

〔聞き〕

人形浄瑠璃文楽の昭和から平成へ

——吉田文雀師に聞く——

鎌倉 恵子

はじめに

舞台稽古とお給金

人形頭取と首割

大道具等

劇場昨今

戦中 戦後の頃

首 人形等

文楽と歌舞伎

おわりに

はじめに

芸能部ではプロジェクト「伝統芸能の特殊な上演に関する調査研究」の一環として、人形浄瑠璃文楽技芸員重要無形文化財保持者吉田玉男師と重要無形文化財保持者吉田文雀師に、お二人が見聞され、或いは実際に関わられた、昭和初期から現在までの、上演、演出、興行等についてのお話を伺った。玉男師と文雀師のお話から、主として上演の少ない作品や、あまり行われない演出に関する内容を、右のプロジェクト報告書『伝統芸能の特殊な上演に関する調査研究』に掲載した。文雀師のお話で、報告書に掲載しなかった部分にも、貴重な内容があるので、ここに記録することにした。お話は次の日時、場所で伺い、それに基いてまとめたのが本稿である。

平成一四年	一月二二日	国立文楽劇場
平成一五年	六月一二日	国立文楽劇場
平成一六年	二月一九日	国立劇場
平成一七年	八月一日	国立文楽劇場
平成一七年	十一月五日	国立文楽劇場

人物名や代数、上演年月日、劇場名、作品名等は適宜（ ）に補った。このうち年月日、劇場名はたとえば昭和三年一月道頓堀文楽座上演の場合は、（昭和31・1 道頓堀文楽座）の様に記した。

原稿作成には鎌倉が当たり、吉田文雀師及び、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター教授後藤静夫氏にお目通しいただいた。最終的な文責は鎌倉にある。

舞台稽古とお給金

私は、昭和二〇年八月、終戦と一緒に文楽に入りました。私が入った頃の舞台稽古では、戦前の稽古に使っていた稽古袴は着けていませんでした。戦災で焼失して、袴がありません。その時分は稽古袴を持っている人は一人か二人でした。空襲で焼けてしまったものがない。年長の人でも焼け残った家から、紋付きの羽織や着物等を貰って、それを着付に仕立て直して舞台で着ていました。戦後より現在まで、舞台稽古は黒衣になりました。

その頃、昭和二〇年代、四ツ橋文楽座がなくなるまで、舞台稽古の日は、紋下が舞台上とそこで、表方の人が文楽と染抜いた茶色の法被を着て、時には笠を被って、お相撲と同じように触れ太鼓、カンカラ太鼓を青竹にくくりつけて持って来ます。お囃子さんがそれをカラカラカラカラ、天下泰平、天下泰平と打って、場内をずっと行く。それを打上げますと、今度はお囃子部屋でウケ太鼓を、大太鼓でドンドンと打ちます。四ツ橋の時は外に出ないで、場内だけでやっていました。

そして打上げますと、紋下の山城少掾（豊竹）の場合は綱大夫（八代 竹本）さんが、「打ちましよう」「もう一つせい」「祝うて三度」と音頭を取り、皆で手を締めました。そして「おめでとうございます」。手打ちが終わると稽古が始まる。紋下が浄瑠璃をひとこと語りかけたら、松竹の楽屋頭取から人形頭取に封に入れて束ねたお給金を持って行く。そうすると人形頭取は「お身上でございます」と言ってお給金を配る。部屋にいる人に渡し、舞台に出ていく人には終ってから渡しました。

紋下の場面の舞台稽古が終りますと、白井松次郎さんなり大谷竹次郎さんなり、松竹の会長が棧敷で見ておられるので、紋下が棧敷に挨拶に行き、両方挨拶してそこでお盃事をします。つまりこれで「この興行を成立たせましよう」

「受けましょう」と、興行の約束をします。松竹の方が来られない場合は、松竹の歌舞伎や文楽のご意見番のような、高安六郎博士が代理でした。あの方のお兄さんが『桜時雨』を書いた高安月郊氏です。高安博士は大きな権限を持っていました。昭和二年六月一四日の天覧の時には、天皇陛下に解説をされました。天覧の舞台稽古に、文五郎（三代 吉田）師匠が熱を出して楽屋で寝ている時、博士は、お湯をわかしてずっと付いておられました。高安病院の院長だった方です。

稽古は一日だけです。白井さんが亡くなった後も、山城少掾がおられる間は、このやり方ですずっと続けていました。山城少掾が引退されたら、紋下が無くなってしまい、手打ちはやらなくなりました。東京の公演ではそういう稽古はなかったです。ぶつつけ本番でした。お給金は、松竹時代は一公演が二五日間と決まっています、先に一日分、頂きまして、残りの一〇日分は、中日、真ん中の日に「払い足してございます」と貰いました。⁽³⁾交通費等はくれません。ただお給金だけです。

病気で休むとのお給金を、休んだ日の分だけ返します。それから松竹さんと人形頭取さんの間の話で、役役の人に代わり賃というのを渡します。そして千秋楽の日に当人が出て来られれば当人、来られなければおかみさんが「この度はお世話になりました。申し訳ないことでございます」と代役の所へ、菓子折を持って挨拶に行く。お給金は返して菓子折を用意して、自分は医者にかからなければならぬ。ですから休むと大変なことになります。昔は保険等ないですから、お医者さんにかかったら大変でした。お給金を休んだ日の分だけでもどすのは、私らは皆、日当からです。今だに続いているのは、この日当という制度です。太夫さん、三味線さんのお身上も同じように出ますが、それは太夫、三味線の方の係りがやります。

人形頭取と首割かしらわり

人形頭取というのは非常に沢山の職責がありました。人形遣いの中でも全てのことを知って、立派な舞台を勤めておられる人で、人形遣い全員の意向で決まるのが人形頭取さんです。人形遣い個人のお給金は、松竹本社から銘々の袋に入れて、束ねたのが来ます。それを頭取さんが一人一人に渡す。その他に小割こわりもして、首割⑤もして、衣裳も新調したのには目を通して、具合が悪いと注文も出す。小割帳を拵えて舞台稽古の時に見て「あの左遣い、ああい遣い方まずいな」と思ったら、特別指導をします。役は、松竹の奥役さんが決めて来ます。そして座頭のところには、お伺いを立てて承諾を取る。奥役は今の制作にあたります。文五郎師匠にはお給金を頭取さんが渡さないで、その奥役さんが、師匠の家に直に持って行って、そこでお車代を貰っていました。

病気で休んだり、舞台で怪我して休んだりする人があると、その代役も人形頭取が拵えました。交通事故等で遅れた時の代わりも考えました。

それから「今度この子はどないでっしゃろ。入れたいんですけど」と、新しい入門希望の子供を連れて来ますと、「ならちょっと見習いにおいで」となって、弟子入りしたいという人の面接もする。師匠が既に話しをつけていて呼んで来る子は、その師匠の所に行かせる。そうでない、ただ何とはなしに人形遣いになりたいという場合は、その頭取さんが預かって自分の黒衣を着せて、一興行か二興行くらい舞台を見せて、その素質から「あれ続くな」とか「あれはあかん」とか、最初に判断するのも人形頭取です。「続くと思う、大丈夫や」と思った人は松竹さんにお話しします。そしてお給金をいくらと決めるのです。その人の師匠は、師匠の気だてや、女形か立役かとか、あの人は弟子を欲しがっているとか、いろいろの事から決めて、松竹に話します。そして、大安吉日を選んでその師匠の所へ弟子

を連れて行って、師弟の盃をさせます。誰々の弟子になりますということで、楽屋中に手拭い等を配るのはその師匠です。それで納まる。盃をさせるまでは頭取の仕事で、松竹さんの方が、その盃に立会います。お給金は人形頭取と楽屋頭取と、新しい弟子を入れる師匠と相談して決めました。当人は子供でわかりませんから。そういうことを取仕切っていたのも頭取です。

私が入った時は、玉市（吉田）師匠が人形頭取でした。私は初代吉田栄三師匠の門弟になるところでしたが、ご病気で一二月に亡くなられたので、玉市師匠の預り弟子となりました。昭和二四、五年頃には、玉市師匠の手伝いで、首割をやっていました。首割ろうと思うと、松竹衣裳部の倉庫まで行かなければなりません。松竹衣裳部の倉庫へ行って、首を割って要るものだけを持って来て遣う。すんだらまた倉庫へ返しに行く。戦後、四ツ橋文楽座の場合は、衣裳部は別館で一つ屋根の下ですから、それは楽でした。文楽座が道頓堀に引っ越してからは、要るものだけ箱に入れて、衣裳部の運送係が運んでいました。そして、終わったらすぐ返していました。そういう段取りでしたから、途中で傷んだり足りなかったりする時は、慌てて取りに行く。NHKがその時分、よくスタジオ制作で復活ものをやりまして、どうしても合わないのがありますと、車を飛ばして持って来て、また持って帰っていました。

国立文楽劇場が出来て、松竹衣裳部は桜川に引っ越しました。戦前は松竹の本社の久左衛門町、道頓堀の裏の所に衣裳部がありました。ですから御霊文楽座が焼けた時に、あそこに入れていた首は焼けませんでした。いつも使うものは御霊で焼いてしまいました。

玉市師匠が二六年に胸を悪くして、三月^{みつき}くらい動けない状態になりました。それでその時に、とにかく玉市さんの後を引き継ぐということで、玉男さんは一時小割に、私は首割になりました。

特に昭和三〇年頃から、新作をよくやるようになりました。すると今までの首割る常識では割れない。今までのやり方では間に合わないということになり、これまでと違った難しさが出てきました。今（平成17・8）、首割はどこ

まで進んでいるか具体的に申しましょう。この公演とこの公演が終わって文化庁の体験学習に持ってゆくものと、それから個人がいろいろと引受けている仕事のもの、八月末の内子座のものと、帰って来まして道成寺の公演とその後が、河内長野公演と、その次が東京の公演で、その公演が終わってほんの一週間後、地方巡業。その分まで全部、首割ってあります。首が足りないからこの演目に使って、すんだらその首を今度はこれに回すという風に、全部、筋を引いてコースを書いて決めます。

たとえば昨年の東京公演で、一二月は『平家女護島』の「俊寛」を出しました。そしてその後に博多座で、『菅原伝授手習鑑』の「天拝山」がありました。「天拝山」の菅丞相と俊寛と同じ首で、塗りと仕掛けが違う。この塗りが間に合いません。ですからこれは東京の国立劇場にある、まだ舞台で使っていない首を借りました。その間に個人の仕事ですけれど、キリストの役がありました。主催者側の希望はキリストに俊寛の首だったのですが、これはもう間に合わないでハムレットの首にしました。他の役は日本人の首を使いました。そのキリストの芝居は、ゴスペル音楽といまして、私は見たことはありませんが、義太夫で語る作曲のようです。ともかく何を使うか瞬時に決めて、数を合わせなければなりません。それでも場合によっては首が足りないから、この演目は出せないということもあります。

新作が次から次へと出た時代に、次の演目が決まるのは、松竹さんの場合は遅かったです。三月ぐらしか余裕がありません。拵えたりいろいろするのにそれはもうてんやわんや。人形師の大江巳之助さんも朝五時に起きて、殆ど夜一二時にならないと寝られませんでした。

昭和三八年に文楽協会が出来た時に、舞台で不都合がありまして、玉市さんがその責任を取る形で、人形頭取を辞任しました。それで人形遣い一同が寄って、この際、人形頭取という職を止めることにしました。その代わりが、小割委員です。亀松（四代 桐竹）さんと栄三（二代 吉田）さんが、一応、皆の投票もあってなられた。それで、と

にかく始めたわけですが、首については前からやっている私が「誰にもわからんから、首割やれい」と言われました。その体制が一年間続きました。翌年の四月にまた改めて首割と小割委員を拵えようということで、また投票がありました。私が首割に選ばれ、玉男さんと勘十郎（二代 桐竹）さんは小割委員に選ばれました。そして今度、国立文楽劇場が出来た時、新体制と言うことで、また投票がありました。それでやはり首割に選ばれました。

大道具等

舞台美術は松田種次さん、大塚克三さんがやっていました。二人は歌舞伎も手がけていました。歌舞伎も東京とは大分趣が違っていて、関西の方がちょっと写実的でした。文楽は今、芸人と相談があったり、舞台の道具帳を拵えたりしています。以前は芸人と相談はありませんでした。大道具の棟梁と人形頭取さんの話合いで、作っていました。四ツ橋時代から、松竹さんの経営の時分はみなそうです。松竹さんの経営でなくなってから、芸人とそういうスタッフとが打合せをする、道具調べをやるようになりました。これは最近のことです。東京の国立劇場ができてからです。朝日座の時にはしていません。道具調べに携わったのは、最初は勘十郎さんと玉男さん。二人でやっていただけども、勘十郎さんがだんだん体調が悪くなったので、玉男さんに呼ばれて、玉男さんと私と二人でやっております。旅先ではこんなことはありません。旅に出る前に、道具帳調べはします。

以前は、道具については人形頭取さんと、芝居の中をみな知っている棟梁が相談していました。その頃の道具帳は、墨で描いてあるだけで、色は塗ってありません。新しい出し物、つまり新作物が出たり、復活物が出たりする時だけは、舞台装置家がいろいろ絵を描いて来ていたようですが、私は存じません。頭取であった玉市さんがずっと棟梁と相談していたのを、私はそばで聞いていただけです。新橋演舞場で三の替わり、四の替わりがあっても、道具帳を大

阪から送ることはなかったです。前もって棟梁が来て、釘町久磨次さんや金井さんと打合せしたらそれでお終いで、夜中に釘町さんが舞台図を描いていました。戦後は旅館が不足していたので、演舞場の公演の時、私らは皆、楽屋に寝泊まりしていました。それで文五郎師匠は、夜中に釘町さんの描いたのを見て「絵屋はん、これ何の道具や」と言ったりしていました。

大道具の棟梁と頭取さんとの打合せだけですませていた頃、例えば狐忠信（『義経千本桜』）のような難しい出し物がある場合は、どのようなケレン、仕掛で出すかということを、主役の方と人形頭取で相談していました。今は公演ごとに道具帳を作るようになりました。国立劇場が出来た時、歌舞伎は長谷川さんの所に全部道具帳があって、それに準じて「これでよろしいか」「ああ、これでいいよ」とか「いや今度、私の場合はこうしよう」等と、その主役の方のご注文で決めていました。ウチの場合の大道具は国立劇場になってからは、大体、釘町さんと私たちで決めていました。

私が入った時分の棟梁は川辺繁太郎さん、通称ダイシゲさんで、四ツ橋から道頓堀に来た最後の棟梁です。でも道頓堀文楽座の実質は、杉本多三郎さんという、大阪歌舞伎座の棟梁がやっていました。

美術の専門家は大阪の場合、以前はいませんでした。新しい場面や復活物をする時、番付に時々名前がある、松田種次さんと大塚克三さんがやっていました。美術に関しては東京の大谷さんになってから、やかましくおっしゃって、能の『絃上』を採り入れた『延喜帝』（昭和31・1 道頓堀文楽座）という作品では前田青邨さん、その次の『お蝶夫人』（昭和31・3 道頓堀文楽座）は田村孝之介さんが美術考証をしました。そして『四季の曲』（同31・3 道頓堀文楽座）は堂本印象さんが。その堂本印象さんの美術考証の絵は、私が貰っていて、文楽劇場へ寄贈しました。

後ろの遠見は絵描きさんによって、そのお流儀によって違います。松田種次さんは関西で歌舞伎、中でも新作の、合田徳さんのもの等を描いているから、ちょっと写真めいています。それから大阪の大塚克三さんも、新喜劇、家庭

劇を描いています。そういうものはかえって写実的なのです。その味が歌舞伎にも文楽にも残っています。

御霊や四ツ橋の時代、劇場表の絵看板は、歌舞伎の絵を描く人が描いているので、歌舞伎と変わらない絵でした。長谷川貞信さんになってから、人形のような絵を描くようになっていきますけれど、最近のことです。

昔と今と青竹の手摺りも少し違います。昔は下が透けていたのです。そこへ物を置く時は蓮台を置きますが、竹一本だけで透け透けでした。ですからツメの人形は、一人遣いですから足が下がったりしましてね、下手にする^たと手摺りより下に足がある。後見人や何やかやが、ごそごそするのも透けて見える。非常にみっともないので、今はそれを止めています。止めたのは戦後です。因会になってからでしょうか。とにかく文楽協会になってからは絶対止めます。青竹の意味は何かも代用する、海でも陸でもそれで代用できるということです。『嬢景清八島日記』の「日向島」にだけ使います。いろいろな方が書いておられますが、あれは追善狂言だからです。なぜ追善狂言に青竹を付けるのかわかりません。けれどもお葬式の時、青竹を組みますね。

逆勝手はいくつかありますけれど、それは以前から変わることはないですよ。「九段目」(『仮名手本忠臣蔵』)とか「又助住家」(『加賀見山廓写本』)。なぜあれが逆勝手か、わかりません。皆様に聞かれて困るのです。逆勝手は、遣う者がやりやすいのではなくて、槍等の長ものを遣う時が多いです。『生写朝顔話』の場合は、いろいろな場があった屋台がたくさん出ますので、目先を変えるのと、あれは九段目のもじりということで、逆勝手なのです。

劇場昨今

御霊文楽座について、お話として聞いていたことは、客席が椅子席ではなくて全部下に座って舞台を見る、枱席だったということ。火事で焼けまして、桟敷の一部分が残っていたのを、大道具の棟梁が保存していました。それを

大江巳之助さんが貰って、首の、のどの角度をとる尺を捲えました。「これが御霊文樂の棧敷の名残や」と言っていました。

照明は御霊の頃から電気照明はあったでしょう。明治になってガス灯が入ってそれから電気。それで興行時間が午後から夜に変わりました。そのため私の家は逼塞して、商売を止めてしまいました。

昔の芝居は夜明けの六時頃から始まって、日没で終わっていました。市内から見に来るお客様は朝方、提灯を点したりして来ました。けれども、地方から来る人、それからお年寄りや分限者は皆、道頓堀の芝居の場合は、劇場の向かいの芝居茶屋に泊まりました。遠くの人は道頓堀を船で来て、川の方から段梯子を上って芝居茶屋へ泊まりました。そして朝になると、渡し板を通して劇場へ入ります。江戸時代後期より明治の頃、私の家は芝居茶屋へ布団を貸す商売をしていました。道頓堀の劇場の裏通りもう一つ裏の筋、坂町に家がありました。鴻池や三井、住友という分限者は、自分専用の布団を持っていました。私の店はそれをお預かりして、他のとは別にしまっておいて、見物の日が決まると、手入れをして芝居茶屋へ運び、終わるとまた持って帰って手入れをして、長持に保存していました。ところが興行の時間が午後から夜になったので、家の商売は潰れました。それで父は銀行へ勤めるようになったのです。

戦前の四ツ橋文樂座には二階に黒く塗った勾欄があって、文樂を見に来た人が申込み、そこで人形と記念写真を撮ることができました。戦後はなかったです。戦後は天覧の時、陛下がお座りになった棧敷だけ、赤の勾欄がありました。

道頓堀の文樂座と現在の文樂劇場を比べると、舞台の間口はあまり変わりませんが、ただ奥行きは道頓堀の方が狭かったです。あそこのよかったのは、床全体が旋回して出ることでした。

四ツ橋の舞台はたいそう小さかったです。東京の国立小劇場よりもずっと小さい。横幕が手摺りに対して直角に付いていました。横幕の上には欄間が作り付けになっていて、仕掛けの紐を引くとパッと開いて、これが御殿の欄間に

なりました。そして下手の前の柱には必ず、上演している外題板がかけてありました。道頓堀に移ってから、片仮名の外題の新作が出るようになり、無くなりました。⁽⁶⁾

四ツ橋文楽座の、客席は格天井できれいでした。けれども戦後復興した劇場は、真ん中に二階を支えている柱があって、この後ろになると見にくい時がありました。

上手の二階の裏の所には、太夫・三味線の楽屋がありました。上手の階段を上った所に、駒（七代 豊竹駒大夫）さんや、鍔（五代 竹本鍔大夫）さんが、こっちへこう曲がった所に紋下津大夫（三代 竹本）師が居られました。それから中階段、お稻荷さんの横を上った所に豊竹古叡太夫（二代 後の山城少掾）師。それをもう一つ上に上ると太夫・三味線の大部屋でした。人形頭取さんの楽屋は、舞台に一番近い所にありました。舞台に何か事故が起きた時、すぐに補わなければならないから。南座でも楽屋口を入った所の、舞台のすぐ下に頭取さんの部屋が一つだけあります。あとはみなエレベーターで四階に上った所です。

四ツ橋で文五郎師匠の楽屋は、階段を上った二階です。横の二階でそこから階段を上ってぐるーっと回れます。そこが文五郎師匠や紋十郎（二代 桐竹）さんの部屋でした。部屋の横をちょっと降りた所が囃子部屋で、そのお囃子さんの部屋にも、人形遣いが入っていました。

使い勝手はあまりよくないです。今だったらあんな楽屋にはいられません。今と違って全部木造で板の階段で、歩くとガタンゴトンガタンゴトンしました。走って降りたりするとすぐわかります。中座もそうでした。

戦前はありませんでしたが、戦後一度『勧進帳』を上演した時、花道を付けたことがあります。それから道頓堀になって、花道がいつでも使えるように常設されました。花道は大谷会長の発案です。柿落しの時（昭和31・1）は花道を随分使いました。「吉田屋」（『廓文章』）の伊左衛門の出とか、『初旅夫婦猿』も花道から登場しました。それから『延喜帝』も。スポンを使いました。「狐火」（『本朝廿四孝』）は引っ込みで使いました。あそこの花道は船底が

掘り込んであります。花道は演じ物によっては効果があり、いいものです。今ここで（平成17・8 国立文楽劇場）やっている『小鍛冶』や、ほかに『勧進帳』等は、花道がないとやはり引っ込みに迫力がありません。

四ツ橋文楽座には、お茶屋はなく、場内に「南一^{なんいち}」という食堂がありまして、そこから幕の内のような食事を、棧敷席には運んでくれました。椅子席の人は食堂に行って食べていました。戦前は、「南一」がお稽古の日に、握り飯とお漬け物を持って来ました。劇場専門ではなくて、劇場の筋向かいに、ちゃんとした料亭もありました。建て直す前の新橋演舞場、名古屋御園座も、横手の所に食堂やおでん屋がありました。戦中、食堂は全部、外食券になってそれから営業できなくなってしまいました。四ツ橋は食堂が空襲で焼けたので、戦後はそこに、松竹の衣裳部が入って使っていました。文楽座二階の西側の出た所だけが、「二つ井」という小さな、高級なグリルになりました。「南一」の使っていた所は上下全部松竹の衣裳部になって、二階に文楽の倉庫もありました。私は戦後そこで手伝っていました。その後、文楽は道頓堀に引っ越して、文楽座の跡地はガレージとなり、松竹衣裳は今の桜川に移りました。

小屋が大きくなって、舞台が大きくなりまして、皆、昔から大きい所、つまり東京有楽座や、新橋演舞場へ出ていましたから、馴れています。

間口が大きくなると、人形の歩き方が違ってきます。歩く足取りを早くする場合と、ちょっと早く出る場合と二通りあります。「沼津」（『伊賀越道中双六』）では、「草の種かや人目にも荷物もしゃんと供回り泊まりを急ぐ二人連れ」で十兵衛と安兵衛が出てきます。トントントンと出てくるのを、少し早くしないと間に合わない。「大事の用をとんと忘れた」が、舞台のまん中よりやや下手の所で言えなくなってしまう。人形遣いは巡業等でいつもと違う所でやる時は、必ず舞台へ行ってみて広さを確かめます。太夫さんは舞台へ行って手を打って音の通りを確かめます。私が責任者で巡業に行く場合は、着いたらすぐに舞台へ行って飾った道具を見て、位置を直してもらったりすることもあります。

巡業で舞台が小さい時は、ゆっくりやります。同じ所で足踏みしたり、歩幅を狭くするとか、それはその人の工夫でやれます。

東京の三越劇場は小さかったです。もう鼻打ちそうでした。演舞場は今は大きいけれど、以前はそうでもありません。戦後でも新橋演舞場は、舞台の横手の階段を降りたら裏が川で水が見えて、いい所でしたね。

今は東京の国立の小劇場が丁度いいです。道具はそれぞれの劇場で拵えます。東京の国立小劇場は、舞台のまわりを全部黒くしています。ここ国立文楽劇場は白木です。お客様の目には東京の黒の方がしっくりと、集中して見られて人形が引き立ちます。ここは御簾内も白くて神棚みたいで、落ち着きません。初めてのお客様はちょっと集中しにくいでしょう。

ここの舟底は幅が広く七尺くらい。それまでは六尺位でした。

さっき申しましたように、東京の国立劇場が一番具合がいい。ですが東京に難を言えば、舞台面が高い。大劇場は所作を敷くことを計算に入れていなかったのか、花道の前の方に所作を敷くと、芸裏から登場人物の足等が見えにくい。それから山田庄一さんは、文楽劇場を建てる時に何度も、欄間を作って欲しいと言いました。欄間があると、欄間を一枚外してそこから宙乗り役が、出られます。ところが劇場を設計したのは高名な建築家ですが、劇場を手がけたのは初めて。欄間のことは念頭になかったようです。大阪道頓堀の劇場、中座にしても角座にしても、幕を閉めてその上に欄間がありました。その欄間のところを一枚抜いて、そこから葛籠を背負った石川五右衛門が出て来て宙乗りが出来る。今、大阪にそういう劇場はどこにもありません。中座も焼けてしまいましたからね。あそこは欄間の上に破風屋根が作ってありました。正月には、そこに鯛が飾ってありました。今は昔ながらの欄間が残っているのは南座だけです。

文楽劇場は千本格子を拵えたりしていますが、あれがあると、外を通る人には、今芝居をやっているのか、やって

いないのか見えません。ですから焼失前の中座等が一番理想的でした。昔は道路を歩いている人に「芝居やってるな、よおけの人入ってるな、何やってる、見にいこか」という気を起こさせる劇場がたくさんありました。そんな見当が今の建築家にはわかりません。ところが博多座は、そういう建築家を一切入れないで、芝居の関係者はかりで企画して建てました。あれは大変なものですよ。女性のお化粧室等、実情に合わせてそれはもう、考えて建ててあります。

今までの小屋の中で一番使いやすかったのは、名古屋の御園座です。空襲で焼けたあとに建てた、木造の御園座がよかったですね。あれを建てるだけの材木はみな、奈落の貯木場に貯蔵されていました。それがまた火事で焼けて今のビルになりました。それには昔の面影はありません。

戦後に建った木造の御園座は、裏庭があってお稲荷さんがお祀りしてあって、そして舞台の高さが、客席から見えて割合、低かったです。どこも戦前からの劇場は舞台が高くて、お客様がかぶりつきが一番前では見にくい。文楽は手摺りを作るからよけいそうでした。二重で寝ているような役は、殆どかぶりつきのお客様には見えなかったです。ところが戦後建った御園座は舞台の高さが低いのですよ。あんまりタツパが高くて、前のカマチが低かったからお客様には見やすかったです。

御園座はずっと花道が鳥屋口へ近付くと、お客様の歩く床と花道と同じ高さでした。ですから横にちょっと柵があって、花道の上を人が歩かないようにしてありました。『勸進帳』の弁慶を玉助（三代 吉田）さんが遣った時には、弁慶が鳥屋口の所に行くと、おでんや味噌田楽や、いろいろなお店のおばさん達が見に来て、皆ほめて拍手してくれました。いいですね、そういうのは御園座だけです。

御園座の楽屋では、文五郎師匠の部屋の裏の所にお稲荷さんがありました。そこへ朝、洗い米とお塩とお神酒を供えて、社長の長谷川さんが柏手して拝んでから、楽屋へ入って、師匠に「おはようございます」と挨拶していました。楽屋で寝泊まりしましたからね。戦後しばらくは旅館がないから、新橋演舞場でも東劇（東京劇場）でも、皆楽屋に

泊まりました。

土門拳の『文楽』（昭和47 駁々堂）にある「道行の稽古」の写真は演舞場の楽屋だと思っています。演舞場は天井が高い。土門さんが来ておられたのは昭和一五、六年頃でしょう。たいてい演舞場の舞台を写しています。戦後でも、部屋の間取りは戦前と変らないと聞いております。

東劇では初日の前の日に乗込みましたが、同じ時に日赤の催しで、六代目菊五郎丈が『道成寺』を踊ったことがあります（昭和22・9か？）。ところが六代目がいつも使う部屋は、山城少掾師が入っていました。それで六代目が拵えをする間は、山城少掾師はちょっと別の部屋に移動しました。六代目が顔を落とすと、師は「もういいかな」と言って戻って「どうもどうも、失礼しました」。六代目も山城少掾師に挨拶して帰りました。

その他に木造のいい劇場は、戦災を免れた博多の大博劇場です。三階建てでしたけれども、新幹線の開通で博多駅が移動したので、取り壊されて勿体なかった。戦後の木造でよかったのは、建て直す前の演舞場、それから御園座と大博。南座は、場所が狭いから客席が高くなっています。上から見ると手摺りの中の仕掛けが、みな覗かれてしまいます。南座の楽屋は、回りに作る場所がないので全部、客席の上です。ですから、いちいちエレベーターで上がったり降ったりします。ちょっと出の前に遅くなったりしたら、イライラしてエレベーターの中で、足踏みしています。私らは若い時は、横に鉄の階段があったので、その階段を人形抱えてね、タッタッタと降りたものです。日本二不便でした。

戦中 戦後の頃

終戦の頃、私はね、尼崎の神戸製鋼へ学徒動員で通っていました。ところが怪我をして公傷でね、三ヶ月休んだの

です。授業はありません。文楽に遊びに行ったら、「今日は玉之助（吉田）まで徴用に取られた。ちょっと手伝うてんか」と玉市さんに無理矢理黒衣を着せられたのが始まりで、今に続いております。無給で手伝いして、横幕をあけたりしました。いつ空襲になるかわからないから、国民服のズボンにゲートルを巻いていました。その頃の舞台では、皆、袴を着ても下にはゲートルでした。文五郎師匠はゲートルを巻かないで、軽衫みたいなのを穿いていました。若い者は皆、ゲートルを巻いてその上に黒衣を着ていました。初日があいてから『小鍛冶』だけは、三日間も出せなかったです（昭和20・2）。毎日同じ時間になると、B29が来たから。

三月一三日の空襲の時は、私の兄弟弟子の文昇（吉田）が、文楽座が焼けるのを見ていました。この人は親が淡路の人形座の人で、今のJR難波駅、昔の湊町駅の裏の借家に住んでいました。空襲が始まって、文五郎師匠の家に親子で跳んで行って、師匠の身の回りのことを手伝いました。師匠は難波新地で「文の家」というお茶屋さんをしていたのです。延焼してきたので、皆逃げました。それで文昇はその足で御堂筋を走って、四ツ橋まで行きました。文楽座の前が長堀川で、その川縁に降りて石垣に身を寄せて、文楽座が焼けるのを見ていたそうです。えらい火勢で熱風が吹き荒れて、布団を被っていたけれどその布団が、あつという間に飛ばされたそうです。そして文楽座が焼けるのを見て、私の家に逃げて来ました。

空襲で焼けたあと、首は、形は残っていましたが、触るとホヤホヤホヤと崩れました。その翌日に神戸へ行きました。文楽は丁度巡業中で、神戸松竹座で公演していましたが、芝居どころではなく中止になりました。私はその時まだ入座しておりませんでした。手伝いに行きました。玉助さんが、松竹劇場の裏側の宿屋へ泊まっておられました。人形や一切のものを行李に詰めて片づけました。その晩、神戸に空襲です。松竹劇場の奈落、地下室は、防空壕代わりに劇場の裏の人たちが使っていました。そこでたくさんの方が亡くなりました。その中で私が手伝って詰めた行李が、二個焼け残りました。死骸等の中にありました行李はみな、殆ど焼けました。邪魔になったのか、外に

放り出された行李が二個だけありました。それでツメの人形が残ったのです。そのツメの首は二個ありましたのに、今は、残念ながら紛失してありません。

四ツ橋の文楽座は、煉瓦の外側だけは焼け残って、中がポソツと落ちました。それで中を拵えて、資材がないから、屋根は近所の焼け跡からトタンを拾ってきて、それを架けました。柿落しは翌年の一月三日の予定でしたが、間に合わなくて、二月の一日に延びました。芝居をしている最中に、急に夕立が降ってきたりすると、屋根がバララン・パラン、えらい音でした。それから雨漏りがして、客席には洗面器にタオルを敷いておきました。昭和二二年に、劇場として大阪では一番早く再建しました。それで天皇陛下が関西行幸の時、文楽に來られた。それが二二年の六月一四日です。その時は天皇陛下が來られるなら、一緒に見物したいという人がたくさんいました。けれども入れる人は、大阪の市会議員等だけです。それで北条秀司さんが新国劇に『文楽』という芝居を拵えて、かなり押揃ったのです。そしたら大阪の市議会が怒って、その芝居を千日前の歌舞伎座で上演させないということで、ひどくもめました。初日は出ず、仲介の人たちと話合ってやっと開演しました。

首 人形等

大江巳之助さんの首は遣いやすい。胴串に対するのど木の角度がキッチリしているからです。けれどもそのことは昔はわかりませんでした。「この首は調子がええ」と、女形の文五郎師匠も、立役の榮三師匠も言いましたけれども、どこがどう調子がいいかということはおっしゃらない。遣う人は「なんや知らないけど調子がええ」とか「これは悪い」とか言うだけです。実際に舞台に立たない人は、どこが調子がいいのか悪いのかわからない。ですから今だに阿波で個人で仕事をなさっている方は、きれいにつるつるに塗れて凹凸がないのを、「よう出来てるな」と言っている

としています。我々の方は顔がいくらよくても、調子が悪かったら、つまり自分で持った時にその役の心が首へ入らなかったら、なんにもなりません。首が向こう向いてどんな表情をして芝居をしているか、それが僅かのことでわかる首であることがまず第一です。ところがね、ゆがんでわからないのがあります。

私の自前の首で、この間亡くなった二代目由良亀さんの息子の、三代目由良亀さんの作ったものがあります。親子も実によく似ていて、胴串を持ってみると、首が僅かにゆがんでいるのがわかります。大江さんはそれを綿密に測っていました。

ですから大江さんの首は、見れば違いがわかります。ゆがんでいないから、顔が左右大体均等にとれています。遣いやすいというより自分の心がこれに入れられる。首がそれぞれの役の気持ちを發揮するように動いてくれる。昔の栄三師匠や文五郎師匠が「ええ首」と感覚で言っていたのは、顔の相というより、ただ自分で持ってみて、自分の手に合うということでしょう。

二代目由良亀さんは、大体自分の首が傾いた人ですが、戦後はその人しか作る人がいませんでした。首は殆ど焼けてしまいましたから、余分なものは何もありません。

ともかく朝日会館で幕を開ける（昭和20・7）のに、足りないものばかりでした。洲本の松谷辰造さんのお宅にあるのと、それから大阪の高槻医専の専務理事をなすっていらっしゃった、東堂猷三さんのお持ちのものを借りました。それに辰五郎（五代）吉田、当時玉徳）さんが個人的に持っているものと、他に個人で持っている焼け残った首を出しました。あとは由良亀さんに拵えてもらわなかったら、幕が開かない。それで由良亀さんは、一晩か二晩で拵えさせられるので、丁寧にやっている暇もない。由良亀さんは、忙しい時は全部桐で彫りました。柔らかい桐でないと間に合いません。でも桧でないとウチの場合は保たない。何度も髪を取り替えるから、穴があきます。穴があいてそこが駄目になったら、剥ぎ塗りといって、一度、塗りを全部落としてしまって、ぶすぶす穴があいてるところに埋木

をして、それをならして、そしてまた和紙で貼って膠を塗ります。そういう仕事の出来るのは木曾の松です。桐は穴がふさがりにくくて、一遍釘を打ったらそれで駄目なんです。

ところが阿波の人形の場合は、一遍、鬘を打ったらそのまま、結び替えて遣ってそれは終生取らないし、首が大きいから軽く遣える桐で彫ります。大阪の松の方がずっと重いです。阿波では顔も一遍塗ったら塗り替えません。ですから汚れないように、向こうは本塗りにします。本塗りは艶があつてピカピカで、汚れても拭いたらとれます。大阪の場合は本塗りではなくて、艶のない塗りっぱなしです。本塗りにしますと、照明で顔がテカテカするので、それを嫌います。大阪では江戸時代から明治の初年までは、昼間、天窓を開けて、前に百目蠟燭を灯してやっていました。蠟燭でも炎がどうかすると首に映ります。これではまずい。阿波は屋外や、小屋がけ、お宮さんのお神楽殿、そういう所でやっていました。ですから気にしなかったのでしょうか。

本塗りに対して文楽の塗り方には、特別な呼び名はありません。目だけは磨かないと光らないので、目の玉だけは磨きます。大阪の場合は目の玉のところに膠を、光るように入れています。膠を入れて目の玉の両側に薄墨を入れます。

それから阿波の首は大きいから軽く遣えるように、首の後ろ側、後頭部に肉がない。文楽の首は、坊主の首を見るとわかりやすいですが、横から見ると、面より裏側の方が余計にあります。ですから髪を結った場合に、向こうへ出して迫力があります。阿波の場合は後ろが何も無い、絶壁の頭なので、向こうから見た時に、迫ってくる大きさがありません。文楽の場合は耳のところから割ってみると、それから後ろの方が大きい。それで舞台に出た時に首が小さくても、迫力があります。

阿波と大阪ではチョイも違います。阿波のチョイは和紙を丸めてぶら下げますが、大阪のは竹の栓が全部溝に入っていて、ずれがないからキチッと決まります。女形は人形遣いの、指先の細かい動きで首を遣います。ですから手の

ひら、指の付け根にタコが出来ます。立役と女形とでは人形の大きさも違うし、重さも違います。それで腕のもってゆくところが違います。男の首の場合はぐっと握って、腕で決めてこの体勢とぐっと締める握り拳、この握力で強さを見せます。ですから立役の場合は、胴串を一定の標準の角度なり長さなり太さなりにしておけば、たいていの人は持てます。女形の場合は皆、好みがあります。自分の指先で繊細な動きを見せなくてはなりませんから、自分のチョイの高さと指の力に合わせて、胴串の太さと長さの好みが皆違います。クジラ⁽⁸⁾の調子も違えばチョイの高さもみんな違う。チョイの高さは、師匠を見習います。私は文五郎師匠の遣っていた首のチョイの高さ、その調子で馴れています。ウチの弟子も、それに馴れてみんな同じ高さです。

文五郎師匠は私と手を合わせると、節が半分くらい長い、大きな手をしていました。師匠が亡くなって病院から家にもどった時に、手がタラーと下りましたので、その手を上げた時、九四歳でしたが驚くほど重たい大きな手をしていました。節がみんな大きくて、指が長くて胴串を持ちますと、指がまわりすぎる。ですから人のできないところにタコがありました。

松竹さんが文部省依頼の映画を撮りました時に、師匠は「酒屋」(『艶容女舞衣』)のサワリを遣いました。その後で、師匠が胴の中でいろいろと違う指の動きを見せました。私はその時に左を遣いまして、照明があるから、胴の中で師匠がどういう指を遣っているのか、横から見ていてわかりました。ウチの師匠の首が微妙な動きをするのは、指先が大きくて節も余るので、人と押さえ方が違うからです。こんな人は他にはいません。特殊です。国立劇場の資料課に師匠の手のブロンズ像が、収まっています。

勘所、つまり神経のよるところが、それぞれの手によってみんな違います。簀助さんと紋十郎さんは近い系統で、同じようなチョイの高さですが、やはり違います。簀助さんは、紋十郎さんよりチョイが低いです。チョイが低いと、胴串を締めるために爪を使います。その爪で胴串に傷が付く。その人の手のくせで、爪のゆくところもみんな違って

います。

昔は首は各地にたくさんありました。その名残が飯田にもあります。地方の人形座に行ったら、いろいろなものがあるでしょう。飯田にはいいのがある。私も飯田からのを一つ持っています。それは間違いないく天保頃の笹屋（谷）芳兵衛の首です。笹屋芳兵衛が彫ったのは、大江さんの話では、剥いで修理した中に三個ありました。一個は私がその信州の飯田から、分けてもらったものです。大江さんに剥いてももらったら銘は入っていませんが、首を割ると前と後ろとをつなぐところに印が付いていました。その印の墨の付け方が笹屋芳兵衛の印です。

栄三師匠も首はたくさん持っておられました。空襲で自宅が焼けた時、持って出た首を、自分が疎開先でお世話になった後援者の家に、亡くなった後も、そのまま置いてありました。それには鬘も何も付いていません。文五郎師匠が頼まれ、髪を結って衣裳を作って私が着付けをして、持って行きました。それにも銘は入っていませんが、大江さんが修繕した時に、後ろと前とをつなぐところに笹屋の印がありました。それから山口県的光市に笹屋芳平と、名前の書いてある首があります。それも大江さんが修理しました。その三つは彫る技法がみな一緒です。四〇年ほど昔の話ですが、ウチにある首と光市にある首とみんな兄弟になります。

昔はいろいろな作者の首がたくさんあったのです。笹屋というのは大阪の作者です。笹屋の一族は、松屋町筋に住んでいた人形師のようです。この一族の作ったものが、天神祭のお迎え人形に、何体か残っています。今は文化財になっていきますから、天神祭りに舟に乗せることはしません。

それから奈良県の大峰に、とてもいいのがあります。これは小さくて、京都の出来とされます。ラジオ番組の『話の泉』に出ていた、藤浦洸氏でしたか、戦後すぐ河原町を歩いていて、首の古いの見つけてそれを買って、大江さんの所へ修繕に持って来ました。それはガブですが、まだ鬼女になりきっていないで、角と牙がちょっと出ていました。今のガブの、口をカッと開く仕掛けは、箸箱式といまして、阿波で細工人が考えた仕掛けです。昔の大阪の

はパツと口が開くところは糸で、雅楽の『陵王』の面のように両方から顎を吊って、口がガクガクと動きます。空襲で焼けた『夏祭浪花鑑』の義平次の首も、口を開ける仕掛けは糸でした。

昔は何とも区別が付かない、名称不明のややこしい首がたくさんありました。というのは、ある劇団が経営不振で潰れますと、劇団にたくさんある首を売ります。その中でめぼしい、かわいげなものは、人形遣いなり有力者なりが、持って帰ります。出来の悪いややこしいのばかりが残りました。

文楽劇場に首は四百近くあるでしょう。

戦後、道頓堀文楽座へ行ってから、女形の首は一回り大きくなりました。劇場が大きくなったのと、外国のお客様がよく来るようになったのと、海外公演が多くなったので。戦後、拵えた首でも道頓堀へ行ってからは、通用しないようになりました。女形が大変に皆さんに好評だったものですから、女形が大きくなりました。立役はあまり変わらなです。

私の娘の首でも、昭和二五年に名前替えの記念に大江さんに作ってもらったのは、今は小さくて、多分「戻駕」(『戻駕色相肩』)の禿とか『桂川連理柵』のお半くらいにしか使えません。昭和三十一年に作った首とくらべると、二五年のは小さい。古い方はね、頭の先から顎の下まで三寸六分くらいです。新しい方は三寸七分か七分五厘くらい。一分違うと体積にして随分違ってきます。他の首と合わない。私は最近、『義経千本桜』の静で遣ったことがあります。ウチの弟子でも『御所桜堀川夜討』の信夫で遣いました。

娘の首に関して申しますと、『近江源氏先陣館』の小四郎は男の子役ですけれども、短命な子なので小娘の首の眉を描き換えて使います。

女形は首が大きくなって、人形自体も一寸五分、丈が高くなりました。その分だけ衣裳も長くなり、それにつれてすべてを、鬘も花簪も大きくしました。花簪は昔は花は三段だったのですが、今は四段になりました。

人形の大きさは、今のが私らの体型には合ってます。けれども最近入ってきた若い子は、みんな背が高いですね。首を以前上演したものと変えたことはありました。『心中宵庚申』は、先代の大隅太夫が語って、玉次郎（吉田）さんが平右衛門を遣われたことがありました（昭和7・10 四ツ橋文楽座）。その時は武氏という、「沼津」（『伊賀越道中双六』）の平作とか、あるいは『源平布引滝』の九郎助に遣う百姓のお爺さん、子供には目のない子供を愛するお爺さんの首を遣っていました。昭和四〇年代に綱さん（八代竹本綱大夫）がこれを復活しました。綱さんの語られる浄瑠璃は以前のとちょっと違いました。と申しますのは平右衛門は、上田村で代官にしか頭を下げたことのない人。外を歩くと、皆がこっちへ頭を下げてくれるような身分の人で、家の入口には年中、五穀を積んでいてという分限者、お金持ち。そして自分は足が悪いけれども、傍には本、『平家物語』というような当時のハイクラスの人が読む本を置いて、読んでいました。今で言えば、民間にいるけれどインテリです。そういう風に平右衛門を語りました。すると首に合わない。NHKスタジオでのことでしたが（昭和40・5・23 放映のものか？）、それですぐに車で道頓堀へ行って、舅という首に変えたのです。

『石切梶原』の六郎太夫という、梢の父親で刀の鞘師のお爺さんは、歌舞伎でもみな、頭はゴマにします。丸本を読んでもたら、八十幾つ、百近い。そんなゴマ毛の頭じゃ映らない、白でないと映らないということになりました。あれには正宗という首を使うのです。その首に白は普通のらないけれど、無理にのせました（昭和61・1 国立文楽劇場）。

文楽と歌舞伎

文楽に残っている『四谷怪談』は、『東海道四谷怪談』という歌舞伎の演目と、内容が違います。ですから歌舞伎

のイメージが強い今のお客様は、「これなんやろ」とついて来ないでしょう。昭和三十一年七月に道頓堀でやりました時は、台本を書き換えて、歌舞伎の通りでやりました。登場するお岩には、写実的な彦六系のお岩と、本当に文楽の首的なお岩と、首が二通りあります。

お岩のついでに累^⑩について申しますと、累が姉^{あね}さんの祟りで、足を悪くします。そうすると、わざわざ足の悪いことを誇張して遣われる方もありますが、文五郎師匠は誇張しないで、普通に歩くような遣い方をしました。「若い娘がね、自分の体の欠点を、誇張して歩かへんやろ。それを隠して歩こうとする。それでもその姿態から足が悪いように見える。それで第三者から見て、ああ可哀想なと思われるように遣わなあかん」と言われた。欠点を強調して遣われる方と、それを隠そうとして、けれども歩いた後から見ると、そういう欠点が見えるような遣い方をなさる方と、二通りあります。

目が不自由な人物に関して申しますと、今「壺坂」(『壺坂観音靈驗記』)で、沢市が谷底で目が開き朝日を拝むところは、「初めて拝む」と語りますが、古靱大夫、山城少掾師がおやりになった時は「再び拝む」。子供の時は目が開いていて、それが病気で目が見えなくなったのですから。

俊徳丸(『摂州合邦辻』)の場合は、ウチの弟子にはやかましく「浅香姫を遣う者が、一間にいる俊徳丸の手を引いて来る時に、敷居の所を気い付けよ。急に見えなくなつて、しかも知らない家に来ている。敷居を越す時には気い付けて越させよ。音をさせて玉手御前が来るといかん」と言つて教えています。そういうことはお客様の見えないうところでした。「あまりにも写実的や」と言われるかもしれません。歌舞伎よりも文楽の方が写実的なことが多いのです。

今は「十種香」(『本朝廿四孝』)の八重垣姫は歌舞伎と同じように、後ろに絵像を吊つて後ろ向きになって座っていますけれど、上方的な演出ですと、この前、国立劇場で三代目鴈治郎(現 四代目坂田藤十郎)さんがおやりになったように横向きです。それから人形浄瑠璃の場合も昔は横向きでした。「傍に」という時に後ろ向きになります。八

重垣姫には二通りあるのですが、今は障子を明けたら後ろ向きが普通になりました。歌舞伎で見てから文楽に来るお客様が多いから、横向きの昔からのやり方だと、お客様が異なものを感じられる。けれどもさっき申しました鴈治郎さんは国立劇場の時、上方風の横向きでおられました。

文楽の場合、『仮名手本忠臣蔵』四段目の判官は昔は、月代にびろうどを打っていました。閉門になってから月代を剃ることが出来ないで、びろうど月代。それを今のお客様は承知なさらないのです。歌舞伎の場合は綺麗に青黛をのせている。それが目にあるから、びろうどの月代で毛が伸びているような、そんなむさ苦しい頭では、判官にどうしても見えないとおっしゃる。白無垢着て腹を切った時、これが青々とするから、悲壮な感じがする。それが月代が伸びていたら、悲壮な感じがしないと言われる。『忠臣蔵』では、刃傷してから何日して切腹したのかわかりません。実際にはその日のうちですが、ともかくお客様には、月代を伸ばしていると嫌われる。床山さんにいろいろと異議が来るらしい。「なぜ髪を伸ばしてるのですか」。或いは「ご本人の好みですか」等と、床山さんに直に聞くお客様もあるのだ、床山さんの方が困っています。文楽の『忠臣蔵』を見に来る方は、やはり歌舞伎の『忠臣蔵』を見ておられる方が多い。だから皆「えっ」と思うわけです。それで私は判官は両方でやりました。舞台の認識としては、お客様に合わさなければならぬところがあります。共感を得なくてはいけません。お客様に「あれ違うなあ」と言われて、そっぽ向かれてしまった話になりません。芸人として、その時代に合わせて歌舞伎風に変えることもあります。定九郎は、歌舞伎と同じようにやりますが、あれは一遍、襦どてら袍ほろを着せたことがあるのです。四ツ橋で玉男さんが一日だけ。粹じゃないですね。でもその方が丸本的、関西風なのです。

六段目の勘平は、文楽では身売りの間、帰った時と同じ衣装をずっと着たままです。文楽の場合、裁着たっけを穿いていますからね。歌舞伎は違います。着替えてから菊五郎さんは浅黄ですね。三代目鴈治郎さんがおやりになった、上方的な演出でいいなと思うのですが、東京では出されません。それは二人の侍が入って来て着替えるところ。

納戸をあけて着替えを出そうとすると、お婆さんがそれに絡みます。どっか出て行きよる、逃げて行きよると思って。そうすると畳がほどけて、勘平の黒の紋付きと一緒に、お軽の「落人」の時に着ていた衣装が出てくる。それを見て勘平が「うっ」と握りしめる。身売りしたあとですから。あれはいい演出です。私はそれを文楽劇場の歌舞伎公演で見ました（平成4・2）。ですからそれを話したら山田庄一さんが「それやろ、それやろ」と言われたので、呂大夫さんと原宿文楽で私はそうしました。最後は歌舞伎の通り、やはりお婆さんに上から黒の紋付きを着せてもらう。いつもの国立劇場とは違う演出の方が意義があると思って、やりました。

おわりに

吉田玉男師と吉田文雀師のお話や調査中の見聞からは、文楽の抱えている問題点が垣間見られた。

周知のように、人形浄瑠璃文楽は平成一五年にユネスコの「人類の口承及び無形遺産の傑作」に宣言され、現在は一般の人々の関心も高まり、国立文楽劇場側の観客動員への努力とも相俟って、「はじめに」で触れた報告書『伝統芸能の特殊な上演に関する調査研究』に記されたような、楽屋の人数より観客数の方が少ないといった、かつての危機的状況は回避されている。しかしその観客が今後、文楽の固定客となりうるか否か、またその観客動員に影響も与える劇評には、やはり報告書にあるように、文楽の本質について理解不足と思われる記事が存在するのである。そして上演のための新しい劇場は、芸能に通じた設計者の手によるとは限らず、実際に演じる者の立場に立っているものではないこともある。

研修制度の導入により若い技芸員が増加して、後継者不足の悩みもひとまず脱した。しかし人形遣いの若手が増えると、彼等の足遣いや左遣いとしての出番が減り、報告書掲載の玉男師のお話にあったような、足や左を勤める内に

覚え、それが自信につながるチャンスの減少ともなる。また主遣いの役がなかなかまわらなくなることもあり、これも経験不足の一因となる恐れがある。また、老練な人形遣いの伝えていた演目が、必ずしも若い遣い手に受け継がれているわけではない。その役に合う者がいない場合もあれば、その演目が現代の観客の好みに合わなかったり、宗教や差別の問題が絡むこともある。興行する側は、観客の呼べる演目を第一にするのが当然である。人形浄瑠璃の研究者や文楽に詳しい一部の観客が、一般観客の好評は得られなくても、作品としては貴重であるものの上演を望んでも、なかなか叶えられず、上演演目は減少して行く傾向にある。

言うまでもないことではあるが、現代に生きる芸能として文楽は、演者の解釈も含め、時代に添って演技・演出も、時には使用する人形も変化してきた。また、より観客の動員数が多い歌舞伎の影響も見落とせない。そのような中で、若い演者が古いことを伝えられずに、終始することのないように、以前の演出を知らながら新たな演出も採り入れて演じるように願うものである。

右のような状況の中で、この芸能がどのようにして伝統を受け継ぎ、文楽としての独自性を守って行くのか、今後の課題は大きいといわなければならない。

本稿をなすに当たり、吉田文雀師は、お忙しい中を度々、聞き取り調査に応じて下さいました。後藤静夫氏には、調査の日時や場所の調整等、様々な協力と、ご助言をいただきました。また国立劇場デジタル情報課の桜井弘氏にもお世話になりました。この方々に改めてお礼を申し上げます。

注

(1) 楽屋一切の世話係。松竹の社員で、本社から派遣されて来る。

(2) 次項「人形頭取と首割」に詳しい。

(3) 前述の報告書に掲載した吉田玉男師が入門した頃の様子とは異なるが、時代による相違であろう。玉男師の入門は昭和八年、文雀師は二〇年である。

(4) 人形の左遣い、足遣いを決めること。

(5) それぞれの役に使用する首を決めること。

(6) 但し朝日座になってからは、下手の大臣柱に外題板がかけられていたと、後藤静夫氏からご教示があった。

(7) 首に頷く動きをさせるための引栓。

(8) 首を上下に動かしたり、また目、口、眉等を動かすためのバネ。背美鯨のいわゆるヒゲ（偃齒）を用いる。

(9) 特殊な首の一つ。仕掛けで口が耳まで割れ、目がひっくり返る。角出しと角無しがある。

(10) 『薰樹累物語』『伽羅先代萩』等に登場する。

[Summary]

Ningyo-joruri Bunraku from Showa to Heisei:

An Interview with YOSHIDA Bunjaku

KAMAKURA Keiko

An interview with YOSHIDA Bunjaku, a puppeteer of *ningyo-joruri bunraku* and Holder of Important Intangible Cultural Property (Living National Treasure) is summarized in this paper.

The interview covered many topics among which were: practices that were previously observed during stage rehearsals; responsibilities of a *ningyo todomi*, a position that used to exist; memories of people who worked with stage properties and who manufactured dolls; changes in the ways of directing; points to consider as a puppeteer; and the roles that Bunjaku has played until now on stage and in the world of *bunraku* in general.

GEINO NO KAGAKU

Journal of the National Research Institute
for Cultural Properties, Tokyo
(Department of Performing Arts)

Number 33

2006

Publisher:

National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo
13-43 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo, 110-8713, Japan

芸能の科学 33

平成十八年三月二十五日 印刷

平成十八年三月三十一日 発行

編集

独立行政法人文化財研究所
東京文化財研究所
『芸能の科学』編集委員会

編集委員

演劇研究室 長 鎌倉 恵子
音楽舞蹈研究室 長 高桑 いづみ
民俗芸能研究室 長 宮田 繁幸
成城大学講師 星野 紘子
法政大学能楽研究所 山中 玲子
独立行政法人文化財研究所
東京文化財研究所

発行

〒110-8713

東京都台東区上野公園一三―四三
電話 〇三(三八二三)二二四一番

© 独立行政法人文化財研究所
東京文化財研究所 2006

National Research Institute for
Cultural Properties, Tokyo