人形浄瑠璃と文楽

白水社

人形浄瑠璃と文楽

人形淨瑠璃と文樂

まえがき

人形淨瑠璃が、淨瑠璃劇場の中でただ一つ殘存している文樂座を通じて日本文化の上に、燦たる光明を放っていることは周知の事實である。誠に文樂人形淨瑠璃は能、歌舞伎とともに三大國劇として、わが國の舞臺藝術中で最も重要なるものの一つである。しかるにこれが研究においては、その研究の困難と特殊性のために、古來割合手がつけられていない。勿論その中の淨瑠璃部面では、古くからこれを語る太夫の間に、その語り方、由緒、その他について片々ながらも多少記錄されたものがあり、またこれの歴史的研究は近松を中心とした淨瑠璃史として、多少は存在しているが、演劇として、舞臺藝術としての研究に至ってはあまり見當らない。しかし、眞に淨瑠璃を知るには、この人形淨瑠璃の舞臺藝術的方面の研究に俟たなければならない。

それは淨瑠璃は單に、讀み物として作られたものではなく、これを語り、かつ人形に合せて人形淨瑠璃という演劇を構成する脚本として作られたものだからである。故にその眞價はけっきょく人形淨瑠璃が戯曲であるとい

うところに存するのである。

したがって人形淨瑠璃あっての淨瑠璃文學なのである。たとい淨瑠璃を文字の上のみから見ても、これを舞臺に使用する場合はおのずから異った部面が生じてくる。讀むことによってすぐれていても、舞臺にかけると案外つまらないものがあったり、讀んで見てはつまらなくても舞臺上では實にすぐれたものもある。

特に人形淨瑠璃は、長い間の型の演劇であるから、淨瑠璃の節付、語り方、三味線、これに遣う人形、舞臺等はみな一つの型になっている。そしてこの型に合致しないと、太夫、三味線、人形遣が一體になって演劇を構成することができない。したがってその原本たる淨瑠璃は、やはり一つの型の文學である。その趣向、構成、人物、表現方法等がみな型となって、どの淨瑠璃も大同小異である。これは演出上やむを得ないことで、作者の方でもこの約束にはめて作ったものである。しかし、これを讀物として純文藝の立場から見ると、人物の類型、事件の類型、表現の類型等において同一傾向が多く、殊にその人物に至っては、外面的で內面的、心理的描寫のものは甚だ少く、いわゆる人形のような人物が多くて、個性と性格の新味は甚だ少い。これは人形にあてはめて、人形で表現できるだけの範圍に書いたのであるからやむを得ないことである。卽ち淨瑠璃の人物は人間でなくて人形なのである。人形によって表現できる人物である。

こうした、種々の舞臺藝術上のことを無視しては、淨瑠璃に關する正確な認識と批判は到底できるものではない。筆者はこの點に氣づき、從來の近松研究などにあきたらざるところがあり、特にこの點に留意して、近松を中心としてこれを舞臺藝術的に見ることを研究した。

しかし、こうした方面の研究は、當時甚だ少なかったので、その困難は容易ならざるものがあった。それをま

とめたものが拙著『人形芝居と近松の淨瑠璃』(白水社版)である。

淨瑠璃史の研究は、高野辰之博士および黒木勘藏氏によって、しばしば發表され、その後、若月保治氏によって古淨瑠璃に對する研究は大いに進められた。演出方面においては、三宅周太郎、石割松太郎兩氏らにより趣味的隨筆的な發表はあるが、その根本的な研究は見當らない。だから舞臺演出等においては未だにはなはだ幼稚だといっても過言ではない。

そこで人形淨瑠璃というものを舞臺藝術として、また國劇としての立場から總括的な研究をして、その本質を明かにし、これを基礎としてその上に、さらに研究を進める必要にせまられている。筆者の前著『人形芝居と近松の淨瑠璃』はこれを歷史的な立場から見たもので、しかも近松頃までしか書かれていないので、その後人形淨瑠璃に對する總體的研究をしたその成果が本書である。

しかし本書は未だこの方面の研究の完成したものではない。しかし將來の研究の基礎となり、その研究の方向の示唆とはなるものである。從來はこの基礎的研究すらも未だに築かれていなかったのである。そこでまず、人形淨瑠璃の性質に鑑み、その歷史に基き、その根本となるべき淨瑠璃と、その表現方法である演出の方面を、研究してその本質を明かにしようとしたのである。

かくしてその研究の基礎を定め、その方法を決定する時は、それ以上の研究は、將來飛躍的に進められるであろうことは信じて疑わない。

この書はさきに同じ意圖のもとに著した『人形芝居と近松の淨瑠璃』(白水社版)と合して一つの研究となるのである。

これら二著は一つの繼續的研究であるから、相互にそれぞれの部分を參照することによって、著者の研究の總體的成果を把握することができるのである。

なおこれらの研究に資すべき文献は甚だ僅少で、かつ權威あるものが少いので、やむを得ず現存の文樂の淨瑠璃と實際の演出について研究した。

文樂座は竹本豐竹兩座の全盛時代の復活とも見るべきもので、多少の變化はあるが、本質においては變らないので、その研究に主力をそそいで從來研究されていない點を補った。

ちなみに、本書は人形淨瑠璃の研究であるが、著者としては本論を通じて日本の古典演劇の本質を探求し、それと國民精神との連關もほぼ明かにしたつもりである。この意味において、この研究がいささか日本演劇の基礎的研究として役立つことがあれば幸甚である。

なお本書を出版するに當り、日本大學より出版助成金を授與されたことと、總長吳文炳博士をはじめ、河竹繁俊博士、守隨憲治博士、その他多數の方々の御後援と、白水社の御厚情を深く感謝申し上げる次第である。

人形浄瑠璃と文楽　目次

まえがき……五

第一章　人形浄瑠璃の概観……一一

第一節　人形浄瑠璃の特色……一一

一　人形浄瑠璃構成上の特色……一一

二　浄瑠璃文藝の特質……一四

1　浄瑠璃の古典性……一五

2　浄瑠璃の戯曲的特色……一八

三　浄瑠璃の音曲的特色……二〇

四　人形浄瑠璃の舞臺の特質……二三

五　人形浄瑠璃の人形の特質……二五

1　人形の特質……二五

2　人形の類型……二五

3　人形の遣い方……二九

第二節　人形淨瑠璃史の概觀……四三
一　人形芝居の起原……四三
二　人形淨瑠璃の起原……四三
三　人形淨瑠璃の發達……四八
四　竹本豐竹兩座の盛衰……五〇
五　人形淨瑠璃の衰退……六五
六　文樂座の興隆……七〇
七　文樂座に對立した人形淨瑠璃……八一
1　三世長門太夫の竹田芝居……八二
2　春太夫團平の脫退……八二
3　彥六座……八三
4　稻荷座……八四
5　明樂座……八四
6　堀江座……八五
7　近松座……八五
8　新義座……八六
八　その後の文樂座……八六
九　戰後の文樂……九一

第二章　淨瑠璃研究……九七
第一節　淨瑠璃の本質と近松の淨瑠璃觀……九七
第二節　淨瑠璃の筋の構成……一二五
一　時代淨瑠璃の世界……一二六
A　世界について……一二七
B　事件について……一二九
二　世話物淨瑠璃の世界……一三三
第三節　時代物の筋と趣向……一三三
一　全體的筋と趣向……一三三
1　皇室に對する忠節……一三六
2　主家に對する忠節……一三八
3　叛逆に對する闘爭……一三一
4　横領に對する闘爭……一四四
5　勢力上の闘爭……一四六
6　復讐・仇討……一四七
7　佛教に關するもの……一四八
8　義理……一四九
二　局部的趣向……一五〇

1 犠牲の死……一五三
2 身替り……一五五
3 首實驗と武士の情……一六三
4 義のための血族相剋……一六四
5 切腹と自ら討たるる趣向……一六八
6 お家騒動……一七〇
7 戀愛……一七二
8 親子の情……一七三
9 親子の訣別……一七六
10 生物の親子の情……一七七
11 不具者……一七九
12 三人上戸……一八一
13 狂亂……一八三
14 惡鬼・妖怪・怨靈……一八三
15 責・折檻……一八五
16 繼子と繼親……一八六
17 因果・因緣……一八七
18 寶物紛失……一八八
19 述懷・物語・口說……一九〇
20 景事・道行……一九一
第四節　世話物の筋と趣向……一九三

一　全體的筋と趣向……一九四
1　義理と人情……一九四
2　戀愛……一九五
3　義理……二〇一
4　金錢……二〇六
5　女敵……二〇八
二　局部的趣向……二一〇
1　親子の愛情……二一一
2　兄弟姉妹の愛情……二一三
3　犧牲……二一三
4　義理……二一四
5　金錢……二一五
6　犯罪……二一六
7　奉公人……二一七
8　滑稽……二一七
9　道行……二一八
第五節　淨瑠璃の戲曲的研究……二三〇
一　淨瑠璃の戲曲性……二三〇
二　五段形式の成立とその本質……二三三

三　古浄瑠璃の戯曲性……二四一
四　近松の浄瑠璃の戯曲性……二四三
五　近松以後の戯曲性……二五一
第六節　浄瑠璃にあらわれた人物の研究……二五五
一　人物と人形……二五五
1　善悪對立の原則……二五七
2　古浄瑠璃の人物……二五八
3　近松の作品の人物……二六〇
4　近松以後の作品の人物……二六三

第三章　人形の研究……二六六
第一節　人形頭の劇的性格とその種類……二六六
一　人形頭の劇的性格……二六六
二　人形頭の類型の標準……二六九
三　老役の人形頭……二七一
四　中年の人形頭……二七五
五　青年の人形頭……二八三

六　性格の複雑化と人形頭……二八六
七　その他の頭……二九六
八　女性の人形頭について……三〇三
九　特殊頭……三一六
第二節　人形頭の性格および用途の歴史的發展……三二三
一　初期の人形頭の種類……三二三
二　人形の構造の發達……三二九
三　人形頭の種類の決定……三四一
四　人形頭の用途とその變遷……三五一
五　女性の人形頭……三七二
第三節　人形頭の顔面の研究……三七七
一　男性の人形の顔面……三七七
1　人形の顔面と劇的性格について……三七七
2　人形の顔の縦（長さ）と横（幅）について……三七九
3　目について……三八三
4　鼻について……三九三
5　眉と眉間の問題……三九七
6　額について……四〇四

7 口について……四〇六
8 頬の問題……四一二
9 顔の左右の不均等……四一三
10 顎の問題……四一五
11 頬骨について……四一八
12 顔面の凹凸について……四一九

二　女性の人形の頭……四二一

1 概観……四二一
2 顔の縦横の問題……四二三
3 額の問題……四二四
4 目の問題……四二五
5 眉について……四二七
6 鼻の研究……四二九
7 口の研究……四三一
8 鼻と口との距離……四三三
9 顎の研究……四三三

第四節　人形の構造と組立……四三六

一　人形の頭の構造……四三七

二　胴の構造……四五二

三　人形の手……四五四
四　人形の足……四六八
附記……四七五
第五節　人形の粉飾衣裳について……四七七
一　顔の粉飾……四七七
二　髪と衣裳の問題……四八三
1　菅原傳授手習鑑の髪と衣裳……四八四
2　髪の問題……四九五
3　女性の髪の問題……五三三
4　男性の衣裳の問題……五四六
5　女性の衣裳について……五六五
6　結語……五七九
第六節　人形と歌舞伎の關係……五八三

第四章　人形舞臺の研究……五八五
第一節　人形舞臺の特色……五八五
第二節　舞臺の始原と發達……五八六
一　舞臺の始……五八六

二　舞臺の發達……五七
三　古淨瑠璃時代の舞臺……五九
四　近松時代の舞臺……六一
五　附舞臺……六三
六　太夫の床……六三
第三節　舞臺裝置……六四
第四節　花道の問題……六五
第五節　文樂の定式舞臺……六六

第五章　人形淨瑠璃の演出の研究……六〇三
第一節　人形淨瑠璃の演出……六〇三
第二節　淨瑠璃の音曲的研究……六〇五
一　淨瑠璃の曲節とその系統……六〇五
二　淨瑠璃音曲の發達……六一四
三　義太夫節の成立とその本質……六二三
四　義太夫節の曲節……六四一
第三節　淨瑠璃の語り方と太夫三味線……六四五

第四節　人形の遣い方と人形遣……六五三
一　差込手遣（突込手遣）……六五三
二　出語出遣……六五三
1　出語出遣のできた原因……六五三
2　出語出遣の歴史的發展……六五九
三　三人遣……六六一
1　三人遣概觀……六六一
2　片手遣……六六八
3　三人遣……六九〇
4　後の三人遣……六九三
四　人形遣の研究……六九五
五　現今の人形の遣い方……七〇〇
あとがき……七三八
参考文献……七四〇
索引……末巻

凡例

一、本書は前著『人形芝居と近松の淨瑠璃』を基礎として、その上に繼續研究したものであるから、必要に應じてその書物を參照せられたい。

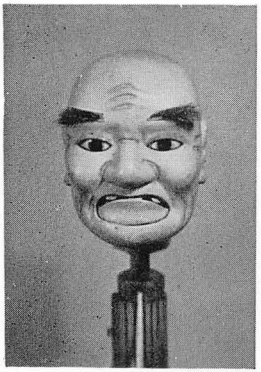
一、この研究の淨瑠璃に關しては文樂座の紋下豐竹山城少掾について調査し、三味線は鶴澤友次郎や野澤喜左衛門に、人形は故吉田榮三、故桐竹門造、現桐竹紋十郎に、衣裳は故吉田玉七、故桐竹門造、現吉田玉市に、舞臺は松田種次の諸氏について研究した。

一、本論の資料は豐竹山城少掾所藏の文献と早稻田大學演劇博物館のものを多く使用し、その他は必要に應じて著者が蒐集した。山城少掾所藏のものは殘念ながら戰災で烏有に歸した。

一、參考および引用書の目錄は、本書に引用した書物を主として揭げ、なおその他の參考書目も重要と思われるものを若干擧げておいた。

挿畫目次

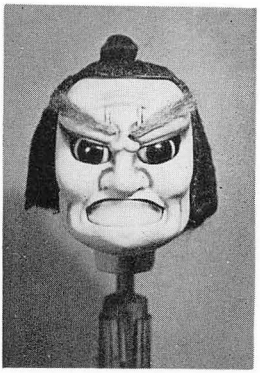
一　人形頭の寫眞
二　人形頭の寫眞
三　人形頭の寫眞
第一圖　京都四條河原操芝居の圖
第二圖　丹後掾芝居の圖
第三圖　土佐少掾芝居の圖
第四圖　同樂屋の圖
第五圖　石見掾天神記雷電の圖
第六圖　伊勢大掾座の圖
第七圖　和泉太夫芝居の圖
第八圖　同樂屋の圖
第九圖　江戸半太夫芝居の圖
第十圖　江戸孫四郎芝居の圖
第十一圖　井上播磨掾芝居の圖
第十二圖　井上播磨掾賴光跡目論の圖
第十三圖　山本土佐掾芝居の圖
第十四圖　源氏六十帖舞臺と花道の圖
第十五圖　愛染明王影向松舞臺と人形遣の圖
第十六圖　北條時賴記芝居の圖
第十七圖　曾根崎心中道行の圖
第十八圖　用明天皇職人鑑芝居の圖
第十九圖　野郎山伏絹振子手摺の圖
第二十圖　井筒業平河内通の圖
第二十一圖　操舞臺名目の圖
第二十二圖　文樂定式舞臺の圖
第二十三圖　顏面比率の圖
第二十四圖　人形の手の圖
第二十五圖　人形の足の圖



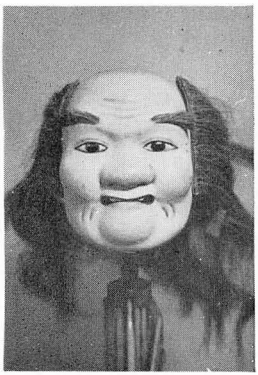
武氏



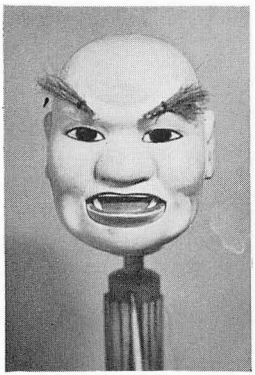
鬼一



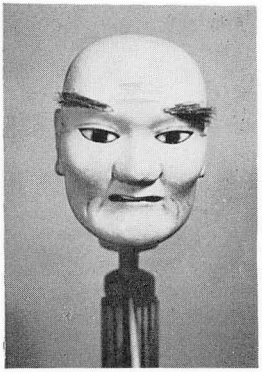
大臭



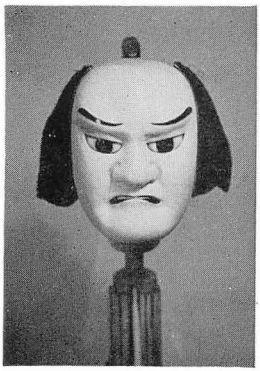
白太夫



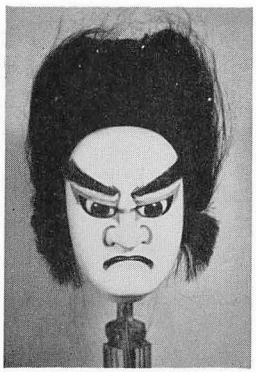
正宗



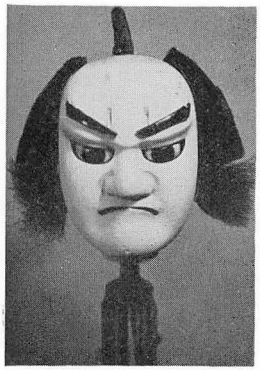
定之進



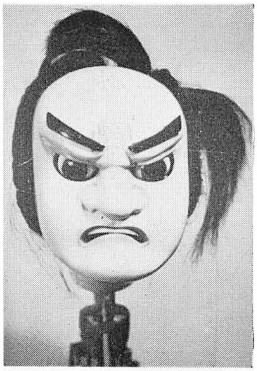
孔明



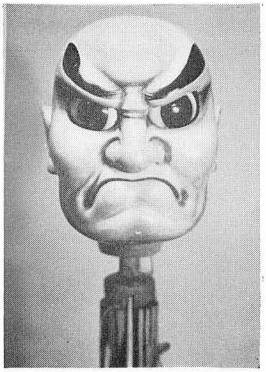
文七



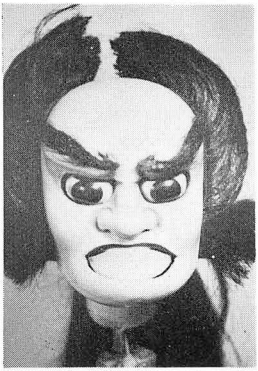
檢非違使



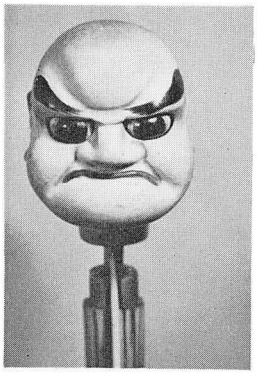
陀羅助



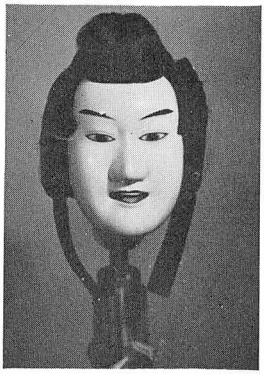
金時



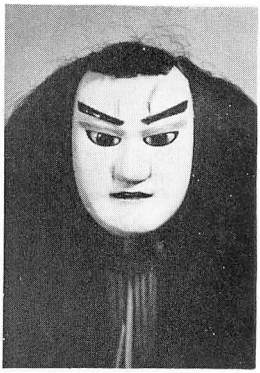
團七



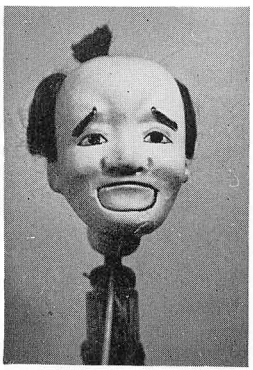
與勘平



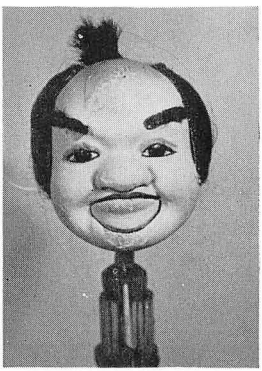
若男



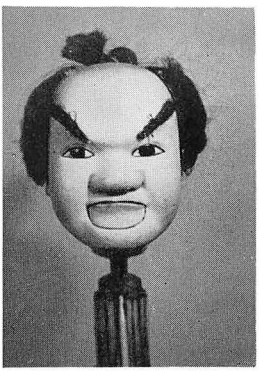
源太



手代



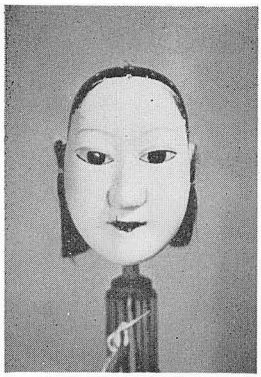
又平



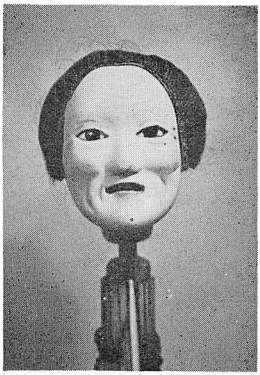
チャリ



岩藤



老女型



婆



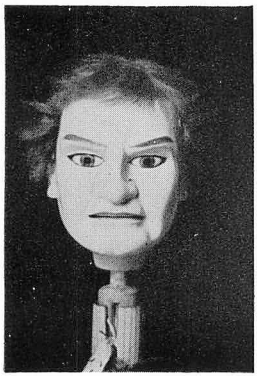
おふく



傾城



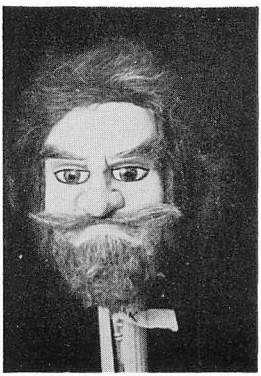
娘



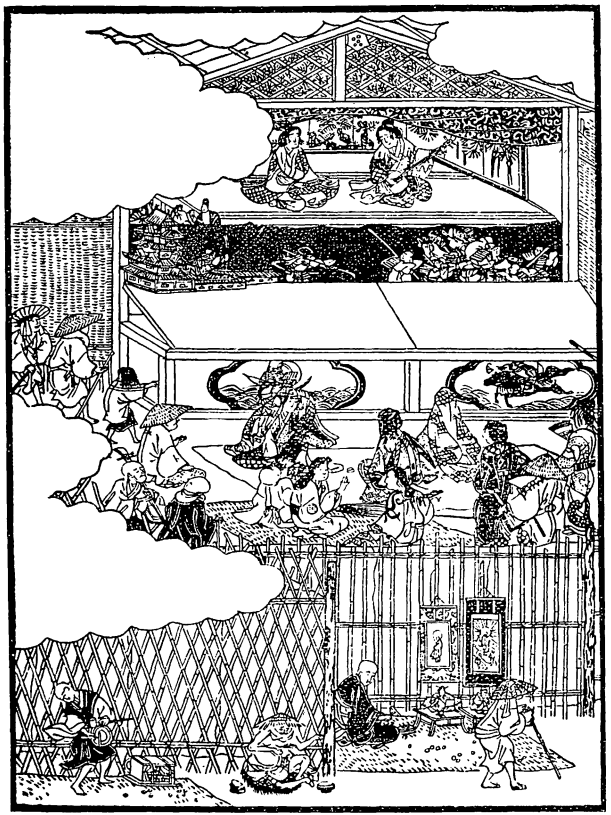
ハムレット



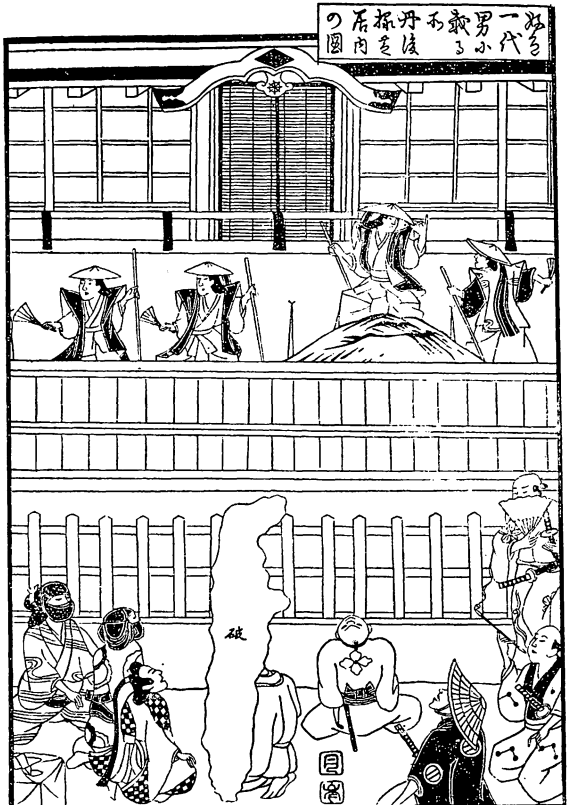
ガートルート



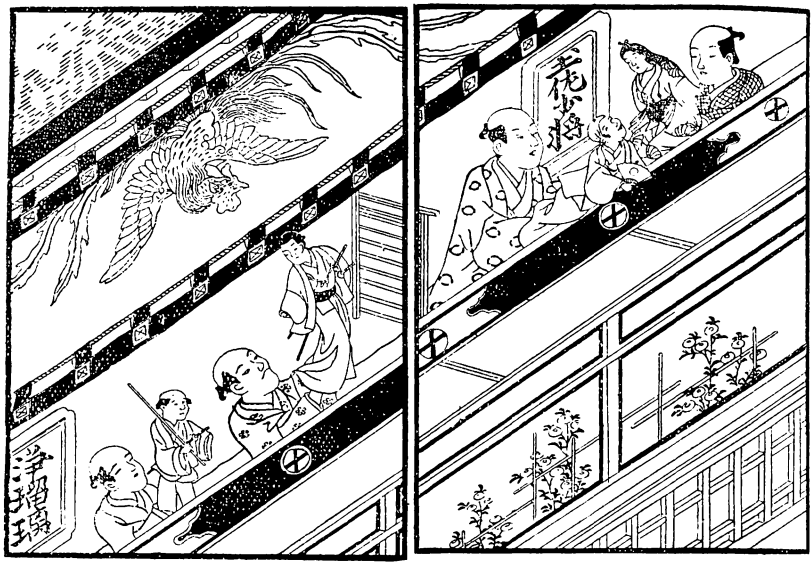
クローディアス



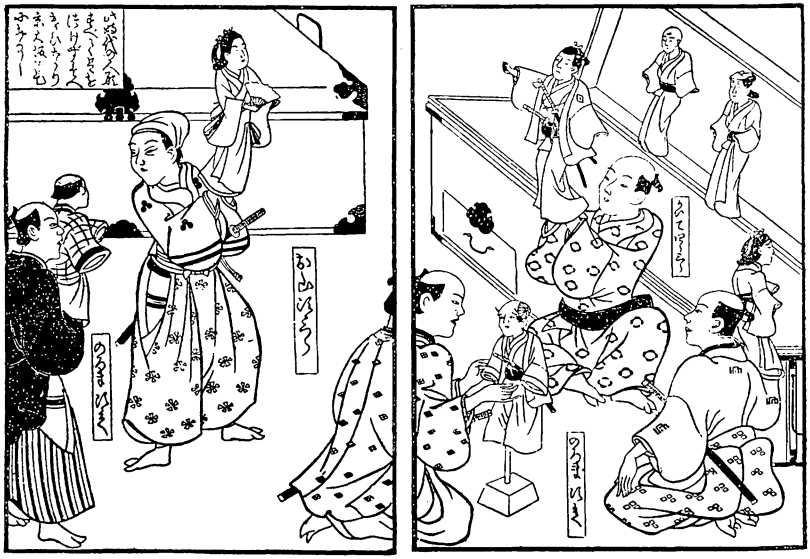
第一圖　京都四條河原操芝居の圖



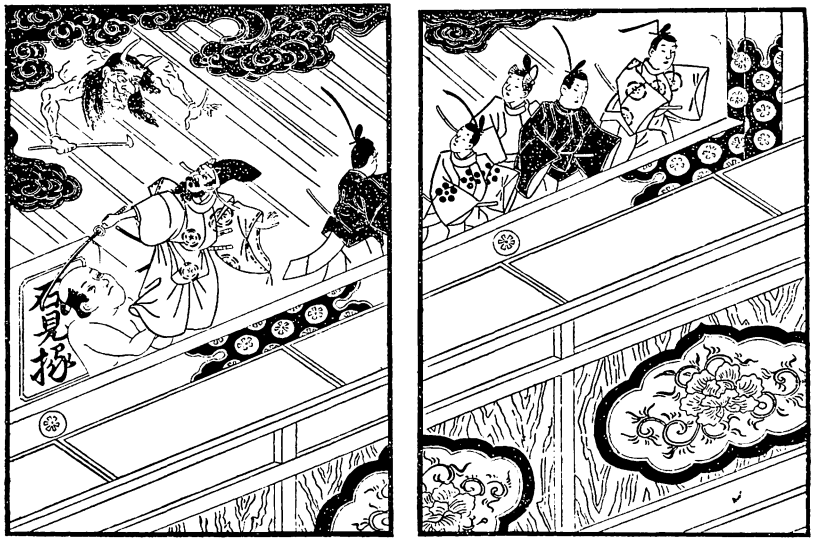
第二圖　丹後掾芝居の圖



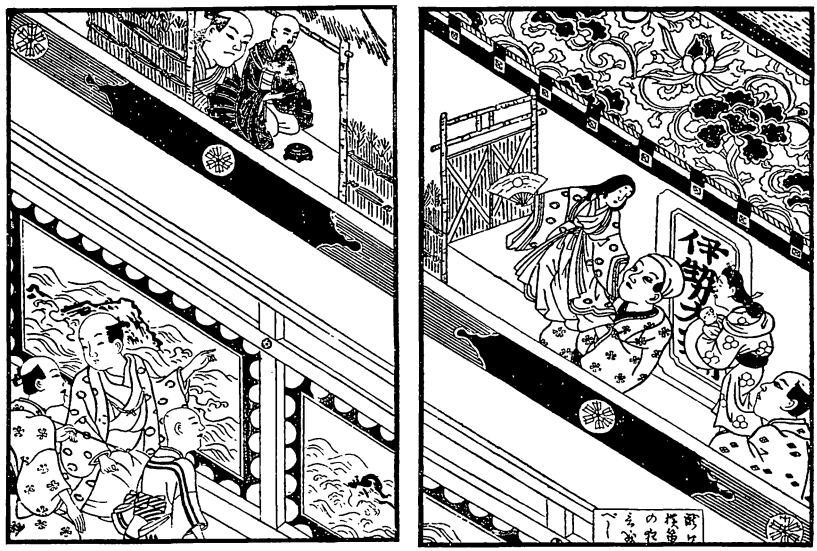
第三圖　土佐少掾芝居の圖



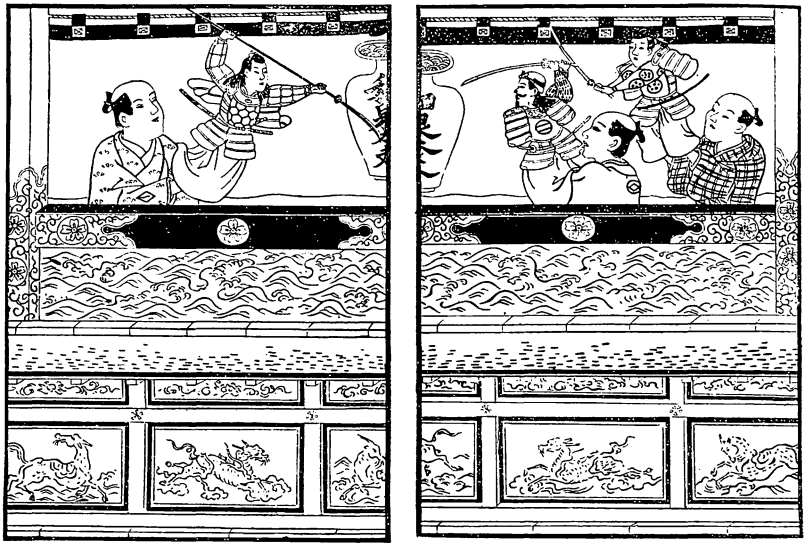
第四圖　同樂屋の圖



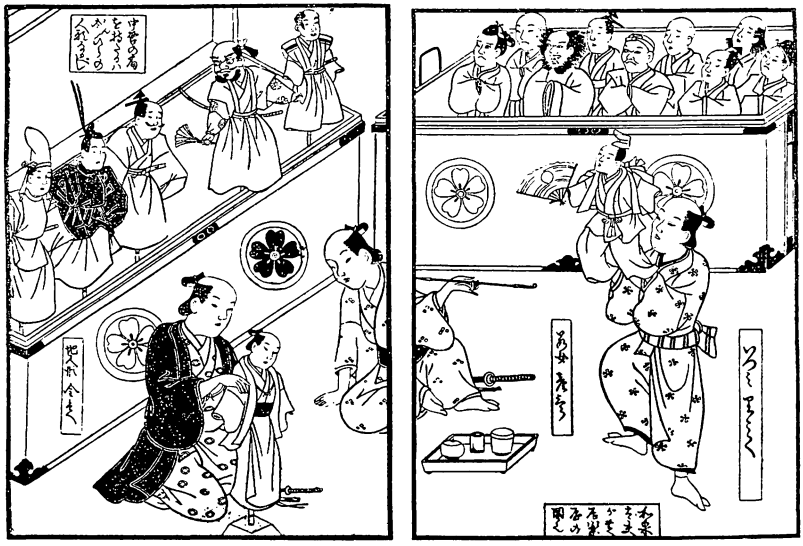
第五圖　石見掾天神記雷電の圖



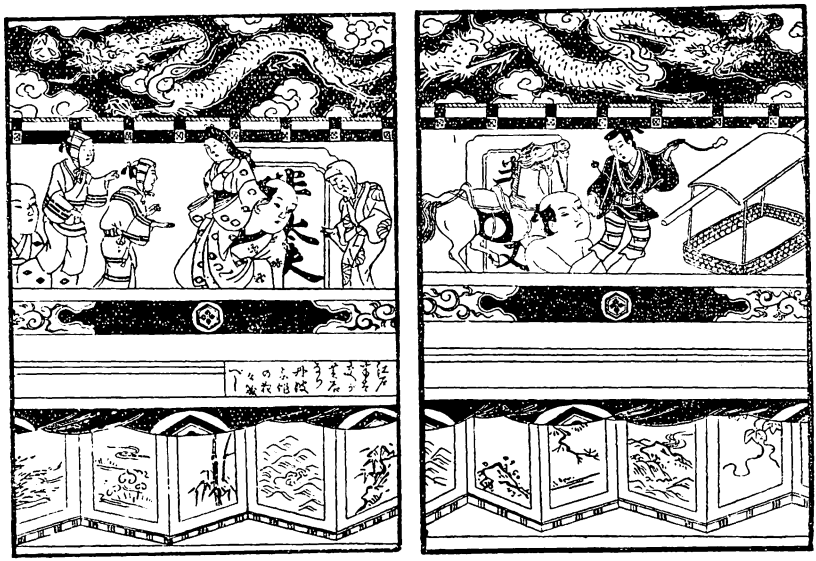
第六圖　伊勢大掾座の圖



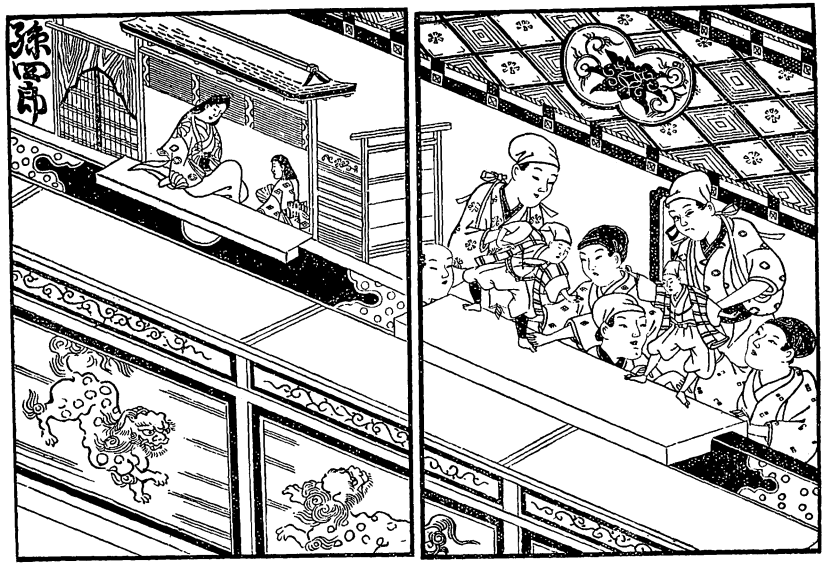
第七圖　和泉太夫芝居の圖



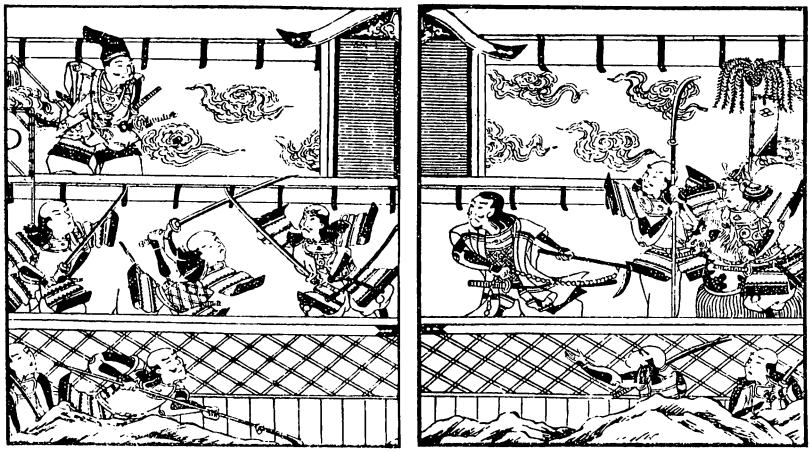
第八圖　同樂屋の圖



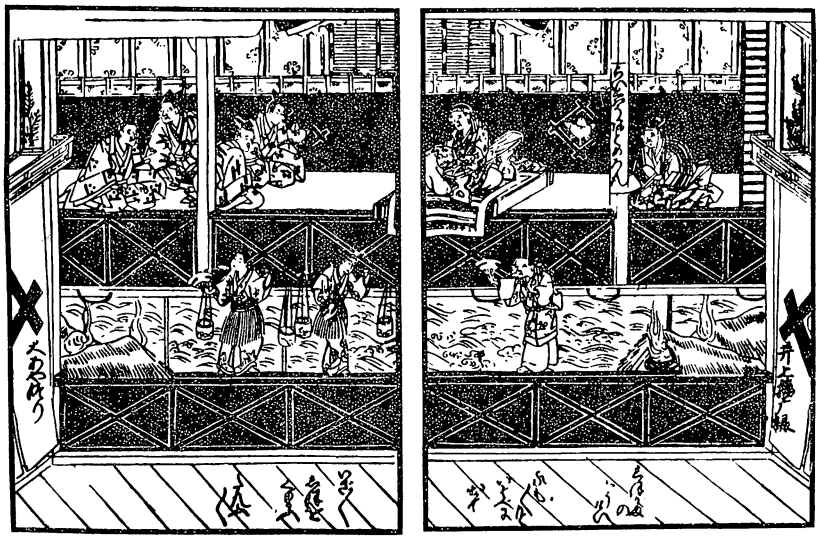
第九圖　江戸半太夫芝居の圖



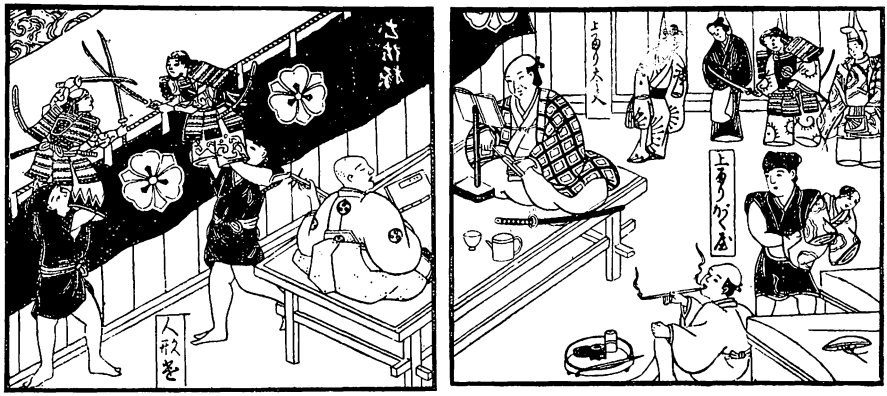
第十圖　江戸孫四郎芝居の圖



第十一圖　井上播磨掾芝居の圖



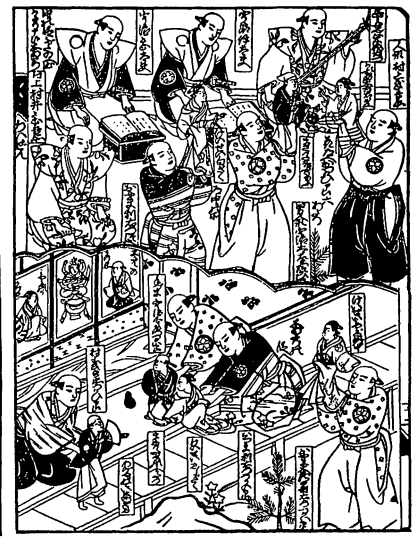
第十二圖　井上播磨掾賴光跡目論の圖



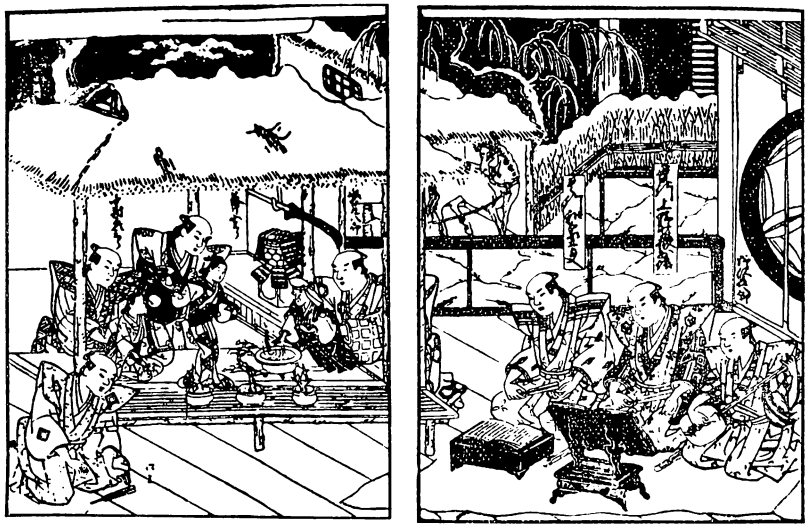
第十三圖　山本土佐掾芝居の圖



第十四圖　源氏六十帖舞臺と花道の圖



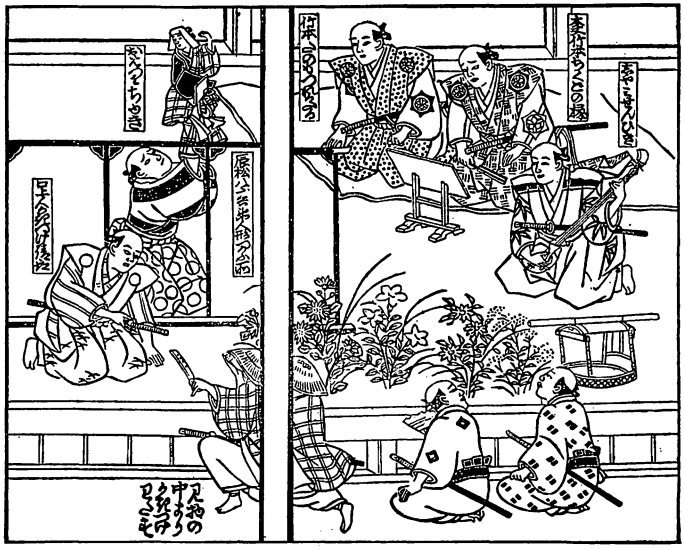
第十五圖　愛染明王影向松
舞臺と人形遣の圖



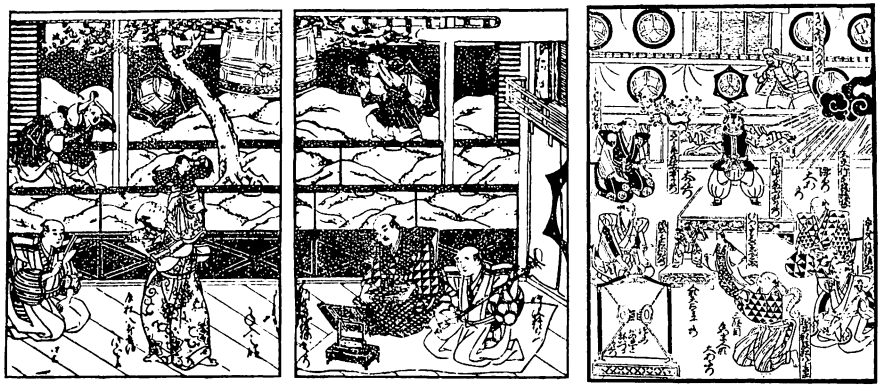
第十六圖　北條時賴記芝居の圖　初 演



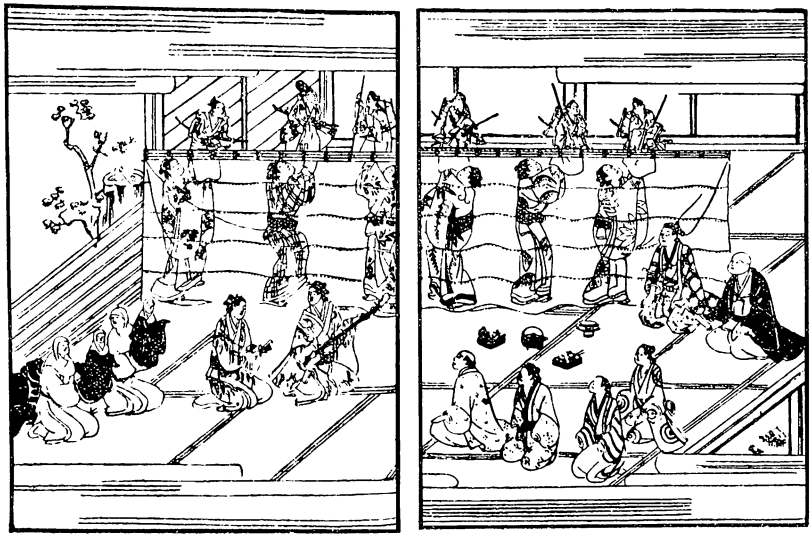
同上　第三回目



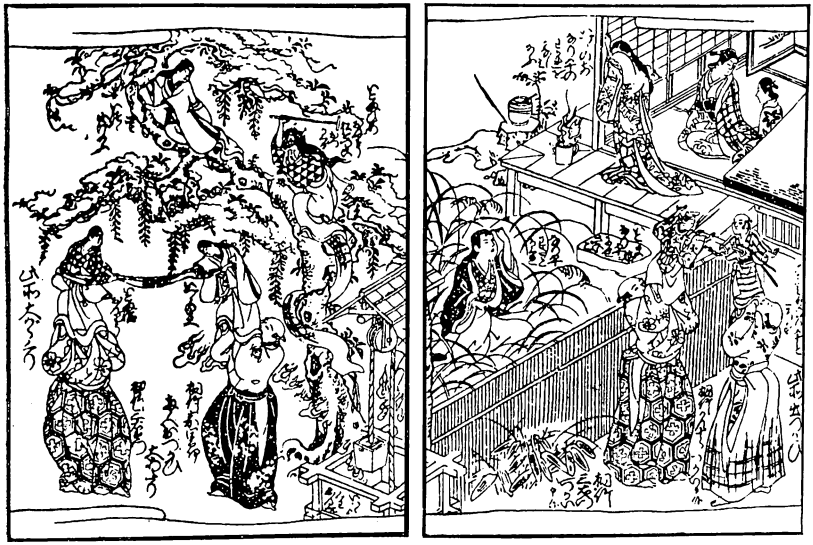
第十七圖　曾根崎心中道行の圖



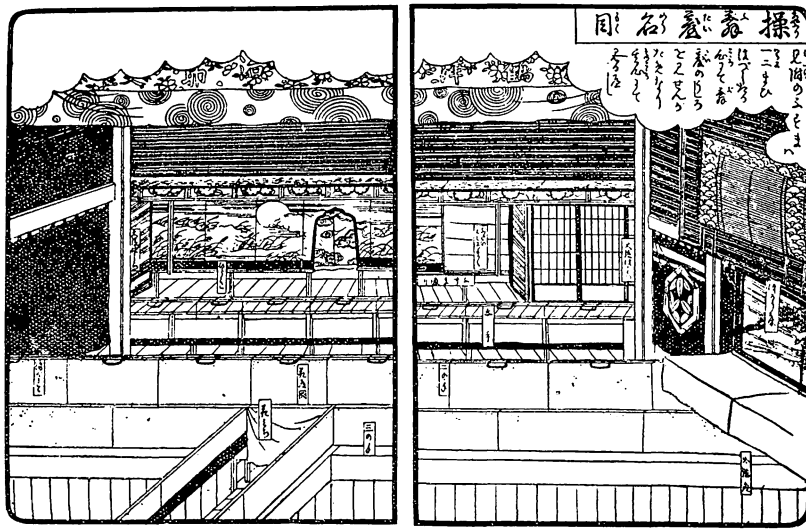
第十八圖　用明天皇職人鑑芝居の圖



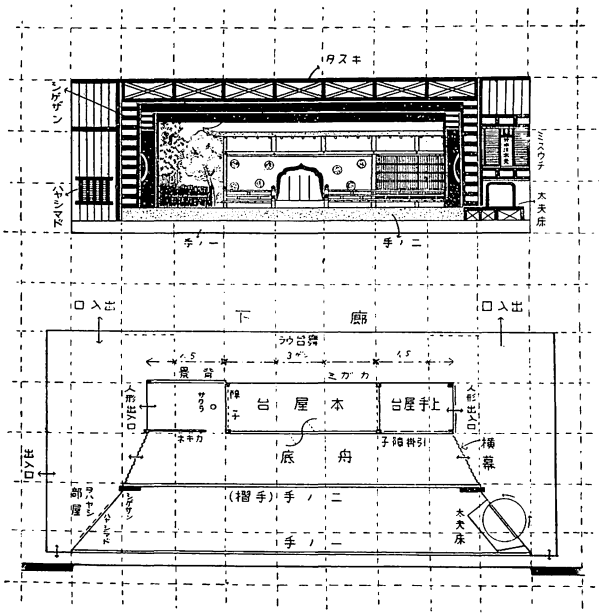
第十九圖　野郎山伏絹捩子手摺の圖



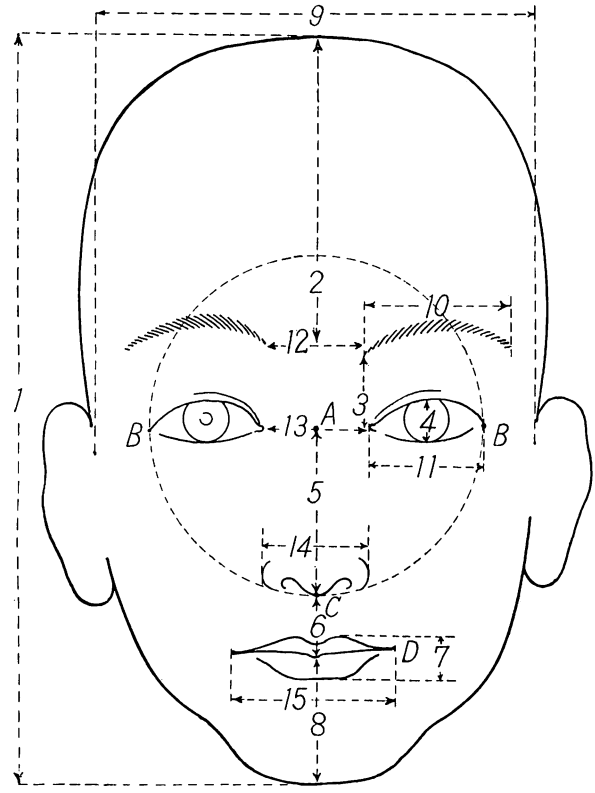
第二十圖　井筒業平河内通の圖



第二十一圖　操舞臺名目の圖



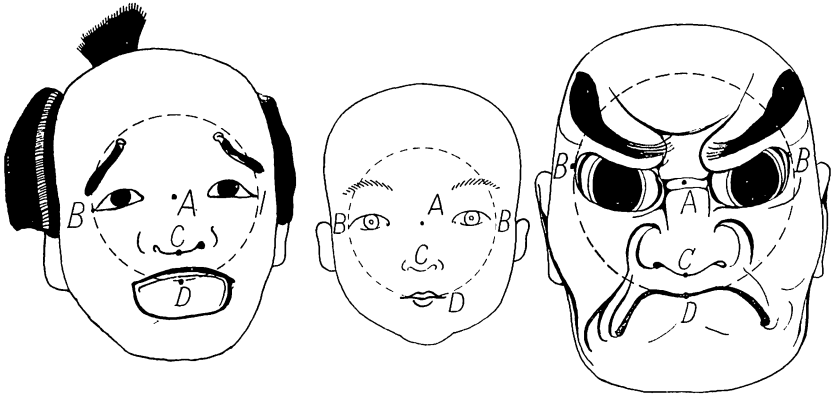
第二十二圖　文樂座定式舞臺の圖



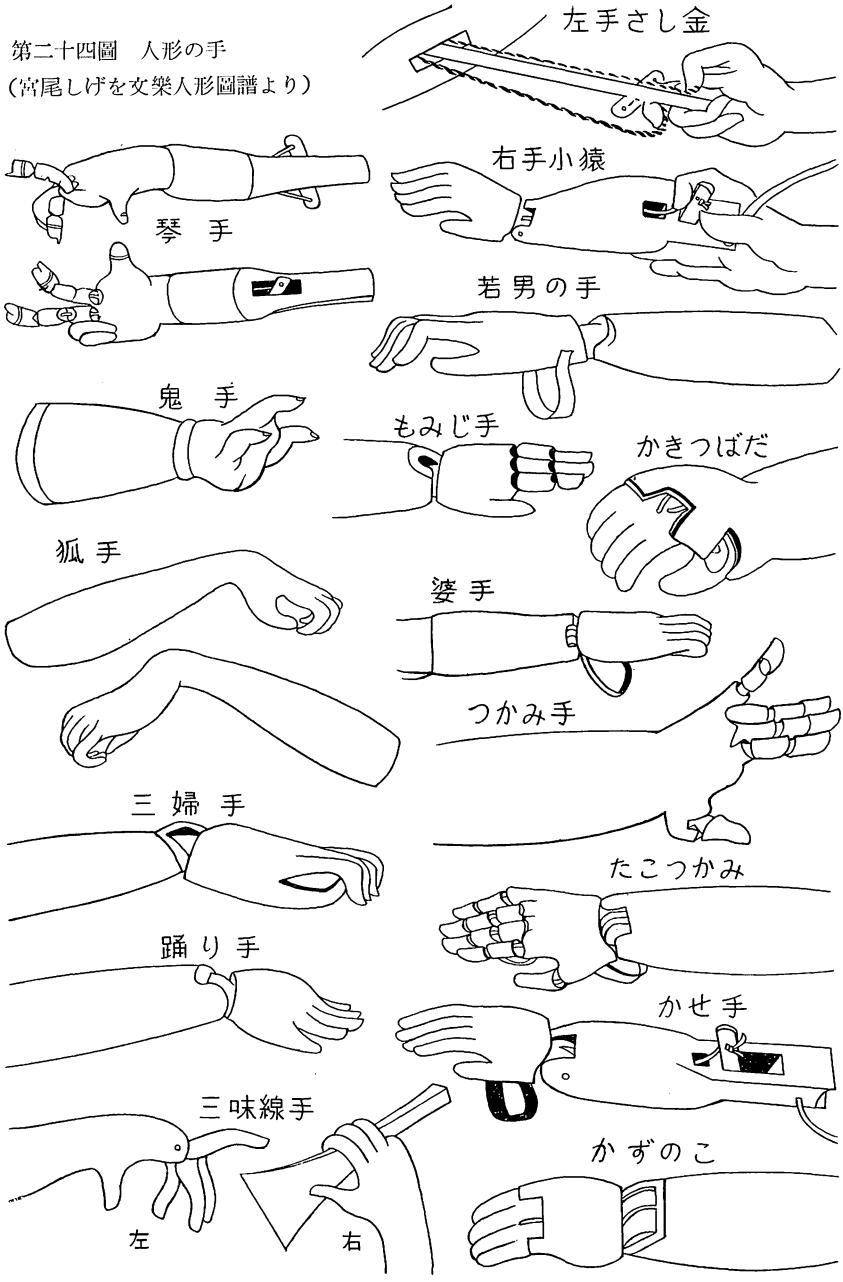
第二十三圖

顔面比率の圖

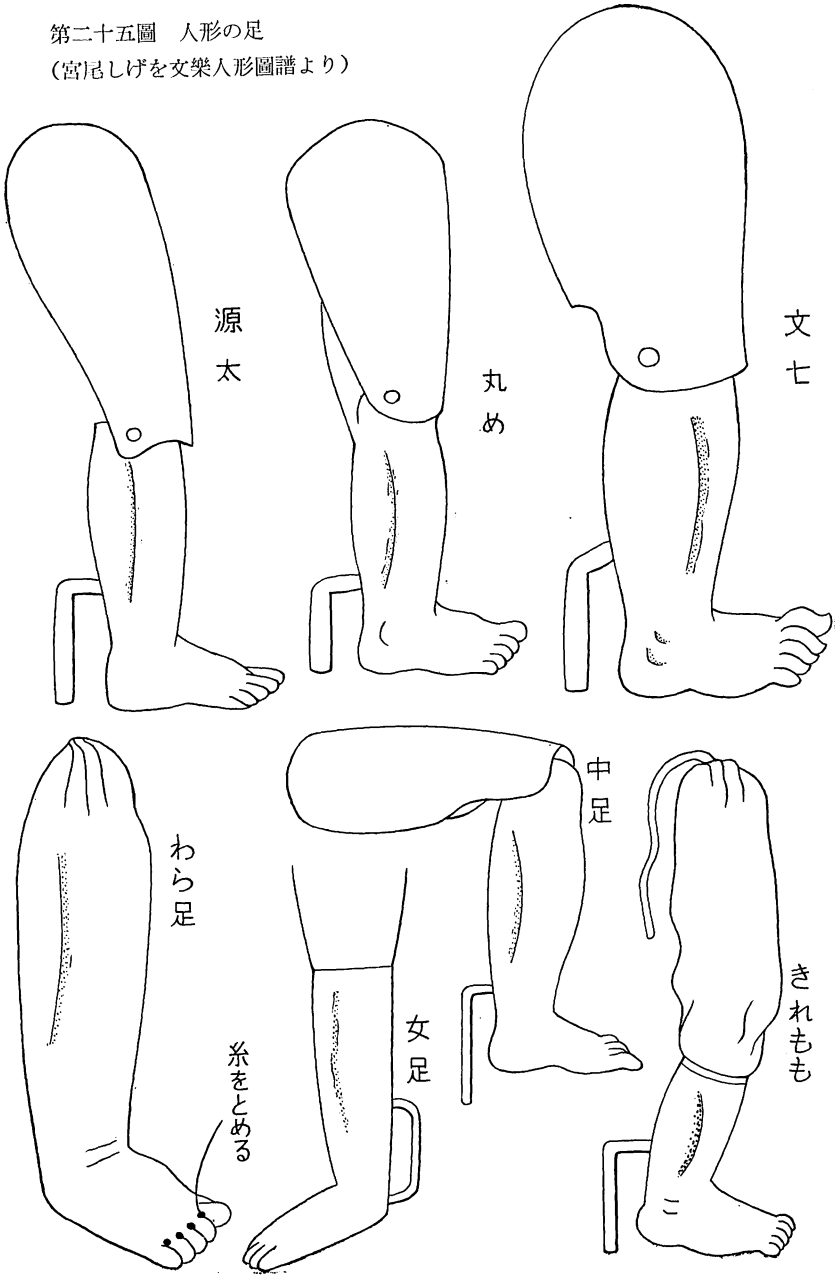
1 顔の長さ
2 額の長さ
3 眉と目の間
4 目の上下
5 鼻の長さ
6 鼻と口との間
7 口の幅
8 顎の長さ
9 顔の幅
10 眉の長さ
11 目の長さ
12 眉の間
13 目の間
14 鼻の幅
15 口の幅



第二十四圖　人形の手
（宮尾しげを文樂人形圖譜より）



第二十五圖　人形の足
（宮尼しげを文樂人形圖譜より）



第一章　人形淨瑠璃の概觀

第一節　人形淨瑠璃の特色

一　人形淨瑠璃構成上の特色

人形淨瑠璃は淨瑠璃を脚本とし、これを語るのに合せて人形をもって演ずる演劇で、その演劇形式は樂劇人形劇である。この際の淨瑠璃は戯曲であり解說であり、節付は音曲であって歌劇の歌曲に該當する。

卽ち淨瑠璃という戯曲に三味線による作曲をして太夫がこれを語り、人形をもって舞臺の上に立體化して形として表現するのである。そして音曲としての淨瑠璃と、形態および運動としての人形と合して一つの演劇が成立するのであって、淨瑠璃は音曲として獨立した聽覺藝術であるとともに、これを人形によって視覺化し、それらを綜合した藝術が人形淨瑠璃である。從って觀衆は淨瑠璃三味線と人形舞臺等の綜合によって構成される一つの

形相を感得するのである。故に人形淨瑠璃を構成する要素は文藝としての淨瑠璃と、太夫の聲と三味線と合した淨瑠璃音樂と、これを形にあらわす人形およびこれに動作を與える人形遣であって、この一つ一つの要素が集って、綜合一體化して新しい生命を釀成し、それが人形淨瑠璃という特定な藝術になって觀衆に感得されるのであるから、觀衆は特に淨瑠璃のみでもなく、人形のみでもなく、その一體化した生命、卽ち綜合藝術を味合っているので、この場合は各要素は渾然一體化して新生命を創成しているのである。こう見る時は淨瑠璃文藝や、太夫や、三味線、人形、人形遣はこの藝術を構成する素材である。これを建築に例えれば淨瑠璃は設計であり、太夫・三味線は技師、人形遣その他は大工、左官、屋根屋等であり、人形と舞臺は材木や石材や瓦のような材料で、その各々は獨立した素材であり、技師、職人であるが、これが設計によってさまざまな建築が生れる。こうなるとその建築物はその素材の綜合であって、もはや材木や、瓦と別な機能の建物という物になっている。そして同一素材を用いても、その設計によって住宅にも倉庫にもなり、住宅も平家二階、あるいは切妻、方形、入もや等の個性のあるものができるのである。そして建築は空間藝術であるが、人形淨瑠璃は空間藝術であるとともに瞬間に消えて行く時間藝術である。

そこでこの人形淨瑠璃と俳優の演ずる演劇を比較して見ると、俳優は色々の素材を自ら兼ね、その上意志を有しているが、人形淨瑠璃では素材は人形、太夫、三味線、人形遣に分れていて、意志も太夫・三味線と人形遣に分裂している。

俳優は自分を舞臺で見せるので、姿態とともに音聲も動作も兼有しているが、人形淨瑠璃は姿態は人形をもってし、音聲は太夫をもってし、動作は人形遣をもってするが、舞臺にあらわれるものは人形のみである。

しかしながら、俳優は一人で形態も音聲も動作も意志も兼ねて、かつ自分自身を見せるものであるから戯曲に示した人物でなくその役者自體があらわれやすい。勿論扮装や藝によって自己以外の戯曲の人物の姿態を構成するのであるが、内面的にはやはりその俳優の個性が出て、戯曲の人物と俳優の人物の間に一致しない點も起りやすいのである。

しかるに人形淨瑠璃は、人形は姿態のみで音聲や動作を他の人々がつけて、一つの人物を形成するのであるから、俳優のようにはその人々の個性が出ることが少く、太夫・三味線と人形遣三人と、これら五人の生命が一つとなって一人の人物を形成するので、かつその姿態はその人以外の人形であるから、そこに表現された人物というのは純粋な藝術的人物で、俳優の場合のようにその生地が出てこない。

これに反して俳優においては表現する人物の中に俳優の人物つまり地金が出やすく、優秀でない俳優の場合ほどその程度が多いのである。ここに俳優に比して人形淨瑠璃の純粋藝術性がある。

そこで人形をもって純粋な藝術を示すためには、太夫や人形遣が舞臺面にあらわれるということ、つまり出語出遣等ということは俳優と同様な不純さ、つまりその人間性が舞臺の上に表現されやすいのであるから、人形淨瑠璃としては現今の出語出遣は純粋藝術性を傷つけるもので、これを純粋藝術ならしめるためには太夫は簾内にて語り、人形遣は黒衣で遣うのが至當である。

しかし、人形淨瑠璃はその發達過程において歌舞伎の影響を受けて、これに模する出語出遣が歴史的に繰り返されてきたために、出語出遣の人間的なものまでが綜合藝術の一分子として感ぜられるようにさえなってきた。そしてその不純さがかえって一つの要素となるという慣習になって、その純粋藝術を不純ならしめたままに、一

つの生命體として存在している。だから現今文樂の人形淨瑠璃の如きは純粋な人形淨瑠璃というよりも、人形歌舞伎というか半人形淨瑠璃といった方が適當かと思われるのである。

故にその藝術は決して純粋な人形淨瑠璃でないということを自覺しなければならない。ただし純粋である方が感銘が深いか、不純ながらも歴史的習慣的の方が感銘が深いかは別問題である。

二　淨瑠璃文藝の特質

人形淨瑠璃が淨瑠璃を語り人形で演ずるのでこの兩者の綜合藝術であることは前に述べた。そこでこの人形淨瑠璃の構成分子をなす淨瑠璃と人形について概述して見たい。

まず淨瑠璃について見ると淨瑠璃は作者の手によって作られた淨瑠璃という文藝に三味線による節付と作用をなし、これを太夫が三味線の伴奏によって語り、さらにこれを人形によって舞臺の上に演出するので、この淨瑠璃と人形の綜合表現であるところにその本質がある。この意味で淨瑠璃は人形淨瑠璃という舞臺藝術の戯曲でありその演出設計である。從來は淨瑠璃を單なる讀物と見て、文字を通じてこれを讀み、文藝として批判していたが、これのみでは淨瑠璃の本質をつかみ得るわけではない。淨瑠璃は人形に合せて舞臺上に人形淨瑠璃として演出される時に、その本質があらわれるのである。

しかし語り物としても獨立した藝術であるから、人形なしの素語においてもその價値があるが、それのみで充分というわけではない。それは淨瑠璃は元來人形劇の臺本として、これを語って人形にうつすというところに立

脚して作られたからである。

故に文藝讀物として見るのはその第一歩の意義しかないのである。そこでこの淨瑠璃の價値は文藝として、語り物としてさらに演劇の脚本としての三方面から見て、その三つを兼ねて優秀なものが傑作なのである。

まず文藝的價値から見るとそこの底流をなす文藝內容と、それを表現する表現樣式にある。この文藝的內容は淨瑠璃を文字で讀んだところで價値づけられるのである。この文藝的價値は作品そのものを讀むことによって理解できるものであるが、これが人形淨瑠璃の基本をなすものである。

1　淨瑠璃の古典性

淨瑠璃にあらわれた國民思想については一貫した特色がある。その特色の一つは封建的道義性である。この人形淨瑠璃はその起源には大陸系の傀儡子に負うところが多いが、その後日本に輸入されてこれが發達して人形淨瑠璃になるまでには、日本人の手においてなされているから、日本人の思想と感情が盛られてきた。特に人形淨瑠璃の發達したのは江戸時代であって、この時には、歷史上外國の影響を受けることの最も少かった時であるから、外國思想の影響少く、當時の封建思想によって錬成されたものである。そのためにその內容とその思想とはこの時代の影響により、淨瑠璃特有の義理人情を中心とするものとなった。かつ人形淨瑠璃は皇室の受領などによる庇護の厚きものがあったために、彼らは常に世道人心への影響を考慮して、その根本を道義においたのである。かくてその思想は封建武士特有の實踐的武士道たる武勇と、德川幕府が奬勵した儒教による忠孝仁義の思想と、佛教の信仰とが、日本人により充分に消化融合され、一體渾然となって、ここに當時の日本人の道義觀を作

り、これを骨子として、これに日本人の人情を加えたものが淨瑠璃の中心思想をなしているのである。この道義觀は人形淨瑠璃の歷史的發展によって次第に變化したもので、最初はこの三つの傾向が別々に用いられていたが、年月とともに幾多の優秀な作者によって次第に融合一體化され、さらに當時社會の反映としての人情が加味されて獨特な文藝を形成してきた。

この封建的道義觀は、その題材によってあるいは政治的反映となり、社會的批判となり、あるいは君臣父子の情誼、兩性相愛の相となり、その他、錯綜せる世態人事を巧に捕え來って、これを接合融和し、これに人情を加えて詩化し、藝術化して舞臺上に現出したのである。

勿論、當事の世態の反映したものであるから、現在の民主的自由思想をもって批判する時は、完全なものとはいえないが、その作られた時代においては作者はよく時代を理解し、また社會道義を理解されやすいような技巧によって表現して、當時の人心に投じ、當時の社會人から讃美愛好されたものである。しかもその幾百千の作品は、常に觀衆の鋭い批判選擇を經て、その中の最も優秀で觀衆の好みに應じ時代に適するものが二度三度と上演されて殘存し、その他はみな一度きりですてられて消えてしまった。この幾度か繰り返されてさらに洗練されたものが現今まで殘ってきたのである。換言すれば、現今文樂で行われているものは、優秀な作者の力と、眞劔な演出者の經驗と、長い年月の觀衆の批判匡正の力の綜合によって完成されたものであるから、最も日本的のものであり、當時の日本人の思想の反映といって差支ない。

このように時代的洗練を經て現在までも殘存して愛好されるものの多い中で、菅原傳授手習鑑の寺子屋、一谷嫩軍記の陣屋、御所櫻堀川夜討の辨慶上使の段の如きは、いずれも主君のため恩義のためには、愛するわが子を

殺して、主君の身替りに立てるという悲壮なものであり、伽羅先代萩はわが子を目前に殺させて、涙一滴こぼさぬ烈婦政岡に深い感銘を覚える。こうした武士道の掟の厳格さとともに、艶客女舞衣の酒屋や戀飛脚大和往來の新口村等は、親の情味のありがたさをしみじみと味わせ、繪本太功記十段目では、逆臣光秀の母皐月は自ら光秀の竹槍の先にかかってわが子に忠孝の道を說き、反逆を苦諫するのである。あるいは子の可愛さと義理のため親子の名乘もせずに生命をすてて行く伊賀越道中双六の沼津の平作は、下賤の者にも義理の精神の漲っていることを示し、子の可愛さと武士道のために白髪首をそえて娘を嫁入らせる忠臣藏の加古川本藏は、敵の間者を欺くために遊蕩をして主君の命日にたこ肴を食う由良之助の苦衷と同様な感激を受ける。あるいは夫のために一身を犠牲にして尼になる紙治のおさん、義理のために髪を切って戀を譲る野崎のお光、目を泣きつぶしてまで夫のあとを慕う朝顔、さては盲目の夫の目をなおすため三年のあいだ觀音に願をかけて平癒を祈る壺坂のお里、そのいずれも日本人を感激させるものである。勿論時代が變って現代のような民主思想謳歌の時代にあっては、色々の批判もあるが、この移り行く思想的批判に耐え時代特有の感情を乘り越えて殘存するのが古典藝術の本質であって人形淨瑠璃もその一つであり、潜在する國民感情とともに、古典藝術傳統藝術として長く保存されるであろう。

これは一面苛烈な武士道や義理に對する苦悶の象徴であり、封建時代のこれらの思想讃美の裏にある人間的苦悶と、その抵抗表現が人々の心を打つのである。とにかくあらゆる時代を通じて人心を感動させるこれらの作品は、その藝術的表現と相俟って長く殘存するであろうし、又保存されなければならない。

2　淨瑠璃の戲曲的特色

淨瑠璃は前述の如く人形に合せて語るものであるから、一般文藝讀物とは同樣ではない。この語ることと、人形に合せて舞臺にかけることに適當する特色を有している。一つは音曲的特色であり他は戲曲的特色である。卽ち自由な作風を許されず一つの型によって制限されていることである。これは語り物であるから、その文調が語るに適するようになっていなければならない。またその語り方の節付も自由奔放にすれば、これに合せて人形を遣うことが困難であるからおのずから一つの型ができてくる。その作曲の型に合せ、人形の遣い方に對する約束に適應する如く作らなければならない。

これは戲曲的性格としての時間の制限、場面の正確、事件の具體性、全體のリズムなどに關する諸條件や出演者の都合などによってこの型式が自然に定められる。これは能からきた藝術上の序破急の法則による五段形式になっている。これに至る經路としては古淨瑠璃の頃は單なる物語で、時と場所と事件が場面的に區切られてなかったものであるが（十二段草子、阿彌陀胸割の如き）、次にはその物語の一部分だけが時間と場所を定めて具體的事件を戲曲的に叙述するに至り（井上播磨掾の日本王代記、近松の花山院后諍）、これがついに時と場面と事件の具體的表現によって完全な戲曲的形態に進んだのである。

時と場所と事件の一致による、この形式が生じて時代物が五段、世話物は三段となっても、その一段にはさらに、口、中、切というような區切が出てきたし、かつこれに竪筋以外の挿話を入れて横筋とし五段以上（十一段假名手本忠臣藏、十三段繪本太功記）が生じてきた。しかし實際上演する場合は曲節の關係から五段形式に見

て語り、この五段以外のものは端場とか立端場として區別して、大序の切、二段目の切、三段目の切、四段目の切等と切は老巧の人に語らせて、その他の者が端場または立端場の口奥を語ることにしてある。(段切については第二章第三節に五段形式成立を參照)

かくてこの五段形式においては、

一段目(大序)　發端から惡のはびこること。

二段目　惡が榮えて善は凋落する。しかし正義の人々は苦心の末漸く立ち直り善の芽生えを生ずる。

三段目　事件が高調に達し或る犧牲者によって有力な中立者が正義に味方する。

四段目　善惡鬪爭で善が榮え惡が衰える。

五段目　惡が亡びて祝儀になる。

というのが時代物の一つの正常な型になっている。

次に淨瑠璃の特色はその中の人物がみな類型的であって、特殊な性格の少いことである。

淨瑠璃は前述のような精神の反映によって生れたものである。その根幹は道義の主張、誠心の發揮による人心への影響を考えているから、その建て方は善惡對立によって、結局は善は榮え惡は亡びるという正義の最後の勝利を述べているのである。その間に主從、親子、男女間の道義と人情の展開がある。したがってその中にあらわれる人物は善惡、男女、老若によって區分され、さらに時代物と世話物による性格の强弱を加えてその性格の類型をつくり、これを人形にかけて舞臺にあらわすのに都合よくしている。人形も後に述べる如く、このような性格に應ずる類型をつくって、それによってこれを表現している。(人形の類型は第三章人形の研究參照)

従ってこの類型とはなれた人物は甚だ少い。もし淨瑠璃において自由勝手な表現をする時は、人形と人形遣によって直ちにこれを舞臺にかけることはなかなか困難である。従って大部分はいつも共通的類型人物を描くのである。これが近松の人物が西鶴に比して類型的だと非難される所以であるが、それは淨瑠璃の文藝的性格を知らない人の言である。この人物とともにその表現形式の文章の構造修辭も、その作曲と人形に關連してやはり一つの型に入っている。その各段における文章の大體同一な傾向のあるのはこの作曲と人形からきたところであって、決して作者の類型的頭腦によるものではないのである。

これらは要するに人形芝居という特定な樣式の戲曲として、かつ義太夫節という音曲としての約束があるがために、これは文章として見る時は淨瑠璃の缺陷であるけれども、人形淨瑠璃の戲曲としての使命を考える時はやむを得ないことである。故に淨瑠璃文藝はこの立場によって檢討されなければならない。

三　淨瑠璃の音曲的特色

淨瑠璃は元來語り物である。語り物とは、文章物語に、句調と抑揚をつけて語ることで、平家物語もその一種である。元來軍記物等の物語は、文化の程度が低くて文字を知らない者に、語り聞かせるために作ったのであるが、その語り方も次第に發達して曲節がつき、平家の如きは琵琶で調子をとるようになった。

淨瑠璃は平家琵琶の系統をひき、元來語り物であって謠物ではなく、その文句をよくわかるように語り聞かすものである。ところがその語り方に色々の工夫が施され、それが一定した曲節になったので、この曲節は節付と

して淨瑠璃につけ加えられているのである。

淨瑠璃の曲節はその起源は明かではないが、文安年中宇田勾當のやすだ物語に始められたという説が有力であり、(註一)瀧野檢校も曲節を作り扇拍子の調子によって語ったことが傳えられている。(註二)

それが三味線の渡來により、石村檢校はその三味線による作曲を始め、澤住檢校によって淨瑠璃に合して彈かれるようになった。(註三)

註一　猿樂を文献とする高野辰之博士説による。

註二　江戸砂子および鸚鵡ヶ杣による。

註三　三味線渡來は三絃考、絲竹初心集、世事百談、絲竹大全、竹變故事、本朝世事談、正月揃、琉球年代記による。石村檢校の節付は絲竹初心集、世事百談により、澤角檢校は本朝世事談、絲竹大全による。

しかしそれは極く初歩の本手破手であったが、曲として複雜になったのは井上播磨掾あたりからである。(註一)

註一　今昔操年代記に左の記事あり。

昔井上市郎兵衛といふ人音聲たくましく、ふし、はかせ、かいぐ等に心をつけ、おのずと此一流をかたり出し、(中略)井上播磨掾と云しより今に播磨風をいへり、播磨太夫生年の頃より音曲を好み、フシ、ヲクリ、三重、ヲン、フシオクリ、ハル、ギン此類に心をくばり、なかんづくうれひ、修羅を第一に語られしかば見物なづきをさけ、めいめいロまねせんとすれども、其頃床本かたく閉ぢて弟子たらんものにもむざと許されず。

これによると井上播磨掾の頃には、フシ、ヲクリ、三重、ヲン、フシオクリ、ハル、ギン等の節付のあったことが明かであり、宇治加賀掾には謡曲の曲節たる、一聲、道行からクル、サシ、地、歌、詞、クリ、キリ、クセ、カヽル、ヲクリ、オトス、ヲロス、ノル、ユリ、三重等の節付を用いている。そのほか山本角太夫岡本文彌

にもさらに新しい節付が見える。（第五章第二節二、參照）

これらによると、元來の語る中に種々の歌謡が入れられて、語ることのほかに謡う部分が挿入されてきて、淨瑠璃が語り物から歌謡物へ轉換の傾向が見え、竹本義太夫の義太夫節は飽くまで人形について語ることに終始したが、都太夫一中の一中節とその弟子宮古路豊後掾の豊後節およびその系統は、歌淨瑠璃として歌謡調になって人形から離れてきた。（詳細は第五章第二節淨瑠璃の音曲的研究參照）

そして竹本義太夫によって、現今の義太夫節の節付が生じたのである。（詳細第五章第二節四、義太夫の曲節參照）

それから一定の曲節が決定し、さらにその後種々の改良も行われ、その語り方も非常に發達した。そして、これは單に語るというだけでなく、これを人形によって舞臺上に立體的に表現しようとして、竹本義太夫、竹本政太夫以來太夫、三味線の人々が血の出るような修業をして現今に至ったのである。（詳細は第五章第三節義太夫節の語り方と太夫三味線參照）

かくて淨瑠璃特に義太夫節は人形に合せて、その人物を語り、その心を語り、情景を語り、これに魂を打ち込んでその生命を語り、人形に生かすもので決して美音に謡うだけのものではない。この眞實を語り、これを舞臺に生かすということが淨瑠璃の特質であって、その曲節はこれを生かすための方便である。

四　人形淨瑠璃の舞臺の特質

人形淨瑠璃は人形と淨瑠璃との合體であって、その各々が獨立した藝であったものが提携したのであるから、兩者相譲らない狀態にある。それが人形淨瑠璃の特色である。そこでこれを演ずる舞臺についての特色は、一つは人形を主とする額縁舞臺と勾欄（てすり）であり、他の一つは淨瑠璃太夫を主とする太夫の床（ゆか）である。

初期の人形の舞臺は、前面に幕を吊してその上に人形を差立てて遣って見せ、人形遣も淨瑠璃語りもその後にかくれて見えなかった。したがってその背後を見せるということはできないので前面のみを見せる舞臺になった。當時の日本の舞臺は、能舞臺も歌舞伎舞臺も三方舞臺で、ただ背面だけを塞いであったが、人形の舞臺では正面からのみ見る舞臺になり、その左右上下を區切るために幕やしげさんによって額縁を作るに至り、これが歌舞伎にも影響してついに歌舞伎も正面、額縁舞臺になって今日に至った。ただ能のみは舊態を存して三方舞臺になっているのである。故に正面額縁舞臺は人形の舞臺の特色といって差支えない。

次に人形遣が人形を差立てて幕の後で遣ったことは、人形遣を見せないことにあった。ところが歌舞伎の影響を受けて太夫、人形遣が舞臺面に顔を出すこと、即ち出語出遣が始まってからは、人形遣は人形の背後に手を入れて遣うために、人形の足の位置は人形遣の足より高くなり、立って遣う場合には人形の足が地を離れて宙に浮いて見える。そのために人形の足場を作らなければならない。これが勾欄である。勾欄は人形が歩いたり、坐ったりする平面をあらわすもので、現在の文樂では本手は座敷面を示し、二の手は地面を示すのである。てすりは人形遣の足をかくして、人形の足と人形遣の足のまぎらわしさを防ぐものでもある。

この勾欄は前述のように、本手という一段高い所とその前にある二の手と最前場の三の手と三つあって、その勾欄の後が人形の遣い場所になっている。したがって舞臺の道具の作り方は、みな釣り道具で前面のみをあらわ

している。つまり道具の間は人形遣の働く場所で、しかもその人形遣の足場は勾欄より低く装置は釣道具であるから、舞臺装置の變化は釣り上げ釣り下げ、左右に引き分け、前面のかえしなどでできるために、各段は幕を引かないで舞臺装置をかえ得る特色がある。假名手本忠臣藏の如きは、全段幕なしでも通す事ができるのである。これは假名手本忠臣藏に限らず、引道具釣道具返し道具を準備さえすればどれでもできるわけである。その上舞臺が類型的になっていて、御殿とか、町人の家とかきまったものを使用するから、舞臺装置は甚だ便利である。これが人形舞臺の特色の一つである。

次に太夫の床であるが、昔は太夫は幕の後にかくれていたが、その後出語になってきたので、舞臺の背後にあった太夫床を右方にまわして特別な太夫床を作り、これに太夫と三味線をおくことになった。しかし前述のように幕なしで舞臺装置ができるのに、一々太夫の出入することは不便で、そこに工夫されたのが太夫盆である。太夫盆は太夫の床の中央を圓形に切り抜いて、これは下から半圓だけ廻るようになっているから、その上に太夫三味線をおいて、これの交替の際は、廻り舞臺のようにくるりと廻して前の太夫は後に、次の太夫は舞臺面に出るようになっている。現在の文樂の舞臺は、この盆を擴大して太夫三味線の座が大きく出し入れするようになっている。この額縁舞臺と、勾欄と太夫床は人形浄瑠璃の自然の要求からきたもので人形舞臺の特色である。

五　人形淨瑠璃の人形の特質

1　人形の特質

人形芝居の特質は俳優の代りに人形を用いるところにある。人形は戯曲を舞臺面に、立體的に表現するもので、その形態的方面を代表する素材である。その人形は人形遣に操られて、淨瑠璃の中に描かれた人物をあらわすのである。この人形が俳優と異るところは、人形は形態的方面をあらわし、これに人形遣が動作をつけ、太夫が言葉をつけて、この全部が一體となって戯曲の人物を作り上げるのであって、俳優のようにそれ自體これらを兼備しているものとは根本的の差異がある。そこに人形芝居の純粋藝術さがある。

その人形の特性は裝飾的靜的の人形でなくして、一つの性格、一つの動的生命を表現するものである。卽ち舞臺において一人物の性格と活動をあらわすもので、動いていてこそその生命を發揮し得るものである。あの非情な木彫人形は、舞臺で動いてはじめて人形から離れた生氣潑剌たる幻想を呼び、觀客に微細な表情や神經の躍動すらも感じさせる。卽ち遣われることによって生命を生ずるということは、淨瑠璃の精神と人形遣の魂とが、この人形の中に融合して、生きた人物を形成するからである。

2　人形の類型

人形はこのような性格であるとともに、人間の性格の類型を示すものである。これは淨瑠璃の人物と關連したものであって、淨瑠璃の立て方が人形を豫想して書かれているし、人形も淨瑠璃の人物によって制限されて發達したものである。この事は後の人形の研究において詳述するつもりであるが、およそ人形の類型は人形頭によって決定し、この頭に髪をつけ、衣裳を着せてその人物をあらわすのであるから、根本となるのは頭である。その頭は光秀だの敦盛だのという特定の人間を對象にしたものでなく、その共通的性格をあらわしたものである。

この淨瑠璃の人物による頭の種類の大體固定し始めたのは近松の頃であり、現存のような人形頭の種類になったのは享保以後のことで、このことは『淨瑠璃譜』や『戲場樂屋圖會拾遺』によって明かである。

そこで淨瑠璃の立て方は、その基本は時代物と世話物に別れ、時代物は上演當時より古い時代で、武士以上の上流社會の事件を取扱ったものであるから、その人形も強く大きいのが常である。人形はその強弱をあらわすのに大小をもってし、大なる人形は性格の強さを、小なる人形は弱さをあらわしているのである。世話物は當時町人社會を取扱ったものであるから、人形も小さいのが普通である。この時代物と世話物は近松は大體區別していたが、これが次第に混合融和して、時代物にも世話の人形が出るようになった。

時代世話を通じてその根幹は善惡の葛藤で、惡は亡びて善は榮える正義の勝利と勸善懲惡が大體の原則になっていて、その間に武士道の發揮、主從、親子、男女間の道義と愛情が描かれている。當時、善ということは一つの傳統の保持であり、現狀維持の保守思想がその背景をなしている。勿論後には複雜に變化したが、大體この原則はあてはめられている。

したがって人形も、この善惡を基本にしているために、先ず根本として善惡の區別を明瞭にした。そして善の

人形は優しく美しく、惡の人形は強く醜く作るのが例であり、その性格を一目瞭然たらしめるために、その性格を誇張し、かつ善の人形は白く塗り、惡の人形は赤く塗ることを原則とした。これは人形が人間のように表情が充分でないために、これを形態と色彩で補い、一目してその役柄を知らしめるためである。

この善惡對立の次に人形の種類の根幹になるものは男女、老若ということである。この善惡男女老若が人形の類型を生じた基本である。これに時代物と世話物の強弱を加えて人形を複雑にしたのである。

『戯場樂屋圖會拾遺』の品目は大體現在の人形の種類に近くなっている。その品目は檢非違使、素戔嗚尊、文七、由良之助、樋口、天神、實盛、鬼一、陀羅助、團七、與勘平、役行者、一寸、六部、釣船、白太夫、正宗、源太、日蓮、女型としては娘、女房、傾城、累、御臺、老母、おふく等である。しかし用途においては現在とやや異るところがある。現在は大體次のような標準によって人形の種類ができており、またこれを使用している。

男性	善	惡
老年	鬼一（時代）	しうと（時代および世話）世話は善にも使う
	正宗（世話）	寅王（　同　）
	定之進（世話）	
	武氏（世話）	
	白太夫（世話）	
中年	孔明（時代および世話）	金時（時代）
	文七（時代および世話）	團七（時代および世話）
	檢非違使（時代および世話）	

若年　源太（時代）
　　若男（世話）
道化　又平
　　三枚目
少年　子役

女性　（時代と世話は大差なし）
老年　婆
中年　老女形（ふけおやま）
若年　娘・傾城・新造

與勘平（時代）
陀羅助（時代および世話）
若年　鬼若（時代）悪でなく強いものに使う
　　手代

老年　悪婆
　　莫耶
中年　岩藤（八汐）
若年　がぶ

これらは各々その性格が明瞭で、その用途もきまっており、その使用の場合の鬘、衣裳等も役によって昔から定まっているのである。淡路の人形も品目の名稱は異るが大體このような分類である。

この他に、作品によってこの原則以外の人形を必要とする場合には特別の人形頭を作るのである。それには盲目縮緬張りの景清、お化けに變化するお岩、般若丸、がぶ、その他宗玄、上人、鬼、丞相、法界坊、兩面と、その他の雜役に使うツメという頭がある。これらはツメのほかは特定の狂言にのみ使用するもので、類型的なものではない。最近文樂では新作のためにハムレット、オフェリヤ、ピンカートン、岡平等の新しいものを作ったが、これが型で殘るかどうかはわからない。

このように人形の種類が固定しているために、淨瑠璃の人物もこれによる制限を受ける。否、制限というより

もこれを基本に作るのであるから、人物が類型的になるのはやむを得ない。淨瑠璃は構成上には各段の特質があり、また人物には人形の制限があり、曲節には定まった型式があってこれを使用するのであるから、新作といってもその中の筋や人物の名が異るだけで、その構成や技巧はほとんど過去のものを取り合せたものである。この制限内において近松でも半二でも文耕堂でも新しい人氣のあるものを作ったのであるから、なかなか困難で、小說のように自由な事件の展開や、さまざまな個性のある人物を使用することはできないのである。これが近松は類型的で新味がないといわれ、人物が類型のもので個性がないといわれる所以で、もともとその淨瑠璃の型にあてはめて作るのであるから、これはやむを得ないのである。そのかわり一種の人形は、長い間種々の人物に使用され、淨瑠璃の曲節も同じものが文句だけ異って繰り返されているから、單純なところもあるがその練磨においては實に傑れたものが生ずるのである。

次に人形の作り方であるが、頭によってその性格が定まっているから、その頭にその役柄に該當した鬘をつけ、これにきまった胴體手足をつけ、昔からの例による衣裳をつけると人物ができ上るので、この形態的にでき上った人形は、同性格の人物であればいずれにも使用される。

例えば伽羅先代萩の政岡や戀女房染別手綱の重の井はほとんど等しい人形であり、繪本太功記の重次郎と本朝二十四孝の勝賴はほとんど同樣の人形で、ただ衣裳の紋所や模樣が異るだけである。

3　人形の遣い方

人形が以上のように類型のものであり、淨瑠璃の構成が型であり、節付が型である以上、人形の遣い方が型ど

おりになることはやむを得ない。型というのは先人の中の天才の作った傑れた技巧の傳承であるからこれに優る天才が出た時に、型が破られて新しい型ができるものであって、さらにその型の範圍において傳承されるであある。

さてこの人形の遣い方は、現在は三人遣で一つの人形を三人がかりで遣っている。三人遣の場合には主遣というのが人形の後の帶の間のあたりから左手を差し込んで、掌と藥指と小指で胴串を持つのである。そして殘った親指、中指、人差指は遊ばせておいて、中指は引栓という頭を前後に動かす仕掛を引き、親指と人差指は小猿という人形の目や口を動かせる仕掛を引くのである。

そして左手の肱から前を垂直に立てると人形は直立するので、その際に後から人形のまげを見て、その工合を知ることができる。この時右手は人形の右手を持つのである。左遣は人形の左手についた差し金というのを持って左手を遣い、足遣は人形の足をもって三人遣になるのであるが、この際、浄瑠璃に合せて主遣の遣う人形の頭のまげの動きを見て三人の動作が一致するので、左遣も足遣もまげに注意して遣うから、これで三人の呼吸が揃うのである。この三人遣が現在の人形遣の特色であって、この場合は浄瑠璃の間拍子と文句の兩面から定まった型に使わなければ、うまく人形が動かないのである。浄瑠璃の間、拍子はその動作の速度を示し、文句は動作の形を指示しているから、文句によりその間拍子の間に定まった手順によって動作をなすものである。

男の人形と女の人形の遣い方の差は、女は特別なもののほかは足はなく、着物の裾をつかんで足のようにさばいて見せるので、これも長い間の經驗でこの方が女らしく見えるのである。また男の人形は女より重いので、時代物の重いものに限って、胴につき上げという棒がついていて、主遣がこれで人形を支えて楫のような役目をさ

せる。女の人形にはこれがない。

人形の遣い方は前にも述べたように、三味線と文句の兩方による型になっているし、また人形では表情の仕方がなかなかむつかしく、これを身體のこなしによって表現するのであるから、あまり寫實に動いては非情な人形に情が出ない。そこで人形の動きは振りという動作になり、かつ捨手というよけいな動きできっかけをつけて誇張した遣い方をするのである。したがって動作は一種の舞踊的の人形振りになる。この遣い方も時代物と世話物によって差のあることは論を俟たない。

人形の遣い方の型には大體二種ある。その一つは文學的指示で何を持つとか走るとかいう動きであり、他の一つは特別な動作をあらわすきまりの型であって、襟、帶、打込み、きば、くるず、まねき、わき、がつし、かんぬき、きざみ、つきあし、まきあし、棒足、六法、弓はり、髪あげ、圖七走りのようなものがあり、この文學的指示とこのきまった型を適當に混えて、老若男女、時代世話等に區別して遣われているのである。そしてその動きの目標は、人形の動きを様式化して、それによって生命をふきこむことにある。

人形淨瑠璃の人形の動作は、淨瑠璃が一度に一つの人物しか語れないため、人形は語られているものが一つずつ動き、他の人形はこれを受けているに過ぎない。これによって、語られる淨瑠璃の立體化ということが如實に示されている。すなわち、これは時間藝術である淨瑠璃を人形が空間藝術として立體化することの最もよい例である。

第二節　人形淨瑠璃史の概觀

一　人形芝居の起原

人形淨瑠璃の歴史についてはすでに高野博士、黒木勘藏氏、若月保治氏、その他によっていろいろ研究發表されており、著者も『人形芝居と近松の淨瑠璃』（白水社版）という題目で近松までは發表してある。そのためにここには全體の研究の基本として略史に止めておく。そしてこれによって人形淨瑠璃や現存の文樂の大體の概念とその性格とを知っておいてあとの研究を見られる時の參考にされるならば幸甚と思う。

二　人形淨瑠璃の起原

人形淨瑠璃は人形芝居と淨瑠璃との結合してできたもので、それぞれの起原は異っている。

人形芝居は人類のあるところ必ず發生するもので、わが國でも神樣に關連して幾多の人形が發生している。この人形は造形的のものでなく、神のはたらきを示す活動的のものである。その初期のまま殘っているものは、幣

や採物などで、これについで杓子や瓢箪に目口を描いたものがあり、これを動かすと人形芝居の初歩になってくる。

さらに東北地方にあるオシラ神になると、さらに人形芝居に近いものになってくる。月の出羽路に「谷を隔てて生じた桑樹の枝を採り、東を雄神、西方を雌神とし八寸餘の束の末に人の頭をつくり陰陽二神に準ふ。絹を以て包み祕めかくし、巫女それを左右の手にとりて祭文祝詞を唱へ祈り加持して祭る」と書いてある。この木は杓子の系統であり、絹は幣の系統でこれが一緒になったものである。これには一つの筋があって、その由來記を巫女が唱える。その頭には姫頭、馬頭、雞頭等があって、せんだん栗毛と長者の娘の戀物語というようなものもある。巫女はオシラ神を左右兩手にもってこれを色々動かして戀の科やその他の科をさせる。一種の人形芝居である。

また地方にある實盛人形は實盛の亡靈が害蟲になっていると信じ、これを退治するために實盛人形を作り竿の先につけ、別に手塚太郎の人形を作り竿の先につけ、宮參りさせてから二つの人形を闘わせ實盛が負け、この人形を火で燒き拂い、手塚は村の入口に立てて實盛再來の張番をさせるというもので、岩見國邑智郡の蟲祭が民族三ノ五に記されている。この人形は等身大で三十尺もある竹の先につけたものを、空高いところで闘わせて見せるので、一種の人形芝居である。これは九州地方にもあって最近ＮＨＫから實況放送されたことがある。その他奇人、細男人形も人形芝居の起原の一つと考えられる。

以上は宗教的の人形芝居の起原であるが、職業的な人形芝居になったものはこれらと同一の系統ではない。このようにいろいろ原始的の人形がある中で、日本で發達して今日の文樂の源流をなしているものは、大陸から傳わってきた傀儡子系統のものである。人形を傀儡（くぐつ）というように、傀儡子（くぐつまわし）は人形芝居の元祖として大きな役割を演

じている。これは蒙古人の間にあったらしく、アジヤ大陸の北から日本に入り込んだもので、朝鮮を經由したらしい。これが何時頃傳わったかは明かでないが、平安朝時代にはすでにあったことは明かで、平安時代の『新猿樂記』[註一]には猿樂の中に傀儡子の名が見えている。

註一　『新猿樂記』は藤原明衡の著。

この傀儡子のことを委しく書いてあるのは大江匡房の『傀儡子記』である。これによると、傀儡子は特殊民で、定住所なく、河のほとり山のふもとを渡り住む流浪の民である。これは北狄の風をして、男子は狩獵を業としている外來民族で、これがいろいろの藝をして見せる、いわばジプシーのような民族である。その藝の中に、人形を遣うのがある。つまり人形だの手品だの輕業などの雜藝をやっていたのである。これらは東國から東海道、その他各地にいたが、攝津の西の宮や淡路の三條には最も多くいたらしい。女は晝は藝をして、夜は色を賣っていたものも多かったようである。

それが室町時代の末には、京都の御所へもきて人形を舞わしたことが、『甘露寺親長卿記』や『御湯殿上記』に記されている。しかしこれは特殊賤民であるから一般人とは交際していなかった。ただ藝だけを見せ、また色を賣っただけである。この傀儡子の人形が一般の人々に取上げられてから、人形芝居は漸く一般的な芝居として取扱われるようになった。

そのことは淡路の人形芝居の起原を示す『淡路座祕書』[註二]、『音曲道智論』[註二]、『淨瑠璃大系圖』などに記されている。

註一　『淡路座祕書』は『南水漫遊』、『聲曲類纂』に引用されている。

註二　『音曲道智論』は『聲曲類纂』、『守貞漫考』に引用されている。

『淡路座祕書』によると、西の宮の惠比須神社に、道薫坊という神主があってこれが夷様を慰めていた。夷様は海の漁業の神様であったので、道薫坊がお慰めすると、海は波靜で漁獵が豐であった。ところが道薫坊が病氣で死んだため、神様を慰める人がなくなったので海が荒れて困る。そこで百太夫という神主が、道薫坊の人形を作って、その人形を捧げ、道薫坊の聲色を使って神様をお慰めすると、海は靜にまた漁物は豐富になった。このことはつまり道薫坊の人形をせりふ入で遣ったわけで一種の人形芝居である。これは多分西の宮の傀儡子に影響されたものであろう。この人形が評判になり、とうとう大內にまで聞えたので、召されてその人形は叡覽の光榮に浴し、諸伎藝首（または大日本者神國故以慰神慮者諸伎藝首）の號を下され、諸國神社の神いさめの事を勅免され、それから胸に箱をかけ、木偶を遣い神いさめをした。百太夫は諸國を廻っていたが淡路三條村で死んだので、その弟子達がこれをついだというのである。それで人形の祖は百太夫だとされて、西の宮に百太夫を祭った神社があり、人形方面の人が尊信している。また『音曲道智論』は、西の宮惠比須神社の社家の森兼太夫が、神主森丹後と爭い、訴訟に負けて宮を出で、生活のために尼ヵ崎稱念寺で、古い經匱を作り直し、これを首にかけ小さい人形を遣って歩いた。これも傀儡子を眞似たのであろう。それから京都へ上って、これを業としていたところ、ちょうど大內が炎上した後で御築地の隙から、若宮がこの人形芝居を御覽になり、これを宮中に召されて實演させ、公卿たちもこれを見てくさぐさの引出物を賜わり、後「日本操座宗匠諸藝諸能之冠勅免上村兼太夫」を給わり、天正十五年口宣を拜し、上村日向掾となった。これが淡路人形淨瑠璃の元祖だというのである。

『淨瑠璃大系圖』の說は大體これに似ているが、これは淡路の引田重太夫が機關人形を作って京都に上ったところ秀吉に召されさらに御上覽を賜わり、その事が勸善懲惡、君臣父子の禮と人倫を正す功があるというので、

日下開山諸藝司の御賞讃あり、後引田淡路掾を受領され、その後、京都四條河原の陣屋で人形の遣い方を人々に教え、城戸を開いて人々に見せ、また太閤にもしばしば召されて人形を見せたのが、これが引田家の祖先になったといわれている。

これらを見るといずれもあまり信ずることはできず、淡路の人形芝居の由來の宣傳らしいが、この三人とも、賤民ではなく、神主という相當な身分の人々であって、これが西の宮や淡路三條の傀儡子の教を受けたとは書いてないが、おそらく三人ともみな傀儡子の眞似をしたようである。そしていずれも神樣へ關連させているので、今まで傀儡子が單なる見世物として、娯樂機關としていたこととは大きな差がある。このように日本の演劇は神と關連をつけるところに、國民に對する指導性と彼らの信賴があった。

こうして人形芝居が口宣を受けて受領され、諸藝の首となったということは、その地位を認められたことで、同時にその使命を重大視され、後日優秀な藝術となる基礎となったのである。

これから人形芝居に關係のある座元になる者は多くは受領され、その他の淨瑠璃を語るものは、太夫を名乘ることになった。このようにして淡路を中心とする人形芝居は、舞臺をもって興行のできるようになってきた。

一方淨瑠璃の方は、平家琵琶の系統から發達したもので、その起原は明確ではないが、文安年間、これは室町時代であるが、その頃宇田勾當という座頭がやすだ物語十二段をつくり、これに節付をしたのが一番古いものとされている。(註一)この宇田勾當も平家の琵琶法師である。しかしこれまでの淨瑠璃は、平家くずれの琵琶法師の藝であるから一般社會的にあまり認められなかった。

註一　柳亭種彦の『足薪翁記』、『還魂紙料』、および『猿轡』による。

ところが小野お通という、當時の女流の知識階級の人がこれをとりあげて、淨瑠璃姫と牛若丸を主人公として淨瑠璃物語十二段を作った。お通の傳記は明確でなく、美濃の小野正秀の娘で、信長から秀吉、淀君、家康に仕えたともいわれる當時のインテリ女性で、そのお通が執筆したために淨瑠璃物語は急に有名になり、それ以來淨瑠璃と略稱され、淨瑠璃の起原は小野お通であるといわれるようになった。しかし事實はもっと古いことは前述のとおりである。この淨瑠璃十二段草子は現に慶長活字の嵯峨本その他が殘っている。

その頃の淨瑠璃は三味線もなく、爪の先で扇をかきならして拍子をとっていたといわれている。それが今日の流行を見るに至ったのは三味線を用いたからである。三味線の渡來は文祿年間だという說と、永祿年間だという兩說があるが、どうも永祿の方が正しいように思われる。その後文祿年間にも石村檢校がさらに傳えたものだとも考えられる。

初めは蛇皮線といって琵琶に似て海蛇の皮で張ってあったらしい。これが琉球から傳わってきたので、輸入されたのは當時の貿易地たる堺であった。この蛇皮線をさみせんというようになり、三絃であったところから三味線と書くようになった。この三味線は石村檢校から虎澤檢校、澤住檢校、柳川檢校、佐山檢校等によっていろいろと作曲されたと傳えられている。これを淨瑠璃に用いたのは澤住檢校である。現在文樂あたりの三味線が野澤、豐澤、竹澤、花澤（現今はない）鶴澤というように澤の字をうけているのは、澤住檢校の流れをあらわしている。この三味線は今でこそ古典音樂になっているが、當時は外國から渡來した新しい音樂で國民に珍重され、殊にその音調が頗る日本的であったために、廣く流行したのである。この三味線を用いることによって淨瑠璃は急に廣く流行した。

ところが一方に人形芝居が盛になり、他方に淨瑠璃が盛になると、人形芝居に淨瑠璃を用いたならばよかろうと思うのは當然である。

そのことを始めた人についてはいろいろの説があるが、淡路の引田某が澤住檢校の門人目貫屋長三郎と提携したのが初めらしい。『和漢三才圖會』や『淨瑠璃大系圖』は大體この説をとり、これが天覽に供せられて引田淡路掾を受領されたと書いてある。それが大した人氣であったために、それから淨瑠璃語りが傀儡子と提携するようになってきた。中でも六字南無右衞門(註一)、京の次郎兵衞(註二)、薩摩太夫(註三)、薩摩外記(註四)等は有名であった。

註一　『淨瑠璃評註』による。
註二　『東海道名所記』による。
註三　『世事談』による。
註四　『江戸鹿の子』による。

三　人形淨瑠璃の發達

この人形と淨瑠璃の提携は演劇の一大飛躍であった。この提携において、引田淡路掾のような人形として有名で大きな座は、人形と對等に提携したが、このような大きな劇團はあまりなかったので、他は淨瑠璃語りが手近の傀儡子を使ったが、その傀儡子の多くは賤民であったから、淨瑠璃の方が主になり、人形が從になったのである。

しかしこのように、淨瑠璃と人形と提携して人形淨瑠璃になったとはいえ、それは未だ甚だ幼稚なものであっ

た。語り物も十二段草子や阿彌陀の胸割、牛王姫のような緣起物や幸若から改作した鎌田、大職冠、八島、高館のような軍記物の系統並に文正草子、酒呑童子、梵天國、鉢かつぎのようにお伽系統のものが多かった。その演出は幕を引いてその後から、小さい人形の裾から手を入れて差立てて遣うので、差込人形とも突込人形ともいわれていた。淨瑠璃もその幕の蔭で語っていたものである。何しろ人形が動くし、淨瑠璃に三味線は珍しいのでなかなか繁昌した。

林羅山が江戸で薩摩小平太の一座を見た時の記錄が、『羅山文集』巻七十、隨筆六、正保四年五月二十八日の記事にある。これによると帷の上に人形を差立てて遣ったので、その木偶は男女僧俗、天仙神女、武士、騎馬等があり、これが踊ったり舟を動かしたり、戰死して首が飛んだり、弓を射たり、旗をもったりして大に活躍した。また人形のほかに龍蛇野狐等まで使用していたように書いてある。

こんな物であるから、一般民衆に喜ばれたのも當然である。當時能樂は盛であっても武家專用で一般民衆は見ることができず、歌舞伎はまだ發達していない。そこで民衆はみなこの現今の映畫のような變化の多い速度の早い人形淨瑠璃に集った。それはまた一面、人形レヴューのようなものでもあったらしい。一時は歌舞伎の向うを張って女太夫の出語をしたが、これは禁止されて、それからは眞面目に藝を磨いた。そのなかで岡清兵衛の作、金平淨瑠璃というのが櫻井丹波や和泉太夫によって語られた。それは剛勇無双の坂田公平の武勇傳を荒々しく勇ましく語り、人氣をあおった。またいっぽうには人情物であてたこともある。また中には人形に絲操を用いた者もある。絲操は南京操といって、傀儡子が北方支那から傳來したのに對し、南方支那方面から傳わってきたらしい。

こうして前にも述べたように、やはり淨瑠璃が中心になり、その座元になった人々には、受領された者が多かった。その中で最も有名であり、また技術内容のよかったのは京都の宇治加賀掾、大阪の井上播磨掾、京都の山本土佐掾あたりであった。これらは人形にからくりというものを用いて人氣をとった。

からくりというのは機關（からくり）で機械の利用による人形の自動や舞臺の變化である。殊に人形の舞臺は小さいものであり、人形は超人的の動かし方ができるので、このからくりは大いに人氣があったらしい。これは伊藤出羽掾座の石井飛驒によって始められたものである。

四　竹本豊竹兩座の盛衰

人形淨瑠璃の發達に貢獻した人はいろいろあるが、淨瑠璃の方では京都の宇治加賀掾、大阪の井上播磨掾の二人である。この兩人にはそれぞれ優れた特徴がある。

井上播磨掾はうれいと修羅を得意とし、大阪の人氣は素晴らしく、また一方社會的に淨瑠璃の普及を志し、床本の出版を始めた。かくて播磨地という語り口を今に殘しているが、五十四歳の惜しい年輩で死んでしまった。

一方京都の宇治加賀掾は初め宇治嘉太夫といい、音樂的素質に惠まれ謠曲鳴物に熟練し、謠曲の音節を和げて語り、呂律甲乙連續していわゆる嘉太夫節を流行させ、その纖細な語り口は優美な京師の人々の人氣を集めた。この二巨匠によって築かれた京阪の地盤の上に、大きな殿堂を建設したのが竹本義太夫である。

義太夫は天王寺の百姓の悴で五郎兵衛といい、井上播磨の弟子清水理兵衛について淨瑠璃を學び、理太夫と稱

していたが、天性の美音を認められて後に宇治嘉太夫の脇を語りなかなか人氣があった。この頃嘉太夫が自分の提携していた興行師の竹屋庄兵衛と仲違いをしたので、この竹庄は脇語りの五郎兵衛を引抜いて獨立し、宮島に興行して歸ってから大阪に旗上げした。これが貞享三年のことである。

ところが、この若い美聲の五郎兵衛の人氣は大したもので、世繼曾我の「げにうけがたき人のたいを受け乍ら」だの、道行の「さりとて戀は曲者皆人の」等という口説は全大阪に膾炙された。そこで京都の宇治嘉太夫はこれを聞いて、何を青二才奴と思って西鶴の暦をもって下阪し、五郎兵衛の賢女手習並に新暦と競爭したが、時勢の力には勝てず一敗地に塗れ、さらに火災に會って京都に逃げ歸り、これから大阪は理太夫改め竹本義太夫の天下となった。これまでの淨瑠璃は世に古淨瑠璃といわれ、その取扱ったものは四天王物、源平物、金平物、曾我物、開帳物、緣起物等でその文章は大體物語的叙述であって、脚本的のものは少く筋を通すことを主にしていた。その內容は新興武士道精神が横溢していたが、それが單調で抽象的で、その叙述は平板で人情の機微に觸れるということは少く、歌謠調で臺本調ではなかった。したがって當時の人形も差込手遣にからくりを混えた大ざっぱな遣い方で、民衆の新奇を好む知識慾を滿足せしめようとしたものであった。

しかし古淨瑠璃は封建的日本の國民精神の發揚を企圖し、民衆教化を目指していたので、新興武士道の強調に力をつくし、國民の理想たる正義の高調により、人情を壓迫して理想主義、勸善懲惡主義に徹している。だから常に正義の勝利、社會惡の征服のために、人物の正邪善惡を明確にし、勸善懲惡を明瞭にあらわしているのである。故にその理想は單純明快で、陽氣で活躍的であるが、その藝術性については未だ幼稚の域を脫しなかった。しかし、その情熱は社會教化の上には大きな役割を演じていた。これは人形淨瑠璃が初めから受領等によって、

常に皇室の保護の下にあったために、かかる國民道義の發起ということを充分に自覺していたためであろう。

竹本義太夫が人氣を得て、その一座竹本座の盛大をなしたのには、竹庄のような興行師がいたためばかりでなく、近松門左衛門という優秀な作家のついていたためである。近松門左衛門は武家の出で杉森信盛といい、初め一條禪閤惠觀公に仕えたが、その薨去の後一時近江の近松寺に入った。それは二十歳の時である。一條禪閤は後陽成天皇第九皇子で一條家に入られ關白となられた方で、薨去は六十八歳、寛文十二年である。

明敏多感な青年杉森信盛は、生涯を捧げた禪閤に去られて青雲の志を失い、また自分の藝術的先輩、俳諧師山岡元隣にも死なれて無常を感じ、近松寺に籠ったものらしい。

この近松寺時代と公家奉公時代は近松の修業時代で、若い情熱をもって眞劍に勉強したもので、後年彼の博學はこの期に負うところが多い。

ところがこの近松寺の中にある蟬丸祠が、說教節の太夫の口宣の出るところであったので、これに刺戟され公家時代からもっていた彼の淨瑠璃作家熱はここにいよいよ熟し、寺を出て都萬太夫座で道具方をしたり、堺でつれづれの講釋等して修業し、ついに竹本義太夫と組んで百數十の有名な淨瑠璃を作ることになったのである。この若き作者の作品は、世の要求に合致して大阪人の心を捉えた。殊に近松は堂々と作者たることの名乘をあげ、「時業におよびたる故芝居で朽ち果つべき覺悟の上なり」と宣言した。初め彼は文才にまかせて都萬太夫座に狂言も書いていたが、貞享三年、竹本義太夫が竹本座の旗上げの際、出世景清を書き卸して竹本の出世とともに、自分の出世を暗示した。この出世景清にはすでに近松の特徵たる人情味、世話味と戲曲性の曙光を見せて將來の作品の傾向を暗示している。

これより竹本座は作者近松門左衛門、太夫竹本義太夫、三味線竹澤權右衛門、それに人形辰松八郎兵衛と名手を揃え、近松と義太夫の理想になる道義の發揚を主とし、これに人情の溫かさを加え、藝術至上主義の立場においても苦心したが、あまり藝術的に走ってその興行成績は香ばしくなかった。そこで一座は藝術と經濟との矛盾に立って頗る苦悶した。

その原因は觀衆の教養の程度がこれに伴わないためであることは明かであったが、さりとてこの理想主義を撤回することは、武士出身の近松としても、また藝術家肌の義太夫としても不可能であった。當時竹田のからくりのような低級な子供だましのようなものが繁昌していたが、興行とはいえ、このように程度を落すことは到底できない。飽くまで藝術家の理想と矜持を保っていた。

ところが元祿十六年五月に近松が書いた世話物曾根崎心中が思わぬ成功であった。これは近松と義太夫の求めていたところが期せずして一致し、また世の中の要求にぴたっと當ったものとみえる。そのために豫想外の大入つづきで、今までの借財もすっかり拂って、義太夫としてはほっとした形であった。しかし義太夫はよくよくこの座の經營に懲りたものと見えて、突如隱退を志したが、周圍の者から切實に止められて漸く思いとどまり、自分は太夫專門となり、經營は竹田出雲に讓り、藝道一筋道に進むことになった。これが義太夫を大に生かしたのである。

時代の人氣をあおった曾根崎心中は當時の社會物であったが、これを近松の名文章をもって義理人情の機微に觸れ、義太夫もまたその人情的語り方を集中して大人氣になった。

かつ女形人形の名手辰松八郎兵衛が思い切って出遣をやった。これは當時の歌舞伎の影響で人形の方でも人形

遣や太夫の顔見世を考えていた頃であったので、辰松がこれを決行したが、それでもひとまず遠慮して、衣桁遣といって衣桁をもって手摺の代用とし、これを通じて人形の遣い振りを見せたのである。ところがその藝の達者なことと、その美貌と美裝とが人氣を呼んで、お初の人形は大成功であった。これは一面には歌舞伎の人氣に壓されて、藝術至上主義から一歩妥協したとも考えられるのである。

竹田出雲は本來興行者であるから、座元になると、近松にからくりや出遣をあて込んで、舞臺効果の多い用明天皇職人鑑を書き卸させ、この室君という遊女が蛇身になって鐘入になるところを顔見世として太夫竹本義太夫、三味線竹澤權右衛門、人形辰松八郎兵衛の出語出遣に、その作者、近松門左衛門、座元の出雲まで舞臺に出て挨拶し、人形その他を豪華にし、舞臺には得意のからくりを用い、在來の竹本座の地味な藝術至上主義から一躍興行本位の華やかなる演出をした。これは寛永二年三月である。

この辰松の室君の出遣に對して義太夫自身も鐘入の段を出語した。これが出語の初めで、竹本座では出語出遣というのはこの時から始まったのである。しかし現今の出語出遣と異り平舞臺（當時附舞臺といって人形舞臺の前に平舞臺をつけた）によって手摺もなく出語出遣したのである。こうして出雲の手による興行になってからは、竹本座は素晴らしく發展して行った。

そして近松の作品の時代物として、傾城反魂香、兼好法師物見車、碁盤太平記（以上二つは四十七士を題材とす）艷刈劍本地、酒呑童子枕言葉、百合若大臣野守鑑、嫗山姥、大職冠、相模入道犬千疋等が當り、世話物としては心中二枚草紙、卯月紅葉、堀川波鼓、心中重井筒、丹波與作、淀鯉出世瀧徳、今宮心中、冥土飛脚、夕霧阿波鳴渡、長町女腹切、大經師昔暦、生玉心中等が人氣を得た。そして正徳四年八月娥歌留多上演中一代の巨匠竹

本座の大黒柱、竹本義太夫は六十四歳を一期として永眠した。思えば貞享三年から三十餘年淨瑠璃中に義太夫節を立てて、日本人形淨瑠璃の祖と仰がれる義太夫もついに世を去り、その後繼には遺言によって自選他選の心藏男を尻目にかけ、二十四歳の若冠竹本政太夫が櫓下となった。これについては多少のごたごたはあったが、義太夫の遺言とあってはどうにもならなかった。

そこで出雲や近松は、この若い政太夫を擁して、さらに竹本座の更新を計らなければならない。ところがいっぽうに以前元祿十六年に義太夫の門下の美聲で聞えた竹本采女が師の下を去り、その美聲の人氣にまかせて豐竹座を興し、豐竹若太夫を名乘って竹本座と競爭している。それがこの頃すでに豐竹越前少掾となり、東の豐竹座にいて西の竹本座に對抗し堂々鎬を削っている。これに反して政太夫はあまり美聲でなく、音聲は弱かった。さればこの若い政太夫を擁したものの世間の人氣はこの意外の後繼者に集らなかった。そこでこれを見かねた義太夫の莫逆の友近松は、精魂をこめて國性爺合戰を書いてこの若い後繼者を後援した。

この國性爺合戰が大當りにあたった。その作意、舞臺技巧、これが實に雄大であった。これは明國の亡びたあとその遺臣鄭芝龍が日本に亡命して、日本人の妻との間に一子和藤內鄭成功をもうけ、和藤內は長じて支那に渡り、仇の韃靼王を破り明國を再興するという東亞を大舞臺にしたもので、これが上演にあたっては座元出雲が金にあかし腕を奮って、からくりその他舞臺技巧を自由に驅使し、大舞臺に多數の人形を用いた。ちょうど映畫やレヴューのような新機軸の大舞臺を演出して政太夫を助けたので、この驚異的な興行は大人氣を呼んで、あしかけ三年十七ヵ月の大入となった。政太夫はその三段目を語り惡聲の不利を藝道修業で克服し、自己の特色である內面的な深刻な語り方でその價値を見出され、義太夫の後繼として押しも押されもしない不動の地位を築いた。

國性爺合戰後の近松の作品には圓熟した傑作が多い。中でも曾我會稽山、平家女護ヶ島、井筒業平河內通、津國女夫池、信州川中島合戰、關八州繋馬のような時代物、心中天網島、女殺油地獄、心中宵庚申のような世話物はみな政太夫の手によって成功している。これからは政太夫は享保十九年二月二代目義太夫となり、二十年十一月には上總少掾を受領し、元文三年正月には、再勅許を受けて竹本播磨少掾となり、名實ともに竹本座の大黒柱となった。政太夫は音聲はよくなかったが、藝人として稀な重厚な人格者で、朴訥で、華美虚飾を避け、野人の如き風采をなし、品性高潔で萬人に尊敬された。またその藝もこれと同樣に、地味で內面的に眞實を語り人の肺腑に食い入って感激させたので、豪壯な義太夫の語り方や優艶な豐竹若太夫とは全然異った人氣を有していた。つまり聲量は足らないが、衒氣のない寫實なこの語り方は、地合の優艶さよりも詞の眞實さによって人間の內面を語ったのである。したがって竹本座の人形淨瑠璃が內面的に深刻な寫實演劇になってきたのも當然である。

一面においてこの演劇風の語り方に對して、その藝を生かしたのは人形遣の名手吉田文三郎であった。

文三郎は竹本三郎兵衛の子で享保三年二月十五日竹本座の唐土國性爺後日合戰の時出座し、錦舍の出遣をなして一躍人氣を得た。この頃竹本座では人氣者の辰松八郎兵衛が、義太夫歿後遂に脫退して江戶に下って、それから三年の後の事である。これからは次第に腕を磨いてついに人形座頭となり吉田の祖となり、竹本座の人形を背負ったのである。この吉田文三郎は竹田出雲の興行方針である人形本位に投じて、次第に勢力を得てきた。

享保九年一月の關八州繋馬を最後として、十一月竹本座の大立物作者近松は他界した。近松のなきあとの竹本座はもう竹田出雲と竹本政太夫と吉田文三郎の天下であった。その中にも政太夫は溫厚謙遜の性質であったために、出雲の奔放と文三郎の豪氣に壓されることも少くなかった。それでもこの政太夫、卽ち二代目義太夫存命中

は、その眞摯な藝と高潔な人格によって竹本座は安泰であったが、延享元年三月、その死去によって再び鼎の一角が崩れたのである。

この頃までは出雲は極力人形および舞臺の改革をはかり、正德五年十一月の國性爺合戰の時は、引道具を工夫して舞臺轉換に新機軸を開き千里が竹、樓門、九仙山において意表外の大舞臺とその變化を見せて十七ヵ月の大入をとり、享保三年には曾我會稽山を一晝夜に仕組み、舞臺の上に大時計をかかげて時間を報じ、享保十三年加賀國篠原合戰の際には、人形と舞臺の重視から正面にあった太夫の床を右に遷し、舞臺全部に大道具の飾付のできるようにした。享保十八年四月の車返合戰櫻には、人形の指先の動く工夫をさせ、十九年十月いよいよ三人遣を始め、蘆屋道滿大內鑑の與勘平彌勘平の腹のふくれる工夫をし、元文元年二月には、赤松圓心綠陣幕に本間入道の人形の眉が動く仕掛を工夫し、元文四年の平假名盛衰記には長さし金を始める等、人形の改良發展は實に素晴らしい。そしてこの中心は常に吉田文三郎であった。ところが延享元年政太夫が死んでからも、二年七月には夏祭浪花鑑に本水本泥を用い、人形に帷子をきせ、また四年十一月には義經千本櫻の忠信狐の耳が動く等、寫實によって人氣をあおった。これによって人形が次第に歌舞伎に近づいてきた。このように三人遣になり、さらにその他の改良を加えるようになって人形の勢力はますます盛になった。それで政太夫存命中さえも、太夫は人形に壓倒され勝ちであったところ、政太夫が世を去ると吉田文三郎の勢力はますます偉大なものとなった。そしてその事がついに竹本座に破綻を生ぜしむるに至った。

それは政太夫の死後三年、寬延元年八月十四日から有名な竹田出雲の假名手本忠臣藏が上演され、文三郎は由良之助と勘平母の二役をもっていた。その九册目山科の段は檜下の竹本此太夫が語っていた。すると初日が出て

からしばらく經て後、文三郎から此太夫に次のような申入をした。

「實はこの間から話したいと思いつつ延引していたのだが、あの由良之助が加古川本藏の死出の土産に討入の計畫を話す場合、師直の邸の雨戸をはずす考案の時《仕樣を見せ申さんと庭におりて駒下駄を》というところがあまり早くて、豫定のところまで行かれないから、もっと延して語って貰いたい」

こういう申入に對して此太夫は、

「それはそうかも知れないが、初日ならともかくも、今日まで日數も經っているので、今さら、節や地合の變更はできません」と櫓下の手前この文三郎の申出を拒絶した。これには文三郎の横暴に對する日頃の反感もあったことと思われる。すると文三郎もそれでは引下れない。

「私も吉田文三郎です。一旦申し出たことを反古にされては門弟の聞えもよくないし、實際人形が遣い難くて困るから、ここのところを聞きわけて、駒下駄をはいて、雪竹のところへ行くまでをもう少し延して語って貰いたい」と言ったが、此太夫は「ほかのことならとにかく、藝の事で一旦かえられないと言明したことは、どうしても變更はできません」と藝術上の面目にかけて突張った。これでは正面衝突のほかはない。ちょっとしたことであるが平常文三郎の我儘を見ていた此太夫は、太夫の面目で承知しない。こうなると互に血相をかえて爭ったが、周圍がまあまあというので二人をなだめて自宅にかえした。

さあこうなると、座元の出雲は困った。そこで一座を集めて評議したがなかなかまとまらない。この事は普通ならば兩方が折れ合うべきであるが、もう意地だから手に負えない。その時「當時吉田文三郎程の人形遣は古今にまたとない。殊に由良之助の人形は、見る人感心せざるはないから、文三郎はやめさすわけにはゆかない。こ

の際は此太夫に譲歩をすすめ、此太夫がどうしても聞き入れなければ、此太夫を休ませて上野少掾が病氣恢復しているから、それを代理に出勤させて、七つ目茶屋場の由良之助と山科の段を語らせたら、大入は疑なかろう」という説が出た。みんな困り抜いていた時であり、文三郎の勢力が大きな時であったから、一同これに従って頭取をもって此太夫に申入れたところ、此太夫はあっさり竹本座の櫓下を捨てて去ってしまった。

豊竹上野少掾は内匠理太夫の子であったが、そこへは出雲自身が出かけて行って交渉した。そこで上野少掾は此太夫に會いたいというので、出雲の邸で會合したところ、此太夫も快く引繼をして、竹本座は一日の休場もなくかたづいた。そこで豊竹上野少掾を竹本大隅太夫と改めて忠臣藏の人氣は益々騰った。此太夫は門人島太夫百合太夫を連れて豊竹座に入り櫓下に坐った。つまり人形と淨瑠璃との面目で、從來は太夫が主であったので、此太夫の申分がとおるところ、ここは人形の方が強かった。人形というより文三郎が強かった。こうしたことから人形淨瑠璃は益々人氣を得て、文三郎の勢力はこの後比ぶ者ない全盛となった。由良之助の紋所は文三郎自身の二つ巴をつけたのが、今に残っているほどである。

文三郎の人形は寔實に優れ、ほんとうに生きているように魂が入っていた。それ故今でも文三郎は大名人として何事も文三郎が始めたかの如く傳えられて、人形遣崇拜の的となっている。しかしその遣い方は人形本來の性質よりも歌舞伎の藝に模するところが少くなく、いわゆる人形歌舞伎の傾向を示し今日に至ったものであろう。しかし文三郎も人間であった。竹本座がこう榮えるのは自分の力である。そこで自分も出雲のように座元になって、もっと思いのままにやって見たいと考えて竹本座を脱退してしまった。しかし、文三郎は竹本座での文三郎で、興行師ではなかったからどうにも動きがとれなかった。その上文三郎に抜けられた竹本座には大きな穴があ

いた。そして全盛の竹本座についに搖ぎがきた。

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

その上、當時人形淨瑠璃を自分の舞臺にうつした歌舞伎の方が、次第に人氣が高まってきたので、一座の者が苦心して本朝二十四孝だの關取千兩幟などの傑作を上演したものの、大勢は如何ともすることができず、明和四年十二月には貞享以來大阪の華といわれた竹本座もついに退轉した。

その頃豐竹座の方も寶曆十一年と十三年に火災に見舞われ、その上、豐竹越前少掾が晩年豪奢な生活をしたのがたたって破綻に赴き、明和元年この越前少掾も死んだので、翌二年にはとうとう豐竹座も退轉して竹本豐竹兩座はともに滅亡してしまった。

それからは兩者の殘黨がいろいろ復興をはかったが時勢はどうにもならない。人形淨瑠璃は竹本座に起り、竹本座に亡びて一段落がついてしまった。さて竹本豐竹座の競爭時代、換言すれば、人形淨瑠璃が發達してから、一旦衰亡するまでの八十年間を通觀して見るに、これは近松時代と近松死後との二つに區分できる。近松時代は人形淨瑠璃發展時代であり、その性格も人形らしいところがある。近松以後は歌舞伎模倣時代である。故に人形というよりも歌舞伎を人形で演ずるので、人形の本質とやや離れて人形歌舞伎になっている。三人遣もその一例である。そして近松時代の簡明でテンポの早い、人形的映畫式なものは、その後は速度のおそい、歌舞伎式のものになってきた。そして遣い方も忠臣藏の茶屋場の由良之助は宗十郎を模し、盛衰記の梅ヶ谷は瀨川菊之丞からとっている。反對に淨瑠璃も、人形芝居脚本から淨瑠璃化したものも多くだんだん歌舞伎脚本化されてきた。現

今の文樂はこの近松の死後、吉田文三郎や竹本政太夫によって固定された三人遣の復興である。そして竹本豐竹全盛時代をそのまま繰り返していて、未だになんらの進歩も發達も見られない。ただこれを復興し守りつづけているに過ぎない。それは文樂以後竹本豐竹時代ほどの傑出した天才が出なかったからである。だから上演している淨瑠璃も大部分この時代の作品であり、人形の遣い方や構造もその時代のままであり、舞臺もそのままで別に變化は見られない。ただこれを墨守しているに過ぎない。ただ文樂は小劇場から大劇場に變り、照明も明るくなったので、その演出上に一種の改革が望まれる時勢になった。

現在の演出は、あまり小劇場的で二階三階から見てはあらが見え、藝術的に面白くないので、かかる點から文樂は小劇場にかえるか、または演出に大なる改革をするかどちらかである。

それは太夫の語り方、人形の遣い方、舞臺に充分な考慮を要する。小劇場にかえるか小劇場から大劇場への改革をするか、それが文樂への課題である。

さて現今上演の作品も竹本豐竹時代のものが多い。これを次に示して見る。

竹本座	題名	初上演年月
作者		
長谷川千四、文耕堂	須磨都源平躑躅	享保十五年十一月
長谷川千四、文耕堂	鬼一法眼三略巻（菊畑）	享保十六年九月
長谷川千四、文耕堂	壇浦兜軍記（阿古屋）	享保十七年九月

竹田出雲	蘆屋道滿大内鑑（葛の葉）	元文元年五月
文耕堂、三好松洛	敵討襤褸錦（大晏寺堤）	元文二年正月
文耕堂、三好松洛	御所櫻堀川夜討（辨慶上使）	元文四年四月
文耕堂、千前軒、その他	平假名盛衰記（逆艫）	延享二年七月
並木千柳、三好松洛、竹田小出雲	夏祭浪花鑑	延享三年正月
同	楠昔噺（とんぶらこ）	延享三年八月
竹田出雲、並木千柳、三好松洛、竹田小出雲	菅原傳授手習鑑	延享四年十一月
並木千柳、三好松洛、竹田出雲	義經千本櫻（すし屋、道行、川連法眼館）	寛延元年八月
同	假名手本忠臣藏	寛延二年七月
同	双蝶々曲輪日記（引窓）	寛延二年十二月
並木千柳、三好松洛	源平布引瀧（實盛物語、鳥羽離宮）	寶暦元年二月
吉田冠子、三好松洛	戀女房染分手綱（重の井子別れ）	同　二年二月
吉田冠子、三好松洛	名筆傾城鑑	同　十一年九月
近松半二、その他	奥州安達ヶ原（袖萩祭文）	

豐竹座

作者	題名	初上演年月
浪岡橘平、淺田一鳥、安田蛙文	玉藻前曦袂	寶暦元年正月

並木宗輔、淺田一鳥、その他　一谷嫩軍記　同　元年十二月

竹田應津、その他　岸姫松轡鑑　同　十一年四月

以上のようなものは、現今の文樂座にて上演されて親しみ深いもので、この時代のものが大部分を占めているということは、時代の淘汰に殘った傑作の多い證據である。

また曲節なども當時の朱によっており、人形の遣い方も大體當時のままであるから、文樂によって當時の盛大が偲ばれるわけである。かくて文樂座時代はその隆昌時代の再生に過ぎないのである。

さてこの竹本座の中心人物は太夫竹本義太夫、作者近松門左衛門、三味線竹澤權右衛門、座元竹田出雲、人形辰松八郎兵衛を前期とし、中期は座元兼作者竹田出雲、太夫竹本政太夫、人形吉田文三郎、作者は出雲のほかに長谷川千四、文耕堂、三好松洛、竹田小出雲、並木千柳、近松半二で、これらの人が合作または單獨に書いたのである。

また前期には義太夫のほかに竹本賴母、竹本浪花、內匠理太夫、竹本文太夫があり、人形には辰松八郎兵衛のほかに津山助十郎、同金七等がある。中期には太夫に政太夫のほかに、此太夫、大和太夫、錦太夫、紋太夫、二代目政太夫などが有名で、三味線では鶴澤友次郎、竹澤善四郎等みな優秀で、人形には吉田文三郎を助けて桐竹門三郎、津山助三郎がある。

この前期において、豐竹座は太夫豐竹若太夫の獨舞臺で、三味線竹澤權四郎、人形中村勘四郎、藤井小三郎、作者は紀海音であったが、中期になると、太夫は多士濟々になり、若太夫は上野少掾から越前少掾となり、その

門下に、河内太夫、新太夫、湊太夫、要太夫、柚太夫、駒太夫のような錚々たるものがあり、三味線に竹澤藤四郎、野澤喜八郎、人形には藤井小三郎、若竹東九郎、藤井小八郎があり、作者には西澤一風、並木宗輔、安田蛙文、並木丈助、爲永太郎兵衛、淺田一鳥等があって、竹本座に對抗するに充分であった。

そして人氣においても東の座（豐竹）は決して西の座（竹本）に劣ってはいなかった。しかし何といっても竹本座は本家であり、直流であり、かつ文樂座はその流を酌む者が多いので、竹本座系が中心になっているが、語り方には豐竹座系の影響が多いといわれている。

後期の衰退期になっても竹本豐竹兩座ともに、その太夫、三味線、人形、作者は決して中期に劣っていないが、時勢と經營から衰退したのである。試みに竹本座を見ると太夫に大和太夫、染太夫、青太夫、錦太夫二代目および三代目政太夫、岡太夫、綱太夫、唉太夫等があり、三味線には大西藤藏、鶴澤文藏、鶴澤又吉、人形には桐竹三右衛門、吉田冠十郎、吉田冠藏、吉田才治、藤井八十八がある。作者としては近松半二を中心として竹田小出雲、吉田三郎兵衛等があったが、何としても中期隆昌期にはおよばず、その時代の傑作を再演するものが多かった。豐竹座の方は寶曆七年の祇園祭禮信長記が三年越の大當りをとったが、太夫は越前少掾のほか、竹本座から行った竹本此太夫、麓太夫、駒太夫、時太夫、氏太夫等があり、三味線は鶴澤十次郎、作者としては菅專助の名が高い。この竹本豐竹兩座は、衰退期には進取的計畫がなく保守的になり、退嬰的になってきた。これも、衰亡を早めた所以であろう。

しかしこれは人形浄瑠璃の發達が極限に達して、これ以上進展の餘地なく、結局傳統保持につとめたので、現今の文樂座と同樣である。完成したものを變更することは至って困難なことで、最近文樂座が新作を用いても、

傳統から一歩も出なかったり、また新様式のものを作っても古典ほどに優れたもののないのはこの故であろう。

五　人形淨瑠璃の衰退

大廈の崩れんとするや一木のよく支うる所にあらず。時の勢やむを得ずして竹本、豐竹兩座は、座員の努力も空しくついに退轉してしまった。豐竹座退轉の際に同座の重鎭であった此太夫は江戸にいたが、この悲報に接して直ちに歸ってきて、北堀江市の側の西側に新に芝居を立て、豐竹此吉の名で座元になり、明和四年十二月十五日開場した。櫓下は駒太夫、此太夫の二人であった。これは意外に成功し、芝居裏へ土藏まで建て增すほどに景氣がよかったが、やはりこれも次第に衰えてきた。また明和七年九月には道頓堀豐竹座の再興となったが、八年八月に分散し、此太夫はまた市の側に歸った。

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

それから沈滯期百年間になるが、その初期の天明寬政享和の頃は、竹本座の流の西の芝居、竹田の芝居、若太夫の芝居、市の側の芝居、北の新地の芝居等が細々ながら興行をつづけていた。そのうち寬政頃には御靈社內の芝居も起り、文化時代には博勞稻荷の文樂軒の芝居もできたが、その中では、やはり市の側の芝居が第一であった。その後文樂軒の人氣が出て、市の側に對抗し、文化の中頃から御靈社內の芝居も盛になり、この文樂軒、市の側、御靈の三つが鼎立した。そのほか座摩社內、北堀江の荒木の芝居、道頓堀角丸の芝居、北の新地、芝太夫、

竹田の芝居と太夫も三味線もかけもちで漸く間に合せていた。

ところが天保十三年五月社寺境內の芝居が一切禁止されて、御靈と稻荷の文樂軒は退轉のやむなきに至り、市の側、荒木、曾根崎、新地、竹田、若太夫の五座が殘った。文樂軒は市の側や若太夫や竹田の芝居を借小屋してやっていたのを、安政元年より西橫堀淸水町に芝居をもち、禁制漸く弛むにおよび、舊地の稻荷に歸って興行した。これが安政三年である。かくして文樂座はこの幾多の捨石を土臺とし、この多年の潛勢力を糾合して發展した。當時の人々こそ、默々と藝道に殉じた藝道戰士というべきであろう。當時人形の人氣は去って歌舞伎全盛の際に彼らは傳統藝術の保持のために身を捨てて努力した。それは涙ぐましいほどである。したがって座としては興亡常ならなかったが、人としては太夫にしろ、三味線にしろ、人形にしろ、眞劍であったから、名人上手が續出し、技倆においては決して隆昌時代に劣ってはいなかった。

作品においても同樣で、この時代の新作物として今なお文樂に殘るものは、左のようなものがある。

伊賀越道中双六　天明三年四月竹本太市座
彥山權現誓助劍　同　六年十月竹本座
木下蔭狹間合戰　寬政元年二月北堀江座
蝶花形名歌島臺　同　五年七月豐竹榮次郎座
日本賢女鑑　同　六年　北堀江座
繪本太功記　同十一年七月豐竹諏訪太夫座

箱根靈驗躍仇討　京和元年八月北堀江座
日吉丸稚櫻　同　三年十月豐竹諏訪太夫座
八陣守護城　文化四年九月竹本太市座
妹背山婦女庭訓　文化十一年十月北の新地芝居
生寫朝顏話　嘉永三年三月
花曇佐倉曙　同　六年九月

その他、昔のものを演出していたので、新味は少かったが、それ以上の餘裕もなく、作者も少かったわけである。

これに引き比べて歌舞伎には嵐璃寛、嵐吉三郎、片岡仁左衛門、實川額十郎、大谷廣次、關三十郎、片岡市藏あり。その上江戸の團十郎、菊五郎、團藏までも下阪して人氣を湧かしたので、人形はこれと到底競爭はできず、この傳統死守のため、涙ぐましいほど技倆の練磨をしたのである。そして嘉永安政の極衰時代には洗練の極に達した。それは傳統の藝を守る眞劍さからきているのである。これがあったからこそ、今日の文樂座の隆盛を見ることを得たのである。

竹本座の二代目政太夫の門人、土佐太夫、染太夫、住太夫、八十太夫、中太夫のような現在の人に耳懷しい名の太夫はこの時代の人である。竹本播磨大掾（二代目土佐太夫）、三代目島太夫は中太夫門から出で、播磨大掾からは大隅太夫、三代目土佐太夫、三代目住太夫、三代目島太夫の偉才を出し、四代目政太夫からは內匠太夫、

組太夫の二人が出で、それぞれ大立物になっている。

また豐竹越前少掾（若太夫）系からは内匠太夫、駒太夫の二巨匠、駒太夫門下からは十七太夫、麓太夫、二代目駒太夫の三人、麓太夫門下から巴太夫が出、内匠太夫門下からは春太夫、二代目内匠太夫、長門太夫が出ている。また春太夫の弟子唉太夫門からは四代目染太夫、その門下からは三代目重太夫、五代目榮太夫というようにいずれも劣らぬ練達の士である。

また此太夫は後に豐竹筑前少掾となっているが、その門には二代目若太夫、鐘太夫、八重太夫、岡太夫という高弟がある。岡太夫門下に二代目組太夫、初代彌太夫、鼠の春太夫があり、彌太夫門下に二代目彌太夫、筆太夫がある。

八重太夫系には二代目八重太夫、二代目時太夫、三代目時太夫、三代目此太夫が出、鐘太夫門下は四代目此太夫、その門より五代目時太夫、久太夫が出ている。

その他大立物としては三代目綱太夫、四代目綱太夫、氏太夫、竹本山城掾等が有名である。三味線の方には天明享和時代の二代目竹澤彌七、二代目竹澤駒吉、初代鶴澤寛治、二代目鶴澤蟻風、四代目鶴澤三二等であり、人形には桐竹門造、吉田冠藏、吉田冠二、吉田冠三、吉田新吾、吉田十四、吉田才治、豐松重五郎等が皆苦勞した人々の仲間である。

文化文政となっては三味線の大立物に豐澤廣助、四代目竹澤彌七、豐澤新左衛門、竹澤兵吉、同才治、三代目友治郎、三代目文藏、鶴澤文三、二代目鶴澤佐七、鶴澤彌三郎、同勇造、同豐吉、二代目寛治、三代目寛治、寛三郎、花澤伊左衛門、同唉治、同三代目伊左衛門等の名手がある。人形には、二代目吉田冠藏、同冠三、二代目

才治、文藏、二代目三吾、金四、三代目文三郎、兵助、文三、辰五郎がある。いずれも名手であるが特に辰五郎の女形は今に至るも名人の名が高い。

以上の中で初代駒太夫の如きは日本の妙音妙聲第一といわれ、大和掾、春太夫、麓太夫がこれについでいた。天保より明治に至るまでの中で大物は播磨大掾門下の竹本大隅太夫、竹本住太夫、その他五代目豐竹若太夫、豐竹靱太夫、三代目長門太夫、その門下四代目長門太夫、竹本長尾太夫、豐竹湊太夫等はいずれも優れた太夫である。

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

その他、竹本唉太夫、四代目彌太夫、五代目彌太夫、八重太夫、三代目豐竹巴太夫、五代目駒太夫、これらが當時の番付の錚々たるところである。そして綱太夫、染太夫は大關、長門太夫、若太夫は關脇、大隅太夫、巴太夫は小結というところである。

これらは竹本豐竹全盛時代から現代までの中繼者であり、また現代の隆盛の苗床をなした者で、いずれも一流の腕をもった不遇の人々で個人としての藝は傑れていても、座として成功しなかったのである。

三味線には竹澤彌七、四代目鶴澤寬治、三代目豐澤廣助、清七の門弟の清八、清六等が天保より嘉永頃の大家で、萬延、文久、元治頃は四代目廣助、それから有名な豐澤團平が出てくる。また豐澤新左衛門、四代目鶴澤清七、鶴澤燕三等も優れた人々であり、慶應、明治にかけては野澤吉兵衛、鶴澤叶、五代目鶴澤友次郎がある。特に豐澤團平はその腕ますます冴えて、明治十六年文樂座紋下に三絃の名を殘しているほどの勢力をもった名人で

ある。こう並べて見たのは竹本豐竹兩座滅亡後現代に至るまでの苦勞した中繼者であって、現存の者と最も緣故深いものであるから、これらのかくれた功をたたえ、また文樂の基礎としてこれをあげたので、現存の太夫三味線の人々の名を見る時、その系統とその名の源流を辿るに便なるためである。

これからいよいよ明治となっては四代目長門太夫がその學才に物をいわせて、『增補淨瑠璃大系圖』二十二卷をまとめて斯道のために氣を吐き、天王寺村の大庄屋を振りすてて太夫になった長尾太夫、端場語りの名人四代目彌太夫、艷物語りの四代目綱太夫、豪傑肌が祟って非業の最期をとげた古靱太夫、世話物で有名な湊太夫、人情語りの五代目彌太夫、時代物語得意の六代目染太夫、その門下越路太夫後の攝津大掾となると、現代人にも記憶に殘っているなつかしいところである。

さて明治以前の人々は定まった劇場があるわけでなく、前に述べたように、ところどころに興亡をきわめ集散をつくしていたが、藝の精進は實に眞劍なものであった。これを基礎として芽生えてきたのが文樂座で、これらの人々は竹豐時代から文樂時代への中繼者である。

六　文樂座の興隆

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

大阪に來たのは何年頃であったか明瞭でない。明和とも天明ともいわれるが、最初は一座を組織するというの

でなく、南區高津七番町の高津橋の近くの濱側に、文樂軒の淨瑠璃稽古所というのを作り、淨瑠璃を教えたり、語らせたりする、今でいうと倶樂部のようなものを創めたらしい。ところがこれが氣樂で愉快で、つい人氣が立ってだんだん世間に擴まり、人形も雇い入れて人形入りでやる。そのうち玄人も加入するという工合で、自然に一座になったが、これでは喰いたりなくて、とうとう人形淨瑠璃の一座として宣言したらしい。それは文化頃といわれるが、何も記錄がなくて不明である。

それが文化八年の一月からは博勞町稻荷神社内に進出して、太功記艶書合七册目までと双蝶々曲輪日記六つ目を上演している。太夫は咲太夫、巴太夫、中太夫、宮戸太夫、三味線伊左衛門、伊之助、勝次郎、人形門藏、與十郎、新吾、國八等である。

それからだんだん盛になっていったが、折から天保十三年宮芝居を禁止されたのですっかり弱ってしまった。文樂軒はすでに天保七年に死んで、その頃養子樂翁、後に文樂翁といわれた大藏が座元になっていたが、この人は淨瑠璃も語れるし文章も書けるし、また興行的手腕も大したものであったから、これに屈せず十四年二月から北堀江市の側に移り、翌弘化元年道頓堀若太夫座へかけた。それから時々この若太夫座でやった番付はあるが、その中間はどうしたのか、ちょっとわからない。安政元年には南區清水町の濱に移したが、その間にこの地方もだんだん開發されてこの一座もだんだん盛になってきた。

天保の改革が弛んで、舊博勞町稻荷神社内に復歸したのが、安政三年九月である。これからが文樂翁の世になった。文樂翁は、ちょうど竹田出雲のように時代の要求を見てこれに應じたやり方をして、ついに文樂座の盛大をなした人で文樂勃興の主であり、また人形淨瑠璃再興の功勞者である。

彼は當時の淨瑠璃界の重鎭三代目長門太夫、春太夫、湊太夫を中心とし、三味線に名匠豐澤團平を見出して長登太夫（天保十四年長門太夫は國名を禁じられて長登となる）を彈かせ、これに廣助、新左衛門を配した。これから長登太夫と團平の時代が現出した。

ここで巨匠長門太夫と豐澤團平のことを述べておく。この二人はこれから文樂興隆の推進力をなしたので、さしずめ竹本座の義太夫と竹澤權右衛門といいたいが、長門の方は元治元年に死し、團平は明治十七年まで文樂の大黒柱になっていたので、ちょっと事情は異る。

長門太夫は寛政十二年九月二十二日生れで、相當な商家に生れ、太夫のお城といわれる豪華な家に住んでいた。長門太夫は時代、艶物、チャリ、何でも語ることができた。聲量も豐で腹も強く、その技倆は當時の錚々たる中に特に傑出していた。團平との關係は合三味線の清七に死なれた長門太夫が、三光齋とともに寄席に出ていた若輩の團平を引抜いたので、これは破格の出世である。團平が番付に出ているのは安政四年二月稻荷の芝居で、長門は假名手本忠臣藏の山科を語っている。長門の語り方はなかなか几帳面で、床には白湯を呑む印までつけてあったといわれる。

後に長登太夫となり文治元年十月十九日に六十五歳で死んでいる。これから團平は春太夫を彈いた。明治六年に春太夫と並んで三味線として最初の櫓下に坐ったので、その勢力實力とも大したものであったことは、それだけでもわかる。それが十七年には文樂を去って彦六座に據り、轉じて稻荷座の舞臺で三十一年四月二日に志渡寺を彈きつつ、腦溢血によって大往生を遂げている。團平は三味線界の名人として誰しも許すところであるが、それは團平の熱情的な性格がしからしめた。

彼の氣合のすさまじいことは、二の絲と三の絲があの固い棹に一ヵ月と經たないうちに二條の深い筋道をつけて、そのために絲がその中に埋って音色が變ったほどである、というような話もあるし、棹にその氣力を集中したために棹がピンと削げてしまったという、嘘のような話が傳わっているが、あまり時代が遠く距った人でなく、今でもその知人もいるくらいだから事實であろう。

當時人形には、名人の吉田玉造がいた。この長門と團平と玉造とが日の出の文樂座興隆の際における意氣というものは、ちょうど竹本座の興隆期の義太夫と權右衛門と辰松八郎兵衛を髣髴させるものがある。この三人で鮨屋を演じた時、玉造の權太が鮨桶を抱えて駈け出す時、淨瑠璃なら「金の鮨桶、これ忘れてはとひっさげて跡を慕ふて」というところでうんと氣合をかけて踏み出す際に、長門の意氣と團平の氣合と玉造の意氣込がぴったり合った途端、玉造の腹帶がぷっつり切れたということも有名な話である。

とにかくこの頃の文樂座の興隆の意氣とその努力は、實に大したもので、こうあったればこそ、一度衰退した人形淨瑠璃が復活したのである。文樂座は人形淨瑠璃の復活というよりも、これらの人々によって新に建設されたといっても過言ではない。

ここでこの三名人の一人の玉造について一言しておく。玉造は天保十年十一歳の時から明治三十八年二月十二日七十七歳の死去まで、六十餘年文樂座の手すりに生涯を捧げた人形の大名人である。そして人形再建の大功勞者で、現今の文樂座の人形遣はほとんど玉造の影響を受けている。實に辰松八郎兵衛、吉田文三郎とともに日本人形遣三名人の一人である。

玉造の藝は立役、女形、チャリ、何でも巧に遣った。その上、積極的に宙乘りだの早替りだのを、盛にやって

新機軸を開いたところ、辰松の出遣や文三郎の三人遣に匹敵するものがある。

これらの名コンビで文樂座を建設したが、長門太夫は元治元年に死んで、その跡は春太夫と越路太夫後の攝津大掾が引き受けて大成させているのだから、文樂全盛時代の巨頭はこれらの人々といってよかろう。

明治時代になって、大阪府が松島を新開地として發展させるために娯樂物をここに移轉させる計畫を立てた。この時に文樂はこの計畫に贊同して新劇場の建築をして移轉した。これには積極的に玉造等が與って力があった。明治五年正月興行の時、文樂座の名をつけた。正式にいえば、文樂座というのはこの時からである。當時の出し物は繪本太功記十二册を通し、これに御祝儀三番叟をつけ、次のように語った。

中國陣屋　染太夫
妙心寺　古靭太夫（先代）
杉の森　越太夫
三番叟　越路太夫
尼ヶ崎　春太夫

この他三味線團平、吉兵衛、濱右衛門、勝七、新左衛門、猿絲という豪華な顔ぶれである。ここでは春太夫が櫓下となり、越路あたりは、まだ三番叟を語っている時であるから、ここに春太夫のことを述べておこう。

春太夫は文化五年生れ、明治十年七月二十五日七十歳で死んでいるから明治五年は六十五歳である。堺の生れ

で、若い時素人大關の角力をとったほどの體格の持ち主で、大阪へきて湯屋の三助をしながら、好きな義太夫を氏太夫に習い、文樂入をしてついに櫓下となり、近世の巨匠ととなえられた。性質豪放、大度、しかもユーモアをもった大人格で櫓下として最もふさわしく、藝もその體格や性格のとおり大まかで地位とぴったり合っていた。

これから十七年まで松島文樂座はずっと續いたが、この頃文樂が以前にいた稻荷神社の中に彦六座というのができて、これが竹本座に對する豐竹座のような勢で榮えたので、地の利の悪い松島では、これと競爭ができないから、ここを去って東區の御靈神社の境內に移り、これから御靈文樂と呼ばれた。

ここは大正十五年十一月失火するまでずっと續いて、文樂といえば御靈を聯想した。植村の文樂座は松島時代が一番景氣よく、御靈へきた時は大黒柱の文樂翁は死んでその子大助が跡をついだが、これが才腕の乏しいくせに骨董好きで、陽春堂という骨董屋を始め、柄になく支那貿易などを始めてたちまち大失敗、それが文樂座へひびいてきたが、父の死後わずか三年、明治二十三年に死んで、そのあとはその子泰藏がついだ。これも素行修らず、文樂翁の未亡人はる子が經營主となり、その才色兼備の女傑ぶりにおえはんと呼ばれて一座の信望を集めたが、ちょうど竹本座豐竹座末期のように、どうしても座運を盛り返すことはできず、滅亡のほかはなかった。その時、松竹合名會社がこれを引受けたのでその滅亡から免れた。明治四十二年のことである。松竹がなかったら竹本豐竹再座の轍を踏んでいたことと思われる。

松竹にうつるとまた氣分も異り、經營も順調に進んできた。この時松竹の引受けた太夫三十八名、三味線五十一名、人形遣二十四名となっている。これから松竹は劃期的大改革をなしてその面目を一新し、新時代的興行をなし、再び座運が盛になった。ところが大正十五年十一月二十九日、劇場から火を出してついに燒亡の憂目を見

た。

この時文楽の由緒ある名人形頭がたくさん焼けた。これは旅興行の荷造をしてあったまま持ち出せなかったためだという。衣裳はもとのようなものができるが、人形頭はなかなか優秀なものができない。勿論すぐ補充はつけたが、代用品ではどうにもならない。惜しいことである。

初め、文楽が松竹の手に移った時は明治四十二年三月で、四月から松竹の手で経営している。

その時の出し物は、

前　伽羅先代萩御殿まで通し
中　近頃河原達引
切　曲輪文章

太夫は、

垣生村、夕霧　南部太夫
才原屋敷　染太夫
御殿　摂津大掾
堀川、伊左衛門　越路太夫

三味線廣助、吉兵衛、寛治郎、廣作

人形桐竹紋十郎、吉田榮三、玉治郎等で、大體攝津大掾、廣助、紋十郎が大立物であった。これが文樂座の中興である。

それから以後、文樂座は多少の起伏があって現今におよび、時勢の影響と古典藝術再認識によって、今日の盛大をなしている。

こうして見ると、竹本座再興を思わせる文樂座は、松竹の手に移る前すでに亡ぶべきであったのが松竹に救われたので、松竹の功は大きい。なお今後の繼續發展の責任も松竹の双肩にかかっている。このことは松竹もよく認識していることと思うが、文樂の保存のためにはさらに一層の努力と研究とを積み、文樂を永續發展させるよう希望する。今や文樂は再度の危機に立っている。これを乘り切るための盡力を切望する。なおつぎに、明治時代の文樂を大成させた巨匠について紹介しておく。

竹本越路太夫（攝津大掾）は大隅太夫とともに明治時代を代表する義太夫界の二明星である。越路は文樂にあって、大隅は文樂以外にあって對立し、時にはまた文樂に合したこともあるが、この二人がいつも藝の上の兩横綱をなしていた。

そして越路は文樂座の櫓下として、小松宮殿下より攝津大掾の御沙汰を受け（明治三十五年九月、披露は三十六年五月）名實ともにその最高峰の一生を送ったが、大隅は文樂を出ていつも野黨として苦しい戰をつづけていた。この二人は藝風もまったく異り、越路は美音で語るのではなく謠うのだというので、その一門とともに外連淨瑠璃の發頭人などといわれていた。しかし、その玉をころばすような美聲と苦心になる節まわしは、人々を完全に魅了して、名人の名に恥じなかった。

大隅太夫の方は淡々とした澁い藝風で、濃艶な越路に對立し、不利な立場にあって、しかもなんら遜色ない人氣を得たのは、一面越路に對する反感もあるが、しかし何といっても大隅の藝の力である。

越路は大阪の人で天保七年生れ、幼少から淨瑠璃に興味を持った。十一歳より三味線を學び、その上達は驚くばかりで、やがて鶴澤清七（三代目）の門に入った。

しかし越路は生來の美音で、したがって一、二度語ってみるうち、三味線よりも太夫の方が適していることを悟り、三代目野澤吉兵衛の門に入り太夫になった。そして南部太夫を名乘り、吉兵衛とともに江戸に下り、その間に吉兵衛の嚴格なる稽古をつけられ、辛酸刻苦はついに彼をしてますます上達せしめた。江戸にあること二年、師の吉兵衛に死別され、文久三年二十八歳にして大阪に歸った。そこで越路は春太夫を師匠とし京都でその傘下に加わって、薫陶を受け、各地を巡業し、慶應元年三月春太夫の文樂出勤に伴って文樂に出た。當時櫓下は染太夫、三味線に名人團平がいた。

それから評判は次第に高まり、明治十六年文樂座の櫓下となり、以後三十年間文樂座の中心として活躍した。彼の長所は圓轉玉を轉がすごとき美音で音曲的に成功した。この點は大隅太夫が、淨瑠璃の眞實を語り、情を語り、心を語るというのとは大に異るところで、その得意とするものは鼙山古跡松、先代萩御殿、妹背山竹雀等で大隅の得意とする壺坂や近頃河原達引等とはまったく異っている。これが、越路が語るのでない謠うのだといわれた所以である。

大隅太夫はこれに反して淡々とした藝風であった。越路が美聲なのに比して、彼は深く淨瑠璃の精神に徹して語ろうとした。このことが人々の心を打って、眞劍に聽こうとした。つまり眞面目な客をもった。これはあたか

も豐竹座の若太夫に對する政太夫を偲ばせるものがある。彼は京都鞍馬出身、家代々大工であったが、彼は鍛冶屋になっていた。

野澤勝鳳の門から五代目春太夫の門下に入り、春子太夫となり、元年に若太夫とともに竹田の芝居に出勤し、明治五年堀江の芝居に出た。十年春太夫死去により、越路の預り弟子となり十七年に彦六座に加入した。

その後二十七年にこれが稻荷座となる時も中心となり、三十一年團平の絲で志渡寺を語っている時、團平が舞臺で死んだ。

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

彼の生涯は不幸の連續で、その最期は特に悲劇人らしいものであった。大隅太夫の名跡は靜太夫がついだ。攝津大掾、大隅太夫なきあと、これについで淨瑠璃は、三代目越路太夫、住太夫、彌太夫、染太夫、七五三太夫、呂太夫、組太夫、綱太夫（法善寺津太夫）、南部太夫等がいずれもそれぞれ特徴をもった名匠であったことは、耳新しいところで、これについで津太夫、土佐太夫、古靱太夫の鼎立時代が出現したのである。

また三味線の方は名人團平についで廣助（紘阿彌）猿絲、清六、吉兵衛、廣作等それぞれ大立物で、それから友次郎、道八、新左衛門がつづいてきた。

また人形では玉造、紋十郎についで人格の高潔な腕の優れたる多爲藏、やかましやの文三、そのほか玉治、龜松、三右衛門等の巨匠の時から榮三、文五郎、玉治郎等の人々がすでに頭角をあらわしていた。こうして、明治大正から昭和の現代の文樂にバトンは渡されてゆく。

明治時代の淨瑠璃が春太夫、攝津大掾、大隅太夫と三味線名人豐澤團平をもって代表するように、人形の大立物としては吉田玉造と桐竹紋十郎の二人をあげることができる。玉造のことについては前に團平とともに述べてあるので、ここでは紋十郎について述べよう。彼は桐竹門十郎の悴で、幼名は福太郎といって、一時芝居に出ていたそうだが、後東京に出て勤め、明治九年松島文樂座で妹背山の時、歸阪して桐竹門十郎の名で出て、九月に桐竹亀松と改名した。初めは人形遣にさせるつもりはなく、いろいろの店へ丁稚にやられたが、それが勤まらず、人形遣になったともいわれている。

江戸の修業についてはよくわからないが、女形遣の名人三代目西川伊三郎に拾われて、女形專門の人形遣になろうとして修業した。そして吉田辰五郎や辰造に比するほどの女形遣になって大阪に歸った。紋十郎を名乘ったのは明治十年九月の戀女房染分手綱の時である。當時の人形遣は玉造、玉治、東十郎等である。櫓下は後の長登太夫になる實太夫であった。明治三十八年一月から玉造に代って人形の座頭になり、四十三年四月の阿古屋が最後であった。紋十郎の死後は一旦休んでいた多爲藏が再び出勤して大立物となった。紋十郎の至藝は政岡、板額、お辻、阿古屋、お三輪、お俊、玉手御前、おさん、お絹、お園、おつま、お谷等であるが、初め東京から歸った時、松島文樂で一谷の相模で認められたというから大體藝風は想像されるであろう。

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

紋十郎のなき跡は多爲藏、文三、榮三が中心となった。多爲藏という名はその實力ほどには世間に知られていない。それは後の後繼者によい人がなかったのと、大正八年五十三歳という若い時に死んだために、全盛時代の

なかったせいであるが、とにかく先代玉造、紋十郎なきあとの名手であったことは事實である。

彼は堀江座からきたもので、もとは玉治の弟子である。文樂のやかましや文三の同格で競爭し、そのため座頭には兩方ともなれなかったが、それでも文三の死んだ時、好敵を失ったと嘆いたというほどの人間味はあった。

東京へも修業に出て、伊三郎や國五郎に仕込まれ、親玉といわれる初代玉造の久作、紋十郎のお光、玉助の久松に對してお染を遣い、全部をさらってしまったため、三年後、親玉がお染をもち多爲藏に久作をもたせて見たが、やはり久作はお染に喰われなかったというほどの腕があったそうである。明治三十年代には玉造、紋十郎の下にあったが、この巨匠の去ったあとおのずから文樂の棟梁になり、四十年一旦退いたが四十三年再勤して、榮三、文三、玉治郎、文五郎とともに文樂を背負っていた。

彼の最後の舞臺は大正五年六月の極彩色娘扇の天王寺村の盲兵助であり、淡路へ行った時、由良之助を遣ったのが最後であった。かくて大正五年十月死去している。時に五十三歳。こうした若死のために、世に有名にならなかったが、藝人に稀な剛腹な性格と潔癖な人格は、當時の人形仲間にも重きをなしていたのである。

七　文樂座に對立した人形淨瑠璃

近世の人形淨瑠璃は文樂座が主流をなしているが、しかしこの文樂座に對して絶えず、その競爭相手が出た。その人達は恐らく文樂座を竹本座として、それに對する豐竹座の如きものを創立するのが目的であったろう。

これらの大小の各座は、それぞれの存在の意義のあるものもあるが、また一面文樂座をして益々完成せしめた

有力な刺戟となったのである。これらの動きについて述べてみよう。

1　三世長門太夫の竹田芝居

三世長門太夫は文樂座建設の大黒柱である。その長門太夫が天保九年に一時脫退して、天保十年正月竹田の芝居で華々しく開演した。その時長門は三十九歳の若盛りである。これにしたがったものは豐竹靱太夫、竹本大隅太夫、咲太夫、越太夫、人形では桐竹門造、吉田金四、豐松東十郎等であった。

その表面の理由は、斯道を盛ならしめるためには、古の竹本豐竹の如く二座對立して相互に藝の切磋琢磨をしなければならないから、文樂座に對して、一座を作って對抗するというので、すこぶる堂々たるものであった。しかし事實は、一座の重鎭三代目重太夫（後の五代目政太夫）等の專横に對する憤慨からであったらしい。旗上の出し物は、妹背山婦女庭訓と孃景清島日記、阿波鳴戸であって呼び物は山の段の長門の大判事、靱の定高、咲の久我之助、大隅の雛鳥での掛合であった。その後數回興行しているうちに、天保十一年二月重太夫が退座六月病歿したので、長門は九月文樂座に復歸し、いよいよ中心人物になったのである。

2　春太夫團平の脫退

明治七年文樂座の櫓下の春太夫と、三絃の大立者團平が脫退した。その理由は一座の給金問題であったらしい。この一座は寄席等で數回興行したが、なにしろ大物であるからその人氣は大したもので、殘された文樂の方が散々な目であった。そこで窮餘の策として九州巡業中の越路太夫（後の攝津大掾）を呼んで、これに對抗せし

めた。ところが明治八年一月の寺子屋がよくあたって四十四日の長期興行をなした。しかし越路太夫は元來春太夫の弟子であったから、師に弓を引くというので、世評は非難が多かった。しかし越路の文樂に對する立場上やむを得なかったので、團平が仲に立って衝突はしなかった。明治十年三月春太夫は文樂座に復歸し、七月に七十歳をもってこの世を去った。

3 彦六座

文樂座對抗を標榜して立ったのは、明治十七年の博勞町稻荷神社內にできた彦六座である。これは二代目豐竹柳適太夫、もと灘の酒造家灘安といわれていた人だが、これが小文樂といって寄席興行していたのが、豐竹座を夢みて起ったのである。素人の旦那の座元であるから華々しい。この一座は重太夫、初代柳適太夫、組太夫、春子太夫（後の大隅太夫）に三絃の廣助、新左衛門、勝七、廣作、人形には吉田才治、豐松藤十郎、吉田小辰造等があった。

一月興行は菅原を出したが不評で休座、二月は捲土重來で先代萩御殿、橋供養、三代記、吃又と短篇式興行をやったが、柳適の橋供養の衣川庵室が當った。この頃文樂座は松島にいたが、これを見て御靈へ歸ってきた。

さらに彦六座は文樂不平組の盲目の住太夫、三味線の名人岡平等が脫退して參加したため、文樂に對抗して堂堂と陣を張っていた。ところが明治二十一年火災に遭い、再築の後、住太夫、柳適の死等續いて二十六年九月には太夫も銀主も不足して、九年七ヵ月の華々しい舞臺を閉じた。

この一座の功績は、文樂とともに藝を競って斯道向上に資した他に、劇場設備改善の功勞が多い。卽ち從來の

土間に薄べりを敷いたのを床張に疊とし、または毛布にして、下駄、傘を預る下足をおくことにした。この事は直ちに他の座におよんだのであるが、これは素人の旦那座元であったからこそできたことであろう。

4　稻荷座

彦六座が倒れると、その殘黨等が博勞町花里藤兵衛に買われて彦六座を稻荷座と改めて、明治二十七年三月に開場した。

櫓下は、五代目竹本彌太夫、これに大隅太夫、越太夫（後の住太夫）新靱太夫、伊達太夫（土佐太夫）長子太夫（後の六世彌太夫）七五三太夫、生島太夫等で、三味線は名人圓平を初め、廣作（後の絃阿彌）松太郎、龍助、源吉（後の二世圓平）吉彌（後の吉兵衛）、仙昇、友松（後の道八）等で、人形は清十郎、玉松（後の玉造）玉米、榮三など、出し物は、菅原と三番叟、これが大入滿員で幸先よいスタートしたが、時、ちょうど日清戰爭當時で座主が投機事業で失敗し、興行は挫折したが、一座の熱情により彌太夫、大隅太夫、圓平の無給奉仕があり、有志により株式會社として大阪文藝株式會社が二十九年一月創立され、忠臣藏通しと三番叟で盛り返した。

ところが好事魔多し、三十一年四月には名人の大立物、豐澤圓平が大隅の志渡寺を彈きながら斃れ、六月に突然解散された。それは文樂座の策動によって、社長がこの文藝株式會社を文樂座に賣ったためである。一同憤慨したが仕方がなく、ここに悲劇が地で行われたのである。

5　明樂座

こうなると稻荷座にいた人々は、早速生活に困るという慘憺たる狀態になったので、見かねた櫓下の彌太夫は舊株主に百方勸請して興行を續けることとし、堀江上通にあった小さい明樂座に立籠った。これが三十年十一月。伊賀越を出し物とし、住太夫の沼津、大隅の岡崎、組太夫の唐木屋敷、長子太夫の新關、此太夫の圓覺寺、切には春子太夫が白石噺の揚屋をつとめ三味線は廣作、龍助、源吉、小團二、仙昇、新左衛門、人形は淸十郎に玉米、簑助（今の文五郎難波掾）兵三それに西川伊三郎が阿古屋の大人形を遣ったり、靑森の雪中行軍という時事物を出したりしたが、やはり經營困難で三十六年瓦解した。

6　堀江座

明治三十八年九月日露戰爭の好景氣に乘じて堀江座ができた。一座は春子（土佐）長子、雛、角、錂、新靱、此太夫に三味線、龍助、仙左衛門、小團二、新左衛門、人形は兵吉、玉松、簑助、玉治で狂言は三信記、三番叟、二十四孝、肉付面であった。ところがこの彦六座の盟主、大隅太夫は文樂に復歸し、若手のみの大活躍で相當な人氣を得た。そしてこれが近松座に發展した。

7　近松座

近松座は、明治四十五年一月この間までの文樂座つまり四ツ橋に開場した。これは近松三百年祭の仕事の一つとしてなされたものであって、これには堀江系の人々に大隅太夫を加え、近松の傑作國性爺合戰で華々しく開場したが、大正三年大隅は臺灣で客死し、伊達太夫は文樂座に去り、殘留組の努力の甲斐もなく五月に閉場した。

この小屋は、後に御靈文樂座の燒失（大正十五年）の後、文樂座が使用し、昭和三十年文樂座再建まで使用された。

8　新義座

近松座閉鎖の後は、文樂座の獨占であったが、一時その若手のつばめ太夫（現綱太夫）、南部太夫（死亡）野澤喜左衛門等が脫退して新義座として、各地を巡業し、修業をしていたが、それも間もなく復歸し、戰後文樂分裂までの間は一座で過してきた。

しかし前述の文樂に對する諸座の對抗も、その名は變っているが、その頭目は大隅太夫で、これが文樂の攝津大掾に對抗した大立物で、攝津に對する抵抗の結果であろう。

八　その後の文樂座

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

御靈文樂座燒失は、松竹にとっては大損害で、人形の燒失その他の被害は少くないが、他面御靈のみに立籠って一歩も出なかった御靈文樂を社會に出して、日本の文樂たらしめた點において大きな意義があった。東京へくるようになったのも、この專屬劇場を失った結果に他ならない。社會に出て見ると、初めて文樂の藝術的價値が

廣く認識されて、これの支持者研究者も續出して、一部趣味者のみに獨占されていた文樂が、日本古典演劇として廣く愛好されるに至ったのである。

さて昭和五年正月に、舊近松座跡の南區佐野屋橋南詰の現在の劇場が完成して、ここに開場するや、社會的に人氣を集め、世人に待望されていただけに、非常な人氣を得て、長期興行が續き人形淨瑠璃黄金時代を現出し、今日に至っている。そこで文樂の近況については、世人が熟知していることであるから極めて概略に止めておく。

文樂座再建以來の文樂は松竹の經營の下にあり、大阪の松竹に專屬し、盆と暮の二回はたいてい東京に出張興行を例としているが、事實において文樂の價値を認識し、これを大處高處より愛好しているのは東京人に多い。というのは燈臺下暗しで、大阪ではつい手近にあるために、いつでも見られるということがあるので、特別の興味をそそらないし、また一般常識になっているが、東京では珍しいのと客觀的な觀察ができるのと、知識階級の人々が興味をもっているので、研究は東京の方が盛である。むしろ文樂は東京において再認識されたといっても過言ではない。

大阪の文樂愛好者は贔屓というような親しさであるが、東京の客は研究者という冷靜さをもっている。だから文樂の人々も東京公演は大阪よりも緊張するという。批評家の多い東京では苦勞であろうが、また勵みにもなる。

文樂座の首腦は、昭和以來櫓下は竹本津太夫であった。惡聲ながら素朴な力強い語り口は、櫓下としての貫祿を充分備え、名人の攝津大掾、大隅太夫を聞きなれた人々は不滿もあったろうが、われわれは津太夫の持味に大いなる力强さを感じていた。

津太夫に對して明樂座系の土佐太夫が、艶麗な美聲と優美な語り口で、松櫻というような感を抱かせていた。およそ藝風の異る豪壯と優美という、藝術美のこの兩面をもつことによって、文樂の價値は決して豐竹時代にも劣るまいと思われた。この二巨匠を擁して豐竹古靱太夫はその知的聰明と克明な研究心によって、獨特の巧緻な理知的な藝風をもって梅の香氣を放ち、インテリ層に二巨匠以上の人氣をもっていた。この全然異る性格の三巨匠によって、その頃の文樂が實に優秀であったことは何人も記憶新なるところであろう。

これに加うるに人形に吉田榮三、文五郎の二名人がいた。この二人は、前者は文樂座で後者は明樂座で對立して、女形遣として成功した人であるが、立役の多爲藏、文三等が相繼いでなくなってから、榮三が立役になり、座頭となり、明樂座からきた文五郎がこれに對して女形になり、榮三文五郎時代を現出した。この二人は藝歷その實力において相匹敵していたが、その藝風は全然異にしていた。

榮三は時代物の女形を得意としていただけあって、人形の立役にも一種の氣品をもっていた。そしてその人格の示す眞面目さは、克明な研究的な藝風をなして、どの役をもっても決して破綻を見せない。ただ身體が小さく非力なために荒物は苦しそうではあるが、それでも時代世話を通じて立役においては、座頭たる貫祿は充分に示されているとともに、立女形としても依然として他の追隨を許さなかった。

これに比して文五郎は人形遣の精のような天性を有し、その磊落明朗な屈託のない性格は、人形に對して實に奔放自由で、時にはずいぶん勝手な遣い方をすることもあるが、人形をもつとすぐにそこからあふれ出る色氣というものは、何人といえども追隨を許さないところである。だから傾城物、娘物のような女形をもつと、水も滴るような艶麗さを見せ、人形に魅了されるという境地になる。この榮三の氣品と文五郎の色氣という異った優秀

さが、前記の太夫とともに文樂の黄金時代を築いた。

しかるに津太夫が死し、土佐太夫も引退後死して、自然古靱太夫が櫓下になった。古靱太夫の櫓下はその人物、識見、力量からいって決して津太夫に劣るものではない。淨瑠璃界の大御所としては對社會的にも實に適任者である。

しかし二巨星墜ちては、何といっても文樂の弱體化は蔽うことはできない。その上に美聲の盲人、駒太夫が死んでしまい、艶物の錣太夫もこの世を去った。

この横綱や三役どころに去られた古靱太夫は、孤峰よく風雨に耐えなければならない、その双肩にかかる責任はその藝の上にもかかってきて、以前のような自由な研究的態度で語ることはできない。津太夫と土佐太夫あってこそ、彼の特異性の發揮ができるが、一人となると世間は土佐のよさ津太夫のよさを、全部古靱に求めようとする。そこに彼の苦しさがある。從來の古靱の味だけでは見物は滿足しない。すでに二巨頭の死によって失われた美味と價値を古靱の中に求めて不滿をいう。しかし藝には際限がある。彼の行く手は實に荊の道であった。

しかるにこの將帥を助けて文樂を背負う人々は、津太夫時代のその周圍ほど老巧ではない。大隅太夫、住太夫、相生太夫、織太夫（今の綱太夫）、南部太夫、呂太夫（今の若太夫）、伊達太夫（今の土佐太夫）とならべると多士濟々ではあったが、古靱に匹敵し、その壘を摩するような人は見當らない。

大隅太夫は藝の大きい腹の強い、聲量の豊な天分は充分あったが、それが未だ充分に發揮されなくて、何だか物足りない齒がゆさを覺えた。私は大隅太夫はその修業次第で必ず津太夫に代る、特異性のある大紋下となることを期待していたがそれは儚ない夢であった。住太夫、相生太夫、呂太夫など老巧ではあるが、津太夫、土佐太

夫にはまだ遠く若手の織太夫、南部太夫、伊達太夫などは、その素質といい人氣といい、次の文樂を背負う人として囑望された。

織太夫は古靱太夫の愛弟子で風貌藝風ともに古靱に酷似してきた。その聲量も腹も語り口も、實に優れたものをもっている。時代物語りとして次第に技倆をあげてきた。

土佐の穴は南部と伊達の二人の努力によって充されなければならなかった。否、春太夫系の藝風として、第二の越路太夫、攝津大掾になるべく精進すべきであった。二人とも美聲でよい素質があったが、南部太夫が早くこの世を去ったことは誠に惜しいことである。

人形の榮三は戰爭中にこの世を去ったが、文五郎一人健在で、ただ玉治郎の死と玉七の死とつづいて、逸材がだんだん少くなった。

文五郎の後繼、紋十郎の活躍は目覺しく、立役荒物に非凡の腕をもつ玉造は不運な一生を閉じた。また政亀、小兵吉、門造などの老巧者は、それぞれよい持味と手腕をもっていたが次々と死んだ。そして紋十郎を筆頭に、玉助、亀松、光造、榮三郎、紋司等があったが、榮三郎は囑望されつつ早世し、光造は榮三をつぎ、紋司は玉五郎を襲名した。紋十郎はすでに女形としては老巧の域に達し、近時立役ももっているし、人氣も素晴らしく、戰後は最早や名人の域になっている。名人紋十郎の名を繼いだ彼としては、決してその名を恥かしめはしないであろう。彼の素質、手腕、覇氣はこれが藝に集中されて、今では大立物となって何人の追隨も許さない。殊に彼の藝風が大劇場向であることは彼の人氣の基をなしている。ここに新しい文樂の動向が覗える。玉助も立役として第一人者になってきた。玉市、玉男、龜松、榮三、玉五郎の五人はそれぞれ長所と短所をもっている。亀松と玉

五郎は文五郎系で、榮三は先代榮三系として華々しく競爭している。これらは將來文樂の興隆をその肩に擔うべき人である。

三味線の方は友次郎が世を去り、老巧な新左衛門、道八、綱造、廣助逝き、清八、清六、寛治郎、藤藏、喜左衛門、松之輔などが現役である。

ところが太平洋戰爭は文樂にも大きな影響を與えて、ついに因會文樂と三和會文樂に二分されてしまった。その經緯は大體次のようなものである。

九　戰後の文樂

太平洋戰爭には文樂も徹底的な痛手を蒙った。昭和二十年三月の空襲によって文樂の小屋は燒け、巡業中の人人は、神戸で空襲にあって人形頭も衣裳もほとんど全滅した。座員も分散のやむなきにいたった。しかし文樂の人々の人形淨瑠璃への愛着は大變なもので、すぐに再興の準備にとりかかった。そして人形遣の中堅であり、特に人形を愛していた桐竹門造は自分の世話をしてあった人形、例えば淡路の松谷醫學博士、百面堂の藤堂氏等の人形を借り集め、文樂の人々が集って朝日會館に旗上げをした。この意氣に感じた松竹は、これに應じていずれの小屋よりも早く、昭和二十一年二月には、文樂座を再建し、文樂の復興をした。

初め文樂は小人數であった。それは動員された人が多く、戰前二百名を擁した文樂座も、戰後はその三分の一であった。

戰爭はすべてのものを破壞した。文樂を熱愛する人々も、戰後の低い待遇と勞働過重に甘んじた意氣込も戰中戰後の緊張が弛むとともに不平に變ってきた。

事實彼らも困っていた。その中で最も悲慘なのは三味線であった。三味線の張替は當時五百圓で、一日の收入十圓では張替は不可能である。しかし痛んだ三味線では彼らの藝術心が許さない。不可能を可能としなければならない。

粗食、缺食で痩せた太夫は聲が出ない。人形も働けない。その上盜難續出して人心は荒み果てた。仙絲という三味線が旅で死んだ。その死骸を取り寄せることすらもできないという悲慘さである。

米軍のグレイ少佐は、この實狀を英文毎日新聞編集長の通譯で調査した。その結果、彼らの身分をはっきりしなければならないということになった。

當時文樂は松竹の支配下にあったが、社員ではなく、文樂と松竹の興行毎の契約である。だから病氣で休んでも給料は貰えず退職金も貰えない。

戰後の勞働運動はここを衝いて組合を作った。太夫は睦會、三味線は互助會、人形遣は手摺會というように團結した。そして昭和二十三年五月に初めて勞働組合を作り、日映演文樂分會となった。

もとより保守的なこれらの人々に、階級意識や松竹に反抗する氣持は毛頭なかった。ただ苦しさのための團結であったが、これに日映演の左翼分子が強く働きかけた。何も知らない素朴な人々は、その宣傳に乘って鬪爭的になった。封建的組織の下積の若い人々は、急に頭を擡げて指導的役割を演じ、先輩の言に耳を傾けずに猛進した。二十三年十月中座の興行の時、團體交涉が決裂して休演になった。そして松竹から離れて行った。

松竹の恩義を思う豊竹山城少掾、吉田文五郎、野澤松之助、竹本濱太夫（現津太夫）の四人はこの組合に參加しなかった。

しかし組合は、壓倒的勢で七十七名の組合員を獲得した。委員長に桐竹紋十郎、副委員長に竹本七五三太夫、竹本綱太夫、書記長桐竹紋三郎という顔觸れであった。しかし實際の指導者は、日映演の共產分子で、彼らはこれに操られていたに過ぎない。こうして組合は十一月には自主劇團を作って巡業した。

二十四年の正月興行はできなかった。二月は九州巡業、殘留組は文樂座で興行した。松太夫、雛太夫等はこれに投じ、三月には大隅太夫、清八、廣助等が投じて二十四年三月文樂は二分された。しかしいずれも友好的で感情の對立はなかった。いずれも生きるための苦惱にほかならなかったのである。組合側は人形を持っておらず、一日六千圓で松竹から借りていた。この間兩者の合同に斡旋した名士達もあったが、二十四年六月に松竹との交渉は決裂した。組合の要求は社員たることと、身分の自由とであったが、松竹側は自由契約者として取扱うというのであった。

組合は社會から赤いといわれるのに閉口して、日映演を脫退し、部內の共產分子を整理して單獨組合となった。しかし時期はおそく、社會の同情が去りつつあった。その間、大阪市教育委員會、大阪中央放送局の斡旋も効を奏せず、組合派は三和會文樂を名乘り、桐竹紋十郎を會長に、豊竹若太夫を副會長に、會計野澤喜左衛門、委員七五三太夫、つばめ太夫、猿二郎、市郎右衛門、勝太郎で、太夫十二名人形十五名、三味線十三名、はやし一名、道具方三名という小じんまりした劇團になった。

他方は山城少掾、文五郎を中心に、松竹後援のもとに因會文樂を作った。この松竹の後援ということは大きな

力となりだんだん大きくなってきた。

もともと兩劇團は友好的であったが、三和會から脫退する者があったり、因會參加者が出たりするごとに兩者の間に溝ができてきた。この感情のもつれは脫退に援助したといわれる松竹の責任も少くない。松竹では三和會はすぐ崩壞するから、その中の必要なものだけをとればよいと思っていたらしい。しかし團結はなかなか強固で、その上脫退のあるごとに益々結束し、自給自足で苦しいながらも人形も揃えて、何とかやっていけるようになった。

因會にしても、毎月相當の赤字を出し、これを大谷氏がカバーしているから、なんとか立ってゆくものの、松竹が手を切ればたちまち崩壞してしまう。

その後、因會はいろいろないきさつがあって、今は文樂會というのを興行名義にし、いっぽう文樂後援會をつくって經濟的補助機關としている。それでも相當な赤字になるらしい。それは松竹で負擔している。もし松竹が投げ出したらどうにもならない。松竹でも大谷氏以外はあまり關心がないらしい。文樂の經濟的自立ができなければその運命は豫測される。しかし座員はこれに甘んじて、あまり心配していないようである。全く溫室育ちである。

近頃兩座の合同が色々考えられている。その第一は文部省で、今の狀態だと文化財にする時も、藝術賞を出す時も厄介である。兩方の振合もある。それやこれやで合同させたい。それでその機運をつくるために藝術祭を利用して合同を策している。そして二十九年には素語りで合同出演し、三十年には人形を交え兩座からそれぞれ出し物を出して、競演の形であった。三十一年にはこの形であったが、妹背山婦女庭訓吉野川を太夫人形入り交っ

て合同公演をした。妹山は太夫が因會、人形が三和會であり、背山は太夫は三和會、人形は因會というふうに一つの枠があった。三十二年の十月には松竹の手によって、文樂座で假名手本忠臣藏の通しで、完全な合同公演をし、藝術祭も完全な合同公演であった。

これで兩座を一つにすることが可能なことはわかったが、これで合同がすぐできるわけではない。つまり經濟問題と番付面の兩座の面子の問題がある。あとのはどうにかなるが經濟問題はどうなるか。一ヵ月三百万近くの赤字をどうするかである。これは將來に尾をひく問題で、これで安易に兩座合同ができると考えるのは早計である。

それよりも何とかして兩座とも經濟的に立ちゆくようにしたいものである。三和會の方はどうにか自立しているが、因會は松竹に賴っている。早く立派な責任者をつくって自立にまで進めることである。今松竹が手を離せば、すぐに崩壞する立場にあるが、それを安閑としているところは氣が知れない。

しかし文樂は國家の古典文化である。これだけの文樂をつぶすわけにはいかない。政府も社會もこの點には關心をもっている。豐竹山城少掾、吉田難波掾が藝術院會員になったのも、兩座ともに無形文化財に指定されたことも、個人的に山城少掾、綱太夫、住太夫、清六が無形文化財に指定されたこともそのあらわれである。しかしこの程度では何にもならない。

國立劇場でもできたら、徹底的にこれが保存の道を講ずべきであろう。現在劇場として文樂座も立派なものができた。早く何か保存の道を講ずるとともに、一座の人々も張り切ってみずから事態を解決する意欲がなければならない。

この點では、苦しいながら三和會の方が強味がある。野生的のたくましさがあるから何とか自立していける。少し援助があれば充分にやっていける。松竹は兩座ともに後援して早く兩座とも自立することを望んでいる。このまま合同すると共倒れである。

なお文樂は古典藝術であるが、不況挽回のためこの頃新作が行われている。しかしどうもこれというよいものがない。一時的の間に合せや、目新しさをねらったもので、文樂の本質にはほど遠い。こんなものではどうにもならない。再演して文樂の出し物の一つになるようなものを一本でも書いてもらいたい。この程度のものでは文樂の倒壞は防げない。竹本座の最後に、妹背山婦女庭訓ができたようなわけにはいかないかと思う。

第二章　淨瑠璃研究

第一節　淨瑠璃の本質と近松の淨瑠璃觀

淨瑠璃の特質については、概論において述べたとおり、それ自體が音曲としての獨立的の價値と、人形淨瑠璃としての脚本の役目との二つの面を有している。淨瑠璃が如何なる經路によって發生し發達したかは前に述べた。卽ちその起原が平家琵琶の系統を引き、それが宇田勾當のやすだ物語や十二段草子等によって民衆の間に發生したもので、それを織田信長の侍女といわれる小野の阿通が改作し、三味線や人形に合う十二段草子にしたものが世間に出た。これに瀧野、澤住（角）兩檢校が曲節をつけ、爪先にて扇の骨と地紙をかきならして拍子をとったのが、やがて三味線と結合して現今のようなものになった。

このように淨瑠璃の起原は、語り物として發達したのであって、語り物それ自體としての役割も有しているのである。だからその流を酌む江戸の富本節、一中節、豐後節、常盤津、清元などは、人形から離れて歌淨瑠璃になってしまった。

ところが淨瑠璃が人形芝居と提携して、人形淨瑠璃という演劇の脚本的役割を果すことになってからは、淨瑠璃はこれを語り、それに人形を合せて遣うことが主である。後に素語りと稱する淨瑠璃のみを語る方法もできたが、これは本質的ではない。また素人間に流行を來してこれを語ることが行われたが、それでも多少熟練すると人形に合せるのが通例で、そのために素人でも人形をもっていたことは、各地に殘存する人形によって明かである。

淨瑠璃作家としての大家であり、その最高峰といわれる近松が、淨瑠璃評註の著者、穗積以貫に語ったという記事に、

淨瑠璃は人形にかかるを第一とすれば外の草子と違いて文句皆働を肝要とする活物なり。

といっている。これが説明としては、特に歌舞伎の生身の藝と芝居の軒をならべてなすわざなるに、正根なき木偶にさまざまの情をもたせて見物の感をとらんとする事なれは、大形にては、妙作というに至り難しと述べている。卽ち淨瑠璃の妙作とは非情の人形を生かして遣わせ、これを通じて、淨瑠璃の理想とするところを理解せしめるものであるから、人形を抜いての素語りは、淨瑠璃創始の意味にはかなうが、その後人形とともに發達しただけに、後世のものは、語るだけで滿足はできないのである。故に人形にかける以上は、そこに人形のせりふと行動の指定がある。換言すれば淨瑠璃は人形を動かす設計であり、その演出の根本をなしている。この意味で人形淨瑠璃においては、淨瑠璃のほうがその主動的地位を占めている。これを實狀について見ると、文樂の人形淨瑠璃は、淨瑠璃が語られ、これによって人形が動いているので、淨瑠璃なしでは人形は役に立たないのである。彼ら人形遣は太夫の語り方に合せて人形を遣っているので、その淨瑠璃の力が人形を活殺するのである。

故にたとえ、吉田文五郎、桐竹紋十郎程の名人をもってしても、淨瑠璃の悪い時は人形の遣い榮えがしないし、また淨瑠璃がよいと人形遣は多少悪くても、演劇としては何とか成功するのである。つまり淨瑠璃は人形淨瑠璃という演劇の設計であり、體であり、魂であり、神經である。この淨瑠璃という神經に肉づけするのが人形である。人形は淨瑠璃の體であるから、直接、觀衆に見せるのであるが、その人形の生命は淨瑠璃によって與えられ、その兩者がともに優秀であれば、そこに優秀な演劇が成立するのである。この人形淨瑠璃の神經であり、精神であり、設計であり、かつ生命である淨瑠璃は、淨瑠璃という文藝品と、これに對する作曲とから成立し、さらにこれの演奏、つまり語ることによってその生命が發揮されるのである。しかし語るということは、人形淨瑠璃の生命として語るので、それは舞臺上に演劇として、立體化することの設計であり、それを前提としている。ここにおいて取扱う淨瑠璃の研究ということは、單なる語り物としてではなく、人形淨瑠璃として上演される場合の、その魂となり、その設計となるべき淨瑠璃、即ち戲曲としての淨瑠璃の研究であって歌淨瑠璃の研究ではない。

そこでこの人形淨瑠璃の魂であり、その設計をなす淨瑠璃は、見物人であり聽衆である相手に語られ、また見せられるものであるから、その最も大切なことは筋と趣向の面白さであり、また舞臺にかかる上演技術である。そしてこれがよく語られ、これが舞臺にうまくかけられる場合に藝術性というものが生れるが、それは作者の腕にかかることが多い。

そこで淨瑠璃作者について見ると、古淨瑠璃時代には金平淨瑠璃の岡清兵衛もあるが、何といっても作者の頭梁であり、また、近代淨瑠璃の始祖ともいうべきものは近松門左衛門である。近松こそは戲曲的淨瑠璃の創成者

である。

近松の傳記については古來種々の説があったが、[註一]最近淀藩士杉森家の系譜によって、彼が武家杉森家の出で、父を信義といい長兄は智義、次男が近松で本名信盛、三男が岡本一抱になった伊恒であることが明かになった。[註二]

註一　近松の出身については竹豐故事、音曲道智論は京都説をとり、假名世説は長州萩説をとり、淨瑠璃譜は近江近松寺説、簑笠兩談、嬉遊笑覽は越前説をとり、その他出雲説（增補和漢辭書一覽）肥前唐津説（戲財錄）周防國山口説（戲曲小説通志）三河説、北國説、長門周防説等がある。

註二　雜誌『國語と國文學』大正十四年八月號に揭載された田邊密藏氏の「近松門左衛門の出所について」。

彼は少年時代より一條禪閤惠觀に仕え、性俊敏にしてこの間に博く書を讀み、和、漢、佛學、佛教の教義に通じていた。二十歳の時に一條禪閤が薨去されたので、一條家を辭して近江の三井近松寺に入った。

三井近松寺は說敎太夫の口宣の出る蟬丸宮の別當であったところから、近松はこの音曲との連關から將來淨瑠璃作者となる示唆を得たものらしい。

かくして彼は試作からついに作者となり、これを職業として「時業におよびたる故芝居事で果つべき覺悟の上なり」と公言するに至った。[註二]

註一　貞享四年の評判記、野郎立役舞臺大鑑による。

いよいよ本格的の作者となったのは、貞享三年竹本座旗上興行のおりで、竹本義太夫のために出世景清を書いた。そして竹本座專屬作者となったのは、寶永二年十一月用命天皇職人鑑からである。それから時代物、世話物合計百餘篇の作品を書くとともに、歌舞伎狂言も作ったが、中年からは淨瑠璃專門になった。

彼の淨瑠璃に對する態度というものは、淨瑠璃の本質を明かにし、またいろいろな機會にその藝術觀を傳えて

いる。これらに對して一通り述べて淨瑠璃の本質を明かにしたい。

彼の淨瑠璃觀は、難波土産の淨瑠璃評註に所載されている彼の談話によって明かである。本書は穗積以貫の著で元文三年正月刊行である。以貫はかの近松半二の父で、漢學者ではあるが淨瑠璃に理解あり、近松とも親交のあった仲であった。近松も自己の教養の上から、この以貫と親交を結んだらしいので、この記述は大體正確なるものと見てよかろう。これを左に揭げてこれにより、彼の淨瑠璃觀藝術觀を見ることにする。

○往年某近松が許にとむらひける頃、近松言ひけるは惣じて淨瑠璃は、人形にかゝるを第一とすれば外の草子と違ひて文句皆働を肝要とする活物なり。特に歌舞伎の生身の人の藝と、芝居の軒をならべてなすわざなるに、正根なき木偶にさま〴〵の情をもたせて、見物の感をとらんとする事なれば大形にては妙作といふに至り難し。某わかき時大內の草子を見侍る中に、節會の折ふし、雪のいたうふりつもりけるに、衛士におほせて橘の雪はらはせられければ、傍なる松の枝もたはゝなるが、うらめしげにはね返りてとかけり、是心なき草木を開眼したる筆勢也。其の故は橘の雪をはらはせらるゝを松がうらやみて、おのれと枝をはねかへして、たはゝなる雪を刎おとして、恨たるけしきさながら、活て働く心地ならずや。是を手本として我淨瑠璃の精神をいるゝことを悟れり。されば地文句、せりふ等はいふに及ばず、道行なんどの風景をのぶる文句も、情をこむるを肝要とせざれば、かならず感心のうすきもの也、詩人の興象といへるも同事にて、たとへは松島宮島の絶景を詩に賦しても打詠めて賞するの情をもたずしては、いたづらに畫ける美女を見る如くならん。この故に文句は情をもとゝすと心得べし。

○文句にてには多ければ何となく賤しきもの也。然るに無功なる作者は、文句をかならず和歌或は俳諧などのごとく心得て、五字七字等の字ばかりを合さんとする故、おのづと無用のてには多くなる也。たとへば、年もゆかぬ娘といふべきを、年はもゆかぬ娘をばといふ如くなる事、字わりにかゝはるよりおこりて、自然と詞づらいやしく聞ゆれば、大やうは、文句の長短を揃へて書くべき事なれ共、淨瑠璃はもと音曲なれば、語る所の長短は節にあり。然るを作者より字くばりをきつしりと詰過れば、かへつて口にかゝらぬ事有物也。この故に我作には此かかりなき故てにはおのづからすくなし。

○昔淨瑠璃は今の祭文同然にて花も實もなきもの成りしを、某出て加賀掾より筑後掾へうつりて作文せしより、文句に心を用る事昔にかはりて一等高くたとへば公卿武家より以下みなそれ〴〵の格式をわかち、威儀の別よりして詞遣ひ迄其うつりを專一とす。此ゆゑに、同じ武家なりといへ共、或は大名、或は家老其の外祿の高下に付て、其の程々の格をもって差別をなす。是もよむ人のそれ〴〵の情によくうつらん事を肝要とする故也。

○淨瑠璃の文句みな實事を有のまゝにうつす內に又藝になりて實事になき事あり。近くは女形の口上おほく實の女の口上には得いはぬ事多し。是等は又藝といふものにて實の女の口より得いはぬ事を打出していふゆゑ、其事情があらはるゝなり。此の類を實の女の情に本づきてつゝみたる時は、餘の底意などがあらはれずして、却つて慰にならぬ故也。さるによつて、藝といふ所へ氣を付ずして見る時は、女に不相應なるけうとな詞など多しとぞしるべし。然れ共、この類は藝也とみるべし。此外敵役の余りに多くおく病なる體や、どうけ樣のをかしみをとる所、實事の外藝に見なすべき所おほし。このゆゑに是

を見る人其しんしやく有べき事也。

○淨瑠璃は憂が肝要也とて、多くあはれ也なんどといふ文句を書、又は語るにもぶんやぶし様のごとく泣くが如くかたる事、我作のいきかたにはなき事也。某が憂はみな義理を專らとす。藝のりくぎが義理につまりてあはれなれば、節も文句もきつとしたる程いよ〳〵あはれなるもの也。この故にあはれ也といふ時は含蓄の意なうして、けつく其情うすし。あはれ也といはずして、ひとりあはれなるが肝要なり。たとへば松島なんどの風景にてもアアよき景かなと譽めたる時は、一口にて其の景象が皆いひ盡されて、何の詮なし。其景をほめんとおもはゞ、其景のもやうどもを、よそながら數々云立ればよき景といはずしてその景のおもしろさがおのづからしるゝこと也。此類萬事にわたる事なるべし。

○ある人の云、今時の人はよくよく理詰の實らしき事にあらざれば合點せぬ世の中の、むかし語りにある事に當世請とらぬ事多し、さればこそ歌舞伎の役者なども、兎角其の處作が實事に似るを上手とす、立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るを以て第一とす、昔のやうなる子供だましのあじやらけたる事は取らず、近松答云、この論尤のやうなれども、藝といふ物の眞實いきかたをしらぬ說也。藝といふものは實と虛との皮膜の間にあるもの也。成程、今の世の實事によくうつすをこのむ故、家老は眞の家老の身ぶり口上をうつすとはいへ共、さればとて眞の大名の家老などが立役のごとく、顏に紅脂白粉をぬる事ありや。又眞の家老は顏をかざらぬとて立役がむしや〳〵と髯は生なり、あたまは剃なりに舞臺へ出て藝をせば慰にやなるべきや。皮膜の間といふが此也。虛にして虛にあらず、實にして實にあらず。此の間に慰が有もの也。是に付て去る御所方の女中、一人の戀男ありて、たがひに情をあつ

くかよはしけるが、女中は金殿の奥深く居給ひて、男は奥へ参る事もかなはねば、たゞ朝廷などにて御簾のかいまより見玉ふもたまさかなれば、餘りにあこがれたまひて、其男のかたちを木像にきざませ、面體なんども常の人形にかはりて、其男に毫ほどもちがはさず、色艶のさびしきはいふに及ばず、毛のあな迄をうつさせ耳鼻の穴も口内齒の數迄寸分たがへず作立させたり。誠に其の男を傍に置て、是を作りたる故、その男と此人形とは、神のあるとなきとの違のみ成しが、かの女中是を近付て見玉へば、さりとて生身に直にうつしては興のさめて、ほろぎたなく、こはげの立もの也。さしもの女中の戀もさめて、傍に置玉ふもうるさく、やがて捨られたりとかや。是を思へば、生身の通をすぐにうつさば、たとひ楊貴妃なりともあひそのつきる所あるべし。それ故に畫そらことゝて、其像をゑがくにも、又木にきざむにも、眞の形を似するうちに、又大まかなる所あるが結局藝になりて、人の心のなぐさみとなる文句のせりふなども此こゝろ入れにて見るべき事多し。

近松の談話として傳えられている文章を考察し、その要項を抽きだすと、こういうことになる。

(一)　人形を考慮して、文句に働あるべきこと。
(二)　文句の中の「てにをは」に對する注意。
(三)　人物の身分格式による差別あるべきこと。
(四)　實事と藝との關係を心得べきこと。
(五)　抽象的表現よりも具體的表現たるべきこと。

(六) 寫實と藝術の關係

右の六個條は、淨瑠璃に對する彼の創作的態度であるとともに、彼の藝術觀であり、人形芝居の舞臺技巧に關する彼の根本的精神である。

(一)の人形を考慮して文句に働きをもたせることは、彼の淨瑠璃が單なる文學の境地から戲曲の世界に飛躍している實證である。換言すれば、從來の淨瑠璃が語り物として、事件の推移、曲節の工夫により、主として聽覺を訴えているのに對し、近松は人形を考慮して、淨瑠璃をあくまでも舞臺脚本と考えて筆をとったのである。故に各の言葉に働きがあるということは、言語の世界を超越して、脚本として人形の行動を示すために用いられているということである。淨瑠璃の文句は平面的な描寫ではなくて、立體的表現性を有しなければならないということである。この言說は淨瑠璃の發達變遷上に重大な意義を有するものであって、淨瑠璃は起原的には、叙事文學として語ることのみで聽覺本位に發達したが、傀儡子の人形と提携するにおよんで、こうした人形芝居の脚本たるべき使命を負わされたのである。しかるに大勢は、依然として淨瑠璃は語ることが本位で、人形はこれに追隨していたのである。このために古淨瑠璃の大部分は人形を考慮に入れたこともないし、この人形を遣う場合のいろいろな問題に注意したこともない。もし人形に興味ありとすれば、怪奇的な珍しい種類を求めるに過ぎない狀態であった。しかるに近松が、人形の種類の注意より一躍して、人形の動き、さらに舞臺表現に關して留意したということは、淨瑠璃が、語り物から舞臺脚本への飛躍をなしたことを示すもので、人形芝居發達上に一劃期をなすものである。これは前に述べた人形淨瑠璃史の縮圖を彼の一生のなかに實行によって描いたという言葉に符合するのである。ここに特に注意すべきは、この近松の談が彼の何時頃の心境であったかの問題である。初期に

おいては全く古淨瑠璃を踏襲していた。彼が舞臺上に留意し、新樣式を示すにいたったのは、貞享の出世景淸あたりから見られる。穗積以貫が近松を訪い、この談話を聽いた年代は不明だが、種々の點より考慮して近松の中期以降の如く考えられる。むしろ近松が万事を悟ったずっと後期の心境かも知れない。

そう考えると彼の作品に對する態度が充分に表現されている。特にこの引例の草木にいたる描寫の立體的表現は、舞臺を知悉した者の言として、彼の偉大さをよく示しているのである。

㈡のてにをはの文句については、近松は、淨瑠璃の文章というものは徒らに傳統にとらわれてはならない、類型を逐う必要はなく、文字の數よりも、むしろ音曲の曲節によって加減すべきことを述べている。これは彼の作品が自由性をもっていることを物語るものである。このとらわれざる心が近松の大成した一大原因である。

㈢の人物による格式の別については、前に述べた人形が昔々物語の如く、人形の大將には烏帽子直垂、郎黨には立烏帽子直垂素襖、女はすべらかしにかつら帶、御臺は十二一重というように幾分の差異と格式はあったものの、近松は、さらにより以上に、公卿、武家という職分別のほか、さらに武家も、大名、家老その他祿の高下によってその服裝、態度、言語等を書き分けるべきことを主張している。しかし、彼も實際にあたっては、やはり興行上の立場から必ずしもそうともいえない點もある。例えば、雪女五枚羽子板のもんさく系圖において斯波義將に變裝した小晒が琵琶姬と對面するところに次のような描寫がある。

琵琶の姬立歸り、さし足して寢姿のうしろに立って、つく〴〵と見れば見る程よい男、日の暮れるまで待たれぬと、とんと抱きつき臥し給へばなう悲しやと起き上る。袴の相引しつかと取り、こりや騷々

しい如何ぞいの。日暮るゝ待たぬ新枕、御蔑も恥しながら、御事故に氣病して悚へ性なく落つかず、帶紐解いて下さんせ。寢てみもしないで嫌はんすかとじろりと見たる顏付は、ほれてほしそな目許なり。

この琵琶の姫は、古川權守清氏の娘で斯波左衛門義將と許嫁の仲である。その身分ある娘の言葉や、しぐさは、全然下町の遊女あたりか、町家の娘の言葉態度である。このことは先にのべた近松の彼の言說と甚しく相違している。この身分ある姫御前が濡場になって世話風の摺れっ枯しの女となって、格式が全然度外されている。これは事實と藝との關係についての近松の考え方から解決すべきであろう。

これは近松が藝術的態度を裏切って、大衆の人氣を引くために濡場にこの世話化したエロティックな言葉を出させたのか、さらに一步進んで色事の世界に身分の上下のないことを表したのか疑問であるが、これは時代の風潮によったものと見るのが適當であろう。大體の近松の格式に關する書き分けは、前の彼の言葉によって大略了解されることと信ずる。

㈣の事實と藝との關係云々は、彼の淨瑠璃の本質を知るために最も重要なことと思われる。彼はその淨瑠璃が上演されるべき豫想のもとに、換言すれば演劇脚本作者として、そこに人形の動きと太夫の語り口を考慮している。人形は非情で、動き方その他形態においても、人間に比較して優越しているものとはいえない。その上に人形は心理的經過を表現すべき表情および身體の姿態が不自由であるから、その心情を表情姿態によって表現することは甚だ困難である。

そこで人形の臺本の淨瑠璃には特定の形式が生じてくる。一般の脚本は、その主たるところはせりふであっ

て、動作についてはト書のみそれを指定するか、さもなくばせりふによって俳優自身が、動作を規定し創造してゆくので、このト書によるおおよその表現の上に、内面的、心理的經過を表現するのは、一般に「はら」と稱する藝の力によるのである。

人形淨瑠璃は、人形自身によって、この呼吸を表現することは不可能である。そこで淨瑠璃には地の文があって、その動作を指定するとともに、その心理狀態は口說または「さわり」なる獨白、または地の文で補ってゆくのである。脚本のト書は必ずしも時間的經過を伴っていない。或る場合はト書がせりふとともに運ぶこともあり、また別にせりふの間に運ばれることもある。しかしながら、淨瑠璃の地の文は、どうしても語らなければならないという時間的經過を有している。故にこの地の文で動作または心理的說明をしている間に、人形遣はこれに合せて動作をとり、さもそのように思い、そのように悲しみ喜び、またはこれこれの心情を訴える動作をしなければならない。そこが人形の藝である。

近松は、早くもこの點を看破し、體得して、地の文の性質とともに、その働きを充分に考慮し、人形の動きと語り口との時間的調和を常に注意しているのである。

故に女形の口說の如きは實生活と全然離れて、實生活では言うべからざることを述べながら、それを動作にあらわすのは、その心的經過の說明であって、この事實と異るところをさも事實らしく、心中に潛んでいることを言葉として動作として表現することが人形芝居の特徵である。しかるにこれをもって非寫實だのと批判することは全然人形を知らない見當違いである。人形が現實的な動作をし、言葉を話す時には、非情な人形はかえって非寫實的に見えて實につまらないものになってしまうのである。この點を近松はこの談話中に辯解しているのであ

る。

ドイツの有名な舞臺監督カール・ハーゲマンがその著『舞臺藝術』において〝あり得ることでもあり得ないように思われる表現よりも、あり得ないことでも、あり得る事であるように表現するのが劇の本質である〟と言っているのも近松の心境と相通ずるものがある。

このようにして、實生活から離れた人形の動作が考え出され、心理的說明を動作によって行われる振事が工夫されるに至ったのである。

㈤は抽象的表現よりも具體的表現でなければならないということを強調している。表現上に說明句を用いず、具體的表現によって觀客に訴えようというのである。センチメンタルな感情を排斥し、動作や筋道をもって、おのずから實感を浮びあがらせようというのである。これは小說においても必要であるが、特に人形淨瑠璃のように具體的表現を特に肝要な文學においてはいっそう重要なことである。

たいていの古淨瑠璃が抽象的で、たとえば事件の經過を示すにも抽象的叙述に陷っていた時代に、近松がこのように具體的に、または心理的に、あるいは論理的に書きあげて、理の當然による感情を描き出すことに留意したのは、淨瑠璃革新家として最も大きな功績といわなければならない。最後に、彼の作劇態度として最も注意すべきは㈥の寫實と藝術との關係である。

或る人の寫實についての質問に對して、彼は藝というものが實と虛の皮膜の間にあるものであると述べている。一方に寫實は基礎となるが、さらに寫實を超えた誇張、または舞臺上の約束とそれに結びついた舞臺化の必要を述べている。彼は舞臺をよく知っている。舞臺が寫實にあらずして、假象の世界であることを知悉している。

舞臺上に演出されることは、實事の假象であるから、舞臺上の約束を離れて寫實的にして見ても無理である。すでに舞臺その物が寫實でなく、時間的にいっても三年かかった事を三年というように、すべての事を取入れることは到底不可能である。人物にしても、作者の理想と幻影を盛らない人物は、舞臺上に出てきても、散漫にして到底見るに堪えないものである。フランスの小劇場運動のように、劇は日常生活を部屋の一方の壁を開いて見せるものであるという、自然主義や寫實主義ではなく、近松は人形の本質を考えて理想主義を述べている。彼の戯曲は山脈の頂上のみをとって壓縮したようなものであるから、その舞臺の約束と、觀衆の概念に立脚して、そこに舞臺と人形特有の人物を構成しようとしている。

このように考えて見ると、彼の描く人物は、舞臺上に人形をもって表現する一つの約束であり、類型であり、また、一人の生きた人間でなくして、構成されたる假象であり、人形によって釀される一つの幻影なのである。その假象たるや實生活にある人間でなくして、彼の理想を具象化した人形である。

この傾向は、彼の初期の作品に最も濃厚であって、天皷などは、その中に出てくる人物の名前も、智略之介、武略之介というように、智略と武略の具體化擬人化したような人物をすら描いている。彼の後期の作品でも、その性格はすこぶる類型的で、それは舞臺の約束により彼の理想を具象化したに過ぎないものが多い。それはこの舞臺觀に基くものである。この類型の約束でも、その中で如何に人物を生すかということを考えているから、女殺油地獄の與兵衛や、關八州繋馬の賴平は、傑出した人間味ある性格が生れたのである。

その他の時代物に出てくる善惡正邪の各役は、變化のない人形に負わせる性格だからやむを得ないというもの、やはり理想主義の近松の態度がおのずからこのように類型的にしたともいい得るのである。この氣持を虚實

皮膜の間にありとしてその浄瑠璃をきく時に、彼の作品の特徴について釋然たるものがあろう。彼のいう御所の女中が、戀男の寫實的な像に幻滅を感じたことは、現實と藝術、寫實と理想の關係を實に微妙にいい得ている。

これらの見地より眺めてみると、實際の作品が如何に藝術化されているか、または如何なる藝の餘地を存しているかという問題は、非常に興味あることである。この虚實皮膜説、卽ち理想と現實の中間を行くということは、實に演劇の中道を述べたものであって、日本演劇を一貫する中心思想である。これは近松のみには止っていない。卽ち近松の名コンビたる竹本義太夫について見るに、彼は浄瑠璃に關して、

「浄瑠璃は今様のものにして、人をなぐさめ、聞きを悦ばしむるものなれば、花七分實三分語らまほし」

と手書に述べている。

花七分實三分は、近松のいう虚實皮膜説に一致するものである。こういう考え方の近松と義太夫とが肝膽相照したことは、近松が義太夫の像に贊して、

「ふしにふしあり　ふしにふしなし
ことばにふしあり　ことばにふしなし
語るに語りて　ふしに語るな」

と書いていることもわかる。これもやはり、彼の皮膜中間の藝術觀のあらわれと見てよい。

また義太夫の後を襲い、二代目義太夫となった竹本政太夫は、近松の後援によって竹本座の中心となった人で、近松は義太夫の死後、政太夫の藝風を考えて國性爺合戰を書き與えている。政太夫は義太夫の後を受けて、義太夫節を完成し、今日に傳えた巨匠である。彼も近松の藝術觀を體して竹本播磨少掾口傳書に、次のような言葉を載せている。

「高位高官武家のよそほひ、地下百姓町人、其中にもそれ〴〵の家業の風俗、人品の上中下あり、學文（問）したる人、善人惡人といふも數限なし。其の事其の人となりを心得て、心得ちがひの無きよう語るべし。たとへば非人の敵討の堤の段春藤次郎右衛門兄弟はと語るに武士と心得て語れば非人小屋に金襖を立てねばならぬなり。實の非人にして語れば春藤次郎右衛門はなくなるなり云々」

これも近松の藝術觀と相通ずるものである。しからばこの虛實皮膜の藝術觀というのは、近松や淨瑠璃の獨特のものであろうか。これを能の世界に見ると、世阿彌の風姿花傳第一物學條々には、

「凡そ老人の立擧動、老いぬればとて腰膝を屈め身を約むれば、花失せて古樣に見ゆるなり。さる程に面白きこと稀なり。唯大方如何にも〳〵そゞろにて、しとやかに立ちふるまうべし。殊更老人の舞かかり無上の大事なり、花はありて年寄と見ゆる公案委しく習うべし。唯老木に花の咲かんが如し」

これは老人の表現に對して寫實的に腰膝をかがめ、身を約むるのは容易であるが、それでは、花失せて古様に見える、卽ち藝術美がない。それかといって花卽ち藝術美のみに氣をつけると、老人にはならず若い人になってしまうので、その間に藝道の本質があるという意味で、これは近松の皮膜説と同意義のものである。

さらに同書に、

「眞の冥土の鬼、よく學べば怖しき間面白き所更になし。誠は余の大事の業なれば、之を面白くする者稀なるか、先ず本意は強く怖しかるべし。強きこと怖しきは面白き心に變れり。抑鬼の眞似大なる大事あり。能くせんにつけて、面白かるまじき道理あり。怖しき所本意なり。怖しきと面白きとは黑白のちがひなり。されば鬼の面白き所あらん爲手は究めたる上手とも申すべき歟。さりながら鬼ばかりよくせん者は殊更花を知らぬ爲手なるべし。それば若き爲手の鬼は能くしたりと見ゆれ共、面白からぬ理あり。鬼ばかりを能くせん者は、鬼も面白かるまじき道理あるべきか、委しく習ふべし」

とある。これもやはり虛實皮膜の間をゆく藝である。

この怖ろしき鬼を、面白く見せるというところに、世阿彌の藝術的な境地が示され、これは近松の藝術觀と一致するところである。こう見ると、この虛實皮膜の間に藝術の本道があるといった近松は、古くは能において、日本藝道を確立した世阿彌に通じる。これを彼一流の巧なる言葉をもって表現したのであって、かならずしも彼

獨特の藝術觀、淨瑠璃觀ではない。正しく日本傳統の藝道觀であり、日本藝術の眞髓に觸れていると見るべきであろう。

近松はこの藝術觀を淨瑠璃の眞諦と心得て作品を書いたので、國性爺合戰も關八州繋馬も、さては彼の世話物も、この藝術觀のあらわれでないものはない。

かくて義太夫、政太夫もこれを繼承したことはもとより、作者としては竹田出雲、文耕堂、三好松洛、並木千柳、近松半二等もみなこの藝術觀を繼承している。

彼の義經千本櫻の鮨屋、渡海屋、大物浦等はこの虛實の間を行くもので、權太の裏の裏をゆく趣向や父彌左衛門の忠義や、惟盛お里の色模様によって虛の筋を實らしく見せ、源九郎狐に至っては、實に荒唐な筋を藝によって嘘と思わせないように作られている。その他平假名盛衰記の樋口の件も、菅原傳授手習鑑の道明寺や寺子屋にしても一谷嫩軍記の陣屋にしても、繪本太功記尼ヶ崎にしても、妹背山婦女庭訓の吉野山にしても、その性根場というところは史實を離れ、理窟を離れて、あり得べからざることも、藝の美しさによってあり得るように見せて、皮膜の間を歩かせているのである。この藝術觀はさらに歌舞伎の世界にも一貫していて、院本物はもとより歌舞伎十八番等も花七分實三分のもので、虛實皮膜の中間をゆくものの代表であろう。

かくて、これを前に述べたカール・ハーゲマンの說に比較すると、皮膜說は日本演劇のみならず、およそ舞臺藝術を一貫する藝道觀の中道と見ても誤りではなかろう。故に近松によって決定された淨瑠璃は、この虛實皮膜の中間をゆくという藝術觀によって終始一貫し、これが舞臺上の人形にも舞臺裝置にも實現されているのである。

第二節　淨瑠璃の筋の構成

淨瑠璃は古淨瑠璃の時代から、先行藝能たる能や、舞の本に負うところが多く、たとい謠曲が謠われ、淨瑠璃が語られるといっても、ともに時間藝術であり、また人形や能や、幸若舞の如き舞踊的なものの、物語としての共通的基盤をもっていた。したがって淨瑠璃は謠曲や、舞の本からの影響は甚だ多く、單に曲節ばかりでなく、物語の様式においても組織、構成にその示唆を受けている。また他方に歌舞伎と淨瑠璃とはやはり不離の關係があって、歌舞伎臺本は淨瑠璃の影響を受けている。かくて能、淨瑠璃、舞、歌舞伎には一貫せる様式が流れている。序破急の法則、その具體的展開たる發端、葛藤、頂點、轉換、終結は詩論の起承轉結とも相通じ、不可分の様相をなしている。

だから淨瑠璃の物語的研究は、歌舞伎の筋の構成の研究におのずから通ずる點がある。

歌舞伎の筋の構成は、世界と趣向の名において整えられている。世界とは題材の世界であって、時代と世話に分ち、時代も色々區分されて世界を形成している。

趣向は全體の大筋であり、また一場の仕組である。並木五瓶の戯財錄には「竪筋横筋之事」と題して「大筋を立つるに世界も仕古したる故、あり來りの世界にては狂言に働きなし。筋を組み立つる故に竪筋、横筋という。たとえば太閤記の竪筋へ石川五右衛門を横筋に入れる。白拍子、分成、櫻子、桂子、毛谷村六助など皆横筋な

り。竪筋は世界、横筋は趣向になる。竪は序なり、大切まで筋を合せても動きなし。横は中程より持出しても働きとなって狂言を新しく見せる。大事の眼目なり」と述べている。

この戯財錄の方法を、淨瑠璃の筋の構成に應用すると、まず世界が定められ、その世界の中に全體一貫せる趣向によって構成され、その合體的趣向の中に横筋の部分的趣向が取り入れられて、淨瑠璃が複雑化される。

足利の世界に趣向を立てた、假名手本忠臣藏は鹽谷判官と高師直の葛藤から、鹽谷の浪人どもがその仇敵を討つまでを全體的趣向にとり、その中に加古川の娘と大星の息子の戀愛と結婚にからまる、部分的趣向と、勘平とおかるをめぐる戀愛、および天川屋儀平の男氣などを部分的趣向として挿入し、これは全體的趣向に統一されている。これは世界は足利の時代、全體趣向は鹽谷の浪士の仇討、部分的趣向に力彌小浪の事件、おかる勘平の事件、天川屋の事件を挿話として、一つの統一をもたせているのである。卽ち世界は足利、全體的趣向は仇討、部分的趣向は戀愛、俠氣等となっているのである。

このような觀點から、淨瑠璃の筋の構成をたどってみようと思う。

一　時代淨瑠璃の世界

以上のような立場から淨瑠璃の世界を見ようとするのであるが、世界といっても近松の皮膜の說の如く、史實と虛構の皮膜の間にある淨瑠璃が、慰みのために世界の中の史實を中心として「花」あるように趣向を立てている。

そこで趣向となる基盤の世界についてしらべ、その世界の史實が、如何に虚實皮膜の說によって、虚にして虚にあらず、實にして實にあらずの趣向にされているかということは、一つの研究問題である。そこでその世界を見ると、神代、王朝、平安時代、源平時代、鎌倉室町時代、豐臣時代以後になっており、その中において、あるいは賴光と四天王物、源平合戰、曾我兄弟等の小世界から趣向を立てている。

今これを時代の世界に大別し、さらにその時代の小世界にその筋をたずねて見よう。

A　世界について

1　神代

神代を世界にとったものは、あまりその例を見ない。わずかに日本振袖始（素戔嗚尊）がある位のものである。

2　王朝時代および平安時代

日本武尊、浦島年代記、用明天皇職人鑑、聖德太子繪傳記、大職冠、天智天皇、入鹿大臣皇都評、妹背山婦女庭訓、持統天皇歌軍法、賢女手習鑑、平安城、以呂波物語、嵯峨天皇甘露雨、松風村雨東帶鑑、井筒業平河內通、蟬丸、天皷、花山院后評、赤染衛門榮華物語、百合若大臣野守鏡、菅丞相亂曲および天神記。

3　源平時代

傾城懸物揃、枌刈劍本地、文武五人男、忠臣身替物語、嫗山姥、酒呑童子枕言葉、關八州繋馬、鎌田兵衛名所

盃、源三位賴政、瀧口横笛、娥かるた、賴朝伊豆日記、出世景清、薩摩守忠度、戀塚物語、一心五戒魂、盛久、大原問答、門出八島、凱陣八島、源氏烏帽子折、孕常盤、源氏冷泉節、吉野忠信、源義經將棊經、平家女護ヶ島、佐々木大鑑。

4　鎌倉時代、室町時代

曾我七以呂波、世繼曾我、團扇曾我、根元曾我、曾我五人兄弟、大磯虎稚物語、本領曾我、加增曾我、曾我扇八景、曾我虎ヶ磨、曾我會稽山、最明寺殿百人上﨟、相模入道千疋犬、本朝用文章、つれ〴〵草、兼好法師物見車、碁盤太平記、吉野都女楠。

藍染川、雪女五枚羽子板、東山子日遊、津國女夫池、傾城反魂香、信州川中島合戰。

5　豐臣以後

傾城吉岡染、本朝三國志。

6　國際的のもの

國性爺合戰、國性爺後日合戰。

以上のようにあらゆる時代に取題し、これを筋として趣向を加えている。こうした歷史物に取題しても、これ

が如何ように出來上るかは、作者の趣向によるのである。

近松以後においては、傑作中最も多いのは源氏の世界で、次のような作品がある。

奥州安達ヶ原、須磨都源平躑躅、一谷嫩軍記、鬼一法眼三略巻、壇浦兜軍記、近江源氏先陣館、和田合戰女舞鶴、ひらかな盛衰記、義經千本櫻、鎌倉三代記、南蛮鐵後藤目貫。

これに次ぐのは足利の世界で、その實は徳川時代のものを假托したものが少くない。

大塔宮臘鎧、假名手本忠臣藏、本朝二十四孝、神霊矢口渡、伊賀越道中双六、伽羅先代萩、苅萱桑門筑紫轢。

また時代が上って、王朝時代のものは甚だ少い。

愛護若暫箱、蘆屋道満大内鑑、妹背山婦女庭訓、鱸山姫捨松。

このように近松以後になると、近松よりも取題範圍が狭く、かつ類似材料を趣向によって作りわけているのも面白い。

例えば、須磨源平躑躅と一谷嫩軍記、鬼鹿毛無佐志鐙と假名手本忠臣藏と太平記忠臣講釋、近江源氏先陣館と南蛮鐵後藤目貫等である。このように取題の範圍の狭くなった原因は、取題の珍しさよりも、趣向によって見せようとしたところにあろうと思われる。

B　事件について

1　四天王物

源頼光を中心とし、これを取巻く四人の家臣、即ち四天王を世界にして書いたものである。

四天王女大力手取車、四天王筑紫責、四天王若ざかり、四天王最後。

2　金平物（公平物）

四天王中、勇力を代表する金時の子金平を取りあげ、これを誇張したものである。

金平花壇やぶり、金平末春いくさ論、金平劍立花、金平武者修業、金平化粧論、金平天狗問答、金平入道山めぐり、勇金平。

3　源氏に關するもの

四天王および金平物はみな源氏を中心としたものであるが、その他にも頼光跡目論、源氏筑紫合戰、頼義北國落、源三位頼政、源氏熱田合戰等は新興源氏の躍動を世界とし、その末流徳川氏を祝福したものである。

4　源平合戰に關するもの

頼朝七騎落、信濃源氏、木曾軍記、源氏東の門出、佐々木藤戸先陣、一谷嫩軍記、壇浦兜軍記、義經千本櫻、須磨都源平蹶躅。

5　曾我兄弟に關するもの

小袖曾我、富貴曾我、夜討曾我、世繼曾我、大曾我富士卷狩、根元曾我、本領曾我、元服曾我、團扇曾我、百日曾我、曾我五人兄弟、大磯虎稚物語、加增曾我、曾我扇八景、曾我虎ヶ磨、曾我會稽山。

曾我兄弟の仇討は、曾我物語を基とした、仇討文學の尤なるものである。これは武士道の鑑として傳統をもつにいたったが、淨瑠璃では、この曾我の世界に種々の趣向を加えて、兄弟のみならず、兄弟の周圍にまでその世界がおよんでいる。

卽ち曾我兄弟を世界とし、鬼王、團三郎、少將、虎等にまでおよんでいる。

6　佛教に關するもの

イ　傳記

聖德太子傳、一休物語、傳教大師、行基誕生記、曇鸞大師記、日蓮上人御難記。

ロ　開帳

因幡堂開帳、長命寺開帳、大佛供養、摩耶山開帳、法隆寺開帳、石山寺開帳。

ハ　緣起物

遊行寺念佛記、念佛往生記、大念佛由來、五天竺、祇園精舍、融通大念佛、長谷利生記。

以上は佛教を世界とし、民衆の信仰を世界としたものを趣向としたものである。

7　お伽物

久米仙人、鉢被、都志王丸、石堂丸、浦島太郎、山椒太夫、中將姫、照手姫操車。

これらは民衆文學たるお伽草子を世界として、これを趣向としたものである。

8　謡曲物

小敦盛、高砂、弱法師、隅田川、大佛供養、小袖曾我。

これらは武士階級獨占の謡曲を趣向としてそれを淨瑠璃として民衆化したのである。

9　舞の本

信田小太郎、日向景清、大職冠知略玉取、高館、鎌田。

これらは幸若舞の本ほとんどそのままで、新しい趣向は加えてない。卽ち初期の淨瑠璃は、これらを轉用したものである。

二　世話物淨瑠璃の世界

世話物は近松によって書きはじめられ、特に時代物に對して世話物というものができた。

これは徳川時代の現實の社會を世界としたもので、近松の世話物二十四種のほかに、紀海音の作、およびこれを改作した近松半二のものなどが有名である。いずれも江戸時代の市井の出來事をとりあげて趣向として作ったものである。

初期には社會の事實に立脚しているが、後には改作によって趣向が多くなり、實より虚へと動いて行った傾向が明瞭である。

世話物は時代物に比して、その數は甚だ少いが、當時の社會を世界としているために切實の感が強く、心を打つものが多い。特に近松の世話淨瑠璃は、その趣向が文章と相俟って傑作をなしていることは周知のことであろう。

第三節　時代物の筋と趣向

一　全體的筋と趣向

時代物は前に述べたような世界に取題したので、多くは、武士階級以上の上流階級を取扱っている。それは當時の見物人の多くが、町人であったために、武士階級以上の社會に對し、一種の憧憬と尊敬をもち、その世界に

特別の興味を覺えていたためと、軍記物以來の社會的、文學的習慣によったものであろう。

さてこの時代物を取扱うにあたって、趣向が作品全體にあるものと、部分的にあるものとの二つに分けることができる。前者は假に全體的筋と趣向といい、後者は局部的の趣向と名付けて取扱って見よう。

まず時代物の全體的筋と趣向を見ると、その根本をなすものは善惡正邪の對立葛藤闘爭である。これは、日本人は常に正義に與し、惡を憎むという國民性があるがために、この善惡の葛藤闘爭に趣向をとり、惡は如何に旺盛でも、必ず正義には負けて滅びてしまうということが取り入れられている。この善惡對立による、善の最後の勝利ということは、日本國民の道義心の反映である。そのために善が亡び、正義が衰えたままで終るものは一篇も見當らないのである。

これは作者があえて、勸善懲惡を標榜したのではなく、觀衆がこの正義の勝利を信じ、邪惡の滅亡を當然としたことの反映と見るのが當然であろう。つまり、人形淨瑠璃は自由興行であるから、もし人々がこれに共鳴しない場合には見物にこないので、興行は常に觀衆の支持を得ることに努力していたわけである。

こうした人形淨瑠璃が、元祿より享保寶曆時代にかけて、如何に盛であったかは、その歷史的概觀に述べたとおりである。このことは、當時の人々の思想が常に正義を好み、邪惡を憎んでいたことを立證するものである。

これには種々の原因があって、あるいは德川幕府が、學問特に儒教を奬勵した影響や、武士道の皷吹の影響によって、大衆が武士階級の正義的活動に、渴仰していたなどをあげることができるであろうが、その根本は日本の國民性にもよるのであって、封建社會の影響のみではない。卽ち日本國民が常に邪惡を嫌惡し、また慘酷や醜

惡に對して反感をもち、反面、潔癖性を喜んでいるという性格の反映であるとして、大に注目すべきである。

なお一面には人形を見せる場合に、人形の性格の善惡を明瞭に分類することが見物に理解されやすく、その上演の上に便利であるという、演出上からきた問題も少くないが、これとても國民の支持があってこそ、初めて成り立つことである。

こうした正義の讃美、醜惡の嫌惡ということは、人形淨瑠璃の起原より今日に至るまで、一貫した見物の思想である。しかも當時は演劇の取締が嚴重でなかったにもかかわらず、かかる趣向がその根本をなしたということは、國民の好みと、その思想に注意すべきである。

このような正義の勝利が、全體を一貫せる思想ではあるが、その中にはおのずからその趣向に變化がある。この中で傑作としてしばしば上演され、かつ今日に殘っているものには、特に正義が高調され、登場人物が深刻な苦腦とたたかっているもののみである。このことは、後にあらためて詳述するつもりである。

このように、國民思想の反映として、常に正義を趣向にしているが、その正義も、その趣向の立て方によっていろいろの方面に變化している。今これを便宜上、左のような方面にわけて見ていきたいと思う。

1　皇室に對する忠節
2　主家に對する忠節
3　叛逆に對する闘爭
4　横領に對する闘爭

5　勢力上の闘爭
6　復讐仇討
7　佛教信仰
8　義理

1　皇室に對する忠節

わが國が古來、天皇と皇室を中心にして國を形成し、國を保持することは、そのまま天皇と皇室を保持することであり、それが自分たち一族の保持であるという考え方から、天皇と皇室を護るためには、一家を、また生命をも賭してきたことは、歴史の示すとおりで、これに反抗することは自滅であるということをはっきり認識し、これが信念となっていた。淨瑠璃もこの思想を中心としたものが少くない。

古淨瑠璃時代にも、生捕夜討の守屋判官秋友や、神武天皇、田村將軍、日本大王、あたご本地、酒呑童子などによくあらわれている。そして源平敵討遺恨では、源頼光は、友情よりも皇室の恩義の重いことを明言している。

近松の作品でも花山院后諍、用明天皇職人鑑、田村將軍初觀音、嵯峨天皇甘露雨、持統天皇歌軍法等は皇室に對する忠節を題材にしている。

例えば、嵯峨天皇甘露雨では皇弟大海原王子の叛逆によって、天皇は嵯峨離宮に幽閉されたのに對し、藤原勝藤は叛逆に味方する舅の藤原仲成を殺し、仲成の子、仲經夫婦と力を合せて王子を亡ぼし、天皇を救うというも

ので、天皇のためには親をも犠牲にするという、大義親を滅するの言を實行している。近松以後になっても、次のようなものは天皇への忠節を筋としている。

初演	作者	題名	上演
享保八・二・二七	竹田出雲 松田和吉	大塔宮曦鎧	竹本座
〃 一七・八・一五	並木宗輔 安田蛙文	攝津國長柄人柱	豐竹座
〃 一五・八・一	並木宗輔 安田蛙文	楠正成軍法實錄	豐竹座
〃 一八・四・八	文耕堂	車還合戰櫻	竹本座
元文一・二・一	文耕堂 三好松洛	赤松圓心緑陣幕	竹本座
寛保一・九・一〇	淺田一鳥 豐田正藏	田村麿鈴鹿合戰	豐竹座
〃 三・四・六	竹田出雲 並木千柳 三好松洛	入鹿大臣皇都諍	竹本座
延享三・五・一四	竹田小出雲 竹田外記 吉田冠子	楠昔噺	竹本座
寶暦一・一〇・一七	三好松洛 近江半二	役行者大峯櫻	竹本座
〃 九・九・一六	三好松洛	太平記菊水卷	竹本座

以上はみな皇室に對する忠節を取扱ったものである。

例えば大塔宮曦鎧は、大塔宮護良親王を中心とし、土岐賴員、戸野兵衛等が北條氏を討滅しようとしたが、失

敗して賴員は戰死した。その舅齋藤太郎左衛門は北條氏方の六波羅の武士であったが、それを憐み、その忠節を無意味にしないために、自分の孫力若丸を若宮の身替りにして、若宮を助けるという筋である。

攝津國長柄人柱でも、蘇我入鹿の暴逆に對して藤原鎌足は、自分の娘の藤照姫を天皇の身替りとして天皇を救い、入鹿を滅すという前者とともに大義のため肉親を犧牲にするものである。他の作品もみな、天皇のためには、すべてを犧牲にして忠節をつくすものである。

しかもこれらの作品について面白い現象は、この忠節物上演の際に限って、人形にいろいろと改良工夫が行われていることである。

卽ち攝津國長柄人柱の上演の時、入鹿の人形の口の動くことが工夫され、八王丸の人形に、つかみ手という五指の動くこと、岩澤兵衛の人形の目をふさぐことが工夫され（淨瑠璃譜による）、これについで、楠正成軍法實錄上演の時、近元九八が和田七の人形の目の動くことが工夫され（淨瑠璃譜）、車還合戰櫻の時に大森彦七の人形の指先の動くことが工夫され、赤松圓心綠陣幕の時には、本間入道の人形の眉の動く仕掛が工夫され（いずれも淨瑠璃譜による）ているが、これは偶然でなく、これらの作品の上演に際して、特に努力したせいではなかろうか。

2　主家に對する忠節

武士の生活の背景は封建社會である。主君と臣下はともに苦樂をわかち、その盛衰をともにした。そして武士の生活は主君によって支えられ、生殺、苦樂はその手に握られていた。主家の繁榮は自分の繁榮であるから、自

分や子孫の安穏のためには身を捨て、主家に忠節をつくすのである。

浄瑠璃には、この封建思想が強くでていて、これを美化しているために、観衆の心を引いて興行にも繁昌したのである。このような浄瑠璃は古浄瑠璃時代から存在し、小篠はその代表的のものである。

牛若丸が父の十三回忌に鞍馬から下山し、法然上人を訪い、父義朝の墓に詣で、その歸途雨にあい駈け込んだ所が午王姫の家であった。

ここで雨宿するうち、病にかかり、午王姫は牛若丸の看病をする。姫は牛若に戀慕の情を感じたが、牛若丸が兄鎌田正清の主人源義朝の子であることがわかって心を痛めた。伯母は慾のために牛若を清盛に訴えて、恩賞を得ようとしたが、姫はそれを察して牛若を逃してやる。しかし姫は捕えられて投獄され、牛若の所在を拷問されるが白狀せず、水責、湯責、矢鏃責、蛇責、火責にあったが忠義のために白狀せず、ついに燒き殺される。

また小篠は、主君の子供のために自分の子供を身替りにして敵を欺き、敵方の館に入り込み、機をつかんで若君、梅若櫻若を引き入れ、親の仇を討たせるものである。これらは古浄瑠璃であるが、近松以後にも、主家擁護と再興を重點としたものに、次のような作品がある。

正德五・一一・一	近松門左衛門	國性爺合戰	竹本座
享保六・一・二〇	紀海音 文耕堂	三輪丹前能	豐竹座
元文四・一一	千前軒 その他	ひらかな盛衰記	竹本座
延享三・八・二一	竹田出雲 並木千柳 三好松洛	菅原傳授手習鑑	竹本座

〃　四・一一	同　右	義經千本櫻	竹本座
安政八・八・一三	菅專助等	近江國源五郎鮒	北堀江座
天明五・一	松貫四等	伽羅先代萩	江戸結城座
文化四・九・一〇	佐川藤太 中村魚岸	八陣守護城	大西芝居

右の中で國性爺合戰は、近松の傑作の一つで、竹本義太夫の死後、後繼者竹本政太夫を應援するために書いもので、その趣向と舞臺技巧と相俟って、空前の人氣を博し、あしかけ三年十七ヵ月のロングランの記錄を作った名作である。

これは明朝が韃靼に滅されたとき日本に亡命していたその遺臣、鄭芝龍の子（母は日本人）鄭成功和藤內が明朝再興のために、日本から中國に渡り、明の吳三桂と力を合せ、明王の遺子を奉じ、韃靼とこれに與した逆臣を滅して、明國を再興するという忠節を趣向にしたもので、すでに韃靼に味方した甘輝將軍が、妻の錦祥女（和藤內の姉）の死によって、和藤內に味方し、將軍の力によって、韃靼を滅すことができるという筋に、色々の趣向を加え、また演出にもからくり舞臺など人形舞臺のあらゆるテクニックを用いてあり、內容も日本から中國へかけての大仕事であるから、日本人の血を湧かせたのは當然である。

特に三段目、獅子ケ城內で甘輝を味方につける場面が最高調となり、また四段目では、人形からくりのあらゆる技巧を集めて十七ヵ月の大入を得たのである。その間に肉親の愛情、武士の意氣地などが盛り込まれていて、面白い場面が連續している。

ひらかな盛衰記は、木曾義仲の臣、樋口次郎兼光が、義仲の遺子駒若丸を世に出すため、船頭に身をやつして忠節をつくし、發覺すると、みずから捕えられて若君を救うものであり、菅原傳授手習鑑は、菅丞相の臣、武部源藏、松王丸、梅王丸等が、その子菅秀才を護り、松王丸は一子小太郎をその身替りにして、菅秀才の危急を救うのが、有名な寺子屋の段である。

義經千本櫻も、平家復興のため戰死と見せて身をかくし、渡海屋銀平に身をやつして、安德天皇を世に出そうとする知盛の苦心、横川覺範に身をやつして平家再興をはかる能登守教經の忠節を扱ったものである。假名手本忠臣藏も復讐物であるが一面忠節物でもある。忠節物は最も人心に投じ、また傑作が多いので、その忠節のための身替りなどの趣向によって、時代物の人氣の中心をなしている。

これは當時封建的の時代で、主從共存して生きてゆくことが眼目であったために、そういう精神が身にしみていて、ついにそれが利害を離れて道義の世界まで高まり、武士というものの人生觀になっていたのである。

3　叛逆に對する闘爭

江戸時代には德川幕府安泰を第一義とし、そのために、現狀維持、保守をもって政治の要諦とし、現狀破壞、革命は極力これを嫌った。したがって善とか正義とかいうものは、現狀維持を意味し、これの破壞は惡とされ、如何なる理由があるにしても、こうしたものは叛逆として取扱われた。

だから現狀破壞による、波瀾に對しては敢然として立ち、これを防禦しようと闘爭した。このことが國亂れて忠臣出ずの言葉のとおり忠臣として取扱われたのである。淨瑠璃においてもこのことが主張されて話題となっ

た。これに屬するものは、

寛永二・七・一四	近松門左衛門	雪女五枚羽子板	竹本座
正德二・三・四	〃	傾城戀物揃	〃
〃　四・一〇・一五	〃	嵯峨天皇甘露雨	〃
〃　五・八・一	〃	持統天皇歌軍法	〃
享保二・一一・一六	〃	聖德太子繪傳記	〃
〃　四・八・一二	〃	平家女護ヶ島	〃
〃　六・一・一五	〃	關八州繋馬	〃
正德二・一・一六	紀海音	平安城細石	豐竹座
〃　四・一〇・一	〃	愛護若塒箱	〃
享保八・一・二〇	〃	玄宗皇帝蓬來鶴	〃
享保一〇・九・一八	竹田出雲	大內裏大友眞鳥	竹本座
〃　一一・四・六	西澤一風	北條時賴記	豐竹座
〃　一六・一・二	並本宗輔	源家七代集	〃
〃　一八・四・一五	安田蛙文	鎌倉比事靑砥錢	〃
〃　一九・二・一	並木宗輔	應神天皇八白幡	竹本座
	安田蛙文		
	文耕堂		

元文二・一・一五	並木宗輔	安倍宗任松浦簪	豐竹座
寛保一・九・一〇	淺田一鳥	田村麿鈴鹿合戰	〃
延享二・八・二一	豐田正藏	菅原傳授手習鑑	竹本座
寶暦七・一二・五	竹田出雲	祇園祭禮信長記	豐竹座
〃 九・二・一	並木千柳	日高川入相花王	竹本座
〃 九・二・一	三好松洛	茅源氏鶯塚	豐竹座
〃 一二・五・二〇	豐竹應津	安倍晴明倭言葉	竹本座
〃 一二・九・一〇	淺田一鳥	奥州安達ヶ原	竹本座
寛政一一・七・一二	竹田小出雲	繪本太功記	若太夫座
	そ の 他		
	近松半二		
	中村阿波の鳴門		
	豐竹應津		
	近松半二		
	そ の 他		
	三好松洛		
	北窓の曙		
	竹木三郎兵衛		
	近松柳		
	そ の 他		

以上の中で優秀と思われるものは關八州繋馬、奥州安達ヶ原、繪本太功記などである。そのうち關八州繋馬には、大文字山を焼く場面があって、これに對し、色々流言が飛んでいたところへ興行中火災がでて小屋を全焼したため、せっかくの傑作が、その後あまり上演されなくなった。奥州安達ヶ原と繪本太功記は、文樂にも歌舞伎にも度々上演されて今日におよび、いまも觀客に好まれている。關八州繋馬は近松の傑作で、かつ絶筆であって、これは平將門の遺子平良門が源氏を滅して、平家の再興を計ろうとし、妹小蝶を源頼信のところにスパイに

入れたが、小蝶は賴信を戀し、その策動によって賴信の弟賴平が、平良門に味方し兄弟が敵味方になる。この賴平を救い出すために乳兄弟箕田次郎の身替りによって賴平の翻心となり、兄弟和解して逆臣良門を滅すというものであるが、そこには小蝶、箕田次郎などの悲劇があって、單なる叛逆物でないところに傑作たる所以がある。

奥州安達ヶ原は安倍貞任宗任が、安倍一族の再興のため叛逆し、源義家と戰うのであるが、これにも善知鳥貞方の誠忠、貞任の妻袖萩の悲劇などがあって、叛逆の方に對する同情的な書き方のところに面白いところがある。

繪本太功記は、明智光秀の叛逆を取扱ったものであるが、光秀を惡人とせず悲劇的英雄としたところが、今日まで人々に愛された所以で、叛逆の中にも十次郎の悲戀孝行を取入れて悲劇を高調している。十段目はそのことが人氣を得、また母皐月の最後の口から叛逆の成功しないことを語らせ教訓をからませている。これは作者の意圖である。このように叛逆物も單なる叛逆物におわらせず、そのなかに人間味をもたせている傑作とされている。

4　横領に對する鬪爭

叛逆と横領には類似の點が少くない。横領を取扱ったことも善惡對立の手法の一つであって、横領も決して成功するものでないということを示している。古淨瑠璃時代にはこだいぶ、はなやなどの一家横領のものがあるが、その結果は必ず横領が滅びている。これに關する作品には次のようなものがある。

初演	作者	外題	上演
元祿一六・三・四	近松門左衛門	最明寺殿百人上﨟	竹本座

寶永四・〃	〃	今川了俊	竹本座
〃 七・五・六	〃	百合若大臣野守鏡	〃
〃 元祿一五・一・二	紀海音	鎌倉三代記	豐竹座
享保五・一・五	〃	神功皇后三韓責	〃
〃 八・七・二五	〃	傾城無間鐘	〃
〃 二〇・八・一五	並木宗輔 並木大助	苅萱桑門筑紫轢	〃
元文一・三・四	並木宗輔	和田合戰女舞鶴	〃
〃 三・八・一九	千前軒文耕堂 文耕堂その他	小栗判官車街道	竹本座
寬保一・五・一六		新薄雪物語	〃
寬政三・三・九	司馬芝叟	太平鳴戸船風	大西芝居

以上はみな横領を取扱ったもので、この中の和田合戰女舞鶴は藤澤入道が實朝の天下を横領しようとしたのを、荏柄平太、阿佐利與市の妻板額などの力によって惡人を滅亡させる趣向で、現在でも時々上演されている。また小栗判官車街道は、横山大膳が照天姫の父横山郡司の所領を横領しようとして、姫の夫小栗判官を毒酒の計にかけたが、判官は遊行上人の助力により、ついに惡人横山父子を滅すというものである。

このほかのものは、その後あまり上演されておらず、前の忠節物や叛逆物よりは全體的に人氣がない。

5　勢力上の鬪爭

一族の中でも、互に勢力を張ろうとするのは人情である。この場合も善と惡とあるが、主と臣下というような關係なく、伯仲の勢力の者の鬪爭で、これには兄弟等の一族の場合が多い。そのために善惡を明瞭に區別されないものもある。

善惡の區別のはっきりしたものは、惡が滅びるが、それが明瞭でないものは兩者和睦し、その爭を起すために策動した者を惡人として、これが滅亡して平靜に復するという趣向もある。これに屬するものは次のようなものがある。

元祿一六・三・四	近松門左衛門	最明寺殿百人上﨟	竹本座
寶永一・一一	〃	用明天皇職人鑑	〃
正德二・七・五	〃	嫗山姥	〃
享保五・三・三	〃	井筒業平河內通	〃
〃　六・八・三	〃	信州川中島合戰	〃
〃　九・七・一五	竹田出雲	三國志大全諸葛孔明鼎軍談	〃
〃　九・一一・四	〃	右大將鎌倉實記	〃
〃　一〇・五・九	〃	出世握虎稚物語	〃

〃 二・一・三	紀海音	甲陽軍鑑今様姿	豐竹座
〃 三・一・二〇	〃	義經新高館	〃
寛保二・八・一一	浅田一鳥 並木宗輔	道成寺現在蛇鱗	〃
明和六・一一・九	近松半二 その他	近江源氏先陣館	再興竹本座
天明一・三・二七	不詳	鎌倉三代記	江戸肥前座
寛政一・一・二七	若竹笛躬 並木千柳	木下蔭狭間合戦	大西芝居

この類のものでは近松物には傑作が多い。中でも用明天皇職人鑑は有名で、これは花人親王と山彦王子の皇位争に、佛教の信仰と排斥を取り入れた勢力争のもので、悪方の山彦王子の敗北、花人親王の子が聖徳太子となり、皇位も佛教信仰も勝利となっている。

井筒業平河内通も惟喬、惟仁兩親王の皇位争であり、信州川中島は武田上杉の勢力闘争である。

また諸葛孔明は蜀の孔明と魏の司馬仲達の争で、呉の孫堅によって和解している。近江源氏先陣館と鎌倉三代記は、徳川豐臣大阪の陣を、鎌倉時代に書き換えたもので、その三段目は有名で現在も上演されている。

6 復讐・仇討

これには個人的のものと、社會的のものの二つがある。その内容も複雑で、勢力挽回のためのものもあり、また不倶戴天の感情によるものもある。いずれも、亡き靈を慰めるということは同じである。

個人の場合は親の仇、兄弟の仇、その他様々あり、社會的のものは主君の仇ということになっている。

徳川時代には諸藩に分裂していて中央集權が完全でなかったために、人を殺して他藩の領地に逐電すれば犯人の所在もわからなくなるので、いっそこの際、被害者の身内の者に仇討を許可してその手によって討ち取ることを奬勵している。

仇討は利害よりも感情問題となり、不倶戴天の仇として、身を捨て生活をすてて、これを追求する。その苦心が觀客に共鳴されるのである。

個人の復讐物は謡曲からきた曾我物語が代表的である。これには左のようなものがある。

貞享二・二・一	近松門左衛門	世繼曾我	竹本座
元祿一〇・一〇・一三	〃	百日曾我	〃
不詳	〃	根元曾我	〃
元祿一四・一二・一	〃	曾我五人兄弟	〃
〃　一五・五・二八	〃	大磯虎稚物語	〃
寶永三・三・二七	〃	本領曾我	〃
〃　三・七・一五	〃	曾我扇八景	〃
〃　七・一・一	〃	曾我虎ケ磨	〃
不詳	〃	加增曾我	〃

享保三・七・一五	〃	曾我會稽山	〃
享保三・七・一五	紀海音	曾我姿富士	豐竹座
正德四・六・二	戸川不鱗	記錄曾我狩場	〃
享保二・二・一	安田蛙文	曾我錦几帳	〃
〃 一〇・三・二三	竹田出雲	工藤左衛門富士日記	〃
〃 一九・六・一	並木宗輔	曾我昔見臺	
寬延一・七・一五	並木大輔	東鑑御卷狩	

以上は曾我兄弟の仇討に取題するものである。

この中で百日曾我、曾我會稽山、記錄曾我狩場、曾我錦几帳は、直接曾我兄弟の仇討を取扱ったものであるが、根元曾我は兄弟の幼時を趣向とし、曾我扇八景、曾我虎ヶ磨、曾我姿富士などは兄弟を取扱ってはいるが、討入は側面描寫、または夢で取扱い、仇討を正面から書いてはいない。

曾我五人兄弟は、曾我の兄弟二人のほか三人の者が仇討に協力していることを趣向とし、世繼曾我、本領曾我は鬼王團三郎に力を注ぎ、大磯虎稚物語は靜御前と番場忠太に力を注ぎ、曾我錦几帳は曾我祐信そのほか兄弟の周圍の人々に重點をおき、工藤左衛門富士日記は工藤祐經に、東鑑御卷狩も大藤內等に趣向をおかれて、兄弟のことには重點をおいていない。このように多くの曾我物のなかで、仇討を正面から取扱ったものは少く、廓の趣向、元服の趣向、または曾我の周圍の人々の好意などを問題に取扱ったものが多い。

その理由は、すでに讀物として曾我物語の内容が人々に知られていて珍しくないこと、その仇討が單調なこと、上演の機會が多いために、新しい趣向を要することなどが原因したのであろう。

曾我物のほかに親、一族の仇討はなかなか多く、次のようなものがある。

元祿一二・一・六	近松門左衛門	本海道虎ケ石	竹本座
不明	〃	本朝用文章	〃
寛保二・二・一四	三好松洛	花衣いろは緣起	〃
寶曆八・三・一三	竹田小出雲 近松半二 その他	敵討崇禪寺馬場	〃
明和一・七・一五	近松半二 竹本三郎兵衛	敵討稚物語	〃
明和二・七・二五	豐竹應津 その他	內助手柄淵	豐竹座
〃 七・一・一六	福內鬼外	神靈矢口渡	江戸外記座
安永五・八・一	紀上太郎	志賀仇討	〃
〃 六・三・二六	近松康用	伊賀越乘掛合羽	北堀江市之側芝居
〃 七・一七・	近松半二	伊賀越道中噺	北新地芝居
天明三・四・二七	〃	伊賀越道中双六	竹本座
〃 六・一〇・一八	梅野下風 近松保藏	彦山權現誓助劍	道頓堀東の芝居
〃 八・八・二一	司馬芝叟 筒井半平	花上野譽石碑	江戸肥前座

寛政八・一・二　奈川支之助　箱根靈驗躄仇討　北堀江市之側芝居
天保二・一〇・四　敵討稚文談　御靈境內

仇討は觀衆の嗜好にあってなかなか上演回數も多い。その中で有名なものは敵討襤褸錦、敵討崇禪寺馬場、花上野譽石碑、伊賀越道中双六、箱根靈驗躄仇討、讐報春住吉、彦山權現誓助劍などである。その仇討も簡單な仇討のほかに色々と趣向をこらして複雜にしている。

その趣向には、返討による犧牲者、助太刀、神佛の力によるものなどであり、返討になるものには崇禪寺馬場仇討、讐報春住吉、敵討襤褸錦等である。

敵討襤褸錦は、歌舞伎の非人の仇討からの趣向で、春藤次郎右衛門が弟の新七とともに親の敵、須藤六郎右衛門と彦坂甚六を討ちに出たが、次郎右衛門は病氣のため足が立たず、非人に落ちていて、新七の留守に返討となるが、ついに仇を報ずる。これに類したものは、讐報春住吉と箱根靈驗躄仇討である。前者は普通天下茶屋の仇討として歌舞伎にも演ぜられている。當間三郎左衛門に討たれた早瀨玄蕃の子伊織と源次郎の二人が仇討に出るが伊織は下郎の安達元右衛門の裏切により、怪我をして足が立たず、弟と二人で非人に落ち、ついに弟の不在に返討に會うが鶴幸右衛門の助太刀によって、天下茶屋で本懷をとげるのである。

また箱根靈驗躄仇討は、飯沼三年の仇佐藤剛助を討つため、弟の勝五郎が仇討に出るが病氣で足が立たなくなり、妻初花が車に乘せ、それを引いて箱根に向う。剛助は瀧口上野と出世し、その策にかかって初花は捕えられて返討になるが、初花の箱根權現に對する信仰から勝五郎の足が立ち、奴筆助とともに仇を討つという筋で、

この三つとも仇討に出て躓になって返討になるという悲愴なものである。この悲愴ということは見物の同情を集め、敵への反感をあおって芝居を高調させるもの、これは一つの趣向でこの類の仇討物に共通のものである。

返討でも崇禪寺馬場仇討はこれよりも複雑で、郡山の藩士幾田傳八に討たれた遠藤宗右衛門の敵を、義弟治左衛門、喜八郎の二人が討ちに出かけるが、二人とも崇禪寺馬場で返討になり、義によって治左衛門の妻と二子を助けて仇討させようとした助太刀進藤木曾兵衛もまた返討になり、その子青柳志津摩助がさらにその志をついで、妻と二人の子の助太刀をして、若州小濱で仇討をするという悲劇で、親子二代の助太刀ということは珍しく、これにより仇討を複雑にしている。次に仇討に對する犧牲の問題であるが、これには敵討稚物語および同取題の花上野譽石碑、敵討稚文談がある。これは民谷坊太郎の問題で稚物語と稚文談は小太郎であり、花上野譽石碑は坊太郎になっている。この花上野譽石碑においては、坊太郎に仇森口源太左衛門を討たせようと苦心する乳母お辻が、坊太郎が口をきけないのを心配し、金毘羅權現に祈願を立て、斷食してその命を捨てるが、その結果、坊太郎が口がきけるようになるのである。實は坊太郎の口のきけないのは、後援者槌屋内記が敵を欺くためにいい含めて、僞の啞になっていたのであるが、お辻はそれを知らず、ついに命をすてるその無知と忠義に觀客を感激させる趣向である。また内助手柄淵では、勝間九十郎に暗殺された父、安宅甚五兵衛の仇を討とうとする甚平が、内助と變名しているが、眼病になって困っている時、その眼病平癒のため、乳母が平岡明神の手柄淵で眼石を得ようとし、殺生禁斷を犯した罪により簀巻にされたが、その忠魂により内助の眼病が平癒して仇を討つというもので、乳母の場合は、前の民谷の乳母お辻と同趣向であり、また箱根靈驗躓仇討も妻初花の場合も、やはり犧牲の一つで、前の二者と同樣神佛の感應によるものである。

また伊賀越道中双六では、沼津の平作が娘婿の渡邊靜馬の仇、澤井股五郎の所在を知りたいために、生命をすてるのもすぐれた趣向になっている。

前に述べた返討もやはり仇討の犠牲の趣向と見てよい。これによって仇討を悲壯にするのである。また仇討のため、身を賣って犠牲になるものには、敵討操姿見の綾瀬源次郎の妻、讐報春住吉のお俊、假名手本忠臣藏のお輕等がある。

また仇討はたいてい討つ方が若く弱いので、義のための助太刀がある。仇討をする者の悲慘な境遇に同情して、見物が何とか助けてやりたいと思うのは人情である。その同情に應えるかのように、義のための助太刀が出てくる。これも見物の心理を利用した趣向の一つで、曾我物の朝日奈や二の宮、敵討襤褸錦の高市武右衛門、崇禪寺馬場仇討の進藤木曾兵衛、その子青柳志津摩助、花上野譽石碑の槌屋内記、伊賀越道中双六の唐木政右衛門、彦山權現誓助劍の毛谷村六助、讐報春住吉の鯱幸右衛門等はその例である。助太刀は仇討の一つの趣向であるが、それが特に面白く書かれている作品は崇禪寺馬場である。進藤木曾兵衛は仇討の檢視に出て、仇の卑怯な態度によって返討になったのを知って憤激し、敵討の後援をするがかえって返討になり、その子の助太刀によって本望を遂げていることである。

以上は武士を取扱ったものであるが、碁盤太平記白石噺は、百姓の娘が親の敵を討つというところが、特別の趣向である。

以上は親や一族の個人的な仇討であるが、このほかに主君の仇を報ずる仇討物がある。これは忠節物の一種であるが、方法は復讐仇討である。

これは、君恥かしめを受くれば臣死すという、武士道精神によって起ったものである。主君が害された時は、倶に天を戴かずという精神で仇を討つということは、日本武士道精神の華として國民に迎えられたのである。主君の讐というとすぐ赤穂浪士を思い出し、それが演劇化した忠臣藏を思い出す。それほど主君の仇討の代表的なものになっている。

この赤穂義士は國民の支援が強いので、これを劇に組んだものは實に多い。

これを淨瑠璃のみに見ても、次のようなものがある。

寶永	三・五・五	近松門左衛門	兼好法師物見車	竹本座
〃	三・六・一	〃	碁盤太平記	〃
正德	三・一二・一	紀海音	鬼鹿毛無佐志鐙	豐竹座
享保	一七・一〇・一	並木宗輔	忠臣藏金短册	〃
元文	三・八・一四	宇治加賀掾	忠臣藏いろは夜討	〃
寬延	一・八・一四	竹田小出雲その他	假名手本忠臣藏	竹本座
寶曆	九・五・一四	中村阿契	難波丸金鷄	豐竹座
明和	一・一二・一五	〃	いろは歌義臣鑒	〃
〃	三・一〇・一三	近松半二	太平記忠臣講釋	竹本座
〃	七・一〇・三	寄物	通矢數四十七本	〃

安永	一・四・七	北脇素入	忠臣後日物語	豐竹座
〃	一・四・二八	近松半二	躾方武士鑑	竹本座
〃	二・七・二八	〃	いろは藏三組盃	〃
〃	四・四・七	福內鬼外	忠臣いろは實記	江戸肥前座
〃	九・九・二三	寄物	合詞四十七文字	堀江此太夫座
天明	四・一二	黑藏主	太平記義臣の礎	〃
〃	七・九・二一	梅野下風	廓氣色雪の茶湯	豐竹座
寬政	五・九・三〇	寄物	鼻手本給金藏	堀江此太夫座
〃	九・二・二二	若竹笛躬	忠臣憤盟約大石	豐竹座
〃	一〇・八・一五	芝芝叟	忠臣一力祇園曙	堀江此太夫座
享和	三・八・一九	屏風裏形	假名手本義士書添	〃

忠臣藏の仇討を趣向にしたものには淨瑠璃のみでもこれだけある。この中で近松の兼好法師物見車と碁盤太平記は前後篇をなすものであるが、主人公が、前では八幡六郎、後大星由良之助となり、これが義士物の初めになっており、これの影響は少くない。しかし勅使饗應が原因でなく、かほよの美貌に迷い、鹽谷高貞を滅すのが原因になっている。

殿中刃傷は、鬼鹿毛無佐志鐙に始まっている。

早野勘平夫妻の出てくるのと、由良之助(大岸と書く)の遊蕩山科の別れの趣向は、忠臣藏金短册に始まっている。そして完結したのが假名手本忠臣藏である。この作品は、仇討を全體の筋としており、これを中心に、これには三つの趣向が集められている。

その一つは、加古川本藏を中心としその娘小浪と大星の息力彌の結婚を趣向としたもので、力彌小浪の許嫁が本藏が判官を抱き止めたことから相互に仇敵になって駄目になろうとしたのを、本藏が身を殺してこれを成就させる、九段目の父性愛と繼母戸奈瀬の母性愛を趣向としたものである。

その二は、早野勘平とお輕の悲戀である。

二人の戀愛は三段目刃傷の場合に、戀のため勘平がその場に居合せず、そのため勘平は同志に加われず、ついに二人が落ち行き、上方のお輕の宅で時節を待っている。そのうちに仇討の同志に加わるために金策したことからお輕の父與市兵衛を殺害した誤解を受けて勘平は切腹する。その金は妻のお輕を賣った金で、父がそれを持ち歸る途中、斧定九郎に殺されて奪われたのを、勘平が定九郎を猪と間違えて擊ったのである。見物にはわかっていることのでき事が、當事者にはわからず、誤解によって勘平が切羽つまって切腹し、あとにこれがわかって連判狀に加わるという悲劇で五、六段目の縞の財布を趣向の種としたところがすぐれている。

お輕は、そのでき事を知らず祇園に奉公するうち、大星由良之助の手紙を盜み見て、ついに身受けされて殺されようとする。それを兄の平右衛門に知られ、勘平の切腹のことを聞かされてお輕は死を覺悟するが、大星に助けられるという趣向で、その背景に、由良之助の敵を欺く遊蕩の場合がおかれているという、七段目の趣向はなかなかの傑作である。

三つ目の趣向は十段目の天川屋儀平であるが、これは前者ほどにすぐれていない。

この三つの趣向と判官双傷、切腹、大星の討入という本筋とが合して忠臣藏を完成しているが、人氣のあるのはかえってこれらの趣向である。これは全くの創作で本來の筋ではなく、戯財錄のいわゆる横筋であるが、この人情と武士道をからみ合せた創作的趣向が忠臣藏の生命になっている。義士物といえば忠臣藏といわれるのは、この趣向の渾然一體をなすところにある。これにつぐものは太平記忠臣講釋である。

これは大體仇討を取扱っているが、その部分的趣向が忠臣藏と異っている。その趣向は早野勘平を中心としたものと矢間重太郎を中心としたものである。

勘平中心も、忠臣藏とは全然異り、勘平が斧九太夫の養子になるが、これが事件のため、大星との間に挟まって進退きわまり切腹するという趣向である。

矢間重太郎の筋は、その家庭で、重太郎不在のため貧苦に迫り、子は疱瘡で妻は辻君に立つという苦境にある時、重太郎が仇討の訣別に歸るが、それと明かさず、自分の子を手にかけ、妻も自殺するが、父にはその本心を見抜かれるという悲劇である。このほかに寺岡平右衛門が連判に加わるために、その子を犠牲にするという、天川屋の趣向が加えられている。

この假名手本忠臣藏と太平記忠臣講釋が義士物の双壁であるが、このほかに趣向をかえて、新しいものを作り出したことは曾我物の場合と同様である。そのために趣向にこって、内容を乏しくしてしまっているものもある。難波丸金雞はその一例で、忠臣藏と淀鯉出世瀧徳とをからみ合せたような複雑な趣向になっている。これには義士物以外の阿波十郎兵衛を出し、これを大星の娘夫妻が母の仇として討取るという後日譚が趣向に入れられ

ている。

忠臣藏のほかに復讐を取扱ったものには、出世景清や義經千本櫻がある。この二つは世界を源平時代にとり、前者は近松初期の作で、滅亡した平家の仇を討つため、景清が賴朝の代理畠山重忠をねらうという筋に、清水觀音の利生をからませたもので仇討未遂物であり、後者は平家滅亡後平知盛と能登守教經が死んだと見せかけ身をやつし、前者は渡海屋銀平となって義經を大物浦に討とうとしたが、覺られて自滅し、後者は吉野の横川覺範となって義經を討とうとしたがこれも失敗するという仇討未遂を取扱ったもので、ともに個人の仇討でなく主君の仇討物という部に屬するものである。

このように仇討物は、個人の仇討または集團としての仇討が大きなテーマになっている。

7　佛教に關するもの

德川時代は宗教としてキリシタンを禁壓し、その對照として佛教を保護し、そのために種々の方法を講じている。寺院に戸籍を取扱わせ、これを寺社奉行の管理下においたり、寛永寺や本願寺を補助して政治上に利用した等はその例である。したがって佛教尊信の思想を鼓吹したので、これが淨瑠璃にも影響して、佛教宣傳的のものが多い。

古淨瑠璃の緣起物がそれで、最初の十二段草子がそれであり、つづいて阿彌陀の胸割、清水の御本地、あみだの本地をはじめ、高僧の德を稱贊、また佛教の威德をたたえたものには、しんらん記、かるかや、しんとく丸、五輪碎、達磨の本地、善導記、しゃかの本地、鬼子母神、釋迦八相記、勝尾寺御本地、西國三十三番巡禮記、十

界圖、聖德太子御本地、聖光上人御本地等につづいて、延寶頃には地藏御本地、善光寺、國阿上人、清水觀音利生記、他力本願記、京今宮本地、清水開帳、弘法大師誕生記等があり、元祿頃には天王寺開帳、摩耶山開帳、傾城勝屋寺開帳、大念佛七万日詣、融通大念佛、愛染明王影向松、長命寺開帳等がある。

近松の作品には、佛教の信仰と、これに反對する外道との鬪爭を取扱ったものがあり、用明天皇職人鑑、嵯峨天皇甘露雨、聖德太子繪傳記等がある。

紀海音の佛教舍利都も、佛教を取扱ったものである。その後は少くなって、寶曆十年豐竹座の日蓮上人御法海くらいのものである。

これらの作品は德川幕府の政策によって、國民の間に佛教の信仰が强く根ざし、心中物等は佛教の信仰における來世を願う思想の影響によって書かれたことも否定できない。

佛教はまた他方において說教節の流行とタイアップして江戶市民の生活に喰い込んでいたために、そういうことからも、佛教に取材したものを趣向とした淨瑠璃が多かったのである。

8 義理

義理は封建時代の道義の一つで、特に武士の間で重んぜられ、これが町人に滲透していた。義理は社會道德の一つで、武士は人に對する責務の遂行を義理と考え、これが强調されると、自らの犧牲も省みなかった。

時代物で、竹田出雲の加賀國篠原合戰における平家方の中原兼遠、齋藤實盛が義のために義仲の軍に討たれるものや、並木宗輔の那須與市西海硯における那須與市と彌平兵衛宗淸の情義の如き、また並木宗輔の南蠻鐵後藤

目貫の後藤が義のため、新田方（豐臣方）につくもの、竹田三郎兵衛、近松半二合作の本朝二十四孝の横藏（山本勘助）が義のために武田に味方する等がその例である。

以上は全體の筋趣向として取扱われた諸問題であるが、このほかに部分的の趣向として取扱われたものも少くない。この局部的のものがほんとうの趣向となっている場合が多いので、それを次に述べてみよう。

二　局部的趣向

前にも述べたように全體的趣向となる根本は善惡對立であり、その善惡對立による趣向から、それが色々の形に分れることは前に述べたとおりである。

しかし全體的の筋、趣向のほかに局部的の趣向があって、これを一般には趣向といっている。これはその場面を生かして具體的事件として舞臺の上にあらわれ、直接耳目に觸れるものであるから、甚だ大切なものである。殊に近頃のように、全體をとおして上演せず、部分的に分割して上演をする場合には、全體的趣向を見る機會は少く、局部的趣向のみで成立するので、とおし上演でない場合は、局部的趣向がその上演の部分の全體的趣向にさえなり得るのである。淨瑠璃が語り物として一段ずつ分けて語るということも、この局部的趣向の重要視される所以である。

局部的趣向はその種類が多く、いちいちこれをあげて分類することは困難であるから、ここには代表的なもののみを擧げることにした。まず淨瑠璃の道義的方面の趣向として、

1　犠牲の死、　2　身替り
3　首實檢と武士の情　4　義のための血族相剋
5　切腹とみずから討たれる趣向　6　お家騒動
をあげ、淨瑠璃における人情の趣向として、
7　戀愛　8　親子の情
9　親子の訣別　10　生物の親子の情
をあげ、特殊な人物の趣向としては、
11　不具　12　三人上戸、三人片輪
13　狂女　14　惡鬼、妖怪、怨靈
をあげ、場面の趣向としては、
15　責折檻　16　繼子繼親
があり、見物の同情を引くためには、
17　因果物
があり、葛藤の種としては
18　寶物紛失
などの趣向を用い、舞臺上の趣向としては、
19　述懐、物語、口説き、　20　道行、景事等をあげることにした。

1　犠牲の死

善惡對立の葛藤の趣向は、最初は惡が强く蔓り、正義のほうは强く壓迫されるほうが、見物人に深い同情を與えるために、常にこれが善惡對立の常法になっている。これは判官びいきの思想等に起因しているのであろうが、前に述べた忠節物や叛逆物、横領物、仇討物はほとんどすべてが、最初は邪惡が蔓り正義は凋落するのが常法になっている。この凋落した正義が再び立ち上り、邪惡と闘爭して、その地位を顚倒するような動機となる役割はこの犠牲の死である。

犠牲の死のなかでも、善惡葛藤の解決のためのものはその數は甚だ多い。近松の作品のうち雪女五枚羽子板、用明天皇職人鑑、平家女護ヶ島、國性爺合戰、津國女夫池、關八州繋馬等の傑作は、みなこの犠牲的な死が正義の勝利に大なる役目をなしている。

用明天皇職人鑑は花人親王と山彦皇子の間における皇位と女と佛教をめぐっての對立葛藤であるが、初めのうちは山彦皇子が外道の力により勢强く、親王はついに身を落し、流浪の苦をなめ、佐渡國に漂着され、そこに流配になっていた五位介諸岩に助けられたが、その主家松浦兵藤太が山彦皇子に加擔したために、諸岩の愛人で兵藤太の妹佐用姫は、戀のためには兵藤太の首を取らなければならない破目に陷る。

母の尼公は佐用姫の切ない心を覺り、兄を討たせる約束をなし、牒し合せたとおり、姫が長刀で障子越に斬ると兄でなく、尼公が長刀に刺され、斷末魔の苦しみのなかから諸岩に向って、兄と妹が敵味方になってその間に立つ苦衷を語るので、兵藤太はその母の愛の犠牲に感激して、武士道をすて法師となり、そのために一族揃って

親王に味方するという犠牲の死の一例である。この趣向に似たものは關八州繋馬三段目の趣向で、頼平の妻詠歌姫は頼平が叛逆に味方したので、生家たる江文の家を潰さぬためには、逆賊に味方した頼平を討ってと母に迫られ、やむを得ず母を案内して頼平を討たせる約束をして、自ら頼平に代って犠牲になろうとするものである。しかし繋馬の方は姫の身替りに箕田次郎が討たれて頼平の身替りになり、ついに頼平を飜心させるので大體似よった趣向である。この趣向は平家物語の袈裟御前の犠牲を粉本としたものであって、後には繪本太功記尼ヶ崎の趣向に轉化したのであろう。

雪女五枚羽子板一段目は赤松幸満の叛逆のために、藤内太郎の妻中川が赤松邸で雪のなかに監禁されて凍死し、その亡靈が幸満の叛逆を自分の夫と、主人斯波義將に告げたために、惡人を滅ぼす端緒となるのである。

國性爺合戰三段目は、獅子ヶ城内において錦祥女は夫甘輝と弟和藤内や母の間にはさまり、ついに紅流しのため胸を割いて血を流して犠牲となり、そのために甘輝が和藤内に味方するというのもこの犠牲の死の最も典型的な例であり、津國女夫池三段目において、造酒之助と清瀧が兄弟と知らずして契り、それを悲しみ悶えるのを冷泉文治兵衛が見て、舊惡を懺悔して、二人が兄妹でないことを明かにして、自殺するのは善惡の形勢が逆轉するのではないが、二人に對する愛のための犠牲である。

伝城島原蛙合戰三段目には、平塚幡樂が七草四郎と鎌倉方の間に挟まれ、娘更科の義理のために犠牲になるところがある。これは後の蝶花形名歌島臺において小坂部兵部が大内、眞柴の兩方から誘われて義理のために孫を犠牲にし、自らも切腹するのと趣向が似ている。

このように近松は、三段目において善惡對立のなかに一人の犠牲をもってきて、死の解決による轉換をはかっ

たのであって、事件を進める上にこの犠牲は大きな役割を果すものである。そして犠牲者その人の心理やその立場よりも、善悪轉換をはかることが主な趣向になっている。それが近松以後になると、ここではその犠牲者自體を主役的に取扱って演ぜしめたので、趣向の上にも大きな變化が生じてきた。

近松以後になっては、北條時賴記における弓削大助の改悛による割腹がある。また新薄雪物語中巻においては秋月大膳の叛逆の謀により、園部左衛門が將軍調伏の嫌疑を受けた時、その父園部兵衛と左衛門の愛人薄雪姫の父幸崎伊賀守は、ともに子の身替りに切腹して二人を落してやり、ついに、左衛門の手によって大膳を滅ぼすことになるのであるが、この下巻にも刀工五郎正宗の弟子圀九郎が大膳に味方していたのが、師匠の正宗に右腕を斬り落されて悔悟し、大膳の陰謀を告白するという腕一本の犠牲がはらわれている。楠昔噺三段目においては德太夫の子が賊將宇都宮公綱となり、後妻の連子は楠正成となり、互に相闘うので、德太夫は老妻と刺違えて死し、公綱に大義名分を悟らしめるという趣向で、德太夫夫妻の犠牲は賊將公綱をして官軍たらしめ、賊軍を滅ぼすために大きな力になっている。これには德太夫自身が主役を演じているので、近松以後のものにおいて、犠牲者自體に重點がおかれたことの好例である。前の薄雪の二人の父も同樣であり、いずれも親が子のために犠牲になるという點において、親の愛を強調する趣向としても共通點がある。

これに反して、和田合戰女舞鶴や菅原傳授手習鑑、伽羅先代萩は子供を犠牲にするのである。前者は三段目の板額の子市若を出陣に裝え、欺いて切腹させて公曉の身替りにし、後者では愛子小太郎を主君菅秀才の身替りのために犠牲にする。最後の伽羅先代萩は政岡の愛子千松の犠牲の死によって、惡人の奸計を看破するという趣向で事件の轉換の犠牲を、親の立場から書いたもので、親が自ら犠牲になるよりも、目前に愛兒の死を見る方が悲

壯を增すのである。しかし大義親を滅すという武士道の信條には何の變りもない。

妹背山婦女庭訓の三段目の雛鳥や、攝州合邦辻玉手は美しい女性が犧牲になり、これに伴う親の心情を趣向にしたものである。

また伊賀越道中双六の六段目、沼津の平作や花上野譽石碑志渡寺のお辻の如きは、ともに身分の低い雲助や乳母の如きものが、義理のため忠義のために、身を殺して犧牲となるも厭わぬということを趣向としたもので、これらは事件の筋の轉換は副になり、その犧牲的精神が主な趣向になっている。

このように犧牲の趣向は、三段目もしくはこれに相當する段に用いられ、初めは筋の轉換の趣向であったが、次には犧牲者の周圍の人々の心境を趣向にし、後には犧牲者自身の心境を趣向とするように變化している。これは淨瑠璃が全體的な筋から次第に局部的な個々の人々の、內面的心境描寫にまで進んできた證據であって、淨瑠璃の進歩の一例として特に注目すべきことである。これらの犧牲の根本的趣向はいずれも正義のために身を捨て、あるいは愛兒を捨てて顧みざる大義の心を描いたもので、武士道精神の反映であり、これを喜んだ國民精神の反映である。これらの場面は今もなおしばしば上演されて、人々に深い感動を與えているところを見ると、このような犧牲の精神が封建時代の美德であるとともに現代にも通ずる問題として注目すべきことである。

2 身替り

身替りは主君のため、義理のために自分の子や妻等をその代理として死なせて、主君を助けることであり、犧牲の死から一歩前進したものである。自分の忠義のため、または義理のために子や妻等の生命をすてさせること

は、容易ならざる大きな犠牲であり、大義親を滅する武士道精神の發露で、淨瑠璃の趣向として最も優秀なものである。

古淨瑠璃の小篠において、すでに自分の子を、主君の子の身替りとして敵に渡すことが趣向になっているが、その後近松に至ってはこの身替りはしばしば用いられ、その後も身替りは常套的趣向としてさまざまに形をかえて用いられた。並木宗輔の鸚山姫捨松の四段目に中將姫が、觀世音本尊紛失の罪によって殺されようとする時、侍女千壽を身替りに立てる。その時「これまでに手をかえ品をかえ様々の身替り、仕盡して仕様がない。どう思案しても身替りは古い〳〵」。「いや、そうかた意地にもいわれぬ。古いをいおうならば、朝夕すわる膳部、此世始まっての八木（米）かし洗うてたきあげ、ぎやつと產れて乳ばなれより、今日迄食すれども命をつなぐ一粒万倍、眞實しんの甘露の味、幾度食べてもあかぬぞや。身替りも忠義の誠、その誠をもって身命を養わば古くとも一口は大事はあるまい」と言わせているのは、身替りが如何に趣向の上に重要であり、また淨瑠璃藝術として本質的なもので、人々に喜ばれたかの證據である。

身替りの動機としては宗教的身替り、戀愛のための身替り、武士道の義のための身替りなどがあり、その身替りになるものには、自ら身替りになるもの、子を身替りにするもの、親が身替りになるもの、妻を身替りにするもの、佛が身替りになるものなどがある。この中で宗教的身替りが最も早くよりできている。

宗教的な身替り

宗教的身替りとして最も古いものは阿彌陀胸割である。これは佛教に反對した親の罪障消滅のために、寺院建

立を條件として、自分の生膽を長者の若君にのませて難病を平癒させようとする天壽姫の身替りに、阿彌陀の尊像が胸を割かれるという趣向であって、何か緣起物から作られたものらしい。清水觀音利生記も、田村丸の子清若丸の身替りになった照姫に、觀音がさらに身替りになられるのである。

近松の作品では、出世景清では景清が小野姫責苦の身替りとなり捕えられ、三條繩手において梟首されるが、日頃信仰する清水觀音が身替りになられて命が助かることも趣向として取扱っている。これは信仰的な純情によるものである。

しかし宗教的身替りは、その後はあまり用いられず廢れてしまった。

戀愛のための身替り

戀のために夫の命に替ろうとする純情を趣向としたものには、近松の薩摩守忠度において、その愛人菊の前と恩を受けた海女三日月の二人が忠度の身替りたらんとして、三日月が殺されるというのがある。また鳥羽戀塚の二段目は、平家物語の袈裟御前を取扱い、夫の渡の身替りになって、盛遠の刃にかかる袈裟御前の純情と哀憐とを趣向としている。

また盛久の二段目にも、盛久の妻床夜の前が盛久に義をつくして護送する堀彌太郎の義俠に感じて、その身替りに討たれるところがある。賢女手習の三段目の瑠璃姫が、夫の身替りに兄弟の手にかかるのも愛情からである。用明天皇職人鑑の二段目で佐渡の松浦佐用姫が五位介諸岩と相愛の中を見て、これを成功させるため、その母が身替りになるのも、子の戀愛をいつくしんでの親心であって、犧牲者は戀愛當事者でないところが異った趣

向である。

また關八州繋馬三段目では、夫賴平の首を打つことを母に賴まれた詠歌姫は、父母と夫の中に立って進退谷まり、夫の替りに母に打たれようとする。ところが賴平の乳兄弟たる、箕田次郎がこれに替ってさらに身替りになるという複雑な趣向である。岸姫松轡鑑において飯原兵衛は範賴の女司姫と賴家の相愛を見て、司姫を親王の妃たらしめる勅命に對して、その身替りに自分の娘の首を打つという趣向も、やはり忠義とともに戀愛をいつくしむ情を趣向にしたのである。

以上のように戀愛に基く身替りは、近松以後は非常に少くなっていて、その後は武士道の忠と義のための身替りが多くなっている。

忠義のための身替り

忠義のための身替りでは可愛い子や孫を身替りにする悲壯なものが最も多く、家來が自ら身替りになるものもある。自身が身替りになるものの代表的なものは、近松の吉野忠信で、忠信が義經の鎧を身につけ義經と名乘って、吉野で戰う五段目がある。吉野都女楠の二段目で小山田高家が新田義貞の恩義に感じて、その錦の直垂を着て求塚で身替りになるのも、自身が身替りになる例であって、さらにその首を父が實檢するというのは寺子屋の趣向に共通している。

關八州繋馬では武士の恥辱を受くべき場合を助けられた、源賴平の恩に感じた箕田次郎は、賴平が叛逆に加擔して討たれようとする時に、自身でその身替りになるもので、いずれも恩義に酬いる犧牲である。

しかし身替り物の中で最も多いのは、その愛する子や孫を身替りに立てることである。自ら身替りに立つことは悲壯であり、また武士道的であるが、子を身替りにする親の心情はさらに悲壯で、その上愛情が加わるためにあわれを催して見物を泣かしめるためか、この身替りが斷然多い。そして自身で身替りになるものの場合はその心境を趣向にしているが、子を身替りにする場合は親の心を趣向とするもので、前者は義理、後者は義理と人情をその趣向とするものである。そして近松以後において多く使われたのは、子を身替りにする趣向である。

愛兒を身替りにするのは古淨瑠璃の小篠に始まる。小篠は主君の遺子のために、自分の二人の子を身替りにして敵に內通と見せ、主君の子を案內して、敵討をさせるという義のための身替りである。

近松の忠臣身替物語三段目では、源賴義の次男義綱を討つことを命ぜられた和田爲宗が、子の竹若丸を金平に討たせて身替りにする。枹刈劍本地三段目は强慾な艾屋（もぐさや）久作が、恩義を受けた帶刀太郎の北の方が、その子房若を連れて落ちてきたのを敵に內通して、これを討って劍を奪おうとした時、久作の妻はその子萬若を身替りに立てることを趣向にしている。嫗山姥では賴光の身替りに、小侍從の局がわが子冠者丸を身替りにたてることは、謠曲仲光の飜案であるといわれている。

殊靜胎內捃（ふたりしずかたいないくぐり）は大津二郎が靜御前の胎內にある義經の子の代りに妻の胎を割いて子を出し、靜の子の身替りにするという悲慘な身替りであり、井筒業平河內通の三段目は紀有常の館にかくまう二條の后の身替りに立つべき繼子井筒姫の身替りに、繼母の北の方自身が立つが、その娘もすでに身替りに立つ用意をしていたという、複雜な義理を趣向としたものである。

このように近松の身替物は、自身の身替りからわが子を身替りにすることに變ってきた。それが近松以後には

この趣向が發展して、ほとんど全部が武士道的な動機で、愛する子か孫を身替りにするという趣向になってしまった。まず竹田出雲の大塔宮曦鎧では、三段目で六波羅の剛直な武士、齋藤太郎左衛門は第九宮を預っている永井右馬頭の邸に自ら上使として首受取りに行く時、右馬頭はその子鶴千代を身替りにしようとするが、齋藤は承知せず、わが孫の力若丸の首を打って身替りにする。それは勤王を志しながら無爲に切腹した、女婿の土岐賴員の心を酌んで、その子でありわが孫である力若を身替りにして賴員の志をつがせるという、義のための身替りの趣向である。そしてその孫の首を抱いて恩愛のために愁嘆する場面は、剛勇の武士であり、頑固武士で、しかも六波羅方の勇將であるだけに一層に悲壯を感ずるのである。

並木宗輔、安田蛙文合作の南都十三鐘は橘諸兄の子萬千代を、春日の鹿殺しの罪で石子責にしようとする時、佐久間隼人は舊惡を懺悔して自分の二人の子供を身替りにするという趣向であり、長谷川千四と文耕堂合作の信州姨捨山では、杣山の瓜生保兄弟が脇屋義治を奉じて金ケ崎籠城の義貞を助けようとして足利高經を襲い、ついに敗れて戰死し、義治は捕えられて里見友繁にあずけられた時、友繁はその子を身替りとして義治を助けて賊を滅ぼすという趣向であり、並木宗輔、安田蛙文合作の苅萱桑門筑紫轢四段目は、大內義弘に捕われた加藤繁氏の妻子の身替りに女房と子に繩を打って舊恩に報ずる與次と、それを僞と知りつつ受取って、舊恩に酬ゆる駒形一學の趣向は、義經千本櫻鮨屋の段のいがみの權太が妻子を維盛の御臺若君の身替りにするのと同趣向である。

同じ二人の合作源家七代集では腰の瀧口は、源義光の許婚花鳥姫を救おうとして、乞食姫を身替りにすると、それがはからずも實の孫であったことがわかって、愁嘆するというので趣向が變っている。

和田合戰女舞鶴の板額の子、市若は賴家の子公曉の身替りにするために、板額が一人芝居をして、市若に主殺

しの荏柄平太の子であると誤解させて、切腹させるという趣向は、あまりに技巧に過ぎて感銘が薄い。娘を身替りにする趣向は、並木宗輔の鬻山姫捨松で、中將姫の身替りに千壽を立てるのがあり、その時身替りの幾度繰り返してもやはり米の飯の味のあることを言って、作者の樂屋裏を見せたことは前に述べたとおりである。また文耕堂、松洛合作御所櫻堀川夜討三段目、辨慶上使で辨慶が父を探し求めている自分の娘に偶然邂逅しながら、それと知らずに殺して卿の君の身替りに立てるという趣向は、淺田一鳥等の合作玉藻前曦袂の二段目道春館において、上使鷲塚金藤次がわが子桂姫をそれと知らずに、初花姫の身替りに討ってから愁嘆するのと同趣向である。このほか並木宗輔等の一谷嫩軍記三段目において、熊谷直實が舊恩のために、敦盛の身替りに子の小次郎を討って、義經の見參に供するという陣屋はあまりに有名であり、三好松洛、近松半二の合作安倍晴明倭言葉で、三段目に晴明がわが子を天皇の御身替りに立てる趣向を初め、行平磯馴松、車還合戰櫻、伊豆院宣源氏鏡、役行者大峯櫻等の三段目もみな身替りの趣向を取入れてある。以上のように義のために自ら主君の身替りになり、または子や孫を身替りにし、あるいは娘を身替りにするなどの趣向の例は實に多く、常に見物人の共鳴を得るために、さまざまに趣向をかえて作られたものであるが、それがかなりに見え透いていてつまらない身替りでも見物に喜ばれ、米の飯として繰り返されたのは、その動機が忠義のためであることと、身替りによる悲劇的な感激がしからしめたのであって、これが流行したことは、當時の封建的思想を、充分に理解することができるであろう。そして幾つもの同趣向がさまざま繰り返されたにもかかわらず、長く繼續流行したのは、趣向に對して作者がいろいろ工夫をこらしたことによるといわなければならない。これらの武士道的な身替りで、最も國民の共鳴を得たものは、何といっても竹田出雲、三好松洛、並木千柳合作の菅原傳授手習鑑の寺子屋であることは、何人にも異

存はないことと推察する。寺子屋こそは身替物の王座であり、また日本演劇の王座でもあるといっても過言ではなかろう。

3　首實檢と武士の情

前述の如く身替りの中で最もすぐれて悲壯なものは寺子屋である。松王丸は忠義のためとはいいながら、自分の子小太郎を菅秀才の身替りを豫想して寺入りさせて、その首を自ら檢分しようという、忠義と人情の柵（しがらみ）にかかった苦悶である。そして勿論、覺悟の上で菅秀才の首であると證言するのであるが、それまで首受取りの玄蕃はもとより、源藏にも飽くまで敵と思い込ませて、さていよいよになって菅秀才の首を檢分するが、それでも源藏夫婦はなお神佛の御蔭と思わせるほどに、性根を見せないところに武士の辛抱強さを示しているのである。これによってまんまと玄蕃を欺いて、大きな犧牲の効果を見せるので、この首實檢は、この本心をあくまでかくして敵役になり切っているところに見物を緊張させるすぐれた趣向がある。

同じ首實檢でも、近江源氏先陣館八ツ目では、佐々木盛綱は、敵にまわった弟高綱の戰死を悼みつつも、自らの立場を考えて、高綱の首を實檢するつもりでいたところ、高綱の一子小四郎がその首を見るより早く切腹したので、さては夫婦申合せて贋首を通し、一時姿をかくして再度の旗上げをするために、かくまで小四郎に言い含めて犧牲にしたのであろうと、その心根を察し、武士の情からまさかの時は、自らも切腹の覺悟で贋首を實の首だと檢分するのである。

母　「僞首と知つて大將へ渡した其の方は、京方へ味方する心底か」

佐々木「いゝや、いつかな心は變ぜねど、高綱夫婦が是まで仕込んだ計略父が爲に命を捨つる幼少の小四郎があんまり神妙健氣さに不忠と知つて大將を欺きしは弟への志、彼が心を察するに、高綱生きてある中は、鎌倉方に油斷せず、一旦討死せしと伴はつて山奥にも姿を隱し、不意を討たんず謀、然れども、底深き北條殿、一應の身替りは中々喰はぬ大將、そこを圖つて一子小太郎をうまゝと此方へ生捕らせしが手段の根組、最前の首實檢、僞首を見て父上よと、誠しやかの愁嘆の有樣、大地を見抜く時政の眼力を眩ませしを、教えも教えたり、覺えも覺えし、親子が才智、か程思込んだ小四郎に犬死がさせられう、主人を欺く不調法の申譯は腹一つと極めた覺悟も、負うた子に教えられ淺瀨を渡る此佐々木、甥が忠義に比べては伯父が此腹、百千切つてもかけ合ひ難き最期の大功、其方が命は京鎌倉の運定め出かいたな出かした」

この盛綱の言葉は作者の言葉である。武士道が道理よりも誠への感激に動いた例として、武士の情の標本として、生命をかけた同情なればこそ、たとい裏切者となって主君には不忠となっても、見物はこれを是認するのである。それと同時に、江戸時代の政治に對して如何に人々がこうした融通性を求めていたかの一例とも言い得よう。それは彼の寺子屋の玄蕃が當時の融通のきかない爲政者の代表として見物から憎惡されていることでもよくわかるのである。忠臣藏の判官切腹における藥師寺も當時の爲政者を諷し、石堂はかくあれかしと希求する見物人の理想の役人を示したもので前と同樣である。

首實檢において一谷嫩軍記の陣屋も、義經千本櫻の鮨屋も僞首と知って見逃すのである。熊谷がわが子の首を敦盛の首として差出して、

「敦盛卿は院の御胤、此花江南の所無は卽ち南面の嫩、一枝をきらば一指を切るべし。花に準へし制札の面、察して討つたる此首御賢慮に叶いしか。但し直實過りしか、御批判いかに」と僞首を出すと義經は欣然と實檢なし、

「ホ、花を惜む義經が心を察し、アヽよくも打つたりな、敦盛に紛れなき其首……」と同時に計畫的な武士の情で義經を英雄にする趣向である。

義經千本櫻はいがみの權太が苦肉の策によって、梶原を欺いたつもりで僞首と自分の妻子を身替りに出し、そのために父に誤解されて生命まですてるが、その結果は賴朝の指圖による計畫的な僞首の承認であったという、裏の裏を行く趣向の凝ったもので、同じ首實檢においても、また武士の情においてもそれぞれ異った趣向のあるところに作者の苦心が見られるのである。こうした身替りは品をかえ、方法をかえて作者の趣向としたのであって、これはあたかも米の飯にたとえられ、幾度も繰り返されてなおも觀衆に喜ばれたものである。

4　義のための血族相剋

淨瑠璃の精神は誠心の發揚であり、それが正義となり忠節となり、いわゆる大義ともなった。それが、時には大義に反する親を滅するということにもなったのは當然の結果である。淨瑠璃における親子、兄弟、一族の葛藤には、人間的性情に立脚せるものよりも、深淺の差こそあれ、大義親を滅すという立場をとったものが少くない。その代表的なものが菅原傳授手習鑑である。

この中にある血族の葛藤は、

1　母覺壽 ―― 娘刈屋姫　菅相丞への義理

2　母覺壽）（舅土師兵衛　正義と悪計
　　妻立田）（夫宿彌太郎　復讐

3　梅王丸）
　　櫻　丸）―― 松王丸　正邪對立

4　白太夫）
　　梅王丸）―― 松王丸　正邪對立

1は菅相丞の養子となった刈屋姫が齊世君との情事のため、時平に叛逆をいい立てられて筑紫へ流される菅相丞に對する義理から、杖折檻をする。（娘可愛さと義理の二面、大義親を滅すの立場である）

2は覺壽の娘立田の前の夫宿彌太郎と、その舅土師兵衛は贋迎の計により菅相丞を時平の手に渡そうとし、その奸計を知った妻を殺して、池の中に沈めるが、その事を知った覺壽は娘の仇と婿を殺す。（正義のため）

3は梅王丸と櫻丸は菅相丞に仕え、主君を讒言により流罪にした時平を襲い、時平の舍人である兄松王丸と争う。（主君への忠節のため）

4は敵味方になった白太夫、梅王丸と松王丸は賀の祝をめぐって、親子兄弟の争いをなし、松王丸は勘當にな

る。（やはり主君への忠節のため）

この親子兄弟の對立が、寺子屋で松王丸が愛兒小太郎を身替りに立て、本心を明かすところに、全部解消されるので、眞に人間的憎惡でなかったことが明かになる。

これが大義をめぐる血族葛藤の趣向の代表的なものである。この正邪のための對立は、近松においてしばしば見られる。

持統天皇歌軍法は、帝と夏仁の對立のため、これに從う兄弟とその妻たちの對立爭いである。これに對して父は兄弟を勘當するという葛藤から、ついに父が犧牲となって死ぬことにより、對立葛藤は解消する。これも大義親を滅すの葛藤である。

嵯峨天皇甘露雨も、大海原王子が惡右馬丞仲成、守敏僧都とともに天皇を退けて帝位を奪おうとする。仲成の女婿橘判官勝藤は、大義のために舅仲成を斬り、妻の花世を離別する。花世は去られても勝藤の九十三の老父濱賴をかくまって孝養をつくす。花世の兄仲經は勝藤を誘い出すために濱賴を奪い、これを殺して首を鹽漬にして待っているとの高札を立てる。これを見た勝藤、花世が怒って亂入すると、父は大切に養われており、その父の言葉に感激して、葛藤は氷解して惡逆大海原王子を討つというので、やはり大義親を滅すの趣向である。

近松以後は、出雲作大塔宮曦鎧の齋藤太郎左衛門は、娘早咲の夫の土岐藏人賴員と對立し、藏人の自殺に對し、孫の力若を宮の身替りに立て、その死に報いてやることは、さきに身替りのところに述べた。大內裏大友眞鳥、甲賀三郎窟物語もこの類である。

兄弟の葛藤は、世繼曾我の鬼王團三郎、當流小栗判官の鬼王鬼次、佐々木大鑑の盛綱と廣綱、日本振袖始の巨

旦、蘇民の兄弟等は正邪の對立のために爭う。

關八州繋馬は賴光跡目論の系統をひき、賴平は兄賴信賴光と爭い、箕田次郎の身替りで和解する。これも義のための兄弟の爭いである。

近松以後、平假名盛衰記の梶原景季と景高、鬼一法眼三略巻の鬼一と鬼三太等は、義のための兄弟葛藤を趣向にしたものである。親子間の葛藤を扱ったものには曾我兄弟の母の五郎勘當場がある。愛情あまって勘當するという葛藤であり、義經千本櫻の彌左衛門が權太を殺すことも、攝州合邦辻で合邦が玉手御前を刺すのもみな義のためであるが、それが誤解であるところに趣向がある。奥州安達ヶ原の袖萩と、その父謙杖や母濱夕の葛藤も義のために親子の情を捨てるものである。なおこのほかに義理のための一族葛藤の代表的なものとして、國性爺合戰の獅子ヶ城と蝶花形名歌島臺、楠昔噺をあげる。

國性爺は五常軍甘輝と義弟義母との對立から、妻の犧牲となって對立解消するのは、互の義のための對立葛藤であることは周知の事であろう。楠昔噺は德太夫の實子が宇都宮公綱で北條方、婆の連子の夫は楠正成で、そのため血族と義による葛藤の間に立ち、德太夫夫妻は刺し違えて死に、公綱を官軍にする。これも義のための血族葛藤である。蝶花形名歌島臺の小坂部兵部の娘葉末と眞弓が、眞柴大内兩家の加藤と出海に嫁ぎ、そのためにその子笹市と松太郎は各父の使で兵部を味方につけようとしたが、兵部の前で眞劍勝負をさせられる。これも義のための血族葛藤として趣向の凝ったものである。

以上のように血族葛藤はいずれも、大義親を滅するの武士道の本意を最もよくあらわした趣向である。

5　切腹と自ら討たるる趣向

切腹は武士の作法である。その意味は腹中を切り開いて、やましい心のない、いわゆる腹黒くないことを示す潔白表現の作法で、罪ある場合でも切腹させられる時は、申開きのできることとして申付を有難く頂戴したのである。

切腹が一場の見世場となり、一段の趣向となっている代表的のものは、假名手本忠臣藏の六段目勘平切腹、四段目判官切腹、菅原傳授手習鑑三段目櫻丸切腹、妹背山婦女庭訓三段目山の段の久我之助の切腹等である。これらの切腹はその目的がそれぞれ異っている。

勘平は戀に溺れて、判官双傷の場に居合さなかった無責任のために謹慎していたが、何とかして敵討の連判に加わろうとして、判官の詞堂金に寄進するために持ち歸った金が、舅與市兵衛を殺して奪った金だという嫌疑を受け、自分もそう誤解して二人侍の面罵にあって、たとい舅を殺しても決して心に惡意があったのではない、ということを腹を切って申譯するので、腹の中は黒くないから見てくれという、腹の中を見せるための切腹である。これに類するものは菅原の櫻丸の切腹で、齊世君と刈屋姫をとりもったことが菅相丞流罪の原因となり、その責任上切腹したので、やはりその赤き心を見せて申譯するのであるが、勘平が姑や二人侍という對象をおいて腹を切って、それに直接申譯をするのに對し、後者は自分の責任感と主君菅相丞への申譯で、申譯をする人の目前にいないのに切腹するところに精神的なところがある。

忠臣藏四段目の切腹は、判官の意思によるのではなく、双傷の罪によるものであるが、その罪に對して切腹に

なるのは武士の面目である。前述の如く切腹は腹黒きところなく、腹を切ってその赤き心を見せるという申譯の意味があって、眞の罪人とせず申譯の餘地を考えたところに、武士の面目が立つのである。判官は切腹に對し悲憤やる方なく、師直に殘る無念を由良之助に傳えて仇討の基としようという作家の趣向に出たものである。

妹背山の久我之助の切腹は入鹿の壓迫により、逃れぬ運命を悟り、父にその眞情も理解されて滿足して死んで行く。しかし川をへだてて愛人の運命を氣遣いながらも、口には未練をいわず、せめて雛鳥を殺さないようにという愛情の立場において切腹する。吉野の櫻の舞臺を背景とし、若き武士の死の花ともいうべきであろう。

このほかに切腹を趣向にしたものは、楠昔噺の德太夫夫妻の刺違えての死、蝶花形名歌島臺の小坂部兵部の切腹、新薄雪物語の園部兵衛と幸崎伊賀守の切腹等も切腹物としては異った趣向である。楠昔噺は德太夫實子宇都宮公綱、婆の連子の夫が楠正成で、德太夫は自分の子の不忠を改心させるための犧牲的の死である。

蝶花形名歌島臺は眞柴、大內の戰に、小坂部兵部を味方にしようとし、兵部の姉娘の葉末の夫加藤正清、妹の夫出海宗貞は、眞柴、大內兩家に仕えているのでその緣を利用しようとして、各その妻を離緣し、その子松太郎と笹市を名代として兵部に使者を送る。兵部は姉娘葉末が生さぬ仲であるから、その義理にその子笹市には名刀を與え、松太郎には鈍刀を與えて勝負をさせ、松太郎を殺させ、自分も切腹して双方への義理を立てるという武士道的なもので、兵部が可愛いい孫の二人の勝負を、皷を打ち謠いながら見ている悲壯な趣向が、武士道の苦しさをよく表現し、やがて自分も切腹する前提になっている。

切腹の凄愴さを見せるのは、源平布引瀧の義賢館において義賢が討たれる時に、敵の進野次郎が組みついたまま切腹して、その敵をも刺すもので凄愴というべきであろう。

自殺ではないが自ら人手にかかる趣向がある。例えば、源平布引瀧實盛物語の後綿繰馬の時に瀬尾次郎は、今まで敵役として憎まれていたのが、小萬の死を見て、それがかつて自ら捨てた娘であるということを知って、その子太郎吉に討たれて死ぬるのも、その趣向の一つであり、播州合邦辻で玉手御前が俊徳丸に、僞の戀慕の狂態を見せて父に刺されるのも同じ趣向である。また假名手本忠臣藏九段目山科で、加古川本藏が力彌の手にかかって死ぬのもかねての覺悟である。玉藻前曦袂の三段目道春館の鷲塚金藤次もわざと討たれるのである。これと趣向は異るが義經千本櫻では、鮨屋でいがみの權太が父の誤解から斬られるのであるが、これらはいずれも手負になってからの物語が、趣向の底を見せるという趣向である。

これらの切腹や討たれの場合にはその長い物語をするが、これは單なる人形であるが故に慘酷さが少いけれども、これが歌舞伎に移されると、あまりにも慘酷にすぎる感じがするもので、人形芝居の趣向と歌舞伎の趣向とは、おのずから異らなければならぬことがよく諒解されるのである。

6　お家騒動

時代物にはお家騒動を趣向に取入れ、惡臣と忠臣の對立と、その忠節を見せようとしたものがある。その中で特に女性の忠節を趣向としたものに、伽羅先代萩の政岡と、加賀見山苗錦繪の尾上お初の二つがある。

お家騒動の常例に違わず、跡嗣問題、奸臣の横領問題から毒殺や陰謀がたくらまれるのは共通の趣向である。この正邪の對立において政岡と尾上および敵役の八汐と岩藤は全く同じ趣向で、人形も全然同一である。

その三段目の趣向として政岡の忠義、尾上の長局の自殺がその頂點になり、千松と政岡の關係と、尾上に對す

るお初の忠義とが共にこの點まで引きずって行く趣向である。そしてこれには愁嘆場がつきものである。愁嘆場の獨白の趣向は、これは前の事件と並行して心の中に往來した感情が、人形の表情によって表現できないために特に取り出して誇張表現するという、淨瑠璃獨特の趣向で口説きといわれている。

加賀見山は加賀騒動を足利時代に持込んで、趣向に趣向を重ねたものであるが、これが趣向倒れになって、この添物になった尾上岩藤だけがはっきり浮び出たのである。

この二つは女性の忠節を趣向として、一つは愛兒を犠牲にし、他は自らを犠牲にして解決するという同巧異曲のものである。

7 戀愛

戀愛は、相愛の男女のなかに一つの障碍がおかれると、そこに悲劇が起るということを趣向の根柢にしている。その立場によって趣向が變化してくるのは他の場合の趣向と同樣である。

これが時代物では悲戀、悲嘆、ついには死による解決になり、世話では心中に落ちるか情痴に落ちるのである。まず時代物について見るとその悲戀は、

イ　親と親とが仇敵で、子が相愛の場合

ロ　三角關係の場合

の二つになる場合が多い。前者は、相愛の情熱に對する障碍が父母である場合、後者は、それが他の男女であるが、この公式的な趣向が場合によって種々に變化してゆく。

まず不和の親と親との間に板挟みになった悲戀では、近松半二の妹背山婦女庭訓の吉野山の段、雛鳥と久我之助の悲戀を主座とする。あの吉野川を挟んで互に敵となっている大判事と、定高の武士道の意地と、その底に潜む溫い情愛の中に死んで行き、櫻の山の島臺で首の嫁入をさせるという解決に落ち行く悲劇は、趣向としてはこの上もなくすぐれたものである。この内容美と形式美は人形淨瑠璃中、舞臺藝術的に見て最もすぐれたものの一つである。

これに類するものは、近松半二の本朝二十四孝の武田勝頼と八重垣姫、竹田出雲の假名手本忠臣藏の力彌と小浪、文耕堂の新薄雪物語の薄雪姫と左衛門、同じく鬼一法眼三略巻の虎藏と皆鶴姫、近松半二の役行者大峰櫻の千鳥之介と初日姫、同じく鎌倉三代記の三浦之助と時姫等でいずれも同一の趣向である。

こうした作品では若い男女のひたむきな純情が、和解できない親の意地のために悲劇を生じる。殊に両者の背景の親の勢力が伯仲しているほど趣向としてはすぐれてくる。それは對立的の美を發揮するからである。

この解決は、妹背山と役行者は両人の生命をおとして死の解決をなし、新薄雪物語と鬼一法眼と忠臣藏とは、親が生命をすてて解決する。二十四孝と鎌倉三代記はまた異った方面に轉向するので死の解決には至らない。

三角關係の場合は男一人に女二人の場合、女一人に男二人の場合を普通とし、それ以上のものには傑出したものが少い。

男一人に女二人の場合は近松の出世景清の景清と小野姫、阿古屋。井筒業平河内通の業平と井筒姫、伊駒姫。出雲の加賀國篠原合戰の義仲と山の井、壽姫。義經千本櫻の維盛とお里若葉内侍。刈萱桑門筑紫轢の加藤重氏と牧之方、千鳥。妹背山婦女庭訓の求女とお三輪、橘姫がある。この場合は、男は身分が高く女の一人はそれに相

當し、一人は身分の異るもので、その解決は身分の低い者の悲劇が趣向の常であることは、武家時代の武士と町人の階級意識のあらわれではあるまいか。この際、死の解決は阿古屋、伊駒姫、お三輪であり、戀をあきらめるのはお里であり、重氏は男の方が去って行くのである。

次に女一人男二人の趣向は、人妻に對する他の男の横戀慕が多い。近松の鳥羽戀塚物語の袈裟に對する夫の渡と盛遠をもって代表とし、鬼一法眼の皆鶴姫への虎藏と堪海、一谷嫩軍記の玉織姫と敦盛、平山武者所等で、これの解決は、女が生命をおとすのは袈裟、玉織姫で、男が生命を落すのは堪海である。

しかし女が生命を落す場合は慘酷な感が強いので、これは戯化して男の一人を道化にする場合がある。千本櫻の忠信、靜に對する早見藤太、忠臣藏の勘平、おかるに對する鷺坂伴内等はその例である。

戀愛物は時代物においてはこれが全篇の主要な趣向をなすものではない。時代物の趣向は他に中心をなすものがあって、これに對する色彩を加え、情味を增して美化する趣向である。

8　親子の情

親子の愛情は悲劇的逆境に立った時に最もよくあらわれる。その親の愛には、父の愛と母の愛がある。

親の愛は親が老人の場合と若い時の場合がある。老年の親、殊に父の愛情は、母の愛情よりも内面的であるだけに趣向として深刻な場合が多い。自ら生命をすて白髪首を引出物として、愛する娘の嫁入をさせてやる假名手本忠臣藏は、父性愛の極致である。

義のために自分の娘を手にかけてから後に、愁嘆場になる御所櫻堀川夜討の辨慶と、玉藻前の金藤次は、とも

に父性愛で同様な趣向である。奥州安達ヶ原の謙杖直方と濱夕が、落ちぶれ果てた盲目の袖萩と孫のお君にいとしさ百倍ながら、身の立場上父子の名乗りもできず、祭文にことよせてその心を聽くのも親の愛を趣向としている。

老いたる母の眞の愛情は、太功記十段目、尼ヶ崎における光秀の母皐月の母性愛である。皐月は、主殺しの逆賊光秀に無限の愛情をもち、何とかして改心させたさに、ついに手段をもってその槍先にかかり、手負になってから、光秀を諫める趣向は、淨瑠璃中でも最も偉大なる母の愛情の發露である。これに比べると操の十次郎に對する愛情の如きは、普通の女性の愛情に過ぎない。

親の子に對する愛情、子の親に對する愛情のともによくあらわれ、これを趣向にしているものには、良辨杉由來がある。驚にさらわれた子の行方をさがして、狂女となる渚の方の愛情は隅田川系の趣向で、これに類するものには雙生隅田川がある。

このように時代物は老いたる父母の悲愴な愛情を描いているが、若き父母の愛情も描いている。義と愛の中に苦しむ伽羅先代萩の政岡の母性愛では、わが子への愛情を忠義のためにじっと我慢してはいるが、千松が殺され人々が去ってしまうと、その悲しみがどっとあふれ出て、あの有名な口說きになるのである。

小さい子に對する愛情は、傾城阿波鳴門のお弓にも同樣にうかがわれる。あるいは袖萩の子お君に對する愛情、妹背山婦女庭訓における大判事や定高の愛情、しかも目前に殺さねばならぬ、死を超越しての愛情は實にわれわれの心を打つものである。

そのほか、戀女房染分手綱の重の井と三吉の悲しい親子の愛情や、一谷嫩軍記熊谷陣屋の段の藤の方、相模の

母性愛は實によく描かれている。また、たとい一度決心して子供を忠義に役立たせたとはいえ、その死に對して無限の愛情を堪えている松王丸夫妻の場合も、親の愛の一つの代表といって差支えなかろう。

親子の情の最もよくあらわれたものは世話物である。世話物はその重點を人情においてあるから、人情の機微に觸れることが大である。それは世話物のところにおいて述べるつもりである。

このほかに親子の代りに祖父母と孫の情がある。孫は子よりも可愛いの言葉どおり、孫をいつくしむ心と、義との間に立った悲壯な趣向がなかなか多い。例えば蝶花形名歌島臺三段目における小坂部兵部が、目前において孫の笹市と松太郎に眞劍仕合をさせ、自分は鼓を打ち謠いながら見ている、その祖父の愛情は、この冷酷な仕打の底から滲み出て、それが最後の述懷となっている。奥州安達ケ原三段目に、乞食と成り下った盲目の袖萩をいたわる、お君に對する謙杖と濱夕の、孫への愛着と義の立場における惱みも、人々の心を打つであろう。

近江源氏先陣舘の微妙が、高綱の子小四郎の捕われの身に切腹をすすめるのも、子の高綱の武士道を、かわいい孫の死によってあらわさせようとする悲壯なものであり、繪本太功記十段目、尼ヶ崎における皐月が、十次郎の出陣に對して初菊と死の祝言をさせるのも、十次郎に武士らしい最後を遂げさせて、光秀の叛逆によって汚された武智の家名を、些少なりとも立てたいという苛烈な武士道によって、孫への愛着を斷ったものである。このほか例は多いが、これらの親と子、祖父母と孫の愛情の悲劇を扱ったものでは、武士道のために子や孫への愛着を斷つことに苦心することが趣向になっているが、その實は大所高所より見て、家を愛し子を愛していることになっている。これはわが國民性や社會性がかくの如き大義第一主義であり、その大義の遂行が、卽ち無上の愛であることを示す好適例であろう。

9　親子の訣別

親子の訣別を書いたものの代表は菅原傳授手習鑑である。この作は並木千柳、三好松洛、竹田出雲の三人の合作で、三人がそれぞれ親子訣別の趣向の場面を分擔している。

松洛は二段目道明寺における、菅相丞と刈屋姫の生別を書き、千柳は三段目において白太夫と櫻丸の死別を書き、出雲は四段目において松王丸夫妻と小太郎の死別を取扱って、三人三様の趣向をこらしている。この生別死別いずれも人情と義理の立場において、人情をすてて大義につくという、いわゆる大義親を滅すの立場をとっている。寺子屋で子を身替りに立てた松王丸が、

「……松はつれないつれないと世上の口にかゝる悔しさ、推量あれ源藏どの、倅がなくばいつまでも、人でなしと云はれんに持つべきものは子なるぞや」

と大義に立っての言葉に妻の千代は、

「草葉のかげで小太郎が聞いて嬉しう思いませう。もつべきものは子なりとは、あの子のためによい手向け……」

と子を殺す愛着を松王丸は正面より、妻の千代は裏面よりしみじみと語り、親の心を述べている。

これは公私兩面の武士道精神が、死別をめぐってよくあらわれた趣向である。この精神は伽羅先代萩にもよく出ている。政岡が目前において愛兒の千松を八汐のために慘殺されつつも、じっとこらえて見ているのは、武士の責務のためであり、あとで口説きの時、

「これ千松よう死んでくれた。出かした、出かした。其の方が命を捨てた故、邪氣深い榮御前、取かへ子と思い違へ、おのれがたくみを打明けしは親子の者が忠心を神や佛も哀みて、鶴喜代君の御武運を守らせ給ふか、有難や有難や、これといふのも此母が、常々教へて置いたこと、稚な心に聞きわけて、手詰になつた毒藥を、よう試みてたもつたのう。オヽ出かしやつた出かしやつた。そなたの命は出羽奥州五十四郡の一家中所存の臍を固めさす誠に國の礎ぞや」

というのが武士としての表の言葉、大守の乳母という大義の上の言葉であり、

「三千世界に子を持つた親の心は皆一つ、子の可愛さに毒な物喰ふなといふて叱るのに、毒と見えたら試みて、死んでくれいと云ふ様な剛慾非道な母親が又と一人あるものか、武士の種に生れたは果報か因果かいぢらしや、死ぬるを忠といふ事は、いつの世からの慣はしぞ」

というのは政岡の母としての裏の情である。この表裏二面の趣向が、淨瑠璃を成功せしめたのであって、戀女房染別手綱の重の井と三吉の對面から別れに至る武士の義と人の母としての情との苦悶は、やはりこの政岡と同じ趣向である。

この訣別のみならず、犠牲、身替りなどの趣向は、すべてこの武士としての義と、人としての情との葛藤の苦悶を趣向にしてある。そして觀衆の心の中にある、義のために身命を抛つ國民性と、普通の人の心、親の愛着と兩方面の共感を喚び起させることを趣向にしているのである。

10　生物の親子の情

同じ親子の情を趣向にしたもので異色あるものは、生物の親の情をあらわしたものである。

その例は、信田の狐を趣向にとった山本角太夫の信田妻と、その系統の紀海音の信田森女占（うらがた）や、竹田出雲の蘆屋道満大内鑑にある、葛の葉狐とその子阿部童子の訣別の情で、安倍保名と葛の葉狐と契って童子を生んだが、その葛の葉が野干なることが發覺して、ついに童子に別れて去る、葛の葉子別れは有名な異色ある趣向である。

この狐を柳の精にかえたのが、三十三間堂棟木由來で、平太郎内のお柳の子別れは、葛の葉と同趣向である。殷々と響く柳を切る斧の音に身を責められつつ、子に對する愛着を殘して消えてゆくお柳も、葛の葉とともに動植物の精を通じて、人間親子の情を趣向にしたものである。

近松の百合若大臣野守鏡は、逆臣のために孤島に殘された百合若大臣が、その許嫁の魂魄が鷹の綠丸になったとも知らずこれと契り、還城丸を生んだが、その三歳の時に執權府内秀虎が迎えにきた時、妻の正體が暴露され、還城丸と哀切なる訣別をするという異色の趣向であって、この中で百合若の言葉に、

「さては此の世になき人の生を變へて契りしかや、疾に斯と知らせなば、今更何を嘆くべき。此の日の本の皇孫も御母方は龍女にて、鱗ありし帝あり、寶公太子といふ智者は鷹の巢より生れ出で、其の外例はあるものを……」

と言っているところを見ると、作者は古事記の豐玉姫命と火遠命（日子穗々出見命）との間に、鵜茅葺不合尊の生れ給う時に、豐玉姫が八尋の和邇（わに）の姿で御子を御産みになったという、神話に趣向を得たものであろう。

このほかに、生物に假託したものには有名な義經千本櫻の源九郎狐がある。卽ち野干の子が初音の鼓に張られた親を慕って忠信の姿となり、鼓を持つ靜御前を守り、ついに川連法眼の館で、本物の忠信出現によりて正體を

暴露され、その眞情を述べて皷を貰うという動物の親子の情を趣向にしたものである。

以上は親子の情の深きことを、生物の世界にまで取材して趣向としたもので、確に特異な趣向というべきであろう。

11 不具者

不具者の心情を趣向にとったものには、吃と盲と聾と躄がある。吃を取扱ったものは、近松の傾城反魂香の吃の又平である。これは名筆吃又平または名筆傾城鑑と改作されて、今なお文樂に歌舞伎にしばしば上演されるものであるから周知の趣向であるが、これには女房のお徳というおしゃべり女を配して趣向を面白くしている。

これに類するものには、海音の鬼鹿毛佐志鐙の中間佐四郎や信州川中島合戰の勘助の妻等がある。この吃は一種の芝居の趣向であるが、一面、淨瑠璃の語り方の技巧を見せようとした作者の意圖も存在したのではあるまいか。

盲を趣向にしたものには、出世景清とその後日譚とも見るべき嬢景清八島日記があり、この鬼界島は今なお文樂で上演されるもので、特に景清という人形品目さえあるほどであって、盲目の景清を尋ねて行く娘千鳥との邂逅の悲劇が今なお喜ばれている。

盲目の女を趣向にとったものには奥州安達ケ原の袖萩、生寫朝顔話の朝顔が有名である。袖萩は鎌杖直方という環宮守護役の娘であるが、浪人黒澤左中實は安部貞任の妻となり、夫と別れて盲目となり、その子お君とともに非人に成り下りつつも、父の切腹の噂をきき、その身を案じて尋ねてくる場面が有名な袖萩祭文の段である。

しかし義理と恩愛のために父とも子とも名乗れずに死んで行く。その時子のお君が盲目の母をいたわる趣向も、見物の涙をそそるのである。

朝顔話は、秋月の娘深雪が宮城阿曾次郎と相愛の仲であったが、駒澤次郎左衛門が宮城の別名とは知らずに、駒澤との縁談を避けて家を出て宮城のあとを追う。そのうち遂に目を潰して、瞽女となり、島田の宿屋で駒澤に出遭いながら、盲目の哀しさにそれと知らずに別れ行くことは、宿屋の段として有名なものである。

次に盲目が本復する趣向は、この朝顔が甲子（きのえ）の年生れの宿の亭主徳右衛門の生血で、駒澤のおいた眼薬を飲むと目が開くという場面である。これは山田案山子こと近松徳叟の作である。

また菅專助、若竹笛躬合作の攝州合邦辻は俊徳丸を取扱ったもので、玉手御前が俊徳丸を助けるためにわざと戀慕を装い、毒薬をもって癩病盲目として仇の手を逃れさせ、自らその跡を追う。そして父の家で邂逅し、その生血を俊徳丸に飲ませて平癒させるために狂戀を装い、父の手にかかるのも、今なおしばしば人形に歌舞伎に上演されている。

盲目の夫の眼病を癒したいと觀音に祈願して、ついにその利生で目の開くのは壺坂靈驗記で、貞女の鑑と謳われるものである。

同じ不具者を取扱ったものでは躄がある。躄で有名なのは敵討襤褸錦の春藤治郎右衛門と、箱根靈驗躄仇討の飯沼勝五郎である。前者は文耕堂と三好松洛合作で、春藤助太夫を討った須藤六郎右衛門と彦坂甚六が加村宇陀右衛門を頼み匿れている時、高市武右衛門と加村と刀のことで試斬りすることになり、大晏寺堤に、非人となっている春藤治郎右衛門を試斬りにしようとする。この春藤が仇討に出た助太夫の弟である。この段は大晏寺堤と

して今なお有名である。この時治郎右衛門は風氣で聾となり、新七が藥を買いに行った留守であったが、武右衛門の情で助けられ、その後加村、須藤、彦坂の三人で欺し討になるのである。その原因が聾になったというところに敵討を深刻ならしめた趣向がある。

司馬芝叟の箱根靈驗聾仇討は、聾と外題に示したほど聾を重點においている。飯沼三平を殺した敵佐藤剛助を尋ねる弟の勝五郎は聾となり、車に乘り妻初花に引かれて行く。その姿に見物の同情を求めようという趣向である。そし敵に出會って愛妻を奪われた無念さと、初花の信仰によって足が立って、仇討ができるというところが趣向になっている。

不具者の寄合で生ずる悲劇は世話ではあるが、極彩色娘扇の朝日奈藤兵衛が聾で、義弟兵助の盲のため、兩者は義兄弟と知らず、藤兵衛は兵助を殺して金を奪うという双方の意志の通じないための悲劇である。

以上に述べた不具者を趣向にするのは、見物人に同情を買うためであって、その不具の悲劇性が深刻に展開するのである。

なお悲劇的要素でなく手段のために、盲と聾と聾を裝うものは、竹田出雲の入鹿大臣皇都諍で、これには入鹿の乳母の三人が、盲と聾と聾となって入鹿を欺き、爲人太子を助け參らせる趣向である。

12　三人上戸

三人上戸は源平布引瀧の鳥羽離宮で、難波六郎と越中次郎兵衛盛次と上總五郎兵衛忠光の三人が、重盛の命によって、平次と又五郎と藤作と姿をかえて庭掃除をなしつつ、杉並檢校と名乘る多田藏人行綱の動作を探る時、

紅葉を焚いて、酒を飲んだ三人が三人上戸になる趣向がある。また箱根靈驗躍仇討でも、飯沼勝五郎の奴筆助と敵瀧口上野の家來の二人とが非人になり、互に探り合うところで、三人上戸になる趣向がある。

13　狂亂

狂女は謠曲隅田川の趣向を取り入れたもので、近松作の雙生隅田川がある。吉田少將の妻班女との間に松若梅若の二人の子あり、松若は天狗にさらわれ、梅若は父の非業の死のために流浪するうち、隅田川で人買の手に殺される。二人の子供の行方を尋ねる班女は、狂女となって隅田川でその子を弔うものである。また同趣向の良辨杉由來では鷲にさらわれた子の行方をたずねる母、渚の方はついに狂亂となり、零落して東大寺に到り二月堂で良辨上人に會い親子の名乘りをするのである。

14　惡鬼・妖怪・怨靈

惡鬼妖怪は初期人形芝居において上演するのに最も適している。それは人形芝居の人形には如何なる惡鬼も妖怪をも作り得るし、またからくり應用をもって自由奔放に遣うことができるため、驚異的興味として古淨瑠璃などには盛にこれを用いている。

これらの趣向は、多くは謠曲からきたものであろう。謠曲は假面を用いる關係から惡鬼、妖怪は容易であって、切能物として種々のものに用いている。惡鬼としては紅葉狩、大江山、羅生門、土蜘蛛等が有名であり、大蛇、鞍馬天狗、雷電なども變化物である。

その中で古浄瑠璃十二段草紙には、吹上濱で牛若が天狗と立廻りをしているのは、鞍馬天狗からきたのではなかろうか。

天狗をとりいれたものでは、その後、金平物に天狗羽討、金平天狗問答、愛宕の本地等がある、惡鬼物では紅葉狩、ふきあげ、酒呑童子若壯、四天王武者修業、大石山丸、四天王關破り、京今宮本地等がある。

この中で大江山系統のものは、安政元年三月大江山酒呑童子として改作され、しばしば上演されている。また紅葉狩の系統は、近松の柏刈劍本地において惡鬼退治を趣向とし、その四段目に謠曲紅葉狩の趣向を用いている。また戻橋を淨瑠璃にしたものを增補大江山として、今なお文樂に上演している。しかし天狗惡鬼の如きものは古淨瑠璃時代のからくり物に適當で、後の三人遣には不適當である。妖怪は、金平物の宇治姫切の橋姫や、金平劍立花の狐の靈の如きものであるが、後には玉藻前曦袂に九尾の白狐が玉藻前としてあらわれることを趣向にしている。

雷電を取扱ったものは謠曲から古淨瑠璃に用いられ、天神記では菅公の怨念が雷となり、時平一味を滅ぼすところに雷電の趣向を取り入れ、後の菅原傳授手習鑑は、この天神記をもととして作って、やはり時平たちを怨念の雷の力で殺すことになっている。

怨靈を取扱ったものには、花山院后諍に藤壺の女御が弘徽殿女御を殺そうとして、かえって横死してその怨靈が蛇身となったり、青女房になってあらわれ、さらに惡鬼となる趣向のものがある。

これは近松の作品であろうと言われているが、後の作品としては、用明天皇職人鑑に五位介諸岩の妻が室君となっていたのが、佐用姫に諸岩の心の移ったのを怨んで蛇身になり、鐘をかついで逃げ失せるところがある。こ

れは道成寺に趣向をとったものである。道成寺の趣向は竹田小出雲、近松半二の日高川入相花王にも取り入れられている。

近松の赤染衛門榮花物語にも、大信という僧が赤染衛門に戀慕し、大江匡衡に殺されると、これが衛門の姿になって入り込む趣向がある。また井筒業平河内通では井筒姫と生駒姫の戀爭から、生駒姫は狂氣のようになって井筒姫の裏門まで行き、業平と間違えられて伯父大炊之介に殺され、この怨靈が井筒姫のところにあらわれ、二十尋餘の縹の帶に、頭は鬼女となり、井筒姫を木に追い上げ、ついに井筒の中に落したが、業平の所持する九重の守の功德で怨靈は悔悟し、惡人大炊之介をとり殺すという趣向がある。

また關八州繋馬では、小蝶の怨靈が賴光の御臺所伊豫内侍を苦しめ、惡鬼となって荒れ狂うが、劍の威德に退散する。この趣向も怨靈によるからくりを見せたものであろう。

近松以後には怨靈を取扱ったものは少く、歌舞伎を改作したものに多少あるだけである。天保二年七月御靈社内で上演された東海道四谷怪談は、歌舞伎から取り入れたものであるが、これにはお岩の亡靈が出る趣向があり、寛保元年七月の播州皿屋敷は、皿の紛失の寃罪により慘殺されたお菊の亡靈が怨靈になる趣向で、番町皿屋敷の巷説を趣向としたものである。

明和五年の粧水絹川堤や絹川累物語は、かさね與右衛門を取扱う歌舞伎からきたもので、累の亡靈が出る趣向がある。このように後期は、亡靈物は歌舞伎の世界からとりいれられたものが多いが、いずれもあまり成功はしていない。ただ四谷怪談が巷説に名高いために、しばしば上演されているのみである。

15　責・折檻

責折檻の場面には、多くは女または子供などの弱い者を登場させることが通例である。これは責苦に對するいじらしさと、その精神の強さを見せるもので、女性の意地を示すものとして面白い趣向である。

古淨瑠璃の牛王姫は六波羅で牛若の居所を拷問され水責、湯責、矢鏃責、蛇責、火あぶり等で折檻されるが、死んでも義經の居所を口外しない。日本婦人の鑑ともいうべき姿を描いている。近松の作品では、出世景清の三段目に小野姫を捕え、景清の行方を拷問するところがある。また鶏山姫捨松（鶏山古跡松）には繼母岩根御前が、中將姫に千手觀音の紛失の罪をきせて、雪責にするところがあり、今もなおしばしば上演される。源平布引瀧の增補琵琶の段に鳥羽離宮へ松並檢校に扮した多田藏人行綱が忍び入り、後白河法皇を奪い出し奉ろうとする時、これを察した仕丁平次、實は難波太郎（六郎）は、行綱の娘紅葉を捕えて責苦にかけ、行綱を試みる趣向がある。

世話物の中では、明烏六花曙の吉原揚屋の段で山名屋の亭主が、臥龍梅の一軸を盜み、時次郎が詮議に入り込んだのを楯にして、浦里に罪をきせて雪責にする趣向が一段の山となっている。

同じ責苦の中でも、以上の如く慘酷性を帶びないで、優美な責場は、壇浦兜軍記の阿古屋の琴責である。これは阿古屋に景清の行方を訊くため、畠山重忠が琴三味線胡弓等を彈かせ、その心境を探ろうとする趣向であるが、それよりも人形が琴、三味線を彈く技巧が見世場になっている。

男の責場としては太平記忠臣講釋の九段目天川屋義平がある。大星に討入の道具の調達を依頼され、それが發

覺して依頼者を調べるためである。石堂が善、藥師寺が惡の立場で責め、義平や子供を折檻する趣向があって、それは兜軍記の重忠と岩永によく似たシチュエーションである。

以上の責折檻はいずれも、義のため、人のために自らの身命をかけて責められるもので、その中で白狀におよぶものは一つもなく、みな節義を守り通すもので、日本武士道の義の鑑ともいうべき趣向である。

16　繼子と繼親

繼子虐待の趣向は、紀海音の三輪丹前能における千町田の長女、菫の前が繼母に責め殺されるのを初めとして、鷗山姫捨松の岩根御前の中將姫虐待をもって代表とする。これは淨瑠璃中の、繼子への義理にわが子や孫を殺す玉藻前曦袂の鷲塚金藤次や蝶花形名歌島臺の小坂部兵部とは全然反對の趣向である。楠昔噺においては、父德太夫は妻のために自分の子、宇都宮公綱よりも妻の娘婿楠正成を助けようとし、妻は夫に義理を立て、公綱の勘當を許させようとする義理が趣向になって、同じ繼子繼親の仲で、義理の二字によって人生の明暗が書きわけられている。

忠臣藏九段目の、生さぬ仲の小浪に對する戸奈瀬の愛情は、實に美しいものがあり、近松の國性爺合戰獅子ケ城でも、錦祥女と繼母の仲の義理の美しさが趣向の一つになっている。これは繼子を虐待するのは惡人であるということを知らせる趣向とともに、一方に美しい繼子繼親の義理を描いて、これを讃美したもので教訓的でもあり、一面人情の美しさを希求する國民の要求でもあったことと思われる。

17　因果・因縁

因果を趣向にとったものは、近松の津國女夫池の三段目、冷泉造酒之進と清瀧とが戀仲なのに、それが兄妹であったと誤認して自殺しようとしたのを見て、父文治兵衛が舊惡を懺悔して妻に討たれて死ぬるのは、因果はめぐる小車の世の譬を趣向にしたものである。極彩色娘扇において朝日奈藤兵衛が聾で、義弟の盲の兵助のために二人の意志通ぜず、せっかく兵助が藤兵衛のために工面した金を、藤兵衛はそれとも知らず殺して取るというのも、不具の因果を趣向にしたものであろう。

由良港千軒長者では三荘太夫が岩木政氏を暗殺したため、その岩木の臣元吉要之助に討たれるが、その要之助は三荘太夫の實子であることが判明し、要之助も親殺しを悔いて自殺し、彼を戀する三荘太夫の娘雛娘も自殺するという、親の因果が子に報いるの趣向である。また因縁を趣向としたものには、義經千本櫻の鮨屋の彌左衛門は昔重盛の恩顧を受けたが、平家滅亡の後、圖らずも助けたのが重盛の子維盛であったり、一谷嫩軍記で熊谷夫妻がかつて佐竹某という院の武士であった時、不義で討たれる筈のところを、藤の局の情で生命を助けられて關東へ下り、それが熊谷直實となって一谷で藤の局の子敦盛を討つ時、わが子の小次郎を身替りにしたり、生寫朝話の戎屋徳右衛門がもと朝顔の父秋月弓之助の家來の古部三郎兵衛であったが、若年の時、不義のため手討になるべきを、主人の情で助けられた因縁で朝顔の目をなおすために自害するのも、みな因縁というべきであろう。

かかる因果因縁を取扱った趣向の底には、常に惡因惡果、善因善果という道義が中心になり、正義の勝利を高調してある。こういうところに、淨瑠璃の取材や材料の扱い方における道義性が見られるであろう。

18　寶物紛失

寶物をめぐる葛藤も趣向の一つである。この趣向を用いたものは文耕堂、三好松洛の行平磯馴松、爲永太郎兵衛、淺田一鳥の播州皿屋敷、並木宗輔の狹夜衣鴛鴦劍翅、淺田一鳥の甲斐源氏櫻軍記、前九年奥州合戰、近松半二の天竺德兵衛郷鏡、近松半二の傾城阿波鳴門、紀上太郎の絲櫻本町育、守川文藏の繁花地男鑑、伊勢音頭戀寢双などがある。行平磯馴松は清和天皇の皇子雨夜王子の惡逆により、日の御座の寶劍紛失の罪を在原の行平にきせて須磨に流し、その愛人松風を奪い、皇太子初日親王を殺そうとする。日の御座の寶劍は、由井の畑の太夫と名乘る雨夜王子の臣物部國久が王子の逆心をとめるために、これをかくしておいたのである。王子の惡逆は親王を奉ずる行平の一黨のためについに滅亡するが、その葛藤の種に寶劍が用いられる趣向である。

播州皿屋敷は、姫路城主細川政元が山名宗全の策で傳家重寶唐繪の皿を盜まれ、一家が滅びようとした時に、家來の舟瀨三平の苦心によってその皿は手に歸る。山名の家老青山鐵山は宗全と謀り、政元を毒殺しようとし、舟瀨の妻お菊に陰謀を悟られたので、唐繪の皿を一枚隱してその罪を、お菊に負わせて慘殺し井中に投じたが、その亡靈の力によって鐵山は狂死する。この皿が常に事件の原因になっている趣向は、歌舞伎にも移入されて今なお上演されている。

狹夜衣鴛鴦劍翅は新田義貞の遺品、尊氏追討の綸旨と新田家の寶劍鬼丸が高師直の手に歸したのを、鹽谷判官と勾當内侍が苦心して取り返すことを趣向にしている。

甲斐源氏櫻軍記は、有名な諏訪明神の重寶法性の兜の紛失を中心に、武田上杉の合戰と村上氏の陰謀と山本勘

助の活躍を書いてある。この法性の兜は後に本朝二十四孝にも葛藤の種にとりいれている。

前九年役奥州合戦は榊花女の弓と水破兵破の矢が趣向の種になっている。同じように矢を用いたもので、近松の百合若大臣野守鏡には緑丸、香取丸の雌雄の鷹の羽で矧いだ香取の甲矢をもって蒙古裡征伐をしたが、悪臣のために絶海の孤島に置き去りになった時、緑丸の乙矢に愛人立花姫の霊が乗り移って孤島に行き、百合若と契って還城丸という子まで生む趣向がある。近松以後には世話物にこの寶物を趣向にしたものが多い。

天竺徳兵衛郷鏡では、吉岡宗観が大切な家の寶刀浪切丸を盗み天下を覆そうとし、寶刀と蝦墓の妖術を天竺徳兵衛に授けて自刃するが、徳兵衛は妖術に破れて自滅する。この作品で、寶刀は趣向の種に用いられている。傾城阿波鳴門は徳島の玉木家の寶刀國次を悪人小野田郡兵衛に盗まれ、忠臣阿波十郎兵衛が盗賊にまでなって、その剣を探索するのが趣向になっている。

絲櫻本町育は、赤城家の重寶定家筆の小倉色紙を、悪人山住五平次に盗まれ、その責任者神原左五郎がこれが探索に苦心する趣向であり、繁花地男鑑も、入江家の重寶牛王吉光の短刀を悪人に詐取され、これの奪還を趣向としているもので、ともに世話物である。

伊勢音頭戀寝刃は世話物であるが、これも今田萬次郎が失った青江下坂を、福岡貢という神官が捜索することの趣向で、油屋のお紺の苦心の助力になり、悪人斬殺に終っている。

以上の如く寶物をめぐる趣向は、善悪葛藤の趣向の動機になっているので、戀愛や遊女に溺れるのに、副次的趣向としてしばしば用いられているのである。

19　述懐・物語・口説

浄瑠璃における述懐、物語、口説は同様の性質を帯びた局部的趣向である。述懐と物語は、男のするもので口説は女の趣向である。述懐として顕著なものは、近松の津國女夫池の三段目における冷泉文治兵衛の悪事の述懐、御所櫻堀川夜討における辨慶上使で辨慶が偶然邂逅した娘しのぶを、郷の君の身替りに殺しておいてから、過去のおあさとの關係を述懐して愁嘆する趣向は、辨慶ほどの豪雄であるからなおさら悲壯である。玉藻前曦袂の鷲塚金藤次が娘と知って桂姫を殺してわざと采女之介に刺され、手負になって桂姫を捨てたことから舊惡を述懐するのと、源平布引瀧三段目で、實盛物語の後に瀬尾十郎が小萬の子の太郎吉にわざと斬られて、小萬を捨子にしたことを述懐するのと同趣向である。

物語も述懐と似ている。前述の實盛が小萬の手を斬った理由を物語るのは有名であり、假名手本忠臣藏の六段目の勘平が切腹してから、與市兵衛の財布を手に入れた經緯を物語るのも有名なものである。あるいは一谷嫩軍記の三段目、熊谷陣屋で熊谷が敦盛を討った經緯を物語るのや、繪本太功記十段目、尼ケ崎における十次郎が手負となって戰の様子を物語るのなども顯著なものである。

このほか物語の趣向として特に用いられたものに早打がある。早打は戰の様子を注進するものであって、これには獨特の人形の動作がついている。注進としては傾城反魂香または名筆傾城鑑將監館で、注進にくる狩野雅樂之助や、義經千本櫻の大物浦の注進相模五郎入江丹藏等は有名なものである。

口説はさわりともいって、浄瑠璃における特殊の節付によって述懐愁嘆により、心の中を口説くもので、人形

の特殊の振りと相俟って浄瑠璃中の華といわれる趣向である。

その有名なものは、一谷嫩軍記陣屋での相模の口説き、菅原傳授手習鑑の千代の口説き、伽羅先代萩で、政岡の千松の屍に向っての口説き、繪本太功記の操の口説き、世話ではあるが艶容女舞衣酒屋の段のお園の口説きなどは特に有名なものである。

この中で時代物の口説きは、子供が犠牲になったあとの母の愚痴というようなものが多く、すべて愁嘆場であって、心中の苦悶を獨白するという趣向である。また若い女の戀心の表現獨白なども、やはり口説きの一種であって、いずれもその曲節は人口に膾炙されており、その人形振りは、獨特の舞臺美をもっている。

20　景事・道行

景事、道行は一種の舞踊である。これは歌謡的な文章に歌謡曲の曲節をつけたもので、特に浄瑠璃の色をつける語り場所として有名な趣向であり、人形においては、特に美しい人形振りの見せ場であって、古く近松の曾根崎心中のお初觀音廻りの、辰松の出遣舞踊振り等は特に有名である。これらの段物集としてはすでに、井上播磨の忍四季揃、宇治加賀掾の段物集道行揃、竹子集、小竹集があり、近松の鸚鵡ヶ杣や、竹本祕傳丸、陸奥茂太夫の陸奥杣谿硏、竹の子集（寫本）景事道行集（寫本）等がある。

時代物の道行は、四段目か二段目につけられていて若き男女、または若き女の道行の情景を書いたもので、世話の心中物は下巻に心中に行く途中の道行がある。近松の曾根崎心中の血死期の道行は、名文として特に有名である。しかし全體に演劇としての要素は少く、詩的舞踊的の味の深いものである。

時代物の道行は、近松のものには國性爺合戰の梅檀皇女道行、日本振袖始の素戔嗚尊道行、曾我會稽山の四段目虎少將の道行、平家女護ヶ島四段目の舟路道行、信州川中島合戰二段目の衛門姫道行、關八州繋馬の二段目詠歌姫道行の如く、必ず一つずつはあって詩情を加えている。

近松以後でも、この例によって大塔宮曦鎧四段目の大塔宮熊野篠懸、鬼一法眼三略巻の二段目道行故郷の巡禮、壇浦兜軍記四段目道行旅寢の添乳歌、蘆屋道滿大內鑑四段目の道行しのだの二人妻、平假名盛衰記三段目道行君後紐、菅原傳授手習鑑の二段目道行詞甘替、義經千本櫻四段目道行初音の旅、假名手本忠臣藏八段目道行旅路嫁入、奥州安達ヶ原の四段目道行千里の岩田夢、妹背山婦女庭訓四段目の道行戀のおだまき、伽羅千代萩五段目道行夏野のさらし井等があり、繪本太功記のみは珍らしく道行がなく、詩情は少く現實に徹してきた。道行以外の景事は古い時代に多く、井上播磨や宇治加賀や、近松の段物集等のあることは前に述べたが、近松の中で道行以外の景事は初期に多く、世繼曾我の虎少將十番斬、源氏烏帽子折の烏帽子折夕づくし、蟬丸の懐胎十月の由來、最明寺殿百人上臈の女勢揃、雪女五枚羽子板の藤內太郎だんじり囃、初春厄拂もんさく系圖、用明天皇職人鑑の職人づくし、鐘入の段、枌刈劍本地四段目劍本地、嫗山姥の燈籠の段、國性爺合戰のもろこし船、井筒業平河內通の怨靈振分髪、津國女夫池の千疊敷が道行のほかの景事として詩的な趣向に富んでいる。

近松以後のものでは、大塔宮曦鎧の二段目着到馬揃え、須磨源平躑躅三段目正神宜童部、蘆屋道滿大內鑑の二段目小袖物ぐるいで、その後の作品には道行以外の景事は少い。これは淨瑠璃が次第に寫實的な傾向をたどってきて脚本的使命が多くなったために、詩的な語り物であり、舞踊である景事が次第になくなったものと思われる。しかし道行のみは依然として加えられて、色彩を添えているのである。

こうして前述のように、繪本太功記に至っては道行さえもなく、實事の趣向に變り果て、叙事詩的な淨瑠璃的色彩より、完全なる脚本的色彩に移ってしまったのである。かくて現在文樂にて上演するものは、義經千本櫻の道行初音の旅、假名手本忠臣藏の道行旅路嫁入、國性爺合戰の梅檀皇女道行、妹背山婦女庭訓の道行戀のおだまき等である。

以上のほかにも局部的趣向として用いられているものは少くないが、ここにはその代表的なもののみを擧げて、淨瑠璃が如何に趣向をこらして、藝術的あるいは興行的に努力したかということを示したわけである。

こうして時代の全體的、局部的の趣向の大部分が道義的武士道的な立場に立っていて、かかる精神を離れて單なる美的趣向としては、景事の存する位である。その景事さえも、次第に減少しているところは淨瑠璃が叙事詩から脚本となり、夢幻から現實に近くなってきて、實七分花三分になってきた證據である。

第四節　世話物の筋と趣向

世話物は近松の作に曾根崎心中以後二十四篇あり、紀海音その他によっても作られたが、近松の頃が最も多くその後は割合に少い。

それは世話物の根本趣向である人情というものが、次第に時代物の中に取入れられて融合し、いわゆる時代世話というべきものができたためもあろう。世話物は歴史的題材でなく、市井の問題を取扱っているが、時代的題

材のものにも、世話的な趣向のものがあって、時代物と世話物の區別は截然とはしていない。そのためにここには一般に世話物といわれているものを取扱うことにする。世話物の趣向も、やはり全體的筋と趣向と局部的趣向に分けて述べることにする。

一　全體的筋と趣向

1　義理と人情

世話物の全體的趣向は、義理と人情の葛藤であると普通にいわれるところである。これは時代物が善惡鬪爭を趣向にしたと同樣に、一般的の通性といって差支えなかろうと思う。

それでは義理とは何を指すかを考えると、義理は社會的道義と體面を指しているようである。人情というのは人間の有する喜怒哀樂の情である。そこでその中で最も多く趣向に取られているものは、戀愛にからむ義理であり、これに次ぐものは親子の愛情と義理であり、次いで社會的義理である。しかしながら世話物の本質は、時代物が舞臺上に人形をもって演出する視覺的要素に重點をおいているのに反し、その內面的感情を語りきかせようという聽覺的方面に重點がおかれているために、趣向もこの內面的なものが多く用いられ、聽覺的のものが多いようである。

2 戀愛

戀愛は男女間の人情であって、何人にも理解しやすく、何人にも共鳴されやすいものがある。故に時代物においても、やはり戀愛は趣向の一つになっている。しかし時代物には、正義と邪惡の闘爭と、これによる道義の高揚ということがあるので、戀愛は全體の趣向というよりも、副次的趣向であり、また局部的趣向である。しかし世話物においては、戀愛が種々の形によって全體的趣向となっているのである。

戀愛を全體的趣向とした世話物は、近松最初の作の曾根崎心中である。曾根崎心中は、大阪本町醬油屋平野屋久右衛門の手代德兵衛が北の新地天滿屋のお初と深く契り、主人の妻の姪との結婚を拒否しようとして、かえって金子を惡友油屋九平次に詐取され、散々に侮辱されたために、お初とともに曾根崎天神の森で心中するのである。この中に取入れられた趣向は戀愛問題、町人と遊女の戀愛で、しかも許嫁があるから三角關係である。しかもその許嫁を拒否するために金錢を要するという金錢問題と、それをめぐる惡人というようなものが加わって趣向が成立している。

即ち三角關係の中で、遊女の戀に、双方が純な一本氣の熱情をもち、そのひたむきな熱情に對して、惡人と金錢と義理がからんで、心中に追いやるという戀愛物で、他の女との間の問題は表面に出ていない。

時代物では道義をもって本意としたのに對して、戀愛物では道義や義理というのが副次的な問題となっている。故に世話物は道義のために生命をかけるというようなものは少いが、戀愛のために生命をかけるというのはなかなか多いのは、その社會の反映によるものであろう。

この世話の戀愛物の趣向は、やはり戀愛一途の情熱に障碍がある場合、これに衝突してそのところに悲劇が生ずるので、止めて止まらぬ戀の道といわれる熱烈非理性が必ず悲劇を構成するのである。

そこでその趣向を見るに、戀愛の結果は心中に終るものと情痴に至るものの二つの解決が主になっている。この心中を取扱ったものは近松の作品に最も多い。

心中物の趣向は添うに添われぬ仲で、しかもあきらめられぬ場合であるが、淨瑠璃には、あきらめるという理性はほとんど見られないのである。この戀愛の形は同性の競爭たる三角關係が多く、次に夫婦に對する姑の邪魔もある。

三角關係ものは男一人に女二人、女一人に男二人の場合があるが、男一人女二人の場合で一人が遊女である場合にこの遊女との心中が多い。

近松は遊里の魅力を取りあげ、遊女に誠はないものという世間の觀念の逆に出て、遊女といえども人の誠はあるということを書こうとしたものであろう。女郎の誠と鬼瓦の笑ったのはないと紙治の舅にいわしめた近松は、かえってその遊女の誠を書いて人氣を取ったのである。そして人の誠は階級や境遇によらないで、何人にも存在することを示している。

この三角關係の代表的なものは、重井筒と天網島である。重井筒の德兵衛は、女房お辰と遊女お房の間に立って、その女房の誠と遊女の實意の間に迷い、これに經濟問題が伴って心中に至るのである。

天網島は、紙屋の治兵衛が貞女の妻おさんと實意ある遊女の小春の中に立ち、これに色敵でかつ金敵の太兵衛の出現によって深刻化し、兄の苦心や妻の貞女振りがかえって心中に追い込むのである。

重井筒にも天網島にも三角關係の人々には惡人はない。その親切が悲劇に追い込むところが、近松のすぐれた趣向である。それには主人公の治兵衛も德兵衛も決斷心のない男にしてあるために、この趣向がうまく運ぶのである。

曾根崎心中と生玉心中とはその趣向に共通點があって、これは三角關係といっても、その許嫁がともに表面に重要な役をせず、男の精神的負擔となり、これに伴う金のためについに心中に至るので、表面の趣向は金錢問題になっている。

この伏線の三角關係よりも、金錢問題が直接心中へ追いやるという趣向は、この時代の町人氣質をよくあらわしている。この遊女相手の心中物は、男性の意氣地ないのに對して、女性はみな情熱的で男性がロボット的に見え、その男性の動きも眞の愛情のみでなく、第二義的、經濟的、名譽的障碍においつめられて死による解決に至らしむるので、これが世話物の趣向の型である。そして義理は金錢が原因であるというところに町人的現實を示しているのである。

女一人に男二人という心中物は、卯月の紅葉と今宮心中である。卯月の紅葉では、道具屋笠屋長兵衛の娘おかめは入婿與兵衛との間は睦しく、二十一と十五の純情の愛の中に、長兵衛の妾おいまの慾と、その弟傳三郎の橫戀慕が障碍になって若い夫婦の熱情は、死の解決をもって應酬するという色と慾との趣向である。そしてこの二人が若くて可憐純情なところに同情を引いたのである。

今宮心中は子飼の手代二郎兵衛とお針女のおきさという働き者の氣丈な女との戀愛で、女が年上のために積極的に誠心でつくしているところへ、店の先輩ですでに一軒の主となっている由兵衛が、このおきさに橫戀慕する

という男二人女一人の三角關係で、この由兵衛の强さと、おきさの性格の强さが衝突の火花を散らし、これに一家のものがいろいろ邪魔をするという趣向で、どこにもありそうな出來事である。それに對して近松は、その結果として二郎兵衛が自分の書いた誓書だと思って破ったのが、重要な手形であったという錯誤を直接の原因にして、ついに心中という死の解決に至らしめたのである。

以上の二作とも三角關係で、女一人に男二人という地味なもので、遊女のように色氣は少いが眞實な誠心のいじらしさが滲み出て、この趣向を成功させたのであろうが、こうした現實的な趣向には、近松の流麗な文章が詩的な情感を與えて趣向としてはありふれたものでも興味が覺えられる。女一人に男二人の趣向にはほかに紀海音のなんば橋心中、袂白しぼり（お染久松）等がある。

さらに心中物で趣向をかえたものに夫婦心中がある。心中宵庚申は八百屋の養子半兵衛とその妻お千代の心中であるが、これには二人が武士から出たという性格上に、その義理や體面を重要視するという伏線をおき、これに對して姑の嫁に對する憎惡によって、養母に對する義理と、夫婦の愛情という眞面目な現實的問題の間に二人を立て、苦悶を重ねさせ、ついにその半兵衛の武士的性格の一本氣は、養母に對してはいったんお千代を離緣して立場を明かにし、妻に對してはともに死んで行くという理と情との使いわけに趣向をこらした。そのために武家出という伏線が生きてきたのである。

以上の例に見るように、心中物の趣向は戀愛や情愛の一途な純情さ眞面目さの中に、作者は三角關係を作り、その趣向を周圍が好意的にまたは惡意にかりたて、ついに死の解決に追い込むというのが、その趣向の根本である。

しかしいずれも死の解決をしなければならない程の必要性はないようであるし、他に解決の方法のありそうなものを、心中に解決をつけるのは、近松が人間の誠心の一本氣、ひたむきな純情を尊ぶ心と、當時の社會情勢というのであろう。

近松の作品のほかに現在まで殘る心中物は、新版歌祭文野崎村で、紀海音のお染久松袂白しぼりから出て、近松半二によって改作されたものである。これは近松の趣向にないもので、主家の娘と若い使用人との戀愛に基礎をおき、主家の親は娘を他に嫁入らせようとし、使用人の親は主家に對してこれを引取ろうとして、二人の間に壓力を加えるのである。その障碍は打算や主人に對する遠慮という、ありふれたものであるから、半二はさらに野崎村の場面では三角關係をつくり、女一人に男二人、男一人に女二人という複雜な關係をからませたのである。そして、この野崎村だけは在所の環境にぴったり合って成功している。これに久松が武士であったことから、吉光の銘刀をからませた事は決して趣向として成功していないが、近松がいろいろの趣向を使い果したあとであったために、このようなものに結びつけたので、作者の苦心が見られる。

お染久松は、久松という美しい前髪男を二樣の娘、つまり華麗な洗練された町家の娘と、田舍の純な桃の花のようなふっくらした女との對立の中においた、舞臺の表現美が成功の大きな原因で、この時代の理窟ずくめの中でこのような野崎の田園的詩情というものは珍らしい趣向である。近頃河原達引と桂川連理柵も、現今に至るまでしばしば上演されるものである。

河原達引はお俊という遊女をめぐって、井筒屋傳兵衛と惡武士横淵官左衛門の三角關係で、色と慾との官左衛門の詐術にかかったために、これを河原に殺し、お俊と心中するものである。

また桂川連理柵は、中年の帶屋の長右衛門と隣の娘お半との關係をめぐり、繼母と連子義兵衛の惡計、妻お絹の貞節、父繁齋の親の情をからませ、結局桂川で心中するものである。

また現在に到るまで酒屋として人氣のある艷容女舞衣は、茜屋半七と美濃屋の三勝の戀と、許嫁のお園の純情とこれをめぐる双方の親の葛藤を趣向にして、半七が善右衛門殺しの罪を引受けて心中に出るが、善右衛門が盜賊であったために半七は無罪になる。しかし心中したか否かは明瞭ではなく希望的解決になっている。

このように心中物の趣向は近松と半二時代が最も盛で、これは心中その物の趣向を、近松が流麗な文章で詩情をあふり立てて美化したことも原因ではあるが、その根本は淨瑠璃の思想的源泉である人間の一途な誠心が、かく感激的に成功せしめたのである。故に戀愛というものの讃美よりも、人の誠心の讃美という趣向が成功をもたらしたものであろう。

情痴物というのは、戀愛の結果が人間道德や社會の法規を無視して、悖德または犯罪の方向に追い込まれてゆくのである。心中物とは趣向は同一であるが、結果に差をつけて、そこに新しい趣向を盛ったものである。故にその結果が心中と異って、積極的に生き抜こうとするところにその差異が見出される。そのために心中物と同じ趣向のものが、その解決において一歩外にはずれたものと見てよい。

戀愛に對する障碍に衝突した結果、その解決が殺人行爲になったものは近松の五十年忌歌念佛であり、後の爲川宗輔、筒井半二の合作の、おしゅん傳兵衛近頃河原達引であり、紀海音の傾城思升屋である。

また近松物では封印切という公金横領が冥土飛脚の趣向であり、海賊の仲間にまで投じて行くのが博多小女郎浪枕である。近松以外では紀海音の八百屋お七戀緋櫻の放火罪になるものもある。これらは戀愛とこれに對する

障碍のために、ついに犯罪になるのであるが、これが心中物との趣向の差は、社會道德に對する態度の違いである。心中物は飽くまで社會道義を重んじ、そのために自らが消極的に身をすてるのであるが、情痴物はこれをかえりみずそれを乘り越えて、戀の熱情を貫徹しようという現今のアプレ的なもので、障碍に對する積極性と消極性がその區分の根本である。

情痴物は、その戀の情熱を社會道德を乘り越えても貫徹しようとする積極性を趣向としたものである。

このように犯罪によって、結局は身を捨てるのであるが、そこまで進まない中途なものを取扱ったのが、近松の壽門松、薩摩歌、淀鯉出世瀧德、海音の椀久末松山等である。壽門松は遊女との戀に傷害の寃罪で親や妻に嘆きをかけ、ついに發狂して、ようやく人の俠氣に救われるという遊蕩兒を書き、薩摩歌は三角關係その他で人を傷つけ自らも切腹して、死に損い、ようやく人に救われるというものであり、淀鯉出世瀧德は忠節な手代夫婦の情を外に遊蕩し、遊女と戀愛道行から揚句の果は傷害殺人沙汰になり、ようやく手代の忠節に救われるというものであり、椀久末松山は海音の作であって、遊女のために放蕩の限りをつくし發狂し、ようやく人に救われるので壽門松と同類の趣向である。

これらは心中もなし得ず、ようやく人の情に助かるのであるが、かかる趣向が社會に歡迎されたのは、その情痴の世界への興味のためであろう。そして心中物が終りには身を捨てる覺悟であるのに對して、これらは甚だ不徹底なもので、それは心中物の如く悲劇のみに終らさないで、希望的結末をつけたいために心中物を變化して情痴物にしたのであろう。これらは一面に觀衆は安堵を得るが、一面にはその誠心の不徹底を痛感するのである。したがってその見せ場は、心中物のように死の深刻さでなくて、情事の場面になるのはやむを得ないことで、こ

れは歌舞伎の影響がしからしめたのであろう。このように人形淨瑠璃の趣向は、人の誠心からくるものであって、常に道義的な半面を強調し、世話物に至っても人生への嚴肅さを示すことを忘れてはいない。故にこの趣向を通觀すると本能と人の誠心をいかに取扱うかということから、ついには死を趣向としたものにまで進んだのである。そしてその死に至るまでの經過の取扱い方が、根本の趣向と見てよいのである。

3　義理

義理は社會的道義と體面に對する誠實な實行であって、人情からきたものでなくこれに反するものである。むしろ社會的道義と體面を自覺して、自己の人情を殺して敢行するものである。世話物が人情を基調とし、特に男女の戀愛關係を主なる趣向としているのに對し、義理はその戀愛に對して常に社會的道義感の壓迫と反省を與え、そのために自由奔放に人情のみに委してはおらぬ。殊に作者近松はこの義理と人情の葛藤を趣向とし、一面には義理を強調するとともに、一面には人情への讃美を行って、その解決として終りに死を選ばしめている。また紀海音は近松よりも多く義理に重點をおき、義理のために人情を制壓していることは、彼の八百屋お七やお染久松袂白しぼりに見られるところである。袂白しぼりの筋をいうと、油屋太郎兵衛の一人娘お染は、丁稚久松と相愛の仲であったが、太郎兵衛は社會的體面から、この若い二人の戀情を認めず、家のために親戚の山家屋に緣付けようとし、これに對して在所の久松の父も、この意向に對する主家への義理に久松の戀をあきらめさせて、強制的に連れ歸ろうとした。この社會道義的な處置はついに若い二人の人情を壓迫して心中に至らしめるのである。これは後に近松半二により改作されて新版歌祭文となったが、半二はこの義理を強調するために、久松を石

津の家臣千五百石の相良丈太夫の遺子とし、父が紛失して切腹した吉光の短刀を詮議する任務のある者とし、久作を久松の乳母の兄として、そこに親子でなく主従の義理に書き替えている。

八百屋お七は八百屋久兵衛が火災にあって、その家普請のために、釜屋武兵衛から二百兩の金を借り、その代償としてお七との結婚を強要された時、お七が吉祥寺の小姓吉三との相愛の關係にあったのを知りつつ、借金と義理と社會的な體面という道義のために、このお七の純情を無視したので、ついにお七が放火の罪により火刑に處せられるに至るので、その趣向は父の人情よりも社會道義に重點をおき、そのために戀愛が犧牲にされる點にある。勿論近松の作品においても、壽門松の南與兵衛と山崎與次兵衛と吾妻のそれぞれの義俠や、曾根崎心中や、天網島にも常に社會道義、社會的體面があり、そのために戀愛が壓迫される。殊に天網島の女房おさんや、兄孫右衛門や、小春にはそれぞれ、自己の感情よりも社會道義のために、自己を殺してその義理を生かそうという趣向がおかれて、義理と人情の半々のところにその藝術的價値を見せているが、海音のものは義理を重視し、人情を從的に見るところに作者の性格が見られるのである。

世話物の中で、かかる社會的な道義や體面を義理として、これを作品の全體的趣向としているものも少くはない。松田和吉の梅屋濱浮名色揚を原田由良助が改作した茜染野中隱井、竹田出雲の男作五雁金、並木千柳、三好松洛、小出雲合作の夏祭浪花鑑、竹田出雲、三好松洛、並木千柳の双蝶々曲輪日記、半二、松洛その他合作極彩色娘扇、菅專助作の夏浴衣清十郎染、半二作傾城阿波鳴門、關取千兩幟、菅專助、若竹笛躬合作の攝州合邦辻、紀上太郎の絲櫻本町育はその例である。

この中で梅屋濱浮名色揚と茜染野中隱井は大體同趣向のもので、主筋の人が紛失の刀を捜索しているのに對

し、色揚職の梅由兵衛は、これに協力して寶刀を捜し、これを手に入れるために女房の弟が主家から預っている金を奪ったのでこれを殺し、女房は身を賣って寶刀を手に入れ、主人に渡して自ら刑に處せられるという、町人ながらも主家への義理に一身一族を犠牲にするもので、時代物の趣向に共通している。その行爲の善惡批判は別として、自己を滅して義のために盡すという義理の趣向はよくあらわれている。茜染野中隱井聚樂町の場は、今なお文樂に殘っており、歌舞伎では御存じ梅由兵衛に改作されている。極彩色娘扇は大松屋の手代になっているもと武家の清十郎をめぐるお夏お品の二人の娘に、朝日奈藤兵衛、喧嘩屋五郎兵衛の二人がついて、互に義理のために爭い、藤兵衛は弟の盲の兵助が兄のために持參した金を、自分が聾のために意志が通ぜず、弟を殺して奪うという趣向が、茜染野中隱井で長吉が姉夫婦に渡すため主家から盜んできた金を、それと知らずに殺すのと同趣向で、町人ながらも大義親を滅すという義太夫精神のあらわれである。

また傾城阿波鳴門は、紛失した主家の寶刀を捜す阿波十郎兵衛夫婦が盜賊にまでなる苦心と、はるばる親を尋ねてきた巡禮を、金のために娘と知らずに殺し、刀を詮議するというので前者と共通の趣向がある。

主人筋の戀愛を助けるための義理立ては、夏祭浪花鑑と双蝶々曲輪日記、關取千兩幟、男作五雁金、夏浴衣清十郎染がある。男作五雁金は主人筋の戀愛を助けるために、殺人までする雁金文七等の俠氣を書き、夏祭浪花鑑も主筋の若き武士と遊女を添い遂げさせるための達引と、そのためについに舅殺しまでするという魚屋團七の義俠を取扱ったもので、共通の趣向である。また双蝶々曲輪日記も主筋の人と遊女の戀をめぐって互に相爭う濡髪と放駒の兩力士の俠氣を趣向とし、濡髪はついに殺人を犯して捜索され、義兄南與兵衛の俠氣に救われるなどの義理の達引を趣向としたもので、今なお角力場と引窓は、しばしば上演されて、その義理人情を謳歌しているの

である。以上の三つは大體同じ趣向である。

關取千兩幟もやはり主家の伜と遊女との戀愛を助けるため力士岩川（後に猪名川となる）が後楯となり、敵方には力士鐵ヶ嶽が加擔し、互に葛藤する。そして岩川が遊女身請の金のないために、鐵ヶ嶽に角力をふろうとする時、女房が身賣りして助けるという趣向は、曲輪日記で濡髪が放駒に角力をふって敵方の身請を止めさせようとするのと同趣向である。前の茜染や夏祭や極彩色等は、人殺しをして身を滅してまで義を立て、後の曲輪日記や千兩幟は力士の生命たる角力の名譽をすてて義理を盡そうとするのは、ともに義のために私を捨てる義俠を趣向としたものである。これらの共通的趣向として、その男の義俠の對象が放蕩情痴の主人筋だというのでは、いささかこの義俠が惜しい氣がするが、これは芝居に色氣を出して人情的な味を加えようとしたのと、當時の社會情勢が遊女との情痴に對して、一種の憧憬をもっていたことに起因するのであろう。もっとも、戀愛が中心でありながら、むしろそれは副次的趣向で、義理が主になっているところに、義理の高揚を趣向とした作者の意圖が明かに看取されるのである。

夏浴衣清十郎染も主筋の戀愛を助けるために身賣までする趣向であるし、絲櫻本町育は紛失せる重寶の色紙を捜索するために幇間にまで身を落している左七の義に感じた網五郎が、義のためにこれを助けて重寶を奪還するという趣向であるが、左七と網五郎とが主從でないところが前の茜染野中隱井や阿波鳴門などと異るところである。播州合邦辻は俊德丸をめぐって、玉手御前とその父合邦が義理をつくす物語で、繼子俊德丸を救うために玉手御前が父の手に斃れるという趣向は、今なおしばしば上演されるものである。

以上は世話物であるが、近松以後には時代物と世話物との區別がなくなり、時代物の中にも世話物を入れて、

いわゆる時代世話というものができて、時代物の中の一段が全く世話になったり、時代物全體が世話的色彩を帶びたりするようになった。

近松の世話に入れられている丹波與作待夜小室節や、時代物になっている傾城反魂香は、時代世話的なものであるが、近松以後の仇討物の伊賀越道中双六や、彦山權現誓助劍等は世話の色彩が強く、傾城阿波鳴門も時代世話の區別は明瞭でない。これは時代物とか世話物とかは、後の人のいうもので比較の問題である。そして時代物の中でも、菅原傳授手習鑑の三段目佐田村や、義經千本櫻の鮨屋、伊賀越の沼津等は全く世話物であり、忠臣藏五段目六段目の勘平中心の場面も世話である。

このように時代と世話との區別は少くなってきたが、その區別が殊に不明瞭なのは、時代物の特質の義理と、世話の特色の人情との葛藤が特に著しいものであって、時代物は義理を主とし、世話物は人情を主にするという見方をするならば、現在にいう時代物と世話物の區分は、相當に變更されるのではあるまいか。

したがって時代とか世話とかいうものは、作品の絶對的な性質ではなく、むしろ太夫の語り口にあるのではなかろうか。

4　金　錢

元祿以後の太平の世の中になると、社會狀態に變革をきたした。殊に近松の時代においては、町人が擡頭して彼らの經濟力が著しく發達してきた。武士は特權階級として階級的な力がある。町人にはこれがない。したがって町人のたよりとするのは金錢である。

殊に商都である大阪商人にはその傾向が甚だしい。そしてその金錢をめぐって町人生活が打ち立てられたのである。

故に町人としては金錢さえあれば、自分の幸福を購い得るし、金錢がなければ、名譽も面目も女も戀も棄ててしまわなければならない世の中であった。このように金錢の價値の高い時に、町人物である世話淨瑠璃に、金錢が趣向に取り入れられない筈がない。世話物は金と人情の葛藤であって、義理というのは金錢による債務と體面を指すことが多い。それほど金錢が重要であった。故に戀愛か金錢か、名譽面目か金錢かである。

金錢を趣向にしたものの代表は、近松の淀鯉出世瀧德、冥土飛脚、心中天網島、夕霧阿波鳴門等である。出世瀧德は、茨木屋の吾妻を請出そうとした江戸屋勝次郎が私印僞造の罪で財産を沒收されたが、忠僕新七夫妻の努力で家名を復興する。勝五郎の遊蕩、吾妻の身受け、家の沒落、再興等すべて金錢を中心とし、吾妻との戀愛と表裏一體の趣向になっている。

卽ち女は金錢なのである。冥土飛脚は梅川に溺れた忠兵衛がついに公金の封切をして、身の破滅を招くのであるが、彼にもし、三百兩の金があればこの淨瑠璃は成立しない。否、八右衛門に借りた五十兩さえあれば、悲劇は成立しない。してみると、趣向は五十兩にかかっているのである。これも女は金である。心中天網島もやはり新銀七百五十目、十二三兩であり、夕霧阿波鳴門も伊左衛門は七百貫の借財と八百兩の身請金が趣向の種になっている。そのほか曾根崎心中は、德兵衛が九平次に騙されて心中しなければならなかったのが二貫目であり、重井筒には、德兵衛がお房の父を救うに要する四百目、二枚繪草紙の市郎右衛門の死が銀一貫目と小判二十五兩、五十年忌歌念佛の淸十郎がお夏に借りた金が七十兩、長町女腹切で叔母に自殺させた金が二十兩で、特にひどい

のは今宮心中で次郎兵衛はわずか七貫五百匁の家賃の證文を誤って割いたために心中している。

このように近松の世話物は、金錢をその趣向にしていて、金錢に關係ないものは鑓權三重帷子、堀川波鼓の女敵物だけである。卽ち近松の世話物においては、金錢は女の代償であり、名譽、義理の代償であり、金錢は生命の代償であるほど重大で、他の趣向の裏をなすものはこの金錢である。

近松でなくても、戀愛物、殊に遊女を取扱うものは、みなこの金が表裏の關係にあり、遊女でなくても八百屋お七は家の普請代二百兩と吉三との戀とのかけあいであり、忠臣藏の勘平の切腹も五十兩の金であり、傾城阿波鳴門の十郎兵衛の巡禮殺しも金の才覺故であり、櫻鍔恨鮫鞘も金五十兩のため、妻と姑を殺し、さらに義理を趣向にした茜染野中隱井も、刀の代金百兩で、義弟長吉殺しは七十兩のためである。このほか夏祭浪花鑑も、双蝶蝶曲輪日記も極彩色娘扇も關取千兩幟もみな金ゆえに葛藤が起るのである。

これらを通觀すると金は戀、愛、義理、名譽、生命の裏をなすものであるから、世話物にとって金錢の趣向の重要さが知れるであろう。

5　女敵

世話物の趣向として不義、女敵というものが一つの全體的趣向をなしている。これは世話の中にも、武士道的意地を示したものである。女敵は近松の作品にのみ見られるものであって、堀川波鼓、鎗權三重帷子等はその例である。女敵は男女關係からきたもので、三角關係の一類型であり、女一人に男二人の例である。卽ち人妻と、他の男との不義に對する夫の制裁である。

男一人女二人に對する場合には、社會的の制裁はなく、女一人に男二人になった場合、その女の貞操問題から社會的に非難され、また制裁を受けるということは、日本の封建的習慣として今日に及んでいる。

堀川波鼓は、因州の武士小倉彦九郎が參勤交代によって江戸詰になった留守に、その妻お種が亂酔して、養子文六の鼓の師匠宮地源右衛門と不義を働いた事を、お種に懸想していた磯邊床右衛門が、これを藩中の評判としたために、お種は彦九郎歸國の日に自殺したので、彦九郎は緣者とともに京堀川の源右衛門を襲い、敵を討つという趣向である。

鎗權三重帷子は、松江藩士茶道の師淺香市之進が江戸詰め留守中、笹野權三が淺香の妻おさいに眞の臺子の傳授を受けようとして、不義の嫌疑を受け二人はともに走り、諸國を流浪し、ついに伏見において市之進に討たれる。

この二つの女敵を見ると、その動機は二人の相愛からでなく、不慮の出來事であって、心からの不義ではない。そしていったん不義となってからは、いずれも腐れ緣にひかれてゆくところに共通的趣向がある。そこに近松が女性に對する一つの新しい解釋を加えたもので、趣向としては面白いものがある。そしてついには社會道義のために自滅して行くのであるが、これに對し近松は種々の理由をつけて同情をよせ、惡心からでないように辯護している。そのためには、堀川波鼓ではお種に懸想した色敵磯邊床右衛門を出し、鎗權三には川側伴之丞という色敵を出し、これが敵役となって、それぞれを不義に追い込んでゆく趣向で、心ならずもその敵役の細工によって不義に落ちたこととして、近松の同情心によって不義の人々は惡人になっていないのである。そこに近松の人情的な取扱い方が見られるであろう。

二　局部的趣向

世話物の趣向は、義理と人情が根本になり、これが全體を支配して、時代物の如き複雑な趣向は少い。それというのは世話物は時代物と異って、浄瑠璃の方面に重點がおかれ、浄瑠璃を聞かせることに重點をおいているからである。

近松が世話物として書いた曾根崎心中が、その例であって、趣向というよりも、その中に流れる人間の感情を語り出そうとしたのである。時代物は趣向を人形によって舞臺に演じさせようとするから、その趣向は視覺的なものが多く、世話物では、その感情を見せるためであるから聽覺的のものが多い。

したがって世話物では舞臺上に演出して見せるような華々しい趣向は少く、浄瑠璃を聞きつつ、內面から滲み出すような人情的な趣向が多いのである。世話物の中で局部的趣向として見るべきものは、

1　親子の愛情　2　兄弟姉妹の愛情
3　犧牲　4　金錢
5　犯罪　6　廓情緒
7　チャリ

などである。

1　親子の愛情

人情の中で戀愛とともに代表的なものは、親子の愛情である。近松は戀愛を美化して世話物に成功したのであるが、さらに親子の情にも成功している。しかし親子の情が全體的趣向の主要なるものにはなっていない。その副次的な趣向として成功しているのである。

卽ち、戀愛物が心中や情痴の世界に落ちて行くのに對し、親としてこれらに對する深い愛情がその脇筋として展開するが、時としてはこれが主流をなすことさえある。

親の愛情の趣向の最も著しいものは、女殺油地獄、冥土飛脚とその改作戀飛脚大和往來、艶容女舞衣、壽門松、新版歌祭文等である。女殺油地獄は河內屋德兵衛の子與兵衛の不良性から、金に詰り、ついに油屋豐島屋女房お吉に無心をいい、斷られてこれを慘殺し、ついに捕えられるという趣向の裏に、與兵衛をめぐって實母の愛情と繼父の義理が副次的趣向となっていて、不良な息子の殘虐に、人情の美しさを加えて趣向としている。戀飛脚大和往來や冥土飛脚は、公金の封印を切って梅川を請け出して、大和の新口村の實父の所へ逃れた忠兵衛とこれに對する父の孫右衛門の愛情と、忠兵衛の養家への義理が重要な趣向で、それが有名な新口村の段である。

艶容女舞衣は、美濃屋の三勝との情痴に人殺しまでした半七は、許嫁のお園に對して、薄情であるが、お園の純情と、その父の宗岸のあわれな娘に對する愛情と、表面は强氣に出て、その實は半七の罪を自身に着て繩をかけられている親半兵衛の愛情、この三つの美しい人情の渾然としたものが、酒屋として今なお人口に膾炙されているのである。

壽門松は、藤屋の吾妻を情婦とし、傷害の寃罪を受けた山崎與次兵衛に對する妻のお菊の愛と、親の淨閑、お菊の父梶田治部右衛門との親の情があふれる趣向である。この親の愛情が表面は戀の趣向に美しい肉をつけているので、趣向としては酒屋に類似するものがある。

卽ち放蕩な男の父親が內面的に深い愛情をもちながら、貞節な妻または許嫁への義理の上から、わざと薄情に見せること、愛情を他に奪われながら忍從して心から愛する妻、義理と愛情の板挾みにいる遊女の人的構成が共通である。

新版歌祭文の野崎村も久作の義理と愛情を取扱ったものである。久作は久松の實父ではなく、久松は義理ある舊主である。この久松が主家の油屋のお染と、自分の妻の連子のお光との三角關係になるので、久松への愛情とその亡父への義理、油屋への義理、お光への愛情とお光の母（久松の乳母）への義理、お染への義理というように、義理と人情の中に立っての苦悶がこの段の趣向となっている。

さらにお光の久松に對する愛情とお染に對する憎惡が、久松お染の死の覺悟を見てからは、一轉して、自己を犧牲にして髮を切るところまで進んでゆく複雜な義理と人情の葛藤が趣向である。

淨瑠璃における親の情は、老け役には母よりも父の方を描いているものが多く、母の愛情は父の情の副次的なものとなっているものが多い。酒屋の婆も、野崎の婆も同樣である。婆として母の愛情をよく出しているものは女殺油地獄である。卽ち與兵衛の父は番頭からなおったもので、與兵衛とは生さぬ仲であるから、その義理のために苦勞し、母は實母であるから夫への氣兼があって、愛情と義理の中に立つ重大な役である。

父親がなく母だけのものは、近頃河原達引のお俊の母である。盲目でありながら、お俊を思う情や、與次郎へ

の心遣いがよくあらわれている。このように親の愛情は世話物でも、やはり義理と人情の中に挟まれたものが趣向として光っている。

2　兄弟姉妹の愛情

親に次ぐのは兄弟の愛で、世話物では、近松の心中天網島の粉屋孫右衛門、堀川波鼓のお種の妹お藤等があり、その後のものでは、近頃河原達引の猿廻しの與次郎が名高い。

粉屋孫右衛門が弟の治兵衛と小春の間を割いて、眞面目に立ちかえらせようとし、武士の形をして川庄へ乗り込んで、小春にたのみ治兵衛に意見するところは兄の情がしみじみと出ている。

大經師昔暦は、お種が心ならずも不義をして懐胎しているのを見て、その妹のお藤は姉を助けるために、彦九郎に姉を去って自分を妻にしてくれと、身を犠牲にして姉を助けようとする方法を講じている。

また、近頃河原達引で官左衛門を殺した傳兵衛を悪人と思い込み、その手からお俊を助け出そうとして去状を書かせたり、傳兵衛と逢わせまいとする兄の與次郎の眞情、傳兵衛とお俊の心を知ってから、二人を落すために、猿を廻して送ってやる善良な兄の愛情は、今なお堀川の猿廻しとして人々の心を打つので、これは兄妹愛を趣向としたものである。

3　犠牲

女は戀に生き愛に生きるものである。その愛をすて戀をすて生きるということは、死よりも悲しいことであ

る。心中天網島は心中紙屋治兵衛と改作されているが、これではおさんが尼になって治兵衛と小春を添い遂げさせようとする趣向になり、お染久松袂の白しぼりや染模様妹背門松の改作、新版歌祭文の野崎村のお光は、久松とお染の心中の心を見て、自分が髪を切って戀を譲り犠牲になっている。この二つはともに女が戀のために犠牲になるもので、近松半二の改作したものである。半二は、舞臺的効果を見せるために、この二つの犠牲を作りあげたのである。しかし、近松の三角關係のものにおいては女が一人は必ず犠牲になる。

たといおさんが尼にならずとも、すでに治兵衛のためには自分を犠牲にするも厭わぬ覺悟をしていることは、

「手付渡して請出して、其の後圍ふておくか內に入るゝにしてから、其方は何となる事ぞ」

といわれてはっと行き當り、

「アッさうぢゃ、ハテ何とせう、子供の乳母か、飯炊か、隱居なりともしませう」

という言葉で明かである。半二はこれをもう一歩具體化したに過ぎないのである。また長町女腹切では、お花と半七が、すりかえられた刀のために死のうとするのを、叔母がその代りになって切腹するのも、甥の半七を助けるために生命をすてたものである。そしてこの叔母が武士の血を引いていることによって、武士道が町人の間にまで滲透したことを趣向にしている。

4　義理

局部的な人情に對して、義理を趣向としたものは少くない。親への義理は、心中宵庚申の半兵衛が養母に離緣された妻を、その父に對して義理がすまぬと思って、いったん妻を家に入れてから、自ら離緣して養母への義理

も立て、妻の父への義理も立て、自分は妻と二人で心中して行く、つまり義理のために身を犠牲にしたのである。

冥土飛脚の新口村で、孫右衛門がわが子忠兵衛に會わないのも世間への義理であり、女殺油地獄の與兵衛の實母と繼父、與兵衛をめぐる夫婦の仲にも互に義理立てするのは、時代物の楠昔噺の德太夫夫婦と同じものである。心中天網島のおさんと小春の義理、大經師昔暦の道順夫婦やお玉の父梅龍の義理も目立っている。

丹波與作の中の重の井が、その子三吉にめぐり逢いつつも、母子の名乘りのできないのも、主家に對する義理である。こうして義理は見え透いた方法をもって、自ら滿足している姑息な手段にほかならぬが、これを趣向として取扱ったのはやはり時代の反映であろう。

5 金錢

金錢が全體的趣向として、他の趣向の表裏をなす重要なものであることは前に述べた。しかしこれは局部的趣向の場合も多い。冥土飛脚の封印切、勘平の五十兩、その他遊女の身代金等も、趣向の一部分とも考えられるのである。特に少額でも人情のあらわれとしての金錢は、局部的趣向として大きな役割をなすものである。

例えば戀飛脚大和往來の孫右衛門が、梅川に惠む本山へ納める金や、女殺油地獄の與兵衛の父が內緒でやろうとした三百の金、母が內緒でやろうとした五百の金は、金というより愛情の化身であり、義經千本櫻のいがみの權太が主馬小金吾から騙り取る二十兩も趣向の一つであり、母を騙して取り出す三貫目は、小金吾の首と取違えて、身替りの趣向の種になるものである。

6 犯罪

犯罪が趣向となるものは、多く放蕩や情痴の果である。犯罪には殺人、傷害、詐欺、横領、放火、發狂等がある。殺人としては、近松のものには女殺油地獄の與兵衛のお吉殺しの強盗殺人を筆頭とし、五十年忌歌念佛の清十郎の手代源十郎殺し、近頃河原達引の井筒屋傳兵衛の横淵官左衛門殺しがあり、心中紙屋治兵衛（天網島改作）では治兵衛の太兵衛殺しが加えられている。忠臣藏五段目の勘平の定九郎殺しは犯罪ではないが、犯罪と誤認するところに悲劇を生ずる。それよりも定九郎の與市兵衛殺しが殺人強盗である。夏祭浪花鑑の團七の舅義平治殺し、茜染野中古井戸の梅由兵衛の長吉殺し、極彩色娘扇の朝日奈藤兵衛の弟兵助殺し、傾城阿波鳴門の阿波十郎兵衛の巡禮殺し、双蝶々曲輪日記の濡髪長五郎の平岡郷左衛門、三原有右衛門殺し等は金と義理との趣向からくる殺人である。

攝州合邦辻の合邦の玉手御前殺しと、義經千本櫻の鮨屋の權太殺しは誤解で、殺人犯とはいえないであろうし、時代物は殺人は犯罪として取扱ってはいない。

壽門松の南與兵衛の彦助に對する傷害は、山崎與次兵衛の監禁の原因となり、薩摩歌の菱川源吾兵衛はおまんの繼母を斬ろうとして、誤っておまんを斬り切腹する趣向があり、淀鯉出世瀧德には吾妻が龍田の藤という忠僕新七の弟を傷つけ殺して小判を取るところがある。

これらはみな犯罪であるが、これが犯罪として、後の趣向になるものは、女殺油地獄、近頃河原達引、双蝶々曲輪日記等であり、茜染野中隱井は自殺、忠臣藏も自殺をする。

詐欺は曾根崎心中の油屋九平次、近頃河原達引の横淵官左衛門等であり、冥土飛脚の忠兵衛の封印切は横領ともいうべきものであろう。放火を扱ったものには八百屋お七戀悲櫻や、このお七系統のものがある。

發狂では金屋金五郎後日雛形で、小さんが金五郎の怨念で發狂するのがあり、椀久末松山も椀久が放蕩の末、發狂する。諱門松の山崎與次兵衛も人の俠氣で復活するのであるが、その狂亂が一つの趣向である。

以上のように犯罪は、多く放蕩情痴につきまとうものであって、これはこの時代の世相の反映と見てよかろうと思われる。

7 奉公人

使用人が主家に對する奉公は、町人道義の大なるものである。この時代には奉公人は、家の子として親子の關係におかれていたために、主家大切と奉公するのが例である。そのうち最も著しいのは、淀鯉出世瀧徳の手代新七夫妻である。彼は淀屋勝次郎のために献身的奉公をして、その家名再興をはかり、弟を犠牲にしてまで勝二郎をかばい、その忠節によって淀屋の家が再興される趣向は奉公人の鑑である。

また染模様妹背門松や新版歌祭文の久松が、主家に對する義理のために、どのように苦しい思いをするかも、やはり奉公人の根性を描いたものであり、また大經師昔暦の女中お玉が、女主人おさんに對する奉公も特筆すべきものである。

8 滑稽

滑稽はチャリ人物の登場である。チャリには善良なチャリと、敵役のチャリとがある。敵役のチャリは桂川連理柵の、帯屋の儀平次や生寫朝顔話の萩野祐仙等であり、善良なチャリは心中天網島の三五郎、時代物ではあるが寺子屋の涎くりの如きものである。近頃河原達引の與次郎や、傾城反魂香の吃又平の如きは、チャリというよりもむしろ喜劇的主役となって、單なる滑稽のチャリ役の趣向を越えている。

9　道行

時代物に道行がある如く世話物にも道行がある。その中で曾根崎心中の血死期の道行は、その麗文が特に有名である。曾根崎心中の德兵衛おはつ道行、心中二枚繪草紙の血死期の道行、卯月の紅葉の末期（まつご）の道行、卯月の潤色の末期の道行、心中重井筒の血汐の朧染、心中萬年草の久米之介お海道行、丹波與作の與作小まん夢路の駒、淀鯉出世瀧德のあづま勝二郎初木綿、五十年忌歌念佛のお夏笠物狂、心中双氷朔日の平兵衛小かん夜の朝顔、今宮心中の二郎兵衛おきさ道行、冥土飛脚の相合籠、長町女腹切のおはな半七道行、大經師おさん茂兵衛こよみ歌、生玉心中の嘉平次おさが道行、鈴權三重帷子の權三おさい道行、山崎與次兵衛壽門松の與次兵衛吾妻道行、博多小女郎浪枕の惣七小女郎道行、心中天網島の名殘の橋づくし、女殺油地獄の道行みなれざを、心中宵庚申の道行思いの短夜がある。これらは多く下巻の心中に行く途中の道行であるが、このほか曾根崎心中の觀音廻りや、薩摩歌の諸國鑓じるしや、丹波與作の與作踊り、夕霧阿波鳴門のあいの山等は道行でない景事である。五十年忌歌念佛のお夏笠物狂や、女殺油地獄のみなれざをも、道行とはやや異って景事というべきであろう。

近松以外のものでは、紀海音の金屋金五郎に、金屋金五郎道行があり、後月の雛形にも小さんの狂女の道行が

ある。椀久末松山も椀久道行、袂白しぼりには地藏めぐり道行、八百屋お七の八百屋お七江戸櫻、心中ふたつ帶の道行星の數、竹田出雲等合作の双蝶々曲輪日記の道行菜種の亂咲、關取千兩幟の道行閨路の町續がある。近松半二の新版歌祭文には道行の文句は少ない。そして野崎村の段の末尾の少しの文章に、三味線で道行の曲節をつけて、道行としていることはしばしば上演されるので周知であろうが、淨瑠璃文句には道行文の少いのが變っている。

このように道行、景事は、世話物にはなくてならないものであるが、やはり淨瑠璃本位の近松頃の方が、これに苦心してあり、舞臺本意の後期になると文章の洗練も少く、ただ慣例的につけた感が深い。

この道行には人形が徒歩で行くのと乘物によるのとがある。冥土飛脚は駕籠の相乘りであり、八百屋お七は馬であり、新版歌祭文は駕籠と舟である。このほかに狂言物として金屋金五郎後日雛形のおさん、五十年忌歌念佛のお夏笠物狂等がある。その他は多くは徒歩の振りである。

このほかにも局部的趣向が少くないが、この程度にして最後に舞臺上より見たる趣向について一言する。舞臺技巧についての趣向は、古淨瑠璃から近松にかけてのからくりが第一である。からくりは古淨瑠璃および近松初期の舞臺趣向の最も著しいものである。

近松以後の舞臺として特に注意すべきは、妹背山婦女庭訓、吉野川の舞臺裝置である。これは中央に川をおき左右均等に對照的に屋臺をつくり、右は大判事側、左は定高側で、この兩舞臺を交互に使用する趣向は、恐らくわが國の舞臺技巧においてのみならず、歐洲の表現派の舞臺技巧にもすぐれた趣向である。

以上において時代物世話物の趣向の大體を述べた。この趣向を通じ、その中に流れるものは日本的道義觀であ

る。その道義觀の根底は、正義の最後の勝利であり、邪惡の敗退である。この思想は時代物の最も著しい特徴であるが、世話物においては、近松はこの邪惡に對する結末をつけていない。

しかるに世間の思想はこの敵役の存在を許さなかったと見えて、後の改作においては必ずこの敵役に對して制裁が加えられている。心中紙屋治兵衛で、江戸屋太兵衛が治兵衛に殺されているが如きは、その好適例である。こうして邪惡はことごとく敗亡に終ることは、わが國民精神の反映であって、これを見ても淨瑠璃の精神的意義は實に大なるものがある。

次に淨瑠璃の趣向が悲壯美に重點をおいたことである。殊に正邪善惡の深刻な鬪爭は、至るところに犧牲的悲劇を生じている。そして悲劇の涙の中から正義の勝利が奏せられるところに、民衆の感激をかち得たのである。そしてこのあまりにも悲壯な趣向を優美にするために、若い人々の戀愛を入れてある。これらの調和が人形淨瑠璃の藝術上の趣向といってよかろうと思う。

第五節　淨瑠璃の戲曲的研究

一　淨瑠璃の戲曲性

淨瑠璃が語り物から、戲曲としての色彩を濃厚に帶びてきたのは近松以後である。それ以前は人形に合せてい

たが、その頃の人形淨瑠璃というものは、演劇として未だ完全なものではなかった。

演劇はその起原が物眞似的動作であることは、演劇史において常に論ぜられるところである。日本における神樂や任生狂言、田樂の如きはかかる意味を有するもので、いわゆる默劇と稱せられるものである。しかし單なる物眞似動作は一人の場合はよいが、二人以上になるとそれが調和し、または揃うという事が必要になってくるので、その拍子と調子を揃えるために音樂を用いるようになる。この拍子調子の律動方面が發達したのが舞踊であって、それは人間の有する律動を基礎としたために、物眞似的要素は割合に少い。そのために、演劇と分れて行ったのである。この物眞似、身振りの次には言語がついてくる。物眞似動作とともに言語を發するというようになると、これが演劇の形をなしてくるのである。人形芝居の初期首掛の頃や傀儡子の頃は、人形をもって物眞似をさせることから出發したので、これらは人形淨瑠璃史概說において述べた（第一章第二節參照）。この人形の物眞似に言葉をつけたり、音樂をつけたので、そこに人形芝居の形ができたわけで、前述の實盛人形の如きは、この物眞似動作だけであるが、オシラ樣になると巫女が調子のついた言葉をつけるのである。

この言葉というのは卽興的で、場合によって異るので、夷子舞や傀儡子等も、この言葉が一定はしていなかったらしく、それは現在見世物等にある一人遣の人形のようなものであったろうと推察される。この原始的人形芝居は、調子と拍子をつけるために、鐘、太鼓、あるいは割竹などを用い、さらにそれに簡單な音樂をつけていたらしい。

しかし、その言葉というものが次第に複雜になってくると、これを文字に記錄して固定させることが必要になってくる。これが戲曲である。人形芝居においては、初期は傀儡歌を歌って遣ったものが(註一)、それのみでは滿足

できず、當時流行の淨瑠璃を取入れるようになったのである。

註一　南水浸遊の傀儡唱歌。

しかし、當時の淨瑠璃は人形芝居を基礎として、その言葉として、またその戲曲として作られたものでなく、語り物として存在していたのであるから、戲曲性、卽ち芝居の言語動作を規定するという事は少かった。その中で當時舞踊の地に用いられた幸若の如きは、單なる舞踊であって、演劇的な要素、卽ち物眞似が少かったが、人形淨瑠璃は舞踊的色彩が強くなった。卽ち人形舞踊であった。

したがって、舞臺上において行われる人形芝居には、その事件の時間というものも、場所というものもはっきりしていない。戲曲においては、時間と場所と人物・事件が、具體的に明確でないと物眞似がはっきりできない。物眞似を事實であるように見せるには、これは何時の事で、どこの場所で、誰がどうしているという事が明確でなければならない。演劇上でいう、三一致法則によらなければならない。ところが古い淨瑠璃はそうはなっていない。

創始期の淨瑠璃として、有名な阿彌陀胸割の如きも、時間的經過や場所を無視した單なる物語に過ぎない。幸若の方からきた高館、八島、大職冠鎌足の如きも、もともとそうした事を意圖していない舞踊であるから、戲曲的要素は少い。

當時最も演劇的要素、戲曲的要素の多かったのは謠曲と狂言であった。しかし謠曲と狂言は、貴族（武家）の觀覽するものであって、爲政者の特別の保護を受けて、傳統藝術になっていたために、人形芝居の如き大衆藝術には、これを轉用することに對して何か禁止條項があったらしく、この完成した戲曲は、淨瑠璃として人形芝居

には用いられていない。そして一般武士間の趣味藝術であった、幸若を取入れたのである。

また當時の人形芝居の幼稚さは、完成した戯曲を用いるよりも、物語的音樂に合せて非寫實的な人形舞踊をさせておく方が適していたのであろう。

二　五段形式の成立とその本質

當時の淨瑠璃は十二段草紙の影響を受けて、その半分の六段形式が多い。ただ高館だけは五段であって、はなや、いけどり夜討、阿彌陀の本地、あかし、よりまさ、はらだ、ゆみつぎ、とうだいき等はみな六段である。それにつづいてできた安口判官、むらまつ、こ太ぶ、待賢門平氏合戰、しんらんき、小袖そが、小篠、かばの御ざうし義氏、感陽官、源氏のゆらひ、箱根山合戰、きそ物がたり、あたかたかだち、たむら、後醍醐天皇、曾我物語、石橋山、きりかね、劔さんだん、ふじのまきかり等もみな六段形式である。六段以外は、たかたち（五段）、ともなが（三段）、下り八島（十二段）、こ太ぶ（三段）、ちうしょう（四段）、石橋山（四段）、七騎落（五段）、ふせや（三段）、きよしげ（三段）、石橋山七きおち（五段）等の例外があるのみである。この中の三段物は六段物をつめたものと思われるし、四段物は上中下の、下の二段が不足したとも考えられ、五段物は諏訪本地兼家（正保三年）、ゆみつぎ（正保五年）、たむら（慶安三年）に過ぎない。このように六段形式のものの多いのは、つまり十二段草紙の影響であろう。

明暦以後、金平物には六段物が多いが、次のような五段物もあらわれてきた。

題名	太夫	刊行
酒呑童子若壯	江戸さつま太夫	萬治三年八月
賴親二度逆心		萬治四年三月
一　切　記		寛文元年七月
義經地獄破		〃　元年九月
賴光蜘蛛切	出羽掾藤原正勝	寛文二年正月
子四天王北國大合戰		寛文二年三月
あさいな島渡	出羽掾藤原正勝	寛文二年六月
四天王高名物語		寛文二年七月
源平武將論		〃　二年十月
大友眞鳥	出羽掾藤原正勝	〃　三年二月

寛文三年以後は、五段物は次第に增えて、五年以後は半數を越し、延寶以後は大部分五段物になっている。古淨瑠璃には、幸若は取入れたが謠曲を取入れたことはない。しかし、謠曲が當時貴族のものであって、秀れた藝術であったから、何とかして取入れたかったが、やはり保護政策上、むずかしかったらしく、そこで十二段形式の半分であった六段形式を、能の五段形式にしようとしたのではあるまいか。

竹豐故事にある「淨瑠璃を五段に終るは能の番組に同じ、初段、脇能、二は修羅、三は鬘事、四は脇能所作、五は祝言なり、大體是に表せるものなり」を見ても、五段形式は能によった事が推定されるのである。

五段形式は、高館のほかは若狹掾に二三あり、出羽掾は早くより五段形式を用い、大和少掾、上總少掾も五段物が多く、井上播磨、宇治嘉太夫、山本角太夫に至って五段形式が確定した。

この五段物の根底は、人間の本性に立脚したらしく、各國ともこの形式が多く、フライタークの演劇五部ピラミッド論があり、わが國では、古く世阿彌の序破急三體、破三段からきている。これは舞樂等の東洋古音樂が序破急三段であったのによるのであるが、これらを見ると人間の性能か、あるいは四季の變化か、宇宙の法則がこの序破急の法則に準據しているものと思われる。そして能も、序一段、破三段、急一段の五段になっていて、この五段が五部論の發端（動機）、漸層（葛藤）、頂點、轉向、終結（解決）に合致している。

また能の番組の一番目、脇能物（袖物）、二番目、修羅物（男物）、三番目、鬘物（女物）、四番目、現在物（狂亂、人情、怨靈等）、五番目、切能物（鬼物）になっているのが、神、男、女、狂、鬼となって、一番目は序、二、三、四は破、五は急になっているようである。こうして演題は異っていても、一日の演能の全體の氣分は序破急になっている。

近松物も初期のものは、五段形式の古淨瑠璃體で、一段目は〝さてもその後〟二段目は〝さる程に〟三段目以下は〝かくてその後〟最後は〝めでたかりともなかなか申すばかりはなかりけり〟（門出八島）で序破急五段に分けている。

この經路を見ると十二段から六段へ、六段物の中のいずれか二つが一つになったので、阿彌陀胸割は、三段と四段が一緒になって三段目となり、安口判官は、一段と二段が一つになったのではあるまいか。

安口判官の如き善惡對立のものを見ると、フライタークの演劇論、卽ち演劇五部論、發端、漸層、頂點、転

向、終結のピラミッド形法則に合致している。

安口判官　寛永十四年六月

一段目　筑前の安口判官繁行が、御臺と二人の子を残して都の守護に上った留守に、家臣兵部太夫が横領を企て、三男式部三郎のみは反對する。長男式部太夫のすすめにより安口判官を調伏する。

二段目　安口判官は調伏により急病となり、長男安口太郎に、相續することを遺言して死ぬ。

三段目　兵部は三人の子を集めて、御臺若君を失わんとする。式部三郎は諫言したが用いられず、やむなく御臺と二人の子を落してやる。

四段目　安口太郎は、右近をつれて上京の途、式部太夫に迫られて右近は重傷、さらに式部二郎に追われて右近は死に、太郎は自害する。

五段目　御臺と安口次郎は、肥後高瀬で船に乗り、人買の手にかかったが、人買源太夫がもと竹王丸といって、安口判官の家來であったので、二人を都に案内する。

六段目　御臺は春日宮に參詣すると、兵部太夫の惡計と太郎の死を告げられる。やがて横萩右大臣に見出され、兵部の惡事を訴え、朝廷より三千の兵を給い、兵部太夫を討って家を再興する。

序　發端——一段目、二段目

破序　漸層——三段目

破破　頂點 —— 四段目
破急　轉向 —— 五段目
急　終結 —— 六段目

はなやの構成も大體こうなっている。そして十二段物系の六段物は内容においては、五段形式に等しい配列になっている。卽ちいずれか二段を一段につめられるようになっている。舞曲系統のものは六段である。金平物もこの六段形式であるが、やはりこれを作る時は語り物の淨瑠璃として作られ、人形芝居の脚本としては作られなかったために、時間も場所も不定で物語の形を離れていない。

物語形式から戲曲形式を確立したのは近松である。近松は出世景清以後は舞臺の淨瑠璃を作った。そしてこの五段形式を擴充して、これとともに各段の時間と場所と事件の具體化を圖って淨瑠璃を戲曲化しようとした。まず出世景清を見ると、

出世景清

一段目（發端　序）

一場　熱田大宮司館にて景清賴朝を討つために奈良に上る。

二場　東大寺建立の場に畠山重忠を襲おうとして發覺逃亡する。

二段目（漸層　破序）

一場　五條坂阿古屋の宅にかくれる。阿古屋小野姫に嫉妬し訴人する。

二場　清水蟲坊にて捕手に圍まれ逃れ去る。

三段目（頂點　破破）

一場　大宮司捕えられ、小野姫都に上り、また六波羅に捕えられる。

二場　六條河原において小野姫拷問、景清現れて身替りに捕えられる。

四段目（轉向　破急）

景清の獄の前にて阿古屋自殺。

五段目（終結　急）

景清の處刑に清水千手觀音が身替りになる。

賴朝の前で八島の物語をし目を抉って日向に出發する。

このように五段形式にて、一段目は發端、二段目漸層、三段目頂點、四段目轉向、五段目は終結の法則に近くなっている。彼の傑作國性爺合戰を見ると次の如くなっている。

國性爺合戰

一段目（發端　序）

第一場　明朝思宗皇帝の臣右大将李踏天韃靼と內通し帝を欺き韃靼兵を引入れる。

第二場　韃靼兵亂入、皇帝皇后弑せられる。大司馬將軍吳三桂、わが子を犧牲にし皇后の腹中から王子を助けて逃れる。

第三場　かいどうの港まで落ちのびた皇妹梅檀皇女が柳歌君に助けられ舟で漂流する。

二段目（漸層　破序）

第一場　平戸に育った明の遺臣鄭芝龍の息和藤内梅檀皇女の話を聞き蹶起。

第二場　和藤内支那に渡り千里ヶ竹の虎退治をなし、勢子韃靼兵を捕えて家来にする。

三段目（頂點　破破）

第一場　獅子ヶ城にいる和藤内の姉錦祥女の夫甘輝を訪ねて助力を乞うために門内に入る。

第二場　錦祥女の犠牲により甘輝は敵の立場より和藤内を援助することを決心し、和藤内を延平王國性爺とする。

四段目（轉向　破急）

第一場　松浦潟住吉社頭より國性爺の妻こむつ梅檀皇女を奉じて遠征に上る。

第二場　舟中梅檀皇女道行。

第三場　九仙山において呉三桂、王子を奉じ老一官と提携、國性爺の攻めている南京城に向う。

五段目（終結　急）

第一場　韃靼軍に對する攻撃勢揃。

第二場　大勝利大團圓。

となっている。

その一段目はこれを事件的に見る時は、その發端をなし、その內容よりいえば榮華より沒落への急轉である。卽ち邪惡の勝利である。

二段目は和藤內の蹶起であり、これは正義の擡頭である。

三段目は正邪善惡の盛衰の頂點であって、その犧牲となった錦祥女の死によって正義の勝利にかわる。これが全體の中樞をなす。

第四段　正義の勃興。

第五段　正義の勝利、邪惡の滅亡、大團圓となる。

また各場面においても、一段目には花合戰の如き技巧を用いた大豪華から、急轉して皇室滅び、吳三桂の子供を犧牲にする悲壯な場面になる。そしてその大變化から栴檀皇女の漂流によって二段目に續いてくるのである。

二段目の平戶のところには蛤と鷺の合戰や、唐人の滑稽な言葉を入れ、また妻の嫉妬を入れて喜劇的の興味を盛り、次の千里ヶ竹の虎狩はスペクタクルと滑稽によって、充分に興味をつなぎ得るであろう。

三段目では、城門において親子對面の情景から、紅流しの伏線をはり、第二場においては錦祥女の死による紅流しが、悲壯な全體のクライマックスとなっている。これは世話愁嘆場であり、悲壯美の極致である。

四段目は正義の進展であり、五段目は正義の勝利であって、その中の四段目の道行は、道行として情緒的興味があり、九仙山は人形からくり獨特の興味を盛っている。このように演劇の五段階の法則にかなっている。

これを曾我會稽山に見ても、

一段目　事件の發端、悲劇の發生。（發端　序）
二段目　一族の苦心、二の宮の犧牲。（漸層　破序）
三段目　世話的愁嘆の兄弟の首途。（頂點　破破）
四段目　復讐。（轉向　破急）
五段目　大團圓。（終結　急）

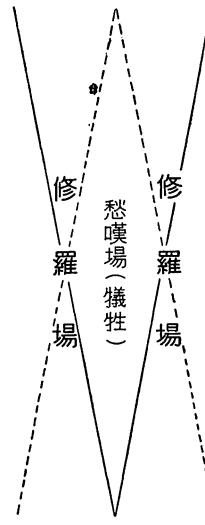
となり、

關八州繋馬においては、

一段目　事件の發端。（發端　序）
二段目　事件の進展。（漸層　破序）
三段目　犧牲による悲劇によっての善惡交換。（頂點　破破）
四段目　正義の勝利。（轉向　破急）
五段目　大團圓。（終結　急）

となり、大體において時代物の構成に一つの型を示している。

以上の如く、大體の型ば一段目は惡の擡頭、二段目は惡の成功と正義の擡頭、三段目は犧牲による中立の向背により、正義と邪惡の轉換、四段目は正邪の鬪爭と正義の勝利、五段目は邪惡滅亡、正義の勝利、大團圓となっている。これを圖にして見ると次のようである。



こうして二段目は修羅、三段目は愁嘆場という対照的な様式をなしている。

これを観衆の立場から見ると、一段目より三段目までは、正義に對する同情と邪悪に對する憎悪となり、これが憤怒となって次第に高潮し、三段目は二段目に擡頭した正義と邪悪との交叉をなし、多くのものは、三段目中立的勢力が悲壮なる犠牲の感動より、正義に與して形勢を一變させるという、最も興味ある緊張の場面となり、感激の涙に咽ぶのである。

四段目には、正義の勝利によって快哉を叫び、五段目は、多く華やかな所作によって終ることになっている。

こうして近松に至って五段形式が確立した。この五段形式の氣分を見ると、一段は華やかなところに將來の事件の葛藤が芽ざし、二段目には、その葛藤が深刻になり暗くなってくる。三段目になって、ますます深刻になっていよいよ頂點にくると、そこに有力なる犠牲者が出て、そのために事件が轉換して明るく希望を生ずる。この點が劇の頂點で、いわゆる三段目である。次に四段目は、景事やからくりで輕快に事を運び、五段目は終結の祝儀になる。

これを序破急に見ると、初段は序で二三四の三段を全體の中の破とし、その破を取出して見ると、さらにその中に二段目は序で、三段目は破、四段目は急となる。

一段目　序　　序
二段目　　序　破序
三段目　破　破　破破
四段目　　急　破急
五段目　急　　急

このように三段目は、淨瑠璃の性根場として、破における破の地位を占めているので、三段目が重要視されたのは、ここに原因する。

さてその後の作品は、多く五段形式をとり、平假名盛衰記、北條時賴記、菅原傳授手習鑑、義經千本櫻、蘆屋道滿大內鑑、一谷嫩軍記、壇浦兜軍記、祇園祭禮信仰記、奥州安達ヶ原等の名作は、みな五段物である。

例えば平假名盛衰記は、

初　段　大序　射手明神々前
中　木曾義仲館

切　粟津合戰

二段目　口　桂の里揚妓屋

中　梶原館

切　源太勘當

三段目　道行

口　大津清水屋

中　權四郎内

切　逆艫の段

四段目　口　香島の里辻法印内

中　神崎揚屋

切　無間鐘

五段目　一谷合戰

となり、菅原傳授手習鑑は、

初　段　序　大内裏唐僧來使

中　加茂明神堤

切　菅相丞館

二段目　口　道行詞の甘替

中　津の國安井の岸
切　土師の里
三段目　口　車引
切　賀の祝　佐田村
四段目　口　大宰府
中　北嵯峨野
切　寺子屋
五段目　大内山雷火

となり、義經千本櫻は、

初　段　大序　後白河法皇の院
中　北嵯峨草庵
切　堀川御所
二段目　口　稻荷宮
中　渡海屋
切　大物の浦船軍
三段目　口　下市村椎の木
切　釣瓶鮨

四段目　口　道行初音旅
　　中　藏王堂
　　切　河連法眼館
五段目　吉野山覺範最後

となっている。

このような場合には、切は最も重要であって、殊に序切と三段目の切は、紋下が語るのが例になっているが、平假名盛衰記は、竹本播磨少掾が二段目切、三段目切、四段目切を語り、義經千本櫻は此太夫が三段目切を語り、菅原傳授手習鑑は此太夫が三段目切を語っている。これは後に上演の都合上、太夫の都合で多少は變更している。また一日上演の題目の組合せで、この五段形式にしてある場合もある。これは三本建、四本建のような時には、その一日分を五段に組立てるのである。

合作時代となってくると、その作品が五段形式からさらに延びたものができてきた。例えば假名手本忠臣藏十一段、戀女房染別手綱十三段、名筆傾城鑑十二段、敵討崇禪寺馬場十一段、極彩色娘扇十段、太平記忠臣藏講釋十段、繪本太功記十一段等がそれである。これは五段物の口中切というような、區別をなくしてすべてを段にしたものであるが、これもやはり上演に際しては、五段形式に取扱うのが例である。その例として假名手本忠臣藏をあげてみよう。

一册　鶴ヶ岡
二册　諫言の寢刄
三册　戀の意趣
四册　來世の忠義
五册　恩愛の二つ玉
六册　財布の連判
七册　大盡錆刀
八册　道行旅路の嫁入
九册　山科雪轉

口、兜改
奥、戀歌
口、梅と櫻　大序
奥、松伐
口、大手馬場曉
切、どじょうぶみ　序切　初段
アト、裏門――落合
口、花籠
切、判官切腹　扇ヶ谷――二段目
アト、城渡し――霞ヶ關――落合
口、ぬれ合羽
奥、二つ玉　立端場
中、おかる身賣　端場
切、勘平腹切　三段目
茶屋場　掛合
道行　道行
口、雪轉　端場
切、山科　四段目

大序
序切
二段目
立端場
（鐵砲）
三段目端場　おかる身賣
三段目切　勘平切腹
掛合
道行
四段目

十册　發足の櫛笄　口、人形まわし
　　切、天川屋　五段目
十一册　合印の忍兜　討入

五段目（天川屋）
討入

このような分け方は作者の意圖でなく、太夫本位、上演本位のもので太夫の少い時は下段のように分けていた。そして五段形式として太夫を割當て、語り方も序破急の法則によったものである。現在文樂座の建て方は歌舞伎式で三本または四本建てになり、前、中、切、または前、中、次、切になっている。

前、中、切の例は、

昭和六年二月一日
前　一谷嫩軍記
　陣屋の段　掛合
　組討の段　口
　　奥
　熊谷陣屋の段　中
　　切
中　新版歌祭文

油屋の段　中

切　鶴山古跡松

中將姫雪責の段　中

鶴山の段　掛合

前、中、次、切の例は、

同年三月一日の

前　伊賀越道中双六

政右衛門館の段　中

次

切

大廣間の段　掛合

中　義士銘々傳

彌作鎌腹の段　中

切

次　義經千本櫻
　道行初音の旅
　川連法眼館の段　中
　　切
　切　明烏六花曙
　岩屋の段　掛合

でいずれも切を三つにし、津太夫、土佐太夫、古靱太夫が語っている。そして五段形式にはならず、三段形式となっている。

近頃のものになると晝夜二回になり、かつ興行時間短縮のため、なおさら形式を亂してこんなになっている。

前　新作　勝舞龍　掛合
中　伽羅先代萩
　竹の間の段
　御殿の段　切
　床下の段
切　播州合邦辻

合邦住家の段　前
　　切

そして五段形式から三段形式序破急の形をとっている。かくて五段形式は時間、太夫の關係、歌舞伎の影響によって崩れてきたのである。

三　古浄瑠璃の戯曲性

このように五段形式は一つの戯曲形式であるが、浄瑠璃は根本は語り物であって、人形脚本としてもやはり浄瑠璃の語り物を堅持しているために、事件を語るという風潮が強い。

古浄瑠璃はこの傾向が特に強く、これを段に切り、場に割ってみると、場所は定まり人も定まっているが時間經過をたどらず、その要領のみを語っている物語戯曲に過ぎない。幸若からきたものなどにはこの傾向が強い。たかたち三段目の末を見ると、

「奥方の軍兵も鈴木兄弟手搦にせよ、太刀も刀もいるべきかとおりかさなりてひしめいたり。鈴木兄弟これを見て、たまになれたるとうらいのとりのふぜいもかくやあらんと、驚くけしきもなかりけり、大勢の中にわつて入り、西から東、北から南、くもて（隈手）かくなは十文字八つはながたと云ふものに、わりたておつつめ、さんぐ〳〵にきるほどに、鈴木の三郎重家は十三騎こそ斬り給ふ。弟の龜井が手にかけて廿七騎薙ぎ

ふする。げにかたきもたまらばこそ、風に木の葉の散るごとくむら〳〵ぱつとぞひいたりける。

此の人々は手も負はず、川しづ〳〵とわたしもどし、勢かゝつてひかへたるは、異國の樊噲張良もかくやと思ひしられけり。」

これは修羅場の様子であるが、物語としてはなかなか面白いが、さて舞臺でこの文句で上演するとすれば、實に困難である。勿論當時はたくさんの人形をただごたごたさせた位であろうが、それでは舞臺藝術にはならず、挿畫か紙芝居の程度である。詞のところは對話體になっているが、地の文はこのように筋道だけを物語ったものが多い。しかし場所はちゃんとはっきりしており、人物もはっきりしていて五段形式になっているが、叙述が戯曲的具體性を帶びていないのである。こうした傾向は古いものから金平淨瑠璃までほとんどこの有様である。

しかし長く人形と合せている間には、人形を動かす關係もあって、一部分だけは時間、場所と具體的動作と詞、即ち物眞似の人形の動作に入るに都合のよい部分ができて、その後は依然物語という風であった。井上播磨掾、宇治加賀掾等はその例である。

古淨瑠璃における人形淨瑠璃はこのように人形を無視していた。しかしその人形も人形として特別の見せ場をもっていた。それはからくりである。からくりは人形の見せ場であって、その場合には淨瑠璃でなく樂器のみで行ったものであろう。

こんな工合で淨瑠璃は、依然として人形芝居の完全な脚本として人形と融合していなかった。これを人形と融合せしめて、人形芝居の戯曲として完成したのは近松である。

四　近松の淨瑠璃の戯曲性

近松の作品には時代物と世話物とがあるが、大體古い傳統をついだものは時代物であり、世話物は彼の獨創であり、かつは付け物として書いたもので、正式の形態というよりも特別形態である。そこでまず時代物について述べてみる。まず彼の初期の作品たる花山院后諍によると、五段形式になっているが、戯曲化された場面というものが、ほとんど決定されていないし、また時間も全然指定してなくて、全然古淨瑠璃の形式にすぎない。

花山院后諍

一段目

（一）藤壺女御白絲に弘徽殿を失わせようとする。（場所不明）

（二）白絲正度に弘徽殿を失うことを依頼する。（場所不明）

（三）正度里見七郎に弘徽殿を害することを命ずる。（構成概況）

（四）渡邊綱弘徽殿を守る。（殿中）

（五）南殿の大床における正度賴光の激論。（御殿內）

二段目

（一）正度郎黨を集め堀川に向う。（宿所）

（二）二條堀川の戰、四天王の活躍。（堀川）

三段目

（一）關白賴忠公の仲裁。（場所不明――賴忠邸か）

（二）藤壺弘徽殿を打とうとして白絲に止められる。（場所不明――藤壺局か）

（三）藤壺を里へ送る。（同前）

（四）藤壺を監禁する。（爲平館）

（五）藤壺の怨靈弘徽殿を惱ます。（弘徽殿部屋）

四段目

（一）帝の御悲歎――遁世。（御殿内）

（二）安部晴明の宿願。（日吉の社）

（三）晴明上殿――帝の遁世を知る。（御殿）

（四）帝の道行。

（五）御廟前の晴明の祈禱――女御蘇る――藤壺怨靈調伏。（野邊）

五段目

（一）花山院卽位の祝儀――千代松の今様萬歲樂。

以上五段に分けてあるが、その各段が物語であって、戲曲化されていないから、場面ができていない。

一段目にしても舞臺上において上演できるものは、（五）の渡邊綱が里見七郎を討つところと、（六）の正度賴光の口論くらいしかない。その他は一つの筋運びで端場の役目しかない。

二段目においては堀川の修羅場が見せ場であろう。三段目は（四）の藤壺の監禁と、（五）の藤壺の怨靈が弘徽殿を惱ますところは舞臺上に示すことができる。

四段目は帝の遁世が舞臺的で（二）（三）は筋を運ぶに過ぎない。次に帝の道行と晴明の祈禱が舞臺的であって、前はこれが端場の役目をなすのみである。

五段目は祝儀の萬歲樂が舞臺的である。

以上を通觀すると、この初期のものは古淨瑠璃の形式で叙事的要素のみであって、場面はすこぶる不明瞭である。これは舞臺には引幕もなく、舞臺變化も少くて、おそらく淨瑠璃の途中、適宜人形を舞臺上に出して簡單な動作をつけていたのであって、前にも述べた挿畫的役目を示していたのであろう。故に物語が先で、戲曲の役目が第二義であって、挿畫的役目をなしていたに過ぎなかったためである。彼の念佛往生記、凱陣八島等初期の古淨瑠璃模倣時代は大體この例に洩れない。これは物語戲曲とでもいうべきであろう。

これが出世景清（貞享三年）になると、彼が歌舞伎に書いた大名なぐさみ曾我、百夜小町、夕霧七年忌等によって得た手法により著しく戲曲化してきた。そして場所だけははっきり決定してきたのであるが、まだ完全な戲曲とはいえないで不完全戲曲というべきであろう（五段形式成立の項參照）。かくの如く淨瑠璃が戲曲化して行くと、筋書文學的な古淨瑠璃というものはそのまま使用できないで、これをさらに脚色的改作の必要が生じてくる。古淨瑠璃牛王姫は、その筋の面白さを取って近松がこれを脚色改作したのが牛若千人斬（初期作）である。牛

王姫によると鎌田正清の妹牛王姫が、主人でありまた愛人である牛若丸をかばったところが、慾に目のくらんだ叔母が、これを清盛に訴えたために、姫はまず牛若丸を落してから捕えられ、五條河原の拷問にかかり、ついに生命を捨てて牛若丸を守り通すという悲壯なものであるが、この牛王姫の物語を改作した牛若千人斬にはこれを舞臺化するために、常盤御前や常陸坊海尊、辨慶等という人物を加え、時間も場所も次第に明瞭となり、前者よりも大分戲曲化しているので、これは近松が舞臺を意識して改作したものである。

近松がこのような戲曲化の手腕を有したのは、彼が歌舞伎狂言に手を染め、舞臺の要領を會得したためであろう。

こうして近松の作品は、敍事詩的ながらも次第に戲曲性を增し、遊君三世相五段十一場、松風村雨束帶鑑五段九場、源氏烏帽子折五段八場、蟬丸五段十一場、雪女五枚羽子板五段九場、用明天皇職人鑑五段十一場、枌刈劍本地五段十一場、百合若大臣野守鏡五段十一場、嫗山姥五段七場、國性爺合戰五段十二場、日本振袖始五段七場、曾我會稽山五段十二場、平家女護ヶ島五段十一場、傾城島原蛙合戰五段九場、井筒業平河內通五段十三場、津國女夫池五段十場、信州川中島合戰五段八場、關八州繫馬五段八場となって、五段形式は完成し、時と場所と事件はほぼ一致してきた。

しかし一場面の叙述は、なお詞と地の關係が戲曲的でなく、物語的なところが多くて、人形の具體化の點も少く未だ完全な戲曲とはいい得ないのである。

その上、全體に筋の面白さをつけるために內容が複雜になって、一つの淨瑠璃で一人を中心とせず、事件を中心として取扱うから、その事件の進行上、それぞれの場面において異る人物が主人公になる。例えば近松の國姓

爺合戰を見ると、それぞれの場面ごとに主役があって、場面によってその主役人物が異っており、しかもそれが各シテ役の場面を有している。つまり重要人物は和藤内、老一官、母、甘輝、錦祥女、吳三桂、梅檀皇女の七人であって、その人々が各々一場以上の主役となる場所を有している。その全體の主人公シテ役は和藤内であるけれども、各場面においては必ずしも和藤内が主役になっていない。

卽ち和藤内が主役の場は千里ケ竹、獅子ケ城、川水と城内、老一官は樓門、吳三桂は一段目全部と九仙山の主役をなしている。このようにこれらの人物は各々その主役の場面を有しているのである。

しかしこの國性爺合戰は主人公の異る場面はあっても、その筋というものは明朝滅亡よりその復興に至る問題で一貫している。故に事件が分離はしていないために、これは物語戲曲の複雜化したものである。

ところが浦島年代記の如きは、幾つかの主人公と物語が寄り集っているもので、幾つかの芝居の補綴の如きものである。これは複合戲曲と稱すべきであろう。

これに類するものは雪女五枚羽子板である。この複合戲曲は近松以後において名作に多いが、これは近松時代にすでに始まっている。

彼の絶筆關八州繫馬は賴光の弟賴信と賴平との家督相續にからみ、將軍太郎の叛逆、妖婦小蝶、江文宰相と詠歌姫、その母等をからませ、これに箕田次郎の義俠を以て事件解決になり、その筋は複雜になっているが、五段十場は賴信と賴平のいずれかを主として一貫し、近松の時代物としては大體統一戲曲をなしている。

このように近松の時代物は、物語戲曲、不完全戲曲、複合戲曲、統一戲曲等の形を備えているが、いずれも叙事詩的戲曲であって、その形においてはほぼ完成したのである。

近松の世話物は特別な形態のものであって、これは相當に寫實化し戲曲化している。例えばその場面と時間は左のとおりである。

曾根崎心中
時　一晝夜
場所　三場　生玉社
　　天滿宮
　　曾根崎森

心中二枚繪草紙
時　前夜より翌日夜まで
場所　三場　道頓堀芝居歸り
　　父介右衛門宅
　　天滿宮まぼろし

卯月紅葉
時　前日より翌日夜まで
場所　三場

卯月の潤色

時　三十五日と一周忌
場所　三場

堀川　波鼓
時　上巻と中巻は四ヵ月、中巻と下巻は十一日あいている
場所　上二場、中一場、下二場、計五場

心中萬年草
時　一晝夜
場所　三場

丹波與作
時　數日間
場所　三場　以下略

このように、時もはっきり決定し、場面も明瞭に決定しているので、戯曲性が時代物よりも明瞭である。これは日常目に觸れる事實で、現實的な題材であり、したがって寫實的表現を必要としたからである。さらにこれを淨瑠璃として藝術性をもたせ、またその特性をもたすためには、そこに節付によってこれを補い、地の文のみならず言葉の文にも地合をつける、という變化をつけて、この現實性を浪漫性に引返している。(第五章第二節淨瑠璃の音曲的研究参照)

このように近松により淨瑠璃の戯曲化は次第に完成されたのであるが、これには太夫の竹本政太夫の寫實的詞本位の內面的な語り方と、竹田出雲および吉田文三郎の人形方面への努力が大いに影響している。それでも近松はやはり叙事詩人であって、淨瑠璃の浪漫性ということについては、十分の自信をもっていたために、戯曲性をほぼ完成したとはいえ、それはやはり淨瑠璃ということを建前にした叙事詩的戯曲であった。かつその人形においても未だ差込手遣であって、未だ完全な演劇に使用するには物足らないものであったから、近松は淨瑠璃に浪漫性をもたせ、人形を寫實から救い、人形振りの舞踊的取扱いの部分を多くし、三段目の如き性根場のみを完全な戯曲にしたので、全體としては叙事詩的戯曲である。

大體この近松時代のように差込手遣の頃には、からくり的舞臺やからくり人形の應用が多いが、このからくり應用劇というのは、人形のみならず舞臺裝置までが芝居をするので、これは國性爺合戰の九仙山等によって知ることができるであろう。九仙山においては遠見の舞臺裝置のからくり的變化により、石頭城、南京雲門關、山城、長樂城の場面を見せたので、この變化、しかもこれを春夏秋冬に見せるというのは、舞臺裝置も動かして芝居をさせているので、映畫式手法にほかならない。これは人形が幼稚で十分な芝居ができないところからきたものと思われる。したがって近松の淨瑠璃も叙事詩的な表現はやむを得なかった。そこで、からくりのほかに人形の見せ場として、景事道行を所作事としてこれは出遣にしたのである。景事道行というのは、一種の所作つまり舞踊を豫定してあって戯曲性は甚だ少い。人形淨瑠璃においては、ここをすぐれた節付によって語り場とし、人形の出遣を始めたのである。この出遣は差込手遣の人形の弱體化を人形遣が肉體をもって補おうとしたのである。

五　近松以後の戯曲性

しかし、からくりや、景事の出遣等では、近松以後の寫實淨瑠璃の素晴らしい發達に追いつくことができず、種々人形の改良をなすとともに三人遣を工夫した。

かくて人形が寫實の淨瑠璃に應じ得るようになると、そこに淨瑠璃はさらに完全なる戯曲化をなした。これが文耕堂、近松半二、竹田出雲の合作物である。この合作物は歌舞伎と三人遣の人形の創始に影響され、人形歌舞伎というべきものであったが、後にはこれが逆に歌舞伎の世界により逆輸入されて今日に至っている。この期のものは詞と地の文が明瞭でかつ地の文が少く、詞が多くなり、地はほとんど卜書の役目をなすに至ったことは、寺子屋等を見るとよくわかるであろう。

歌舞伎においては、この淨瑠璃を利用して、詞は俳優にいわせ、地の文と詞の中で特に地として振をつけるところだけを床語（チョボ）として語らせたのである。

このように歌舞伎にも取入れられて幾度か上演されて、人形でも今日文樂に殘っているものは、その中の傑作であって、これを見ると淨瑠璃が叙事詩的ながら戯曲として完成し、完全戯曲というべきものとなったことが明かである。

このように人形が三人遣になり表現方法が歌舞伎化したために、淨瑠璃も各場面においては、完全なる戯曲化となってきたが、合作の場合はそれでは滿足できず、その内容を複雑にするために、近松頃から芽生えた複合戯

曲の性質をますます發展させて、幾つかの小戯曲を少しのつながりでつぎ合せたようなもの、また二筋三筋のものを交互に出すという複雑な形式を完成した。これは複合戯曲というべきものである。例えば平假名盛衰記は、木曾義仲、巴御前、御臺若君、お筆、鎌田隼人、船頭權四郎、樋口次郎兼光という木曾一家の滅亡をめぐる一連の筋と、一方に梶原源太景季、梅ヶ枝、弟景高、父景時、母延壽という梶原一族の筋があり、この二つの系統の連繫はお筆と梅ヶ枝とが姉妹で、この姉妹が父鎌田隼人の仇番場忠太を討つということにより一體につながっている。しかし、このようなつなぎをつけて一つにしなくとも、木曾系統と梶原系統はそれぞれ一つの完全な戯曲をなしているのを、この二つの戯曲をこの姉妹をもってわざわざつなぎ合せて、これが五段十四場の完全な複合戯曲をなしている。また有名な菅原傳授手習鑑は、菅相丞と藤原時平との對立闘爭を本筋とし、これに付隨してその舊臣松王丸と梅王丸、櫻丸の三人兄弟の葛藤と、松王丸中心と櫻丸中心の筋をもたせていて、これと菅相丞との本筋との連絡は櫻丸切腹の理由と、武部源藏が、書法傳授の恩に報いるために菅秀才を助けることと、松王丸の御臺若君の引合せによってつながれている。

しかしこれは複合戯曲と見ても、平假名盛衰記よりは連繫が強い。分離してもそれぞれ獨立した筋にはなるが、それは盛衰記の場合よりも不完全である。それは菅原傳授手習鑑が一つの戯曲としては完全な統一があるわけである。このほか義經千本櫻は平家方の知盛、維盛、教經が生きていたこととした三本の筋を設け、これを義經という統一主人公で連ね、義經の裏面には靜御前と初音の鼓を出して、さらにこの初音の鼓を中心とする一系統を生み、その複雑な筋を五段十二場にまとめているが、そのシテ役には主人公義經のほかに知盛、狐忠信、いがみの權太、横川覺範という四人までも出して、それぞれまとまった戯曲をなしているところは、さすがに合作

の複合戯曲の價値を發揮しているのである。これには本筋というものがはっきりしていない。

假名手本忠臣藏も、本筋は鹽谷判官と高師直の葛藤から判官の切腹、大星由良之助の復讐が本筋になっていて、これに複合的に早野勘平とお輕の筋と、天川屋義平と、加古川本藏の筋と三つの筋が絡んでいる。勘平お輕の筋は、最初は双傷の時の二人の失策から落人となることから、中間は勘平の切腹と連判狀加盟で、終は茶屋場でお輕平右衛門と由良之助の關係で、本筋に合してはいるが、これだけでも獨立した一つの系統で、殊に裏門、山崎街道、與市兵衛内を通すと、一つの完全な戯曲をなしている。また天川屋義平も一段ながら獨立したもので、ただ仇討の道具を作ったということで本筋につながっているが、やはり獨立したものとしても扱い得る。また加古川本藏の筋は二段目の松切から三段目の四つ足門、双傷、八段目の道行、九段目の山科と通して一つの戯曲をなしているが、これは判官抱き止めと山科の繪圖面を渡しで本筋に合し、さらにこの筋を生かすために八段目、九段目の前に、後日、增補忠臣藏本藏下屋敷一段さえも書き足されている。これはこの筋に完全な獨立性をもたすためである。してみると、これは本筋と三つの傍系の獨立的戯曲の複合ということができる。したがって五段には到底まとめ上げることができず、十一段になっており、複合戯曲の最大なものとなっている。

複合戯曲としてさらに代表的なものは一谷嫩軍記であって、これは初段に堀川御所で義經が熊谷に「一枝を伐らば一指を切るべし」の制札を渡して一谷に向わしめ、岡部六彌太に「さざなみや」の歌を託して、これを忠度に屆けさせることにより、この熊谷、敦盛と六彌太、忠度と二筋の劇が成立していずれが主流ともつかず、これが相互に連關せずして終って明瞭な二筋劇になっていて、ただ義經という人物がそのつなぎ目である。これに反して本朝二十四孝は上杉武田兩家の確執を取扱って筋は一筋であるが、それが將軍暗殺の齋藤道三と、暗殺にか

らんで兩家の子景勝、勝頼の切腹の身替り問題から、山本勘助の出現、勝頼の上杉家入込、八重垣姫との戀があって、八重垣姫の働きで紛爭の種であった法性の兜も武田にかえり、惡人滅びて兩家和解するという、きわめて複雜な筋となっている。その竪筋はやはり一筋になって各段は獨立性はなく、結びついて筋に連關している。これは繪本太功記が十三册もありながら、光秀の春永殺しから久吉の弔い合戰という一筋を、僅か高松城水攻めという一挿話的說明があるだけであとは光秀を中心に一貫しているのとは大きな差である。このように、あるいは一筋物でも複雜なものや、複合物でも簡單なものというようにさまざまな形をとっている。しかしこのいずれもその戲曲性としては、時と場所と事件の一致および詞と地との關係による人形の動作が具體化されて、完全な戲曲體になっているから、これを歌舞伎に用いてもなんらの破綻を生じないのである。もともと人形淨瑠璃は叙事詩的樂劇であるから、その形式はそのままに近松以後の合作物において完全戲曲體になり得たものといって差支えあるまいと思われる。

以上において淨瑠璃は十二段から六段へ、さらに五段へと變化し、內容は物語戲曲から不完全戲曲、完全戲曲に進歩し、內容も單純戲曲、複合戲曲へと發達した系路が明かになると思われる。

第六節　淨瑠璃にあらわれた人物の研究

一　人物と人形

淨瑠璃が人形に合すことを前提として作られた以上は、淨瑠璃中の人物は人形として表現しなければならない。故に人物は人形と深い關係がある。

人形は非情な木偶であるから、その性格を誇張しなければ人物の性格を表現することができない。また人形に表現するためには、人物も性格を明瞭にしなければならない。

人形淨瑠璃は人形の性格と動作で表現されるから、その人物もこれに適應していなければならない。そこで人形と人物はいずれが主體かということを見ると、初めは淨瑠璃の人物があって、これを表現する人形を作ったわけである。

しかし幾百の淨瑠璃にあらわれる人物の性格をいちいち人形に作ることはできないので、大體似よった人物には似よった人形を用いるということから人形が類型化した。そこでおのずから人物の性格も、人形によって類型化されてきたものである。この類型化された人物性格を表すために人形の遣い方も類型化されてくるのである。

そこで、人形の所作もなるべく容易にするためには、やはり動作の類型を用いたので、人形の型も遣い方もそ

の類型によることになった。このほかに音曲的類型もある。このように類型化によって作曲も容易で過去の經驗で語りやすく、かつ過去の人形で間に合い、過去の人形の遣い方で遣い得るというものが便利である。故に作者もなるべく過去の經驗と類型を生かして、これに基いて淨瑠璃を作るので、淨瑠璃にも自然に類型というものが生じて、類型的淨瑠璃を類型的に演出するようになってきた。

即ち淨瑠璃の作り方、語り方、人形の遣い方、人形の種類すべてが類型的になって、人形淨瑠璃という類型的な藝術、様式的な藝術、型の藝術が成立したのである。

そこで淨瑠璃の中の人物というものも、淨瑠璃の趣向、形式に支配されるとともに、一面には人形にも支配されて、その種類や性格がほぼ一定してきたのである。

淨瑠璃の趣向は前に述べたとおり、時代物にあっては、その根本は善惡對立である。したがって淨瑠璃にあらわれる主要人物も、善か惡かいずれかに別れるのである。この善惡對立の人物の性格ということは、淨瑠璃の人物の大きな特徴である。

また趣向によっては戀愛をする人物がある。戀愛は淨瑠璃に美しい色をつけるために重要な要素であるから、この戀愛には特別な人物が用意される。

淨瑠璃は、はじめ十二段草子の牛若丸と淨瑠璃姫の戀愛が趣向となり、その後も、戀愛のない淨瑠璃は稀である。したがってそのような人物が必要なのである。

次に人物を支配するのは年齢である。老若ということは、その人物の性格の上にも、その形の上にも大きな關係がある。そこで淨瑠璃の人物はこの年齢で區分することができる。

なお地位ということも考えられる。その人物の地位ということによって時代物と世話物の區別を決定し、そのなかの人物の性格も決定するのである。武士と町人がその例で、武士もその地位によって差がある。

この善惡、戀愛、年齢、地位等という條件によって人物の類型が決定される。勿論根本に男女の別のあることは、論をまたない。この人物の類型が人形の類型をつくり、人形の類型に支配されてまた人物が限定されるのである。

1　善惡對立の原則

善惡對立には善人と惡人とがある。人形淨瑠璃は人物を人形で表現するから、その人物は人形のために性格が終始一貫していて、決して人間のように複雜でない。卽ち善人と惡人ははじめからはっきりと區別されていて、惡人が改心しても善人にかわることができず、もし惡人が改心して善人にかわる場合は、人形の變化ができないためその人物が死んでしまって善人としての活躍はしないのである。義經千本櫻のいがみの權太、源平布引瀧の實盛物語に出る瀨尾次郎、玉藻前曦袂の鷲塚金藤次等はその例で、惡事の懺悔をして死んでしまうのである。

こうして淨瑠璃には善人と惡人がはっきりきまっているが、その惡人は特別な個性は少く、むしろ、正義の人人を活躍させるためにその相手に作られた假想的人物とでもいうべきものである。

どんな忠臣でも、その機會がなければ忠節を發揮できないから、淨瑠璃ではこの忠節を發揮させる機會を作るために、惡人を活躍させ、それに對して忠義の行動が出てくるのである。

この惡人は叛逆の主人公とその一類や、仇討の敵役等が主であり、また戀愛の邪魔をする色敵もその一つであ

る。

この敵役は、強ければ強いほど正義の人々を苦しめ、苦勞辛酸をなめさせて、見物の人々が正義の人への同情をわかすから、惡人は強いこと、地位のあること、知惠計略の優れていること、惡い一味のあることなどが條件になっている。

2　古淨瑠璃の人物

古淨瑠璃のなかで惡人でしかも強くて地位のある例は、古いところではなやに出る敵役九州の管領萩原國司であって、彼は、その勢力を利用してはなやの長者の地位と娘を強奪しようとするから色敵も兼ねており、その家來にはあくた丸という強者（したたかもの）がいる。

これに對して正義の方は、父を滅ぼされた花世姫と花若丸との可憐な姉弟で、これには、楊柳觀音が加護するのである。

あかしの敵役七條關白と、その子高松中將は、その勢をもって明石三郎の妻を奪おうとするが、これに妻の父多田刑部までが加擔している。

知惠惡計のある例としては生捕夜討のほんゑの左衛門もろかたで、彼は守屋判官の妻こうひの前を奪うために、惡計をもって判官を陷れており、安口判官の逆臣兵部太夫も主家横領のため、惡計をめぐらし、その子たちもこれに與しているが、ただ一人だけは正義に味方している。

小篠の敵役二條大納言國友も、衣笠少將より地位もあり惡計にもたけて、その惡計によって少將を滅ぼし、そ

の遺子と遺臣とが苦勞して復讐するのである。

以上のような惡に對して善は一たまりもなく滅びるが、殘された弱い人たちが種々苦心して惡人を滅ぼし、世に出るのが趣向になっている。

これが金平時代になると、惡人の方も類型化され、惡人としての個性は見られない。宇治姫切の中國領主由良武者俊國や、四天王武者修業の荒島判官代景近の叛逆、賴光武勇評の橘諸氏の惡計、渡邊岩石割の筒井武道の惡計、菅原親王の村川刑部秋季等は、みな四天王の活躍の對象となる惡人に書かれている。

このように金平物は金平の對象となる惡人があって、金平や四天王が武勇をふるう機會を作るので、四天王物は、渡邊綱がシテ役になり、金平物は金平がシテ役になり、この惡人に對して戰うのである。

このように古淨瑠璃はその趣向が善惡對立であり、叛逆に對して武勇正義の人々の活躍が取扱われているのである。

その人物は善の方と惡の方とにわかれ、初めのうちは善の方はか弱い遺子か女が惡人にいじめられて見物の同情と義憤を集めるが、それがやがて神佛や朝廷の力をかりて世に出て、忠臣の援助によって惡人を滅ぼすというのが例になる。金平時代になると惡に對して正義の方は武勇と實力をもって爭うのであるから、正義の方にもそれだけの人物を配備している。四天王や金平は、その主要人物であり、その後には統率者としての源氏の大將が控えている。

このように趣向の類型は、おのずから人物の種類と性格を決定してしまうのである。

古淨瑠璃の中の戀愛をする人物は十二段草子の牛若丸と淨瑠璃姫、牛王姫の牛若丸と牛王姫、阿彌陀本地のせんしょう太子とあしゅく姫、仙人龍王威勢諍の源義家と綠の前、日本大王や日本王代記の神武天皇と照日の前等である。

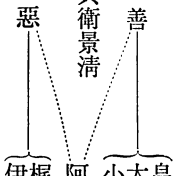
古淨瑠璃のなかで戀愛をする人は高貴の人や大時代の人物が多く、年齢も青年が多い。

また金平物には正義の統率者として源氏の棟梁が出ているが、これには能の子方から轉化した若い上品な貴人を配し、これが後の義經物の系統になっている。そしてその役は四天王か金平のような家來になっている。

3　近松の作品の人物

近松の時代物の人物は、古淨瑠璃の系統を受けて善惡對立と戀愛を主にしていて、この善惡の双方には年齢も異り、地位も異る多くの人々が出てくるが、この趣向の原則は變っていない。

古淨瑠璃から新しい淨瑠璃に移り變りの出世景清は、武者型の景清を主人公とし、これに對立する惡人に梶原を大將として家來に伊庭十藏をおき、善人側に畠山重忠をおいて善惡對立の布陣とし、戀愛には小野姫と阿古屋の二人を善惡と戀との對立をさせ、老役に熱田大宮司を出し、總大將に源頼朝を出している。それは次のとおりである。



この際の阿古屋は善悪を兼ねてその中間にある。年齢は明瞭ではないが、景清は青年で検非違使程度ではなかろうか。

重忠は壮年で現在の孔明級で大宮司は老役、梶原は壮年敵役で金時級、伊庭は端仇で現在の陀羅助級のもの、小野姫は時代の娘、阿古屋は傾城である。この頃から人物の布陣は次第に現在のものに近づいてきた。

「用明天皇職人鑑」には戀愛をする人物として十二段系の若い高貴な男女花人親王と玉世姫のほかに、阿古屋系の傾城室君があって三角關係になり、もう一組は五位介諸岩と松浦兵藤太の妹がある。

善人の方は花人親王と景清系の五位介諸岩、百島太夫、頼朝系の蘇我稻目があり、悪人の方には山彦王子と梶原系の物部大臣のほかに伊賀留田ますらと、三枚目に伊賀の宿彌がある。この中間に松浦兵藤太という人物が出てきている。

善の方　　惡の方

松浦の娘　　室　君

五位介諸岩

（景清に當る）

花人親王　　山彦王子

玉世姫

百島太夫　　伊賀留田ますら

蘇我稻目　　物部大臣

檢非違使勝船　伊賀宿彌

松浦兵藤太

この松浦兵藤太は新しい型の人物で山彦皇子の臣であるが、惡人ではなくその妹の情にほだされて五位介諸岩に味方し、花人親王側につく人物であるが、そのためには母が命を落すのである。

このように複雜な人的配置になり、出世景清の景清、小野姫、阿古屋の三角關係は五位介諸岩と松浦の娘と室君の關係にそのままあらわれ、また善惡對立均衡が、松浦兵藤太の轉向により善の方が強くなり惡の方が滅びる動機となるという人的配置である。この松浦は國性爺合戰の甘輝將軍に當る新しい役である。雪女五枚羽子板は、主役が藤内五兄弟であるほかに善惡の對立狀態は別に變ったことはない。

國性爺合戰には前に述べた甘輝將軍という松浦兵藤太に當る人物が、錦祥女の犧牲によって善の方の和藤内方につくというので、この用明天皇の型の踏襲である。また和藤内という強剛な人間は、金平型の系統で近松には

新しい型である。

4　近松以後の作品の人物

この善惡の型、戀愛の型の人物は、近松以後の時代物にも踏襲され、善惡對立や恋愛だけでなく、その中立的な人物がある犠牲者によって善に味方するため、善惡の形勢を逆轉させることが多くなり、この中立の役が重要なものになってきた。

近松の用明天皇の松浦兵藤太、國性爺の甘輝、關八州繋馬の賴平に當る人物では、近松以後には菅原傳授手習鑑の松王丸、一谷嫩軍記の熊谷等があり、この系統は後の文七の人形で代表するものになるのである。

また淨瑠璃の筋も單なる善惡對立ということよりも、主家復興、舊主への忠節という趣向が主體になり、敵役の類型的のものが出なくなっている。義經千本櫻一谷嫩軍記平假名盛衰記等には敵役の對立がなく、菅原傳授手習鑑、妹背山婦女庭訓、假名手本忠臣藏、は敵役が大物で、その根幹になってはいるが、菅原の時平にしても忠臣藏の師直にしても妹背山の入鹿にしても、極惡人として奥にかまえて、表面にはあまり出ないことになっている。しかしその力で善人に重壓をかけて苦しめているので、大舅の人形の白塗であらわす師直、梶原、北條時政の人物や公卿惡として內匠頭を用いる時平、入鹿等は敵役の新しい型である。

それから筋が善惡對立からはなれて勢力爭いの對立に變ってきたものがある。千本櫻の義經と渡海屋銀平（知盛）、ひらかな盛衰記の松右衛門（樋口）と義經はその例である。

次に近松頃から世話物ができたが、さきに趣向のところで述べたように戀愛が强力な趣向になっておおむね戀

愛の主人公が主役になっている。そしてその主役に對して色敵、金敵等を配するのが例になっている。そして善惡對立ではあるが戀愛の方が強いのであって、時代物の戀愛が主體的なものでないのに比して大きな遜色が見られる。したがって、中心人物は若い男女で、これをめぐる親、許嫁者、主人、戀敵、金敵が配置され、また戀愛も趣向のところで述べたように三角關係になるのが多い。そして善の方がいつも不利の立場である。世話物は事件が小さいから人物も範圍狹く固定し、したがって人形も狹い範圍に固定している。

このようにして時代世話兩者とも、その人物が一定の人形の型の範圍から出ないようになり、その類型的な人物がこれを表現している人形頭の種類の中に包含されるような結果になった。

そして人形の種類をあらわす頭の分類が、人物の分類に一致してくるようになった。このことは第三章第一節第二節に詳述する。

このように主要の役は、この範圍からあまり出ないように作られている。例えば文七の頭であらわすものを主役とする人物は光秀、熊谷、樋口、貞任、山本勘助、松王丸のように、表裏二面の複雜な性格の人物である。これは近松以後にできた性格で、近松まではこれは檢非違使の頭の人形によってあらわした。甘輝、松浦兵藤太、景清はその例である。

戀愛の人物としては忠臣藏の勘平、ひらかな盛衰記の梶原源太、一谷嫩軍記の敦盛、世話物では新版歌祭文の久松、心中天網島の治兵衛、戀飛脚大和往來または冥土飛脚の忠兵衛、近頃河原達引の傳兵衛等である。時代物では一場面の主役または副主役であるが、世話物では全體を通ずる主役をなしている。その相手には娘頭であらわす、おかる、梅ヶ枝、靜、玉織姫、お染、お光などがあり、新造頭であらわすものには小春、梅川、お俊など

がある。そして男は時代、世話、年齢を問わず源太か若男の頭を用いる。

第三章　人形の研究

第一節　人形頭の劇的性格とその種類

一　人形頭の劇的性格

演劇的性格ということは近代演劇研究の一問題となっている。これは西洋における演劇論の一說であって、最初はアリストテレスの詩學の中の行爲と性格論あたりに源を發し、アラダイス・ニコルの演劇入門や、グスターフ・フライタークの劇作法にも論ぜられ、シュラーグもこの問題に觸れて、劇的性格と局面との關係を論じている。

わが國においても坪內博士は、役の性根という名目で、この劇的性格を取扱い、中村吉藏氏は『日本戲曲技巧論』の中で、日本の戲曲のなかの劇的性格を論じている。

しかし日本においては、西洋で說かれたような劇的性格、即ち個性的な人物は、あまり書かれていないし、內面的な表現もあまり見當らない。わが國で劇的性格というのは戲曲中の人物が、個々の性格をもつというのではなく、局面を構成する一つの類型になっているということが特質であって、その點が西洋演劇と大いに異るところである。

この類型は主として俳優の性格からきたものであって、俳優の性格の型によって、戲曲の人物が限定され、つまり誰のために書きおろすというのはこのことである。このことは、わが國の演劇が、動作（マイム）と擬態（ミミック）に重點がおかれ、戲曲よりも俳優に重點がおかれた結果である。

即ち戲曲中の人物が、役者によって左右され、役者を對象において戲曲が書かれるということが少くなかった。したがって、作中の人物も、立役、荒物、二枚目、三枚目、敵役、老役等の類型によって演じやすいように表現されている。故に日本の劇的性格ということは、むしろ役者の性格からきた類型であって、戲曲中の人物の個性ということではない。

このことは人形淨瑠璃においても同樣であって、淨瑠璃中の人物は人形によって限定されている場合が多い。したがって、淨瑠璃中の人物も人形同樣に類型化されて、人形の類型と一致し、また上演の上でも、太夫の語り口がこの人形の類型によって限定されてきた。即ちここは文七で語れとか、團七で語れなどの言葉が出てきて、人形の種類によって類型化しているのである。

これは太夫や人形遣が、その作品ごとに個性のある人物を語ったり、遣ったりすることは、なかなか困難であるために、人物の類型をつくり、淨瑠璃の文章も、その節付もやはり一つの型によって語りやすく遣いやすくし

たのである。その方が實際に便利だからである。

この結果淨瑠璃から人形の類型が生まれ、この兩者は切り離すことのできないものとなり、人形は淨瑠璃によって類型化されるが、淨瑠璃も人形によって制限を受けるということになったのである。そこに人形の性格がある。歌舞伎の役者と臺本との關係もこれと同樣である。

このように一つの制限の中で、藝の進化ということが行われて、優秀な藝術になったのであるから、人形淨瑠璃の研究には、人物と人形の性格研究というものが、重要な問題となってくるのである。

人形は俳優の一部分、卽ち擬態（ミミック）に該當するものである。役者一人のもつ演劇的要素を分析すると、その魂、擬態（ミミック）、聲、動作（マイム）などになるが、人形淨瑠璃では俳優というものはなく、この擬態には人形をもって、聲は太夫によって、動作は人形遣によって分擔され、これが綜合されてその人物の魂となって一つの擬人格を構成し、これによって俳優の役目をなしているのである。

このことは俳優が自由に動くことよりも、甚だ困難ではあるが、前に述べたように役者の個人的性質が排除されて藝が客觀化し、純粹化するという點では、大きな特徵をもっている。そして困難ではあるが、一面においては自由な面もある。人形においては、その形態（容姿、扮裝）その他は自由に製作できるので、形の上では思いのままの特徵と性格を發揮することができる。これによって人形の種類ができ、その種類の特徵を生かすために、自由にその誇張が行われる。人形製作の自由ということは、淨瑠璃中の人物の理想化に、重大な役目をしている。

しかし一面、一俳優の機能を果すには、人形と太夫と人形遣とを要し、少くとも四人はかかるのであるから、

調和のための苦勞が多く、そのためにもおのずから一つの型ができ、その踏襲によりつつ藝の進化をはかるという、内面的發展をきたしたのである。そのために淨瑠璃の原作も、作曲も、語り方も、人形の遣い方も、一つの型の中で進化して高い藝術に到達した。

人形も單に劇中の一要素であるというに止まらず、人形自體がすぐれた藝術品として發達してきた。特に人形の頭は、性格の根本をなすものであるだけに、いろいろ工夫されて今日のように優秀なものになったのである。この重要な意義をもつ人形頭について、現在の實態の歴史的發展と分析的研究を試みよう。

二　人形頭の類型の標準

現在、文樂で使用されている人形は、その性格が類型的であって、ひとつひとつの個性というものはなく、文七とか檢非違使とかいう類型に包含されていて、一つの人形が特定の人物の擬態に限るというのは、一頭一役の特別の頭、例えば景清だの、お岩だのというごく少數にすぎない。

そこで、この人形の類型の標準を研究してみると、それは極めて簡單なもので、それが中心になって、だんだん複雜なものができたのである。それは淨瑠璃の人物と一致している。

その標準の根本をなすものは善惡である。男性にも女性にも善と惡との二種があって、それが對立している。これは古淨瑠璃時代からの特徴であることは次章の歴史的研究で述べるが、とにかく淨瑠璃のプロットというものは根本は善惡對立である。

卽ち個々の人間を描くというよりは、善惡の兩者の對立闘爭をテーマとして、その葛藤を描くことに重點をおき、結局は善が榮えて、惡が滅びるという勸善懲惡から一歩も出ていない。このテーマの問題については、劇文學の立場から論ずべきことで、ここには取り上げないことにするが、要はこの善惡對立が、テーマの根本である以上は、その中に出てくる人物が大體善と惡の兩者に分れてくるのは當然である。しかし善ともいえず惡ともいえない中間のものも多少はある。この善惡にも男女の性別のあることは勿論であり、男子も女子もともにこの善と惡に二分されるのである。

次には年齡の問題である。老年、中年、青年、子役の四通りの區分が、人形分類の一つの標準になっている。この善惡、男女、年齡のほかに境遇という條件がある。境遇は身分であって、これには時代物（主として武士）と世話物（主として町人）があり、これによって人形の性格の强弱ができる。この四つの標準の上に、悲劇的性格と喜劇的性格があるが、これらの標準によると男性は、大體次のような分類になってくる。（○印は三枚目）

	老年		中年		青年	
	時代	世話	時代	世話	時代	世話
善	鬼一	定之進 正宗 ○白たけうじ 太夫	孔明	孔明 檢非違使 ○又平	源太 若男	源太 若男
惡	大舅	寅王 舅	檢非違使 金時 陀羅助 團七	陀羅助 團七 ○與勘平		

中立	大鼻	鼻	文七	三〇枚目	
特殊頭	景清		團七	○又手	鬼若
			菅丞相	法界坊	
				斧右ェ門	
				宗玄	

三　老役の人形頭

右の表について、老役から逐次說明する。

まず鬼一は時代物の老役で、大體思慮分別ある老人である。武士が多く、當時の知識階級、上流階級で、しかも武士的悲劇的性格をもっている。これを使用する役は、主役は割合少く、脇役ではあるが重要なものが多い。腹のすわった老武士で、內心を表面に出さず、思慮分別があり、正義のために生命をすてることを惜まぬ武士であるところに、悲劇的性格がある。實例についていえば、

一谷嫩軍記　石屋彌陀六（實は彌兵衛宗清）
假名手本忠臣藏　加古川本藏
新薄雪物語　幸崎伊賀守
蝶花形名歌島臺　小坂部音親

鬼一法眼三略巻　鬼一法眼

などである。

石屋彌陀六は、平家の侍大將彌兵衛宗清が平家滅亡後姿をかえた假りの名で、かつて賴朝を助命したために、それが平家滅亡の原因となった責任を感じ、石屋となって滅びた平家の人々の冥福を祈っているという悲劇的な人物である。

また加古川本藏は、鹽谷判官を殿中に抱き止めた責任と娘の幸福のために、山科で娘の婿の大星力彌に討たれるという人物であり、幸崎伊賀守は、娘の戀愛の責任を負って陰腹を切るという父性愛と正義の人物、小坂部音親は、戰と恩愛のために去就に迷って切腹しながら、これをかくして、目前で二人の孫に眞劍勝負をさせるという人物、鬼一法眼は、源平兩氏の中に立ち、表面は平家につき內心牛若丸に好意をよせて、三略を與え、自らは生命をすてるという人物である。これらはいずれも悲劇的性格である。そして鬼一の名はこの鬼一法眼に始まったのである。

以上のような性格であるから、その頭には、武士の氣魄と悲劇的深刻さを示しており、時代物の氣骨ある武士に用いられている。またこのほかにも、

安達ヶ原三段目　謙杖直方
妹背山婦女庭訓　大判陣淸澄

國性爺合戰　老一官鄭芝龍
本朝二十四孝　長尾謙信
名筆吃又平　土佐將監

のようなものにも使用される。

このように鬼一は、一面には義に強く、一面には恩愛の情が極めて深いという、理想的な老武士をあらわし深刻な悲壯美を表現しているのである。

この頭を遣う役には惡人はない。現在、玉藻前曦袂の鷲塚金藤次にこの頭を使用しているが、金藤次はかつては惡人で、現在も惡人に味方しているが、後に本心に立ちかえって討たれるという役で、源平布引瀧の妹尾太郎と同樣な性格であるから、これは敵役である。したがって大臈を使用すべきであるが、それが何時頃からか誤って、鬼一が使用されてきたのであろう。

鬼一に對する敵役は大臈である。大臈が用いられるのは、

近江源氏先陣館　北條時政
假名手本忠臣藏　高師直
平家女護ヶ島　妹尾太郎
源平布引瀧　妹尾十郎

神靈矢口渡　　頓兵衛
義經千本櫻　　梶原景時

などで、これらはいずれも大きな敵役である。殊に時政、景時、師直は身分も高く、その貫祿と權威は、これが強さになってあらわれている。中でも、時政、景時はともに、腹に一物ある檢視の役で、相手の心を見抜こうとする教養思慮ある實惡である。師直は地位は高いが奸佞邪智の老人、頓兵衛と妹尾も豪快な實惡である。

世話の方の善には定之進と白太夫がある。定之進は、戀女房染別手綱の能師、定之進から出ているためにこの名がある。定之進は、娘の重の井の不義の責を負うて切腹するという純情で、上品で思慮分別のある老人であり、その上子に對して恩愛あふれるような父性愛をもち、その律氣のために、悲劇的性格になっている。

桂川連理柵　　親半才
戀娘昔八丈　　親庄兵衛
壽連理松　　親德右衛門
染模様妹背門松　　親太郎兵衛
艶姿女舞衣　　親宗岸
壽門松　　親淨閑
冥土飛脚　　親孫右衛門

などに用いられる。こう並べてみると、これらの人々が父性愛の權化の性格をもっていることは説明を要しないであろう。白太夫の性格もこれによく似ているが、一種の喜劇的なあかるさをもっており、その底から悲劇的性格が滲み出るという性格である。

次に世話の敵役は寅王である。寅王は大内裏大友眞島の中の菊地前司虎王から出ていて、もとは惡役の性格ではないが、今では頑固な親父か、世話の敵役になっている。用途は、

伊賀越道中双六　宇佐美五右衛門
假名手本忠臣藏　斧九太夫
義士銘々傳　代官七太夫
菅原傳授手習鑑　土師兵衛

などで、これらはみな敵役ではあるが、知識的な實惡というよりも、むしろ强慾な性格をあらわしている。そのために大舅のような雄大さはなく、また下品である。

四　中年の人形頭

中年の代表は孔明と檢非違使である。ともに思慮分別と教養を示す、いわゆる實役である。孔明は檢非違使よ

りも、年齢が高く四十歳前後で、明快な理知と、溫い愛情の持主であって、最も圓滿な性格であるがやはり悲劇性を帶びている。そのために一種の崇高美というようなものを示している。諸葛孔明鼎軍談の諸葛孔明から出ていて、いわゆる知者の代表ともいうべきものである。現在使用せられている役は、

一谷嫩軍記　岡部六彌太
假名手本忠臣藏　大星由良之助
〃　石堂右馬丞
心中天網島　粉屋孫右衛門
御所櫻堀川夜討　侍從太郎
新薄雪物語　園部兵衛
菅原傳授手習鑑　菅丞相
壇浦兜軍記
ひらかな盛衰記　} 畠山重忠
鷄山古跡松　右大臣豐成

などで、知者の代表は大星、畠山、菅丞相であり、子に對する愛情を示すものは園部、豐成で、いずれも實役として、中年の代表である。

また檢非違使は、これよりも年齢が若く、三十歳前後で青年の方に近いかも知れない。檢非違使は元來用明天皇職人鑑の中の、檢非違使勝船から出たものである。勝船は花人親王の重臣で、分別ある役である。これはもともと中年の代表であったが、この中から、孔明、文七のようなものが出てきてからは、むしろ若い役に使うようになった。

そして青年をあらわす若男や源太が、常に戀愛の對象であるのに對して、これは思慮分別のある、高尚な役に使用されている。だから若そうでも青年というよりは、やはり中年に入れるべきであろう。眉目秀麗であり、その美しさは、すっきりした理知美である。

檢非違使には眉の動くあふちとねむり（眉動かず目のみ動くもの）の細工がついている。これを主役として使うものには、次のようなものがある。

近江源氏先陣館　佐々木盛綱
鎌倉三代記　佐々木高綱
源平布引瀧　多田藏人行綱
〃　齋藤實盛
國性爺合戰　甘輝將軍
信州川中島合戰　直江山城守
義經千本櫻　平知盛

義經腰越狀　泉三郎
信州川中島　長尾輝虎

以上は大體時代の主役的人物であるが、このほかに世話物としては、

茜染野中隱井　梅由兵衛
傾城阿波鳴門　十郎兵衛
嫗山姥　煙草屋源七
櫻鴨恨鮫鞘　右手屋八郎兵衛
花曇佐倉曙　佐倉惣五郎
双蝶々曲輪日記　南方十字兵衛
薫樹累物語　百姓與右衛門

などで、いずれも世話の主役をしている。

以上はみな、あふちで眉が動き、時代物は特に、ふき眉という毛のついた眉であるが、世話は毛がついていないで金屬を黒く塗った眉である。眉の動くことは表情の深刻さを示している。

またねむりの檢非違使は、

桂川連理柵　帶屋長右衛門
曲輪文章　吉田屋喜左衛門
碁太平記白石噺　大黑屋宗六

のような世話物に用いたり、また近頃は、

生寫朝顏話　奴關助
攝州合邦辻　奴入平
彦山權現誓助劍　奴友平

のような、陀羅助を用いる筈の奴の役にも使用している。またあふちと寄目のものは、

假名手本忠臣藏　鹽谷判官
〃　寺岡平右衛門
菅原傳授手習鑑　梅王丸

義經千本櫻　忠信

以上のように、檢非違使は實に用途の多い重寶な頭であるが、名作は甚だ少い。それは孔明とともに、性格に強い特徴がないからである。これも前に述べたように、孔明と同じく非劇的な實役である。

又平は滑稽と善良さを主とする頭で、善の性格を帶びている。傾城反魂香の吃の又平、堀川の與次郎などで、その喜劇性は、あまりに善良すぎる點と、間の抜けた點にある。そして白太夫と同系統で喜劇性が、かえって悲劇性になっている。

中年の敵役としては、時代物では金時、世話物では陀羅助と與勘平がある。金時は時代物の敵役で、左のものに使われる。

一谷嫩軍記　梶原平次景高
伊賀越道中双六　櫻田林左衛門
繪本太功記　四方田但馬守
菅原傳授手習鑑　春藤玄蕃
關取千兩幟　鐵ヶ嶽

金時はこのほか、圀七と同様に強剛をあらわすこともある。例えば、

大江山酒呑童子　坂田金時
伽羅先代萩　松ヶ枝節之助

などは善良な荒物であるが、この金時を使用する。これは強剛な方面を利用したのである。

「與勘平」は端敵と三枚目を兼ねている。その滑稽な顔付が下品で、三枚目端敵には最も適している。もともとは「蔦屋道満大内鑑」の與勘平から出ているが、今は三枚目端敵となっている。主に使用されるのは、

伊賀越道中双六　蛇の目眼八
壇浦兜軍記　岩永左衛門
生寫朝顔話　岩代多喜太
八陣守護城　鞠川玄蕃

などであって、憎々しさと滑稽を合せて、人氣のある頭で、敵役中、唯一の喜劇的性格をもつものである。

世話の陀羅助は、敵役でもむしろ端役的な、下卑た役である。元來、陀羅助は役行者大峯櫻の陀羅助という藥賣りから出たものであって、卑しい下郎的な性格を示すもので、本來は假名手本忠臣藏の平右衛門や、播州合邦辻の入平などの奴に使用していたが、いつの間にか、それらは檢非違使に變ってしまって、今では敵役を本役と

するようになった。その主なる役は、

一谷嫩軍記　田吾平
伊賀越道中双六　池添孫八

のような下郎のほかに、

伊勢音頭戀寝双　徳島岩次
櫻鞨恨鮫鞘　香具師彌兵衛
心中天網島　江戸屋太兵衛
近頃河原達引　横淵官左衛門
新版歌祭文　山家屋佐四郎

のような、下品な世話の色敵のものや、

菅原傳授手習鑑　宿彌太郎
伽羅先代萩　渡會銀兵衛

のような時代物の端敵もある。この頭は、本來は下郎の役であるから、敵役でも端敵であり、あまり高級なものには使用しない。

五　青年の人形頭

青年の善をあらわすものは源太と若男で、この青年に敵役はない。この二つはほぼ似よったもので、源太はむしろ檢非違使に近く、主として時代物に使用される。

源太の中であふちのものは、

鬼一法眼三略巻　一條大藏卿
一谷嫩軍記　平忠度
繪本太功記　武智重次郎（出陣以後）
義經千本櫻　主馬小金吾
〃　狐忠信
〃　源義經

のような時代物を初めとし、

假名手本忠臣藏	早野勘平
〃	桃井若狹之助
義士銘々傳	萱野和助
心中宵庚申	八百屋半兵衛
生寫朝顏話	駒澤次郎左衛門
博多小女郎浪枕	小松屋宗七

のような世話の、分別ある悲劇的性格のものに使用されている。動きのない源太は、

妹背山婦女庭訓	久我之助
伊賀越道中双六	和田靜馬
紙子仕立兩面鑑	大文字屋榮三郎
鬼一法眼三略卷	虎藏（牛若丸）
曲輪文章	藤屋伊左衛門
心中天網島	紙屋治兵衛
冥土飛脚	龜屋忠兵衛
義經千本櫻	維盛

のように、時代世話ともに、戀愛の相手となる役に多く使用される。この源太と若男とはほとんど變りはなく、優美で、ただ、口許などに多少の差がある程度である。源太のあふちになると顔が強くなってくるが、動きなしか、ねむりだと若男とほとんど差異は認められない。若男は主に戀愛の相手に使用されるので、特に優美という點に意を用いてある。

若男の時代物としては、

一谷嫩軍記　無官太夫敦盛
繪本太功記　武智十次郎（出陣以前）
假名手本忠臣藏　大星力彌
本朝二十四孝　武田勝頼

のような美しい武士に用い、また世話物では、

明烏六花曙　時次郎
壽連理松　手代清十郎
染模様妹背門松　丁稚久松
新版歌祭文

などに用いられる。

しかし實際において、妹背山婦女庭訓の久我之助に源太を用いるのと、本朝二十四孝の勝賴に若男を用いるのとは、その理由は不明瞭だし、また曲輪文章の伊左衛門に源太を用いるのと、明烏六花曙の時次郎に若男を用いることも、どうもはっきりした理由が見出されない。

久松や力彌は若男がぴったりするが、その他の場合は源太と若男との使いわけの理由がどうも明瞭を缺くのである。これは源太と若男の性格というよりもむしろ、慣習になっているためで源太は動きのあるものを主體とし、割合に動かないものには若男と見る方がよいかもしれない。

青年役の敵役は見當らない。色敵としては、陀羅助や、與勘平を用いるのが例になっている。例えば心中天網島の源太役の紙屋治兵衛に對しては、陀羅助役の江戸屋太兵衛があり、また生寫朝顔話においては源太役の駒澤に對して、與勘平役の岩代があるというようなものである。

これは敵役が年齢も多く、金持でその上強くて若い男が壓迫されるところに見物の同情がもたれるので、青年役には敵役をつくる必要がなかったのであろう。

六　性格の複雜化と人形頭

今まで述べたように善惡對立となり、時代と世話との區分をしてみても、その性格は甚だ單純であって、複雜な性格、深刻な性格を表現することは困難なので、善惡いずれとも明瞭でない中間的な複雜な性格の文七と、强

剛をあらわす團七の存在が大きな意味をもつようになった。

このように單純な善惡對立から、複雜な性格をつくったということは、たしかに人形淨瑠璃の一進歩である。この複雜な性格をあらわす代表的なものは、文七と團七である。文七は主役の人形で、人形頭の中で今では座頭格ともいってよい。これは悲劇の主人公として、悲壯美の代表をなしている。

文七は表面は惡人のようにみせて、その實は善であり正義であるという性格と、その逆の表面は善、內心は惡であるという性格と二種の性格を表現している。

前者の性格は寺子屋の松王丸、一谷の熊谷によくあらわれており、そのほかに檢非違使役の中にも近江源氏の盛綱や、鬼一法眼の一條大藏卿、布引の實盛、義經千本櫻の平知盛なども同じ性格で、これは表面惡人ではないが、表裏が二重になっているもので、當然文七を使わなければならない。文七はこの二重性格が特徵となっているのである。

後者の表面は善人を裝い、內實は惡人であるというのは、奥州安達ケ原の安部貞任、菅原傳授手習鑑の時平公、妹背山婦女庭訓の入鹿大臣のような公卿惡がその例で、これはあまり多くはない。そのなかで貞任を除いては特にこの性格のものは口開きになっている文七を使用する。文七の例としては、

安宅關　　辨慶
一谷嫩軍記　　熊谷次郎直實
妹背山婦女庭訓　　鱶七

伊賀越道中双六　唐木政右衛門
繪本太功記　武智光秀
敵討襤褸錦　春藤治郎右衛門
菅原傳授手習鑑　松王丸
ひらかな盛衰記　樋口次郎
夏祭浪花鑑　團七九郎兵衛
八陣守護城　加藤政清
彦山權現誓助劍　毛谷村六助
本朝二十四孝　山本勘助
義經腰越狀　五斗兵衛

などの悲劇の主人公がこれである。

この頭は檢非違使以上に複雑な二重性格のものが多く、これによって悲劇を生み、いわゆる苦悶の象徴ともいうようなものを表現し、悲壯美をあらわしている。

例えば菅原傳授手習鑑の松王丸は、表面は時平公に仕え、惡人に與したように見せ、內心は菅丞相の恩義に感じており、この二つの心の苦悶の結果、愛兒小太郎を菅秀才の身替りにして、それを自ら首實檢をするという悲劇的性格であり、また悲劇美の代表である。これに類するものは一谷の熊谷直實、岡崎の唐木政右衛門などがあ

り、ひらかな盛衰記の樋口や、妹背山御殿の鱶七は素性をかくして正義に味方する勇士である。

加藤政清や武蔵坊辨慶は、薄命の主君のために忠義をつくす悲劇的性格であり、毛谷村六助や春藤次郎右衛門は身をやつして敵討に苦心している。

これらは表面と内心と異る性格で、この性格と、その苦悶とが劇を深刻にしているのである。勿論悲劇といっても、西洋のハムレットなどとは性質を異にしたメロドラマではあるが、しかし日本人には悲劇の主人公として長く愛されているのである。

このように悲劇の主人公に文七が大きな役割をするが、一面には實惡の敵役をあらわすものもある。この場合に昔は、適當な頭があったが、今はそれがなくなって文七をつかっているが、それには口開き文七をつかう場合も多い。例えば、

箱根靈驗躄仇討　瀧口上野
妹背山婦女庭訓　入鹿大臣（口開）
祇園祭禮信仰記　松永大膳
菅原傳授手習鑑　時平公（口開）
玉藻前曦袂　薄雲大臣（口開）
彦山權現誓助劍　京極内匠
花上野譽石碑　堀口源太左衛門

口開きはいわゆる公卿惡が本性で、表情の上に七笑のような豪快な笑をみせるため、特に口を開くようにして強さを誇り、相手を笑うその豪壯美をあらわすのである。その場合顔面を眞白に塗り、眞赤な口を開けて笑う悽愴な姿には一種の妖怪美さえも漂うのである。これらの敵役には、元來はそれぞれの頭があった。例えば松永大膳には大膳頭というものがあり、彦山權現の京極內匠には內匠頭というのがあったが、これらは現今ではなくなって、一樣に口開文七を使用している。

文七が敵役となったのは、その頭が表面に悽愴にあふれた深刻さをもっているためであろう。この文七の性格に合う役は、淨瑠璃の中には甚だ多くみな悲劇の主人公であるから、文七が人形頭中の座頭格になったのである。

文七とともに特殊な性格をあらわすものとして團七をあげることができる。

團七の名稱の起原は夏祭浪花鑑の團七九郎兵衛であるが、その性格の起原は國性爺合戰の和藤內である。この系統については次章において詳しく述べるつもりであるが、この和藤內は明國の滅亡の際にその再建に活躍する大豪の者で、その性格は金平系統に近い素朴豪放な荒物で、しかも主役的存在であった。

團七は文七の二重性格のように惡と強剛の二つの場合を示すもので、この強剛の場合には武士の情をもつのがその性格である。純粹な敵役には、この情というものがないが、團七には情と義俠をあらわすことができる。

近松の創作した和藤內の性格は、金平とは異る知性と人情をもっていた。そして一面には金平的猪突をもち他の一面には武士道的義俠心をもっていたために人氣を得たのである。

和藤內は國性爺合戰の主役ではあるが、場面的にみると脇役の性格も多分にもっている。國性爺合戰の三段

目、獅子ヶ城の場面の主人公は甘輝將軍と錦祥女であって、和藤内はむしろ脇役で、この悲劇の推進、即ち狂言廻しが和藤内になっている。この脇役的性格は團七となってからもこれを繼承している。

奥州安達ヶ原　安部宗任
近江源氏先陣館　和田兵衛

などにおいてその性格が明瞭である。

安達ヶ原では主役は安部貞任であり、近江源氏では主役は佐々木盛綱である。この兩者に對して、脇役として繪畫的な豪壯美を見せるのが團七をつかう安部宗任と和田兵衛で、これは歌舞伎の荒事的要素を示しているのである。

この荒事に當る和藤内や宗任は、時代物につかう大團七であり赤金襴の美しい四天（よてん）を着ている。この性格はさらに、

鬼一法眼三略巻　武藏坊辨慶
義經千本櫻　武藏坊辨慶

のような脇役の辨慶になっているが、御所櫻堀川夜討の武藏坊辨慶は主役であり、悲劇の主人公となっている。

義經腰越狀の五斗兵衛や、安宅關の辨慶、一谷の熊谷、太功記の光秀も今では文七をつかっているが、その性格からいえばもとは團七ではなかったろうか。五斗兵衛、辨慶が團七から文七に代ったのは最近で、特に先代吉田榮三によるのである。吉田榮三は、女形遣から急に座頭になり、立役を遣うようになったが身體が小さくて非力であったために、このように團七を文七に代えたのである。この大團七は一面には、

源平布引瀧　仕丁平治（難波六郎）
一谷嫩軍記　平山武者所

のような敵役にも使用する。これは金時頭と同じ役柄である。このように敵役にも使用できる性格がある。

ところが團七九郎兵衛として世話に用いられた團七は、時代に用いる大團七に對して世話の團七として發達した。これは敵役として使用される場合が多い。團七九郎兵衛は、現今では文七を遣っているが、いつこのようになったかは明瞭でない。團七はこのほかに、

碁太平記白石噺　志賀團七
蘆屋道滿大內鑑　石川惡右衛門
妹背山婦女庭訓　宮腰玄蕃
菅原傳授手習鑑　鷲塚平馬

鎌倉三代記　　富田六郎

などは時代物の敵役に使用される例である。また、

紙子仕立両面鑑　手代傳九郎
極彩色娘扇　兄眼兵衛
新版歌祭文　勘六

などは世話物の敵役であって、これには世話の團七をつかう。

新薄雪物語　團九郎
義經千本櫻　いがみの權太

は敵役が改心して死ぬという悲劇的性格の主人公でやはり世話の團七をつかう。

このように世話の團七は一面敵役の性格をもっているが、大團七のように強いということは含んでおらず、むしろならず者という性格である。

これまで述べたように團七は時代物で強さを示す時は大團七を用い、敵役の時は世話の團七を用いて、二面の

性格をあらわしているのである。

この二面の性格をもった頭を老役の中に求めるとこれは舅である。

舅には時代物の大舅と世話の舅の二様あることは團七と同じで、團七役が老年になったものが舅役である。大舅の使用されている役は、

近江源氏先陣館　北條時政
義經千本櫻　梶原景時
大塔宮曦鎧　齋藤太郎左衛門

などで、この三役は鬚も扮装も全く同様で老大將の姿である。その性格は大きな實惡であるが、度量が大きく大將の器量を備えているとともに、人情味をもっている。

この三つとも檢視の役であるが、それぞれ贋首（にせくび）を本首として認めてゆくという點まで共通である。しかし贋首を本物として認める心理的過程はおのおの異り、その趣向の差を示している。この役は、度量が大きく人間味があって、團七の和田や宗任と匹敵するが、一面口開き文七の要素、つまり實惡の要素も多分に含んでいる。この場合は敵役でも特に白塗にするのが例である。これに對して、

神靈矢口渡　　渡守頓兵衛

源平布引瀧　　瀬尾十郎

は同じ性格であって、ともに實惡としての積極性を帶びているが、子に對する愛情との間に立って苦悶のあるのも共通している。現在では鬼一を使っている玉藻前曦袂の鷲塚金藤次もこれと同じ性格であるから、當然大舅を使用すべきである。大舅で實惡の場合は、

假名手本忠臣藏　高師直

である。これは强慾で打算的で惡の代表的なものである。この性質は後に詳說するように頰骨高く、口大きく豪壯な面魂である。これは顏面の研究のところで明かになるであろう。

大團七に世話の團七のあるように、大舅に對して世話の舅がある。これを用いるものは、

心中天網島　　舅五左衛門
夏祭浪花鑑　　舅儀平次
艷姿女舞衣　　親半兵衛

などで頑固一徹な親である。そしてあまり頑固なために敵役に見えるが、儀平次を除いては親の愛情が强くて敵

役ではない。儀平次は惡黨であるが、これはむしろ寅王の方に近いものであろう。

このように舅も善惡の明瞭でない頭である。この舅と團七は同一系統で、中年は團七であり老年は舅であるといってよい。そしてこの二つは善の方の孔明と定之進とに對立している。

善惡の明瞭を缺いた役は大體この文七と團七と舅との三つで、その他は大體善惡いずれかに屬するものである。それほど淨瑠璃の人物の性格は單純であって、その例外は甚だ少いのである。

七　その他の頭

このほかに、一種の滑稽さをあらわす喜劇的性格がある。チャリ役、三枚目がこれである。この役には性格のはっきりしたものと、性格ははっきりしないが場面を面白くするためのものと二つある。性格のはっきりしているものは又平をつかう。又平は、善良な律氣なせっかちな性格をあらわしている。

近頃河原達引　猿廻し與次郎
名筆吃又平　吃又平

この與次郎と又平は、どちらも主役に使用され、正直で、善良で、滑稽で、そのなかに人情のしみじみとしたものをもつ特殊な性格である。また性格のはっきりしない滑稽なものにも使用される。

伊賀越道中双六　奴助平
伊勢音頭戀寝刃　藍玉屋喜太夫
假名手本忠臣藏　一文字屋才兵衛
菅原傳授手習鑑　奴宅内

これらははっきりした性格はなく、ただ場面を面白くする滑稽なだけの役である。しかし、

明烏六花曙　手代彦六
紙子仕立両面鑑　手代權八
桂川連理柵　弟儀平
戀娘昔八丈　手代丈八

などはいずれも主役をいじめる共通した性格で、端敵役である。この場合手代という頭を使うこともある。

以上を通じてみると、又平も性格は不明瞭であり、滑稽な點だけが共通している。

又平よりも滑稽を主としたものには、三枚目がある。これは、

假名手本忠臣藏　鷺坂伴内

心中天網島　五貫屋善六
生寫朝顔話　萩野祐仙

などで、これは滑稽の中に惡の性格を帶びている。これに比して、

東海道中膝栗毛　彌次郎兵衛
〃　喜太八
久米仙人吉野花王　大伴坊
〃　安曇坊
良辨杉由來　雲彌坊

などは三枚目ではあるが、敵役ではない。といって善でもない。はっきりしない性格で端役である。滑稽の中にはこのほかに手代と丁稚の二つがある。手代は番頭ともいい、丁稚とともに世話の滑稽役である。手代の方は現在では前に述べたように又平で代用しているが、丁稚は、

桂川連理柵　丁稚長吉
戀娘昔八丈　丁稚三太

心中天網島　丁稚三五郎
菅原傳授手習鑑　よだれくり

などで、これは性格としては薄馬鹿で、そのために滑稽にみえる面白いもので、場面の展開にも一役買っている。そして悲劇の中に笑いを入れて氣分を轉換し、また逆作用によって悲劇をより深刻にするものである。

以上で中年の實役、敵役、荒物、滑稽など一通りの解説を終えた。このほかのものは、以上の分類のいずれかに屬するものである。

このような役の最も多いのは老役である。老役に、前に定之進、鬼一を善の代表とし、寅王と舅の一部を惡としてあげた。このほかに老年の善に屬するものに正宗、白太夫、たけうじがある。

正宗は性格がはっきりしている。即ちもとは武士であるが、今では引退して町人になっている。しかし魂は武士であり、正直律氣な性格である。その例としては、

生寫朝顏話　戎屋德右衛門
攝州合邦辻　合邦
義經千本櫻　すし屋彌左衛門

などで、いずれも若い時は武士であり、その武士の時の恩義のために、義理を守る役で、それだけの氣品と覇氣とをもっている。また、

新薄雪物語　　刀鍛冶五郎正宗
四天王寺伽藍鑑　飛彈內匠
櫻しぐれ　　本阿彌光悦

のような、名人肌の氣骨ある老人にも使用されており、その性格には共通點がある。

白太夫は前にも述べたように、中年の又平を老人にした性格で、善良な氣の輕い、やや喜劇的な性格の老人である。

新版歌祭文　　親久作
菅原傳授手習鑑　白太夫

などに用い、善良で情に厚く、氣輕で喜劇的要素を帶びているが、これがかえって悲劇的性格になっている。

これにひきかえて、たけうじは、老人でも氣骨もあり、意地もあるが、現在の境遇が惡く、苦しい生活をしているために、正宗のような明るさはなく、陰鬱な悲劇的性格である。

伊賀越道中双六　沼津平作
假名手本忠臣藏　與市兵衛
楠昔噺　德太夫
碁太平記白石噺　百姓與茂作
新薄雪物語　來國俊

などの役は、舞臺の上で最後を遂げる悲劇的な性格である。卽ち平作は切腹し、與市兵衛は殺され、德太夫は切腹、與茂作、國俊はともに殺されるという悲劇的性格である。このように罪なくして殺されたり、自殺するという悲劇的の性格であるから、その顔も陰慘である。このほか、

ひらかな盛衰記　船頭權四郎
花曇佐倉曙　渡守甚兵衛
源平布引瀧　九郎助
心中宵庚申　平右衛門

などのように、死にはしないが、悲劇の一端を擔う人物もある。この顔は寅王に近いものである。

次にやはり善ではあるが、僧型がある。僧の中でも特に高貴なものに使用されるので靜かな品位を備えている

ので、上人頭がこれである。

日蓮上人御法海　日蓮上人
良辨杉由來　良辨上人

などには、この上人頭を使用する。このほか、若い頭では鬼若がある。これは團七の系統の青年である。

繪本太功記　佐藤虎之助
大江山酒呑童子　坂田金時
鬼一法眼三略卷　鬼若丸
岸姫松轡鑑　朝日奈三郎
嫗山姥　鬼童丸
菅原傳授手習鑑　杉王丸

などは鬼若を使用する。これらは青年でありながら、力強く荒事に類しているので、團七の青年と思えばよい。この中で、金時や鬼童丸は眞赤に塗り、朝日奈や虎之助には、紅隈を入れて強さをあらわしている。

なお人形頭の年齢による系統を見ると大體次のようになっている。

大舅　↑圀七　↑鬼若
鬼一　↑文七　↑源太
　　↗檢非違使↑若男
白太夫↑又平
寅　王↑陀羅助

このように若いものから老年まで一つの性格が通っているものがある。これは主要な人形頭に限るようである。

八　女性の人形頭について

女性の人形は男性ほどの複雑さはなく、善、悪、傾城、三枚目の四系統に、また年齢的にも老、中、青年に區別されるだけで例外は少い。

その種類は左のとおりである。（〇印は三枚目）

	老年		中年		青年	
	時代	世話	時代	世話	時代	世話
善	婆	婆	老女型	老女型	娘	娘
悪	莫耶	悪婆	岩藤	岩藤		
三枚目					○おふく	○おふく
傾城					傾城	新造
特殊				お岩	がぶ	

まず、中心となるものは老女型（ふけおやま）である。この頭はふけともいい、中年の女性で、時代、世話ともにあり、その用途は甚だ多い。その中で特に主役的のものをみると、時代物では、

一谷嫩軍記　相模
妹背山婦女庭訓　定高
繪本太功記　操
假名手本忠臣藏　戸奈瀬
〃　お石
加賀見山舊錦繪　尾上

戀女房染別手綱　重の井
伽羅先代萩　政岡
和田合戰女舞鶴　板額

のようなものは、片はずし物といわれて、髷は下げ髪をまきつけた形の片はずしであって、上流社會の思慮分別ある女性で、男性の文七、孔明、檢非違使に該當し、立女形の役をするものである。

前にあげたものは悲劇の主人公であるが、これよりもやや脇役になる片はずし物には、

伽羅先代萩　沖の井
本朝二十四孝　唐織
鼇山古跡松　桐の谷
蝶花形名歌島臺　葉末
御所櫻堀川夜討　花の井
楠昔噺　照葉
近江源氏先陣館　早瀬
鎌倉三代記　阿波局

などがある。老女型は、このように脇役にも主役にも用いられる。

また世話の場合は、次のようなものに用いる。

蘆屋道満大内鑑	葛の葉
奥州安達ヶ原	袖萩
伊賀越道中双六	お谷
桂川連理柵	お絹
傾城阿波鳴門	お弓
御所櫻堀川夜討	おわさ
心中天網島	おさん
心中宵庚申	お千代
菅原傳授手習鑑	はる
〃	戸浪
〃	千代
關取千両幟	おとわ
壺坂靈驗記	お里
双蝶々曲輪日記	お早

名筆吃又平　おとく
義經千本櫻　小仙

このほかにも世話物の中年はみなこの頭を用いる。世話の際は鬢は島田、勝山、兩輪、ひっくくり、などを用いて、片はずしは用いない。片はずしは武家に限られている。

さらに老女型は、高貴な身分の役にも使用され、この場合は唐毛のすっぽりとか、下げ髪の鬢をつけるのが例になっている。卽ち、

一谷嫩軍記　藤の局
繪本太功記　阿能局
假名手本忠臣藏　顔世御前
源平布引瀧　葵御前
菅原傳授手習鑑　御臺所
玉藻前曦袂　萩の方
義經千本櫻　若葉內侍
伽羅先代萩　榮御前

などはその例である。このように老女型（ふけおやま）は、中年の善の方のあらゆる役に使用する。勿論そのなかの出來不出來によって、主役には名作を使用するが、しかし人形の型としては同様である。

この老女型に對する敵役は岩藤である。これは八汐ともいい、敵役の代表である。

加賀見山舊錦繪　岩藤
鵺山古跡松　岩根御前
伽羅先代萩　八汐
伊勢音頭戀寢双　仲居萬野

などのように憎らしい敵役に用いられている。中年の敵役は、この頭一つである。

次に青年であるが、これも時代世話を通じて娘頭一種で、時代と世話の區別は、鬢と衣裳で決定する。娘の性格は多くは戀愛の相手となって、男性の源太または若男と對照をなし、場面に優美な情緒を加える役である。

時代物の主なものは、

鎌倉三代記　時姫
本朝二十四孝　八重垣姫

鷹山古跡松　　中將姫

などの主役をなすものを初めとして、

義經千本櫻　　靜御前
玉藻前曦袂　　初花姫
〃　　桂姫
攝州合邦辻　　淺香姫
菅原傳授手習鑑　　刈屋姫
新薄雪物語　　薄雪姫
鬼一法眼三略卷　　皆鶴姫
妹背山婦女庭訓　　鸞鳥
〃　　橘姫
繪本太功記　　初菊
一谷嫩軍記　　玉織姫

などはみな時代の娘で、大體同じ型の悲劇的役割である。これらは多くは油付十能の髷に花櫛をつけるか、唐毛

のすっぽりという下げ髪に花櫛である。そして、髷の髪にいたずらという黒い房をつけて、頬の美しさをあらわしている。着付は赤地に金色刺繍の振袖のものに、同じ打掛、金襴の帯というのが普通になっている。そして多少の變化はその模様くらいのものである。このように變化のないのは、娘というものに個性がないからである。これが世話になっても、頭は同様のもので、ただ髷が、島田かひっくくりか、おしどりのような平民の髷に變り、衣裳が變るだけである。

世話の娘の有名なものは、次のようなもので、これはやはり娘頭を用いる。

妹背山婦女庭訓　お三輪
加賀見山舊錦繪　お初
御所櫻堀川夜討　しのぶ
戀娘昔八丈　お駒
壽連理松　お夏
神靈矢口渡　お舟
新版歌祭文　お光
〃　お染
生寫朝顏話　朝顏
菅原傳授手習鑑　八重

艶姿女舞衣　お園
箱根靈驗躄仇討　初花
彦山權現誓助劍　お園
義經千本櫻　お里

このように娘型に一様の頭を用いているのは、優美さと戀の相手としての艶美の二様しか要求していないからで、この一つの型で間に合うのである。これによって、淨瑠璃の人物の單純な性格が想像できるであろう。娘頭で特に三枚目の性質をもったものはおふくである。おふくは男性のチャリの性格を備えており、その例は、

伊勢音頭戀寢刃　女郎お鹿
假名手本忠臣藏　下女おりん
戀飛脚大和往來　忠三女房

などであって、安手な女中などに使用され、滑稽な動作で場面を明るくするものである。

また娘役の特殊なものに傾城と新造がある。この二種はいずれも遊女であって、傾城は太夫のように、遊女の中でも高い階級を示し、新造は格子女郎のような低い遊女に使用する。傾城を用いる例としては、

曲輪文章　　夕霧
碁太平記白石噺　宮城野
壇浦兜軍記　　阿古屋
さくら時雨　　吉野太夫
ひらかな盛衰記　梅ヶ枝
伽羅先代萩　　高尾

などで、これらの髪は立兵庫、胴貫の着付に黒朱子刺繍の打掛、刺繍のあんこ帯（または、まないた帯）の盛装である。

これが新造になると、面が傾城の下ぶくれに對して、多少細面になり、髪もつぶし島田を用い、外へ出る時は、黒縮緬着付、白博多摺の帯である。

新造の例は、

明烏六花曙　　浦里
伊勢音頭戀寝双　おこん
假名手本忠臣藏　おかる
心中天網島　　小春

近頃河原達引　お俊
夏祭浪花鑑　琴浦
博多小女郎浪枕　小女郎
艶姿女舞衣　三勝
冥土飛脚　梅川

などのようなものである。これは遊女でも品のおちたもので、傾城が時代物であれば、新造はむしろ世話の遊女である。これらの遊女もみな悲劇的性格を帯びている。

次に女性の老役は婆がある。これは善悪に分れ、善の方は婆、敵役は悪婆と莫耶の二種になっている。婆の方は、時代と世話の區別はなく、ただ、鬢、着付で區別する。

時代の婆は鬢は切髪が多く、世話はひっくくりが多い。着付は時代物は、茶どんすの着付に、同じうちかけが多く、世話は鼠小紋の着付が多い。帯も時代は茶金襴の帯であるが、世話は茶の帯というふうに區別されている。

時代物の婆では、

奥州安達ヶ原　濱夕
近江源氏先陣館　微妙

繪本太功記　　皐月（さつき）
菅原傳授手習鑑　　覺壽
信州川中島合戰　　勘助の母

などのようなものが代表的で、これは男性の鬼一に相等しく、いずれも氣丈の烈婦ともいうべき性格である。

世話の婆としては、

新版歌祭文　　久作女房
攝州合邦辻　　合邦女房
近頃河原達引　　與次郎の母
艶姿女舞衣　　半兵衛女房
双蝶々曲輪日記　　與兵衛の母
假名手本忠臣藏　　與市兵衛女房
義經千本櫻　　彌左衛門女房

などで、これらの共通點は、子に對する強烈な愛情をもっていることである。そして多くは、子に對する愛情のために苦しむ性格である。それも多くは無知の愛である。これが、時代物の婆の氣丈な武士道的なものと、對照

になっている。しかし頭は同一であるところに、人形の女性の單純さがある。

女性の惡役は、普通は惡婆である。これには、

明烏六花曙　やり手おかや
桂川連理柵　帶屋の婆
碁太平記白石噺　やり手お政
妹背山婦女庭訓　杉酒屋の婆
心中宵庚申　八百屋の婆
嬢景清八島日記　花菱屋の女房

などがあり、これは弱い娘や、遊女をいじめる意地の惡い婆である。これよりも、もっと強く、しかも多少妖氣をもった婆の敵役には莫耶がある。

奥州安達ヶ原　老女岩手
伊賀越道中双六　母鳴見
生寫朝顔話　老女荒妙
彌陀本願三信記　與三治の母

などで、これは悪婆というより、多少妖魔的素質をもっているのである。故に顔が妖怪に近くなっている。女性の代表的なものは大體以上のようなものであるが、特殊なものも若干はあり、それは次の項にのべることにする。

九　特殊頭

性格分類からくる標準的な頭については、前項までに大體述べたが、以上のほかに特殊な頭があって、これは特殊な場合にのみ使用され、多くは構造上特殊なもので、これによってその性格を高め、また形態上の特徴と相俟って喜ばれている。

ここで特殊頭として取扱うものはがぶ、梨割、面落ち、般若、般若丸、鬼、兩面、お岩、斧右衛門、三番叟、清玄、宗玄、孫悟空、猪八戒、丞相、法界坊、妙りん、景清、座頭、つめなどである。この中で丞相、景清、法界坊、斧右衛門、宗玄、孫悟空、猪八戒、妙りん、お岩は淨瑠璃中の人物そのものを表現したものであり、がぶ、梨割、面落ち、般若、磐若丸、鬼女、兩面、座頭、つめ等は性格的に共通のものである。これらについての說明は次のとおりである。

1　丞相

この頭は菅原傳授手習鑑の天拜山の菅丞相にあてて作られたものであるが、特に平家女護ヶ島の俊寛僧都にも

用いられる。そのままでは孔明と變らないが、いざとなると髪や眉が逆立つものである。

菅丞相は時平の讒言にあい、筑紫に流される。菅丞相は孔明の頭であらわし、天命に從順な穩健な性格であるが、配所において時平が天位をうかがうということを聞いて、怒髪天を衝き、雷となって都に上り、時平を取り殺すので、その場面が天拜山で、丞相はここで用いる。この場合の表情は眉、總髪が逆立ち悽愴になるのである。この頭は他には使用しない特殊頭である。俊寛もこの頭を使用するが、迎えの船が俊寛一人を殘して歸る時に、靜かな性格はたちまち激越となるので、この變化のために丞相頭を使用するのである。

2　景清

この頭は嬢景清八島日記の景清に使用される。痩せ衰えた表情を縮緬張りによって表現している。この薄鼠色に汚れた皮膚、小皺のよった艶のない皮膚は、この縮緬張で遺憾なく表現されて、永年の流浪を思わせる。もとより兩眼は閉じているが、これを開くと赤色になっていて、眼を刳り抜いた惨らしさがよくあらわれている。そして娘絲瀧に刀を與え、去り行く娘の船を逐うあたりは、悲慘の極である。

3　法界坊

隅田川續俤に出てくるもので、痩せ衰えた顔に一種の滑稽味と悽愴味を合せ備えている。その目は、圓形に大きく抉って、それに目を描き、これが上下に返って、赤くなった凄味ある部分を出し、同時に眉が動く。また顎が落ちて口が開くような仕掛になっている。灰青色縮緬張りになっていて、一種の氣味惡さを示している。もち

ろん髪は總髪いが栗である。

4　斧右衛門

彦山權現誓助劍、六助住家の段で、京極内匠に殺された巡禮の屍體を運んでくる時の三枚目の特殊頭で、滑稽な頭で間が抜けたところに面白さがあったが、現在はこれに當る頭はなくなっている。このような三枚目の特殊頭としては「鼻動き」（はなむけ）蟹などがある。

5　鼻動き（はなむけ）

この頭には男女兩方あって、男は碁太平記白石噺の雷門の道化役、飴賣どじょうに使い、女は膝栗毛の宿屋の女中に使用している。この頭は鼻が上にひっくり返り、ぺこぺこ動く仕掛になって、實に滑稽である。これには口と鼻とが、ともにひっくり返るものもある。

6　宗玄

菊地大友姻袖鏡の宗玄庵室の岩倉宗玄に使用する。この頭は面が痩せ、目は大きく、一種の凄味があって、破戒僧の面影がよくあらわれている。現在この頭は絶滅している。

7　孫悟空、猪八戒

五天竺の孫悟空にのみ使用するもので猿面をし、口が開いて鋭い歯を見せるようになっている。頭や頬、顎には毛が生えて、猿の様子を示している。

猪八戒も同様に、この芝居に出てくるもので、猪の顔をしている。

8　妙りん

双蝶々曲輪日記の、米屋の妙りんになるもので、目尻の下った、鼻のぺちゃんこの滑稽な顔で、女の三枚目（ちやり）である。

9　お岩

この頭は、東海道四谷怪談のお岩に使用する。腫れ上った左の瞼には縮緬を張り、口が裂けてお歯黒をつけた亂杭歯が出る仕掛になっている。目は返り目で、裏は赤いガラスになって凄味をみせている。これは髪による工夫もあって、髪梳きに都合よくできており、この髪の抜けるのと合わせて悽愴味を加えることになっている。

10　がぶ

がぶは一つの役に對して作られたものではなく、變化する性格に對して作られたもので、仕掛により口が割れ、目は大きく返り目になり、額から二本の角が出るようになっている。この頭は、戻り橋の鬼女、嫗山姥の八重桐、娘道成寺の日高川の清姫などに使用され、普通の時は娘頭であるが、仕掛の絲を引くと、目は返り、口は

大きく割れて金色の鋭い歯を見せ、金色の角を出して鬼形を示すものであり、仕掛頭の最も著しいものである。この種類のものには、夏祭浪花鑑の長町裏で殺される儀平次に使用する舅のがぶがあるが、これは口と目だけの仕掛で角は出ない。

がぶの一種に般若丸というのがあって、これは鬼若のがぶと見ればよい。大江山酒呑童子の中に出てくる。

11　鬼女

戻橋の扇折若菜が、鬼女の正體をあらわして最後の屋根の上で、本格の鬼女になる時に使用するので、目は大きく、口は割れて、これに青隈を施して鬼形を示している。歌舞伎の影響が強いがあまりすぐれた頭ではない。

12　般若

大江山酒呑童子の大序で、吉野山の妖女吉野の前に使用する。口だけ割れるがぶの一種で、白塗青隈で、角と目は動かない。般若面によって作られたものである。

13　兩面（玉藻前）

この頭は玉藻前曦袂の化粧殿に使用し、玉藻前に化けた狐をあらわし、けつねがしら、めんけつなどといい、狐にならない時は娘頭で、これには二つの種類がある。その一つは頭の前面は娘、後面は狐になっており、娘の方は黒毛の、狐の方は白毛の鬘をつけて、頭を廻轉させることによって兩方を示すことができるものであり、他

の一種は、娘頭の鬢の中に狐の面がかくれていて、絲を引くとそれが下って狐になるという仕掛である。この狐の面をかくすために花簪をつけて、その下に面をかくしているのである。これは仕掛としては、甚だ巧妙にできているもので有名である。この二種の兩面で玉藻前は演ぜられている。

14 梨割

これは前の面をつけるのと異って、頭の前半が前に落ちて西瓜を切ったようにみせるもので、殺陣の時に使用される。薩摩潟五太刀の奴や伊勢音頭戀寢双の切られる客や、その他捕手などに使用され、刀で切られるとき紐を放すと、前半がパタリと下にぶら下るようになっている。眞赤に斬られたところに目や鼻があって、これが滑稽で陰慘さを消しているところが面白い。

15 座頭

三人座頭に出てくる三人の座頭、福の市、德の市、玉の市の三人に使用し、三人とも特異な顔をしてグロテスクであるが、これが踊りはじめると一種のユーモアが漂って面白くなる。人形の妙味をみせるものである。

16 その他

その他には、ぼん太、寢太郎のような喜劇的のものがある。

寢太郎は、妹背山婦女庭訓の杉酒屋に出てくる丁稚に使用されるもので、これは鼻がにゅうと高く出るとこ

ろが面白い。目も片目で、口も曲っていて、見るからに喜劇的なものである。最近はこれが焼けたのでチャリ頭を使用している。

ぼん太は、近江源氏先陣館の九段目に小四郎が討死すると、ぼん太頭の人形が丁稚姿で饅頭をもって出て悔みを言うところが滑稽で、愁嘆場をまぎらすので、この頭はベロリと舌を出すところが特徴である。

その他、七福神の中の一人である福祿壽に使用する「外方」という頭が、上に長く伸びるのや、壽老人の頭、布袋の頭などが一役人形頭として珍しい。しかしこの特殊頭を使用する狂言は、最近はほとんど出されないのが残念である。最近文樂で新作が出るため、新しい頭をつくっている。その中で明治天皇や豊澤團平の頭のように寫實的な頭や、ハムレット、椿姫、お蝶夫人のような西洋人の頭などが今までの型にないものである。しかしそれが將來残ってゆくか、すたれるかは、その淨瑠璃の残るか残らないかによってきまることで豫想はできない。

特殊頭は、大體以上のようなものであるが、これらの頭は、ある特定の人物を表現するために、特に作られたものが多く、類型として作られたものではない。したがって、これを他に利用することはできないので、人形としては原始性を帶び、また人形遣の腕よりも人形自體で見せようというところに、演劇としても初歩のところがある。

この中でも、景清や、お岩のように、これがなければその芝居のできないものもあるが、中には餘興的なものもあって、共通の性格はみることができない。これらは、人形淨瑠璃が衰滅期に入り、頽勢挽回のために、色々工夫した名残りで、永續的に使用されるものは少いから、これらは特殊頭として別に扱った次第である。

第二節　人形頭の性格および用途の歴史的發展

一　初期の人形頭の種類

人形は人形淨瑠璃の俳優として見ると、最も大切な構成要素である。われわれは人形を見る場合人形の容姿や身振りによって、人物の容姿やその活動として見、淨瑠璃をその人物の言葉として聽き、またその意志感情の表現として聽くことによって、俳優の演ずると同樣のものを感じ、これによって、演劇を鑑賞することができる。このことは、第一章において述べたとおりである。殊に最近の文樂においては、新しい觀客層の大部分は、一般演劇と同樣に人形を俳優として見ることから入ってゆくのが多く、そのために人形はだんだん重視されてきた。したがって、人形研究ということも次第に必要になってきたのである。現在の文樂に用いられているような人形の發達は、竹本豐竹兩座の競爭時代を發達の頂點とし、そのスタートは寶永二年に竹本座において、篠尾八兵衛が檢非違使の頭を作った時である。

それから寶曆の頃まで、約五十年の間に人形は完成して、その後はほとんどこれを繼承しているに過ぎない。もちろん、その後も必要がある場合は、多少の新しい品目の補給はあったが、全體としては、この間のものが標

準となったのである。

故にこの五十年間の、歴史的發展をみれば足りるのであるが、その基本としてそれまでどのような人形の狀態であったかについても、一通り目を通してみたい。

まず人形の初期は土偶であったらしい。人形を土偶（でく）の坊というのはその名殘りであろう。それが木偶に變って行った經過は『事跡合考』にその一例があげられている。

「記州の浪人小平太といふもの、京都に於て淨瑠璃といふ一ふしを語り出し、澤住勾當といふ琵琶法師の三味線に合せ、西の宮の傀儡子源之丞といふものに人形をまねさせしより、しきりに京都にもてはやされ、終に江戸城下に下り、中橋廣小路、その頃はいまだ藪原なる所に芝居を立て、この一曲を諸人に見せたり。是寛永年中の事なり。然るに或る諸侯御在府の日、氣晴ながら馬を率かせてこの邊徘徊ありし砌、この芝居に入りて見物し、入興のあまり、後日館に招きて興行せしめられたり。その時小平太が人形ことごとく土偶なり。これによりて大身の興として、通四丁目に京都より下りて、江戸中夫迄唯一人のみ渡世とする人形師鶴屋といひしものありしに申付て、殘らずかの人形を木偶にせられたり。これより小平太紙の幕を用ひたりしが、かの御館にては紫の絹の幕及布の幕に家の紋付たるを出してかけさせたり。此時の淨瑠璃は曾我物語なりけり。紋盡の段にいたりて〇〇〇を某侯の紋と語るべきを御家の紋と語りしを興に入らせたまひ、褒美としてその木偶も幕も小平太に給はりしなり。その後薩摩太夫とあらため、永くさつまぶしの俗唱なり。淨瑠璃に木の人形を用ふることこゝにはじまれり。」

この小平太が人形を、ことごとく土偶であったのを、木偶にかえたということは、土偶よりも木偶の方が優れ

ているということを示している。羅山文集巻七十隨筆六正保四年五月二十八日の記事に、「其木偶、或男女僧俗、或天仙神女云々」とあることでも、當時は木偶を使用していたことが明かである。この見物記は小平太の一座であった。「今日所レ爲者江戸第一偃歌師號二小平太一。近世傀儡子此爲二巧手一云々」とあるのはその證據である。羅山は、小平太が土偶から木偶へ改良してから後に見物したのであろう。男女僧俗、天仙、神女、介士、武夫というのは、その時の人形の扮した種類であったと思われるが、それだけではっきりわからない。

しかしながら木偶であるから、顔面は彫刻したものであり、したがって簡單に作ることも困難で、この作業は人形師鶴屋の手にかけたというのであるから、その人形がその後相當長期にわたって使用されたことも考えられるし、また土偶でないから木型によって簡單に作ることもできないから、作られた人形が、永らく使用できるように、上演する淨瑠璃を、この人形の種類によって制限するようになったということも考えられる。

人形の種類と上演の淨瑠璃とは、相關的で常に並行して發展している。そこで、このように人形が木製で固定してくると、上演した淨瑠璃によって、當時存在した人形を推定することもできるし、當時の繪畫によっても想像することができる。

寛永承應頃の初期から、篠尾八兵衛が新しい人形頭を決定した享保寶曆に至る間の人形というものは、淨瑠璃中にあらわれる人物と、繪畫に賴るの他知る方法はない。つまり古淨瑠璃時代の人形頭の研究は、淨瑠璃の人物と、散見する繪畫とを比較する他には方法はないのである。

淨瑠璃が人形を決定するか、人形が淨瑠璃を支配するか、これは當時にあってはいずれも事實で、兩者並行であったと思われる。既存の人形にあてはめて淨瑠璃を考える、また淨瑠璃に不足な人形は新作する。こうして人

形淨瑠璃は發達したものであろう。

淨瑠璃の初期のものは、人形を考えないで作ったであろうが、人形と淨瑠璃が提携してからの淨瑠璃は、人形を考慮に入れて作られたに相違ない。故に淨瑠璃にある人物に相當する人形は、もっていたと考えてよい。そこでその頃の薩摩太夫の淨瑠璃ではないやというのがある。これには主要人物として左の人物がある。

善の方	惡の方
はなや家房	管領萩原國司
花世姫	家來芥丸
花若丸	

これが主な人物で、上の方三人は善であり、下の萩原は惡人である。

また若狹掾の生捕夜討には、

善の方	惡の方
大和國守屋判官秋友	ほんゑ左衛門師かた
その子弦王丸	
その臣友定	太刀取　平正道

こうひの前
東大寺僧正（ぎやうゑ）

京の二郎兵衛の小篠には、

善の方
大和國長谷の主衣笠少將正重
その子櫻若、梅若
兵庫介光直
その妻　小篠

惡の方
二條大納言國友
太刀取　加藤左衛門助近

はなや	生捕夜討	小篠	性格	現在の人形とすれば
はなや家房	守屋判官秋友	衣笠少將正重	武將	孔明
花世姫	弦王丸	櫻若	子供	子役
花若丸	臣友定	梅若	武士	文七
	こうひの前	兵庫介光直	女房	老女型
萩原國司	ほんゑ左衛門	二條大納言國友	惡武將	團七金時
家來芥丸	平正道	加藤左衛門助近	武士	陀羅助

このような人物がある。これを通觀してみると、秋友と正重、弦王丸と櫻若、友定と光直、師かたと國友、正道と助近はいずれも同じ型の人物であり、構成も善惡對立していて、善の方には實役たる中年の男と、その子の少年少女、若い女性、家臣たる武士、僧侶があり、敵役には中年の敵役、太刀取があって、この人物の種類は、ほぼ類似している。このほか、兵だの雜役も同樣である。

してみると當時は、實方に使う人形、敵役に使う人形、少年少女、武士に使う人形、太刀取に使う人形、僧侶などは常に用意してあったに相違ない。

もしこれを、現在の人形をもって當てるならば、實役は孔明、敵役は國七か金時、家臣は文七、太刀取は與勘平か陀羅助、女性は老女型（ふけおやま）ということになる。

こうした役に使用する人形の種類は、早くからできており、その顏も大體きまっていて、それを淨瑠璃にうまくあてはめていたことと思われる。

金平淨瑠璃が盛になった頃の淨瑠璃の中で、宇治の姫切を例にとってみると、

善の方	惡の方
多田滿仲	宇治橋姫
源賴光	本間入道
千代丸（賴信）	由良武者所らいしん（俊國）
藤原伸光	

渡邊綱
坂田金時
占部季武
碓氷貞光
天皇
尼公
四條のくわんもん上人

播磨兵衛重ひら

の人物があり、金平法門評をみると、

源頼義
御臺所
源義家
加茂次郎義宗
源義光
義家家臣渡邊國綱
その子竹若丸

滿容上人
中納言行信卿
關白

以上の二つにも、次のような人物の共通點がある。

宇治の姫切	金平法門諍	性格	現在の人形とすれば
多田滿仲	源賴義	老年武將	鬼一、孔明
源賴光	源義家	若き武將	檢非違使
千代丸（賴信）	加茂次郎義宗	若き前髪の武將	源太
藤原仲光	渡邊國綱	家老型	孔明
くわんもん上人	滿容上人	僧侶	上人
天皇	關白	貴人	若男

こうして宇治橋姫の四天王は、これから常に出てくるきまった人物であり、竹若丸は、前に出たお家騒動物の弦王丸とひとしい在來の型の人物である。その他の人物は、前のお家騒動物と性格を同じくしている。この種の人形は當時一般に存在していたものと思われる。また關白とか天皇に使う人形も當時特別に存在していたらしい。

そして、この共通人物の性格を、現在の人形頭にあてはめてみると、大體右表の最下部に記入したようになるであろう。

この滿仲、賴義は賴光跡目論の賴光のようなものと同様、一貫した老役で、現在ならば鬼一に當るが、當時は、鬼一よりも優しいものが存在したかも知れない。昔の人形を、現存の人形をもって推すことは無理かも知れないが、淨瑠璃として一貫した性格であるから、現在のもので想像してみたのである。

金平法門諍は謠曲仲光の系統と關連のある身替物であって、近松もこれを忠臣身替物語として改作している。これと仲光と忠臣身替物語の三つを比較すると、

仲光		金平法門諍	忠臣身替物語
源滿仲	源賴義	源賴義	源賴義
御臺所	〃	〃	〃
	源義家	源義家	源義家
臣仲光	臣渡邊國綱	臣爲宗	臣爲宗
その子壽丸	その子竹若丸	その子竹若丸	その子竹若丸
美女丸	加茂次郎義宗	加茂次郎義綱	加茂次郎義綱

というように人物が共通しているので、これらに當る人形も一貫して存在していたものと思われる。この仲光

の國綱または爲宗というのは、四天王の渡邊綱にあたるものである。そして義家は宇治橋姫の賴光に當り、四天王の大將になる人物である。この大將と四天王との組合せが、いわゆる四天王物であり、その四天王の子の時代としたものが、金平物であるから、人形は共通である。そこで、この四天王物、金平物の中の共通人物を拾ってみると左のとおりになる。

㈠　四天王の大將となる武將は、賴光、賴信、賴義、賴家の名をもって呼ばれるが、これらは同系統の人物であり、この系統は後の神戸三郎、義經地獄破では義經となり、さらに後の一谷嫩軍記、義經千本櫻の義經や、奥州安達ヶ原に出る源義家の系統に續いている。そしてそれは現在の源太、若男で善の若い人形である。

㈡　家臣中の筆頭、渡邊綱、これは前の仲光、國綱、爲宗と同じく家老格で、後の用明天皇職人鑑の檢非違使勝船に共通し、さらに、畠山重忠のような「孔明」に通ずる、善の中年の人形である。

貞光、季武は同類の人形であるが、年齡が少々若く、主役性に乏しいから、現今の人形では檢非違使というところであろう。

㈢　荒武者の金平は坂田金時、金平、公平、金吉、朝日奈の名で出てきて、強さを表現するもので、現今の金時や團七とは、やや異って滑稽味があり、與勘平を加味したようなものであろう。

㈣　敵役は前出のらいしん、公平天狗問答の、にら山將監、神戸三郎の安西彈正太郎などで、後に梶原の名で出るものがそれであるが、年齡の制限はなく實惡物で、現在の大臣、または金時のような系統に屬するものである。

(五)　端役

以上のようなものが共通人物である。

その他天狗があって、これは後の雷電のようなからくり物に當るが、からくりのなくなった享保頃以後は、もはや殘っていない。

曾我物、その他を見ると、傾城、娘、老女型（ふけおやま）、庄司と稱する老武士（後の鬼一に當るもの）などがある。

以上を通してみると、人物の範圍はすこぶる狹く、人形の類型は甚だ少いことがわかる。

種類および性格	現今の人形頭
老武將　善の老年	鬼一または孔明
若武將　善の青年	源太
家臣　善の中年	檢非違使、文七
荒物　強さを現すもの	團七、金時
敵役　實惡とその下級	舅、金時、與勘平
端役　善の老年	白太夫、正宗
庄司物　善の中年	孔明
御臺所	老女型（ふけおやま）

傾城	傾城
娘	娘
少年	若男または子役
僧型	

これらが主要人物であるとすれば、大體現在の範疇に入れることができる。これを繪畫の資料についてみてみると、大體左のようになる。

(一)「役者繪づくし」の圖

土佐少掾芝居圖（第三圖）	若い武士、傾城、のろま。
同　樂屋圖（第四圖）	若い武士、傾城、端役、女。
石見掾（天神記）圖（第五圖）	敵役（時平）、公卿、鬼か雷神。
伊勢大掾座圖（第六圖）	僧（瀧口入道）、女（横笛）、女端役
和泉太夫芝居圖（第七圖）	若い武士、端役、敵役。
同　樂屋圖（第八圖）	公卿、金平、敵役、惡僧、中年武士、惡僧（辨慶）、萬才。
江戸半太夫芝居圖（第九圖）	若い馬方（與作？）、遊女（小萬？）、馬子。
江戸孫四郎芝居圖（第十圖）	女（遊女）、禿、若い踊る人。

(二) 井上播磨掾芝居圖（西鶴諸國咄）（第十一圖）

若い武將、中年の武將、甲冑の武士數人。

(三) 井上播磨掾賴光跡目論圖（操年代記）（第十二圖）

賴光、四天王、汐汲女、宰領。

(四) 山本土佐掾芝居圖（人倫訓蒙圖彙）（第十三圖）

甲冑の武士、若い大將、遊女、のろま。

(五) 源氏六十帖の花道圖（第十四圖）

遊女、公卿、中年の男。

(六) 愛染明王影向松の圖（第十五圖）

傾城、亭主、若衆。

(七) 北條時賴芝居圖（第十六圖）

僧、女房、武士。

以上の圖の人物と、淨瑠璃の人物とを比較し、これを現今の人形から推察すると次のようになる。

淨瑠璃	繪畫	現今の人形頭
老いた武將	存在する	鬼一または孔明
若い武將	〃	源太

中年の武士	〃	文七か検非違使	
若い武士	〃	検非違使か源太	
若衆	〃	若男	
敵役	〃	團七か舅	
金平型	〃	團七か金時	
若い僧	〃	上人	
中年僧	〃	端役	
傾城	〃	傾城	
女房	〃	老女型	
娘	〃	娘	
妖怪	〃	鬼	
端役	〃	端役	

以上の他に、世話の町人、のろま、端役があって、現在の種類に近いほどの人形がある。しかし、これに對する頭が決定していたのか、あるいは、都合によって適宜流用したのかは疑問である。これは前の人物から見た人形と大體一致するのである。近松の時代になっても、淨瑠璃の人物は從來と異なった形のものはない。ただ婆と三枚目が出てきたにすぎない。もっとも以前は、三枚目に該當するものにのろまがあったので、これを用いてい

たのかも知れない。

例えば後年の作としての、津國女夫池をみると、

武將	將軍義輝
若い武士	冷泉造酒之進
中年の武士	藤川藤孝
若い武士	將軍義昭
荒武者	海上太郎
若い敵役	淡路守國長
老けた敵役	三好長慶
強い敵役	松永彈正
老いた武士	冷泉文治兵衛
老婆	
御臺所	
傾城	大淀
若い女	白菊、初菊
その他、角力、端役	

また關八州繋馬では、

老いた武將	賴光
若い武將	賴信
〃	賴平
荒武者	金時
敵役	將軍太郎良門
若い武士	箕田四郎
中年の武士	渡邊綱等四天王
老けた公卿	江文宰相爲成
老婆	乳母禪師
中年女	萩の對
御臺所	
娘	詠歌姫
若い女	小蝶、らん菊、おしやなの前
端役	

この頃の近松の作品は、享保頃の人物と差はなく、敵役その他が次第に複雑になってきている。

このように人物および人形頭の種類が次第に多くなってきた。卽ち金平物の人物は六人位であるのに、近松末期には十四五人の人物が登場している。そして、この後に始まった三人遣、その他人形の部分的發達に伴い、頭を整理して、明瞭な人形の類型を作り上げる必要が生じてきた。竹本座の篠尾八兵衛が類型的な人形頭を作ったのはこのためであった。

二　人形の構造の發達

人形の遣い方が複雑となり、人形遣が巧妙になると、人形に對する要求が次第に高度になり、したがってそこに色々と工夫が生まれた。人形の工夫者としては、まず石井飛驒掾をあげなければならない。『昔々物語』、『南水漫遊』、『佐渡ヶ島日記』には石井飛驒掾の工夫について次のように記してある。

種々の工夫の上、手足をつくりはじめ、手を動かし、目をつかひ、眉を動かす等の巧妙に至る。(昔々物語)

當代の如き人形は大阪の細工人石井飛驒掾まづ手を拵へ、次に足をつけること始まれり。(南水漫遊)

近世まで子供の翫びに、でくの坊といえるもの是なり。石井氏その見苦しきを工夫して、手をこしらへ、足をこしらへたり。それより、手の指を動かし、眼をつかひ、眉を動かすなど、近來はさまぐ〳〵、自由

につくる。これ石井氏工夫の根元なり。（佐渡ケ島日記）

この石井飛驒掾の人形に對する工夫は、手と足が主で、『昔々物語』や『佐渡ケ島日記』は、その後の人々の工夫までもここに述べたのである。また、『淨瑠璃譜』に、

人形遣はなはだ上手となり、與勘平彌勘平の人形は左、足を外人に遣はせ、人形の腹ふくるゝ様に拵へ始めしなり。是を操三人懸の始といふ。

といっているように、享保十九年十月の芝居、蔦屋道滿大内鑑から三人遣が始まっている。これは全體的發展であるが、部分的には享保十三年八月の攝津國長柄人柱（豐竹座）において、

この時入鹿の人形に口を開くこと、八王丸の人形につかみ手とて五指の動くこと、岩治兵衛の人形に目をふさぐことを工夫す。

とあるように、人形の部分的發達がみられ、また享保十五年八月楠軍法實錄（豐竹座）では、

この時、近元九八和田七の人形の眼の動くことを始める。

というように顔面の工夫がみられる。

また元文三年、赤松圓心綠陣幕（竹本座）について、『淨瑠璃譜』は次のように述べている。

この時本間山城入道の人形に始めて眉の動く工夫をなす。

このように目が動いたり、眉が動くということは、頭の内部に細工を施さなければならない。そのために人形の頭の内部を空洞にした。また、東豐竹座と西竹本座の差を『淨瑠璃譜』は次のように述べている。

人形どうぐし、西は引せん、東は小猿迚(とて)違ひ、眉板、突上げ、丸どふ、片腹みなみな東西の流あり。つかみ手とて指五本働くものあり。是も東はうで首働く、西はうで首働かず、其外人形遣の黒かふ、西は前のえり、やはり打合せ也。東は半合羽の如く、左右のかたにてかける云々……

人形かしらは、竹本座篠尾八兵衛より、いろ〳〵名ある細工をし、昔より傳はれども、豐竹は元祿年中より始まりし故、人形頭にも名細工あれども、何の淨瑠璃の何頭といふ事を聞かず、若竹東九郎出精より、西の頭を寫し、少々違ひ打されし故、この砌よりは人形の頭の名、當り淨瑠璃にしたがひ、しやう〳〵は申せし也。云々。

こうして東西競爭のうちにも、人形に關しては、誰も、竹本座の篠尾八兵衛に敵することができなかったようである。篠尾八兵衛は、人形の各部をだんだん發達させ、さらに吉田文三郎によって三人遣が始まったので、それに對して種々の工夫をして、現存の人形の種類を完成したのである。

三　人形頭の種類の決定

『淨瑠璃譜』の延享三年八月二十一日初演の夏祭浪花鑑の段に篠尾八兵衛のことについて、次のように記している。

筑後芝居始りてより、人形頭を打事、名人にて笹尾八兵衛といふ者あり。今も操りにて、くらう人ども、能きかしらを八兵衛といふが樂屋のふちやふなり。此八兵衛、一生の內國性爺のかしら、安體神のかしら、日本

振袖の始りそさのをの命のかしら、其他新淨瑠璃に寄せて、あまた頭をつくりし故、其狂言の名を以てしるす。大塔宮齋藤かしら、鼎軍談にて孔明頭、用明天皇、けんびいし頭、その外人形頭の異名數しれず。右夏祭團七の頭、國性爺といふ敵役のかしらを絲髪となし、薄肉にぬらし、花色のぎん附の綿入、やげんの紋、三つ目床の內より大鳥左賀右衛門の手をねぢ出るところ新しく甚だ妙なり。六つ目より、茶のごばんじまを着せ、德兵衛はそさのをのかしらを白ぬり厚びんにて、紺のごばんじまを着せし故、今に團七の狂言、この通りの姿でなければ歌舞伎操りにても團七德兵衛と見えず。旅芝居津々浦々唐土迄も、外の衣裳はやり付にけれど、この團七德兵衛縞のうごかざるは、三代目吉田文三郎名人といふべし。釣船の三ぶは安體神の頭を白髪となし赤小豆色にぬり、照柿のかたびら龍の爪にて玉をつかんで居る紋所、しうと儀平次は齋藤のかしら、きびらの帷子、今に替らざるはじやう木を板に押たる如く也。

右の記事について、淨瑠璃譜には團七、釣船三婦、三河屋儀平次、一寸德兵衛、大內裏大友眞鳥の五郎亦、用明天皇職人鑑のけんびしの頭の圖繪を解說つきであげている。

八兵衛が人形打の名人であったことは、前にも述べたとおり八兵衛頭でとおっており、彼が作った人形頭が人形の類型となって、今日まで傳わっている事でも明かである。

八兵衛がどのような顏を打ったかについては、前記『淨瑠璃譜』の中で、

　この外新淨瑠璃に寄てあまたのかしらを作りし故、其狂言の名を以てしるす。

といい、また、

用明天皇けんびし頭、其外人形頭の異名數しれず。

とあるによっても明かであるから、當時の竹本座の、狂言中の役をもって命名された人形頭の大部分は、八兵衛の作であると推定しても間違いではあるまい。豐竹座の方は、若竹東九郎によって、人形が改良された事は前に述べたが、『淨瑠璃譜』のいうように竹本座より立ちおくれたようである。

しかし『淨瑠璃譜』は、龜屋平助の孔明、若竹東九郎の木下東吉、龜屋利助の松永大膳および倭假名在原系圖の奴蘭平の頭をあげている。なお孔明の記事の中に、

此外親父頭には勘作、寅王、白太夫、政宗、實盛、定之進、鬼一、敵役には稀代、樋口、李海坊、佐兵衛、月光、與勘平、大場かくはん、五郎頭、主役には若男とて、いろ〳〵有、由良之助、六部、其外さま〴〵有ども紙不足故斯に略。

と記されてあるから、右の頭が豐竹座竹本座にあったに相違ない。『淨瑠璃譜』は寛政頃成立せられたと『淨瑠璃研究文献集成』の解説で山本二郎氏がいっているが、この記事は、『淨瑠璃譜』の成立當時に、このような人形頭があったという意味であろう。

右の品目の中には、『戲場樂屋圖繪拾遺』の中のものと共通のものが大部分であり、この『戲場樂屋圖繪拾遺』は松好齋平兵衛により、享和二年に書かれているので、時代的にもそう離れてはいない。しかし當時豐竹座はすでに退轉していたので、おそらく著者が目にとまった頭を、ついでにここへ記したものかと思われ、これが豐竹座で龜屋利助によって作られたと斷ずるのは妥當であるまいと思われる。この中で圖繪拾遺に見當らないものは、勘作、李海坊、佐兵衛、日光、大場かくはん、五郎頭である。以上の中で李海坊は、國性爺合戰に出るものと思われるので、國性爺、安體神などとともに、竹本座で作られたものと推定され、大場覺はんは義經千本櫻

の人物で勘作、佐兵衛、月光は目下研究中だし、五郎頭はどの役からきたのか不明である。しかし『戯場樂屋圖繪拾遺』が取りあげていなくても、この寛政享和の頃は存在していたのであるから、いずれかの座で出ていたものと思われる。

『淨瑠璃譜』の豐竹座に擧げてある孔明は、龜屋平助の作としてあるが、竹本座のところにも鼎軍談に孔明頭と八兵衛の作として記されており、鼎軍談は享保九年七月十五日初演の竹本座の淨瑠璃であるから、この頭を龜屋平助が最初に作ったということはちょっと諒解に苦しむ。龜屋平助は豐竹座所屬の人形打らしいが、豐竹座のところに、

鼎軍談諸葛孔明の頭なり。細工人龜屋平助、此頭薄雪の葛城民部、近江源氏御酒の守蘭奢待義貞などに遣ふ

と書かれてある。新薄雪物語以下の三つの淨瑠璃とも竹本座のものであるから、孔明は竹本座で作られたものであることが推定される。そうすると龜屋平助作ということが問題であるが、當時人形全盛で、人形打の篠尾八兵衛の評判も大したものであったから、龜屋平助は初め竹本座で八兵衛の下にいた事があって、その時に作ったのではあるまいかとも考えられるが斷定はしかねる。

豐竹座で作ったといわれる中に現存しているのは孔明だけであって、他は傳わっていない。それは、前にもあるように豐竹座が立ちおくれのために人形がおくれていたせいで、孔明は竹本座に傳わったものと思われる。

いっぽう『戯場樂屋圖繪拾遺』には人形品目というのがある。これによると檢非違使以下二十六種の頭の名が記述され、簡單な用途が記されている。今、これを左に揭げて淨瑠璃譜の記事と對照してみよう。以下一は『戯場樂屋圖繪拾遺』の記述、二は『淨瑠璃譜』の記述である。

1　檢非違使

一　いづれも實方の頭なり。

二　細工人篠尾八兵衛の作。是薄雪妻平、菅原梅王、千本銀平、布引實盛、近江源氏佐々木、妹背山芝六、すべて世話時代つかひ方澤山ある頭なり。

2　素戔嗚尊

一　素戔嗚尊の面をうつす所なり。面、優なる作にして、實なる頭なり。

二　一寸德兵衛、細工人篠尾八兵衛、是日本振袖の始り、そさのをの尊の頭なり。雁金文七、千本櫻の忠信、武部源藏、二つ胴梶原杯にもつかふ。吉田才治つかふ。

3　文七

一　かりがね文七の頭なり。すさのをに似たり。

4　由良之助

一　之は由良之助ばかりに限るなり。

5　天神

一　菅丞相の頭なり。又甘輝などにも用る。

6　樋口

二　盛衰記松右衛門の頭なり。故に名を呼ぶ。

7　實盛

一　いづれ時代親父の頭なり。

8　鬼一・

一　鬼一法眼の頭、其外官兵衛、師直の頭なり。

9　陀羅助

一　役行者に用る。いづれ白かたきの頭、番頭の頭。

10　團七

一　總名丸目といふ。いづれ加藤などの頭なり。

二　夏祭團七頭、始篠尾八兵衛、國性爺の和藤内に打しより後調法して、三代前の文三郎團七につかはれしより、是を名とよび、大團七、小團七二通りあり。近江源氏和田兵衛、妹背山鰺七などにつかふ頭なり。

11　與勘平

一　蘆屋道満にて用ゆ、故に名とする。是に限らず。

12　一寸

一　徳兵衛の頭なり。いづれこの頭に用ゆる所なり。

二　そさのをの尊の頭なり。雁金文七、千本櫻の忠信、武部源藏、二つ胴梶原杯にもつかふ。古、吉田萬次遣ふ。

13　六部

一　すみ友の頭なり。政右衛門などに用ゆる。

14　釣船
一　なし。
二　釣船三婦の頭、細工人篠尾八兵衛、始國性爺安體神の頭なり。ひらがなの船頭、權四郎杯にもつかひ、白くぬれば布袋市右衛門にも遣はるゝなり。桐竹勘十郎遣ふ。
15　白太夫
16　正宗
17　源太
一　時代のやつしなり。其數多し。
18　役行者
一　大峯櫻に用ゆる。
19　日連上人
一　日連記に用ゆ。これらの頭は、役者の好みにて佛師の作れることあり。
20　娘、21　女房、22　けいせい、23　かさね、24　御臺、25　老女、26　おふく。

このように比較してみると兩者の差が明かになってくる。『戲場圖繪拾遺』は次の言で結んである。

かしらは狆（狂）言を以て名とせり。其故にかゝはらず、たゞ役割におうじて用を立つる。立者の役者、衆中（人形遣のこと）新狂言の節、新造の頭を好み、女形の形は、いづれも同じ様なれども、それ〴〵によろし

き、あしきを以て、其作りかた多し。此外頭の數多しといへども略す、かんがへ知るべし。

以上のほかに淨瑠璃譜には豐竹座のかしらとして、左のものをあげている。

1　五郎亦
2　木下東吉頭
3　松永大膳の頭
4　奴蘭平の頭

以上のほかに孔明の項に、前出しない頭の名がある。

1　勘作
2　李海坊
3　佐兵衛
4　月光
5　大場かくはん
6　五郎頭

以上は『淨瑠璃譜』および『戲場樂屋圖繪拾遺』に載せられた人形頭の名目である。この他に文樂に殘っている人形頭は、鬼若、しうと、鼻動き、斧右衛門、丁稚、子役、般若、般若丸、鬼、宗玄、お岩、鼻のがぶ、景清等である。

右のうち、李海坊、大場かくはん、景清、宗玄は竹本豊竹時代であるが、その他はそれ以後の近世の作である。以上の人形頭を、大體製作された年代順にならべて時代を明かにし、さらにその解說をしてみよう。

人形品目	年號	西暦	淨瑠璃	座名	作者
イ 檢非違使	寶永二	一七〇五	用明天皇職人鑑	竹本座	篠尾八兵衛
ロ 國性爺	正德五	一七一五	國性爺合戰	〃	〃
ハ 安體人(大人)	〃	〃	〃	〃	〃
ニ 李海坊	〃	〃	〃	〃	〃
ホ 素戔嗚尊	享保三	一七一八	日本振袖始	〃	〃
ヘ 上人	〃	〃	日蓮上人記	〃	〃
ト 齋藤	〃八	一七二三	大塔宮曦鎧	〃	〃
チ 孔明	〃九	一七二四	鼎軍談	〃	〃
リ 五郎亦	〃一〇	一七二五	大內裏大友眞鳥	〃	〃
ヌ 寅王	〃	〃	〃	〃	〃

ル	實盛	〃一三	一七二八	加賀國篠原合戰	〃
ヲ	鬼一	〃一六	一七三一	鬼一法眼三略巻	〃
ワ	鬼若	〃	〃	〃	〃
カ	與勘平	〃一九	一七三四	蘆屋道滿大內鑑	〃
ヨ	樋口	元文四	一七三九	ひらかな盛衰記	〃
タ	源太	〃	〃	〃	〃
レ	正宗	寛保一	一七四一	新薄雪物語	〃
ソ	文七	〃二	一七四二	男作五雁金	〃
ツ	團七	延保二	一七四五	夏祭浪花鑑	〃
ネ	釣船	〃	〃	〃	〃
ナ	儀平次	〃	〃	〃	〃
ラ	一寸（德兵衛）	〃	〃	〃	〃
ム	舅がぶ	〃	〃	〃	〃
ウ	天神	延享三	一七四六	菅原傳授手習鑑	〃
キ	白太夫	〃	〃	〃	〃
ノ	覺範	〃四	一七四七	義經千本櫻	〃
オ	由良之助	寛延一	一七四八	假名手本忠臣藏	〃

ク	定之進	寶暦一	一七五一	戀女房染別手綱	〃　〃
ヤ	陀羅助	〃	〃	役行者大峰櫻	〃　〃
マ	蘭平	〃二	一七五二	倭假名在原系圖	豐竹座　龜屋利助
ケ	大膳	〃七	一七五七	祇園祭禮信仰記	〃　〃
フ	東吉	〃	〃	〃	〃　〃
コ	六部	〃九	一七五九	日高川入相花王	竹本座　〃
エ	景清	明和一	一七六四	嬢景清八島日記	豐竹座　〃
テ	宗玄	〃二	一七六五	菊地大友姻袖鏡	竹本座　〃
ア	斧右衛門	天明六	一七八六	彦山權現誓助劍	東の芝居　〃
サ	孫悟空	文化一三	一八一六	五天竺	御靈境内
キ	般若	安政一	一八五四	大江山酒呑童子	新築地清水町濱
ユ	般若丸	〃	〃	〃	〃

四　人形頭の用途とその變遷

以上で人形の成立順序を述べたが、この各種の人形は、その後どのように遣われたかについて考えてみたい。

イ　檢非違使

この頭は記錄によると、篠尾八兵衛最初の作品である。したがって、八兵衛が竹本座のために人形を作るようになったのは、この時からであろう。

檢非遺使は、寶永二年の用明天皇職人鑑の時にできたものである。この淨瑠璃は竹本座にとっては劃期的なものであった。竹本座旗上げ、近松の出世景清執筆以後、義太夫は藝術的、良心的なものを語り、近松も義太夫に應じて作品を提供した。『操年代記』に、

その上近松門左衛門、つづいて（出世景清に）新作をこしらへ、追々おもしろき趣向にかはり文句はたらき、義太夫の語り盛り、日々夜々音聲に實のり、ふし詞に花を咲せば、聞く人見る人此太夫ならではと、もてはやしぬ。なれども其頃は、かぶき芝居あたり多く、殊に出羽にはさま〴〵のからくりなどし、見物諸方にわかれば、さのみ大あたりといふこともなく、しぶらこぶらの見物なれども、こたへもこたへたり。

とある。

以上のように、竹本座の興行成績は上乘ではなかったし、それも義太夫の名聲のみで經濟的には成功しなかった。『操年代記』が、

筑後の掾のいせい何所からどこまでもいぬものなく、筑後の掾のいせい夜まし日增しの繁榮、藝者のほまれ四方にかがやくといへども、ほっこりした藏入なく、三五の十八にてあはぬそろばん、胸算用あふてあはぬは、世間なみ。」

といっているのは、その消息をつたえたものである。そこへ曾根崎の心中があったので、この事實を取りあげて、曾根崎心中として出したところ、これが大いに當った。『操年代記』には、

町中よろこび入りけるほどに、木戸も芝居もゑいとう〳〵、こしらへに物は入らず、世話事のはじめといひ、淨瑠璃はおもしろく少しの間に余程のかねを儲け、諸方のとゞけも笑ひ顔見てすましぬ。

と記している。このように、近松も責任を果し、ほっとするともう經營がいやになった。『操年代記』に、

此上は望もなしと、後世心にと成、きめうむりやうじゆ如來に身をまかせ、芝居もこれ切に安樂國土きはめんと明暮御堂にこもり、こう書いてある。

こうして義太夫は剃髪して、佛教三昧に入った。それからは『操年代記』はこう記している。

折ふし竹田氏參會し、まだ老木といふにもあらず、今町中しやうびする所におもひもよらぬ引込みじあん、二三年勤めて給らば、拙者座本仕意、萬事の世話を引請け、貴殿內證入用銀御用次第つゞけ、不自由させまじと、同業衆を以て賴みしかば、下地は好なり御意はおもし、いか樣ともの詞をきわめ、盃すんで其暮、かほみせ淨るりといふをはじめ、用明天皇職人鑑、作者近松門左衛門をかゝへ、太夫竹本筑後掾、座本竹田出雲と看板並べ、三段目かね入の出がたり、泪川戀のこほりにとぢられて、身を切くだくおもひより、うき川竹のながれの身、辰松八郎兵衛出づかひ、身振よく見物の氣をとって、かね入藏入目出たく云々。

このように、用明天皇職人鑑は竹田出雲が竹本座の危機を救って、座元になって初めてのものである。竹田は元來人形からくりの家であるから、人形方面には特に明るい。そして人形に關係した經驗者も多く手許にいる。篠尾八兵衛はこの竹本座の劃期的興行に出雲の手によって關係し、まずその中心の人形である實役に手をつけた。こうしてできたのが檢非違使である。この頭は實役として最も必要で、かつ最も利用の多いものであるから、初めて作られたのである。以來實役に對しては、みなこの檢非違使を使用していたらしく、後の作品にはこ

れに該當する人物が多い。

例えば、雪女五枚羽子板の斯波左衛門義將、傾城反魂香の雅樂之助之信、艶刈劍本地の上總介維義、國性爺合戰の甘輝のような役はこの頭のものである。そしてその中で、もっと異なった感じのものが必要になった日本振袖始の時に素戔嗚尊の頭が作られた。これは檢非違使の性格分離であって、これまでの檢非違使は、その性格があまり明確でなかったから、必要にせまられ新たに作ったものである。『淨瑠璃譜』によると、薄雪の妻平、菅原梅王、千本銀平、布引實盛、近江源氏佐々木、妹背山芝六に遣い今日に至るまで、一貫してその役柄は變っていない。しかし素戔嗚尊は『淨瑠璃譜』によると、一寸德兵衛につかい、それから雁金文七に遣って、文七の名をとり、千本櫻の忠信、武部源藏、二つ胴の梶原杯につかうと記されている。ところがこの忠信、源藏、梶原は今日の文樂では檢非違使をつかっており、文七をつかうべき役柄でないので、文七と檢非違使とは當時はあまり區別のなかったことが明かである。

殊に現在、文樂の菅原傳授手習鑑では源藏は檢非違使の役で、松王丸が文七の役柄であるのに、昔は文七をもって源藏を遣った。すると松王丸は何で遣ったかは不明である。おそらく別の文七であったろうと思われる。こうして、當時は檢非違使と文七の區別は明確でなく、檢非違使の一分派として素戔嗚尊が出たという見方も不當とはいえないであろう。換言すれば檢非違使は文七の母體であった。

このことは孔明に對してもいえる。卽ち實役中のやや年長で知的なものを孔明として獨立させたので、檢非違使の知的方面および年長方面は孔明になり、武勇は文七となって分離し、素直な實役としての本分のみ、今日まで檢非違使として傳えられてきたものであるということができるであろう。

ロ　國性爺——團七

國性爺は後の團七である。『淨瑠璃譜』に、

夏祭團七頭、始篠尾八兵衛國性爺の和藤內を打ちしより、後調法して、三代前の文三郎團七につかはれしより是を名とよび、大團七小團七二通りあり。

とあって國性爺が後の團七になったことが明かにされている。

寶永二年、用明天皇職人鑑の時、八兵衛の手によって檢非違使頭が打たれ、實役の人形ができたが、これに對立する人形がないので、國性爺合戰の主役として、また甘輝に遣う檢非違使頭の對照として、國性爺に遣う國性爺を打ったのであろう。

もちろん國性爺合戰は、竹本座の重鎭竹本義太夫が歿し、後繼者として、若輩の政太夫が義太夫の遺言によって竹本座をついだものの、內部の統制、外部の人氣、その他に問題があり、事情によっては竹本座の危機ともなるので、義太夫と親しかった近松は、その意志を達成するために、また政太夫のために劃期的な國性爺合戰を書き、座元竹田出雲も全力をあげて上演したので、あしかけ三年、十七ヶ月の大入滿員を得たのである。

これはこの一座の危機ともいうべき時であり、出雲が人形にも全力をつくした時であるから、新しい人形を打たせることは當然で、和藤內、安體神、李海坊等の人形を打たせ、在來の檢非違使とともに、八兵衛の新人形頭が使用せられたのである。

かくて和藤內は延享三年、夏祭浪花鑑の時に國性爺といふ敵役の頭を絲鬢となし、薄肉にぬらし、花色のぎん付の綿入、やげんの紋、三つ目床の內より大鳥左賀右衛門の手をねぢ出る所、新しく甚だ妙なり（淨瑠璃譜）、

というようにして團七に代ったのである。

元來國性爺は、前にも述べたように敵役の頭で、國性爺は謀叛人として敵役をあてたらしいが、一面には荒物であったので、これが荒物に遣われて大團七となり、さらに世話に小團七をつくりこれが端敵物に使用されて、團七のもつ荒物と、敵役とが分離したのである。

そこでその役柄は、小團七は義經千本櫻のいがみの權太などに使用され、大團七は國性爺の和藤內、奥州安達ケ原の安部宗任、御所櫻堀川夜討の辨慶上使などに使用されている。

ところが團七はその遣い方が大きくて、非常に困難であるため、非力の人形遣では到底これを遣いこなせないので、いつしかこの役を文七にかえるようになった。これは文七の方が、人形の動きが小さくて遣いやすいためである。

その例としては、その由緒から當然團七であるべき夏祭浪花鑑の團七九郎兵衛をいつしか文七にしたため（故榮三からともいう）相手の一寸德兵衛を從來の例である德兵衛頭、卽ち文七頭から檢非違使におとさざるを得なくなって、今日におよんでいる。

人形遣の非力は、故吉田榮三がその一例で、彼は元來立女形、または若男などのやつし專門であったのが、吉田多爲藏、吉田文三の先輩の死によって、急に人形座頭となって立役に廻ったために、小柄な彼は非常に困り、やむを得ず團七を文七に直して遣ったので、その例としては夏祭の團七、勸進帳の辨慶などに文七をつかったのを、あげることができる。

このほかにも、その創始者は不明であるが、この團七を文七に代えたものとして、近江源氏先陣館の和田兵

衛、妹背山婦女庭訓の鱶七がある。これらはすべて荒物の性格をもっていて、辨慶も御所櫻堀川夜討の辨慶は、未だに團七であり、和田兵衛の場合も、盛綱との對照上から當然團七でなければならない。和田が文七になるから、文七役の盛綱を檢非違使におとさなければならなかったのであろう。このほかにも役柄からいえば、現在文七で遣っている薄肉色の熊谷次郎直實、武智光秀などは、舊くは團七であったはずである。そして元來文七を用いたものは、白塗物の松王丸、貞任のように時代世話の兩面ある役のみではなかったろうか。『淨瑠璃譜』が、文七の役柄に雁金文七、千本櫻の忠信、武部源藏をあてているところをみると、これは現今の檢非違使に近く、したがって松王丸のように半分世話のものは、當然文七を用いるが、大時代物の荒物的性格を有する熊谷などは、團七でなければならない。殊に光秀や和田などはその性格も單純で、松王丸のように苦悶の樣相が少いので、これは團七的性格であるが、後世の人形遣が人物の解釋の誤りか、または遣い方の樂な上からか、文七に代えたのではあるまいか。前にも述べたように、榮三が辨慶の人形を替えた點は正にその好適例である。

現今は主役は何でも文七を遣い、團七はむしろ脇役的に取扱う傾向から、主役であって團七の名の起原である團七九郎兵衛までを、文七にしたということは、文樂座が人形の傳統を破壞した例であり、したがって劇的性格を變更した例である。そして原作のもつ性格を勝手に改めたので、演出上遺憾なものといわなければならない。

ハ　安體人

『淨瑠璃譜』に

釣船三婦の頭、細工人篠尾八兵衛、始國性爺の安體神の頭なり。ひらがなの船頭、權四郎杯にもつかひ、白くぬれば布袋市右衛門にも遣はるゝなり。

といっているように、これはやはり國性爺合戰の時に作られ、夏祭浪花鑑の延享二年、三十年目に三婦と生れかわった。

この三婦は現今ではなくなっている。その役柄からいっても、『淨瑠璃譜』所載の繪からみても、意地の强い、しかも意氣のある親父である。安體神は國性爺の千里の竹に出るので、老役でなくともよいような役であったが、竹田出雲はわざわざ老役にして、人形の變化による舞臺効果をねらったものと解せられる。それにしても、同じ國性爺の重要人物である鄭成功老一官の人形についての記述のないのは、安體神と主客顚倒の傾きがある。

現在文樂では、夏祭の三婦には正宗頭を使用し、權四郎にはたけうぢを使用している。しかしいずれもその劇的性格にぴったりしてはいない。殊に老いたりといえども意氣としゃれ氣のある三婦に、正宗頭はしかつめらしくて面白くない。

ニ　李海坊

これは『淨瑠璃譜』の中で、諸葛孔明の孔明頭の解說についで、

此外親父頭には、勘作、寅王、白太夫、政宗、實盛、定之進、鬼一、敵役には、稀代、樋口、李海坊、佐兵衛、月光、與勘平、大場かくはん云々」とある中の、その李海坊で、もちろん敵役の一つではあるが、現存していない。しかしその名からみて、國性爺合戰の李海坊にあてられたものとして、ここにあげておく。現在文樂ではこの李海坊の出るところは上演していないので（國性爺合戰では樓門、獅子ケ城、梅檀皇女道行しか上演していない）何を使用するか明かでない。この三枚目敵役は現今の與勘平に近いものではなかろうか。

ホ　素戔嗚尊——文七

『淨瑠璃譜』に、

一寸德兵衛、細工人篠尾八兵衛、是日本振袖の始り、そさのをの尊の頭なり。雁金文七、千本櫻の忠信、武部源藏、二つ胴梶原杯にもつかふ

とあって、素戔嗚尊は現在の文七の前身である。だから、素戔嗚尊——一寸德兵衛——雁金文七と變化したものと思われる。

享和三年の松好齋半兵衛の『戲場樂屋圖繪拾遺』に、前にも記したように、素戔嗚と文七と一寸とを區別して、

素戔嗚　素戔嗚尊の面をうつすものなり。面、優なる作にして、實なる頭なり。

文七　かりがね文七の頭なり。すさのをに似たり。

一寸　德兵衛の頭なり。いづれこの頭に用ゆる所なり。

と述べてあるから少しは異っていたのかも知れない。しかし素戔嗚も一寸も今はなく文七のみが現存している。

文七の性格は、前に團七のところで述べたように、武勇な熊谷、光秀、五斗兵衛、勸進帳の辨慶のような團七系のものと、伊賀越道中双六の唐木政右衛門、彦山權現誓助劍の毛谷村六助、假名手本忠臣藏の定九郎のような世話物と、新薄雪物語の秋月大膳、加賀見山舊錦繪の伯父彈正、彦山權現誓助劍の京極內匠、双蝶々曲輪日記の濡髮長五郎、戻駕色相肩の浪花次郎作、花上野譽碑の森口源太左衛門、箱根靈驗躄仇討の瀧口上野等の實惡敵役と、本來の性格による菅原傳授手習鑑の松王丸、奥州安達原の安部貞任、ひらかな盛衰記の船頭松右衛門——樋口次郎兼光などに使用し、さらに口あき文七は、妹背山婦女庭訓の入鹿大臣、菅原傳授手習鑑の藤原時平公などの公卿惡、伽羅先代萩の貝田勘解由のような實惡物に使用している。このように豪傑物と、世話物の實役と、時代の

實役と、實惡敵役との四種に使用されている。

ところが『淨瑠璃譜』の傳える文七は、雁金文七、千本櫻の忠信、寺子屋の源藏、石切の梶原であって現在の檢非違使に近かったのである。（以上は現文樂では檢非違使である）。それが現在のようなものになったのは、他からの役柄が侵入したためである。卽ち光秀や五斗兵衛や、勸進帳の辨慶のように當然團七であるべきものと、秋月大膳、伯父彈正、瀧口上野、京極內匠などの敵役の內匠頭を用うべきものと、口あき文七のような公卿惡物とが、現在の文七に合流して、文七の性格を複雜にしたのである。

これは文七が、長い間に檢非違使の性格から團七の性格に變化してきたことを意味し、あの深刻な顏が廣く悲壯美に富んだ主役に使用できる包容性をもっていたところから、人形遣に好まれてこの多くの性格を負わされてきた理由があるものと思われる。

特に文樂座において、三代門造の作と傳えられる傑作の文七ができてから、幹部の人形遣が特にこれを遣いたがり、他の性格にまで持込んできたのと、敵役の內匠頭がなくなったためであろうが、これは文樂でも當然舊態にかえすべきである。もちろん人形と淨瑠璃は一致するので、團七で語るべきところを文七で語った太夫にも、この混亂の責任はあるものと思われる。ここらに人形淨瑠璃の破壞混亂の樣相がみえている。卽ち人形遣と太夫の退嬰性がこのようにしたのであるから、早く文七の本質的な性格にかえさなければならないと思う。

へ　上人

古淨瑠璃時代から、すでにこの頭の役柄はあるが、古淨瑠璃の僧は多くは禪宗眞言宗の僧のように、頭に何かかむっていて、丸坊主を出したものではなかったようである。歌舞伎に殘る劇中劇（幡隨院長兵衛）の滿容上人

は、その例である。

それが日蓮上人や親鸞上人、近年では良辨上人のような丸坊主の僧が出るようになったので、その必要上、僧形を見せるものを作ったと思われる。上人は多くは動きが少く、品位と威厳が必要なために、佛師によって作られたものがあって、『戯場樂屋圖繪拾遺』の人形品目では、「日蓮上人、日蓮記に用ゆ。これらの頭は、役者（人形遣）の好みにて佛師の作れることあり。」と述べている。

この性格は寛容、品位、溫情をあらわし、近年は良辨、日蓮がその代表的なものである。

ト　齋藤

『淨瑠璃譜』に、

三河屋儀平次頭、細工人篠尾八兵衛、是大塔宮齋藤太郎左衛門より、薄雪伊賀守、菅原はじの兵衛、忠臣藏九太夫に遣ふは是なり。

とあって、初めは齋藤頭が儀平次頭となっている。圖をみると、老役で時代敵役の頭らしく、現今のしうとや寅王に近いものである。齋藤太郎左衛門は大塔宮曦鎧の中に出てくる六波羅方の老骨武士で、自分の孫を宮方の身替りにするという、身替音頭の主人公であるから、役柄からいえば、玉藻前曦袂の鷲塚金藤次と共通的のもので、現在ならば當然鬼一かしうとを用うべきものである。

また伊賀守はこれとほぼ同様の性格であるが、儀平次、土師兵衛、斧九太夫には、前のように義のために親を滅ぼすというような、義理の心はない敵役で、現在では寅王を用いている。そこでこの齋藤頭は鬼一系と寅王系の二つに分裂するわけである。これは戯曲の劇的性格の發展と人形の關係を示すものとして面白い例である。齋

藤は現在の鬼一としうとの性格、儀平次は寅王の性根で、ここらは甚だ複雑なところである。

チ　孔明

『淨瑠璃譜』に、

「鼎軍談諸葛孔明の頭なり。細工人龜屋平助、此頭薄雪の葛城民部、近江源氏御酒の守蘭奢待義貞などに遣ふ」

とあって、役柄は現在と同様である。これは前にも述べた實役檢非違使の一つの分流で、その中の年長の知的なもので、現在は由良之助、阿古屋琴責の畠山という溫厚な知者に遣っている。いわゆるさばき役としての葛城民部、先代萩の細川勝元はこの系統で、普通はこうさいという總髪の鬢を用いるのが例になっている。

リ　五郎亦

『淨瑠璃譜』には、

「大內裏大友眞鳥五郎亦の頭、細工人篠尾八兵衛で、是行平、此兵衛、御所櫻の藤彌太、夏祭の傳八などに遣ふ。はなはだよろし。戀女房の八平次も是なり。」

とあり、端敵で、あまり上品なものではないが、かえり忠をするだけの魂をもっており、現在の陀羅助の役に近い。淨瑠璃譜にその圖があるが、陀羅助的の端敵である。現在では殘っていない。

ヌ　寅王

寅王という名は、享保十年十月九日、竹田出雲の大內裏大友眞鳥から出ていて、その中の三段目の菊地前司寅王の名である。寅王は眞鳥の家老で、眞鳥の叛逆のために、一族闘爭、嫁の立波の守る城を、娘の花英が攻めとるという悲劇に直面し、その相互の義理に打たれ返り忠をするという、深刻な悲劇の主人公であるが、表面は逆

賊の味方であり、さらに返り忠をするというので、敵役の頭に作ったのであろう。その性根は齋藤太郎左衛門や鷲塚金藤次とあまりかわりはない。

その後鬼一の頭ができ、さらに大しうとの頭ができて、鬼一は實役のふけに、大しうとは敵役になったために、齋藤頭と寅王頭はこれに合流し、寅王として殘って、敵役のみに用いられることになり、九太夫、土師兵衛等に遣われて今日に至ったのである。その顔は鬼一と違って敵役であり、また大しうとも異なってやや下卑てはいるが、現在でも敵役としては重要なものの一つである。

ル　實盛

『戲場樂屋圖繪拾遺』に、

いづれ時代親父の頭なり。

とあるのみで、享保十三年五月加賀國篠原合戰の齋藤實盛に用いたらしく、その後この頭をいかに用いたかは不明であり、また、これに該當する頭は見當らない。今ならば鬼一と同類ではなかろうか。

ヲ　鬼一

實盛と同じく『戲場樂屋圖繪拾遺』に、

鬼一法眼の頭、其外官兵衛、師直の頭なり。

とある。

鬼一というのは、享保十六年竹本座の鬼一法眼三略巻に出る鬼一法眼から出たもので、鬼一は表面は清盛に從い、心中では源氏に同情をもっていて、表面では弟の鬼次郎、鬼三太と敵味方にあり、內心では牛若丸に同情し

ているという悲劇的のもので、しうとや齋藤や寅王と似ているが、これよりも上品であるために、後にこの種の時代物の老役に實役を受けもっている。

そして前者が剛毅一點ばりの武骨者であるに比して、一種の風流味のあるところが、奥床しさとなって實役に適しており、寅王よりも知的なところがある。現在では妹背山婦女庭訓の大判事清澄や、一谷嫩軍記の彌陀六、假名手本忠臣藏の加古川本藏、玉藻前の鷲塚金藤次のように、表裏二心ある悲劇的な實役に用いられていて、この點は文七と共通しており、齋藤頭と寅王頭の本質を承け繼いで今日に傳えている頭である。昔師直に遣ったといっているが、現在師直には大舅を使い、鬼一を敵役に遣うことは少い。

ワ　鬼若

鬼若は記錄的には『圖繪拾遺』にも『淨瑠璃譜』にもないが、現存しているので、その名から推して享保十六年鬼一法眼三略卷の二段目、熊野の別當辨眞の子で、書寫山の鬼若丸（後の辨慶）から出たのであろう。

役柄は若男位の年輩であるが、若男が優雅をあらわすのに對して、これは武勇豪快なもので、丸々とした顔、大きな目玉、立眉というもので、紅隈をとり威勢よく、年長ならば大團七に匹敵するもので、鬼若――團七――大しうと一貫した系統をなすように思われる。その役割は足柄山の坂田金時、繪本太功記の加藤虎之助等で、金時の場合は赤い縮緬張りにすることもある。

カ　與勘平

『戲場樂屋圖繪拾遺』に、

「蘆屋道滿にて用ゆ、故に名とする。是に限らず。」

とみえ、また『淨瑠璃譜』には、

「人形遣はなはだ上手になり、與勘平彌勘平の人形は左、足を外人に遣はせ、人形の腹ふくるゝ様に拵へ始めしなり。是を操三人懸の始といふ。」

とあり、この二つの記事が出ているので、その出は享保十九年の蔦屋道滿大内鑑である。與勘平というのは安倍保名の草履取で下郎役、氣輕の飄きん者で、三枚目のもの、つまり下郎と三枚目を合せた役で、丸い目玉、おでこの額、見るからに愉快な頭であるが、今では端敵に使い、生寫朝顔話の岩代多喜太や、壇浦兜軍記の岩永左衛門に用いられて、黒てん（びろうど）の着付に袴という、いかめしい時代の端役であって、初めて作られた時の與勘平のような役柄とは大いに變化している。これは次の樋口の項に出る『淨瑠璃譜』に、すでに敵役として出ているので、早くから端敵にまわされたものであろう。

ヨ　樋口

『淨瑠璃譜』に、

盛衰記松右衛門の頭なり。故に名をよぶ。

と記され、さらに『淨瑠璃譜』孔明の項に、

敵役には稀代、樋口、李海坊、佐兵衛、月光、與勘平、大場かくはん、五郎頭云々。

とあって、樋口の性格を示している。樋口は以上のように、ひらかな盛衰記の松右衛門であるが、これが敵役だということは現代とはその意義のとりかたが異る。卽ち樋口は、一種の謀叛人であるといふ意味で、眞の敵役ではない。

現在の松右衛門には、文七を使用して樋口という名目は殘っていないが、樋口の性格の解釋の變化として面白い例である。

夕　源太

『戲場樂屋圖繪拾遺』には、

時代のやつしなり。その數多し。

と記されているが、現在では時代のみのやつしではなく、世話に用いることもある。

源太の名稱は、元文四年竹本座のひらかな盛衰記から出ている。この源太にはあふちといって眉の動くものと動きなしと二種あって、動きなしの方は菅原傳授手習鑑の櫻丸、妹背山婦女庭訓の久我之助、世話物では曲輪文章の伊左衛門、心中天網島の紙屋治兵衛、冥土飛脚の龜屋忠兵衛などに用いる。

またあふちの方は、繪本太功記の手負の武者重次郎や、義經千本櫻の手負の小金吾、假名手本忠臣藏の早野勘平のように手負いになる悲痛なものに用いる。この兩者は同じ源太でも性格が異り、前者はむしろ若男に近い。

ここで源太の同類の若男について述べておく。若男は源太の一種で、嚴密な差異はわからない。もちろん若男にはあふちはなく、動きはなくてただ年齡が少し若いということである。

その役は一谷嫩軍記の敦盛、本朝二十四孝の竹田勝頼、繪本太功記の尼ケ崎の前の十次郎、假名手本忠臣藏の力彌で、力彌は役柄がはっきりしているが、源太の久我之助と若男の十次郎、勝頼等の區別は、はっきりしていない。

また世話物では、艶姿女舞衣の茜屋半七、新版歌祭文の丁稚久松等で、久松は役柄としてはっきりしているが、若男の半七と、源太を用いる忠兵衛との差ははっきりしていない。これらは人形遣の解釋によるものであろう。

レ　正宗

『戲場樂屋圖繪拾遺』の中では正宗という名稱だけしかない。この名稱はおそらく寛保五年竹本座の新薄雪物語の刀鍛冶五郎正宗から出たものであろう。この頭は、もと武士でありながら、老いて武士をはなれていて、魂は武士であるということを強調した律氣者に用い、攝州合邦辻の合邦、義經千本櫻の鮨屋の彌左衛門、生寫朝顏話の戎屋德右衛門がその例である。これらの役柄は、もとは武士であったその律氣から悲劇を構成してゆくものである。

ソ　文七

ホの素戔嗚尊參照。

ツ　團七

ロの國性爺參照。

ネ　釣船

ハの安體人參照。

ナ　儀平次

トの齋藤參照。

ラ　一寸

ホの素戔嗚尊參照。

ム　舅がぶ

がぶというのは、からくりによって容貌の變化するもので、絲をひけば目がひっくり返ってすご味をもち、口が裂け角が出たりするものを指し、女形と舅と兩方ある。女形では、累、清姫、鬼女などのものに多い。舅のがぶというのは、夏祭浪花鑑の長町裏の儀平次殺しの場合儀平次が、泥の中に落ちてから出てきた時に、この舅がぶに替えてある。これは、おそらく江戸系の人形ではあるまいか。疑問の頭である。

ウ　天神

『戲場樂屋圖繪拾遺』に、

菅丞相の頭なり、又甘輝などにも用る。

と記されている。

この頭は延享三年の菅原傳授手習鑑の時に出たもので、現在の文樂には殘っていない。現在あるのは丞相といっているが、これが天神であろう。この丞相は飛梅、天拜山に使用するもので、物凄い樣相に變るが、その他の場合は孔明頭とあまりかわらない。

これもがぶのような性質のもので中年のがぶといふところであろう。

ヰ　白太夫

『戲場樂屋圖繪拾遺』にその名稱がある。

延享三年の竹本座の菅原傳授手習鑑の賀の祝から出たもので、釣舟から變化したという説もあるがよくわからない。善良なちょっとユーモラスな頭で、白太夫のほかに新版歌祭文の久作に遣われる。又平の頭の老けたようなものである。

ノ　覺範

『淨瑠璃譜』の敵役の中で、孔明の解説のあとに、

稀代、樋口、李海坊、佐兵衛、月光、大場かくはん、五郎頭云々。

とあげてある。

大場覺範は延享四年、竹本座の義經千本櫻の、吉野山に出る能登守教經の世を忍ぶ姿で、強い敵役である。現在は團七ぐらいを使うのではなかろうか。敵役の荒物であるが、現在は存在していない。

オ　由良之助

『戲場樂屋圖繪拾遺』に、

之は由良之助ばかりに限るなり。

と記してある。もちろん、寛延元年から三年間、大入をつづけた假名手本忠臣藏の主役であって、現在は孔明を用いているが、その中で最も由良之助に適するものに付した名稱で、つまりは孔明の一類型にすぎない。故にその性格は孔明とみて差支えあるまい。

ク　定之進

『淨瑠璃譜』の孔明の解説の中に、

此外親父頭には勘作、寅王、白太夫、正宗、實盛、定之進、鬼一云々。

とある。この定之進は寶暦元年の戀女房染別手綱の、重の井の父能師竹村定之進から出ている。定之進は娘の重の井の不義の責任を負って切腹したという正直な、血も涙もある能師である。

老役の中では、善良、かつ上品で愁のあるよい頭である。艶姿女舞衣の宗岸、戀飛脚大和往來の孫右衛門などの父情あふれた老役に用い、老役の中でも能師から出ているためか、上品で教養のある顔をしている。若男が老年になったような系統で、世話の頭である。

ヤ　陀羅助

『戯場樂屋圖繪拾遺』の中に、

役行者に用る。いづれ白かたきの頭、番頭の頭。

とあり、寶暦元年十月竹本座の役行者大峰櫻の前鬼卽ち俗名泥川の陀羅助に使用した。

陀羅助は下卑た下郎や小敵役の人形で、動きのないものと、あふち寄目のものがあって、前者はもっぱら世話物の敵役で、心中天網島の江戸屋太兵衛、櫻鍔恨鮫鞘の香具屋彌兵衛などに使用され、後者は菅原傳授手習鑑の宿彌太郎、假名手本忠臣藏の寺岡平右衛門、生寫朝顔話の奴關助、攝州合邦辻の奴入平などに使用する。このように端役と下郎役と二樣に用いられるが、その共通點は下卑ているところにある。

ところが近來文樂では、何でもきれいな人形を遣いたいという風潮からか、この下郎や奴に檢非違使を使用することが多い。朝顔の關助、伊賀越の武助、合邦の入平などはほとんど檢非違使を使用しているが、これは誤りである。下郎はやはり下郎として陀羅助にしないと、檢非違使では上品すぎてその性格をあらわすのに無理があ

る。

マ　蘭平

『淨瑠璃譜』の中に、

倭假名在原系圖奴蘭平の顏、細工人龜屋利助、是若竹東二郎の思付にて打せ、竹本座團七頭を少し違て打しけれどもはなはだ惡し。

と記されている。このように評判が惡かったためか、これは現在殘っておらず、この記錄の挿繪に止まっており、これによると團七から出てはいるが、丸目で若く、むしろ鬼若に近いような人形であったらしい。

ケ　大膳

これも『淨瑠璃譜』に、

同松永大膳の頭、細工人龜屋利助、是二代前若竹伊三郎このみにて打せ遣ふ。今は松永を白くぬりて遣ひて、四段目によろしけれど、序の切は是にてなければ、敵役のやうになし。

とあって實惡の人形であった。その挿繪から見ても文七に近いような頭である。しかし、これも今は廢れて殘っていない。

フ　東吉

『淨瑠璃譜』に、

祇園祭禮信仰記、此下東吉の頭、若竹東工郎思付にて是を打す。細工人龜屋利助、是都高臺寺太閤樣の木造を寫せしとなり、目は玉眼を入。

若竹東二郎は豐竹座にあって、竹本座の吉田文三郎に對抗して、人形を色々工夫したらしく、彼の手によって工夫された人形には、蘭平、大膳とこの東吉がある。特に東吉の作製にあたっては、秀吉の像を寫したり、玉眼を入れたりして工夫はしたが、その人形は殘っていない。役柄は檢非違使に近いものであろう。

コ　六部

『淨瑠璃譜』の孔明のところの記事につづけて、

由良之助、六部、其外樣々有云々。

とみえているし、また『戲場樂屋圖繪拾遺』にも、

すみ友の頭なり。政右衛門などに用ゆる。

というのがあって、これによると寶曆九年二月竹本座の日高川入相花王の純友物語の六部快了であったらしいが、現在は殘っていない。

エ　景清

景清は特殊の頭で、明和元年孃景清八島日記の景清に使用したもので、榮養失調の顏を縮緬張で表現しているところは甚だ寫實的である。現在でもこの淨瑠璃が出るたびに使用され、珍しい頭とされている。

テ　宗玄

この頭は、明和二年「菊地大友姻袖鏡」の中の岩倉宗玄の頭であるが、あまり使用しないものである。

ア　斧右衛門

天明六年、彦山權現誓助劍の獵師斧右衛門の頭で、泣男である。これは現在はたしかなものが殘っていない。

文樂では名作をもっていたが、大正十五年の文樂座焼失の際焼けたのであろう。現在はこの役はつめ人形で間に合せている。

サ　孫悟空

文化十三年の五天竺の時に使った頭で、猿の顔をしている。特別の頭で一般的性格はもっていない。動物的な顔で、珍しいというだけのものである。

キ　般若

安政元年大江山酒呑童子の時に、般若や般若丸、鬼の珍しいものを作り、これが残ったもので、現在は戻橋の時使っている。人形獨特なもので、能面からヒントを得たらしい。

ユ　般若丸

大體右の説明のとおりであるが、この頭の特徴は、がぶであって、口の開くこと、目のかえること、角の出ることである。平時は鬼若の顔である。

以上は人形頭の男性のものであって、その發達經路と特徴用途について略述したのである。

五　女性の人形頭

女性の頭については、その發達の經路が不明である。卽ち古淨瑠璃時代から、娘、老女型、傾城が存在していたことは前に述べたとおりである。

これに婆は見當らないが、近松の作品の碁盤太平記の由良之助の母が出ており、蟬丸にも老母が出ている。また世話物には曾根崎心中に婆が出ている。だから老婆も多少はおくれても、早くから存在したのであろう。

女性の人形は時代と世話の區別が不明確である。しかし善惡の區別が明瞭で、立女型としては、老女型（ふけおやま）と娘があり、敵役としては、婆には莫耶、中年には岩藤がある。また三枚目としてはおふくがあり、遊女物としては傾城と新造がある。その他に特殊な頭としては、がぶと、お岩等がある。

娘の中で有名なのは、笹屋という面長の頭である。笹屋某という名人の作った頭らしく、能面のように高尚さをもっているが、作者についてははっきりわからない。笹屋の人形にはひいきがついたというほど、人氣があったようである。

おふくは男ならさしずめ、チャリの役で、腰元や女中の端役である。

老女型（ふけおやま）もいつ頃今のようになったか不明である。時代物は片はずしというかつらをつけていて、伽羅先代萩の政岡、一谷嫩軍記の相模、戀女房染別手綱の重の井等に用い、髷をひっくくりや丸まげにして、世話にも使用する。寺子屋の戸浪、千代、天網島のおさん等はその例である。

遊女は新造と傾城の二つにわけてある。新造というのは一般の遊女で、傾城は太夫職のものである。これも古くから系統があり、古淨瑠璃時代の繪畫にもみえている。傾城は壇浦兜軍記の阿古屋、碁太平記白石噺の宮城野等で、髷は立兵庫に櫛笄をつけるので、したがって顏面も下膨れのした、どっしりしたものを使用する。

これに比して、新造は世話物に出てくる安女郎であるから、太夫のような髷もつけず、せいぜいつぶし島田ぐらいであるから、顏もやや細目で傾城にくらべて世話がかったものである。天網島の小春、冥土飛脚の梅川、近

頃河原達引のお俊等はこれである。

敵役の岩藤は八汐ともいい、また岩根ともいうもので、この名からいえば、岩根は鷲山姫捨松の時で元文五年（一七四〇）、岩藤が加賀見山舊錦繪で天明二年（一七八二）、八汐が伽羅先代萩で天明五年（一七八五）、であるから岩根の名が一番古いものであろう。

婆は一種類であるが、その敵役、卽ち中年の岩根に相當するのが莫耶である。安達ヶ原の一つ家に出てくる鬼婆は、一つ家婆ともいって、一種の悽愴な感をもったもので、般若に近いものである。

これに比して、やや安手でチャリがかった惡婆というのがあって、これは桂川連理柵の帶屋の婆、明烏のやり手おかや、孃景清八島日記の日向島の花菱屋の婆などで、三枚目がかち、莫耶のような凄味はなく、ただ憎らしい下卑た頭である。

以上は女型の人形の大略である。女型の人形は男性のそれに比して、その種類も少く、性格も單純であることは、當時の社會において、女性というものは家庭の生活が主體であり、社會生活という部分は僅少で、その生活様式に社會性が乏しく、性格も複雜に表現されていなかったためである。これに反して男性は、社會的活動の範圍が廣く、そのために性格においても、多くの差異をみせる機會があったので、當時を背景とする淨瑠璃においては、男性の人形がよく發達していたことは當然のことである。

人形は豐竹、竹本の競爭時代に、人形遣としての名人吉田文三郎と、これに對抗する若竹東九郎の時代に最も發達し、いろいろと工夫され、これを文三郎は篠尾八兵衛に、東九郎は亀屋利助に打たせたので、竹本座ででき

た名作はほとんど八兵衛の手になったものらしく、『淨瑠璃譜』にも、

此八兵衛一生の内國性爺の頭、安體神のかしら、日本振袖始のそさのをの尊のかしら、其外新淨瑠璃によせてあまたかしらを作りし故其狂言の名を以てしるす。

と言い、また、

用明天皇檢非違使頭其他人形頭の異名數知れず。

などとあるところからみて、『淨瑠璃譜』に八兵衛作と明確に記入されていないものでも、有名で今日まで殘っているものは、八兵衛の作と推定してよかろう。ただ八兵衛の傳記が不明のため、推定に止まることは今のところやむを得ない。故に人形頭の作者としては、八兵衛は最も大切な人とすべきであろう。

第三節　人形頭の顔面の研究

一　男性の人形の顔面

1　人形の顔面と劇的性格について

人形の顔というのは、頭の前面であるが、頭となると、その内部の構造、からくり、かま（首のつけ根）胴串（頭を握る所）までも含むもので、正面だけの場合は顔ともいい面ともいう。ここでは、その面に對しての性格を、分析的に研究してみよう。

人形の顔が人間の顔の寫實ではなくて、一つの性格をあらわしていることは、もちろんである。これは第一章において述べたとおりである。

人形淨瑠璃の人形は、造形的の意義よりも性格的意義が強く、靜的な美的鑑賞よりも、動的な運動美が根本になっている。

その性格を表現するためには、その性格に適當な、性格の誇張によって、遠くの舞臺にあるのを、見物席か

ら、よく理解できるように作る必要がある。その上に、人形は動くものであるから、動くということも構造上に考えられなければならない。

このように動くこと、距離をおいてみること、性格を明瞭に見せることなどのために用いられた方法は、性格的誇張である。

人形は、淨瑠璃の人物の性格を表現する手段で、演劇でいう擬態（ミミック）に當る。淨瑠璃のほうもまた、人形頭を豫想して書かれ、人物を類型化している。こうして淨瑠璃の人物の性格が、人形の面に象徴されているのである。この根本的性格をあらわすためには、顔の特殊性を根幹とし、髪や、塗色、衣裳によってこれを補助して、淨瑠璃作品中の人形を形態化するのである。このためには顔の特徴をはっきりさせることが最も大切である。

そしてこの特徴は、顔面の諸器官の位置や形や、大きさを按配することによってあらわされる。卽ち定まった大きさの顔の中で、その性格をあらわすために、各器官をほどよく誇張しているわけである。

この誇張によって、人形は人間の寫實から離れて、演劇的表現の手段としての特質をはっきり示してくる。この誇張は、淨瑠璃の人物の誇張と人形の動作と關連するもので、人形の動作は、この顔面の誇張とその特質に應じて變化し、それによって淨瑠璃の人物の性格の表現ができるのである。

故に、人形の顔面の研究は、淨瑠璃の人物の性格を科學的に研究する基本である。

そこで、西田正秋氏の『人體美學』、『美術解剖學論攷』などを參考として、まず人間の顔面器官の位置や大きさの比率を調査し、これを人形と比較することを考えた。

この人間の調査は、その人間の數が多いほどコンスタントの率が增してくるが、それは容易なことでないので、男性は學生百名を調査し、女性も學生二十五名を調査し、平均してみた。

この人間の調査は、その基礎をいかなる人間、またどこの人間におくかということ、またその調査對象たる人員數によって、多少の變化はあると思うが、これは大體の標準を示すものである。

2　人形の顔の縦（長さ）横（幅）について

顔の長さと幅の比率は、顔形を研究する一つの重要な基準である。この比率が丸顔だの細面だのをきめる基本になり、また顔形と諸器官の關係を明かにする根本となるのである。

そこで人間について調査した結果をみると、男性の顔は、長さ一〇〇に對して幅六二であり、これに對し、人形の中では三枚目が一〇〇對八三・二で最も幅が廣く、ついで與勘平一〇〇對七七・一、たけ氏一〇〇對七四・五で、いずれも人間の一〇〇對六二よりもはるかに幅が廣い。以下次表のとおりである。（縦を一〇〇とする）

大人	62.0
チャリ平	83.2
與勘平	77.1
たけ氏	74.5
手代	73.3
大しうと	72.2
鬼一	72.0
又平	72.0
正宗	72.0
金時	72.0
陀羅助	71.7
圀七	70.8
文七	70.3
寅王	70.3
白太夫	70.3
鬼若	70.0
定之進	69.3
若男	68.8
源太	68.8
孔明	68.8
検非違使	67.3
上人	66.5

以上のようにすべての人形は人間よりも顔幅が廣く、中でもチャリ（三枚目）與勘平、手代のような理知を缺く滑稽なものが、顔幅が最も廣く、人間に最も近いのは、上人、檢非違使、孔明、源太、若男、定之進のような、知的な實直な頭だということになっている。この顔の幅の測定によって顔面の緊縮の工合がわかるが、顔が幅廣く感じられるのは大體に鼻を中心として上下がつまっているためである。

西田正秋氏の「顔の形態美」によると、兩眼の中間の點をAとし、目の兩側外眦をBとし、鼻端をCとし、口の線をDとすれば、AB＝ACであり、幼兒においてはAB＝ADである。

卽ち、大人はAを中心とすれば、BとCは同一圓周上にあり、幼兒は、Aを中心とし、BDが同一圓周上にあるというのである。つまり、大人は鼻の部において幼兒よりも顔が縦に長く、幼兒はつまっているということになる。この調査は、自分でも實驗したところ、大體同じ結果であった。

この法則を人形の顔にあてはめると、孔明と上人の二つは大人とほぼ等しく、AB＝ACである。

またAB＝AD、つまり目の中間から口までが、目の中間より目尻（外眦）に至る距離に等しいものには、白太夫、正宗、文七、金時、陀羅助、與勘平、又平、があり、これらは頭の縦横關係が幼兒に等しいわけである。卽ちAD對AB＝一〇〇對一〇〇である。

また最も縦のつまっているものはチャリ（三枚目）で大人のAB對AC＝一〇〇對一〇〇に對し、AB對ACは一〇〇對六七であり、また大人のAB對AD＝一八三對一〇〇に對し一〇〇對七九である。

ついで鬼若はAB對AC＝一〇〇對六七、AB對AD＝一〇〇對八三で、これも幼兒よりつまっており、以下次表のとおりになっている。

人形品目	両眼の中央と目の両側（外眦）との距離（AB）	両眼の中央と鼻端との距離（AC）	両眼の中央と口との距離（AD）
○人間			
大人	一〇〇	一〇〇	一三三
幼児	一〇〇	六七	一〇〇
○人形			
チャリ	一〇〇	六七	七九
鬼若	一〇〇	六七	八三
しうと	一〇〇	七七	八六
たけ氏	一〇〇	七二	八八
白太夫	一〇〇	七三	一〇〇
正宗	一〇〇	七七	一〇〇
文七	一〇〇	七九	一〇〇
金時	一〇〇	九二	一〇〇
陀羅助	一〇〇	九二	一〇〇

與勘平	一〇〇	七三	一〇〇	
寅王	一〇〇	七六	一〇〇	
又平	一〇〇	八三	一〇〇	
鬼一	一〇〇	九三	一〇七	
手代	一〇〇	九二	一〇八	
検非違使	一〇〇	八三	一〇八	
定之進	一〇〇	九二	一二五	
孔明	一〇〇	一〇〇	一二五	
若男	一〇〇	一〇〇	一二七	
源太	一〇〇	一〇〇	一二七	
上人	一〇〇	一〇〇	一四〇	

この表を前に掲げた顔の幅の表と比較すると、上人、孔明、若男、源太がやはり人間に近くて、前表の結果と一致し、チャリ、しうと、たけ氏の誇張の大きいところもほぼ前表と一致している。

このように顔形が上下に緊縮されるとともに眉、目、鼻、口も誇張されて大きくなり、したがってその間隙となる、眉と目の間、鼻と口の間の上下の關係は著しく狹くなっている。これと反對に顔の幅が廣くなっているために眉の長さ、目の長さの横の間隔は廣くなっている。

以上は顔の大體の形についての調査研究であるが、以下各部分について調査研究してみたい。

3　目について

目と鼻とは昔から、目鼻立ちといわれているように、顔の形の上から最も重要な部分であって、目は動的に、鼻は靜的に顔の性格表現の中心をなしている。眼目という言葉もあるように、その中でも目は最も重要なものである。

そこで人形の目の形についてみると、大體目には、丸目と、角目の二種がある。丸目というのは、眼瞼の外側端（外眦）が圓くなっているもので、この眼形は、人間の目が魚形をなしているに對して、楕圓形に近い。丸目に屬するものは、大舅、團七、金時、與勘平、寅王、莫耶である。

これらの頭の性格（性根）を見ると、いずれも敵役である。このことは前章に述べたとおりである。淨瑠璃の人物の善惡對立の場合には、惡の方が丸目になっている。これは文樂だけでなく、淡路の人形も同樣である。

註　淡路ではよりと（寄人）というのが大舅に當り、佐久間とよばれるもの、半道といわれるものが丸目で、これはみな敵役である。

ここで一般に目という言葉は、普通の稱呼で正確にいえば眼瞼の意味であり、俗に眼というのは眼球のことであるが、これは一般に混同されている場合が多い。ここでいう目の形は眼瞼の意味である。

眼瞼の外側（外眦）の尖り方が、人間程度のものは角目とはいわず、人形でいう角目というのは、特別に目尻の尖ったもののことである。眼瞼は上瞼と下瞼とからなり、これが對照的に同じ曲線をなしているように考えら

れるが、上下の瞼は、その形も作用もそれぞれ異っている。

上瞼は動的で下瞼は靜的である。また上瞼が主で下瞼は從である。そのために目の形とその性格は、上瞼が決定するのである。

人形においては、眼瞼を動かすことは不可能であるために、目を閉じる場合は、眠り目と稱して、眼球を上下に廻轉して、閉じたような眼球の部分を見せることにしている。このように、眼瞼が動かないために、その上下の性格はその上瞼にあらわれている。

人間の目は、上の眼瞼も、下の眼瞼も、中心に向って對照的に弧を描いている。ところが人形の目は、女型や若男等は人間のとおりであるが、大部分の人形は上瞼が直線であるか、または人間とは反對に外に向って弧を描いている。

卽ち人形の目は、人間のように魚形や木の葉形でなく、櫛形を逆にしたようになっており、そして目頭（內眦）と目尻（外眦）に力がこもっている。

特に丸目においては、この傾向が強く、かつ目の上下左右の比率において、上下が著しく大きいために、目が半圓形に近くなっているし、また上瞼が著しく上側に向って弧を描いている。

例えば、大人の眼瞼の左右と上下の長さの比は一三・二對三・九（顏の長さを一〇〇として）で三分の一以下の關係であるが、人形においては、たけ氏一四・九對八・五、金時二三・二對一三・二は二分の一以上の比率を示し、ついで舅二二・二對一一・一、鬼若二二・二對一一・一、寅王二一對一〇・五は二分の一であり、與勘平の二五・九對一一・四、陀羅助一八・四對八・三は二分の一以下で、若男の二一・六對八・一は人間に近くな

り、源太も若男と同様二一・六對八・一、上人は一三・七對五・九で、いずれも人間に近い。

これを見ると人形の目の丸いのは丸目の方で、これらは上瞼が上側に弧を描き、かつ目尻（外眦）が著しく吊り上っている。

人間の目は大體水平のものが多いが、金時は左右の水平線に對して、三十度の角度で目尻が吊り上っており、團七、與勘平、大鼻は二十度、文七、檢非違使、陀羅助、あふちの源太、鬼一、寅王は十度に吊り上っている。これに反して、又平は二十度、手代、丁稚は十度の角度で、目尻が水平よりも下っている。

これによると、目尻の吊り上った丸目は、性格の強さと惡をあらわして、敵役、荒物に使用され、目尻の下ったものは滑稽なものに使用されている。

丸目は古くは伎樂面には少いが、舞樂面では抜頭還城樂に見られ、能樂面では大癋見、長靈、癋見、小癋見、黑癋見等の癋系統に見られる。これらは目尻（外眦）が丸いとともに、目頭（內眦）もまるく力がこもっている。この古い目の形が、人形にも傳わったものであろうと思われる。

ただ能面と人形の顔の目の差は、黑目の部分（光彩）の差である。人形においては後にも說くように、黑目が上下眼瞼にかかっているが、能面では光彩は金色で瞳が孔となって、眼瞼の中心にあり、小さい。

この人形の目と能面の目との關係は、現在のところどうもよくわからない。

次に目の大きさであるが、これは目の左右の長さと、上下の幅との關係で、その大小が決定する。丸目はその上下の幅が著しく誇張されていることは前にも述べた。この上下の幅の大きいということは、目の丸いことで、かつ、大きいことをあらわしている。

目の中で丸目と角目を比較してみると、角目の方が左右の長さが大きい。それは目尻が切れているためである。

眼瞼の長さの最も大きなのは鬼一で、その目尻の上り方は中位である。この頭は、顔の長さ一〇〇に對して、目の長さが二七で人間の一三・二に比較すると二倍以上である。

これについで、與勘平の二五・七、文七の二五、圀七の二四・一、檢非違使の二三・七、金時の二三・二、孔明の二二・二、舅の二二・二で、目の長さの短いものは、白太夫の一一・四で人間以下であり、ついで又平の一二・七、上人の一三・七であって、大體からみると、目の長さは強い者と敵役が長いという結果になっており、素直なものは小さくて誇張率が少いという結果が出ている。

また右の中で、目の長さの短いものは、大體描き目で、これはあふちでなく、また目の動かないものが多い。この中で金時だけは例外である。

これを表に示してみると左のようになる。

人	13.2
一	27.0
勘平	25.7
七	24.4
七	24.1
檢非違使	23.7
時	23.2
明	22.2
舅	22.2
若	22.2
太	21.6
男	21.6
王	21.0
羅助リ	19.4
ャ	18.5
宗	18.1
之進	17.4
代	15.5
け	14.9
人	13.9
平	12.7
太夫	11.4

大鬼與文圀七檢金孔大鬼源若寅陀チ正定手た上又白

次に目の上下の幅についてみると、大人は一〇〇對三・九に對して最も大きいのは、金時の一〇〇對一三・三、與勘平の一一・四、鬼若の一一・一、舅の一一・一で、これらは目の長さと大體釣り合い、強いもの惡いものが大きくなっている。これによってみると、目の長さと幅が兩方とも大きいということは、その誇張の大きいことを示している。

これに對して目の上下の幅の小さいものは、上人の五・九、又平の六で、これでも人間よりは大きくなっている。これを表示してみると、

人	3.9
時	13.3
勘	11.4
若	11.1
舅	11.1
一	10.8
王	10.5
七	9.0
七	8.8
け	8.5
宗	8.4
明	8.3
羅	8.3
太	8.1
男	8.1
違使	7.8
非太代之ャ平	6.8
太	6.7
代	6.5
之	6.2
ャ	6.0
平	5.9
人	
金	
與	
鬼	
大	
鬼	
寅	
團	
文	
た	
正	
孔	
陀	
源	
若	
檢	
白	
手	
定	
チ	
又	
上	

目の長さと幅の比率は、大人の一三・九對三・九に對して、金時の二三・二對一三・三、鬼若の二二・二對一一・一、舅の二二・二對一一・一、寅王の二一對一〇・五、與勘平の二五・七對一一・四、團七の二四・一對九、文七の二五對八・八、はこれに次ぎ、若男一六・四對四・七、源太一八・一對六・四、上人一三・七對五・七は比率の小さい方で大人に近い。この比率の中で、金時の二三・二對一三・二というのは幅が二分の一以上で、鬼若、舅、寅王も二分の一以上になっている。これは大人の一三・九對三・九という三分の一以下に比すると、そ

の誇張の大きいことが明かである。

また目の長さと幅の相乗積についてみると、大人は五四・二に對し、金時は三〇八・五六で六倍に近く、ついで與勘平の二九三、舅、鬼若の二四四・二、寅王の二二〇・五、文七の二一〇で、人間の四倍以上である。これに反して上人は七〇・八で人間に近く、白太夫の七七・五、又平の七三・八等もあまり誇張されていない方である。

また丸目と角目を、この比率について比較してみると、文七の二五・〇對八・一は、金時の二三・二對一三・三に比して、文七の長さの長いことがよくわかる。卽ち文七の目の大きいのは、目が長いので、これは強さや威嚴をあらわしており、金時、與勘平は、目が丸いので、この丸いということによって敵役の性格をあらわしていることが明かである。

次に眼球についてこれを見ると、眼球の動くものと、描き目との二種がある。

眼球の動くものは、眼瞼と眼球の間に、多少の間隙があるために、目がはっきりしている。その動き方は、眼球の縦に心棒を入れて、こまの如く左右に廻すものを寄り目◉◉といい、心棒を水平に入れて、がんどう返しの如く上下に廻るものを眠り目◉◉といっている。

寄り目は、注意を集中して強く睨む時に用い、眉もそれにつれて、その內側が上下するあふちか、または眉尻があがる立眉を用いて、目の運動を補助している。

寄り目の動き方は、兩眼ともに右に廻る場合、左に廻る場合、中央による場合の三種がある。そしてそれぞれ

の表情を示すのである。

眠り目は、沈思とか悲嘆に用い、目をつぶったことをあらわす。それには眼球の半面を白く塗り、これに目を閉じた横線を描いておいて、眼球を上下に廻してその部分を前面にするのである。

この寄り目は強い性格を示し、眠り目は思慮をあらわすのであるが、眼球の構造上、この二つを兼ねることは不可能である。だから、その人形の必要な方だけしか仕掛ができないのである。

二つの眼球の中で、最も大きな誇張をもつ金時と與勘平は描き目で、眼球は動かない。これは古風な形で、動かないために、動くものよりも、その誇張の率の大きいことも面白い現象である。動かない目は描き目で、多少眼球の形を彫りつけたところへ描いてある。

金時のように表情の大きいものは、目が動かないと表情が出ないので、特に眉を立眉にして、これで代りをしている。この場合に、金時の立眉と源太のあふちとは、その表情の程度がみえて面白い。

次に黒目の大きさであるが、丸目はこの黒目（光彩）が特に大きく、その上下の二分の一は眼瞼にかかっている。したがって、丸目は目の大部分が黒目にみえ、寄り目にしなければ白目がみえないという狀態で、この白目のところへは赤色をさして、さらに強くみせている。これにつぐものは角目である。

これについてさらに調査してみると、人形の眼球は球形になっておらず、寄り目は上下に扁平體になり、眠り目は左右が長くて錘狀をなしている。そのために眼瞼の形に似ていて、眼瞼との接觸の工合がよくできている。だから、寄り目は、見える部分に比して、全體は甚だ小さいので、その上に上下の弧が急なために、目が鋭くみえる。この黒目の大きさの比も、人間の二倍以上の比率に誇張されている。

なお文七のように、目の左右の長い角目にあっては、目が顔の前面におさまらないので、外眦は頬の方まで彎曲して切り抜かれている。したがって眼球は外眦までは達せず、そこに空間がある。この空間がかえって目の鋭さを助けているのである。

これまでは目の誇張されたもののみについて研究したのであるが、人形が實役になり、素直な性格になると、誇張の度合も少くなり、眼球も描き目が多くなり、また黒目も小さくなっている。

白太夫、又平などは、目の長さにおいて人間以下の比であり、(大人の一〇〇對一三・二、白太夫の一〇〇對一一・四、又平の一〇〇對一二・〇)上下の幅も大人の一〇〇對三・九に對して若男の四・七、上人の五・七でこれに近くなっている。實役は目の長さが長く、三枚目は短くなっていることが明かになる。

また目のつけ方も前に述べたように、丸目のように強い性格のものは目尻が上っており、實役や弱いものは左右水平が多い。

形態をみると、㈠長さと幅の關係、㈡丸目か、角目か、描き目かの眼瞼の形、㈢眼球の形と大きさ、㈣外眦の上り下りで決定し、表情は眼球の動きで、これは、㈠上下廻轉による眠り目、㈡左右廻轉による左右のにらみと寄り目の二様になっている。そこでその性格と目の關係をみると、

一、善惡は形態と表情によって表現し、善の方は描き目、角目が多く、左右水平で、あまり大きくない。惡の方は丸目が多く、外眦が上り、全體に大きく、光彩も大きいものが多い。

次に目と目の間隔である。目の間隔はやはり人間の性格に關係し、その廣いものは緊張の少い者であり、その

狹いのは性格の緊張したものが多い。

人形もこの性格を利用して性格の緩漫なものは目の間隔が廣く、緊張したものは、これが狹くなっている。これは次の表がそれを示している。

	15.6
人	26.6
代	26.6
平	25.6
太	22.9
ャ	17.0
げ	14.3
勘	13.9
明	13.8
羅	13.3
舅	13.3
時	12.7
人	12.4
宗	10.9
之	10.8
太	10.8
男	10.8
七	10.8
一	10.7
七	10.7
使	10.4
違	9.5
非	
王	
若	

夫リ氏平助進

大手又白チた與孔陀大金上正定源若文鬼團檢寅鬼

これを見ると手代、又平、白太夫、チャリのような緊張の少い氣の弱いものは、目の間隔が廣く、鬼若、寅王、檢非違使、團七、源太、若男のように性格が鋭敏なものは目の間が狹い。これによってこのような點にも作者が留意したことがわかる。

さらに後に述べる眉の間の間隔とも關係があり、手代、チャリ、又平、白太夫はやはり間隔が廣くて緊張がなく、鬼若、金時、團七、檢非違使、大舅、寅王は間隔が狹くて緊張した性格をあらわし、大體一致を示している。

また表情についてみると、善の方は描き目で動かないもの、眠り目の程度のものが多く、惡の方は寄り目、左右の睨みが多い。

二、強弱（時代と世話）についてみると、これも大體善惡に準ずるもので、さらに時代のものは全體に大きく、世話のものは小さいといえるであろう。

三、老若については、同一系統については同様の形態と表情をしている。

四、悲劇性と喜劇性については、悲劇性のものは、目が左右水平かまたは外眦が上っているものが多く、喜劇性のものは外眦が下っているものが多いということになる。しかし惡の方の與勘平のような例外はある。

このように人形の性格が目の形態と、表情で表現される場合が甚だ多いことは、內面的に生命のない人形に性格をつける場合に、この二つのほかに方法のないことを明かにしているのである。

4　鼻について

鼻は、目の動的存在に對し、靜的存在であり、目の積極性に對して消極性を示しており、また活動性に對して安定性を示している。

鼻は顏の中心にあって、立體的存在であり、目鼻立ちといわれるほどの立體性を有するが、それは性格とともに品位を示すもので、顏面の多くの部分が正面のみの特質を示しているのに對し、鼻は側面からの形、卽ち横顏にも、それぞれ個性を示し、その美を發揮している。

鼻の美は、額から鼻梁への線が一直線をなし、鼻根部に陷凹のない鼻で、幅が狹く細くて高く、いわゆる鼻筋のとおったものが高雅で品位がある。

これに該當している人形は、上人、若男、源太、孔明などの實役である。これに反して鼻根部の陷凹が深く鋭くて、眉間に隆起しているものは、顏に陰影ができて、深刻、險惡の相があらわれている。圖七、金時、舅はその代表である。

この種のものは鼻梁はとおって、鼻幅は廣くどっしりとし、鼻端はいわゆる鷲鼻をなしている。そして側面から見ると、鼻梁の線はやや彎曲し、鼻端は多少下って、鷲鼻の特徵をよくあらわしている。しかし、普通の鷲鼻といわれるものよりも逞しく、どっしりしている。これは能面の癋見系統のものに近い。

この種のものと、前述の高雅な細い鼻の中間をゆくものが實役の鼻である。鬼一、文七、檢非違使、孔明がこれである。

これらは高雅な特徵と、豪毅な特徵とをそれぞれに備えて、鋭くしてかつ品位を保っている。これに反して、鼻梁がほとんどなくて、幅ばかり廣く下卑たものは、手代、チャリの如く滑稽を示すものの特徵である。この種は前二者と全く反對の性格で、下品で、輕率で、滑稽なものである。獅子鼻、圞子鼻と稱するものは、これに屬する代表的なものであろう。鼻の性格は、その長さと幅と高さによって決定する。

總じて、鼻は長く、狹く、高いものが上品で、短く、幅廣く、低いものは下品である。また、長く、廣く、高いものは逞しく強い感じがするのである。

これを數字にしてあらわすと、まず鼻の長さは、顏の長さ一〇〇に對して大人は二〇である。

これに對して、鼻の長いもの、つまり、目の位置から鼻端までの長いものは陀羅助で、一〇〇對二七・八、これに次ぐものは寅王の一〇〇對二五・三、孔明の二四・四、文七、源太、若男、鬼一の二四・三、檢非違使の二

三・七である。

この中には鼻端が下っているために、鼻の付根よりも長いものもある。また鼻の短いものは與勘平の一七・一、チャリ一八、又平一八・七などで、大人よりも短い。

これを表にすると、

大陀寅孔文源若鬼定檢圍金大手鬼上白正た又チ與	20.0
人羅王明七太男一之進使	27.8
助	24.4
非違七時舅代若人太宗け平ャ勘	24.3
夫	24.3
氏	24.3
リ	24.3
平	23.9
	23.7
	22.7
	22.2
	22.2
	22.2
	22.1
	20.4
	20.1
	19.2
	18.8
	18.0
	17.1

となっている。

これによってみると、實役は顔の中心點をなす鼻において、人間に近くなり、これによって顔面の安定感を保っている。その他は鼻が短縮化されている。次に長さのみでなく、鼻の幅の問題がある。

鼻の長さは顔面の安定感にとって大切であるから、あまり誇張することはできないが、人形の顔の幅が誇張された場合、鼻の幅も著しく誇張される。人間の大人においては、鼻の幅は顔の長さに對して一〇〇對二一・五で、鼻の長さは一〇〇對二〇であるから、幅と長さは二一・五對二〇でほとんど等しいわけである。

これに對して人形では、鼻の幅の最も廣いものは手代の一〇〇對三七・七で、鼻の長さの二二・二に比して二倍に近く、またそれは大人の一八・四に對しても二倍に近いのである。その上手代の鼻は鼻梁がほとんどないために、甚だ下卑て、滑稽である。

これについでチャリの三五・四で、長さ一五・五の二倍以上であり、與勘平三四・五、鬼若三〇・二、金時二八・九、團七二八・四、陀羅助二七・八である。

この中でチャリと手代は鼻梁がなく、團子鼻であるが、その他は鼻梁がしっかりしていて、强い、しっかりした鼻である。以下次の表のとおりである。

大人	21.5
手代	37.7
チャリ	35.4
與勘平	34.3
鬼若	30.2
金時	28.9
團七	28.4
又平	28.3
陀羅助	27.8
鬼一	27.0
大舅	26.7
寅王	26.3
たけ氏	25.1
孔明	22.2
正宗	22.2
上人	22.2
定之進	21.7
文七	21.6
若男	21.6
源太	21.6
檢非違使	21.6
白太夫	19.5

このように最も幅の狹いのが白太夫であるが、これは長さも短く鼻が小さいのであり、檢非違使、若男、源太、文七、定之進、上人は長さはたっぷりで、上品にみえるのである。かくして長さと幅の比は、源太の二四・三對二一・六、上人の二二・一對二二・二、定之進の二三・九對二一・七は大人の二〇對二一・五に近く、白太夫の二〇・四對一九・五、檢非違使の二三・七對二一・六、若男の二四・三對二一・六、文七の二四・三對

二一・六も大人にそう遠くはない。こうしてみると、文七、檢非違使、源太、若男の鼻が、比率において等しいことも明かになってくるのである。

また鼻の占める面積の比は、鼻の大きさとも考えられ、鼻を三角形と見る時、長さ×幅の二分の一が面積になるので、大人の二一・五に對し、手代四一・五、團七三六・五、陀羅助三六・五、鬼一三二・八、金時三一・八、寅王三一・六となっており、手代は鼻梁がないので特別に滑稽であるが、その他の團七、陀羅助、鬼一、金時、寅王等はその性格の強さを示している。

この鼻の形による性格は、眉間や、口や、目と關連するものであるが、大體において前の數字から綜合してみると、鼻梁が通り、鷲鼻となり、小鼻の發達したものは強く鋭くて、性格の剛毅を示すので、團七、大舅はその例である。これが寅王や金時となると、他の部分と關連して凄みと兇惡性をあらわしている。これが幅が狹くて長さが長くてすっきりしたものは高尚、鋭敏を示すので、文七、檢非違使、孔明はその例であり、さらに幅が狹くなると優雅を示すようになる。若男、源太はこの例である。

また幅が廣く、鼻梁がないと遲緩性を示すので、前述の鼻が悲劇性をあらわすのに對して喜劇性を示すことになる。チャリ、手代はその例である。

鼻はその形態の如何によって性格を表現するのであって、表情によって性格を表現することはない。これは前述のように靜的なもので、動きのないためである。中には特別に鼻のピクピク動くものもあるが、これは特殊なもので、鼻に表情はないといって差支えない。

5　眉と眉間の問題

眉は目を助けて表情を示すもので、特に人形においてはあふち、立ち眉、ふき眉（毛のついたもの）などを工夫して、眉を動かし、表情の變化に資している。また眉間も、眉の性質に關連しているものであるから、ここに一括して論ずることにする。眉は眉目秀麗などと稱せられ、目とともに、その形態的美觀と動的活動を示す重要な部分である。

眉は、眉そのものよりも、その基盤をなす骨骼の形によっていろいろな效果を出す。男性においては、眉が突出するものと、平板なものとがあって、人形が遣われる際に、その眉が突出するか平板であるかでは、性格に大きな差異が生ずる。

卽ち眉の骨が高く、目が凹んでいる場合は陰慘さを示し、兇惡性を示しており、額から平坦なときは、性格の溫和さや善性を示すものである。

しかし人形においては、この眉の骨骼についてはあまり研究工夫をされていない。それはあふちや立ち眉の如く、眉の位置を變えた時、もし骨が出ていると、眉が宙に浮いてみにくいためである。

眉は、その形と、つき方によっていろいろ異った性格をあらわすものである。强剛な性格をあらわす眉は、太くて、眉尻が上り、優美なものは、細くて月形をなしている。月形の眉は柳眉などといって、優美の代名詞となっている。

眉の尻上りは、古來東洋の特徵で、特に支那においてはこれが誇張され、支那の演劇の隈取では、顏面を圖案

化し、眉はほとんど直立に近く描いている。

これと反對に眉端の下ったものは、遲緩や低能、卑猥を表現するとともに、悲哀憂愁を示すものである。目とともに眉尻を下げたりすることは、男性としてあまり褒められることではない。眉間が迫り、または眉が目に近接していることは、鋭い緊迫感を與え、それが程度を越すと、陰惨兇惡な相になる。

これに反して眉間または目と目の間の廣いことは、平明と悠長さと溫和を示すが、程度を越すと間の抜けた痴呆性や、滑稽をあらわすのである。

以上のような觀點から、人形の表情の緊迫と遲緩を示すために、いろいろと眉の工夫がなされている。まず人形には動く眉と動かぬ眉とがある。動く眉はあふちといって、眉の內端の付根が上下するものと、立ち眉といって、眉の付根を中心として、その外端が上って、直立に近くなるものとの二種になり、動かない眉は、描き眉といって顏面に直接に墨で書いたものである。

この動く眉も、その強弱によって、ふき眉と稱する毛を束ねてつけたものと、金屬を眉形に作って黑く塗ったものとの二種ある。

前者は強い者、兇惡な者、または老年に用い、後者は若い立役に用いる。しかし動く眉は大體ふき眉が多い。

眉の性格については、眉間が比較的狹く、鼻梁のとおっている人形は、氣品と高雅を示し、眉の內端を上げると、それが輕い場合は晴ればれとした表情、恍惚とした顏になるが、これが強くなると、驚きや怒りや、凝視、緊張、威嚇をあらわすのである。人形の眉のあふちや立ち眉は、この緊迫感をねらったものである。

また眉間を狹める時は陰惨、險惡を示すので、強い者や悲劇的立役の人形が、眉間が狹く眉の外端が上ってい

るのは、この表情を示すためである。

またこの表情を示すためには、眉の下の骨骼を高くしないで、眉と目の間を凹ませてあるものもある。またそこに隈取を施す場合もある。荒物や、強剛兇悪なものは、眉の間に皺と隆起を作って、眉の鋭さをあらわしている。これは能面の癋に似ているので、その影響を受けたのかも知れない。

また眉の内側から上方に向って渦巻形の皺を彫りつけたものもあって、これも眉の強さや、陰惨さを補助するものである。この皺は能面の小癋見によくあらわれている。

眉尻は目尻とともに強剛なものは上っている。例えば、金時は眉尻が水平より四〇度上っており、目尻は三〇度に上って、ともに強剛兇悪の相を示している。

これについで文七が三〇度、圀七が三〇度～四〇度、検非違使が二五度、あふちの源太が二五度、陀羅助が三〇度～四〇度、孔明が三〇度、與勘平が三〇度ぐらいは上っており、目尻の上り方よりも平均一〇度位は上っているために、眉と目の間は、その外側が廣くなっている。したがって、あふち眉で、眉の上った場合にちょうど水平位になるのである。圀七などには特に立ち眉というものがあって、表情の際に眉尻が立つことは前に述べた。



次に實役の素直なものは、あまり眉尻が上らず、若男、源太、孔明、定之進、上人はほんの少し上るか、水平の程度で、人間に近いのである。これと反對に手代や又平は眉尻が下るように工夫されて、滑稽、ユーモラスな表情をする。これは圀七と反對である。

次に眉と眉の間隔であるが、人間の眉の間隔は、顔の長さの一〇〇對一〇・六で、顔幅の一〇〇對一七である。また眉と目の間隔は一〇〇對九・二である。

ところが、人形の中で眉間の最も廣いのが手代で、一〇〇對四二・二、次は又平の一〇〇對二六・二、白太夫二二・七、正宗二〇・二で大體大人の二倍以上の割合である。

これに反して眉間の狹いものは、鼻の一〇〇對六・七、檢非違使の七・一、寅王七・八、陀羅助八・三、圀七八・六、金時八・九、鬼若九・五、上人九・六で、いずれも大人以下であって、これによって顔の鋭さを示している。以下次表のとおりである。

手代	10.6
又平	42.2
白太夫	26.2
チャリ	22.7
正宗	20.8
大人	20.2
檢非違使	17.0
寅王	16.7
陀羅助	14.3
圀七	11.1
金時	10.8
鬼若	10.8
上人	10.8
鬼圀	10.8
陀	9.9
寅	9.6
檢	9.5
大	8.6
鼻	8.3
非	7.8
違	7.1
使	6.7

これによってみると、鼻、檢非違使、寅王、陀羅助、圀七、金時、鬼若等の强いものは眉間が狹く、手代、又平、白太夫、チャリ、正宗のような明朗なもの、または滑稽なものは、眉間が廣くて、のっぺりしている。そしてこれによって、頭の性格を明瞭にあらわしている。

これに關して、さらに目と眉の距離も性格の上に大きな關係のあるもので、手代の一〇〇對一三・三、定之進

の一二・三、たけ氏の一二・〇等は廣い方で、金時の二・二は最も狭く、ほとんど目と眉が迫っている。ついで狭いのは舅の四・四、與勘平五・〇、檢非違使五・八、文七、鬼一、若男、源太の五・四で、以下次表のとおりである。

大手定	9.2
人代之	13.3
進氏	12.3
け人	12.0
太	11.7
夫	11.3
明	11.1
ャ	9.4
宗	8.6
羅	8.3
平	8.3
若	7.6
王	6.5
七	6.4
使	5.8
違	5.4
非	5.4
太	5.4
男	5.4
一	5.4
七	5.0
勘	4.4
平	2.2
舅	
時	
金	

右の表のように、強剛な性格をあらわすものには、目と眉の間隔が人間より狭いものが多く、これは目の大きいこと、顔の幅の廣くなっていること等に影響されているのである。

この眉と目が迫り、かつ眉の間の迫ったものが、強剛、俊敏から陰惨兇悪までをあらわし、眉間のあまり廣いものは弛緩、滑稽、愚鈍をあらわしている。

また眉の大きさについて考えると、これは前に述べたあふちとふき眉と描き眉の三種によって異り、ふき眉は眉毛がついているから、最も大きい。

しかし描き眉の中でも、金時、團七、與勘平のような古風なものは、太く描かれており、ふき眉といっても、白太夫、又平のようなものは、小さく短いから、一概にふき眉が大きいとはいい得ない。

眉の大きさについでは眉の長さが問題である。これもふき眉は上演の度ごとにとりかえるので固定的なものではないから、決定的にはいえないが、大體の標準になるものである。

眉の長いのはやはりふき眉であって、長いものは顔面から横にはみ出しているものもある。もともと眉は、直接顔面に植えつけられたものでなく、臺金にはりつけ、その臺金が動くのであるから、臺金の大きさと眉尻の毛の長さによって、いくらでも長くなる。またふき眉の眉毛に用いる毛は、しゃぐまという縮毛であるから、眉がふっくら太くなるのである。

この長さをみると大人は普通、顔の長さの一〇〇對二二・八であるが、これに比して、人形の最も長い眉は金時の一〇〇對四六・四、團七の四二・八、鬼一の四〇・五、寅王の三九・四、與勘平の三七・五で、最も短いのが源太、若男の二二・一、上人の二二・二で、大人の二二・八以下である。

大人と大體同じ比は、源太、若男、上人でこれはあまり誇張されていない。以下次表のとおりである。

大人	22.8
金時	46.4
團七	42.8
鬼一	40.5
寅王	39.4
與勘平	37.5
チャリ	35.4
文七	35.1
鬼若	34.5
大舅	33.3
定之進	32.4
檢非違使	31.6
陀羅助	31.6
正宗	30.2
たけ氏	27.9
孔明	27.8
手代	26.6
又平	26.2
白太夫	25.0
上人	22.2
若男	22.1
源太	22.1

以上によって、眉は目と同様に大きいものが強い性格をあらわすという結果になっている。即ち、大舅、金時、

文七、團七、鬼一等は、強いものであるから、眉は長く、かつふき眉で太くなっている。また長さも人間に比して二倍ぐらいになっている。

これに反して、源太、上人、若男等のやさしいものは描き眉で大人以下の長さである。能面においては、眉は癒見系のものは描き眉であって、大癒見、小癒見は眉は長いが、その他はあまり長くない。大癒見は眉骨が隆起して眉を誇張している。それは人形のように眉が動かないためでもあろう。

以上眉について大體述べてきたところによると、眉は目と類似の點と連關性が多く、目と無關係に眉だけでいろいろな性格を表現するということは少い。例えば、あふちの眉をあげたり、立ち眉の時は、目は寄り目か睨みかいずれかになっているのである。このように眉も目と同様に形態と、その表情によって性格づけられている。その性格の根本である善惡強弱についてみると、この兩者は目の場合とほぼ同様の關係を保っている。

まず形態の上では惡と強の場合は、眉は太くて長く、あふちで、ふき眉の場合が多く、かつ上下に動くか、または立ち眉になっている。これらは眉間と目の距離は狹くて、眉尻が上っているということが目とほぼ同様になっている。

これに反して、善または弱い性格、溫和な性格の場合は、細い描き眉か、あふちでもふき眉になっておらず、また動くことも少い。多少あふちはあっても、それも小さいあふちで細いものである。源太や檢非違使は、その例である。これらは水平眉であり、動くことも少くまた動いても、目とともに動く場合は少い。また悲劇の場合は、描き眉かあふちが多いが、喜劇の場合は眉間が廣くて眉尻が下っている場合が多い。

このように、眉の性格は、目の性格と大體一致していて、目の表情の補助機關にすぎないが、その表情的效果

は甚だ多いものである。

6　額について

額について問題となるのは、眉から上、髪の生え際までの長さである。しかし人形においては、髪の生え際がさかやきになっているために明瞭でないので、本論においては頭頂から眉までの垂直距離によって測定することとした。ところで額というのは大體前頭骨の眉の上から生え際までの無毛の部分であって、その廣狹が人形をいろいろに性格づけるのである。

額の廣狹は人間の性格に大きな關係があり、それの廣いことは人間の大きさ、聰明さ、意志の强さを示し、狹い額は貧困と小心を表現する場合が多い。この廣狹は上下についてのみではなく、左右も研究の對象となるが、これはちょっと測定し難いのである。

人間の額には皺がある。しかし人形では老役以外には皺はない。ただ、物によっては眉間に特定の竪皺のあることは前にも述べたとおりである。この眉間の皺は悲劇的性格の特徴である。これは遠く伎樂の面にも殘っている。例えば、舞樂の抜頭、散手、大散手、能樂の癋見系統の顰、黑髭などにも見られる。

人形では大臈、團七、金時などの丸目系のもの、文七のような强いものに見られ、これは額の鋭さに大なる影響をもっている。これは能面の影響のように思われる。額の形は横に廣く、上下は人間よりはつまって短い。これは頭の上部が扁平なためである。

額の上下は、ここでは頭頂より眉の上部までの垂直線ではかるので、人間(大人)は顔の長さ一〇〇に對し四〇・

八を示しているが、金時の四三・八、與勘平の四二・八、鬼若の四二が大きく、定之進の二八、手代の二八・九、白太夫の三一・八、たけ氏の三三・〇などは狹い方である。そして、强い人形は額が廣くなっていることが次表によって明かとなる。

大人	40.8
金時	43.8
與勘平	42.8
鬼若	42.0
文七	39.5
檢非違使	39.4
寅王	39.4
源太	39.3
若男	39.3
正宗	38.2
鬼一	37.5
團七	37.5
大舅	37.4
チャリ	35.0
又平	33.9
陀羅助	33.6
孔明	33.3
たけ氏	33.0
上人	32.2
白太夫	31.8
手代	28.9
定之進	28.0

右の表のように、大人より比率の大きいものは、わずかに金時、與勘平、鬼若の三つだけで、その他のものが、これより狹いのは、顏面の器官を誇張するために、額の中に目や眉が擴張された結果であって、額の狹くなったのは誇張の特徴の一つである。

人形の額の中で特異なものは與勘平で、これは額に大きな瘤があって、これが滑稽味と下卑た感じを出しているのである。

額の幅についてみると、その廣狹がそれぞれにある性格を表現している。幅の廣いということは、その性格の大らかなことを示し、その狹いということは性格の狹さを示している場合が多い。その廣さは月代の關係、鬘の關係があって、上下の廣さ程明瞭に測定することは困難である。そして目や鼻の誇張は額を狹くしているため

に、額はあまり明瞭に性格の表現はしていないのである。

7　口について

口は目とともに目口といわれて、顔の中の重要な器官の一つであり、その性格からいえば、目が知的、情的なのに對して、口は著しく意志的であり本能的であるともいえよう。

口は顔の下部の代表であって、鼻を中心に上部の眉や目とともにバランスを保っている。そして上部は知的に情的に、下部は意志的、本能的な性格を表現している。

口は形態と表情の二方面においてそれぞれの意味を示すものである。そしてその調査は側面と正面との二方面からみなければならない。側面から見る場合は、鼻先と顎とを結ぶ線を見ると唇がこの線より出ている場合と、これが一直線をなす場合と、唇が内にある場合とがある。これを圖で示すと左のようになる。

この線より引込んでいるのは西洋人に多く、日本人はこれに接する程度であり、南洋土人などは突出している。この突出した口は知的の感じがなく、反對に引込んでいるものは顔の緊張を示している。日本人のように、この線に接する程度のもの、つまり鼻先と、口と、顎とが一直線をなすものは顔の平穏さを示すものである。

西田正秋氏の『顔の形態美』によると、正面から見た場合に口の幅の比例は、口唇の正面より見て、幼兒はその横幅が鼻翼の幅に等しく、また内眦（目頭）間の幅よりも狹くなっており、大人の口角間の幅（口の横幅）は鼻翼の幅よりも廣く、兩光彩（黒目）中側間の幅に等しいといっている。大人の口角の間隔は、顔幅の三分の一程度であり、顔の長さの五分の一程度が普通とされている。

口の役目は、食物攝取や、言語發表等の器官として、實際生活に直接的、能動的な力を有するものであるために、この部が強大であるということは、本能的で、生活力、意志力の旺盛さを示している。またそれとともに、動物的で無知であることを示す場合もある。



口の緊張の如何は、人間としての緊張力を示し、その弛緩は人間自體の精神の弛緩を示すものである。

人形においては、口の誇張が著しく、最も寫實から離れている。その口角の幅の最も廣いのは「チャリ」で、顔の長さの一〇〇對四七・八、卽ち約二分の一に近く、大人の一〇〇對二一・五、卽ち五分の一に對しては甚だ大きく、また顔幅に對しては八三對四七・八で半分以上で、大人は六〇對二一・五で三分の一に當るのに對しても甚だ大きいわけである。これに次ぐものは、與勘平の四五・七、以下手代の四二・二で大人の二倍である。

手代は口のしまりがないために、その弛緩した性格を遺憾なく發揮しているので、同じく大きくても國七の四〇・四、金時の四〇、寅王の三九・四などは、その唇が、いわゆる「へ」の字の形に緊っているから、強さを示し

ている。以下次の表のとおりである。

大人	21.5
チャリ	47.8
與勘平	45.7
手代	42.2
團七	40.4
金時	40.0
寅王	39.4
大鼻	36.4
たけ氏	36.0
孔明	35.6
鬼一	35.1
陀羅助	33.3
又平	32.4
鬼若	30.2
白太夫	29.5
検非違使	28.9
正宗	24.4
定之進	23.9
文七	21.6
源太	21.6
若男	21.6
上人	21.2

また唇の厚さは、顔の長さ一〇〇に對して次の表のとおりである。

大人	6.6
正宗	8.4
上人	7.5
白太夫	6.8
定之進	6.5
陀羅助	5.6
孔明	5.6
文七	5.4
源太	5.4
若男	5.4
検非違使	5.3
團七	4.7
大鼻	4.4
手代	4.4
たけ氏	4.3
チャリ	4.1
鬼若	3.3
又平	3.1
與勘平	2.9
鬼一	2.7
寅王	2.6
金時	2.2

右の表によると、大人より口の小さいものは、僅かに上人のみで、文七、源太、若男はほぼ等しく、その他はみな大きいのである。

この調査によって、口幅の廣いチャリ、與勘平、手代の如きは、明知に缺けて、痴呆的性格を示し、鼻、團

七、金時、寅王の如きは大きくてもよく緊っており、文七、源太、若男等は知性を示している。

こういうふうに口が大きくても必ずしも、滑稽な、痴呆的な性格をあらわすとはかぎらず、強烈な性格をあらわすこともあるという、こうした差異はどこにあるかということが問題である。

大きさという點からみれば、右の表のように區別はないが、この差は口の形によるものである。つまり、口の性格というものは、口唇の彎曲と、その形によって極端の二樣を示すのである。

チャリ、手代、與勘平のようなものは、口は大きいが、口唇の彎曲が少く、かつ口唇の兩端に力がない。卽ち口唇の中央の上下の幅廣く、兩端は細くなっている。これが力のない原因でもある。

これに反して、團七、金時、文七などの口唇はその彎曲が著しく、かつその兩端が太くて力がある。そしてその口はできるだけ細いことが、より強く見えるのである。昔から、口を「へ」の字に結ぶということは緊張の代名詞であるが、この「へ」の字が人形の強剛のものの特徵である。金時、鬼一、寅王はその代表である。

これを能面についてみると、能面中の強烈な性格である癋系統のものは、口唇の細いことと、兩端に力のあることはわかるが、彎曲は至って少く、人形とは大いに異なっている。これはなぜかよくわからないが、支那系統のものと、日本系統のものの差ではなかろうか。

こうした點からみて、人形の口唇の彎曲はやはり歌舞伎の影響で、日本獨特のものかも知れないが、これに關してはまだ研究ができていない。とにかく、人形の口唇の形と、その彎曲の工合というものは、顏面に大きな影響をおよぼしている。

口は、大體三つの類型に分けることができる。第一は口唇が大きく切れて、口は大きいが彎曲はせず、口唇の

左右兩端が多少上り氣味か、または兩端が細く尖って、中央の幅が廣くなっているもので、痴呆、滑稽をあらわし、チャリ、手代などはこれに屬している。第二は、口唇は大きく切れているが、細くて、彎曲の度が強く、口唇の兩端が特に下って、力のこもったもの、卽ち、「へ」の字のもので、金時、文七、圀七、大舅、檢非違使、鬼一はこれに屬し、性格の強剛俊敏を示す時代物の頭である。第三は、口唇は長さは短く、上下の幅廣く、人間の口唇に似ているもので、これは高雅、優美、素直な實役、および二枚目で、若男、源太、上人等はこれに屬する。

次に、口唇の形狀とともに、これを特徴づけるものは、口と鼻との距離である。人形の顏は、上下につまっているために、鼻と口とが近づくのは當然であるが、そのほかに口が彎曲するために、鼻に近接する場合があるのである。

鼻と口との距離は、大人は顏の長さに對し一〇〇對七・八であり、人形中で最も長いのが、正宗の一〇〇對八・四、上人の七・五、白太夫六・八、定之進六・五で、最も短いものは金時の二・二、ついで寅王二・六、鬼一二・七、與勘平二・九、又平三・一、鬼若三・三で、以下次の表のとおりである。

夫	7.8
進	8.4
助	7.5
人	6.8
宗	6.5
人	5.6
太	5.6
之	5.4
明	5.4
羅	5.4
男	5.3
太	4.7
七	4.4
使	4.4
違	4.3
非	4.1
七	3.3
舅	3.1
代	2.9
け	2.7
ャ	2.6
若	2.2
平	
勘	
一	
王	
時	
大	
正	
上	
白	
定	
孔	
陀	
若	
源	
文	
檢	
圀	
大	
手	
た	
チ	
鬼	
又	
與	
鬼	
寅	
金	

右の表によると、正宗、上人、白太夫、定之進、孔明などは、實直な性格であって、これは、鼻と口の距離が人間に近く、與勘平、又平、チャリのように、滑稽または痴呆的なものは狭く、金時、寅王のように、荒物や兇悪な敵役は至って狭いことが實證されている。

また大人より廣いものは、僅に正宗だけで、あとはみな大人よりも狭く、このことは、やはり人形の顔が縦につまっていることを示すものである。

そこで口と鼻の距離を綜合的に檢討してみると、口幅が狭く、鼻との距離が遠い人形は、實直な實役で、口幅が廣く、よく緊って、彎曲し兩角に力の入ったもので、かつ鼻に接近しているものは、強烈な意志と力を表現しており、また口幅が廣くてしまりがなく、鼻に近いものは滑稽、痴呆を表現しているという、大體の結果が得られるのである。

またその口唇の上下の幅、即ち唇の厚さについてみると、口幅の狭いものは、唇が厚くて寫實的であり、性格の強烈なものは、口は長いがほとんど線だけで、唇の厚さというものはない。例えば金時、鬼若は顔の長さの一〇〇分の一で、ほとんど線に近く、檢非違使一・三、與勘平一・四で大人の六・六とは比較にならない。これは繪畫の時に口を「へ」の字形に緊張させることからきているのかも知れない。

次に表情としての口の開閉問題であるが、口を開閉するのは、文七、團七の一部、大舅の如き性格の強いものと、又平、チャリ、手代のように滑稽なものに限っている。それは性格の異常な表現に必要なので、單なる寫實の意味ではないらしい。

口を開ける場合、人間は顎が下るのであるが、人形は顎は固定していて動かない。舞樂の面には還城樂のように、顎を紐で吊して、動くようにしたものもあるが、人形で顎の動くものは、がぶという妖怪に用いるものだけである。そして口の開閉は、下唇が顎の中に廻り込むようになって、赤く塗った口中がみえる仕掛になるのである。

口の開閉の始まりは、享保十三年二月豊竹座の摂津國長柄人柱に「この時入鹿大臣の人形、口を明く工夫を仕出す」という記錄が豊竹故事にあって、これがいわゆる七笑式の大笑と、威嚇に用いたものと思う。この時の人形頭は、今日の口開文七に當るものであろう。以來、菅原傳授手習鑑の車曳の時平、妹背山婦女庭訓の御殿の入鹿大臣にも使用されている。

これに反して、チャリ、又平、手代などは、笑うことによって、お人好し、あるいは滑稽、痴呆をあらわすので、その開閉によってあらわす表情の技巧は、人形遣の領分である。

以上のように口は性格的には、意志と力を表現しているので、これは知情を表現する目に對して對照的である。しかし、口も開閉によって表情を示すものもある。

口は寫實を離れたものが多く、誇張されたものも多いが、いずれにしても人形の性格の表現の手段として最も重要なものの一つである。

8　頬の問題

豐頬という言葉があるように、頬も顔の性格を表現する部分である。頬は若い者はいわゆる豐頬で、頬の肉と脂肪が多く、圓味と柔か味をもち、年をとるにつれてその肉と脂肪がおち、頬骨が突出するのである。

人形においても、やはりこの原理が應用されているから、女性の人形や、若男、源太のようなものは豐頬であり、檢非違使や文七になると、頬が引きしまっている。また老役の鬼一、舅などになると、頬の肉は落ち、頬骨は高くなって、老人の性格を表現してくる。

中年の人形の中でも、頬骨を高くし、脂肪を落し、顔面を角形にみせるものがある。その代表的なものは團七である。團七は前にも述べたように、敵役かさもなくば、強剛な性格を表現しているが、そのためには特に頬骨を高くし、頬の肉をおとして、顔面を骨っぽくみせて、そのたくましさをあらわしている。

このように頬の肉のおちて、骨っぽくみせるということは人形の強さを示す方法で、團七のほかに金時などもその好適例である。

これに反して若男、源太、上人は豐頬の例である。そしてこれは優美をあらわすものである。かようなわけで頬によってもその性格を表現し得ることが明瞭である。

9　顔の左右不均等

顔の左右の不均等は人間の常態である。普通は氣がつかないが注意してみると、左右不均等は明瞭である。西田正秋氏が『顔の形態美』や『美術解剖學論攷』でも述べているように、顔の左右不均等は、寫眞によっても明

かである。

これによると、同一人物の顔の正面寫眞を、一枚は普通に燒付け、他の一枚は陰畫を裏から燒付けて、二枚の陽畫をつくり、それで正面寫眞を二枚つくり、それをそれぞれ正面中央より縦に二分し、普通の陽畫の右と裏から燒付けた陽畫の左と（またはその逆に前者の左と後者の右と）を接ぎ合せて一つの顔にしてみると、そのいずれも、寫眞の本人とは全然異った人物に見えるのである。

このように、顔の左右の不均等は、それが人間の個性をあらわす一つの要素で、愛嬌のある、印象的な表情は特に左右不均等のものが多いのである。

文樂の傑作人形といわれた文七、金時、團七、舅（戰災のため燒失または行方不明）などは、一目瞭然たる左右不均等で、それは大體、頬から顎にかけての不均等である。また眉もいかほど揃えようとしても、やはり左右不均等になるものである。

これらの人形は、人形師が意識的にこのように作ったので、名人といわれる人は、これを心得ていたのである。また人形遣でも、名人初代吉田玉造は、このことを心得て、文七の人形頭に自ら手を加えて、このように訂正している。ところが最近、天狗辨や、大江巳之助のような人形師は古い名作の模寫をしているが、この點を無視して、機械的に左右均等に彫るために、人形が全然生きていないのが多い。

この人形頭の左右不均等については、西田氏の『顔の形態美』にも『美術解剖學論攷』にも論じていない。しかし動的を主體とする人形の頭においては、舞臺において、正面、左右兩面等、あらゆる角度から見るので、こ

の不均等があってこそ、これが自然にみえ、生きてみえるのである。

これは人形のみではなく、彫刻において認められることで、有名な國寶、吉祥天像（京都淨瑠璃寺藏）那羅延堅固立像（京都蓮華院藏）の寫眞をみても明瞭に感ぜられるのである。

このように人形の頭は、人形師がその生態と性格を表現するために經驗した苦心の結果、自然にこの理を納得したものと思われる。

これは人形淨瑠璃の藝術的發展の上に大きな貢献をしていることと思われる。

10　顎の問題

人間の顎には尖ったもの、圓いもの、平らなものという大體三つの形式がある。

顎の尖ったものは、頬からずっと細くなって顎の先が抛物線の彎曲に似て鷄卵の細い方のような形をしている。この場合顎の線を圓の一部と見た時には、その圓の中心は下唇の下部あたりにあるのが普通である。

また顎の圓い顔は顎が美しい圓味をもち、その線を圓形にすれば、圓の中心は下唇の近くのあたりにあって、尖ったものを圓とした中心よりは唇に近いのである。この狀態は人間の多くの人の顎の形である。しかし中には顎が幅廣く、その線の彎曲がゆるく、顎の兩端のところから角ばった曲線を描いて頬に連っているのがある。そしてこの場合顎の線を圓周として圓を描くと、圓の中心は鼻の下部あたりになるものもある。

この顎は人間の性格とも關係があって、顎の細い人は神經の細かい者が多く、顎の幅が廣くて、その線の彎曲の弱いものは意志の強い神經の太い人が多いとされている。この人間の例を人形に應用し、これを誇張して人形

の顎が作られている。

一般の人々に近いもの、即ち顎の圓の中心が下唇のあたりにあるものは、源太、検非違使、孔明、文七などの系統であり、顎が細くて下唇以下にその圓の中心のあるものは若男、娘である。

その反對に顎が廣く、その線を圓とした中心が下唇より上にあるものは圍七、たけ氏、金時、鬼一、正宗、舅、與勘平などで、敵役か老役の方に多い。これは敵役の神經の太さ、意志の強さというものと、老人の意地の強さを示すものである。

顎の平常なもの、または細いものは別として、顎の廣いものについて述べてみたい。顎の廣いものは、まず頬の線から顎までが直線に近いものが多い。この種類の舅、圍七、金時は頬の線が額のあたりから顎にかけて直線に近く、互に平行し顎の線と額の線も平行していて、顔の形が矩形をしている。そして腦天の線よりも顎の線がむしろ彎曲がゆるく直線に近くなっている。その兩頬の線の平行直線的なところへ特に頬骨が凸出して頬は凹んで額や顎の幅よりも頬の幅が狹いのである。

顎の兩側の線は彎曲が鋭くて、その線を圓とすれば、その圓の中心は口の外端あたりになっている。

顎の線の圓の中心が鼻のあたりで顎の兩側の圓の中心が口の兩端であり、しかもその口は前の計算のように非常に廣いものであるから、前述のように顔形が矩形になっていて、その角が少々削られた形をしている。これはちょうど男の下駄の表面の形によく似ている。人間でもこのようなのを下駄フェース（下駄面）といっているが、人形はこれよりもなお誇張されている。

誇張というのは、この矩形の上下を縮めて正方形に近いものになっているからである。これは前に顔の縦横の

比率の調査のところで述べたとおりである。その正方形に近いものは大舅であり、團七、鬼一、金時はこれらより矩形に近い。

三枚目の顔は上下はつまっていても顎は廣くない。チャリ、又平、手代、白太夫は顔の上下はつまっているが、顎は細くなって檢非違使や文七に似ている。これはその性格が强情でないからである。また老人でも定之進、白太夫は顎が廣くないが、意地の强い鬼一、正宗、たけ氏は敵役でなくても顎が廣い。團七や舅に比べるとはるかに普通に近い。このように人形の顎は人間の顎の性格そのままを誇張したものと考えて差支えない。

次に顎の長さである。人形の顎は細いものが長く、廣い方が短いように考えられる。しかし顎の長さを口の中央から測定して見ると、次表のようにあまり差がないのである。これは口の彎曲によるのである。口の彎曲したものは、口の中央が上部の鼻との距離が近くなっているために顎の長さが長くなるのである。これを表示して見ると次のようである。

15.6	
35.2	人平ャリ
31.2	舅勘代け七之太一宗七明人若王男時羅助使
29.6	平氏進夫
29.5	
28.9	
28.6	
28.6	
28.5	
27.5	
27.0	
26.3	
26.2	
24.9	大又チ大與手た文定白鬼正團孔上鬼寅若金陀檢源
24.5	
24.5	
23.7	
23.3	
23.2	
23.0	
22.7	非違太
22.6	

この表を見ると割合差が少く、また豫想とは異った結果があって、これには性格によるものは割合に見られず、むしろ口の彎曲と顎の線とによって性格が決定されるのである。

11　頬骨について

敵役の頬は、額から顎にかけては平行直線になっていて、むしろその頬あたりが凹んでいるが、その間にあって突出しているのは頬骨（顴骨）である。この顴骨は凹んだ頬の上に突出して顔に意志の強そうな感じを示している。

顴骨の出ているものは圀七、金時、舅のような敵役のほかに、定之進、鬼一、たけ氏、白太夫のような老役と、手代、又平、チャリのような三枚目の三種がある。

敵役の頬骨はその性格の強さを示すものであるが、老役の頬骨は頬の肉のとれたために、自然に出てきたもので、つまり痩せた感じである。

だから敵役のものは肉付がよくてたくましいが、老役は鋭くて尖っている。また三枚目のものはこれらに比べてその突出した程度が低いのである。

以上のほかに特別なものは與勘平である。與勘平は敵役と三枚目を兼ねたもので顎は廣く頬骨も出ているが、頬の肉が落ちないで丸く横に張っている。だから顎が廣いにかかわらず顔が矩形にならず、むしろ圓形をなしている。それは特例である。

文七、検非違使、源太や女形の頬は卵形をしていて突出はしていないで、その線が人形の美しさをしめしている。

12　顔面の凹凸について

顔について調査したところは大體以上のとおりであるが、このほかに調査の困難なものに顔面の凹凸がある。頬の凹んだもの、頬骨の高いもの、額の突出したもの等があって縦横の寸法の同じものでも顔の表面積は一定していない。

卽ち顔面の凹凸の多いものは顔面積が廣いわけである。この顔面積の廣さはその性格の複雑さを示していて、敵役や老役は中年、青年に比べて、同じ寸法でも顔面積は廣いわけである。

顔が圓形または卵形に近く、顔面積の狹いものは女、若男、源太、孔明等であり、最も廣いのは大舅、金時、寅王である。

しかしその寸法と顔面積の比率を、數的に示そうとしていろいろ研究したが、科學的素養のない私には、その測定方法が見出せなかった。

例えば人形の顔面に紙を水で張って凹凸面をとって見ても、それの平面でない面積は私には測定できなかった。そしていろいろ工夫しているうちに、もとの平面の紙に返ってしまうという悲劇が繰り返されて、目的を達することができなかった。そこで次には石膏で形をとって見たが、それでも凹凸のある面の面積をはかることはできなかった。そのため人形の顎と頬骨と顔面の凹凸については、極めて常識的な研究しかできなかった。しかし讀者のうちこれらについて御助力下されば、性格とそういう數字との間に何か關係があらわれてくるのではなかろうか。以上で男性の頭の形態的研究はほぼ盡したので、最後にこれを表によって概括して次に示すことにする。

1 顔の長さ	2 額の上下の幅	3 眉と目の間	4 目の上下の幅	5 鼻の長さ	6 鼻と口の間	7 唇の厚さ	8 顎の長さ	9 顔の幅	10 眉の長さ	11 目の長さ	12 眉の間	13 目の間	14 鼻の幅	15 口の幅
100	39.5	5.4	8.8	24.3	5.4	2.1	28.6	70.3	35.1	24.4	10.8	10.8	21.6	21.6
100	37.5	6.4	9.0	22.7	4.7	2.4	26.2	70.8	42.8	24.1	8.6	10.7	28.4	40.4
100	43.8	2.2	13.3	22.2	2.2	1.1	23.2	72.0	46.4	23.2	9.9	13.3	28.9	40.0
100	39.4	5.8	7.8	23.7	5.3	1.3	22.7	67.3	31.6	23.7	7.1	10.5	21.6	28.9
100	39.3	5.4	8.1	24.3	5.4	3.1	22.6	68.8	22.1	21.6	10.8	10.8	21.6	21.6
100	39.3	5.4	8.1	24.3	5.4	2.9	23.3	68.8	22.1	21.6	10.8	10.8	21.6	21.6
100	33.6	8.3	8.3	27.8	5.6	2.8	23.0	71.7	31.6	19.4	8.3	13.8	27.8	33.3
100	42.8	5.0	11.4	17.1	2.9	1.4	29.5	77.1	37.5	25.7	14.3	14.3	34.3	45.7
100	33.3	11.1	8.3	24.3	5.6	1.4	24.9	68.8	27.8	22.2	16.7	13.9	22.2	35.6
100	37.5	5.4	10.8	24.3	2.7	2.7	27.0	72.0	40.5	27.0	10.8	10.8	27.0	35.1
100	37.4	4.4	11.1	22.2	4.4	2.2	29.6	72.2	33.3	22.2	6.7	13.3	26.7	36.4
100	38.2	8.6	8.1	20.1	8.4	2.2	26.3	72.0	30.2	18.1	20.2	12.4	22.2	24.4
100	31.8	11.3	6.8	20.4	6.8	2.3	27.5	70.3	25.0	11.4	22.7	25.0	19.5	29.5
100	28.0	12.3	6.5	23.9	6.5	2.3	28.5	69.3	32.4	17.4	11.1	10.9	21.7	23.9
100	33.0	12.0	8.5	19.2	4.3	2.1	28.7	74.5	27.9	14.9	17.0	17.0	25.1	36.0
100	39.4	6.5	10.5	24.4	2.6	2.6	23.7	70.3	39.4	21.0	7.8	10.4	26.3	39.4
100	32.2	11.7	5.9	22.1	7.5	2.1	24.5	66.5	22.2	13.9	9.6	12.7	22.2	21.2
100	28.9	13.3	6.7	22.2	4.4	2.2	28.9	73.3	26.6	15.5	42.2	26.6	37.7	42.2
100	33.9	8.3	6.0	18.8	3.1	1.0	35.2	72.0	26.2	12.7	26.2	26.2	28.3	32.4
100	35.0	9.4	6.2	18.0	4.1	2.1	31.2	83.2	35.4	18.5	20.8	22.9	35.4	47.8
100	42.0	7.6	11.1	22.2	3.3	1.0	24.5	70.0	34.5	22.2	9.5	9.5	30.2	30.2
100	40.8	9.2	3.9	20.0	7.8	6.6	15.6	62.0	22.8	13.2	10.6	15.6	21.5	21.5

人形品目	寸法
文團	40分
金七	42
檢七時	40
源非違使	40
若太男	38
陀羅助	38
與勘平	40
孔明一	40
鬼大宗	40
大正夫	45
白太進	37
定之氏	35
た け王	37
寅ャ人	37
上手代	38
又チ平	40
鬼大リ	40
	37
	40
	40

右の表により種々の角度から問題を捉えて研究すれば、いろいろ新しい成果が得られるであろう。

二　女性の人形の頭

1　概觀

女性の人形の頭は、男性の顔ほどに變化はなく、性格の根本である善惡の區分だけは明確であるが、その種類は甚だ單純である。

卽ち善惡と老若のみの區別で、それもこまかい區分があるわけではない。これを表に示すと、

老年　中年　若年

善婆　老女型（ふけおやま）　娘

傾城、新造、おふく

惡　惡婆　　岩藤
　　莫耶（ばくや）

三枚目

右の中で傾城と新造は、娘の中に入れて大差はないので、他の六種について男性の人形頭と同様な方法で述べてみよう。

それには、例の百分比によって、これを示すことにする。

2　顔の縦横の問題

女の人形は、男性のそれに對して、優美をあらわすものが多い。その代表は、娘、傾城、老女型である。その優美は、衣裳、扮飾もさることながら、その基本は顔にあるし、顔の型や、目鼻の配置等にある。また、顔が優美か否か分れる根底をなすものは、顔の長さと幅の比率、即ち、丸顔か細面かということである。

これを人間の女子についてみると、大體顔の長さ一〇〇に對して、幅五七の程度で、男子の六二よりもやや細面である。人形の女性についてみると、優美をあらわす娘は六二・八、老女型は六六・〇であって、婆の六六・七よりはやや狭い。これは人間の女性五七に比べると、やや廣く、いわゆる丸顔なのである。

またこれを男性中の優美をあらわす若男や源太に比較してみると、源太、若男ともに六七・二で、女性は男性よりもやや細面になっている。

これは女性の優美な顔が瓜實顔といわれることに通じるもので、娘の中の、名作者といわれる笹屋某の作った

笹屋と呼ばれるものを見ると特にこの感じが深い。

もちろん人間においても、顔の幅は、男子と女子とでは、六二對五七で女子が細面なので、人形の女性が細面なのに別に不思議はない。この原因としては、一般に男性の顔が逞しいこと、つまり頬骨が高いことが考えられる。

これを老女型についてみると、幅六六で、同年輩の文七の六七・六、孔明六九・四に比すると、やはり女性の方が幅が狭いことになっている。

これらをみると、大體は人間の顔の比率に近くて、いわゆる寫實的で、大した誇張はないわけである。婆の六六・七は、鬼一の六〇・六、大舅の六二・二よりはずっと廣いが、定之進の六九・三よりは狭い。また敵役の岩藤は六五・八で、老女型に近く、これは男性の團七の七〇・八よりもはるかに狭く、陀羅助の七一・七よりもさらに狭い。莫耶のような荒い敵役でも六六・七で一般の婆に等しい。

これに對して三枚目のおふくは、特に廣くて七九・四であるが、それでも、男性の三枚目チャリの八三・二より狭く、手代の七三・三よりやや廣い。こうしてみると、當時の女性美の時代的流行は、細面であったということが大體明かになる。これを表にすると左のとおりである。

人間女子	57.0
娘	62.8
おふく	79.4
ふけ	66.0
岩藤	65.8
婆	66.7
莫耶	66.7

3　額の問題

額は髪をつけているために、これは、はかることがなかなか困難であった。しかし、幸い髪をつけていない頭があったので、それで測定し、次のような結果を得た。

即ち、顔の長さを一〇〇とし、老女型は一〇〇對三一・五、岩藤の三四・五、娘の三九・五、おふくの二九・四、という結果を得た。これを女子の四〇・四に比べると、いずれも狭く、つまっている。

またこれを男性に比較すると、娘の三九・五に對し、若男の三九・三、源太の三九・四で、いずれもほぼ等しく、しかも、大人の女子にも大體近くなっている。

またふけの三一・五は文七の三五、孔明の三七・四よりもはるかに狭い。また岩藤の三四・五は團七の三九・五よりも狭く、陀羅助の三三・六よりは廣い。おふくの二九・四はチャリの三五・三よりも狭く、手代の二八・四よりは廣い。

このように額についての長さでは、男女あまり異った特色はないが、額の幅においては、男女はかなりに異るものがある。

即ち女の方は男よりも額が狭く、頭の上部が尖っており、男性は上部がやや扁平になっている。したがって額の幅も廣いわけである。

このように額には、大した研究材料は見出せない。以上を表にすると次のとおりである。

人間女子	40.4
娘	34.5
おふく	29.4
ふけ	31.5
岩藤	34.5
婆	42.4
莫耶	46.7

4 目の問題

目が顔の動的中心であることは、男性の場合に述べた。特に女性の優美は目に負うところが少くない。

女性の目の種類は、描き目と眠り目と寄り目の三種がある。描き目は最も優しくて娘に用い、眠り目は老女型の大部分、および娘の一部に用い、寄り目は岩藤、莫耶に用いられる。

この中で莫耶は特別な敵役で、特に丸目であり、この長さは、岩藤は一九・二で、これは陀羅助の一九・四に近く、上下の幅の七・九は團七の九・〇よりも小さい。人間の女子の目の長さは一三・八で、幅は四・九である。娘の目の長さは二〇・〇で、源太の二一・六に近く、ふけの二二・九は孔明の二二・二に近く、おふくの一四・九は、又平の一二と同様短い方である。婆の一四・九は、たけ氏の一四・九に等しい。

また上下の幅は、娘の六・六は源太の六・四、若男の四・七よりも大きく、つまり、目許がパッチリしているわけである。

ふけのは五・八で、孔明の八・五、文七の八・八よりも、はるかに小さく、おふくの五・〇は又平の六・〇、

チャリの六・二よりも狭い。

してみると、娘は目が丸く、老女型とおふくは細目がちだということになる。それぞれ女子の四・九に比してはぱっちりしているわけである。莫耶の目は長さ二二・二で、寅王の二一・〇、與勘平の二一・一よりも長く、金時の二三・二よりも短くて、丸目であることから、大いに誇張されていることがわかる。また上下の幅は一一・一で、大舅に匹敵し、寅王の一〇・七、團七の九・〇よりはるかに廣い。

これは莫耶が般若に近いもので、目が非常に誇張されていることを示すものである。そして、女性でありながら、いかにもグロテスクなことが明かであろう。

こうしてみると、老女型とおふくは女子よりも誇張されていないことがわかり、娘の方がかえって目の長さも幅も大きくされていることが判明する。これは目許のぱっちりした美しさをねらったものであろう。しかも、娘も老女型も、二重瞼になり、かつ、目は魚形をなしていてやさしい。

これに比すると、岩藤は目尻が一〇度の角度でつり上っており、上の瞼が直線になって、男性の荒物の目に似ている。もちろん、莫耶も同様である。また岩藤と莫耶は寄り目になり、その上に隈をとって誇張し、敵役の性根をあらわしている。これに比して老女型は、大部分眠り目で、憂いをあらわすに適し、娘の中にも、朝顔や、袖萩につかう眠り目がある。

色氣のある傾城は、娘の目に大體等しいものである。以上を表にすると、次のとおりである。

	目の長さ	目の上下幅
人間女子	4.9	13,8
娘	6.6	20.0
おふく	5.0	14.9
ふけ	5.8	22.9
岩藤	7.9	19.2
婆	6.5	14.9
莫耶	11.1	22.2

両目の間の距離は男の人形ほどはっきりと性格を表現していない。しかし男の方の手代、又平、チャリのような緊張の少い喜劇的な役が目の間隔が廣いように、女の人形もおふくのような喜劇的なものが、最も廣く、最も緊張した老女型、岩藤、莫耶がこの間隔が狭いことは男性の場合と同様である。

人間女子	15.1
娘	11.4
おふく	20.5
ふけ	11.4
岩藤	11.9
婆	16.6
莫耶	8.9

5　眉について

眉は、娘と傾城とおふくは描き眉であり、老女型は青眉、婆と莫耶は眉はなく、岩藤も青眉、普通の眉は娘物

だけである。これは當時の風習として、結婚した者は眉を落したので、それをそのままとっているのである。

眉のあるものは、いわゆる三日月眉で、優美に描かれている。おふくはチャリであるから、眉尻が下っていることも男性のチャリと同様である。眉については、男性の人形ほどに特徴はない。それは眉のない世界が多かったからである。

眉は、上演の度ごとに描きかえるので、固定性がなく、はっきりした結論は出せないのである。眉の長さを表にすると、次のとおりで、これでは大した結論を出すことができない。

	眉の長さ
人間女子	8.3
娘	11.4
おふく	13.7
ふけ	11.4
岩藤	8.9

なお目と眉の距離も次表のとおりである。

人間女子	22.0
娘	22.7
おふく	23.5
ふけ	14.7
岩藤	19.2

婆と莫耶は眉を描いてないからはっきりわからない。それで他の四つの問題も、おふくが長く岩藤が短いというところに性格があらわれている。

6　鼻の研究

鼻の重要性については、男性のところで述べたとおりで、鼻は、その形や在り方の如何によって、顔の中心の安定性と、強弱、賢愚、鋭鈍を示すものである。

女性の人形の鼻も、男性の鼻の性格と大した差はない。やはり顔の安定性に重大な役割をもつものである。しかし女性の人形においては、男性の人形ほどに鼻に差異はない。

女性の人形の鼻は、おふくと莫耶を除いては、いずれも鼻すじがよく通り、幅も狭くすっきりと、上品にできている。殊に娘、ふけ等の鼻は、細く、高く、上品で優美である。

鼻の長さは、岩藤の一〇〇對二六が最も長く、これは男性の中で最も長い比率である鬼一の一〇〇對二四よりも割合長いことになっている。故に團七の二二・四、金時の二二・二よりはるかに長い。

しかし、娘は一〇〇對二一という比率であり、これはその對照となる男性の若男二三、源太二二・四よりも短い。

老女型の二一・七、婆の二二・〇というのは、文七の二二・〇、寅王の二一・三などに匹敵し、孔明の二二・九よりは少し短い。

してみると、鼻の長さの比というものは、男性の人形に比べて、別段大した差はないということになっている。

ただ、おふくの一六・六というのは、男性の最短の正宗一八・〇よりも詰っている。

鼻の幅についてみると、最も廣いのがチャリのおふくと、女の荒物である莫耶の二つである。このうち、おふくの二六・五というのは、男の三枚目の又平の二八・〇、文七の二六・〇の中間にあって、廣い方であるが、男性の三枚目のチャリの三五・四、手代の三七・七よりもはるかに狹く、女性の誇張の少いことを示している。

莫耶は二六・〇で、文七、鬼一の二六・〇と同比率である。これは寅王の二三・四よりは廣く、金時の二八・九、大舅の三三・三に比するとはるかに狹い。しかし、女性の中では、なかなか逞しさをもっている。それは單に幅の廣さだけではなく、その高さや形まで、敵役の男性に似ていて、鬘をとると寅王等とあまり區別がないようである。これは能の般若の面影を殘している。

實役の中では、娘の一八・六、ふけの一八・六は、男性で最もすっきりしている源太の二一・一、上人の二一・二、若男の二二・六よりも狹く、したがって鼻筋が細くすっきりして上品であり、優美である。

婆になると二二・七で割合に廣く、正宗の二二、定之進の二一・七に近く、老役は男女の差の少いことを示している。以上によって、女性の鼻は實役においては細くてすっきりしており、その他は男性に比して、その差の少いことがわかる。

	鼻の幅	鼻の長さ
人間女子	16.6	19.4
娘	18.6	21.0
おふく	26.5	16.6
ふけ	17.1	21.7
岩藤	18.6	26.0
婆	22.7	22.0
莫耶	26.0	22.2

7　口の研究

男女の人形の顔で、最も差の著しいのは口である。女の口は男の口と異って、その左右の長さが短く、上下の幅が廣く、人間に近くなっている。

	口の長さ	口の上下
人間女子	20.8	8.3
娘	18.6	4.0
おふく	26.5	5.4
ふけ	18.6	6.6
岩藤	18.6	3.0
婆	20.5	3.8
莫耶	35.0	2.2

男性の強剛な人形の口は、「へ」の字に結んでいて、細くて唇の厚さがうすく、彎曲していることは前に述べた。これに反して女性の口唇は、その優しさと美しさのために、男性の若男に似ている。これを統計的にみると、横の長さは、娘は一〇〇對一八・六で男性の中で最も短い源太の二一・一よりもなお短い。その上、上下の厚さは一〇〇對四で源太の五・四、若男の五・五よりも狭い。そうしてみると、口の縦横ともに男性より小さいということは、女性の人形の口が非常に小さいことがわかる。

ふけは横一八・六、岩藤も一八・六で男性よりも短い。そして、娘、ふけ、岩藤みな同比率である。しかし、上下の厚さは、ふけは六・六で男性の中で若男五・五、源太五・四よりもなお廣い。

故に左右が短くて、上下の厚さの廣いということは、口が寫實的であるということを示している。卽ち女子は、横は二〇・八、上下は八・三で、ともに人形よりも割合が大きい。してみると女性の人形の口は、人形の中では寫實的ではあるが全體として、人間よりも小さいということを示し、この口の小さいことが、人形の美しさを示しているのである。おふくの口は横が二六・五で、口は大きい方であるが、男性の手代の四二・二、チャリの四七・八には遠くおよばないから、やはり極端な誇張はないわけである。莫耶の口は特別で横が三五・〇で金時の四〇・〇、文七の三二・三の中間にあり、その強さのほどがわかるが、さらにこれは開閉もできる上に、その口の切り方が、「へ」の字形であり、上唇の中央が大きく下って、波形になり、その怪異性と無氣味さを示している。この怪異性こそが、莫耶の特徴となっている。

8　鼻と口との距離

これも男性ほど誇張されていない。その調査の結果は次のとおりである。

人間女子	7.3
娘	5.5
おふく	8.5
ふけ	3.7
岩藤	6.6
婆	6.3
莫耶	4.4

これによると莫耶は最も狭く、おふくが最も廣い。このことはその性格によって緊張したようなものが鼻と口の間が狭いということになる。しかし男性の金時の二・二と正宗の八・四というように四倍もの差は見られない。これは女の人形が寫實的であることの證據である。

9　顎の研究

顎について述べると、女の人形は男の人形ほど顎の形が變らない。それは人形をあまり誇張してない證據である。今これを表にして見ると次のとおりである。

人間女子	15.1
娘	22.9
おふく	26.5
ふけ	32.8
岩藤	28.2
婆	24.4
莫耶	22.2

これによるとふけと岩藤が顎が長くおふくは短い。しかしこれによってあまりはっきり性格はあらわしてはいないようである。

その他、女の人形の顔の特徴は、豊頬で、その線が美しく、また莫耶は著しく頬が落ちて、悽愴味と怪異性をもっていることである。

このように、娘は優美のために小さくしてあり、莫耶は男性に近い誇張を示しているので、女性の人形にもやはり誇張はあるが、男性に比較すると甚だ少いといい得るであろう。

以上、女性の顔についての比率を表にまとめると次のようになる。

目の間	鼻の幅	口の長さ
11.4	18.6	18.6
20.5	26.5	26.5
11.4	17.1	18.6
11.9	18.6	18.6
16.6	22.7	20.5
8.9	26.0	35.0
15.1	16.6	20.8

人形品目	顔の全長	額	眉と目の距離	目の上下の幅	鼻の長さ	鼻と口との距離	口と上下の幅	顎の長さ	顔の幅	眉の長さ	目の長さ	眉の間
娘	100	34.5	11.4	6.6	21.0	5.5	4.0	22.9	62.8	22.7	20.0	11.4
おふく	100	29.4	13.7	5.0	16.6	8.8	5.4	26.5	79.4	23.5	14.9	14.9
ふけ	100	31.5	11.4	5.8	21.7	5.7	6.6	22.8	66.0	14.72	2.9	11.4
岩藤	100	34.5	8.9	7.9	26.0	6.6	3.0	28.2	65.8	19.2	19.2	11.9
婆	100	42.2	／	6.5	22.0	6.5	3.8	24.4	66.7	／	14.9	／
莫耶	100	46.7	／	11.1	22.2	4.4	2.2	22.2	66.7	／	22.2	／
女子	100	40.4	8.3	4.9	19.4	7.3	8.3	15.1	57.0	22.0	13.8	9.7

第四節　人形の構造と組立

人形の構造の研究には、まず第一に人形に直接あたってみることが必要である。人形の動きについては、古來一つの神祕と考えられ、したがって興味はもたれていたが、これを分解して說明するということはあまり試みられていなかった。

人形の參考書はあまり多くなく、昔からあるものには、

璣訓（からくり）蒙鑑草　二冊
八重垣雲絶間（役者繪盡し）聲曲類纂引用
南水漫遊　一―三卷
聲曲類纂　七冊
戲場樂屋圖繪拾遺　二冊

などがあり、また近代に出たものも少く、その他は人形に直接あたってみるほかはない。

そこで私は長い間文樂の樂屋に出入して、人形を直接手にとり研究したのであるが、それによって、この構造

と組立について述べてみよう。

文樂の人形（これは大體享保頃からできているが）は、人形が一つのまとまったものとしてできているのではない。人形は左の四つの部分が別々にできていて、その人物の性格によって、これをとり合せて組立てるのである。そのために、僅な種類の各部分で、複雑きわまりない劇中の人物を構成してゆくのである。

卽ち人形は、

一　頭
二　胴
三　手
四　足

の四つの部分に分れている。

その頭の顔面については前にくわしく説明したように、その各特徴を劇的性格に利用して、舞臺上の人形を構成するのである。そこで顔面以外の點について述べてみよう。

一　人形の頭の構造

頭の顔面が一つの面であることは前に述べた。そこで、その面によって各種の性格を示しているが、その面が頭の前面をなして、中は空洞になり、その中に顔面を動かすからくりが仕掛けられている。そしてこのからくり

によって動かされる顔面の部分は眉、目、口で、中には鼻の動く鼻ペコというものまである。

1　眉

この眉はその臺金が頭の中に挿入され、これがからくりによって動かされるのであり、目は眼球に心棒があり、これに絲がついていて、眼球が寄ったり、眠ったようになったりさせるのである。

それから口は特殊なもの（口開き文七、大團七、團七、又平、岩藤）は下唇が顎の中に引き入れられて口が開くようになっており、これも絲のからくりによったものである。

これらの構造のからくりは、まず動かす時は絲を引き、もとに戻す時は離すのであるが、動きをもとに戻す運動、即ち反動は中に鯨の髭で作ったバネがあって、これでもとに戻る仕掛になっているのである。

人形頭の動力は、このように絲を引くものと、鯨の髭による反動によって構成されるのである。顔面の構造については、前に詳述したので、ここではその動きについて考えてみたいと思う。そこで動くものとしては眉を第一にあげなければならない。眉については、そのもとは墨をもって顔面に描く、描き眉が主であったが、それが必要に應じて、また強弱によって、ふき眉、あふち等の變化がついてきた。

人形の眉の動くようになったのは、享保二十一年竹本座の「赤松圓心綠陣幕」からであることは、前の歷史的研究で述べておいた。これは『淨瑠璃譜』の記錄によったものである。その眉の動きは上下と立ち眉（眉の尾端が上り、眉が立つ）とに分れる。

上下に動く眉をあふちといっている。これは眉の臺金を金屬で作り、これを顔面につける。それには眉の內端

の部分の金を頭中に挿入して、中のからくりに連絡してあるので、この絲を引くことによって、上下または立ち眉にするのである。この眉につけた絲が人形の首の中をとおって、人形の柄である胴串に出て、そこで作用するのである。もちろんそのためには、眉の端を内部へ挿入したところを細く上下に切開いてあって、この運動ができるようになっている。しかし、顔面にその切り穴を見せることは不體裁なので、そこへは、革の細いものをはめこんで、その切穴を塞ぐようにしてある。

このあふちの眉は、その眉の臺金に胡粉を塗りその上に墨を塗って、眉に見せている。これは兩端が上っていることは前に顔面の説明のところで述べた。

あふち眉の臺金に毛を貼ってあるものを、ふき眉という。ふき眉は黒毛のものもあり、胡麻のものも、白のものもある。

このあふちとふき眉は大體性格のきついことをあらわすためのもので、感情が緊張した時に眉をあげ、同時に眼球をよせたり、口を開いたりして、綜合的の表情をするので、眉だけの表情ということは割合に少い。

このほかに立ち眉というのがある。これは眉の臺金が上下に動く代りに、その點を中心にして、つまり頭の中に挿入してある臺金の一部を軸として、眉がきりりと廻轉して、その外端が、上に立つ構造である。これにはふき眉が多い。

この三種のほかは全部が描き眉である。そこでこの三種の眉の用途性格を示すために、次にその例を示すことにする。

イ　あふち眉

文七頭

奥州安達ヶ原　安倍貞任

伊賀越道中双六　唐木政右衛門

源平布引瀧　齋藤實盛

双蝶々曲輪日記　濡髪長五郎

本朝二十四孝　長尾景清

義經千本櫻　主馬判官盛久

和田合戰女舞鶴　淺利與一

檢非違使頭

近江源氏先陣館　佐々木盛綱

茜染野中隱井　梅の由兵衛

安宅關　富樫左衛門

鎌倉三代記　佐々木高綱

假名手本忠臣藏　鹽谷判官

源平布引瀧　多田藏人行綱

傾城阿波鳴門　十郎兵衛

國性爺合戰　甘煇將軍
櫻鍔恨鮫鞘　古手屋八郎兵衛
菅原傳授手習鑑　武部源藏
花曇佐倉曙　佐倉惣五郎
双蝶々曲輪日記　南方十字兵衛
本朝二十四孝　直江山城守
薫樹累物語　百姓與右衛門
義經千本櫻　平知盛
義經腰越狀　泉三郎

以上あふちの眉で、それとともに眠り目になっている。そしてこの種のものはこの他にもなお多數存在し、時代世話双方にわたっている。

近江源氏先陣館　注進竹下孫八
伊勢音頭戀寢双　福岡貢
假名手本忠臣藏　寺岡平右衛門
菅原傳授手習鑑　梅王丸

夏祭浪花鑑　一寸徳兵衛
ひらかな盛衰記　畠山重忠
義經千本櫻　佐藤忠信

のようなものは、あふち眉であっても、目が寄り目になっている。

大體このあふち眉の最も多いのは檢非違使で、この頭は世話物の中の一部の描き眉の他はほとんどあふち眉である。これに反して、文七は大部分はふき眉で、あふちは少い。これは兩者の性格の差で、文七は強い性格であるから、ふき眉を用い、檢非違使はやや優しいのであふち眉を使用している。

また源太の中の性格の強い表情のあるものにはあふちの源太と稱するあふち眉のものがある。例えば、

源太頭
奥州安達ヶ原　八幡太郎義家
一谷嫩軍記　平忠度
〃　源義經
伊賀越道中双六　呉服屋重兵衛
繪本太功記　武智十次郎
假名手本忠臣藏　桃井若狹之助

〃　　早野勘平

奥一法眼三略巻　一條大藏卿

心中宵庚申　八百屋半兵衛

生寫朝顔話　宮城阿曾次郎

博多小女郎浪枕　小松屋惣七

箱根靈驗躄仇討　飯沼勝五郎

ひらかな盛衰記　梶原源太

名筆吃又平　雅樂之助

義經千本櫻　源義經

〃　　主馬小金吾

などは時代、世話によらずあふち眉になっている。これはむしろ表情の變化を示すためであって、描き眉のものよりも、表情の多いものに用いられるのである。

ロ　ふき眉

ふき眉はあふち眉よりも強い性格を表現するもので、その用例は次のようである。

文七頭

安宅關	武藏坊辨慶
一谷嫩軍記	熊谷次郎直實
妹背山婦女庭訓	鱶七
繪本太功記	武智光秀
敵討襤褸錦	春藤治郎右衛門
假名手本忠臣藏	斧定九郎
信州川中島合戰	山本勘助
菅原傳授手習鑑	松王丸
夏祭浪花鑑	團七九郎兵衛
博多小女郎浪枕	毛剃九右衛門
八陣守護城	加藤政清
ひらかな盛衰記	樋口次郎兼光
彦山權現誓助劍	毛谷村六助
双蝶々曲輪日記	濡髮長五郎
義經腰越狀	五斗兵衛
口あき文七頭	
妹背山婦女庭訓	入鹿大臣

祇園祭禮信仰記　松永大膳
菅原傳授手習鑑　時平公
玉藻前曦袂　薄雲大臣
伽羅先代萩　貝田勘解由
八陣守護城　加藤政清

團七頭（大團七）

奥州安達ヶ原　安倍宗任
近江源氏先陣館　和田兵衛秀盛
一谷嫩軍記　平山武者所
敵討襤褸錦　加村宇多右衛門
源平布引瀧　仕丁平次
國性爺合戰　和藤內
御所櫻堀川夜討　武藏坊辨慶
極彩色娘扇　朝日奈藤兵衛

鬼一頭

奥州安達ヶ原　謙杖直方
安宅關　常陸坊

一谷嫩軍記	石屋彌陀六
妹背山婦女庭訓	大判事清澄
伊賀越道中双六	山田幸兵衛
假名手本忠臣藏	加古川本藏
〃	原鄕左衛門
奥一法眼三略卷	鬼一法眼
國性爺合戰	老一官
新薄雪物語	幸崎伊賀守
菅原傳授手習鑑	天蘭慶
玉藻前曦袂	鷲塚金藤次
蝶花形名歌島臺	小坂部音親
日吉丸稚櫻	鍛冶屋五郎助
本朝二十四孝	長尾謙信
名筆吃又平	土佐將監

その他鬼一頭の眉は全部ふき眉である。

また大舅についてみると、

大舅頭

近江源氏先陣館　北條時政
大塔宮曦鎧　齋藤太郎左衛門
假名手本忠臣藏　高師直
源平布引瀧　瀨尾十郎
神靈矢口渡　渡し守頓兵衛
義經千本櫻　梶原景時

など、大舅もまた全部ふき眉である。
また舅も全部ふき眉である。

舅頭

蘆屋道滿大內鑑　信田庄司
心中天網島　舅五左衛門
夏祭浪花鑑　舅儀平次
艷容女舞衣　親半兵衛

また白太夫頭においても、

新版歌祭文　親久作
菅原傳授手習鑑　白太夫
染模様妹背門松　親久作

など全部ふき眉であるが、これは動かない。定之進頭もたけ氏頭も、全部ふき眉であるが、これもまた動かない。しかし寅王頭だけは、

伊賀越道中双六　宇佐見五右衛門
假名手本忠臣藏　斧九太夫
義士銘々傳　代官七太夫
大内裏大友眞鳥　菊地前司虎王

など、動きのふき眉である。これらはみな動くものであるから、構造上内部まで眉の臺金がとおっている。その他のものは描き眉か、またはふき眉であっても、ただつけてあるだけで動かないので構造上の變化はない。

2　人形の目と口

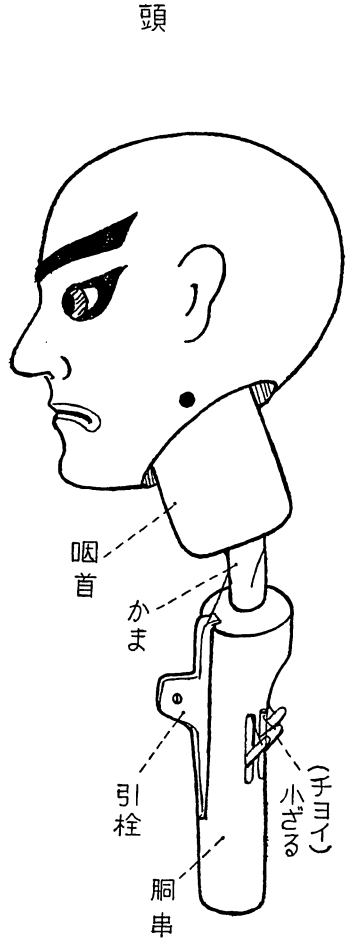
人形の目と口については、顔面のところに述べてあるので、ここにはくわしくは述べない。目の動きは、左右の動き、即ち寄り目と、上下の動き即ち眠り目の二種あることも前に述べた。そしてこれが頭の中にある鯨の髭のばね仕掛で、絲を引くことによって動くようになっている。口も同様である。

口の開閉するものは、口開きの文七と圀七の一部と、又平や手代のチャリ頭と、女の悪役の岩藤などでその他のものは開かない。これも顔面のところで詳述したので、ここには繰り返さない。

鼻の動くのも、眠り目と同様に上下に廻轉する仕掛になって、鼻がぴくぴく動くようになっているのである。このように顔面の動きは、頭の中の、からくりの絲を引くことによってできるので、これは主として眉、目、口だけであり、その他の部分は特別な構造になってくる。がぶ等はその例である。

3　人形の頭に附屬するもの

頭につづく部分を咽首（のどくび）といい、その下に頭をもつ人形の柄である胴串があり、この咽首と胴串とのつぎの木を「かま」といっている。



頭の中のからくりの絲は、咽首の中を通って「かま」の前と後に出てくる。かまの前に出た絲は、胴串の前に出て引栓というものにつづく。

引栓は胴串の前面の溝を上下する指がかりで、これによって頭のうなずきを操作するもので、下に引けば、人形は頭を上げ、これを伸ばすと頭がうなだれるのである。それは頭と咽首の連絡は竹の心棒になっていて、これを軸として、頭の後の方につけられた絲が、この引栓につづいていて、これを上下させることにより、頭が上下にうなずかせる仕掛になっているのである。

また眉や目を動かすからくりの絲は、咽首の中をとおってかまの後に出て、これが胴串の中をとおって胴串の

中央に出て、そこについている小ざる（チョイ）に結びつけられている。小ざるは胴串から出ている角（つの）のようなもので、これは基部が胴串に止められ、その部分が心棒になって上下に動くようになっており、また引栓が前方についているので、この小ざるは引栓のない後方について混雑を避けている。この小ざるは、文七や圀七のようなものになると、

一　目の右方轉
一　目の左方轉
一　眉だけを動かすもの
一　口を開けるもの
一　眉と寄り目に動かす

と、五つもついたものがあって、人形遣は左手の指を用い、手さぐりでこれを動かすのでなかなか大變な技術である。こうして、頭、咽首、かま、胴串は一つになって人形頭と呼ばれている。そして頭と咽首は表面にあらわれて、人々に見られるものであるが、かま、胴串およびこれについている引栓や小ざるは、人形の胴の中にかくれていて外から見えない。これは人形を操作する一種のからくりなのである。人形はこのように頭の内部にも胴の中にもからくりがあって、これを遣う上に大きな役割を果している。これは文樂人形の大きな特徴である。

二　胴の構造

人形の胴には大別して二つの種類がある。それは切胴と丸胴である。これにも多少は差があって、また二三種に分けることもできる。

丸胴というのは相撲取などの胴で、人形が肌をぬいだり、裸になって上體をあらわす場合に使用されるもので、胸も腹も背も肉付がある。これは綿入れになって、筋肉の工合によっていろいろな形に絲で縫って筋をつけてある。丸胴で前面だけのもの、つまり胸をはだけているものを片羽櫂という。丸胴はちょうど筒のような形になっていて、中は空洞である。

丸胴は特別なもので、普通のものは切胴といって、この切胴は肩板と胴輪と、それをつなぐ日本紙の厚手のもの（前後二枚）でできている。

肩板には手をつける紐が下っており、また胴内をとおって足を吊す紐がついている。肩板の中央は大きく四角に切り抜いてあって、その穴の中に肩車というものを吊してある。これは穴の四隅から紐が出てそれで肩板に吊してある。この肩車の中央に圓い穴があり、その穴から後方まで切り取ってあり、その切り取ったところは、小ざるという小さい栓がさしこまれるようになっている。肩車の穴の大きさは、かまが自由に動く程度である。この肩車は紐により上下前後に多少動くようになっているから、この穴に頭をさし込み、小ざるでしっかり止めてしまうと、頭を動かす時にこの肩車も動いて、頭が柔く動くようになっている。この肩車を肩板と遊離して動き

をつけたところは非常に巧妙に考えたものである。

この肩板と胴輪は日本紙のはりもので前後で連絡されている。その肩板と胴輪の距離は人形の胴と同じ長さである。前面のはりものは一枚で胸の幅だけあり、後は多少狭く、中央に穴があって、人形遣が後から手を差し込んで、人形の胴串が握れるようになっている。この二枚の厚紙は腋のところで全然離れており、中は空洞である。またこれは紙であるから前後左右上下に自由に曲るのである。

『淨瑠璃譜』に、

人形遣はなはだ上手になり、與勘平、彌勘平の人形は、左、足を外人に遣はせ、人形の腹動様に拵始めしなり、これを操三人懸の始といふ。

と記されているのは、この胴を意味しているのである。肩板は人形の肩の形を決定するために、へちまを以て肩の形をつけ、これに襟をかけて衣裳をつけることにしてある。

また肩板にはつきあげという竹の棒が一本ついている。これは指の大きさ位で長さは胴輪よりもっと下まであり、胴の右に出ている。このつきあげは男の胴についていて、この一本の棒が實に巧妙に使用される。例えば人形が靜止している時は、この突上げの先を人形遣が右腕で受けていれば、肩が下ることがないので、人形の形が崩れない。またこのつきあげを右手で受けて、これを上下すれば人形の肩が動く。また人形の坐った時、これを腰のあたりで受けて、人形の形の固定と靜止をはかるというように、實に効果の多いものである。

この胴に手と足を適當な長さでつけると、人形の身體ができる。これは吊り絲で適當に加減することができる。女の人形には足はつけない。そして、この胴と手と足を組み合せたものに衣裳をつけ、首は後から肩車のと

ころへ挿入するのである。手と足については次にくわしく述べるつもりである。

こうすると、頭、手、足は外部にあらわれ、觀客に見られるものであるが、これを動かすためのからくりは胴である。胴は人形の機關に該當する。これは頭の內部のからくりが顏面の運動の機關になるのと同樣で、このような簡單なもので、遣い方によって、あれほどデリケートに動く機關を工夫した昔の人形遣、特に吉田文三郎の功績は實に偉大なものである。

三　人形の手（第二十四圖人形の手の圖參照）

手は人形の構造の一部として、またその活動の要素として、重大な意味をもっている。手もやはり人形の性格を構成するためにいろいろと發達してきた。

手足の機構の發達は淨瑠璃が發達してから、それにつれて發達したもので、近松以後、竹本豐竹兩座においていろいろ工夫された。それによると享保十二年八月、豐竹座の攝津國長柄人柱の八王丸の人形に、つかみ手という五本の指の動くことが工夫され『淨瑠璃譜』、享保十八年四月には車還合戰櫻の大森彥七の指先の動くことが『嬉遊笑覽』、次いで延享四年七月には豐竹座で屛風手というのが發明された。『淨瑠璃譜』これらは竹田出雲が吉田文三郎による人形の工夫によって刺戟されたものである。手は人形の性格によってやはり異っている。手の性格は人形の活動に準據している。

その種類

かきつばた、つかみ手、たこつかみ、かせ手、かずのこ、若男の手、もみじ手、婆手、子役手などを主とし、これに特殊なものが二十四種ほどある。

この九種の人形の手は、人形の頭と常にコンビになるのが普通で、性格上これこれの手はこの頭に對應するということになっている。

1　かきつばた

この手の開いた形がかきつばたに似ているのでこの名が出たのであろう。これは動きのあるもので、忠臣藏茶屋場の平右衛門、菅原喧嘩場の松王丸等に使用される。平右衛門は茶屋場では肌ぬぎになって、手を出して、おかるを相手に車輪の活躍をするものであり、松王丸は梅王丸と相撲になり、さらに土の入った俵をもって立ち廻りをするので、着付も格子縞に、黒帶黒襟というふだん着で、腕をまくっての格闘である。そのために拇指一本と他の四本のひとまとまりになったもので動くようになっている。

肩ぬぎ物、襦袢物、手負物などに適當であり、これが使用される場合の人形頭は文七、檢非違使、あふちの源太等である。

2　つかみ手

この手は四天（平袖）物とか、裸人形のように腕全體をあらわすものに使用され、腕全體の動きを見せるもの

である。忠臣藏山崎街道の定九郎、安達ヶ原の宗任、國性爺合戰の和藤內、太功記十段目の光秀のように腕の付け根まで見せるものに使用する。

この手は拇指のほかの四本の指が別々になって關節ごとに動くもので、物をつかんだり、大手を擴げたりする時の勇壯な場面に適當である。

これを使用する場合の頭は文七、團七である。この手は左右ともに指金（さしかね）によって動かされ、直接人形遣が手にもつのではない。手の形を見せるためには指金によって、少し距離をはなして遣う方がよいからである。この手の時は丸胴物が多い。

3　たこつかみ

つかみ手の一種で、つかみ手である上に、手首がさらに動くという複雜なものである。蛸をつかんだ形にみえるというのでこの名がある。これはつかみ手と似ているが、丸胴物では使用しない。卽ち菅原の松王丸、陣屋の熊谷、信長記の妙心寺の光秀のようなものに使用し、また老役の鬼一もので、玉藻前三段目の金藤次、妹背山の大判事にも使用する。

この手は左手の場合に指金を使用しないで引栓を用いる。これは着付があるので直接手をもって遣うのである。そのために、つかみ手ほどに大きな動きはない。この手の使用される頭は鬼一、大見、文七のような強いものである。

4　かせ手

これは人形の手の中で最も多く使われるものである。大體實役の手で、手首だけが動き、指は動かない。これは、たこつかみの代用にもなるもので、たこつかみ程に強くない頭の場合に使用される。

例えば、一谷陣屋の首實檢の熊谷、寺子屋の松王丸の物語の時、近江源氏の首實檢の佐々木盛綱などで、いずれも袴か黒の紋付の場合で、同じ松王丸でも首實檢のように激しい感情の時や、熊谷でも前場の物語のように動きの激しいものに用いられるものはたこつかみであるが、それが袴姿になって落着いた場合には、かせ手になる。それは袴で、膝の上にきちんと手をおく場合に、たこつかみでは禮儀正しく見えないからである。以上の場合は白塗であるが、このほかに肉色、薄肉色（卵子色、薄卵子）等がある。

薄卵子色は忠臣藏の由良之助、酒屋の宗岸のような上品なものであり、卵子色は、忠臣藏の斧九太夫、伊賀越の婚禮の政右衛門等である。白塗の方は色物といわれる堀川の傳兵衛、封印切の忠兵衛、紙治の治兵衛のようなものにも用いられる。

この手は性格が明瞭でなく、廣く使用されるので、頭としては割合に普通な檢非違使、文七、定之進、寅王、正宗など、一般に用いられるのである。

5　かずのこ

この手は、その形が食用のかずのこを並べたように見えるというので、この名が出たといわれている。またこ

れは別名チャリ手ともいわれ、道化役、三枚目に使用される。

構造は手首が動き拇指一本が別になり、他の四本の指は一つになって、甲から先が三つに折れるので、三つ折れとも呼ばれている。

この手の性格はいわゆるチャリ役でその用途は帶屋の儀兵衛、忠臣藏の伴内のようなチャリ頭や、桂川の長吉、酒屋の長太、寺子屋のよだれくり等の丁稚頭、白石噺の雷門の場のどじょう、四谷怪談の桂庵、阿漕の彦作のような鼻むけ頭を使用する。これは役どころによって、薄卵子塗である。

6　若男の手

これは一名袴手ともいわれ、形はかせ手に似てこれを小さくしたものと思えばよい。

そしてかせ手との差は、人形の年齢の差である。檢非違使、文七等の武士はかせ手であり、若男、源太が袴手とみればよい。源太であっても、かせ手を使用するもの（治兵衛や傳兵衛）もあるので、この手はもともとかせ手であったのを、人形の割合で小さくして作ったものと思われる。

若い武士物で、妹背山の久我之助、千本櫻の彌助、小金吾、太功記の裃の十次郎、忠臣藏の力彌、合邦の俊德丸、質屋の久松などの前髪物に用いるので、同じ若男や源太物でも前髪でなく町人のさかやきもの……治兵衛や傳兵衛……の大人は、かせ手を使用しているので、ここらに年齢的區分をつけてあるところが面白い。

7　もみじ手

もみじ手は女の手である。女の手は頭と同様にその種類が少く、また活動範圍が限定されているので、動きも單純である。

女の手の代表的なものはもみじ手である。この手は五指のうち拇指を除いて他の四本は一つになり、これが三つに折れて動くようになっている。その構造はかずのこに似ているが、拇指が動くと動かないとの差がある。もみじ手は拇指は動かない。このように動きは似ているが、全體の感じが全然異っている。この手は女形用であるから優美にできている。またこの手は一般の女形に使用されるが、老年のものだけは婆手といって區別されている。

8　婆手

女形の人形の中で老年のものは、もみじ手を使用しないで特に婆手というものを使用する。これは手首だけが動き、指は先が下方に曲って動かない。同じ動かない手でも、「若男」の手よりは指先が急に曲って鉤のようになっている。

この手は全體として筋肉が少く、痩せた感じが強く、また色は顔にあわせて、薄卵子に塗るのが通例である。この手は婆全體に使用する。

9　特殊の手

以上によって一般の手の種類については述べ終った。この他に特殊手として、特別の用途に供するものが三十

種近くもある。この特殊手は大體二種に分類される。その一は特別な人形の性格を表現するもの、他の一は手の用途によって作られたものである。

A　性格によるもの

前者の人形の性格を表現するものは、女のたこつかみ、景清手、さぶた、鬼手、狐手、亂れ手、忍術手、幽霊手であり、後者の用途によるものは、踊手、三味線手、琵琶手、琴手、懐剣手、中啓手、弓手、筆手、碁石手、舞の手、革手、羯鼓の手、梅の手、尺八手、數珠手、藁手、扇手などである。

イ　女のたこつかみ

性格をあらわすものの中で女のたこつかみは、男のたこつかみと同様に、女としての勇ましい性格、動作をつけたもので、これを使用するものは、加賀見山のお初の長局の奥、鳴啼、敵討の場合、岩藤との立廻り、一つ家の婆などに使用する。

お初は女ながらも、この場合は男勝りの勇ましさで、その効果をあげるためにたこつかみは適當であり、一つ家の婆は、莫耶頭を用い、加賀見山の岩藤は、岩藤頭で敵役の頭を用いている。この二つにたこつかみを使用していることは、その効果の上に大なるものがある。しかし、これは女の手としては例外ものである。

ロ　景清手

この手は嬢景清八島日記の景清に使用されるので、この景清のほかに平家女護ケ島の鬼界ケ島の俊寛に使用される。

ともに永らく孤島に流人生活をして、そのやつれと海風に荒んだ感じを出すので、顔面とともに縮緬を張って、布地の皺で皮膚のやつれをあらわし、その色も薄卵子色に薄墨をさし、その上に手の甲と腕とに、縦に凹線をつけて、痩せた感を出している。手はたこつかみに似て、手首が動き、拇指と四本の指がそれぞれ關節で折れるようになっている。

なお景清の人形は頬骨の高い痩せ衰えた縮緬張の顔であり、胴體も肋骨のあらわに描かれた丸胴で、全體として流人の悲慘さをよくあらわしているから、手もこれに適應するように作られているので、正に性格的な手といってよかろう。

ハ　さぶた（三婦手）

この手は夏祭浪花鑑に出てくる釣船三婦という親父の人形に使用したもので、三婦手といわれたものが、さぶたと訛ったものである。この手の特徴は右手の握りこぶしの形が作りつけになっていることである。この握りこぶしも普通のものと、手拭はさみという手拭をさし込むようになったものとの二種がある。

その用例としては、菅原の白太夫、野崎の久作、播州合邦辻の合邦などに用いる。しかしこの手が、何故にこれらに使用されるかの必然性はみられない。ただこの手が白太夫の頭と正宗のような善の老役に用いられていることは明かである。あまり特徴はないが、頭の性格によって作られたことは事實である。

ニ　鬼手

鬼手は戻橋の中に出てくる扇折小百合が、渡邊綱に見破られて、鬼相になった時に使用される。この手は指が三本で爪が鋭く、金の腕輪をしていて白塗である。これは鬼が白塗のせいである。鬼という性格に適當な手とい

えよう。

ホ　狐手

この手は俗にめんけつの手といい、狐忠信（四段目川連館）、葛の葉の狐が本體を現わした時に使用される。この手は指先がわらびのように丸まって、小指がちょっと高く上っていて、いわゆる狐の手の象徴とされている。狐忠信の方は手首が動かないので、手の甲が特に長く作られている。これは狐の性格を示しているというわけである。

ヘ　亂れ手

これは本朝二十四孝の奥庭狐火の場で、八重垣姫が狐狂いの時にのみ使用されるもので、特殊の狂いの場合の性格を示すものである。

この手は形はもみじ手であるが、構造上、下絲を引くと手首および指先が下に曲り、狐手の恰好になり、上絲を引けば普通の手になる。これは狂いの時は狐手のようになり、狂いが終ると普通の姫になるので、そのためにこの手が必要なのである。忠信や葛の葉は狐になると、そのまま人間にならないから狐手で通せるが、八重垣姫は姫と狐態の遣い分けのためにこの手が必要なので、娘の性格と狐の性格の二つの性格を含んでいるのである。

ト　忍術手

この手は、先代萩の床下で仁木彈正がこの手を使用している。これは印を結んだ場合の手の形を作るために、右手の中指、人差指を立てており、左手は拇指中指の間に右手の二本の指が差し込まれて、印を結んだ形になるのである。仁木彈正が巻物をくわえ、懐に印を結んで出る時に使用するものである。これは彈正の妖氣を表現す

るものである。

チ　幽靈手

これは助國小まき契情倭荘子の中の蝶の道行に使用される。非業の最期を遂げた助國と小まきは、死後、男蝶女蝶となって花の間を飛び交うという道行物に使用する。

はじめの蝶の出がこの幽靈手であるが、黒幕が切れると、櫻花滿開の中で普通の手になって踊るという仕組みで、幽魂をあらわすための手であるから、指が長く妖氣を示したものである。

B　用途によるもの

イ　踊り手

踊り手は妹背山の團子賣、杵造の踊りなどに用いられる。差手に適當なように指が分れて紅葉のようになっているので、もみじ手の一種といわれている。手首だけが動いて、指は動かない。このような踊りだけに使用するものである。

ロ　三味線手

人形が三味線を彈く時に使用するもので、壇浦兜軍記の阿古屋の琴責の場合や、近頃河原達引の堀川で婆が子供に三味線を教える場合などに使用される。壺坂の澤市の手にも用いる。左右が異り、右手には撥が取りつけられており、手首は動かない。左手は引栓によって指が動くようになり、手首は曲り拇指は三味線を握るのに都合のよいようにできている。

これは使用する時、右も左も人形遣が直接にもって遣うので、その際はもとの手は袖の中にかくしてみせず、終った時に手を出して、これととりかえるのである。

ハ　琵琶手

この手は、琵琶を弾ずる時に使用するのでこれも左右が異り、右手は撥をもち、左手は絲を抑えるようにできている。

源平布引瀧の多田藏人が僞檢校になって鳥羽離宮に忍び込む時に琵琶を弾くので、その際に使用する。右手は撥手になって、左手は藥指と、中指が別々に曲がるようになっている。三味線手との差は手首の曲り方で、これは琵琶をもつに適している。これも引栓で動かす。

ニ　琴手

琴手は、琴を弾く際に使用するもので、壇浦兜軍記琴責の阿古屋、生寫朝顏話の宿屋の深雪、先代萩の御座船の高尾がこの手を使っている。これは琴を弾く時、まず琴爪をはめる眞似をしてから弾くのであるが、左手にも、右手にも初めから爪のついた形になって指先が二つに割れている。左右ともに拇指は別にはなれて動かず、人差指が關節から三つに折れるようになり、その指を動かすものは引栓である。この引栓を動かして指をうまく運動させるのは、三味線手、琵琶手と同様である。

ホ　懷劍手

この手は切腹の際、懷劍をもたせるもので、忠臣藏の判官の切腹、城明渡しの城外の由良之助の見得などに使用する。

この手は握った形になっていて、中に穴があき、この穴に懐剣を差し込み落ちぬようにしてある。これは右手だけで左手はかせ手を使用する。これは懐剣をもちかえる時は、どうも形が悪いので、この穴にさし入れて動かないように留めておくのである。手首だけが動いて、あとは動かない。

ヘ　中啓手

壽三番叟の翁がこの手で、やはり右手だけである。形は懐剣手と同様で、その穴に中啓を差し込むようになっている。この手も手首だけしか動かない。

ト　弓手（ゆんで）

この手を用いるのは、開幕前に演ずる三番叟のみである。この手は左遣を必要とせず、主遣が左手もともに遣うので、指は拇指は動かないが他の四本は一つになって折れ、ちょうどかずのこのような形である。この弓手は頭の胴串とともにもち、手の柄になっているところが、人形の左肩となり、指から引いてある紐によって指を動かせるのである。

チ　筆手

日蓮上人御法海の勘作住家で、日蓮上人が波に乗って七字の名號を書く時や、菅原の筆法傳授の際に用いる。これは懐剣手のような仕掛であるが、かけている指は一本である。

リ　碁石手

祇園祭禮信仰記の中の金閣寺で松永大膳と眞柴久吉が碁を打つ時や、壽門松で碁を打つ時に使用する。この手は人差指と中指が伸びていて、掌のところに仕掛があって碁石を棒の先につけたものが前に出たり、内に倒した

りして、指先に碁石をつまんだようにみせるのである。打つ時はこれが前に出て指先のところにあり、打つ動作と同時に後方に折り込んでしまう仕掛である。

ヌ　舞の手

この手は腕が木でなく布の筒になっており、この布の筒に人形遣が手を通し、先から手を出して遣うので、吉野山の道行の靜御前、道成寺の白拍子などに使用される。

ル　羯鼓の手

道成寺の舞の羯鼓の踊に使用するもので、手に撥をとりつけてある。手首だけが動きこれで羯鼓をたたくのである。

ヲ　梅の手

菅原の中で安樂寺で、菅丞相が梅をもった手で刺客を切る時に用いるので、仕掛は懐剣手と同様である。

ワ　尺八手

忠臣藏の山科閑居の場で加古川本藏の尺八を吹く時の手で、琴手と同様に小ざるの動かし方で、指が一本一本動く仕掛である。

カ　數珠手

僧形の時に數珠をかける仕掛で、指の仕掛でかけた數珠が落ちないようになっている。

ヨ　藁手

これは、わらを布の中に入れた縫いぐるみの手でつめ人形に使用される。

タ　扇手

扇をもって物を示す場合、例えば、忠臣藏山科で加古川本藏が高師直邸の繪圖面を出し、扇の小尻で說明する時に使用する時に用いる。この手は懷劍手の仕掛であるが現在は非常に少くなった。

以上、特殊な手について述べてきたのであるが、これらは任務の上や用途の上に必要なために工夫されたもので、はなはだ幼稚であるが、それぞれの特徵を示している。そして基本的な手とともに、人形の活動を助け、その性格を明瞭にするのである。

なお、手も顏に準じて白塗、卵子、薄卵子、とのこ塗、黃土塗などがあって、頭によって色が異る。この色も前に述べた頭の塗り方と密接の關係がある。强い者や敵役は白塗であり、荒物、敵役は色塗になっていて性格の表現を助けている。なおまた人形の手は顏面に比して非常に大きく見えるものであるが、これは動きに重點をおいた結果である。

10　手の構造

人形の手は右手と左手を別々な人が遣う。卽ち右手は主遣の右手で遣い、左手は別人が左手だけを遣う。そこで右手は主遣が人形の後から遣うので、右手をその右手でもつのであるから、肩から絲で下げられた手の手首の後を直接にもって遣う。これには、手の內側に革のバンドのようなものがあり、人形遣が、人差指と中指をさし入れ、人形の手を手の背に乘せて遣う方法と、手首をもって、そこについている小ざるという槓杆のようなものを動かし、これについている絲で指を動かす方法の二通りある。また左手は左の人が遣うから、手に差金（さしがね）という

一尺あまりの柄がついており、この差金についているこざるによって指を動かす。この差金の遣い方で左手は自由に動かすことができるのである。

以上によって、手もまた人形の性格表現の方法の一つであることが明かとなった。手は人形の表情の一手段として重要なものである。人形は顔面表情が少いので、手をもって喜怒哀樂を表現することが多い。泣くこと、怒ること、笑うことはみな手の表情である。喜ぶことは男女共通に胸撫下すことによって表現する。泣くことは女に多く、右手に手拭をもって顔にあてたり、手拭をくわえたりする。怒りは男性に多く、兩手を突張り足を踏んばって怒った表情をする。これは人形遣の腕によるものである。手の表情は人形遣の技術上最も大切なものの一つである。

四　人形の足（第二十五圖人形の足の圖參照）

人形の足は初期にはなかったが、差込手遣から片手人形に變化する頃から、足についての文獻が見えている。役者繪づくしの江戸孫四郎の圖（第十圖）には人形の足があり、記錄としては、『外題年鑑』に源氏烏帽子折の藤九郎盛長や、澁谷金王丸、世繼曾我の朝日奈の人形にも足をつけたことが記されている。

また宇治加賀掾座の愛染明王影向松の圖（第十五圖）にも後から遣っている人形には足がみえている。してみると、元祿の頃には、足ができていたらしいが、人形の足が足としての作用をするようになったのは、三人遣の始められた以後である。

足は動作に必要がなければ、なくても間に合うことは、現在のつめ人形や女形の人形によっても知ることができる。

女の人形で足のあるのは、阿波鳴門の巡禮おつる、加賀見山の草履打の岩藤、奥庭の岩藤、お初、白石噺のおのぶ、鬼界ヶ島の千鳥、戻橋の小百合などで、これらは足が必要であるためにつけ、その他のものは着付の裾をもって足の代用としているのである。

また男性の人形も物具をつけた光秀や、樋口などは足の動きが生命になっているが、一般の人形の足はそれほど重要でない。しかし三人遣においては、當然足遣がいるために足は一様につけてある。

足の種類は、文七、丸目、源太、きれもも、もも長、中足(ちゅうあし)、女足、子役足、藁足などが一般の足とされ、特殊なものとしては、景清足、狐足、能足などがある。この足について若干説明を試みよう。

1 文七

文七は、その名稱が頭にもあるように足にもある。これは立役男性の足の代表的なもので、大小の二種があり、大は文七、圀七のような強いものに、小は源太、若男の頭というような立役に使用するのである。この足は指先がやんわりし、親指が上っており、膝のところで動くようになっている。この足は着付の下で見えない場合と、大部分見える場合とある。

夏祭浪花鑑の長町裏の儀平次殺しの圀七は裸體になるので、この足の動きは特に目につくものである。圀七九郎兵衛に用いるものは、股の上に文身(いれずみ)の模様を描いてある。この足は圀七頭の場合は卵色に、文七、檢非違使頭

では白塗であることは、顔面の塗り方と同様である。

2　丸目

丸目というのは淡路人形では荒物の總稱である。例えば、安達ヶ原三段目の宗任、國性爺の和藤內、義經腰越狀の五斗兵衛など團七頭を使用するもので、足をよく見せるものに使用する。

この足は文七と異り、指先にしっかり力が入り、筋肉も、股もしっかりしている。股の部分は、文七足の股と同樣張子で作られていて、それよりも強味を示している。

この足は文七その他のいずれの足よりも大きく重いため、人形の足遣はなかなかの苦勞をする。そこで、その目方をへらすために張子にしたものができてきたので、こんなところにも實用ということが考えられているのである。

3　源太

源太は源太頭、若男頭の人形に使用されている。したがって形はすっきりして、きゃしゃにできている。この種の人形はあまり足をみせることはないが、義經千本櫻の主馬小金吾はこの足に脚絆をつけているのが見え、桂川連理柵で長右衛門がお半を背負って裾をからげて出てくる時の足はよく見える。

若男、源太頭のものはみなこの足を使用している。足の指もすんなりしていて、見るからに若々しく優しいものである。

4　きれもも

この足は老人の足に使用され、いと足ともいわれている。伊賀越の沼津の平作の足や、野崎に出てくる久作の足はこれである。足の股の部は淺黄色の布になっているので、きれ股というので、その布がももひきの役目をするのである。

5　もも長

この足は股の部分が長いのでこの名がある。構造としては膝頭の裏に布が張ってあり、これによって足の曲げ方の調節を圖るものである。

6　中足（ちゅうあし）

中足は大體、檢非違使、陀羅助級の人形に使用する。これより大きなものは荒物であり、これより小さいものは源太足で、その中間を意味するものである。例えば伊勢物語の紀有常、菅原の梅王丸、武部源藏、忠臣藏の彌五郎、判官、若狹之助、寺岡平右衛門、近江源氏の盛綱などに使用する。これは前述のもも長と同樣、裏に布を張ってあるので股長の部に加えられているが、形からいうと、普通のものと同樣である。

7　女足

女の人形には普通は足がついていない。足がつくと裾を引いた人形の形がこわれることからこのようになったと思う。つまり足があれば裾の下に手摺との間の空間が見えて人形の腰から下の線が崩れるためであろう。

しかし足の必要なのもある。野外における行動には足が必要であり、また急ぎの用などできりっとした時にも必要である。前者は戻橋の小百合であり、後者は加賀見山のお初である。

また足自體の動作が必要なものは、加賀見山の草履打の岩藤で、これは草履を脱いで、尾上を打つのでどうしても足がなければならない。しかしこれらの足も女にふさわしいものでなければならないので、女足というのができている。これは小さくすんなりして指も曲っていない。足袋をはかせるのに都合のよいためでもあろう。

8　子役足

女の子には足はないが、男の子例えば、三十三間堂の絲丸、戀女房染別手綱の馬子三吉には足の必要があるので子役足という小さい足ができている。構造は大人の源太と變りなく、ただ小さいだけである。

子役も物具をつけるもの、例えば近江源氏の小三郎、小四郎、和田合戰の市若のようなものは必要があるので脛當をつけている。

女の子で足のあるのは明烏の禿みどり、阿波鳴門のおつるなどであり、これらにも子役足を使用する。子役足には男女の區別はない。

9　藁足

この足はつめ人形に使用するので、目方を輕く構造を簡單にするために、布の中に藁を入れて縫ってあるもので、子役の玩具の人形の縫いぐるみのようなものである。これはぶらぶらさせておいて、足遣はつかわないのが常である。これは軍兵などに使用される場合が多く、普通のつめ人形には足はない。

太十の軍兵、椎の實の小金吾に迫る軍兵はみな黄色に黒の横線のある着付に、たっつけ袴をつけ、この藁足に足袋と脛當の布を縫いつけて使用するのである。

10　景清足

これは特殊な足で、嬢景清八島日記の景清の人形に使用するので、前に述べたように縮緬張の憔悴した頭に似合うように足もやせて骨ばった筋をつけて彫り、その上に縮緬を張って色をくすませ、縦に線を描いてその感じを出している。足指も特に細く長く作ってある。

11　狐足

これは狐手と對になって狐忠信に使用されるもので、指先が丸くなっていて狐の性格を示している。この人形は宙に浮いて遣われるために特に足裏が見えるので、そのところまで細工をして足裏の氣分をつけている。

12　能足

戀女房染別手綱の能師定之進に用いるものである。能は歩き方が異るので、これは足首が働くようになっており、かかとに取手をつけて、かかとによって遣うようになっているところに特徴がある。

13　足の表情

以上で、足に關しその大要を述べた。

足が手に比して種類も少く、構造も一定しているのは、足というものがあまり表立たないからである。もちろん足は人形の土臺で姿態を決定してゆく根本である。したがって足によって人形の平衡を保つのであるが、足自身がもつ表情というものは甚だ少い。

足が人形の表情を示すもののうち最も印象的なものは、一谷嫩軍記に見られる熊谷が首實檢の時、すがりつく相模を階段から蹴落して、長袴の裾を段の上に垂らし、片足を下げ、左手に首、右手に制札をもってきまった形の、足の形は實に美しいものである。長袴の下にはあるが、その繪畫的美と、全體の氣魄に滿ちた表情は人形中でも屈指で、この場合の足の美というものは捨てがたいものがある。

これは長袴をまとっての美しさであるが、素足の美しさを見せるものは、夏祭浪花鑑の長町裏の儀平次殺しの際の團七の足である。この場合は、團七は裸體になり、その足と手により立廻りの美しさを見せるので、この際の足は文七足であって、あの無細工な足を全體の動きによって美しく見せるのは、遣い方による藝であり、これ

は形態的にみた表情である。

足の速度による表情の代表的なものは、勸進帳の辨慶の足である。特に後半になって、延年舞の場合の足は、舞踊の足どりを本格に示し、また六法になっては人形獨特の形によって引込むので、これは人形を生かしての表情で、人間の形では到底および難いものである。

足の歩き方による表情は、つぎ足、まき足、きざみ足、寸取、棒足などで、それぞれの表情を示し、手といっしょになってかんぬき、團七走り、六法、樋口などという方法が生れ、一つの型によってある表情を示すようになるのである。

しかし足は單なる足だけでなく、足には必ず手の動きをつけて平衡を保ち、全體的の美を表現するもので、足のみの表情というものは甚だ少いのである。

こうして足は單に歩くというほかに、劇の形態的な美の上に大きな役目をもつもので、昔から足遣十年というほどの修業を要するのである。特に足は淨瑠璃の間を示し、足によって進行の標準を示すものであるから、足は人形の遣い方の根本となり、したがって足の全體におよぼす影響もまた甚大といわなければならない。

附記

特殊頭について最近考えられることは、新作淨瑠璃に關する頭である。

ここ二三年文樂因會では新作が續出した。しかしその新作でも、曾根崎心中、鑓權三重帷子、長町女腹切など

のように近松の作品は新しい人形頭の必要はないが、ハムレット、椿姫、お蝶夫人のような赤毛のものは從來の人形では間に合わない。また名人圀平や夫婦善哉や明治天皇のような現代散切物も在來のもので間に合わない場合がある。この場合には特殊頭として新頭が製作される。

ハムレットの頭、オフェリヤの頭、カチューシャの頭、ピンカートンの頭、アルマンの頭、椿姫の頭などは在來のものでは間に合わない。そこで特殊頭が作られた。しかし、それは特定の人物だけにしか使用されないので、新作品が再演されない限りは世に出ないものである。これは手や足も同様である。タイツをはいたハムレットの細い足も同様である。

これらの作品が後世に殘る傑作であった場合には、當然後に殘って類型となるものであるが、その場限りでは意味はない。現代の文樂の新作は、近松改作のほかはそのいずれをとっても將來に殘るほどの傑作は見當らないし、その頭や手足もおそらく類型として後に殘ることは少いであろうと思われるので、特にここに掲げて研究對象とはしない豫定である。手足も衣裳も同様である。壺坂のように、新作でも後に殘って研究の對象になるようなものの早く出現することを望むものである。

現在では作者が際物的に安易に作るのと、作曲その他の粗雜などによって際物の域を出ない。また形式的にも古淨瑠璃の程度を出ていない。文樂のよくわかった人、つまり淨瑠璃の曲も人形の遣い方もよくわかった文才のある人でなければ、とうていこの仕事はできない。新作はよいことだが、よい新作でないとむしろ古典の名作までも汚す結果となるであろう。

第五節　人形の粉飾衣裳について

一　顔の粉飾

第四章において人形頭の性格的基幹を述べたのであるが、その根本的な分類と形態を基礎として、さらにその性格を明かにするために粉飾衣裳ということが工夫される。

粉飾は大別して、顔面、頭髪と服飾との三つに分類される。前者をメーキャップ（粉飾）、後者をコスチューム（衣裳）と稱して、これは別々にも考えられているが、いずれもミミック（擬態）の一部をなすものである。そこで顔面については、普通化粧と隈取が行われ、頭髪には鬘が用いられている。

この化粧と鬘は、俳優によって用いられたものであるが、人形においてもこれを用いている。化粧は普通の人によっても古くから行われ、芝居においても早くから用いられている。

人形は初めには、ある役に對する特定の人形が制作されたのであるが、その種類が雜多になるにつれて、類型的なものができて、これが前に述べたような頭の種類にいわば整理され、類似の役にはこれを以て通用させることにした。

しかし、それだけでは不充分なので、類似の役の中にさらに區分をつける必要を生じた。

即ち文七を用いる場合に、松王丸と光秀とは、その役柄や時代が異っているので、性格的には共通點があるが、人物としての差を表現するために、顔面の塗り方、鬚のつけ方によって區分するのである。

まず顔の塗り方についてみると、人形の最初は、一種一役であったために、塗りかえということは、頭が古くなって汚れた場合のほかには考えられなかった。しかし、同一人形が幾役にも使用されるようになったので、これは色の塗りかえでその區別をつけるようになったのである。

人形の顔の塗り方は、その根本はやはり頭の性格を助けるためであるから、頭の性格どおりに善と惡の二種に區分して、善は白に、惡は赤に塗ってその性格を一目瞭然たらしめるようにしてある。

人間では善人は顔色が白くて、惡人は赤いというようなことはないが、これは一つの約束と習慣で、善は白に、惡は赤にと便宜上色分したものである。

これは能樂の面にも使用されていて、善惡が白と赤によって表現されることは日本の古典的演劇の一つの約束である。

この白と赤の區分は見物に性格を簡單に諒解せしめるものとして甚だ重要な工夫であった。またこの粉飾が歌舞伎の影響を受けていたことも事實で、その塗りかえなどはその模倣であると見てよい。

そこでこの塗り方の根本は、善は白、惡は赤であるが、人形淨瑠璃の人物を明瞭に示すためには、これだけでは都合が惡くなった。それは人物の性格に、善か惡か不明のもの、善にも惡にも屬さないもの等が生じてきたからで、これがために人形頭にも、そのようなものができたことは、文七頭や團七頭の項において明かにした。

また同じ悪においてもその性質や程度によってこれを一定することは不可能である。そこで赤にも色々の濃淡をつけて、この區分をすることが工夫された。

善の方の白は胡粉を用いているが、赤になるとこの胡粉に赤色を入れるのである。その赤色によって猩臙脂と卵子に區分された。猩臙脂はいわゆる眞赤で、これは割合に少い。

この猩臙脂を用いているものは、伊賀越道中双六の佐々木丹右衛門で、頭はあふち、ねむりの檢非違使を使用している。

また同じ檢非違使では、義士銘々傳の赤垣源藏、假名手本忠臣藏の寺岡平右衛門（これは卵子を用いる場合もある）等である。

また陀羅助の頭を用いるものでは、菅原傳授手習鑑の宿彌太郎があり、與勘平では蘆屋道滿大內鑑の與勘平、彌勘平、嫗山姥の太田太郎、壇浦兜軍記の岩永左衛門、競伊勢物語の鉦の鐃八があり、大舅では、大塔宮曦鎧の齋藤太郎三衛門、神靈矢口渡の頓兵衛、源平布引瀧の妹尾十郎で、正宗を用いるものには夏祭浪花鑑の釣船三婦、たけうじ頭では戀女房染分手綱の本田彌左衛門などであり、その他は惡でも薄卵子を用いる場合が多い。

薄卵子というのは猩臙脂より色が薄く、これは胡粉によって色を薄めたものである。この猩臙脂と薄卵子による區分は一つの習慣で明瞭な性格的區分はないようである。例えば、伊賀越の佐々木と銘々傳の赤垣には特別な性格の差はない。赤垣は酒によっているから赤くしたのだとも考えられるぐらいである。

宿彌太郎や岩永左衛門はともに敵役で、前者は實惡、後者は三枚目で、いずれも他の實惡や三枚目との區別はない。

また大塔宮の齋藤や、布引の妹尾、矢口の頓兵衛はともに豪快な敵役であるが、齋藤は人情のある老武士であり、頓兵衛は強悪な下人であり、妹尾は齋藤に近いところがあって、三者はただ強いという共通點しかない。また近江源氏の北條時政、義經千本櫻の梶原の區別もはっきりしていない。

その他正宗頭の釣船三婦や、たけうじ頭の本田彌左衛門にしても、薄卵子にするのと別に性格上の差異はみられないので、この塗り方は何かの動機による習慣であろう。

薄卵子は卵殻の色に似ているところから名付けられたので、これは廣く用いられ、必ずしも敵役だけでなく中年の孔明頭は全部薄卵子色で、この色は中年をあらわす意味ともなっているのである。

同じ卵子でも鬼一、陀羅助、たけうじ、寅王などは卵子と薄卵子の二種類ある。例えば鬼一で薄卵子は安達ヶ原の謙杖、陣屋の彌陀六、妹背山の大判事、菊畑の鬼一法眼、樓門の老一官、八犬傳の犬塚伴作、新薄雪の幸崎伊賀守、本朝二十四孝の長尾謙信、關兵衛、名筆吃又平の土佐將監などであり、卵子は伊賀越の山田幸兵衛、忠臣藏の加古川本藏、原郷右衛門、木下蔭狹間合戰の竹中官兵衛、玉藻前曦袂の鷲塚金藤次、忠臣講釋の喜内、蝶花形の小坂部音親、日吉丸の五郎助、双蝶々の橋本十右衛門などはその例である。

このように、この卵子と薄卵子との人物について、性格上の明瞭な差異は見出すことができない。ただ、孔明、定之進、白太夫、又平のような、善の方の頭で、優しいものは大體薄卵子であり、大團七は大體卵子である。

前者は善ではあるが年齢的に中年以上であり、後者は敵役であり、また強豪な性格である。してみるとこの兩者には相當に明瞭な區別があるが、その他の混合的なものには、區別はない。しかしその大體は善でも年齢的に

中年のものには薄卵子を用い、敵役や強豪なものに卵子色を用いるのが常で、これも白と赤の區別を色の濃淡によって區別し、それが次第に混同されたと見るのが妥當ではなかろうか。

薄卵子と卵子はこのように複雑になっているが、この他の明瞭に區別される白塗について考え、種類別けにしてみると、檢非違使は大體白塗で、源太、若男、鬼若もほとんど全部白塗である。ただ例外として、鬼若の大江山の坂田金時の縮緬赤と檢非違使の寺岡平右衛門の猩臙脂、義士銘々傳の赤垣源藏の猩臙脂または薄卵子、伊賀越の佐々木丹右衛門の猩臙脂である。これらはその理由は明かでないが、坂田金時は赤顏が例になっており、寺岡は下郎で元來は陀羅助を使用すべきであったのが、檢非違使に代ったために、もとの陀羅助の系統を傳承して薄卵子から猩臙脂に變化したのではあるまいか。また赤垣は醉色をあらわしたものであり、佐々木も陀羅助系である。こう考えてみると、これらは特殊の場合で白塗が本質である。

この檢非違使、源太、若男、鬼若は年齡が若く、かつ善の方であるから、白は當然で優美をあらわしたもので、この優美を特に誇張したものとみてよい。それは、歌舞伎における白塗と同樣である。この白塗は古くから優美をあらわす場合に用いられているので、その習慣を傳承したものであろう。

これが文七になってくると、白塗と薄卵子とが混同してくる。これは性格よりも習慣によったものではなかろうか。しかしこの兩者では薄卵子の方が少く、安宅の辨慶、陣屋の熊谷、妹背山の鱶七、太功記の光秀、楠昔噺の宇都宮公綱、川中島の山本勘助、新薄雪の秋月大膳、八陣守護城の後藤元兵衛、腰越の五斗兵衛がその例である。その他は大體白塗である。

そこでこれらを性格から考えると、前章に述べたように、熊谷、辨慶、鱶七、光秀、大膳、後藤などは、性格

的に團七を使用した方が適當で、昔は多分それであったろうと思われ、その後人形遣が文七にかえたが、塗り方は元のままにして團七的性格を殘したのではあるまいか。

こう考えると、文七は白塗が本格とみるのが至當で、それが文七のもつ悲劇美表現に適當なのではなかろうか。

このほかに白塗にする特例は伽羅先代萩の松前節之助（金時）、玉藻前曦袂の中納言重久（孔明）、假名手本忠臣藏の高師直（大舅）彦山權現誓助劍の瓢箪棚の靑侍がある。

この中で、節之助と師直は凄味を表現するための誇張である。これはさらに隈取によって補助してある。これらも別に特殊な性格と理由は見出すことができない。

以上によって頭の種類による赤塗、白塗の問題を述べたが、なお善惡の性格について、特殊な例を示してみよう。

それは、惡は大體赤の系統、猩臙脂、卵子、薄卵子であり、前に述べた大舅の時政や、頓兵衛はその例であるが、その他にも文七の中にこれをみることができる。文七は白塗と薄卵子との混同であるから、文七の中の惡は薄卵子または卵子であってもよいわけである。しかるに文七の中の惡で白塗のものがある。妹背山の入鹿大臣や、菅原の時平公等に用いる口開文七がそれである。

入鹿と時平は公卿惡で、歌舞伎では、白塗靑隈になって凄味を出していて、これが成功したために、人形においてもこの種の人形は白塗としている。これは文七が內匠頭にかわったものである。

この兩者には七笑というような凄味のある豪快な笑があるが、その際人形の口開を利用し、白い顏に眞赤な口

を開いた時の凄味を見せたので、これが卵子色ではこの味は出ないのである。特に時平公は青の隈取りをして、公卿悪をみせており、これらは歌舞伎の影響である。

口開文七は全部白塗である。その中で八陣守護城の加藤政清が病氣のための白塗であるのが敵役でないだけで、妹背山の入鹿、祇園祭禮信仰記の松永大膳、木下蔭狹間合戰の齋藤龍興、菅原の時平、玉藻前の薄雲大臣、先代萩の貝田勘解由はみな、白塗の敵役である。この口開文七は赤より以上に惡を表現し、かつ凄味と妖氣を見せようとしたすぐれた方法である。

二　鬘と衣裳の問題

扮裝の中で鬘と衣裳は大きな役割をなすもので、演劇の中でも、重要な部門を占めているものである。鬘は人形の顏面と均衡を保って、顏の美と性格を表現し、衣裳は全體の形態美と色彩美を表現し、兩者によって顏面を助けて、その性格を表現するものである。この鬘と衣裳は、淨瑠璃中の人物の性格をその時代と地位とに應じて表現するために、時代風俗を參考としている。

しかし實際においては、淨瑠璃そのものが戲作であって、その題材はあらゆる時代、あらゆる環境からとっているけれども、思想內容は江戶時代のものであるといい得よう。したがって、人形も歷史的な寫實に捉われないで、德川時代の風俗を中心とし、これに歷史的な風俗を加味した程度であるといっても過言ではない。

以下、これを菅原傳授手習鑑に例をとって觀察してみよう。

1　菅原傳授手習鑑の髪と衣裳

菅原傳授手習鑑の主人公菅丞相は、その敵役の時平公とともに、平安時代の公卿である。ところがそれを取り巻く人々は、大部分は江戸時代の武士であって、武部源藏、松王丸、梅王丸、櫻丸、白太夫は、江戸時代の人々である。これを各段に登場するこれらの人物について、その扮装を述べてみよう。

(イ)加茂川堤飴賣の段（現今文樂上演のもので原作と異る）

この段は事件の原因をなす菅丞相の娘、刈屋姫と齋世君との間を櫻丸が取りもつ場面であって、そこに姉妹の飴賣が出て振事をする。（文樂では團子賣である）この場面に出てくる人物は櫻丸、刈屋姫、齋世君、姉妹のおふみとおもんの五人である。

齋世君は皇族で時の帝の子で高貴の身分である。したがって若男の頭に、なで下し、卽ち總髪で、衣裳は白りんずの着付に、赤地金の鬼衣、八つ藤の差貫、白のじゅばんとなっている。（實際は襟だけ）

これを時代的にみると、當時貴族が總髪にし、冠下とするのは普通で、この髪は時代を表現している。また白りんずの着付は、當時の服裝の衣に當っており、鬼衣は披風（ひふ）とも稱し、公卿の家庭内の服裝である。披風は直衣に似て上帶なく、堂上方の略服で入襴あり、上帶がないために風に披くというところから披風と稱せられたのである。袖も短く、狹くて、襟は後に折れ返っている。

指貫は袴の一種で、衣冠の場合や狩衣の場合に用いられ、裾は緒をもって指貫き、下で絞るようになってい

る。狩衣は公卿常用の略服で、これに用いる指貫ももちろん略服である。故にこの披風（鬼衣）に指貫ということは、平安時代の常服である。八つ藤というのは指貫の模様に過ぎない。

この鬼衣指貫は平安時代でありながら、相手の刈屋姫の服装は緋どんすに金刺繍の振袖という純然たる江戸風俗である。振袖は江戸時代の娘の衣裳で、平安時代のものではない。かつ、髪も十能に花櫛という江戸時代の結髪で、これを見ると江戸時代武家上流の娘の服装である。

櫻丸は前髪茶筅という江戸の髪であり、衣裳は赤の石持（こくもち）の着付に白丁で、これは平安時代の舎人の服装である。石持は白紋で身分の卑しい者をあらわすのである。

飴賣の二人の娘の島田は、江戸時代のもので、島田甚吉という役者の結ったものともいわれ、また承應の頃、駿河の島田の驛妓からきたものとも傳えられている。前者は『洞方語園異本考異』によるもので、後者は『我衣』や『近代世事談』に出ている。してみると島田は江戸時代にできたもので、それ以前にはなかったものとみてよい。娘の縞の着付に晝夜帶という服装は江戸時代の町人の平常の服装である。

このように、この場面は時代こそ平安時代にとっているが、その内容は江戸時代の風俗描寫であり、その間にあって、齋世君の衣裳姿が平安時代を象徴しているので、觀衆はこれを平安時代のこととして安心して見るのである。

(ロ)筆法傳授の段

この段は、後の寺子屋の伏線となる菅家の筆法を權力筋の時平側の希世の切望を押し切って、弟子の武部源藏

に傳授するという段で、題名の菅原傳授手習鑑の名の出た段であり、かつ、これが時平との確執を深くする原因となり、さらに四段目の寺子屋で源藏が菅秀才を守ることの伏線になるのである。

この場面に出てくる人物は中心となる菅丞相を初めとして、傳授を受ける武部源藏、女房戸浪、御臺所、希世、菅秀才となっている。

菅丞相は孔明頭にすっぽりという髪をつけ、これに冠をつけている。また服裝は、白繻子着付、白天神裝束、白指貫、白えりとなっている。

この服裝は文樂の人形において公卿風にする一つの型であるが、白を用いることは、この場面に限っている。服裝史をみても、これは衣冠に相當すると思うが、白を用いることは見當らない。これは演出上、この傳授の場面の神秘さを見せるために白を選んだものと思われるが、大體において、時代的な衣裳を用いている。しかしこれも正式なものでなくて、登場人物の役柄から考えて、大體それらしく見えるということを主眼とした扮裝にすぎないと考えてよかろう。

次に三枚目希世も、又平頭に總前髪すっぽりに、うこんの着付、赤の裝束で、これも平安時代のものである。また菅秀才は子役頭に稚子まげ、白の着付に紫の指貫、赤地金の鬼衣（披風）で、服裝は前段の齋世の君と同樣で、公卿の平常服である。

しかるにこの平安時代の舞臺に出てくる武部源藏は、檢非違使頭はともかくとして、油付二つ折の髪をつけ、縞の着付に麻裃、黒襟という衣裳である。これは江戸時代の町人の正裝であるが、髪が二つ折になっているのは、武士として取扱っているので、浪々の身の上を示すために、このように縞の着付を用いたものと思う。しか

し身分は武士であり、のし目の着付をしていないのは、現在の貧窮を示すためであろう。

これにともなう戸浪は、老女型の頭に丸まげ木櫛という貧乏武士の女房にふさわしい頭で、昔、御臺所から賜わったえどときの着付に打かけをつけて、茶金の帶という、江戸時代上流武家奥向の服裝であり、この頭と服裝の釣合がないのは、貧乏人が拜領の着付を用いたためであろうと思われる。

御臺所は、ふけ頭に下げ髪、てつ色どんすの着付に同色打かけ、白金の帶という衣裝で、この姿は江戸武家貴婦人の服裝で、平安朝のものではない。

文樂の時代物では、どの婦人にもこの服裝を用いるので、この御臺所も、源平時代の一谷の相模も、足利時代の先代萩の政岡も、戰國時代の太功記の操も、すべて身分を無視して單なる上流の婦人というものの代表として、この服裝を使用しているのである。

これは前段の刈屋姫が時代に抱泥せず振袖姿であるのと同樣である。このように、この段では平安時代の服裝の菅丞相、希世、菅秀才等が時代的な特徴をつけ、あとは江戸時代の服裝なのである。これは、人物の性格が時代を超越して江戸時代であることと一致する。

(ハ)築地の段

前段のつづき、裏門の築地のところで、源藏と梅王丸が協力して、菅秀才を助けて落す場面であり、この段の前半が、菅公が無實の罪によって位をはがれ、筑紫へ流される場面である。

この場面では前段の人々のほかに、舍人梅王丸が登場する。これは檢非違使頭に前茶筅、または切藁の鬘に赤

二つ引、白のちはやの仕丁姿になっている。鬢は前段の櫻丸と同様のもので、戰國時代のものである。ただ着付を二つ引にし、ちはやは仕丁姿に仕立てることによって、この場合に合うように工夫されており、また舍人であることを示している。ちはや（褌）は倭名抄や名義抄では、衣服の一種であるとし、大言海には逸速の義で袖を束ねて動作に便なるようにしたものであるとしている。高橋健自著『日本服飾史論』には、祭服ちはやをあげている。これによると袖がない、後の長いものである。何故梅王丸にこれを使用するのか、意味はよくわからないが、おそらく仕丁としての禮服の意味であろう。

仕丁は主殿寮に屬して、禁中を掃除し、庭燎を焚く等の雜役夫であるから、仕事に便利のため、かつ禁中の清楚のため白丁をつけているのである。梅王丸は白太夫の三人兄弟三つ子というので松王丸、櫻丸とともに宮中に召し出され、仕丁として仕えているので、櫻丸は特に牛飼の役をしているのである。前半に菅公の官位剝奪のために三好清貫が使者となり、荒島主稅が捕手をつれて登場する。

清貫は丸目の頭にすっぽりの鬢、白りんずの着付、黒のたてわくの裝束、八つ藤指貫で公卿姿である。これは菅丞相とは、裝束の色彩だけが異っているので、この際は冠はつけていない。菅丞相も參內のために冠をつけるので、これは正裝を意味したのである。ここで菅丞相は冠をたたきおとされて、捕われの身となるである。

その捕手頭の荒島主稅は、やはり丸目の雜役の頭に二つ折の鬢で武士の姿となり、黒の着付、黒の袴で、白襷をかけた捕手の服裝で、これは江戸時代の與力の風である。

こうしてこの場面も、服裝は時代的に統一されないでまちまちである。しかし作品の性質によるものであるから、別に不調和は感じないのである。この現實を離れたところに一つの調和のあることが、文樂の人形芝居の藝

術として完成している證據でもある。

次は場面が轉じて大和土師の里になり、ここに杖折檻、東天紅、道明寺の場面が展開する。これは二段目であって菅丞相が筑紫流罪の中途のでき事で、ここで菅公の娘刈屋姫との親子の訣別を見せたものである。この場面の衣裳を見ると次のようになる。

㈡杖折檻の段

これは土師の里刈屋姫の生れ故郷の場である。刈屋姫はここの覺壽の娘で、幼時菅丞相の養女になったので、この覺壽は菅丞相の伯母である。

この刈屋姫が齋世親王との戀が發覺し、そのために菅丞相が親王を天位につけるための陰謀を企てているという嫌疑をかけられるので、刈屋姫はここに逃れてきているが、覺壽としては菅丞相への申譯に杖で折檻するのである。この場面では伯母覺壽と、姉娘立田の前とその夫宿彌太郎と、父土師兵衛が新しく登場する。

覺壽は婆頭、白の切髪に茶どんすの着付と打ちかけになっている。切髪は江戸時代の後家の髪形であり、この着付は前にあった御臺所と同樣に上流武家の女子の服裝である。

立田の前は、これもえどときの着付に、圓裲襠で、茶金の帶という前段の戸浪と同樣、武家の女の服裝である。また頭も丸まげでこれも江戸のものである。

次に宿彌太郎は、あふち陀羅助の頭に油付つぶの鬢、萌黄甲斐絹着付、同羽織赤じゅばん、白色の襟、博多すりの帶というので、これも江戸時代の武士の風であり、土師兵衛はしうと頭、ごまの平太の鬢、卵子色着付、茶

金羽織で旅装束であるが、これも江戸の衣裳である。

ついで東天紅の段では、兵衛と太郎が菅丞相を欺いて、贋迎えによって、誘い出して殺そうとする企みで、そのために早く鶏を鳴かそうとし、立田の前に見あらわされ、これを殺して、まんまと菅丞相をおびき出すが、それは木像の化身であったという段で、ここでは新しく水奴が出るだけである。

㈱道明寺の段

この段では二人の謀があらわれ、母の手によって太郎は殺され、守護の判官代輝國によって菅丞相は迎えられるので、ここではそれとなく刈屋姫との離別がある。

ここでは新たに登場するのは判官代輝國と奴宅内と贋迎えの三人で、輝國は検非違使頭、後茶筅（または切藁）萬才烏帽子、てつ色のし目着付、淺黄繻子大紋で、これは公式の使であるから當然諸太夫の服装である。大紋は布直垂に家の紋を大きくつけたもので、これには風折烏帽子小刀をさし、武士のみに用いられるので、狩衣についで武士の第三級の禮服であるから、これは平安時代ではなくやはり江戸の服装と見てよい。贋迎えも三枚目頭に二つ折淺黄のし目の着付、柄繻子の大紋で、贋ながらも諸太夫の風をしている。輝國は鬘の茶筅と烏帽子で、武士ではあるが古い時代を偲ばせている。ここで出て行く菅丞相は着付や装束の色が白から紫にかわっている。これが贋迎えの際は木像の身替りであるから、白の装束でそれをあらわしており、後には眞の菅丞相であるために紫の装束に代ったのである。

㈡車引の段

この段は三段目の端場で、時平が社參の途を菅丞相の家來の梅王丸、櫻丸が襲いかかるのを兄弟の松王丸に止められるという場面で、登場人物は舍人松王丸、梅王丸、櫻丸の三つ子の兄弟に藤原時平、杉王丸の五人である。松王丸は格子の着付に白仕丁姿、梅王丸は辨慶縞の着付、白帶、赤襷、白襟で、櫻丸は赤刺繍じゅばんの上に紫たてわくの着付、白帶になっている。

松王丸の頭は文七、かにびん、きりわら梵天前髪、格子縞着付白丁で、櫻丸は若男頭に前髪茶筅、梅王丸は檢非違使頭にきりわら梵天前髪である。このきりわらは江戸以前の武士の髪に多いので、これによって、多少でも平安の味を出そうとしている。その他は芝居によって多少誇張されているが、やはり江戸武士の服裝である。杉王丸は鬼若頭に梵天前髪茶筅、赤着付白丁、かば襟である。これは舍人の例になっている。時平公は公卿惡、お定まりの口開文七に、なで下し金巾子（きんこじ）の冠をつけ、白りんずの着付、白繻子たてわくの裝束、緋袴という大時代である。これは平安時代の公卿の裝束に緋の袴をつけ、金冠をかむり、天子の風をしているのである。

この車場は樣式的な場面で梅王丸と櫻丸に、松王丸に杉王丸と對立し、時平が中心となって對立的樣式の美をなすものである。そして松王丸と梅王丸は豪壯を表現し、櫻丸と杉王丸は優美を示し、その中心に時平の怪奇的な豪壯をもって兩者を統一するので、全く繪畫的な調和の最上を示すものである。故に服裝の上でもこの繪畫美ということは、充分に考慮されているのである。

㈢喧嘩場の段

第三段目、場面が一轉して、佐太村の松王丸、梅王丸、櫻丸の實家白太夫の家になる。ここでは親の七十の賀の祝を中心に、三人の兄弟とその嫁を出し、それぞれの性格を描き分けてあって、淨瑠璃中まれにみる世話の性格劇である。そして、その性格をわけるために人形がそれぞれ異って作られている。

喧嘩場は、車場の遺恨による松王丸、梅王丸の喧嘩で、兩者とも油付きりわらの鬘、辨慶縞の着付、黒天帶という一對になっているが、兩者の性格を區別するために、松王丸は文七、梅王丸は檢非違使を使用し、また衣裳においては兩肌脱いで、喧嘩の時に便利なように松王丸はしぼりのじゅばん、梅王丸は淺黄模様のじゅばんで區別してある。そして三つ子の共通點と差異點をはっきりわけてある。

女房も三人とも區別して、松王丸の妻千代はふけ頭に兩輪という鬘、梅王丸の妻はるは、ふけ頭に丸まげで區別し、着付はこの祝のために萌黄石持の甲斐絹の裾模様で揃っている。これらの服裝は江戸時代のものであるが、松王丸と梅王丸の髪形だけは、きりわらで時代的のものにしてある。

(ヲ)訴訟の段

ついで、父が神社參りから歸ると、松王丸、梅王丸がそれぞれ訴訟をする。松王丸は親子の緣を切るように、梅王丸は旅立ちの願である。卽ち、松王丸は自分で勘當を願い、梅王丸は筑紫に旅立とうというのである。

(リ)櫻丸切腹の段

二人の出た後には、櫻丸が齋世親王と刈屋姫を取りもった責任を感じて切腹するので、この場面には親白太夫

と櫻丸およびその妻八重が出るのである。（白太夫と八重は喧嘩場の前にも出て、神社參りに行く。）

白太夫は七十の賀の祝とあって、白太夫頭に、ひっくくりの髷、小紋の着付、たてじまのかるさんにでんち（袖無）を着ている。外出の時は頭巾をかぶる。この服裝も江戸のもので平安のものではない。女房八重は、娘頭に島田の髷、前ざしの花かんざしがある。着付も萌黄裾模様で特に振袖になり、晝夜帶をしめている。そして赤襟で、まだ娘々している。これは田舍の新嫁の姿である。

櫻丸は若男頭に角前髮、前茶筅の髷に、黒羽二重の着付に白じゅばん、博多すりの帶で特に白襟である。このじゅばんは切腹の際に必要なのである。この兄弟は百姓の子で、三つ子というので宮中に召されて舍人をしているので、身分は低い者であるから、常着の時は黒襟を用いるのであるが、櫻丸は父の賀の祝であり、かつ切腹であるから特に白襟にしている。寺子屋の松王丸も、公式の首實檢であるから白襟になっている。以上の服裝は江戸のものであるが、特に髮だけは、前時代のものにして、時代を示しているのである。しかし全體の調和によって別に不思議にも思われないのである。

(ヌ)寺子屋の段

四段目は例の寺子屋である。この場面に出るものは、武部源藏、妻の戸浪、松王丸、妻千代、春藤玄蕃、菅秀才、小太郎、寺子、よだれくり、百姓、捕手、それに御臺所である。ここは殖生村の田舍の源藏の家であるから世話である。源藏は檢非違使頭に油付二つ折とした武士の頭であり、もどり場は鶯茶無地の着付、黒帶白襟に博多袴、四羽二重の羽織という衣裳で、家に歸ってからは羽織と袴を脫ぐので、これは全く江戸時代の服裝である。

妻の戸浪はふけ頭に勝山の髷、小豆石持の着付に黒繻子の帯、紫襟という全くの田舎の妻である。松王丸は當日は菅秀才の首實檢の公式の使であるが、病と稱しているので、文七頭に大百目で病んでいる様子を示し、黒天（ビロード）に雪松に鷹の刺繍の着付と同羽織、きんちゃく帯、白襟になっている。

これは本來は黒紋付の着付に、羽織であるべきだが、ここで松王丸に大芝居をさせるために、特にこのように華美にして注意をひくようにしたまでで、もともと羽織と着付は江戸時代の服裝である。これが次の場には黒どんすの着付同羽織栗皮金の野袴という旅姿になり、これは普通の着付である。さらにこれをひきぬいて、白の着付に白帯、白麻裃となっていろは送りをするのであるが、これも武士の喪服にすぎない。こうして見ると一見大時代のような松王丸は江戸時代の一武士の服裝にすぎないのである。

春藤玄蕃は正使としてきたので、金時頭にきりわら、萬才烏帽子、赤地金の着付に茶繻子の大紋、かばえり、という大時代の衣裳で、これのみは江戸の服裝でなく、鎌倉室町時代の武士の上層の公式服裝で、これによって全體の感じが江戸時代を免れてはいるが、それが連れてくる捕手は黒の着付に白の鉢巻たすき十手をもった江戸時代の捕手にすぎない。

女では、千代はふけ頭にきちわげ、初めは黒の着付に茶金の帯、後には白着付、白帯、白えり綿帽子となるが、これらはみな江戸時代の武士の女房の服裝である。

御臺所は傳授の時と同樣ふけ頭に下げ髪、どんすの着付に打ちかけ、白金帯というような高級武家の女房の服裝であり、菅秀才は初めは黒ののし目の着付、唐織物の帯赤えりで、子役頭に稚子まげであるが、後には着替えて白りんずの着付、八つ藤指貫、赤地金の鬼衣という王朝時代の服裝にかわるのである。百姓、寺子などはみな

江戸時代の服装そのままである。

以上のようにこの場面では、時代的な服装は玄蕃と菅秀才だけで、あとはみな江戸時代のものである。しかしこの二人の服装と、松王丸の華美な着付によって時代物の味をみせているだけである。

四段目の天拝山と嵯峨野は、文楽で記錄がえられず、また五段目も上演されていないのでいずれも材料が得られないので省略した。また大序も上演されず、したがって材料もなく、加茂川堤は原作と異った上演をしているので、上演しているとおり飴賣にした。

以上のように、王朝物の菅原傳授手習鑑もその内容は江戸武士の世界であり、人物も武士が大部分である。したがってその人形の扮装も江戸時代のものが多い。ただ菅丞相、菅秀才、時平、玄蕃等の一部分だけ平安時代の服飾をみせることによって全體としては菅原の趣をみせている。これは單にこの淨瑠璃だけでなく、妹背山婦女庭訓にしても同様であり、また一谷嫩軍記、近江源氏先陣館なども大體江戸時代の思想風俗によって構成し、上演においても少數の人形はその歴史的背景に合った時代の風俗をしているが多くの人形は江戸時代の風俗である。

そこで淨瑠璃の人物によって、頭をまず決定し、これに髪と衣裳をつけるのであるが、それも人形頭が類型になっているように、類型的になったものも少くない。これらについて左に調査したところを述べてみよう。

2　鬘の問題

1　もみあげ

(イ)文七頭

一谷嫩軍記、熊谷次郎直實（蔦口）

註「とび口」は鳶の形がとび口の先のように曲り先の尖ったもの。

繪本太功記　尼ヶ崎の光秀（摑み立て）

註「つかみ立て」はきりわらに近いもの。

八陣守護城　加藤政清（蔦口）

同　後藤元兵衛（大わだ）

註「大わだ」は大しけと同じく鬢の毛の長く垂れたもの。しけとは鬢の毛の下ったもの。

(ロ)大團七頭

奥州安達ヶ原　安倍宗任（大わだ）

近江源氏先陣館　和田兵衛（切藁摑み立て）

一谷嫩軍記　平山武者所（揉み揚げ）

國性爺合戰　和藤內（後しころ金纏鉢巻）

註「後しころ」は下げ髪が錣のように段々になっているもの。

以上のようにもみ上げは、文七および團七の中で荒物に當るものに使用する。このもみ上げは實際にはなかったらしい。これは鬢の毛を上に揚げているのであるが、顔の形態から見ると非常に勇ましくみえるものである。

即ち前面から見て、鬢が張って雄大にみえるのである。

2　ひっくくり

これは油氣をなくして、ひっくくったもので、後に髻が切れて大童になったら、さばきになるので、髪の變化をつけるものに使用する。

註　○印手負になり髻が切れて大童になるもの。
　　□印下賤、素朴をあらわす町人髷。
　　△印手負ではなく中途で髻の切れるもの。

(イ)文七頭

△妹背山婦女庭訓　漁師鯵七（さばき）
○假名手本忠臣藏　斧定九郎（百日）
○加賀見山舊錦繪　鳥井又助（唐毛さばき）
△彦山權現誓助劍　毛谷村六助（さばき）
○　〃　京極內匠（百日）
△本朝二十四孝　山本勘助（さばき）
△義經腰越狀　五斗兵衛（　〃　）

(ロ)團七頭

△奥州安達ヶ原　外ヶ濱南兵衛（さばき）
○新薄雪物語　園九郎（唐毛）
△夏祭浪花鑑　園七九郎兵衛（地毛）

(ハ)検非違使頭

△茜染野中隠井　由兵衛（さばき）
□伊勢音頭戀寝双　料理人喜助（〃）
△三十三間堂棟木由來　横曾根平太郎（〃）
△本朝二十四孝　慈悲藏（〃）
□櫻鍔恨鮫鞘　銀八（地毛）
△夏祭浪花鑑　一寸徳兵衛（地毛）
△一谷嫩軍記　平忠度（さばき）

(ニ)源太

○假名手本忠臣藏　早野勘平（切腹）（さばき）

(ホ)陀羅助

□一谷嫩軍記　田吾平（地毛）
○伊賀越道中双六　池添孫八（唐毛）

(ヘ)與勘平

□伊賀越道中双六　蛇の目眼八（唐毛）
□日高川入相花王　船長（〃）
(ト)鬼一
△一谷嫩軍記　石屋彌陀六（白）
○玉藻前曦袂　鷲塚金藤次（〃）
○日吉丸稚櫻　鍛冶屋五郎助（〃）
(チ)大舅
○神靈矢口渡　頓兵衛（白）
(リ)正宗
夏祭浪花鑑　釣船三婦（白）
(ヌ)たけうじ
○伊賀越道中双六　平作（胡麻）
○假名手本忠臣藏　與市兵衛（〃）
□源平布引瀧　百姓九郎助（〃）
○楠昔噺　德太夫（〃）
○碁太平記白石噺　百姓與茂作（〃）
(ル)又平

□神靈矢口渡　下男六藏（唐毛）
□近頃河原達引　猿廻し與次郎（地毛）

その他端役にこのひっくくりは多數ある。ひっくくりは手負になった時、髻が切れて大童になるものに用いられる。表中○印のついたのはそれである。この際油付や髷になっていては都合が悪いので、洗い髪ひっくくりにしてある。

例えば斧定九郎は勘平の二つ玉で撃たれると虚空を摑んで倒れるが、その時髻が切れて髪はぱっと散り亂れて、悲愴な感を示すのである。また早野勘平も切腹と同時に髻が切れて童になるし、伊賀越の、沼津の平作、忠臣藏の與市兵衛、楠昔噺の德太夫、碁太平記白石噺の與茂七等はみな自殺または他殺によって手負となりつつ物語をする。

この時に、髪が亂れた方が悲慘の度を增すので、みな髻が切れるようになっている。

このように髻が切れた際に髻が洗髪であると凄しく見えるので、ひっくくりには油付は用いない。しかしひっくくりは、このように簡單であるから、下賤な者がこれに結い、これを町人髷ともいっている。この場合は別に髻が切れるのではなくて、單に素朴さを示すものである。與次郎、眼八、銀八、船長、喜助、彌陀六、九郎助などはその例であり、單に素朴な賤しい身分を示すだけで大した意味はない。このほかに外ケ濱南兵衛（宗任）横曾根平太郎、團七九郎兵衛の如きは、手負にならないでも中途から身分がかわったり、人殺しをして髻が切れるのである。このように手負にならないものでも様子が變って悲愴になるものがある。△印は大體それである。そ

の他のものは前述した身分が卑しくて、素朴下賤な意味のものであり、□印の多くはそれに屬する。

このようにひっくくりは三種の意味をもっているが、その毛の種類にも、唐毛、地毛と色を示したものがある。白とか胡麻とかというような色の示してないものは黒色である。唐毛は特に縮れた毛を用い、地毛は普通の毛で、唐毛はしゃぐまという動物の毛で少し縮れてさらっとしたものである。また、さばきというのは、毛が長くて大童になるもののことで、地毛は大體大童にならないものが多い。

3　すっぽり

すっぽりとは總毛で、さかやきのないものである。これは多く公卿や身分の高い人に用いられるので、左のようなものがある。

(イ)文七

奥州安達ケ原　安部貞任（前半）（油付）

安宅關　辨慶（さばき）

(ロ)口あき文七

妹背山婦女庭訓　入鹿大臣（さばき）

祇園祭禮信仰記　松永大膳（〃）

菅原傳授手習鑑　藤原時平（〃）

玉藻前曦袂　薄雲大臣（さばき）
(ハ)大團七　和藤內（城內）（唐毛）
國性爺合戰
(ニ)源太　丹波少將（さばき）
平家女護ヶ島　〃　平判官康頼（　〃　）
(ホ)三枚目
生寫朝顏話　萩野祐仙（油付くわい）

右の中、口あき文七は公卿惡として同一種類のもので、扮裝も大體同樣である。公卿は普通冠をつけているので冠下になっているが、この種類はこのように總髪で後にさばき、また鬢の毛を長くして胸まで下げている。これを大しけという。このようにして、口あきとともにその妖氣を示すのである。

辨慶と和藤內はともに總髪を後にさばき、威嚴をつけている。和藤內の唐毛は强剛雄大を示すためである。萩野祐仙のは、醫者の職業柄、特に總髪にし、くわい形の髷にしているので別に意味はない。

4　こうさい

こうさいはさかやきを剃らないで、總毛を油付の髷に結っているので、これは孔明に多く落着いた上品さ、思

慮分別を示す場合に用いる。例えば、

假名手本忠臣藏	石堂右馬允（武士髷）
御所櫻堀川夜討	侍從太郎（〃）
三十三間堂棟木由來	進藤藏人（〃）
壇浦兜軍記	畠山重忠（〃）
本朝二十四孝	高坂彈正（〃）

のように分別ある役に使用している。これは時代を超越して油付の武士髷、即ち二つ折を使用しているのである。

5　武士髷

この髷は二つ折ともいい、最も多く使用されるので、武士は大方この髷で眞面目な役柄に使用される。

(イ)文七、武士髷はほとんどない。これは文七が武士髷に相當するような律氣な役に使用されることが少いからである。

(ロ)團七

伊賀越道中双六　澤井又五郎
碁太平記白石噺　志賀團七
夏祭浪花鑑　大鳥佐賀右衛門

(ハ)大團七　なし

(ニ)檢非違使

双蝶々曲輪日記　南方十次兵衛
本朝二十四孝　直江山城守
義經腰越狀　泉　三郎
伊勢音頭戀寢刃　福岡　貢
菅原傳授手習鑑　武部源藏

(ホ)源太

苅萱桑門筑紫轢　女之助
加賀見山舊錦繪　谷澤求女
岸姫松轡鑑　隼人之助
玉藻前曦袂　采女之助
假名手本忠臣藏　桃井若狹之助
新薄雪物語　園部左衛門

日吉丸稚櫻　堀尾茂助

(ヘ)陀羅助

伊勢音頭戀寢刃　徳島岩次

假名手本忠臣藏　藥師寺治郎左衛門

生寫朝顏話　岩代多喜太

(ト)孔明

義士銘々傳　赤垣兄源左衛門

(チ)鬼一

妹背山婦女庭訓　大判事清澄（胡麻）

假名手本忠臣藏　加古川本藏（〃）

〃　原郷右衛門（〃）

新薄雪物　幸崎伊賀守（〃）

(リ)正宗

夏祭浪花鑑　玉島平太夫（胡麻）

(ヌ)定之進

戀女房染別手綱　竹村定之進

ひらかな盛衰記　鎌田隼人

(ル)寅王
伊賀越道中双六　　宇佐美五右衛門

以上のように廣く使用され、この二つ折は眞面目な武士が多い。この髷は、普通は元結五本がけで、髷先は大體丸いものが多いが、特に元結を七本がけにして髷先を四角にし、高さを高く、切り口を矩形にしたものを箸箱と稱して、大名に使用する。この箸箱は髷が長くてずっと前に出ている。一般の武士はこれよりも短く、町人のひっくくりは元結三本結いで、武士のよりも髷先が短いのである。

これを時代的に考えてみると、妹背山婦女庭訓のような、王朝時代のものに二つ折の武士髷があったり、菅原傳授手習鑑のように、平安時代に二つ折があったり、また鎌倉時代の義經腰越狀の泉三郎が二つ折であったりすることは、時代的考證からいえば全くのでたらめであるが、これは淨瑠璃一般が時代はいかようであっても、內容は江戸時代であるということに起因しているのであり、當時の人々は、このようなことについては、あまり注意しなかったためである。

6　切藁

切藁は髪をきりきりと巻いて、その先を少々殘して切り、これが牡丹刷毛のようになって上を向いているもので、多くは戰國の強い武士に使用されている。これには櫛洗いとか、摑み立てというような、補助的な髪毛の形によって、全體の調和をとっている。その用途には次の如きものがある。

(イ)文七頭

繪本太功記（妙心寺）　武智光秀（櫛洗い）

註「櫛洗い」は鬢の毛をぷっつり切って、その先がささらのようになっているもの。

源平布引瀧（竹生島）　齋藤實盛（烏帽子）

增補大江山（戻橋）　渡邊綱（摑み立て、冠）

增補須磨都源平躑躅　熊谷直實（揉み揚げ摑み立て）

平家女護ヶ島　妹尾太郎（烏帽子）

義經千本櫻　主馬判官（髪ばら）

註「びんばら」は鬢の毛が髷から離れてばらりと乱れるもの。

和田合戰女舞鶴　淺利與市（櫛洗い摑み立て、兜頭巾）

(ロ)團七

蘆屋道滿大內鑑　石川惡右衛門

日蓮上人御法海　平大膳（櫛洗い）

(ハ)大團七

近江源氏先陣館　和田兵衛盛綱（もみ揚げ摑み立て）

日本賢女鑑　和田兵衛秀盛（　〃　）

(二)検非違使

安宅關（勸進帳）　富樫左衛門（烏帽子付）
信州川中島合戰　直江山城守
平家女護ヶ島　丹左衛門尉元康（烏帽子付）
義經腰越狀　泉　三郎（櫛洗い摑み立て）
近江源氏先陣館　注進竹下孫八
妹背山婦女庭訓　荒巻彌藤次（烏帽子付）
信州川中島合戰　尾長輝虎
菅原傳授手習鑑　判官代輝國（烏帽子）
〃　梅王丸（立前髪摑み立て）

(ホ)源太

一谷嫩軍記（陣屋）　源義經（金冠付）
奥州安達ヶ原　八幡太郎（〃）

(ヘ)若男

假名手本忠臣藏　足利直義

(ト)鬼若

岸姫松轡鑑　朝日奈三郎（前髪付はね髪）

菅原傳授手習鑑　杉王丸（前髪付）

(チ)與勘平

嫗山姥　太田太郎

八陣守護城　鞠川玄蕃

本朝二十四孝　村上義清

(リ)金時

一谷嫩軍記（陣屋）　梶原景高（矢筈烏帽子）

源平布引瀧　飛驒左衛門（烏帽子付）

菅原傳授手習鑑　春藤玄蕃（萬才烏帽子）

日蓮上人御法海　東條判官（　〃　）

本朝二十四孝　越名彈正

伽羅先代萩（床下）　松前節之助（蟹髪）

註「蟹髪」は髪毛を蟹の足のように四本に固めてあるもの。

(ヌ)孔明

一谷嫩軍記　平經盛

木下蔭狹間合戰　小田春永

以上のようにいずれも德川以前の武士に使用され、髪を簡單に束ねてその先を切って上に向けたもので、髻を解けば大童となるのであるが、人形の場合には元結を切って大童にすることはないのである。

この切藁には後茶筅をもって代用することもある。人形頭別にしてみると同一の頭の中では性格の共通點が特に多い。檢非違使の富樫、丹左衛門、荒卷、輝國はみな檢分の性格を有しており、金時頭の梶原、飛驒、玄蕃、東條判官は時代にかかわらず同一性格である上使として共通點を有している。

さてこれを時代的にみると、王朝時代は妹背山の荒卷彌藤次、菅原傳授手習鑑の春藤玄蕃、鰹屋道滿大內鑑の石川惡右衛門であって、この時代に果して切藁という武士の髪があったか否かは疑問である。

源平時代のものには布引の齋藤實盛、大江山の渡邊綱、一谷の熊谷、女護ヶ島の妹尾、千本櫻の主馬判官、陣屋の梶原、和田合戰の淺利與市、近江源氏の和田兵衛等で、それから降って鎌倉室町のものでは、日蓮の平大膳、東條判官、先代萩の松前節之助などであり、狹間合戰の小田春永、二十四孝の越名彈正、八陣の鞠川玄蕃になると江戸に近くなっている。

この長い時代に切藁が通用しているので、よく考えれば甚だ不可解の事といわなければならない。しかし、實際はこれらの人物は、江戸時代の人々が名義と時代だけを借りたもので、性格は全然同じものが、劇のテーマの關係で、この種々の時代のものを使用しただけである。このように考えてみると、同じ敵役の中において、名前は梶原景高であっても、春藤玄蕃でも、飛驒左衛門、東條判官でもみないちように、上使敵役としての共通點を有している。このように髷によって同一の類型的性格を表現しているので、これも人形の類型化の一種である。

7　百日髪

百日髪は月代（さかやき）を長く剃らないで伸ばしているので、五十日、百日の區別があり、これによって毛の長さが異る。

武士は常に月代を剃っていたのであるが、それが病人になったり、浪人をしたりすると月代が伸びるのであって、多くは浪人にこれが多い。

そこでこの百日髪を實際の人形について調査してみると、文七、圀七という大きな頭に多く、その他の頭には百日はない。浪人しても源太頭の早野勘平は虫入りという短いさかやきで、百日にはしていない。

註　○印は叛逆者など。
　　△印初めは百日でないものが中途で百日になるもの。
　　□印病人の場合。

(イ)文七頭

奥州安達ヶ原　　△阿倍貞任（大わだ）
釜淵雙級巴　　○石川五右衛門（ひっくくり）
假名手本忠臣蔵　　○斧定九郎（　〃　）
加賀見山舊錦繪　　○蟹江一角（　〃　）
源平布引瀧　　△多田藏人（捌き、大わだ、大しけ）
木下蔭狹間合戰　　○石川五右衛門（大わだ）

彦山權現誓助劍　　○京極內匠（ひっくくり）
八陣守護城（ロあき文七）　　□加藤政清（唐毛のばら）
菅原傳授手習鑑　　□松王丸（櫛洗い茶筅前ばら）
敵討襤褸錦　　□春藤治郎右衛門（油付）
(ロ)大團七
三十三間堂棟木由來　　○和田四郎（ひっくくり）

この百日は前に述べたように悪人か病人で、病人は春藤と加藤政清と松王丸（□印）で政清は毒饅頭による死の前であり、松王丸は病氣保養をいい立てている。

また阿倍貞任、多田行綱はいずれも叛逆者であるし、石川五右衛門、斧定九郎、蟹江一角、京極內匠、和田四郎などは、敵役か盜賊であって、いずれも悪人である。卽ち、敵役であり、または盜賊であるという人物の性格に對して、時代を超越して付した符牒が、百日鬘なのである。

大わだというのは鬢のところへ長い毛を垂らしたもので、大しけというのと同樣である。

8　總髪冠下

人形が冠をつける時は總髪冠下という鬘を用いる。この鬘は總髪にして、冠下にするために、髪は冠下という下げ髪のようにしたものが多い。そしてこれが冠の下に入る仕掛である。例えば、

A　冠下

菅原傳授手習鑑　菅丞相
玉藻前曦袂　安倍泰成
〃　中納言重久
鷲山古跡松　右大臣豐成

以上は總髪に冠をつけているが、冠をつけない總髪がある。例えば、

B　總髪

(イ)鬼一物

奥州安達ヶ原　謙杖直方
安宅關　常陸坊
鬼一法眼三略卷　鬼一法眼
蝶花形名歌島臺　小坂部兵部
本朝二十四孝　上杉謙信
名筆吃又平　土佐將監

(ロ)大舅物

假名手本忠臣藏　高師直（胡麻、摑み立て）

以上のようなものが總髪である。

9　老役の油付町人髷

町人の髷は大體當時の風俗の寫實が多い。その中で多く使用されているのは油付町人髷と、ひっくくりである。老役の油付町人髷では、胡麻が多く、若い者はもちろん黑である。町人髷は武士髷よりは細くて短いのが特徴である。胡麻の町人髷は、舅正宗、白太夫、定之進、たけうじ等である。その例をあげてみると、

(イ)舅頭

艶容女舞衣　親半兵衛（胡麻油付町人髷）

心中天網島　舅五左衛門（　〃　）

(ロ)正宗

恭太平記白石噺　庄屋七郎兵衛（胡麻油付町人髷）

壽連理松　佐治兵衛（　〃　）

生寫朝顏話　戎屋德右衛門（　〃　）

義經千本櫻　親彌左衛門　（胡麻油付町人髷）

(ハ)定之進

紙子位立兩面鑑　萬屋萬右衛門　（胡麻油付町人髷）

戀娘昔八丈　親庄兵衛　（　〃　）

壽連理松　親德右衛門　（　〃　）

戀飛脚大和往來　親孫右衛門　（　〃　）

染模様妹背門松　親太郎兵衛　（　〃　）

伊達娘戀緋鹿子　八百屋久兵衛　（　〃　）

双蝶々曲輪日記　山崎屋與次兵衛　（　〃　）

(ニ)たけうじ　なし

(ホ)白太夫　なし

ひっくくりには白と胡麻の二種がある。老役のは次のようなものがある。

(イ)舅

東海道膝栗毛　親父　（胡麻ひっくくり）

夏祭浪花鑑　舅儀平次　（　〃　）

(ロ)正宗

夏祭浪花鑑	釣船三婦	（白のひっくくり）
㈠白太夫		
新版歌祭文	親久作	（胡麻ひっくくり）
菅原傳授手習鑑	白太夫	（　〃　）
染模様妹背門松	親久作	（　〃　）
㈡たけうじ		
伊賀越道中双六	親平作	（胡麻ひっくくり）
假名手本忠臣藏	親與市兵衛	（　〃　）
楠昔噺	德太夫	（　〃　）
源平布引瀧	百姓九郎助	（　〃　）
碁太平記白石噺	百姓與茂作	（　〃　）
戀飛脚大和往來	置頭巾	（　〃　）
心中宵庚申	親平右衛門	（　〃　）
博多小女郎浪枕	親惣右衛門	（　〃　）
花曇佐倉曙	渡守甚兵衛	（　〃　）
ひらかな盛衰記	船頭權四郎	（　〃　）
㈢定之進　なし		

以上を見ると定之進にはひっくくりはなく、たけうじ、白太夫には油付町人髷はない。定之進は町人頭の中では氣品のあるもので、下賤なものには使用しないところから、ひっくくりはなく、たけうじ、白太夫はその反對に、氣品のあるものには使用しないので、ここにも人形の性格が髪によって決定されている具體的な例がある。ひっくくりが手負の時に髻が切れて、悲愴味を表現することは、前に武士のところで述べたから、ここには省略することとする。町人の老人の髪はこの二種で、このほかに坊主が多少ある。

10　坊主

(イ)正宗

攝州合邦辻　親合邦　（坊主）

(ロ)定之進

新薄雪物語　清水方丈（坊主）

艶姿女舞衣　親宗岸　（〃）

などはそれである。

11　中年町人髷

中年の町人髷をみると、検非違使、陀羅助、與勘平、孔明に、町人に使用するものがある。この類でも、最も多いのは、やはり油付町人髷とひっくくりである。油付町人髷の例に見ると、

(イ)検非違使

櫻鍔恨鮫鞘　古手屋八郎兵衛（油付町人髷）
花曇佐倉曙　佐倉惣五郎　（〃）
桂川連理柵　帶屋長右衛門（〃）
曲輪文章　喜左衛門　（〃）

などはその例であり、

(ロ)陀羅助

戀娘昔八丈　佃屋喜藏　（油付町人髷）
壽連理の松　手代太左衛門（〃）
極彩色娘扇　手代眼八　（〃）
櫻鍔恨鮫鞘　香具師彌兵衛（〃）

心中天網島　江戸屋太兵衛（油付町人髷）
新版歌祭文　山家屋佐四郎（〃）
伊達娘恋緋鹿子　太左衛門（〃）
冥土飛脚　丹波屋八右衛門（〃）

(ハ)孔明
心中天網島　粉屋孫右衛門（〃）

などが主なるものである。

ひっくくりについては、前に武士のところで述べておいた。ひっくくりには、捌きのひっくくり、唐毛のひっくくり、地毛のひっくくりがあり、まず捌きの例は、

(イ)検非違使
茜染野中隠井　由兵衛
いろは物語　亭主多渡六
伊勢音頭恋寝双　料理人喜助
碁盤太平記　奴岡平
薫樹累物語　百姓與右衛門

(ロ)源太

假名手本忠臣藏　勘平
競伊勢物語　豆四郎

などがそれである。また地毛のひっくくりは、檢非違使のみで、

日蓮上人御法海　勘作
極彩色娘扇　盲兵助
櫻鍔恨鮫鞘　銀八
夏祭浪花鑑　一寸德兵衛
近頃河原達引　與次郎

などで、唐毛のひっくくりもまた檢非違使のみで、

東海道四谷怪談　下男小助
彌陀本願記　漁師源左衛門

などがその例としてあげられる。

世話の老役には、町人髷、ひっくくりの他に異ったものはないが、中年になると椎茸がある。

(イ)又平

伊賀越道中双六　奴助平　（油付椎茸）

(ロ)源太

箱根靈驗躍仇討　奴三千助（油付椎茸）

新薄雪物語　奴妻平　（〃）

など、これは奴物に用いている。

12　青年町人髷

青年の源太、若男についてみると、

(イ)若男

明烏六花曙　時次郎　（油付町人髷）

紙子仕立両面鑑　萬屋助六　（〃）

壽連理松	手代清十郎	（油付町人髷）
〃	徳次郎	（〃）
(ロ)源太		
紙子仕立両面鑑	大文字屋榮三郎	（油付町人髷）
曲輪文章	藤屋伊左衛門	（〃）
戀娘昔八丈	尾花屋才三郎	（〃）
さくら時雨	灰屋三郎兵衛	（〃）
心中天網島	紙屋治兵衛	（〃）
近頃河原達引	井筒屋傳兵衛	（〃）
双蝶々曲輪日記	山崎屋與五郎	（〃）
冥土飛脚	亀屋忠兵衛	（〃）
伊賀越道中双六	呉服屋重兵衛（以下あふち）	（〃）
心中宵庚申	八百屋半兵衛	（〃）
博多小女郎浪枕	小松屋惣七	（〃）

などである。

また若男では町人髷でも前髪付がある。

敵討襤褸錦　弟新七（油付前髪付町人髷）
染模様妹背門松　丁稚久松（　〃　）

などがそれである。また前髪付嵩口というのは、

伊達娘戀緋鹿子　小姓吉三
假名手本忠臣藏　力彌

などであり、これはむしろ武士に屬するものである。

この他に相撲取髷（濡髪、放駒、猪名川など）平太（九太夫）すりはがし（茶屋場の由良之助）鶴首（伴內）などの特別ものがある。

要するに髷は顔を援助して、人形頭の劇的性格にもとずき類型化する上において、重要なる要素の一つである。

3　女性の髷の問題

女性の髷は頭の性格によって決定される。殊にその地位身分によって異ることは、男性と同様である。江戸時

代においては服裝の規定が、階級によって決定されていたので、鬘もこれに準じている。

娘頭は、時代と世話によって鬘は異る。

時代のもので最も高貴なものは、下げ髪、それに次ぐものは十能である。

1　下げ髪　（總髪を束ねて後に垂れ、花簪をつける）

下げ髪は男のすっぽりに當り、總毛であり後に結んで垂れている。これは王朝時代と平安時代の貴族に多い。例えば、

義經千本櫻　　若葉内侍
鷲山古跡松　　中將姫
妹背山婦女庭訓　　橘姫

などがあり、前に必ず花簪をつけている。しかし、これは必ずしも王朝時代のみとは限らず、江戸時代の上流子女も用いていたことは『女重寶記』に「上々は下げ髪」とあるのによっても明かである。

2　十能　（髷が十能を伏せたような形でやはり花簪をつける）

十能は大體武家の姫君に用いるが、必ずしもそうばかりとも限らない。用例としては、

蔦屋道滿大内鑑　葛の葉（花櫛にいたずらをつける）
妹背山婦女庭訓　雛鳥（〃）
繪本太功記　初菊（〃）
鎌倉三代記　時姫（〃）
鬼一法眼三略卷　皆鶴姫（〃）
新薄雪物語　薄雪姫（〃）
菅原傳授手習鑑　刈屋姫（〃）
增補忠臣藏　三千歳姫（〃）
八陣守護城　雛絹（〃）
義經千本櫻　靜御前（〃）

以上を通觀すると下げ髪と十能の區別ははっきりしない。大體公卿の娘はすっぽり（下げ髪）で武士の娘は十能といえるが、若葉内侍や袈裟御前も公卿とはいえないし、靜御前も武士の娘とはいえない。

十能の方は大體戀愛的場面に出るものが多いために、衣裳も赤のどんすに金刺繍の大振袖が多いが、人妻となった靜御前や時姫などもあって、娘と人妻との區別もはっきりしない。しかし人妻といっても、明確にそれとは決定しておらず、戀仲というところである。

時代的にみても、妹背山の雛鳥のように古いもの、菅原の刈屋姫のように平安時代のもの、三代記の時姫のように鎌倉時代のもの、太功記の初菊のように戰國時代のものなど、すべてこの十能であるということは、やはり時代を超越して、江戸時代の深窓の娘が描かれたということであり、時代は單なる借りものなのである。

3　**高髷**（高島田とも称するもの）

假名手本忠臣藏　おかる
新薄雪物語　まがき
ひらかな盛衰記　腰元千鳥

などがその例である。

4　**島田**（島田にはいろいろの種類があるが、ここでは全體として取扱う）

武士以外の娘になると島田が多い。

一谷嫩軍記（脇ケ濱）　小雪
伊賀越道中双六（岡崎）　お袖

假名手本忠臣藏（勘平の家）	おかる
戀娘昔八丈（白木屋）	お駒
碁太平記白石噺（揚屋）	しのぶ
壽連理松（湊町）	お夏
〃	お梅
神靈矢口渡	お舟
新版歌祭文	お光
菅原傳授手習鑑	八重
伊達娘戀緋鹿子	お七
〃	お杉

以上のように多くの娘はみな島田である。武家の娘が十能花櫛であるのに對して、町人の娘は島田であって、時代と世話の對照をなしている。島田は江戸時代の結髪の流行であった。當時の隨筆『我衣』『近代世事談』によると、承應の頃駿河の島田の驛妓の結髪が流行の源となったと傳えられ、『洞方語園異本考異』によると島田甚吉なる役者が結ったのから流行したと稱している。

文献に島田の語の出たのは貞享二年西鶴の一代女の中に「無髪之投島田」の句があり、元祿曾我物語にも「しめつけ島田は髪先も跡も長み同じ程にて中程より元結を二筋かけ云々」とある。また俗徒然にも「しめつけ

島田髪さきもあとも同じたけにして、眞中に平元結をかるく云々」とあるところからみると、島田は、江戸初期にすでにあったことが明かである。

元祿印本『女重寶記』の中に、

髪の結ひやう、兵庫、吹上、角ぐり、ぐるく丸髷、五條髷、下げ髪、笄曲、大島田、今はやるやつし島田、此外さまぐ結やうありと雖も、上々は下げ髪、町風は京も田舎も島田笄曲の二色、上﨟も下﨟も押なべて結ぶこと七八十年このかたに及べり。脇結のやつし島田はわげらしくて、目の立振袖の笄曲はおとなぶりているものなれば、夫々結玉ふべし。島田笄ともに高きは田舎めきたり云々。

とあるから、當時いかに島田が流行していたかは明かであり、この流行が人形にも取り入れられたことも當然である。これを人形關係の圖で見ると、金平物の繪、土佐掾の一心に河白道の圖には下げ髪があるが、聲曲類纂にとり入れられた元祿時代の役者繪づくし、天滿八太夫の芝居圖の見物の中に島田の女があり、人倫訓蒙圖彙の中の人形には島田がみえている。この頃の人形圖に下げ髪が多いのは、題材に時代物が多く世話物が少かったせいであろう。島田が人形に多く使用されるようになったのは、近松の世話物によって、當時の風俗が舞臺の上に寫し出されるようになってからと思われる。

そして島田の髪が多く世話の娘であることはこれを證明している。そして一部には腰元を通じて、この流行が武士階級にもおよんできたであろうことも想像される。享保以後になってからは、人形淨瑠璃も世話が多くなり三人遣による人形なども立派になってから、現在のような島田を使用したのであろう。

喜多川守貞の『近世風俗志』によると島田の最も多くなったのは元祿以後であるということから見ても、これ

が裏付けられるのである。

5　**勝山**（髷が高く、廣くなっている、現今の丸髷に似ている）

島田につぐものは勝山である。

繪本太功記（本能寺）　腰元しのぶ
加賀見山舊錦繪　召使お初
御所櫻堀川夜討　腰元しのぶ
彦山權現誓助劍　お園
本朝二十四孝　腰元濡衣

これによると、勝山は江戸後期の作品に多く出ていることと、武家奉公の娘に多いことが明かである。『近世風俗志』には、元祿中、婦人の風俗として勝山髷が描かれている。勝山は承應の頃江戸吉原の遊女勝山という者が結い始めたもので、兵庫髷の變化であり、平元結を使用することが特色である。『洞房語園』（享保頃）に「承德明曆の頃……勝山といふ太夫あり……髪は白き元結にて片曲のだてむすび勝山風とて今にすたらず」とあり、また『世事談』には「元祿の頃吉原の勝山と云女始し也」とあって、江戸初期のものである。後には丸髷の大きなものも勝山というようになった。以上のように、これも江戸時代の流行風俗の

髪形の一種であったことが明かである。

6　**おしどり**（島田の複雑なもので、髪先を髷の上から前に渡してある）

妹背山婦女庭訓　お三輪
生寫朝顔話　深雪
染模様妹背門松　お染
艶姿女舞衣　お園

などがその例であり、これは『近世風俗志』にも『劇場訓蒙圖繪』の鬢の部にも見當らず、その他の文献にもなく、ただ文樂に現存するのみである。

この鬢は人形の性格からみて、比較的上流の娘で、悲戀に終るもののみに使用されている。その中でもお染は特にお染髷というのを用いることがある。これは現今の桃割れで、島田の髷が特に大きく、鹿子の手柄をつけたものである。娘の鬢は大體右のようなものである。

7　**かたはずし**

ふけおやまにも時代と世話の二樣がある。時代物の中年で、武家上流の女はかたはずしという鬢を用いる。か

たはずしは多く御殿女中に使用され、公式的な頭であるが、それがいわゆる奥方という高い武士の夫人にも使用されている。

御殿女中というのは、幕府の姫君の大名に嫁したもので御住居というのと、御主殿という二種に仕える女中である。それが後には武家女房と御殿女中というようになった。この御殿女中の結うのが、かたはずしという髪である。これは必ず髻指しを用い、長髻、通稱椎茸髷という髪になっている。これは外出の際にも使用される。この髷は大體下げ髪を油で固めて、髻指しに巻きつけたところからきたものと思う。故に、下げ髪の女が行動に便利なように特に結ったもので、それが次第に形をつけたものと思ってよかろう。髻指しには、竹笄に平打の簪を用い、この二つは、竹笄は懐剣の代りに、平打簪は手裏剣代用に、護身用になっていたといわれる。

もちろんこの髷は江戸時代のものであって、それ以前は、この階級は下げ髪であった。しかし人形では、時代を超越して、近江源氏のような鎌倉のものにも用いられているが、妹背山や菅原のような王朝物には用いていないようである。これは武家の女房にあたる役がなかったからであろう。その用例。

(イ)かたはずし（下げ髪を笄に簡單に巻きつけたもので、左右均等でないのでかたはずしという）

近江源氏先陣館（盛綱陣屋）　妻早瀬
一谷嫩軍記（陣屋）　妻相模
繪本太功記（尼ヶ崎）　妻操
苅萱桑門筑紫轢（ゐもり酒）　妻橘立

假名手本忠臣藏（山科）	妻戸奈瀬
加賀見山舊錦繪（長局）	尾上（中老）
鎌倉三代記（三浦閉居）	阿波局讃岐局
楠昔噺（德太夫住居）	妻照葉
御所櫻堀川夜討（辨慶上使）	妻花の井
戀女房染別手綱（子別れ）	重の井
信州川中島合戰（輝虎配膳）	女房唐衣
新薄雪物語（園部屋敷）	お梅の方
蝶花形名歌島臺（小阪部館）	妻葉末
鶺山古跡松（雪責）	桐の谷
伽羅先代萩（御殿）	政岡（乳母）
〃	妻沖の井
和田合戰女舞鶴（市若初陣）	板額

などで、これは十能が姫と呼ばれる娘に使用されるのに對して、奥方といわれる妻に使用される。すなわち時代の武家の女房である。そして、十能の娘が緋の振袖であるのに對し、これは織紋か、えどときの着付に裲襠をつけていて一對をなしているのである。

これは敵役の局で、岩藤頭の岩藤や八汐等にも使用されている。それは娘頭の島田がおふく頭に使用されているのに似ている。

8　**丸髷**（勝山と呼ばれるものを老けさせたものである）

丸髷が使用されているのは、ふけおやま頭としては、

近江源氏先陣館　妻籌火
伊賀越道中双六　妻笹尾
〃　乳母お倉
〃　妻お谷
繪本太功記　妻雪の谷
假名手本忠臣藏　お石
義士銘々傳　兄嫁おつぎ
碁盤太平記　お石
菅原傳授手習鑑　立田の前
攝州合邦辻　玉手御前
夏祭浪花鑑　女房お次

鸙山古跡松　　浮船
義經腰越狀　　女房關女

岩藤頭としては、

加賀見山舊錦繪（奥庭）岩藤

というように大體中年の人妻に使用される。それも奥方というよりも、ちょっと輕い意味で、例えばお石の如きは、由良之助が浪人しているので、普通なれば、かたはずしでもよいものを、特に丸髷を用い、雪の谷や立田前なども奥方というよりは輕い意味である。

かたはずしが公式なのに對して、これは私生活のもので、なかば世話のものである。

9　高髷（この髷は俗に高島田といわれている）

假名手本忠臣藏　　おかる
新薄雪物語　　腰元まがき
隅田川續俤　　おくみ

ひらかな盛衰記　腰元千鳥
戀女房染別手綱　腰元お福

などで、これは腰元に使用され、形は島田を高くしたものである。町人から武家の女中がその流行を學んだものと思われる。

10　割鹿子（中年の女房の用いるもので當時粋なものである）

明烏六花曙　髪結お辰
心中天網島　河庄女房
菅原傳授手習鑑　女房はる
夏祭浪花鑑　女房おかぢ

11　兩輪

町家の女房の髷で、髪を楕圓形にして中央から髪先を結びかけて二つに割り、輪を並べたようにみせてある。

桂川連理柵　女房お絹

曲輪文章　女房おきさ
傾城阿波鳴門　女房お弓
櫻鍔恨鮫鞘　女房お妻
心中天網島　女房おさん
心中宵庚申　姉娘おかる
菅原傳授手習鑑　女房戸浪
關取千両幟　女房おとわ
双蝶々曲輪日記　女房お早

などである。兩輪については『近世風俗志』には『芝居訓蒙圖彙』の鬢の中から兩輪の圖を引用し、「當時江戸にも兩輪の名ありとみゆ、然も今世の割こと云形に似たり。京阪の兩輪とは大に異る也」と述べてあり、『芝居訓蒙圖彙』にはやはりこの圖が載っている。この鬢もやはり世話の女房が使用するもので、やや粋づくりのものである。

12　**忌中髷**（きちまげ）

夫に死なれたり、子に死なれたりして忌中に用いるもので島田の髷先を二つに割ったものである。これを使用するのは、

菅原傳授手習鑑（寺子屋）　千代
双蝶々曲輪日記（米屋場）　姉お關
艶姿女舞衣　半七の伯母
夏祭浪花鑑　女房お辰

などで、これもやはり中年世話女房の髪である。大體において忌中に用いたもので、めでたい場面にはあまり使用しない。

13　新造

新造は遊女で傾城よりも身分の低いものである。

明烏六花曙　傾城浦里
伊賀越道中双六　娘お米
伊勢音頭戀寝刃　女郎おこん
假名手本忠臣藏　傾城おかる
紙子位立兩面鑑　傾城揚巻

碁太平記白石噺	女郎宮柴	
心中天網島	紀の國屋小春	
近頃河原達引	娘お俊	
夏祭浪花鑑	傾城琴浦	
双蝶々曲輪日記	傾城みやこ	
〃	傾城あづま	
冥土飛脚	遊女梅川	
壽門松	吾妻	
宿無團七時雨傘	おとみ	

というような女郎、またはもとその業をしていたものは、つぶし島田を用いる。伊賀越のお米や、堀川のお俊等は娘ではあるが、もとは遊女であったために、つぶし島田を用いるのである。しかし遊女でも、太夫というような高い位置にあるものは、つぶし島田は用いない。太夫の場合には人形頭も傾城頭を用い、これは新造頭よりもやや下ぶくれがしていて、心もち寸法も大きいものである。

14　立兵庫

曲輪文章　　夕霧
碁太平記白石噺　傾城宮城野
壇浦兜軍記　傾城阿古屋
さくら時雨　吉野太夫
ひらかな盛衰記　傾城梅ヶ枝
伽羅先代萩　傾城高尾

これらはみな立兵庫という髷を用いる。

前に述べた新造は、みな江戸時代の遊女であり、またいわゆる世話物の遊女が多い。しかしこの傾城は、全盛を謳われる太夫であり、かつ江戸時代のみでなく、時代物にも用いられる。阿古屋にしても梅ヶ枝にしても源平時代の遊女である。また宮城野、吉野太夫、高尾は吉原の太夫である。これらは一様に立兵庫を用いている。このことは、たびたびのべるように、時代は前時代をかりても内容は江戸である證據である。

立兵庫という髪は『近世風俗志』には出ていない。ただ『芝居訓蒙圖彙』から髷を引用しているにすぎない。立兵庫は髷を高く結い、これに遊女一流の櫛、笄、簪の大きなものを用い、特に簪は大きなべっこう物を、左右に二本ないし三本ずつさし、上にも二本ぐらいさしているのである。

これに比して一般の遊女は、つぶし島田でつとを長く後に出しているので、全然その趣きが異る。これはその衣裳にも關係するが、このことは衣裳のところで述べることにする。

15　元祿髷（つとを長く後にひいたものでやはり遊女系統のものである）

新造頭や女房頭に元祿髷というものを使用している。これはやはり遊女からきたもので、つとの特に長いのが特徴である。ふけおやまとしては、

世繼曾我　二の宮の姉御前

新造としては、

さくら時雨　おとく
世繼曾我　大磯の虎
〃　化粧坂の少將

などに用い、これも當時の粋な髪形をあらわしている。

婆頭では切髪とひっくくりの二種が主になっている。この切髪は時代のもので、かたはずしや十能と同系のものであり、ひっくくりは世話のものである。このほかに、すっぽり、丸髷もあり、すっぽりは總髪で、切髪はその先を切ってはあるが、すっぽりと切らないで捌いている。

16 **すっぽり**（白）（總髪を束ねて後に垂れている）

鎌倉三代記　三浦之助母
花競四季壽　關寺小町
世繼曾我　母満江

などがある。

17 **切髪**（總髪の先を切って茶筅にしてある）

奥州安達ヶ原　妻濱夕
近江源氏先陣館　母微妙
鎌倉三代記　三浦之助母
信州川中島合戰　勘助母
菅原傳授手習鑑　伯母覺壽
攝州渡邊橋供養　衣川

箱根靈驗躄仇討　奥方さわらび
本朝二十四孝　勘助母

などがそれであり、これは御隠居というべきところの老女で、地位のある婆である。

18 **ひっくくり**（油なくひっくくって簡單な髷にしてある）

一谷嫩軍記　乳母はやし（胡麻）
伊賀越道中双六　幸兵衛女房（〃）
大江山酒呑童子　松太夫女房（〃）
義士銘々傳　母眞弓（白）
楠昔噺　祖母小仙（胡麻）
源平布引瀧　九郎助女房（〃）
戀女房染別手綱　八造母
極彩色娘扇　母お幸
戀娘昔八丈　庄兵衛女房
櫻鍔恨鮫鞘　母親おくま

三十三間堂棟木由來　平太郎母
新版歌祭文　久作女房
攝州合邦辻　合邦女房
勢州阿漕浦　平治母
太平記忠臣藏　喜內女房
伊達娘戀緋鹿子　久兵衛女房
近頃河原達引　與次郎母
日蓮上人御法海　勘作母
艷姿女舞衣　半兵衛女房
彦山權現誓助劍　斧右衛門母
双蝶々曲輪日記　與兵衛母
壽門松　與兵衛母
良辨杉由來　渚の方

これらはひっくくりで多くは胡麻である。これらの大部分は身分は卑しく、そのために無造作にひっくくったということで、別に手負になって、髪が切れるわけでもなく、ただ低い身分をあらわすものである。あまり高い地位でない町人の婆に用いられる。このひっくくりは惡婆にも通用し、次のようなものには、やはりひっくくり

を使用する。

明烏六花曙　やり手おかや
妹背山婦女庭訓　杉酒屋の婆
桂川連理柵　母おとせ
碁太平記白石噺　やり手お政
心中宵庚申　八百屋の婆
嬢景清八島日記　花菱屋女房

というようなものは、一様に胡麻のひっくくりであり、さらに莫耶にもひっくくりがある。即ち、

奥州安達ヶ原　老女岩手
彌陀三信記　與三次女房

などはその例である。これは元結を切ってさばきになって狂うのに都合がよいからである。その他がぶの頭にもひっくくりを用いることがある。

大江山酒呑童子　吉野の前
薫樹累物語　女房累

などはその例であり、これも髻を切って、さばきになるためである。
以上のように、ひっくくりは、その性格上、廣く種々のものに使用される。

19　男の子役

子役には子役獨特の髪を用いるので、これには蛇の目、前髪茶筅、前髪町人髷、おぼこ稚兒髷、がっそうのとんぼ、ぐるりおとしのとんぼ、蛇の目のとんぼ、坊主などがある。五つ結びというのは丁稚に用い、短い毛をところどころ結んだものである。子役には大した性格上の必要もないのでいちいち例をあげることを避ける。

20　女の子役

女の子役には、前髪の島田、おぼこの島田、唐毛のすっぽり銀花櫛、地毛のすっぽり、坊主、油付勝山、文金島田前かんざしなどである。これも男子と同様例は省略する。
以上で髪については、大體記述したつもりである。髪は顔とともにその容姿による性格を示し、年齢、身分、職業などにおいて、それぞれ異っている。そして大體は江戸時代のものが多く、古代のものの一部分には下げ髪のように歴史的事實によったものもあるが、大體は江戸時代のものであって、男子ほどに複雑ではない。そして

これが服装と合して、初めて性格を明瞭にするのである。

4　男性の衣裳の問題

前に菅原傳授手習鑑を例として、人形の衣裳は歴史性のみによらず、江戸を中心とした時代の物を基本にしてあることを述べた。

ここにその一般的のものについて述べてみたい。衣裳は人形頭と髪とによって制限されるものであるが、髪ほどに類型的にはなっていない。つまり衣裳は自由に作れるために、性格の描きわけをこまかく分類することができ、種類、形、色彩、模様、材料等によって多様に作ることができるためである。したがって、頭や髪ほどに明確な統一はできないわけである。しかし半面には、一座としても、衣裳を一役ごとに新調することもできないので、流用するために、ある範圍の中にとどめておくことは、經濟上必要なことである。

その一定の枠の中で組み合せて、種々の變化がつけられるから、それらの類型は甚だ困難である。しかしそれを幾つかに分けて考えてみたいと思う。

武士の衣裳

淨瑠璃に取り入れられた人物で最も多いのは武士と町人である。そのほか公卿、僧も多少あるが、何といっても武士と町人が多い。

時代を超越し、歴史を無視して、如何なる作品にも武士が横行する。上代、大化改新の頃の妹背山婦女庭訓に

も武士が出てくる。また平安時代の菅原傳授手習鑑にも武士が出てくる。武士は淨瑠璃を貫く中心階級である。そこでまず武士について、その衣裳を調査してみよう。武士は大別して、平時と戰時の二樣に分けることができ、またその平時は、公式の禮服と平服の二樣に分けることができる。

まずその武士の公生活の禮服と、私生活の平服とに分けて述べてみる。公的生活には、社會的習慣として、禮服が制定されていて、その代表は熨斗目の着付に裃である。

A　裃について

この裃はその人物、色彩、材料によって變化があり、時代的なものには金襴等を用い、世話的のものには麻裃を用いるのが例である。これを實際にあたってみると次のようになる。

(イ)老役

鬼一（二つ折武士髷）
妹背山婦女庭訓　大判事清澄
假名手本忠臣藏　加古川本藏（松伐り、殿中）
〃　原郷右衛門（扇ヶ谷）
新薄雪物語　幸崎伊賀守（園部屋敷）
寅王

伊賀越道中双六　宇佐美五左衛門（郡山八幡大廣間）
假名手本忠臣藏　斧九太夫（扇ヶ谷）

(ロ)壯年

文七（二つ折のみではない）
源平布引瀧　齋藤實盛（九郎助住家）
近江源氏先陣館　和田兵衛（盛綱陣屋）
一谷嫩軍記　熊谷直實（陣屋首實檢）
八陣守護城　加藤政清（浪花入江）
檢非違使
近江源氏先陣館　佐々木盛綱（盛綱陣屋）
新薄雪物語　葛城民部之丞（園部詮議）
假名手本忠臣藏　鹽谷判官（殿中）
菅原傳授手習鑑　武部源藏（傳授）
義士銘々傳　兄源左衛門（源藏別れ）
日吉丸稚櫻　木下藤吉（小牧山城中）
孔明
假名手本忠臣藏　由良之助（扇ヶ谷霞ヶ關）

假名手本忠臣藏	石堂右馬允（扇ヶ谷）	
八陣守護城	大内義弘	
御所櫻堀川夜討	侍從太郎（辨慶上使）	

(ハ)青年

源太、若男

假名手本忠臣藏	早野勘平（裏門）	
〃	桃井若狹之助（殿中）	
〃	大星力彌（扇ヶ谷）	
妹背山婦女庭訓	久我之助（吉野川）	
繪本太功記	森蘭丸（二條城）	
〃	武智十次郎（二條城、妙心寺尼ヶ崎）	
本朝二十四孝	武田勝賴（十種香）	

袴は袴が上に着ている着物と共裂（ともぎれ）でなければならない。麻とか織紋とかで揃っていることが必要である。古代でも、水干直垂、大紋等でも共裂の時は上下といっていた。それが、鎌倉時代の袖のない肩衣と共裂の袴によって、これが固定したのである。袴には江戸時代高級武士の長袴と、一般に用いられた半袴との二種ある。

この袴のできた時代についてみると、原始服飾の無袖短衣、祭服ちはやの禮服化等のような習慣から鎌倉室町

時代になって、これが禮裝化したといわれている。『鎌倉年中行事』に古河公方足利成氏が、金襴の肩衣小袴を着用したとあるので、高級武家が素襖の袖を切り去って、これを肩衣にしたという『近代世事談』『入水隨筆』『白石小品』等の説の出てきたのは、武士が禮裝の簡素化ということから、肩衣になってきた徑路を示すものである。これと同時に、肩衣にはしたものの、裝飾として金襴のような高級織物を使用したということも肯定できるのである。高級武家でなくても、これに類した肩衣袴を用いたことは、『靜物語』（文明五年）、『酒飯論』（永祿前）、によって明かで、これは室町時代のものである。

これが武士に用いられている圖は、『繫馬圖屏風』（天文頃）の武士の圖にみられ、高級武士の圖としては京都鳴虎報恩寺の『織田信長畫像』（天正十六年）、大德寺藏『信長像』、透源寺藏『信長近侍落合小太郎宗徹像』（天正壬午戰死）などがある。

かくて江戸時代になっては寛政年中の黄表紙『梅ヶ香が紋』にある長袴、天保の黒本繪卷『公樣姿』には半袴の圖がある。淨瑠璃の繪番付では延寶六年の山本角太夫正本信田妻の繪に、阿部保名が肩衣を着ているのがあり、降って寶曆六年の甲斐源氏櫻軍記の繪番付には肩衣袴の圖がある。これらによって、當時の人形にも袴を使用していたであろうことが想像される。また太夫達がこれを用いていたことは、『竹田からくりの圖』（時代不詳）、『源氏供養宇治嘉太夫口上の圖』によって明かである。以上で袴に對する大體の經過を述べた。

さてこの袴の沿革によってみると、これが起原は少くとも室町以降である。しかるに人形においてはそれ以前の時代のものにも使用している。例えば、妹背山の大判事や久我之助、源平布引瀧の齋藤實盛、一谷の熊谷、近

江源氏の盛綱、菅原の源藏、御所櫻の侍從太郎などはその例である。しかしこれは前にも述べたように、淨瑠璃は時代はさまざまであっても、內容は江戸時代を書いたものであるから、別に不思議とも思われなかったのであろう。

次に考えられることは、この裃の生地についてである。長裃は高級武士によって使用されたことは前に述べたが、生地についても參考となるのは前にも述べた、『鎌倉年中行事』の足利成氏が金襴の肩衣を使用したことが記されていることである。これが影響してか、人形においても古い時代には生地に金襴（織紋）を使用したものが少くない。妹背山の大判事は、白りんずの着付に紺金の裃、一谷の熊谷も白りんずの着付に紺金の長裃、近江源氏の和田兵衛は黒天着付に赤地金の長裃であるが、陣屋の熊谷も戻りのところは黒天着付に赤地金八まいの裃になって和田と共通なものである。これと同樣なものには八陣守護城浪花入江の加藤政清があって、これは荒物の一つの型になっている。また敵役で壇浦兜軍記の岩永左衛門が、與勘平頭ではあるが、やはり黒天の着付に赤地金の裃になっている。これは敵役ではあるが荒物であるところを示したのであろう。

これが優美なものになると紺金の裃、白りんずの着付になる。前記のほか八陣守護城の大內義弘、源平布引瀧の齋藤實盛はその例である。御所櫻の侍從太郎は、どんすの着付に裃であるが、これはさらに世話がかっている。江戸時代になると實際社會の模倣となるので熨斗目の着付に麻裃になってくる。

忠臣藏の原郷右衛門（茶のし目の着付）鹽谷判官（てつ色のし目の着付、長裃）早野勘平（黒羽二重の着付）桃井若狹之助（竹色のし目の着付、長裃）大星力彌（紫振袖のし目着付、草色裃）等である。

若い者はのし目でも華美であって、力彌のほかに本朝二十四孝の武田勝賴はやはり紫のし目の着付か、紅梅朱

子ののし目の着付に織紋（萌黄金）の長袴であり、太功記の武智十次郎は白りんずののし目の着付に織紋の袴で華美になっている。また義經千本櫻の忠信も同様白りんずの着付に、茶金の長袴になっている。

忠臣藏の由良之助、石堂右馬允はいずれも鼠のし目の着付に麻袴である。のし目ではあるが異った袴は、近江源氏先陣館の佐々木盛綱の鼠四つ目の着付に同袴や、忠臣藏の加古川本藏のつぎの袴（上が黒、下が縞）等である。

以上によって大體公式の場合の袴を述べおわった。これは要するに時代物では黒天（黒びろうど）の着付に赤地金の袴が強いものをあらわし、白りんずに紺金の袴が優美なほうをあらわし、若い者は華美なのし目に織紋の袴となり、その他は大體麻袴になっているのである。

B　羽織袴について

次にこれが平服になると袴をとって、羽織袴になる場合が多い。その例としては次のようなものがある。

假名手本忠臣藏（六段目）　原郷右衛門（茶紬着付、黒繻子伊達羽織、茶金野袴）
傾城反魂香（將監館）　土佐將監（黄どんす小模様着付、同羽織、茶金巾着帶）

というように羽織をきているが、袴をつけたものとつけないものと二種ある。

袴をつけた例としては、外出着の方に多く、

菅原傳授手習鑑（寺子屋）　松王丸（黒羽二重着付、同羽織、栗皮金野袴）
〃　武部源藏（てつ色無地着付、黒羽二重羽織、平の袴）
双蝶々曲輪日記　南方十字兵衛（てつ色無地着付、黒繻子羽織、平の袴）
伊賀越道中双六　本田内記（羽二重着付、黒羽二重羽織、茶の平の袴）
增補忠臣藏　桃井若狹之助（同右）
戀女房染別手綱　本田彌左衛門（緋どん子着付、同羽織、同袴）

などである。これが袴を用いないものには、

傾城反魂香　土佐將監（黄どんす小模様着付、同羽織、茶金巾着帶）
伊賀越道中双六　唐木政右衛門（紫縮緬着付、同羽織、白博多すり帶）
八陣守護城（本城）　加藤政清（紺金着付、同羽織、萌黄どんすの巾着帶）
菅原傳授手習鑑　松王丸（黒天松の臺付着付、同羽織、紺金の巾着帶）
義士銘々傳（源藏出立）　赤垣源藏（黒羽二重着付、茶木綿の合羽、博多すり帶）
妹背山婦女庭訓（道中）　求女（黒縮緬裾模様着付、同羽織、織紋の帶）
伊勢音頭戀寢双　福岡貢（白かすり白かたびら、絽羽織）

假名手本忠臣藏（一力）	由良之助（紫縮緬着付、同羽織、白博多すり帶）	
〃　（奥）	〃　（黒縮緬着付、同羽織、白博多すり帶）	
〃　（一力）	斧九太夫（茶縮緬着付、同羽織、黒帶）	
心中天網島	しうと五左衛門（てつ色無地着付、鼠小紋羽織、黒帶）	
〃	紛屋孫右衛門（てつ色無地着付、黒羽二重羽織、黒帶）	
關取千両幟	鐵ヶ嶽（縦横縞着付、黒縮緬羽織、縞帶）	
義經千本櫻	彌左衛門（茶無地着付、小紋羽織、黒帶）	
朝顏日記	戎屋德右衛門（てつ色無地着付、鼠小紋羽織、黒帶）	
菅原傳授手習鑑	白太夫（茶木綿着付、羽織、かわらけ帶）	
戀飛脚大和往來	孫右衛門（茶紬着付、鼠小紋羽織、黒帶）	

などがある。これを大別してみると、武士と町人にわけ、袴のある者は武士で、公式とか外出着が多く、袴のないものは、武士は色物、裾模様物、縮緬物で、町人は老人が多く、無地の着付に小紋の羽織というようにはっきり區別がついている。さてこれを時代的に見る前に羽織について沿革を調査して比較してみよう。

羽織はハフリといい、放りとか放ち着るの意で、帶をせずに着るというところからハオリに轉じたというので、伊勢貞丈の『四季草』、北村信節の『瓦礫雜考』にもこの說がとられている。またこのハフリは外出着、道服にも用いられたので、雨やほこりを避けるためのもので、『塵添壒嚢抄』（文安三年）にこの意味のことが記し

てある。

『渡邊幸庵對話』には、天正十八年に秀吉が羽織を着ていた記錄があり、また『利家夜話』には、直江山城守が羽織を着たという記事がある。

また羽織という語が文献に出たのは、室町時代の末で、永祿頃の書といわれる『室町日記』に、三好長慶が具足羽織をあつらえたとあるのが初見らしい。してみると、羽織は大體室町以後のものと思ってよい。しかし道服としてのものは足利義滿頃に打懸の名で出ている。(『鹿苑院厳島詣記』康應三年著)

室町時代の繪『七十一番職人盡歌合繪』に草履賣が羽織のようなものを着ており、同じ室町の繪で『融通念佛緣起』にもそれらしいものがある。これによって室町以後に羽織ができたことが明かである。

しかるに人形においては、平安朝の菅原傳授手習鑑の松王丸、武部源藏、白太夫やそれより古い上代の妹背山婦女庭訓の求女や、鎌倉時代の義經千本櫻の彌左衛門等に着せていることは、人形淨瑠璃の衣裳が時代考證をされていないことを示すとともに、これらの人々は江戸時代の人として、その性格が付與せられている證據でもある。江戸時代の羽織は時代の寫實として、これは當然のことである。

袴については裃の下が平袴としての形式であって、これが室内着の袴に當るもので、その他にも旅行などに武士が用いた野袴、馬乘袴が江戸時代にはあった。そして文久年間殿中で乘馬用袴の着用が許され、ついで事務服、室内服として公認されたので、歴史的には新しいものであるから、菅原の松王丸の野袴、武部源藏の平の袴などは全然空想のうんだもので、羽織と同様である。なお、羽織を着ないで袴のみをつけたものもある。例えば、

義士銘々傳　源左衛門（鼠のし目着付、平の袴）
妹背山婦女庭訓　久我之助（紫のし目着付、織紋の袴）
傾城反魂香　修理之助（紫のし目着付、たてじま小倉袴）
〃　雅樂之助（淺黄のし目着付、小倉袴）

などはその例である。これも時代には全くとらわれていないことは羽織と同様である。

C　裝束

古式の衣裳として裝束がある。これは天神裝束といわれているが、衣冠のことであるらしい。衣冠は束帶につぐ略裝で束帶が晝の裝束であるのに對し宿居の裝束で、通常參內の服裝である。

束帶は、冠、袍、半臂、下襲、袖、單、表袴、大口、石帶、笏、魚袋、襪、沓、などから成っているが、衣冠は、冠、袍、指貫、腰帶、沓からできているので、人形のはこれに相當する。殊に菅公が流罪中にも着ているから略裝である。これを用いるものは次のようなものである。

菅原傳授手習鑑（孔明）　菅丞相（白りんずの着付、紫繻子天神裝束、八つ藤指貫）
鷄山古跡松（孔明）　右大臣豐成（白りんずの着付、白紗天神裝束、八ツ藤指貫）
菅原傳授手習鑑（口開き文七）　時平（白りんず着付、白繻子たてわく裝束、緋袴、白襟）

妹背山婦女庭訓（口開き文七）　入鹿（白りんず着付、白繻子たてわく裝束、緋袴、白襟）
玉藻前曦袂　薄雲大臣（〃）

前二者は孔明で溫順な善の役であるが、後の三者は公卿惡である。しかし公卿である以上、正式な裝束をつけているのである。緋袴については、はっきりしていない。多分王位を象徴しているのではなかろうか。

以上は公卿の問題であるが、次は武士の着る大紋について述べよう。

D　大紋

大紋は武家のみに使用される布直垂で、家紋を大きくつけたものである。紋は上だけで五つもついており、下は素袍の如く長袴になっている。

武士の中でも諸太夫以上の第三級の禮服になっており、これを使用する例は次のとおりである。

御所櫻堀川夜討（侍從館）　辨慶（茶金織紋着付、緋縮緬のじゅばん、黒繻子大紋）
菅原傳授手習鑑（寺子屋）　春藤玄蕃（赤地金着付（てっぽう）きんたい繻子大紋）
日蓮上人御法海（北條館龍の口）　東條判官（紺金着付（てっぽう）樺色大紋）
假名手本忠臣藏（殿中）　高師直（白りんず着付、黒繻子大紋）
〃　（〃）　鹽谷判官（淺黄のし目着付、淺黄繻子大紋）

假名手本忠臣藏（殿中）　桃井若狹之助（萌黄繻子大紋、緞子着付）
繪本太功記（二條城）　武智光秀（織紋の着付、黑繻子大紋）

右のうち、辨慶と玄蕃は上使であり、その他はみな公式の場面の禮服である。そしていずれも大名小名以上である。このように武士でも公式の場合には、公家の服裝としたのは、江戸幕府の當時の儀禮によったものと思われる。

E　てっぽう

武士が戰場に出るときは鎧具足をつける。そしてこの場合は、直垂の袖を絞ってその上に鎧具足をつけるのである。その袖を絞ったのを鐵砲袖といい、また單にてっぽうともいう。

前述の大紋のうち、春藤玄蕃と東條判官は袖を絞り、指貫も絞って、大紋の片袖は背に負って片肌脫になっている。これは非常時の上使であることを示している。しかしてっぽうは、戰場の場合のほうが多い。例えば、

一谷嫩軍記（陣內）　熊谷直實（萌黄金てっぽう、紺金大口、黑鎧一式）
繪本太功記（尼ケ崎）　武智光秀（萌黄金てっぽう、紺金大口、白金丸くけ帶、白金ちはや）
〃　（〃）　眞柴久吉（萌黄金てっぽう、赤地金陣羽織、紺金大口、白まるくけ帶）
一谷嫩軍記（陣內）　敦盛（赤地金てっぽう、白金大口、緋縅鎧一式、兜、ほろ）

一谷嫩軍記　（陣内）　小次郎直家（同右ほろなし）
〃　（陣屋）　源義經（赤地金てっぽう、紺金大口、緋繊鎧一式、直垂）
繪本太功記（尼ヶ崎）　十次郎（赤地金てっぽう、白金大口、緋繊鎧一式）
〃　（〃）　加藤虎之助（紺金てっぽう、萌黄金大口、黒繊鎧一式）
近江源氏先陣館（陣屋）　北條時政（茶てっぽう、紺金大口、白地金陣羽織）
義經千本櫻　梶原景時（〃）
一谷嫩軍記（陣屋）　梶原景高（萌黄金てっぽう、紺金大口、赤地金陣羽織）
〃　（陣内）　平山武者所（同右着付、黒繊鎧一式）

以上を通覧すると、この武士はいずれも大将級であって、その服裝は金襴のてっぽう、大口はきまっていて、ただ色彩の差があるだけである。その他は鎧であるか、陣羽織（ちはや）であるかの差であり、戰場の場合は鎧を着し、室内は陣羽織を着ているのが例のようである。またこれは頭の如何に關係していない點も面白い。

F　四天（よてん）

四天は平袖の意味である。現在のどてらともいうべきものであるが、これを舞臺では美しくして、その中に一種の優美をあらわしている。これはやはり武士が戰場で用いているので、豪傑ともいうべき荒物が使用しているのである。例えば、

奥州安達ケ原　　安倍宗任（大圖七）（赤地金四天、萌黄金まるくけ帶、ばれん褌、黄繩たすき）
國性爺合戰（樓門）　　和藤內（大圖七）（〃）
本朝二十四孝（十種香）　　原小文次（端役）（袖無四天、栗皮金丸くけ帶）
近江源氏先陣館（陣屋）　　注進（けんびし）（〃）

右のうちで、前者二人は荒物であり、後者は早打の一種であって全然性格が異る。前者は大圖七で豪傑であり、金平ものの荒事の名殘りであるが、後者は身分の輕い者で、動作の敏捷を意味している。しかし四天というところは共通している。この四天は歌舞伎狂言では、だんまりの山賊海賊に用い、變化にも使用し、略式のものは捕手にも使用して花四天となるのである。以上、大體武士の衣裳について述べてきた。その他は江戸時代の風俗の寫實にすぎない。

こうしてみると、その衣裳は甚だ簡單で類型的で、しかも時代と歷史には拘泥せず、もっぱら舞臺上の効果第一主義である。それとともに衣裳の流用ということに意を用いている。人形の衣裳は歌舞伎と同じくいちいち脫がせて、狂言ごとに人形を仕立てるのであるから、共通のものを多くして、それを組み合すことにしている。故に、一つの衣裳を同系のどの人形にも共通せしめることによって衣裳の簡易化を圖ろうとしているのである。そのために、狂言は異っても全然同一の人形を使用することが多い。しかしそれが淨瑠璃によって異った性格に遣いわけられるところに、人形が一つの素材であることを痛感するのである。

町人の衣裳

町人の衣裳は、當時の風俗の寫實である。武士の衣裳や公卿の衣裳が、一種の歴史性を帶びているのに對して、町人の衣裳は當時のありのままの風俗を取り入れている。そして男性の衣裳は女性ほどに舞臺の美觀をともなわないために、研究もおろそかであったらしい。

(イ)老年の衣裳

まず老人から見ると、男は無地の着付に小紋の羽織というのが例である。例えば正宗頭では、

義經千本櫻　彌左衛門（茶無地着付、小紋羽織、黑帶、黑えり）
碁太平記白石噺　庄屋七郎兵衛（〃）
壽連理松　佐治兵衛（〃）
一生寫朝顏話　戎屋德右衛門（てつ色無地着付、鼠小紋羽織、黑帶、黑えり）

などがあり、たけうじ頭では、

源平布引瀧　百姓九郎助（茶着付、黑帶、黑えり）
楠昔噺　德太夫（〃）

戀飛脚大和往來　置頭巾（茶着付、黒帯、黒えり）
心中宵庚申　父平右衛門（〃）
花曇佐倉曙　渡守甚兵衛（〃）
艶容女舞衣　五人佐兵衛（〃）
假名手本忠臣藏　與市兵衛（茶こくもち着付、かわらけ帯、うこんじゅばん）

などはその例である。また定之進頭では、

桂川連理柵　親半齋（茶着付、鼠小紋羽織、黒帯、黒えり）
紙子仕立兩面鑑　萬屋助右衛門（〃）
戀娘昔八丈　親庄兵衛（〃）
壽連理松　親德右衛門（〃）
戀飛脚大和往來　親孫右衛門（〃）
染模様妹背門松　親太郎兵衛（〃）
双蝶々曲輪日記　山崎與次兵衛（〃）

などがその例であり、また舅頭については、

艶容女舞衣　親平兵衛（茶着付、鼠小紋、黒帶、黒えり）
心中天網島　舅五左衛門（〃）

のようにやはり同一の衣裳である。ただ茶と鼠との色をとりかえたり、また多少色の變化をつける程度で根本的には少しも變化はないのである。また時季などによる特別なものはある。例えば、夏祭浪花鑑のように夏芝居において、釣船三婦がたこしぼりの浴衣と、これに釣合う黄縞三尺帶などを用いるのがそれである。これがもっと身分が落ちてくると縞物を使用する。

たけうじ頭を使用するものの中で、

伊賀越道中双六　親平作（木綿縞着付、黒帶、黒えり）
碁太平記白石噺　百姓與茂作（〃）

などは勞働着であるから、木綿縞を使用する。また禮式は石持の着付を使用する。石持は白紋で、氏のない百姓町人の紋である。

假名手本忠臣藏　與市兵衛（茶こくもち着付、かわらけ帶、うこんじけ）

などはその例で、娘を身賣りさせるために、京へ出る時の禮裝である。

(ロ)中年の衣裳

次に中年の町人の衣裳を見ると、檢非違使頭では、

櫻鍔恨鮫鞘　古手屋八郎兵衛（茶たて縞着付、同羽織、黑えり、黑帶、黃じゅばん）
（これは肌脫ぎになるので黃じゅばんを着せる）
桂川連理柵　長右衛門（淺黃たて縞着付、博多帶、黑えり）
茜染野中隱井　中兵衛（同右うこんじゅばん）
伊勢音頭戀寢刃　料理人喜助（同右黑帶、黑えり）
薫樹累物話　百姓與右衛門（〃）

などがその例である。

(ハ)青年の衣裳

次に青年では、源太、若男についてみると、

紙子仕立両面鑑　大文字屋榮三郎（淺黄たてじま着付、博多帯、黒えり）
心中天網島　治兵衛（河庄）（同右博多とくこの帯）
明烏六花曙　時次郎（〃）
近頃河原達引　傳兵衛（〃）
博多小女郎浪枕　小松屋宗七（〃）

などはその例である。これが新版歌祭文の丁稚久松になると、黒帯になる。それは前者は大體華美な生活者であり、久松は百姓家の子で丁稚程度であるからである。

このように町人の着付というものは、特別の場合を除いては、老人は老人とし、若者は若者としての一種の様式を決定しているのであり、これは當時の風俗にもよることながら、衣裳の流用という點も充分に考えられその上のことと思われる。故に人形の衣裳は、一つの様式によって、ごく簡單な原則に集約しているので、頭、髪、衣裳により、性格上同一ジャンルの人物は、同一の人形によって象徴されるのである。このことは、前の調査のように、遊蕩兒、律氣な老人等も、みな同一の人形を使用していることによっても明かである。

5　女性の衣裳について

女性人形の衣裳も、男性と同様に、頭、髪などによって表現された演劇的性格を補助するもので、その表現力はむしろ髪以上である。それは衣裳は髪よりもよく目立って、觀衆に明瞭に識別されるからである。そして、こ

の衣裳がその人物の性格、時代を表現する一つの有力な方法であることは、もちろんである。その衣裳は種類、形、色彩、模様、材料等によって人形の性格に統一されるのである。このことは男性の人形と同様である。この中で、色彩、模様、材料は、その種類が多くて、必ずしも類型化することが困難であり、また時代の流行によっても變化してゆくので、これを一つの枠に入れることは困難であるが、種類、形というものは大體類型的にみることができる。

前に菅原傳授手習鑑において、衣裳も時代を超越して、一つの類型になっていることを述べたのであるが、以下にはこれをまとめてみたいと思う。そこでまず男性と同様に、その身分を分離して述べることにする。

武家の女衣裳

武士の男性は公式非公式によって、衣裳が異っている。公式の場合は大紋、裃であり、羽織袴はこれにつぎ、その他は平常着である。

女性においては、公式の場合は、中年では、かたはずしの髷と、これに伴う衣裳が一定して、かたはずし物という一つの様式が成立し、若い娘の場合は、十能花櫛の髷に振袖姿という、これも一定した様式が決定している。

(イ)中年の衣裳

かたはずしが武家の中年の髷であることは前に述べた。この場合衣裳は、どんす、えどとき、縮緬などの着付

に、裲襠を着せるのが定法になっている。そしてその役によって、生地、色彩、模様は多少異るのである。例えば、

役名	着付	帯	うちかけ
假名手本忠臣藏（戸奈瀬、山科）	緋どんす	紺金帯	淺黄どんす
加賀見山舊錦繪（中老尾上）	〃	〃	茶金刺繍
伽羅先代萩（乳母政岡）	〃	〃	黒繻子竹刺繍
近江源氏先陣館（早瀬）	紫どんす	〃	紫どんす
戀女房染別手綱（重の井）	緋どんす	茶金帯	黒繻子刺繍
繪本太功記（操、妙心寺）	てつ色どんす	紺金帯	てつ色どんす

というように、緞子の生地の着付に裲襠をつけるので、裲襠は刺繍の美しさをみせるために黒繻子を用いるのである。そして戸奈瀬は、娘を嫁入りさせるという禮服であり、尾上、政岡はともに大奥勤めであって、このような公式の場合は緋どんすを使用し、早瀬は陣中であるから紫どんすを用いる。また、

一谷嫩軍記（相模）	淺黄えどとき着付	紺金帯	淺黄えどとき裲襠
鶴山古跡松（桐の谷）	紫えどとき	茶金	紫えどとき

菅原傳授手習鑑（立田の前）　　茶金　　紫えどとき

このように、えどときの生地を用いるのは、緋どんすほど公式でない。このほかに、

假名手本忠臣藏（お石、山科）　黒縮緬着付　　白金帶　　黒縮緬裲襠
鶴山古跡松（淨舟）　　黒裾模様　　白金帶　　黒裾模様裲襠

というような變ったものもあり、この色彩と生地は、その身分および立場によって異るのである。

『日本服飾史』（櫻井秀著）によると、徳川時代における高級武家の服裝にはかいどり（裲襠）が用いられており、これは室町時代の表着小袖が分化して禮式本位の服飾になったものであると述べられ、またその上に袴をつけていたといわれている。この袴は人形でも下げ髪物即ち伽羅先代萩の榮御前などに使用している。この袴は後にすたれて、將軍家、大名等の家族、準家族上﨟だけに許されていたのである。また裲襠には總模様、中模様があり、華美にするためには總縫入、中縫入があり、縮緬地には縫なしの總模様があったと述べられている。

してみると、このかたはずし物の衣裳は、徳川中期以後の衣裳をそのまま取り入れたもので、たとい菅原傳授手習鑑のように平安時代のもの、一谷嫩軍記のように源平時代のものでも、一様に江戸時代の大奥の衣裳を用いたのであって、ここに淨瑠璃中の人物は、すでに再三述べたように、どのような時代に取材していても、内容は江戸時代のものであったということの、一つの例證となり得るであろう。武士の中年の女性の衣裳では、大體こ

の一通のようである。敵役のものについても、例えば、

加賀見山舊錦繪			
岩藤（草履打）	黒繻子刺繍、藤模様着付	てつ色、織紋帶	同樣の裲襠
〃（廊下）	茶繻子着付	茶金帶	てつ色どんす
（奥庭）	黒着付	茶金帶	
伽羅先代萩			
八汐	金茶繻子着付	茶金帶	紺金織紋うちかけ

などはその例である。このほかに下げ髪物が、緋の袴をつけることは榮御前の例をひいておいた。

(ロ)武士の娘の衣裳

武士の娘の髪は十能花櫛で、衣裳は緋どんすの振袖の着付に萌黄金の帶、赤地金のうちかけであることは、菅原傳授手習鑑の刈屋姫のところで述べた。これは大體の標準で、これに類するものに左のようなものがある。

役名	着付	裲襠	帶	襟
假名手本忠臣藏（娘小浪）	緋どんす櫻刺繍振袖	緋どんす櫻刺繍	萌黄金帶	白ぬめえり

妹背山婦女庭訓（娘雛鳥）　緋どんすたてわく刺繍　同上　　萌黄金帯　白えり
八陣守護城（雛絹）　〃　〃　〃　〃
義經千本櫻（靜御前）　小浪に同じ　紺八枚帯　淺黄金櫻ぬい　〃
本朝二十四孝（八重垣姫）　雛鳥に同じ　同上　萌黄八枚帯　〃

以上は裲襠をつけるものであるが、裲襠のないものとしては、

鶴山古跡松（中將姫）　白えどとき振袖着付　赤地金帯　白えり
繪本太功記（初菊）　緋どんす刺繍振袖　紺八枚帯　〃
一谷嫩軍記（菊の前）　〃　〃　〃
妹背山婦女庭訓（橘姫）　〃　〃　〃
鬼一法眼三略巻（皆鶴姫）　〃　〃　〃
新薄雪物語（薄雪姫）　〃　〃　〃
京鹿子娘道成寺（白拍子花子）　緋どんす櫻刺繍振袖　萌黄金　〃

右はそれらの一例にすぎないが、これによってみると、王朝時代の妹背山の橘姫や、平安時代の菅原傳授の刈屋姫、源平時代の靜御前、皆鶴姫のようなものが、みな同一の衣裳で時代區分はほとんどみられない。また裲襠

を使用する場合は、多くは室内であり、室外や、平常にはこれを用いないのが、例になっている。衣裳の模様や帯の色は、私の調査した結果は、右のようであったが、必ずしもこれに固定しているわけではなく、その時々によって異る。例えば帯にしても萌黄金を使用するか紺金を使用するかということは、その時の都合によるので、必ずしも一定したものではない。固定した様式というのは赤地に刺繍した振袖（時にはえどとき）金襴の帯で、儀禮的には裲襠を用いるということ、および武士であるから白襟を用いるということだけである。

さてこの振袖は、『大言海』に、

昔男女元服以前に用いし服、袖を甚だ長くつくりて腋下を縫はず、元服して常の長さに縮むること、袖止といひ、其服を留袖といふ。又特に袖の長さ三尺なること大振袖、又は三尺振袖といふ。

と述べてある。この昔という時代については『近代世事談』（享保）によると延寶天和の頃までは、ふり袖長一尺五寸を大ふり袖とし云々とあり、『五十年忌歌念佛』（寶永）にも、ま一度振袖見せたさに云々とあり、『日本永代藏』（貞享）に、一人の娘に黄唐茶の振袖に菅笠を着せて、とあるので、時代的には江戸中期以前に存在していたことが明かである。

このように振袖が江戸前期からの若い女性の服装であるとすると、この娘型の人形の服装は當時の時代を寫したものとみてよい。即ち江戸時代の衣裳を多少様式化したものである。したがって、作品の示す時代とは、大きなずれがあるが、これは前に髪のところでも述べたように、江戸の思想をこの時代に假託したものであえて不思議はないのである。

同じ姫でも、必ずしもこの振袖式とは限らない。例えば、一谷嫩軍記の玉織姫は、白りんずの振袖着付に緋の

袴をつけたのがある。この袴は前に老女型の時に述べたように、下げ髪物の榮御前に用いているので、身分を高くするための特異な服装である。

以上、人形の武家の娘は、時代を超越した、赤地刺繍の振袖ということで象徴化されているのである。

(ハ)老女の衣裳

武家の老女もやはり一定の様式を有している。この髪は白の切髪になったものが多く、これに適した様式が決定している。例えば、

菅原傳授手習鑑（覺壽）	茶どんす着付	茶どんす柄襠	紺金帶	白えり
繪本太功記（母皐月、妙心寺）	茶くぐりのし目着付	〃	てつ色どんす	〃
近江源氏先陣館（母微妙）	茶どんす着付	〃	紺金帶	〃
奥州安達ヶ原（濱夕）	鼠どんす着付	〃	白金帶	〃

となっている。また伽羅先代萩の榮御前に老婆の頭を用いる時は、白りんず着付、茶金のうちかけ、緋の袴、白えりという、袴をつける様式もある。榮御前はこの婆でやる場合と老女型でやる場合と人によって二様であるが、いずれも緋の袴をつける點は一致している。

以上を見ると、武家の老女も色こそ異るが、娘や中年と同様な衣裳であって、人形の衣裳がいかに單純な様式

化であるかということが明かであるとともに、これによって象徴される浄瑠璃中の人物の性格が、いかに類型化しているかということも、推測できるであろう。

町人の衣裳

町人の衣裳は、當時の實社會の服装を多少誇張したり様式化したりしたもので、當時の風俗を展開しているものである。これをその特色のいちじるしい、娘、遊女、老女型、老婆の順序で述べてみよう。

(イ)娘の衣裳

娘の髷が、島田、おしどり、つぶし等であることは前に述べた。そこで島田物に例をとると、

伊賀越道中双六（お米）　黄縞肩つぎ着付　黒繻子帯　浅黄えり
義經千本櫻（お里）　矢がすり振袖着付　黒繻子晝夜帯　赤えり
戀娘昔八丈（お駒）　黄縞振袖着付　〃　〃

などであり、これがおしどりの髷をつけるものでは、

道行戀小田巻（お三輪）　段鹿子振袖着付　黒繻子晝夜帯　赤えり

伊達娘戀緋鹿子（娘お七）　段鹿子振袖着付　黒繻子晝夜帯　赤えり
紙子仕立両面鑑（娘おまつ）　〃　〃　〃
新版歌祭文（娘お染）　〃　〃　〃

このように、町家の娘は段鹿子の振袖ときまっていて、一つの型によって、どの役にも流用できるのである。このほかに前述の島田と同様な着付で、おしどり物がある。

艶容女舞衣（お園）　紫小紋着付　黒繻子帯　紫ぬいえり

などはその例で、一つの習慣になってはいるが娘物の例である。また百姓家の娘には特別な型がある。

新版歌祭文（お光）　萌黄石持着付　とき色帯　赤えり
碁太平記白石噺（娘しのぶ）　〃　〃　〃

これは百姓娘の晴衣であって、石持の紋は前にも述べたとおり氏素性のない人のに用いるものである。

(ロ)傾城の衣裳

傾城は、傾城頭を用いるけれど、類型としては娘の部に屬するのである。この傾城に傾城頭と新造頭のあることは前に述べたとおりである。そこで、この傾城と新造はその身分が異り、傾城は太夫に、新造はそれ以下の遊女に使用する。傾城頭の太夫の衣裳は、

伽羅先代萩（傾城高尾）　胴ぬき着付　黒繻子刺繍裲襠　まないた帯　傾城えり
壇浦兜軍記（阿古屋）　〃　〃　〃　〃
碁太平記白石噺（宮城野）　〃　〃　刺繍あんこ帯　〃

以上は傾城でも太夫の位置にあるものであるが、それよりやや下った、引舟、天神級のところでは、

碁太平記白石噺（宮里）　胴ぬき着付　あんこ帯　傾城えり
（宮柴）　〃　〃　〃
假名手本忠臣藏（おかる）　桃色胴ぬき着付　黒だんだらあんこ帯　〃

などが例である。

(ハ)新造の衣裳

近頃河原達引（おしゅん）　黒縮緬裾模様着付　白博多摺帯　傾城えり
心中天網島（小春）　紫　〃　〃　〃
戀飛脚大和往來（梅川）　黒　〃　〃　〃
艶容女舞衣（三勝）　〃　〃　〃　〃

というようになっている。しかし、これらはみな外出着の衣裳であって、室内即ち廓内の場合はわずかに、天の網島の河庄内の小春しかない。これは前の衣裳と同様であり、ここに出てくる女郎も同じ衣裳である。

新造は遊女としては端女郎で、梅川も端女郎即ち見世女郎であり、小春も同様である。見世女郎は冥土飛脚の梅川の言葉の「かうし女郎の手前もあり云々」の格子女郎のことである。『御前義經記』には、「端女郎は鹿戀（かこい）より下、みせ女郎といふなり。替名をけちとも、火打とも山家とも局女郎とも小松ともいふ」とある。

この新造頭の端女郎と、傾城頭の太夫とは大きな身分の差があって、太夫の揚代が銀五十三匁であるのに對して、端女郎は一匁、影は二匁、汐は三匁というように非常に大きな開きがある。したがって、その衣裳にも髪飾にも大きな差があり、人形でも太夫と端女郎では大きな差をつけている。宮里、宮柴のようなものは、天神か引舟で、引舟は太夫とも六十三匁で、太夫が五十三匁であるから、差引十匁になるわけである。

天神は『異本洞房語園』に、「勤銀二十五匁なれば、北野の縁日に取て天神といふ」とあるから、勤め代は二十五匁で、端女郎よりは、はるかに高いわけである。

こうした生活實體をつかんで、人形の衣裳も太夫の華麗に對して、端女郎はあまり美しくしないのである。し

かし芝居のことであるから人形の形態美を考えて新造の衣裳も、世話に適した風情をもたせてある。

㈡女房の衣裳

世話の男性の人形の着付は、大體縞の着付か、茶の着付に黒帯が常例で、若い者は淺黄竪縞の着付に博多帯のしゃれた衣裳であり、老人になると、茶の着付に黒帯というところが多い。えりは黒えりであるが、これに適應して女房の主なるものにも一定の習慣がある。例えば、

櫻鍔恨鮫鞘（お妻）	格子着付	黒繻子帯	紫えり
双蝶々曲輪日記（女房お早）	〃	〃	〃
明烏六花曙（髪結お辰）	〃	〃	〃

などはその例であり、多少色替りのものは、

夏祭浪花鑑（おつぎ）	白格子縞縮緬着付	黒繻子帯	淺黄えり
（おちか）	黄縞格子單衣着付	〃	〃

で、これは夏衣裳である。このほかに石持（こくもち）の無地の着付がある。

菅原傳授手習鑑（戸浪）　　とび石持着付　黒繻子帯　紫えり
義經千本櫻（權太女房小仙）　〃　〃　〃
關取千兩幟（おとは）　〃　〃　〃
傾城反魂香（おとく）　〃　〃　〃
假名手本忠臣藏（おかる　勘平内）　〃　〃　〃

これらは一つの範疇に屬するもので、前の格子縞のものよりも、やや時代的なものであることは、その題目によっても明かである。時代物は、その衣裳が一般に織紋だの金襴を使用するので、その相手の場合には、格子よりも多少時代的な、こくもちを使用したのであろう。

寺子屋では、松王丸が刺繍の着付であるのに對する戸浪、反魂香の將監に對するおとくは釣合に石持を用いるのであろう。とび色石持の中に三十三間堂棟木由來のお柳は柳の精を象徴しており、草柳石持着付（白柳模様下衣裳）黒繻子帯は特異なものである。

朝顔日記の朝顔が、黒縮緬肩つぎ着付に淺黄繻子帯、紫えりなのは、奥州安達ケ原の袖萩と同様で、同時代の瞽女の服裝を美化したものであろう。

(ホ)　老婆の衣裳

老婆は老人が小紋の着付、または茶無地の着付であるのに對し、やはり鼠小紋か、茶つむぎの着付になっている。

艶容女舞衣（半兵衛女房）	鼠小紋着付	茶帶	鼠えり
紙子仕立兩面鑑（榮三郎母）	〃	〃	うこんえり
心中天網島（おさん母）	〃	〃	鼠えり
近頃河原達引（與次郎母）	〃	〃	〃
攝州合邦辻（合邦女房）	茶つむぎ着付	鼠帶	うこんえり
義經千本櫻（すしやの婆）	鼠小紋着付	茶帶	鼠えり
三十三間堂棟木由來（平太郎母）	〃	〃	〃

茶無地は鼠小紋よりもやや高級らしい。何にしても老人は茶と鼠の取りあわせが一つの型になっているのである。婆の世話としては、大體この二色のもののようである。

6 結語

以上によって人形に關する大略の研究を述べた。これは序論にもいうとおり、俳優論の立場から見て、人形を俳優の一部分即ちその容姿態を表現するものとして、その容姿態の方面からこれを論じ、研究したのである。

そして、以上の研究における人形は、人物の性格を視覺を通じて見せるもので、その性格は淨瑠璃中の人物である。そしてこの人物によって、種々の類型を作って、今日に至ったことは、その歴史的發展（第二節）において述べた。この歴史は、人形と淨瑠璃の相關的研究を指すもので、この歴史を通じて、人形も一つの類型となり、淨瑠璃の人物もまた類型化して、要約された類型の範圍内に單純化された。このことは一面淨瑠璃の人物もやはり類型化されている證據であって、淨瑠璃と人形は表裏一體をなすものである。

淨瑠璃の中の人物は類型化はしていても、その個々についてみると、それぞれの個性を有している。例えば菅原傳授手習鑑の松王丸、梅王丸、櫻丸の三つ子の兄弟は、それぞれの個性をもっており、この個性は近代的な内面的個性とはいえないかも知れないが、三人とも異った性格を有している。それは環境の支配も含まれている。松王丸は菅丞相の恩を受けながら、時平公に仕え、菅丞相と時平公の確執のために非常に苦しい環境に追い込まれている。しかし元來意志の強い、思慮のある、しっかりした性格をもっているから、これに耐えて、最後の寺子屋の悲劇までもち込むのである。そして強い半面に充分に涙ももっている。梅王丸は、一本氣で單純で、同じ強くても松王丸のような知性というものをもっていない。そのかわり、素朴で純情である。櫻丸は前二者と異って優美な風貌と上品さをもち、人情を解し、しかも外柔内剛の性格をもっている。齋世の君と刈屋姫をとり結ぶほどの人情を心得ておりながら、その責任を感じて、靜かに切腹してゆく意志力を有している。

このように三人はそれぞれ個性を有しているが、この個性を他の作品に比較してみると、類似の性格が多々ある。松王丸と熊谷直實、櫻丸と妹背山の久我之助は多分の類似點を有している。

このように、個々としては個性があるが、横にみると類型的であるところに、その表現を受けもつ人形との大

きな關連がある。このことは、前にもしばしば述べたように實際の上演の上で、人形の流用、太夫の語り方、人形遣の遣い方などはどうしても類型的になることは免れ得ない點からも、影響されている。

この性格の類型の根本をなすものが、人形の特に顔面であることはすでに述べたし、それがどのような狀態になっているかも分析して調査したのである。それは類型と誇張であり、類型と誇張とは人形の特性である。

そして人形頭はそれぞれ基礎的な性格を有し、これを淨瑠璃の類型的な性格にかえることは前に述べたとおりである。

そうなると容姿としての形態的な個性でなく、演出上においての個性に變ってゆく。つまり淨瑠璃において、人形と作品上の人物との結合を行い、これを語ることによって、その人物の性格を表現する。その上に人形遣が動作を與えることによって、松王丸とか櫻丸とかいう人物ができ上るのである。

このように考えてみると人形というものは、人物の性格の基本をなすもので、人形は「性格の象徴」といって差支えない。この性格の象徴をどのような性格の人物に表現するかということは演出の問題であり、作品（淨瑠璃）の問題である。そこで性格の象徴である人形に、粉飾衣裳を加えて作品の人物の容姿を整え、これに淨瑠璃と人形遣の力によって劇的性格が表現され、これによって人形が俳優の役目をなすのである。

故に俳優論から見れば、人形はその基本的性格の象徴といってよいものと思われる。しかもその性格は單なる容姿的のみでなく、活動的性格であるから、舞臺において動かして觀衆に見せるもので單なる觀賞用のものではない。舞臺という場面で、人物としてみるのであるから、そこに動作が必要になってくる。

人形の特性は前に述べたように、類型と誇張で、動作は人形の構造によって異った表現をする。この類型と誇

張は人形の顔面その他で説明し、人形の構造については、本研究にひととおり説明しておいた。

こうして、この特性が前に述べた劇的性格の象徴をなすので、人形のよいか悪いかは、この性格の象徴にふさわしいか否かによって決定する。このことは藝術的境地であり、客觀的にはなかなかわかり難いので、本研究では、それを科學的見地から分析して多少でも手がかりを得ようとして調査したのである。これによって、その性格の基礎たる構造、誇張、類型については多少はわかってくるが、最後になると、それ以上の綜合の藝術の世界になって、科學的見地では不明になってくる。しかし、主觀のみに頼っていた人形觀が本研究により、多少でも本質的に理解され得るとすれば、本研究の目的の大半は達せられることと信ずるものである。

第六節　人形と歌舞伎の關係

人形と歌舞伎については、歌舞伎が人形頭に影響されたところもあり、人形頭が歌舞伎に影響されたところもある。大體俳優を性格的に分類したのは歌舞伎である。歌舞伎ではその役柄から次のように分けてある。

一　立役　男性の役で大體善の方をあらわす實役である。

イ　荒事師　暫、矢の根の如く剛勇なものをあらわすので、これは人形の金平の影響を受けたといわれている。これが後には人形で團七にあたる。

ロ　和事師　やつし役、二枚目、濡事師ともいい、治兵衛、忠兵衛等に扮する役者で、人形では若男または

源太に當る。

ハ　實事師　分別的な役で、重忠や由良之助、松王丸等のように、年輩も三十近く、人間としてしっかりした役で、これは人形では孔明や文七、檢非違使に當る。

ニ　和實師　實事と和事を兼ねたもので忠臣藏の勘平等で、人形では檢非違使または源太を使用する。

ホ　辛抱役　精神的苦痛迫害に對して辛抱する役で、關取千兩幟の稻川、鐘諸共恨鮫鞘の古手屋八郎兵衛等で、これは檢非違使を使う。

二　敵役　惡を代表するもので、

イ　實惡　壯重雄大な仇役で車曳の時平、妹背山の入鹿のようなもので、人形では內匠頭または口開き文七を使用する。

ロ　色惡　衣裳美しく、風采惡人らしからぬ敵役、暫のうけのようなもので、人形ではこれに該當するものは實惡の頭をつかう。

ハ　實敵　二枚目を兼ねた敵役で、伊賀越の澤井股五郎のようなもの、人形には文七を使用する。

ニ　平敵　大晏寺の加村宇陀右衛門のようなもので、人形では小團七を使う。

ホ　半道　チャリの敵役で、昔八丈の丈八、朝顏日記の岩代、阿古屋琴責の岩永、道行の伴內等で、人形では與勘平を使う。

三　道化方　滑稽な阿呆な役で、寺子屋のよだれくり、天網島の三五郎等で、人形では子供は丁稚を使い、大人は三枚目を使う。

また道化實役的のものには又平を使う。吃又平、堀川の與次郎等はこれに當る。

四　親仁方　老役で、人形では、しうと、鬼一、定之進、正宗、武氏をつかい、歌舞伎より廣範圍である。老役は淨瑠璃の重要な性格をなしているため、これに使用する人形も性格によりいろいろ工夫されている。鬼一は武士の老人、定之進は町人の知的な老人、しうとは頑固な老人、正宗は正直で律氣な老人、武氏は我の強い老人、その他、敵役にも寅王、大しうと等がある。

五　若衆方　久松、力彌等で、人形の若男に當る。

六　子役　人形の子役を使う。

七　花車方　女房役で老女型を使う。

八　若女形

イ　傾城　遊女で、人形では傾城、新造を使う。

ロ　娘形　お姫樣やお七、お染等で娘型を使う。

ハ　世話女房　酒屋のお園、紙治のおさん等の貞女物で、やはり老女型を使う。

ニ　女武道　先代萩の政岡等の烈女で、やはり老女型を使う。人形の女型には種類が少い。

以上によって見ると、人形の分類と歌舞伎役者とは大體共通しているが、多少違うところもある。大體人形は老役に種類が多く、女形に種類が少いのが特徴と見てよかろう。

第四章　人形舞臺の研究

第一節　人形舞臺の特色

人形淨瑠璃の舞臺の特色は第一章第一節四の舞臺の特質において述べたとおりで、人形を主とした額縁正面舞臺と、舞臺の勾欄（てすり）、淨瑠璃を主とした太夫の床である。

人形淨瑠璃は、人形遣が後から人形をもって遣うのであるから背面を見られるということは面白くない。かつその發達過程においては前面の幕の上に人形を出して遣い、人形遣も太夫もその幕の後にかくれて人形のみを見せた。したがって、その幕の背後は觀客に見せられないので、前面のみから見る正面額縁舞臺となり、能や歌舞伎の三面または二面舞臺に對して最初から異っていたのである。

その當時の前面の幕は、人形の足場となったため、後に人形が出遣になっても、その足場が勾欄（てすり）として殘ったのである。そして、その勾欄は前方舞臺と後方舞臺、または床上と床下とを區別するために、高低二段または三段になった。これが二重舞臺、三重舞臺の起った理由である。そして最後の勾欄を本手といい、次を二の手三の

手といっている。この勾欄は前面のみを示していて奥行はない。また舞臺裝置も釣道具である。かくて平面舞臺は人形遣の立つ所になり、人形の足場はそれより勾欄だけ高くなり、現今の文樂の如きは平面より二尺八寸高いわけである。

次に太夫の床は太夫および三味線の人の坐る場所である。これは初めは舞臺裏の中心であったのが、それが中心の上方高い所から現在の右手に移り、出語の關係から舞臺側面に特設されている。これは歌舞伎の中でも院本物は、床と稱する太夫がついて、せりふ以外の地を語る關係上、この側面の床を使用する。太夫の床は大體舞臺の向って右にあるのが原則であるが、掛合の時は左右兩方に向い合うことがある。妹背山吉野山の段はこの例である。

第二節　舞臺の始原と發達

一　舞臺の始

人形芝居は傀儡子時代においては舞臺というものはなく、箱に人形を入れて首にかけた首掛人形であった。それが人形の舞臺をもったのは何時の頃か明かでないが、首掛人形の時にも一部の傀儡子は舞臺をもっていたの

で、彼の引田淡路掾と目貫屋長三郎との提携の際は淡路掾には舞臺があったものと思われる。舞臺に關する記錄で古いものは『羅山文集』にある薩摩淨雲の『舞臺見物記』である。これには舞臺に關して、堂內假構棚層々、疊ノ氈帳帷高二丈長數丈爲二傀儡之戲技一也、とある。これによると舞臺は棚によって段々になっていたというのは勾欄が何段かになっていたのではあるまいか。なお二丈長數丈とあるのは現在のどの位にあたるかよくわからないし、記述も不正確であるが、當時の京師の芝居圖によれば、舞臺は上下せいぜい三尺程度間口二間位ではあるまいか。その一つはその舞臺面の上に太夫の床があって、これも高さ四、五尺のものらしい。

『事跡合考』には薩摩小平太の舞臺記事があるが、これによると小平太は紙の幕を用いたのを薩摩侯邸では紫の絹の幕および布の幕にお家の紋をつけたものに代えた。これは舞臺の上方の幕の意味であろう。

以上によって當時の舞臺の勾欄は一段に限らなかったが、舞臺の幕は上面に限られ、現今の緞帳はなかったのではあるまいか。

二　舞臺の發達

淨瑠璃の發達と舞臺の發達とは並行して行われるもので、初期の淨瑠璃が單調であるだけに舞臺もまた單純であったが、淨瑠璃の發達につれて人形舞臺も次第に發達してきた。

その舞臺の文献として見るべきものは『寛文古畫葺屋町芝居の圖』、『役者繪づくし』から引用した江戸の淨瑠璃圖、井上播磨掾の舞臺、宇治加賀太夫の口上、山本土佐掾の舞臺および樂屋、『東海道名所記』による江戸

大薩摩の芝居裏、好色一代男に載せた杉山丹後圖、操年代記賴光跡目論の圖等である。

さらに文章として見るべきものは『擁州府志』およびこれを引用した『南水漫遊』である。『擁州府志』には、其始繩張二幕兩楹間舞人形其上一、というように、幕を手摺にして人形を遣う舞臺である。さらにその說明として、中央正面設二舞臺一、横五間構二矮欄一其上下設レ幕レ操二人形一者居二幕內一出二人形於上下幕間一、というので、上下二幕の間で人形を遣うという舞臺である。ところがその次に、上段幕稱二顏隱一、操偶人一者以二此幕一隱二顏面一之謂也。というのがついている。これは直接舞臺構造には關係しないが、これが絲操りか差込手遣なのかが問題になってくる。卽ち上段の幕が顏隱（つらかくし）といって、人形遣がこの幕でその顏をかくすというと、どうも絲操りらしく思われる。

西鶴一代男に、

人形まはして遊べと挾箱よりたゝみ屋臺取組上幕、つらかくし、首落し五尺に足らぬ內に金銀をちりばめ、自由な仕懸立派ながらの出來坊（土偶坊）うごきける。

これは組立舞臺で座敷ででもやったらしく、小さいものだからどうも絲操りらしい。しかし文章から見ると上幕、つらかくし、首落しという三つの名稱があるが、それが如何なる關係にあるか明瞭でない。つまり上幕すなわちつらかくしか、上幕およびつらかくしかが不明である。前者ならば上幕をつらかくしというが、後者だと上幕のほかにつらかくしというのがあることになるから、つらかくしが下の幕かも知れない。首落しというのは兩幕の間、卽ち人形のあらわれる所であろう。

このような玩具的なものは大體絲操りが多かったらしく、差込手遣は何といっても、下の勾欄（てすり）になる幕が人形

遣をかくさなければならないから、どうしても大舞臺になりやすいのである。前に示された金銀をちりばめた舞臺は小さいものでおそらく絲操りであり、したがって上幕が顔隠しであろう。現在群馬縣に散在する人形芝居には座敷の舞臺で遣う差込人形と舞臺が殘っている。八疊にすっかりおさまる舞臺であるからこんなものもその頃の名殘かも知れない。

ところが濱松歌國の『播陽奇觀』には、土佐掾の樂屋に關する記事の中に「圖の中の幕は顔隠しといふ今の本手なり」というのが出てきた。本手というのは二重舞臺の勾欄であるから、この際の顔隠しは下の幕になってくる。そこでこの問題は文献上ではその解決は困難である。しかし舞臺が上下兩幕の間に人形を出したことは明かで、その下の幕は手摺になっていたのである。

三　古淨瑠璃時代の舞臺

古淨瑠璃時代の舞臺の様式を圖について見ると五つの様式になる。その第一は、第二、第十一の圖で、これは寛文頃のものであって、第十三圖もこれと同様式である。この特徴は人形のみ勾欄に出て人形遣が姿を見せておらぬことである。これを第一様式と假定する。

第二は第三、第六の圖の如く人形遣が上半身を上幕と勾欄の間に出していることであって、これは一種の出遣の形である。故に、これは第十三圖のように人形遣が粗末なふうをしていないで美裝しているのである。これを第二様式と假定し、土佐小掾正勝、和泉太夫、伊勢大掾、江戸半太夫等の圖はこの様式になる。

第三は第十一圖井上播磨掾の圖で『西鶴諸國繪咄』に所載されている。これは貞享二年印本であるからこれ以前のものである。これは舞臺が三段になっていることで本手は幕で、その他は一の手、二の手ともに手摺になっている。そしてその各段に人形が出ている。これは三重舞臺の一種である。この人形が手遣か絲操りかについては、上段の人形の足の工合や二段の人形の足の工合から、差込手遣らしく感ぜられる。これを第三樣式と假定する。

第四は第十二圖の井上播磨掾の賴光跡目論の圖で『操年代記』に所載されている。播磨の死は貞享二年で竹本座創立以前であることは明かである。この舞臺は二の手が勾欄になり、本手も勾欄になっているが本手には手摺が平面になっており、この二の手の人形がどうも絲操りらしく見え、本手のも差込手遣らしくない。さらにこれには舞臺の前に附舞臺がついている。この附舞臺のついたのを第四の樣式と假定する。しかしこの附舞臺の說明は後にすることにする。

元祿十二年頃の宇治加賀掾の源氏六十帖の圖（第十四圖）にも附舞臺に出遣し、かつ花道までがついている。花道については、これが人形芝居完成後の舞臺にも殘存していることが、『戲場樂屋圖繪拾遺』（第二十一圖）によっても明かである。花道は附舞臺と同樣に歌舞伎の影響による人形の出遣の場所であって、人形淨瑠璃の歌舞伎化を雄辯に物語っている。

第五は江戸孫四郎の圖（第十圖）で、これは初期の特殊な三人遣の舞臺であって、舞臺の構造としては手摺の上が平面をなして碁盤人形のように見える。この出遣については改めて述べることにする。

以上を概括して見ると舞臺は大體五樣式であって、花道を入れると六つの樣式まであることになる。これらの大部分は差込手遣らしいが、なかには絲操りらしいものもある。卽ち賴光跡目論の圖（第十二圖）には絲操りの

傾向が見えるが明瞭ではない。

こうしてこの期において舞臺は、大體において人形淨瑠璃らしく發達してきたのである。

四　近松時代の舞臺

ついで近松時代になっても、この樣式に大した變化は見られない。近松以後のもので文献に見えたものは、

1　虎ケ石　（本海道虎ケ石　元祿十二年五月六日初日竹本座）振子手摺といふことを仕出し、人形のつかひやうを見せ、素語といふことをはじめたり、あやつり芝居に舞臺をつくる事此の時を初とす。『栄大門屋敷』

2　國性爺合戰　（享保二年二月十五日竹本座）大幕の上に小幕をひき初む。『外題年鑑』『淨瑠璃譜』

3　信州川中島合戰　（享保六年八月六日竹本座）山すだれをはりぬきの本山につくりはじむ。『外題年鑑』

4　加賀國篠原合戰　（享保十三年五月竹本座）初めて正面の床を横に直す。

5　北條時賴記　（享保十九年八月二度目上演）正面の幕を横に直す。

以上はみな舞臺に關するものである。

次に繪畫による文献をあげて見ると左のようなものがある。

1　賴光跡目論　（貞享二年前井上播磨掾座）第十二圖參照。
2　源氏六十帖　（元祿十年頃宇治加賀掾座）第十四圖參照。
3　愛染明王影向松　（年代不明宇治加賀掾座）第十五圖參照。
4　曾根崎心中　（元祿十六年五月竹本座）第十七圖參照。
5　用明天皇職人鑑　（寶永二年十一月竹本座）第十八圖參照。
6　操舞臺名目圖　（『戲場樂屋圖繪拾遺』）第二十一圖參照。

以上の文献と繪畫によって見ると、舞臺構造の大體は次第に巧緻になり、これが固定したに過ぎないが、その中で特別に取扱うべき問題が三つある。その一つは附舞臺であり、次は太夫の床であり、第三は舞臺裝置の問題である。

五　附舞臺

附舞臺は人形の舞臺の前方に平舞臺をつけることである。この記錄文献は前述の『栄大門屋敷』に附舞臺を初めて作ったというのであるが、これが果して初めてのものか否かは疑問である。『栄大門屋敷』は寶永二年刊行の浮世草子であるが、彼の井上播磨掾賴光跡目論の圖（第十二圖）には附舞臺があり、これが播磨掾の死んだ貞

享二年前とすればこの本海道虎ケ石よりも十五年前になる。この跡目論の圖は用明天皇職人鑑と酷似しているので、これはたしかに附舞臺であって、おそらく竹田からくりの舞臺の影響を受けて、ここでからくりを見せていたらしく、傾城勝尾寺開帳の圖を見ても用明天皇職人鑑圖（第十八圖）によってもほぼ想像されるのである。そして後にはこの附舞臺を利用して出語出遣を行ったのである。

六　太夫の床

太夫の床の記錄は、前記『外題年鑑』の竹本座の享保十三年加賀國篠原合戰の時、正面の床を横にしたという記錄と『淨瑠璃譜』にある享保十九年八月北條時賴記の時、床を正面から横に直したという二つである。前者は竹本座、後者は豐竹座で、豐竹座が六年もおくれたわけである。

正面の床というのは、太夫床が正面後方にあったもので井上播磨掾圖や（第十二圖）丹後掾の圖（第二圖）に見える正面後方簾内の太夫の床である。太夫の床が舞臺の後にあったことは土佐掾圖（第十三圖）でも明かであるが、舞臺が二重三重になると、その後方に簾をたらした床をつけたことが、井上播磨掾圖（第十一、十二圖）にも見えているが用明天皇職人鑑（第十八圖）の一つと、『戲場樂屋圖繪拾遺』の操舞臺名目の圖（第二十一圖）には正面にはなくなって上手の横についている。舞臺名目の圖は享和二年のものである。しかし用明天皇職人鑑は寶永二年初演でその圖の一つは床は後方にあり、他の一つは附舞臺の上手上方にあるので、これを見ると太夫の床が舞臺の後方から上手に變ったのは近松頃からはじまったものらしい。しかしこの太夫の床は現今の簾内に

當り出語の床ではなく、當時の出語は附舞臺でやっていたことが第十七圖や第十八圖によって明かである。この床が正面から横に移ったということは、舞臺の飾付を便利にするためで、人形が太夫に對して勢力を示して太夫を壓迫したという感がある。竹本座における吉田文三郎が義太夫の死後、その天才的妙手と座元竹田出雲の人形本位の興行と合致して、從來從屬的な人形を太夫と同格に認められたことを示す重要な問題である。

第三節　舞臺裝置

『外題年鑑』に山すだれをはりぬきの本山につくったのは、享保六年八月三日竹本座の信州川中島合戰の合戰の時に始めたとあるが、必ずしもそうとも思われない。井上播磨掾の圖（第十一圖）にも三の手に本山の使用の跡が見えるが、しかし前の記錄の場合は特に舞臺裝置がいちじるしい進歩を示したためであろう。この本山は舞臺裝置全體の意味であったらしく、後の北條時賴記鉢の木（第十六圖）の舞臺もこれに含まれているのではあるまいか。また『外題年鑑』や『操年代記』の本山の記錄は竹本座や豐竹座に限っていっているので、それ以前の井上播磨やその他のものにはふれていないのであろう。

第四節　花道の問題

花道は元來觀客と舞臺との親和のために、能の橋がかりを變化させて歌舞伎に作ったものであるが、人形が歌舞伎の影響により、出語出遣を始めた時、花道から人形が出るという、歌舞伎の模倣を始めたのも無理はない。この花道の圖は愛染明王影向松（第十五圖）でその文の中に「花道出づかひ大あり」という文句がある。

源氏六十帖の舞臺の花道（第十四圖）とともに元祿十年頃のものであろう。なお源氏六十帖の中に「見物衆の中をつかふてかへる」という記事のあることを見ると、花道を通って觀客中までも遣って歩いたことが明かで、額緣正面舞臺からこのように出てきたことは、人形遣が美裝で人形を差立て、出遣したので歌舞伎の影響の大きいことを示している。

しかし三人遣となってくると、もはや花道で人形を遣うことは不便になって花道は取り除かれて、文樂座もこれをつけなかった。しかし東京へ出張の時などは、安宅關の辨慶の引込や、所作事に靑竹の勾欄をつけて花道から引込むことを行って歌舞伎花道を人形で生かしていた。ところが今度大阪に建てた文樂座は完全な花道があり、しかもそれが船底になって人形獨特の花道になっている。こうして人形の歌舞伎化が實現されているのである。

第五節　文樂の定式舞臺

文樂の定式舞臺は、大阪道頓堀の文樂座の舞臺と東京出張の時の舞臺が代表的のものである。この東京出張または地方興行の時は、歌舞伎舞臺に臨時に人形定式舞臺を作りつけることであるから、文樂座の定式を主とするものである。

第二十二圖は文樂の新橋演舞場へ出張の時の舞臺圖である。即ち文樂座の舞臺を劇場の舞臺へおさめたのである。そして『戲場樂屋圖繪拾遺』の舞臺と文樂座の舞臺とは花道さえとれば大體同樣である。ところが今回道頓堀にできた文樂座は從來のものと異って歌舞伎舞臺に近くなってきた。

歌舞伎劇場へ進出の際はその舞臺へ作りつけるので、太夫の床が舞臺上にあるが、文樂座においては太夫の床が見物席に出ている。この差は劇場の廣さにも關係があるが、實際効果としては太夫床が舞臺面より前方に出ている時には、太夫の聲が見物席の天井の方に上って觀客席に聞えるが、舞臺の上にあると簀の子の上に抜けて聲が響かない缺點がある。これが太夫の歌舞伎舞臺の公演を苦しがる所以である。

文樂の定式舞臺は舞臺前面から二尺ほど下ったところに奥行一間だけ一尺の深さに下げてある。これを船底という。その後はまた一尺高くなってそこに二尺八寸の手摺（勾欄）がある。その後は本屋臺で奥行は一間であって正面三間を本舞臺といい、上手下手に各八尺の袖がある。これを上屋臺下屋臺という。上屋臺は障子屋臺であ

るが、下屋臺は十種香等の御殿ふうなものを除くと多くは庭になっている。

船底の前の手摺は土間をあらわすもので本屋臺から船底へ出る開閉のできる通路がある。上下屋臺も船底も横は舞臺裏に通ずる人形の出入口がある。船底の後の手摺は二の手で、本屋臺の手摺を本手という。船底の前は船底より一尺高く、そこには一の手の手摺がある。もと文樂の一の手の手摺は間口六間であったが現在のは、それよりずっと廣い。本舞臺の後には鏡という衝立のような背景があり、御殿の時はその正面にかとう口という入口ができる。世話の時は出入口に暖簾をかけておくことが多い。

舞臺裝置は本手のところの上屋臺正面には障子をしめるし、上屋臺と本屋臺の間にも障子か襖をかける。かがみは背景をかくが、舞臺裝置は前方の手摺の高さの上だけをかくから、土間席からはよいが二階以上から見ると手摺の間の床や、背景の下部が見えて醜惡である。これは今のような劇場になっても依然として改めない。舞臺裝置は石井飛驒のからくり舞臺以來引道具か釣道具を用い、變化は早く、幕なしでどんどん進められる。太夫の床は太夫盆といって廻轉できるようになっていて次の太夫と交代できる。

以上によって定式の舞臺については大略述べたが、舞臺裝置は昔から芝居によって時代、世話、段によって大體きまっている。

舞臺の發達したものは中に川を流して、左右對立した妹背山の吉野山の舞臺と國性爺の紅流しの舞臺である。國性爺合戰の舞臺の變化は人形のからくり舞臺であるからこそ、引道具や釣道具で簡單にできるのである。

以上の舞臺は人形と卽應し、また淨瑠璃の要求によって變化したものであるが、これが定式になっているのである。

現大阪の文樂座

現在の文樂座は、昭和三十一年一月に開場されたもので、これまで定式舞臺に作りつけてあった佐野屋橋畔の文樂座は廢止されて映畫劇場になった。

現在の文樂座は近代感覺と種々の新機構を取り入れて文樂の近代化を企圖している。これは文樂の新作等と一連の關係をもつもので、これにはいろいろ批判の餘地はある。現在の文樂座は文樂という古い感じは全然なく、鐵筋四階建の近代建築で、外面はコンクリートに昔風のなまこ壁や、やぐら等で文樂という面影を見せようとしているが、これらはいかに古い文樂を近代人の新感覺に合致させようかという苦心が見えている。これが現在の文樂座の性格でもある。

舞臺と客席は二階にあって、正面から入って左右に分れて階段を上って行くようになっている。一階の正面には人形の飾り窓が表通りから見えて文樂氣分をそそる。そのあたりの色彩も桃色のような華やかなものである。しかしそれと飾り窓にある人形との不調和は感ぜられない。

客席は二階になっていて、天井は白く、壁には黄色と銀の菱形模樣があって實に明るく近代感があふれていながら古典的の落着きをも見せている。客席は約千人だが椅子も柔かく氣分も新鮮である。それに音響効果に關しては非常に心を配ってあり、太夫の床には見えないマイクが仕掛けてあり、それによって見物にわからないように擴聲されるので、これも成功の一つである。

舞臺は間口十間で一般の演劇にも共用されるようになっている。奥行は淺く、道具を後にひくことはできない。前半二の手は船底になり、そこに三つのせり上げがある。後半本手は大せりが一つで、前後の間に襖のせり上げが一つあって、これは畫割に使用される。

せり上げにした理由は土地の關係で舞臺の後と左右のふところのないために、道具の處理ができないので、これを上下に處理しようというので、地下（實は一階）はせり上げ、天井は釣道具として舞臺を上下に拂うようにできているのである。そして文樂の定式の本手二重の中央三間左右九尺の法則は無視して、この舞臺全體をできるだけ廣く使用しているから定式舞臺のような狹苦しさは感ぜられないが、見なれない私たちにはまとまりがなく感ぜられる。これにはいろいろの意見があるが、元來定式は竹本座のような小さい小屋でできたものであるから、舞臺が廣くなればこれに捉われる必要はない。しかし定式から計算された人形の遣い方や演出ではどうにもならぬ。古典には定式が必要である。近代建築になったからとて能舞臺を劇場舞臺に移したら大問題になるに違いない。それと同樣なことがいえる。その證據にこの舞臺で見ると人形淨瑠璃という感よりも人形歌舞伎そっくりである。

こうなると傳統の破壞ということが、文樂の本質から考えさせられる。それにこの舞臺に卽應する演出が一向考えられなくて舊のままであるから、人形と舞臺との釣り合いが惡い。それには定式に合致していた人形が小さくて舞臺に合わない。そこで人形頭を大きくしようという問題ができてくる。しかし現在の技術をもってしては巧緻な人形頭はできない。現に新作の頭は文樂の感覺が少くなった。それにハムレットなどのような西洋物の人形となるとどうもしっくりこない。しかしこの舞臺ではこのほうが似合うこともある。

頭を大きくして失敗したのは淡路の人形である。あれは廣い暗い舞臺によく見せるためと、座と座が頭の大きさで競爭したことからあんなに大きくなったのであるが、これは大失敗である。文樂もこの轍を踏まないようにしなければならない。

文樂のせり上げは近代的で甚だ新しいようであるが決して新しいものでなく、寶暦七年豐竹座の祇園祭禮信仰記にすでに金閣寺の舞臺がせり上りになっているが、その後この樣式を使った記錄は見當らない。これが復活されたわけで、今の文樂座なら金閣寺のせり上げぐらいは何でもない。一つためしにやってみるとよい。國性爺合戰の三段目四段目あたりもこの舞臺ならできそうである。樓門や九仙山の雲梯などはこのせり上げの幾つか使うとできるであろう。

文樂座の面白いのは花道である。この花道は眞中が船底のように低くなり、人形遣の足がかくれるというようにできている。そして兩側が手摺の役をする。尼ヶ崎の手負いの十次郎のようなものは効果的である。これも歌舞伎張りである。昔も宇治加賀掾の座にはこの花道の圖（第十四圖）があり、『戲場樂屋圖繪拾遺』の舞臺（第二十一圖）にも花道があるので、ともに歌舞伎の影響であろうが、今これを復活したからといって人形歌舞伎化された現在の舞臺では珍しくない。

これを使うと目の前を人形や人形遣が通るので出遣以上に親近感はもてるから見物は喜ぶが、むやみやたらに花道を使用するというきらいがある。そのためにせっかくの花道も珍しくなくなった。演出上使用制限する必要がある。昔の花道はその圖によると、宇治加賀掾の花道は船底にならず左右が靑竹で手摺になっていて、現代の文樂の勸進帳の竹の手摺花道を見るようで兩側の手摺は幕になっている。

『戯場樂屋圖繪拾遺』は、船底から三の手に通じており、三の手と同じ高さの手摺であるが、文樂座のは花道の船底が少し淺いようである。手摺がないからせめて人形遣の膝がかくれるくらいあってほしい。花道の七三にせり上げがある。おそらく先代萩の床下をやったら仁木がせり上るのであろう。

上手のほうに太夫の床がある。扇形になってこれが壁から廻轉して客席の横に出てくるようになり、終ればまた壁の中に入るような仕掛になり、この床にもさらに太夫盆がある。これはこの座が文樂以外に使用するためであろうが舞臺よりもずっと前に出ているので、たださえ舞臺が廣いのに、これでは太夫と人形の連絡がない。そして前方の客は舞臺と床といっしょに見られず、淨瑠璃が後から聞えてくる席さえある。

前述のように文樂以外の時は、太夫の床を壁に引き込ませ、船底と花道にふたをして一般の劇場にしてしまうというわけである。そしてせり上りもみな電動裝置の近代的操作のために、人形との間に均衡がとれない。照明や舞臺裝置でこれを補ってはいるが、何といっても人形と不調和である。そこで前述のように人形を大きく改作しようという問題が起きている。大體に文樂座は非常に豪華に近代的になった。これは大谷竹次郎氏の頭の新しさである。しかし傳統的な文樂の人々が果してこれを使いこなせるかが問題である。

文樂の舞臺は竹本座からの傳統である。だから文樂の傳統を守るためには定式舞臺がよい。しかし見物が變った現今、商業演劇としては客の動員のため昔のままではいけない。若い觀客をつかまなければならない。それでこの近代的な舞臺とし、新作によって若い世代の觀客を呼びたいのであろう。そこにいろいろの問題がある。その解決は將來にある。

第五章　人形淨瑠璃の演出の研究

第一節　人形淨瑠璃の演出

近代劇には演出ということがいわれてきた。演出者というものが戯曲を舞臺の上に立體化、形象化するのであるが、この演出者がなくても劇はやはり演出されている。日本の古典劇には演出者というものは特定されていない。しかし劇が構成される以上は誰かがその演出の役目に立っているのである。西洋では舞臺監督ができて、それがだんだん演出者に進展していったのであるが、日本の歌舞伎では昔から座頭というものが大體この役目をしていたようである。人形淨瑠璃には特定の人はない。しかし立派な劇が演出されている。

人形淨瑠璃は戯曲に當る淨瑠璃と、俳優に當る人形と人形遣とから芝居が成立している。人形淨瑠璃を構成している人は太夫と三味線と人形遣である。太夫は淨瑠璃を語って、劇の説明と人間の詞とを受けもっている。人形遣は俳優の役目であるが、彼自身が俳優のように觀衆に見られるものではない。觀衆に見せるものは人形である。人形は俳優の身體に當る。この人形は人物の形態容姿をあらわすものである。しかし物も言わなければ動き

もしない。いわんや意志もなければ感情もない。この物を言うことは太夫が受けもち、動くことは人形遣が受けもつ。そしてその意志と感情は太夫と人形遣が受けもち、その指揮統一の機關は淨瑠璃である。

太夫はこの淨瑠璃を語ることによってその中に出てくる人物に詞を與えるとともに意志と感情を與える。その意志と感情は人形遣にも傳えられて、人形遣は人形を意志のあるように動かし、また感情のあるように動かす。そして一人の人物ができあがるのである。だから一人の人形を構成するためには、人形と太夫と人形遣が必要になってくる。

淨瑠璃には節付があって、それが進展の速度も決定するし感情も表現する。その音樂的役目をするのは三味線である。三味線と太夫は一體のものであるが、語らせる原動力は三味線であり、語り方の高低强弱、速度、リズムを決定するのは三味線である。三味線は太夫の語り方を操るものである。

それと同時に人形の動きの速度と高低强弱を支配する。だから人形淨瑠璃の原動力は三味線にあるといっても過言ではない。しかし淨瑠璃の中には三味線のない部分がある。その場合は太夫が原動力となる。その太夫と三味線が一つになって人形遣を支配する。太夫と三味線は人形の頭腦である。人形遣はこの頭腦に支配されるのである。だから淨瑠璃から人形芝居が演出される原動力と支配力は、太夫と人形であり、人形遣は被支配者である。

こう考えて見ると人形劇の演出は太夫と三味線によってなされていると考えてよかろうと思う。この太夫と三味線によって速度が決定され强弱が決定され、かつ意志と感情が支配される。

人形遣がどれほどあせっても太夫が早く語らなければ人形は早く動かないし、人形を泣かせようとしても太夫

が泣かなければ人形だけ泣かすというわけにはいかない。人形遣は従で太夫は主である。太夫が演出者で人形遣はその指揮で動くのである。だから人形浄瑠璃の演出者は太夫であるといってよい。そして演出の筋になるものは浄瑠璃であり、人形と人形遣は演出される材料である。このことは昔からわかっていたかどうかはわからないが、太夫が人形浄瑠璃の代表者であった。

一座の櫓下紋下という地位は、初めは興行者であって、これには掾の名を與えられたが後には太夫に代って、太夫がいつも紋下であり櫓下であった。演出力が太夫を越した場合は豊澤團平のように紋下になった。玉造の人形遣が紋下になったのは一つのバランスであった。人形遣の紋下の實力のあったのは吉田文三郎であった。

このように近代劇的な立場から人形浄瑠璃を見て、本章は戯曲としての浄瑠璃、太夫、三味線と俳優の形態容姿をあらわす人形と、人形を動かす人形遣について演出的立場から見て行こうとするのである。そこで演出の基本になる浄瑠璃の音曲と、それを語る技術と太夫と三味線、それについで人形の遣い方について述べてみようと思う。

第二節　淨瑠璃の音曲的研究

一　淨瑠璃の曲節とその系統

淨瑠璃といえばその範圍は廣く、最初の淨瑠璃といったものから、人形に合す淨瑠璃と、語るだけで人形に合さない淨瑠璃に分れた。前者は義太夫節である。後者は歌淨瑠璃といわれ、都太夫一中の一中節をはじめ、その弟子宮古路豐後掾は享保十五年江戸に下って豐後節を始め、その系統から出た宮古路太夫（後に常盤津を名乘る）の常盤津、宮古路小文字太夫（後富本豐前太夫と改む）の富本が出た。

豐後掾は初め竹本座で淨瑠璃を語っていたが、江戸に下ると享保十九年中村座に出勤して、人形を離れ歌舞伎について、濃艶な聲調は人々にもてはやされたが、そのため江戸に淫猥なる影響をおよぼし、男女の風儀を紊すこと限りなしといわれた。

このことは『獨語』、『江戸節根元記』、『昔々物語』、『賤のをだ卷』、『淨瑠璃三國志』が筆を揃えて傳えている。そのため元文四年には豐後の淨瑠璃は禁止された。そこで弟子の文字太夫はこれを改めて常盤津を始め、また相弟子富本豐前は富本節を興し、富本より出た齋宮太夫は清元を起し清元延壽太夫となった。また豐後系の宮

古路加賀太夫は富士松節を、その弟子鶴賀若狹掾は鶴賀節を、その系統の鶴賀新內は新內節を始めた。さらに豐後系からは繁太夫節、蘭八節などに分れたが、これらはすべて人形を離れ、あるいは芝居の景事などに出演して今日に至っている。故にこれらは淨瑠璃であっても人形との關係はない。

淨瑠璃はもともと語り物として發達したものが傀儡子と提携してから人形と一體になり、人形淨瑠璃のために創作され、それが杉山系、薩摩系となり、金平淨瑠璃、井上播磨掾、宇治加賀掾から竹本義太夫に至り、近松と相携えて人形淨瑠璃を完成した。その完成された淨瑠璃は義太夫を流祖とする義太夫節である。以來政太夫、若太夫、麓太夫などによっていろいろ個性的の改革はされたが、義太夫節としては一貫して今日におよび、人形淨瑠璃の中心をなしている。だから人形淨瑠璃の淨瑠璃という場合は、前述の人形を離れた豐後系は除いて、義太夫節に限るのであり、ここで淨瑠璃の音曲ということは義太夫節の音曲を指すのである。

そこで淨瑠璃は古淨瑠璃時代から人形に合せて作られており、その曲節は人形に合して語られていたのであるが、義太夫以來は時に素淨瑠璃と稱して人形なくして語ることもある。しかしそれは本格のものでなく、義太夫節は人形を離れては第一義的意義はない。何となれば、義太夫節は人形を動かすために作ったもので、それだけの手順の曲節がついていて、語るためのみに作られたものではないからである。語るためのものは江戸に下った豐後系の歌淨瑠璃だけである。

淨瑠璃作者の王座を占める近松も、淨瑠璃に作者名を記した時の非難に對して「兎角みすぎが大事に候。時業に及びたる故芝居事で朽果つべき覺悟の上なり」と竹本座の人形芝居のための作者たることを自任していることが『評判記野郎立役舞臺大鑑』にある。

また『淨瑠璃評註』の中に近松の淨瑠璃に對する意見として第一に「惣じて淨瑠璃は人形にかかるを第一とすれば、外の草紙と違ひて文句皆働を肝要とする活物なり」と言っている。以上により淨瑠璃は人形にかけるもの、卽ち人形芝居の臺本であることが明かである。

原武太夫の『斷絃館論』にも、

「あやつりを知らざる三絃を是又妙手といふとも淨瑠璃三絃彈とはいへがたしといかに、」答へて曰、「先づあやつりは淨瑠璃の體なり、殊に操の彈きかた種々習あり。定たる手所あり、然るをあやつり彈方しらざるは能太夫の能囃子を知らずして小諷のみうたふが如し云々」

とあって、三味線もやはり淨瑠璃の三味線は人形を對象としている。だから淨瑠璃を語るということは、その文章に書かれたことを舞臺を通して立體化させるためである。しかしその淨瑠璃はその文章の意味を語り聞かすことを本意としているので、そのためには作者の意志を悟らなければならない。

『藝林百話』に豐竹麓太夫が淨瑠璃を語る時は まず女房に聞かせて、感動しない時は作者に訂正させたことが書かれてある。その語ることは舞臺の人形を生かすことであるから、淨瑠璃を語るということの意義は明瞭なものである。故に淨瑠璃の文章はもとより、その曲節もその淨瑠璃の眞實を語り、これを人形により眞實に立體化しようということである。

そこで曲節の根本は淨瑠璃の眞意を語り聞かすのであって決して謠うのではない。充分に理解のできるように語りきかすのである。しかし眞實を語るということは單に讀むことではない。嬉しいことは嬉しく、悲しいことは悲しく語らなければならない。そこに音聲と三味線をもって情を移すということが必要になってくる。この眞

實を語り情を移すことが淨瑠璃の本意である。この眞實というのは、淨瑠璃の結構、人物の性格、配合、事件の緩急、前後の關係、卽ち作意を明かに生かして語ることで、情を語るというのはその間の刻々の感情と、人物の動作情景が眞に味えるように語ることである。この眞實は知識に訴え、情は感情に訴えるために、正しく理解の行くように語る。そこには緩急高低、大小、抑揚がついてくる。これが曲節なのである。緩急は拍子であり、間であり、高低は音調であり、大小、抑揚はリズムである。こうして淨瑠璃は一種の音曲になってきたのであり、三味線はこの太夫の音曲を助けるための伴奏樂器である。

淨瑠璃は一種の叙事詩である。或る物語をこの曲節に合せて語り得るように一種のリズムをつけて叙事詩として作られている。だからこれを正しく語る時は、當然曲節がつくべきはずである。

そこでこの緩急高低、大小、抑揚をもって觀客の理解をすすめ、かつ喜怒哀樂の情をあらわす曲節はおのずから一つの客觀的音曲的な型を生じた。それが節である。節はこの叙事詩の本意を音曲をもって表現する一つの約束である。嬉しい時はかく語れ、悲しい時はかく彈け、というように音曲的約束を生じて、そこに音曲の曲節が生れてきた。これは單に淨瑠璃のみならず、あらゆる音樂がこうして起ったものと思う。

初め澤角檢校は、淨瑠璃物語を語るときこれが最もよい曲と思って語ったのである。しかしこの音曲というものは單獨に創作するということは不可能で、やはり從來の約束を踏襲することが便利である。そこでかれはもともと平家琵琶から出ていたので平家を中心においたのである。

元來日本の音曲が佛教に負うところが多いのは歌謠史の傳うるところである。(註二)

註一　高野辰之著『日本歌謠史』參照。

佛教において經を讀み、偈を唱うるのは一種の聲曲である。佛教には五明卽ち因明、醫方明、工巧明、內明、聲明があって、因明は論理學、醫方明は醫學、工巧明は工藝學、內明は倫理學に當り、聲明は聲曲を研究する學問である。

卽ち文を誦する時に高下あり、偈を唱うる時に屈折あり、寶號に歌聲を作し、讃頌を吟味して、甲乙宜しきに從い、引聲、短聲時に合い、耳を悅ばしめ意を快くすることを聲曲と呼び、これに對する一つの型卽ち樂譜を作し、佛名、朗唱、偈文、諷誦、經文、諷誦と進んで一つの佛教音樂を成立させたのである。これの起原は天平勝寶の頃實忠和尙によったといわれている。

これまで日本の音樂は上古在來の歌謠のほかに外來の音樂が輸入されて、これが朝廷に用いられた。天武天皇三年二月に勅して、「所部(くにのうち)の百姓の能く歌ふ男女、及侏儒(ひきと)伎人を選びて貢上(たてまつ)れ」。(紀) とあり、これは歌謠と外來音樂師である。十二年正月には小墾田儛(日本在來のもの)および高麗百濟新羅の樂を大極殿前に奏せしめ、朱鳥元年九月には「凡そ諸の歌男、歌女、笛吹の者は卽ち己が子に傳へて歌笛を習はしめよ」という詔があって音樂が職業化した。

大寶令には雅樂寮が設けられ、養老令には頭、助、允、屬、歌師、歌人、儛師、笛生、笛工、音樂師、高麗樂師、百濟樂師、新羅樂師、伎樂等が連ねられ、樂生を加えれば五百人に近い大規模のもので、外來樂師二十七人、樂生百二十人、固有樂師八人、樂生二百三十人であった。かくて固有樂は次第に減少して奈良平安朝はほとんど外來樂全盛となり、聖武天皇の天平三年、雅樂寮の樂主は固有のものは諸縣舞人、筑紫舞二十人に對し、大唐樂三十九人、百濟樂二十六人、高麗樂八人、新羅樂四人、度羅樂六十二人(濟州島の樂)であって、外來樂が

盛であり、天平八年天竺の僧菩提が林邑の僧佛哲とともに歸化し、佛哲によって菩薩、迦陵噸、倍臚、抜頭等の林邑樂が傳えられた。寺院にも音樂が入った。大佛開眼供養については『續日本記』に「雅樂及諸事種々の音樂、並に咸く來集す」とあって行事に音樂の入ったことが明かである。かくて佛教はこれらの音樂を佛教に適するように研究し佛會法要に用うる歌謡を作ったものが聲明である。このうち天臺の聲明は慈覺に始まって、良忍において大成し、眞言の聲明は弘法にはじまって寛朝に至って大成した。

聲明の言葉は、一、梵語、二、漢語、三、梵語を漢譯したものをさらに國譯したもの、四、國語で新作したものの四種あって、これを用語の上から梵讃、漢讃、和讃の三つにわけ、用途の上から梵唄、散華、梵音、錫杖の四つに分けた。梵讃の曲節は印度より唐を經て傳えられたものである。

和讃は平安朝になって多く作られ欣求淨土のものが多く、これは讃、教化、訓伽陀の三種に分れた。この和讃の創作は民間に廣く傳播して人々に頌せられ、民間音樂になった。こうして規模宏大な唐樂は朝廷または貴族の樂となり、民衆的な聲明は民間音樂となって、後の民間音曲の基調源流をなした。

こうして平安朝前期には佛會歌謡としての聲明は、神事歌謡としての神樂、遊宴歌謡としての催馬樂、風俗歌、朗詠とともに民間音樂の三大源流となり、後に至ってこれから雜藝を生じ、これは諸藝能になった。

『本朝法華驗記』には「發二諸狂言一、習二諸雜藝一、作二無益事一、雙六圍碁毎日不レ缺」とあって狂言雜藝のあったことを述べ、『今昔物語』には、「常に碁雙六を好て其の道の者を集めて遊び戯る。亦諸の遊女、傀儡の歌女を招きて詠ひ遊ぶを常とす」とあって遊女傀儡子の間に雜藝が行われていたことが記せられるに至った。

こうして外來音樂は民間において次第に消化されて邦樂が生れて、佛教歌謡の俗化は漸くはげしくなり、つい

に末流はこれが本意を離れてすこぶる堕落し、これに表情動作をつけて、宴席や遊蕩に用いられるに至った。

『元亨釋書』に、

「抑揚頓挫流暢哀婉動もすれば伎戯を衒い、燕宴の末席に交って盃觴の餘瀝を受け、瞽史偈伎と膝を促して互に唱ふに至り、或は鐃磬を撃ち、跳躍を打し、婦女を別たず街巷を喧噪し、其弊害言ふに足らず」歎ぜしむるに至った。瞽史は平家を語る盲人で、佛教歌謡が平家の中に流れ込んだことを示している。これとともに、臺宗の澄憲によって始められた說教が次第に表情妄態を伴い、音韻を婉にしてこれを哀讃誇張して人心に感ぜしむるために自ら泣くに至り俳優の技と化した。

太宰純の『獨語』に、

琵琶法師の平家物語は天臺の聲明のふしを移して、生佛といふめくら法師のおのが生れつきの聲にて語りはじめたりといふ。今の世まで傳はれり。詞は本より平家物語なれば云ふに及ばず、ふしも昔の習なればきゝにくからず。琵琶に合すれば其の聲淫ならず、玩ぶ人に損なし……。

とあることがこのような風潮のなかに平家の曲を生んだことを示している。これは佛教歌謡が遊君娼婦の間に行われ、說教が俳優の技に等しくなった時、この說教のような物語と聲明の音曲と綜合されて生れたものが平家物語であろう。故に平家物語は文學としての物語をもち、これに聲明を主流とした音曲を加えてここに一大歌謡詩となったのである。

こうしてこの平曲は聲明道を主流として過去のあらゆる歌曲の集成であるとともに、これを源流としてこれから謡曲、幸若、淨瑠璃が流れ出たのであるから、淨瑠璃の音曲的な系統は聲明平曲よりきたるものといってよ

い。

平家物語は平家一門の盛衰に託して盛者必滅の無常感を說いたもので、その思想は佛門に負うところが多い。その作者と稱せられる信濃前司行長が慈鎭和尙の扶持を受けつつあった時に作り、和尙の坊官である正佛（生佛）に語らせたという徒然草の說をもってすれば、これは佛門に發したもので、このような思想をもつのは當然であるが、その物語の一大悲劇は、信連合戰、くりから谷の夜襲、宇治川先陣、一谷、屋島、壇の浦の戰況など悲壯美の極もあるが、また祇王、小督、有王、敦盛、橫笛、嗣信、小原御幸などは哀愁きわまりないものである。ここに淨瑠璃が流れを酌む以上は悲壯なる時代物、哀憐なる世話物と發展したのは當然である。

この平家物語も盲人間に語られる間に次第に文章をかえ、古寫本と流布本には大なる變化をきたしている。この誇張したる劇化は、文詞にも、思想にも次第に近代調、戲曲調を加えてきている。

この大文章につけた平曲は、琵琶法師の末流で平家琵琶ともいわれている。しかし平曲はもともと上代の語部の末流とも見るべきで、最初はおそらく琵琶でなく扇拍子で語ったものであろうとの說は『卯花園漫錄』巻四の中に、「……はじめは素拍子にて語りしを後は琵琶を引て語る……」とあるところに起因しているが、生佛はもと佛門の盲人であるから、琵琶を彈くことなく聲明流に扇拍子で語ったのを、その流が當時の遊宴の具であった琵琶に合せたのであろうという。この說は、あたかも淨瑠璃が初め扇拍子で始まったのを琉球渡來の蛇皮線に合せたのと同樣で平家も琵琶に合せるようになってから歌謠的發達をなしたので、淨瑠璃が三味線に合したために、音曲的發展をなしたのと揆を一にしている。平曲の基調は『當道要集』の所說によると、

生佛が日吉の社に參籠して蒙った示現という中に、

汝が菜種の二葉より學ぶ所の圓實損悟五時八教の中に於て伽陀、稱名、引聲、和讃等亦我朝にては祝詞、神樂、風俗、催馬樂、詩歌、發聲の呂律を以て口說、拾い、三重、初重、中音、中ユリ、サシ聲、折聲、甲ノ聲、胸ノ聲、一ノ聲、二ノ聲、歌、祝詞、讀物、右十五の調子を以て音をうつし節をつくすべし。

というのがあって、これはおそらく宇田勾當がやすだ物語を作る時、佛の示現によったというのと同樣に、音曲を宗教化して、もったいをつけようとした物語に過ぎないが、その中にある音曲の原據については大に見るところがある。かくて平家は灌頂、小秘事、大秘事というように音曲となって世間一般に傳えられたが、これは世人が語るのでなくして、職業者とするものがいて、そしてそれを生活のもととした。つまり一種の職業的のきかせ物になった。これは說教や祭文と同樣である。

その職業人の中の宇田勾當であるとか、澤住檢校、瀧野檢校などが、いわば平家にあきたりなくて新曲を作ったものが淨瑠璃で、宇田勾當はその文章取題に十二段、やすだ物語をとり、澤住、瀧野兩檢校はその曲節に、平家以外の新味を出したのである。このように平曲は聲明より傳わっており、淨瑠璃は平曲よりきているから、そこに平家の曲、さらに遡れば聲明の曲を傳えているのである。

竹本筑後掾の教訓に、

「風音曲道、上、平、去、入、四方、四機、開合、假名、淸濁をもとゝすることはいふに及ばず、就中淨瑠璃として藥師由來の寶號を申事、淨瑠璃御前の事よりおこりたるのみにもあらず、平判官康頼入道平家物語をつくりて生佛にをしへしふし付は臺家の稱名より出たり。故に稱名に二重三重あり、平家にまた二重三重あり、瀧野澤住の語り初し十二段の古きふしにも三重ばかりぞ今の世に殘りける。扨こそ淨瑠璃と名付る事、讃佛稱名の心

もこもるよし傳へ承り候」といって、平家が康頼の作者というのはいかがわしいが、淨瑠璃が平曲の流れであったということは、義太夫の始祖ともいうべき筑後掾も明瞭に悟っていたのである。こうして聲明平家と流れた節が、淨瑠璃の基調となったのである。

『江戸節根元記』に、

扨も其の後是の語り出しの口傳は、眞草行の三つ語りわくるなり。同じ様に語るは心得違なり。さても其後を語る人もあり、文字合わず甚だ苦しきなり、扨て其後の根元を尋ぬるに、筑紫善導寺會法隨和尚といへる僧あり、此の僧至って音曲好にて上京の折から伏見に生佛琵琶法師といへる盲人ありしが、心安く彼法師淨瑠璃の序文に心を勞し考へ居たる所へ参り合せ、法師は何を考へ給やと尋ねければ、此如の仕合なりと咄しけるに、法隨和尚暫く考へて眞言宗の聲明又引導のそれおもんみればやうなる靜なる音聲しかるべしと教けるに法師悦び此節を附したり云々。

これによると古淨瑠璃の語りはじめが、眞言の聲明に似ていることが明かである。これはおそらく淨瑠璃の曲が聲明を基調とするが故に、聲明調になっているので、冒頭の句にかかる一つの挿話をつけたので淨瑠璃が聲明に似ていたことを證するに足るものである。

二　淨瑠璃音曲の発達

瀧野、澤角兩檢校が平家からこの流を出し、杉山丹後と薩摩淨雲に傳えたことのみで、曲に關する記事はな

い。『江戸砂子』の、

瀧野澤角という兩檢校琵琶の妙手なりしが、淨瑠璃物語をつゞりなほし曲節を語り出せり。其頃は三絃に合することなく、右の爪先にて肩の骨をかきならし、拍子をとりたりとぞ云々。

『鸚鵡ヶ杣』の序文の、

「淨瑠璃はじまりて百餘年、瀧野角澤兩檢校平家にくわしく、琵琶の名手たりしより淨瑠璃物語といふ雙紙をつゞりなほして、藥師の十二神にかたどり十二段といふふしを出せり、その時は三味線にあはすといふことなく、扇をひらき左に持ち、右の手の爪にて骨と紙地とを掻きならして色々の拍子をとりたるなり。その十二段の目錄さへ今は知りたる淨るりもなし」とあるのみである。また『色道大鑑』には、

抑、淨るりは瀧野勾當ふしを付て、文祿三年甲子よりかたりはじめたり。此じやうるりに、本ぶしとてあり、此本ぶしに表と裏とて秘傳あり。後に杉山七郎右衛門といふ人、世に出て瀧野相傳の本ぶしを語り、右淨るりにおいて中興の開基たり。

其後五條に次郎兵衛といふ者ありて、瀧野に之をならひかたりけるに、おなじく洛人熊野小平太といふもの是をきゝならひ、是をたのしみて、夜毎に洛中をかたりきけるを、京わらべ聞いて、これよりじやうるりといふことをしれり云々。

この記事と『事跡合考』の、

京都に於て淨瑠璃と云ふ一ふしを語り出しし澤住勾當といふ琵琶法師の三味線に合はせ西宮傀儡師源之丞といふ者人形をまはせ……。

『竹豐故事』の、

「泉州泉の町人にして虎屋次郎左衛門と云ひし角澤（澤角？）檢校より曲節を習ひ……」等によってこれが杉山、薩摩、兩系に傳わったのみでその曲節については何も書いてない。故にこの頃は前に述べたように聲明および平家琵琶を基調とするというだけしかわからないのである。その後もこれらに關する記事なく、わずかに三味線を用うるに至ったことが記されているのみである。

その後の曲節については『聲曲類纂』の、

其頃の三味線は琵琶の手の如くにして、今の世に行はるゝ如く手のしげきものにはあらざりし、淨るりも平家のふしにて少し和らげ、謠に似たるもの故に、淨瑠璃に師匠なし、謠を以て師と心得よと中古の名人井上播磨其門弟に傳へしとなむ。

を見ると當時の淨瑠璃は三味線を使って語った曲であって、各自平家をくずしたもので、固定した曲はなかったらしい。

金平淨瑠璃は『關東血氣物語』に、

「櫻井和泉正信は生得强勇にして、勝れて大力なりしが……勇あるにまかせ淨瑠璃も强きことを好みて鐵の二尺許もあらん太き棒にて拍子をとる、よってはるか後、俳諧の宗匠貞法が『代々蹩』と云ふ集に「親丹波毎日岩をたたき割り」といふ附合あるは此太夫の事なり」といっている。

『江戸名所咄』には、

怪力亂神好むをのこの者どもは、金平を語るを聞ては、そばにてこぶしをにぎり、きばをかみぶ程によろこ

金平といふ事を三歳のわらべ迄も知って日本國へ弘まりたり。

とあり、また『譚海』には、

和泉太夫は式部太夫の新と同時代なり、坂田金平の上るりばかり語りて和泉太夫節とて、土佐外記ぶしに似て夫よりあら〳〵敷きこゆるものなり、殊の外子供杯好みて流行(はやり)たる物なりしが……。

ということで外記節より荒々しいということがわかるだけである。というのは當時は節の印をつけるということなく、けいこ本がなかったからである。それが宇治加賀掾が謡本になぞらえてけいこ本を出版したことを、

「八行けいこ本を四條小橋つぼやといへるに板行させ、淨瑠璃本に謡の如くふし章をさしはじめし此太夫ぞかし」と『操年代記』が傳え、また、

「其頃（寛文以前）床本かたく閉て弟子たらんにもむざと許さず、勿論稽古本といふ事なく、漸く聞書にして一行二行づつおぼえ、夜あるきの友となしぬ。いまに大阪に淨瑠璃本屋なく、そを以て替り淨瑠璃出れば、前の淨瑠璃を懇望して京にて是を板行すると雖も、しらみ本といふに五段書き其間々に一段一段の繪をさし込、童子の弄として弘むるも、全く稽古人のたすけならず、やうやく播磨太夫手筋より、心齋橋筋三津寺邊に書本を商賣する井上彌兵衛といふ人太夫のゆるしを請け、道行、四季、神落などを書本にして、稽古人のたすけとなしぬ。」

と京大阪の稽古本のできたことを記してある。稽古本がない位であるから曲節のわかるはずはない。曲節についてはじめて見る記錄は井上播磨掾のことで、前述の『聲曲類纂』以外に次の文句があるのが初めである。

昔井上市郎兵衛といふ人音聲たくましく、ふしはかせかいぐ等に心を付け、おのれと此一流をかたり出して今に播磨風といへり、播磨太夫、若年頃より音曲を好み、フシ、オクリ、三重、オン、フシオクリ、ハルギン

此類に心をくばり、なかんづく、うれひ修羅を第一に語られしかば、見物なつきをさげ、めいめい口まねせんとすれ共、其頃は床本かたく閉て弟子たらんにもむざとゆるさず云々。

とあって彼が播磨風を作ったことを書いてある。

また『竹豊故事』は、

「淨瑠璃の體、秋は隨分はなやかに語るべし、そは人の陰氣を引立てん爲也。春は引締て和らかに語るべし、人氣浮立時なれば引締ざれば人の情寄らず。時の氣に乘じて和らかならざれば人の情に應へ難し」といい、また「此の樂のうちに謠を入るるさへ、まんざらの謠に聞ゆるはよからず。謠にても歌にても此の樂にうちそひて、格に外れぬやう歌ふべし」といっている。彼の曲節に對する周到なる注意を見るに足る。しかし彼の淨瑠璃は金平系であったためか、『操年代記』に、

「しかるに播磨は何ほどあらき淨るりにても諸人好る樣にかたらるるは名人といふにあらずや」と言っている。

このほかに『操年代記』の中で注意すべきことは、

「今の淨るりを播磨殿にかたらさば、どのやうにふしを付てかたり給はん、頃日の淨るり五段昔の三十段よりながし、其とき其心に應じて、見る者きく者なれば、一圖に播磨太夫を名人とかたよらるるは、管から天を覗くにひとし、出なほされよと云ふ」と書かれていることである。

今とは『操年代記』を書いた享保十二年で、この頃の五段は昔の三十段にあたるというほどに、昔の方が調子が早く單調であったことを物語っている。

井上播磨の正本にはフシ三重というほか、あまり節がついておらぬ。しかし彼の段物集、『忍四季揃』には曲

節をつけてある。そして謡曲幸若なども取り入れてある。して見ると普通のところはそれを言語調にやや調子をつけて語り、特別な景事のみには歌謡的な節をつけて區別していたらしい點は、注意すべきことである。

京都の山本角太夫の正本には次のような曲節の名稱があげてある。

イロ（イロ、イロフシ、カン色、イロウツリ）
ユリ（本ユリ、七ツユリ、ツキユリ、カハリ七ツユリ、口傳ユリ）
フシ（フシ、ミコフシ、スカスフシ、ウレイフシ、シシヲドリフシ、ノホンヤフシ、クルフシ、ツナギフシ、ナキフシ、ヒロイフシ、ヲドリフシ、イブキ節、ハリマフシ、冷泉フシ、神託フシ、說教フシ、巡禮フシ、猿廻フシ、行人フシ）
三重（キホヒ三重、大三重、中三重、オクリ三重、ツキ三重）
オクリ（ウタオクリ、オクリ三重）
ヲドリ（ヤマヲドリ、ヲドリフシ、馬子踊、題目踊、シシヲドリフシ、京踊）
オトシ（オトシフシ、ハルオトシ）
ウタ（小ウタ、舟ウタ、ウタ念佛、相ノ山）
その他（カントメ、ウタヒ、引取、シヅメテ、カンコトバ、ハルイサミ、セメカカリ、ウキ、シヅムル、詞、イブキ、カカリマヒセメ、七ツ下リ、ギンウツリ、ハチタタキ、アタル、ツヨクハヤク、万才）

というように義太夫節のオクリ中のウタオクリ、三重中のキホヒ三重、大三重、中三重、などと一致し、オクリ三重、ツキ三重は現今はないようである。またユリも七ツユリ、ツキユリなどは一致しているが、あとは名稱が異っている。その他オトシも鹿ヲドリもタタキも冷泉フシも現在義太夫にある節である。

岡本文彌は以上のほかに、

三重（引取三重）

地（ハル地、ハル長地、ウレヒ地）

フシ（アミトフシ、カンスヘフシ、ウレヒマヘフシ、キホヒフシ）

ウレヒ（ウレヒフシ、ウレヒ色スヘ、ウレヒオトシ、ウレヒ本オトシ、ウレヒカカリ、ウレヒスヘ、ウレヒスヘフシ、ウレヒ地、詞ウレヒ）

カカリ（マヒセメカカリ、地セメカカリ）

ユリ（ユリナガシ、引取三ッユリ）

色カハリ、江戸、クルヒヤウシ、地セメ、ナガシ落シ、林清、祭文などあり。その中でウレヒというのは文彌特有の悲哀な節で、ナキフシといわれるものである。この中で林清は今も存在している。

角太夫とともに纖細な曲風で一新紀元を劃した宇治加賀掾は謡曲を取り入れることに努力した。それは謡曲の文章とともに曲節まで取り入れた。彼の作中にある謡曲と共通の曲節は、次第、一聲、道行、クルサシ地、歌、詞、クリ、キリ、クセ、カカル、ヲクリ、オトス、ヲロス、ノル、ユリ、三重などで八行本には謡曲の譜さえ入れてある。彼が謡曲を重要視してこれを取り入れることに努力したことは『竹子集』に、

淨瑠璃に師なし、唯謡を以て親と心得べし、其子細は先、操はじむるに翁三番神、拠能をはりてさかりをはやし、人形出る。はっぴ、半切、大口いづれかの能の装束にかはるや、然ば淨瑠璃の根元は謡なるべし。

と述べている。そして謡の重視から平家系統のものをだんだん謡の系統におきかえたといってもよい。それは『竹子集』の跋文の、

親に似ぬ子になれば、うたひをわきまへずして、おに一口にかたりさらはんは、そらおそろしうこそあめれ。

と言っていることからもあきらかである。その語り方も、

右にあらはす如く、身がまへ、専一にし、聲を胴より出さざる故、顔にりきみ出、色々ゆがみしかむ、某が一流たらんは、第一此心得こそ専一なれ。惣じて淨瑠璃ほど下輩なる物のやうにいやしまさるるはなし、是みづから藝をあさまにしなしたるゆゑなり。既に淨瑠璃を能く語り得ては、かたじけなくも、口宣をいただき諸國の受領に任ぜらる。いつの音曲にかかることやある。

と稱してその語り方の上品化に注意しているのは謡曲の影響であろう。

彼は謡曲を重視したが、決して謡曲のみには片よらず、あらゆる方面の曲の集成をしている。これは近松より以前にすでにあらゆる曲を集大成した者として、その功勞は看過できないものがある。卽ち彼の取り入れた他の節には左のようなものがある。

平家、舞、說教、狂言、小歌、冷泉フシ、アミト節、本フシ、關東細り、隆達、小歌投節、清十郎節、江戸節、比丘尼唄、鉢タタキ、祭文、大黒舞、馬方節のほか、當時流行の踊りたる住吉踊、小倉踊、伊勢踊、近江踊、大和踊、鹿踊、飛驒踊、盆踊、柴垣踊、馬場先踊、浦つくし踊、與作踊から舟唄、大阪クドキ、京クドキ、音

頭、讀賣歌、大阪フシの如き流行歌のほかに歌念佛、相ノ山、巡禮歌、猿廻歌、万才、鹿の子踊節、蔦刈節、などの當時の曲節はほとんど取り入れている。故に淨瑠璃といってもそれは昔の源流の名で、事實は日本音曲の集大成といつてよいが、謡曲が重視されてから、語るより謡うものに近くなり、これが後の歌淨瑠璃に變化した原因である。

三　義太夫節の成立とその本質

日本音曲の集大成は、義太夫をもって初めとしその集大成が義太夫節のように考えられているが、實は義太夫以前にすでに加賀掾がこの事に成功していた。義太夫は若い頃彼の脇を語るうちにこれに目をつけ、さらに自己の見識と三味線の竹澤權右衛門、作者近松の助力を得て、彼獨特の集大成をなして義太夫節を作ったものと思われる。故に義太夫節はこの義太夫に負うところ大なるものがある。概していうと彼の豪快な時代物は井上播磨掾からとり、優艶なる世話人情物は加賀掾からとったものといってよかろう。これは享和三年の矢體庵虛空坊の『昔はなわらび』の中に、

此の人の弟子同村の五兵衛義太夫音聲勝れてよかりけるが、つらつら思ひけるは、我語る所の井上氏の流は地節長うして音を表とし、節を裏にこめて語り、又宇治の流は地節短うして音を裏に隱し、節をこまかに語り、兩流ともいまだ節、章句さだかならず、漸々、詞、地色、中など斗り也。いでや井上の長さをちぢめ、宇治の短かきをのばし、音の表裏にそなへ、節の長短をまじへ、序破急を定め一箇流を立て語るに、諸人甚だ悦ぶ。

爰において名を竹本義太夫と改め云々。

とあり、また『淨瑠璃秘曲抄』に、

「義太夫節というものはもと表嘉太夫、裏播磨と合したるものなり。よくよく工夫すべし」とあることが、このことを證するものである。それでは義太夫の曲節はどのようなものであろうか。

これを見る前提として、かの義太夫の曲節に關する意見を述べておく必要がある。彼の聲曲に關する意見として見るべきものは『鸚鵡ケ杣』の序文と、『筑後掾教訓書』と稱するものが主なるものである。『鸚鵡ケ杣』は延寶元年、山本九右衛門板行で、義太夫の道行景事を集めたもので、それの序が彼の曲節に關する意見である。

……萬に心得たる人の申されしは、六藝の道何れかかはる事のあるべき。文武の樂は、美くし、善つくさずのたがひめこそあらめ、樂において五音十二律にもるべからず。申樂を申侍るに、上手のさし扇、下手のさし扇、さす所ちがひなく、引所さらにかはらず、皷たいこまで然り、上手の笛とて笙ひちりきのこゑもふかず、ひいやひやりをよくよく吹きをふするなり。

立出て峰の雲はたが舞ひでも、遊谷、四海波靜にては、たがうたふても高砂平家のふしにうたふたる名人もなけれども、よしあしの雲泥なるはいかにぞや、萬の藝かくの如し。さだまりたることをよくすべし。且其の下曲節は時にしたがひ折にふれて臨機應變まゝ有べきにや。しかはあれど利休、紹鷗、宗和などのかはりし物、眼をおどろかすといへども、湯の上の茶を入れて香煎るやうなる無理なる物數奇もなし。

名におふ歌人のさまざまの狂歌雜體はあれども、五七五七の外はよみ給はず、もろもろの藝能師傳をうけて、定りたる事をよくよく切瑳琢磨して、時に應じて略變の用捨こそ、達人のわざとも名人の藝共いふなれど、語

り給ひしを僕末座に有てつらつらうけ給はるに、我淨瑠璃道の道も思ひ合て、いさゝかも違はず……。

以上は義太夫の藝能觀であって、何藝によらず、一定の規範を忠實に研究努力し、その基礎の上に變略あるべきを述べて、淨瑠璃が一つの類型的音曲にして、みだりにその規範をはずれて勝手ならざるようにすべきことの原理を說いている。さて淨瑠璃については、

……淨瑠璃はじまりて百十餘年瀧野澤角兩檢校平家にくはしく、十二神をかたどり十二段といふふしを語り出せり。其の時三味線に合するといふ事もなく、扇をひらき左にもち、右の手の爪さきにて骨と地紙とを搔きならして色々の拍子をとりたるなり、その十二段の目錄さへ今はしりたる淨瑠璃語りもなし。

此の外に都めぐりといふもの一段有り、是は檢校の門弟、東京洞院目貫屋の長三郎といひし人の作なり。かけまくも、慶長の帝、是を興ぜさせ給ひて人形にかけさせ叡覽ありしより、淨瑠璃太夫受領を拜し世に行はれて、安口判官、弓繼、鎧がへ、戸井田、五輪くだき是を五部の本節と傳へ侍る。岷江の濫腸たへずはびこりて、音曲の海しづかなる時津風、民やすき御代のたのしみ淨瑠璃といふ一ふしさだまりぬるこそ淺からぬ。

と淨瑠璃の起原を說き、これについて次の意見を述べている。

……何の道も古をあふぎて、今を戀ざらめやは。此音曲も格に入り格をはなれて格に入るといふ事第一の思ひなるべし……。

卽ち淨瑠璃は一つの格を守りこれを基調として不卽不離なるべきを說いている。これの例として、

……古播磨太夫は淨瑠璃の中へ謠をいるるさへ、まんざら謠にきこゆるはあしゝと申されし、謠にても歌にても淨瑠璃にうちそひて淨瑠璃の格にはづれぬやうにうたへと申されし肝要の詞なりけり……。

この播磨の例をひいて淨瑠璃をあくまで基調として、他を消化しなければならないことを示し、かつ自らの意見として、

……僕が門弟には淨瑠璃の文句の中ならば、謡も歌もうたふとはおもふべからず。語るといふべしとこそをしへ侍れ……。

と淨瑠璃というものの語るという本質をはなれてはならない點を論し、さらに流行歌その他については、

……いはんや時々のはやりうた、木やりの音頭のたぐひ面影はさもありなん。淨瑠璃の正體に眼をはづすべからず……。

とあくまで淨瑠璃を中心に消化しなければならないことと、流行というものが變轉きわまりのないことを述べ、

「……世間のはやり事聞出し、淨瑠璃に入れんより、手前の淨瑠璃世間にはやるやうに稽古ありたきものなり」とその積極的精神を吐露している。また、

「……世繼曾我の道行に馬方いやよと馬方をどり歌入れし事相應せず、一番の瑾今聞に汗をながすと、三十年前を後悔ある作者の心、藝道の熱心さも有るべきなり……」と言って近松の作者的良心を例にして藝に愼重なるべきを論じている。こうしていよいよ淨瑠璃に入り、

「……實にも文言章段のしなによりては、いかなる名人も語り得がたき事有るべし。堅からんとすれば太平記の如く、艶ならんとすれば源氏物語の如く、端手ならんとすれば當世好色雙紙のかる口に似て、各淨瑠璃にあらず、詩人の平仄をわかち韻字を押すも呂律にかけてうたはん爲とかや、此國のうたひ物、我駒、貫川、伊勢の海等優なる、さわらび、吉々利々などのをかしげなるも呂律のたがはぬこと有がたけれ。その如く文句にもはこ

び、はかせ、およぎ等程拍子有事なれば、それに心を付て、文字うつり、音聲開合、甲乙の位を練磨すべき事なり……」と語り方の注意を述べ、逍遙院入道内府が月待の夜、諸藝の中に交って箏木のしなさだめを素讀し、滿堂を感服させた例をひいて、

「……源氏のよみ曲、堂上の御傳授には、清濁文字うつりは勿論、御聲になまりをかけさせ給ふ所、ふしを付させ給ふ所も有とかや傳へうけたまはる。是らをこそ音曲の龜鑑とも申べけれ」と藝の眞意はたくまずしておのずからふしのつくこの自然の曲が藝の眞髄であることを語っている。なお論旨をすすめて、

「……ましてつたなき辻藝、門音曲を大事ありげに語りまぜて浄瑠璃本ぶしの立所を取失ふ下劣が甚しき本心を外にうばはるゝ。いかなる狂人ぞやと、宇治加賀掾の批判尤もなるべし。若聞人、外のまぜ事をほむるときは、扨は我浄瑠璃是におとりたるとかへり見て、よくたしなむべきなり」と浄瑠璃本位論を論じている。さらに、

名醫の調合ある益氣湯も野巫醫者の合する敗毒散も藥味はかはらねども大きに人をそこなひ、又大きに人をたすく、浄瑠璃にかはりたるふし古今なき事なり。唯趣向、年代、せりふ、風景、時宜にそむかず無理ならぬように地、地色、ふし、調まで心をかへて情をふかく語りなす事、かの病根病因によりて配劑加減あるが如し。外事まじゆるは一味一味の加藥のごとく本方のための加減にて、加藥のための本方にあらずと知るべし。かくあればとて本式にわきめもふらず、つくりつけたるごとく成るは、佛藝とてきらふ事なり。其の内の意味は聲とふしとの和にありて、言語道斷天然の所なるべし。萬巻の書を誦んじても面授口傳なくして萬の道、成がたしとかや、峰の藥師の浄瑠璃の本方相傳のうへ、年をかさねて口傳のうへに工夫をつみて、加減の修業あらまほしく、四十年餘來寤寐にも、是を忘れずといへども、今に、底をつくさず、是ぞ語り得たりとおもふ事

のなきは、我身ながらいかなる事ぞと申侍りし……。

說き去り說ききたるところ彼の淨瑠璃音曲の藝術的態度實に深いものがあり、これは近松の藝術的態度である『淨瑠璃評註』所載の談話とよい對照で淨瑠璃に携わる二偉人の藝術觀として實に貴重なるものである。(註一)

註一　難波土産所載淨瑠璃評註。

筑後掾の門弟に與えた『教訓書』というものがあるが、これは筑後掾が、その弟子へ教訓を與え門弟に誓わせた師弟の契約書ともいうべきもので、最初に淨瑠璃の創始の因緣をとき、平家におよび、

……平判官康頼入道平家物語そっくりで生佛にをしへしふし付は臺家の稱名より出でたり。故に稱名に二重三重あり平家に又二重三重あり。

瀧野澤住の語り初めし十二段の古きふしも三重ばかりぞ今の世に殘りける。扨こそ淨瑠璃と名付ける事讃佛稱名の心もこもる由、傳へ奉り候。しかればおろそかに語るは、藥師如來の實感もおそれ有にあらずや、予弱冠のむかし、古播磨太夫の門下にしたがひ、口授をうけ妙傳を得、餘力ある時は他人の音曲をもひそかにうかゞひ四十年來心をくだきて、今一流を極むること聊予が私にあらず、體用の位、長短の墨譜、其外、程、拍子、地はこび、寄字、戻り、響、移り、待合、中る、さはる、等の違數をしらず、皆々口傳あらずして至りがたきことなり、右の本には句切ばかりにて頌をさすことなし、皆口傳にて習ひたることなり。近年詞、地色、フシ等頌を付る故、それに任せ語り散らし、或は予が正文又寫しにうつし、段々傳寫し誤多きをも吟味なく、我習へたり顏に語る人は、蛤の殻をそれと思ひて中の身を捨ると云ふ山家者のたとへに似たり、或は聞人の耳に本心をうばはれ、聲をつくり、又はおのれが聲自慢に色を付、時花歌などにかゝはりて淨瑠璃の正體をうしなふ

事、鶉鶯のまねして鶉にも鶯にもあらぬが如し。諸藝ともに口傳面授なくして奥底に至ることいまだ例をきかず、予門に遊ぶ人々、此の心を得て稽古修業あらば、祕傳は殘さず相傳して、一流を永々にとゞむるにおいては、老後の思ひ出何事かこれにしかんや。口傳は師匠にあり、稽古は花鳥風月に有、常に神祇、釋教、戀、無常、人倫、生類、山類、水邊、降物、植物、聳物、述懷、哀傷、祝言等に心を寄せおこたりなく稽古有べく候、あなかしこ。

と懇々と訓えている。これは淨瑠璃をおろそかに語ってはいけないことと、その眞髓をつかむのは口傳によるのであるから、專心に藝をはげむことを論じたのである。これに對して弟子三十名が誓約をしている。これは寶永七年正月のことである。この近松と義太夫の二つの意見が大體義太夫の藝術觀をうかがうに足るものである。このようにして義太夫は彼の藝術の眞髓を義太夫節として殘したのである。

さて義太夫節は從來の淨瑠璃を義太夫節によって革新し、一新機軸を開いたものであるが、しかし、その曲節に至っては、必ずしも義太夫一人ではない。それは元來作曲は三味線の扱うものであるから、これは彼の相三味線の竹澤權右衛門と作家近松門左衛門の三人の共同の仕事であって、義太夫が語るようになるまでには、この二つの力が大いに働いていることを無視してはならないのである。そこで義太夫の淨瑠璃が眞に彼の本領を發揮したのは、竹本座旗上げの近松作出世景清からである。出世景清は近松が義太夫に對してわざわざ書き下した新作である。しかも義太夫のために特に新しい傾向をもって書き、古淨瑠璃の型から脫け出そうとしたものである。

元來淨瑠璃は語りものであったが、人形にかけるようになってからは、次第に戲曲的傾向が强くなってきた。そして義太夫に至って近松は淨瑠璃を人形淨瑠璃の臺本にするように努力した。そこで景清は單なる語り物でな

く、人形をもって演ずる歌劇臺本として書かれたのである。

近松は舞臺上に人形をもって淨瑠璃の姿を見せるために、從來きわめて不明瞭であった地と詞とを明確にした。從來は淨瑠璃を音曲として面白く美しく語ってきたのに對して、人形を添え物としてつけ加えるというような太夫本位のものであったのに對して、近松は人形は別に人形としての妙味をからくりによって見せようとした。

このように淨瑠璃と人形との寄せ集めであったのを、近松は淨瑠璃によって、舞臺の上の人物を描き、これを働かせ生きた情景と事件とを現出しようとした。彼は從來の筋本位の淨瑠璃、卽ち物語本位の淨瑠璃からはなれて、人形によって具體的人間、個性的な人間のそれぞれを生かそうとした。そこで人形によって人物の姿を舞臺に見せ、これに物眞似をさせてその人形に生命を與えることを念頭において、淨瑠璃を書くにあたっては、その人物が舞臺上にうまく働けるような表現を心がけた。それが卽ち、詞と地との書きわけとなったのである。

古淨瑠璃はその筋を聞かせる語り物で、これを聞けば筋はわかるが、さてその一人一人の人物、一場一場の情景になると、これを具體的に物眞似的に描寫することはあまり考えていない。つまり戲曲的でない。このことは戲曲論で述べたとおりである。

近松は或る性格の人間が、舞臺でこのように語り、このように動くという物眞似を描き、それによって事件の展開をはかった。つまり說明でなくして具體的表現である。筋でなくして事實の描寫である。

そこで詞と動作と說明の區別を明瞭に立てた。これは戲曲の詞と卜書に近いものである。しかし極端にそうしてしまえば淨瑠璃ではなく脚本になってしまう。淨瑠璃にはあくまで、淨瑠璃としての生命をもたせなければならない。そのように戲曲と語り物の間を名文章をもって書いたもので、彼の言をかりていえば、虛實の皮膜の間

を書いたものである。卽ち寫實と詩との中間であるから義太夫や權右衛門の節付もこれをよく心得ていた。

近松の作品は出世景淸以後は、場面と時と人物がちゃんとはっきり書きわけられて、一舞臺面にそれが寫實的に現出できるようになっており、主な叙述はなくなっている。そこで、それには人物の詞と動作が主になり、これの背景として、情景や說明が適度に加わっている。これを舞臺上に二分すると、詞と詞以外の二つになる。この詞以外のところを地という。

地が人物の動作のみを規定し、また舞臺上の技術のみを規定した時には、脚本であるが、淨瑠璃はそれを語って人形を動かす。またはその情景を示すのであるから、そこは緩急の速度、聲の强弱高低大小等により、これを描き出さなければならない。そこに節がついてくるのである。

古淨瑠璃は一種の物語要素が强く、そのために文章も叙事物語文であるから、全體に調子をつけて語ったらしく、詞と地との區別は少かった。謠曲には詞というものがあり、幸若にも詞はあるが、謠曲は演劇樣式であるから、物眞似的せりふになっており、幸若には演劇要素が少いために純粹な戲曲でなく物語風になってせりふはない。卽ち詞と地は次のように區分される。

詞——人の言葉（對話）と述懷

地——人の行動と情景

そこで脚本では詞はもっぱら對話であり、述懷だけであり、地にあたるト書は動作または舞臺技巧で示すのであるが、淨瑠璃ではそれを語りつつ、人形の動作、ものまね、または情景の變化を表現するのである。したがってこれには、言葉以上の時間がかかり、またその言葉を立體化するために、前に述べたように節がつくのであ

る。單なる讀み方では動作にあわないから全體に節がついて語られるのである。

しかし古淨瑠璃においては、詞と地との區別が明瞭でなく、詞にも地にも節付が多かった。節というよりも調子であったかも知れない。特に節には他の歌などを入れてあった。また詞に合せて特別な動作をするために、近松のものにもまた現在のものにも、詞に節をつけて表情に便にしている。というのは、人形の表情は顏面でなく身體でやるために、どうしても節がないと都合が悪いのである。

特に述懷のようなものには、動作をもって表情をあらわすために節がつく。その節に對して高低緩急をはかりそれを美化するために文句のない間を彈くこともある。また地は說明であるから、必ずしも節をつける必要もないので詞で語ることもある。そこで大體次のように分類される。

イ　地

1　曲節のついているもの　　地

2　詞で語るもの　　詞樣の地

ロ　詞

3　普通の詞　　詞

4　曲節のついた詞　　地樣の詞

ハ　三味線のみ　　文章にない間を彈く

右の連繫が基本になって淨瑠璃が成立するのである。そこで元來の地というのは、語部、平家以來の一種口調をもった朗讀的な語り方であって、古淨瑠璃にはこれが多かった。この語るという口調が淨瑠璃の特徴で、說話でもなく一種の物眞似的口調のある朗讀という方が適當である。古淨瑠璃ではこれに力を入れて强弱、緩急、高低、愁いなどの表情をもって語った。ところがそれが一般の語り方でなく、特別な聲をつけたり特別の間を三味線でつないだりする時に節ができたので、前に述べたように井上播磨や宇治加賀掾になるとその曲節に、種々な形式をこしらえ、また外部の曲節を取り入れて語ったのである。

義太夫も初めはそうしていたが、人形舞臺の發達とともに、それに適當するようにつまり舞臺で立體化するように語った。そこで、詞は對話らしく述懷らしく、しかも舞臺の變化、人形の出入などによって合間の三味線を入れてつなぎ、あるいはこれによってきっかけをつくった。そして歌謠風なところは道行景事などのところに多く集めた。

平家や幸若はこの地と詞のつかい方が不明瞭で、詞という印（しるし）は對話の詞という場合にも使い、說明であっても語調で語る場合にも詞とした。それが義太夫になって區分されたのである。しかし淨瑠璃は純粹なせりふ脚本ではない。また單なる說話文でもない。淨瑠璃は戲曲的敘事詩である。だから詞だけであとをすててはおけない、あとを語らなければならない。殊に人形を離れて語るだけでも獨立の藝になるのであるから、言葉に含む意味、感情を、聲の高低强弱緩急の物眞似的な言葉の表情であらわすために、地に節がつき詞にも節がつくのである。

また一方人形と合す時には人形は非情な木偶であるから、それが寫實的の言葉を作っても、表情が出ない。人形の表情は身體でするものであるからその身體的動作物眞似的表情によってあらわすだけのゆとりと、音の高低

強弱と拍子と間をあらわすために、詞にも一部分節がつき、地にはもちろん節がつくのである。しかし言葉による表情といっても限りのないもので、それを文章によっていちいち語り分けるということは、語り手も困難であるし、また人形も遣えないので、約束した高低強弱遅速をつける。これが節なのである。この節は一つの約束であるから、これを守れば誰でも語れるわけである。

義太夫は宇治加賀掾や井上播磨掾の節を傳え、さらに自分と竹澤權右衛門、近松の共同的努力によって新しい義太夫節を確立した。しかしその根本は語るということである。彼は常に淨瑠璃の完成を念願して、よく語ることに努力していたことは前述の『鸚鵡ケ杣』や『教訓書』によって明かである。

またその藝術的情熱は安價な妥協を許さない。そのために他の座がからくりなどによって興味本位の興行をしても、彼はあくまで眞實な語り方で進もうとした。また近松も眞に人間の誠、眞實を描こうとした。この眞實と眞實の結合が義太夫の藝になったが、夢幻的な時代物にはぴったりこないで一般聽衆には未だ理解できない點もあって、興行的には成功しなかった。

一方元祿十二年に豐竹座が創立され、若太夫は美音の上に華美な語り方をした。そこで近松もいろいろ惱んで世話物に手をつけた。それは曾根崎心中であって、この目先のかわったわかりやすい寫實的、現實的なものが、興行的にも成功した。彼は興行上の苦痛から逃れるため引退を決意したが、一座の者に止められて思いとどまり、興行を竹田出雲に任せたことは第一章第二節において述べたとおりである。

竹田出雲は竹本座の經營にあたると、彼はもともとからくり出の人であるから人形を重視した。そして人形名手辰松八郎兵衛を生かすことと、からくりによる舞臺的効果をねらって、近松に用明天皇職人鑑を書かせて、顔

見世興行をなし、鐘入の段に出遣の華美な舞臺をあけて豐竹座に逆襲してこれが成功した。このことは義太夫の座主の時代の淨瑠璃第一主義から淨瑠璃人形並行主義にかわったことを意味する。

近松の淨瑠璃もこの經營方針にしたがい、時代物はからくり應用の舞臺本位のものを書いた。しかし義太夫の死ぬまで、十五年間はおそらく時代物よりも世話物に生命を打ち込んで成功したのである。この十年間時代物に傑作が少く世話物においては二十四篇中十六篇の傑作を出しているのは義太夫が世話物を要求した證據である。

このように義太夫の力を入れたのが世話物であって、架空的な時代物は義太夫も近松も、人形とからくりを主に見せていたものと見るべきではなかろうか。もともと近松と義太夫は竹本座の初めから一心同體のような關係にあり、その藝術觀も『淨瑠璃評註』の近松の藝術觀(註一)と義太夫の『鸚鵡ケ杣』序文（前出）と全く共通な虛實の中間說であったので、義太夫が架空的な時代物に氣が乘らなければ、近松も氣が乘らないので傑作がなかったのであろう。その上豐竹座の華美な語り方經營に對して、こちらも大衆的に出なければならない。それには世話物が適當であった。世話物は寫實的のもので、近松と義太夫の專賣物であるから、二人とも油が乘ってこのように世話物本位というふうになったのであろう。

註一　淨瑠璃評註參照。

世話物は時代物が類型で、架空的、浪漫的、非現實、夢現的であるのに對して、實生活を取扱ったのであるから、現實味寫實味がなくては人は承知しない。そして實社會にあるような現實の男女を現實問題の上に乘せて見せたのであるから、その淨瑠璃はどうしても寫實的になるということは當然である。世話物の中の人物は遠い昔の時代物でなく、今大阪にいる階級の人々のことであり、しかもそれが觀衆の知っている世界であるから、ごま

かすわけにはゆかない。詞にしても動作にしても同様である。そこで世話物が人形の寫實化に大きな力を與えた。卽ち夢幻的で生活に遠い時代物から現實的な生活に近い世話物に變ったのであるから、それが寫實的演劇になったのは當然である。淨瑠璃の戲曲化は時代物よりも世話物の方が必然である。

しかしその反面、世話物は誰もの手近な材料であるだけに、そのまま寫實で見せられると日常生活を見るようでありあまりに現實的で面白くない。そこでその世話物に浪漫性を與えるために、華やかな景事道行をつけるとともに寫實の詞にも表情的曲節をつけて語り、華やかなものにした。そしてあるいは地合を詞に語って地合に偏せず、反對に詞も地合で語ってかたよらず、いわゆる虛實皮膜の間を行ったのである。つまり詞のところを地合で語って色をつけ、地合のところを詞で語って寫實にというように捉われない自由な語り方をしたのである。次の例は丹波與作の重の井子別れの一部である。

……は詞を地で語り——は地を詞で語る。

詞　お傍の衆に囃されて幼稚心の姫君

地　斯ふ面白い東都とは今迄おれは知らなんだサア〳〵行かう、ヤア御座らうとおつしやるか、そりや目出度は〳〵又も御意の變らぬ間に行列揃へと立騷ぐ御乳の人は勇をなし、左樣ならま一度（中略）——在所の衆がやしなひで、漸々馬を追ひならひ、今は近江の石部の馬借に（中略）拜みまする母樣と　地取付抱つき泣き居たり　詞お乳ははつと氣も亂れ見れば見る程、我子の與之介守袋も覺えあり、飛ついて懷に抱き入れたく氣はせれどいやア大事の御奉公……

以上のように……は詞のところを地で語り、――は地のところを詞で語るのでちょうど文章は反對になっている。しかし考えて見ると詞が長くて寫實では單調なためこれに情を加えて節にしたのは當然で、いっぽう地のところは前後ともに人に知らされぬはらはらした氣持で急を要する氣のせき立つところであるから、その氣のせく氣分を地合詞で急いで語るのである。こうして詞は地となり、地は詞となって融通自在な節付と、これに適する筆致とは實にすぐれたものである。こうして近松の作と義太夫の節は一致して渾然たる藝術をなしていたのである。

當時の差込手遣の人形は細かな表情もできないが、この方が遣いやすかったのであろう。また道行は地合のみであるから自由自在にあらゆる曲節をつけて語ったのであって、これは景事の地になったのであって古淨瑠璃からの例である。やはり丹波與作に與作小まん夢路の駒に、

歌與作丹波の。馬追なれど今は、野の放れ駒ぢや。しやんとさせ與作。與作思へば　引照る日も曇る。關の小萬が　ギン涙雨か。しやんとさせ與作。フシ與作、與作と、呼び呼ばれつる稻負馬も、フシ音を入れて野邊の刈萱軒場の萩馬の秣に飼ひ殘す。フシオクリ草もヘ我身も。此曉は、オクリともに、枯野の轡蟲。スニテ人を乘せたが乘せられて……

文章も面白いが節付も實に變化があってすぐれていて、一種の歌謠になっている。したがって人形の遣い方も舞踊ふうの人形振りになるので寫實ではないのは當然である。

こうしてこの近松と義太夫の二人で義太夫節は成立したのである。そしてその義太夫の特に優れたのが世話物で、世話物こそは寫實と浪漫との皮膜の間の作であった。

このように二人の活躍がついに義太夫節を大成し、浄瑠璃を完成の藝術にまで引き上げたのは、二人の眞劍な藝術的良心を根底として近松の文才と、これに應じて自由に語り得る義太夫の美音とその巧妙な喉にあった。

ところが正徳四年九月義太夫が死し、そのあとは政太夫が若年でそのあとをつぎ、義太夫の素志をつぎ全生命をささげてついに義太夫節を完成した。しかし彼は生來小聲であった。そのために一方ならぬ苦勞をした。彼の門弟順四軒の政太夫の藝談を記した『音曲口傳書』には次のようにその消息を乘せてある。

「門弟、餘多の中に中紅屋長四郎といふ人よく師傳をのみこみ語りけるゆゑ芝居を勤めたしと望けれども音聲小まへなればとて筑後掾そのことをゆるさゞれば、口惜しきことかなとおもひくらしける所から同門弟、兄弟子、若太夫豐竹上野掾と受領を拜し、芝居を興行す。此の時に中紅屋長四郎事若竹政太夫と名乘り、此芝居へ出る。筑後掾政太夫がかたり口を聽て感心し我一流を殘し傳へん事此人より外にあるまじと後悔して、急に呼かへし苗字を竹本に改め、芝居を勤む。

正徳四年九月十日筑後掾六十四歳にして身まかりぬ。遺言して義太夫となり、名跡相續し、猶又音節章句を正し、終に受領を拜して竹本播磨少掾といふ。そのかたる所、音聲に深く人情をふくみけるゆゑ、聽人感心して浄瑠璃中興開基の名人なりと譽て、名を日の本の外まで輝しける事世の人の知る所なり……」とあって、彼が義太夫をついだ樣子と藝風がよくわかる。しかし彼は義太夫のような美聲でなく、小聲であったために彼の苦心は一通りでなかった。彼は義太夫のように聲と曲節で人氣はとれない。そこで苦心の後、ついに詞の中に人情の眞實を語るということを悟った。

『音曲口傳書』にはこのことを次のように書いてある。

播磨つねぐ〳〵申されけるは、我長四郎のむかし、小音なるがゆゑ芝居はつとまりまじと筑後翁申されけるとき、つら〳〵と思ふに、音聲の大小は人の生つき也。音曲の事は世話のたとへにも、聲なうて人をよぶといふ事あり。生得たる調子をはづれ語れば、牌胃を損なひ、調子律にかなはず應ぜざれば、人感ぜず、音聲の師匠より遙におとりしは生れつきなれば、是非もなし、音は銘々の音なり、音をもって人情の喜怒哀樂、眞實に語らば小音なりとも、人の感心せぬ事はあるまじ、工夫して語りしと申されしが成程人感心したると見えて、播磨翁師の語り出されると手習子供の無音をまもるごとくしづまり、聽入けるゆゑ、芝居の外まで聞えし也。

こゝを以て、音が第一ぢやと心得よ、情をふかく語れば、聲は小さくとも人が感心してよく聽わけ、嗚呼をしい事や、聲がやりたいと譽らるゝやうがよいといふ……。

このようにして小聲をもって人情の眞實を語って成功した。そして豐竹座に立籠る兄弟子若太夫の天才的美聲によく對立した。しかしこの政太夫を生かすためには、竹本座は並みなみならぬ苦心をした。

竹田出雲は政太夫披露に近松に依賴して、國性爺合戰を書いた。これこそ近松が、世話物以外に暫く傑作のなかったあとに書いた傑作であった。これがあしかけ三年十七ヵ月つづいたのには、からくり應用の大規模の人形も大いに與って力あるが、しかしその三段目獅子ケ城を語った政太夫の非凡な藝も見逃すことはできない。

彼の工夫したのは詞である。義太夫は地合に詞にともに傑れていたが、小聲の政太夫が地合を語って人を感心させることはできない。

人形淨瑠璃の臺本となる淨瑠璃は、舞臺を生かすことにある。舞臺に作者の書いた眞實の姿をあらわせばよい。それには人形を生かす詞の研究をしなければならない。彼はそう考えて、その詞の研究から、人情の機微を

つかんだのである。彼は義太夫や若太夫のように、地合を語って、その美聲と節まわしで聞き手を感心させることの不可能を悟って、詞第一主義をとった。近松はよくこれを察して、舞臺の人形の生きる、詞の生きる淨瑠璃を書いた。國性爺合戰はこのような意圖のもとに作られたので、彼の藝に對する見解は、前に述べた『音曲口傳書』にあるとおりである。これは第一章第三節、淨瑠璃の音曲的特色に述べてある。

このように彼の語り方が詞により喜怒哀樂の眞實を語ろうとしたために、近松の作品はこの政太夫に適するように書かれるようになった。まず義太夫のように美音で語るものでなく、深刻な人情を描いて詞の活きる書きかたをした。これからの時代物は義太夫時代のような播磨系のものでなく、時代物に世話の人情を描いたものにし、その三段目を性根場にした。國性爺合戰三段目は、詞の應待と動作の記述の地が多く、その上、節付も地と詞で、フシというのはわずか七ヵ所五字ずつついているだけの簡單なもの、政太夫にその役の心を語らせようとしたせいであろう。以來政太夫のために近松はできるだけその特徴を生かすことに努力し、出雲もまた人形の方面に力を入れ、舞臺の方面にも力を入れた。義太夫死後の淨瑠璃が、現實性を帶び、その舞臺面が個々の人物の內面的描寫に力を入れ、演出上も次第に歌舞伎化してきたことは政太夫の藝術に負うところ大である。政太夫は古淨瑠璃や義太夫の聲で語る淨瑠璃を頭腦と魂で語ることに努力して、ついに絢爛な義太夫節を、人形淨瑠璃の臺本として、また寫實的な立體的な表現として現今傳わるものに仕上げた。これに應じて人形遣の天才吉田文三郎はこの寫實に應えるため人形の改革をして、三人遣によってその個々のこまかい藝の描寫を試み、それが次第に歌舞伎化し、今日に至ったのであって、義太夫までは地七分詞三分の淨瑠璃を、政太夫以後は詞七分地三分に變化し、浪漫より寫實にうつって今日に至った。この政太夫以後はこの曲風に應じて作った文耕堂や半二や出雲の淨

瑠璃は、近松の虛實皮膜の間から現實にかえられた。

現今文樂に殘る菅原傳授手習鑑、義經千本櫻は演劇的見地から歌舞伎とほとんど共通している。近松と義太夫の淨瑠璃は詩であった。しかし出雲や半二は完全なる戲曲であり、地の文章は說明的に卜書の役目をするようになった。したがって近松の作品もこのように書き改められ、いわゆる脚色されたものになった。その例としては、

冥土飛脚 ―― 戀飛脚大和往來
心中天網島 ―― 紙屋治兵衛時雨炬燵
　　心中紙屋治兵衛
丹波與作 ―― 戀女房染分手綱
曾根崎心中 ―― 增補曾根崎心中

などの近松とその改作との比較によって明かである。この兩者を見ると淨瑠璃が文學叙事詩として、また淨瑠璃音曲としては近松の優秀に及ばないが、人形の動き、舞臺の變化、その他の舞臺技巧など、人形脚本としては改作の効果は充分に認められる。近松の作品は差込手遣人形に合したものであるから、この時代の歌舞伎化された三人遣の人形ではどうしても演出できず、また無理に演出するとすれば、単調で見栄えのしないものであることは、淨瑠璃を比較し、さらに現在の演出を見れば明瞭である。

これは前に述べた義太夫時代の義太夫は地七分人形芝居三分なのが出雲により五分五分になり、義太夫死後人

形芝居の方により力を入れたことから、こう變化したものであろう。そうして現在の義太夫節は完成されたのである。

政太夫以後は麓太夫、長門太夫、綱太夫などの人々により、語り方にはいろいろ工夫されたが、そのもとの曲節の根本は踏襲しているのである。殊に鶴澤清七（松屋清七）による朱と稱する譜ができてからはその根本曲は固定して、その上は語り方の工夫となったのである。

四　義太夫節の曲節

ここに現在の義太夫節について見ると、これに關する參考書は、章句故實集、音曲兩節辨、淨瑠璃祕傳抄、聲曲巨細祕抄、音曲口傳抄、章句起原竹之集、音曲極祕卷、音聲巨細抄、淨瑠璃心得之卷、淨曲意見、竹ノ子集、淨瑠璃道しるべ、音曲道智論、音曲初心得、淨瑠璃道の技術、竹本播磨少掾音曲口傳書、淨瑠璃三味線ひとり稽古など限なくある。これらは多く語り方の指導書ともいうべきものであって、したがって曲節に對する解說もつけられてある。この中で曲節と語り方に關しては淨瑠璃道の技術（明和八年四季太夫）章句の解說としては章句故實集、三味線は淨瑠璃三味線ひとり稽古（寶曆八年版）語り方精神の指導は竹本播磨掾音曲口傳書、竹本筑後掾の鸚鵡ケ杣の序および教訓書などが主なるものである。

淨瑠璃の構成が詞と地からなっており、それに節がついたことは前に述べた。これが名稱として詞、節、地、色の四つに分れている。節には、

「地」　地色、地ハル、地ウ、地中、地ハルウ、地中ウ

「オクリ」　オクリ、小オクリ、ウオクリ、色オクリ、ギンオクリ、歌オクリ、ツキオクリ、アタリ、オクリ

「三　重」　三重、大三重、吟三重、愁三重、猛三重、中愁三重、綴三重

「カカリ」　播磨カカリ、川崎カカリ、地藏經カカリ、說教カカリ、表具カカリ、冷泉カカリ、フシカカリ

「ユ　リ」　三ツユリ、四ツユリ、五ツユリ、七ツユリ、九ツユリ

「オトシ」　文彌オトシ、五字オトシ、上五字オトシ、二重オトシ、大オトシ

「ギ　ン」　ウギン、上ギン、中ギン

「タタキ」　タタキ、上タタキ

「ス　エ」　スエ、大スエ、スエテ

「間」　丁間、半間、三ツ間、四ツ間、割間

「フ　シ」　フシ、本フシ、中フシ、ハル中フシ、ハルフシ、フシハル、ギンハルフシ、ウフシ、ハズミフシ

以上のほかに、

ヒロイ、コハリ、ノリ地、長地、クリアゲ、ハヅミ、サハリ、ヨミクセ、色

などがあり他の曲からきたものの節としては、

表具、道具、八郎兵衛、文彌、播磨、半太夫、大和、冷泉、半冷泉、江戸冷泉、海道、半中、角太夫、外記、鹿踊、地藏教、放下僧、吉野說教、國太夫、三勝、祭文、相ノ山、アミト、林清、平家、鉢叩キ、音頭、小室、一中、舟歌、舞、謠、歌

などのような名稱が見える。これを前述の播磨、嘉太夫、角太夫、文彌に比較すると節の變遷が明かになる。これらの節または三味線の彈き方、音調、特別な節のついた章句などいちいちの說明は略することにする。

また章付については、特別な印サガル丶 アガル丿 モツ〕 ハシル丶〕 ノム〰 ユル乙 イルレ ハネル〻 オス〰 マワス〰 フル〻等の印があってこれが譜になっている。しかし間も甚だ不明瞭であり、これらの章付も口傳以外にこれを語り、これを知る方法は困難である。これらの說明は章句故實集に明かである。音の名稱には上下、カンヲン、上、ギン、クル、入ル、ウク等の記號があり、その根本は三味線の調子によるので『淨瑠璃三味線ひとり稽古』に詳說されている。

次には淨瑠璃のリズムについての問題である。わが國ではリズムの問題は、序破急の原則によって傳わっている。およそ時間藝術である音樂舞踊の表現を支配するものは、序破急の原則である。序とは冒頭の部分、破は主體の分、急は結末の部である。序は破に向っての早さが特徵である。

破は表現の主體で、ここはゆっくり落ちついて、入念になすべきところである。その表現の細微にして入念なことを唐樂に入破ともいい、破ともいう。次にその結果の速さを增した部分が急である。唐樂には急聲と呼ばれ

ている。この序破急は平安朝初期、支那から輸入された舞樂の表現理論であって、聲明にもこの法則が採用された。こうして能もこの法則を踏み、淨瑠璃も、やはり序破急の理論を靜山急の名において示している。この靜山急即ち序破急のないものは、淨瑠璃に立體的なところがなく、したがって人形が引立たない。

この序破急はおそらく氣候の變化をうつしたものではあるまいか。つまり春は序であり、夏秋は破で、冬は急ではあるまいか。そしてこの序破急は一曲としては、これが五段または三段になったことは戲曲的研究で述べた。この五段物の序破急の場合には、第一段目は序、二、三、四が破、五段が急となるのである。

『淨瑠璃秘曲抄』はこの序破急の律動を考えて初段は戀慕、二段は修羅とし、三段は愁嘆とし、四段は道行とし、五段は問答として、靜（序）は戀慕、山（破）、修羅、愁嘆道行、急は問答として、この靜山急の語りわけを述べている。この靜山急即ち序破急は全曲のみならず、一部分一章句にもこれがあって、これを音にあらわす時は、靜（序）は喉音、山（破）は胸音、急は頭音というように語るのが原則になっている。

靜（序）	山（破）	急
十	八年が	その間
		太功記尼ケ崎
喉	胸　音	頭　音

こうした例が示すように、部分的にも序破急即ち靜山急の法則はある。この法則が一作品として心掛けられ、

作曲に心掛けられ、語り方に心掛けられ、一部も序破急、全體も序破急というようになっているのである。

この序破急の原則も淨瑠璃音曲の上の重要な法則である。

以上のほかにも音曲に關する問題は多いが、これを詳說することは音樂理論になり、研究の範圍を越すのでここには略すことにする。

要するに近代淨瑠璃の曲節は井上播磨掾、宇治加賀掾によりその基礎を作られ、天才竹本義太夫により、この兩者を調和し、さらに自己の工夫創作によって義太夫節を作り、これが根幹となり、次の政太夫がさらに獨特の語り方によりこれを完成して今日に傳わっているのである。この後の太夫によってあるいは麓地等というのもあるが根本のかわりはない。

第三節　淨瑠璃の語り方と太夫三味線

淨瑠璃の音曲的研究は前に述べたとおりである。これによって淨瑠璃創始期よりその完成に至るまでの重要な人々の努力については大體明かになった。

淨瑠璃創始後、その硬派の代表と見るべき澤角系の薩摩淨雲と、軟派をもってする瀧野檢校杉山丹後の系統との兩者が互に發展し、薩摩の系統は金平淨瑠璃から井上播磨掾に、杉山系は山本角太夫から宇治加賀掾にとそれぞれ特徴をもった語り方で發展した。この硬軟兩派を調和し、さらに自己の創意を加えたものが竹本義太夫であ

る。この義太夫の曲をさらに深刻に寫實に語って現今の淨瑠璃を完成したのが竹本政太夫であることは前に述べたとおりである。そこでこの義太夫では硬派の系統は主として時代物となり、軟派の系統は大體世話物となったが、政太夫においてはこの時代物の中に世話物を入れて、時代世話一體の配合の曲にしたのである。かつ歌舞伎の影響による人形の改良によって次第に寫實的になり、出雲、半二の作法が脚本的になり、詩から戲曲に變化したために詞の部分が多く、地は卜書の役目をしてくるにつれて、節より詞に重點がおかれるに至り、太夫も詞に重點をおき、舞臺上において詞による寫實的對話の要素が多くなった。しかし三人遣の巧緻な遣い方は、充分にこれに應ずることができたのである。

古淨瑠璃は物語の筋を述べたのであるが。近松になってからは、人を述べ、事を述べ、心を述べた。この事と心は卽ち筋と情である。井上播磨は謠曲や三河萬才の調を取り入れて、播磨節という筋に重きをおく語り方をし、宇治加賀掾は山本角太夫、岡本文彌、これら杉山系の影響により、纖細な抒情を語った。義太夫は近松の作品によりこの節と情との調和を圖って語り、政太夫は一歩進んでさらに人々の內面を語った。この義太夫の語り方と政太夫の語り方の差はその素質にある。義太夫は性來美音であるから、地合や節もよし、詞も可であるが、聽衆の人氣を得るには節の方が得やすい。彼は出發點において「げにうけがたき人のたいを受け乍ら」だの「さりとて戀は曲者皆人の」というような節を語る美聲で一躍人氣を得ている。そこでどうしても節七分詞三分になるのは當然である。義太夫門下から獨立して豐竹座を建てた豐竹若太夫もこれと同樣である。

しかし政太夫は『淨瑠璃口傳書』の述べたように小聲であって、義太夫さえも將來の望なしとしたものであったのを、彼が必死の精進によって淨瑠璃の節を語らず心を語るという方法によって一躍竹本座の後繼者となっ

た。

この二つの傾向、つまり節を語るという音曲的成功者と、心を語る戯曲的成功者は以後常に對立している。そして近頃のこの兩代表者は、文樂座の二代目越路太夫（攝津大掾）と大隅太夫である。ともに名人であるが、前者は美聲で曲節の名人で、後者は聲はよくないが人情のまことをにじみ出させて語る名人である。

攝津大掾は常に外連淨瑠璃として識者からは嫌われたが、無智な民衆の人氣は大變なものであった。大隅太夫は義太夫通の人には名人だといわれたが、人氣においては大掾には到底およばなかった。しかし藝術的精進によれば美音でも惡聲でも、いずれも名人となることができるので『淨瑠璃早合點』が、

惡聲小音たりといふとも、日に夜に語れば小音は大音となり、惡聲にも味出でて、自然の好を得るものなり。故人上總太夫、嘉助綱太夫生れつきなる惡聲なれども熟して後に好音となり、唯一心をなす時は得ぬことはあるべからず。

と言っているように、たとい小聲惡聲であっても、錬成の結果は必ず成功するものである。それは淨瑠璃が音曲でなくして、特殊の語り物である證據である。換言すれば音曲であるとともに語り物であり、觀賞とともに理解の藝術であるからである。最近この事實を示したものは豐竹山城少掾と豐竹つばめ太夫である。

こう見る時は、淨瑠璃の語り方は一方にはその文章の表す筋を語り、他にはその文章の中に含まれた情を語るので、その第一に必要なるは淨瑠璃の理解力である。

近代の巨匠大隅太夫の話に、『義太夫大鑑』

苦心といへば何れも皆苦心せんものはございませんが、就中忠臣藏の九段目などは、最初から本藏の出まで

隨分むづかしいので戸奈瀬と小浪の出の枕《人の心の奥深き》などは何でも無い様ですが、彼方は雪のしとしとと降る様に語らないと情が移りません。《道の案内の乘物を傍に待たせ、唯一人刀脇差、流石げに行儀亂さず庵の戸口》等は政太夫が語らないと物になりません。政太夫風とは頭を搖らして呑む様な聲を出すのですが、玄人でも恁ういふ事は解らんものが多ございます。《道の案内の》からすぐ《乘物》と《の》の二字が二つ續く所などもかち合はん様に頭で使ひ分ける事が大事です。之位に注意しないと本眞の淨瑠璃は語れないのですから、唯一字でも幾つ節があるか分りません。

これは結局文章を充分理解して、それを生かすこと卽ち文學的理解力の重要さを述べたものである。

三代目長門太夫の弟子で惡聲の彌太夫が、將來見込なしとて斷念しようとした時、世話語りの名人といわれた內匠太夫が彼を訓戒して、こう言っている。

今少し辛抱せよ。惡聲なれども見所あり、もともと其の聲にて節を聞かせようとあせって見ても効なかるべし。臺詞に工夫をこらして淨瑠璃の怙を爲すといふ事の心懸こそ肝腎な心。道理ぢや道理ぢや道理ぢやと三つ位續いて泣く所があらば、最初の道理ぢやから既に悲しい心持を含ませ、次の道理ぢやでもう一杯切ないといふ思入れで語れば、最後はワッと泣くのが自然と悲し氣に聞ゆるのである。第一に始終無理に聲を遣はぬ様に心懸くべし。續けて泣く所でも喉頭の工合の能否により加減すべし。結局は二つ泣くも三つ泣くも、乃至は一つで濟しても口先ばかりでなく心から悲しいといふ所を以て語り、其の情が出ればよし。泣く所のみで悲しがらせようと思ふのはまちがひである。淨瑠璃の文句には泣くなら泣くやうに臺詞に段取りがある。前の臺詞を平氣で語って、泣く所になって急に泣いて見ても悲しくなるものでなし。前口から其の心持で語って居ればこ

そ、最後の泣が一つであらうと二つであらうと、自然に悲しくなって來るのである云々。

これもやはり文章を眞に理解し、それを自己の胸中につかんで立體化すること、すなわち文章理解力が語り方の根本をなすことを說いたので、前の話と同樣である。

この太夫の文章の眞意を理解して、說いて聞かせるようにすることが語り方であって、詞も自己がその人になって相手に語って聞かせるのでなければならない。それほどにするには充分な文章の理解力が必要であるとともに、淨瑠璃そのものも奥の底まで心あり情のあるできであり、語りやすく立體化し得る文章でなければならない。近松の傑出した點はここにあり、古淨瑠璃が筋だけを語り、內に徹しておらなかったというのは、この個々の場合に內面まで掘り下げなかったからであって、物語と淨瑠璃の差はここにある。そして、これが淨瑠璃に戲曲性のある所以である。

そしてその語り方に至っては、情景、行動、心理、說明の點である地合は空間的現象を聲によって立體化し、具體化してこれが節となるのであるから、この地合を語るには、巧な節廻しを必要とする。そこで美音の素質ある人は地合、節語りとなる。詞の部分はその人物の內心を語るのであるから、心理的な理解力とこれをあらわす情が必要であるから惡聲の人もよく理解して情深く語れば語れるのである。要は淨瑠璃の眞意を捉えてそれを心の底から情ふかく語ることである。『音曲口傳書』に「情ふかくといふ事」に對することには、

高位高官武家のおよそほひ、地下人、百姓、町人其中にも、それ〴〵の家業の風俗人品の上、中、下あり。學文（問）したる人、文盲なる人、善人惡人いふも限りなし、其の事その人となりを心得て心得ちがひの無きやう語るべし。たとへば非人敵討の堤の段春藤治郎右衛門兄弟はと語るに武士と心得て語れば非人小屋に金襖

を立てねばならぬなり。

實の非人にして語れば春藤治郎右衛門はなくなるなり。此の段の語りくちは、たゞ文句にて、其の通りの譯を人に知らせるなり。親の敵討ちたいと思ふ人の事をいふ話なれば、親切にいふてきかすの心にて語るべし。これが情をふかくといふに似たものか、兎角筆には書き難し。さて又御殿、館、屋敷、藁葺、晝、夜、朝、晩、曉かた、深夜、人の應對、寛急、喜怒、哀樂、氣色あるひは詞になると、詞より地へうつるとの氣持心得肝要なり。

というのは實にその語り方の心髓を述べ得て妙である。これは前述のように眞に淨瑠璃を理解しなければできないことである。

次に淨瑠璃語りと三味線の關係について見ると、三味線はあくまで淨瑠璃の伴奏であり、補佐手段であって淨瑠璃に合すべきものである。また人形も淨瑠璃の語られる心を形にあらわすもので、これも淨瑠璃が根本である。

政太夫の著、『淨瑠璃秘抄』に、

淨瑠璃は心、三味線人形は手足なり。手足の働きより起るなれば三味線も人の心に應じ、愁は愁、修羅は修羅とよく心を付くべし。さなくては三味線の絲をよく彈くとはいふなるべし。淨瑠璃をひくとは云ひがたし。

と述べている。

原武太夫の『斷絃論』にはこの三味線の問題を次のように述べている。これも『秘曲抄』に合する意味である。

淨瑠璃の節を助け、あたらずしていき合を請、釣合ひっぱりあるを第一とす。さればとて、うかがひ過ぬれ

ばもたれ、ひきつめたる時は淨瑠璃にあたり、淨瑠璃のふし次第にて合するのみにては、工合といふ事もなく氣味合といふこともなし。たゞ、ひしひしと合うのみなり。操などはきわまりたる定法あり、手所あり、ことごとく習ひありて古代よりの手くばり有るゆゑ、達者ばかりにては淨瑠璃三絃にはかなひ難し云々。

これは三味線の立場というものをよく說いたものといえよう。この不卽不離の境が近松のいう虛實皮膜の間であろう。さらに曰く、

又問ふ、あやつりをしらざる三絃を是又好手といふとも、淨瑠璃三味線とはいひ難し、といかに、答へて曰く、先づあやつりは淨瑠璃の體なり、殊に操の彈きかた種々習ひあり、定たる手所あり。然るともあやつりの彈き方しらざるは、能太夫の能囃子を知らずして小謳のみうたふが如し。その上操淨瑠璃は淨瑠璃の語懸、人形の相方皆習有、古法有、定式の彈方あり。三拍子揃はざれば最とせず。

以上によって淨瑠璃の語り方、三味線の彈き方は、決して單獨のものでなく、要はこれらが人形淨瑠璃の一部分であって淨瑠璃を中心として一體化すべきもので、換言すれば淨瑠璃文藝を藝術化する綜合藝術の要諦を說いたものといってよかろう。

三味線は淨瑠璃作者のように作曲者としての腕も肝要である。作曲は三味線がするのであって、どんな淨瑠璃も節付けで臺無しにしてしまい、大したものでない淨瑠璃も節のために生きることもある。この作曲の腕のある人なら彈き方にも充分心掛ある筈である。

古來義太夫の相三味線竹澤權右衛門、近代の長門太夫、春太夫、大隅太夫を彈いた名人豐澤團平はその最たるもので、近松の作は權右衛門によって活き、良辨杉や、壺坂のような惡文でも團平によって活きているのであ

る。

その後の人々にもそれぞれ特徴があって、故鶴澤道八は自らの三味線をひく人であり、鶴澤清六はあの華美な弾き方で若い松太夫に色をつけており、野澤喜左衛門が己の三味線をきかすより相手を語らせようとする地味な弾き方をするのも大いに注目すべきものである。

第四節　人形の遣い方と人形遣

一　差込手遣（突込手遣）

傀儡子系統の人形の遣い方は、まず舞臺を持つようになると、差込手遣とも稱すべき、人形の裾から手を差し入れて舞臺の手摺、または幕の上に人形を差し立て遣ったのである。しかしその構造はよくわからない。

百太夫の上村源之丞、森兼太夫の上村日向掾は首掛芝居であったが、引田重太夫の引田淡路掾や薩摩小平太はすでに舞臺をもっていた。薩摩淨雲（小平太）は淨瑠璃も語り人形も遣ったらしい。初期は人形も淨瑠璃も素朴簡單であったから、兩方ともできる人が多かった。語りながら遣うというのは人形初期の現象である。

その遣い方は『羅山文集』によると、小さい舞臺に人形を差込手遣で遣ったらしい。古淨瑠璃時代と稱せられ

る時代即ち近松や竹本義太夫以前の人形の遣い方は大體差込手遣であったらしい。そして太夫は幕の後で語っていたことは第一章第二節の人形淨瑠璃史概説で述べたとおりである。

この演出の方法は、人形の前期として可成り長い間繼續した。近松や義太夫の竹本座においても大部分はこの方法であった。しかし近松の淨瑠璃の戲曲性というものが、次第に舞臺上に複雜な要求をし、また一面には舞臺や人形の發達によって出語出遣という新樣式に發達し、さらに三人遣の發達によってついに今日の文樂座のような人形淨瑠璃が生じたので、それ以前は差込手遣が主體であった。

二　出語出遣

1　出語出遣のできた原因

出語出遣ということは人形本來の性質とは異ったわが國獨特の行き方である。人形芝居が本來の性質を進歩させるならば、人形遣はあらわれないで人形自體が前述のようにうまく自動的に動いて、人形がその人形本來の動き方と性質によって淨瑠璃に合せて活躍することになるべきであり、淨瑠璃も樂屋の中から最も力强く語られることである。これを現代の藝術でいえば漫畫トーキーのねらいどころが人形芝居の本來の進み方と同樣である。

およそ、いつも人間の考えることは大體一致しているもので、人形芝居もやはりこの傾向に進んだ。もちろん、人形芝居の初期においては、女太夫の出語があったが、それは日本演劇の特殊性で、これについては出語出

遣とともに論ずることにする。從來人形が差込手遣または絲操で手摺の上に出て踊るとともに、淨瑠璃太夫は後方にあって淨瑠璃を語り、またそれによってせりふをつけてきた。それとともに、この寫實的方法を擴大するために、舞臺裝置から衣裳に至るまで著しい進歩を見せた。そして、さらに人形には手をつけ足をつけたことも前に述べたところである。この際の人形は演劇における俳優に相當するもので、淨瑠璃にあらわれた人物を、聽覺より視覺にうつす役目をなしているのである。

ここで、前の女太夫にもどるのであるが、淨瑠璃と人形芝居の連繫によって女太夫の出語ということができてきた。出語ということだけならば、音樂上の見地からはこれは認容さるべき性質のものである。高座の上から淨瑠璃を語るということは、これは常態であり、また語手を見つつ聽くとその表情なり、力の入れどころもわかり、それが聽き手に反應してより以上の感激を生ずるのである。これが蓄音機やラジオと、實際の寄席や音樂會との差である。

淨瑠璃太夫が、淨瑠璃を語るということは、平家の系統として早く存在した。そのことは前にも述べておいた。しかし太夫と人形と兩者ともに舞臺上にあらわれ、かつ人形遣まで舞臺に出るに至ったことは相當の原因がある。

その第一の原因はわが國の人形芝居は傀儡子と淨瑠璃の結合から成立したということである。淨瑠璃太夫と淡路の傀儡子とが結合すると、兩者がともに自分の持っている舞臺上の性質を、それぞれに舞臺上にあらわそうと工夫した。殊に當時の女太夫は舞臺上に顏を出すということによって人氣を得ていた位であるから、かの女歌舞伎の向うを張って出語をしたので、それで初期のあの變態な出語の舞臺裝置ができたのである。しかしながらこ

の淨瑠璃太夫の座と、人形の舞臺は一度女太夫が禁止されると、それとともに大變化し、さらにまた後に至って太夫の座が位置をかえ構造をかえて復活して今日に至ったのである。しかし、出語は音樂上の見地からは認容すべきであるが、演劇の見地からは、舞臺面の中心點を分裂せしむるという意味でむしろ不自然かも知れない。

それが人形芝居において、せっかく女太夫の禁止により、人形芝居本來の立場に立って進歩し、手妻だのからくりだののようなものまでに進歩したものが、再び出語を敢行し、しかも人形よりも美しい服裝によって復活したというのは、女太夫時代からの人形芝居の半面に、日本演劇の獨自性がはたらいていることを認めなければならない點がある。卽ち女太夫が人形より美しくかざりたて、人形とともに上座に出演したということは、女太夫それ自身を見せるためであって、この特殊な舞臺構成が今日の文樂座の出語や歌舞伎劇の所作事の音樂に殘っているのである。その原因は、前述のように音曲と演劇との結合からきた演劇であることである。その結合というものが二者の獨自性のあるものを一體にし、かつ兩者の特質を生かそうとした點にある。

淨瑠璃と傀儡子との結合は、いずれが主でありいずれが從であるかは、近松頃まで互に交錯して一定していない。このように兩者がそれぞれの分を守り、これが演劇の本質によって融合しない限りにおいては淨瑠璃太夫が自己を世間に認識させようとするのは當然である。故に初期においてその舞臺が二段となり、その一段には人形を見せ、他の一段には美裝した女太夫の出演したということはやむを得なかったであろう。そして、また後にこの出語が復活して太夫出語となったのも當然であろう。

第二の原因とは、日本演劇の在來の傳統である。日本の古來の演劇に舞踊樂劇の要素が多分にあったために、音樂の方面と俳優の方面と兩者が同時に舞臺上にあらわれて、音樂は音樂として、劇は劇として、獨自の見せ物

とする傾向があったことである。古の神樂あるいは舞樂、猿樂、幸若舞または能狂言は、いずれも舞踊の中に多分の演劇要素を有しているが、これらは音樂と俳優の兩者を觀衆に見せようとしたので、現在でも能の地謡、所作事の長唄、清元、常盤津の出語が一つの傳統になっている。

この原因は、日本の舞臺の構造からきていると思う。人形芝居の現在のように、額緣式の舞臺で行われていたが、古の演劇には額緣舞臺は使用されていない。往古は舞臺が三方舞臺あるいは二方舞臺で、その以前は周圍から見るというギリシャやローマ時代の圓形劇場のような立場のものであった。周圍から見るということは、劇場側がいうと、音樂の演奏者も劇の演出者も綜合してともに見せるという立場をとっていた。それが、その見る場所の關係から、演奏している音樂演奏者の背後から見ることは、不適當であるため後をかくし表から見るということで三方舞臺となりさらに二方舞臺となってきた。

神樂は最初は周圍から見ていたが、現在では三方舞臺であり、舞樂は三方、能狂言は二方というように變化してきた。新興演劇の阿國歌舞伎も舞臺は三方から見るようになっており、後の女歌舞伎もこれの方法をとっていたのが、後世の劇場の設備により、一方額緣式になっているので、これは人形舞臺の影響であろうと考えている。

そして、音樂は依然としてその俳優と同時に出演している。歌劇または樂劇の形式から發達した日本の演劇においては、役者と音樂者がともに舞臺に出ることは觀衆の常識であり、また傳統であるから、この點から人形芝居においては、浄瑠璃太夫と人形とが同時に出たからといって、なんらの不思議はないのである。否これを當然と考え、人形のほかにこの太夫の音聲および動作に感興を覺えていたのである。ただ舞臺だけは人形本來の見せ

方から、正面のみ觀衆に見せるのが適當であって、背後からは人形が見えず、また背後から人形遣を見せることはその初期の習慣でなかったから、三方舞臺でなく一方舞臺、卽ち額緣舞臺を使用しているのである。

第三の原因として考えられることは、當時の人形が未だ幼稚であって人形のみでは觀客を引きつけられなかったためである。傀儡子時代の人形は舞臺というものを持っていなかったらしく、そのために、當時の人形遣つまり傀儡子は當然出遣であったと考えられる。そこで、人形のほかに人そのものに興味があり、特に傀儡子に遊女がいて、その美女の手によって人形が遣われた場合には、人形のみの興味ではなく、かえって人形遣が觀衆を引きつけたのであろう。それが、貧弱ながら舞臺ができ、舞臺に人形が遣われるようになったとしても、この幼稚な人形だけでは無味乾燥の點もあったので、これにそえて女太夫を出語させて興味を補う方法で、出語と出遣でその目的を果そうとしたと見ることができる。

第四の原因としては、演劇と社會との交涉である。人形芝居や歌舞伎芝居の誕生地または生育地は四條河原である。四條河原は足利時代以後、京都が政治的中心になってからは民衆の歡樂境であり、したがって藝人と觀衆との接觸點であった。藝人は舞臺の上から民衆に呼びかけ、民衆は舞臺人を讃美するところである。當時の藝人と觀衆とは實に親密であった。この親しみによって互に生活し、經濟を立てていた。その親しみが最負となり保護者となり、あるいはまた藝人はこれに對して幇間となり、あるいは容色を賣るものともなった。傀儡子も歌舞伎も、人形淨瑠璃もこの例に洩れなかった。日本演劇と賣淫ということは不可分の關係にあって、前述のように、傀儡子の中に遊女があり、阿國歌舞伎や女歌舞伎と賣淫、若衆歌舞伎やその後の役者と觀衆の關係は賣淫か幇間的なのが多かった。そこで、女歌舞伎は風俗紊亂の廉によって禁止されている。人形芝居の女太夫も、やは

り女歌舞伎と同じく禁止されているところを見ると、やはり風俗上面白くなかったということがわかる。

このようにして人形芝居の初期も、もし政治的壓迫がなければ、女の出語あるいは出遣が本來の性質になったかも知れないが、とうとう禁止によってこの出語をやめてしまった。女太夫禁止後久しく出語出遣はなかったようである。歌舞伎は、役者そのものを見せるものであるから、民衆の役者に對する人氣が興行の根柢になるのである。そのために、女歌舞伎が禁ぜられると若衆、若衆が禁ぜられると野郎というように、次から次へ變化したが、人形芝居は人形本來の特質即ち人形が自動的に活躍する好奇と、人間のできない誇張的、架空的なことのできるために、人形遣を舞臺に出すということをあまり考えなかった。

その上に、人形芝居は當時淨瑠璃太夫や、人形座元の受領ということがあって、御用藝術の立場におかれ、一つの教化的役目をなしているために、それによって興行的の基礎をもっていたから、爲政者に逆らってまで人を見せて人氣をあおる必要もなかったし、また舞臺の關係上、出語出遣のでき難い點もあったようである。そこで女歌舞伎、女淨瑠璃禁止の寛永六年から元祿頃まで約七十年間出語出遣はなくして、前に述べた舞臺で差込手遣を手妻人形まで進歩させ、あるいはまた特殊な技法からくりの發達によって、人形による興味をつなぎ、一方では井上播磨掾、岡本文彌、山本土佐掾などの太夫の美聲によって人氣をつないだが、しかもそれほどの名手でも出語はやらなかったらしい。この狀態から後に至って初期の出語にかえり、あるいはまた出遣が生ずるに至った歷史的展開を考究してみよう。

2　出語出遣の歴史的發展

イ　歴史的發展の概觀

出語と出遣とは同樣の經路を辿ってきたのではない。後になって、用明天皇職人鑑や、曾根崎心中道行、源氏六十帖や、愛染明王影向松などの圖を見ると、出語と出遣と同時に行われており、その以後においても出語は出遣と一緒になっているが、その經路を見ると、本來の性質は同樣な基礎に立っているが、その發展過程は別々である。そこでまず出語から述べて見ると、出語の最初は女太夫で、これは『聲曲類纂』に引用された四條河原の圖で明かである。（第一圖）その杜絶は女淨瑠璃太夫の禁止によるのであるが、その後になって出語の基因となったと考えられるのはからくりの口上である。

からくりをやるため平舞臺の附舞臺ができたことは前に述べたからここに詳記しないが、平舞臺の附舞臺にからくりをならべて見せるのは、伊藤出羽や山本角太夫、あるいは井上播磨、宇治加賀掾をはじめとして、當時の舞臺は多く附舞臺を有していたのではあるまいか。『聲曲類纂』の挿畫にある井上播磨の舞臺（第十一圖）はその前面にどうも附舞臺がありそうだし、操年代記の井上播磨の賴光跡目論（第十二圖）にも、これが明かに見えていることは舞臺のところで述べた。また山本飛驒掾の正本傾城勝尾寺の挿畫や竹田のからくりには、ちゃんと口上がついている。この口上が次第にこの淨瑠璃太夫や人形遣についてまで口上をいうようになったのではないかと思われる。その例としては、彼の曾根崎心中の道行の口上に（第十七圖）明かである。この口上はからくりにあってはその動き方に對する解說であるとともに、見物人に對する挨拶であったが、この口上がからくりばか

りでなく、一般の人形芝居にまでおよんだのではあるまいか。つまり、からくりの附舞臺を應用して、そこで太夫、人形遣を紹介し、合せてその作品の解説まで述べたのであろう。そこで見物中から褒詞をかきつけにして出すことも曾根崎心中の圖に見えている。この紹介が顔見世でこれは一つの例式になっており、用明天皇職人鑑で、竹田出雲が初めて竹本座主となり、この興行を顔見世としたことは、操年代記に、竹田出雲と竹本義太夫の竹本座の座元問題について、

　盃すんで其の顔見世淨瑠璃というを初め、用明天皇職人鑑、作者近松門左衛門を抱へ、太夫竹本筑後掾、座元竹田出雲、と看板を並べ三段目出語云々。

とあって、その圖が彼の用明天皇職人鑑の見返りの圖（第十八圖）である。ここに顔見世淨瑠璃をはじめたとあるのはどうもあやしく、これより前の曾根崎心中道行の圖にも、あるいはまた愛染明王影向松にも三味線人形ともに出ていて、これとの差は特に座元竹田出雲と作者近松門左衛門の二人だけ、演出者以外の人が出ているところから、初めといったのであるかも知れないが、この初めにあまり力を入れるにはあたるまいと思われる。そしてこれらのいずれにも必ず口上がついているので、この點からどうもからくりの口上からきて、次に一般の太夫人形遣を口上で紹介し、それらの人がせっかく舞臺に出た以上は、そこで、一段語りまたは一つの人形を遣うというようになったのが、いわゆる出語出遣の起原で、彼の井上播磨の頼光跡目論の圖では、未だからくりと單なる口上ぐらいですませて、出語出遣のことをやっていないらしく、そのため上演中附舞臺が空席だろうと思われる。そして側上方に見える太夫の床は、ここに顔を出して語ったか否かは不明である。とにかく、出語ということについては、からくりの口上が源流をなすので、初め人形芝居の舞臺に何人も出なかったのが、からくりの口

上が初めて舞臺に出たので、それの人氣に氣づいて、太夫人形遣を紹介するところあたりにその起原があるのではないか。そして、古の女太夫の出語に復する機運を作ったのではあるまいかと思われる。

次に出遣の問題であるが、出遣というこの語義がすこぶる不明瞭である。卽ち一般に出遣というのは全身を平舞臺にあらわして、人形遣の全身を見せて遣う意味であるようだ。すると現在の文樂座あたりのように、手摺によっているのとは異って、平舞臺上に手摺もなく、人形遣そのものの足先きの動きまでを見せる意味のようである。

もしも上半身をあらわして人形を遣うというのが出遣ならば、元祿以前にも出遣の例は多々ある。彼の『聲曲類纂』に引用された土佐少掾の操芝居の圖（第三圖）、和泉太夫芝居の圖、伊勢大掾の圖（第六圖）、江戸半太夫の芝居の圖（第九圖）、江戸孫四郎の芝居の圖（第十圖）は江戸のもので、特に孫四郎のものでは三人遣であって、出遣という點においてはむしろ辰松あたりの出遣よりも、現在の文樂に近い感じさえするのである。これらは、いずれも貞享元祿頃のものらしく、これによって見ると、人形遣が上半身を出すことを出遣というならば、何で辰松八郎兵衛や大藏善右衛門を俟つであろうか。一方竹田の片手人形や、三人所作あたりも上半身を出してやったかも知れない。

ここにいう出遣の意義は人形遣が上半身または全身を出すというのでなく、むしろ附舞臺の平舞臺、または花道に出て手摺を離れて人形を遣うという意義でなければならない。それには、この上半身を出した遣い方よりも、平舞臺へ出るということに重きをおかなければならないから、したがって出語と同樣附舞臺を考えなければならない。そこで、大體出遣というのは手摺をはなれて人形舞臺から平舞臺または花道に出て全身をあらわして

人形を遣うことで、その際は平舞臺だから、單なる出遣でなく必ず太夫の出語があり、前述の口上がついているので、したがってこれはからくりから附舞臺で、そのところの口上から、太夫人形遣の紹介になり、それから出語出遣をやったので、これは全體的の人形芝居の様式でなく、顔見世としての、餘興的な方法で全體のうち道行景事の最も都合のよいところを見せるという方法をとったのである。この事は文樂座あたりでも、普通の時は黒衣で遣っていても「人形出遣にて相勤めまする」という口上をつけると、黒衣をとった裃姿で遣うというようになっている段もあることからでも想像される。文樂座のあの口上は當時の名殘で、そんな口上がなくとも出遣でやっているので、それは形式的のものであると見てよい。

なお出遣に關する一つの系統として見るべきものに、綟子手摺（もじてすり）、いこう、という方法からきたものがある。この問題についてはすでにいくらか研究も發表されているが、これも出遣の經路を示すものである。

綟子手摺というのは、『栄大門屋敷江南の森』にあるので、故黒木勘藏氏も本海道虎石の解説に述べている。

「虎石の淨瑠璃に綟子手摺といふ事を仕出し、人形のつかひやうを見せ、素語といふことをはじめたり、あやつり芝居に舞臺を設くること此時を初めとす」とある。綟子手摺というのは、手摺を綟という薄布で張り、その向うで差込手遣をやるので、この際に人形がその綟子から透けて見えるという趣向である。これは人形を動かすその方法がどのようなものであろうという觀衆の興味にあて込んだので、現今の人が文樂の樂屋へ行って、人形を動かして見せて貰って喜ぶ心理を利用したものと思われる。この虎石は錦文流の作で、元祿十二年五月六日初日となっているから、竹本座では元祿十二年にすでにこの方法を始めたと思われる。そして、前の舞臺のところに述べたように附舞臺をつける方法をとっている。附舞臺をつけるのはからくりをやっていない竹本座としては

初めてであるが、他の座では珍らしいものでないことは前に述べた。

その時からこの方法が流行したらしく思われる。元祿十三年版西澤一風の御前義經記中の江戸野郎山伏に絹文字の幕というのがあり、それに繪があって、（第十九圖）それがこの絞か絹絞になっており、その絞子をかけた舞臺の奥で遊女連が女山伏の人形を使っている。このことは芝居の舞臺にかけられたのでなくて、座敷の餘興として半太夫節で行ったものらしい。その文章は次のとおりである。

佛事終りて後、諸緣座敷に絹文字の幕わざと姿の見ゆるが命、太夫棚に簾をかけ、手摺は殊更およそ芝居の如く、淨瑠璃は上野屋の高尾今様の半太夫、廓一番の語人、三味線はぬま屋の桂木、引手あまたの中より之を撰り出し、既に始まるべき所に、玉山壽貞かねてこしらへおきたるにや、おのれが姿を人に刻ませ、黒梁淺黄帽子左には珠數右には扇子を持たせ眞中にかしこまり。東西東西さてお座敷へ申上ます……廓のあねをたのみ、今日追善のあやつり仕りぬ、是はこれ主様つくらせたまひ、廓にて專らはやりし野郎山伏、笈ざかしきと申、肴淨瑠璃なり人形にかけて仕事は我々が才覺……是より傾城あやつり始まり……。

右によると、これは吉原で死人の供養の餘興として遊女達にそれぞれ人形芝居にかたどらせて、素人人形芝居をやったものと思われる。そして、その口上をいう二人の尼もやはり自分にかたどった人形をもっていわせている。

これについて注意すべき事は「是はこれ主様つくらせたまひ、廓にて専らはやりし野郎山伏」とあるところで、これによると主様というのは、死者であったろうが、これが作って流行させたというのであるが、「人形にかけて仕事は我々が才覺」とあって、この淨瑠璃に人形をつけたのは初めてである。「是より傾城あやつり始まり」と流行の源のことを述べている。しかしこの素人の趣向はどこかで見てそれを眞似たに違いない。そうでなければ素人がこういうことを全部氣づくはずがない。すると元祿十三年以前に江戸にもこの綟子というのが流行していたはずで、これが竹本座の流行から江戸に輸入されたのか、江戸で流行していたのを竹本座が取入れたのかそこはどうもよくわからない。何事にもあまり流行を追わない竹本座の事であるから、これは竹本座で創作したというよりも、むしろ他で流行していたものを取入れたのではあるまいか。即ち、この記事が元祿十三年版であるから、それより前の事實であって、もし竹本座を眞似るとしても江戸で素人界に流行するには少し時間が早すぎるように思われる。前に述べた江戸孫四郎座の三人懸といい江戸の方が相當早かったのかも知れない。この點は、研究の餘地がある。とにかく綟子というものの形はこれによって想像される。

この次に考えられることは、彼の辰松八郎兵衛の曾根崎心中道行の圖である。これは、普通の出遣と異って衣桁のようなものの向うで、衣桁を手摺に代用して遣っている。これは、一般の出遣とちょっと異るところであるが、これはこの綟子手摺の綟子の代りに衣桁を使用したので奈良柴の記事にある「ゆかふ碁盤も之にひとし」というゆかふでこれは手摺が衣桁に相當するので、この綟子手摺からきた綟のない枠だけのを特に衣桁に代えて、これを通稱いこう、またはゆこうと稱していた。辰松はその衣桁から離れて遣って、ここに完全な出遣になったという見方である。この經路も、たしかに出遣の一つに相違ない。しかし、これより以前に加賀掾座において愛

染明王影向松の挿畫には、片手遣といわれる背中から、手を入れて遣う人形があるので、これは元祿十一二年のものと推定されるから、その頃、卽ち虎石の綟子手摺の頃には、差込手遣どころか、片手人形まであって（これは三人遣のところで述べるが）おそらく半身を舞臺上に出して遣うという方法は、これより前にすでに存在していたらしく、これによると、全部が綟子からきたと見るのは早計で、綟子いこうの關係の經路はこれによって明かになるものと思う。

さて以上によって、出遣は半身出した遣い方、あるいは附舞臺による太夫人形遣の顔見世あるいは綟子衣桁というような經路があるので、その發展の狀態は明かになったと思うので、このいずれが早いものであるか、何時からあったかを檢討してみよう。

ロ　出語出遣の材料

出語出遣の發達は前に述べたところである。さてこの年代の考察については、分明せる材料を年代順に列記してみる。

一　賴光跡目論（第十二圖）
　　貞享二年前　　井上播磨掾座

一　源氏六十帖の圖（第十四圖）
　　元祿十一二年頃　　宇治加賀掾座

一　愛染明王影向松圖（第十五圖）
　　年代不詳（元祿末頃？）宇治加賀掾座
一　本海道虎石（記錄）
　　元祿十二年五月六日　竹本座
一　曾根崎心中（第十七圖）
　　元祿十六年　竹本座
一　用明天皇職人鑑（第十八圖）
　　寶永二年十一月　竹本座
一　金屋金五郎後日雛形
　　寶永二年　豐竹座
一　北條時賴記
　　享保十一年　豐竹座

以上において、初期の井上播磨掾座、宇治加賀掾座、竹本座、豐竹座の出語出遣の材料で今までに見當ったものは羅列した。なおこのほかに、事實は行われていて、その材料の殘されなかったものがあったろうと思われるがよくわからない。左にこの解說を加えてみよう。

ハ　井上播磨掾座

賴光跡目論圖（第十一圖）

このことについては舞臺のところで述べた。これは『操年代記』に收められているもので、賴光跡目論は井上播磨掾の語り物の中でも、得意中の得意で何回も語られている。その圖が何年のものであるかということはもとより不明であるが、播磨掾が貞享二年に死んでいるから、いくらおそくてもその死より前に相違ない。してみると、その死期さえ元祿以前であるから、他の材料より十四五年以上も前である。この圖で出語出遣との關係が考えられるのは、附舞臺のあることで、この舞臺構造が用明天皇職人鑑の鐘入の段の圖の構造とよく似かよっている點である。（第十一圖および第十二圖）即ち兩側の太夫の床らしいものの附舞臺は舞臺の項において述べたとおりである。

この用明天皇職人鑑の鐘入の圖に類似しているというところに、出遣と出語と顏見世とに何かの關係が豫想される。もちろん、附舞臺はからくりからきたものであり、賴光跡目論も相當からくりを使用したらしいところがあるから、これがからくりに使用されたらしいが、顏見世、口上、出語出遣に使用されたかどうかは不明である。しかし、からくりの口上ぐらいには使用したらしい。

一體、井上播磨掾については、當時その淨瑠璃の巧妙であったことの記錄はあるが、人形はその淨瑠璃に壓されて問題にされず、したがってその記錄は皆無といってよろしい。ただ西鶴諸國咄の圖と、年代記の跡目論の圖が殘っているが、殘念なことにいずれにも出語出遣はない。ただ附舞臺から出遣か何かありはしなかったかと想像するのである。もしあったとすれば年代はずいぶん上ってくるのである。

ニ　宇治加賀掾座

源氏六十帖の圖

源氏六十帖は、延寶四年上演の石山寺開帳のものらしく、その原作は近松の作品らしいといわれている。近松の源氏供養は五段物であるが、これは三段物であって、かの宇治嘉太夫の口上がある。

嘉太夫口上

扨てわけて申上まするは、此度の狂言は源氏くやうを三番讀に取くみ、水からくりに仕りまする。此の源氏供養の義は、加賀掾以前、操に仕り家の淨瑠璃でござりまするゆゑ、此の所で源氏供養の夢中の須磨明石の二まきの段をかたります。云々

これが延保四年の近松の源氏供養の改作であることは口上に明かである。そしてこのからくりの段即ち須磨明石の段も、出語らしく思われる。

この出遣の圖は、奥州道行の段で、人形は傾城奥州を大藏善右衛門が遣い宇治太郎左衛門が信孝を遣っている。この作は歌舞伎傾城淺間嶽（元祿十一年正月）の影響が相當に多く、傾城淺間嶽は、京都布袋座で百二十日の大入をつづけているので、どうもこの人氣を利用して、元祿十一年か十二年に人形として行われたのであろうと思われる。

そしてこの圖には出語は見えないが特に花道がついている。これは出遣でも普通のものと異る方法で、歌舞伎の影響が非常に多い。この點からも傾城淺間嶽の影響が考えられる。また、出遣の平舞臺はこのために設けたのか、あるいは以前のからくりに用いたのか疑問であるが、延寶四年の源氏供養の時さえも相當にからくりが用いられたらしい點から見ると、加賀掾座においては、平舞臺即ち附舞臺は以前からあったものでこの度には特に花道を設けたものと考えられるのである。してみると、出遣ということは、これが必ず最初か否か疑わしいし、この事についてはなんらの記錄が殘っていないのでこれより以前にあったかも知れない。記錄のないということは、それが珍らしくなかったためか、または加賀掾座に對して注意を拂っている人が少かったためと斷定することは疑問であるから、もっと早くから出語出遣があったとも考えられないことはない。

愛染明王影向松の圖

次の愛染明王影向松は、もう一歩進んだ出語出遣で、やはり男人形は宇治太郎左衛門、村上武兵衛、おやまは大藏善右衛門、利右衛門で太夫は伊太夫、甚太夫、三味線は作左衛門であるが、宇治加賀掾は出ていない。しかし、加賀掾の死は、正德四年七十七歳であるから、ただ出ていないだけである。

これによると、差込手遣のみならず片手遣の人形も見える。これは以前の源氏六十帖にも見えているが、これには手妻宇治太郎左衛門と、おやま利兵衛、村上武兵衛の三人、みな平舞臺で片手人形を遣い、おやま大藏善右衛門だけは花道で傾城宮城野を遣っている。これは別の方に「花道へ出づかひ申候」とあるから、花道であろうが、これには本山らしいものが作られている。

この圖には宇治伊太夫の出語がついていて源氏六十帖よりも進歩のあとが見えるからそれより後のものである

と考えられる。これは元祿末か寶永の初めのものだろうとの說もあるが、まず不明といってよいが、ただ源氏六十帖より、後だということだけわかれば年代の事は片づく。こうして見ると加賀掾座においては、少くとも元祿十一年か二年より以前に出語出遣があったものと推定して差支ない。

ホ　竹本座

本海道虎石は、元祿十二年五月六日作の綿文流の作品である。この上演にあたって綟子手摺付舞臺のあったことは前述の記錄で明かである。そして竹本座においてはこの年、卽ち加賀掾座ではすでに出遣をやっている時にようやく綟子手摺を始めたくらいで餘程おくれている。これは竹本義太夫が淨瑠璃本位に動いて、演出のことよりも、よい淨瑠璃を語ろうとし、からくりだの人形だのを第二に考えていたためで、そのために加賀掾座に先をとられているのである。しかし時勢には勝てず、ここに綟子手摺を用いたが、これは他の座ではもはや早くから遣っていたかも知れず、この頃江戸の素人間においてすら彼の御前義經記の江戸野郎山伏の絹綟子手摺が流行している時であるから、時勢からあまり進んでいるとも考えられない。

一體人形芝居の記事は竹本座のものは多いし、また研究者もこれに熱中しているが、井上播磨掾や宇治加賀掾の事についてあまり注目していない。しかし當時の人形の方面からいえば、何といっても山本飛驒掾を出した伊藤出羽掾や、あるいはからくりを用いた井上播磨掾や宇治加賀掾あたりの方が進歩し、淨瑠璃本位の竹本座はいつも後塵を拜していたように思われる。

この點から見て、手足を初めて作ったという山本飛驒掾を有する伊藤出羽掾では、からくりのほかに何か珍ら

しい出遣に近い趣向でもあったろうかとも思われる。その一例は臺人形、碁盤人形で、これからきた臺事のようなものである。この臺事が三人がかりの濫觴をなしていたことから考えてもやはりこれらの一座が人形方面に優れていたことが明かである。

曾根崎心中の辰松八郎兵衛の出遣

これは例の衣桁によるもので、綟子手摺から發達したものらしい。これは元祿十六年で、虎石より四年後である。しかし、辰松がこれの衣桁の初めであるとも考えられない點がある。それはその口上の中に「人形の義は珍らしからねども、お目通にて私がつかひまする樣にござります。」の「珍らしからねども」からそうも考えられる。お目通でというのは少くとも出遣を意味しているのであろうが、「人形が珍らしからねど」は以前に自らが演じたことがあるということか、または世間にまた他の座にありふれて珍らしくないというのか疑問である。この圖に示したところは衣桁による人形が珍らしいというのみでなくて、辰松の人形遣の技術の巧妙なことを示すためで、この衣桁を手摺として、その奥で手摺から、頭も出さずその間に坐して自由に遣う、お初觀音詣の所作の人形に辰松のこなしを見せようとしたのである。故に『竹豐故事』にもいうように「此の人古今の達人にて、手摺を放れ、舞臺の手段を遣ふて、全身少しも亂るることなし。」といわれたように、この衣桁、手摺の範圍において、如何に巧妙なのかを示したものである。故に、辰松の人形遣振りは、この一形式で、それから出遣の型を完成したもので、この衣桁という一つの束縛の中にあって、身を自由に動かすところが見物の興味であったので、この人形については、觀衆は人形そのものよりも辰松の身體つき、そのこなしに對して賞讃したらしく、この意味では人形は一つの道具になって、實は辰松の舞臺振りを見たのであろう。これは人形が鏡獅子の獅子のよ

うな役目をするようになったかとさえ思われる。この辰松の人氣はこのように人間としての人氣で、歌舞伎に影響されていることはすこぶる多いといわなければならない。この圖の中にある褒詞のかきつけを見物が差出しているのもその例である。そして、辰松の技とともにその容色までが人氣を湧かしたのかとも思われる。故に辰松の出遣は人形から人間への過程と見るべきであろう。この點宇治加賀掾座において、宇治太郎左衛門、同次郎左衛門、同幸左衛門、村上武兵衛、おやま利右衛門、おやま大藏善右衛門というように、一座總出遣に對して、竹本座では辰松だけの出遣のところに、辰松の魅力が想像されるのである。しかしこれは眞の出遣というべきか否かちょっと疑問で、特に衣桁遣といわれているものである。

用明天皇職人鑑鐘入の段

この作は寶永十三年十一月の上演と大體意見が一致している。『外題年鑑』はこれを三月二日としているが、どうも十一月が事實らしい。『外題年鑑』および『淨瑠璃譜』には太夫筑後掾、ワキ竹本浪花、三味線竹澤權右衛門、おやま辰松八郎兵衛とあり、その圖には鐘入の段として辰松八郎兵衛出遣で室君をつかい、太夫竹本筑後掾と三味線竹澤權右衛が出ている。ところが豐國大師その他の人形は一の手二の手に出ていて、出遣になっていない。

今一つは同表紙見返の圖で、これは太夫竹本義太夫、三味線竹澤權右衛門、人形辰松八郎兵衛のほかに、作者近松門左衛門、座元竹田出雲が出ている。そしてこれはやはり鐘入のところであるが、周圍には多數のからくりがならべられ、からくりを大いに用いたことを示している。

この圖の差は、このからくりの有無だけでなく、舞臺構造においても前者は太夫の床は側方にあり後者は後方

にある。舞臺裝置においては前者は後が山すだれで松の木に鐘があるが、後者は何もない。人形の服裝も前者は上衣をぬいでいるが、後者は上衣を着て蛇身になっている。筑後掾の袴も權右衛門の袴も模樣が異り、また、八郎兵衛は前者は袴をつけているが後者はつけていない。そして後者は衣桁式に坐って遣っているが、前者は立って出遣の形になっている。袴をつけたのは最初は見當らず、かの加賀掾座の愛染明王や源氏六十帖の圖の人形遣も着けていないところを見ると、前者は初演の時でなく、おそらく再演のもので、初演はあのからくりのものの方ではあるまいか。

とにかく、竹本座のものは、二つとも加賀掾座よりおくれていることは明かである。しかも人形の出遣は辰松八郎兵衛ただ一人であるところから見て、加賀掾座が全員出遣しているのとは大きな差といわなければならない。そして辰松が衣桁からぬけていたのに對し、加賀掾座はどうも初めから衣桁は用いなかったようである。

へ　豐竹座

最後に豐竹座であるが、豐竹座はその創立が元祿十六年五月二十八日であるから、それより以前に出遣のあろうはずはない。豐竹座、豐竹若太夫のものらしいのは、前述の金屋金五郎後日雛形でこの作品は金屋金五郎浮名額の續篇らしく、前者は元祿十六年秋で、後者は寶永二年五月頃らしく思われる。これはともに紀海音の作らしい。そしてこの作は寶永二年、大和橘寺の開帳四十萬日の回向にあて込んだらしい內容である。それは、金五郎の怨靈にとりつかれた小さんが阿彌陀池の開帳に伴われ行き、橘寺の住持の祈禱により怨念退散するところから推斷される。この圖によると、怨念にとりつかれた小さんをふかい小三郎が遣い若太夫が語っている。これは附

舞臺だけで、後方は不明である。やはり差込手遣で、坐して遣っているがあまり差立てないところは、衣桁式でないことをあらわしている。この他の圖に、人形屋で小さんが人形を遣っているところがあるが、この種の人形があとにたくさんならんでいるので、その人形の構造は想像されるが、これが當時の人形芝居の人形ではなく玩具のものでこれによって芝居の人形を想像するのは無理であろう。

また、この圖の示すところを上演するとすると、人形が人形を遣うという技巧を用いなければならないことになるが、それは近松でも忠信十二月で熊谷が梶原を手妻で遣うところや、源義經將基經の中で辨慶が仁王を遣うところがあるので、やはりこれも不可能ではなかったろうと思われる。豐竹座の出語出遣は前述のように他の座よりおくれているのはやむを得ない。以上によって、大體出語出遣に對する見解を述べたつもりである。このようにして出語出遣は行われたが、これは決して全部の芝居がこうなったのではなく、大部分はやはり差込手遣からくり應用のもので、これは三段目あたりの重要なところ一つだけぐらいを餘興的に變化をつけて上演したのであるから、これが創始されたからといって人形芝居がみな平舞臺出語出遣になったと思うのは間違いである。なお、出遣の圖については次のようなものが見當ったからこれを示しておく。

ト　出語出遣の諸圖

鎌倉三代記

豐竹上野少掾　竹本喜太夫

竹澤權右衛門

より家人形　津山介十郎
わかさの局　藤井小三郎
舞臺　屋臺作りで歌舞伎に等しい手洗縁、床の間など立體的で寫實風である。これは家の內の構造のその儘である。

井筒業平河內通（第二十圖）

享保頃の竹本座舞臺

㈠　生駒姫が業平の風をして大炊之助に殺されるところは井筒姫の宿所の裏門である。
業平に扮した生駒姫　桐竹三右衛門
やまとの助　桐竹かん十郎

㈡　庭の木に生駒姫の亡靈が出て井筒姫を追うからくり、火焰のからくり
出遣
井筒姫　桐竹嘉四郎
生駒姫怨靈　桐竹三右衛門

これは前に述べたように、木の上に登った生駒姫の亡靈が、井筒姫を追うからくりが見せ場である。

津國女夫池千疊敷

これは人形舞臺そのままを都萬太夫座に使用したもので、舞臺の構造は實に寫實的に考えられ、作品に準據して扇盡の組天井、なるとの間、通天の間、ふくろ戸棚、二階の裝置等實に美麗をきわめ、立體的

舞臺の理想的のものである。

この都萬太夫座の舞臺は人形の舞臺を模したものであるから、この圖によって、人形の舞臺が想像されるのである。この舞臺はからくりで引幕を用いないで草むらに變化するので、おそらく返し舞臺と引道具を用いたのではあるまいか。これによって享保年中にからくりの功によって、相當に舞臺裝置の發達していたことを知り得るのである。

玄宗皇帝蓬萊鶴

豐竹上野掾　竹本喜代太夫　竹澤權右衛門　出語

楊貴妃　藤井小三郎　出遣

玄宗　中村半四郎

舞臺背景としては、たった大明神のかきわりだけで、その他見るべきものはない。

北條時賴記　女鉢の木（第十六圖）

舞臺は雪景色、屋臺および雪のかきわり使用、豐竹上野小掾、豐竹和泉太夫（三味線）野澤喜八郎

佐野源左衛門經世　若竹伊三郎

女房　藤井小八郎

北條時賴　若竹東九郎

妹玉づさ　藤井小三郎

場面は鉢植の松竹梅を切っているところで、人形が差込手遣でなく後から手を入れているところは注意

すべきところで三人遣の基礎をなしている。

日高川入相花王

清姫が安珍を逐って日高川に至るところで、清姫は吉田文吾の出遣になっている。

同　雪ふりの場　安珍かたまき姫道行

安珍　桐竹紋三郎　出遣

かたまき姫　田中小八

舞臺には雪ふりのかき割に松の木と鳥居があって、それは立體的の切抜きらしい。

この圖はとにかく臺事を研究するのに最もよい材料と思われる。

さて出語出遣はどのような場合に行われたか、また近松はどのような場合に用いたかということを研究して見なければならない。そこで以上の出語出遣を通觀するに出語出遣と所作事というものは密接な關係を有しているようである。竹本座の曾根崎心中はお初の觀音巡りの道行であり、用明天皇職人鑑は鐘入の段の所作事である。また金屋金五郎後日雛形はその圖によると狂女の所作事であり、井筒業平河内通は怨靈振分髪の所作事である。また北條時賴記も時賴の道行から起っている。してみると少くとも竹本座の出語出遣は道行または所作事において多くなされたということを斷言できると思う。

竹本座以外でも加賀掾座の愛染明王影向松においても花道を使用して傾城おうしう（逢州）の道行を遣っている。玄宗皇帝蓬萊鶴繪盡も楊貴妃と玄宗皇帝の所作であり、日高川入相花王も安珍とかたまき姫の道行である。

鎌倉三代記の賴家とわかさの局も所作事である。

以上を見ると出語出遣は少くとも道行所作事の場合に行われているということは否定できないであろう。その原因は二つほど想像される。その一つは出語は太夫の最も聞かせどころで、せっかく太夫が出るのに淨瑠璃の悪いところでは仕方がないので、道行のところまたは所作のところだと、文章も七五調の美文であり、語ることよりもうたう方が多いのでその美音を聞かせるに都合がよいから、したがってこの曲節の聞かせどころを出語にしたことに不思議はない。

次に出遣から見ると、前にも述べたように、人形遣の腕前を見せるのに、あの簡單な人形では都合が悪いらしく、したがって自分の遣い方を見せるためには所作事によって自分の全身を見せることが人氣を集める所以である。換言すれば人形を補うに人形遣をもってするという、歌舞伎の影響からきたものではなかろうか。それには所作事または道行が都合が良かったためと思う。この二つの理由から道行および所作事が出遣に都合よく、したがって人氣を得たので挿畫として殘ったものと思われる。

次にこの挿畫を見ると所作事または道行のほかに、からくりの場面がついていることである。用明天皇職人鑑、井筒業平河内通もその一例である。用明天皇職人鑑の見返の圖を見ると、雲の中から花をふらせるからくりや、櫻の花の咲き亂れるからくり、鼓がひとりでに鳴るからくり、人形の天鼓を舞うからくり、雲の中から雨をふらせるからくりがある。これらは淨瑠璃とは何の關係もないものである。このからくりは室君が蛇身となって鐘入の所作を描いてあって、室君が蛇身になるまではおそらく出遣でなくて、蛇身になってから次の段にこのからくりを見せ、そのあとが所作になったものと思う。これはかの淡路の人形淨瑠璃に舞臺返しや衣裳返しのから

くりがあり、その最後に舞臺が靜止した時にこれを背景として御殿の段をやっているのと同じ趣向と思われる。彼の津國女夫池の千疊敷の場もこの方法ではなかったであろうか。

井筒業平のときも振別髪の所作の後「何處までもと呼はって、虚空を睨み大地を蹴立てて松の古木に寄るよと見えしが二十尋餘の縹の帶、頭は忿怒の鬼女となり角を振り立て梢をまとひ花を吹きまくはちや風、砂を飛ばす土煙、猛花を吹きかけ、井筒を目がけ、梢遙に追ひのぼるはすさまじかりける勢なり」とあって一種のからくりのようにも思われる。このところ大からくりと圖にあるのはそれを指したのであろう。

今一つは怨靈ものの所作のあることである。室君といい井筒姫といいこれであり、また金屋金五郎後日雛形の圖も狂女のものである。これらはやはり出遣で、これが遣うに便利であり、その奇異な動作に興味を引いたのであろう。怨靈でないものは逢州とかお初とかのおやまである。これも出遣の美しさに人氣があったためであろう。して見ると近松物において出語出遣されたものは、曾根崎心中以後のもので女の道行、怨靈の所作、あるいは所作とからくりの連結するところというような場面が考えられる。それ以上はどこが出遣になったか不明である。

このように心中二枚繪草紙の、血死期の道行文章の精髓を太夫も語り場の華として出語って、人氣を得たのではないかと思われる。そして近松はもし出遣を豫想したとすれば道行であり、したがって、女一人、男二人という場面もあり、また三人出ることもあったろう。これに舟を使用したり馬を使用したりというように書き分けてそれぞれの興味をあおったのではなかろうか。また道行による背景の移動もからくりを應用してできたのではなかろうかと思われる點もある。こう考えてくると道行が各作品に必ず一ヵ所ある意味も明かである。そして道行

が出遣以前にも必ず作品ごとにあるところを見ると、このところの人形振りが面白く人氣を得たので、それを辰松が出遣にしたとも考えられるし、道行から出遣が始まったとも考えられるのである。そして後にこれが續いて出語もなされたので、後の北條時賴記は明かに時賴の道行から出遣をつけたものと思われる。このように出遣は道行に始まったので、近松も必ず作品ごとにこの道行を入れたものであろう。

そのうち用明天皇の鐘入、井筒業平の怨靈振分髪の出遣は圖によって明瞭であり、辰松八郎兵衛のみでなく桐竹嘉四郎の井筒の前、桐竹三右衛門の伊駒姫および怨靈、桐竹かん吉の大炊之介も出遣しているので、以上の多くは出遣ではなかろうかと思われる。道行の中でも大經師昔暦おさん茂兵衛こよみ歌は罪人となり馬にしばりつけられているのでこれは出遣か否か不明であり、國性爺合戰の梅檀皇女道行と平家女護ヶ島の舟路の道行は舟を用いているので出遣か否か疑問である。またねびきの門松の與次兵衛、吾妻道行や日本振袖始の素戔嗚尊は男一人であるが他が出遣なればこれも出遣かと思われる。總じて道行は景事で所作であり、時代物にあっては多く四段目、世話物にあっては下巻にあって觀衆のやや飽きたところに出るので、辰松が出遣によって人氣を得てから以後はこれを出遣にしたのではないか。そして近松もここを振事でやるようにこれを意識して必ず挿入したと思われる。これは全體の舞臺の氣分を轉換するためのものであり、近松の舞臺技巧上の成功と思われる。

なお『倒冠雜誌』の、

國性爺後日合戰に錦しやの出づかひの片手にてのはれわざ云々。

と片手人形とあるのは注意すべきことである。

三　三人遣

1　三人遣概観

現今の文楽の人形は三人遣である。卽ち主遣と左遣と足遣との三人遣である。主遣は背の帶の下から、左手を差込んで頭の下についている胴串を握り、右手は人の右手を遣い、左遣は差しがねのついた左手をつかい、足遣は足の後部についた鐵を握って身を屈して兩足を遣うのである。この三人遣中主遣は袴または紋付袴による出遣であるが、稀には左遣と足遣も出遣をすることもある。（勸進帳の辨慶の場合はこれである。最近の勸進帳は松羽目の背景に手摺は靑竹を用いて昔の出遣の狀態を示している）しかし、この三人遣は近松以後において完成されたもので記錄によると、『諸事聞書往來』に次のようにある。

人形遣はなはだ上手になり、與勘平彌勘平の人形は左、足を外人に遣はせ、人形の腹働くやうに拵始めしなり。之を操三人懸の始といふ。

この享保十九年十月十五日初日竹本座の蘆屋道滿大內鑑の記事により、これが三人懸というものの初めとされている。そこで、この三人遣は果してこの時をもって初めとするかというと、必ずしもそうとは思われない。これより古いもので、三人遣の文獻としてあげ得るものは役者繪盡の中にある江戸孫四郎の一座の三人遣の圖（第十圖）であり、これは圖のとおり三人遣であるということは間違いない。

日本の人形芝居の形式が、三人遣によって完成されたという以上は、この三人遣が如何に發達したものかということを、一應檢討して見る必要がある。そこで近松を中心に前後して、この人形が前篇に掲げた差込手遣からこの三人遣に變化したということの經路とその意義を研究してみよう。

從來の人形が差込手遣であったこと、そしてその人形が手、足というように進歩したことも前に述べた。人形の手がつき足がついたことは、その必要性と人間のもつ寫實的模倣性からきたものと思う。卽ち差込手遣がいわゆる手妻人形といわれるほど精巧になってくるにつれて、これに必要な手が次第に考究され、ついで足がつけられたことは當然でその發達は前に述べた。必要によってこれを用いるということは現今でも同樣であって、文樂の女形人形は、足はなくて、足遣は人形の着物の裾を、ちょうど足があるように遣っているのである。だから女形の足はないがこれがいったん必要な場合にはすぐ足をつけるのである。例えば例の加賀見山の草履打の場合は足が必要だから人形に足をつけ、またかの戻橋の鬼女も同樣である。そこで、手ができ、足ができて人形の樣式が異ってくるとその遣い方というものに工夫が加わるのが當然である。

この人形の改良という點については、石井飛驒掾が非常な功勞者であることは『南水漫遊』によって明かである。そこでこの石井飛驒が人形について劃期的な工夫をしたのであるが、その工夫が、人形に手をつけたのにヒントを得て、足をつけたり、手の指を動かしたり目や眉を動かすに至ったという記事があり、『外題年鑑』の松本治太夫座において源氏烏帽子折の際藤九郎盛長、澁谷金王丸の二つの人形に足をつけたという記事を見て手足のついてたことは大體明かである。この時代は源氏烏帽子折から推定すると、天和貞享頃ではなかろうかと思う。その頃から手、足のある人形が工夫されたとなると、その手足を如何にして遣ったかということが問題になる。

この圖で見るに、前述の江戸孫四郎の圖（第十圖）は、元祿初年のものであることは前に述べた。それから例の加賀掾正本愛染明王影向松の圖（第十五圖）にも手および足のある人形が見えているので、これは元祿末か、寶永の初め頃である。して見ると手足の完備した人形は元祿頃にはできていたことが記事においても圖においても明瞭である。ただし全部の人形ではないことはもちろんである。次にはこの足のある人形は如何にして遣ったかという遣い方について考察してみなければならない。卽ち手、足があればそれを如何に動かすかの問題である。手は兩手を差込手遣で充分に遣っていることは繪盡の諸圖や、彼の西鶴繪ばなしの井上播磨の圖によって明かである。それで手は差込手遣によってこなせるし、また手のあることが人形の遣い方の變革になっていないとすれば、人形と遣い方の變革は足に負うところが多いといわなければならない。そこで、この足のある人形の遣い方を見ると、三つの方法が圖にあらわれている。

その一は愛染明王影向松道行圖の宇治太郎左衛門の遣っている圖であり、その二も同じく愛染明王影向松の宇治太郎左衛門、村上武兵衛の遣っている人形である。（第十五圖）その三は例の江戸孫四郎の三人遣の方法である。（第十圖）そこでこの遣い方について考えて見ると、第一は人形の足はあるけれども、人形の遣い方は差込手遣で、足のない人形となんらの差がないものである。卽ち足を見せているだけである。（かの源氏烏帽子折の藤九郎盛長澁谷金王丸の人形に足がついたというのであるが、それはこの形式であったのではないか。足はついたが、その足はただ差込手遣の人形にだらりとついて、足のあることだけを示したというのではなかろうか。）

そこで次に第二について考えてみるに、これは人形の遣い方で、全然今までと異って兩手で人形の胴と兩手を支えて人形を低くして遣っている。この第二の樣式は卽ち出遣に限った時の人形である。この人形の遣い方は、

享保十二年刊行『操年代記』にある北條時賴記（享保十一年四月八日初日豐竹座）の圖もこれである。（第十六圖）

この人形の遣い方は差込手遣とは全然異り、人形の下から手を差込まないで胴の後から兩手で遣っているが、圖によっただけではどうも明瞭をかいて、この際人形の胴をもっているのは、左右いずれの手であるかということも不明であり、したがって人形の手を遣っているのはどの手であるかというのもすこぶる不明瞭で、これが現今のように人形の腰のあたりから左手を差込んで胴串を摑んでいるということの例にはならない。卽ち、左手を差込んでいるか否かは不明である。その事はこの第二の形式からさらに一歩進んだ第三の様式、卽ち江戸孫四郎の三人遣の人形を見ればわかることである。これによると人形遣の主遣は後から左右兩手を遣い、他の一人は人形の胴を支え、他の一人は人形の足を遣っている。第二の様式はこの場合の主遣のみの遣い方をしていると見てよかろう。

この人形の遣い方は、後方から人形遣が左右兩手をもって人形の胴をもちつつ、その指で人形の左右の手を、遣っていたと思えるので、決して現今の三人遣のような方法とは考えられない。卽ち人形が現今に比して甚だ小さいから、必要のある際は左右いずれの手も人形の胴から離して自由に人形の手のみを遣い得たのであろう。

それでは現今の人形との根本の差は何であるかと考えると、この人形の遣い方を見て感ずることは人形の胴の構造である。現今の人形のように空洞にして人形の胴串の短い場合には、この方法はとうてい不可能である。しかるに差込手遣の人形では、人形の裾から手を差込んで人形の下部を支えていても、人形がきっぱりした形をしていることは、人形の胴がしっかり固くできているからである。

換言すれば、人形の胴串が胴の中をとおっていたのである。故に裾から手を差込んで遣っても、人形の姿勢は崩れなかった。この際、おそらく胴串はその點まで長くなっていて、これを握り得たのであろう。これは昔ののくのぼう式や現存の佐渡ののろま人形のように身體までつづいた胴串であったろうと思われる。

この足のある第一から第三の形式に至る後からの遣い方も、この人形の胴がしっかりしているということを前提として、後からこの人形を支え、片手は或る場合自由な立場におくことができて、それが三人遣でない場合には手や足を必要に應じて遣っていたので、三人遣の時はこのほかに一人は胴を支え、他の一人は足をもち、主遣は兩手および上體を遣ったのであろう。そして必要のある時だけ遣って、必要のない時は休んでいたということは、江戸孫四郎の圖の一つの人形は三人がかりであり、他の一つは主遣と足遣だけは人形にかかっているが、胴を支えている人は、人形に手をかけているかどうか不明であり、また足遣も右手は足から離れているところから想像ができる。この第一、第二、第三の様式は、おそらく何か關係のある系統のものであろうと思う。もちろん二つは京都のものであり、他の一つは江戸のものであるけれども、江戸と京都の交通は甚だ便利であったので、この江戸孫四郎のものは京都と關係があったのではなかろうかと思う。

江戸孫四郎のものも、全部が三人遣でなく、現に周圍に差込手遣の人形が見えるところから、これは特別な餘興的なものであったろう。してみると、この種の足のある人形は、初めに差込手遣になり、それが出遣における際の坐った人形の時には後方よりこれをもつに至り、さらに特殊の人形のところには三人がかりとして、手摺に臺をつけてそこで所作を見せたので、この三つの方法が併用されていたということは、愛染明王影向松や源氏六十帖の圖によって明瞭にされていることと思う。

それではこれが現今の三人遣かというとそうはいえない。何故ならば三人遣の足の遣い方だけは現今のものと同様であるが胴と手の遣い方は全然別である。その差異とするところは、

一　現今の主遣は左手に胴串を持ち胴を支え、右手に人形の右手をもっているが、この時代のものは主遣は人形の左右兩手をもっている。

二　現今の左遣はさしがねにより人形の左手のみを遣っているが當時のものは人形の胴を支持している。

というようにその職分が異っている。そして現今は胴を支持する者が、主遣であるが當時は兩手をもつのが主遣になっている。

このような人形の遣い方の異るところは、人形の構造からくるものであって、當時の人形が前述のように胴串がとおっていて、胴が固着しているのに起因する。これは現今のツメ人形と同様である。ツメ人形は捕手下人等に用いる人形であるが、その人形は胴串が長くそれを左手にもって右手で手を動かすというようになっているのである。當時の人形はあのツメ人形の胴をも少し固くし、人形全體をもっと小さくしたようなものであったろうと考えられる。その人形の握りどころは、着物の上であったか後から胴内に手を差し入れたか不明である。上半身が固定していたから差込手遣や、このような後からの遣い方、いわゆる片手人形という方法ができたのである。

この様式が現今殘存するようなものになったのは、かの享保十九年十月十五日初日の竹本座の蘆屋道滿大内鑑の三人懸であると思う。

人形遣はなはだ上手になり、與勘平彌勘平の人形は左、足を外人に遣はせ、人形の腹働くやうに拵始めしなり。

之を操三人懸の始といふ。『諸事聞書往來』

今度の與勘平より腹ふくるる様に仕初る。『外題年鑑』

の記事である。この文の中で特に注意すべきことは、

一　人形の左、足を外人につかはせ。

二　人形の腹働くやうに拵始めしなり。

三　腹ふくるるやうに仕初る。

の三つである。

一の人形の左と、足を別人に遣わせたということは、同じ三人遣でも、前の江戸孫四郎あたりのものとは全然異っている。前者では足遣のみは決定しているが、左遣という者はなく胴遣なのである。この點は全然様式が變った事を示している。またこの人形の腹の働くようになったということは、固定していた人形の腹が、自由に前後左右に曲るようになったということで、これは從來胴體が前述のように胴串がとおって固定していたのを、現今のように胴串を短くして、串を空洞にし前後左右に屈曲のできるようにしたということらしく、人形構造上の大變化である。三はこの空洞にしたことをいうのである。したがってこの變化は、現今のように人形の胴を柔くし胴内を空洞にしたもので、それは『外題年鑑』の腹ふくるるようにしたという記事が證明している。

してみると三人遣の變化は、この享保十九年を劃期として、以前と以後とは全然異った方法であった。換言すれば三人遣のみならず一人遣でも人形の構造、遣い方に大變化を與えるに至った。そして現今存在しているようなものになったのであろう。そしてそのために、次第に人形が大きくなり一人遣との大きさの平衡を失い、一人

遣が少くなったと考えられるのである。故にこの改革以前は三人遣の準備期であり、これ以後は三人遣の完成期というべきである。この準備期のものは他の差込手遣と後から遣う片手人形の變形として、みな混合して遣ったものである。故に、この期の發達は、

一　足のある人形。

二　それを差込手遣にすること。

三　一人で後から片手遣にすること。

四　これに胴と足を遣う人の加わること。

五　現今のような様式になること。

という段階を經たように思われる。ではこの變化發達がどのような方式や系統によって行われたかを討究してみよう。

それにはまず人形の後から一人で遣う方法の發達と、臺の上で人形を遣う方法と、出遣と三つの方面から考えなければならない。

2　片手遣

人形を後から一人で遣う方法を、片手遣の人形といっている。この文献は石割松太郎の發見した『役者評判記』、京の部山下佐五右衛門の條に、

中之上山下佐五右衛門

此人は、去冬、都に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、此の度お役、ちょっと見た所が片手人形のごとく、うごきそうな物でござらぬ所を、太夫元の引廻しの手をうしろより入れて遣はるゝが故か、一兩年めっきりと所作ぶり御狂言に成ましてござる。（中略）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。この文は山下佐五右衛門を山本飛驒掾の片手人形にたとえて大した役者でもないが、座元の引廻しにより狂言が相當なものだというのであって、これにより左の事が明かになる。

一　山本飛驒掾は片手人形というものを遣っていた。

二　その人形は引廻しの手即ち人形遣の手を後から入れて遣った。

これによると山本飛驒掾が片手人形というものを遣い、それは後から手を入れてつかうというので、この人形は前述の圖の人形に相當する。（第十五圖）するとこの形式の人形が山本飛驒掾に遣われていたことが明かである。その山本飛驒掾の人形をこの評判記作者の見たのは去る冬である。そこでこの評判記の年代は石割氏により、元祿十四年だと推定されているのであるから、去る冬は元祿十三年であって、それまで京都においては片手人形はなかったかまたは珍らしかった事を示している。この點から加賀掾座の愛染明王影向松はこの人形の形式を用いたのかも知れない。

しかし、山本飛驒掾が片手人形をもって京都へ上ったのは元祿十三年であるが、この片手人形を工夫したのはこれより前であったろう。それが何時頃であったかということは不明である。ともかく後から一人で遣う人形は、この片手人形であるということは明かであり、そして片手人形である以上は、少くとも半身位は出して遣っ

たということは明かである。その人形も、おそらく坐る人形を用いたのかと思う。この點から出遣が元祿十二年加賀掾座の源氏六十帖より前に、山本飛驒掾座やこれが所屬していた伊藤出羽掾座においては用いられていたかも知れないと想像される。

なお片手人形について、近松の重の井筒の中に「包む袂の飛驒掾ふたつ遣の手づまにも、斯るなりふりうつすとも」の中にある「ふたつ遣」ということが片手人形とどんな關係にあるかということである。もちろん二つ遣というのは一度に人形を二つ遣ったとすれば、當然片手人形であるべきはずであるが、これは前述の後より引廻しの手を入れて遣う片手人形とは異っているのではなかろうか。この二つ人形は現今のギニョールの形式でこれを兩手にもつので、現今見世物にもある豐田一座だとか、または吉田一座の活動人形もしくは文樂の中に遣っている河原達引の猿廻しの猿のように、兩手にそれぞれ人形をもって遣う方法で、前述の引廻しの例に用いられた片手人形とは異ったものと見るのが至當であろう。

飛驒掾は手妻人形の名手であるから、一種の人形でなく、種々な人形を工夫したのであって、この二つ遣というのも彼が工夫した差込手遣で、片手に一つずつもつものではないかと思われるからここに付記しておく。

3　三人遣

三人遣は初めは三人懸ともいわれていた。三人懸の圖は例の江戸孫四郎のが初めらしく、この役者繪づくしの年代から見て、これは元祿初期に存在していたものと見られる。この三人懸の特徴は、

一　ぶたい、卽ち臺のあること。

二　手妻人形であること。

三　三人がかりであること。

四　芝居の全體でなく、ある挿入的所作であること。

などである。この臺が一つの問題をなすもので、これはからくり應用の臺事や碁盤人形からきたのではなかろうかと思われる。臺事というのはからくりの一つの様式で、臺の上に人形をこしらえ、それが臺の中にあるからくりの作用によって動くので、彼の勝尾寺開帳見返しの圖にあるものがそれである。碁盤人形というのは、人形自身の中にゼンマイからくりを用い、これを臺の上で動かし、特に臺事でないことを示すために、これを碁盤の上において動かしていたものである。碁盤人形は『嬉遊笑覽』にも、

其のかみ、飛驒掾が手づま人形、ごばんの上に載せて見せしことあり。臺を別に作らず、碁盤を借用せしは右の意にひとし。

という記事があって、山本飛驒掾の人形であったらしい。この碁盤人形の時代については、同書に、

然らば、彼が碁盤人形は貞享元祿の間と知らる。

と書かれている。しかるに、延寶五年正月の山本九兵衛版加賀掾正本『しづか法樂舞』の見返には、

手づま人形、ごばんの上にてじゆうに人形いろ〳〵、つかひ申候。

とある。延寶は元祿より約二十年も前のことであるから、大分古い時代からあったものと見られる。これは町內の一座にもあったと見えて、『風流三味線』には、酒の餘興に人間を碁盤人形のように裸にして、碁盤の上にあげ、後から人形を操るように他の二人が遣っている圖があり、これに、

竹五をからくりにしてなぐさむまいかと、やにはに裸にして下帯ばかりさせて、碁盤の上につくばせ、同じ太鼓が後に廻り、是は大阪竹田が細工ぜんまいを以て、此人形に唯今盃のしこみをのませまする。首尾ようまゐればおなぐさみと、せんをぬくまねをすれば、ぜひに及ばず人形の如く身振して云々。

とあって、竹田のからくりにこの碁盤人形のあったことは市井の常識になっている。この臺事および碁盤人形に人々が興味をもっていたこともこれによって明かであり、そのぜんまい仕掛であることも明かであるが、これを人間が眞似るという心理もこの記事で明かである。して見ると自動的に動く人形または碁盤の上で自動的に動く人形を人の手遣をもって眞似をしようとしたのが、この江戸孫四郎の圖にあるからくりを初めとして三人所作の起った原因であろう。

土佐節の人形に關する『後はむかし』の記事の中に、

後に至りて臺事とて碁盤人形の如く出遣もありて、其の時は足をつかひしなり。

とあるのはからくりの臺人形を眞似て、臺事という三人遣の餘興的な遣い方をなしたことを證するのである。そして足をつかったとあるから、三人がかりのものであったろうと思われる。故にこの種の三人懸その起原は臺人形にヒントを得ていることは明かであるが、それが片手人形との關係は明かでない。

碁盤人形が山本飛驒掾によって考えられていた關係から、山本飛驒掾にも臺事が考えられたであろうし、また片手人形が同じ山本飛驒掾によって遣われていたとすれば、それは一方は臺人形の模倣であり、他は出遣の場合の必要からきたとしても、全然これと別のものであるともいえない。ただ片手人形が臺事の三人懸の人形にヒントを得たか、また三人遣が片手人形からヒントを得たかは不明である。そしてこの三人遣は後に發明された現今

のような三人遣とは同一でなく、後の三人遣はこの片手人形から改良されて發達したものであろう。

その改良者が竹本座の主役山本飛驒掾系統の吉田三郎兵衛の子八之助、後の吉田文三郎であり、その八之助が若くして片手人形の名手であったことは、『例冠雜誌』の、

> 國性爺後日合戰に錦しやの出づ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〳〵は天晴の役者にもなるべしと、人々是をほめけるが云々。

とあるのでも明かである。この國性爺後日合戰は享保二年であって、近松在世中の事である。して見ると、この頃辰松八郎兵衛の手妻人形につぐ人形として片手人形が一人遣の人氣を得ていたので、したがってこれが出遣の際に用いられていたということが明かである。この八之助の文三郎がこの片手人形から、三人遣に發達させたのである。

他方豐竹座においては、享保十一年四月八日初日の北條時賴記に近本九八郎が最明寺を遣い、その他藤井小三郎も中村彦三郎もこの片手人形を遣っている。（第十六圖）これらから見ると三人遣の前にはこの片手人形が母體となり、かの三人懸から直接に後の三人遣になったのではないと思われる。

4　後の三人遣

ところでこの後の三人遣と前の三人遣の差は、後のものは主遣が胴、頭と右手をもっており、足遣が足というように遣っており、人形の胴が空洞式になっているが、以前のものは主遣が兩手を遣い、胴と足を別な人が遣っていて形式が異っているのである。

その人形の大きさは、やはり差込手遣と差のない位であったのが、元文三年の和田合戰に女舞鶴では板額の人形を二倍の大きさにし、これに模倣して人形が大きくなった。こうして現今の文樂のような人形の様式は、出遣の場合の平舞臺に立たせたり坐らせたりした片手人形から現今の人形に發達したので、別の臺事の形式は參考とはされたが直接これが發展したものではないと考えられる。

そして近松時代後期の所作事に平舞臺の出遣に用いられた片手人形が三人遣の源流となったので、彼の江戸孫四郎の三人遣から直接發達したものではない。というのは江戸孫四郎は説教節で多少系統が異っているので、參考とされた點はあるが直接源流にはなっていないのではないか。

以上を近松について見るに、片手人形は用明天皇職人鑑以後の顔見世出遣の場合に人形の足をつける必要から發明され、それをより完全にするために江戸の三人懸にヒントを得て三人遣に變化したもので、近松時代はこの過渡期であり準備期であったと見るべきである。そして出遣により片手人形があれば、その人形に手をかけて寫實的にするために三人遣は當然の歸結であったと見られ、これらについても近松の淨瑠璃が次第に細部の動作を指定したことに負うところが大である。しかし近松が三人遣を意識して書いたということはただちに考えられない。ただ間接にその淨瑠璃の進歩により人形振りにますます工夫を要し、それがついに三人遣に至る動機になったと考えることは差支えなかろうと思う。

四　人形遣の研究

人形遣の中で初期の首掛時代には百太夫の上村源之丞、森兼太夫の上村日向掾が有名であり、この一座は舞臺をもって差込手遣にまで進んだものらしい。(註一)ついで差込手遣としては淡路の引田重太夫（淡路掾）薩摩小平太（淨雲）等がある。

註一　淡路座祕書、音曲道智論、淨瑠璃大系圖參照。

この中で薩摩小平太（淨雲）は淨瑠璃も語り、人形も遣ったので、その遣い方は『羅山文集』によると差込手遣であろう。それから近松や竹本義太夫の出現までの人形遣は差込手遣で、その中には出遣としたものもある。その名あるものは、

薩摩座　薩摩小平太

土佐少掾座　お山次郎三郎　かいて四郎三郎　のろま次郎兵衛　のろま次兵衛

和泉太夫座　いづみ理兵衛　若女彦三郎　地人形金兵衛

宇治加賀掾座　宇治太郎左衛門　村上武兵衛　村上利右衛門　大藏善右衛門

その他野呂松勘兵衛（のろま人形の祖）山本飛驒掾（からくり人形の祖）かいて四郎三郎（買手卽ちやつしの

始）お山五郎兵衛（お山人形の祖）お山五郎右衛門、野呂間、麁呂間、麁呂七、麥間等の名が見える。

當時においては人形遣の役割は人形によって大體きまっており、その女形はお山人形であり、道化はのろま人形であった。また二枚目のやつし形の人形遣は買手即ち傾城の買手といっていたらしい。そして立役を地人形といって金兵衛が遣っている。（第十五圖）その他手妻人形というのは山本飛驒掾により創められ、宇治加賀掾座の宇治太郎左衛門もその一人であり出遣の人形遣は手妻人形といったものである。

近松頃になっても差込手遣とその出遣の手妻人形で、それから片手人形、出遣のできたことは前に述べたとおりである。その頃の人形遣の有名なるものは左の如くである。

宇治加賀掾座

男役　宇治太郎左衛門　村上武兵衛

女役　村山利右衛門　大藏善右衛門

竹本座

男役　津山勘十郎　同金七　吉田三郎兵衛

女役　辰松八郎兵衛　同幸助　三十郎　六三郎　六三　六二

その他に近代人形遣の源流たる桐竹、吉田の二系があって、以下のような名が見えており、また豐竹座については次の名が見えている。

桐竹家　桐竹三右衛門　定七　勘十郎　助三郎　門三　頭六　門三郎　定二郎　嘉四郎　勘吉

吉田家　吉田三郎兵衛　八之助（後の文三郎）

豐竹座　藤井小三郎　小八郎　八十八　若竹東九郎　伊三郎　清五郎　豐松祐次郎　十郎　半七　中村吾三郎　源三郎　川本彦五郎　柏井傳三郎　福島市之丞　笠井源十郎

以上の中で竹本座の辰松八郎兵衛、桐竹三右衛門、宇治加賀掾座の宇治太郎左衛門、豐竹座の藤井小三郎は座頭格であったと思われる。

近松と竹本義太夫の時代にはその主力を世話物においていたために、辰松の出遣以外に人形遣として特に見るべきものはなかった。それは何といっても人形の發達は時代物に負うところが多いからである。しかし義太夫死後、竹本政太夫は彼の藝風から、曲節よりも淨瑠璃の眞實の姿を語り出そうとしたために、これが舞臺化し現實化してくるし、それに座元の竹田出雲はからくり出身で、野心家の天才人形遣吉田文三郎の手腕を縦横に振わせたから、人形の發達は素晴しく、寫實的の發達即ち目の動くこと、指の動くこと、眉の動くこと、口の動くことの發達があり、ついに片手人形から三人遣にまで發展した。

三人遣になると差込手遣よりも人形が大きくなってくる。したがってその遣い方が人間的現實性を帶びる必要上、その構造の上に種々の發達をきたした。これは『淨瑠璃譜』の記するところである。

こうして現今の文樂座のような三人遣の人形歌舞伎ともいうべき精巧なものができたのである。即ち差込手遣

は淨瑠璃の筋を遣うものであり、三人遣はその人物の內面的な心を遣うのである。この間の人形遣は非常に多數であり、これらは現在の番付によってその氏名と役柄は明瞭である。

文三郎以後の人形遣の特徴は一人遣の時のように、男遣女遣というように明瞭に區分されず、男も遣えば女も遣う。ただ自己の得意か否か、また座においてどの方面を受持つが良いかによって便宜上、男遣、女遣はあるようだが、これも一座の工合でどちらへでもまわるのである。これは人形遣の練習が、足遣、左遣、主遣の經路を辿っていずれのものもわかっており、また人員の都合でどの役にもまわり、またどの左や足にもまわらなければならないからである。それで比較的得意というのはあるけれども、專門ではない。近頃の人形遣の名は、第一章第二節文樂座の興隆に主なるものをあげている。故吉田玉造、桐竹紋十郎、吉田多爲藏、吉田榮三および現存の吉田文五郎、桐竹紋十郎は名手である。

竹本座以來の人形遣の系統は大體二つである。一つは吉田文三郎を祖とする吉田の系統であり、他は桐竹三右衛門を祖とする桐竹系である。吉田で有名なものは竹本座の吉田文三郎と文樂座の吉田玉造、多爲藏、榮三、文五郎等である。

吉田文三郎は吉田三郎兵衛（作者名冠子）の子で若い時は八之助、それが文三郎となり、竹本の大黑柱となり、太夫を凌ぐ勢力のあったことは、かの忠臣藏のもめ事で檜下竹本此太夫を追い出したことでもわかるであろう。この人は人形遣としての名手であったのみならず、世才にたけて政治的手腕に富んでいたらしい。そして竹田出雲と組んで從來の淨瑠璃七分人形三分の勢力を五・五にまで築きあげ、かつ三人遣として現在の人形遣のあらゆる基礎を作ったので、その後の人はそれを祖としてそのあとを踏襲しているに過ぎない。

しかし彼はその世才と政治性が祟って、竹田出雲の豪奢を見て、自らも座主となろうとして竹本座を脱退して、ついに不成功に終ったことは『倒冠雑誌』に委しい。

吉田系というよりも人形の中興者といわれるのは吉田玉造である。この人は明治五年一月に竹本春太夫と並んで人形遣として空前絶後ともいうべき紋下の地位にすわった人である。かの竹本此太夫を追い出した文三郎でも、紋下にはなっていないのに、玉造が紋下になっているということは玉造の文楽座における地位とともに、人形の地位としての手腕にも大いに注目すべきである。彼は吉田徳藏という人形遣の子である。

ここで一言しておくが、太夫はその音聲的素質の關係でほとんど一代一世で、父子相傳ということは稀で、みな外から入ってきたものである。それは一つは華かな仕事で、他からの志望者が多かったのと、むつかしくて素質を要するので、肉親には後繼ができないために師弟相傳であるが、人形は誰でも練習さえすれば或る程度まで遣えるということ、太夫に比して生活上社會上の待遇にやや遜色があって、外からくる者も少かったためか、父子相傳ということが少くない。玉造も人形遣の子で十一歳の天保十年竹田の芝居に出て、顔が圓いからその父が玉造と名づけたというような人であった。それが六十年の苦行によって、ついに近世第一の人形遣になった。彼は人形遣の腕のほかになかなか情熱もあって、文楽座の發展のためにも苦心し、人形の遣い方にも種々の野心的工夫をして型として殘した。人形の宙乘り、早變りなどに新機軸を開いたのはその例であり、今でも人形に玉造の型として大いに重要視されている幾多の型があって、人形中興の祖と見るべく、この點は文三郎が三人遣や人形の工夫をしたのによく似ている。つまり慣習的のものに慊らないで新しいものを追うたのである。

文楽座を松島にもって行ったのも玉造の功蹟であった。ただ、文三郎と異ったところは、文三郎が一座の經營

者になろうとの世俗的慾望があったのに對し、玉造は無慾恬淡な性質であった。玉造は明治三十八年七十七歳で死んでいる。その後吉田系（必ずしも父子血統ではなく師弟も多い）には吉田玉助、二代目、三代目玉造、多爲藏、榮三、今の文五郎などの人形遣の錚々たる名手が出た。

桐竹系は明治時代に桐竹紋十郎がある。これは玉造の女型をつかい、玉造歿後の座頭になった人で、女型としての相當の手腕もあったが、華々しくなかなかの宣傳上手でもあった。現在は二代目でその實力は當代第一で、その人形は榮三、文五郎以上で名人の域に達している。

このほか地味ではあるが、老役などで滋味をもつ桐竹門造が五代目であった。この系統は代々同一性格の人が多くいずれも人形に對して趣味深く、三代目四代目は自作の人形頭の名作もあることや、五代目門造が文樂座以上の人形をもっていたことは、有名であった。

現在の人形名手は、吉田文五郎と桐竹紋十郎であることはあまりにも有名である。吉田桐竹以外の系統は今は殘っていない。それは吉田桐竹兩系のいた文樂座以外は、みななくなってしまったためであろう。豐松の系統も、昔は名手を出したが今は殘っていない。

五　現今の人形の遣い方

現今の人形の遣い方は淨瑠璃が詞本位の寫實的舞臺的なものになってきたために、纖細な遣い方になった。人形の三人遣の遣い方は人形の研究の最後に述べたとおりであるが、これは主遣、左遣、足遣の三人が一心同體に

なるのが第一條件で、その三人による人形と淨瑠璃と三味線とがさらに三位一體になって人形に生命を與えることは人形淨瑠璃の構成において述べたところである。

そこで淨瑠璃の曲節が竹本義太夫が義太夫節をはじめたことによって一大革新され、それが政太夫によって現在のように固定して一つの類型的曲節になった。人形もそれにつれて類型的な遣い方が發達した。

すべて人形の遣い方は、古來その研究がほとんど記錄されていない。ただ人形遣の間に、口傳相傳によって傳わっているのみである。彼らは足遣から左遣、主遣と進むうち、先輩師匠の藝を相傳するので、その狀態は一種の練成によるのである。その苦心が如何なるものであるかは、足十年左十年主遣十年合計三十年にしてようやく一人前になるといわれるほどの困難さがこれを示している。卽ち長い間の練習により、身體が人形を動かす機械になり、神經が淨瑠璃によって動く人形の精密機械になるまで修業を要するので、現在文樂の名人といわれる吉田文五郎は八十年の人形生活をしていることがこの消息を語るものである。この八十年間の修業も實に血の出るような苦勞で、四五貫目の立役の人形を一時間も繼續して遣うことができるのは、これは全く修練の賜である。だからその遣い方も眞劍なものである。

昔もやはり同樣で、彼の竹本座の名人吉田文三郎が延享三年八月二十一日初日の菅原傳授手習鑑の時の菅丞相を遣ったことについて、『淨瑠璃譜』は次のように述べている。

吉田文三郎菅丞相の人形遣ふには、毎朝別火を食し、水を浴びて是を勤む。樂屋にて右人形は荒薦をしき、御酒をさゝげ、神の如く拜するがれいなり。大序勤むる太夫も初日より七日は、吉田文三郎とおなじく愼む故、おのづと早朝より舞臺嚴重なり。

このように眞劍に遣っていた。その後多少弛緩したこともあったが、名人といわれる人々はみな熱心であった。このように長い間人形遣は人形とともに生活していたのである。

人形遣はただ人形を愛し、人形を樂しみ人形に苦勞するのでそれ以外のことには關心がない。そのために人形の遣い方に關しては、理論的研究はなく口から口へ神經から神經へと傳わっているのみである。これは淨瑠璃が種々な指導書のあるに比して大きな差である。そのために人形の遣い方はなかなか研究が困難である。殊に目に訴える時間藝術で、そのあとが殘らず、かつ淨瑠璃ように朱もなければ、章句の名もないし、あっても彼らの中にのみあって他には一歩も出ていない符牒のようなものである。そうした中にいろいろ調査してようやく次のような結果を得た。

まず人形の遣い方の基本には四つの條件がある。その第一は淨瑠璃の文句、第二は間拍子と曲節、第三は人形の性格、第四はその役柄である。まず淨瑠璃は文句と三味線の二種によって成り立っている。これを舞臺に人形で立體化するのであるから、その遣い方は淨瑠璃の文句によってそれを形に表現するのである。その文句の主なるものは、詞をいう時の表情と、淨瑠璃の說明をする動作、歩く、握る、斬る、笑う、怒る、悲しむの動作表情をなすのである。つまり人形を人間と見て、人形遣がこの人形に淨瑠璃の文句によってこうした動作表情をさせるのである。ところが淨瑠璃が一種の語り物で、詞にも地があり、フシがあって、時間的に寫實どおりでないために、また三味線によって場面の變化や人形の動きを示すために、その時間に應じてやる間[*]という時間的な拍子を考慮しなければならない。

そこで文句に對しては寫實にやるべきであるが、この三味線による間に合すためには寫實どおりにはゆかない

場合も少くない。その上、文句の語り方節や地合によって、それで音曲的に表現されるから、その高低強弱からくる感覚をあらわすために、人形の動作が寫實と舞踊的所作の二様になり、そこに人形振りという特別な遣い方が生じてきた。故に第一は淨瑠璃の文句、第二は間拍子による、この二つが人形の遣い方の根本基調となるので、この二つは淨瑠璃に合わすための條件であるが、第三には人形の性格によって遣い方が異るのである。

この人形の性格はむしろ第一になるかも知れない。前述のように淨瑠璃の文句と曲節による間拍子を人形に表現させようとしても、人形は非情な木偶であるから、これを人間として動かした時にはその企圖する動作がなかなかできないのである。人形は顔面表情がない。多少眉や目は動いても顔面筋肉が動かないから顔面表情ということができない。女型や若い人形のように顔面構造の動かないものはなおさらである。そこで表情は顔面でできないから全身でしなければならない。泣く、笑う、怒るというのは、手足身體の全體の動かし方でしなければならない。身體的表情は人形の特性の大なるものである。

また手足の動きは人間のように曲線的でなく直線的であるから、そこに誇張ということができるのである。第四には人形の役柄、男女、時代、世話、年齢、善惡によって同じ動作にも、大小、强弱、硬軟がなければならない。以上の四つ卽ち文句と、間拍子と人形の特性と役柄が人形の遣い方を決定しているのである。

そこで人形の遣い方であるが、まず主遣が左手を人形の背の後から手を入れて、人形の胴串をもち（小指、藥指と掌で握り、他の三本の指を自由にして、中指では首を前後に動かす引栓を握り、親指と人差指は小猿という目や眉を動かすものを操作し、前腕を二の腕に對して直角に立てると、人形が眞直に立ち、手足がだらりと下る。そこで右手で人形の右手をもつと、左遣が人形の左手の指金（さしがね）をもって左手を遣い、足遣が足をもって三人遣

になるのである。

こうして三人で人形を立たせると、これが人形のかまえ即ち自然體となり、足遣は多少足を內股にして膝を外に出すようにして立たせると人形がしっかりしてくる。それから運動をはじめるのである。

男役は歩かせる時は足遣が人形の足を動かすが人間のように寫實でなく大足に、つまり一歩一歩刻まずに大股に歩かせる。これは時代物の鎧物だと足を悠々と遣い、人形の横から見て自分の手で圓形を描くように送る。また一足一足揃えてからまたふみ出したり、その他いろいろの型がある。そして兩足が揃った時にはまた自然體にかえるのである。手は主遣と左遣で別に持っているのを、ちゃんときっかけで揃えて遣う。これが揃わないとおじぎをしても手が揃わないし、物をもったり手を打ったりする時にも揃わないので、それを揃えるためには間拍子による一つの約束の手順があり、そのきっかけは人形の髷を見ていて、人形の動く前のきっかけに髷が動くのを見て、それから手順よく遣うとちゃんと揃うので、この呼吸は練習できるものであるから左遣もこれができるようになると、主遣の遣い方も自然に覺えるわけである。

女の人形は足がないので裾をもって足のように遣うのである。人形の坐った時は手を膝の上におく、これが左右そろわなければならない。また女の手は膝で重ねるか下腹を抑えるのが型であるが、今では男のように兩膝の上におくので行儀悪く見える。これが坐った時の自然體である。

それから動き始めるのは文句と三味線をきいて、それよりちょっと早目に動くのである。そしてその文句がきた時には型にきまっているのが原則である。それから人形は、このように三人で遣うのであるから、手順に約束があって、その約束どおりにしないと人形が動かない。この手順の約束が型である。その型は三味線の間拍子に

よって決定するのである。その型はたくさんあって淨瑠璃の地合とフシの部分はこの型で遣う。詞のところは寫實であるが、地になるとすぐに寫實から離れて振り（舞踊）になる。人形の遣い方は淨瑠璃の姿をあらわすのであるからその語り方どおりに寫實にも振り（舞踊）にもなるのである。

だから地や節になると型の繼續である。人形の型の最も繼續するのは男は早打であり、女役はくどき（一般にさわりという述懐のところ）である。前者は地の三味線に乘って動くところで、これには一種の句調がつき、呼吸があって人形はうまくこれに乘って、型の手順どおりに運んで行く。口説きの文句は地合になってやはり間拍子にあった句調があるので、そのとおりに型で乘って行くのである。

人形の型は文句による動作の型と、この手順と二つある。動作の型の一例として、酒屋のお園は文五郎は「今頃は半七さんは」で門口まで出て外を見ながら半七を偲びつつクドキの述懐をするが、紋十郎は門口に下りないで、行燈に手をかけたままで述懐になる。これは動作の型の例である。このようにどの位置で、どうするかが文句の型で、手順の型はそこで三味線の間拍子にあわせてどう動かすかの手順である。前のが文學的の型なら、後のは音樂的な型ともいおうか。この兩方の型は融合一體化しているのが常である。

そこで型はたくさんある。これは淨瑠璃の節のように記述する方法がないので說明することが困難であるから、映畫か圖にとるほかに方法がない。

次に人形の表情であるが人形の表情は顏面では困難なので身體でするのであるが、その最も重要なのは肩である。左手で胴串をもち、親指で肩板をつきあげて動かす。これが喜怒哀樂の根本になる。泣く、笑う、怒る、はずかし、なつかしという感情はこの肩の遣い方と、これに對して頭と手のもって行き方できまるのである。

名人文五郎の人形にこぼれるような色氣のあるのは、この肩板一つである。弟子達は懸命に知ろうとしているが、何しろ人形の胴の中の指の動かし方で遣うので、左や足をもっていてもなかなかわからない。文五郎もなかなか教えない。教えてしまえば安心して苦勞しないからである。長く左や足をもっている間に、以心傳心でわかるというのである。ここらが日本藝道の眞髓であろう。そこで泣く、笑う、怒る、はずかし、なつかし、びっくりする、けむたい、寒いなどの感情の表現はこの肩板と頭と手の動かし方であらわし、それに間拍子をつける。肩のすくめ方一つで、人形の表情がきまるなどは、實に珍らしい藝術である。もちろん肩の動かし方は、自分の呼吸に合せ、自分で呼吸をつめているので、ほんとうに文字どおり呼吸一つである。

女形の人形はこの肩と頭の動きをよくするため、肩板が釣り肩といって肩板の中央を切り抜いて、その釣り肩を下へつるして、これに胴串を入れるようになっており、首とともにこのつり肩が動くので頭が柔かく動くわけである。男の人形の遣い方はこの肩板とともにつきあげという棒を用いる。これは肩板の右のところについて、人形の脇に出ているので、これを右手の前腕、二の腕、胸などにうけて掛の役をして人形をきめるのである。

さて、人形の型は三味線の間と文句によってつけたもので、結局は或る簡單な動作をする時に、文句と三味線の時間一ぱいにきめて行こうとするために、寫實でない人形のふりを考えたので、その根本が前述の間拍子である。そしてその間拍子にあわすために人形が寫實以外の動作をするものである。そして同じ型であっても、それは人形の役によって、大舅、團七、文七のような時代ものは、特に大きな振りをつけ、世話や若男のようなものは小さい振りをつけるので、一つの型といっても人形によって全然異って見えるが、その根本の間拍子は同じであって、これに合せて役者の個性によって誇張化された動作をするのである。だから原則さえわかれば、あとは

人形遣の手腕にあるのである。しかし非科學的に成立し、非科學的に習得した彼らの型は、その調査が頗る困難で、かつ記述もむずかしく、いろいろ研究してみたが、どうしてもよい記述ができないので、左に大體の種類を述べる程度にとどめておく。

およそ人形の型は、ある動作が目的であるからその動作が手を主とするもの、足が主になるもの、手と足のそろうもの、全身的のものなどがある。そして手、または足の場合といってもそれのみ動くのでなく全身の釣合上、全身がともに動くのが定石である。そしてこれは豫備動作があって次にきまるのである。

1　手を主とする型

招き　最後のきまりは招く型である。

かべぬり　前上方かまたは前下方に兩手をもって交互にかべぬりのような動作をする。これは動作の繼續できまり手でない。

三つ指し　指でもって人を指す時に至るまでの振り。

弓はり　右または左手を前方にのばして弓を引いた形をなす動作進行中の型。

石なげ　石を投げて手をあげた形できまり手。

2　足を主とするもの

歩く　人形の形により歩き方は異る。

つぎ足

まき足
きざみ足　歩き方の變形。
寸取
棒足

3　手と足を主とする型

打落し　両手を交互に下へ打ち落す。
打込み　打落しの後のきまり手。
かんぬき　大わらわの髪をさばいて、両手をかんぬきの形にひろげてきまる、足もこれに合せて動く。
圖七はしり　時代物の人形の走る形、三味線の間拍子か、ツケに合せて両手を交互に弓張にして走る。
六法
わき六法　間拍子に合せて足ふみするのにつく手足の振り。
樋口　體を斜に前方に倒して手足をのばしてきまる。

4　頭を主とする型

くりず　頭をまわす。
なげず　頭を強く振る。
立目　にらんだ型。

髪あらい
髪あげ　乱れ髪や大わらわの時の髪さばき。

5　全身もの

わき
えり　身ずくろいの型。
帯

うしろ　女型が後を見せて泣く時の型。

そのほかにもたくさんあるがここには略する。これらは人形の種類役柄によって同じ型でも大小、男女の區別がある。

これらの型を立役として最も多くつかうのは早打で、木下蔭狭間合戰竹中砦に出る二番目早打垂井藤太や三日太平記馬盥の荒熊太郎の所作には、この型がほとんど全部含まれて型の連續といってよい。女型は政岡の口説などに最も多く用いられている。

以上によって大體人形の遣い方について說明したつもりである。この型をどう遣うかは、その人形遣の腕と性格によるので、人形遣が氣の激しい人は人形も強く、おっとりした人は人形もおっとりするのである。

さてこの人形遣は三人で遣うのであるから、足、左遣、ツメ人形、それから舞臺上のかいしゃく、横幕開きなどもそれぞれ手傳と稱して役になっている。そしてこれがなければ人形は遣えないのである。この手傳は頭取が

定めて小割帳というのを作って、人の見やすいところにおくと、これを見て自分の手傳を知るのである。小割帳は舞臺全體の人形の仕事で、一つの人形でも前後によって手傳のかわることもあり、その他雜役に至るまで小割帳に定めてある。次の小割帳は文樂座の菅原傳授手習鑑（昭和十七年十二月十六日より二十一日まで新橋演舞場）である。

飴賣の段

人形	左	主遣	足
櫻丸	玉造	玉助	紋之助
里の子		龜之助	榮市
刈屋姫	玉米	榮三郎	兵次郎
齋世の君	常次	多三郎	藤一
おふみ	兵次	紋太郎	紋次郎
おもん	利男	紋司	龜夫
かいしゃく	萬次郎	小紋	龜之助

（註　かいしゃくは小道具を動かしたり人形の臺を動かしたりして、いろいろ手傳をするもの）

筆法傳授の段

武部源蔵　多三郎　玉助　兵次郎
戸浪　利男　小兵吉　龜夫
御臺所　常次　紋太郎　紋次郎
菅秀才　龜之輔　小紋　光次
腰元　兵次

築地の段

源蔵　玉徳　玉助　兵次郎
菅丞相　榮三郎　榮三　藤一
希世　兵次　紋司　紋之助
しらせ　萬次郎
御臺所　常次　紋太郎　紋次郎
戸浪　利男　小兵吉　龜夫
菅秀才　龜之輔　小紋　光次
菅丞相　榮三郎　榮三　藤一
冠かいしゃく　萬次郎

（これは冠が自然におちるためそれをまたつける役である）

同かえし

梅王丸	龜松	門造	藤一
三好清貫	玉造	玉市	紋次郎
菅丞相	光之助	榮三	榮三郎
御臺所	利男	紋太郎	常次
つのわり竹持	萬次郎	常次	利男
たちまわり		紋之助	
荒島主稅	政龜	多三郎	小紋
希世	兵次	紋司	紋之助
梅王丸	龜松	門造	藤一
源藏	玉德	玉助	兵次郎
戸浪	玉米	小兵吉	龜夫
梅王丸	龜松	門造	藤一
源藏	玉德	玉助	兵次郎
戸浪	玉米	小兵吉	龜夫
梅王丸	龜松	門造	龜之助

菅秀才　光次

主税　政龜　多三郎　小紋

つめ　紋太郎　紋之助　利男

瓦のかいしゃく　萬次郎

（註　源藏、戸浪、梅王丸が三回もあるのはいったん引込んでまた出てくるからである。瓦のかいしゃくは梅王丸が荒島主税に瓦をなげつける時、下で瓦を受けたように見せるのである。）

杖折檻の段

立田の前　玉米　紋十郎　小紋

刈屋姫　紋太郎　米三郎　龜夫

太郎　多三郎　玉造　兵次郎

覺壽　龜松　文五郎　紋司

兵衛　玉助　政龜　藤一

太郎　多三郎　玉造　兵次郎

かいしゃく　萬次郎　紋次郎　玉之助

東天紅の段

兵衛　玉助　政龜　藤一
奴　兵次
太郎　多三郎　玉造　兵次郎
立田の前　玉米　紋十郎　紋之助
かいしゃく　萬次郎　英次　小紋　紋次郎　龜夫

道明寺の段
菅丞相　榮三郎　榮三　紋之助
覺壽　龜松　文五郎　紋司
腰元　利男　常次
太郎　多三郎　玉造　兵次郎
饗迎　玉米　玉德　龜夫
輿かきつめ　兵次　萬次郎
奴宅內　門造　小兵吉　藤一
奴　紋太郎　兵次
立田の前（死骸）　小紋

しらせのつめ　兵次

刈屋姫　玉米　榮三郎　龜夫

輝國　紋太郎　光之助　藤一

菅丞相　榮三郎　榮三　紋之助

饗迎　玉米　玉徳　龜夫

輿かき　利男　常次

菅丞相　榮三郎　榮三　紋之助

兵衛　玉助　政龜　兵次

（しばられてから）　兵次

小紋

輝國　紋太郎　光之助　藤一

つめ　わり竹つめ　萬次郎

菅丞相　玉市　榮三　紋之助

腰元　利男　常次

刈屋姫　玉米　榮三郎　龜夫

かいしゃく　萬次郎　兵次

車場の段

櫻丸	玉米	紋十郎	玉市
梅王丸	多三郎	門造	兵次郎
松王丸	利男	紋之助	龜夫
仕丁	萬次郎	常次	
松王丸	光之助	玉造	紋太郎
時平	榮三郎	玉德	藤一
かいしゃく	紋次郎	光次	榮一

喧嘩の段

千代	小兵吉	文五郎	小紋
春	利男	政龜	龜夫
松王丸	玉德	玉造	紋太郎
梅王丸	玉助	門造	兵次郎
かいしゃく	藤一	常次	萬次郎
松王丸	玉德	玉造	紋太郎
千代	小兵吉	文五郎	小紋

梅王丸　玉助　門造　兵次郎
白太夫　光之助　榮三　紋之助
八重　玉米　龜松　紋司

櫻丸切腹の段
八重　玉米　龜松　紋司
櫻丸入より　小紋
櫻丸　榮三郎　紋十郎　藤一
白太夫　光之助　榮三　紋之助
梅王丸　紋太郎　門造　常次
はる　利男　政龜　龜夫
かいしゃく　人形をかえる　兵次
ふとん　萬次郎

寺子屋の段
子供　光次　龜之助　榮三郎　萬次郎
よだれくり　兵次　常次

菅秀才　小紋
戸浪　利男　小兵吉　龜夫
小太郎　政龜　紋之助　紋次郎
源藏　多三郎　玉助　兵次郎
玄蕃　門造　玉市　紋太郎
かごつめ　兵次　萬次郎
百姓　政龜　龜松　光之助　榮三郎
松王丸　玉德　玉造　紋之助
源藏　多三郎　玉助　兵太郎
戸浪　利男　小兵吉　龜夫
取巻　藤一　常次
子供　萬次郎　紋司　常次
よだれくり　龜之助　兵次　紋次郎

いろは送の段
源藏　多三郎　玉助　兵次郎
戸浪　利男　小兵吉　龜夫

千代　玉米　文五郎　紋司

松王丸　王徳　玉造　藤一

菅秀才　龜之輔　小紋　光次

かごつめ　兵次　萬次郎

御臺所　常次　紋太郎　紋次郎

かいしゃく　萬次郎

人形　兵次

以上のようになかなか忙しいものである。相當な人でも左の方にまわることがあって、例えば、寺子屋の段で前にある小太郎を若い紋之助が遣うのに、政亀のような老大家が左に廻るなどは、指導的の意味もあってのことであろうが、なかなか面白い。なおこれにはもっと面倒な小割もある。二十四孝の狐火の役はその例である。

狐　紋十郎

衣裳かいしゃく早變り玉徳　兵次　玉市

八重垣姫　紋太郎　紋十郎　紋之助

かぶとかいしゃく　兵次郎

白八重垣姫　榮三郎　紋十郎　紋司

狐　紋之助
藤一
かいしゃく　小紋　紋次郎　龜之輔

以上のように早變りにもそのかいしゃくをつけておくのである。このほかに上下のよこまくを開けるかいしゃくをつけておくものもある。八百屋お七の八百屋にはよこまく下玉之助、上榮市、かいしゃく萬次郎、龜之輔、榮市、かえし木（道具をかえす合圖）萬次郎がある。

それから火の見櫓では次のような役になっている。

お七　紋太郎　文五郎　紋之助
櫓の中
お七　龜松　文五郎　紋司
お松　利男　榮三郎　龜夫
武兵衛　常次　多三郎　紋次郎
彌作　藤一　玉德　小紋
かげ　兵次
かいしゃく　萬次郎　玉之助　光次　龜之輔

よこまく上　榮市

こうしてかいしゃく、幕、足を遣ううち、全體のこつを覺えるのである。そして同じ八重垣姫やお七も場合によって左や足の異っているところを特に注意してほしい。

なお參考のために明治三十八年一月の文樂の小割帳をあげておく。これは當時の頭取吉田三吾の作ったものである。これによると現在名人といわれる榮三あたりがまだ中心でなく、玉助（先代）紋十郎（先代）の全盛時代である。

明治三十八年第一月吉祥
菅原傳授手習鑑人形小割帳
文樂座頭取吉田三吾

大序　左　主　足
齋世の君　玉壽　玉子　玉笑
（板付）時平　兵三郎　玉治郎　駒三郎
（後）伊豫內侍　玉龜　三吾
（前板付）菅丞相　玉六　玉助（先代）玉吉

（前）一官人　琴絲　玉壽
天蘭慶　友造　紋之助　紋彌

まく
時平　琴絲　玉治郎　駒三郎
清貫　榮三　政龜　玉吉
定國　友造　兵二郎　玉笑
道綱　紋之助　三吾　紋枝
（前）近習　玉壽
（板付）武彦　玉五郎　玉六　玉子
定國　友造　兵二郎　玉笑
清貫　榮三　政龜　玉吉
武彦　紋枝　玉六　玉子

かえし
道綱　紋之助　三吾　紋枝
武彦　友造　玉六　玉子
清貫　兵三郎　政龜　玉吉
局　（下）玉笑　琴絲　（上）玉子

勝野　紋之助　助太郎　玉吉
希世　玉治郎　榮三　紋枝
御臺　兵三郎　三吾　駒三郎
希世　玉笑
文太夫
腰元　玉壽
源藏　玉六　門造（先代）紋枝
戸浪　紋之助　玉五郎　玉吉
つぼね　琴絲　玉壽
菅丞相　玉二郎　玉助　玉子
源藏　玉六　門造　紋枝
希世　政龜　榮三　友造
きんじう　駒三郎
御臺　兵三郎　三吾　玉笑
戸浪　紋之助　玉五郎　玉吉
菅丞相　助太郎
希世　政龜

かえし
梅王丸　兵三郎　助太郎　玉子
菅丞相　玉二郎　玉助　玉吉
つめ　玉壽
清貫　紋之助　政龜　琴絲
荒島主税　駒三郎　玉龜　玉笑
御臺　三吾　玉壽
希世　玉六　榮三　紋枝
源藏　友造　門造　兵二郎
(後)主税　駒三郎　玉龜　玉笑
(前)戸浪　三吾　三五郎　玉吉
梅王丸　玉吉
かえし
しお待の段
輝國　紋之助　榮三郎　紋枝
菅丞相　玉二郎　玉助　玉子
(せんどう)つめ　玉壽　三吾

立田の前　兵三郎　玉五郎　玉吉

かえし、つばめ太夫

立田の前（一寸かわり）　玉五郎　玉吉
玉六
兵三郎

刈屋姫　友造　政龜　駒三郎

太郎　紋之助　助太郎　紋枝

覺壽　玉龜　紋十郎　琴絲

兵衛　玉壽・三吾　門造　紋枝

かえし、七五三太夫

兵衛　紋之助　門造　兵二郎

太郎　玉六　助太郎　友造

（かき）つめ　玉壽

立田の前　玉治郎　玉五郎　紋枝

切津太夫

腰元　友造　兵三郎

覺壽　玉龜　紋十郎　琴絲

菅丞相　玉五郎　玉助　玉吉

太郎　紋之助　助太郎　玉子
贋迎　三吾　玉治郎　玉吉

（仕丁こし）
つめ　駒三郎　玉笑
奴宅内　三吾　玉六　玉吉
刈屋姫　友造　政龜　駒三郎
やっこ　兵二郎　玉笑

（しらせ）近習　玉壽
輝國　玉六　榮三　紋枝
菅丞相　玉五郎　玉助　玉子

（しらせ）近習　玉壽
こしかい　玉壽
しゃく
つめ　駒三郎　玉笑
贋迎　兵三郎　玉治郎　玉吉
菅丞相　玉五郎　玉助　玉子
兵衛　紋之助　門造　友造
輝國　玉六　榮三　紋枝

（わり竹）つめ　三吾

菅丞相　玉五郎　玉助　玉子

刈屋姫　紋之助　政龜　兵二郎

かいしゃく　玉壽

腰元　駒三郎　玉笑

まく

車場

梅王丸　玉五郎　助太郎　友造

櫻丸　門造　政龜　紋枝

仕丁　駒三郎　玉笑

松王丸　玉六　玉助　玉子

虎王丸　琴絲　玉六　玉吉

仕丁　駒三郎　玉笑

時平　榮三　玉治郎　兵三郎

かえし

白太夫　玉龜　紋十郎　紋枝

十作　三吾・玉治郎　玉助　玉笑

八重　紋之助　榮三　玉吉
千代　門造・政龜　琴絲　兵三郎
はる　三吾　玉五郎　駒三郎

南部太夫
松王丸　玉治郎　玉助　玉子
梅王丸　玉六　助太郎　友造
白太夫　玉龜　紋十郎　紋枝
八重　紋之助　榮三　玉吉
白太夫　玉龜　紋十郎　紋枝
櫻丸　玉六　助太郎　友造
はる　三吾　玉五郎　駒三郎

まく
司太夫
白太夫　玉龜　紋十郎　琴絲
菅丞相　玉治郎　玉助　玉子・玉六
かいしゃく　玉壽　駒三郎　紋枝
こし　玉壽　駒三郎

童子　政龜　玉吉　玉六

童子　玉五郎　玉笑　兵二郎

かいしゃく

天童二番　三吾　紋枝

安樂寺　友造　紋之助　紋枝

かえし

太夫　玉龜　紋十郎　紋枝

菅丞相　榮三　玉助　玉六

安樂寺　駒三郎　紋之助　玉吉

弟子坊主　玉笑

梅王丸　政龜　助太郎　兵三郎

平馬　友造　玉治郎　琴絲

かいしゃく　玉二郎　紋枝　玉子

友造

かえし

菅秀才　玉笑

子役　（前）玉吉
　　（後）玉壽
子役　友造
子役　駒三郎
よだれくり　玉治郎
戸浪　兵二郎
千代　玉龜
小太郎
三助　政龜

切

小太郎　玉吉
子役　友造
菅秀才　玉笑
よだれくり
源藏　政龜
戸浪　紋之助
玄蕃　玉二郎

玉子　三吾
玉五郎　紋枝
紋十郎　琴絲
玉吉　玉六
紋之助　駒三郎

玉壽　駒三郎
玉子　三吾
門造　友造
玉五郎　紋枝
榮三　兵二郎

松王丸　助太郎　玉助　玉六
百姓　三吾　駒三郎　玉壽
乗物　玉壽　玉笑
長松　玉笑
子役　玉龜
子役　玉吉
子役　琴絲
よだれくり　玉子　玉笑
戸浪　紋之助　玉五郎　紋枝・玉吉
源藏　政龜　門造　友造
つめ　三吾　駒三郎
千代　玉龜　紋十郎　琴絲
松王丸　玉治郎　玉助　玉子
菅秀才　玉笑
御臺　三吾　駒三郎
乗物　玉壽　兵二郎

まく

越登太夫
業因坊　榮三　助太郎　兵二郎
武彦　玉子　玉六　玉吉
阿闍梨　駒三郎・三吉　門造　紋枝

切
司太夫
菅丞相　玉二郎　玉助　玉子
阿闍梨　紋之助　門造　友造
かいしゃく　助太郎　政龜
業因坊　榮三　助太郎　兵二郎・紋枝
武彦　玉五郎　玉六　玉吉

カケ合
阿闍梨　玉龜　門造　紋枝
輝國　玉五郎　榮三　兵二郎

入ル
菅秀才　玉笑

入ル

齋世の君　玉子　玉壽
時平　紋之助　玉治郎　玉吉
菅秀才　玉笑
玄蕃　助太郎　榮三　兵二郎
清貫　三吾　政龜　紋枝
希世　玉六　榮三　玉子
天人　琴絲

以上を前に書いた菅原と比較すると時代の推移を見ることができるであろう。

これによっても昔の役割が現在の研究に直接役に立つことは知れるであろう。次に最近の寺子屋の小割帳をあげて見よう。これは夜は普通の役割であるが、晝は若手を教育するために、役割をかえてある。

昭和三十一年三月二日夜の部
菅原傳授手習鑑　寺子屋の段

人形　左遣　主遣　足遣
手習子　玉米・萬次郎　文昇・淳造　玉丸・文雀

よだれくり　玉昇　榮弘
小太郎　玉昇　玉幸　龜之助
戸浪　常次後玉米　玉五郎　一暢
源藏　光次　玉市　小玉後榮弘
玄蕃　榮三　兵次　玉之助
かご奴　文雀、文昇
百姓　龜松・玉米・玉昇・淳造
松王丸　玉男　玉助　玉幸
手習子　文雀・文昇・小玉・光次
よだれくり　萬次郎
捕手　文雀・文昇
かごや　文雀・文昇　文昇
千代　文雀　龜松　玉幸
松玉丸　玉昇　玉助　龜之助
菅秀才　玉男　玉丸　玉之助
御臺所　淳造　常次　文昇
千代　文雀　文五郎

人形かえ　兵次・萬次郎
かいしゃく　兵次

昭和三十一年三月二日晝之部
菅原傳授手習鑑　寺子屋の段（若手勉強會）

人形	左遣	主遣	足遣
菅秀才	榮三	榮弘	
よだれくり	玉丸	萬次郎	
小太郎	龜松	龜之助	文昇
手習子（源藏もどり）	兵次・玉米	一暢・文雀	
戸浪	玉五郎・常次	小玉	暢一・玉五郎
源藏	玉米・玉市	玉昇	玉男・玉之助
玄蕃	玉助	玉幸	玉之助
かご奴	兵次・萬次郎		
村の者	龜松・淳造・玉米・文雀		
首桶の取巻	兵次		

松王丸	榮三	光次	文昇
よだれくり	玉市	玉丸	玉男
手習子	玉五郎・萬次郎・常次・龜之助・榮弘		
かご奴	兵次・淳三		
千代	龜松	文雀	文昇
松王丸	玉助・玉男	光次	玉幸
菅秀才	榮三 榮三	榮弘	龜之助
かご奴	兵次・萬次郎		
御臺所	淳造	常次	玉昇
千代	文雀・玉市	文五郎	文昇
人形かえ	兵次・萬次郎		

以上のように夜と晝と役をとりかえてつけてある。例えば若手の光次の松王丸には、玉助、玉男、師匠の榮三のような老巧の人々が左にかわるがわるについており、千代は若手の文雀を主遣にして左遣に龜松のような老巧者がついて指導している。源藏の玉昇に對する玉市、玄蕃の玉幸に對して師匠の玉助が左を遣っている。そしてこれだけでは客が滿足しないので、いろは送りの千代は文五郎が出ている。このようにして足遣から左遣主遣と進歩しているので、前の小割帳の榮三に對して左を遣った光造が今では榮三となっており、玉幸が現在玉助に出

世しているのはその例である。

以上において人形の遣い方についての大體は述べたつもりである。こうして三百年の錬成の歴史が今日の文樂として残っているので、文樂こそは日本藝術の粋とも稱すべきである。

あとがき

人形淨瑠璃と文樂について大體は述べてみた。この文樂は現在古典演劇として、無形文化財の取扱を受けて國家によって保護されている。このことは文樂が藝術として優秀なものであるということの證左であるとともに、現代人の流れから遠ざかって自立が困難であることを裏書している。

前にも述べたように、文樂は現在因會と三和會の二つに分れているが、そのいずれも興行成績は香しからぬものがある。それは優秀な藝術ではあるが特定の人しか見ないということである。一般人が見ないということにはいろいろの原因がある。內容が現代人に遠いこと、淨瑠璃というものがわかりにくいこと、テンポのおそいこと、文樂のほかに現代人に適する映畫、テレビ等のようなものがあって、文樂にまで目のとどかぬこと、その他いろいろの原因があって、このままではせっかくの立派な藝術も絶滅するおそれがある。これは文樂のみならず、能にしても歌舞伎にしても、おそかれ早かれ同じ運命を辿るかも知れない。

そのために國家ではこれが保存の道を講じているが、現在の程度では果して効果があるかということである。文樂は現在は日本の文樂でなく世界の文樂である。能も歌舞伎も同樣である。だからこれらを古典藝術として一括して、もっと保存の根本的方策を考えなければならない。

文樂は繪畫や彫刻と異って生きている。だから現在のものを保存するだけでなく後繼者をつくらなければなら

ない。現在の豐竹山城少掾や吉田難波掾を大切にしなければならないことはもちろんで、これは或る程度は行われている。しかしその後をつぐ若い人達の養成についてはあまり考えられていない。

文樂の現狀は經濟的になかなか苦しい。その中に入ってくる若い人は甚だ珍らしい。だからその若い人達を大切にして、次代を背負う人を養成しなければならない。しかしこの仕事は一朝一夕にできるものではない。太夫も、三味線も特に人形に至っては、昔から足十年、左十年、主遣十年で三十年もしなければ一人前になれないとさえいわれている。これは教育方法によれば、もっと早くできると思われるが、それにしても容易なことではない。しかもその養成方法にはなんらの考慮がはらわれていないのが實狀である。文樂の保存についての肝腎なところはここにある。古人名人の保護ももちろん大切であるが、この若い人達の保護養成が文樂の將來の運命を定めるのである。しかし實際問題として文樂は現狀維持もなかなか容易でない。その上若手の養成ということになるとさらに困難な問題がかぶさってくる。そこで必然的に私達は國家の文化政策に賴るよりほかに方法がないのである。

それとともに文樂の人々も自らこの問題について眞劍に考えて貰いたい。文樂の人々はかけがえのない藝術にたずさわる人々である。しっかりその自覺をもって進まれたい。また國家はわが國の文化の將來を考えて、日本の古典演劇の一環として文樂保護について、徹底的かつ繼續的な方法を研究實行していただきたい。文樂が滅びてしまってはもうどうにもならない。文樂に關心をもつものは一致團結してこうした趣旨の達成に努力されることを切望して擱筆する。

參考文獻

ア

操芝居番附（豐竹古靱太夫藏）
江戸之部　一四五枚
大阪之部　竹本座　一二〇枚
豐竹座　六四枚
道頓堀各座　二〇八枚
座間神社々內　九六枚
堀江市之側荒木芝居　一二七枚
北の新地　六九枚
大江橋阿彌陀池天滿天神內　六三枚
稻荷北門　一二枚
御靈社芝居　八八枚
文樂座　文樂前身御靈社內　七七枚
稻荷社內文樂軒芝居　一四一枚
清水町濱時代　一三一枚
元稻荷社より松島移轉まで　一二一枚
御靈文樂芝居　二八三枚
文樂燒失より再建まで　五四枚
文樂新築以後　一一六枚（筆者藏）
操曲浪花蘆　延享九年版
秋田風俗問狀
穴意探　紀華東鑄
淡路座祕書
操年代記　三田村鳶魚
淡路阿波人形座　廣川清
淡路の人形芝居
操評判閻之礫　芳澤あやめ
あやめ草

イ

蔭涼軒目錄
色竹大林　土佐少掾
異本洞房語園

ウ

雲錦隨筆　富本三册

エ

江戸名所咄
江戸鹿の子
江戸砂子
江戸節根元記
江戸野郎山伏記　水谷木倒
繪入淨瑠璃史　尾崎久彌
江戸時代飜刻物索引　三宅周太郎
演藝評話

オ

御湯殿上記
女重寶記
音曲巨細抄
音曲兩節辨
音曲極秘抄　山本九兵衞版
翁竹序
翁草
お伽草子　同刊行會
音曲叢書　寫本
道曲道智論
奧淨瑠璃　寶曆八年版
女大名東西評林　寫本
音曲口傳抄　寫本
音曲初心得
音曲三越絲
音薫集

大竹集　京都山本九兵衛版
鸚鵡ヶ柚序　大阪山本九兵衛版

カ

假名世說　歌舞伎事始
畫證錄　鎌倉年中行事
幾訓蒙鑑草　裳大門敷敷
還魂紙料　關東血氣物語
絨石錄　寬文古畫
看聞日記　甘露寺親長卿
改正兩郎辨大全　歌舞伎年代記
續歌舞伎年代記　歌舞音曲考說
顏の形態美

キ

戲場樂屋圖繪拾遺　嬉遊笑覽
享保集成錄編錄　玉露叢
近世奇人傳

義太夫論　杉山其日庵
近世風俗志　義太夫三味線音曲口傳抄　竹本播磨少掾
義太夫三味線兩秘傳　井上播磨掾
義太夫盛衰論　副島八十八
義太夫大鑑　秋山木芳
戲財錄　寶曆七年版
京大阪西東見臺　守隨憲治
義理
狂言田舍操　黑木勘藏
義太夫獨習新書　石割松太郎
近世演劇雜考　高野正巳
近世演劇の研究
紀海音淨瑠璃集　岡鬼太郎
義太夫の秘訣
義太夫夫門弟教訓書　岡田俊夫
義太夫三絃兩秘傳
京攝戲作者考
近世風俗史

ク

黑田人形　日下部新一
群書類從　演劇、舞曲、歌曲　喜多村信節

ケ

外題年鑑（今昔淨瑠璃外題年鑑の部にあり）

經濟問答秘錄　井原西鶴
經濟錄拾遺　〃
景事道行集　木谷蓬吟
紘阿彌七年忌なには傳　若月保治
元享釋書　橫山重
藝林百話

コ

好色一代男
好色一代女
江南景色森
言緒鄉記
壽三番叟
今昔物語
古事記　享保十二年版
今昔操年代記
五世鶴澤清七一代記　增補安永八年版
五世彌太夫藝之六十年　大阪森田庄太郎版
古淨瑠璃之新研究
古淨瑠璃正本集
古事類苑（樂舞部）　寶曆七年版
今昔淨瑠璃外題年鑑　續明和五年版

小竹集

サ

佐渡ヶ島日記

西鶴諸國咄　延享十五年版寫本
猿蓑　初代鶴澤清七
三味線朱書本　寶暦八年版
三味線ひとり稽古
西鶴繪ばなし

シ

芝居訓蒙圖彙
時慶卿記
事跡合考
紙竹大全
色道大鑑　高野辰之
十二段草子考
出世景清
聲明
諸事聞書住來
淨瑠璃起原論　前島春三
淨瑠璃評註
淨瑠璃譜　竹本筆太夫
淨瑠璃大系圖　藤原明衡
新猿樂記
耳塵集
淨瑠璃大系圖　天保十三年版　竹本筆太夫
酒飯論
章句故實集
續日本記
賤のおだまき
忍四季揃
淨瑠璃秘曲集
人倫訓蒙圖彙
淨瑠璃評釋瑠璃天狗
淨瑠璃故事袋籠　坤　初代鶴澤芳次郎
章句起原竹之集　寫本
淨瑠璃祖先原由書　〃
淨瑠璃本記　〃
淨瑠璃心得之卷　〃
淨瑠璃道しるべ　〃
淨瑠璃道の技折　四季太夫
淨瑠璃早合點
淨曲寶穗抄　六世　鶴澤友次郎
淨瑠璃三味線太夫稽古　寶暦七年版
淨瑠璃小竹集　複製本
初代　靱太夫・古靱太夫　追善本二冊
淨瑠璃秘傳抄　天明二年刊　中山清七
淨瑠璃獨習
新小竹集　宇治加賀掾　大阪清兵衛版
淨瑠璃素人講釋　杉山其日庵
忍四季揃
絲竹初心集
淨瑠璃研究文獻集成
淨瑠璃三味線ひとり稽古　京都山本九兵衛版
紫竹集序
色道大鑑　高野辰之
淨瑠璃鑑　藤井乙男
淨瑠璃史
淨瑠璃稀本集
新群書類從
初代清七（百年忌記念帳）
初代古靱太夫遭難記
新修繪入淨瑠璃史　水谷不倒
淨瑠璃評註　大和田建樹
淨瑠璃史要　黑木勘藏
淨瑠璃史　寺川星川
淨瑠璃研究書　水谷蓬吟
淨瑠璃語り列傳　雜列傳　三木竹二
人形遣列傳
淨瑠璃作者論　鶴陰逸史
淨瑠璃相合車
淨瑠璃三味線音曲口傳書　竹本播磨掾
淨瑠璃に現れた女の情操　島中確三
淨瑠璃意見
淨瑠璃小百番序　京都山本九兵衛版
淨瑠璃秘傳抄　豐竹重太夫
淨瑠璃秘曲抄　竹本播磨掾
淨瑠璃古今染　竹本筑後掾
淨瑠璃之權輿　政太夫・錦太夫共著
淨瑠璃節章秘傳書　寫本
新釋近松傑作全集　水谷不倒
章句故實集　竹本播磨掾
章句起原竹之集　寫本
人體美學　西田正秋

ス

杉森家系圖

睡余小錄

セ

世事百談　弘化四年版
聲曲類纂
蟬丸　濱松歌國
攝陽奇觀
賤者考　弦阿彌
節章鑑
攝陽落穗集　寫本
聲曲叵細秘抄　竹本千賀太夫

ソ

宗長日記
足薪翁記　柳亭種彥
增補淨瑠璃大系圖　竹本長門太夫
曾我物語

タ

大乘院寺社雜事記
唯今御笑草
譚海
竹本豐竹音曲原秘錄　寫本
竹ノ子集　山本九兵衛版
竹本播磨掾口傳書
竹本筑後掾門弟教訓並連盟狀　寶永七年
竹本綱太夫七代記　寫本
竹本千歲竹
竹本攝津大掾　水谷不倒
竹本新豐年藏　原武太夫
斷紘余論　寶永九年版
竹本秘傳丸
竹本極秘傳　大阪西澤九左衛門版

チ

竹豐故事
塵塚談　寶曆六年版
近松門左衛門　水谷不倒
〃著作全書　丸家善七
近松門左衛門　藤井乙男
近松門左衛門　黑木勘藏
近松名作集　〃
竹葉集
筑後教訓書
近松覺書　松本讓
近松詞章之研究　加藤順三
近松著作一班　塚越芳太郎
竹子集　宇治加賀掾
近松門左衛門全集　高野辰之
近松全集　藤井紫影
近松語彙　上田萬年
近松研究　樋口慶千代
坪內逍遙
近松人形淨瑠璃研究　綱島梁川
近松歌舞伎狂言集　若月保治
高野辰之
近松半二淨瑠璃集　式亭三馬
忠臣藏偏痴氣論　十返舍一九
忠臣藏岡目評判
朝野群載（傀儡子記）

ツ

鶴澤のわかれ

テ

傳記作書　西澤一鳳

ト

洞房語園異本考異　濱松歌國
東海道名所記　文久三年版
倒冠雜誌　同刊行會
德永種久記行　宮武外骨
遠野物語　延享四年版
東西評林
洞方語異本考異

ナ

奈良紫
南水漫遊
難波土產
浪花叢書
浪花名家墓所記
浪花其未葉

ニ

日本戲曲技巧論　中村吉藏
日本演劇史　伊原敏郎
日本永代藏　井原西鶴
人形芝居雜誌　石割松太郎
人形芝居の研究　〃
人形劇の研究　南江二郎
日本演劇の研究　高野辰之
日本歌謠史　〃
日本演劇の源流　原田享一
日本演劇の起源　吳文炳
日本服飾史論

ノ

野澤のわかれ

ハ

俳諧溫故集
八陣守護城
八幡愚童訓
播磨屋彌助日記（筆太夫日記）　矢休庵虛空坊
はなわらび

ヒ

美術解剖學論考　西田正秋
評判記　寶曆八年版
〃　〃十三年版
評判花相撲　寶曆十三年版
評判角芽蘆　〃十四年版
評判鶯宿梅　安永十年版
評判闇之礫　〃十年版
評判之極意　明和三年版
獨判斷　近松半二
獨語　大宰純
評判記野郎立役・舞

フ

武江年表
風流三味線
髓の花
文樂人形圖譜手と足　山崎美成
文樂人形の首　宮尾しげる
文樂夜話　齋藤清二郎
文樂研究及續文樂研究　東伏見邦英
文樂今昔物語　三宅周太郎
　木谷蓬吟

ホ

本朝世事談　井原西鶴
本町町人鑑　義太夫部
邦樂年表
豐曲不二硏序　大阪西澤九左衞門版

ミ

簑笠雨談

ム

昔々物語
昔はなわらび　京都山本九兵衞版
室町日記　元文二年版
陸奥柚餘硏　文政九年版

メ

名義抄
明月記

モ

守貞漫考（近代風俗史）　喜多村信節
守武千句

ヤ

役者繪づくし
役者評判記

ユ

由原八幡緣起

ヨ

吉田榮三自傳　鴻池幸武編
よだれかけ
擁州府志
用捨箱　三册　寫本

リ
琉球算代記　寫本
俚謠拾遺　文化四年版
梁塵秘抄（口傳抄）　寫本
ル
類聚國史　初代鶴澤芳治郎

瑠璃本記
瑠璃天狗
瑠璃之穴　上下
瑠璃故事袋籠油
ワ
我衣
和漢三才圖會

参考引用の淨瑠璃は省略するから、索引のDの部分を参照していただきたい。

索　引

1. 索引は五十音順にした.
2. 濁音は正音に準ずることにした.
3. 見出語を A, B, C, D にわけた. Aは「一般」, Bは「人物と役名」, C は「文献圖書と圖」, Dは「外題淨瑠璃」である.

ア

A

合三味線　72.
相ノ山　622, 643.
赤着付白丁　491.
赤地金の鬼衣　495.
赤地金八まいの袴　551.
赤穗義士　144.
惡鬼　182.
惡婆　313, 315, 375, 422.
顎の問題　415.
朝顏　27, 310.
麻袴　487, 547.
淺黃繻子大紋　490.
足　437.
蘆刈節　622.
足遣　40, 473, 681, 687, 698.
熱田大宮司　260.
吾妻　538.
あづま　538.
吾妻道行　680.
アトミ節　621, 643.
あふち　366, 388, 389, 397, 398, 399, 402, 439, 479.
あふち陀羅助頭　490.
あふちの源太　442.
あふち眉　440, 442.
あふち寄目　370.
油付椎茸　522.
油付十能　309.
油付町人まげ　513, 518.
油付つぶの鑒　490.
油付前髮付町人髷　523.
荒木の芝居　66.
洗髮　500.
荒事師　582.
荒事的要素　291.
荒物　267, 470, 496.
淡路の人形　38, 383, 470, 599.

B

葵御前　307.
靑柳志津磨助　143.
赤垣兄源左衛門　505.
赤垣源藏　479, 553.
揚卷　537.
阿古屋　172, 185, 260, 261, 312, 374, 464, 539.
淺香姬　309.
阿佐利與市　135, 440, 507.
淺田一鳥　64, 188.
朝日奈三郎　302, 332, 508.
足利直義　508.
敦盛　264, 366, 612.
安部貞任　287, 359, 440, 511.
安部宗任　291, 356, 445, 496.
阿部保名　550.
安倍泰成　512.
天川屋義平　147.
嵐吉三郎　67.
嵐璃寬　67
荒島主稅　488.
アラダイス、ニコル　266.
荒卷彌藤次　508.
アリストテレス　266.
淡路守國長　337.
阿波局　532.
安西彈正太郎　332.
安體神　343, 355, 357.
安珍　677.

C

愛染明王影向松の圖　335, 666, 669.
操芝居の圖　661.
操年代記　352, 353, 590, 617, 618, 659, 660, 684.
操年代記賴光跡目論の圖　588, 659, 660.
淡路座祕書　44, 45.

D

合詞四十七文字　145.
愛染明王影向松　149.
愛護若瓢箱　119, 132.
あかし　223, 258.
赤染衛門榮華物語　117, 184.
茜染野中隱井　216, 278, 440, 498, 521, 564.
赤松圓心祿陣幕　57, 128, 340, 439.
安口判官　223, 226, 258.
明烏六花曙　185, 285, 286, 297, 312, 315, 519, 535, 537, 543.
蘆屋道滿大內鑑　57, 119, 178, 233, 292, 306, 340, 365, 448, 507, 525.
艷容女舞衣　27, 65, 191, 200, 211, 274, 295, 311, 313, 314, 367, 370, 448, 514, 517, 530, 537, 543, 562, 563, 573, 576, 579.
あさいな島渡　224.
安宅關　292, 441, 444, 446, 501, 507, 513.
あたかたかだち　223.
愛宕の本地　183.
東鑑御卷狩　139.

安倍宗任松浦　133.
安倍晴明倭言葉　133, 161.
阿彌陀の本地　223, 260.
阿彌陀胸割　28, 156, 222.
藍染川　118.

イ

A

衣冠　485.
衣桁　664, 671, 672.
衣桁遣　54.
石なげ　707.
伊勢踊　621.
いたずら　310.
一中節　32, 97, 605, 643.
一座總出遣　672.
市の側の芝居　65.
一寸　37, 346, 368.
五ツ結　545.
絲操　49, 588, 591.
伊藤出羽掾座　50.
稲荷座　79, 84.
ィブキ　619.
醫方明　609.
妹背山芝六　345.
文身　470.
ィロ　619, 641.
色惡　583.
いろは送り　494.
色カハリ　620.
因果因緣　187.
因明　609.

B

飯沼勝五郎　443.
伊賀の宿彌　261.
いがみの權太　252, 257, 293, 356.
池添孫八　282.
生駒姫　675.
石井飛驒掾　50, 339, 340, 597, 682.
石川惡右衛門　292, 507.
石川五右衛門　511.
石堂右馬允　276, 503, 552.
石村檢校　31, 47.
石屋彌陀六　272, 499.
石割松太郎　688.
泉三郎　504.
和泉太夫　589.
伊勢貞丈　554.
伊勢大掾　589.
一條大藏卿　283, 287, 443.
一條禪閤惠觀公　52, 100.
一寸德兵衛　342, 354, 356, 359, 442, 521.
一文字屋才兵衛　297.
井筒姫　675.
井筒屋傳兵衛　520.
伊藤出羽掾　659, 670.
井上市郎兵衛　31.
井上播磨掾　28, 31, 50, 225, 242, 587, 590, 592, 593, 606, 617, 618, 622, 632, 645, 646, 658, 659, 666, 670.
伊庭十藏　260.
入鹿大臣　359.
岩倉宗玄　372.
岩代多喜太　281, 365, 505.
岩澤兵衛　128.
岩手　315, 544.
岩永左衛門　281, 365, 551.
岩根　375.
岩根御前　308.
岩藤　308, 374, 422, 533.

C

石見掾圖　334.
和泉太夫樂屋圖　334.
和泉太夫芝居圖　334, 661.
伊勢大掾圖　334., 661.
井上播磨掾芝居圖　335.
井上播磨掾賴光跡目論圖　335, 665, 667.
異本洞房語園　576.

D

伊賀越乘掛合羽　140.
生玉心中　197, 218.
いけどり夜討　223, 258, 327.
石橋山　223.
石橋山七きおち　223.
石山寺開帳圖　668.
伊豆院宣源氏鏡　161.
井筒業平河內通　117, 136, 137, 172, 184.
一心五戒魂　118.
伊勢音頭戀寢刃　188, 282, 297, 308, 311, 312, 321, 442, 498, 504, 505, 521, 537.
絲櫻本町育　203.
一切記　224.
今宮心中　54.
今川了俊　135.
いろは歌義臣鑒　144.
いろは藏三組盃　145.

ウ

A

鴛茶無地の着物　493.
うこんの着付　486.
宇治加賀掾座　469, 668, 696.
うしろ　709.
後茶筅　490, 509.
ウタ　619.
歌淨瑠璃　32, 97, 605.
歌念佛　622.
謠物　30.
打ちかけ　489, 494.
打込み　41, 708.
馬頭　43.
梅の手　460, 466.
浦つくし踊　621.
瓜實顏　423.
うれい　50, 620, 632.
上帶　484.

B

上杉謙信　513.
上村源之丞　652.
上村日向掾　45, 652, 695.
植村文樂斬　71.
浮船　534.
宇佐見五右衛門　275, 448, 505.
宇治加賀掾　31, 50, 242, 587, 590, 600, 606, 617, 620, 622, 632, 645, 646, 659, 666, 669, 670.
宇治嘉太夫　50, 51, 225,

668.
宇治太郎左衛門　668, 669, 696, 697.
宇治橋姫　328.
牛若丸　47, 129, 246, 256, 260.
薄雲大臣　483.
薄雪姫　309.
右大臣豊成　276, 513.
宇田勾當　31, 46, 97, 613.
雅樂之助元信　354, 443.
乳母禪師　338.
梅王丸　165, 252, 279, 442, 484, 487, 491, 508.
梅ヶ枝　252, 264, 312, 539.
梅川　265, 313, 374, 538.
妥女之助　504.
梅の由兵衛　440.
梅若　327.
浦里　312, 537.

C
浮世草子　592.
梅ヶ香が紋　550.

D
牛若千人斬　245.
宇治姫切　259.
右大將鎌倉實記　136.
團扇曾我　118.
卯月紅葉　54, 248.

エ

A
えどとき　566.
えどときの着付　487, 489.
江戸半太夫芝居　334.
江戸節　621.
江戸孫四郎芝居　334, 661, 664.
江戸冷泉（節）643.
烏帽子　507.
襟　41, 709.
緣起物　48, 51, 121, 148.
圓形劇場　656.
演劇的性搭　266.
演劇樣式　630.
演劇要素　630.
演劇五部論　225.
演出　602.
演出者　602, 604, 660.
役行者　37.

B
江戸半太夫　589.
江戸孫四郎　684.
江戸屋太兵衛　282, 286, 370, 518.
戒屋德右衛門　514, 554, 561.
江文宰相爲成　338.
鹽谷判官　116, 272, 279, 441, 557.

C
江戸砂子　31, 515.
江戸節根元記　605, 614.
江戸半太夫の芝居の圖　661.
江戸孫三郎の圖　590.
江戸名所唄　616.

D
役行者大峯櫻　161, 172, 281.

オ

A
お家騷動物　330.
大江山　182.
扇手　460, 467.
大阪クドキ　621.
大阪フシ　622.
大散手　405.
大舁　273, 295, 332, 513, 706.
大しけ　502, 512.
大せり　598.
大癋見　385, 403.
近江節　621.
大わだ　496, 511.
阿國歌舞伎　656, 657.
小倉踊　621.
ヲクリ　31, 619, 620, 642.
オクリ三重　620.
おしどり　573.
オシラ神　43.
お染髷　530.
お伽物　123.
男物　225.
オトシ　619, 642.
オトス　620.
ヲドリ　619.
踊手　460, 463.
鬼　38, 316, 349.
鬼衣　484.
鬼手　460, 462.
鬼物　225.
鬼若　349, 364, 508.
帶　41, 709.
お福頭　533.
おぼこ稚兒髷　545.
おぼこの島田　545.
主遣　40, 465, 681, 686, 698.
親子の愛情　210, 211.
親仁方　584.
女型　37.
女形遣　80.
お山人形　696.
織紋　549.
音曲　21, 30, 106.
音頭　621, 643.
女足　469, 472.
女歌舞伎　654, 656, 657.
女淨瑠璃太夫　659.
女太夫　653, 655, 557.
女の子役　545.
女のたこつかみ　460.
女武道　584.
女物　225.
女山伏　663.
怨靈　182, 225, 679.
怨靈振分髮　680.

B
お石　304, 533, 534.
お岩　38, 319, 322, 349, 374.
お梅　257.
お梅の方　532.
大江己之助　415.
大江匡房　44.
大藏善右衛門　661, 668,

696.
太田太郎　508.
大谷竹次郎　601.
大谷廣次　67.
大鳥佐賀右衛門　504.
大西藤蔵　64.
大場かくはん　343, 348, 369.
大星由良助　145, 276, 554.
大星力彌　272, 285, 523, 549.
大森彦七　454.
近江源氏佐々木　345.
おかじ　535.
岡清兵衛　99.
岡平　521.
岡部六彌太　276.
岡本文彌　31, 620, 646, 658.
おかや　315, 375, 543.
お輕　146, 312, 526, 527, 534, 537.
沖の井　305, 532.
お絹　536.
おくま　542.
おくみ　535.
お倉　533.
お幸　542.
お駒　310, 527.
おこん　312, 537.
おさき　536.
お里　27, 306, 311.
おさん　27, 306, 374, 534.
お鹿　311,
おしどり　530.
おしやなの前　338.
お俊　265, 313, 375, 537.
お杉　527.
お關　537.
お袖　526.
お園　529, 530.
お染　264, 310, 530.
小田春水　509.
お辰　535.
お谷　533, 534.
お千代　306, 537.
お蝶夫人　322, 476.
お次　533, 534.
お妻　536.
おつる　469.
おとく　307, 540.
おとせ　544.
おとみ　538.
おとね　306.
おとわ　536.
お夏　527.
小野お通　47, 97.
小野姫　260.
小野正秀　47.
尾上　170, 304,
斧右衛門　316, 317, 348, 372, 444.
斧九太夫　275, 448.
斧定九郎　511.
お初　170, 310, 529.
尾花屋才三郎　520.
お早　306, 534.
お七　527.
帶屋長右衛門　518.
帶屋の婆　315.
オフェリヤ　38.
おふく　37, 311, 347, 374, 535.
お舟　310, 527.
おふみ　484.
お政　315, 544.
お光　27, 264, 310, 527.
お三輪　310, 530.
おもん　484.
お山五郎兵衛　696.
お山五郎右衛門　696.
お弓　306, 534.
お米　537.
おりん　311.
おわさ　306.

C

御湯殿上記　44.
音曲口傳抄　637, 639, 641, 649.
音曲極秘卷　641.
音曲初心得　641.
音曲道智論　44, 45, 641.
音曲兩節辨　641.
音聲巨細抄　641.
女重寶記　528.

D

應神天皇八白幡　132.
大江山酒呑童子　281, 302, 373, 542, 544.
大磯虎稚物語　118, 138, 139.
大原問答　118.
奥州安達ヶ原　119, 133, 134, 174, 175, 179, 233, 272, 287, 291, 306, 313, 315, 356, 358, 440, 443, 445, 446, 496, 497, 501, 508, 511, 513, 541, 544, 560, 572.
近江國源五郎鮒　130.
大友眞鳥　224.
鸚鵡ヶ杣　31, 191, 515, 623, 633, 634, 641.
近江源氏先陣館　119, 137, 162, 175, 273, 277, 291, 294, 305, 313, 322, 356, 440, 442, 445, 447, 495, 507, 508, 533, 541, 548, 559, 560, 567, 572.
小栗判官車街道　135.
鬼鹿毛無佐志鐙　144, 179.

カ

A

かいぐ　31.
懷劍手　460, 465.
かいしゃく　709, 710.
怪異性　433, 434.
かいどり　568.
開帳物　51.
傀儡歌　221.
傀儡子　43, 44, 46, 105, 221, 586, 606, 654.
顔見世淨瑠璃　660.
顔見世出遣　694.
顔の左右不均等　414.
雅樂寮　609.
鏡獅子　671.
カガリ　620, 642.
かきつばた　455.
描き眉　399.
畫き割　585, 595, 598, 676.

角太夫節　643.
額緣舞臺　33, 34, 565, 657.
神樂　221, 610, 656.
歌劇臺本　629.
景清手　460, 461.
景清足　469, 473.
かさね　347.
かずのこ　455, 458.
かせ手　455, 457, 458. 459.
肩板　452, 453, 706.
敵役　261, 267, 328, 332, 356, 481, 583.
肩衣　549.
肩衣小袴　549.
肩車　452.
片手遣　669, 688.
片手人形　468, 661, 688, 689, 693, 694, 697.
かたはずし　374, 530, 566.
嘉太夫節　50.
語り口　107.
語部　512.
語り物　30, 97, 105, 606.
がつし　41.
がっそうのとんぼ　545.
勝山の髷　494.
髷　38, 225, 294.
髷と衣裳の問題　438.
角目　383.
かにびん　491.
鹿の子踊節　622.
鹿の子手柄　530.
かば襟　491, 494.
がぶ　38, 316, 374, 412, 544.
歌舞伎　53, 602.
歌舞伎狂言　100, 246.
歌舞伎劇場　596.
歌舞伎芝居　657.
歌舞伎十八番　114.
歌舞伎臺本　115.
歌舞伎花道　595.
歌舞伎舞臺　33.
歌舞伎役者　584.
かべぬり　707.
かま　375, 450.
髪あげ　41, 709.
髪あらい　709.
上屋臺　596.
歌謠史　608.
唐織物の帶　495.
からくり　51, 53, 130, 377, 633, 655, 659, 667, 672, 679.
からくり絲　450.
からくり的舞臺　250.
からくり舞臺　597.
唐毛のすっぽり銀花櫛　545.
狩衣　490.
かるさん　493.
眼瞼　383.
眼球　388.
灌頂　613.
關東細り　621.
かんぬき　41, 475, 708.
冠かいしゃく　711.
顏面積　419.
顏面の凹凸　419.

B

貝田勘解由　359, 445, 484.
かいて四郎三郎　695.
顏世御前　307.
香具師彌兵衛　282, 370, 518.
覺壽　489, 541.
覺範　369.
景清　38, 261, 316, 317, 322, 349, 372.
景高　252, 280.
景時　252, 274, 294, 447.
累　37.
梶原源太景季　252, 264, 347.
鍛治屋五郎助　447.
片岡市藏　67.
片岡仁左衛門　67.
かたまき姬　677.
カチューシャ　476.
合邦　299.
合邦女房　314.
勝山　529.
勝賴　39.
桂姬　309.
加藤虎之助　302.
加藤政淸　289, 444, 445, 483, 496, 553.
蟹江一角　511.
鎌田　48.
鎌田隼人　252, 505.
鎌田正淸　129.
紙治　27.
紙屋治兵衛　366, 520.
加村宇陀右衛門　445.
龜屋忠兵衛　284, 366, 520.
龜屋平助　343.
龜屋利助　343, 371, 376.
加茂次郎義宗　329.
唐木政右衛門　143, 288, 359, 440, 553.
雁金文七　345, 354, 359.
刈屋姬　165, 176, 309, 484, 489, 493.
カール・ハーゲマン　109, 114.
甘輝將軍　130, 247, 277, 291, 354, 441.
勘作　343, 348, 521.
菅丞相　165, 176, 252, 276, 288, 484, 486, 489, 491, 512, 701.
菅秀才　252, 288, 486, 493.
勘助の母　313.
勘平　264.
管領萩原國司　326.
勘六　293.

C

傀儡子記　44.
顏の形態美　380, 407, 414, 415.
鎌倉年中行事　549, 551.
璣訓蒙鑑草　436.
關東血氣物語　616.
寬文古畫茸屋町芝居の圖　587.
甘露寺親長鄕記　44.

D

凱陣八島　118, 245.
加賀國篠原合戰　57, 149, 363.
加賀見山舊錦繪　170, 304,

307, 309, 310, 359, 497, 503, 511, 529, 532, 567.
門出八島　118.
敵討崇禪寺馬場　140, 141, 236.
敵討稚物語　140.
敵討稚文談　141.
敵討襤褸綿　141, 180, 288, 444, 511, 523.
假名手本義士書添　145.
假名手本忠臣蔵　34, 72, 116, 131, 144, 168, 172, 190, 236, 263, 271, 276, 279, 283, 295, 301, 311, 314, 359, 366, 370, 441, 443, 482, 497, 499, 503, 511, 521, 527, 532, 547, 552, 563, 568, 575, 578.
桂川連理柵　199, 218, 274, 279, 297, 298, 306, 315, 518, 536, 544, 562, 564.
金屋金五郎浮名額　673.
金屋金五郎後日雛形　217, 218, 673.
花山院后諍　28, 117, 126, 183, 243.
鎌倉三代記　119, 135, 137, 277, 293, 305, 308, 441, 525, 532.
鎌倉比事靑砥錢　132.
鎌田兵衛名所盃　117.
紙子仕立兩面鑑　284, 293, 297, 515, 519, 537, 562, 565, 574, 579.
加增曾我　118, 138.
譬報春住吉　141.
勝尾寺御本地　148.
釜淵雙級巴　511.
苅萱桑門築紫轢　119, 132, 532.
かるかや　148.
勸進帳　356, 359, 475.
菅丞相亂曲　117.
關八州繋馬　110, 114, 117, 132, 152, 158, 167, 184, 247.

キ

A

鬼一　37, 271, 346, 361, 363, 480, 505.
祇王　612.
伎樂　609.
伎樂面　385.
戲曲形式　241.
戲曲性　249, 649, 653.
戲曲論　629.
喜劇　404.
喜劇的性格　270, 296.
きざみ　41.
きざみ足　475, 708.
黃縞三尺帶　563.
擬人化　268.
起承轉結　115.
奇人　43.
犧牲　210, 213.
北の新地　66.
義太夫節　30, 32, 605, 622, 628, 637, 701.
義太夫節の曲節　641.
義太夫節の成立とその本質　622.
吉祥天像　415.
きち醬　536.
忌中醬　536.
狐足　469, 473.
狐手　460, 462.
きば　41.
黃表紙　550.
義平次頭　295, 361, 367.
キホヒ三重　620.
基本的性格　581.
急聲　643.
教化　610.
京クドキ　621.
狂言　52, 222, 621.
强弱　632.
兄弟姉妹の愛情　210, 213.
京都布袋座　668.
狂亂　225.
曲節　30, 31, 39, 63, 105, 697.
局部的の趣向　124, 150, 190, 210, 215.
虛實の中間說　634, 639, 651.
虛實皮膜の說　117.
經文　609.
淸元　97, 605, 656.
キリ　620.
義理　202, 214.
切髮　489, 541.
桐竹家　697.
桐竹系　700.
切胴　452.
切能物　225.
きりわら　492, 506, 510.
切藥摑み立て　496.
きりわら梵天前髮　491.
きれもも　469, 471.
ギン　31, 642.
金閣寺　599.
金吉　332.
金刺繡の振袖　485.
金錢　206, 207, 210, 215.
近代劇　602.
きんちゃく帶　494.
金時頭　261, 281, 292, 328, 332, 494, 509.
銀八　498, 521.
金平　332.
金平淨瑠璃　49, 99, 242, 328, 606, 615, 645.
金平物　51, 120, 183, 332.
金襴　547, 578.

B

菊五郎　67.
菊地前司虎王　362, 449.
喜左衛門　518.
喜三太　363.
鬼次郎　363.
木曾義仲　252.
喜多川守貞　528.
喜太八　298.
北村信節　554.
紀海音　64, 123, 178, 186, 198, 202, 673.
衣笠少將正重　327.
義平次　448.
久作　300.

久作女房　314.
京極内匠　289, 359.
京の次郎兵衛　48, 327.
清姫　319.
清元延壽太夫　605.
桐竹嘉四郎　675, 680.
桐竹龜松　80.
桐竹勘十郎　347, 675.
桐竹三右衛門　64, 675, 697, 698.
桐竹東十郎　82.
桐竹紋三郎　677.
桐竹紋十郎　77, 80, 93, 94, 99, 698, 700.
桐竹門造　68, 82, 92, 700.
錦祥女　130, 247, 291.
公平　332.

C

戯財錄　115, 116, 147.
戯場樂屋圖繪拾遺　36, 37, 343, 344, 347, 359, 436, 530, 590, 592, 593, 596.
義太夫大鑑　647.
嬉遊笑覽　691.
近世風俗志　527, 529, 536, 539.

D

鬼一法眼三略卷　119, 172, 272, 283, 284, 287, 291, 302, 309, 363, 443, 446.
祇園祭禮信仰記　133, 233, 289, 445, 483.
菊地大友姻袖鏡　372.
義士銘々傳　275, 284, 448, 479, 505, 533, 542, 548, 555, 556.
木曾軍記　120.
岸姫松譬鑑　158, 302, 503, 508.
鬼子母神　148.
きそ物がたり　223.
絹川累物語　184.
木下蔭間合戰　66, 137, 483, 509, 511.
京今宮本地　149, 183.
京鹿子娘道成寺　570.
きよしげ　223.
きりかね　223.
記錄曾我笄髷　139.
金平法門諍　329, 331.

ク

A

公郷惡　482, 483, 491, 502, 557.
櫛洗　506.
櫛洗茶筅前ばら　511.
鯨の髭　438.
クセ　620.
口說　51, 190.
百濟樂　609.
口傳　701.
口について　406.
口の開閉問題　412.
口開き文七　289, 290, 294, 359, 412, 482, 483, 501.
國太夫（節）　643.
首落し　588.
首掛芝居　652.
首掛人形　586.
首實驗　474.
隈取　398, 477.
組立舞臺　588.
クライマックス　230.
鞍馬天狗　182.
くりず　41, 708.
クルサシ地　620.
車引の段　491.
ぐるりおとしのとんぼ　545.
黒衣　662.
黒繻子伊達羽織　552.
黒繻子の帶　494.
黒どんすの着付　494.
黒羽二重の着付　493, 551.
黒癌見　385.
黒紋付の着付　494.
くわい形の髷　502.
軍記物　30.

B

久我之助　284, 366, 549.
工藤祐經　139.
熊谷次郎直實　288, 357, 444, 496, 507.
九郎助　301.
黒木勘藏　662.

C

楠正成軍法實錄　128, 340.
楠昔噺　186, 215, 301, 305, 499, 516, 532, 542, 561.
下り八島　223.
工藤左衛門富士日記　139.
車選合戰櫻　57, 161.
久米仙人吉野花王　298.
廓氣色雪の茶湯　145.
曲輪文章　284, 312, 366, 518, 536, 538.

ケ

A

景事　606, 619.
景事道行　250.
傾城　37, 261, 303, 311, 333, 334, 347, 374, 322, 584.
傾城の衣裳　574.
外記節　617, 643.
劇的性格　267, 357, 377.
戯作　483.
結髪　527.
けつねがしら　320.
檢非遣使　37, 261, 264, 269, 275, 277, 287, 288, 323, 332, 344, 345, 351, 355, 360, 380, 440, 442, 486, 488, 491, 498, 504, 507, 518.
外連淨瑠璃　647.
現大阪の文樂座　597.
喧嘩場の段　492.
源九郎狐　178.
現在物　225.
檢視　294.
源氏供養　668.
源太（足）　464, 470.
源太（頭）　37, 286, 366, 380, 442, 472, 498, 502, 504, 507, 519.
元祿髷　540.

B

袈裟御前　525.
化粧坂の少將　540.
毛谷村六助　143, 289, 359, 445.

C

藝林百話　607.
外題年鑑　468, 591, 593, 594, 672, 682, 687.
元享釋書　611.
源氏供養宇治嘉太夫口上の圖　550.
源氏六十帖　595, 665, 668, 690.
源氏六十帖の花道圖　335.

D

傾城阿波鳴門　174, 188, 203, 206, 208, 216, 278, 306, 441, 536.
傾城勝尾寺開帳　149.
傾城懸物揃　117.
傾城戀物揃　132.
傾城反魂香　54, 118, 179, 190, 206, 218, 354, 552, 553, 556, 578.
傾城吉岡染　118.
傾城無間鐘　135.
兼好法師物見車　54, 118, 144, 145.
玄宗皇帝蓬萊鶴　132.
源氏烏帽子折　118.
源家七代集　132, 160.
源氏冷泉節　118.
賢女手習鑑　117.
源平布引瀧　185, 273, 277, 292, 295, 301, 307, 440, 441, 445, 447, 499, 507, 509, 511, 516, 542, 548, 561.
源平武將論　224.

コ

A

碁石手　460, 466.
御隱居　541.
牛王姫　48, 260.
興業者　604.
豪傑物　360.
工巧明　609.
こうさい　362, 502.
格子縞着付白丁　491.
格子女郎　576.
小歌　621.
小歌投節　621.
こうひの前　327.
孔明（頭）　261, 275, 328, 332, 343, 344, 348, 354, 358, 362, 380, 480, 486, 505, 509.
高麗樂　609.
幸若舞　48, 115, 223, 224, 612, 619, 630, 656.
石持　563, 578.
小ざる　40, 451, 468.
小さん　673.
古寫本　612.
古淨瑠璃　28, 105, 109, 115, 126, 129, 148, 183. 184, 219, 224, 360, 476, 614, 628, 630, 646.
古淨瑠璃時代の舞臺　589.
古淨瑠璃の戲曲性　241.
古淨瑠璃の人物　258.
コスチューム　477.
五段形式　28, 223, 224, 232, 238.
滑稽　217.
古典劇　602.
小督　612.
琴手　460, 464.
碁盤人形　590, 671, 691, 692.
小まき　463.
胡麻町人畜　514.
胡麻ひっくくり　515.
小紋の着付　493.
子役　349, 584.
子役足　469, 472.
子役手　455.
御靈社內芝居　66.
御靈文樂　75.
御靈文樂社　87.
五郎頭　343, 348.
小割帳　710, 721, 733.

B

幸崎伊賀守　272, 446, 505.
神戸三郎　332.
上總介維義　354.
上總少掾　225.
古河公方足利成氏　549.
小金吾　366, 443.
吳三桂　130, 247.
五左衛門　295.
小坂部音親　272, 446.
小篠　327.
越路太夫　70.
小女郎　313.
小仙　307.
小太郎　493.
琴浦　313.
五斗兵衛　445.
後藤元兵衛　496.
粉屋孫右衛門　276, 519, 554.
高師直　116, 273, 295, 447. 482, 557.
小春　265, 312.
吳服屋重兵衛　443, 520.
駒澤次郎左衛門　284.
駒太夫　64.
小松屋惣七　284, 443, 520, 565.
維盛　284.
五郎亦　362.
河內太夫　64.
權四郎　301, 358.

C

好色一代男　588.
女色一代女　590.
古事記　178.
今昔操年代記　31.
今昔物語　610.

D

戀塚物語　118.
戀女房染分手綱　93, 174, 177, 236, 305, 370, 374, 472, 474, 505, 532, 535, 542, 553, 567.
戀飛脚大和往來　211, 312,

370, 515, 516, 554, 561, 562, 576.
戀娘昔八丈　274, 297, 298, 310, 515, 518, 527, 542, 562, 573.
弘法大師誕生記　149.
甲陽軍鑑今樣姿　137.
國性爺合戰　112, 114, 118, 129, 130, 152, 153, 167, 186, 192, 228, 247, 262, 273, 277, 290, 354, 358, 441, 446, 496, 501, 560.
國性爺後日合戰　118.
極彩色娘扇　181, 187, 203, 208, 216, 236, 293, 446, 518, 519, 542.
嫗山姥　54, 117, 136, 278, 302, 508.
御所櫻堀川夜討　161, 173, 190, 208, 213, 249, 276, 304, 306, 309, 356, 357, 446, 503, 529, 532, 548, 557.
五十年忌歌念佛　200, 216, 218, 219.
小袖そが　223.
小篠　223, 258, 327.
御前義経記　663.
後醍醐天皇　223.
碁太平記白石噺　312, 315, 374, 499, 503, 514, 516, 527, 537, 539, 544, 561, 574, 575.
壽連理松　274, 285, 310, 514, 515, 518, 519, 527, 561, 562.
碁盤太平記　54, 373, 521, 534.
五輪碎　148.
根元曾我　118, 138.

サ

A

細男　43.
齋藤頭　361.
催馬樂　610.
祭文　613, 620, 621, 643.
嵯峨野　495.
さかやき　501, 510.
作意　608.
下げ髪　512, 524.
さしがね　40, 455, 686.
差込手遣　51, 250, 468, 588, 636, 652, 669, 673, 674, 682, 688, 695.
差込人形　49.
指貫　485, 556.
定の進頭　380, 448.
薩摩系　606.
座頭　292, 316, 321, 602.
實盛人形　43.
さばき　497, 501.
さばき役　362.
さぶた　460, 461.
三味線　21, 23, 31, 34, 47, 49, 92, 463, 464, 586, 602, 701.
三味線手　460, 463.
座元　49, 353, 355.
猿樂　31, 44, 656.
猿廻歌　622.
澤角系　645,
さわり　108, 190, 705.
さわらび　541.
讃　610.
散手　405.
散切物　476.
三重　619, 620, 642.
三人懸　664, 681, 686, 690, 693.
三人坐頭　321.
三人遣　40, 60, 61, 251, 339, 341, 595, 639, 646, 681, 685, 687, 690, 692, 694, 697.
三人上戸　181.
三の手　33, 583.
三番叟　316.
三枚目　267, 296, 297, 303, 336, 458, 502.
三重舞臺　585. 590.
三方舞臺　33, 656.

B

西鶴　30.
齋藤實盛　440, 507.
齋藤龍興　484.
齋藤太郎左衛門　128, 294, 447.
榮御前　307.
相模　304, 374, 532.
坂田金時　302, 329, 332.
鷺坂伴内　297.
櫻井丹波　49.
佐倉惣五郎　278, 441, 518.
櫻田林左衛門　280.
櫻丸　165, 252, 484, 491, 493.
篠尾八兵衛　323, 325, 339, 341, 344, 345, 352, 353, 376.
佐々木高綱　277, 441.
佐々木盛綱　277, 291, 440.
定高　304.
皐月　314.
薩摩浮雲　587, 614, 645.
薩摩小平太　49, 587, 652, 695.
薩摩太夫　48, 326.
薩摩外記　48.
佐藤信忠　442.
實盛　37, 277, 345, 363.
佐兵衛　343.
佐山檢校　47.
猿廻し與次郎　296.
澤井又五郎　503, 583.
澤住檢校　31, 47, 608, 613.
三勝　643.
三光齋　72.
三重　31.

C

西鶴繪ばなし　683.
西鶴諸國咄　335, 590, 667.
佐渡ヶ島日記　339.
三弦考　31.

D

西國三十三番巡禮記　148.
最明寺殿百人上臈　118, 134, 136.
嵯峨天皇甘露雨　117, 126, 132, 149, 166.
相模入道犬千疋　54, 118.

佐々木大鑑　118.
佐々木藤戸先陣　120.
櫻しぐれ　300, 312, 520, 539, 540.
櫻錦恨鮫鞘　208, 278, 282, 370, 441, 498, 518, 521, 536, 542, 564, 577.
薩摩守忠度　118.
三十三間堂棟木由來　178, 498, 503, 511, 542, 579.

シ

A

椎茸　522, 531.
鹿踊　621, 643.
紫垣踊　621.
しげさん　33.
地毛のすっぽり　545.
獅子ヶ城　358.
實惡　274, 328, 583.
實惡物　332, 359.
實事師　583.
實敵　583.
實役　353, 355.
四天王　330.
四天王物　51, 120, 332.
時代物　28, 36, 41, 100, 123, 149, 257, 260, 270, 487, 612, 634, 697.
時代物の大舁　294,
下絲　462.
島田　310, 493, 526, 573.
縞物　563.
下屋臺　596.
しゃぐま　501.
丞相　38, 368.
丞相頭　316, 317.
聲明　609, 644.
終結　115, 225.
趣向　123, 263.
修羅　50.
正本　618.
聲明道　611.
裝束　556.
上人　38, 360, 380.
正佛　612.
受領　658.
寫實　702, 703, 705.
十能　524.
上使　510.
相傳　701.
上人頭　302.
舁　296, 299, 349, 361, 514, 515.
舁のがぶ　349, 368.
尺八手　466.
蛇の目のとんぼ　545.
蛇皮線　47, 612.
修羅物　225, 242.
愁嘆場　232.
巡禮歌　622.
所作事　250, 595, 656, 694.
障子屋臺　596.
定式舞臺　599.
十二一重　106.
序破急　28, 225, 643, 644.
序破急の法則　115, 238.
情痴物　200, 201.
女性の人形頭　303, 373, 422.
小癪見　385, 403.
叙事詩的戲曲　250.
女性人形の衣裳　565.
淨瑠璃　21, 29, 35, 38, 39, 41, 49, 52, 106, 611, 701.
淨瑠璃音曲　640.
淨瑠璃音曲の發達　514.
淨瑠璃語り　33.
淨瑠璃作者　606.
淨瑠璃太夫　33.
淨瑠璃の音曲的特色　30, 605.
淨瑠璃の戲曲性　220.
淨瑠璃の戲曲的研究　220.
淨瑠璃の戲曲的特色　27.
淨瑠璃の曲節とその系統　605.
淨瑠璃の結構　608.
淨瑠璃の構成　39.
淨瑠璃の古典性　25.
淨瑠璃の文句　702.
淨瑠璃文藝の特色　24.
白麻衲　494.
白えり　486, 493.
白えり綿帽子　494.
白指貫　486.
新羅樂　609.
新羅樂師　609.
白繻着付　486.
白金の帶　487, 494.
白天神裝束　486.
白塗　281.
白塗靑隈　482.
白のひっくくり　515.
白りんずの着付　484, 488, 491, 495, 551.
神事歌謠　610.
新作淨瑠璃　476.
新造　311, 374, 422, 537.
新造頭　264.
新義座　86.
新內節　606.
新橋演舞場　596.
人物の性格　608.
辛抱役　583.
陣屋　26.

B

慈覺　610.
志賀團七　292, 503.
重太夫　83, 84.
侍從太郎　276, 503.
四條のくわんもん上人　329.
靜御前　252, 309, 525.
慈鎭和尙　612.
信濃前司行長　612.
しのぶ　310, 527.
斯波佐衛門義將　107, 354.
司馬芝叟　118.
慈悲藏　498.
治兵衛　264, 284, 286.
島田甚吉　485.
淸水理兵衛　50.
蛇目の眼八　281, 498.
十次郎　38.
十郎兵衛　278.
シュラーグ　266.
春藤玄蕃　280, 493, 494, 509, 557.
春藤治郎右衛門　180, 289, 444.
順四軒　637.
將軍太郎良門　338.

將軍義昭　337.
將軍義輝　337.
庄屋七郎兵衛　514.
諸葛孔明　358.
逍遙院入道內府　626.
淨瑠璃姫　256, 260.
白太夫　37, 275, 299, 300, 347, 368, 448, 484, 516, 554.
親戀上人　361.
進藤木曾兵衛　143.
進藤藏人　503.
神武天皇　260.

C
四季草　554.
色道大鑑　615.
しづか法樂舞　691.
靜物語　550.
賤のをだ卷　605.
事跡合考　324, 587, 615.
芝居訓蒙圖彙　536, 539.
續日本記　610.
忍四季揃　618.
章句起原竹之集　641.
人倫訓蒙圖彙　528.
絲竹初心集　31.
絲竹大金　31.
十二段草子　28, 97, 148, 223, 256, 260.
淨曲意見　641.
淨瑠璃心得之卷　641.
淨瑠璃研究文献集成　343.
淨瑠璃口傳書　646.
淨瑠璃三國志　605.
淨瑠璃三味線ひとり稽古　641, 643.
淨瑠璃早合點　647.
淨瑠璃道しるべ　641.
淨瑠璃秘曲抄　623, 644.
淨瑠璃秘抄　650.
淨瑠璃秘傳抄　641.
淨瑠璃大系圖　44, 45, 48.
淨瑠璃評註　98, 101, 607, 627, 634.
淨瑠璃譜　36, 340, 341, 342, 343, 344, 348, 354, 355, 357, 359, 361, 376, 439, 591, 593, 701.
酒飯論　550.
章句故實集　641, 643.
諸事聞書往來　681, 687.
新猿樂記　44.
人體美學　378.

D
志賀仇討　140.
賤方武士鑑　145.
四天王關所破　183.
四天王寺伽藍鑑　300.
四天王武者修業　183, 259.
持統天皇歌筆法　117, 126, 132.
信濃源氏　120.
清水開帳　149.
清水觀音利生記　149, 157.
しゃかの本地　148.
釋迦八相記　148.
十界圖　149.
出世景清　118, 172, 179, 227, 245, 260.
出世握虎稚物語　136.
酒呑童子若壯　183, 224.
酒呑童子枕言葉　54, 117.
俊寬　461.
神功皇后三韓責　135.
生寫朝顏話　67, 179, 218, 279, 280, 284, 286, 298, 299, 310, 315, 365, 367, 370, 443, 464, 505, 514, 530, 554, 561, 570.
粧水絹川提　184.
聖德太子繪傳記　117, 149.
聖德太子御本地　149.
信州姨捨山　160.
信州川中島合戰　118, 136, 178, 277, 278, 314, 444, 507, 508, 532, 541.
心中紙屋治兵衛　214, 216.
心中重の井　54, 218.
心中天網島　207, 213, 214, 215, 218, 264, 276, 282, 284, 286, 295, 306, 312, 366, 370, 448, 514, 520, 535, 554, 563, 576, 579.
心中二枚繪草紙　54, 218, 248.
心中萬年草　218, 249.
心中宵庚申　198, 214, 218, 284, 301, 306, 315, 443, 516, 520, 536, 544, 562.
しんとく丸　148.
新薄雪物語　135, 154, 169, 172, 271, 276, 293, 300, 301, 309, 359, 367, 446, 497, 504, 505, 517, 522, 525, 526, 532, 534, 547, 570.
新版歌祭文　199, 211, 214, 217, 219, 264, 282, 285, 293, 300, 310, 314, 367, 448, 516, 519.
しんらん記　148, 223.
神靈矢口渡　119, 140, 274, 294, 310, 447, 499, 527.

ス
A
菅傳助　64.
菅野和助　284.
杉王丸　302, 491.
杉酒屋　322.
杉森信盛　52.
杉山系　606.
杉山丹後　588, 614, 645.
素戔嗚尊　37, 345, 354, 358.
宿彌太郎　282.
素淨瑠璃　606.
捨手　41.
すっぽり　310, 486, 501, 524, 525, 540.
すべらかし　106.
角前髮　493.
相撲取畣　523.
住吉踊　621.
すりはがし　523.
すし屋彌左衛門　299.
數珠手　460, 466.

D
菅原傳授手習鑑　26, 114, 129, 131, 133, 153, 161, 164, 176, 183, 191, 233,

252, 263, 275, 280, 289, 297, 300, 310, 359, 370, 412, 442, 504, 508, 512, 525, 534, 537, 541, 553, 557, 568, 572, 578.
須磨都源平躑躅 119, 120.
隅田川續俤 535.
諏訪本地兼家 223.

セ

A

性格劇 492.
性格論 266.
聲曲類纂 436.
清十郎節 621.
靜山急 644.
青年町人鑑 519.
青年の衣裳 564.
說教 611, 613, 621, 694.
說教節 52, 149.
說教太夫 100.
說話 632.
說話文 632.
蟬丸祠 52.
責折檻 185.
せり上げ 598.
世話女房 584.
世話の舅 295.
世話の大舅 294.
世話の團七 292, 293, 295.
世話物 28, 36, 41, 100, 123, 175, 208, 257, 270, 360, 612, 634, 697.
世話物の趣向 193.
世話物本位 634.
全體的趣向 203, 208, 215.
前方舞臺 585.
ぜんまい仕掛 692.

B

清玄 316.
瀨尾十郎 295, 447.
妹尾太郎 273, 507.
關三十郎 67.
關寺小町 541.
攝津大掾 20, 80, 88.
栴檀皇女 247.

C

聲曲巨細秘抄 641.
聲曲類纂 528, 616, 617, 659, 661.
世事百談 31.
攝陽奇觀 589.

D

勢州阿漕浦 542.
關取千兩幟 60, 203, 208, 280, 306, 536, 554, 578.
攝州合邦辻 155, 170, 203, 216, 279, 281, 299, 309, 314, 367, 370, 518, 534, 542, 579.
攝州渡邊橋供養 541.
攝津國長良人柱 128, 340.
蟬丸 117.
聖光上人御本地 149.
善導記 148.
仙人龍王威勢諍 260.

ソ

A

宗玄 38, 316, 318, 349, 372.
惣髮 513.
總髮冠下 512.
總模樣 568.
曾我物 51, 333.
曾我兄弟 121.
束帶 556.
訴訟の段 492.

B

袖萩 306.
園部左衛門 504.
園部兵衛 276.
孫悟空 316, 318, 373.

C

增補淨瑠璃大系圖二十二卷 70.
曾我物語 138, 139.

D

增補須磨都源平躑躅 507.
增補忠臣藏 525, 553.
曾我扇八景 118.
曾我會稽山 118, 138, 139, 230.
曾我五人兄弟 118.
曾我姿富士 139.
曾我虎ヶ磨 118, 138, 139.
曾我七以呂波 118.
曾我錦几帳 139.
曾我百日見臺 139.
曾我物語 223.
曾根崎心中 53, 191, 193, 195, 197, 210, 217, 218, 248, 352, 374, 476.
染模様妹背門松 274, 285, 448, 515, 516, 523, 530, 562.

タ

A

臺金 438, 439.
大黑舞馬方節 621.
大序 28.
大職冠 48, 54.
大膳頭 290, 371.
大團七 291, 356. 502, 507, 511.
大秘事 613.
臺本 607.
大紋 549, 557.
太夫 21, 23, 34, 107, 267, 586, 602.
太夫職 374.
太夫盆 34, 597, 600.
太夫の床 34, 538, 585, 586, 593, 596, 601. 667, 672.
高館 48, 222.
竹色のし目の着付 551
たけうじ 299, 300, 479, 480, 516.
竹本座 82, 100, 112, 323, 339, 341, 343, 344, 352, 355, 366, 590, 599, 605, 628, 633, 666, 670, 686, 693.
たこつかみ 455, 456, 457.
立女形 356.
立眉 389, 397, 398.

立役　267, 292, 582.
立兵庫　538.
たつつけ袴　473.
陀羅助　37, 286, 328, 345, 370, 479, 480, 498, 504, 518.
團七走り　41, 475, 708.
團平　38.
だんまり　560.

B

代宮七太夫　275.
大塔宮護良親王　127.
大判事清澄　505, 547.
大文字屋榮三郎　520, 565.
平忠度　283, 443.
平知盛　277, 287, 441.
平經盛　509.
平判官康頼　502.
高市武右衛門　143.
高尾　312, 464, 539.
高野辰之　31, 42, 608.
高橋健自　488.
瀧口上野　359.
瀧野檢校　31, 613, 645.
內匠頭　290, 360, 483.
內匠太夫　648.
內匠理太夫　59, 63.
竹澤駒吉　68.
竹澤權右衛門　53, 54, 63, 64, 622, 628, 651, 672, 674.
竹澤才治　69.
竹澤兵吉　69.
竹澤彌七　68, 69.
竹澤善四郎　63.
竹下孫八　508.
竹田出雲　53, 54, 56, 63, 72, 114, 149, 160, 161, 172, 176, 178, 181, 203, 219, 250, 251, 253, 355, 454, 633, 638, 660, 672, 697, 698.
竹田近江　60.
武田勝頼　172, 285, 366, 549.
竹田小出雲　63, 64, 184, 203.
竹田三郎兵衛　150.
武智十次郎　283, 285, 443, 549.
武智光秀　357, 444, 558.
武部源藏　252, 345, 441, 486, 493, 504, 553.
竹村定之進　370, 505.
竹本大隅太夫　59, 77, 79, 80, 82, 88, 647, 651.
竹本妥女　55.
竹本義太夫　32, 50, 51, 52.
竹本越路太夫　77, 647, 733.
竹本越太夫　82.
竹本咲太夫　82.
竹本頼母　63.
竹本筑後掾　613, 627, 641.
竹本津太夫　88.
竹本綱太夫　93, 641.
竹本浪花　63.
竹本濱太夫　93.
竹本播磨少掾　56, 226.
竹本播磨大掾　68.
竹本春太夫　699.
竹本七五三太夫　93.
竹本文太夫　63.
竹本政太夫　32, 55, 56, 63, 111, 112, 130, 249, 355, 606, 641, 646, 697, 698.
竹本喜太夫　674.
竹屋庄兵衛　51.
竹若丸　329.
田吾平　282, 498.
太左衛門　519.
多田滿仲　328, 331.
橘姫　309, 524.
立田の前　489, 594.
辰松八郎兵衛　53, 54, 56, 63, 633, 661, 664, 672, 680, 696, 697.
田中小八　677.
谷澤求女　504.
煙草屋源七　278.
玉織姫　264, 309.
玉島平太夫　505.
爲川宗輔　200.
爲永太郎兵衛　64.
團九郎　293.
丹左衛門尉元康　507.
團十郎　67.
團藏　67.
丹波少將　502.
丹波屋八右衛門　519.
丹波與作　54, 635.
團七　37, 287, 290, 296, 302, 328, 332, 342, 346, 355, 367, 497, 503, 507, 706.
團七九郎兵衛　290, 356, 357, 444.

C

大言海　488, 571.
竹子集　620, 621, 641.
竹本播磨掾口傳書　112.
竹本播磨少掾音曲口傳書　641.
譚海　617.
斷絃餘論　607, 650.

D

大經師昔暦　54, 215, 217.
大內裏大友眞鳥　132, 342, 449.
大念佛七萬日詣　149.
大塔宮曦鎧　119, 127, 160, 164, 293, 361, 447.
太平記忠臣講釋　144, 185, 236.
太平記忠臣藏　543.
太平記義臣の礎　145.
太平鳴戸船風　135.
たかたち　223.
竹本秘傳丸　191.
伊達娘戀緋鹿子　515, 519, 523, 527, 543, 574.
玉藻前曦袂　170, 183, 186, 190, 257, 273, 289, 295, 307, 309, 361, 445, 446, 482, 499, 504, 512, 557.
たむら　223.
達磨の本地　148.
田村麿鈴鹿合戰　133.
壇浦兜軍記　119, 120, 185, 233, 276, 281, 312, 365,

374, 464, 503, 539, 575.
丹波與作待夜小室節 206, 249.

チ

A

地 641, 642.
地合 638, 705.
地謠 656.
近松座 79, 86.
地毛のひっくくり 520.
稚子まげ 486.
地藏教 643.
因會文樂 92, 94, 95.
地人形 696.
ちはや 488.
茶金幅着帶 552.
茶金の帶 487, 489.
茶金野袴 552.
茶金羽織 490.
茶繻子の大紋 494.
茶どんすの着付 489.
茶のし目の着付 551.
チャリ 72, 210, 296, 311, 322, 374, 380.
ちゃり頭 458.
チャリ役 458.
中足 469, 471, 583.
忠節物 135.
中年町人髷 517.
中年の衣裳 564, 566.
頂點 115, 226.
町人の衣裳 561, 573.
町人髷 514.
長靈 385.
縮緬 566.
陣羽織 559.

B

近松德叟 180.
近松半二 63, 101, 114, 123, 150, 161, 172, 184, 199, 251.
近松門左衛門 30, 52, 63, 99, 628, 660, 672.
近本九八郎 693.
千鳥 526, 535.
中將姫 524.
中納言重久 512.
中納言行信卿 330.
千代 306, 374.
澄憲 611.

C

筑後教訓書 623.
竹變故事 31.
竹豐故事 224, 412, 616. 618, 671.

D

近頃河原達引 199, 200, 212, 213, 216, 218, 264, 282, 296, 313, 314, 499, 520, 521, 538, 543, 565. 578, 579.
忠臣一力祇園曙 145.
忠臣いろは實記 145.
忠臣藏いろは夜討 144.
忠臣藏金短册 144.
忠臣藏後日物語 145.
忠臣憤盟約大石 145.
忠臣身替物語 117, 159, 331.
蝶花形名歌島臺 67, 175, 271, 305, 446, 513, 532.
長命寺開帳 149.

ツ

A

杖折櫂 489.
摑み立て 506.
つかみ手 454, 455.
つきあげ 453, 706.
つぎ足 475, 707.
築地の段 487.
附舞臺 592, 661, 667, 673.
頭巾 493.
土蛛蜘 182.
突込人形 49.
つと 539.
つぶし 573.
つぶし島田 538.
ツメ 38, 316.
ツメ人形 372, 469, 486.
顏隱 588.
釣り肩 706.
釣道具 33, 34, 586, 597.

B

佃屋喜藏 518.
椿姫 322, 476.
妻平 522.
津山介十郎 674.
津山勘十郎 696.
津山助十郎 63.
釣舟三婦 37, 342, 347, 367, 461, 563.
鶴賀新內 606.
鶴賀若狹掾 606.
鶴澤燕三 70.
鶴澤叶 70.
鶴澤寬三郎 69.
鶴澤寬治 68, 69.
鶴澤蟻風 68.
鶴澤佐七 69.
鶴澤三二 68.
鶴澤十次郎 64.
鶴澤清七 641.
鶴澤清六 652.
鶴澤道八 652.
鶴澤友次郎 63, 70.
鶴澤豐吉 69.
鶴澤文三 69.
鶴澤文藏 64.
鶴澤又吉 64.
鶴澤彌三郎 69.
鶴澤勇造 69.

D

月の出羽路 43.
津國女夫池 118, 152, 153, 187, 190, 337.
壺坂靈驗記 180, 306.
つれづれ草 118.

テ

A

手 437.
手負物 455.
出語 657, 659, 667.
出語出遣 23, 33, 54, 594, 653, 659, 666, 669, 674, 678.
笛工 609.

笛生　609.
勾欄　33, 34, 585, 586, 596.
手摺會　93.
手代　297, 380.
てつ色のし目着付　490, 551.
てつ色どんす着付　487.
出遣　53, 250, 585, 634, 657, 659, 667.
丁稚　349, 545.
手傳　709, 710.
てっぽう　558.
鐵砲袖　558.
手妻人形　682, 691, 696.
手の構造　467.
寺子　493.
田樂　221.
電氣裝置　601.
天狗　333.
天狗辨　415.
天仙　325.
天神　37, 345, 368.
天神級　575.
でんち　493.

B
鄭芝龍　55, 130.
鄭成功　358.
手代眼八　518.
手代清十郎　285.
手代太左衛門　518.
手塚太郎　43.
寺岡兵右衛門　370, 442.
照日の前　260.
天滿八太夫　528.
出羽掾　225.

D
天狗羽討　183.
天鼓　117.
天竺德兵衛鄉鏡　188.
天王寺開帳　149.

ト

A
胴　437.
胴串　40, 377, 449, 451, 681, 684, 686, 703.
道化方　583.
道化役　458.
道成寺　184.
道頓堀若太夫座　71.
胴の構造　452.
道明寺　489.
道明寺の段　490.
胴輪　452, 453.
卜書　108, 630.
常盤津　97, 605, 656.
特殊頭　316.
特殊の手　460.
床本　50.
どてら　559.
富本節　97, 605.
共裂　549.
豐田一座　690.
豐竹座　55, 75, 82, 343, 344, 348, 412, 454, 599, 633, 638, 666.
寅王　275, 299, 361, 362, 363, 480, 505.
捕手　493.

B
東吉　371.
道薫坊　45.
東條判官　509, 557.
東大寺僧正(ぎゃうゑ)327.
富樫左衛門　441, 507.
時次郎　519, 565.
時姫　308, 525.
常盤御前　246.
德島岩治　282, 505.
德次郎　519.
德太夫　301, 516.
德の市　321.
土佐將監　447, 513, 553.
土佐少掾正勝　589.
土佐太夫　88.
戸奈瀬　304, 532.
戸浪　306, 374, 486, 487.
富田六郎　293.
巴御前　252.
友定　327.
豐澤新左衛門　69.
豐澤團平　70, 72, 80, 322.
豐澤廣助　69.
豐竹和泉太夫　676.
豐竹靱太夫　82.
豐竹越前少掾　55, 60.
豐竹上野少掾　59, 676.
豐竹古靱太夫　88.
豐竹つばめ太夫　647.
豐竹麓太夫　607, 641.
豐竹山城少掾　93, 96, 647.
豐竹柳適太夫　84.
豐竹若太夫　55, 56, 64, 94, 606, 646.
豐松重五郎　68.
豐松藤十郎　84.
虎澤檢校　47.
虎藏　284.
鳥井又助　497.
頓兵衛　274.

C
倒冠雜誌　680, 699.
洞房語園異本考異　527, 529.
土佐少掾圖　334.
利家夜話　555.

D
東海道中膝栗毛　298, 515.
東海道名所記　584.
東海道四ッ谷怪談　184, 522.
道成寺現在蛇鱗　137.
通矢數四十七本　144.
鳥羽戀塚物語　173.

ナ

A
內明　609.
中三重　620.
中村座　605.
長唄　656.
長峠　549.
なげず　708.
梨割り　361, 321.
なで下し　484.
なで下し金巾子の冠　491.
七笑　483.
七笑式　412.
なまこ壁　598.

南京操　49.

B
直江山城守　441.
長尾謙信　447.
長尾輝虎　278, 508.
長門太夫　647, 651.
長登太夫　72, 73, 80.
中村勘四郎　64.
中村吉藏　266.
中村半四郎　676.
中村彦三郎　693.
浪花次郎作　359.
並木千柳　63, 114, 161, 176, 703.
並木宗輔　64, 149, 156, 160, 161.
南方十字兵衛　278, 441, 504, 553.

C
南水漫遊　339, 436, 588, 682.

D
內助手柄淵　140.
長町女切腹　54, 218, 476.
那須與市西海硯　149.
夏祭浪花鑑　203, 208, 216, 288, 290, 295, 313, 341, 356, 358, 368, 442, 448, 474, 498, 499, 504, 505, 515, 521, 534, 535, 537, 538, 577.
夏浴衣清十郎染　203.
南都十三鐘　106.
なんば橋心中　198.
難波丸金鷄　144, 147.
南蠻鐵後藤目貫　119, 149.

ニ

A
二重舞臺　585, 589.
日光　343, 348.
二の手　33, 585, 590.
二方舞臺　656.
二枚目　267, 582.
女房　37, 347.
女房の衣裳　577.
忍術手　460, 462.
人形　35, 36, 37, 602, 701.
人形頭　264, 325, 330, 339, 342, 349, 415, 451, 582.
人形歌舞伎　124, 267, 599.
人形頭の顏の研究　377.
人形頭の劇的性格　266.
人形頭の種類の決定　341.
人形頭の用途の變遷　351.
人形頭の類型の標準　269.
人形からくり　353.
人形座頭　356.
人形師　325.
人形芝居　30, 43, 98, 105, 222, 242, 489, 607, 654.
人形芝居の起源　42.
人形芝居の舞臺技巧　105.
人形淨瑠璃　21, 23, 32, 41, 42, 48, 60, 82.
人形淨瑠璃の起原　42.
人形淨瑠璃の演出　602.
人形淨瑠璃の衰退　65.
人形淨瑠璃の發達　48.
人形淨瑠璃の特色　21.
人形淨瑠璃の舞臺の特質　32.
人形定式舞臺　595.
人形遣　22, 23, 29, 33, 34, 35, 250, 267, 321, 339, 356, 360, 375, 454, 466, 585, 586, 602, 639, 657, 658, 709.
人形と歌舞伎の關係　582.
人形遣の研究　695.
人形の手　454.
人形の足　468.
人形の足遣　470.
人形の遣い方　39.
人形の遣い方と人形遣　652.
人形の構造と組立　436.
人形の頭に附屬するもの　449.
人形の顏の構造　438.
人形の顏の縱(長さ)横(幅)について　379.
人形の扮飾衣裳　477.
人形の目と口　383.
人形の類型　35.
人形舞臺　585, 675.
人形舞臺特色　585.
人形振　41, 250.
人形品目　381.

B
仁木彈正　462.
西川伊三郎　80.
錦太夫　63.
西澤一風　64, 663.
二條大納言國友　327.
西田正秋　378, 407, 414.
日蓮上人　37, 302, 347, 361.

C
日本永代藏　571.
日本戲曲技巧論　266.
日本服飾史　568.
日本服飾史論　488.
人形芝居と近松の淨瑠璃　42.

D
日蓮上人御法海　149, 302, 465, 507, 509, 543, 557.
日本王代記　28, 260.
日本賢女鑑　67, 507.
日本大王　260.
日本振袖始　117, 164, 354.

ヌ

A
布直垂　557.
濡髮　523.
濡衣　529.
濡事師　582.

D
沼津平作　301.
濡髮長五郎　359, 440, 445.

ネ

A
鼠四ッ目の着付　552.
ねむり　479.

眠り目　391.

D

壽門松　201, 211, 216, 217, 274, 538, 544.
念佛往生記　245.

ノ

A

能足　469, 474.
能樂　113, 478.
能狂言　656.
能舞臺　33, 599.
能面　373, 403.
熨斗目の着付　487, 495, 547.
咽首　449.
ノル　620.
野呂間　696.
のろま人形　695.

B

野澤勝鳳　79.
野澤喜左衛門　94, 652.
野澤喜八郎　64, 676.
野澤吉兵衛　70.
野澤松之助　93.
野呂松勘兵衛　695.

ハ

A

俳優　35, 602.
倍臚　61.
羽織　552, 554.
はかせ　31.
端敵役　297.
袴手　458.
博多すりの帶　490, 493.
莫耶　422, 544.
端女郎　576.
橋立　532.
箸箱　506.
橋がかり　594.
裸人形　455.
鉢かつぎ　49.
鉢叩き　643.
八兵衛頭　342.
鼻動　318, 349.
鼻すじ　430.
鼻と口との距離　433.
はなや　326.
鼻について　393.
鼻むけ頭　458.
花道　590, 594, 600, 601, 668.
花四天　560.
殖生村　593.
バネ　438.
端場　28.
婆　313, 336.
婆手　455.
馬場先踊　621.
ハフリ　554.
早打　709.
端役　333, 336.
はやし　542.
はら　108.
バランス　406.
播磨風　31, 617, 618.
播磨地　50.
磨播系　639.
播磨節　643, 646.
ハル　31.
はる　492, 535.
叛逆に關する鬪爭　131.
叛逆物　135.
犯罪　210, 216.
半道　583.
半中節　643.
般若　316, 320, 349, 373, 375.
半臂　556.
半冷泉　643.

B

灰屋三郎兵衛　520.
萩の方　307.
萩野祐仙　298, 502.
萩原國司　258.
土師兵衛　275, 489, 490.
長谷川千四　61, 160.
畠山重忠　260, 276, 332, 442, 503.
葉末　532.
八王丸　454.
八幡太郎義家　443.
初菊　309, 337, 525.
初花姫　309.
花澤伊左衛門　69.
花菱屋女房　315.
花の井　305, 532.
はなや家房　326.
花世姫　258, 326.
花若丸　258, 326.
濱松歌國　589.
濱夕　313, 541.
ハムレット　38, 289, 322, 476, 599.
林羅山　49.
早瀨　305, 531.
隼人之助　504.
早野勘平　146, 283, 366, 443, 549.
原郷右衛門　446, 505, 547.
原武太夫　607, 650.
原田由良助　203.
播磨太夫　31.
播磨兵衛重ひら　329.
春太夫　75, 80.
盤若丸　38, 316, 349, 373,
半太夫節　643, 664.
半兵衛女房　314.
幡隨院長兵衛　360.

D

博多小女郎浪枕　200, 218, 284, 313, 443, 444, 516, 520, 565.
箱根靈驗壁仇討　67, 141, 180, 181, 182, 289, 311, 359, 443, 541.
箱根山合戰　223.
八陣守護城　67, 130, 218, 288, 444, 445, 483, 496, 508, 511, 525, 548, 553, 570.
花競四季壽　541.
花曇佐倉曙　64, 278, 301, 441, 516, 562.
花衣いろは緣起　140.
花上野譽石碑　140, 141, 155, 289, 359.
はらだ　223.
箱根山合戰　223.

孕常盤　118.
播州皿屋敷　184, 188.

ヒ

A

火あぶり　185.
引込み　595.
引栓　40, 450, 456.
引道具　34, 57, 597.
引船　575.
樋口　37, 345, 365, 475.
比丘尼唄　621.
悲劇　404.
悲劇的性格　270, 288, 300, 405.
彦六座　75, 83.
額について　404.
飛驒踊　621.
左遣　465, 681, 686, 698.
七五調　678.
七三　600.
ひっくくり(登)　493, 497, 515, 542.
筆法傳授の段　486.
一人遣　687.
雛絹　525.
雛鳥　525.
緋袴　491.
皮膜の間　636.
姫頭　43.
微妙　541.
百日髷　510.
拍子　40, 608.
平打の簪　531.
平敵　583.
平袖　559.
平舞臺　669, 694.
ピラミット形法則　226.
ピラミット論　225.
平山武者所　445, 496.
鼻梁　393, 395.
琵琶　30.
琵琶手　460.

B

引田淡路掾　46, 48, 587, 652.
引田重太夫　45, 652, 695.
樋口次郎兼光　252, 445.
久松　264, 285.
常陸坊海尊　246.
飛驒左衛門　509.
百姓與右衛門　278, 441.
百姓與茂作　301.
百太夫　45, 652, 695.
兵庫介光直　327.
兵部太夫　258.
ビンカートン　38, 476.

C

評判記野郎立役舞臺大鑑　606.
美學解剖學論巧　378, 414, 415.
七十一番職人盡歌合繪　555.
百夜小町　245.

D

東山子日遊　118.
彦山權現誓助劍　66, 140, 141, 206, 279, 288, 289, 311, 359, 372, 445, 482, 497, 511, 529, 543.
日高川入相花王　133, 319, 372, 498.
百日曾我　138, 139.
日吉丸稚櫻　67, 447, 499, 504, 548.
ひらかな盛衰記　57, 114, 119, 129, 131, 167, 233, 252, 263, 264, 276, 288, 301, 312, 359, 366, 442, 443, 445, 505, 516, 526, 535, 539.

フ

A

封印切　200.
風俗歌　610.
舞樂　405, 412, 656.
ふき眉　397, 399, 402, 403, 439, 444.
福の市　321.
複合戲曲　247, 251.
ふくろ戸棚　675.
服裝史　486.
老女型　304, 308, 328, 333, 422, 487.
ふけ頭　487, 494.
武家の女衣裳　566.
武家女房　531.
老役　267, 271, 294, 299, 331, 405, 514.
フシ　619, 620, 642.
ふし　31.
節　608, 630, 641.
傅師　609.
フシオクリ　31.
フシ三重　618.
節付　39, 250, 603.
武士の娘の衣裳　569.
武士髷　503, 514.
富士松節　606.
舞臺監督　602.
舞臺技巧　640.
舞臺構造　667, 672.
舞臺裝置　594, 654, 676.
舞臺の始　586.
舞臺的効果　633.
舞臺の發達　587.
舞臺本位　634.
二重瞼　427.
二つ折　506.
ふたつ遣　690.
符牒　512.
普通化粧　477.
佛名　609.
佛教　608.
佛哲　610.
佛會法要　610.
筆手　460, 465.
舟唄　621, 643.
船底　595, 596, 598, 601.
舞踊樂劇　655.
舞踊的所作　703.
振り　705.
振袖姿　487, 493.
プロット　270.
文學叙事詩　640.
文金島田前かんざし　545.
豐後系　606.
豐後節　32, 97, 605.
扮裝　294.

文七(頭) 37, 264, 287, 296, 328, 345, 356, 358, 367, 440, 442, 444, 491, 494, 496, 497, 501, 511, 706.
文七(足) 469, 470.
文彌(節) 643.
文樂 34, 42, 269, 349, 354, 487, 489, 495, 586, 690, 694.
文樂軒 66.
文樂後援會 95.
文樂座 63, 71, 73, 74, 82, 83, 92, 357, 360, 595, 650, 655, 661, 697.
文樂座の興隆 70.
文樂の定式舞臺 595.

B
福岡貢 442, 504, 553.
福祿壽 322.
藤井小三郎 64, 675, 676, 693, 697.
藤井小八郎 64, 676.
藤井八十八 64.
藤川藤孝 337.
藤の局 307.
藤照姫 128.
藤原時平 252, 359, 491.
藤原伸光 328.
藤原明衡 44.
藤原鎌足 128.
藤屋伊左衛門 284, 520.
フライターク 225, 266.
古川權守淸氏 107.
古手屋八郎兵衛 441, 518, 564.
文耕堂 39, 61, 114, 160, 161, 172, 180, 188, 251, 639.
文樂翁 71, 72.

C
舞臺藝術 109.
舞臺見物記 587.
舞臺名目の圖 593.
文正草子 49.

D
ふきあげ 183.
ふじのまきかり 223.
ふせや 223.
双蝶々曲輪日記 203, 208, 216, 219, 278, 306, 314, 359, 440, 441, 445, 504, 515, 520, 536, 537, 538, 543, 502, 577.
文武五人男 117.

ヘ

A
平曲 611.
平家(節) 621, 643.
平家琵琶 46, 97, 608, 612.
平服 546.
癋見 385.
癋見系 403.
癋系統 385.
瞥史 611.
紅隈 302.
紅流し 597.
蛇責 185.
辨慶縞の着付 491.
變化物 182.

B
平右衛門 301.
辨慶 246, 289, 357, 475, 557.

C
平家物語 30, 153, 157, 611.

D
平安城細石 132.
平家女護ヶ島 118, 132, 152, 273, 507.

ホ

A
棒足 41, 475.
豐頬 413.
奉公人 217.
坊主 517, 545.
細面 423, 424.
發端 225.
菩提 610.
牡丹刷毛 506.
頬骨 413.
頬骨について 418.
頬の問題 413.
堀江座 86.
盆踊 621.
梵語 610.
本手 33.
本手破手 31.
本フシ 621.
本舞臺 596.

B
法界坊 38, 316, 317.
北條時政 273, 294, 447.
法然上人 129.
細川勝元 362.
穗積以貫 98, 101, 106.
堀尾茂助 504.
ぼん太 322.
本田內記 553.
本田彌左衛門 553.
本間入道 328.

C
北條時賴芝居圖 335.
本海道虎石 662, 666.
本朝世事談 31.
本朝法華驗記 610.
梵天國 49.

D
北條時賴記 132, 684.
堀川波鼓 54.
本海道虎ヶ石 140, 662.
本朝三國志 118.
本朝二十四孝 39, 60, 119, 150, 172, 273, 285, 286, 288, 305, 366, 440, 441, 447, 497, 498, 503, 504, 509, 513, 529, 541, 549, 560, 570.
本朝用文章 118, 140.
本領曾我 118, 138, 139.

マ

A

間 40, 631, 642, 702.
舞 621, 643.
舞の手 460, 466.
舞の本 123.
マイム 267.
前髪物 459.
前髪付鳶口 523.
前髪茶筅 545.
前髪町人髷 545.
前髪の島田 545.
前茶筅 488, 491, 493.
まがき 526, 534.
まきあし 41, 475, 707.
正宗(頭) 37, 299, 347, 358, 367, 480, 505, 514, 515.
又平(頭) 296, 297, 486.
松島文樂座 75, 80, 81.
まねき 41, 707.
間拍子 40, 705, 706.
間拍子と音曲 702.
眉 438.
眉尻 400.
眉と眉間の問題 397.
丸胴 452.
丸胴物 456.
丸まげ 489, 533.
丸まげ木櫛 487.
丸目 383.
丸目(足) 469, 470.
院本物 586.
萬才 622.
萬才烏帽子 490, 494.

B

馬子三吉 472.
政岡 39, 170, 305, 374, 532.
眞柴久吉 558.
松右衛門 359.
松浦兵藤太 261.
松王丸 165, 252, 287, 354, 359, 444, 484, 491, 493, 553.
松田和吉 203.
松永大膳 290, 343, 348, 445, 483.
松永彈正 337.
松並檢校 185.
松前節之助 281, 482, 509.
松本治太夫 682.
松好齊半衛 343, 359.
豆四郎 521.
眞弓 542.

ミ

A

身替り 155.
身替物 331.
三河萬才 646.
未完成戲曲 245, 247.
巫女 221.
御墓 37, 347, 487, 494.
亂手 460, 462.
道行 218, 636, 644.
道行所作事 678.
三つ指し 207.
三和會文樂 42, 94.
水奴 490.
壬生狂言 221.
身振り 323.
ミミック 268, 477.
みやこ 538.
都萬太夫座 52, 675.
宮芝居 71.

B

三河屋義平次 342.
操 304, 532.
滿江 541.
皆鶴姫 525.
湊太夫 64, 70.
源義家 329, 332.
源義經 283, 332, 443.
源頼朝 260.
源頼光 328, 331, 332.
源頼義 329, 331, 332.
宮城阿曾次郎 443.
宮城野 312, 374, 539.
宮古路加賀太夫 605.
宮古路小文字太夫 605.
宮古路太夫 605.
宮古路豊後掾 32, 605.
都太夫 32, 605.
深雪 464, 530.
妙りん 316, 319.
三好清貫 488.
三好松洛 63, 114, 161, 176, 180, 188, 203.
三好長慶 337, 555.

C

民族三ノ五 43.

D

彌陀本願記 522, 544.
道行戀小田巻 573.
源三位頼政 118.
三輪丹前能 129, 185.

ム

A

無形文化財 69.
娘(頭) 37, 264, 308, 333, 347, 422, 493.
娘の衣裳 573.
虫入 511.
虫祭 43.
睦會 93.
紫襟 494.
紫たてわくの着付 491.
紫振袖のし目着付草色袴 551.

B

武藏坊辨慶 444, 446.
村上義清 509.
村上武兵衛 696.
村山利右衛門 696.

C

昔はなわらび 622.
室町日記 555.

D

嬢景清八島日記 179, 315, 372, 473, 544.
娘道成寺 319.
むらまつ 223.

メ

A

名義抄　488.
明樂座　85, 88.
目頭　384.
女敵　208.
メーキャップ　477.
目尻　384.
メロドラマ　289.
面落し　316.

B

盲兵助　521.
目貫屋長三郎　48, 587.

D

薫樹累物語　544.
伽羅先代萩　27, 39, 119, 130, 154, 170, 174, 176, 191, 281, 282, 305, 307, 308, 312, 359, 374, 445, 482, 509, 532, 539, 567, 569, 575.
冥土の飛脚　200, 207, 274, 279, 297, 298, 313, 366, 374, 519, 520, 538.
名筆傾城鑑　179, 236.
名筆吃又平　179, 273, 296, 307, 443, 447, 513.
茅源氏鶯塚　133.

モ

A

綟子手摺　662, 664, 671.
綟子手摺付舞臺　670.
木像の化身　490.
元結　506, 509, 544.
もどり場　493.
戻橋　320.
物語　190.
物語風　630.
物語戯曲　245, 247.
物語要素　630.
物語本位　629.
物眞似　221, 242.
物眞似的せりふ　630.
物眞似的口調　632.
喪服　494.
もみあげ　496.
紅葉狩　182.
もみじ手　455, 459, 462.
木綿縞　563.
もも長　469, 471.
桃割れ　530.
紋下　604.
紋所　39.

B

桃井若狭之助　284, 443, 504, 549, 553, 558.
森衆太夫　45, 652, 695.
守川文藏　188.
森口源太左衛門　359.
森丹後　45.
森蘭丸　549.
紋太夫　63.
百島太夫　261.

D

戻駕色相肩　359.
盛久　118.

ヤ

A

役柄　702.
やぐら　598.
櫓下　55, 75, 78, 604, 698.
奴物　522.
やつし　695.
矢鏃貰　185.
やつし役　582.
八つ藤指貫　488, 495.
大和(節)　643.
やり手　458.

B

八重　310, 527.
八重垣姫　172, 308, 462, 721.
八重桐　319.
八百屋久兵衛　515.
八百屋の婆　315.
八百屋半兵衛　284, 443, 520.
藥師寺治郎左衛門　505.
彌左衛門女房　314.
八汐　375, 533.
彌次郎兵衛　298.
安田蛙文　64.
矢體庵虛空坊　622.
彌太夫　648.
柳川檢校　47.
山岡元隣　52.
山下左五右衛門　689.
山家屋佐四郎　282, 519.
山崎屋與五郎　520.
山崎屋與次兵衛　515.
山田案山子　180.
大和少掾　225.
大和太夫　63.
大和國守屋判官秋友　327.
山本角太夫　31, 225, 619, 646, 659.
山本勘助　444, 497.
山本九右衛門　623.
山本二郎　343.
山本土佐掾　658.
山本飛驒掾　650, 670, 689, 691.

C

役者繪盡し　436, 468, 587, 690.
役者評判記　688.
山本角太夫正本信田妻の繪　550.
山本土佐掾芝居圖　335, 587.

D

八重垣雲絶間　436.
八百屋お七戀緋櫻　217, 219.
八島　48, 222.
やすだ物語　36, 41, 97.
宿無團七時雨傘　538.
鑓權三重帷子　208, 476.

ユ

A

遊宴歌謠　610.
遊女　374.
幽靈手　460, 463.

ゆかふ　664.
雪責　185.
湯責　185.
弓手　460, 465.
弓はり　41, 707.
ユリ　619, 620, 642.

B
夕霧　54.
遊女勝山　529.
由良之助　27, 37, 345, 369.
由良武者所らいしん　328.

D
夕霧阿波鳴戸　207.
夕霧七年忌　245.
融通大念佛　149.
融通念佛緣起　555.
雪女六枚羽子板　118, 132, 152, 153, 247, 262, 354.
ゆみつぎ　223.
由良港千帆長者　187.
百合若大臣野守鏡　117, 135, 178.

ヨ

A
妖怪　182, 412.
謠曲　115, 222, 224, 611, 621, 630.
謠曲物　123.
與勘平　37, 286, 328, 332, 346, 358, 364, 380, 498, 508.
横筋　28.
與作踊　621.
吉田一座　690.
吉田家　697.
吉田の系統　698, 700.
義經物　260.
吉野說教　643.
寄席　654.
よだれくり　299, 583.
四天　559.
四天物　455.
讀賣歌　622.
寄り目　392, 442.

B
與市兵衛　301, 563.
與市兵衛女房　314.
與次郎の母　314.
與兵衛の母　314.
横川覺範　148, 252.
横曾根平太郎　498.
横淵官左衛門　282.
横山郡司　135.
横山大膳　135.
吉田榮三　77, 80, 89, 356, 698.
吉田冠二　68.
吉田冠三　68.
吉田冠藏　64, 68.
吉田冠十郎　64.
吉田金四　82.
吉田才治　64, 68, 345.
吉田三郎兵衛　64, 693, 696.
吉田三吾　721.
吉田十四　68.
吉田新吾　68.
吉田多爲藏　356, 698.
吉田辰五郎　80.
吉田玉次郎　77, 80.
吉田玉造　73, 415, 698, 699.
吉田德藏　699.
吉田雛波掾　96.
吉田文吾　677.
吉田文五郎　80, 89, 93, 99, 698, 700, 701.
吉田文三　356.
吉田文三郎　56, 63, 250, 341, 371, 375, 454, 594, 604, 639, 697, 698, 701.
吉野太夫　312, 539.
吉野の前　320, 544.
由兵衛　498.
萬屋助六　519.
萬屋萬右衛門　515.

D
用明天皇職人鑑　54, 100, 117, 126, 136, 137, 149, 152, 157, 183, 261, 277, 332, 342, 352.
義經腰越狀　278, 288, 292, 441, 504, 506.
義經新高館　137.
義經千本櫻　119, 120, 130, 131, 160, 164, 170, 187, 190, 193, 233, 235, 252, 257, 263, 274, 277, 279, 283, 284, 287, 291, 293, 294, 299, 307, 311, 332, 343, 356, 366, 440, 441, 442, 443, 447, 497, 507, 524, 525, 534, 559, 561, 570, 573, 579.
義經地獄破　224, 332.
吉野忠信　118.
吉野都女楠　118.
世繼曾我　118, 138, 139, 164, 540.
淀鯉出世瀧德　54, 201, 207, 208.
賴親二度逆心　224.
賴朝伊豆日記　118.
賴朝七騎落　120.
賴光蜘蛛切　224.
賴光武勇諍　259.

ラ

A
羅生門　182.

B
雷電　182.
羅山　325.
らん菊　338.
蘭平　343, 348, 371.

C
羅山文集　49, 325, 587, 695.

リ

A
リズム　28, 603, 643.
立體化　602.
兩面　38, 316, 320.
兩輪　535.

B
李海坊 343, 348.
隆達 621.
良辨上人 302.

C
琉球年代記 31.

D
良辨杉由來 182, 302, 543.

ル

A
累 37.
類型的淨瑠璃 256.
流布本 612.

レ

A
冷泉節 621, 643.
禮服 546.
戀愛 171, 195.

B
冷泉文治兵衛 337.
冷泉造酒之進 337.

ロ

A
老女 347.
老女の衣裳 572.
老婆の衣裳 578.
老年の衣裳 561.
六段形式 223, 224.
六法 41, 475, 708.
六部 37, 346, 372.

B
老一官 446.
六字南無右衛門 48.

ワ

A
若男(頭) 286, 356, 380, 471, 491, 493, 508, 519.
若男の手 455.
若女形 584.
若衆方 584.
若衆歌舞伎 657.
わき 41, 709.
わき六法 708.
脇役 290.
和事師 582.
藁足 469, 473.
藁手 460, 467.
割鹿子 535.

B
若狹掾 327.
若竹伊三郎 676.
若竹東九郎 64, 343, 375, 676.
若月保治 42.
若葉內待 525.
鷲塚金藤次 257, 273, 295, 361, 446.
鷲塚平馬 292.
渡守勘兵衛 301, 514, 562.
渡守頓兵衛 294, 447.
渡邊國綱 329, 332.
渡邊綱 329, 338, 507.
和田靜馬 284.
和田四郎 511.
和田兵衛 291, 356, 445, 496.
和田兵衛秀盛 507.
和田兵衛盛綱 507.
和藤內郷成功 55, 130, 247, 290, 355, 356, 446.

C
和漢三才圖會 48.
渡邊幸庵對話 555.

D
和田合戰女舞鶴 119, 135, 154, 160, 305, 440, 532.
渡邊岩石割 259.

著者略歴

一八九六年生
一九二九年日大文學科卒
國文學・日本演劇專攻
日大教授
文學博士
主要著書
「人形芝居と近松の淨瑠璃」
「文樂の藝術」



人形淨瑠璃と文樂

定價　一八〇〇圓

一九五八年七月五日印刷
一九五八年七月一〇日發行

著者　©　內海繁太郎

發行者　草野貞之
印刷者　山田三郎太
發行所　株式會社　白水社
東京都千代田區神田駿河臺三の一
電話東京(29)三二五二―四
四六八六―七
振替東京　三一二一八

凸版印刷・中野製本

戸板康二著

芝居名所一幕見

A變型判 布裝箱入 各¥四八〇 〒四〇

歌舞伎十八番、あるいは新派の名舞臺を、その背景になったといわれる名所と寫眞で見開きに對置し芝居の名劇一幕をめぐって、時移り星變った名所の風俗をたのしく語るもの。

東京篇・玄冶店、品川、八つ山下、芝明神、湯島天神、番町、赤門、水天宮、鈴ケ森、一石橋、矢口渡、二重橋、靖國神社等八〇ケ所・寫眞一七二

諸国篇・鶴ケ岡八幡宮、建長寺、極樂寺、戸塚山中、木更津、箱根權現、富士裾野、熱海海岸、修善寺、沼津千本松原、大井川等八十四ケ所・寫眞一七四

素顔の演劇人

B6判上製 二四八頁 ¥三八〇 〒四〇

演劇人の横顔

B6判上製 二三〇頁 ¥三〇〇 〒四〇

飯島正・内村直也・原千代海
光吉夏彌・戸板康二 共編

演劇 映画・放送 舞踊・オペラ 辭典

B6布裝 一〇五〇頁 ¥一八〇〇 〒五〇

收載項目約四千五百。學校、圖書館、あるいは演劇團體、愛好家の必備辭典の一つといえよう。寫眞・圖版 五四〇

木下桂風著 別刷寫眞八〇頁

釜 歴史と鑑賞

A5判布裝 三九〇頁箱入 ¥一、五〇〇 〒八五

吉澤義則著 A5判六一四頁 布裝箱入

昭和新修 日本古筆名葉集

¥一、二〇〇 〒八五

岡本千万太郎著 A5判二三四頁 クロス裝箱入

日本語の批判的考察

¥三〇〇 〒四〇