The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「人形振り」論考
Author(s)	澤井, 万七美
Citation	大阪大学, 1999, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.11501/3161834
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

「人形振り」論考

澤井万七美

「人形振り」論考

澤井万七美

目次

はじめに　4

第一節　江戸時代の「人形振り」　6

第一章　三世中村歌右衛門　6

（一）初期の歌右衛門　6

（二）歌右衛門の「人形振り」　9

第二章　後継者たち　18

（一）四世中村歌右衛門と三世中村芝翫　18

（二）先達としての三世歌右衛門の意義　23

（三）四世市川小團次　25

第二節　近代歌舞伎の役者と人形　32

第一章　九世市川團十郎と「人形振り」
　　―人形遣い・吉田八蝶との関わりを中心に―　32

（一）河原崎権十郎時代の市川團十郎と人形遣い　32

（二）人形遣い・吉田八蝶　35

（三）人形遣いと歌舞伎役者　37

（四）市川團十郎と「人形振り」　41

第二章　團十郎の影響　47

（一）五世中村歌右衛門　47

（二）六世尾上菊五郎　52

第三節　近代の人形遣い　61

第一章　吉田国五郎の足跡　61

（一）幕末から明治中期の概況　61
（二）明治中期の「人形無用論」　63
（三）東京の人形遣いの衰微　68
（四）人形遣いたちのその後　72
（五）南北座の活動　77
（六）吉田国五郎の芸　80

第二章　糸操り・結城孫三郎座の「歌舞伎操り」　87

（一）九世結城孫三郎　87
（二）「歌舞伎操り」の芸態　90
（三）歌舞伎役者との関係　96

第四節　近代から現代へ　100

第一章　大正以降の上方劇壇と「人形振り」
—三世中村雀右衛門を中心に—　100

（一）三世中村雀右衛門と人形　100
（二）上方役者と人形遣いの関わり　107
（三）近松作『重井筒』の「人形振り」　109
（四）戦後の状況と四世中村雀右衛門　114

第二章　近代人の意識と「人形振り」
—七世坂東三津五郎を中心に—　120

（一）七世坂東三津五郎の「藤弥太」　120
（二）「人形振り」へのまなざし　①否定派　126
（三）「人形振り」へのまなざし　②肯定派　131
（四）「人形振り」と心理論　136

（五）転回期以降の「人形振り」　138
（六）伝承の問題　140
むすび　145
【参考】「人形振り」の主要演目　147
「鰻谷」　てんぽの重兵衛
「大井川」　朝顔
「奥庭／狐火」　八重垣姫
「金閣寺」　雪姫
「琴責」　岩永
「ちょいのせ／蔵前」　お染・久松・善六
「藤弥太（物語）」　藤弥太
「羽織落し」　徳兵衛／半兵衛
「日高川」　清姫・船頭
「無間鐘」　梅ケ枝
「矢口のお舟」　お舟・頓兵衛
「櫓のお七」　お七

はじめに

人間が人形の真似をする――という時に、大抵は「おもしろおかしい」というイメージがまず脳裏に閃くのではないだろうか。さもなくば、もの言わぬ幻想的なイメージ。どちらも、現代の日本においては、意識するとしないとに関わらず、西洋のクラシックバレエの舞台のイメージであろう。たとえば、『コッペリア』、『くるみ割り人形』、『ペトルーシュカ』などがそうである。

だが、日本の演劇の一つである歌舞伎には、これらとはまた別の系譜である「人形振り」という演出方法がある。歌舞伎は、その姉妹である人形浄瑠璃（今日では「文楽」と通称されている）と、作品や演技において密接な関係を持っていたためである。作品の上では、特に歌舞伎が人形浄瑠璃のものを取り入れたものを「義太夫狂言」「丸（院）本もの」などという名称で表わされる一つのジャンルになっている。本論で扱う「人形振り」は、この義太夫狂言のレパートリーのいくつかにおいて見られるものである。

役者の身体を人形に見立て、その背後には人形遣いの役をする役者が、黒衣ないしは裃を着けた姿で寄り添っている。舞台の下手では、これも黒衣の役者が足拍子のために堂々と立っている。普通の黒衣との区別のため、これらの「人形振り」の黒衣には、赤い紐をつける習慣がいつからかできたという。人形の役者は、上手の床に姿を見せた出語りの太夫と三味線（「チョボ」と呼ばれている）の奏でる浄瑠璃に合わせ、台詞は一切言わず、パントマイムだけで、あたかも背後の人形遣いに操られているかのごとくに演技をする。

この歌舞伎の「人形振り」において独特なのは、その人形に見立てられる人物の役が、あくまでも「人間」であるということである。西洋バレエでの人形風演技を要する役は、劇世界中でも「人形」の役である。人形風の身振りをするのが当然なのである。歌舞伎でも『京人形』と呼ばれる役は、これと同じ発想である。だが、義太夫狂言の「人形振り」では、その役は人形ではなく、人形らしく動かねばならない理由はどこにもない。しかも、劇の進行中に、突然役者がガクンと脱力したかと思うと黒衣がとびだして人形風パントマイムを始め、ものによっては「人形振り」をこれから始めます、という口上さえつくこともある。ひとしきり演技をすると、また黒衣は引っ込んで役者はもとの人間としての演技を再開するのである。

なぜ、このような演出が生まれ、伝えられてきたのか。

その発想の根本を考えるにあたり、この「人形振り」が編み出されたと思われる十八世紀後期の芝居絵にヒントがあるように思われる。ことに上方においては、舞台の上で見えないことになっている、黒衣の姿や回り舞台の筋目を書き込む例が多い。舞台の仕掛けを、わざわざ露呈してみせ、それをおもしろいと思う発想が見られるのである。

また、上方は人形浄瑠璃の発祥の地である。一般の人々にも歌舞伎の役者にも、義太夫つまり人形浄瑠璃は必須の素養であり、歌舞伎が人形浄瑠璃の形式を模倣している、という趣向を、楽しいものと捉えていたように思われる。そして、この上方で誕生した「人形振り」という演

出方法が、やがて江戸の人々によっても喜ばれるようになり、全国的に享受されることになった。

しかし、今日ではこの演出を使った舞台にはめったに出会うことができない。昭和期に限って上演記録を見ると、かろうじて十一の演目が確認できるのみである。そして、「人形振り」という演出に関しての劇評や紹介文を辿ってみると、不思議な現象が見てとれる。その評価の錯綜ぶりである。今日のガイドブック的な書物には、たいてい「特に恋する女性の、頂点に達した感情の表現に用いられる」と書かれているが、そのような捉え方は昔からのものではなく、明治から昭和初期にかけての主流は、ドラマを演じるのには邪道で、愚劣極まりない手法だ、という認識であった。この排斥論は東京に顕著で、江戸においても「人形振り」が創作され、大いに楽しまれてきた事実には蓋をして、旧式の演技を残している上方独自の演技であるというレッテルをはったのである。戦後でさえ、この「人形振り」に対する見方はさまざまな様相を呈しており、それは各人の歌舞伎観、演劇観を端的に示すことになっているようにも思われる。

人形浄瑠璃と歌舞伎との作品及び演出・演技の交流については、すでに多くの論考が先賢諸氏によってものされており、ことに人形の芸の摂取を論じたものには「歌舞伎と人形芸――元禄～享保期の場合――」（平成元年『歌舞伎研究と批評　4』平田澄子）がある。ただし、これまでの研究は江戸時代に関するものがほとんどで、近代以降の「人形振り」のまとまった論考はなかなか見当たらない。

十八世紀後期から現代に至るまでに、「人形振り」はどのような道程をたどってきたのだろうか。本論は、「人形振り」という特殊演出の存在を、芸能史研究の視点から論ずる試みである。

なお、「人形振り」が用いられる主要なレパートリーについては、末尾に簡略にまとめた。適宜ご参照いただければ幸いである。

第一節　江戸時代の「人形振り」

第一章　三世中村歌右衛門

寛政から天保期にかけて、上方の代表的な役者として活躍した三世中村歌右衛門。この役者についてはすでに先賢諸氏の研究[1]がなされている。三世中村歌右衛門の演じた型は、その俳名をとって「梅玉の型」と言われ、今日においても伝承されているという。一人の役者が存在することによって、その後の演劇の方向が決定づけられるという顕著な例が、この三世中村歌右衛門なのである[2]。本稿では、この役者の事跡のうち、とくに「人形振り」の演技に注目し、考察を試みることにしたい。

（一）初期の歌右衛門

三世中村歌右衛門への評判に、「人形振り」のことが見出せるようになるのは、文化期以降のことである。そこに至るまでに、どのような素地があったのだろうか。まず、初期の歌右衛門への評判を振りかえってみよう。

幼名を加賀屋福之助と名乗った歌右衛門は、寛政元年（一七八九）、大坂の中の芝居で初舞台を踏む。外題は『大振袖粧湖』、「北条の子人形の役を子役にて勤む」（安政六年（一八五九）刊『俳優世々の接木』）とある。小柄で、器量も良いとは言えなかった彼は、しかし寛政三年（一七九一）の『子供役者見立相撲』[3]では、「大関　西ノ菜　加賀屋福之助」とあり、上方の子供役者ではトップにたっている。

そして十八才の寛政六年（一七九四）の暮れ、顔見世興行から中村歌右衛門を名乗る。「京も大坂も加賀やくとかけ声のひいき多く」（寛政九年（一七九七）刊『役者渡初』[4]）、「何をせられても評よく」（寛政十年刊『役者舞台粧』[5]）などの記述が、当時の歌右衛門の人気を物語っていよう。この頃の彼は「敵役」に分類されており、寛政十年刊『役者見物左衛門』[6]では「敵役巻軸」にまでのぼった。寛政十三年（一八〇一）の顔見世からは「立役」に改められている（『役者大功記』[7]）。ただし、文化二年（一八〇五）刊『役者正札附』[8]では「実悪」とされている。以上が、歌右衛門の初期の動向のあらましである。

さて、ここで歌右衛門と人形浄瑠璃との関わりに目を向けよう。

まず子供時代。上方では、子供の役者は「首振り芝居」「首振り操り」「ちんこ芝居」などと呼ばれる芝居で修業するのが慣例であった。これは、せりふなしに浄瑠璃に合わせて体だけを動かしてみせるもので、いわば子供役者を操り人形に見立てていたといえる。子供役者には、

名手の遣う人形の通りに演技できることが求められたようである。少し遡るが、宝暦頃の子供芝居の評を例にあげよう。

〔傘〕〈略〉次の場親の内へもとり御尋ものになりてすこし気のたるみたる気の付様。母親へよそながらいとま乞のしめ泣。二階を下りて月代をし十次兵衛への義理に。母親に縄かけらる、まで、しじうぬけ目なく。文三どのが舞台の下からつかふて居らる、かと思はる程、人形のあんばいをよくのみ込。きようはだな藝の仕出し。

（宝暦七年（一七五七）刊『褒美喜名話』[9] 竹田吉三郎の評）

ちなみに、この竹田吉三郎の位は「極上上吉」である。

また、浄瑠璃と歌舞伎の合同公演である「打ち交ぜ」では、子供の首振りと人形操りが一幕ずつ演じられる例もみられる。歌右衛門の首振りに対する思いは、どうも一通りのものではなかったようである。『梅玉余響』[10]（天保十年（一八四〇）刊）巻下を見てみよう。

吉田辰五郎におくる

出てみればまつ黒くもに辰五郎
　のほる白雨の芸ぞ涼しき

首ふり芝居につとめ居たりし頃より、おほくの人形つかひにもつき合しか、むかしの玉と称したる吉田文三郎の後は、此辰五郎ほどの名人はなし、女かたをつかふ事古今此人にと、めたり、歌舞妓でいへば、むかしの富十郎此一対ものなり。

ここで、首振り芝居をしていた子供時代から、人形遣いとは縁が深かったことが記されている。文政四年（一八二一）には、この記事にも触れられている名手吉田文三郎の三十三回忌の追善興行が歌舞伎において行われ、歌右衛門が義太夫ものの『赤松圓心緑陣幕』で文三郎の「お仕込」の成果を発揮するのだが、このことについては次の章で述べる。

このように歌右衛門は、長じてからも人形浄瑠璃を特に好んだようである。「芝翫丈は狂言の外に多才な」（『贔屓花実知』[11]）といわれたが、それらは文政三年（一八二〇）に刷られた『芝翫年代記大成』[12]では「十芸（芝翫十芸）」としてまとめられている。「草書・英風画・俳諧・狂歌・鼓・楊弓・琴曲・三弦・浄瑠璃・あやつり人形」がそれである。最後の三つは、人形浄瑠璃の芸とみてよいだろう。また、同書にある「中村門葉」の中に、歌右衛門グループの役者名につづいて、「門弟　竹本歌代太夫　浄留理　竹本政太夫　三味線　竹沢左衛門」とあることも、浄瑠璃との関係の深さを物語っていよう。

歌右衛門の若い頃の舞台の例には、次のようなものがある。享和元年（一八〇一）十一月の京・北側の顔見世の評を引く。

贔屓　当顔見世八天の岩さくら社の神のけい事にて花友丈文□丈眠子丈三人のせり出し花やかく。則出ばやしにて

嵐三五郎　中山文五郎
浄るり　藤川八蔵　三味せん　尾上新七
中村歌右衛門　音羽治郎三

若手ぞろへ故見物一統に悦ました。

（享和二年（一八〇二）刊『役者宝舟』[13]）

また、贔屓筋の主催による役者連中の浄瑠璃おさらい会も行われていたことが、、文政四年（一八二一）の摺物や、『贔屓花実知』から知ることができる。

一，和田三だんめ　小川
一，女護島　鬼界がしま　百花
一，蝶花形　八つ目　歌代太夫
一，嫗山姥　出がたりくるは噺　団八
一，妹背山　杉酒屋　歌七
一，日蓮記　勘作うち　芝翫

（『贔屓花実知』）

同書には、歌右衛門が人形操りに長けていたことも記されている。

南より芝翫丈は自身に当られた所作といひ、芝翫丈は人形もつかはる、ゆへ、所々ろ十さんに教られた江戸もの大江戸で忠臣講尺に、近江屋次郎右衛門で出づかひ当りやした。

歌右衛門が人形を遣ったことについて、評判記からいくつかの例を引く。享和二年（一八〇二）、京の顔見世興行では、次のような記録がある。

当顔見世中の巻。太皷持哥七にて人形をつかふての出端よし。

（享和三年（一八〇三）刊『役者一番鶏』[14]）

『太平記忠臣講釈』の六幕目の揚屋の場の冒頭で、次郎右衛門という役が人形操りを見せる劇中劇が行われる。歌右衛門はこの役で当たりをとり、前掲の『贔屓花実知』のように評判されることになった。

六段目に次郎右衛門人形の出遣い受取ました。

（文化十年（一八一三）刊『役者出情噺』[15]）

哥右衛門丈はかぶき狂言斗りじやない。あやつりもよきゆへ江戸でも忠臣蔵の次右衛門遣ひ人形で当つたぞ。

（文化十年（一八一三）刊『役者目利自慢』[16]）

また、この章のはじめにも触れたが、歌右衛門の役柄は、寛政期は「敵役」（ないし「実悪」）であるということにも注意したい。上方における敵役は、やや時代は下るが、文政十二年（一八三〇）刊『劇場一覧顕微鏡上帙』[17]上の巻によれば、

扨、当時は京摂の悪形ハ大抵半道より仕上て実悪に至りし役者多し。是ハ何ゆゑなれバ近世京摂にて悪方の名人と称せし　袈裟奥山　先の濱雀十郎事　ハ元が可笑味を兼たる実悪ゆゑ悪方勤る程の役者ハ皆先奥山を目当にして修業するゆゑ自然と半道から入たねばならぬやうに成たり。

とあり、敵役というのは滑稽な演技もできるのが当然とされていた。どんな役をしても上手と言われた歌右衛門は、寛政期は、

其後は始終三枚目役にて、かつら川の長吉・つ、れの錦の彦坂甚六・出入の湊にては五大力の弥助、何れも沙汰よく、さすが大立者に成人は格別の違あり。

（前掲『俳優世々の接木』）

と評されている。

そしてもうひとつ、目につくのが立ち廻り・所作事の巧さ、身の軽さへの誉めことばである。

猿の所作ははねましたぞ

（寛政九年（一七九七）刊『役者渡初』）

三番叟所作事ハ出来る。

（寛政十三年（一八〇一）刊『役者大功記』）

四条南側にて顔見世狂言ハ千本桜に忠信と狐忠信との二役共さたよく、身のかるい事申ふんなく若手の見物ハきつい悦ひ。

（文化三年（一八〇六）刊『役者大極丸』[18]）

見物者 つ、ミをもたひさくらの枝にかけて三拝九拝さもうれしそうに鼓を見ながらかけまハるミな風かハり 圍 アノまがきの上へとび上り、ぶたいへ中かへりしながらひらりとすハるあんばいけしからず身かかるい。どふか軽業でもできそうだ。きめうにはやひ。

（文化五年（一八〇八）刊『千本さくら』[19]）

いささか先走ることになるが、最後に挙げた『千本さくら』の中で興味深いのは、この時の狐忠信を「すじくま」の顔に造ったことである。この化粧は、文化十一年（一八一四）の江戸・森田座で、関三十郎が用いている。

きじ者 千本の狐忠信ハ二切のくまとりに江戸見へにて出られし故、上方風を見付て居る所へ赤い顔の忠のぶハとふやら勝手がちがふてさへかねましたれど、芝翫丈か堺町でせられしかたとやら聞ました。〈略〉 壽好 操芝居てはお、くろまとりの人形でござれハ、あながち上方風てない共申されぬ。〈略〉 見物者 〈略〉狐との二やく二階の上にて衣装の早がハり、白もん□に玉の縫のもやう、丸ぐけの帯をうしろへさげ、垣をつとふて狐のあるきふりハ江戸にて芝翫丈のせられた通りゆへ大きに見こたへかいたしました。

（前掲『役者譬節』）

ここでの「芝翫」は三世歌右衛門のことであるが、彼の演技の型が江戸にもおおいに影響したことを窺わせる。この「赤い顔」の狐忠信が、「芝居好」によれば「お、くろまとり」の人形を連想させるものであるゆえに「上方風」といえなくもない、というのである。この狐忠信のメイクと人形との類似関係は、絵からは判断しがたい。

ここで、人形振りの演技の実例が出てくる前の歌右衛門の特質を整理しておく。

子供時代の首振り芝居の経験と、そこで人形遣いからの演技指導を受けたこと、長じてからも浄瑠璃や人形操りの嗜みがあったこと。

二枚目より、どちらかといえば滑稽味のある敵役として評価されていたこと。

また、立ち回りの切れの良さや、身の軽さ、すなわち体が利く役者であったということ。

歌右衛門の身体には、少なくともこれだけの要素が秘められていたのである。

（二）歌右衛門の「人形振り」

さて、実際に三世歌右衛門が舞台で演じた人形振りの例を見ていこう。

文化十年（一八一三）、大坂での『菅原伝授手習鑑』[20]で、歌右衛門は源蔵と宿祢太郎を演じている。そのうち、宿祢太郎に人形との関連がみられる。

二やくすくね太郎。衣装のこのミ人形仕立評よく

（文化十一年（一八一四）刊『役者繁栄話』[21]）

これは、衣装のことについてしか触れられていないので、演技そのものも人形らしいものであったかどうかはわからない。だが、同じ公演の切に『壇浦兜軍記』琴責の段では、演技に人形らしさを感じさせるものだったようである。

三光丈暇乞のあこやニ操仕立の岩永、人形のいき込ハめつそふく。

（前掲『役者繁栄話』）

この岩永という役は、滑稽味のある敵役だが、上方においては文化期以前から人形を真似て、観客を笑わせるというスタイルができていた。それはたとえば、寛政七年（一七九五）十一月、大坂の角の芝居での顔見世で、三世嵐小六の例を見ることができる。

間の替に誉景きよ役は前度よりも評よく　岩永左衛門役は座中も見物も引くるめてたわけに仕たやうな仕やうにて　人形の身ぶり計にて一幕を持すは下におかれぬ座頭株とみへて

（寛政八年（一七九六）刊『玉の光』[22]）

この時の外題は『三ツ組誉景清』。もちろん岩永は景清ものの世界には欠かせない役である。また、文化五年（一八〇八）には、おなじく上方の名優、片岡仁左衛門が次のような岩永を見せている（京・南側）。

大切琴責に岩永左衛門と成。衣装ハ人形の仕立の儘にて仕内に八人形のまねをせず。格別の悪ちやりもなくにくミを持せての仕様。きつとめでたいと申ました。

（文化六年（一八〇九）刊『役者大学』[23]）

上方では、衣装や演技が人形風である岩永はおなじみのものであったため、「人形のまね」をしない岩永は、むしろ珍しかったと考えられよう。

さて、重要なのは、歌右衛門の江戸に対する影響力である。歌右衛門はその生涯において、三度の江戸下りを果たしているが、そこでも衆目を驚かせ、人気を博した。最初の江戸下り、中村座で「琴責」が出た際の評判を見てみよう。

檀浦に岩永左エ門。人形仕立のおどけ身ぶりハよい思ひ付。見物が腹をか、へました。

（文化十二年（一八一五）刊『役者譬節』[24]）

この記述からみると、江戸の観客に「人形仕立のおどけ身ぶり」の岩永は初めてであり、それが歌右衛門の独創のようにうつったらしい。すでに見たように、上方では寛政期には人形風の身振りをする岩永があらわれており、以後それがスタンダードになっているのだが、江戸ではその事実がほとんど知られていないようである。毎年、三都（京・大坂・江戸）の主な芝居についての役者評判記は、三冊組で発行されているのだが、実際に江戸でこの「人形振り」の岩永が舞台にかかったのではないため、文字だけではさして記憶にも残らなかったためであろう

か。そしてそれは江戸の役者の中でも最高に人気のあった、三世坂東三津五郎[25]にも刺激を与えたようである。原典は未詳ながら、この「琴責」で重忠を演じていた三津五郎が、歌右衛門の人形風岩永を見て、直ちに自分も「人形見の振」にしたことが『歌舞伎年表』に見える。

歌右衛門の岩永、初日に人形見にて出しを、三津五郎見て、直に人形見の振にせしと也。後、梅玉〈＝歌右衛門〉此事を人に語りて、秀佳〈＝三津五郎〉自身も同じく人形振りに直せしは、天晴の業ものなり。今三ケ津の名人は、此人なるべしといひし

ただし、『役者譬節』の三津五郎の評には、「人形振り」云々は一切触れられていない。このコンビは翌年も同座している。

九月十一日　つゝれの錦ニ春藤次郎左エ門役。正月切申分なく大できく。二役左兵へ奴の道行。すがたり、しく人形の身ふり大評判く

（文化十三年（一八一六）刊『役者謎懸論』[26]）

これは、後代に編まれた『俳優世々の接木』によれば、「三津五郎と両人人形の身振り、何れも大出来く」とあるのだが、評判記の三津五郎の項には、

つゝれの錦ニ奴の伊兵へ。芝翫丈との道行上手同士、外にするものハ有まいとの大評判

（前掲『役者謎懸論』）

と書かれているだけで、はたして三津五郎が「人形振り」だったのかどうか、よくわからない。「琴責」の重忠においてもそうであったように、歌右衛門の人形振りを三津五郎が取り入れた、というのは伝承的な記事によるものであり、その時どきに出版された評判記には見えない。

この三津五郎に対抗して、歌右衛門は江戸において変化舞踊に挑戦し、評判をとった。その十二化の一種として、文化十四年（一八一七）三月の大坂・角の芝居で『莫迦踊化姿』がある。

四月　やつこ

鳶にかつをヲ引かけられ追かけて出る奴のいきほひかなひ事く。夫　鳶さしと成人形のふりハ受取ました。後にさいをかづいてのおどりハ新らしうございました。

（文政元年（一八一八）刊『役者當撰鏡』[27]）

この奴が「さいをかづいて」踊る姿の絵は見ることができる（『許多脚色帳』）が、その前段階の「人形のふり」がどんなものであったのかはわからない。奴という役柄や、鳶に鰹を取られるといった登場の仕方などから、おそらくは滑稽味のある演技ではなかったかと推測はしうる。

さて前章で、歌右衛門の子供時代の首振り芝居のことについて触れたが、人形遣いの名手として知られた吉田文三郎の三十三回忌の追善興行が文政四年（一八一九）七月、大坂・中の芝居において行われた時の歌右衛門の評判を見てみよう。

[聚]　大切に故人文三郎三十三回忌追善として檀風祈の段を出され。則山伏本間入道の役をおつとめ　非ハ　此人子供の時分に大西芝居へ出られしが故人文三郎丈もおつとめにて一場ハ操り一場ハ子供の首ふりないまぜにした浄るり芝居がござつたが。其時文三郎丈のお世話になられました　[せハ]　夫故長くとした口上を申されました。ヤまたいつとてもそりやといふと芝翫丈が口上くと入組だ詰合を申されまするハきついお上手。当時の口上事ハ

お家の藝になりました。[蓋尋] 成程文三郎丈のお仕込ゆへ操り事ハよふ呑込で居られます。山伏にてくまさかを助んと祈り戻す所人形の身ぶりかなひものでござりました。衣装の好ミふたひのゆすり仕かけもの舩の細工まで皆々金沢龍玉先生のお差図と見へました。御苦労く。

（文政五年（一八二二）刊『役者早料理』[28]）

大人の歌舞伎役者であっても、人形遣いの「お仕込ゆへ操事ハよふ呑込で居」ることが、ここでは称賛されているのに注意したい。また、金沢龍玉とは歌右衛門の筆名である。衣装の好みや舞台にも指図をしたとあるが、人形との関わりはあいまいである。これは、天保六年（一八三五）にも再び人形振りで演じられている。

赤松円心檀風祈りの段。先年もお勤操り人形仕立の身ぶり妙でござります。よふあのやうに人形に似せらる、事じやと申ましたぞ。大あたりく。

（天保七年（一八三六）刊『役者手柄競』[29]（坂））

この「人形仕立の身ぶり」の詳細は、現段階では知りえないが、観客を非常に喜ばせたことは確かである。

文政三年（一八二〇）には、京・北側の芝居の顔見世で『重井筒』の徳兵衛を演じる。これは「人形振り」といえる演技であったかどうかは疑問が残るが、もしもそうだとすれば、管見内の三世歌右衛門の「人形振り」において、いわゆる世話物の作品としては初めての記事である。

女房のうらミ事を聞間、操り人形の心持で致れたハ受取りました。

（文政四年（一八二一）刊『役者甚考記』[30]）

この『重井筒』の徳兵衛については、むしろこの後の「四ツ辻の段」での人形振りがよく知られる。愛するおふさのもとへ行こうか行くまいか、迷った末に、結局女のもとへ向かう場面で、羽織落しの型を「人形振り」でするというものである。「羽織落し」は、延享三年（一七四六）に吉田文三郎が創作した型で、寛政期には大坂で中山文七がこれを真似て当てた由が、『南水漫遊拾遺』に記されている。当然、歌右衛門は吉田文三郎の舞台も、中山文七の「人形振り」も、よく知っていたはずである。この『役者甚考記』には、羽織落しのことについては触れられていないのだが、もし「人形振り」であったとすれば省略される可能性は少ないと思われる。「操り人形の心持」というのがどの程度人形らしい演技であったのか不明だが、歌右衛門はあえて羽織落し以外の「人形振り」の型を生み出そうとしたのではないだろうか。

さて、天保元年（一八三〇）刊『役者始開暦』[31]において、歌右衛門は前年勤めた所作事「七化」の途中で扇を落とすという失態を指摘されている。これは一度や二度のミスではなかったらしい。同書の中で、歌右衛門は次のように言われている。

〈略〉大切の七化ハ先年の様に大入で有ふと思ひの外、入も甲斐なく残念く。[32]其筈であつた。今度の七化ハとんと身に入んやうに見へました。太夫の扇も度々落されました。始の時分に致されたとハとんと勢ひがなかつた。先年よりハお年も重り、其上来芝丈か口上にて足をいため居るとの断り、どふでもそんな事が気になつたと見へます。

これに対し、「扇を落としたことぐらいを気にするような人ではない」という弁護を言い立てる人々でさえ、

近比八若手のとかく美しい芝翫丈（＝後・四世歌右衛門）なぞがするを見て悦ふ見物が多ひ故、本家のが目に付ぬよふになりました。かやうな所作ハ最早若手　ゆづり、先年黒谷が一世一代にいたされし楓狩の惟茂といふ様な景事が見たいぞ〳〵。

と、三世歌右衛門も寄る年波には勝てないことをほのめかしている。[32] 役者の総巻頭としての輝かしい地位は揺るぎもしなかったが、このような評判から、私たちはこう推測せずにはいられない。文政期の末頃から、さしもの歌右衛門も、体が以前ほどは利かなくなってきたのではないか。この時、三世歌右衛門は五十二才。

以後の歌右衛門の人形振りは、さらに本物の人形に似せるべく力が注がれる。このことは、体の衰えを補う視覚的な工夫を試みているようにも思われる。

岩永人形の姿。是迄ある事ながらよかつたぞ。顔の面が替り本作りになつた故猶々よふござりました。

（天保二年（一八三一）刊『役者大福帳』[33]（坂））

「顔の面が替り本作りになつた」というのは、化粧をも人形の首に似せたものか。絵からはどの程度変化したかわかりにくい。

そして、人形振りの系譜の上でもきわめて重要な意味を持つ興行が、歌右衛門を中心に行われる。あまりにも有名なものなのだが、ここで改めて検討しておきたい。天保二年（一八三一）五月、大坂・角の芝居において、人形浄瑠璃と歌舞伎の打ち交ぜ興行が行われた。番付には、豊竹此太夫と吉田千四の連名の、つづいて中村歌右衛門の口上文が記載されている。前者には、「あるご贔屓のすすめにより、前例もあることなので、中村歌右衛門殿に相談して打ち交ぜ興行をすることになった」という意味のことが書かれている。後者の歌右衛門の口上文[34]を引く。

乍憚口上

向暑之砌御町中旦那様方益御機嫌能被遊御座恐悦至極ニ奉存候取續キ五月替リニ相成是　古めかしき狂言等も追々差出何がなと存候所元来私親共先故人吉田文三郎殿至而懇意ニ被至私幼年之砌操リ芝居ニ出勤仕候往古ハ操歌舞妓打交有之其後ニ も私首振りと唱相勤ましたる先例も御座候ニ付操リ方衆中と打寄内談仕リ右歌舞妓興行之儀一統座組仕則狂言義ハ私多年八島日記三段目切島の段相勤度候へ共是迄名人達之致被置候役義中々私共是　相勤不申候所去ル御ひいきの御方様　押而右之役義を相勤候様被仰下候ニ付尤一両人退座ニ て不人と相成候ゆへ此度操り方衆中と打交ニ而組太夫殿をもつて首振操りにて私相勤申候誠にいちかばちか八立横十文字の嶋の景清を奉御覧ニ入候何卒初日差出候得は被仰合賑々敷御見物ニ御来駕之程偏ニ奉希上候以上

中村歌右衛門

前述の吉田文三郎との親交、子供時代の首振り芝居への出勤がここでも確認できる。また、歌右衛門が『娘景清八島日記』を演ずるのは初めてだったらしい。

注目すべきは、大人の役者が「首振操り」で上演するという点である。実際にどのように演

じられたのだろうか。『大歌舞妓外題年鑑』角の巻（天保二年の項）より引く。

一此度梅玉思ひ付ニて、千本桜ト娘景清ト操り歌舞妓打交り興行、尤表へ梅玉の口上書と此太夫の口上并ニ吉田千四の口上書出す、尤此趣向ハ寛政三亥年角丸の芝居にて、塩町政太夫君太夫越太夫氏太夫、人形ハ先の吉田冠蔵岩五郎三吾、役者ハ谷村楯八芳亀吉之介鐘九郎菊松也。

〈略〉

一此度の趣向、初段ハ歌舞妓にて、序切ハ人形、二段目銀平内の段口明より知盛行所迄ハ人形にして、後知盛戻る所より道具替り歌舞妓、三ノ口しいの木の段人形にて、小金吾取巻の所より歌舞妓、又すしや場人形にて、口此太夫、おく時太夫、甚不評ゆへ此太夫口切ニ出て、急ニ梶原の出より歌舞妓に成、権太役を梅玉する也。八島日記ハ花菱屋の段ハ一ト通にて、島の段ハ首振にてすべてあやつりのか、りにて、梅玉景清やく人形のこしらへ、千四出つかひのすがたにてうしろより遣ふ。浄るりハ当時評判のあい玉組太夫語る。景清のち之出から人形のすがたなれど、千四ハなしにて出る。爰にて糸滝やく松江、佐次役鰕十郎みなく首ふりなり。すべて此度ハ役者ハ人形でし、人形ハ歌舞妓の思ひ入にてする也

この首振りでは、「花菱屋の段」で歌右衛門（＝梅玉）演ずるところの景清を人形に見立て、人形遣いの吉田千四が後ろから遣ってみせたと記されている。左遣いや足遣いがどうだったかまでは書かれていないが、三人遣いの形を模していたと考えてよいだろう。これは、現行の人形振りの形とほぼ同じである。

役者を人形に見立てるという趣向は、現行の人形振り以前の系譜に「碁盤人形」がある。これは、もともと碁盤の上で一人で操る人形の芸を指し、起源は不明ながら元禄頃盛んだったという。これが歌舞伎にも入り、子供役者が碁盤の上で見せる踊りをも「碁盤人形」と呼ぶようになった。また、道外方がおかしみのある踊りをしている例もある。たとえば、元禄十二年（一六九九）の『一心女雷師』（江戸・山村座）の絵入狂言本の挿絵には、扇をかざしたユーモラスな奴の人形を、女芸人が後ろから遣っているという場面が描かれている。

ただし、これはいわば劇中劇であり、人形の身振りで踊る役者は、劇世界の中でも人形なのである。ここが、本稿で問題としている「人形振り」とは異なっている。義太夫節の「人形振り」は、劇の中のある「人物」の動きを人形風にすることであり、初めから「人形」としてとして登場する碁盤人形とは区別されねばならない。

義太夫節の人形を真似る演技の系譜において、人形遣いに相当する存在がはっきりと示されたのは、管見の範囲では寛政十二年（一八〇〇）刊『増補戯場一覧夏』[35]の中に見られる「日高川」の清姫を、黒衣二人が操る図が古い。図には「あやつり芝居の手すりのごとくにして、人が人をつかふ也」とある。この天保二年の打ち交ぜ興行の人形遣いは、黒衣ではなく、名人の吉田千四の出遣いである。このスタイルは、歌右衛門の思いつきである可能性が高いと思われる。碁盤人形の先例もあるにせよ、彼の脳裏には、むしろ三人に遣われる人形をそっくりそのまま模倣してみせる、即ち「人間の体に人形が憑依する」という状態への強い思い入れがあっ

たのではないか。そしてそこには、衰えつつある身体を、人形遣いをつけるという視覚的な仕掛けで補強しようとする事情が皆無であったとは言い切れない。人形遣いをつけたのは歌右衛門だけであったようで、「後の出」から松江や鰕十郎も首振りで登場したが、この場面では歌右衛門も含めて人形遣いはなしであった。

しかし、興行的には不成功に終わったようである。この舞台を見て、歌舞伎作者の西澤一鳳は、次のように感想を述べている。

操歌舞妓とも名誉の者計打よりする事なれば誤りはなけれ共、まづ眼に働きある梅玉を盲に遣ふは損也。景清計はいかにも木偶なれども余はどう見ても歌舞妓也。評判程にもなく〈略〉長く興行もせで止けり。

（『傳奇作書』）

景清役の歌右衛門だけは人形らしい演技だったが、そのほかの役者はそう見えなかったとされている。門人の松江も、親交のあった鰕十郎も、その演技は歌右衛門ほど人形に似てはいなかったということになろう。

＊　＊　＊

上方役者でありながら、江戸でも喝采された三世中村歌右衛門。その得意芸に「人形振り」という手法があったが、それは彼が幼少期から人形遣いたちから演技指導を受けていたこと、醜貌というハンデを物ともしないほどの踊りの名手であることが背景にあった。歌右衛門の没後も、この「人形振り」は後継者たちによってさらに発展を遂げていく。次章では、歌右衛門後の様相を見ていくことにする。

注

（1）青木繁「三世歌右衛門の「制覇」－文政上方劇壇事情－」（論集近世文学　歌舞伎2）、松平進「三世歌右衛門変化舞踊の役者絵－文化末年の上方を中心に－」（甲南国文第41号）、児玉竜一「〈復活〉義太夫狂言の演出」（歌舞伎　研究と批評16号）、高橋比呂子『三世中村歌右衛門の女形芸』（三月書房）など。

（2）『演劇百科大事典』、『歌舞伎事典』などの記述による。

（3）『許多脚色帳』所収。

（4）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1389）。

（5）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1395）。

（6）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1401）。

（7）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1412）。

（8）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1429）。

（9）『歌舞伎評判記集成』所収。

（10）『演劇文庫』所収。

（11）東京都立中央図書館蔵。

（12）大阪府立中之島図書館蔵。

（13）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1416）。

（14）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1451）。

（15）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1423）。

（16）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1455）。

（17）『日本庶民文化史料集成』「歌舞伎」所収。

（18）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1432）。

（19）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1439）。

（20）火事のため、興行半ばで中から角の芝居へ引越した。

（21）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－765）。

（22）『上方役者一代記集』所収。

（23）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1442）。

（24）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1464）。

（25）三世坂東三津五郎。安永二年（一七七三）～天保二年（一八三一）。俳名秀佳。初世坂東三津五郎の実子として江戸に生まれる。容貌よく、和事と舞踊にすぐれ、現在の坂東流舞踊の祖とされる。ことに変化舞踊に特色を発揮した。

（26）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1470）。

（27）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1476）。

（28）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1494）

（29）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－767）。

（３０）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ１１－１４８７）。
（３１）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ１１－１５１７）。
（３２）この一件については、松平進氏が前掲論文『三世中村歌右衛門変化舞踊の役者絵』で指摘されている。
（３３）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ１１－７６６）。
（３４）池田文庫蔵の番付による。『義太夫年表』にも翻刻あり。
（３５）『日本庶民文化史料集成』第六巻「歌舞伎」所収。第二章でも触れる。
（３６）『新群書類従』所収。
（３７）のちの二世中村富十郎。天明六年（一七八六）～安政二年（一八五五）。大坂生まれ。子供芝居を経た後、文化九年に三世歌右衛門に入門し、三光と名乗る。翌年三世松江を継ぎ、江戸に出勤。三都で女形の巻軸に上る。天保四年、大坂で二世富十郎を襲名し、上方随一と称されるが、天保十四年に奢侈の科で大坂を追放される。時代・世話、地芸・所作いずれにも堪能で、「難波の大太夫」と呼ばれた。
（３８）三世市川鰕十郎のこと。天明七年（一七八七）～天保七年（一八三六）。大坂生まれ。初世鰕十郎（大坂の首振り芝居を経て七世市川團十郎に入門）の弟子となり、敵役の上手と言われた。

三世歌右衛門が積み重ねていった人形振りは、次代を担う後継者たちにも確実に託されてゆく。三世歌右衛門の実子には、加賀屋橋之助という人物がいるが、生来病弱で数度舞台を踏んだだけで役者をやめ、薬種業についた。池田文庫に収められた「加賀文庫」は、この橋之助が蒐集した演劇関係の書物のコレクションであり、天保三年（一八三二）に二十七才の短い生涯を閉じるまで、芝居に対する情熱をひそかに燃やしていたことを窺わせる。

実子が継げなかった中村歌右衛門の名跡は、第一の弟子に譲られることになる。以下、三世歌右衛門が大成したといっていい「人形振り」の芸が、どのように継承されていったかを見ていきたい。

（一）四世中村歌右衛門と三世中村芝翫

天保七年（一八三六）に四世中村歌右衛門を襲名したのは、江戸の踊りの藤間勘十郎の家に生まれた人物である。文政九年（一八二六）に師匠の俳名を譲られ、中村鶴助から芝翫に改めた。彼は大男で、しかもなかなかの美男子であった。

[瞿]〈略〉此所は当時大芝居で花方。男ハよし其上立役実悪武道荒事女形所作事迄兼まハつた大立者。成駒屋丈でござります。〈略〉[奄]いやミのないよい男じやゆへわたしらも大好く。

（天保七年（一八三六）刊『役者手柄競』）

三世歌右衛門はかなりくせのある容貌であったが、四世の方は「いやミのないよい男」で、まさにどんな役柄でもこなせる役者であったといえる。しかし、師と同様、その本領は「体が利く」というところにあったようである。舞踊家の子であり、歌右衛門に入門する以前は踊りの師匠となるべく仕込まれていたという、幼少期からの環境が作用していたともいえよう。四世歌右衛門（前名は二世芝翫）の評判をたどってゆくと、

[モノハ]其砌　師匠芝翫丈、角の芝居ニて一世一代ニ付スケニ罷出、寿式三のお勤御苦労く[ヒロ6]こんな所作ニなるとうまいものでござります。

（文政九年（一八二六）刊『役者玉盡』）

[瞿]九月狂言発端所作事、太鼓持才介にてわん久の所作事。[昱弱者]あまり所作すぎて少しうるさくなりました。殊に幕のそとでのうかれおどりハちとちやりすぎました。

（文政十四年（一八三一）刊『役者大福帳』）

〈車引の松王役〉[わるロ]あまりうごきすぎました。[昱弱者]上方でハうけるかハしりませぬが、江戸てハ役者の位ばかり見せる所で大やうにとりまハさねバうけませぬ。

（天保四年（一八三三）刊『役者四季詠』[2]）

など、体がよく動くことへの称賛と、それが過度になることへの批判がないまぜになっていることがわかる。松王の評からは、上方では手数の多い演技が好まれたということも窺えて興味深い。

また、「浄るりのいとものにかけて八鬼」（『役者大福帳』）とも言われているが、これも出自と師の影響の両方によるものだろう。四世歌右衛門も、そして後に触れる三世芝翫も、ことあるごとに三世歌右衛門の芸をいかによく写し伝えているかが取り沙汰され、評価の対象となっている。人形振りについても例外ではない。

瞿 切にあこやが付まして岩永左エ門。嶋人内 三曲の間及々おかしき仕打諸事人形のこなし。先年師匠が致れし趣を呑込でやられし故大当り〳〵。

（文政十年刊（一八二七）刊『役者註真庫』[3]）

さらに、彼は人形振りのレパートリーを増やしている。天保三年（一八三二）、江戸・中村座での『桜時女行列』の評に、

瞿 三月狂言鏡山に本田隼人、二役尾上召仕お初。部やの場、人形にてのしうちこしらへ万端受ました。

（前掲『役者四季詠』）

とある。ただし、当時の台本（演劇博物館所蔵）を見ても特には「人形云々」の指示はなく、具体的な演技は不詳である。

人形振りとは言えないかもしれないが、次のような記述もある。天保五年（一八三五）、京・北側『婦哉平将門』で、二世中村富十郎との演技を評した箇所である。

富十郎役乙姫との立廻り、御両人とんと人形のよふにあつた。

（天保六年（一八三五）刊『役者現銀店』[4]）

同書において、『重井筒』の徳兵衛の「人形振り」にも触れられている。

後狂言重井筒に紺屋徳兵へ役。度々のお勤ゆへ内の段申分なし。次道具かハりてよく、出がたりにて人形仕立の身ぶり大でき〳〵。

ここで注目したいのが、「道具かハり」、「出がたり」で「人形仕立の身ぶり」をしたということである。

天保三年頃の小芝居のものかと推定されている『重井筒』の台帳[5]に、この評判記の裏付けとなるト書を確認することができる。「四ツ辻のだん」のはじめに、この場が「人形ぶたい」のこしらえであり、上座に「出がたり太夫座」があると記されている。板付で真中に立って思案の体の徳兵衛をのせたその人形舞台を、前に突き出すように動かすという手法は、何かしら映画のクローズアップを想起させるほどである。

ここでは、徳兵衛自身が発する台詞は、

「イヤ〳〵親父の所ハあすの事　一寸あふて　そうじや」

「ア、　さふもなるまい　たつた今せいごんにて殊に金もてはなしたり」

の二つだけであり、すべて浄瑠璃にのって演技をするのである。「人形振りがはっきり確認でき

る、最後の所をみてみよう。

〳〵心二ツを打わつて　君

ト上るりの内徳兵衛花道へいたり本ぶたいへ戻ツたりいろ〳〵こなし　ト、辻番べやゑ行当ル　これにいぬ壱疋とんでて、わん〳〵となく　徳兵衛びつくりしておもわず辻ばんのあんどをた、きやぶる

〳〵がかたへとはしり行　後チハなみだの玉子ざけ　霜のもろみとなりにける

ト此上るりの内徳兵衛人形のふりにていろ〳〵こなし黒ごの足びようしよろ敷かげにてふむ事あるなり

上るり三重にて　よろしく

女の所へ行こうか迷っているところへ犬が出てくるあたりは、人形浄瑠璃『冥途の飛脚』の「淡路町の段」を思わせ、ト書に羽織を落とすという指示はないものの、これがいわゆる「羽織落し」の人形振りに当たると考えてよいだろう。ここで「黒ご」が付いており、しかも「足びようし」をすることは興味深い。黒衣が足拍子を担当するのが現行の「人形振り」でも決まり事になっているのだが、その形態がはっきりと記録の上で示されたのは、この例が初めてだからである。

ちなみに、この台帳に記されている徳兵衛役は、尾上多見蔵[6]。三世歌右衛門に師事した経歴を持つ。天保初め頃はまだ若手だが、後には上方きっての人気役者となる。彼も三世歌右衛門と同じく、小柄で器量は今ひとつであったが、非常に体の利く役者で、この徳兵衛や岩永で「人形振り」を盛んに演じている。

四世歌右衛門に戻ろう。天保十一年（一八四一）の江戸・市村座では、『八百屋献立』で「羽織落し」を見せている。

瞿　お千代半兵衛の人形身　奔　あまりおもしろさに三夜見に参りました。いつとても見あきないものを　踊の師匠　あの大きいからだのやわらかさ。さるおやじどのから翫雀〈＝四世歌右衛門〉が人形身のかたをとつてこいとおたのミゆへ、たび〳〵見に来ても、しよせんあの身ぶりハなりこまや、どうしてまねもできるものかな。

（天保十二年（一八四二）刊『役者舞台扇[7]』）

この時のものと思われる錦絵が、のちに飯塚友一郎による『歌舞伎概論』（昭和三年、博文館）の中におさめられている。白黒で非常に見難い状態であるが、足元はどうやら人形舞台の手摺を模したと思しく、その右下の方には黒衣が一人、頭と肩の部分を覗かせているのが見てとれる。右上の枠中には、

八百屋半兵衛／中村歌右衛門／此所人形の振／大あたり〳〵

と記されているのがわかる。原典が書かれていないのだが、当時のものから取られたのであろう。また演技には、人形遣いの協力を仰いだことが知られる。

此狂言大当りにて歌右エ門の八百屋半兵衛の人形見大に評よし当時人形遣ひの名人吉田兵吉に稽古を頼みて出演せり

（『雀のさきがけ』）

第卅六圖　歌舞伎役者の人形振り演出（其の一）　— 518頁面 —

▲四世中村歌右衛門の「羽織落し」
（『歌舞伎概論』より転載）

天保十三年（一八四三）、江戸・市村座で四世歌右衛門が岩永を演じた時には、重忠・阿古屋・榛沢も人形振りだったらしい。絵本番付の朱筆書入れ[8]より引く。

・太夫元病気中代り役　阿古や菊次郎つとむる

・いづれも人形ぶり　歌右衛門岩永大できく

そして、弘化四年（一八四七）の江戸・中村座で、再び徳兵衛の人形振りを出している。

二ばんめ徳兵への人形ふり、操ぶたいの御工夫いつもながら大当りく。[9]

（弘化五年（一八四八）刊『役者豊年蔵』）

『続歌舞伎年代記』[10]では、

第二ばんめ徳兵衛の人形ふり（割注）八百屋半兵衛同断

とあることから、こういう「つっころばし」と呼ばれる頼りない二枚目が、義理と恋の板挟みになってふらふらさまようような場面での「人形振り」を得意とし、江戸の観客にも大受けであったらしいことがわかる。

こうして師の芸を継承した四世歌右衛門の数々の舞台において、「人形振り」の演技は一層の広がりを見せた。この四世歌右衛門という人物は、『俳優畸人伝』[11]（天保四年刊）を信ずるならば、病気になったり火事で焼け出されたりした芝居仲間たちを深川常盤町の自宅に引き取って養ったりするような、「誠に有がたき仁者」（同書）であったためか、嘉永五年（一八五二）に没した時には、人形浄瑠璃の者たちが追善に『中村歌右衛門冥途乗込』を催している。時世柄、人形は遣えないことになっており、影絵浄瑠璃であった。[12]

また、おそらくはいずれ五世を襲名するはずだった三世芝翫は、二世歌右衛門の子息である。三世歌右衛門の養子に入り、三世が玉助、二世芝翫が歌右衛門と改名したのと同時に、二世鶴助から三世芝翫となった。四世歌右衛門のところでも述べたが、三世芝翫もまた、三世歌右衛門の芸に生写しであることに重きを置かれていた。その中の一例を引く。

去秋一の谷三　熊谷八梅玉丈〈＝三世歌右衛門〉をよく呑込で致されました故大できく。

（天保三年（一八三三）刊『役者花威艸』[13]）

さて、改名した天保六年（一八三六）暮れに、大坂・中の座で三番叟を勤めた時の評を見よう。

当顔見せ昼狂言、源平つ、し三　よし経役、落付てよし。後三番叟を御勤に操り仕立人形の身ぶり大できく。

（前掲『役者手柄競』）

現在『操三番』と呼ばれている長唄の舞踊劇があり、三番叟が糸で操られるというさまを見せる。この舞踊の初演は嘉永五年（一八五二）大坂・筑後芝居においてであり、翌年江戸の河原崎座でも演じられたという。[14] この天保六年に三世芝翫が演じた「操り仕立」の三番叟は、糸操りとも何とも判断しえない。この時期までの評判記の文脈では、「操り仕立」というのは基本的には義太夫節の人形を指していると思われるものが多いのだが、この時もそうであるとは断言できないのである。ただし、彼を取り巻く環境――三世歌右衛門が養父かつ師匠であるということを考慮に入れると、現行のような糸操りの三番叟であるというより、義太夫節の

人形風の演技である可能性の方が高いと推測しうる。弘化三年（一八四六）に、江戸の人形遣いの名手である西川伊三郎が没したとき、三世芝翫は岩井杜若親子、松本幸四郎、関三十郎らとともに葬儀に参列しているほど[15]で、養父と同じく、人形遣いとの交流の深い役者であった。

この三番叟の人形振りについては、前章で触れた中村松江、後の二世中村富十郎の評判にも見ることができる。富十郎は三世歌右衛門の門人であり、当然ながら四世歌右衛門、三世芝翫ともよく同座した。松江時代から人形振りの記述が評判記に見えるが、ここでは嘉永五年（一八五二）刊『役者智恵競』[16]を紹介したい。

【曝】〈略〉次北の芝居舞たい開き二付、三番叟をお勤。女形姿二て人形を手に持出、チョト口上あつて人形つかひながら引抜三番叟人形仕立と成らる、所作。【昇舞者】見物一統驚き入ました。其上別て女の精ふかき太夫二似合ず立役の所作ぶりとふもかんしんでござります。引き抜きの三番叟は、文政八年（一八二五）に二世芝翫が演じた例があり、大評判だった。引き抜きと人形仕立て、いずれも三世歌右衛門の影響下に生まれた趣向ではないだろうか。

三世芝翫に戻ろう。天保九年（一八三九）、人形振りの岩永を大坂・角の座で披露する。

【曝】〈略〉後狂言兜軍記二 岩永左エ門役。【さじき】これ又御親父の当藝二て作り万端人形仕立。一統二悦びました。見物の中二もあまりうこき過るのていかんハの、助寿郎丈の重忠がおさまつてよいゆへさハかしふて見られぬといふ評もござりましたが、これ等の評ハ何二もしらぬ人二て、先玉助丈が岩永人形の身ぶりをして当られたゆへ、あの通り躰をつかふがあたりまへでござります。

（天保十年（一八四〇）刊『役者金剛力』[17]）

「御親父」「玉助丈」すなわち三世歌右衛門があのように演じたのだから、という言い方が、ここでも見られる。中村歌右衛門風の岩永は、ずいぶん動きの多い、賑やかな「人形振り」だったようである。また注意しておきたいのは、上方では「人形振り」の伝統が長いためか、ただ人形風に動いてみせればよいというわけにはいかなくなっていたことである。

三世芝翫は、弘化五年（一八四八）に三十八歳の若さで死去した。

こうした四世歌右衛門、三世芝翫、二世富十郎らの活躍によって、「人形振り」という演技様式は東西の劇壇において定着、発展していったといえよう。

（二）先達としての三世歌右衛門の意義

これまで見てきたように、三世歌右衛門は「人形振り」の演技の歴史において、大きな役割を果たしてきた。それは、ひとつには門人にその芸をよく伝え、後世にその枝葉をしっかりのばしたこと。もうひとつは、上方独自のものとされた「人形振り」を、江戸へも広めたことである。天保八年（一八三七）刊『役者早速庖』[18]からその例を見よう。

【曝】〈略〉大切琴せめ岩永宜しく。【りくつ者】江戸の市川白猿が人形の振りでもあるめへ。故人白猿の致た形も有ませふに【ヒイキ】そのやらうハとこの間のほらだう奴がやうなやつハ、市川流とさへいへバ十八番の家の狂言さへしてゐれバよかろうが、今時の人の気に入らね

へハへ。江戸ツ子も皆竹本をけいこして義太夫のはやる世の中じゃアねへか。此とうへんぼくめ。易者東西〳〵。先々しづかにしたまへ。双方のいハる、所一理ないとハ申されぬが、此岩永の役といへハ誰が被致ても赤地のにしきの上下にびろうどの着附が紋切形て、すべて人形の拵へでござります。其わけと申スハ、上るりを賞翫とするゆへ、中村梅玉（＝三世歌右衛門）市川鰕十郎いづれも人形で被致れたが、故人白猿丈の致し時ハ尾上松緑いまだ女形にて、江戸表初而三曲の琴責を被致しを、役者中でも御存の立者ハ錦升丈、杜若丈斗でござりませふ。今の世ハとかく人気を取て致さる、ことと思ハれます。

ここで問題になっているのは、江戸の役者の中で最も格の高い市川家の総領、海老蔵が[19]「人形振り」を演じているということである。「りくつ者」の「江戸の市川白猿が人形の振りでもあるめへ」という言葉には、上方者のする「人形振り」を、江戸っ子が誇りとする市川家の役者がすることへの反発が感じられる。実際に、こういう意見を持つ者もいたであろう。だが、最終的には「人形振り」は受入れられた。その有力な根拠が、三世歌右衛門なのである。彼以前の役者、たとえば嵐小六や七世片岡仁左衛門も、「人形振り」の岩永を演じたのだが、死後もなお江戸への影響力を持ったのは三世歌右衛門であった。ちなみに市川鰕十郎は、上方で歌右衛門と親交の深かった役者である。

しかし一方で、次のような考えを持つ者もいた。作者として天保期以降活躍した西澤一鳳の筆による『傳奇作書』初篇（言狂作書）下の巻より引く。

小幕滑稽書様の論

又新作の歌舞妓狂言に一齣か半齣かは浄瑠璃の文を書入るをちよぼ入といふ。是は始趣向の内に其役者を見立操仕立になくては叶はぬ事あり。其時は浄るり（ちよぼ）を加ふべし。文句は成たけ役者の振りの仕よき様に書べし。餘り文花になづみては舞臺のびて面白からず。さればとて自他のわからぬ院本は書べからず。歌舞妓の來客にちよぼの文句まで聞とる人はなけれども院本に気の有人は批判を言もの也。

異本、中昔迄は歌舞妓は浄瑠璃の眞似をせず、浄瑠璃は歌舞妓を似せず。續耳塵集（割注）晏屋四郎五郎（御名江音の操）の中に音羽屋治郎蔵は浄瑠璃に仕立ることを遂にせず。其故は、元　操浄瑠璃は歌舞妓を眞似て語り、人形も役者の眞似をして行ふ也。然を歌舞妓より操を眞似を歌舞妓衰微の基なりといへり。澤村長十郎（割注）宗十郎の祖も其心にや、浄瑠を勤こと嫌ひなりしに、銀主より望つよく、國性爺に新四郎（割注）蔦川新四郎　和藤内に長十郎甘輝の役、元より心に入らぬにや、當らざりしとなり。死物の木偶を活たやうに使ふが故吉田辰五郎はおやま遣ひに妙を得、故人の格を外して端手に遣ふ。來的丸で活てゐる様など悦ぶ、是尤なり。今歌舞妓役者や、もすれば道具まで木偶舞臺にて手摺を出し、黒子の後見人足音をさせ、ちよぼ太夫語りにさせ、人形仕立にすると是とす。重井筒上の巻四ツ辻などなり。其後我も〳〵と木偶を眞似る。來的も取違へ、丸で木偶じや、ようする抔と誉ることとはなりぬ。活物の役者、人形の死物の眞似をすること手柄なるまじと思ふ。

前述の『重井筒』の「人形振り」について、ここでもその実態を確かめることができる。観客が「ほんとうに人形みたいだ」と言って喜んでおり、役者も先を争うように人形仕立ての舞台

作りや身振りに精出したことが、かなりリアルに書かれている。

この書は、天保から嘉永にかけて書きつがれたものだが、その頃の劇壇に「人形振り」が流行したことに、筆者の西澤一鳳ははっきりと反対の意を表わしている。天保二年の打ち交ぜ興行での人形振りを批判したのも、この書においてであった。彼は、金澤龍玉の筆名で芝居を書いたことになっている三世歌右衛門の代作者を何度かつとめたこともあるのだが、同書の中で、歌右衛門が作者と称するとは片腹痛いなど、辛辣な言葉を吐いている。もっとも、役者としての力量は十二分に認めてはいた。それだけに、「人形振り」などという新奇な手法に走ったことに苦々しい思いを抱いたのではないか。本稿で引用したように、「人形振り」が出るごとに観客の評判になってあれこれ取り沙汰され、また役者たちも「あの歌右衛門丈の型だから」と言っては人形らしい演技をするさまを、現場で見聞していたであろうから。

西澤一鳳が「人形振り」を嫌ったのは、彼が作者であったこととも関連しよう。「人形振り」というのは、ある意味では純粋に表面的な演技である。登場人物の性根や感情を表現し、観客を感動させるためではなく、ただ見た目におもしろく、「まるで人形みたい」と感心させるための仕掛けである。役者も観客も、劇的な内容は二の次にして、その視覚的なおもしろさに夢中になる… 作者として愉快な状況といえるだろうか。

さて、このように喝采を浴びた「人形振り」のキャラクターは、どんなものだったのか。三世歌右衛門の事蹟においては、岩永のような「滑稽味のある男」である。もともと、おかしみのある敵役であった歌右衛門の本領が遺憾なく発揮される役柄であった。しかし、この「人形振り」の演技は、景清のような深刻な趣の役には適さなかったといえる。西澤一鳳が指摘したように、盲目の人物であることもマイナスに働いただろう。天保二年の打ち交ぜ興行で、いわば肚で見せる景清を、あえて「人形振り」で演じることは、三世歌右衛門にとってひとつの方向転換であったと思われる。今までは、ほとんどが「笑わせる」ための「人形振り」であったが、それ以上の表現に高めることはできないか――だが結局、それは受け入れられなかった。

数々の「人形振り」の試みのなかで、最終的に生き残ることになったのは、三世歌右衛門の本来的な役柄ともいえる、滑稽な男の役であったのである。

(三) 四世市川小團次

以上、三世中村歌右衛門の人形振りの演技を辿ってみた。現行のような三人遣いの様式の定着、そして後代、江戸へも強い影響力を持ったということ。歌右衛門の功績は、この二点に集約されるかと思われる。さらに時代が下ると、もはや「人形振り」は上方云々なしに、江戸においても誕生することになる。今日でも「人形振り」のレパートリーとしてはもっとも有名な、通称『櫓のお七』である。このような娘役の「人形振り」について検討していこう。

娘役の「人形振り」は、先にも触れた『日高川』の清姫の例が最も古い。恋する安珍を追いかけて狂わんばかりの清姫が、ついに日高川に飛び込んで泳ぐうちに、蛇体に変じてしまう件りで、黒衣がついて、清姫を支える姿が『増補戯場一覧』(寛政十二年)に掲載され、「あや

つり芝居の手すりのごとく」であったという。上演記録を見ると、初出は享保二十年（一七三五）の大坂・角の芝居であり、江戸では明和七年（一七七〇）の森田座にかけられている。安永四年（一七七五）の伊勢・古市芝居以来、しばらく記録が途絶え、天保六年（一八三五）に再び江戸・中村座にかかっている。この一七〇〇年代末頃に、黒衣のつくスタイルが成立したものと思われる。現在の『日高川』の「人形振り」は、泳ぐところよりもむしろ、川のほとりで安珍が自分から逃げてゆく切なさに苦しみもがくさまをするのが見せ場となっている。この型の成立は不詳である。清姫のバリエーションとして、『生写朝顔日記』の「大井川」の場の、朝顔（実は深雪）がある。

天保八年（一八三七）十一月の名古屋・若宮芝居での『ひらがな盛衰記』では、中村富之助が「人形振り」をしたとある。[20] 通称「無間の鐘」の場で、傾城梅ケ枝が景季のために百両が欲しい一心で、鐘に見立てて手水鉢を叩く件りの「人形振り」のことであろう。

「人形振り」の創始がはっきりわかるのが、安政三年（一八五六）十一月の江戸・市村座における『櫓のお七』（当時の外題は『松竹梅雪曙』）である。恋ゆえに放火に走った八百屋お七の物語は、それまでにもたびたび芝居に仕組まれているが、ここでは従来にない新しい工夫がなされた。人形浄瑠璃の『伊達娘恋緋鹿子』から八百屋の場面から櫓の場面までを摂取し、そして主役のお七を勤める四世市川小團次によって、黒衣に操られるさまを見せる演出が考案されたのである。四世市川小團次は、もともと市村座の火縄売りの子に生まれ、文政十三年に七世市川團十郎に入門し、役者の道を歩みはじめた。のちに名古屋に居を移し、天保三年より大坂の浜芝居で修業を積む。天保の改革時に奢侈の科で江戸を追放された七世團十郎が来坂した折に同座し、翌年市川小團次を襲名する。容姿には恵まれなかったが、立ち回りや所作事に極めてすぐれ、宙乗りや早替わりで喝采を浴びた。弘化四年に江戸に戻り、晩年は河竹黙阿弥と提携して世話物に長じた。

この四世小團次は、基本的には立役であり、容貌の点でも女形にはまったく向いていなかった。その小團次にお七というう若い娘役がふられた経緯は分からないが、ともかくも不得手な役柄を勤めねばならないことになったのである。この当時の役者評判記は、江戸の記述が少なく、小團次の評も見ることができない。だが、後年の回顧談よりその時の様子を知ることができる。江戸の芝居の大道具を代々取り仕切る、長谷川勘兵衛の談話を引用する。

前にも云つたやうに、あの鬼瓦のやうな御面相の小團次が、十六七のお七を演るといふので世間はどんなものかと莫迦にしてゐましたが、愈々開場て見ると、どうしてどうして実に大したお七です。よくもあんなに綺麗に化けられたものだと江戸中の大評判になつて、客は暗いうちから吾も吾もと押寄せる。全く驚きましたね。面もうまく化けたが、演ることが上手いから、どうしてもお七としか思へません。それに美男で評判の彦三郎が吉三だから釣合が妙でせう。一寸考へただけで可笑しさうに思へますが、そこが芸の力でさ。流石は名人小團次だと、褒めぬ者はありませんでした。それで幕内でも皆感心して、役者たちが毎日横から見てゐました。こんな風に大評判でしたから、毎年の例として暮れの十八日の観音の市迄しか打たない習慣を破つて年末まで打通しました。なほ此時の八百屋お七

『増補戯場一覽』より

あやつり芝居の手すりのごとくにして、人を人がつかふ也。又ぜんごの立浪もつかふ。

（清姫の図）

『演劇百科大事典』より

「日高川入相花王」（歌舞伎座，昭和31）清姫・歌右衛門

（「日高川入相花王」の項目）

で、あの物見櫓の場に始めて雪を降したのですがこれは小團次の考へです。それ迄は雪降りぢやなかつたのです。只板塀に櫓があるだけで余り殺風景だからと云つて長谷川、此場は雪降りにしたいからうまくやつてくれと頼まれたので、それで今のやうに上手に八百屋の裏口、下手寄りに櫓、揚幕を木戸に改めたのです。櫓の梯子も竹でしたが、すべるやうに木の梯子にしたのですが、鹿の子絞りに乱れ髪のお七が、大雪の降る中で人形振りの大芝居をしたあの小團次の姿は、どう見ても錦絵そのままでした。

（昭和三年三月「長谷川勘兵衛実話」／『演芸画報』）

はじめは、あの小團次が娘役なんて、と冷笑的だった世間も、メイクの巧さと「人形振り」の目新しい工夫を見て、絶賛せずにはいられなかったというのである。櫓では、本来は半鐘をつくことから、天保期にすでに上方の中村富十郎系に見られた『ひらかな盛衰記』での「無間の鐘」の型が念頭にあり、それがこのお七の「人形振り」につながったものだろう。

この小團次は、醜貌だが体のよく利く踊りの名手だという点で、三世中村歌右衛門と共通する身体条件を持っていた。醜貌なればこそ、生身の美によらぬ身体表現への模索は、美貌の役者よりはるかにまさっていただろうし、舞踊に他者がなかなか真似できぬような特殊な振りを求め、それが「人形振り」への考案につながったのではないか。

この「錦絵そのまま」という賞賛のことばは、生々しい美というよりも、ある種の様式的な美を彷彿とさせる。この談話は昭和三年に採録されたものであることから、すでに長谷川の大道具にも西洋美術の影響が浸透していた時期である。そういう時代から振り返った「人形振り」の舞台が、江戸時代の「錦絵」ということばで表現されていることには留意しておきたい。

『続歌舞伎年代記』にも、

第二ばんめ、八百屋お七、中まく返し櫓の処、小團次人形身大に評よし

とあり、いかにこの「人形振り」が世間の耳目を集めたかがわかる。これも江戸作者による『神霊矢口渡』のお舟にも、恋する男のために瀕死の体に鞭打って、櫓太鼓を打つところに「人形振り」の型があるが、明らかに『櫓のお七』のバリエーションと見られる。娘役での「人形振り」は、このお七の誕生によって、幕末から急速にその記録を増やしている。

文久二年（一八六二）五月の守田座では、市川福太郎が、『染模様妹背門松』のお染で「人形振り」をした[21]。この福太郎は、四世市川小團次の実子で、のちに上方に据わって宙乗りなどの「けれん」で人気のあった市川斎入のことである。

慶応元年（一八六五）十月の守田座では、先にも述べた『神霊矢口渡』が出て、四世中村芝翫が頓兵衛を勤め、「人形振り」であったという[22]。お舟は大谷友右衛門が勤め、「人形振り」は不詳ながらこれも「人形振り」であった可能性は高い。この時、人形浄瑠璃の方から竹本朝太夫を招いている。

明治九年（一八七六）五月の大阪・天満大工町芝居では、実川延笑が改名披露として『本朝廿四孝』の八重垣姫を「人形振り」で勤めている[23]。

明治十四年（一八八一）十月の東京・久松座では、尾上多賀之丞が『生写朝顔日記』の深雪を「人形振り」で勤めたという[24]。

もう一つ、「人形振り」で著名な『祇園祭礼信仰記』の「金閣寺」の雪姫は意外に見当たらず、明治二十七年（一八九五）三月の東京・春木座においてである[25]。もっと早い記録があるかもしれないが、管見ではこれが初出である。

さて、『市川小團次』（昭和四十四年、青蛙房）の著者である永井啓夫は、この小團次の「人形振り」のところで、次のように述べている。

今日も歌舞伎舞踊の一形式として流行している人形振りの所作事を、江戸で演じたのは、小團次が最初であった。人形振りとは黒衣姿の人形遣いを登場させ、俳優自身が人形に扮して所作を見せるという全く変態的な演出である。小團次は青年時代に地方興行でお七に扮しているが、おそらくその頃から人形振りとしての演出を採り入れていたのであろう。人形浄瑠璃の盛んな上方では早くから行われていた演出だが、人形浄瑠璃があるためにともすれば邪道として退けられる傾向があった。しかし、江戸の観客は人形浄瑠璃が衰えていたためにかえって人形振りに新鮮な感動を受けたのではあるまいか。俳優としての演技を中止し、生命力のない人形という物体に化して律動的な所作を見せる人形振りは一種のケレン芸である。女形としての資質に恵まれぬ小団次だが、人形振りという上方仕込の演出で、女形芸や所作事に新しい境地を開拓したといえよう。

ここで、上方では「邪道として退けられる傾向があった」としているが、根拠がわからない。もしそうだとすれば、具体的にいつごろの時期なのか気にかかる。

小團次の『櫓のお七』は、江戸役者の生んだ「人形振り」としては初めてのものである。その背景には、やはり上方の芸がある。初めの師である七世市川團十郎の上方好みもあり、及び自身も青年時代に大坂の芝居で修業を積んで、人形遣いとの交流も当然体験していたであろう。ただし、この幕末から明治初年にかけて、江戸－東京でも夥しく増えた「人形振り」について、「江戸役者が上方の芸をするなんて」という非難の声はもはやなく、「人形振り」＝上方というイメージは特にはなくなっていることに注意したい。市川小團次という、團十郎門下で江戸根生いの役者が、「人形振り」を創始したことが大きな意義を持っていたのではないかと考えられるからである。

＊　＊　＊

こうして、四世中村歌右衛門、四世市川小團次という、上方で修業したのちに江戸の大物となった役者たちによって、「人形振り」は上方という枠組みを一旦はなれたように思われる。やんやの喝采を受けた「人形振り」だが、この後の道程は決して順調なものではなくなる。

明治維新後、劇壇には大きな変化が訪れた。西洋の文化に強く触発され、「上等社会の観に供して恥る所なき」ものを作り出すべくスタートさせた「演劇改良運動」[26]があり、そして正史に忠実な「活歴」と心情表現の「腹芸」にこだわった歌舞伎役者の頭領、九世市川團十郎の存在があった。ことに後者によって、「人形振り」という歌舞伎独自の手法の命運は、大きく左右されることになるのである。

注

（1）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1508）。目録には『役者珠玉書』。
（2）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1535）。
（3）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1510）。
（4）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1540）。
（5）阪急学園池田文庫所蔵。
（6）二世尾上多見蔵。寛政十一年（一七九九）～明治十九年（一八八六）。京都生まれ。三世瀬川菊之丞の弟子となり、子役として評判をとる。三世中村歌右衛門の門弟を経て三世尾上菊五郎に入門、文政十一年に江戸に下って尾上多見蔵を襲名。四世歌右衛門没後は、三都随一の古老として重きをなした。小柄で肥満体だったが、派出な芸風で人気があり、変化舞踊にもすぐれ、役柄の多彩さで「兼ル」役者と賞賛された。長生きしたことでも有名である。
（7）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1565）。
（8）『朱筆書入れ江戸芝居番付集』。
（9）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1578）。
（10）安政末頃の成立とされる。石塚豊芥子編。明治四十年『新群書類従』第四に翻刻され、大正十四年に博文館より発刊。
（11）京都府立総合資料館蔵。
（12）『義太夫年表　近世篇』による。
（13）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1528）。
（14）『歌舞伎事典』による。
（15）『き、のまにまに』（『未刊随筆百種』11所収）。
（16）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1589）。
（17）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1562）。
（18）演劇博物館蔵（資料請求記号ロ11－1549）。
（19）五世市川海老蔵。七世市川團十郎をさす。寛政三年（一七九一）～安政五年（一八五九）。五世團十郎の実子。小柄だったが目玉が大きく、音調・口跡にすぐれ、あらゆる役柄に通じた。義太夫を基にする上方の演出の摂取、能を模倣した『勧進帳』の創作、市川團十郎家の芸として「歌舞伎十八番」の制定によって、後世に多大な影響を与えた。実子に八世團十郎、九世團十郎がいる。
（20）『歌舞伎年表』（伊原敏郎、岩波書店）による。なお、この中村富之助は、芸名からして中村富十郎の門下か。
（21）大正五年四月『新演芸』「関西劇壇の長老－逝ける市川斎入」（鸞尾子）による。
（22）『歌舞伎年表』（伊原敏郎、岩波書店）による。
（23）『近代歌舞伎年表』所収の番付による。

（２４）『歌舞伎新報』百七十九号「寄書／久松座評」（六二連）による。
（２５）明治二十七年三月二十三日『都新聞』「春木座評判」（孤月楼主人）による。
（２６）明治初期から二十三・四年頃までに行われた。グループとして正式に「演劇改良会」が発足したのは、明治十九年。末松憲澄の主唱に、外山正一、澁澤栄一が協力し、政・財・学界を巻き込んで話題が沸騰した。

第二節　近代歌舞伎の役者と人形

第一章　九世市川團十郎と「人形振り」

―人形遣い・吉田八蝶との関わりを中心に―

「人形振り」の演技を考える際、避けては通れないのが人形遣いとの関わりである。すでに論じたように、子供の役者が浄瑠璃に合わせ、しぐさだけで演技をする「首振り芝居」で、人形遣いたちの指導を受けている。また、天保二年（一八三一）、角の芝居において行われた歌舞伎・操り打ち交ぜ興行で、三世中村歌右衛門演ずる景清の背後に、当時の名人と言われた吉田千四が遣い手として登場した「人形振り」の例など、大人の役者と人形遣いとの密な交流も看過しがたい。

現在、「人形振り」に限らず、演技の型や性根は、歌舞伎役者同士で伝えられるものとなっており、義太夫節の人形遣いが関与することはほとんどない。ところがそれはごく近代になってからの状況であり、少なくとも明治後期に至るまでは、人形遣いは歌舞伎役者の演技に密接に関わっていたのである。その一例として、本論では幕末から明治にかけて活躍した九世市川團十郎に注目した。團十郎といえば「活歴」という言葉がまっさきに思い浮かぶが、彼の芸と人形との関わりについては意外に言及されることが少ない。しかし、團十郎をめぐる資料をたどってみると、人形との由縁には浅からぬものがあるのである。　ここでは、九世市川團十郎と「人形振り」との関係を中心に、歌舞伎役者と人形遣いとの交流の一端を明らかにしてみたい。

（一）河原崎権十郎時代の市川團十郎と人形遣い

江戸においても「人形振り」の演技がほぼ定着したと思われる十九世紀後半、嘉永七年（一八五四）三月と安政二年（一八五五）五月の河原崎座の絵番付に、興味深い朱筆書入れがある。[1]嘉永七年三月のものは、『都鳥廓白浪』『初霞女猿廻』『寄三升四季画』を上演した際の絵番付である。これは役者が人形になる「人形振り」の例ではないが、大切の所作事『寄三升四季画』の変化（市川小團次）のうち、「のミとりの人形つかい」に関して、裏表紙に次のような書入れがされている（以下、句読点は澤井による）。

人形左リ、権十郎。足、吉田八蝶。
右大阪人形つかひ吉田辰五郎門弟ニて、
おやま人形つかひなりしが、老年ニおよび

当時河原崎若太夫の附人なり。

表の絵の方には、団扇を持った女の人形（役者が演じる「人形振り」ではない）を遣う、裃姿の主遣い「小團次」と、顔を見せている黒衣姿の左遣い「権十郎」のふたりだけが描かれている。絵を見るかぎり、足を遣っているはずの「吉田八蝶」なる人物は描かれておらず、また名前も記されていない。この若太夫・河原崎権十郎こそ、後の九世市川團十郎である。この書入れでは小團次については触れず、人形の左を遣っている権十郎と、その付き人である吉田八蝶という人物についての覚えを記している。

安政二年五月のものは、『児雷也後編譚話』『真似三升姿八景』の番付で、同じく裏表紙に書入れがある。

璃寛、お花二て人形ふり。後見黒具、徳蔵、徳松。

足拍子、権十郎の附人、吉田八蝶。

これは嵐璃寛が景事の『真似三升四季画』で、お花という役を「人形振り」の舞踊を演じた際のものだが、「徳蔵」「徳松」という黒衣の後見二人、そして足拍子に「権十郎の附人、吉田八蝶」がついているという記事である。

これらの書入れから、もと人形遣いである吉田八蝶が一座の若太夫・権十郎の付き人をしており、「人形振り」や、劇中の人形操りの演技に関わっていたことがわかる。こういった事実には、どのような背景があるのだろうか。

のちに「劇聖」と呼ばれ、明治の歌舞伎界に君臨した九世市川團十郎は、天保九年（一八三七）十月、江戸の堺町に生まれる。実父は七世團十郎だが、生まれてすぐに河原崎権之助の養子となり、河原崎座の若太夫として厳しい訓練を受けて成長する。明治三十六年の『團洲百話』（松居眞玄編、金港堂書籍）によれば、「権之助か家庭の厳格にして其庭訓の周到なる長十郎は呼吸つく暇もなき程に踊、手習、画なんどを仕込まれ」、「稽古と浚ひとの為めに小さき身体は綿の如くになるを常としたり」というほどであったという。大変な英才教育である。こうした英才教育には、人形遣いたちもまた関与していた。

人形遣いが歌舞伎役者に芸を教えるといえば、浄瑠璃に合わせて子供が無言で芝居をする「首振り」が想起される。上方においては十八世紀前半より盛んに行われ、のちの大立者もこの「首振り」を修業の場として励んだ例が多いのだが、とりわけ有名なのが三世中村歌右衛門であろう。二世吉田文三郎から演技の薫陶を受けた彼は、成人の役者になってからもそれを「人形振り」の演技に活かした。この吉田文三郎の門弟の一人が、二世吉田辰五郎、すなわち吉田八蝶の師にあたる人物である。彼が二世辰五郎を襲名したのは文化十三年（一八一六）で、以後天保期にわたって女方遣いの第一人者と評され、景事・出遣い・早替りで人気を博した。三世歌右衛門は、『梅玉余響』のなかで、「吉田辰五郎におくる」と題した歌を寄せ、「首ふり芝居につとめ居たりし頃より、おほくの人形つかひにもつき合しか、むかしの玉と称したる吉田文三郎の後は、此辰五郎ほどの名人はなし、女かたをつかふ事古今此人にと、めたり」と賞賛している。そして幕末期には江戸においても、人形遣いから演技の型を学ぶ土壌が確立していたことも忘れてはなるまい。天保六年（一八三五）五月の江戸・森田座での『ひらかな盛衰

記』では、澤村訥升つとめる梅ケ枝について、

四の切、「無けん」は人形身にて、これは其頃の名人西川伊三郎のを見、且つ教へて貰ひしとの事。大評判大出来

（『歌舞伎年表』伊原敏郎／岩波書店）

だという記述が見られる（原典未詳）。人形遣いの指導があることによって、「人形振り」の演技がレベルアップするという認識がそこには見られる。だが、番付等に名が残るというわけではなく、具体的な裏づけは取れていない。『團洲百話』の冒頭に挙げられ、團十郎の敬愛を受けている四世中村歌右衛門も、師の三世歌右衛門に劣らぬ舞踊の名手であったが、天保十一年（一八四〇）の市村座における八百屋半兵衛の「人形見」を演じるにあたり、吉田兵吉に稽古を頼んだという。江戸の名手と奉られた人形遣いである二世西川伊三郎が弘化三年に没した時は、錚々たる歌舞伎役者が葬儀に顔を揃えた事例もある。

人形遣ひ西川伊三郎名誉の者也。歌舞伎役者たて者共皆此が人形の活動の形を学べり。本所荒井町に住て、当八月十二日死、翌日葬礼二三芝居役者共、岩井杜若親子、松本幸四郎、中村芝翫、関三十郎其外多く送れり、見物多し、寺は東本願寺塔中の由

（天明元年～嘉永六年『き、のまにまに』喜多村節信

／『未刊随筆随筆百種』１１所収）

また、四世中村歌右衛門が没した時には、人形浄瑠璃の方も「中村歌右衛門冥途乗込」と銘打った追善興行を行ったほどである。

こういった風潮の中、團十郎と同じ年に生まれた江戸人形浄瑠璃の名手、三世吉田国五郎は「團十郎追憶談（其二十六）」（『歌舞伎』六十九号（明治三十九年）所載）で次のように回顧している。

江戸派の人形使吉田国五郎としての私は五代目になりますが、私の親父の国五郎は、大阪へ九年も修業に往つて居まして、由良之助まで使った人ですから、私の若い時分に親父を團十郎の家から招待をしたもので、私も親父と一緒に今戸の河原崎へ行つて、人形の振を稽古してやつた事があつて、私は足を使つて教へました。何しろ團十郎は太夫元の河原崎へ養子に行つた人ですが、権之助が小團次（故人）で貰けたので、金に飽かして藝という藝を仕込んだのです。

養父・河原崎権之助には、演技の型を人形遣いに学ぶこともまた、芸の修錬のひとつである、という意識があったと思われるが、これは先に述べた風潮にねざしたものと考えられよう。文久元年（一八六一）、團十郎が二十五才のとき、『本朝廿四孝』での慈悲蔵役にあたって、子供を捨てるところの演技がわからないというので、先代の吉田国五郎が「手を取つて教へて」やり、そのおかげで当時売出し中の四世中村芝翫にもひけをとらなかった、というエピソードも、この追憶談で語られている。

さて、先の朱筆書入れにあらわれた吉田八蝶と市川團十郎との結びつきは、実はこの先代の吉田国五郎によるものなのである。追憶談のつづきを引く。

親父が大阪で知合つた吉田八蝶といふものがあつて、これが元狂言師で、京の舞子に教へ

て居た人形使いなのだが、年を取つて江戸へ流れて來たので、人形は旨くないが、物覚が好い處からして、親父の世話で、河原崎へ入れ團十郎の附人として飼殺しにし、本所の妙源寺へ葬りました。

ここで、吉田八蝶が、おそらくは人形の振り・舞踊を京の舞妓たちに教えていた人物であるということがわかる。吉田国五郎が大坂で出勤していたことが確認できるのは、天保七年（一八三六）九月からである。[4] この時、江戸から上坂した人形遣いは、国五郎を含め、吉田兵吉、吉田新五郎ら八人にものぼった。それから九年後の弘化二年（一八四五）まで、ほぼ毎年、国五郎と八蝶は同座している。ちょうどこの期間は八蝶が舞台をとりしきる頭取を勤めていた（後述）ことから、「芸はうまいといえないが、物覚えはよい」という印象を国五郎は持ったのではないか。八蝶が「年を取つて江戸へ流れて」くることになったのはなぜなのか、はっきりした事情はわからないが、かつて同座した江戸の人形遣いたちを頼ってきたものであろう。

次に、この市川團十郎の付き人であった吉田八蝶という人物の、人形浄瑠璃史におけるその位置付けをしておくことにする。

（二）人形遣い・吉田八蝶

人形遣いの吉田八蝶という名は、現存の番付を見る限りでは、天保七年（一八三六）から安政五年（一八五八）まで確認できる。『増補浄瑠璃大系図』[5] によれば、

吉田辰治　二代吉田辰五郎門弟にて文政元年の頃より出座致、天保十年改名致し、八蝶と成。後又再改名致し、／豊松寿五郎となり、暫くして故人となる也。

ということであるが、これには若干の訂正が必要である。その指摘も含め、吉田八蝶の事蹟を追ってみよう。

人形浄瑠璃の興行史上に初めて吉田八蝶という名があらわれるのは、天保七年四月、道頓堀竹田芝居での『妹背山婦女庭訓』『迎駕籠死期茜染』『重井筒』『博多織恋　』の番付においてである。この時、八蝶は「ひなどり」という娘役のほか、「めどの方・兄女房・長門太夫」の役がついている。師の吉田辰五郎は、文政から天保にかけて「古今おやま遣ひの大立者」（『増補浄瑠璃大系図』）と評されたが、八蝶もよくその芸風を受け継いだものといえる。前名の吉田辰治としては文政三年（一八二〇）、大坂・稲荷社内での興行番付にその名があるのが初出である。天保八年（一八三七）十月の稲荷北門芝居で、『奥州安達原』『楠昔噺』『壇浦兜軍記』が上演された際の興行番付では、「生駒之助・ふじの方」の役に加え、「頭取」をも勤めており、この後も出勤する興行のほとんどに「頭取」と位置づけられている。天保七年以降の一連の番付から判断しても、『増補浄瑠璃大系図』が「天保十年に改名」とするのはおそらく誤りで、八蝶への改名は少なくとも三年はさかのぼると思われる。

天保から弘化にかけては改名の記録が残されており、天保十二年（一八四一）九月改正（ただし実際の発行はもう少し遅れたとされる）の『三都太夫三味線人形改名附録』によれば、「辰次改　吉田八蝶」となっている。「辰次」は「辰治」「辰二」とも記されているが、吉田八

蝶の前名としては同一人物とみなしてよいだろう。この改名録は毎年発行されるものではなく、他の人物の例を照らし合わせても、天保十二年までに改名した、ということを示していると思われる。天保十四年（一八四三）の『三都太夫三味線人形改名附録』を見ると、「辰次事／八蝶改／豊松寿五郎」とある。ところが、天保十五年の『三ケ之津太夫三味線人形大見立』では、「頭取　八蝶事豊松重五郎」となっている。板元は同じ塩屋喜兵衛なのだが、「寿」が「重」に変わっている。これは似た音の字を当てたことになるだろうが、これに先立って新十郎から改名した「吉田重五郎」という人形遣いがいたためとも思われる。天保十四年の改名録をはじめ、弘化以降の興行番付においても、吉田重五郎と同座する時には、八蝶こと「豊松寿五郎」、同座しない時には八蝶こと「豊松重五郎」と使い分けられているように見受けられる。

ここで、この豊松重五郎の名跡を確認しておこう。そもそも豊松姓の人形遣いは、元禄・享保期の豊松藤五郎を元祖とするという。彼の門弟のひとりに重五郎の名がみえる。『増補浄瑠璃大系図』には、初世として、

豊松重五郎　藤五郎門弟にて宝暦七年信仰記新物の時より出座致す。寛政の頃大立者にて市の側芝居の座頭らを致す。後の処年不詳。追て調出す。

とあり、また二世として、

豊松重五郎　初代重五郎門弟にて東京住人也。初名は万吉と云、東京豊竹座のおやま遣ひの立者也。此人門弟不詳。調て奥に出す。

と記されている。管見の番付を追ってみると、豊松重五郎の名は寛延二年（一七四九）から確認できるが、享和三年（一八〇三）大坂の堀江市の側芝居で『仮名手本忠臣蔵』のおかる他を勤めたあとは、しばらく空白時代が続く。豊松重五郎の名が再びあらわれるのは文化七年（一八一一）大坂の御霊芝居からである。二世を継いだとされる豊松万吉は、重五郎とずっと同座していたのだが、寛政十一年を最後に名が見えなくなるので、おそらく享和三年以降が二世豊松重五郎ということになろう。この二世は、大坂の興行ではしばしば「頭取」をつとめている。文政四年（一八二二）までその名が見えるが、天保七年（一八三六）には故人となっている。

吉田八蝶から「豊松重五郎」になったとすれば、時期的にみて、三世の豊松重五郎を継いだことになる。ただし、『増補浄瑠璃大系図』に記載されているのは、二世吉田辰五郎の門弟としての「寿五郎（辰治・八蝶）」という名のみであり、改名後も「暫して故人」となったということしか記されていない。嘉永六年（一八五三）九月、四条北側大芝居の『八陣守護城』『増補布引滝』『双生隅田川』『敵討つゝれ錦』『玉手箱蒼寿』の興行で「宇治ノ方・はづへ・さよりノ三蔵」の役を勤めたことが番付に見える興行が、豊松重五郎の名が確認できる最後の記録である。

さて嘉永元年（一八四九）九月の大坂・竹田芝居の記録から、頭取ではなく、女の役を勤めるだけの「吉田八蝶」の名が見られるようになる。嘉永元年八月改正の『次第不同三都太夫三味線操改名録』を見ると、豊松重五郎のもとの名が「辰二・八蝶」ということはわかるが、誰かが新たに吉田八蝶の名を譲り受けたことなどは記されていない（嘉永四年板も同様）。ここで注目したいのは、嘉永三年と四年それぞれの『三都太夫三味線人形見競鑑』である。嘉永三

年板では、東ノ方の役者と西ノ方の役者の連名の間に挿入された「世話人」の一行があり、「豊松重五郎／吉田文吾」と記されている。但し吉田八蝶の名は見えない。ところが翌年になると、「世話人」の一行及び豊松重五郎の名はなくなり、人形遣いの連名の中に「（前頭）京吉田八蝶」という名が見えている。この見立番付が出される直前の四月に、豊松重五郎は京の四条北側芝居に出勤しており、もしこの吉田八蝶という前名に戻っていたとすれば、一応の説明はつく。冒頭に引いた朱筆書入れにあるように、嘉永七年の時点で「老年」であることからも、頭取の地位を退いたあとの芸そのものはたいしたものではなくなっていたとも受け取れる。前章の吉田国五郎の追憶談にも、先代の国五郎が在坂中に同座した吉田八蝶が、年老いてから江戸にきた由が記されていることからも、吉田八蝶は一代きり、ひとりであると考えられる。[6]

前述の嘉永六年の興行以降、人形浄瑠璃の番付から吉田八蝶こと豊松重（寿）五郎の名はしばらく見えなくなる。そしてこの次にその名があらわれるのは、安政三年（一八五六）正月の江戸・堺町楽屋新道五鱗亭での人形芝居においてである。この興行の演目は、『絵本太閤記』と『初音の旅路段』、主な人形遣いは吉田国五郎、藤井弥三郎、吉田文四など。八蝶は「さつき」「玉露」の二役を勤めている。太夫は豊竹岡太夫、竹本大和太夫、竹本津太夫、三味線は鶴沢清糸、泰造、清八などである。ちなみにこの時同座していた五世豊竹岡太夫は、明治時代、東京を本拠地とし、六世は歌舞伎のチョボ語りを専門とするようになる。このような歌舞伎にゆかりの深い面々といえるこの一座の中心的な人形遣い、吉田国五郎こそ、吉田八蝶と河原崎座の若太夫・権十郎、即ちのちの九世市川團十郎を結びつけた人物であることは、すでに述べた。

さて安政二年（一八五五）十月、いわゆる安政の大火のために劇場が被害を受け、さらに同年十一月には、ながらく休座していた森田座が櫓の再興願いを提出し、河原崎座はかわりに退くよう求められる。結局河原崎座は休座に追い込まれ、若太夫（團十郎）は養父とともに市村座に身を預ける形になる。付き人の吉田八蝶も、おそらく行動をともにしたものと思われる。吉田八蝶の没年はわかっていない。だが、河原崎座の、そして市川團十郎の芝居の一翼を、この上方出身の人形遣いはひそかに支えていたのである。

（三）人形遣いと歌舞伎役者

こうした人形遣いと歌舞伎役者との関係は、すでに述べたように、子供役者がせりふなしに演じる「首振り芝居」と呼ばれる興行において、人形遣いから演技を指導されていたのみならず、大人の役者にもみることができる。

後年のものではあるが、初世桐竹紋十郎[7]の談話に、幕末頃の両者の関係を回顧した件りがある。明治の名人として、地元大阪のみならず、東京でも賞賛されていた初世桐竹紋十郎が、明治三十一年三月に辻部円三郎（『浄瑠璃雑誌』同人）に語ったという談話の筆記が、昭和十五年になって公開されたものであるが、その中から一部を引用する。

此節のものは何です、只木偶を振廻すといふのみです、只此大阪で文楽座にのみ余喘を保

つてゐるといふのも強ち無理ではありますまい、それに昔しの人の残した型を真似てるばかりですから人形に精神といふものがありません、自体通例の芝居の振付といふのは皆私共の人形遣がしたものです、余り古いことは知りませんが、有名な阪三津、歌右衛門、半四郎、其頃の人形師大田屋鱗造から振付を仕て貰ひ、それより下つて芝翫は辰松六三が御当地で、額十郎は辰松兼三が、又浪華の大太夫と云はれた古今の女形の名人富十郎は吉田辰五郎がいづれも振付をしましたので、振付は皆な人形師の受持つたものです、夫が今は何です、何と嘆かはしいものではありませんか。

（昭和十五年一月「桐竹紋十郎の談話（一）」左東柳水編

／『浄瑠璃雑誌』三百八十五号）

ここでいう「人形師」は人形遣いと同義であろう。言及されている人形遣いで、はっきりしたことがわかるのは、團十郎にも直接所縁ある吉田辰五郎ぐらいであるが、歌舞伎役者の方は「阪三津」つまり四世坂東三津五郎、四世中村歌右衛門、五世岩井半四郎、四世中村芝翫、二世実川額十郎、二世中村富十郎など、輝かしい名がずらりと並んでいる。

其頃は人形芝居が衰へたと云ても未だ名人がゐましたよ、薩摩座の陸奥大掾老人でしたが古今の上手其人の息子で三代目西川伊三郎是が女形の名人で辰松六三是が三枚目の名人で前にお噺まうした通り芝翫さんの振付師でした。此の三人に就まして彼是十年間修行をしましたが、今の人形遣と違ひまして甘いことを教てくれますよ、何しろ其頃でも俳優は河原もので卑められたが我々は一般の取扱が違ひまして帯刀さへ許された位ですから腹があ第一違ひます又其時代は妙ですなア、いろくの芸の内に分業法ともいふべきがありまして吉田万造といふ人は足を遣ふが実に名人でした、又太田鱗造といふ人は左の名人で首はカラ遣ひません夫れでも有名な阪三津、歌右衛門、半四郎などといふ俳優の振付は皆此人でした。

（昭和十五年九月「初代桐竹紋十郎の談話（三）」左東柳水編

／『浄瑠璃雑誌』三百九十三号）

今日、我々が漠然と抱いている人形遣いの芸の世界とは、かなり様子が異なっているようである。芸の伝達ひとつをとってみても、たとえば有吉佐和子の芸道小説『人形浄瑠璃』（昭和三十三年、戦後の文楽の内部分裂をテーマにする）などで、芸は教えてもらうものではない、見て覚えるか盗むものだ、というイメージが出来上がっている。だが、この初世紋十郎の談話会によれば、先輩が芸を「甘いことを教てくれます」とあり、それが当然のことであったらしい。また、ことに人形遣いの説明によく使われる、「足五年、左十年」つまり足遣いから始まって五年耐え、左遣いでさらに十年修行し、やっと主遣いになれる、というヒエラルキーは必ずしも絶対ではなく、足遣いや左遣いの専業者がいて、それが名手にも賞賛されるような芸を極めていたことも面白い。

さらに、本論で問題にしている歌舞伎役者との関係も、名だたる大物のかげに人形遣いの存在が語られている。桐竹紋十郎が談話のなかで用いている「振付」ということばは、現在では踊りの方面に限って言われているが、ここでは、役者の演技全般への指導を示しているものと

思われる。九月号の紋十郎の談話の続きには、『菅原伝授手習鑑』の「寺子屋」の場で、三津五郎と歌右衛門がそれぞれ松王と源蔵の役で共演した時のことが語られており、どうしても割りを食う源蔵役の歌右衛門が、大田鱗造に相談して、その役が引き立つような演出を考えてもらったというエピソードが紹介されている。

其位重きを置れた振付師は我々人形遣いから出たものです

という一言に、人形遣いこそが歌舞伎役者の指導者である、という矜持がほの見える。

こうした関係は、次節で論ずる三世吉田国五郎の談話でも裏づけられるのだが、明治の終わり頃までは続いていたようである。大阪の人形遣いで「親玉」と仇名された吉田玉造は、歌舞伎役者との交流から宙乗り・早替わりという芸を得たと言われている。『日本芸能人名辞典』によれば、天保十年に初舞台を踏んだあと、安政年間にトップにたつまでに、江戸からきた四世市川小團次、大阪の重鎮である二世尾上多見蔵らと交際したとある。玉造が没して一年後の明治三十九年四月、『文芸倶楽部』に渡辺霞亭が「吉田玉造」の記録を掲載している（『歌舞伎』七十三号にも「劇文概観」として転載）が、その中で幕末から明治初め頃までの人形遣いと歌舞伎役者との現場レベルでの密接な関わりを見ることができる。

先代玉造本姓吉田、幼名を亀吉といふ。初歌舞伎芝居に雇はれて俳優に人形振を教へしが、人形にては平易と使はる、事も、人間が演ては形の付かぬ事少からず、茲に大に発明する所あり、人間にて為し難き事は、一生人形にても使ふまじと心に誓ひ、始めて人間らしき人形を使ひ得るに至りたり。』市川米十郎（後四代目小團次）が大津絵の所作を演ずる折も下働をなせしが、或時衝突して、「人形で早変が出来るか」と罵られし為憤慨して、文楽座へ駆付け、宙乗画抜の所作を出して名を知られたり。

米十郎時代に小團次が大坂に出勤しているのは、天保二年末から三年のことである。確かに天保以後の人形浄瑠璃には宙乗り・早替わりを番付にも謳ったものがあらわれており、初世吉田兵吉などもそれを大の得意にしていた。兵吉は江戸から帰坂してすぐの天保二年三月に早替りを出している。(39)

九世市川團十郎のライバルであり、よき盟友でもあった五世尾上菊五郎は、晩年まで人形遣いとの交流を積極的にはかっていた。先に挙げた西川伊三郎の五世にあたる人物との親交の例を示そう。

横浜港座二の替りの休業に梅幸子も一寸帰られ新富座へ出勤楽屋雑談に話された聞とりばなし　四五日跡に同港の富貴楼ハ兼て梅幸とハ兄弟のちなみを結んだ別懇の中、毎夜遊びに行内ある日（当時港内の寄席を勤め中の）西川伊三郎が楽屋へ来り種々の話しの内に、今夜ハ大切に白石噺の二階をやる積り、お暇があツたら見物にお出なさいと梅幸へ話すと、同人ハ五存じの商売凝、今度東京で新発明の信夫をやるもり、調度幸ひだから見物に打出したら直参りませうと約束

（明治十三年一月「雑報」／『歌舞伎新報』五十四号）

この中での梅幸は、五世尾上菊五郎のことである。大芝居の頂点に立つ役者に対し、寄席出勤の人形遣いが自分の舞台を見に来いと誘い、それを菊五郎も「今度の新工夫のために」とすん

なり見に行く約束を交わしているのである。

興行者の方でも、歌舞伎役者と人形遣いの共演を効果的な宣伝として用いた例がある。五世菊五郎の子息で、名女形として知られた六世尾上梅幸が八重垣姫を演じることになった時のことである。

其後、私が前橋へ興行に行つた時です。丁度人形遣ひの名人として知られて居ました西川伊三郎といふ人が座と懇意でもあつたのでせう。一ツ貴郎が八重垣姫をお演りになるなら西川さんに遣つて頂きませうと座からの註文で、西川伊三郎が出遣ひをすることになりました。／成程考へて見ると立看板等も結構です。／『奥庭は西川伊三郎出遣ひにて相勤め申し候』／といふやうなことですから、鳥度期待されますが、扨八重垣姫で出て見ると双方が困りました。西川の方では『エ、斯うは出来ませんか』と背中と首とを別々に扱ふやうにするのですが、此方は人間ですから人形のやうに自由がきゝません、西川もホト〳〵弱りましたが私も実に困りました。其処で二日目から私の動く方へ追て貰ふことに仕ましたが、之等も御話の種でせう。

（昭和九年『梅の下風』「人形振」の項より）

このエピソードは、人形と歌舞伎の両方において注目すべきであろう。興行年がはっきり特定できないものの、文脈より明治二十七年一月以後のことであると判断できるのだが、この時点ですでに人形の八重垣姫が人間には不可能な動きを多用する演技になっているということと、歌舞伎の「人形振り」が人形遣いに演技を付けてもらう慣例を失って独自の型を持つようになったこと、よってたまに組むと「双方が困りました」という結果になることを示しているからである。人形遣いと歌舞伎役者の乖離の一因は、人形浄瑠璃側にもあったのかもしれない。

人形遣いの「人形振り」観を紹介しておく。

芝居の人形振といふものは余り褒めたものではありません、と申すのは第一何ふいふのが人形振の旨いのか此れからして誠に曖昧で御座います。〈略〉通例お客様が御覧になつて全然人形だ旨いものだとお云ひになる様なのはわたくし共の方から申せば拙いのです。

（明治三十五年九月「人形芝居（承前）」西川伊三郎／『演芸世界』）

この続きに、結局は下手な遣い手のぎくしゃくした動きをするような、中途半端なものであるとも言っており、冷淡な態度である。また初世桐竹紋十郎も、

今でも普通の芝居で能く人形振といふのを遣ります、まあ狐火とかお七の櫓、お染の蔵、梅忠の羽織落し、日向島の景清なんぞが重ですな、けれども人形遣が平常妙な仕打ばかりを見せて置くものですから首と手足をガタ〳〵させたり畢竟人形のあらばかりを好んでやつて見せる様な傾があつて、これでは不自由な所を広告される様なものですな。

（昭和十五年十月「初代桐竹紋十郎の談話（四）」／『浄瑠璃雑誌』三百九十四号）

だが、人形遣いも感心するような「人形振り」の例もあったという。

先年〈慶応元年五月〉東京の市村座で有名な坂東彦三郎が忠臣蔵の七ツ目に平右衛門を人形振で遣つた事がありました、掛腹と云つて人形がソレ首の所を隠してあるものですな、

それを用ゐたりまた掴み手なんぞまで凝て遣りましが流石に古今の名人と云れる位ですから其様な、あらなんぞを遣らずに如何にも人形かといふ所を見せました、私も感心して、なる程人形振ならば此位に遣て欲しいものだと見て居ました。

（前掲「初代桐竹紋十郎の談話（四）」）

幕末から明治にかけての「人形振り」のやり方は、四世中村歌右衛門たちが人形遣いに教わって舞台にかけたものとはかなり様相が異なっているようである。「ギクシャク」「ガタガタ」という言い回しは、三世・四世歌右衛門たちの「人形振り」評には一度も使われていないのに、明治になるとそれがごく当然のように用いられている。歌舞伎役者が、手っ取り早く「人形振り」らしくしようとした時、人形遣いの演技とは離れた、妙な動きに走ったのではないかと推測されるのである。

（四）市川團十郎と「人形振り」

市川團十郎が人形遣いと深い関わりを持っていたことは明らかとなった。それでは、初めに触れた安政二年の朱筆書入れに見られるような「人形振り」に対して、團十郎はどのような態度をとっていたのだろうか。團十郎の女婿である市川三升は、昭和二十五年の『市川團十郎を語る』（推古書院）の中で、團十郎の「写実」へのこだわりについて述懐したあと、こう記している。

かうした理念〈舞台は写実を旨とすべきこと。－澤井注〉から、父は役々を研究してゐたので、役の性質によつては演じなかった。例へば石切梶原、実盛など源氏に与してゐるのか、平家に見方するのか性根のわからぬ役は、その心構に苦しむとあつて嫌ひだといひ演じなかつたし、人形振りなども決してやらなかった。成るほど人形にもよい形はある、然し人間を真似る人形を、また人間が真似てやるのは不合理である。だから俺は好まないといふのである。それ故、普通なら人形振でやる二十四孝奥庭の八重垣姫など、父は人形振でなく見せたのだった。

もう一例、明治三十三年（一九〇一）一月の雑誌『歌舞伎』第一号の「雑報」欄「女寅の人形振」を引いてみよう。

團十郎の人形振を嫌ふは誰も知る所なり、其の説に曰く、操はもと死物を自在に動かして活物の如く見するものなればその動作は活物なる人間には到底模し難き處ありさるを人形身と唱へて死物の眞似をするは勞して功なきとなるべし、然れば吾は先年八重垣姫を演ぜし時も八百蔵を取巻に遣ひて人形振を避けたりと、此の春東京座にて女寅がお七を人形振にて動むるに就き某劇通團十郎の此の説を同優に語りて忠告しければ、師匠に然る事のありとは今まで知らざりき、然らば人形振を廃しませうとの事に、折角の思立なれば中途より止めんも如何なり、此の上は何處までも人形振は人形らしく、木偶になつた氣にて自在に首を動かし手を振るなど臭き事せぬがよしとの注意に女寅は成程と肯いて歸りぬ

この八重垣姫の「人形振り」は、義太夫狂言のひとつ『本朝廿四孝』の奥庭狐火の場において、

恋する勝頼に危急を知らせようとして、家宝の法性兜を手に稲荷大明神の力を借りる場面で行われるものである。現代ではあまりみられなくなったが、昭和初期までは上演頻度は高く、ことに「人形振り」が見せ場とされていた。それをわざと「人形振り」にしなかったのだが、その立派さにおいて劇通の間でも高い評価を受けた。

彼〈＝市川團十郎〉の技芸は円熟融合の域に達して活歴にも滋味が加はつて来た、時代にも生命が現はれ来た、世話にも重味が加はつて来た、〈略〉狐火の八重垣姫が人形振に依らぬ、狐憑の狂態此事は未に忘れられぬ妙技である。

（大正元年九月「團十郎の追想 附歌舞伎劇の前途」高安月郊／『演芸画報』）

実はこの「人形振り」なしの八重垣姫は、幕末の江戸の名女形、「大太夫」と異名をとった岩井半四郎の考案であり、それを五世中村歌右衛門が中村仲蔵から教わって、さらに團十郎に伝えたという。この五世中村歌右衛門は、明治末から昭和にかけて、劇壇の中心的存在であったが、團十郎にならって「人形振り」を一貫して否定し、彼らの周辺の役者たちにもその影響を及ぼしたのである。このことは、後に触れることにする。

團十郎の「人形振り」嫌いは、彼の死後も度々話題にのぼっている。團十郎が如何に嫌いとはいえ、さすが吉田八蝶を付き人とし、二世・三世吉田国五郎らの名手の教えを受けただけあって、「人形振り」が出来なかったわけではない。[9] 事実、希望しなくとも「人形振り」を二日間だけやった例がある。

△人形振と宙乗

九代目は四代目中村歌右衛門の衣鉢を受けてゐる所が舞台上の真面目なところで、それゆゑ人形身と宙乗が大嫌ひで、頓兵衛を二日人形振りで遣つて止したし、宙乗は竹澤藤次[10]のもので役者がするものでないとが自論。

（大正六年一月「劇談会」△△△／『演芸画報』）

明治十六年の新富座で、團十郎は頓兵衛を初役で演じているが、ここで語られているのはおそらくその時であろう。

ここで気になるのは、團十郎の「人形振り」嫌いが四世中村歌右衛門の「衣鉢を受けてゐる」からだというところである。團十郎が四世中村歌右衛門を非常に尊敬していたことは、『團洲百話』の一番はじめに歌右衛門のことが語られていることからもよくわかる。だが、「三世中村歌右衛門の『人形振り』」でも触れたが、師匠である三世歌右衛門の芸風をよく受け継いで、その舞踊の巧さから「人形振り」を得意にしていた。ところが、この大正六年の記事では、まるで四世歌右衛門も「人形振り」が大嫌いであったかのような印象を受ける。これは團十郎の記憶があまりにも鮮烈であるために、その前の時代の役者のことは團十郎というベールを通してしか人々に認識されなくなっていたということを示すものであろうか。

ただし注意しなければならないのは、團十郎が嫌ったのは「人形振り」という演技様式であって、人形操りそのものを歌舞伎より下に見ていたわけではない、という点である。それは、かなり時代は遡るのだが、元禄から宝暦にかけて活躍した音羽次郎三郎が、「操上るりは元來歌舞妓をまねて語り人形もかぶきをまねして行ふ事也、然るを歌舞妓より操りをまねぶる事かぶ

きすいびのもとひ也といへり」[11]と極めつけた態度とは、明らかに異なっていよう。

再び吉田国五郎の追憶談を引く。

> 團十郎が人形に就ての事は、差當てた狂言に依らず、道具、拵、譯という様に、親父を師匠として聞いたのでして、若い自分から心掛けて、自分は舞臺で人形振はしなくても、研究はして居つたから、それが皆技藝の上へ応用されたので、とても今日の役者の企て及ぶところではないのです。
>
> （前掲「團十郎追憶談（其二十六）」）

團十郎が人形から学ぼうとしたのは、その様式ではなく、いわば性根に関わるところであったのではないだろうか。それは、一時は謗りをうけながらも、團十郎が生涯にわたって追求しつづけたものであったはずである。

彼は、明治七年（一八七五）七月に河原崎座の再建を果たし、市川家に戻って九世團十郎を襲名する。その河原崎座の開場興行において、従来の歌舞伎とはまったく異なる舞台を目指したのが『新舞台巌楠』である。「かねての宿願を実現しようとし、（中略）極端に動きの少ない演技を見せ、幕切れに慣例の柝を打たない」演出に、観客はおおいに戸惑ったという[12]。いわゆる「活歴」への情熱を示す一例である。形ばかりの誇張を廃し、写実を目指そうとした姿勢がうかがえる。

ところが同年十月には一転して、訥升演じる『日高川』の清姫の後ろについている人形遣いを演じている（図版　参照）。この絵本番付を見ると、裃を着けた上半身の出遣い姿で、人形舞台の手摺らしきものも描かれている。

ライバルである菊五郎は、先にも触れた通り、人形遣いとの親交もあり、「人形振り」好きであった。これは「人形振り」ではないが、慶応元年（一八六五）五月、市村座で『忠臣蔵形容画合』五段目において、菊五郎は「人形遣い西川伊三郎」に扮しており、本人の伊三郎のもとで一か月ほどの稽古をしたという[13]。明治六年（一八七四）九月、村山座の切『花色法音楽』の中では「人形遣い菊川五郎三郎」に扮し、さらに翌七年五月には守田座で『新板色讀賣』のお染を「人形振り」で演じており、その背後に中村芝翫が出遣いをしている版画[14]が残されている。このような人形遣いの役（本物の人形を遣う場合も「人形振り」の場合も含める）に扮する趣向は、幕末から明治期の歌舞伎に度々見られる。團十郎の人形遣い役もまた、その流れのなかの一例といえよう。

＊　＊　＊

明治期以降に編まれた、九世市川團十郎に関する書物の多くを見る限り、「人形振り」などもってのほか、生涯触れもしなかった、としか思えない。ところが実際は、人形遣いの役も演じており、しかもそれは少年時代の付き人、吉田八蝶という上方の人形遣い[15]や、江戸の吉田国五郎らの指導を抜きには考えられないのである。また、ライバルの尾上菊五郎も、西川伊三郎との交流を持っていたことも、明治歌舞伎が人形遣いと深い関わりを持っていたことの証左に

なろう。だが、尾上梅幸のエピソードからもわかるように、人形遣いと歌舞伎役者との距離は時代とともに隔たってゆく。團菊以後、果たしてどのように時代は流れていったのか。次章では、後世の状況を、團十郎の残した影響に焦点をあてて探っていきたい。

注

(1)『朱筆書入れ江戸芝居番付集』早稲田大学演劇博物館（平成二年）。

(2)『雀のさきがけ』関根只誠遺稿（『演劇叢話』（大正六年）所収）。

(3)ただし、三省堂『日本芸能人名事典』では、この国五郎を「三代目」とする。『義太夫年表』での事蹟をみる限りでも、確認できるのは三代である。

(4)番付による確認。以下、人形浄瑠璃の興行番付はすべて『義太夫年表－近世篇』所収のものに拠る。

(5)演芸資料選書6『四代目竹本長門太夫著／増補浄瑠璃大系図』（上下）国立劇場芸能調査室（平成七年）。

(6)但し、二世吉田八蝶がいたという可能性を全く否定することはできない。弘化二年（一八四五）と推定されている名古屋・若宮御社内での興行では、「豊松重五郎」と「吉田八蝶」がともに人形遣いとして番付に記載されている。遣い手として豊松重五郎、人形頭取として吉田八蝶というふうに、名を使い分けているのではなく、両方にそれぞれ役名が記されている。二世豊松重五郎の没年、及び八蝶の名が現われた時期や、頭取を勤めた時期を考えあわせても、弘化二年は動かしがたいが、この二つの名をどのように解釈すべきか。豊松重五郎は「おらち」を除いてほとんど「光秀」などの立役がついているのに対し、吉田八蝶の役はすべて女形である。

(7)弘化二年（一八四五）～明治四十三年（一九一〇）。大阪文楽座の人形遣い。桐竹門十郎の実子。三世吉田辰造に入門し、幕末には江戸でも修業した。派手な芸風で、吉田玉造を相手とした女形を遣って一世を風靡した。

(8)早替わりの創始は、三世吉田国五郎も自分の思いつきだ、と述べている（明治三十六年一月「人形雑話（下）」／『演芸世界』二十三号）。

(9)團十郎の河原崎権十郎時代に「糸操りの人形振り」という変わった形を見せたものがある。安政六年（一八五九）九月の市村座における『仮名手本忠臣蔵』において、五段目の斧定九郎役である。当時を回想して、大道具の長谷川勘兵衛は、『演芸画報』昭和三年六月号で「権十郎は是を人形振りで演ったから、腰抜けたやうな定九郎で変なものでした」（「長谷川勘兵衛実話－劇界秘録（四）」）と述べている。神山彰氏によれば、この演出は、けれんを得意とした初世市川小團次のセンスによるものであり、「これはいわゆる『珍型』という以上に、当時の役者や観客の持っていた視覚の性質と、今日のそれとの差異を実感させる」例とのことである（平成元年（一九八九）、「視線の『改良』と写実の位相（下）」歌舞伎－研究と批評」4）。なお、ここで「人形振り」ということばが使われ

ているが、本論で問題としている三人遣いの形態を模倣した「人形振り」とは異なった種類と見て、あえて本文中では触れなかった。この糸操り人形と歌舞伎の関係については、江戸時代についてはまだ不明なことがあまりにも多い。近代の状況に関しては、別の章で論じる。

（10）二世竹澤藤治。幕末に活躍した江戸の曲芸師。曲独楽に水芸、からくり、手品などを組み合わせた興行で評判を呼んだ。

（11）『役者論語』（『新群書類従』第三巻所収）。

（12）服部幸雄『市川団十郎』平凡社（昭和五十三年）。

（13）明治三十五年九月「人形芝居」西川伊三郎、『演芸世界』十九号。

（14）『明治文化版画大鑑鏡』明治演劇篇（豊文館、昭和七年）所収。

（15）知りえた範囲では、伊原敏郎氏の『明治演劇史』（早稲田大学出版部）の中で、「なほ河原崎家では大阪の人形芝居に居た八千代といふ人形遣いを抱へて、人形の型をも長十郎に教へさした。」と述べている一例のみである。この「八千代」が、「八蝶」のことかと思われる。

図一明治7年10月河原崎座「日高川紀国名所」錦本番付（国立劇場上演資料集278所収）

「團菊」と並び称せられた五世尾上菊五郎の方は大の「人形振り」好きであったが、もう一方の九世市川團十郎は大の「人形振り」嫌いであった。そして劇聖とうたわれた團十郎の影響の方が、時代の風潮にもかなってか、後世に与えた影響が大きかったように思われる。

たとえば、『神霊矢口渡』の頓兵衛役については、次のような回想がある。

先の寿三郎[1]さんが上方で六十以上で遣つたのを見ましたが、其時人形見の櫓で好い型がありましたから、それを多少用ひてゐますが、帝劇[2]のお客として適るかどうかと不安でしたが、今度は前後の出し物が好いので、此中幕も面白く見られ適つたやうで、〈略〉私は全然人形見を遣りませんのは、前にも後にもあるあの人形見の人間から人形へ変つて行くのが不自然でもあり、黒衣が一々出てわざとらしいので止したのです[3]。人形見といへば、先年新富座で高助[4]がお舟を出した時、堀越さん〈＝市川團十郎〉が頓兵衛で「此役は甘くつて手が付けられない」といつて、それまで頓兵衛も人形見で遣り「なんなく」の忍び込みの時浅黄幕を被せるのを止してしまつたさうです。〈略〉今度幸四郎君[5]は〈「人形振り」頓兵衛を〉厭がつてゐましたが、此前一寸経験もあつたので出したわけです。

（大正五年一月「私のお舟」澤村宗十郎／『演芸画報』）

この談話からも窺えるように、團十郎の「人形振り」嫌いが彼の後進たちにも大きな影響を及ぼしている。「不自然」「わざとらしい」という発想は、写実を目指した團十郎そのままといえまいか。『神霊矢口渡』のお舟は、この七世澤村宗十郎[6]の当たり役とされ、今日も澤村家の「お家芸」とされている。なお、ここでの「人形見」は「人形振り」と同義と思われるが、頓兵衛の登場の時に浅黄幕を背景に被せ、その前で様式的な演技を見せていたというのであろう。今日の浅黄幕は、大道具を転換するまでのつなぎや、次の場面の背景を観客に期待させるためにしばらく被せておくという用い方があるが、このような「人形振り」のために使用するという方法はほぼ完全に忘却されている。これも團十郎の遺産というべきだろうか。

以下、團十郎の「人形振り」嫌いの感化を最も強く受け、後世へ影響力が甚大であったと思われる二人の役者、五世中村歌右衛門と六世尾上菊五郎について検討してゆく。

（一）五世中村歌右衛門

明治三十六年に團菊を失ってから昭和初期に至るまで、東京劇壇において政治的に覇を唱えたのは、五世中村歌右衛門である。慶応元年に生まれ、明治八年に四世中村芝翫の養子となった。士族出身のためか、気品と美貌では並ぶものなしと言われ、子役時代より團十郎・菊五郎と同じ舞台を踏み、その度胸の良さをかわれていた。明治三十七年の『桐一葉』（坪内逍遥作）の淀君によって歌舞伎の新境地を開き、新作に熱意を持っていたとされる。歌舞伎役者の大方

が、松竹の傘下におさまるようになって、その技芸委員長、俳優協会長などの役職を長きにわたって掌握し、その発言力の大きさは誰しも認めるところであった。さて、養父の芝翫が「人形振り」の名手であったのにも関わらず、実に大変な「人形振り」嫌いであった。途中から鉛毒で身体の動きが不自由になったためばかりでなく、演技に対する考え方の本質的な変化が見てとれるのである。その事実と影響を検証していきたい。

明治三十二年一月に養父の四世芝翫が没した後、三十四年五月に五世芝翫を襲名してから、雑誌等でのインタビュー記事が増えてくる。團菊すでに老い、次の世代の担い手たちがクローズアップされてゆく中、芝翫の名は常に市村家橘（のちの十五世羽左衛門）らと並んでトップに数えられているが、ことに芝翫はその怜悧な発言で注目されていた。團十郎と菊五郎の演技についての考えを述べた記事を見てみよう。

同じ槍を付けるにも、堀越さん〈＝團十郎〉はいきなり直ぐに突掛けますが、寺島さん〈＝菊五郎〉の方は先づコウ形を構へてから突掛ける、コ、が実地と芝居即ち『斯うだ』と『斯うだらう』との分れる所で……御見物の気受は兎も角も私共の考へではドウも堀越さんの方に賛成したいと思ひます。ハイ、御説の通りお客様は受けて下さらないかも知れません。イエ、寧ろ只今の処では寺島さんの様に芝居たつぷりで見せた方が皆さんもお喜びなさるに極つて居りますが、サテ本当に感じさせやうと云ふには御見物のお考へを別物にして、自分だけが其役の人物になりすませばそれで宜いとする外はありますまい……と云ふと何だかお客様へ不親切の如く聞へますけれど爾でなくては真に其役の精神を写して充分感動を与へると云ふ訳に参りません。

（明治三十五年四月「中村芝翫團菊論」贋阿弥／『演芸世界』十四号）

このインタビューで、歌右衛門（当時芝翫）の考えがはっきり團十郎に強く影響されていることがわかる。受けを狙う演技を否定し、役になりきるべきだとして、言外にではあるが菊五郎のいき方への批判を匂わせている。

「人形振り」についての早い時期の発言から見ていこう。『神霊矢口渡』のお舟を勤めた時の談話は、次のようなものである。

此のお舟なぞは、私として言つて見れば、何うかつて演る程の事もなし、別に話をする程のこともないのです。併し其れが新作物であると、ここあすこと苦心の処もあるのです。が、併し大抵大阪でやつたのを子供の時見た事があつたので、本行だと六蔵を入れてから、一人になる処が人形振になつてやりましたが、其れが助高屋とのは違ふので、兎に角私は助高屋の時の正本通り人形振なしでやつてゐるのです。

（明治四十二年「『お舟』と『尾上』中村芝翫／『歌舞伎』百五号）

お舟役はもともとあまり気乗りがしない役のようで、工夫も何もない、とそっけない態度である。本行つまり人形浄瑠璃に忠実な大阪では「人形振り」が慣例となっているが、江戸－東京系の助高屋ではやらないから「人形振り」をしない、としている。相手役の頓兵衛を勤めたのは、團十郎の弟子の市川猿之助[7]だが、彼もまた「人形振り」なしを強調している。

此れを人形振でする人としない人があるから、何つちを取るかですが、一体人形振といふ

ものは物に依るので、「琴責」の岩永なぞと来ると、仮令重忠が人間であつて、如何なに無理だと思はれても、人形振でしてあすこへ行かなければ可けないので、又あの人形振の可笑味が、大に調合つて好いのです。併し此の頓兵衛なぞは、岩永とは違ふから人形振でしなくつても好いと思つて、私は演りませんから、或は逃げたとも言はれませう。〈略〉それから此れは全体が人形から出たものですから、引込みは刀を担いで、重に木をカラツくと打たして韋駄天の人形振でやつたもので、左團次もさうなのだといふ事ですが、私は六蔵があ、いふ三枚目ですから、頓兵衛が其の上軽くなつては可けないと思つて、花道の付際で大きく踏出して六法で引込んでは何うかと苦心しては見ましたが、併し團十郎、〈四世〉芝翫なら其れで好いかも知れませんけれど、又思ひ直して、重々しい中に逆見得をして、後の駈出しを舞鶴屋式、所謂仲蔵さんの演さうな格好を利用して見たのですが、併し無意識に、カラツくと木を打たして引込めば、向ふ正面の受けは好いかもしれません。先づ人形振を除けて、あんな処で演つてゐるのです。

（明治四十二年「初役の頓兵衛」市川猿之助／『歌舞伎』百五号）

明治末までは、一応は「人形振り」の頓兵衛も存続はしていたことがわかる（現在は辞書の記述にもなく、口伝としてもまったく残っていない）。この頓兵衛の「人形振り」の創始は、九世團十郎の実父である七世市川團十郎によるものかと推測される。関根黙庵[9]によれば、天保二年の河原崎座での七代目襲名披露に『神霊矢口渡』が出され、

これ迄は誰が演ても頓兵衛は安敵に演つてゐたのを七代目が大敵にして、銀の針金で制した白髪のかつらを用ひ、顔も赤くぬつて都て大時代に演じ大出来大当り

（大正四年八月「福内鬼外の矢口渡」／『演芸画報』）

であり、四世中村歌右衛門も演じて評判がよかった旨を記している。いずれも三世中村歌右衛門に所縁の深い役者ばかりでもあり、扮装も明らかに人形めいた雰囲気である。初世市川左團次以来、途絶えていた役だが、左團次が岩永や藤弥太など、意外に「人形振り」の役をよく演じていたことも考えあわせると、天保から明治までは、頓兵衛の「人形振り」は定着していたものと見てよいだろう。さて、明治四十二年に市川猿之助が「人形振り」を止めたのは、直接的に團十郎のことには触れていないが、役として滑稽味のある軽いものにしてはいけない、という発言にもあるように、一度は團十郎もしたのだから、という配慮が働いているのではないだろうか。また、目を引くのが、一人舞台での頓兵衛は「人形振り」でやってはいけなくても、四人の登場人物のうち一人だけ「人形振り」になる岩永は、あのおかしみが大いにつりあって良いのだ、という発言である。演劇としてのリアルさや役の心理のことなどには、何も触れられていないのである。

歌右衛門に戻ろう。明治四十四年に歌右衛門を襲名した後、その「人形振り」への非難がストレートになってゆく。

世の中が段々進むに従つて／人形振り／などはするものではないと思ひます。御承知の通り、人形の癖を取つたものですから、上手な人形遣のを見ましては、人形にならないのです、それはなぜかと云ひますと、上手な人形遣になれば、人形が人間のやうに働くので、

人形の癖といふものが知れませぬ。それですから、人形振をやらうと思ひましたら、拙い人形遣のを見てごつ〳〵したところの癖を取れば、それで人形になるのです。併し人形振などは馬鹿々々しくて一人のものに二人も三人も掛かるので、まあ、どの位踊り難いか知れはしませぬ。私の考へでは、此の人形振などをするものは、その場が持ち切れなくつて為方なしに勤めるのだらうと思ひます。早く申せば十分踊のある人が人形振をいたしますと、それを五分しまつて置いて、五分見せるといふ勘定にするのです。

（明治四十四年十二月「五代目歌右衛門の懐旧談（下）」伊阪梅雪[10]／『歌舞伎』百三十八号）

最初の「世の中が段々進むに従つて」という言い方は、「人形振り」が時代遅れのものだという気持ちを端的に表したものであろう。この頃には、ことに東京における人形浄瑠璃が衰亡の一途を辿るとともに、「人形的な」と形容される演技のありかたも古いものである、というイメージが出来つつあったからである。

歌右衛門は、従来「人形振り」で有名であった役を「人形振り」なしで演じ、それをひとつの規範にまでした。最も顕著な例が、『本朝廿四孝』の八重垣姫である。許嫁である武田勝頼に追手がかかったことを知って、なんとかそれを勝頼に知らせたいと思う八重垣姫が、家に伝わる法性の兜の霊力を借りて飛び立ってゆく、「奥庭」または「狐火」と通称される場面で、姫が「人形振り」になるのである。「人形振り」なしの歌右衛門型の評判は、どうだったのだろうか。

八重垣姫はさすがに極め付の役だけあつて無類でありました。上品で綺麗で、さうして滴るやうな情趣を見せてゐました。奥庭の狂ひに人形振りを避けて、二人の取巻きを十分に働かせたのは己れを知るものと謂つて可なりです。

（大正五年二月「正月の三座」中内蝶二[11]／『演芸画報』）

明治末から大正初期にかけての八重垣姫や雪姫のスタンダードは、むしろ「人形振り」にあった。それは言うまでもなく、観客がそれを喜んだからである。だが、歌右衛門によってくどいほどに「人形振り」が否定された結果、当然ながら他の役者にも影響を及ぼした。このことについては後に触れる。歌右衛門の次の談話にも、團十郎の影響を見ることができる。

『奥庭』の場を、大概は人形振で見せる事にしてゐますが、私は此人形身と云ふものが大嫌ひな為に、八重垣姫に限らず『櫓のお七』でも『矢口のお舟』でも人形身でなく勤めます。それはどつちかと云へば、人形身の方が楽で儲かるのですけれども、全体人形其物が一つ体を、真と左手と足の三人で遣ひこなすものであつて、役者が其真似をするのは、生きてゐる者が死物の真似をする事になる訳ですし、其上人形身で見せる以上は、人形の悪い癖だけを取つて勤めなければ、つまり人形のやうには見えないのです。若い役者が動く事を眼目にするのならばいざ知らず、役の性根を現はさうと云ふ今日の時代には、最も不向きなものだと思ひますが、しかし役の持切れない人たちにして見れば、さうする方が徳なこともあるのです。

（昭和八年十月「魁玉夜話（一）」中村歌右衛門／『演芸画報』）

「生きてゐる者が死物の真似をする」、「役の性根」、いずれも團十郎の芸談に出てくることばである。歌右衛門は團十郎よりもさらにくどく、「人形振り」否定論を繰り返している。これも義太夫狂言の名作として上演頻度の高い『祇園祭礼信仰記』の「金閣寺」の場に、大膳によって桜の木に縛り付けられた雪姫が、足で桜の花弁をかきよせ、それに爪先で描いた鼠に縄を噛み切ってもらう、という場面がある。恋人のもとになんとかして行きたい、と悶えるところで、黒衣のつく「人形振り」になる型がある。その雪姫について、歌右衛門はこう述べている。

悔みの涙はら〳〵〳〵　〈略〉此辺は姫としての見せ場であり、義太夫でも「爪先鼠の段」といつて語り場になつてゐる位ですから、姫は下品にならぬやう充分に芝居をするところですが、大抵の人は人形身でやるやうです。あれは肝腎の長ぜりふを言ひながら激しく動くのですから、まともにやれない…骨が折れる…といふところから、一種の胡麻化し気分で人形振りにした訳でせうが、私はあれを好まないので、一度も舞台で人形振りをしたことがありません。尤も此狂言は前申した通り、人形から出たものですから、只単に人形を真似るといふ一つの景事と見れば別に兎角の文句はないでせうが、然し人間が人形の真似をするのは余りい、事ではないと思います。

（昭和八年十二月「魁玉夜話（三）」中村歌右衛門／『演芸画報』）

「一つの景事」としてなら…と断りを入れながらも、人間が人形をまねをするのはやはり良くない、と言い切っている。この歌右衛門の論調が、後代の雪姫を決定づけることになった。

雪姫の眼目である爪先鼠は成駒屋〈＝中村歌右衛門〉型では人形振りを避け、思入れで間を埋めていく、どちらかといえば心持ち本位の近代的な演じ方である。『魁玉夜話』には「大抵の人はここを人形ぶりで演じます（後略）」とあるように、五世歌右衛門の時代は人形振りが主流だったらしい。しかし同書に「動ける人間が、動けない人形の振りをするのは芸道の本来から云えば間違った話と云っても差支えないでしょう」と述べている。このように主張した歌右衛門家が二代に渡って東京の歌舞伎界に君臨した結果、人形振りは卑俗な演出とされて大歌舞伎から遠ざけられたと言えよう。

（平成十年六月「霜月の歌舞伎」伊藤博明[12]／『歌舞伎　研究と批評』二十一号）

こうして「人形振り」を徹底的に排除した歌右衛門であるが、最晩年になると、やや論調に変化が見られることを指摘しておきたい。「人形振り」は相変わらず嫌いであったようだが、それまでほとんどなかった人形浄瑠璃への言及が増えているのである。

昭和十一年九月の『演芸画報』において、歌右衛門は「二十何年ぶりに、文楽の人形浄瑠璃を聴きに行きました」と述べている。この談話の中で、父・四世中村芝翫と摂津大掾[13]との親交や、歌右衛門自身もよく大阪宅へ遊びにいったことなどが述懐されている。歌右衛門没後の昭和十六年五月、安部豊は[14]「中村歌右衛門追想録」（『演芸画報』連載）のなかで、こう述べている。

歌氏は殊の外浄瑠璃に関心をもち、俳優は必ず之れを習得して置くべきのものである。踊りと浄瑠璃の素養がない俳優は詰らぬ、とまで極言した程、それほど浄瑠璃必要論者で、

従つてラジオ放送の浄瑠璃は大抵都合して聴いたものである。土佐太夫[15]の放送は元よりのこと、古靭太夫[16]の合邦などは肚がある、と褒めてゐた。女義太夫では大阪の小仙[17]の合邦を聴いて以来「あの女は巧いものです。呂昇[18]などよりも、その人物には肚があります」と云つたこともある。幾度も玉手御前に扮した人だけに、さうした浄瑠璃には一入興味を覚えたものらしい。

そしてさらには、それまで触れることのなかった人形遣いについても、学ぶべきことがある、と言うようになる。

若い人たちは義太夫の肚をこしらへて先輩によく聞き、文楽の人形つかひの動きなどを見て参考にすることです。上手な人形つかひは、そんなに動かずに心持で見せるから心得として見て其長所をとることです。

（昭和十五年「続々魁玉夜話（十三）」中村歌右衛門／『演芸画報』）

この発言に先立ち、歌右衛門が菊五郎への懐旧の念が強まったことを示す談話がある。

教へるといふことについては人各々持前があつて、噛んでく、めるやうに教へてくれる人もあれば、尋ねられた処だけを簡単に答へるだけの俳優もありますが、團十郎さんは放任主義の方で、殆ど教へてくれませんでした。聞けば其心持を話すといふ程度で、物事は一心に任せてやれば結構上達する、教へられた通りを守つてゐては駄目であると言はれましたが、五代目さんは一々叮嚀に、夜明かしまでして教へ、気が乗れば直ぐに立つて、自ら演じて見せるといふ行き方で、私などは子供の時から可愛がられ深切に教へて貰ひました。

（昭和十二年八月「続魁玉夜話（九）」中村歌右衛門／『演芸画報』）

團十郎を非難しているわけではないが、ニュアンスとしては菊五郎の方により親しみを感じ、懐かしがっているように思われる。さらに前月の談話では、八重垣姫のことについて語っているのだが、「人形振り」云々については触れず、中村仲蔵に五世岩井半四郎のカラミを使うやり方を教えてもらって好評を博したと回顧し、それを團十郎に伝えたと述べている。

團十郎の姫は流石に立派なもので、勝頼に云ひ寄るところの体のこなしなど、お姫様らしい色気があり、すべてが上品で、ほんとに巧い人だと思ひました。

（昭和十二年七月「続魁玉夜話（八）」中村歌右衛門／『演芸画報』）

その同じ談話の中で、やはり五世菊五郎の八重垣姫にも触れている。

奥庭は人形身で菊之助と梅幸とが介錯してゐました。勿論五代目の姫も結構で、武将の姫君らしい素振りのうちにも何となく云ひ知れぬ色気がありました。

菊五郎の八重垣姫への賞賛が、「奥庭」の場についてなのか、その前の「十種香」の場についてなのかがわかりにくいが、「人形振り」でやったことを取り立てて非難はしていない。「人形振り」への態度がやわらぎかけたかと思われる間もなく、昭和十五年九月、歌右衛門はこの世を去る。

（二）六世尾上菊五郎

五世中村歌右衛門という、近代屈指の大きな女形が、基本的には九世團十郎の影響を受けつつ、晩年には五世菊五郎への思慕の念を強めていたらしいことを見てきた。その尾上菊五郎の後継者の動向を確認しておこう。

まず五世尾上菊五郎の養子で、歌右衛門と並んで東京での人気女形であった、六世尾上梅幸[19]の談話を引く。

今度は〈雪姫は〉二回目なのですが、初めて勤めたのはたしか明治廿五六年の頃、亡くなつた三河屋が團蔵と名前替をした時で、初日は今日と同じく六月一日でした。／初めて此姫を演じるに就き、亡父が綾瀬太夫の所へ行けと申しまするので、通つたのですが、芝居が千秋楽になつても半分位しか上がりませんでした。〈略〉跡で考えれば、その稽古よりも詰まり白廻しと呼吸を飲み込ませる為であつたのでした。／先の時例の花吹雪を集めて、爪先で鼠を描くのを人形振で遣りましたし、着附は赤でしたが、今度は人形振を止して、着附も成駒屋の兄さんがした藤紅色を新しく誂へました。その人形振といふ事に就いて、先の通りにしたものか、どうかと思つて人にも相談しましたら、人形が好いといふ人もあり、止した方が好いといふ人もあつて弱りました。

（大正五年七月「人形振を止した雪姫」尾上梅幸／『演芸画報』）

「成駒屋の兄さん」とは五世中村歌右衛門を指す。結局、梅幸は亡父菊五郎よりも歌右衛門式の「人形振り」なしの演じ方をとったのだが、その時代の趨勢というべきだろう。梅幸は昭和九年に『梅の下風』（法木書店）という芸談集をだしているが、そこでの「人形振り」自体への考えかたにも、歌右衛門を慮ったと思しきあとが見られる。

人形振りといふことを好くやりますが、人形は人間に見せやうといふ考へで、人間に出来ない仕科でもドンくやりますから、莫迦に形が好ろしう御座いますが、人間が人形にならうとするのでは、何うも無細工になるので、形が中々好く見へる訳が御座いません。然し金閣寺の雪姫のやうな一人で縛られた儘、彼長丁場を持つには余程の技量が無ければ持堪へることが出来ませんから、従つて人形振で御覧に入れば井戸端へ腰を下ろして見たり、姫として出来ない芸でも人形ならやることが出来ます。／尤も縛られて居乍ら活躍する方法があると伊藤晴雨さんならいふでせうが、私共に仕たら人形振なら御茶を濁すことが出来ますから華出に動く点で人形に持つて行きます。

（「人形振」の項より）

これを、「人形振り」の積極的支持と解釈することもできるだろうが、「長丁場を持つには余程の技量が無いと」持ちこたえられない、「人形振なら御茶を濁すことが出来ますから華出に動く点で人形に持つて」いくのだ、という考えは、明らかに「人形振り」は技量の無い役者の逃げ道だ、というものである。但し、この続きに「人形振り」の時の心得や衣裳のことなどが詳しく述べられていることから、どの程度否定的に捉えていたのか分かりにくいきらいはある。梅幸の子息が栄三郎を襲名する時にも、雪姫を「人形振り」で勤めさせている。その時に梅幸は、「お前には人形振も無理だが、我々が出ればどうにか形が付くだらうし」（大正九年七月「雪姫の苦心」尾上栄三郎／『演芸画報』）と息子に言ったという。「人形振も無理」の一言

に、普通の人間のままで演じる方が上で、「人形振り」はその下、という意識が窺えよう。役者の思惑は別にして、評判は悪くなかったようである。『演芸画報』『新演芸』ともに、黒衣の付いた雪姫のイラストを掲載し、守田勘弥[21]の踏んだ足拍子が三百十三回であったなどと、細かいことまで報じている。「人形振り」好きであった五世尾上菊五郎の家の出しものとしては、まずふさわしいと受けとめられたのであろう。

だが、六世を継いだ尾上菊五郎は、真向から「人形振り」を否定した。

五世尾上菊五郎の実子として生まれ、九世市川團十郎にも愛されて幼少期から薫陶を受けていたという、明治の歌舞伎役者としてはまさにサラブレッドといっていい存在であった。時代物、世話物、舞踊、あらゆるジャンルの演技にすぐれ、現代もなお「六代目」の演じ方は規範とされている。九世團十郎を失って以来、半世紀近くにわたる「市川團十郎空位時代」を、五世中村歌右衛門とともにその権威と実力でもって支えた大物であることには間違いない。歌舞伎に近代的なリアリズムを実現しようとしたのも、この菊五郎の特徴であった。つまり、型から入って性根を現してゆくやりかたではなく、戯曲を自分で読み込んで、その役を自分の解釈にのっとって演じてゆくやりかたである。これは、少年期に九世市川團十郎に見込まれ、その膝下で修行を積んでいたことの影響が大きいと言われている。

をどりと生世話物に於ける菊五郎のうまさについては、吾々は異議がなかつた。問題なのは、丸本歌舞伎の役々であつた。／人形系統の狂言は、いふまでもなく、チヨボがあり、俳優はその助けをかりて、芝居をするのである。人間が人形と同じことをすることから、出発してゐるのだ。／菊五郎は、元来正面きつて大見得をきることの出来ない人だつた。勿論、先天的に、菊五郎には「錦絵的なもの」が欠如してゐたから、ことさら彼が、江戸幕末の爛熟期にふしぎなマスクをもつた役者たちのしたやうな、しつつこい芝居をしなかつたのは、結果として、彼が聡明だつたことになるが、実は、彼の受けた九代目團十郎の教育がさうさせたのかと思はれる。／團十郎は自分のまねをするなと、少年時代の菊五郎に教へた。子供心にもえらい小父さんと思つてゐた九代目の言葉は、彼に後年「型は自分に合ふやうにしてゆくのがほんとだ。先輩の型に従つたら、た、その先輩を模倣してゐるだけのことになる。その役になることの方が、もつと大切だ」といふ演劇論を植ゑつけたのである。

（昭和二十四年九月「菊五郎歌舞伎」戸板康二[22]／『幕間』別冊）

「その役になること」へのこだわりは、先の歌右衛門の発言と全く同じである。菊五郎は、芝居の稽古の段階で本当に感極まって急に泣きながら走り出したりすることもあったというほど、役への没入をしたという。

先に述べてきた歌右衛門同様、この六世菊五郎も非常な「人形振り」嫌いであった。

そこで人形振といふものは、御承知の通り、どうもどうも目の働きは遣へず、呼吸は出来ず、呼吸といへば鼻から計りで、其れに此の通り肥つてゐるから、苦しくつて苦しくつて堪りません。〈略〉前に申した通り、名人の型へ我流を交てやつてゐるのです。兎に角こんな苦しいものはありません。

（明治四十二年「八重垣姫と幸兵衛」尾上菊五郎／『歌舞伎』百十三号）

劇評の方では、「踊上手の優だけに、〈略〉悪からう筈はない」（「市村座を観て」伊坂梅雪／同書）と好意的に迎えられていたが、菊五郎自身はいやでたまらなかったらしい。ここで注目しておきたいのは、人形遣いとの関係がまったく触れられていないことである。「人形振り」は、歌舞伎役者の間で伝達されるべきもの、となっているのである。

ただ、菊五郎がどんなにいやがろうと、興行として「人形振り」は充分に目玉になるものであったことは注意しておきたい。大部分の観客は、「人形振り」をそれほど時代遅れだから良くない、などとは考えてはいなかったのである。大正四年十二月には、初世中村吉右衛門[23]の船頭に菊五郎の清姫という、豪華な顔合せの『日高川』が企画されている。

▲〈略〉ゆうべは私の清姫は見なかつたんですね。

「今夜それを見やうと思つて居ます。

▲まア見ない方がいいでせう。

「どうして。

▲全体役者が人形の真似を上手にするのはいい事なのでせうか。

「されば、先づ踊の踊れない人が逃げ道にする事のやうに思つて居ます。

▲私は踊が踊れない人でせうか。

「踊れ過ぎる位です。

▲それだから私には人形振は出来ません。自分でも余つ程拙いと思つて居ます。又骨を折る気にもなれません。今日も見ないで帰つて下さい。

（大正五年一月「菊五郎幕間問答」大愚堂主人／『演芸画報』）

この問答は重要である。菊五郎の相手になっている「大愚堂主人」は、劇評家の川尻清潭[24]なのだが、彼らがこの問答において、「人形振り」を「踊の踊れない人が逃げ道にする事のやうに思つて」いると認識している箇所に注目したい。本来、「人形振り」は、体がよく切れ、舞踊にすぐれた役者の得意とするところであった。三世及び四世中村歌右衛門しかり、四世市川小團次しかり、二世尾上多見蔵しかり。「人形振り」を見せられるということは、舞踊の巧さの証明でもあったのだ。[25]それがこの大正期においては、全く逆の意味になっている。

大正九年に市川松蔦が南座で『神霊矢口渡』のお舟を勤めた時の評に、菊五郎の「人形振り」観をうかがわせる岡鬼太郎の発言がある。

鬼太郎　いろいろ悪口をいふやうだが、〈松蔦の〉人形ぶりはあまり巧くなかつた。これは単に松蔦君だけではない、今、人形ぶりの巧い人はゐない。殊に東京俳優にはない。人形ぶりで巧かつたのは、故人九女八[26]でせう。

柿紅　死んだ寿三郎が巧かつたせうぢやありませんか。

鬼太郎　さうです、清姫やお七を売物にしてゐました。

柿紅　清姫といへば、菊五郎の清姫はまづかつたが、吉右衛門は巧かつた。

鬼太郎　菊五郎はまづいといふよりも、人形に趣味を持つてゐないでせう。人形ぶりは立役がよく、人形は女形がよいものとされています。

（大正九年八月「初開場の南座（芝居合評会）」岡鬼太郎・岡村柿紅・川尻清譚・永井荷風・久保田米斎／『新演芸』）

菊五郎が人形の演技そのものにまったく興味を示さないことを指摘した発言だが、もう一つ興味深いのは、「人形ぶりは立役がよく、人形は女形がよいもの」という件りである。この場合の「人形ぶり」は、黒衣なしで義太夫にのってパントマイム式の演技をすることで、「人形」というのが黒衣のついた、今日でいう「人形振り」に相当するものであろうか。確かに、明治以後の「人形振り」のレパートリーは、ほとんどが娘役であり、男性役は『壇浦兜軍記』の岩永ほか、二・三にとどまっている。「人形振り」という用語がよく用いられるのは、『吉田屋』の伊左衛門である。座敷での演技の一部に義太夫にのってパントマイム的な演技をする箇所があり、その解説に「人形振り」ということばが度々使われているのである。

六世菊五郎の数々の談話には、実父である五世菊五郎の人形好きや、度々勤めた「人形振り」の舞台、時には西洋の糸操りをそっくり模倣しようとした突飛な試みについてはほとんど触れていない。

ところが、ある時期になると、菊五郎もまた「人形浄瑠璃通りに」ということを言い出すようになる。没年は昭和二十四年だが、その数年前からその類の発言が増えてくる。

”合邦“今度で三度目、いづれも橋尾さん（＝七世市川中車）[27]の合邦につき合つて玉手御前を二度勤めました。そこで仕草は全部橋尾さん（中車）さんに教わつた通りを見せた訳だが、今度は少し自分の工風を入れてみるつもりで、人形の型をきいたり成駒屋の型を調べて貰つたりして色々研究してゐます。手つ取り早くいふと院本に近づけたといふことになるが、そんな訳で、今度は院本を丁寧に読みました。

（昭和十六年六月「院本による玉手御前」尾上菊五郎／『演芸画報』）

”伝授場“は大体院本通りにやつてゐます。人形を見て人間にやれるやうに引き直した点もあります。〈歌舞伎では殆ど上演されていないので〉今度の上演はいつそ人形に頼る方がよいと思ひつきまして、文楽の上京を幸ひその話を持ち出し一幕じつくり見せて貰ひました。

（昭和十八年三月「一、二月の歌舞伎座で出した珍しい『菅原』の伝授場－菅丞相」尾上菊五郎／『演芸画報』）

團十郎及びその高弟であった市川中車の型を離れ、自分独自の演技・演出を目指そうとした菊五郎が、たどりついたのが「院本」すなわち人形浄瑠璃の原作であり、人形の型であった。もちろん「人形振り」は二度と手がけていないことから、あの黒衣のつく「人形振り」嫌いは変わらなかったようであるが、大正期には「人形に趣味を持っていない」と指摘された菊五郎が、五世歌右衛門と同じく昭和中期に人形浄瑠璃への回帰を示したことは、看過しがたい事実ではないだろうか。

＊　＊　＊

九世市川團十郎は、どの演劇関係の書物を繙いても、必ず大きな取り扱いをされ、歌舞伎史上の巨人と見なされている。だが、その素養に人形の型があることは、彼の「活歴」趣味の影に隠され、知られることはあまりない。そもそも歌舞伎役者と人形遣いがどれほど密接な関係にあったのかさえ、語られることはないのではないか。

そして團十郎の影響力は、昭和初期まで君臨した五世中村歌右衛門、六世尾上菊五郎という両者にも及び、彼らの態度がさらに近代歌舞伎界に人形を顧みない風潮を促したと思われる。しかし、両者ともその晩年に人形浄瑠璃への回帰を示しているのである。こうした東京劇壇の一連の動きのベースには、「人形＝古いもの／原点」という考えがあるように思われる。近代東京において、人形がそのようなイメージを付与されたのはなぜだろうか。「人形振り」および人形の型による演技を考える際、人形浄瑠璃そのものの境遇を抜きに考えることはできまい。かつて歌舞伎の姉妹でもありライバルでもあった人形浄瑠璃は、どのような状況にあったのだろうか。

注

(1) 二世坂東寿三郎。上方では「じゅうさぶろう」と発音する。安政四年（一八五七）～明治二十二年（一八八九）。二世坂東寿太郎の弟で、初世中村雀右衛門の弟子。主に大坂の中の芝居で和事役や女形として活躍。

(2) 帝国劇場の略。明治四十四年開場。芝居＝悪所のイメージをくつがえすべく、伊藤博文・西園寺公望らが提唱し、それに澁澤栄一・福澤桃吉らが応えて実現した。ヨーロッパの劇場の視察を充分に行ったうえで設計され、横長にのびてゆく歌舞伎の舞台とは異なった縦に高い舞台がはじめて作られた。一方、歌舞伎の上演のために、斜めに短い花道が作り付けられたのは、やむを得ないとはいえ、観客、役者双方に不評だったが、従来の見物人とは違う観客層を呼んだことの意義は大きいと言われる。三越による「今日は帝劇、明日は三越」のキャッチフレーズは、当時の流行語にもなった。

(3) 七世宗十郎がお舟の「人形振り」をやめたことについては、この時より下った大正十一年の横浜座評で、画家の岸田劉生が次のような感想を述べている。「宗十郎のお舟が、人形振りを見せるといふ事を聞いたが、たうたうそれをやらなかつたのは遺憾であつた。あれは人形振りで見せて貰つた方が好かつた。」また、当時来日していたパレエのアンナ・パブロワに心酔するムードが世間に満ちていることに対し、「その次の月で三津五郎の『獅子』を見たが、救はれた気がした。こんな好い所作を持つて居て、パヴロワでなくてはならんやうにいふものがあるのを役者自身の内にあるに至つては全く時代の潮流といふものを嫌悪したくなる」と嘆いている（「旧劇とその役者」／昭和二十三年刊『歌舞伎美論』悲劇喜劇選書）。

(4) 四世助高屋高助。天保九年（一八三八）～明治十九年（一八八六）。五世澤村宗十郎の

実子として江戸に生まれる。安政六年から文久二年まで上方で修業。立役と女形を兼ね、明治期の名優であったが、口跡はねばついたという。当たり役に『神霊矢口渡』のお舟、『廓文章』の伊左衛門など。

（5）七世松本幸四郎。明治三年（一八七〇）～昭和二十四年（一九四九）。九世市川團十郎の弟子。立役にすぐれ、ことに『勧進帳』は「幸四郎の弁慶」として生涯に千六百回以上も演じた。実子に十一世市川團十郎、八世松本幸四郎、二世尾上松緑がいる。

（6）七世澤村宗十郎。明治八年（一八七五）～昭和二十四年（一九四九）。四世助高屋高助の養子として育てられる。帝劇専属の歌舞伎役者として活躍。和事役・女形で好評を得る。得意狂言として「高賀十種」を選定。

（7）初世市川猿之助。明治四十三年に段四郎と改める。安政二年（一八五五）～大正十一年（一九二二）。殺陣師の名人坂東三太郎の子。はじめ十三世市村羽左衛門（＝五世尾上菊五郎）に入門していたが、明治四年に望まれて河原崎権之助（＝九世市川團十郎）門下に移る。明治三十年代以後は中小芝居を中心に活躍。

（8）二世市川左團次。明治十三年（一八八〇）～昭和十五年（一九四〇）。初世左團次の実子として、東京に生まれる。松居松葉とともに洋行し、帰国後小山内薫等とともに自由劇場を設立。黎明期の新劇に大きな役割を果たす。一方、新歌舞伎の上演も積極的に行い、新旧双方の演劇にとって貴重な功績を残した。「人形振り」についての事跡は不詳だが、実父の初世左團次が上方の子供芝居の出身で、四世小團次の養子であったことから、「人形振り」の藤弥太などで当てたこともあり、二世もその芸を受け継いだ可能性はある。

（9）劇評家。文久三年（一八六三）～大正十二年（一九二三）。江戸生まれ。父は関根訂誠。川上音次郎などの一座にも関わったり、市村座の経営にも参与した。

（10）詳細不明。雑誌『歌舞伎』『演芸画報』『演芸世界』などの執筆多し。著書に『尾上菊五郎自伝』など。

（11）明治八年（一八七五）～昭和十二年（一九三七）。劇作家、邦楽作曲家。高知に生まれ、東京帝大卒業後『萬朝報』記者として劇評も執筆。

（12）現・歌舞伎学会会員。

（13）竹本摂津大掾。天保七年（一八三六）～大正六年（一九一七）。人形浄瑠璃の太夫。大坂生まれで、明治期を代表する名人とされる。明治三十六年五月、小松宮家より掾号を授けられる。大正二年に引退。

（14）明治十九年（一八八六）～昭和三十二年（一九五七）。演劇評論家。明治三十九年に上京し、明治四十年より『演芸画報』の編集に携わる。学者の坪内逍遥、劇評家の伊原青々園、役者の五世中村歌右衛門らの信望厚く、『舞台の俤』八巻（大正八年～十一年）などを編んだ。

（15）六世竹本土佐太夫。文久三年（一八六三）～昭和十六年（一九四一）。人形浄瑠璃の太夫。高知生まれで、子供の時より義太夫素人会に出ていた。明治二十年に上京し、二十二年より大阪に出勤し、摂津大掾門下に入る。美声で艶物を得意としたが、晩年は写実的

な詞語りにすぐれたという。若手育成にも努めた。

（16）二世豊竹古靭太夫。のち豊竹山城少掾となる。

（17）詳細不明。初世中村吉右衛門もこの小仙に浄瑠璃を学んでいたらしい。

（18）豊竹呂昇。明治七年（一八七四）～昭和五年（一九三〇）。大阪の女義太夫。愛知生まれ、十一才より浄瑠璃を語る。明治二十五年に大阪に出て、播重席を中心に活躍し、人気沸騰。女義太夫全盛時代を築く。大正十三年に引退。

（19）明治三年（一八七〇）～昭和九年（一九三四）。実父は三世尾上菊五郎の孫の尾上朝次郎。幼少より西川鯉三郎に舞踊を学ぶ。明治十五年、五世尾上菊五郎の養子となり、十八年に尾上栄之助と名乗る。二十四年に栄三郎、三十六年に梅幸を継ぎ、十五世市村羽左衛門の女房役として人気を博す。

（20）初世竹本綾瀬太夫。天保四年（一八三三）～明治三十四年（一九〇一）。人形浄瑠璃の太夫。大坂生まれだが、明治元年に相生太夫として上京し、以来東京の大薩摩座や結城座、寄席でも活躍。明治八年頃に綾瀬太夫を名乗る。明治十年に大阪に戻るが、十八年には再び上京し、東京で没した。

（21）十三世守田勘弥。明治十八（一八八五）～昭和七年（一九三二）。十二世勘弥の三男。明治三十四年に襲名し、「古風な」と言われた面長ですらりとした容姿で和事の二枚目で人気があったが、大正年間には研究劇団文芸座を中心として歌舞伎以外の演劇界にも大きな功績を残した。

（22）大正四年（一九一五）～平成五年（一九九三）。劇評家、作家。東京生まれ。慶応大学在学中から演劇研究を志し、平明で近代的な歌舞伎評論を次々に発表した。『俳優論』『かぶきへの招待』正続など著書多数。

（23）明治十九年（一八八六）～昭和二十九年（一九五四）。三世中村歌六を父として東京に生まれ、子供芝居で評判をとった。九世市川團十郎の重厚な芸風をよく継承しつつ、上方役者である父・歌六の「ねばっこい」芸も体現しえたという。六世尾上菊五郎と「菊吉」と並び称せられた。終戦後，歌舞伎統制の解除につとめたパワーズは、　この吉右衛門の芸に心酔していたという。

（24）明治九年（一八七六）～昭和二十九年（一九五四）。東京生まれ。劇通の川尻宝岑の養子となり、幼少期より芝居に親しむ。『演芸画報』には創刊当初より社員として参加。『都新聞』のミツワ化粧品の宣伝を抱き合わせた歌舞伎役者の芸談シリーズ「ミツワ文庫」は、すべて清潭が書いたものである。のち『新演芸』の記者となる。晩年は松竹の監事長をつとめた。

（25）二世市川松蔦。明治十九年（一八八六）～昭和十五年（一九四〇）。東京生まれ。明治二十七年に初世市川左團次に入門し、明治座を中心に活躍した美貌の女形。明治四十五年に松蔦を襲名、披露狂言は『櫓のお七』。『番町皿屋敷』のお菊など、従来にない新感覚の女形芸を創造し、義太夫狂言には概ね不向きとされたが、『鳴神』の絶間姫のような大時代な役では評価されている。

（26）市川九女八。弘化三年（一八四六）～大正二年（一九一三）。女歌舞伎役者。東京生まれで、幼少より坂東流の舞踊を学び、のち御狂言師の坂東三津江の門下に入って寄席に出る。小芝居で人気を集め、市川團十郎家の門下にうつる。「女團洲」と仇名されるほどの技量を持ち、ものによっては團十郎より巧いと言われた。新派や新劇の舞台にも請われてよく出ているが、女歌舞伎そのものが衰退の一途を辿る中、活動写真の前座を勤めている最中に倒れ、そのまま永眠した。

（27）万延元年（一八六〇）～昭和十一年（一九三六）。京都生まれ。七才の時に初世尾上多見蔵に入門。明治十三年、東京の名跡である市川八百蔵を継ぐ。二十一年には九世市川團十郎に正式に入門し、その右腕として活躍した。大正七年に俳名の中車を芸名に直す。当時、「日本一の光秀役者」と賞賛され、格調高い立役として重きをなした。一方で、上方出身であることから、東京役者で義太夫がわかるほとんど唯一の役者ともいわれ、大阪の人気役者である初世中村鴈治郎の相手役でも評価されている。

第三節　近代の人形遣い

第一章　吉田国五郎の足跡

今日、文楽と通称される人形浄瑠璃は、判で押したように「大阪固有の芸術」と言われるが、その興行の場が主として大阪に限られるようになったのは、大正も半ばを過ぎてからのことである。近代の人形浄瑠璃に、江戸ー東京根生いの系譜が存在していたことは、倉田喜弘による詳細な記録『東京の人形浄瑠璃』（演芸資料選書・5、国立劇場調査養成部芸能調査室、平成七年）に鮮やかに見て取れる。また、「團菊」と並び称せられた九世市川團十郎や五世尾上菊五郎なども人形遣いとは浅からぬ縁を持っていた。ところが、しだいに人形遣いと歌舞伎役者との間には距離ができてくるのである。とりわけ、東京においてその傾向は顕著である。そこには、人形浄瑠璃に対する劇壇の態度が反映されているのではないだろうか。

本論は、東京人形遣いの最後のスターといえる三世吉田国五郎の足跡などをめぐって、近代の東京劇壇の一端を探る試みである。

（一）幕末から明治中期の概況

劇聖と奉られる九世市川團十郎が、その少年時代より上方の人形遣い・吉田八蝶を付き人とし、また吉田国五郎からも直接に演技を学んでいたことは、これまでに論じてきた。この吉田国五郎については、『演劇百科大事典』（平凡社、昭和三十五年）には触れられてはいないが、『日本芸能人名事典』（三省堂、平成七年）には次のように記されている。

人形浄瑠璃の人形遣い。江戸後期から大正にかけての主として江戸の名跡。代数は不明。（三代）天保九（一八三八）～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。明治中期の新聲館公演などにより、東京の人形浄瑠璃再興に貢献した。

明治三十一年（一八九八）九月十六～十八日の『毎日新聞』に連載された、この吉田国五郎の談話によれば、生家は浅草観音仲店の「小泉」という数珠屋で、叔母が二世吉田国五郎の妻であった縁から国五郎に可愛がられ、九年間の大阪出勤から帰ってきた後、養子として引き取られたという。その六才当時からそろそろ稽古をし、十四・五才頃からは「文太郎」という芸名で顔を出させてもらって各地を巡業もした。二十一才の時、二世国五郎の師匠にあたる「文伍」の名を譲ってもらう。この文伍という名で一生を通すつもりであったが、「少しく事情があって」、二十六才で吉田国五郎と改名をする。その二年後、両国に結城座が再興された折、国五郎も参加。桐竹紋十郎らと同座している。

その頃の羽振りの良さを、国五郎は次のように述懐している。

マア贅沢な事を言ふやうですが、其頃私は歌舞伎役者の様に縮緬づくめの身装で、若イ者を引き連れて結城座へ通ひましたよ。斯んな事を仲間中で誰でも遣る者はありませんでした。

（明治三十一年九月十七日「吉田国五郎」／『毎日新聞』）

このような事が認められたのも、それだけの腕があったということなのであろう。その技倆と人気のほどは、明治になってから作られたいくつかの番付に見ることができる。明治元年（一八六八）の『東京名誉三種人記』に挙げられた九十六名の内に「木偶　吉田国五郎」、また明治六年（一八七三）の『高名三幅対』に挙げられた百三十八名の内に「人形　横浜　吉田国五郎」の名が挙げられている。

ところが、その活躍の場であった結城座が、三年もたたずに退転してまう。国五郎自身、「高が人形」で歌舞伎なみの木戸銭をとったこと、また太夫らの寄席志向が衰退の要因であろうと言っている。

同じ高い値段ならば、歌舞伎の方が余程面白うございますもの、お客さまの足が、ツイ芝居町の方に向きますは、コリヤ道理な訳でございます。夫に段々寄席が盛んになつて参りましたので、座附の義太夫語りが、人形の方に出勤致すよりも、寄席の方は身体が楽でお剰にお金が充分に取れますから、徐々寄席に出勤する様になりましたが、此二ツの原因で、結城、薩摩の両座とも潰れて了いました。

（明治三十一年九月十八日、同前／『毎日新聞』）

その後、国五郎は九年間ほど北海道を廻る。「一座は三十六人に荷物が十三駄。サア何もお金になりまして、旅の事ですから始末に困つた位」というほどの景気の良さであったという。

東京に帰ってからは、ずっと席亭で人形を遣っているが、「サテ〳〵舞台の狭いので、思ふ様に遣はれませんのが、甚だ残念でございます」。吉田国五郎が帰京してから最も注目を浴びたのは、明治二十年代であろう。この間、東京の人形浄瑠璃界では大阪の文楽座にも負けない興行を打とうという気運が盛んになる。明治十九年（一八八六）十月一日の『東京日日』の記事を引く。

浜町の東華楼で西川吉田の大人形　浜町一丁目の（久松座の跡）東華楼は、去る十五日の暴風雨に家根其外とも余程いためしが、早速修復に掛りて最早落成せしにぞ尚一層景気を添へんと、大坂にて屈指の太夫竹本重太夫、勢見太夫、巴太夫、小隅太夫等を招き、外に越太夫を加へ、三味線は文蔵、勇造、鬼市にて例の西川、吉田の大人形を興行するとぞ。

また、同年十月八日の『改新新聞』の記事では、次のようにある。

久松亭の大人形／今度竹本綾瀬太夫が発起にて浜太夫の連中と組合ひ、浜町一丁目の久松亭（元、東華楼）を定席とし吉田国五郎の大道具人形を興行し、追ては大坂の文楽座同様のものとする目的にて連中一同の技芸研究場とし、優劣に依て月棒を与へて奨励する計画を立て、弥々来る十六日より開業し、譚物は千本桜の通しにて鮨屋の場を綾瀬太夫が語り、又、浜太夫は鰻谷の場を語るとのことなれば、嘸大入を取るならん。

だが、初めこそ話題になったものの、実際の興行成績は芳しいものではなかったらしい。

このような状況のなか、一筋の光明が見えかける。明治二十六年（一八九三）十月、神田の新声館における人形浄瑠璃の連続興行である。竹本綾瀬太夫、四世竹本播磨太夫らが中心になり、人形は吉田国五郎らの一座であった。翌二十七年、二十八年と客の入りも良く、新聞での評判も上々であった。中でも、人形では吉田国五郎の演技に対する言及が目につく。

国五郎、一座の座頭丈けありて勘助の母親もよし。八重垣姫に至りては実に霊妙。生た人間の俳優でもア、は行ぬ物をと感服の外なし。然し乱れに成て、狐を出したり姫を二人にしたり、臭い事だらけは吃驚仰天。景清は生た人間で台詞を言てもだれる物を、能く人形にて持こたへたと言までの出来。

（明治二十六年十月四日『都新聞』）

新声館の人形芝居／前号にも記せし如く一昨日は二の替りの初日なりしが、前々よりも評判も宜とて館内立錐の地もなき大入にて、白石嘶の逆井村を津賀が語り、中幕の陣屋は綾瀬、二番目の八百屋お七は播磨、例ながらいづれも悪からう筈なく、人形も流石国五郎丈充分と遣されて婦女子も大喜びなりし。

（明治二十六年十一月七日『中央新聞』）

明治二十七年（一八九四）二月には、五世尾上菊五郎が福助、菊之助、栄三郎、松助、訥升、家橘らを連れて見物したことも『萬朝報』で報じられている。

国五郎の徳太夫婚礼の祝ひ唄の所、手習鏡の白太夫が扇の段に似て人形の性根場ともいふ所なるべし。爰らは国五郎の魂、徳太夫の人形に移りて、繰らずとも自然に動き働くものと外に思はれず。

（明治二十八年五月八日『東京朝日新聞』）

このように新聞紙上で話題となっている間、東京の浄瑠璃愛好者の専門誌『義太夫雑誌』において、この新声館の興行をめぐってある論争が起こる。

（二）明治中期の「人形無用論」

明治二十八年（一八九五）五月十五日の『義太夫雑誌』（二巻一号）に、菊六子なる人物が「新声館を難ず」と題した文を寄せている。かなりの長文だが、その一部を引いてみる。

過つる頃の事なりき、我曲界の老将竹本播磨太夫は大阪に下れり。而して其帰るや否、白聖青塗の新声館は忽然として中古の堺町を装ひぬ。余は之を以て直に播磨が浪花土産とはせざるべし。然れども其仕組に於て新声館は殆ど大阪の文楽座と異ならざるなり。嗚呼浄瑠璃は遂に彼の陋野迂遠なる人形に依籍せざるべからざるか。

菊六子の意見は、人形があるとかえって浄瑠璃の曲調を損なうものであり、浄瑠璃の進歩のためには明らかに障害物となる、というものである。これに対し、翌月の『義太夫雑誌』（二巻二号）において、牛込の素楽なる人物がただちに反論を行う。

抑も菊六子は、義太夫の発達に就て将来何條の意見を有せらるゝ、人かは存ぜねども、義太

夫節と繰人形とは古来浅からぬ契りを籠め居りしこと、は百人が百人承知して居るものを、今更に離れよ、又一方を焼殺せよとは御無理ならずや。〈略〉総て音楽遊戯の如きは人民の程度に従て沿革あり。新聲館の如きものもよき見物人のある間は矢張人民の嗜好に適するものなり。故に義太夫雑誌の如きは是等が改良を奨励する義務あるも強ちに破壊するの権力はあらざるべし。

また、筆浪人なる人物も別のところで同様の意見を述べたようだが、人形無用論者はなおも強硬な態度を見せつけた。翌七月には、肆渓居士による「菊六子を賛して筆浪素楽の妄を拓く」という一文が掲載されるのである。

余は菊六子の如く人形を以て強て鳥辺野の煙となさんとする積極論を為すものにあらず。人形の存在する何の妨害を社会に与へざればなり。況んや幾多声曲を幇助したるの功を没するの忍びざるに於てをや。唯播磨太夫が義太夫曲の発達を図るの最利器として人形に依頼したるは、今や倍々進歩せんとしつ、ある義太夫曲前途の大妨碍物たりを勧告し、併せて筆浪人素楽両氏が妄を覚さんと欲するあるのみ。〈略〉人形の歌舞伎に及ばざる、前章説くが如し。然らば、義太夫曲社会の徒にして疾に此に注目して人形を捨てたらんには、必ずや歌舞伎と同様の進歩を為せし事明なり。

さらに同年九月には、十ページにもわたって「人形演劇を難ず―再び」と題した文が、菊六子によって綴られる。ここで菊六子は、単に新声館だけを非難するのではなく、人形芸というもの自体を排除すべきだ、という姿勢をはっきり打ち出す。

人形を以て戯曲の精神を発揮せんとするは、根底よりの誤謬とせざる可らず。何となれば、戯曲が既に人世の隠微を穿ちて人間の心霊を描出せんとするものとせば、之を発揮すべき方法も努めて精神的ならざる可らず、然るに人形は桔屈不自在なる木偶にして、素より自然の情思韻致を具へずさへなれば、〈略〉如何なる名人上手の出づればとて完全なる精神を得る能はざるべく、到底歌舞伎の始より精神的なるに劣る事萬々なり。

では、大阪で人形浄瑠璃がなお盛んなのはなぜか、ということに対しては、次のように述べている。

大阪に於て文楽彦六両座、幸に好運を保つを得るは、是曲界のものが唯々旧風を尊びて、人形芝居てふものを神事の如くに心得、浄瑠璃は飽くまで之に随伴せざる可らざるものと思惟して、時世と推移するを知らず、浄瑠璃の本体をも究めずして、徒らに保守主義を取り、苟くも義太夫節の太夫たるもの一たび此舞台を踏まざれば正当の位置を与へず、又名人上手の太夫は、此座以外に出席することなく、義太夫節を聞かんと欲する者をして已むを得ず此座に入らしむ為のみ、若し夫れ一たび自由開放の主義を取りて人形芝居以外に越路大隅の大家を出ださせめば、人形座の運命何ぞ今日の如くなるを得んや。

菊六子はこの文章の中で、人形芝居を繰り返し「劣等劇」と呼んでいるが、その後で「此可憐児」とややわらいだ言い回しを用いて、「唯浄瑠璃界より排斥し去らんといふに外ならず」、「ダーク人形に於けるが如き巧妙は認め居るなり」ということも付け加えている。ちなみに、ダーク人形というのはイギリスから来日した糸操り人形である。

『義太夫雑誌』で展開された、この一連の論争において、「人形無用論」を唱えた側の主旨をまとめてみる。発想の根底にあるのは、おそらくは西洋演劇の移入による戯曲至上主義であろう。舞台において戯曲の精神を表現するには、人形などでは不十分である、ということが第一である。そこに「進歩」「改良」という言葉が頻繁に登場することからもわかるように、浄瑠璃にも演劇改良運動を起こすべきである、という意図が見え隠れしている。ここで問題になるのは、人形浄瑠璃という芸態において、どこをどう「改良」するのか、ということである。浄瑠璃は音曲であり、人形は三人遣いである。どちらも演技の様式性がきわめて強固なものになっており、おいそれといじるわけにはいかない。そこで目についたのが人形だったのではないか。幕末からしばしば見られる早替りや宙乗り、時には見台抜けといった多くの「けれん」、そして人形遣いが役者気取りで化粧をして派手な袴をつけての出遣いなど、人形の方には「芸術性」に相反する要素はいくらでも挙げられた。おもしろいのは、人形無用論者が人形の不完全さをさんざん言い立てながらも、「現時国五郎が技を見るに素より尋常ならず」（菊六子、『義太夫雑誌』二巻一号）、「当時国五郎が伎の凡ならざるも知りぬ」（肆渓居士、同前二巻三号）とあるように、吉田国五郎の芸の素晴らしさだけは認めざるを得なかったことである。かくのごとき名人がいてもなお、せっかちに人形を排除しようとしたところに、当時の東京劇壇の趨勢が窺えよう。人形を取り除いた後の義太夫節をどうしたいのか、明瞭なビジョンを示さないまま、結局この論争は打ち切られてしまう。

だが、この人形無用論の後、東京における人形は確かに凋落してゆく。明治三十九年（一九〇六）に刊行された『義太夫秘訣』（富田文陽堂）の中で、岡鬼太郎[1]は東京の人形浄瑠璃界の状況を次のように述べている。

人形芝居の浄瑠璃

人形芝居といふもの維新の頃までは東都にも行はれ居りしが、歌舞伎芝居の漸く盛大になるに随ひて廃れ、此頃に至りでは全く其の影を収むる様になりぬ。

また同書には、先に述べた人形無用論を受けたかのような記述も見られる。

素浄瑠璃

人形なしの義太夫節これを素と云ふは、二百年の昔より、人形と義太夫節とは相離る可からざる者に極められし為なるが、人形は自分ばかりにては役に立たねど、義太夫の方は独歩の出来る身なれば、早晩人形は置去りにせられて義太夫の後影見送りつゝ、足摺りして泣死に死ぬに至るべし。人形使に比較的の名人あつて常に義太夫節の芸人を導き行く中はともあれ、義太夫節の方に若し名人顕はれ、人形は邪魔なり不必要なり、後進の者には別に教え様ありなんど云ひ出ださば如何に、否、さる名人の迚も顕はる可くもなけれど、人の頭脳は日に増し複雑になり行く世に、木偶の働きを誰か長く満足して歓び見るべき、人形の勢ひを保ち来りしは、人情を誰にも解り易く書きたる院本が早く人形を動かすものに定められしが為なり。然れども人間の働く歌舞伎芝居の方漸く進歩し、木偶に人間の打勝つ様にならば其時にこそ人形は滅び、義太夫は一本立となるべけれ。大阪に於ける人形の存在は、偶々大阪役者の生地なきを證するに足るのみにて、決して義太夫節の本場たるを

誇るの材料にはあらざるなり。人形よりは人間の方が、十が十まで巧みならんには、見る物としては歌舞伎芝居喜ばれ、義太夫は単に聴く物として世に残らん、これ当然の事にして、遠からず義太夫は斯道の人の所謂素浄瑠璃の天下とならんなり。

岡鬼太郎のこの論では、人形操り固有の価値というものが存在するとは、はなから考えられていなかったように思われる。大阪にたまたま人形が盛んなのは、大阪の歌舞伎役者がだらしがないだけのことであって、絶対に人間の方が人形よりも上である、と断言までしている。東京での義太夫節愛好家には、当時このような論が吹き込まれていたのである。

明治三十年代に入ると、東京の人形浄瑠璃の興行に関する記録は減少してゆく。吉田国五郎に関する記事を挙げておく。

人形の吉田国五郎宙乗りより墜落／昨日午後五時頃の事なりけり、神田区表神保町新声館に興行中なる人形遣い吉田国五郎は、播州皿屋敷大詰奥庭の場にて、お菊の人形を携さへ掛物より脱け出で宙乗りとなり、首尾よく見物の喝采を博せんとせし処、道具方が取急ぎて釣をかけ違へたる為め、国五郎は宙乗半ばより墜落し、頭と鼻とに傷を負ひ血汐は顔に淋漓り掛りしも、斯道に熱心なる同人は頭の傷を物ともせず、血を拭きながら演じ終りたるが、一時見物は総立ちとなりて其混雑一方ならざりしと。

（明治三十年二月九日『東京朝日新聞』）

新声館人形の評／大切鉄山館の場。岡太夫の鉄山、お菊とも申分なし。太夫替りて後、お菊の幽霊掛物の女絵がお菊と化り、其中より国五郎、お菊の人形を持ち宙釣りと成て出、種々変化したる後、忠太と早替りの遣ひ分けはいつもながら奇麗な手際なり。末に太夫の床へ来り、太夫の懐ろへ幽霊の人形を押込は少し不手際と思はる。其跡自身が見台の所へ立ち、背後へ反て太夫の懐ろへ逆さに入るは此一幕中の見もの、実に感服なり。なれども同じ事なれば、人形遣ひは人形に手を放さぬやう致したきもの。爰は人形を袖に包み、前の如く太夫の懐ろへ入る事はなるまいか。夫より床下へ抜て手摺へ出、船瀬三平の人形を遣て打出し。是も又呼びもの、一場なるべし。

（明治三十年二月十七日『東京朝日新聞』）

新声館操芝居の評／（『釜ケ淵双巴』にて）国五郎の五右衛門、白の着付を引抜て花麗なる上下に変り、羽根の禿晴々として観客大受なり。殊更に得意の出しもの、和らかによく遣はれたり。

（明治三十年三月十六日『東京朝日新聞』）

得意のけれんを駆使した国五郎の芸に関しては、なかなか評判が良かった。

だがこの年以後、新声館での人形浄瑠璃興行はあまり話題にならなくなる。実際の興行は、明治三十二年頃まではあったようだが、要するに人気が衰えてきたということであろう。相変わらず見事な芸を見せていた国五郎だが、周囲の状況は厳しいものであったらしい。人形愛好者は、東京の観客の理解の無さを、次のように嘆いている。

吉田国五郎の操人形を観る／先年神田新声館に於て興行せし人形芝居は吉田国五郎、西川伊三郎両派合併にて、太夫も綾瀬、播磨、織、識等の大一座なりしが、予は当座の人形を

何寄の娯みとして狂言の替り目毎に見物せしも、何か故障を生じ一時解散といふ事に相成てより後は、操狂言座と定まりし戯場の東京市中に一軒もなく、夫が為軍師も今は塵芥で名人国五郎も場末の寄席を打て廻る事に立至りしは気の毒千万なり。／当月の上十五日は下谷阪本竹の内へ出席すると聞き久振にて見物せしが、〈略〉鈴ケ森に至りて国五郎が庄兵衛夫婦の早替りとお駒を遣ひしが、其の優美なる働きは、人形の体に魂を入れて自身は手を離して居るかと思へるまで楽に遣ふていたり。／か、る美術を観る者の少なきは大阪に対しても東京市の恥辱と言はねばならぬ。何卒して市内に一軒の操座を再興し、国五郎、伊三郎の老練家に詞の正しき浄瑠璃太夫を迎はしめ、諸歌舞伎同様、年中休みなき興行を計りたきものなり。

（明治三十五年六月七日『東京朝日新聞』）

このような状況下、六十才になった吉田国五郎は、再び大舞台に挑戦する。明治三十六年十月十八日より、東京の本郷座で、東京の人形浄瑠璃の力を結集すべく幕をあげた。「久しく中絶したる東京の人形芝居」（十月二十二日『都新聞』）とあって、『東京朝日新聞』にも大きく取り扱われた。『都新聞』の劇評を引く。

▲「一谷嫩軍記」須磨の浦（和佐太夫、語左衛門）太夫三味線とも熱心に勤め、人形の熊谷（国五郎）ハ敦盛の首を討つ前後の悲惨の状が最も好く、其他廉々の極りの形の好さハ東京式の大歌舞伎にて無類飛切、阪地文楽の玉助の及ばぬ處、東京一の…イヤ日本一と云ふも恥かしからず。〈略〉／▲「檀浦兜軍記」阿古屋琴責の段、阿古屋（路太夫）重忠（駒太夫）岩永（さの太夫）三味線（兵吉）琴胡弓（八助）〈略〉兵吉の絲ハ流石に一流、三曲の八助も大出来にて、三味線二人と国五郎（阿古屋）にて此の場を持ちたり、重忠（新五郎）ハ白洲へ下りるなど云ふ怪しい型ありて見物を驚かせ、岩永（文太郎）ハ人形式にて好し。

この件できわめて興味深いのは、歌舞伎を基準にして人形の芸を評価していることである。例えば、国五郎の遣う熊谷への誉め言葉として、「東京式の大歌舞伎」という修辞が用いられている。実情はどうあれ、東京人の目には、東京歌舞伎に倣った人形だから素晴らしいものに写ったと推測される。また、琴責の岩永が「人形式にて好し」というあたりもよく考えてみれば不思議な表現である。人形に「人形式」とことさら言い立てるのはどういうわけか。これは明らかに、歌舞伎において約束となっている、岩永の「人形振り」を念頭においた発言である。つまり、その他の役の人形とは違い、岩永の人形だけはある種不自然な、歌舞伎において「ギクシャク」としばしば表現されるような演技を行っていた可能性が考えられる。つまり、本来は人形の形式及び構図の模倣を目指して成立した歌舞伎の「人形振り」の演技を本家本元の人形浄瑠璃が逆輸入するという、奇妙な現象が起きているのである。当時の東京劇壇が人形浄瑠璃に対して持っていたまなざしが透けて見えるような一文である。

この興行は、一週間持ちこたえた。人形無用論者のひとりでもある岡鬼太郎の詳細な劇評が『演芸世界』三十三号に掲載されている。

これからの御時世に人形芝居は栄つて行かぬ、殊に此の東京――演劇の割合に進んでゐる

而して真に義太夫聴の少い――に於て然りだと、予々文句を云つてゐる予は、今更人形芝居を隆盛ならしめやうとは思はぬ、今の世に木偶のギクシヤクなどは余り〳〵幼い業だとは思つてゐるが、本場の大阪からとさへ云へば、足腰もろくに利かぬ玉造、小刀細工をこれ事とする紋十郎が来ても、成程、如何にも、流石だ、名人だ、あれを歓迎せぬは弱きを助けるお江戸津子様に無えこんだと、無我夢中に感心するオイソレ屋共の、余りに頓痴奇なるを憤慨し、一番此方の技倆も見知らしてくれべえと、奮然起り立つた一座の勇気には、同情を寄せざるを得ない、一つには古物保存の為二つには白痴威しの輸入品を防ぐ為、行れ〳〵、手に唾して確り行れと、旋毛曲りの予は大に嗾ける、

（明治三十六年十二月「東京座見物」岡鬼太郎／『演芸世界』）

結局、鬼太郎は大阪連中に席捲されるまじと、東京人形浄瑠璃の発奮を促しているわけである。辛口の最右翼として知られた岡鬼太郎だが、それでも吉田国五郎だけには誉めことばしか記していない。

国五郎の熊谷は最初に充分貫目を見せ、長袴の出も立派だつたが、中途物語りの辺が此人の遣ふ人形にしては些と動き過ぎた、〈略〉最初黒の衣に赤地の上下の扮装と云ひ、女房との応対と云ひ、制札の件まで先の芝翫といふ工合、兎に角舞台をごたつかせずに納めてゐるは技倆〳〵（『一谷嫩軍記』評）

国五郎の阿古屋は大得意の出し物とて、貫目と云ひ姿と云ひ、如何にも本文の阿古屋その人らしく、三曲の間の体の扱ひ殆ど間然する処はなかつた、国五郎また名人なる哉、〈略〉『さる程に我夫の』とわれを忘れてその人の上を思ふ様子、重忠ならぬ予ごときの凡骨にさへ、よく阿古屋の心中が知れたなどは嬉しい、阿古屋に扮して三曲の間に、斯る旨い事を見せ得る俳優は先づあるまい（『壇浦兜軍記』評）

又平は国五郎が遣つたらしいが『何んの因果ぞや』と眼を擦る処の情合、人形とは少しも思はれなかつた、『止まれと』の容も精神が満ちて居た（『名筆吃又平』評）

これまで挙げてきた評にも通ずるが、国五郎が遣うと、人形とはとても思われない演技になるというのである。鬼太郎の言によれば、損益は出なかったようだが、これに続く企画はついに出なかった。倉田喜弘は、この明治三十六年をもって、「東京の人形浄瑠璃は終焉を告げた」とする。[2]

この本郷座以後、吉田国五郎はどのような運命を辿ったのだろうか。

（三）東京の人形遣いの衰微

明治三十六年後はまた寄席に戻ったにせよ、明治三十年代まではまだ、吉田国五郎あり、とよく知られる存在ではあった。雑誌『歌舞伎』、『演芸世界』においては、九世市川團十郎の追憶談のほか、度々「芸談」の取材も受けており、東京の人形遣いとしてはまず第一人者と見なされていた。その一例を引く。

人形の型は好く役者衆から聞きに来るので、此春亡つた菊五郎殿が、播磨太夫の出語りで

八重垣姫の奥庭を演た時には、私が行つて種々教へてやつたことがありました。先達て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〉それから又東京座で出した「日吉丸稚桜」の時にも、芝翫、左團次、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型があつたのですが、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。

（明治三十七年一月「人形の型」吉田国五郎／『歌舞伎』四十四号）

ここでの芝翫とは、のちの五世中村歌右衛門である。人形遣いを呼んで稽古をつけてもらう慣例があったことは確かであるが、最終的にはどうやらスター役者のために改められた演出が通り、教えようと思っていたことも言えずじまいだったことへのひそかな悔しさがほの見える。談話の続きをみよう。

それから此人形芝居に就て、私も今年六十六になり升が、若い時から東京に芝居を一本立てたいと苦労は致しました。併し大阪と違つて寄席が沢山であるので、先頃も本郷座でやりましたが、どうも思ふ様に参りませんし、太夫の方も小言を云はれるので出ないといふ傾きもありますので、成立ませんでした。そこへ行くと大阪には文楽座といふ極つたものがあつて、玉造が旧来から居据つて演つて居るから動きません。紋十郎は私共と同じに、廿代の時分には東京で修行したのですから、つまり根は東京の芸風なのです。だから出京すると私の処へは屹度尋ねて参りまして、いつぞやもスケて貰ひたいなぞと云つたことがありました。

先に挙げた本郷座での失敗を無念がる一方、上京する度に新聞や雑誌で大騒ぎされる大阪文楽一座の花形人形遣いであった初世桐竹紋十郎が、東京で修行しており、東京の芸風であることを強調している。劇評のところでも触れたが、人形遣い自身にも「東京の芸風、大阪の芸風」と区別する意識があったことは留意しておきたい。また、歌舞伎と人形浄瑠璃との密接な交流についても、過去形で語られることが目立ってくる。

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か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、つた狂言はその通りでした。

（明治三十八年一月「忠臣蔵の型に就て　其六」吉田国五郎／『歌舞伎』五十七号）

個人の談話にはしばしば誇張がつきものであり、この国五郎がいうように、江戸末期から明治初めにかけては絶対的に人形芝居を歌舞伎が立てていたかどうかの裏づけはとれていないのだが、国五郎が明治三十年代まで最高レベルの歌舞伎の稽古に招かれていることや、すでに触れた桐竹紋十郎の談話とも考えあわせると、歌舞伎が人形浄瑠璃を師とみる風潮は、基本的にはまちがいなくあったであろう。国五郎は昔の繁栄をこう懐かしんでいる。

〈『忠臣蔵』の戸無瀬・小浪の道行にある入れ事のひとつ〉この草刈童を使ひ初めたのは、掃頭様が桜田で水戸浪士に討たれた前の年、丁度私が十八九の頃、中橋の南伝馬町に鳶の金太郎といふ者が出して居た佐の松といふ千二三百人も入つて人形に限つた寄席で、寄席で私の親父が真になつて年中休みなしに興行して居つたもので、休みといへば只暮の下の方位でして、上方から来る太夫は皆んなこゝを宛に来たもので、今日はからきし廃りましたが、人形芝居も今の大阪の様にそれは〳〵随分流行たもので御座いました。

（明治三十八年六月「忠臣蔵の型に就て　其十二」吉田国五郎／『歌舞伎』六十二号）

千二百人の収容ができる劇場といえば、たいしたものである。現在の国立文楽劇場の収容人数が七百五十三人で、公演は一月、四月、七～八月、十一月の四回（各回平均二十日）であることからみても、二世・三世国五郎一座の人気が相当なものであったことが窺えよう。

だが、江戸－東京系の人形浄瑠璃は、明治四十年前後に急速にその影を薄くしてゆく。三世吉田国五郎と相携えて東京の操りを支えてきた五世西川伊三郎が死去したのは、明治三十八年（一九〇五）十月のことであるが[3]、彼の死が大きなニュースにならなかったこと自体、いかに東京の人々の心から地元の人形遣いたちが忘れられた存在であったかをうかがうこともできよう。ここに江戸時代より名門の誉れ高い西川伊三郎家は廃絶する。

大正期の東京の人形浄瑠璃界を見渡してみよう。

東京で発行されていた『義太夫雑誌』において、明治二十年代後半から人形無用論が展開されたことに触れたが、もちろん「大物」の劇通にも人形援護者はいたのである。たとえば伊原青々園は[4]、『歌舞伎』百五十七号（大正二年七月）の「人形芝居来る」と題した一文の中で、次のように述べている。

所で東京には能と歌舞伎とは盛んだが、今では人形は皆無と言つても差支がありません。其れは人形芝居が上方に発達したといふ歴史の関係から来た習慣が其うしたのでもありませうが、東京に人形芝居が行はれぬといふ事は、東京人の劇に対する趣味が普遍でなく、健全でないといふ證拠とも見られるではありませんか。今度久しぶりに来た近松一座の人形も其ういふ東京人には悦ばれぬかも知れぬが、真に国劇に対する趣味を有する人は能を悦び、歌舞伎を悦ぶと同じ意味で此れを歓迎するでせう。

大正十一年（一九二二）五月の『新演芸』では、岡本綺堂[5]がいくばくかの皮肉まじりに、次のように述べている。

人形芝居などと云ふものは東京人の趣味に適さないのであらう。気の早い人は一口に木偶の坊と蔑してしまふらしい。さうして、人間でも木偶の坊に劣る芝居のあることに気が注かないらしい。良い太夫が浄瑠璃を語つて、良い人形使ひが人形を働かせるといふ情味が、東京の観客にはだん〳〵判らなくなつて来たらしい。義太夫を聴く耳はあつても、人形を見る眼はないらしい。たとへば、おしゆん伝兵衛の「堀川」のごとき、人形でなければ何うしても真実の情味は出ないやうに私は思ふが、一般の観客は矢はり生きた俳優を通して其情味を翫賞したいやうに思つてゐるらしい。勿論それは私の方がまちがつてゐるのかも知れない。（「過ぎにし物語（其廿一）明治廿六七年」）

寄席では女義太夫がいくつか命脈を保っているが、大正六年（一九一七）三月の『新演芸』を見ると、

義太夫の席として、昔のま、の景気あるは宮松（元の新柳亭主人の継承）ぐらゐ、新柳亭は市区改正で両国橋畔から失ち、つる仙は潰れ、東橋亭は変になり、若竹も色物席としての若竹となり、玉の井寂れ、小川亭は影もなく、琴平が何うにかやつて居るぐらゐ、イヤ水ツ洟が出る。（「初代東玉の頃」鬼太郎）

というありさまであったらしい。

さて、吉田国五郎はどのような晩年を送ったのだろうか。人形好きの人々が記した文章に、その一端を知ることができる。

この間電車の中で、大阪文楽式人形芝居吉田一座と記した花屋敷の広告を見た。花屋敷では、この春まで、桃太郎や舌切雀の人形芝居を西洋式の糸操りでやつて居たが、結城孫三郎の歌舞伎操りにかはり、それがまた、吉田一座の操り人形浄瑠璃にかはつたのである。何れにしても、花屋敷で、その余興として絶えず人形芝居をやつてるのは何より嬉しいことである。／ところで、吉田一座とはどんな一座だらうか。まさか吉田国五郎一座でもあるまい。吉田国五郎といへば、今から余程以前関東随一の人形遣ひとして名の響いたものださうだが、その後、人形芝居の凋落とともに、何時か忘れられてしまつて、今日では全くその消息を絶つてしまつた。

（大正三年十月「浅草の操り芝居―吉田冠十郎一座と吉田国五郎一座―」小沢愛圃[6]／『演芸画報』）

小沢愛圃は浅草に出かけ、広告にあった「吉田一座」は吉田冠十郎一座であることを知る。この冠十郎らの人形は、一人遣いで、いわゆる「車人形」[7]であった。さて、その途中に偶然見かけたのが、問題の吉田国五郎一座である。その看板が出ていた旧曲馬館（その時は「浅草かぶき座」と改称）は、国技館西隣の山本三之助一座（糸操り）のそれよりもはるかに粗末なもので、「人形芝居の痛ましい現状を語って」いたという。七十才になろうかという老齢の国五郎は、『傾城恋飛脚新口村の段』の梅川、『本朝廿四孝十種香の段』の八重垣姫などを遣っており、「人形の動作に真の生命が流れて居ると思はせるその遣い振りの巧妙さは、多為蔵や文三などの名人に較べて優るとも劣りはしない」ほどであったが、太夫はすべて女義太夫であったためか、その芸の釣り合いがとれていなかったという印象を持ったと述べている。

もう一つ、「『人形』の芝居」と題し、東海道人なる人物が記した記事がある。筆者は、明治末頃、深川のある席で「大人形吉田国五郎一座」の看板を目にして立ち寄った折、すでに国五郎は故人という噂を耳にしていたため、本物の国五郎か疑いつつ入ったところ、舞台をよくよく見ると、老いて昔の面影はなくなったものの、確かに吉田国五郎その人であり、人形よりもひたすら国五郎ばかり見つめたものだ、と回想している。さてこの記事は、大正三年に筆者が品川のある寄席に吉田国五郎がかかっているという噂を聞いて出かけた時のものである。場末とはいえ、ガスも電気も引かれてあり、子供連れを中心とした客も相応に詰めかけていたという。

◎それはさておき、木戸で貰つた印刷物を見ると「東都大人形吉田国五郎一座」とあるが、人形つかひの連名はなくて、女義太夫の名前が幅を取つてゐるのみか、上部のところに、其写真がズラリと刷込んである。よろしくお見立てを、といはぬばかりに。／◎おもふ、曾て、西川伊三郎と相対峙して、覇を一方に称へ、全盛を極めた吉田国五郎も、時代といふ巨人の偉大な掌に押し退けられて、はづかに余喘を田舎廻りに保つて居るばかり、道具などむかしのおもかげは更に無い。

（大正四年一月／『演芸画報』）

但しこの舞台では人形遣いは全員黒衣姿であり、はたして本当に国五郎が出勤していたかどうかはわからない。だが、吉田国五郎という名前に、看板としうるだけの力はまだあったと見てよいだろう。東海道人は、この名手を惜しみ、ささやかな気焔をあげる。

江戸に居て徒らに文楽を想ふよりは、一つ国五郎に力瘤を入れて、頽爛を既倒に回す－もチト大仰だが－人はないか？　江戸にはまた江戸丈けの芸風もある！　這の江戸に於ける斯界の殿将をして、空しく老いに老いしむるのは、可惜しいことではないか！！

だがこのような寄席で、かつて名声を欲しいままにした老人形遣いがなお舞台に立ち続けていることは、劇通と呼ばれる人々の目を引きもしなかった。

大正四年（一九一五）刊『娘義太夫風聞録』（駄々子発行）[9]の中に、ひとつだけ、吉田国五郎の名が登場する。

富栄　吉田国五郎の人形つかひに人形の眉毛が動く様で始終一上一下は此の娘の特徴。

この時点までは、どうやら吉田国五郎は女義太夫の舞台でお馴染みであったと推察される。

そしてこの名手国五郎の死は、次のような形で知らされるのである。中村吉右衛門が松王を演じるときいた『演芸画報』の記者は、人形の方での型などを聞きに行こうと、吉田国五郎を訪ねることを思い立った。だが、

本所松井町に同翁を訪ふと、豈計らん本年三月十七日冥途の人となられたと聞いて、古馴染の事とて懐しいやら、がつかりやらで、こゝで、初めて廃れ行く人形芝居と共に、その名手たる、芝居へも貢献した事の少なからなかつた国五郎翁が亡くなられたといふ事を、世間へ発表する事が出来たとはすの字の話。

（大正五年九月「劇談会－吉田国五郎は死んだ」△△△／『演芸画報』）

であったという。歌舞伎役者の悲報は、たとえ名題下の者であっても、すぐさま雑誌や新聞で世間の耳目に届き、また大阪文楽座の名手の訃報も必ず演劇雑誌に掲載されるのに対し、先の西川伊三郎にせよ、そして吉田国五郎にせよ、その死すら顧みられなくなっていたのが、この時代の風潮であった。こうして、江戸－東京系屈指の名人形遣い、三世吉田国五郎は表舞台から姿を消すのである。

（五）人形遣いたちのその後

三世吉田国五郎の後継者については、現在のところ不明な点が多い。大阪文楽が上京する時

には、必ずニュースとなるにもかかわらず、東京の人形浄瑠璃に対する演劇関係者の取り扱いは極めて冷淡と言っていい。各種の芸能についての記事が最も詳しい『都新聞』でさえも、明治四十年五月からは半月ごとの詳細な「寄席案内」欄を廃止し、大劇場を中心とした「しばいとゆうげい」欄に統合する。この「寄席案内」には、東京の各地区ごとに分けて寄席の名とそこに出勤予定の演者が記録されており、「車人形西川古柳」「娘人形西川組之輔」「足人形西国幸蝶」などの名称を見ることができるものである。この欄が廃止されたことが即ち、人々の好みに変化が起き、寄席情報がさして必要とされなくなってきたことを示していよう。　こうして、明治末期には東京系人形浄瑠璃の実態をさぐることは極めて困難ではあるが、時折は『都新聞』の「しばいとゆうげい」欄、あるいは新聞広告にその手掛かりを見ることはできる。大正五年五月一日の『都新聞』掲載の寄席側の出した広告に、次のようなものがある。

引抜早替大道具大人形
吉田国五郎　大一座　浅草花川戸
東橋亭
筆太夫亀造巴津太夫兵三他　好美倶楽部

前章で挙げた『演芸画報』の、三世国五郎が大正五年三月に没したという記事を信ずるならば、この広告にある吉田国五郎とは、明らかにその後継者、四世にあたるのはずである。これほど大々的に国五郎の名が出されるのは久々のことでもある。推論に過ぎないが、この五月がいわば襲名披露興行という性質を持っていたのではないだろうか。同年八月には、おそらくは子供役者による首振り芝居にもこの四世国五郎が助演していたことが次の記事からわかる。

▲苦しい言訳　下谷竹町の福宝館で首振芝居の「累」を出したが累のお化は吉田国五郎が使つた人形で役者よりも大きいゆゑ釣合が取れまいと聞くと累は絹川へ落たのだから水ぶくれになつて大きくなつたのだとは苦い言訳
（大正五年八月二十六日『都新聞』）

子供役者であるため、お化け役の累は人形でけれんを見せようという趣向であったのだろう。この国五郎も、先代の名に恥じぬほどの技量は持ち、けっこう寄席では知られていたようである。素人義太夫の温習会などにも、人形入りの場合にはこの国五郎が出演していることが、浄瑠璃愛好者のための雑誌にも見える。『浄瑠璃雑誌』の雑録欄を引く。

●豊楽会　東京鶴澤豊造連は国五郎一座の人形入りにて六月九日日本橋倶楽部に開演せり、出演番組は雲雀熊谷陣屋口、いろは同奥、松楽の先代御殿、豊の太十、時雨改め其声の菅四、篁鳳の堀川（大正十年六月／二百三号）

●東京より　既報の如く豊楽会は六月九日日本橋倶楽部に開演せり　其概況を報ぜんに聴衆は正午頃より詰かけ定刻三時には約九百人程入場し尚ほ人車自動車等にて□々と馳参じたるも入場謝絶を喰ひコボして帰れる者三百を越ゆ、実に盛会なりし、最初御簾内にて野澤吉郎が新吉の糸にて新口村を演じ次に谷川豊香の酒屋（糸吉郎）これより人形入りとな

る、三番叟、人形国五郎、三味線吉郎、新吉、豊太郎、以上は今回上京の吉郎が初見参の意味にて特に勤めたるものなるが、多数の大小天狗も其の語り口、三味線共に非常に賞賛し居たり、〈中略〉千秋楽当日は天狗の玉子（菓子）及び弁当を定員六百人分用意せしに不足を感じたれば臨時二百人前追加したるも尚ほ全部には行渡らざりし、這は畢竟人形にて人気を呼びしと会場の美々敷事等が主なる原因と思はる

（同年八月／二百五号）

二百五号の記事に「人形にて人気を呼びし」とあるが、吉田国五郎目当ての観客もまだ確かに東京に存在していたことは注目してよいのではないだろうか。[9] 但し、吉田国五郎以外の名跡というものを確認することはできず、「一座」といってもどの程度の人数であったのかさえ定かではない。明治二十九年二月の『早稲田文学』三号には、雑種税を納めている芸人の数を調査した結果が報告されており、「操人形」は九十五人とある。糸操りも含めての人数でもあろうが、税金を納められるほどの収入のある人形遣いは一応百人ほどは存在していたのである。大正期における在東京の人形遣いの人数は、今のところわかっていないが、明治期よりははるかに少なくなっていったであろうし、まさに細々と続いている、という状態ではなかったかと思われる。

かつて歌舞伎役者と対等に扱われ、その演技にも多大な影響を与えた江戸－東京系の人形遣いたちは、中央劇壇から周辺地方に流れてゆく。民俗芸能の辞典類を繙いてみると、西川伊三郎や吉田国五郎らの名前が所々に発見できる。『改訂・日本の人形芝居』（永田衡吉、錦正社、昭和四十四年）より、いくつか例を挙げよう。

北の方では、山形県東村山郡山辺町に伝わる「西川人形芝居」がある。明治二十年頃。仙台に巡業に来ていた三世西川伊三郎の人形を見て感激した農民の阿部房治が、一カ月間入門して人形の遣い方を学び、のち帰村して始めたと言われている。「西川」の名は、伊三郎に許されて付けたとのことである。また、明治中期に東京から流れてきた神保平五郎という人形師が彫ったカシラも残されているという。

栃木県奈佐原町の「奈佐原人形」は、文化文政頃に発するというが、明治二十五年頃に、吉田国五郎の弟子である吉田国造（のち西川小伊三郎、吉田玉十郎と改名）が来て、十数年指導したという。国造は一旦大阪に行くが、明治四十年頃に妻と再び奈佐原にやってきた。

千葉県安房郡丸山町の「谷頭人形」は、明治初期に、名古屋の豊松伝吉なる人形遣いがカシラ四十個を持ってきたほか、その後にも西川伊三郎や吉田国五郎も数個持参したと伝えられる。大正期に廃絶。

東京都八王子の「車人形」は、三世（一説には四世）西川伊三郎の門人であった西川古柳が考案した一人遣いの人形である。『演劇百科大事典』の記述によれば、明治中期に西川古柳、吉田東九郎、西川伊左衛門、吉田国五郎、吉田冠十郎とともに東京・埼玉・千葉・神奈川を巡業したという。この古柳は明治三十年（一八九七）に没しているのだが、この巡業についての詳細は不明である。吉田国五郎が車人形を遣ったのかどうかもわからない。

神奈川県小田原市の「下中人形座」は、安永・天明期に始まったかと言われるが、明治に入っ

て吉田金花、吉田辰五郎（当時駒十郎）、吉田冠十郎、吉田国五郎らが来たとされる。この相模地方の人形については、近代その芸脈をよく支えたのは、東京から流れてきた西川伊左衛門であるとされる。彼は五世西川伊三郎の門人だったが、昭和七年（一九三二）、小田原に葬られた。さて、この西川伊左衛門の系譜に、「吉田国五郎」の名が見える。西川伊左衛門の妻は語女と言い、盲目の語り手であったが、この語女の実弟が吉田国五郎を名乗っているのである。三世国五郎との直接の関係はわからないが、『神奈川県民俗芸能誌（続篇）』（永田衡吉、神奈川県教育委員会、昭和四十二年）によれば、次のように紹介されている。

語女の実弟吉田国五郎は戦前まで南北座を率いて活躍していたので、その名を知る人も多いであろう。初めの芸名は新三郎。のち大阪文楽座に入り、吉田国五郎に師事し、新弥と改めた。恵まれた素質をもち、将来を期待されたが、名人気質の狷介な性格が災いして、吉田文五郎と喧嘩して文楽を去った。東京に戻って六代目吉田国五郎を襲名。南北座の人形顧問となり、東京の人形座として最後の記録を残した。伊左衛門の義弟にあたるわけで、よく小竹へ来て伊左衛門と酒を酌んでは芸談に夜を徹した。彼の妻は昭和初期まで東京小芝居の座を守った四谷大黒座の娘きみ、現。

同書所載の系図によれば、昭和二十五年（一九五〇）に没したとある。まず代数についてであるが、「六代目」とあるのは、本論で扱ってきた吉田国五郎を、「五代目」としたからという可能性が高い。『歌舞伎』六十九号（明治三十九年一月）の「團十郎追憶談」において、国五郎が自ら「五代目」と述べていることからきたものだろうか。「大阪文楽座に入り、吉田国五郎に師事」とあるのは疑わしい。

『義太夫年表』大正篇（昭和四十五年、文楽協会編）人名索引の頁には、次のように簡略に記されている。

吉田新三郎／東京の人。后吉田国五郎といっていた。

実際の記録を辿ってみると、「吉田新弥」の名は見いだせないが、「吉田新三郎」の名は大正中期の番付で確認することができる。初出は大正八年一月一日初日の竹豊座興行である。演目は『本朝廿四孝』の花造簑作、武田勝頼、『染模様妹背門松』久松の役をもっている。それぞれ準主人公といっていい二枚目の役である。その後も主に二枚目、立役を遣い、同年四月には『心中天網島』の主人公の紙屋治兵衛、五月に『伊勢音頭恋寝刃』の貢など、大役を次々にものしていく。この竹豊座の設立は、大正七年十一月、新京極においてである。この前にも大正四年から五年まで子供役者による「身振り浄瑠璃」で売っていた近松座が一年ほどで頓挫したが、御霊文楽座の独占体制に対する反動も含め、なんとか別座を立てるべきだという気運が京都において高まったためである。近松座でスターの地位をつかんだ竹本春子太夫らを担ぎ出し、人形遣いのシンには吉田辰五郎をすえ、京都で発刊されていた『浄瑠璃世界』という雑誌の後押しも受けて派手に開場した。しかし、『義太夫年表』（大正篇）の巻頭の解説では、この竹豊座の陣容は次のように評されている。

京都の貸座敷業者などで組織した京都因会は、錦通りの魚問屋連中と提携して、最初は鹿太夫や三味線の兵三の肝入りで新左衛門を上置きに据え、喜八郎、庄次郎、伝吉等とても

に素人義太夫を養成して座員にするはずであった。そこで近松座の連中を全部取り込もうとしたが、給金の折合いがつかなかったので春子太夫を説き伏せて弟子の三笠太夫、絹太夫、薫太夫に文楽座から時太夫、南地栄亭の主人海老太夫、京都の鳴戸太夫を入れて一座を組織した。三味線は新左衛門と弥七など京都の連中で十分手揃いであったが、人形が揃わなかったことは義振会と同じことであった。内密に文楽の玉蔵や文五郎に交渉したが、松竹が聞き知ってこれを妨害したために契約できず、吉田辰五郎をシンにして義振会の振付け担当の小兵吉を筆上にするという無人芝居であった。一体に座員の層が薄かったが、それでも絶えずその補充に注意し、同年四月に角太夫を、九月に錦太夫、操太夫を加え、三笠は大嶋、兵三は八助と改名して内容の充実を計ったが、やがて時太夫、敷島太夫や人形のシンであった辰五郎が退座し、次いで春子太夫までが休座する状態で、東京から若太夫に応援を求めても狂瀾を既到に回すことは無理で、十年三月三十一日の興行で本興行を打ち切った。

明治末から大正にかけて、日本の興行界を独占しつつあった松竹の策動振りを知るうえでも興味深い一件だが、ここで筆者の祐田善雄ははっきりと竹豊座の人形陣が手薄であるとの判断を示している。確かに当時の劇評を見ても、人形に対する記述は皆無といってよい。中心となる辰五郎は大正九年十一月までで、その翌年の二月を最後に、吉田新三郎も竹豊座をぬけたようである。この後の二年間の消息は不明ながら、大正十二年十一月、松竹合名社の経営のもとにスタートした新京極第二文楽座の初興行に、再び吉田新三郎の名が見える。この座の陣容は吉田玉次郎、そして、文五郎とともに近代の文楽座の両巨頭と謳われることになる名手・吉田栄三をトップに据えており、新三郎の役は『絵本太功記』の浪花中納言と加藤虎之助、『心中天網島』の丁稚三五郎というものであった。翌十二月の『碁太平記白石噺』では志賀台七の一役。いずれも悪い役ではなく、若手のホープが勤めるような位置づけのものであるが、その三年前には主人公クラスを持つことの多かった新三郎には、あるいは不満であったのかもしれない。この大正十一年十二月月の記録を最後に、吉田新三郎は大阪の興行記録から姿を消す。この後、再び東京に戻ったのであろう。

また、この五世国五郎にあたる人物は、昭和初期に「南北座」という一座を率いていたという。小田原の下中人形座の遣い手たちの中にも、この南北座でプロになった者が二人ある（のち、いずれも帰郷）という。では、その「南北座」という人形座は、どのような状況下で活動しはじめたのであろうか。

（六）南北座の活動

まずは南北座誕生に至るまでの人形浄瑠璃界を概観しておく。

大正後期から昭和のはじめにかけては、京阪の人形浄瑠璃界はプロも素人も位付けをめぐっての紛糾が絶えず起こっており、幾度となく人形浄瑠璃の衰微とその対策が論じられていた。当時、大阪松竹に勤めていた大西利夫は、あくまでも私見であると断りつつ、人形浄瑠璃唯一の劇団となった文楽に対して、文楽座焼失事件の翌年、次のように述べている。

古い操浄瑠璃の唯一の遺物である文楽座の盛衰に関しては、文楽が未だ焼けない以前から論議せられてゐたものであるが、昨年劇場が焼失していよ〳〵如実にこの問題に当面しなければならなくなった、世間でも種々議論せられてゐるが、誰もこの古典劇場の再興に異議をさしはさむものはないのは当然のことである。唯問題はこれを再興して如何に保存すべきかといふことである。保存即ち経営、換言すれば収支の辻褄を如何に合はせてゆくかといふことである。〈中略〉／これは私の年来の主張であるが、操浄瑠璃は既に過去の芸術である。時代と共に進み或は移りゆくことの出来るやうな芸術ではないのである。か、る未来のなき芸術は遂に亡びるより外に致し方ないと思ふのである。

（昭和二年七月「文楽再興私見」／『道頓堀』第十一号）

大阪の芝居ものであるこの大西利夫すら、昭和初めには既に「人形浄瑠璃＝過去の遺物」と広言して憚るところがない。この時期のどの雑誌の人形浄瑠璃論を見ても、これと似たり寄ったりである。現代に活かすには、根本的な芸態を変革するしかないとの意見まで飛び出した。ところが素人義太夫たちは、この衰退の原因は人形浄瑠璃の本質を理解しない、松竹の経営方針にあると糾弾する向きが大勢であった。自ら編集する『浄瑠璃世界』誌上で、毎号のように新作浄瑠璃を発表しつづけた熱血漢、石井琴水は、人形浄瑠璃がかくまで衰えたのは、見た目本位の仕手勝手をする人形のためであり、それを奨励する興行策にあると、繰り返し主張している。その一文を挙げる。

斯道の最高権威、古典芸術の殿堂たる文楽座の金看板は、云ふまでもなく、創設以来浄瑠璃であつて、浄瑠璃本来の目的は、徳川時代の人情風俗を経とし、最も通俗的に勧善懲悪を緯として人形を操るにあるのだから、曲節を本とし、人形を末としたのだが、それが今日では人形を本とし、曲調を末としてゐるもの、如く、其処に本末転倒の感がある。

（昭和五年十月「新作物必要の諸点」／『浄瑠璃世界』第三百十八号）

「（二）明治中期の『人形無用論』」で述べたが、東京では一時廃絶の声さえ起こった人形が、大正末から昭和にかけてはむしろ興行の目玉になっていたということは興味深い。この背景には、今なおその舞台姿の記憶をとどめている観客もいるであろう、吉田文五郎と吉田栄三の両名人が覇を唱えていた時期である。人形に対する関心は、東京、上方ともに昭和一桁代に確かに高まったようで、それは昭和六年には東京で人形の擁護団体が出来たり、昭和九年には「近来上方における人形研究が益々盛んになつた」（同年一月『浄瑠璃世界』「人形及び人形

遣ひ（五）」常右衛門）という記事の端々からも窺うことができる。

但し、人形遣いの環境がそれで恵まれるようになったわけでは決してなく、一つの役を演じるのに三人掛かりという、ある意味では不合理窮まりない形態からの脱出が模索され出したことを忘れてはならない。人形研究は、一面では経済のためでもあったのである。一人遣いの乙女文楽の創案は、その代表であろう。昭和十年前後の『浄瑠璃雑誌』を見ると、素人義太夫の発表会に雇ってもらうべく、桐竹門造や吉田玉徳が「人形をお勧め」などという広告まで出しているほどで、その切羽詰まった状況を匂わせている。

昭和十一年（一九三六）には京都の『浄瑠璃世界』が廃刊、大阪の『浄瑠璃雑誌』に統合される。もはや関西では持ち切れまい…こういった雰囲気が、例えばこのような記事に窺える。

浄瑠璃界の近況を見るに発祥地たる本場の大阪を離れて漸次東京へ遷りつつある事が実感される、既に文楽の興行の如きも大阪では何時も赤字で其損耗は東京で補填するのだと（松竹は云ふてゐる）

（昭和十一年十一月「浄瑠璃の本場は遂に東京に遷り行くか」黒法師／『浄瑠璃雑誌』第三百五十四号）

そしてついに、近代東京において、人形の一座が産声をあげる。目黒で建築技師を勤めていた池田三国なる人物が、人形好きが高じて、プロをも巻き込んで「南北座」を設立するのである。この南北座については、現在（平成十年）発行されている演劇関係の辞典類にはまったく触れられておらず、先に挙げた永田衡吉氏の文章（『神奈川県民俗芸能史』）ぐらいしか見あたらない。この南北座の活動と主宰の池田三国については、昭和十三年一月の『演芸画報』に、半頁の記事「南北座の人形芝居」で紹介がなされている。

南北座の主宰者は大分県中津市出身の建築家池田勝一氏で、中津市外に金谷座エビス座など、古く人形芝居の一座があつたことに親しみを覚え、且つは近年東西の人形芝居不振を憂ひ、自ら人形の頭や衣裳等をも作製して一座を組織し、東京の吉田新三郎氏に遣ひ道を習つて立派に上演するまでに漕ぎつけた。池田氏は先年まで安田保善社の建築技師で、丸の内の安田銀行の建築設計を最後に同保善社をやめ、目下は主婦の友其他阿に建築設計記事などを執筆しながら、其傍ら此人形一座を守り立て、ゐられ、区内の出征軍人送別会等の余興には無料で奉仕したりして非常に感謝されてゐる。人形遣ひは池田氏を始め何れもヒゲのある知識階級の人たちで、無論報酬一文もうけずに全くの厚意で御覧に入れるといふ近来稀な篤志家である。去る十一月廿七日の夜丸の内蠶糸会館に友人知己を招いて「廿四孝」「宿屋」「先代萩」「弁慶上使」等を本式に見せてくれたが、その遣ひ方の巧妙さに感心した。道具立てはお手のものであり、人形も衣裳も立派で、頗る気が利いた一座であつた。南北座といふのはミナミニキタと云ふ意ださうであるが、之も大に気に入った。太夫は東京の素人天狗連で鼻息却々凄じく、津太夫、古靱の向ふを張るといふ意気込み。兎に角池田氏の熱心には驚いた。

また、昭和十四年六月の『演芸画報』の記事（「珍しい南北座の梅ケ枝」安部豊）には、四頁にもわたって詳述されている。その中から、池田三国のプロフィールおよび南北座の活動状況

に関する部分を紹介しておく。

池田氏は大分県中津市の人、厳父市治郎氏（真綿製造業）が大の浄るり愛好者で、竹本七三太夫、竹本春子太夫両人に師事して初代竹本筑代太夫の芸名でも貰ひ、後竹本三国太夫となり、二代目筑佐太夫となつて九州全島に活躍した知名な太夫であつた。その当時中津付近にも人形座が二座あり、池田氏の厳父も一座を有つてゐた。それで今の池田氏も幼年の頃は人形に趣味をもち、模型舞台などを作り、人形を遣つては厳父に叱られたりした程であつた。／池田氏は其後建築方面に志を立て、学校を卒業すると安田総本部の保善社に入り、二十八歳で同社の建築課長となり、丸の内の永楽ビルなどは同氏の手によりて建築されたもの、一つである。／東京には其以前人形浄るり芝居があつて初代吉田国五郎の全盛時代には可なり栄えたものであるが、その後星移り月変つて人形芝居は姿を消し、大阪文楽一行によつて東京人は漸く此古典に接するといふ次第になつたのであるが、池田氏は此東京人形界の滅亡状態に心を引かれ、何とかして再興したきものと考へ、先づ郷里中津市に残存する人形の頭を取寄せて自ら修理をし、且つ新しく製作彫刻して故実を調べ衣裳を着せたりなどして間に合ふだけの数を揃へ、今の吉田国五郎に就て大体の遣ひ方を習ひ、建築事業の部下数十人にも之を教へて一座を組織し、座名を南北座（ミナ見ニキタといふ心）と名乗つて昭和十二年十月、目黒の小学校に於ける出征慰安会に第一回の公演をし、第二回は昨年の丸の内の蠶糸会館、第三回は竹早小学校、第四回も蠶糸会館、第五回は大分県人会主催、日本青年会館の傷兵慰安会。次本年一月廿五日から三日間及び此五月一日二日三日の日本橋倶楽部に於ける公演で、旗揚げしてから、まだ間もない昨今であるに拘らず、一座は堂々と公衆の前にて公演される位に其技が鍛れて来たのである。池田氏は此為に私財を約一万円程投じてゐるらしいが、此頃は毎会の負担も割合に少なくなり、人形の頭も五十余種となり、衣裳もそれに準じて整つたから、大抵な狂言は出せるといふ事である。／太夫は最初市中の素人大家を煩はし、最近は浪花太夫、都太夫その他東京の所謂本職と提携したが、此人たちとじつくり歩めないので、此五月興行で一旦契約を解き、次善を策している由である。要するに、素人義太夫等の会は東西至る処に起るが、素人の人形芝居は近代では池田氏が始めて、ある。而もお道楽でなしに、真の人形芝居の滅亡を歎いて憤起したのだからそれだけに真剣である。殊に池田氏は現在も建築家として立派な業務を持つてゐるだけに、経営も自給自足の策が施されてゐるから堅実と云へる。だが毎回損ばかりしてゐたのでは前途の杞憂となるので、早く赤字の出ないやうに、と念願してゐる。兎に角顕著な出現であるから、挫折せずに完全な発育をして欲しいと思ふ。

『浄曲界』という機関雑誌も出版されていたほど義太夫が盛んだった九州の状況も仄見できる点で面白い一文である。池田氏以外の人形遣いは、どうやら会社の部下を引っ張り込んだらしいが、ともかくもそれまであまり顧みられなかった人形に素人が手をつけた、ということの意義は大きかった。池田三国の意気込みは、『浄瑠璃雑誌』広告欄にも見ることができる。旗揚げ間もない昭和十三年七月の三百七十二号の暑中見舞いは、「素人人形／池田三国」と、一頁の十五分の一スペースで控え目であるが、翌年八月の三百八十一号での暑中見舞いは、「東京

人形浄瑠璃／芸術復興会／南北座」と大きく一頁を占拠している。

この南北座旗揚げに対する、その時々の反応を見ておこう。まず専門雑誌での記事の初見は、昭和十三年一月の『浄瑠璃雑誌』第三百六十七号のものである。

◎東京の新しき人形

大阪の人形はうろついて居るのに東京に新しい人形が産れた。無論素人ぢや相ながら代表者は池田三国氏と聞く。此の一座は南北座と称へ人形芸術復興のため十一月二十七日丸之内蠶糸会館に第一回を公演した。常任補佐として井上泉、吉田新三郎両氏が熱心奔走し特別補佐役に桐竹門造、後援大日本浄曲協会の名前があり。大盛況なりと云ふ。

その演目は『本朝廿四孝』十種香の段、『朝顔日記』宿屋の段、『先代萩』御殿の段、『御所桜堀川夜討』弁慶上使の段で、いずれも素人の名が演者として列挙されている。同年二月の『浄瑠璃雑誌』第三百六十八号では、近世演劇研究者の内海繁太郎が「人形浄瑠璃の現状」と題した一文の中で、この南北座について次のように記している。

昨年人形浄瑠璃に興味を持つ池田勝二君といふ芸術家肌の建築家が一門を集めて南北座といふ人形浄瑠璃の素人一座をつくり、桐竹門造と吉田新十郎の指導のもとに電気倶楽部に一回の公演をして相当の成績を挙げ之を機に更に方針を定めて一月から門造の手によつて、本格的の練習をなすことになり、筆者もその中に入つて人形の遣方の手を研究するつもりで居る。

ここで内海繁太郎の触れている公演は、おそらく第二回のものであろう。同号の「東京浄信」では、第三回の公演が報じられている。

▲南北座第三回公演

一月廿二日午後六時より日本国防婦人会小石川支部の主催にて出征将兵家族慰安の夕として九段下軍人会館に於て南北座人形入の義太夫を催せしがさしもに広き会館も定刻満員の盛況に出演者は何れも大熱演来賓は大満悦の中に七時迄ぎ閉会した。（中略）左に人形持役を報ず、東京の進展を見てください。皆純素人ですよ。

さらに同年五月十六・十七日の二日間、東京丸の内蠶糸会館において、「人形浄瑠璃復興会」と銘打った公演が行われた。演目は『絵本太功記』尼ケ崎の段、『新版歌祭文』野崎村の段、どちらもお馴染のものである。池田三国は女形遣いであったらしく、『絵本太功記』では操、『新版歌祭文』ではお光と、いずれも主役級の女役を受け持っている。

さて、ここでいよいよ吉田国五郎の名跡が登場する。

（七）吉田国五郎の芸

昭和十三年六月『浄瑠璃雑誌』第三百七十一号の彙報欄「はなくらぶ」を引こう。

南北座の池田三国氏は目黒で立派な営業があるが義太夫好きの先考に人形趣味を植付けられ同好者を誘ふて人形一座を組織し五代目吉田国五郎の指導、文楽の俠骨桐竹門造も時々手伝ひに行く様子。何といふても頭を彫刻し衣裳は鎧その他何でも自分で拵へるから偉い

寫眞は、吉田國五郎の平右衛門、池田三國のおかるで、双方意氣があひ、面白かつた。浪花太夫のお
かる、双葉太夫の由良之助、駒登太夫の九太夫、巴
太夫の平右衛門もそれ〴〵よく語つた。

昭和14年11月『演芸画報』「南北座公演」(谷垂介)より

ものである。

この続きの番組紹介に、「新三郎改　吉田国五郎」と明記され、『絵本太功記』の重次郎、『一谷嫩軍記』の熊谷、『新版歌祭文』の久作と、主役に相当する役を持っていることがわかる。舞台全体の指導も、「演出　五代目　吉田国五郎」と記されており、永田衡吉氏のいうところの南北座の指導者は、「六代目」ではなく、昭和十三年六月に襲名した「五代目」の吉田国五郎と思われる。残念なのは、三世と四世、四世と五世との関係が全くわからないことである。三世が生前に残した芸談のうちでは、後継者については触れられていないため、彼の子息なり弟子なりがいたのがどうかさえ現時点では不明である。

ともあれ、この五世を継いだ吉田国五郎も、なかなかの腕は持っていたらしい。昭和十四年十一月の『演芸画報』の「東京浄瑠璃人形芝居／南北座公演」（谷圭介）を引く。

池田三国氏主宰の東京唯一の人形芝居南北座特別公演が九月廿六、七、八の三日間、日本橋倶楽部に於て催された。第一日「朝顔日記」船別れより大井川の段まで。「源氏」伏見の里の段。「御所桜三段目」弁慶上使の段。第二日は「加賀見山旧錦絵」草履打より尾上部屋の段まで。「彦山権現九ツ目」毛谷村の段。「恋飛脚大和往来」新口村の段。「源平布引瀧」松波琵琶の段。第三日は「仮名手本忠臣蔵」殿中より一力茶屋の段まで……といふ並べ方で、太夫は東京義太夫因会の浪花太夫、都太夫や、駒登太夫、巴太夫、松江太夫等の外に、映画から転向した素義の双葉太夫が加入し、人形は池田氏の外その部下の建築家諸氏と、玄人の吉田国五郎一派とで三日共大入満員の賑やかさであつた。〈略〉出し物で珍しかったのは伏見の里……雪の常盤であつた。浪花太夫、猿平の床で、国五郎の遣つた宗清が、常盤母子を助ける肚を見せるところ却々面白かつた。此段は近来文楽座にも上場しないが、その内見せて貰ひたいものだ。「毛谷村」は、池田氏が豊前の毛谷村に近い中津市出身の人であるため、斧右衛門その他に豊前地方の方言を特に使はせたが、之も一つの良き試みであつた。〈略〉文楽座は此頃興行主営上の都合から、毎回殆ど同じ芸題ばかりを上演して、同好者に飽きを覚えさせてゐるから、営業本位でない南北座に於ては、文楽に見られないやうな珍しいものを加へて一つの特色にすることも其発展を促す所以にもなる。

この中で「玄人の吉田国五郎一派」とあるが、どのくらいの人数であるのかさえ不明である。池田三国以外の人形遣いの芸名を昭和十四年二月の『浄瑠璃雑誌』三百七十七号「南北初春興行」の記事から拾ってみると、「国若」「国三郎」「国枝」「東十郎」「清三郎」「弦之丞」「伝吉」「伝次」「信吉」「栄一」というものが見える。このうち、頭に「国」のつく芸名を持つ「国若」「国三郎」「国枝」などが、一応の腕を持った、国五郎門下の玄人陣であると思われる。なお、大阪の文楽ではめったに出なくなった珍しい演目をも、この吉田国五郎が保持していたことがうかがえるが、これが江戸－東京系の名手であった三世、そして四世から伝えられていたものとすれば面白い。翌十五年六月三日から五日にかけての日本橋倶楽部での公演では、三日目の切に珍しいものが出ている。「紀元二千六百年紀念上演」と銘打たれた『日本振袖始』である。岩長姫実は大蛇を池田三国が遣い、対する素盞嗚尊を吉田国五郎が遣ってい

る。『浄瑠璃雑誌』三百八十九号（昭和十五年五月）では、素盞嗚尊の人形の写真に、

この人形は江戸人形名作者泉屋五郎兵衛(ひょうえ)の作にして、芝白金神社にてお祓した神体であります。

というものものしいキャプションまで添えられている。この人形がどのようにして伝わったのかは不明ながら、人形作者が江戸の名人と紹介されているところから、吉田国五郎がなんらかの形で継承してきたものである可能性が高いだろう。

昭和十五年十月十四日から三日間の日本橋倶楽部での公演についての評を見てみよう。この五世国五郎の持つ芸風は、どのようなものであったのか。

〈『艶姿女舞衣』の〉次は一谷嫩軍記陣屋と云ふ大物でしたが、こゝでは熊谷を使ふ吉田国五郎氏が、迚も立派でした。吉田国五郎と云ふ、名人の名をつぐ同氏で、もとくゝその道の人ではありませうが、大体大まかな芸風で、粗剛な一種の野趣さへ感じられ、それがむしろ人形芝居本来の、姿を見るやうな気分さへ致します。今夜の熊谷なども、芝居とは違つた珍しい型を見せて中々面白く、物語を終つて、裏向に赤地錦の裃の後姿で、白足袋を二つチヨコンと並べて、軍扇で泣き上げたまゝ、暫らくそのまゝになつて居る所など、いかにも人形芝居と云ふ感じでほゝ笑まれます。〈略〉（『妹背山婦女庭訓』では）こゝでも国五郎氏の鱶七が大きく、引ぬいて舞台一ぱいに、痛快な見得を見せます。文楽で云へば、死んだ玉蔵と云ふ感じです。

（昭和十五年十一月「南北座拝見記」飯田澄子／『演芸画報』）

この記事の筆者である飯田澄子がどういう人物であるのかよくわからないが、「吉田国五郎」を「名人の名」と認識されていることは心に留めておきたい。ここで引き合いに出されている「玉蔵」は、三世吉田玉造(ぎょく)を指している。明治末に二世玉造の遺族より名義のことで苦情があったため、途中で「玉蔵」に直したという。『日本芸能人名事典』の記述によれば、

立役・女方をかねて重きをなした。とくに「良弁杉」二月堂の良弁上人や「菅原」の菅丞相など品格をそなえた役には定評があり、吉田文五郎の静、玉蔵の忠信の「千本桜」道行今日まで語り伝えられている。

という名人であった。この玉蔵にも比肩しうる品格とスケールがあるという評価がなされているが、「大まかな芸風で、粗剛な一種の野趣さへ感じられ」、「いかにも人形芝居と云ふ感じでほゝ笑まれ」るような演技は、三世国五郎の「人形とはとても思えない」ような芸風とは明らかに異なっていよう。この間の四世の芸風がよくわからないが、やはり神品ともいうべき三世国五郎の芸は、一代限りということだったのだろう。

昭和十七年一月の『太棹』百三十二号「三つの会（続）」（内田三千三）では、このように評されている。

〈『恋飛脚大和往来』新口村の段の孫右衛門〉人形は国五郎が他を引き離して達者に遣ふが段切れで雪を降らせないのは間が抜ける、日中に電燈を仰ぎ見るに似て印象が稀薄だ、あの幕切れは是非降り積る雪中に嗚咽する図でありたい。

雪を降らせないことだけが難じられているが（これは予算の関係もあろう）、ほかの人形遣い

とは段違いの技倆であったことは認められよう。もっとも、この南北座の人形遣いたちといえば、先にも述べたように、主宰の池田三国を初めとして半分は素人であり、むしろ吉田国五郎が目立たなければおかしいとも言える。だが国五郎の弟子と思われる足遣いや左遣いさえいささか危なっかしい状態であったようで、先に引いた「南北座拝見記」（昭和十五年十一月）は、次のように締め括られている。

尚失礼ではありますが、左遣ひや足遣ひの方々に、時に間の合はぬ点、気の抜けた点など、見受けられます。人形芝居は、あくまで綜合的な芸術ですから、之等の諸氏の、一層の御努力を願ひ、座主始め、一座の方々の、今後益々御健闘あらん事を、祈つて筆を置きます。

また、昭和十八年八月の『太棹』百四十六・七号合本では、大阪文楽座の人形遣いの芸を非難するのに、このような言い回しが用いられている。

栄三郎の義経は形がくずれて南北座ものである。

（「東上の文楽（一）」斎藤拳三）

つまり、「南北座」の芸といえば、「下手」の代名詞になっていたのである。逆にみれば、それだけ広く知られるようになっていたとも言えるのだが、皮肉なことに、この文楽評に用いられた揶揄的なフレーズが、リアルタイムでの南北座の名称が確認できる最後の記録である。実際の公演活動は、前掲の『太棹』百三十二号（昭和十七年一月）の記録が最後であり、同号の広告欄に「東京人形浄瑠璃復興会／南北座／池田三国」という勇ましい一頁を割いて挨拶をなした後、南北座及び池田三国の消息は一旦途絶える。戦局がしだいに泥沼化し、芸能に対する統制、そして印刷する紙にすら事欠くようになっていったため、あらゆる芸能関係の雑誌は大幅な減頁を強いられ、出版すら覚束なくなっていき、新聞の芸能記事も大幅な縮小を余儀なくされており、芸能に関する記録を辿ることはほぼ不可能といっていい。あるものは出征し、不帰の人となったであろう。大阪文楽の人々の消息は折にふれ伝えられてはいるが、東京人形浄瑠璃を支えた人々については、現在のところほとんどわかっていない。吉田国五郎の名跡も、五世で廃絶したものと思われる。

＊　＊　＊

第二次世界大戦後、アメリカ文化が日本を席捲し、ある意味では戦争中よりも苦闘を強いられることになった伝統芸能のなかでも、ことに人形浄瑠璃は内部紛争を含めて泥沼的な様相を呈してゆくが、昭和二十五年四月の『演劇界』に、次のようなコラムが安部豊によって記される。

池田三国と云つただけでは分らないであらうが、此人は現在文楽座紋十郎一座のつかつてゐる人形の全部を製作した芸能人であり、紋十郎組が文五郎の方と分離するにあたり、肝腎な人形がないために池田三国の処に借りに来て、それで一座の組立てが出来たわけであるが、池田はそれ程立派な人形を製作したのである。本職は建築の図案設計家で、元丸の内安田保善社を設計した文化人である。池田の郷里大分県中津市には以前から人形芝居が

流行して人形も相当古いのが残つていたので、彼はそれを見て非常に興味を覚え、自ら人形の製作を創め、鎧や装束類も悉く拵へる。また其夫人英子が之れに同調して人形の衣裳を引受け自分の衣類をこはして人形に着せるといふ風に夫婦揃つての趣味人であつた。吉田国五郎を招いて其使ひ方を習ひ、建築方面の門下十数人にもそれを教へて一座を組織し、南北座（みな見にきた）といふ座名のもとに今から十二年前に有楽町蠶絲会館で堂々旗揚げの試演会を催した。元より趣味で始めたのだから社会公共の為に無料で開演し、太夫や一座の者には自費を以て支弁するといふ有様で、築地小劇場や日本橋倶楽部、保険協会演芸場等にて十余年間公演し、東京に「南北座の人形芝居」といふ名物をつくつたのであるが、不幸にして昨年ひどい憂うつ症に罹り、半年余も入院して療養に力めたけれども遂に立ち得ず、去る一月三十日、目黒区中目黒四丁目一四五八の自宅に於て死去した。東京の人形芝居一座の没落となるわけで、誠に遺憾の極みである。

（昭和二十五年四月「池田三国逝く」／『演劇界』）

戦後、大阪文楽座が労働問題から松竹会社側につく「因会」と、それに反旗を翻した「三和会」に分裂する騒ぎになったことはよく知られている。だが、その一方の三和会の活動に、この南北座の人形が一役かっていたことを、現在どれだけの人が知っているだろうか。

『神奈川県民俗芸能史』（昭和四十二年、永田衡吉）によれば、同じ昭和二十五年に吉田国五郎も没したとある。その後、九世團十郎を含めた明治の名優たちを振り返る特集がしばしば行われている。だが、その名優たちの多くが、折にふれ教えを受けたり親交を結んだりした、江戸－東京系の人形浄瑠璃の人々の名は、語られることすらほとんど絶無であった。本当の意味での終焉は、人々に忘れられた時にこそ訪れたのである。

注

（1）劇評家、劇作家、小説家。明治五年（一八七二）～昭和十八年（一九四三）。『時事新報』『報知新聞』などで芸能記事や劇評を執筆。辛辣だが公正な態度で芝居に臨んだ。

（2）「輝ける明治文楽－6東京の浄瑠璃界」（平成九年刊『岩波講座　歌舞伎・文楽　第十巻　今日の文楽』岩波書店）による。

（3）『日本芸能人名辞典』による。

（4）劇評家・劇作家。明治三年（一八七〇）～昭和十六年（一九四一）。島根県生まれ。本名は敏郎。『二六新報』『時論日報』『都新聞』などの　新聞記者を経て、坪内逍遥のすすめで『早稲田文学』『新著月刊』にも執筆。小説家としては探偵もので人気を博す一方、三木竹二の後任として雑誌『歌舞伎』を編集。明治三十五年から昭和八年にかけて『日本演劇史』『近世日本演劇史』『明治演劇史』三部作を完成。その膨大な研究ノートは、死後『歌舞伎年表』（昭和三十一～八年）として岩波書店から発行されている。

（5）劇作家、小説家、劇評家。明治五年（一八七二）～　昭和十四年（一八三九）。二世市川左團次とともに開拓した「新歌舞伎」で知られる。『修善寺物語』『鳥辺山心中』など。

（6）詳細不明。大正頃の『演芸画報』に、人形についての執筆がいくつかある。
（7）下に小さな車を取り付けた椅子に腰掛けた状態で、両手で人形の両手を遣い、頭に人形のかしらをくくりつけて動かすもの。西川古柳の発明とされ、現在も継承されている。
（8）昭和二十八年『明治大正女義太夫盛観物語』岡田道一、明徳印刷出版社。
（9）大正十年以降の出演記録は確認できていない。
（11）明治三十二年（一八九九）、香川県生まれ。著書に『文楽の芸術』など。
（12）和泉屋五郎兵衛のことか。天保十三年に江戸・大薩摩座で人形芝居が始められた時の『続歌舞伎年代記』の記録に、「人形細工和泉屋五郎兵衛」の名が見え、また五世西川伊三郎の回顧談にも「以前は和泉屋五郎兵衛と云ふのがありまして塗替などは皆な此人に頼みましたので、十五組の大人形は此家の職人で多三郎と云ふが拵へたので御座います」（明治三十五年八月「人形芝居」／『演芸世界』）とある。
（13）万延元年（一八六〇）～大正十五年（一九二六）。

これまでは、義太夫節とともに演じられる三人遣いの人形浄瑠璃と歌舞伎との関係を見てきた。だが人形には江戸時代より、もう一つ「糸操り」の系譜がある。古くは江戸において、すでに元和三年（一六一七）の『徳永種久紀行』に、中橋において浄瑠璃狂言を演ずる糸操りの人形があることが記されており、寛文年間（一六六一～一六七三）頃に盛んになった上方よりはかなり早く栄えていたらしい。さて、現在もＮＨＫの子供向けの番組に糸操りの人形がよく登場する。これは竹田人形座が先がけらしいが、この竹田人形座はもともと結城座から分かれた一座である。(1)

本章では、歌舞伎とも非常に所縁の深い結城孫三郎一座を取り上げ、人形浄瑠璃以外の操り人形における義太夫、就中「人形振り」との関係を考察を試みたい。

（一）九世結城孫三郎

まず、操りの結城座はいつ頃、どのような経緯で設立されたのだろうか。もともと結城孫三郎というのは、江戸では最も古い説経浄瑠璃である由が『大薩摩系図』『聲曲類纂』などにみられ、また寛永十二年（一六三五）に人形座として猿若町に櫓をあげた由が『桐竹紋十郎手記』に記されている。江戸時代の結城座に関する考察は、『糸あやつり』（結城孫三郎（十世）／昭和四十一年／青蛙房）にある戸伏太兵の論考が詳しく、本論では特には取り上げない。この論の中心となる九世孫三郎の登場の直前の結城座を確認しておくと、嘉永五年（一八五二）には不入り続きのため一旦休座、慶応二年（一八六六）には両国に移転して再興するが、間もなく廃座に追い込まれたという。何年に廃座になったのかは不詳だが、明治五年（一八七二）の『東京日日新聞』に、「教部省に呼び出された当時一流の芸人」として、河竹新七（のち黙阿弥）、杵屋六左衛門らと並んで、

操座　南鞘町　　大薩摩　吉右衛門
同　米沢町三丁目　　結城孫三郎

とあることから、一応は明治初期までとみてよいだろう。その芸態を窺わせる記述を、十世結城孫三郎（明治三十九年生まれ）の著書『糸あやつり』から引用する。

家に古くから伝わっていた糸操りの人形は、３５センチぐらいの小さいもので文楽式の頭でした。人形の衣裳の背中が縦に切れていて、そこから横にチョイが飛び出していました。八代目が小屋をしまってから、今でいうお座敷のようなことを糸操りでやっていたのではないかとも思われます。興行でやっていたものにしては人形が小さすぎます。

（昭和四十一年『糸あやつり』（十世）結城孫三郎／青蛙房）

近代の糸操り人形遣いとしての結城孫三郎（九世）の名は、明治三十四年（一九〇一）に初めて登場する。

アヤツリ人形　当地お馴染のアヤツリ人形両川舟遊は、今回結城孫三郎と改名し、今晩から巴亭で開演する。義太夫は竹本咲広、團君、團清等で、今晩の出し物は左の通り。／鎌倉三代記佐々木物語の場、鏡山亦助住家之場、蜘蛛の糸七変化、門神楽相生獅子、加賀見山尾上部屋の場、同返敵討之場

（明治三十四年七月二十五日『峡中日報』）

この時点ですでに「当地お馴染」であった操り人形遣いの両川舟遊なる人物が、結城孫三郎の名跡を継いだとある。この人物がどのようにして人形を持つに至ったのか、孫三郎本人の談話を引く。

操人形の始めは、紙へ書いた人形画を切抜いて踊らせた物だと申す事で御座いますが、其後京都の御所の南の方へ興行地を許可されましたので、其頃は「南京、糸操人形」と申して説教節で演じたと申します。[2] 引続いて操人形の看板には近年まで「南京」の二字を加えて御座いましたが、日清戦争の折に、南京と云ふ文字を嫌つて取除きましたので御座います。私共が覚えてからの古い人は山本長之助と云ふ操人形師が御座いました。此人は八丁堀のおかツぴきで道楽者の結果操人形を見取つて器用で遣つたのが始めだと申す事で御座います。此長之助の弟子に三之助[3]と云ふ者がありまして、暫く諸方の席亭へ師匠と一緒に出て居りましたが、其後分れて別に看板を掲げてやはり席亭で興行を致しました。此人は明治十七年に北海道で亡くなりまして、其時に二十になる子供が父の名の三之助を継いで同じく操人形師になりました。又長之助の弟子にとばや五朝と云ふ者があつて、其弟子に紫朝と云ふ人がありました。此男は獅子や三番叟を能く遣ひましたので、私は其当時十才位で御座いましたが、二年計りの間此紫朝の一座に入りてすけて居りました。そうして紫朝の遣ふ人形を見て居ますと、それが大変に面白かつたので、自分で真似事に人形を遣つて見ましたがどうも思ふ様に動きません。それから一生懸命に工夫を凝らして稽古をしましたので、私のは全く師匠に就て教はつたのではなく、自分で工夫を積みましたので御座います。所でお話は脇道へ入りますけれ共、私の家の事を申上ますと、代々芸人なので御座いまして、私の祖父は両川舟遊と云ふ写し絵師で御座いました。父が二代目を継ぎまして同じく写し絵師、私が三代目を継ぎましたのが明治十八年頃で十三才位の時と存じて居ります。私も最初は写し絵師でやつて居りました。しかし私は小さい時から親父が芸を仕込んで呉れましたので、踊も少々は習ひましたし、又六ツから九ツまで三遊亭西馬と云ふ落語家の弟子になつた事も御座いましたから、おしやべりをする事も楽で御座います。又姉川仲蔵[4]と云ふ役者とは兄弟の様に致して居りましたので、実は八九年旅役者の飯も食べましたので、役者の方の名は姉川濱之助と申まして、のちに新車と改めて少しは白粉も塗れば白も申ましたし、或時は随分動いた事も御座います。そんな次第で私の代になりましてからは写し絵計りでなく、落語家にもなれば役者にもなりましたので、ト、の仕舞が今日の操人形師となりましたので御座いますが、私の父が其以前結城座で太夫元をいたして

居りましたので私は其名を継ぎまして結城孫三郎と名乗る事になりまして、私の家は手前で九代目で御座います。

（明治四十年五月「芸壇百話－（其三）操人形の話」結城孫三郎／『演芸画報』）

いささか長く引用したが、幕末から明治初期にかけての操り人形の状況を見渡す意味でも、貴重な証言であると思われる。実子の十世孫三郎は、九世について次のように回顧している。

踊り、落語、役者、軽口、手品、足おどり、しんこ細工、アメ細工、あやつり人形など、なんでも大変上手にやりましたが、たった一つ、唄だけはどうやっても駄目でした。生来のオンチだったのでしょう。

（前掲『糸あやつり』）

なお、九世孫三郎の談話の続きでは、二十一才の時まで東京の落語の席で人形を遣っていたが、その後しばらく地方巡業をしていた由が語られている。この巡業中、上州草津で座付の義太夫が病に倒れたため、苦肉の策として人形遣い自身が台詞を言うことになったエピソードがあり、孫三郎自身はこれが人形遣いがその持ち役の台詞を言うようになった初めだと述べていることも、今日の糸操りの形態の先駆けという点で興味深い。

又或時上州の草津へ参つた事がありました。草津は御承知の通り温泉場で御座いますから、可成人気も立ちましてお客も来て呉れました所、義太夫の太夫が病気になつて出て来ません。代りを頼むにしても急の間には合はず、どうしたらよかろう、斯うしたらよかろうと相談の末、三味線弾きに弾き語りで地だけやつて貰つて、詞だけは人形遣ひの方でしやべる事に極まつて、扨幕を明けて見ると、どうもやりつけない事なので勝手が違つてうまく参りません。それでも私だけは浄瑠璃を習つて居りましたから、如何にか斯うにか誤魔化しは付きましたけれど、浄瑠璃を知つて居るだけに地合を語り込んで仕舞ふので困りました。〈略〉併し太夫が病気であつた為に、私は詞だけは人形遣いが言つた方が、却て人情が移るだらうと云ふ所に考え付ましたので、それからは弟子にも申付けて詞だけを自身で言はせる事にいたしました。所が初めのうちは喋舌と人形を動かすのがお留守になり、人形を動かすと喋舌のを忘れると云つた様な訳で、随分半間なものが出来ましたので、見物の方からは笑はれると云ふ様な事で、弟子なんぞは人形遣ひが詞を言ふのは馬鹿くしいと云つて腹を立てた者なぞも居りました。併し私はどこ迄も是をやり遂げて見る決心で見物の評判の好し悪しに係らず初一念を貫きましたが、初めのうちには全く見物が立つて出て行つて仕舞ふのには心細く思ひました。実際一ト幕でも二タ幕でも唯白だけで見物を座らせて置くと云ふ苦心は一ト方ならない事で御座いましたが、それも段々慣れるに従つてお互いに息が合つて来ますと見て居ても面白くなるので御座います。そんな有様で漸く苦心の甲斐が御座いまして、追々と評判もよくなりましたので、地方では芝居小屋で興行致しましたが、此時なぞは新規に一丈一尺の廻り舞台を切つて三方飾りの大道具を遣ひましたし、義太夫はいつもの床で語らせる様に致しました。

（前掲「芸壇百話－（其三）操人形の話」結城孫三郎）

今日では、糸操りなどの人形の舞台において、人形遣いがその持ち役の台詞を言うことに対し

て全く違和感はないが、明治前期の日本人にとっては大変奇異なものと受け取られていたことが窺える。だが結城孫三郎がこの人形（身体）と台詞の一致にこだわったのは、義太夫（及び説経節）と不可分となっていた従来の人形芸を離れ、人形の歌舞伎役者化を目標においていたためなのである。

九世の子息である十世孫三郎は、次のような回顧談を残している。

以前の操りが義太夫一辺倒であったのを、父が歌舞伎仕立てとしたのも、父自身が芝居好きであったからでしょう。／ある日突然九代目團十郎丈から使いが見えて、父の糸操りを築地の家で演って呉れないかとの話。團十郎ファンの父がどんなに喜んだか、御想像が付くと思います。早速弟子を下見にやりましたが、本舞台の足場を掛けるには天井の高さが足りません。然し常から敬愛している團十郎丈の志を無にしたく無い父は、種々工夫して、及び腰の立使い舞台を造り、堀越邸で始めて使用いたしました。其頃は後の三升さんや新之助〈いずれも團十郎の娘婿〉の奥さんが「まだ若い頃だった」と父が話しました。名優團十郎、糸あやつりの立舞台を発明さすという結果になりました。

（昭和四十五年四月「『堀川』の猿」十代目結城孫三郎／『演劇界』）

ここに思いがけず、九世市川團十郎が登場するが、イギリスから来たダーク操りへも足を運んだというから、やはり寄席芸能といえども新しいものには積極的な関心を示したことが窺える。その招きに対する九世孫三郎の狂喜ぶりが、ついには上演形態のバリエーションを生むことになる。次章でも述べるが、結城操りの本式の上演形態は、舞台の上に足場を組み、上から人形を糸で操作するというものである。人形はほぼ大人の膝丈ぐらいの大きさだが、一般の日本式家屋では足場を組むには低すぎよう。そこで現代でも新作上演の際に用いられることのある、「人形遣いが人形の舞台と同一面に立って操る」というスタイルを、いわば團十郎のために工夫したのである。團十郎が没するのは明治三十六年であるから、それ以前のことになる。

そしてこの「芝居好き」が、それまでにない操りの舞台を生み出すことになる。

（二）「歌舞伎操り」の芸態

さて、東京に戻ってきたのは明治三十八年三月のことである。このことは、新聞記事によって裏付けられる（孫三郎自身の談によれば、同月九日より七日間とある）。(5)

●芝居だより　▲市村座ハ久しく京阪地方にて好評を博せし改良操り菖蒲人形結城孫三郎一座にて来る六日より昼ハ正午、夜ハ六時の開場、出し物ハ昼の部「畔倉十四郎」四幕、「廿四孝」と大切「橋弁慶」、夜の部「浮世床」四幕、「葛の葉」、大切「お染久松」油屋にて是までの操りとハ趣を異にし、舞台も廻しを用ゐ入場料ハ特等一名（四十銭）、一等（卅銭）、二等（廿銭）、三等（十五銭）、四等（十銭）、大入場（六銭）、初日ハ八銭均一なりと。

（明治三十八年三月五日『都新聞』）

「久しく京阪地方にて好評」とあるが、現在のところ裏づけとなる資料を見いだせない。孫三

郎自身、またその息子の十世孫三郎の談話にも、「地方を巡業」としか記されていない。ともあれ、市村座という大芝居を借り切っての興行を成し遂げたこと自体、寄席芸の糸操り人形には大事業であったはずだが、ここでは「是までの操りとは趣を異にし」たという「改良操り」の内容に注目したい。

まず、回り舞台の使用である。地方興行でもすでに試し、その成果には満を持していたようである（但し、寄席のような小規模の舞台では行えなかったであろう）。ここにも、先に述べた、人形の歌舞伎役者化を見ることができる。

興味深いのは、人形が演ずる黒衣の存在である。

●芝居だより　▲市村座の操り人形ハ廻り舞台を用ひ後見も人形にて殺されたる人形を黒衣の人形が来て消すなど面白く、油屋の奥蔵ハお染の人形をつかふ人形つかひも其の後見も悉く人形で見せ、番附面の外鈴ケ森の長兵衛を見せ好評にて客足よろしと

（明治三十八年三月十四日『都新聞』）

糸操り人形自体が主役の人形の後見を勤めるという形態は、現在も『伽羅千代萩』の門外、黒沢官蔵の放った刺客と松ケ枝卯之助が斬り結ぶ場面などで見ることができる。斬られた人物が退場するのに、歌舞伎では黒衣が隠し布をかかげて移動しつつ袖に引っ込む例があるが、それをそっくり真似してみせるのである。本来なら、それこそ人形である特性を活かして、登退場は自由にできるはずであるのを、わざわざ黒衣という役の人形を持ち出すという、非常に不思議な手法である。ちなみに、床下の場では、仁木弾正が化ける大鼠も、人間がぬいぐるみを着ている姿そのままである。

同年十二月には、『都新聞』に連載された小説『小松嵐』（作者・渡辺黙然）を舞台化している（日本橋瀬戸物町の伊勢本亭にて）が、この時は寄席芸には珍しいほどの長文の劇評が掲載された。その一部を引く。

さて此の一座ハ従来の繰人形に新工夫の改良を加へ、先づ人形の寸法も床の広狭と釣合ふ様に一尺位とし、舞台の書割も洋画式にして大道具小道具備わらざるなく、玩弄物らしき煙草盆から煙管まで見せたるハ凝つたもの。殊に灯入りの月へ雲を走らせ、落葉を降らすなど細かなものにて、鳴物よりツケ凡て大芝居そつくりの行方ハ意外の進歩、操り人形として馬鹿にしたものにもあらず。偖同夜は序幕の小名浜海岸の場、宇左衛門内の場より山中狼退治まで見せたるが、従来の人形ハ蔭にて台詞を言はせ、又ハ浄瑠璃にて聞かせるを例としたれど、是ハタコ[6]の使ひ手自身が台詞を言ふだけに耳新しく、「狼が原」にハ芳太夫、團蝶の床をつかひ、且つ大薩摩の人形を出して式の如く美音を聞かせたるなど面白き趣向なり。

（明治三十八年十二月二十四日　『都新聞』）

「大薩摩」というのは、歌舞伎の特定の演目において、主役が花道を退場する際に、すでに引かれた定式幕の外に演奏者が立って、引っ込みの曲をするものである。これもおそらく、「大芝居そつくりの行方」を目指した例であろう。

さらに歌舞伎において「人形振り」が行われるレパートリーでは、それをそっくり模倣して

みせた、というのである。『都新聞』の興行記録を辿ってみると、『日高川』『本朝廿四孝』などがたびたび上演されており、これらが当時の観客のニーズに合ったものであったことは確かである。

ここで、結城操りの人形と遣い手との関係を図で確認しておこう。基本的には舞台の上に足場を組み、そこを移動しながら人形を操る。袴をつけた出遣いの場合と、姿を見せない蔭遣いの場合とがあるが、『演芸画報』などに掲載されているのは殆どが出遣い姿である。また、遣い手が人形と同じ舞台面に立って操る場合もある。十世孫三郎は、これは足場が組めない時の「略式」であると『糸あやつり』の中で述べているが、現代では新作ものの演出の一技法として行う例も多く、十一世孫三郎の談ではそういう意識は見られない（昭和五十六年『傀儡師一代』白水社）。ちなみに、十世孫三郎は昭和十二年に喜劇役者榎本健一、通称エノケンと日劇で共演し、人間大の人形を遣ったという。このほか、昭和三十二年四月、大阪産経会館初演の『きりしとほろ上人伝』（芥川龍之介作、武智鉄二演出）で、茂山七五三（現千作）と共演し、この年の芸術祭賞を受賞した。十一世の世代になると、人形遣い自身が衣裳めいたもの、時には仮面をつけて舞台で人形を操る趣向もとっている（アングラ演劇の旗手であった唐十郎の『少女仮面』の舞台など。演出佐藤信、昭和五十年四月、結城座稽古場にて）。

さて問題の「操り人形による歌舞伎風人形振り」であるが、写真が確認できていない。「お七」を出遣いで持っている写真はあるが（大正三年四月の『演芸画報』）、ふつうに一体を遣っている姿である。想像で図に再現してみた。まず、劇の主人公であるお七の世界、通常の劇世界の枠組がある。そのうしろに、義太夫節の人形遣いが見えていることにより、人形浄瑠璃の枠組がある。それをさらに模倣した、「人形振り」という歌舞伎の枠組がある。その歌舞伎の手法を真似ている、糸操りの枠組がある。つまり、これは四重構造になっているのである。こうした「仕掛けの露呈」の趣向を、理屈なしに享受しうるのは、日本演劇の特性を考える上で、非常に興味深い。

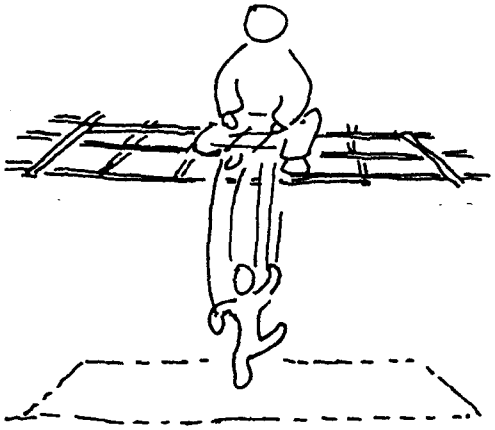
もっとも、中にはこの「人形による人形振り」を嫌う人々もいなかったわけではない。小沢愛圀は、結城座の『桑名妹背の門松』の舞台を次のように評している。

孫三郎の久作は、この春大阪の人形浄瑠璃で見た多為蔵の浄閑にも劣らぬ芸術であツた。孫若のお染、結三の久松も悪くない。甚だ惜しく思つたのは、奥蔵の場でお染に人形遣ひの人形が二ツ付随して出て来た事である。無論これは近松物であるといふところから、強ひてさうするのであらうけれども、それでは折角、看客に起させた幻想をだいなしにしてしまツて、劇的効果を少からず減いでしまふことになる。斯のやうな芸術として相当に価値あるものまでも、普通の人形芝居でやるもののやうに、滑稽を加味して演ずるといふことは、極めて悪い洒落であつて、神聖なそして神秘的な人形芝居の意義を誤ツてゐるものである。

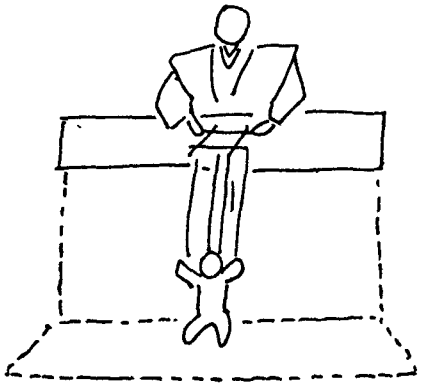
（大正三年四月「結城一座の操芝居」小沢愛圀／『演芸画報』）

お染役の人形に、さらに「人形遣い」役の人形がつくのはなぜなのかということについて、小沢愛圀はこの文章の中で、「近松物であるといふところから」と述べており、歌舞伎の「人形

②

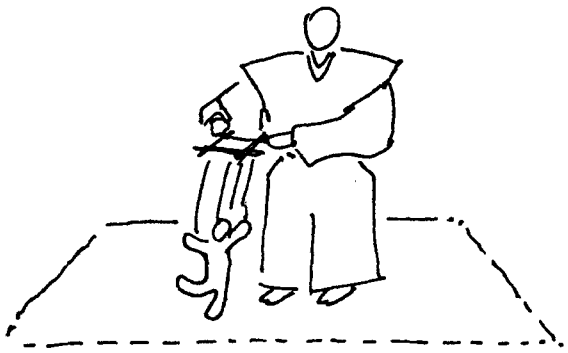


①



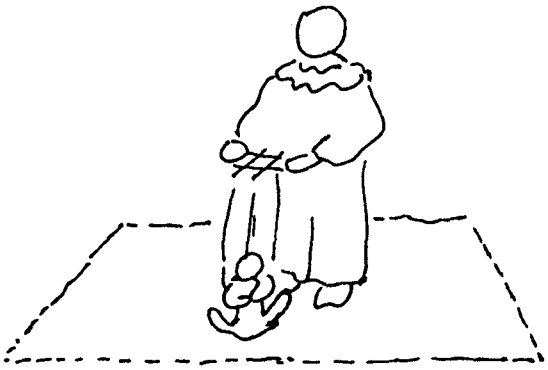
④

③



93

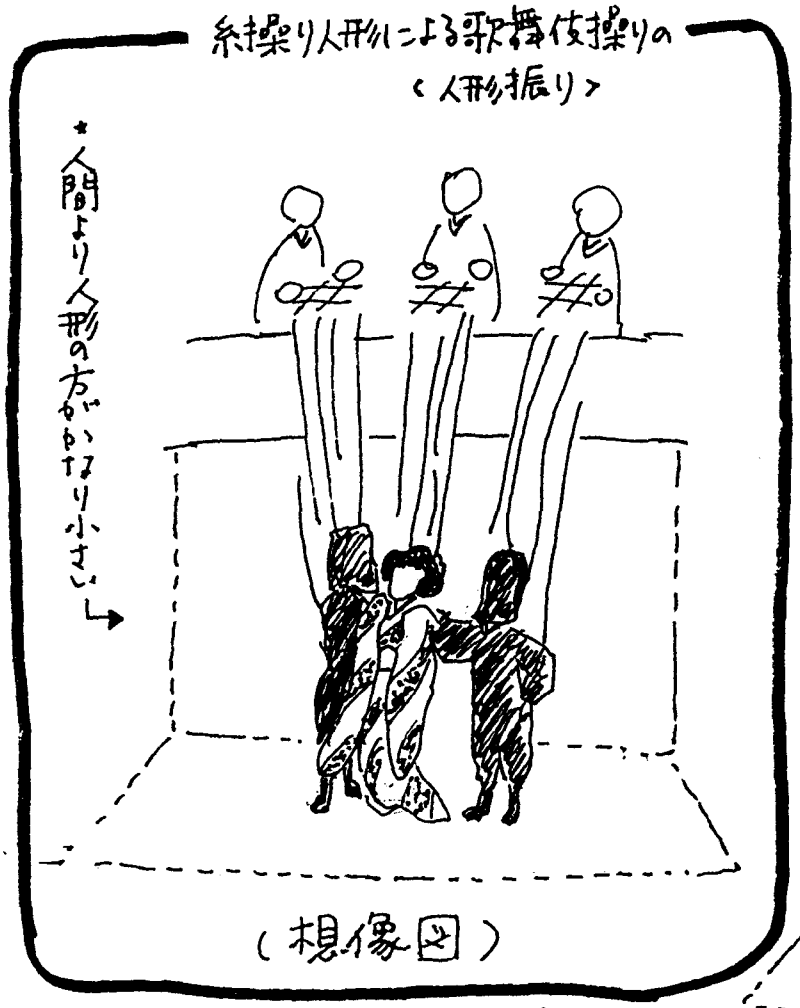
⑤



⑥

糸操り人形による歌舞伎操りの
〈人形振り〉

*人間より人形の方がかなり小さい



（想像図）

振り」云々については全く触れていない。わかってはいるが、人形が歌舞伎的な発想を真似ていることを認めたくなくてわざと触れなかったのか、あるいは人形好きが嵩じるあまり、歌舞伎にまで考えが及ばなかったのか。だが明らかにこれは歌舞伎における「人形振り」の模倣であり、義太夫節の三人遣いの人形を直接取り入れたものではない。孫三郎も、そして観客ー小沢氏を除いてーもそれを承知していた。新聞や演劇雑誌に何度もあらわれる、結城孫三郎一座の冠は「歌舞伎操り」[7]なのである。ところが、この時期には演劇通の人々の間に、西洋の人形ーそれも小難しい「芸術」としての例が知られるようになっていた。

マーテルリンク[8]やアンドレイエフ[9]の神秘劇には時々人形を使用することがあると云ふ。

（前掲「人形芝居」市五郎）

ゴードン・クレイグ[10]の名も、『早稲田文学』などに散見するように、明治三十年代以降、人形に「神秘」「芸術」の幻想のベールが徐々にかけられてゆくのである。市井の観客たちが、自分たちのよく見知っている歌舞伎の模倣に喝采を送る一方、そのあざとさを批判する人々もいたことは心に留めておきたい。

このような演出は、いつ頃から行われたものだろうか。先に挙げた明治三十八年三月の市村座での記録が管見では最も早いが、東京に戻って来るまでの一座は、「久しく京阪地方にて好評」だったことから、上方ではもっと以前に演じていた可能性がある。孫三郎自身、いくらかは浄瑠璃も語れたことからも、初期には義太夫ものが中心であったようである。しかし、東京に戻ってからは、田中霜柳なる人物の協力を得て、新作を手がけてゆくようになり、その比重も次第に変化してゆく。

再び孫三郎の談話を引こう。

「金色夜叉」なぞの小説物を人形で演じましたのは、私が始まりで御座います。其外、「ピストル強盗」とか「縮屋殺し」とか申す際物の脚本も出来て居りまして、残らず白ばかりで四幕なり五幕なりをやれる様になつて居りますから、此頃は義太夫ものは中幕に挟んでお目に掛ける様な都合にいたして居ります。義太夫物の中でも『日高川』『八重垣姫』『奥蔵のお染』なぞは別に操の人形遣ひが付いて人形見に踊らせますので、斯う云ふものは大受けで御座います。

（前掲「芸壇百話ー（其三）操人形の話」結城孫三郎）

ここでわかるのは、新作に対する比重の高さである。「人形振り」ものを含めた義太夫狂言が「大受け」であるのは確かにせよ、メインは新作に移っていることは明らかである。義太夫ものは、その新作のあいまに挟んで見せる短い中幕という扱いになってきていることは看過しがたい。そしてそれは即ち、観客側にも変化が起きたことを示唆している。

明治末期の東京の観客の嗜好の一端を示していると思われる記事を紹介しておこう。

神田の廣市場亭へ人形使の吉田国五郎が十幾年振かでか、つた。日新月歩の世の中に（この言葉さへ日新月歩の今日ではもう古臭い黴が生へて了つて、悧巧なお方は慢りに使用するを潔しとしない）人形芝居とは如何にも古い。併し、その莫迦気てゐる処がお慰みだと思つて或晩ふらりと出掛けて見た。／思つたより客は入つてゐる。このうんきに加ふるに

近来一般演芸界の不振と来てゐるのに、是だけの客を呼び得たのはお手柄と云はざるを得ない。慥に十幾年振りと云ふ触込が利いたのだ。〈略〉／人形を見て何よりも先づ可笑しいと思ふのは首が小さくて胴が大きいと云ふことである。それも少し位大きいのなら我慢も出来るが、其差が余りに甚だしいので、一見して不自然の感を起すと云ふよりも寧ろ滑稽の念に打たれずにはゐられない。〈略〉／人形の莫迦々々しい点を挙げたらそれは数え盡されない程あるだらう。併し根が死んだ物の木偶に対して、生きた人間に望むやうな註文をするのが無理である。が、無理だとは思ひながらも、さうして死んだ人形をばよくあ、も細かに巧みに動かすことが出来るものだとは感心しつ、も、何うも以上のやうな不満の動くことは免れ難い。／軈て幕が閉まつた。私の前にはお店の小僧連が四五人座つてゐる。菓子をムシヤ〳〵やりながら未来の実業家は壮んに批評をたくましうする。／「なーんだ、操りの方が余程好いや」と一人が冷笑的に云ふ。／「操りはカチヤリ〳〵と云つてね」と今一人が云ふ。／「なり計り大きくつて首の小さいつたら。着物だつて操りの方がもつと綺麗だ。ありや屹度古いんだよ」と肉迫して行く。／ずつと後ろの方でこんな声が聞こえる。／「是が操りですと面白いんですがね」／それは若い女の声である。左に右人形の評判は甚だ悪い。皆操りの方へ団扇を上げてゐる。考へてみると数箇月以前、当席へ結城孫三郎と云ふ操り人形使がか、つたことがある。彼等はそれを思ひ出したのであらう。結城孫三郎なら私も、此間明治座でやつた「堀川」の猿でお手並は拝見してゐる。成程あの方が面白いだらう。

（明治四十二年十月「人形芝居」市五郎／『演芸画報』）

ここでさんざんにこきおろされている吉田国五郎（三世）については、既に第一章で論じたが、幕末から明治三十年代までは、歌舞伎の大立者にもひとかたならぬ影響を与えていた、江戸－東京系義太夫節の人形遣いの名手である。「其の優美なる働きは、人形の体に魂を入れて自身は手を離しているかと思へるまで楽に遣ふて居たり」（明治三十五年六月七日『東京朝日新聞』）とまで賞賛され、明治中期に東京で気焔をあげた人形無用論者たちさえその技は認めざるを得なかった国五郎の時代は、確かに終わりを告げ、巷の観客たち－決して改良だの芸術だの理屈をこねまわさない、ほんとうに面白いかそうでないかで舞台を決める市井の人々－の感覚が変わってきたのである。元来、三人遣いは人間に近づけるべく工夫されたものであった。しかし、明治末期に至って、どれほどの名手であれ、それはアンバランスで、じゃまな遣い手が何人もくっついているようにしか見えなくなってきたのである。その引導を渡したのは、糸操りに登場した結城孫三郎という天才であった。単なるもの珍しさだけで受けたのではないことは、

結城孫三郎一座の操り人形は精妙幾んど芝居を凌ぐものあり

（明治四十年六月十一日『都新聞』）

という、おそらくは伊原青々園のことばに示されている。

話は少しそれるが、人形の四肢のバランスへの言及が目立つのは、この頃すでに庶民の一大娯楽となりつつあった活動写真によって養われた美的基準、おそらくその影響が皆無ではあるまい。

（三）歌舞伎役者との関係

「八丁荒らし」と異名をとり、まさに破竹の勢いの結城孫三郎の活躍は、歌舞伎役者にも影響を与えた。明治四十年十一月、東京の小芝居のひとつ三崎座において『八百屋お七』が上演された時のことである。お七は、櫓で半鐘をつく件を「人形振り」で演ずるのが見せ場であり、今日でもこの場面のみが舞踊として独立して上演されることが多い。このお七の「人形振り」を考案したのは、四世市川小團次であり、初演は安政三年の江戸・市村座であった。[11] さて、この明治四十年の三崎座でのお七を、従来の三人遣いの形態ではなく、糸操りの形態を模倣した「人形振り」でする、ということが行われたのである。同年の『都新聞』から、その時の記事を拾ってみる（いずれも「しばゐとゆうげい」欄より）。

▲三崎座　次狂言は一番目渡辺霞亭氏作「ましみず」、二番目紀海音作、竹柴万二脚色「八百屋お七」吉祥寺花見、八百屋餅搗き、座敷縁切り、二階火事等にて、火事の場は結城孫三郎の操り人形式にて見せる由。（十一月十七日）

▲三崎座　十二月狂言は一番目大阪朝日新聞連載渡辺霞亭氏作「真清水」五幕〈略〉二番目紀海音原作、竹柴万二脚色「八百屋お七」吉祥寺花見、八百屋見世、座敷奥庭、人形振等。（十一月二十一日）

▲三崎座　二番目新作「八百屋お七」は結城孫三郎の操りの式にて見せ居れるに付、結城は座主に引幕を贈り、近日総見物をなすと。（十二月四日）

▲三崎座　一番目真清水と二番目八百やお七の大詰人形振りが評判よく客足頗る好し。（十二月八日）

（いずれも明治四十年『都新聞』）

結城一座そのものの人気、また物珍しさもあってか、この新聞評を見る限りでは受けは上々であったようである。ただし、この結城座の糸操り式の「人形振り」の例は、このひとつしかわかっていない。結局、一時のあだ花に過ぎなかったのであろうか。

結城孫三郎と歌舞伎の関係は、むしろ違った方面で濃密になる。舞台上で活躍するさまざまな動物たちに、結城の操りが取り込まれるようになったのである。名人と謳われた十一世片岡仁左衛門[12]、六世尾上菊五郎。十世結城孫三郎はその著書『糸あやつり』の中で、彼らとの交流を敬慕の念をこめて綴っている。

雑誌『演芸画報』にも、歌舞伎に助演した結城孫三郎の人形のエピソードがいくつか見られる。『近頃河原達引』「堀川猿回し」の場では、その場の名が示す通り、大道芸の猿が登場する。ぬいぐるみを着た子役、からくり人形、また本物の猿（これは五世尾上菊五郎が使って大失敗した）など、いろいろなものが使われてきたが、精妙無比の結城一座の人形を思い立ったのは、十一世片岡仁左衛門であった。

「堀川」の与次郎は五行通り[13]にやってゐるのでして、猿は何か一つ風変りにやらうと思つて、結城孫三郎を頼んで遣つて貰つてゐるのです。

（明治四十二年六月「私の役々」片岡仁左衛門／『歌舞伎』百七号）

十一世仁左衛門が初めて結城孫三郎の人形を芝居に取り入れたのは、明治四十二年五月の明治座における公演が初めての記録である。ことに、この「堀川猿回し」は、十一世仁左衛門が定めた片岡家のお家芸「片岡十二集」の一つである。そのお家芸に、操りとしては新興であった結城孫三郎の人形が採用され、さらに大正四年時点で「東京の舞台での一つの定め」になっていたのは、それだけそれだけ仁左衛門からも、そして観客からも、結城操りが高く評価されていたことの証左になろう。

仁左衛門の与次郎が猿を遣ふ件を、結城孫三郎が屋根裏で繰る事は、東京の舞台での一つの定めになつて、而もそれの巧みに扱はれるのが評判である所から、繰師はます〳〵得意となつて様々の仕事を見せて居た所、或日の事にどうした事か猿の片足が取れ掛つたを、気早の仁左衛門が用捨なく引ちぎつて了つたので、此所猿は一本足の曲芸、与次郎は隙さずに諷つて曰く、「さりとは〳〵、ノウあるかいな、こんなのが又あろかいな」

（大正四年五月「楽屋風呂」川尻清譚／『演芸画報』）

ひとこと言い添えておくならば、この仁左衛門は「気早」というよりは極度の「癇性病み」であった。舞台に少しでもゴミが落ちていると、演技にうまくかこつけて拾ってまわったり、座っている畳のケバを、台詞を言いつつ丹念にむしり、自分の周りをきれいにむしり終えると、ずいと移動してまたやり出す、といった逸話には事欠かない。この猿の片足を引きちぎったのも、中途半端にぶら下がっているのにいらいらするための咄嗟の行動であり、結城孫三郎に嫌がらせをしようというつもりはなかったはずである。

＊　＊　＊

非常なアイデアマンであった九世結城孫三郎の糸操りの人形は、結果として東京に踏みとどまっていた吉田国五郎に追い討ちをかけることになった。幕末からすでに演目の固定していた義太夫節の人形浄瑠璃をなぞることには、結城孫三郎はおそらく飽きたらなくなっていたであろう。ほかの人形では今までやらなかったような、何か新しいことを…　その姿勢の一つの産物が、人形による「人形振り」であったのではないか。

しかし、その「糸操り人形による三人遣いの模倣の人形振り」が、大正初め頃までの観客には大受けであったものの、その後の結城孫三郎にとってはさほど新しい、価値あるものでもなかったようで、写真すら残していない。結城孫三郎座の生命は、常に進取の気風にある。十世孫三郎の『糸あやつり』の記述は、父・九世孫三郎がどれほど新しかったか、ということに重点が置かれ種々の試みが紹介されているが、ついに「人形による『人形振り』」についてはひとことも触れていない。彼らにとっては取り立てて言うべきほどのこともない、という認識だったのである。

またそのことは、東京劇壇における「人形振り」へのまなざしが反映されているようにも思われる。すでに別の所で述べた通り、少なくとも東京劇壇においては、「人形振り」は「古風」

でしかも「上方」風のものであって、精々「保存」すべきもの、という位置づけになったのである。三世中村歌右衛門が江戸で「琴責め」の岩永を演じた十九世紀初頭には、その新奇さで江戸っ子の目を見張らせた「人形振り」という演技様式は、百年を経て、小ぢんまりとした「古風」という箱のなかに閉じ込められつつあった。明治末から大正とは、そういう時期であったのである。

注

(1) 昭和三十年五月の『演劇界』「(コラム)無風帯」に、竹田座についての記述がある。「★寄席芸とはいいながら「鳩の平右衛門」の鳩や「堀川」の猿で、歌舞伎の舞台にも馴染みのある糸あやつり、結城の人形と呼ばれて、明治の中頃から大正へかけては、なかなか有名なものであつた。これは、終戦後間もなく没した先代結城孫三郎という名人がいたからである。／★その後、一門が別れ別れになつた上、人形の遣い手が減つたところからあまり振わなかつたが、その先代に十三の年から付いて、今日まで四十六年間、コツコツとこの芸道一筋に精進してきた結城孫太郎が、こんど、竹田三之助と改名して復興の意気にもえているのは人形劇のためにも喜ばしいことである。〈略〉★寄席演芸としてより生きる途のなかつたあやつりもこうして、テレビなどの新しい職場が開拓されたのはめでたい。」

(2) ただし「南京」ということばには、「唐伝来」「小さい」など諸説あり、この孫三郎の談話が完全にただしいかどうかはわからない。

(3) 山本三之助の名は、辞書類には掲載されていない。明治九年六月七日『浪花新聞』に記事あり。

(4) 姉川仲蔵なる人物は、現在の百科辞典レベルには記述のない役者であるが、『都新聞』のゴシップ記事に登場する。明治二十七年六月七日「寡婦の俳優狂ひ」として、四十二才の後家矢田おいちが、五月の柳盛座に出勤中の「姉川仲蔵と云ふノツペリ者」に入れ揚げて云々、とある。東京の小芝居・柳盛座の人気役者であったらしい。

(5) 「菖蒲人形」とは、「菖蒲」を「あやめ」にかけ、あやめ＝文目＝糸にしゃれたことばで、江戸時代にすでに見られる。

(6) 「タコ」とは、凧が糸で操ることから、これも糸操り人形をしゃれていうことばであろう。

(7) 「歌舞伎操り」という名称は、現在確認できる記録では、本文中にも引用した大正三年四月の『演芸画報』「結城一座の操芝居」で、小沢愛圀が「歌舞伎糸操人形」と書いているものが初出である。『都新聞』では大正四年五月二十五日に「歌舞伎糸操人形結城孫三郎一座」ということばが見られる。

(8) 日本ではメーテルリンクとも記すことが多い。ベルギーの劇作家。『青い鳥』が有名だが、象徴主義的な『ペレアスとメリザンド』等の作も日本で紹介されている。

（9）ロシアの作家。『星の世界へ』などは、日本の初期の新劇で演じられている。『演劇百科大事典』の記述によれば、「登場人物の多くは観念の象徴となり、不条理と絶望の黒い手に操られる人形となっている」という。

（10）イギリスの舞台美術家・演劇理論家・俳優。俳優は演出家の意図に忠実に動く、すぐれた人形たるべきだという「超人形理論」を唱えた。

（11）第一節－第二章「（三）四世市川小團次」参照。

（12）明治から昭和初期にかけて、上方と東京両方で活躍した。安政四年（一八五七）～昭和九年（一九三四）。上方役者の八世仁左衛門の実子として江戸に生まれ、明治十九年に帰阪し、初世中村鴈治郎とは贔屓が過熱した争いを繰り返すほど人気を競り合った。晩年は東京に据わるが、義太夫狂言の復活に熱心で、その演技には必ず「人形式」と冠せられている。自身も義太夫を語ることが得意であった。俳名我当。実子に十三世仁左衛門がいる。

（13）「五行通り」とは、義太夫の床本が一頁に五行で書かれていることから、人形浄瑠璃のやり方通りに演じることをいう。

第四節　近代から現代へ

第一章　大正以降の上方劇壇と「人形振り」
―三世中村雀右衛門を中心に―

歌舞伎への反動を契機として誕生した新派、西洋演劇への憧憬をベースにした新劇が劇壇のなかにその存在を主張し、「演劇」がかならずしも「歌舞伎」と同義ではなくなっていった時期である明治後期から大正にかけて、歌舞伎が急速に人形浄瑠璃との距離を遠いものにしてきたことをこれまで論じてきた。演劇改良運動の煽りを受け、名手吉田国五郎を場末に追いやることにさえなった「人形」への蔑視、それが結果として「人形＝上方＝古風」という図式を東京人の頭には植えつけてゆくことになった。ことに大正期になると、上方役者にはことあるごとに「人形的」という形容詞が冠せられる。この場合、黒衣が後ろにつく所謂「人形振り」も、三味線の旋律や義太夫の語りにのってのパントマイム式の演技も、単なる大仰なしぐさも、ごたまぜに論じられることになるのだが、「人形振り」という定義がまだ厳密にはなされていないという事実もあわせ、主に大正から昭和初期における歌舞伎と「人形」との関わりを検証したい。

（一）三世中村雀右衛門と人形

最も「人形」との結びつきが強調され、東京人たちの幻想を満足させた役者がいる。三世中村雀右衛門である。明治八年（一八七五）大阪新町生まれ、実父は嵐璃笑。十一歳で父と死別し、子供芝居で修業するうちに二世雀右衛門に見いだされ、十七歳で養子となり、明治二十四年に芝雀を襲名。初めは養父の芸系の立役が主であったが、二十五年の東京では娘役が好評、帰阪後に女形に転向する。大正六年に三世雀右衛門を襲名した。

東京で雀右衛門が注目を集めていた当時の劇評を見てみよう。

〈『新版歌祭文』野崎村のお光〉第一あの、ごってりしたつくりが甚だしく素朴な可愛らしい田舎娘といふ感じを打壊したし、それに彼れ自らは人形振りを取り入れたつもりで得意で演じてゐるのかも知れないが、お染を見て恪気するあたりの、あの人形振りめいた、ぎくしやくした科や、鏡の中に映つたお染を指で突つくあたりの、あくどい技巧は観客の同感を引く上から少なからず全体の情調を傷つけた。

（大正二年十月「本郷座劇評」本間久雄／『演芸画報』）

〈『八陣守護城』の船出〉雛衣〈＝雀右衛門〉が下手の舳先へ行つて立ちます。さうして柱へ片手をかけた格好は如何にも人形のやうで、此の場面と調和します。／〈書院〉上手

から雀右衛門の雛衣がボンボリを提げて出て来て口説の色合になります。こゝの雛衣も人形が動くやうです。

（大正七年四月「鴈治郎来たる」伊原青々園／『新演芸』）

まったく正反対の評を挙げたが、東京の役者がしないような演技のありかた、即ち人形の如くきまりごとのポーズをいちいち大きくする芸質が、ある者には嫌がられたが、珍しがられることも多かったと居えよう。概ねの上方役者の東京での評価にも当てはまることである。

中村雀右衛門は、雑誌『演芸画報』『新演芸』でも度々特集が組まれ、大正時代の女形としては五世中村歌右衛門とよく対極のものとして比較されていた。

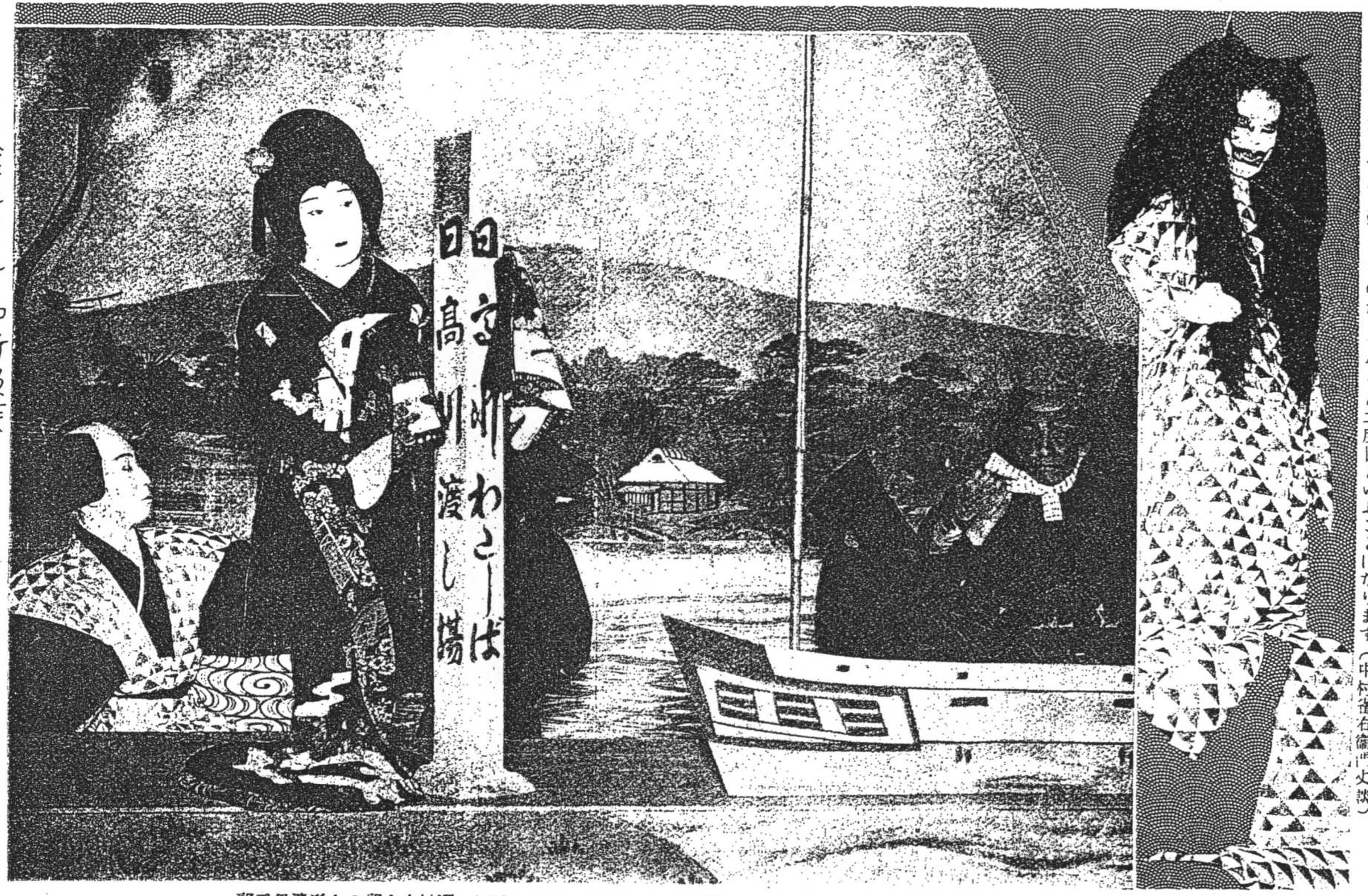
雀右衛門は芸本位の人であり、同時に、芸の分る人と云へる。而も、持味と云つたものが、特に、非現代的であるために、年をとるにつれて得難い、独特なものになつてゆく所が、此人としては天から与へられた大きな幸福である。歌右衛門の持味は偶々、古い旧劇風でない点に、今日の地位を築き上げたには違ひないが、同時に、それは年をとるにつれて段々と珍しくなくなつてゆく。役者としては小さくとも雀右衛門は反対にその持味が、古臭い所に、今迄よりも却つて将来に於て貴ばれるものでないかと思ふ。

（大正十二年八月「中村雀右衛門の印象－『芸』の分る人」三宅周太郎[2]／『演芸画報』）

役の性根ということを追求し、「人形振り」を排除した歌右衛門が当時の劇壇の頂点を極めているにせよ、そういう芸質は「段々珍しくなくなつて」いき、「非現代的」で「古臭い」雀右衛門の芸質が、これからはむしろ喜ばれるだろう、という見方がここではなされている。いつも繰り返されるのは、その芸質が人形的であるということであり、それがなにか非常にファンタジックなものとして強調されていたように思われる。劇評家の岡田八千代[3]は、いささか感傷的な文章で、雀右衛門への思いを次のように綴っている。

茶の湯は宗偏、画も描き、浄瑠璃も語るといふことは少しの不思議もありませんが、写真を稽古し、自転車へも少しは乗つたことはあるといふのは嘘のやうな気がします。此外に優は人形を使ふことが上手いといふ話で、これは「解らぬ動作を覚えるつもり」で稽古したのださうですが、優の舞台が活歴物でない以上、徹頭徹尾人形身であつて、そしてしかもそれがどこまでも不自然でありながら自然に見せる巧者さは、偏へに此の人形を使ふ稽古をして人形の解剖を心得てゐるからなのであらうと思はれます。／優の舞台は何処までも人形身です。しかし他の某、某のやうに人形身が途中でけろりと覚めぬところに優の真価はあるかと思ひます。そして人形を使へるやうになるまで習ふ優の辛抱はやがて優の修業の細かく丁寧であることを報せるものであらうと思ひます。／優の舞台は、どんな場合にも油断がありません。そして決して形がくづれません。それとても必ず優の心持に人形といふことが離れないからであらうと思ひます。〈略〉私は何処までも優を人形として－人形であつて魂のある理想的の人形として――取扱ひたいと思ひます。〈略〉舞台の優を見て、その日常を想像するなどの透は毛頭優の舞台に於て見出すことは出来ません。優は舞台へか、る迄と舞台を入つてからとは、黒衣を離れた人形のやうに、五体はぐたりと

『日高川』の清姫を初めて勤めましたのは、明治三十九年で、大阪の角座でした。その時仁左衛門兄さんが床を語つてくれました。それに就て思ひ出しましたのは、あの蛇體になつてからでございました。火を吹く時に煙硝の火で鼻の尖端を火傷して酷い目にあつたことです。今でもその傷が殘つてゐます。今度歌舞伎座で勤めますのが、ちやうど二度目といふことになります。(中村雀右衛門丈談)



中村雀右衛門の清姫の蛇體、中村歌六の船頭濱六、中村雀右衛門の清姫、澤村由次郎の人形遣伊三郎

▸大正九年九月『新演芸』

「あひたい見たいと夫戀の千々に亂るゝ憂思ひ千年百年泣き明し涙に命絶ゆればとて、夫の爲にはよもなるまじ、此上願むは神佛と、床に祭りし法姓の兜の前に手をつかへ……」

帝國劇場十二月狂言
「本朝廿四孝」
中村雀右衛門の八重垣姫

俳優生命摘出

中村雀右衛門の八重垣姫

岡本一平

『おま(のしゆがさを
孫にうく廿』

八重垣姫
中村雀右衛門
一平写

して、全然舞台とは変つたものになるとしか考へられないのであります。

（大正六年十月「現代名優評伝　中村芝雀」岡田八千代／『演芸画報』）

今日でいう「人形振り」の演技も、「雀右衛門得意の人形振り」（大正七年九月『新演芸』六十七頁のイラスト）」という紹介がなされるほどの極め付きと見なされていた。

中幕『日高川恋の蛇籠』例の渡し場の清姫だが、姫を人形身で雀右衛門が勤める。帯の好みや、道具立や、其の他の註文にも、斯かる古風なお芝居に相当せぬ廉はあれど、今の大阪の人形といふものが、大抵斯様な事であつて見れば、理窟を云つても追つ付くまい。電光火焔、イヤ物凄い〳〵。／処で肝腎の人形振はと云へば、手先が巧い。首、肩、胴、肘などは中ぐらゐ。足は本当に有る様だに因つてそれが悪い。／歌六の船頭は巧い、第一に面白い。船の外へ躍を出してゐる様な極端な形をしないで、それで十分人形臭い。感心。／由次郎の人形遣いは、人形の手に附いてゐる筈の棒を、置いたり咬へたり、酷い事だ。

（大正七年九月「八月の二軒芝居－歌舞伎座」鬼太郎／『新演芸』）

この評者の岡鬼太郎は、かなり細かい点にまで注意を払っているが、基本的には「人形振り」に対しては好意的である。雀右衛門自身は、最も難役としている八重垣姫について、

奥庭の狐火は当然なれば人形を用ゐぬのですが矢張り時代の推移なのでせう。此頃は何日も人形式でやつてゐます。

（大正十年一月「お姫様になる時」中村雀右衛門／『新演芸』）

と発言している。この当時、「人形振り」が観客に喜ばれる出しものであったことの裏づけとなろう。大正五年一月『演芸画報』に、七世松本幸四郎の『神霊矢口渡』の頓兵衛役についての談話がある。

大阪式だともつと派出で古風ですから、東京には馬鹿〳〵しいと思つてゐますが、今日の東京の人は却つて昔の大阪風を好む傾向で、大阪が活歴風を好む有様ですから、そこいらも考へない事はないのです。

（「頓兵衛の役」）

大阪に代表される上方芸が、「古風」で「東京には馬鹿〳〵しい」と発言しているのである。逆に、大阪が「活歴」を好むようになったというのは、後にも触れるが、幸四郎と仲の良かった初世中村鴈治郎の團十郎崇拝を主に指しているかと思われる。

また、大正五年八月十三日に行われた劇談講演会において、当時東京歌舞伎座を統括し、興行界のボスといわれた田村成義[4]は、次のようなことばを残している。

今の東京俳優は少し意気地がないやうです。團十郎と菊五郎が居りました時分には、大阪俳優と云ふ物、全然東京に足を踏込みませんでした。偶偶入つて来た所で、ギユウと絞殺されて了ひますから、全然来なかつた。所がこの二人が死にましてからは、ドン〳〵入つて参りますのみならず、実に見られないやうな拙い型を見せられますのを、又皆さんがどういふものかお褒めになります。

（大正五年十月「團十郎と菊五郎」田村成義／『新演芸』）

ここで当てこすられているのは、田村の意図に反して歌舞伎座に出勤しなかった中村鴈治郎の

ことかと推測できるのだが、この当時大阪出身の役者の芸が東京でもの珍しがられていたことの傍証にはなろう。

「大阪歌舞伎の名残りを一人で背負うてゐるのは雀右衛門である」と断言するのは、呉文炳である。経済学博士で日本大学総長もつとめたが、歌舞伎好きで知られ、『余沫集』（昭和四十六年、演劇出版社）という随筆集を刊行しており、昭和四十七年一月と三月の『演劇界』に戦前の歌舞伎の思い出を執筆している。歌舞伎の舞踊の側面を中心にして、東京と上方の芸質の違いを論ずる長文を昭和二年七月の『早稲田文学』に寄せており、その中心が中村雀右衛門になっている。

斎入の操り三番叟と相対して雀右衛門の清姫、お舟、八重垣姫、お染等の人形振りは上方歌舞伎の輝きである。あの濕ひのある凝つと据つた人を引きつけねばやまぬ魅力は雀右衛門の外にはない。その演出法に当つて首と手を垂れた形だけで、その活動の動静を思はしめるあたりは流石に偉とせねばならぬ。才人猿之助の操り三番叟には近代式の器用さが閃いてゐるけれども、彼れの芸には何処にか硬ばつた西洋式の舞踏がかつた処があつて、所謂和洋折衷になつて行く処に彼れ自らも気がつかない何ものか、ある。猿之助[5]も、此の儘でゆくと将来は女学校のダンスの先生になるより外ない危険さが充分潜むでゐると思ふ。／今日では、歌舞伎劇のうちに人形振りの演出法や操つり式表現のつゝけてきたものさへ漸く歌舞伎の演出法に変つて行きつゝある。例へば、歌右衛門の矢口のお舟、狐火の八重垣姫などはそれである。山姥の如きも人形式の演出法が比較的早く歌舞伎化したもの、一つである。

（昭和二年七月「歌舞伎劇と演出法」呉文炳／『早稲田文学』二百五十八号）

ここで看取される東京歌舞伎の特色は、舞踊における西洋の影響と、演技における「歌舞伎化」－この場合は大仰な身振りをしない自然さ－の二点である。この昭和初期の時点で、「歌舞伎」ということばの観念が、今日の私たちのそれとは必ずしも同じではないことは留意しておいてよいだろう。そして、この近代東京の「歌舞伎」に対立するものとして挙げられるのが、「大阪式人形振り」なのである。

人形の振りや仕科を専ら演ずる俳優はその所作がどうしても誇張される嫌ひがある。例へば亡くなつた歌六の琴責の岩永弾正の如きそれである。勿論、岩永は人形振りで演ずる慣例であるから、この場合に歌六の芸は立派な参考作品であつたことに疑ひはない。然し、その他の場合でも歌六の芸が誇張的であつたことは所謂新時代の観衆に向かなかつたばかりでなく、彼は動作のために役の根性迄も忘れることが往々あつたのである。／この欠点を見物本位に暴露してゐるのは鴈次郎その人である。彼れの陣屋の盛綱の如き他の追従を許さぬあるものを持つてゐるのに拘らず自らの芸に確信のないために枯淡な名人の域には到底入り得ない。雀右衛門の演出法は人形式であるといつても決して役の根性を忘れ、身振りで低級な見物人の満足を買ふやうなことはない、その点を私はほめたい。

（前掲「歌舞伎劇の演出法」）

ここで大阪役者の代表例として挙げられている三世中村歌六[6]と初世中村鴈治郎[7]ともに、枕こと

ばに「古風」がつけられて論じられることが多かった。一方の歌六は、一時小芝居回りも勤め、当時の劇評風に言えば「ギツクリバツタリ」式の演技で湧かせた芸風であったという。先に挙げた雀右衛門の清姫に対する岡鬼太郎の劇評の中でも、船頭役の「人形振り」で褒められていたように、人形臭さ、つまり極まりきまりを大仰にする演技で喜ばれていた。もう一方の鴈治郎は、明治二十年代から昭和初期に至るまで、「シロ（大阪城）にオコシ（岩おこし）にガンジロハン（中村鴈治郎）」とまで唄われた、近代大阪の名物である。鴈治郎自身の談話を辿ると、大変な九世團十郎崇拝であり、しきりに「写実」を連発して西洋風のリアルな演技にこれつとめたことがわかるのだが、その熱意がともすれば空回りしがちであった。つまりやりすぎるのである。気合いをかけているかのような突拍子もない声や、くどいほどの思い入れがひっきりなしに繰り出され、本人のめざす芸からむしろ遠ざかっていく傾向にあったことは、東西を問わず劇評家たちが一様に指摘するところである。もちろん、それまでの、例えば二世尾上多見蔵らの演技に比べれば、遙かに「写実」にはなったようだが、いわゆる大阪的な演技の根っこは変わらなかったのであろう。また、鴈治郎が東京の舞台に出勤する時は、

いつも同じやうな心中物ばつかり演らされて、根つからあきません

（昭和六年七月「中村鴈治郎を語る」安部豊／『演芸画報』）

と鴈治郎本人がこぼそうとも、断固として近松の世話物が要求された。人形浄瑠璃に書下ろされた作品を歌舞伎化した、いわゆる義太夫狂言のレパートリーである。近代東京の知識人たちは、大阪に対して過剰なまでにノスタルジイを感じたがっていたことはすでに指摘したが、大阪の役者が新作を演じたりするのに拒否反応を示し、たとえばこの鴈治郎にしても、歌六にしても、義太夫狂言さえやっていれば喝采をおくる傾向にあった。東京人たちにとって大阪劇壇とは、半ば博物館化しつつあったのである。

もちろん、それに対する危機感も無かったわけではない。ことに東京における舞踊の質が変化しつつあることへの懸念を含め、呉文炳は先の文章を次のように締め括っている。

今日の如く歌舞伎俳優が舞台を共にするために東西の芸が互に影響して両者の特色を失つて行くことも時代の進展とあれば誠に歩むを得ないことであらう、が東西の技芸が共に近代化して日本演芸の根本原理を失つて行くことは確かに獲るものよりも失ふもの、方が多いと謂はなければならぬ。舞踊の如きも一般の流行となつて多数の観客を相手にするやうになると鶴式の舞踊者である猿之助などが喝采されるに定まつてゐる。そして時代の趨勢は脳裡で絵画をかく画家のやうに写実に後戻りする。頭脳で踊る新人勘弥の生れてくるのも新時代であるからである。そして、斯ういふ時代に人形振りの唯だ、一人の雀右衛門その人の至芸に専門的後継者のないことは日本演劇界の一痛恨事でなければならぬ。

（前掲「歌舞伎劇と演出法」）

この慨嘆が予言でもあったかのように、同じ昭和二年の十一月十七日、三世中村雀右衛門は『本蔵下屋敷』の舞台を勤めた直後、三千歳姫の扮装のままで息を引き取る。劇評家の間では、この女形の死がこう嘆かれた。

復古派にとつての打撃は『本蔵下屋敷』の芝居半ばに雀右衛門は三千歳姫のま、死んでい

つた。／院本物の女形で、人形振りの名人で、あれ程濃密な情味をたゝふる名優は、ある意味で純粋歌舞伎のラストマンだつたのである。／この点、復古派の僕、憂鬱にならざるを得ぬのである。

（昭和二年十二月「十一月の収穫」高原慶三／『道頓堀』十五輯）

お光、玉手御前、お弓、毛谷村のお園、酒屋のおその、柳のお柳、時姫、『岸姫』のおそよなどは、全く他の追従を許さぬ独自の至芸で、正に日本一といふべきであらう。尤も音声と足付に難はあつたが、あの顔あの目はどうやら人形を見るやうな、そして純歌舞伎の女形の典型と思はせる味が充ちみちてゐた。殊に人形振りに極めて探能で、若い時に吉田清十郎について稽古しただけの価値は充分あつた。浄るりも豊澤清玉、呂太夫、津太夫等に学んだ為、デンくく物では東京でも此人の右に出るものはなかつた。〈略〉それにしても斯んな名女形が二度と現はれることは至難であらう。寔に残念なことである。

（昭和二年十二月「中村雀右衛門と嵐吉三郎」安部豊／『演芸画報』）

（二）上方役者と人形遣いの関わり

先に挙げた岡田八千代の随想にもあったように、雀右衛門は人形操りの嗜みを持っていた。浄瑠璃は豊澤清玉（清左衛門の弟子）さんに習ひ、其他にも呂太夫さん津太夫さんにも就て稽古を致しましたのです、人形でございますか、ハイ初めは浄瑠璃を覚へる為に、傍ら道楽半分に人形をこしらへたのでございます、首だけは人形師にこしらへて貰いましたが、衣裳や小道具は皆私宅に居ります者に、暇々に作はして置ましたので、何れも手製でございます、ハイ稽古と申す程でもございませんが、故人の吉田清十郎さんに就きまして少々呼吸だけは教はりました、〈略〉私が人形を遣ふ第一の主眼は、解らぬ動作を覚へるつもりで、少しは劇界の学問にならふかと思つたからでございます。

（明治四十一年七月「名家真相録・其廿　中村芝雀」／『演芸画報』）

この談話の中に、十一世仁左衛門らの義太夫の発表会に文楽座の人形遣いらとともに人形で出演したエピソードも述べられており、歌舞伎と人形浄瑠璃の親交のさまがうかがえる。さらに、人形との関わりについての雀右衛門自身の発言を見てみよう。

〈『新版歌祭文』のお染〉此際、何んとかして、新しい工風をいたしてみたいと存じまして、自分でもさまざまに考へまた伊丹屋の小父さんにも相談しましたが、出発を急ぎました為め、十分に教へを乞ふことも出来ず、途次汽車の中で考へるといふ有様でございました。一体、斯うした役は人形から型を得るのが習ひで私も幾分かそれを取り入れるやうにはいたしてをりますが、人形で野崎のお染を見ましたのは、先年桐竹紋十郎さんのをタツタ一度見せて貰ひましただけで、よく覚えてをりませず、また、人形々々と申しましてもなるほど好い型は沢山にございますけれど、すべてしぐさが極端で、たとへば酒屋のお園などでも、サワリで立つて踊るといふ行き方でございまするから全然人形に従ふといふわけには参りませんのでございます。畢竟ずるに、サワリは心の文章を義太夫に語らせて、

その役自身の心持ちを説明する義なのでござりまするゆゑ、あまり「場合」と飛び離れた科は出来ません。

（大正四年一月「油屋お染」中村芝雀／『演芸画報』）

人形芝居は参考になる／〈略〉お話は少し変りますが女形と人形との関係ですな、我々はよく文楽座へ行つて女人形の遣ひ方を研究に行つたものでした。然し人形と芝居とは別で人形のやる通りの真似は出来ませんがつまりその妙所を拝借して参考として新工夫の道を拓くのが肝要です。故人紋十郎さんにはいろくと私は尋ねましたが、あの人の女人形はうまいものでした。丸で生きてゐるやうでした。又先代玉造さんも人形遣ひの名手でした。今の文楽座の文五郎さんも女人形の名手です。私は人形を遣うのが好きですから、殊に人よりは一倍文楽の人形を見るのが好きです。又改良くといふ呼声は久しいものですが、無暗に改良されても困ります。昔風の狂言に妙な改良を加へて貰うと手の付けようのない始末になつてしまひますから今日から見て見るに堪えざる箇所、又は如何にも臭いところのみを省くことに止めて置けばよかろうと考へます。

（大正五年十二月「若女形の芝雀（インタビュー）」美野一白／『新演芸』）

形を丸写しにするわけでなく、あくまで参考として人形の動きを捉えていこうとする姿勢が読み取れる。まことに中庸を得た意見だが、このように人形遣いとの交流をごく自然なものとした芸談は大正期の東京役者には見られず、そのためにこと新しく受けとめられたのではないだろうか。後者の談話では、「改良」のために歌舞伎の芸質が激しく変化していることに対しても、遠回しの警告を発している。東京の舞台出勤の度に感じていたことであろう。

「人形振り」については、雀右衛門は次のような談話を残している。

『日高川』の清姫。魂も心も何もかも楽屋へ置いて来たもの、様に、努めて玩具の人形の心になると共に、人形遣ひの心にもなるのです。人形の振りをするといふ事は、人形の振りを見てやつたのでは駄目ですから、私は常に下手な人形遣ひの仕草を取り、人形の振りの欠点を振りにする様にしてゐます。そうした心でやるため、「手を合せ」の間でも左が上つて居て、右が幾分下つて居るやうになつて、前から見られたら、変なものにお思ひになるでせう。もう少し格好よくやればとのお言葉もありませうが、それは文楽座の方の事で、私の方が文楽座通りに演りますと人形らしくなくなります。手は始終左が動くと右も同じ様に動かさねばなりません。要は玩具の人形に、下手な人形遣ひが見覚え、聞き覚えといふので演つて居るに過ぎぬといふ気でやる事です。

（大正十年一月「お姫様になる時」中村雀右衛門／『新演芸』）

これは、すでに明治期には五世西川伊三郎が、人形遣いの目から同様のことを述べている（第二節－第一章「（三）人形遣いと歌舞伎役者」参照）。

そしてこの雀右衛門の「人形振り」は、このような形で後世に伝わることになる。

安藤　人形振りを出す時には振付さんに教わるか、人形遣いに聞くのですか。

我童　私なんか人形振りは雀右衛門に教わりましたが、雀右衛門は人形振りもサワリも自分でこしらえたそうです。このごろは何かお師匠さんがやってくれますけれども、昔は役

者が自分で工夫してこしらえたらしいですね。

郡司　人形振りは人形遣いに学ぶべきものじゃないですね。やはり役者が工夫すべきものですよ。

（昭和三十二年二月「協同研究・人形振り」片岡我童・安藤鶴夫・郡司正勝・利倉幸一／『演劇界』）

昭和三十二年の時点では、三世雀右衛門が「人形振り」を自分の工夫で作り上げた、ということのみが伝承され、その前に人形遣いと親交があり、自身も人形をよく遣ってその型を知り抜いていたという事実は語られていない。さらに、雀右衛門以前の時代の團十郎・菊五郎らが人形遣いを付き人にしていたとかよく型を教わっていたとか、時には「人形振り」の人形遣い役にも出てもらっていたとかいった例が全く等閑に付されている。

この現象は、雀右衛門の没後まもない時に、すでに大阪毎日新聞記者の石割松太郎の劇評にもはっきり見て取れる。

茲でいつておきたいのは、「人形」と「人形振り」との點を十分體して舞台に立てねばなるまい、人形振りだから「人形遣い」に教はり、徹頭徹尾人形で演じようとするのは愚かな話、一例がこの奥庭でも「乱レ」になつて人形と同じことが人間が出来ない。人形と人間の不離不即の一點に思ひをひそめねばなるまい。

（昭和四年六月「若手の稽古か、営業か－弁天座の関西花形歌舞伎－」／『『演芸月刊』）

「人形振り」を演ずるに際し、人形遣いとは全く手を切るべきである、という主張は、やはり注目に値する。歌舞伎の「人形振り」は独立した手法であり、人形遣いの型とは無関係のものであるから教わるのは間違っている、という認識が行き渡っており、それは人形浄瑠璃という芸能そのものの勢力の衰えを如実に反映しているように思われるからである。

（三）近松作『重井筒』の「人形振り」

雀右衛門没後の「人形振り」は、どのような道を辿ることになるのだろうか。上方劇壇の消長も含め、立役での「人形振り」のある『重井筒』にまつわる事例を見ていきたい。

大正十一年の近松二百年忌を契機にして、特に大阪では地元ともあって、近松門左衛門の作品を原作通りに上演するという気運が高まった。番付には「近松」の名が麗々しく掲げられ、いかに原作に忠実かということが鳴物入りで喧伝された。むやみに「研究」ということが叫ばれ、時代考証に奔走するあまり、二枚目の役に地味な頭巾を被せて不評をかうこともあった。この一連の動きにからみ、上方においても「人形振り」をやめてみようという試みが行われた。雀右衛門没して三年後、昭和七年九月の中座での『重井筒』においてである。

近松門左衛門作の世話物悲劇『重井筒』では、寛政期にすでに中山文七が大当たりをとっていたという、四つ辻での「羽織落し」と通称される型がある。天保時代の台本に、その型の「人形振り」のものが詳しく記されているものが残っているが、上方においては非常に喜ばれた

ものであった（第一節―第一章「（二）歌右衛門の『人形振り』」、第二章「（一）四世中村歌右衛門と三世中村芝翫」参照）。近代になると、やや上演回数が減少するが、実川延若のお家芸として伝えられており、『演芸画報』『新演芸』にも二世延若[10]によるものが大きく紹介されている。例えば、大正五年十二月の上演では、延若の工夫が次のように紹介されている。

△大凝りの裏面／新富座で「羽織落し」の徳兵衛を演じる延若人形振りと云ふので、大凝りの人形写しに、素肌の胸へは洋服かけのやうな突張た形の張物をきて、顔の化粧をした上へ、水油のやうな物を塗つて、見物が見れば、ピカくと光つて、人形のやうな艶に見えやうと云ふ趣向、「何んな物だ」と赤坂に聞けば、「天刑病のやうだ」と大不服だが、其実は延若も凝つてゐると云ふよりは、此のピカくと光るのは、目まぶちを少しは打つても、お客に判らないからなのださうな。

（大正六年一月「劇談会」より　△△△／『演芸画報』）

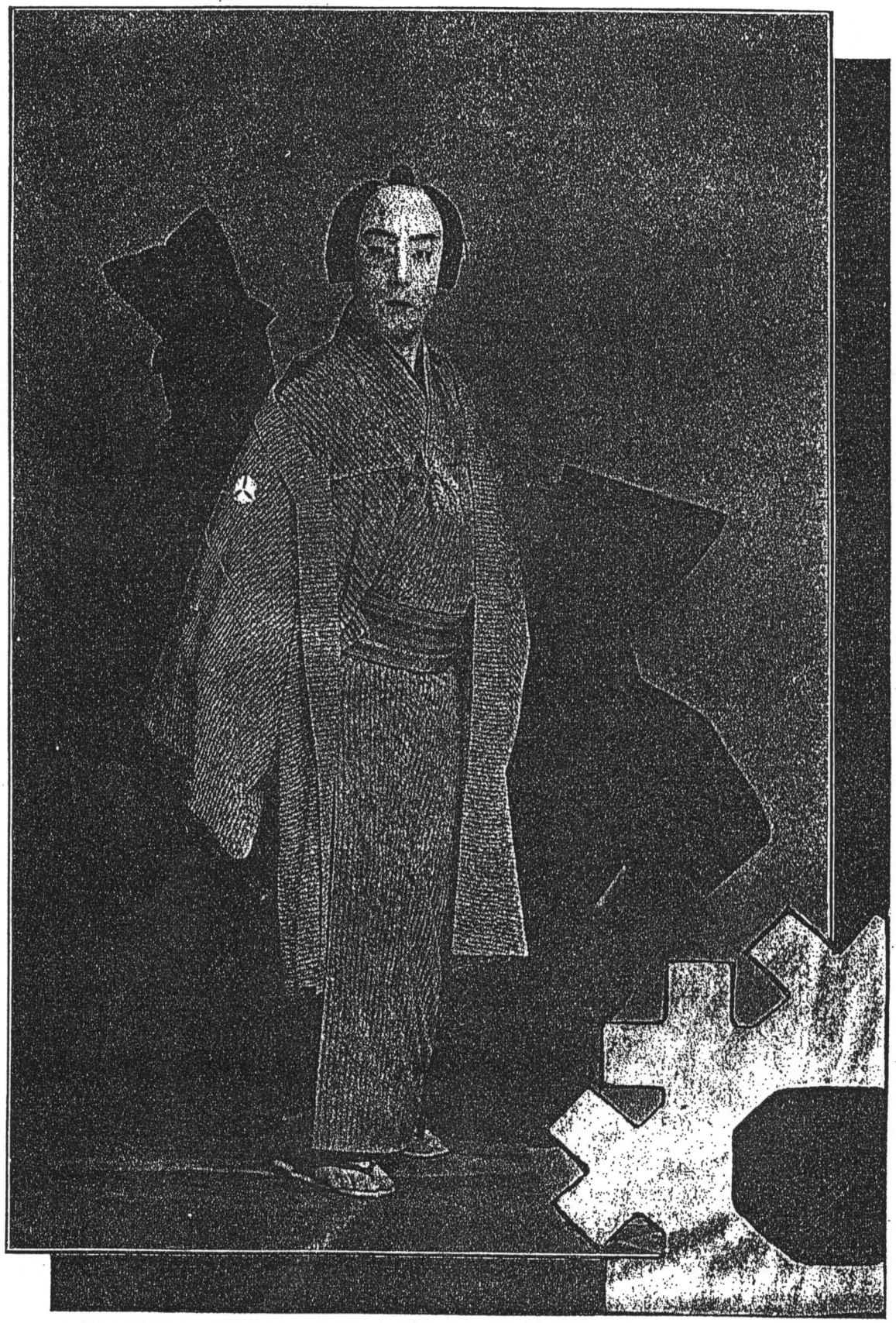
文楽人形の顔が、そんなに「ピカく」に光って見えたというのも、現代ではいささか想像しがたいが、照明に対する感覚が違っていたことも考慮に入れる必要はあろう。ともあれ、この時の評判はなかなか良かったらしい。大正五年十二月の『都新聞』では、この延若の「羽織落し」の稽古の熱心さや、上演時間が必ず十分間きっちりであることへの賞賛などが次々に報じられている。

四ツ辻羽織落しの場はただめづらしいと思つて見て居ました。四ツ辻の遠見の人形舞台に鼠の白つぽい小紋の羽織に縞の着物紺献上の帯をしめた徳兵衛が立つて居ました。顔に何か塗つて人形の様に光らせた処や、胸に肉板とでも云ひさうなものを当てて人形の様に首のくびれを見せた処など珍しく思つて見て居ますと、行きつ戻りつした揚句二人の人形つかひが左右にさつとのくと、後ろ向きの羽織落しは手品の様に鮮かで、黒坊におぶさつての引込みまで、見物は大受けでした。

（大正六年一月「新富座印象記」大村嘉代子／『新演芸』）

最後は黒衣に背負われて退場するなどの演出が、いつ始められたものかは分からないが、初世実川延若が半道化的な芸を得意とし、明治以後の大阪での上演はほぼ実川家の独擅場であったことからも、大阪発の趣向である可能性は高いと推察される。因みに、大正四年十月の歌舞伎座で、十一世片岡仁左衛門と尾上多見之助主演の『桜鍔恨鮫鞘』が上演された際、幹部役者が端役を勤める、所謂「御馳走」として十五世市村羽左衛門[11]が「人形振り」のてんぽの重兵衛を勤めたが、この役でも引っ込みは黒衣に背負われたものであった（大正四年十一月「芝居みたまゝ」／『演芸画報』）。こうした演出は、「人形振り」というものをある意味で徹底させているととらえることができる。むろん、本来の人形は、生きた人物として操られるのだから、黒衣にだらりとおぶさるということを観客に見せることはありえない。それが「人形振り」という歌舞伎での枠組みにうつしかえられた時、人間の身体が人形に擬せられた面白さが観客の興味の中心となる。雀右衛門の芸談には、「下手な人形遣いに操られる」という心持ちが述べられていたが、この延若の「羽織落し」は、それ以上に「人形振り」を受ける手段として考えていたのではないか。この「人形振り」に関するエンターテイメント精神が、昭和七年九月の

大阪朝日座九月狂言二番目（重井筒）



實川延二郎の紺屋徳兵衛

明治四十二年十月の演芸画報

「近松原作通り」の上演に際しては、遠回しにではあるが、問題とされた。

松竹発行の演劇雑誌『道頓堀』七十二輯では大々的に『重井筒』特集が組まれ、高安吸江が(12)三頁に渡って「羽織落し」論考を発表している。江戸時代の「人形振り」についての推論を述べ、現在は実川延若家のお家芸となっているが、それは「ヨタな入れ事が多く見た眼の面白い技巧本位」であると評した上で、今回の「人形振り」なしの試演について、次のように記している。

断つておきますが私は何も河内屋〈＝二世実川延若〉や人形振りを批難して居るわけではありません。九代目團十郎が八重垣姫をやつたとき、人間を真似やうとする人形を、人間が真似するのは誤つて居るとの見地から在来の人形振を廃しましたが、五代目菊五郎は同じ役を例の凝り性から様々に苦心した結果、巧な人形振で看客を喜ばせました。是等は皆主張の相違ですから、私は無論此両人に向つて平等に敬意を払うものを吝むものではありません。それで河内屋の徳兵衛を面白く見物し又人形振を礼賛する一人ではありますが、此れまでの徳兵衛の演出が誤つてゐる為人形振が単に技巧の妙に止まり肝心の性格描写が無視されたのを、私は頗る遺憾に思つて居るのです。／今回の重井筒はこうした興味本位の変質した紺徳から解放して、能ふ限り近松の原色を失はぬやうにし、尚気分を新しくするために人形振をも廃すること、なりました。此れは在来のものを見なれた人には山もなく花に乏しい、極めて淋しい感を起させるかも知れませんが、行詰つた歌舞伎の現状にあつて近松に還つてそれを見直す必要を感ずる同好者には、少からざる興味をもたらすべき試演であります。殊に演者である寡黙で生真面目な高砂屋〈＝大阪の中村福助〉(13)は、小心のやうに見へて時には中々大胆であり得る人ですから、キツト人形振に捉はれない新演出により今までとは全く別な味を出して我等を驚かすかも知れません。唯それが真の近松復興を意味するや否やは、一ツに同優の努力研鑽に待ねばならぬと信じます。

（昭和七年九月「羽織落しの話」高安吸江／『道頓堀』七十二輯）

「此れまでの徳兵衛の演出が誤つてゐる為人形振が単に技巧の妙に止まり肝心の性格描写が無視されたのを、私は頗る遺憾に思つて居る」という件りには目を引かれる。ここで高安吸江は、「人形振り」嫌いというわけではないではないと断っているが、これは皮肉ではなく事実であった。それは、昭和四年の弁天座若手芝居を評した次の一文で確認することができる。

こ、で上演せられる種々の出しもの、中で純旧劇ものとして狐火やお染があります。是等は無論人形振でありましやうが、元来人形劇の模倣になつて始められた此振も、後には人間が人形の真似をする愚かさ（？）を悟つて、之を廃しやうとした人もありましたが、今日では漸く理知的に傾いた大衆の興味を引くべくあまりに非現実的と見られる一方、その超人的形式美に復活的陶酔の威力を認め得るやうにもなつたのです。

（昭和四年六月「六月の道頓堀から」高安吸江／『道頓堀』三十三輯）

この昭和四年の文章では、「人間が人形の真似をする愚かさ（？）」の「？」の部分に、東京の多くの役者の「人形振り」嫌いをそれとなく揶揄するニュアンスを感じるのは穿ちすぎだろうか。ここには上方対東京の問題がひそんでいるはずである。

やや横道にそれるようだが、観客の問題も含め、大正から昭和初期の東西劇壇に触れておく。東西の違いは、役者の芸風ばかりではなく、観客の側にも存在していた。先にも触れた初世中村鴈治郎は、次のようなことばを残している。

大阪で演ります型と、東京で演ずる型とは、余程自分では違へて居ます積りです。〈大阪では花道の出を〉華美に三枚目的に演らないと観客が悦ばないから致方がないのです。〈略〉大阪では一般に在来の芝居を好む方で、東京の様に劇の美を観るといふ時代は来ないのです。だから東京では在来の芝居染みた処は成べく避けて重もに写実的に演じて居る積りです。

（明治四十年一月「『紙治』に就て」中村鴈治郎／『演芸画報』）

大阪の代表と見なされていた鴈治郎自身は、東京への強い憧れを抱いていたことがわかる発言であるが、大阪の観客がわかりやすい芸を好む傾向があったことがうかがえる。余談ながら、鴈治郎が山岸荷葉に改訳を依頼した『はむれつと』の評は、

オフエリアが狂人にならず、ハムレツトが大切に無事安泰親の敵を打つなどは珍に候、〈略〉こんな珍狂言にしたのは今度が始めてにて、雁治郎が作者に改作せしめたらしく思はれ候、然し此の勧懲主義の方が大阪人に解りやすく候。

（明治四十一年四月「各地三月芸信」／『演芸画報』）

大阪の観客には、シェイクスピアの原作通りではとても意味がわからないだろう、お決まりの勧懲パターンの方がわかりやすい、というのである。また、大正十一年一月には、偶然ながら『演芸画報』と『新演芸』がそれぞれ観客論を掲載しているが、[14] そこでも上方の観客が東京よりもレベルが低い、ということが指摘されている。

東京に比べて上方の観客は低レベルであるという一般論が、大正十二年三月には警察の口からも吐かれることになった。四月の大阪中座で上演予定であった『摂州合邦辻』が、継子に恋をしかける女性が主人公だとのことで、上演禁止が通達されたのである。この時のヒロイン玉手御前は、これを当たり役の一つに数えられていた三世中村雀右衛門。人気演目でもあり、大正十年には横浜座、大正八年には歌舞伎座と帝劇でも出ており、その時点では何の咎めもなかったのに、と興行主の松竹が反発したが、大阪府保安課の栗原興行主任の言辞は次のようなものであった。

東京と大阪の文化の程度が違う。『合邦』の狂言は終りまで見物すれば不倫の恋ではないが、子に恋をするという手段が、往々にして文化の程度の低い大阪の看客には危険であるから禁止を通達したのである。

（大正十二年三月二十三日「不倫の恋を扱つた『合邦』の上演禁止さる―大阪の文化が低いとて―四月の中座と雀右衛門の憤慨」／『大阪毎日新聞』）

これには主役を勤める雀右衛門も、

この近代味のある古典劇の上演が大阪の看客の文化の程度が低いために禁止されるなど河竹の恥辱のみでなく大阪の不名誉でございます

と息巻いたが、結局『寿門松』に差し替えることで決着がついた。これに対する反応が、翌日

の同新聞に出された。住友製鋼所支配人の川田順なる人物の寄稿である。

すべて大阪の人は昔から文楽だの浄瑠璃だの、人情ものには相当の理解力があるだけに新らしいものを消化する力もあります、だがどちらかと言へば文字の上から芸術に親むと云ふよりも耳と眼即ち浄瑠璃とか芝居とかに依つて接近しやうとする傾向が著しいやうに思ひます。／それ故大阪人の創作が東京などに比べて何となく浅くてあまいものが多い、大阪人がこれに満足せず今一歩進めるならば其処に深味のあるそして苦味のあるものが生れるのではないかと思ふ。

（「一人一話／芸術の大阪」）

この川田順がどこの出身かはわからないが、大阪人は感覚的な楽しみが先んじ、文章に対する理解力、創造力があまりない、要するにやはり東京よりも文化レベルが低いのでは、という論旨である。これで収まったのが不思議にも思われるが、確かに上方劇壇は人形浄瑠璃も含めて凋落の一途を辿っていたことは自覚されており、関東大震災によって「東京から上方中心となるか」という一瞬の期待も、

実際には何の変化もなく、大阪は依然として芸術に用の無い大阪

（大正十三年十二月「大正十三年度の大阪劇壇」斎藤与里／『演劇新潮』）

大阪の劇場経営者も観客も、どうにかなつてほしい

（大正十四年一月「大阪の半年東京の半年」三宅周太郎／『演芸画報』）

と、上方在住の劇評家たちに歯噛みさせる体たらくであった。

上方の劇壇が決して低レベルのものではない――そんな反骨心が、「人形振り」こそが「漸く理知的に傾いた大衆の興味を引く」ものであり、「復活的陶酔美の威力を認め得る」との高安吸江の発言に看取されはしないだろうか。ところがわずか三年後、今度は「近松」を担ぎ出すために、持ち上げていた「人形振り」を一旦脇にのける態度を取っている。こうした苦しまぎれにさえ見えるさまざまな戦略のありかたに、上方劇壇の有り様が透けているのかもしれない。

この「人形振り」なしの『重井筒』は、同年十一月にも再演されたが、その後の上演記録を現在のところ見出すことはできない。主役を勤めた福助（のち三世中村梅玉）の本領があくまでも女形であったこともあろうが、やはり受けなかったと見てよいだろう。上方の観客への啓蒙を密かに期していたと推察される「人形振り」廃止の試みは、あえなく費え去った。一方、「羽織落し」を得意とした実川延若がこのあと健康を害したこともあり、管見では昭和七年以降の上演記録を確認できていない。実質的にはこの「羽織落し」は、延若と命運をともにしたと言えるのではないだろうか。上方における「人形振り」は、それを演じる役者の身体の喪失によって、静かに進んでいった。

（三）戦後の状況と四世中村雀右衛門

第二次世界大戦が終わり、ＧＨＱの干渉によって一時は滅亡するかとも思われた歌舞伎も、

フォービアン・パワーズの奔走によって断崖絶壁から這い上がったしたことは夙に知られるところである。東京では『助六』の舞台でのちの十一代目市川團十郎が大きく花開き、戦後歌舞伎の象徴として絶大な人気を集めることになった。そうした東京の状況に比べ、上方は気息奄々たる有り様であった。二世実川延若、三世中村梅玉が、燃えつきる最後の光芒を一瞬放ったあと、スターらしいスターがいないという、芸能にとって最も危機的な事態に陥る。留め名にするはずであった中村鴈治郎の二世襲名を昭和二十二年に断行したのも、松竹の興行にとってどうしても必要な策であったからである。それでも不安を抱える上方歌舞伎界に、東京から三世市川寿海[15]を呼び寄せ、ともかくも柱に据えた。こうした中、上方役者の意識にも静かに、だが確実に変化が訪れた。

昭和三十年七月、片岡芦燕が十三世片岡我童[16]を襲名する。披露狂言は『神霊矢口渡』、主役のお舟を勤めたのだが、ここで「人形振り」を廃止することを宣言したのである。

大体を父に教はつたやり方でやつてをりますが、その間聊か私の考へで致してゐるところもあります。義峰を落すか落すまいか、お舟が悩みます件りで、いつもの人形振りをやめましたのなどが、それで、これは、当節のお客様には、一旦人形ぶりをしましたあとでまた人間に戻るのは或ひは不自然で納得がゆかないかと案じたからです。

（昭和三十年八月「精進を誓ふばかり」芦燕改め十三代片岡我童／『幕間』百二十一号）

この時の識者たちの反応を見ると、三宅三郎は「やるべきだった」、渥美清太郎は「やめて正解」というように、真っ二つに分かれている。近代の識者たちの「人形振り」に対する意識については、後に改めて検討することにする。ともあれ、上方役者も「不自然だから」ということを理由に、「人形振り」[17]を退ける動きを示しはじめたことは、戦後になっての注目すべき現象である。一方、武智鉄二が原作に忠実な歌舞伎を唱え、近松作品を人形浄瑠璃の演者たちの協力を得て、「武智歌舞伎」のブームを巻き起こすが、昭和二十年代終わりには映画に向かい、歌舞伎からは手を引くことになる。ただし、そこで鍛えられた三世中村鴈治郎（当時扇雀）が、現在「上方歌舞伎の復興」に情熱を注いでいることからも、この「武智歌舞伎」の意義は小さくはなかった。

さて、その「人形振り」の規範を作ったともいえる三世中村雀右衛門という役者は、戦後になってもたびたび上方女形の典型として回顧される。雑誌『演劇界』の編集を昭和二十五年からつとめた利倉幸一は、「いかにも上方芸脈を典型したかのような芸風の、すぐれた女方」「明治・大正期の東京で評判のよかった役者の一人」と懐かしみ、

女方としての肉体的稟質には、何れかというと恵まれなかったのに、ひどく騒がれたのは、畢竟は上方独自の味感の濃さと、腕のよさであった

（昭和三十九年九月「三世雀右衛門のこと」／『演劇界』）

と述べている。この所感が活字化された時、華々しい襲名興行が幕をあけた。

戦争を挟んで久しく絶えていた中村雀右衛門の名跡が復活されたのは、昭和三十九年九月のことである。天才子役として活躍した後、映画出演問題などでしばらく歌舞伎界から締め出さ

れた時期もあったが、戦後の若手女形として最も嘱望されていた大谷友右衛門が、松竹の白井会長の意を受けてなされた襲名であった。三世雀右衛門の芸を、知らないなりにともかく再現はしようという意図は、少なくとも興行者側にはあったと思われる。襲名狂言として選ばれたのが、「人形振り」を見せる『祇園祭礼信仰記』の金閣寺の場、俗称「爪先鼠」であったからである。この舞台を、先代の芸質ともあわせて評したのは、『演劇百科大事典』の「人形振り」の項目の担当者でもある加賀山直三である。

先代（雀右衛門）の場合、私はその八重垣姫を見ているが、江戸－東京の歌舞伎の概念による丸本の大姫の持つ、気品、位、威厳、愛感、色気を超越した、いわば作為する事の頂点のよさで見せる姫の面白さとよさがあったと記憶している。東京風の大姫は、九代目團十郎と先代歌右衛門の残した実績が我々の観念となっているので、故雀右衛門式の姫とは両極端に位置するものなのである。処で、新雀右衛門は、東京風の影響を逃がれられず、京屋〈雀右衛門〉式にも没頭しきれない過渡的な感じである。大体が東京風の姫役者の持味のない人だから、以後は京屋式に徹底すべきではないだろうか。その出来は、大体によく、つッぱって存外量感もあって上出来、人形振をギクシャクしすぎず、写実に細かすぎずにするのは賛成。糾し、無表情でいながら、その時くの役の心持が何となくその無表情の背後にうっすらと浮かび上がっている感じなのは疑問である。尤も、それが初心で好感が持てると云った一得はあるけれど。

（昭和三十九年十月「『金閣寺』その他」加賀山直三／『演劇界』）

ここで四世雀右衛門が東京役者であるための中途半端さが指摘されてはいるが、基本的に好意的な評である。ただし、「人形振り」については、その振り事の背後に表情が透けて見えるのが疑問であると述べられていることは注目に値する。「人形振り」においては役者が役の心情を表現することがあってはならないというのが加賀山氏の考えであったのである。だが一方、同じ号にある坪内節太郎の所感は、むしろ逆である。

今度のような人形ぶりだと、技（わざ）に走って詩情を逸するのではないだろうか？

（同前「坪内節太郎かぶき画帖」）

この坪内節太郎がどういう人物であるか、詳細は不明ながら、おそらくは東京の、こういった演劇雑誌に関わるような人間が、「人形振り」を「技に走」るものとして否定的に見ていることも看過できない。

数少ない純粋女形を大きく育てたいという歌舞伎関係者の願いが込められてのことであろうが、東京根生いの役者がこの中村雀右衛門を襲名することへの微妙な反発も無いわけではなかった。

前号の能の座談会でも、江戸と上方の芸風の相違は結局”肌合い“の違いだということになったのだが、この春、新歌舞伎座の四世中村雀右衛門襲名興行の八重垣姫を見て、いよいよその感を深くした。新雀右衛門のその役は先輩諸氏の劇評その他によると、彼らしい旺盛な研究心を発揮して、よく先代の型を写しているということで、確かに演出の上では歌右衛門型や梅幸型と違った独自のものが随所に見られたけれども、それはあくまで表面

上の動きそのものだけの話で、その底流に上方の味を見出すことはできなかった。もちろん、筆者は先代雀右衛門の舞台を全く覚えていない。従って先代と当代のこの役が、いかに違うかということを具体的に述べることは不可能だが、古い演劇雑誌その他で写真を見、また話に聞いて描いている先代のイメージと当代のそれとが全く別のものだということは、ある程度の自信をもっていえるし、であるとすれば、当代の”雀右衛門型“の復活に少なからず疑問を抱くのである。／いうまでもなく、先代は生粋の上方役者であり、当代は生えぬきの東京俳優であってみれば、こと新しくあげるほどのことはない、といわれるだろうけれども、だからこそ当代が先代通りの型で演技をしたとしても決してそれが”上方の型“の復活にはならない、ということをいいたいのだ。〈略〉江戸の役者が表面上だけ上方の型を学んだとしても”水と油“とまではいわないまでも、決してその型を十分に生かすことはできないばかりか、逆に役者の芸風と型とが背反して、その双方を殺してしまうマイナスの効果を招くのではないか。

（昭和四十年十月「”肌合い“ということ」山田庄一／『上方風流』6）

この山田庄一は、一家あげての芝居好きで、初世中村鴈治郎をことのほか贔屓にしていたという環境に育ち、絵本のかわりに『演芸画報』を読んでいたという人物である。戦前の上方歌舞伎の雰囲気の数少ない証言者であるが、それだけに微妙な「肌合い」ということには敏感な反応を示し、東京役者の「人形振り」の八重垣姫には違和感を表明している。上方歌舞伎の体臭、呼吸への執着を感じさせる文章だが、これには上方歌舞伎そのものの存続が深刻な状況に陥っていた背景がある。昭和三十年代は上方歌舞伎・人形浄瑠璃にとってはどん底といっていい時期であった。赤字の連続にも堪えてきた松竹が、ついに人形浄瑠璃文楽座から手を放し、大阪府・市に委ねることになったのが昭和三十七年。上方歌舞伎存続をかけて役者の会「花梢会」「七人の会」（昭和三十三年結成）も二、三度公演を打つといつのまにか雲散霧消してしまい、一時は大阪・京都を含めても年二回しか歌舞伎がおこなわれないという事態にさえなったのである。

しかし、こうした上方根生いの劇評家たちの反感はあるにせよ、四世雀右衛門が三世の得意とした「人形振り」をよく学ぼうとし、舞台にかけたという意義は確かにあったと思われる。五世中村歌右衛門、六世尾上菊五郎が排斥したために、見る機会がなくなりつつあった「人形振り」という趣向を再認識させることにはなったからである。昭和四十六年一月の東横劇場において、雀右衛門が『本朝廿四孝』狐火の八重垣姫を勤めた時の評を引く。

この場の人形振りを変態的なものとして排斥する傾向があるが、久し振りに見て立派に存在価値があることを痛感した。狭隘な芸術観から歌舞伎をすべて一方向に集約してしまう態度は許せない。これは現代の歌舞伎の癌だ。／総対的に今回の八重垣姫の演出は、あるいは二流かもしれない。しかしそこには二流ならではの楽しさがあったし、何よりも違った八重垣姫を見せたということに意味がある。

（昭和四十六年二月「”もう一つの歌舞伎“の楽しさ」三井皓介／『演劇界』）

ここで言われている「二流」ということば、賞賛する人々にとってさえ「人形振り」とはそう

いうものであった事実を、こうして確認せざるを得ない。だが、「人形振り」の演劇的な面白さが、「二流」や「変態」ということば抜きにして、本格的に再認識され、語られるようになる気運は、これより前に起こりつつあった。

注

(1) 文芸評論家、劇評家、英文学者、明治文学研究家。明治十九年（一八八六）生まれ。早稲田大学卒業後、教壇に立ちながら多くの評論・劇評を発表。島村抱月のもとで芸術座の文芸部員としても活躍した。

(2) 大正・昭和期を代表する劇評家。明治二十五年（一八九二）～昭和四十二年（一九六七）。幼少よりの芝居好きで、慶応大学在学中に新進劇評家としてデビューしている。のち大阪毎日新聞社に入る。独自の文体と新鮮な見方で、その影響力は多大である。

(3) 劇作家。明治十六年（一八八三）、東京生まれ。兄は小山内薫、夫は洋画家の岡田三郎助。『歌舞伎』などに劇評を執筆し、児童劇団芽生座を主宰。

(4) 嘉永四年（一八五一）～大正九年（一九二〇）。江戸に生まれる。近代歌舞伎の興行界の大立物。著書に『無線電話』、『続続歌舞伎年代記』など。

(5) 二世市川猿之助。明治二十一年（一八八八）～昭和三十八年（一九六三）。初世猿之助の実子として、東京に生まれる。歌舞伎界の風雲児ともいわれたほど、革新的な試みを多く手掛けた。ことに舞踊の名手。

(6) 嘉永二年（一八四九）～大正八年（一九一九）。初世歌六の実子として、大阪に育つ。立役・女形を兼ねて義太夫狂言にすぐれていた。大阪風の「小手のきいた」演技で人気があったが、九世團十郎とはそりがあわず、一時小芝居にも出ていたという。実子に初世中村吉右衛門、十七世中村勘三郎がいる。

(7) 万延元年（一八六〇）～昭和十年（一九三五）。近代の上方歌舞伎最大のスターと言われる。実父は三世中村翫雀（四世歌右衛門の養子）。和事の二枚目では無類で、近松役者と目された。本人は新作好きであったが、そのほとんどが大失敗であったという。一時、五世歌右衛門の襲名の噂もあったが、東京の芝翫に先んじられる。「玩辞楼十二曲」っを設定。その死は、新聞号外によって報じられるほどの大ニュースであった。実子に二世鴈治郎、女優の中村芳子、孫に三世鴈治郎、女優の中村玉緒がいる。

(8) 十三世守田勘弥（前述）。

(9) 劇評家、浄瑠璃研究家。明治十四年（一八八一）、大阪生まれ。国書刊行会、日本新聞社、都新聞社を経て、大阪毎日新聞社に入り、鋭い劇評で知られる。初世鴈治郎偏重の松竹の興行策が、結局上方歌舞伎の次の世代の役者を潰すことになったと批判しつづけた。また、人形浄瑠璃の舞台的研究の先がけとして、学界への寄与は大きかった。

(10) 明治十年（一八七七）～昭和二十六年（一九五一）。初世延若の実子として大阪に生まれる。和事・実事ともにすぐれ、「ねちっこい」色気を発散させていたという。鴈治郎の若きライバルとされていたが、どうしても大阪では主役を奪われがちであった。晩年は健康を損ね、舞台も減ったが、戦後の『楼門五三桐』での五右衛門は語り草となるほどの

スケールであったという。実子に三世延若がいる。

（11）明治七年（一八七四）～昭和二十年（一九四五）。その「銀の猫のような」とも表現された美貌と江戸っ子らしいさっぱりした気性で、絶大な人気があった。今日でも二枚目役者に対して必ず引き合いに出される存在。爽やかな口跡に容姿で、最後まで老け役はやっていない。弟子にも立って稽古をつけたことのない九世團十郎が、直接手をとって教えたのは初世鴈治郎とこの羽左衛門だけであったという。五世菊五郎の教えを受けており、「人形振り」は若い時から何度か勤めている。

（12）劇作家の高安月郊とは兄弟。本職は医者だったが、初世鴈治郎と親交あり。

（13）のちの三世中村梅玉。明治八年（一八七五）～昭和二十三年（一九四八）。二世梅玉の養子で、初世鴈治郎の女房役として活躍。雀右衛門なき後、上方女形の代表であった。大仰な身振りはないが、品格と端正な芸風で、東京でも尊敬を集めた。

（14）『演芸画報』では「東の見物西の見物」（浪花芦平ほか）、『新演芸』では「観客と演劇」（厨川白村）。

（15）明治十九年（一八八六）生まれ。はじめ五世小團次門下で、のち二世左團次と一座し、二世猿之助らと共に新歌舞伎を多く手掛けた。昭和二十一年より大阪に移住。口跡・風姿ともに爽やかで、晩年まで二枚目を勤めた。人格者でも知られる。養子に映画でスターになった市川雷蔵がいる。

（16）のち十二世片岡仁左衛門。明治四十三年（一九一〇）～昭和二十一年（一九四六）。十二世仁左衛門の実子として大阪に生まれる。冷たい感じの女形であったが、十五世羽左衛門とのコンビ以来は明るくなったという。

（17）昭和期の演出家・劇評家・映画監督。大正元年（一九一二）～昭和六十三年（一九八八）。前衛的な演劇活動で知られる。雑誌『劇評』、『定本武智歌舞伎』など。

第二章　近代人の意識と「人形振り」
―七世坂東三津五郎を中心に―

第一章で、三世中村雀右衛門をめぐる上方へのまなざしを見てきたが、東京役者のなかにも「人形振り」をもってその芸質を賞賛された役者がいた。脱疽ゆえに両手両足を失ってなおも舞台に立ち続けた三世澤村田之助(一)、助高屋高助などは、『日高川』の清姫を得意として上方でも演じており、喝采を浴びていた。また小芝居においても、新聞の寄席案内をたどってみると「人形振り」を宣伝文句にした興行が大正半ばまではしばしば見られる。

だが、すでに繰り返し述べたように、人形自体が時代遅れであり、芸術としては価値のないものという認識が東京の大芝居の歌舞伎役者たちに浸透していき、人形的な演技は古き時代の性質を保存している上方歌舞伎のもの、というイメージがほぼ固定化されていった。田之助、訥升らの名は、大正末にはほぼ忘れ去られてしまい、彼らの得意とした芸の有りようも語られることがなくなる。

しかし、明治生まれの東京役者で、「人形振り」によって強烈な印象を与え、平成期もなおその芸の伝承が一応は続いている役者が存在する。人呼んで「踊りの神様」、七世坂東三津五郎である。

（一）七世坂東三津五郎の「藤弥太」

大正四年十一月の帝国劇場は、女優と歌舞伎役者の合同公演で幕をあけた。その中幕に出たのが、後に伝説にさえなった七世坂東三津五郎による『御所桜堀川夜討』四段目、俗に「藤弥太物語」と呼ばれる場面である。『演芸画報』十二月号には、十五頁にもわたって「芝居見たまま」という、舞台進行の記録が掲載されている。その内より、殊に「人形振り」に関わる記述を一部引用しよう。

――藤弥太はひとり言――と軽く語ると藤弥太は上り段の口に立つて頭をグタリと下げた。両手も下つた。木偶のやうになる…　これから人形振が始まるのだ。／絃が調子よく鳴つてゐる中に人形は頭を下げたま、両手をかけて羽織をぬいだ。見てゐると節々が曲る度にギクリといひさう…　確に木で造つたものと見られる。ヒヨイと首をあげた。／…静が今の素振〈略〉首は←――と台詞に似せた竹本の語りぶり…　人形はそれに合せて手足を動かせた。上手に黒衣を着た人形遣が立つて藤弥太の動くたびに足拍子を踏んだ。〈略〉――どうしたら、よからうなア――…そこに立つて又腕組み。宛然木偶のやうに動く其の極り極りにもフツクリと又円味があつて美しい味を見せる。〈略〉――彼奴も気早な大将ぢや、見つけられては此の首が、危ないくくくく――と首を縮めて両手で押へながらヒヨツクリく舞台を廻つて――どうしたら――…真中へ体をポンと投つけ足を前へ投り出して

――よからうなア――でガツクリ首を下げて腕こまねく。／これで人形から放れた。

（大正四年十二月「（芝居みたまゝ）御所桜堀川夜討（藤弥太物語）」鈍太郎／『演芸画報』）

こうして見る限り、筋の上では悪人ではあるが、「人形振り」の演技そのものは非常にユーモラスな印象を与える。「琴責」の岩永にも通ずるキャラクターと言えよう。

この藤弥太の「人形振り」が始まったのがいつか、正確にはわからない。文政十一年（一八二八）十月に、大坂中の芝居で三世中村歌右衛門が出しており、当時の評判記『役者内百番』（文政十二年刊）には、藤弥太については幕切れの三味線を使っての立ち回りが巧いと言われているが、「人形振り」については何も書かれていない。現在伝わる坂東三津五郎型は、七世の談話によれば、四世中村芝翫の型であるという。[2] この芝翫は、一時は四世中村歌右衛門の養子であったことから、当然三世歌右衛門の芸の継承者である。ただし、藤弥太の「人形振り」が三世歌右衛門のものであるという確証が得られない。芝翫は脳に故障があり、台詞が全く覚えられなかったということも考えると、あるいは台詞の軽減のため、得意の踊りで喝采を浴びるべく編み出された手法かとも推測はできる。この上方生まれの手法が、かつて三世歌右衛門のよきライバルであった江戸の三世坂東三津五郎の家に、後になって伝わったというのは、あるいは因縁であろうか。

さて近代の上演記録を見ると、明治三十年代までは四世嵐璃珏（かく）、[3] 三世尾上多見蔵などのほか、初世市川左團次が藤弥太を勤めたことがわかるのだが、明治四十年を過ぎると「藤弥太物語」の上演頻度は急激に減少する。『御所桜堀川夜討』そのものは毎年のように出ているのだが、それが三段目の「弁慶上使」と通称される場面のみになっていくのである。明治四十年以後、戦前までの「藤弥太」の記録を見よう。

年月	場所	藤弥太役
明治四十一年十月	大阪・弁天座	三世尾上多見蔵
明治四十二年三月	東京・市村座	七世坂東三津五郎
大正四年十一月	東京・帝国劇場	七世坂東三津五郎
同　十二月	横浜・横浜座	七世坂東三津五郎
＊大正五年十一月	東京・深川座	（不詳）
＊大正八年三月	東京・浅草御国座	中村竹三郎
＊大正九年八月	東京・中央劇場	中村時子
大正十年五月	東京・明治座	三世尾上多見蔵
昭和四年二月	大阪・弁天座	中村政治郎

（＊は小芝居を示す）

こうして見ると、三分の一は小芝居での上演であり、大芝居の役者では多見蔵と三津五郎の二人に限られている。上方での記録は、若手公演での中村政治郎を別にすれば、三世尾上多見蔵とのものであるが、これはあまり評判がよくなかったためか、ほとんど話題にはならなかった。この多見蔵が、

大阪役者に似合はず、余りギクシヤクせぬ芸風

（大正四年十一月「十月の歌舞伎座」鬼太郎／『演芸画報』）

という、あまり人形的な演技をしないタイプだったせいもあろう。それよりも、大正四年の三津五郎の演技が、あまりにも素晴らしかったためではないだろうか。ちょうど中村雀右衛門の東京での人気も高まってきた頃でもあるが、この三津五郎の藤弥太の「人形振り」は、当時のどの劇評をみても誉めことばばかりである。主なものを挙げよう。

今度の芝居の中で、好劇家に取つての呼物は、三津五郎の『藤弥太』であつた。柄こそ小粒だが、人形振りの一絲乱れぬ手と足と、首と肩との働きは、人間に能くある胡麻化しと云ふことが微塵もない。正に当代の逸品である。

（大正四年十一月三日「帝劇の大典劇」中内蝶二／『萬朝報』）

世評通り三津五郎のあの調子、あの柄であれだけ立派な藤弥太を見せるのも偉いが、その上に優が微塵写実味を加へない演り方も大に推奨す可きであらう。殊に今度は花道があるので一層引立つた。それで人形振りの内「まてしばし」の件りを〈花道の〉七三でやるのが華美でよく、あの巧妙無比とも謂ふ可き人形振りが、床の快い三味線につれ、黒ン坊の足拍子につれ、舞台一面、花道一面に活躍するのを見てゐて余りの感激に思はず涙ぐまれる位であつた。

（大正五年一月「十二月の横浜座」三宅三郎[4]／『演芸画報』）

後者の評からもわかるように、七世坂東三津五郎は小柄で、風貌・調子ともにむしろ悪い方であった。この点は、遠くは三世中村歌右衛門、近くは三世中村雀右衛門にも共通している。だが三世歌右衛門もそうであったように、この七世三津五郎は舞踊の天才であった。いつからこう言われるようになったのか定かではないが、大向こうの誉めことばに由来するものらしい「踊りの神様」という呼称は、昭和初期以後の劇壇を制圧した六世尾上菊五郎さえ一歩譲るほどの技量をよく示している。

この「藤弥太」を見て、一人の新人劇評家が次のような一文を発表した。大正四年十一月十七日の『読売新聞』、タイトルは「『人形振』に就いて」である。

三津五郎が帝劇に出て、『藤弥太物語』を演つてゐる。顔の小さい、柄のない、声の質と量とに貧弱な三津五郎も、踊の上手な役者であるだけに、藤弥太「人形振」の条へ来ると、前後とはまるで見違へる程の、特殊な不思議な「世界」を展いて見せる。〈略〉歌舞伎芝居の中に嵌め込まれた「人形振」の数は、随分夥しい数である。その内でも私の記憶に明瞭に影像として残つてゐるものは、僅かに二つしかない。その一つは五六年前明治座で見た松蔦[5]の、お七の「人形振」である。今一つは三四年前東京座で見た米吉[6]の、梅ケ枝の「人形振」である。然も是等二つの「人形振」も、三津五郎の藤弥太の「人形振」に比べれば、これほど純粋には、又これほど鮮やかには「人形」になり切れてゐなかつたといふ点に於て、遙かにその下風に立たなくてはならない。三津五郎のこの「人形振」を見てゐると、形の上にも、従つて又心の上にも、何の濁りも、何の曇りも持つてゐない。其処にはただ義太夫と義太夫の義太夫の三味線との曲線的な節奏によつてのみ柔らげられ、「人間

」らしく彩られる所の、硬ばつた、直線的な「人形」の節奏があるのみである。容姿にも声にも恵まれなかった三津五郎が、どれほど踊り手としての身体に恵まれていたかを想像させられる。そしてさらに、これまでの劇評には見られなかった、演劇的手法としての「人形振り」の本質にせまる疑問が発せられている。

然し私は、此処に一つの疑問を持つてゐる。それは、「人形振」の目的とする所が、厳密に一切の「人間」を殺す事によつて、純粋に「人形」になり切つてしまふ点にあるか、それとも一度純粋に「人形」になり切つた上で、再び元の「人間」に甦る点にあるか、何方だらうといふ疑問である。換言すれば、凡その「人形振」といふものは、純粋に「人形」になり切りさへすれば、その「人形」である事を透して「人間」にならうとする必要はないか、といふ疑問である。

江戸時代の「人形振り」を振り返ると、西澤一鳳がいうように、観客の興味は「丸で木偶じや、ようする」というところにあり、その役の心持ちなどには無関係であった。天保二年に三世中村歌右衛門が、盲目の景清というシリアスな役での「人形振り」に挑み、結局不評に終わった件を思い起こそう。これは周囲の役者が人形らしく出来なかったということよりも、そういう役に「人形振り」が不向きだという事実を示してはいなかったか。明治に入っても、「人形振り」のレパートリーは基本的には江戸のものを引き継いでいる。「人形振り」の向こうに、「人間」としての表現を求めようとは、おそらく誰も考えなかったのである。

歌舞伎芝居に於ける「人形振」が、どういふ必然から生れたものであるか、不幸にして私はそれを今審らかにしない。或はそれは、単に「人間」を「人形」にして見せる手際の興味のみから出て来たものであるかも知れない。興味が頽廃的に傾いてゐた江戸時代の歌舞伎芝居の趨勢から言へば、かう解釈するのが一番間違ひのない解釈のやうでもある。然し一際の芸術が、かういふ種類の「出生の歴史」によつて、自らの行くべき途を規定しようとするのは、その芸術の停滞を惹き起す所以ではあつても、決してその芸術の向上させる根拠ではない。従つて「人形振」が、よし手際の興味から生れ出たものである事を許すとしても、今の芸術熱愛者に、熱愛されむがためには、それが手際を見せる事のみを目的としてはならない事は言ふ迄もない。／松蔦のお七にも、米吉の梅ケ枝にも、純粋に「人形」になり切れない憾みはあつた。この意味で、「形」の上にかなり不足はあつた。然し松蔦のお七にも、米吉の梅ケ枝にも燃えるやうな女の「心」は、充分とは行かない迄も、相応な程度現はされてゐた。此処に松蔦と米吉の長所と欠点とがあり、また此処に「人形振り」なるものの芸術として、是から先き発展して行くべき――行かなければならない――境地があると思ふ。「人形振」に於て、「人形」になり切れないのは無論問題にならない。然し、ただ「人形」になり切つただけでは詰らない。「人形」になり切る事によつて、更に「人間」になる――是が「人形振」の大眼目でなければならない。／浅学寡聞な私がこんな事を言へば、嗤ふ人があるかも知れない。然し私は私にさう思つてゐる。日本の歌舞伎芝居に於ける「人形振」のやうなものは、世界に類のない珍しい芸術ではないかと。それが不自然である事は言ふ迄もない。それが人工的である事も勿論である。然しこれほ

ど不自然で、これほど人工的で、然も猶「真実」に触れる事の出来る芸術は、随分尊重されるべき価値のあるものではなからうか。さういふ気があるから私は、特に是を書いたのである。

この文章の筆者は、小宮豊隆。[7] 夏目漱石門下でありながら、中村吉右衛門をロダンに例えて激賞するという「中村吉右衛門論」（明治四十四年八月『新小説』に発表）の斬新さをもって、当時劇壇に話題を振りまいた人物である。「人形振り」という演技様式の本質について、正面切って問いを発し、何処をもって尊重すべきか、いかに世界に類のない独特のものであるか、そしてこれからどう「発展」してゆくのかということを、これほどはっきり述べた文章を他に知らない。およそ演劇に関わりを持とうという人間で、「人形振り」の存在意義を根本的に考えてみようという者は、小宮豊隆を待たねばならなかったのである。ところが、この文章に対する反応は、まったくゼロであった。小宮豊隆の先輩たちは、「あの團菊も知らないくせに」という陰口をもって彼に冷たい視線を浴びせるばかりであった。だが、この小宮豊隆の発した問いかけは、戦後の新世代の人々によって答えが模索されることになるのである。

この「藤弥太」は、昭和四年の舞台以後、大戦を挟んで昭和二十二年七月、東京劇場で三津五郎による復活がなされるまで、実に十八年間断絶したのである。それだけに期待も高かったが、さすがに年齢による衰えは隠せなかったのか、この時の評はいささか辛かった。

人形振りや立ち廻りなど、格調の高い演技だが、如何にも輪郭が小さい。

（昭和二十二年八月「東京都劇場より」戸部銀作[8]／『幕間』）

この三津五郎の「藤弥太」が、厳粛なまでに重要視されるようになったのはなぜだろうか。まず何よりも、それを演じられる役者の存在の問題がある。大正十二年の関東大震災によって東京の小芝居は壊滅し、また昭和二年一月に多見蔵が没しているため、藤弥太役者は実質的に三津五郎ひとりの身体にゆだねられることになった。そしてその三津五郎が、大正から昭和二十年代の歌舞伎界をリードしていた六世尾上菊五郎さえ一歩譲るほどの名手、「踊りの神様」と賞賛の声が高まるにつれ、その得意芸―というよりも、その人しか伝えていない芸が、絶滅寸前の天然記念物のように神秘化されていったにちがいない。

「人形振り」肯定派の頭目ともいえる三宅周太郎は、七世坂東三津五郎との対談のなかで、次のように言う。

貴方のあの時の人形ぶりを私は結構と思ひながら、大正四年でまだ学生で所感を発表する法がなかつた。すると小宮豊隆氏が「読売新聞」の文芸欄で、「人形ぶり」といふ記事を書き、貴方の藤弥太をほめ、特にその人形ぶりを認め、歌舞伎の人形ぶりの価値を推讃せられたのを、私は大にわが心の代弁と喜んだものでした。〈略〉傑作「藤弥太」はぜひ京阪でやつて頂きたい。そしてあれは義賢以上にトクな出し物だから、簑助君に伝へて残して頂きたい。七月の東劇の時、某歌舞伎研究家は、「藤弥太」を丸本の原作のみから推して、つまらぬ作故に亡ぶべき旧劇だといつてゐたが、それは視野が狭いかとも思ひます。歌舞伎や丸本は作も作だが芸で生きるのです。

（昭和二十三年一月「坂東三津五郎対談」坂東三津五郎・三宅周太郎

／『幕間』）

先に挙げた小宮豊隆の「人形振り」の文章が、当時はまだ若くて直ちに反応を活字にできなかった三宅周太郎に、ひとかたならぬ励みを与えたのである。一方、答える側の三津五郎の方は、割合に淡々としており、四世中村芝翫の型を二世坂東秀調に習ったものである由を語っているぐらいで、さして力んでいる風ではない。

四世坂東八十助（＝九世三津五郎）の「古典を守る」という談話が『幕間』に掲載されたのは、昭和三十一年三月のことである。

今月の東横では「藤弥太物語」と「供奴」といふ、現在の私として途方もない大役をやらせてもらつてゐます。「藤弥太」は「弁慶上使」で知られてゐる「御所桜堀川夜討」の四段目で（弁慶上使は三段目）、非常に大まかな、大時代の狂言、途中で人形振りが入るといふ荒唐無稽さです。歌舞伎として典型的な古典といふこともできるでせう。従つて若いお客の多い東横ホールでは或るひは難解の誹りを免れないかとも思ふのですが、少し考へるところがあつて、敢へてこの機会にやらせて頂くことにしました。／といひますのは、この芝居は今でも大芝翫で知られてゐる四世芝翫の当り芸だつたのださうですが、その芝翫の演り方を現在知つてゐるのは、祖父坂東三津五郎だけなのです。先代梅幸さんがいつか御自分の静御前に先代幸四郎さんの藤弥太でこれをお出しになることになつてゐたのださうですが、それはただ話だけで実現はしなかつたといふことですし、また義父簑助もこれはまだ多分やつてゐないかと思はれます。従つて今のうちに誰かが祖父から習つておかないと、結局この芝居は滅びてしまふかも知れないのです。滅びては大へんですし、日ごろ皆さんからのお勧めもあり、私も縁あつて守田家の一員になつたのですから、歌舞伎の貴重な財産を後世に残すその仲立ちの意味から、祖父に教へてもらつてこの機会にやることになつたのです。従つてこれは、歌舞伎に対する一つの尊い任務として演つてゐるだけで、演技上の成否はもちろん問題ではありません。〈略〉何しろ古風な、大時代な芝居ですから、祖父からも「こんな芝居では理屈を言つちや駄目だよ」とくれぐれも注意されました。私も神経はただこの芝居らしく古典的な、大まかな味を出すことに注いで、個々の演技は理屈抜きでやつてゐます。

（昭和三十一年三月「古典を守る」坂東八十助／『幕間』）

「滅びては大へん」「歌舞伎の貴重な財産」といったことばをみても、並々ならぬ緊張感がうかがえよう。劇としての内容云々はひとまずおくとして、ともかくもこの芸を生き長らえさせることがこの時点での至上命題であったのである。「非常に大まかな、大時代の狂言、途中に人形振りが入るといふ荒唐無稽さ」という認識ながら、「歌舞伎として典型的な古典」と言っているのは興味深い。「歌舞伎」という一語の意味が、戦後にはリアルさとは遠いところにまで来ていることを思わせるからである。また、七世三津五郎の「こんな芝居では理屈を言つちや駄目だよ」の一言は、八十助の世代がまず理屈から芝居に入ることが当然になっていたという実態を示していよう。同じ月の『演劇界』にも「腹」がないからこそやりにくいという八十助自身の発言を含めたかなり長い芸談が採録されており、この坂東三津五郎家の「藤弥太」に

対する関心の高さが窺える。

勿論、一切をおぢいさんに教わりました。〈略〉何しろ、おぢいさんより外には、近年どなたもなさらない芝居ですし、おぢいさんに教へて貰ふより外にはないので、菊蔵さん、福之助さん、それに、おぢいさんも年をとられていますから、口三味線で教へて貰ふのも草臥れて大変だと思ひ、チヨボの方も一緒に、歌舞伎座の部屋へ行つて教わつたのですが、最初に「斯うした芝居だから、今頃式に理屈を云つちやアいけないよ」と先づ云はれました。〈略〉腹が深くない役だけに却つてやり難い様な気もします。／一切を教わつた通りにしています。

（昭和三十一年三月「藤弥太」坂東八十助／『演劇界』）

この時の評は、「八十助はまだまだ」と言いつつも、一応は上演の意義を認め、好意的なものであった。

八十助にとつてはよい出しものです。内容は決して面白いとは言えませんが、そういう単純さも、役者の腕次第で、どの様にも面白く、見ごたえのあるものに置き替えることが出来るのですから、役者にとつて、どんなに張合いのある、やり甲斐のあるものか知れません。藤弥太一人の芝居で、大時代な味や、人形振りの難しさ、悪と善の色わけ、手負いのタテなど、そうした技巧上のすべてを克服できる技倆をもつていれば、一人でお客を自分の世界へ引張つてゆけるのです。

（昭和三十一年三月「東横劇信－東横ホールを観る－」草壁真知子／『演劇界』）

近代以降、歌舞伎の演技に対する評価の基準は、ドラマ偏重、役の性根におかれ、それからはみ出る身体の面白さは、ともすればかすみがちであった。ところが、この時点になって、上方役者が心理的についていけないのでは、と東京に追随するように「人形振り」をやめる動きを示す一方で、東京では逆に、その逸脱してゆく側面が再評価されている。それは、明治役者の最後の世代になりつつあった七世三津五郎の「藤弥太」が、人々の記憶に鮮明に焼き付けられていたからこそなのである。

では、近代から現代にかけての「人形振り」に対する演劇関係者、および一般の観客のまなざしは、どのようなものであったのだろうか。

（二）「人形振り」へのまなざし　①否定派

再三述べたように、明治以後の「人形振り」は、東京においては否定的に捉えられてきた。その底流にあるのが、西洋演劇の考えを取り入れ、戯曲の精神を重んじるべきだ、という演劇改良運動であり、その延長線上に、人形を古くさいものとおとしめる人形無用論がある。その結果、吉田国五郎や西川伊三郎という江戸－東京系人形遣いの名手を片隅に追いやり、人形＝上方＝古風という図式が作り上げられ、「人形振り」という演技様式もまた前時代の遺物というイメージが出来あがった。九世市川團十郎の「人形振り」嫌いは、後代の役者にも大きな影響を与え、五世中村歌右衛門や六世尾上菊五郎という明治末期から昭和初期の劇壇に君臨した

大物たちもそれに倣い、東京の正式な歌舞伎にとって「人形振り」は邪道であると繰り返し発言することになる。人形遣いと歌舞伎役者との親密な交流も、次第に疎遠になりつつあった。そのような状況下、格調高い芸として受け入れられたのが、七世坂東三津五郎という踊りの名手を得ての「藤弥太」であった。

大正期に出された論の多くは、前章の雀右衛門のところで挙げたので、ここでは主に第二次世界大戦を挟んだ昭和期の動向をみておきたい。役者の大勢をも占めた「人形振り」否定派の意見はどうであろうか。

昭和の初め頃になると、上方の劇評家の考えにも徐々に変化が見受けられる。

出し物と見へる「狐火」の人形振が、精を多分に注ぎ込むで居る割合には一寸落ちるが、これは狂言の選択を誤つた結果だ。斯んな物は、芸者がお愛きようにでも出した場合か、ズブ女形育ちの人で振事にも心得のある人がやるのでなかつたら、人形遣まで登場さしての人形振は、多くは出し物手倒れになるやうだ。

（昭和四年七月「六月の弁天座を見て」京極利行[9]／『道頓堀』三十四号）

「無間の鐘」は時間の都合でのカツトが多く、鶴之助の梅ケ枝の人形振りを見せるのだけが眼目らしいが、その人形振りが今の時代意味をなさぬ。

（昭和十六年十月「盆替り芝居行脚」鴻池幸武[10]／『浄瑠璃雑誌』四百三号）

戦後の意見も、基本的には明治末から大正に成立した「性根を表わせない」「邪道」「まともに演技できない者の逃げ道」という考えを引き継いでいる。

雪姫は「十種香」の八重垣姫、「鎌倉三代記」の時姫と共に、所謂お芝居の「三姫」と呼ばれてゐるだけに、なかなか重い役です。特にお姫様でありながら、両手を縛られて、いろいろ仕事の上、爪先きで桜の花片を寄せ集めて、鼠を書くと云ふ、他に一寸類のない難しい演所のある役ですから厄介千万です。自然、ここのところは人形振りで、巧く逃げてしまふと云ふやり方が多いやうです。

（昭和二十二年三月「『金閣寺』雑話」井上甚之助[11]／『幕間』）

すでに触れたが、片岡我童が今日の観客に慮ってお舟の「人形振り」をやめたのは、ある意味では敏感な反応であったのかもしれない。昭和二十二年十一月の東劇で上演された『本朝廿四孝』狐火での観客の反応は、冷淡なものであったようである。

八重垣姫に扮する時蔵が、文楽の紋十郎に人形ぶりの教へを受け、白井会長の演出指導を仰いだが、労して効なく評判はよくなかつた。

（昭和二十二年十二月「長波・短波（彙報）」／『幕間』）

「人形振り」で評判が取れなくなったのは、観客が「人形振り」を見慣れなくなっていったこと、役者もまたし慣れなくなっていったこと、双方の要因があろう。松竹とは別組織の歌舞伎劇団である前進座公演で、河原崎国太郎[12]がお舟を演じた時、劇評家でない一般の観客の一人がこのような投稿をしている。

残念なのは人形振りで、余りにも動きが荒すぎる。人間お舟と人形お舟から、全く違った娘を感じたのは私だけであろうか。何だか荒っぽく、派手すぎる様に思う。

（昭和二十九年一月「前進座の『矢口の渡し』」（奈良）沼波葵夜子／『演劇界』）

素のままの人間での演技と、「人形振り」になってからの演技において、人物像の統一を求める発想が一般観客にも見られるようになっているのである。

さらに、正面から「愚劣」と言い切った人物もいる。

大切櫓のお七は、人形ぶりといふものの愚劣さを今更のやうに思はせるだけだ。しかも、或箇所までくると人形かつぎの黒衣達は引つ込んで、もとの人間にかへるのだから益々阿呆らしい。芝翫は花道で髪をさばいて櫓を見込んだ一瞬の気組がすばらしくよかつたほかは、た、俳優の体力的な消耗に同情するだけである。

（昭和二十四年二月「喜劇・喜劇・喜劇」（昭和二十四年一月東京劇場）戸板康二／『演劇界』）

もっとも注目すべきは、昭和期には歌舞伎の生き字引と見なされていた渥美清太郎[13]であろう。演劇雑誌（『演劇界』『芸能』など）の作品紹介や、歌舞伎の型、故実などに関する執筆を多く手がけ、歌舞伎役者や舞踊家も出しものについての相談を、この渥美にしている。渥美清太郎の「人形振り」に対する態度は、東京生まれで六世尾上菊五郎と親交があったせいか、極めて辛辣なものであった。たとえば雪姫についてはこうである。

○さういへば、お姫様が桜の木に縛られてゐる。鐘が鳴る、花が散るといふのは風情に趣向があります。ちよつと外にはない技巧ですね。

●歌舞伎ですと余計に風情が増します。

○ところがその風情の多い仕草を、人形振りで片付ける人があるんだからわからない。

●昔は必ず人形振りでした。何しろ涙で落花を筆にして爪先で鼠を描かうといふ無理な仕草ですから、人形振りへ逃げたはうがいくらか不自然な感じを救ふからでせう。ところが歌右衛門はそれを嫌つて、普通にやつてしまひましたから、芝翫もやつぱり人形振りはしません。

（昭和二十五年二月「『金閣寺』問答」今谷久平／『演劇界』）

この渥美清太郎は数多くのペンネームを持ち、今谷久平もその一つである。ここで「人形振り」を軽んじる態度を示しているが、この根底には上方芸に対する嫌悪感があるのではないだろうか。

この頃ではこの（草履打ち）の幕切れに義太夫を使ひます。原作の鶴ヶ岡の段をそつくり使ふのですが、これは安政ごろ、大坂から下つて来た四代目菊五郎あたりの始めたことで、昔はないことです。江戸の純歌舞伎といふものは、チョボを絶対に使はないといふのが古来からの規則で、随つて古い鏡山では、長局でもなんでも決して義太夫は入りません、純粋の科白劇でやつたものなのです。安政ごろになるとそんな規則も乱れ、上方の演出がどしく入り込んで来たので、遂に義太夫を使ふやうになつたのです。〈略〉最近この〈鳥啼きの場〉初めの所へチョボを使つたことがありましたが、これはいけません。長局の場はモウ人形に近く固定されてしまつたから、どうにも仕様がありませんが、鳥啼きの場だ

けは純歌舞伎として扱ふべきだらうと思ひます。それにはチョボなどを使はれると困ります。

（昭和二十五年三月「『鏡山』の変遷と鑑賞」渥美清太郎／『演劇界』）

幕末に江戸の歌舞伎が上方の影響を受け、チョボ（義太夫）を入れるようになっていったことを明らかに嫌がっている。これが「人形振り」になると、どういう発言があるのだろうか。

人形と共通ということになると、ここに「人形振り」という問題がうまれてきます。不器用な人形の真似を、生きている役者がする訳です。歌舞伎など見たこともない近ごろの観客にとつては、珍しい演出ですから、一応は受けますが、お船の役では考えものです。八重垣姫、雪姫、お七などと違つて、この役は、初めから段取りに無理があるので、それを補うため、かなり写実的な芸をつづけてきています。だから、人形なら格別、歌舞伎では、ここでだしぬけに人形振りをやつて、写実から格絶してしまうと、前後の連絡が甚しく不備を来し、後の愁嘆がきかなくなる憂いがあるのです。先代宗十郎が決して人形振りをしなかつたのもそのせいでしよう。歿つた梅玉〈三世〉のお船は人形振りで、その動きは人形と、一字一点ちがわなかつたのだそうですが、東京でやつた時はちつとも受けませんでした。梅玉は不満を洩らしていましたが、結局、人形振りのために形の面白さが中断されたからだと思います。

（昭和三十年八月「鑑賞読本　神霊矢口渡」／『演劇界』）

「歌舞伎など見たこともない近ごろの観客」即ち素人には受けるが、というあたりなど、「人形振り」という趣向に対する皮肉が利いている。

この題は、三段目に、中国の二十四孝を無理にこじつけて入れてあるので付いたのですが、その筍はあんまり売れず、四段目の八重垣姫が大流行なのは、福助のおじいさん、先代歌右衛門が当てたせいもあるのです。〈略〉ところで、お話の種は、ここで八重垣姫が二印形振りを見せることであります。前号に申しあげたお船もそのとうりで、人形劇が歌舞伎に移入された場合、ことにこれや、櫓のお七などは、景事に近いので、しばしばその技巧が用いられます。外にも、雪姫、清姫、お染、などたくさんありますが、いくらでも体の自由に動く役者が、不自由な人形の真似をしようというのですから、一応は見物を喜ばせるにしても、邪道な演出といわなければなりません。ことに肉体的には、かなり疲れる動きなのでして、六代目〈尾上菊五郎〉なども、初めてやつたときには、小狐などを多く使い、人形振りを見せたものですが、肥つた人には余計こたえるので、一度でこりてしまい、二度目からはやめました。先代歌右衛門にしても、子供のときにはやつたのですが、以後決してしませんでした。無理をしてやるほど、おもしろい演出ではないのです。

（昭和三十年九月「鑑賞読本　本朝廿四孝」／『演劇界』）

四段目は、許嫁の勝頼とからむ「十種香」の場と狐火とも通称される「奥庭」の場の二つに分かれるのだが、両方ひっくるめて、八重垣姫については五世歌右衛門の芸ゆえにこそこの狂言が受け入れられているとしている。奥庭の場の演出が、上方や、東京でも小芝居では「人形振り」の方がむしろ主流であったことには触れていない。

「人形振り」という妙な演出があります。人形劇では元来、木偶を使つて、生きた人間の生態を模倣しようと苦労したものですが、これは反対に、生きた人間が、人形のぶざまな動き方を真似しようと試みたもので、「櫓のお七」「日高川」「奥庭の八重垣姫」「雪姫」「お船」その他にいまでも見られますが、これは人形の本場の大阪でやつたもので、江戸では小團次が幕末にお七で見せたのが初めです。江戸の演出ではありません。

（昭和三十一年七月「連載講座　歌舞伎の演出（7）江戸狂言の演出」／『演劇界』）

このように列挙してみると、「人形振り」を根底から否定しているように思われる。ところがよく見ると、ここであげた文章で取り上げられ、否定されているのはすべて女性の役の「人形振り」ばかりである。では、男性の役、例えば「琴責」の岩永などについてはどう考えていたのだろうか。

音楽を聴かせるだけなら、まことに面白くない芝居に終る筈なのであるが、それが相当に面白いのは、岩永の人形振りその他、いろ〳〵な種がしこまれてゐるからである。〈略〉重忠が、様式的ではあるが動きは写実なのに反して、岩永は全然異つてゐる。後に黒衣を着た人が二人が付き、それに操られてギクシヤクと動く。詞はすべて義太夫が代行し、人物は只口を動かすだけだ。この演出を「人形振り」と称し、人形芝居の木偶の真似を俳優がするわけである。人形は成べく自然の動作を為さうとしてゐるのに、その自由な人間が却つて人形の不自然な動きを模倣するのは、随分御苦労様な次第だが――又外の役が写実なのに岩永一人が人形振りでやるのは調和しないやうに思はれるが、案外さうでないので、人形の不自然な所を模倣するのも稀には技巧として見るに足りるし、岩永のやうな飛び放れた役だと、写実の中に交つてもそれほどおかしくないのである。

（昭和二十一年一月「歌舞伎早わかり―阿古屋の琴責」（十二月の東劇）／『演劇界』）

今日の演劇に対する考えとはかなり位相を異にしているのではないだろうか。逆に、お七や八重垣姫のような、完全な一人舞台の場合の方が、「人形振り」という趣向を持ち込むにしても、ミュージカルのダンスや歌と同じ次元で受け入れやすく思われるが、この渥美清太郎の考えはそうでなく、たとえ四人中、一人だけが「人形振り」をしても、それはその人物が性根の表現を必要としない、まったくの彩りだからいいのだ、というのである。確かに、「琴責」の岩永が現代に至るまで、特別疑問も持たれず継承されてきたのは、歌舞伎の観客―批評家も含めて―が、無意識のうちにそう捉えてきたゆえであろう。

この渥美清太郎は数多くの業績を残し、昭和三十四年に没する。この昭和三十年代は、「人形振り」という手法に対する認識において、大きな転回を示した時期でもあった。否定派の声よりは、肯定派の声の方が高らかになっていくのである。

（三）人形振りへのまなざし　②肯定派

前章では否定派の意見を辿ってきた。否定派のベースには、人物の心理描写を第一にすべきであって、「人形振り」はそれをわざわざ踏みにじるものである、という考えが見られる。

だが、そういう意見が歌舞伎界を覆い尽くしていたわけではない。大正期の名女形、三世中村雀右衛門をはじめとする上方役者たちに、「人形的」という形容詞を冠してノスタルジイを感じるに留めなかったのが、実に七世坂東三津五郎の芸であった。その「藤弥太」の舞台に触発され、従来の劇通とは異なる視点で「人形振り」を評価した小宮豊隆が、昭和期の代表的な劇評家・三宅周太郎らの励みともなった。

「見得」の連続とも考へられるので、象徴化・彫刻化の方法であるから、却つて人間以上の暗示的効果を生む事にもなる。人間的な舞踊として見ても、有益な表現方法といへる。

（昭和十八年刊『芝居』「廿三　人形ぶり」の項／三宅周太郎／生活社）

〈雪姫〉人形ぶりでやると床がつれびきで賑かだし、栄三郎の場合は「のび上り」で下手の井戸の上に倒れて下手を見込む所、「我が身を苦しむうき思ひ」で、人形遣ひの上に倒れか、つてきまるなど、人形の形式と風情とを巧みにとり入れた効果的な科として記録に残したい。〈略〉又、私は歌舞伎の人形ぶりは、優秀な限り、歌舞伎特殊な一様式として推薦する。この栄三郎の雪姫の人形ぶりは特に結構な事は、七月東劇でやる筈の三津五郎の「藤弥太物語」のその人形ぶりと同様、大きに珍重したいと思ふ。

（昭和二十二年七月「『金閣寺』と『宵庚申』－六月の南座－」三宅周太郎／『幕間』）

公の場で次々に劇評をものしていった三宅周太郎は、こうした「人形振り」観を発表していったのである。

第二次大戦を越えて、百八十度意見が転換する人物もいた。飯塚友一郎[4]である。

船頭と清姫を人形振りで演ずる事が何時か例となつたが、人間を真似た木偶を更に人間が真似る事の愚なる事、一言をまたぬ、恰も男の女形の悪い癖に女優が倣ふが如きものである。

（大正八年刊『歌舞伎狂言細見』「日高川」の項より／飯塚友一郎／歌舞伎新報社）

「愚なる事」と意気軒昂たる様を見せているが、言い回しにも九世市川團十郎の影響が見え隠れしている。ところが、戦後になると、次のように評価が変わっている。

「人形振り」とよばれる歌舞伎の演出様式があることは、誰もよく知っている。『お七吉三』の八百屋お七が、恋男に会いたさに、火の見櫓にのぼって禁制の太鼓を打つ、その狂乱のクライマクスを人形振りで見せる。また『日高川』で清姫が安珍を追いかける執念が炎ともえる最高潮の局面で、人形振りとなる。これらは本来人形浄瑠璃ではないのに、歌舞伎役者がその情熱のクライマクスを、ふと人形振りに様式化してみせる歌舞伎の洒脱を、私はおもしろいと思う。理屈からいうと、それまでかなり写実的に恋心をかきくどいてい

た女が、突如としてギクシャクとした人形ぶりに一変するのは、所作の統一を欠いた邪道である。しかも、我々はそこに何の矛盾も感ぜず、限りない歌舞伎の妙味を覚えるのである。

（昭和三十六年二月「新歌舞伎細見　歌舞伎の型〈二五、人形振り〉」
飯塚友一郎／『演劇界』）

この間にどういう心境の変化があったのかわからないが、「何の矛盾も感ぜず、限りない歌舞伎の妙味を覚える」という件りは、「演劇は写実をもって旨とすべし」という呪縛からはなれ、歌舞伎そのものへの再認識があったのではないだろうか。

独自の解釈で「人形振り」を正しいものと訴えるのは、上方の劇評家の高谷伸である。

『こなたは正体涙ながらで姫が出る。他に登場人物が無いだけに人形ぶりを使ふのが多い。歌舞伎風だと四天をからませるのもあるが上杉の館内だけにこれは不合理である。後には明神の奇瑞が加はるのだから怪奇的幻想との理由からでも人形ぶりが面白い。人形ぶりと普通の振と異なる点は手足をナンバに扱ふことで振に誇張があつて人形振なるが故に容れられる長所もある。

（昭和二十二年十二月「『廿四孝』の舞台的興趣」高谷伸[15]／『演劇界』）

この意見で興味深いのは、九世市川團十郎や五世中村歌右衛門が写実らしくするために「人形振り」のかわりに用いたからみの四天を、「それこそが不合理」と断言していることである。神の奇瑞の顕現がこの場の眼目なのだから、むしろ「人形振り」こそがふさわしい演出であるというのである。

また演劇研究者も、この「人形振り」を伝統の枠組みから離れた観点から評価する。

カブキにおける人形振り――「金閣寺」の雪姫「矢口渡」のお舟等――は、俳優の演技が未熟な時止むを得ずとられる方法として、これまで多くの評論家によつて否定された。しかし私はその美しさをもっと高く買っている。カブキの美はそれにつながっているからだ。

「ホフマン物語」の映画でその信念は一層強くされた。

（昭和二十七年十月「カブキ劇における人間と人形」青江舜二郎[16]／『歌舞伎の新研究』
中央公論社）

「ホフマン物語」については、本当の人形であったらとても見てはいられなかっただろうと評し、

人間がなつた人形のみがもつあの動性と、卑俗性を昇華したあの肉体とその装飾美が、われわれを感動させ、恍惚とさせたのだ。クレイグが主張するｂｅｒ Ｍａｒｉｏｎｅｔｔｅの理論もあれを見ればなっとくが行く。俳優は人形の如く訓練されねばならぬ。すると俳優は人形よりも美しくなる。真の演劇はそこから生れる。

（同書）

と、二十世紀の演出理論家として著名なイギリスのエドワード・ゴードン・クレイグの「超人形理論」を持ち出している。このクレイグのいう「超人形」と、歌舞伎の「人形振り」とは、発想の原点が違うと思われるのだが、今は論じないことにする。

片岡我童が襲名披露狂言の『神霊矢口渡』のお舟の「人形振り」を、今日の観客には不自然に思われるだろうから、といって廃止したのが昭和三十年七月のことであるが、それに対し、三宅三郎は次のように述べている。

新・我童など、改名披露の狂言でもあるので、六蔵を送り出してから、本文にはないが、お舟が、義峰を落そうか、どうかに迷う気持ちを、あらわす件り、丁寧に華やかな人形ぶりでやつてほしかつたと思う。新・我童は、人形ぶりも、相応に巧い役者だし、人形遣いに、市蔵、大輔、秀公を使うのも、この場合ふさわしい。

（昭和三十年八月「お舟、友次郎、文屋」（歌舞伎座の第二部）三宅三郎／『演劇界』）

三宅三郎は、小芝居も好んで見ていたこともあろうが、一貫して「人形振り」を面白いもの、見て楽しいものと受け入れ、擁護しつづけた。ここで目にとまるのは、「人形振り」をやめたことが、襲名披露という性質にふさわしい華やかさを忘れたことになったのではないか、という意見である。歌舞伎という演劇の特性の変質を、チクリと刺しているように思うのは穿ちすぎだろうか。

戦後の『演劇界』では、戦前の『演芸画報』などにはなかった特集が数年に一度は組まれるようになる。「歌舞伎入門」的な性質の特集である。むろん、『演芸画報』にも各号にその月上演された演目の解説や芸談、事跡などを特集することはあったが、それらは歌舞伎を常々見慣れている人々に向けて書かれたものであり、『忠臣蔵』の登場人物もわからないような人が読むことを前提にはしていなかった。戦後、観客層に大きな変動があったことは周知のことであるが、ことに昭和三十年代以降は、テレビの普及が急速に進み、昭和四十年代に台頭してきた若手役者の多くがテレビドラマの出演によってファンを掴み、「歌舞伎なんて初めて」という観客を劇場に呼び寄せることになったのである。そういうファンのために、演劇雑誌も編集方針の中に、「ガイドブック」を取り入れざるを得なくなっていったのではないかと思われる。その兆候を反映してのことか、昭和三十一年八月の『演劇界』臨時増刊号のタイトルは、ずばり「歌舞伎」である。音楽の種類から演技演出の約束事、上演頻度の高い狂言のあらすじなどを盛り込んだ、今日の書店に並んでいるような「歌舞伎の見方」という類のものである。この号での「人形振り」の説明を担当したのは、のちに『演劇百科大事典』にも執筆した加賀山直三である。加賀山は、歌舞伎と人形浄瑠璃の関わり全体を見通した上で、まず人形浄瑠璃（義太夫節）を歌舞伎化した丸本狂言について、次のように述べる。

丸本歌舞伎の演出や演技は、勿論、人形劇の演出をほとんど踏襲しています。その最も重要な特質は、チヨボの使用である筈です。／チヨボとは、義太夫が歌舞伎台本で語られる部分のことですが、このチヨボによつて、登場人物の性格、感情、風貌、心理、動作、およびその場の情景等を説明されるということは、演出と演技の上では非常に大きい、画期的といつていい効用をもたらした筈です。〈略〉このチヨボの説明につれて、俳優が思入をしたり、または、誇張的に、時には半舞踊的に動作したりするということは、勿論、人形劇の演出であり、人形の、写実的な動きでは到底効果はあげられぬ所から、会話の動き

も誇張し、節の件りは半舞踊的になる、その演出を生きた人間が踏襲するのですから、勢い、人形の動きに人間の官能が複合されて、異様な感覚美を生じるようになり、従って、この感覚美は、歌舞伎の様式性や象徴性を更に複雑化し、陰翳を深くするのです。

（昭和三十一年八月「演出と演技」加賀山直三／『演劇界』臨時増刊号）

先ほどの渥美清太郎がチョボを上方のものとして、江戸狂言に入ることを嫌ったのに対し、加賀山はチョボによって演技に「異様な感覚美」がもたらされたとしている。ふつうに人間がせりふを言いながら動くのではできないような、半舞踊的な演技が可能となり、ただの人形でもなく人間でもない、そこに歌舞伎独自の美が生まれるというのである。そして、「人形振り」についてもこの「異様な感覚美」の表れとみている。

「人形振」は、一人で長丁場を見せる場合に多く用いますが、團十郎や菊五郎などは、それを保ち切る腕がないための逃げ道演出だといつて嫌いました。しかし、これは早計論で、生身の人間が人形を演じるところに、異様な感覚美を生じる、これを狙いとしている一種のスペクタクル効果を持つ演出というべきでしょう。

（前掲「演出と演技」）

戦後の日本において、こうした「歌舞伎入門」的な特集が組まれ、改めて個々の演技・演出を検討し直す機会ができたことによって、「人形振り」もまた再認識、再評価されることになったのではないだろうか。この昭和三十一年十二月には、「人形振り」否定の大御所であった五世中村歌右衛門の実子である六世歌右衛門が、「日高川」の清姫を「人形振り」で挑戦する。それまで「お父さんがしませんので」と言い続けていたが、ようやく父の影から抜け出そうとしたかの観があった。

十二月の歌舞伎座で新内節の「日高川」を踊りましたが、これはもともと「日高川」を踊りたいと思い、あとは人形ぶりで踊るとして、その前に何か人間の振りで踊りたいものと願っておりましたところ、渥美先生がそれなら新内でやってみたらどうか、新内の「日高川」には前に道行がついているから、と仰言って下さいましたので、さっそくそれを採用させて頂くことにしました。しかし後を人形振りで致したいのが眼目でございますから、新内にももちろん全段があるのでございますから、後段はやはり竹本の方でやっております。

（昭和三十二年一月「新内の『間』」中村歌右衛門／『幕間』）

渥美清太郎が相談にのって、新内の踊りを勧めたというところにも義太夫嫌いが垣間見えるようで面白いが、この歌右衛門の談話は、同じ月の『演劇界』では異なったニュアンスになっている。

初めは日高川だけの筈だったのですが、『葛の葉』の打合せで渥美先生とお話している中、私が「同じやるなら人形振だけでなく、人間の所もやりたいと思います。とお話致しましたら、先生が「そんならこう云うものがあります」と云う事で、急に新内の方も致す事になり、どうせやるなら引抜いた方がいゝと、急にいろくな話が出て来たのでした。父は庄司内から日高川までを若い時に相当出したようですが、日高川も人形振ではないのだそ

うです。『櫓のお七』も普通の行き方だったとかで、父は徹底して人形振が嫌いだったと見えます。〈略〉人形振というのは、大分前に櫓のお七をしたきりで、今度が二度目ですけれど、していても、うずくしします。〈略〉今度はお七と違って最初からずっと人形なので、襟をはだけたり、しごきを前に派手に結んだり、人形式の着こなしにして見ました。／人形振はあまりすきではありません。しつけないので馴染が浅くやりにくいせいもあるのでしょうけれどね。

（昭和三十二年一月「清姫の人形振り」中村歌右衛門／『演劇界』）

インタビューを取った時期にもよるのだろうが、歌右衛門の「人形振り」への態度が逆になっている。『幕間』では歌右衛門自身が「人形振り」をしたいから、とあるのに、『演劇界』では「人間の方も…」との提案や、おそらくは渥美清太郎から聞いた話であろうが五世歌右衛門の「人形振り」嫌いの事など、否定的なニュアンスが多く出ている。劇評を見てみよう。

最初を新内の浄瑠璃でやつて、続けて竹本の人形振と云うのは、どつちかが芝居でないと、何か五目めしを食わされた様で変梃な後味だ。〈略〉人形振の方は大努力、下手にギクシヤクもせず、写実に人形振のスケッチ風でもなし、頃合いで上出来。中車も器用さを抑えてサラリとしているのが却つていい。但し、歌右衛門の襟元をくつろげ、しごきをたらした人形的な着こなしは、芝居の人形振には行きすぎだし、中車ももっと遠目にのどかでまぬけな顔のこしらえでありたかった。

（昭和三十二年一月「歌右衛門の奮闘」加賀山直三／『幕間』）

花道からの人形ぶりは、さすがに所々に疲れが見え、出づかいに扮する高麗蔵が手をこまねいて見える箇所もあった。人形ぶりといふものを元来僕は一度も感心したことがないのだが、歌右衛門がこんな演出に、貴重なエネルギーを消費してゐるのは、つくづく勿体ないと思ふ。但し、中車の浪六は、立派な出来で、無論これも人形ぶりなのだが、キセルを落して、人形つかひ（黒衣）に拾はせたあたり、愛嬌たつぷりで、観客も好意ある微笑を送つてゐた。

（昭和三十二年一月「歌右衛門変化」戸板康二／『演劇界』）

「人形振り」肯定派の加賀山直三は、歌右衛門の清姫を誉めてはいるが、衣裳の凝りすぎは咎め、また新内と竹本の浄瑠璃を一緒にやること自体を非難している。後者は「人形振り」否定派のところで挙げた戸板康二だが、歌右衛門の清姫には「こんな演出で貴重なエネルギーを浪費するなんて」と言いながら、同じく「人形振り」で中車の演じる船頭は誉め、キセルを落として黒衣に拾わせるような演出も「愛嬌たつぷり」と好意的である。基本的には否定していても、その時の役者の出来如何によっては認めたのだろうか。

清姫の序でにいえば、昭和三十五年封切りの映画『安珍と清姫』（監督・島耕作、若尾文子の清姫、市川雷蔵の安珍）では、裃姿の人形遣いつきの「人形振り」の日高川の場面が撮影されている。

昭和三十二年二月には、『演劇界』の小特集として「協同研究・人形振り」が取り上げられる。「人形振り」について、これまでも役者、劇評家らが個々に発言することはあっても、こ

うして対談までしようという機会はついぞ無かった。昭和三十年代は一つの転回期であったのである。

（四）「人形振り」と心理論

この転回は、「人形振り」という演技様式の本質への認識に及んでいた。まず、現行の入門的な書物の「人形振り」に関する例をみておこう。平成初期には、若い女性の間に「歌舞伎ブーム」と呼ばれる現象が起こり、中村勘九郎や中村橋之助らに黄色い声援が飛ぶようなことがしばしばあったという。そういったファンに応えるかのように、情報誌『ぴあ』の編集によって、マンガあり占いありのガイドブック『ぴあ　歌舞伎ワンダーランド』（平成三年）が発行された。そのうちにも「人形振り」の項目が、「少女の恋は超リリカル」というフレーズつきの『伊達娘恋緋鹿子（櫓のお七）』のところで紹介されている。

ここがポイント／いきなりガクンと――沸点越えた精神状態を表現／人形振り

『櫓のお七』は、途中から人形振りという特殊な演出になるのが普通だ。お七の役者は、背後に黒衣を着た役者を従え、まるで彼らに操られる人形のようになって、ギクシャクしたオーバーな動作をする。つまりこれは、人形芝居（現在の文楽）の動きを人間が模したもの。人形芝居の人形は、できるだけリアルに人間を表現しようとしているわけだから、これはそのことのパロディともいえる。人間のカラダにつきまとう日常性を意識的に排除したデジタルな動作は、精神の異様な高揚状態の表現に実に効果的。義太夫狂言で、主に女性が激しい恋心によってテンションを高めていくシーンに用いられることが多い。

この説明を、所詮女の子向けに適当に書かれたものと思ってはならない。女性の恋心の高揚の表現のため、ということに焦点が絞られていることは、実は「人形振り」へのまなざしの変遷を考える上で、非常に重要に思われるからである。もう一例、これは若い女性に限らず、一般的な観客に向けて編まれたといえる作品鑑賞の手引きを見る。

「櫓のお七」【みどころ】この一幕は文楽ではしばしば上演される。お七の切迫した心を描くには、誇張の動きが可能な文楽の人形が、最も適しているからだ。文楽ではお七が、髪をさばき、片肌をぬいだ姿で、頭を上下に激しく振って櫓にのぼり、太鼓を打つまでを人形美を使って描いていく。／その動きを人間の俳優に写し、人形の動きを模した人形振りという演出でみせるのがこの舞踊である。お七の役者は途中までは人間として演じるが、「降りしきる、あとにお七は心も空」の義太夫の語りから人形と化して演じる。「口上」でその旨を告げたあと、人形遣いの役を演じる三人の黒衣が出て来て、お七の人形を遣っているように見せかけ、お七は人形と同じように首、手足などを動かす。その様式性によって追いつめられたお七の姿を視覚的に訴えるわけで、そこにこの作の人気がある。

（平成五年刊『歌舞伎鑑賞辞典』水落潔／東京堂出版）

ここで注目したいのは、「追いつめられたお七の姿を視覚的に訴える」ために「人形振り」というものがあり、それが人気の源泉だ、という記述である。「人形振り」に期待されるものが、

単に見た目の変化だけでなく、その役の心理に関わる表現になっているということである。このような発想は、いつごろ生まれたものだろうか。小宮豊隆は大正四年の「人形振」で、

純粋に「人形」になり切りさへすれば、その「人形」である事を透して「人間」にならうとする必要はないか、といふ疑問

を呈示しているが、この問いかけへの答えが出されたのである。即ち、「人形振り」を透かして、「人間」の心情を見るべきである、という答えである。これは先にも挙げた、昭和三十二年の「協同研究・人形振り」の対談に源泉があると見てよい。この対談は、AからNまで十三のパートに区分して掲載されたが、そのうちのひとつが「I　激情の頂点を人形振りで」と銘打たれているのである（対談出席者＝片岡我童・安藤鶴夫・郡司正勝・利倉幸一）。

利倉　人形ぶりの場合ほんとうに芸術的なものを出そうとすることは無理なわけで、やはり全体の中からその部分だけを特別なものとして出すべきだな。

安藤　僕はそうも言えないと思うな。今のようにただ人形のまねだけしているというものよりも、何かがんとこないかね。それが今ないというのは、何かが足りないのじゃないのかな。

郡司　歌舞伎の場合、結局人間の激情化した頂点をリアルに現すものじゃない。激情の頂点において、ぱつとああいうように様式化するということは、非常におもしろいと思います。〈略〉

安藤　オペラでも、能でもそうでしょう。ここで歌うはずがないのに、歌う、そこでじいんとくる、その感動なんだよ、アリアというのは。

郡司　壁にぶつけて、それを乗り越えることによつて、特殊な感情を芸術化するところまでいけばいい。演劇的な感動をそれで高めるということですね。

安藤　だから人形振りがゲテもの扱いされていては困るのだが。

我童　それはそうですね。

「人形振り」というものを、アリアと同じ質のものととらえ、その役の人物の「激情化した頂点」の様式的な表現であると主張するのが、安藤鶴夫[17]と郡司正勝[18]の両者である。この発言が、後代の「人形振り」への考え方を規定する一要因になったのではあるまいか。とりわけ、戦後の歌舞伎研究の泰斗と目される郡司正勝は、同じ昭和三十二年十一月に『おどりの美学』（演劇出版社）という著書を出しているが、そのなかではこう述べている。

人形振　人形芝居から学んだ振で、人形の身振で行うものである。／「櫓のお七」は、雪中の火見櫓を背景に、鹿子絞りの振り袖で、素足で吉三を追って出る。非常口はすでに閉じて叩けども開かず、恋人の命の刻々に迫るのを思い、嘆き悲しんでついに雪中に悶絶する。そのうち、ふとわれに返って、ここから人形振になる。これは、考えようによっては、気を喪って倒れたお七の幻想ともみえ、ついに狂乱のふりのうち、櫓にかけ上って太鼓を打つまで、すべて硬化し、非情の人形を想わせる動作でゆくのは、あたかも、カットでたたみ上げてゆく効果があり、かえって色気も愁いも出て、肉体を離れた、人体のリズムと美の純化とともに、高調した印象を与えるものである。

（「第四章　かぶき舞踊／2　かぶき舞踊の技術と演出」より）

「人形振り」肯定論の流れにおいて、この登場人物の心理へ結びつけた論は、画期的なものであった。明治から昭和初期にかけての肯定者のほとんどが、上方＝古風さへのノスタルジイをもって、大仰と言っていい人形的な演技のひとつとして、「人形振り」を保存すべきだと主張した。戦後、三宅三郎、三宅周太郎等が「風情あるもの」と擁護したが、それも古風なるものへの愛着によるものと見ていい。そして昭和三十一年に加賀山直三が唱えた、「異様な感覚美」という考えが発表される。この加賀山論は、「スペクタクル効果」としての評価であり、心理云々とは別次元のものである。昭和三十二年の郡司正勝の「人形振り」論は、「人形振り」の歴史において大きな意味を持っていた。

最も新しい「人形振り」へのまとまった言及を挙げておく。演劇評論家の渡辺保は昭和十一（一九三六）年生まれ。言うまでもなく、戦後から頭角を現わし、現在も第一線で活躍中であり、今日の劇評界で最も発言力ある人物の一人といって良い。「歌舞伎の身体」と題し、「型」の力について論じている件りより、「人形振り」に関する文章を引く。

「櫓のお七」は人形振りであった。人形振りだから玉三郎は一切人間らしい感情を排除して人形になりきっている。これも「供奴」の勘太郎とは違う意味で無心であった。そうするとおどろくべきことに、いつもの玉三郎よりもはるかに強い力でお七の恋の情念といったものがほとばしり出たのである。玉三郎のしなやかな体が恋の炎に焼きつくされるようであった。身体が「型」によって否定された時に、本当は表現されるべき身体を失い、否定されたはずの人間の内面がかえって強く燃え上がるという逆説がここに生きている。

（平成十年二月刊　岩波講座「歌舞伎・文楽」第五巻『歌舞伎の身体論』）

無心の型としての「人形振り」によって、「人間の内面がかえって強く燃え上がるという逆説」をそこに見いだしたという渡辺保のまなざしに、意識的にではないにせよ、郡司正勝の影響が皆無とはいえまい。

九世市川團十郎、五世中村歌右衛門、六世尾上菊五郎が、性根を表現できない愚劣なもの、と排除した「人形振り」が、平成期にはむしろ逆の捉え方が主流になりつつあるのは、歴史の不思議さというべきか。

（五）転回期以降の「人形振り」

さて、昭和三十年代初めを境にして、「人形振り」の再認識が行われたのだが、むろん一時に「人形振り」心理論が行き渡ったわけではなく、「人形振り」をどんどん増やそう、「人形振り」なら何でも賞賛すべきだ、となったわけでもない。

「人形振り」という手法にどうしてもつきまといがちなサービス過剰さについては、寄席芸の研究などでも知られる関山和夫は、例えば「蔵前」の場の演技評で、

〈二世〉鴈治郎（善六）お染（扇雀）久松（又五郎）による『新版色読販』（ちょいのせ）で鴈治郎が演技過剰の大サービスをやっているが、こうしたチャリ演技や人形振りでは

現代に生きる歌舞伎としての面目を保つことは不可能だ。色を添えるための間に合わせ狂言としか見られない

（昭和四十年十一月「ほしい顔見世狂言」（名古屋御園座　初顔見世）／『演劇界』）

と、笑いをとるためにチャリをやり過ぎる上方役者の演技を厳しい目で見ている。

だが、実は批判以前に深刻な問題だったのは、上方役者の身体の喪失である。良くも悪くも上方臭あふれるような、と言われる役者が、確実に減少していったのである。二世中村鴈治郎が、人間国宝（歌舞伎役者としては三人目）に指定されたのは昭和四十二年のことであるが、『演劇界』彙報欄「時・人」では、

中ぼんの少年時代から定評のあった芝居上手に加えて、「上方」という調味料がたっぷり。今や、それは希少価値になりつつある

（昭和四十二年五月「人間国宝に指定された中村鴈治郎」）

と祝福ムードにちらりと不安をのぞかせる。二世中村鴈治郎、三世実川延若という上方歌舞伎の巨頭と目されている両者とも、「上方歌舞伎をどうしても残さなければ」という意識は、諦めも手伝ってか希薄であった。上方歌舞伎の最後の砦となったのは、十一世の時代に上方を飛びだして一時は東京役者となった片岡仁左衛門家である。戦後、上方から次々に東京へ移転する役者が多いなか、十三世仁左衛門は京都に踏み止まり、三人の息子とともに上方狂言の自主公演を続け、希望の灯となった。

問題は女形の方でより根が深かった。あれほど盛んであった八重垣姫や雪姫の「人形振り」がほとんど演じられることがなくなっていったのは、役者がいなかったためである。背丈だけの問題ではむろんないだろうが、役者の体格の向上著しく、現・五世坂東玉三郎が昭和五十四年十一月にお七の「人形振り」を演じた時の評では、山口廣一が「あれだけの長身だと、どうもサマにならない」（同年十二月「勘三郎の顔見世だった」／『演劇界』）と嘆いている。上方はさらに人材難であった。

八重垣姫のやり方は、〈略〉雀右衛門は、人形ふうを加味して、しぐさ、道具など興味深かった。横浜座と帝劇でみせたが、あの型をつぐ役者のないのが残念だ。歌舞伎の悲しい一つの運命である。

（昭和四十二年五月「『太十』と『廿四孝』」三宅三郎ゑ『演劇界』）

だからこそ、四世雀右衛門襲名に「人形振り」の演目が選ばれ、毀誉褒貶はあっても人々の関心がただならぬものであったのだ。四世雀右衛門も、「人形振り」をとにかく学ぼうという努力を見せ、おおむね好評であった。

雀右衛門の雪姫は襲名時の所演よりぐんと好くなった。その時は赤姫の品位よりは娘役の可憐さの方が持味に合っていて、お三輪の方に点が入ったが、今回は気品も一段と高まった。というよりも丸本味が濃くなったからとみた方がいいだろう。〈略〉雀右衛門型は後段「爪先鼠」を人形振りで演じることに特色があるようにみえる。劇中に人形振りを入れるのはたしかに邪道で、地芸で演じ通すべきだというのが正論には違いないが、雪姫に限っていえば、そうとばかりはいえないようにも思える。金ピカの大道具に見てくれ感が強

いと同様、内容も技巧倒れでとりたてて見せ場に乏しい。謂わば身に染みるところの乏しい芝居だから、人形振りで感興が中断されるおそれもそれほどにはないからである。／それに、人形振りだと、足で花びらをかき寄せ爪先で鼠を描くあたりの動きに、地芸では見せられぬ面白さのあることもプラスである。／今回は人形振りの間花櫛の下にビラビラをつけて人形の頭を真似た工夫のあるのが面白い。

（昭和五十四年四月「注目される中堅陣の活躍」志野葉太郎／『演劇界』）

ここで志野葉太郎は、人間のままの地芸で通さない邪道だという意見を、「正道」と一応は認識しながらも、「人形振り」を肯定する態度をとっている。そして、渥美清太郎らが主張した性根の表現の絶対性に対して、「金閣寺」にはそれほど必要はないと述べている。戯曲解釈の相違もあろうが、ドラマ性に拘泥して歌舞伎らしいエンターテイメント性を失うことはおかしい、という考えがそこにはあろう。郡司正勝らによる「人形振り」心理論に、皆が皆、なびいたわけではないのである。

「本朝廿四孝」／〈略〉「奥庭」での八重垣姫も、前場（＝十種香の場）に劣らぬ至難な役ですが、人間の姫のままで狂いをみせる演り方と、人形ぶり（人形遣いもあやつられてでもいるかのような動き）でみせる演り方との、両様があるのです。近ごろは、もっぱら、人間の狂いに侍を絡ませるいきかたですが、人形ぶりでいく演り方も、派手でなかなかいいものです。

（昭和五十一年刊『歌舞伎入門』和角仁／文研出版）

人形ぶり／文楽の人形を御覧の方はお判りのように、造り物の木偶が、さながら生きているように、演技するのは驚きです。それを逆に、人形浄瑠璃から発生した義太夫節にのり、役者つまり人間が、それも主として女形が、一幕のクライマックスに人形の動作で演じるのを人形ぶりといいます。／黒衣の後見に操られ、瞳も動かさず、首や手足がぎくしゃくと「木偶」さながらで迫力を感じさせます。『日高川』の清姫、など。

（昭和六十二年七月「やさしい女形事典」藤巻透／『演劇界』臨時増刊号「若手歌舞伎　女形の魅力」）

「木偶」さながらで迫力を感じさせます――かつて西澤一鳳が『傳奇作書』のなかで悔しがっていた、「人形振り」の楽しさに酔いしれる観客がそこに見出せる。

だが、個々の紹介文での好意的な捉えられ方はされているものの、実際の舞台での「人形振り」上演は、減少しつつあるようである。かつて「人形振り」の本場と見做されていた上方歌舞伎は、危機や崩壊という議論さえ出なくなっている。三世中村鴈治郎、片岡秀太郎等を中心にした「上方歌舞伎の会」での研究上演が試みられているが、当面は近松門右衛門の作品の復活が続きそうでもあり、それこそ「人形振り」などという演出にかまける余裕もなさそうである。

（五）伝承の問題

「人形振り」を意識的に受け継いでいこうとしている、ほとんど唯一の歌舞伎役者の家が、本論で問題にした坂東三津五郎家である。

せがれ〈＝坂東八十助〉が久し振りに藤弥太やったらとすすめてくれました。地味かなと思ったけれど、七代目が復活した由縁の深い狂言ですから、こういう時でないとやれません。

（平成九年十月「坂東三津五郎／インタビュー」聞き手・横溝幸子／『演劇界』）

ここでの「復活」は、戦前行われていたのが一旦途絶し、戦後再び舞台にかけた、という意味である。読者評を一部引く。

七代目と八代目三津五郎の追善狂言として当代三津五郎が「藤弥太物語」を出した。戦後に七代目が三十余年ぶりに復活してから、半ば三津五郎家のお家芸のようになっており、追善に相応しい狂言である。この『藤弥太物語』は、戦後になって五回しか上演されておらず、現在の歌舞伎狂言のレパートリーの中では珍しい部類に入る。そのためか、何となく狂言の虫干しを見るような感じを受ける。／さらに、上演回数が少ないせいか、演出が未整理である感が強い。芝居全体が水っぽく、義太夫狂言らしくないのである。〈略ー浄瑠璃の詞章に動きが呼応していない所が目につくなどの批判〉／三津五郎の藤弥太。どことなく押し出しが弱い。特に藤弥太には古怪な風格と悪の匂いが要求されるが、三津五郎はそうした要素が見られなく、役そのものの魅力に乏しい。しかし、人形振りのひなびた持味と手負いの物語がよく、当代なりの藤弥太を作り出している。

（平成九年十二月「『藤弥太物語』への課題」練馬区・永井潤／『演劇界』）

この評者の年齢がわからないのだが、七世三津五郎との比較はしていない。義太夫離れの進んだのは観客ばかりでなく、役者もまた同様であるためか、詞章に呼応できない、「イキ」が飲み込めないと指摘されている。「人形振り」を「ひなびた」と表現しているのは、やはり今日の観客にとって見慣れない、遠い存在であることを示しているのだろうか。

野村喬は、同じ号に次のような一文を寄せている。

〈七世三津五郎の「藤弥太物語」のカセットテープを聴いて〉改めて、『藤弥太物語』と三津五郎家のかかわりを深く感じた。／元文二年（一七三七）正月、竹本座初演の文耕堂・三好松洛合作『御所桜堀川夜討』の四段目が『藤弥太物語』で、十八年後の宝暦五年に京都澤村座の歌舞伎に入ったのだが、現在の文楽では三段目の『弁慶上使』の上演はあっても四段目の上演は絶えてなく、歌舞伎でしか上演されない。本来、作者たちは三段目では父の弁慶が娘の信夫を殺し、四段目では母の磯の禅司が息子の藤弥太を殺す、という対比の面白さで、「義経記」の世界を使った作劇をおこなった筈。それが歌舞伎に限定されて来たのはどうしてだったか。／一言で集約すると、それは藤弥太を演ずる際の”人形振り“にかかわっている。と言っても、『阿古屋』の岩永だの『鰻谷』の重兵衛だのとちがって、腰元しのぶと称する卿の君が懐胎していることを知って、鎌倉に忠臣するか否か思案の体を、下座唄と竹本の掛け合いで表現する人形振りである。そのあとの立ち廻りにも人形の呼吸が生きていなければならぬ。文楽の舞台では、それ自体が人形遣の仕事だけれ

ども、歌舞伎では俳優の生身の肉体を人形に化すことが演技になって、意味が出て来る。／こうして、七代目三津五郎が演じて来た理由が明らかになる。踊りの名手のからだが、人間離れした人形として舞台を動くという仕立てが特異な伝承になっている。むろん、藤弥太という主人公も特異である。卿の君を救う行為が、梶原と謀り合って、義経に接近する目的であって、妹の静御前さえ手にかけようとする卑劣な敵役と見えたかと思えば、母に刺されて、いわゆる〝戻り〟を示す、逆転また逆転の人物。それをあらわすかのような、花道の出から、とびっきり目立つ古怪な衣裳も用意されている。／七代目三津五郎の藤弥太のせりふ録音は、実際を言えば、映像とちがって視覚に訴えるところがない。あくまで、故人の懐かしい音声しか伝えてくれない。『藤弥太物語』という狂言の意義は、見物にそれと見えなければならない。録音テープは、当代の三津五郎にとって家の宝も知れないが、この狂言を継承して上演する仕事こそ、歌舞伎にとって捨てるに惜しい宝だし、三津五郎家の果たす役割は実に貴重なのだと証言しておく。

（平成九年十二月「三津五郎家の宝」／『演劇界』）

戯曲は残る。しかし、芸は、それを持つ役者の身体とともに滅びる。「人形振り」という歌舞伎の独特の演出もまた、それを顕現しうる役者がいなければ、存在しないものである。数多くの演目が記憶の彼方に消えた平成の今日、かつては「邪道」「けれん」と貶められた「人形振り」という芸が、坂東三津五郎家の財産と目されるようになったのは、歴史の皮肉ともいえよう。しかし、「人形振り」のレパートリーが確実に減少している事実をも、我々は認識しておくべきではないだろうか。現に、四世中村雀右衛門は、昭和五十九年の雪姫では「人形振り」をやめて歌右衛門型をとり、上総英郎の取材に対しても「雀右衛門型は人形振りになるのと人間で通すのと二通りある」と自分のやりかたを新たに加え、

人形振りを入れると気持ちが途切れるので、〈略〉雀右衛門自身としては人形振りよりも人間で通す方がやりいい

（昭和五十九年五月「歌舞伎鑑賞案内シリーズ　義太夫時代物傑作選　祇園祭礼信仰記」上総英郎／『演劇界』）

と答えている。三世雀右衛門の伝承が、ゆらいでいるのである。平成の今、最も若手研究者の児玉竜一による「人形振り」は、次のように説明されている。

こんにちでは、「ちょいのせ」（滅多に上演されない）と「櫓のお七」のほかは、人形振りで演じられることが少なくなっている。

（平成十年六月『カブキ・ハンドブック』より／新書館）

国立劇場を中心とした復活狂言の試みに、「人形振り」が盛り込まれる機会がいつかあるのかもしれない。だが、それ以前に、「人形振り」を体現できる役者の身体が消失していく時期の方が早いとすれば、歌舞伎のみならず演劇にとって、これほどさびしいことはない。

注

（1）弘化二年（一八四五）～明治十一年（一八七八）。五世澤村宗十郎の実子として、江戸に生まれる。少年時代からその美貌と才気で人気を博した女形で、田之助髷・田之助下駄などの流行を生んだ。慶応元年から脱疽を患い、ついに両手両足を切断したが、なおも大道具の長谷川の協力も得ながら舞台に立った。明治二年には、片足のないままで『日高川』の清姫を「人形振り」で勤め、とても片足とは思えぬと感嘆された。兄は助高屋高助（前述）。

（2）明治四十二年四月『歌舞伎』百五号の「私の藤弥太」（坂東三津五郎）による。昭和二十三年一月『幕間』「坂東三津五郎対談」にもあり。

（3）嘉永五年（一八五三）～大正七年（一九一八）。生地不明だが、明治三年に尾上松緑の養子となる。『忠臣蔵』の勘平、『太功記』の十次郎などの当たり役も多いが、晩年は脇役で味を出して、その写実芸のうまさは新派の喜多村禄郎も絶賛した。嵐璃　の名跡はもともとは大阪のものだが、三世が九世市川團十郎に入門している。四世の甥の五世は上方歌舞伎の脇役である。

（4）劇評家。明治三十四年（一九〇一）～昭和五十四年（一九七九）。明治座の重役であった三宅豹三の実子として、東京に生まれる。『時事新報』『国民新聞』に劇評を執筆し、歌舞伎を中心に幅広いジャンルの演芸などに綿密かつ正確な記事を残している。小芝居に関する劇評が多いのが特徴。兄は読売巨人軍の初代監督で劇作もある三宅大輔。妹の悠紀子も築地座への新劇の作品を書いている。

（5）二世市川松蔦（前述）。

（6）この興行自体不詳。

（7）劇評家・翻訳家・文学研究家。明治十七年（一八八四）生まれ。東京大学独文科卒業後、東北大学・東京音楽学校で教鞭をとる。ストリンドベリの戯曲などを翻訳する一方で、能・歌舞伎などにも造詣が深く、『伝統芸術』『演劇論叢』などでその独自の演劇観を示している。

（8）劇評家・演出家。大正九年（一九二〇）、東京に生まれる。早稲田大学卒業後、演劇博物館・国立文化財研究所を経て国立劇場演出室長に就任。戦後、歌舞伎脚本の補綴と演出に数多く携わったほか、現・猿之助のスーパー歌舞伎の監修もつとめている。

（9）詳細不明。大正から昭和初期の『演劇新潮』『道頓堀』などに劇評がある。

（10）人形浄瑠璃研究家。大正三年（一九一四）～昭和二十年（一九四五）。大阪の大富豪鴻池善右衛門の実子として生まれ、幼少より伝統芸能に親しむ。早稲田大学卒業後、演劇博物館に勤めて文楽の研究に没頭し、親交のあった武智鉄二にも影響を及ぼす。若くしてフィリピンで戦死するが、三味線の名手鶴澤道八の芸談『道八芸談』や、人形遣い吉田栄三の『栄三自伝』などを編んだ。

（11）詳細不明。昭和期の劇評家。著書に『芝居天国』がある。

（12）五世河原崎国太郎。明治四十二年（一九〇九）～平成二年（一九九〇）。洋画家の松山省三の実子として東京に生まれる。昭和三年に三世市川猿之助に入門し、六年より前進座に参加、立女形として世話物の女房や悪婆などにすぐれた演技を見せた。実子に俳優の松山英太郎がいる。

（13）劇評家。明治二十五年（一八九二）～昭和三十四年（一九五九）。東京に生まれ、『演芸画報』の編集に携わる。多くの脚本の校訂・編集にあたった。

（14）演劇研究家。明治二十七年（一八九四）、東京生まれ。学生時代より『歌舞伎細見』を執筆。卒業後は弁護士を開業、のち演劇研究に専念。日本大学、二松学舎大学教授などを勤める。『演劇入門』『演劇学序説』など。

（15）詳細不明。大阪の松竹に勤務し、初世鴈治郎に関する記事多。

（16）演劇研究家、劇作家。『歌舞伎の視角』『かぶきの風景』『ある女形の一生』など著書多数。

（17）劇評家。明治四十一年（一九〇八）～昭和四十四年（一九六九）。八世竹本都太夫の実子として、東京に生まれる。法政大学卒業後、都新聞社、スクリーン・ステージ新聞社、読売新聞社に勤務。寄席芸能に傾倒し、ラジオ・テレビの企画などにも参与するかたわら小説・戯曲も手掛ける。文楽評も多数。

（18）歌舞伎研究家。大正二年（一九一三）～平成十年（一九九八）。早稲田大学卒業後、演劇博物館に勤務。歌舞伎・日本舞踊の研究の第一人者。

むすび

平成十年十一月、大阪・道頓堀の松竹座に、『松竹梅雪曙』－「櫓のお七」がかかった。「人形振り」を研究しようというのに、恥ずかしながらこの最も有名なお七を生の舞台で見る機会すらなかった私は、どんなものなのかと胸躍らせて劇場に向かった。お七は、下女お杉に過って鳩尾を強く打たれ、雪の中に失神して倒れてしまう。そこで床に太夫と三味線が現れ、黒衣も下手からささっと駆け出してくる。口上に「人形振り」の由が触れられ、いよいよ始まりである。中村時蔵は美しい女形で、可憐な人形というイメージにぴったりである。生身の人間としての演技の時とはまた違った、体臭がなく、透明感にあふれた空間が、そのかくかくとした直線的な演技によって醸し出されてゆく。黒衣の膝にはっと飛び乗って上体を反らせたり、真横になって抱きかかえられる極まりきまりのところでは、観客からはじけたように拍手がくる。そして十三分間の「人形振り」は終了し、花道の七三で再びぐったり失神した体のお七は、ふと気がついて身を起こし、櫓へと…。

このお七の舞台を見て、さまざまな疑問が湧いてきた。お七は「人形振り」の途中で、衣裳を引き抜きで取り替えるが、これはいつ考案されたものか、なぜそれをするのか。また、これを見て「恋心が最高潮に達しているのだな」と思う観客が本当にいるのか。そしてなによりの疑問――というよりは驚きであったのが、お七を花道に横たえて退場する黒衣たちが、本舞台下手で客席に向かって深々とお辞儀をし、拍手を浴びていたことである。

黒衣の紅紐が、これみよがしに大きなリボン状であるのはまだしも、あのお辞儀は何なのか。これまで検討してきたどの記録にも、こうした黒衣の行動には触れられていない。確かに、普通の黒衣と「人形振り」の黒衣とは、異なる存在である。場合によっては、化粧をし、裃をつけた出遣いの形式を模することもある。だが、お辞儀をするとは想像もつかなかった。

さて、ここで、本文では言及を避けてきた問題に触れよう。「人形振り」における遣い手の問題である。辞書などでの一般的な説明としては、遣い手が背後につくと記述され、写真もその形式の舞台面である。ところが、第四節の第一章で扱った「藤弥太」には、舞台下手の足拍子役の黒衣は出るものの、背後につくべき遣い手は存在しない。七世坂東三津五郎の芸談を見ると、

> 此の人形は人形遣が出て使はないのですから大に世話がないのです
>
> 〈明治四十二年四月「私の藤弥太」／『歌舞伎』〉

とあり、坂東秀調から習った四世中村芝翫の型は、黒衣をうしろにつけるものではなかったようである。この問題については、昭和五十七年に坂東家以外の役者としては戦後初めて藤弥太を手掛けた現・四世市川段四郎が、次のように述べている。

> 人形振りをしない人もいるんですって。〈略〉人形振りなのに人形遣いがいないのも独特で、どうしてなのか調べましたけれども判りませんでした。段の上から飛びおりたり、動きが激しいからなのかとも思うのですけれど。

（昭和五十七年四月「俳優手帖9　市川段四郎」／『演劇界』）

この時点で、遣い手が登場しない理由に初めて疑問が呈されているのである。

遣い手のことで言えば、『廓文章』も問題となる。伊左衛門が、恋人の夕霧をわざと冷たくあしらって苛める件りは、一部分の台詞をチョボにとらせ、役者がパントマイムになるところを、「人形振り」という慣例がある。ほんの数分の間で、遣い手も足拍子も出ない形であり、現在の辞書レベルでは「人形振り」の説明には入っていない。この伊左衛門の演技を「人形振り」だという言い回しがいつごろまで用いられていたのか定かではないが、大正期まではごく普通に使われているのである。遣い手つき、足拍子のみ、一切なし、これらすべてを「人形振り」ということばであらわしていたのである。遣い手がいようといまいと、あまり気にしてはいなかったのであろうか。それならば、いわゆる「くどき」「物語」という演技においても、台詞にあたる部分をチョボにとらせ、役者がパントマイムになる。これらと「人形振り」との区別は、どこにあったのだろうか。これまでのところ、有力な手がかりは掴めていない。

遣い手　黒衣の存在。観客の目に見えており、また見えていないもの。見せまいとし、また見せようというもの。これまでの「黒衣は存在しないことになっているのです」という説明では解決できないのが、この「人形振り」の遣い手である。演劇学研究の課題としては、あるいは大きすぎるテーマであろうか。

【参考】　「人形振り」の主要演目

＊「　」内は通称。その下に、「人形振り」になる役名を記した。

《外題》は歌舞伎での主な外題。

「鰻谷」てんぽの重兵衛

《外題》『桜鍔恨鮫鞘』

《梗概》主君の難儀を救うため金策に苦しむ古手屋八郎兵衛の女房お妻は、夫のために香具屋弥兵衛に身を任せて金を工面しようと思い、夫にわざと愛想づかしをする、真に受けた八郎兵衛は、お妻とその母を惨殺するが、のち本心を知って自害する。この中に登場する、仲人役の「てんぽの重兵衛」が、しょんぼりうなだれるお妻たちの前で「めでたいな」と酒に酔って浮かれる件りが「人形振り」になる。典型的なコミック・リリーフと言えよう。黒衣の遣い手つき。

「大井川」朝顔（実は深雪）

《外題》『生写朝顔日記』

《梗概》一目で恋におちた駒澤を追って家を飛びだし、ついには盲目の身となって、音曲の腕で細々と暮らす娘・深雪。ある時、偶然に駒沢が泊まった宿で、二人は再会するが、大事の用を秘めた駒沢は堪え、今は朝顔と名乗る恋人に大金と思い出の扇子を渡す。宿の主人にその扇子の文字を読んでもらった朝顔は、彼こそが捜し続けた人であることを知り、狂わんばかりになって走ってゆく。ところが、折悪く雨のために大井川の川止め、駒澤の舟を追えない。嘆き悲しむ朝顔は、自害しようとするが、宿の主人と、もとの家臣のおかげで目が明くことになる。大井川のほとりでの悲嘆のさまが「人形振り」である。黒衣、または出遣いの遣い手つき。

「奥庭／狐火」八重垣姫

《外題》『本朝廿四孝』

《梗概》武田信玄の息子・勝頼と、長尾謙信の息女・八重垣姫は一度も顔を合わせたことはないが、許嫁の間である。八重垣姫は勝頼の死の知らせに嘆いているが、そこへ勝頼の絵姿そっくりの花作りの蓑作が館にやってきて、驚く。実はこの蓑作こそ本物の勝頼であり、身をやつして潜行していたのである。再び館を抜け出した勝頼に

追手がかけられたことを知った八重垣姫は、なんとかそれを知らせたいと思い、家宝の法性の兜の霊力にすがろうと手にとると、狐火が飛び交い、諏訪大明神の霊験によって、姫は風のように飛び立ってゆく。この八重垣姫の煩悶から狐の力を借りるところを「人形振り」で演じる。黒衣、または出遣いの遣い手つき。

「金閣寺」雪姫

《外題》『祇園祭礼信仰記』

《梗概》雪舟の息女・雪姫は、狩野之介直信と恋仲であるが、松永大膳は雪姫に横恋慕し、姫に天井に竜の絵を描くか、身をまかせるかと迫る。雪姫は大膳の持っている刀を見て親の仇であると知り、切りつけるがかえって縛られてしまう。直信のもとへ逃げて行きたいともがき苦しむ雪姫は、足もとの桜の花弁をかきよせ、爪先で鼠を描くと、その鼠たちが縄を食い切ってくれ、雪姫は自由の身となる。この縄で縛られた状態の時に「人形振り」となる。黒衣、または出遣いの遣い手つき。

「琴責」岩永

《外題》『壇浦兜軍記』

《梗概》景清の行方を詮議すべく、恋人の傾城阿古屋が呼び出された。情ある重忠、憎々しい岩永の二人がその役に臨む。知らぬと言う阿古屋を拷問にかけようとはりきる岩永を押し止めた重忠は、琴・三味線・胡弓を持って来させ、これを演奏せよと命ずる。その音律の乱れで、本心から知らぬのかどうか見極めるのである。嫌疑は晴れ、重忠の恩情に感謝しつつ、阿古屋は白州を退く。この場は、大部分が三曲の演奏に当てられ、視角面での動きがほとんどないためか、部下の榛澤を含めた四人の登場人物のうち、滑稽な敵役の岩永のみが「人形振り」で演じられる。黒衣の遣い手つき。幕切れのみ人間に戻るやり方を、戦後に三世実川延若が最後まで人形で通すやり方に改めた。

「ちょいのせ／蔵前」お染・久松・善六

《歌》『新版色読販』『是評判浮名読売』

《梗概》油屋の娘・お染は、丁稚の久松と恋仲であったが、母から山家屋清兵衛へ嫁げと言われて悩む。久松が押し込められた蔵の前で嘆くお染。そこへ横恋慕する善六が登場して引っ掻き回す。この蔵の前の場面で三者ともに「人形振り」となる。お染と久松は可憐さを、善六は滑稽さを強調するためか。黒衣、または出遣いの遣い手つき。

「藤弥太（物語）」藤弥太

《外題》『御所桜堀川夜討』

《梗概》静の兄である藤弥太は平家方に内通しており、家にかくまわれているのが卿の君であることを知って密告をたくらむ。どうすればいいかいろいろ考えこむが、母の手で刺されて改心する。藤弥太が一人でいろいろ悩む件りが「人形振り」になる。遣い手なし、舞台下手に足拍子のみ出る。

「羽織落し」徳兵衛

《外題》『心中重井筒』

《梗概》妻がありながら、遊女お房のことが忘れられない徳兵衛は、大金を懐中にして道を急ぐ途中、四ツ辻のところでふとお房のところに行きたくなり、迷いに迷った挙げ句、ついにそのまま恋人のもとへ行ってしまう。この迷う件り一場面全体が「人形振り」になる。黒衣の遣い手つき。『心中八百屋献立』の半兵衛も同断。

「日高川」清姫・船頭

《外題》『日高川入相花王』

《梗概》恋する安珍が気持ちに応えてくれず、逃げて行ってしまうのを追いかけてきた清姫は、川を渡してくれるよう船頭に頼むがきいてもらえない。執念に燃える清姫は、ついに自ら飛び込んで川を泳ぎ渡るうち、ついに蛇体に変じてしまう。この日高川のほとりでの清姫の煩悶、船頭のおかしみのある受け答えがそれぞれ「人形振り」になる。黒衣、または出遣いの遣い手つき。

「無間の鐘」梅ケ枝

《外題》『ひらかな盛衰記』

《梗概》梶原景季と恋仲の千鳥は、金を稼ぐために梅ケ枝と名乗る遊女となっている。景季が鎧を質から出すのには三百両が必要だが、とても用意できない。万策つきて、梅ケ枝は故事にあやからんと願いを込め、庭の手水鉢を無間の鐘に見立てて叩くと、二階から三百両が投げ与えられる。梅ケ枝が悩み、手水鉢を叩く件りが「人形振り」。絵ないし写真未見。

「矢口のお舟」お舟（・頓兵衛）

《外題》『神霊矢口渡』

《梗概》渡し守の娘・お舟は、ある日訪れてきた青年に一目惚れをする。ところがそれは、父の頓兵衛はじめ、この辺りで探索されている新田義貞であることを知り、このまま逃がすべきかどうか悩む。頓兵衛は、どうやら我が家に義貞が来たらしいとこっそり帰ってきて、床下から義貞がいると思しきあたりを刺し貫くと、それは我が娘であった。命をかけて父の強欲をいさめるお舟にかまわず、頓兵衛は義貞を追ってゆく。お舟は最後の力を振り絞って、櫓にのぼり、義貞に急を知らせるべく太鼓を叩く。前半に悩むところと、後半に櫓太鼓を打つところ、二カ所に「人形振り」がある。黒衣の遣い手つき。なお、頓兵衛も出は「人形振り」であったらしい。

「櫓のお七」お七

《外題》『松竹梅雪曙』『伊達娘恋緋鹿子』

《梗概》八百屋の娘・お七は、寺小姓の吉三に恋しているが、吉三は家宝の名刀の行方の詮議という難題を抱えている。お七は家にやってきた客の一人が、その刀を持っているのを吉三に知らせようとする。今夜中につきとめないと、吉三は切腹になるのである。木戸を叩いては外に出してもらうよう頼んでも、どこも開けてくれない。切羽詰ったお七は、ついに禁令を破って、火事を知らせる櫓の太鼓（半鐘）を打ち鳴らす。お七の煩悶が「人形振り」となる。黒衣、または出遣いの遣い手つき。