



「妹 春 山」 の お 三 輪 (文樂座所演・遣手吉田文五郎)



**THE MARIONETTE
VOLUME ONE, NO. 3
EDITER, J. NAN - E**



"The Marionette and The Actor." by J. W. F. Werumeus Buning.

A comparison between the marionette and the actor becomes unjust if what one hopes to see in good marionettes is opposed to what one regrets to see in inferior actors and yet this comparison threatens to be the first resort, not because there is a preponderance of good marionettes but because there are a great many inferior actors and because the marionette is relatively known too little and the actor too well; above all because the marionette in itself, as a dramatic instrument, must to a certain degree be useful before it can function—for instance, in raising its arms—while the actor may in himself be personally useless and may yet fulfil these functions; in other words, because the marionette is in this movement a perfect entity lending itself to its purpose, while the actor lends himself as an actor but possibly not at all as a member of the human species.

An incomplete marionette can never be a marionette; an incomplete human being can be an actor. The marionette has, intrinsically a certain mechanical perfection; the actor has, intrinsically, a certain human imperfection. This does not merely apply to all resistance of gravitation, muscles, weariness, thoughts, vanities, habits, feelings of the actor—his entire personality which stands between him and his audience—it goes deeper. The marionette is made by man with object. As a marionette its object is to move in obedience to the will which moves it for a specific performance. In this it is a perfect entity and does not know itself. it is moved—it is made to act.

Man is; the gods are; no man knows for certain for what purpose. As an actor his object is to move in obedience to a will which moves him for a specific performance. In this he is seldom an entity and of even that he is frequently unaware. As an actor he endeavours to move in accordance with what he believes to be the will of the producer of the performance. He acts.

寫實か非寫實か

坪内逍遙

つい此間、復興文樂座の休憩室で、日向島の景清や山姥の八重桐の人形を一覽して、今更のやうに感じたことがある。同座の人形は、遠くから見ると、顔が割合に、小さくて胴体が長く、腕や脚も、時としては、割合に長いかのやうに見える。けれども接近してよく見ると、案外比例がよく取れてゐる。顔の大きさも、手足の大きさ、胴、脚、腕等の長さも、著附けのゆきたけも、少くも主な役々ののは、それ／＼釣合つて出来てゐる。見物席からは非常にグロテスクに見えた人形の顔面表情も、たかが、目や口が比較的大きく出来てゐる位のこと、他はむしろ尋常で、寫生式だといつてよい。

とりわけ、女性の人形は寫實的である。例へば、お園や八重垣姫や重の井や野崎のお光などは、見物席から見ても、四肢五體の釣合がよく取れてゐて、故紋十郎や今の文五郎のやうな名人が操縦すると活人形であるかどさへも疑はれる。

美女や美青年の人形となると、目も口も動かす、すべて綺麗過ぎるほどに作られてゐる。例へば、鳥居派の劇画のやう。敵役や荒事役や立役などは、相應にグロテスクに畫かかれてゐるが、女や優男やさは、どれも／＼

一樣にのつべりとした顔に書くのが鳥居風なのだが、文樂のとは限らず、わが操り人形は、一人づかひのそも／＼から、一般に鳥居派以上の寫實式ではなかつたか？、私の知る限りでは、淡路のも文樂のとはば同型。武藏、上總、信濃邊に遺存してゐる人形もさう。

さういへば、例の有名なイタリーの操り人形も、寫真で見たところでは文樂以上に寫生式である。絲操りだけに、其操縦も、わが結城式であらうから、寫實本位であらうと想はれる。

こゝに疑問がある。そも／＼人形劇の藝術としての極致はどこに在るのか？ 寫實か？ 非寫實か？ 不即不離か？

――この國の劇藝術も、其爛熟の結果は、寫實に窮極する。さうして其進歩が停止する。最も象徴的だといはれるわが能樂とても、其技藝の様式は別として、其假面だけを見ると、超自然物のそのの外は、頗る念入りに寫生的である。じつと見てゐると、生々しい。時としては無氣味な感じさへ起る、少くも伎樂の假面や赤淵種族の使用する物などに比べると、ずつと寫生的である。幸ひに舞臺裝置や服裝や藝風が象徴的であつたり暗示的であつたりして、うまく現實離れをしてゐたからよかつたが、さうでなかつたら、今の歌舞伎以上に、どうに廢頹してしまつてゐたかも知れない。

おなじ事が文樂の操りについてもいはれる。若しも黒衣や社衲姿の出づかひに依つて醸されるあの非寫實味がなかつたら、見物席から見た目の感じのあのグロテスクネスがなかつたら、淨瑠璃太夫のあの昂奮した

表情や三絃手のあの不思議な掛け聲や非實際的なあの舞臺装置がなかつたら、果してよく今日まで其特殊藝術としての命脈を維持し得たであらうか、疑はしい。

大衆は常に、いや、藝術觀賞家も、どうかすると、藝術の極度を寫實に求める。書でも、彫刻でも、劇でもである。が、果してそれが藝術の極度であらうか？

寫實か、非寫實か？、グロテスクか？ 不即不離か？

私は新偶人劇の創作家に此質問を提出しておく。

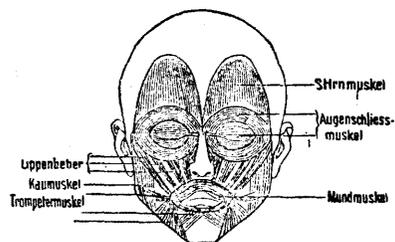
(昭和五年、六月十五日)



(載所史璃瑠淨入繪) 畫挿の句發且歳平金
也期盛全の信清居鳥は頃の畫挿のこ



文樂系の頭・文七（傳三代目門造作）桐竹門造家藏



序

人形淨瑠璃の首かしら

南 江 二 郎

假面を著ける事を本格とする能樂と、人形を以つて、演劇の具現的創造演技者とする人形淨瑠璃とは、必然に姉妹關係を有すべきであるにも拘らず、從來、能樂と人形淨瑠璃との關係に就て、殆んど考查されてゐないのは何故であらう。その過去に於いて、歌舞伎よりもより大衆的であつたと共に、その發生當時から藝術上以外の寫實萬能を盛んに發揮した人形淨瑠璃と、能樂との對比的考察など、まるで問題にならないことも云ふのであらうか。然し單に能樂は象徴藝術だ。人形淨瑠璃は寫實藝術だ、と片附けて了つていいのだから。能樂は單なる様式化に依る消極的象徴藝術であらうか、人形淨瑠璃は單なる怪奇的強調に終始する寫實藝術だらうか。この大別に甘んずる事は認識不足でなからうか。少くとも能面と人形淨かしらるりの首とは、そ

の大成期及以後に於いて、能樂は積極的自覺から、人形淨瑠璃は無生命の人形を演技者として、寫實萬能を貫徹させやうとした矛盾から生じたデイレンマから、と云ふ各自の立場に基く判然たる區別を持つてゐたとは云へ、象徴的寫實主義を窮極とし、窮極としなければならなかつた、結果に於いて、全然離して考へることの出来ない關係にあるものではなからうか、かうした異端的(?)考察もまた、何かの參考であらう。

一 能樂と人形

先づ初めに準備的考察として、能樂と人形芝居、引いては人形とが關係を有することを思はせる古文書を紹介しながら、それがどの程度の關係であつたかを明示したい。

それに就て、先づ第一に紹介したいものに、最近、京大の島文次郎博士から私に與へられた暗示的教示がある。これはまだ確證を得ない想像の範圍を出でないものであるが、この方面の研究材料として、私の知る限りに於いて、未だ曾つて世に公表されてゐないと思ふ最も貴重なるものであつた。即ち同博士の説に依ると、『蔭涼軒目録』等を初め、當時の諸家の日録、日記等を見ると、猿樂以外に、『手傀儡』の散見に混つて、『手猿樂』と云ふものゝあつた記事が見えるとの事である。この手猿樂なるものがどんなものであつたかは、残念ながら現在までに同博士に依つて蒐集された記事だけでは知ることが出来ない、然しその『手』と特記されたところに疑問の中心点を置いて、より詳細なる記事の發見に依るか、或ひは、それ等を取材とした當時の繪巻物類の發見に依るかして、若しそれが一種の原始的偶人劇であつたことが證明されるとしたら、それ

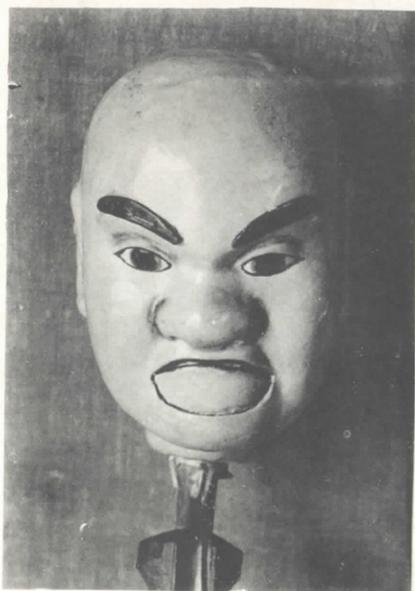
が能樂發生以前のものであるだけに、非常に面白い結果になりはしないか、との事であつた。事實、若しそれが證明されるところなら、あの直線的な身振動作を多分に持つ能樂演技の、據つて來るところを明確に表示され得るであらう。

この猿樂を人形に據つて演じたかも知れないと云ふ想像は、さほど不自然なものではない。例へば有名な大江匡房の『傀儡子記』を初め、それ以前のものとして藤原明衡の『新猿樂記』等に依つて、上代末期から偶人を操るものがゐたと云ふ事や、前述の手傀儡と特に傀儡の上に「手」が附せられたものがあつたと云ふ事や、看聞日記、後法興院記、言繼郷記等に依る、足利時代には既に勸進にかつて興行した女猿樂など云ふものまであつたと云ふ事實、等を照應させる時、多くの暗示を與へられる。又、能樂がその影響を受けたかも知れないと云ふ事に就ても、前記直線的動作の事の外に、能樂の鬼面ものの演技が飛躍の型を多分に持つ事と大江匡房の『傀儡子記』等に依つて彼等が曲藝的要素を多分に持つてゐた事と、等を照應させて、臆測してみる事も出来る。然し。

之等の考證は後日に譲るとして、ここに特に附記して注意をうながしたい事は、能樂が今日の大成されたものになるまでの草創期に於いては、その演技の生命をなす能面が伎樂面の寫實主義、舞樂面の様式主義、等の影響を受けたと同様、演技其他の全般に渡つて、今日の能樂に見る如き中間的表現法に依る演技に終始してゐたのではなからうと云ふ事である。然るに今日の如き中間的表現法を創造するに到つたのには、其處に何らかの必然的理由が存在しなければならない。この疑問は後記の淨瑠璃人形の審美的價值を考査するに際して、多くの暗示と教示を與へるものである。

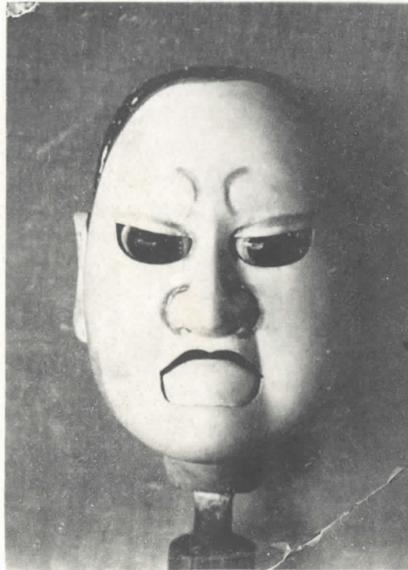
さて、本筋に戻つて、では能樂が或程度まで大成されてからはどうであらうか、と見ると、一例として、永祿・天正年間の事として、『御陽殿上記』に『度々大内へ夷舁參り、御車寄等にて人形を舞はし、時には能の所作なども演じ』といふ記事が見える。これに依るとせいせい三番叟ぐらいの舞ががりのものを物真似式に演じたものであらう。然るに、高野辰之博士の考證に依ると、この當時既に、上杉謙信が弄んだと云ふ、二千人の敵味方が入り亂れた城攻の操機あやつりかくり關があり、小瀬甫菴の『太閤記』醍醐の花見の條にも『殿下此處にしばしおはしまして、てくる坊の上手、あやつりの名人を長谷河宗仁を以召て色々風流を盡すべしと宣ひつづ、各を慰めたまふ』とあつて、操術そのものは或程度まで進歩してゐた事を物語つてゐる。従つてこの二者の比較のみに依つても、人形はその當初から能樂などとは全然離れた形で、布教具、其他として從屬的に使用されたもの以外は、そのからくり仕掛の面白さと、まるで生きた人間がやつてゐるやうだと云ふ『如實』に集中させてその道を進んでいつたものと思はれる。

この人形の『如實』萬能は、人形淨瑠璃の大成期なる貞享二年から、延享、寛享前後に到る、竹本、豊竹兩座に於ける人形に種々工夫してほどこされた構成上に於ける歴史を一見する時、最も明瞭に示される。即ち、享保十五年八月に豊竹座は『楠正成軍法實錄』の興行に際し、近江九八の考案で利田七の眼玉の動く工夫をし、同十八年四月竹本座は『車邊合戦櫻』の興行に際し、人形・大森彦七の指先を動かし、翌年の『蘆屋道滿大内鑑』の興行に於ける初めての人形三人遣ひを経て、同二十一年には『赤松圓心綠陣幕』の人形・本間入道の眉毛を動かしてゐる。之等の事實だけを見ると、能樂と對比しての歴史的考證などは、あまりに馬鹿／＼しい事のやうに思はれる。然るにここに、人形が淨瑠璃、引いては三味線と結びついて、所謂人形淨瑠璃なるも



左上の頭・與勘平(桐竹門造家藏)
左下の頭・又平(全)

右上の頭・山入の金時(桐竹門造家藏)
右下の頭・沼津の平作(全)



左上の頭・老女形（桐竹門造家藏）
左下の頭・娘（全）

右上の頭・老女形（文樂座藏）
右下の頭・八 汐（桐竹門造家藏）

のを作つてから後の話として、人形芝居が能樂から教示を受けてゐる、と云ふよりも、受けねばならないと述べてゐる古文書がある。例へば『聲曲類纂卷の壹』淨瑠璃節の始の條に引用された、

「其頃の三味線は琵琶の手のごとくにして、今の世に行るゝ如く手のしげきものにはあらざりし、淨瑠璃も平家の節にて少し和らげ詠に似たるもの故に、淨瑠璃に師匠なし、詠をもつて師と心得よと中古の名人井上播磨其門弟へ傳へしとなむ。」

と云ふのがある。もつともこれは『節』に就いて謠曲に學べと云つてゐるので演技に就ては不明である。ただ、人形の動作が現在と同様、三味を基調として動いたものとする、手のしげきものではない三味につれて動いた人形は、能樂の如く或程度まで様式化されてゐたものであつたかも知れない。この井上播磨は寛永十二年に大阪に下つて、操り芝居を興行したものであるが、その後年の全じ『聲曲類纂』に寫されてゐる寛永四條河原芝居見世物屏風中の人形芝居圖（原畫、村井吉兵衛氏藏）を見ても『翁』らしいものを演じてゐるから、少くとも一人遣ひの古淨瑠璃時代には、演技技法の上にも能樂の影響を持つてゐたかも知れない。それは次に引用する原盛和の『奈良柴』中の言葉と照應させても考へられる。即ち、

「凡上るりは何節とても操を以て體とす、あやつりは能太夫の能にひとし、いかふ恭盤猶同じ、然るに近世操を勤し太夫、三枝人形の妙手迄皆たへて、少しばかりのふし事のみを要とするは、能太夫の能を不知して、小謠のみうたふが如し、悲しむべし」

と云ひ、續いて

「嗚呼古代の達人並人形の妙手まで皆々うせて、江戸操の正しき格式もしれる人もなく操を勤し太夫三枝も、少し計りの小歌ごときふし事をのみ要とする、あやつりは能太夫の能なり、ゆかふ恭盤もこれに等し、……（中略）……人形妙手庄五郎、庄三、べん六、六郎兵衛、小山兵三、門三などとして上手は有り、人形もめつたに身振こまかに、人のごとくつかふを上手とせず、體をくずさず、能の如く、きつとつかふに習ひありて、少しのつかひ方に數年心を盡し、少し計のおもひ入、ちやりのきりやうにも、種々むづかしきつかひ方扇のさしやう、柏子のふみやう迄に、朝暮心を盡すといへども名人人形の上手には不及、今は人形一つに三四人取付き、人のはたらく

如くにするは、互におもひあいたる名人也」
と云ひ、又、

「是も近世の人形のつかひかたとおなじく、むりむたいにも達者にまかせて、とんづはねつさへすれば、我も上手と覚え、人々の譽るに、いよく募りて、所作といふ事は失ぬ」

と述べてゐる。さてこれを材料として考證するに際して、第一に注意すべき事は、第三の章句に於ける當て擦りの皮肉に了解される如く、『人形一つに三四人取り付き、人のはたらく如くするは、互ひにおもひあひたる名人也』と云ふ言葉が彼等を褒めた言葉でないこと云ふ事である。では原盛和は三人遣ひの人形よりも一人遣ひの人形の方に、より藝術的價値を、その『美』を認めてゐたと見るべきだらうか。少くとも三人遣ひが出来てから、人形が墮落した事を物語つてゐると見るべきだらうか。

勿論、この場合、三人遣ひが原盛和慨歎の直接の原因となつた事は確かであらう。然しそれは單に人形の三人遣ひなるものを責めたこと云ふよりも、もつと鋭く深い藝術的觀照から出たものではなからうか。あたかも世の人形淨瑠璃の世界は、延享、寛延の爛熟期の餘波を受けて、寶曆以後、人形芝居と云ふ人形芝居が悉く竹本系の淨瑠璃に歸りつつあつた頃である。鳶魚氏の考證に依るとこの勢力は江戸にも及んで、『奈良柴』の書かれた明和四年には、既に江戸操は喪失してゐたこの事である。それ故にこの言葉は、所謂竹本系の、三人遣ひに根強く含むでゐる寫實の爲の寫實味が、三人遣ひよりは原始的な、従つてそれをよりよく生かす爲には自然、その原始的な古朴さを寫實的様式化と象徴化によつて補つてゐたであらうと思はれる、一人遣ひを特質としたらしい江戸操に親んでゐた原盛和には、どうしても親しめなかつたのだ、と思惟する方がより正確ではなからうか。換言すれば三人遣ひそのものよりも、それに含んでゐる寫實の爲の寫實と、その藝

術的無自覺に基く誇張的演技とを排斥したものであらう。

この解釋に依つてのみ、初めて『あやつりは能太夫の能なり』とか、『人形もめつたに身振こまかに、人のごとくにつかふを上手とせず、體をくづさず、能の如くにきつとつかふに習ひありて、』など云ふ言葉がよりよく生きて來ると思ふ。では『あやつりは能太夫の能なり』と云ふ言葉は、あやつりと能とを同一視した言葉だらうか。勿論さうではないであらう。第一に一人遣ひなるものが竹本系の三人遣ひの人形ほど、微に入り細に入つた寫實味がなかつただけに、假りに能樂の演技法が含むてゐたとしても、脚本、歴史、其他、能樂との根本的差異から見ても、むしろ一人遣ひの方が時により怪奇的な寫實味を持つてゐたのではないかとも想像される。又、さうでなかつたとしても、これだけの事が云へる原盛和ほどのものが能樂と人形淨瑠璃とを混同し單純に同一視してゐると思はれない。私はむしろ、人形淨瑠璃が無生命の人形を演技者としながら、藝術上の寫實萬能主義を寫實の爲の寫實で貫徹せしめやうとした爲に、なし得ない事をなし逐げやうとした矛盾から、おのづから、デイレクツマに墮入つたのであるが、それを自覺せずして寫實の爲の寫實で進まふとしてゐるらしい竹本系の人形淨瑠璃を見て、これを笑ひ、同時に、操りは能樂と同じ道を進むべきであると云ふよりも、能樂が教へてゐる象徴的寫實主義から暗示を受けよ、と云つたものでなからうかと思ふ。では、果して前述の盛和の言葉が、許されるか、どうか、と云ふ事を、現存の人形淨瑠璃及首かしらを参照しながら、主として人形及びその首かしらを中心として考察してみよう。

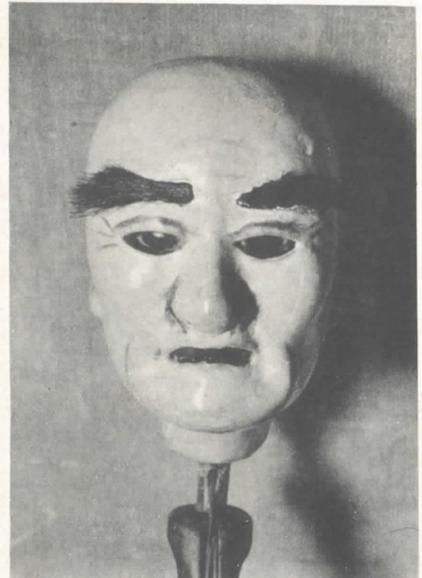
二 人形淨瑠璃の首かしら

俳優の表情は、舞臺に於いて、劇中の人物の『生具的な性格』を表現しなければならないと同時に、その表現したものを観客の觀照に對して普遍的に徹底せしめなければならぬ。然るに生ける俳優がこの『生具的な性格』を顔面に表現しようとする時、常に表情筋の制限を受けて、生理的に許される以上にその表情を印象的に表出することが出来ない。全くクレイグをして其『假面論』で『私は俳優の顔に六百の表情を見るよりも、六つの表情を見る方がいい』と叫ばしめたほど、人間の顔面表情は概して不十分だ。従つて、さうした不十分な表情を觀客席の隅々まで徹底せしめることは尙更ら困難だと云はなければならない。然るに人生は屢々

「必要により又藝術的氣分によつて自己の顔面表情を誇張し又様々に變化せしめたいと希ふ。その最も著しい場合は演技である。演技に於て人は常に表情の印象を鮮明ならしめたいことを慾するばかりでなく、屢々同一の人間が性の區別、年齢の相違、人種の差違、さういふものを超えて自己の顔面表情をそれに順應せしめたいと思ふ。」〔思想〕第二十號所載、岩崎眞澄氏の「能樂に於ける假面使用の意義」參照)

こゝに演劇假面使用の動機が生ずる、この演劇假面の特點を世界の古今東西を通じて、最も有意義に生じたものが能面である。假面の缺點として、誰れもが第一に擧げる事は、演劇の具現的創造過程に於いて、をのづから生じて來る人物の内的感情の變化を固定せる假面で表現せしめる事は困難であると云ふ事である。然しそれすら、能面は所謂中間的表現法の案出に依つて、その缺點から逃れてゐる。(これに就ては野上豊一郎氏著

「能」の中で詳細に記述されてゐる。) 即ち、感情表示の主要素となるべき能面の動かない目と口は、面をクモラシ、或はテラス事によつて、或時ははゞえみ、或時は憂ふ、と云ふやうに、假面の傾斜の角度に依つて、それに



左上の頭・白太夫(門造家藏)
左下の頭・鼻(門造家藏)

右上の頭・定之進(文楽座藏)
右下の頭・鬼一(門造家藏)



左上の頭・檢非違使(全)
左下の頭・源太(全)

右上の頭・團七(門道家藏)
右下の頭・孔明(全)

生ずる光線の微妙な作用に依つて、自由に感情表現を變化さす事が出来るのである。

假面と人形の首とが姉妹關係に有る事は既に述べた。従つて、假面の特點と缺點はまた殆んど總て人形の首に踏襲される筈である。(詳細、拙著「人形劇の研究」中の「人形の型態的特性参照」)ただ、一般論としての兩者の差異は、人形の頭は、終始、生命なき偶人に附屬してゐるものであつて、たとひ、それを操る人間があつても、假面をつけた人間に依つてなされると同様に、それを生かす事が出来ないと言ふ事である。然しこゝで注意すべき事は、人形淨瑠璃の如き代表的手遣ひ人形は、生けるかくされた俳優、即ち、人形遣ひと融合してゐる事に依つて、より近く深く、假面劇に接近してゐると云ふ事である。では人形淨瑠璃の首は如何にして、その特質を生かし、その缺点を補つてゐるであらうか。

この考察に入るに際し、私は先づ現在の文樂の人形淨瑠璃を中心とし、大正十五年十一月末の焼失後の遺存の人形及び首を基礎としなければならぬ爲に、幾分の億測に墜入る事をお断りしておく。さて現存の人形淨瑠璃の首を一覧すると、其の歴史が證明してゐる如く、人形の首は演劇に於ける假面乃至人形面使用の意義を自覺し、その特點を意識的に最も有意義に生かしてゐない事が裏書きされる。能面に於いてはこれを、神佛類、尉類、男類、怪士瘦男、鬼神類、悪尉癡見類、女類、老女靈女類、鬼女般若蛇類等に大別し得ると共に、これを又細別すると各部十數類、多くはそれ以上に分類し得るほどの多きに達してゐる。然るに人形淨瑠璃の首は、大畧、老首、若男、若娘、老女形、道化及びつめ、特殊首及び變化もの、等に大別すると、各部の種類は十種に滿ないと共に、あふふちの源太と普通の源太との差は、僅に眉の動くか動かぬかの差と、口元の表情がやゝ異なるぐらひで、能面の如く、同類のものでも、位によつて微妙な異りを示してゐるものな

ごと比較すると、其の表情變化の表現法は甚だ粗雑だと云はなければならぬ。又、例へば『文七』の首がかしら『寺子屋』の『松王』、『太十』の『光秀』、『陣屋』の『熊谷』に併用される事なども、衣裳其他が幾分の缺點を補つてゐるとは云へ、脚本を或程度まで重要視する時、大ざつばな分類法だと云はなければならぬ。

かくの如く、人間の顔面表情の不充分に代るべき假面の特徴が、むしろ人間の顔面表情を寫すことに終始することから、充分に應用せられなかつた爲に、前述の假面の缺點を痛感する事も少く、従つて意識的に中間的表現法を取ることもなく、寫實の爲の寫實に甘んじて安居してゐたやうに思はれる。否、甘んじてゐる方がよい立場にもあつたのである。例へば一時人形が生ける俳優に代つた事や、人形淨瑠璃の大成期（ここでは

近松の作「曾根崎心中」が上演された元禄十六年頃から寛延末頃を指示す。）から世話ものの隆盛をみた事等が、その立場を作

る要素となつてゐたり、観客本位の興行政策上から、生ける俳優のやうだと云ふ事が重要視されてゐたり、時にはその時代々の婦女子の心を惑亂せしめた若衆女形の生人形を寫出することが必要だつたりしたからである。例へば近頃のものとして此處に『笹屋』（文樂座のものは焼失した。これはその寫しだと云ふ）と傳へる娘頭があるが（挿點参照）これがやかましく云はれたのも一つは、その娘々した可愛さの中に漂ふ色氣が、人形遣ひの名手に依つて充分に生かされる點が、重寶がられたのであらう。殊に人形の年増女を持つ色氣は、人間だと餘程すつきりしてないと持ち易いやみがないだけ、汲めども盡きない味がある。私達は悲しみのサワリに乗る『太閤記十段目』の操からさへ、なんとも云へない色氣を感せずにはゐられないのである。全くこの人形の『色氣の美』だけでも、世界獨歩のものとして誇り得る價值がある。

然しこゝで注目すべき事は、この卑近なる『色氣』が單なる卑近に終始しないで『卑近美』として生きてゐる

のは人形だからだと云ふ事である。換言すれば、描寫に不自由だった木版浮世繪がその不自由さの爲に如實の極致をねらつてゐながら單なる卑近に終始せないので、藝術上の『卑近美』（岸田劉生氏詳論）に迄達してゐるやうに、人形なるが故にこの寫實の爲の寫實が、一種獨特な寫實的様式化をもつて藝術的に生かされてゐると云ふ事である。同時に、人形の首もまた假面と同じ木彫なるが故に、寫實萬能を貫徹させやうとしながら、爲し得ない事を爲さうとした矛盾から墜入つたディレンマの爲に、或程度まで象徴的寫實主義を窮極として、能面の持つ中間的表現法を無意識のうちに踏襲と云ふよりも、含有しなければならなかつたと云ふ事である。私はその代表的な實證を本文に挿入した定之進、白太夫、婆等の首圖かしらづに見るばかりでなく殆んど總てのものに渡つて見る事が出来ると思ふ。

尙、この實證は、それ以上の寫實主義が人形の本格とする寫實的『卑近美』を、一見、より強調するかの如く見えながら、かへつてこれをこはしてゐる事を次に證明する事によつても明示される。その甚だしいものは『口開き』である。顔面筋肉が動かないでゐて口だけ開ける事は人形を阿呆にするだけである。民衆藝術が持たねばならない愛嬌として、その作成の動機と位置を察し認めるとしても、ウッフ、アハハ、の笑ひを六十回も繰返す『近江源氏』の時政の人形遣ひの苦心は察するに餘りある。吃の又平の道化を假りに許すとしても、舌をかきむしらうとする時のあの口開きは、吃の事實からしても間違つてゐるし、寫實を離れての效果も決して出てゐない。『朝顔話』の祐仙あさがほにつきの笑ひに至つては、若し出語り太夫の笑ひがなかつたら、誰れ一人としてその笑ひに誘はれないであらう。（この點、本號巻頭の坪内逍遙博士の言葉は名言である。）これと、盲目の袖萩や朝顔が、一見甚だ無表情に見えながら、白面のグロテスクの中に生きる微妙な表情とを思合す時、前者が悲劇の極と

も云ふべき文學の力に、後者が節の面白さに助けられてゐると見ても、思ひ半ばに過ぎるものがあらう。次に目の動きは淨るり人形の特質として認めるとしても、首の面使かしら おもてひに依つてのみ生きてゐる事を知つておく必要がある。

又、人形の面おもてには『清繪』『毛がき』などと稱して隈取風の化粧がほどこされるが、これは餘程、上手にやらないと、人形が舞臺に出た時、その顔面表情がぼやけて阿呆になる。これに反し人形遣ひがこの『清繪』よりも、線香粉をもつて人形面にわざと凸凹を作る事を重視して、細工化粧をほどこすのは何故であるか、總て人形の面おもての彫を角度にあたる光線の作用に依つてよりよく生さん爲である。人形が首を觀客席の眞正面に向ける事の少ないのもその効果の爲である。

諸君はこれと能樂の面使おもてひとを參照してみるといい。この一時すら知らずして新劇まがひの寫實光線を照らすなど、愚劣の極である。

ともあれ、これに依つて原盛和が能樂を引張り出した眞意は了解されたであらう。よし盛和がさうでなくとも、私が能樂に對照してこの考察をした眞意は了解されたであらう。要は人形もまた眞似と所作とを基礎として初めて生きるものである。序説が長くなつた爲にこれを詳論し得なかつたのは残念であるが、いづれより正しき深き徹底的な考察を後日に期して一先づこれで筆をおく。不明の點はそれまでに教示されたい。

(未定稿)



左上の頭・宗玄(藤堂獻三氏藏)
左下の頭・英耶(桐竹門造家藏)

右上の頭・お岩(桐竹門造家藏)
右下の頭・かぶ(同)



「本朝一十四孝・勘助物語の段」の勘助
文樂座所演・遣手 吉田榮三

人形浄るりの保存

緊急に行ふべき當面の事

石 割 松 太 郎

人形浄るりを言ふものは、直に大阪における文樂座に即して言ふのは何故か。人形浄るりは、歴史的にも地理的にも、日本において全國的のものである。然し大阪における竹本義太夫、豊竹若太夫によつて創始されたる竹豊兩座の影響を受けないものは、地理的にも歴史的にもあるまい。

その浪速の地に傳統的に傳承せる現在の文樂座の人形浄るりが、最も發達し、最も代表的の傳統の許に、今日に傳れる事も亦誰人も拒むところではあるまい。

問題はこゝである。今日『時』の流れは、人形浄るりをして、一般興行の對象にはならない事にしてつた。傳統的の藝格は、文樂座のみに傳承されてゐる。即ち人形浄るりの根城の唯一にして最後であるものは大阪の文樂座である。

されば人形浄るりの保存を企圖するならば、文樂座ソノモノの保存を意圖せねばならぬ。

然るに文樂座の所有者は、純然たる營利を目的とする營利會社である。故に興行の對象とならぬものを、強いて興行の對象とし、營利の目的物としようとしてゐる。この營利會社の意圖は、古典を捨て、『時代』の

一興行物と爲さんと愚かなる努力を續けてゐる。

これは人形浄るりが、徳川時代の過去において、歌舞伎よりも大衆的な、歌舞伎よりも民間的な娯樂であつたが故に、その隋性によつて依然として民衆娯樂の素性を、今尙持續するが如く思惟さるゝ事、並びに娯樂の如く、或階級の保護、特別の庇護を得るには、今日尙、大衆的の素性が殘留してゐる事などから、努力次第で、再び民衆娯樂の一機關となり得るものだと誤認されてゐる。——この點が興行師には、何うかすれば興行の對象たる事を豫想されて、無益なる努力を費やされ、大切なる保存の方法を忘れられる運命の許におかれてゐる。

又興行の興隆をのみ、人形浄るりの上に希望する手合——例へば大阪の近松の研究家を以て自ら任ずる木谷蓬吟氏の如きは、人形浄るりの博物館的保存を、滅亡と解して、現在の人形浄るりを街頭に引摺り出して、自由競争の許において、新時代に適應する根本的の變革を加へ、新作を以て人形浄るり興隆の唯一無二の策としてゐる。

この種新作可能論者は、完成せる藝術を、變革しようとする無法と進歩とを混同してゐる輩である。

新時代に適應せんとならば、古典の殿堂から去つて、新たなる時代の人形浄るりを創始するも碍げない。完成したる『文樂座の人形浄るり』本質的に變革しようといふのは、法隆寺の壁畫の保存を講ずると、他人をも又自らをも欺いて、現今の美術院派の人々に、法隆寺の壁畫を揮毫せしめて、剝落せる壁畫に代へんとする愚策である。——これらの事は私は、私の個人雜誌である『演藝月刊』において（第二輯、第八輯、第九輯参照）詳説したから、今は言ふまい。それよりも、

人形浄るりは、そのままに保存を要すべき事。

を假りに公認されたる自明の理として、こゝから發足出發して、

完成したる人形浄るり即、現在の文樂座を唯一無二のものと認め、

人形浄るりの保存即文樂座の保存と解し、

さし詰め保存に緊急事はどうすればいゝかといふ實際問題に、私は卒直に此處で言及ばうとする。——も

う『文樂座の保存』は議論の時代でなくして、實踐の時代に入つた。この機を逸しては、もう文樂座の保存即人形浄るりの保存は、本格的において絶望である事を、私は斷言する。

人形浄るりの四百五十年の發達は、歌舞伎と足並みを揃へて今日に至つた。然し今日では、その保存方法については、歌舞伎に對する施設とは異り能樂の保存に同じ方法で、その保存を講せねばならぬ。歌舞伎と絶縁して、能樂の跡を追ふべきである。

然し能樂のバトロンと、人形浄るりの後援者とは性質を、根本から異にしてゐるから、『生きた人形浄るり』の保存は、まづ絶望と見ていゝ。早晚滅亡は免るべからざる、何としても避くべからざる運命の許に置かれてゐる。一日を長くすれば、それだけが當事者の効蹟なのである。

この絶望的な暗い運命に蝕むものが、例の新作論である。そしてその新作論は、人形浄るりの壽命を早く終らさうとする結核菌である事に心付かないで、義太夫一世當時の新作の例に引く。思はざるの甚しきものである。——その謂ふ處の愚論の一例が、『今日の浄るりとて何れもいつかは新作であつた』と！

私は、興行者及び、興行者の意を迎ふる新作論に、耳を籍さずに率直に、保存の實際案を述ぶるつもりであつた。餘計な事に耳を籍さずに、平たく具体案を述べよう。

私の述べようとする具体案は、『生きた人形淨るり』は、出来るだけ壽命を延ばす事。——といふ消極的の立場から出發して、現在の完成したる人形淨るりを博物館的に保存する事を目安とする。

故に、自ら方法が二つに分れる。

一、壽命を一日でも延ばすにはどうするか。

二、博物館的保存方法はどうするか。

一、壽命を延ばす方法

を分ちて、二つに分類する。

(イ) 現在の幕内の組織を改革する事。

(ロ) 廢滅の曲の復活と、淨るり國の國勢調査を行ふ事。

この二項目について少し説明を加へてみよう。——

(イ) 幕内の組織を改革する事は、幕内の個人的には、誠に氣の毒である點もあるが、所謂涙を揮つて馬稜しんぼを斬るといふ古い言葉が當て嵌る。個人的に樂屋の殆んどを知れる私が敢てこの言を爲す所以は、文樂座即人形淨るりを、我が兒の如く愛すればこそである。幕内の諸子のこの意を、斯道のために諒とされたい。——

ところで、第一に新進拔擢、後進に道を拓く意味において、紋下津太夫、庵の土佐太夫は、この際引退して、紋下の位置を古靱太夫に譲る事が第一歩である。

引退したる津、土佐のために文樂座の當事者は、兩太夫に顧問の位置を與へて、權威ある文樂座番付の欄外右肩上に津太夫、土佐太夫を並べ控へさせる。(これは古來の形式で、この欄外の位置は、紋下よりも上位の太夫である事を意味してゐる。實例は今は説かぬ)そして年に二回乃至三回の出演を乞うて、普斷は若手の薰陶の任に當たる。場合によりては、淨るり太夫養成所を文樂座の附屬事業として設立するもいゝ。

新紋下豊竹古靱太夫の双肩に全太夫の全責任と、文樂座幕内全体の責任と權能とを與へて、現在幕内の情氣と放慢とを一掃する事。

三味線は、太夫はなくとも、鶴澤友次郎が紋下格で三味線の統御に任ずる事。

人形は、吉田榮三が現在座頭であるが、更らに今日の言葉でいへば舞臺監督たる權利を與へて、舞臺の統一樂座の統御に任ずる事が必要ぢやあるまいか。

この一埒は少し説明を要する。――

實例を以ていふと、この二月の興行に、『國性爺』が出た時に、紅流しの場で、玉松の和藤内が本松明を持つて舞臺中央へセリ上つた。この場が替つて、次の甘輝館になつて、榮三の甘輝が大い太刀ほごもあらうといふ煙管で莨を呑んでゐる。この煙管と本松明との不調和が人形の舞臺をどう打壞してゐたかは説明を要しない。

こんな一例が頻々としてある。埒外者の舞臺監督は、人形の舞臺にはまづ實際の働きは出來まいと思ふ實

際問題から、監督的の舞臺統一は座頭の榮三が責任を負ふ事になれば、まづ圓滑に仕事は運ぶだらうから改めて舞臺監督の權能を座頭に付するは理の當然である。

更らに思ふに近來の人形遣ひの心事を忖度するに、急に『人形』が偉いものになつた。國寶的の位置を無自覺に與へられてしまつたがために、何が何だか判らずに、ヌーッと來てゐる。愛すべき無自覺なる人形遣ひのこれは當然の態度である。外賓が大阪に見えると、文樂座へ案内する。お世辭のいゝ外人の言葉がそのまま、彼等の頭に植ゑ付けられるのである。

そのまゝに植ゑ付けられたこれら御世辭の結果は、いつも不思議に、人形遣ひは所以のない寫實かぶれの舞臺を作らうとする。舞臺の合理化を計らうとする。

私は、人形遣ひのこの舞臺の合理化ほど、又寫實主義ほど『人形の舞臺』を毀くものはあるまいと思ふ。

例へば『千本の鮮屋』が出た時に、榮三が權太を使ふにつきて、母にねだつて貰ふ『地獄の種の三貫目』……銀をつけたるこがね鮮』とあるが故に、銀三貫目の形と重量に苦勞をしてゐたやうである。——これらは言はゞ音羽屋畑の細心なる神經質的の穿鑿で、世話物にはよくある舞臺の人の寫實的傾向で、咎むるものではないが、和藤内の本松明の如き、或は『廿四孝』の横藏が月代まひゆきを剃つてある。長尾景勝は月代が延びてゐる、これで横藏の首を身代りに所變するのは不合理だといつた人があるいふのを、樂屋では氣にしてゐるといふ話を聞いたが、これらは千本の小金吾の逆手——ではない逆首で、理屈からいへば不都合だが、この種の變痴氣論が樂屋を相等支配しようとする傾向は、人形淨りりのために怖しい事だと私はいふのである。榮三をして舞臺監督たらしむると共に、人形が何故尊ぶき藝術であるかといふ事をとつくりと人形遣ひ達の

正統なる自覺を促したい。

兩太夫の顧問は、後進に道を拓く意味であり、目下の如く中堅有数の伸びる可能性のある太夫を一口か二口のカケ合に使つてゐることの愚を緩和する一法である事はいふを俟たぬ。そして現今進歩の見込のない太夫、——言葉を換へると、今の舞臺に聴くに堪へない拙い太夫や見込のない三味線は淘汰する事である。例へば個人としては氣の毒だが、貴鳳大夫の如く、幾年経つても塲所塞げで、山の賑ひにもならぬ太夫は、自決する事を勸告したい。——日本の立派な藝の壽命が延びるか延びぬかの瀬戸際だ。斯道のため腫物は切解すべしと勸める。

(ロ) 新作は到底周囲の事情の許すところでない。然らば現在の語り物を繰返へしてゐるか。そは自滅をまつやうなものだ。然らばどうするか、新作に代るに古典の復活を企圖すべきである。といつて決して近松作といふ机上の讀ものとして優秀なる作品を選ぶべからず、舞臺の實際にうとい人達は又しても近松、淨るりといへば近松でなくては納らぬのは短見者流の話。作者の氏神さまか知らぬが、今日近松の作を舞臺にかけてどれだけの効果があるか。近松の原作が人形淨るりのテキストとしてどれだけ有難いか、何の省慮を経ずして、作家の名に眩惑するほど愚かな事はない。

何故然るか、この原因は、近松の作は近松の時代即ち元祿、下つても享保の淨るりの節と淨るり三味線の手とを豫想されて創作されてゐるものたる事を忘れてはならぬ。近松の作に改作の筆を加へねば、何としても後世の舞臺に上すことが出来なかつたのは、必ずしも俚耳に入らうかためのみではない。

淨るりが節、絃の手が復雜化した時に、近松の原作にどれだけの魅力が實際的にあるのかを考慮せねばならぬ。近松の原作／＼といふが、節と手は少くも三代長門太夫時代の創作である。いかにしてもこの後世の『朱』のあるものはまだいゝ。近松の淨るり詞章があつても『朱』がなくばどうするか、これが實際問題だ。

木谷蓬吟氏などは、この近松の作を未熟なる今の竹本錦太夫あたりに節章を創作せしめ作曲せしめて、近松の淨るりはこれだといつて満足してゐるが、この程度の——錦太夫程度の腕で作曲が新たに出来る程度で満足するならば、苦勞するには當らないのだ。即ち『朱』の傳らない——假令それが近松當時のものでないにしろ河堀口の長門太夫當時の『朱』にしる傳らないとすると、どうするか？ 新作が逢着する難關に打つつかるのである。即ち作曲難だ。

故に古典の復活といつても、實は『朱』の傳はれる古典の復活といふ事に、自ら極限されねばならぬ。

茲において私のいふ人形淨るり國の國勢調査が必要であるのだ。——即ち全國に求めて、普通誰れでも知つてるものゝ外の珍しい『朱』の登録である。何の某の手許に何の淨るりの何段目の『朱』があると、文學座の當事者は片ツぱしから登録しておく。そしてその登録臺帳を基として古典の復活に取かゝるのである。

この登録臺帳がないと、何といふ淨るりを出したいと考へても『朱』があるかないかが分らぬ。闇雲に暗中摸索をするよりは、まづ『朱』の登録をして、その臺帳によつて復活の各曲を定めて行くと、囊中の物を探る譯ではあるまいか。——敢て提言する。これを私は淨るり國の國勢調査といふのである。

これで第一項目は終へた。



「義經千本櫻・鮎屋の段」のいがみの権太
人形は文楽系のものなり(藤堂獻三氏藏)

二、博物館的保存方法

これは、私は八九年來、いろ／＼なものに説いたし、又私の『演藝月刊』にも筆を秃して書き、口を酸っぱくして説きもした、近く出版する私の『人形芝居雑話』にも、うんと説いてゐるから、茲では只項目だけを擧げておかう。

(イ) 人形の舞臺を、そのまゝ映畫に撮影しておく事。但し『人形芝居』の映畫化は害ありて益なく保存の趣意に逆ふものである。

(ロ) 淨るりはレコードにとつておく事、これも賣物になる音譜のコレーヂングは用なし。人形の舞臺の間の音譜たる事を要す。藝術に間の必要なる事いふまでもなし。音譜によるための間は考慮せず人形の舞臺の間を本位とすべき事。

(ハ) トーキキーが完成せば、勿論トーキー代物だが、トーキーの完成を目下の情勢は待つてゐられないと思ふ。それほど緊急事である。

(ニ) 人形の頭の分類とどの頭をどの役に用ゐたかといふ詳細なる記録。
人形の型の記録。

(ヘ) 人形淨るり史——舞臺本位の——の完成

これで筆を擱く。もう議論の時代でない實行の時代だ。これをどうして實行に移すか？ 實行についての腕を借してほしい。私は私一人の力で出来る項目は、まづ自らはんと努力してゐる。例へば第二項目中の

(へ)
(ホ)
(ニ)
位である。

敢て世の有識者に祈ふ。この案に不備の點あらば勿論教へを乞ひたい。要はどうして保存の實行に移すかだ。もう實は一刻をも争ふ危機に、人形淨るりは立つてゐるのである。これを思ふたびに私は心が寒くなる。

(昭和五・六・二二)

今の人形淨瑠璃

阿 部 次 郎

私は今の人形淨瑠璃に對して、その様式の根本をかへる注文な全然いたしません。根低に於いてそれが傳統的保守的であるやうに心から望みます。ただ、徳川時代の長い歴史の間に色々附加物がくつついて、不純

になつて來てゐるところがありますから、それを洗ひおとして、本來の面目に歸つて貰ひたいと思ふところはあります。それは總括して云へば、小手先の技巧に囚はれた瑣末な寫實主義をすて、もつと様式の統一を持つものにしたのです。これは私の考へによれば復古ですが、歴史家によつて人形芝居は本來そんなものではなかつたといふことが證明されるなら、革新でも構ひません。

一、シテの人形遣ひの細かさを見せるために脚本の内容上、當然かげになるべき場合でも、盛んに活躍しようとする心掛をすて、貰ひたく存じます。一例をいへば堀川の與次郎です。特にその前半です。お俊お俊とよばれて奥から出て來るお俊の出は、素淨瑠璃では特別にシンミリしたところですが、與次郎の活躍がその心持をどれほど邪魔をしてゐるか知れません。かういふところをもう少し考へなほして、全体の統一をはかつてほしいと思ひます。

二、サワリの間は人形遣の苦心のところ、中々面白い型が多いのですが、それでも場合によつては、カセに使ふものが多すぎてうるさく感ぜられることがあります。今一寸適例を思ひだせませんが、これも文句に使はれずに、文句のあらはす心持を、つながりの意味ある身振の連続として表現する工夫の餘地は、十分にあると思はれます。さうしてその工夫をしても、人形芝居の本領は決して失はれないでせう。此處に現在の人形遣ひの新工夫をこらす問題が残されてゐると思ひます。

とにかく、今思ひついた右の瑣末な注文だけでも、人形遣諸君に聞いておいて貰ひたく存じます。

忠臣藏道行の謎ほどき

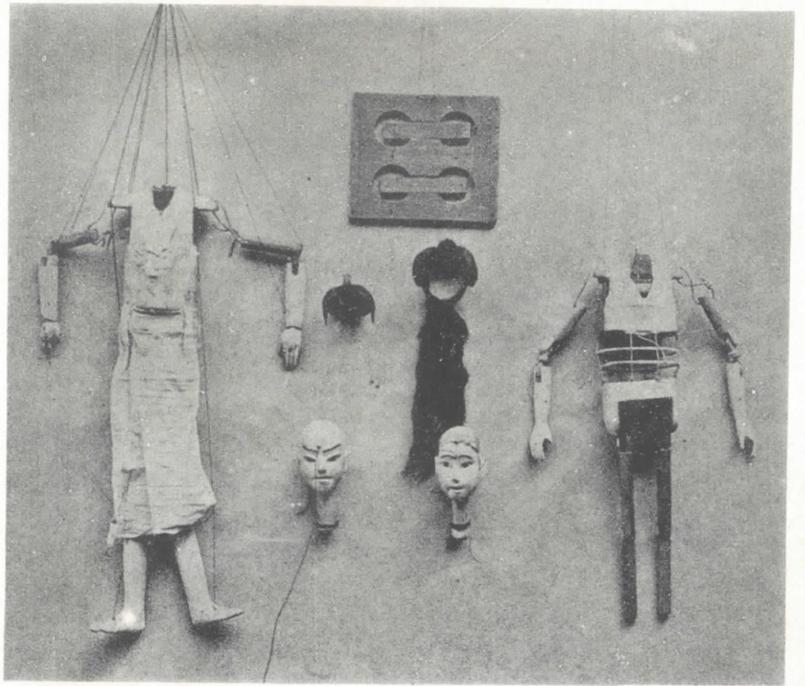
河 口 慧 海

従來催馬樂神歌三番叟などに、不解の語があつて、古來幾多の學者がその解釋を試みたけれども、結局陀羅尼などとして不可解とせられてゐた。それ等は大抵西藏語であることが解つて快刀乱麻を斷つが如く皆氷解せられることゝなつた。今又上沼道之助氏が田嶋隆純氏の手を経て、左に記するが如き歌舞伎忠臣藏の、不可解なる文句について尋ねられた。それが又西藏語であることが解つたので、以下に説明することゝする。

假名手本忠臣藏（寛永元年八月十四日起、竹田出雲、三好松洛、並木千柳合作、全曲拾壹段八つ目）第八の加古川本藏妻となせと娘小波が、鎌倉より山科までの東海道を下る、嫁入り道行旅路の文句の中に

いかで嶋田の憂晴し、我身の上を斯くさだに、人しらすかの橋こえて、行けば吉田や赤坂の、招く女の聲
揃へ「縁を結ば、清水寺へ參らんせ、音羽の瀧にどんぶりさ、毎日そういふて拜まんせ、そうじやいな。
ししきがんかうがかいれいにうきう。神樂太鼓にヨイコノエイ、こちの晝寢を覺まされた。都殿御に逢ふ
てつらさが語りたや。そうともく若も女夫とか、様ならば、伊勢さんの引合、

とあるこの中の圈點附の文句は、古來陀羅尼と傳へてゐるが、何を意味するか解らないとのことである。これは陀羅尼でもなければ梵語でもない。西藏語であつて環境を縁起として願望成就を祈る文句である。その



糸操り淨瑠璃人形の解剖圖

ピッコリ座の人形芝居

竹内勝太郎

グイットリオ・ポドレッカの人形芝居ピッコリ座 Theatre des Piccoli が藝術の首都巴里へ乗込んで来たのはロンドン、マドリッド、コペンハーゲン、ヘーグ、ウイン、ブタペスト、ストックホルム及び紐育等歐米各國の大都市で華々しい成功を収めた後の事で、千九百二十八年十二月シーズンに正にたけなわの頃であつた。キリナル宮廷で伊太利王室の前に於て屢々演出した外、英吉和、西班牙の各皇室や亞米利加大統領の愛顧を受けたのみならず、紐育のニュー・アムステルダム劇場では數箇月間打續けた程の人氣を博したと云ふから地方的には既に相當の名聲を得てゐたものと信じられ、それが愈檜舞臺の巴里へ乗出し、世界的に地位を固めやうと云ふ善き野心を抱いてこの初お目見得に及んだものに違ひない。が何しろ小屋が巴里五大劇場の一、シャン・ゼリゼエ座と云ふ大ものであるから、果して内部がつかまるかどうかと最初は可なり危まれてゐたが、流石は物見高い巴里である。眞實の鑑賞者に好奇心の強い連中もまざつて十二月から一月二月と、文字通り數箇月間勿論毎日興行ではなかつたが兎に角大入をつゞけたのである。

座元兼演出監督のポドレッカと云ふのはどう云ふ男かよくわからないが、劇場で出してゐるパンフレットに依ると千九百十二年までの彼は新聞記者であり、著述家であり、美術批評家であり、ローマのサンタセシリア音楽院の秘書であつたと云ふ。それが衰滅に瀕してゐた伊太利の人形操の復興を志し、この技術の完全な最高段位に達すると同時に音楽に於ても劇術に於てもその前衛的位置に進出しようとなつたのである。彼は人形芝居を以て「小さな木造俳優の芝居」であつて、決して「小兒のための芝居」ではないと宣言してゐる。即ちピッコリ Piccoli と云ふのは伊太利語で小さいと云ふ意味である。

一体歐羅巴の人形操は大ゲーテの少年時代に強い影響を與へた地方廻りの人形一座にしても、アナトール・フランスが深く懐しんだ巴里のギニョールにしても、將またロンドンのパンチにしても伊太利のプウバツリオにしても殆どその凡てが小兒の爲めの芝居であり、娛樂であつたのである。就中パンチやギニョールは手袋式の原始的なものであるが、ただミュンヘンに生れた新しい絲操の人形芝居だけはメエテルリンクやシュ

ニツツレルの作品を演出して藝術的表現を目ざしたし、理論的にはクレイグが雑誌『マスク』などに依つて指導原理を打立て、操藝術の發展に努力したことは認めなければならぬ。そしてこのミュンヘンの新人形劇やクレイグの人形劇術が主として純粹な劇の演出に努めたに對して、このポドレッカのピッコリ座は凡てが音樂的であり、歌劇中心である。此れ等の點から考へるとポドレッカの願ふ處はこのピッコリ座をして我が竹本の人形淨瑠璃の地位まで引上げやうとするにあるとも考へられ、事實形式的には類似の點が尠くないのであるが、勿論その藝術的價値は到底竹本の人形に遠く及ぶ處ではない。

伊太利の人形劇はローマ時代或はそれ以上に古く溯るものであつて、ヴェニス、ポロニヤ、或は希臘の殖民地シラクサやバレルモに於いて盛行はれ又各地を巡業してゐたものらしい。此の羅馬時代から中世期へかけての人形は主として茶番狂言でなければ聖書物語や聖者傳或は騎士説話を演じたのである。その後一時衰微したのを十七世紀に入つてヴェニスで復興され、伊太利喜劇の傳統を取入れて換骨脱胎の上音樂中心の所作滑稽道化の喜歌劇オペラ及オペラコミックに作り上げた。茲に伊太利人形劇は一先づ完成を遂げたと見るべきで、その後それは次第に家庭にまで入りこんで、此の海の女王海狸王國の市民は最近まで復活祭や降臨祭クライスマスに各自の家で夫れ夫れ人形芝居を演じて一家歡樂喜遊した。従つてヴェニスの町では此の自家用の操人形や臺本を賣つてゐたと云ふことである。

伊太利の人形操で最も古い傳統を有するシラクサ人は遠く希臘の本土雅典まで遍歴巡行したものであつてヨリツクの『人形史』に依れば『クセノフォンは有名なカリアスの酒宴のことを記して、種々の餘興のうちには舞臺がかりの劇が酒宴の演劇のシラクサ人の人形遣ひによつて演せられたことを述べてゐる。』とあり、また『そ

の人形遣ひは當時 *Neurospasimena* と呼ばれた自分と同業のものが雅典には少くなく、何れも相應にやつてゐて、小屋を持つて諸方を渡り歩いてゐると云ふことを見物に知らせた。』と書いて居り、更に『イリヤドスの聖地に、Fontocini が始めて現れてから最も巧みな人形遣ひは伊太利人の血を承けたシシリヤ人であつた。』とも云つてゐる。そしてこれ等雅典や希臘の町々に現れた人形遣の演出番組は、『極めて流行してゐる悲劇の大膽な模倣や作り變へ、及び時代の欠陥、勢力ある徒黨、最も人氣のある哲學上の學派、詭辨學者、煽動政治家、詩人、裁判官、武人、其他名聲あり權力ある人々に向けられた諷刺的對話の大部分から成つてゐた。』と述べてゐる。私はこのシラクサの人形に依つて、伊太利茶番^{フアラニス}の根が培れたものであらうと信ずるのであるが、その操の技術に至つては相當發達してゐたものと考へられる。然しアリストテレスの『世界論』を註釋したアンレウスが、『小さな木偶を動かす者はその動かそうとする部分の絲を曳きさへすればいゝので、そうすれば直に人形は頭を垂れ、眼は動き、手は自由に活動する。』と云つたのに對して、之れは誇張ではないかとヨリツクは疑つてゐる。そして『現代では過去に於いて全く知られなかつた機械上の多くの發見や發明があるにも拘らず、ルメルシエ・ド・ヌウヴィルのプロバツツでさへも眼を動かしたり手を自由に働きたりすることは出来ない。』と斷じてゐる。結局それは首と兩手兩足を動かす程度のものではなかつたらうか。殊にそれ等の人形は種々の傍證に依つて手袋式の小人形であつたらしく察せられる處から見れば、大體に於いて我が平安朝末から鎌倉時代にかけて全國に流浪した傀儡師の操に類したものであらうと思ふ。

ピッコリの人形芝居は絲操であるが、それから見れば餘程進歩してゐる。高さは一米突、手、足、首の三つは自由に動く。然もその操技術も可成立派であり、完成されたものである。人形の數は五百、衣裳が百點に



ピッコリ座の人形

上ると云つてゐる。ポドレッツカは自らこの人形を製作し衣裳を考案し臺本を選択し、散逸してゐた人形遣ひを搜索してひたすらピツコリ座組織に努力した。その間十四年、次第に美術家詩人舞臺意匠家人形遣ひ音楽家唄ひ手等が彼の周圍に集まつて來た。そして更に二年間人形芝居の歴史と技術上の問題に就いて研究した後、始めて羅馬で旗上げして、オペラとミュージックホールと細小サーカスと云ふ組立てで公衆の前に現れたのである。之れが當つて非常な成功だつた處から自信を得て愈々世界の劇壇へ進出を企てたものであるらしい。このポドレッツカの苦心經營には我々は尊敬を拂はざるを得ない。

然しながらポドレッツカが巴里へ持つて來た演出番組は恐らくこの羅馬旗上げ時代のものそのまゝであらふと思ふ。第一部がミュージック・ホールで五番、第二部がオペラで一つ、第三部が寄席色物五種と云ふやうな組合せになつてゐる。勿論オペラが中心であつて、例の『ドン・ジャン』と『眠りの森の美姫』の二つが上演目録になつてゐたらしく、今の處そう澤山な仕込みは持つてゐないやうである。私の見た番組は次の通りであつた。

開幕口上 ヴイツトリオ・ポドレッツカ

第一部

- 一、セラフィヌ嬢(玉乗曲藝)
- 二、ラ・シグノリナ・レグネツタイ(唄)
- 三、ビル・ボル・アル(少年ネグロ輕業)
- 四、道化
- 五、ナポリ民謡(フニイコリ・フニコラ)

第二部

眠りの森の美姫（三幕七場）ジャン・ピストリフイ原作 オットリノ・レスビギイ作曲

第一幕第一場。夜曲仙女の勸請。

第二場。王女の洗禮。緑の仙女の復讐。星の祝福。

第二幕（二十年後）第三場。紡績老婆いとつむぢばば。

第四場。呪縛。

第三幕（三百年後）第五場。眠りの城。

第六場。四月の王子と蜘蛛との戦ひ。

第七場。春の目醒。

第三部

一、小歌劇「ゲイシヤ」（シドニイ・ジョオンス作）

二、胡蝶狩り

三、三人泥棒

四、サロメ（ネグロ女の唄と踊）

五、室内演奏

ポドレッカはロイド眼鏡の見るから精力的な男で、一渉り人形操の前口上を述べ、『佛蘭西語は自分の國の言葉程自由ではないから、後は私の小俳優自身に語らせませう。』と云ふやうなことを喋べつてそそくさと引込んだ。第一部は殆ど子供相手の前狂言である。玉乗りにしても、綱渡りにしても、又道化にしても極單純なおどぎけに過ぎない。ただナポリの民謡はお馴染のナポリ風景がバノラマ式に舞臺に現はれ、ナポリ風俗の男女の人形が動いて、民謡が甚だ興味深く感じられた。之れは舞臺装置と照明の効果であつて、近代劇術を巧みに取入れたお蔭であると思ふ。

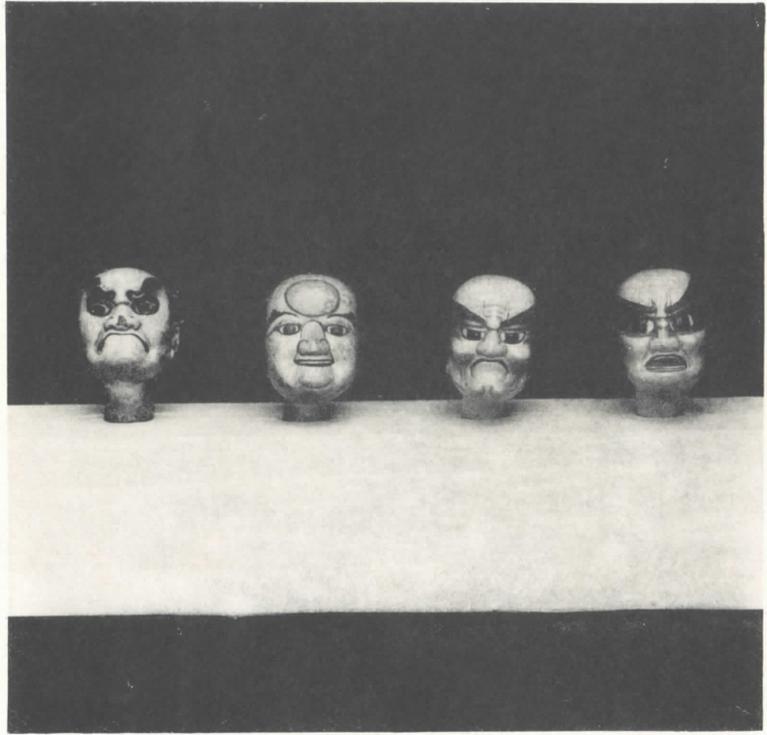
歌劇『眠りの森の美姫』は有名なペロールの物語を新しく脚色したものである。幕が開くと一面に星の輝いた、静かな、平和と幸福とに満ちた明るい夜の壯麗な田園。鶯が囀り、かつてうが唄ひ、蛙が鳴く。王の使

者が傳令を従へて登場。トロンベツトを吹き鳴らして王女生誕の新しい喜びを告げ知らせ、森の善仙女の加護を祈る。やがて夜の光のうちに仙女は出現して彼の祈を受け、新王女の幸福を約束する歌を唄ふ。使者退場、仙女又暗に消え、後は再び鶯とかつてうと蛙との楽しい唄聲がつづけられる。この場面が一番美しくどこのつて居り、舞臺装置、照明、音楽、操り、凡て充分の統一と鍛錬を経て立派だった。第二場は宮殿。道化がリュット鳴らし昔の民謡を唄ひながら揺り籠のなかの王女を眠らせて居ると、俄に電光一閃雷鳴轟き、緑の仙女が現れる。彼女は自分の忘れられたことを復讐するのだと宣告し、王女の幸福は二十歳迄、その紡錘に刺されて永久の眠に陥入るだらふと云つて、その魔の杖で王女に觸れて消去る。失望した王と女王は紡錘を國外へ追放するやうに命ずる、第三場及四場は二十年後、生長した王女は一日城中を歩いてふとかけ離れた部屋で忘れられたやうな老女が紡錘を持つてゐるのに出會ひ、觸れると彼女は刺されて、仙女の豫言通り永久に覺めない眠りに陥ちてしまふ。第五場及六場七場は三百年後である。城のなかには眠が君臨し、蜘蛛が一杯巢をかけ、年老ひたる番人以外には誰もそこにはゐない。四月の王子がこの物語を百姓から聞いて、城内へ突き入り大蜘蛛と戦つてその綱を破り、魔法を解いて王女を眠りから呼び覺ます。城中には再び春が甦つて、幸福な王女と王子の結婚式があげられる。——こう云ふ荒筋である。

第三部でも『胡蝶狩』りは蛙が二匹の蝶を追ふ所作、『三人泥棒』は玉子を奪はふとするとそれが破れてなから龍の現れるおかしみ、『サロメ』はネグロ女と少年ネグロとが唄ひ踊る沙漠の夜の景物で何れも簡單なものに過ぎない。面白いのは『ゲイシャ』である。之れは今更梗概を述べる必要はないが、舞臺朱塗の鳥居玉垣に爛熳たる櫻と提灯と雪炯のある社頭の有様。そこへお姫様と御殿女中風の女、サムライ、支那人のやう

な下僕などが現れる。日本でもなければ支那でもない、一種特別の歐羅巴人のみを持つファンタジイの世界である。生きた人間の俳優がやるとすれば馬鹿馬鹿しくつてとてもまどめに見てはゐられまいが、人形であるだけ愛嬌が深く、藝術味さへも豊かで、面白いと思つた。それはゴルツン・クレイグが云つたやうに『彼等は實に神の像の如く造られた偶像の高尙なる家族の後裔である』からであらう。即ち彼等は自ら神靈的の美を持つてゐるからである。最後に興味の深かつたのは『室内演奏』であつた。之れはピアノ弾きと男女の歌唱が、オーケストラで演ずるピアノや歌とびつたり合ふ。老人のピアノリスト、美しい歌媛、その一つ一つの身振り仕草が誠に巧みで見物の喝采を博したのである。さて幕終つて後ポドレッカは座員一同を従へて舞臺へ現れ、人形遣ひ頭や、音シエフトルケストラ樂長と握手して見物の觀呼に應へた。總勢で四十名位、うち人形遣ひが番附面へ出てゐる者だけで九名、その他を合すると十七八名から二十名近くゐたと思ふ。眼鏡をかけた中老の女だの、太つよの労働者然とした老爺だのさまざまである。それが操りの仕度そのまゝの風で變に藝術家振らず、反つて傳統の職人肌と云つた氣持が見へるのを懷しんだ。そして恐らくは安い給料に甘んじて働いてゐるのだらうと私達は話合つたのであつた。

處がこの一月中旬淡路洲本の人形芝居を訪れた時、『堀川』の稽古場を見てゆくりなくも右の室内演奏を思ひ出したのである。ここの稽古場はお俊の母親が弟子のお鶴に宮蘭節の『鳥邊山』を渡へてやる條であるが、その歌に合せた連れ弾きが舞臺の人形と床の太夫三味線とびつたり呼吸の合つて來る處が見せ場である。そして嘗つては日本の操もこの程度の機械的な技術に技巧を誇つた時代もあつたのであらうと思ふ。それは結局ピッコリの室内演奏と同じ系統に屬するものである。けれどもそれは現代の文樂座の人形操に於いては既



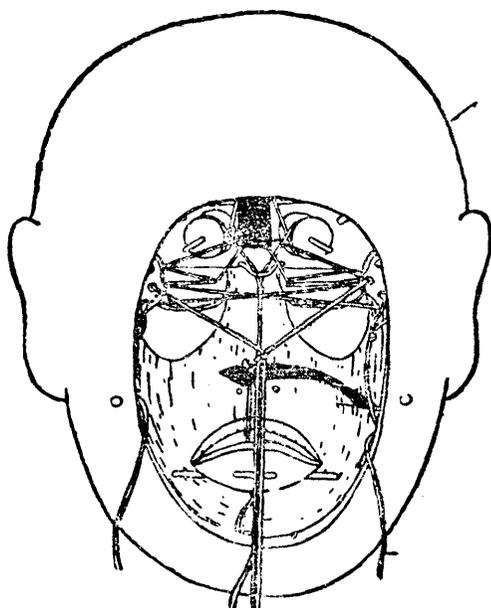
人形淨瑠璃の頭 (天狗久作) 川崎巨泉氏藏

にホンの一小部分をなしてゐるに過ぎない。ピッコリは到底我が文樂には及ばない。その最も大きな相違点は我が竹本の人形芝居が完全な獨立性を握つて歌舞伎芝居と對抗し、民衆の感情生活を支配することが非常に深く大きかつたに反して、ピッコリの人形芝居は未だ感情表出にも到達せず、たとゞ言葉の表示するものを動作を以て説明すると云ふ程度に過ぎない点である。この弊は結城の絲操にも多少感じられる處であるが、結城の人形には又特殊な情趣と味ひを持つてゐる。それは古典のみが持ち得る特權である。ただピッコリでは前述のやうに舞臺裝置、照明等近代劇術を取入れる点に於いて優れてゐる。

私は茲に至つて絲操の人形芝居そのものに疑ひを抱かざるを得ない。それはもうこの程度のもので行きづまつてしまふのではないか。本來絲操は強い制限を持つてゐる。それは一定の長さを持つた絲が唯一の生命であり、神經となり、感覺となるのであつて、この絲には限りがある。然も人形遣ひと人形との關係は或る空間を挾んでの結合であるから勢ひ間接的となるのを免れない。これが竹本の操の如く人形遣ひと人形とが直接に結合してゐるものに比較しては格段の相違を生ずる。絲操にあつては人形の首及手足の働きを統一するものは只人形遣びの手である。然るに竹本の操ではこの統一に人形遣びの手と及び頭とを加へることが出来る。勿論そこには又左手及足を遣ふ者と三人一体となる人間同志の結合が必要となつて來るけれども、その何れもが人形を直接の關係であるだけに、矢張り手のみでなく、人形遣ひ自身の頭の働きをもそこに移入することが出来る。即ち絲操にあつては絲を通じての人形に對する人形遣ひの神經と感覺との注入であつたが、竹本の操では直接に人形遣ひの神經なり感覺なり、或は感情そのものをさへも人形の中へ流しこむことが出来る譯である。同じ人形を働かす技巧であつても前者は單なる手の技にとゞまる技巧であるに反して後者は人間の頭から生れて來る一つの内部的な力を持つた技巧を創造することが出来る。これが人形の働きに藝術的力感を發生せしめるのである。絲操が單純な事件の説明以上には出難いのに對して、竹本の操が複雑な感情を表現し得るのも此の力に依るのである。同時に結城座の操芝居が衰弱して、文樂座の操芝居が尙生命を保つてゐるのも矢張りこの結果に依るのではなからうか。

私はピッコリ座の人形芝居を見ながらこう云ふ風に感じたのである。

(一九三〇、一月十九日)



人形のノートから

— 文楽人形衣裳割之部から —

一妹背山婦女庭訓 山の段

内海繁太郎

(イ) 大判事清澄

- 頭 鬼一頭
- 髪 胡麻二つ折
- 衣裳 茶緞子着附、紺金袴

(ロ) 大宰後室定高

- 頭 老女形
- 髪 切髪
- 衣裳 唐草模様織色緞子着附、全袖襦、茶金の帯、紫金の紐、抱帯。

(ハ) 久我之助清船

- 頭 若男
 - 髪 細鬘
 - 衣裳 紫腕斗目の着附、紺金の袴、白足袋
- この人形は八陣の加藤主計之助、忠臣蔵の力彌等にそのまま使用する。

(ニ) 雛鳥

- 頭 娘頭
- 髪 十能
- 衣裳 緋緞子四季模様緋振袖、全袖襦、萌黄八枚、白縮緬扱帯。

この人形は、太閤記十段目の初菊、鎌倉三代記の時姫、本朝二十四孝十種番の八重垣姫、増補忠臣蔵本藏下屋敷の三千歳姫等共通

(ホ) 腰元

- 頭 娘頭
- 髪 高島田
- 衣裳 振袖、茶金の帯

二太閤記十段目 尼ヶ崎の段

(イ) 明智日向守光秀

頭 文七

髪 揉み上げ

衣裳 紺金鐵砲(筒袖)、萌黄の大口、白金襦ちはや、全丸紵の帯、脛當、紺足袋、武者草鞋。

(ロ) 十次郎光義

夕顔棚の場

頭 源太

髪 前髪茶筌

衣裳 白金織物の着附、紺金袴。

出陣の場

頭 あふちの源太

髪 前髪茶筌

衣裳 赤地金織物の鐵砲、白金の大口、赤の丸紵、緋絨の鍔、金鍔形の兜。

手負になつてから

頭 あふちの源太

髪 びんばらの前髪

衣裳 出陣の場と全じ

この出陣後の人形は三代記の三浦之助、一の谷の小次郎等と共通。

(ハ) 眞柴筑前守久吉

僧形の時

頭 檢非違使

衣裳 白の着附、白帯、墨染の衣、白手甲、脚絆、草鞋

切の久吉

頭 檢非違使

髪 茶筌

衣裳 白金鐵砲、紺金大口、赤緋陣羽織、鍔形立烏帽子
萌黄金丸紵、脛當、紺足袋武者草鞋。

(ホ) 卓月

頭 婆頭

衣裳 卯地、切つぎ着附、水淺黄鍛子、巾着帶。

(ヘ) 操

頭 老女形

衣裳 淺黄江戸淡紅の着附、全襦袢、紺金帶。

(ト) 初菊 (雛鳥は全じ)

上田萬年博士、樋口慶千代氏共著の「近松語彙」を初め、木谷蓬吟氏の「文樂今昔譚」、三宅周太郎氏の「文樂の研究」等々、最近に到つて人形淨りの研究考證に關する著書が、續々と刊行される事は喜びに耐えない。九月早々には決して雜話でない、石割氏の「人形芝居雜話」も近刊される。雜誌では既に第三卷に入つた「民俗藝術」が創刊當時から殆んど毎號、我國各地の人形淨りを研究紹介してゐるのを初め、昨年の「演藝叢報」人形芝居號、石割氏の「演藝月刊」石井琴水氏の「淨り世界」等々、可成の多數にのぼつてゐる。其等はいづれも本號讀者の好參考書である。

先づ卷頭に、近來、あまり雑誌に執筆されない逍遙先生から、特に「寫實か非寫實か」なる、無限の内容を持つ暗示的名論を賜つた事を、讀者諸氏と共に心から喜びたい。本誌はこの一篇だけでも不朽の價値を持つと信じてゐる。加ふるに阿部次郎氏、河口慧海氏の貴重なる隨筆がある。石割松太郎氏の時評的評論に至つては、筆劍益々冴え渡つて、實に鋭い。この問題に對しては、公平なる編輯態度から、新作論の代表的主張者である木谷蓬吟氏にも寄稿を乞ふたが、終に得られなかつたのは残念である。詩友竹内勝太郎氏のピツコリ座の紹介は、歸朝土産とも云ふべきもので、實地見聞のものだけに、教へられるところ多いものである。他に小宮豊隆氏に歐洲諸國の偶人劇と我國のそれとを、比較論究していただくようお願いしたが、學期末の御多忙中で、次號にでも……との事だつた。甚だぶしつけながら、必ず次號に……をお願い申上げたい。紙數の都合で六號になつた内海氏のノートも、人形を重視した人形淨るり研究材料として、尊いものである。氏は日本大學の教職にあるかたはら眞摯な態度でこの方面の研究を續けてゐる方である。

以上の如く、本誌ほど先輩諸氏に愛されてゐる雑誌も少ないであらう。先日も、新村出博士や鳥居龍藏博士から、拙誌を買求めたいからと云はれて、自分の耳を疑つたほどである。子供らしい稚氣と笑ふものは笑へ自分を知つて下さる人の爲に、一命を捧げて努力するほど、私にとつて生甲斐のある生活はない。拙誌の會員諸氏が七八分迄、専門家諸氏である事も、私のひそかに誇りとするところである。私はこの謙讓な會員諸氏の研究を、次號には是非いただいて、多くの教へを受けたいと願つてゐる。私の期待は決して裏切られないであらう。私はそれを信じてゐる。

印度偶人劇考・其他

拙誌創刊當時、第一期中、五號迄刊行致す豫定でしたが、會費はこの第三號を以つて、全部盡きて了ひました。この上、二冊を出す事は、どうしても現在の會計が許してくれません。然し約束はお約束ですから、次號を本輯と同様特輯號として、四號、五號を合併して來る十月に刊行致します。右不惡、御賢察の上、御承認を願ひます他に別紙廣告の通り、「印度偶人劇考」を刊行致しますこれは本誌の會費に比して、やゝ高價に過ぎるやうですが内容を買つて下さる方には決して高價だとは思つてゐません。尙、拙誌をこれで援助していただきたい意味も含んでゐます。從來の私の眞意を幾分慰めて下されば幸甚です。

No. 103

本誌の全誤植は散逸を怖れ一番最後に本文に附します
 贊助會員本誌頒布番號——第 號より第三拾號迄
 普通會員本誌頒布番號——第三拾壹號より第百號迄
 再版及第三版頒布番號——第百〇 號より……

昭和五年七月廿五日印刷納本 非賣 (本誌實費壹圓五拾錢也)
 昭和五年七月廿八日發行頒布

編輯發行者 京都市上京區小山下總町 二 郎
 本文及挿 京都市五辻通淨福寺西入
 畫の無題 川 勝 春 陽 堂
 轉載條條 京都府龜岡町宇河原町
 發行所 郷 土 演 劇 協 會
 振替 穴 版 一 六 一 九 二 番