

## からくりと竹本義太夫

——人形浄瑠璃史の転換点——

*karakuri* and Takemoto Gidayu

諏訪 春 雄\*

The account of Takemoto Gidayu's career contained in the *Konja-kuayatsurinendaiki* relates that, following the establishment of the Takemotoza, Tayu's reputation grew steadily while, inversely, the financial fortunes of the theatre itself declined. One reason for the financial problems was the contemporary success of the Kabuki theatre; another was that whereas Gidayu's rivals, Uji Kaganojo, Ito Dewanojo, Yamamoto Kakutayu and others began drawing audiences with spectacles featuring *karakuri* (mechanical manipulation of puppets and props), Gidayu disliked *karakuri* and Takemoto productions remained centered on the vocal performance (*katari*) of the tayu.

With the huge success of *Sonezakishinju* in Genroku 16 (1703), Gidayu considered retiring from the stage. The Takemotoza's management, concerned to dissuade Gidayu from retiring, invited Takeda Izumo, younger brother of the second generation head of the Takeda theatre, which was the leader in the use of *karakuri*, to join Tayu Takemoto Gidayu (then Chikugonojo) and writer Chikamatsu Monzaemon in a three

---

\* SUWA Haruo 学習院大学教授

part collective directorship of the Takemotoza.

Under this new arrangement, a mode of performance harmonizing the *katari* of the Tayu with scenes focused on *karakuri* puppets was worked out. Specifically, a five part libretto based on the *katari* was adopted (*renbo*, *shura*, *shutan*, *michiyuki*, and denouement), with the Tayu's *katari* the highlight of the tragic third part, while *karakuri* were brought in during the second, fourth and fifth parts. Under this arrangement, the critical importance attached to the third part preserved the Tayu's pride, while the visual and auditory richness of the surrounding scenes yielded an integrated spectacle.

The present paper will primarily use pictures from surviving illustrated *yoruri* librettos to study how *karakuri* were used in contemporary productions, while showing that Takemoto's new directions in performance in the early Hōei era marked an important point of transition in the history of the *yoruri* puppet theatre.

元禄十六年五月七日から大阪の竹本座で上演された「曾根崎心中」は大当りを取り、それまで竹本座が抱えこんでいた借金をいっきに返すことができた。このことは、西沢一風の『今昔操年代記』に

やれ曾根崎の天神で。見事な心中有馬の薬師。薬がまはった。足を一段浄るりにこしらへ。そねさき心中と外題を出しければ。町中よろこび。入ルほどにけるほどに。木戸も芝居もゑいとうとう。こしらへに物は入らず。世話事のはじめといひ。浄るりはおもしろう。少しの間に余程のかねを儲。諸方のとどけも笑ひ顔見てすましぬ。

とある記事によって、よく知られている。

しかし、『今昔操年代記』を仔細に検討してみると、竹本座の興行不振はこの「曾根崎心中」上演の前数年だけではなく、かなり以前から、いわば構造

的不況ともいふべき長期のものであったことがわかる。

竹本義太夫が筑後掾を受領した年月は最近の研究では元禄十一年正月以前ということになっている。『操年代記』の記事によると、竹本座の不振はこの筑後掾受領以前からであったことがわかる。同書によると、義太夫の名声は日ましに高まっていったが、その名声とは裏腹に、「さのみ大入。大あたりと言ふ事もなく。しぶらこぶらの見物」「ほっこりとした蔵入なく。三八の十八にてあはぬそろばん」というありさまで興行は不振をつづけていた。しかも、注目されるのは、竹本座の不振の原因を、一つは歌舞伎の繁栄、一つは伊藤出羽掾座に代表されるライバル座のカラクリを採り入れた興行方針に求めていることである。

元禄時代の歌舞伎が上方、江戸ともに繁栄をきわめ、いわゆる元禄歌舞伎と呼ばれる隆盛を生んだことはすでにいわれているので、ここでは触れないことにし、からくりの焦点を当てて考える。

からくりは、糸、水、機械（ぜんまい）などの仕掛けによって、直接人力を用いずに人形や舞台装置などを動かしてみせることをいう。からくりの起原は、中国にあり、その影響を受けて日本では室町時代には、かなり進んだからくりが工夫されていた。さらに、室町時代の末にヨーロッパから機械時計が輸入されると、日本のからくりはこの時計技術を媒介としていちだんと進むことになる（立川昭二『からくり』法政大学出版局）。

からくりは民間でも行なわれたが、はやくから人形芝居にもとり入れられた。若月保治氏は、

神や仏の空中からの示現―「阿弥陀の本地」、「はなや」など

鵜、竜などの怪獣が空中を飛ぶ―「頼政」、「花屋」など

は糸からくりの利用、

天から星が降って童子に変わる

魔王が口から火焰を吹く―「日蓮記」

などは機械からくりの利用かと推定している。

人形浄瑠璃にからくりが使用されたか、どうかの判定は、挿絵中にからくりの文字指定があることを最優先させるべきであるが、古浄瑠璃正本の挿絵には演出面の指定がないのが普通であり、従って、他の確実な傍証（文字指定のある例に類推される、民俗芸能中のからくりに比定される）によって、からくり使用が実証されることが必要となる。

このような立場をとったとき、上方の人形浄瑠璃界にからくりの使用がさかんになるのは寛文期であり、その先頭を切ったのが大阪の伊藤出羽掾であった。伊藤出羽掾は生没年未詳であるが、大阪の太夫としてはもっとも先輩格の一人で、明暦四年（1658）に受領、出羽掾藤原信勝を名告った。主として万治、延宝期に活躍した。その語り物をはじめは江戸浄瑠璃を移した書替えの金平物であったが、寛文中期以降はからくりを多用した宗教味の濃い作品を上演しはじめる。

寛文五 宇佐八まんのゆらい

寛文六 よこそねの平太郎

寛文七 きしぼじん十らせつ女のゆらひ

寛文七 阿弥陀本地

などの作品がそれである。このうち、たとえば「宇佐八まんのゆらい」についてみると、

第一段 黒雲と五色の雲が入乱れて火焰を放つ、怪物が武士をつかんで虚空に飛び上る、

第二段 討ち取った怪物の首が虚空を飛んで消える、河水が二つに割れ、水神、竜神が出現する、虚空より菩薩が天降り老翁に変わる、石が四天王に変わり虚空に消える、

第二段 舞楽の演奏につれて亀に乗った海神が海中より出現

第四段 干満の二玉を使い、海を干潟にしたのち敵を誘い込み、海水を満たして皆殺しにする

第五段 赤白の旗が八本空から舞い下りる、天皇の墓から多くの鷹が飛び



出し、一羽は金色の光を放つ、宮殿の内陣が鳴動し、薨去した天皇が出現する

など各段に糸からくり、機械からくりを応用した見せ場を設定し、その見せ場をつらねて神功皇后の遠征という筋をかまえていた。

この出羽芝居のからくり多用に刺激されて、京の山本角太夫、宇治加賀掾らもからくりを多く用いた作品を舞台にかけるようになる。

宇治加賀掾のばあい、かれがはじめて京の四条河原で自分の芝居をはじめたのは延宝三年であるから、出羽掾のはるか後輩にあたる。従って、かれのばあいはすでにからくりの使用が一般化しているなかで芝居興行をはじめており、はじめからからくりを積極的に取り入れ、浄瑠璃正本の挿絵にもからくり使用を文字でうたうようになる。そうした例の早いものとして、延宝九年刊行の「和氣清麿」をあげることができる。絵入り一七行一四丁半本（早大図書館）の三オには「こいひれうと也たきへ上る水大がらくり」とあり、ハウ、九オには「清丸雲にのり都へ帰るからくりの所」とか「水の上に島出来大からくり」などとある。

寛文中期以降、大阪の伊藤出羽掾座が震源地となって上方浄瑠璃界にからくりがさかんになる。これは明らかに寛文二年に竹田近江が大阪の道頓堀でからくり専門の芝居を開いた影響を受けたものと考えことができる。出羽掾座の人形遣いとして、また、作者として活躍した山本飛驒掾(当時弥三五郎)ははじめ竹田芝居でからくりの修業を積んだとの伝えがあり、出羽座のからくりが竹田からくりとふかい関係を持っていたことは疑問がない。

竹田からくりの初代近江は阿波の人で、はじめ江戸でからくりの修行をし、のち京に上って万治元年に出雲目を受領し、からくり興行権を獲得した。初期の竹田からくりの舞台がどのようなものであったかを知る好資料が『三浦家文書』中にある。延宝六年九月三日の条を見ると、和歌山県での上演記録が載っており、はじめに「翁」、次に人間の演じる芝居六番、からくり二番を組み合わせで演じている。からくりだけを演じたのではなく、人間の演じる

歌舞が大きな部分を占めていた。おなじ延宝六年の八月十九日の条には一座のメンバーをしるした番付が載せられている。全部で三十九人、そのうちわけは、

女形 4 若衆形 5 子役 3 立役者 6 親方 1 道化 3 かゝ方 1 角入  
3 小歌 1 三味線 1 その他 11

となって、役者の顔ぶれはすべてそろっていた。

からくりの内容はどのようなものであったか。山崎久松（構成）氏が現在諸国の祭礼の山車に残っているからくり人形を調査された労作『曳山人形戯現状と研究』（東洋出版、昭和五十一年）によると、現在も日本の各地に竹田からくりと称しているからくり人形が数多く残されている。氏の調査によると、現在の曳山人形戯全百四十七か所のうち、「竹田からくり」または「からくり」と称している人形戯を伝える所が八十九か所、約六割もある。それらのからくりの内容を、山崎氏は、

変身 変面 変形 放れ業

と四つに整理しておられる。

変身とは人間が鳥へ、動物が人間などに変身するもの、変面とは美女が鬼神に、人間が観音などに顔形の変わるもの、変形とは車が船に、屋形が海などにかたちの変わるもの、そして、放れ業とは、一体の人形が二丁の鼓を打つとか、人形が三段にくるくる回転するなどのアクロバティックな動きを示すものである。竹田からくりの内容もこれとほぼ同じであったとみてよい。

このような竹田からくりが寛文期から上方の人形浄瑠璃界に受け入れられていった理由は、伊藤出羽掾座の活躍に求められるが、その背景には当時の浄瑠璃界の特殊な事情が働いていた。明暦、万治のころに栄えた金平浄瑠璃が不振となり、その反動がきていた。武勇談や戦闘場面中心の金平浄瑠璃の殺伐さがあきらめられ、夢幻的な宗教奇瑞をからくりにくんだ作品が迎えられた。伊藤出羽掾自身が万治から寛文のはじめにかけてさかんに金平物を上演していた。そのかれが寛文中期以降宗教物に転じた。

竹本義太夫もからくりを舞台で演じなかつわけではないが、他の座に比較して消極的であった。

竹本座が貞享元年の旗上げ以来上演してきた

世継曾我 出世景清 三世相

以下の作品はからくりを中心の見せ場とする作ではなかった。このようなからくりを重視しない興行政策はその後の竹本座に一貫しているといっている。

たとえば、元禄十一年、二月ごろ竹本座で上演された近松作の時代浄瑠璃に「日本西王母」という作品がある。平安時代、中国より伝来した西王母の桃の実をめぐって善悪入乱れて争うという神仙趣味の豊かな作品であるが、この作はそれよりすこし前に京の宇治座で上演された「南大門秋彼岸」を書き替えている。その書き替え部分を見ると、宇治座でからくりを上演した個所を削除していた。「南大門秋彼岸」の結びは「邯鄲之枕」というからくり中心の見せ場がすえられている。中国の故事の邯鄲の枕の趣向によった場面であり、そこでは、

まくらからもんとなり胸の中より宮殿出るからくり

ぎゃうれつ大がらくり

などが演じられていた。竹本座の「日本西王母」ではこの部分がはぶかれ、代って、奈良の興福寺に関係者がそろい、めでたく大団円というおとなしい筋に改められている。また、宇治座ではつづけて、

二天王とうろうとなる大がらくり

石どうろう一度に火とぼるからくり

を演じているが、この部分も削除したことが改訂された文章を比較することによってわかる。

このような例は、宇治座で元禄十二年に上演された「丹州千年狐」を元禄十四年に竹本座が「天鼓」として演じたときにも見られる。宇治座では第五段に歌祭文を据えて、「浄りに合て人ぎゃうはたらく大からくり」を演じているが、竹本座ではこの第五段を省略して上演していない。

からくりは視覚性が豊かで観客をひきつけるのに効果がある。しかし、

(1)浄瑠璃本来の語り物としての展開を妨げる（からくりの演技のあいだ太夫は語りを止めるか、説明役としてわきに廻る）

(2)舞台が類型化しやすい（からくりの技術が停滞するため）

といった欠点を持ち、三業の中心として舞台の進行を支配すべき太夫の地位をおびやかすことになる。竹本座の創業者として、また中心太夫としてプライドを持っている義太夫はからくりの演出に制約を加えて太夫の地位を守り、語り中心の人形浄瑠璃の芸を守ろうとした。

さらにまた、京の宇治座や山本座ならともかく、同じ大阪の道頓堀で軒を並べるからくりの本家本元の竹本座とからくりの技術を競ってみても勝てるはずもないという覚めた認識が義太夫にあったのかも知れない。しかし、このような義太夫の興行方針が不振を招いたことはすでにみた通りである。さいわいに「曽根崎心中」の成功で長年の借財を返すことができた。これをきっかけに義太夫が引退を考え、関係者に止められて経営陣の一新をはかって再スタートしたことも『今昔操年代記』に詳しい。

宝永二年の顔見世から竹田出雲を座本に迎え、いわばからくりに屈服したかたちで新しい竹本座体制がスタートした。この出雲は初代の近江の二男にあたる。厳密にいうと父の近江がはじめ出雲目を受領したのであるから二代になるはずであるが、竹本座の座本としてはこの二男を初代とかぞえる。からくりの総本家から乗込んできたのであるから、いま流にいうと竹本座はからくりの竹田座に乗取られたことにもなる。関係者が経営上の危機を乗切するために、プライド高い義太夫に詰腹を切らせて座元の地位をゆずらせたともできる。元禄末から宝永のはじめ、上方の演劇界は浄瑠璃のみならず歌舞伎でもからくりブームが訪れている。竹本座だけこの風潮に乗り遅れてはならないという切実な危機意識もあった。

このときに近松が竹本座専属の座付作者となっている。そして、出雲、義太夫、近松の三者が採った新しい方針が

太夫中心の語りの芸

からくりで代表される人形中心の見せる芸

の調和であった。

具体的に絵入り十七行十丁半本によって、「用明天王職人鑑」について検討してみる。

この本には見開き全面の図が二図、他に表紙見返しに片面図が一面の計三図の挿絵があるが、からくりの文字指定があるのは、三段目と五段目の場面を描いた表紙見返しの図だけである。

説明文字を拾いあげると次のようになる。

イほうこく国師いのり給ふ

太夫竹本筑後掾

浄るり大あたり

ロくもの中ふ雨ふらすからくり

ハ大がらくり

ニさくら花さきみだるゝからくり

座本竹田出雲掾

ホしゃみせん竹沢権右衛門

へむろぎみじやしんと成

ト人形天こをまふからくり

作者近松門左衛門

チおやま人形辰松八良兵衛

リ三段目手づま人形大あたり

ヌつゞみおのれとねいづるからくり

右の説明文字を各段に配当すると

第三段 イロホヘチリ

第五段 ハニトヌ

となり、第三段は鐘供養、鐘入りを中心に辰松八郎兵衛の手妻人形を見せ、

第五段の大切大江山麓土城の場でからくりを見せていた。

しかも注意すべきは、「ニさくら花さきみだるゝからくり」は、王子今はせんかたなく年ふりし桐の木の。一つのこずゑに逃のほり伝へしひもんをとなふれば。たちまち木ずゑに葉をしやうじ。王子の姿をかくせしはふしぎなりけるひじゆつ也。

とある本文の桐の葉と喰いちがっていること、「ト人形天こをまふからくり」「ヌつゞみおのれとねいづるからくり」とあるのに対応する本文がなく、淨るり本文をはなれてからくりが一人歩きしていることである。また、本文挿絵にからくりの文字指定がなくともからくりの演じられることがあったことも注意される。

「用明天王職人鑑」は、全体としては第一段、第四段の益良の魔法のように人形、特に手妻の見せ場もあれば、第二段の身替りの悲劇的場面のように太夫の語りを十分に聞かせる場も用意されており、語りと人形技やからくり、聴覚性と視覚性の調和をはかった近松の苦心の作であった。

次に宝永五年の「傾城反魂香」をパリー国立博物館所蔵の絵入り本で検討してみる。

大小取りまぜ五図の挿絵の最終図に次のような文字指定がある。

口銭くらと成からくり

ロこま引銭くらと成からくり

ロまご手足をはこび哥にのりくらへ入からくり

イ見一銭そうばのさんようのからくり

イそろばん大こくでんと成大がらくり

ニしなしな大銭のからくり十一色有り

ニ大銭文字をはらひ住吉の松と成からくり

イ八さん二のだんかけわりからくり

イ地だん御このみのしだいからくり

ハふくろ二また大こんと成からくり

竹田出雲掾からくりの口上

口上からくりのしないひ立る

大がらくり

ハねずみさがりざしのむすびをくいきるからくり

ハ下のだいさんぼうと成からくり

ニたううちわの中を進上札出る

ハからこ錢八文ふくろへうつすからくり

大切ニ大がらくり

ニ大錢文字四天王とあらわれ悪まをおつはらひ給ふからくり

ニちいさがたな二つにわれあつきあらはるゝからくり

ニあつき大みねのふだへ入ルからくり

大がらくり

ハ米ふくろを出ルからくり

ハふくろをまめ出ルからくり

ハみきふくろを出ルからくり

見物大入ほむる所

扱も名人名人

どふもどふも

大あたり大あたり

このからくりが上演された個所は「けいせい反魂香」上中下の最終部、主人公狩野元信が銀杏の前と結ばれたあと、土佐将監光信夫婦に田上郡七百町が与えられる次の文である。

名古屋かさねて懷中より一通を取出し。是は田上郡七百町の御印。永代知行なされと頂戴させ。扱田上郡は絵所々々の入組にて地わり中々むつかし<sup>(1)</sup>。某が父主計の介天文の歴算に達し。鼠承露盤と言ものをたくみ。つもり物わり物人のこゑにしたがつて。そろばんのおもて明白にあらはるゝ。是を以てかんがへばけんづもり知行高。せつなに相済申しべしと有ければ

元信聞給ひ。それに付延喜の帝。陸平永宝駒引銭をゐさせて民をにぎはし給ふ。其駒は晋の韓幹が馬をうつされし。<sup>(四)</sup>我又其駒の図をつたへ覚えて候へば。駒引銭をゐて領内をにぎはし申べし。是は珍重然らば善はいそがしや。よめ入むこ入国入して本祝言の儀式はかさねて。先々こよひはいはふてぎつとめてたふそろべくそろばんつぶによろづよ。つもるぞゆたかなる

年は子のとし。大こくめをとちからしだいに子までもわき出る。地からは<sup>(五)</sup>五こく手からはかねがわき出わき出子々孫々迄。長久栄花の家はんじやう君が。めぐみのゐとくなり

作品の展開からいえば蛇足としかいいようのない部分が、からくりを見せるためだけに書き加えられている。しかも、からくりの説明文字と比較してみると、浄瑠璃本文の示す範囲を超えて明らかにからくりが独走している。二の部分などは浄瑠璃文に対応個所がない。さらに、竹田出雲や口上役が付舞台に登場してからくりの口上をのべるところではすでに劇の進行は停止しているはずである。また、「たううちわの中占進上札出る」とあって、袋から米、大根、酒などが出るからくりが演じられているところを見ると、観客にこれらの品々を福引の景品のようにわけ与える演出すら想定できる。

『鸚鵡籠中記』の宝永七年四月九日の条に竹本座へ朝日重章が芝居見物に行った記事が見えている。このときの上演は前浄瑠璃に旧作の「頼義北国落」を外題替えした「大掛物十幅一対」を据え、切に新作の「心中万年草」を上演した。そして、「大掛物十幅一対」の「かけ物揃」に筑後掾（義太夫）が出語りをしたが、その前に出雲がからくりの「龍水ヲ吸テ雲中へ入り電ト雨ヲ降ス」を演じている。「大掛物十幅一対」のような旧作を上演するときには、作品の筋と関係のないからくりを間狂言として上演していたことがわかる。そして、「用明天王職人鑑」や「傾城反魂香」のような新作では、大切にいちおうは作品の筋とゆるやかに関係させながら、しかし、そこでは竹田出雲が登場して、かれの口上によってからくりを演じていた。このように、次第に



からくりは独立したものから、劇中芸への道を歩みはじめ、たとえば、正徳元年ごろ上演の「百合若大臣野守鑑」の三段目の玄海島の場で鷹の精がわが子をつかんで空中に飛び去るというようなかたちで劇の展開と結びついたかたちで消化されるようになる。

はやく竹本義太夫は

初段恋慕 二段修羅 三段愁嘆 四段道行 五段結末

という音曲理念を表明していた。かれは、この理念に従って、三段目には太夫の語り中心の悲劇的場面を設け、この場面を三の切としてもっとも重視し、他方、四段目、五段目などにはからくりを導入した視覚性豊かな場面をつくって、多角的な総合舞台芸能として人形浄瑠璃を完成させた。この方法が確立したのは正徳五年の「国性爺合戦」であるが、その方向は宝永二年の「用明天王職人鑑」から明確にあらわれており、宝永・正徳は試行錯誤の時代であった。竹本座が多くの子供座との競争に勝って浄瑠璃界の王者となることができたのは、総合舞台芸能化に成功したからであり、そこには安易にからくりにあきらめなかった竹本義太夫の見識が働いていた。

人形浄瑠璃の歴史を永い視野で眺めると、からくりは結局飽きられ、手遣い芸の技術にとって代られている。義太夫の見識は繰り返し称えられなければならない。

#### 参考文献

平田澄子氏「からくり芝居と浄瑠璃の関係について—絵入浄瑠璃本をめぐる一試論—」（『近松論集第六集』近松の会、昭47）

角田一郎氏「人形操作、からくり、手妻」（『近松全集第六巻月報6』岩波書店、昭62）