

Title	文楽・人形浄瑠璃の現在 その多重媒介性を考える
Author(s)	後藤, 静夫
Citation	人文學報 = The Zinbun Gakuh : Journal of Humanities (2002), 86: 281-293
Issue Date	2002-03
URL	https://doi.org/10.14989/48586
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

文楽・人形浄瑠璃の現在

— その多重媒介性を考える —

後 藤 静 夫

1. はじめに
2. 幕開き三番叟
 予祝と舞台鎮め
 踏むこと
3. 大 序
 姿を見せぬこと
 五段構成
4. 三業と三人遣いと
 変質を抑制したもの
 意思伝達と連繋のシステム
5. 文楽における制作
6. 結 語

1. はじめに

人類にとって広い意味での人形は、社会生活の発生と共にあった、といってよいだろう。そしてそれは呪術用具として、人間と至高的存在を媒介するものであった。

ただ一本の自然の木の枝から、手足の形態を備えたひとがたができ、それがよりリアルな人形に変化し、その一方では動かぬ板切れから動く人形も作られた。古表・古要神社の神相撲人形¹⁾や各地の夷舞わし・仏まわしなどは神意の託宣・神威の喧伝を、動く人形が行う代表例だろう。ただ、聖性もやがて俗化する。夷舞わし・夷舁はやがて世俗の物語にあわせ動き出す。浄瑠璃語りと夷舁とが手を結び、近世都市の庶民芸能としての浄瑠璃操り(人形浄瑠璃)が誕生したのは、慶長の頃、一六世紀末か一七世紀初頭の京四條河原でのことであった²⁾。

浄瑠璃はこの国の伝統音楽の一大潮流である「語り物」の、いわば代表的なジャンルである。「語り物」は直接的には「平曲(平家琵琶)」を淵源とするといってよからうが、それはすなわち修羅や権謀の巷に亡び去った者たちへの鎮魂の唱え事、或いは亡び去った者たちの魂をこの

世に呼び返す呪文である。したがって浄瑠璃と人形とが結びつくのは、呪術性・媒介性という意味で必然的であるといえる。結合によって新たな性格を得た浄瑠璃操り芝居は、共同体を離れ独立（孤立）を余儀なくされた都市住民同士を一刻、非日常世界に結集する役割を、新たに担うことになったのである。

一方、能と歌舞伎は、浄瑠璃操りと共に内容・構造・歴史等からいって日本の伝統芸能を代表するものであり、人形浄瑠璃はまさにそのすべての局面において両者の橋渡しをなすものといえる。

歌舞伎は創始後早い時期に能楽の権威・伝統を利用するため戯曲面・音楽面等で意識的にそれを取り入れたが³⁾、歌舞伎の隈取もあるいは仮面劇としての能の影響を類推してよいかもしれない。人形芝居としての浄瑠璃操りが両者の中間に位置するのも、仮面→人形→素顔の化粧（隈取）へという外面的側面のみではない。謡から科白劇への過渡段階としての語り物「浄瑠璃」、或いは能の四拍子に替って浄瑠璃が新来の「三味線⁴⁾」を取り入れ、歌舞伎がその両者を取り入れ結合させた音楽的な側面もそうであろう。また浄瑠璃が能楽の戯曲世界や謡の詞章を借りてそこに近世的な人間性は吹き込んだものの、なお色濃く中世の宗教性・とりわけ仏教説話的・縁起的な性格を残していたのに対し⁵⁾、歌舞伎は発生時から宗教的桎梏とは縁が薄く、浄瑠璃を通して或いは直接に能の世界を取り入れてもより人間性の強い戯曲世界を早くから成立させたという側面等からも指摘できるだろう。

歌舞伎が芸能としての形を整えるのは、浄瑠璃操りとほぼ同時期である。それ以来両者は今日まで四百年近く互いに影響を与え合ってきたが、浄瑠璃操りは前述のごとく、歌舞伎に比べてより中世的な性格を一部に保持しており、またその変貌の度合いも歌舞伎ほどではない。とは言え、もとより庶民の舞台芸能としてその活動の目的が経済的側面を主とする以上、或いは自己の努力・変貌によって近世化・近代化を遂げてきている以上、その性格がそれほど明瞭に残存・表現されているわけではもちろんない。

この稿では、文楽のいくつかの事象を取り上げて、文楽の現在と本質の一端の考察を試みたい。

2. 幕開き三番叟

現在、国立劇場（東京・大阪）での文楽公演では、第一部の開演十五分前に舞台浅黄幕前で「幕開き三番叟」を上演している。一般に三番叟は能の「翁」を母体としてさまざまな伝統芸能に取り入れられた祝儀曲であるが、人形芝居の場合は能とは別系統の夷舞わし・仏舞わし等と「翁」とが結合したと考えられる独特の三番叟がある。文楽の「幕開き三番叟」は、その発生の時期は明らかではないが、少なくとも明治中期の御霊文楽座では現在と同様に行われ

ていたことが確認できる。また一般的に歌舞伎でも開幕前に「翁渡し」や「番立」と呼ばれる三番叟を演じることは江戸時代以来の伝統とされているので、文楽の三番叟も竹本座或いは古浄瑠璃時代以来の伝統と考えてよいかも知れない。いずれにせよ「幕開き三番叟」は、通常舞台にかけられる「寿式三番叟」とは明らかに別のものである。

- ① 二人遣い（主遣いと足遣い）である事
- ② 太夫は関わらず、〽おおさへ、おおさへ、喜びありや、喜びありや、我がこのところより他へはやらじとぞ、思う」の寿詞は人形遣いが遣いながら唱える
- ③ 地は三味線と鼓のみ
- ④ 首は他には用いない専用のもので、文楽の人形遣いが西宮の夷舁の後裔であることを表すため「恵比寿神」を象っている
- ⑤ 人形の左手は主遣いが首とともに遣い（元は弓手式）、鈴も扇も用いない

以上の点が幕開き三番叟の特徴である。

さて、「三番始まり」の掛け声と太鼓の合図とともに緞帳が上がり、舞台下手より登場した三番叟は舞台中央まで進み上手下手に首を向け中央に丁寧に礼をする。観客に対する礼と思ひ拍手が起るが、これは天・地・人に対する礼である。次いで鼓の音を合図に両袖を巻いて寿詞を唱えながら舞台を一回りした三番叟が詞いっばいで決まると賑やかな三味線の演奏となる。演奏に乗って三番叟は一転して激しく足を踏み鳴らしながら舞台を縦横に舞い踊る。程よいところで舞い納め、足を踏ん張った独特のポーズで決まったところで太鼓とともに緞帳が降りる。

予祝と舞台鎮め

幕開き三番叟は観客・舞台関係者への祝福と一日の舞台の平安を願うものである。現在ではかなり形骸化しているが、かつては幕開き三番叟はなかなか厳格なもので、これがすまぬうちは楽屋風呂の使用も許されなかったし刃物を抜いたりすることも厳禁されていた、という（大正生まれの複数の人形遣いの談）。来臨する神への尊崇が実感されていたのであろう。

ここで注目すべきは激しく踏み鳴らす足拍子である。動きとしては大して難しくもない幕開き三番叟は、本来は一人遣いであったと考えられる。足拍子を強調するために主遣いと足遣いの二人で遣われる工夫が行われたと考えられる⁶⁾。

踏むこと

わざわざ足遣いをつけてまで強調する足拍子、すなわち踏むことは陰陽道の反閤の持つ、邪気を閉じ込める、或いは招魂・鎮魂の呪術的意味合いを受け継ぐものであろう。現在も残る各

地の神事・民俗芸能等に反閨の変形と考えられる足踏み・タタラ等が見られることはよく知られるところである。

能は反閨の呪術的雰囲気を残しながら「翁」や「三番叟」の足踏み、或いは「道成寺」の乱拍子などの芸術性の高い足拍子を舞台芸能として定着させた。能の「翁」の流れを汲む民俗芸能・浄瑠璃操り・歌舞伎・舞踊などのさまざまな「三番叟」が、それぞれの特徴を示しながらもすべて「踏む」ことを踏襲・重視していることは、祝儀曲としての性格上当然のことであろう。「三番叟」に限り、したがって舞う・踊るといわず「踏む」と称するのも伝承の正しさ、またその尊重を証するものであろう。

この様な幕開き三番叟の日々の上演は、人形浄瑠璃の出自・芸能の本質を如実に示すものとして注目すべきであろう。

幕開き三番叟も無事終わり、いよいよ舞台が始まる。

3. 大 序

五段で書かれるのが原則である時代物浄瑠璃の初段の最初の部分を大序と呼び慣らわしている。浄瑠璃操りは本来時代物一作を一日かけて上演するのを原則とした。世話物が作られてからは時代物の後に世話物か他の時代物の一段をつけた形で一日の狂言建て（番組）を組むことが行われるようになり、昭和初期までは原則的にこの形が守られた。したがって毎回の公演は必ず大序で幕を開けていたのである。しかし昭和五年（1930）四ツ橋音楽座の開場以後乱れが生じ、それに伴って大序の上演も少なくなり、さまざまな浄瑠璃の山場のみを抜粋して上演する「ミドリ」形式が一般的になると、大序は仮名手本忠臣蔵などの特殊な作品を除けばほとんど上演されなくなった。しかし、昭和四一年（1966）国立劇場の開場によって、通し公演が復活されるようになり、大序の上演の機会も増加した。

大序は戯曲全体の世界を定め事件の大まかな発端を示す、という性格を与えられており、禁廷・社寺を舞台として様式的に演奏される。前述したごとく浄瑠璃自体が鎮魂の意義を持っていたと考えられるのだが、その性格を端的にまた象徴的に表現するのがまさに大序であるといえよう。すなわち世界を定め大略の事件の背景・人物等を描出することで、観客の眼前に特定の空間と人々（の霊）を呼び出すのである。音曲的にも大序には浄瑠璃の他の部分には見られない特殊な処理・用法が見られ（序詞・ヤロシ・大三重等）、儀式性・様式性を強く印象付ける。

姿を見せぬこと

大序はまた、太夫・三味線が「御簾内」と呼ばれる舞台上手二階の簾の蔭で数人が交代で語

り継ぎ弾き継ぎして演奏する。これも他にはない独特の方法で行われる。人形遣いもすべて頭巾で顔を隠した黒衣姿である。すなわち太夫・三味線・人形遣いともに一切姿を現さぬ人形浄瑠璃本来の様式で演じられ、いわば純粋な戯曲の世界が生命を得て蘇る瞬間なのである。そして舞台の中ではこれ以後修羅と権謀の世界の事件が不可逆的に進行していくのである。

竹本義太夫在世中、大序は太夫の語る場のうちで、三段目とともに最も重要な場と考えられていた⁷⁾。現在大序は若手の太夫・三味線のいわば修行の場としての性格が強くなったが、演者が姿を現さぬ方式は守っており、大序形式と呼び慣らわしている。

現実には義太夫以後、芸の技術の進化に伴って演者達は次第に舞台上に姿・顔を現していくが、大序のみこの方式を崩さぬのも人形浄瑠璃の持つ宗教性・媒介性の強さと演者達のそれへのこだわりの故であろう。

五段構成

浄瑠璃の起源は『十二段草紙（浄瑠璃姫物語）』といわれているように、浄瑠璃は最初十二段であった。主人公の浄瑠璃姫が薬師如来の申し子であることで、薬師の十二大願或いは眷族の十二神将等、薬師に因縁の数に因み十二段に綴られたものであろう⁸⁾。したがって浄瑠璃は薬師如来の縁起譚、すなわち仏教説話の形で、中世的雰囲気濃厚に漂わせた芸能としてスタートしたのである。

その後いわゆる古浄瑠璃の時代には、十二段を前後に分け、特に前半分の六段を上演することが通例となった。古浄瑠璃中興といわれる大阪の井上播磨^{いのうえはりまのじょう}掾の時五段への試みが行われ、古浄瑠璃の掉尾を飾る京都の宇治加賀^{うじかがのじょう}掾によって五段の形式がほぼ確立されたと考えられるが、内容・理論まで伴って五段様式が完成されるのは義太夫・近松の時代になってからである。

五段への転換を図った播磨掾と加賀掾の共通点は、ともに謡に強い関心を持ち、或いは堪能であったことである。特に加賀掾は、

浄瑠璃に師匠なし。只謡を親と心得べし。……然れば浄瑠璃の根元は謡なるべし⁹⁾

と自身の段物集で明言しているように、浄瑠璃の構成を能の音楽的理論である「序・破（破の序・破の破・破の急）・急¹⁰⁾」や五番立ての能の番組を意識して五段にしていたこと¹¹⁾は類推できよう。

能の理論を援用し五段の意義付けをすることは、義太夫においても意識されていた¹²⁾。但し義太夫の場合は、加賀掾とは異なり、

われらが一流は、むかし名人の浄瑠璃を父母として、謡舞等はやしなひ親と定め侍る

との立場で、能・謡に全面的に依拠するのではなく、浄瑠璃は浄瑠璃としての世界をつくり、謡等を取るべきところを取る対象として客観視している¹³⁾。いわば義太夫においては浄瑠璃(操り)が近世の都市庶民芸能として自立するという意識が確立された、といえよう。

浄瑠璃の五段構成はその内容においても初段から五段までの各段が能の一番目から五番目に相当するものとされた¹⁴⁾。またその内容に即して演奏の仕方にも工夫がこらされ¹⁵⁾、後には各段の場面設定・ストーリーの大まかなあり方・場としての格の軽重等までが規定され¹⁶⁾、したがって五段構成は単なる芸能理論・作劇技術としてだけでなく、演者の演奏技術・修行階梯・その位置などをも表す浄瑠璃界の総合規範的な様相を帯びることになったのである¹⁷⁾。

4. 三業^{さんぎょう}と三人遣いと

人形浄瑠璃・文楽を構成するのは、太夫・三味線・人形遣いで、これを「三業」と称している。また文楽の人形は、一体を主遣い・左遣い・足遣いの三人で遣う「三人遣い」である。前項で述べた「五段」は、義太夫節の創始期から総合規範として浄瑠璃を根底から規定していったが、三業・三人遣いは浄瑠璃操りの発展の途次で創意工夫され定着された結果、浄瑠璃操りの変質を(比較的にはあるが)抑える働きをしたと考えられる。

浄瑠璃は一五～一六世紀頃成立したと考えられ¹⁸⁾、当初は盲僧達が琵琶や扇^{おおきびょうし}拍子で語っていたが、永禄年中(1560頃)に三味線が琉球より堺に齎されると速やかにこれが取り入れられた。盲僧達の手でさまざまな改良が加えられるとともに、語り手(太夫)と三味線弾きが分業化し、表現力を増して広く持て囃されるようになった。人形(夷舁き)と提携し浄瑠璃操りが成立したのは慶長年中(1600前後)と思われるが、この頃までに太夫と三味線の分業が行われていたであろうか。或いは両者の提携が分業化を促したのかもしれない。

この頃人形はもちろん一人遣いであり、舞台前面に張った幕の上に人形のみを差し出す40～50cm程度の単純なものであった。ただこの頃、人形による見世物は浄瑠璃操りだけでなく、からくり人形や手妻人形の公演も盛んに行われており¹⁹⁾、その両方に長けた遣い手もかなりの数に上った。そして当然操りの人形にからくりの機構・技術が取り入れられ、人形独特のかなり複雑な演技も行えるようになった。また浄瑠璃操りのかなり早い時期からさまざまな人形の操りの技術が試みられており、三人遣いも行われていたと考えられる²⁰⁾。

従来、享保一九年(1734)竹本座の「芦屋道満大内鑑」^{あしや どうまん おおうちかがみ}から三人遣いが始められた、とされているが、上述のからくり・別系統の三人遣い等を考えると必ずしもこの年に限定する必要はなく、ゆるやかな自然な移行が推定できる。いずれにしても、延享・寛延期(一八世紀中葉)の浄瑠璃操り黄金期を中心に活躍した吉田文三郎等の考案工夫によって、現在の文楽につながる三人遣いが行われ始めたと考えるのが妥当なところだろう。

変質を抑制したもの

浄瑠璃は歌舞伎とは異なり、早くから正本（太夫の語りに忠実な台本）を版行していた。「太夫直の正本」を版行することが一流の太夫の証でもあった。浄瑠璃が「語り物」である以上、まず語り伝えるべき内容を確定する必要がある、それ故に正本の版行が早い時期から行われたことは、いわば当然のことでもあった²¹⁾。古浄瑠璃の時期は一人一流といってもよい状態であったが、義太夫の出現によってこの状況は変化する。義太夫以後、浄瑠璃操り界は徐々に義太夫節が主流を占めるようになる。その後も義太夫節の流れには数多の名人・上手が輩出するが誰一人として、古浄瑠璃や他の邦楽諸流の如く別派活動をせず、あくまで義太夫節として連綿として現在まで活動・伝承してきた。このことは始祖・義太夫に対する尊崇と浄瑠璃操りの流行や芸術性の高さ等に起因すると考えられるが、それによって語り物としての原点である正本（丸本）を尊重する姿勢も現在まで保持されてきた。現在の文楽でも太夫達は自分の語り場の詞章に疑問が生ずると必ず丸本を読み直す。

浄瑠璃操りでは元来太夫が舞台上の責任者として主導権を握ってきた。従って太夫の丸本尊重の姿勢は、それ自体が浄瑠璃操りの変質を起りにくくさせる要因となるが、浄瑠璃が音曲であり且つ浄瑠璃操りが三業によって成立していることが、その傾向をさらに強めてきただろう。すなわち浄瑠璃においては三味線は単なる伴奏ではなく、太夫と対等の立場・重要性で表現に責任を持っており、従って太夫が自儘に詞章を変更しようとしても、三味線の同意・協力がなければ成功しない。仮に太夫と三味線が合意しても、人形遣いの同意が得られなければこれまた実行できない。三者が三様にこの関係で結ばれている訳であり、図形における三角形の様に、浄瑠璃操りは組織構造上最も変質の起り難い構成になっているといえる。この二つの要因が噛み合って、浄瑠璃操りは、日本人の心性を刺激し続ける劇文学・近世演劇として伝承されてきたのであろう。もちろん「古典」とは「優れた作品」の単なる伝達でなく、それに携わる生身の人間たちのおおの時代への適応を目指した血のにじむような努力によって生き残ってきた「結果」であるから、浄瑠璃操りも漫然と残ってきたのではなく、膨大な努力の集積が背後に存在することはいうまでもない。

一方、人形の三人遣いについては、古浄瑠璃時代の江戸孫四郎座の首（胴体）・両手・両足を各一人が遣う三人遣いの絵画資料があるが²²⁾、これは横の移動は比較的自由にできて、現在のような舞台機構で自由に立体的に動くことはできない。また二人遣いでは人間らしさを表現する上で十分でなく、四人以上では動きが不自由になる。結局現在の人形の大きさと三人遣いの方式は、自然で滑らかな動きのみならず人物の内面描写までできる点で最も優れたものであり、それ故これが浄瑠璃操り界に広く行われ洗練されて現在にまで至った、といえよう。そして、これもその連繋の強固さが浄瑠璃と結びつくことで、浄瑠璃操りの変質を抑える要因になったと考えられる。

意思伝達と連繋のシステム

首と人形の右手（主遣い）・人形の左手（左遣い）・人形の両足（足遣い）の分担によって、三人遣いは行われる。三人遣いで最も肝要な点は、主遣いの意志が無言のうちに正確に左遣い・足遣い（あわせて「手伝い」と称する）に伝わり、人形の手足の動きとして全体の統一感を保って再現されることである。

三人の組み合わせは、主遣いに適当な弟子達がいる場合はその三人の組み合わせになることが多いが、決して固定しているものではない。難しい手伝いでは、他の弟子がつくこともごく普通のことである。また現在の文楽では、弟子のいない幹部や中堅・若手が全体の四分之三を占めている。若い人形遣いにも子役や簡単な役がつく。従って三人の組み合わせは、師弟であるなしに関わらず固定させることは不合理である。極端な場合には一つの場面の中でも役の人形が暖簾や襖を出入りする前後で手伝いが代わることすらある²³⁾。従って、主遣いにとってはどんな手伝いが来ても自分の意志を伝えられなければならないし、若い人形遣い達はどの主遣いについても主遣いの指示通りの確に左や足が遣えなければならない。もちろん舞台上では人形遣いはたとえ必要なことであっても声を発して指示することは許されないし、いったん始まった浄瑠璃は中断することなく進行してゆく。

日本の伝統芸能の多くにある〈型〉を成立させることは、ある程度有効な解決方法と考えられるし、事実文楽の人形の演技でも〈型〉は存在している。しかしながら〈型〉はいったん成立してしまうと固定し、自由な表現に対して阻害要因となることがある。従って文楽の様に高度な芸術的表現を要求される芸能では、〈型〉を多く成立させたり、多用することはむしろ危険である。現在文楽には浄瑠璃の音曲面での〈型〉である「地」や「節」（節の名とも）は二百種類以上ある²⁴⁾のに対して、人形の「型（ふり、とも）」は意外に少なく、五十種類程度である。

文楽は人形の首や肩・腰の微妙な動きによる合図（ズ、という）を考案・共有することでこれを解決した。ズは頭であろうし、従って元々人形の首の動きによる合図だったのであろう。ズが人形遣い達に共通している以上、これも一種の〈型〉であろうが、より細かな基本的で自然な動きに分解されているために、一般的な〈型〉のような固定化はおこなっていない。すなわちズは個人によってかなり変化や程度の差があり、従って各人のズの出し方をすべて憶え、それに的確に対応するには相当の期間を必要とする。人形遣いの修業が「足十年、左十五年」といわれるほど長期にわたるのも故なしとしない²⁵⁾。

もちろんズの使用方に多様性があるということは、手伝いの理解力・表現の技術力によって人形の演技に差が出てくる、ということでもある。舞台の実際を見ていると、主遣いと左遣いは確かに指示をする者とされる者の立場ではあるが、指示を出された後の左遣いには大幅な自由裁量が許されている様である。左を「どの様に、どの位置に」出すかは、左遣いのセンスと技量に任されている（勿論必ずから限度はあるが）。結論的に言えば左遣いの役割の核心は「主遣

いの意図を読み取ってその望む形を実現すること」と云える様だ。また舞台は生身の人間によって演じられているので、極論すれば毎回違う。従って文楽人形遣いの芸の最も深い部分は、舞台での実践を通じてしか習得できない。人形遣い達はよく「稽古即舞台、舞台即稽古」と言い、事実公演中も、舞台の袖に入るや否や主遣いが手伝いに厳しく事細かに注意を与えている光景が日常的に見受けられる。

現在の文楽で太夫・三味線・人形三者揃っての稽古が初日直前の一回しか行われぬのもここに最大の理由があると考えられる。三人遣いという特異な操作法は、安易な〈型〉を成立させるのではなく、人形の演技・動作を目立たぬ細かな動きに分解したサインを作り出し、それを演者の長期にわたる過酷ともいえる修業と高度な集中力によって舞台上で一瞬に読み取り、自然で的確な動作として再現する技術を培うことではじめて成立している、といえよう²⁶⁾。

5. 文楽における制作

一般的に伝統演劇における「制作」の仕事は公演の企画立案・進行・実施を主とし、さらに宣伝・観客動員までを含むもの、と考えられている。企画立案した公演についてはもちろん予算の編成も行い、公演終了後の決算にも携わるので、広義に解した場合「制作」は公演について芸術的責任だけでなく、経済的な責任も負う事になる。

歌舞伎・文楽ではかつては「^{おくやく}奥役」といわれ座元（^{ざもと}興行主）に直属して、舞台・楽屋に関わる事の一切を処理する役があった。文楽でいえば、演目や配役の決定・出演料その他の支払関係・楽屋内のもめごとの解決・使用する大道具小道具等に関する決定・注文やその点検・公演の監事等、相当の見識と経験知識を要する、かなりの難役であった。文楽の経営が松竹の手を離れた時点で「奥役」の名称は消滅したが、「奥役」の担った業務までも消滅した訳ではない。それら業務の大半が「制作」の職掌に組み入れられた。

国立劇場での「制作」の立場は基本的に芸能部或いは企画制作課に属する事務職員である。専門職としての位置付け・処遇もされていない。従ってまず求められるのは事務処理能力であり、しかるべき上司の指導監督の下に文楽の制作業務を遂行することになる。

文楽の制作者の業務には、劇場の大方針に従っての予算の算定・演目の選定・配役の決定・舞台稽古の主催等、いろいろな要素がある。特に演目の選定・配役の決定は公演の成果、ひいては文楽そのものの評価に直接かかわることであり、いわば制作業務の根幹となるものである。従ってそれを裏付けるためには、戯曲内容の正確な把握、個々の演者の芸の正当な評価が不可欠であり、制作者は同時に冷静な評価者・評論者でなければならないのである。

また近年になって求められるようになった役割として、ある種の演出者の側面がある。現代的な諸演劇とは異なり、人形浄瑠璃ではもともと太夫が一座の統率者であり、その立場で舞台

の演出的な面にも責任を負っていた。具体的には太夫の語り方如何によってその段のあり方がほぼ定まっていき、浄瑠璃全体のチェックは紋下（本来は太夫）が行っていたからである。しかし三百年にわたる積み重ねや洗練の末、一つの段でも部分的には何通りもの演じ方が工夫・定着され、また昭和の初期からはミドリ方式の上演が一般的になり、現在は紋下もいなくなった結果、文楽にも全面的なものではないにせよ、演出的業務が必要となってきた。ただ前述のように、文楽では演者側にすでにある種の演出機能が存在し、また伝統演劇を扱う劇場・組織側に明確な意識を持って育成した演出者（集団）が存在しなかったために、「制作」の立場は西欧近代演劇的な演出者というよりも観客の代表としての立場といった方が実態に近いかもしれない。

文楽の演者は個人・集団として三百年の努力・工夫・蓄積の結果おびただしい演奏・演技・演出上の口伝や型を継承している。舞台での上演に際しては全体的な方針・演出意図は配役や上演台等を通じて「制作」から伝えられるが、部分的には演者自身の工夫とともに適当と思われるものが選択され演じられる。しかしながら劇場や演者の思惑・計算・努力等にかかわらず、それらが表現する意味・内容が現在の観客に無理なく正確に理解されるとは限らず、却って誤解を与えるようなこともある。その場合「制作」が間に立って演者に別の表現にするか、一層の工夫を加えるよう伝え、観客が戯曲を正しく理解できるように計らう。観客の代表の立場、の所以である。

劇場運営のうえで演目の選定・配役の決定は最も重要な事柄であり、当然それは現在経営・運営側の完全な責任下で行われている。しかしながら個人・集団としての演者は長年にわたる伝統・経験に基づいて、演目・配役に関しても当然それなりの意見・案があり、傾聴に値するものも多々ある。ただ各人の師系・芸歴・芸質等々微妙な問題が絡み、彼ら個々の生の意見・案が演者集団全体の賛同を得ることは困難・或いは不可能なのが現状である。ここに「制作」が介在することで一応関係者の納得が得られる客観性が保たれる。

また演者達による芸の伝承等と劇場側の経営運営方針・体制とは、時代や両者の力関係等さまざまな条件によって変化していくので、常に微妙な調整が必要になる。これもまた演者と経営運営の責任者が直接対応することには何かと難しい点がある。そこに「制作」が介在することで双方が折れ合う機縁が生まれる。

従って「制作」は、文楽と言う芸能世界において演者と劇場側の双方に微妙な距離を保つことで、文楽の芸やそれを担う演者集団に対しても、また劇場側の体制・運営のあり方に対しても客観性を保証してゆくいわば「内的な媒介」としての役割を担っており、さらにはそれらを通して観客との接点の役割をも果たしている、といえよう²⁷⁾。

6. 結 語

この稿では、

- ・依代・呪具より発達した人形と、招魂・鎮魂の業である浄瑠璃とがある種の必然性を持って結びついたのが、近世都市庶民芸能としての浄瑠璃操り（人形浄瑠璃）であった。
- ・この国の中世・近世を代表する芸能である能と歌舞伎とを、あらゆる面において橋渡しするものこそ人形浄瑠璃である。
- ・人形浄瑠璃と歌舞伎とはほぼ同時期に創始されたが、人形浄瑠璃はより強く中世的また宗教的性格を保持してきた。

- ・人形浄瑠璃・文楽の「幕開き三番叟」は能以前の夷舞わし等と能の翁とが結合した独特のものであり、江戸中期以来の伝統を今に伝えるものである可能性もある。
- ・「幕開き三番叟」は予祝と舞台鎮めの為に行われ、長く神聖なものとされた。
- ・「幕開き三番叟」は主遣いと足遣いの二人遣いであり、足拍子を踏み轟かすことに「反問」以来の呪術的意味合いがある。

- ・浄瑠璃五段の冒頭部を大序と呼び、浄瑠璃の性格を象徴する重要な場であり、内容的にも音曲的にも儀式性・様式性が重んじられる。
- ・大序では太夫・三味線・人形ともに姿を見せない人形浄瑠璃本来の様式で演じられ、義太夫時代には最も重要な場とされた。
- ・十二段から始まった浄瑠璃は六段を経て、能の理論を取り入れながら五段形式を完成させたが、完成者・義太夫は能とは一定の距離を置き、浄瑠璃が自立した近世芸能であることを意識した。

- ・人形浄瑠璃は太夫・三味線・人形の三業によって成立し、人形の操作法は三人遣いである。
- ・浄瑠璃は早くから「正本」を持ち、それを尊重する姿勢は現在まで貫かれている。
- ・三業の構成と正本の尊重の姿勢は、人形浄瑠璃の変質を抑える要素となった。
- ・人形遣い三人の組み合わせは常に流動的である。従って三人遣いの芸のポイントは主遣いの意志の伝達と三人の連繋、にある。
- ・そのため、一般的な型による処理でなく、ズと呼ばれる独特の合図（型を分解した要素）が案出された。
- ・ズの案出と演者の長期且つ高度な修業と集中力により、三人遣いははじめて成立する。

- ・文楽の「制作」はかつての奥役の業務の大半を引き継いでいる。
- ・劇場における「制作」の身分は事務職員である。ただし「制作」は文楽の芸の根幹にも関わる専門的な業務を担う必要がある。
- ・「制作」は文楽という芸能世界において、演者集団に対しても、また劇場に対しても客観性を保証する役割を担っており、さらにはそれらを通して観客との接点の役割をも果たしている。

以上のことを、人形浄瑠璃・文楽において現在行われている諸事象に依って考察を試みた。

- 1) 福岡県築上郡吉富町・八幡古表神社
大分県中津市・古要神社
- 2) 浅井了意『京雀』寛文5年(1665)他
- 3) 郡司正勝『元禄かぶきと能』郡司正勝刪定集I, 1990
- 4) 永禄年中(1560頃)と考えられる。
- 5) 浄瑠璃の創めとされる『十二段草子』は薬師如来の靈驗譚である。
- 6) 各地に残る三番叟は一人遣いと二人遣いがほとんどである。
- 7) 浪速散人一楽『竹豊故事』宝暦6年(1756)
- 8) 喜多十太夫『猿轡』万治元年(1658)他
- 9) 宇治加賀掾『竹子集(加賀掾段物集)』, 延宝6年(1678)
- 10) 世阿弥『能作書(三道)』応永年間(1420頃)
- 11) 能における五番立ての成立は徳川家光の頃か? 浄瑠璃への影響関係についてはなお考察を要する。
- 12) 竹本義太夫『逸題段物集』貞享4年(1687)
- 13) 同前
- 14) 竹本義太夫『竹本秘伝丸』宝永2, 3年(1705, 6)頃
- 15) 前出『逸題段物集』
- 16) 前出『竹豊故事』
- 17) 近石泰秋『操浄瑠璃の研究』昭和36年(1961)
- 18) 荒木田守武『守武千句』天文9年(1540)
柴屋軒宗長『宗長日記』享禄4年(1531)
- 19) 竹田からくり, 山本飛騨掾の芝居等。
- 20) 斎藤月岑『声曲類纂』弘化4年(1847)
- 21) 郡司正勝『芸能の発想と文学』郡司正勝刪定集IV, 1991
- 22) 前出『声曲類纂』
- 23) 人形の配役は制作が決めるが、「手伝い」は人形頭取(現在は首割委員と言う)吉田玉男が決める、舞台稽古の前日にはじめて楽屋で発表される。
- 24) 「節の名」はLPレコードや録音テープとその台本類で部外者でも知る事はできるが、演者達

文楽・人形浄瑠璃の現在（後藤）

の習得・伝承は専ら相對の稽古を通じて体得してゆく。

- 25) 「人形のズ」については記録類は一切存在せず、各人が稽古・舞台を通じて体得するのみ。
- 26) 文楽の人形に関しては、むしろ首に典型的な類型化がみられる。さらに首の類型化を通して一部浄瑠璃の類型化がみられる。
- 27) 制作については詳しくは、岩波講座『歌舞伎・文楽』第10巻“今日の文楽”中の拙稿「現代の文楽—制作の側から」を参照されたい。

参考文献

- 三宅周太郎『文楽の研究』昭和5年6月
石割松太郎『人形芝居の研究』昭和8年10月
三宅周太郎『続文楽の研究』昭和16年11月
黒木勘藏『浄瑠璃史』昭和18年2月
木谷蓬吟『文楽史』昭和18年2月
折口信夫『日本芸能史六講』昭和19年3月
日本演劇文献研究会『浄瑠璃研究文献集成』昭和19年7月
折口信夫『日本芸能史序説』昭和25年2月
池田弥三郎『芸能』昭和30年5月
尾形亀吉『中世芸能文化史論』昭和32年8月
林屋辰三郎『中世芸能史の研究』昭和35年6月
祐田善雄『浄瑠璃史論考』昭和50年8月
芸能史研究会編『日本庶民文化資料集成7（人形浄瑠璃）』昭和50年10月
井野辺潔『浄瑠璃史考説』平成3年2月
人形舞台史研究会編『人形浄瑠璃舞台史』平成3年2月
盛田嘉徳『中世賤民と雑芸能の研究』平成6年10月