

勾
欄
雜
話

一

言葉——訛は國の切手だといふが、それは空間的の見方で、時間的に取扱ふと、言葉の變遷推移は、「時代」を見せてゐる。その「時代」の眞實を示すものは、その時代の言葉だ。徳川時代の市井文學に、謂はゆる軟文學に、文學として、さう價値の高いものがあらうとは思はない。然しその時代々々の眞實がどんな詰らぬ文字の裏、言葉の慣用にも顯はれてゐるから面白い。これは昔の話ではない。現在大阪で「文樂を見に行かう」といふ言葉を耳にする事が多くなつた。近頃では文樂——即ち人形淨瑠璃は見に行く演藝になつた。が、こゝ十數年前には「文樂を見に行く」などいふ言葉が大阪人の口には出なかつた。「文樂を聴きに行かう」「文樂を聴いたか」——と人形淨瑠璃は聞くものであつた。今日二十歳年配の、大阪を知る若い方でも、幼少の頃の、この用語例を注意して思ひ起さるゝと分る事だと思ふ。これは人形淨瑠璃の變遷が、言葉の裏にハツキリと顯はれてゐる一例だ。元來「人形淨瑠璃」といふ言葉でもが、近い頃の言葉で、昔の人を冥府から蘇らして「人形淨瑠璃」といへばヘンな顔をするかも知れぬ。「操」といふ言葉が常用語として通用してゐたのだ。「人形」を冠する「淨瑠璃」といふ言葉を考へると實はヘンな言葉だ。文

彌淨瑠璃、歌淨瑠璃、當流淨瑠璃——といふ風に淨瑠璃を流義によつて特定の形容句を冠するならば分るが、「人形」といふ形容句を冠する淨瑠璃の意味が可笑しくなる。その可笑な淨瑠璃を見に行くといふのだから、餘ッ程ヘンな事になるのだが、今日では淨瑠璃を見に行く事になつてゐる。このヘンな言葉に實は、眞實が顯はれてゐる。言葉の妙用はこゝにあり、眞實が言葉に残つてゐるのだ。話はズツと遡るが元來「操」とい言葉は、「綾ヲトル」といふ語源を持つ言葉で、古い「アヤツリ」の用語例に考へる、と後の「カラクリ人形」に用ひられてゐる言葉だ。「操り燈爐」などがソレであるが、「操り」が一般語となつたのは、淨瑠璃と三味線と人形とが提携して一個の「藝」となつた時に「操」といふ言葉の内容がハツキリと極つたやうだ。今日の言ふ人形淨瑠璃が、即ち「操」なので、天井から糸で操縱する操は「絲操」と別の言葉が出来てゐる。「堀川猿廻し」の芝居を見ると、段切れに猿を遣ふあの猿は、結城孫三郎などが天井から糸で操つて動かしてゐる。アレが「絲操」で、文樂座の「手遣」の人形芝居は、「操芝居」とのみ用ひて來た。コレが古い慣用例で、人形淨瑠璃といふのは、極く近い頃——明治五年來——の言葉だ。「操芝居」でもが聴きに行くのだつたが、「人形淨瑠璃」と言ふやうになつて、却つて見るといふのだから、餘ッ程ヘンなのだ。——が、こゝに考ふべき二つの問題が與へられる。

二

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

「目」に訴へる藝が、大衆的に迎へらるゝ事、昭和の觀客のみではなかつた。初代の竹本義太夫が、道頓堀に櫓を揚げた貞享元年以來、當流淨瑠璃（義太夫節といふのは、後に人が、しか呼んだので、その時代の本人達は「當流淨瑠璃」と自稱してゐた）に、枕を碎き、骨を削る程の思で、新作を以て提供してゐたのだが、初めの二三年こそ、物珍らしさに多少繁昌したが、後の十七八年の間は、興行的には赤字ばかり出してゐた。竹本義太夫は、これがために、借金に苦しみ抜いた。この竹本座を、赤字から救うたのは、竹田出雲で、出雲は耳に訴へる事のみ工夫してゐた竹

本座の主義方針を根本から覆へして、「目」に訴へる人形を目安にして客を呼んだ。竹本座が盛返へし建て直つたのも、この「目」に訴へる人形からである。この興業師としての腕を揮つた竹田出雲といふのは、「忠臣藏」の作者だと傳へる竹田出雲の父で、興行師としての敏腕家であつたらしい。この出雲が竹本座を引受けた時には、既に道頓堀の興行の殆んどを、竹田一家の手で獨占に近いまで手を伸ばしてゐた。竹本座も初めは、竹屋庄兵衛といふ興行師が付いてゐたが、竹本座の小屋ソノモノは、竹田一家の所有小屋であつたのだから、小屋主が、太夫元としての竹本義太夫が、經濟的にヘコタレたのを引受けて太夫元となつたといふ順序であつた。その内情はとにかく竹田一家の經營に移つて、初めて大衆的に「目」に訴へる人形が發達進歩したのである。この人形の發達がなかつたならば、當流淨瑠璃も、他の音曲、例へば一中の如く、江戸の義太夫の如く、河東の如く、今日まであの有様のまゝ傳はらなかつたであらう。そして竹田一家は、當時寶永から寶曆にかけて「目」に訴ふる興行で道頓堀を席捲してゐたのである。竹田の元祖近江が機巧人形といふ目にのみ訴へる舞臺の骨法を吞込んでゐたのだから、この舞臺を、竹本座に應用したといふ勘定である。

三

もう一つ考へらるべき事は、大衆的に迎へらるゝのは人形である事。かくの如く今日に初つた事でないに拘らず、人形淨瑠璃にあつては、常に主體は淨瑠璃で、人形、三味線は従であるといふ長い歴史を續けてゐる。しかも操の發生の慶長年間以來、淨瑠璃、三味線、人形の三者の中一つを缺いても操は成立しないのだが、淨瑠璃は主で三味線、人形は常に従である。この三者の關係を、三田村鳶魚氏は、「精神」と「肉體」との比喩を以て説いてゐられる。淨瑠璃は精神で、人形或は三味線は「肉體」であるといふのである。これは既に操の發生當初において、この主と従との關係におかれてゐる。或る「語り」の文句の間に、廉々だけに極めて幼稚な人形の動作が伴つたのが、人形發生當時の有様であらう。ズツト傀儡子の人形を想像してみても、勾欄藝能の形式を採つた後の創始期の操を想像してみても、幼稚なる人形の動作を文句の廉々に見せ、三味線は、今日の浪花節の三味線程度に文句の間を拾つて、伴奏された幼稚なものであつたらうと思はれる。常に斯くの如く淨瑠璃が主であり、精神であつたやうであつたから、「操芝居は聽き、行く、く」ものであつた。その「人形淨瑠璃を見に行く」時代になつたのである。「精神」の滅亡を言葉

が裏書してゐる。もうカンフル注射も酸素吸入も追付くまい。これが人形淨瑠璃の現状だ。もう恐らく生きた保存の道は手遅れであらう。存する一方法は機械の力によつて、ミイラの如き保存——即ちトーキーにでもとつておく事がせめてもの保存であらう。が、これは生身の保存ではない、罐詰の一法だが、或は冷蔵庫貯藏のやうだが、それすら、こゝ一二年に急いで施行せねばなるまい。具體的にいへば吉田榮三の健康な間に行はねば、それすらむづかしからう。——心細い話だ。

四

この間、去る百貨店へ八王子の車人形が、一週間人寄せの餘興に演じられてゐた。その新聞廣告に「文樂座の人形淨瑠璃の根源の人形だ」といふ意味の宣傳が書いてある。一百貨店の宣傳だから、どうでもいゝやうなものゝ「車人形」といふ江戸に於る末期の人形の一形式が、文樂——言葉を換へると「三人遣の人形」の根源だといふのだから、宣傳にしても少しアクどい。元來、「三人遣ひ」の人形の源流が、普く知られてゐない。常識になつてゐないから、こんな不法が堂堂と廣告されるのだと顰蹙される。上方の三人遣ひの様式が、江戸に移されて後も、江戸には人

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

今日の三人遣には主遣と左手遣ひと足遣ひとの三人が、りで一個の人形を動かしてゐる。この内主遣ひはどんな風にも人形を取扱ふものかといふと左の手で頭の下方に延びた胴申といふ頭を支ふる棒を握つて、それと同時に人形を支へ、右手は人形の右手を遣ふのである。

ところがかういふ複雑な遣ひ方が、突然に工夫さるゝものでなくて、この三人遣ひが工夫され

た享保十九年十月以前の人形はどうして人形を動かしてゐたかといふと、人形には足がなくて、人形の裳から人形遣ひが兩手を突込んで、兩手を差上げて遣つてゐた。この一人で遣ふこの形式を「突込人形」と稱へる。然しこの「突込人形」から、今日の「三人遣」に變化するには、餘程の飛躍的の工夫が試みられねば、かういふ形式が何んとしても生れないといふ事は、直ちに合點せらるゝ事であらうと思ふ。

ところが、この「突込人形」の形式は、主として竹本座の手法であつた。別に豊竹座の手法としては山本飛騨掾が工夫になる「片手人形」といふ様式で、人形を働かしてゐた。「片手人形」といふのは、丁度今日の「主遣ひ」だけで動かしてゐる様式と見るべきものであつて、左手はなく足を遣ふものもなく左の袖を體裁よく胴體に結び付けたまゝ、左に手のある如く想像せしめ右手だけで動作をつゞけるが故に、「片手人形」の稱がある。この「片手人形」の形式に、左手を付けて遣ふものが、別に出來、足をつけて足を遣ふものが新たに出來て、初めて三人がゝりの形式が調つたのである。即ち竹本座の「突込人形」からは、三人遣ひは導き生れないで、豊竹座の「片手人形」から直ちに三人遣ひが工夫されたのである。この三人遣ひの源流の發見については、別項に考證的に源流考を發表してあるが、この工夫者は豊竹座の立役遣ひ近本九八郎といふ人形遣

ひであつて、後近本九八郎が、竹本座へ轉座し、「大内鑑」に出勤してこの工夫を遂げたのであるが、近本九八郎の外に、もう一つ、先行の工夫者がある事を忘れてはならぬ。それは、桐竹門左衛門といふ人形遣ひで、門左衛門は、この「大内鑑」の時に「丸胴」といふ人形胴を初めて用ひてゐる。これまで「裂胴」といふので、人形の胴のところは前だけ布を垂らして胴としてゐる。

「丸胴」は、胸、脊、腹もある、今日劇場に用ひる縫ひぐるみのやうな胴で、この丸胴の初めての工夫が桐竹門左衛門で、「大内鑑」の時に與勘平を遣つてゐる。そして肩を脱いで人形の肌を看客に見せた。この時の必要上この丸胴が、工夫されたのであつて、「淨瑠璃譜」に謂ふところの「人形の腹働くやうに拵めし也」に當る。或は又寶曆七年刊行の「外題年題」に「今度（享保十九年の大内鑑の興行を指す）與勘平より人形の腹ふくるゝ様に仕初る」とあるのが、この桐竹門左衛門の工夫で、即ち三人懸りの形式がこの丸胴の工夫にヒントを得て、同時に工夫されたのである。そして與勘平に對する彌勘平を遣つたのが、前記の近本九八郎であつた。——即ち三人遣の工夫者は丸胴を遣ひ初めた桐竹門左衛門と、この時豊竹座から轉座した近本九八郎との兩人の工夫によつたものであつた事が、ハツキリと分つた。が、この享保十九年の「大内鑑」の直後盡くの人形が三人遣ひとなつたといふ意味ではなくて、「三人遣ひ」「片手人形」「突込人形」の三

様式が併用されてゐたのが、延享二年の竹本座における人形舞臺としては劃期的の興行であつた吉田文三郎の「夏祭浪花鑑」から、「三人遣」が主として用ひらるゝに至つたものであらうと想像する。

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

五

人形を遣ふ様式が、かういふ風な變遷を経て、今日の三人遣ひの様式となつて、爾來は、淨瑠璃ソノモノが現す内容の演出で、舞臺がよくも悪くもなつた。淨瑠璃の曲風も、今日一般に考へらるゝやうな、簡單なものではない。よく人の言ふ事には、近松の作を復活せよ、名作が澤山あるではないかと、ごく簡単にいふが、さう古典の復活が手ツ取早く行はるゝものではない。作はあつても曲はない。上に述べた如く、人形の様式でも、近松時代と今日とは全く違つてゐる。

る。三人遣ひといふやうな遣ひ方は、近松の歿後の舞臺だ。近松在世の人形は、言はず淨瑠璃の間々／＼に極めて簡単に、人形全身の動作、少くとも頭を動かす程度の動作しかなかつたのが、近松時代の舞臺だから、近松が考へた、人形の出入などいふものは、今日の人形舞臺とは、全く勝手の違つたものとなつてゐる。節にしても、三味線の手にしても、それだ。「義太夫節」と他人からではあるが、稱へらるゝのだが、實は初代義太夫の曲風といふものは、義太夫一代で滅亡したものと考へていゝ位のものだ。貞享を句切りとして古淨瑠璃から、當流淨瑠璃を創始したのは初代義太夫だが、義太夫の在世に既に、豊竹若太夫が東風の淨瑠璃を創めてゐる。その上當流淨瑠璃を大成し、完成の域にまで達せしめたのは、政太夫、後の播磨少掾である。この播磨少掾は義太夫の弟子ではあるが、義太夫よりも、兄弟子の豊竹若太夫の影響の多い太夫であり、そして初代の歿後播磨少掾は、「若太夫の技巧」を以て「義太夫の腹」を語るのがほんとうの當流淨瑠璃であるといふ意味の事を門弟に話してゐる口吻によつて觀るも、播磨の曲風は、初代が創始した淨瑠璃とは、柄も風も節もが違つてゐた筈だ。その上に寛延元年といふ『忠臣藏』の書卸しの時に、由良之助の人形を遣つてゐた吉田文三郎が、山科を語つてゐた竹本此太夫と衝突して此太夫をして退座せしめ、豊竹座の太夫で後に大和掾となつた三輪太天をして此太夫と交替して山科を

語らしめたのである。これが謂ふところの『忠臣蔵』騒動なのだが、この時に端を發して西風の淨瑠璃と、東風の淨瑠璃とが全く混淆雜糅を極めたのである。その上にこの大和掾は、いろいろな節の工夫をなし、後に傳へて節の根源をなしてゐるのだから、今日の淨瑠璃は、上に述べた播磨少掾で、東風が加味され、大和掾で、東も西も含んだ曲風が出来たと觀ていゝ位だ。その後長い歲月の間には益々曲節の變遷、複雑化、分化が行はれ、名人、上手が出て、一つ／＼の作品に、特有な曲風が出来た。そして明治期に入る前に、三代長門太夫、五代春太夫のやうな名人上手が輩出した。その曲風が、明治の好尚につれて、美聲一番の後の攝津大掾、即ち二代越路太夫で一變したといつてもいゝ位の變化を見せた。淨瑠璃の風がかくして全く違つた。これに伴ふ三味線は、檢校出の盲目の竹澤權右衛門が、初代義太夫に始終し、播磨少掾の政太夫の大成には、鶴澤友治郎の初代が、三二時代に大に盡した。そして大和掾が、『忠臣蔵』を西と東とで交替して語つた時も初代友治郎の晩年であつた。斯くの如く當流淨瑠璃は、義太夫から源を發したが、作品からいふと播磨少掾の『國姓爺合戦』と大和掾の『假名手本忠臣蔵』を劃期的作品として當流の原始的「相」風が既に失はれたと見ていゝ、そして複雑な曲風を作つた。

更らに三味線の手が彌々益々こんで來たから從來の如く口から耳への傳承のまゝでは、作曲が

残りさうもなかつた時に、三代友治郎即ち松屋清七といふ天才が出て、三味線を記録する技術を發明した。斯道に今日傳はる朱章シヤウチャウ、即ち三味線譜がこれである。今日西洋音樂の五線譜に記録されて、和洋の音樂に、至極便を與へてゐるが、この五線譜とて三味線においては、清七の譜を去る事、さう遠くはない。この朱章の發明は文化年代と見ていゝ位で、三味線の手が記録さるゝに至つて、益々手が複雑となつた。天保度に入つては殊に手がこんで來た。豊澤廣助が出て豊澤流の元祖としてその門葉が榮ゆるに至つて、三味線は伴奏の域を脱して三味線としての獨立した位置を築き上げた。

即ち三味線ソノモノも天保の頃から一階大ぶりとなつた。この大ぶりとなつたのは全く天保を境としてゝあつた。糸も義太夫の相三味線竹澤權右衛門時代は記録がないから分らないが、中古（初代二代の友治郎時代）の三味線の糸は七五、或は八五といひ、糸一掛の目方七匁五分乃至八匁五分であつたのが天保度から上方の糸は、九がけといつて九匁あつたのが、明治初年は九掛といひながら、ソノ實際は九匁三四分あつた。三味線彈でいふと天保度初ひの鶴澤文造、同勇造、同寛治、稍下つて才治、勝七などが、皮も厚皮を好み用ひた。それ共にコマも輕くては用をなさ
いから、生蠟に鉛を鍊り、變駒を用ひてゐたのを、天保の中期には、大阪の榊藤サトウと呼ばれた三弦

工の石村東助といふ者の工夫になる、鉛籠オウゴンの胸が出来て、専らこれを用ふるやうになつた。重さ
でいふと四匁五分前後に及んだ。この石村東助が、撥皮の工夫などもしてゐるから、三味線を強
く弾くやうになつたのも、この榊藤の工夫が與つて力が大きかつたともいへる。

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

六

即ち團平の藝を明治十四年十一月を句切りとして前期、後期に分ちたい。前期は修業時代を別
として、元治二年正月竹本湊大夫を弾くやうになつた時から、五代春大夫、二代越路大夫を弾い
た時代であり、後期は、明治十五年以降越路大夫と分れる迄と、大隅を弾いた彦六座時代とに
なる。そして前期は所謂、非難する人の言ふ破壊時代であり、後期は守成時代で、この期に入つ
て、團平は藝の圓熟と共に、古來の本格的なる藝の研究復活に努力し、從來の淨瑠璃の集大成を

目安にして進んだ時代で、この期の團平の功績は實に絶大であつたといつていゝ。

明治十四年末に、團平の態度に一轉機を來たした原因は、十四年十一月十八日を初日とする松島文樂座における「カシノヤドクシノクシノイヘト荊萱桑門筑紫鞍」の三段目『オチヂヂ宮守酒』を越路太夫が語りその三味線を豊澤團平が弾いたに起原する。團平は常にこれまでの淨瑠璃について、改良を施し、節の延び縮みに、三味線の手の繁簡に、いろ／＼な手を盡し、建設のための破壊を敢て行つて來た。この時に前狂言が「八陣守護城」で、次に「荊萱」が選定された。宮守酒が越路太夫、高野山が法善寺の津太夫、奥の院が組太夫といふ顔觸れであつた。この宮守酒の役を受取つた越路太夫の相三味線が、當時豊澤團平であつて、越路のためには先輩であり、越路の藝を見込んで越路を導き育てゝゐた關係の相三味線であつた。この時、團平は、宮守酒の曲風に一新機軸を企てた。元來「荊萱」の書卸しは、享保二十年八月の豊竹座であつて、宮守酒はこの正本の三段目の切で、檜下の太夫、越前少掾の持場で、その作曲にかゝり、曲風の傳承するところがあつたのは、この書卸しの越前の後に、寶曆二年に筑前少掾が、この三ノ切を語つて、越前少掾の曲風をそのままに祖述してゐる。ところがこの書卸しの宮守酒の端場を語つたのが、初代豊竹駒太夫とて、播磨屋彌三郎といつた素人淨瑠璃で、この時が太夫としての初舞臺であつて、古今の好評を博した。謂ふところの

「駒太夫風」といふ一流の淨瑠璃の風が生れたほどの太夫となつた。駒太夫といふ人は、高い調子で三味線を弾かして、浮沈みの音使ひに工夫を施した名人で、詞に特別の音使ひを工夫して、人物の身分を語り分けた太夫であつた。こゝに思付いたのであらうと思はれるが、豊澤團平は、宮守酒の切をも、所謂駒太夫風で、手を付けて、越路をして語らしめた。言葉を換へると端場が駒太夫風で、切が越前風である宮守酒を、端場、切を通じて駒太夫風に變革してしまつたのであつたが、この時の世評は實に散々の不評で、越路は美事に失敗した。流石の團平もこの失敗から翻然悟るところがあつて、この後は、傳承の淨瑠璃の風は決して變革しなかつた。そして絶えたる古曲に新たに手を付ける時には、太夫直ダイキの正本の節章を尊重して、一點のゴマも諸忽に付せず節章のないところは、前後のゴマの有りやうを考覈熟慮するところあつて、古來の「風」を變へざる事を心願とした。即ちこの『宮守酒』の失敗以來、團平の採り來た態度は、主として、その淨瑠璃が持つ傳承の曲風の保存、復活にあつた。そして新たな手を付するのは、曲風を鑑みて「彈出し」に限つて、古來にない手をも付けたが、その曲本來の「風」は、「彈出し」手においても深く考慮を拂はれてゐる。そして彼自らは「彈出し」において、二度と同じ手は弾かなかつたといふ事を言傳へてゐる。こゝに團平の作曲上の技巧を見る事が出来るのだが、團平は不幸にし

て作者の傑れたる人を得なかつたので、この新作方面に貢献するところはなく、廢滅の古典の復活と古來の曲風の亂れんとするのを、集大成して、こゝに團平は大きな功績を残した。即ち前記の明治維新の際に曲風を破壊したものは團平だといふ非難は、前記のやうな意味において、眞實であり、その非難は當つてゐるやうが、明治十五年以後、遅くも彦六座創設されて以後の團平は、復古派の總帥の觀があつた位だと言つていゝ。こゝに述べた「彈出し」といふのは、各曲の始め太夫が淨瑠璃に口を開かない前の、三味線の前彈をいふのである。即ち新しい前彈は、常に新たに用意されてゐたが、新たな前彈にしても、その本來の曲風を暗示し、示唆する手が、常に付けらるゝ事を念としたといふ意味である。

もう一つこゝに注意したい事は、前記の如く、「宮守酒」に越路、團平が失敗した。——世評が散々の不評であつたと言つてしまへばそれまでであるが讀者の注意をこの一點で喚起していただきたい事がある。當時日の出の人氣、あの越路の美聲、且つ三味線は三絃の神様扱ひされてゐた清水町の師匠だ。團平ともいはないで、——清水町の大師匠で通つた。ニラミの利く彈き手だ。この越路と團平とがコンピの宮守酒でも、「悪ければ悪い」と散々の不評を蒙るのだといふ當時の立派な大衆の耳がナンと羨ましいではないか。この「立派な耳」が大衆にあればこそ、淨瑠璃も

發達する、藝人も一生懸命の仕甲斐があるといふものだ。キクラゲのやうな外耳だけが、耳の形はしてゐるが、節穴同然の、風通しのいゝけふこの頃の「大衆の耳」では、もう淨瑠璃も末の末だ。語る藝人、聴く看客が因となり果となつて、藝に魂が吹込まれる。これが生きてる藝だ。血の氣の通つてゐる藝だ。——豈に嘗に淨瑠璃のみならんやだ。歌舞伎でも同じだ。六月（昭和八年）の明治座の吉右衛門の初役といふ「沼津」の平作を見て御覽うじろ。なつちやゐない。初役だといふから割引もしてみよう。稽古だと思つてみようが、案外技巧は勉強してゐる。テクニツクに對する努力は認めるが、「沼津」といふ曲風が全く忘れてゐる。——「風」とは平作の性格といふのぢやないですよ。「沼津」といふこの段が持つ一段の「風」が吉右衛門には、全く解つてはゐないやうだ。従つて松原は疝氣筋だ。——しかも、一代を指導すべき大通と我れも人を許す劇評家が、「松原が巧い」といひ、「手馴れるに従つて立派な賣り物になる」といふ意味の高評を見て、果然たるざるをえない。——申添へておきたい、淨瑠璃の曲風と、歌舞伎の舞臺とは違ふといふ議論がありはするかも知らぬが、長い間相當な研究を重ねて作上げられた「風」である。淨瑠璃の風が歌舞伎の舞臺に移し植ゑて、役にこそ立て、荷厄介にはならぬ、邪魔にはならぬものだといふは強く主張したい。言葉を換へればこの「風」が丸本の味ひとなるのではあるまいか。こ

の六月明治座の吉右衛門の平作では「手馴」れ、ば手馴れる程、方向が違つて來はしまいか。しかも「賣物になる」と仰言る。——もう何もいふまい。越路と團平の宮守酒に散々の不評を浴びせて、團平をして反省せしめた「その時代の耳」が羨しい事だと、再び強く私は述べておかう。

團平の轉機が丁度宮守酒であつた。こゝに「人形淨瑠璃の常識」を述ぶるに當つて、本場の大阪でさへも、明治末に出た限りの珍しい宮守酒を例に引くに極めて不相應なのが、恰も六月(昭和八年)文樂では古靱太夫が友治郎の絃で宮守酒を語つてゐる。且つ六月四日には、ラヂオの恩恵で、全國に古靱が宮守酒を放送した。聽かれた方が多からうと思ふと、大衆的に耳にない筈の淨瑠璃だが、こゝに安心して引用する便宜と機會とが與へられたが如く私は感じた。が、古靱の宮守酒の批評は、こゝでは述べまい。それは、瀬戸海の濱燒を小包郵便で届かつて、濱燒の眞味を東京で語る愚を學びたくないからである。が、淨瑠璃の「風」だけではラヂオでも聽く事が出来る筈だ。前記のやうに越路は、團平で失敗し、續いて五代目野澤吉兵衛の三味線で、明治十五年五月に、焼けた御靈の文樂で出した時も、越路は宮守酒は失敗した苦い經驗を持つてゐる。三度目に、明治三十九年六月豊澤廣助で語つた時に漸く、本道へ歸つたやうであつた。この廣助は後の絃阿彌で六代目である。古靱の今の相三味線の鶴澤友次郎は五代廣助の弟子であるから、宮

守酒の曲風は越前風の正しいものである事に間違ひはない。

七

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

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

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

とある。文樂座を出て大悦をした萬鳳とは、明治の初、中兩期を通じて大阪における素人淨瑠璃

の雄で、斯道の勢力家で、彦六座のために團平に話を取繼いでゐた人である。「少し申分に此方不服」とあるが、内容に觸れてゐないからこの日記では、文樂を團平が引く動機は分らないが、別に「文樂芝居引一條書」明治十七年中八月廿三日と日付のある、同じく團平の妻ちか女筆の恐ろしく昂奮したらしい一條書が存してゐる。これによつてみると何處の社會にもある事だが、團平と越路との家庭へ中言を言ふものがあるので、近因となり導火線となつたのであるらしいが、眞因と遠因とが、別に二つあるらしく思はれる。ソレは、團平の妻ちか女は、「壺坂靈驗記」の作者だと訛傳さるゝ位の女で、多少文筆の才もあり、賢女と呼ばれた女である。「乞食でもいゝ日本一の乞食なら亭主にしたい。」といふ希望を持して、日本一の三味線弾といふので、妻に死なれて蛆がわかうといふ鰥の團平に、進んで縁を求めた一種の押かけ女房。——その性格の程が想像さるゝ。一方越路の妻女たか女も、赤ン坊の如く越路を取扱ひ、食物一つでも健康を重んじ、咽喉の保護を思つて、越路が好物の鰻一串食ふにも、たか女の裁量を得ねばならなかつたといふ程の嬢天下。以てこの方もその性格が想像さるゝ。この嬢天下の嬢のたか女は宮守酒以來、團平の三味線では、ウチの太夫は咽喉を破つてしまふ、殺ろされてしまふと公言し續けた。——といふ話。この話が團平の妻ちか女の耳にいつとはなしに入つたのは必ずしも、中言とのみは受取れな

い。團平の方に言はすと、越路は無類の美聲を持つてゐるあの天分を、もつとく行ける處まで開かさうと企て、美聲、美音以外のとても面白い音があの呼吸で出よう。それが俺の樂しみだといふのが、團平の主張で、淨瑠璃道のため、美聲を超越した音吐を、越路に希望した。この希望と、弾き殺されるといふ杞憂とが、宮守酒の不評を契機として、表面化し、日記にあるが如く明治十七年九月二日を以て、山を上げて了つた。そして遂にこの兩巨匠は舞臺で相逢ふ機會は永久に去つた。一度、淨瑠璃の御前演奏をこの二人によつて試みんとした顯官もあつたが、とうとうその事なくして豊澤團平は、明治三十一年四月一日稻荷座で大隅太夫の「志渡寺」を弾きながら腦溢血の發作を起し、病院への途中、擔架で落命した。七十二歳の老齡であつたが、團平越路の兩妻女が、賢女すぎなかつたら、明治の淨瑠璃の曲風に、今一段の精彩を加へたらうものを惜しい事をした。

(昭和八、六)

