

手妻研究資料としての『若水千歳狐』

——附りからくり「七化け」について——

山 田 和 人

はじめに

従来、絵尽し『若水千歳狐』は、寛保三年、延享元年（一七四四）頃初演と推定されてきた。それは『並木正三代噺』に、並木正三が、十四、五歳の時、「若水千歳狐」という手妻からくりの水舟の仕掛けを考案したという記事を根拠とするものである。吉永孝雄氏は鶴見誠氏により、「資料紹介『若水千歳狐』絵づくし——並木正三工夫の水船の仕掛け——」^①として紹介されている。土田衛氏も「並木正三年譜考」^②において、今のところは『並木正三代噺』の記事から上述の上演とするしかないと指摘しておられる。『並木正三代噺』には「親正兵衛出羽の芝居世話せし時 今の角丸芝居の向ひに有りし 若水千歳狐といふ手づまからくりの水船のしかけは、久太十四五才の工夫なりと聞きおよびぬ」とあり、この

「久太十四五才」から逆算して上記の初演年次と推定されている。土田氏も指摘されるように、この記事の通り、伊藤出羽が「若水千歳狐」に出演していることが、絵尽し『若水千歳狐』で確認できることから見ても、現在のところ、「若水千歳狐」の初演年次も寛保三年、延享元年と推定しておくのが穏当なようである。

なお、土田氏は『並木正三代噺』の「手づまからくりの水船のしかけ」を『若水千歳狐』の「伊藤出羽掾 一つの人ぎやうを持出舟二そうとなし、ぶたいをはしらす手づまからくり」と見ておられる。鶴見誠氏は、前掲論文において、本絵尽しの中で山本弥八郎が演じている布晒しの手妻芸で用いられている水槽を、『並木正三代噺』の「手づまからくりの水船のしかけ」と解釈しておられる。この「舞台中央に造られた水船が問題で、本水が入っているにも拘わらず、人が出入りして少しも濡れない所が、正三の発明なのであ

ろう。水へ出入りするように見せて、実はそうでないところに工夫があつたものか、それとも本当に水から出入りするのだけども、身体なり衣裳なりに工夫があつて濡れないものか、或はまた水と見せて水ではなく、従つて濡れないものか」と推測しておられる。水舟という言い方からすれば、この水槽を用いた手妻からくりとも解積できるかもしれないが、この工夫自体はすでに元禄期の歌舞伎の舞台などにおいても使用されており、この水槽を用いた仕掛けを正三が考案したというわけにはいかないようである。この点については、長沢眞希子氏の「元禄歌舞伎におけるからくり——元禄年間の水がらくりを中心に——」^③に詳しい。この趣向自体はすでに『棠大門屋敷』の山本飛騨掾に関する記事として「別して水学の術を得、水中に入りて水中より出づるに、衣服をぬらさず」とある。伊藤出羽と不可分な関係にある飛騨掾のからくりであり、それを出羽座の伊藤出羽や山本弥八郎が演じてもなんら不思議はない。絵尽し『若水千歳狐』はまさにこの飛騨と同様のからくりを遣つた演出を試みたのである。これと同種のからくりとしては『磯訓蒙鑑草』にいう「水の中へ人形つかひながらはいる 人形も人もぬれませぬ」からくりがある。ともかく、絵尽し『若水千歳狐』の水槽を用いた仕掛けは、これらの先例によつた演出であり、正三の独自に考案したものという可能性はほとんどないと考えられ、その意味では、やは

り、土田氏の解釈に従うべきであろう。もちろん、絵尽し『若水千歳狐』が、『並木正三二代噺』の記事にある「若水千歳狐」と同一である限りではあるが、この手妻からくりについては後述することにする。

鶴見誠氏が紹介された吉永孝雄氏旧蔵絵尽しは、現在は大阪女子大学附属図書館所蔵の一本である。同氏は解題と写真、本文の翻刻を掲載しておられる。そこでは資料紹介というかたちであるために、この絵尽しについての考察はほとんどなされていない。鶴見氏の関心は、『並木正三代噺』の並木正三との関連にある。しかし、この絵尽しはそうした並木正三との関連だけでなく、数少ない伊藤出羽の絵尽しとして貴重な資料であり、手妻人形の演技やその動きの変化を考察する上でも貴重な資料といえる。そこで、本書の資料価値に留意しながら、手妻人形の動態や演技について若干の考察を加えてみたい。

なお、手妻人形については、祐田善雄氏の卓説^④があり、筆者も改めてこの指摘につけ加えるほどのものを持ち合わせているわけではない。ただ、祐田氏が用いられた資料は元禄期から享保・元文期の絵画資料が中心であり、それと現存する文楽の人形の首の変化を参照しながらの考証である。本稿で紹介する『若水千歳狐』は寛延三年、延享元年初演かと推定されてきた絵尽しであり、参照する資料

も享保・元文期以後の絵尽しが中心となるために、その結果がいささか食い違うことになるかもしれない。本稿では、手妻芸について本絵尽しから導き出すことのできるいくつかの諸問題を整理しておきたい。

一

管見に入る限り、同絵尽しは鶴見氏の紹介された吉永孝雄氏旧蔵本以外にも、国立国会図書館、財団法人三井文庫にそれぞれ現存している。国会図書館本は『古今撰集楽』『五之巻』、三井文庫本は『絵本槽太鼓』『一』にそれぞれ所収されている。もちろんこれ以外にも現存しているものと推定される。

まず、ここでは、本絵尽しの所収されている一本である国会図書館本『古今撰集楽』について概観しておきたい。

体裁 半紙本。袋綴じ。原装。寸法 二二・一×一五・九。

題簽 『古今撰集楽』。寸法 一四・三×三・五。

冊数 六冊。一冊につき六作の絵尽しを収めている。その五冊目

四番目に『若水千歳狐』が所収されている。

次に、『若水千歳狐』についても簡単に触れておく。

表紙は、共表紙。右上に伊藤出羽の紋、右に『若水千歳狐』、その下に「あづくし」とあり、中央に鳥兜を被った伶人姿の人形遣い

手妻研究資料としての『若水千歳狐』



『若水千歳狐』表紙

が布晒しの人形を、水槽の水の上で遣っているところが描かれている。また、左上には梅の咲いている枝が描かれている。

以下、構成は次の三本建てである。

一ウ・二オ 「神いさめことぶき手づな」

二ウ・五オ 「あたごむこてんぐさかもり」

五ウ・八オ 「わか水せんざいのきつね」

この三本建ての上演形態は、竹田からくり子供芝居のそれに一致する。竹田からくりの場合には、踊り、子供狂言、からくりとの取り合わせ上演という形態をとっている。子供狂言と結び付いたから

くりの一座となった出羽座の場合には、子供狂言との併演という形態は同じであるが、からくり以外に本芸の手妻芸も併せて人気を博していたようである。たとえば、伊藤出羽権掾の絵尽しにも、それと同じ上演形態を認めることができる。『若水千歳狐』の場合も、これらのからくり子供芝居の上演形態と同じで、「神いさめことぶき手づな」は、幕開きの踊りで、絵馬に見立てて子供役者の所作事が演じられたもの、「あたごむこてんぐさかもり」は子供狂言、「わか水せんざいのきつね」は、伊藤出羽の手妻芸を中心に子供役者との共演というかたちをとっている。

上演の時期は、「わか水せんざいのきつね」の最後に旗鉾が飾られているところや『若水千歳狐』の表題や、表紙の梅や伶人の姿などからみれば、鶴見氏が指摘されるように、この上演は正月であったかと推定される。

なお、『若水千歳狐』の諸本を比較検討すると、すべて同版と思われる。後述することになるが、本書をさらに詳細に検討してみると、「わか水せんざいのきつね」の最初と最後に明らかに人形遣いを削り取った跡が見受けられる。人形遣いが削り取られているという事実から見れば、現存する『若水千歳狐』が初演当初の絵尽しとは必ずしもいえないということになるかもしれない。少なくとも、並木正三が水舟の工夫をしてそれを出羽座が初演した時の絵尽しと

言えるかどうかについては検討を要する。かりに初演当初のものであるとしても、出羽座のなんらかの特殊事情のもとに板行されたものであることを配慮した上で資料として使用しなければならぬ。

一一

伊藤出羽の享保以後の活動については不明な点が多く、必ずしもその実情を正確に捉えることはできていない。資料の少なさがもつとも大きな問題である。今回取り上げる『若水千歳狐』に収められている「わか水せんざいのきつね」も、そうした出羽座の活動を補う資料として、また、手妻芸に関する資料として位置づけられる必要がある。

まず、その概要について触れておきたい。「わか水せんざいのきつね」は、見開き三図からなっており、ここでは便宜上、それぞれの見開き図を順番に第一図（五ウ・六オ）、第二図（六ウ・七オ）、第三図（七ウ・八オ）と称することにした。

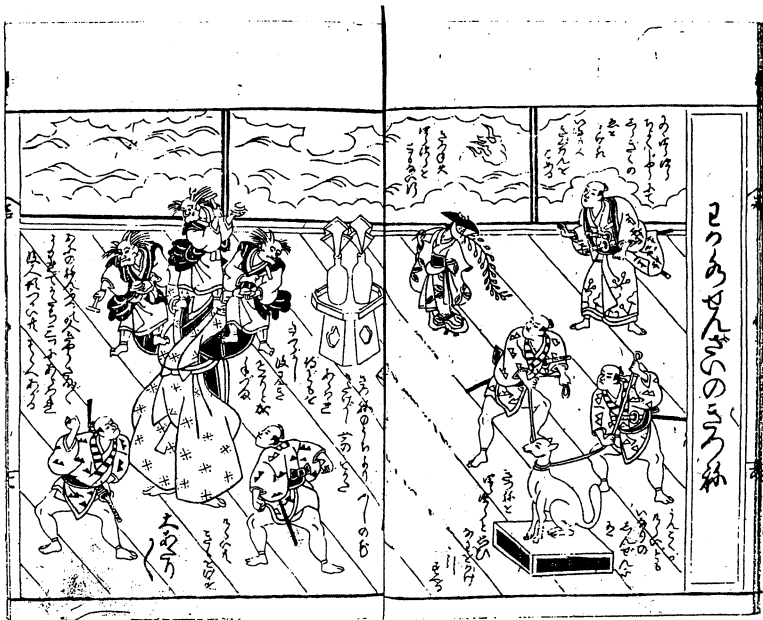
「わか水せんざいのきつね」は、その筋立てからいえば、明かに『傾城反魂香』の世界に依っている。その詳細については限られた絵尽しの記述からはわからないのだが、おおよそ次のような展開になっていたようである。狩野四郎次郎が勅状により白菊の絵を受け取り、稻荷へ祈願を込めに行く。その時、狐火が四郎次郎を伴って

いく。また、長谷部雲谷の家来どもは稲荷の神前で四郎次郎に縄を掛けて、ひきすえるが実は狐が身代わりになっている。縄を掛けられた狐が何らかのかたちで割れてその中から藤の花をかたげた娘が現れるというところから、大津絵の手妻芸の芸尽しへと展開していく。これが第一図、第三図の手妻芸である。その間に、四郎次郎は長谷部雲谷に殺され水中に投げ込まれ、舞台では伊藤出羽の手妻からくりと山本弥八郎の手妻が演じられる（第二図）。

『傾城反魂香』との関連について知ることのできる記述は以上がすべてであり、四郎次郎と長谷部雲谷との対立を軸に、稲荷の靈験をからめて、雲谷の家来たちを驚かす奇瑞として手妻芸が展開されている。大津絵のいわゆる七化けの趣向を盛り込むために『傾城反魂香』の世界は、第二図の「四郎次郎 二山本松」、「長谷部雲谷」には「山本定介」が扮していることから明らかのように、出羽座に所属している子供役者によって演じられたものであり、手妻人形の演技と子供役者の狂言を共演させるために設定されているといえる。

三

「わか水せんざいのきつね」の場合に即して、その手妻芸の動態及びその演技について検討を加えてみたい。



(6才)

第1図

(5才)

まず、本書における「手妻」の例について整理しておきたい。

第一図では、「きつねのうちよりふしの花かたげし女のすかたあらはれ侍どもをたふらかし後みきとくりと成手づま」とある。ここで注目されるのは、藤の花をかたげた女の人形を遣う人形遣いが削り取られていることである。削り取られているという証拠はこの絵尽しを詳細に検討することによって直ちに得られる。すなわち、六オに削り取られた人形遣いの袴の一部が残っており、また、藤の花をかたげた女の足元が下駄のように見えるのも、人形遣いを削り取った時にできたものであろう。さらに、削り取った跡が舞台の板目の不自然に途切れた線に現われており、これは人形遣いを削り取るときに板目の線の部分だけを彫り残して、板目の線に強引につなげた結果である。

このように稚拙なかたちで人形遣いが削り取られており、その意味では資料としては危険な要素を含むことになるかもしれないが、そのことで直ちにこの絵尽しが手妻の研究資料として信頼できないものと性急に判断することもできない。かえって我々はこれらの不自然な描写を手掛かりに、ここに描かれていたであろう人形遣いの姿をある程度復元することができる。すなわち、第一図にあるように六オに残った袴の一部、藤の花かたげし女の位置、雲谷の家来の目線、その下の説明文の字配り、舞台の板目の不自然な線の位置な

どを総合すると、ここには片手遣いの手妻人形遣いが描かれていたと推定することができる。手妻芸としては、狐から現れた藤の花かたげし女が所作をした後に御酒徳利に変身するという手妻である。六オの三方に載せられた徳利が、この女の人形が変身した徳利である。

さらに、六オには、手妻という用語は見出せないが、明らかに両手遣いの手妻芸である「鬼の念仏」が描かれている。「おにのねんふつの人きやうさまく、うかれてかたち三つにあらはれ後人形つかい共そらへあがる」という説明文がある。この記述に従えば、鬼の念仏の人形が三体に分かれていく手妻が演じられていることがわかる。この画証は複数の人形を早替わりで遣う手妻芸の妙味を示している。

従来、手妻芸について触れるときに必ず取り上げられてきた画証のひとつである『玉黒髪七人化粧』の七つ人形の例が想起される。この絵尽しでは「まさひめ」人形が様々な姿を演じる手妻が演じられているが、ここでは「らくはうしんきやうをもつてきしやうのまさひめをおひかけ給ふ」と頼光が神鏡をもって「まさひめ」に迫り、七人の姿に変じた「まさひめ」が、その神鏡の奇瑞におそれ逃げ去るという場面である。祐田善雄氏はこうした手妻芸を「数個の人形を同時に遣う早業芸」と位置づけておられる。確かに早業芸で



手妻いづな七ばけ

はあるが、「鬼の念仏」の三つ人形の例からいえば、その動態は最初から七つの人形をそのまま同時に遣うのではなく、初めは一体の人形でそれが次第に数が増えて七つになったところが描かれていると見るべきではないか。少なくとも、「鬼の念仏」の場合は、鬼の念仏の人形が様々に所作をして、その後三体の人形に分かれて同時に動くという手妻であったはずである。

この用例としてもう一例をつけ加えておきたい。それは『竹田大唐練』^⑤（安永六年、江戸結城座にて、竹田と出羽の合同興行）所収の「手妻いづな七ばけ」の「京わらんべ」の例である。すなわち、

「わらんべの人形すへにいたり二つにわかれますわかれござう」とあるのがそれである。因みに、この人形を遣っているのは、合同興行の竹田の子供役者である「竹田利兵衛」であった。これも面白い例で、出羽座の人形遣いではなく、竹田の子供役者が手妻芸を勤めるということ、観客の興味をそそいたのである。竹田の子供役者たちは時にはからくりの操作にもかかわった可能性もあり、そうした人形の操作にある程度馴れていたという面もあったであろう。いずれにせよ、二体の人形を左右それぞれに遣う両手遣い人形であるが、その動態は、「わらんべ」の人形が両手に持ったチャップパを打ち鳴らしながら踊り、やがて、その人形が最後に二体に分かれるというものであった。これも前掲の例と同様、最初から二体の人形を両手遣いで演じたものというわけではなかった。

これらの諸例を参照すれば、手妻芸の中には、数個の人形を同時に遣う早業芸があったが、現在確認することのできる絵画資料から見るかぎり、その数個の人形はほぼ同じ大きさ、同じかたちをしており、最初は一体であった人形が、後に数個に分かれていき、さまざまの所作をするという動態をもつ手妻を想定する必要がある。

さらに推測を重ねれば、近松の『心中重井筒』に「つつむたものひだのじやう。ふたつつがひの手づまにも」とある「ふたつつがひ」は、祐田善雄氏の指摘によれば、「手妻とある以上、雌雄のつ

がい、すなわち二個の人形を遣うだけではなく、特別の仕掛けのある遣い方であったに違いない。六行本に『ふたつつかひ』とあるのによって『ふたつ遣ひ』の意味に解釈して片手人形を両手に遣うふたつ遣いとする説があるが、この文だけではどうにでもとることが出来る」という二つの可能性が考えられる。この例は、先に見た

「京わらんべ」における例から見て、やはり、ひとつの人形が二つに分かれていくという特別の仕掛けが用いられた「ふたつつかひ」（二つつがい）の手妻と解釈すべきであろう。「ふたつ遣ひ」の可能性もあるが、その場合には両手遣いといった表記をとるのが普通ではないか。たとえば、伊藤出羽の両手遣いの例では「伊藤出羽水の上にて両手つかい人形仕御らんに入れまする」（『竹田大唐縁』）とあり、「両手つかい人形」という用語が用いられている。おそらく、

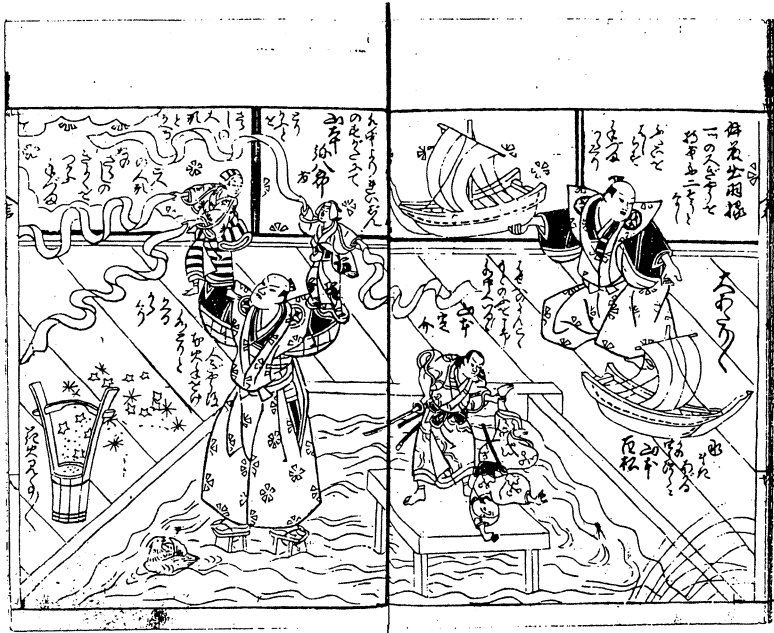
手妻人形では片手遣いが普通の遣い方であり、それを両手で遣うようになったために両手遣い人形という言い方がなされるようになったのであろう。これは飛騨掾の活躍時期よりも、はるかに新しい安永年間の例ではあるが、飛騨の手妻・からくりを売り物にしていた出羽座における手妻の用例という意味でも注目される。

因みに、「鬼の念仏」の人形遣いが最後に「そらへあがる」とある記述は、人形遣いが三体の人形を遣いながら引き上げられていく、いわゆる宙乗りの演技を想起させる。人形遣いの宙乗りは、現在、

文楽でもしばしば演じられているが、それが手妻尽くしの人形芝居においていかにもケレンみたっぷりに演じられていることも興味深い。

四

第二図では、「水中より美しいじんのすがたにて山本弥八郎出とつかふ手づま」の用例がある。これは、表紙にも描かれており、伊藤出羽の得意芸のひとつであった。水槽には本水が入っていることは「水まきあがる」という注記から明らかである。こうした例はからくり絵尽しの中に見出すことができるので、けっして絵空事ではない。この手妻は水中より最初は表紙にある通り伶人の姿で登場して、片手遣いで布晒しの人形を操り、その後、鳥兜を第二図にある通り、もう一体の女の布晒し人形に変化させるといふ手妻であった。その時、人形遣い山本弥八郎も表紙にある伶人姿から第二図にある袴姿に早替わりしたようである。手妻人形だけではなく、人形遣いも現在の文楽の早替りと同じように早替りしたのである。おそらく、これは衣裳の引き抜きで演じたものであろう。ただ、この場合、通常の舞台における引き抜きとは異なり、水槽の上という条件での早替りであるので、それなりにおもしろい演出であったのだ



(7オ)

第2図

(6ウ)

ろう。あるいは、最初は伶人姿で現われ、いったん水中に没して再び水上に現われたときには袴姿であるといった演出がとられた可能性もある。いずれにせよ、人形遣いが早替りしたことは確かである。

しかも、履き物も伶人の沓から下駄へと変わっている。袴に下駄といういでたちはいささか不自然に見えるかもしれないが、これは布晒しの演技には必ず用いられる、足拍子を踏むための小道具である。言うまでもないことではあるが、現在の歌舞伎舞踊『越後獅子』『近江のお兼』などの布晒しの下駄の足拍子、布晒しの舞踊の浮世絵、絵尽しなどの扮装をはじめとして、半田市亀崎石橋組青龍車に現在も伝承されているからくりでも、やはり、下駄を履いた娘の布晒しが演じられている。同じ伊藤出羽の例を挙げれば、『竹田大唐繰』の大切に演じられた伊藤出羽の「手妻」と、本書の第二図は演目が異なるものの、水槽の上で伊藤出羽が両手遣いで人形を遣い下駄を履いて足拍子を踏んでいるところが描かれている。伊藤出羽がこの水槽を遣った手妻を得意としていたことがわかる。この場合は布晒しではないにもかかわらず、下駄履きであり、この水槽を利用した演技の時には水上に立っていることを印象づけるために下駄で足拍子を踏むという演技が必要であったのかもしれない。

五

次に「手妻からくり」の例を整理しておきたい。

第二図では、「伊藤出羽掾」の遣う「一つの人ぎやうを持出舟二そうとなし ぶたいをはしらす手づまからくり」とある。並木正三が十四、五歳の時に考案したというのは、この手妻からくりのようである。最初はどのような人形であったのかはこの絵からは確かめようもないが、一体の人形が舟二艘と変じて、その後、舟が舞台上を走るといふものである。手妻芸としては、おそらく、一体の人形が舟二艘に変化するところが見せ場であり、それが後に人形遣いの手を離れて舞台が自動的に走るところはまさに「からくり」で演じられたものと考えられる。手妻とからくりが複合された、文字通り「手妻からくり」の例といえる。

第三図では、「かたてつかい山ぶしの人きやうをざとうのすがたにかへればぶたいをあゆみ行」「うんこくがさむらいふしぎがる」「手妻からくり」がある。この「手妻からくり」という語が何を受けているのが吟味されなければならない。「手妻からくり」の注記のすぐ上には盃奴の勸進箱に変わる手妻が描かれており、これを「手妻からくり」と表記しているとも考えられるからである。

だが、この山伏の人形に限っていえば、山伏の人形が座頭に早替

わりするという演技は、やはり手妻芸として演じられたものである。その後、舞台上に置かれた座頭の人形が自ずと歩み出すという「からくり」で、ここはあらかじめ人形に内蔵されていたゼンマイで座頭の人形が舞台を歩むもので、これは人形遣いの手を離れて、ひとりで人形が歩むという意味では、まさに「からくり」といえる。この芸態は、まさに「手妻」と「からくり」がひとつの人形において複合されたものといえよう。

「手妻からくり」という場合には、祐田氏がかつて指摘されたように、手妻とからくりの「両者を併用して、人形を手妻で遣い道具や装置にからくりを用いる」手妻からくりという規定が原則的には正しいものかと思われるが、「わか水せんざいのきつね」の用例からいえば、人形の内部機構において手妻とからくりが一体化している場合も想定しておく必要があるのではあるまいか。この場合に、手妻の糸が、人形のおそらく箱胴に内蔵されたゼンマイ機構に絡まないように工夫しなければならぬ。ただ、山伏の人形と座頭の人形の姿を比較すれば、人形の首は同じものを使用しており、人形の衣裳と手に持つ錫杖と杖の相違があるだけで、それ以外の大きな変化は認められない。主に衣裳の変化というかたちの手妻であったのだから。

第三図の盃奴の手妻についてもここで触れておきたい。



(8オ)

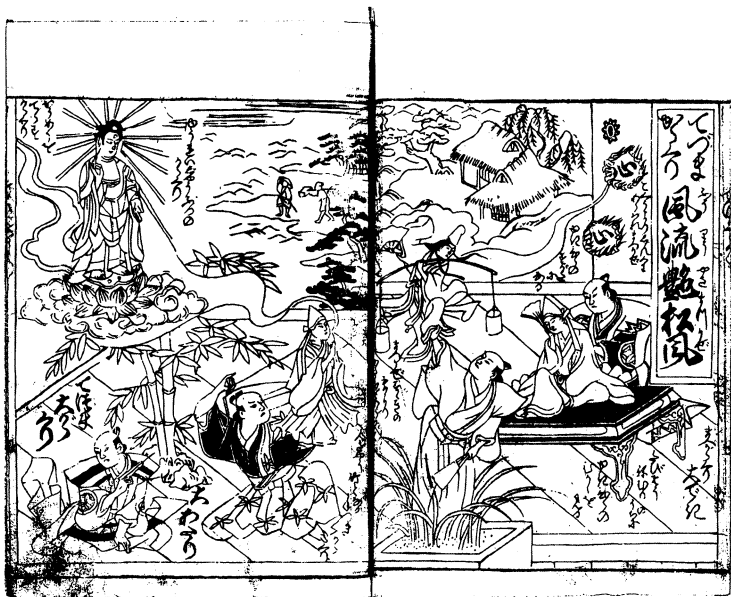
第3図

(7ウ)

人形遣いは片手遣いで人形をさし上げて遣っている。「大きさをもちしやつこの人ぎやうをたとんでくはんちんばことかへ人ぎやうつかひの（以下本文が削られている）」その左に「びくに」と表記されている。これも詳しく見てみると、「びくに」の上と下に本文を削り取った跡が残っている。おそらく、この本文には、人形遣いが「びくに」の姿に早替わりしたことが記されていたものと推定される。というのも、そこに描かれた比丘尼が人形というには大きすぎるので、当然、これは人形遣いでなければならぬ。しかも、人形形を畳んで勸進箱に変えてそれを人形遣いが抱えているはずで、「人ぎやうつかひの」以下の削り取られた本文には、こうした人形遣いの早替りについて記されていたものと推定される。ここでは人形遣いの衣裳の早替りも行われたことになる。この早替りについては、我々はすでに第二図の布晒しの人形遣いの早替りの例を確認している。ただ、この盃奴の場合には、人形の操作は片手遣いで、人形形を勸進箱に変化させるところが手妻芸であり、これは「手妻からくり」というよりも「手妻」の範疇に入るものと言えよう。前述した第三図の「手妻からくり」の語句はこうした点を踏まえれば、やはり、山伏人形に対する説明文と見るべきではないかというのが私見である。

ついでに言えば、第三図の最後の手妻人形遣いも削り取られており、その詳細は不明であるが、「びくに」の横に「どうじ」とあり、「びくに」の下の雲谷の家来の横にも「はたぼこ」と記されている。そこに描かれている人形は「どうじ」とその左の禰宜の二体である。これが人形であることはその大きさから見て明らかである。その二体の人形を遣っている人形遣いが削り取られた。その跡がここでも不自然な舞台の板目の線に現れている。その不自然な板目の線をつなぎ合わせていくと、ここには確かに両手遣いの人形遣いが描かれていたはずである。「はたぼこ」と実際の旗鉾との間には、やはり不自然な空間が認められ、この間の舞台の板目に削り取られた人形遣いの存在を確認することができる。その板目の線から判断すれば、両手遣いの人形遣いが描かれていたことはまちがいない。

「どうじ」と「はたぼこ」との間の板目にも何物かが削り取られた跡が残っているが、ここにも本文が記されていたと見ることができらるだろう。ここにはおそらく、この両者の関連を示す本文があったと考えるのが妥当ではないか。そうでなければ、この両者のあいだの不自然な間隔の説明がつかない。おそらく、この童子の人形が姿を変じて旗鉾に変わる「手妻からくり」が演じられたのであろう。



風流艶松風

童子と旗鉾との関連を手妻芸として捉えようとすれば、そう考えるのが最も自然なように思える。

童子が旗鉾に変化する手妻からくりについては、伊藤出羽権掾の絵尺し『梯曲伊達姿』に収められている「てづま／からくり風流艶松風」の画証が参考になる。すなわち、前稿^⑥においても指摘しておいたが、これには「人ぎやう竹となる手つまからくり」という用例が認められ、旅僧かと思われる人形が竹と変じるところが「手妻からくり」で演じられている。

ここで注目されるのは、人形遣いが人形の背後から伸びた糸を引いているところである。大きな変化の場合にはこうした操作方法もあつたのかもしれない。手妻芸の絵画資料ではその大半は人形の内部に張られた引き糸の操作であるために、引き糸自体が描かれることはほとんどない。もちろん、こうした引き糸の操作方法は、特殊な例といえるのだが、引き糸による手妻の操作という点においては、貴重な画証ということになる。『和歌三神影向松』の本文とともに、引き糸による操作を裏付ける資料ということになる。おそらく、この糸を引くことによつて人形が一瞬のうちに竹に変じるといふ手妻芸が演じられたのであろう。

この例からいえば、「わか水せんざいのきつね」の童子が旗鉾に変じていくという手妻からくりも、人形が棒状のものに変化してい

くという点において共通しており、同種の手妻芸が演じられたものと推定されるのではないか。

因みに第三図の最後の場面の、舞台上に吊るされている提灯は、からくり芝居でしばしば大切に用いられるからくりの小道具である。すなわち、この提灯に自ずから灯がともるといふからくりである。

『竹田大唐繰』にも同様の演出が見られる。そこには「ちやうちんへこと／＼くひをてんじまする ねぎの人形はへいそくとかはりまする」とあり、また、「四天王寺伽藍姿」の「大切庚申堂」にも「万燈会きれい／＼」とあり、ここでもおそらくからくり芝居の最後にそうした提灯の灯を点じていくからくりが演じられたのであろう。これらの例から推定すれば、出羽の芝居でもやはり、最後にこうした提灯の灯がともるからくりが演じられたと考えてはほまちがいはあるまい。

七

「わか水せんざいのきつね」の例から、手妻芸について検討を加えてきた。その際、「手妻」「手妻からくり」といった用語について検討を加えてみた。その結果、手妻人形の場合にも、複数の人形を同時に早業で遣うときに、一体の人形が複数の人形に分れて変化していくといった芸態のものも含まれること、そして、その芸態は

「心中重井筒」あたりまでは遡る可能性があるということを描いた。また、手妻からくりの場合も、人形の手妻芸と舞台の背景や装置に使用したからくりの組み合わせという形態ばかりではなく、人形の中に手妻の引き糸とゼンマイなどのからくりの仕掛けを仕組んで演じる場合があることを指摘した。

やはり、手妻芸は人形に内蔵された引き糸の操作によって演じられたものと推定されるが、その人形の外見は通常の人形とほとんど変わらない。「わか水せんざいのきつね」の場合も、同様である。

祐田善雄氏は「手妻人形というのは外見上の区別ではなくて人形の機能から名付けられた名称だろう」と指摘しておられる。むしろ、普通の人形と見えていた人形が見るものの意表をつけて変化するところに手妻芸の手妻たる所以がある。手妻には手品に通じる意味があるが、こうした一瞬の変化が手妻芸の場合にも見せ場である。その意味ではからくりと共通している。ただ、人形遣いが違っている人形が一瞬のうちに変化するところからくりと相違するところである。その意味では浦部氏の「あたかも人が動かしていないように離れて操作するのが「からくり」であり、直接人が遣ってみせるのが「手妻」とは考えられないか^⑧」という考え方に基本的には賛意を表したい。手妻からくりでからくりと複合する場合にも、その一瞬の変化という意味では同じであるが、やはり、人形遣いの手

を離れると、それはもはや「からくり」の世界であったのかと思えてくる^⑨。

同絵尽しの中にも、「からくり」の用語が、一例ではあるが認められる。第二図の布晒しの人形がその後に変化するところに記されている。すなわち、「人ぎやう後花火手をけ水とりとかへるからくり」「花火見事く」がそれである。布晒しの人形が花火手桶と水鳥に変化するのであるが、この場合の「からくり」は「手妻からくり」という意味で用いられていると考えるのが自然なように思える。人形遣いが布晒しの人形を花火手桶と水鳥に変化させて、その後、一体が花火手桶となり、第二図に描かれている通り、その手桶から本火の花火が吹き出す。また、水鳥も水槽に浮かんでひとりに進む。このように、人形遣いの手から離れて、その後、自ずともや人形が変化するという演出を想定すべきではないか。とすれば、それは、「手妻からくり」の例に同じとなる。ただし、その変化した後、花火手桶や水鳥の動態は「からくり」という表記でとらえられるのがもっともふさわしいということになる。この境界線は微妙と言わざるをえない。

おわりに

本稿において取り上げた「若水千歳狐」や「竹田大唐繰」、「梯曲

伊達姿』は、従来より指摘されている元禄から享保・元文期にかけての手妻関連の絵画資料より後の資料であるが、これらによって、かつての手妻の動態を推定できる可能性を提起したつもりである。

というよりも、むしろ、手妻芸は辰松の活躍した元禄から享保の頃に完成しており、その人形戯がからくり子供芝居の一座になった伊藤出羽に伝承されて残っているというべきであろう。その意味で、時代が下る時期の絵画資料でも十分に手妻の研究資料として価値を有するといえよう。このことは、からくり研究においても同様のことが指摘できる。宝暦・明和期の竹田のからくり芝居の絵尽しが元禄頃の人形浄瑠璃の舞台のからくり演出を探るうえで有力な手掛かりを残してくれているのと同じである。ただ、そうした絵画資料をはじめとして手妻関連資料があまりにも少ないために十分な検討を加えることが難しい現状である。そのために資料としては不備な点を有する『若水千歳狐』ではあるが、あえて考察の対象として取り上げてみた。

さらに、手妻研究の難しさは、本稿で試みたように、手妻芸の動態について画証をもとに推定することはある程度可能であるが、こうした手妻人形の現存例がほとんど認められないために、その変化の動態や引き糸の操作の実際は十分に明かにはできないであろうことである。この点も、からくり研究とよく似た状況があり、具

体的な手掛かりを探るために、引き糸の操作を中心に現存しているからくりの諸例の中に埋もれている手妻芸の調査を重ねていかなければならない。

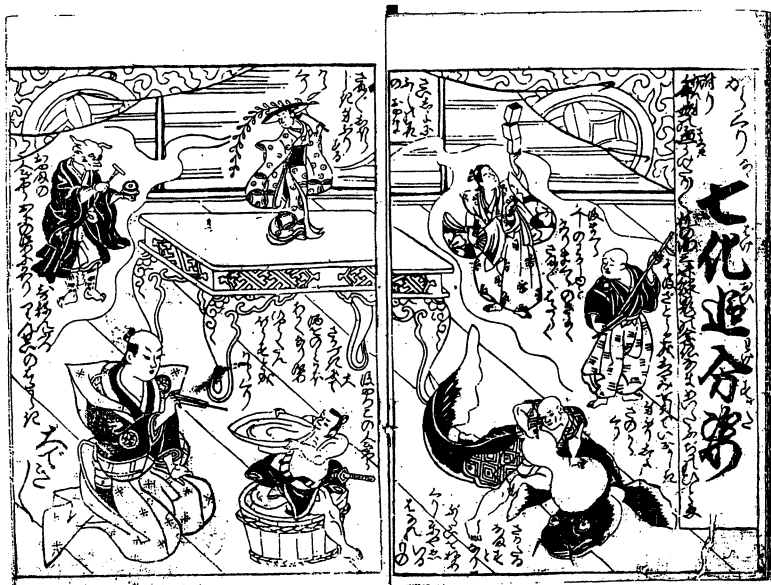
本稿は演劇研究会平成四年十二月例会における口頭発表に大幅に増補加筆したものである。席上、いろいろとご教示いただいた。また、国会図書館、都立中央図書館、南山大学図書館には閲覧の便宜をはかっていただくとともに、写真掲載のお許しをいただいた。ここに記して深謝申し上げます。

注

- ① 『国文白百合』八号 昭和五十二年三月。以下の鶴見氏の引用はこの論文による。
- ② 『歌舞伎研究と批評』十号 平成四年十二月。以下の土田氏の引用はこの年譜による。
- ③ 『武蔵大学人文学会雑誌』平成六年三月。水舟を利用した舞台演出について言及しており、その構造にまで及んでいるところに注目すべきものがある。
- ④ 祐田善雄氏「菅根崎心中」と辰松の手妻人形『山辺道』六号 昭和三十五年三月。以下の祐田氏の引用はこの論文による。
- ⑤ 南山大学図書館所蔵本。同書は表紙、題簽、冒頭の本文約五丁分が欠落している。他に大東急記念文庫所蔵本がある。
- ⑥ 拙稿「伊藤出羽権掾のからくり絵尽」『演劇研究会会報』十九号 平成五年六月。

⑦ 早稲田大学演劇博物館所蔵。

- ⑧ 「人形浄瑠璃舞台史」-「人形操法と舞台」(八木書店)平成三年二月。
 手妻について、信多純一氏は、手妻芸は「人形の遣い方の問題であり、おやま人形などを特に技巧的に遣うときに「手妻人形」と呼び、その人形遣いを手妻人形遣いと呼んだのではないかと考えている」と指摘されている。確かに現存する舞台図の中には、おやまあるいは傾城などの人形を手妻とは記さずに、手妻人形遣いが演じている場合が見受けられ、そうした可能性も考慮すべきかと思われる。手妻遣いはきわめて技巧的な人形の遣い方であり、一瞬の変化を引き糸の操作によってもたらすものであるが、からくりとは異なり、手妻芸の場合には人形遣いの巧みな操りに関心が向けられる。その意味ではかなりの遣い手であれば、手妻芸を生かすことはできない。事実先程指摘した舞台図には節事、景事や道行などの所作事の場面が多い。その意味では、そうした巧みな人形の遣い手の所作事こそが手妻芸の魅力を十分に引き出すことができているのではないか。見事な所作事を演じている普通の人形が、突然変化するという驚きが手妻芸の醍醐味であった。手妻はやはり、人形の動きの問題であるが、それは同時に巧みな人形の遣い方の技巧を前提にすると考えるべきではないか。この問題については稿を改めて検討してみたい。
- ⑩ 最後に、「わか水せんざいのきつね」において削り取られた人形遣いが誰であり、なぜ、削り取られなければならないのかについて触れなければならないが、残念ながらそれに応える資料がない。ただ、「竹田大唐縁(安永六年)」には「手つま細工人伊藤出羽 此所 同弥三五郎 同弥八郎」とあり、この「弥八郎」と、「わか水せんざいのきつね」に記されている「山本弥八郎」が同一人物であるかどうか、が手掛かりになるかもしれない。こうした付け焼き刃の処理をしなければならぬならんかの事情が出羽座内部にあり、繰り返しになるが、現存する絵辰



『機関竹の林』所収本

し『若水千歳狐』は時代が寛延、延享よりは下る可能性が残る。

付論 からくり七化けについて

「わか水せんざいのきつね」は、手妻芸における「七化け」の芸態を示している例でもあった。そこで用いられている「手妻」あるいは「手妻からくり」の例について検討を加えてきた。そこで、最後に同じ七化けのからくりの例にあたって、手妻とは異なったからくり芸の芸態を比較対象の例として掲げておきたい。ここでも、からくりの絵尺しを対象に考察していきたい。

まず、「機関竹の林」国立国会図書館所蔵の「七化追分姿」について紹介しておきたい。

竹田からくりの「七化追分姿」は、『尾陽劇場事始統篇』宝暦十年七月四日から、若宮において前からくり「松竹梅扇舞」本操「珍操千疊敷」と



『機関千種の実生』所収本

共に本操として興行されており、その取められている『機関竹の林』はそれ以前に刊行されたものと考えられる。板谷氏によれば、宝暦を下らないころ（初期変化物の形成とからくり・手妻の影響）『近世文芸研究と評論』十二号 昭和五十一年六月の刊行である。

その本文は、次の通りである。

「からくり七化追分姿 附り年始の盃うけたり 枕の曲三味線鬼の念仏なまめいたふちのひとゑ」「さいしよにふしの花のおやまさまくしほらしき身ぶりするからくり」「おやまのんきやうおにの姿にかはり哥んぶつりんせいのほたらき」「後まからかへしのわかしゆとかはりまぐらのきよくさまくはたらく」「其後ざとうと成しやみを引いていおかしき身ぶりしよさのからくり」「さかたるなますとなりぶたいをぬめくり楽やゑいはなれもの」「後やつこのんきやう大さかづきにて酒をのみかほあくなり姿ひやうたんぼうすと成からくり」「大できく」

藤の花のおやま、鬼の念仏、枕返しの若衆、座頭の三味線、酒樽から鯨酒飲み奴、瓢箪坊主と七変化するからくりである。

同じからくりが『機関千種の実生』都立中央図書館所蔵でも「七化追分姿」として収められている。

同書は、明和四、五年（一七六八）ころ（子供役者が、明和四年閏九月、竹田近江大掾藤原清一 番付〈鶴見識〉並木正三と「からくり」芝居との関連）『百合合女子大学研究紀要』七号 昭和四十六年十一月、明和五年刊の役者評判記「役者党紫選」と一致するの刊行である。同年刊行の『若楓東雛形』表紙見返し口上により、三月中の刊行と知れる。

その本文は次の通りである。

「七化追分姿 此からくり七つどき二仕候「御意に入ますさいくは天津糸の七はけでござりまする」「まつさいしよは藤のはなもちしんきやううたさみせんにあわせしよさ仕 次におにのねんふつとかはり 次はわか

しゆのまくらがへしれんまんなかざとうとなります。一つの人ぎやういろ／＼にかはりますからくり」「あゝ／＼よふかの山からがおのがてわざでかごぬける」

藤の花を持つ人形、鬼の念仏、若衆の枕返し、座頭と姿を変え、一つの人形が様々に変化することを示している。ただし、これが大津絵の七化けであることから言えば、当然のことながら、『機関千種の実生』の例は、片面にこの演目を収めるために、『機関竹の林』の残りの三態を省略したと考えられる。『機関竹の林』において吹き出して描かれた人形と『機関千種の実生』の四態は一致しており、これらが一体の人形が変化しているものであることは明かである。他の三態は別のからくり台で演じられたものと見なければならぬ。『機関千種の実生』がこの三態を省略したのはそれなりに理由があつたのだと言えよう。このようからくり関連の絵画資料を用いる場合には、できるだけ複数の例と照合しなければ誤った判断をしよう危険性が高い。

からくりの七化けの動態は以上のようにとらえることができる。手妻の七化けが人形遣いの直接の操作において人形を変化させるのに対して、からくり芸の場合には、からくり台の上の人形が自動的にさまざまの人形に姿を変えていく。この七化けの例は手妻芸とからくりの典型的な差異を明確に示している。