

北原人形芝居における一人遣い操法「はさみ遣い」の成立

細田 明 宏

はじめに

北原人形芝居は^{きたはら}大分県中津市北原地区(旧豊前国下毛郡北原村)に伝わる人形浄瑠璃芝居であり、昭和三二年(一九五七)に大分県無形民俗文化財に指定されている。北原地区は人形浄瑠璃と並んで歌舞伎の興行も行っており、両者は合わせて「北原芝居」と呼ばれていたが、歌舞伎の方は昭和四四年(一九六九)を最後に公演が行われておらず(西村一九九六)、現在では伝承が途絶えている。

もともと北原はいわゆる「役者村」であり、生業として村ぐるみで長期の旅興行を行っていた。近隣にはやはり役者村であった下池永村の「池永芝居」(現在は廃絶)があり、両者は「中津芝居」と総称され、合同で興行することもあった。近世期には北原芝居、池永芝居ともいくつかの歌舞伎や人形芝居の座を有し、それぞれ各地を巡演するほか、中津城下における祭礼に際しての興行や、城中において藩主の前での上覧公演も行っている。上覧が度重なったことにより、一八世紀後半には北原芝居に「御前座」を称する一座が形成されるまでになった(半田一九六一、一二五頁)。

明治に入ってもこの北原芝居の人氣は衰えず、明治前期の最盛期には歌舞伎八座と人形芝居九座を擁していたが、明治二七年(一八九四)七月に始まる日清戦争の頃から次第に勢力が衰えていったという(半田一九五三、二五―六頁)。このような傾向は役者村に共通するもの

で、現在の^{きたはら}大分県域における役者村としては北原芝居と池永芝居のほか、旧豊後国国東郡算所村(現、豊後高田市算所)の「算所芝居」や同国速見郡馬場尾村(現、杵築市馬場尾)の「杵築芝居」などが知られているが、これらは明治以降だんだんと勢いを失い、北原人形芝居を除いて全て姿を消してしまったのだ。

最後に残った北原人形芝居にしても、現在では役者村の面影は乏しい。座員は他に職業を持ち、地元の神社での年に一度の奉納上演である「万年願」(二月第一日曜日)を中心に年に数度の公演を行うのみである。上演組織としての性格は、役者村であった当時とは大きく異なっているのである。

ところで北原人形芝居は、他の人形座にはない独自の操法を有することに関心を持たれてきた。北原人形の基本的な操法は、大阪・文楽座や淡路人形と同様に一体の人形を三人で操る、いわゆる文楽式の三人遣いであるが、それ以外に、本来は三人遣いの人形を二人で遣う「ピン遣い」や、さらには一人で遣う「はさみ遣い」という操法が工夫されており、中でもはさみ遣いは北原人形の特徴として注目されてきたのだ。

しかしこのはさみ遣いも、成立に至る事情が明らかになっていくわけではなく、そのことが成立の経緯や時期についてさまざまな想像を呼ぶ結果となっている。確かに資料自体が少ないため、今となっては成立の過程全てを明らかにすることは難しいだろう。しかし問題は資

料的制約ばかりでなく、北原人形芝居に対するこれまでの研究が近世期以前の歴史の解明に重点を置いており、明治以降の変遷や興行の実態はあまり扱わなかったことにもあると思われる。そこで本稿では、明治以降の北原人形芝居の歴史を整理し考察することで、はさみ遣い成立の事情を解明する一助としたい。

一、近世期の北原芝居

昭和二六年（一九五一）に半田康夫は北原地区で明治以降の興行について聞き取り調査を行っているが、それによると北原の歌舞伎、人形芝居とも一年のうち、旧正月二〇日頃から五月の田植え前と八月初めから二月二〇日頃までとの二度にわたり、九州北部の村落を中心に巡業していたという（半田一九五三、二八―九頁）。このことから察するに、近世期においても北原芝居はおそらく長期の巡業に出ていることだろう。しかし一般に村落におけるこの種の芸能興行は文書などの記録に残りにくく、北原芝居の活動の中で大きな比重を占めていたと思われる巡業の実態はほとんど明らかになっていない。

それに対し都市またはその近郊での興行は記録が書き残されることも多かった。中津芝居（北原芝居および池永芝居）の、中津城中での上覧芝居や、城下および周辺での祭礼芝居、現在の大大分市にある由（柞）原八幡宮の祭礼市である浜の市での興行などはその代表的な例であり、それらの記録を元に半田（一九六一）や神田（一九九九）などの重要な成果が生まれている。

さて中津芝居にとつて、中津城下およびその近郊での祭礼芝居は活動の一つの柱ともいえる重要なものだった（神田一九九九、三三二―三三三頁）が、中でも例年最も賑わいを見せるのが龍王地区閻無浜の祇園社において六月の祇園祭に際して行われる「祇園芝居（龍王芝居ともいう）」であった（半田一九六一、一〇八頁）。祇園芝居では歌舞伎も人形芝

居も興行されているが、例年多くの観客を集めたようだ。中津藩は藩士に対しては毎年見物禁止の布令を出している（同、一一〇頁）ものの、旧中津藩士の福沢諭吉によると、それにもかかわらず中流以下の藩士はこぞって見物に出かけていたという。彼は『福翁自伝』において、幼時の記憶を次のように回想している（岩波文庫版〈新訂〉、一二頁）。

夏になると中津に芝居がある。祭の時には七日も芝居を興行して、田舎役者が芸をするその時には、藩から布令が出る。芝居は何日の間あるが、藩士たるものは決して立寄ること相成らぬ、住吉の社の石垣より以外に行くことはならぬと云うその布令の文面は、甚だ嚴重なようであるが、ただ一片の御布令だけのことであるから、俗士族は脇差を一本挟して頬冠りをして颯々と芝居の矢来を破って這入る。もしそれを咎めれば却って叱り飛ばすというから、誰も怖がって咎める者はない。町の者は金を払って行くに、士族は忍姿で却って威張って只這入って見る。然るに中以下俗士族の多い中で、その芝居に行かぬのは凡そ私のところ一軒ぐらいでしよう。

三味線などに興味がなく、したがって「遂ぞ芝居見物など念頭に浮んだこともない」（同、一二頁）という福沢が、町人に身をやつして布令をかいくぐり、そのくせ場内では居丈高な態度で芝居をタダ見する藩士たちに送る視線は冷ややかだ。しかしその記述は、かえって祇園芝居が幅広い人々の注目の的であったことを浮き彫りにする。祇園芝居は、町人はもちろんのこと、禁令が出されている武士たちをも引きつけていたのだ。「田舎役者」という福沢の表現にはいささか軽侮のニュアンスが籠められているが、その演技はあなどることのできないレベルにあったのではないだろうか。

二、明治以降の北原人形芝居

明治五年（一八七二）のいわゆる壬申戸籍では、北原村は戸数一六戸のうちの実に一三八戸（八五・七％）が「雑業歌舞伎稼」であった（後は「農業」一八戸、「僧侶」四戸、「士族」一戸）。明治に入って巡業の範囲が広がるなど、北原芝居はますます盛んだったという。しかしすでに述べたとおり、明治二七年（一八九四）の日清戦争の頃から北原芝居の勢力は次第に衰えていったといわれている。そこでま

座名									時期	
	福島屋	福田屋	戎屋	坂井屋	大力屋	島屋	岩井屋	金屋	布袋屋	明治～昭和 久多羅木1953
福力屋	福島屋	福田屋	戎屋		大力屋	島屋	岩井屋	金屋	布袋屋	日清戦争前 （～1894） 半田1953
	福島座	福田座		坂井座 （一人遣い）	大力座		岩井座	金合座	布袋座	明治42年 （1909） 永田1972
	福島座 （福島屋）				大力屋座		岩井屋座 （名前のみ）	金屋座		昭和9年 （1934） 平井1934
	福島屋									昭和26年 （1951） 半田1953

表1. 北原人形座の変遷（明治期から昭和26年まで）

ず、これまでに公にされている調査報告から明治以降の北原人形座の変遷をたどることにしよう。

昭和二八年（一九五三）に「無形文化財解説第一集」として大分県教育委員会から発行された冊子『北原芝居』のうち、久多羅木論文には明治以降にあったという九つの人形座名とその座長（表一、ただし座長は省略）が記されている（久多羅木一九五三、二二―二頁）。数度にわたって現地で行った聞き取り調査などによるもので、この座名と座長とは、昭和三一年（一九五六）に作成された大分県無形文化財指定のための申請書にも引用されている（島一九七六、一―四頁。ただし座名の一部に細かい違いがある）。

『北原芝居』（一九五三）にはもう一本、半田康夫がその二年前に行った現地調査の報告が掲載されている。それには日清戦争前にあった人形座が挙げられており、その数はやはり九座であるものの、座名の一つが久多羅木とは異なっている（表一）。半田はまた、調査時において北原地区の人形芝居関係者はわずかに九名で、福島屋に所属しているとも報告している（半田一九五三、二五頁）。

久多羅木、半田とも最盛期には九つの人形座があったとするが、永田衡吉の引用する「明治四十二年の北原記録」ではその数は七つ（うち坂井座のみは一人遣い）に減少（表一）している（永田一九七二、八―九頁）。ただ残念ながら永田はこの記録の典拠を示しておらず、原資料の存在は確認できない。また同じ記録によったと思われる永田（一九六九、五二―五頁）では、「坂井座」は「堺座」と表記が異なり、「三人遣人形七座」と人形座の数まで違う。引用の正確性を疑わざるを得ないが、永田（一九七二）には座名が全て挙げられており、元の資料に近いと考え採用した。なお永田は、一人遣いの坂井座ははさみ遣い的一座だと考えているようだが、後述するようにこの点は疑問である。

さて北原人形を論じる際にこれまでおそらく参照されたことのない

資料だが、昭和初期の貴重な調査報告がある。全五巻から成る『福岡県郷土芸術』の三巻目として昭和九年（一九三四）四月に刊行された『民間演芸』の巻二がそれである。この巻では人形浄瑠璃が取り上げられているが、筆者平井武夫は、福岡県内の素人の人形座は「直接、間接中津の人形座の指導に依るものが多い」ために、「県外ではあるが大略中津人形座の組織から説き及ぼす」として、まず北原人形を概観する（平井一九三四、二八―三〇頁）。「緒言」によれば「数年來の調査簿を整頓」（同、一頁）してまとめられたもので、おそらく最も早い北原人形の調査報告である。歴史に関する考察にはその後の研究との食い違いもあるが、調査報告としての意義は大きいため、やや長文にわたるが引用しておく。

一般に中津人形として、聞えてゐるのは、実は中津市外三保村字北原の人形座であつて、戸数百位の其の部落は人形遣二十戸、歌舞伎役者四十戸、純農民四十戸と言ふ演劇村とも言ふべき特殊の村落である。歌舞伎の方は、三座あつて、尾上座、御前座などと言つて、四十人位で一座をなし、山口県、九州各県を巡業して廻はり、五月梅雨頃と冬の最中は帰国すると言ふ習慣で、女房連は多くは、国で農蚕に従事するが、男子は旅役者を本業として、農業には従事しない。人形の方は大力屋座、福島座、金屋座の三座があり、今勢力があるのは、大力屋座で、金屋座は最も古いと言はれるが、今は振はず、福島屋座は、最も不振極めてをる。其の他岩井屋座と言ふのも名だけ残つて居るが、十年以上も遣はないと言ふ事で、隣村大幡村池永の人形と共に、今は、絶滅の有様である。北原の人形遣は、今は二十人程あつて、それ等人形座の人々は、半農生活で、毎年二ヶ月位家を出て、甲地から乙地へと人形芝居を打つて廻はる習慣で、地元としては、新曆の二月四日万年願として北原部落の氏

神、原田神社の境内の人形芝居専用の瓦葺の舞台で、公開張行を行ひ、旧正月には、多く中津で興行し、巡業先は、春、漁祭を行ふ本（注、福岡）県の漁村を打つて廻はる、築上郡から宗像、糟屋、糸島などの各地方である。秋には、大分県日田郡、玖珠郡方面を廻つて居る。北原の人形伝来に就ては、確な伝へはない。天保元年の衣装があると言ふが、それより余り遠くは廻られないものらしい。現在此等の座の所持してをる人形の頭は、四寸位の文楽式のもので、中には、文楽に入つて修行して、吉田の名乗りも、それから来たと伝へて居るものがある。人形の操法に就て、其の特殊のものとも言ふ可きは、ピンと称する二人遣の仕方、即ち、人形の左右の手と、頭を一人で遣ひ、足だけは別の人が遣ふと云ふ遣り方であるが、之も、元は三人遣である可きであるが、遣手不足で、已むを得ず此の策に出でたものであらう。現に築上郡角田村松江の人形などは同じ人形を一人で遣ふ窮策に出た例もある位である。

以上に挙げたいいくつかの調査報告は、目的や方法などの点では若干がある。しかしごく大ざっぱに人形座の変遷（表一）だけを見ても、明治初期の最盛期には九座あつた人形座がその後次第に減少し、昭和二六年の時点ではただ一つになったという全般的な傾向は明らかにみてとることができる。

三、注目を集めたはさみ遣い

ところで久多羅木（一九五三）の現地調査（既述）では、北原人形は「廃業」状態にあるものの、「毎年二月四日（中津地方の旧正月四日）、北原の氏神社において催されたる『万年願』の節、吉例によつて式三番叟を始めとして、一幕三幕が行われ来つてゐる」（久多羅木

一九五三、二二頁)という。万年願は奉納行事として重要視されており、北原人形が今日まで続いている理由の一つでもある。

北原人形はその後、万栄座(万年願が栄えるようにとの意がこめられているという)一座に編成しなおされ、万年願での奉納などの活動を続けていくことになるが、その中心となったのは中村浅之助である。明治一四年(一八八一)一〇月五日に北原村に人形遣いの子として生まれ、巡業に帯同されて育つうちに自然と芝居の世界に入ったという浅之助は、生前に「乳呑児の頃から父母につれられて興行のときは人形の首(かしら)や芝居衣装のはいった竹つづらの道具かごの中で寝かされ、遊ばされ、人形と共に自然に育つうちに九才頃より見よう聞きようでけいこ場に立ち、自然に人形を操るようになった」(島一九七六、九二頁)と回想している。その後若くして頭角を現し、自ら積極的に公演を行うほか、九州や山口県の人形座に向いて人形の指導をすることも多かったという(同、九二頁)。浅之助は昭和四三年(一九六八)に八七歳で没するが、役者村の昔ながらの修業をした最後の人形遣いだといえるだろう。

浅之助が人形遣いとして生きた七〇年以上に及ぶ期間のうち、修業を始めた明治二三年(一八九〇)頃からの数年間を除いたほとんどは、北原芝居が次第に勢いを失っていく過程と重なっている。しかし浅之助はその晩年に思わぬ脚光を浴びることとなった。人形芝居の研究者などから彼のはさみ遣いに目が向けられたのである。中でも東京・人形劇団ブーク(現代人形劇)の代表であった川尻泰司は浅之助を招いて、東京で昭和四〇年(一九六五)に『日本の人形劇・伝統と現代』第一回公演(文部省主催第二〇回芸術祭参加)を開催した。

これは北原人形芝居にとって初めての東京公演であったが、注目を集めたのは北原人形そのものというよりは浅之助のはさみ遣いである。上演されたのははさみ遣いのみで北原人形の本流である三人遣いはなく、また公演用のポスターでは「北原人形芝居」という文字より

も「中村浅之助」という文字の方がはるかに大きく目立っている。

はさみ遣いはその後昭和四七年(一九七二)、東京・国立劇場の第一四回民俗芸能公演『日本の民俗劇と人形芝居の系譜・古浄瑠璃系人形と特殊な一人遣い』(制作担当・西角井正大)に、「特殊な一人遣い」の一つとして出演し、二度目の東京公演を果たしている。すでに浅之助は亡く、弟子の古門政彦と池尻市松がはさみ遣いを披露した。

このように注目を集める一方、北原人形は深刻な後継者難から存続の危機に直面し、はさみ遣いの上演も途絶えた。その後上演組織が再編成されて状況は好転し、はさみ遣いも残された映像記録などから復元されて二〇〇一年以来再び万年願で上演されている。

四、はさみ遣い成立の背景

北原人形独自の操法であるはさみ遣いの位置づけや成立の事情については、確定的な資料が少ないだけにこれまでさまざま議論があった。たとえば川尻泰司ははさみ遣いを「碁盤使い」(川尻一九八六、口絵四三解説文)と呼び、昭和四〇年の『日本の人形劇・伝統と現代』公演パンフレットにもそのように書かれている。碁盤人形とは碁盤の上で人形を遣ったり、碁盤に腰をかけて人形を遣ったりするものだが、後者とはさみ遣いの遣い方が似ているところから川尻はそのように言ったものだろう。しかし碁盤人形とはさみ遣いの関係については、他には永田(一九六九、五二五頁)に「碁盤人形は：江戸の特殊芸のようにみえるが、北原でも碁盤に腰掛けて三番叟を遣ったことがあると言う。ただし、その伝統については聞かない」という文意をつかみかねる言及があるのみで、それを除けばはさみ遣いと碁盤人形との何らかの関係を示す資料や言い伝えはない。つまりはさみ遣いは碁盤人形とは直接の関係はないものと考えるのが妥当であり、「碁盤使い」という言い方もまぎらわしいので避けた方がよいと思われる。

さてはさみ遣い成立の背景については、北原の人形遣いの人数が減ったために、三人遣いの人形を一人で遣うように工夫したとする見方が大勢を占めている。そこで次に遣い方についてやや詳しくみてお



図1. 北原人形はさみ遣い (古門政彦)

こう。まず北原人形芝居の本流である文楽式の三人遣いは、中心となる遣い手である「主遣い」(北原での呼称は「心遣い」が人形の頭部と右手を操作し、それに左手を操作する「左遣い」(同じく「左手遣い」と、両足を操作する「足遣い」)が加わる。一八世紀前半の大坂でほぼ完成した操法(加納二〇〇七、五九三―四頁)であり、それが北原にも伝わったのである。

それに対し北原人形独自の操法である「ピン遣い」(二人遣い)と「はさみ遣い」(二人遣い)は、この三人遣いをより少ない人数で遣う試みから生じたものといえるだろう。

すなわちピン遣いは、人形の左手に特殊な道具を用いることで心遣いが人形の頭部と左右両手を操作できるようにしたもので、それに足

遣いが加わって二人で遣う。その道具のことを一般的には「弓手」というが、北原では「ピン」と呼ばれていたという(久多羅木一九五三、二二頁。永田一九六九、五二―五頁)。久多羅木(一九五三、二二頁)の北原での聞き取り調査によれば、このピン遣いは「北原人形劇団の創案になる」という。

はさみ遣いはピン遣いをさらに一歩進めて、人形の両足をも心遣いが操作するように改めたものである。人形の足は人形遣いの足指ではさめるように改良が加えられており、その結果人形の頭部および両手



図2. はさみ遣いの構造

両足の全てを一人で遣えるようになった。すなわちはさみ遣いは三人遣いを一人で遣うように工夫したもので、このような例としては他に、東京の車人形や大阪の乙女文楽があり、もとの一人遣いとは区別して「特殊な一人遣い」(永田一九七二)と言われることもある。

さて改めていうまでもなく三人遣いは極めて表現力に富んだ人形操法である。しかしその利点は表現技法にのみあるのではない。一体の人形を三人で遣うのは非効率に思えるが、このことにより上演しながら演者を育成することが可能となる。主(心)遣い、左(左手)遣い、足遣いという役割分担は単なる分業ではなく、修業の段階となつてきているのだ。

文楽座では、人形遣いとして加入した者はまず足遣い、その次に左遣いを担当する。足遣い、左遣いは中心となる主遣いの補佐役で、主要な登場人物の主遣いを任されるまでには、「足一〇年、左一五年」などといわれるほど長い年月を要するが、その間に人形遣いとしての技術のみならず、芝居に関わるありとあらゆることを体で覚えるようにして身につける（後藤二〇〇二、二八八―九頁）。すなわち三人遣いは、公演を続けながら次代の演者を育成する優れたシステムなのだ。

北原人形の修業過程はあまり明らかになっていないが、おそらく文楽と同じように先輩の補佐をしながら芝居に関することを身につけていくものであったろう。浅之助の修業を始めた頃の回想（前掲）や、古門政彦の「人形操り師も浄瑠璃を暗記しています。三味線が二バチちがっていても、すぐわかる。それだけ、体に叩き込まれている」（西日本新聞『芝居の村』一一、一九七五・一〇・三一）という言葉からもそれは窺うことができる。

北原人形のように職業として興行を行う人形座は、観客から高度な表現内容を常に求められ、しかも毎日のように公演を繰り返しながら次代の演者を育てなければならぬ。三人遣いはその二つの要求を同時に満たす優れた表現技法であり育成システムだといえる。したがって順調に興行を続けられている間は三人遣いを維持するはずであり、何らかの理由で維持できなくなった時に初めてピン遣いやはさみ遣いを消極的に選択することになるのだろう。北原人形が勢いを失って人形遣いの数が減るといふ状況はまさにそれに当たるといえるが、ピン遣いやはさみ遣いで公演を続けるということはそれまでの育成システムがうまく機能しなくなることもあり、人数を減らすメリットはあっても人形座にとってなるべく避けたかったに違いない。

さらに上演形態の面からいうと、ピン遣いとはさみ遣いの間には大きな断絶がある。三人遣いとピン遣いは共に、足遣いが人形の足を操作するため人形自体は宙に浮いており、同じ舞台上に立つことができ

る。それに対しはさみ遣いでは人形の足は舞台上に接しているため、三人遣いやピン遣いとは人形の高さが揃わず、同じ舞台上では共演できないのだ。したがってピン遣いは操法が完成すれば一体だけでも三人遣いに混じって興行に参加できるが、はさみ遣いはそれだけで興行しなければならず、そのためには操法を身につけた人形遣いが少なくとも数人は必要となる。はさみ遣いは、操法として完成してもただちに公演できるとは限らないのだ。

五、はさみ遣いの成立時期

はさみ遣いが成立した時期についてはこれまで、寛政二年（一七九〇）という説と明治三〇年（一八九七）頃という説が出されている。寛政二年説は比較的新しく、管見の限りでは昭和五三年（一九七八）二月四日の万年願のパンフレットに掲載された文章がもつとも早い例である。ただこの説については根拠となる確かな資料が示されていないため、信憑性は低いと判断せざるを得ない。

明治三〇年頃に成立したと主張するのは永田衡吉（一九七二、六頁。一九六九、七九頁）で、「明治四十二年の北原記録には：一人遣いの人形座として坂井座（吉田民吉）の名がみえる。明治三十年頃に創案した操法といわれ、改良づかい」と呼ばれた。朝鮮・満州まで公演して廻ったという」（永田一九七二、九頁）とする。すでに第二章で述べたように永田は「明治四十二年の北原記録」の典拠を示していないばかりか、引用の正確性に疑問も残る（ついでにいえば、引用部分の次の「北原一人遣いの操法」から始まる段落には混乱が多い上に明らかでない誤りも含まれており、注意が必要である）。しかしたとえ正確だとしてもこの引用文中の「一人遣い」ははさみ遣いとは限らず、全く別の一人遣い操法の可能性も十分にある。明治四二年にはさみ遣いがあったという根拠とはいえないだろう。はさみ遣いの成立時期につ

いては改めて検討する必要がある。

そこではさみ遣いの成立事情を知る上で重要な、古門政彦の証言を紹介したい。古門は浅之助と長く行動を共にし、また自らもさみ遣いの名手であったが、昭和五〇年（一九七五）に西日本新聞の連載企画『郷土の記憶』の一シリーズとして北原人形を取り上げた『芝居の村』（金子編集委員）の署名入りで一〇月一七日から十一月四日まで全二一回の連載。切り抜き帳『北原人形芝居』が大分県立図書館郷土資料室に所蔵）には、次に掲げるように、彼への聞き書きが含まれている（『芝居の村』一一、一九七五・一一・一）。

古門（政彦）の記憶によると、古門が中村浅之助といっしょに巡業していたころ、ハサミ遣いをやっている人はなく、この芸は浅之助の工夫であった。という。一座の数が十六、七人であったころには、その必要もなかったわけで、六、七人という人数に減ってきたとき、一種の必要性に迫られてひとり遣いにとりかかった色彩が強い。（中略）

浅之助がハサミ遣いを会得したのは、三十代後半である。古門の思い出のなかにあるのは、そのころ、旅先の宿泊地で、夜半の一時ころに芝居を打ち上げて、寝もやらず工夫を凝らしていた浅之助の姿であった。あるいは、舞台がはねての帰途、古門に『きょうのところは、こういうふうにはやらにゃあ』と説明する浅之助のことばであった。

古門はいう。

『自分の五体を存分に使うのがコツですが、人形の弓手（ゆんで・左手のこと）の使いようがポイント。人形の右手が三回動くときに、左手が二回は動かないと、バランスがとれない。その工夫を彼は懸命になってやっていたね』

そういう古門の手足をよく見ると、親指が極端に太く、扁平

になっていたのであった。人形遣いの労働の激しさ、修練の痕跡である。

すなわち古門によれば、はさみ遣いは浅之助が独自に編み出した操法であり、それが完成したのは、明治一四年（一八八一）生まれの浅之助が三〇代後半、すなわち大正期中頃（一九一〇年代後半）のことだというのだ。これは明治二七年（一八九四）生まれの古門が、浅之助に誘われて一八歳、すなわち明治四五／大正元年（一九一二）に人形の道に入った六、七年ほど後のことである。浅之助を師匠とし、一緒に巡業に回った古門の記憶は具体的で信頼できると思われる（もつともこの証言だけでは、浅之助以前にはさみ遣いがなかったとまではいえないが）。

さらに第二章で引用した平井武夫による北原人形の調査報告のうち、操法に関する部分を再掲しよう（平井一九三四、三〇頁）。

人形の操法に就て、其の特殊のものとも言ふ可きは、ピンと称する二人遣の仕方、即ち、人形の左右の手と、頭を一人で遣ひ、足だけは別の人が遣ふと云ふ遣り方であるが、之も、元は三人遣である可きであるが、遣手不足で、已むを得ず此の策に出でたものであらう。現に築上郡角田村松江の人形などは同じ人形を一人で遣ふ窮策に出た例もある位である。

これは「数年来の調査簿を整頓」（前掲）して昭和九年（一九三四）にまとめられたもので、昭和〇年代後半に行った調査の結果と考えられる。古門がいう、浅之助がはさみ遣いを完成させたおおよそ十数年後のことだ。ただし平井は、その頃北原にはピン遣いはあるものはさみ遣いは行われていないという。また興味深いのは、「（福岡県）築上郡角田村松江の人形」で一人遣いが行われていたという記述だ。

この人形座については別項に次の解説がある(平井一九三四、三一頁)。

松江の人形座は：同地七拾翁の話に：中津の人形を習つたのは、凡そ、今から、五十年程前であつたとか。(中略)人形遣としては、重なる者は六、七人であつたものだが、手不足の場合は一、二人中津の北原から、臨時雇つた事も記憶してゐる。今は、すつかり衰微して、四、五年この方全くやらない。

(中略)手不足勝の、此の地の人形座は、三人遣の人形を山車の上で一人で舞はす事があつて、其の場合は、人形遣は坐つて、己の足に人形の足を結び付けて、人形の足の動作を見せ、両手で、頭左右の手を動かす事が多かつたと言ふ事である。是は、中津人形のピンの今一段退化した形で、やがて武蔵の車人形の発生源と同一轍とも見られるものである。

松江の人形座の一人遣いはピン遣いの足を人形遣いの足に結びつけて遣うもので、はさみ遣いの一種だといえる。それは遅くとも昭和初年には行われていたらしい。

平井の報告によつて次の二つのことがわかる。一つめは平井の調査時に北原ではピン遣いは行われていたが、はさみ遣いは目立って行われていなかったこと、二つめは昭和初年に素人の人形座ではさみ遣いが行われていたことである。

まず前者について検討しよう。すでにみたようにピン遣いは三人遣いと同じ舞台に立つことができる。すなわち左手の動きに制約があるピン遣いも、動きの小さい人物を担当すれば通常の演目で三人遣いに混じつても無理はないはずであり、そのような上演方法が常態化していたことも十分考えられる。それに対しはさみ遣いは三人遣いとは同じ舞台に立てないため、はさみ遣いのみで舞台を構成する必要がある。それにははさみ遣いができる人形遣いが少なくとも数人は必要

で、しかも動きに制約のあるはさみ遣いにふさわしい演目を選ばなければならぬ。これらの条件を満たすことは現実的には難しく、せいぜい一部の演目のみをはさみ遣いで上演するにとどまっていたのではないだろうか。

これらのことからはさみ遣いは操法として完成しても、北原人形の間ではそれほど広まらなかつたのではないかと考えられる。じつさい浅之助のはさみ遣いが確実に行われていた戦後になされた久多羅木(一九五三、二二頁)の調査でも、ピン遣いの記述はあるもののはさみ遣いには言及されていない。平井の調査に引っかけなかつたのも無理はないだろう。

第二の点について、素人がはさみ遣いの操法を考え出すことは技術的にまず不可能だと思われる。この人形座は北原に指導や手助けを頼んでいるため、はさみ遣いも北原に教わつたと考えるのが自然だろう。九州の人形座に向いて指導をすることが多かつた(既述)浅之助自身のはさみ遣いを教えた可能性も大いにあるのではないだろうか。以上のように古門の証言と平井の調査から、浅之助のはさみ遣いは、大正期の中頃(一九一〇年代後半)に彼自身によつて完成され、北原で広く行われるには至らなかつたが、昭和初年には北原の指導を受けた素人の人形座で上演されたことがある、とわかるのだ。

おわりに

はさみ遣いの名人として知られた晩年の姿から、浅之助は三人遣いとは異なる独自の道を志向していたという印象を持たれがちだ。しかしそこには、若くして名を揚げた三人遣いの巧者が、北原人形の退潮によりはさみ遣いに専念せざるを得なかつたという側面があることを忘れてはならない。次に掲げる有名なエピソードからも、浅之助自身ははさみ遣いを、むしろ三人遣いの延長と意識していたように思われ

る(西日本新聞『芝居の村』四、一九七五・一〇・二二。島一九七六、九九頁にも同様の記述あり)。

戦前、中津市内に蓬萊(ほうらい)館(注、正しくは蓬萊観)と呼ばれる芝居小屋があった。そこへ大阪の文楽がかかったとき、浅之助は、ふるしきに人形を包んで、吉田文五郎をたずねた。文五郎は、当時、文楽の人形遣いで名人といわれていた人であったが、浅之助は、つぎのようにいって、その前で人形を操ったのである。

『あなたは日本一の人形遣い、わたしはしろうとだが、文楽が三人で扱う人形を、わたしはひとりです。文楽がこの操法でやれば経費も安くてすみ、興行もしやすかろうと思う。参考までに見てもらって、あとでしろうと芸だと笑ってください』
浅之助の操りを見終わった文五郎は『いや、しろうとどころではない。みごとな人形遣いだ』と語った、という。

また晩年の浅之助は時代の動きに取り残されてひっそりと暮らしているというイメージで語られることも多いが、若い頃にはそれとは裏腹に、衰勢を何とか挽回しようとする努力を怠らなかつたようだ。実の娘に浄瑠璃を習わせて万年願に出演させたことはその一例である。古門政彦の「腕力の強いところ」を見込んで、農業を営んでいた彼を人形芝居の世界に誘ったのも浅之助だったのだ(西日本新聞『芝居の村』一二、一九七五・一一・一)。はさみ遣いの考案もそうした試みの一つだったといえるだろう。

そして浅之助ははさみ遣いというアイデアを現実のものにするために必要な人形遣いとしての高い能力と、高度な技術の両方を持ち合わせていた。役者村・北原には人形芝居に関する技術が揃っており、浅之助もまた「人形の首を彫ったり、衣装や小道具を修理」(島一九七

六、九二頁)することなどお手の物だったのだ。

すなわちはさみ遣いは、役者村としての北原が生んだ最後の人形遣いである浅之助が、役者村での三人遣いの修業を通して身につけた能力や技術を最大限に活用して作り上げた操法だといえるだろう。

文献

- 加納克己 二〇〇七 『日本操り人形史―形態変遷・操法技術史』八木書店
 神田由築 一九九九 『近世の芸能興行と地域社会』東京大学出版会
 久多羅木儀一郎 一九五三 『北原芝居沿革考』『北原芝居 無形文化財第一集』大分県教育委員会、三―二二頁
 後藤静夫 二〇〇二 『文楽・人形浄瑠璃の現在―その多重媒介性を考える―』、『人文学報』八六、二八一―二九三頁
 川尻泰司 一九八六 『日本人形劇発達史・考』晩成書房
 島通夫 一九七六 『北原人形芝居おぼえがき』、『大分県地方史』七六、八七―一二一頁(同タイトルで一九七〇―一年、『邪馬台』第一四―一七、二二号に連載されたものの改稿)
 永田衛吉 一九六九 『改訂日本の人形芝居』錦正社
 永田衛吉 一九七二 『特殊な一人遣い人形芝居―車人形・北原一人遣い・乙女文楽―』、『日本の民俗劇と人形芝居の系譜・古浄瑠璃系人形と特殊な一人遣い』国立劇場第一四回民俗芸能公演パンフレット、六一―九頁
 西村秀一 一九九六 『北原歌舞伎の興行―日記明細録を中心に』、『大分県立宇佐風土記の丘歴史民俗資料館 研究紀要』九、六五―八四頁
 半田康夫 一九五三 『北原芝居の民俗学的考察』、『北原芝居無形文化財第一集』大分県教育委員会、二二―三〇頁
 半田康夫 一九六一 『傀儡子から役者へ―豊前北原芝居の研究―』、『大分大学学芸学部研究紀要人文・社会科学A集』一(一〇)、八三―一三〇頁
 平井武夫 一九三四 『福岡県郷土芸術「民間演芸」の巻二』福岡県(復刻は、一九六八『福岡県郷土芸能』福岡県文化財資料刊行会)

大阪交樂座人形淨瑠璃

文部省推薦
いよく輝やく国粹藝術

昨年九月御當市御目見得の際絶大の讃辭を賜り不朽の大藝術を激賞を蒙りたる文樂座が

文部省推薦 記念第一回公演

豊竹古鞠大夫を始め若手粒よりの

文樂隨一の巨頭

人形 吉田文五郎 外人形連中總動員の大一座

上 演 狂 言

- 第一 戀女房染分手綱 重の井千代の段
- 第二 戀飛脚大和往來 新口村の段
- 第三 菅原傳授手習鑑 寺子屋の段
- 第四 鷗山古跡の松 中將堀曾良の段
- 第五 ひらかな盛衰記 松石軒内より 通福迄
- 第六 攝州合邦辻 合邦内の段
- 第七 久松新版歌祭文 野崎村の段

今日より
御徳用で御便利で良き席の得られる
お座席の豫約
を始めます

甲一席 金二圓五十錢を豫約に限り
金二圓三十錢に割引
御一人にて中申せ文樂座持参いたしませ

六月十日開演 (土日間限り)
午後三時開幕 (土日間限り)

中津市 蓬萊觀
電話三一五番

鶴澤	豊野	豊竹	豊竹	豊竹	豊竹	豊竹	豊竹	豊竹	鶴澤	鶴澤	鶴澤	鶴澤
重造	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫	太夫

念 追 文 樂 座 大 各 演 開 夫 夫 曲 秘 盡 の 語 若 の 物 三 味 線 の 技 妙 輝 然 耀 舞 臺 國 舞 臺

目 見 得 狂 言



日本の誇り、世界に響く国粹藝術の華
文部省推薦の
光栄と記念すべき
文樂座人形淨瑠璃の開演

入場料
甲一席 金四圓半
乙一席 金一圓
三席 金半圓

第七	第六	第五	第四	第三	第二	巻頭
久松新版歌祭文	攝州合邦辻	ひらかな盛衰記	鷗山古跡の松	菅原傳授手習鑑	戀女房染分手綱	戀飛脚大和往來
野崎村の段	合邦内の段	松石軒内より	中將堀曾良の段	寺子屋の段	重の井千代の段	新口村の段

念 追 文 樂 座 大 各 演 開 夫 夫 曲 秘 盡 の 語 若 の 物 三 味 線 の 技 妙 輝 然 耀 舞 臺 國 舞 臺

念 追 文 樂 座 大 各 演 開 夫 夫 曲 秘 盡 の 語 若 の 物 三 味 線 の 技 妙 輝 然 耀 舞 臺 國 舞 臺

念 追 文 樂 座 大 各 演 開 夫 夫 曲 秘 盡 の 語 若 の 物 三 味 線 の 技 妙 輝 然 耀 舞 臺 國 舞 臺

念 追 文 樂 座 大 各 演 開 夫 夫 曲 秘 盡 の 語 若 の 物 三 味 線 の 技 妙 輝 然 耀 舞 臺 國 舞 臺

図 3、 4. 昭和10年 (1935) 6月10日に中津市蓬萊觀で行われた大阪・文樂座の公演チラシ (2枚とも同一公演のもの。筆者蔵)。吉田文五郎の名前も見える。