

# 二〇世紀における人形浄瑠璃の総合的研究

二〇〇八―二二年度科学研究費補助金（基盤研究（C））研究成果報告書

はしがき

人形浄瑠璃は近世期に大成した舞台芸能であるが、近代以降にも幅広く親しまれている。しかし近代以降の人形浄瑠璃に関する研究は決して十分とはいえず、今後多角的に研究を進める必要がある。そのような問題意識のもと、科学研究費補助金〈基盤研究(C)〉による「二〇世紀における人形浄瑠璃の総合的研究」は、様々なアプローチによって進められた。メンバーは細田明宏(代表者)、後藤静夫、澤井万七美、久堀裕朗(以上分担者)、藪田郁(協力者)の五人であり、各自の調査・研究に加えて共同調査・研究もおこない、多くの成果を上げることができた。本書はその一部を収録したものである。なお研究を進めるにあたっては、聞き取り調査に応じて下さった方々をはじめ、多くの方々のご協力を得た。深謝申し上げる次第である。

本書は三部から成る。第一部は、近世期に成立した『操曲入門口伝巻』についての共同研究の成果である。『口伝巻』は人形操りの心得を五二首の和歌と一三条の条文(「口伝」)で表したものであり、序文および跋文が付されている。そこでまず、研究会を重ねて和歌と口伝とを現代語訳し、内容について検討を加えた。その上で文楽人形遣いの吉田勘弥氏に對して実演を交えた聞き取り調査を実施し、現行の文楽との比較をおこなった。本書には、それらの成果を中心として、序文・跋文の解題(久堀)と人形操り研究における意義を論じた拙文も収録した。

第二部には論考二編を掲載した。澤井論文は江戸・東京系の人形遣いである初世および二世の吉田国五郎について論じたものであり、近代に東京を中心に活躍する三世国五郎へと連なる系譜を跡づける。藪田論文は新潟県・佐渡が島の文弥人形について、かつては誰もが楽しめる娯楽であったという事実注目し、その活動の持つ意味について考察している。

第三部は、長野県の飯田・下伊那地方において筆者が実施した素人浄瑠璃に関する聞き取り調査を収めた。聞き取り自体は以前におこなっていたものであるが、本研究において再調査をおこなったことをきっかけに新たにまとめなおしたものである。素人浄瑠璃が親しまれていた時代の貴重な証言として、広くご活用いただければ幸いです。

二〇二二年三月

研究代表者 細田明宏

## 目次

第一部 共同研究『操曲入門口伝巻』	
解題(序文・跋文)	久堀裕朗(2)
和歌および口伝の翻刻と現代語訳	細田明宏(7)
現行の文楽との比較——文楽人形遣い・吉田勘弥氏に聞く	細田明宏・後藤静夫(7)
人形操り研究における意義について	細田明宏(37)
第二部 論考編	
初世・二世吉田国五郎の足跡	澤井万七美(41)
大正く昭和初期の佐渡の文弥人形のあり方——娯楽としての人形芝居	藪田郁(51)
第三部 資料編(聞き書き)	
長野県・飯田 下伊那地方の素人義太夫	
飯田の素人義太夫——金井はま子氏に聞く	細田明宏(62)
下伊那地方の義太夫と地芝居——小池恒久氏に聞く	細田明宏(77)

二〇世紀における人形浄瑠璃の総合的研究

## 共同研究『操曲入門口伝巻』

### 解題（序文・跋文）

久堀裕朗

『操曲入門口伝巻』は、人形操法の心得を主に五・七・七・五・七・七の和歌の形式で表した書である。全体は、序文、五十首の歌、十三条口伝、二首の歌、跋文からなり、淡路の上村源之丞座（引田家）に伝えられた本書唯一の伝本は卷子本仕立てとなっている①。著者はわからないが、この卷子本の書写者は淡路島洲本の平野安澄という人で、跋文によると寛政二年（一七九〇）の頃、「一異人」のもともよりもたらされた本書を即日<sup>②</sup>に写し取り、その後享和元年（一八〇一）に「上村氏」（上村源之丞）の求めによって「旧本の儘」写して送ったものと言う。本解題では、この『口伝巻』の中心となる五十二首の和歌と十三条口伝の内容については本報告書の別稿に譲り、序文の人形浄瑠璃史に関する記述について、また跋文と書写者の平野安澄について、若干確認できるところを記すことにしたい。

#### 序文に記される人形浄瑠璃史について

本書の序文（仮にこのように称しておく）は、前半に人形操りの歴史を、後半に浄瑠璃の歴史を記し、最後に物茂卿（荻生徂徠）の言葉を引きつつ「戯場」の効用を説き、以下の文章で結ばれている。

人形の遣ひ方の事は、其旧三議一統の書より起り、陰陽自然の事に帰す。深長に至りては筆昏の上の沙汰に及ばずといへ共、其大概を五十三首の和歌につづりて覚へ易からしむる事左の如し。

「三議一統の書」とは、中世に成立した小笠原流の礼式書のことである。そこには武芸や武家の作法が記されており、おそらく時代の人の人形の遣い方の参考になることから、著者はこのような書名を持ち出したものと思われる。実際のところ『三議一統』と操りとは特に関係がなく、この書自体の内容はここでは重要でない。しかし著者がこのような故実書に言及していることについては注目してよいだろう。なぜなら、この『口伝巻』は、単純に人形遣いの集団の中で言い伝えられてきた口伝をそのまま書き留めた書ではなく、おそらくは故実書などの記載様式などにも通じている知識人の著者が、取材した生の口伝を再構成し、「覚へ易からしむる」という動機（口実？）のもと、それを和歌の形式で表すという、知的操作を経てまとめられた口伝書であるからである。故実書にその淵源を求める辺りに、本書の性格の一端が示されている。『三議一統』などを持ち出し、操りの秘伝に重みを持たせつつ、故実書の如き文体（注

の部分)や和歌の形式に則って記されたこの『口伝巻』は、実用的な内容を備えると同時に、知的遊戯の側面を持つ書と評することができる。本書を分析するに当たり、この点はまず留意すべきところであろう。

序文の操りと浄瑠璃の歴史に関する記述も、右にまとめたような本書の性格、そして推測されるその著者像と基本的に矛盾するものではない。ここに記されているのは、本書独自の伝承ではなく、様々な先行書を基に、それらを再構成することによってつづられた歴史である。以下に、この文章の典拠を、わかる範囲で具体的に挙げてみよう。

まず人形操りと浄瑠璃の歴史の両方とも、その記述は『竹豊故事』(宝暦六年刊)に基づいていることが明らかである。前者は巻之下「操人形之故事並名人之遣手付古今達人之事」、後者は巻之上「浄瑠璃操之来由並太夫受領之事」とかなりの記載内容が一致する。

しかし『口伝巻』序文の人形浄瑠璃史は、『竹豊故事』だけでは書けない内容を含んでいる。冒頭、傀儡の起源に関する中国漢代の「陳平が策略」の話は、古くは中国唐代の『樂府雜錄』「序傀儡師」あたりを淵源とし、『撰津名所図会』(寛政八十年刊)の西宮傀儡師に関する記述にも見え、もちろん『通俗漢楚軍談』(卷之十三「陳平計解白登圍」)などにも見出せる話だが、何か別の典拠によって記したものと思われる。続く『列子』に基づく、周穆王の時代に偃師が作った人形の話も、直接には何か別の典拠によっている可能性が高いだろう。次に記される「史記殷の本紀乃正義」からの引用は、『竹豊故事』にも書かれているが、この部分は『竹豊故事』が拠った随筆『南嶺子』(寛延三年刊)に基づいているものと思われる。なぜなら、『竹豊故事』が「土木を以て人形を対象す」と記すとこ

ろ、『口伝巻』では「土木をもつて人を為りて人形に対象する也」とあり、これは『南嶺子』の方に一致するからである。一書のみならず、広く諸書を通覧している姿勢が窺える。

操りの歴史後半の人形の進化に関する記述は、『源氏烏帽子折』興行の際に初めて足を付けたとするのは『外題年鑑』(宝暦七年)に見える内容、『楠正成軍法実録』興行の際に目が動くようになつたとするのは『浄瑠璃譜』に見える内容、そして『車還合戦桜』興行の際に指が動くようになったとするのは『外題年鑑』に見える内容である。最後の「明和三年の頃、にぎり手、ねむり眼など起る」とあるのが独自の伝承で(この記載により、『口伝巻』は少なくとも明和三年以降成立ということになる)、これは何に拠っているのかわからないが、諸書を参照していることは明らかである。

またこれらの記述の前に、人形出遣いの始まりについて書かれているが、『竹豊故事』ではその創始が辰松八郎兵衛であることのみ記されているのに対し、『口伝巻』にはそれが「用明天皇鐘入の段」から始まるという情報が付加されている。『義太夫節根元抄』(神津武男氏『浄瑠璃本史研究』に翻刻)とも一致する内容であるが、これも『竹豊故事』の単純な引き写しではない部分である。

続く後半の浄瑠璃史に関する記述も、『竹豊故事』に拠るところは大きい。例えば『浄瑠璃御前物語』の時代設定を「高倉院御宇安元二年」と記す点や、古浄瑠璃太夫の六字南無右衛門が語った作品を「八島物語、媒曾我、高館物語」とする点など、別の典拠によるもので、こうしたところにも多くの先行書から情報収集した形跡が見られる。

以上、本書の典拠について確認したが、これらを総合するに、本書の著者は、芝居関係者(人形遣い)と交流があり、その口伝を取

材することができた人物であるとともに、芝居関係の先行文献を博捜し、情報を整理してまとめ直す能力のある知識人である、と推測することができるのではないだろうか。早々に結論を出すことはできず、本書の和歌の内容分析とともに、更に検討が必要であるが、序文の記述からはこのような著者像が想定できることを指摘しておくことにする。

## 跋文、及び書写者平野安澄について

跋文には、前述の通りこの書を書写した経緯が記されている。本卷子本の書写者は、そこに見える号「不一房」「松花(印)」から、平野安澄という人であると特定することができる。安澄は、淡路島洲本の画図・印判・彫刻師。通称は松屋井之助。号は松花、不一房。戒名は不一房松花信士。文化八年(二八一)三月二十七日没(五十九歳)。

この人に関する研究は未だまとまったものがないが、先行研究では、郷土史家菊川兼男氏による論文「淡路四草とその前後②」の記述が最も詳しいものと思われる。本稿もこれに拠るところ大きいことを断っておく。

次にまず、近世後期の淡路島の地誌『淡路草』(藤井容信・彰民編、文政十一年序)と、明治初期に記された淡路島に関する随筆『淡路古今紀聞』(安倍喜平著、明治十七年刊)から、平野安澄に関する記述を引用する。

### 『淡路草』付言

洲府の賈人平野安澄なる者あり。松花と号し、又不一房と号す。性書写を好み画図を善し、一旦画図の事によりて俸禄をも賜へり。寛政中、公事によりて国中を巡回する事久し。其見聞に及へるを委く録し淡路歴覽と命く。(中略)今予か著せる書中半は此歴覽より謄写し、唯安澄か考而已其名を記す。

### 『淡路古今紀聞』

○平野安澄生涯為功の事目

平野安澄は洲本三丁目の人なり。通称は松屋井之助と云ひ、又不一房松花と雅名す。同氏が詠稿の中に記載せし若年の比より寛政七年卯年臘月までの為功数を見るに

写「万書」 五十二冊 名曰「松花随筆」其積ム事高四尺六寸余  
閱「諸書」 八千三拾四部冊数五万六千八十八冊 雑楽類ノ書  
は除之

著「見聞春秋」 二十八冊 起「明和五子歳」終「寛政七卯歳」

雑書著述類 東勢紀行 鶴鴨篇 山水行 以左々水 転合

集 国之風 松花漫筆 俗物弁

為「彫刻」 四千四百七十九顆 他二位牌ノ分二百卅四

可「否俳諧」 六千七百六十二卷

写「諸絵図」 二千七百十二葉

写「細字書」 日数凡二百五十日 全部三冊

張「貫淡州一国」 凡六年半 此内巡「覽村々」三百六十九日

作「発句」 一万六千四十余句 此内独吟千句四度

作「折句」 二万七千六十余句

作「俳諧付句」 三万二百二十余句 此内独吟千句ノ数六度

作「和歌」 四百七十四首

賦詩 二十八首

作「狂歌」 三百十六首

著「作狂言浄瑠璃」 三十七冊

写「浄瑠璃本」 凡八十四切 此他今様源氏一冊自著ノ書二冊

作「庭楽趣向」 凡二千十一品

作「雑狂言趣向」 四百二十二度

戯「教狂言振付」 十一度

戯「三弦」 座数十四 掛「操四度 掛「壇尻」三度 会「三度

書「帳裱題」 二千六十一冊

国風謳歌篇 一冊 輯「国民杵歌唱歌 故事分明加「注書」者一

百三十八章雑 一百八十五章恋 三百九十六章為「一冊」備「国  
君之覽」

右寛政七卯年臘月念四日改之

右二書の記述をもとに、その他の情報も付加しつつ、平野安澄と  
いう人について確認できることを以下にまとめてみよう。

まず前者の引用から、淡路島の代表的地誌『淡路草』のもとにな  
ったのが、平野安澄の著した『淡路歴史』であったことがわかる。

『淡路古今紀聞』に記すところによると、安澄は「凡六年半」をか  
けて淡路一国を隅々まで巡覧し、見聞した内容をまとめたらしい。  
安澄の著とされる『胞州誌』（昭和十二年、孔版 著述の項には『歴  
覧日記』三八巻）が見え、安澄が淡路島について記述した地誌の分  
量は大部のものであったと推測される。しかし現存するものは少な  
く、その一部と思われるものが『御国中歴史日記』津名郡二冊、三  
原郡二冊（淡路市、松本拓也氏蔵）として残るだけで、多くは散逸  
してしまったのか現存不明である。これとは別に『淡島歴史』と題

される写本（安倍喜平氏旧蔵）の謄写本（明治二十二年作成。東京大  
学史料編纂所蔵）が残り、こちらはおそらく『歴史日記』の一部を、  
安澄が晩年になってまとめたものであろう③。この『淡島歴  
覧』には、享保から宝暦にかけての市村六之丞座の興行記録が含ま  
れており貴重であるが、その詳細は別稿で紹介する予定である④。  
また安澄には『淡州誌』（天理図書館・洲本市立淡路文化史料館蔵）  
という淡路に関する随筆もあるが、『歴史日記』とは異なるもので  
ある。しかしこれも淡路島巡覧の成果が反映された著作と考えられ  
る。

安澄の業績としては、まずこのような地誌編纂が挙げられるが、  
その他に多く文芸に関わる営みのあったことは、右『淡路古今紀聞』  
引用が示すところである。中でも注目されるのが、「著」作狂言浄瑠  
璃①以下、芝居関係の事跡が並ぶ部分で、伝存が確認できないの  
で詳細はわからないが、手慰み程度にしても、安澄が歌舞伎狂言や  
浄瑠璃の創作に手を染めたことはあったらしい。その他、浄瑠璃本  
を書写したり、俄の趣向を作ったりと、少なくともこの方面に関心  
が高かったことは確かであろう。（なお「写」浄瑠璃本②の部分に  
見える「今様源氏」は十八世紀半ばに淡路座が初演した作品と考え  
られるもので、特にこのように外題が挙がっていることから、淡路  
で本作が特別視されていたことがわかる。その意味で注目すべき記  
述である。）

そしてこうした芝居関係の文芸活動とともに、跋文によると、安  
澄は淡路座の座本「上村氏」（上村源之丞）と直接の交流があった  
ことがわかる。こうした点から推測すると、安澄が淡路座上演作品  
の創作や作品改訂等に関わっていた可能性も考えられるということ  
になるが、現時点では他に具体的な資料が見出せないで、詳細は



不明である。ともあれ、安澄が三原郡三条の人形座座本に出入りしていたことは間違いなく、そのことは『淡島歴覧』で、穢多団左衛門の「誤り証文」を収録する部分に、「此書付三条村戎屋久衛門所持せしを享和二戌年十一月朔日、一宿して写之、後考之為とす。」とあることから確認できる。また『淡島歴覧』には、他に市村六之丞座の記録が多く収録されていることから、安澄が直接六之丞を訪問したこともほぼ間違いない。安澄は、淡路座の複数の座本と、直接の交流があったわけである。

これらの事実を踏まえた上で跋文の記述に戻ると、『操曲入門口伝巻』を安澄のもとにもたらした「一異人」が誰なのかはわからないにしても、少なくともそれが淡路座の座本や、淡路座の人形遣いでないということは確かなのではないだろうか。もしそれが淡路座関連の人物であれば、安澄は「一異人」とは書かなかっただろうし、この『口伝巻』が淡路座内から出たものであれば、上村源之丞がその内容について知らない可能性は低く、特にこの本の書写を安澄に「請ふ」ようなことはなかったと考えられるからである。また和歌の注の部分に「桐竹氏一座両度返うしるむかせしを見物より非言せし由なり。是らを後年後悔せられし也」という記述があるが、この人形遣いの「桐竹」という姓（竹本座の人形遣いに多い）も、淡路座との関連は窺えないものである。『口伝巻』の成立の場については、更に慎重な検討が必要であると思われるが、現存本の伝承経路からは、このように推測されることだけ指摘しておきたい。

以上、序文及び跋文から確認できることを、推測も含めて述べた。「解題」と題したが、共同研究の成果として参加者の総意をまとめたものではなく、主に私見を述べたものであることを断っておく。

## 注

- ① 引田家文書については、『淡路人形浄瑠璃元祖上村源之丞座座本 引田家資料』（財団法人淡路人形協会、二〇一一年三月刊）を参照されたい。同書に、『操曲入門口伝巻』の影印・翻刻も収録されている。
- ② 菊川兼男氏「淡路四草とその前後」（『あわじ』第五号、一九八八年一月）の「七、不二房松花（平野安澄）」。
- ③ 「文化七年二月四日」付の上村源之丞座文書が収録されているので、文化八年没の安澄が最晩年になってまとめたものとわかる。また安澄と上村源之丞とは、本書跋文によると享和の頃から交流があったわけだが、最晩年までその関係が続いたことも推測できる。
- ④ 『淡島歴覧』の淡路座関連記事（『演劇研究会会報』第三十八号、二〇一二年五月刊行予定）。

和歌および口伝の翻刻と現代語訳

細田明宏

現行の文楽との比較——文楽人形遣い・吉田勘弥氏に聞く

細田明宏・後藤静夫

『操曲入門口伝巻』に掲載されている五二首の和歌および一三条の口伝について翻刻をおこない、現代語訳を付した。和歌および口伝にはそれぞれ通し番号を振った。なお底本においては和歌50と和歌51の間に口伝が挿入されているが、ここでは和歌、口伝をそれぞれ別にまとめている。

さらに現行の文楽との比較をおこなうため、文楽人形遣いの吉田勘弥氏に対し、三人遣いによる実演（左・吉田勘市氏、足・桐竹勘次郎氏）を交えた聞き取り調査をおこない、その結果をまとめた。聞き手は後藤と細田である。

現代語訳および聞き取り調査における質問事項の作成は細田が中心となっておこない、研究会のメンバーからの意見によって修正を加えた。また聞き取り調査の結果は細田がまとめた。したがってこれらの責任は細田に帰するものである。

翻刻凡例

一、底本は淡路の上村源之丞座（引田家）に伝えられた「引田家資料」に含まれる一本である（現在は南あわじ市・淡路人形浄瑠璃

01

資料館寄託）。翻刻にあたり中西英夫氏（淡路人形浄瑠璃資料館）所有の画像を参照させていただいた。記して感謝する。  
一、読みやすさを考慮し、適宜句読点を付した。また漢字は通行の字体に改めた。  
一、片仮名表記のうち、捨て仮名と節名についてはそのままとし、それ以外は平仮名に改めた。

一、和歌

踏出<sup>ふみだ</sup>しは男<sup>をとこ</sup>ひだりに女<sup>をんな</sup>右

これ陰陽<sup>いんやう</sup>の差別<sup>しゃべつ</sup>なりけり

（訳）踏み出しは、男は左足、女は右足である。これは陰陽の別によるものだ。

◇文楽との比較

細田…座った状態から立って歩き出していただけですか。

勘弥…「実演…(立役)右足から立ち上がり左足から歩き出す」。

細田…なぜ右足から立つんでしょうか？

勘弥…それは決められてるからです。詳しい意味はわかりませんが、立役は必ず右足から立つということになっていきます。女形は左からです。それ以外はありません。

細田…立役で、逆の左足から立ち上がることはできますか？

勘弥…やろうと思えばできないことはないですね。「実演…左足から立つ」ちよつとどつてつけたみたいな感じですけど。

細田…立役が立ち上がった後、歩いてどこかへ行く時にはどんなふうになりますか？

勘弥…「実演…立ち上がる」もうここからはどちらにでも「実演…左足から歩き出す」。(勘市氏に) 第一歩目を左足から行くことが多いね。

勘市…だいたいそうですね。腰の当たりが左足から先に動いてくると(やりやすいから)。そういえば右足から立つのも、(主遣いの)左腰が出る時に右足が立つからという理由があるかもしれないですね。

勘弥…立つ時の体重移動について言いますと、まず両足に体重が乗っています。で、右足に体重かけてこうなります「実演…右足を踏み出す」。ですから右足に体重がかかるといものが立つときのホドですね。まだその時は人形が動いていません、ただ主遣いの体重移動があるだけです。次のここ「実演…左足を後ろに引く」から人形が動き出すわけです。

※歩き出す時に踏み出す足は、現行の文楽も『口伝巻』と同様だといえる。ただし理由は不詳であり、『口伝巻』のように陰陽で説明されているわけではない。

大將は立時跡を見るばかり

その外は皆入際に見る

(訳) 大將は立つ時のみあとを見る。その他の人物は全て、入る際にあとを見る。

#### ◇文楽との比較

細田…人形が後ろを見るのはどういう時ですか？

勘弥…後ろから誰かが出てくるとかですね。そういう時は単純に踏み込んで後ろを見ます「実演…後ろを見る」。

細田…大將が座を立つ時に後ろを見ることはありますか？

勘弥…後ろを振り返って入っていく時ってことですか？ これぐらい「実演…軽く後ろを見る」でしょうね。

後藤…それは何のつもりでやっているのでしょうか？

勘弥…何かちよつと疑念を抱いてるとか、ちよつと心配だなとかですね。それから腹に一物あって帰る時に「うん」とこれぐらい「実演…軽く」振り返ってということとはよくありますね。

後藤…身分の高い低いは関係ありますか？

勘弥…それは関係なく。下手に入る時に気にしながらちよつと振り返って入っていくっていうのは、本当によくある振りですね。女形だと一回回つてもう一回見て、それから入っていくこともあります。

※「立時跡を見る」および「入際に見る」の意味が分明でないが、現行の文楽では後ろを見ることに身分などによる違いはないとこのことであり、少なくともこの点で『口伝巻』とは異なっている。

るといえる。

爰に居ぬ人の名刺に国所

右のかいなを巻いて天衝

(訳) その場にはない人を名指しするのに国や所の名を用いる。(その場合は?) 右腕の袖を巻いて天を突く。

◇文楽との比較

細田…「天突き」という言葉を使いますか?

勘弥…使いません。

細田…右腕の袖を巻いて天を突く動きはありますか?

勘弥…いえ、知りません。

※和歌の意味が不分明であり、「天衝」という言葉も現行の文楽では用いられていないようである。

胸ひざの伸て屈むは竊ひ足  
やみには宙を腕でなでゆく

(訳) 胸と膝が伸びてかがむのは忍び足である。暗闇の場合  
は空中を腕でなでいく。

◇文楽との比較

細田…忍び足をする時にはどんな感じになりますか?

勘弥…こんな感じで「実演…膝を曲げ腰を落として歩く」。

細田…暗闇の場合はどうなりますか?

勘弥…手探りで「実演…両手を交互に前に出し空中をなでるようにする」。この場合は手と足同じ方向に出して「実演…右手と右足、左手と左足を同時に出す」、探り探り。  
※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。

請ふは進み 辞は退くの膝と体

こころならぬは左右する顔

請ふとは願ふ也。膝を運びて向ふへ乗かゝる心持也。

辞は辞退する也。跡へしりぞく也。心ならぬとは氣遣

ひする也。

(訳) 「請ふ」では膝と体とが前方に進み、「辞」では後方へ下がる。「心ならぬ」では顔が左右に動く。

「請ふ」とは願うということだ。膝を進めて相手の方へ乗りかかる気持ちである。「辞」は辞退することだ。後ろへしりぞくのである。「心ならぬ」とは心配することである。

◇文楽との比較

細田…座った状態でちょっと離れた人に何かお願いごとをする時にはどういふふうになりますか?

勘弥…そういう時にはネジっていう動きがありますね。体の向きを変えらるというのがネジです。座ってのネジ、立つてのネジ、いろいろあります。この形はバリエーションがすごく多いです。お願いだったらこんなことをして「実演…ネジ」。

で、「よろしくお願いします」「実演…両手をついて頭を下げる」みたいな動きですかね。

細田…身分の高い人に何かをお願いする時にはどんなふうにするんですか？

勘弥…身分の高い人をお願いするのは、一番多いのはこれですね、トーントーンとんとして「実演…ネジ」、丁寧にやるんだつたら襟を直して、お辞儀をする「実演…両手をついて頭を下げる」。

細田…膝で前に進むという感じではありませんか？

勘弥…いいえ。セリフによってはそういう場面があるかもしれないですけれども、お願いする時に近寄っていくっていうのはあんまりないんじゃないでしょうか。むしろへりくだるみたいな。これ「実演…ネジ」はへりくだって下がっているわけですよ。

細田…では次に、座った状態で、相手の申し出を辞退する場合はいかがでしょうか？

勘弥…辞退するですか…それを表す特別な動きっていうのは思い浮かばないですね。

細田…その場合は退くようにしますか？

勘弥…それはそうですね。ただ身分差がなくて対等だと、手を使って強く拒絶する「実演…左手を大きく回してそっぽを向く」こともあります。これもネジの一つですけどね。(相手の)身分が高い時にはへりくだるしかないでしょうね。

細田…心配するのはどのようにしますか？

勘弥…胸に手をやる「実演…胸に手を置く」以外思いつきません。※現行の文楽では『口伝巻』とは異なり、お願いをする場合も後じさりするという。また心配する際に顔を動かすこともしないようである。

06

坐して後、ぬくは上使の刀也

坐敷へ上げてあがるのは臣

(訳) 座った後に抜くのは上使の刀である。(刀を) 手に持つて座敷へ上がるのは臣下である。

◇文楽との比較

細田…刀を腰にさしてあるいは手に持つて座敷に上がって座る場合の遣い方ですが、身分によって違いがありますか？

勘弥…それは別にはないでしょう。自分で刀を持つている場合、一番オーソドックスなのは、座る前に腰に差した刀を抜いて「実演…左手で抜いて持つ」座って、刀をそのまま「実演…自分の左隣に」置くか、前に一回出して置く「実演…自分の正面に一旦置いて、左隣に置きなおす」か。それぐらいしか思い浮かばないですけどね。

※現行の文楽では『口伝巻』とは異なり、上使と臣下とで扱いが変わることはないようである。

07

女形三足しずかに 其のちは

はやめて入ルぞ 常の例なる

尤、文句時宜に依て本哥の意と少違する事もあり。

(訳) 女形は三歩静かに歩き出し、その後は足を速めて入るのが決まったやり方である。

もつとも浄瑠璃の文章や状況によって本歌とは少し異なることもある。

#### ◇文楽との比較

後藤…小幕の陰からお姫さんが出ていく場合の、歩き出すところをやってみていただけますか？

勘弥…普通に歩く時はこのまま歩いていきます。小走りで行く時はこうですね「実演…ちよつと後ろへ下がって手を前に出して袖を軽く振りながら小走りに進む。足拍子が入る」。

後藤…いっぺんちよつと下がって、でトーントントントントンと出ていくわけですね。

細田…これは舞台に出る時ですか？引っ込む時ですか？

勘弥…出る時も引っ込む時も、小走りで行って、トントンという足拍子を踏ませたい時ですね。

※現行の文楽でも『口伝巻』のようにすることもあるといえるが、それが「常の例」とまではないえないようである。

地文句の振りは跡よりつたふ也

詞は先へとるが常法

地にうつる際にては振を急がず、文句を聞、縮めて遣ふ。詞になる際にては構へて待て詞と一所に動しなすの心得也。左あらずしては喜怒哀楽の情に違ふなり。又詞より先へ頭をきりて待つ事あり。時宜によるべし。

(訳) 地の文章では人形の振りは文章の後にしていくものである。詞の部分では人形の振りを先取りさせるのが決まったやり方である。

地の文章に移る境目では振りを急がず、浄瑠璃の文章を聞いて(その後を)短くして遣う。詞に移る境目では準備して待ち、詞と一緒に動作をするという心得である。そうでなくては喜怒哀楽の感情に外れるのだ。また、詞よりも先にカシラを動かして待つこともある。状況によるべきだ。

#### ◇文楽との比較

細田…地の文章と詞とで、人形の遣い方に違いはありますか？たとえば太夫が語ると同時に遣うのか、若干遅らせてもいいのか、早く出ないといけないのかというようなことですか。

勘弥…それは詞だから地の部分だからっていうんじゃないで、その役によって違うんじゃないでしょうか。

後藤…詞では先に出るわけにはいきませんか？

勘弥…それはそうですね。で、あんまり遅れるわけにもいきませんか、詞は。

後藤…ということは「次は自分の詞やな」という時にはすぐ動かせるようにしてるということですか？

勘弥…そうですね。浄瑠璃の詞と動きがずれるとリアリティに欠けてきますよね。特に詞はジャストタイミングでやらないといけません。

※現行の文楽は、地の文章については『口伝巻』とは異なるとい

えるが、詞については『口伝巻』と同様に同時に演技をするこ  
とが求められているといえる。

全盛は昏にて涙ぬぐふ也

勇者は手にてぬぐはぬぞよき

全盛とは傾城の司などをいふ。勇者は弁慶などをい

ふ。堀川夜討三段目、弁慶只一チ度のみ腕をそへて泣

せたるは此例也。

(訳) 全盛は紙で涙をぬぐうものだ。勇者は手で涙をぬぐわ  
ないほうがよい。

全盛とは最上級の遊女などのことである。勇者とは  
弁慶などを指す。『御所桜堀川夜討』三段目で弁慶  
にただ一度だけ腕を添えて泣かせるのはこの例であ  
る。

#### ◇文楽との比較

勘弥…立役が泣くパターンで一番簡単なのは、掌のここの部分、  
付け根ですね、そこ(手首に近い部分)を使って泣く「実  
演…顔の前に掌を持ってきて泣く。それから袖の中に手  
を入れて涙を拭く」。あとは両手を目の前に持ってきてぐわあ  
ーっと泣く。

後藤…大泣きですね。

勘弥…あとは扇を使って、扇を開いて顔を隠して、ぐらいですね。

細田…豪傑の場合はどうですか？

勘弥…今のように顔を隠して泣くか、手で顔を覆って泣くかです  
ね。その後泣き落として「実演…上体を伏せる」という感  
じです。

細田…女形が泣いて涙を拭くのはどのようになりますか？

勘弥…普通に袖に手を入れて涙を拭きます「実演…顔を動かし、  
目に袖を当てる」。

細田…遊女で、位の高い傾城などの場合は違いがありますか？

勘弥…基本的に違いはないですね。

細田…紙でぬぐうことはありませんか？

勘市…それは武家ですね。武家の女性は涙紙っていう小さい紙で  
泣くことになっています。

勘弥…それは武家の、いわゆる片はずしだけです。

後藤…遊女は紙を使いませんか？

勘市…三つ折りの懐紙を当ててっていうのはやります。

勘弥…顔を隠すんですね。懐紙を当ててわーっと泣くわけではな  
いと思います。

※現行の文楽でも『口伝巻』のようにすることもありますが、必ずそ  
うするとはいえないようである。

男泣手よりもて往てふく涙

女は顔をもていてぞふく

(訳) 男泣きの場合は手をもって行って泣く。女の場合  
は顔をもって行って拭く。

#### ◇文楽との比較

和歌09を参照。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。

左にて中は三度に一度也

うしろ姿は一坐二遍

桐竹氏一坐両度迂うしろむかせしを見物より非言せし

由なり。是らを後年迄後悔せられし也。

(訳) 左手で(涙を)拭くのは三度に一度にするべきである。

後ろ姿を見せるのはその座の舞台で一度にとどめるべきである。

桐竹氏が興行で二度まで後ろを向かせたのを見物人から非難されたとのことである。このことを後年まで後悔なさっていた。

#### ◇文楽との比較

細田…後ろ振りの回数にしますか？

勘弥…後ろ振りはその芝居の中で一回でしようね。上手側の後ろ振りと下手側の後ろ振りと両方やるにしても一回ずつで、二回やることはないですね。後ろ振りっていうのは特別な振りですから、そんなに簡単にやることはありません。

細田…それは一つの段ですか？

勘弥…一つの場面です。

細田…後ろ振り以外で回数が決まっているものはありますか？

勘弥…たとえば三つざしとかっていうのも一回しか遣えないでし

ようね。一回しか遣えないっていうのは考えればだいたいぶあるかも知れません。たとえばスガタっていうのはいろんなバリエーションがあるんですが、その一番派手なスガタは立つて入り込みます「実演」けど、これも一回しかできないですね。そういう大げさな振りっていうのはその場面で一回限りでしょうね。

細田…何度もやると陳腐になるからですか？

勘弥…陳腐というか、組み立てが悪い感じがします。マネキだとかも振りができるだけ重ならないようにはしますね。一つのサワリみたいところでやるんだとしたら、同じことはやらないっていうのが原則じゃないでしょうか。

細田…左手で涙を拭くことはありますか？

勘弥…ありますね。たとえばサワリなんかで女が上手から男の膝に手をつけて「実演…左手で涙を拭く」という振りはよくありますね。

細田…その場合回数に制限はありますか？

勘弥…これもあんまり頻繁にはやらないですね。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。

三足往て願は思ひを残す也

猪首になすはおもひ込也

願とはかへり見る也。思ひを跡にのこすは三步一願とて、三あしゆきては一ち度かへり見る事をいふ。文句

時宜に依て猶氣転肝要なり。



(訳) 三歩進んでふりかえるのは「思いを残す」動作である。

猪首にするのは「思い(考え) 込む」動作である。

「顧」とはかえりみることである。「思いを後に残す」のは三歩一顧であるが、それは三歩進んでは一度かえりみることをいう。浄瑠璃の文章や状況によって機転を利かすことが肝要である。

◇文楽との比較

細田…思いを残すのはどのようにしますか？

勘弥…去る時のことですね。思いを残すっていうのはよくこうや

りますね「実演…二、三歩歩いて半身になって後ろを見る。

元の体勢にしてまた歩き出す」。それに後ろ下がりをまぜて、

後ろ髪を引かれてなかなか行けない「実演…後退」という

ところでねばってねばってっていうような場合もあります。

細田…考え込むのはどのようにしますか？

勘弥…腕組みをします。

細田…そういう時に猪首にすることはありますか？

勘弥…そうですね。「実演…猪首にする」それはいいです。

※「三歩一顧」については、現行の文楽でも『口伝巻』と同様だ

といえるが、考え込む際には『口伝巻』とは異なり猪首にはし

ないようである。

迷惑は額をなで、採尻に

身をそむけるが極まりし法

(訳) 「迷惑」は、額をなでて尻をもじもじさせ、背を向け

る(身をよじる)のが決まったやり方である。

◇文楽との比較

細田…迷惑するのはどのようにしますか？

勘弥…迷惑ですか…。こんな、顔をそむける感じ「実演…右手を

前に出し、上半身を半身にして顔をそむける」でしょうか

ねえ。

勘市…俊徳丸に玉手御前が行った時なんかはのけぞりますね。

後藤…『合邦』といえば、入平が毒菓のくだりで迷惑しますね(「こ

れはまた迷惑千万」云々)。

勘市…「ネイ御免、ネイ御免」のところですね。あれなんかは後じ

さつて辞退するという動きでしょう。

勘弥…迷惑といってもあれは奴(特有)の動きなので、他の人間

がああの振りをやつて「迷惑」ということにはならないでし

ようね。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様に身をそむけるが、額をなで

たり尻をもじもじさせたりはしないようである。

驚きは顔しりぞけて腕を出し

掌を宙に置くものぞかし

(訳) 「驚き」は、顔を後ろへ引いて腕を前に出し、拳を宙に置くものなのだよ。

◇文楽との比較

細田…驚くのはどのようにしますか？

勘弥…一番よくするのは、両手をわあつとやる「実演…両手を開

いて軽く後ろに身を反らせる」。

細田…カシラの動きはいかがでしようか？

勘弥…こうですね。引きます「実演…後ろに引く」。これが驚くパターンです。あと「弓張り」することもありますね。こういうふうに入り込んでこうやって「実演…両手を開いた後に弓張りをして、荒い息づかい」大げさに。

後藤…びつくりの極地ということですか。

勘弥…そうですね。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。

袖そでぐち口にをくは勇者ゆうしやの掌たなごころ

女は膝ひざに置おくものとしれ

(訳) 勇者の掌は袖口に置く。女の掌は膝に置くものどわきまえよ。

#### ◇文楽との比較

細田…立役が座った時に手の位置はどこですか？

勘弥…基本的には膝ですね。膝はここ(太ももの真ん中あたり)までしかないんですが、その一番上のところですよ。ここから上はキレ(布)だけです。この一番端っこのところに手を乗つける「実演」というのが基本でしようね。

細田…それはそこまでが膝だからという理由でしようか？

勘弥…いえ、置きやすいつことでですね。ここ(布の部分)だともないわけですから。だから足の形によって規定されているみたいなどころがありますね。ただ大きな人形でも足の大きさはそんなには変わりません。ですから大きな人形

になると、ここ(膝の最上部)に置くことだって置けないのでここ(足の付け根)に置くしかないですけど。

後藤…大きな人形はだいたい衣裳も織物か何かでかちつとしてからそこに置いてもさほど問題はないということですね。

勘弥…左手はまた違いますね。ちよつと控えています。

勘市…人形にもよりますが、親指の付け根くらいでくつと(胴を)押さえています。特に刀を差していると前に行くんで、軽く押さえると主遣いが安定するんですよ。押さえないとふにやふにやつとしますが、これを締めるときゆつとなります「実演」。

勘弥…右手と左手の位置が微妙に違いますね。右手はツキアゲを持つてるのでかちつと決まりやすいわけです。

細田…座る時は必ずツキアゲを持つてるんですか？

勘弥…持ってます。

細田…女形が座った時には手の位置はどこになりますか？

勘弥…手の位置は、こうやると「実演…太ももに手を置く」肘ができて武張つちやうので、肘を殺すという感じでこうします「実演…正面で左手の上に右手を重ねる」。

後藤…なるべく前へ出すんですね？

勘弥…そうですね。こう「実演…太ももの上に手を置く」じゃなく

て真ん中あたりにきますね。

細田…それは身分などで違いはありますか？

勘弥…うーん…。師匠方は微妙に変えてるのかもしれないですね。

私はそこまで注意を払ったことはないです。

勘市…女形でも足がある人形は思い切り開くこともありますけどね。あと万野とか莫耶なんかでお師匠はんの左いつた時には「肘張れ」って言われました。普通の女形のようにここ(正面)じゃなくてちよつとこう「実演…両手を開いて外

側にもつてくる」しとくようにと。

勘弥…たとえ八汐とかの特別な役だとそういうことは考えるでしょうね。ですけど、普通はそこまではあまり意識はしないですね。

勘市…普通ではないでしょうね。強いていうとおらちとか長太嬢とか、男か女かわからんような場合にはあんまり肘殺さないうでしようね。といつても立役のようにがばつとは張らないでしようけど。

※「袖口にをく」の意味が不詳であるが、いずれにしても現行の文楽は『口伝巻』のようににはしていないといえる。

袖<sup>そで</sup>ふりて倒<sup>たふ</sup>るは二度<sup>にど</sup>の愁<sup>うれひ</sup>也

大ヲトシ迄<sup>ま</sup>待<sup>まち</sup>は猶<sup>なほ</sup>よし

(訳) 袖を振って倒れるのは二度目の愁いにおいてである。  
大落トシまで待つのがなおよい。

#### ◇文楽との比較

細田…女形で袖を振って倒れることはありませんか？

勘弥…倒れるとは泣き落とす場面のことでしようか。泣き落とすという、袖に手を入れてこういう振りをする「実演…左右に袖を振って上体を前に倒す」ことをいつてるんでしようね。

細田…それはどういう場面で用いられるんですか？

勘弥…姫が恋人の死かなんかを知って泣き伏す、みたいなどころでしょうかね。

後藤…世話物で女の人が横にどって倒れるっていうことはありま

すか？

勘弥…世話物は手を袖の中に入れてこんなこと「実演…左右に袖を振る」はしませんね。袖の中に手を入れるのはお姫様ですから。

※現行の文楽でもお姫様が悲しみのあまり袖を左右に振って倒れ伏すことがある。ただし『口伝巻』にあるような心得は言い伝えられていないようである。

算<sup>かぞ</sup>ふるは指<sup>ゆび</sup> 用意<sup>やうい</sup>には襟<sup>えり</sup>を撫<sup>なで</sup>

立<sup>たち</sup>ゆくとときは帯<sup>おび</sup>をしむべし

(訳) 数を数える場合には指を使い、何かをするための準備には襟を直し、立ちあがってどこかへ行く時には帯を締め直すべきである。

#### ◇文楽との比較

細田…数を数えるのはどのようにしますか？

勘弥…数を数えるのはこうです「実演…左の掌の上で右手を上下に動かす」。「数」という振りなんですよ。これはいろんなことに応用できます。何かセリフをしゃべる時によくこの振りが出てきますね。そういう時はこうやることもありますが「実演…右手を伏せて上下に動かす」、数を数える時はこう「実演…右手を立てて動かす」ですね。右手は立てます。

細田…指を使う場合もありますか？

勘弥…こうですね、右手だけでこう「実演…右手を掌上にして前に出し、指を数回曲げる」。たとえば鐘の音を数える時に

は手の位置をこうします「実演…右手を耳の近くに持ってきて指を数回曲げる」。

細田…何か準備をする時はどのようにしますか？

勘弥…次に何かやるための準備ですか。たとえば「襟」ですね「実演…両手で交互に襟をなでる」。それから「袖」「実演…袖の中に両手を入れる」、これは女形でも立役でもありませんね。あとは刀を「実演…刀を握って確認する」。こんなところでしょうか。

細田…帯を締め直したりもしますか？

勘弥…そうですね。

※現行の文楽でも指を使って数を数え、何かの準備をする時に襟をなでる。立ち上がってどこかへ行くときには帯を締め直すこともあるが、ただし毎回そうするわけではないようである（和歌01を参照）。

眉立は一坐三度に過ぎれや

口をひらくは二度に越へざれ

(訳) 眉を立てるのは一座の興行で三度を超えないように。

口を開くのは二度を超えないように。

#### ◇文楽との比較

細田…カシラの口を開けたり眉を動かしたりすることに回数制限はありますか？

勘弥…それも役柄とか場面によるでしょうね。役によっては決まるたびにアオチをばちばち引くこともありますし。アオチも、たとえば注進だと何かやるたんびにぐつと引くけれど

も、物語してる時にびくびく動かすっていうのは変ですか、役によるんじゃないでしょうか。

後藤…一般的には三べん遣いたいところを二回にしとけっていう言い方がされますよね。

勘弥…カシラにもよるでしょうね。祐仙でアオチ引くな、口開けるの一回にしろっていうわけにもいかないですね(笑)。

細田…動かしすぎると注意されたりするんですか？

勘弥…そういうこともあるでしょうね。

※カシラの仕掛けについては、現行の文楽でも乱用が戒められているが、役柄や場面によるため『口伝巻』のような回数の一律の制限はなされていないといえる。

納得は退く頭 驚きは

これに反する心持なり

(訳) 「納得」はカシラが後ろへ下がる。「驚き」はこれと反

対の気持ちで遣う。

#### ◇文楽との比較

細田…納得するのはどのようにしますか？

勘弥…一番よくやるのはこれですね「実演…右手で膝を叩く」、「膝叩き」。

※現行の文楽では『口伝巻』とは異なり、納得する際にはカシラの動きはさほど重要視されていないと思われる。また「これに反する心持」の意味がわかりにくいのが、現行の文楽では驚く時にはカシラを後ろに引く(和歌14参照)といい、この点も『口伝巻』とは異なっているように思われる。

熟案は両手を組で首を低

下賤はこれに烟管もたせよ

深く物を案じるに両手を組事、古今違変なし。但、無刀の者は多くきせるをもたせて佳也。

(訳) 「熟考」は、両手を組んでカシラを下げる。身分が低い者の場合はこれにキセルを持たせなさい。

深く物事を考える際に両腕を組むことは、昔も今も変わりが無い。ただし、刀を持っていない人物には多くの場合キセルを持たせればよい。

#### ◇文楽との比較

細田…考え込むのはどのようにしますか？

勘弥…腕組みが一番の基本ポーズですね「実演…腕組みをしてやや顔をうつむける」。

細田…手に何かを持つことはありますか？

勘弥…立役だとよく扇を左の膝に置いてこんなことを「実演…腕を組む」しますね。といっても侍だけです。町人はこんな武張ったことはしません。

後藤…町人が扇を持って考え事する時はどんな格好をしますか？

勘弥…まあ、これぐらい「実演…右手に扇を持って自然と膝あたり」に置く」しかないでしょうね。

細田…考え事をする時にキセルを持つことはありますか？

勘弥…うーん。煙草ってずっと吸ってるものでもないでしょうから、煙草を吸う一連の動作で考えてるのを見せるのはある

でしようけども、キセル持って静止してっていうのはないと思います。

後藤…腕組みをしないで町人が考え込んでるっていう表現はありうるでしょうか？

勘弥…三枚目だったらよくアゴをこう「実演…アゴをさする」しますね。考えてるっていうか悪だくみしてるっていうか。でもこういうことは二枚目はやりませんね。

勘市…顔の赤い奴ですね。何か企んだり、ちょっとふてくされてるような時はよくしますね。

後藤…端敵とか…。

勘市…端敵、陀羅助。あと丸目の系ですね。

細田…身分が高い人だったらどうしますか？

勘弥…もう、動かない(笑)。

後藤…侍で考え込んで腕組みする時は袖口に手を入れますか？

勘弥…ええ、入れて一丁持ちします。

勘市…今これ(主遣いの右手)指革通してますよね。で、まず人形の左手がここ(右手の袖口)にぐっと入る。次に左の袖がこう来て「実演…主遣いが指で左の袖口をつかむ」、最後に左遣いがここをこういう感じに「実演…右の袖口を左の袖口と合わせる」します。

勘弥…これで左遣いは(手を)離します。

勘市…女形がこっち(上手)からこう(しなだれかかって)来たりする時にはこの形にします。「沼津」だったら重兵衛でもやってますよ。町人ですけど言うたら武士にかなり近い、性根のぱしっとした役ですから。平作が袖にすがるために来るでしよ、右(上手)と左(下手)から。右(上手)の時に(左遣いが手を)離していると平作が来てする。で、平作が下手に回りだしたら改めて左遣いがついてふっと決

心をしたように腕組みをほどく、つていうようにすること  
はありますね。

※腕組みをすることについては、現行の文楽でも『口伝巻』と同  
様だといえるが、キセルを持たせることはしないという。

下知ははね 聞ケはうなづく スエテ 膝  
中はうつむく 高位跡見ず

下知とは 早ゆけ など、人に物をいひ付くる也。是には  
其方へ 頤をふる也。聞とは人に物をいひ聞する也。

たとへば かうさつしやれなどの類也。是には其方へ向  
ひて大うなづきさす也。此下知ときけとを差別して  
分明ならねば情を失ふ事也。スエぶしには必ひさを  
すゝみ、身体及び腰と成ル。尤是は愁のスエぶし也。中  
はうつむくとは、中へ落ル節の時は顔をうつむかせる  
工合也。是は文句にはよらずして節に従ふ振也。

(訳) 「下知」はアゴを振り(しやくり)、「聞け」はうなづ  
く。「スエテ」では膝(を進ませ)、「中」では顔をうつ  
むかせる。位の高い人物は後ろを見ない。

下知とは「早く行け」「すされ(下がれ)」などと人  
にものをいいつけることである。これには相手に向  
かってアゴを振る(しやくる)。「聞け」とは人にも

のを言い聞かせることである。たとえば「どうしな  
さい」「こうしなさい」などのたぐいである。この  
場合は相手に向かって大きくうなづかせる。この「下  
知」と「聞け」とを区別したことがはつきりとわか  
るものでなければ(表現すべき)情を失つてしま  
うということである。「スエぶし」の際には必ず膝を  
進ませ、体は及び腰となる。ただしこれは「愁いの  
スエぶし」の場合である。「中はうつむく」とは、「中」  
へ落ちる節の時は人形の顔をうつむかせるやり方を  
する。これは浄瑠璃の文章によるのではなく、節に  
従う振りである。

#### ◇文楽との比較

細田…手を使わずに、人に「早く行け」「出ていけ」との命令をす  
るのはどのようにしますか？

勘弥…ネジでできますね。手を使わないネジで、こうあごで「実  
演…体の向きをかえてあごをしゃくる」。

細田…では手を使わずに、相手を思いやつて諭すように言い聞か  
せるのはどのようにしますか？

勘弥…一番簡単なほうなずくことでしょうか。  
後藤…浄瑠璃の朱で、ある旋律の時にはこういう動きつていうよ  
うなことは人形さんの方では言いませんか？たとえば「ス  
エテではこんなふうにするで」とか。

勘弥…いやいや、それはないですね。

※「下知」と「聞ケ」に関しては、現行の文楽でも『口伝巻』と  
同様だといえるが、「節に従ふ振」と「高位跡見ず」については、  
『口伝巻』とは異なっているといえる(和歌02参照)。

坐する時男は肛を地につけず

女は左りのひざを立ッへし

(訳) 男は座る時に尻を地面につけない。女が座る時は左の膝を立てるべきである。

◇文楽との比較

細田…立役の人数が座った時は、格好としては正座を表しているんでしょか？

勘弥…正座です。たとえば手負いになったりして、胡坐になる時は足の裏を合ませます。

後藤…侍の大きいのだったら床几に腰掛けたみたいな感じになりませうけど、あれも正座ですか？

勘弥…いえ、腰掛けは腰掛けです。これが床几に腰掛けています。「実演」。これは普通に座ってる状態です。「実演」。それからおじいさんですと、座ってる時にちよつと膝立ててこんな座り方「実演…立てた膝を抱える」をしますね。

細田…女形が左の膝を立てて座ることはありますか？

勘弥…そういう格好はないですね。座るか立て膝かどちらかですね。その中間的なのは、たとえば立つて膝を「実演…曲げる」というのは、女形はよくやりますけども座って膝を立てることはないですね。

勘市…立役でも『三番叟』の千歳ぐらいですね。

後藤…あれはお能の方の座り方でしょうね。お能の方たちは控えてるときは必ずあの座り方しますから、それを再現してるんだらうと思います。

勘市…女形でそれ(膝を立てて座る)やると前割れるでしょうね、普通の女形の衣装でやったら。

後藤…元禄までは女性も立膝で座ってたといいますが、それは衣裳がゆつたりしてたからでしょうね。

※上の句については現行の文楽も『口伝巻』の通りにしているといえるが、下の句については異なっている。

込足の竊ひはこれ勇者也

体をくづさぬ為(ため)に斯(か)する

込足とは長刀の足法にある、右の足を左の足の前へ込

ム也。一ト間の内などへうかゞひよるの体也。

(訳) 「込足」をして様子を窺うのは勇者である。体の姿勢を崩さないためにこのようにする。

「込足」とは長刀の足法にある、右足を左足の前に入れ込めるやり方である。一間の内などに狙いをつけて密かに近寄る際の姿勢である。

◇文楽との比較

細田…「込足」という言葉を聞いたことがありますか？

勘弥…いま初めて聞きました。

細田…右の足を左の足の前へ入れ込むことはありますか？

勘弥…普通に立ってる状態から足を入れ込むということですね。それはよくあります。

細田…それはどういう時にするんですか？

勘弥…ちよつと気になったとか、(様子を)窺ってるとか。女形で  
入れ込む「立て膝」っていうのもその形ですね。

細田…一間の内人間に狙いをつけて密かに近寄る時はどのよう  
にしますか？

勘弥…忍び足で行って障子のところで聞き耳を立てるといふ感じ  
ですかね。

細田…窺う時に、右の足を左の前に込むという感じになりますか？  
勘弥…いえ、窺うのは忍び足で近寄っていきます。

※現行の文案では、「込足」という言葉は用いられておらず、様子  
を窺う際も『口伝巻』のようにはしていないようである。

### 横きざみ止まる時に陰陽の

#### 二ツの踏所大事也けり

込足こみあし中きざみなまきざみなどの踏仕舞かみしふ時は、左右各さゆうおのく一歩いっぽして

かけを陰陽かげんやうに打うせる事、習なひあり。

(訳) 「横きざみ」をして止まる時に、陰と陽との二つの踏

みようが大事である。

「込足」「中きざみ」などを踏み終える時には、左  
右の足を一歩ずつ踏み、カゲを陰陽に(強弱をつけ  
て)打たせる習わしがある。

### ◇文案との比較

細田…「横きざみ」とか「中きざみ」といふ言葉を聞いたことがあり  
ますか？

勘弥…ないですね、そんな言葉知らないです。

後藤…「きざむ」とか「きざみ」とかという言葉は使いますか？  
勘弥…いえ、使わないですね。

細田…歩いてきて止まっていただけですか？

勘弥…「実演」(立役)歩いてきて止まる」(止まる時には)リズムを  
ちよつと変えるだけです。止まる前の足の歩幅を、ちよつと  
だけ短くするんですよ。

細田…それは歩幅を短くする感じですか、それともタイミングや速  
さの問題ですか？

勘弥…「実演」(歩幅は)短くしなくてもいいのかな。同じ間で止ま  
るんじゃなくて、止まる前の足でちよつとスピードが緩くな  
ります。止まる時はほぼ右足で止まるんですよ。立役が下手  
から登場して正面に向くという場合、必ず右足で止まる  
という大原則があるわけです。歩いていって「実演」歩いて直  
角に曲がる」、右足を出して止まって、左足を揃えて直る「実  
演」。そのためには足遣いに「今から向きを変えるぞ」という  
合図をしなきゃいけないわけです。この向きを変える合図は  
止まる足の三歩前の右足です。右足、左「実演」向きを変え  
る」、こう「実演」右足で止まる」ですから、(主遣いは)三  
歩前の右足を意識してないといけないんですよ。

後藤…足遣いの人は「止まるなあ」といふのはどこで感じるん  
ですか？

勘次郎…右足を出す前の左足が…(それまでと)ちよつと違います。

後藤…その時にどこを見ているんですか？

勘次郎…人形全体のリズムですね。「実演」

後藤…ああ、上(人形の上半身)を見てるんですね。

細田…女形が歩いてきて止まる場合も立役と同じような感じでは  
ないか？

勘弥…いえ、ただ止まるだけで止まれます。何も段取りはないです。



後藤…それは足を吊ってないからですか？

勘弥…ええ。スピードを変えるとか、間を取るとかはないです。

細田…ところで立役が歩いてきて止まる時にカゲはどんな打ち方をしますか？

勘弥…立役で武張った人形が登場する時にカゲがこう「実演…膝を叩いてカゲを表す」、で、だいたいそういう時は最後棒足できます。右の棒足をすると、右足を出すでしょ、ここが「実演…右足を踏む」「ガチャーン」。で、手を上げて「実演…両手を上に上げ、大きく開く」「スコーン」。「カーラ」でさまり。「カーラ」でさまった時に足遣いは止めの足音を入れる。

細田…それは口三味線みたいなものですか？

勘弥…そうですね、口三味線みたいなものですね。「ガチャーン、スコーン、カーラ」って言いますね（笑）。僕はそう教わりました、（吉田）玉昇師匠から。

細田…最後に止まる時のカゲの打ち方はどうですか？

勘弥…こう「実演…両手で交互に膝を打つ」早めていって「実演…最後に二つゆっくり打つ」。

細田…人形を見ながらカゲを打ってるんですね？

勘弥…人形見ながら人形に合わせてツケ打ちします。

※現行の文楽では、『口伝巻』にある「横きざみ」などの言葉は用いられておらず、カゲの打ち方の説明に陰陽が言及されることもないようである。

大将の出入の時は一坐みな  
頭をさげて礼をなすべし

（訳）大将の出入りの際には、一座の人間はみな頭を下げて

お辞儀をするべきである。

◇文楽との比較

細田…ご自分が座敷の中にいる時、身分の高い人が後から入ってきて上座につく場合、迎える方はどのようにしますか？

勘弥…自分の目の前を通る時にはお辞儀をして、前を空けて、向こう（上座）に落ち着いたらもう一度そちらの方に向き直ってお辞儀をします「実演…両手をついて頭を下げる」。

※大将に対して頭を下げてお辞儀するのは、現行の文楽も『口伝巻』と同様である。

行違ひ 貴人は前を通す也

傍近き時 せよや黙礼

（訳）他人と行き違う場合、貴人に対しては自分の前を通す。すぐかたわらに近づいた時には黙礼をせよ。

◇文楽との比較

細田…身分の高い人と立って入れ違いになる時はどのようにしますか？

勘弥…奥に入って通路を空けます。

後藤…で、相手を前に通すんですね？

勘弥…そうです。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。

笑ふ時 男は肩を添る也

女は袖をあてゝうつむく

(訳) 男が笑う場合は肩も同時に動かす。女が笑う場合は袖を(口に)当ててうつむくものだ。

◇文楽との比較

細田…立役が笑うのはどのようにしますか？

勘弥…普通はこう「実演…口に右手を当てて笑う」ですね。

後藤…その時手はどうしていますか？

勘弥…男で笑う時はこうですね「実演…掌を下に向け親指側を口に近づける」。これ「実演…掌を顔に向ける」はちよつとおかまっぽくなりますからやりませんね(笑)。

細田…豪傑の場合はいかがでしょう？

勘弥…「大笑い」っていうのがありますね。このぐらい「実演…体を揺すりながら上半身を前後に動かす」じゃないでしょうか。何か特別に振りがあるってことはないですよ。

勘市…(大笑いは)口と眉が動かんことには様になりません。

細田…女形が笑う場合はいかがでしょう？

勘弥…「おほほ、おほほ」「実演…口に手を当ててやや下を向く」、これぐらいですね。

細田…大きく笑う場合はどうなりますか？

勘弥…ちよつとおなかをさすつておおげさにするくらいでしょうね。あとは倒れたり。

※現行の文楽では、立役が普通に笑う際の肩の動きは目立たないが、概して『口伝巻』と同様だとえいる。

左リの手 浪打をして天を差し

おろす其手を脇へ納むる

(訳) 波を打たせて天を指した左手は、下ろす際には脇の下へ曲げて縮めておくものである。

◇文楽との比較

細田…「浪打ち」という言葉を使いますか？

勘弥…知りません。

細田…左手を波打たせて天を指すことはありますか？

勘弥…いえ、わかりません。

※和歌の意味が不明であり、「浪打」という言葉も現行の文楽では用いられていないようである。

はたかるに余れ 奴と長袴

農商工は是に反する

(訳) 両足を開いて踏ん張るように座るのは奴と長袴を着けた人物である。農民・商人・職人はそれとは正反対である。

◇文楽との比較

細田…農民、商人、侍、奴の座り方はどのようにしますか？

勘弥…農民と商人はおんなじです。座り方は着物、着ている衣裳によつて規定されます。侍は普通袴でしょう。そうすると足を八の字にぐつと広げて座ってるわけです。町人だと着流しなので膝を(揃えて太ももを)ほぼまっすぐにします。衣裳によつて違うので、侍の役の人形が着流し着たら八

の字に座るかといったらそうじゃないですね。

後藤…侍が着流しで出てきた場合には町人と同じようになるべく

(膝を)揃えた形で座るんですか？

勘弥…そうですね。

後藤…それは前がはだけたりしないようにという理由ですか？

勘弥…そうですね。基本的に、衣裳によって座り方が変わるので、

役によって変えてるわけではないですね。

後藤…文楽で扱う世界では、身分によって着る物がだいたい固定

しますね。

勘弥…ええ。カシラと衣裳によってある程度の動きのパターンが

決められますね。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。

奥に居る人を差す手はうつむけて

目通りさげて教ゆるぞよき

(訳) 奥にいる人を指す場合、手は伏せて目の高さよりも下  
げて相手に知らせるのがよい。

#### ◇文楽との比較

細田…正面の座敷で二人で話をしてる時、下手の人形が奥の一  
間にいる人を手で指すのはどのようにしますか？

勘弥…こうです「実演…左手を頭の高さに上げ、手のひらを縦に  
して指す」。

細田…手は伏せませんか？

勘弥…指す時は必ず手は立てます。こう「実演…伏せて」指すこ  
とはないですね。

※現行の文楽では、『口伝巻』にあるように手を伏せて人を指すこ  
とはないということである。

一ト間より呼とめられし其時は

利足ふみて頭ふりむく

(訳) 一間の内から呼び止められた時は、利き足を踏んで頭  
をふりむかせる。

#### ◇文楽との比較

細田…一間の内から呼び止められた時にはどのように振り向きま  
すか？

勘弥…「実演…右足を踏み出して止まり、後ろを向く」こうでしょ  
うね。「尼ヶ崎」で光秀はこんなこと「実演…両足で立ち、

後ろを見せて振り向く」もしますけど。

細田…止まる足は右が前ですか？

勘弥…踏み込んで止まる時は、大概右足を踏み込んで止まります  
ね。

細田…それはなぜですか？

勘弥…いやあ、どうかなあ…。

後藤…右で止まる方が決まりやすいからですか？

勘弥…それはそうですね。左で止まるっていうのはあんまりない  
ですね。上手から出た時もやっぱり右足で止まりますから。

細田…人形の利き足はどちらですか？

勘弥…六方でもトン(足拍子)と踏み込むのはやっぱり右足を踏  
み込みますし、駆け出す最初の振りも右足を踏み込んで行  
きますから、やっぱり右足が利き足の動作ですね。

細田…それは人形遣いさんが右利きとか左利きとかには関係ない  
んですか？

勘弥…関係なくでしょうね。

勘市…玉男師匠は治兵衛とか忠兵衛の時は左足から出しましたよ、  
下手からの出の時。

勘弥…それはこういう時「実演…力を抜いて歩き出す」でしょ？  
勘市…そうそう。

勘弥…こういう時は左足から。がーつと踏み込んで行くときは必  
ず右足を踏み込みますけれども、町人のこういう時「実演…  
軽く歩く」は大概左足からですね。

後藤…それは注意が抜けてほわつとしてるからですか？

勘弥…いやそんなことは関係ないですね。

細田…町人を表現するためですか？

勘弥…いえ、左足が最初に出るっていうのが自然だからです。そ  
ういうのが身につけているからだと思えます。そんな大した  
理由があるとは思えないです。

※現行の文楽でも『口伝巻』と同様だといえる。なお文楽では人  
形の利き足は右足だということである。

詰よする向ふ立身のその時は

身をひくふしてよるぞ陰陽

(訳) 詰め寄る際に相手が立っている時は、身を低くして近  
寄るのが陰陽の理にならなっている。

太刀打に取わき順 逆陰陽を

もれてはならぬ事と覚へよ

(訳) 太刀で戦う場合はとりわけ順序と陰陽(という原則)  
に外れてはならないことをわきまえなさい。

無音有音三ツ宛打て其次は

てうくはつしと打が初段ぞ

(訳) 音なし、音ありで三つずつ打って、その次に丁々発止  
と打つのが初段である。

あふのけに請て勿つゝ身をかまし

双方立身 是ぞ中段

(訳) 仰向きで受けて刀を払い上げつつ身をかまし、双方が  
立って戦う、これが中段である。

敵陽に來れば我身は陰にうけ

これより下段さまくの振

(訳) 敵が陽に来れば(こちらは陰に受ける、それからが下段でさまざまな振りがある。

◇文楽との比較…和歌32から和歌36まで

細田…立ち回りに決まった段取りはありますか？

勘弥…ええ、ありますよ。「山形」とか「天地」とか「千鳥」、その三つをやっていたらいいの立ち回りはすんでしまいませんけども(笑)。

細田…順序は決まっているものですか？

勘弥…いえいえ別に決まってないです。

後藤…では相手とどうするかはどうやって決めるんですか？

勘弥…それは二人で「じゃあまず刀合わして、天地やって入れ替わって」とか。

細田…立ち回りの段取りをつける役の人はいますか？

勘弥…文楽ではそういう人がいるわけじゃないので、主遣い同士がやります。

後藤…その場の中心になる人が話をして決めるといってわけですね。ツメ同士でも中心となる人がいますもんね。するとたとえ「小金吾討死」だったら小金吾役の人が「私はこうするからあなたたちはこうして」って言うわけですね？

勘弥…基本的にはそうです。

後藤…稽古の前に必ず打ち合わせをするんですか？

勘弥…そうですね。それはしないとイケませんね。

後藤…打ち合わせは三人でするんですか？

勘弥…いえ、主遣いだけの打ち合わせで大丈夫です。

細田…言葉だけでも大丈夫なんですか？

勘弥…言葉だけでも大丈夫ですけど、普通は体でやりますね。

後藤…舞台の裏で結構やっていますよね。特に若い人は。ツメでも

ね。

勘弥…プラスアルファでいろんな動きがありますからね。刀を受けて飛ばしたり。全員が一斉にかかってきたのをぱっと払ったり。

後藤…刀を受けてぐるっと回るとか。

勘弥…そうですね。

※現行の文楽では、『口伝巻』ほど細かく立ち回りの段取りは決まっていらないようである。

三ツ道具 鎗の囲みは左右にたつ

敵のたましる目と脚にあり

つくぼう さすまた ひねり (挿図は省略)

これを仕寄道具ともいふ。

鎗は中段に備へ小足にふむべき也と兵法のごとくすべし。

鎗の上段とは眉間の通り也。中段とは帯結の通り、下

段は膝節の通り也。槍其外道具を手に取ては目を敵の

肩に置いて外カを見る事なかるへし。

(訳) 三つ道具は、槍を持った武者を包围する際に手に持つて左右に立つものだが、その際、敵の性根所は目と脚を見ればわかる。

三つ道具(つくぼう、さすまた、ひねり)を仕寄道

具ともいう。  
 槍は中段の構えに整え、小刻みに（あるいは狭い歩幅で）足を動かすべきだという兵法の通りにすべきである。  
 槍でいう上段とは眉間の高さである。中段とは帯しの高さ、下段は膝の関節の高さである。槍やその他の武器を手にとってからは視線を敵の顔に定め、よそ見をしてはいけない。

◇文楽との比較

細田…槍を持った武者を包囲することはありますか？

勘弥…あんまりないですね。逆に四王天とかは槍を持ったツメがかかってきます。槍の相手は素手の時が多いですね。

※現行の文楽では『口伝巻』にあるような状況自体ほとんどないようである。

鎗やりをもつ其上段は眉間まへまなり

中は帯おび仕しに下段げだん膝ひざ節ぶし

(訳) 槍を持つ際、上段は眉間の高さで、中段は帯し、下段は膝の関節である。

◇文楽との比較

細田…槍を持った武者の心得はありますか？

勘弥…わからないです。ただ持ってる時に「槍先を下げろ」とは言われます。構えて出てくる時に槍先を上げるなど。

後藤…それはなぜかということと言われますか？

勘弥…なぜとは言われませんが、（槍先を上げると）「アホになる」っていうのはありますね。

後藤…確かにそれはそうですね。

細田…見た目の問題ですか？

勘弥…ええ。

細田…それは登場してくる時ですか？

勘弥…常に。静止して、立っている時も槍先を下に。

細田…構えた時と同じですか？

勘弥…構えた時は相手に向けるしかありませんよ。

後藤…実際に槍を構えて立ち回りすることはありますか？

勘弥…ツメが槍を持つてっていうのはよくありますけども。

後藤…三人遣いではほとんどないですよ。『奉書試合』の時に蒼

田大内記が構えますけど、それぐらいですね。

勘弥…そうですね。主人公が槍を持つてツメと戦うというのはあまりないですね。

※現行の文楽では『口伝巻』のようにはしていません。

大将たいしやうの首くびは 髪かみをは帟かみでまく巻まく

これ首入くびおけにいる、作法さほうぞ

(訳) 大将の切り首は髪を紙で巻くものだ。これが首桶に入る作法である。

◇文楽との比較

細田…大将の首を首桶に入れる時に特別な作法はありますか？

勘弥…いや僕は知らないです。

※現行の文楽では『口伝巻』のようにはしていません。

脇差をさすべき故実尋れば

鐔をば臍の通りにぞなす

(訳) 脇差を差す際に心得ておくべきことを探ってみると、鐔をへソの高さにするということである。

◇文楽との比較

細田…脇差を差す時にはどのように差しますか？

勘弥…「落とし差しにならないように」ということはよく言われま  
す。だから角度をあまりつけないで(差す)。

後藤…落とし差しになると品が悪くなつて浪人者のような感じに  
なるからです。

細田…ということは大事なものは高さではなくて角度ですか？

勘弥…角度ですね。高さというのは帯で決まっているわけです。  
帯に差すしかないわけですから。

※現行の文楽では『口伝巻』のようにはしていないようである。

腰の物 いたゞく時は刃を空へ

左りにて鐔 右の手に鞘

(訳) 刀を頂戴する時は刃を上へ向け、左手で鐔、右手で鞘  
を持つ。

◇文楽との比較

細田…刀をいたゞく時にはどのようにしますか？

勘弥…「実演…両手で胸の前に捧げ持つ」

後藤…鐔はどっち側ですか？

勘弥…こつち(右手側)です。

後藤…右手の方に柄があつて刃先が左手側ですね。

後藤…刃は上ですか？

勘弥…いえ、(人形から見て)向こう側です。刃が外ですね。

※現行の文楽では『口伝巻』のようにはしていないようである。

坐してのち衣紋繕ふ事なかれ

用なき時にあふのかぬ也

(訳) 座つた後で衣服を整えてはいけない。用がない時に仰  
向いたりしてはいけない。

◇文楽との比較

細田…座つた状態でじつとしている時に、心得として言われるこ  
とはありますか？

勘弥…いや、別にはないです。まあ、何もしない時も気を抜くなど  
は言われます。「芝居に参加してろ」っていうふうには。

※現行の文楽では『口伝巻』に記された心得そのものは言われて  
いないようであるが、同様の注意はなされているようである。

坐礼にはさまぐあれど さし当てる

真行草をとくと覚へよ

真行草、黙礼、君礼、小寄、大びらき等の差別あり。真

とは両手を組合せて下へのべ、我鼻の手の上につく程に頭をさぐる也。行とは両手をすれ合ふ程に一ツ所によせ、真よりはゆるく頭をさぐる也。草とは両手を四寸程あらけさげて頭を少さぐる也。

君礼とは左りの手を突、右の手を右の膝に置、右の膝を跡へ引きさまに鐙のはつとならぬ様に右の手にてかいたム也。扱左の膝を引合て両手を突也。君の前へ出たる時の威儀かくのこし。

小寄とは、坐を立んとおもふ時、先ッ居敷をあげ、両足をつまだて、足のきびすの上に居敷をすへ、腰をすへ、左右の手を膝の上に取り、下坐の方の膝を少上てひらき、扱残れる膝をはじめひらきし膝の所にすり合せ、又初メひらきし膝より踏出して立ッ事也。

大披きとは長カ上下など着せし時、何ニても持て立ッ時の膝也。是も右の小寄の所体を用ひて跡の方へ八の字形りにひらくなり。

(訳) 座礼(座っている時の礼儀作法)には様々なものがあるが、さしあたっては「真行草」をしつかりと覚えな

さい。

「真行草」、「黙礼」、「君礼」、「小寄」、「大びらき」等の区別がある。「真」とは両手を組み合わせて下に伸ばし、鼻が手の上につく程度に頭を下げるものだ。「行」とは両手を触れ合う程度に寄せ、「真」より軽く頭を下げるものだ。「草」とは両手を四寸ほど間を空けて下ろして頭を少し下げるものだ。

「君礼」とは左手を床に着けて右手を右膝に置き、右の膝を後ろへ引く時に刀の鐙がぱつとならないように(鞆走らないように)右手で引き寄せる。それから左膝を寄せ合せて両手を床に着けるのだ。君主の前に出た時の威儀(作法にかなった立ち居振る舞い)はこの通りである。

「小寄」とは(正座から)座を立とうとする時、まづ尻を上げ、両足のかかとを上げてつま先を立ててそのかかとの上に尻を置き、腰を安定させ、左右の手を膝の上に置き、下座の方の膝を少し上げて開き、それから残った膝を先ほど開いた膝にくっつけ、さらに初めに開いた膝から足を踏み出して立つことである。

「大披き」とは長袴などを着ている時、何かを手に持って立つ時の膝(の運び方?)である。これも右の「小寄」のかっこうを用いて後ろの方へ八の字形に開くのである。

#### ◇文楽との比較

細田…目上の人に対するお辞儀はどのようにしますか？

勘弥…お辞儀は、男も女も普通にお辞儀をします「実演…頭を下



げる」。へりくだった感じのお辞儀は、こうして「実演…ネジ」、改まったお辞儀をします「実演…両手を前で重ねるよう下に下について頭を下げる」。

細田…その他の段階はありますか？

勘弥…基本的にその二つしかありませんね。江戸時代には身分差、階級差によってもっと細かな規定があったのかもしれないですけどね。

細田…武士が座った状態でかしまって主君に頭を下げるという場合はいかがですか？

勘弥…今と同じです。

細田…ということは立った状態から正座をして頭を下げる場合は、前に正座をするという動作が入るだけですか？

勘弥…それはそうです。

細田…では武士が主君の前で、正座した状態から立ち上がる場合、他と違う点がありますか？

勘弥…例えばこういうような下がり方をして「実演…立ち上がって真後ろに下がる」、向きを変えて行くとかいうことはあるけれども、それ以外の特別な振りつてないですよ。

※現行の文楽では、『口伝巻』ほど細かくは遣い分けていないようである。

四季ともに扇が礼なれば

袴のひもの正面にさす

着坐して刀をぬく時は、扇もぬきて刀は左り、扇は

右の方に置く。扱ひふ事済て立ッ時、元の紐にさし、次に刀を手に提、一ト間を過て腰にさゝせる也。但シ

凶事、急なる時には、扇はさしながら其事を弁ずる也。

(訳) 四季を通じて扇を持つのが礼儀なので、(その扇は)袴のひもの正面に差す。

座に着いて刀を抜く時は、扇も一緒に抜いて刀は左、扇は右の方に置く。その後用事が済んで立つ時に元のひものに(扇を)差し、次に刀を手に提げ、ひと間を過ぎてから腰に差すようにする。ただし悪いできごと(まがごと)や緊急の際には、扇は差しながら要件を済ませる。

#### ◇文楽との比較

細田…扇を腰に差す時にはどのようにしますか？

勘弥…「実演…人形の帯の右斜め前に差す」

後藤…主遣いに近いところに差すんですね？

勘弥…そうですね。こちら(左側)には差せないので、自分で差すんだら必ずこっち(右側)に差します。

後藤…刀もありますしね。正面には差しませんか？

勘弥…差さないですね。

※現行の文楽では、『口伝巻』のようにはしていないようである。

さしよつて主の仰をきく時は

主人の膝に目をつけて居る

(訳) そばに寄って主人の仰せを聞く時には、主人の膝のところに目をつけていよ。

◇文楽との比較

細田…主人のそばで仰せを聞く時には目線をどこにつけていますか？

勘弥…舞台ではこうですね「実演…主人は正対せず、客席の方に向かって体を斜めにする」。

細田…主人の方は見ないんですね？

勘弥…そうですね。こういうふう「実演…主人に正対する」には見ないですね。これは文楽の原則です。

後藤…舞台芸術として、なるたけお客さんの方に向くということがあるわけですね。お客さんにはこれで対面していると見て下さい、ということでしょうね。

勘弥…そうですね。体がいくから見えても顔が見えてないとちよつと変な感じがしますよね。人形の顔をお客さんに見せてはじめて表情が出せるんだと思うんです。だから顔をどれだけ正面に向けられるかが演技する上で非常に大きいと思います。後藤…大事なことは、人形がどこを見ているかをお客さんにわかってもらおうということでしょうね。

勘弥…それには人形の体の向きではなくて、顔の向きが大事です。体がちよつと入っても「実演…主人に正対に近い向きにする」顔がお客さんの方を見てればそれは成立するんですけど、こうなってしまうと「実演…顔を主君の方に向ける」、もう(だめ)。

細田…人形の顔がお客さんの方を向くようにしているということですね？

46

勘弥…それは大前提です。ほんとに目線をつけてないとおかしい

時もあります。ネジをした時なんかは、その対象に目線が合っていないとおかしいですね。これをこんなふうに「実演…ちよつと客席の方に顔を向ける」やつてたら誰に迫ってるのかわからないですから。目線をつけなきゃいけない時と外れてもいい時と、演技の種類によって違いますね。

※現行の文楽では、『口伝巻』のようににはしていないようである。

神前は二度の拝みを礼とする

仏前は手を合はせうつむく

(訳) 神前では二度の拝礼を作法とする。仏前では手を合わせ頭を前へ傾ける。

◇文楽との比較

細田…神前と仏前とで、拝み方に違いがありますか？

勘弥…そこまでの拝み方の違いはやってません。ただ神前の場合、塵手水をやること多いですね、女形で、ちよつと塵をつかんで「実演…右手で床の塵をつかむしぐさ」、手水に見立ててこうやって「実演…両手を叩きながら塵を払うしぐさをして手を合わせる」。

細田…柏手は打ちますか？

勘弥…柏手はあまり打たないですね。

細田…ということは、神前でも仏前でも手の合わせ方は変わらないうということでしょうか？

勘弥…最終的に拝むのはそうですね。ただ柏手は、たまに「なんとか大明神」「実演…大きく両手を回して柏手を二回打つ」

「願いあげます」みたいな時に打つこともあります。

細田…大仰にやる時ですか？

勘弥…そうです。

※現在の文楽では、仏前の場合は『口伝巻』と同様であるが、神前の場合には異なっているようである。

人前の礼に九ツ 差別あり

別の口伝を聞てしるへし

(訳) 人前での礼儀に九つの区別がある。別の口伝を聞いて  
わきまえなさい。

◇文楽との比較 不要と判断し、おこなわなかった。

用のなき人形はたゞ露程も

うごかせぬをは達者とぞいふ

(訳) 用のない人形を、ほんの少しも動かさないのを達人と  
いう。

◇文楽との比較

細田…文楽で、太夫がある人形について語っている場合、他の人形は動かないのが基本だと聞くことがあります。

勘弥…昔は本当にそうだったんでしょう。ある人物のことを語っている時に他の人が動くのはその人に対して失礼だ、みたいな(意味合いで)ね。でも今は芝居自体がリアルになっ

てるから、リアクションが求められています。全体がそういう演技になってます。リアクションしないとおかしいから、リアクションしてますね。僕なんかは何もしないと気持ち悪いですよ。

細田…先輩方からそれについて何か指導があるんですか？

勘弥…いえ、別にそんなことはないです。あまり派手に動くというのはもちろんですけども。そんなに目立たないようなある程度のリアクション、演技がプツンと切れるんじゃないかと気が持ちは続くんような動き、リアクションというの  
はやってますね。

細田…昔は違っていたんでしょうか？

勘弥…そうだったと本で読んだりしますね。

後藤…そうですよね。それは実際よく言われましたしね。

勘弥…僕が入った当時、三十数年前になりますけど、その頃はそういう感じがちよつと残ってましたね。「動かない(ものだ)」  
っていうのがね。

後藤…残ってましたね。

勘弥…でも今はもうほとんどそういうことはないような気がします。

後藤…玉男さんにしても、特に簗助さん文雀さんなんかがちよつと脇へ回った時にはそれなりのリアクションをやってたよね、かなり前から。世代的にはそのぐらいのところからじゃないのかな。ただその時動いている人の邪魔にならないようにはしないといけませんよね。

勘弥…それはそうですね。僕なんかがやってもあまり動かれないとちよつと気になりますね。その兼ね合い、度合が問題なんですけどね。

細田… 文楽に入られた当時に動いちやいけなさと感じたというの  
は言葉で言われたのですか？  
勘弥… いいえ。でも玉昇師匠なんかは「あんまり動くな」みたい  
なことを言われたような気がしますけどね。

※文楽でもかつては『口伝巻』に記されているように用のない人  
形を動かすべきではないと言われていたが、近年では動いてい  
る人形に対するリアクションが求められるようになったようであ  
る。

地の姿 詞の振りとかくべつに

わかる処を功者とはいふ

(訳) 「地(合)」における(人形の)姿かたちと、「詞」に  
おける振りがはつきりと別だとわかるところを巧者と  
いう。

◇文楽との比較 不要と判断し、おこなわなかった。

所作の内 息遣ひをば籠たるを

たゞこの術の相伝とする

師伝に云、詞など渡して仕舞たる跡にてうつかりとし  
て居てもあしゝ。さればとて役にもたゝぬ手すさみす  
るも見苦し。是らに巧者付て自分の力見へすく所也。

人形の喜怒哀の情を我にうつして他念なければ、自然  
と奇妙の手も出る事也。何さまにも其義理、その文句、  
其趣向をよくく身に引くらへて年頃の功をつまざれ  
は至りかたき場なるへし。

(訳) 人形を遣う動作のうちに人形遣いの息づかいがこもつ  
たものを、人形を遣う術の根本的な伝授事とするもの  
である。

師匠から伝えられた奥義によれば、詞などを(他の  
人形に)渡してしまった後にぼんやりとしていても  
よくない。かといって意味もない手すさびをするの  
も見苦しい。このあたりで巧者ぶってしまうと、人  
形遣いの力量が見え透いてしまうところである。人  
形のさまざまな感情を自分にうつす(肚に込める・  
胸に入れる)ことに専念すれば、自然と妙手も出る  
のだ。とにかく義理や詞章、趣向をよく自分の身に  
当てはめて、長年の経験を積まなければ到達するこ  
とが難しい境地であろう。

◇文楽との比較

細田… 人形の気持ちになりますか？

勘弥… 役の気持ちですか？ それはもちろんです。

細田… それはいつからですか？

勘弥… 人形を構えた時からでしょうかね。

細田… 小幕のところですか？

勘弥… ええ。

後藤…人形拵えの時はどんなつもりでやっていますか？

勘弥…うーん…。パターン化した中でどれだけきちんと拵えるか、でしょうか。その時にたとえは愁嘆場をイメージしながらとか、そんなことはないです(笑)。

後藤…その時に、この役はこうだという大雑把な性格付けはありますよね？

勘弥…それはありますね。ただ主役級の人形になるとそういう気持ちはありますけども、ちよつと出てつていうような役時にはそんなこともないですね(笑)。

細田…ところで、「所作」という言葉を使いますか？

勘弥…ええ、使いますね。

細田…どういう意味合いで使いますか？

勘弥…振りという意味合いで使いますね。自分たちで使う時には普通は「振り」と言います。「所作」とはあまり言わないですね。

細田…「型」という言葉は使いますか？

勘弥…使いますね。

後藤…「型」と「振り」とは違いますか？

勘弥…同じことですけどね。でも一般に自分たちで「棒足の型やるぞ」とかつていう言い方はしないでですね。(言うとするれば)

「振り」としてここは棒足だぞ」みたいな(言い方)。「振り」とつていう言葉が一番使いますね。

後藤…みなさんは「所作」という言葉はあまり使わないんですね？

勘弥…そうですね。舞台で自分たちが遣う人形のことと話題にする時に「所作」というような言葉は使わないですね。「型」という言葉もあんまり使わないですね。使うのは「振り」ですね。他の人に、たとえば解説で言うような時は「型」つていうような言い方はしますけど。逆にそこで「振り」

つていう言い方はあまりしないでですね(笑)。

後藤…もともと人形浄瑠璃では「型」なんて言ってなかったんじゃないでしょうか。使うとしたら外の人かなと思うんですけどね。

勘弥…「型」なんていう言葉は、たとえば師匠から聞いたことはいですね。歌舞伎の言い方が入ってきたような気がしますけどね、どつちかというところ。一つ一つの振りに名前がついてるけど、全体を総称して「型」つていうような言い方は、普通人形遣い同士の言い方としてははしらないですね。

細田…人形解説で「基本の動きをやってみましょう」という言い方を聞いたことがあります。

後藤…その場合は決まった動作の単位ということではなくて一般的な動きということじゃないでしょうか。

勘弥…そうですね。いくつかの組み合わさったものですね。一つ一つのことを「動き」とは言わないですね。

後藤…立つて歩いていって向きを変えるところかの一連の動きということなのでしょうか。

勘弥…そうですね。

後藤…石投げとかカンヌキとか壁ぬりつていう、人形のあるまじまった動きの単位のことには「振り」ですか？

勘弥…「振り」ですね。一つ一つの、たとえば棒足を「振り」つて言うし、一連の動きも「振り」と言いますね。

後藤…最後に棒足で決まる振り」というような使い方ですね？

勘弥…ええ。

細田…では「型」に当たる言葉はもともとはなかったということでしょうか？

勘弥…いえそれはわかりませんですけども。  
後藤…いちいち「これ棒足の『振り』やで」とは言わないですも

んね。「棒足」って言えばすんでしまいますから。

勘弥…そうですね、その動きの名称で言うだけです。

※現行の文楽でも、『口伝巻』で強調されているように役の気持ちになることはあるといえる。また文楽の人形遣い同士では、『口伝巻』で用いられている「所作」という言葉は使われないようである。

51

序破急に喜怒哀楽をいつまでも

わすれざるこそ上手なりけれ

(訳) 「序破急」と「喜怒哀楽」をいつまでも忘れない遣い手が上手なのである。

◇文楽との比較 不要と判断し、おこなわなかった。

52

振にては時の人気をうつすとも

すがたに古今変り目はなし

(訳) 人形の演技においては時代の風潮を反映したとしても、本当の姿は変わることはない。

◇文楽との比較 不要と判断し、おこなわなかった。

## 二、口伝

01

仁心有過てはぬるきに成すます事あり

(訳) 思いやりがあり過ぎてはぬるく(優柔不断に)なってしまうことがある。

02

義を立過る時は意地わるに成りたがる事

(訳) 義を立て過ぎる(原則に忠実すぎる)と意地悪になつてしまいがちなこと。

03

礼義に余りては子細らしく見ゆる事

(訳) 礼儀が過ぎるともつたいぶつて見えること。

04

智恵有り過る体なれば賢だてするやからと見ゆる事あり

(訳) 知恵がありすぎる様子は利口ぶっている人間にみえることがある。

05

信あり過てはにべもひやうしもなき様に成りたがる事

(訳) 誠実過ぎては愛想も素っ気もないようになってしまいがちなこと。

11	10	09	08	07	06
<p>(訳) けちな人間と儉約家とは訳が違うこと。</p>	<p>吝嗇者<small>りんしやくもの</small>と儉約人<small>けんやくにん</small>とは其訳違ふ事</p> <p>(訳) 誠実で人にへつらわらない者は横柄な人と見えること。</p>	<p>誠有<small>まことあり</small>て諂<small>へつら</small>はざる者は横柄者<small>おうへいもの</small>と見ゆる事</p> <p>(訳) 愛嬌<small>あいきやう</small>がありすぎてはへつらい者に見えること。</p>	<p>愛敬<small>あいきやう</small>に過<small>すぎ</small>ては諂<small>へつら</small>ひ者<small>もの</small>に見ゆる事</p> <p>(訳) 慇懃<small>いんぎん</small>に過<small>すぎ</small>ぎては軽薄<small>けいはく</small>な人間に見えること。</p>	<p>いんぎんに過<small>すぎ</small>ては軽薄者<small>けいはくもの</small>に見ゆる事</p> <p>(訳) 無欲<small>むよく</small>な人は前後見境<small>ぜんごけんきやう</small>のなく(一貫性なく?) 奢<small>おご</small>った人になること。</p>	<p>無欲者<small>むよくもの</small>は前後<small>ぜんご</small>つゞまらぬ奢<small>おご</small>り者<small>もの</small>となる事</p> <p>(訳) 潔白<small>けつぱく</small>な人は無骨<small>むこつ</small>な人になってしまいがちなこと。</p>

13	12
<p>(訳) 血氣盛んなだけの人間と勇者も右の通りである。</p>	<p>偽<small>いつはり</small>りと謀<small>はかりごと</small>はよく似<small>に</small>て其元大<small>そのもとおほい</small>に違<small>ちが</small>ふ事</p> <p>(訳) 偽りと計略はよく似ているが根本は大きく違うこと。</p>

## 人形操り研究における意義について

細田明宏

『操曲入門口伝巻』は一八世紀後期に成立した人形操りに関する伝書である。人形操りを考える上で貴重な存在であるといえるが、これまで研究の場においてはほとんど利用されてこなかった。『口伝巻』に言及したものとしては、拙論（細田二〇一一、二〇一二）を除けば、吉永孝雄氏の論文①があるが、それも現行の文楽における人形の「型」を紹介する際に『口伝巻』からいくつかの和歌を例として引いているにすぎない。

そこで本稿では、『口伝巻』のうち五二首の和歌と一三条の口伝について、人形操り研究においてどのような意義を持つのか検討したい。まずは、これまで『口伝巻』がどのように紹介されてきたのかを確認することから始めよう。

### 『口伝之巻』と『口伝巻』

淡路の上村源之丞座（引田家）に筆写本として伝えられてきた『操曲入門口伝巻』が広く知られるようになったのは、三田村鳶魚が編集した『未刊随筆百種』第一（一九二七年、東京・米山堂）に『操曲入門口伝之巻』として収録されたことによる。なお早稲田大学演

劇博物館に所蔵されている鳶魚の手稿本『淡路阿波人形座旧記襍纂』（大正期）にも『操曲入門口伝之巻』は含まれている。憶測をたたくましくすれば、上村源之丞座（引田家）所蔵の『口伝巻』を筆写したものが『淡路阿波人形座旧記襍纂』の『口伝之巻』であり、さらにそれを元に公刊したものが『未刊随筆百種』の『口伝之巻』であろうか。

ただし『未刊随筆百種』の鳶魚による解題には、原本については「淡路人形の座元上村源之丞の蔵本中より採取せしもの」といういささか曖昧な記述があるばかりで、原本の形態や状態などは全くわからない。このことは、『口伝之巻』自体に対する信頼性を多少なりとも失わせたのではないだろうか。研究の場でほとんど利用されてこなかった理由の一つもここにあると思われる②。

ところが近年になって、所在不明とされていた『口伝之巻』の原本の存在が確認され、信頼性の高い翻刻が新たに公刊された。戦災で消失したと思われる引田家の資料が当主のもとに保管されていることを知った淡路人形研究家の中西英夫氏が調査をおこない、それらの翻刻を順次発表したのである③。『口伝巻』の翻刻は、一九九八年に「淡路人形浄瑠璃史料紹介五 引田家文書その五」とし



て、雑誌『三原文化』第五四号に掲載されている(四一—五五頁)。

そして、それによって『未刊隨筆百種』の『口伝之巻』は、ふりがなが省略されているばかりでなく、題名をはじめとして筆写の誤りもかなりあることが明らかになった。さらに中西氏は、『口伝巻』の筆写者は平野安澄であると指摘した。

その後、『口伝巻』の影印と翻刻は二〇一一年に出版された『淡路人形浄瑠璃元祖上村源之丞座座本 引田家資料』(引田家資料調査委員会、南あわじ市・財団法人淡路人形協会)に収録された。『口伝巻』を研究に用いる環境が整ったといえるであろう。

### 人形操り研究における意義

さて、近世期の人形浄瑠璃に関する文献の中で、人形操りを中心的なテーマとして取り上げているものはまれである(というよりも、そのような書物は管見の限り『口伝巻』のみだと思われる)。それはおそらく、人形操りを言葉や絵で表現するのが難しく、また芸の性質としても、人形操りは遣い手の集団の中で「一体で覚える」ものであつて言葉や絵にする必要性が少ないという事情があるからだろう。

そして人形操りに関する文献の乏しさゆえに、これまでの研究においては、考察対象とする資料の幅を広げることには積極的であった。すなわち各種の絵画や浄瑠璃の詞章、さらには地方人形座の史料や各地に遺存する人形カシラなどが、人形操りを考察する際の資料として用いられるようになったのである。中でも絵画資料は大きな成果を生んでいる(人形舞台史研究会編 一九九一)。

とはいえそれらには限界もある。すでにいわれているように、絵画資料は肝心の部分が描かれていない場合や絵の信頼性に疑問がある場合があり(人形舞台史研究会編 一九九一、二四九頁)、文献資料に記載された内容も断片的である(角田 一九七七、四八頁)。浄瑠璃の詞章も人形の演技について事細かに規定するものではないし、詞章には表されない演技もありうる(信多 一九九一、二四六—五二頁)。人形カシラからわかることも限られており、またほとんどは作者や制作年代などが不明である。

したがって今まで取り上げてこなかったものにも目を向ける必要がある。そのうちの一つが『口伝巻』であることはいうまでもないだろう。そこで以下において、『口伝巻』の和歌と口伝についてやや詳しくみていきたい。

さて、『口伝巻』の和歌および口伝の前後にはそれぞれ、次のような文章が置かれている(ふりがなは一部省略した)。

人形遣ひ方の事は其旧三議一統の書より起り、陰陽自然の事に帰す。深長に至りては筆帑の上の沙汰に及ばすといへとも、其大概を五十三首の和歌につづりて覚へ易からしむる事左の如し

人形を遣はんとおもはゞ、先此秘歌を得会して其意を胸中に置  
ミ、余の極秘は其師に尋ねて知べし。故人の言にも、上手下  
手は情にてしるべしといへり。此意は、いか程文句、詞に  
連て遣ひなすといふとも、其情に移らざれば自ら絶感の場に  
いたる事なし。遣ふ人の心を人形にうつして、嬉しさも悲しさ  
も面白さも、わが意は皆人形の臍腑に置の思ひをなすべし。  
是人形のみにかぎらず、浄るりにも三味線にも此意をもるゝ事

あるべからず。三曲を併せて論ずる時は、淨瑠璃は心、三味線は衣裳、人形は手足とも心得べし。穴賢云云

ここに「人形を遣はんとおもはゞ」とあることから、『口伝巻』は人形遣いを読者として想定していることがわかる。もつとも和歌ではしばしば専門用語が何の説明もなく用いられているが、初心者や素人にとつてそれを理解することは難しいであろう。したがって、ある程度経験を積んだ人形遣いを対象にしていると思われる。

また人形の遣い方について、「深長に至りては筆昏の上の沙汰に及ばず」という認識が示される。そのため和歌にし得たものは「其大概」であつて、「余の極秘」もあるが、それは「其師に尋ねて知」ることが求められている。人形操りの奥深いところを言葉にすることは不可能であり、それらについては和歌にされていないのである。ただし和歌にされていないのは奥深いところのみではない。『口伝巻』をみると、人形の基本的な仕組みや遣い方の基礎などについても全く触れられていないことがわかる。さらに和歌の並び順にも何らかの基準や構成があるとは思えない。つまり『口伝巻』は、人形操りについて段階を踏んで教えるといった性格の書物ではないのである。操法について具体的に教えるところもあるが、『口伝巻』は操法指南書というよりも、人形操りに関する心得を順序不同で記した書というべきであろう。

ただしその内容からみて、『口伝巻』が人形遣いの口伝や心得をそのまま書物にしたものというような単純なものではないこともいえよう。たとえば立ち回りの段取り（和歌32から和歌36まで）や座礼（和歌43の注記）などについて、人形には細かすぎると思われる指示がなされており、これらは人形操りに適用させるべき

ものか疑問に思われる。引用部分において礼法書『三議一統』を持ち出していることも考えると、あるいは礼法書や武道書のたぐいを下敷きにして書かれた部分であろうかとも思われる。そうすると『口伝巻』は、人形遣いばかりではなく、礼法書や武道書に詳しい教養人の手も加わって成立したのではないかという推測も成り立つであろう。

もちろん『口伝巻』の中心となるのは人形操りに関する心得であることはいうまでもなく、人形操り研究における価値もそこにあるだろう。個々の和歌や口伝は、人形の操り方や表現されるべき人物像についての歴史的資料であり、それらを考察することによって多くの知見を得ることができはるはずである。

そしてとりわけ重要なのは、人形操りはどのような表現を目指すべきかといった人形操り論が展開されている点だと思われる。具体的にいえば、人形操りにおいて「情」の表現を重視すべきことが主張されているのである。この場合の情とは、「外界の対象に触発されてわきおこる、或る気持」（『時代別国語大辞典 室町時代編』一九九四年、三省堂）であり、具体的には喜怒哀楽といった感情や人情、心情という意味であろう。

さて人形操りにおいて情を重視すべきであるとの主張は、和歌8および和歌21の注記あるいは先の引用部分の「上手下手は情にてしるべし」という言葉に明らかであろう。さらに和歌50では次のようにいわれる。

所作の内息遣ひをば籠たるをたゞこの術の相伝とする  
師伝に云。…人形の喜怒の情を我にうつして他念なければ、  
自然と奇妙の手も出る事也。何さまにも其義理、その文句、

其趣向をよく／＼身に引くらべて年頃の功をつまざれば至りかたき場なるべし。

人形を遣う際には、浄瑠璃の詞章の通りに遣うだけでなく、そこに情が表現されていなければならないというのである。そのために浄瑠璃を「よく／＼身に引くらべて」理解し、しかも「年頃の功」を積むことが要求される。このように『口伝巻』では、人形操りが目指すべき表現についての主張がなされているのである④。

実はこれまでの人形操り研究においては、拙論（細田二〇一一、二〇一二）を除き、操法について論じられることはあっても、操法論的な議論はほとんどなされてこなかった。むしろ人形操法は、写実的な表現という単純化された見方でのみとらえられることがほとんどだったといえるだろう。しかしそのようなとらえ方が不十分であることはいまでもなく（細田二〇一一）、これからは操法論的な研究を深めていく必要がある。その際に『口伝巻』は大きな意義を持つと考えられるのである。

## 注

- ① 吉永孝雄 一九七五 「人形の型」、国立劇場事業部宣伝課編『国立劇場芸能鑑賞講座 文楽』、東京・日本芸術文化振興会、七三一―一八〇頁。
- ② 徳島の郷土史家・人形研究家の久米惣七氏も自著で『操曲入門 口伝之巻』を紹介している。一九七八年の『阿波と淡路の人形芝居』（教育出版センター、一四二―一五三頁）および一九八八年の『阿波の人形師と人形芝居総覧』（創思社出版、三三四―四五頁）であるが、原本に関しては前者に「徳島県木屋平村故西内滝三郎氏所

- 蔵」とあるのみで、資料としての価値は低いといわざるをえない。
- ③ 中西英夫二〇一一 「上村之丞座と引田家」、引田家資料調査委員会『淡路人形浄瑠璃元祖上村源之丞座座本 引田家資料』、淡路人形協会、八一―一四頁。
  - ④ これらの点に関しては、詳しくは拙論（細田二〇一一）をご参照いただきたい。

## 文献

- 信多純一 一九九一 『近松の世界』、平凡社。
- 角田一郎 一九七七 「人形舞台史の方法―出遣い舞台を中心に」、『日本演劇学会紀要』一七、四六―八頁。
- 人形舞台史研究会編 一九九一 『人形浄瑠璃舞台史』、八木書店。
- 細田明宏二〇一一 「人形浄瑠璃における『情』の重視と三人遣い操法の成立」、『美学』二三九、三七―四八頁。
- 細田明宏二〇一二（予定） 「文楽式人形操法における『情』の表現とカシラの演技―八王子車人形における操法の遣い分けを手がかりにして」、『帝京大学文学部紀要・日本文化学』四三。

## 初世・二世吉田国五郎の足跡

澤井万七美

\* 《》内の補記、および引用文中の傍線は、すべて澤井による。

### はじめに

現在は廃絶した江戸―東京系の人形遣いの系譜に、「吉田国五郎」という名跡がある。この名について触れられたものとしては、『日本芸能人名事典』（倉田喜弘・藤波隆之編、三省堂、一九九五年）がまず挙げられる。

よしだ くにごろう ▼吉田国五郎 人形浄瑠璃の人形遣い。江戸後期から大正期にかけての主として江戸の名跡。代数は不明。【三代】天保九（二八三八）―大正初年 幕末・明治期に活躍。江戸生まれ。二代目の養子。前名は吉田文吾。文久三年（一八六三）に三代目襲名。明治中期の新声館公演などにより、東京の人形浄瑠璃再興に貢献した。

また、『東京の人形浄瑠璃（演芸資料選書・5）』（倉田喜弘編、国立劇場調査養成部芸能調査室、平成三年（一九九一））においては、この吉田国五郎（三世）の活動が膨大な新聞記事によって明らかにされている。

この人形遣いに惹かれ、筆者はこれまで三世・四世・五世の「吉

田国五郎」の足跡を辿ってきた。

近代東京の人形遣い―三世吉田国五郎の足跡その他―

〔芸能史研究〕第一四一号、芸能史研究会、平成一〇年四月）

「東京文楽」と「義太夫人形座」―四世吉田国五郎と吉田新

三郎の足跡―

〔芸能史研究〕第一七三号、芸能史研究会、平成一八年四月）

東京浄瑠璃人形芝居「南北座」

〔近現代演劇研究〕Vol・1、日本演劇学会分科会近現代演劇研

究会、平成二〇年二月）

しかし、近世に遡っての考察はこれまで手つかずのままであった。

本稿では、「初世・二世」吉田国五郎について、近世の番付および回想録からの検証を試みる。

### 一 初世吉田国五郎

時系列としては逆になるが、先に二世国五郎のプロフィールを明らかにしておきたい。二世については、三世が明治年間に多くの談話を残しており、ある程度の情報が得られるためである。ま

ず、二世との関係については、三世国五郎自身が次のように語っている。

私はモウ六十四になりますが、齡を加たといふ分の事で、何の得た処も御座いません、親は浅草觀音の仲店に珠教屋を致して居りまして、小泉と申しましたが、伯母が二代目吉田国五郎の女房かみいでして、私は其家そのこへ養子に参つたもので。此二代目は、九個年が間大阪の文楽座に出勤して居りまして、私が九歳このつの時戻つて参り、実子のない所から私を養子と致しました。

〔人形雑話(上)〕吉田国五郎 明治三五年(一九〇二) 二月 『演芸世界』第二号、一四—一六頁)

いわば「伯父おぢ」二世国五郎が「甥おこ」三世国五郎を養子にしたということである。次に、二世の年齢については、次の談話から知ることができる。

《二世国五郎は、吉田ぎん兵吉さんに連れて行かれて、恁おんなつらい事をさせられたために、芸は余あまツ程あがつたでしやうが、帰かへつた時ア四十二よんじふにでしたか、漸おそう私どもが四ツ五ツの頃ころでしたらう。

〔吉田国五郎(人形苦心談)〕明治三三年(一九〇〇)『当世名家蓄音機』関如来、文禄堂、三四三—三六一頁)

三世国五郎は天保九年(一八三八)生まれである。二世国五郎の江

戸帰着が天保一四年(一八四三)と考えられる(後述)ことから、二世と三世との年齢差は三九—三八歳の間であると解釈しよう。すると、二世国五郎の生年は寛政一一年(一七九九)―同一二年(一八〇〇)頃と推測される。

ここから、初世と二世との代替わりの時期を検討してみる。

吉田国五郎の名は、寛政八年(一七九六)正月二日、江戸・土佐座番付の記載が管見では最も早い。以下、初世国五郎の出勤と思われる記録をピックアップしてみる。

寛政八年(一七九六) 正月 江戸 土佐座

『仮名手本忠臣蔵』(斧九太夫、早野勘平)

寛政九年(一七九七) 四月 江戸 土佐座

『会稽多賀誉』(大道寺学太郎)

寛政九年(一七九七) 八月 江戸 土佐座

『仮名手本忠臣蔵』(寺岡平右衛門)

寛政一〇年(一七九八) 正月 江戸 土佐座

『祇園祭礼信仰記』『勢州阿漕浦』(おつめ、新さく、松永

大膳、庄屋彦さく)

《寛政一〇年(一七九八) 二月 江戸 土佐座『恋女房染分手

綱』以降、しばらく名が見えず)

文化三年(一八〇六) 九月 大坂 大西芝居

『義仲勲功記』『伽羅先代萩』(木曾よし仲、今井四郎、さゝ

木四郎)

文化三年(一八〇六) 一〇月 大坂 大西芝居

『仮名手本忠臣蔵』(原郷右衛門、おの定九郎、かこ川本ぞ

う)

文化三年(一八〇六) 一月 大坂 大西芝居

『近江源氏先陣館』(三郎兵へもりつな、四ノ宮六郎)

文化四年(一八〇七) 三月 伊勢 古市芝居

『<sup>繪本</sup>増補 玉藻前曦袂』(十さく、殺生石景事出つかい)

文化四年(一八〇七) 四月 伊勢 古市芝居

『本朝廿四孝』『ひらかな盛衰記』(よこぞう、こうさか、ひやうぶ、おふで)

文化四年(一八〇七) 五月 伊勢 古市芝居

『国性爺合戦(三ノ口)』『心中紙屋治兵衛』『壇浦兜軍記(琴責のだん)』(かんき、治兵衛、あこや)

文化六年(一八〇九) 一二月 大坂 北堀江荒木芝居

『伊賀越乗掛合羽』(上すぎ右内、川角源内)

文化七年(一八一〇) 二月 大坂 北堀江荒木芝居

『桜御殿五拾三駅』(あしかぐときは之介)

文化七年(一八一〇) 三月 大坂 北堀江荒木芝居

『近江源氏先陣館』『心中天網島』(さゝ木高つな、親父五

三衛門)

文化七年(一八一〇) 四月 大坂 北堀江荒木芝居

『彦山権現誓助剣』(いたち川、はる風藤そう)

文化七年(一八一〇) 六月 大坂 北堀江荒木芝居

『祇園祭礼信仰記』『夏衣裳雁染』(三好まさやす、のだ角

左衛門)

文化七年(一八一〇) 七月九日 大坂 北堀江荒木芝居

『双蝶々曲輪日記』『女はちの木』(平岡丹平、かべ作)

文化七年(一八一〇) 七月二七日 大坂 北堀江荒木芝居

『一谷嫩軍記』『あし屋道満大内鑑』『箱根靈験鬘仇討』(大

だちけんば、喜ぞう、勝五郎)

文化九年(一八一二) 二月 大坂 御霊境内

『伊賀越道中双六』『国性爺合戦』『伊達娘恋緋鹿子』(沢井

亦五郎、きんじやうく、戸くら十内)

「琴責」の阿古屋、『ひらかな盛衰記』のおふでなども遣っているが、基本的には立役が中心である。最初は江戸で、文化年間には大坂の舞台を踏んでいる。

この文化九年の記録までが、初世吉田国五郎のものであろう。先ほど推測した生年からして、この時期の二世国五郎はまだ幼いと言っている年齢であり、右にあるような役をこなせたとはいえないからである。このあと確認できる「吉田国五郎」の名は、かなり間隔が空いて文政一〇年(一八二七)に入ってからのものである。

文政一〇年(一八二七) 六月 江戸 肥前座

『仮名手本忠臣蔵』(若狭の介、斧九太夫)

二世が二〇代に差し掛かっており、一人前の人形遣いとして活躍し始めたと見てよいのではないか。

二 二世吉田国五郎

文政一〇年（一八二七）六月以降、吉田国五郎の名は、主に江戸・肥前座・土佐座などに見える。役どころは、二枚目・女形・滑稽味ある敵役など幅広い。

前名は、嘉永四年（一八五二）三月『次第三都大夫三味線操改名録』によれば、

文四 江戸吉田国五郎  
とされる。

この二世吉田国五郎もまた初世と同じく、江戸と上方両方の舞台を踏んでいる。前章で引用した三世の談話に、「此二代目は、九個年が間大阪の文楽座に出勤」「帰った時ア四十二三」とあることから、二世国五郎が上方の舞台に立っていたのは三三―四歳から四二―三歳のころと推測される。この推測が正しければ、大坂の番付に「吉田国五郎」の名が見える天保六年（一八三五）―天保一四年（一八四三）頃の出勤記録がその時期に相当する。

ここで、『義太夫年表 近世編（天保―弘化）』に見える興行に、再検討の余地が生じる可能性がある。

天保六年（一八三五）三月 江戸 薩摩座

『楠昔噺』『寿連理の松』（『二谷嫩軍記』あり？）（楠正成、

みだ六、太左衛門）

\*「頭取」としても記載

天保六年（一八三五）八月 江戸 薩摩座

『義経千本桜』『万戸將軍唐日記』（こん太、じゃ、たんか  
ひ）

\*「人形頭取」としても記載

天保六年八月・九月には、実は大坂・北の新地芝居にも出勤記録が見える。

天保六年（一八三五）八月 大坂 北の新地芝居

『大塔宮囃鏡』『楠昔噺』『国言詢音頭』（落武者、源之助）

天保六年（一八三五）九月 大坂 北の新地芝居

『紙子仕立両面鑑』（助六）

江戸・薩摩座が「八月十六日より」、大坂・北の新地芝居が「八月十七日より」とあるが、同時出勤ということは考えがたい。『義太夫年表 近世編（天保―弘化）』（二〇七頁）では、「五月吉日よりの京市場南側大芝居、六月吉日よりの同誓願寺芝居における興行と顔ぶれが近く、右番付に記された『未』を天保六年とする」との見解を示している。

ちなみに、この時期の二世国五郎は三〇歳前後、多く見積もっても四〇歳未満と推測される。「頭取」職としてはいささか若いのではないか。また、三世国五郎の談話には、「九年間辛抱し通した」というニュアンスもある。この天保六年については、江戸よりも上方の出勤を妥当とする見方もあるのではないだろうか。

但し、続く天保七年においても江戸での興行が三件あったとされ、連続性という観点からすると、天保六年の夏興行もやはり江戸であるという可能性も捨てがたい。

天保七年（一八三六）一月 江戸 薩摩座

『新うすゆき物語』『鬼一法眼三略卷』『ひらかな盛衰記』（奴妻平、五郎兵へ正宗、ちゑ内、千年や亭主）

\*「人形頭取」としても記載

天保七年（一八三六） 八月以前 江戸 薩摩座

『加々見山旧錦絵』『鎌倉三代記』（鳥井又介、大せん、三うら之介）

\*「人形頭取」としても記載

天保七年（一八三六） 八月十六日以前 江戸 薩摩座

『箱根靈驗覽仇討』『壇浦兜軍記』『国言詢音頭』（飯沼勝五郎、きよう清、岩永左衛門、武介）

人形遣いとしての評価は、『三都太夫三味線操見競鑑』『三ヶ之津太夫三味線人形大見立』などによってある程度は把握することができる。二世吉田国五郎についていえば、次のようなプロセスをたどっている。

天保九年（一八三九）『三都太夫三味線操見競鑑』

東之方 大関大坂吉田辰五郎／関脇同吉田兵吉／小結同桐竹門蔵／前頭同吉田金四《同じく前頭の三二名中、第一三番目》大坂吉田国五郎

天保十一年（一八四〇）正月『三都太夫三味線操見競鑑』

西之方 大関大坂吉田千四／関脇桐竹門造／小結同吉田金四／前頭江戸西川伊三郎《同じく前頭の三四名中、第六番目》大坂吉田国五郎

天保十二年（一八四一）『三都太夫三味線操見競鑑』

西之方 関江戸吉田千四／脇大坂桐竹門造／結同吉田金四／前頭豊松国八《同じく前頭の三七名中、第四番目》大坂吉田国五郎

天保十四年（一八四三）『三ヶ之津太夫三味線人形大見立』

西之方 大関吉田千四／関脇江戸西川伊三郎／小結吉田金四／前頭吉田三吾《同じく前頭二九名中、第四番目》吉田国五郎

天保十五年《弘化元年》（一八四四）『三ヶ之津太夫三味線人形大見立』

京江戸之分／大関吉田千四／関脇吉田新吾／小結豊松国八／前頭吉田辰造／前頭吉田一暁／同吉田国五郎

弘化三年（一八四六）『三ヶ之津太夫三味線人形大見立』

東之方／大関吉田新吾／関脇吉田金四／小結吉田文三／前頭吉田徳造／前頭吉田国五郎

弘化四年（一八四七）『三都太夫三味線操見競鑑』

東之方／大関大坂桐竹門造／関脇同吉田金四／小結吉田辰造／前頭同吉川才治／同江戸吉田国五郎

嘉永元年（一八四八）『三都太夫三味線操見競鑑』

西之方／大関大坂吉田新吾／関脇同吉田辰造／小結同吉田国五郎

嘉永二年（一八四九）『三都太夫三味線操見競鑑』

西之方／大関大坂吉田新吾／関脇同吉田辰造／小結江戸吉田国五郎

嘉永三年（一八五〇）春『三都太夫三味線操見競鑑』

西之方／大関大坂桐竹門造／関脇江戸吉田国五郎



嘉永四年（一八五二）五月『三都太夫三味線操見競鑑』

東之方／大関大坂吉田新吾／関脇吉田辰造／関脇江戸吉田  
国五郎

嘉永五年（一八五三）『三都太夫三味線操見競鑑』

東之方／大関大坂吉田新吉《新五》／関脇吉田辰造／小結  
江戸吉田国五郎

安政六年（一八五九）『三都太夫三味線操見競鑑』

頭取 江戸 吉田陸奥大掾／吉田国五郎／西川伊三郎／吉  
田冠二

文久元年（一八六一）、同二年（一八六二）『三都太夫三味線操  
見競鑑』

頭取 江戸 吉田陸奥大掾／西川伊三郎／吉田冠三／吉田  
国五郎

このように、着実にその評価を上げてきていることが見て取れる。

この『三都太夫三味線操見競鑑』にある「頭取」というランク付  
けは、実際の興行番付に記載された「頭取」と完全に対応してい  
るわけではもちろんないが、それなりの格があるということを知  
る手がかりにはなり得よう。

なお、文久三年（一八六三）頃には、三世吉田国五郎の襲名が行  
われたとされる。

私は一生文伍と名乗り通す心算で居りましたが、都合あつて  
廿六歳の時、父の芸名を襲いで三代目吉田国五郎となり、廿  
八の折両国へ結城座再興と俱に、座頭として出勤致しました。

（前掲「人形雑話（上）」）

ただ、元治元年（一八六四）から慶応四年（一八六八）の『三都  
太夫三味線操見競鑑』には、文久二年と同様、「頭取」クラスに「吉  
田国五郎」の名がそのまま記されている。二世の評価がそのまま  
残っているのか、三世の実力が二世に劣らぬものだという評価の  
表れなのか。

実際の興行番付については、次のような例が見える。いずれも  
主役クラスであり、芸域も広いことが窺える。三世吉田国五郎の  
芸の力ゆえに、二世が築き上げた名声がそのまま継続して『三都  
太夫三味線操見競鑑』に反映されたと見てよいのではないだろう  
か。

慶応二年（一八六六）四月 江戸 結城座

『菅原伝授手習鑑』お染妹背の門松』（松王丸、おそめ、  
菅相丞）

慶応二年（一八六六）七月 江戸 結城座

『生写朝顔日記』『中将姫』『伊勢音頭』『芦屋道満』（娘深  
雪、朝がほ、豊成公、福岡貢）

三 二世吉田国五郎をめぐる人々

さて、三世国五郎の前名「文伍」という名は、二世吉田国五郎  
の師匠のものであるということが、三世国五郎の談話に見える。

廿一の時に私は文伍と改名致しましたが、阿爺おやぢの申しますには、此の名前は己の師匠の名だ、己は一生国五郎で終り、お前に大切な名を譲るからは何卒立派な者になつてくれと、染々あざとの話、今だに耳に遺つて居ります。／文伍といふのは、大阪でも余程立派な人だつたさうで、江戸へ参つて歿しました。墓は今も浅草土富堰の法華宗妙経寺に御座いますので、命日毎には必きつと参詣致します。

(前掲「人形雑話(上)」)

「吉田文伍」は、「吉田文吾(三世)」を指すものかと思われる。別の談話において、三世国五郎が次のように語っているからである。いささか長文になるが、上方の人形遣いとの交流についても触れられている部分も含めて引用する。

話題再進、先代国五郎の事に及び、

◎私共の親父ア、堅い名代で、どうして江戸から大阪へかけて、堅人かたじんツて名が通つてたんですから……エー、大阪へは九年往つてました。／お話しやア長えことですが、親父が世話アした吉田兵吉さんに、もツちやうざされて大阪へ往つたんですが、此の兵吉さんといふのはね、そりやア親父が親身に世話アした人なんでさア、大阪からやツて来て困つたのを見るに見かねて、女房子供の事から、何から何まで一切親切にしてやツたので、恚いら御恩になツちやア済ねえ、必ず大阪へ往つたら御恩返しをするから、どうか私と一所に来て呉んなせえといツて、とう／＼文楽の芝居へ連れて往つたんで

さア、処が恰度其頃ア大塩平八郎のごた／＼で、どうして／＼芝居どころのさわぎやアありませんワ、それで暫く鎮まるのを俟つて居て、やう／＼文楽へ出ると、五右衛門の狂言ではさま合戦でしたとサ、此処にやア竹中勘兵衛の咎といツて注進三人といふものがありますア、その真中早打で藤太といふのを私共の親父がつかつたんでさア、こりやアなか／＼大した役で、はじめの者なんかやア、つかはせるもんじゃないやアありませんのを、兵吉さんの顔でつかはせて呉れたんですが、実ア向ふじやア、こりやアなか／＼六ケしくツて遣えぬえから、さだめしをかしなものだるツて……悪りい量見サネ……もと／＼親父に耻をかゝせる積りだつたんでさア、所が親父ア吉田文吾さんの弟子じやアあるしサ、身に適つた役だつたもんだから……固まよりクロンボウで出はしたのが……みんなビツクリしたんでサアネ、どうしてあアまあ出来るだろツて、……しかしこりやア可い訳のものでさア、自分の腕に適つたものですからネ。

(前掲「人形雑話(上)」)

二世国五郎の師匠であつたという吉田文吾は、安永二年(二七七三)―文政一〇年(一八二七)に活躍した記録が見える。文化六年(二八〇九)―二月に大坂の北堀江荒木芝居にて、吉田国五郎と同座。もとは上方の人形遣いであつたが、文化七年(二八一〇)に江戸に出たとある(『日本芸能人名事典』)。

そして、二世が世話をしたという吉田兵吉(初世)は、文化七年(二八一〇)、大坂の堀江荒木芝居において初世国五郎と同座し

ている。江戸での出勤は、文政十一年（一八二八）七月の土佐座が初出である。『両幅対名画勲功』二段目「加茂明神のたん」において、「大切ニ至り水中ニて早替り奉御覧ニ入候 吉田兵吉」との記載が番付に見える。大切の景事『傾城倭莊子』においては西川伊三郎と組んで、華やかな演技を披露したようである。国五郎が兵吉と同座していることが確認できるのは、天保元年（一八三〇）六月と九月の土佐座興行である。

天保元年（一八三〇）六月 江戸 土佐座

『一谷嫩軍記』『時鳥四家噺』（忠のり、道具や小兵衛）

\* 吉田兵吉Ⅱ「熊谷次郎」「料理人三治」「芸者屋おむめ」

「左門娘おいわ」

天保元年（一八三〇）九月 江戸 土佐座

『復讐雅文談』『古郷飾恵七変化』（民谷源八、くつわやて

いしゆ）

\* 吉田兵吉Ⅱ「ずんど平」「古郷飾恵七変化（独演）』

舞台上の役としてはさほど絡んだ様子はないが、個人的なよしみで何くれとなく兵吉の面倒をみたということであろうか。

この九月を名残として、吉田兵吉は帰阪する。それから数年置いて、国五郎の上方出勤となるのだが、右の談話にある演目『はざま合戦』を未だ番付等で確認できていない。

以上のような交流の事例を見るかぎり、江戸と上方との人形遣いの間に、それほど大きな芸風の違いというものはおそらく無かったものと思われる。現在の「人形浄瑠璃Ⅱ上方固有の芸能」と

いう固定観念は、少なくとも江戸時代には存在しなかったと考えた。よいだろう。

そしてまた、人形浄瑠璃と歌舞伎との間にも大いに交流があった。

人形の型は好く役者衆の方から聞きに来るので、此春亡つた菊五郎殿が、播磨太夫の出語で八重垣姫の奥庭を演じた時には、私が行つて種々教えてやったことがあります。先達では歌舞伎座で梅幸殿が壺坂のお里を演るに就て、音羽屋と馴染であつたものでしたから、初日前に聞きたいといつて、家の人をよこしましたが、私はこの壺坂は近頃出来たものだから知らないと言つて断りました。《略》又東京座で出した「日吉丸稚桜」の時にも、芝翫、左団次、猿之助、馬十等の顔揃で演じるに就て、稽古に行きましたが、芝翫殿のお政が久吉と替るのは嘘でして、私の方にはお政に世話と時代の形があつたのですが、今度の様な無理な演り方では手出しもならず、道具と拵だけを教へ、振の事は格別申しませんでした。

（「人形の型」吉田国五郎 明治三七年（一九〇四）一月『歌舞伎』第四四号、五九一六〇頁）

二世・三世国五郎父子も、九世市川團十郎に直接人形の型を教えたとという。

團十郎は人形の振りはよく腹にのみこんでますよ、それもそうでしやう、川原崎権之助が團十郎……海老蔵の俵を貰ッ

たといふ処から、何でも人形振りを見せたい〜といふので、其頃私共の親父ア浅草黒船町に居ましたがネ、よくアンボウのかごで以て迎ひに寄こして、教へ〜しましたよ、権之助の家は今戸の大七の後にあつて、極く近かつたもんですからネ、恰度其頃アまだ権十郎になりたての時分で私も親父と一所に行きましたが、人形振りを見ちやア、成程〜ツて、大へん感心してましたよ、其の癖権之助の家にやア、吉田ヤチヨウツて……何んな字だか知りませんが……大阪の者で、根が踊りの師匠をしてた男が、人形つかひとなつて、江戸に來たのを、しよつちう自分の所で養つて、とう〜飼ひ殺しにしたのが居ますのにネ、此奴ア老巧で、六十いくつかで死くなりましたが、全く旨かつた、それが居るのに、私ども親父にも是非來て呉れツて、よく教へ〜しましたから。

(前掲「吉田国五郎(人形苦心談)」)

右の「吉田ヤチヨウ」は、「吉田八蝶」を指している(拙稿「丸世市川團十郎と『人形振り』——人形遣い・吉田八蝶との関わりを中心に——『民族藝術』Vol・14、民族藝術学会、平成一〇年三月)。歴史に「もし」は禁物とは重々承知の上ながら、二世国五郎が團十郎に教えている時の記録が残っていたとしたら——と、思わずにはいられない。

三世国五郎によれば、義太夫狂言に関して歌舞伎側は事前に人形浄瑠璃側に伺いを立てる習慣があつたという。

そこで此の仮名手本忠臣蔵をその昔歌舞伎で致し升のは芝居

から人形の方へ今度(霜月なら霜月)忠臣蔵を致したいと思ひ升が、あなたの方では何をやり升と聞合せがあつたもので、私の方で忠臣蔵をやると云へば歌舞伎の方では出来なかつたものなので、忠臣蔵のみならず、外の物でも人形にかゝつた狂言はその通りでした。／それから大序の幕明の前に口上人形を出さなければ幕は明かないので、この口上人形は私の方から貸してやつたものなのです。

(「忠臣蔵の型に就て 其六」吉田国五郎 明治三八年(一九〇五)一月『歌舞伎』第五七号、五八—六四頁)

こうした事実も、もはや遠い過去のものとなつてしまつた。

### 結びに代えて——若き日の三世吉田国五郎

のちに不世出の名手と謳われた三世吉田国五郎は、この二世にどのように育てられたのだろうか。数え年で十四—十五歳の頃から、すでに顔を出して舞台に立っていたということが次の談話で語られている。これは人形遣いとしては、相当早熟であると考へてよいのではないか。

此頃《三世が九歳で養子となつた頃》から人形を使ふ稽古をしたので御座いますが最初のうちは他人の使ふのを見て居るだけ、それから足を使ふので、師匠が一手を取つて教へると云ふ訳のものではありません。斯うして居る間に廉々を指図されて段々に覚え、私は十四五の時から芸名を文太郎と名

乗つて、顔を出して使ふ様になりました。

(前掲「人形雑話(上)」)

しかし、天才的な三世国五郎といえども、やはり厳しい修業に泣かされた時期はあつたようである。二世吉田国五郎の薫陶振りを窺わせるエピソードを紹介する。

人形一通りはみんな自分で拵らへるツてえ位で、手でも足でも頭でも木から彫上て、人に手をかけさせるなんぞの事はない評判の堅人だツたから……私共も随分酷い目に遇ましたよ。

◎まが《だ?》若え時でしたよ、二十四孝の景勝を私につかへツて、役にとつて呉れたんでさア、処が六ケしくて、習ツてもどうしても出来ない、役がわりいに、なまはんじやくの腕だから、どうにも出来やう筈がない、それで出づかひしてるのでしやう、私ア泣きましたネー、どうしても出来ないから……、すると、何でしやう親父ア出づかひしてる私の頭をばかりと二ツ三ツ擲ツた、松ノ木の様な太い腕で……《挿絵あり》、其頃、親父ア四尺二寸の着物を着ても、まだ短かゝツた位の巨人おとこでしたよ……ネー。昔の芸人は皆恂ういふ風だツたけれども、舞台で、お客の前で、出づかひしてる時に、横づつぼう二ツ三ツ擲ぐるなんぞといふなア、私共の親父はツかりでしやう、其時アさすがに私も悲しくなツて、モウ人形つかひはやめて仕舞うかと思ひましたよ……、今じやア有難みがありませんがね……、楽屋に入ツてからあれじやア

いけねえ、こうじやアねえといツて聞かせて呉れるんならですが、晴れの舞台で、大勢と客の見て居る前なんですからネー……、けれども、これから段々と辛抱とげて、今じやア下手ながらも一枚看板でどうやら恂うやら貧乏ながらも、暮して行けるのも、ずらうに育てられなかつた、お蔭だと思ツてますよ。《完》

(前掲「吉田国五郎(人形苦心談)二」)

この名手のことばは、直接の養父であり、師匠でもあつた二世吉田国五郎、そしてさらに先代の初世吉田国五郎の存在があつてこそのものである。残念ながら、江戸―東京系の人形遣いの名跡は現在完全に途絶してしまつた。だがなお、彼らと交流を持ちつつ伝統を受け継いでいる上方の人形浄瑠璃・文楽は活きている。その命脈の尊さを知り、そして未来へと継承してゆく地ならしをしてゆくことが現代の我々がなすべきことである。

付記

本稿の作成にあたり、貴重な資料の閲覧をお許しくださつた国立国会図書館、大阪大学附属図書館には心より感謝申し上げます。

# 大正く昭和初期の佐渡の文弥人形のあり方

— 娯楽としての人形芝居

菌田 郁

## 一、はじめに

新潟県の佐渡が島（以下…佐渡）には、語りを伴う人形芝居として説経人形と文弥人形がある。語りを三味線の弾き語りで行い、人形を一人で遣うこれらの人形芝居は、日本各地に残る人形芝居の中でも特異な存在として知られている。その形態は、義太夫節が隆盛する以前に盛んであった古浄瑠璃の姿をわずかに残すものとして、少なからぬ関心を集めてきた。

しかし一方で、佐渡の人形芝居には、そうした古体の浄瑠璃を細々と伝承しながら残してきたような姿とはまるで逆の、新たな時代において盛んに人形芝居が行われた姿もある。それは、文弥人形の座が明治以降に島内に多数出来、明治末から昭和の初期には特に盛んに行われ、そのうちのいくつかは一つの座だけで年に百回近くも上演していた、というものである。

ところがこうした姿には、その豊かな活動に反してこれまでほとんど関心が集まらなかった。その理由を端的に言えば、扱う対象がこれまでの人形芝居（人形浄瑠璃）研究のなかで周縁に位置づけられるような存在であったからである。もちろん、先に述べた実態が示

しているとおり、地元の好事家によって郷土芸能という点から明らかにされたところは少なからずあるが①、それらを除けば（つまり外からの目線として）、明治以降（近代）に地方で、義太夫節ではない人形芝居の活動について、活動の事実を述べるものがあつたにしても、その活動の在り方にまで、深く注意を向けることがなかったのである。

しかしこうした活動を、少し角度を変えてみるならば、つまり、これまでの人形芝居の研究の問題範疇自体を問う、あるいはその範疇とは別のものから見るとするならば、逆に周縁の位置にいるもののほうが、非常に重要な対象になってくるのではないだろうか。筆者は、明治以降の文弥人形をそうした問題意識のもとで捉えつつ、その活動を明らかにしたいと考えている。

ただ、実際のところ、そうした問題意識がいかなるものかを、ここで具体的に示せるわけではないし、それをすぐに明らかにできるわけではない。それは先に述べたように、これまでそこに関心が向けられなかったため、その活動の在り方を吟味して、検討を加えるようなことがほとんどされておられず②、そうすると、文弥人形の活動はどのような問題の中で捉えるべきか、そこにどういった問題

(意義)があるのか、ということを示すことも難しいからである。したがって、今求められていることは、ひとまず文弥人形の活動の在り方をより総合的かつ深く捉えるために、単に座の数や上演回数といった事実だけではなく、そこに関わっていた人々や場所も含めて、具体的にどのような活動していたのかを考えていくことであろう。その上で、そこで明らかにしたことを通じて、改めて佐渡の文弥人形はいかなるものなのか、その活動がどのような意味(問題)を持っていたのかということを見出していきけるはずである。もちろん、それはこれまでの古浄瑠璃への関心とは違う視点であり、扱う問題も異なってくるであろう。

## 二、「娯楽」としての文弥人形

さて、前置きが幾分長くなってしまったが、ここから対象を实际的に扱う段階に入っていこう。先に、佐渡の文弥人形の活動を具体的にみる、と述べたが、それを座の数や上演回数などと別の視点からみるとすれば、何をどのようにみていけばよいだろうか。さしあたって本稿で取り上げたいのが、佐渡の人々と人形芝居の関わり方である。そのために、特に「娯楽」という言葉を手掛かりに考えていきたい。

佐渡で現地調査を行い③、年配の人々に人形芝居について尋ねると、たいいていの人が文弥人形はかつて老若男女誰もが楽しめる娯楽であったという。当時の彼らには、人形芝居を保存伝承しようといった意図は全くなかった。ただ、ひと口に娯楽といっても、様々な形が想像できる。たとえば現代で娯楽といえは、何か気晴らし程度

でやっているもののようにも考えられ、そこから佐渡の文弥人形が盛んだった姿は少し想像しにくい。果たして彼らが口にする娯楽とは、実際どのような状況だったのか。そこに人々はどのように関わっていたか。

そのことを考えるために、以下からの具体的な考察では、文弥人形が盛んに行われた時期の中で、特に当時の状況を知るための言説資料が比較的残る、大正から昭和初期ごろに焦点を当てる。この時期は、ちょうど「民衆娯楽」という言葉が盛んに叫ばれたころである。明治の混乱・揺籃の時期を経て、社会全体にも余裕ができ、娯楽にも注目が集まるようになる。そこには新しい娯楽の登場や、農村娯楽という考え方も表れた。そうした状況にあつて文弥人形は佐渡の人々にどのように受け止められたのか。

本稿では、まずこの時期において文弥人形が佐渡で行われた様々な芸能の中で、どのような位置づけにあつたかを確認し、次にそこに佐渡の人々がどのように関わっていたのか(その位置づけをどのように作り上げたか)を、文弥人形の成立状況と絡めて述べる。その上で、最後に文弥人形が盛んに行われた理由を、上記の二つの事柄からさらに掘り下げて検討し、「娯楽」と言われた佐渡の文弥人形の実際の姿に迫ってみたい。

### 二・一、大衆芸能としての文弥人形

佐渡は離れ島でしょ。昔はほかに楽しみがねえから、祭りや人形が唯一の娯楽でさあ。どっかの集落で「いついつ人形やるぞ」ちゅうなことになるよ、近隣のな、身内なんか呼び掛け

た。家は閉めてき、嫁さんの、乳飲み子までたいがい見に行つたもんだ。

『新潟日報』 平成七年一月二十四日

この言説は大正時代に人形遣いとして活躍した人物のもの④であるが、ここから佐渡で文弥人形が広く親しまれていたことはある程度想像できよう。これはほんの一例にすぎないが、こうした状況が佐渡の人々に概ね共通した理解だったことは次の言葉からわかる。

「能を舞うのはトツツアン方、人形みるのはオッサンたち、太鼓打つのはアンチャンたち」(佐々木、一九九六、三九九頁)

この言葉は佐渡の代表的な芸能と、それらに関わる人々の違いを表したものである。昔から言われているというこの言葉が、厳密にいつの時代の状況を指しているかはわからないが、文弥人形が盛んな時期にあつては、人形芝居が太鼓(鬼太鼓)、能楽とともに代表的なものの一つと考えられていたことはここから窺えよう。ちなみに、ここでは人形の観客層が限定されているが、実際にはそうでないことは、先の引用からも明らかである。

ただ、ここで注目したいのは、人々のそうした理解だけではない。この言葉をよく見てみると、実は能と太鼓が「舞う」「打つ」と、それぞれ演者(担い手)について述べているのに対して、人形だけが「みる」という観客側の言葉になつていることがわかる。つまり、佐渡の人々にとつて、人形は「遣う(語る)」ものではなく、「観て(聞いて)」楽しむものだと考えられていたのである。では「人形はみるもの」ということをもう少し詳しく説明するとすれば、どう

いうことなのか。そのことをより具体的に示しているのが次の言葉である。

日当も(中略) 一円八十銭になった。当時の日雇い労働の日当が一日一円二十銭ほどだったから、役者はいい稼ぎになった。  
『新潟日報』一九九五年一月一日

一つの集落では、だいたい一日十円で十幕やった。昼間五幕、夜また五幕だ。一冊の台本が十幕で終わりがいいが、十二幕あつたりすると大変だ。残った二幕を「最後まで見たい」ちゆう騒ぎになるわけだ。「昔は十幕使つたあとは継ぎ人形ちゆうてな、五十銭で一幕余計に遣つた。」

『新潟日報』 平成七年一月二十四日

これは演者側の言葉であるが、見てのとおり、ここには人形芝居の上演に対してお金のやりとりがある。つまり文弥人形はお金を払って楽しんでみるものであつた。もっとも、後述するように、お金のやりとりは文弥人形が盛んになる以前にも全くなかつたわけではない。

要するに、ここでこのやりとりについて確認しておきたいことは、「一つの集落で」とか「役者はいい稼ぎになった」などあるように、文弥人形の座は、いくつもの集落を回つて(巡業して)人形芝居を上演しており、お金はそうした上演の報酬として受け取つていたということである。言い換えると、それは単に隣村へ行っただけ(つまりちよつとした臨時の小遣い)というわけではなく、遠方の集落を何十か所も回つていた(百回近く公演した座があつた)わけであ



るから⑤、そうすると、それはある種、興行性をもった芸能だといえなくもない。そして文弥人形が実際にそうしたものと同等と考えられていたことは、次の引用から見て取れる。

競争相手も増えた。大正には浪花節や田舎芝居がはやって連中と競争した。そうこうしとるうちに「やれ活動写真だ」「テレビが出た」だろ。おれの繁栄座は苦勞しながら乗り越えたが、たいていの座はつぶれてしもうた。

〔新潟日報 平成七年 二月七日〕

浪花節、すなわち浪曲が当時を代表する芸能であり、大衆娯楽だったことは言うまでもない。また活動写真は、大正以降に新たな娯楽として盛んであった。佐渡にもこれらの芸能が頻繁に興行に來ていたことは、新聞記事などから窺えるが、文弥人形はそうした芸能と上演を競い合うような存在だったのである。

では「競争相手」というのは、佐渡の中で実際にはどういうふうな扱われることになっていったのか。そのことを直接的に確認できる資料はなかなか見当たらないが、西三川村（現…佐渡市西三川村）の大立青年会の『会誌』（新潟県文書館所蔵）から当時の様子が窺える記録が残っている。青年会というのは、村（集落）を管理する組合の一つであり、文字通り、村の青年層（だいたい）が集まり、村の行事などで様々な雑務（いわば手伝い）をするのが主な仕事である。『会誌』にはそうした様々な手伝いが年度ごとに記録されているが、その中で大正十三年、十四年、さらに昭和四年に、地元の祭りや余興の手伝いをしたことが記されており、その余興として「講談」⑥を頼んだことがわかる。たとえば大正十四年では、七月十六

日に「社前集合 午前八時集合、九時半に帰宅す（中略）午後八時余興初代竹馬伊勢吉⑦の講談あり」とあり、また八月二十四日には「地藏堂に集合す 午前八時半 地藏祭り余興準備のため堂に集まり、仕事を終わり帰宅す午後八時余興三代目伊勢吉の講談あり公演料は十三円であった」とあり、公演料も見える（ちなみに他の年もまったく同じ日にちに行われていた。ただし昭和四年は八月のみ）。この他にも、上記ほどはつきりした記事はみえないが、浪花節（昭和十八年 興行許可願）や地芝居のようなもの（大正十三年 大芝居「忠臣蔵拾二段」）が行われたことを窺わせる記述もある。ここには残念ながら文弥人形の名前は出て来ないが、先の言説から文弥人形が「競争相手」であったこれらの芸能と同じような扱いを受けていたことは想像に難くない。

一方、祭りではそうした余興とは別に鬼太鼓が行われていたことも記されており、鬼太鼓は青年会自身が担い手となっていることがわかる（たとえば大正十四年九月九日に「郷社小布勢神社祭典西三川青年鬼太鼓連中」とある）。鬼太鼓が行われるようなお祭りは、その集落にとつて集落（村）全体が関わる大切な行事であるが、その中で鬼太鼓はお祭りの楽しみの一つでもあったに違いない。会誌にそのことは見出せないが、鬼太鼓のような芸能が「娯楽」として楽しまれたことは、それが当時農村改良運動とともに、いわゆる「農村娯楽」として生まれ、全国で盛んに「郷土芸能」の大会などが行われていたことからも想像できよう。

しかし、文弥人形はそれがたとえ地元で親しまれている芸能であっても、そうした「郷土芸能」の「農村娯楽」とは異なるものであった。文弥人形は、「講談」と同じように考えられていたのであつて、「講談」が「人形芝居」に代わったとしても、お祭りの中の鬼

太鼓が「文弥人形」（浪曲、講談）に代わることはない。村の行事に組み込まれ、村の氏子によるいくつかの組が祭の役割を分担して、村落の人々自身が担い手（直接的な参加者）となっていて鬼太鼓が、同じ佐渡とはいえ、お祭りの余興として他の地域から来た文弥人形に代わることはないのである。

もし文弥人形が面白いから見たいといえ、ば、「講談」に代わって余興として行われたかもしれない。しかし文弥人形より「講談」が面白ければ、文弥人形は呼ばれずに、講談や、浪曲、あるいは活動写真が楽しめることになる。実際は、どちらかといえれば後者のほうであり、文弥人形の座の多くがつぶれていったことは引用が示しているとおりでである。「人形はみるもの」という言葉は、こうした中で言われた言葉だった。

では、なぜ文弥人形の扱いはこのような状況になったのだろうか。そしてまたそれがどうして盛んに行われ続けることができたのか。そうしたことを考えるために、次に文弥人形が明治に成立する少し前から時間的に下って、そこで佐渡の人々は文弥人形にどのように関わっていたのかをみていきたい。

## 二・二・一、文弥人形の成立と演者（観客）の変化

### 二・二・一、説経人形

文弥人形は明治以降に活動した人形芝居であるが、佐渡にはそれ以前から人形芝居があった。それは説経人形である。では佐渡にいつから人形芝居があったかという、近世の中頃にまでさかのぼることができる。佐渡で人形芝居が行われていたという記録は、いく

つかの資料に記されており（「相川年中行事」、「佐渡相川誌」、「相川砂子四」）、そうした記事から人形芝居が祭礼の一部として行われていたことが見て取れる。ただ本稿では佐渡への説経人形の由来や伝承などについては扱わない。

説経人形による座が文弥人形の成立前とその直後に相当あったことは、郷土芸能の研究者によって明らかにされている<sup>⑧</sup>。そのことから文弥人形以前から人形芝居が佐渡の人々に親しまれるものだったことも窺えるが、ここでは個々の上演状況をより具体的に考えるために、そうしたことがよくわかる資料として、赤泊徳和村に残る「大掠大明神祭銭帳」に見られる記録を取り上げよう<sup>⑨</sup>。

ここには江戸時代から明治までの記録がみえるが、特に注目できるのはこれを記録したのが祭りを行う側の人間であるため、様々な実務的狀況が確認できる点である。人形芝居に関連するものは、たとえば神社への人形道具一式の寄進や、お祭りの中で行われる人形芝居に対する報酬「人形つかい賃三貫文」（明治六年）などがみえ、文弥人形と変わらない部分（お金のやりとり）も見出せる。

一方で、こうした記録の中に、「人形使い 氏子連中」（文政九年）というものがみえる。時代を下って文弥人形成立の直後、明治四年の記録をみると、「人形一八 太鼓二つ 大小幕四つ 旗三つ 右の通り 徳和組より水上組へ渡す」とあって、人形芝居の道具の管理が大掠神社の氏子である八組のなかで、組から組へ担当が変わっていることが記されている。このことは村人自身が人形芝居を演じたことを直接示しているわけではないが、その内容から彼らが担い手になっていたと考えてよからう。そしてそれがさらに明治六年、七年と年度ごとに同じように記されることから、人形芝居を村で行うとき、一部は他に頼んでいたものの、基本的には担い手は村落

のものが担当していたと考えられる。

この記録を見る限り、徳和村での人形芝居からは、大衆芸能と競い合っていた文弥人形のような姿は想像しにくい。村人が担い手であったということから、先の西三川のお祭りの中でいえば、余興の講談というよりも、むしろ鬼太鼓のような位置に近いといえようか。一年経てば担当が代わるということは、村人が全て人形芝居の上手だったとは考えにくい。担当が変わるということは、それほど人形芝居の上演の出来にこだわることはできず、おそらく技術の良し悪しもあり問われることはなかったのが内実ではなからうか。

もちろん当時全ての集落が徳和村と同じだったとは考えにくい、少なくとも確認できることは、佐渡島内の全体的な流れとして、人形芝居への人々の関わり方がこの徳和村にみられるような姿から、大衆芸能と同じように扱われる姿へ次第に変わっていったといふことだ。ではいつどのようにそれが変わっていったのだろうか。そのきっかけは概ね明治以降の文弥人形の成立後であり、説経人形とともに成立のもう一つの柱となった文弥節が関係している。

## 二・二・二、文弥節

説経人形がお祭りでの地域の村人たちの手で行われる一方、座敷で親しまれた芸能があった。それが盲人による人形を伴わない語りのみの文弥節である。文弥節がいつごろどのように行われていたかははっきりしないが、いくつかの手がかりと思える資料から、だいたい江戸中期ごろと考えられている。ここでも説経人形と同じくこれが上方で盛んだった文弥節とどう繋がるかといったことは扱わない。

佐渡の文弥節には語り手の系譜も残っており、実際に何人もいたことをみると、島内で昔から受け入れられていたことが窺える。ただ、一方で文弥節を盲人以外の村人が習ったという記述は見られない。それが盲人のものだったということを考えれば、習えなかったといってもよいだろう。文弥節は佐渡の人々にとつて聞いて楽しむものであった。

文弥節の語り手（以下、文弥語り）が盲人だけだったという状況が崩れたのが、明治に入ってからである。文弥人形は、明治三年に大崎松之助という人形遣いと、伊藤常盤一という盲人の文弥語りによつて成立したと言われている。文弥語りは明治の初めころはまだ盲人の語り手もいたが、次第に晴眼者のみとなっていく。つまり文弥節の門戸が開放されて誰もが習えるようになったわけである。

ところが、形の上で誰でも習えるようになったものの、実際文弥語りをものに出来た人はそれほどいたわけではなかった。「説経のまねごとをしておったのが俄かに文弥のまねの始め」（佐々木 一九九六、二一四頁）、「口遊び程度の大夫で座を持ちこた得んものもよくありましたもの」（佐々木 一九九六、二一四頁）という状況になっていた。先に述べた説経人形は、村人のなかで毎年担当を変わっていても成り立っていたことを考えると、誰でもある程度は習得できるものだったことが窺えるが、專業芸人の盲人が語っていた文弥語りを会得にするには、それなりの厳しい修行が求められたのである。

実際、後述する文弥人形の語り手で名人と呼ばれた人には、何らかの修行や稽古にまつわるエピソードが残っている。たとえば、「毎日一時間三味の糸をうち、一週間もすると嬬山姥の稽古、一週間たつと声がつぶれ、（中略）薬をもらってまた続ける」（北村宗演）（佐々

木 一九九六、二三八頁)といった激しい稽古をしたことや、盲人から文弥を習う際に「三味線の撥数の多いのはごぜ風といっておもしろくないとか、女や男を声色で出さずに腹で語り分けよ」(中川閑楽)(佐々木 一九七九、三九頁)といった芸人ならではの稽古を受けていたことが窺える。またこうした厳しさを乗り越えても、次には別の意味で家族の犠牲を伴う厳しさが待っていた。

秋の稲の借入の最中に「どうでも今日人形に来てくれ。みんな待っとる」と言われるんだ。待たせるわけにはいかんから、作業を途中で放り出していく。(中略)三、四日して帰ると稲のみみが落ちて、穂が真っすぐ立ってしもうてな。(中略)家内が「どうしてるんだ」って怒ったり、泣きこもったりする。振り返れば「人形には恐ろしい犠牲になった」と思うとる。

『新潟日報』一九九五年二月三日)

小倉の人形座はずいぶんはやったようです。(中略)秋になるとほとんど家にはいないで、海府、岩首あたりまで人形に行き、家のことはばあさんまかせだったそうです。(佐々木 一九九六、一七七頁)

こうしたことは、これまで人形芝居はやるものだった多くの人を、さらに見る側へと変えたに違いない。もちろん、演者をやめてしまわずに、片手間に気軽にやったような人も依然として少なからずいたが、実質的に活動していた説経人形は衰退して最終的には一座だけになっていくのである。

ところで、演者の変化は語り手だけでなく、その後人形遣いにも

見られるようになる。人形自体の改良、さらに舞台の改良が施され<sup>①</sup>、単純な人形遣いから、より複雑な操作が求められるようになる。それに伴い人形遣いも自ら遣って楽しむよりも、見(魅)せることを意識するように変わっていった。そしてこうした変化は、先に触れたように、文弥人形の演者のなかに、名人と言われた人を生み出す。文弥人形は、「見るもの」と「やるもの」に分かれ、一部の名人に対して多くの人がお金を払うようなものとなった。それは相変わらず身近ではあったが、ある部分では佐渡の人々の手からは離れた存在になった<sup>②</sup>。そしていつしか大衆芸能と競い合うことになったのである。

### 三、文弥人形の語り口

さて、ここまで文弥人形が「娯楽」と呼ばれていた状況について、大衆芸能としての位置と、そうした位置づけに至るまでの人々の関わり方を確認してきた。それらによって佐渡における当時の文弥人形の状況はある程度明らかになってきたが、この状況をより深く理解するために、最後に文弥人形がなぜ盛んに行われ続けたのかを考えてみたい。そのために、これまで明らかにしてきたことを、文弥人形の実際的な見方―特に語り口という視点から改めて考えて見よう。

文弥人形が成立する中で、人々は観る側とやる側に分かれたことは、すでに述べたが、そうしたことは、文弥人形への見方に必然的に次のような状況を生じさせていた。

舞台上やじられて、「心臓が止まるか」と思うほど足がすくんだこともある。つらかったが、集落のものもそれほど人形が好きて喜んでくれた。

『新潟日報』一九九五年一月二四日)

その時分は人形に熱中しとるから、「あつこの人形はうまかった」「あれは下手だと」お客さんの気合も入って、目が肥えてやかましかった。

『新潟日報』一九九五年一月二四日)

かつて集落ごとには、たいてい「役者(佐渡では人形遣いをこう呼んだ)よりも人形に詳しい年寄り」<sup>⑧</sup>がいて、先のようなことを言われることがよくあったという。つまり、当時の文弥人形の観客は人形芝居をただ喜んで楽しむだけではなく、ある種批判者となつて、演者の芸の評価をするようなことがしばしばあったのである。もちろん、人形芝居がたくさん観られる状況であれば、上手、下手が出てくるので、自然と目が肥える人が出て、評価が出来るであろう。ただ、文弥人形において、こうした状況が生じたのは、単に人形芝居の座の数や上演回数が多いからというわけではなく、先に述べたような、文弥人形の成立に伴う人々の関わり合いによって、評価する姿勢がより一層強められたからだと考えられよう。つまり、芸の評価をする人の中には、かつて同じように語り手や人形遣いをしたものも少なからずいたであろうし、多くの人は説経人形と文弥節をよく見て聞いており、評価の仕方もある程度身に付いていたはずである。

しかし、より注目すべきことは、文弥人形の見方がここで見られ

るような単に芸能の上手、下手だけで成り立っていたわけではないということだ。

ところが人形に行くとき合戦ものをやれといつてやかましいので仕方なくやったものだが、そんな時はヤクブシもろくにかけずにズラズラと語ったものです。(佐々木 一九九六、二七九頁)

文弥人形の語りには、座敷語りの文弥節の特徴としてフシを聞かせて伸びやかに語る「シュウタン」という語り口がある一方、対照的に「ノリ」と呼ばれ、合戦物<sup>⑨</sup>の多かつた説経人形にみられる、歯切れがあつて、スピード感のある語り口もあつて、それぞれが文弥人形の語りのキモとなつている。先に出てきた「役節(ヤクブシ)」というのは、文弥人形の語りのフシの名前を総称したものである。文弥人形が成立する以前から、庶民はその語りを耳にしていたことは述べたが、職業芸人によつて磨かれたその語りの中で、特に技巧的なフシは庶民にとつて、魅力ある表現力豊かな語りであつた。役節の中には、そうしたフシが多く含まれており、そのフシをうまく語ることが文弥の語り手として認められることにもなる。

ところが、観客の中には逆にそうした磨き上げられた、いわば技巧的な文弥節のフシをあまり好まない人もいた。この言説のように、文弥節のフシを廻すよりも、「ノリ」で勢いよく語る「合戦ものをやれ」という観客が少なからずいたのである。この言説でそれぞれの「フシ」の名前が直接言及されるわけではないが、言葉の内容からその対比が想定されていることは読み取れる。つまり先の引用からわかるのは、当時の観客がこうした語り口の対比を理解して、各々

好みを持つて関心を示していたということである。こうした語り口の違いは別の形でも見られる。

国仲では名人じょうずとして定評があります。海府へいくと、義太夫かかっていると、国仲ほどには歓迎されませんでした。(佐々木 一九九六、一五八頁)

文弥人形の語りには、義太夫節の特徴の一つである、いわゆる写実的な語り元々あまり見られないのであるが、この言説はそうした語り口を文弥人形の語りに取り入れたことに対する観客の反応である。

文弥人形の演目は当初、盲人が語っていたころのものがそのまま引き継がれており、その多くは近松門左衛門の時代物であった。しかし、徐々に近松以降の演目も演じられるようになる<sup>⑩</sup>。観客の要望に応えるため、島内で行われていた地芝居などから演目を取り入れ、演目のレパートリーを増やしたと考えられるが、それによって、文弥人形の語りに、義太夫節のフシの特徴の一つである「詞」のような写実的な語り口が見られるようになってきたのである。

もちろん実際には、詞章が同じでも文弥の語り口が基本なので、義太夫節そのままでないが、それによって物語がよくわかるとか、人形遣いに遣い易いと言われる半面、文弥節をよく聞いていた人からすれば、文弥らしくなくてあまり好まれない場合もあった。

要するに、先の二つの引用から窺えるのは、文弥人形の語りは盲人から受け継いだ文弥節の特徴のほか、説経人形の語りの要素や義太夫節の特徴を取り込み、多様な語り口を備えるようになっていた、ということである。そしてこのことは観客の観方に語り口の好みを

生み出し、名人という存在も生じさせた。名人の一人、北村宗演(一八八八—一九七四)は、「ノリ」を語るのがうまく、「役節」をいつも正確に語るといふものであり、同じく名人と言われた中川閑楽(一八七—一九六三)は声量豊かで、伸びやかな声を持ち、文弥節の特徴の一つ「シユウタン」を語るのが得意であるとされていた。また岡本文司(一八七八—一九五五)、あるいは池田宗玄(二代目)(一九一一—一九八五)は「詞」を活かした語りをする名人と考えられていた。

彼らのように名人と呼ばれた人たちは、厳しい観客の目に晒されることによって出てきたわけだが、それは、一方で観る側は単に語りが単に上手い下手の評価ではなく、より詳細な次元に入って、演者個人に対する好みを言い、他方で、演者側は厳しい修行を乗り越えて観客の要望に応えるといった関係が生じていたのである。

ここでさらに留意しておきたいことは、見るべき内容についてである。ここに見られる文弥人形に対する評価がいわゆる通人のごとき人たちが芸をみるものとは、見たい(楽しむ)中身が随分と異なるということだ。すなわち通人の芸の評価は普通の人から分らない細かいところ(細かい節廻しの違いなど)を見るものであるが、ここでの文弥人形への視線はもつと全体的なものである。たとえていうなら、通人がみるような芸能は、相撲というある特殊な競技の中で、力士同士の戦いをルールの特殊性の面白さとして見て楽しむ(評価する)のであるが、文弥人形は、なんでもありの異種格闘技の中で、違うスタイルの相手と戦うのを見て楽しむものといえる。ここでは競技者は自分の独特なスタイルで勝利しなければいけない。文弥人形の演者が浪曲や活動写真、映画などといった様々な大衆芸能と競うのはまさしくそういう状況であろう。そうした状況にあって、

この語り口の多様性というのは、文弥人形という人形芝居の面白味を發揮したものだたと考えられる。

ここまでのことからわかるとおり、佐渡の人々には文弥人形そのものに対する強いこだわりと深い愛着があった。そしてそのことが、佐渡において文弥人形が盛んに行われ続けた大きな要因（理由）にもなったのである。すなわち、当時次々と出てくる娯楽との競争の中で（それは最終的に戦後のテレビの登場まで続く）、文弥人形が長く求められ続けた要因は、その多様な語り口によるところが大きい。それは文弥人形成立の過程で生じたものであり、また多くの人が文弥人形（説経人形や文弥節）に関わり、芸を評価できるような姿勢（こだわり）があったからこそ成り立ったものであった。佐渡の人々にとつて「娯楽」としての文弥人形のあり方の根本は、芸能への真摯な要求を含んでいたのである。

#### 四、おわりに

さて本稿では、佐渡の文弥人形の活動がいかなるものかを、「娯楽」という言葉が示す状況を手がかりに検討してきた。本来ならば、最後にこれまで明らかにしたことの意味を確認するべきところであろうが、冒頭でも述べたように、本稿で扱った対象はこれまでほとんど扱われてこなかったため、ここで示した事柄の妥当性を吟味する視点自体が十分ではなく、そうした考察ができない。

しかし、それゆえ、結論というにはあまり適当ではないが、あえて最後にそうした問題状況自体について問うておきたい。それは本稿で取り上げた事柄が果たして本当に問題の埒外に置かれていてよ

いのかということである。言い換えれば、それは佐渡の文弥人形の姿が人形芝居の研究として特殊（例外的な）事例なのかどうかということである。繰り返すが、これまでならこうした対象はほとんど取り上げられない問題であり、それゆえこの対象は単に例外的な事例とも考えられよう（こうした捉え方には佐渡の地理的な位置が影響しているように思う）。

だが、筆者としては、この対象はより大きな広がりのある問題の中で捉えられるものであり、決して特殊事例とは言えないと考えている。それをここでは示し得ないが、簡単に示唆しておくならば、要するに文弥人形と同じような活動のあり方をした人形芝居が少なからず見られるということだ。そのことを少しづつ示していければ、本稿で取り上げた事柄（つまり、文弥人形の状況）は、逆に人形芝居の根本的な問題を問うことに繋がると考えているが、その問題は筆者の今後の大きな課題とし、本稿はひとまずここまでにとどめる。

#### 注

- ① 参考文献の項を参照（佐々木・一九九六、山本・一九七六）。本稿は引用も含めて特に前者に負うところが大きい。
- ② 本稿と同じように明治以降の活動にも、ある程度目を向けているのが佐々木八郎である（佐々木・一九四九）。ただそこでも、古浄瑠璃（あるいはそれを伝える郷土芸能）に関わる見方が強い。
- ③ 筆者が二〇〇九年から二〇一〇年にかけて断続的に行った調査の聞き取りに基づく。
- ④ 浜田守太郎氏（一九〇〇―一九九八）を指す。浜田氏は当時人形の遣い手として活躍し、その後の衰退の危機を熱心な保存活動を行うことで脱出させ、現在の座の活動実態の基礎を作った人物

である。以降に出てくる『新潟日報』による引用はすべて浜田氏の言説である。

⑤ 活動の具体的な内容については、佐々木前掲書、あるいは拙稿(藪田・二〇一〇)を参照。

⑥ 「講談」は浪曲とともに寄席から出てきた大衆芸能の一つである。

⑦ この人物は島外からではなく、佐渡在住(畑野町)の浪花節語りであった。

⑧ 「座」と呼べるかは微妙である。この時代の人形芝居は地域(集落)名で「〇〇人形」と呼ばれていた。「座」という呼び方は、文弥人形が出来てしばらくしてからであり、演者によって使われ始めた。このことは人形芝居の活動のあり方の違いを端的に表しているようで興味深い。すなわち、地域を離れて広い活動を行うようになったことで「何々人形」から「何々座」に改まったと考えられる(座名は地域名とまったく関係ないものばかりである。…繁栄座、末広座、萬歳座など)。

⑨ ただし残念ながら資料を実際確認できたわけではない。『赤泊村史』(赤泊村史編纂委員会 二〇〇一)掲載の記事を参照した。

⑩ 文弥人形の人形遣いであった新田伊作の著作とされている『耳眼書集』に記されている。この書は、新田自身が当時生きていた人形芝居の関係者へ聞き取りを行って作成したものとされ、そこには文弥語りの系譜図のほか、文弥人形の成立の経緯や説経人形と文弥人形の座の一覧が記されている。

⑪ 明治二〇年ごろに、人形のカシラがそれまで固定されていたが、上下に動くようになった。また固定されていた左手も弓手方式で動かすようになった。舞台も当初は背景幕だけであったが、その

後中央に御殿と呼ばれる奥舞台を設け、全体を二重構造にし、複雑な演出が可能になった。

⑫ 文弥人形成立以前の時代はその後とは逆に、むしろ娯楽と呼べるものが非常に少なかったことが、人形芝居が盛んだった理由として考えられるが、説経人形は「みる」のではなく「遣う(語る)」楽しみとして受け入れられていた部分が大いといえよう。

⑬ 『新潟日報』一九九五年一月二四日。

⑭ 戦場の場面を描いたものが多く、軽快な語りのリズムによって人形の派手な立ち回りが見られる。

⑮ 演目内容については①に同じ(佐々木・一九九六)。

#### 引用・主要参考文献

赤泊村史編纂委員会 二〇〇一『赤泊村史 下巻』赤泊村教育委員会。

権田保之助 一九二二『民衆娯楽の基調』同人社書店。

佐々木八郎 一九四九『佐渡の人形芝居』河竹繁俊編『諸国の人形芝居』講談社。

佐々木義栄 一九九六『佐渡が島人形ばなし』佐渡が島人形ばなし刊行会。

佐々木義栄 一九七九『中川閑楽』新潟、文弥節太夫中川閑楽刊行会。

藪田郁 二〇一〇『佐渡の文弥人形芝居における人形座の活動実態』『フィロカリア』待兼山芸術学会。

山本修之助 一九七六『佐渡の人形芝居』佐渡郷土研究会。



(聞き書き) 長野県・飯田 下伊那地方の素人義太夫

## 飯田の素人義太夫 —— 金井はま子氏に聞く

細田明宏

生い立ち

細田明宏…まずは生い立ちについて伺いたいと思います。失礼で

すがお生まれになったのはいつですか？

金井はま子…大正二年（一九一三）三月二三日、八六歳です。

細田…お元気ですね。

金井…お恥ずかしい。

細田…お声も若いですね。お電話では息子さんの奥さんと区別がつかません。

金井…私が出ると嫁さんだと思ってしゃべってるもので、「私おはあさんです」つちゆうことがよくあるね。若いのかな？ 声を使つとるで若いのかな(笑)。

細田…どちらでお生まれになったのですか？

金井…栃木県栃木市。私が生まれたときは町だったけどね。十の年に飯田に来たの。小学校四年の春ね。

細田…飯田のどのあたりですか？

金井…吾妻町。初め吾妻町に来て、それから伝馬町へ越しました。

細田…お父さんやお母さんは義太夫をやってはいませんでしたか？

金井…いなかったです。そういうことはやってないね。母はお裁縫の先生しとつて、父は大工だもんでね。

細田…金井さんが義太夫を始めたのはいつですか？

金井…お稽古は一八の春、学校を卒業してから。数え年一八で昭和五年（一九三〇）。父が何か楽しみにとってお師匠さまのところへ頼みにいつてきて、お稽古始めたんですよね。

細田…何かきっかけがあったんですか？

金井…小さい頃近くにトロッコの線路があつて、向こう側で「はまちゃん遊ぼう、遊ぼう」って呼ばれて行ったのね。そしてたらトロッコに触れて大怪我しちゃった（左腕を切断する事故）。その責任が親にあるから、はまに何か身に付けてやりたいって思つて習わせたらしいんだ。「年をとつてから楽しみに」つちゆうつて。そんなこと言わないけどね、私には。

細田…そうでしたか。

金井…それで昭和一〇年の一一月に結婚。結婚したのは、今でいえば二二だけど、数え年で二三だった。

細田..ご主人と知り合ったきっかけは義太夫とは関係はありませんか？

金井..いや、お橋架けがあつて、お見合いで結婚。主人は（長野県）高森町なんだけど、そこから来てもらったんだに。だけど主人は戦死しちゃつてね、召集で。

細田..そうなんですか。

金井..結婚してから、戦争が始まったつちゅうのかな、日支事変が昭和二年でしょう。「軍需工場行つとれば赤紙は来ない」ちゆつて当時言つたんですよ。それで軍需工場行つたのね。そのうちに昭和四年の一月ころかな、測候所の公仕、小使いさんを募集しとるつていふので行つて、お父さんそれから測候所の公仕をしとつたんだに。一四年にそこへ勤めだして、一九年の四月、赤紙が。四月の一日。二〇日に召集で金沢の第五部隊へ行つて、それから満州の牡丹江ぼたんかうに。どれくらいおつたかな、毎日毎日毎日、ハガキをよこしちよつた。でも飯田の大火でみんな焼けちゃつた。子供は三人あります。

細田..お子さんは三人ですか。

金井..そう。長女が一年の八月に生まれて、長男が一五年の二月に生れて、次女が一八年の七月に生れる。戦争が始まつてから、義太夫などあんまりやらなんだね。子供出来たし、戦争でやれなかつた。だんだん厳しくなつてつたからね。

細田..戦後も大変でしたでしょう。

金井..もちろんそうだよ。まあお父ちゃんのおうち（実家）もあつたし、田舎だから手助けはしてもらつたけど、戦争未亡人なんていうものの苦しみは味わつた人でなければ理解

できないでしょうね。

細田..飯田の大火はいつですか？

金井..昭和二年（一九四七）の四月二〇日。それこそ飯田の市街地が大半焼けちゃつたんだ、ほんと。私は伝馬町一丁目にいて、焼け出されたんです。

### 稽古のようす

細田..義太夫を習い始めたころのお話をお聞かせいただけますか？

金井..一番初め、お師匠さまのところへお稽古に父が連れてつてくれて、それから小さい札をもらつて、毎日それを持っていつちやあお稽古してもらつた。これくらいな：（大きさを指で示す）。

細田..名刺の三分の一ぐらいですか？

金井..半分くらいかな。（一枚当たり）一〇銭だで一〇枚で一円だけど、一〇枚買つと一一枚くれた。お稽古へ毎日行つてなくなると買つちやあ、なくなると買つちやあ。それがお稽古代だつたんだに。

細田..それは紙の札ですか？

金井..そうそう。

細田..それには何か書いてありましたか？

金井..なんて書いてあつたらうな。お師匠さまの名前書いてあつたかもしれない。「竹本玉七たけもとたまひち」ちゆつてね。私の一番の手ほどきのお師匠さまは竹本玉七つていうお師匠さま。

細田…その方は女性ですか？

金井…女です。おばさんだった。そのころ義太夫が盛んだったんだ。だからわしたちお弟子さんたちを置いていちやあ、出張で木曾だとかへ行つて二月ふたつきぐらいつ空けるわけ。そうするとうちの父が「せつかく習いだしたものを、一月も二月も休んだると困っちゃう」ちゆつて、今度は筆吉ふできつっあんちゆつて、それも義太夫のお師匠さまのこへ。その方も女ですけどね。玉七師匠が出張しとるうちはそこへ稽古にいって、それで玉七つあんが帰つてくると両方行つたんだ。毎日毎日、午前中、午後と。一生懸命で。

細田…それは熱心ですね。

金井…それはそうな。学校卒業して、習い事だけやつとつた。それが仕事（笑）。

細田…一回のお稽古はどのくらいの時間ですか？

金井…小一時間は稽古してくれたかしらん。初めは『絵本太功記』「尼崎」、これをお稽古したんです。これを（床本で）二枚くらいずつ繰り返し繰り返し繰り返し。初めのうちはお師匠さまが教えてくれて、そのあと「一緒にやつてごらんさい」っていうからお師匠さまと一緒に声を出す。すると「一人で声出しなさい」て言われるもんで、もう恥ずかしくて恥ずかしくて。一年やれなんだな。

細田…一人では声を出せませんでしたか？

金井…恥ずかしくて一人じゃ語れんよ。お師匠さまと一緒にならくつついてやれるけど。

細田…玉七さんのお稽古は厳しかったですか？

金井…特に厳しくもないでしょ。出し物というか語り物によりけ

りだけど、舞台に出すつてことがなければいつつまで稽古をやつちまてつていう期日がないから、のびのびといくらかかたつて（構わない）。半年かかたつて、一年かかたつていいちゆう。

細田…玉七さんも筆吉さんも同じような教え方ですか？

金井…同じこと。お師匠さまが三味線弾いて、前に見台ちゆうか机というか、それがあつて教えて頂いた。何回も何回もやつているうちに、自分の頭へ入れて。オクリつていうのが難しいんだよね、「二間へ入りにけり」つちゆうのが。

細田…一年間でどこまでいきましたか？

金井…光秀の奥さん、操のクドキまでやる。お師匠さまと一緒にくつついて。

細田…一年たつたら一人で声を出せるようになりましたか？

金井…一年たつてからね。だつていつになつても「お師匠さまと一緒にやなけにや語れん」じやお座敷に出れんでしょ、頼まれても。

細田…ところで玉七師匠はどこにお住まいでしたか？

金井…下馬場町しもばばちやうにうち借りて住んどつてね、そこにお稽古に行つたの。

細田…筆吉師匠はどちらですか？

金井…筆吉つっあんは、伝馬町の裏のそこにおつたな。

細田…おいくつぐらいましたか？

金井…四十代じやない？ 玉七お師匠さまは筆吉師匠を「姉さま、姉さま」ちゆつとつたで、筆吉つっあんのほうが年が大きかったな。玉七つっあんのほうが若かったね。どのくらい違つたかなあ。昔の人は着る物だつて地味だったから（わ

からなかった)ね。

細田..お弟子さんはたくさんおられましたか？

金井..十四、五人。

細田..玉七師匠のところですか？

金井..両方。方々で好きなお師匠さまのところへ稽古へ行くでね。

細田..掛け持ちをしてもよかったですね？

金井..掛け持ちしても、別にどううちゅうことないね。どこ行くとうと自由だもんでね。玉七師匠に稽古しとるから他に行っちゃいけないってことはないよね。お師匠さま同士は仲良くやってるから。一人のところへ行っちゃっても、稽古でききれんでしょ。

細田..十四、五人の方がいろいろなところに。

金井..そうそう。その人人によって都合があるもんでね。夜行く人もあるし。私は昼間お稽古に行っとったけど。

細田..お師匠さんによって得意なものが違っていましたか？

金井..玉七師匠の方は時代物が主だし、筆吉つつあんの方は艶物つやものが得手だな。

## 飯田の師匠

細田..その当時は、飯田に他にお師匠さんはいらつしやいましたか？

金井..竹本園人そのはちつつあんというのがおつてな、そのお師匠さまにも練習したよ。園八つつあんはお弟子なんかなかったんじゃない？ 新しくは稽古してなかった。だけでも三味線弾

かれたから。ただ(他で)稽古したものを、おさらいしてもらいに(行くだけだった)。

細田..その方も女性ですか？

金井..そう。その人は中荒町なかあらまちというところにおつたんだな。今じゃ町名が変わつちやつて中央通り二丁目だけだ。

細田..いつごろからですか？

金井..何年頃だろうなあ？

細田..玉七さんや筆吉さんと重なっていますか？

金井..に、続いてだね。そんなに私長くやつたらんね。

細田..玉七さんや筆吉さんの師匠がどなただったかご存じですか？

金井..それはわからんねえ。お師匠さんにそこまで掘り下げて聞くことはできないじゃないですか。それでも、玉七つつあんも園八つつあんも、師匠になるつもりで三味線と語りを稽古されたのね。ほんとは文楽でやるとおりに、太夫と三味線は別ものだよ。それが普通なんだけど、お弟子をとるには三味線だけにや稽古できないでしょ。語りは三味線がなくなつてやれるけれども。

細田..自分で語るといよりは、お稽古をするというのが主なんですか？

金井..そうそう。お弟子さんをとつて。そのうちに男のお師匠さんが文楽から脱退して、流れ流れて飯田へ来たんだよね。

豊竹吉太夫きちたゆうさん。

細田..こちらのご出身だったんでしょうか？

金井..こつちではないらしいね。何かツテがあつて来たのかしら。そして白骨温泉しろほねちゆつて、年寄りがよく行く温泉があるだ

ね。そこへふた月くらいずつよく行ったよ。湯治に行つとる人たちに聞かせてたのかな。

細田…では飯田にじっくり落ち着けてというわけではないですね？

金井…ではないの。自分のうちはないんだから。下馬場町に二階を借りとつたんだ。そのうちのおばあさんが好きだったんだ、吉太夫さんを。

細田…そうなんですか。年は同じくらいだったんですか？

金井…おばあさんのほうが十くらい大きかったよ。そらそんな(笑)。一生懸命だったに、おばあちゃん。

細田…端からみてもわかるくらいですか？

金井…わかる。だけど吉太夫さんはそういう気はなかったね。それで私に言ってきたのよね。

細田…あつ、そうなんですか。

金井…でも私は別に何とも思つてなかった。吉太夫さん、一人もんだつたから娘に手を出したんじゃないの？ いやこんな話までしちゃいけませんね(笑)。

細田…いろいろありますね。

金井…いろいろあるよね。吉太夫さんはわりあい早く亡くなつちやつたな。白骨温泉行つとつて亡くなつたのかな。

細田…身体が丈夫ではなかったのですか。

金井…いやあ、でっぷりした立派な太夫さんだったよ。

細田…語りはいかがでしたか？

金井…まあ男だから、女の語りとは語りが違うからね。語りがどつしりしとつたね。浅香の「詠歌『生写朝顔日記』」(浜松の段)なんかでも、ほんとに義太夫の声らしく教えてくれ

たね。だからやっぱし上手というでしょうね、他のお師匠さまに較べると。他は全部女だよね。お稽古に大勢来たつたよ。

細田…教え方は違いますか？

金井…いやいや別に。教え方は同じですよ。

細田…他にはどういう師匠がいらつしましたか？

金井…それから東若さん。松本にお住まいで、松本にお弟子さんが大勢あつた。

細田…東若さんは女性ですか？

金井…女。

細田…年は筆吉さんや玉七さんより上ですか？

金井…若い。松本行けば、東若さんのお弟子さんが五人くらいおつたよ。

細田…その中でお名前を覚えておられる方はいませんか？

金井…鈴木さんっていう人がいたな。竹本東あづまっていう芸名でね。

亡くなつたけど。東若さんっていうのはね、私が義太夫始める前に、飯田で教えてたらしいんだね。飯田の大宮おのみやにうちを借りて住んどつて、そこでお稽古してたんですつて。

私は知らないんだ。けど松本におつても、飯田が懐かしい

というか恋しいつて、おさらいしに折々おいでた。(新しく)稽古はしないけどね。そうすると、(稽古仲間の)吉川序三よしかわじよさくさう郎

さんが「はまちゃん東若さんが来たでさらつてもらいな」

つちゅつちゅあ電話くれたもんで、義太夫本を持って抱えて飛んで行つたんだ。だから東若さんには私うんとかわいがつてもらつた。

細田…戦後はどなたかについてお稽古しましたか？

金井…昭和二五年から九里華子くりに はなこさんにね。昭和一九年に東京から

疎開で（飯田市）龍江に來られた、洋画家の九里四郎しゅうろうさん、  
（芸名を）香良華から はなっていう画家のご夫婦があつて、奥さん  
が華子さん。

細田…九里さんの奥さんが三味線を弾いて教えておられたんです  
か？

金井…三味線が元だもんでね。だからみんなに弾いてやったり、  
教えとつたわけね。それからは女の人が大勢入つたに。松  
原さんと柏原（百合子）さんと内野（みさえ）さんと私、  
四人。黒田（人形）で今、内野さんが亡くなつちやつたけ  
ど、松原さんと柏原さんがおるでしょう。それから藤田ゆ  
う子さん。あの方も稽古始めたのよね。

細田…そうしますと飯田のお師匠さんは、玉七さん、筆吉さん、  
園八さん、吉太夫さん、九里さん。それに東若さんもたま  
に來られていたということですね。

金井…（東若さんは）おさらいにね。

細田…それ以外にお師匠さんはいらつしやいませんか？

金井…うん。吉太夫さんが流れ流れてきて、玉七つつあんに、筆  
吉つつあんに、園八つつあんに、吉太夫さんに、九里さん  
に。五人？ 東若さんは教えたつていうけど、（その頃のこ  
とは）私は知らない。でも東若さん含めて六人になるね。

細田…この中で、一番三味線の腕のいいのはどなたでしょう？

金井…九里さんじゃないかな。九里さんは、旦那さまの三味線を  
弾くので熱心だでな。九里さんはガアガア声っていうのか  
な、しゃがれ声で聞きづらい。語りは「声がよかないから、  
あんまり語らない」って言つておいでたけど、三味線は一

番だと思つう。

### 稽古した外題

細田…いろいろなお師匠さんにお習いになつたということですが、  
それぞれ何をお稽古したのかお教えいただけますか？ 玉七  
さんには『太功記』の他には何を教わつたのでしょうか？

金井…なんだろう。『伽羅』先代萩』は玉七つつあんだ。

細田…『奥州安達原』三段目などはいかがでしょう？

金井…『安達三』は玉七つつあんなかな。『蝶花形名歌島台』つて外  
題があるよね。あれは玉七つつあんに習つたの。ありあり  
と覚えてます。

細田…どういふ場面が印象に残つていますか？

金井…「孫は子よりも可愛いと、世のことわざにあるものを」つて  
そういう文章があるんだけどね。「弁慶（上使）」（『御所桜  
堀川夜討』）とおんなじようなもんだな。「弁慶」は自分の  
子とわかつてつからだけど刺して殺しちゃうじゃない？ 内  
容はそんなふうだと思うよ。恩があつて自分の子を犠牲に  
するつていう。

細田…筆吉さんには何を習いましたか？

金井…筆吉つつあんに習つたのは、『傾城阿波』鳴門』とか『朝  
顔』（『宿屋』）とか。『鳴門』と『朝顔』は筆吉師匠。

細田…九里さんはいかがでしょう？

金井…九里さんに稽古したものは『花雲佐倉曙』「儀作切腹」ね、  
佐倉宗五郎の。これとか、それから「野崎村」（『新版歌祭

文』とか。

細田…「寺子屋」『菅原伝授手習鑑』はいかがでしようか？

金井…「寺子屋」は九里さん。これも我が子を犠牲にするんだよね。

松王丸が小太郎を。

細田…『壺坂(壺験記)』や「酒屋」『艶容女舞衣』はどうですか？

金井…『壺坂』も「酒屋」も九里さんだな。

細田…吉太夫さんはいかがですか？

金井…吉太夫さんには『朝顔日記』『浜松の段』を稽古したんだよね。乳母の浅香が、ご詠歌を歌って深雪を探して訪ねていくところ。で、殺されちゃう、ごまのはえに(笑)。吉太夫さんにはこれ一つ稽古したつきり。

### お弟子さんたち

細田…お弟子さんの会のようなものはありませんか？

金井…やったね。これが楽しみだっていう年寄りを集めて、「義太夫の夕べ」とかいつて。

細田…何人くらいが語るんですか？

金井…頼まれるときは、四人か五人でしょ。

細田…語る人はどうやって集めるんですか？

金井…かやま加山さんのグループとか、はつとり服部さんのグループとか、みくみ三組くらいあるんだよ。

細田…そのグループに名前はついていましたか？

金井…グループの名前つちゆうのはないね。真打ち、まとめ役が、仲間の衆に呼び掛けるわけね。

細田…そうですね。加山さんはどういう方ですか？

金井…芸名は龍玉っていったね。加山さんのグループでは、加山さんが一番のトリを語る人で、それからおくむらりへい奥村梨瓶さんと、はしづめ橋爪さんっていうおじさんがおつたな。加山さんに、奥村さんに、橋爪さんに、私に、こむろやすたろう小室安太郎さん。安さんい声だったわ、すごい。加山さんと安つさ(小室さん)とはうんと仲良かった。四人のときも多くあつたね。加山さんに橋爪さんに、それから奥村さんに私と。誰か欠員ができると、かつのじゆうええ勝野重兵衛さん頼むようなこともあつたな。それが義太夫語る仲間、お連れだったの。で、私の中入つちやあ私がいつも露払いするの。「私が露払いせにやみんな語れんものなあ」って威張つとつた(笑)。

細田…別に服部さんのグループもあつたんですね？

金井…服部さんのほうは服部さんで、私に「はまちやん、今度どこにあるでいこう」つちゅつちや誘つてくれた。服部さんは訛りのことを厳しかった人。服部さんと、おおくらるいじろう大蔵累次郎さんと、いとう伊藤さん。勝野重兵衛さんもそこへ加わつとつた。それからよしかわ吉川序三郎さん。(吉川さんは)同じ(飯田市)箕瀬みのせだった。服部さんと町内が一緒。

細田…メンバーは決まっていますか？

金井…そう。組んどる、だいたいね。そつから離れちやいけないんじゃないけども。加山さんの仲間が一番きちんとしとつたつちやおかしいけども、私とやつさと奥村さんと橋爪さんと加山さんと、この五人はだいたいね。私は風来坊だもんで、どつちもいつとつたけどね。

細田…お呼びがかかったんですね。

金井.. 女なんか一人もないんだもん、その頃。花だよ。語りはな  
つちよらんけどね(笑)。何言つとつたらあ、聞いてみたい  
よ。あの頃にテープが取れたらよかつたなあ、どんなこと  
言つとつたらう、私そう思う。だけど昭和の初めですもの  
ね。

細田.. お師匠さんは、玉七さんや筆吉さんと呼んだりしていたの  
ですか？

金井.. 私の記憶では、玉七つつあんのほうが多かつたような気が  
するね。

細田.. 筆吉師匠でもいいわけですね？

金井.. うん、頼んでもね。服部さんは、筆吉つつあんの方だつた  
な。

細田.. 加山さんのグループと服部さんのグループと、他にもいら  
つしやいましたか？

金井.. 吉川さんが二人おつたな。一人は吉川玉司さんよしかわたまき。それから  
下垣外得次郎さんしもがいとくじろう。それも義太夫語る人だつた。

細田.. その方はグループでやっていたんですか？

金井.. やらんな。声が出んもんで。ただ好きで稽古しとるだけ。  
好きで好きで。

細田.. いろんな方がいらつしやつたんですね。

金井.. まだおつたなあ。

細田.. みなさん年上ですか？

金井.. おお、年上なんてものじゃない。おじさんな。みんな五十  
くらいになつとつたかなあ。お師匠さまより大きいんじゃない？  
全部じゃないけれど。一番若いのが、勝野さんだつ  
たな。

細田.. 若かつたといつても、一〇歳ぐらいは離れていましたか？  
金井.. 十とよなことない、もつともつと離れてた。市役所の水道課へ  
勤めとつたんだ勝野さんはな。

細田.. みなさんお仕事を持っておられたんでしょね。

金井.. 何やつとつたらあ？昔のおじさん仕事何しとつたらだ  
ろう(笑)。加山さんは大工さんだつた。奥村さんは新聞社  
へ勤めたり、郵便局へ勤めたりした人で、橋爪さんははうち  
で店しとつたな。それで小室さんは料理屋つていうの？奥  
さんがお接待しておいでたでね。服部さんは無職、何にも  
やつてないな。伊藤さんはどうしとつたらだろう、どつか  
会社へ行つとつたかな。伊藤さんちゅうのは若かつたん  
だけど、あまりしゃべらん人だつたんね。

細田.. だいぶ年が離れてたんですね。

金井.. そう。親子くらい違うでしょ。それでおじさんたちおうち  
へもよく来てくれた。大蔵さんはお師匠さまでなくて、う  
ちへ義太夫を教えに来てくれた。

細田.. それは熱心なことですね。

金井.. 熱心熱心、すごい熱心だに。大蔵さんがうちへ「弁慶上使」  
を教えにきてくれたもんでな。「はまちゃん、俺が来てやる」  
ちゅつて。

細田.. その時に三味線はどうしましたか？

金井.. もちろん三味線なしで稽古した。そらそうな。だつて三味  
線なくたつて語れるもん。ただ語るほうがつまらんね。さ  
みしいね、三味線なくては。それは私達でも語れるよ。(三  
味線が)なくても、素語りは。でもやつぱりお三味線がな  
いっていうと、聞く人も面白くない。伴奏がなければさみ



しいじゃない？

## 義太夫の会

細田..上手な人とそうでない人といたでしようね。

金井..そりやもちろん。上手な人と下手な人とあるわよ。

細田..会で語る順番ですが、うまい人が最後でしようか？

金井..そう。一番最後が真打ちで、真打ちの前がモタレっていうんだよね。最後から三番目にやるのがキリ三。私はクモの巢払い。露払いのことを「クモの巢払い」っちゅうのよね。一番初めにクモの巢払いするとみんな語れるじゃない。それでも二〇分くらい語らしてもらえるものね。

細田..加山さんのグループ五人の中では、金井さんがクモの巢払いで..。

金井..次は勝野さんがやって、奥村さんがキリ三をやって、モタレは橋爪さんで、真打ちが加山さん。加山さんはうまかったわ、確かに。

細田..それはだいたい決まっていますか？

金井..決まっとる。だけど間さへ（誰かが）入る時もあるね、頼まれたとこの時間の都合で。

細田..服部さんのグループでは、真打ちは服部さんですか？

金井..服部さん。大蔵さんがその前。大蔵さんの方がうまかったな。けども服部さんもうまかったな。どっちかな。

細田..どっちが真打ちでもおかしくなかったということですか？

金井..そうだね。

細田..加山さんや服部さんのグループで義太夫の会をするわけですね？

金井..そうそう。ひとつの仲間になっちゃつとる。

細田..お客さんはどうやって集めるんですか？

金井..「義太夫の夕べ」って書いて方々へ貼り紙しておくら。幾日の幾時にやるから聞きに来てつちゅつてね。

細田..そこには出演者の名前も書きますか？

金井..いや、出演者は書かない。誰が出るかと思って楽しみにしていくじゃない。

細田..語るときにメクリに名前を書いて出したりしましたか？

金井..「今度何やる」って外題書くの？メクリつてやつは。やってないね。

細田..プログラムみたいなものもありませんでしたか？

金井..あったね。一枚の紙に、『御所桜堀川夜討』『弁慶上使の段』、誰誰って名前、出し物書いて。『伽羅先代萩』『政岡忠義の段』、誰誰って。

細田..今そういうの残ってませんか？

金井..そんなものないなあ。私がやつとつたのは飯田大火の前だから、みんな大火で焼いちやつたんだ。

細田..それは残念ですね。ところで義太夫の会は頼まれてやることもあったんですね？

金井..うん。加山さんがまとめ役で親分みたいな形になつとるで、加山さんに頼むか、お師匠さまに頼むか。どっちもでいいんだけどな。他村へ行くこともあったよ。頼まれてね。（松川町）上片桐（かみかたぎり）も行ったし、（飯田市）上郷（かみさと）へも、（飯田市）飯沼（いひぬま）辺りにも行った。それから（飯田市）下久堅（しもひさかた）の桐林（きりばやし）。

自分で記憶あるのは。

細田..頼まれる場合、謝礼はありましたか？

金井..それは頼んだほうでみんなやるで（わからないけど）お師匠さまにはお礼が出るじゃない？ わしたちには一銭もいらん。

細田..人形が入ることもありましたが？

金井..それは義太夫だけ。「義太夫の夕べ」は義太夫だけで人形は加わらんからね。

細田..語るものはどうやって決まるんでしょうか？

金井..みんな自分で稽古したものの中から「それじゃ何を出す、何を出す」って決めていったね。だから頼まれた場合（語るものは）みんなそれぞれ違いますよ。

細田..加山さんや服部さんのグループの「義太夫の夕べ」はいつごろまでやっていましたか？

金井..いつごろだろう、戦後はやらなかった。飯田の大火もあったからね。

細田..自分たちで会をやることはありませんでしたか？

金井..義太夫の仲間の衆が「一日の日」<sup>ついで</sup>ちゅって、一日と一日と二一日とやるということもあった。そんな長続きしませんでしたけれども。

細田..それは加山さんのところと服部さんのところとは別にやっていたんですか？

金井..もちろん別だね。だけど、語りに行くのは行きたい人がいいんだ。義太夫をやる人が。

細田..どういう場所でやっていたのですか？

金井..当番当番だもんで、たとえばわしらが当番ならここ（自宅）

でやる。

細田..お座敷で？

金井..うん。ちよつとここ（家の中を指さす）へ台を作って、それでこつち（離れたところを指さす）は聞くように。

細田..そういう場合、費用はもちよりですか？

金井..あれは当番なもんで、各々当番になった人がお茶とお茶菓子を用意するぐらいじゃなかったかな。

細田..お師匠さんにお礼を出しましたか？

金井..お師匠さまにお礼どうしとったんだろう。タダは頼めんわね、きつとね。当番当番だもんで、当番がどれくらいかは知らないけども謝礼を出しとった。うちでもやったんだに。伝馬町一丁目におつて。

細田..そういうときには、お父さんがお世話してくれたんでしょうか？

金井..そう。お父さんがやってくれとるもんで私なんて何にもそんなとこに構わんけどね。

細田..衣装や見台はどうしてましたか？

金井..自分持ち。自分のものをみんなてんでに持つとる。見台は持つとる人もあるけど、私は持つとらん。見台なんて高いでしょ。ただ肩衣と床着ちゅって紋付きの着物と袴、自分のものは自分で作るの、その人その人で。

細田..飯田で作るところあったのですか？

金井..ないないない。京都だか大阪だか（に注文した）。

細田..お金がかかりますね。

金井..だって楽しみだもん。趣味ですもの。趣味なんてものは儲からんに。なんだってそうじゃない、お花稽古したつてお

茶を稽古したってみんな月謝を払うんだものね。そういうことはそれが楽しみなんだから。

## 黒田人形と今田人形

細田..黒田人形にもお出になったということですが、それはいつごろからですか？

金井..二十歳ごろかな。二二かな。昭和一〇年に数え年二三で結婚しちゃったもんで、確か二一だと思う。

細田..何かきっかけがあったんですか？

金井..頼まれて。そのころは私も黒田の人形はあんまり知らない。

細田..そうだったんですか。

金井..黒田の人形は、義太夫語る人は吉川泰造さんって人が一人つきりおった。でも一人が二つ（の外題）やるのは大変ね。

だから、頼まれてどっかへ行く場合に（語る人が）吉川さん一人じゃやれないからうちゅって頼みに来た。それから私も黒田の人形に入ったわけ。

細田..黒田人形から金井さんのところに誰かが来たんですね？

金井..黒田人形の人形遣いの池戸（秀次郎）さんって人が頼みに。

その人、女形おやまって行って女遣いの上手な人だったんだに。それが頼みに来たら、お父さんが「おらの娘はな、そんな顔見せみたいにそんなとこへ出せれん」うちゅって反対したんだけど、母が「それでも頼みに来たんだから」うちゅってこっそり裏から（行かせてくれた）。そのとき私は伝馬町一丁目におって、二丁目の商工会で黒田人形が頼まれて

たから、そこへ行った。それがきっかけ。

細田..それからずっと黒田人形と一緒にやってましたか？

金井..やってました。だけどずつとというか何年もやってないうちに、結婚して子供ができて、戦争なってそういう娯楽もできなくなっちゃたでしょ。人形も頼まれんじやない。娯楽どころじゃなくて。「ほれB 29が来た」ちゅや穴の中へ逃げ込んでおったでしょ。その間はやってなかったね。

細田..初めて黒田人形に頼まれたときは、外題は何でしたか？

金井..『太功記』やったのかな、『鳴門』やったのかな。筆吉師匠のところまで『鳴門』を稽古してたから。

細田..『太十』か『鳴門』のどちらかだったんですか？

金井..そうです。

細田..その時の三味線はどなたでしたか？

金井..玉七師匠でやったと覚えとるけどね。玉七師匠であっても『鳴門』の三味線は弾くもんね。

細田..筆吉さんも黒田人形に出たことはあるんでしょうか？

金井..筆吉師匠も頼まれて黒田へ行ったし、向こうで「この人を」うちゅって頼まれれば、どっちのお師匠さまもおいでたね。お師匠さんは何だつて弾けるし。

細田..ところで、龍江の今田人形に関わるようになったのはいつごろからですか？

金井..二二年の飯田の大火で焼け出されちゃったあと、二三年にお友達と二人で今田へ用事に行ったんだ。それで木下仙せんさんという有名な村長、県議にもいっぺん出とるけどね、その方と初めて行き会ったのに心安くしゃべって、私の友達が栃木弁そっくりだもんで「あんたどこの生れだい？」な

んて木下仙さんが聞いたら、「私栃木なんですよ」。「私も栃木なんです」。「おぉー、うちの女房も栃木の生れなんだよ。

それじゃ県人会やるといいな」なんてご冗談ゆつて（いるうちに）、なんで人形の話出たのかな、「私も義太夫ちつとばかやらして語つとるんだけど」つてそういうに言つたら、「いっぺん人形見に来い」ちゅつて。

細田.. 今田人形はそれまで知らなかったのですか？

金井.. 知らない知らない、全然。黒田へは行つとつたけど、今田に人形あるつてことは全然知らない。

細田.. 今田人形ではどういいう方が語つておられたんですか？

金井.. 今田には、木下千年ちとせつていいう弾き語りする太夫さんがおつてな。戦前から一人つきり。一人だけど、飯田から誰か語る人を頼んじやあやつていた。吉川さんとか、奥村（梨瓶）さんとか。そのころは私はまだ行つとらなんだな。

細田.. 今田人形に出るようになってからはいかがですか？

金井.. 私も弾いてもらつて語つたり、千年さんが自分で弾き語りしたりしたね。

細田.. 龍江には九里さんが昭和一九年に疎開してきていたということでしたね？

金井.. そうそう。九里さんの奥さんがお三味線弾いて、旦那さまが語りの方やつて、今田の人形に幾度もお出になつたらしいですよ。お祭りに。

## 芸名について

細田.. 金井美昇びしょうという芸名はどのようにして名乗るようになったんですか？

金井.. 大蔵累次郎さんが名前を付けてくれたの。義太夫仲間の。

細田.. 何かきつかけはありましたか？

金井.. きつかけはない。別に私も名前を付けてもらうも何にも思つとらんけども、大蔵さんが名前を持ってきてくれて、「はまちゃん、竹本美昇にしよう」ちゅつて。

細田.. 意味とか由来などは言わなかったのですか？

金井.. 別に。おつしやらなかったね。

細田.. 特にお師匠さんの名前が入つてゐるわけでもありませんね。

金井.. 別に関係ないね。娘だもんで、美しく昇るつていいうか、そういう意味合いをもつて名づけてくれたんじゃないかしら。

細田.. その名前を人前で披露したりはしませんでしたか？

金井.. そういうことはなかった。勝手に付けてくれて、勝手にそれ名乗つとつた。

細田.. 自分で勝手に芸名を名乗つてもいいんですか？

金井.. それは出来るでしょ。それは自由ですよ。

細田.. 人前で演奏するときは、みなさん芸名を名乗るのですか？

金井.. とは決まつてないね。

細田.. 名乗らなくても構わないということですか？

金井.. そうそう。

細田.. 芸名を名乗る人は多かったですか？

金井.. 昔おじさまたちは、本名で口上に読んでもらう人もあつたけど、だいたい竹本なんかかんとかつていったね。いわれなんてことまで覚えてもないけどね。

細田.. 名字は竹本ですか？

金井.. 芸名のある人は竹本を名乗った。みんな竹本って言ったの。加山さんは竹本龍玉って言ったでな、口上でそう言ったんな。私は竹本美昇って言ったの、ずうーっと。だもんで私、肩衣や床着に竹本美昇って大蔵さん書いてくれてあるんだに。

細田.. でも今は竹本とは名乗っていませんね。

金井.. 私、(竹本) 素八師匠が(義太夫節の指導に) 見えてっからやめちゃったんだに、竹本は。

細田.. 素八師匠が竹本を名乗ってはいけないとおっしゃったんですか？

金井.. いけないとは言わないけども、竹本っていうのはすごい、うーん、位が高いっていうの、何て言うの？ 素人には恐れ多いんじゃない？ だから私は竹本を抜かして、金井美昇にしたんだ。

細田.. 名乗ってはいけないということではないわけですね。

金井.. そんなことないと思うけど。でも私はおこがましいと思っ  
てやめた。それほどの芸でもないし、お恥ずかしいものね。  
素人だもの。アマチュアとプロとは違うでしょ。プロならば  
文楽まで行かにやあでしょう。私たちは素人の師匠にっ  
いたんだから、素人。

細田.. なるほど。ところでこちらではプロの方のことを何と言っ  
ていましたか？

金井.. 昔の人は、商売人て言ったわな。大阪の文楽のことをば。

本について

細田.. 語るときに使う本はどうしてましたか？

金井.. (飯田市) 通り町一丁目にあった伊賀屋人形店で買いましたに。今でも、銀座に伊賀屋っていう人形屋さん、おもちや屋さんがありますよね。昔のこと思えば、三分の一くらいのお店になっちゃったけど。そこで売ってたんだなあ。

細田.. それは古本ではないんですよね？

金井.. もちろん新しいの。伊賀屋人形店のハンコがあつて。

細田.. ご自分でもお書きになつてるんですね。

金井.. そうなのね。昔は明治のころは、印刷ができたんですけど、だんだん義太夫というのかな、こういうものが廃れてきちゃったでしょ、だから印刷しなくなっちゃったんだね。だいたい明治四四年くらいに印刷発行されたのが一番最後らしいわね。大正になつてからは義太夫本を全然作つてないっていうんでしょうか、全然印刷なさないようだからねえ。だもんで私の娘のころ、私が始めたのは一人だったけど、そのころから義太夫本がだんだんなくなってきたから、どんな字でもいいわと思つて自分で書いたの。難しい字だけ習字が好きだったからね。

細田.. 書き方は自己流ですか？

金井.. もちろん。最初にお師匠さんからお手本借りて書いたのね。

こういう本(版本)を見ながら書くわけ。だもんでみんな「写すの？」つちゅうもんで、「写すなんてそんな、見て書くだけ」つちゅうて。これを見て、この通りに五行にしてね。これ(手に取つて)も私書いたんだ。下手下手。

細田.. いえいえ、とんでもない。

金井…頼まれちゃあ書いたから、ちつとはかつこよくなってきたかな。

細田…頼まれることもあつたんですね。

金井…随分頼まれて書きましたよ。昔の語り手というか、楽しみにやっておいでたおじさん方が、(新しい演目の)お稽古始めるっていうと本が欲しいわけね。本がなげにや稽古ができないからね。

細田…節の記号、たとえば「詞」とかはどうなさっていますか？

金井…(版本を示しながら) こういうに「詞」って字が入ってますよね。でも私が書いたのには書いてないんですよ。書かないけど何回も何回も繰り返し繰り返しお稽古するうちには、自然に「ここは詞だな、ここはフシだな」つちゆうことがわかってくるですよね。

細田…ご自分でお書きになった本のうち、今残っている一番古いものはどれですか？

金井…これ(床本を指す)が一番古いんだな。昭和九年に、『阿波鳴門』の十郎兵衛が出てきたあとを(書いた)。(お弓が)名乗らずにおつるを返しちやつて、そのあと泣く泣く帰っていくところを、十郎兵衛が金の工面で行って帰ってきて、「乞食どもが寄り集まり、いろいろいじめとる」っていうので連れて戻ったら、「金持ってるか」つちゆうと、ちつと出してみせるんだけど、「まだ持っておるだろう。見せてくれ」って言われると、「それは婆さんが国を出るときにこれは誰にも見せるなと言ったから見せない」って言うので、怒るつちゆうか怖い顔して脅そうとして、口に手をあてて窒息させちゃうんだな。そして後はお弓のクドキね。これ

がまたいいんだよね。

細田…そうですね。ところで綴じるのはどうなさったんですか？

金井…綴じは製本屋さんいたの、みんな製本屋さんに頼んで。

細田…新しいもの(『八百屋お七』)は洋式の綴じ方になってますね。

金井…ほんと。同じうち(店)に頼んだんだけど。

細田…紙はどういうものをお使いですか？

金井…紙は障子紙の質のいいのをね。繰り返し、繰り返しお稽古するでしょ。そうすとあれしちゃう(傷む)もんね。あいさ(袋綴じの袋の中)へ一枚(紙を)入れたのもあるんだけど。

細田…今でも頼まれたら書きますか？

金井…書きますに。

細田…おいくらで？

金井…うんにゃ、それは商売人じゃないもんでお任せ。ただ紙代と、筆代は欲しいわけね。

細田…本をもらったりすることもありますか？

金井…うん。昔の方が亡くなつちやつて、「金井さん語つとんだで、うちへ本置いてたつても宝の持ち腐れだで」「はまちゃん語るかな。語つても語らんでも義太夫のだし」つちゆうって頂く。九里さんが亡くなつてつからには息子さんが、「金井さん、使える本があつたら持っていきたいよ」って言つてくださつて。私小さい頃義太夫の本いっぱいあったに。だけどみんな大火で焼いちゃったんだ。だから焼け出されてるうちにあつちこつちから集めて。(もらった本は)「沼津の里」(『伊賀越道中双六』)とかな、『本朝廿四孝』とかな、

この「酒屋」とかな。

細田..この「酒屋」には「竹本土佐男」と書いてますね。

金井..土佐男さんね。それは(飯田市)大王路の三井さんちゅう人。土佐男さんの名字は三井ちゅうったんだ。立派な語り手だったらしいけど、私いつぺんも聞いたことがないだ。

細田..立派な字ですね。

金井..立派立派。その『先代萩』も土佐男さんだね。

細田..素人ですか？

金井..もちろん素人。素人だけでも、義太夫本は書いたね。

細田..いろいろな方がいらっしやっただね。今日はどうもありがとうございました。

(一九九九年四月七日、長野県飯田市のご自宅にて)

(聞き書き) 長野県・飯田 下伊那地方の素人義太夫

## 下伊那地方の義太夫と地芝居 —— 小池恒久氏に聞く

細田明宏

生い立ち

細田明宏…まずは生い立ちから伺いたいと思います。お生まれになつたのはいつですか？

小池恒久…昭和七年(一九三二)の二月一日です。

細田…広いお宅ですね。ずっとこちらにお住まいなんですか？

小池…そう。今は我々がこうして住んでるけど、昔は仕事場だった。俺らの若い頃は水田と蚕をやつて、これ全部(家の中をぐるりと指さす)蚕室、蚕飼う場所。二階も下も全部繭棚(めだな)つちゆつて蚕の棚。

細田…ご家族は浄瑠璃をやつておられたんですか？

小池…親父(小池安市、明治三七年(一九〇四)生)もおじいさん

(小池松太郎、慶応三年(一八六七)生)も義太夫は語つた。

お袋(小池とよえ、明治三八年生)はやらなかつたけれども、お袋の在所(下條村阿知原)のおじいさんが義太夫が好きだった。自分では語らなかつたけど。

細田…小池さんは小さい時から義太夫を聞いていたんですね？

## 小池恒久氏に聞く

小池…俺が子供の頃、この下の道ばたにおじいさんが隠居してた

うちがあつたんだ。そこへ「坊、来い」と言っちゃあ行くとおじいさんがそこで義太夫を、浄瑠璃をうなつて聞かせる。

俺は何が何だかわからないんだけど、もうしよつちゆうだったから「また始まつたな」と思つて聞いたつた。

細田…そういう時に三味線はどうしていたんですか？

小池…それはもう三味線はなしです。口で「テンテン」とか「ツンツン」とか言つて。

細田…おじいさんの語つておられたのはどんな演目でしたか？

小池…それは『傾城阿波鳴門』それから忠臣蔵の増補で「寺岡切腹の段」(『忠臣蔵二度目清書』)つちゆうやつがあるけど、それらを特にお得意にしとつた。

で、当時何かつちゆうとお祭りに芝居を踊る。親田の芝居、今という歌舞伎だ。うちが広いもんですからその稽古場になつた。小さい頃からその稽古を見てました。「習うより馴れよ」だな。

細田…この地区でも地芝居をやつていたんですね。

小池…盛んにねえ。昔は春のお祭りとか敬老会とかいろんな行事



のたんびに、他にやるものなかったから地芝居をやった。

細田…この地区は何戸くらいあるんですか？

小池…この親田っていう地区はだいたい一六〇戸。今一六五戸くらいになってるけど当時は百五十何戸だったな。そんなに増えてもないし減ってもいないですなあ。

細田…どういふものをやっていたんでしょうか？

小池…まあありきたりですが「寺子屋」(『菅原伝授手習鑑』)とか「安達三」(『奥州安達原』三段目)とか(『絵本』太功記)とか。それから『近江源氏先陣館』とか「小坂部館」(『蝶花形名歌嶋台』)とか『梅の由兵衛』(『茜染野中の隠井』)「長吉殺し」から『(傾城)阿波鳴門』、『鎌倉三代記』、『(仮名手本)忠臣蔵』、様々なものをやった。

細田…義太夫ものが主ですか？

小池…そうだね。義太夫のないものをシラダテちゅうけど、そういうものはあまりやらなかったね。まあ『寿曾我の対面』とかの出し物は出したけれども。

細田…お父さんも義太夫を語っておられたということですね。

小池…そうだな。本物の義太夫だったかどうだかよくわからんけれど、語ってはあった。

細田…得意なものは何でしたか？

小池…親父は、特別上手なものではなかった。まあせいぜい『太功記』くらいだった。歌舞伎の方では「七段目」(『仮名手本忠臣蔵』の平右衛門とか、「寺子屋」なら三助くらいが得意で、そこらをやったようだけど、俺は見たこともない。親父のやってたのは青年の頃で、俺が生まれる前だもんで。俺が物覚えの頃には「中老」っていつて歌舞伎の世

話係とかをしてた。役者は若者、だけど熱心な世話係もおらんと若い子たちが芝居ができないわけですから。

### 親田地区の素人義太夫

細田…このあたりで、他に義太夫を語る方はいらつしやいましたか？

小池…おつた。まあ今で言やカラオケみたいなものから。上手下手は別として、俺が覚えてるだけでもおじいさんが四、五人ばかりいた。

細田…お名前は覚えておられますか？

小池…清水助一とかね。佐々木とみえ、この人は女性だったけど芝居の振り付けをしたり、義太夫を語った。器用な人で、自分で方々見て歩いて独学で歌舞伎の振り付けができたし、勉強しとつたから義太夫もよくわかってた。それから熊谷喜助、古田真直、串原利美。そういう人たちがこの地域でやってた。

細田…その方々は小池さんよりもだいぶ上の世代ですか？

小池…おじいさんと同じ年代と、それからうちの親父たちの年代だな。この人らの語る時は竹本巴満太夫さんという人が三味線を付けとつたんですねえ。

細田…巴満太夫さんはどういう方ですか？

小池…俺の若い時分、一七、八頃の三味線の先生が竹本巴満太夫のお弟子でした。俺も小さい頃に見るには見てたけど、かなりのお老齢だったから直接にはこの人と関わりはなかった。

だげど後から聞いた話では上手だとかうまいとかいうことだった。話の様子じゃ三味線も達者だったようだねえ。

細田…巴満太夫さんはどこにお住まいだったんですか？

小池…もともとは親田の人だけれど、住んでたのは（下條村）  
やまだごうち  
山田河内だったな。

細田…この地域では巴満太夫さんが一番でしたか。

小池…そうだったな。

細田…他にお師匠さんはいらつしやいましたか？

小池…隣村の阿智村の丸山に太夫がおつた。高坂忠太郎こうさかちゆうたろうといつて、かなりの語り手だったと思う。三味線がいかげだったかはわからんけれど。高坂忠太郎さんの書いた浄瑠璃本は巡り巡つてうちにも来とる。

細田…巴満太夫さんはいつ頃お亡くなりになったんでしょうか？

小池…わからんなあ。うーん、どうも戦前だべなあ。

細田…素人さんの会などはあつたのでしょうか？

小池…あつたんですよ。今言つた衆が語り、「今日はここで語るぞ、みんな聞き来いよ」と人を呼ぶとか。そういうのはちよちよつとやつてた。

細田…それは巴満太夫さんを三味線で呼んで、お弟子さんが順繰りに語つていく…。

小池…そうそうそう。そういうことなんだ。

細田…場所は個人のおうちですか？

小池…個人のうちだ。

細田…回り持ちみたいな形ですか。

小池…そうそう。「こんだおらほに来てくれよ」とか、そこ一帯の近所の人に触れを出すわけだ。そうすと、聞き行くという

ような状況だった。

細田…それは親戚などの関係がない人達も聞きに行くんですか？

小池…関係ない人が聞き行くわけよ。

細田…何人くらいの方が集まりましたか？

小池…二〇人から多くて三〇人くらいじゃなかったかと思うがな。

細田…さつきおつしやっていた母方のおじいさんはそういう会をしよつちゆう聞きにいつてたんですね。

小池…うん。そうそう。

細田…そういう時はちゃんと肩衣を着けてやるんでしょうか？

小池…そうそう。

細田…そういう会はいつごろやつていましたか？

小池…夜が主だったんじゃないかな。「今日は一日いつたちじゆうごんち十五日で休みだ」つちゆう日には早くからやつたでしょうなあ。昔は土目なんてのはなくて、農業の都合で「一日十五日はお休みだよ」と大体なつとつたから。そういう日には早くからやつたと思うなあ。

細田…時期としては農閑期でしょうか？

小池…そうだなあ。昔は大体一月から三月頃まで盛んにそういうことをしました。歌舞伎なんかも一月頃から三月いっぱいぐらいまで引き続いて稽古したもんですよ。

## 地芝居を始める

細田…小池さんが義太夫を始めたきつかけをお聞かせ下さい。

小池…最初は歌舞伎をやらせられたんですよ。父が好きだったり

したもんですからやらしたいというような形で、僕は何だかわかんけどやったと。で、歌舞伎にはどうしたってチヨボ（義太夫）がつくもんですから、義太夫にも自然に興味を持つようになったと思います。

細田…歌舞伎ではどんな役をやったんですか？

小池…最初は「寺子屋」の源蔵だったですなあ。それから『三日太平記』の一作とかの役をやらさしてもらった。

細田…歌舞伎を始めたのはいつのことですか？

小池…本格的にやりだしたのは十七の年でした。昭和三年（一九四八）の四月頃じゃなかったかなあ。

細田…それまではいかがでしたか？

小池…戦争中はあまりそういう芸事はなかった。学校行ってたけど、半分ばかりくと勤勞奉仕に駆り出されたりつちゅう具合でした。戦争済んでからは村立の中等学校に行つたな。

細田…歌舞伎を始めた頃、まわりはどういう雰囲気でしたか？

小池…終戦直後は、バサツと日本軍がやられて希望も夢もない、何をしていいんだかわかんなくていうような混沌とした社会だったわなあ。日本の国が負けてだめになってこれからどうなるだろう、占領軍の下でどうなるかわかんというような時代だった。だけれども民衆の人の心っていうのは何かを求める。その気持ちがいままでやってきたお祭りや歌舞伎に向かつて、文化の復興につながってきたかなあと俺は思うよ。やるせない皆さんだ人間の気持ちがいかにものによって癒された。全体的に芝居好きな所だったから特にそうだったか知らんが、この村全体がそういう風になった。

細田…終戦直後は芝居を盛り上げようというような風潮だったんですね。

小池…そうだな。昔は親田、（下條村）粒良脇、（下條村）北又あるいは（下條村）入野とかべったり（あたり一帯）に歌舞伎があつて、「今年はこのちに歌舞伎があるで」「親田に芝居があるぞ」というふうには呼び合ったりしたわけだ。だから鑑賞の機会はいくらでもあつたよ。だけど終戦直後はべったりにやるということではなくなつて、農産品評会に持ち寄りやつた。十二月の一日から三日ぐらいに集まって収穫したものを見せ合うんだけど、そこへ歌舞伎を持ち寄つて二日間あるいは三日間くらいやつた。

細田…競演ですね。

小池…競演だ。その当時は野天で舞台を掛けた。小学校の体育館でやろうとしたことがあるけど、それくらいじゃ人間が入りきらないですよ。だからグラウンドへ材料を持ち寄つて掛け小屋作つて舞台作つた。見るとこは野天だ。

細田…どれくらいの人が集まつたんでしょうか？

小池…そうだな…千人くらいかなあ。

### 義太夫の手ほどき

細田…十七歳で歌舞伎を始めてから義太夫に興味が向いたということでしたね。

小池…そうです。歌舞伎の役者になつて、いろんな役をもらつて女形もやりタチ（立役）もやってきたが、どうも自分の役

だけじゃ物足りない。裸になって化粧してやっても、歌舞伎だったら自分の役しかない。それなら太夫の方が面白いじゃないかと。義太夫語りになりや一切がわかるし、女の声も男の声も子供の声も出せる。自分の語りによって相手を動かすという面白みもある。だから義太夫の方がいいなあと思った。

細田.. 義太夫を始めたのはいつ頃ですか。

小池.. 昭和二四、五年頃じゃなかったかな。かじりつきはそこらだと思ふよ。

細田.. どなたに習ったんですか？

小池.. 巴満太夫のお弟子さんの代田利幸さん。その頃はもう巴満太夫がいなくて。だから戦後になってからは代田さんが歌舞伎のチヨボの三味線を受け持った。

細田.. 代田さんは巴満太夫さんに三味線も習っていたんですか？

小池.. そう。この人は三味線も習った。声があんまり立たない。

細田.. するとむしろ三味線が主ですか。

小池.. そう。ただ代田さんは決まった物しか弾かなかった。「寺子屋」とか「安達三」とか『太功記』、この程度の物ならたいして弾けたけど他の物になるとだめなんですわ。だからうちでは竹本千鶴ちづるっていう人を頼んできてやっとなった。その人は上伊那の今の古田人形こにんがたのところにあった。

細田.. その方は男性ですか？

小池.. 男。この人は弾き語りの太夫だったけど、歌舞伎のチヨボとして非常にうまかったし声もよかった。ただ三味線は二の次だった。やっぱし弾き語りだね。で、昔は歌舞伎の

稽古が長かったですなあ、「ここで一週間取ろう」「ここで一週間取ろう」っちゅう具合で。その先生も一週間ぐらいは泊まり込んでいました。僕は稽古の時に歌舞伎の役者でなくって太夫を見て盗む。それによって覚えてきたですなあ、太夫の方は。三味線の方はさすがにそんな風にはいから、まだ自分の三味線もなかったけれど、歌舞伎の稽古の合間にその先生について教わるようになった。ただその人に教わるのは稽古に来た時だけだったもんで、やむを得ず三味線の方は夜代田さんよしろのところへ通って勉強した。それが手ほどきだった。

細田.. 竹本千鶴さんには何を教わったんですか？

小池.. 三味線で一番先に習ったのは『菅原』の「寺子屋」だったです。時代物のバーンとしたものを稽古したんです。

細田.. それは千鶴さんに勧められてですか？

小池.. そうじゃなかった。僕は歌舞伎で「寺子屋」の源蔵をやったことがあった。自分で舞台踏んだことがあったから興味があって、それでやっとなと思う。他には、習ったんではなくて聞いただけだけど「松王屋敷」(『増補菅原伝授手習鑑』)とかね。あとはこれでもないな。

細田.. その後は代田さんに教わったんですか。でも代田さんはあまり多くのものは弾けなかったと。

小池.. そうですね。

細田.. 戦後このあたりで他に三味線を弾く方はいなかったんですか？

小池.. もう一人、松下和志まつしたわしっちゅうのがおったんです。和志さんは阿南町大下條あなんまちおほしたじょうの生まれでこっちへ来た人だから、巴満太

夫の三味線の系列とは違うんです。阿南町に早稲田人形というのがあるんですよ。そこに太夫さんがいて、その人についてとったと思う。

細田…聞いてて違いはわかりましたか。

小池…俺はまだ若かったから、聞き分けることはできなかったかも知れんね。

## 芸名について

細田…ところで「竹本巴妙」という芸名を名乗るようになったのはいつですか？

小池…昭和三〇年（一九五五）頃だったと思うよ。

細田…義太夫を始めて五、六年たってからですね。どのようなきさつがあったんですか？

小池…それは、さっき言った佐々木とみえさんがこの名前を名乗れよということだね。というのはいちのおじいさんが竹本巴昇はしやうという名前でやってた。それで同じ「はしやう」でも字が違う巴妙でやれということになったつちゆうわけよ。

細田…小池さんがお持ちの本の中に、「豊竹巴妙」と書いてあるものがありますね。

小池…うーん…そうだなあ、初めは豊竹だったけど、歌舞伎のチヨボをやるようになって竹本に替えたんだったかな。チヨボはみんな竹本だったから。

細田…今まで何度か舞台を拝見していますが、口上で「小池恒久」と言う場合も「竹本巴妙」と言う場合もあります。それは

どうしてなんでしようか？

小池…それは地元だったら、本名を言った方が「ああ、あの人のな」ってすぐわかる。「竹本巴妙」って言うのとどつかよその人のような感じに聞こえるわけよ。

細田…どちらの名前を言うかは、人形座の方で判断するんですか？

小池…そうそう。だけど東京とかよそでやる時は「竹本巴妙」の方がなんか人形の座らしく聞こえるから、俺の方で「竹本巴妙」と言っして下さい」と言うこともある。竹本、豊竹っていうのは大阪からの流れだと思っただけでも、この地域にもその流れを汲んだ竹本巴満太夫がおった。巴妙もその流れ。

細田…その流れを受け継いでいるという…。

小池…意味合いがある。

## 歌舞伎のチヨボとして出演

細田…義太夫や三味線の初舞台はいつだったんですか？

小池…最初に俺が頼まれて行ったのは（飯田市）千代の法全寺ほうぜんじで、昭和二六年か七年だったと思う。そこはもともと歌舞伎があったんですよ。だけど滅多にやらなかったと思う。それで、「もうこれで終わりにするぞ」っていう最後の時に、俺が頼まれてそこへ行ったんだ。それはどういう手づるで行ったかって言うと、飯田に中村京芝きやうしばっていう役者がおったんですねえ。この人はガタ師（女形）だったけど、そこへ振り付けで芝居を教えにいった。そこで「太夫がない

から行つてくれ」という話になった。「あー弱つたな」と思つたけれども、それでも度胸だ、行かにやしようがない。で、行つたんですよ。それが俺の最初の舞台だった。その時出たのは『近江源氏先陣館』八段目、「盛綱首実検」。弾き語りでした。どういうふうに語つたかはちよつと覚えてないけれども、それをやつたんです。芝居では、俺は昭和二五年に親田歌舞伎で盛綱をやつたことがあるけどね。

細田：歌舞伎のチヨボは、それまではどういう人がやつていたんですか？

小池：三味線はプロがやつた。語りの方は地方地方に語る人がいて、そういう人たちがやつてました。

細田：三味線の弾き始めから舞台の出番があつたんですね。

小池：出番があつたんですよ。出番があつたからここまでできたんですよ。とみえさんとか、清水助一さん達が義太夫を語るつていっても三味線がないから、どこ行くにしても「坊、来いよ」つて言つちやあ呼ばれるわけよ。

細田：「坊」と呼ばれていたんですか。

小池：まだ若かつたからね。その頃はまだ拙い、弾けたのはそれこそ「テン」とか「ツン」とかそれくらいのもんじやなかつたかなあと思うけれども、それでも三味線がなけりや始まらんつちゆうようなわけで重宝がられた。太夫さんは各地にあつたけど三味線がなかつたから。(本を手にとつて)これはとみえさんが書いたもの。『恋女房染分手綱』、「三吉子別れ」。市川枝若（しやかく）というのがとみえさん。

細田：市川というと歌舞伎の名前ですが、これは歌舞伎でやりましたか。

小池：ええ。これ語れと書いてくれて。これもそう、「正清出立」

『八陣守護城』。

細田：「市川枝若」と「豊竹巴」と二つの名前を並べて書いてある本がありますね。

小池：歌舞伎の時は「市川枝若」で、義太夫の時は「豊竹巴」だったかな。

細田：歌舞伎がまだ盛んだった頃ですね。

小池：下伊那全体の各地域に地芝居があつたんです。(飯田市)山本（やまもと）とか(阿智村)清内路（せいないぢ）とか。その振り付け師はみな役者さんです。専門の方が振り付けするんですけど、歌舞伎のチヨボがない。それで僕が各地域に出て行くわけなんだ。

細田：それぞれの地域でやり方が違うということはありませんか。

小池：地域によって違うから困るんですよ。人形浄瑠璃はほとんど一定のかたちの中で進められるけれど、歌舞伎は振り付けの先生によつて、「ここはこういう節で語ってくれ」「ここはこういうふうにやつてくれ」とかかなり違いがあるから、それをマスターせんと駄目なんです。表具（ひょうぐ）つていうフシがあるところでも、表具でなくて普通の地合（ぢあひ）でいくとかなる場合もあつたりすつから。それから「ここまでセリフ」とか「ここまではウタでいく」とか、そういう違いもある。

細田：最初は苦労したでしょうね。

小池：そりや苦労するんだ。「俺はいくらこういうに語るんだ」つていったつて向こうで「こういうに語ってくれなきゃ動けない」つて言われりや役者の言うこと聞くよりしようがない。チヨボつちゆうのはそういう弱さがある。役者をいかにうまく踊らせるかつてというのがチヨボの役割ですから、

自分勝手に語っちゃ駄目。役者をうまく踊らせる、その器量がないとチヨボはできないわけですから。

細田.. そのためには振り付けの人の言うことを聞かないといけません。

小池.. そうそう、振り付け師の言うこと聞かなくとも何にもなりやせん。

細田.. さきほどおっしゃった「表具」のような専門用語にも戸惑ったのではありませんか？

小池.. そらあそうだな。表具って何のこったかわからん。あるいは文ぶん弥や節ぶしとか、色々あるわなあ。

細田.. 竹本千鶴さんや代田利幸さんからはそこまで詳しいことは聞いてなかったんですね？

小池.. そうですね。ただ大体の手ほどきができてたから。振り付け師は、三味線は弾けないけれど口三味線が達者でしたなあ。だから「ここでチンチンだ」と言われりやあ、「それなら四よツつ間までいくんだな」とか大体わかる。

細田.. 口三味線を聞くと、三味線の手がわかると言うことですね？

小池.. わかる。だから全然わからないものでも二、三度稽古についてやってみるうちにや段々筋がほどけてくるじゃん。

細田.. 普段は譜面を使いますか？

小池.. 譜面がないと僕は弾けません。若いうちにびたーっと覚えてたものはないと僕は弾けないです。若いうちにびたーっと覚えてたものがないかんわ。三味線一本だったら譜面なしでも

つとやれるはずだと思っただけで、弾き語りでは義太夫の本本見るから、見る癖がついちゃったんです。

細田.. 全然知らない外題を頼まれることもありましたが？

小池.. それはある。「軽はずみでそんなもんできない」と断つても

「こういうもんで何とかやってくれ」て振り付け師が言うから「やあー：：しようないそれじゃ何とかやらにやいかんわ」と思っただけ。そういうのが多かったですなあ。今は知らんものがありや東京のお師匠さんに聞くとか教わることもできますけど、とにかく飯田界限に芸能人がいなくなっちゃったんですから。

## 飯田近辺の師匠

細田.. それまではどのような方がおられたんでしょうか？

小池.. 飯田に竹本玉七というおばあさんがおって、三味線はほん

と達者だった。俺は、昭和二年から三〇年にかけてそこへ通った。その先生は譜も何にもないんですね。

細田.. 全部覚えていたんですね？

小池.. ああ。

細田.. 玉七さんには何を教わったんですか？

小池.. 何を教わったかなあ、ちよつと覚えがなくなっちゃった。

細田.. 玉七さんは、三味線が専門なんですか？

小池.. そう。娘のおひろちゃんも三味線を弾いた。その先生が亡くなったから、飯田にお師匠、芸人がいなくなっちゃった。大変なことになったんだ。

細田.. 他にどのような方がいらつしやいましたか？

小池.. 他こにまどりのような方がいらつしやいましたか？ 大鹿(村)の人だったけれど、途中から名古屋へ行って亡くなっちゃ

つたなあ。

細田…芸名はなんとおつしやいましたか？

小池…わからんなあ。

細田…どれくらい年代でしたか？ 小池さんの一世代くらい上で  
すか？

小池…そうだね、そんな感じだ。小島さんはうちの親田の歌舞伎  
へも、千鶴さんが亡き後に一年、二年ぐらいは来たかな。

細田…千鶴さんはいつ頃お亡くなりでしたか。

小池…昭和三〇年に入ってからじゃなかったかな。

## 人気の高い外題

細田…その当時、人気が高い外題はどういったものでしたか。

小池…どこでもやっているような「三切れ物」だったんじゃない  
かなあ。時代物の三切れ、「安達三」とか「谷三」(『一谷嫩  
軍記』三段目)とか『太功記』とか「寺子屋」とか、そん  
なものを見つけておれば面白いなと思うでしょう。何回も  
見て筋がわかっていると。知らんものはおもしろくない  
ですよ。やつぱし予備知識がないと。

細田…通してやるということはないようですね。

小池…そう。いいとこだけほんぽんとやるだけだからよけいわか  
らんわな。

細田…昔は、例えば「安達三」の前をやったりしましたか？

小池…「安達二」(『奥州安達原』二段目)とかやった。『一谷(嫩  
軍記)』だって二段目の「組討」と三段目やるとか、昔はそ

ういうふうに使っていた。だけど『太功記』はほとんど十  
段目しかやらんな。

細田…ある時期だけ人気があったというような外題はありません  
でしたか？

小池…そういうものはないな。特別この時代にはこういうものが  
盛んに良かったとかいうことはあまりないなあ。

細田…『壺坂靈験記』はなさいましたか。

小池…ああ世話物ね。『壺坂』とか『(生写)朝顔日記』とか三勝  
(『艶容女舞衣』酒屋の段)とかいうのは歌舞伎じゃあまり  
やらないですよ。地味でしょ、着る物が。世話物は普通の  
着物のような物で地味にやるから、素人がやる芝居では非  
常に難しいね。そりや上手にやりや面白いだろうけど、  
素人がやって気分を出すには衣裳が映えないとな。綺麗な  
衣裳で人の目を引くと、「馬子にも衣裳がよく言ったもん  
だな、結構見れるじゃねえか」となるわけだ。だから世話  
物をやることはほとんどなかった。おらほでやったのは『恋  
飛脚大和往来』の「新口」だ。それから『佐倉宗五郎』の  
「子別れ」とか、『梅の由兵衛』「長吉殺し」とか、そんな  
ものはやってきた。

細田…『佐倉宗五郎』は「子別れ」だけですか？

小池…そう。それ以外はやらない。

細田…人気はありましたか。

小池…そうだなあ、戦争直後、(昭和)二四、五年の頃には結構良  
かったに。



## 地芝居の衣裳

細田…衣裳の準備も大変だったでしょうね。

小池…そう。おおごとなんですよ、歌舞伎つちゆうのはね。人形は衣裳はつけたままだから、直したりカシラを差し替えたすりすればいいんだけど、歌舞伎つちゆうのはとにかく大変な準備が必要になるでな。

細田…親田で歌舞伎をやる場合に衣裳はどうやって調達していったんですか？

小池…ああ、その衣裳が問題だったんですね。その当時は飯田に秋山という衣裳屋さんがあったんですよ。そこから借りてくる。それには着付けとか化粧師、みんなついてきて。うちの部落にも飯島正人と串原一美という顔師が二人おった。役毎に顔を作る人がいたんですよ。器用な人たちで、見よう見まねでそういうことができた。

細田…衣裳は自前では…。

小池…できん。ただ戦争中に一回見たことがある。戦争中だったけれども、今はなくなった親田公会堂で芝居をやった。それは自綺麗、自分の衣裳。自分で何かをかんこう（工夫）して、お師匠さんとか世話人達が見つくろつたようなものでそれなりの衣裳だった。かつらだけは飯田の鼎の三角屋っていう店から借りてきた、と後から聞いたな。

細田…戦争中だけに贅沢なことではできないということでしょうか。

小池…そういうことだと思いますよ。

るんですか。

小池…かつらだけ借りる時は三角屋だった。だけど、衣裳を借りる時は衣裳屋。衣裳屋は一式みな持つてるからね。

細田…かつらも持っているんですか。

小池…ええ、一式。小道具、背景、全て持つとつたね。だけど昭和三〇年代後半になったら各地域で歌舞伎が衰退をし始めた。テレビの影響とか、新しい文化が入ってきているんな面白いものが出てきたからじゃやないかと思うけど。それで自然と歌舞伎に関心がなくなってきた。そうすると衣裳屋さんが衣裳持つてられなくなるんですね。貸し出し料、リース料が入らないから。と同時に床山さんとか着付師とか、職人さんがいなくなっちゃった。歌舞伎つちゆうのは役によって衣裳が違うし、帯の締め方とか着せ方がわからなけりやだめでしょう。その職人がいなくなっちゃったんですよ。だから秋山さんは衣裳を手放しちゃった。それはいい衣裳があったですなあ。役によつては二通りから三通りくらい、松王（寺子屋）の松王丸）なんか雪持ちの松のそりやあ素晴らしいものが三通りくらいあったからね。

細田…その衣裳はどうなったんですか？

小池…辰野の興行師に売却しちゃつてどこいったかわからんようになっちゃった。実はその前に、俺に「買ってくれ」って言うてきた。「小池さんなら衣裳持てるから、いろんなことがわかつてるから是非頼む」と。当時のお金で一五万円だった。「それなら安いもんだ、何とかしたい」と思ったけどその金がない。村で買わせるように話をしかかつてみたがどうもそんな元気もなさそうだったし。あの時買つときや

よかつたんだけど、そうこうするうちになくなっちゃった。

細田…誰が衣裳を持つかということは、歌舞伎をやってる人にとつては一大事ですな。

小池…そうそう。戦後だけれども河合っていう写真屋さんが飯田市にありますが、そのおじいさんちゅうう人が大変歌舞伎が好きだったもんですから、衣裳を自分で作ったりして衣裳屋を始めましたよ。河合衣裳といつて。だからいつときは秋山と河合と両方あったから都合よかったです。かち合わんだからねえ。お祭りの時期になるとあちこちかち合うでしょう、そうすと間に合わん時あるけれども衣裳屋が二つになったから。そら刺繍等もちよつと軽つぽしい、秋山のようにどつしりとしてないけれどそれでも結構な衣裳で、数もちやんと揃って大体のものは間に合った。ところがそれも職人さんの跡継ぎがいなくなつて、今の大鹿歌舞伎のある個人へ売った。だけどその個人で受けた人も、自分ではその衣裳が持ちきれんようになったから、大鹿歌舞伎保存会に話をしてそこへ行つてゐるわけなんですよ。

細田…逆にいえば大鹿歌舞伎はその衣裳があるから続けられるわけなんですな。

小池…そういうことなんです。大鹿は村全体が「歌舞伎を残してそれを観光につなげよう、村自体それしかないぞ」という構えでおつたから、財団法人を組んだりして衣裳を手に入れることができたんですよ。今ではさも昔からあつたようなことを言っているけれどそうじゃないです。

細田…あちこちにあつた歌舞伎の一つだったわけですね。

小池…だと思ひます。その当時、僕はいくらか三味線が弾ける、

いくらか太夫ができるとして重宝がられるようになって、大鹿さんの方へも義太夫のチョボとして行つてましたから、その事情はよくわかつてるんですよ。

### 人形浄瑠璃への出演

細田…はじめは歌舞伎のチョボが多かつたんですな。

小池…そうそう、最初はほとんど歌舞伎だったですね。

細田…人形の方に出るようになったのはいつごろですか？

小池…人形に携わるようになった一番最初は、早稲田人形。そこに三味線弾きがないということで行きました。三味線をリユックサックの中に入れてオートバイに乗つて。一つか二つは弾き語りで語つた。その時向こうにも太夫さんがいたんだけど三味線がつかないんだ、ちよつと変わつて。「三味線はいらんじやないか」つて言つたんだけど。

細田…基本的には太夫さんに合わせて弾くんですか？

小池…合せて弾かにやいかんもんで、困るな。

細田…黒田人形はどれくらいになりますか？

小池…かれこれ二五年から三十年ぐらいになるかなあ。黒田人形にはずつと前から太夫さんがいたようすなあ。三味線弾きはいなかつたんだつて、地元にはね。飯田近辺に商売人や半プロみたいな、義太夫の三味線を弾ける芸人が何人かいた。それを頼んできてやつとつたから、根つからの地元の三味線弾きというのは元々いなかつたらしい。それが飯田に三味線弾きがいなくなつちやつて「もう人形駄目にな

るぞ」という時に俺に頼むつちゆうことになったらしいんだ。日下部新一さん（当時の保存会長）と座長と、親田から黒田へ嫁に行った人の旦那がうちまで頼みにやってきた。それで黒田へ行くようになったんですなあ。

細田.. 人形でしかやらない『壺坂』とか『朝顔』とかを頼まれた時には困りませんか？

小池.. いきなりやるわけじゃないですから。太夫と人形と打ち合わせて「今年は何出すぞ」という話になるから、それに向かって勉強をすりやいい。今はいろいろ、テープがあつて聞き覚えたり、東京・大阪から先生が見えた時に教わるとかさらつてもらうとかして、ある程度はそれでマスターできるわなあ。

#### 四座による太夫・三味線研修

細田.. 伊那の四座が合同で太夫、三味線の研修を行うようになってどれくらいですか？

小池.. 一年目くらいになるね。

細田.. 初めは東京から竹本素八師匠がいらしたということですけど、こちらの地元でやっていったものと違いがありましたか。

小池.. あんまり違いはなかったです。ただ「ここんところは長く言った方がいいよ」とかそういう指導はあつたと思う。確かにここらの人の義太夫は素人くさいつちゆうか、節が節らしくなかったりするけどね。

細田.. 文句にも違いはありませんでしたか？

小池.. 言うことは全部おんなじだ。義太夫本は全国津々浦々どこ行つても通用できるわ、方言のきついでこども。

細田.. この地方だけに伝わっているようなものはありますか？例えば、地元の方が作つたご当地ものみたいなものはありますか？

小池.. ないなあ。全国共通だなあ。特色あるものはないね。そういうものがあるといいんだがなあ。作詞作曲せにやいかんわ。

細田.. 素八さんは例えば表具とか節の名前をおつしやいましたか？

小池.. うん、それは素八さんもそういうことは言った。

細田.. それはこちらで聞いていたのと同じでしたか？

小池.. ある程度は違うね。「ああ違うなあ」と思う時もあった。

細田.. 違うというのは節の名前でしようか、それとも節の出てる位置でしょうか。

小池.. 位置は大体決まっているわな。ちよつと節が長かったり短かったりする程度だな。

細田.. 今は三味線が大阪の鶴沢寛輔さん、語りが東京の竹本土佐恵さんだそうですね。

小池.. 素八さんは譜面を使わなかったから、二年ばかり遅れてから三味線は寛輔さんを頼むようになった。全くの素人も習うんですから、譜面がないと三味線の稽古ができないっていうこと。

細田.. その譜面というのは、いろはの朱で書いているんですか？

小池.. そうです。

細田.. いろはのツボの名前と位置はこちらで習つたものと同じで

すか？

小池…同じです。

### 使用している三味線

細田…小池さんほどのような三味線をお使いですか？

小池…今、太棹は三挺持ってます。一つは代田さんが巴満太夫さんからいただいたもので、この人が亡くなる寸前、「もう弾けんようになって」つちゆうって今度は俺が巴満太夫さんの三味線をいただいたの。それから堀尾駒十郎という人が弾いとった三味線。それは、(下條村)小松原って所に友達のうちがあるんだけど、そこに義太夫本といっしょにあつたんですね。

細田…堀尾さんという方はご存じだったんですか？

小池…いやいや。「こんなものがあるで、俺持つとつてもしょうがねえし何の本だかわからんがお前必要なら見てみるよ」って聞いて行ってみて、「こりゃあ貴いもんだでいただくわ」つちゆうていただいたんです。あと一挺は、(飯田市)三徳みほの立石たていしから来た三味線を持つとる人が親田におつて、その人からいただいた。

細田…舞台ではどの三味線をよく弾きますか？

小池…巴満太夫の三味線。なんちゆうか弾き易いつちゆうか。三味線はものよつて音の響きとか鳴りが違うもんですから、どれにしようかなと思つていろいろ悩んだりね。だけど、どうも舞台にかけるのは巴満太夫から来た三味線。

細田…三味線の皮を張り替えるのはどこに頼むんですか？

小池…飯田に「つるや」つちゆう琴・三絃屋があつて前はそこでもやつたんですけど、職人が伝統を継がなくなつて、もう飯田では皮を張れないと思ひますよ。だから僕ら自分で直接、東京や大阪に送ります。一回だけ名古屋へ送つてやつてもらつたことがあるけれども。今はほとんど京都の「今井」へ送つて直してもらつてます。知らんうちに皮が破けることもあるんですよ。だけど破けなくても三年に一回ぐらいは張り替えはせんと。

細田…糸はどうやっていますか？

小池…今は竹本土佐恵さんを通して義太夫協会(東京)から買つてます。

細田…今日はとうもろこしがありました。

(一九九九年四月七日、長野県下條村睦沢むつざわのご自宅にて)

執筆者紹介

細田明宏

(研究代表者・帝京大学文学部准教授)

後藤静夫

(研究分担者・京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター教授)

澤井万七美

(研究分担者・沖縄工業高等専門学校総合科学科准教授)

久堀裕朗

(研究分担者・大阪市立大学大学院文学研究科准教授)

藪田郁

(研究協力者・大阪大学大学院文学研究科博士後期課程)

## 20世紀における人形浄瑠璃の総合的研究

2008—11年度科学研究費補助金〈基盤研究(C)〉  
(研究課題番号：20520197) 研究成果報告書

発行日：2012年3月31日

編集・発行：細田明宏

東京都八王子市大塚359 帝京大学

印刷：株式会社 山脇謄写堂