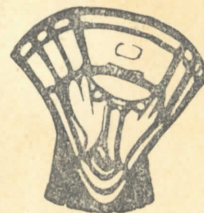




築地人形座所演「三つの願ひ」の人形、伊藤喜朔氏作



**THE MARIONETTE
VOLUME TWO. NO.3
EDITOR, J. NAN - E**



Действительно история

Ни на чем не основанное фантастическое фрондерство отлично уживается в нас рядом с превеликим позитивизмом. в действие я глядела зимой на вертящиеся, зыблющиеся в поле белые вихри, и думала: «Я вижу ветер. Если скажу это взрослым, они начнут объяснять, что ветер нельзя видеть, что это носится мелкий снег, который ветер поднял, но я - то знаю, что это сам ветер.

Я вижу ветер, а не снег Это ветер», и очень гордилась, что вижу ветер, и что знаю это, тогда как все думают, что ветра нельзя видеть. Но я никогда не говорила этого, точно так же, как никогда не слыхала рассуждения о том, что это не ветер, а снежинки.

Сама себе, от лица, так сказать, взрослых, разумно возражала, но в то же время хотела верить, и в самой глубине души действительно самым настоящим дикарским образом верила, что вижу ветер.

Так же обстоит у меня теперь с Петрушками.

Я верю, и я знаю, может быть, знаю это одна, может быть, верю в это безнадежно, может быть, нелепо, но все-таки бесповоротно верю, что театр Петрушек лучше театра, где играют люди. Мало того, я верю, что когда-нибудь это все признают. Эта фрондерская мысль живет во мне безо всякой связи с какими-нибудь теориями, взглядом на искусство, — она просто поселилась во мне (в 1916 году).

Н Я СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВА

Rhythmus, der Gesetzgeber der Puppe.

Erste Eindrücke aus dem BUNRAKUZA, dem Puppentheater von Osaka.

VON

Maria Piper.

Anfänglich ist unsere Aufmerksamkeit dreifach geteilt. Die fremdartige Seltsamkeit des Bühnenvorgangs lässt zunächst noch keinen einheitlichen und somit künstlerisch überzeugenden Eindruck zustandekommen. Denn wir sind Fremde, der alten Joruri-Sprache unvertraut und haben oft die Bedeutung der Worte nach der Gefühlintonation der Rezitatoren zu entschlüsseln. Ferner müssen wir uns der Dramenhandlung erinnern, um den Bühnenvorgängen Sinn beilegen zu können und drittens wollen wir den Puppenführern auf die Finger sehen, um zu erfahren, wie sie es machen.

Der erste Eindruck ist das bunte Bühnenbild, vor dem drei schwarz verkappte Männer eine prächtig gekleidete Puppe führen, leiten und sich in exakter präziser Übereinstimmung mit der Singspielung des Rezitatoren bewegen lassen. Es will uns so erscheinen, als ob ihre übersteigerte Affektgebundenes den ungleichen Wesen auf der Bühne in die Glieder fährt und als ob seine Worte aus dem Puppenmunde sprechen, sodass sich das Ding dort menschlich gebildet und derartig derart wird, als ob es sich mit unheimlicher Lebendigkeit angefüllt hätte.

Wenig nur noch währt es, bis die Puppe den Sieg über unsere anfänglich dreigeteilte Aufmerksamkeit davontreibt.

Weil die Handhabung der Puppe nicht vor unsern so einfach und selbstverständlich vor sich zu gehen

scheint, beginnt sie sich in unserer Vorstellung von ihren Führern zu emanzipieren. Sie degradiert ihre Lebenserwecker und Führer zu belanglosen Schatten, lässt sie allenfalls noch dämischer Hintergrund sein, vor dem sich ihr kleiner beweglicher Hirs höchst eigenwillig dreht und wendet.

Sie hat die Vorherrschaft über ihre Helfer und Mitwirkenden angetreter und macht sie zu Dienenden. Bis auf einen von ihnen.

Und zeigt sichabei sehr eigenwillig und unbegsam. Unbegsam wie der Rhythmus in der harten unerbittlichen Tonfolge der Sannisen, dem Begleitinstrument der Rezitatoren.

Sie lässt sich nicht schmeicheln und locken, nicht sanft überreden, nicht abbringen von ihrem Verhaben. Auch tritt hier kein eigenmächtiges Einsichalten eines unbeabsichtigten, der momentanen Eingebung folgenden Affektes wie auf der Menschenbühne; unerbittlich und ehen folgt die Puppe dem magischen Gesetze ihres Bühnenlebens, zu dem sie fatalistisch bestimmt wurde, vom Kunstwillen des Menschen ertacht. Und dem sie gehorcht mit jener herrlichen Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit in Gestik und Bewegung, wie kein menschlicher Darsteller es fertig brächte: er sei denn ein Schüler der Puppe gewesen und japanischer Kabuki schauspieler geworden.

Die Handhaber ihrer Bewegungen, die grossen anonymen Diener und gleichzeitige Beherrscher einer herrlichen Kunst haben wir vergessen. Die Schwarzverkappten sind zu Schatten geworden. Die unmaskierten Meisterspieler in glanzender Staats robe, deren Parton dem des Puppenkleides angepasst ist, sind durch gemeinsamen Fluss der Bewegung, sei es beim Schreiben oder Tanzen, beim Niedersitzen oder Aufstehen mit in die Bewegung der Puppe untergetaucht, sind mit ihr in eins verschmolzen und überschbar geworden durch Mimikry und durch sich selber ausschaltende Hingabe an ihre Puppe. Die Magie der Puppe beherrscht auch uns jetzt vollkommen.

Die Puppe herrscht. Auf wessen Geheiss? Sie scheint keiner Lenkung von aussen zu fligen. Welcher Impuls ist es, der sie agieren lässt als hätte sie eine Seele und eigenen Willensantrieb? Irgendwie musste

doch der Faden der Lenkung sichtbar oder deutbar werden, fragen wir, da uns ja durch die Dämonie der Puppe ihre Führer aus dem Sinn gekommen sind.

Jetzt wissen wir es. Es ist der Rhythmus, den der Samenspieler durch den harten unerbittlichen Ton seines Instrumentes diktiert und dem die Puppe anhaftet, dem sie ihre gestik und die vom Rezitator entlehene gesänglich rhapsodische Sprache anpasst, wie der Musiker sein Spiel dem Taktstock des Dirigenten, dem allein sie gefügig ist und untertan dem RHYTHMUS, als dem grössten Gesetzgeber der japanischen Bühne.



珍しい面白い「盲状櫻雨社」舞臺面（文樂座一月所演）



(照 參 文 本) 符 護 の 山 彦

歌 舞 伎 の

民 俗 學 的 研 究 の 概 念

竹 内 勝 太 郎

歌舞伎が誠に特殊な劇であることは既に世界的に認められてゐる處であり、その異色ある舞臺形式は、英佛獨露の新しい演出家達に多くの暗示と影響とを與へたのであるが、然しそれが如何に特殊なのであるか、歌舞伎劇の特殊性が何を意味するかに就いては未だ嚴密に考察された例を聞かない。私が敢えて『民俗藝術としての歌舞伎』や『歌舞伎十八番の意味するもの』に於て考へようと企てたのはその點であつた。私は今茲で同じ視點から私に可能なる限り總括的な解釋を歌舞伎によつて加へて見たいと思ふ。

「カブキ」と云ふ言葉は、文學を弄ぶ漢學者流の手に依つて歌舞伎若しくは歌舞伎と云ふ漢字をあてはめられたが爲めに、字義的解釋が行はれて、一般に歌舞伎的演技、歌ひ舞ひ且つ何程かの劇的行爲、物真似を演ずる藝術に對する稱呼であるかのやうに考へられてゐた。然し「カブキ」と云ふ言葉の源流に溯つて調べ

て見ると、之れには決してそんな意味は含まれてゐないやうである。伊原敏郎氏はその『日本演劇史』に於て、「さて、お國が技藝の第二期に入りて始めて『歌舞伎』といふ名稱あれど、此は當時新に造られたる語にはあらずして、其の語源を溯れば、戰國の末より當時まで、『諧謔』または『好色』なごいふ意味に用ひられし俗語なりき。」と論じて居り、笹木伊之助（中村福助）氏の所藏奈良繪本歌舞伎草子に、「名古屋山三と申して、なまめいたる色好みの男あり、まことに身にすぐれたるかぶき者」同じく「いかなる位の人々をも文玉章を通はかし、心のままに靡かして、世に流れたるかぶき者」とある。この用語例は明かに「好色」と云ふ意味を示してゐる、尤も茲に云ふ「好色」は單なる漁色家を指してゐるのでなく、戀愛技巧に優れた人と云ふ程の意味を表はすものであると考へたい。歌舞伎劇は實にこの點から出發してゐるのである。従つて歌舞伎に於て多分に含まれてゐるエロチシズムは、決して從屬的若しくは附加的なものでなく、實は歌舞伎自體に取つて本質的なものでなければならぬ。そこに歌舞伎の特殊性の大きな一面がある。問題は何が故にそれがエロチシズムを本體として生れねばならなかつたかと云ふ點である。茲に於て我々は歌舞伎の起源に就いて考察する必要が生じて來る。

歌舞伎の元祖と云はれる出雲阿國は出雲大社の巫女であつて、荒廢した社殿造營の爲め諸國勸進に出た、その勸進の手段として歌舞の遊藝を始めたこと云ふのが通説である。が必ずしも之れが阿國に限られた特異な出來事でなかつたことは伊原氏の『日本演劇史』に於て、「大社修繕の爲め諸國を勸進して終に京都に到りきこいふ説普通なれど、彼れが後久しく京都に留まりたる事實より推測すれば、強ち此の説に拘泥すべからざるか、」と云つて疑ひを存してゐる。惟ふに之れは阿國が勸進に出た時の理由は實際に社殿が荒廢に歸したの

で、必要にせまられて諸國へ勸進に上つたのではなく、何年目か周期的に、若しくは不定期に、社殿修築の爲めと云ふ名目の下に諸國へ淨財の寄進を求めて出雲の巫女が廻遊した、阿國はその巫女の一人に過ぎなかつたのではなからうか。それが偶々機運熟した爲めか、或は阿國の技術特に優れてゐた爲めか、優れてゐたので文化の中樞たる京都へ上つた爲めか、兎に角何等かの理由に依つて阿國一人が世に喧傳され、名聲をあげ、遂には歌舞伎の源流とさへなるに至つたと考へられるのである。

然るに阿國は慶長年間に京都へ現れる前に佐渡へ下つてそこで歌舞を演じたと云ふ説がある。『慶長見聞録案紙』に「今年(慶長八年)春より女かぶき諸國へ下る。これはお國と申す太夫、出雲の者、佐渡へ渡り、京へ出で躍りはじめ」云々とある。これは見逃せない問題である。伊原氏は之れを「但し、出雲より一旦京都へ出て更に佐渡へ行きしか、或は出雲より直ちに佐渡へ渡りて後に上京せしかは詳ならず。」(日本演劇史)と云つて疑問にしてゐるが、私は寧ろこの點に就いては素直に前記の説を取つて、阿國は最初に佐渡へ下つたものと信じたい。それは阿國が先づ佐渡を目指す特殊な理由があると考へられるからである。伊原氏はその理由を、「當時佐渡に採鑛の事あり、四方より人の集まりて繁昌を極めたれば、お國も其處へ赴きしならん。」と簡短に解釋してゐるが、之れは通一遍の常識論にとどまると思ふ。私は阿國が佐渡へ行つた事にもつと重大な意味があつたと信するのである。このことを解釋する爲めには出雲大社並に巫女の本體、巫女と採鑛業者及び採鑛業者と出雲大社との關係其他を考察しなければならぬ。

出雲大社が大國主命を祭神せることは歎ふ餘地がない、がそれと同時に此の事は大社を中心とせる此の地方の住民が大和朝廷を中心とせる天孫民族とは異つた種族であつただらうと云ふことを想像せしめる。即ち

大國主命は先住民族の族長であり、その系統に屬する所謂出雲民族は大和の中央政府とは違つた文化圏を作つてゐたのである。そして巫女がまた特殊な階級に屬してゐたことも明かである、神道がシヤアマニズム系統の宗教であり、巫女中心の信仰であつたらしいことは鈿目命つぐみのみの岩戸神樂に依つても略推測されるが、天孫民族の大和定住以後は政治的權力の急速な増大が農耕の發達と結びついて次第に國家觀念の確立を見、一方民族各戸を個別的に支配してゐた神道は中央の政治的勢力に統一されて祭政一致の形式が生み出された。爾來巫女の勢力と地位は急激に失墜して殆ど神社の附屬物となつてしまつた。そして治者階級と農民階級とが國家の中心的構成分子となり、他のものの位置は俄に低下したのである。例へば農耕業者以外の各階級を非人乞食とした如きはそれで、勿論それは後世に於けるやうな意味ではなかつたけれども、米穀を主食物とした關係から他の凡ての人々は物々交換若しくは通貨に依つて農耕業者から米穀を求めなければならぬ、之れが、乞食即ち食物を乞ふことの意味であり、又非人は農民のみを「おほみたから」とし良民として天皇直穀の公民と認めたので、他は公民以外の民即ち非人とするの意味であつた。従つて良民の他に雜戸とが設けられ、雜戸には玉造部、弓削部、土師部、或は鐙作、樂戸、船戸、酒戸、藥戸、雜工戸など各種の工藝技術から雜役に關する職業に當るものが含まれ、賤民は官戸、家人、官の奴婢、私の奴婢の四つの使用人階級と、葬儀關係一切を司る陵戸との五種類に分れて居り、それ等は凡て公民と通婚を禁せられてゐたのであつて、大寶令その他に明記されてゐる處である。

然るにそれ等のやうに一定の住居をすら持たないで諸國を歩き廻つたものがある。例へば採鑛冶金業者、産所、傀儡子等の類がそれで、後の山家（山窩）などはそれが遠く現代にまで及んだ遺物的存在であるが、

之れ等を一括した浮浪民として賤視したのである。巫女はもごシャアマニズムに依つて庶民の信仰的中心であつたが、祭神の権力が國家に屬して以來は恰も官戸或は官の奴婢に於けるが如く神社に隸屬せる奴婢的地位に置かれて、権力は全然剝脱され、只祭祀的儀式に占卜のことにのみ携はる特殊階級にされてしまつた。尤も巫女がシャアマニズム時代から性的生活に於ては一種の宗教的の解放状態であつたらしいことは、猿田彦との對抗の際に於ける細目命の振舞に就いて見ても略想像される處であり、更に原始民族間の風習に就いて見ても、例へば南米諸民族に於ては處女が結婚前一定期間民族祭神の巫女となつて性的に同族男性の自由となる可き義務を負ふ如き、或はヘロドタスに小亞細亞に於ては年々の大祭禮に處女が宗教的に神の爲に賣淫行爲を強ひられることが記してある如き、實例は誠に豊富であつて、我が巫女にも斯様な行爲を課せられてゐただらうと云ふことは想像に難くない。それが神社隸屬の使用人となつてからは別に生活の必要から賣淫を迫られる經濟的事情をも生じたのであらう。斯くて巫女のなから遊女（萬葉集の遊行婦女）に結びつくものが生じ、浮浪民的生活を送る群れが出来たと信じられるのである。巫女の阿國から起つて來た歌舞伎が遊女と結合し、エロチズムを主體としたのも決して偶然ではない。

然らば此の阿國が何が故に最初に佐渡を目ざして下つて行つたか。伊原氏『日本演劇史』所引の「出雲お國傳」に云ふ。「阿國が實家を中村と名乗るは、杵築のうち、中村といふ處に居住したるを以て家號とせる也。今、中村の南端に鍛冶原といふ處あり、即ちお國が舊宅の蹟なり。カヂ原といふは、中村家は舊大社の鍛冶職たりし故なり。後類焼して、今は杵築鍛冶屋小路に住す。是亦、同家に居住するに依て町名ある也。此家舊來より杵築に於て芝居興行する時は必ず芝居座元を勤むる舊例なりき、是亦、阿國が餘榮なるべし。」

云々。之れに依れば阿國の生家は鍛冶業であつたことがわかる。鍛冶業は採鑛冶金業の一部であつて、上代より一種特殊な集團を作つて鑛山と職業とを求めながら全國を流浪して歩いたのである。それが後、時代を下ると共に、採鑛の方と別れて冶金の方の鍛冶、並に金銀細工の工藝技術に屬するものは夫れ夫れ需用の多い土地に定住したらしい。この點からすれば阿國の生家は古くから大社に隸屬する金工として杵築に定住したのかも知れない。

私は此の採鑛冶金業者の本源が、北九州の宇佐八幡及彦山を中心とした地方にあつたと信ずるものであるが、然も此の特殊な集團には南方支那から來た印度支那民族系統の人の血が這入つてゐると考へられる。それは鳥居龍藏博士が『有史以前の日本』のなかの「倭人の文身の研究」に於て證明された處であるが、尙之れに續いて見逃がすことの出来ないのは火須勢理命が火遠理命彦火出見命に歸服して、犢鼻たんさきを着け、赭そはに(赤土)を拳中に塗り、面に塗つて、「汝命いましの俳優者わざおきびとたらむ」と云つたと云ふ古傳である。そしてこの時、火須勢理命が演じた水に溺れんとする物真似的舞踊が隼人舞の起原であるとも説かれ、又彼は隼人舞の祖ともされてゐるのであるが、犢鼻は即ち犢鼻褌であつて、恐らく海中に潜入する状を演技したものであらう。それは『魏志』の「倭人傳」に倭人が潜水に長じて居り、且つ水中鮫龍の害を除かんとする禁咒的目的から全身に文身し、且つ黥面したと云ふ記事と符合する。即ち火須勢理命が手や面に赭を塗つたと云ふのはこの文身のことであらうと思ふし、隼人は所謂倭人であり、印度支那民族系統の民であつて、舞踊的演技に優れてゐたのであらうと考へる。火須勢理命が最初漁撈を業とし、海上權を掌握してゐたことは倭人即ち隼人族が南支那と北九州との連絡交通の衝に當り、この附近一帯の海上を支配してゐたことを暗示するものではな

らうか。印度支那民族系の種族が上古から採鑛冶金の技術に長じてゐたことは、鳥居博士の「苗族の銅鼓調査」その他人種學上の研究に依つて明かにされた處である。

今假りに日本全國に分布した採鑛冶金業者の根據地が北九州であり、それが古く倭人若しくは隼人族の名を以て呼ばれたものであつて、大和地方の天孫民族とは異つた文化圏に屬し、勝れた冶金の工藝美術と舞踊的演技とを所有してゐたとするならば、出雲大社の鍛冶職の家から阿國が生れたのも決して不思議はない。否寧ろ巫女の一團がこの浮浪民の一團と結合する事に依つて彼女等に舞踊的演技の發達を見たこと考へることが出来るかも知れない。實際に於て出雲大社の巫女は、獨り阿國に依つて始めて演技の見るべきものが生れたのではなく、巫女全體として既に相當の技術を持つてゐたらしいことは『日本演劇史』所引の「懷橘談」(承應二年)に日御崎神社の神樂を叙して、「八人の乙女、神樂を奏しけるが、樂器も笛、箏、和琴やうのものも見ず、大鼓、鼓に銅拍子などはせめての事にや、鰐口と云ふ鐘をば叩き待る」とあるのを見ても大社の神樂が推測され、所謂阿國が創始したと云ふ念佛踊に酷似したものであつたことが察せられる。然らば阿國は出雲大社の巫女中神樂に卓抜の技術を持つてゐたもので、それが勸財の爲めに佐渡へ下つたのである。佐渡は當時採鑛冶金の本場で、阿國の生家がその集團に屬するものであつたのみならず、巫女そのものがこの集團と密接な關係があつたが爲めに、阿國は先づ佐渡を旨したのであらう。然も之れは單なる勸財と云ふ經濟的な意味のみでなく、もつと藝術上の意味が別に含まれてゐたのではなからうか、『日本演劇史』には『松屋筆記』にお國は佐渡の出身なりと云ふ説を載せたり。そは彼が暫く佐渡に留まれるよりの誤聞ならん。」とあるが、之れはさう簡單に否定することが出来ないのではないか。或は彼女の生家も佐渡か

ら出たものかも知れず、さうでなくても阿國と佐渡との關係がこのやうに牛國と思はれる程密接なのであるから、尠くとも中央へ出るまで數年間彼女は佐渡に滞在してゐたものと考へねばならない。そしてこの數年間を私は彼女の藝術的準備時代と見たのである。同時にその準備時代に彼女を練磨したのは佐渡にゐた採鑛冶金集團の舞踊的演技に對する天才ゼニイであつたと思ふ。更に考へれば當時日本代表的金山として盛大であつた佐渡に此の採鑛冶金族の本據が移つてゐて、此の種族中の最も優秀な歌舞の藝能が集められてゐたのであるかも知れない。阿國は此の集團の才能ゼニイに洗練されて後京都へ出て、その卓越した演技は忽ち洛中の人氣を把握したのであらう。之れは充分信せられていゝ想像であると思ふ。

然らばその採鑛冶金族と出雲族とがどうして結びついたかと云ふ點に就ては、單に阿國の生家が神社の鍛冶職であつたと云ふやうな特殊職業に對する雇關係とのみ考へることは、その階級から阿國と云ふ巫女を出してゐる點から見て許されないであらう。それは神社と鍛冶職とが特殊の關係を持つてゐねばならぬと考へられるやうに、出雲族と採鑛冶金族とは特殊な關係を持つてゐたと考へられるのである、勿論私は今の處このことを積極的に證據立てる何等適確な根據を見出し得ない。が然し茲に一つの假説を持ち出すことだけは出来る。曩きに採鑛冶金族は北州の宇佐八幡と彦山を中心とした地方が本源であると云つたやうに、彼等は實に八幡神と夷神との信仰を持つてゐた。彼等は日本國中金銀銅の鑛山を求めて流れ歩きながら、その途々この八幡神と夷神との信仰を残して行つた。それが全國到る處八幡社と夷社とを見ない處はないやうな普遍化を來たした理由であると思はれる。然し之れ程足跡あまねき神でありながらその本體の明かでない神も又尠い。八幡神を應神天皇に、夷神を大國主命若しくは事代主命に比するは元より後世の想定であつて、何

處までも本體不明の神であると云ふのが正しい。従つて之れは印度支那民族系に屬する彼等採鑛冶金族がその本國から移植した印度支那系統の神ではないかと考へられるのである。彦山權現の如きも後代には修驗道の本山とされたが、その根原は不明で、恐らく之れも印度支那民族系に屬する最も印度教化された特殊な佛教、北方支那から大和朝廷に輸入された理論的佛教とは全然異つた小乘的實踐的佛教だつたらうと思ふが、それにしてもその八幡と不離的存在である夷三郎が大國主命とその子事代主命とに比せれるのは、即ち出雲族と採鑛冶金族とが密接な關係にあつたことを暗示するものではなからうか。例へば彼等が天孫氏族に對して共に先住民族であり、被征服民族であつたこと、共に日本海に面してゐて對朝鮮並に支那問題の爲めに協力する機會があつただらうと云ふこと、等の民族關係の他に出雲族は一方玉造部として工藝的技術に優れてゐたのであるから、採鑛冶金の技術に秀いでゐたこの北九州族と職業的に結合する場合が多かつただらうと云ふ現實生活上の關係など、それは各方面から推定することが出来る。斯う考へて來れば出雲大社と北九州族、巫女と採鑛冶金集團、阿國と佐渡金山等の關係も略想定し得られると思ふ。

尙巫女と演藝との關係に就いては鉦目命が後さるかのま猿女君となつて伊勢に住し、その子孫は代々伊勢大廟の巫女となつて奉仕したが、神樂演伎から歌舞的技術に長じ、伊勢に一種優れた藝能集團を形作つてゐた。それが後世永く續いて、歌舞伎興隆時代に入つても京阪では伊勢に於てその技量を認められることが俳優の資格として必樞條件であつたらしいことが諸書に見えてゐることに依つても、巫女の歌舞的演伎に及ぼした影響の深かつたことがわかるのである、『新選古今役者大全』（寛延三年刊）と云ふ書に、「昔は伊勢の芝居を、藝のしほめとして、是を首尾よくつとめ、評判よき役者を京大阪、の二番め師にしたることなり。」とあり又同

書に、「田舎芝居の第一にたつは、伊勢の古市なり。毎年正月末か(ら)五月までは二軒はあるとても、一軒もなき事はなし。」とある。惟ふに現在にまで残されてゐる古市の遊女踊伊勢音頭は、この猿女君の流れを汲む巫女から出て来たものではなからうか。殊に元祿貞享年間に流行した間の山節(伊勢の間の山の遊藝民から出た)の哀調と宗教的憂愁とは明かに佛教と習合した巫女の神樂念佛踊の如きものから派生したのであらうかと考へられる。然らばこの間の山の遊藝民も實は猿女君の巷間に零落して殘骸をどごめたものであるかも知れない。更にまた『近江輿地誌略』には近江猿樂の原流をこの伊勢の猿女君の一族に歸せしめてゐる巫女と歌舞的演伎との關係が愈々密接を加へて來る譯であるが、茲になると私は鈿目命に立向ふた猿田彦神のことを引合に出さずにはゐられない。

猿田彦(猿田毗古)神に就いては後藤宙外氏の『日本神代志』に曰ふ、鼻の長さ七咫、脊の高さ七尺餘ありて、口尻は明るく耀き、眼は八咫鏡の如く爛々たる上に、絶然たること朱を注げるにも似たる恐べき神」とある。之れを素直に考へて見れば恰も後代の伎樂面をつけた優人の姿そのまゝを思ひ出させられるではないか。之れに對して鈿目命は「胸乳むねちちをあらはに搔き出で、裳帶ももほを藪登はぶこに押し垂れ、立ち寒さむがれる神に立ち向ひ、笑嚙あざわらふ様」をしたのであつて、丁度原始的な猿樂を見るやうな氣がする。そして鈿目命は天孫の詔を受け、猿田彦神を送つてその故地伊勢五十鈴川にゆき、同神に仕へて猿女君となつたのであるから、此の二神が伊勢神樂の祖であらうと考へられる。後世伎樂が輸入され、その優倭な演伎に影響されて此の巫女系統の神樂が一段の發達を遂げた時、猿女君(猿女君)から出發したことに困んで伎樂に習つて猿樂と云ふ名を選んだとも考へられないことはない。従つて『近江輿地誌略』の記事も強ち俗傳として捨て去ることは出来ない

のであらう。ただ茲に疑問としたいのは何故に猿田彦が伊勢をその故地としたか、天孫降臨の地が北九州であつて、そこらは相當に遠隔の土地であるのに、鉦目命が猿女君となつて一緒にその地へ歸つて行つたのは何故かと云ふ點である。

猿田彦神を私は矢張り倭人即ち印度支那民族系統の民と考へたい、『古事記』に「漁うなづりして比良夫貝に其の手を咋くひ合はさえて、海鹽うしほに沉溺おほれたまひき。」とあつて、猿田彦が農耕的な天孫民族ではなく、漁撈的な海邊の民族であり、『魏志』の倭人傳にある、「今倭水人、好沈没捕魚蛤」と云ふ記事に符合するからである。即ち彼の漁うなづりの方法は潜水して捕ふることにあつたことが古事記の記述で明かである。然も鉦目命も矢張りこの漁撈民族であつたらしいことは、鉦目命が「悉ことごとに鱧はたしひもの廣物ひろもの鱧狹物はちまものを追ひ聚めて、汝いましは天神の御子みまがひに仕へ奉らむやと問ふ時に、諸もろちうの魚ういども皆仕へ奉らむと申す」と『古事記』にあることから察せられる。殊にその後續けて、「是を以て御世みよよ、島の速贄はやにへたてまつ獻たまれる時に、猿女君等に給ふなり」とあり。『日本神代志』に依ればこの「島の速贄」は志摩の國より諸國に先ちて年々獻ずる初物の御贄であると云ふから、所謂志摩の海女は猿女君は巫女と關係があり、之れも同一系統の民ではなかつたかと考へられる。そこで私はかう云ふ假説を立て、見たい。北九州を根據地とした印度支那民族系の種族の一部が、採鑛冶金業者の集團として陸路鑛山を求めて全國を流浪して歩いたに對し、他の一部は漁撈業者の集團として、海路島々崎々を求めて廻つた。そしてその途上漁撈團の第一の足溜りとなつたのが紀州熊野地方、第二が伊勢の志摩地方であつた。その記念物が熊野權現であり、伊勢神宮の原形である、と思ふ。熊野權現が修驗道の重要な本山格であることはやがて彼の彦山權現と關係する。加之、熊野權現が神使として鳥を持ち、彦山權現の護符が鷹であること（鳥

及び鷹が太陽神の象徴シホであることは諸他の民族に例證がある）は何れも日神信仰即ち太陽崇拜が本体であつたことを示して居る。志摩から五十鈴川附近が彼等北九州族の足溜りとなつた時にも矢張太陽崇拜の信仰を植ゑつけた。之れが後この地に天族民族の同じ日神の信仰の中心である伊勢神宮の鎮座を見た理由であらう殊に二見浦の夫婦岩の如きは生殖器崇拜から派生した二柱石信仰であつて、天孫民族固有の思想ではなく、北九州族がその本國から持つて來た原始的宗教と見る他はないのである。

茲に尙考へたいのは近江に於ける彼等の足跡である。横井春野氏の『能樂全史』には、「伊勢の媛女君は近江和邇村と山城小野郷とに養田を賜つて移り住んだ、之れが近江猿樂と山科猿樂の源流である。」と記してある。然るに和邇村は比良山の麓で、比良山麓にある穴太村あなふに近く、穴太は穴太部あなふべ（又は穴穂部）即ち石工土工、金土など特殊職業集團の居住の跡であると云ふが、和邇村は上古より現在に至るまでかたき稗の産出地で、今日では農家の副業となつてゐるけれども、村民は今尙稗製造は和邇の獨占業であると信じてゐる。之れは媛女君及び媛田彦が北九州の採鑛冶金族の密接な關係あることを暗示するのではなからうか。栗田郡田上山の不動尊は三井寺（園城寺）の末寺となつてゐるが船具、金物、乃至造船業者、鐵工業者等採鑛冶金に關係ある職業の人々の信仰を集めて居る。一説に不動尊のある山には必らず鑛脈ありと云ふことを聞いた。然らば不動尊も採鑛冶金族に關係があるのではないか。北九州臼杵地方の摩崖石佛に不動明王があり。これは普通の法繩でなく蛇、然も頭の大きいコブラ型の蛇を持つてゐるので、小川琢治博士は印度教化された佛教の遺跡であらうと云つてゐる。即ち印度支那族民系の種族の手に依つて生れたものではないかと推測されるが若しさうとすれば不動明王と採鑛冶金族關係が略明かになつて來る。然も田上山の不動尊が園城寺の末寺と

いふことは、寺門派台密の密教思想との關係を示してゐるが、智證大師と黃不動（金色不動明王）との因縁を考へればその當然さを知ることが出来る。一方修驗道の本山聖護院が天台宗に屬せしめられ、寺門派に屬して園城寺と密接な關係を持つてゐることは、天台密教のみならず、柳々密教と修驗道との離れ難い因縁を語物るものと思ふ。修驗道の祖役小角と彦山の關係は周知のことで、彦山は役行者の踏開する處と云ひ、（牛窪弘善氏、所引「籠水口決」、小角の終焉地とする（全上「九州軍記」）。私が彦山を北九州採鑛冶金族の一根據地とすることは上來屢説した通りであるが、此の山の岩窟に、無量の黄金が秘藏されてあると地方人が信じてゐること、行者の下駄を貫つた子がその下駄を穿いて歩くと黄金が出たと云ふ「ころりの金」の傳説童話があることに依つてもこゝが採鑛冶金業者の本場であつたことを示してゐると考へられる。牛窪弘善氏『修驗道綱要』所引、彦山の秘書「籠水口決」に、「以三獨股三扣巖頭」。清泉滾々涌流矣。」とあつて役小角自身が既に採鑛家であつたらしい事が傳へられてゐる。

役小角の行蹟は、修驗道そのものゝ如く曖昧朦朧としてゐるが、大和葛上郡掖上村の産で母は葛城氏、父は雅樂の君の出であると云ふことになつてゐる。或は之れも紀伊熊野を根據地とした、北九州族の移民の子ではなかつたらうか。山岳家である友人小倉榮三郎氏の實地踏査した處に依ると、小角に仕侍したと云ふ前鬼後鬼の後裔である前鬼後鬼の村民は普通の日本人と稍骨を異にしてゐる。處が彦山の座主である高千穂家の人々が亦之れと同斷である。それは頼骨高く、頬肉落ちこみ眼尻釣上つて、眼光爛々として居り、印度支那民施系を思はずと云ふことである。之れ等を思ひ合すならば修驗道と彦山、北九州の採鑛冶金業者の關係が稍明かになりさうに思はれる。卒直に云へば、修驗道山伏と云ふものは高山幽谷を跋涉して金銀銅の鑛脈

を搜索して歩いた採鑛冶金業者の集團の宗教であり、信仰であると信じたのである。して見れば密教の祖空海が宇佐八幡に參籠したと云ふ説があるのも滿更縁がない譯ではなく、河内の磐田八幡が密教修驗道に關係することの深い（磐田八幡祀）のも當然であると云ふことが出来る。不動明王が採鑛冶金族の神であるのも採鑛冶金に必極なる聖なる火を崇拜したのであつて、拜火教的信仰であるが、それが職業神となつた處に、信仰の發達と進化がある。されば援出彦當時には、伊勢が北九州族の東海、關東等の諸地方に對する發展の策源地であつて、その發展に對して有力強大な天孫民族の協力、若しくは後援を求める爲めに、彼は遙々と天孫邇々藝能命を迎へて面接折衝したのであらう。この事に臆げながら裏書を與へるらしく思はれるのは、神武天皇東征に當つて、攝津河内より大和に入らんとして失敗し、轉じて紀伊熊野より入つて成功したことで、之れには必らず北九州族の移民である熊野集團と何等か關係があつたこと、思はれる。それは八咫鳥が皇軍を嚮導したと云ふ説、熊野の高倉下が詔靈と號する寶劍を天皇に獻じたと云ふ説があるのに徴しても明かである。何故なら、鳥は北九州族信仰の象徴であり、トートラムでもあつたと考へられるし、高倉下寶劍は、彼が採鑛冶金族の民であつたことを示すからである。

私は非常な廻り道をして來た。然しそれに依つて稍明かにされたことは、巫女が柳々最初から歌舞の演技に關係が深かつたこと、巫女が北九州を本源とする印度支那民族系の採鑛冶金業者集團と密接に結合してゐる、或は同じ種族に屬してゐると考へられること。その北九州族は採鑛冶金術の他に、歌舞の技術に優れた才能を持つてゐたこと、巫女の歌舞はこの北九州族の才能に養はれたと見られること等である。されば阿國の如き巫女が歌舞演劇に關係を持事は實に遠い由來を持つてゐるのであつて、彼女が鍛冶職の出であること

も、佐渡國へ出て行つたことも一々深い因縁のあることがわかるのである。而して細目命の猿女君に對して彼等の男性を代表する猿田彦の方から男性の遊藝民が生れ、それが後代の傀儡子にも亦猿樂にも密接な關係を持つてゐると考へられる。けれどもその經路に至つては全く不明で、我が歌舞演藝史中の最も暗闇な部分に屬してゐる。

又一方佐渡そのものが演藝に重大な關係を持つてゐただらうと推測されるのは、阿國の後、慶長十九年頃に佐渡島正吉（或は與三次）と云ふものが京都に現れて、六條遊廓の遊女を集めて四條河原で歌舞伎を興行し、所謂遊女歌舞伎の濫觴をなしたと云ふことで、これは『日本演劇史』の註記にも「佐渡島といふは彼のお國が佐渡へ渡りしに因みたる姓たるべきこと既に古人の説あり。」とある程であるが、然し單に阿國に因んでつけた名と云ふよりも、普通人が姓、若しくは家號をつける際には常にその生國のの地名を選んだ例より類推して、此の佐渡島正吉は佐渡の生れであり、更に云へば採鑛冶金集團中の遊藝民であつたのが阿國の成功に刺戟されて京都へ上つて來たのであらうとも考へられるのである。『芝居乗合話』には「此遊女におしへける家筋を佐渡島と號す。」とある。然らば最初は六條の巫女に藝能を教へてゐたものらしい。何れにしても彼が歌舞演藝に勝れてゐたことは明かであつて、それが佐渡國の出身とすれば、本來佐渡には藝能が盛んであり、それは金山の爲めに渡つて來た採鑛冶金族中の藝能團に依つて起された風俗であらう。此の採鑛冶金の集團の足跡が至る處、民謡や土俗の蹄を残しゐることも注目すべき點であらうと思ふ。南部のからめ節と金山踊、佐渡の相川音頭などはその現存せるものうちで最も著しい例である。

偕佐渡から京都へ上つた阿國は、最初出雲大社時代からの念佛踊の稍發達洗練されたものや佐渡の藝能團

の影響と暗示を受けて生み出したと思はれる大原木踊などを以て、先ず洛中の賞讃を集めたのであるが茲に名古屋山三郎の出現に依つて、一廻轉を行つて彼女の技藝は第二期の發達に向つた。山三郎は蒲生氏郷の家臣であつたと云ひ、尾州浪人と云ひ、或は山左衛門、三左衛門、三三郎と書き、諸説粉々として確定し難いが、兎に角武家出であることは疑ひを容れない。それが阿國と結びついて歌舞伎踊を始め、阿國に男裝せしめて茶屋女に戯れる物真似を演せしめ、遂に歌舞伎劇の基礎を置いたものである。即ち茲に至つて我々は武家階級と藝能の關係を考へねばならぬことになる譯である。

折口信夫氏が『山の霜月舞』（民俗藝術第三卷第三號）に、「昔武家は、皆一種の、或地方共通の宗教を持つて居たので、自然神事を中心となるべき儀式も心得、其に附隨した藝能も出來た。」と云つてゐるのはこの問題の解決に重要な暗示を與へるものであらう。武家階級には様々な異分子が混入してゐるであらうが、その最初の時代には各地方に集團生活を送つてゐた武藝的浮浪民であつて、それが次第に地方の豪族に隸屬する軍兵となり、國守に養はれる公的或は官的の武人となるに至つた。そしていつまでも原始的状態のままに残されたのが野武士であらう。之れに對して修驗道の浮浪民を山伏と云つたのは、そこに何等か關連するものがなくてはならぬ。山伏が修驗道と云ふ特殊な宗教を持つてゐたやうに、野武士即ち武家の原形集團とも特殊な宗教があつたのであらう。私は之れを八幡神の信仰であると考へたい。武家の守護神として八幡神が尊崇されたことは茲に贅するまでもあるまい。八幡は北九州の宇佐八幡が本源であり、之れは彦山權現と共に此の地方にゐた印度支那民族系統の種族の宗教であり、信仰であつたことは前來屢説した處である。此の意味から、修驗道の山伏と野武士とが關係のあることが推察せられる。或はこの點から更に推定して武家階級の

本源を北九州の前住民族に求めることが出来るかも知れない。何れにしても八幡神の信仰から推測して、此の神を日本中に持ち歩いた傳播者である採鑛冶金業者の集團と、武家の集團とが深い關係を持つことは想像するに難くない。然りとすれば武家に藝能的才能があることも蓋し當然であらう。

果然武家階級が歌舞伎に影響を與へたのは山三郎ばかりではなかつた。『佐渡島日記』に曰ふ、「六法と云ふ風俗は、むかし信州歴々の武門より出たる人、技藝を好てつるに浪人し、上京しける、其頃名古屋や山左衛門といへる、武士の浪人もの、出雲の巫女、於國と夫婦に成、京北野に芝居興行仕けるに寄、彼山左衛門とひとつに成、江戸さんちや通ひの風俗をして見せけるより起りけるとなん。」巫々。即ち重要な歌舞伎の要素となつた六法も武家の藝能から生れたものであることがわかる。尙茲で見逃がすことの出来ぬのは、江戸歌舞伎の元祖猿若勘三郎のことで、『古今役者大全』に、「寛永九年伊豆國よりあたけ（安宅）丸といふ御船人來る時、金の麾をいただき、木やり音頭をつとむ。」とある。即ち之れで見れば勘三郎は武家の棟頭徳川將軍の直隸となつて船入りの儀式を宰つた譯であつて、歌舞伎と武家階級との關係が決して淺いものなかつたことを示してゐる。斯ふ考へて來れば實に歌舞伎は巫女の歌舞と採鑛冶金集團の演伎と武家階級の藝能との三つに依つて目覺ましい發達生長を見たものである。

然しなが歌舞伎の根幹をなすものは、何處までも巫女及び遊女の遊藝民的集團の才能ゼニであつて阿國歌舞伎から遊女歌舞伎、若衆歌舞伎と進んで來ても、その本體を成つてゐるのは依然としてエロチシズムである。抑々創成期に於ける阿國歌舞伎の茶屋女に戯れる物真似的演伎にも、女優が男装して買手になり、男優が女装して茶屋のお嬢となることに既に性慾倒錯の徴候が窺うかがはれるが、最も原始的な物真似狂言として富永平兵

の『藝鑑』に採録されてゐる「氏神詣」は、明かに男色衆道を主題としたものである。即ちその反面には若衆歌舞伎の興隆を見た理由が伏在するのであつて、歌舞伎のエロチシズムが根ざす處の甚だ深く且つ強いことを證據立ててゐる。芳澤あやめの『あやめぐさ』に若衆形の澤村小傳次が「いかに狂言なればとて、色をたてる我々をすでつちめとはわるきせりふ、もはや明日より座本へ斷ことばいふて出まじき。」と、涙を流して訴へたと云ひ、それを「今時の若衆思ひもよらず。」とあやめが賞揚してゐる。之れに依つて見れば、此の初期の名女形時代に於ても若衆形は色が本體であつて、エロチシズム中心であることが明かである。

『歌舞伎事始』は俗書でその年代的記述等は信ずるに足らぬが、之れの卷之三に歌舞伎の原始的舞踊の要目をあげてある。第一が「兩儀舞」(天地和合舞ともいふ)、第二が(鳥舞)、その註に「二神(諾冊)より動き初め給ふ祕事、鳥井は姪交のはじめ、たとへば天の浮はしの心也。(鳥舞の圖に舞人は頭に鳥居を載せて居る)」云々、第三「榕接舞」妹脊かたらひの舞とも云」とあつて、いつも祕事とか、陰陽合體とか、宗教的名義らしいものを用ひてゐるが、その本體は明かにエロチシズムであることを示してゐる。之れ等が創成期に於ける、歌舞伎の舞踊であるとするならばそれが如何に所謂「カブキ」的なものであつたか、蓋し思ひ半ばに過ぎるであらう。否そればかりではない。名優坂田藤十郎の「傾城買」を始めとして、爾來長く後代に至るまで遊里遊女中心が歌舞伎の本道であつたことは近世演劇の歴史が證明する處である。

富永平兵衛の『藝鑑』に、村山八郎兵衛と云ふ立役の傾城買の舞臺を記録して、「正面へ立ながらせりふに曰、八まん之が買手かひてでやすと、扇にて脇ざしの柄をたたけば、見物一同に、それや買人の名人かひてが出たは。」とある。この八まんとは何を意味する言葉であらうか。續いて揚屋の亭主がおくびやう口から、「貝じやく

しを持って出、エ旦那お出かといふ。」とある。この貝じやくしは何の意味を表はすのであらうか惟ふに八まんとは八幡であり。恐らくは真正正銘まぢがひなしの意を含むのであらう。そして八幡が「眞實」の代名詞的表象語となつたのは、八幡神が金を意味したからで、即ちそれが採鑛冶金業者の集團の神であつた處から生じた意味合であらうと思はれる。金は云ふまでもなく眞純粹誠實等の象徴である。それは當時の民衆には直ちにそのことが呑みこめる程歌舞伎と採鑛冶金集團との密接な關係が一般に知られてゐたか、或は前代に於て金と八幡神との關係が周知的あり、既に成語或は熟語的に八幡が「眞眞」の同義語となつてゐたのを遺産として受けつゐたか、どちらかであつたに違ひない。揚屋の亭主の貝杓子は解釋が困難であるが、之れは多分柳田國男氏の『杓子の研究』に依つて明かにされたのと同じ意味と解して間違ひはあるまい。即ちしやくじ、石神、道祖神、岐の神、生殖器崇拜と一列に連結される風習の變形であり。道祖神崇拜は傀儡子の遊女が挨つて持つてゐた風習であることが『傀儡子記』『遊女記』等に依つて明かであるから、この「傾城買」の歌舞伎に出る揚屋の亭主の貝杓子は、傾城が遠くこの傀儡子の遊女の流れを汲むものであることを示す象徴であらうと信じられる。

考へて茲に至る時、私は歌舞伎のエロチシズムの淵源の廣く、遠いことを思はざるを得ない。そしてこの點からして歌舞伎の構成要素が凡て民俗學的に考察する可きものであり、歌舞伎劇は徹頭徹尾民族藝術として見るべきものであることを信ずるのである。かくしてこそ始めてエロチシズムが歌舞伎の中心となつてゐることも、遊里遊女が歌舞伎發達の大きな力となつてゐたことも充分に理解することが出来る。そしてこの視點をばつしては歌舞伎劇の本質を、正しく見きわめることは絶對に不可能であることを私は斷言して憚らない。これが私の歌舞伎に對する民族學的研究の概念の輪廓である。

補遺及附記

八幡神が九州宇佐に始めて現れ、此處を根原とすると云ふことに就いては河内譽田八幡宮の方では絶対に反對を稱へ、譽田八幡が根本であり、八幡神は應神天皇であること疑ふ余地なしとしてゐるが、之れは單に舊傳を繰返したもので、云はゞ俗説であつて多く信するに足りない。然るに大日本佛教全書中の「寺誌叢書第二の「藥師寺濫觴私考」(沙門高範撰)には「八幡宮。講式云。人皇十六代欽明天皇御宇。始顯_ニ豊前國宇佐郡_ニ而爲_ニ王城鎮護影向_一。行教和尚三衣之袂而自_ニ宇佐宮_一來臨之時。於_ニ此岡_一垂_ニ休息儀_一。(故名謂_ニ休息岡_一)可_レ知此所者。冥衆影向之聖跡。而更非_ニ凡夫領知之分_一。仍其跡立_ニ塔婆_一奉崇敬_一。依_レ之當寺別當榮紹大法師。寬平年中重_ニ勸_ニ請大菩薩於此岡_一。奉_レ仰_ニ吾寺鎮主_一矣。』とあつて宇佐が根原であることを明記してゐる。

然し譽田八幡の方で應神天皇を八幡神に比定するのは勿論舊傳に據るのであるが、その舊傳が起るのには何等か理由がなければならぬ、私はその理由を神功皇后の筑紫下向及び三韓征伐、その終了後に降誕あつた應神天皇と云ふ、この連続した三つの事實のなかに求められるのではないかと思ふ。即ち八幡神は元北九州に占據してゐた或る部族の土俗神であつたのが、中古その祭神が應神天皇に變移を見たこと考へたい。譽田八幡宮の舊社家であり、武内宿禰の後裔であること云ふ京都の菅居正治氏は、最近に家藏の舊記古文書を收録して、「菅居古文書」第二卷まで上梓した。元より同書の全部を事實として信ずることは出來ぬが、然しそ

ここに事實の反映を見ることは出来ると思ふ。

そして之れに依つても私の考を新しく裏書されるやうに信する点が尠くない。應神天皇が北州族の祭神に變り給ふたのは、神功皇后及び應神天皇がこの部族と密接な關係を結ばれた結果である。同書第二卷菅居家古記録のうちの「神功皇后御縁起」には次のやうな記述がある。

「翁申様是より西に鹿の島と申所にあ曇の磯良と云者あり、海中に久しく住テ海の案内者にて侍れハ、此者を召て龍宮城につかわし、千珠滿珠と云二乃玉ヲ龜王に借世給エ此二の玉たにも候ハ、新羅百濟等世めしたかえ給はむ事いとやすき事なり。」（原文のまゝ）

之れで見ると三韓征伐の先導をし、皇軍を援助したものは安曇族であつたことがわかる。安曇氏は海部の主領で、太田亮氏の「日本古代史新研究」に依れば筑前を本據としてゐた北九州の大族で、魏志の奴國後漢書の倭奴國王と云ふのが之れだとしてゐる。殊に皇后が上陸された地点が筑前香椎の濱「神功皇后御縁起」であるから、皇后は安曇族の本據に入られて、之れを皇軍のうちに收められたのであらう。特に全縁起には「皇后の御妹豊姫を御使として仲玉をめさるべし」とあるのを見れば先づ皇妹を以て全族の歸順を企てられ更に進んでは、皇后自らも親しくその任に當り給ふたと信すべき理由がある。そうとすれば三韓征伐は大和朝廷と安曇族との共同的事業であつたと云つてもいゝかも知れない。

次に八幡神は此の北九州部族の神であることは殆ど疑ふ余地がないが、安曇民族が海部の主領であること云ふやうに、主として海岸民族と考へられるのに、一面八幡神が鑛山業者の如き山間民の神であることは何に據るのか、この海岸民と山間民との八幡神に於ける連絡結合は如何なる關係を示すものであるかは明かでない。

いたゞ然しこの北九州族が鳥居龍藏博士その他一部の人類學者考古學者の考へてゐるやうに、南方支那から遷渡して來た印度支那民族ネグリート若しくはインドネジヤン族であるとするとすれば、彼等が支那海上を航行する處の海岸民であると同時に、稻の水田耕作法を傳へた農耕民であり、金銀銅の精鍊術に秀れた採鑛冶金の民であると云ふことは信じ得るであらう。南方支那苗族が有史以前から銅鼓のやうな立派な鍊金の技術を持つてゐた如き、印度支那地方に早く東洋文明の黎明期に水田法が行はれてゐた如きはその一例である。

けれども八幡祠が採鑛冶金の神であるとすると證左は色々ある「神功皇后御縁起」に。

「豊前國宇佐郡蓮臺寺山の麓谷の奥にかぢする老翁あり、大神オノガの比義ナヒヨシ是をみるに其形はなはだ奇異にしてたゞ一人にあらざりければ彼比義カニナヒヨシ籠居して給仕する事三年云々。彼翁たちまちに三歳の少兒となつて所業に乗して示してはいはく云々。我をハ護靈驗威力神通大自在王菩薩と云なり、云々。」（原文のまゝ）

之れが八幡垂跡の始めであると云ふので明かに鑛山民の神であることを示してゐる。又全書には、「御詔宜の中に銅あかがねのはむらをもて食とすとも心けからはしき人の物をはろけしと示給へり」とある。之れは神が銅の精鍊の法を知つてゐることを暗示してゐるではないか。「菅居古文書第二卷菅居家記録中「野守鏡譽田宗廟之卷」には「厩前に河水あり神影のうつる水也云々。又此井ハ八幡現し玉ひて堀セ玉ふ云々。」とあるのを見ても八幡神が鑛石採掘を行つた證憑だと思はれる。又同書に「築紫ツクシにては金色の鷹と現はれ給ふしは鷹も八幡の使者なり」とある。金色の鷹と云ふのは黄金の光の象徴ではなからうか。殊に彦山權現の神符に鷹が現はれてゐるのを見れば、之れも彦山と八幡神とが密接の關係を有してゐるとする私の考を裏書きするものであらう。尙同古記録中「譽田八幡宮縁起類」には「カラツキや木間ニヒカル稻妻ハ山伏のウツ火カト

ソ思フ」と云ふ歌を載せて、「此歌も此處ノ民イヒナラフス」と書いてゐる。これは即ち山伏が打つ採鑛冶金の火ではなたつたかとも思はれる。それから全古記録「御三神器八帙私記」の冒頭に、「あら金のつちより萬ことなるといへども雨露霜雪ハ時をうしなひ五行相尅して欲道きさす」と云つてある。これなどは採鑛冶金民族の世界観であり、哲學であるとも考へられよう。

以上は相當浩翰な菅居古文書のなかから、囑目したもののみを抽して来て、八幡採鑛冶金民族なることを證明する參考材料としたに過ぎぬが、更にこの北九州部族が一種の舞伎を持つてゐたことの一つの證左も同書の「神功皇后御縁起」に見へてゐる。

「翁申さく此童せいなふと申舞をあひし侍り此舞をハ又ならまひと申なり海中に舞臺を構へ此舞をまへせられハ件童クダシノワラさためてきたるへし云々。即海中に舞臺をかまへて供奉の人々音樂を奏するに老人此舞すまし侍ければ件磯童この舞を愛して即舞のすかたになり、淨衣にたひはゞきして頸に鼓をかけたり云々。淨衣の袖をこきて顔におほひたれて、龜の甲にのりて舞臺ちかく出来る、さてこそ此舞は今の世迄茂布を面にたれ侍り氣に云々。」(原文のまま)

せいなふは後世の細男であらうが、之れは矢張り元は人間の舞伎でもあつたことは他にも例證がある。小寺融吉氏の「近世舞史論」には豊前志賀島明神に同様の傳説があり、古表社では神輿と傀儡師を舟にのせて海上で細男をやつたと云ふ記事が出て居る。そしてこの細男は「筑紫の風俗歌舞であつたらしい。」と云つてゐる。人間が舞ふと共に人形をも舞したのであらうが、若しピツシエルが云ふやうに人形芝居の起源が印度であるとするなら、それが印度支那に傳り、印度支那民族の九州遷渡に依つて日本に入つたと考へること

が出来るとも知れないし、従つてこの細男の舞と云ふのは印度支那系統の舞伎であるかも知れない。鼓を持つてゐたことや面を被ふ假面に類したものを持つてゐたと解することが出来るのであるから、之れは強ち荒唐無稽の説ではなからうと考へてゐる。

附記

銅劍、銅鉞及び銅鐸も、此の北九州に居た本州各地に採鑛冶金業者の集團を送つた處の民族と關係がある銅劍、銅鉞が従來九州、四國、中國、地方に限つて出土して、九州も南部に及ばず、中國地方も備前以東には達しないのを見れば、自から北九州に於ける印度支那民族系統の勢力範圍が示されてゐると云ふ。僅に特例として紀伊から之れが發掘されたのは、偶々、私の前述のやうな北九州族の移民が紀伊に存在したことを證據立てるのではないか。然るに銅鐸は近畿地を中心にして東は遠江、伊豆、西は石見、安藝、南は紀伊、土佐、北は加賀、越前等可成り廣汎に涉つてゐる。之れは銅劍銅を遷した種族とは違つたもので北九州にも幾つかの分派があつたと考へなければならぬ。殊にその裝飾文様に水禽や舟や高床式家屋などがあつて南方沼澤地乃至沿海に居住した民族の製作であること示してゐるのみならず、その表現の手法形式が苗族の銅鼓に酷似してゐることも、それが印度支那系に屬することを裏書きしてゐると云ふ。鑄金家佐藤石禪氏の談に、「世界中で最も早く鍛鐵の技術に秀れてゐたのは蒙古族である。日の本刀劍が優秀なのはその技術を傳へたに違ひない。反對に鑄銅合金術に早く高い才能を現したのは、印度支那民族系特に苗族などがそれで、我國出土の銅鐸の如きものは必らずその種族の技能に混源を有するのであらう。」とあつた。専門技術家の言として聞べきものが多いと私は信じてゐる。彼是想ひ合すべきであらう。

大阪毎日連載の『經濟風土記』福岡縣の卷四十二節に、「筑後川、矢部川の流域には昔から一種の職人町が點在した。これはしばしば起つた兩河川の氾濫によつて、農民が常にその生活を脅かされてゐたため副業として種々の手工業を営んでゐたのが、いつしか專業と化して出來上つたのである。」とある。然し之れは單に河水の氾濫と云ふ自然的現象に依つてのみ起つたものではなく、もつと深い處に原因があり恐らくは、矢張り北九州族の工藝的技術がさふ云ふ特殊な町を形成せしめたのであらうと考へられるのである。

尙神勢神宮の別宮と云ふのが志摩國磯邊村に伊雜宮と呼ばれてある。俗に「いざうの宮」又は「磯部の宮」とも云ふが案内記の誌す處に依れば、「本は宮遠く垂仁天皇の二十六年皇大神宮伊勢神路山の麓五十鈴の川上に鎮座ましませし、翌年倭姫命の命を奉し佐渡波登美の命の造營し給ふところにして、古來内外兩宮と共に伊勢三宮の一として、國民の崇敬措かざるところなり、されば昔は内外兩宮に參拜せしものは必ず此伊雜宮にも參拜せしなれ云々」と云つてゐる。惟ふに之れが私の考へる皇大神宮鎮座以前に於いて伊勢志摩の海邊民が信仰した民族神ではなからうか。案内記はつづけて云ふ、「毎月二十四日御田祭おみたの神事あり、村内各字交代にて妙齡の處女八人を選び早乙女として田植の式を行ふ。式後竹取りとて近郷近在幾百の青年漁夫群集して、青竹を取合ひ豊漁を祈る風習あり。(中略)實に志摩第一にして本邦三大田植祭(五月五日香取神宮、六月十四日住吉神社)の一として著名なり。云々。」

内外兩宮共に一は皇祖の大廟であり、他は五穀農耕の大神であるのに、その伊雜宮だけが漁撈の神である點に、一層古く海邊民の民族であることを想せるものがあるではないか。(完)

中世以後における人形劇

— The Mediaeval Stage, vol. II, pp. 157—160 —

E. K. チェンバーズ

山本修二 譯

聖誕生の神祕を具象的に再現するために、人形を使用することは、人間を使用するに先立つこと、並びに^(註1) Christmas crib の形式に於ける人形劇は、それに基いて發生した演劇よりも、長く存続して、今尙ほ舊教團に行はるゝ由は、私が式典劇を説くに當つて、既に指摘した通りである。

(註1) Chambers, *ibid.*, p. 42. 參照 —

「Christmas crib 又は crèche (基督降誕祭の馬槽の意)即ち馬槽の中の幼兒基督、ヨセフとマリヤ、又屢々牡牛と驢馬を現はした聖誕生の寫實的再現は、基督降誕祭に際する舊教諸團の共通な特徴である。」

復活祭の儀式に於て、聖物安置所に磔刑像を藏めることも、これに類似の習慣であるが、英吉利に於ては、「基督、番人、マリヤ、其他の人々を現はした小さな人形」によつて、復活の演劇を演予した例がある。この事は十七世紀のある筆者によつて、「宗教儀式の盛んなりし頃」、オクスフォードシヤアのキットニイに

行はれたこと、並びに、大きな響を立てる一つの番人が「一般にキットニイの鱒口ジャックと呼ばれた」由が記載されてゐる。これは即ち、人形の或物は、簡単な機械仕掛によつて、運動が賦與されたことを指摘するものである。これに似た仕掛が、一五四七年、聖波羅寺院の十字街に於て、偶像崇拜を誠めるためにパアロオ僧正によつて衆人に示され、後にこれを粉碎するために童子達に與へられた。これと同じき材題の普通演劇が既に陳腐となり、しかも未だ絶滅し去らぬ頃に、動く人形即ちマリオネットによる神祕劇のより精巧な演出が、歐洲の各地に、その姿を現はした。その大多数は、職業的見世物師の演出目録に屬してゐるが、さまざまの形式におけるマリオネットは、浮浪藝人の間に、遠く羅馬時代より傳承された觀あることを記憶しなければならぬ。^(註二)

(註二) Chambers, *ibid*, vol I, p. 71. 参照 —

「他の藝人 *lastaxi* は、近代のバンチ、ジュデイ使ひの如く、小さな木製の人形劇、即ちマリオネットを持ち廻つた」。

*この言葉より近代の *batelour* (廣義の旅藝人) といふ言葉が出たやうだ (原註)

英國にあつては、パアソロミュウの市その他の場所で人形劇が盛んとなり、これが普通演劇の恐るべき強敵となつた。『冬の夜ばなし』のオートトリカスは、さまざまの身過ぎ世過ぎの中に「^(註三)放蕩息子』の操りを持ち歩いて」ゐた。

(註三) The Winter's Tale, Act IV, Sc. III, l. 104. 参照。この『放蕩息子』は、ルカ傳十五章、基督の諷諭譚に出づ。

ベンジョンソンは『バアソロミユウの市』に、ランソオン・レザアヘッドなる一人物を点出してゐるが、これはその小屋掛けで、^(註四)ヒアロオとレアンダアの話、^(註五)デイモンとピシアスとダイオナイシヤスの話が、全く混同されてゐる奇妙な人形劇の吟誦史詩を演出する人形見世物師である。

(註四) ヒアロオはヴァイナスに仕ふる尼僧であつたが、レアンダアと戀に落ち、レアンダアは夜な夜なヘレスポンド海峡を横切つて、彼女を訪うた。ある夜レアンダアが溺死したゝめ、ヒアロオは悲しみの余り、同じ海に投じて死んだ。

(註五) デイモンはシラクユウズの元老であつたが、僭王ダイオナイシアスの專横を憤り、彼を刺さんとしたゝめに、即刻死刑を宣告され、妻子に暇を吾げる余裕をも許されなかつた。しかるに親友ピシアスももしデイモンが四時間にして歸らざる時は、自分が身代りとなつて殺されてもよいと言つて、身を以て保證したので、デイモンは、妻子に會ふ暇を得た。その歸途馬を失つたが、詭計を以て立歸り、間一髪にして、ピシアスが身代りとなるどころを救つた。ダイナイシヤスその誠實を賞し、禮を以て彼を友人に迎へた。

近代のパンチ・ジュデイ使ひのやうに、かゝる見世物師が、人形の身振りに合せて、適當な對話を誦讀して、人形のために^(註六)interpret(説明)することが、習慣となつてゐたやうだ。^(註七)

(註六) ランソオン・レザアヘッドは、自分の人形に關して「私は、皆の者の言傳をいたします」と言つてゐる。



ブラットナア氏に依つて巴里で發見された古代ギニョール劇の首

(註七) interpret といふ動詞が—沙翁時代の英語に於て「人形劇の説明」といふ明確な意味を持つことは、*Shakespeare Lexicon*, Bd. I, p. 592.) も、*アニオニス* (*Shakespeare glossary*, p. 118.) も、これを指摘してゐる。次はその顯著なる一例—

「まあ素敵な人形だ。まあ素晴らしい人形だ。いよ／＼彼奴、あの女に「説明」をやるだらうよ。

(*The Two Gentlemen of Verona*, Act II, Sc. 1, 1104—105.)

ランソオン・レザアヘッドの演出目録は、奇蹟劇から借りて来た材題に基く多数の人形劇を含んでゐた。これに類似の題目が、バアソロミユウの市における後期の演出の紹介にも、アン女皇の御代における盛名ある倫敦の見世物師ロバート・ポオエルの演出の紹介にも現はれてゐる。これより後に至ると、凡ゆる人形劇は、パンチ・ジュデイの獨特の流行に併呑されてしまつたのである。これらの人物名が奇蹟劇のポンテオ・ピラトとイスカリオテのユダから出たといふことは、單なる言語學者の奇想にすぎない。

(註八) ポンテオ・ピラト—マルコ傳十五章十四節乃至十五節參照—

「ピラト言ふ『そも彼は何の惡事を爲したるか』かれら烈しく叫びて『十字架につけよ』と言ふ。ピラト群衆の望を満さんとて、バラバを釋し、イエスを鞭ちたるのち、十字架につくる爲にわたせり」。

(註九) イスカリオテのユダ—「このユダはイエスを賣りし者なり。」(マタイ傳第十章四節)

パンチは疑ひもなく、千六百年の頃、ナポリの即興喜劇に類型人物として現はれた *Pulcinella* である。

(註十) Allardyce Nicoll, *The Development of The Theater*, p. 109. 参照—

諸家の説く所に従へば、彼はアテラ笑劇のマツカスの後裔にして、多分バッコの性質をも加味されたものであり、怒らく其の名の由來を、マツカスの別名たる *pullus gallinaceus* (牡雞) に負ふと稱せられる」。

* アテラ笑劇— 後出の *Fabula Atellaniana* に等し。羅馬喜劇中で最も人氣のあつた一形式で、その名の由來はアテラといふ小都市によるものである。マツカスとバッコその最も主要なる類型人物。

他の名前になつてはゐるが、彼の傳統は多分、奇蹟劇を遙かに越えて ^(註十一) *Fabula Atellanæ* にも溯るであらう。

(註十一) *Fabula Atellanæ* の複數形。

現在のパンチ・ジユデイ劇は、無論奇蹟劇ではないが、道德劇の傳統的系統に嚴密に従ふものである。



ベートルシーカ……モヒエフ画

ベートルシーカの話

小 西 謙 三

ロシアの人形芝居、ベートルシーカを観るとは、私の再渡露のプログラムの一つであつた。果してベートルシーカが観られるかどうか？——先年モスクワ滞在中に得た色々な事實から推して、私は多大の不安を感じてゐた。ベートルシーカは滅びつゝある芝居である、日本の人形芝居も過去の遺物であるに違ひないが、その光芒は幾分華やかである。だがベートルシーカはひたすらに滅亡への道をたどりつつあつて、その本格的な上演は、實に稀にしか観られないのである。

ところで偶然が私を幸ひした。モスクワにエフモフ一統のベートルシーカ劇團がある。——その事実上の盟主であるエヒモフ女史は、私同様に『四美術社』の會員である。で、私は早速女史に會つてベートルシーカを観たいと言ふ私の熱望を傳へた。勿論女史は私の申出を快く受け入れてくれた。

人形芝居はファンタジーの世界である。——殊にベートルシーカは私にとつては全然未知の世界なので、私はアンタアジイを萬喫してよいわけである。

私は初めて本格的なペトルーシカを観るを得た。そして私はエヒモフ女史とその夫（エヒモフ氏は彫刻家として著名で、ペトルーシカの仕事においても共力者として働いてゐる）達と親しく語り合ふことによつて、ペトルーシカに關する多くを知ることが出来た。（ペトルーシカに關する文献は、ロシアにおいてもほんの僅かしか世に出てゐない。）私は女史達の話のお粗末な傳達人にならう。――

ペトルーシカを、フランスのギニョール、イギリスのバンチなどと並べて考へる場合には、ロシアの傳統的な人形芝居の通稱と解してよい。元來、ペトルーシカとは――ロシアのペトルーシカの脚本に出る主人公の名前なのだ。そしてギニョールと云ふのは、フランスのペトルーシカの、バンチと云ふのはイギリスのペトルーシカの、それぞれの脚本に出る主人公の名前である。（ドイツにも、オランダにも、ハンガリーにも、ペルシャにも、それぞれ固有な名稱を持つたペトルーシカがある）しかし歐亞にまたがつて散在するこの同種の人形、または人形芝居を一貫して名稱づける特殊語はない。だからロシアではペトルーシカ、イギリスではペンチ、フランスではギニョールと稱ばれて、何んだかお互ひに全然縁もゆかりもない人物、または人形芝居であるかの感じを抱かせるのだ。

イタリアのマリオットは有名である。――糸紐が人形の關節に結びつけてある。人形遣ひは上の方で――天井でそれを繰つて人形を動かす。人形の遣ひ方の点では、ペトルーシカはマリオネットと全然異つてゐる。ペトルーシカは人形遣ひの三本の指で動かされる、――人形遣ひはその一本を下の方から人形の虚ろな頭の



ロシア「ペトルーシカ劇」の舞臺面と屋臺

中へ、二本を人形の兩手へ突込む、人形遣ひの目隠の下に隠れてゐるので、舞臺へは人形だけが姿を現すのである。

人形遣ひの技は文字通りに堂に入つたものである。——その筋肉、骨組、血行も何かかう常人のど類を異にしてゐるやうに思はれるばかりで、卓れたピアノリストが樂器によつて人形遣ひの指のやうな効果が生めるかどうか？——ちよつとこんなことも考へられる。

人形遣ひの指で動かされると、人形はまだ魔法にでもかゝつたやうだ。——人形は爬行蟲のやうに匍ふ、そして見物人はまるで酒でも飲まされたやうに酔はされ、その絶世の美にうたれる。

x x

ペトルーシカは、いつ頃何處で發生したのだらうか？

一般には、十六世紀頃、イタリヤにその端を發するものとされてゐるが、どうも疑はしい。ペルトーシカは支那の西藏の何處か或はまたジャワあたりに先在し、それがロシアに移つて來た、かうは考へられないものか？

勿論かうした説を學問的に證明することは未だしであるが、その既略的な要因を列擧することは可能である。

一、蒙古や支那を旅行した人達は目隠つきのペトルーシカを見ただらう？ 現在もそれを見ることが出来る目隠しつきの点でもロシアのペトルーシカと似てゐるし、その脚本の内容も互ひに似通つてゐる。

この事實から、ペトルーシカはロシアまたはイタリヤに於て先在し、支那の人達はそれを自由にとり入れたのだ、——かう推定する人もあるが、どうも信じられない。

二、支那の各地（北平、上海、ハルビン）では、サーカスで目隠しなしのペトルーシカを見せる。

かうした場所に於ける人形遣ひは、十六世紀時代のロシアの人形遣ひと色々な点で酷似してゐる。この点を論據に、ペトルーシカの本家はロシアだと主張する人もあるが、當時はロシアこそ風俗、習慣を支那から多く學び取つてゐるのであるから、たゞペトルーシカだけは別だとすることは、甚だしいこちづけではなからうか。

三、西歐のペトルーシカ劇は演出の題目とか、發場者の型の點タイプでもロシアの傳統的なペルトーシカとは似てゐない、

四、ペトルーシカは西歐でよりも、東洋に於てより廣汎に研究されてゐる、この點でもヨーロッパ人がペトルーシカの起源を自國に求めるのは、どうも面はゆい感がすると云ふのだ。

ジャワの影繪、トルコのカラギョーズ、それなども、所謂『ペトルーシカ考』にある種の典據を與へはしないだらうか？

x x

日毎にさびれゆくロシアの人形芝居、——うらがれた曠野の片隅にあつて、悲壯な輓歌を高らかに叫んでゐるのが、エヒモフ一座のペトルーシカ劇團である。

卓れた畫家私彫刻家の多くによつて守り立てられてゐる人形芝居團體、——さてこの劇團の特殊な使命はどこにあるのだらうか？

ペトルーシカの科しやさ（ジェスチユアー）はどんなに表現的で、デリケートであるか。その科はどんなに多様であるか、その隱影——柔か味、暖か味、激情性、激烈性はどんなに多様な現れを持つてゐるか。——かう

した點をエヒモフ一座は自分の仕事によつて明らかにしやうとしてゐる。

壯麗さと新しい美の探究——エヒモフ一統のペトルーシカ劇團の輓歌はかうした探究のための行進への伴奏曲である。

『わたし共の劇團が重心をおいてゐるのは、芝居の筋の新味科白の新味でもなければ、組立でもありません、ペトルーシカの科の新しい觀念なのであります』——エヒモフ夫妻は情熱的に云つた。——

これは極く狹隘な使命であるが、同時に、大きな重要な使命である。今日までに、かうした方面からペトルーシカを取扱つた人も團體もなかつた。

エヒモフ一座が金科玉條としてゐる科、——それはこまかく分析して言へば次のやうなものになる、——ペトルーシカの反轉、からだのこなし、屈折、身震ひの仕方、疾走の能力、ぶつ倒れ方、ペトルーシカはバツと起き上る、莊重に足を踏み出す、愛嬌よくお辭儀をする、輕快に、又がつしりと踊る、——すべてかうした科は、エヒモフ一座の熱心な研究の下に完成の域へとすすみみつゝある。

ロシアの傳統的ペトルーカは科の點では實に貧弱なものであつた。

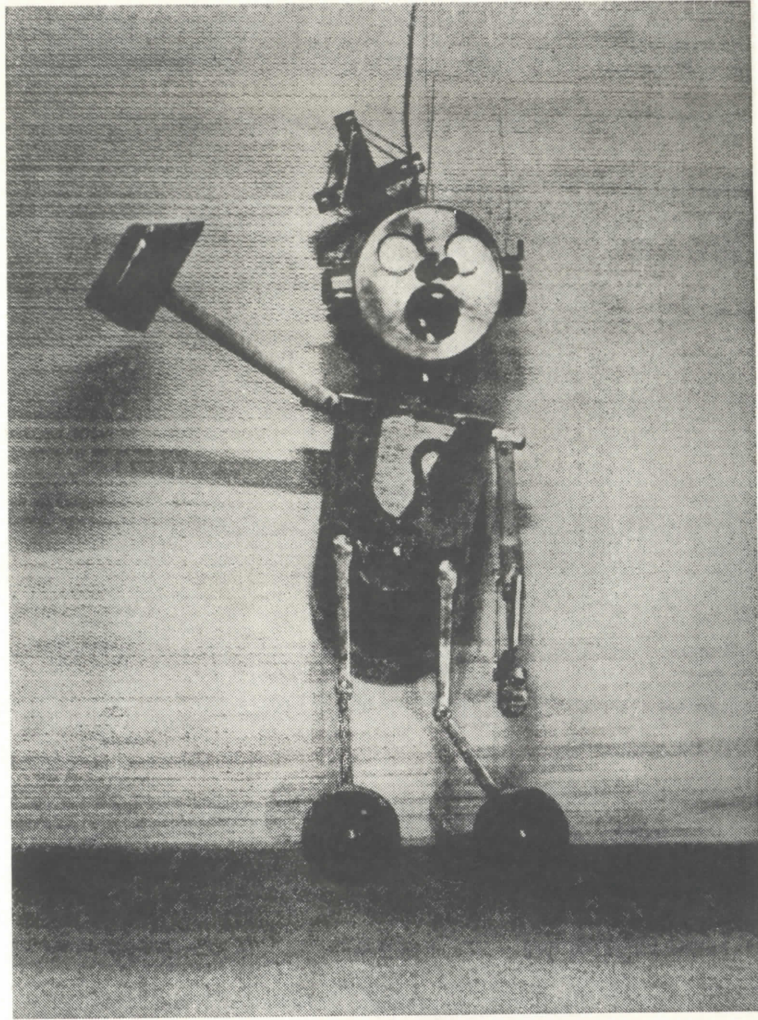
x x

ロシアの傳統的なペトルーシカは、社會のめまぐしい移り變りのために、日毎にその生粹の美を失ひつゝある。

約二年程前から。赤衛軍内でも人形芝居が盛んにやられてゐる。そしてこれらはペトルーシカの傳統の中に踞踏することなく新機軸を出さうとして、色んな試みがなされてゐるやうである。こゝでは赤衛軍の緊要問題を骨子として脚本がリポートリイとして選ばれてゐることは言ふまでもない。(一九三一年 七月七日 記)



ロシア赤衛軍の人形



巴里、アルカン シェール座の尖端的機械人形。

新人形劇作法書目

南 江 二 郎

一九〇〇年以後、ミュンヘン美術家人形劇場の創立を烽火として、新興人形劇は世界各國に於いて、暫時根強くその新たな道を開拓して來た。殊に歐米に於いては、眞摯なる研究家並びに演出家の續出に伴ふて、日に月に、すばらしい進展の精華をあげてゐる。既に昨年秋には、機械文明が生んだ最も尖端的な演出を以つて誇る、佛蘭西のアルカン・シエール座、象徴的神祕劇の演出で聞え高い英國の方舟劇場、果ては大道人形を最も力強く蘇生させたチエツコスロヴァキヤのギニョオル座等を初めとして、現世界の最も異色ある人形座の集會に依つて、ベルギーのリエジュ市に於いて、國際的聯合公演會が催されたほどである。この聯合公演は、續いて來る一九三三年にシカゴで開催されるが、その節には、筆者にも是非出席せよと、すゝめて來るほど、彼等は新興人形劇に對して力と熱と自信を持つてゐる。

幸にも、我國に於いても、遠山靜雄、和田精、伊藤喜朔氏等の遠山氏邸に於ける一試演を曉鐘として、結城の御人形座、築地人形座等の歴史をたどつて、漸くその研究と實演が實質化して來た。殊に拙誌「マリオネット」創刊前後から、結城の新人形劇場を初めとして、東京の人形クラブ、大阪のトンボ座、人形小劇場

盛岡人形劇場、長野ギニョオル座、等々、その創設の、試演の、吉報が續々として筆者の手許に集つて來る事は喜びに耐えない。近く寶塚にも寶塚人形劇場の創設を見た。加ふるに本年度に入つてから、マリオネット會員を初めとして、各地の兒童劇研究實演團體、幼稚園等から、新人形座の作り方等に對する問合せが、實に多くなつた。私はそれに對して、出来るだけ返事して居たが、最近その繁にたえられなくなつたので、その返事の主なる部分として、この一文を綴つた次第である。

さて、質問の大半以上は、如何にして人形を作り、操り、舞台を作るか、に就ての參考書には、如何なるものがあるかである。又稀には演出法の質問もある、そのうち演出に關しては、少くとも一新興演劇としての人形劇の演出法に關しては、度々色々な場合に引用する言葉ではあるが、次のクレグの言葉を充分よく味つてほしいと思ふ。

アナトール、フランスの説の如く、シエクスピアの戯曲を演じ得るといふ人形の事實は、確に演じ得ないといふ他の人の論證と同様に、私達には少しも重要ではない。歸するところのものは、人形芝居に於いて私達は、演出に必要な總ての要素を、創造的藝術に必要な總ての要素を持つといふ事である。

この演出に必要な總ての要素を、創造的藝術に必要な總ての要素を、持つといふ事は、レギュラ・ドラマ(普通演劇)のあらゆる部門に渡つての美學的原理と、實際上のあらゆる演出法に精通してゐなければならぬ事を、反語的に表示してゐる。私はこの言葉の尊さを百度繰返すことよりも、それが如何に明白なる事實であるかを、百度繰返しても、先づ、聲明しておきたい。

それに加へて、人形劇特有の演出法を加味しなければならない。然しそれに就いては、舊稿で多くの訂正

補充を要すべきものであるが、拙著「人形劇の研究」(昭和三年六月・東京原始社版)及び「マリオネット」諸稿の諸論文で発表してゐるし、今後も各項目に渡つて発表してゆくつもりであるから、それを省いて、今は質問の大部分をなしてゐるその参考書を紹介しておく。

新人形劇作法書といつても、新興人形劇の審美的價値を究めて、それを基礎として人形劇の作り方、構成法を叙述した参考書は、歐米に於いても皆無だといつていゝほど、稀有である。少くとも、久しくそれを求めたづねてゐる私の手許に、残念ながらまともなものは一冊もないといふ事である。ただ幾分興味本位の手引書的な通俗なものなら可成り集められてゐる、今、最も普及してゐる英文のものを挙げる。

1. The Herces of The Puppet Stage. by M. Anderson (Harcourt, Prage and Company, New York)
 2. Marionettes, Masks and Shadows. by W. H. Mills & L. M. Dunn (Doubleday, Page & Co. N. Y.)
 3. Marionettes. by Edith Flack Ackley (Frederick A. Stake Co. N. Y.)
- 等である。右のうち、(1)は製作の爲には殆んど役立たない歴史的記述書である。然かもこれを讀むぐら
いなら、人形芝居の爲の大學校用讀本と私が名づけてゐる。
4. A Book of Marionettes by H. H. Joseph (B. W. Huebsch, New York)

を讀んだ方が遙にいい。これには簡單ながら終りの方に人形劇作法も附いてゐる。(2)は舞台を構成する爲の各點から記述してゐるので、簡單なものながら参考になるだらう。殊に假面マスクの部がある爲、人形の首の

製作の爲にも役立つし、影畫の事まであるのは便利である。(3)は(4)のジョセフと同様、著者が婦人であるだけに、細い心遣ひがある。人形の簡単な操り方を知る爲には四つのうちで一番解り易く説明されてゐる。尙、この本には五篇の上演台本が附録されてゐる。その内容は大したものではないが、子供達や、家庭の爲に書かれたものだけに、伴奏音楽としてのレコードの題名、番號迄が各篇に列記されてゐる點など、どこまでも親切な本である。(3)(4)の著者はいづれも人形劇の實演に關與した人々であるが、實際にやつた人ものは簡單でも、何處か要點をつかんでゐる。例へば全じく婦人で、リヴァプールで「ファウスト博士」を演出して、その經驗を記述した(クレエグの「マスク」所載)

5. The Production of a Puppet Play. by M. H. Bulley.

の一文などもいゝものである。さすがにかうした人形劇の世界ではフランスの閨秀文豪ジョルヂ、サンド以後、人形芝居に關心を持つ婦人は多い。

實演上の専門家の書いたものとしては、通俗ではあるが、米國で最もポピュラな人形師として盛名あるトニー・サアグ自身も「How to Make and Operate a Marionette Theatre.」などと云ふ一文を「ジャックと豆の木」の上演台本と共に婦人雜誌に發表したりしてゐる。然しトニー・サアグの舞台上のトリックの種類、演技法等を一冊の書物にまとめたものとしては、

6. A Book of Marionette Plays by A. Stoddard (Greenberg, New York)

7. The Tony Sarg Marionette Book by F. J. Mctsaac (B. W. Huebsch, New York)

等がある。トニー・サアグに反して、あくまで藝術的な新興人形劇の爲に努力してゐるルモ・プツファン(彼は伊太利人であるが、現在では紐育の美術家町グリーンウイッチ・ヴァイレッヂにゐる。)にも

8. *The Show Book of Remo Bufano* (The Macmillan Company, New York)

がある。これは彼の一座の臺本集ではあるが、彼の兄は有名な彫刻家(在巴里)であり、彼も優れた美術的才能を持つてゐて、人形や、舞臺、小道具の挿書を澤山入れてゐるので、前記の手引書を通讀の上、それを手にすると非常に参考になるものである。彼の他の臺本集「ピノチオ」にも舞臺挿書が入つてゐる。

最後に眞摯な人形劇研究者としてのポール・マクファリンの、シカゴ・イヴニングポストに發表した諸文とゴルドン・クレエグが、例の「マスク」に發表したものがあつた。

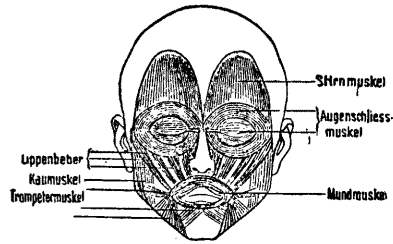
9. *To Make Puppet, a series of eight article.* by P. McPharlin (Chicago Evening Post)

10. *The Game of Marionettes.* by G. Craig (The Mask, V.)

とがある。前者は貴重なものであり、クレエグのものは簡略な手紙体のものであるが、多くの暗示に富んだものである。

英文以外のものとしては、稀觀書として、色刷の古雅な挿書の多い伊太利のカロル・ラツカの本(これは自分は持たないが小寺融吉氏から借りて、その内容の一部を「マリオネット」第一卷第二號に紹介した。)や最近私を得た、ロシヤのイゴル・エレミンの著作等を初めとして、獨、佛のものもあるが、作り方の本は八分までは大同小異の手引書が多いので、こゝでは略しておく。

尙、以上の参考書だけではどうしても満足出来ない人々の爲には、最も手近な、且つ人形劇と最も密接な關係を有するものとして、各兒童劇の研究書及び小劇場研究書の一讀をおすすめしておく。 J. Merrill, M Fleming 共著の「Play-Making and Plays」(The Macmillan Co.) のうぶ本は、かうした本のうちで、稀に見る親切で、便利な、内容の豊富な同時に貴重な記事の多い好参考書だと信じてゐる。



人形記
(ゲエレクンドルゴ)

人形には次の如き種類がある

- Round Puppets (丸形人形)
- (A) marionettes,
- (B) Gaijyōshi or Burattini,
- Flat Puppets (平形人形)
- (C) Shadow Figures.

○マリオネットは、原則として頭と胴と兩足を持ち、關節がある糸、針金、麻紐、鐵桿等で上から吊られる糸操である

○ギニョールまたはプラッテニイは原則としてたゞ頭と手を持つ手袋式の人形で所謂手遺物也
○影畫人形は見透し彫に作られ、頭胴兩手兩足の外に時に關節あり

人形芝居展と講演會 大阪毎日新聞社後援・主催

大阪毎日新聞社後援、本協會主催の「人形芝居展覽會」を、去る五月十四日より五日間大阪白木屋樓上に開催した。その節は、谷崎潤一郎氏、藤堂獻三氏、奥村信太郎氏、尾崎清次氏、福島宗助氏、齋藤清二郎氏、布施勝治氏、山口吉郎兵衛氏、安住伊三郎氏、森川喜助氏、寺川信氏等、諸家秘藏のものを初めとして、松竹、文樂座、及び同座の吉田榮三氏、桐竹門造氏所有の逸品出展の光榮に浴し、開期中罕觀の盛況を呈し、斯界に裨益する所多きを感じしめた。尙、大阪のトンボ座の舞臺と人形、柿谷華王子氏、南江二郎の爪哇人形、本協會の資料寫真展等も人目を引いた。

それを機として大毎主催、同社講堂で、五月十六日夜講演會が開催され、和氣大毎購演部長の紹介で、木谷蓬吟氏の「大近松論」桐竹門造氏の藝談(人形實演)等があり聽衆堂に満ち、西村眞琴博士、坪内士行氏、石割松太郎氏等の顔も見えた。

左の覺書項目は當夜配布した南江二郎の講演「各國の人形芝居」のものである。

▽人形芝居の起源考資料

動く人形、即ち簡単な關節を有して手足等を働し得る人形の古い事は想像出来る。然しそれ等の人形で芝居を演じ初めたのは動く人形が出来てから餘程後世の事だらう。東洋諸國に於いて最も古い歴史と文化とを有する國は支那と印度とであるが、前伯林大學文學部長ビツシエルは詳細な考證的研究を以て、印度こそ世界の人形芝居起源地だと稱してゐるが、前ケンブリッジ大學の考古學の碩儒リツヂウエーはそれを詳細に檢考推論して、印度に於ける人形芝居記の確實なる史實は十世紀以前には見出されないと結論し、むしろその古きものを埃及ギリシヤ等に求め舉げてゐる。

- (1) G. Magnin, Histoire des Marionnettes en Europe.
- (2) P. Ferrigni, Storia dei Burattini.
- (3) Richard Pischel, Die Heimat des Puppenspiels.
- (4) John Payne Collier, Punch and Judy.
- (5) W. Ridgeway, Dramas and Dramatic Dances.

▽人形芝居の語源考・資料

Puppet 語源考 — 現在私達の使用してゐる英語にして人形芝居を意味する *Puppet-show* なる語の *Puppet* は、獨の *Puppen*、佛、伊の *Pupazzo*、*Pupazzi* であつて、ラテン語の *Pupa*、*Pupura* なる語に發し、紀元前四百年頃のギリシヤ語にもこれに匹敵する語として *ῥόφρ* あり、梵語では *Putrika*、*Duhirika*、*Putali* と云ひ、少年少女を意味する *Marionette* 語源考 — 英語の *Marionette* は、獨逸の *Marionetten* であり、佛蘭西語の *Marionette*、*Marionette* であるが、この語は伊太利語の *Marietas*、*Mariantia*、佛蘭西語の *Mariote* 即ち「小なき聖マリーの像」と云ふ語から轉化したものだと言はれてゐる。即ち人形が中世紀前後の「神聖なる演戲 *Ministerium sacrum*」及び「神秘劇 *Mystery*」の演伎者であつた事に由來する。

▽宗教と人形芝居考資料

その歴史的古さの證明として梵語 *sutradhara* の語源考及び、オシリスの歌手ケエルミスの墓陵から發掘された舟中の人形劇場などが役立つ。

宗教と人形芝居との關係及び歴史的進展の過程に就ては、「偶像としての神の人格化、其精神の解祕、神と人間との交歡」この三階段を踏んで來たものと思惟される。

▽各國偶人劇の歴史と種別

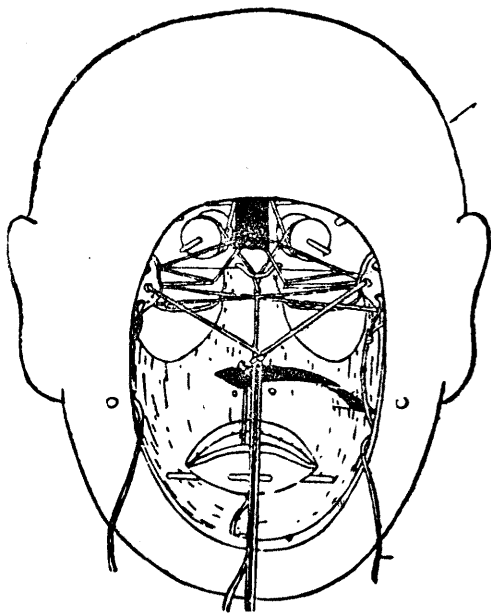
▽人形芝居を持つた國と種類

- 1 平人形は、支那、瓜哇、バリ、シリア、アラビヤ、南アフリカ、印度、土耳其、フランス、日本、英國等に昔からあつた
- 2 丸人形は支那、瓜哇、ビルマ、シヤム、ベルシヤ、サマカンド、日本、トルキスタン、伊太利、印度、獨逸、英國、ベルギー、シシリー、ロシア、ギリシヤ等に昔からあつた。

製作材料及び衣裳と關節

製作材料は紙、板紙、皮、亜鉛、木、布、帳子、陶器、石膏等なり、衣裳は衣裳かその構成の一部をなす人形と作り上げた後に衣裳をつける人形の二つで、關節は全くないものと部分的にあるものとなり。

『淨瑠璃人形の頭解剖圖』



◆本號の巻頭にはマリヤ・ビーパー女史の文樂座第一印象記を飾つた、全女史は數年前來朝の節は歌舞伎を研究し、歸國後それを發表して非常な好評を得た爲に、今度は文樂研究の爲に再び來朝されたもので、その第一回文樂座見學に際し、初見の編輯者の乞ひを容れて、早速その第一印象記を寄せられた事は感謝に耐えない。

◆竹内勝太郎氏の「歌舞伎の民俗學的研究の概念」は曾つて何人に依つても殆んど試られた事のない研究で、海外に於て、漸く人文地理學上から、乃至民俗學上から演劇史の研究が試られかけてる際、此稿を得た事は本誌の誇りと云つていゝだらう。

◆關西に於ける最も權威ある近代劇の研究者、三高教授山本修二氏の譯して寄せられたチエインバズの「中世以後に於ける人形劇」も尊いものである。私はこれほど簡易で要領を得た英國偶人劇史を見た事がない。

◆「ペトルーシカの話」はソヴィエトロシア四美術社會員、洋畫家小西謙三氏の再度入露の御土産である。その歴史的推察は尙一考を要するがペトルーシカの現状を知り得たのは有難い。尙扉のエビグラムは全氏に贈呈されたエヒモワ女史の自著から抜萃したものである。

◆本誌も漸く海外有志間に認められて來たので、諸家の寄稿を乞ひ、邦語譯と共に漸時掲載してゆく豫定で、エヒモワ女史にも能勢登羅氏を通じて依頼中である。

「舞臺藝術論」の著者へ

◆近刊の「舞臺藝術論」の著者外山卯三郎君は「人形劇の問題」の章に於いて、私が人形劇の問題を「工藝美術化」することに依つて足れりとしてゐるかの如く断定してゐる。認識不足も甚だしい。君があげてゐる参考書目其他は拙著「人形劇の研究」の無断孫引であると云つても過言でない事實を知つてゐるが、孫引常習者が常に演じる、粗讀早見を以て、人形劇を知る點に於て、特別の私的恩恵を僕からうけた君が、多大の迷惑をかけて恥とせない如きは尤にも劣る行爲である。

寶塚人形劇場と雑誌「人形芝居」

▽重役諸氏の理解、坪内士行氏等先輩知友の贊助をうけて、今度、寶塚小劇場に據る寶塚人形劇場が創立された。

現在の同人は小松榮、平井房人、村井武生、南江二郎の四氏である。

小松君は曾つての築地人形座の同人であり、現在寶塚少女歌劇團の優れた、舞臺裝置家であつて、人形製作及び操り方に精通して居り、平井君は全じく寶塚の美術部にあつて、その異色ある才能を認められてゐる人である。詩人でL.L.L.玩具製作長である、村井武生君も、去る六月私達で演出したアサヒコドモ會（大阪朝日會館）の人形芝居の人形と舞臺を製作して、處女作とも思へない技倆を發揮した人である。

第一回試演は九月、臺本は白井鐵造氏の歌劇「ジャックと豆の木」で、上演に際しては寶塚少女歌劇生及び管絃樂團の助演がある筈である。若しこれが確立すれば、日本唯一の常設新興人形劇場となるであらう。

尙、これを機として新興人形劇の、主として寶演臺本及び寶演上の技法研究機關雜誌として、「マリオネット」以外に雜誌「人形芝居」を九月から創刊する。

昭和六年八月十五日印刷納本
昭和六年八月十八日發行頒布

非賣(前布金要圓也)

編者 京都市上京區小山下總町 二郎
 本文及挿 京都市中京區柳馬場通御池上
 畫の無斷 吉志 京 美 堂
 編輯 京都府龜岡町字河原町 協
 發行所 郷 演劇協會
 編者 大阪一六一九二番



人形芝居展に於ける編輯者

左から爪哇木彫人形。手に持つてゐるのは支那の模型糸操り人形
陳列棚の中の吊つてある人形のうち、丸彫糸操人形は、いづれも
ピルマのものである。その間の細長い人形は獨逸指人形である。

