

乙女文楽考 — 乙女文楽座研修生としての1年

ガラヴィナ・クセーニャ



「元始、女性は太陽であった」

私は人形浄瑠璃の研究を始めた時から、魅力あふれるこの伝統芸能を実際に演じてみたいと強く思っていた。内容がどれも難解な人形浄瑠璃の文献を理解するためにも、人形を自分で回してみたかったのである。そこで、人形浄瑠璃の研修生として受け入れてくれる劇団を方々探した。そして幸運にも、2003年8月、吉田光子師匠の「乙女文楽座」（大阪府）の座員として認めていただくことができた。振り返れば、そこに至る道のりそれ自体が人形浄瑠璃の勉強でもあった。

最初は「大阪国立文楽劇場」に研修生の受け入れを問い合わせしてみたが、歌舞伎同様、女性にはその資格が与えられていなかった。「大阪国立文楽劇場」の研修生は、2年間の研修で文楽のプロとして認められ、足遣いから主使いまで修行を積んでゆくことができる。女性の場合、研修生は認められていないが、「鑑賞教室」に参加することで人形を遣う機会が与えられる。私はさっそく「鑑賞教室」に参加したが、そこでこんなことがあった。

人形を遣ってみたいと子供が5人舞台上上がった。女の子は3人。そのうちふたりは、古い一人遣いの人形回しを体験していた。教室には近松門左衛門の時代に生まれた三人遣いの人形もあって、もう一人の女の子は男の子とそちらを遣った。けれども、主遣いを許されたのは男の子だけだった。たしかに主遣いは、左遣いと足遣いよりも力が要る。けれどもみな子供である。やはりそこには何か伝統的なものが作用していたのではないだろうか。

一人遣いの人形浄瑠璃の遣い手が男だったのか、あるいは女だったのか、18世紀以前のことはわからない。ただ、人形はそもそも、男も女も参加した日常の仕事、すなわち農業にかかわる行事や儀式で使われるものだった。たとえば、「むしおくり」「にんぎょうおくり」は、人形が害虫の害を「川へ送り流す」農耕の儀礼である。

農業の主役は、やはり男よりも女だろう。また、かつての日本が決して「男尊女卑」の国でなかったことは神話のつたえとおおりだ。『古事記』によれば、昔の日本人が信じていた最初の神は、女性の位格をもついざなぎのみことの娘、天照大神である。さらに日本という島そのものも、男性のいざなぎのみことと、女性のいざなみのみことの間にも生まれたことになっている。

広く世界中に知られている歌舞伎の原型阿国歌舞伎は、阿国と称する女性が創ったものだといわれる。阿国は出雲大社の巫女であり、京都へ出て、流行歌や念仏踊などを演じ、阿国歌舞伎劇を作った。それが円熟した伝統芸となるのが、男女平等が消え始めた江戸時代の初期（慶長の頃）である。

これらのことから、少なくとも人形浄瑠璃の形成期には、女性（巫女など）の存在がきわめて重要だったと想像することができる。

時代が下るにつれ、歌舞伎が男性の芸能となってゆくのはなぜだろう。様々な説があるが、最も有力なのは、歌舞伎を演じた女性が娼妓でもあったため、しだいに若い男性が代わりを務めるようになった。しかし、こんどは同性愛が増えたので、年配の男性に変えられたという説である。近松門左衛門以降、人形浄瑠璃と歌舞伎は競い合い、互いの特徴を真似ていた。短期間ではあるが、人形浄瑠璃の作品を歌舞伎が演じたという例も少なくない。作品、演じ方の特徴などは相互に吸収され、両方の芸術様式に固定されていった。同様に、両方の世界の習慣やしきたりなども影響しあっていた。近松門左衛門と竹本義太夫のふたりによって人形浄瑠璃の主流となった大阪風の人形浄瑠璃は、男性の芸能となった歌舞伎を見て、男性だけの伝統芸能に変えた。しかしながら、男女の参加する人形浄瑠璃の伝統が現在まで守られている例も多く（例えば、岐阜県の中津川市の恵那文楽）、男性だけの人形浄瑠璃は大都市特有のものだといえるかもしれない。

そう考えると、20世紀に誕生した「乙女文楽座」は、父権制の国が喪失した母性の復活だと思えてくる。

小論では、吉田光子師匠率いる「乙女文楽座」の歴史と現在、その仕来り、そして人形の遣い方、技と手法などについてふれるとともに、日本の伝統芸能における女性の役割について手短かに述べる。

「乙女文楽座」の歴史は昭和3年6月に始まる。女性一人で人形1体を動かす仕組みを初めて考案したのは、素人義太夫の林二木と井上政次郎である。彼らは大阪新世界のラジウム温泉で素人義太夫を語っていたが、清水可子の言葉を借りれば、「人形を自分の語りに乗せて動かしたいと願うようになった」¹のだという。だが経済的な問題があった。素人義太夫は無料だったので、正式な三人遣いの文楽座を創る余裕がなかったのである。けれどもそれが、一人遣いの人形が誕生する一つの大きなきっかけになったのだと清水はいう²。三人遣いの文楽が流行っていた20世紀初頭には、一人遣いの文楽は珍しがられたが、後で述べるように、そもそも人形は一人遣いがはじまりだった。

林二木の創った若い娘の文楽座は「モーニング娘」のような人気を博し、可愛いらしく明るい印

象を与えた。だが、座長吉田光子師匠によれば、一座には厳しい行儀・仕来りがあり、練習は厳しく、終始張りつめた空気がみなぎっていたという。林二木が男性ではなく、若い娘の一座を旗揚げしたのは、素人義太夫中心に芝居を続けたかったからだといわれている。プロ集団の男性文楽ではなく、アマチュアの女性文楽を好んだのである。

山田和人によると³、昔の一人遣いは、人形遣いが直接人形の袖に自分の両手を「突っ込んで」操作したので、「突っ込みの手遣いの人形」と呼ばれていた。人形の胴串は、現在の文楽の人形の胴串より長く、人形遣いはそれを直接握って人形の首を左右に動かした。手の操作方法は明らかではないが、糸や棒あるいは串を使ったという説もある。三番叟を踊る場合、人形遣いは、自分の手を人形の袖に入れて人形の手とした。三番叟の役、恵比寿舞の役以外には、人形には手があるので、人形遣いはそれを袖に入れた自分の手で操作する。

林二木の一人遣いは、それとは異なり、「腕金」という仕組みを用い、耳紐、背板、足で人形を動かす仕組みになっている。角のような形の腕金は、人形遣いの二の腕につける。腕金の中心に背板を固定する。それが人形の背骨になる。まず背板を人形に固定して、次に腕金を入れ、他の仕組みの準備ができたところで、人形の袖に入った人形遣いの二の腕に乗せる。それで人形1体を動かすのだが、人形のかしらは耳紐によって操作する。耳紐は、人形遣いの頭にヘアバンドのように装着し、頭の後ろで結ぶ。ヘアバンドの左右に人形遣いの耳の下から紐が出ていて、それを人形の耳の後ろにある金具（カン）に引っ掛ける。人形遣いが頭を動かすと、人形のかしらも連動する仕組みになっている。人形遣いが顔を突き出すように前に動かすと、人形が頷く。上下に動かすのではない。人形の足は、人形遣いの腿にくくりつけ、操作する。更に、腕金をすべるような感じで上下させると、人形が立ちあがったり、座ったり、正座したりする。林二木は腕金の特許権を得たので、腕金は彼と仲間の井上政次郎の弟子しか使えない。これは、腕金式といわれている。

林二木の仲間であった井上政次郎は、義太夫を中心に腕金式の「娘文楽」という座を大阪大正橋で創設した。井上政次郎には娘が4人がいて、3人が人形遣いになり、その一人は弱冠14歳で座長になった。現在の「乙女文楽座」の座長吉田光子師匠である。

腕金式の「娘文楽」と同時に、胴金式の座も存在していた。人形遣いであり、人形のかしらの収集家でもあった5世桐竹門造が創った人形中心の一座である。桐竹門造は井上政次郎に人形遣いとして雇われていたので、吉田光子師匠は最初、桐竹光子と称していた。のちに桐竹門造が独立し、自分の一座を旗揚げすると、井上政次郎は吉田徳三朗を雇い、座長の名は吉田光子になる。その際、桐竹門造と林二木との間に反目が生じた。桐竹門造が創りたかったのは一人使いの一座だったが、前述のように腕金は特許品だった。林二木とは違った仕組みを考案しなくてはならなくなった。

そこで、腕金の代わりに胴金を使い、他の仕組みは一緒にした。清水可子によると、「腕金式の固定方法では人形の胴体そのものを固定する仕掛けがなく不安定であり、遣い手の両手の動きの幅や高さも制約されがちとなるが、胴金を用いると先ず人形自体をしっかりと遣い手に固定させることができ両手は思いのままにうごかせる」⁴。その代わり、胴金式の女文楽は、人形を立たせたり座らせたりするには、人形遣いも立ったり座ったりしなければならない。腕金式は上述のように、腕金を滑らせるだけでよい。

私は腕金式による「乙女文楽座」の二人三番叟を初めて見たとき、人形遣いが人形と同じように

踊るのにもかかわらず、まったく目立たず、人形だけが踊るように見えたことに大きな驚きと魅力を感じた。清水可子の指摘するような不安定さはまったく感じられなかったばかりか、人形遣いの体がすっかり人形に固定されているので、むしろ人形遣いがいっそう人形になりきることができるのではないかと思ったほどだ。実際1年にわたる稽古の間、「人形を動かす」という言葉は1度も聞いたことがない。その代わり、遣う、踊る、人形になりきるといった言葉は頻りに耳にした。人形が体と一体化しているので、人形遣いは何かを動かすのではなく、自分の踊りで人形を遣うということになる。また、目立たずに自分の感情を人形にこめられる。人形遣いが目立たないので「乙女文楽座」は黒子の衣装を纏う必要がない。

腕金を胴金に変えるだけで新しい方法が生まれ、腕金式と胴金式に分かれた。当初、腕金式を用いる座は「娘文楽」、胴金式を用いる座は「大阪乙女文楽」「女文楽」と呼ばれていたが、吉田光子師匠の腕金式の一座は「乙女文楽座」である。一時活動を中止した座が、復活を期に改名したのである。

昭和の初め、乙女文楽には三つの座が存在していた。林二木、桐竹門造そして吉田光子の座である。林二木の座は戦災で消滅した。桐竹門造一座は桐竹千恵子が継承している。吉田光子の座は、昭和17年、吉田光子師匠が島田理太郎と結婚したため解散したが、平成6年、52年ぶりに復活を果たした。土井順一氏の相愛女子短期大学文化研究会が、平成4年に龍谷大学の文化研究会に引き継がれると、「相愛文楽教室」が開講され、「乙女文楽コース」と「文楽人形制作コース」が設けられた。吉田光子師匠の弟子吉田小光によれば、初めは多かった参加者もどんどん減少した。しかし、開講以来の座員も何人か残っているという。当時の練習は、吉田光子師匠による指導が1回か2回。吉田光子師匠が病気になり、約1年間教えることができなくなった。その間、受講者はビデオを見ながら勉強を続けたという。師匠の稽古が数えるほどであったにもかかわらず、一座が活動を続けたことは驚くほかない。芸術の力だといっていだらう。

ここで昔の女性人形劇についてふれよう。平安時代、浄瑠璃と人形劇が一つになる前、箱の上で人形を遣う人形劇が存在していた。操り人形は首から胸に下げた箱を舞台に使った。例えば、1100年に成立し有名になった「傀儡子記」という物語も、この方法で上演されていた(図1)。

最古の画家月岡雪斎の絵では、女性が身長3分の1程度の人形を操っている(図2)。

月岡雪斎は近松門左衛門とその弟子とほぼ同時代の画家である。当時は女性も人形浄瑠璃をやっていたのである。そして人形浄瑠璃はまだ一人遣いだった。人形の動きが複雑になってきたため、18世紀の末頃から三人遣いになった。かつて人形浄瑠璃は、男性、女性にかかわらず一人遣いだったのである。今でも、地方で保存されている人形浄瑠璃には、昔のまま一人遣いを継承しているものもある。

男性のプロ文楽が主流となった昭和の時代、女性だけの乙女文楽はひじょうに珍しがられたが、なにも不思議なことではないのである。

ただ、女性の人形遣いには男性の場合にはみられない特徴もある。呪術的な要素を含む「おしらあそび」という民間信仰では、「いたこ」という女性が「おしらさま」という人形をもちながら、神話を語る。その際、人形は神と人間の世界を媒介する。最初は色々な地方で一家の主婦が「おし

図1 河鍋暁斎 (1831-1889) の筆墨画⁵図2 月岡雪斎作 1800年頃⁶

らさま」という人形を神様として祭っていたが、いつの間にか「いたこ」が利用するようになった(これを日本の人形劇の重要なルーツのひとつとするのが通説である)。こうした記憶が人々の無意識に沈殿し、女性と男性の人形遣いに違いがうまれる。

乙女文楽座で1年間研鑽を積み、色々なことに気づき、貴重な経験を得た。乙女文楽座の座員達は子供の頃から人形の世界にいたわけではない。ほとんどが、結婚、育児を終えて座員となった女性たちばかりである。座の活動以外に、それぞれ仕事を持っている。会社員、教師、主婦など職種も様々だ。また、座員の活動は人形遣いだけではない。人形の制作、着付け、縫い物、織物、仕付けなど、人形作り全般にも参加する。座員の皆さんとのお話のなかで、乙女文楽が人生の要になっていることがわかってきた。それぞれの乙女文楽との出会いもまた、上述の土井先生の教室や、新聞記事などさまざまである。お話を伺うにつけ、やはり強い縁を感じざるを得ない。

乙女文楽を通して、人生がいろいろな面で変化し、人生の意味が更に深くなったとかれらは口を揃える。乙女文楽は、生まれて初めて自分の力で行う大きなことであり、精神的にもいい影響を与えてくれたという人もいれば、一生懸命働いて退職し、初めて自分のためだけにやることを得たという座員もいる。また、人生の目的や自分の性格などを理解することができたという座員もいる。

お話を伺うなかで、乙女文楽座のお稽古には人生を広げるいろいろな習慣が含まれることにも気がついた。例えば、お稽古のあとお稽古場の隣の喫茶店に行き、一緒にお茶を飲んで過ごすことも

そうだ。お互いを理解し、親密さを深めることができるし、座の問題がうまく解決することもある。月に1度の師匠のお稽古では、座員達は必ず半円になって挨拶する。お稽古のたびに「お昼」という昼食をともにし、座の問題などいろいろなことを話し合う。このように、一緒に時を過ごすことで、座がひとつの大きな家族のように感じられるのだ。家族の一員に迎えられて私はとても幸福だ。また、公演のときには「力をもらおう」という習慣がある。これは、「お匠さんに力もらい(大阪弁)」とあって、師匠と直接握手するのである。もし人形をつけたままであれば、人形に握手してもらってもいい。上演前は静かになり、特別な雰囲気包まれるが、そのときは人形がただの木偶ではなく、生き物のように感じられる。人形に「頑張ろう」と声をかける座員もいる。静けさのなかで、目をつぶって、特別な心理状態に入る。舞台上で人形を遣っているとき、人形になりきることができたら、完全に自分を忘れてあつという間に舞台が終わるそうだ。人形遣いの魂が人形に移り、本当に人形が命を宿すのは、きっとそんなときなのだろう。

自分を忘れて人形になりきることは神秘的なことである。人形が人形遣いの手によって命を与えられるように、人形遣いは自分自身も生きるべきである。若い人形遣いは、年を重ねた人形遣いのように、自由に人形を遣うことはできないと思う。いくら技が巧みでも、この世で何かを失うことへの不安、あるいは満たされないことへの不満といった邪念、あるいは我が世への未練が多く、すっかり人形になりきることに恐れを抱くからである。長い人生を一途に生きてきた人形遣いであれば、何かを失うという恐れなどないだろう。それゆえ文楽では、人生の長旅を歩んできた人形遣いだけが、本当の師匠になれると思われているのである。生きながら、あの世と関わることを恐れなない人である。

こうして乙女文楽座研修生としての私の1年間が終わった。乙女文楽の皆さんがそうであるように、私の人生にも新たに深い意味が生まれた。乙女文楽と出会うまで考えなかったこと、感じなかったことが自分のなかにたくさん生まれ、自分の中の自然の力がわかるようになった。これからも乙女文楽の研究を続けたいと思う。

乙女文楽がとわに楽しめることを祈ってやまない。

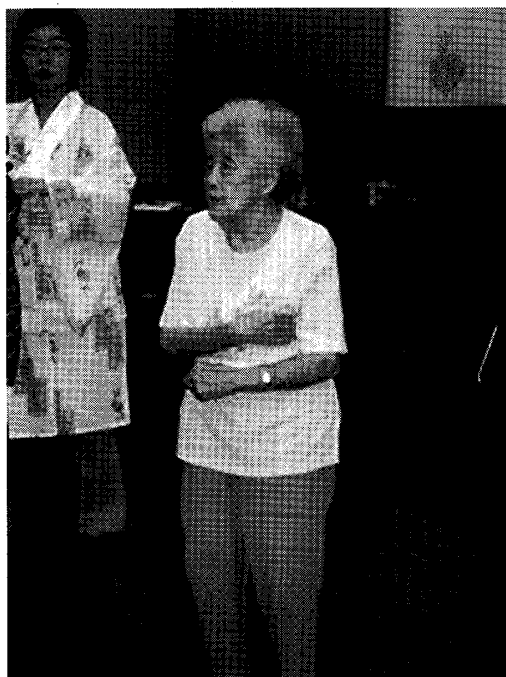
注

- 1 清水可子「乙女文楽考」、p.2
- 2 清水可子「乙女文楽考」、p.2
- 3 角田一郎、山根為雄、大橋正叔、井上勝志、平田澄子、井口洋、白方勝、アンドリュー・ガーストル、鳥越文蔵、秋本鈴史、山田和人、豊竹咲太夫、内山美樹子『近松の時代』岩波書店、1998、p.225
- 4 清水可子「乙女文楽考」、P.3
- 5 <http://www.clockworkvoices.com/karakuri/femalepuppeteer2.jpg>
- 6 <http://www.clockworkvoices.com/karakuri/otomebunraku.jpg>

推奨文献

1. 内海繁太郎『人形芝居と近松の浄瑠璃』白水社、1940
2. 宇野小四郎『現代に生きる伝統人形芝居』晩成書房、1981

3. 児島建次郎『芸能文化の風姿』雄山閣出版株式会社、1996
4. 倉田善弘、垣内幸夫、高木浩志、権藤芳一、後藤静夫、吉田玉男、竹澤團六、豊竹呂太夫、内山美樹子、横道萬里雄、飯島 満『今日の文楽』岩波書店、1997
5. 清水 勲『漫画の歴史』岩波書店、1991
6. 清水可子『乙女文楽考』（非売品）
7. 祐田善雄『浄瑠璃史論考』中央公論社、1975
8. 角田一郎、山根為雄、大橋正叔、井上勝志、平田澄子、井口 洋、白方 勝、アンドリュー・ガーストル、鳥越文蔵、秋本鈴史、山田和人、豊竹咲太夫、内山美樹子『近松の時代』岩波書店、1998
9. 土井順一『乙女文楽の研究』／龍谷学会「龍谷大学論集」第445号、1995
10. ドナルド・キーン『能・文楽・歌舞伎』講談社、2001
11. 夏目房之介『漫画はなぜ面白いのか』三陽社、2002
12. 広谷鏡子『愛する文楽』筑摩書房、2003
13. 藤田 洋『文楽ハンドブック』三省堂、1994
14. 松崎 仁「浄瑠璃作者としての近松門左衛門」『近松浄瑠璃集』岩波書店、1993
15. 宮原英一『若き日の近松門左衛門』叢文社、1998
16. 室木弥太郎、山路興造、秋本鈴史、荒木 繁、安田富貴子、坂口弘之、林久美子、和田 修、信多純一、佐藤 彰『浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』岩波書店、1998
17. 山田徳兵衛『人形芸術』創元社、1953
18. 吉永孝雄『カラー文楽の魅力』談交社、1974
19. 『世界大百科事典』平凡社、1972
20. 『文楽：鑑賞のために』博文社、2000
21. 『伝統芸能－能・狂言・文楽・歌舞伎』凡人社、1994
22. 『文化人類学事典』弘文堂、1986
23. 『日本国語大事典』小学館、2001
24. 『日本を知る事典』社会思想社、1981
25. Gerstle C.A. Convention in the Plays of Chikamatsu. London,1986
26. Keene D. Four major plays of Chikamatsu. NY.,1998
27. Philpott A.R. Dictionary of Puppetry. London,1969
28. Scott A. C. The Puppet Theatre of Japan. Tokyo. 1963
29. Гагеман К. Игры народов: Япония. Вып.2. Л. 1925.
30. Глушкина А.Е. Заметки о японской литературе и театре: Древность и средневековье. М. 1979.
31. Кужель Ю.Л. Театр Дзёрури: Драматургия и история развития. М.1993.
32. Японский театр. /Сост. вст. ст. коммент, примеч. Г. Чхартишвили. Спб. 1997.
33. 「大阪人」vol. 57、2003年 5月



1. 吉田光子師匠のお稽古中（後ろ、吉田光弥）



2. 吉田光子師匠のお稽古中（右から、吉田光葉、吉田光弥、吉田光子師匠、吉田光希、吉田光花、吉田光穂、吉田光栄）



3. 「傾城阿波鳴門」、お弓（吉田小光）



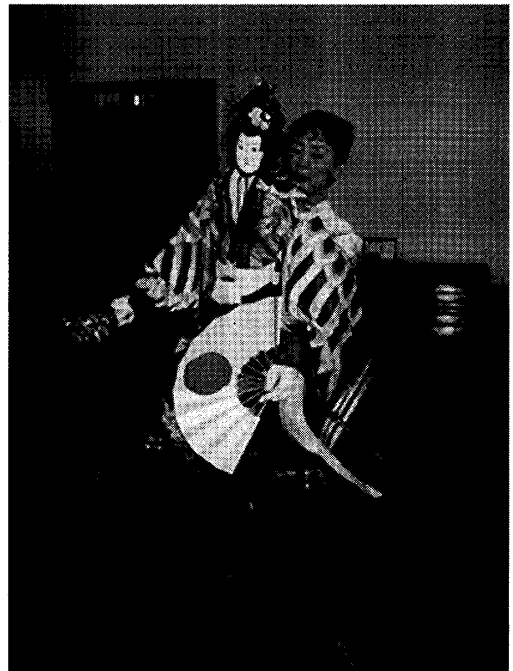
4. お鶴・お弓のお稽古中（右から、吉田小光、吉田光栄）



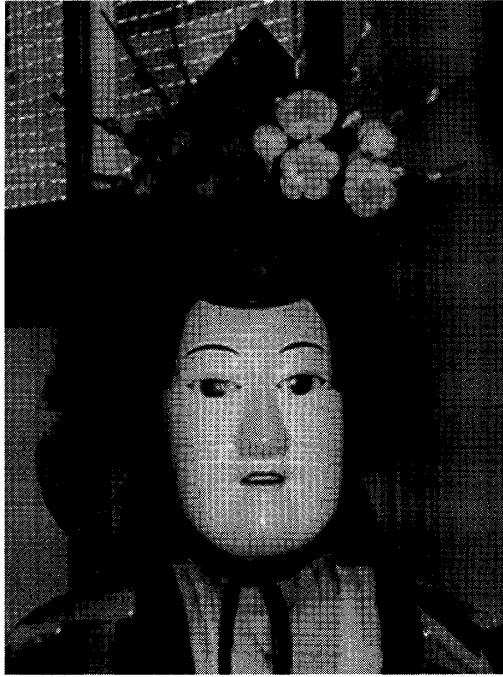
5. お弓のお稽古中（右から、吉田小光、吉田光花、石賀春枝）



6. 「絵本太功記」、操（吉田光乃）



7. 大阪乙女文楽の特徴的演目女三番叟
（吉田光栄）



8. 女三番叟のかしら



9. 「新版歌祭文門」、お染・久松（右から、吉田光弥、ガラヴィナ・クセーニャ）



10. 二人三番叟（吉田光栄）



11. 公演後（右から、吉田光弥、吉田小光、吉田光栄、ガラヴィナ・クセーニャ）