

猿倉人形芝居

Sarukura Puppet Theater

稲 雄次

- ①歴史
- ②操法
- ③構成
- ④考察

【論文要旨】

江戸時代中期から盛んになった人形芝居は、文楽・人形浄瑠璃として今でも国立文楽劇場（大阪・日本橋）で演じられている。それは集団伝統の伝統芸能として、その伝え継ぐ姿勢がハッキリと確立されているからである。民俗の変容が叫ばれている昨今、人形芝居というものを素材にして、その集団的、組織的な伝承文化と、個人的、非組織的な伝承文化の比較をこころみてみた。

本稿では、いかに個人の伝承が弱いものであり、一過性的なものであるのかを説こうとしているのが主旨である。

猿倉人形芝居は池田与八が考案した一人遣いひとりつかの人形芝居である。いわば江戸時代で完成された三人遣いさんにんつかの人形芝居の文楽から派生したものである。徹底的に文楽と反対の志向を採用した。それは文楽が定住的、歌舞伎的要素をとるのに対して猿倉人形芝居は、巡回・移動、野趣で土俗的方向へと走って行った。その最も決定的な違いが人形操法の「手妻遣いてづまつか」であった。この手妻遣いで当時の活動写真（後の映画）と対抗したのであった。この手妻遣いは、手品と同じであり、電光石火のごとく瞬間の早技が勝負であった。そして、次々と新しい技法を開発しなければならなかった。継続的に新しい操法を発明しなければ自然淘汰されてしまう世界であった。猿倉人形芝居は、文楽の集団的、伝統芸能の道ではなく、逆の道を歩んだのである。

創始者である池田与八は猿倉人形芝居の将来を見据えていたのである。早々と隠居して、飴売り屋に転じたのである。猿倉人形芝居を歴史、操法、構成、考察から論じ、一人遣いの人形芝居の伝承文化の個人について芸ということについて論じたものである。

①……………歴史

猿倉人形芝居の創始者は池田与八（1858—1928）である。与八は安政5年（1858）11月17日に鳥海町百宅字境堂の池田与左衛門とキンの長男として生まれた。生後まもなく父が破産して死亡した。母は百宅字高野台の金子久四郎と再婚した。そのために、池田家の分家の百宅梵天野3番地の池田六蔵とキクノの三男として育てられた。幼時より普通の子とは異なるものがあった。少年時代より暇さえあれば裏山へ上って横笛や尺八の楽器の稽古に熱心で、流行唄を歌ったり、やがては三味線まで覚える大人顔負けの器用さはまさに芸人肌であった。音楽に凝ることは孤独で身を慰めていた⁽¹⁾のであり、芸に対する感性はここから培われたのかもしれない。

農作業にはほとんど身を入れず音楽や芸に凝る毎日であった。17歳の頃、与八は本荘へ鱒を買いに出掛けた。途中、宿泊した由利町西滝沢上新条部落の中泊まり屋という小さな宿の隣部屋に泊り合わせた飴売り父娘の芸を見た。本荘や鳥海山麓の村々を廻っていた関東の飴売り父娘の芸に興味をしめした。60歳ぐらいの老父の手による人形の振りに合せて、17、18歳のきれいな娘が八木節を歌っている光景に感動し、その場で人形操りと囃子唄を習った。父娘より手解きを受けた与八はたちまちこれを習得し、村へ帰ってから風呂敷を幕の代りにして、手作りの人形を操りながら唄を歌って子供らに披露したという⁽²⁾。

当時、平鹿郡雄物川町薄井からも通称「薄井の倉^{うすいくら}」という飴売りが流して来ていた。胸に人形箱を首から掛けて、家々を訪ね歩き、子供の遊んでいる場所や泊った農家で人形寸劇を見せるのがこの飴売りの商売だった。そして、与八はこの薄井の倉と村を出て横手の興行師吉田一家の身内となってその一員になり、巡業して歩き廻った⁽³⁾。

「百宅の村人の語るところによれば、飴売り父娘を再び訪ねて飴売りの手伝いをしたり、本荘付近で洋傘張りをしたり、虚無僧姿をして尺八を吹いて秋田、山形、宮城方面を廻って」歩いたとい⁽⁴⁾う。

また、一説によれば、横手の興業師山崎清兵衛を通じて金沢の嘉七という芸人の人形踊りを真似たとか、蟹沢の某の口説き節の人形踊りを模倣したとも伝えられている⁽⁵⁾。

異父弟の金子磯次の覚書帳によれば次のようにある。

「明治8、9年頃、与八逃亡、平鹿郡横手町山崎、高橋岩太郎という秋田九郡の興業師、親分の子分となり、それより岩手、青森、宮城、福島と駆け廻り、明治14年頃、天晴れ独立の人形踊りの興行人となり、弟子の一家人連れ立ち巡業中、北海道能石岩在平田内より女を連れ16年9月帰宅した。6、7年巡業し、兵隊調べもそのままにしてあるいたが17年5月12日近衛歩兵連隊に選抜せられ、東京竹橋に入営その際女をば北海道の女の故郷までの旅費と衣類を添え、秋田土崎港より出発させた⁽⁶⁾」。

村の戸籍帳によれば、池田与八の項には次のように記載されていた。

「明治10年6月10日脱走、明治16年10月24日帰村⁽⁷⁾」。

つまり与八は19歳から26歳までの消息が不明であった。帰郷の際には弟子や囃子方を連れてきた。与八の芸は上達し、彼の創案の人形芝居を見た村人はその才能と、成功とを誉め称えたのであ

る。

明治17年(1884)5月12日、帰郷した与八は、6年間の徴兵忌避の罰で抽籤なしで東京麹町竹橋の近衛歩兵連隊に入営した。芸能好きの与八は軍務のかたわら暇さえあれば浅草の興行場に足を運んだ。そして、片っ端から見世物小屋を覗いて歩いた。特に与八の目を見張らせたものは浅草の吉田文楽座であった。そして、その楽屋に出入りした。自分の考案した人形操りと文楽とを比較して芸を磨いた。明治19年(1886)8月、近衛歩兵連隊を除隊した。帰郷にあたって吉田文楽一座では与八創案の「はさみ式指人形二体一人遣い」の人形芝居が評価されて吉田という芸名を許されたという。除隊後の様子を金子磯次の覚書帳は次のように描写している。

「明治19年8月除隊して故郷にかえる途中東北線なる粕壁駅にて大病に罹り大難の折、千葉県下総岡田郡豊岡村、染谷キクという女芸人、看病に預りその情義のためついに夫婦となり、男子まで設けたが、その後故あって離婚した。この男子定吉という、芸が達者であったが明治38年19歳で死亡した。」⁽⁸⁾

帰郷の途中、池田与八は芸能の修業で約8年間、千葉や茨城に住みついていた。明治20年(1887)には女芸人染谷キクとの間に定吉が生まれており、キクと離婚してその後、茨城県新治郡荊崎村の大山彌五衛門二女サトを女房とし、長女つい(ツネ)も生まれている。この頃から芸名を吉田若丸と称して関東、北越を巡業した。この大山サトとも明治28年(1895)に離婚している。この間、茨城の縫左衛門から人形操法を伝授されてもいる。⁽⁹⁾

修業時代を終えて故郷に帰った与八は、再び、人形芝居の公演に夢を馳せた。そして、鳥海町直根字猿倉の三味線名手の真坂藤吉(1873—1943)と同町笹子字天神の文芸講釈と脚本作りの才がある丸田今朝造(1874—1943)を一座に加えて人形芝居の巡業に励むことになった。猿倉人形芝居が完成の域に到達するのは明治30年代と見るのが妥当である。

池田与八は人形操作と囃子、真坂藤吉は三味線と声色に優れて興業的才能に秀でて、丸田今朝造は脚本作りの才能があった。一座を組んで本格的巡業をし、秋田・山形両県を中心に興業的人気と芸人としての自信を得た三人は、各々独立して一座を結成して全国巡業を目差すことになった。そして、池田与八こと吉田若丸は、真坂藤吉と丸田今朝蔵とに太夫名を称させて吉田勝若と吉田小若として弟子入りを許可している。この時、池田与八44歳、真坂藤吉29歳、丸田今朝蔵27歳であった。

明治末期から昭和初期まで日本全国各地、遠く満州、朝鮮、樺太まで巡業した。全盛期には各都市での祭典興業に「仮設興業」「高松興業」などと称する大仕掛な仮設舞台興業を行うなどの移動劇団として成長発展した。東北各地では盆、正月、春秋の鎮守社祭典などの野外興業の他にも山間の村々の民家の座敷で庶民芸能の娯楽として定着した。

人形芝居の名称は、太夫の与八から取った与八人形と呼ばれていた。座が増えて、その太夫の出身地名から秋田人形、矢島人形、百宅人形、猿倉人形、吉田人形、桜橋人形、野中人形、秋田文楽、猿倉文楽などといった。活動写真が出現してからそれに対抗して活動人形、劇動人形などとも呼ばれた。現在の猿倉人形芝居は、二代目の真坂藤吉(吉田勝若)の出身地名を受継いだものであるが、実は目覚しい活躍をしたファンの愛称が、「猿倉!!猿倉!!」であった。⁽¹⁰⁾

与八の一番弟子は真坂藤吉(吉田勝若)である。藤吉は明治6年(1873)3月10日に鳥海町直

根字猿倉の真坂弥七郎とセンの四男として生まれた。猿倉は近くに湯ノ沢温泉という湯治場があり、昔から芸能の盛んな地域であった。猿倉番楽もあり、民謡や手踊りなどの伝統芸能もあった。藤吉は小さい時分より唄の才能に恵まれ、江戸で修業した三味線の祖、同町笹子字平ノ沢出身の佐藤村之一（1826—1896）流の継承者でもあった。唄と三味線の旨さは抜群で、人形芝居の囃子方の役割は高まった。ファンも多く、客は「猿倉、猿倉」と連呼した。大正期末の池田与八引退後は人形遣いも第一人者となった。巡業中に、羽後町三輪字野中の鈴木祐次と養子縁組し、その四女ウンと結婚して鈴木を名乗った。

与八の二番弟子は丸田今朝造である。明治7年（1874）12月23日、鳥海町笹子字天神の丸田松太郎の長男として生まれた。幼くして母と死別したが家業に専念せず、読み書き算盤に優れた少年であった。唄や三味線にも興味をもち、与八の一座に入ってから講談本からの脚色や人形芝居の台本づくりに才能を発揮した。また、演出にも優れ、弁もたつた。猿倉人形芝居が完成したのはこの三人によってである。

猿倉人形芝居の創始者池田与八は大正末期に巡業はやめて本荘市田町に家を借りて夫婦だけの隠居暮らしをし、傀儡子姿で街頭で飴を売って歩いた。与八は47歳の明治36年7月15日に鳥海町笹子字下野の鈴木利七の二女鈴木サン子と正式に婚姻していた。サン子は16歳年下の明治6年10月20日生まれであった。唄が上手で人形甚句を得意とした。サン子は子を生まなかつたので異父弟金子磯次の二女コユキを養女とし、斎藤永三郎三男万七を婿とした。晩年は吉田金盛こと金子末次を最後の弟子として人形や道具の一切を譲って芸道の後継とした。昭和3年（1928）12月20日に70歳を一期として他界した⁽¹⁾。

猿倉人形芝居は池田与八（吉田若丸）を創始とし、真坂藤吉（吉田勝若）と丸田今朝蔵（吉田小若）が弟子として加わり、各々芸の妙技を発揮した。その隆盛時代は三者三様で独立して一座をもって興業した。そして、多くの弟子を養成し、その中から多くの太夫が独立していった。しかし、猿倉人形芝居は全国的人気を博していき、その中で、師匠と弟子の間、弟子同士の間で相剋と対抗が深刻であった。これは発展しすぎて営業が競合した結果でもあった（図1を参照）。昭和初年になると移動劇団を組織する巡業者も多くなり、劇団、楽団、歌舞伎、浪曲、神楽と入り込んできた。人形芝居の座も次々と増えた。吉田勝若（真坂藤吉）と吉田小若（丸田今朝蔵）の他に、吉田清若（小野寺伝太郎・山形県飽海郡遊佐町）、吉田重若（柴田重蔵・雄勝郡羽後町三輪字野中）、吉田秋若（佐藤重太郎・雄勝郡雄勝町秋ノ宮）、吉田豊若（大友豊治）、吉田利若（三浦米造・由利郡由利町前郷）、吉田京若（木内勇吉・由利郡矢島町）、吉田千代勝（杉淵喜代三・北秋田郡合川町）、津盛柳太郎（鶴岡市民俗出羽人形座）、佐々木兼松（仙北郡南外村外小友）の桜橋人形芝居、柴田長之助（平鹿郡平鹿町醍醐）、吉田京楽（山形県最上郡・斎藤朝治と妻マツエ）、吉田金盛（金子末治・新庄市）、佐藤三津盛（盛岡市）、佐藤三太郎（盛岡市）、兵藤春若（兵藤春吉）などが座を設けていたのである。

このように猿倉人形芝居は、大正期から昭和期にかけて隆盛し、最盛期には20以上の座が全国各地で小屋掛をしたり、巡業したりした。しかし、戦時中の統制と戦後の混乱の中で解散や廃業をよぎなくされた。与八の弟子の真坂藤吉も丸田今朝造も昭和18年（1943）に相次いで死亡している。戦後は大衆娯楽が映画、そしてテレビに移り、人形芝居の活動は下火となり、多くの座が小屋

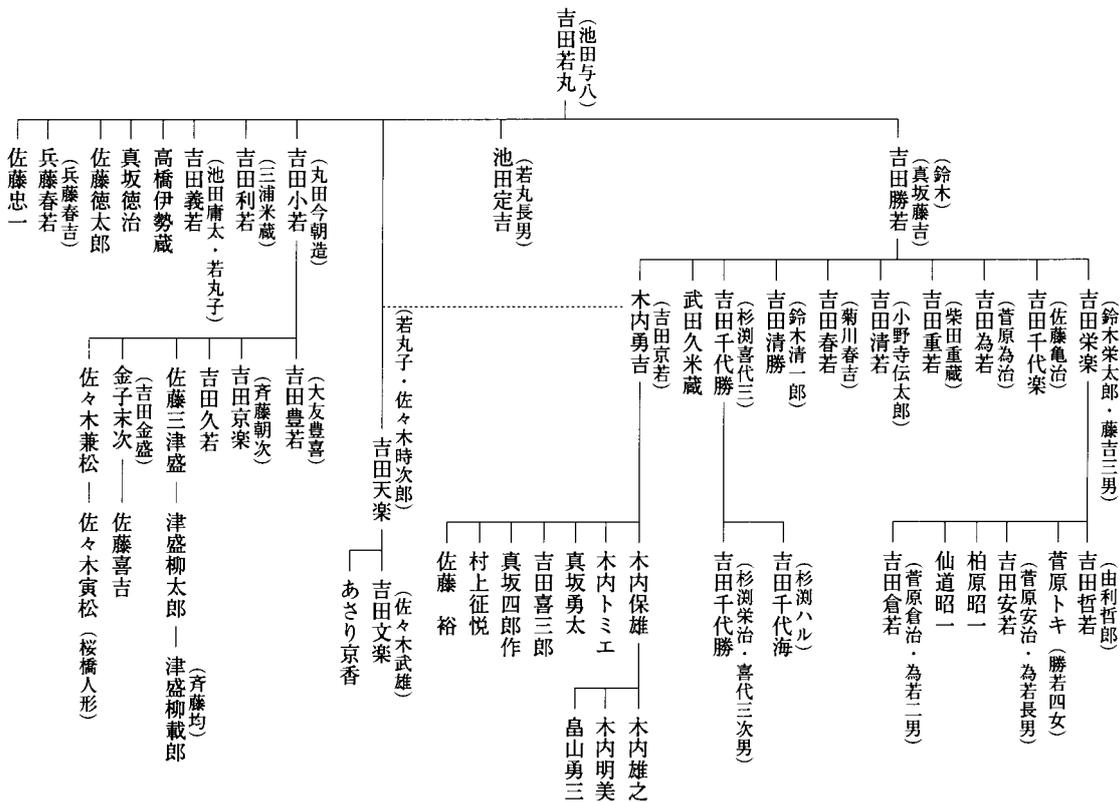


図1 猿倉人形芝居系譜（『猿倉人形芝居』『野中猿倉人形芝居の記録』『猿倉人形芝居木内勇吉一座』より一部補足して作製）

を畳んだり、消滅していった。

戦後、芸能文化は変質し、祭典行事は著しく減少した。町内会、自治会、青年会、婦人会などの地域共同体連携の縮小によって公演や巡業の基盤が大きく後退した。さらに、戦後の日本映画界の全盛期が人形芝居そのものに大きく影響を与えた。加えて、大衆娯楽は映画からテレビに移り、人形芝居は完全に不振となり、ほとんど顧みられなくなった。

だが、秋田県内では帰農した太夫の中に、生業の傍らで猿倉人形芝居を守り続けていた人々があった。その人とは、創始者池田与八と二代目真坂藤吉に師事した本荘市の木内勇吉、前半を藤吉と後半を木内勇吉の指導を受けた合川町の杉淵喜代三（吉田千代勝）、二代藤吉の子息である羽後町の鈴木栄太郎（吉田栄楽）の三座である。⁽¹²⁾

地方の人形劇の発掘に力を尽した劇団ブークの指導者川尻泰司の企画によって昭和45年（1970）、「日本の人形劇伝統と現代」第4回公演に吉田千代勝一座が出演した。続いて昭和47年（1972）9月には、フランスのシャルルにおいて、第11回ウamani（国際人形劇連盟）大会と国際人形劇フェスティバルに吉田千代勝、千代海夫妻が招待されて出演した。昭和48年（1973）6月、東京国立劇場第17回民俗芸能公演に再度招かれて、木内勇吉と吉田千代勝が合同出演した。これらの実績評価と保存継承を目的として、三座の地元の保存会の協力にもよって、昭和49年（1974）に秋田県無形民俗文化財に指定されたのである。さらに、平成8年（1996）には国の記録作成の措置を講ずべき無形民俗文化財に選択されたのである。

②……………操法

人形芝居の前提となる人形技は、大陸から伝わった散楽、傀儡の影響があるといわれている。この傀儡人形は遊芸や大道芸として地方に流布分散され、手遣い技として人形を動かして見世物とする手妻人形に発展した。江戸時代に入ってから竹本義太夫が大坂の竹本座のからくり人形芝居が人気を博して上方から江戸にも広まってきた。元禄時代には浄瑠璃作者の近松門左衛門、三味線の竹沢権左衛門、人形の吉田三郎兵衛の活躍により、竹本座と豊竹座の競り合いにより人形浄瑠璃の全盛期を迎えた。人形の裾から手を入れて、片手でゼンマイや差し金などの仕掛で人形の顔や頭・目・口などを動かすなどの工夫も取入れられ、演技、操法はさらに進化して三人遣いの浄瑠璃芝居の文楽人形にまで大成した。

傀儡人形には傀儡子、かいらいしが人形技や芸を所有した。集団で移動生活をしながら人形技を身につけ、たしなむ者が出現し、傀儡集団は鎌倉時代に各集団が職能別に分散分化し、室町時代に入って専門の手くぐつとも呼ばれた。手くぐつは当時流行の猿楽能や曲舞を導入摂取し、娯楽芸能を志向するようになった。琵琶法師や説教師が伝えた語り芸と連携して後世の人形浄瑠璃の形式に基礎的役割を果すことになる。

人形を操って演じる芝居は操人形芝居とされた。人形の操法は観客に見えないように舞台の高所より多くの糸をたらし、その糸を巧みに操って演ずる糸操りであった。これを南京操りともいった。また、糸の代りにゼンマイ（発条）、砂、水を使って人形を操る仕掛からくりも考案された。さらに、これらの操法から発展して手で操る手遣いも出てきた。糸操りや仕掛からくりの起源は明らかではないが、傀儡子の奇術から生じたと考えられている。

江戸時代になると、操人形が芝居興行として盛んになるのは浄瑠璃、説教節、草子ものと結合するからである。糸操南京操人形は歌舞伎の舞台でも演じられたが、その後衰退し、人形座からも姿を消し、江戸時代後期には寄席や見世物小屋で上演され、また、地方へ分散したり、遊芸として流布していき、その芸統は各地に残ることになっていった。

一方、からくり芝居は竹田出雲の経営によって竹本座全盛時代を生んだ。しかし、このような仕掛からくりによる人形操法は、個々の人形の内部構造に摂取され、特に人形の頭部が極めて巧みな仕掛で操られるために、人形1つを動かすのが1人から3人に増員するようになった。こうして、すべての人形操りはからくり人形から手遣い人形に変化していった。

日本の人形浄瑠璃芝居はこの手遣い人形になってから舞台芸能として発展した。この舞台人形芝居としての浄瑠璃人形すなわち文楽人形は、^{かしら}首、胴、手、足の部分から構成されている。首は作品に登場する配役の性格によって異なる。胴は肩板と腰輪からなって、肩板の両端に手と足を紐で結びつけられている。初期には裾の下からの突っ込みの一人遣いであったが、やがて背中からの差し込み使いが行われ、さらに工夫されて三人遣いが完成された。

三人遣いは、^{おも}主遣い、左遣い、足遣いの3人が一体の人形を動かして演ずる操法である。主遣いは、人形の胴の後の帯のところから左手を入れて胴串を握り、引栓や仕掛糸を指で操作し、首、眉、目、口を動かすのである。同時に右手で人形の右手を使う。左遣いは、人形の左手の差し金を右手

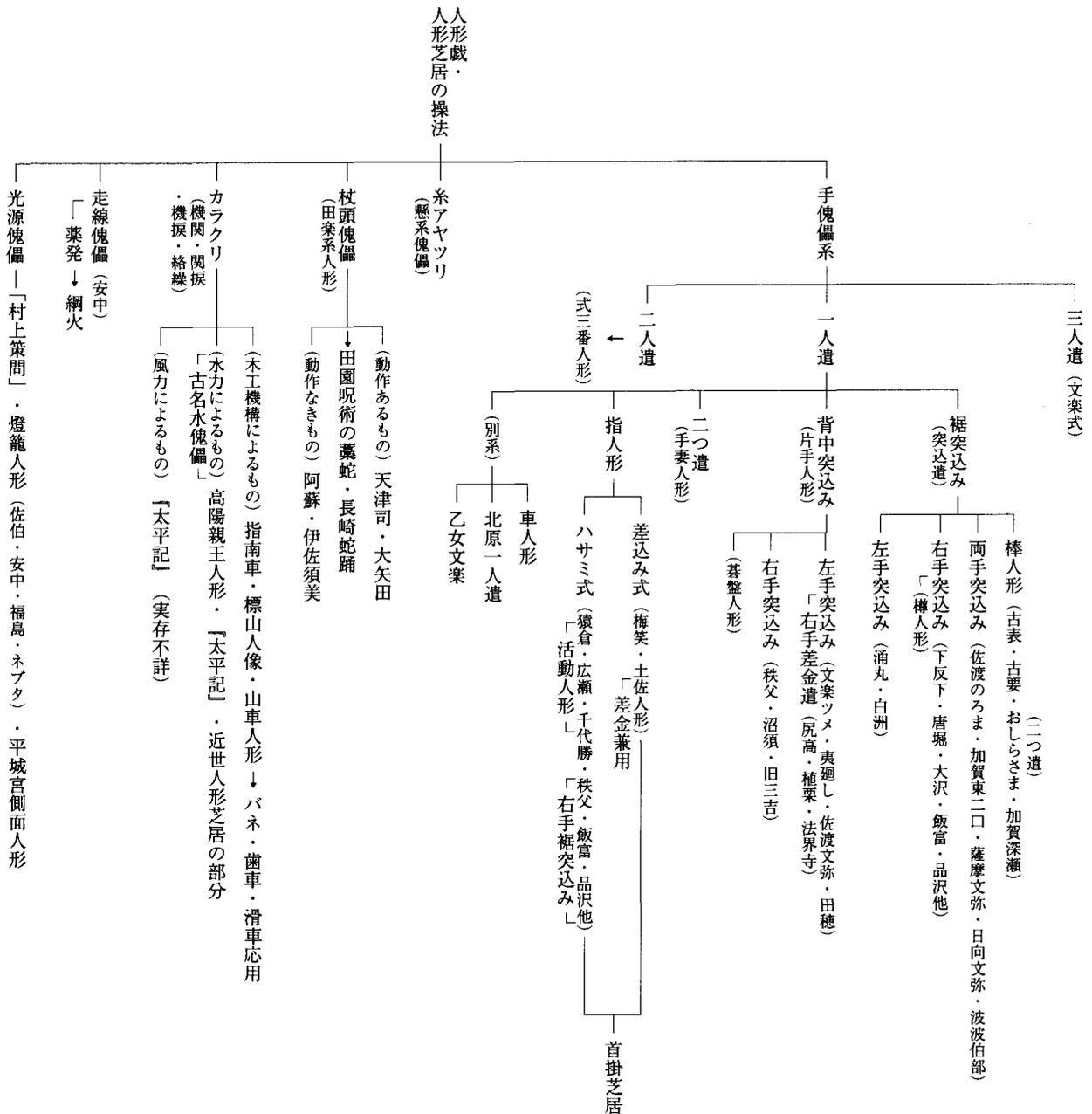


図 2 人形操法分類 (永田衡吉著『改訂日本の人形芝居』より)

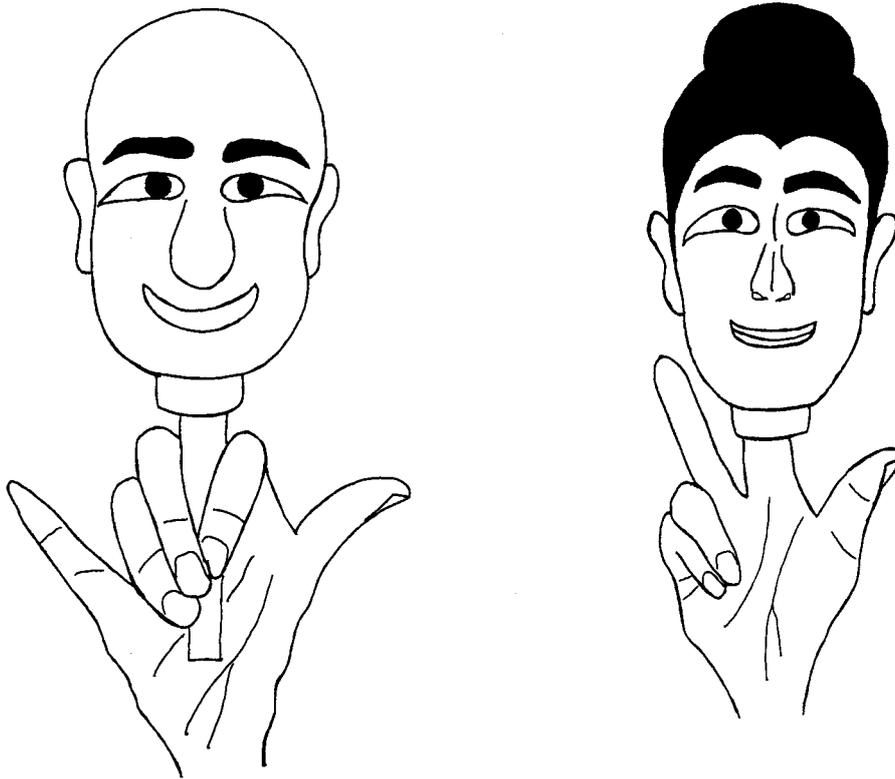


図3 ハサミ式（左）と差込み式（右）の片手人形遣い

に持って操作する。足遣いは、中腰に構えて人形の足の踵についている足金を持って人形の足を動かす。

世界の人形操法は指人形と糸操りであり、糸操りは紀元前に印度人形としてあったという。その影響下で東欧や東南アジアに分布する。中国では指人形、糸操り、棒使い（差し人形）が三操法として伝承されている。日本の人形芝居は永田衡吉（1893—1990）の『改訂日本の人形芝居』によれば次のように分類される。①手傀儡系、②糸操り、③杖頭傀儡、④からくり（カラクリ）、⑤走線傀儡、⑥光源傀儡である。図2のようにになっている。

ただし日本では文楽が人形芝居の系譜でその代表とされて、一人遣いより、三人遣いが国技として伝承の主流となっている。文楽人形は手遣いの他に差し金（左遣い）を併用する複合操法でもある。人形芸については神事や呪技（呪芸）として生じたが、この系譜は車人形、祭典山車人形、灯籠人形など人形技として見ることができる。平安時代末期に遣い手が人形を持ち、人形の首に手指を差し込んで、人形の動作を自由に手遣いとしての手に持つ人形が成立し、一人遣いの人形技芸を成立させ、三人遣いの国技に発展させた。今日伝承される人形操法は文楽人形以外で指人形、糸操り、棒遣い（差し人形）の3つが主要技と考えられる。

猿倉人形芝居は、図3のように、これらの操法の中では指人形に位置づけられる。指人形操法は差込み式とハサミ式に分けられる。図3のように、差込み式は、人形の首のノド木を刳貫いて穴をあけて遣い手の人差し指か中指をそれに差し込んで首を安定させ、指の関節を動かして首を前後に動かす。人形の両手は親指と小指に嵌込む。修繕寺人形、五所川原人形、西畑デコ人形がその代表

例である。ハサミ式は人形の首のノド木を遣い手の人差し指と中指の間にハサミ込み、人形の両手は親指と小指にあてる。横瀬ふくさ人形、猿倉人形が代表的なものである。

これら人形は裾か背中からの突込みで、首は小型軽量で20 cm以内の桐材彫刻かノコズを固めて彫塑で作られ、目、鼻、口を切り、植毛胡粉仕上げの精巧なものである。小型でこぶし人形、豆人形とも呼んでいた。

猿倉人形芝居の操法の特徴としては、①ハサミ式、②1人両手2体の陰遣い、③裾突込み、④手妻操法（早変り）があげられる。ハサミ込み方式によって首の動きを前後左右に動かすことができる。2体を1人で遣える複式操法、首や小道具の早変りをなす手妻操法は曲芸踊りや剣劇活動の迫力満点の演技をした。活動人形として全国的名声を博した。科白も同時に2役をこなし、人形の首、衣装、小道具も自前の手作りで、そのうえに唄、太鼓、三味線などの囃子方も会得しなければならなかった。

③……………構成

猿倉人形芝居の出物・演目は、創始者与八、一番弟子藤吉、二番弟子今朝造より口伝で伝えられている。公演では幕開けの口上人形にはじまり、①三番叟（馬乗り三番叟）、②段物、③鑑鉄和尚傘踊りの組合せである。三番叟は舞を中心にしたもので舞の中に滑稽な男が出てきて同じ舞をするところに特徴がある。演目の前舞台を飾るのが三番叟である。三番叟は歌舞伎、舞踊、番楽などにもある。人形劇では人形浄瑠璃の前に演じられる。これは創始者池田与八（吉田若丸）が修業時代に文学、歌舞伎などの影響を受けて、口上を述べた後、舞台を浄め、息災を祈り、興行の成功を願い、観客の幸福を願うという儀式である。これが今日まで伝承され続けているのは注目されることである。

次に段物であるが、これは講談物のことであり、活劇が中心で俗に段物と呼ばれている。段物には次のようなものがある。

弥彦利生記
忍術自来也
岩見重太郎
碁太平記白石噺
白井権八
南部恐山鬼塚の由来
天竜川孝女仇討
堀部安兵衛
笠松峠悪鬼仇討・鬼神のお松
梁川庄八化物退治
松前屋五郎兵衛
山中団九郎
一心太助

釈迦誕生

忠臣蔵（吉田京楽の筆・不人気で中止）

太閤記（吉田京楽の筆・不人気で中止）

この段物の中で公演が多く人気があるのは、鬼神のお松や弥彦利生記などの仇討ちものである。野生的、活動的でテンポの早い早変りとチャンバラの火花の仕掛、即興の科白が大衆芸の魅力に迫る演技となる。文楽の高度芸術性ではなく、片田舎の土臭い一青年の筆になる脚本によって演ぜられた。囃子は大太鼓、締太鼓、三味線、鉦、拍子木を使い、2、3人が舞台裏で演ずる。曲調は秋田甚句、人形甚句と称する囃子唄が伴奏される。これは相撲甚句と本莊追分を掛合せた郷土民謡から変曲した軽快なリズムと唄である。真坂藤吉（吉田勝若）の創作といわれている。

三番目は、鑑鉄和尚傘踊りである。創始者池田与八の創作踊りで至芸の域に入るものである。当地方では30歳過ぎてても妻帯しない男を「カンテツ」と呼んでいる。この鑑鉄和尚は江戸の花柳界に30歳を越した独身の坊さんが修業にくる。若い娘がひとりいて、その坊さんを家の中に招き入れようとする。道身堅固な坊さんは危うくその誘惑にかかろうとするが、思い止まり、2人は手拭と絵日傘を持って踊るといふ筋書きである。鑑鉄和尚はこの猿倉人形芝居独自のものであり、曲舞、曲芸踊りで、傘を開いての投げ合い、傘を開閉したり、くるくる廻したり、互いに投げ合ったりする。

猿倉人形芝居の舞は、正面に勾欄幕（高幕式）約1.5メートル、上部に水引幕、両側に見切幕と呼ぶ袖幕を配する。奥行約2メートル、背景は手描きの画布を重ね張りにする。そして場面の変化に合わせての切り落し方式を使う。人形遣い手は高幕を利用して、裾突込みの1人2体の人形さしあげによる人形陰遣いである。

猿倉人形芝居の特徴のひとつに、人形芝居で使用する人形の首や背景幕などの道具類は一切手作りをする。なかでも人形の首の製作には高い技量がある。それは登場人物のキャラクターイメージをそのまま首に込めるからである。人形の首は大きく分けて、老若、男女、善悪の三要素からなる。首の製作工程は、桐材を用いて、粗削り、彫り、みがき、塗り、髪付け、仕上げからなっている。首が仕上がると人形の衣装になる。これは猿倉人形芝居の特徴の人形の着物の裾から手を入れて人形を遣う突込み遣いができるように、着物の上下を作り付けの筒状にして作っている。人形の着物は襟元も袖も大きくして首のノドの木と手を自由に動けるようにしている。

大道具は背景幕（遠見）、舞台装置があるが、会場によって若干の工夫をする。

人形操法は、猿倉人形芝居の場合は直接人形に触れて芝居を演ずる直接人形遣いである。幕の内側で演ずることから陰遣い、隠れ遣い、内遣いといわれた。人形師は頭に黒い頭巾や手拭を被って人形を操った。人形の着物の裾から右手を突込み（裾突込み式）、袖から出した親指に人形の左手を、小指に人形の右手を差込む。襟に出した人差指と中指の第1関節と第2関節の間に人形の首のノド木を挟む（指人形ハサミ式）である。最初は人形の首を中指に差込んで操っていたが、丸田今朝造の発案によってハサミ式に変更したという。人形師は両手で主役と脇役の2体の人形を操ることができるので両手2体遣いとも称された。1人で2人の役をこなしていく方法である。

猿倉人形芝居には、元禄時代の人形師で竹本座創立に大功労のあった辰松八郎兵衛が編出した手妻遣い（手品遣い）が伝承されている。この人形操法は鬼神のお松に見られる。主役のお松が目を

吊り上げ、口が顎まで裂け、髪を振り乱して鬼気迫る七変化の演技は、お松の人形の首を瞬時に幕の中へ入れて首を後へ投げ飛ばし、口に銜えていた別の首を素早く取替えて、幕の上へ人形を出して演ずる。若い美女から鬼女へと七変化していくシーンはこの操法を七度繰返していくものである。この手練の技は曲芸ともいえるほどの巧みさがある。ここに猿倉人形芝居が至芸といわれる所以と、その真髓がある。⁽¹³⁾

東北地方における人形芝居は次のような座があった。

青森県五所川原市

・津軽人形木村幸八座（金多豆蔵人形）一人遣い

岩手県北上市

・水押袂紗人形芝居 一人遣い

岩手県和賀郡東和町

・倉沢人形芝居 一人遣い

岩手県江刺市広瀬

・常楽座人形芝居（軽石人形）一人遣い

岩手県和賀郡湯田町

・湯田鑑鉄まわし 一人遣い

岩手県紫波郡矢巾町

・煙山人形芝居 一人遣い

岩手県岩手郡雫石町

・細川人形芝居 一人遣い

岩手県一関市

・赤荻高砂人形芝居 一人遣い

宮城県栗原郡花山村

・花月人形劇団 一人遣い

山形県飽海郡遊佐町杉沢

・吉田座人形劇 一人遣い

山形県東村山郡山辺町

・西川人形芝居 一人遣い

山形県酒田市

・天楽人形芝居 一人遣い

山形県鶴岡市

・庄内出羽人形 一人遣い

福島県安達郡安達町米沢

・川原田人形 三人遣い

福島県須賀川市仁井田関下

・関下人形 三人遣い

福島県郡山市田村町上行合



図 4 東北の人形芝居

・^{カミユキアイ}上行合人形 三人遣い

福島県郡山市日和田町高倉

・高倉人形 三人遣い

福島県^{やま}耶麻郡西会津町宝坂字屋敷

・屋敷人形（宝坂人形・屋敷のデコ芝居）一人遣い

福島県喜多方市岩月町大字入田付字治里

・入田付のふくさ人形 一人遣い

福島県南会津郡田島町針生

・針生のデコ芝居 一人遣い

福島県南会津郡只見町寄岩

・寄岩のデコまわし 一人遣い

図4を見れば理解できるように、東北地方の人形芝居は、猿倉人形芝居と同系である。人形操法もハサミ式の指人形である。文楽人形浄瑠璃系統の三人遣いは、その北限が福島県の安達郡安達町にあった川原田人形であり、⁽¹⁴⁾近辺の中通り地方に、郡山市の高倉人形と上行合人形、須賀川市の関下人形があった。

青森・秋田・岩手・宮城・山形の東北5県には三人遣いの人形芝居が見られない。これは人的資源の事情のようでもある。この人的資源とは、最低限の人数で巡業が可能になることと、どこでも移動ができることと、演技の場所を選ばないメリットがある。大仕掛けの舞台装置を必要としないし、当初から一定地域での興行ではなく、巡業を目的としていたからである。

さらに、猿倉人形芝居には、手妻遣いというスピード操法が伝承されている。1人両手2体遣いの演技は文楽とはまったく異なるスピーディで激しい格闘シーンや踊りが可能になったことである。

東北地方の人形芝居は文学的様式の美、すなわち語りではなく、対話、対抗に人気を博したものである。最初から娯楽的なものを人形芝居の中に意識したからに他ならない。文楽的な三人遣いに対して一人遣いの人形芝居が、住民風土や文化的影響が低いとか、経済的弱者、物質的貧困から一人遣いが発展した⁽¹⁵⁾というのは穿った見方であろう。

④……………考察

猿倉人形芝居の最高最大の特徴は一人遣いである。1人で両手2体の人形遣いができることである。それは1人で2役の人形芝居が可能であることである。しかも、この一人遣いの人形芝居を悲観的に見ていたこともあった。水田衡吉は次のように語っていた。

「青森・岩手・秋田・山形・宮城の東北五県には三人遣（文楽式）の人形芝居は一カ所もない。過去においても無かった。その理由として、文化の中心地から僻遠であったこと、生産物に乏しく生活余裕を欠くことなどが挙げられていた。仙台には奥浄瑠璃が伝えられたが人形芝居は伴わなかった。」⁽¹⁶⁾と。

猿倉人形芝居は人形操法の中で指人形に位置づけられ、裾突込みによる首^{かしら}ハサミ式、1人両手2体の陰遣いである。秘伝の伝承として曲芸的な早変りの手妻遣い操法を駆使する人形芝居にその特

徴がある。

歌舞伎と並んで国技の主流とされる三人遣いの文楽人形浄瑠璃は国立文楽劇場などによる組織的支援があるが、秋田県の猿倉人形芝居三座にはそれがない。秋田県指定無形民俗文化財、国の記録選択に指定されているが、本荘市、合川町、羽後町の各座とその地域の保存会の努力と協力とによって維持されている。興行といっても公演の機会は自らの開拓である。本荘市と合川町は後継者として息子や家族が継承している。しかも、羽後町の座は座員の高齢化と継承者不足が実状のところである。このことは、演技水準の維持向上と保存継承の組織的支援体制と活動を検討する必要に迫られている。

だが、伝承文化としての保存指定が遅れたこともその一因である。猿倉人形芝居の秋田県無形民俗文化財指定は、昭和31,2年の身内の本家争いのないきさつから時間がかかり、昭和49年(1974)の指定となっており、無駄な時を費やしている。それにとまって、国の記録選択も平成8年(1996)と遅い部類に属している。その最大の理由は、特定地域に伝承保存されてきたわけではなく、伝承者が個人個人であるが所以である。また、創始年代が文楽のように江戸時代という古いものではなく、明治期にできたものであったからに他ならない。ここに伝承文化としての位置づけに対する認識の違いがみられる。

そもそも猿倉人形芝居は明治時代に創始され、文楽の江戸時代よりも古いものではない。様式も娯楽的なものであり、文楽の文学的なものとは著しい違いがある。そして、興行も巡業が目的であり、文楽の定住という固定的なものとは異なる。ゆえに、活動的であり定点的なものではない。人形遣いの人員も一人遣いと三人遣いの人員的な人的資源の違いがある。人形遣いも猿倉人形は内遣いであるが、文楽は出遣いである。操法も簡便な技法に対して文楽は高度集団技法である。演出は、猿倉人形芝居が対話的に対して、文楽は語り調である。芝居は、曲芸のような早技に対して、文楽は芸術調である。猿倉人形芝居は、多分に活動写真(映画)を意識したのに対して、文楽は歌舞伎がライバルだった。そして、その至高の技法も猿倉人形芝居が手妻遣いに求めたのに対して、文楽は古典的な精神に芸能指向を採ったのである。それを纏めてみると表1のようになる。

猿倉人形芝居は文楽より派生したもので、その特徴は次のように考えられる⁽¹⁸⁾。

1. 文楽の軽演劇的な人形芝居であったこと。
2. 手妻遣いの早技があるように、人形遣いの芸が主眼であったこと。いわば曲芸の人形演技こそが真髄であった。
3. 平易にして、野趣に富み、地方の庶民芸能を創造したこと。
4. 人形製作より演出、脚本、操作、音楽すべて自前で造り出したこと。
5. 興行は巡回移動を常とし、全国的にその足跡を印したこと。
6. 最後に、穿った考えをすれば、創始者池田与八が

表1 猿倉人形芝居と文楽の比較

	猿倉人形芝居	文楽・人形浄瑠璃
創始	明治時代	江戸時代
様式	娯楽的	文学的
興行	巡業	定住
位置	活動的	定点的
人員	1人(一人遣い)	3人(三人遣い)
遣い	内遣い・陰遣い	出遣い
操法	簡便な技法	高度集団技法
演出	対話的	語りの
芝居	曲芸	芸術
競合	活動写真	歌舞伎
至高	手妻遣い	古典芸能

早々と隠退して飴売り屋に転身したことからすれば、猿倉人形芝居は一過性の要素が多分にあったものである。

といっても、思うに、猿倉人形芝居は郷土芸能だけでなく、日本の近代演劇史に貢献した民衆人形劇の一大流派であったことには変わりはないといえよう。

註

(1)——高野喜代一『人形遣い正傳池田與八』(猿倉人形芝居保存会・1996) P 2 参照。

(2)——菊地隆太郎『愛郷の記』(矢島町郷土史研究会・1973) P 3 参照。

(3)——高橋詩朗乗稿「猿倉人形の創始者」(『出羽路』第 6 号・秋田県文化財保護協会・1959) P 47 参照。

(4)——菊地隆太郎前掲書 P 4。

(5)——木崎和廣稿「秋田猿倉人形芝居について」(秋田県立博物館『秋田県立博物館研究報告』第 1 号・1976) P 72。

(6)——高野喜代一前掲書 P 4-P 5。

(7)——高橋詩朗乗稿前掲書 P 46。

(8)——高野喜代一前掲書 P 5-P 6。

(9)——木崎和廣稿前掲書には次のようにある。「創始者池田与八による、この人形芝居の創案、完成については、(中略) 関東の飴売りから習得した。あるいは県内の芸人から模倣したと口伝されているが、関東地方には古く一人遣いの指人形が、民間に流布し、門づけ、放浪芸として東北にも早くから廻遊されていたといわれ、与八が、このような放浪芸人の中で何年かの間、その技法を習得したことは間違いないことであろう。(中略) 江戸後期から明治初期に、関東東北部一円に大きな勢力をもった座元、茨城県水戸市、水府座(元和 4 年江戸より水戸にはいった、大薩摩縫殿左衛門初代、大薩摩座の後身)の十三世縫左衛門に、池田与八がかなりの期間師事したということである。(このことを永田衡吉氏は昭和 36 年当時の最古老吉田清若、当時 70 歳の話としている)、この頃同じく、一人遣い指人形師として後に独立する、軽石(岩手県)後藤幸右衛門、小種島(栃木県)小林武平などが、池田与八とともに、三人遣い文楽のほかに、一人遣いの指人形を教授されたとするものである。水府座は明治 15 年頃、近くの宗吾社の火事で類焼し、縫左衛門の人形道具類などすべて焼失した。十三世縫左衛門はその後間もなく、明治 20 年 5 月 62 歳で死亡し、一座は絶えたといわれている。この説に従えば、水府座の焼失は明治 15 年頃で、与八が徴兵忌避で明治 10 年より脱走行方不明となり、郷里鳥海村の百宅に帰ったのが

明治 16 年とされているので、この間の空白がみごとに埋まることになる。江戸時代初期に水戸に移った大薩摩座の伝統を持つ、水府座十三世縫左衛門の一人遣い操法の中に、両手、手妻遣いの秘法がかくされていたかも知れない。この本格修業によって、人形芸の基本を身につけ、それによって近衛兵時代の吉田文楽への関心と比較修業の現実性が裏づけられるであろう。」(P 74)。

(10)——菊地隆太郎『ふるさとのななし第一集』(鳥海村教育委員会・1966) には次のようにある。「この人形芝居の名称は、一定していない。秋田県地方では、猿倉人形芝居と称しているが、これは、元祖与八の弟子真坂藤吉が、主として秋田県一帯を巡業して歩いたために、彼の出生地の名をとって、猿倉人形と称されたものと考えられる。与八並びに藤吉、今朝蔵の弟子は、非常に多く、ほとんど日本全土にわたっているが、彼等は、元祖与八の出生地鳥海村百宅の地名をとって、百宅人形とも称していたし、又は、秋田人形、秋田文楽ともよんでいたという。又創始期の仮設興行して歩いていた時代は、活動人形、或は、劇動人形という名で客をよんでいたことも伝えられている」(P 1)。奈良環之助稿「猿倉人形芝居調査行脚」(秋田県文化財保護協会『出羽路』第 26 号・1965) には次のようにある。「この人形芝居は、一般に猿倉人形と呼ばれているが、実は創始者の池田与八の出生地は、百宅であるから百宅人形と呼ばれべきであったろうが、与八は、青年の頃から他地方へ巡業が多く、弟子の真坂藤吉の出生地猿倉が、人形の代表名となってしまったようだ」(P 50-P 51)。

(11)——池田与八については、記録の中に次のようにある。「なかなか品位のある方と思った。年はたぶん 68, 9 歳の頃であったかと思う。ごま白髪頭を七三に分け油をつけ紹の羽織に桐下駄かゴザ打ち下駄で素足などはしない。金の指輪に金の時計という人であった。(中略) すでに人形芝居の巡業をすることはなく、一切を二代目の三浦米造、芸名吉田利若に譲って、自らは本荘市田町池の端に住居を求め、荷車に屋台を仕掛けて飴売り宣伝をして、人形芝居を紙芝居のようにして見せていたのである。三浦米造は、由利郡東滝沢村前郷出身で、若丸の

妻の姪のつる子と夫婦となった方である」(木内勇吉『猿倉人形遣い語り』秋田文化出版・1987 P 113)。「いつもこぎれいに身を包み、帯の間から時計の金鎖をのぞかせ、指には大きな金の指輪をあしらい、白足袋に雪駄をはき、雨でもふると衣服をぬらすまいとしてか、ひょうきんにはねあがって帰っていった。いまでもその様がおもしろおかしく眼前にほうふつする(故小島かわたれ氏談)。ダンディであったという。巡業のゆくさきぎきで女性から讃仰され、その道でも達者であったことは艶福家若丸の面目である」(高野喜代一編著『猿倉人形芝居』秋田文化出版・1980 P 83-P 84)。「師匠の若丸は見かけによらず吝嗇で、細かいところのある人であった。私が酒一升を持っていくと、一合銚子に二本もつければあとは出すこともなく、自分もあまり酒は飲まなかった。茶菓子も私自身が持っていけば出すのだが、そのほかは出さなかった。(中略)金の指輪を2つも指に嵌めて、金時計に金鎖、ちょっと外出す時も鏡に向かって羽織を着る。夏でも襦子の足袋などを履くことがあるし、桐下駄、またはゴザ打ち下駄だった」(高野喜代一『人形遣い正傳池田興八』前掲書 P 51-P 52)。

(12)——羽後町教育委員会編『野中猿倉人形芝居の記録』(羽後町・1999)、本荘市教育委員会編『猿倉人形芝居木内勇吉一座』(本荘市・1999) 参照。

(13)——川尻泰司は手妻遣いについて次のように述べている。「わが国の演劇史家の中に根強く残る文楽偏重の事大主義的価値観にわざわざいされ、長い間正当な評価を与えられなかったのだ。中でも猿倉人形芝居は、そのあまりに広範囲な地方にわたる旺盛な活動が、常にあまりに民衆の生活的娯楽と密着しすぎたため、かえって識者とその全体像をつかまえることがむずかしく、とくに見世物芝居の『活動人形』として見すごされてきた。だが私の考では、逆説的に聞こえるかもしれないが、そこにこそ猿倉人形芝居の真価があるのだ。明治から大正にかけて新時代の先端を行った活動写真になぞらえた活動人形は、剣劇であれ踊りであれ、とうてい人間が幕のかけで操っているとは思えない巧みさとスピード感をもった舞台で観客をとらえ、一地方の郷土芸能の範囲を越えて、最も盛んなところは北海道、東北、北陸の全域に君臨した、近代的伝統人形劇の最も大きな流派だったのだ。しかも、この時代を先取りする看板をかけた人形劇に伝わる曲芸の人形演技こそ、元禄期に源を発する『手妻づかい』の操法を伝えるものなのである。(中略)『手妻づかい』とは近松門左衛門と同じ時代、まだ人形浄瑠璃が一人で一つの人形を操ったところの人形づかいの

名人、辰松八郎兵衛があみ出した手妻人形と呼ばれる人形の操法である。平たくいえば手妻とは手品と同じ意味で、観る者が驚くほどの手練の技で、曲芸ともいえるほどの巧みな芸で人形を操る技法である」(川尻泰司稿「手妻づかいの伝統—鳥海山ろくに生まれた民衆人形劇—」『秋田魁新報』1978. 4. 21)。

(14)——佐々木長生稿「福島県内の人形芝居」(福島県立博物館『企画展村芝居の世界』1995)、佐藤健太郎・鹿野正男稿「上行合の人形芝居」(福島県民俗学会『福島の民俗』第5号・1977) 参照。永田衛吉著「改訂日本の人形芝居」(錦正社・1994)には次のようにある。「三人遣いは江戸に最も近い福島県に初見する。すなわち、同県二本松市上川崎の人形座を三人遣の北限とする。カシラは昭和23年頃まで遺存したが、今亡。(『福島県史』)」と。これは永田の誤りである。同県二本松市には上川崎はなく、隣町の安達町にある。『福島県史』第20巻文化1(1965)にも、「安達郡安達町上川崎にあった」(同書P 874)となっており、二本松市とはなっていない。ちなみに二本松市は菊人形で有名などころである。筆者が調査したものは図4を見ればわかるように、三人遣いの北限は福島県安達郡安達町米沢の川原田人形(川原田の木偶芝居)である。福島県内の中通り地方を須賀川市、郡山市、安達町と北上したのである。

(15)——永田衛吉前掲書 P 610。

(16)——永田衛吉前掲書 P 610。

(17)——木内勇吉『猿倉人形遣い語り』前掲書 P 192-P 196 当時の朝日新聞秋田版昭和32年11月1日号には、「文化財候補お家騒動、兄弟弟子で本家争奪戦、猿倉人形劇の指定めぐり、にらみ合いのご両人」とあった。

(18)——菊地隆太郎も猿倉人形芝居の特徴を次のように述べていた。「1 高度の芸術性をもつ文楽より出でて、一般地方庶民を対象とし、平易にして野趣にとんだ農民芸術を創造したこと。2 人形の製作の上に、演出、操作、音楽の上に一般大衆の趣向に適するような独創的なものを考案したこと。3 如何なる山間奥地へも興行の歩を運び、これらの地方の人達に対して大きなよろこびとたのしみをあたえたこと。4 弟子達が全国にまたがっており、しかもその興行の範囲が非常にひろく、ほとんど全国的に足跡を印したこと」。(菊地隆太郎前掲書 P 18)。

(秋田経済法科大学法学部、国立歴史民俗博物館民俗研究部客員教授)

(2003年2月25日受理、2003年7月18日審査終了)

Sarukura Puppet Theater

INE Yuji

Puppet theater (ningyo-shibai) that became popular in the middle of the Edo Era is performed today as bunraku and ningyo-joruri (puppet drama) at the National Bunraku Theaters in Osaka's Nipponbashi. The reason for its survival lies in it being a traditional art form passed on from group to group where the approach to its succession had been clearly established. Nowadays, much attention has been given to the transformation of folk customs, comparisons have been made on the subject of puppet theater between organized traditional culture that is organized and formed on a group basis and traditional culture that is not organized and formed on an individual basis.

In this paper I attempt to explain the reasons for the weakness of individual traditions and for their transitory nature.

Sarukura puppet theater was a form of puppet theater following the hitori-tsukai (handled by one man) technique devised by Ikeda Yohachi. It was an offshoot from bunraku puppet theater performed using the sannin-tsukai (handled by three-man) technique perfected during the Edo Era. It possessed an orientation that was completely converse to that of bunraku in the whereas bunraku had permanent and kabuki-like elements, Sarukura puppet theater was a traveling art form and had a rustic element whereby it was more oriented local folk customs. The most decisive difference between the two was the "tezuma-tsukai" technique of puppetry. This "tezuma-tsukai" rivaled the moving pictures of the day, which later developed into movies. This tezuma-tsukai was the same as a conjuring trick and the sleight of hand that was as quick as a flash of lightening was the key to its success or failure. What is more, it became necessary to develop a succession of new tricks. The world in which it existed was such that it would be subject to natural selection unless new trick were continually being devised. Sarukura puppet theater followed a path that was the opposite of the path of bunraku, which was a collective and traditional art form.

Ikeda Yohachi, the originator of Sarukura puppet theatre, did see ahead to what lay in store for his art form. He retired from it early on and turned to selling confectionary. Thus, this paper examines Sarukura puppet theater from the perspectives of its history, puppetry

technique and composition, and in so doing discusses it as an art form that was a traditional culture performed by an individual as a type of puppet theater performed using the hitori-tsukai technique.