

してしまつた報知講堂で聽いた淨るりを標準にせないで、上方の淨るりを聽き直してほしいと思つた。これも餘談に筆が走つたが、「構へ」を説明するには東西の比較が、一等讀者の會得を得る方法だと思つたからの惡口である。徒らの漫罵でないことを諒として許させ給へ。

## 十、人形の足の「構へ」と手の種類

人形淨るりの人形の「構へ」について述べましたが、人形の行儀としては一番悪い俯向き加減の「構へ」である「鐵砲ざし」は、上方の人形では一等厭ひ忌むところ です。そしてこの上方の本格の人形の遣ひ手の左手が、人形の體内で二の腕と腕とが、殆んど直角になつてゐる。これとともに「人形」の構へとして、最も大切なのは人形の二の腕に力が籠らねばならぬ。手先だけをいくら巧みに使つても二の腕に力が入らないと人形の行儀が崩れます。人形の二の腕が木造である場合は、稍々胡麻化することが出来るが、二の腕が布をからんである場合の二の腕だと、この腕に力が入らぬと人形は死にます。丁度生命のない人形遣ひの二の腕は、しがらき餅か、穴錢を錢さしで通したやうな工合です。錢さしにさした穴錢といふ比喻は、江島屋其積が「傾城禁短氣」で有名な比喻、これは風壞の虞れがありますから説明はしませぬが、人形の二の腕が正に是れでは、人形が死んでしまふに異論はありませんまい。即ち二の腕に

力の籠るといふことは布で巻いた人形の腕に「肉」が張切るといふことです。

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

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

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

「型を崩さぬ人形」と、私は榮三の人形をいひましたが、これは少し説明を加へておかぬと誤解の虞

れがあります。——「人形の型」といふものが、一定不動のものでないといふことを申したい。先人の型、先名人の型にもソツがある、よし一點の非の打ちどころのない名型でもが、時代の推移によつて、型にもいろ／＼な工風が産れてゐます。「型」は琴柱ことばしらに膠にかはしたやうなものではありませんまい。この意味に於て榮三は昭和四年五月の文樂座で、陣屋の熊谷を遣つてゐますが、今まで嘗つて人形ではない熊谷の一つの型を試みてゐます。それは熊谷の物語りで、「心にかゝるは母人の御事」のくだりで、今日までの人形は、藤の局を見てゐますが、榮三は「心にかゝる」でサツと扇を開いて右に翳かきし、女房の相模の方へ横目を引いてゐました。これらは人形の型としては、榮三が始めてゞせう。だから「型を崩さぬ」と榮三についていつたのは、型の精神を崩さないといふ意味です。私は「横目」を引くといふ言葉をこゝに用ひましたが、眼玉を横へ寄するために、その糸を引くのをその業者はかう云うてゐます。

人形の内部の構造からいつて、見のがしてはならぬものに、人形の肩板のところから紐で結へて遊離してゐる竹の棒が一本あります。これを人形の方では「ツキアゲ」といつてゐる。この「ツキアゲ」が却々人形を遣ふに用をなすものであつて、形に品を付けるには、この「ツキアゲ」が與つて力がある。「ツキアゲ」の不用の時には人形の頭の棒——「ドグシ」とこの社會で呼んでゐますが、この「ドグシ」を人形遣ひが左手で持つて、その左手の拇指で「ツキアゲ」を刎ねてゐます。が、「ツキアゲ」を利用して形を

なしたり、人形の形を崩さないで、料のない時に人形が休んでゐたりするときは、この「ツキアゲ」を人形遣ひの左手の二の腕で受けて「ツキアゲ」を利用してゐます。

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

人形を説明した最後に、人形の手について簡單なる記載を試みておきませう。

人形の手は大體から分けると男女の二つに分れます。

女の手は指が五本とも一つになつて、その指先だけしか動かないのですから、これは至極簡單で一種

類しかありません。

男の手は分ちて、五種とします。

かきつばた

つかみ手

蛸つかみ

カセ手

ちやり手

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

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

「つかみ手」は「さし金」をつかひ、「蛸つかみ」は、この「さし金」のない手、即ち人形の腕を後から持つて使ふのがソレです。この「つかみ手」と「蛸つかみ」の二種類は説明が致しにくいから、實例を以ていふと、つかみ手は肌を腕がぬ役に用ひます。即ち人形遣ひの手を人形の脇から突込んで遣ふことが出来ませんが、肌を脱いで襦袢一枚になる役、即ち又助、平作だとか、筒袖の鎧姿、即ち十段目の光秀の

如きは、人形遣ひの手をさし込む處がありませんから、腕の中途に「さし金」をつけてゐる。この「さし金」のあるのが「つかみ手」然らざるが「蜻つかみ」と申してゐますから、この「さし金」の有無で名稱が變つてゐるわけです。

「カセ手」といふの手首だけ動いて指が動かないのを申します。

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

で、幕内において歌舞伎と人形との相異を一寸述べたい。

それは歌舞伎だと、狂言作者、狂言方があり、幕引がありますが、人形の樂屋では狂言作者がない。尤も昔は各座に座付の淨るり作者があつたから、その下に狂言方の居たことは勿論であるが、今日の人形芝居では狂言方がゐない。幕は大道具が引きますが、又「小道具」といふ係がない。人形遣ひ自らが歌舞伎の狂言方を勤め、又横幕を引く「かげ」も打てば折も打つ。小道具の出入及びその責任は「小道具」といふ一分科がなくて、人形遣ひの職分の一仕事なのです。舞臺においては大道具を除いた外の悉くを人形遣ひの仕事になつてゐます。されば太夫なり三味線が、みす内の身分の低い者でも紋下の立者

でも、自分の語り場弾き場をすますと、公の用事は舞臺においてないが、人形は、これに反して樂屋入をするから、はねるまで寸時の暇がないといふ働きを樂屋においてします。その上、今日人形の頭の手入をする者がない。人形を新たに打つ者さへもないのですから、人形の頭の手入は盡く現在においては頭取の吉田玉次郎がやつてゐます。頭の手入の呼吸は到底専門の人でなくば出來ない。例へば人形の頭のさへ棒である「ドグシ」と首との付け工合、こゝの金物、これを「カマ」といつてゐます。この「カマ」の一分一厘の狂ひが、人形の頭の遣ひ工合に關係するのですから、手入は矢つ張り樂屋でせねばならぬといふのが、現在の人形芝居の樂屋の現状です。

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

ところで、三業が舞臺においてカツチと呼吸のあふやうに、又場内の取締をするものに「奥場」といふものがあつて、客の場席、通ひ路の最後の傍に蒲團を敷いて頑張つてゐましたのが、昔の座内の風景でした。竹本、豊竹の兩座の昔にもあつたらしく考へますとともに、最近の文樂座にもこの「奥場」が

ありましたが、いつの頃にか無くなつてしまひました。太夫の各段の語り場でも「何々太夫様」といふ呼び聲をとや、内からしたのですが、今日ではこの古式も廢つてしまひました。

斯の如くに古式や昔の習慣や制度がドシ／＼改廢されてしまふ。そのために人件費は節約されるでせうが、今日の根城を燒出された文樂座には、昔の制度を偲ぶよしもありません。それで事務が澁滞されずに行はれるのならよしいが、舊制度は廢滅されてしまふ。そしてそれに代る新制度が出来ませんから、今日の文樂座は、てんでバラ／＼で、太夫、三味線、人形の三業の聯絡がとれてゐません。例へば各興行の出し物を決定するにして、昔ならばその道に生れた經驗豊かな人があつて——文樂翁の如きがあつて、太夫の柄を見て、人形遣ひの腕を見て、出し物の選擇をし、場割役割を決めたものでした。この相談に預る者が、一座のたばねをする紋下です。興行主乃至その手代奥役なり、その道の經驗を土臺にして藝人を見て役割が決定されたのですが、悲しい事には、今日の文樂座にはその専門家がゐない。假りに紋下が決めるにして、その補助、興行師側としての狂言の選擇に當る智慧者が、今日の文樂座には全く缺けてゐます。これが實は文樂座の燒失よりも何よりも文樂座の内在的致命傷です。三業の藝人は實は養成しようとしても、或程度までの藝人しか養成は出来ない。大天才——それほどでなくとも、今日の類勢を盛返へすだけの天才でも、生まるゝのを待つより外に道がない。養成することの微力で



あることは藝道の常ですが、三百年——見ようによつては四百五十年の傳統のあるこの人形浄るり道保存維持は、浄るりに経験と理解とのある奥役——といはうか、狂言の選定役割の出来る人が、實は今日の第一の緊急必要事なのです。

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

竹豊兩座の興廢、近くは文樂、彦六の兩座から近松座の起伏は、今こゝでは説けません、藝人を最も有効に用ひた時にその座は榮えてゐます。最近においては、例の文樂軒の二代目がその人であつた。この昔の文樂座の奥役手代にはなか／＼の傑物がゐた。——傑物といふよりは、この道に明るい人がゐた。それが松竹合會社に文樂が引繼がるゝとともに、志を失つた人、或は死んだ人などで、今日の文樂座の表方は、浄るりに對しては悉くが殆んど素人といつていゝ、太夫の語り口をさへ十分に知る人がない結果が、川ひやうによつては甘かるべき料理をも、材料を殺してまづくしてお客の膳に供へてゐるといふ有様である。

私は、文樂座の歴史を説くことは、私が今執筆中である「近世人形浄るり史」に譲つて、こゝでは述べないで、植村文樂軒から松竹の文樂座へ引繼がれたる過渡期の奥役についての事情を述べると、毎月の

狂言はどういふ手續きで決定されるかといふ、お客には分らぬ幕内の順序が分かると思ふ。即ち「狂言」が出るまでを、讀者の眼前に展開しよう。

## 十一、文樂座の歴史

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

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