といふ樣な親しさであるが、東京のは研究者といふ冷靜さをもつてゐる。だから文樂の人々も東京公演は大阪よりも緊張するといふ。煩さがたの多い東京では苦勞であらうが、又勵みにもなる。

そこで文樂座の首腦は昭和以來檜下は竹本津太夫であつた。惡聲乍ら素朴な力強い語り口は

檜下としての貫錄を充分に備へ、名人の撫津大掾、大隅太夫を聞きなれた人々は不滿もあつたらうが、吾々には津太夫の持味に大いなる力强さを感じてゐた。

津太夫に對して明樂座系の土佐太夫が艶麗な美聲と優美な語り口で、松と櫻といふ樣な感を抱かせて居た。此の凡そ藝風の異なる豪壯と優美といふ藝術美の兩面を持つことによつて、文樂の價値は決して竹豐時代にも劣るまいと思はれた。この二巨人を擁して豐竹古靱太夫は其の智的聰明と克明な研究心は獨特の巧緻な理智的な藝風を以て梅の香氣を放ち、インテリ層に二巨人以上の人氣を持つてゐた（第一圖參照）。この全然異る性格の三巨人によつて其の頃の文樂が實に優秀であつたことは何人も記憶新なる所であらう。

之に加ふるに人形に吉田榮三、文五郎の二名人があつた。此の二人は、前者は文樂座で後者は明樂座で對立して女形遣として成功した人であるが、立役の紋十郎、多爲藏、文三等が相繼いでなくなつてから榮三が立役になり、座頭となり、明樂座から來た文五郎が之に對して女形になり榮三文五郎時代を現出した。この二人は藝歷其の實力に於て相匹敵してゐるが、其の藝風は全然異にしてゐる（第二圖參照）。

榮三は時代物の女形を得意としてゐただけあつて、人形の立役にも一種の氣品を持つてゐ

る。そして其の人格の示す眞面目さは克明な研究的な藝風をなして、何を持つても決して破綻を見せない。唯身體が小さく非力な爲に荒物は苦しさうではあるが、それでも時代世話を通じて其の立役に於ては、座頭たる貫錄は充分に示されてゐると共に、立女形は依然として他の追隨を許さない。

之に比して文五郎は人形遣の精の様な天性を有し、其の磊落明朗な屈托のない性格は、人形に對して實に奔放自由で、時には隨分勝手な遣方をすることもあるが、人形を持つとすぐにそこからあふれ出る色氣といふものは何人と雖も追隨を許さないところである。だから傾城物、娘物の様な女形を持つと水も滴る様な艶麗さを見せる。人形に魅了されるといふ境地にゐる。この榮三の氣品と文五郎の色氣といふ異つた優秀さが前記の太夫と共に文樂の黄金時代を築いた。

ところが最近になつて津太夫が死んで終ひ、土佐太夫も引退後死んだので、自然古靱太夫が櫓下になつた。古靱太夫の櫓下は其の人物、識見、力量からいつて決して津太夫に劣るものではない。淨瑠璃界の大御所としては對社會的にも實に適任者である。

然し二巨星墜ちては、何といつても文樂の弱體化は蔽ふことは出來ない。其の上に美聲の盲

人駒太夫が死んで終ひ、艶物の錣太夫も此の世を去つた。

此の横綱や三役どころに去られた古靱太夫は孤峰よく風雨に耐へなければならない。其の双肩にかゝる責任は其の藝の上にもかゝつて來て、以前の樣な自由な研究的態度で語ることは出來ない。津太夫と土佐太夫あつてこそ、彼の特異性の發揮が出來るが、一人となると世間は土佐のよさ津太夫のよさを全部古靱に求めようとする、其處に彼の苦しさがある。從來の古靱の味だけでは見物は滿足しない。既に二亘頭の死によつて失はれた美味と價値を思ひ出しては、之を古靱の中に求めて不滿をいふ。然し藝には際限がある。彼の今後の努力は實に荊の道であらう。

然るに此の將帥を助けて文樂を背負ふ人々は津太夫時代の其の周圍程老巧ではない。重太夫大隅太夫、住太夫、相生太夫、呂太夫、織太夫、南部太夫、伊達太夫とならべると多士濟々ではあるが、古靱に匹敵し其の壘を摩する樣な人は見當らない（第十圖參照）。

大隅太夫は藝の大きい腹の强い、聲量の豊な人で天分は充分あるらしいが、それがまだ充分に發揮されてゐないらしい。何だか物足りない齒がゆさを覺える。しつかり修養して大物になつてほしい。私は大隅太夫は其の修業次第で必ず津太夫に代る特異ある大紋下となることを期

待する者である。住太夫、相生太夫、呂太夫、老巧ではあるが津太夫、土佐太夫にはまだ遠い。若手の織太夫、南部太夫、伊達太夫等は、其の素質をいひ人氣といひ次の文樂を背負はなければならない人々である。

織太夫は古靱太夫の愛弟子で近年風貌藝風共に古靱に酷似して來た。其の聲量も腹も語り口も實に優れたものをもつてゐる。時代物語りとしては其の修養によつては、必ず大物になるであらう。然し狹い藝風の中に閉ぢ籠めて型に入れると萎縮して終ふ。津太夫の穴を埋める決意のもとに、自己反省により其の長所を奔放に伸ばさなければならない。又周圍も彼を盆栽作りにしない様に荒削りの特異性ある大木に仕立てるべきである。

土佐の穴は南部と伊達の二人の努力によつて充されなければならない。否春太夫系の藝風として、第二の越路太夫、攝津大掾になるべく精進すべきである。二人とも美聲でよい素質があるが、之が大物になるか否かは本人の藝道精進と周圍の人々の激勵注意にある。

此の外七五三太夫は特異な存在で、其の無限な聲量と其の腹は實に得難いものであるが、未だ荒削りで奔馬の様なものである。之を千里の馬に仕立てるか駄馬にして終ふかは大きな興味である。綱造の責任は大きい。最近呂賀太夫から松太夫になつた新進が前途有望である。

かうした若手の前途有望の人々が多いが、之が大物になるかならぬかは本人の修業一つである。同時に周圍の關心によるのである。名人の失せたあとで井の中の蛙になつて慢心したら、それこそ文樂は低下滅亡する。この責任の重大と日本古典藝術の相續者としての自覺と藝道精進によつて夫々大立物となり、又々文樂の黄金時代を現出せしむる樣に希望すると同時に、其の周圍見物等も徒らに最負倒しにしないだけの注意を望むものである。

人形は幸ひ榮三、文五郎が健在で只玉治郎の死と玉七の引退があるが、現役の人でないから影響が少い。只數年前に失つた榮三の弟子の扇太郎は紋十郎と共に將來を背負ふ人であつたことが返す〳〵も惜しい。二名人も既に七十を超して來て舞臺もなか〳〵骨が折れることがよくわかる。不死身の樣な文五郎さへも、もう多少は弱つて來たことが目につく。この二人は國寶的に大切に模範を示す程度にして、あまり責任を負はさない樣に、樂に長く働かせることが賢明であらう。

それには太夫と異つて人形は割合手が揃つてゐるが、それが生かして使はれてゐない。文五郎の代りの紋十郎の活躍は目覺しいが、立役荒物に非凡の腕を持つ玉造は快心の役がついてゐなかつた。其のうちに病氣で斃れた。再起を切望して止まない。それから政龜、小兵吉、

門造等の老巧者も使へばもつと〳〵遣へる。夫々よい持味と手腕をもつてゐる。榮三、文五郎に藥をさせるには之等の人を生かすことだ。若手がもつと修業出來るまでは、之等の人々で中繼させなければならない。若手をあまり重用すると慢心して精進しないで困る。何といつても昔の文藥で本格に仕込まれてゐる人々は、古くてもどこか純綿のよさがある。物資拂底の時代に取出して使用すべきであらう。

若手では紋十郎を筆頭に、玉助、龜松、光造、榮三郎、紋司等がある。

紋十郎は既に女形としては老巧の域に達し、近時立役も持つて居るし、人氣も素晴しく、其の修業によつては二名人の域になれるであらう。名人紋十郎の名を繼いだ彼としては是非さうなるべきである。それには人氣に拘泥せずに專心藝に精進すべきである。藝さへよくなれば、人氣は自然についてくるものである。彼の素質、手腕、覇氣は之が藝に集中されゝば將來の大立物となるであらう。殊に彼の藝風が大劇場向であることは彼の人氣の基をなしてゐるが、本人は御承知かどうか。玆に新文藥の傾向が伺へる。玉助も近頃立役のよい役がつく樣で結構である。然しまだ藝が生硬で性根がなく役が重すぎる感がある。故に之に慢心せず自己の長所短所を反省して努力精進して名に恥ぢざる立物になつて貰ひたい。

龜松、光造、榮三郎、紋司の四人は夫々長所と短所を持つてゐる。龜松と紋司は文五郎系で、光造と榮三郎は榮三系として華々しく競爭してゐる樣だが、成功不成功は其の修養一つにかゝつてゐる。丁度太夫の若手と同樣である。之等は將來文樂の興亡を其の肩に擔ふべき人である。自重と精進を希望する。一體に若手は人形を手先で遣つて魂で遣つてゐない。それは淨瑠璃の內容研究の不足から來るのである。もつと頭を作るべきである。

玉市はよい藝質を持ち乍ら、頭取になつて、それを發揮出來ないのは惜しい。若い頭取は中中骨が折れるし、然も其の實績はなか〳〵あがりにくい。もつと老巧の人々にやらせる方が得策ではなからうか。昔から文三の頭取なんか實に立派なもので權威があつたが、かうした事務的統裁者についても、色々と事情はあらうが大に留意すべきで、玉市なんかはもつと〳〵藝を磨いて實力をつけてからでも遲くはあるまい。玉造病氣の爲此の感が特に深い。

三味線の方は大御所友次郎が病氣で休み、老巧な新左衞門逝き、道八、清八、仙糸、吉彌等の外今では綱造、廣助、清六、寬治郎、清二郎、喜左衞門、松之輔等が現役として館の一角を守つてゐる。之も修業次第で其の中から名人が躍出するであらう。之に老大家觀西翁が八十何歲で冴えた藝を見せてゐる。要するに文樂は世間の古典藝術復興と共に非常に人氣が立つて來

た。それだけに内容的に重大時期である。社會の人氣に安心してゐるととんでもないことになつて來る。殊に人形遣の養成が大きな問題で是非何とかしなければ後援がつゞかない。

現在の文樂は世間に問題にされるだけ、世間からの批判も嚴格である。自由主義や個人主義的の藝人氣質から一步飛躍して大東亞共榮圈の完成の爲に世界に冠たる文樂を守り、藝術戰士として邁進するといふ自覺のもとに精進努力しなければならない。過去に於ては師弟關係といふ師道が確立してゐたから、之によつて嚴格な錬成が出來、隨つて藝道への精進も出來たのであるが、最近の樣に個人主義自由主義の氣分になつて、師弟の道も廢れて一人一人がおらが大將になりたがる狀態では、到底藝道の發達は望めない。

そこで太夫も人形も三味線も一死奉公の決意を以て、其の藝の眞髓に觸れなければならない。此の決意の有無が文樂座の將來の運命を釀してゆくであらう。

之には松竹は固より周圍の人々觀衆にも大きな責任がある。若い後繼者を甘やかさないでびしびし激勵することである。徒らに國寶的だの何のと賞めると、自分までが國寶の樣に自惚する若手がないとも限らない。周圍は溫情と共に鋭い監視を怠つてはなるまい。そして今から時代の變轉による文樂の衰微から救ふ準備をしておく必要があると思ふ。

文樂の三頭目と特異な人々

豐竹古靱太夫

文樂の至寶といへば紋下豐竹古靱太夫と吉田榮三、吉田文五郎の三人である。古靱太夫は、淨瑠璃を代表する名人で今では他に追隨を許さない存在である。數年前などは紋下竹本津太夫の力強い素朴な藝と、庵に居た美音優雅の竹本土佐太夫とこの聰明巧緻の古靱太夫の三人が鼎立して黄金時代を出現したが、土佐太夫引退し、津太夫逝つた後は古靱太夫只一人高く聳えて數樂憧憬の的になつてゐる。

文樂の太夫陣には大隅太夫、相生太夫、住太夫の老巧や、織太夫、南部太夫、伊達太夫の様な若手の人氣者はあるが、淨瑠璃の至藝とも云ふべき境地に達してゐるのは古靱の他はない。其の他の大隅太夫、相生太夫等もまだ將來の人である。

がつちりと横綱格として君臨してゐる彼は、又文樂の價値を持續する重大なる存在である。あの理智的であり乍ら又情味豊な彼の淨瑠璃は、津太夫の豪壯、土佐太夫の優美はなくとも剛柔共に備へて、時代によく世話によく、紋下としての責任は充分に果してゐる。

彼の伊賀越の沼津に榮三の重兵衞、文五郎のおよね、門造の平作と揃つた時は昨夏の東京公演でも、此の二月の文樂でも現在の人形淨瑠璃の最高標準として、文樂猶衰へずを思はせるものがある。

彼等の本名は金杉彌太郎、明治十一年十二月十五日東京淺草區馬道町二丁目九番地に生れた。父母共に淨瑠璃を好み、八歳の頃から義太夫を稽古させられ、十二歳の時（明治二十二年六月）に大阪に藝道修業に出した。十二歳にして東京から本場の大阪まで出されたのだから、其の時既に鳳雛たるの兆があつたに相違ない。

大阪に下つた彼は直ちに二代目竹本津太夫——當時法善寺に住んで、法善寺を以て呼ばれてゐた大家で、當時の紋下たる越路に對立してゐた——の門人となつた。當時越路太夫が美音にして人氣のあつたに對し、質實にして滋味ある津太夫はたしかに大きな存在であつたに相違ない。

此の津太夫の門人として津葉芽太夫の藝名によつて文樂座の見習となつた。そして十月に鬼一法眼三略巻の時大序へ加入して番附に乘つた。

翌年の二十三年十一月興行には苅萱桑門筑紫轢の高野山の段に豊竹綾太夫の苅萱に石童丸をつとめ、是に大序を抜けて口語りに昇進した。此の一年足らずにかうして舞臺に出る樣になつたのは凡俗の素質ではなかつた爲であらう。

次の二十四年一月興行大内裏相馬錦繪の通し狂言に藤の棚の段の口を語つた。時に十四歳といふから、聲變もしてゐない美少年であつたことだらう。次の興行に出世太平記の序中を語つた。此の時東京の母が急病で迎へが見えたので、取るものも取りあへず歸京した。小さい胸をいためつゝ東京に歸つて見ると、母の病氣も大したことなく、それかといつて父母の膝下に歸つて來ると、急に大阪に引き返す氣にもなれず、そこで東京で子供太夫を看板に眞打となつて各席を廻つた。その後四世播磨太夫の一座に加入し、二枚目の初代綾瀬太夫について修業した。

明治廿六年六月三世大隅太夫豊澤團平と其の太夫元たる神戸の播半の主人に望まれて同家の養子となつた。其れから此の座に加入して東海道を巡業し、十月に神戸まで來たが、其の時養父は死去して終つた。十四や五でこの樣な波瀾の生活に逐ひ込まれつゝも同座と共に四國地方

に巡業した。此の時の旅は可成り苦しいものであつたらしい。

間もなく彦六座は稻荷座となつて暫く興行してゐたが、同二十八年六月伽羅先代萩の興行の時から再び文樂座に復座してそして津ばめ太夫と改めた。此の時十八歳である。そして今までの播半の家に籍をおくことは養父なき後何となく氣が引けたので、此の時實家に復籍した。

これから明治三十年三月菅原傳授手習鑑の興行の時まで勤め、又々東京へ歸つた。時に二十歳であつた。

そして五月から東京に於て四世播磨太夫一座に戻り、それから各席へ出勤し、三十三年四月まで此の座で辛抱し、五月にまた歸阪し、七月興行の時から文樂へ復歸して、初代の呂太夫が關取二代鑑秋津島內の段切に役附けてくれた。時に二十三歳。

翌三十四年九月の興行に伊勢音頭戀寢刀油屋十人斬の段切を師匠の津太夫が語り、其の中を語つた。之が師の中を語つた初である。時に二十四歳。

其れから文樂座に相繼いで出勤し、明治三十八年六月まで居たが、青年時代の發展性はこの狀態で甘んずる事は出來ず、八月から自分一座を組織し、中國地方から九州方面に修業の爲巡業して、其の腕を磨いた。青年時代に責任を帶びて地方巡業の修業をすることは、其の一座の

方針のよい時は相等に腕をあげることは、近く新義座が文樂より出て、地方巡業をなして、其の爲に現在の南部太夫、織太夫等が急速の進歩したことでも明かである。地方巡業で自信を得た津ばめ太夫は意氣軒昂、また文樂座に復歸した。それは翌年三月であつた。それから六月まで勤め又三世大隅太夫、三世鶴澤清六の一座に入つて北海道に巡業した。この時から二段目を語つてゐる。時に二十九歳。

北海道に旅をした一座は函館を振出し、主なる都會を巡業して大阪に歸つたが、津ばめ太夫は東京に止り、翌四十年十一月の興行から文樂に復座し、こゝで修業した。翌四十一年も文樂に勤め、四十二年一月興行の心中天網島の河床に於て、竹本摂津大掾の段切に對し端場を語つた。この時三十二歳。時宛も文樂座は植村文樂軒の手から松竹に移り、四月から松竹の經營下に於いて第一回興行を行つた。此の時伽羅先代萩の御殿を摂津大掾が語り、津ばめ太夫は其の竹の間を語つて二代目豊竹古靱太夫を襲名し、六月には三世鶴澤清六を合三味線とし、茲に中堅の太夫として活躍し、明治四十五年五月興行の假名手本忠臣藏の時、初めて切語りに出世した。之が三十五歳の時である。

かくて二十何年の血の出る樣な修業は漸く一人前の太夫となつたのである。

大正二年四月には文樂の大御所攝津大掾が引退した。

その六月には壺坂で附物語りとなり、押しも押されぬ太夫となつた。時に三十六歳。大正三年五月には先代萩の桂生村の段を語り、二段目の切語に出世した。

大正六年二月には初代古靱太夫の四十週年法要を行つたので、當時初代の語り物大内鑑の葛の葉子別れの段を語つて追善した。ついで三月には心中天網島の紙治内で三世越路太夫が切を語り、古靱太夫は其の中を語つて、越路のコンビとなつた。

かくて一人前になつた古靱太夫は修業の爲各地巡業に出で、滿洲朝鮮を廻つて九州に廻り、歸阪した。此の巡業には三味線は野澤吉彌が勤めた。

翌年大正七年一月興行には文樂に復歸し、九月より再び三世鶴澤清六の三味線になつた。

大正十年二月興行の千本櫻渡海屋に於て其の段切を語り、是に正式に三段目語りとなり、太夫として最高の段階に達した。そして五月興行には南都二月堂良辨杉の段を初演して好評を得た。

翌十一年一月には切狂言本藏下邸の段を勤め附物を語つたが、此の興行中に三世鶴澤清六は死去したので次の興行から竹三郎が之に代り、後には鶴澤新左衛門が彈くことになつた。

そして十二年十月興行から四世鶴澤清六が相三味線となり忠臣藏勘平切腹の段を語つた。之が現在の鶴澤清六である。ついで十一月には彌陀本願三信記を文樂座で初演した時、樋野左衛門隆敎の段を語つた。前にも良辨杉といふ初演物を語り、こゝにまた之を語つて其の研究の熱心さを遺憾なく發揮し新人の意氣をあげた。

大正十五年十一月には御靈文樂が燒失した爲に、昭和二年正月からは道頓堀辨天座に於て文樂座は出張興行の止むなきに至つた。

それより根城を失つた文樂座は、辨天座に、天滿八千代座に、或は旅にと流浪をつゞけ、東京へも巡業に來た。

昭和五年の正月には現今の佐野屋橋々畔に文樂座が新築されたので華やかに開場し、素晴らしい人氣を博して、長期興行に滿員をつゞけ、それから今日に至つた。其の間夏と冬の二回は東京に引越興行をなし、帝都に於ても文樂の價値を認識されたが、古靱太夫は津太夫、土佐太夫の古老の間にあつて、其の清新にしてインテリ向の淨瑠璃は、常に人氣の中心であつた。かくして昭和十七年一月興行には津太夫亡き後の文樂座櫓下（又は紋下）に昇進し、其の最高位にあつて文樂を統率し今日に至つてゐる。

以上によつて古靱太夫の今日に至つたことの略歴を述べたのであるが、現在の古靱太夫は文樂紋下として斷然他を壓して、其の洗煉された藝風は文樂の重寶となつてゐることは周知の事實である。彼は性質頗る謹直で、人形の榮三と同樣に常に研究を怠らず、精進を忘れず、床を戰場と心得て全精神をこめて勤めてゐる。彼は音量の多い方でもなく、腹の強い方でもない。この二つの弱點を持ち乍ら絶えざる研鑽努力は、此の惡條件を克服して藝の最高峰にまで達してゐる。之は昔の竹本政太夫を思はせるものがある。

然しそこには無理があり、過勞がある。時に健康を損ねて苦しむことがある。健康を害するといふことは、あゝした全身の力をこめる藝にあつては苦しいものである。それでも彼の藝に對する熱は之を克服してゐる。

彼が如何に藝術の爲に全心身を捧げてゐるかといふことは次の事實によつても明かである。古靱太夫には八人の子があつたさうだが、それが次々に死に絶えて唯一人の娘が殘つてゐた。それも病身で昨夏の東京興行の時は餘程惡化してゐた。然し藝道の爲にはそれを押して東京に上つた。然し最後の一人の病めることを思ふと心は滅入り勝ちであつたらしい。昨夏の舞臺は頗る生彩を缺いた。さなきだに紋下披露の大任のある身が、內のこの苦悶のある爲に、沈滯し

た藝を勵まして努力してゐる姿は痛々しかつた。

然し、愛嬢の病氣を知る由もない觀衆は、古靱太夫衰へたりとか、紋下としての價値云々までも論ずる人も少くなかつた。古靱太夫は自身の不振を充分に知悉して、それを克服する爲に身血を絞つた。暑い演舞場の夏の舞臺に於て、蒲柳の體質に此の苦闘は、毎晩着附をぎつぷり汗でぬらせて絞る程になつた。とう〳〵自分の健康も害して終つた。

この血まみれの奮闘の中に七月二十五日に只一人の愛嬢は此の世を去つた。

古靱の心境を知る妻女は悲報を弟子の織太夫の下によせた。然し只一人の肉身の此の世を去つたことを敏感な藝術家である彼が覺らぬ筈はない。廿五日の興行は廿八日まで延期された。彼は苦しみを押して舞臺をつとめた。それは忠臣藏の判官切腹であつた。織太夫も師匠に悲報を知らすことは出來なかつた。此の藝に對する苦闘は悲痛といはうか崇高といはうか、正視すれば涙なきを得なかつた。然し何も知らぬ大衆の眼には、同情はなかつた。然し廿五日までのスランプはこの最後の忠臣藏でとり戻した。

廿八日の持場が終ると織太夫は、愛嬢の死を傳へた。豫期してゐた太夫は、別に驚きもせず悲しみを抱いて歸郷した。

この事が新聞によつて傳はると觀衆も文樂愛好者も感激に堪へられなかつた。同情と感謝は四方から湧いた。そして秋には淨曲協會の人々の主催で日本橋倶樂部で古靱太夫を激勵する會が開かれた。會長柳原伯爵や幹部の三室戸子爵、大谷松竹社長等の近親の人々が集り、其等の人々から哀悼と激勵の言葉が述べられた。古靱太夫の眼からは涙が溢れた。それは悲痛を超越した感激と藝道へ精進の誓の涙であつた。其席に連つた筆者も涙なきを得なかつた。

彼は凡てのものを失つた後は、只藝を自らの全てのものとして精進することを誓つた。其の後の彼の藝は急に冴えて來た。涅槃の雲晴れて眞如の月を仰いだ境地であつた。十二月の東京興行は、夏と異つて昔の彼の冴えた藝を見せて、觀衆を安堵せしめた。彼の藝は此の後益々技、神に入ることゝ思ふ。

彼の藝に對する心境は以上で知れるが、またこんな事實もある。彼が紋下になつた時、粉濱御殿といはれた宏壯な邸宅を賣り拂つて、家政を整理して現在の小さい家に移り、後顧の憂をなくした。紋下ともなれば、世間の體裁から借金してまでも大きな家に入り、見榮をはりたがる藝人の中にあつて、此の彼の決斷と實行は、彼の藝に對する態度と彼の人格を充分に表現し

てゐるものと思ふ。

彼は若年の頃から淨瑠璃に關する文獻の蒐集と研究をしてゐる。

彼の番附の蒐集は其の尤なるものであつて、竹本座の重井筒（享保十八年）を筆頭に竹本座豊竹座文樂座はもとより江戸京都に至るまで二千數百種を蒐集した之を年代順に整理し、種々重要な點を記入して、一目瞭然人形淨瑠璃年表たらしめてゐる。又其の外に古淨瑠璃、近松物其他の丸本の參考書も多數に集まつて居り、之を克明に整理してある。そこに彼の教養の程度が思はれるのである。

かくの如く、あらゆる方面より見て、彼は文樂の大黒柱たる事實を示してゐる。

彼の如き藝術家こそ國家は充分に保護し、昔の受領の如き待遇となすべきでなからうか。思へば淨瑠璃は初から宮廷の御庇護のもとに發達し、世々諸藝首として國家的名譽を附與された。何々の掾とか太夫とかいふのは其のあらはれである。さればこそ彼等は社會指導の大任を自覺して、常に世道人心を指導する淨瑠璃を語り、社會教育として世を稗益すること少からず、之が歌舞伎の世界にまで及され、江戸歌舞伎の奔放な官能的なものにまで院本物を持ち込んだ。そして歌舞伎までも社會指導的なものに代つた。その功績は實に大なるものがある。江

戸から明治にかけての民衆がよく武士道的道義心を保持したのは人形淨瑠璃の力であるといつても過言ではない。然るに維新以後文樂は國家より惠まれることなく、僅に明治三十五年越路太夫が攝津大掾を小松宮家より戴いたのみである。最近古典藝術復興によつて他の邦樂は、或は官立音樂學校に取入れられ、或は帝國藝術院にまで持ち込まれた。此の時過去の國家的功積と國家的優遇を受けた淨瑠璃が除外さるべきものであらうか。今や西洋思想を追放して日本藝術の復興を見るべき日本藝術維新である。此の際に淨瑠璃に對する國家の認識を新にし、此の古靱太夫等は國家的優遇を受けて然るべき人として、其の榮譽を擔ふべき藝術家であらう。

彼の門下には逸材織太夫がある。織太夫は南部、伊達と共に、將來を背負ふべき立物で南部、伊達の兩太夫が越路系なのに對し織太夫は師匠と共に法善寺津太夫系の重鎭である。

後繼者を得たる古靱太夫は更に藝道に精進して深奥なる境地を開拓すると共に、他の後進を指導すべきを切望するものである。弟子の特長を見出して之を大成させると共に、紋下として文樂の盛大に關して充分の關心と努力をされんことを切望するものである。

吉田榮三

人形の頭目吉田榮三は文五郎と共に文樂人形遣の至寶とされ、本年度の朝日賞を授與されてゐる。其の眞面目な氣品のある人形は、古典藝術の粹ともいふべきであらう。

榮三は明治五年生れであるから今は七十二歲である。本名は柳本榮次郎といひ、父はおもちや人形を造つてゐたが、母方の叔母が豐竹湊玉といふ女義太夫であつた爲に、少年時代から義太夫節には親しみをもつてゐた。

人形遣になつたのは十二歲の時、明治十六年六月で叔母の湊玉の夫で人形遣の吉田榮壽といふ人の橋渡しで、日本橋北詰の澤の席といふ小屋に出て、藝名は吉田光榮といつた。

吉田榮三といつたのは明治二十五年十一月で、明治三十五年九月堀江の明樂座から御靈文樂に入り、それから今日まで四十年間文樂座に勤續し、人形遣の生活としては約六十年に及び、實に長い年月をよくも眞面目につとめたもので、そこにも榮三の人格がわかる樣な氣がする。

榮三には師匠といふべきものはなく、初代玉造や紋十郎等に間接指導を受けたわけである。

明治十七年十三歳の時彦六座に入座した。それは澤の席が中止になつたからである。

彦六座は十七年一月に開かれたので、當時の太夫は重太夫、組太夫、柳適太夫等であつた。それから住太夫も入座して重太夫と交代に紋下になり、人形は吉田才治、三味線は松葉屋廣助であつたが、間もなく豐澤團平が紋下に入つた。當時文樂座は松島から御靈へ歸つたところである。

これから光榮卽ち榮三の修業が始まつた。それは可成り嚴しいものであつたらしい。

明治二十五年の榮三と名を代へた時は、大江山の碓井貞光と三日太平記の松下市作であつた。

明治二十六年彦六座が沒落し、二十七年三月稻荷座となり、紋下太夫竹本彌太夫、三味線豐澤團平、人形座頭は豐松清十郎で之に入座した。此の六月に忠臣藏九段目の道行で小浪を遣ひ、清十郎の戸無瀨と共につとめてゐるので、もう大分腕が出來てゐたらしい。

明治三十一年一月東京に一人旅に出て、新聲館に入りこゝには吉田兵吉、吉田冠治等が居てそこで酒屋のお園を遣つた。

二月に大阪に歸つて又稻荷座に出勤したが、此の年稻荷座が沒落して盆から文樂座に出勤した。此の時櫓下は越路太夫で津太夫、呂太夫、染太夫、七五三太夫の居る時で、三味線の廣助

と人形の玉造が櫓下で幅を利かして居り、其の下に紋十郎、玉治、玉助、金之助（多爲藏）玉五郎等が居た。其の時の持役が平岡丹平と入墨の新左衞門であつたが、此の時金之助の放駒長吉の代役をして認められた。

三十二年に稻荷座の者が明樂座として再起し、彼は三十三年一月から借金の爲にこゝにも出勤する樣になつた。それから暫く明樂座の方へ勤め三十五年の六月からいよ〳〵本格に文樂座に歸することが出來た。そして布引の小まんを遣つた。この時、實盛は玉造、瀨尾は紋十郎、九郎助が多爲藏といふ豪華な配役であつた。この頃もやはり娘役である。此の血みどろの修業時代に遣つた娘が彼の現在の藝の中でも最も秀逸なのも無理はない。

明治三十七年二月に紋下の廣助が死し、三十八年一月には人形の大立物玉造が此の世を去つた。これからは座頭は紋十郎になつた。

明治四十年正月に紋十郎の板額の代役を勤めて認められ、之から愈々中心人物として活躍する樣になり、三月には忠臣藏でおかるを持つてゐる。

明治四十二年に文樂座は松竹の手に移り、此の年、今の古靱太夫が津ばめから古靱を襲名し吉田文五郎は簑助から文五郎になつてゐる。然し文樂座に入座したのは大正四年一月のことで

ある。榮三はその五月には沼津の重兵衞、六月には夏祭の國七九郎兵衞、九月には八重垣姫、十一月は忠臣藏の戸奈瀬と、其の役も次第に上つて來た。明治四十三年には書出に進み桐竹紋十郎が八月十五日に歿して座頭が空位となり、再出座して座頭格になつた多爲藏と共に大立物となつた。

大正二年には播津大掾が引退して時代が轉換して來る。そして榮三もふけおやまと立役の檢非違使、源太物を持つことが多くなつて來た。

大正十五年文樂座が全燒した十一月は法然上人の鈴蟲と紙屋治兵衞を持つてゐた。

昭和二年に吉田辰五郎が退座して榮三がいよ〳〵人形の座頭の地位についた。これから座頭として文五郎と共に文樂の人形の大黒柱となり、持役も今日の如く立役になつてずつと繼續してゐる。これから後も益々長生して其の至藝をあらはし、若い人々の範を垂れて貰ひたい。

さて以上は吉田榮三自傳によつて其の生涯の目ぼしいものを拔いたのであるが、最後に同氏の印象と藝風について述べて見たい。之は現に舞臺に立ち、又常に接し得る人であるから、不必要かも知れないが、久しくつき合つてゐる私の感じた處を多少述べて參考とする。

榮三は實に几帳面な手堅い眞面目な人である。かういふと一言につきるだらうと思ふ。隨つ

て藝には熱心で研究的で、決してソツがない。之が榮三の新作物に成功する所以である。榮三の藝は第一歩から築きあげた切磋琢磨の藝である。その修業が身について自信と眞面目さが、人形の品位となつてあらはれる。榮三の人形は誰もが模範とすべきもので、この點は楷下の古靱太夫に似たところがある。修業の研究と眞面目さ眞劍さの生んだ寸分の隙のない藝である。

此の點は相手の文五郎が天才的の魅力を以て、實に屈托なく遣つて効果をあげるのとは全然反對であるところに面白さがある。

身體が小さくて非力で何等素質に惠まれてゐない榮三が、六十年の刻苦精勵と其の人間の眞面目さが終に座頭の榮冠を荷ひ文樂の至寶と仰がれ、本年一月朝日文化賞を授與されたのである。だから如何なる藝についても充分理解して、其の見識の高いことも古靱太夫と相通じてゐる。人間は圓熟して、最早や世間に超越した様な感がある。

榮三は座頭であるから、座頭役は何でも持つ。文七物でも自由にこなす。然し、あの小身非力は大立役にはなか〳〵苦勞があるらしい。故に榮三の持つた人形は一種の品位があるがあまり強さはない。それは元來女形から上つた人で青年時代の修業が女形であつたからではあるまいか。隨つて鎧物やよてん物よりも、袴物や世話物の方に特に勝れたものがある。そして型で

見せるものに味がある。それは彼の人物の然らしむる處で、由良之助、盛綱、松王、熊谷の樣な物が光秀の樣な荒い鎧物より特に面白い樣である。だから團七物なんかを遣はないのも賢明であり、夏祭の團七や、勤進帳の辨慶を文七で行かうとする氣持もよくわかる。形より心で行かうとするあらはれである。然し自分の見た處では特に感銘の深いのは立女形で、近來、再び持つてゐる尾上の如きは、至藝といはうか何といはうか、あの動き少い上品さと、其の性根が技神に入るの境である。此の外立女形の政岡、重の井、戸奈瀬の如きかたはづし物や八重垣姫の樣な娘が彼の青春を打ち込んだ藝だけに何といつても第一であらうが、今日の地位の上から之が見られないことは吾々の最も遺憾とする所である。

榮三は弟子運に惠まれない。彼の弟子は皆中途で斃れて終つた。其の中で最も惜しいと思ふのは扇太郎である。彼は初からの弟子ではないが、榮三の左を持ちつゝ、其の藝風をよく傳へ女形に於ても、立役に於ても既に優れた腕を持ち、其の筋の通つた遣ひ方は前途に必ず大成することを囑望され、文五郎の弟子の紋十郎に對して、充分に地道な取組が出來て、紋十郎が文五郎風の派手な遣方をする時に、扇太郎はじつくりと堅實な藝を以て識者の間に大きな希望を持たれてゐたが、惜しくも、先年若くして此の世を去つた。あとには光造と榮三郎の二人が殘

つてゐる。この二人のどちらが、師匠をつぐかは將來の修業にかゝつてゐるが、一長一短でどちらに軍配があがるかは未知數である。慢心して一人天狗にならない方が勝利である。此の二人が文五郎門下の紋十郎、龜松、紋司等と將來を爭ふことにならう。

榮三に希望することは將來彼の豐富な藝の知識を後進に傳へることゝ、人形の地位の向上に努力されることである。稍もすれば、太夫よりも人間的修養の劣り易い人形遣を榮三自身の様な人格に仕立てることこそ、人形遣の發展の第一歩で、之こそ榮三に期待すべきことであらうと思はれる。

吉田文五郎

榮三といへば文五郎といふ。名人文五郎は或る意味では、文樂第一の名物かも知れない。それほど觀衆に大きな印象を殘す人である。

若い學生達に文樂を見せると、先づ第一に感心するのは文五郎の人形である。そしてそれほど新しい人にも理解され、愛されるだけの藝を持つてゐる。

文五郎の藝は天衣無縫ともいふべき自然な無理のない藝で、しかも其の中からあふれ出る色氣といふものは人を魅了せずにはおかない。女形人形が一旦文五郎の手にかゝれば、人形が直ちに生命のある情熱的な女に代つて終ふ。人形と思へない美しさ柔かさ、それに豊艶な情緒が漂ふのである。

文五郎の人形が必ずしも人形の型通り淨瑠璃の表す人物に適合してゐるか否かはわからない。然したとひそれがどうあらうと、文五郎が自由奔放に遣ふことによつて文五郎のものになつて燦然と光るのである。

文楽通の間には、其の奔放な藝を以て人形の常道でないと非難し、或は其の型を崩すことを攻撃する。文五郎にかゝつては、在來の型等は問題ではない。然し文五郎は文五郎の獨自の境地がある。

榮三が研究に研究を重ねて克明に眞面目に遣ふ人形に對して、文五郎のは其の時の出たとこ勝負で、實に大膽に遣ふ。恐らく自分で近頃は役の苦勞などしたことはあるのか否かわからないやうに樂しさうに見える。

新作等になると、やはり其の調子で打つつけてゆくので、初めは一寸脫線して見られないが

一二日してゐるとちやんとをさまつて來る。自然順應と云ふ所であらう。

人形淨瑠璃の空氣によつて、實に氣樂に愉快にそれに乘つて行ける彼、然も其の中から人を魅了する藝の香が發散するのは、たしか名人の境地であつて、一方に如何に批難して見ても、文五郎が今更近代人の理窟詰の人形を遣ふ筈はない。

彼は一言にしていへば官能的人形遣である。榮三が頭腦的人形遣なら、彼は末梢神經と筋肉神經で遣つてゐる。恐らく彼の人形の動きには腦が特別に指圖はしてゐないのかも知れない。それほど官能と筋肉の神經の發達した刹那的の人形遣であるから、彼に理智を求めるのは求める方が無理である。

かうした彼であるから、藝風のみならず、人格が其の樣に出來てゐる。明朗で茶目で何の屈托もない。どんな大役に合つても何ともない。いつも愉快で單純で刹那的の生活と藝を樂しんでゐる。

そんな人格だから彼の一生の傳記の如きも、彼自身は記憶してゐないで恐らく今日いふことと明日いふことゝは違つて來るに相違ない。私も文五郎の經歷を聞くべく、大阪文樂座の樂屋を訪ねたところが、彼は自分でも自信がなかつたと見えて彼の後援會の中山泰昌氏が何か書く

時に自分の傳記を調べて行つたから中山氏に聞いてくれ。こゝで話すとそれと違ふと困るからといふ。自分の生涯に對してすら記憶を持たない。そんなことは考へて見たこともなかつたのであらう。恐らく多年世話になつてゐる中山氏と二人で考へてこしらへたのだらうと思つて中山氏をたづねて見た。

ところが中山氏も文五郎の傳記についてはどうもはつきりわからないといふ。色々聞いて見たがやつぱりわからないといふ。それで中山氏までが文五郎のいふことを眞實かどうか疑問だといひながら質問に答へてくれた。だからこゝに書くのも事實かどうかわからない。

それほど超世間的の珍しい尊い人の話として少々事實に異つてゐても責めないでほしい。彼は明治二年十月二十日生れといふから、今年七十五歳の筈である。正確なことは恐らく技藝章か何かのことではつきりしてゐるのであらう。本名は河村巳之助、生れは大阪蠟屋町で家は川清（かはせい）といつて代々の質屋だつたのが、沒落したので、父は文樂の表方をしてゐたといふ。

だから八九歳の頃から小僧にやられた。彼のいふ所によると、二三十ケ所もやられたが皆勤まらなかつたといふ。いかにも彼の少年時代らしい。そしてどこでも勤まらないから結局父の關係の文樂より他に彼のゆく所がなくなつて、文樂の吉田玉五郎の弟子になつたといふのであ

る。

それでも、なか〳〵つとまらず逃げたり怠けたりしながらやつとつないでゐたらしいが、十五の年吉田玉造の子玉助の弟子として、松島の文樂へ本名の巳之助をつけて吉田巳之助で顔を出してゐる。こゝで玉助と玉造にみつちり仕込まれた。みつちりといふよりも、實に荒い苦しい修業であつた。

それが二十歳頃に簑助と改めたといふのだが、いつどうして改めたかは自分でもはつきりしてゐない。それから龜松を襲名して京都へ行つたが、いつの間にかまた簑助になつて東海道を流浪し、掛川、靜岡、濱松とそのあたりの素人義太夫につき合つたり、小さい劇團を作つたりして愉快にしたい放題のことをして暮したらしい。三十歳頃世話になつて居た岡田氏の勸めによつて三代目文五郎をついだといふが、之が頗る怪しいものでもつと後まで簑助であつた様に思つて、中山氏が再び確かめたがやはり三十歳頃だといふ。生きた本人がいふのだからどうにもならない。番附で責めて見ても本人がさう頑張ればどうにもならないから、間違ひないとしておかう。

改名については岡田氏が文三郎の様な名人を襲名するのは僭越だから、文三郎の弟子で女形

遣の文五郎といふのがあるから、それをついだらよからうといふので、當時は例の如くどうでもよいと思つて、文五郎になつて終つた。

それから一時東京へ行つて女義太夫の一座で勤めたこともあるさうだ。兎に角彼の生涯は軌道を外れ勝であるが、それでも人形遣の軌道は外さなかつたと見えて、また大阪に歸つた。それはいつかよくわらない。色々と番附をしらべるとわかるかも知れないが、其の詮索は他日に讓ることゝする。

それからは前の緣故を辿つて東海道を巡業したり、遠く東京の有樂座にまで、行つたことがある。此の點は榮三が大體文樂に來てからは、終始一貫したのと異つて實に變轉極りない。之が彼の人間性に合つてゐると見える。

さて御靈の文樂へ入座したのは大正四年一月、何度目かの入座である。

此の時三月には立役で彼の夫婦役だつた玉藏がつゞいて入座して、二人で千本の道行を遣つてゐる。千本の道行は玉造とは實によいコンビでこの時の靜が自分でも最高だつたといつてゐる。其の後はこんな氣の合つた千本はないらしい。

それからはもうじつとして今日に至つてゐる。其の間に女形の神樣になつて終つた。

文五郎の女形を見ると、ふけであらうと娘であらうと感心せぬ者はなからう。實にうまいものである。然しうまいといつても人形の遣方は官能的で、實に樂々とやつてゐるので、頭なんか殆んど遣つてゐないらしい。弟子たちにいはせると隨分舞臺中でもふざけるさうだが、之は彼が緊張する程の太夫のない爲ではあるまいか。ほかの事にはずぼらだが事が藝になると實に熱心だ。樂屋入は必ず二三時間早くして人形の絲をしらべておく。若し絲が切れると醜態だから決して之を怠らない。ずぼらの樣でも藝にはそれだけの周到な注意はある。

呑氣な樣でも藝に對する熱心と工夫は恐しい程で、あの眞に迫つた息づかひも肩板を指で動かすだけで、本人としては頗る樂なことであるが祕法として決して教へない。

この肩板の動かし方の呼吸が人形の色氣になるので、文五郎の人形が特に色つぽく、魅力のあるのは、この工夫によるものである。

彼は人形を頗る輕く遣ふ。そして氣分で其の時の人形を遣ふ。つまり頭でなく筋肉が中心で末梢神經で遣つてゐる。この點は頭腦で遣つてゐる榮三と全然反對で實に面白い。

彼の人形のきまりの美しさ、人形の柔かさ、輕さは、あの罪のないあどけない顏のどこから來るものかと思ふ。

あの色つぽさと文五郎の對象は櫻の花と其の幹との様なもので、其の幹をいくら割つて見ても花の氣配もない様に、文五郎の身體からはこの色つぽさと柔かさは思ひもよらぬことである。彼は藝の工夫は有名なもので、濱松邊を巡業してゐた時其の地の人のからくりから取つたのが今のお七の半鐘登りである。

彼の名人振には明朗で茶目な性質から見ると、あまり慘憺たる苦勞のあとなんか毛頭ない様にさへ考へられるがそれが修練の結果である。彼は天才的官能藝術家である。そして舞臺心臓の強いことも有名である。だからどんな藝でも平氣でこなしてゆけるのである。

何でも一日二日のうち心臓でこなして終ふ。えらいものである。この名人は後輩に對しては甚だ大きい影響を與へた。然し後輩共は、彼の天才的なところを眞似て終にそれをこなせず、缺點ばかり受けついだ。それは丁度越路太夫が名人であつたのに後輩には惡い點ばかり繼承されたと同様で、この紙一枚のところに藝の祕法があると見える。眞面目に型通り遣つては結局人々の心を引かない。藝といふものは多少缺點はあつても、それが却つて長所に見える所に、名人の名人たる所以がある。それは毒と藥と紙一重といふところで、文五郎は之を藥としたが、後輩は毒にして終つた。

あの老人の手からお染が、お光が、お里が、お七が、梅川が、可憐に色つぽく人を惱殺するのは神技といつてよからう。

世には文五郎の藝を不正確であてこみだと批難する人が少くない。さうともいへる。然し、そこに彼の藝の魅力があるのだ。彼の最も得意とするところは世話の娘だ。前にもいつた酒屋のお園、半鐘場のお七、野崎のお光、すしやのお里等は水もしたゝりさう、紙屋のおさん、寺小屋の千代、吉田屋の夕霧、新口の梅川、かう書いて來ると今でもあの色つぽい姿が眼前にちらつくほどである。只時代のふけや姫君はあんまり色つぽすぎて、稍もすると世話にくだけるところがあつて、品位をおとすことがある。そして型通りのかたはづし物（尾上、政岡等）をあの天才的な腕で興に乘つて草書風に遣ふと、あまり色つぽくて恍惚とはするが、其の人物の持つ清淨な毅然たるところが薄らいで來る。此の點は榮三と全く反對である。

榮三が武家の娘なら、文五郎は町家の娘といふところである。

彼は七十五歳と思へぬ若々しさと無邪氣さがある。老いて益々若々しくてこそ、彼が名人たり得るのである。文五郎や榮三のなきあとの文樂を思ふと、まゝになるならばいつまでも生かしておきたいものだとしみ〴〵思はれる。

本年一月榮三と共に朝日文化賞を授與されて六十年の苦勞に酬いられたのも實に嬉しいことである。

尙文五郎の系統の人々で其の藝を傳へるものは紋十郎を筆頭として龜松、紋司等で、紋十郎はもはや一人前になつて第一線に立つて人氣を集めてゐるが、藝の上にはまだ〳〵文五郎に學ばなければならないところが少くない。龜松、紋司等は今のうち師匠の藝の眞髓をつかんでおくべきことだ。幸ひ、文五郎は弟子たちを愛し文樂の人形の將來については色々心配してゐるらしいので、心強い。

そこで彼の後繼者たるべき紋十郎について述べておく。

松竹紋十郎

先代の桐竹紋十郎が親玉造の相手役として團菊の菊五郎の立場をとつて、明治人形界の大立物であつたことは周知の事實である。其の紋十郎を三十歲にもならないうちに襲名して人形界にあらはれた現紋十郎は幸運兒であると共に凡人ではなかつた。

それから師匠文五郎の庇護のもとに、其の華美な藝と、花柳章太郎に似た美貌が人氣を呼んで今では文樂で一流の人氣者となつて、師の文五郎を凌がうとさへしてゐる。彼は本名磯川佐吉、明治三十三年十一月生といふから本年四十四歳。

生れは泉州堺で九歳の時南地常盤座の涼み興行竹本雛太夫座へ吉田長松と名乘つて登場したといつても、何も大してやつたわけではない。

その頃あまり身體が小さくて人形遣に不向と考へて十二の年一旦斷念したさうだ。そして新派の俳優の弟子になつたが、それもやめて、中村駒之助といふ歌舞伎俳優の弟子になつて中村駒之丞と名乘つた。

ところが、やつぱり古巢が戀しくて十五歳の時、又人形遣を志して近松座の吉田文五郎の弟子となつて、吉田小文と名乘つた。それから近松座の滅亡と共に十九の年に文樂に入座した。

それ以來文五郎の薫陶と庇護を受けて藝に精進してゐると、幸運にも師匠達の力で名門桐竹紋十郎をつぐことが出來た。其の披露は廓文章の夕霧であつた。

それからとん〳〵拍子に役はつく、人氣は出るで今日に至つた。そして一時は榮三門下の扇太郎と一對になり、お光とお染、十次郎と初菊、梅川と忠兵衞といふ樣に榮三、文五郎の小型

になつてゐたが、其の相手の扇太郎に死なれて、若後家になり今度は昔の玉幸、今の玉助を相手にした。然し玉助ではどうも似合の夫婦に思へない。私はどうしても今の玉造と夫婦になるべきと思ふが、どうしたことか玉造とは一對にならない。私は榮三、文五郎のあとはどうしても玉造、紋十郎で補つて昔の御兩人時代を現出したいと思つてゐる。紋十郎として見れば先輩で氣短の玉造よりも、後輩で人の好い玉助の方が勝手がよからうが、舞臺は自分の勝手ばかりではいけない。自分より弱い相手を持つと自分の藝が引立つ等といふ量見はなからうが、どうしたことか玉造とのコンビがうまくゆかないらしい。小さいことは捨てゝお互に文樂の爲に夫婦にはなれまいか。玉造は氣が早くて藝は少々粗雜だが、立ち役を遣はしては榮三以上のところさへある。此の頃の樣に、彼の特徵を殺す樣な役を誰がふるのか知らないが、馬には馬、牛には牛の役をふるべきである。ところが其の玉造も今は病床にある。惜しいことである。

玉助は龜松と組んで其の次の時代をつげばよからう。

紋十郎は實に如才ない悧巧者で、器用で才子で誰の人氣も得る。特に若い男女の人氣は素晴しい。然し玄人筋の人や、相當に物のわかる方面では無條件では通さない。

彼の藝は文五郎の藝に似せてゐる。然し、文五郎のところで云つた樣に、文五郎の妙藝は、

其の型を超越するところにある。それは彼の特徴で、彼のみしか許されないところである。ところが之に人氣があるので、紋十郎も無意識に之を眞似た。ところが之がとんでもないものになつた。

そして今日にまで崇つてゐる。

彼は人氣にまかせて大向う張りの派手な藝をする。この點に兎角不評がある。どこかに地道を缺いでゐるとさへ思はれた。そして文五郎の卵は、とんでもない家鴨になりさうで、色々心配したものだが、此の頃は漸く之を悟つて自らの境地を考へて修業しようとしてゐるらしい。

彼の樣に大に素質のある幸運兒こそ、あせらず無理をせず、人氣に醉はずみつちりと地道に藝の修業をして、古今の名人になるべきである。浮草の樣な人氣、大衆の人氣に醉つて、自惚れる樣なことがあると、將來の文樂の大立物だけにとんだことになつて文樂を毒する。然し悧巧な彼はそんな事は充分に心得てゐることだらう。彼は自分の個性も生かさなければならないが、一方に稀代の名人文五郎の眞髓だけはどうしても傳へて貰ひたい。自分では師匠位に出來ると思つてゐるか知れないが、まだ〳〵前途遼遠である。

紋十郎のことで本人は氣がついてゐるかどうか知らないが、彼は小劇場風の文樂が、大劇場

風の文樂に移り代りつゝある時の先驅者である。文樂は御靈の樣な小さい小屋で小數の人を相手に發達したために、現今の文樂座は兎も角として、東京の樣な大きな劇場にはどうも其のまま入れることに無理がある。

そこで昔風の藝の味といふものは大劇場ではどうしても味へない。大劇場は大劇場らしい藝でなければならない。これは一人遣から三人遣ひになつた時の樣に、人形淨瑠璃の上に、變革の來るべき時である。

小さい劇場では平間だけを考へるとよいが、大劇場では二階三階のことも考へなければならない。學生の樣に熱心な者が三階に居る以上それを考慮に入れる必要がある。藝の大まかさと大向うを考慮に入れた遣方でなければならない。

其の意味で紋十郎は藝の派手さと大向う本位が全體に受けるのではあるまいか。本人が之を意識すれば將來人形遣の上に大きな改革を殘すことになると思はれる。

龜松と紋司は未成品であるが、文五郎師匠のおかげで實に幸運な舞臺を踏んでゐる。彼等はこの師匠に對して充分感謝して師匠大切に勤めてゐるところは側目にも麗しい。いつまでもこの氣持を忘れずに精進すれば自づから師匠の藝を味讀することが出來るであらう。其の時こそ

二人の大成すべき時である。

人形通の桐竹門造

文樂の老役を持つ桐竹門造も文樂での特異の存在である。彼の沼津の平作の如きは榮三、文五郎と並んで些も引目をとらないだけになつた。初め淡路の人形遣であつたのが途中で田地田畑を賣拂つて文樂に來て四代目門造の弟子になり、初めからやりなほしたといふ變つた人である。そして五代目門造をついだのは大正十二年である。

門造は人格に於て藝人らしからぬところがある。彼は人形遣中第一のインテリで、藝に對する造詣も深いし、特に人形の頭や衣裳其の他に對する知識は文樂隨一である。

それは彼が一時文樂を出て、自ら座主となり、先代讓りの人形を以て興行して居るところから來たものであらう。彼の藝は實に澁い。澁いといふことは地味である。理窟が勝つてゐる爲に派手な遣方が出來ぬらしい。其の上自から好んで老役を持つて之を樂しんでゐるらしいが、先代門造死後多爲藏について藝を鍛はれただけあつて、藝は中々たしかで一種の滋味さへあつ

て燻し銀の様な感がする。然しそれは現代の明るい大舞臺に對しては少々地味すぎるところに彼の不利がある。

一般の藝人の周圍に花柳界や其他の女性の後援の多い中に、門造の後援者には社會的地位のあるインテリ層や學生の多いことが彼の一面をよく物語つてゐる。彼は藝に對しても、又人形に對しても一種の見識を持つてゐて、決して人に屈しない。この不屈の見識が、彼の出世には邪魔したかも知れないが、他に力強い後援者を持つたのである。それは、彼に、藝を聞き人形を聞いても、實に明快に解決を與へ、決して遠慮をしたりあいまいな返事はしない。だから打てば響くで、知識階級に愛される。そして彼は如何なる人にも阿諛しない所が一風變つてゐる。大政治家や大實業者の所へも訪ねて行つても可愛がられる。求めるところなくして、紳士的に交際するからであらう。

青年たちが物を聞いても實によく話す。私が文樂のことで啓發されたのには色々の人があるが、人形では榮三と門造の二人で特に人形頭については全く同氏の指導に大なるものがある。恐らく人形頭のことで云々する人々で門造の指導を受けぬ人はなからうし、門造の指導を受けたものなら確で誤が少い。最近人形頭の研究が色々の人によつてなされ、色々著作も出たやう

であるが、之は門造に負ふところが多い。

素人が人形を集めてゐるのにも彼の指導が多い。或は大學や其他の公共團體へ參考にする爲に人形を寄贈したことも一二に止らない。日本大學、早稻田大學、法政大學をはじめ色々の學校や國際文化協會や東鄕寺や、其他名士の家にも相當人形を寄贈して、文樂趣味の普及に盡してゐる。かうした隱れた努力は大に認むべきに拘らず、逆に色々嫉妬的に壓迫するけちな人があるらしい。

彼は文樂の前途を考へて一人遣の人形を工夫した。それは三人遣が、其の人形遣の不足と經營の困難によつて、維持がむづかしいので、之に代るべきものとして一人遣の乙女文樂といふのを作つた。そして少女一人で遣はせることを工夫した。之は人形遣の胴に人形を支へる金具をつけ、之に人形をかけ、頭には糸をつけて人形遣の頭にひかへて頭の動かし方で糸を引いて人形の頭を動かせ、右手は人形遣の右手で、左手はその左手で持ち、人形の足は人形遣の足についた金具で支へて遣ふのであるが、上半身は實にうまく遣へるが足の方に稍不滿がある。然し、かうして時代の推移を見て人間の力を省いて人形を保存しようとする努力に對しては大に援助してやる必要があるのではなからうか。松竹あたりも之を援助して、次の時代の人形の方

針を確立する必要に迫られてゐるのではなからうか。

兎に角門造は地味ではあるが、文樂の一異彩であることには異存あるまいと思はれる。

素人からなつた伊達太夫

太夫は大部分は若い頃から文樂に入つて、大序から次第に一人前になることは古靱太夫のところで述べた通であるが、中には素人から文樂に入つて太夫になることもある。之は昔はばけものといつて居たらしく、其の例として酒屋の旦那が柳適太夫になつたり、砂糖屋から竹本貴鳳太夫になつたりしたものである。前の竹本呂太夫、錦太夫等も其の例である。

然し素人から出ると一種のハンディキャップがついてどうもうまくゆかない。内部のコツもわからず、玄人筋からは馬鹿にされて可惜よい素質を持ち乍ら、駄目になる例が多い。近頃ではばけ物の例はあまりないが、こゝに大きく出て來たのが竹本伊達太夫である。伊達太夫は目下文樂の有爲の若手として將來の大成を期せられて人氣を有し、松竹でも特に秘藏にしてゐる太夫である。そこでこの素人から入つた太夫について述べて見たい。

伊達太夫は本名田村兼吉、土佐の高知市外後免の出身である。父母は料理屋をして居た。父母が義太夫が好きで、七八つの頃から師匠につけて習はせ、十七歳の年には大分よく語れる様になつた。本人は其の頃一度やめたいと思つた事もあるが、母が折角樂しみにしてゐるのに止めるのは親不幸だと考へて續けたといふ孝行者である。

生來美音の上、なか〳〵よい素質があり、腹も強く修業も熱心で二十二三歳の頃は高知で素人太夫番附の横綱になり、人氣が高かつたので土佐太夫（當時伊達太夫）が艶物語として文樂に來ないかと誘はれたさうだが、これまで土佐から十二三人も大阪へ行つたのが物にならた人がないので、家業をすてゝまで行く氣にはなれなかつたさうである。

其の後文樂の桐竹門造が土佐太夫に、田村を文樂につれて來たらどうか、後輩を物にすることが大きな事業ではないか、あの素質ならきつと物になると奬めた時、宛も昭和五年頃文樂では越登太夫がなくなり、若手艶物語りがなく四方八方捜したがよいのがないので、是非入座させたいと思つて交渉した。田村は色々考へて見た結果、固より好きな道なので、終に決心して商賣を思ひ切り、若し大阪に出て失敗したならば生きて故郷の土は踏むまい、その時は室戸崎から飛び込むといふ決心で上阪した。

かくて昭和五年の春、松竹に於てはこの鳳雛を一ケ年間みつちりと專門的に仕込んで竹本小春太夫の名をつけ、鶴澤寛治郎の三味線によつて十種香の切を初演として、文樂の舞臺に立つた。それは昭和七年八月のことである。この彗星的出現によつて文樂の觀客は大に喜び將來の樂しみを持つ樣になつた。

かくて松竹の特別保護のもとに次々に重要な役附を與へられ、艶物語りとして賣り出し、昭和十年に土佐太夫後見のもとに伊達太夫と名乘り、三味線の元老鶴澤友次郎を指導役とした。伊達太夫襲名は友次郎の紘で朝顏日記の宿屋を語つた。

由來友次郎によつて指導されてゐたが、友次郎病氣の爲に友右衞門が之に代り、更に昭和十六年九月野澤勝平現在の喜左衞門と組んだ。喜左衞門は太夫養成には特別の手腕を有し、曾てつばめ太夫越名太夫等の新義座脫退の際、之を率ゐて獨立し、其の嚴格な指導によつて越名を現在の南部太夫に仕上げ、つばめ太夫を織太夫に仕上げて文樂の中堅とした人である。

あの南部が美聲にまかせて歌ふ淨瑠璃といはれたのを、今日の老巧にし、老けまで語れる樣にしたのは勝平の力である。

織太夫も新義座時代が非常に傑出して居たとは識者の言である。この喜左衞門によつて仕込

まれる伊達太夫の將來は期して待つべきであらう。

然しこの前途輝かしい伊達太夫も、決して平坦な幸福の道ばかりを歩いては居ない。彼は文樂に入ると共に女と酒を絶つた。彼の二番目の子供と三番目の子供との間に十年近くの距りのあるのは此の爲である。それでも昭和十三年頃は藝の行き詰りを見たので、神に願をかけて之が打開に當つた。そして文樂の五人組と稱せられる相生太夫、織太夫、南部太夫、呂太夫と伊達太夫の五人で火の出る樣な競爭をした。何といつても本場の淺い伊達には、本格的練習の機會が少く、その爲に宵に稽古をして翌日語るといふ樣な無理もしなければならなかつた。

人々は何かといふと大序を踏んでゐませんからねと素人扱にする。この間に藝道一心に勉強して、昭和八年一月には阿古の琴責に道八の紘で阿古屋を語つた。此の時重忠は大隅であり、岩永が文字太夫、榛澤は呂太夫であつた。

彼は今艶物語りとして先づ何とか語れる樣になつた。まだ老巧とはいへないが、其の美聲と腹と修業とは、文樂の艶物語りとして充分に認められて來た。

最近は朝顏日記、宿屋や、堀川や、紙屋內、妹背山の久我之助や雛鳥、先代萩、道行の靜御前、桂川のおはんや酒屋を南部太夫と交替で語つたり、新口村や壺坂の樣な世話物を語つてゐ

るが、南部太夫とは艶物語りの双璧として、龍虎相搏つの狀態である。而して南部は巧緻に伊達は闊達に各々の特徴を發揮してゐる。

彼は艶物では滿足出來ず、出來るなら三段目物を語つて見たいといふ希望があるが、果して文樂がそれだけの餘裕を與へるかどうか。目前のものに捉はれず、彼の大成を期する爲には是非とも語らして見たいものである。兎に角將來の櫓下を覗ふ若手の中の一人であることは誰しも認める所であらうが、要は彼の修業の如何にかゝつてゐるといつても過言であるまい。幸ひ人物も實に素朴で藝人臭からず、眞面目であるから、彼の將來は大に嘱望して可なりといふべきであらう。

こゝに一言加へておくのは素人から文樂が太夫の補充をすることである。野に遺賢があるかどうか知らぬが、素人の中にも相等なものがあらうから、試みに出し物の最後の一段だけを素人に解放して素人中の名人に語らして見てはどうか。五人位よいのをすぐつて、之を五日づつ位交代に語らせて見ると中には鳳雛があるかも知れないし、內部のものも、之に刺戟されて大に努力することゝ思ふ。同時に人氣も立つのではなからうか。之は太夫補充の一案であると思つてこゝに書加へて參考にする。

文樂の淨瑠璃

小野お通が十二段草紙を作つて、其の中の主人公淨瑠璃姫の名をとつて淨瑠璃と名づけられる様になつたから、近松の淨瑠璃改革に至るまでの淨瑠璃を古淨瑠璃といふ。

古淨瑠璃もやはり人形に合せて實演されて居たが、其の性質が人形芝居臺本といふよりも寧ろ語り物になつたため、其の文章は物語り的で臺詞が少く、戯曲的要素は少い。

然し其の題材の廣いこと、其の數の多いことは、我が國の文藝中でも特に異彩を放つてゐる。それといふのも、色々の座が上演の度毎に簡易に新作したり改作したものであるから、次第に數が多くなつて居る。また其の題材も古い文學からとつたものが多いが謡曲、舞曲の如き既成の文學を殆んど其の儘用ひたり、或は多少の改作をした程度のものが多く、純粋な新作物といふもの特に舞臺に合せて新作したといふのはあまり多くない。又版權のない時だから同一内容でもすぐ題名だけを代へたのも少くない。

隨つて其の上演にあたつては淨瑠璃を語るのに對し、人形が適當に之に合はせて行くので、人形を中心に作られたものではない。その爲に人形を見せる場合は、からくり人形等の樣に、說明つきで人形の巧緻なところを、特別に見せるといふ方法を講じて居たらしい。

古淨瑠璃の題材については四天王物といふべき源賴光の四天王を中心に作つたもの、公平物（きんぴら）といつて其の中の坂田金時の子の公平を主人公にした荒唐無稽な荒々しいもの、源平合戰に關するもの、源氏のみに關するもの、曾我兄弟に關するもの、佛教に關するもの、宗教偉人の傳記開帳物、緣起物、お伽草子物、謠曲に關するもの、舞曲の本に關するもの等が主なものである。

そして其の叙述は物語風で戲曲的ではなく、各場面が決定されてゐない。又人形の動きも考慮されてゐないので語る事を主にしたものであらう。

其の內容は、民衆に廣い知識を與へる珍しい事實を手取早く知らせるといふこと、之により民衆に勸善懲惡の教育をするといふこと、更に信仰を高めるといふ三つの意義があつた。其の爲に武勇と正義の高揚と、之に對する人情と犧牲といふことが主題になつてゐることが多い。つまり武士道精神の普及といへばよいかも知れない。卽ち、忠義、義理の爲には死を以て應ずるといふ武士道の悲壯なるものを、一般民衆に直接に見せ且つ聞かせて其の精神的共鳴を得よ

うとした。故に民衆は平日は平和な生活をして居ても、芝居に行けば修羅道の様な凄慘な刺戟を受け、之が知らず〳〵の間に民衆を敎化して町人魂を形成した。當時の民衆は知識的にも感情的にも熱狂を以てこの芝居に應じたが爲に、武士道が町人道となつて社會を支配した。

それは、正義の世界であつた。義理に對しては一身を顧みず、忠の爲には喜んで命を捨てるといふことを理論よりも實際的具體的に敎育したのである。

その爲に武士道が地に廢れた時にも、町人道は依然として盛で、それが終に町奴、といふ様な武士も及ばぬ精神の者が出來て、之等の影響が國民をして滅私奉公の魂を發揮せしむるに至つた。之に伴つて神佛の信仰といふものがやはり背景をなしてこの精神の昂揚の役目をなした。

そして、之は商人には商道となり、農民には農道となり、維新以後はこの培はれた魂が外國に對して、其の壓迫を押し切つて今日の日本を形成する原動力をなすに至つたのである。この民衆へ道を與へて指導したといふことは、實に大切な問題で、之が明治以後國民皆兵の際に國民の義勇奉公の精神の根幹をなしたものといつても寡言ではあるまい。

德川時代に民衆敎育に見るべきものの少いに拘らず、よく三百年間、國民精神の健全を保ち

得た潜勢力として民間到る處に滲透した義太夫を見逃すことは出來ないであらう。

人形淨瑠璃はかくの如く日本精神を耳と目から自然に注入したもので、其の徹底に當つては其の語り方と人形の使ひ方に負ふ所が多い。薩摩淨雲、杉山丹後により江戸に擴められた淨瑠璃は之が二つの傾向に分れ、前者は其の豪快な語りぶりが櫻井丹波掾によつて公平節となり、江戸の人々の心に投じ、其の扇子に代ふるに鐵棒を以て語る意氣は、岡清兵衛の作と合體して「親丹波每日岩をたゝきわり」の附合まで生じた。

後者は人情の機微にふれる優雅なもので、之が半太夫節、河東節の如く語り物として江戸趣味に投じた。

此の二系統といふよりも藝の本質たる、又日本精神の根幹たる豪快武勇と優雅純情の表現法は宇治加賀掾、井上播磨掾を經て、竹本義太夫、近松門左衛門によつて根本的に改革された。

近松によると先づ形式的に時代物は五段、世話物は三段物に略々決定し、此の形式により起承轉結自ら人情の自然に投じ、其の眞實性を感ぜしめ、且つ人形淨瑠璃の臺本とすべく改革した。

そして淨瑠璃をはつきりした文藝の一部門に入れて終つた。

かくて平家の流れから謡曲舞曲とあらゆるものを改作して間に合はせて浮瑠璃が、玆に創作的な一つの文藝としての一部門を占めるに至つたので、其の功績は近松門左衛門によるのである。

義太夫は其の浮瑠璃の節付と語り方に苦心し、座敷浮瑠璃でなく、舞臺浮瑠璃、人形劇臺本としての語り方を完成した。

其の近松の作品内容の根幹は、日本精神の眞髄たる正義の主張であり、溫き人情の發揮であり、邪道と不純の排擊である。

そして其の爲に義理と人情の葛藤を主眼に作り、義太夫もこの點に力を入れて語つた。

そして古浮瑠璃の様な時代的題材の外に時事を取扱つた世話物をつくつたのである。

之等に對する義太夫の態度は近松に信賴して、其の作品を忠實に語ることに努力した。かくて百數十篇の傑作は今猶、文學上の偉業として渴仰されてゐる。

其の戲曲的性格としては場面の正確、時間の制限、事件の具體性、全體のリズムの類型化、人形の制限等を明瞭にし、又役物としての本領を發揮せしめる様に、段による新形式を定めた。之によると時代物は大體五段に分れ、

一段目　華やかな顔見せから惡のはびこること
二段目　惡が榮えて善が亡びるが正義の人々の苦心の末に漸く善が芽を出す
三段目　或る犧牲により有力な中立者が善に味方する
四段目　善惡の鬪爭で善が榮え惡が衰へる
五段目　惡亡びて目出度し〳〵の祝儀

一段目　華やかさから大きく強く
二段目　暗く地味に
三段目　悲壯沈痛に終は希望に滿ちて
四段目　次第にほがらかに
五段目　賑やかに

といふので第一第二は序、第三破、第四第五急となるのである。之が後になつて來ると善惡對立の主想が義理人情に變化して來たが、やはり三段目は悲壯なもので最も重要なものとなつてゐる。然し歌舞伎の影響や作者の技巧で、次第に公式から離れ、各段がそれ〴〵見せ場を持つ樣になつて來たし、事件も義理戀愛親子の情といふ樣に內面

的なものに變化して來て、今日に至つてゐる。然し大體に於ては一興行一本乃至二本の通し物であつたのが、現在では歌舞伎の立て方の影響で一段物をならべる傾向がある。之は太夫、人形遣の都合もあり、觀衆の興味、素人義太夫の流行、興行時間等の關係で時代世話と交へて一段物五本立位が例になつてゐる。然も、時間の都合で相當にカットして原作の面影を失つたものも少くない。又時代の變化によつて時々新作物を歌舞伎等からとるものがあるが、大體不成功が多い。それよりも昔のものでよいものをどし〳〵上演することゝ、やはり通し物を上演することが望ましい。

通しといへば忠臣藏が七つ目まで繪本太功記の安土から尼ケ崎まで、菅原傳授手習鑑が太序から傳授、道明寺、之について松王を中心に加茂堤から寺小屋まで、一の谷の嫩軍記の熊谷を中心とした陣門から陣屋まで、其他二段位のものは伊賀越加賀見山等々多少はあるが、大體は段物の一段が多く次の様なものは始終上演される。

時代物

鶴山古跡松　中將姫雪責

近江源氏先陣館　首實驗

奥州安達ヶ原
八陣守護城
義經千本櫻

伽羅先代萩
勸進帳
一の谷嫩合戰

平がな盛衰記
菅原傳授手習鑑

袖萩祭文
正清本城
川連法眼館
鮨屋
竹の間、御殿

陣門、組打
陣屋
逆艫
傳授
道明寺
車引
佐太村
寺小屋

加賀見山舊錦繪
繪本太功記
伊賀越道中双六
源平布引瀧
本朝二十四孝
良辨松由來
日吉丸稚櫻
御所櫻堀川夜討
妹背山婦女庭訓

世話物

櫻鍔恨鮫鞘

草履打　長局
妙心寺
尼ヶ崎
沼津
岡崎
船中より實盛物語
鳥羽離宮
桔梗原より十種香、奥庭
志賀の里より二月堂
小牧山
辨慶上使
吉野川、御殿

鰻谷

三十三所壺坂寺　　澤市内より山まで
新版歌祭文　　野崎村
戀飛脚大和往來　　新口村
艶容女舞衣　　酒屋
紙子仕立兩面鑑　　大文字屋
明烏六花曙　　山名屋
義士銘々傳　　赤垣出立
〃　　彌作鎌腹
心中天網島　　河庄より紙屋内
近頃河原達引　　堀川
攝州合邦辻　　合邦内
戀女房染別手綱　　重の井子別れ
碁太平記白石噺　　雷門より揚屋
關取千兩幟　　猪名川内

三十三間堂棟木由來　平太郎住家
傾城反魂香　將監館
伊勢音頭戀寢刃　油屋
夏祭浪花鑑　團七內
長町裏

道行

忠臣藏　裏門おかる勘平　戸奈瀨小浪
義經千本櫻　靜忠信
妹背山　お三輪求女

所作より取つたもの

增補大江山　戾橋
連獅子
小鍛冶
釣女

二人禿

歌舞伎から來たもの

土屋主稅

櫻時雨

最近西亭の名による松之輔自作自曲のものが出てゐるが、所作以外は大して新作に成功したともいへない。やはり三百年の歴史で何百といふ中から淘汰されて殘つたものは傑作であるから、その中から有名な優れた作品を研究して上演することが望ましい。

さて玆で人形芝居の見所の重點について一言述べて見たい。

人形淨瑠璃は淨瑠璃を聞かせ、人形を見せるものであるが、之は一方には智に訴へ、他方には情にからんでゐるもので、近松以後淨瑠璃は此の二面を兼ねてゐる。特に前者は前にも述べた樣に無智の者に具體的事實を見聞さすのであるが、其の中心眼目になつてゐるのは道義である。

勿論淨瑠璃全體を通じていふことで、現今の樣に一段だけではこの道義の不徹底なるものがあるが、全段通じて中心主想をなすものはやはり道義である。然し道義の主張だけでは面白く

ないから、之を情に愬へる爲に、そこに人情を入れ、又見たり聞いたりの美しさ、卽ち藝術化する爲に色を加へてゐる。

道義のみの主張は道學者であり、人情のみの主張では指導性を持たない。人形淨瑠璃が三百年間朝廷或は爲政者の保護のもとに、或は受領され或は興行權を保護されたのは、古淨瑠璃以來一貫した日本精神卽ち道義の指導性を有して居たからである。此の道義性を彩る爲に戀愛といふ色が加へられてゐる。それが後には道義よりも色模樣が强くなつてゐる所もあり、或は道義を高調する爲のツマが誇張されて主になつて居るものさへある。そこで道義を骨とし、色を肉として見る必要がある。そしてそれを表現する淨瑠璃を語る技藝と人形を遣ふ技術が之を掩護してゐるのである。

これを最も一般的な繪本太功記にとつて見ると、其の最も多く上演される尼ケ崎にもこれがよく表れてゐる。

太功記の主人公は光秀であるといふことは常識である。光秀の悲劇的生涯は劇的に見て確かに其の中心であり、之に對する人形も主役の文七を用ひ、之を遣ふのも座頭の榮三を配してゐる。然し光秀は主役として人間性はあるが、何の主張があり何の道義があらう。たとひ理由は

あつても逆臣光秀が主人公になるにはあまりに道義性がない。光秀は人間の情の象徴化である。人間の慾と意地といふ様な本能の具體化である。然らば太功記の中心思想をなす大黒柱は誰であるかといふと母皐月である。然るに此の點は演出者觀衆も見忘れてゐる。

太功記十段目を見る人は十次郎と初菊の美しい色模様を讃美する。光秀の豪快さを見る。そして相模の口説の人情性を稱へる。然し自らあの竹槍の先にかゝつて不忠な子を諫めて悲壯の最後を遂げる日本武士道の精華であり、日本婦道の龜鑑である皐月に對して興味と感激を覺えるものが何人あらうか。

之は重點をとり違へた演出に起因するのである。

光秀の主人春永に對する反逆は、主人の不人情に對する怒もあらう。春永の神社佛閣を壞すことに對する正義感もあらうが、之等を基礎として反逆し、天下を掌握しようとする日本武士道の反逆が彼の人格をなしてゐる。之に對して常に正義と愛情を以て、或は諫め或は之を導いて行くのは母の皐月である。そして光秀の反逆に及んでは之を悲しみ廻國修業に出た。そして妙心寺から尼ケ崎のあばらやに閑居してゐるのである。然し之を以て其の道義から逃避しようといふのではない。彼女には武士道の中心たる家名の問題がある。子は逆臣になつてもせめて

孫によつて武士道を立てさせたい。

そこで其の閑居を妻の相模を初菊がたづねて來たのを幸に、孫への思ひやりに十次郎と初菊を祝言させて出陣させ、最後を飾らせてやる。

十次郎が勇ましく出陣すると、其のあとで

「嫁女可愛や、あつたら武士をむざ〳〵殺しにやりました。なう初菊、十次郎が討死の出陣とは知りながら、なまなか留めて主殺しの憂死恥をさらすより、健氣な討死させん爲、祝言によそほへ盃をさしたのは、暇乞やら二つには心殘りのない樣にと、思ひ餘つた三々九度、婆が心のせつなさを推量しや」と老母の節義と本心を明してゐる。我子が駄目ならせめて孫でも武士として散らせたいといふ心は、武士道と婦道の龜鑑でなくて何であらう。

然も自らは久吉の代りとなつて我子の光秀の竹槍にかゝりて悲壯な最後をとげつゝ、「歎くまい、歎くまい、內大臣春永といふ主君を害せし武智が一類、かくなりはつるは理の當然、系圖正しき我家を逆賊非道の名を穢す不孝者とも惡人ともたとへがたなき人非人、不義の富貴は浮べる雲、主君を討つて功名顏、たとへ將軍になつたとて、野末の小屋の非人にも、劣りしとは知らざるか。主に背かず、親に仕へ仁義忠孝の道さへ立てば、もつそう飯の切米も百萬石に

增るぞや、おのれが心只一つでしるしは目前これを見よ、武士の命を斷つ刃も多いに、この樣な、ひつそぎ竹の猪つき槍、主を殺した天罰の酬いは親にもこの通り」と槍の穗先に手をかけてゑぐり苦しむ氣丈の手負！……何といふ節婦であり女丈夫であらう。此れに比しては相模の口說の如きは實に刺身のツマ位のぬるま湯である。

尼ケ崎の重點はこの母のこの言葉にある。こゝが作者の道義觀の根本であるから、之が生きてこそ初めて光秀の心の中に喰ひ入るので、これで光秀が生きて來るのである。然るに語り口にも光秀の出を最も大切にしたり、或は人形も光秀のみに重點をおいたりして、語り方にも遣ひ方にもこの皐月を中心にしないのは大なる誤解だと思ふ。どこからかうした演出が出來たか知らないが、淨瑠璃の本質から、且つは日本精神の高揚から、この皐月に重點をおく演出をなし、人形でも歌舞伎でも、之に座頭級の人を配すべきであり、觀衆も此の點に、留意すべきで文樂では先づ榮三か文五郎がこの皐月にまはり、他に光秀を讓るべきものと思ふ。かく演出してこそ皐月が生き、道義が生き、日本精神が生き、淨瑠璃の本質が發揮出來るので、之は當然さうなるべきものと信ずるのである。

其の外或は菅原傳授手習鑑の白太夫の如きは、松王丸をしてあの寺小屋の悲愴な武士道を現

出すべき原動力として最も重要な役目であり、伊賀越道中双六の平作等と共に作の中心思想をなす老役である。

また女性に於ても心中天網島の如きは、おさんが其の主眼になるべきものであり、酒屋のお園、野崎のお光等は大體に誤らざる演出と、觀方をして、中心人物として取扱はれてゐる。

又忠臣藏の如きも道義よりも色に重點がかゝりすぎる様な傾向がある。勿論其の爲に一般に好まれるのであるが、あの五段目六段目は勘平の忠義の一念が根幹をなし、七段目は平右衞門の忠節が中心になつて、あの色が之を引立てるのである、それをお輕の美と戀愛にのみ興味をおくとすれば、重點を抑へてゐないのである。

次に人形淨瑠璃の戀愛について一言して見る。道義に配するに色を以てすることは、戀愛の形に於て之が表現されてゐる。人形の若男と娘はその爲にわざ〳〵作られた人形品目である。淨瑠璃の女性の戀は其の動機の如何にかゝはらず其の進み方は純情一本で悲戀であり、自己犧牲の戀愛で、之にはいつも自分全體をかけてゐる。單に好きだ惚れたといふのでなく心身をかけての戀である。玆に日本人の戀愛の道義がある。そして其の戀愛の動機よりも、之を貫徹しようとする誠意と節操其の上自己の幸福を顧みない純情である。之は純愛であり、又貞節と稱

すべきであらう。

壺坂のお里の貞節はあまりに知られすぎて居るが、紙屋のおさんにしても、野崎のお光にしても、其の究極は自己よりも相手の幸福を祈るといふ大乘的愛情で自己は常に犧牲にしてゐる。

また朝顏日記の深雪の如く、自己の全身をかけての追慕の心、忠臣藏九段目の小浪の如く添はれないなら殺してくれとの純情、或は妹背山のお三輪、戀緋鹿子のお七の如き町娘でも相手の爲に自分の身を犧牲にして其の幸福を祈つてゐる。また妹背山の雛鳥久我之助の悲戀も結局は相手を生かさうといふ大乘的のものである。之こそ一つの戀愛庭訓ともいふべく戀愛の道義性といふべきものでもあらうか。然るに世は目して淨瑠璃の如きは軟文學であると稱してゐる。

子を身代りにし、自ら身替りになり、命をすて〳〵道義を立て、身をすて〳〵戀人の幸福をはかるこの道義性のある淨瑠璃が、何の軟文學であらうか。私は淨瑠璃程硬文學は他にないといつても過言ではないと信ずるものである。かゝる世の誤解者は其の重點のいづくにあるかを見誤つてゐるので、文樂鑑賞者の爲に些か淨瑠璃の重點を示して參考に資する次第である。

次に口説について一言述べて見る。先代萩の政岡が千松が殺されて後、其の死骸に取りついて其の心中を吐露して口説く。之は一面甚だ不自然の様に思はれるのであるが、此の口説きは實は前の千松と二人で苦しい忠節をつくして居た時に同時に心の半面に感じたものであるが、それが一時に表現出來なかつたもので、あの忠義の半面の私情をこゝへ抜き出したものと考へるべきで、之を大膽に口説として取り上げて、之に曲節と人形振をつけて段切の華としたことは、舞臺技巧の最も傑れた一方法である。此の點、人形淨瑠璃のみの持つ一つの技巧として誇るべきもので、之が歌舞伎に移されると相當に價値を減ずるものである。寺小屋の最後のいろは送りの如きも之と同樣に解釋すべきであつて、人形淨瑠璃にのみ其の價値が見られて、歌舞伎ではあまり香はしくないことは衆知の事實であらう。

淨瑠璃の節付は昔、澤住檢校に初まつたので、現在でも三味線には野澤、鶴澤、豊澤等と澤の字がついてゐる。

近松の淨瑠璃は竹澤權右衞門が節付して竹本義太夫が語つた。勿論義太夫の太夫も三味線は知つてゐるが、何しろ伴奏役の三味線の方が作曲するのが、其の拍子の本家であるだけ當然であらう。

三味線の節付が出來たら太夫はそれによつて語れるのが通例である。

そこで其の三味線の曲には色々の曲名があり、之が基本的拍子をあらはしてゐるので、あとは人形と同じに時代世話等によつて色々捨手に類する捨音も入れて曲が成り立つのである。この節付は近松の頃から既にふしだの、三重だの、詞だの其他色々の書入がある。この節付を朱と稱して符號で書き初めたのは二代目鶴澤清七である。清七の初めた朱が今尙使用されてゐる。

そこでこの朱さへあれば三味線は彈くことが出來隨つて語ることが出來るので、宛も洋樂の樂譜の樣なものであるが、西洋の程精密ではない。之は師弟相傳の個人的教育を重要した結果であらうか。

淨瑠璃の節は平家琵琶から來たが、其の後種々の曲を入れたり新しい曲づけをしたりしてあらゆるものがとり入れられてゐる。このことも實際の場合にあたらないとなか〳〵文章の記述とては出來難いのである。

日本の音曲は、序破急の速度と上、平、去、入、開、合、假名、清濁を基礎とし、平家以來種々の人々によつて完成されたので、其の時代によつて大いなる相違があり大體、義太夫頃までは速度が早く曲節の單純であつたことは、あの五段物が一日に上演され、然も一人が一段以

上を受持つて居ることでもわかるので、今日あの番附通りの場を語り得る太夫は恐らく一人もないであらう。之は劇場の廣狹にもよるが、一面現在の節が細かになつて時間が長くなつてゐることによるのである。

現在の義太夫節は義太夫よりも竹本政太夫と豊竹若太夫の兩者の節が多く、之に他の半太夫、播磨、外記等の節の混入したものである。

淨瑠璃の大體は地と、詞とに分れ、地は節をつけてあつて説明にあたり、詞はセリフに該當するものである。

さて其の節は三味線を拍子とし緩急高低を定めるのであるが、それには次の様な種類がある。

三重七クの品

大三重、愁三重、しころ三重、猛三重、三重、中愁三重、唯三重

おくり七クの傳

節のオクリ、小オクリ、ギンオクリ、をオクリ、ウヲクリ、アタリオクリ、歌オクリ、ツキオクリ、ハヅミオクリ

本ブシ、鹿ヲドリ、表具、道具屋、地藏經、播磨、文彌、冷泉、說敎、コハリ、ヒロイ、長地、タタキ、スエテ、スエカヽリ、伐害、冷泉カヽリ、林清ヲクリ、武者オクリ、ツキユリ、九ツユリ、三ツユリ、八ツグリ、中落シハヅミ、中フシ、フシカヽリ、地ウ　こと、相の山、大落シ、江戸冷泉、五字落シ、文彌落シ、カヽリ、長地カヽリ、說敎カヽリ、

其他にもギン、ウギン、半太夫、角太夫、外記、半中、林清等あり、之等がまた時代、世話、生活により眞行草の三體になつてゐる。之等は實際の練習しなければ說明はし難いが、大別しては、昔の傑出した音曲をとり入れた半太夫、角太夫、外記、道具屋等の樣なものと、其の節の狀態を述べたユリ、タヽキ、フシ、地、カヽリ、オクリの樣なものとに分れてゐる。そして其の基礎となるのはハル、ウ（ウク）、中、地、詞、立、上、ギン、ノリ、コハリ其他種々の符號があり、之等全體によつてあの混然たる曲節が出來るのである。そして之等を附したものを朱といふので專門的音譜である。節付のことについては說明ではどうしてもよくわからない點があるので、此の程度にして、あの淨瑠璃も音の基礎は定まつてゐて、西洋音樂と何等遜色なく、只西洋音樂の如く正確を第一としたのでなく、曲の氣持を第一にしてあるといふ客觀と主觀の相違のあることを注意すべきであらう。

文樂の舞臺

人形淨瑠璃の舞臺は、初めは人間の丈程に幕を張つたのを手摺の代用にして、其の後から人形を差立てゝ遣つて見せたので、遣手は勿論幕にかくれて見えなかつた（第十三圖）それが二重舞臺になつて幕が上下二段になり、其の上下を手摺として人形を遣ふ樣になり、之に附舞臺といつて前方に平舞臺をつけて、そこで出遣した時代もあつた。辰松八郎兵衞等は此の附舞臺で出遣をしたのである（第七圖）。

三人遣になつてからは、人形の足場としての手摺を低くして固定させて其の後で人形を遣ふのであるが、それが現今の樣な三の手まで出來た完全な舞臺は竹本座の時代の後期で戲場圖會拾遺には其の圖が揭載されてゐる（第十四圖）。

現在の文樂座の舞臺は固定であるが、大劇場へ來た時はそこへ適當に此の舞臺を作るのである。

文樂では先づ舞臺の中央を船底といつて一尺程前後は高くする。その高い所を本屋臺といひ、そこへ舞臺を作りつける。船底は前後六尺の幅である。本屋臺は船底より一尺程高くなつて居り、前に二尺八寸の手摺がある（第十五圖）。

本屋臺の正面は幅三間で、其の左右に八尺の袖がある。之を上屋臺下屋臺ともいふ。袖は上手は障子屋臺で作つてあるが下手は障子になることより庭になつてゐることが多い。本舞臺の上は屋臺の欄間が長押になつて居り、それから手摺までの高さは四尺五寸にきまつてゐる。本屋臺と袖との間は妻といつてとりはづしの出來る引掛障子で仕切り、上屋臺も前方を引掛障子をしめてあつて、之等は必要に應じて取りはづすのである。二十四孝の十種香等では下手の袖も障子になつてゐる。本屋臺の奥行は一間である。袖の左右は舞臺裏への通路になつてゐる。

本屋臺の前は一段下つて船底となつて居て、奥行一間（時には狹いこともある）位前のところに船底の手摺がある。

船底の左右は横幕になつてゐてこの船底は庭を示してゐる。上屋臺から船底へは通行出來る樣に手摺の開閉出來る出入口がある。船底の手摺を二の手といひ上屋臺の手摺を本手といふ。船底の前は一段高くなりそこへ引幕又は緞帳を引き其の前に三の手といつてしげさんといふ

低い手摺がある。その奥行は舞臺によつて一定しない。文樂のしげさんの手摺の長さ六間である。こゝは人形を使ふことは少ない。大劇場だと其の左右に太夫臺をつくる。そしてこれは廻し盆といつて丸く切り抜いた座が廻るやうになり、太夫を交換出來る樣になつてゐる。

文樂座舞臺では間口が狹いのと、とりはづしの必要から舞臺より前に太夫臺を出して作つてある。橫幕は本手よりも二の手が少し廣いから斜になつて居り、之をかくす爲にしげさんといふだんだらの板壁がある。上方はかすみ幕で其の前にたすきといふ板の額緣がある。

太夫の床の後はみすうちになり、そのみすに檜下の名がある。今は豐竹古靱太夫である。

人形舞臺の花道は昔一人の出遣の時は之を使用して人形遣と觀客の接觸をはかつたらしい。之は勿論歌舞伎の影響である。

之には兩側に幕で作つた手摺があつて人形遣の足をかくして居る（第十九圖）。

現在では、大劇場では特に勸進帳の辨慶の飛六法の時だけに花道を使用するが、文樂座には花道がないから、此の際は舞臺二手の上手から下手へ引込むのである。勸進帳小鍛冶の樣な新所作には昔の祝儀の時の樣に靑竹の手摺を用ひて、昔の出遣をしのばせるものもある。此の樣な新作には左遣も足遣も黑衣を脫いで出遣するが例である。

舞臺裝置は平面を要しないから、釣道具や引道具で自由に舞臺が變化するので、舞臺變化は頗る速い。太功記の十段目や平假名盛衰記の樣に物見の時は船底の下手に物見の松をつくることもある。又妹背山の山の段は正面中央に川を流し左右の袖を舞臺にして人形を遣ふといふ優れた舞臺面もあつて表現派の舞臺をさへ偲はせる程發達してゐる（第十七圖）。

舞臺裝置は時代物と世話物では異る。世話のものは下手の袖は庭になるが、時代物の御殿は上下の袖が、各々障子屋臺になるのが多い。十種香、辨慶上使、安達原三段目等は之で背面の鏡の中央にかとうロといふ口をあけ錦の幕などをかけてある（第十六圖）。

世話の屋臺は大體同じものが多い。人形の舞臺は吊舞臺が多いから變化の頗る早いのが特色である。

人形淨瑠璃は生命なき人形に生命を入れ、動きなき人形を動かすのであつて、前にも述べた樣に形、色、動き、音といふ樣な素材を組合せたものであるから、不自然であるが、然しこの組合せ構成が出來るだけに舞臺技巧といふものは非常に進歩してゐることは、之を見る人の等しく感ずる所であらう。卽ち俳優の如く、少々拙くても、其の俳優の魅力でゴマかして行けるといふ樣な甘いことは許されないで、全てが技藝によらなければならないのである。そこであ

らゆる技巧が發達してゐる。そして歌舞伎の如きは殆んどこの人形の舞臺技巧をとり入れて發達したものである。

先づ舞臺からいへば額緣舞臺は人形により初められ、能や歌舞伎の三方または二方舞臺を今の様に額緣にしたのは其の背部を見せまいとする人形芝居から起つたことで、之は人形初期から額緣舞臺より外に方法はなかつたのである。

次に舞臺の動き方で、之は石井飛驒掾等を中心にしたからくりの影響で、糸一本で舞臺を動かしたといふ様なことから現在でも舞臺がへしの速なこと引抜の早いことは人形獨特である。之は人形舞臺は奥行がなく立體的なところがない。即ち舞臺の上に床がないからである。之は舞臺の構造を見ればすぐわかることである。

舞臺の最も發達したものは妹背山吉野川の段であつて、正面に川を流し之がくる〳〵廻つて流れる様子を示し、左と右に夫々屋臺があつて上手は大判事下手は定高の家になつて居り、此の兩者と川を使つて西洋の表現派以上に巧妙に舞臺を使ふのである。或は下手だけで芝居して上手の障子をしめ、或は上手だけを用ひ、兩者を開き、川を用ひる等其の舞臺使用の巧妙は實に驚嘆すべきものがある。

また忠臣藏等にしても休みなしで、舞臺は返しと引抜きと太夫の床の廻ること等により繼續しても演出出來るので、之等は到底歌舞伎の及ぶところではない。

舞臺技巧の最も傑れたものと推定されるのは國性爺合戰で、之は差込手遣の小さい人形と糸あやつりと舞臺からくりで實に大がかりの事をやつてゐたのは、あの樓門と甘輝の內、紅流し、九仙山の大からくりで、之を讀む者は等しく想像に苦しむところであらうが、之はからくりの發達と共に、舞臺が現在よりも小さいものであつたといふことを考へると解決がつく。それを歌舞伎でやると樓門、館、紅流しの道具だけでも大がかりであるが、昔は五尺か六尺の高さで、舞臺も輕く、引拔かへし等自由であつた。かくてこの小さくて巧妙な舞臺から現在のものも案出されてゐるので、舞臺の發達は素晴しいのである。

次に演劇の進行は淨瑠璃の各段の性質語り方により大序二段三段四段五段といふ風に、また一段でも口、中、切又は奥等といふ樣に、之によつて舞臺の樣子は一つの型に入つて居るのであるから見馴れて來るとどの芝居も大體同じ樣な感がして來る。

それに出て來る人形が大體同じものである。又淨瑠璃の節がきまつて居り隨つて人形の動かし方がきまつて居るのでかう感ずるので、異つてゐるのは文學的な內容だけなのである。

この決つたテクニックといふものがまた洗煉されたもので、之は最高の點まで發達してゐるといつても過言ではあるまい。

人形の技巧では最も傑れてゐるのはお七の半鐘場で、之は文五郎が濱松邊のからくりから工夫したものださうだが、あの梯子を人形が登つてゆく技巧は實に素晴しいものである。之は中から人形を遣ふのであるがあまり内面を暴露することは興味を殺ぎ、神祕をそぐので其のからくりは説明しないことにする。人形のからくり等はあまり見ない方がよく、見ると何だとつまらなくなつて來るので、近頃の様に樂屋を見せる場合に、あまり委しいことは見せない方がよいのではないかと思ふ。殊に人形が袖をくはへたりする處は實に神祕的であるのが其の種あかしして終ふと實に馬鹿らしいので、紋十郎あたりは人形をよく説明してゐるが、からくりのところは見せないで其の技術的な方面を見せることを第一にしたらよいのではないかと思ふ。人形の様に一種の神祕性のあるものを現實的に暴露することはやめた方が得策だと思はれる。氣づいた所を記しておく。

舞臺技巧は昔は人形のからくりを用ひ、人間の外は種々妖怪變化等を出し、飛行等のことも多かつた様であるが、現在は三人遣で歌舞伎化したので、この様な自由な動きはない。十種香

の奥庭や千本の御殿等で狐の早變りをやつたり、戻橋で宙乘り等をやる様だが之は初代玉造の得意とする所で、かゝるケレンをやることを極力反對する人があるが、之は人形を知らぬもので人形は人形らしく動かせばよいのである。現在は歌舞伎に馴れてこの様なことをするとすぐ惡口をいふが、そんな人形の本質のわからぬものは相手にせず、昔の人形らしい技巧をどしどし取り入れることが必要である。現在の如く歌舞伎化されると、人形の必要性は次第に稀薄になつて來るので、かくては竹本豐竹後期衰退の如き悲劇をくり返す憂がある。そこで人形は人形でなければ出來ないものをどし〳〵上演することである。歌舞伎から、櫻時雨をとり入れたり、土屋主稅をとり入れたりするのは誰の趣向かは知らないが、もつと人形の本質を考へて將來考慮して貰ひたい。そして歌舞伎化した新作よりも古い人形らしいものを復活して貰ひたいとは筆者のみの希望ではなからう。

歌舞伎の代用品なら歌舞伎があるから澤山で、かゝる惡趣向が文樂の滅亡を早める所以であることに注意されたい。

かくて文樂の舞臺技巧はあくまで人形淨瑠璃であることを基調におき、其の人形の本質を知つてから考ふべきことであらうと思はれる。徒らに歌舞伎を人形畑に移す様な愚擧は謹むべき

ことである。

人形と俳優の動きの差は、人形が大まかに非寫實的に動き得ることにある。人間が一足づゝしか歩けないのに小さい人形が舞臺を一息に飛ぶことも出來るし、人間ならば人を斬つたり腹を切ると頗る殘忍に感ずるが、人形はそれが美化される。又濡れ場の如きも人間ならば、風俗壞亂と思はれることも人形ならば美化されて刺戟が少い。この様な點を充分に研究してもつと人形淨瑠璃が歌舞伎化しない様に其の特質を示すのが急務ではあるまいかと思はれる。

文樂の人形

人形の起原は首掛芝居で、之によると指先で後から人形を動かして居た。勿論人形の大きさといつても一尺足らずの極く小さいものであつた（第六圖參照）。

それが舞臺が出來て來ると勾欄の上に人形を出す必要から、人形の裾に手を入れて遣ふといふ方法をとつてゐた。之を突込又は差込手遣といふのである。近松以前は皆此の樣式であつた（第十三圖參照）。

然し、實際上になるとやはり寫實性といふものを要求されるので、必要上人形に手をつけ、更に足をつけるといふ樣な發達をした。

此の手や足を動かす爲に色々工夫したのが石井飛驒で、この人は糸をつかつて人形の手や足や頭が動く樣に工夫した。人形發達の上にこの石井飛驒といふ人は忘れることの出來ない人である。この樣に糸の仕掛で動く人形を糸からくり人形といつてゐた。

そのうち近松頃になつて辰松八郎兵衛といふ竹本座の人形名手が、正徳の初演曾根崎心中で出遣といふのを初めた。之は人形遣の遣ひ方を見せる目的で初めは振子手摺といふ薄幕を手摺にして人形遣の動作を透かして見せるといふのが流行し（第十八圖參照）、更に辰松はこの振子をとつて、手摺の代りに衣桁を使つて其の衣桁の後の人形遣の動作を見せた（第七圖參照）、此の頃宇治嘉太夫の座には、もう手摺はとり去つて舞臺の上で全身を出して人形を遣つて居たので（第十九圖參照）、竹本座の方も衣桁をとりのけて全身を見せて人形を遣つた。

ところがそれには人形が坐るところが、差込手遣ではどうしても都合が悪いので、色々工夫して、人形の裾でなく人形の背から手を入れて、他の手で手足を動かすといふ方法を考へ出した。

之を片手遣といふのである。そして差込手遣を片手遣を交へて居たのであるが、それにはどうしても手足がうまく動かない。

そこで一層手と足を別々の人が使つたらといふことを考へて、現今の様な三人遣になつて來た。之は享保十九年で、竹本座の蘆屋道滿大内鑑の時彌勘平與勘平といふ人形の時に之が初まつた。之は一面人形が歌舞伎の聲を取入れる様になつたためにかうした三人遣の様な細かい藝

の出來る方法が工夫されたので、それも三人遣になる大きな原因である。現今でこそ人不足で足遣がなくて困つて居るが、當時は人手間は多いし、經濟的にも惠まれた時代であつたから、人形一つに人形遣三人等といふ不經濟なことが可能であつた。それから現今まで三人遣といふことが人形遣の定石になつて居る。

そこで現在の人形の構造であるが、之は樂屋圖繪にあるものと大した變化はない（第二十圖參照）。

先づ主遣といふのが人形の背から手を入れて胴串をつかみ、右手で人形の右手を持つて遣ふと之に左遣といふのが人形の左手を遣ひ足遣といふのが足を遣ふので、この三人の意氣によつて淨瑠璃や三味線に合はせて人形を遣ふといふことになつてゐる。

そこで頭の下についてゐる握る所を胴串といひ、人形遣は之を人形の背から左手を入れて持つ。之にはチョイといつて人形頭の目だの、口だのを動かす仕掛の糸を縛りつけたのがあるので、左手の指でこのチョイを引いて人形に表情をさせる。又首は引栓といふのに糸をつけ人形の頭を起こす工夫と前後の動かし方をするのである。

この頭の胴串を指し込んで、人形の肩骨の役をするのが肩板で、之はへちまで圓味をつけて

肩の形を表し、之の上に衣裳を着せるのである。肩板の下は空胴になつて居て腰の太さをこしらへる爲に竹の輪が入つて、空胴をペチヤンコにならない様にしてゐる。

手は左右共肩板に糸でつないであるので、たとひ人形遣が手を離しても落ちない様になつてゐる。手や足の關節は動くやうになつて居り、巧緻な手、つまりつかみ手とか、たこつかみ等といふのは、糸を引くことによつて指が自由に動くやうになつて居る。

人形は淨瑠璃による人物を表すため色々のものが必要である。然しあまり多くても際限がないので、大體きまつた型に出來てゐて、之をどの芝居にも使用出來る様になつてゐる。

この人形の種類の區別は大體頭で決める。そして其の頭に相當した手足をつけ衣裳をつけるのであるから、人形頭の研究といふことは人形淨瑠璃研究の上になか〳〵面白い。

文樂の人形はあの通りにいつも衣裳をつけて居ると思ふと大間違で、芝居の初まる前日に、人形遣が自分の役の人形の支度をするのである。

それは頭を塗りかへ、鬘をつけさせ、之をさつき述べた肩板にさし込み、之を基礎として配つてくれた衣裳を一枚づつ着せて、針と糸で止めるのである。そしてその芝居がすんだら人形は又着物をぬがせ頭をとつてばら〳〵にして、行李の中にしまはれるので、その時は鬘までとつ

て坊主頭になつてゐる。その坊主頭は一様のものでなく、それ〴〵の役をする様な特徴がある。隨つて之が人形頭の種類になつて居る。これから人形頭について大體の概念を述べて見たい。

人形淨瑠璃の立て方といふのは淨瑠璃を臺本にする。さうするとそこに書かれた人物がある。此の人物は大體人形の種類を豫想して配置されてあり、過去の人形で間に合ふ様にしてある。又其の人形の種類によつて人形遣にも容易に遣へる様に書かれてある。つまり一つの類型をなして居るのである。

そこで淨瑠璃の初期近松頃までの淨瑠璃は大體構成が一定して居た。

其の建前は善と惡との對立鬪爭で、惡人が終には亡びるといふのであるから、人形には善と惡と區別し、善は白く惡は赤く塗つた。隨つて其の構造も善人らしく或は惡人らしく作つた。

この善惡の外に人形の種類の基礎になるのは老若男女である。この善惡、老若、男女といふ三つの條件が人形頭の種類を決定した。

ところが、善人にも強い者もあり弱い者もあり武士もあり、町人もあるといふ様に強弱といふのが加はつて種々變化して複雜さを示すに至つた。

之は勿論淨瑠璃の作者が此の様な人物を描いたのであるが、一面又其の人形に立脚して作品

を書いたといふこともあり、淨瑠璃と人形は常に双關の關係にあつて勝手は許されないのである。

之が淨瑠璃中の人物の類型的になつた所以である。

そこで古淨瑠璃時代は、淨瑠璃の多くは善惡の對立葛藤であつた。近松頃からは根本は正義の主張であつたが、單にお家騷動式なものを離れ、社會の實狀に卽して來たので、其の人物も益々複雜になつて來た。この善惡といふ理想を經として之に對して男女の關係といふものが緯をなしてゐる。

淨瑠璃の戀愛は自由主義の戀愛の樣なものでなく、許嫁または或る機會に關係を生ずると、あくまで節操を守り之に對する愛の受難史といふものが多い。之は淨瑠璃のところで述べておいた。

さて近松以前には大體人形頭は武將型、若武士型、荒武者卽ち金平型、敵役、端敵といふ外に天狗だの妖怪だのといふものがあり、又女型には傾城と娘が多い。

それが近松頃になると更に細分され、複雜になつて近松初期には人物が一作品中十人位なのが、後期になると二十以上になり、人形も隨つて老弱男女善惡强弱といふことから複雜になつ

てゐる。

近松頃に出來た頭の種類は用明天皇職人鑑から出た檢非違使があゝ。之は今猶、檢非違使として若い立役の男に用ひられてゐる。

次に國性爺合戰の和藤內が夏祭浪花鑑の團七に用ひられ、現在の團七になつて居り、安大人の頭が三河屋儀平次から寅王となり、日本振袖始の素戔嗚命の人形が浪花鑑の一寸德兵衞頭になり、それが男作五雁金の雁金文七から今の文七になつてゐる。

この樣に既に此の時代から現在に傳はつてゐる頭の系統もある。

其の他現在のものは竹本豐竹座時代に出來たもので此の時代以後にはあまり新しいものは出來てゐない。樂屋圖會拾遺の人形品目は現在のものと大した變化はない。

そこで現在の人形頭は複雜になつて特殊な頭がたくさんあるが其の淨瑠璃構成から見た老若男女善惡強弱から基本をなすものは大體次の樣である。

（善）	（惡）
老役男	鬼一、正宗
定之進、武氏	しうと
	寅王

白太夫
同女　婆　莫耶
中年男　孔明　圖七
文七　金時
同女　老女形（ふけおやま）　岩藤
青年男　檢非違使　與勘平
源太　陀羅助
若男　鬼若
同女　娘傾城
チヤリ　又平　斧右衞門　（第四圖參照）。

老役の中の鬼一といふのは享保十六年九月竹本座の鬼一法眼三略卷の鬼一法眼から出て居て時代物の善人に遣ふ。孔明の老けた様な分別顔で、妹背山の大判事、忠臣藏の加古川本藏、原鄉右衞門、一の谷の彌陀六、玉藻前の金藤次（之は一寸役柄が異るので圖七あたりがよいかとも思はれるが、鬼一を遣つてゐる）十種香の謙信等に用ひられる。髭はごましほを用ひる。時

代物のしうとは、形が大きく丸目で、口の切が大きくて意地の強さうなところをあらはしてゐる。之は高師直だの近江源氏の時政、すし屋の梶原等に用ひて居る。又時代の老敵役は寅王を用ひてゐる。寅王が國性爺合戰の安大神から出たことは前に述べた處である。形は團七の老けた様なもので役柄は浪花鑑の三河屋儀平治に用ひてから、今は忠臣藏の斧九太夫、伊賀越の宇佐美五右衞門、菅原の土師兵衞等で、寅王の名は享保十年九月竹本座の大反眞鳥の中の寅王から出てゐる。

この三つとも眉はふき眉といつて毛をつけてある。時代と世話の中間を行くものに正宗がある。新薄雪物語の正宗から出て居り、もとは由緒ある武士だが、今は町人になつてゐるといふやうな、世話にしては意地のある役に用ひられる。

卽ち合邦、朝顏日記の戻屋德右衞門、鮨屋の彌左衞門といふ様な、根は武士上りの律義者に用ひられる。之は口が開くやうになつてゐる。

世話の方で老役として善良で分別あつて上品な律氣な情深いといふ善の方の代表は定之進である。戀女房染分手綱の重の井の父能師竹村定之進から出たもので細面で口は動かない。重の井の定之進をはじめ、酒屋の宗岸、新口の孫右衞門等に用ひられる。

武氏といふのは一寸きかぬ氣のある強い顏で性格の底強さを示してゐるから、其の役は沼津の平作、布引の九郎助、逆艫の權四郎、どんぶりこの德太夫等といふところで、口開きのものが多い。

白太夫は菅原の佐太村の白太夫から出て居る。素朴な善良らしい頭で、眉の間が廣く一寸チヤリ味があり、賀の祝の白太夫、野崎の久作に用ひられる。

婆は時代世話の別があつて鬢で區別する。時代の者は少々きり〳〵と出來てゐて、菅原の嬰壽太功記の皐月といふ樣な老女に用ひる。世話は酒屋の婆、合邦の婆、掘川の婆（眼をつぶす）等である。時代のものは切髮が多く世話はひつくゝりの鬢が多い。

婆の敵役は時代的のものは莫耶といつて安達の鬼婆、世話の惡婆は明烏の遣手おかや、帶屋の婆等に用ひる。之は、岩藤の老けたやうな役である。

中年の男の立役の善良を示すもの〻代表は孔明であらう。之は智惠分別の役で、忠臣藏の大星由良之助とか菅原の菅丞相等は代表的で、書き眉の上品なものである。元は鼎軍談の孔明から出てゐる。この外に阿古屋の重忠、御所櫻の侍從太郎、八陣の大內義弘、柳の進野藏人等稍脇役のもの〻用ひられるものはあふちが多い。

菅丞相と由良之助といふ大きい役を除くと中年役の中心は文七になつてゐる。先づ座頭役といふところで、時代物の心中に大野心を有するか胸に一物あるといふ役で、時には反逆的な敵がかつた所さへある。之は強さと悲劇性をあらはしたもので、孔明が智恵を表はすとすれば文七は意志を表してゐる。目と鼻が大きく、口の切が實に鋭く面長で人形美の極致ともいふべきもので、此の中でも文楽のものは特に優れ人形頭中での國寶級である。内心に抱く一物の爲に、常に悲劇の主人公になるもので悲壯美の極致といつてもよからう。之は大時代物の一の谷の熊谷、菅原の松王丸、太功記の光秀、安宅の貞任、ひらがな盛衰記の樋口、八陣の正清、妹背山の鱶七等や、世話の二十四孝の横蔵、男作五雁金の文七、毛谷村の六助、引窓の長五郎、伊賀越の政右衛門に用ひる。

眉はあふちで、口は動かない。眼は左右寄目で、中には口あきもある。妹背山の入鹿、菅原の時平は内匠頭を用ひない場合には口開の文七を用ひて七笑をする。然し之等の本役は敵頭の内匠（毛谷村の京極内匠に出る）である。

文七は日本振袖初の時篠尾八兵衛の作つた素戔嗚尊から出てすさのをといつたが、之が浪花鑑の時に一寸徳兵衛に用ひられ、徳兵衛頭になり、更に男作五雁金の雁金文七に用ひてから文

七といふやうになつた。

孔明、文七に對する敵役は圖七を用ひる。之はやはり篠尾八兵衛の國性爺頭から出て、浪花鑑の圖七に用ひてから此の名が出來た。圖七は敵といふよりも强さをあらはす頭である。文七よりも眼も口も大きく、口は開くやうになり、頰骨が高く文七よりも强さうで、眉はあふち、眼も動く。色は卵（薄赤）に塗る。大小二種あつて小さい方は中將姫の大武廣次、布引の平次、鮨屋權太等で大きいのは安達の宗任、八陣の後藤、御所櫻の辨慶、國性爺の和藤內、近江源氏の和田兵衛の樣な强さを表はす荒物に使用する。

この外に特に其の名の出た浪花鑑の圖七九郎兵衛は世話の圖七を用ひるのが例だが、文樂の吉田榮三は、圖七を用ひないで文七でやつてゐる。勸進帳の辨慶も圖七であるべきを榮三は文七を使つてゐる。

金時は大江山入の金時より出て圖七より少し小さく寅王のやう敵役專門で、圖七は口も開き眉もふき眉といつて毛をつけてゐるが、金時は口も開かず眉も描き眉である。然し頰の高い顎の張つた口の大きい、眼の丸い見るからに敵役らしい。文樂の金時は特に傑作である。之は伊賀越の櫻田林左衛門、關取千兩幟の鐵ケ嶽、寺小屋の玄蕃、陣屋の梶原等に用ひる。

中年女の老女形（ふけおやま）は男の文七に對等する立女形でふけともいひ、忠臣藏の戸奈瀬、お石、一の谷の藤の局、相模、妹背山の定高、太功記の操、加賀見山の尾上、先代萩の政岡、染別手綱の重の井といふ様な女としての立役に用ひられ、世話では壺坂のおさと、合邦の玉手御前、安達の袖萩、紙治のおさん、千兩幟のおとは、柳のお柳、吃又のおとくといふ様に時代世話を通じて最も大切で用途の廣い頭である。時代のふけはかたはづしといふ鬘をつけるので、かたはづし物といつて文樂では特に榮三が遣ふと氣品があり、世話は文五郎が特にうまい。

中年女の敵役は岩藤だけで、老（ふけ）の莫耶の系統で、之は加賀見山の岩藤、中將姫の岩根御前、先代萩の八汐等に用ひられ女形唯一の敵役である。

青年の人形には檢非違使（けんびゐし）がある。前にも述べた様に近松の用明天皇職人鑑からずつと連綿たるもので、人形品目中最も古いものである。之は昔は若い男の代表的のものであつたが、今では文七につぐ年齢で特に若くてあまり色事に關係のない强いものに用ひる。そして若男や源太と文七の中間ものになつて終つた。普通にけんびしと呼ばれ忠臣藏の判官、菅原の梅王丸、武部源藏、太功記の久吉、近江源氏の盛綱、勸進帳の富樫、布引の行綱といふ様な文七よりも稍小さい素直な實方のものに用ひる。世話では双蝶々の南方十字兵衛、浪花鑑の德兵衛に用ひ

る。德兵衛は昔は德兵衛頭といつて之が文七になつたにも拘らず、けんびしを用ひてゐるのはどうかと思ふ。國七九郎兵衛に文七を用ひるのと共に問題である。

けんびしは文七よりも少し小さく、眼も鼻も小ぶりで口も小さく、眉は動くがふき眉は少い。きりつとした美しい頭である。

之に比して源太は時代に用ひるが、もつと若くて美しい。平がな盛衰記二段目梶原源太に出て、忠臣藏の若狹之助、勘平、一の谷の敦盛、義經、千本櫻の小金吾、太功記の十次郎といふ樣な上品な武士と用ひ、大わらはになるものはあふちといつて眉の動くものになつてゐる。太功記の十次郎は此の例である。今では時代になるとあふちにする傾向がある。若男は之よりやさしく上品で、忠臣藏の力彌、妹背山の久我之助の樣に前髮物や、世話物の戀飛脚の忠兵衛や野崎の久松、天の網島の治兵衛にも用ひる。之は眉は動かない。この源太も若男も色事の相手になる若々しい水々しい男に適して之は淨瑠璃中の色彩に必要な頭である。若い男で敵役の與勘平は蘆屋道滿大內鑑から出て三枚目じみて、おでこの飛び出た眼の丸い口の大きい顏の平べつたい下品な顏で、中年物にも用ひる。朝顏日記の岩代や阿古屋の岩永等、色敵三枚目といふ所でチヤリ味たつぷりである。之を世話で行く時は陀羅助を用ひる。天網島の江戸屋太兵衛や

戀飛脚の八右衛門、鰻谷の香具屋彌兵衛に用ひられる。陀羅助は役行者大峰櫻の陀羅助から出て、下品な役で奴に用ひるのが本體だが敵役にも用ひられる。この中の時代ものは菅原の東天紅の宿彌太郎に用られる。

奴としては朝顔の關助だの沼津の池添孫八だの、合邦の入平だの茶屋場の平右衛門だのは陀羅助で行くべきであるが、どうしたことか今では檢非違使で馬鹿に上品な奴が出來てゐる。若い男の鬼若は、丸目の頭で書寫山の鬼若丸から出てゐる。太功記十段目の加藤虎之助、山姥の金時、菅原の濃茶王丸等に用ひて、若いものでの荒物である。若男の團七といふところである。

こゝで一寸チヤリ頭について述べる。

チヤリの中の筆頭は又平頭である。之は傾城反魂香の又平から出てゐるので、チヤリといふより人のよい氣の早い正直なあはて者等で、せか〳〵する所からチヤリの樣に見えるので、眉の間の廣い大きな口がぱく〳〵する處、一寸白太夫を若くした樣な感じのものである。

吃又平の他には堀川の與次郎、膝栗毛の彌次郎兵衛等に用ひ、今では立役に出世してゐる。

そしてほんとのチヤリとしては丁稚頭や手代頭等を用ひることになつてゐる。

元來毛谷村に用ひる斧右衛門といふ優れたチヤリ頭があつたが、文樂燒失の時燒けて終つ

た。

丁稚は寺小屋のよだれくり、桂川の長吉、紙屋の三五郎等に用ひられる。之の年の多いものは手代頭とでもいふか、之は帶屋の儀平次、大文字屋の權八、白木屋の丈八、油屋の善六等に用ひるものである。

若い女は彼の源太に對等するもので、娘頭またはおむすといふのと傾城、新造等がある。

娘は時代物では八重垣姫、靜御前、中將姫、妹背山の雛鳥、太功記の初菊、小田卷の橘姫、三代記の時姫等のお姫樣に用ひ、金剛繪の振袖花魁でおなじみのものである。之が世話にまはるとすしやのお里、酒屋のお園、八百屋のお七、野崎のお染、桂川のお半等の色つぽい物になる。元來娘頭は淨瑠璃の中で艶をつけて美化ずるために出すので、役の上の主眼は美しさにあり、あどけなさにある。

娘の中で有名なものは笹屋といはれてゐる。之は作者の笹屋芳兵衞の作から來たので、昔は之に最負がついたといふ程に美しいものである。文樂には今は笹屋の作はない。

傾城と新造は遊女に用ゐる娘頭である。傾城は盛裝した遊女、卽ち褄こうがいに飾られた花魁、例へば吉田屋の夕霧、揚屋の宮城野、琴責の阿古屋、山名屋の浦里等で傾城中でもかうし

で、盛裝をするため貫祿を要するので幾分娘よりもふけに近い。下ぶくれのした色つぽい頭である。新造は傾城と似てゐるが稍若々しいので、其の用途も遊女の外出姿の、つまり天網島の小春、堀川のお俊、酒屋の三勝、忠臣藏道行のおかる、戀飛脚の梅川といふ所で、黒の裾模様物におこそで顏を包んで出て來るといふ樣なものによく似合ふ。之も色つぽいものである。

女頭のチヤリはおふくといふ。おたふくともいつておかめと似たものである。

此の外に特殊頭として、娘がお化に變化するがぶ、眼のはれたお岩、角の出る盤若丸の如きもの、景清の如き縮緬張、天拜山の菅丞相、戻橋の鬼女等がある。

さて人形頭は同一の種類のものでも、やはり塗り方、隈の入れ方髪のつけ方によつて色々に變化してゆくので、こゝで髪のことを一寸述べておく。

頭には大體時代と世話とある。時代の髪は油付といつて水々しく髪を油で固めて結つたものが多く、世話はまげが小さく、女はひつくくりといつて油をつけないものが多い。

武士は二つ折といふさむらひまげを用ひ、老役はごまを用ひる、然し時代によつて戰國時代以前になると、やはり茶筌。きりわら、まきたて等の冠下のものがあり、此の外にさかやきのない總髪のこうさいといふのがある。

若い男は前髪がついてゐる。之の強いものは梵天前髪を束ねてある。文七物はもみ上げか大百日が多い。熊谷、光秀は前者で貞任、松王丸、定九郎は後者である。

圖七物はひつくゝりといつて油氣のない毛をくゝつてゐて、いざといふ時にはもとゞりが切れて之が大童にゐるのであるが、御所櫻の辨慶だけは特にいがぐりといふ大百目の短い様なものを用ひるのが例になつてゐる。

女の髪は中年は時代物にはかたはづしといふ男の二つ折に該當する油付を用ひる。老女形、岩藤いづれにも用ひる。

世話には兩輪（おさん、お妻等）ひつくくり（お里、お柳、朝顔等あとで亂れ髪になるもの）意氣なぼうばい（仲居萬野、浪女鑑のお辰）勝山（戸浪おとく）まるまげ（お石）等もある。

傾城ものにはつぶし島田を用ひるのが例である。娘は、時代物には下髪、なで下し、十能が多く花ぐしをつけてゐる。世話の娘はおしどりか島田が多く、花ぐしは前ざしといつて世話ものを用ひる。

人形の衣裳は、千差萬別であるが、大體人形によつて標準がある。

其の一例は武士は白襟で町人は黒又は色のえりである。武士の紋は夫々家紋を表してゐるが町人はこくもんといつて白い無地の紋である。

かたはづし物はどんすかえどときに刺繍の着付うちかけに紺金(こんきん)か茶金(ちやきん)の帯といふ様で、世話のふけは縞か小紋のこくもん附の着付に黒朱子帯が多く金色は用ひない。

傾城は外出には黒ちりめん裾模様の着附に白博多帯で特に傾城襟といふ刺繍の襟を用ひる。梅川、三勝、おしゆん等の様に廓の外へ出た時は此の衣裳であるが、高尾や宮城野等の廓の中では胴ぬき着附に黒朱子刺繍のうちかけ、まないた帯かあんこ帯であるが、おかるにはうちかけがない。

夏のものは明石の着附が多い。

時代の姿は茶どんすの着附とうちかけ、茶金か白金等の帯であるが、世話は鼠小紋の着附に茶帯が多い。茶のこくもんもある。

以上の着附や襟の色合は様々で一定してゐない。

男の方は大時代のものは時代風俗であり身分によつて一定しない。普通の武士はのしめの着附に仙臺平の袴が多い。之等は文楽の吉田玉七氏や桐竹門造氏について調査したのであるが、

非常に複雑なので代表的なものを二三あげて例とする。

文七物

菅原傳授手習鑑

松王丸			
場所	頭	臺	衣裳
加茂堤	文七	角前髪きりわら	赤こくもん附着附、白えり、白丁
車場	〃	蟹髪	格子縞着附、白丁、かけはら
佐太村	〃	〃	格子縞着附、黒帯、黒えり（昔は麻衲）
首實驗（一）	〃	大百目	黒天（びらうど）雪松鹿の刺繍着附、同羽織、萠黄緞子巾着帯、白えり
〃（二）	〃	〃	黒羽二重着附、同羽織、栗皮金野袴、白えり
（三）			白着附、生地麻衲、白えり

以上は別々の人形を作つておいて取替へて出て來るのである。

繪本太功記

武智光秀

安土城	文七	きりわら立烏帽子	織物（金襴）着附、半素袍、白えり
二條城	〃	〃	着附前に同じ、半素袍、白えり
妙心寺（前）	〃	もみあげ	黒天着附、栗皮金野袴、白じゆばん、白えり
（奥）	〃	きりわら立烏帽子	黒天（びらうど）半素袍、白えり
尼ケ崎	〃	もみあげ	紺金てつぽう（筒袖）の着附、紺金大口、白金丸くけ帯、白金ちはや、白えり、胸鎧（腹巻）はいだて（草摺）

検非違使

鹽谷判官			
鶴ケ岡	けんぴし	油付二つ折立烏帽子、	淺黄のし目着附、うこんの朱子大紋、白えり
殿中	〃	〃	てつ色のし目着附、麻長袴
扇ケ谷（前）	〃	〃	前黒羽二重着附、同羽織、白えり
（後）	〃	〃	白着附無紋袴

源太

義經千本櫻

忠信　源太　油附前茶筌　黒朱子源氏車臺附着附、源氏車刺繍じゆばん、ばれん褌、白えり

ひらかな盛衰記

梶原源太　源太　茶筌萬才烏帽子　水色のし目着附、桃色大紋、白えり

若男

一谷嫩軍記

無官太夫敦盛（太功記十段目の十次郎も同じくほろなし）　若男　前髪、下げ髪　赤地金てつぽう着附、白金大口、緋縅鎧一式、兜、赤ほろ

妹背山女庭訓

久我之助　若男　角前髪とび口　紫のし目着附、織物（金襴）袴、白えり（奥白着附、白袴）

團七

奥州安達原

安部宗任（義經腰越狀の五斗兵衛も之に同じくたすきなし）　團七　大童　赤地金四天（てん）（平袖）かけ腹（肉じゆばん）萠黄金丸くけ帯、ばれん褌、繩たすき

老女形（ふけおやま）（かたはづしもの）

伽羅先代萩

政岡（尾上、戸奈瀬、重の井も竹の模様ではないが略同じ）

ふけ　かたはづし　緋どんす着附、黒朱子刺繍（竹）うちかけ、紺金帯、白えり

一の谷嫩軍記

相模（操、桐ケ谷も色は異るが略ゝ同じ）

ふけ　かたはづし　黄浅えどとき着附、同うちかけ、紺金帯、白えり

娘

假名手本忠臣藏

小浪（初菊、八重垣姫、雛鳥は刺繍は異るが大體同じ）

むすめ　十能、花ぐし　緋どんす櫻刺繍振袖着附、萌黄金八枚帯、ぬめ白えり

新版歌祭文

お染（お三輪、お七、おまつ等略同じ）

むすめ　おしどり、前ざし　段鹿の子振袖着附、黒朱子晝夜帯、赤えり

尙一段の人形の參考の爲、太功記十段目の人形を左に示して見よう。

人物	頭	かつら	衣裳
武智光秀	文七	もみあげ	紺金てつぽう、紺金大口、白金丸くけ帯、胸鎧(腹巻)はいだて(草摺)白金ちはや、白えり
十次郎	若男	前髪前茶釜	白のし目着附、織物(金襴)袴、白えり
(鎧の時)	ぁふち源太わらは		赤地金てつぽう、白金大口、緋繊鎧兜白えり
妻 操	ふけ	かたはづし	てつ色どん子又はえどとき着附、同うちかけ
娘初菊	むすめ	十能花ぐし	紺金帯、白えり
母さつき	婆	白の切かみ	緋どんす刺繍着附、紺金八枚帯、白えり
眞柴久吉	けんぴし	坊主	卵地つぎ着附、淺着どんす巾着帯、うこんえり、うこんじゆばん
〃	兜		白着附、墨染衣、白えり
加藤虎之助	鬼若	油付切わら	萠黄金てつぽう、赤地金陣羽織、萠黄金大口、白金まるくけ帯、胸鎧、はいたて、白えり
あるへいとう(隈)			紺金てつぽう
			萠黄金大口、黒繊鎧、白えり

人形の手と足

人形の手は左手と右手とは異るのである。それは人形遣が左手で胴串を持ち、右手で人形の右手を持つて居り、左手は別な人形遣がさしがねといふものをつけて遣ふ。隨つてさしがねのついた方は第三者が遣ふので、このさしがねの使方が容易ではない。そこで左遣を特に定めて、其の人形を用ひる場合に人形の左手にさしがねをつけてやる。

左右の手いづれも上部は一條の紐でつるしてあるので之は自由に動くわけである。昔は一人遣の時は弓手といふのを用ひ、人形の胴串に左手をそへて持つのであるが、之はなか〳〵むづかしい。然し今でも三番叟は之を用ひてゐる。

現在では三人遣になつたから、左手に一人つききつて之を遣ひつゝ、主遣を助けてゐる。

さて人形の手は極く初期の人形にはなかつたらしい。嬉遊笑覽には俳諧濕故集の中に、

人形の手にもなしたり角頭巾

といふのがあり、古いかぶりつきに、

氣をつけりや人形の手は人の手ぢや

等といふのがあつて人形には手のなかつたことを示してゐる。

人形の手をつけて、之を自由に動かす様にしたのは大阪の石井飛驒で

佐渡ケ島日記に

元來人形は首ばかりにて着物を打着也。手も足もつかひ人の手に仕たるもの、近來まで子供の翫びにでくのぼうといへるもの是なり。石井氏其見苦しきを工夫して手をこしらへ、足をつけたり。

といふ記事がある。

今昔物語や南水漫遊でも同様なことを書いて、石井飛驒の人形に對する功績を稱へてゐる。さて現在は人形の種類によつて手も異つてゐる。そして大體其の役柄衣裳によつて人形の手はきまつてゐるものである。

そこで大別して指の動くものと動かぬものに別ける（第二十二圖參照）。

指の動かぬものは

かせ手

若男の手
子役の手
婆の手

等で之は手首だけ動いて指は半曲げでねて動かない。手の特殊の働きのないものである。

かせ手は人形の中で一番多く、たいていの人形の手は之を使つてゐる。之は人形の顔色によつて色をつけて使ふのである。

若男の手は袴手ともいつて主として士の若男に使用する。十次郎、久我之助の様な前髪物に用ひる。形はかせ手の小さいもので白塗で使用する。

小役の手もやはりかせ手の小さいものである。

婆もかせ手の小さい様なもので、多くの女形は指の動くものを使用するが、婆だけには使用しない。次に指の動くものであるが、之には、

かきつばた
つかみ手
たこつかみ

かずの子
もみぢ手
等がある。

之等は皆手首は動かないで指だけが動くものである。

かきつばたは親指だけが分れて他の四本は一つになつて動き、指の節は動かない。之は襠袢一つになつて物語等するものに用ひる。茶屋場の平右衛門等は之である。

つかみ手は指五本が別々になり其の節々から動くもので、物をつかむ所から名が出たらしい。之は多く丸胴の人形に用ひられるので、定九郎權太等の手は之である。鎧を着たものは手はてつぽう袖に包まれてゐるが、之にもつかみ手を使用する。光秀等は其の例である。又四天(よてん)物といつて平袖にばれん褌等したものにも使用する。五斗兵衛や宗任はそれである此の様に手を全部丸出しにして指を動かす必要があるので、左手ばかりでなく右手にも小さいさし金をつけてある。

たこつかみはつかみ手で更に手首の動くものである。之は右手にはさし金はない。之は荒いもので手を丸出しにしないものに用ひる。三段目の熊谷、寺小屋の松王丸、玉藻の前の金藤次

等である。

つかみ手もたこつかみも人形でいへば時代物で文七か團七物、時には鬼一物にも使ふが其の他には使用しない。

かずの子はちやり手ともいつて三枚目に使用する。之は手首も指も動くが指の節々は動かず指は親指の外は一つになつてゐる。帶屋の儀平次等に用ひる。

もみぢ手は女形に用ひる。之は親指だけ別になり、四本の指は一つになり指のつけ根と中央とが折れる。又手首も動く様になつてゐる。

女形は殆んど之を用ひてゐるが、特殊のものは又別な手がある。特殊のものは踊手、三味線手、琵琶手、琴手、懐剣手、碁手、筆手、鬼手、狐手等色々ある。此の中で三味線手、琵琶手、琴手の様に樂器をひくものは左右が異つてゐる。

三味線手は右は撥手といつて撥が手にくつついて居り、左は指が動く様になつて居り、人差指と中指は一本づつ動く様になつてゐる。琵琶手も略同様であるが撥の形が異るのである。

琴手は阿古屋だの朝顔でおなじみの手で、琴爪をはめて人差指と中指だけが動く様になつてゐる。左手はもみぢ手を用ひる。

懐剣手は腹切等に用ひ手を握つた形でそこへ懐剣をさし込む。鬼手は指が尖つて鬼の指形になり三本しかない、戻橋の鬼等に使用する。狐手は御殿の忠信、葛の葉等に用ひ、指先がわらびの様に曲り、手首も曲り狐の手の様を示してゐる。

老人の手にはさぶたといつて浪花鑑の三婦から出た軽く拳を握つた様なのを用ひる。白太夫合邦、久作等に用ひるものである。

此の外、用途によつて筆手だの碁手だの色々のものがあるが、玆には略しておく。

足はやはり役によつて異る。一般のものとしては

文七、丸目、源太、きれもゝ、もゝ長、中足、女足、子役足等である。

文七は大小二つあつて、大は圓七文七に、小は源太、若男に使ひ、指先は軽く曲つてゐる。

丸目は文七と略同じだが、股の部分が少し異る。源太は文七よりも細くすんなりして、指もすつと仲びてやさしい。

きれもゝといふのは老役に用ひ、股の部分に布がついてゐる。平作の足は之を使ふ。

中足は検非違使、陀羅助等に用ひる。普通に多く使用されるものである。

女形は元來足がなくて着物の裾を使用するのであるが、特に戻橋の若菜や加賀見山のお初等

には特別に女足を用ひるので、小さい弱々しいものである。

特殊の足には景清や俊寛に用ひる景清足といつて足の筋を浮彫にして縮緬をはり、痩せ衰へた形を示して居るものがある。また狐忠信等に用ひる狐足は指が狐手の様にわらびの形に曲つて居る。其の外足袋をつけたり下駄をつけた足等もある。

以上の如く手足も役々によつてきまつて居るものであるが、要は浄瑠璃に現れた人物の性格によつて之に適當した様に揃へるわけである。手足もやはり塗替へて使ふのは頭と同様である。

人形の遣ひ方

現今の文樂の人形は三人遣で主遣と左遣と足遣とあることは見らるゝ通である。この三人の意氣がぴつたり合つて初めて人形が動くのである。

さて其の主遣は左手の藥指小指の二本で人形の胴串といふ柄を握る。その手は人形の後の帶のあたりから、突つ込んで空胴の中で此の胴串をつかむのである。さうすると肩板に衣裳がか

かつて人形の形となる。この時親指と人差指と中指は遊ぶ様にしておいて中指は引栓といふ頭を後前に動かすところを司り、親指と人差指はチョイと稱する人形の目や口を動かせる引栓を動かす様になつてゐる。

かくて手の肱から前を立てると人形は直立するので、その時人形遣は人形のまげの先を見て人形の姿勢を知る。それには常に鏡で人形の正しいか否かをたしかめておく。この垂直が保てないと人形がかしぐので、人形がかしいだ時程人形の美しくないことはない。

之を人形のクセといふ。この腕は垂直であると共に高さの加減や、人體との距離等を考慮して適當な姿勢に保つのである。

人形を低くつかふと樂ではあるが人形が引立たない。高くすると苦しい。そこで忘けた人形遣は人形が低い。

さて左遣は左手を持つと同時に胴體を支へてやり、又自分の持つた左の手が、うまく人形に調和する様につとめなければならない。

足もうまく胴を支へてやるので、こゝに主遣の外についてゐる左と足によつて、主遣を助けないと主遣は到底つとめきれるものではない。それ故に左のうまい人、足のうまい人といふの

がつくと人形は遣ひ易い。左遣では桐竹門造は自他共に許して居るので、昔から多爲藏、先代門造、榮三といふ棟梁たちの左を遣つて其のコツを摑んでゐる。だから今でも大切な左は榮三は門造にたのむことがあるやうである。足では榮三郎が榮三のを遣つてなか〳〵うまく殊に辨慶の足を遣つて松竹から賞を貰つたことさへあり、今でも新作のむづかしいものは榮三郎がまはることがある。例へば辨慶を初とし、小鍛冶の如きも榮三郎がまはつたやうである。

ところが昨夏大阪劇場で老大家の千本櫻の道行を出した時、忠信は榮三に左は門造、足は玉造であつたが、榮三郎に代り靜は文五郎で、左が政龜、足が小兵吉といふので全部出遣した。ところ之はまた素晴しい出來で、小兵吉の靜の足等は到底若年等の及ぶところではなかつた。

この樣に三人して助け合ひつゝ遣ふのである。

さて主遣の左手で動かすチヨイは大きな立派な人形ほど多く、眉を動かしたり眼を動かしたり口を開けたりで、多いのは五つもあるものがある。ぼんやりしてゐると間違ふがそれでも人形遣には自分でわ見えないから不用心である。

左手は差がねといふ柄の樣なもので遣ふので、右手は主遣の右手で遣ふが特にてつぽう物といつて鎧なんかの時には右手にも小さいさしがねをつけることがある。其の時の手はつかみ手

かたこつかみで、指が一本々々動く場合である。

人形の胴體を保つ爲立役には胴につきあげといふ棒がついてゐて胴體を支へるのに用ひる。女型の人形には足がないのが原則である。特に足を要する鏡山のお初や、戻橋の鬼女の如きは裾をはし折る爲に足をつけるが、其他は足なく着物の裾を親指と人差指で挟み、指ですそさばきをして動かすのである。

人形の遣方は其の拍子をとるものは三味線で、其の間によつて遣ふのである。之によつて人形のまが出來るが、其の動作は淨瑠璃の文句によるので、その三味の拍子と文句とで遣つて行くのであるが、只動かし方も人間の通りにしては單純で面白くないので、すて手と稱して動作の前に一つか二つ餘計な手をつけて遣ふので、指で東を指す時でもすて手で西の方から東をさす。そして頭もその通り東から西を見るといふ樣にする。腕を開くにしてもすて手をつけて勢をつけて動かすから一つのリズムがつくので、隨つて人形の動作はこの樣に三味線の拍子にのり、すて手を遣つて非寫實にやるから、一種の振になつてゐる。このことは特に女形に多い。これはよく見てゐると一つの動作に二つも三つも前に豫備的なすて手をやることがある。そしてそれは人形の種類によつて時代と世話とは異り老若强弱で其のすて手が異るのである。尙人

形の動作の基本をなすものが幾つかある。次に之を述べるが動作の説明は、文章では到底書き得ない。之等の手にも男女老若強弱のあることを附記しておく。

さて人形を三人で遣ふのにどうしてあの様にうまく三人の氣持が一致してゆくかといふことである。それは三味線が其の速度の拍子をとるからであるが、其の外に型といふものがある。人形淨瑠璃は全然型の藝であつて、勝手の創造は許されない。三人勝手なことをやつては到底揃ふといふことはないのである。

そこで其の型には二通ある様に思ふ。型といつて正確に傳へる様なものもないだらうが、大體二つの據り所がある。其の一つは文字的指示による動きで、何を持つとか、走るとか、手をつくとかいふ動きと共に、或はこの時近よるとか柱にもたれるとかいふ大體の動きで、例へば酒屋のお園のさはりの所で、今頃半七さんはといふ所は、文五郎のよくやる型は門口まで出て行つて外をのぞいて、半七を偲ぶのであるが、其他紋十郎は行燈にからんでやるので、下へは降りない。この様なのも一つの型でどちらで行くかといふのを決めてやるのである。

他の一つは或る動作をあらはす爲のきまりの動きで、之には襟、帶、打込み、ぎば、圖七走等といふ様に部分的の動作の基本があり、又泣く笑ふ等といふのにもそれ〳〵基本的な動きが

あつて、之を老若男女、時代世話に使ひ別けて遣ふところがある。之等の動作は記述が甚だ困難であるのと、專門に亘るのでこゝでは之を略するが其の動きは人形のまげを見てその動きによつて主と左と足の三人が揃ふので、まげに六つの眼が集中してゐるのである。

次に人形の遣ひ方について特に異色のあるのは、淨瑠璃が其の中に出る人々を一人づつしか同時に語れないので、語られる人形の一つづつが立體になつて動き、他は之に對して受けてゐるだけである。例へば寺小屋で松王を語つてゐる時は他の人形はあまり動かず、千代を語る時は千代だけ動くといふ風に語つてゐる人物だけが動くので、他は之に合はして受けてゐるだけなのである。その爲に自分の動作がすむと、其の位置にかへつて坐つてゐるので、初めは一寸全體的動き相對的動きがないので、寫實を見馴れた人には變に見えるのであるが、之は淨瑠璃の性質上止むを得ないのである。つまり語られる時に其の人形が生きて動くといふ樣に感ぜられるのである。だから此の意味には淨瑠璃を人形により立體化するので、其の强弱緩急其の文句の指令通り人形の動くところに綜合藝術の面白さがある。そして觀衆も淨瑠璃を聽きつゝ、之に該當した人形を一つづつ見ればよいと云ふ風な感がするので、淨瑠璃を中心に聽くことをなしつつそれが眼にも見えるといふので、そこにも淨瑠璃が原動力であることが痛感されるのである。

文樂の芝居の建て方

文樂では一ケ月毎に藝題を代へてやつてゐる。其の上演するものは前にも述べた通りであるが、それがどの樣になつて芝居になるかを一通り述べて參考にする。

先づ出し物の選定をする。昔は通し狂言といつて一つの淨瑠璃の大序から大切まで通して上演してゐたので、淨瑠璃は皆一日の興行を基礎として、五段物とか七段とか十段とかに作られたが、多くは五段物で、世話物は時代物に附ける關係から三段物が多い。

世話物をつける場合には時代物は全部通しではない場合が多い。

例へば竹本座時代に於ては、時代物は用明天皇職人鑑でも、國性爺合戰でも、平家の女護ケ島でも、曾我會稽山でも、關八州繋馬でも、皆一本通しであるし、豐竹座に於ても鎌倉三代記、今樣賢女鑑、北條時賴記等は皆通し一本立である。又、世話物では曾根崎心中は日本王代記の切として上演され、源五兵衞おまん薩摩歌は悅賀樂平太の切として、心中二枚繪草紙は本

領曾我の切として、今宮心中は曾我が磨の切として、生玉心中は持統天皇歌軍法の切としてといふ風に切に書かれてゐるが、博多小女郎浪枕や壽門松等は單獨に上演されたものもあるらしい。

それが後には通しでなく其の一部宛取り合しての上演が行はれる樣になつた。それは淨瑠璃新作拂底から二番煎じをする場合に、其の優れた場面のみを取つて、他の物と組合せようとした所から來たので、寶曆十年十一月廿八日の番附を見ると國性爺合戰の大序、中、切、二の口、切に中入後、年和壽連座敷操をつけてゐる。又十一年三月十一日には豐竹座で一谷嫩軍記の二段目迄に八重霞浪花濱荻を切に加へてゐる。

かうして次第に通しから、變化を求めて一部分の組合せにする樣になつた。

又上演日數も昔は樣々で中には國性爺合戰の如く、あしかけ三年十七ケ月もつゞけたものもあり、また一ケ月つゞかないものもあつて一定して居ない。其の時の入工合で自由にしてゐる。

文樂になつてからは通し物もあるが、組合せの方がだん〳〵多くなつてゐる。之は新淨瑠璃のない爲に古いものゝ粹のみを集め、且つ變化をつける所から來たものであらう。

文樂初期で、文化九年六月廿五日稻荷の芝居では眞傳授文武陣立、播州合邦辻、平家女護ヶ島、加羅先代萩、初嵐元文噺といふ五つの組合せ興行をやつてゐる。それかと思ふと其の正月には曾我會稽山を通してゐる。それからは或は通したり、或は組合せたりして、今日に至つて居るが大體前狂言に通しをつけて中、切を足して居るのが多い。勿論其の頃は興行時間に制限なく、朝から夜までやつて居た爲に、段數も多くやれたものらしい。然し三つ以上の時は前のものも全部は通してゐないのが多い。

然し名作である菅原傳授手習鑑や、妹背山女庭訓、假名手本忠臣藏等は大體通しが多い。

それから前、中、切と明瞭に記したのは明治三十一年十月の前、奥州安達原四段目迄、中、櫻鍔恨鮫鞘、切、御所櫻堀川夜討である。それから前中切の三本であつたのが、明治四十五年二月十八日に前、ひらがな盛衰記逆艫迄、中、三十三間堂棟由來、次、蝶花形名歌島臺、切、壇浦兜軍記と四本立になつてゐる。それから三本立四本立が交つてゐる。此の上演藝題は太夫の組合せの關係もの大に關係したのである。以來通しに切をつけたり三本にしたり、四本にしてゐるが、現在でもこの四本立が多く、中には通しや通しに切をつけるのもあり、又五本のものもないではない。昨冬十二月新橋演舞場でも第一回外題は義士櫻、ひらかな盛衰記、近頃河

原達引、本朝廿四孝、壺坂靈驗記と五本立で、第二回も五つ、第三回は四つ、第四回は菅原傳授手習鑑の通し、第五回は五つになつてゐる。今春の一月は文樂は晝夜二回で晝は忠臣藏通しで、夜は四つ組合せ二月は晝は一の谷嫩軍記通し、夜は四本立になつてゐる（但し時間の都合で全部の通しではない）

此の四つ又は五つの組合せは、歌舞伎の外題に影響されたことが少くないと思ふ。この方は夫々の三段目とか、切とかの特に優秀場面のみ取り入れるので、見物に面白く見せる所に長所があるが、段物だけを切ると、前後の關係が不明で全體としての面白さがなく、之によつて太夫、人形遣等が通したものを忘れて終ふといふ缺點がある。そこで通しといふ聲が高いので時時通しをやるので、伊賀越、忠臣藏、菅原傳授手習鑑、繪本太功記、一の谷嫩軍記等の或る筋の通るだけをとり出して通しとしてやるが、興行時間の制限の爲に、其れ以上は不可能であらう。舊臘の菅原傳授手習鑑の如きは一本通しの英斷を行つて有識者の共鳴を買つたが、之れでも時間を一時間延長して、天拜山等は上演出來ないし、又場面も非常にカットが多くて筋を通した程度に終つてゐる。

それでも馴れない客には、目先の變化が少いといふ苦情も一部にあつた樣で、興行者もこの

觀客層を相手で容易なことではあるまい。

さてこの外題の定め方、狂言建は大體文樂の奥役の方で案を立てる。文樂では新玉勝吉、林梅太郎の兩氏が主として之に當り、太夫の振合、興行價値、藝術價値等を見はからつて立案し、大阪では白井會長に相談し、東京時ならば大谷社長に相談して決定する。

そこで之が決定すると豫定してゐた通りに太夫人形遣に役をきめる。それは大體前月の上旬から中旬で時には下旬に及ぶこともある。東京引越の如く五回も變る時は一二回前位に決まるらしい。

之によつて番附が印刷され其他の準備にかゝる。割られた役については太夫、人形遣とも夫々心構をして練習する。

文樂では新作は少くて、多くは舊作で何度も上演したものだから、役の振り方ではすぐにでも出來るが、初役があつたり、久しく上演されてゐなかつたり、新作があると苦勞が多いわけである。

それから月末に一日立稽古をやる。立稽古といふのは太夫が其の持場を語り、之を人形や一座の者が聞いてお互に注意し合ひ、翌日總稽古をする。之は太夫、三味線、人形遣、舞臺方等

總出で上演と同樣にやつて見る。そして初日をあけるのであるが、東京では、大阪でやつたものばかりだし、日がないので立稽古も總稽古もなくやるのであるが、手馴れたせゐでうまくをさまるのである。

さて狂言建が定まつて總稽古に至るまでにはなか〳〵忙しい。

先づ、衣裳方の吉田玉七はその狂言の衣裳を夫々揃へて人形遣に渡す。

吉田利男は人形を塗り直し、吉田玉米は床山として髪をつけ、手足をそろへて之を人形遣に渡すと稽古迄に人形遣は人形に衣裳をつけて準備をする。人形は決してあの通りに保存してあるのではなく、興行が終ると衣裳は脫がせて疊んでつゞらにしまひ、頭は髪をとつてしまつてあるので、此の人形の準備は興行毎にしなければならないから、夫々の係は前の興行中に次の狂言建が定まると、すぐ準備にかゝるのである。また小道具の吉田萬次郎は夫々の小道具を準備し、大道具の川井熊次郎、川邊繁太郎等は道具師を指揮して大道具を作りあげる。

衣裳といつてもなか〳〵大變である。

次に大變なのは頭取吉田玉市である。

狂言建による番附は、太夫三味線人形遣の名は定まつてゐるが、人形遣は主遣一人定まつて

ゐるので、足と左は定まつてゐない。是は手傳ひといつてゐるが、之を頭取が定めるのである。人形遣は袴をつけて人形を持つ外に別に他の人形の左と足を持たなければならない。此の手傳に廻らないで主遣だけしかないのは榮三、文五郎の二人で紋十郎も近頃は手傳に廻らない樣であるが、他は皆黒衣をつけて左や足に廻るのである。

此の手傳を定めて書いたものを小割帳といつて、之は頭取が廊下へ下げておいて之によつて持場を明かにするのである。小割帳は番附と同樣に大切なものであるが、昔から之は大切に保存されてゐない。特に前の頭取玉次郎は之を少しも保存してないので殘念である。之があると番附以外に人形遣がいつ頃から誰の足を持つたとか、左を持つたといふことにより、其の藝風もよくわかるわけである。左と足は主遣を助けて三人一體で人形が動くので、いくら主遣がうまくても、足や左がまづくては人形が生きて來ないので、此の左と足遣は番附に示して其の責任を明瞭にした方がよいと思ふ。その方が、一同の勵みにもなり、又責任感も強くなり、見物の興味や同情も多くて一擧三得位になると思ふが、それが番附に出ないところを見ると、其の表現方法の面倒さとか、日時の不足から來ることゝ思ふが、何とか研究してほしい。之の例は後に示して說明する。左と足の番附が出來たのは昨年八月大阪劇場の映畫のアトラクションに

吉野山道行が出で、忠信は主遣榮三、左遣門造、足遣玉造（之は榮三郎が代る）、靜御前は主遣文五郎、左遣政龜、足遣小兵吉といふ番附で豪華版を出したが、流石に優れたもので、其の出來榮は實に素晴しいものであつた。

次に一狂言建をとつて之等を例で示して見よう。

昭和十七年十二月十六日より廿一日まで東京に於ける通し狂言、菅原傳授手習鑑について見る。之は大體文樂座でやる時と同樣であるから、この記錄によることゝする。

通し狂言

梅は愛樹
櫻は秘藏
松は影向

菅原傳授手習鑑

（太夫の部）

道行飴賣より寺子屋の段まで

櫻丸	竹本	雛太夫
苅屋姫	（豐竹	宮太夫
	竹本	越名太夫）
時世君	（竹本	津摩太夫
	豐竹	司太夫）
姉娘おもん	（豐竹	宮太夫
	竹本	越名太夫）

道行飴賣のだんだん

ツレ豐竹	松島太夫	
鶴澤	友衛門	
勝芳改め野澤	勝太郎	
綱延改め野澤	錦糸	
野澤	吉季	
（野澤	勝太郎	
野澤	錦糸）	
鶴澤	一郎右衛門	
鶴澤	清廣	
竹澤	團作	

筆法　竹本住太夫

御傳授の段切　喜代之助改め　野澤吉三郎

築地のだんノ　竹本相生太夫　野澤吉五郎

（豐竹呂太夫）　野澤仙糸

竹本伊達太夫

杖折檻のだん　勝平改め　野澤喜左衛門

東天紅の段　竹本織太夫　竹澤團六

道明寺承相名殘のだん　切豐竹古靱太夫　野澤濱六

車曳の段　松王丸　竹本住太夫

梅王丸　（竹本南都太夫）　竹本伊達太夫

櫻丸　豐竹つばめ太夫

杉王丸　（豐竹本隅若太夫）　竹本司太夫

だんノ時平　吉左改め　野澤松之輔　（豐竹本相生太夫）　竹呂太夫

喧嘩のだん　竹本七五三太夫　鶴澤綱造

訴訟のだん　竹本南部太夫　鶴澤重造

櫻丸切腹のだん　竹本相生太夫　野澤吉五郎　（豐竹呂太夫）　野澤仙糸

寺子屋のだん　切竹本大隅太夫　竹澤濱二郎　後鶴澤織太夫　竹本七五三太夫　鶴澤綱造

（人形の部）

景事櫻丸飴賣の段　一飴賣櫻丸　吉田玉助

一時世君　吉田多三郎

一苅屋姫　吉田榮三郎

一姉娘おふみ　桐竹紋太郎

一妹娘おもん　桐竹紋司

籌法傳授の段　一菅丞相　吉田榮三

一武部源藏　吉田玉助

一女房戸浪　吉田小兵吉
一御臺所　桐竹紋太郎
一希世　桐竹紋司
一菅秀才　桐竹小紋

築地の段

一菅丞相　吉田榮三
一武部源藏　吉田玉助
一女房戸浪　吉田小兵吉
一舍人梅王丸　桐竹門造
一御台所　桐竹紋太郎
一希世　桐竹紋司
一荒島主稅　吉田多三郎
一三好清貫　吉田玉市
一菅秀才　桐竹小紋
一取卷　大ぜい

杖折鑑の段

一伯母覺壽　吉田文五郎
一宿禰太郎　吉田玉造
一土師兵衞　桐竹政龜
一立田前　桐竹紋十郎
一苅屋姫　吉田榮三郎

東天紅の段

一宿禰太郎　吉田玉造
一土師兵衞　桐竹政龜
一立田前　桐竹紋十郎
一奴　吉田兵次

道明寺の段

一菅丞相　吉田榮三
一伯母覺壽　吉田文五郎
一判官代輝國　吉田光之助
一宿禰太郎　吉田玉造
一土師兵衞　桐竹政龜
一奴宅内　吉田小兵吉
一贋迎い　吉田玉德
一苅屋姫　吉田榮三郎
一奴　大ぜい

車場の段

一舎人松王丸　吉田玉造
一舎人櫻丸　桐竹紋十郎
一舎人梅王丸　桐竹門造
一藤原時平　吉田玉徳
一杉王丸　桐竹紋之助
一仕丁　大ぜい

喧嘩の段

一女房千代　吉田文五郎
一舎人松王丸　吉田玉造
一舎人梅王丸　桐竹門造
一女房はる　桐竹政亀

訴證の段

一親白太夫　吉田榮三
一舎人松王丸　吉田玉造
一女房千代　吉田文五郎
一舎人梅王丸　桐竹門造
一女房はる　桐竹政亀

一女房八重　桐竹亀松

櫻丸切腹の段

一親白太夫　吉田榮三
一舎人櫻丸　桐竹紋十郎
一女房はる　桐竹政亀
一舎人梅王丸　桐竹門造
一女房八重　桐竹亀松

寺子屋の段

一舎人松王丸　吉田玉造
一武部源藏　吉田玉助
一女房戸浪　吉田小兵吉
一一子小太郎　桐竹紋之助
一春藤玄蕃　吉田玉助
一よだれくり　吉田兵次
一菅秀才　桐竹小紋
一百姓　大ぜい
一手習子　大ぜい
一取巻　大ぜい

一女房千代　吉田文五郎　一御台所　桐竹紋太郎

さて之に對する人形の準備として、人形頭と衣裳を記して見よう。之によつて人形を作るのである。

場面及人物	人形頭	髪	衣裳
飴賣の段			
櫻丸	若男	前髪、茶筌	辨慶縞着附、でんち（袖なし）白襟
刈屋姫	娘	十能、花櫛	緋どんす刺繍振袖、萠黄金帯、白襟
時世君	若男	なで下し	白りんず着附、赤地金鬼衣、八藤指貫、白襟
姉娘おふみ	娘	島田	縞着附、晝夜帯、赤襟
妹娘おもん	娘	島田	〃
籌法億授の段			
菅丞相	孔明	すつぽり白折烏帽子	白朱子着附、白天神裝束、白指貫、白えり
武部源藏	檢非違使	油付二つ折	縞着附、麻袴、黒襟
女房戸浪	ふけおやま丸まげ木ぐし		えどとき着附、同折かけ、茶金帯、白えり

御臺所　ふけおやま下げ髪　てつ色どんす着附、同折かけ、白金帯、白えり、

希世　又平　總前髪すつぽり　うこん着附、赤裝束

菅秀才　子役　稚子まげ　白着附、紫指貫、赤地金鬼衣

築地の段

菅丞相　同前　赤二つ引着附、白ちはや、仕丁姿

武部源藏　同前

女房戸浪　同前

舍人梅王丸　檢非違使　前髪茶筌　黒着附、同袴、白襟

御臺所　同前

希世　同前

荒島主稅　丸目　二つ折　白りんず着附、黒たてわく裝束、八藤指貫、白えり

三好清貫　丸目　すつぽり

菅秀才　同前

取巻　つめ　黒着附

杜折檻の段

伯母覺壽　婆　白切髪　茶どんす着附、同うちかけ

宿彌太郎　あふち陀羅助　油附つぶ　萌黄甲斐絹着附、同羽織、赤じゆばん、白博多すり帯、白えり

土師兵衛　しうと　ごま平太　玉子着附、茶金野袴、茶金羽織、卵地襟

刈屋姫　同前

立田前　ふけ　丸まげ　紫えどとき着附、同打かけ、茶金帯、白えり

東天紅の段

宿彌太郎　同前

土師兵衛　同前

立田前　同前

奴

道明寺の段

菅丞相　孔明　すつぽり　白りんず着附、紫朱子裝束、八藤指貫、白ふり、

伯母覺壽　同前

判官代輝國　檢非違使　後茶筌、萬才烏帽子　てつ色熨斗目着附　淺黄朱子大紋、白えり

宿彌太郎　同前

土師兵衛　同前

奴宅內　又平　ひつくくり

膚　迎　三枚目　油付二つ折　丸胴、菖蒲形青奴衣裳

苅屋姫　同前　淺黄のし目着附、梅朱子大紋、白えり

奴　つめ

車場の段

舍人松王丸　文七　かにびんきりわら

舍人櫻　丸　若男　梵天前髪　格子縞着附、白仕丁、黒えり

舍人梅王丸　檢非違使　前髪茶筌きりわら、梵天前髪　赤刺繍じゆばん、白帶、仕丁姿

藤原時平　口開文七　なで下し金冠　辨慶縞着附、白帶、赤褌、白襟

杉王丸　鬼若　梵天前髪、茶筌　白りんず着附、白朱子たてわく裝束、緋袴、白襟

赤着附、白仕丁、かば襟

喧嘩場の段

女房千代　ふけ　兩輪

舍人松王丸　文七　油つききりわら

舍人梅王丸　檢非違使　油附きりわら

女房はる　ふけ　丸まげ

訴訟の段

親白太夫　白太夫　ごまひつくゝり

舍人松王丸　同前

女房千代　同前

舍人梅王丸　同前

女房はる　同前

女房八重　娘　島田前さし

櫻丸切腹の段

親白太夫　白太夫　ひつくゝり

舍人櫻丸　角前髮、前茶釜

萠黃甲斐絹こくもん裾模様、黑朱子帶

辨慶縞着附、しぼりじゆばん、黑天帶、黑えり

辨慶縞着附、淺黃模様じゆばん、黑帶

千代に同じ

茶木綿着附、同羽織、かはらけ帶、うこんじゆばん

萠黃櫻裾模様振袖、黑晝夜帶、赤えり

小紋着附、たてじまかるさん（たつつけ）でんち（袖無）黑羽二重着附、白じゆばん、博多すり帶、白えり

女房はる　同前
舎人梅王丸　同前
女房八重　同前

寺小屋の段

舎人松王丸　文七　大百日　黒刺繍着附（雪松に鷹）同羽織、きんちやく帯、白えり
同其の二　〃　〃　黒どんす着附、同羽織、栗皮金野袴、白えり
同其の三　〃　〃　白着附、白帯、白えり、白麻袴
武部源蔵　検非違使　油附二つ折　鶯茶無地着附、黒帯、白えり、博多袴、黒羽二重羽織
女房戸浪　ふけ　勝山　小豆茶こくもん着附、黒朱子帯、紫襟
一子小太郎　子役　がつそう二つ折　紫熨斗目着附、同羽織、縞袴
春藤玄蕃　金時　きりわら高才烏帽子　赤地金着附、茶朱子大紋、かばえり
よだれくり　丁稚　前髪ひつくゝり　縞着附、黒帯
菅秀才　子役　ちごまげ　一、黒熨斗目着附、唐織物帯、赤えり
二、白りんず着附、八つ藤指貫、赤地金鬼衣、白えり

百姓　つめ
手習子　つめ子役
女房千代其の一ふけ　きちわげ　黒着附、茶金帯、茶えり
其の二〃　〃　白着附、同帯白えり、綿帽子

大體以上の様な準備を要する。之を人形遣に渡すのである。手の如きも白太夫は三婦手、車場の松王梅王丸はつかみ手、時平はかきつばたといふ様に夫々の趣向によつて準備する。

また一方頭取の方は手傳をつける爲に小割帳をつける。

小割帳には、舞臺全體の人形方面の仕事で、一つの人形でも前後によつて手傳の異るところがあり、又其の他小道具、揚幕、かいしやくに至るまで仲々大變である。この菅原の小割帳をこゝに書き出して見よう。

飴賣の段

人形	左	主遣	足
櫻丸	玉德	玉助	紋之助
里の子	小紋（光次）	龜之輔	榮市

刈屋姫　玉米　榮三郎　兵次郎

時世君　常次　多三郎　藤一

おふみ　兵次　紋太郎　紋次郎

おもん　利男　紋司　龜夫

かいしやく　萬次郎　小紋　龜之助

（註）かいしやくは小道具を動かしたり、人形の臺を動かしたり手傳をするものである。

鐘法傳授の段

武部源藏　多三郎　玉助　兵次郎

戸浪　利一男　小兵吉　龜夫

御臺所　常次　紋太郎　紋次郎

菅秀才　龜之輔　小紋　光次

腰元　兵次

鐘地の段

源藏　玉德　玉助　兵次郎

菅丞相　榮三郎

希世兵次　紋司

しらせ　萬次郎

御臺所　常次　紋太郎

戸浪　利男　小兵吉

菅秀才　龜之輔　小紋

菅丞相　榮三郎　榮三

冠かいしやく（之は冠が自然におちる爲それをまたつける役である）

同かへし

梅王丸　龜松　門造

三好清貫　玉造　玉市

菅丞相　光之助　榮三

御臺所　利男　紋太郎

つめ、わり竹持　萬次郎　常次

藤一　藤一

紋之助　紋次郎

紋次郎　榮三郎

光次　常次

萬次郎　利男

たちまはり

荒島主税　政龜　紋之助
希世　兵次　多三郎
梅王丸　龜松　門造　紋司
源藏　玉德　玉助　兵次郎　紋之助
戸浪　玉米　小兵吉　龜夫　藤一　小紋
梅王丸　龜松　門造　藤一
源藏　玉德　玉助　兵次郎　紋之助
戸浪　玉米　小兵吉　龜夫　藤一　小紋
梅王丸　龜松　門造　龜之輔
菅秀才　光次
主税　政龜　多三郎　小紋
つめ　紋太郎　紋之助　利男
瓦のかいしやく　萬次郎

（註）源藏、戸浪、梅王丸が二回もあるのは一旦引込んでまた出て來るからである。瓦のかいしやくは梅王が荒島主稅に瓦をなげつける時下で瓦を受けた樣に見せるのである。

杖折檻の段

音前	玉米	紋十郎	小紋		
刈屋姫	紋太郎	榮三郎	龜夫		
太郎	多三郎	玉造	兵次郎		
覺壽	龜松	文五郎	紋司		
兵衛	玉助	政龜	藤一		
太郎	多三郎	玉造	兵次郎		
かいしやく	萬次郎	紋次郎	玉之助		

東天紅の段

兵衛	玉助	政龜	藤一		
奴		兵次			
太郎	多三郎	玉造	兵次郎		

立田の前　玉米　紋十郎

かいしやく　萬次郎　兵次

道明寺の段

菅丞相　榮三郎　榮三　紋之助

覺壽　龜松　文五郎　紋司

腰元　利男　常次　兵次郎

太郎　多三郎　玉造　龜夫

腐迎　玉米　玉德　藤一

輿かきつめ　兵次　萬次郎

奴宅内　門造　小兵吉

奴　紋太郎　兵次

立田の前（死骸）　小紋　小紋次郎

しらせのつめ　兵衛

苅屋姫　玉米　榮三郎　龜夫

輝國　紋太郎　光之助　藤一

菅丞相　榮三郎　紋之助

膚迎　玉米　玉徳　龜夫

腰かき　利男　常次

菅丞相　榮三郎　紋之助

兵衛　玉助　政龜　兵次

しばられてから兵次

輝國　紋太郎　光之助　藤一

つめ　わり竹つめ萬次郎

菅丞相　玉市　榮三　紋之助

腰元　利男　常次

刈屋姫　玉米　榮三郎　龜夫

かいしやく　萬次郎　兵次

東場のだん

櫻丸　玉米　紋十郎　玉市

梅王丸　多三郎　門造　兵次郎

松王丸　利男　紋之助　龜夫

仕丁　萬次郎　常次

松王丸　光之助　玉造　紋太郎

時平　榮三郎　王德　藤一

かいしやく　紋次郎　光次　榮一

喧嘩のだん

千代　小兵吉　文五郎　小紋

春　利男　政龜　龜夫

松王丸　玉德　玉造　紋太郎

梅王丸　玉助　門造　兵次郎

かいしやく　藤一　常次　萬次郎

松王丸　玉徳　玉造　紋太郎

千代　小兵吉　文五郎　小紋

梅王丸　玉助　門造　兵次郎

白太夫　光之助　榮三　紋之助

八重　玉米　龜松　紋司

櫻丸切腹のだん

櫻丸　榮三郎　紋十郎　藤一

白太夫　光之助　榮三　紋之助

梅王丸　紋太郎　門造　常次

はる　利男　政龜　龜夫

櫻丸入より小紋

かいしやく　人形をかへる　兵次

ふとん　萬次郎

寺小屋の段

子供　光次龜之輔　榮三郎　萬次郎

よだれくり　兵次　常次

菅秀才　小紋

戸浪　利男　小兵吉　龜夫

小太郎　政龜　紋之助　紋次郎

源藏　多三郎　玉助　兵次郎

玄蕃　門造　玉市　紋太郎

かごつめ　兵次　萬次郎

百姓　政龜　龜松　光之助　榮三郎

松王丸　玉德　玉造　紋之助

源藏　多三郎　玉助　兵次郎

戸浪　利男　小兵吉
取巻　藤一　常次
子供　萬次郎　紋司
よだれくり　龜之輔　兵次
いろは送
源藏　多三郎　玉助
戸浪　利男　小兵吉
千代　玉米　文五郎
松王丸　玉徳　玉造
菅秀才　龜之輔　小紋　藤一
かごつめ　兵次　萬次郎　紋次郎
御臺所　常次郎　紋太郎
かいしやく　萬次郎　龜夫
人形　兵次　常次　紋次郎
紋次郎　光次

以上の如くなか〳〵忙しいもので、相當な人でも左の方にまはるので、前にある小太郎を若い紋之助が遣ふのに、政龜の様な老大家が左に廻る等は、指導的の意味もあつて面白い。なほ之にはもつと面倒な小割もある。二十四孝の狐火の段の如きは其の例である。

狐　紋十郎
衣裳かいしやく(早變り)玉　德兵次玉市
八重垣姫　紋太郎　紋十郎　紋之助
かぶとかいしやく　兵次郎
白八重垣姫　榮三郎　紋十郎　紋司
狐　紋之助
藤一

かいしやく　小紋紋二郎龜之輔

以上の様に早變り等にも其のかいしやくをつけておくのである。この外に上下のよこまくを開けるかいしやくをつけてあるものもある。八百屋お七の八百屋にはよこまく下玉之助、上榮市、かいしやく萬次郎、龜之輔、榮市、かへし木(道具をかへす合圖)萬次郎といふ様なのが

ある。

それで、火の見は

お七	紋太郎	文五郎	紋之助
櫓の中			
お七	龜松	文五郎	紋司
お松	利男	榮三郎	龜夫
武兵衛	常次	多三郎	紋次郎
彌作	藤一	玉德	小紋
かげ	兵次		
かいしやく	萬次郎	玉之助	光次	龜之輔
よこまく上	榮市		

かうしてかいしやく、幕、足等を遣ふうち、全體のこつを覺えるのである。そして同じ八重垣姫やお七も場合によつて左や足の異つてゐる所を特に注意してほしい。

尙參考の爲に明治三十八年一月の文樂の小劇帳をあげておく。これは當時の頭取吉田三吾の

作つたものである。之によると現在名人といはれる榮三あたりがまだ中心でなく、玉助（先代）紋十郎（先代）の全盛時代である。

明治三十八年第一月吉祥
菅原傳授手習鑑人形小割帳
文樂座頭取吉田三吾

大序　左　主　足

齋世の君　玉　壽　玉　子　玉　笑
（板付）時平　兵三郎　玉治郎　駒三郎
（後）伊豫內侍　玉　龜　三　吾
（前板付）一菅相丞　玉　六　玉助（先代）　玉　吉
（前）一官人　琴　糸　玉　壽
天闕慶　友　造　紋之助　紋　彌

まく

時　平　琴　糸　玉治郎　駒三郎

清貫　榮三　政龜　玉吉

定國　友造　兵二郎　玉笑

道綱　紋之助　三吾　紋枝

（前）近習　玉壽　　

（板付）武彦　定國　玉五郎　玉六　玉子

定國　友造　兵二郎　玉笑

清貫　榮三　政龜　玉吉

武彦　紋枝　玉六　玉子

かへし

道綱　紋之助　三吾　紋枝

武彦　友造　玉六　玉子

清貫　兵三郎　政龜　玉吉

局　（下）玉笑　琴糸　（上）玉子

勝野　紋之助　助太郎　玉吉

希世御臺 希世玉笑 文太夫 こし元玉壽 源造玉六 戸浪紋之助 つぼね 菅相丞玉二郎 源藏玉六 希世政龜 きんじう駒三郎 御臺兵三郎 戸浪紋之助

榮三 三吾 玉五郎 孝糸 門造(先代) 玉助 門造 榮三 三 玉 吾

紋枝 駒三郎 紋枝玉吉 玉壽 玉子 紋枝 友造 玉笑 玉吉

| | | |

かへし

しほ待の段

輝國　紋之助　榮三

菅相丞　玉二郎　玉助　紋枝

（せんどう）つめ　玉壽　玉子

立田前　兵三郎　玉五郎　三吾、吉

かへし　つぱめ太夫

立田前　一寸かはり玉六兵三郎　玉五郎　玉吉

苅屋姫　友造　政龜　駒三郎

太良　紋之助　助太郎　紋枝

覺壽　玉龜　紋十郎　琴糸

兵衛　玉壽、三吾　門造　紋枝

かへし　七五三太夫

兵衛　紋之助　門造　兵二郎

太郎　玉六
（かき）つめ　玉壽　友造
立田の前　玉治郎

切津太夫

こし元　玉龜　友造　助太郎
覺壽　玉五郎　紋十郎　玉五郎
背相　玉五郎　玉助　友造
太郎　紋之助　助太郎　兵三郎
にせ迎　三吾　玉治郎　琴糸　紋枝
（仕丁こし）　玉吉　玉子　玉吉

つめ　駒三郎　玉笑
奴角内　三吾　玉六　玉吉
苅屋姫　友造　政龜　駒三郎
やつこ　兵二郎　玉笑

(しらせ)一近習　玉壽　玉六　榮三　紋枝

輝國　玉五郎　玉助　玉子

菅相丞

(しらせ)近習　玉壽

こしかいしやく

つめ　玉壽　駒三郎　玉笑

にせ迎　兵三郎　玉治郎　玉吉

菅相丞　玉五郎　玉助　玉子

兵衛　紋之助　門造　友造

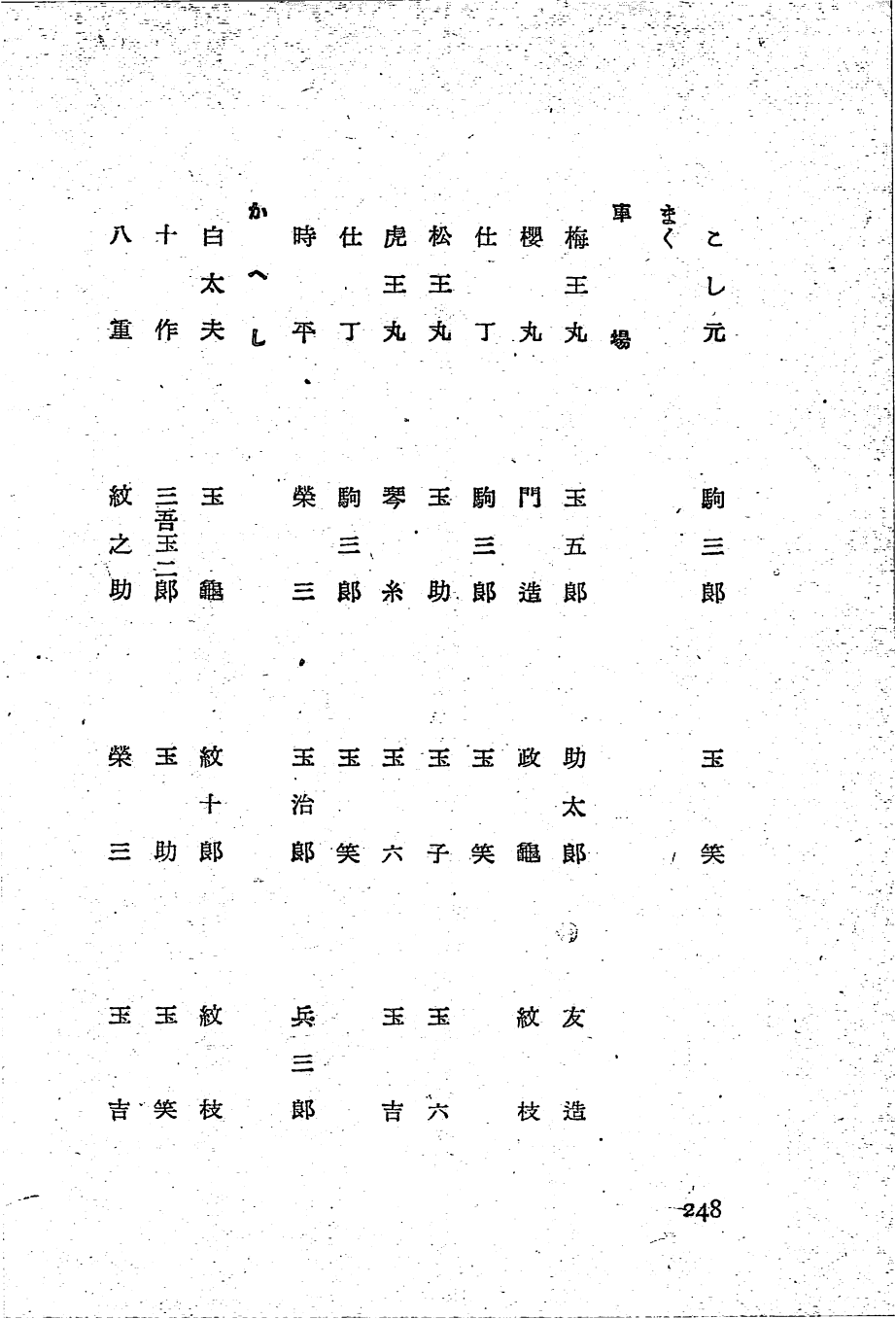
輝國　玉六　榮三　紋枝

(わり竹)つめ　三吾

菅相丞　玉五郎　玉助　玉子

苅屋姫　紋之助　政龜　兵二郎

かいしやく　玉壽


こし元
駒三郎
玉笑
まく
車場
梅王丸
玉五郎
助太郎
友造
櫻丸
仕丁
駒三郎
門造
政玉笑
龜
紋枝
松王丸
玉助
玉子六
玉吉
虎王丸
琴糸
玉六
玉吉
仕丁
駒三郎
玉笑
兵三郎
時平
榮三
かへし
白太夫
玉龜
紋十郎
紋枝
十作
三吾玉二郎
玉助笑
玉笑
八重
紋之助
榮三
玉吉

千代はる　南部太夫　松王丸　梅王丸　白太夫　八重　白太夫　櫻丸　はる

門造政龜　後三吾　玉次郎　玉六助　玉龜　紋之助　玉龜　玉六　三吾

琴糸　玉五郎　玉助　紋十郎　榮三　紋十郎　助太郎　玉五郎

兵三郎　駒三郎　玉子　友造　紋枝　玉吉　紋枝　友造　駒三郎

まく　司太夫　白太夫　菅相丞　玉龜　玉治郎　紋十郎　玉助　琴糸　玉子、玉六

かいしやく　玉壽　駒三郎　紋枝

こし　玉壽　駒三郎　玉六

童・子　政龜　玉吉　兵二郎

童子　玉五郎　玉笑

かいしやく

天童二番　三吾　紋枝

安樂寺　友造　紋之助

かへし

太夫　玉龜　紋十郎　紋枝

菅相丞　榮三　玉助　玉六

安樂寺　駒三郎　紋之助　玉吉

弟子坊主　玉笑　助太郎　兵三郎

梅王丸　政龜　玉治郎　琴糸

平馬　友造

一かいしやく

玉二郎
紋枝
玉子
友造

かへし

菅秀才　玉笑
子役　前玉吉
後玉壽
岩松子役　友造
子役　駒三郎
よだれくり　玉二郎
戸浪　兵二郎
千代　玉龜
小太郎

玉子
玉五郎
紋十郎
玉吉

三吾
紋枝
琴糸
玉六

切

三助　小太郎役　菅秀才　よたれくり源造　戸浪　玄蕃　松王丸　百姓　乗物　長松　子役

政龜　玉吉　玉友造　なと政龜　紋之助　玉二郎　三吾　玉笑　玉壽　玉笑龜

紋之助　玉壽　玉子　玉門造　玉榮三郎　玉駒助　玉駒三郎笑

駒三郎　駒三郎　三友造吾　紋枝　玉兵二郎　玉六壽

前後御臺

子役　子役　よだれくり　戸浪　源造　つめ　千代　松王丸　菅秀才

玉吉　琴糸　玉子　紋之助　政龜　三吾　玉龜　玉治郎　玉笑

玉笑　玉五郎　門造　駒三郎　紋十郎　玉助

紋枝　玉吉　友造　琴糸　玉子

三吾　駒三郎

乗物　玉壽　兵二郎

まく

越喜太夫

業因坊　榮三　助太郎　兵二郎

武彦　玉子　玉六　玉吉

阿闍梨　駒三郎三吾　門造　紋枝

切

司太夫

菅相丞　玉二郎　玉助　玉子

阿闍梨　紋之助　門造　友造

かいしやく

業因坊　助太郎　政龜　兵二郎

武彦　榮三　助太郎　紋枝

玉五郎　玉六　玉吉

カケ合

阿閣梨　玉龜門造　紋枝

輝國　玉五郎榮三　兵二郎

入ル

菅秀才　玉笑　入ル

齋世若　玉子　玉壽

時平　紋之助　玉治郎

菅秀才　玉笑

玄蕃　助太郎　榮三　兵二郎

清貫　三吾　政龜　紋枝

希世　玉六　榮三　玉子

天人琴糸

以上を前に書いた今回の菅原と比較すると時代の推移を見ることが出來るであらう。門造、

玉助、紋十郎等は先代で榮三、玉治郎、政龜等の現在の大家元老が若手として舞臺に出た程度であるのも面白い。

之によつても昔の役割により現在の研究の直接役に立つことは知れるであらう。この小割帳には太夫は全部は記入してないが寺小屋は恐らく越路太夫であらう。

番附について

近頃は、劇場でプログラムをくれるので番附といふものを見る機會が少いと思ふが、それでも文樂では毎月番附を出してゐる。番附といふと先づ思ひ出されるのは角力であつて、其の讀み方は誰でも知つてゐるが芝居の番附は知つてゐる人が少いと思ふので簡單に述べておく。

そこで番附の初に紋があつて其の下に豐竹古靱太夫といふ大きな字がある。之は紋の下にあるので紋下といつて此の一座の中で一番高い位置にある統率の人である。

紋下は櫓下ともいふ。之は昔の劇場では正面入口の上に櫓といふものがあつて、其の下に一座の棟梁の名札をかけてあつたので、其れから櫓下ともいふのである。

此の櫓下又は紋下の名は昔から太夫に決まつてゐて人形が紋下になることはなかつた。それは人形淨瑠璃は淨瑠璃が主體である證據である（第二十五圖參照）。ところが文樂座に於ては、人形遣や三味線が紋下になつた異例がある。それは明治五年一月のこと、其の時文樂座が稻荷神

社の中に居たのを松島へ移轉した時で、その時の番附に竹本春太夫が紋下になり、之に並んで吉田玉造の名がある。此れは全くの異例である。尤も人形淨瑠璃の起原に於ては淡路の引田淡路掾とかいふ樣に人形遣が座の中心であつたこともあるが、之は座元であつて、其の後淨瑠璃になつてからは竹本義太夫の樣なずばぬけた人があり、又其他も太夫が中心で、人形はまだ幼稚であつた爲に、太夫が紋下になつて座を代表してゐた。

ところが明治五年の頃は吉田玉造は其の實力が太夫に對抗して、淨瑠璃と人形と兩方の價値が等しい程に認められたので兩者の代表を紋下にしたのであらう。

然し過去の人形の名人辰松八郎兵衞も、吉田文三郎も紋下にはなつてゐない。特に文三郎の如きは忠臣藏の問題で、當時の紋下の竹本此太夫を追ひ出した程の盛力があつても紋下にはならなかつたのが、吉田玉造になつて紋下になつたといふことは、人形に對する認識の高まつたことが大きな原因である。

最近文樂が大衆に人氣を得て來ると、淨瑠璃と人形の兩者に對して、新しい觀衆には人形の方が人氣が多い程で、文五郎などは太夫よりも新しい客にはより人氣があるが、それでも紋下にはならない。それは古い習慣を重んずるのか、又若し紋下に入れるとすると、榮三と文五郎

の二人の名人の何れをとるかといふ様なことから、此の問題に觸れないので、若し此の二人の中の一人だけが殘る様になると有終の花を飾る意味で、人形紋下が出來るかも知れないと思ふ。

ところが明治十六年四月の文樂座には、太夫竹本越路太夫、人形吉田玉造の二人の紋下の外に三味線の豐澤團平といふ名人が紋下に入つて淨瑠璃太夫、三味線、人形の三業の代表が紋下になつたのである。（第二十四圖參照）

ところが十七年には團平は文樂を退いて彦六座に投じたので、其の後には豐澤廣助が紋下になり、この玉造と廣助の死後はまた太夫だけになつて今日に及んでゐる。

それから三味線は太夫と別れ其の頭梁なる者を別看板にして三味線紋下の意味を示してゐる。現在其の位置には鶴澤友治郎が坐つてゐる。

さて番附は、昔は二枚番附といつて、太夫と人形が別々に二枚の時もあつて、之には芝居繪を描いてあつたので繪入番附ともいはれてゐた。然し古い時代は一枚で享保十八年七月十五日初日重井局の番附（第二十三圖參照）は文樂の紋下豐竹古靱太夫が所有してゐる。現今發見されてゐる番附の一番古いのは享保三年豐竹座の鎌倉三代記である。序に古靱太夫の番附について、一寸述べておくが、古靱太夫は番附や丸本の蒐集に興味があるといふよりも、血の出る様な努

力によつたもので、文樂はもとより竹本、豐竹兩座、彦六系の諸座から京都江戸に至るまで二千枚以上蒐集し、之を年代順に整理して居るのは並大抵の苦心ではなく、これだけでも古靱の紋下としての見識がうかゞへるのである。

さて紋下についで昔は庵といふのがあつた。これは同格の太夫の二人があつた時で、津太夫を紋下にしたので土佐太夫を優遇の意味で庵といふのを作つた。之は前にも攝津大掾に對して前の竹本津太夫（法善寺といはれる）が庵の位置にあつたが現今は之はなくなつてゐる。それは古靱太夫に匹敵する太夫がゐない爲である。そこで淨瑠璃は昔は通しであつて、それに切として一つ短いものをつけたので前のを建て狂言あとのを付け物といつてゐたが、今では中を入れて四本又は五本立になつてゐる。そして其の場面によつて太夫と三味線を配置してある。

淨瑠璃の各段では初めには說明的な所があつて之を端場（はば）といひ、之を語るのを端場語りといふ。又端場の次にまとまつた段のついてゐるのがある。先代萩の竹の間、太功記の夕顏棚の如きもので、之を立端場といふ。

淨瑠璃の形式の序切、二段目、三段目、四段目の外についてゐる段物は皆立端場である。ここで二段目とか三段目といふのは淨瑠璃の何段目でなく、其の日の番組によつて定めるので三

段目といふのが淨瑠璃では七段目のこともある。

一段でもあまり長いと口、中、切と書いてある。口は端場で中は其の次であつて、最後段切は形式通りの序、二段目、三段目、四段目に於ては切といひ、其他の立端場は奥といふ。

前に建て方で說明した菅原傳授手習鑑では序が加茂川堤飴賣の段、二段目は道明寺、三段目の切は櫻丸腹切、四段目は寺小屋で、其他の傳授や東天紅、車場は立端場であり、杖折鑑や訴訟は端場である。

また切物を集めたものでは其の並べ方で段と同樣な型式に考へるのである。

これは付け物集ともいふべきもので、一段として人氣のあるものばかり集めるのである。

かうして太夫の上座のものは三段目の切を語ることになつてゐるが適當なのが出ない時は付物を語ることもある。

太夫は初め大序をみす內で顏を見せずに語つてゐたが、此の間は大部屋ともいふべきもので、その修業がつむと序の中、序切と語り、序切に進むともう一人歩きになるのである。

昔は大序の切は大切にして三段目の切と並んで紋下格の人が語つたが、今では時間の都合や太夫の都合で大した人々に振られなくなつた。三味線は太夫と並べて書いてあることもあり、

三味線だけのこともある。此のまとめて書いたものは位置を示すもので、之によると初に大きくある鶴澤友治郎が紋下格、次が欄内最後の豊澤新左衛門、次が筆上の鶴澤清八、次が筆下の豊澤仙糸、次が中軸の豊澤廣助、次が上二枚の鶴澤清六、下二枚の寛治郎、其の他は一寸順序が見分けにくい。（第二十五圖參照）（現在は新左衛門は逝去す）

それから欄外の鶴澤道八、野澤吉彌、鶴澤綱造は上の方のどこへ入れるか、一寸困るもので外に出したのである。

それから番附の上に三味線とあるのは身分の最もよいもので、之は因會番附上八枚だけが持つものである。次は澤の家の書方で

澤　本ザワ

㴘　中ザハ又は半ザハ

沢　假名ザハ

とあるが之により身分を示すのである。

又藝とこの年功とは必ずしも一致しないので、年功を顏といひ藝は別で、たとひ紋下の太夫を彈いても三味線では紋下ではないので、こゝに三味線の太夫への從屬性が見られるのである。

人形遣も場面毎に人形の下に名を書くものと、人形遣の位置を定めるものとがある。そこで位置の順序を見ると、人形は筆下が高くて次が筆上になつてゐるから第一が吉田榮三で座頭といふところ、次は書出しの吉田文五郎であるが、これは次の玉造との間に少し間をおいてある。之は別書出しといつて榮三と同様といふので同一資格を示してゐる。

其の爲に本當の書出しは吉田玉造になつてゐる。次は中軸の桐竹政龜、次は吉田小兵吉で次は下二枚の玉助、上二枚門造と下から上へ交互にかぞへるのである。

ところが欄外の最後に桐竹紋十郎があり其の後に龜松があるが、之は一寸位置が定め難いためで人氣も腕もあるが、年齡が若いため順序に入れにくいので此處においてある。紋十郎は實際は玉造の前後あたりではないかと思はれる。又桐竹龜松も龜松の名をついで一寸位置が定めにくい爲に、かうしたのであらうと思ふ。

頭取の吉田玉市といふのは人形遣の中の主事とでもいふべき事務家で、之は左とか足とかの手傳をつけたり、其他幕内で人形に對して絶えず落度のない様に運行する役である。大體この位知つて居れば番附の見當はつくものと思ふのであまり細かいことは略することにした。

尙昔の番附を見ると太夫は一段を完全に語つてゐた。その例として竹本座國性爺合戰や豐竹座

の北條時賴記を見ても略々わかるのである。」

傳統藝術と襲名

尙此の機會に傳統藝術と襲名について一言したい。近頃文樂で襲名の多いことは驚くばかりである。勿論一つの時代の過渡期であるから、次の時代の傳統を守る爲に、其の一つの表徵である襲名するのは當然のことである。然し襲名が果して傳統藝術の繼承になつてゐるであらうか。

襲名は傳統藝術の傳承を意味するので、之に對する條件として吾々素人から見ると三つの場合がある樣に思ふ。

一　血統
二　師弟關係
三　藝風

家族主義的日本國家に於て傳統藝術が血統によつて傳承されることは當然のことである。歌

舞伎の如きは多く血統傳承が行はれてゐる樣であるが、文樂や人形淨瑠璃に於ては割合之が少いのは仕事の性質上父子傳承が困難なためで、其の原因は藝術が特殊的なために、繼承に人を選ぶ必要のあることゝ、今一つは生活問題の爲に、必ずしも父祖の業を繼がないといふ樣な立場がある爲である。

然し血統と雖も其の繼ぐものは藝名である。家名ではない以上は藝名と共に其の藝風を傳承しなければならない。歌舞伎の方面では之が大體よく行はれて居る樣で、名を繼ぐと共に家の藝をついで居る。成田屋の藝、音羽屋の藝等といふものがあつて、團十郎とか菊五郎になる爲には其の藝を傳承しなければならない。又之を傳承する樣に子供の時から錬成されてゐる。そして若し其の藝風が繼げさうにない時は、遠慮して次の師弟の關係の方に讓つてゐる。故に其の藝名には之にふさはしい藝風が伴つてゐる。多少の例外はあらうが、之によつて其の父祖の藝を偲ぶよすがにもなるのである。

血統の次には師弟の關係である師の藝名を弟子が藝風と共に傳へるといふことも當然のことである。此の場合は歌舞伎では多く養子になるとか、或は其の家を興すとかしてゐる。

又血統や師弟の關係のない場合は其の他から藝風の傳承の可能なものを持つて來て藝名と共

に藝風を傳承せしめる。此の場合は多く斷絶したる名家の復興等の時に行はれる。

文樂に於ては父子相傳は其の例が甚だ少い。之は前に述べた樣な原因がある爲で、多くは第二の師弟關係、第三の藝風關係といふものに因つてゐる。

然るに近頃の襲名が果して此の傳統藝術繼承の意味と條件にかなつてゐるであらうか。

而してたとひ血統といひ師弟と雖も藝名である以上は藝の傳統は傳へなければならない。此の藝風といふ點に色々問題となるものはあるまいか。個々の人々についていふことは之は人氣商賣の事だから之を避けるが、自づから胸に手をあてると思ひ當ることがあらう。

文樂に於いては師弟の襲名は相當に多い。然し果して藝風が傳へられてゐようか。近頃淨瑠璃も、三味線も人形も過去の巨匠の名は多く番附にずらりと並んでゐる。然し之を以て其の先代、先々代或は古い名匠の藝を偲ぶよすがになるものがどれだけあるであらうか。恐らく其の祖先は地下に於て泣き或は微苦笑してゐることであらう。卽ち近頃の襲名には、傳統藝術の襲名でなく、虛榮の襲名であり、利慾の襲名であり、心臟の襲名が必ずしもないとは申されまい。前の三つの條件に代ふるに虛榮、利慾、心臟の三つを以てするに至らば、藝道地に墮つるは當然のことで、若しかゝる傾向ありとせば大に戒心の要がある。

藝風といつても、近頃の様に見も知りもしない人の名を嗣ぐ時代にあつては、到底其の藝を繼ぐことは不可能である。それでも研究すれば或程度までは繼承は出來得るものと思ふ。若し之が出來ない様ならば何故襲名するかといひたくなる。

勿論襲名したからといつて直ちにそれ程の藝が出來るとは思はれない。之は藝道に精進しての後のことである。然しいくら代用品時代といつても襲名はせめてスフ位であつてほしい。スフならば發達すれば純綿に近くなるであらうし、又純綿にない點にそれ以上の特徴を持つであらう。然しスフに至らない古新聞の様な代用品が出來るとこれは始末にをへない。之は速に廢品回收にすべきである。之は一般論で現在古新聞代用があると斷定するのではないことを藝術家の名譽の爲に斷つておく。

またスフにしても弱くてどうにもならないもの、代用では困る。之は純綿を知らない人は、之を以て純綿を想像するからである。

純綿を純綿で繼ぐことは、藝風の傳承である。純綿をスフで代用させる時は、藝風の代用は勿論であるが、之が發達して純綿以上のものになるかも知れないといふ望みがある。又純綿と異る特質を發達させて純綿以上の價値を出す場合も出來る。之を藝格と云へば適當であらう。

藝風は異るが藝格が同等以上になる時は襲名の意義があらう。

近頃の様に師弟關係以外に襲名の行はれる場合は、藝風よりもせめて藝格だけでも、師祖に匹敵する様にして貰ひたい。然し襲名によらなくても、實力さへあれば立派にやつて行ける。文樂の吉田榮三や吉田文五郎は其の例である。榮三が名匠の名を嗣がずとも立派な國寶級の藝術家になり、現在の文五郎が出て初めて文五郎の名が高くなつたのである。

何れの人々も自ら其の名の祖たるべく努力精進すべきで、藝名の影に自己の藝の拙劣をかくさうとしたり、襲名によつてよい役附でもして貰つたり、後援者から色々援助をして貰つたりといふ様なケチな襲名は恐らくなかつたらうと思ふが、若しありとすれば大に警戒して貰ひたい。そしてたとひ藝風藝格共に身にあまる人々も、せめて其の名に對して、精進努力して地下の先輩の名を恥かしめざることが肝要である。

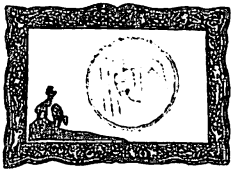
まだ〳〵越路太夫、團平、吉田文三郎、竹本義太夫等と大きな看板は殘つてゐるが、之を嗣ぐ人は容易に見つからない。然し心臟で嗣がうといふ不心得者が出まいでもないから、其の點も警告を與へておく次第である。

著者略歷

明治二十三年香川縣に生る。日本大學文學科卒業。同校教授。國文學專攻。國劇研究會主宰。

「人形芝居と近松の淨瑠璃」（白水社版）の著あり。

現代叢書
—50—
（承認番号 出版合 21211 号）



昭和十八年九月廿五日初版印刷
昭和十八年十月　一　日初版發行
（五〇〇〇部）

文藝の藝術
㊒定價二圓二十錢
特別行爲稅相當額十錢
合計賣價二圓三十錢

著者　內海繁太郎
發行者　竹內富子
東京都神田區西神田二ノ二
印刷者　堀內文治郎
東京都神田區三崎町二ノ二二
印協番號東京三三一四
配給元　日本出版配給株式會社
東京都神田區淡路町二ノ九
發行所　三笠書房
東京都神田區西神田二ノ二
電話九段四〇一三番
振替東京二二〇九六番
會員番號一三二〇一五

小社の出版物中、萬一落丁亂丁その他不備の品がありました場合は、早速御取換へ致しますから、御手數ながら直接本社宛お送り下さいますやう願ひあげます。

現代叢書既刊書目

谷川徹三 哲學的文學 (1) 一・五〇
武者小路實篤 母と子 (2) 一・八〇
瀧井孝作 折柴隨筆 (3) 一・五〇
ブウシキン 中山省三郎 オネエギン (4) 一・八〇
ヘッセ 高橋健二 世界文學をどう讀むか (5) 一・〇〇
ヒットラー 大久保康雄 わが闘爭 (6) 一・五〇
兼常清佐 日本音樂と西洋音樂 (7) 一・四〇
室生犀星 芭蕉襍記 (8) 一・八〇
中山太郎 歷史と民俗 (9) 一・五〇
圭室諦成 道元 (10) 一・三〇
川端康成 小說の構成 (11) 一・五〇
伊東忠太 建築の學と藝 (12) 一・八〇
正宗白鳥 文學修業 (13) 一・八〇
ノードホフ・ボール 大久保康雄 颱風 (14) 一・八〇
ニイチェ 永瀨平一 善惡の彼岸 近日發賣 (15) 一・八〇
齋藤磯雄 リラダン (16) 一・五〇
石川淳 森鷗外 (17) 一・五〇
鼓常良 西洋美學史上 (18) 一・八〇
ラヴリン 蕗岳文章 トルストイ (19) 一・八〇
プルウスト 齋藤磯雄他 愉しみと日日 (20) 一・八〇
カント 坂田德男 判斷力批判上 (21) 二・〇〇

現代叢書既刊書目

藤澤衞彥　明治風俗史　上　(22)　一・八〇
谷川徹三　志賀直哉の作品　下　(32)　一・五〇
中山太郎　生活と民俗　(23)　一・八〇
寺田彌吉　親鸞　(33)　一・八〇
鼓常良　西洋美學史　下　(24)　一・八〇
岸田國士　幸福の森　(34)　一・八〇
香取秀眞　日本の鑄金　(25)　二・〇〇
藤平武雄　哲學への出發　(35)　二・〇〇
龍居松之助　近世の庭園　(26)　二・〇〇
小杉放庵　池大雅　(36)　一・九〇
中川一政　美術の眺め　(27)　二・〇〇
兼常清佐　石川啄木　(37)　二・〇〇
尾崎喜八　詩人の風土　(28)　一・八〇
古谷綱武　川端康成　(38)　一・五〇
藤澤衞彥　明治風俗史　下　(29)　一・八〇
岩上順一　横光利一　(39)　一・五〇
龜井勝一郎　日本の女神　(30)　一・八〇
室生犀星　芥川龍之介の人と作　上　(40)　一・八〇
谷川徹三　志賀直哉の作品　上　(31)　一・五〇
室生犀星　芥川龍之介の人と作　下　(41)　一・八〇
秋山六郎兵衛　獨逸文學史　(42)　二・〇〇



賣價（稅込）二圓三十錢