

又樂の藝術

石割松太郎

文樂の藝術

悲劇喜劇選書
VI

石割松太郎著
早川書房刊

はしがき

こんど早川書房の御好意で、石割さんの研究や論集が一冊の本にまとまることになつて、故人のためによろこばしい。

石割さんは、自分らよりも四五年の先輩だつたが、晩年はお近しく願つた。石割さんには特殊の風格があつた。どうしてなかなかのきかんぼうで、人形研究界の左派でもあつた。ずつと早く、都新聞社にゐた間にも、民主化を叫んで、だんびらを振りまはしたことがあると聞いてゐる。大阪へ移つてからも、劇評でだんびらを大上段にふりかぶつて、關係者におぞけをふるはせたものらしい。それだけに、じつに痛快なところもあつた。

晩年の東京生活は、研究やその發表には便宜を得たが、家庭的には不幸で、健康も急速に衰へていつた。従つて、多年の研究成果をまとめる寸前でたふれたといふ感が深い。たしか、夏季休

暇に入る前か、その前のことだつたと思ふ、文學部の教員室で、五十嵐さんや窪田さんなどをまじへて話し合つた時、もう、學位論文も大半はまとまつてゐて、ことし中には中央公論社から出版されるはずになつてゐる、それは結構だなどと、元氣さうに話してゐたのだが、それから二三ヶ月して、さて棺を掩つて見ると、それらしい稿本は一枚も見あたらなかつた。あれだけ言明したのだから、どうかされたのではないかと心配したのだが、結局失なはれたのではなかつた。それは、新聞記事をまとめあげるやうに、一気に書きあげるつもりだつたのが、意の如くならなかつたものと分かつて、少なからずあつけにとられたものだ。

しかし、それも石割さんらしいところだつた。つまり、一貫した研究論文としてまとまらなかつたにせよ、人形淨瑠璃研究の面で、新領土の開拓に大きな寄與をしたことにちがひはなかつた、といつてよゝ。

この一巻は、石割さんの教へ子の一人だつた山本二郎氏に編輯をたのんで成つたものだが、やはり光つた説話に満ちてゐることを信じ、ひろく演劇藝術の愛好者にすすめる次第である。

昭和二十三年十一月三日

河 竹 繁 俊

石割松太郎・文樂の藝術・目次

I

人形芝居の研究 一一

II

人形三人遣ひの源流 一四

「操」における「人形」の研究 一六

吉田文三郎の初代と二代 一八

飛驒掾と加賀掾 二〇

人形浄るりの新作について……………三二五

人形芝居の臺帳としての近松の浄るり……………三三二

勾欄雑話……………三三六

文樂夜話……………三六〇

序文 〈河竹繁俊〉

解説 〈山本二郎〉



文
樂
の
藝
術



I



人形芝居の研究

一、紋下といふ位置

今日大阪における人形芝居は、世界的の位置を認められてゐます。各國の人形芝居を觀ても、極めて原始的のまゝ殘留してゐるといふ程度のもので、日本の人形芝居の夫れの如く、繊細巧緻にして、しかも原始的の味がどこかに残つてゐるといふ今日の大阪の人形芝居ほど、藝術的に發達したものは他にはたんとない。「世界的」であるといふのは、この意味からです。その人形芝居が、實に郷土的に滅亡に瀕してゐます。いろ／＼な原因——その原因が、人形芝居の内部にもあれば外部にもあるが、要は營利的に興行の對象とならぬこと、ならなくなつたことが第一です。即ち世間が、人形芝居に風馬牛であることです。その上に先年、大阪に唯一つ残つた人形芝居の根城であつた文樂座が焼失した。これが最後の鐵槌でした。

ところが、今度文樂座と對抗して嘗て没落した四ツ橋々畔の近松座が、その外廓を残して四ツ橋ビルヂングになつてゐたのを、松竹で買収して、こゝに文樂座を再興するといふことです。お先はまつくらですが、人形芝居のために、根城はないよりもあるに越したことはありません。(註、この改築が竣成して昭和五年一月に開場す) この人形芝居は、その生れ故郷である大阪では、一部の人にしか注意されないが、東京では相當の興行的の効果を收めてゐるやうです。この理由はどこにあるかといふと、東京の人々は、ほんとに淨るりを知らない、淨るりにおける東京の人々の耳は、顔の横に付いてゐる椎茸にすぎません。だから、今日の淨るりでも國寶かの如く取扱つてゐます。一般の人々は珍しいといふ所もありませうが、淨るりのいろはをも知らないやうな手合が、文樂禮讚の文字を連ねる。東京歸りの文樂座の人々は、凱旋將軍の概があります。正統ならざる禮辭にも、我れを忘れて喜んでるのは藝人の稚氣です。案外この無知なる東京——關東方面の空禮讚が、さらでだに「金太郎」である文樂座の人々をして、その藝道に精進することを忘れしめてゐます。嘆かはいしい一つの現象です。例へば文樂通と世間でも思つてゐる人が、三味線の調子も分らない、解することが出来ないで、あるまじき三味線の調子を、堂々と文樂物語りにしてゐます。關東の人々は淨るりに對しては、殆んど耳の練習がされてゐません。又する折があり

ますまい。少くともこの間の越路（三代目）、或は攝津大掾の越路、先代津太夫、彌太夫、ついでこの間の長子太夫の彌太夫でもよろしい、それらを知つてゐると、今の文樂座は義理にも、禮讓が出来ません。人形淨るり陵遲の極が今日です。生れ故郷の大阪の人がこれを顧みないのには、こんな理由があります。が、この人形淨るりの藝を見捨てるのは大阪の恥辱です。又、大阪の人々はこれを見捨てゝゐない。拙い「今日の人形淨るり」を顧みないといふのです。が、このまゝでは人形芝居も亡びようといふので、案外力強い「或る力」も、そろ／＼動かうとしてゐる氣勢が見えます。それはそれとして、一般の人は餘りに人形芝居に無知である。相當芝居に造詣のある人が人形芝居を知らないといふので、人形芝居の組織を、いろはから、こゝで書いてみようと思ひます。一切の銜氣を去つてありのまゝに書きませう。私の分らぬことは技術の専門家にも聞きませう、又、歴史的にも調べませう。「世界的」の人形芝居のために、一讀して下さい。又斷つておきたいことは、「人形芝居」のことを、「文樂」の名によつて、世界では呼んでゐます。分けて東京その他の地方では「文樂」即「人形芝居」の概念があるやうですが、文樂座は、人形芝居の最後の一つの小屋にすぎなかつた。又歴史的にも、「文樂」という言葉が「人形芝居」を代表するほどのものでもありませんから、この誤れる概念を、まづ最初に取り去つておきたいと思ひます。

人形芝居は、どういふ構成分子からなつてゐるかと申しますと、これは説明するまでもない。太夫、三味線弾、人形遣ひの三業から成立してゐる。が、これは近世の事で、昔の番付を御覧になると分るやうに、番付の最初の行は、太夫と座本とが、名を並べてゐる。こゝに寫眞で掲げたのは、私が見たうちでは淨りりの番付では最古のもので、恐らく今世間で發見された最古の番付でせう。(これは鹽竹古靱太夫の所藏) 御覧の如くにこの番付の初めに「七月十五日より」と太夫の肩に書いてあるばかりで、年代は書いてありませんが、太夫なり、人形遣ひの連名から推定して私は享保十八年の七月十五月初日の興行で、「おふさ徳兵衛」の二度目の竹本座の上演だと思ひます。音楽學校の黒木勘藏さんの苦心の編纂になつた「義太夫年表」によると、享保十八年の六月卅日に竹本座が類焼してゐますからこの「重井筒容競」は、竹本座の假宅興行であつたかと思ひます。

この太夫、座本が番付の初めにゐることが、可なり長くつゞいたのですが、いつの程にか、座本の名が、この番付の位置からなくなつて、獨り太夫名のみを存することになりました。これが、今日でいふ「紋下」といふ人形淨りりの總座頭といふべき、重い位置です。「紋下」一名「櫓下」ともいひますのは、人形芝居の表、丁度櫓の下に當る中央の處に、今日ならば「竹本津太夫」と

書いた、棒の一枚板の看板があるから「檣下」といひ、番付面では、寫眞に示すが如く、その初ツ鼻には座本の紋所があります。その下に名を載せるから「紋下」で、要は一座のたばね、總座頭の意味です。古來この紋下争ひは、可なりの澤山な歴史を残してゐますが、今は説かずに、先へ進みます。

ところで「紋下」は、太夫のみと限つてゐたのですが、明治五年正月に、「いなり文樂芝居」が、松島へ移轉して、「文樂座」を新築しました。丁度今日の吉田卯之助氏の所有してゐる松島八千代座が、この文樂座の後身です。この時に、從來豊竹湊太夫が、その古參であるといふ顔ばかりで、紋下になつてゐたのが、新築移轉を機會にして、竹本春太夫（五代目、攝津大掾の師匠）が、紋下となりました。この時に文樂座の中堅であつた人形の吉田玉造も、古來の慣例を破つて春太夫と並んで始めて「人形の紋下」に推されたのです。人形芝居あつて始めて「人形の紋下」といふ位置が出来たのです。玉造は古今の名人であつたが、當時では植村文樂軒即ち文樂座の座主との私的關係から玉造が紋下になつたのだとの評判があります。然し、今日から観ると、私はさうは思はない。さすがは文樂翁だ、太夫のみを座頭にしておいては、人形の權威が失墜する、淨るりと人形とを分ちて、二業關係を保つて、各自その當代の名人を紋下にしたのだと思ふ。これは

當然のことである。昔竹本座の人形遣ひの吉田文三郎——「重井筒」のこの人形の繪を御覽なさい「徳兵衛」を遣つてゐるのが、この吉田文三郎です。文三郎は、吉田冠子といつて淨るり作者をも兼ねた名人、この人が出たがために、「人形芝居」は發達した、淨るりが主であつたのを、人形——即ち手摺てすだを主として舞臺の技巧を盡した人です。忠臣藏の九段目の力彌の竹の雪のくんだり、太夫と争つて頑として下らなかつたので、太夫から身を引いたといふ逸話を殘してゐる名人ですが、紋下にはならなかつた。爾來人形の名人上手が輩出しましたが、みな太夫を座頭としてゐたがために、「人形芝居」は「人形淨るり」の名でいひ現はしてゐるやうに、淨るりが主となつて來ました。人形を抜いても淨るりの存在が認められましたから、これは斯道の衰微の前兆であると、早くも見たのが、文樂翁で、太夫、人形を對立して、「人形芝居」の興隆を計つたのでした。

今日では往々にして、太夫は淨るりを主なりと考へ、素淨すじやうるりでも文樂座はやつてゆける、人形は、太夫がなくば、職業にはならないといふ考へがあるやうですがこれは斯道のためには誤つた考へです。又手摺が主となるならば、淨るりは「チヨボ」である。淨るりの墮落だと考へてゐる向もあるやうですが、これも誤りで、芝居——歌舞伎におけるチヨボと、人形の淨るりとは異ひ

ます。歌舞伎は俳優が主で、俳優の動作をチヨボが助けるのでせうが、人形と淨るりとは、同一線上に立つて、従屬の關係が雙方にありません。淨るりと人形との一致融合が、人形芝居の極致です。

こゝで「手摺」と申す言葉を使ひましたから、この意味を説明しておきますと、人形を遣ふには、昔は一人遣ひでこの「重井筒」の番付の繪のやうでしたが、現今の如く三人遣ひになつてからは、人形遣ひの腰から下を隠すために「勾欄」といふものがおかれた。劇場舞臺の上に、一文字があるが如く人形芝居には、上には一文字、下には「勾欄」があります。——これを手摺といひます。——欄干を上方で「手摺」といひます、こゝにこの語原があります。この言葉から、人形の事を「手摺」と稱へます。即ち人形の約束では、この「手摺」の上の一線を宙にして、地上であるわけ、これが往來、地面であるわけ、芝居ならば、「地がすり」をこゝに敷くわけですが、ついこのほど、人形芝居を數名の女學生に初めて見せましたところ、「どうして人形が宙に浮いて歩いてゐるのです、をかしいわ」と異口同音にいひました。なるほどねと、私は思ひました。案外に立派な識者づれが、この女學生の不審と同じ程度のことを、堂々と論じてゐるのを聴くことがあります。古典を鑑賞するには、必ず豫備知識を要します。どうぞその一端を足らぬながらこの私の拙く一文に読んで下さる。

さて、明治五年に、松島文樂座で竹本春太夫と吉田玉造が紋下となつて、二業紋下が出来た。この時の狂言は、「繪本太功記」の通し狂言で、「御祝儀三番叟」が出ました。この二業紋下が、その後、この體裁で續いてゐましたが、明治十六年六月興行の文樂座から、紋下が三業になりました。即ち太夫、三味線、人形の各業に各自の座頭を持つことになつたのです。

明治十六年の一月の文樂座が、太夫竹本長登太夫、人形吉田玉造の二業の紋下で「祇園祭禮信長記」が、前狂言で、「加賀見山」とですが、この長登太夫は「實太夫の長登太夫」と呼ばれる人で、この時に長登を襲名して一興行だけ、長登太夫の名で紋下に坐り、次の四月興行から、紋下を越路太夫に譲つて、長登は後見といふことになつたのです。この十六年四月の興行は紋下は三業、太夫は越路太夫、三味線は豐澤團平、人形は吉田玉造といふ、三味線から紋下が出たこれが始めです。この時の狂言は、前が「大江山酒顛童子」「新版歌祭文」切が「國性爺」の樓門で、越路太夫は「野崎村」を語つてゐます。これが後の攝津大掾で、三味線は名人豐澤團平でした。この年を文樂座は、松島で打つて、この翌年の明治十七年申九月に、文樂座が、この間焼失した御靈社内へ新芝居を建て、引越したのですが、三味線の紋下の始めが名人豐澤團平であることは、あれほどの古今に絶した名人であつただけに、團平が紋下の始めであることは異論はありません。

が、其の裏には傳ふべき一つの挿話があります。

明治十六年に大阪に始めて商業會議所が出来た。三十四銀行の前のバラック建であつた。そのバラックの會議所から、因講ちんかうへ代表者を出頭しろといふことでした。因講のことは後に詳しく説きたいと思ひますから、こゝでは「淨るり」に關係のある業者の日本全國における、横斷の一種の組合だだけを頭に入れておいて下さい。この「因講」と「淨るり」とは、深い／＼關係がありますから、一項を設けて、後に説きます。

で、因講では、文樂座の頭取で、因講の事務長格である竹本氏たけもと太夫、三味線の豊澤廣助とが、會議所に出頭しました。と、會議所では、「文樂座の紋下とは何か」といふ問ひであるので、いろいろ人形芝居の組織を説明しましたところ、それでは文樂は三業の合成世帯だなどいふことになつた。これがために紋下に三味線を缺いてゐることは不都合だといふので、名人豊澤團平が、この十六年の四月興行から文樂座の三味線の代表者として、紋下に坐つたといふのは、表面の話です。その裏面には、この時、代表に出頭した廣助(五代目)の頭には、今まで太夫のために押へられてゐた三味線の位置を確立するのは、この機會を措いてはないといふ一事が閃らめいたので、豊澤廣助の擔ぐところは、名人團平です。こんな曲折が内部にあつて、團平が始めての三味

線の紋下となり、明治十七年に御靈に文樂座が引かれるとともに、團平は文樂座を引いて、いなりの彦六座に投じたのです。

この團平の文樂脱退は、淨り界の重大事件であつて、今まで世間にその真相が知られてゐませんでした。今度はいよいよ團平の妻女ちか——「壺坂」の作者と誤傳される賢妻です——そのちか女の日記を私が發見して、その真相を知ることが出來た。それは別の話として、かくの如くして文樂を去つた團平の跡の三味線の紋下は、彼が企圖した如く五代目廣助が自然と坐ることになりました。

三業の紋下は、この廣助限りで、玉造の歿後、廣助の歿後續くものがなく、又元の如く竹本越路太夫が、久しく紋下の榮位を一人で占めて攝津大掾となり、次にこの間死んだ、三代目越路太夫が紋下となり、今日の竹本津太夫に傳つたのです。

私は、人形芝居の番付を初めて見る方のために、番付はどう讀むべきものか、といふことをまづ説かうとして、紋下の説明だけで一回分を費しましたが、番付の慣習その他で、まだく述べたいことがありますから、まづ「番付」一枚を悉く理解されることを第一着手として、次に

「人形芝居三業の組織」「太夫の修業と師弟の關係」「三味線の位置と素人の稽古」「人形遣の修

業とその將來」「人形淨るりと因講の關係」

とこの六項目を説きたい。それでほんゞ「人形芝居」の内部の事情が分ることだと、私は信じてゐます。只現在の文樂座があまりに古例、古慣習を破壊してゐますから、多少とも歴史的に敘事の筆を進めないと十分の會得が出来まいと思ひますが、この三百年の歴史ある傳統を説きほこすのですから、少し辛抱して讀んで下さい。

二、番付の讀方

——太夫の部(一)——

前回に、人形淨るり番付の「紋下」について述べましたが、一つ申し落したことがありますので、茲に申添へておきたい。

それは、豐澤廣助(五代目)以後、三味線の紋下がないかのやうに申しましたが、この意味をハツキリとさしておきます。「紋下」の番付面にこそ廣助以後「紋下」は缺けてゐますが、文樂座が松竹の所有に歸してから、弦阿彌げんあみの廣助、六代目野澤吉兵衛、今の鶴澤友次郎と相次いで「紋下」

の位置に直りました。そして番付面は寫眞に挿入の昭和六年十一月の文樂座の三味線欄に御覽の如く、三味線欄内の最高の位置に坐つてゐます。又その後、現在の鶴澤友次郎も「紋下」の位置は襲ひましたが、これ亦「紋下」の番付面に坐らずに、三味線欄の初めに一本わくを設けて納つてゐます。この三人とも「紋下」ですが、番付の紋下の位置へは名前を書かない、——即ち三味線紋下として、堂々の態度で番付面に臨んだのは、名人豊澤團平(初代)と、豊澤廣助(五代目)の兩人だけです。この意味を追補として、茲にハッキリとさせておきます。

さて、番付の読み方を、述べます前に、番付の形式について申述べておきたい。

前回到享保十八年と、私が推定致します、最古の番付を掲げておきましたが、この頃は一枚番付で、あの寫眞で御覽の如く、上欄に人形の繪と、太夫の語り場とがあり、下欄には人形の役名が記してあります。この頃の狂言は、今日の如く前狂言、中狂言、切、即ち「付け物」などと、歌舞伎の如くではなかつた。一狂言で通してゐるから、これで事は足りてゐたのですが、後世になつては狂言が長くなつたり、多くなつたがために、番付が二枚になつてゐます。上下二枚つゞきの「假名手本忠臣藏」の番付が、それです。「上」の番付には、太夫の語り場を認め、「下」の番付には、人形役名が認めてあります。茲に最も注意すべきは、前回の享保十八年の番付には、

三味線が全く閑却されてゐます。この後の二枚番付の「假名手本忠臣藏」になると、僅かに「上」の番付の隅ツこに、四名の三味線連名が掲げてあるに止まる。この番付から推しても、昔は三味線が輕視されてゐたことが判ります。後のお話に關係がありますから、この事はちよいと御記憶を願つておく。

ところでこの「忠臣藏」の番付は、寛延元年八月十四日初日の芝居で、これが「忠臣藏」の始めて上演された、書卸し當時の番付です。そしてこの番付について注意すべきは、吉田文三郎の頭に「おやま、立役人形」と、兼ねてゐることです。何れにしても吉田文三郎は、人形芝居の完成者であることが、この前後の番付を見ても領かれます。

ところで、現在私どもが発見した番付では、享保十八年のが、最古の番付だと思つてゐますが、その以前いつ頃から番付といふものが初まつたか、その權輿がまだ考へられません。普通世間には、元文元年から以後の番付は、ちよいと寓目しますが、享保以前のは、この十八年のが現存してゐるばかりで、(私の知れる限りにおいて)その以前のが考へられませんから、番付の出來たのは、享保を遡ること、さう古いことではなからうと想像されます。

この上下二枚の繪入番付が、相當長い年月續きましたが、後には、この二枚續き番付の上欄に

おける繪がなくなつた。これは狂言の立て方が違つて來た、即ち昔は一日一狂言、稀に、「付け物」があつたが、一日一狂言が原則でありましたからですが、後世になるほど、いろ／＼な「付け物」が、加つたから、番付を一枚にして繪を省き、「上」の番付を上欄に、「下」の番付を下欄に收めて、今日見るが如き一枚の淨り番付が出来上つたといふ順序です。

こゝで、私が番付の位置を、やかましいこと申しますが、これは勿論、本場所である「大阪」に限つたことで、もう一步旅へ出て、京、堺となると旅興行ですから、昔から番付面は相當ルーズになつてゐます。やかましいことを申した「紋下」の位置でもが、京の昔の番付を見ますと、いろいろな人々、四名ぐらゐも名を連ねてゐるのもあります。又興行師の方では、座内の番付に對する各人の苦情が、どうだらうかとまづ京の興行あたりで、ソツト座内の意向に素引すびきをかけてみることもありますから、私のこゝで申上げるのは、「大阪」の本場、昔なら竹本座、豊竹座、最近世では文樂座、彦六座と、筋の立つた本場所の興行であることを、一寸注意しておきます。

ところで、こゝでは、寫眞に掲げた最近の文樂座の番付について説き進めて行きます。

便宜上人形淨るりは、太夫、三味線、人形の三業から成立してゐますが「太夫」の部から説いて、三味線に及び、人形に至ることとする。

一四頁の寫眞の番付は、その額縁の外に記してあるやうに、昭和六年十一月興行で、四橋の文樂座です。この番付は「紋下」は竹本津太夫です。そして番付としては本格的に整つた番付であつて、左の端に「太夫竹本土佐太夫」と別になつてあるのが、所謂「庵」といふ位置であつて、紋下と殆んど同じ程の位置であるが、他の事情——例へば行政上の事情とか、二人の座頭をおけぬといふ事情から設けられたものです。

こゝで一吋説明を要するのは、現在の文樂座は唯だ一つの最後に残つた人形淨りですから、各流各派の太夫を、こゝ許文樂の傘下に集めてゐます。これを大別すると、文樂座系統の人と、彦六座系統の人とが、こゝに集つて一座を組織してゐるのです。文樂座系統は昔から文樂翁の傘下にゐた譜代の人々です。彦六座系統といふのは、日本橋北詰東の澤の席（俚稱安井の席）に呱呱の聲を揚げた、文樂座にとつては一敵國であつた彦六座——いなり彦六座——稻荷座——文藝株式會社——明樂座——堀江座——近松座と轉々とした組織の許に、座の名前こそ違つてはゐますが、又座組にもその時々々の變化はありましたが、大體において彦六座系と見做す一派をいひます。この二派が今日の文樂座を組織してゐます。昔の吳越が、今日の「文樂」といふに同舟してゐるわけです。

この文樂の直系といふと、まづ五代目竹本春太夫を中心にして、攝津大掾の一派と、千日前の法善寺ほふぜんじに住んでゐた故に、「法善寺」の名で呼ばれる竹本津太夫（先代）、その他文樂座土着の人々です。

彦六座系は、竹本柳適太夫りゅうてきを創始者にして、太夫では大隅（三代）、三味線の名人豊澤圓平が、殆んど盟主であつた一系を申すのですが、これ等の流れを汲んだのが、今日の竹本津太夫、今日の竹本土佐太夫。前者は文樂の譜代であり、後者は彦六座の直系で、文樂にあつては外様なのです。

この二系の各頭目が、越路の歿後、何れが「紋下」であるかといふ問題に逢着しました。越路太夫が死ぬと、この問題がすぐ關係者の何人なんびとの頭にも閃めいた。何れとも決しないうちに、次興行の日が迫つて來たので、松竹合名會社では、窺餘の一策として、「紋下」に座本が坐る古例があるところから、「松竹合名會社」が紋下に座りました。この變態の番付が、一興行つゞいた。即ちそれは「紋下」太夫を缺いてゐます。

この「松竹合名社」の紋下時代のうちに、いよ／＼竹本津太夫が——即ち文樂座の土着の、譜代の津太夫が「紋下」となつた。それとともに、日ならずして、竹本伊達太夫を「庵いほり」に上げるといふ約束が内部に成立したのでした。かくて「紋下」の問題の紛糾が無事解決して、津太夫の

「紋下」たること今日に及び、當時の伊達太夫は、古くあつた名前で廢たつてゐた「竹本土佐太夫」を襲名すると同時に「庵」に入つたのでした。その番付の左肩に庵いほり看板の内に「太夫竹本佐太夫」で納つてゐます。がこの問題が、十年後の今日再發して、津、古靱の紋下の紛糾となつたのです。

古來この「庵」の位置はいろいろな人によつて、いろいろな歴史を残してゐますが、攝津大掾の越路太夫時代に、「紋下」であつた時に、法善寺の津太夫は「庵」の位にありました。一年一年「紋下」が相互に交代するなどの制度の時もありましたが、その時は「控ひかの紋下」は、額縁外右肩に出てゐる例になつてゐますが、越路太夫と津太夫（先代）との關係と、今日の「紋下」津太夫と「庵」の土佐太夫との關係は、ほど同じやうな關係、位置で、藝その他においては「紋下」と「庵」とはほど同等でありませうが、一つは譜代、一つは外様ですから、次の「紋下」が詮衡される場合は、恐らく土佐太夫はその埒外にあつて、今日の所では豊竹古靱太夫が、津太夫に次ぐ「紋下」の候補者であることは、何人も認むるところでせう。この歴史的の關係で、「庵」といふ番付面の位置がハッキリとお判りになつたことと思ひます。

こゝで注意を要すべきは、攝津大掾は、その師匠の五代目春太夫といふ劃期的の太夫と二代にかけた、近世の巨匠であり、人形淨るりにあつて最後の一閃であつたかも知れぬほど、斯道にとつ

て、長い歴史のうちの百萬塔です。この春太夫の系統が、近世の淨曲界では長い間の覇者でしたが、實は大正十三年に死んだ三代越路太夫を以て一段落を告げたと見ることが出来ます。前に述べた如く、土佐太夫は、彦六系の人であり、津太夫、古靱太夫は、先代津太夫の直系ですから、春太夫系は越路で止まり、法善寺系が、現今の人形淨りを支配してゐると見られるのです。春太夫系が茲に一段落を告げたことは一寸注目に値する事象です。この春太夫系で、現在残つてゐる人の主なるものは、さきに掲げた番付の（一四頁）「大廣間」の大内記を語つてゐる文字太夫と、先年役不足で文樂を去つた叶太夫位のものです。——と考へると長い間の春太夫系の末路も蕭條たるものがあります。

さて、今日の番付を見ますと、前狂言があつて、次で歌舞伎でいふ中幕のやうの物があり、切狂言があるのが普通ですが、淨るりの方では、前の前狂言を「建てた狂言」といつてゐます。即ちさきに掲げた番付で「伊賀越道中双六」が、前狂言として「建てた」狂言で、「桂川連理柵」を、この通では「付け物」といつてゐます。この「付け物」は相當の太夫か、人氣のある人でなくば語られません。この「付け物」風の語り場のみを語ることが素淨るりなどにあります。文樂座の本興行では決してありませんが、旅興行か、涼淨るりには、こゝでいふ「付け物」ばかりの

狂言の並べ方がある。これを「みどり」といひます。「見て取る」即ち「見ていゝとこどり」の意味が、その語源で、「みどり」といふ通語となつてゐます。例へば一時東京に榮えた娘義太夫の寄席の狂言の立て方が即ち「みどり」です。

で、一日の狂言に、山を多くし、聴きどこ見せどこを多くしたのが、この「付け物」を多く出すやうになつた始めて、人形淨りの本體は、やつぱり「通し狂言」にありませんこと申すまでもなく、「通し狂言」は、丸本まるほんの都合で十一冊になつたり、十冊になつたり、五冊になつたり、いろ／＼ありませうが、太夫の方ではこれを五段に切つてゐます。大序だいじょ、二段目、三段目、四段目、五段目といふ風に語り場を切つて、その一段々によつて、自ら語り口がある。例へば舞踊の方でワキがいかに腕達手うでたちてな端でも、シテを凌ぐやうな踊り方はワキの踊りではない。その如く、二段目の語り場を、三段目を語るやうに語つてはならぬ。端場はなばには端場の語り口が自らあります、この罅を越してはならぬ。

とて「端場はなば」といふ言葉を使ひましたが、「端場」とは、一段纏つた段物の初めの序開じよあききをいふのです。例へば、さきに掲げた番付の(一三頁)の「伊賀越」で大隅太夫が語つてゐる「岡崎」の前に綾太夫と島太夫とが語るところが「端場」です。この「端場」にも「端場」と「立端場たてはなば」

とがあります。「立端場」といふと一段になつてゐるが、序切、二段目、三段目、四段目でない語り場を、「立端場」といひます。實例を以ていへば、「先代萩」の竹の間、「朝顔」の笑ひ藥、「太功記」の夕顔棚、「一谷」の熊谷櫻、「千本櫻」の椎木、「日向島」の花菱屋。これなどを「立端場」と稱へます。そして番付を御覽になると、往々にして太夫の頭に、「切」とか「中」とか「奥」とか細字で書いてあるのを、讀者は見出されるだらうが、これは一段のうちを、尙區切つて語ります時の語り場所を示したものです。「中」とか「切」とかあるうち、「切」といふのは、序切、二段目の切、三段目の切、四段目の切とはいへませんが、この四ツの語り場以外は、決して「切」とは申しません。「奥」といひます。番付面に「切」と書かずに「奥」とあるのは、即ち「立端場」の最後の語り場で、こゝは「切」ではなく「奥」というて、「立端場」であることを明示してあります。

今一つの實例で申しますと、「菅原」でいふと、大序があつて、「道明寺」が二段目です。「トツテン、コウ」が立端場で、「茶筌酒」が同じく立端場、「櫻丸の切腹」が三段目、「寺子屋」が四段目です。と、道明寺、櫻丸、寺子屋の最後の語り場は「切」ですが、「茶筌酒」の最後の語り場は「奥」と申すのが法則になるのです。

三、番付の讀方

——太夫の部(二)——

人形淨りりの狂言の立て方の變遷は、前回に述べましたが、要するに昔は、新作が主で、興行毎に新しい趣向で客を呼んだ。段々後世になつて新作にいゝものが出來ない。これにはいろいろの原因がありませうが、作者といふよりも、曲節の創作者がなくなつた。且つ淨りり界にも資産が出來た、ストツクが出來たものですから、昔からのストツクのうちからの當り狂言を選んで、前狂言の次に据ゑた。前狂言、中狂言、次狂言、切狂言、大切道行おほせぢみちゆきなどと、人の耳にあるもので、當りをとつたものを繰返へすやうになつた。これが即ち「付け物」の起りでありませう。歌舞伎の世界も同じことで、この頃では時として、中幕風のものばかりで一日の狂言が立てられてゐます。世帯が古くなるとこの傾向が免がれません。で、「付け物」が多くなる。言葉を換へると、淨りりでは三段目物、四段目物が「付け物」の形をとつて現はれてくることが多い事になります。

この「付け物」が、又、太夫三味線の目のつけどころで、立てた通しの前狂言では、三段目四

段目が、さう多くあるわけがないから、先進の人々に語り場を塞がれてゐますから、我れと思はんものは、「付け物」に出たがる、「付け物」で腕を——否、のどを聴かさうとします。

この「付け物」を語る太夫は、人氣のある太夫か、位置の定つた呼び物になる人とかが語ります。ところで、素人淨るりで、玄人を凌ぐやうなのが商賣の太夫になつたりした時に、往々にしてこの「付け物」を語ることがある。これを「化け物」と申します。

最後の文樂座において、「ばけ物」の例は多くはありません。それといふのは、昔は素人義太夫が盛んでしたから、素人でながくの金太郎が多い。只の金太郎ではありません。腕の冴えた、玄人を凌ぐ金太郎が多かつたから、「ばけ物」が多かつたのです。別項にお話しをした灘安といふ酒屋の旦那の柳適太夫(二代目)の如き、竹本呂太夫の如き、もつと近くは錦太夫の例がそれですが、近時は素人にもいふのがないから、「ばけ物」も當節は餘り出ません。最近で「ばけ物」の例をいふと、昭和二年四月二日初日の——即ち道頓堀の辨天座を假宅興行とした文樂座の四月興行の切に「梅忠冥途の飛脚」で、「淡路町」を語つた竹本貴鳳太夫が、「ばけ物」の近い例です。これは砂糖屋の旦那で、先代からの素人義太夫の尤です。先代の貴鳳は、貴鳳貴若といつて、明治の中葉に鳴した素人義太夫の名人でした。その名人の息子の貴鳳が、貴鳳太夫と玄人の太夫に

なり、竹本津大夫の弟子となつて、文樂座の床ゆかを商賣人として踏んだのです。

明治三十一年四月稻荷座の切狂言が「葶源氏みぎもと」で、伏見の里が生まれました。これが「付け物」でこの時の竹本春子太夫——ついこの間、近松座限り舞臺を引いて、下駄屋をして死んだ春子太夫が、即ち「付け物」を語つたのです。その位置にあらずして、拔擢の意味で語らしてみた「付け物」の伏見の里。去ちこれを「ばけ物」とはいへませんが、これが拔擢の尤なるもので、「準ばけ物」とでも申しませうか。この春子の三味線は、現在文樂座で鍛太夫を弾いてゐる豊澤新左衛門で、春子を弾いてゐた(註)この明治三十一年は、新左衛門は松三郎といつて、名人團平に師事してゐた。そしてこの「伏見の里」が春子のために、拔擢の「付け物」であり、松三郎のためにもさうであつた。この興行から松三郎は二代目新左衛門を襲名し、この「伏見の里」の「弾出しひきた」を、團平が工夫をして一流の「弾出し」を作つて、新左衛門に與へ、その死ぬ朝、新左衛門のために舞臺裏で稽古を付けたのでした。この「弾出し」が團平最後の節付となりました。

話がそれからそれへと枝葉になります。此「弾出し」といふことについて、一寸説明を加へておく。——つまり淨るりを語り出す前弾きを「弾出し」といふのです。この「伏見の里」の語り出す前に弾く三味線を、從來の三味線の手を換へて、團平が新たに修正したのです。元來三味

線の手は決つてはゐますが、ちよい／＼その人々によつての工夫がある。名人團平の如きは、「節」には關係しないで三味線の「手」としては、一日として同じものを弾いたことがないといはれるほど、一生を工夫に生き、工夫に死んだ人ですが、「弾出し」になると、太夫の節とは關係が薄いから、大抵新たに修正を加へたのが團平の常です。これを専門的にいふと、「伏見の里」の場合では、従來の「弾出し」を修正して、「雪」と「入相」^{いりあひ}の手を融合して、新しい「伏見の里」の「弾出し」を作つたといふことなのです。

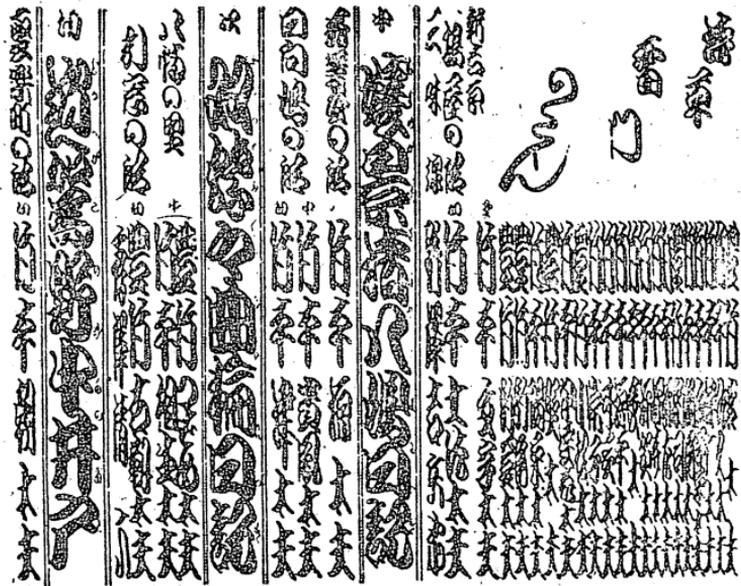
で、「付け物」の話に戻りまして、今一例をいふと、明治廿九年一月二日初日で同じく稻荷座で、竹本伊達太夫今の土佐太夫が、異例の「付け物」を語つてゐます。この時の紋下は、竹本彌太夫、三味線では豊澤團平といふ顔ぶれで、當時の伊達太夫は師匠の大隅太夫なり、團平の眼鏡で、「付け物」として「山名屋」を語りました。が、當時の伊達太夫は、まだ序切にも行かない、「大序の人」ですから——即ち大序で修業中の人ですから、「付け物」を語るとなると座内の苦情があつた。故に「付け物」は語るが、伊達太夫の位置は大序に在るといふ條件、即ち「大序」に伊達太夫の名を存しておいて、且つ「付け物」の山名屋に出たといふ一つの例を残してゐます。

素人から玄人に入つたほんとの言葉の意味の「ばけ物」では、前に述べたやうに、古く呂太夫、

柳適太夫などは「ばけ物」の尤なるものでせう。錦太夫が「ばけ物」でしたが、期待にはづれて、今日では文字通りの「ばけ物」で、眞の義太夫からは遠ざかつた藝になりました。さて團平が舞臺で死んだ時の番付を見ると「庵」の位置に組太夫と大隅太夫(三代)との二人がゐます。この時の紋下は、彌太夫が古老といふ顔で、紋下に坐つてゐますから、紋下の資格ではあるがといふので、現今の土佐太夫のソレの如くに、組・大隅の兩太夫が二人まで「庵」に入つたのです。

曩きに「大序」の人といふことを申しましたが、太夫が修業中は「大序」をみす内うちで語つてゐるのです。昔ならば、朝の六時からお客が一人もゐなくても、みす内うちで修業のために語つてゐた。これが稽古なのです。太夫の白湯を汲むとか、床の衝立裏で稽古本に見入つて、師匠の語つてゐるのをヂツと聽いてゐる。この外に師匠に就いても稽古らしい稽古といふものは決してなかつた。自得するのが斯道の稽古です。内弟子となつても、見臺けんたいの前へ坐つて稽古するなどは、決してなかつた。たまさか、酒の間に藝談を聽くことが關の山です。つまり内弟子は無給の丁稚おとこ男おとこ仕しです、といつたのが修業で、「大序」をみす内うちで語るのが唯一の稽古ですから、太夫は弟子の聲など聽いたこともないといふのが、この道の常道です。

で、序の口、序中じよなかが語りすゝんで、序切を語ればもう、實は一かどの太夫といつていゝ。——昔



昭和三年十月、文樂座初めての二部興行の、夜の部の番付の内で、太夫の語り場だけを示しました。

はです。そしてこの「大序」を抜けると、もうその位置がハツキリとしてきます。この「大序」にゐるうちが、「大序」の人といふのです。このみす内が段々廢つて、今日ではみす内で大序の人は語らぬ、時間に賣立てられてみす内の稽古は全くないといつていゝ位です。

例へば今度——この十月一日（昭和三年）から文樂座は辨天座の假興行で、一度二部制をとりました。この制度は筆者が、大正十五年の秋に大阪毎日新聞その他において極力唱道しましたが、當事者は顧みようともしなかつ

たのが、二年目の今日これが實行を見たのは私としては欣幸とするが、これは私の先見の明があると、誇るわけではなく、岡目八目で、改革の實行方法は當事者よりも、他の外部の者がよく見える。當事者は知つてゐても實行されぬ。それが「時」の力には抗することが出来ず、たうとう私の説の二部制を採用した。が、その結果は、今こゝで語らうとする「大序」の人の修業時間を盡く奪つてしまつた形になつた。こゝに掲げた番付は、その前述の二部制第一次の夜の部の番付の「太夫の部」だけを、便宜上切離して掲げましたが、こゝに「淺草雷門のどん」とある下に細字の太夫が「豊竹宮太夫」以下十九名を連ねてゐますが、これは番付面だけで、みす内みすうちでさへも語る時間を持たないで、夜の部が初まると文字太夫の「雷門の奥」が開幕第一であるといふ體裁です。宮太夫以下十九名の位置は、「大序」の人々です。

とにかく大序は修業です。ところが昔は決して大序たりとも唯の修業ばかりでない、一日の狂言の大切なのは大序であるといふ見地から、責任のある太夫が、大序と三段目とを語つてゐる。例へば前々回に掲げた享保十八年と推定の古番付を御覽になつても判るやうに、この時の「重井筒」の責任者である竹本政太夫が大序に當る上の巻と、三段目に該當する中の巻の切とを二段語つてゐます。この風が段々後世になるに従つて廢たりしましたが、團平（初代）の如きは、「忠臣藏」

の大序は大事な語り場であるといふ見地から、必ず自らその三味線を弾いた。だから團平に引ずられて、大隅太夫なりそれ〴〵、紋下格の太夫が「忠臣蔵」の大序を語つてゐますが、この形式を残した「忠臣蔵」の大序すら、今日では所謂「大序」の人々の持場となつてしまひました。

「付け物」或は「ばけ物」の事について、述べましたが、この「ばけ物」の権輿を歴史的に見ますと、二代竹本義太夫、即ち後の播磨少掾が「ばけ物」の元祖だらうと私は思ふ。もとより天王寺の百姓から身を起した初代義太夫、この道の流祖も「ばけ物」でしたらうがそれでは限りがない。歴史的に遡つた「ばけ物」は播磨少掾の政太夫が、淨るり道の第一次の「ばけ物」だ。彼は、大阪島の内三津寺町中紅屋長右衛門といふ町人、素人淨るりの群に入つたその技を見込んで、正徳二年三月四日初日の竹本座で、初代義太夫が「傾城懸物揃」を語つた時に、切に政太夫が「丹波與作」を語つてゐます。これが明かに「ばけ物」であつた。そしてこれが「化け物」の元祖だと私は斷ずる。

今この番付をよく見ると、お分りになる如く、三味線は番付の上欄の半ばをとつて、三味線だけでその位置が判るやうになつてゐますが、この三味線欄から引離されて、寫眞にある通り土佐太夫の隣りに「野澤吉兵衛」があり、「引窓」の古鞞太夫の隣りに鶴澤清六があります。これは、大

して意味があることではなく、この場合、吉兵衛なり、清六が、「顔」と「藝」とを斟酌して三味線欄に入れると、どうにも他との權衡がとれぬ、あつちこつちでさしはりがありますから、據處なく欄外に出してその太夫の傍に、女辰役ですから、太夫に添つて坐つてゐるわけです。

これをみても、相撲のソレの如くに、勝負がハッキリしませぬから「顔」と「藝」とが、常に位置を作る上に二つの標準をなすわけです。「顔」とは申すまでもなくその業に入つた年數を指すのです。つまり「年功」と「腕」との二標準が常に付纏ふわけです。

そして吉兵衛の上には、「三味線」の三字があり、清六の上にはこの三字を缺いてゐます。これは單に「顔」の上下で、清六は新進の三味線、異數の出世をした人ですが、「年功」が足らぬから、「三味線」の三字が書いてありません。

「大序」の人は「みす内」で語ると申しましたが、古來の慣例として、ある端場は必ずみす内で語るものだと極つてゐる端場があります。實例でいふと「菅原」の寺子屋は四段目ですが、この端場である「寺入」は必ずみす内で語るものです。これを「忠臣藏」で例をとると三段目の「進物」四段目の「あけ渡し」五段目の「濡れ合羽」九段目の「雪こかし」などは、必ずみす内で語るのが古例です。

今一つ太夫の方の言葉に「小あげ」といふことがあります。「小あげ」とはどんな語り場かといふと、一言にしていへば「端場」の前が「小あげ」です。實例でいふと「朝顔」の笑ひ樂は立端場であるが、その前の遊仙のくだりが「小あげ」です。「忠臣藏」でいふと「身賣り」は立端場で、その前が「小あげ」といひます。

註 新左衛門の師匠は豊澤松太郎であるが、團平には若い時から師匠の如くにして仕へてゐた。系譜では團平の弟子ではない。

四、番付の讀方

——太夫の部(三)——

三百年の歴史を持つてゐますから、人形淨るりには、いろいろな故實が嚴存してゐます。それをこゝに解ほぐすには、相當の努力を要します。で、讀者はこの番付一枚を十分に理解され、讀んで、藝人の位置、その他の意味、關係が一目にして判れば、人形淨るりの知識が一通り理解されたわけです。私は四回に亘つてなほくどくと申しますやうですが、番付一枚が讀みこなせれ

ば、後の説明はすん／＼興味中心にでも書けます。この「人形淨るり概論」の基礎工事は、番付にありますから、少し辛抱して読んで下さい。

そして三味線、人形は、太夫の部が十分に腹に入つてゐるとわけなしに判るのですから、太夫の部の間はお辛抱を願ひたい。

で、前回の「小あげ」の説明が十分ではありませんでしたから、「小あげ」を今一度詳しく申しませう。これを實例でいふと「伊賀越」の「沼津」は、切だけの一段もので、端場のない語り物である。この沼津の「口」、即ち平作が重兵衛の荷をかついで歩く「八兵衛とな」のところ、即ち「小あげ」といふのです。「ともなひ入りにける」で、場面が變つて平作の内となる、これまでが「小あげ」といひます。即ち「小あげ」を簡單に申しますと、端場の口です。この點からいふと、「沼津」の例は、或は「小あげ」の特殊の場合であるのです。が、これも「小あげ」なのです。

次に、太夫の方では「落合」といふことがある。「落合」又「アト」とも申します。一段のつゞまりの付いたところを「落合」といふのです。實例でいふと「忠臣藏」の城渡しは四段目の「アト」四段目の「落合」です。「廿四孝」でいふと狐火の奥のところ、濡衣が殺されます。「小手返

へし」といふくだりが「アト」です。「布引」でいふと四つ目の「紅葉山」が「アト」、「鏡山」の例をとつていふと奥庭がアトです。この種の語り場を「落合」といふのです。

尚ごくの初心の方が人形浄るりを聴いて惑はれるのは、三段目、四段目といふことで、三段目、四段目といつて語り場の性質を意味してゐます言葉です。これを實例について申すと「忠臣藏」が何人の耳にも熟してゐますから、一等よくお判りになると思ひますから、これに例をとると、紋下の太夫、その座の總帥、その座の座頭太夫の語るところは、昔から三段目、——と極つてゐる。後世太夫の聲に應じて四段目を重しとしてゐますが、とにかく三、四段目が一曲の通し狂言だと、重い語り場になつてゐます。然るに「忠臣藏」の九段目が、浄るり中の重い語り場だとするのはどうしたわけかと、よく質問されます。

こゝです、作者の方では、一曲の浄るりを五篇に書くときもあり、十二冊にかくときもありま
す。が、昔は五段で首尾をつけた。この形式が浄るりの黄金律となつて、語る太夫は、この律を以て、語り場の輕重を節付に求めてゐます。故に後世段數が増加され、又減少されても、この五段を標準としてゐます。現にこの「忠臣藏」の九段目「太功記」の十段目(尼ヶ崎)の如きがそれです。が、人形浄るりの方の一曲の分け方は、五段としてゐます。そしてこの五段によつて、そ

れぞれ語り口に相違のあることは前に述べました。そして又この番付の書き方によつて、語る太夫の貫祿が示されてゐるのですから、この五段の分ち方を「忠臣藏」を一例にとつて、實地について述べてみませう。すると、原則と例外とがハッキリとすると思ひます。

即ち、一曲の淨るりが、幾つに切られてゐようとも、語る太夫なり三味線の方では五段に分けまことは前に述べたが、前表において示す如く、大序、二段目、三段目、四段目、五段目と五つに分けて、その語り口をそれに應じて語る。とすると、昔の番付(文政五年)、明治の番付(廿一年)と、昭和の番付(三年六月)とを、表によつて示すところを御覧になり「太夫の分け方」と照合すると、一目にして盡せるだらうかと存じます。

この表を見て、私が前三回に渡つて述べたところと、矛盾したことを讀者は見出されるであらうと思ひます。それは前掲の段物に限つて、「切」といひ「立端場」に限つて「奥」といふのが原則であると申しましたが、表中、昭和三年六月の辨天座における文樂座の「序切」である、桃井邸の段のところに「奥」とあるのは何故であるか、と反問されるだらうと思ひますが、これはかうです。――

私が今まで述べたところは、番付編纂に當つて、いろ／＼な情實と、その時代に應じて變つて

ゐます。これが原則だといふ「憲法」は實はないのです。私はこのない原則を古今の番付、その他に照合して、一貫した原則を抽出して、今まで述べて來ました。これを原則として、こゝには一つの例外があるわけです。それは、この「桃井の邸」の即ち序切を語つてゐるのは、豊竹つばめ太夫です、つばめ太夫の格式からいふと、桃井の邸の口は越名太夫が語つてゐますから、二人ともやう／＼大序を抜けたばかりの太夫ですから、越名との顔付からして、つばめ太夫に切を與へると、越名との權衡がとれぬために、わざと「奥」としたのです。されば、明治二十一年の「桃井館」の方では「切」となつてゐます。

かくの如く情實と、その太夫々々の顔とによつて原則ならぬ例外が往々にして生じます。例へばこの明治二十一年のいなり彦六座の「殿中」の語り分けを見ると、口、中、切、になつてゐます。口とは「進物」の條です。中とはどちようぶみの條。これを一々に、「進物の段」何々太夫といふ風に番付にかくと、「殿中」の切の太夫の顔が悪くなるのです。この二十一年六月の「表」の如くに、語り場の名題を表さずに口、中、切とのやうにすると、「切」の顔が一段よくなる。この體裁よりもう少し、「切」の顔を下げようとする場合には、同じく「殿中」の例にしても、「中」「次」「切」として「口」を省きます、これで「切」の顔が少し悪くなる書き方です。

これで前三回に申し省いた「中」の説明がハッキリとお判りだと思ひます。昭和三年の六月興行の「表」の中の「山科閑居」の一欄を御覧下さい、「中」「切」とあつて、口がありません、これは、山科の端場に花を持たしたので、これで切の顔は悪くなつてゐます。この時の太夫は「中」が鍛太夫で「切」は津太夫です。

今一つの例外をいふと、原則が更らにハッキリとすると思ふ。即ちこゝに擧げたい番付は、いなり彦六座の初期のもですが、この「伊賀越」を御覧になりますと判るが、この太夫の頭には、切も奥も、中とも一切書いてありません。「カケ合」の細字を見るのみです。この興行當時に、樂屋に出した語り場には中、切、奥を明記したのですが、番付には、これを明記しなかつたのは、各太夫の顔を重んじたからです。

それは、政右衛門屋敷の段、即ち「饅頭娘」を語つてゐる源太夫と「圓覺寺」を語つてゐる駒太夫が主なる事情をなしたのです。駒と源とを比較すると、比較にならぬほど駒太夫が上の太夫です。駒は美しい聲であつたが、人氣と新進の咽喉のどは源太夫（先代）にありました。で、源太夫は「饅頭娘」を語る位置ではなかつたが、こゝを語らして、生島太夫が「口」、源太夫が「奥」といふことになつた。ホントからいふと「饅頭娘」は「切」といはねばならぬ語り場ですが、源太

夫の位置からして「奥」になつたのです。そしてこの語り場が、樂屋に貼り出された時に、今が日の出の人氣の源さんだ、「餛飩娘」を語るなどは出世だが、慾には奥でなく、「切」だつたらなと——異口同音に嘖きあつたといふことです。

そして、丸本からいふと、「圓覺寺」が語られてから、「餛飩娘」になる順序ですが、この語り場の順序をも變へてゐます。尤もこの時の「伊賀越」は、「道中双六」と「乗掛合羽」とを混淆して、語り場を按配してゐますから、どうでもいゝものゝ、「圓覺寺」があつて「餛飩娘」になるのです。それを駒太夫を立てるために、「餛飩娘」の源太夫を早く出したのです。こんな事情が、淨りの内部にはありませんから、一片の番付を御覧になるにしてからが、決して輕々には見られせん。古典を味ふ者の豫備知識を必須と説く私の意はこゝにあります。

「圓覺寺」と「餛飩娘」との語り場の順序を變へるなどは、怪しかることだといふお叱りもあるかも知れぬが、例へば「双蝶々」で橋本と引窓ひきまどにしてからが、橋本の太夫が顔が上ならば、引窓を先きにする例が、往々にしてあります。で、太夫の顔のことを多く申しましたが、語り場によつての顔に一寸觸れておきますと、前にも申したやうに、「大序」を語つてゐるのが、修業です。大序を抜けて「序の切」を語るやうになると、やう／＼一人前の太夫さんで羽織も着られ

る、樂屋で布團も敷けるといふ風で、大序では、よし品良の人があつて布團を呉れても、樂屋では敷くことが罷りならぬとなつてゐます。

二段目を語つて、初めてお師匠さんといはれる資格がつくのです、そして立端場を語るには二段目語りでないと言れません。即ち二段目と立端場とが同等の語り場なのです。

で、三段目と四段目と何れが重いかといふと、昔は三段目を重しとしたのですが、攝津大掾からは、四段目が重いことになつた。これは櫓下太夫の聲柄によるのだと思ふ。例へば、昔、二代義太夫の播磨少掾が、「國性爺」を語つた時に、兄弟子の竹本頼母たのぼを打越えて、三段目の獅子ヶ城を語つた。頼母は四段目の九仙山を語つてゐます。そして何れもその聲に應じた語り場で、古今の大入を取つてゐる。爾來三段目は櫓下太夫の語り場となつてゐますが——又、淡路の人形芝居、上村源之丞一座では、人形が主で、座主が人形道具を持つて興行し、人形遣ひが櫓下である。そして第一等の太夫を「本太夫ほんたいふ」と稱へてゐますが、この本太夫が三段目を語るに極つてゐる。非力であらうが、聲があらうがなからうが、本太夫は三段目、二段目と四段目とは、その次の太夫が一人で語ることになつてゐます。してみると、昔は大阪の人形淨るりでも、三段目を櫓下が語るものであつたでせうが、攝津大掾といふ人は、美しい、あの繊細な咽喉の人でしたか

ら、三段目よりは四段目が得意であつた。だから「廿四孝」を例に取りますと、「十種香」が大掾の越路太夫、三段目の勘助の内は津太夫（法善寺）か、呂太夫が語つたといふ仕儀です。されば三、四段目は聲によつて有無相通するといふのが、今日での正當な解釋でせう。

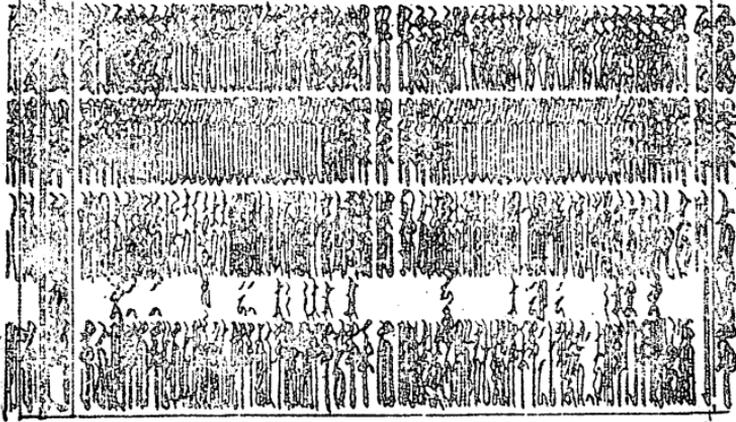
今一例は住太夫といふのは、世話物のうまかつた太夫だが、非力で聲がないから壬生村を語る、呂太夫が勘兵衛とりてを語るといふ風です。

五、三味線欄の読み方

前回までの四回で、太夫の位置、番付における太夫、番付を通しての太夫を説きましたが、今度は、番付に表はれたる三味線について、述べませう。

この稿の初めに申しましたやうに、三味線は、當初はほんに輕視されてゐた。又義太夫初期の三味線は、今日のやうに「手」のこんだものでなく、ツンとかテンとか、ほんの伴奏に過ぎなかつた。例へば、今日の浪花節の三味線位が關の山で、従つて、三味線に重きを置く必要がな

三味線



現今の文楽座の三味線譚の位置はこれで順位が分るのです

つた。太夫あつての三味線、太夫が亭主ならば、三味線は女房役、しかも女権の極めて低いものでした。されば、初めに掲げた享保十八年といふ、今日での最古の番付には三味線の名が出てゐません。これが二枚番付となつた一例を、「忠臣藏」の初演番付に見ましようが、その寛延年間においてすら、三味線は隅の方に四人の名が出てゐるに過ぎませんでしたのが、三味線にも名人が出て、その権力が段々と伸長され、今日見ることが如く、「三味線」といふ一欄が出

來るやうになりました。こゝに掲げたのは、文樂座の昭和四年四月興行の「三味線」欄だけを擴大した寫眞です。即ちこれが、現在における文樂座の三味線の位置をこの一欄において、明示してゐるわけです。

ところで、三味線の位置をお話する前に、今日の「三味線」に三種の身分が、番付に書現はしてあります。即ち、三味線の元祖は竹澤權右衛門であつた。その流れが何れも「澤」の一字を付けてゐます。

竹澤、鶴澤、豊澤、野澤、花澤、と何れも「澤」のついた「曲名」です。——斯道では「曲名」といふことは、藝名を指していふのです。「曲」の文字に拘泥して、素人の若い人は淨るりのことと解してゐる向きもありますが、「曲名」は藝名の意味です。

で、この「澤」の字を書分けて身分によつて三通りに使つてゐます。

「澤」——本ザハといふ。

「澤」——中ザハ、或は半ザハといふ。

「沢」——假名ザハといふ。

ので、本ザハが一番いゝ三味線、次が中ザハで、身分の輕いのが、假名ザハであるといふの

が、今日の習慣です。寫眞の「澤」の字を注視して下さい。

ところが、昔はこんな面倒なことはなく、皆が、かなザハの「サハ」です。例へば、元文の竹本座の番付を見ても、寶曆年間を見ても、盡くが、「假名ザハ」です。尤も「大西」などいふ三味線の流派がありましたから、こんな區別は無意義であつた。尙時代が下つて、文政天保時代の、「文樂茶店」の墨印のある頃の、「いなり芝居」の番付を見ても、「假名ザハ」ばかりです。ところが、試みに明治元年辰二月の「いなり芝居」の番付を見ますと「澤」と「半ザハ」とがハッキリと使ひ分けられてゐます。

一寸申言ですが、近頃若い人が、「人形淨るり」を論じ、「文樂座」の紀元をとかく詮議するに、當らざる説が多いのです。ハッキリと茲に申上げておきますと、「文樂座」といふ座名の出來たのは、明治五年の正月、松島へいなり社内から人形淨るりが引越した時に「文樂座」といふ座が出來たのです。その以前は、いなりの芝居で、文樂座といふものはない。いなりの芝居を、植村文樂軒が興行してゐたといふ關係です。この植村文樂軒と文樂座の關係は、後に述べませうが、「文樂座」といふものが、古い由緒のあるものゝ如く誤解してゐる人々のために一寸注意しておきます。

こんな次第を経てゐますから、「中ザハ」即ち「半ザハ」の發生は極く近いことです。寫眞の番付に見る、友平、友右衛門、叶太郎かのたちろうの如きが即ち「半ザハ」です。

元へ話を返へして、一體に番付面を見るには、番付全體の内側にある太い黒い線を大切なものとしてをります。そして、三味線欄でいふと、上と左に現はれてゐる太い線——太い棒が大切な輪廓となつてゐる。右は二重の線で、語り物との境界が付けられてゐる。この眞先きに——即ち筆初めの右から位置を定めて行くのですが、こゝに掲げた今日の「三味線」では、筆頭の鶴澤友次郎が一番の最上位を占めてゐるのです。そして友次郎は、前に二重の線、次に一線を以て箱にかこまれてゐますから、これが即ち「三味線」の紋下といふことを現はしてゐます。

が、私の解釋は、紋下或は櫓下は既にも説きましたやうに、番付の初行はつぎょう、その定紋の下にあつてこそ「紋下」です。この意味においての紋下は、淨るりあつて以來の初めての三味線紋下は、豊澤圓平（初代）、次に豊澤廣助（五代目）の二人限りです。次に名庭絃阿彌なばてげんあみ、野澤吉兵衛、鶴澤友次郎と、三人が紋下であるといひますが、いはゞ「三味線欄」の、「三味線の世界」の紋下格といふ言葉を用ふるのが妥當ぢやあるまいかと思ひます。然らずば、何故紋下のほんとの位置に坐らないか、坐ると尻のこそばさを感じるだけ、紋下の名は潜稱ぢやありませんまいか。

それはとにかくとして、筆頭ふでがしらの「箱」にある友次郎が最上の位置で紋下格、次は筆下ふでしもの最後に（太い枠内を注意して下さい）箱の内に入つてゐる、豊澤新左衛門が第二位です。こゝで前述の太い線——太い本欄の輪廓が置しい區別をつけてゐるのです。本欄の外にも尙二枚の三味線がゐます。即ち仙糸、八助がそれですが、これは本欄でないのです。本欄の最後の「箱」の新左衛門が第二位と分る。

次は又筆頭——或は筆上ふでがみにゐる鶴澤叶かきふです、この叶と、筆上二枚目の吉彌との間が、少し間が明けてありますから、これで叶の位置が高上してゐます。

次に「上二枚目」の吉彌が順で、これを「筆上二枚」とも、又「花」ともいひます。

次が「下二枚」即ち「筆下二枚」の豊澤猿糸さゝしの順で、これを「止」といひます。「花」と「止」との位置は、ほゞ同じで、次が中軸の野澤勝市、この中軸の左右を廣げて空間をとると、この中軸ななの位置が、「花」よりも「止」よりも上になるのです。

次は、上、下、上、下とちどりに綾にとつて順が付いてゐます。くどくしいやうですが、これだけの事がお分りにならぬと、三味線を聴いても、その腕はまづ理解しても、その位置が分りません。

これを本則として、どうにもこのうちへ、入れるに入れられぬ三味線があります。例へば新左衛門の名の次が本欄の枠で、その次にハミ。出されてゐる豊澤仙糸——まづ道行の三味線ならば、當今の文樂座の名手でせうが、義太夫の三味線としては、腕が弱いといふので、位置が付けられぬため、枠外に出てゐます。野澤八助は仙糸とは、理由を異にしますが、他との比較上困るので別にしてあると見てよろしい。

ところで、今一つ「太夫の部」でもいひましたが、大隅太夫の傍の道八、古靱太夫の傍の清六、土佐太夫の傍に吉兵衛とゐまして、三味線の仲間とは、没交渉の顔をしてゐます。これは仙糸の場合の如く、本欄に収めると、他との釣合がとり悪いといふので、欄外ばかりでもあるまいといふので、各自の太夫の傍に坐らしてゐます。——と一應は解釋しますが、その太夫傍の三味線の名の上に、「三味線」の三字を、書いてあると、ないとでは大變な格式に相異があります。

この前、私は、これは「顔」の如何によるのであると、簡単に太夫の部で説明しましたが、この三味線の部では、その原則古實を明記しておきませう。即ち名の上に三味線と書ける資格は、「日本因會の顔付」で、三味線上八枚だけが持つ特權です。

因會の事は改めて後に記しますが、因會の顔付といふのは、年一度(毎年十二月廿五日)、生國魂

神社内の、淨るり神社に参詣した後で催される、因會の總會で發表しますが、これは太夫と三味線とで各々に資格がある。即ち、

太夫——太夫。古老。中老。平人。ひらびと 掛切。かけきり

三味線——三味線。古老。中老。平人。掛切。

と各々五階級に分れてゐます。

この故實でお判りの如く昭和四年度の因會顔付に、道八、吉兵衛は「三味線上八枚」の人ですながしから、名頭に「三味線」と書き、清六は腕はいかにも若いに似ぬ天才ですが、顔が若いから三味線と書けないのです。尤も、この道八は、實は「三味線上八枚」の資格はないから、「三味線」とは書けぬ筈ですが、三味線上八枚格になつてゐる。これが先年道八の文樂座入りに大騒動の持上つた所以です。

三味線上八枚といふと因會の顔付の「三味線」の上から八人を數へるのです。

ところで、この顔付の「古老以上」になると、本欄にゐても、名頭に「三味線」の三字を書きます。寫眞に示した、紋下の友次郎、新左衛門、叶、仙糸が即ち、因會では「古老」以上の顔ですから、本欄にあつて、しかも「三味線」とその名頭に書いてあります。

今一つ「太夫付」といふ、本欄を抜けて太夫の傍にあるのは、相當の優遇である。今少しく細かしく、くだくしいやうですが、故實をいふと、――

「太夫付」の三味線で「三味線」の三字を名頭に書くにして、上から書始めるのは、前に申した「三味線」上八枚しか絶対に許さぬのが故實。七分目あたりから「三味線」の「三」の字を書き始めるのが「古老」の顔付の人。五分どころの中途から「三」の字を書くのは「中老の頭五枚」といふのが、嚴格なる「三味線」の書きかたですが、今日はもうそんなことは廢たれて、道八の如きが「三味線」上八枚の故實を破つて、その位置にあらずして「上八枚」の待遇を受けてゐます。

私どもにいはすと、こんな故實は詰らぬ死物だと思ふなら、全然廢して、腕一方の、相撲のやうな番付でいゝが、故實を存するならば、嚴然と存し、人によつての情實を捨てるがよろしい。

道八が、何故に問題になつたかといふと、道八は、中途、稼業(芝居の)を休み、稽古屋一方の師匠となつた人である。そして、因會を脱會した人であるがために、その資格がついてゐなかつたのです。それが問題となつたのですが、情實因縁は、今日の如く道八は、因會の故實を踏にちつてゐます。

古靱太夫の太夫付となつてゐる鶴澤清六は、顔の順からいへば、本欄の筆上五枚目あたり、芳

之助の次位の人ですから、あの腕の強さを、優待されて大夫付になつてゐますが、三味線とは書いてない。

なか／＼この顔付といふものは、やがましいもので、例へば大夫でも三味線でも「中老」にならなければ、自分の弟子でも門人とはいへない。「中老」の位置を得て初めて、門人なにかしといはせる。樂屋で座布團の敷けるのも、この「中老」以上です。「中老」の下といふと「平人」です。人形淨るりでは「平人」は、殆んど人格さへも認められないのです。でも「平人」でも弟子はあります。これは自分の弟子ながら、「預り弟子」と稱へねばなりません。

前に「三味線上八枚」といふことで、最上の位置であることを申ししたが、それと同じく、「大夫上八枚」といふのも、又最上の大夫の位置を申します。だからこの裏からいふと、紋下の大夫は必ず「因會の顔付」で、太夫上八枚の位置の人でなければならぬが、茲に一つの異例を作つたのは、例の名人團平で、團平は可なりの進んだ頭を持つてゐた人だつたと見えるのは、彦六座で、住太夫が抜けたあとで、組太夫と大隅太夫(先代)とを交代の紋下にしようといふのが團平の説であつた。ところが當時の大隅太夫は、「古老」であつて、「太夫上八枚」にはなつてゐなかつたので、大隅太夫の紋下には反對者があつたのでしたが、その時の團平の曰くに、「太夫上八枚」の適

當なる人があるのを排するならばよくあるまいが、その人がない。私が大隅をと見立てたのに何が悪い、理由を聞かうといふのであつたが、因會が、當時の團平の腕には二の匂がつけず、大隅太夫と組太夫と打つてちがひに、紋下となつてゐた。故に古來、「古老」で「紋下」となつたのは、蓋し大隅太夫一人である。團平が組太夫を疎外したのには、組太夫の賭博好きが祟つたのです。

六、人形遣ひ位置の讀み方

文樂座の紋下に、太夫、三絃、人形と、三紋下を初めて連名にしたのを、明治十六年四月の松島における文樂座興行からであると、私は、この稿の第一回に述べましたが、その後「豊澤團平傳」を取調べてゐるうちに、三味線が紋下になつたについての曲折の一つを知ることが出來たので、この件を再説しますと、――

前にも述べましたやうに、大阪に商業會議所が出來た時に、税金徴收の關係から、紋下を各業の代表者と見て、三業の紋下を作ることとなつた。ところで、明治十五年の末までは、「實太夫の

長登太夫」と吉田玉造とが紋下であつた。が、後の攝津の越路太夫の人氣が、昇る朝日の勢ひですから、紋下が三業となる機會に、長登太夫は引退して「後見」となり、紋下を越路太夫に譲ることとなつた。これが明治十六年の正月の事で、正月は文樂座の一座は、正月三日から京都四條北の芝居に出勤しました。今は南座だけが残つて、北の芝居は無くなつたが、四條通りの今の南座の東、向ふ側にあつた芝居です。この京都の興行中に談合が一決して、明治十六年一月廿六日から松島文樂座で、「實太夫の長登太夫」最後の紋下興行を行つた。この興行四十六日間の大入好人氣で打擧げました。

で、次興行の四月が、いよいよ三業紋下で團平が三絃紋下となることに決つた。ところで團平は、長登太夫の引退興行を、明治十六年三月十二日に打上げ、三月廿二日から十日間、會津の小鐵の花興行で、西京で興行をしてゐる。引續いて、博勞町いなり芝居で、松島卯三郎といふ人の興行で素淨り、四月十一日初日が松島文樂座本興行で、これが三業紋下の初まりだ。

ところで、私が所藏の番付では、この十六年の四月興行が、尙依然として、長登太夫、吉田玉造の三業紋下となつてゐて、次興行の同年六月から、團平の名を連ねた三業紋下になつてゐるのです。これを不思議に思つてゐたのですが、今度團平遺族の手に残つてゐた反古、日記の類を、

全部で行季に三杯がほどを借出して、一々に調べてあるうちに、端なく発見したのですが、團平の妻とか女自筆の「大寶榮」と題する日記に據ると、「明治十六年四月十一日文樂初日出」といふ條に次のやうな記事がある。

出し物、前大江山内の役野崎、切國性也、此芝居初五分紋下の事に付、文樂ともめ言に相成、すでに休
行の處、文樂番付ほり直し、急々、氏太夫殿中に入、事相濟候也(原文のまゝ)

即ち文樂座は、四月十一日初日の興行を、太夫越路太夫、人形吉田玉造と二業の紋下にして、三絃の紋下を定まつてあつたに拘らず、古來前例のないことですから、實行を又躊躇した。豐澤團平といふ人は、世事には、無頓着な人で、又自ら報ずるところも薄かつた人であるが、三味線道のためには、斷乎として主張を曲げなかつた。決つたことはその職を賭しても争ふといふ律儀な人でしたから、三絃紋下を初めに主張する機會を掴んだのは、前にも述べた如く、五代目豐澤廣助でしたが、文樂に對して實行を迫つたのは、實に團平でした。「日記」にある氏太夫といふのは、當時の文樂座の頭取で、これが仲裁して、番付をほり替へて發行するといふ事で、事濟みとなつたので、私の所藏の十六年四月の興行番付は、ほり替へない廢棄すべき番付でした。更らに今の

豊竹古鞆太夫が所藏の番付を借覽してみると、いかにも三業の紋下になつてゐます。この時の出し物は、日記にもある通り、前が「大江山酒顔童子」大序から四段目まで、中が「新板歌祭文」上下、切が「國性爺合戦」です。

この異つた二葉の番付の現存してゐることについて、團平の遺子加子平三郎さんの話には、「文樂ではほり直しの番付を少ししか摺らないのか、まだ、訂正前の芝居で多少使つてゐますと、父にいふと、それ位の事は、興行師の事だからするだらうと笑つてゐた」と當時の思出話を聞きました。

淨るり史上重要な一事項ですから、この點をハッキリとし、發見のエピソードをも、かう書添へておきます。

で、本題にお話を戻して「人形」の番付の讀み方、形式、變遷を述べませう。

人形の役割、人形遣ひの書き方は、古來二種あります。その一つは「人形遣ひ」を標準にして、人形遣ひの位置によつて、順位を定めて、各狂言の役名が、人形遣ひの頭について書くといふ書き方。即ち「忠臣藏」の由良之助も、「娘八丈」のお駒も、同じ人が遣へば、並んでゐるとい

ふ人形遣ひ本位の書方が一つ。

今一つは各場割によつて、登場人形を主として書くから、由良之助が幾度も出る、従つてその人形遣ひも、出る場へに名を並べるといふ場割本位の書き方。——といふ風の二つがあります。場割本位に書くとも一目瞭然——現今の歌舞伎その他芝居と同じ書き方ですが、紙幅を多く要しますのと、人形遣ひの位置が番付面に明瞭でないといふので、樂屋は喜びません。場割本位の場合の番付は、歌舞伎の番付の如く、各場毎に登場人物と人形遣ひの配役を記してあるのですから、こゝには掲げません。

一四頁の番付は、人形遣ひの位置が明かに示されてゐる番付で、これは昭和六年十一月発行の時ですが、これが現在における、文樂座人形の顔付です。これを見るとその各自の位置がハツキリと示されてゐるのです。

この番付によつて説明しますと、三味線の場合にも述べました如く、外棹が九寄木形の内側の太い一線が、こゝでも大切です。只三味線と違ふのは、三味線欄では、筆上の第一行、棹内の人から第一位として讀みます。即ち筆上を高しとして、筆上から始まつて千鳥に讀んで行きますが、人形の方は、筆下が位置が高い。筆下から始めて、筆上へ行き、又筆下へ戻る。そして千鳥に綾に

讀んで行くことは、三味線と同じです。

そこで、前に述べた本則を、番付の人形欄に當嵌めて説明しますと、現今の文樂座で第一位の人は吉田榮三です。即ち筆下にゐます。芝居ならば座頭格。次が筆上の吉田文五郎で、この筆上のこの位置を「書出し」といふのですが、「文五郎」とその次の「玉次郎」との間に、餘白を見せ間隔をとつてゐますから、この場の文五郎の位置は「別書出し」といつてゐます。その意は、座頭の榮三と「別書出し」の文五郎とに、大した差等を見ない。——が、さりとして座頭が二人あるわけもないから、持役の柄から見て、榮三を座頭に、文五郎を「書出し」——優遇した書出しに据ゑてあるのです。で、次は、文五郎が「別書出し」ですから、ホントの「書出し」は、第三位の吉田玉次郎です。

次が中軸ですが——この中軸にいろいろの場合がありますから、次々に説明しますが、この時の文樂では、中軸が三人ある。即ち「三人中軸」、中央に多少の間隔を置いて吉田政龜、吉田玉七、吉田小兵吉とあるのが、即ち三人中軸で、この三人の位置は、中央の政龜を第一、次に玉七、次が小兵吉といふ、中軸内で位置が定つてゐます。

次が筆下二枚目の玉松。次が書出し二枚目の玉幸といふ風に、下、上、下、上と讀んで行きま

す。

これが人形の顔付の読み方の、原則です。そして例の例外がいろいろと取除けられるわけになるので、即ち太枠外に現在では、桐竹紋十郎がゐます。これは人気者で若い遣ひ手といふので、本欄に入れると位置は下り、顔が悪くなりますから、腕によつて優遇してゐること、恰も三味線の場合の、仙糸、吉彌に匹敵すべき現はし方、優遇の仕方である。

太枠内に頭取吉田玉次郎とありますが、これは、書出しの玉次郎が頭取を兼ねてゐるので、頭取といふのは、樂屋内人形の事務長乃至主事といふ役どころで、昔であると、よく當時の興行師が襲はれた顔役なんといふグズリを押へたりなどの外交もやつたのですが、現在では人形に關しての事務長、人形遣ひの人事課長といふところで、可なりの難役です。相當腕があつて、しかも故實に通じて物を識つてゐないと勤まらない。例へば醫科大學の學長は、行政出の事務の人でよかりさうなものだが、醫學博士でないといふと同じに、腕と故實に通じないと勤まりにくといふ役柄です。

ところで、この番付の時の文樂座では中軸三人ですが、いつの時代もかうであつたといふのはありません。外の番付の例を御覽なさい。中軸の形式がいろいろになつてゐます。昔のを見る

とまだ玉藏がゐました、文三ぶんざがゐました、辰五郎がゐました。今日の番付から見ると、僅かまる五年餘の相違ですが、これを見ても人形の凋落は、實に心細い感じを起さずには止みません。

その頃の番付で、説明を要しますのは、中軸の位置です。この「吉田文三」の中軸の形式を稱して、「中軸一字」といふのです。即ち、この他は凡て役目のあるだけ、人形遣ひの名を一々に記してありますが、この中軸一字の文三に限つて、役目が例へば、眞柴久吉ましばひさよし、親平作と二行に記して、「吉田文三」と一字（二行の意）になつてゐます。この書き方は古來決して一人中軸いちじんかじくで一字の場合はない書き方で、恐らく「吉田文三」唯一人が、今日までに得た一形式です。この形式を苦心して考へ出したのは、もと文樂の番付編成係であつた、清水といふ人の創案です。

この文三の「中軸一字」をどう讀むかといふと、位置は中軸であつて、座頭とはなれぬが、座頭役を勤めて然るべき人だといふ意味を持たしてある。

即ちこの當時は、まだく人形のいゝのが、今日と違つて残つてゐましたから、文三は座頭にはなれなかつたのです。さりとて、座頭格の吉田玉藏は謙遜な人であり、且つ彦六座から來た、文樂座にとつては外様の人ですから、腕はあつても樂屋内の統率とつらうが難かしかつた。で、最上級の太榊外、しかも右に張出してある、相撲でいへば東張出し横綱です。この太榊外右へ張出しは、

その道で最上級を示してゐます。そして、その番付を、前に述べた原則から讀んでみるとかうな
ります。

即ち、玉藏は別格の人、——一寸茲で思出したので、一逸話を挿入しておきますが、先代吉田
玉造は近世の名人で、三味線の名人團平と共に、人形の紋下は、この人があとにもさきにも只一
人の人形紋下で、幾多の逸話、名譽の藝談を残してゐますが、この番付の玉藏は「玉造」を襲名
したのですが、先代玉造の遺族との間に面白からぬ事があつて、音だけをとつた玉藏で死んだの
です。——で、この玉藏を別格として、又、辰五郎は古老の意味、文五郎は花形の意味で、何れ
も太線枠の外にゐます。そして、「中軸一字」が座頭格で、次が古老の吉田福壽軒、これは顔で筆
下に坐つて、書出しが現在の座頭榮三、筆下二枚目が、今の書出し玉次郎、書出し二枚目が玉七と
いふ顔ぶれ、顔付です。現在の太線枠外の桐竹紋十郎は、この四年前は身分の低い處、吉田箕助
といふのがそれです。これらの異つた年代の顔付を照合なされると、ほどその讀み方の諒解がつく
と思ひます。

今一つ中軸で申上げておきたいことは、中軸に三人並んでゐる、現在の顔付(一四頁の番付参照)
政龜、玉七、小兵吉となつてゐますのが政龜と玉七との間に空白が出来、政龜と小兵吉との間

雲 母 傳 膳	桐 竹 紋 十 郎
お は つ	
織 田 信 長	吉 田 玉 助
松 永 大 膳	吉 田 玉 助
火 車 小 次 兵 衛	吉 田 玉 助
前 田 庄 司	吉 田 玉 助
几 帳 の 前	
慶 壽 院	豊 松 東 十 郎
母 お さん	
わ しの 善 次	

七、人形の發達と人形遣ひの風俗

が、又空白を設けてあけてある場合が、古い番付に澤山あります。寫眞はかゝりませんが、一例は、前に述べた長途太夫が、紋下引退の最終の番付を見ると、紋下の位置に吉田玉造、及び筆下に左右の餘白をウンと設けて、「局岩（つぼいわ）ふじ吉田玉造」とあり、中軸が吉田玉助、その前をあけて桐竹紋十郎、下を明けて豊松東十郎——即ち上掲の様になつてゐる。これを「風鈴（ふうりん）付中軸」と稱へてゐて、紋十郎、東十郎が風鈴一字といふのです。

こゝまでのところで、番付に對する一わたりの説明は致したと心得るので、續いて人形に關す

るお話を進めませう。

今日の三人遣ひにまで發達した人形の最初は、どんなであつたかといふと、年代は詳かでありませんが、傀儡師の人形から出てゐる。傀儡師が、胸にかけた筥の内から、今日の人形が飛出したのです。例の西宮の引田某を目貫屋長三郎が、その淨るりに合せ、後陽成天皇の觀覽に供し、傀儡師が「淡路掾」を受領した。これが人形遣の受領の始めだ。と申すのが、今日までの説ですが、人形が受領したのではないらしい。

こゝで人形の四百年の歴史を説くことは避けませんが、この傀儡師が淨るりと合致して、今日でいふ三業の一つとなるには、筥から飛出してゐた人形が、所謂一人遣ひの人形であつたことが、久しいのです。確實な一例が元祿十六年の竹本座の手摺にかゝつた、世話物の始まり「曾根崎心中」の繪を見ましても、辰松八郎兵衛が、おはつを一人で遣つてゐます。この稿の第一回に掲げた「重井筒容鏡」のおふさも、徳兵衛も、一人遣ひで、出遣ひであつたことは、あの寫眞をご覧になれば判ります。

この一人遣ひの人形が發達して、今日の如く三人遣ひになつたのは、享保十九年十月十五日竹本座に初日を開けた「蘆屋道満大内鑑」の時からで、この興行には與勘平、野勘平の人形の左足

を遣ふ者を、別に舞臺に出し、又與勘平の腹がふくれるやりにした。これが三人遣ひの始めてした。即ち竹本座の座本の竹田出雲が、興行的才覺から、眼に訴へる舞臺、並びに人形の發達を急速に促したので、これを助けて人形の工風を主としたのは吉田文三郎——今日の「吉田」を名乗る藝の元祖がそれでした。

尤もこの前年の享保十八年には、人形の指先の動く工夫がついた。「車くるま還まがへ合戦櫻」といふ淨りで、「太平記」の世界で、大森彦七の指先が初めです。これまでは五本の指が動いた、目が閉ぢた、口が開いた、目が動いたと、段々と工夫がついて來たので、享保十二年の豊竹座「攝津國長柄人柱」がこれらの始めでした。

つゞいて次の元文元年、即ち享保二十一年の二月の竹本座では「赤松圓心あかしのぢんま縁陣幕」で、本間山城入道の眉が始めて動いた。そしてその遣手つかひては吉田文三郎でした。同じ年の三月の豊竹座では「和田合戦女舞鶴」を上演、この時の板額いはんがくを遣つたのが、藤井小八郎で、その人形の大さが普通の二倍がものがあつたと申します。今日「日向島」の景清、その他大きい人形がありますが、グイと大きく、板額どか景清を大きくして、淨るり人物の個性を人形に表象させたのが、この藤井小八郎が始めでした。

それはとにかくとして、要するに享保の末から、今日の人形が發達する筋が見え出したといふ順序です。

ところで人形遣ひの黒子くろんぼを着ない、謂ふところの出遣ひを非難する人のある事を、この頃よく聞きます。今日となつては、私も大賛成の一人で、舞臺における「黒色」は、凡て「無」を意味する約束である。闇の夜の背景が、「黒布」一枚で表徴してゐるのは、古典藝術にふさはしい。これと同じに、黒子を着た人形遣ひは、看客の視覚を逸づれて、人形のみが百目蠟燭の仄の暗い光りに照されてゐるといふのが、どうも人形の味ですが、今日の如く電燈の晃々たる脚光の前に、派手な色上下で人形遣ひが出てゐるのは、不條理であることは勿論です。が、歴史を按ずると、享保十九年の豊竹座で「北條時頼記」が二度目に出た時に、既に藤井小三郎、藤井小八郎、中村勘四郎などいふ人形遣ひが——どんな程度か、どんな服装であつたか、知りませんが、既に始めて「人形出遣ひ」をやつてゐます。(註)尤も一人遣ひの人形を見ますと、辰松八郎兵衛のおはつにしろ、吉田文三郎の「重井筒」の徳兵衛にしろ、上下なしの袴で出遣ひに類した繪に見受けま

す。

最も昔の人形の手摺は高くて、人形遣ひが手摺裏で人形だけをのぞかせて遣つてゐる。この高

い手摺が低くなつて、人形遣ひが出て遣ふといふ「出遣ひ」と、今日いふ「出遣ひ」とは、言葉が同じで言葉の内容が違つて來ます。

ところで、人形の方の傳説によると、黒子は狩衣の袖を形どつたもので、貴人の前の演出に、狩衣の片袖を冠つたのが始めたと申しますが、どうであらうか。又昔のすつばの風俗も黒子のやうなものを着てゐるといふので、人形遣ひは、黒子の寸法を、すつばと區別するやうに定めたといふ傳説も傳つてゐますが、とにかく黒子の寸法が定つてゐることは事實です。

黒子は冬は木綿、夏は麻といふのが原則で、身分によつてはびろろど、紋締子などを贅澤に用ひたのは、後世のことです。で、頭巾は、麻に限つて、顔のところ一本鯨で鼻筋に骨があります。後には黒絹を用ひたのもありますが、大抵は麻三尺五寸が決まり寸法、これを二つに折つて袋にする。二尺五寸を前に垂らして襟の見えぬやうに冠り、一尺は後ろに廻ります。

これが人形遣ひの普通の今日の服装で、一等むづかしいのは、麻の上下を使つた時ですといふが、これは昔のことで、いろ／＼派手な色締子や何かで早替りなどをする。これは主として明治四五年から以降の人形遣ひの傾向です。近時人々が「禁じたい出遣ひ」といふのは、この種の服装でせう。勿論賛成。人形遣ひにいはすと、誰れが使うてゐるかお客さんに判らぬと申します

が、人形さへよければいゝ、それが第一です。遣ひ手が八兵衛であると、太郎兵衛であるとは間ふところではありません。

この人形の黒子の腰の附紐は、赤色の唐縮緬が普通ですが、景容から淺黄を用ひる人が多くなりました。この紐の長さが二尺五寸、びろうどの黒子の時は、金糸の紐ですが、これは「古老」以上しか着ることが許されません。

舞臺にはく下駄は、五番、即ち五通りあります。一番が三尺の高さ、二番が二尺五寸、三番が二寸、四番が一尺、五番が五寸といふので、一番の下駄をはいてゐるのを二階棧敷などから見ると、蜜柑箱に鼻緒がついてゐるやうです。これは一番から五番まで人形の種類——即ち人形の大小に應じてはくのです。この下駄をはいて、人形を釣上げてゐないと、足を使ふ人が舞臺を四遣ひにならねば遣へません。人形の手摺、即ち舞臺前の人形遣ひの腰から下を隠してある「勾欄」、これが三尺五寸あります。

説明するまでもないと存じますが、三人遣ひの今日の人形は、その人形の責任者、その人形の遣ひ手が、人形の背から左手を人形の胸に挿込んで、「人形」の位をつけてゐる。右手は「人形の右手」を動かしてゐるのです。「左つかひ」といふのは、その人形の左手ばかりを専門に遣ふ人

をいひます。今一人は兩足を使ふのですが、これは「足遣ひ」といつてゐます。昔は「左」ばかり、又は「足遣ひ」ばかりを専門にした、一生、左ばかり、足ばかりを遣つた足の名人、左遣ひの名人がありました。今日ではもう時世がそれを許さない。馬鹿々々しい人の目につかぬ足ばかり遣つて一生を暮すには、今の人間は、個性がありすぎるのです。だから、今日では人形遣ひの修業は、後ろの「小道具收め」を第一、次が足遣ひ、それから、左遣ひ、次が人形の本體の胴を持つ一人前と、階級が自然に極りましたが、昔は一生足も遣はず、左手ばかりを一生遣つて死んだ人が多い。殆んどソレが専門なのです。

ところで、後ろの「小道具收め」と申しましたが、これが修業の第一歩で、狂言々々によつて入用の小道具の出入だいにれです。この小道具の出入が何の狂言でも差支へのないやうに、寸法が實地について會得するのが、まづざつと三年、足の修業が又三年、左遣ひが又三年、約九年の修業を積んでやう／＼「一人前の駈出し」といふ事になるのです。が「道具收め」の三年は、餘程の努力をします。でないと言ふ幕毎の寸法が腹には入らないものです。人形遣ひの苦しい間はこの馬鹿々々しい「道具收め」の間で、大抵のものはこゝで厭氣がさしてしまふ。今日人形遣ひの弟子入が殆んど絶對にないといふのは、その生活を保護されることがむづかしいのも一つの原因だ

が、この修業が並大抵でないといふことが、一つの大きな原因です。事實もう文樂座に新しい人形遣ひの鳳雛でなくとも、雀の雛さへも、この九ヶ年間に入門したものが無いといふ事實は、この修業に對する報酬が、算盤のけたにもかゝらぬからです。

按うても御覽なさい。人形遣ひ、左遣ひ、足遣ひの三人が、ピッタリと呼吸が合はねば人形は動かない。一つの魂のある如くに、人形を三つの頭腦を通して、運動するのです。練習以外に動くことさへもが、むづかしいといふのが、「人形遣ひ」の藝です。

三つの頭腦を一つの運動に一致さす楔はどこにあるか、これには二つの目安めやすがあります。

第一、凡て人形は、三人とも人形の頭を唯一の便りにして遣ふこと。即ち足遣ひは下から、左遣ひは左から、胴を握つてゐるものは背から、凡て人形の頭に精神を集中すること。これが第一の目安。

第二、人形遣ひの立つてる腰に、足遣ひの左腕がピッタリと當つてゐる。——この人形遣ひの腰のひねりが、足遣ひの腕に傳はるので足づかひは足の出し方が判るのです。この二つが原則的の目安で、三人ともこの二つ——即ち人形の頭の動きと、人形遣ひの腰のひねりとが楔となつて人形に魂が入るのです。人形の眼の向く方へ左手がいつも心をつける。足は腰のひねりが、左が動

けば左へ足を出すといふこの呼吸一つです。そして人形遣ひは後ろから人形の形をつけるのですから、致へて致へられない、學んで學べない、實際に當つての修業を第一の商賣とする至難な業です。

だから人形の方では「死んだ目だまを指先で生かす」とか、「死んだ目で物を拾ふ」とか諺になつてゐます。目の行く先と手の先と、左の手の先の動かしとその目とが一致せねばならぬ、この三人の三拍子が揃はねばならぬのです。で、人形の運動で、一等むづかしいのは手を拍つことである。一言にすれば、「目の付け方」一つで三拍子が揃つて手が拍てるのですから、この呼吸一つがむづかしい。この運動だけでは、そのみで藝にはなれぬのですから、全くむづかしい商賣、むづかしい藝道です。

先代の玉造といへば、大した名人であつた。近世での名人ですが、この人がよく「カーアア」と呼吸を入れたものです。ほんとは、人形ですから、人形遣ひは、魚の如く無言でなければならぬが、どうしてもこれ位のかげ聲は仕方がない。太夫とのイキも、これ位の掛聲は自然に必要になつてくるのです。

全く人形と淨るりと三味線とは、呼吸一つ、間一つです。名人團平は間のやかましい人でした

が、或る時「先代萩」の政岡の米洗ひの間などは、左の手で棹をすらしして一々左掌を膝においたことがあるのは、「間」を取つてゐるのでしたが、新作、或は改作になると團平が、三味線の手を人形が動けるやうに付けてありますと主張し、人形の玉造は、どうしても人形が動けない、その「ツン」とか「シヤン」とかを抜差ししてくれといふことで、よく徹宵名人同士の議が合はないで、何れも下らなかつたといふ逸話が澤山ありますが、それらは、茲では省いて申しませんが、古人が幾百度今日までやつてゐるか知れぬが、どうにもならぬ珍しい「間」と人形の動きとの一挿話を茲に挿んでおきませう。

それは「千本櫻」の鮓屋の段の、梶原と權太のくだりです。梶原が「コリヤ權太」といふところで、何んとしても三味線の手がこゝで、「間」があくのです。ここの引かゝりがどうにもつかぬので、魚の如く黙してゐていゝ筈の權太の人形遣ひが「何んぢや」と一言いひます。人形遣ひが辭を發するのは、不都合ですが、この權太の「間」ばかりは、そのまゝでは舞臺が散りますといふのが、人形の「間」のむづかしいところ。

この「千本櫻」の書卸しは延享四年の霜月ですから、ざつと百七八十年、それでこゝの「間」がそのまゝであるが、書卸しの太夫は、この「三の切」は竹本此太夫、三味線は友次郎、權太の

人形は吉田才治が遣つてゐるが、どう使つたか、どう語つたか知りたいものだと思ふのです。

註 こゝでは「三人遣」の「出遣の始」をいつたので、「出遣」の始めは、勿論、寶永二年の「用明天皇職人鑑」の辰松八郎兵衛といふ通説に従ふ。或はこの寶永二年をもつと廻りはしないかといふ疑ひは持つてゐるが、確證を得ないから、今日暫く寶永二年説を採用する。享保十九年といふのは「三人遣」の「出遣」を意味します。即ちこの豊竹座で、始めて正面の床を上手の横に斜にとつた。この時が三人の出遣ぢやないかといふ意味。

八、人形遣の修業と其専門

人形遣ひのことをざつと述べましたが、人形を三人一致して動かすこと、その事だけでも、並ならぬむづかしい藝ですから、人形遣ひばかりは、中年からの修業は殆んど不可能です。太夫だと、好きから八百屋や豆腐屋でも素人で語つてゐる。その聲がいゝ、延いては、豆腐の賣り聲や、魚の晝網の威勢のいゝ賣聲がいゝといふので、玄人になつたものもあります。現に今の竹本

駒太夫は、雞の鳴き聲や、犬の鳴き聲がうまかつたのを、耳にした初代團平が、その咽喉に惚れ込んで小按摩であつたのを太夫への道に導いたのでしたが（註）、人形ばかりは、さうはいかない。幼い時からの修業です。練習です。少くとも十二三歳を過しては、もうモノにならぬ、十二三歳からの猛修業を必要とします。

十二三歳から人形遣ひを志願するとして、初めは、人形遣ひの後にゐて舞臺の小道具を乗せる臺——舞臺といひます——の置所、小道具の出入れ、柝せきの打ち方をして淨りりの文句の暗誦、文句につれての人形の仕草しぐさ、これだけのことを、さつと修得せねばなりません。遊び盛りの小僧が、何として、自ら進んで人形遣ひにならうと志を立て、これだけの難修業を、今日の人間が致しませうか。こゝ九年間、一人の人形遣ひの入門のないのは尤もです。自發的に人形遣ひを志望するものが今の時世では絶無、親が淨りりを、飯よりも好きだといふので、子供をつい人形遣ひにしようといふ了簡が出たにしても、今の人形の立者達は、この難修業と、報はれるところの少いことを述べて、再考を親達に勧めることにしてゐる。然らずば、人間一生を可哀さうに臺なしにしてしまふと、彼等は云うてゐます。「人形遣ひの保護」は、この點で必要で、言葉を換へると、「人形遣ひの保護」でなくして、これからの「人形遣ひの養成」を必要とすること、今日より急なこ

とはありますまい。今日の榮三、文五郎、玉次郎の三人が百年の後はもう、その仕草さへをも教ふる人があるかないか覺束ないと思ひます。

この難修業の間が早くとも、三年、次に、足遣ひ、次に左遣ひと階級を踏んで一通り人形の仕草が腹に入つてからが、一人前の人形遣ひとなりますが、左遣ひのうちに、その人の向くべき方面がほど定まつてくるといふ風になります。即ち女形になるか、荒物使ひか、その人々の腕と當人のテンペラメントが、その人形の専門を自らに作ることになるのです。

で、人形遣ひの凡その種類を、茲に擧げますと、左の如くです。そして近世における、その遣ひ手を近世の代表者を以て、下に示しておきませう。すると、讀者は舞臺の見當が略つくだらうかと思ひます。

荒物遣ひ……………先代 吉田 玉造

ふけおやま遣ひ……………桐竹紋十郎

ふり袖遣ひ……………桐竹 龜松

世話娘……………吉田 鹿造

若者……………吉田 玉助

おやぢ遣ひ……………吉田 玉 治

婆々遣ひ……………豊松東十郎

とぎつと、これ位あります。即ち人形遣ひの種類は、とりも直さず「淨るり人物」の種類の數を示すことになる。人形淨るりは劇藝術の如く、わけて近代劇藝術の如く、個性がハツキリと出せませぬ、ある一種の類型に還元されて、個性よりは、大ざつばな「性根しやうこん」と呼ばれる「魂」から形式美への藝術ですから、これ位しか類型を持たぬ、丁度昔の歌舞伎よりも、尙一層類型が縮つてゐるといふわけです。

こゝに「若者」遣ひの代表として挙げた玉助は初代玉助で、今日の文五郎の師匠です。又「おやぢ遣ひ」の代表とした吉田玉治は、ついこの間死んだ吉田文三——恐らく最後の「荒もの遣ひ」であつた吉田文三の師匠です。

こゝに挙げた人形遣ひは、その名を示すところによつて、ほとゞ讀者はどんな人形をさすかは、判りませうから説明を省いていゝのですが、一言述べておきたいのは、「菊畑きくはた」鬼一の如きは、こゝにいふ「おやぢ遣ひ」に入つてゐます。そして「荒もの遣ひ」は、「廿四孝」の横藏、「日向島」の景清などの類ひです。「日向島」を例に挙げたに因んで、ここに述べておきますが、この淨るり

は、作としてはまづ／＼下らぬものともいへますが、舞臺ではなか／＼の大ものです。この「日向島」に限つて、手摺は青竹、その下約五寸の隙を存して、勾欄となる。そして太夫の見臺は白木です。即ち追善淨りりの由緒を持してゐます。それは、この「日向島」は、正しく外題をいふと「娘景清八島日記」であるが、今日舞臺で重く取扱はれる「日向島」の段は、花菱屋の端場を付けて、三段目になつてゐますが、實は享保十年十月豊竹座で上演された、西澤一風・田中千柳合作の「大佛殿萬代石礎」の三段目を、「娘景清」にそのまゝにとり入れました。しかも「大佛殿」からして謡曲「景清」の雛案であります。この作の重く取扱はるゝ理由は「娘景清」が明和元年の十月豊竹座に上演されましたのは、豊竹越前少掾の追善淨りりであつたからで、これ以來今日に至るまで、「日向島」の上演形式は、依然として追善の形式で、白木の見臺、青竹の手摺を用ゆるといふ遺風となつてゐます。一面から見ると、私はこれを越前少掾、即ち若太夫の大きな勢力を物語るものだと思ふ。淨りりの大成者は筑後掾の竹本義太夫でなくして、若太夫であつたことを物語つてゐます。即ち後世今日に及んで「西風」の筑後の餘韻よりは、「東風」の越前の流れが、後世の淨りりを支配してゐる。この意味において、私は義太夫、近松門左衛門が傳へられ、研究されると同じ程度に、もつと／＼若太夫と紀海音とを、更ら／＼に深く知らねばならぬと

思ふのです。

話が脱線しましたが、こんな意味で、今日は「日向島」を大きな淨りりと見る。人形の方でも「景清」は「荒もの」の一方の代表でなか／＼の小腕では遣へません。ところで、三味線の健腕を聴き試すのは、タタキである如く、人形の腕の強さを見るのは、左手を人形の背から挿込んで、見物には見えませんが、人形の腹の内こぶしで拳を裏にして、あれだけの人形をグイと捧げてゐるのですから、人形の裳を見せねばならぬ。ところが、練習が足らず腕が鈍いと、人形の出には左程でもありませんが、遣つてゐるうちに、人形が段々と落ちて來ます。人形の裳が、手摺の上かま^まちを水平線として、その上にあらねばならぬのが人形がすつて來る。普段の勾欄だと、さして目だちませんが、「日向島」だと、上が青竹、その下に隙がある、こゝへ景清の裳がだらりとすかして見えるなどは、見つともない。青竹の上に景清があの長丁場ながちやうばをグイと上つて持堪へねばなりません。こればかりではないが、景清のむつかしさはまづこゝから出發します。

昔は人形遣ひは大勢ゐましたから、各自に専門の人形しか遣はなかつたのですが、今日ではさう言うてはゐられない。今日の吉田榮三の如きは座頭であつて、人形の凡ての責任を持たされてゐますから、何でも遣はねばならぬ。

元來は「荒もの遣ひ」でないのに、こんなわけで榮三は、近來は「荒もの」が出ると、必ず榮三が遣つてゐます。それだけにこの人の腕は近來グン／＼と上る一方です。

文五郎の方は、昔でいふと桐竹紋十郎型の人で、女形で終始して、クドキの受けるところで人氣を喫つてゐますが、それだけに藝の範圍が狭い。そして深さも足りない。桐竹紋十郎を近世の名人だとはいひ、又しか思つてゐる人が多いやうですが、事實は違はう。華が多くして實がなかつた。道行などに素的な形を見せましたが、名人といはれるには遠かつたらうと斷言します。

いつか上京して歌舞伎座へ諸藝大會式の催して、人形では紋十郎が出ました時に、紋十郎の女形を揚幕で見つてゐた五代目菊五郎が、

「紋十郎といふ人は大層もない名人だと聞いたが、見ると聞くとは違ふものだ、政岡の飯炊まいたきで、塗盆で子役の姿を寫すところがあつたが、又野崎のお光で、お染を鏡で寫し、簪でつつく仕草をしてゐるが、これが一日の狂言だからね」——といつて笑つたさうです。さすがは菊五郎の辭だ、味ふべき藝評だと私は今に思つてゐます。

そこで「人形遣ひ」の種類は、前に挙げましたが、これとは別の分類で、人形そのものの種類の大略——即ち頭（カシラ）の種類、名稱と、その淨るり中の人物役名とを簡單に説明しておきま

せう。上に掲げるのは頭の名で、下に連ねたのは用ゐる扮役名であります。

「文七」——光秀、五右衛門、貞任、熊谷などがこの部の人形。

「孔明」——上品な頭で、由良之助とか菅丞柱などがこれ、この頭の目は眠りますが、眉は動かぬ。

五十五六にいふ上品、この眉はベラボウ眉毛といふ描眉毛で奥床しく描くのが定法。

「團七」——ならず者で、時代では宗任、世話では權太がこの頭。

「源太」——重次郎、三浦之助、八幡太郎、義經などに使ひ、眉が動きますのは「動きの源太」の又の名

があります。

「若男」——勝頼、忠兵衛。

「丸目のしゆと」——これは一等恐い顔をしてゐる頭です。「大塔宮」の太郎左衛門、「忠臣蔵」の師直、

「酢屋」の梶原などがこれ。

「ふけをやま」——「太十」の操、「陣屋」の相模、「寺小屋」の千代。

「娘」——菅原の八重、「太十」の初菊、時姫、しのぶ。

「新造」——をやま傾城に遣ひます。阿古屋、夕霧、宮城野、梅ヶ枝など。

「婆々」——は一手で、アタマは代へますが、カシラは一手です。人形淨るりを御覽になると婆の容貌に

變りのないことに心付かれるでせう。但し怖い婆は別にあります。例へば、帶屋、一つ家、明烏あかりらすの遣り手やりて、眼の圓いのです。即ち「婆々」は二通りと解してよろしい。

かう擧げてゆくと數限りなく澤山の品目があります。一例をいふと「源太」の頭を使ふ「太十」の重次郎といふ一役でも、手負ひになつて頭が散バラになつてからのカシラ、兜下の頭、社袂、それで動きの(眉の)あるのとないのとを使ひ分けるのですから、重次郎でも數種のカシラを要します。「おやぢ」のカシラでも、白太夫しらたひふ、定之進さだのしん、孫右衛門、興一兵衛とあるわけです。

申しおくれたが、人形の方では顔といはうか——首といはうかを「カシラ」といひ、「アタマ」といふは髪です。歌舞伎の髻にあたるのを「アタマ」といつて區別してゐます。

それで、前に述べた「景清」ばかりは、全く別で、「景清」といふ人形のカシラが、只一つ景清に使ふためにあります。斯く人形では「景清」ばかりが特種の取扱ひを受けてゐるのです。で一興行のカシラの數が、ざつと六七十位を要し、大茶櫃に三杯はありませう。狂言としては「忠臣藏」の通しが一番多くのカシラを要します。

で、人形遣ひの左腕は、前にも申したやうにグツと人形を差上げてゐるとともに、中指と人指指(食指)の二本で、この二本の指の廻はしでカシラが極るのですから、どうしても子供のうちか

ら、この道に入つてゐないとダメです。そして八つ九つが一等よく十二三歳を止りとしますが、これが、前にもいつたやうに淨るり文句、手順、小道具を覺える、柝をうつ、幕の柝、人形遣ひの履きもの——五番の履きものを、時に應じて人形遣ひに與へることから、蔭うちをしたり、横幕も引くといふ風で、この人形遣ひの雛が巢立つまで順序に育つて九年。十歳から入門して十九か廿歳になつて人形を持たしてみると、藝の善悪はもうはつきりと判ります。

人には癖のあるもので、この人形遣ひにも癖があつて、何としても人形の頭が歪む人があります。こんな弟子はもう、どうしても直りませぬ。九年十年の修業が、これ一つで全くの徒勞に終るのです。

今とは違ひますが、この人形の修業時代が一夜二錢の日給といふのがいゝ方で十五日立で六十錢です。これなどがさう遠くない頃の話だから嘘のやうな話です。これも今日では時效にかゝつてゐますから申述べていゝでせうが、近松座が潰れて、こゝの人氣もののこの間死んだ吉田玉藏と今の吉田文五郎が、御靈の文樂座へ買はれた時に給料が三十圓でしたといふ話。淨るりは一芝居十五日立てになつてゐますから、十五日三十圓の勘定、これが、さう遠い昔の事でない。文樂座を松竹合名會社が買収して、第一回興行が、明治四十二年四月八日初日であつて、攝津大掾が

引退して、三世越路太夫が、紋下の位置になつた時が、玉藏と、文五郎とが文樂座に入座した時でした。即ちこれが大正四年二月十日が初日として、翌くる三月二十日初日の興行に「千本櫻」が出て、この道行に、玉藏が忠信たのぶを、文五郎が靜を遣つたのが、この兩人の仕打しうちに認められる初めであり、文樂座における位置の確立した時でした。

註 今の竹本駒太夫が、動物の啼き聲がうまかつたので、團平が太夫に導いたやうに書いたが、それは誤り。駒太夫が鳴き聲がうまかつたので、一夕、その鳴聲を所望して聞いたゞけで、太夫への道は、團平には關係なし。

九、人形の構へといふ事

人形——今日の發達した人形芝居の頭かしらについては、なか／＼複雑で、且つ四百幾十年の歴史を持つてゐますから、到底一朝一夕には説明し切れません。例へば近世の名人といはれた吉田玉造ですら、「頭ばかりは俺にも分らない」といつたと傳へます。この言葉は、一面人形の頭の分類

が、極めて非科學的に、傳説的に雜然、紛然としてゐるがために、日々これを遣つてゐる立者にして、尙且つ「俺には分らない」の嘆があるのです。即ち長い歴史のうちに、いろ／＼な頭が出る、それがそのまま極めて單純な分類名稱の許に包含されてゐますから、後世になればなるほど頭の分類は、手もつけられないことになつてしまつたのです。例へば、今日文樂座の人形遣ひの樂屋へ行つて、人形の頭を出して貰つて、説明を聞いて御覽なさい。その謂ふところの「文七」でもいろいろな形、顔があつて、とても一名稱のもとに包含されるものとは思へない。しかも何れも「文七」です。又人形芝居と歌舞伎とは、相互に影響があつて、有無相通じた三百年來、これほど密接の關係影響のあつたものはありません。だから、江戸から瀬川菊之丞が上方に上つて來ると、その似顔が、「人形の相貌」にまで影響しました。こんな關係で人形の頭——「文七」といひ「國七」といふも、いろいろの種類がありますから、こゝに説明し盡せない。前回に述べたのは、ホンのその一端であることを御承知ありたい。

「人形」と「歌舞伎」の相互の影響といへば、想像以上の事實——或は意識しないで相互に大きな影響があつた。某劇評家の如き、文樂座の人形遣吉田榮三が、「紙治」を「鴈治郎がんぢらうさん」で遣ひますといつた言葉に對して、ひどく榮三を攻撃して人形淨るりを冒瀆するものだといふ意味の事

をいつてゐるのを読みましたが、了簡方の狭い、且つ人形芝居の三百年の歴史を知らない攻撃だと思ひました。鴈治郎の「紙治」を必ずしも完璧のものとはいはない。又榮三がこれを範としたといふことの是非はとにかく、その劇評家は「現今の俳優」——わけて鴈治郎輩を人形の手本とした、その事自體を攻撃してゐたのですが、この劇評家の態度を謂はれのないことだと、私は思つた。寫實派の特に近來濃くなつた鴈の「紙治」を、人形に寫したことが、人形に變な寫實派の藝風を容れるからいけないといふならば、一應は、話は分るが、「鴈治郎で遣つた」といふ事自體を、不見識——人形の冒瀆として責めてゐたのは見當違ひである。

これは餘談ですが、人形と歌舞伎とは、これほど相互に影響したのが、その發達の歴史であつて、従つて、菊之丞の一例の如く、その似顔さへもが、人形に影響してゐます。

斯くの如く紛然雜然たる人形の頭の種類は——出来るだけの整理分類は、「人形」を——その藝を保存する上において、これ亦今日の急務ですから、或る機會において、私はせめて自分の一人の力で出来るだけの、現在に存在する頭の記述と、その寫眞とを、後の研究者のために残したいと、私は今、及ばずながら努力をつゞけてゐます。

が、前回に述べた外に、二三の例外を、こゝに述べておきませう。

今一度、人形の頭で「文七」と名づくるのを例にとります。これは前にも述べたが如く、光秀にも、貞任にも、熊谷にも用ひます。源藏にも用ひます。久吉ひさよしにも使ひます。そしてこの類の「文七」は眉が動きます。この「文七」の役々を想像して下さい。そしてそのうちから何分かの一致点を見出して下さい。可なり非科學的だと思はれます。そしてこの「文七」の眉の動かぬ「頭」を興平といつてゐます。これらの名稱の起源はなかなか分りませんが、この「興平」は恐らく「南興平なんきょうへい」で「双蝶々ふたつてつて」の興平だらうと察します。この「引窓ひきまど」の興平は、眉を動かす必要がないから「ペラボウ」で行きます。描き眉ですが、かうしてみると「文七」といふ「頭」の名稱は殆んど、意味をなさないので、却つて混雜の種を蒔いてゐるやうに素人には思へます。私のいふのは名稱分類の適語でなく、誰れが聞いても分るやうに分類整理を必要とするといふのです。わけて「保存を要する藝術」としてゝす。

今一つ一例を「文七」にとりますと、現在の文樂座は、この種の人形の「頭」は絶えてゐますが、「文七」の内の一分類に、「非人」といふ「頭」がある。この「非人」の頭を持つてゐた助五郎といふ人形遣ひは、今では韓國(?)へ行つたので、「非人」の頭は大阪には跡を絶つたが、普通の文七にしては面やつれのしたのが「非人」でした。これなどは、何に用ひた「頭」か知らな

い。説をなすものゝ曰くには、恐らく「大晏寺堤」の春藤治郎左衛門に遣つたので、「非人」の名が「頭」に付いたのであらうといふことです。さもあるべきで、今日「大晏寺堤」が出ると治郎左衛門に遣ふ頭は「文七」を用ひてゐるのです。

これらに見ても明かなるが如く、「敵討襷袢錦」は、歌舞伎の「非人敵討」の改作で、文耕堂の名作の一つであるが、歌舞伎からの影響をうけたもので、文耕堂の「大晏寺堤」が出来、非人の段が上總少掾、即ち後の播磨少掾の語りがうまかつたのと、人形は例の初代吉田文三郎の傑作であつたから、今度は、逆輸出で「大晏寺堤」が歌舞伎に大きな影響を齎らしたといふことになつたのです。この「頭」が「非人」といふ名稱のみが残つて、舞臺の上ではその「頭」はまづ絶えなわけです。

人形の名稱分類は、かうして話してゆくと限りがなく、益々専門的になつて、一般の讀者には耳遠くなりませうから、「人形の靜的」の方面はこれ位で筆を止めて、「人形の動的」の方面に少し觸れておきたいと思ひます。

私の謂ふ「人形の動的」方面とは、藝の變遷です。人形造ひの技倆の發達變遷推移をいふのですが、これ亦、三百年の歴史を持してゐる人形の藝を、こゝで、簡単に述べることは協ひますま

いから、ホンのその一例として近世の三名人の人形が示した酒屋のお園の或る條を示して、その一端の見本としておきませう。

「酒屋」の場で、宗岸とのくだりがあつて、半兵衛が「これお園、そなたを更々嫌ふぢやない、氣に掛けて給もるなや」というて一同が奥へ入る。「跡にはお園が憂き思ひ」で、誰れでも知つてゐる、「今頃は半七さん」のクドキになります。

この條で、皆さま御存じの今日の吉田文五郎は、しづくと表口へ出る、世話木戸に背を寄せ、^{うまおも}「愛思ひ」の態をします。文五郎得意の形ですが、これを非難するものは、文五郎に華があつて實がない、簀戸にもたせたお園は、何としても袿を執つた女であると評します。私は「傾城」のしながあるといつかも批評を下しましたが、何れにしても町方の若女房ぢやないのです。これが文五郎のお園である。

これを前回にも述べました、「ふり袖遣ひ」の名人として知られた桐竹龜松は、この「今頃は半七さん」で、何もせなかつたといひます。只上りかまちに行燈を持添へて、しをくと坐り、スーツと只一つ肩でイキをした限りでしたが、絶妙の技を示したといふことです。

をやまの名人である桐竹紋十郎は、このところのお園をどうしたらうか、穿鑿しましたが、つ

いこの間の人であるに拘らず傳へるところが二三でして、何とも私には判断が付きません。何れが眞であるか分りませんから、紋十郎のこのく。だ。り。は預るとして、あとでお通の文を讀むところ
で、

「聞いてゐるさの障子よりもれ出る月は冴ゆれど胸の闇、詞「エ、時も時とて隣の稽古」と上方唄の「い。も。せ。が。は。」が、聞ゆるところで、紋十郎は、文を讀みながら唄に引いれられて、琴のしらべに、うつとりと聞惚れて、右手で琴を弾する科をして見せたといひます。

この近世の三名人のお園の科を解釋して下さい。決をとるまでもない龜松の科を、當て込みのない妥當な演出と見ます。私は保存さるべき人形淨りりの科は、かういふ風にとにかく古人の型を出来るだけ記述して、人々によつてのかどくの型を、出来るだけ今の間に求めてまづ記述して、これも人形の「頭」同様整理をして、捨つべきもの保存すべきものゝ選擇が可なりの大事業として、殘されてあると思ひますが、それ亦こゝで述べるには、餘りに専門的に互ることを厭うて「動的方面」の研究は、この一例を擧げて、他は他日を期すること致しませう。

これで人形に關する一わたりの説明はしましたが、實は私はわざと枝葉の點から記述の筆を進めて來ました。「人形遣ひ」の根本の大切なことを、一つ逸してゐます。

それは、人形遣ひの「構へ」です。

「構へ」とは何であるか、人形の行儀です。人形の姿勢態度です。「科」よりも人形の行儀が、實は根本の問題です、人形の姿勢が付かぬ人形遣は、まづダメだといつて差支へありません。行儀が悪いが「科」はうまいといふ人は、まづないといつていゝ位です。前々回で私は、子飼から養成された人形遣ひが、人形を持つとどうしても、首が——頭が傾く手癖のある人形遣ひは、とても相當なところに登れない、下品な人形遣ひだと申しましたが如く、人形の姿勢の悪いのは、なかなか直りません、即ちこれを樂屋では、「構へ」の悪い人形としてとりません。

人形は何としても人形遣ひの胸と並行にならねばならぬ。眞すぐに凜とした姿勢、これが人形の本格です。ところが人形が、人形の上半身が、人形遣ひの胸から離れて、角度を作つて、前かがみになるのが多いのです。これは一等その業者の嫌ふところなのです。然るに、地方的にいへば東京の人形——江戸の人形は概してこの前かゞみ、人形遣の胸から角度を作つてゐるのです。この東西の人形の「構へ」の相異は、どうして來たか、人形の成立上か、系統からかとも考へましたが、やつぱり江戸の人形がぞんざいであり、人形芝居が隆盛にならなかつたがために、設備その他に缺くるところがあり、後には常小屋がなくなつて、席などを打つてゐたがために、人

形遣ひの履く下駄なども、今日の如く、五ツ通りもないなどの關係から、自然と藝がぞんざいに、囂ましく本格をいふものがなくなつたがために、人形遣ひが左の手を樂に使つたのが、斯の如く人形の姿勢を崩し、「構へ」をなした最大原因であらうと考へられる。

どうして左手を樂に使つたかといふと、これは少し文字だけでは説明がしにくいのですが、東京の人形遣ひの左の前腕は、人形の胴の内で、上向きに眞すぐくのびてゐる、即ち肱が曲つてゐない。人形を持つたまゝ腕を少し上向きに伸し切つてゐる。これを「鐵砲さし」といつて、上方の本格の人形遣ひは嫌ひます。

上方の本格で行くと、前腕と二の腕とは、殆んど直角をなし、肱でためて、ここに力を籠めて、前腕を眞すぐにして人形の胴の内へ挿し入れて人形をさゝへてゐます。だから、人形の衣裳の肩のところにある「肩板」が水平になり、人形の胴の下部で人形の胴の背になつてゐる、——この道でいふ「胴輪」^{どうち}が、二の腕の上に載つてさゝへてゐる。だから人形遣ひと人形が並行してゐる。といふのが人形の姿勢の本格なのです。「鐵砲さし」に前腕を伸してゐると人形が前に屈みます。人形の姿勢を崩した前かゞみは、實に見づらい形です。

人形を一眼見て、「科」を見ないでも、人形遣ひの上品下品はこれで判断がつくのです。

東京の人形は、多年この「鐵砲ざし」の遣ひ方で、見る人も何ともいはず、内部にもこれに心づくものがなかつたから、江戸出來の人形の頸の傾斜の角度が、上方のソレとは違つてゐる。人形の姿勢を崩して、やう／＼頸の角度で頭だけが眞直になつてゐるといふのが江戸の人形です。これに據つて、江戸の人形の本格を失つてゐることの久しいものであることが、人形の頸の角度を見て證據立てられる。

ついでこの程死んだ吉田辰五郎は、なか／＼人形の故實にも通じた人でしたが、途中で江戸の人形座の群にゐたがために、どうかすると、人形が俯向き加減になつた。これは本人も心付いてゐましたから、すぐ直してゐるが、力が足りない——肱でためて人形を持つ腕ツぶしが足りないから、又しても人形が俯向きましましたのを、本人もいたく氣にしておましたが、「鐵砲ざし」は物理學の法則からいつても、重みに堪ふる力の強いことは説明するまでもない。だから、遣ふに樂であるのが、人形をして「構へ」を崩さしむるに至つたのです。

私はこの昭和四年三月の中旬に所用あつて、上京しました。時恰も「報知講堂」に、江戸一派に上方の小兵吉が加入して、「人形芝居」のあることを知りまして、歌舞伎座に「助六」を見物の暇に、タクシーを飛ばして、忙しい江戸の人形芝居を一見したのでしたが、殆んど悉くが、この

「鐵砲ざし」の人形で、舞臺の行儀の悪いこと、上方者のたまの上京に、悪口を吐くでもありませんが、言語に絶したのを見て、實はこんな人形芝居ならば、こめかみに青筋立て、保存方を絶叫するほどがものでもないと思つた。

「人形芝居」には恵まれざる東京の人達は、衰へたりと雖も、尙、本格の人形の面影を存してゐる上方の人形芝居を、もう少し研究してほしい。人形のみでないその淨るりもである。あの當て氣味の多い崩してしまつた、報知講堂で聽いた淨るりを標準にしないで、上方の淨るりを、聞き直してほしいと思つた。これも餘談に筆が走つたが、「構へ」を説明するには、東西の比較が、一等讀者の會得を得る方法だと思つたからの悪口である。徒らの漫罵でないことを諒として、許させ給へ。

十、人形の足の「構へ」と手の種類

人形淨るりの人形の「構へ」について述べましたが、人形の行儀としては一番悪い、俯向き加

減の「構へ」である「鐵砲さし」は、上方の人形では一等厭ひ忌むところです。そしてこの上方の本格の人形の遣ひ手の、左手が人形の体内で二の腕と腕とが、殆んど直角になつてゐる。これとともに「人形」の構へとして、最も大切なのは、人形の二の腕に力が籠らねばならぬ。手先だけをいくら巧みに使つても、二の腕に力が入らないと人形の行儀が崩れます。人形の二の腕が木造である場合はやゝ胡麻化することが出来るが、二の腕が布をからんである場合の二の腕だと、この腕に力が入らぬと人形は死にます。丁度生命のない人形遣ひの二の腕はしがらき餅か、穴錢を錢さしで通したやうな工合です。錢さしにさした穴錢といふ比喻は、彼の江島屋其碓が「傾城禁短氣」で有名な比喻、これは風壞の處れがありますから説明はしませぬが、人形の二の腕が正に是れでは、人形が死んでしまふに異論はありませんまい。即ち二の腕に力の籠るといふことは、布で巻いた人形の腕に「肉」が張切るといふことです。

今一つ「構へ」について申しますと、江戸から東京にかけての人形の足は、眞直で、人間の足のやうに立つてゐます。人形遣ひの方ではこの足を「鳥居立」といつてゐます。説明するまでもない「鳥居」の足を見立てたのです。然るに上方の人形は、もゝを張つてゐます、もゝを張る結果は足は内側に窄みまます。これは二の足の膝頭に力が入つてゐますから、もゝが張つて、足が内

側になるのです。

こゝです。——この人形の足の一つにも、人形の藝が籠つてゐます。人形の藝の一暗示がこゝにある。「鳥居立」と「もゝの張つた」足の人形とを比較して御覽なさい。「鳥居立」は純寫實の足です。眞らしき足は「鳥居立」にあつて、決して上方のもゝの張つた足にはありません。この非寫實、この表象的な藝を本位とする、膝に力の籠つた足は、正に人形の藝の全體を暗示してゐるものと見ていい。

近來やゝもすれば、人形に相應はしからぬ寫實の藝風の侵入することは嘆はしいことです。この非寫實なもゝの張つた人形の足は、「人形の形」「人形の構へ」を完成してゐるのです。現今において、最も本格的な人形、型を崩さぬ人形の遣ひ手である吉田榮三の、人形をちつと眺めて會得するところがあつてほしい。

「型を崩さぬ人形」と、私は榮三の、人形をいひましたが、これには少し説明を加へておかぬと誤解の虞れがあります。——「人形の型」といふものが、一定不動のものでないといふことを申したい。先人の型、先名人の型にもソツがある。よし一點の非の打ちどころのない名型でもが、時代の推移によつて、型にもいろいろな工風が産れてゐます。「型」は琴柱に膠したやうなも

のではありますまい。この意味に於て榮三は、昭和四年五月の文樂座で、陣屋の熊谷を遣つてゐますが、今まで嘗つて人形ではない熊谷の一つの型を試みてゐます。それは、熊谷の物語りで、「心にかゝるは母人の御事」のくだりで、今日までの人形は、藤の局を見てゐますが、榮三は「心にかゝる」でサツと扇を開いて、右に騷し女房の相模の方へ横目を引いてゐました。これらは人形の型としては、榮三が始めてせう。だから「型を崩さぬ」と榮三についていたのは、型の精神を崩さないといふ意味です。私は「横目」を引くといふ言葉をこゝに用ゐましたが、眼玉を横へ寄するため、その糸を引くのその業者はかういうてゐます。

人形の内部の構造からいつて、見のがしてはならぬものに、人形の肩板のところから紐で結へて遊離してゐる竹の棒が一本あります。これを人形の方では「ツキアゲ」といつてゐる。この「ツキアゲ」が却々、人形を遣ふに用をなすものであつて、形に品を付けるには、この「ツキアゲ」が預つて力がある。「ツキアゲ」の不用の時には人形の頭の棒——「ドグシ」と、この社會で呼んでゐますが、この「ドグシ」を人形遣が左手で持つて、その左手の拇指で「ツキアゲ」を刎ねてゐます。が、「ツキアゲ」を利用して形をなしたり、人形の形を崩さないで、科のない時に人形が休んでゐたりするときは、この「ツキアゲ」を、人形遣ひの左の手の二の腕で受けて、「ツキ

アゲ」を用ひてゐます。

これらの説明は文字では到底できません。「ツキアゲ」を用ひる方法をいろいろと寫眞に寫して、圖解するより外に道がありませんから、茲では人形の内部に「ツキアゲ」といふ重要な竹の棒があるといふだけのことを記しておきませう。そしてこの「ツキアゲ」を巧みに利用し、「ツキアゲ」を生かして巧みに使ふ人が名人だともいへます。この「ツキアゲ」は二の腕で受けたり、腹で受けてさゝへたり、胸で工夫したりしますから「ツキアゲ」が一番多く當つてゐる——即ち「ツキアゲ」を多く用ひるのは、人形遣ひの胸のあたりですから、人形遣が着てゐる黒子の胸に一點、摺れて光つてゐる箇所があります。これが「ツキアゲ」の竹の先きを受けてゐるところなのです。水鳥の水面に浮ぶ姿を見れば悠々たる長閑なものです。水鳥の足のあがきは水鳥ならでは知れぬ。人形遣も、兩手の外に胸や二の腕や、或は膝頭や、場合によつては五體を盡く提供して人形を遣つてゐるのです。

人形を説明した最後に、人形の手について簡單なる記載を試みておきませう。

人形の手は大體から分けると男女の二つに分れます。

女の手は指が五本とも、一つになつて、その指先だけしか動かないのですからこれは至極簡單

で一種類しかありません。

男の手は分ちて、五種類とします。

かきつばた

つかみ手

蛸つかみ

カセ手

ちやり手

と分ちます。「かきつばた」といふ手は、拇指が一つ、他の四本の指が離れません。拇指と、聯がつた四本の指で仕事をする。形が花の「杜若」に似たところからの名です。

「つかみ手」といふは、腕の中途から「さし金」といふ指先を動かす仕掛のある手を申します。

「つかみ手」は「さし金」をつかひ、「蛸つかみ」は、この「さし金」のない手、即ち人形の腕を後から持つて使ふのがソレです。この「つかみ手」と「蛸つかみ」の二種類は、説明が致しにくいから、實例を以ていふと、つかみ手は肌を脱がぬ役に用ひます。即ち人形遣ひの手を人形の脇から突込んで遣ふことが出来ますが、肌を脱いで襦袢一枚になる役即ち又助、平作だとか、

筒袖の鎧姿、即ち十段目の光秀の如きは、人形遣の手をさし込む處がありませんから腕の中途に「さし金」をつけてゐる。この「さし金」のあるのが「つかみ手」然らざるが「蛸つかみ」と申してゐますから、この「さし金」の有無で名稱が變つてゐるわけです。

「カセ手」といふのは手首だけ動いて、指が動かないのを申します。

これで人形の説明はざつと終りました。目の動き方、口の開き方、内部の遣ひ方は、圖解を以てせねばとても、私の筆では説明しきれませんし、又くだぐと説明することは、效なくして却つて讀者の懈怠を招く所以と存じて、凡ては茲に省きます。

で、幕内において歌舞伎と人形との相異を一寸述べたい。

それは、歌舞伎だと、狂言作者、狂言方があり、幕引がありますが、人形の樂屋では狂言作者がない。尤も昔は各座に座付の狂言作者があつたから、その下には狂言方の居たことは勿論であるが、今日の人形芝居では、狂言方がゐない。幕は大道具が引きますが、又「小道具」といふ係がない。人形遣ひ自らが歌舞伎の狂言方を勤め、又横幕を引く「かけ」も打てば柄も打つ。小道具の出入れ、及びその責任は、「小道具」といふ一分科がなくて、人形遣ひの職分の一仕事なのです。舞臺においては、大道具を除いた外の盡くが人形遣の仕事になつてゐます。されば太夫なり

三味線が、みす内の身分の低い者でも、紋下の立者でも、自分の語り場・弾き場をすますと、公の用事は舞臺においてないが、人形は、これに反して樂屋入をするから、はねるまで、寸時も暇がないといふ働きを樂屋においてしてゐます。その上、今日人形の頭の手入をする者がない。人形を新たに打つ者さへもないのですから、人形の頭の手入は盡く、現在においては、頭取の吉田玉次郎がやつてゐます。頭の手入の呼吸は、到底専門の人でなくば出来ない。例へば人形の頭のおさへ棒である「ドグシ」と首との付け工合、この金物これを「カマ」といつてゐます、この「カマ」の一分、一厘の狂ひが、人形の頭の遣ひ工合に關係するのですから、手入は矢つ張り樂屋でせねばならぬといふのが、現在の人形芝居の樂屋の現狀です。

これで、淨るり太夫、三味線、人形の三業からなる部分的の説明は終りましたが、この三業のうち、太夫には昔から近い頃まで頭取があつて、行政事務を見て來ましたが、今日では頭取を缺いてゐる。三味線には昔から頭取はなかつた。人形には頭取があり、この頭取が人形制なり衣裳調べをやります。樂屋の人形の行政事務はこの頭取の司るところで、現狀では吉田玉次郎が頭取の任にあります。

ところで、三業が舞臺においてカチツと呼吸のあふやうに、又場内の取締をするものに、「奥

場」といふものがあつて、客の場席、通ひ路の最後の傍に蒲團を敷いて、頑張つてゐましたのが、昔の座内の風景でした。竹本、豊竹の兩座の昔にもあつたらしく考へますと共に、最近の文樂座にも、この「奥場」がありました。が、いつの頃にか無くなつてしまひました。

太夫の各段の語り場でも、「何々太夫様」といふ呼び聲を、とや内からしたものです(註)が、今日ではこの古式も廢つてしまひました。

斯くの如くに古式や昔の習慣や制度がドシ／＼と改廢されてしまふ。そのために人件費は節約されるでせうが、今日の根城を焼出された文樂座には、昔の制度を忍ぶよしもありません。ソレで事務が澁滞されずに、取行はれるならばよろしいが、舊制度は廢滅されてしまふ。そしてそれに代る新制度が出来ませんから今日の文樂座はてんでバラ／＼で太夫、三味線、人形の三業の聯絡がとれてゐません。例へば各興行の出し物を決定するにして、昔ならばその道に生れた經驗の豊かな人があつて、——文樂翁の如きがあつて、太夫の柄がらを見て、人形遣ひの腕を見て、出し物の選擇をし、場割役割を決めたものでした。この相談に預る者が一座のたばねをする紋下です。興行主、乃至その手代奥役なり、その道の經驗を土臺にして藝人を見、役割が決定されたのです。が、悲しい事には、今日の文樂座には、その専門家がゐない。假りに紋下が決めるにして、その

補助、興行師側としての、狂言の選擇に當る智慧者が、今日の文樂座には全く缺けてゐます。これが、實は文樂座の燒失よりも何よりも、文樂座の内在的致命傷です。三業の藝人は實は養成しようとしても、或程度までの藝人しか養成は出来ない。大天才——それほどでなくとも、今日の類勢を盛返へすだけの天才でもが、産るゝのを待つより外に道がない。養成することの微力であることは藝道の常です。が、三百年——見ようによつては四百五十年の傳統のあるこの人形淨るり道の保存維持は、淨るりに經驗と理解のある奥役——といはうか、狂言の選定役割の出来る人が、實は今日の第一の緊急必要事なのです。

そんな奥役の一人位、今日の文樂座にもあらうといはれるのは、ゾブ素人の外部からの見解で、これを全く缺いてゐるのが今日の有様です。

竹豊兩座の興廢、近くは文樂、彦六の兩座から近松座の起伏は、今こゝでは説けません、藝人を最も有効に用ひた時にその座は榮えてゐます。最近においては、例の文樂軒の二代目がその人であつた。この昔の文樂座の奥役手代にはなかくの傑物がゐた。——傑物といふよりは、この道に明るい人がゐた。それが松竹合名會社に文樂座が引繼がれるとともに、志を失つた人、或は死んだ人などで、今日の文樂座の表方は、淨るりに對しては盡くが殆んど素人といつていゝ、

太夫の語り口をさへ十分に知る人がない結果が、用ひやうによつては甘かるべき料理をも、材料を殺してまづくしてお客の膳に供へてゐるといふ有様である。

私は、文樂座の歴史を説くことは、私が今執筆中である「近世人形浄るり史」に譲つて、こゝでは述べないで、植村文樂軒から、松竹の文樂座へ引繼がれたる過渡期の奥役についての事情を述べると、毎月の狂言はどういふ手續きで決定されるかといふ、お客には分らぬ幕内の順序が分ると思ふ。即ち「狂言」が出るまでを、讀者の眼前に展開しよう。

註 これを「とやぶれ」と云ひます。太夫が出たときに、その太夫の名を呼ぶ一種の古風な習慣です。——この「とやぶれ」をする者の風俗も、もう大阪の今日では全くなりませんでした。これは「出方」の仕事です。「とやぶれ」といふ事は、私は昔の木戸藝者の變遷したものだと思ひますが、「褒め言葉」の變形だとも言ひます。未だ考へず。

十一、文樂座の歴史

今日では、人形芝居即文樂座と解して、昔の竹本座、豊竹座以上に、文樂座に由緒を附してゐられる方も多いやうだし、且つ現今では、文樂座が確かに「大阪名物」の一つであることには異論がないのですから、文樂座の略史をこゝに述べておきたい。

文樂座の創始者は、植村文樂軒といつた淡路國の人です。淡路は淨るりの流行るところ、素人義太夫の輩出するところでした。この植村文樂といふも淨るり天狗の一人で、素義の方の名を文樂軒といつたのでした。好きから人形芝居の興行に手を出したのが始めて、この植村文樂が大坂で人形芝居の小屋を始めたのは、寛政年間と傳へますが、確實なる記録を得ません。高津新地で始めたのが文樂座の發祥の地となりました。勿論文樂座といふ座名はありません。「高津新地かうつしんちの席」です。この高津新地といふのは、道頓堀高津橋附近で、昔でいふ西高津新地三丁目、今日の呼名では、高津四番町あたりでもありませんか、見當は道頓堀川南濱側、日本橋東、高津橋の南詰西といふ處です。

この高津新地の席が、今日の文樂座の濫觴であつて、植村文樂は、この道頓堀の東の端に小座を持つたが、日本橋筋を西へ——即ち盛り場としての道頓堀の中心へと西下しようとしてゐましたが、當時の道頓堀には、興廢常ありませんでしたが、筑後の芝居がある、若太夫の芝居があ

る、竹田の芝居があるといふ風で、植村文樂軒が西下して、淨るりの小座で驥足を延ばす餘地がなかつたので、當時では——今日でもですが、東寄りの高津新地を捨て、北堀江市（いっち）の側（がわ）で淨るりの興行をつゞけてゐます。この時代がどれほど續いたかはハッキリと分らない。——と申しますのは「北堀江市の側の芝居」で通つてゐる、この小屋の興行主が文樂軒であるか、他の誰れかゞ興行してゐたかを、判明して今日では確實に知ることが困難です。即ち小屋の呼名が市の側の芝居であることが、昔からの名で興行主がその時、その時代に代つてゐるの意、ハッキリと今日では知る確實なる記録がないのです。この時代の古番付を手に入れると、よく番付に「文樂茶店」の墨肉の子持の輪廓をとつた、印版を捺してあるのを見ます。これが植村が興行主である市の側の芝居ですが、年月の期間をハッキリとさせにくいのです。

この間に、道頓堀の興行から、人形淨るりは殆んど驅逐され、道頓堀は歌舞伎の全盛を見せてゐますから、やうやくにして市の側の人形淨るりが、淨るり定小屋として認められるに至つたのです。

その後文化八年正月に船場博勞町（せいはば）の難波神社（なんば）、俗に博勞町の稻荷といふ境内に宮地芝居が出来た。これが「いなり芝居」で、植村の興行の淨るり定小屋です。その位置は、博勞町の稻荷が、

今日でも南久寶寺町と博勞町との中ほどにありまして西から東へと、御堂筋へと通ずる東の傍門がある、この傍門の北側に、南向に建てられたのが植村の定小屋でした。茲で注意すべきは、この時既に御靈地内には淨るり小屋がありますが、後の文樂座とは何の關係もありません。

このいなり芝居が續いてゐたのですが、天保十二年の水野越前守の改革が、この大阪にも影響して翌天保十三年五月十六日大阪市中宮地芝居が盡く退轉した。そのために植村の文樂興行は、又北堀江市の側へ移りましたが、常打は出来なかつた様子です。

その後弘化二年、西横堀の島の内清水町の濱地に小屋を掛け、「濱地々固め」の口實の許に、興行を續けることとなつた。これが植村の清水町の濱芝居の始めで、この時の初興行が、同年の二月一日で、「本朝廿四孝」を通し狂言にして、切の付物には、新濱の際物として、

西横堀
築地賑
浪花名所記

と名題をおいて、惣嫁場の段をチャリで出してゐます。一つの人気取の興行政策でした。

ところが、天保の改革も漸く弛み、禁制も自ら解けて來たのを見て、植村の淨るり小屋を、舊地の博勞町稻荷東の小屋跡へ再築しました。これが安政三年九月九日の初日で、紋下太夫が竹本長登太夫、狂言は「鬼一法眼三略卷」が立狂言で、「芦屋道滿大内鑑」の狐別れと道行が付いて

ゐます。

爾來この稻荷境内東の芝居が、「文樂の芝居」と呼ばれて來ました。ところで慶應年間に、大阪市内の小遊廓の散在を、風儀の上から取拂を命じ、現今の松島に新遊廓地を指定し、この土地の繁榮を計つたが、その效が見えません。そのうちに明治維新の大變革に會つて、道頓堀の歌舞伎や人形淨るりを、この新開の松島に移さうとしたのが、新たなる「大阪府」で、芝居仕打の三樂と淨るりの植村にこれを懲慥し、文樂の芝居は、今の松島八千代座の所へ新築しました。これが明治五年正月の事で、この時に始めて、道頓堀にも芝居小屋に「座名」が出來、「文樂の芝居」は、始めて「文樂座」と名乗つたのでした。それとともに、紋下の豊竹湊太夫が退座し、新紋下太夫は五代目竹本春太夫、即ち後の攝津大掾の師匠です。それとともに人形の紋下として春太夫と名を並べたのが、初代吉田玉造で、古來人形の紋下が、この玉造が始であることは、この稿の始めに縷説しました通りです。この時の出し物が「繪本太功記」大徳寺の焼香の段まで出し、別に「御祓儀三番叟」が出て、二代目越路太夫即ち攝津大掾の若い美聲が人氣を呼んだ。三味線は初代の團平、人形は玉造で、「出遣ひ早替り」といふので、花々しくコケラ落しを開場しました。が、何としても地の利を失つてゐると、今日とは違ひ交通の便を缺いてゐる處から、この新

しき「文樂座」は、興行成績を十分擧げることが出来ない。興行上香ばしくなかつた十二年間の松島文樂座を捨て、明治十七年九月船場御靈神社境内の寄席を壊して、人形芝居の小屋を新築した。これがこの間焼失した文樂座で、御靈文樂座の第一興行は、「菅原傳授手習鑑」の通し、大序から大切まで出し「御祝儀三番叟」が越路太夫、人形は吉田玉造で、丁度十二年前の松島文樂座のコケラ落しと異ひはないが、只三味線の豊澤團平が、豊澤廣助となつてゐます。この御靈の初興行から、初代團平は、文樂座を脱退して稻荷の彦六座に入座し、文樂座のためには一敵國をなしてゐます。越路太夫のためには、松島のコケラ落しと、狂言が同じ三番叟だけに感慨無量なるものがあつたと思はれます。

ところで、この豊澤團平の文樂座脱退、二代越路太夫との分離については、從來その理由が明白でなかつた。何故に團平が、文樂の一敵國、彦六座に身を投じたかについては、合點のゆく説明が與へられてゐませんでした。只常ならぬ藝人の離合集散位にしか思へなかつたのですが、私が今度豊澤團平の遺族の手に残されてゐた反古を取調べるうちに、團平の妻女ちか女が書殘した、「文樂芝居引一條書」といふ半紙六枚の横綴の日記一冊を發見した事によつて、團平・越路分離の曲折が手にとるやうに判明した。私は近世淨るり史上の一大發見だと思つてゐます。それは

餘談に互りますから他の機會に述べるとして、一言にしていへば、團平の賢妻ちか女と、越路太夫の賢妻たか女との、賢い女同志の葛藤が、この分離の裏に鮮やかに印されてゐることを見のがしてはならぬのです。この兩賢妻の葛藤が分離後の淨るり史にいろ／＼な歴史的の意味を與へてゐることは、吾らの興味の津々として盡きないところです。それは餘談として、文樂座は豊澤團平を失ひ、且つ彦六座といふ敵を新たに得たのですから、その陣容も御靈への移轉とともに立直した。その一つは古來稀に見る名音と呼ばれた豊竹呂太夫(初代)が、この機會に入座した。この呂太夫はハラ／＼家の呂太夫と呼ばれた素人太夫で、その淨るりの品位は當代無比であつたのです。ハラハラ家といふは、それを家號にする藥屋の旦那であつたからの稱號です。

斯くて、爾來二十五年に互つた文樂座の興行は、植村の手で經營されたのであつて、寛政年間
の植村文樂軒が高津新地に人形淨るりを興行して以來約百廿年、植村家にしては四代の人々を経て、明治四十二年四月に、文樂座は松竹合名會社に移り、大正六年十二月には、見かはすばかりに小屋の新築が行はれ、その文樂座は、大正十五年十一月廿九日に焼失し、この昭和四年四月に、松竹土地建物興行株式會社が設立さるゝに及んで、松竹合名會社の手から松竹新株式會社へと、文樂座の全權利が移つたといふのが、文樂座のざつとした歴史である。

ところで、茲に實際問題として、現在の文樂座の狂言の選擇について、世間の非難がいろいろあります。今日の文樂座の經營者が人形淨るりの知識——その豫備知識に缺くところがあるために、ますます人形芝居狂言の選擇を誤つてゐるといふ結果を來たしたことを歴史的に、私は茲に述べたいと思ふ。まづ最近の上演曲目を御一覽の上、人形淨るり愛好者は、深くこゝに御一考を願ひたいのです。

元來、松竹が文樂座を明治四十二年四月に植村の手から引繼いだ時に、松竹には、人形淨るりといふ古典藝術を、繼承して、經營して行く何等の準備もなかつた。死んだ南部太夫が口を繼いで、植村から凡ての權利、小屋その他を買つたのでありますが、松竹は歌舞伎同様、小屋と人形遣ひと太夫と三味線彈とがあれば營業が續けられるものだと思つてゐたやうだ。固よりそれは、一應はさうであらうが、能樂同様、相當の豫備知識がなくて、この興行がなるものでないといふことを松竹は豫知しなかつたのです。固より攝津大掾や三代越路太夫のゐた間は、その紋下といふ權能と、その「藝」から生れる貫祿とで、文樂座の營業は、松竹の行政事務だけで十分成立を續けましたが、「藝」から生れる貫祿が一朝亡びると、今日のやうな文樂座の内外に無秩序、下

剋上の亂脈状態を呈することとなりました。私のいふ無秩序といふのは、古典藝術の精神を失つて、徒らに形式の末梢にのみ捉はれてゐる現在の状態をいふのです。その一例が假りに狂言を定めるにして、太夫の口にある語り物、人形遣ひの腕に相應する人形の出し物を、今の松竹の誰が知つてゐますか、返答が承りたい。今日の松竹は淨るりの語り場々々の見定めがつかない。古い番付を繰つては、場割をやう／＼にして割つける、知らぬ狂言は取扱ひかねるといふ現状で、どうして狂言の組合せが、立派に出来るものか、噴飯の至りに堪へませぬ。實例を以ていふと、靜太夫が大隅太夫を襲名した時には「辨慶上使」を出す、又大隅の名に對して、靜の大隅の口には丸つきりない「壺坂」を強ひて語らさうとするやり方が當今の松竹のやり方です。

或は又、ピラの利く狂言を、度々繰返へしてゐる結果が、各太夫の藝が選擇の範圍において自ら狭くなつたからといふ理由で、狭い範圍で各太夫の語り場を變へた。その結果が、昭和四年四月の文樂座の興行の「忠臣藏」です。津太夫に六段目を語らしてゐる。土佐太夫に茶屋場の由良之助を掛合で振つた。古靱太夫には「壺坂」を語らしてゐる。只今の文樂座の三頭目といはれる太夫を、各自にどう殺して使はうかと考へてゐるのぢやないかとまで思はれる語り場の振り方です。これで人形淨るりが興隆するわけもない。そして淨るりで重きをおく九段目が缺如してゐる

といふ情ない状態です。

或は又、昭和四年五月の興行を御覽なさい。中狂言に「戀女房染分手綱こめわけたづな」が出てゐる。紋下の津太夫をして「沓掛村くつかけむら」を語らしてゐます。「沓掛村」は御承知の如く、「伊賀越」の「沼津」と同様、端場のない「沓掛村」それきりのものです。然るに五月興行には、「沓掛村」に「四條河原の段」といふ端場を、貴鳳太夫が語つてゐます。寔に言語道斷のわけで、この河原の段は、丸本を見るとずつと前の序中じよなかあたりの端場です。これがこの何の關係もない「沓掛村」の端場に用ひてゐる意が分りません。これを藝道の無秩序といはずして何をか言はんと申したい。

詮ずるところ松竹の無知、松竹の人形淨りに對する無定見が、この結果を來たしてゐます。この無定見を方針とする無謀を重ねて行けば、人形淨りは滅亡するより外はない。その滅亡を早めたものは、松竹の古典藝術たる人形淨りに對する無知、無定見、無方針の結果である。すると、人形淨りを滅さうとするものは松竹であると私は斷言する。

これは歴史的に由つて來る所以があるのです。松竹が文樂座を引受けたが、實をいふと、人形淨りに對しては西も東も知らない素人でした。例の京都の劇界——興行界を席捲した勢で、大阪の興行界をもその一手に收めようとした、若かりし時の白井松次郎氏の乞食腹には、何んでも

詰込まうとした。豚の胃の腑のやうな松竹は、不消化の文樂座をもその胃袋に詰込んでしまつたのでした。

が、その當時には、文樂座には清水福之助といふ手代がゐた。文樂座と共に清水が松竹に引取られて、文樂座の興行にその腕を揮ふべきでしたが、明治四十二年四月の「先代萩」が松竹の第一回興行、五月に「伊賀越」を出し、六月は「夏祭」を出した。この三ヶ月を過して、九月の盆替興行には、清水福之助は、病歿したのでした。清水といふ人は京の四條の北の芝居——今はありません、現在の南座の向う側、東向ひにあつた芝居ですが、この北の芝居の下足番から叩上げた興行の腕と、加ふるに自分も淨るりを語るところから、人形には明るかつたのです。この人に就いてはこんな逸話が残つてゐます。

——當時の文太夫が、濱太夫と興行預かり師匠の義理合で、改名して津太夫になつた。今日の紋下が改名の出し物は「八百屋献立」で、明治四十三年一月興行で竹本津太夫を相續したのですが、この狂言を選定したのが、生前の清水福之助でした。文太夫の語り口を見ますと、「帯屋」か「八百屋の新鞆」を襲名の狂言に出させようと思ひますといつた時に、この相談に預つた攝津大掾の腹にも、文太夫のために選定されてゐた狂言がこの二つであつたとの事です。清水は死ん

だが、この出し物が採決された。これでこそ文樂座の手代が勤まるのですが、清水が歿した跡に、文樂座からの人では福本政吉といふのが、清水についで年功の人であつたが、松竹側からは吉野榮次郎が文樂座の主任となつた。吉野は人形淨るりに素人であつたが、松竹からの人であつたから、福本との仲が良くなかつたので、福本は腕を揮ふ餘地を與へられず、松竹の文樂座を去つて、今日はもう亡き數に入つた人です。吉野の下に中村といふ文樂座譜代の、まだ〳〵吉野よりは、淨るりに通じてゐた人が文樂にはゐましたが、これも先年亡くなり、現在の文樂座はこの吉野すらも、兩三年前何かの事情で文樂座を去つて、現在の文樂座主任といふのは新玉勝吉といふが、その任にあります、新玉自身も申してゐるやうに、人形淨るりには全くの素人です。今日の文樂は、去らねばならなかつた元主任の吉野が内々で、狂言の選定、場割役割をしてゐるといふ有様である事からして見てもその無方針、無定見である事に何の不思議がありません。かくして人形淨るりの興隆を望むといふのですから、全くお話しにならない。

即ち私のいふ、松竹の文樂座を引繼ぐ當初において、その第一の準備を缺いてゐた。そして繼承後既に二十二年の歲月が流れてゐるに拘らず、尙斯道の只一人の主任さへも養成が出来てゐない松竹の現状に觀て、文樂座の行末は、このまゝ松竹の手に任ねられてゐることは、風前の燈を

見るやうに思はれます。これに對する悲觀材料は、まだく山とあるのですから、尙と情ない。

十二、因講の歴史と淨るり神社

初代團平の孫弟子で（註一）、昔の伊達、今の土佐太夫を弾いてゐた鶴澤友松、即ち今の大隅太夫を弾いてゐる三味線の道八が、彦六座が退轉してから、芝居を引いて神戸で稽古屋をしてゐました。この道八の友松を、紋下津太夫の三味線にしようとした時に、文樂座には大きな嵐が起つた。道八の友松とは斷然一座しないといふ動議が、太夫三味線の人々の間に持上つた。それは大正十三年十一月末の事で、どういふ譯でこんな問題が起つたらうかと申しますと、友松は、人形淨るりの同業組合である因講よみかたに、三年以上無沙汰むさたをしたので、因講を除名されてゐる。因講員でないものと、一座しないといふ固い規約が、太夫三味線にありますからこの問題が起つた。その因講とはどんな性質の組合か、人形淨るりとは相當深い關係があるのと、將來ともに因講の興廢が可なりに淨るり道の盛衰に關係があらうと思ひますから、私は因講の歴史を書いてみようと思

ふ。恐らく「因講」といふものゝ歴史が、文字になつて現はれるのは、この一文が始めてであらうと思ふ。今日まで因講の歴史は、その業者さへ起源を知りませんでした。四代目長門太夫ながとの自筆の「講札控日記」といふ一冊を、私が観る機会を與へられたので、因講の開発が判つたのである。

因講の始は同業組合でも、同業の親睦會でもなかつた。その起源はハッキリと判りませんが、流祖の竹本義太夫が敬神家であつたので、伊勢詣りの講中が、太夫三味線で組織されてゐました。これが因講と名づけられて、一年に一度か二年に一度か、業者がお伊勢さん詣りをしてゐた。この「因講」がいつとはなしに、興行上の差繰りが出来ないがために、伊勢詣りを有志の者に止め、その代り毎年一度、必ず極月廿五日に天照皇大神に神酒を供へ、「入講の衆中遲滯等無之様右御神酒を頂戴」することとなつたのです。師走の廿五日を選んだのは、各座が大抵打揚うちあげげてゐると、春を眼前に控へて、旅の藝人も、大阪に歸つてゐようといふ日取が廿五日であつたらしい。それと共に、その同業の人々が、幸ひに大多數打集ることになりますから、「從御公儀様被仰出候御法度之趣堅柏守り可申事」が、御神酒頂戴とともに制定されて、こゝに稍々「同業組合」の色が見えて來ました。丁度今日の長唄協會が、税金徴收の便宜から發足した一つの同業團體で

あるのと、成立の順序は逆ですが、結果は同じ處に落着いた。

ところで、四代目長門太夫の日記によりますと、――

「竹本豊竹兩氏不絶様稼業致來り候」も諸事おろそかになるところから、「何事に限らず立合の上懇談を取計ひ可申事」が必要となつた。その主なる懇談の内容は、「素人の身分として職名杯を號し」稼業人同様の事をしてゐるから、これらを取締るには、因講に入講して玄人にならねばならぬ。即ち玄人は必ず因講員でなくてはならぬ。然るに、その業者の形をしてゐるものに、數度催促をして應ぜぬものがあるから、これでは師匠から太夫號を請ひ因講に入つてゐる者が渡世が出来ないといつて、因講年行司、豊竹時太夫(三代目)、竹本重太夫(二代目)後に四代染太夫、竹本町太夫、竹本文字太夫の四太夫の連署で、時の町奉行山口丹波守に訴出てゐます。この出訴が聽許になつたので、時太夫以下の年行司は、直ちにお受けをして、

「是迄地(自)他落々捨置候故混雜に及び候様被存候依而毎年極月因講取結び在坂太夫三味線衆中打寄申合」

をしました。これで見ると、今日の如く、例年極月廿五日に因講の總會を開くやうにしたのは、この豊竹時太夫以下四太夫の働きで、これは「寛政九年巳三月」とハッキリと出訴の日付があり

ますから、この年の十二月から今日まで因講の總會が、一年も缺さず續いてゐるわけです。實にその間百三十四年になります。そしてこの寛政九年十二月廿五日の第一回の因講總會の申合せは、

一、淨るり竝に三味線心掛の人は因講入講あるべき事。

二、全部入講となつたのであるから、今後は芝居稽古ともに講外の太夫三味線とは一座しない事。

が、しかと申合はされた。そして從來の混雜を防ぐため、「改帳披露かいちやうひろう」をしてゐる。即ち各師匠が、改めてその弟子を全部入講せしめ、今後嚴重に取締ることを申合せた。

これで因講の基礎が固まつたのです。流祖義太夫創設の伊勢講から發達して、茲に幼稚ながらも、同業組合が出来たのです。

その後、この長門太夫の日記によると、文政九年五月に「因講他國儀定記ぎていき」といふ一埒がある。これで見ると在阪の太夫三味線は申合せ通りに行はれたが、因講を擴張して全國的に及ぼしてゐます。即ち大阪以外の太夫三味線が掛錢を拂込まないので、事務の整理に困つたらしい。そ

して「終身掛切料金一疋」と定めてゐます。この終身掛金と引替へに、「講札」を出して因講員であることを證明してゐる。丁度今日の鑑札に相當するものです。この講札がなくては稼業が出来ない筈です。

が、この地方の因講、即ち大阪を本部とすれば地方の支部の統御には、相當年行司が困つたものと見え、弘化四年の正月には、中央執行委員の資格である、大阪因講年行司の命令を阿波因講が用ひず、専斷の措置が多かつたので、わざ／＼「飛札」を以て申入れをしてゐる文書の寫しが、日記に見えます。

又弘化四年には、因講の名を以て、「首振出勤差止の事」といふ記録がある。これで見ると、

「首振等へ出勤致候ては終にはチョボ語り同様に可相成哉も斗がたく」

といつて禁止してゐます。「首振」といふのは申すまでもありません。俳優が人形の代りに舞臺に立ちます。が、もと／＼人形の替りですから一切せりふはいへない、太夫が「詞」を申すのであつて、大阪では古くから歌舞伎役者が藝の稽古に演つてゐます。相當な太夫では、寛政三年に角丸芝居で、鹽町の政太夫が、人形を吉田冠藏、役者は谷村栢八で、人形、俳優の交替の興行を

してゐる。天保二年の五月十七日初日で、三世歌右衛門が、「千本櫻」と「嬢景清」を、太夫は豊竹此太夫、竹本組太夫、人形吉田千四で、各場交替といふ趣向で演じてゐます。

この「首振」を弘化四年に差止めてゐますが、その理由は、役者は道頓堀八丁の内に住居する事と制限されてゐる。太夫三味線は然らず、市中の住居御自由にて渡世が出来るといふ差別待遇から、河原者と一座することを差止めてゐたのです。今日の言葉でいへば指定地以外には住へぬ者を賤民同様と考へたからです。

が、この首振の禁止は今日では因講では問題になつてゐません。最近、女太夫ですが豊竹昇之助が、中村駒之助の八重垣姫で、辨天座の昭和四年六月興行に出勤しました。又同年十一月にはつばめ太夫、越名太夫は神戸で、映畫のツマに千本櫻の道行を、紋十郎の人形で勤めてゐます。が、今日でもチヨボは因講の嚴禁するところです。

又、因講の事業としては、組合の仕事以外に、因講の歴史中で特筆すべきは、大阪川口天保山出來の時に、冥加金助力を願出て白銀十枚を上納してゐます。又人形淨るりとしては、可なり問題であつた怪事件「説經讚語座」一埒といふのがある。これは三井寺宮持分蟬丸宮配下の説經讚語座といふ淨曲界の一派が、突如として再現して、人形淨るりをその配下にしようとした訴訟事

件であります。この事件には、當時の因講の年行司が極力奮闘して、淨るりの獨立を死守したのです。

こんな光輝ある歴史を経て、因講は今日まで連綿としてゐますが、前述の如く初めの組織は年行司が數人あつたらしい、そして時の紋下太夫が、常にその年行司筆頭を勤めてゐます。が、後にはいつも紋下太夫が一人年行司をしてゐる。そしてこれを、「箱を預る」と號します。即ち因講の「講札」の原簿を納めてある、「箱を預る」事が、當番行司を意味します。その代々は、長門太夫（三代）、染太夫（六代）、湊太夫、春太夫（五代）、長門太夫（四代）、彌太夫（四代）を経て最後に攝津大掾となつたのです。茲に申添へておかねばならぬのは、因講の顔付——即ち位置は技倆を問ひません、顔の古いものを、年功のあるものを貴しとしてゐます。で、昔は今日の如く人形淨るりが一座きりしかないのではありませんから、各座の紋下を見て、その中での第一人者、即ち最古の人をして因講の「箱を預る」からしめたのです。

で、攝津大掾が晩年に、このまゝ推移すると、三代の竹本大隅太夫が次に「箱を預る」事になるが、大隅太夫といふ人は、至つて無頓着の人物であるから、こんな事務的總括的の仕事の出来る人でないところから、攝津大掾在世の間に、因講の第一古參者を、會長とし、但し三味線は會

長とはなれぬ。これは太夫に對しての女房役だから、女王を認めないで、太夫の最古參者を會長とし、次を副會長とし、事務を執る、——「箱を預る」のは委員制度にして、委員互選の委員長が常任委員で、且つ委員長といふ事によつて、この委員長が「箱を預る」事に制度を改めた。これが明治四十年の事でした。そして竹本春子はるこ太夫が第一次の委員長、その任期が二ケ年で、その他土佐太夫、叶太夫かたふがその職を襲ひ、現今では叶太夫が委員長です。

で、この因講はいつも、太夫三味線のみ因講であつたのが、この稿の初めに私が記しましたが如く、大阪に商法會議所が出来た時に人形遣を入れて「淨るり三業」と認めたために、因講に人形遣の部が加へられました。これは吉田玉造たまぞう(初代)の死と共に、人形が紋下からはぶかれるとともに、いつしか因講は又もとの如く、太夫三味線の二業の因講となつてしまひました。そして會名も、初めは「因講」であつたのが、明治六年には「因連いんれん」となり、或は「因講會」となり、大正二年一月の會則の改正とともに「日本因會」となつてゐます。そして年々極月廿五日に總會を開くとともに「因會の顔付」を發行してゐます。顔付の發行は委員制度になつてからの事で、それまでは仙華紙を續いだのに、一々顔付を書いて主なものだけ配布しました。が印刷されるやうになつてからの「顔付」については、「番付の読み方」で説明しましたから、茲では申しませ

ん。委員制度については、説明の便宜上、太夫のみについて話しましたが、これは各部に委員があるの、太夫の委員長が竹本叶太夫、三味線の委員長は鶴澤綱造、女委員長は豊竹呂昇(註二)と、現在でもなつてゐます。即ち仕事は徴々として振はないが、組織からいふと、立派な縦断の「同業労働組合」なのですから、業者のためにはこの組織をそのまま労働組合にすることが、松竹といふ横暴なる資本主に對する、自守自警の唯一の道なのですが、藝人である業者の眼はまだ醒めません。松竹からいへば眼の上の瘤である因講を、何かの機会には打壊さうとのみ努力してゐます。例へば前に述べた道八入座當時にも、その氣配が露骨に見えました。萬一時代に目醒められた時がい恐ろしからでせうが、醒めることも遅いかはりに瓢箪鯨で、潰れもせずゴム鞠の如くに、毎年師走の廿五日には北の靜觀樓で總會があります。遠くは韓國九州からも、講員が所定の掛金を掛けて、一杯の酒に陶然としてゐます。その心持は至極泰平の春の瑞祥だが、人形淨るり道には蕭條たる秋風が吹いてゐますが、彼等の醉顔には感ぜぬやうです。昔は長い間新町橋西詰南入「新卯」といふ料亭でこの因講の總會を催し、後「備一」などで催したが、「新卯」は久しぶりの因講の會場でした。

この外に因講の年中行事の一つは、春秋の彼岸の中日に、生國魂神社内の「淨るり神社」に、

斯道の先哲、師匠先輩の靈を祭る事になつてゐますが、この「淨るり神社」といふのは、明治の初年に五代目の春太夫などが盡力で、淨るり道に功勞のある人達、元より流祖竹本義太夫を始め、又斯道の所謂六功神乃至八功神などを祀つてあるのですが、いはゞ九段の招魂社のそれの如く、淨るり道の殊勲者を合祀してゐるのです。今日でも、師を思ふ弟子があらば、その師匠は淨るり神社に合祀する事の出来る組織になつてゐます。

註一 友松（今の道八）を團平の孫弟子としたのは誤り。友松は鶴澤勝七（二代目）の弟子で、團平とは師弟の關係なし。か、友松は團平を慕うて、團平に師事したのである。

註二 因講に女太夫の入講は近い事である。但し確實な年月日は未考。

十三、文樂座の危機——「説經讚語」一埒

寛政度に、高津新地において今日の文樂座が發祥しましたことは、既に述べた通りです。この文樂の芝居が、博勞町の稻荷の境内にあつたときに、文樂に一大危機の襲來があつた。それは

「説經讚語事件」といふのです。時は天保の八年丁酉ひのととり五月の下旬の事です。三井寺宮持分、蟬丸宮配下に「説經讚語座」といふ一座を組立てまして、大阪天王寺領御藏跡大黒屋正兵衛仕願人となつて、三井寺の役人などが出張に及んで、大阪における凡ての「宮芝居」は、説經の配下に屬すべきものであるといふことは、もう既に願濟みの事であるといふのです。寢耳に水の話であるが、宮芝居が「悉く」この意に従つて無條件に「説經讚語」の配下となりました。すると「説經讚語」では、蟬丸宮への寄附として宮芝居から運上うんじやうとりあげ取上興行をせよとの申出である。畢竟するに、これが三井寺の奥の手であつた。これがその「説經讚語」の目的であつたのです。この主旨を以て行くと、稻荷の境内にある——宮芝居の一つであつた文樂の人形芝居は、明かに説經讚語の配下に屬し、その支配を受けねばならぬことになりました。

この時に文樂芝居の大夫を初め三味線彈の一連が、勃然として奮起したのです。私どもの藝道は「左様の配下に成て業道致不申」(四代目長門太夫の日記による、以下同様)と斷乎として反對の態度を執つた。そして説經讚語の配下とならねばならぬならば、その藝とその稼業とを捨て、しまはうといふのが、文樂芝居の幕内の意氣です。——今日の文樂座の幕内の無力と比較して、私は既に藝道陵遲の天保度だが、文樂藝人の意氣を旺なりとして、今の文樂座の人々に、この話を

特に聴かして樂にさせたい。——そして事實、文樂芝居では、天保八年九月初日の、「鎌倉三代記」、「桂川連理柵」、「義經腰越狀」を限りに、木戸を閉めてしまつたのです。その時の名代は榊屋五兵衛、櫓下の太夫は豊竹喜代太夫、主なる太夫は長門太夫、重太夫、住太夫、勢見太夫といふ顔ぶれ、三味線の筆頭が豊澤仙左衛門です。

九月限りで休んでゐるのですから、文樂表方及び人形方は、太夫が働いてくれねばならぬといろく嘆願に及んだのですが、太夫三味線は、説經讚語の配下を脱せねば、餓死するとも、再び舞臺へは出ないといふ決心が固かつたのです。困つたのは文樂軒です。とうとう公事沙汰となつて、東の役所に持出したが、三井寺の申分が立つて、文樂は、「三井寺の配下に相成候様」との負公事であつた。色を失つたのは、文樂芝居の人々であつたが、太夫と三味線との臍は決つてゐる。餓死を覺悟してゐるといふのですから、その結末は固い。これでは餘りに殘念だといふので、太夫連中は、背水の陣を敷いて再び今度は「西御役所に願出候處」西役所では、内山彦次郎といふ白面の秩父の重忠がゐた。そして西役所には幸ひに記録にあるとの事で、内山彦次郎といふ白面の判決によると。

「説經と申物は、十五歳迄の子供に狂言を致させ、右説經節を語るを説經讚語といふ、尙又太夫と申も

のは中々左様成ものに不有、義太夫淨るりは操りに掛て語る事先例にて、既に官職迄被下候事、各々知る所成は、其下に可付ものに不有との御さとし」

といふのである。これで文樂芝居は、宮芝居であつても、説經座の配下に屬するものでないと云ふ事になつた。

九月限りで文樂が閉場してゐるから、稻荷の北の芝居——文樂は稻荷の東の芝居であつた——を説經讀語座と名乗つて、名代は永川宮内、紋下太夫は竹本筆太夫で、即ち文樂座以外の太夫三味線、人形を驅集めて、天保八年十月十七日には「奥州安達原」、十二月二日には「刈萱」で打つてゐたのでしたが、内山彦次郎の判決で、文樂芝居が勝公事となつたから、天保八年十二月二日から、元の稻荷の芝居で、

元	名代	榊屋五兵衛
祖	太夫元	豊竹木々太夫
越	太夫	竹本重太夫
前		
搦		

といふ事で、前狂言に「伽羅先代萩」、次「國性爺合戦」、切「三十石艦始」で、日出度再開場をしました。この勝公事をしての興行を、東京音楽學校編纂の「邦樂年表」では十一月七月初

日の由になつてゐますが、公事その他の都合で、番附面は十一月七月初日とあるが、實際は十二月二日の初日である。一つには、説経譚語座の北門きたもんの芝居が十二月二日初日と聞いて、勝公事の勝つた勢で、これ見よがしに、同日の初日に繰下げて、壓倒的に説経譚語座に打ツつかつたものらしい。

一方日出度く芝居興行が成つたといふのと、長々休ましたといふ意味で、床連中ゆかれんちゆうから表方手代茶店に施行が行はれた。この施行に預つたものの人名が、この長門太夫の日記に擧げてある。無用の些事のやうですが、當時の小規模の劇場の内部と組織の一端とが、察せられますから、こゝに轉載しておく。

大勘定おほかぢやう

幸三郎

西奥場おきば

丈助、平七

東奥場

元七、長三郎、新兵衛

表方おもてかた

十四人

辨當

三人

茶店ちやみせ

こと、かめ、ひさ、彌七、勘兵衛

大工 千吉、佐兵衛、外二人

床山とこやま 一人

樂家がく 一人

都合三十四人に白米五升を切手で渡す。——十二月三日

金貳步づゝ渡したのは

竹本重太夫、竹本住太夫、竹本長門太夫

金三朱と二百八十六文づゝ渡したのは

竹本勢見太夫、竹本三根太夫みね、豊竹岡太夫、豊澤仙左衛門とよさわ、鶴澤勝右衛門つるさわ

といふのであります。で、今一つ傳ふべきは、この判決を下した後、係りの内山彦次郎は言葉を
繼いで、

「文樂一座は銘々家業を休みても、太夫は説經の下に付べきものに不有とて、云分を立てしは藝道に
たきものにて神妙也。又筆太夫事は仲間の老分と聞、何の辨へなく説經座の頭となり、扱々慙を知らぬ
者として御笑ひ被成候よし」

とある。——何としても、内山彦次郎は對決の細川勝元の風事があつて、事件が事件だけに面白いではありませんか。この記録の終りに

古老衆一座共同し心配成共、我身命を投打て太夫の申分相立候は、長門太夫一人の規模に候間後世に書止置者也

とある、長門太夫(三代)の決心と、その勞苦がこの一句に盡きてゐるやうに思はれて、この記録は長門太夫(三代)の筆になることを忘れるほど、眞實の浸み出る一句であると、私は涙ぐましいまでに思つたのです。

これで「人形淨るり」の概論は終つたと思ひます。が、終りに臨んで、私の一言添へたいことは、何時の時代でも、その時代の藝には満足が出来ない。満足が出来ないで、求めようとする處に藝の進歩があるのです。が、藝に油断は大の禁物です。その一例として、今日誰れでも「淨るり」といふ言葉から、すぐ聯想される「太十」、即ち尼ヶ崎の段を十冊目に持つてゐる「繪木太功記」が初めて上演された時の逸事を述べておきませう。それは寛政十一年七月十二日初日の事で、四

百五十年の人形淨るりの歴史からいふと、寛政は、斯道の衰退期ですが、太夫としては銚々たる人がある、麓太夫、時太夫などがそれで、今日の比ではありませんが、この「繪本太功記」の新作上演に當つての口上がかうです。座は道頓堀の若太夫の芝居で、座元は豊竹諷訪太夫、紋下は豊竹麓太夫。座元豊竹諷訪太夫の口上。

……近來操芝居衰微仕自然と相續相成がたく、いか斗嘆ケ敷奉存候得共未熟の者故可致様も無之候所。去御仕打方へ段々御頼申入候て、中興以來之仕方を相のぞき棧敷代場せん共至て下直に仕、則新淨るり太功記之内本能寺合戦より山崎大合戦迄、日數十三日之間一日の趣向に取組奉御覽入候、尤も豊竹越前芝居再興且つ元祖追福のため毎朝五ツ時迄二百人様宛ほうらくに仕候間、初日出候はば御最眞あつて賑賑敷御光駕の程偏奉希上候以上

淨るり、豊竹麓太夫、豊竹時太夫、豊竹巴太夫、豊竹兵太夫、豊竹美代太夫、豊竹磯太夫、豊竹矢太夫、
豊竹内匠太夫

三味線 竹澤彌七、鶴澤清七、竹澤友二、鶴澤文吾、鶴澤傳吾、鶴澤三二人形 豊松松十郎、吉出千四、
吉出三吾、豊松定藏、豊松十三郎、吉田虎藏、吉田多三、吉田新吾

作者 近松やなぎ、湖水軒、千葉軒、頭取吉田辰五郎

一きり札せん、十文

一日見

上棧敷一軒代銀十二匁、下棧敷一軒代銀十一匁

出 一軒代六百文、向棧敷一軒二百五十文

割合 一人前代百廿四文、一きり場錢六文

右の通に値段の外一切よけい取不申候已上

とあります。今日から見て、これだけの太夫、三味線、人形があつて、「相續相成がたく」とこぼしてゐます。そしてこの時の書卸した「太功記」が、今日のあの大物の十段目なのです。そして毎朝五ツ迄に入場の先着順で二百名の「法樂」を宣傳してゐるぢやありませんか。「法樂」とは木戸錢無料の意味です。そして棧敷場代の値下げを強調してゐます。

今一つ最後に申上げたいことは、文化十一年——この寛政十一年の麓太夫の「太功記」から、十五年後に書綴られた、「竹子集」といふ淨るり皮肉論三巻がありまして、その内に左の記事があります。

……故人の法を亂し、本家よりやりたいまゝに語りくずすより、芝居衰微しよき太夫も出來ず、年老

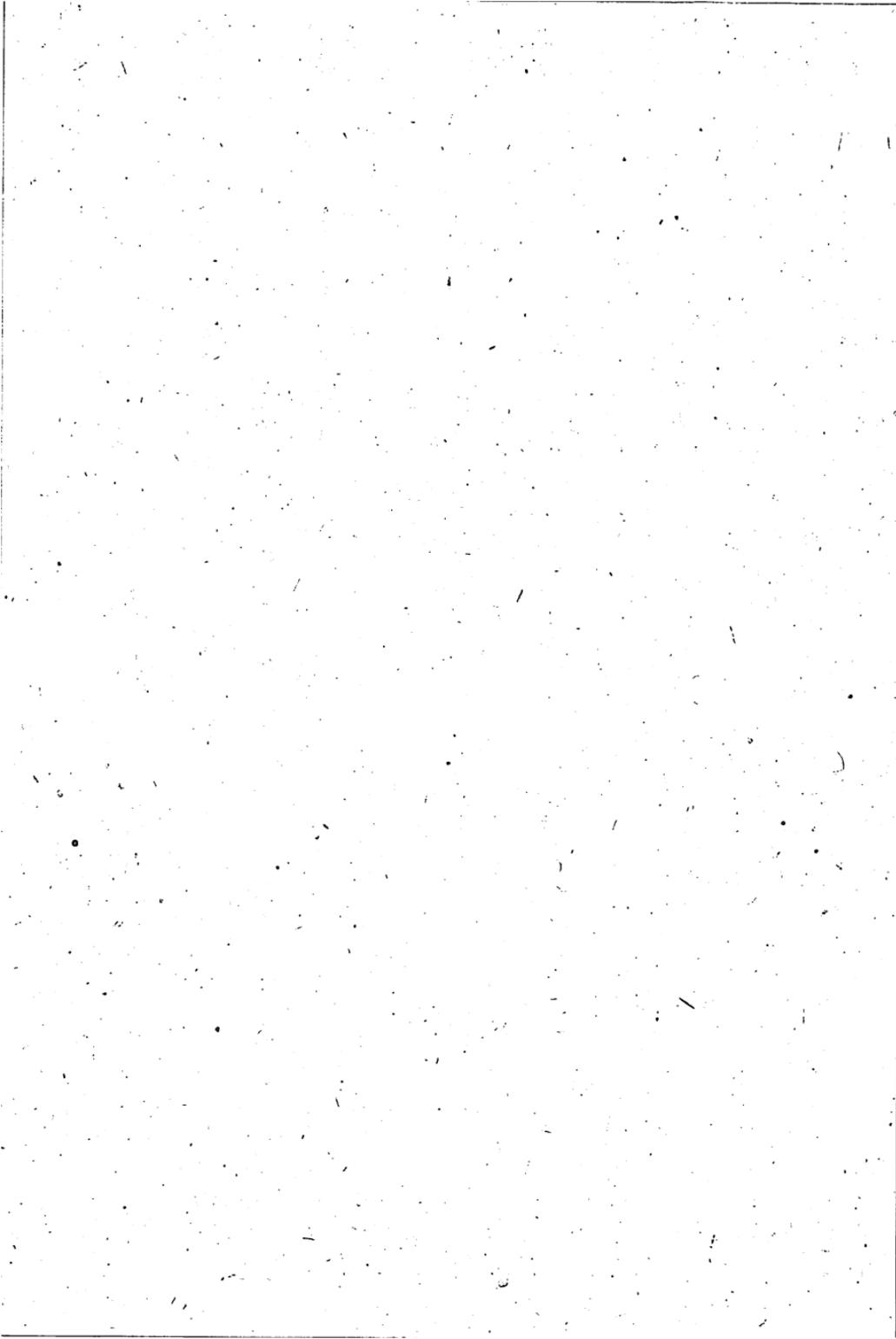
ひし人々は、當時の語り振を聞ては唾咄し、さみし、厭うて、故人を慕ひつゝ、今二十三十そこらの人はたゞ淨るりは、今のやうに語るものぞと思ひ、益々藝も拙く、藝に成賀せいじつの面白き所に至らず、近代の操芝居やゝもすれば、色をうしなひ、そこよこゝよとかけ廻り、或は旅に、或は京登り、其上消えたり燈つたり軒を並べし槽芝居にて、先づ出来がたく、是皆藝の未熟から、太夫はなんぞやかぶきかぶきの世じや、淨るりの末などと、我身の下手は知りもせて、色々の述懐、どれが西やら、東やら、竹本豊竹ではなうて野化やけしき本奇余呂竹ほんきよろたけにて、千くら太夫手くら太夫といへり。是等の輩の語り振聞くに生れ付たるうは聲にて、呼聲直は上らず、聴衆その情おこらず、無下に聲をついやすのみ、引くまじき所をひき、まわすまじき所を廻し、童ンベの笛をふくにひとしく、或は氣張聲にて、あつくごともあり、又調べ文句、音曲の辨へ知らず、かぶき役者の聲色振もあり、是等の類ひ皆人々之を學び、日を過ぎ月を重ね、覆輪ふくりんにかけ、亂れくゝて末世に至つては、乞食淨るりと成果てし事は非もなしとやいはん、かなしきとやいはん、何卒千々くら手くらの淺ましき風儀にまどひ云々。(文化十一年孟春、竹子集上卷)

と今日の文樂座の有様を、文化に豫言してゐるやうだ。この「竹子集」のこの一節を見て、尻こそばゆい太夫が、今日多くはありますまいか。これは最後のお慰みです。これで人形淨るりの概論の筆を擱きます。只「説經讀語座」の一件は、人形芝居の上に重大なる意味のある歴史的の因

縁があるのですが、これは筆を改めて詳説する事とさせう。が、かういふ事件のあつたといふ事だけをこゝに觸れておく事にしました。(昭和三年八月—同四年八月、昭和八年九月改訂)



III



人形三人遣ひの源流

今日吾々が観る人形淨るりの人形といへば、三人遣ひである。一個の人形を、三人がよりで遣つてゐる事、文樂座の操りに觀るが如くである。即ち主遣ひおもすか、左手遣ひ、足遣ひの三人である。「主遣ひ」は、人形の主體を遣つてゐる、その人形の責任者で、左手を人形の背後、腰部から、人形の胴内へ差込んで、頭かしらの下部に位する胴串どうしを握り、同じく左手、二の腕への關節の處で、人形の胴輪どうちを支へ、人形を支持して、右手では人形の右手を遣つてゐる。

ところで、この人形三人遣ひが、操發生當時からの遣ひ方かといふに、決して然らず。元來人形の發生は、傀儡子の人形から來た事は疑ふべくもない。併しどういふ形式で傀儡子の人形が、新興の「淨るり」といふ藝術と結合したかは、未だ知られてゐない。これは今後の研究に俟たね

ばならぬが、むつかしい問題である。吾々がハツキリと、遣ひ方を知る事の出来たのは、元祿三年七月刊行の「人倫訓蒙圖彙」巻七にある山本土佐掾、即ち角太夫芝居の樂屋内部の圖に示す所謂差込、又は突込と呼べる。

下より兩手をさし込み人形一つを一人して遣ひ、手すりの上へ首を出さずカ一杯差上げ短き淨りながら丸一段出遣ひのやうにして遣ひぬ中々見るもしんどく又なるべきとも見えず中にも辰松は其妙なる所を得て諸人専ら用ゆる所也（『倒冠雜誌』）

とある後の名人辰松八郎兵衛などの繪畫にも知らるゝ「差込遣ひ」である。この差込遣ひは、右引用の『倒冠雜誌』乃至『南水漫遊』その他の文證、または、右の『人倫訓蒙圖彙』巻七、『聲曲類纂』一卷下、『牟藝古雅志』下などの所載畫證によつて、人々の眼に親炙するところ、茲に説明を要しないであらう。が、問題はこゝにある。往古、人形淨りりの初期に「諸人専ら用ゆる所」であつた突込遣ひが、どうして今日の三人がかりの人形形式となつたか、そしてそれは何時頃から三人遣ひが始つたか、差込遣ひから、三人遣ひへはどうして變遷したか？ 今日まで、この人形淨りりの重大問題を、何人も解きほぐしてゐない。私は人形操りの研究は、まづこの遣ひ方の

變遷を究めずして「人形淨るり史」が構成さるべくもないと思つた。この變遷——「人形三人遣ひの源流」が闡明されて、始めて、人形淨るり史の脊柱が、成立するものだと言つていゝと斷言する。この源流を究めない人形淨るりの研究は、鐵筋を忘れた鐵筋コンクリートの大廈高樓だといつていい。

二

ところで、三人遣ひについて、從來知られてゐる事實は、どんなものであるか？——といふに享保十九年十月十五日初日の竹本座における「蘆屋道滿大内鑑」初演の時で、

「人形遣ひはなはだ上手となり、與勘平彌勘平の人形は足、左を外人につかはせ、人形の腹働くやうに、拵始めし也、之を操り三人懸の始と云ふ。」(『諸事聞書往來』上卷)

「今度與勘平より人形の腹ふくるゝ様に仕初る」(寶曆七年刊『外題年鑑』)

とある。この數行の文證以外には、何事も知られてゐない。元來差込遣は、人形の裾より兩手を突込んで遣つてゐるのであるから、「足、左を外人につかはせ」といふ『諸事聞書往來』の記事が生るゝ以前に、人形に足が付いた時がなくてはならぬ。人形の足は、いつから付いたか？ とい

「人形は首計にて着物を打着せ、手も足も遣ひ人の手にて仕たる事にて、近世まで子供の翫びに、デクのボウといへる物は是なり、當代の如き木偶を用ゆるその權輿は、大阪の細工人石井飛驒といへるもの、おとなの手を人形の袖へさし込み遣ふ事、甚見苦敷とて工夫なし、人形に手を拵へ付たり、夫よりは是にならひて足を付、或は手の指を働かし、眼を遣ひ眉を働かすなど、近世さまざま自由に作る、是石井氏の工夫なれば、あやつり芝居にて尊み申さねばならぬ人なり、外題年鑑に云、松本治太夫座にて、源氏烏帽子折といふあやつりに藤九郎盛長、澁谷金丸二つの人形に初めて足を付たり、其後宇治加賀掾のあやつりにて、世繼曾我のとき朝比奈の人形に足を付、夫より諸流共に立者の人形計りに足を付る事とは成りぬ」

〔『南水漫游拾遺』三卷〕

とあるが、年代がハッキリしない。が、石井飛驒掾といひ、治太夫の「源氏烏帽子折」といひ加賀掾の「世繼曾我」といふのだから、人形に足の付いたのは、天和、貞享、——元祿とは降るまゝい年代である。

註 石井飛驒掾と山本飛驒掾とは、同人であるといふ明確な證左は、私は得てゐない。が、山本飛驒掾乃

至その後が、或時代に「石井」を名乗つたらしく、別人としては何としても考へられないのと、『嬉遊笑覽』にも説明はないが、石井、山本兩飛驒掾を同一人らしく取扱つてゐるから、山本飛驒掾（彌三五郎）は石井飛驒掾だとして話を進めてゆく。

されば、差込遣ひを、下——即ち裾から兩手を突込んだ人形遣ひ方の一形式だとすると、人形に足が付いたらば、どういふ風に足が付いたのだらうか。これには恰ものいふ證據がある。加賀掾の正本「愛染明王影向松」の表紙裏の宇治太郎左衛門の出遣ひを見るといふ。この「愛染明王」は、元祿末か寶永初年の上演正本だといふ事であるが、これを見ると差込遣に足の付いた人形として、一行の説明をも要すまい。（水谷不倒氏著『繪入淨るり史』中巻参照）が、これは突込人形に足の付いた特例である事、次稿の『操における人形の研究』を参照されたい。

これで、差込遣ひの足の付きやうは判つたが、この人形遣ひ方の形式がら、どういふ過程をとつて、享保十九年の興勘平の三人がよりとなつたらうか。疑問はこゝにある。そしてこの三人がかりへの遣ひ方の形式を考ふるには、人形に足を付けた初めての人だといふ、山本飛驒掾について知らねばならぬ。恐らく飛驒が、三人遣ひの源流を爲してはゐまいか、『南水漫遊』の著者が「操り芝居にて尊み申さねばならぬ人」だと飛驒に就いていつてゐるが、私も飛驒を究めずして人形

操りの歴史は分るまいとまで考へた。三人遣の源流を知る鍵は、飛驒の懐ろにある筈だ。これが私の研究の目安で、こゝに人形淨るり史の背柱を見出さねば措かぬ。

三

ところが、山本飛驒掾に就いては知る處が少い。手妻(或は手禰)太夫山本飛驒掾源清賢と呼ばれ機巧人形派の一人で、「小刀一本」で「形ある物を作りて是を働かしむ、別けて水學の術」(業太門屋敷)を應用する細工にかけては「無双の名人」と唄はれ、山本彌三五郎が本名で、元祿十三年「細工人」として飛驒掾を受領し、翌十四年再び河内掾を受領した。が、寶永頃に京都の宇治河内といふ淨るり操芝居の名代を持つてゐるから、河内掾は恐らく操名代の受領名ではあるまいかと思ふ。ところで、飛驒は、「手妻太夫」として舞臺にも立ち、機巧の口上を述べてゐることは、『勝尾寺開帳』といふ飛驒掾作の淨るり正本の表紙見返へしもの、社衾姿で「山本ひだの掾口上」といふ繪によつても明かである。(水谷氏著『繪入淨るり史』中巻參照)

また近松の『心中重井筒』に「包む裾の飛驒掾ふたつ遣ひの手づまにも、斯るなりふりうつすとも」とあるから、飛驒掾の人形は、從來知られた「差込遣ひ」とは、異つた遣ひ方——即ち「ふ

たつ遣ひの手妻」といふが注目さるゝ一句で、下から兩手を突込んで、兩手で一つの人形を働かす形式ではない事だけは明かであるが、さて飛驒掾の人形の遣ひ方は、どうあつたか、今日まで知られてゐない。

註 飛驒掾が受領したのは、細工人として、或は、重ねての受領は操名代としてある事を、強調して私
が述ぶるのは人形遣ひとしては古往今來我が人形淨るり史上、唯一人の受領者もないといふ事が私
の持論で、今日傳へらるゝ人形遣ひの受領者は（例へば引田淡路掾を始め）盡く、所傳の誤りか、乃
至は座本としての受領だと斷言する。（淨るり太夫の受領は勿論ある、人形遣ひの受領がないと私は
言ふのである）近い例が（これは太夫だが）二代越路太夫が、「攝津大掾」といふ名を、小松宮殿下が
ら賜うてゐるが、これは「受領」でない事明かだ、人形遣ひ受領名の如きは、この類もある。この人
形遣ひに受領のない事は、人形遣ひの業態上の祖先である傀儡子の社會的の身分に根ざしてゐる。され
ば人形芝居の大成者である吉田派の始祖初代吉田文三郎が、彼の一生を通じて四度親方によつては五
度、竹本座に對して叛逆を企て、獨立、別座の經營を計畫したのは經濟的慾望や藝の上の自由を望ん
だのでもなく、一つに「座本」として受領を熱望した結果だと私は解釋する、竹本座にあつて、一人形
遣ひの座頭といふだけで、座本竹田近江を凌いだ彼の權勢があつたにも拘らず、五度も、執拗にも獨立
を企てゐるのは、「受領」に目安を置いたとしか思はれない。これは餘談だが、「飛驒」と「河内」の重

ねての受領について、これだけを併記しておく。機会があらば、人形遣の受領は盡く誤りである事、引いては音曲に關係の深い彼の逢坂の團丸といふ疑問の人物は傀儡^{くわいせき}の頭目株であつたらうといふ事を詳述したい。

註　人形三人遣を享保十九年の竹本座を始めだといふ通説を述べた。が、例の古山師重靈の『役者繪盡し』中の結城孫四郎の説經節人形に、三人遣ひらしい畫證を載る事は、どうあらう。この書の刊行は元祿八年以前ならんといふ推定である。——といふ事もあるが、私が次に述べる『三人遣ひの源流』を一考すると、さして不思議でもない。孫四郎芝居に、三人遣ひの先驅があつたとしても、中絶した先行の一形式だつたらうと考へらるゝ。——孫四郎芝居のは一まづ疑問として次へ讀續けて下さい。

四

即ち山本飛驒掾の遣つた人形の形式が、こゝで明になると、三人遣ひへの源流がハッキリするのだ。——と、この素線を獲ようと、私は、實は必死の努力を盡したのだが、徒勞に終つた。殆んど絶望した時(昭和五年十月末) 他に知りたい事があつて、家藏の役者評判記の古い所を調べて

みると、左の一項の記事に出くはした。私は實に躍り上つた。その夜が、仄々と明わたつたのも私は全く知らなかつたほどだつた。その古評判記にはかうある。――

中之上 山下佐五右衛門

此人は去冬都へ登りし、出羽が芝居にて、山本飛驒掾遣はれし、片手人形共たとへられませうか、それをいかにといふに、此度のお役、ちよつと見た所か、片手人形のごとく、うごきそふな物でござらぬ所を、太夫本の引廻しの手をうしろより入て遣はるゝ故か、一兩年めつきりと所作ぶり、御狂言に成ましてござる、殊に此度初狂言に、……是と申すも山下殿の引廻し、とかく遣ての有片手人形、行末たのもし。

とある。それほどの役者ぢやないが、座本の引廻はしがよろしきを得て新狂言にも、舞臺がよいといふだけの評言だが、茲に注意を要する事は「太夫本の引廻はしの手」(人形遣の手)が、「うしろより入て遣はるゝ」とある。「うしろ」は「背後」の意味である。「下から兩手」を突込む差込遣ひとは、明かに違ふ。「下から」は「裾から」を意味してゐる。「兩手」を突込む差込遣ひとは違つて、「山本飛驒掾遣はれし片手人形」とある。明かに差込遣ひと違ふ人形の他の遣ひ方が、茲に

儼存してゐる事が判る。

そしてこの評判記は、首尾落丁の零本で開板年月、題簽を缺いた逸名の評判記だが、京之部でこの山下佐五右衛門の條りに「今度新嫁鏡に、はやみ甚之丞と成」云々とあり、又「是と申すも山下殿(多)びすや座。座山山下半左衛門をいふ引廻はし」のとあり、澤村長十郎の條りには、「此度新嫁鏡に、山形織部の介」云々とあるのに見て、この逸名評判記は元祿十四年三月の刊行と私は推定する。即ち山本飛驒掾が元祿十三年に受領してその年冬、京へ登つたものである。この當時の飛驒の人形は、手妻人形と言はずして「片手人形」と呼ばれた事は、この古評判記に明かであると共に、前掲の「二つづかひの手づまにも」と「重井筒」に言ふ「二つ遣ひ」——兩手に一個づつ遣ふ——片手人形なる事は首肯される。

これによつて按ふと、飛驒掾は初め「手妻人形」即ち機巧人形派に屬する細工人の一人であつて、「手妻太夫」と呼ばれてゐたが、自ら起つて、舞臺に人形を遣ふに至つては、機巧の人形から突出された「片手人形」といふ一つの形式で遣つてゐたものらしい。そしてそれは所謂差込遣ひとは全然異つた遣ひ方であつたと解釋してゐる。

即ち、辰松八郎兵衛を差込遣ひの代表と見ると、元祿十六年初演の「曾根崎心中」観音巡り道

行のおはつの人形は差込遣ひであつて、しかも足がない、兩手を裾(即ち下)より差込んでゐる。

(『牟藝古雅志』)

一方、山本飛騨掾を片手人形の代表と見ると、前掲元祿十三年冬の、その人形は、片手で後ろより差込み引廻はしてゐる。また前掲の近松の「重井筒」は寶永四年の初演であるから、山本飛騨掾の片手人形は、元祿末(?)には、突込遣ひと併存して、人形操界に二つの遣ひ方が、並び行はれてゐた事が、これによつて明かに知られる。

五

ところで貞享元年竹本義太夫が、大阪道頓堀に操芝居の櫓を揚げた當初から、この義太夫の竹本座の人形遣の頭取、座頭を勤めてゐたのが、吉田三郎兵衛で、をやま人形の辰松八郎兵衛に對して、立役の人形を遣つてゐた。この三郎兵衛の人形が差込遣ひであつたか、片手人形であつたか、何の記録もなく、畫證も見付らないから、俄かに斷言は出来ないが、『倒冠雜誌』の記す處によると、

「吉田三郎兵衛は立役人形を専らにして元祖山本飛驒掾に近寄人形の奥儀を極め其頃より大立も
の、天満やおはつのおやま人形辰松八郎兵衛相勤むれば徳兵衛は吉田三郎兵衛、最初の國性爺も此三郎
兵衛役にて世に秀たる人形……」

とあるから、三郎兵衛を、山本飛驒掾の系統の人と見て、まづ誤りはなからうと思ふ。そして三
郎兵衛の一子八之助、後の初代吉田文三郎の初舞臺を、この同じ『倒冠雜誌』には、かう記して
ゐる。

「國性爺後日合戦に錦しやの出つかひ片手にてのはれわざ年若けれ共、さすが親三郎兵衛の子程有の
ちのちは天晴の役者にもなるべしと人々は是をはめけるが……」

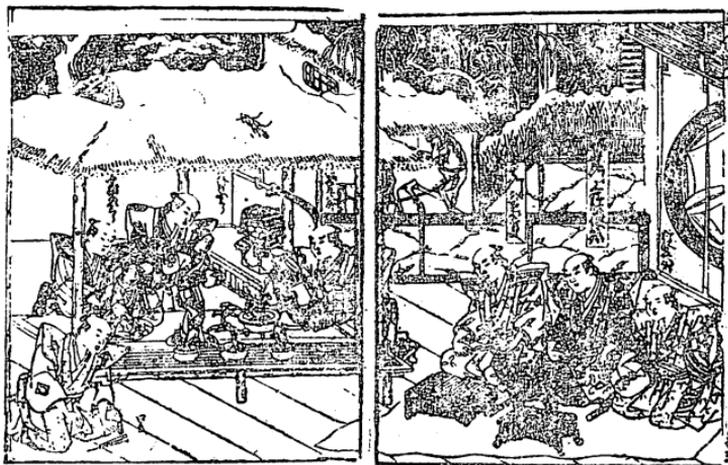
とある。乃ち知る。文三郎の初舞臺の「片手にての晴業」を親三郎兵衛を通して飛驒系統の「片
手人形」だと解釋しても、さう無理でもあるまいではないか。即ち飛驒の片手人形が、三郎兵衛
に傳はり、更らにその子文三郎の享保二年の初舞臺に、「片手にてのはれわざ」で好評を博したの
である。そして文三郎その他のこの時代の人形遣の工夫によつて、人形の機械的の進歩は著しい

ものがあつて、その享保の十九年に、三人掛りが始めて工夫されたといふ順序である。

乃ち、三人掛りが始めて演出される前の、差込遣ひと、片手人形との二形式を比較するに、何れの系統から三人がよりが生るゝかといふ事は、その遣ひ方を一見してすぐ明かなる如く、兩手を裾から差込んでゐる差込遣ひよりは、背後から片手を差込んでゐる片手人形から發達變遷したらしい事は、自然の順序であらう。「與勘平彌勘平の人形は、足、左を外人に遣はせ」と『諸事聞書往來』に言へるは、後世の主遣ひが、左手で人形を支へ、右手で人形右手を遣つてゐるのに近いものであると想像するに難くはない。唯一歩前の形式である。山本飛驒掾の「片手人形」が、かういふ片手形式であつたか否かは、俄かに斷言は出来ないが、「足、左を外人に遣はせ」と『諸事聞書往來』の筆者のいふ與勘平人形の直前の片手人形は、明らかに今日の主遣ひの形式であつた事が窺はれる。即ち言葉を換へると、飛驒の片手人形を源流として案出された遣ひ方の一つの形式が、今日いふ三人遣ひなのである。

六

今一つ傍證として、二つの畫證を、私は提出しよう。



豊竹座の「北條時頼記」初演(享保十一年四月)
「今昔操年代記」(享保十二年刊)所載

その一つは、三人遣ひ、發生以前、の享保十一年四月八日初日、豊竹座の當り狂言「北條時頼記」は、出語出遣であつた。そしてその舞臺面が『今昔操年代記』下巻に出てゐる。これによつて觀ると、近本九八郎の最明寺も、藤井小三郎、中村彦三郎の遣ふ人形も決して、謂ふ處の差込遣ではない。左遣ひと足遣ひとを缺いてゐるが、今日の三人遣の主遣ひの形式に酷似してゐる。そして、今一つこの最明寺を遣つてゐる近本九八郎こそ、この時から七年の後、竹本座で與勘平の人形を遣つた人なのである。始めての三人がよりの工夫をしたのが、この近本九八郎だといふから、この『時頼記』の挿畫は輕々には見通すことは出来ない。今日まで、この手近の



突込人形と片手人形との二様式混用の舞臺面
加賀掾正本「愛染明王影向松」所載

『操年代記』の挿畫は、何人にも見られてゐたが、「飛驒の片手人形」の形式が判らなかつたから、この挿畫に、特に三人がりの源流を見出す事が出来なかつたものだ、私は斷言する。

更らに飛驒の片手人形の形式を知つた眼で、從來と視角を換へて、もう一度水谷不倒氏著繪入淨るり史』中卷所載の『愛染明王影向松』の挿畫をよく觀て戴きたい。この挿繪で見ると、左の上欄では、差込遣ひが描かれ、右の下欄には、變遷した片手人形と差込遣ひとが併用されてゐる。そしてこの「愛染明王」は元祿末か寶永初年の宇治加賀掾の正本である事を思ふと、そして「手づま宇治太郎左衛門遣ひ申候」とある繪中の説明を見れば、三人遣ひの源流が、こ

の「手づま人形」——即ち「飛驒の片手人形」から發生されたものである事を、明々白々に、その變遷の徑路を看取する事が出来ると思ふ。

斯くて、享保年度に、人形の發達驚くべく、長足の進歩を遂げ、前述の如く享保十九年に、三人遣ひが完成されたのだが、その端は、山本飛驒掾——吉田三郎兵衛——吉田文三郎——近本九八郎その他の手で大成されたのである。そして元文元年三月豊竹座の『和田合戦女舞鶴』で、從來の人形では、三人遣ひとしては、小さきに過ぎ、遣ふに不便であつたから、板額女を遣つた藤井小八郎は、普通の二倍大の板額人形を拵へた。そしてこの二倍大の人形が月日の經つに従うて全ての人形の、普通の大きとなつたものであるから、明和元年十月、豊竹座の『娘景清八島日記』では、景清の人形を、また大きくした。されば、これを逆算してみると、元文元年の二倍大の板額の人形が、現在普通の人形の大きさで、元文元年以前の人形は、現在の約半分であつた事が想像されるのである。

一方、操りの大勢は、三人遣ひに翕然として奔つたから、辰松八郎兵衛は、江戸に下り、差込遣ひは、江戸の辰松座を最後として滅亡したものだらう。そして三人遣ひへの發達が片手人形の源流から發生し、片手人形は、元祿に既にありとすれば、唯一歩の變遷である三人遣ひの創始形

式が、江戸の結城孫三郎芝居にあつたとして、さして驚くがほどの事でもない。この意味において、萎微して發達は遂げなかつたが、三人遣ひの早い處は、或は江戸の説経節の人形であつたかも知れぬ。

(昭和、六、八)

「操」における「人形」の研究

一、人形の種類と、こゝで研究する範圍

「操あぶり」といふ言葉を詮議すると、古くは「カラクリ」の意味に用ひられてゐる。『看聞御記』永享四年八月七日の條「自内裏アヤツリ燈爐一被下」の如き、或は『多聞院日記』天正十年五月十二日「從學侶サギシキノアヤツリ張良(三尺五寸ノ臺)」などの如きが、それである。併し慶長元和以降、一般に「操」或は「操芝居」といへば、慶長の末年、目貫屋長三郎の彈語りの淨るりに、攝津西宮の夷昇あひすかき引田某が、操る人形を合せて、後陽成天皇の叡覽に供したものを指して「操」と申した。この「操」が、京都四條河原で、慶長の末から興行し、庶民の觀覽物となつた。この時は京の二郎兵衛の淨るりで、前記の引田某が人形を舞はした。そして引田某は、「操」の太夫元——座本——として淡路丞を受領した。(東海道名所記)即ち、「操」とは、古くから行はれた扇拍子、

の淨るりが、琉球から薩摩を経て、泉州堺に渡來したシヤ、ミセンと結合し、シヤ、ミセンを伴奏とする新興音楽が成立し、この新興音楽の淨るりが、西宮の夷昇の人形と提携して「操」を成立せしめたのであるから、「操」といへば、淨るり、三味線、人形の三者から構成される。そしてその「人形」は、必ずこの夷昇系統の手遣ひの人形を根幹としなくてはならぬ。

人形には、この手遣ひ人形の外に、「糸操」一名を「南京操」と呼ばるゝ一系の人形々式。指を以て操る「指人形」他の動力によつて活動する「機巧人形」の三形式がある。

「糸操」の特長は、人形の各部に糸を付け、この數十本の糸を、天井から操るのである、即ち人形遣ひは人形舞臺の上部即ち天井に居て、糸を操つて人形の活動を司る手法であるから、「糸操」の名がある。「南京操」と一名に呼ぶは、「小サイ」とか、「小サクテ精巧」であるといふ意味の「南京」であつて、支那南京渡來の意味ではない。「南京鼠」「南京玉」などの語例を思合はすべし。

『増補江戸名所咄』の江戸堺町の状況を描いて「鶴屋源太郎が、なんきんあやつりと口々によびたて」といふのが、茲に言ふ「南京操」である。また『徳永種久紀行』のゑどくだりの條に、中橋の狂言淨るりを描いて「きやうげんおどり上るりを、木にて作りしでこのぼう、いとであや

つるおもしろや、」とあるのは、こゝにいふ「糸操」で、杉山丹後掾の人形をさして言つてゐるのである。今日結城孫三郎が操るあの形式が、この糸操であり、明治期に流行したダークの操など、皆この糸操形式で、外國に散在するものは、主としてこの様式である。かくの如く、手遣ひ形式の外に「糸操」がある。手遣ひを「操」といふに對して「糸操」といふ言葉があつて、明瞭に區別されてゐた。「機巧」人形は、人形の動作をなす原動力によつて二つに分れてゐる。水力によつて、ガラクリ人形の動くのを「水からくり」と言ひ、ゼンマイ仕掛で人形の動くを只△からくり」と言つてゐる。この「機巧」人形の特長は、「細工物」「仕掛物」である事に存する。「細工物」といふ意は、人形が自動的であるといふ意味である。即ち言葉を換へると、人形遣が舞臺に出演しないで、人形が働く。——例へば人形が、盃を持つて、歩いて、客人の前に到り酒をつぐ動作をするとか、人形が八挺鐘を叩くとか、ベルギーの「小便小僧」のそのやうに、小童が、小便をするとか、人形が口に筆を持ちて松竹梅といふ大字を書くとか、簡易ながら、自動的に動作するのが、「細工物」である。故にこの人形は、「見世物」の性質を多分に帯び、細工人自らの口上に従つて簡易なる動作をするのであつて、淨るり或は説経節に合せて、筋のある、感情の伴ふ動作をするといふ性質の人形ではない。故に大阪道頓堀に榮えた竹田芝居、或は出羽芝居の

「機巧」座などでは、後には竹本、豊竹兩座で當つた淨るりに合せて、人形の代りに子供俳優を舞臺に出して、默劇を演じ、これを「首振り」と稱へて、機巧の間に挿んで上演してゐた。降つて「機巧」人形細工人が、エロチックの女人形を案出し、夜の伽に、自働作業を爲さしむるやうな工夫までも案出、製作してゐる。故に「機巧人形」は、今日のロボットである。見世物であつて、藝術の範圍にまで進歩發達すべき性質の人形ではない。

指人形は、手遣ひの一種とも見らるゝが、小さき人形を、人形遣の兩手の指に挿して遣ふ人形をいふ。今日木更津に尙殘存するといふふくさ人形の如き指人形の一種で、これは主として、座敷藝である。嚴密にいふ舞臺藝ではなかつた。

以上各種の人形を、總稱して「人形芝居」といふ。故に「人形芝居」は廣い意味で、その「人形芝居」の一部に「操」或は「操芝居」が包含さるゝ譯であるが、今日「糸操」は殆んど滅亡し「指人形」は原始的の座敷藝で、これも滅亡し「機巧」人形は全く亡んだのだから、「人形芝居」即「操芝居」の意味となつた。

その「操芝居」も、今日では急激なる世相の變遷、趣味好尙の推移から、纔に大阪における文樂座のみが、殘存して漸く「操」の本格形式を示してゐるのみである。

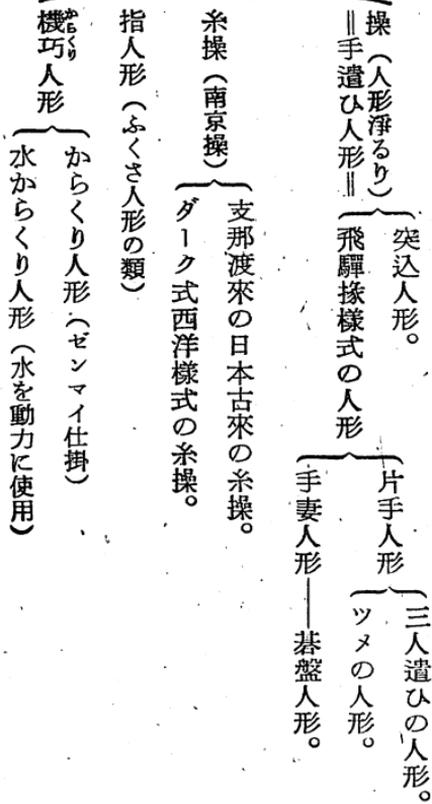
そして、今日では、その「操」といふ言葉も、耳遠くなつて、「人形淨るり」といふ言葉が、普遍的に用ひられてゐる。

今「人形淨るり」といふ言葉を考ふるに、「操」を一般的に、通俗的にした言葉で、その起原は植村文樂軒の芝居が、大阪博勞町稻荷の境内から、大阪松島へ移轉して、「文樂座」と座名を名乗つた時に、櫓下看板に「官許人形淨瑠璃」と書いたのが、公に使用した最初である。この櫓下看板が、初めて文樂座に揚がつた時に、時の櫓下太夫の五代竹本春太夫が、淨るりに人形を冠する事は、「人形」が主で、淨るりが、人形に隸屬するやうだ。宜しく「淨るり人形入」とすべきであるといつたといふこの社會に有勝な變遷氣論をしたといふ傳説が、この言葉の起原を證明し證據立てゝゐる。併し「操」といふ言葉が殆んど原意を失ひ、今日「操」といふと「采操」を意味するが如くに考へられ、「人形淨るり」といふ言葉が、一般語となつた。

故にこゝに「操における人形の研究」といふ意味は、「操」即ち「人形淨るり」といふ淨るり、三味線、人形の三つの藝能の綜合藝術であるものゝ内から、「人形」のみを抽出して、研究せんとの意味である。言葉を換へると、前掲の「人形」各種類の内、西宮夷昇から系統を曳ける「手遣ひ人形」のその胎生期から、今日文樂座に残存せる、最も發達したる三人遣ひに至るまでの徑

路を、歴史的に述べようとするのであつて、その他の「糸操」「機巧」は「手遣ひ」に關與せざる限り、今は割愛する。以上の講述を要約し、尙次に講ぜんとする「操」をも併せて表示すると左の如し。

人形

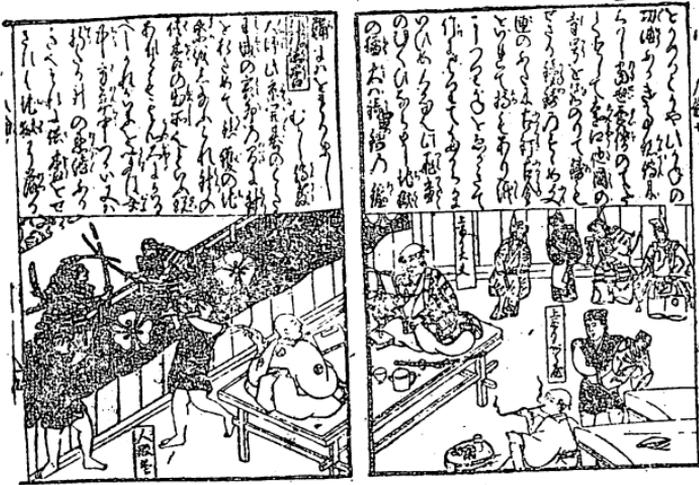


二、「突込」と「片手」との人形の二様式

手遣ひの人形の様式を講ずるに當り、便宜上敘述の順序を變へて、突込人形と片手人形との二様式の對立せる元祿寶永期をまづ先きにし、遡つて、胎生の慶長期に及び、再び下つて、享保期の三人遣ひの發生に及ばうとする。

(イ) 突込人形 (長松八郎兵衛がこの派の代表)

突込人形とは、人形には足がなく、衣裳の裾から、兩手を突込んで、人形遣は兩手を伸して、十分に差上げて、頭上高く遣ふ様式である。兩手を裾から突込む故に突込人形とも、差込遣ひともいふ。突込人形を遣ふ舞臺は、看客と人形舞臺との境目は勾欄かきりといふ一種の衝立きりかき(或は幕)が、人形遣の全身を看客の眼から隠し、勾欄の上には人形のみが現はれる。この勾欄内部を、創始期には幕屋まくや、後には樂屋がくやと稱へ、人形遣ひの外、床几を置き、その床上には、淨り語りと三



突込人形の様式を樂屋の裏面より寫した圖山本角夫
の舞臺裏(元保三年刊)「人倫訓蒙圖彙」所載

味線彈とが藝をしてゐるが、客には姿は見えない。看客に見ゆるのは、勾欄の上で動作をする人形のみで、淨るりも勾欄の彼方から聴えて來るといふ劇場内の構造であつた。こゝに圖示する元祿三年刊の「人倫訓蒙圖彙」は遺憾なくこの突込人形の様式を吾々に教へてくれる。この勾欄が後には人形遣の「人形遣の遣び振を看客に示さうとする意圖から、衝立が緞子張りとなり、人形遣ひを透し見せたのは、元祿十二年五月興行の竹本座の『本海道虎石』であつた。(寶永二年刊「業大門屋敷」)

この人形遣を見せようとする傾向が益々進んで、勾欄が段々低くなり、人形遣ひの上半身——或は上七分身を見せ——勾欄の高さは

三尺内外となつた。そして本舞臺を後に引いて、ここに屋臺を組み、この本舞臺の勾欄を本手ほんて（本舞臺の勾欄の意）と呼び、人形遣ひは本手を飛越して本舞臺の前に出て、人形遣の全身を示して遣つた。これを「人形出遣ひ」と稱へた。これは寶永二年十一月興行の竹本座の『用明天皇職人鑑』の時からで、この興行を劃期として、人形の舞臺構造なり、人形機構の躍進を促がした。この本舞臺の前方の舞臺——即ち出遣ひをした舞臺——を、本舞臺と雛段の形に後ろ高にする必要から、一尺四寸堀下げて設へ、この前方の舞臺を「船底ふなぞこ」と稱し、船底の勾欄を、二の手（二番の舞臺の手摺の意）と稱へ、二の手の前に更らに「幕走りまくぞり」と稱する幕を引くための二尺の狭い舞臺鼻を造り、その前に更らに一尺二寸の低い三の手を設けた。そして樂屋内にあつた淨るり太夫の床を本舞臺の後方に、更らに一段高く、簾内で語る事にした。が、人形出遣が常態となると共に、出語りも、寶永二年以來頻出し、更らに舞臺飾付の發達から、床は、舞臺上手、斜に置かるゝやうになつた。それは享保十三年五月興行の竹本座の『加賀國篠原合戦』の時からであつた。斯くて人形舞臺の形式が、この三段の勾欄形式に落着き今日に及んでゐる。そしてこの人形の出遣ひの初めは、突込人形の様式で、辰松八郎兵衛が遣つた。即ち名人と呼ぶるゝ辰松八郎兵衛はこゝにいふ「突込人形」の遣ひ手の代表と見るべきである。八郎兵衛は後、享保初めに江戸に下

り、享保三年十一月廿五日、江戸城二の丸で、操臺覽を賜はり、同四年江戸高輪で興行、同八月『八百屋お七江戸紫』（紀海音作）同十一月『西行法師墨染櫻』（錦文流作）などを、初代竹本島太夫などの淨るりで上演し、自らは「手妻人形太夫」と稱し、座本と櫓下太夫とを兼ねた。後江戸葺屋町に移り、辰松八郎兵衛座を續けたが、八郎兵衛は享保十九年五月九日江戸で歿した。（栢庭日記『老の樂しみ』）故に延享三年辰松幸介が二代八郎兵衛を相續したが、（延享三年三月『音曲猿口轉』辰松座の退轉と共に、突込人形の形式は頓みに衰へ、享保を境として、譏に道行の人形にのみ残存するといふ有様となつたが、今日では全く亡んだ。尤も大阪では、辰松の江戸下りと共に大阪の人形の大勢は片手人形様式が支配し、突込人形は道行に面影のみを止めたのである。

（ロ） 片手人形（山本飛騨掾がこの派の代表）

從來の淨るり、操史家は、淨るりを、院本に就いて相當の研究を續けてゐるが、「人形」については殆んど研究の端緒すらも付いてゐない。淨るりを机上の研究にのみ委ねて、舞臺の實際を顧みなかつたから、曲節上の淨るり、或は三味線を知らず、人形の實際を知らない。——といふのは、實は人形に關する記録が、絶無だからであつた。何故人形の記録が殆んどないかといふと、

操は大阪に發達して、大阪の土が産んだ藝術であつて、江戸乃至東京の土には育たなかつた。大阪の地は、元來が商人の街である。記録を後世に残すなどいふやうな人が住んでゐなかつたから巷間の一娯樂機關としてのみの存在を續けた人形芝居に何の歴史も、何の故實も残さなかつた。故に操史家は舞臺の實際を知らず、且つ古い記録もないから、自然操の舞臺から離れて、院本だけが操研究の對象となつて今日に及んだ。が、これは明かに誤つた態度であつた。されば「片手人形」は山本飛驒掾の創むるところといふ事だけは知つてゐるが、「片手人形」はどういふ風に遣ふのだから、その形式を知らうともせないから、「片手人形」も「突込人形」も區別がない。これでは人形芝居の系統が判明すべき道理がない。その他いろ／＼な意味においても、山本飛驒掾といふ人形細工人であり、淨るり作者であり、人形遣ひである操史上重要な位置を占むる飛驒掾の研究が至らない。人形を知るにはまづ飛驒掾を知る事が、操史を知る鍵である筈である。

山本飛驒は「小刀一本で、形ある物を作りて是を働かしむ、わけて水學の術を應用する細工にかけては無双の名人」との意味を、『棠大門屋敷』に記してゐるのは細工人としての飛驒である。淨るり作者としては『息女四天王』『前髪四天王』『婚姻四天王』の三日連続といふ珍しい形式の淨るり作品が現存してゐる。近松門左が、『重井筒』の内で「包む袂の飛驒掾ふたつ遣ひの手づま

にも、かゝるなりふりうつすとも」と記してゐるのを、よく吟味する必要がある。これ即ち「人形遣ひ」としての飛驒である。この近松の文句を考へて御覽なさい。前章の「突込人形」の様式で「ふたつ遣ひの手妻にも」の文句は斷じて言へない。然らば飛驒の人形様式はどんなであつたらうか。——問題はこゝだ。

私が、こゝに着目して飛驒を知るを得ば、人形體系は容易に解く事を得ようと考へ、飛驒の人形に専心研究を傾けた結果、零本であるが私が珍藏する元祿十四年と考定の「役者評判記」(逸名)に左の記載を見出した。

中之上 山下佐五右衛門

此人は去冬都へ登りし、出羽が芝居にて、山本飛驒掾遣はれし、片手人形共たとへられませふか、それをいかにといふに、此度のお役ちよと見た處が、片手人形のごとく、うごきそふな物でござらぬ所を太夫本の引廻しの手をうしろより入て遣はるゝ故か、一兩年めつきりと所作ぶり、御狂言に成ましてござる、殊に此度初狂言に、……是と申すも山下殿の引廻し、とかく遣ての有、片手人形、行末たのもし、……

とある。これは佐五右衛門といふ一役者を、座本が後ろから手を入れて引廻はすといふ意味で、飛掾の片手人形を比喻に用ひたに過ぎないが、この記事をよく考へると「引廻はしの手をうしろより入て遣はるゝ」とある。今日まで知られてゐる突込人形の様式だと、兩手を裾から突込む様式が「突込人形」であるが、飛驒のはうしろから引廻はす様式である事が考へられる。即ち裳から突込むのと、後ろから引廻はすのとの二様式が、既に元祿十三年の人形に存してゐた事が明瞭である。そして一つを「突込人形」といひ、一つを「片手人形」と稱へた事が知られる。

これを近松がいふ「二つ遣ひの手づまにも」に當倣めて考ふるに、前掲の古評判記にいふ「動きそふにござらぬ」人形を兩手に一つづゝ持つて遣つた事が想像さるゝ。そして「片手」で遣ふから「片手人形」の稱である。この言葉の意味が後には片手の人形だからの意に變遷した。

處で、前掲の人形種類の表示に、私は「突込人形」と飛驒掾様式人形とを對立せしめた。飛驒様式の人形即片手人形である。飛驒掾の人形に他に手妻人形、碁盤人形の稱が傳へられてゐるから飛驒の人形を分ちて、片手人形と、手妻人形とに分けた。即ち「片手人形」は飛驒掾様式人形の本體であつて、遣ふ人の片手を人形の後ろから差込んで手遣ひで動かす。この「片手人形」と外貌は同じで、且つ人形遣が右手をも操る人形をさして「手妻人形」となつたものらしい。この「手

妻人形」を舞臺から座敷藝に移して、碁盤の上で「手妻人形」を動かすのを「碁盤人形」と稱へた。即ち人形を遣ふ臺に何の仕掛もないといふ意味で、座敷藝となつた。(西澤與志『風流今平家』の挿繪と『嬉遊笑覽』参照)

もう一つ濱松歌國の『南水漫遊拾遺』三卷と『嬉遊笑覽』とを按ずるに、人形は首ばかりで着物を打着せたるに手足を付けたるは、飛驒掾の工夫であるところが、その後の畫證を番付繪、その他に検討すると、「人形に足を付けた」と、大ざつばにはいへないやうだ。即ち人形の足は片手人形——飛驒掾系の人形に足を付けた意味で、突込人形には依然として足はなかつたと解するのが妥當だ。裳から兩手を突込む形式に足を付ける事は無駄でもあり、遣ふに不便でもあつたのであらう。恐らく辰松系の人形は、その形式の廢るまで足はなかつたらうと斷言してもよい。唯京の宇治派の人形は元來機巧座の舞臺であつたから、突込人形をも、片手人形をも併用してゐたから、突込人形にも、足を付けてゐた。これ突込人形に足のある異例と見るべきである。(加賀掾正本『愛染明王影向松』の宇治太郎左衛門の出遣ひを、水谷不倒氏著『繪入淨るり史』に就いて参照すべし)

三、人形の二様式は胎生期の昔から

元祿、寶永期の人形に、辰松八郎兵衛を代表とする裳からの「突込」形式と、山本飛驒を代表とする後ろからの「片手」形式との二つの異つた流儀の人形があつた事は前章に述べたが、これ等の二形式は何時誰が創めたかといふに、「操」の人形の胎生期、即ち夷舁から轉じて、淨るりと提携した時、——京の四條河原に小屋をかけた寛永から寛文の間、既に人形にこの二つの異つた形式が存したものであらうと言切る事が出来る。その文證として私は、時代は稍々下るが天和二年編纂の『雍州府志』の左の記載を提出しよう。

人形芝居或謂操、其式中央正面設舞臺、橫長五間、構矮欄、其上下設幕、操偶人者居幕内、出人形於上下幕間、上段幕、稱顔隱、操偶人者、以此幕隱顔面之謂也。

とある。この記載と、『人倫訓蒙圖彙』の挿繪とを比較して御覽なさい。明かに、異つたる二つの形式がある事が分る。即ち『人倫訓蒙圖彙』の挿繪は、「突込人形」であつて、『雍州府志』の記

事は、「片手人形」乃至その原始形で少くとも兩手を人形の裾から突込んで腕を差上げて遣ふ形式でない事が分る。何故なれば、「上下の幕間」に人形を出し、「上段の幕が人形遣の顔面を隠す」といふ位置に人形遣があるといふ事は、「突込」の如く、人形を頭上高く差伸ばして遣ふのである。人形遣の胸に人形を懐いてゐる位置にあるが故に、上段の幕が、人形遣の顔を隠せるのである。即ち上段の幕は稍々後方にあり、下の幕は稍前方にあるからこの二つの幕の間から、人形を差出し、人形遣の姿體は上幕に顔を隠して、人形を持てる手を差伸ばし、人形は胸の處に懐くやうになつてゐる事を示す。これ即ち片手人形の形式である。また、彼の井原西鶴が『好色一代男』卷の五「當流の男を見しらぬ」の條り

人形まはして遊べと、挿箱より、たゞみ家體取組、上幕つらがくし首落し、五尺に足らぬ内に、云々。

とあるこの「上幕つらがくし首落し」をこの同じ人形様式を説明する傍證とする。「一代男」は天和二年の刊行である。

據つて以て考ふるに、人形は、胎生期から、少くとも延寶天和頃から、「裾から」と「背後から」と突込む遣ひ方の二様式、従つて人形にこの二形式が既に儼存して、元祿寶永期に入り、前

者は辰松派の突込人形となり、後者は山本飛驒派の片手人形となつたのであると解釋していふと思ふ。

四、「三人遣」の源流は「片手人形」

ところが、今日人形芝居に遣はるゝ「人形」様式は、三人懸りと呼ばれるゝ、三人で一人形を動かす様式である。然らばこの三人懸りはどういふ原流から發達したものか。その起源は何時？と云ふ。

この時（享保十九年十月、竹本座の『蘆屋道満大内鑑』）與勘平、彌勘平の人形は、足、左を外人につかはせ、人形の腹働くやうに拵そむる也、是を操り三人懸りの始と云ふ（淨るり譜、操外題年鑑）

とだけの記事があるだけである。享保十九年十月竹本座の『蘆屋道満大内鑑』の二人奴が、三人懸りの始めであるに間違ひはないが、どういふ風に、發達變遷したかは、この記載だけでは分らない。即ち如上掲の人形の二大系統に即して考ふる時に、直ちに釋然として分る。

片手人形の發達したる遣ひ方の畫證は前掲の「三人遣の源流」に掲げた享保十二年刊行の『今昔操年代記』の『北條時頼記』の舞臺面の挿繪がそれである。藤井小三郎、近本九八郎、中村彦三郎の遣ふ人形が「片手人形」系統で、人形の後ろから手を差込んでゐる。また同じく前掲の宇治加賀掾芝居の『愛染明王影向松』の挿畫は、所謂「片手人形」系と「突込人形」系とを併用してゐる人形舞臺である。

この『北條時頼記』の人形様式を、山本飛騨掾の片手人形そのまゝだとは、或は言へないかも知れぬ。即ち飛騨のは、片手に一つづゝ、兩手で二つ人形を遣ふ様式と見ると、この飛騨の片手から、人形の動きが複雑になつて、兩手を後ろから差込んで遣つたものかも知れぬ。故に「片手人形」の特色は「片手」にあるのでなく、人形の「後ろ」から遣ふといふ様式が「片手人形」式であると見る方が妥當である。とにかくこの「片手人形」系のこの畫證を以て考ふるに、遣ひ人の左手を人形の後ろから差込んで、人形を支へ——後には人形胎内で胴串とぐしを握つて人形を支へる——右手で人形の右手を遣ふ。——これが人形の主遣きまつかひで、『淨るり譜』に謂ふ處ほかのよとの外人が、「足」と「左」とを遣ふことになると、この「片手人形」系が、直ちに今日の三人遣ひとなるのである。これを以て按ふに、三人遣ひは決して突込人形からは發達したものでなく「片手人形」

系から、直ちに三人遣ひへと移つたものであるといへる。三人遣ひの直前の様式が「片手人形」である。即ち突込人形は、突込人形のまゝで終り、三人遣ひの源流は「片手人形」系から引出されたのである。この意味において、人形芝居の「人形」は、胎生期において既に二つの流れがあつたが、その一なる人形の後から遣ふ様式の大成は、山本飛驒掾の片手人形であつて、この「片手人形」系から三人遣ひは引出されたのである。そして爾來三人遣ひが、人形の最も發達したる遣ひ方として、この様式が繰返へさるうちに、鍛錬と琢磨とを経て、今日見るが如き人形の立派な藝を成立せしめた。

五、三人遣ひの工夫者は桐竹門左衛門と近本九八郎

この三人遣ひの工夫は、どういふ手順で工夫されたかといふに、元來人形の胴は、上に肩板があり、下に胴輪があり、肩板かたいたと胴輪どうりんとを繋ぐものは、一片の裂地きれぢで、言はゞ肩板に着物を打着せたる様は、衣紋竹の如くである。胴はあつて、ないともいへる。これを裂胴きれどうといふ。然る處「蘆

屋道満大内鑑』の二人奴の與勘平は、諸肌もろはだを脱ぐ、そして腹、胸、背を見せる役の人形だから、従来の裂胴では、用をなさない。ところが、この與勘平を遣つた人形遣の桐竹門左衛門が「丸胴まるどう」といふ今日の縫ぐるみのやうな胴を作つた。そして與勘平に用ひた上に、外の人をして丸胴の腹に手を入れて、ふくらます工夫をした。(竹のふるみち。人形系譜)そして、二人奴の今一人の野干平を遣つた近本九八郎は桐竹門左衛門が、自分以外に助手を使うて、腹をふくらます工夫に、ヒントを得て、九八郎は自分は人形を支へつゝ右手で人形の右手だけを遣ひ、外の人をして左手と足を遣はしめた。そして精巧なる人形の動作を演出した。これが三人遣ひを成立せしめた偶然の機會であつたのであるが、この兩人の人形道に與へた功績は、實に甚大である。かくて人形三人懸りの遣ひ方の様式が大成されたのである。

即ち前掲の豊竹座の『北條時頼記』の最明寺殿を、「片手人形」系で遣つてゐる近本九八郎が、その後竹本座に轉じて、「片手人形」系に一進歩の轉機を與へたのである。

六、人形機構の工夫と肩板の發生

かくて従來とも、人形の機械的構造に工夫を凝らされ操の人形は益々發達した。この人形に工夫が多く發明さるるに至つた初めは、寶永二年十一月竹本座の經營が竹田出雲の手に移つて經營方針が、人形の舞臺を中心とするに至つてからである。今人形の機構上の工夫を『淨るり譜』『外題年鑑』によりて、表示すると左の如し。

寶永二年十一月、竹本座、人形出遣ひ。

享保十二年八月、豊竹座、人形の口開く事。人形五指動く事。人形目を閉ぢる事。

享保十五年八月、豊竹座、人形目動く事。

享保十八年四月、竹本座、人形指先動く事。

享保十九年十月、竹本座、人形三人がよりの事。人形丸胴工夫の事。

元文元年二月、竹本座、人形眉動く事。

元文元年三月、豊竹座、人形二倍大のが出来た事。

元文四年四月、竹本座、人形に長さし金出来た事。

延享二年七月、竹本座、人形に帷子衣裳を用ひた事。

延享四年八月、竹本座、人形が門を越す工夫の事。

寛延三年七月、竹本座、虎の皮褌實物で張り目を動かす工夫の事。

寶曆三年五月、竹本座、人形舞臺一面水船の事。

寶曆七年十二月、豊竹座、三重のセリ上ゲセリ下ゲの事。人形の目に玉を入れる工夫の事。

寶曆十年十二月、豊竹座、花道を使用の事。

斯くの如く『淨るり譜』その他に、人形機構の工夫、發明は相當に記載されてゐるが、人形のしなを見せ、人形を生けるやうに表現するに最も必要である人形肩板の工夫。——即ち肩板に「着物」を打着し肩板の中心に遊離せる肩車を結へ、この肩車に、人形頭の下に垂るゝ胴串を貫き、頭の前後の運動と、肩板の上下の運動で、人形の動作をいよく、現實らしく、寫實的ならしめてゐるが、この工夫は、人形によつて相當重大な工夫、發明と認めねばならぬに拘らず、これ等の記載が一つもない。私はこの記載がない事を以て、これらの工夫の権輿は相當に古くから行はれ

たものと認めるのであるが、年代は推定さへも許さないが、山本飛騨掾或はその以前ではあるまいかと考へる。

七、吉田文三郎その他名人藝

ところで享保十九年十月に、三人遣ひが發明されたが、その以前に「突込」と「片手」との人の二様式は勿論、機巧、糸操も共に必要に應じて同時に、操の舞臺に利用された。即ちどの様式をも併用されたのであつたが、主として竹本座は、「突込人形」を遣ひ、豊竹座は主として「片手人形」を遣つた傾向がある。そして三人遣ひの工夫が大成した享保末以降は、竹豊兩座とも、三人遣ひが主となつたものの、端役には「片手」系の舊來の人形もそのまま併用され、また道行の如き戸外の場面は、依然として突込人形を用ひてゐたのが、いつの程にか「突込」は滅亡し、三人遣ひが舞臺の主なる人形様式となり、後世では端役——例へば「妹背山」御殿の官女「阿古屋琴責」の竹田奴、「忠臣藏」扇谷の諸士は今日でも、「ツメ」の人形といふ名稱で、「片手人形」系

の一人遣ひが、尙舞臺に生きてゐるのである。これに見ても、今日の「三人遣」は「片手人形」を源流とする事が、ハッキリと分る。今日文樂座に現存するツメの人形について考へられたい。

これで、私は人形の様式を、ほど述べたが、この様式を「藝」の境地にまで、向上せしめたのは竹本座の吉田文三郎父子、豊竹座の藤井小三郎、若竹東九郎、降つては、明治期の吉田辰五郎、吉田玉造父子であつて、特に人形の演出、工夫の上では、吉田の流祖吉田文三郎を説かないと、「人形の研究」は盡せないのであるが、今は興へられたる紙幅が盡きたから、これ等名人藝の演出についての研究は、他日を期すべく餘儀なくされた。

(昭和八、八、二〇)

吉田文三郎の初代と二代

人形三人遣ひの大威者と呼んでもよからうと思ふし、且つ人形芝居の基礎を築上げた人であり又今日人形遣ひが姓としてゐる「吉田」の流祖でもある吉田文三郎の初代は、人形芝居の歴史にあつて、重要な位置を占めてゐるが、この人の一代に幾多の疑問がそのまゝに残されてゐる。

これらを知るには、その資料が極めて乏しい。僅かに『倒冠雜誌』（寶曆九年七月刊行）と『諸事聞書往來』そのほかに散見するだけの材料しかないが、一應これらをまとめて整理し、後に加へらるる新資料を有効に使用したいと考へてゐた折から、先頃、豊竹古鞆太夫（今の二代）が熱心なる掃墓の結果、大阪千日前法善寺埜域の無縁の墓石の中から二代目吉田文三郎の墓石を發見し、今日まで知られてゐなかつた、二代文三郎の歿年と享年とを明にする事が出來た機會に、その初代

と二代との、今日までに知られる限りの資料に脚註を加へておく。

二

その前に、前稿に述べた「人形三人遣ひの源流」について、尙ほ足らざるをこゝに述べておきたい。

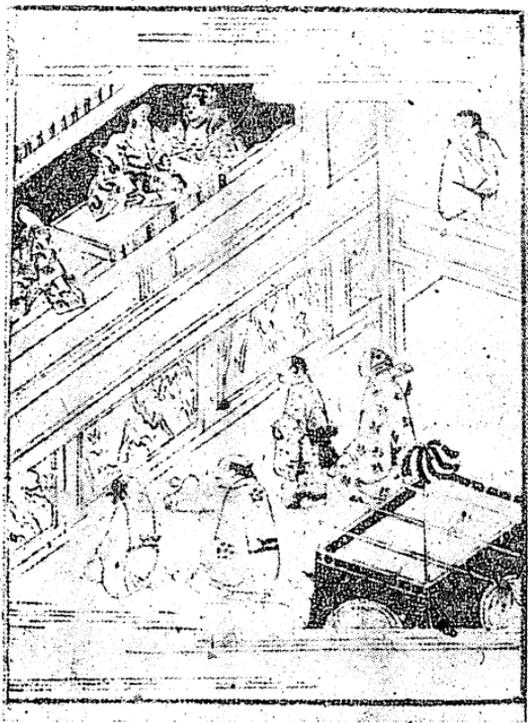
それは、私が『人倫重寶記』（致昭註記文庫藏本）を見て、從來の人形舞臺の發生期のそれとは違つた見方をした事を差加へたい。『人倫重寶記』の人形舞臺の挿繪を篤と觀てほしい。この『人倫重寶記』は「元祿九年乙子初春」の刊行である。（丙子の誤りか）

この元祿九年頃、若しくはそれより早い時代の人形の遣ひ方は、從來は差込遣ひとのみ知られてゐたが、この『重寶記』の人形舞臺を見ると、今日まで私どもが見た差込遣ひとは、多少違つてゐるやうに思ふ。試みに『聲曲類纂』に『西鶴諸國咄』から轉載の井上播磨が芝居の圖、同書に謂ふ正保慶安の古畫京師芝居の圖の「上るり内記」の舞臺、及び今一つの「右の下」の圖を見るに、人形の裳が半ば勾欄で隠れてゐる。今日寫眞でいふ「半身寫し」の形である事『人倫訓蒙圖彙』卷七の土佐掾芝居の上るり樂屋の圖に照合して差込遣ひの形式である事に、一點の疑ひがない。

然るにこの『人倫重寶記』の人形の裳は、これらの圖とは全く違つてゐる。私が三人遣ひの源流だと示した片手人形の一形式である。後年の『北條時頼記』の舞臺繪に、寧ろ近づいてはゐないか。唯人形遣ひが現はしてあるか、現れてゐないかの相違だけだと見るのは無理だらうか。

片手人形の舞臺と想像さるゝ人形勾欄

(元祿九年刊『人倫重寶記』所載)



色一代男(五卷)にある――

人形廻しして遊べと、挿箱より、たゞみ家體取組、上幕つらなくし首落し、五尺にたらぬ内に、金銀をちりばめ、自由を仕懸、六段ながらの出来坊うごき出ける。

とある。「上幕つらなくし、首落

し」といふは、「上幕つらがくし。」「首落し。」と二つの上下の幕で「首落し」は高い勾欄代用の幕で、「上幕つらがくし」は一つの幕で、人形遣ひの顔隠しの上幕を指して言つてゐるのではないか。即ちこの『人倫重寶記』の後ろの黒幕は一樣だが、この幕の後ろに人形遣ひが、隠れて遣つてゐる事を想像すると、『人倫訓蒙圖彙』の土佐掾の樂屋の如く腕を一杯に伸して差上げての遣ひ方と、違つた遣ひ方——即ち人形の背後から手を差込んだ遣ひ方が、もう既にこゝに存してゐるのぢやないか。

さう考へると、師重の描く『役者多盡し』の、人形遣ひが半身を勾欄の上に現はしてゐる遣ひ方は、當然の事で、『重寶記』の舞臺の黒幕、即ち「上幕つらがくし」を除けば、『役者多盡し』の伊勢、半太夫、孫四郎の遣ひ方になるのぢやないか。

言葉を換へると人形の遣ひ方には、差込遣ひと後ろから遣ふとの二つの人形の形式があり、勾欄の装置からいふと、腕を一杯に伸して人形を勾欄の上のぞかせて遣ふ形式と人形遣が半身のり出して遣ふ形式とが、既に發生期から存してゐたのではないか。

かう解釋すると、『雍州府志』(卷八)にいふ

人形芝居或謂レ操其式中央正面設ニ舞臺ニ横長五間構ニ矮欄其上下設レ幕操偶人二者居幕内一出ニ人形於上
下幕間ニ上段幕稱ニ顔隠ニ操ニ偶人二者以ニ此幕隠ニ顔面ニ之謂也、

とある一文の意義がはつきりと通ずる。西鶴の言ふ「上幕つらがくし」の意ともなる事、この今
までに見ない『人倫重寶記』の舞臺繪で、略々察する事が出来ると思ふ。が、どうあらう？

三

初代吉田文三郎は、幼名を八之助といつた。父は吉田三郎兵衛で、三郎兵衛は、竹本義太夫が
竹本座の櫓を揚げた當初から、竹本座の人形遣ひであり、樂屋頭取であり、辰松八郎兵衛のをや
ま人形に並んで、常に立役に廻つて、竹本座の内外を切つて廻はし、義太夫を助けて、經營方面
をも擔當したと想像される、竹本座にとつて重要な人物であつた。

この三郎兵衛を父として生れた八之助は、幼少から器量の勝れた男で、若い時から父の手助け
として、竹本座の事務は、父の名によつて取仕きり、頭取の役目を勤めてゐたやうである。

八之助の人形遣ひとしての初舞臺は、吉田文三郎名で享保二年二月『國性爺後日合戦』の國性爺
の子經錦舎を、「片手人形」で出遣つたのが初めて、この時既に天晴の業、後の大立者たるべき素

質を豫約されてゐる。

ところで彼文三郎の一生を説くには、主として藝の一方面と、彼が私生活との二方面から觀察せねばならぬ。併しながら人形舞臺の文三郎の方面は、享保九年、大阪大火の妙智焼けの後「鼎軍談」から寶曆四年の『小袖組貫練門平』まで、約三十年、竹本座における新作淨るりの趣向から人形、舞臺の工夫は殆んど彼文三郎の獨創に成つてゐる。そして人形芝居の基礎はこの時に作られ、殆んどそのまゝ今日に傳來してゐるのであるから、その三十年間の文三郎の藝歴、功罪を申述べる事は、我が人形劇史を語る事になるから、到底この小論の能ふ處でない。私のこの小論の目的は、寧ろ文三郎の私生活——資料の乏しい文三郎の一生だが、寶曆九年閏七月、何故、彼はその手で築上げた竹本座を、去らねばならなかつたかを述べたいのである。

四

初代吉田文三郎の一生は、「竹本座」の人形劇を完成する事に努力を続けながら、一方「竹本座」に對して謀反を企て通してゐるといふ奇しき運命を辿つてゐる。「竹本座」を大成しつゝ「竹本座」に反逆を続け、彼の享年は幾歳であつたかを知らないが、その一生を通じて五度、文三郎は竹本

座を脱退して獨立を企て、その都度竹本座と紛擾を醸してゐる。この文三郎の獨立樽揚の執拗さは尋常一様の事とは、見遁し難い事情が伏在してゐた事は、十分想像される。文三郎が謀反を企てた一切の曲折は、その敵方であり、文三郎を竹本座から放逐した竹田近江が、竹本座の樂屋へ表示した文案が、『倒冠雜誌』によつて、同時に刊行し、世間に向つて文三郎追放の事情を聲明してゐるのだから、文三郎に對して寧ろ酷に過ぎて、文三郎のために辯護の側でない處の、一方的な聲明書に過ぎないが、文三郎の身邊、心事がこれによつて、却つてよく分ると私は思つてゐるから、その五度の竹本座への反逆を『倒冠雜誌』によつてまづ述べてみよう。

五

文三郎第一回の竹本座への謀反は、享保十六年の事である。竹本座の作者長谷川千四、太夫、大和彦太夫を語らうて芝居興行、別の樽揚げを企てた。文三郎竹本座の初舞臺から十四年目である。が、この最初の獨立計劃には、親三郎兵衛がまだ生きてゐて、諫止したのと、相談相手の彦太夫が病死したので、企ては中止された。

第二回目の謀反は、延享四年で（六月以降の事）、この年三月十七日に、文三郎は父三郎兵衛を

失つた。そして座本(註一)の竹田出雲は同じ年の六月四日歿した文三郎の頭を押へるものがなくなつたのだから、多年鬱積した、彼の獨立慾は勃然として擡頭した。樂屋内で我まゝ(我まゝの内容が分らない)の振舞が多いといふので後繼の座本、竹田出雲(註二)(千前軒の出雲也)は、文三郎を放逐した。文三郎は竹本座を退座するとすぐ、芝居興行の企てを廻らした。竹本座は驚いて文三郎を再び呼び迎へてゐる。この時の事を竹田近江はかう述べてゐる。――

親方出雲(千前軒の出雲)申條に相不叶依之暇遣はし(文三郎に)候處又芝居興行の企て致す沙汰在之ニ付座中之挨拶其上親共(二代の竹田出雲)是迄了簡致しつかひ來り候者ニ有之ニ付手代之不調法と偽り和睦致し其分に致置候

とある。が、事理の通ぜぬ言葉だ。文三郎は我儘をしたから追出し暇を呉れたが、獨立する沙汰があるから、竹田の手代の罪に假托して和睦した。――といふのだから、竹田の弱味を、こゝで見通してはならぬ。暇を遣したものが櫓を揚げようと揚げまいが、竹本座の關する處ぢやない筈だが、文三郎の勢力？ 藝？ を惧るゝ事、自らかう不條理な事を述べる程、座本の竹田側は、その獨立を惧れたのであつた。

註一　こゝで「座本竹田出雲」について註しておく。——從來は疑問を挟んではあるが、寶永二年十一月その前年に座本を引退した竹本義太夫に代つて、竹本座の座本となつた「竹田出雲」は作者の千前軒出雲で、出雲の二代と數へてゐるが、それは誤りで、竹田家の菩提寺なる青蓮寺の過去帳で見ると、元祖の竹田近江は寶永元年七月三日に歿し、竹田出雲名の元祖も元祖の近江である。寶永二年に竹本座座本となつたのは、二代竹田出雲で、竹本座々本としては竹田出雲の元祖となつてゐる。即ち竹田近江から分れて近江名が竹田芝居を繼ぎ、出雲名が竹本座々本となつてゐる。故に千前軒は座本としての竹田出雲の二代であり、出雲名の三代に當る。竹本座を經營して有名であつた出雲は千前軒の父(?)で、延享四年六月四日歿した。後出雲を改めて「外記」を名乗つてゐる人である。

註二　千前軒の出雲は、從來の傳來の如く、寶曆六年十一月四日(廿一日は誤り)に歿した。座本で興行經營方面では見るべき事績がない。これは座本出雲の二代で、出雲名では、元祖を加へて三代に當る。この兩出雲を混淆すると話の辻褄が合はなくなる。

また文三郎も、この獨立騒ぎの一方、舞臺では、「傾城枕軍談」で島勘左衛門を遣つて、門を越す工夫を出遣ひでしてゐる。或は、「義經千本櫻」の源九郎狐の人形衣裳に、源氏車の模様を付けて今日尙ほその衣裳のまゝを踏襲せしめてもゐれば、四段目の狐忠信に、數多の型を今日にまで殘

してゐる。即ち文三郎は、舞臺は舞臺、獨立計劃は計劃とこの二つの仕事を並行して、實行してゐる。

文三郎第三回目の謀反は、この事あつて、五年後の寶曆二年の事で、この時は、太夫同士の不和を醸した虚に乗じて、徒黨を組んで、別に芝居興行を企てたとある。この時の座本側の處置を見ると、

其分に差置同苗（千前軒の竹田出雲を指す）へ談じ合京都へ出芝居興行いたし候右之通度々おもひ立殊に給金を取上ヶ身分不相應のおごりニ候得共同苗存生の内は數年之功ニ免じて差赦し置候

といつてゐるのは、文三郎が度々獨立企劃のために別に芝居がしたいのだらうと言ふので、更に竹本座一連の文三郎の意の行くまゝの芝居を拵へて與へたのであらう。座本の考へは、これで文三郎の獨立慾を満足せしめようとの考へであつたと想像されるが、文三郎の存意は外にあつた。竹本座の京都出張興行は、彼の満足を買ふに足らなかつたのだ。が、この京都竹本座の出張興行で、太夫側は大坂は竹本大和掾、京側は竹本政太夫、錦太夫と二派に分れて交替する制度を作つた。

第四回目の謀反は、又四年目に到來した。寶曆六年十月四日（廿一日説が定説。だが過去帳は四日

故、四日が正しと思ふに千前軒の竹田出雲、即ち竹本座々本二代の出雲が歿した。この機會に文三郎は竹本座の一切を任してくれと申込んだ。この時の座本は、竹田芝居の座本竹田近江が竹本座を兼攝してゐたが、竹田近江は、文三郎を心良からぬものとし、家の亂れだあつて、その申出を拒絶した。「一切を任せよ」といふのは、明記はないが、「座本」を要求したものと察せられる。近江はその要求は拒絶したが、「親三郎兵衛より文吾迄三代相續」の「格別」之者として、操りの給金と、近松門左衛門給金の數を合せて給與しようと、金で文三郎をなだめようと、座本側から申出でてゐる。併し文三郎は、その申出を不足とし、近江申出の倍額を請求してゐる。それでも近江は明かに拒絶をしえないで「世上の御最眞の御方の思わくもいかゞと其儘に致させ」た上に、約三十貫の借金をさせてゐる。

第五回目の謀反に、座本の近江も痺を切らしたが、文三郎も、もう絶對だ。一年おいて寶曆八年十月病氣の故を以て隠居を申出た。その隠居は座本も許し、差當り一貫五百目の隠居料を支拂ひ、その十二月から、更らに文三郎一代の隠居料を定めようといふ事になつてゐたが、十二月の請求額は過分であつたが、申越し通り遣はしたとある。すると、文三郎は知らぬ態で、女房のおまんが受取つて、世間へは、隠居料は支給されてゐないと吹聴した。越えて寶曆九年三月女房お

まんから隠居料一貫五百目の請求があつたが、座本の申分では、役者同様の「座拂ひ」にする以外の役者の思惑もあるといふので、二日——一晝夜晩らして金を届けると、文三郎は「時刻延引不届」だとして金を突返へした。文三郎は當然支給さるべき隠居料だとし、座本近江は好意の合力だといふ心持の相違が、表面にはつきりと表示された。そして正面衝突を來たした。併し近江に弱味があつたらしい。この三月十七日（日）が三郎兵衛の十三年に相當するので、近江は文三郎方へ佛詣して香奠として二十五兩贈つた。五月節季は竹本座類焼したといふ理由で、贈金をせず（まゝ）にそのまゝ過した。（節季は「間節季」即ち二ヶ月勘定）

然る處文三郎は、京都で淨るり座敷致したき旨願出であつたが、六月廿三日に竹本座の役者（人形遣ひの意）を語らう事を耳にしたので、近江は驚いて警戒した。

越えて七月四日、嵐吉三郎芝居（今の中座の芝居で名代は九郎右衛門芝居）を、借入れんとて小屋主の高津屋勘太郎、芝居木戸頭松葉屋清兵衛を呼んで、文三郎父子は操芝居興行の企てを打明けた。勘太郎の小屋は、前々から聞いてゐたので、近江はとくに口をかけてゐたから、木戸番の清兵衛は文三郎の申出でを近江に傳へた。

近江は最後の肚を定め、翌五日に頭取役へ含まして太夫、三味線、役者で、文三郎に加擔する

ものを訊したが、一人もないといふ事であるので、人形遣ひの吉田姓を全部、文三郎へ返へさせ、文三郎とその子文吾、弟大三郎、及び一家の彦三郎と四人を讖首した。——といふのが、竹本座對文三郎の獨立問題の大詰だが、これは表面の曲折で、座本竹田近江側の聲明だが、恐らく信憑するに足る眞事實だらう。

六

然らば、何がかくまでに、文三郎に獨立の念を唆つたものであらうか。問題はこゝだと思ふ。藝の自由はとうに獲てゐる文三郎だ。寛延元年の書卸しの『忠臣藏』には、興行半ばに太夫をも交替せしめた程だ。寶曆元年には吉田冠子の名で、作者の班に列して、淨るり内容を人形本位にまで改作してゐる。舞臺裏における文三郎の申分の立たない何物もない筈だ。又經濟上の問題では、五度の謀反毎の曲折に見て、必ずしも文三郎が、金儲けのための獨立企圖とも思へない。そして彼が獨立計劃は、常に座本の病歿に會していつも擡頭してゐる事は見遁してはならぬ。また竹田近江が、京都の興行を企て、彼の歡心を買はうとしてゐるらしいのは、文三郎の存意が常に「座本」を目蒐けてゐる事を物語つてゐると解釋してもいゝだらうと思ふ。されば文三郎の寶

曆六年の四度目の謀反は、最後のものであつた。竹本座の座本となるべき「出雲」が、竹田一家になかつたらしい。近江が兼攝してゐる事は注目すべきである。

文三郎は、何故かくまで執拗に「座本」を目覓けたかは、何等の文獻も證左もないが、彼の一生を通じて、その行動を肘度する場合、文三郎の眞の存意は、「座本」となつて「受領」が彼の最後の目的であつたものと、私は思ふ。さうでなくば、かくまで檣揚の計劃のみを續くべくもないと私は固く信じてゐる。

當時の藝人の最高峰は、「受領」といふ名譽であつたらうが、人形遣ひは太夫と違つて、役者並みに、業態の歴史的意義から受領を許されない身分であつた。彼の『今昔物語』に傳へる伊豆守小野五友が求めた目代の話が、これを適切に證據立てゝゐる。目代元は傀儡子であつた事が騒ぎの原因である。この社會的の組織が後世に至るも、力強く働いてゐる。されば人形遣ひの受領は斷じてないと言つてもいいだらう。——例へば目貫屋長三郎と始めて淨るりに合はして人形を舞はした傀儡子引田某が、淡路掾を受領した如く傳へるのは、所傳の誤りで、現に、『鸚鵡が袖』の序文、『和漢三才圖會』の如く、正しく淡路掾は目貫屋長三郎が受領したものだと傳へてゐるが、これも誤りで『東海道名所記』を信ずるとしても、引田某が淡路掾を受領したとすれば、それは

座本として受領したので人形遣ひとしてゝはないらしい。その他竹田近江、竹田出雲、山本飛驒、伊藤出羽などは、細工人若しく座本として受領してゐる。唯僅かに淡路の人形座なる三代上村日向掾があるが、これも座本の意味が強く働いてゐるだらう。或は人形遣ひとしてでも日向掾のみは、蜂須賀家二代の家政の政略の蔭にある事、三田村鳶魚氏が「淡路の人形座」について詳述してゐられるから、こゝでは説かないが、單に一人形遣ひとしての受領は一人も無いといつてゐる。

吉田文三郎が、何を捨てゝも獨立芝居興行を目論見、一生これを、その生活の目標としたかに私が見るに間違ひがあるだらうか。私は信じて疑はないのだが、どうあらう？

七

初代文三郎が、かうして寶曆九年閏七月竹本座を退いて、翌十年正月十九日歿した。志、破れて淋しく、僅かに半季しか、この世にゐなかつた。享年は傳はらないが、生活の目標を失つて、文三郎の心身共に、生存の意義がなくなつたらしい事が、この歿年が物語つてゐる。

初代文三郎の法名は、「至誠院心譽回深宗雲居士」墓碑は千日前法善寺にある。——管だが、今

日の法善寺には形も影もない。これをその道のために、今の豊竹古鞆太夫が、探尋してゐると、計らずも初代のは發見されずに、二代文三郎、即ち前掲の吉田文吾の墓碑を發見したので、更らに同寺の塋域を尋ねて、初代竹本綱太夫外人形芝居關係者十數基の無縁墓を發見した。これらを改修し、昭和六年十一月廿一日、同寺で墓供養を行つた。二代文三郎の碑面には「榮元院名譽顯道居士」とあり、この法名の肩書に「前冠子嗣吉田文三郎」と刻してあり、左側に「寛政二季歲庚戌十二月四日罹病而歿 壽五十有九」とあるから、二代目の生れたのは、享保十七年。幼名八太郎初舞臺は寛延元年八月十四日の竹本座の「忠臣藏」の書卸しに、十七歳で大星力彌を勤めて、吉田文吾を名乗つた。父文三郎と共に竹本座を退座したが、その年九月復座し、「太平記菊水之卷」で、祖父の「吉田三郎兵衛」の名を繼ぎ、寶曆十一年十月、竹本座で夜芝居人形顔見世で、二代目吉田文三郎を繼ぎ、これを名殘に江戸へ下りて大立者となり、最後の舞臺が、天明六年閏十月道頓堀東の芝居で、「彦山」のお園を遣つたのが名残り、寛政二年歿した。父に劣らぬ名譽の舞臺を、殊に景事人形に残してゐる。

人形の方の言傳へに吉田兵吉が、江戸で名譽の藝を見せたから、「日本一」の印に、吉田の紋の三つ巴の上は、「一」の字を加へて定紋としたのであると逸話が傳つてゐるが、二代文三郎の墓碑を見るに三つ巴の上に「一」の字がある。これから類推すると、恐らく初代文三郎の紋がこの三つ巴の上に「一」の字があるのではなからうかと思ふ。初代らしい紋所である。——これを見ても傳説の便りなきをつくくと感ずる。

(昭和七、一、二)

飛驒掾と加賀掾

「飛驒掾と加賀掾」と題名をおいた事、或は内容とそぐはぬかも知れない。即ち飛驒掾においては、操における身分を闡明し、加賀掾の方では、加賀正本の逸作を、私は語らうと思ふのだから、飛驒と加賀とを、かういふ風に並べる事が不當かも知れない事を恐れる。

が、凡そ古浄るり、即ち當流浄るりを産むに至つた貞享以前の操を知らうとするには、何とかして山本飛驒掾を知り、宇治加賀掾を明かにすると、操の據つて來るところが分り、當流浄るりの編み出された所以が明かになると思ふ。されば、從來飛驒掾の半面に曖昧にされてゐる點がある事を、ハツキリと推考を遂げておきたい。そして數ある加賀掾の語り物で、古いものよりは却つて後の元祿前後に知られざる曲がある事を述べておきたいと企てたのが、この小文である。

山本飛驒掾

元來山本飛驒掾は、疑問の多い人である。第一に考へ惑ふ事は、濱松歌國の『南水漫游拾遺』三の卷には「當代の如き木偶を用ゆるその權輿は大阪の細工人石井飛驒といへるもの」とある。この石井飛驒と山本飛驒との關係はどうあるかである。

また喜多村信節の『嬉遊笑覽』卷の六上には「人形芝居にては大阪石井飛驒といへるもの尊ばざればならぬことなり」云々とあつて、人形に手、足を付けたのが石井飛驒の工夫に基くとある。この石井飛驒と山本飛驒との關係はどうあるかであつて、この石井と山本とは多年惱まされたが、考へてみると、石井飛驒をいふものは、『嬉遊笑覽』といひ、『南水漫遊』といひ、ずつと後のもの、時代の下つたものに所見がある。そして首振芝居の番付に、座本として石井飛驒掾を傳へるものも後世のものしか残つてゐない。古く石井飛驒の所見がない。そして『倒冠雜誌』

(寶曆九年刊)には、人形遣吉田三郎兵衛を傳して「元祖山本飛驒掾に近寄人形の奥儀を極め」とあるから、寶曆には、「元祖山本飛驒掾」といふ必要があつたらしい事は、少くとも二代を豫想する。

また元祿十四年の『役者評判記』で、私が飛驒の遣ふ片手人形の操法を推定したその記事には、「去冬都へ登りし出羽が芝居にて「山本飛驒掾」とあるを以て、山本飛驒は、元祿十三年には道頓堀の「伊藤出羽掾芝居の人」であつた事は信じてよからう。そして『淨るり太夫口宣案』に據ると元祿十三年十一月廿五日に、山本彌三五郎なる人形遣が、座本として飛驒掾を受領し、源清賢を名乗つた事も明白である。

之を要するに山本彌三五郎なる道頓堀伊藤出羽掾芝居に出勤してゐた人形遣は、後の山本飛驒掾源清賢で、山本飛驒の初代であつた。後、伊藤出羽に代つて、出羽芝居の座本となつたのである。然るところ、後世山本飛驒掾を名乗る二代か三代かは知らないが、山本を名乗らずに石井を名乗り受領名は元祖同様飛驒掾を名乗つてゐた。されば元祖は山本飛驒掾で、石井ではなかつたが、後世、眼前道頓堀に石井飛驒掾が座本の時代、或は細工人の時代があるところより、その初代をも山本と呼ばずに石井飛驒掾と呼んだのが、喜多村信節であり、濱松歌國であつたらうと推

定してもよからうと思ふ。

この山本飛驒掾が、錦文流の『棠大門屋敷』（寶永二年刊）にいふところの

「小刀一本で、形ある物を作りて、足を働かしむ、わけて水學の術を應用する細工にかけては無双の名人」

とあるのが、この人の事である。

かういふ風に山本飛驒掾に關する從來の文獻の何れもが、飛驒をして人形遣であるか、或は人形芝居の座本であるか、何れかの記事であつた。然るに水谷不倒氏が、『繪入淨瑠璃史』に

「山本飛驒掾が、手妻太夫正本を版行せしかば、此淨瑠璃は一時京阪を風靡し」

と述べられ、「機巧人形派の淨瑠璃」として、山本角太夫、宇治加賀掾と同格に「手妻太夫山本飛驒掾」を取扱はれたがゆゑに、山本飛驒掾は、人形遣であると同時に淨るりをも語つた太夫であると誤認さるゝやうになつた。水谷氏は、明確に山本飛驒は淨るり太夫だとは記載されないが、手妻太夫の正本、——山本飛驒掾の正本として列擧さるゝ以上飛驒掾も淨るりを語つた太夫と認めざるをえない。これは一つに「手祥太夫」とある、この「手祥太夫」或は「手妻太夫」の言葉の内容が明確にされてゐないがために惹起された不測な事、「手祥太夫」の内容概念の曖昧なるが

ためであらうと思ふ。

この「手祥太夫」の意味をハッキリすると、山本飛驒掾が案外明確に、吾々は認識する事が出来るのである。

水谷氏の言はれる山本飛驒掾の正本として『傾城勝尾寺開帳』や『文七一周忌』の二曲を掲げてゐられるが、これを飛驒掾の正本と呼ばれた所以は、この『勝尾寺開帳』『文七一周忌』共にその傍題簽に、手祥太夫山本飛驒掾とあるより、この手祥太夫を、執つて以て飛驒掾の正本とせられたのであらうが、この題簽の形式を見ても明白な如く、「太夫信濃掾藤原信勝」とあるのであるから、信濃掾の正本である事疑ひの餘地がない。が、信濃掾に、その淨るり流派の姓がない。然しそのワキに「上るり岡本利太夫、岡本半太夫」とあるのだから、シテの信濃掾の流派は「岡本」である事明白だ。淨るり太夫連名は、昔から、シテは「太夫」と肩書し、ワキは「上るり」と認むる事が例である。故に『勝尾寺開帳』にしろ『文七一周忌』にしろ、岡本信濃掾の正本である事明白だ。他流の信濃掾が、岡本を名乗る利太夫、半太夫をワキに使ふわけもない。然らば岡本信濃掾とは何人だと言はるれば、それは知らない。恐らく岡本文彌の受領名であらうと答へる外はないが、『勝尾寺』にしろ『文七一周忌』にしろ岡本信濃掾の正本である事に間違ひはない。

曾て大阪三藏園所藏の『許多脚色帳』に、岡本文彌は後、伊藤出羽掾を受領したといふ事の記載があつたを思合はすと、或ひは岡本文彌掾は二代か三代の岡本文彌の受領名ではあるまいか。

『雁金文七』——『文七一周忌』と同文の七行丸本——にすれば、伊藤出羽掾の名も見えてゐるから、「太夫信濃掾」は伊藤出羽掾とは別人だといつてゐらるゝ。即ち名題は伊藤出羽掾の芝居で、太夫岡本文彌掾の正本が、『勝尾寺開帳』であり、『文七一周忌』であると見る事に、誤りはなからう。然らば「手祥太夫」とは何ぞやといふ問題となるが、私は「手祥」とは「操る」といふ意味、手」で「アヤトル」——「手」で「アヤツルの意味で「人形操り」の意と解る。そして「太夫」は「太夫元」の意である。例へば當時の文獻——西鶴『男色大鑑』の五卷以下の隨所に、又は西鶴の『世間胸算用』卷四ノ一「闇の夜の悪口」に

「昨日も初芝居がならぬというて、さる太夫が機嫌を見合せ歎きしに、金子五百兩貸し下さるゝ」

とある。この「太夫」は「太夫元」である事が明かだ。かういふ用語例があると共に、私は紀海晋の『八百屋お七江戸紫』といふ江戸興行の珍らしい丸本に

手妻太夫 辰松八郎兵衛座

なる奥付を見て、手妻人形——即ち片手人形を遣はざる辰松八郎兵衛——即ち突込人形の操法で終始したこの人が、江戸で辰松八郎兵衛座の頭に、「手妻太夫」と冠する事によつて見て、「手妻太夫」とは、「操りの座本」といふ意味である事に心付いた。この祥説は別項に述べておいたから、参照されたい。

かう推考を進めて行くと、「手祥太夫」の意味、概念が明確になると共に、「勝尾寺開帳」でも「文七一周忌」でもが、山本飛驒掾の正本といふ事は不穩當であり、従つて山本飛驒掾を、機巧人形の淨るりとして、山本角太夫、宇治加賀掾と同様に取扱ふ事は安當を缺くものと斷じたい。よつて、明確にいふと、山本飛驒掾は、淨るりを語つた太夫でないとハッキリさせておきたい。

もう一つ山本角太夫の例を引用しておく、山本角太夫も、一切出所の分らない太夫であるが、僅かに残存せるその正本で類推、推考を重ねると、角太夫は虎尾源太夫の門人といひ或は伊勢島宮内又は伊藤出羽掾の弟子だといふが、私は最近大阪の書肆宮本繁氏の藏本、角太夫正本『七小町』（延寶五年八月上演）といふを觀て、その表紙裏の挿繪で檜幕に

天下一若狹

藤原 吉次

とあり、鼠木戸の上には

山本

角太夫

上るり

と庵に書いてあるを發見して、角太夫は、古く若狹藤原吉次の名題の下に芝居を興行してゐたものだと察する。丁度宇治加賀掾が、伊勢島宮内の名題で、京で初めて興行をしたのと同じで、加賀掾が、門下でなくとも伊勢島宮内の縁故を持ち、その系列の淨るり太夫と言ひ得べくば、山本角太夫も天下一若狹の系列におかるべき淨るり太夫だといつていゝだらう。そして角太夫が受領名の初めは土佐掾でなくして、延寶五年後十二月十一日相模掾藤原吉勝を受領して名乗つてゐる。そしてこの相模掾は、その翌年の延寶六年三月上演の『善光寺』といふ淨るりが、大人氣で木戸前に人死があつたとまで、其積の浮世草紙『芝居萬人鬘』に傳へてゐる。その角太夫の藤原吉勝が、若狹の藤原吉次と關聯して思合はさるゝのである。即ち『文七一周忌』の操名代は伊藤出羽掾で、太夫元は山本飛驒掾である事、角太夫の『七小町』が、天下一若狹の操名代で、山本角太夫が上るりであつたと同じだが、角太夫は淨るりを語つた太夫だから『七小町』は角太夫

の正本と云へるが、山本飛驒掾の場合は、明かに岡本信濃掾の正本だと断じてよからう。

もう一つ申添へたい事は、山本飛驒掾に、淨るりの作者としての署名がある。前掲の『文七一
周忌』の内題下には

水からくり切一段。

作者山本飛驒掾

とある。『勝尾寺開帳』の表紙裏の見通しには、雑多な機巧の繪があつて、左下の隅に袴姿の繪
像があつて、

さいく人、山本飛驒掾口上

と、説明がある。『文七一周忌』にも

山本飛驒まい子見物

かりがね文七上るりでは口上の處

とある飛驒掾の肖像らしい繪がある。又飛驒掾が山本彌三五郎時代に『元服四天王』といふ大名
題の三日續きの淨るりがあつて、その初日のを『息女四天王』むすめ二日目を『まへがみ四天王』三日
目を『よめとり四天王』といひ、この内題に「山本彌三五郎作」とある。所演の座も知らず上演

年代も推定がつかぬが、山本彌三五郎とあるからは元祿十三年十一月以前の上演である事は、飛騨掾受領の年月から推考される。

こゝで考へらるゝ事は、「作者」といひ作といふのは、果してこの淨るりを脚色した人であらうか否かである。「かりがね文七一周忌」には、「水からくり切一段作者」とあるからは、水からくりの切一段の作者といふ事は、水機巧の細工人だといふ事にも考へられる。

またこれは歌舞伎の場合だが、「口上」と「作者」とがいつも一致してゐるやうだ。その一例は、京都萬大夫座で坂田藤十郎が『傾城佛の原』を演じた同じ月に大阪の嵐三右衛門座で、三右衛門が、作者水島四郎兵衛で、同じ『傾城佛の原』を上演してゐる。そして水島四郎兵衛は、「口上」の名人として番付にもその名を見、評判記『役者略請狀』にも「口上水島四郎兵衛」の名が出てゐる。かく考へると山本飛騨掾の場合の作者とは、人形細工人の意と解してはどうあらうか。——私はこんな疑問符を残しておきたい。

宇治加賀掾

宇治加賀掾は、その段物集なる『大竹集』『竹子集』などで、自傳を書き、藝に對する態度を明かにしてゐる大夫であるから、至極手數のかゝらない明白な淨るり語りであり、曲風もハツキリと類推さるゝのであるが、加賀の正本となると、井上播磨よりも更らに多くの語り物を有し、竹本筑後の一生とほゞ拮抗するに足りる正本を持してゐる。

これによつて考ふると、その加賀掾の興行年表は、今日製作さるべくも思へないほど、上演年月を明確に知る手蔓を有してゐないが、寶曆七年刊の『外題年鑑』によつても、凡そ百餘篇の淨るり正本を持つてゐる。加賀が延寶三年に京の伊勢島宮内の芝居に櫓揚をした四十歳から、正徳元年七十七歳で歿した三十六年の、加賀が藝歴を考へると、貞享二年正月、道頓堀へ下つて、例の西鶴の『曆』の一曲を以て、櫓揚後一年の竹本座に挑戦して一敗地に塗れたとなつてゐる従來の操史は、この大阪興行以後の加賀掾については、顧みるところなく、加賀掾の盛時は元祿以

前にありとし、元祿以後の宇治派の京の舞臺についての記述がない。

が、操史の記述がないといふ事を以て、直ちに舞臺藝が、殆ど滅亡したかの如く考へる事は、危険だと思ふ。

貞享二年正月の加賀掾の「曆」と義太夫の「賢女手習並に新曆」との競演の如きも、竹本座に對する大阪の土地最良と、義太夫の曲風と加賀掾の曲風との相違が、加賀掾をして失敗に導いたのは事實であらうが、加賀掾が京都へ歸つての人氣は、地に墮したものだとは思へない。萬一、從來の操史家が考へる如く、大阪を不首尾に歸つた加賀掾の人氣が、京でも落ちたならば、加賀の歿後、尙宇治派の淨るりが、その門弟達によつて享保期までも、京に存在する理由がない。京には京の曲風があつて、依然として加賀掾の淨るりが榮えてゐて、義太夫の竹本座は、中國、伊勢、堺まで地方へは多く旅興行をしてゐるが、加賀が京にゐる間は、竹本座は、京へ上つても場末の北野あたりの小座しか興行をしてゐない事に見ても、京の人氣は、義太夫よりも加賀掾にあつた事がたまく、京風の淨るりの相を類推する一つの手懸りとなるものだと考へる。

もう一つの理由は、竹本座の櫓場の當初は、人形よりは淨るりといふ音曲に、大阪人の感興が高まつてゐたが、京風の淨るりは依然として物語風であつて、人形の舞臺に、恐ろしく見世物の

分子が豊かであつた。こゝに加賀が道頓堀を不首尾に歸つた後の京の宮内の芝居にも、大衆の興行は繋がれてゐたと見ていい。されば人形舞臺の新味は、或は人形工夫は、道頓堀よりも京の宇治派の人形に進歩があつた、發達があつたと推定していゝと思ふ。故に大阪の竹豊兩座の人形の記述を今日考へる場合に、いつも京風の舞臺に、常に進歩を認めて、竹豊兩座がこれに範をとつてゐるらしい傾向がある。こゝに操史に混雜、操史の不徹底があるのではないかと思はれる。即ち言葉を換えると、操史は常に竹本座本位になつてゐるに拘らず、人形舞臺の機構は、京の宇治派の舞臺は、手つ取り早く新工夫を採擇し、豊竹座の人形にも、さうした傾向があつたから、操史の發達の跡を見る場合の混淆が生じてゐるのぢやないかと私には常に考へられる。

この意味を違つた視野から觀察すると、竹本座は、音楽としての淨るりに義太夫を初め一座の努力を拂つて、人形舞臺は殆んど閑却されてゐた。この竹本座の人形舞臺が活躍したのは寶永二年十一月竹田出雲、——千前軒の父が興行師として腕を揮つてからの事だ、が、加賀掾が依然として京風の淨るり、即ち物語派の淨るり——古淨るりから蟬脱する事が出来なかつた貞享三年二月——即ち義太夫が加賀掾の道頓堀興行に追撃戦を試みて、加賀掾が一敗に歸した翌年——に、義太夫は物語即敘事派の淨るりから戯曲的構成を採らうとして『出世景清』の上演でハツ

キリと古淨るりと當流との間に、一線を劃してゐる。こゝに竹本座の強味があつたから、操史の進歩發達の歴史即竹本座の歴史であるかの如き觀を呈したものらしい。

この意味において、完全とはいへないが、操史劇的構成をとつた極盛期の峠の阪上はといへば延享四年、寛延元年といふところだらうと思ふ。作品からいふと、『義經千本櫻』『假名手本忠臣藏』といふ淨るりとしての二大完成品がこの二年の間に上演されてゐる。

人形の發達、節と風の變遷完成、戯曲の劇的組織。——この三者が相互に形響して、延享、寛延の操の頂上に至つたこの有機關係を跡付ける事が、取りも直さず操史の眞の面目だと私は考へるが、この小稿はそれを明かにしようといふのではない。義太夫の當流淨るりが、戯曲的構成に入らうとした時に、加賀掾は尙ほ古淨るりから脱する事が出来なくて、且つ人形舞臺に劇的操法なくして、見世物の人形に終始してゐた事、これを以て加賀掾の芝居を機巧人形法と呼ぶるのであるといふ意味を、珍らしい一曲によつて、私は述べようと企てる。

知られざる『煩惱即菩提記』

記既の如く、外題年鑑に傳ふる加賀掾及びその門弟の正本は百と十六篇に及んでゐる。そして加賀掾はその生前に、左の六種の段物集を刊行してゐるから天和以前の正本は、傳はらなくとも

片鱗が殘存してゐる。

道行揃 (延寶六年三月刊)

竹子集 (延寶六年八月刊)

大竹集 (延寶九年六月刊)

亂曲揃 (天和元年十一月刊)

道行盡 (天和二年?)

小竹集 (貞享二年七月刊)

が、貞享末から元祿初年へかけての正本が案外知られてゐない。就中こゝに掲出した『煩惱即菩提記』は不思議に今日に傳らない作品で、刊記によると「貞享五年彌生吉祥日」とある。即ち元祿元年の加賀掾の正本だ。

この『煩惱即菩提記』は、關東の大震災前に、犬倉集古館に一本を藏してゐたが、非常なる珍籍だと監理人が思込み、容易に人に示さない。故黒木勘藏氏が、この事を聞込まれて借覽を申込まれた時も、黒木氏の手には渡らずに、監理人が開いて示したまふ、文庫にしまつてしまつたといふ話を人傳てに聞いた。この話の眞偽は知らないがそんな話まで傳はつてゐる『煩惱即菩提記』

記」だが、偶然の蒐集で、私の書架にその一本を藏してゐるから、加賀の元祿元年の正本として、至くの見世物的の舞臺を想像され、且つ五段組織の内容が古浄るりを脱しないところに、加賀掾の面目が、却つてあると思ふから、こゝに紹介しておかうと思ふ。

『煩惱卽菩提記』は問題の書名で、通り名は『紀三井寺』と呼んだらしい。八行四十一丁本で、京二條の山本九兵衛刊行の加賀掾の奥付がある。

通り名が示す如く紀三井寺の縁起に題材を採つた古浄るりで、作者は分らない。

初段——人王五十一代平城天皇の中宮は關白長頼の息女だ。南殿の花の宴で、内大臣光元公が奉られた短冊を教吟遊ばされ、光元公の娘誓の前の和歌だと知れて、「みけしの袂に入給ひ御簾がさが」つたといふのが發端で、ちかひのまへは觀世音の御告によつて誕生した姫君だ。帝は見ぬ戀にあこがれ入内をせよと仰せられる。姫は愛宕へ岡田隼人佐を供として參詣された。この由を聞かれた中宮が嫉妬の餘り母君と共にちかひの前を亡きものにせんと企て、乳母とその弟の右衛門尉に謀られる。右衛門尉が姫のおたぎ詣でを聞き、待伏せして隼人佐を初め供の女中を斬殺し姫を奪つて逃ぐる。

供の女中たちが手を負うてうめいてゐると浪人の信夫の藤太が通りかゝつて救ふて、それが女

中尾上の許嫁の仲であつて滑稽味を加味した色模様がある。

二段——誓の前を奪つた右衛門尉は、津の國難波の浦から船出して紀伊と淡路との沖の島へ漕ぎつけ、姫を殺さうとすると、右衛門尉が太刀を振上ぐると、太刀は折れる。差添を抜いて斬らうとすると、右衛門尉の五體燃え上つて炭になつてしまふ。姫を連れて來た磯邊の船は雷電に碎けて散々になる。姫は沖の小島に、唯一人殘されて、御經を讀誦してゐると、一人の美女が寶冠を載きて現はれる。これが粟島の神で、姫を連れて飛行して、衆生濟度の神島に連れて行く。

三段——帝は誓の前の影をさへ失ひ給ひ叡慮を惱まさしめ給ふと、或夜夢に老僧が御枕に立たせられ、佛力自在の駒を興へる。この月毛の駒に、帝またげ給ふと、駒は白雲を分けてみ空に登る。こゝで「馬のきよく」といふ所謂節事が挿まれてゐる。この馬の條りは、加賀が天和元年秋に語つた『和氣清曆』が筑紫の配所から駒に打乗り、都へ歸るに、虹の橋を驅けて來るといふ舞臺面を、再びこゝに想起させる。恐らく絲操應用の宇治派の見世物式の舞臺面であるらしい。斯くて、帝が空をかけ給ふと小船にさほさす漁翁が見える。帝はこの邊に目なれぬ女がゐはせぬかと問はれると、翁は彼の島に「都人として美女一人おはし候」と答へる。帝は「御目をふさぎ観念あり、まいやつと駒から飛び給ふ」と、恰も翁の船中へと、落ちさせ給ふのである。この漁

翁の案内で見もせぬ誓の前と邂逅ひ給ふ。

四段——大内では帝おまささるより大評定がある。その席へ一段目の浪人信夫の藤太が来て、観音のお告があつたとて持佛の扉に現はれたる文字を示す。その文字は「公居」と二字のみが影をさすのみである。これ「きみゐ」であるとして紀州の三つの井を探し求め、紀伊の名草山にある三つの井を尋ね當てる。この三つの井は磯の一本の松から名草山へ毎年七月九日に白雲棚引、夜事にその松へ龍燈が上るといふ紀三井寺の縁起の記述があつて、こゝに帝と誓の前とがゐらせ給ふを發見する。この名草山から磯の松へ、折柄白雲棚曳いて、右の漁翁がこの白雲に乗つてしづしづと蓮歩を運ぶ。松の梢に出ると翁は十一面の御尊容となり金色の光を照すといふ場面を見て、帝は禮拜して遂に還幸まします。

中宮の母君は、誓の前を殺さうと飛びがゝられると、身をもだへて死んでしまふ。中宮は却つて驚き、妬みの餘り淡路へと立たせられる。こゝで、「中宮の道行」の曲がある。

五段——帝は紀伊の國名草山に一字を獻立、紀三井山金剛寺と號せられる。これより先き誓の前の父光元公は、鐘愛の姫の姿を失ひ高野山に引籠んで行ひすまして、今は感光上人と申さるゝ。

金剛寺へ御幸がある落慶の庭へ中宮の母君の亡魂があさましくも「子ゆゑの闇にまよ」はせら

れる。威光上人の御經で成佛する。

といふのが、そのあら筋であるが、作としては極めて散漫、至る處に機巧、絲操を應用さるゝ舞臺が現像される。恐らくこの曲の山は「馬の曲」であらう。その節事、道行に加賀の淨るりを聴かすのであらうが、それよりも月毛の舞臺、十一面觀音が白雲をしづくと歩ませらるゝといふあたりは、『清麿』の虹橋と同巧異曲で、『煩惱即菩提記』の大衆性はこゝにあつたのであらうと思はれる。

(昭和九、一二)



III



人形淨るりの新作について

人形淨るりの新作について、意見を求められましたが、私はこゝ十數年、新作不可能を語り續け、書き續けて來ました今日でも、私の意見は訂正の必要を見ません。どちらかといへば、新作と云ひながら一つの新作上演にも接しなかつた數年前に比して、續々新作が試みられる今日、尙且つ私の意見の訂正を必要としない事は、偶々新作不可能を有力に物語るものだと思つてゐる。が、私が人形淨るりの新作不可能だといふのは、無下に新作が詰らぬと申すのではない事を、この機會にハツキリと箇條書きにして申上げたいと思ひます。

即ち、私の人形淨るり新作に對する意見を要約すると――

- 一、今日まで發達し切つた人形淨るりに新作の餘地がないと認める。
- 二、封建制度の殘物である淨るりの内容に何の新味があるか、これに時代の思想を盛ればいゝ

といふのは、淨るりが音楽である事を忘れた議論。新思想、新風俗、新時代に伴ふ言葉の表現に制限さるゝ音楽——既成の音楽におけるリズムを考慮しない議論。これを破つて何が新作されるか。無駄な事だ。それが、よし新作されても元の音楽ではない筈だ。

三、この發達し成長し切つた今日の人形淨るりを根本的に變革して、今日の詞、今日の風俗、今日の思想を取容れる事が出来るかすると、ソレは、もう今日の人形淨るりではない。別のものを創造しようといふなら、ソレは御勝手だ。

四、問題はこゝにある。——然らば今の人形淨るりは保存の價値はないか？ 私のいふのは、別な様式の人形淨るりの創作は別な問題だ。ソレを誰もが拒否しようとはいはない。今日保存の價値ある古典を破壊して、海のものとも山のものとも得體の判らぬものに變造する必要がどこにあるか——といふのである。

五、今日文樂座に傳はる人形淨るりはそのまゝに保存すべし。あの封建時代の淨るりの内容に嫌らぬならば別に人形淨るりの様式をどうなりと創造すればいい。——といふのが私の結論。既成の傳統的の茶室をこはして、その木材や壁土で製産的な雞小屋を造らうといふのが、新作論者のやり方。私は由緒深い茶室は、多少の修理をしてもソノまゝに保存せよ。雞小屋は別の木材で

別にお建てなさい。米材を用ひてペンキで塗つてもいゝではないか。何も古いナレのある茶室の土を雞小屋に使はなくてもいゝと主張する。

六、問題はこゝだ。——淨るりは音楽だよ。思想、事件が今日のモノであつても、音楽の形式が今日でなくて何の新味があらうか。時代の音律に耳をお開けなさい。淨るりのリズム、メロデーをどう變革して、例へば「雞小屋」の壁土に用ひようとするか。

七、ホントに淨るりが解つてゐないからこんな結果になる。木米乾山の筒茶碗、柿右衛門の赤繪皿に豚肉を盛り、スープを入れて何の風情があるか。豚肉を盛るには硬質陶器がある世の中だ。

八、——と、抽象的にいつても盡きない。早い話が、文樂座の「三勇士」引續いての「空閑少佐」など、あれが淨るりだと頂いてゐる手合なら文句はない。それにしてからが「三勇士」は面白かつたが、「空閑少佐」は判らぬといふ世評。テキストなしに筋さへも通ぜぬ新作。耳に訴ふるが本質である淨るりに、しかも、人形が動作をつゞけて、譯が判らぬといふ新作、新作曲——餘興物といふ以外に何の價値があるか。

九、これらの餘興的新作よりは、上物だといつていゝ十月の文樂座の高安月郊氏の「櫻時雨」

にしてからが、どうだ。「櫻時雨」程度の淨るりの新作は恐らく、近くまた生れようとは思へない程だと許して、いゝ佳作だが、人形淨るりに何ほどの貢獻が豫想されるか々疑問だ。

十、その所以は一つに作曲者の腕にある。早い話が、同じ明治の新作「壺坂」と「櫻時雨」とを例にして比較せよ。作柄として「壺坂」の當つてゐる事、文辭の蕪雜な事は、遠く「櫻時雨」に及ばないが——音曲として數段の上にある「壺坂」の淨るりを聽け。これは何を語るか？

十一、「壺坂」は名人二代團平の作曲で、「櫻時雨」は三代團平の作曲だ。「名人」團平と私はいふが、三味線持たしての「名人」で、必ずしも作曲家としての「名人」でない。事文樂座の九月興行の「勸進帳」を聽いても、「壺坂」が古名曲に劣る事に徴しても明かだ。——これは團平の功罪をいふのではなくして「時代」が然らしめてゐる。淨るりの壽命が然らしめてゐるのである。

十二、三代團平が「櫻時雨」を作曲したといふが、十月興行の文樂座のソレが、三代團平作曲ソノまゝであると誰が斷言しえよう？「大門口」を語る鑓太夫のあの淨るりを三代團平に聽かしてやりたい。地下に起せば三代團平は、恐らく鑓太夫に叱言をいふだらう。「あれは誰の作曲だ？俺の手をつけたのとは違ふよ」——と、ダメを押すだらう。三代團平の作曲の力にして既に然りと豫想されるのだ。

十三、佗住居のおとくのクドキを聴いて、三代團平は小首を傾けるだらうと、私は想像する。土佐太夫の薄茶の味で、三郎兵衛の情意が盛られてゐる。恐らく作家月郊氏の三郎兵衛でもなく、三代團平の作曲でもなからう。——それを悪いとこゝで、出來榮を批判するのでなく、稀に見る新しい淨るりとしてまだ聽ける佳作の「櫻時雨」でさへも、新作の値が作曲家を得ないでは無駄だといふ事をまざぐと強調するのがこゝでの私の本意である。

十四、もう一つ、今日の發達し切つた、行きつくところまで行きついた淨るりの言廻しとして「櫻時雨」にも無理がある。——多くの無理がある。これは太夫の工夫が足りないといふよりも、淨るりの節の固定から來る約束だ。「ソレを破れ」といふなら、今日の淨るりの破壊であつて、別の様式の人形淨るりとならう第一歩だ。別の様式の淨るりを要求する事は別の問題である事、前述續説の如し。——例へば奥座敷の段で「エ、マア此人は氣狂ひか、と、言へば笑うて懐より」の類だ。佗住居にもチョイぐ例がある。

十五、これらの淨るりのマンネリズムを打こはして、尙且つ立派な言廻はしと作曲とが可能である時に、新作は可能だ。——が、ソレは文樂座の今日の人形淨るりでなくて、他の淨るりだ。ソレは私が今問題として取扱つてゐる人形淨るりとは別なものだから、私はこゝに問題にしない。

十六、「作家」より「作曲家」の天才の出現をまつ所以はこゝにあるが、然し天才は天から降つて來ない。よし降つて來ても、今の人形淨るりを増減するものでないから、問題として取上げるのは別の話で、今日の場合は、古曲の復活に努力する保存事業以外に人形淨るり關係者の使命はない。——と私は斷言する。

「淨るり」から見ても「新作不可能十六ヶ條」件の如し。「人形」の一面から、亦別に同じく新作不可能の十幾ヶ條を數へようが、それは他日に譲らう。

(昭和七、一〇)

人形芝居の臺帳としての近松の淨るり

古くは、三馬、種彦、明治になつてからは饗庭篁村、幸堂得知、尙近くは坪内逍遙博士の指導の許に早稻田の學園に近松門左衛門の研究が盛んであつた。この早稻田の近松研究會の第一回が明治二十九年十月で、この研究の結果を一纏めにして「近松之研究」といふ單行本が出版されて、早稻田の研究が一段落を告げたのが、明治三十三年十一月とすると、約四ヶ年間、早稻田文學の上で、近松の淨るりが盛んに論議された。

こんな風潮を受けて、爾來近松門左衛門の作品の選集、評釋、全集までが可なりの數に上るほど出版された。が、それも近松門左衛門二百年忌の記念として、藤井紫影博士の校註で出版された「近松全集」十二巻で一段落を告げたやうである。

然らばこれで盡く近松の研究が至り盡したかといふに、決して然らず。私は近松の研究は實は

これからだと思ふ。今日までの近松の研究は、「讀むもの」としての淨るり、丸本を机上に載せての研究は、或ひは一先づ一段落の感があるかも知れぬ。——校註、或ひは近松の修辭、人物の性格批判、作の由來影響などは、不完全ながら略ぼ一段落を告げたが如き觀がある。——然し近松の作品は机上で讀むものではなかつた、三味線に合はせて語るべきものである。そしてその淨るりに合はして舞臺の上で「人形」が動かねばならぬ約束のもとに製作された一つの根本だ。人形芝居」の臺本だといふ事はまるで忘れられてゐるやうに思ふ。こんな事は申すまでもない事で判り切つた事である筈で、今日までの研究者は、この大事な事を、一等大切な事を忘れて近松の美辭麗句に酔ひすぎてゐる。この意味において古今に冠たる作者だといふに、私は不満足の意味を表したい。

この意味において、近松門左衛門の作品に對して、その研究者はもう一度讀返へして下さい。——語り物としての、人形芝居の根本としての作品であることを、頭にまづおいて「再吟味」を私は要求する。すると、近松の作品を讀むものとしての價値にはさして影響はあるまいが、「人形芝居の臺帳」としての近松の作品はどんな事になるだらうか、量り知るべからざるものがあると思ふ。この近松の語り物としての淨るりの研究、人形芝居の根本としての研究が行届いて、初め

て人形淨りりの將來に、ハツキリとメドが付くのではあるまいか、今日の文樂座に對して、新作を要求したり、或は近松の復活を唱道するのは、この研究が十分に至つてゐないからで、未調査のまゝ推移することは、四百五十年の歴史ある人形芝居のために、危険な事ぢやあるまいかと、私は常におそれてゐるのである。

これを具體的にいふと、「大和往來」でない「冥土の飛脚」の近松の原作で、嘗て竹本土佐太夫が「封印切」を語つた事がある。この時に私は「節」と「人形」との二つに就いて疑問を與へられた。この土佐大夫の語る「節」が、一體いつの頃から「節」だらうか。梅忠が出來たのが正徳元年で、その後絶えて舞臺に出なかつた。すつと後になつて文政三年に、今日の文樂座が文樂軒の手で、「稻荷の芝居」時代に竹本染太夫の「節」でなくばならぬ。近松が創作の當時は、三味線の連名顔ぶれを見ても、精々三人四人の三味線であることから押して、淨りりの三味線は今日のやうな手のこんだものでない事を推察することが出来る。恐らく今日の浪花節の三味線の如く、一つの伴奏にすぎなかつたと思ふが、文政三年の染太夫の時には、もう今日の淨りりの三味線で、單なる伴奏でなくて、語る太夫と兩々相俟つて「彈いた」ものであることは疑ふべくもない。されば土佐太夫のは文句は「冥土の飛脚」の原作であるが「節」は文政の染太夫か、或はそ

の以後の「冥土の飛脚」である事に疑ひはない。

これに比して人形の舞臺はどうあらうか。人形の今日の舞臺を構成するまでの歴史は、一朝一夕には説けないが、今は舞臺の第一歩をなしたのは、何んとしても辰松八郎兵衛が「用明天皇職人鑑」で出語出遣ひをしたのに始まると見ていゝ。それは實に寶永二年。「冥土の飛脚」が舞臺に上る前六年の事である。これに見ても、「冥土の飛脚」の初演の舞臺は、極めて原始的舞臺であつたことが想像される。人形のいろんな工夫の出來始めたのが、享保十九年からであるから、「冥土の飛脚」が初演の後廿三年の年所が經て、やう／＼人形の工夫が出來て世人が、アレ眉が動いた口があいたと驚いた位であるから、人形の舞臺も土佐太夫の時は後世のものであるに疑ひはない。

が、人形の舞臺は、そのテキストである淨るりの文句の範圍内しか動く事が出來ない。「節」の變遷が奔放自由であるに比して、人形の舞臺變遷には制限がある。淨るりの制肘を受けねばならぬ。

名人と呼ばれた清水町の師匠團平の日記によると、「節」の復活に關して左の如き意味を云つてゐる。

古人の残した丸本に付せられた節章——ホンの僅かな節章を辿つて一つの節章の最後と、次の節章の最初との間に橋を架けて、節章のない處に「節」を作る。これが「節」の復活であつて、丸本に現存する節章の一點なりとも無視する事は出来ない。これを無視するのは「節」の復活でなくて、「節」の新作であり、古人への冒瀆である。

との意味を言つてゐる。

が、詮ずる處、人形の舞臺の驚くべき變遷と發達とは近松時代の人形の舞臺を想像するさへも難い。されば「梅忠の原作」といふ土佐太夫の時の舞臺も、今日の創造であり、少くも文政の染太夫當時の創造である。

これによつて、原作の梅忠の舞臺を見ると、梅川の出までの舞臺に、人形がゴタ／＼して、舞臺の人形をよく動かしてゐない。即ち近松の作品の多くが、人形を舞臺に生かすことを知らない。言葉を換へると「人形芝居」の根本の作者としては近松は極めて凡庸なる作者であつたことが判る。

これを正月の文樂座の新築記念興行の近松の作である、「平家女護島」の人形の舞臺をよく御覽になると分るが、この人形の舞臺も、「節」と共に勿論近松當時のものでなく、同じく染太夫乃至

彌大夫が復活した時代の創造である事は、「冥土の飛脚」と同じ事が云へる。處で、この「平家女」護島の鬼界ヶ島の一、段を見ると、現今の人形遣ひに才分の不足をいふよりも、原作の鬼ヶ島が、何んとしても舞臺を生かすことが出来ないやうになつてゐる。原作によつて立派な舞臺を、今の人形がクリエートすることが出来ないといふよりも、原作が人形を生してゐないといふ事を適確にいふ事が出来る。

尤も今日の三人遣ひは、享保十九年から初まつてゐる。そして近松の死んだのは享保九年であるから十年後の三人遣ひを豫想しての淨るりでない。近松當時の一人遣ひの「さし込み」乃至「片手」人形を豫想しての舞臺であるとの辯護説はさもあるべきであるが、私はさうばかりとは思はない。茲が近松再吟味を要求する所以である。

例へば、今度の「鬼界ヶ島」を御覽になつた讀者は、心付かれた事と思ふが、千鳥がクドキの「不便や濱べに只獨り友なし千鳥泣わめき……足ずりしては臥まるび人めも恥ぢず歎きしが」でクドキが濟んでゐるに拘らず「歎きしが」の「が」で再び千鳥のクドキが繰返へされ「海士の身なれば、一里や二里の海こはいと思はね共……」と文辭が続いて来る。こゝらの文章の美辭麗句に眩惑されて讀むものは「節」と「人形の舞臺」とを忘れてしまふ。これが今日までの近松の研究

者の常であつたといへる。

帆上の研究——それもいゝが、もう一度、「節」と「人形」とを基調とした近松研究が、再び新規に行はれざる以上、近松の研究はまだ出来てゐない、手が付けられてゐないといふ事の方が適當な申分ぢやあるまいか。

私の近松再吟味を主唱する所以がこゝにある。(昭和五年一月)

勾欄雜話

言葉——訛は國の切手だといふが、それは空間的の見方で、時間的に取扱ふと、言葉の變遷推移は、「時代」を見せてゐる。その「時代」の眞實を示すものは、その時代の言葉だ。徳川時代の市井文學に、謂はゆる軟文學に、文學として、さう價値の高いものがあらうとは思はない。然しその時代々々の眞實がどんな詰らぬ文字の裏、言葉の慣用にも顯はれてゐるから面白い。これは昔の話ではない。現在大阪で「文學を見に行かう」といふ言葉を耳にする事が多くなつた。近頃では文學——即ち人形淨瑠璃は見に行く、演藝になつた。が、こゝ十數年前には「文學を見に行く」といふ言葉が大阪人の口には出なかつた。「文學を聴きに行かう」「文學を聴いたか」——と人形淨瑠璃は聞くものであつた。今日二十歳年配の、大阪を知る若い方でも、幼少の頃の、この用

語例を注意して思ひ起さるゝと分る事だと思ふ。これは人形淨瑠璃の變遷が、言葉の裏にハツキリと顯はれてゐる一例だ。元來「人形淨瑠璃」といふ言葉でもが、近い頃の言葉で、昔の人を其府から蘇らして「人形淨瑠璃」といへばヘンな顔をするかも知れぬ。「操」といふ言葉が常用語として通用してゐたのだ。「人形」を冠する「淨瑠璃」といふ言葉を考へると實はヘンな言葉だ。文彌淨瑠璃、歌淨瑠璃、當流淨瑠璃——といふ風に淨瑠璃を流義によつて特定の形容句を冠するならば分るが、「人形」といふ形容句を冠する淨瑠璃の意味が可笑しくなる。その可笑な淨瑠璃を見に行くといふのだから、餘ッ程ヘンな事になるのだが、今日では淨瑠璃を見に行く事になつてゐる。このヘンな言葉に實は、眞實が顯はれてゐる。言葉の妙用はこゝにあり、眞實が言葉に残つてゐるのだ。話はズツと遡るが元來「操」といふ言葉は、「綾ヲトル」といふ語源を持つ言葉で、古い「アヤツリ」の用語例に考へると、後の「カラクリ人形」に用ひられてゐる言葉だ。「操り燈籠」などがソレであるが、「操り」が一般語となつたのは、淨瑠璃と三味線と人形とが提携して一個の「藝」となつた時に「操」といふ言葉の内容がハツキリと極つたやうだ。今日言ふところの人形淨瑠璃が、即ち「操」なので、天井から糸で操縦する操は「糸操」と別の言葉が出来てゐる。「堀川猿廻し」の芝居を見ると、段切れに猿を遣ふあの猿は、結城孫三郎などが天井から糸で

操つて動かしてゐる。アレが「絲操」で、文樂座の「手遣」の人形芝居は、「操芝居」とのみ用ひて來た。コレが古い慣用例で、人形淨瑠璃といふのは、極く近い頃——明治五年來——の言葉だ。「操芝居」でも、聴きに行くのだつたが、「人形淨瑠璃」と言ふやうになつて、却つて見るといふのだから、餘ッ程ヘンなのだ。——が、こゝに考ふべき二つの問題が與へられる。

二

その一つは大衆に請容れられ易いのは、「耳」よりも「目」に訴へる藝だ。いつも「耳」の藝よりは、「目」の藝の方が大衆的なのだ。近頃世間の音楽の好尚が、淨瑠璃の曲節とは餘程縁遠いものになつたから、耳に訴へらるゝ淨瑠璃は、實はどうでもいゝ、人形が精巧に動くといふ事のみ興味を持ち出した。塵に埋れた人形が、多少ともチャホヤされて淨瑠璃は一向顧みられないといふ今日、「文樂を見に行く」といふに何の不思議も、實はないのだ。淨瑠璃はまだしも、三味線に至つては實以て情ない程耳のないお客ばかりが、文樂座のお客様なのである。

「目」に訴へる藝が、大衆的に迎へらるゝ事、昭和の觀客のみではなかつた。初代の竹本義太夫が、道頓堀に櫓を揚げた貞享元年以來、當流淨瑠璃（義大夫節といふのは、後に人が、しか呼んだの

で、その時代の本人達は「當流淨瑠璃」と自稱してゐたに、枕を碎き、骨を削る程の思ひで、新作を以て提供してゐたのだが、初めの二三年こそ、物珍らしさに多少繁昌したが、後の十七八年の間は、興行的には赤字ばかり出してゐた。竹本義太夫は、これがために、借金に苦しみ抜いた。この竹本座を、赤字から救うたのは、竹田出雲で、出雲は耳に訴へる事のみ工夫してゐた竹本座の主義方針を根本から覆へして、「目」に訴へる人形を目安にして客を呼んだ。竹本座が盛返へし建て直つたのも、この「目」に訴へる人形からである。この興行師としての腕を揮つた竹田出雲といふのは、「忠臣藏」の作者だと傳へる竹田出雲の父で、興行師としての敏腕家であつたらしい。この出雲が竹本座を引受けた時には、既に道頓堀の興行の殆んどを、竹田一家の手で獨占に近いまで手を伸ばしてゐた。竹本座も初めは、竹屋庄兵衛といふ興行師が付いてゐたが、竹本座の小屋ソフモノは、竹田一家の所有小屋であつたのだから、小屋主が、太夫元としての竹本義太夫が、経済的にへこたれたのを引受けて太夫元となつたといふ順序であつた。その内情はとにかく竹田一家の經營に移つて、初めて大衆的に「目」に訴へる人形が發達進歩したのである。この人形の發達がなかつたならば、當流淨瑠璃も、他の音曲、例へば一中の如く、江戸の義太夫の如く、河東の如く、今日まであの有様のまゝ傳はらなかつたであらう。そして竹田一家は、當時寶

永から寶曆にかけて「目」に訴へる興行で道頓堀を席捲してゐたのである。竹田の元祖近江が機巧人形といふ目にのみ訴へる舞臺の骨法を吞込んでゐたのだから、この舞臺を、竹本座に應用したといふ勘定である。

三

もう一つ考へらるべき事は、大衆的に迎へらるゝのは人形である事。かくの如く今日に初つた事でないに拘らず、人形淨瑠璃にあつては、常に主體は淨瑠璃で、人形、三味線は従であるといふ長い歴史を續けてゐる。しかも操の發生の慶長年間以來、淨瑠璃、三味線、人形の三者の中一つを缺いても操は成立しないのだが、淨瑠璃は主で三味線、人形は常に従である。この三者の關係を、三田村鳶魚氏は、「精神」と「肉體」との比喩を以て説いてゐられる。淨瑠璃は精神で、人形或は三味線は「肉體」であるといふのである。これは既に操の發生當初において、この主と従との關係におかれてゐる。或る「語り」の文句の間に、廉々だけに極めて幼稚な人形の動作が伴つたのが、人形發生當時の有様であらう。ズット傀儡子の人形を想像してみても、勾欄藝能の形式を採つた後の創始期の操を想像してみても、幼稚なる人形の動作を文句の廉々に見せ、三味線

は、今日の浪花節の三味線程度に文句の間を拾つて、伴奏された幼稚なものであつたらうと思はれる。常に斯くの如く淨瑠璃が主であり、精神であつたやうであつたから、「操芝居は聴きに行く」ものであつた。その「人形淨瑠璃を見に行く」時代になつたのである。「精神」の滅亡を言葉が裏書してゐる。もうカンフル注射も酸素吸入も追付くまい。これが人形淨瑠璃の現状だ。もう恐らく生きた保存の道は手遅れであらう。保存する一方法は機械の力によつて、ミイラの如き保存——即ちトーカーにでもとつておく事がせめてもの保存であらうが、これは生身の保存ではない、罐詰の一法だが、或は冷蔵庫貯藏のやうだが、それすら、こゝ一二年に急いで施行せねばならぬ。具體的にいへば吉田榮三の健康な間に行はねば、それすらむつかしからう。——心細い話だ。

四

この間、去る百貨店へ八王子の車人形が、一週間人寄せの餘興に演じられてゐた。その新聞廣告に「文樂座の人形淨瑠璃の根源の人形だ」といふ意味の宣傳が書いてある。百貨店の宣傳だから、どうでもいゝやうなものゝ「車人形」といふ江戸に於る末期の人形の形式が、文樂——

言葉を換へると「三人遣の人形」の根源だといふのだから、宣傳にしても少しアクどい。元來、「三人遣ひ」の人形の源流が、普く知られてゐない。常識になつてゐないから、こんな不法が堂々と廣告されるのだと蹶蹶される。上方の三人遣ひの様式が、江戸に移されて後も、江戸には人形が發達しなかつた。三人遣の人形の舞臺には、相當の廣さが必要だつたが、江戸の末期には劇場でなく、人形は寄席で演じられるものになつてゐたから、三人遣ひにしては舞臺が狭いの人形遣の人員の儉約から工夫されたのが、車人形だ。言葉を換へると「覽車の人形」だ。これは進歩でなくして三人遣ひからの退歩であつた。——それはとにかくとして、今日文樂座に見るが如き人形の三人遣ひは、いつの頃より初まつたかといふと、誰でも享保十九年十月、竹本座における「蘆屋道滿大内鑑」の時から初まつたと答へるが、三人遣ひが突如としてこの時に工夫される譯がない。三人遣ひが工夫されるには、工夫されるだけの順序と準備時代とがあつて、こゝまで發達したのである。が、「大内鑑」の時から三人遣ひが初まつたといふのは「淨瑠璃譜」といふ書に「與勘平彌勘平の人形は足、左を外人につかはせ、人形の腹働くやうに拵そむる也、是を操り三人懸りのはじめといふ」を典據とする。が、この簡單な記事では遣ふ様式がハッキリとしない。

今日の三人遣ひには主遣ひと左手遣ひと足遣ひとの三人がよりで一個の人形を動かしてゐる。

この内、主遣ひはどんな風に人形を取扱ふものかといふと、左の手で頭の下方に延びた胴串といふ頭を支ふる棒を握つて、それと同時に人形を支へ、右手は人形の右手を遣ふのである。

ところがかういふ複雑な遣ひ方が、突然に工夫さるゝものでなくて、この三人遣ひが工夫された享保十九年十月以前の人形はどして人形を動かしてゐたかといふと、人形には足がなくて、人形の裳から人形遣ひが両手を突込んで、両手を差上げて遣つてゐた。この一人で遣ふこの形式を「突込人形」と稱へる。然しこの「突込人形」から、今日の「三人遣」に變化するには、餘程の飛躍的の工夫が試みられねば、かういふ形式が何んとしても生れないといふ事は、直ちに合點せらるゝ事であらうと思ふ。

ところが、この「突込人形」の形式は、主として竹本座の手法であつた。別に豊竹座の手法としては山本飛驒掾が工夫になる「片手人形」といふ様式で、人形を働かしてゐた。「片手人形」といふのは、丁度今日の「主遣ひ」だけで動かしてゐる様式と見るべきものであつて、左手はなく足を遣ふものもなく、左の袖を體裁よく胴體に結び付けたまゝ、左に手のある如く想像せしめ右手だけで動作をつゞけるが故に、「片手人形」の稱がある。この「片手人形」の形式に、左手を付けて遣ふものが、別に出來、足をつけて足を遣ふものが新たに出來て、初めて三人がりの形式が

調つたのである。即ち竹本座の「突込人形」からは、三人遣ひは導き生れないで、豊竹座の「片手人形」から直ちに三人遣ひが工夫されたのである。この三人遣ひの源流の發見については、別項に考證的に源流考を發表してあるが、この工夫者は豊竹座の立役遣ひ近本九八郎といふ人形遣ひであつて、後近本九八郎が、竹本座へ轉座し、「大内鑑」に出勤してこの工夫を遂げたのであるが、近本九八郎の外に、もう一つ、先行の工夫者がある事を忘れてはならぬ。それは、桐竹門左衛門といふ人形遣ひで、門左衛門は、この「大内鑑」の時に「丸胴まどろ」といふ人形胴を初めて用ひてゐる。これまで「裂胴きれたろ」といふので、人形の胴のところは前だけ布を垂らして胴としてゐる。「丸胴」は、胸、背、腹もある、今日劇場に用ひる縫ひぐるみのやうな胴で、この丸胴の初めての工夫が桐竹門左衛門で、「大内鑑」の時に與勘平を遣つてゐる。そして肩を脱いで人形の肌を看客に見せた。この時の必要上この丸胴が、工夫されたのであつて、「淨瑠璃譜」に謂ふところの「人形の腹働くやうに拵めし也」に當る。或は又寶曆七年刊行の「外題年題」に「今度（享保十九年の大内鑑の興行を指す）與勘平より人形の腹ふくるゝ様に仕初る」とあるのが、この桐竹門左衛門の工夫で、即ち三人懸りの形式がこの丸胴の工夫にヒントを得て、同時に工夫されたのである。そして與勘平に對する彌勘平を遣つたのが、前記の近本九八郎であつた。——即ち三人遣

の工夫者は丸胴を遣ひ初めた桐竹門左衛門と、この時豊竹座から轉座した近本九八郎との兩人の工夫によつたものであつた事が、ハツキリと分つた。が、この享保十九年の「大内鑑」の直後盡くの人形が三人遣ひとなつたといふ意味ではなくて、「三人遣ひ」「片手人形」「突込人形」の三様式が併用されてゐたのが、延享二年の竹本座における人形舞臺としては劃期的の興行であつた吉田文三郎の『夏祭浪花鑑』から、「三人遣」が主として用ひらるゝに至つたものであらうと想像する。

そして口々に舉げた三人遣ひ以前の、昔の「片手人形」の形式も、今日でも尙、文樂座の舞臺に併用されてゐる事に心付く人が少い。殆んど三人である今日の人形舞臺に「片手人形」の存在する事に見て、「片手人形」の様式は、相當長く、數において多く、三人遣ひと共に併用されてゐた事が判る。今日ば「ツメの人形」と稱して並び大名、腰元、或は奴などの端役がソレである。

五

人形を遣ふ様式が、かりいふ風な變遷を経て、今日の三人遣ひの様式となつて、爾來は、淨瑠璃ソノモノが現す内容の演出で、舞臺がよくなり悪くもなつた。淨瑠璃の曲風も、今日一般に

考へられるやうな、簡單なものではない。よく人の言ふ事には、近松の作を復活せよ、名作が澤山あるではないかと、ごく簡單にいふが、さう古典の復活が手ツ取早く行はれるものではない。作はあつても曲はない。上に述べた如く、人形の様式でも、近松時代と今日とでは全く違つてゐる。三人遣ひといふやうな遣ひ方は、近松の歿後の舞臺だ。近松在世の人形は、言はず淨瑠璃のあひ／＼に極めて簡單に、人形全身の動作、少くとも頭を動かす程度の動作しかなかつたのが、近松時代の舞臺だから、近松が考へた、人形の出入などいふものは、今日の人形舞臺とは、全く勝手の違つたものとなつてゐる。節にしても、三味線の手にしても、それだ。「義太夫節」と他人からではあるが、稱へらるゝのだが、實は初代義太夫の曲風といふものは、義太夫一代で滅亡したものと考へていゝ位のものだ。貞享を句切りとして古淨瑠璃から、當流淨瑠璃を創始したのは初代義太夫だが、義太夫の在世に、既に豊竹若太夫が東風の淨瑠璃を創めてゐる。その上當流淨瑠璃を大成し、完成の域にまで達せしめたのは、政太夫、後の播磨少掾である。この播磨少掾は義太夫の弟子ではあるが、義太夫よりも、兄弟子の豊竹若太夫の影響の多い太夫であり、そして初代の歿後播磨少掾は、「若太夫の技巧」を以て「義太夫の腹」を語るのがほんとうの當流淨瑠璃であるといふ意味の事を門弟に話してゐる口吻によつて觀るも、播磨の曲風は、初代が創始した

淨瑠璃とは、柄も風も節もが違つてゐた筈だ。その上に寛延元年といふ『忠臣藏』の書卸しの時に、由良之助の人形を遣つてゐた吉田文三郎が、山科を語つてゐた竹本此太夫と衝突して此太夫をして退座せしめ、豊竹座の太夫で後に大和掾となつた三輪太夫をして此太夫と交替して山科を語らしめたのである。これが謂ふところの『忠臣藏』騒動なのだが、この時に端を發して西風の淨瑠璃と、東風の淨瑠璃とが全く混淆雜糅を極めたのである。その上にこの大和掾は、いろ／＼な節の工夫をなし、後に傳へて節の根源をなしてゐるのだから、今日の淨瑠璃は、上に述べた播磨少掾で、東風が加味され、大和掾で、東も西も含んだ曲風が出来たと觀ていゝ位だ。その後長い歲月の間には益々曲節の變遷、複雜化、分化が行はれ、名人、上手が出て、一つ／＼の作品に、特有な曲風が出来た。そして明治期に入る前に、三代長門太夫、五代春太夫のやうな名人上手が輩出した。その曲風が、明治の好尚につれて、美聲一番の後の攝津大掾、即ち二代越路太夫で一變したといつてもいゝ位の變化を見せた。淨瑠璃の風がかくして全く違つた。これに伴ふ三味線は、檢校出の盲目の竹澤權右衛門が、初代義太夫に始終し、播磨少掾の政太夫の大成には、鶴澤友治郎の初代が、三二時代に大に盡した。そして大和掾が、『忠臣藏』を西と東とで交替して語つた時も初代友治郎の晩年であつた。斯くの如く當流淨瑠璃は、義太夫から源を發したが、作

品からいふと播磨少掾の『國姓爺合戦』と大和掾の『假名手本忠臣藏』を劃期的作品として當流の原始的「相」「風」が既に失はれたと見ていゝ、その複雑な曲風を作つた。

更らに三味線の手が彌々益々こんで來たから、從來の如く口から耳への傳承のまゝでは、作曲が残りさうもなかつた時に、三代友治郎即ち松屋清七といふ天才が出て、三味線を記録する技術を發明した。斯道に今日傳はる朱章しゅしやう、即ち三味線譜がこれである。今日西洋音樂の五線譜に記録されて、和洋の音樂に、至極便を興へてゐるが、この五線譜とて三味線においては、清七の譜を去る事、さう遠くはない。この朱章の發明は文化年代と見ていゝ位で、三味線の手が記録されるに至つて、益々手が複雑となつた。天保度に入つては殊に手がこんで來た。豊澤廣助が出て豊澤流の元祖としてその門葉が榮えるに至つて、三味線は伴奏の域を脱して三味線としての獨立した位置を築き上げた。

即ち三味線ソノモノも天保の頃から一階大ぶりとなつた。この大ぶりとなつたのは全く天保を境としてゝあつた。糸も義太夫の相三味線竹澤權右衛門時代は記録がないから分らないが、中古（初代二代の友治郎時代）の三味線の糸は七五、或は八五といひ、糸一掛の目方七匁五分乃至八匁五分であつたのが天保度から上方の糸は、九がけといつて九匁あつた。が、明治初年は九掛といひ

ながら、ソノ實は九匁三四分あつた。三味線彈でいふと天保度初めの鶴澤文造、同勇造、同寛治、稍下つて才治、勝七などが、皮も厚皮を好み用ひた。それと共にコマも輕くては用をなさなから、生蠟に鉛を鍊り、變駒を用ひてゐたのを、天保の中期には、大阪の榊藤まさぢと呼ばれた三絃工の石村東助といふ者の工夫になる、鉛籠なまりごの駒が出来て、専らこれを用ふるやうになつた。重さでいふと四匁五分前後に及んだ。この石村東助が、撥皮の工夫などしてゐるから、三味線を強く弾くやうになつたのも、この榊藤の工夫が與つて力が大きかつたともいへる。

この潮先に出たのが三絃の天才、豊澤團平であつた。團平が出て淨瑠璃三味線の位置が確乎とした。——と共に、見方によつては、淨瑠璃を、古來の格式から崩したのは、或は團平であつたかも知れない。或者は淨瑠璃の節、三味線の古來の風を破つたのは豊澤團平だと非難する人もあるのはこの意味であるが、私は團平を觀察するに、自ら前後の二期に分れたと考へたい。

六

即ち團平の藝を明治十四年十一月を句切りとして前期、後期に分ちたい。前期は修業時代を別として、元治二年正月竹本湊太夫を弾くやうになつた時から、五代春太夫、二代越路太夫を弾い

た時代であり、後期は、明治十五年以降越路太夫と分れる迄と、大隅を弾いた彦六座時代となる。そして前期は所謂、非難する人の言ふ破壊時代であり、後期は守成時代で、この期に入つて、團平は藝の圓熟と共に、古來の本格的なる藝の研究復活に努力し、從來の淨瑠璃の集大成を目安にして進んだ時代で、この期の團平の功績は實に絶大であつたといつていゝ。

明治十四年末に、團平の態度に一轉機を來たした原因は、十四年十一月十八日を初日とする松島文樂座における「かろかとうしんつしのいづと荳菴桑門筑紫幟」の三段目「おもりざけ宮守酒」を越路太夫が語り、その三味線を豊澤團平が弾いたに起原する。團平は常にこれまでの淨瑠璃について、改良を施し、節の延び縮みに、三味線の手の繁簡に、いろ／＼な手を盡し、建設のための破壊を敢て行つて來た。この時に前狂言が「八陣守護城」で、次に「荳菴」が選定された。宮守酒が越路太夫、高野山が法善寺の津太夫、奥の院が組太夫といふ顔觸れであつた。この宮守酒の役を受取つた越路太夫の相三味線が、當時豊澤團平であつて、越路のためには先輩であり、越路の藝を見込んで越路を導き育てゝゐた關係の相三味線であつた。この時、團平は、宮守酒の曲風に一新機軸を企てた。元來「荳菴」の書卸しは、享保二十年八月の豊竹座であつて、宮守酒はこの正本の三段目の切で、櫓下の太夫、越前少掾の持場で、その作曲にかゝり、曲風の傳承するところがあつたのは、この書卸しの越前

の後に、寶曆二年に筑前少掾が、この三ノ切を語つて、越前少掾の曲風をそのままに祖述してゐる。ところがこの書卸しの宮守酒の端場を語つたのが、初代豊竹駒太夫とて、播磨屋彌三郎といつた素人淨瑠璃で、この時が太夫としての初舞臺であつて、古今の好評を博した。謂ふところの「駒太夫風」といふ一流の淨瑠璃の風が生れたほどの太夫となつた。駒太夫といふ人は、高い調子で三味線を弾かして、浮沈みの音使ひに工夫を施した名人で、詞に特別の音使ひを工夫して、人物の身分を語り分けた太夫であつた。こゝに思付いたのであらうと思はれるが、豊澤團平は、宮守酒の切をも、所謂駒太夫風で、手を付けて、越路をして語らしめた。言葉を換へると端場が駒太夫風で、切が越前風である宮守酒を、端場、切を通じて駒太夫風に變革してしまつたのであつたが、この時の世評は實に散々の不評で、越路は美事に失敗した。流石の團平もこの失敗から豁然悟るところがあつて、この後は、傳承の淨瑠璃の風は決して變革しなかつた。そして絶えたる古曲に新たに手を付ける時には、太夫直（まこと）の正本の節章を尊重して、一點のゴマも諸忽に付せず節章のないところは、前後のゴマの有りやうを考覈熟慮するところあつて、古來の「風」を變へざる事を念願とした。即ちこの「宮守酒」の失敗以來、團平の採り來た態度は、主として、その淨瑠璃が持つ傳承の曲風の保存、復活にあつた。そして新たなる手を付するのは、曲風を鑑みて

「彈出し」に限つて、古來にない手をも付けたが、その曲本來の「風」は、「彈出し」手においても深く考慮を拂はれてゐる。そして彼自らは「彈出し」において、二度と同じ手は弾かなかつたといふ事を言傳へてゐる。こゝに團平の作曲上の技巧を見る事が出来るのだが、團平は不幸にして作者の傑れたる人を得なかつたので、この新作方面に貢獻するところはなく、廢滅の古典の復活と古來の曲風の亂れんとするのを集大成して、こゝに團平は大きな功績を残した。即ち前記の明治維新の際に曲風を破壊したものは團平だといふ非難は、前記のやうな意味において、眞實であり、その非難は當つてゐようが、明治十五年以後、遅くも彦六座創設されて以後の團平は、復古派の總帥の觀があつた位だと言つていゝ。こゝに述べた「彈出し」といふのは、各曲の始め太夫が淨瑠璃に口を開かない前の、三味線の前弾をいふのである。即ち新しい前弾は、常に新たに用意されてゐたが、新たな前弾にしても、その本來の曲風を暗示し、示唆する手が、常に付けらるゝ事を念としたといふ意味である。

もう一つこゝに注意したい事は、前記の如く、「宮守酒」に越路、團平が失敗した。——世評が散々の不評であつたと言つてしまへばそれまでであるが讀者の注意をこの一點で喚起していただきたい事がある。當時日の出の人氣、あの越路の美聲、且つ三味線は三絃の神様扱ひされてゐた

清水町の師匠だ。團平ともいはないで、——清水町の大師匠で通つた。ニラミの利く弾き手だ。この越路と團平とがコンピの宮守酒でも、「悪ければ悪い」と散々の不評を蒙るのだといふ當時の立派な大衆の耳がナンと羨ましいではないか。この「立派な耳」が大衆にあればこそ、淨瑠璃も發達する、藝人も一生懸命の仕甲斐があるといふものだ。キク、ラ、ゲのやうな外耳だけが、耳の形はしてゐるが、節穴同然の、風通しのいゝけふこの頃の「大衆の耳」では、もう淨瑠璃も末の末だ。語る藝人、聽く看客が因となり果となつて、藝に魂が吹込まれる。これが生きてる藝だ。血の氣の通つてゐる藝だ。——豈に雷に淨瑠璃のみならんやだ。歌舞伎でも同じだ。六月（昭和八年）の明治座の吉右衛門の初役といふ「沼津」の平作を見て御覽うじろ。なつちやゐない。初役だといふから割引もしてみよう。稽古だと思つてみようが、案外技巧は勉強してゐる。テクニツクに對する努力は認めるが、「沼津」といふ曲風を全く忘れてゐる。——「風」とは平作の性格といふのぢやないですよ。「沼津」といふこの段が持つ一段の「風」が吉右衛門には、全く解つてはゐないやうだ。従つて松原は疝氣筋だ。——しかも、一代を指導すべき大通と我れも人も許す劇評家が、「松原が巧い」といひ、「手馴れるに従つて立派な寶り物になる」といふ意味の高評を見て、果然たらざるをえない。——申添へておきたい。淨瑠璃の曲風と、歌舞伎の舞臺とは違ふと

いふ議論があるかも知れぬが、長い間相當な研究を重ねて作り上げられた「風」である。淨瑠璃の風が歌舞伎の舞臺に移し植ゑて、役にこそ立て、荷厄介にはならぬ、邪魔にはならぬものだと私は強く主張したい。言葉を換へればこの「風」が丸本の味ひとなるのではあるまいか。この六月明治座の吉右衛門の平作では「手馴」れゝば手馴れる程、方向が違つて來はしまいか。しかも「賣物になる」と仰言る。——もう何もういふまい。越路と團平の宮守酒に散々の不評を浴びせて、團平をして反省せしめた「その時代の耳」が羨しい事だと、再び強く私は述べておかう。

團平の轉機が丁度宮守酒であつた。こゝに「人形淨瑠璃の常識」を述べるに當つて、本場の大阪でさへも、明治末に出た限りの珍しい宮守酒を例に引くに極めて不相應なのが、恰も六月（昭和八年）文樂では古靱太夫が友治郎の絃で宮守酒を語つてゐる。且つ六月四日には、ラチオの恩惠で、全國に古靱が宮守酒を放送した。聽かれた方が多からうと思ふと、大衆的に耳にない筈の淨瑠璃だが、こゝに安心して引用する便宜と機會とが與へられたが如く私は感じた。が、古靱の宮守酒の批評は、こゝでは述べまい。それは、瀬戸内海の濱焼を小包郵便で届かつて、濱焼の眞味を東京で語る愚を學びたくないからである。が、淨瑠璃の「風」だけはラチオでも聽く事が出来る筈だ。前記のやうに越路は、團平で失敗し、續いて五代目野澤吉兵衛の三味線で、明治十五

年五月に、焼けた御靈の文樂で出した時も、越路は官守酒は失敗した苦い經驗を持つてゐる。三度目に、明治三十九年六月豊澤廣助で語つた時に漸く、本道へ歸つたやうであつた。この廣助は後の絃阿彌で六代目である。古鞞の今の相三味線の鶴澤友次郎は五代廣助の弟子であるから、官守酒の曲風は越前風の正しいものである事に間違ひはない。

七

さあ、こゝで考へさせらるゝ事は、越路太夫と豊澤團平——明治期の淨曲界におけるこの兩巨擘が、この事あつて間もなく、十七年七月から分離した。若し分離しないで、長く團平が越路の相三味線で續いてゐたら、越路の藝境は、あるがまゝにあつたであらうか。團平が彦六座で大隅太夫を仕込んだ如く越路に長く臨んでゐたら越路の曲風は、アレとは違つたものになつてゐなかつたらうか。又この二人はどうして別るるに至つたらうか。——いろ／＼な意味の深い問題が、次から次へと惹起して來るのである。

即ち團平が明治十七年九月二日、文樂の使ひとして竹本浪太夫の來訪を受けた時の日記(團平の妻ちが女が付けた日記也)には、かう書いてゐる。——

九月二日 浪太夫殿文樂の使に被參、少し申分に此方不服故へ改めて暇取り日残り二日分儀助殿呼にやり
稻荷彦六座へ住込咄しきわまり夕方より大石へ行く萬鳳様大悦びの事

とある。文樂座を出て大悦をした萬鳳とは、明治の初、中兩期を通じて大阪における素人淨瑠璃の雄で、斯道の勢力家で、彦六座のために圓平に話を取繼いでゐた人である。「少し申分に此方不服」とあるが、内容に觸れてゐないからこの日記では、文樂を圓平が引く動機は分らないが、別に「文樂芝居引一條書」明治十七年申八月廿三日と日付のある、同じく圓平の妻ちか女筆の恐ろしく昂奮したらしい一條書が存してゐる。これによつてみると何處の社會にもある事だが、圓平と越路との家庭へ中言を言ふものがあるので、近因となり導火線となつたのであるらしいが、眞因と遠因とが、別に二つあるらしく思はれる。ソレは、圓平の妻ちか女は「壺坂靈驗記」の作者だと訛傳される位の女で、多少文筆の才もあり、賢女と呼ばれた女である。「乞食でもいゝ日本一の乞食なら亭主にしたい。」といふ希望を持って、日本一の三味線弾といふので、妻に死なれて蛆がわかうといふ鰥の圓平に、進んで縁を求めた一種の押かけ女房。——その性格の程が想像される。一方越路の妻女たか女も、赤ン坊の如く越路を取扱ひ、食物一つでも健康を重んじ、咽喉の保護を思つて、越路が好物の鰻一串食ふにも、たか女の裁量を得ねばならなかつたといふ

程の婢天下。以てこの方もその性格が想像さるゝ。この婢天下の婢のたか女は宮守酒以來、團平の三味線では、ウチの太夫は咽喉を破つてしまふ、殺るされてしまふと公言し續けた。——といふ話。この話が團平の妻ちか女の耳にいつとはなしに入つたのは、必ずしも中言とのみは受取れない。團平の方に言はすと、越路は無類の美聲を持つてゐるあの天分を、もつと／＼行ける處まで開かさうと企て、美聲、美音以外のとても面白い音があの呼吸で出よう。それが俺の楽しみだといふのが、團平の主張で、淨瑠璃道のため、美聲を超越した音吐を、越路に希望した。この希望と、弾き殺されるといふ杞憂とが、宮守酒の不評を契機として、表面化し、日記にあるが如く明治十七年九月二日を以て、山を上げて了つた。そして遂にこの兩巨匠は舞臺で相逢ふ機會は永久に去つた。一度、淨瑠璃の御前演奏をこの二人によつて試みんとした顯官もあつたが、とうとうその事なくして豐澤團平は、明治三十一年四月一日稻荷座で大隅太夫の「志渡寺」を弾きながら腦溢血の發作を起し、病院への途中、擔架で落命した。七十二歳の老齡であつたが、團平越路の兩妻女が、賢女すぎなかつたら、明治の淨瑠璃の曲風に、今一段の精彩を加へたらうものを、惜しい事をした。

(昭和八、六)

文 樂 夜 話

この頃機會ある度びに、私は書きもし、言ひもするのであるが、この頃の言葉では「人形淨り」と言ひならはされてゐる。私も「人形淨り」と、永年言つて來たが、考へると、どうも熱しない言葉だ。勿論「人形入りの淨り」の意味であるが、「人形」を形容句の如くして「淨り」を續けると、「淨り」が主であるが如くにどうしても思へる。さりとして、「人形芝居」といふと、「人形」が主で「淨り」が閑却されたやうに思へる。正しくいふと、「操」とか「操芝居」とかいふ言葉が、三百年來用ひられてゐたのだが、「操」とか「操芝居」とかいふ言葉が、何となく耳遠くなつたのは、「操」そのものゝ壽命の盡きた事を如實に示してゐる。今更、言葉のみを氣にするものでもない。が、「人形淨り」といふと、「歌淨り」とか「文彌淨り」とか、「淨

るり」の種類を現はす言葉のやうに、近頃急に思へ出して来る。そしてこゝでは「人形」並に、「淨るり」に就いて、思ひ出すまゝに「話」を書いてみようと思ふ。「人形芝居」が、もう今日のものでない當節だが、却つて昔がたりとして、興味があらうと思ふのと、今日、唯一つ残存した人形芝居である文樂が、七月（昭和八年）の東劇に出演したのにも因んでゐる。

二

世の中の事といふものは、不思議なもので、古くなると、サビが付く、苔が生える、「時代」がつくと物々しくなる。尙古の念が、サビを喜び、苔を愛づる。今日七むづかしい事をいつてゐる能樂だつて、徳川の初期に、武家の式樂とならなかつたら、野育のまゝに、なるがまゝに、あるがまゝに任かしてあつたら、どんなものになつたか測り知れない。が、こぢんまりとコチ／＼に固まつただけに、繰返へす内に、鍊磨鍛鍊が積まれて、「藝」となつた。操における淨るりでも、人形でもが、進歩發達がなく、壽命が盡きて、尙弄ばれただけに、「鍊返へし」「鍊磨」が届いたともいへる。こゝらが、操と歌舞伎との相違であり、操は、寧ろ能樂と、同じ歩みをとつて行くべきものとなつてしまつた。これを今更、今日、改めて街頭に引出さうとする人のあるのは滑稽

な話だ。

今から三十年の昔にもならうか。私どもが學生時代に、隅田川に不風流な一錢蒸氣が往來するのは、墨堤の風致を害ふものだといふやうな聲を聞きもし、讀みもしたが、ついこの間、隅田の公園にぼんやり立つてみると、その「不風流」な一錢蒸氣が、恐ろしく古風で、今日は、一錢蒸氣の方から、あんな堤の公園は俗ッぽい、俺達蒸氣はこんな堤の下を航行出来ない、と一錢蒸氣から抗議が出さうに思はれた。偉大なる「時」の力に、蠶螂の鎌首を、氣が引けて笑へないのが「人の力」だ。今後五十年経つた後の人形芝居が見たいものだ。が、それは不可能事だが、五十年、百年、二百年遡る事は、さしてむづかしくもない。

三

近世三味線の神様のやりに言はれてるのは、二代豊澤團平であらう。清水町の大師匠で通用する鬱然たる巨匠だ。この團平を團平名の初代と數へてゐるが、やつぱり二代と見るが、妥當であらうと思ふ。何故ならば團平の師匠の三代廣助、その又師匠の二代廣助が團平の丑之助を愛し、二代目は自分の幼名「團平」を與へたのであるから、當然二代と見てよからう。故に二代團平で

通用してゐる植畑九市の團平即ち東京に馴染の多い團平は三代であるわけだ。

ところで、清水町團平は、あれだけの師匠であつただけに、逸話も山とあり藝談はどこまでがほんとうか分らぬ程、傳説化せられた話も多い。一日、トある行つけの三味線屋の店先きで、三味線の調子を調べてゐると、ある檢校が、一町ほど先で、この音色を聽いて、清水町の師匠が三味線屋にゐるやはるなど、獨言をいひながら、三味線屋の表へさしかゝると、團平が檢校と聲をかけたといふ話や、攝州箕面山の瀑布の前で、團平が弾いた時に、水聲を弾消したといふ話などは少し傳説的の匂ひがするやうに思ふが、とにかく、健腕無比の名手であつた事は争へない。藝の話、家庭人としての團平を、私は取調べて、淨るり節「集大成者」としての彼の評傳を編まうとして努めてゐるから、相當の資料を得たが、「家庭人としての團平」に二つの興味の多い話がある。その一つは、團平の逸話として誰でも傳へるやうに、彼が先妻の八重を死なして獨居時代には、一家の經濟などはとんとかまひつけない。座邊に紙屑籠をおいて、連中からの祝儀は、包み紙のまゝその紙屑籠へ投込んでおく。晦日にはこの籠をそのまゝ表の間へ出しておく。出入商人の誰彼は、その請求額を紙屑籠の祝儀包みを開いて、勝手に持歸つた程、金錢にかゝづらはない人であつたと傳へる。商人も金が足つても足りないでも、それで満足してゐたといふのである。

——これはその時代、明治初年のノンキさを語る一つの話柄にもなるが、團平が果して、金銭の勘定など考へもしなかつたのか、どうかは次の話で解釋が、自ら別様になりはしないか。

現存してゐる弟子の話に、團平といふ人は、昔か金を持つて家を出たことのない人で、芝居で、何か金があると僅か十錢廿錢の事だと弟子が取かへる。この取かへた金を返して貰つたに拘らず返したかと、時々裏問ふ事がある。中には團平は錢勘定も知らぬ程、世事に無頓着な人だからと思つて、取替への二重取をする奴がある。それを團平は何も言はないがよく知つてゐたさうだ。後にこの事を知つて冷汗をかけた弟子がある。團平が死後發見した小さい手帳には、給金その他根本的の金銭の出納が淨るりの符牒で記入してあるのを私は見て、紙屑籠の話はそのままに請容れられる話ではないと思つた。

もう一つは、團平の後妻ちか女の事で、團平の後半世に相當に影響の多い女である。ちかは、例の「壺坂」の作者だと誤り傳へられる人である。多少の文筆はあつた。又淨るりの作はあるにはあるが、「壺坂」は、ちか女の作ではない。淨るりの作では、「良辨杉」がちか女作、その他ちよい／＼團平の作曲に、加筆はしてゐるが、今日行はれてゐるものでは「良辨杉」一曲だらう。このちか女は、去る中國筋の小大名出の華族の側女となつてゐた女で、そこから暇をとつて後、

京都の先斗町で一家を構へてゐた折の事。つねくゝ乞食でもいゝ日本一の乞食なら、眞面目に結婚したいと言つてゐた。京に井筒といふ淨るり好きのお茶屋があつて、あらゆる藝人で世話にならぬものがない位顔の廣い人であつた。その向ひの田村歌といふ宿屋はちか女の知音の家であつた。或る月、京の興行で、團平が田村歌で宿つた折の事。何かのきツかけで團平の袖口のほころびを縫つてやつたが縁で、ちか女は、團平と知合になつた。縁は不思議な處に結れるもので、蛆が湧かうといふ男やもめの團平は、三味線執つては正に日本一で、ちか女の結婚の目的物に吻合する。ちか女は、團平へ誘ふ水あらばの心を寄せた。當時團平には北の新地の藝妓で國治といふ女があつた。そして團平の宅には先妻が残した平三郎、國吉といふ二人の忘れ遺身があつた。ちか女と國治との二人は、まづ馬を射る筆法で、遺兒平三郎と國吉の歡心を買ふ事に努めた。平三郎が、ちか女に連れられて京の博覽會を見せられると、國吉は花もないに櫻宮へ花見に行かうと誘はれるといふ仕儀だつたが、萬鳳といふ團平のパトロンの意思が働いて、遂にちか女が團平の後妻になつて、勝利を得たのだが、ちか女を娶つた團平の家庭が、相當に後妻の手で整理されると共に、後の攝津大掾の妻女たかとの曲折において、明治淨るり史に大きな影響を及ぼしてゐる。たか女も名だたる賢女だ。「女」といふ生物が本來の面目を忘れて「男」の事業に多少の關係

を見出した時に、いつも「事件」を「感情」の埒内に引入れ、「男」の仕事をも感情を以て支配する傾向のある事、古今東西殆んど同轍だ。ちか女たか女の場合もそれだつた。

四

「藝」の殆んど總てが「間」一つだ。間が悪くば「藝」にならぬ。淨るりと人形と三味線とのイキがピツタリするのは、間一つだ。——と、太夫と人形とでは往々にして衝突する。例の寛延元年の忠臣藏の書卸しの時に人形の由良之助を遣つてゐた吉田文三郎と、九段目を語つてゐた竹本此太夫との争ひは、餘りにも有名すぎるほどの話で、文三郎と此太夫との衝突は共に下らず譲らなかつたから、竹本座の太夫と豊竹座の太夫とが、相率ゐて入替つたといふ空前絶後の大事件となつて、西風と東風との淨るりが、この時以來混漸して了つた。——これほど大きな騒ぎではないが、一度津太夫——法善寺と呼ばれた先代竹本津太夫が「帯屋」を語つた時に、お半を遣つてゐたのが玉造（初代）で、幕が締るか締らぬに、玉造は床に向つて、お半の頭を指しながら「これやで、見てんが、カシラをようみてんか、十四やでな」と呶鳴つた事があつた。法善寺の帯屋は得意の語り物の一つだが、十四の小娘を語れなかつたのを不平にしたのが、玉造だつた。これ

は文樂座の話であるが、文樂座の一敵國をなした彦六座にも同じやうな話が傳はる。團平は、神様のやうに言はれた名人であり、今日までの三味線の手を、大に變へた或は整理したので、人形部屋は至極不平があつた。先年死んだ辰五郎の先代の吉田辰五郎は名人と呼ばれた人であつたと共に剛直な人だつた。「忠臣藏」の裏門で辰五郎が勘平を遣つた。辰五郎は「裏門」のある忠臣藏を語れといつた。その裏門は伊達太夫今の土佐太夫が現に語つてゐたに拘らず「裏門」を語れといふ意は、伊達の語るは「裏門」の淨るりの「風」ではないといふのであつた。即ち團平が改曲した風——團平の教へを語つてゐたのだが、辰五郎は「裏門」がないといふ。團平はこの段——忠臣藏三冊目の「落合」を直しすぎるのだといふのが辰五郎の主張で、團平に言はすと、直すのでなくて、古來の手を整理したのだといつて、兩々下らなかつたといふ話がある。これほど淨るりの「風」といふものは斯道にとつてはやかましいものである。

五

この名人辰五郎が、「安達」の貞任を遣つてゐた時にカゲ打を勤めてゐたのが、今大立者となつて、文樂座を背負つて立つてゐる吉田榮三の修業時代だつたが、榮三は一日カゲを打損つた。

仕舞つたと思つたが、もうどうすることも出来ない駿馬も及ばずだ。が、辰五郎は、元來樂屋で物を言はぬ人で、叱言はなかつたが、その翌日から、貞任の振りが毎日々々違ふので、榮三はその幕になると、身の瘦せるを覺えた程、辛くもあり、辰五郎は意地も悪かつたが、榮三の今日あるのは、これらの名人に就いて苦勞をした賜物でもある。がこの貞任のカゲを打つた榮三の苦勞を辰五郎も買つたのであらう。次興行のお柳は手をとるやうにして教へたさうだ。この辰五郎は五十一歳で死んだが、立派な遣ひ手だつた。「大闇記」の光秀を遣つても、重次郎の二度の出のあの長丁場、腰もかけずに光秀の人形をさしたまゝでゐるといふ素晴らしい力と藝とを持つた人だつたとの事だ。光秀でこんな遣ひ方をする辰五郎が、おやまでは玉手御前など前後に比類のない藝を見せたと、今に語り草になつてゐる。

これだけの名人辰五郎だが、恐ろしい奴が一人ゐるといつて、怖れた若い遣ひ手があつた。それは初代玉造の倅の玉助で、當時の藝界では擧げて、玉造を名人上手といつたが、辰五郎は、玉造はコハクないが倅の玉助の腕が怖ろしいと、常に瞠目してゐた。また玉助は玉助で、おやちの藝は人のいふ程コハクもないが、辰五郎の腕が怖ろしいと畏敬した。名人、名人を知るとはこの事だ。玉造といふを人形の神様のやうにいふが、——何れかといふと、藝歴を調べて見ると、ケレ

ンの跡が多い。丁度時代を等うする劇界の尾上多見藏と一味通ずる藝風があつたのぢやないか？それに比すると先代の桐竹紋十郎の如きは、世間でいふやうな名人でもなんでもなく、「宣傳屋」の尤なるもので、藝は二の町であつたと斷言していふ。藝に「花」多くして「實」の無い人だ。俗眼——淺つばい鑑賞家は、丁度今日榮三の藝を見てやらすに、文五郎の藝——あの「花」ばかりの浮いた藝に拍手する、眼識がないことは、今も昔も變りはないらしい。眞實なものよりも、いつも二の町ものゝ喜ばれる世の中だ。試みに今日の榮三の重の井と、文五郎の重の井と比較してみよ。大抵なめくらでも、藝の力は、直に感得される筈だと思はれる。同じ役を比較してみると、思ひ半ばに過ぎる。一二の姿態のよさ、多寡が後ろ姿のうまさ、すぐ陶醉してしまふやうでは眼が若い。下等な例だが、遊廓全盛時代の「店惚れ」「引付け惚れ」は、お若い頃の事だ。先代の辰五郎は、かういふ風で、光秀がよく、貞任がよく、玉手が滅法よかつた上に、また泥場の團七がよかつた。田島町の團七がよかつたといふのだから、藝幅の廣さが想像される。總じて人形は帷子、浴衣がむづかしい。——むづかしいといふのは、人形の姿がつかないのだ。その人形に帷子を着せ初めたのが、例の吉田文三郎だ。人形の大戚、完成は文三郎一代で仕遂げて了ひ、それから後の永い年月の人形は、文三郎の仕遂げた人形藝に鍛鍊を積んでゐるといふ形であ

る。

六

一つの舞臺で藝をしてゐても、イキの合ふ人と合はぬ人とがある。名人團平は、三味線を弾きながら、絶えず辰造のおやまを褒めた。辰造は吉田姓で、右に述べた辰五郎の弟子であつた。法善寺の津太夫は龜松を褒めた。元來人形の科が派手しやまになつたのは、先代の紋十郎のおやまから格段に、派手を極めた。紋十郎の藝は派手だつたからキメが荒い。この紋十郎といふ人の出世藝は「忠臣藏」の九段目の下女りんが役になつた時で、「襦はすして飛んで出る。昔の奏者、今のりん」で、ツメの人形程度のりんだが、人目を曳くやうに紋十郎が、髪を結うてゐるところといふ意で、かもしを頭の上で、立あげて飛んで來るといふ風で、紋十郎は賣出したのだが、出世藝はこれでもいゝが、この「昔の奏者今のりん」の藝の傾向が、名人と呼ばれるやうになつても、脱けなかつた。これが紋十郎の藝に「花」が多くて、とう／＼死ぬまで、「實」が結ばなかつた所以で、例へば「酒屋」のお園で、後の半七の遺書を讀むところで「聞いてゐるさの障子より洩れ出る月の冴れど胸の闇」と隣の琴唄が聞えて來る。太夫でも、かういふ處を、詞からの變り目を突

込んで、いかにも聞いてくれがしに語るのを下司淨るり、當て節として卑しむのに、紋十郎は、こゝのところで遺書を諷みながら、お園の人形が、琴唄に合せて琴を弾づる科をする。——かういふのが、汚らん哉の藝と言うて至極卑めるのである。これが「紋十郎」だ。名人などとこれらを言ふのは、モノの間違ひである。今の文五郎が、「太閤記」十段目の操を得意に演ずるが「妻は涙にむせ返へり」で、二重から「船底」へ走り下りて、捨てゝある「ひつそぎ槍」を執つて、昔のスエデン風の球竿體操のやうに、舞臺の統一には一切おかまひなしに、おのれ一人の舞臺顔して操のクドキをやり、「操の鏡曇りなき」で、手拭を喰へて、下手へ足踏高らかに側の姿を見せると、看客席からは、割るゝやうな拍手が起る。この拍手を聞き、あの足踏を聞く度びに苦笑、蹺蹺を禁じえないのである。淨るりをよく聞いて御覽なさい。こんな人形の手法が演ぜられるべき場合でない。これが喜十郎、紋十郎以降の事。紋十郎以來いよゝ甚だしくなつたのだ。今の文五郎の藝を見て——あの見た「花」ばかりの藝を名人などいふが上に、「人形」はこんなのがいなのだなどと思つてゐるらしい世間の無知な鑑賞が反映して、得意のこの弊風はいよゝ助長するらしい傾向に、蹺蹺、苦笑が甚だしくなる。舞臺の藝をよくするも、悪くなるも、一つに看客の鑑賞力の高下だ。藝人は弱いものだ。誰でも樂をして褒められたからう、苦勞して認められな

いよりは。——こゝに道の衰へがある。

七

人形の手の工夫はいろ／＼な變遷を経てゐるが、人形が槍を巧みに操縦し初めたのは、文久頃の吉田喜十郎からだといふ話。喜十郎は、左のうまい人であつた。今日の文樂座は人手が薄い。立派な遣ひ手が、上から——死んで補充されないで、榮三、文五郎がトコロテン押しに鰻上りに經上つたといふだけで、しかも、榮三、文五郎に續くだけの腕さへもないのだから、左——左手のいゝも足遣ひのうまいもないが、昔は、左専門の名人があつた。一生足専門の名人があつた。一生足を遣ひつゝ舞臺を嘗めて暮しても不平も不満もなかつたのが昔の人形部屋だ。喜十郎は、その左手がうまかつた人だけに、長い槍をよく遣つたのであらう。槍といへば、「伊賀越」の大内記の遣ふ槍などが典型的の槍だ。人形の大きさからいふと、あの槍などは長すぎるのだが、人形の舞臺では、一種の調和があつて、非寫實的な不思議な舞臺が生れる。舞臺の寸法に別の物尺が必要だ。人形の頭にしてからが、さうだらうぢやないか。よくこの頃の若い人が、人形の顔が小さくて調和が失はれてゐるといふが、試みに淡路系統の大きい頭の舞臺を御覽なさい、決して調和

はとれてゐない。察するに、淡路の人形は、殆んど野天に近い舞臺だつたから、頭が大きかつたのだらう。併し今日の文樂座が、東京へ来て、東劇あたりでの舞臺を見ると、頭が小さいとの感もないではないが、頭だけ大きくすることはむづかしからう。これについて思ひ出されるのは、初代玉造はいつも若いものに、小さい人形で大きく見せよ、それが藝だといつてゐる。尤も言葉で、下手が俊寛の大きい人形を持ちあぐんでゐるよりは、上手が光秀を遣ふと、舞臺一面に光秀が擴がる。藝の力が、人形を大きく見せるのである。歌舞伎で言うても、團十郎は大兵な方ちやなかつた。寧ろ身長は小兵の方だつたが、舞臺ではあれほど大きかつた。

昔、吉田錦糸といふ人形遣ひがあつた。「國語洵音頭」の五人斬で、一度出て入つてしまふ。二度の出で舞臺を上手から見、まはりを見て、頭を上げて正面切つた時に、看客席の前の子供がいつも泣いたと傳へる。初右衛門の人形の頭に仕掛があるわけがなく、無表情な人形に表情違ひがある筈がないが、この二度の出で子供は屹度泣いた。それほど無表情の人形の顔に妻さが出たのだ。藝もこゝまで行くとホンモノである。

妻いといへば、これは太夫の方だが、初代の柳適太夫は、地聲からして、大きい人で、その大きい聲を土藏の中で淨るりの稽古をしたのだから素晴らしく聲が大きい。大聲の方では、昔の鐘

太夫が大きかつたといふが、柳適も大聲の人だつた。「日向島」の「スルメ」の一語が、毎日聴いてゐて、實際凄く、恐かつたと樂屋の話が傳へられる。この柳適は、大きな耳の持主で、湯呑の湯をのむのが、耳を湯につけるやうだつたといふ程、耳朶が大きかつた。使ふほど發達して大きくなるといふ進化論の原則からいふと、太夫などは咽喉よりは、耳が聰敏でなくば立派な太夫になれぬ。——と思ふと柳適の耳朶など、その方への發達かも知れぬ。名人團平は、圖破抜けて右手が大きかつたから、健腕な三味線を弾いたといふが、團平の手は必ずしも右だけが大きかつたのでなく、兩手とも大きかつた。だから、團平は決して手を出して寫眞を撮影しなかつたといふ事を家人が話してゐる。——茶人の衿が大きく延びてゐるのは、キチンと坐つて、おくびをグイグイ右へ引はるからだ。衿ののびてゐる人は茶の心得が屹度あるといふが、そんなものかも知れぬ。

八

淨りや人形部屋の符牒を書いておかう。まだく澤山あるだらうが、ホンの思ひ出したまゝ、小耳にはさんでゐるだけである。

コッポリ——目　アオチ——眉　チリ——口　助四郎——狡い人　カマル——入りの
ある事　タレ——女　ジロク——稽古本　ヤン——娼妓　コロケ——藝妓　ゴンゾ
ウ——多情者　花つかふ——他人の仕處の時、動かないで藝をしてゐる事　ゾロチ——お
やまに足がない、フキを動かして足に見せるをいふ。

九

操芝居の仕掛ものなど、あまいものだと言ひながらも俗受はする。「廿四孝」の狐火が出ると、いつも狐を遣ひながら、早替り、上手屋臺に祭つた諏訪明神の荒どもをすべつて入る。と、そのまゝ下手へ廻つて、八重垣姫の出になる。早替りはさう苦痛でもない。手際手順がよくは、何でもない事だ、——手順さへつけばいゝのだ。が二度目の出に、大抵の人は、持つてゐる人形の性根が崩れてゐる。この七月（昭和八年）の東劇で狐火が出て、もう文五郎よりは若手の紋十郎がと、遣つたが、柴折戸から八重垣姫の人形を持つて出たが「姫」でなくて「紋十郎」が、まるで、人形が「紋十郎」の素地で出て來た。こゝらに悪い意味での藝の若さ、若輩さが露出するのである。

何んといつても、かういふ仕掛物の道具は、中川源松といふ道具方が文樂座に於て巧みに工夫した。源松は俗稱「ゲンマ」で通つた人で、このゲンマの義理の弟が三代目玉造で、後玉造の遺族と名前の事で揉めたので「造」を「藏」に改めて、玉藏と名乗つて、代を數へなかつた。これがこの數年前死んだ玉藏で、ゲンマが松島文樂座の頭棟をしてゐた。玉藏も道具方だつたのが、人形が好きで人形遣ひへと轉向した人だ。

このゲンマの下テン返へしなど、明治初年の人氣を呼んだものであつた。彦六座で「千本櫻」の道行が出た時に、二階の客席前の手摺から膝隠しへと、提灯が一度に吊るされる工夫などがあつた。その提灯が獨樂提灯竹提灯などで、この提灯が延びると櫻花の爛漫となるなどの仕掛で、當時の幼稚な人目を驚かしたのなどゲンマの腕、工夫だつた。彦六座で「大塔宮」が出た時に、返へしで奥庭の下手から切子燈籠が宙に浮いて來る。そして見物席の天井へ行くと共に舞臺二重の大切子燈籠が吊されるといふ仕掛が、市内の人氣を呼んで話柄となつたものである。かういふ風彦六座では、見物席の上空にいろ／＼仕掛をした。式三番から七段がへしで最後が「狐の嫁入」で、親狐が宙乗りで見物席の上を行つた。狐の行列が花道へのり出すなどの趣向だつた事がある。これらは明治十七、八年頃の興行界に一種の流行を形造つたが、多くは右のゲンマの工夫

に待つところが多かつた。

人形舞臺の花道は發生的に相當問題だが、劇場で興行した時には、花道は遣つた事もあるといふ程度、操座では花道がないのが當然であらう。「千代萩」の仁木彈正の引込みを、花道を用ひてやつたのは二代玉造——即ち王助玉造であつた。これは人形を胸に結びつけて、實は玉造が、仁木の身振りで引込みをやつたといふのが正當な言ひ方のやうな人形だつた。丁度今日大阪の場末で行はれてゐる「ふ女文樂」とて、少女の胸に人形を結びつけて一人で遣ふあの人形形式で、關東の「車人形」も、同じやうな趣向、三人遣ひを一人で儉約した人形だが、藝術的の價値は共に全然ない。

不思議なもので、この明治十幾年頃が、こんな流行の頂上であつて、「千本櫻」の狐が、見臺拔をしたりなどした。

十

私はいつも言ふ事だが、人形遣は、魚の如くしじまであるべきだが、キツカケ位のカケ聲位は仕方があるまい。が、昔は随分人形遣ひが、せりふを言うた。例へば「菅原」の喧嘩場の松王が

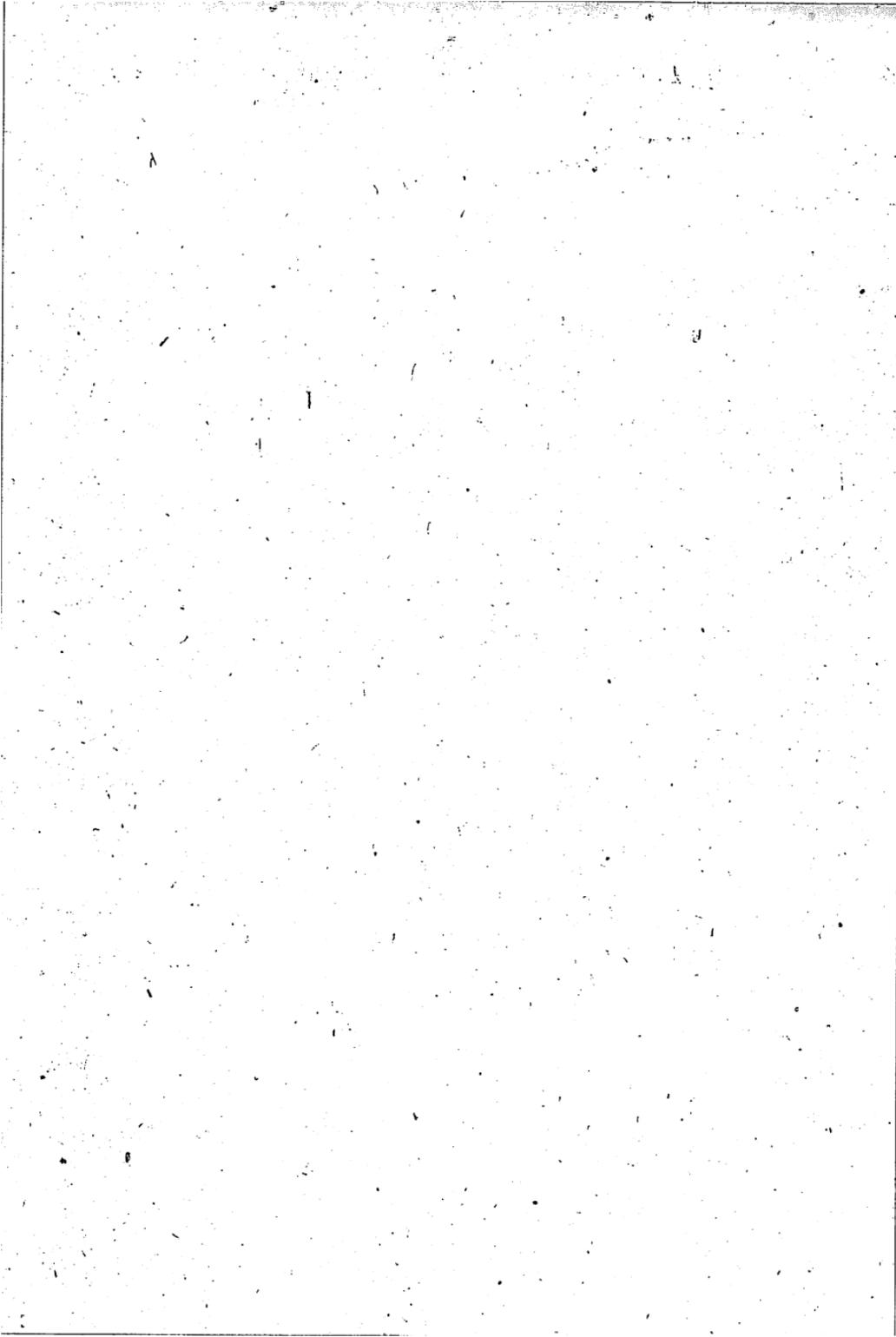
「ナンかすぞい」とか、またこれも「菅原」の茶筌酒の白太夫が「はいれ〜」とか「来た〜
嬢たちが」など言つたものだ。近頃ではつい近來死んだ吉田文三がよく白を言つた最後の人であ
らうか。が、人形遣は出来るだけ掛聲も遠慮して、魚の如く舌を忘れよと私はいひたい。

(昭和八、七)

解

說

(山本二郎)



石割松太郎先生のこと

「……わて一昨日の千秋樂に辨天座のぞいてみて涙が出ましたわ。津太夫はんがデボチンに汗一杯かいて玉手御前語つてはるのんに、東西の兩機敷にお客さんがたつた一人だんがな。それもようみたら、新聞社の石割先生やおまへんか。

これは北條秀司氏の近作「文樂」のある場面——昭和二年文樂座が焼失して、文樂の再起が危ぶまれてゐた頃を背景とする——で、ある芝居茶屋の女中の口によつて語られる石割先生の姿である。これは芝居のセリフにすぎないが、事實そのやうに石割先生は、世間から見捨てられてゐる文樂を心から愛した人だつた。その頃大阪毎日の學藝部記者で劇評界の第一人者として名聲をほしいまゝにしてゐたが、又人形淨瑠璃の研究家としても有名だつた。

淨瑠璃研究に入つた動機について、自身で語つてゐるものがある。即ち——私が早稲田の學園にゐた二十數年前から歌舞伎、上方の古歌舞伎研究を一生の仕事として念頭において來たが、明治四十四年故郷の堺へ歸り大阪の演藝に携るやうになつて以來、歌舞伎よりも誰も手をつけてゐない人形淨瑠璃の研究に心をひかれるやうになつた、と。

上方に生れ上方に育つた先生によつて、人形淨瑠璃研究がはじめられたことは、人形淨瑠璃にとつては得

がたい幸福だつた。といふのはこれまでの研究は、殆ど東京在住の人によつて行はれたので、實際の舞臺から遊離した机上の研究を一步も出ることができなかつたのである。

明治以後の淨瑠璃研究の歴史をみると、坪内逍遙、高野辰之、黒木勘藏、石割松太郎といふ大きい流れが考へられる。それ以前にも一二の研究者はあつたが、造詣博士が同志を集めて作つた近松研究會が、淨瑠璃研究の大きい原動力となつた。その會の研究の成果が「近松之研究」として公刊された。前後して高野辰之氏少しおかれて黒木勘藏氏が出て淨瑠璃史、義太夫年表、近松全集の翻刻等が行はれた。殊に黒木氏の研究は學界に寄與するものが多かつた。がこれらの人の態度は文學鑑賞的か、或ひは訓話的、書誌學的であり、いはゞ机の上の立論であつた。これを不満に感じた石割先生は、人形淨瑠璃が舞臺藝術であるからには舞臺的研究がなされなくてはならないことに着眼した。これは卓見であつたが、前人未踏の道であつただけに研究の歩みは困難をきはめた。ながい時日を費して數多くの資料を漁り、樂屋へも繁く足を運んで調べあげた後に「人形芝居の研究」(昭和五年)がまとめられた。これは淨瑠璃研究に數歩を進めさせた劃期的な著述であつた。

今日でこそ文學は古典藝術などと國寶あつかひをされてゐるが、當時は老人の玩弄物のやうに思はれてゐたのだから、時代の先端を歩む新聞記者が、研究の對象とするといふのは餘程心に期するところがなければできないことだつた。それをさせたのは、一生を通じて衰へなかつた學問に對する若々しい情熱に違ひなかつた。

病のため新聞社を退いたのち、昭和四年には個人雜誌『演藝月刊』を創刊した。第一號に宣言して、一は演劇の研究、一は演劇界に嚴正な批判を加へ、時流にこび權勢に阿るものを剔抉して劇界を淨化することを

目的とするものであることを明らかにした。そして劇界に對して正直に物をいふことを念頭とした。宣言した通り正直に物をいつた。正直すぎる位卒直な意見は、時には毒舌と思はれる位強くひびいて關係者をふるへ上がらせた。中でも「劇評の劇評」は獨壇場の鋭い切味を見せた。批評家として關係者を顧慮しないで嚴正な批評を下すべきなのは、至極當り前なことであるが、實際にはその當り前なことが如何に行はれがたいかは、今日の批評界をみればよく了解されよう。かういふところに先生の得がたい持味があつた。

がこの雑誌は二年ののち、宿痾のため自分に遺された壽命を、仕残した二つの仕事に集中するために廢刊すると宣言してやめた。残された二つの仕事といふのは、一人形淨瑠璃史であり、他は陶磁器の研究（「祥瑞の研究」昭和九年）であつた。

翌昭和七年は先生にとつては暗い逆境時代であつた。糟糠の妻女を失ひ、加へて劇評の筆を取つてゐた時事新報を退くことになつたのである。その頃ある知人に心境を訴へた手紙から書いてある。

「私はこれを機會に仕事（陶磁器の研究、人形淨瑠璃史）に直進邁往します。そのため家財を片つけて、藏書と身邊の衣服を持つてアパート生活に入ります。……處で茲に新たに私に洵然として湧き出た一つの希望があるのです。それは、大阪では自惚れると劇壇では少しは知られてゐますが、大阪的上方的で、中央では無力な私ですから、今すぐ上京しても何とも足がかりも手がかりもない事を惱みます。故に私一人の内心の希望を直言すれば、早稻田大學の文科で、科外でも何でもいゝ、然るべき時期から「人形淨瑠璃史」を講義したい。黒木勘藏氏といふ篤學者のアトに吾々如きがと思ふが、事情が許すなら致したい……」

この希望が實現したのは同じ年の秋のことだつた。東京轉住は先生の學問上に大きい轉機となつた。形式の上でジャーナリストから學者へ變つたといふだけでなく、研究の方法や態度にも變化がみられるやうにな

つた。自ら序文に記す「ジャーナリストイックからアカデミツクに推移して來た」昭和六年から三ヶ年の間の研究をあつめた『近世演劇雜考』が昭和九年に刊行されてゐる。

早稻田學園では江戸文學と近世演劇の講座を擔當した。教師として實に良心的だつた先生は毎年講義内容を變へた。講義を聞いた私のノートにも、「人形淨瑠璃研究、淨瑠璃組織論、歌舞伎役生研究といふのがあつた。さういふ講義を重ねてゆくうちに、「人形淨瑠璃史」の腹案がだん／＼はつきりと形をととのへて行くやうであつた。

「新聞社をやめたあと、淨瑠璃史を完成するために坊主にならうと眞劍に考へたこともある。」とか、「自分の墓を立てるつもりで人形淨瑠璃をまとめるのだ。」とかいふ言葉を、私たちは何度か聞いた。それだけ執着もし、また自信滿滿たるものがあるやうであつた。

ところが、昭和十一年の六月宿病の賢巖病が悪化して病床に倒れ、遂に五十六年の生涯を閉ぢた。かうして畢生の事業たる人形淨瑠璃史は一頁も書かれることなく、先生の頭腦と共に永遠に消えてしまつたのである。しかし先生の遺した業績は、なほ生きて後世への貴重な指標となるものであることは疑ひない。

この書に收めたのは『人形芝居の研究』『近世演劇雜考』の二つの單行本及びそれ以後に書かれたものの中から、先生の人形淨瑠璃研究の分野における業跡を大體うかがふことができるやうな文章を集めた。

『人形芝居の研究』は昭和三年八月から翌四年八月まで、十三回にわたつて演藝畫報に連載されたものである。一般の讀者を對象に書かれたものだから、平易にだけた説き方をしてあるが、内容は程度の高いものである。人形芝居の解説としては今日尙これ以上のものを求めることは困難である。

人形淨瑠璃を構成してゐる太夫、三味線、人形の三業について、樂屋に入り込んで實地の調査をした貴重な

研究であるが、就中淨瑠璃五段組織論は、實際の舞臺から割出した立論で、從來の机上の研究を一擧にくつがへした劃期的なものである。淨瑠璃研究家は丸本については相等深い研究をしてゐるが、人形については殆ど無關心であつた。といふより、關心を持たうにもその端緒がつかめなかつたのである。その學問上の死角を打壞したのは石割先生の大きい功績であつた。これは後に「淨るりの形式と淨るりの風」(『近世演劇雜考』)の中で、更に深く検討されてゐる。

「人形」に關する研究はさらに追求されて、「操における「人形」の研究」となつた。人形淨瑠璃の初期に、一人遣ひの人形から三人遣ひの形式にどのやうにして進化して行つたか、人形淨瑠璃史上からは重大なこの問題をまだ誰も明確には解決してゐなかつた。その點についてあらゆる資料を集めて検討したのち、人形の遣ひ方の歴史的な究明から、人形の胎生期に突込人形と片手人形とが並び行はれたことを立證し、三人遣ひの源流を片手人形に求めたのである。この説を補ふものが「三人遣ひの源流」(『吉田文三郎の初代と二代』)「飛騨掾と加賀掾」の各論文である。

先生は又人形淨瑠璃を愛してはゐたが溺愛はしなかつた。その本質をよくつかみ、古典藝術としての限界をよくわきまへてゐた。したがつて文樂の更生策の一つとして、ひと頃しきりに問題となり、一部の研究家の間にも支持者のあつた、淨瑠璃の新作については、最後まで反對論を唱へた。これは文樂の本質論につながる重要な問題なので、同じやうな論旨をのべてゐる數多い評論の中で、最も簡潔に意見を説いてゐる「人形淨瑠璃の所作について」を選んだ。

また人形の舞臺的研究の要を説いたものとして「近松の淨るり」をあげた。その近松觀は從來の通念をうちこわしたもので、舞臺藝術としての人形、その作者としての近松の再吟味——淨瑠璃の節と人形とを基調

とした近松研究を行ふ必要があることを説いたものである。これを具證化した近松研究が遺されてゐないのを何より遺憾とするものである。

先生の本領は研究にあるのだが、隨筆もまたすてがたいので、「勾欄雑話」「文樂夜話」を選んだ。先生は淨瑠璃に對してすぐれた耳をもつてゐたが、それだけに淨瑠璃のわからない劇評家が文樂評を書くとき、我慢がでないらしく、きくらげのやうな耳でよく批評が書けるものだと言ふ口吻をもらした。また聞く文樂が見る文樂になつたことをも慨歎した。さういふ鬱憤が隨筆の中にはよくでてくる。それもやはり文樂への深い愛情に根ざしてゐるのはいふまでもない。

文樂の藝術 ◇悲劇喜劇選書VI◇

昭和二十四年三月一日印刷 昭和二十四年三月五日發行

著作 石割松太郎

刊行 早川 清

印刷 山村 榮

製版 光村利雄

* 東京都千代田區神田多町二ノ二

早川書房



定價 貳百圓

印刷・同興社 製本・桂川

