能勢の人形浄瑠璃における創造性①

ー文楽、淡路・阿波の人形浄瑠璃との比較を中心にー

松浦 伸吾

The Creativity of Joruri Puppet Theater in the Town of Nose ①

—With a Focus on Comparisons with Bunraku and the Awaji and Awa Jōruri Puppet Theater—

Shingo MATSUURA

In Nose, in the northernmost part of Osaka Prefecture, the creative development of Joruri puppet theater performance has been pursued since the Heisei Era. In both appearance and approach, its differences from Bunraku and the Jōruri puppet theater types that remain in other areas are striking. Whereas Jōruri puppet theater as a classical performing art puts high importance on protecting the values established in the past and preserving and passing them down for posterity, the activities which are being pursued in Nose indicate a strong desire to create new values by tearing down the traditions of the past and instead seeking out new ways to define themselves as an art form that encompasses the now.

So what exactly are we to make of these creative activities that generate such a variety of materials and ideas by at times resonating with and at times standing at odds with other rigid traditions?

This paper discusses the creative activities that have sprung from the history of Bunraku and its closely related Awaji and Awa Jōruri counterparts, and then provides a comparative investigation of the creative activities pursued in Nose. This is a case study about Nose.

構成　　はじめに

第１章　能勢の素浄瑠璃

概要

その成立と太夫三派（後の四派）

「おやじ制」の構造

三味線・舞台・人形

第２章　「淨るりシアター」の活動とその周辺

概要とその設立前における能勢の浄瑠璃

淨るりシアターの事業

地域と地域外への発信

第３章　能勢の人形浄瑠璃における創造性

概要

人形のかしらと衣装における現代性

“四業”として加えられた囃子

新作演目における特色

おわりに

はじめに

太夫（義太夫節の語り）、三味線、人形〔1〕の三業で行われる人形浄瑠璃は、18 世紀初頭の上方におけるその成立から現在に至るまで約 300 年の歴史を繋いできた。もともとは商業演劇であり、複数の人形座が対峙し切磋琢磨して芸を競い合っていたが、衰退と再興を繰り返した後、明治末期には文楽座ただひとつだけが残った。文楽という名称が人形浄瑠璃の代名詞として定着したのはこの頃である。昭和 38 年（1963）の財団法人文楽協会発足以後は国や自治体等の援助のもと、その芸を絶やさぬよう保護する方針に切り替え、活動を行うこととなる。平成 15 年（2003）には「人形浄瑠璃文楽」という名でユネスコ無形文化遺産に登録され、平成 13 年（2001）に登録された「能」、平成 17 年（2005）に登録された「歌舞伎」と共に、日本を代表する芸能として世界にその存在が知られている。

淡路と阿波（徳島）にも人形浄瑠璃が伝わり、独自の発展を遂げ、今日まで伝承されている。淡路は人形芝居の発祥に密接に関わっているという点で重要である。阿波では人形かしらの製作者を多数輩出した〔2〕。文楽はもとより、淡路と阿波、または全国に伝播した義太夫節の人形芝居において使用されるかしらのほとんどに携わったとされる。

これら 3 つの地域、またはその他の全国の人形芝居は、保存・伝承を活動の中心に置く古典芸能または伝統芸能として広く認識されている。つまりそれらは過去において既に発展を伴う創造活動を終えて芸を確立させ、古典芸能として現在まで保護されている、とい

う点で一致している。

しかし近年、大阪の最北端に位置する能勢町において、200 年の歴史を持つ素浄瑠璃に人形と囃子を加えることが提案され、平成 10 年（1998）には「ザ・能勢人形浄瑠璃」がデビューした。平成 18 年（2006）には「能勢人形浄瑠璃鹿角座」と改称、組織化された人形座として独立し、新しいスタートを切った。そこでは既存のものとは異なった独自の人形、編成、舞台演出等を用いて上演を行っている。その様相は現在における創造活動であると言えよう。そしてそれは同時に、古典芸能という枠を打ち破るための挑戦であるとも考える。厳格な伝統を持つ他地域の人形浄瑠璃の歴史と現状を踏まえた上で、新しい人形浄瑠璃の創造を展開するということ。それは現在においてどのような意味を持つのか。

本稿では能勢の事例を取り上げる。第 1 章では能勢の素浄瑠璃の歴史と現状を辿る。第 2 章では「淨るりシアター」の活動を概観する。第 3 章では人形・囃子・演目の上演等において発見される革新的態度と創造性に着目する。

※〔 〕内の数字は本稿終了後に記載されている注釈番号を示す。

第 1 章　能勢の素浄瑠璃

概要

大阪府豊能郡能勢町は大阪府の最北端に位置し、東に京都府亀岡市、京丹波町、そして西に兵庫県川西市、猪名川町、篠山市、南に大阪府豊能郡豊能町を接する。丹波方面（兵庫県東部、京都府中部、大阪府高槻市の一部と豊能町の一部）から大阪府池田市・兵庫県伊丹市方面へ通ずる街道として栄えていた。京都と西国を結ぶ通行路も存在した。また、日蓮宗の霊場である妙見山の参拝道でもある。この地に約 200 年の長きにわたり受け継がれてきた素浄瑠璃とはどのようなものなのか。まず「素浄瑠璃」の広義の意味を 2 つの文献より参照する。

【太夫の語りと三味線方の演奏による浄瑠璃に合せて、人形を遣う人形浄瑠璃本来の上演形式にたいし、浄瑠璃のみで人形操りを伴わない純演奏会ふうの演奏形式をいう。―中略―元禄年間（1688～1704）以前では、三味線の伴奏なしに浄瑠璃を語ること（現在、素語りとよばれる演奏形式）を指したが、元禄ころから現在の意味に転じた。義太夫節は、人形浄瑠璃という総合芸術の音楽部分として発達したが、人形劇から独立して、純粋に音曲としてすぐれているため、早くから素人浄瑠璃や女義太夫として、素浄瑠璃の形で広くおこなわれてきた。】

『邦楽百科辞典　邦楽から民謡まで』1984　音楽之友社

【元禄時代以前では、三味線の伴奏無しに語ることを指し、元禄ころからは三味線は

つけるが人形操りは伴わないで人形浄瑠璃の曲を語ることを意味する】
『日本音楽大事典』1992　平凡社

能勢に浄瑠璃がもたらされたのは寛政から文化の時期（1789～1818）とされており、三味線を伴った義太夫語りであったと考えられる。その頃の上方の人形浄瑠璃は、かつて黄金時代を築いた竹本座・豊竹座の両方が既に閉座し、人形芝居を行うための場所を失ったという状況にあり、それぞれに属していた太夫・三味線弾きは生活の糧を得るために素人に技芸を教え、人形遣いは全国各地に散って興行を行う、という状況にあった。また、淡路出身の素人義太夫語りである植村文楽軒が大坂に渡り、稲荷神社内に小屋を作って「稲荷の芝居」を興した時期とも重なる。人形浄瑠璃社会の転換期に位置すると言えるだろう。

能勢に根ざした芸能として認知される「能勢の素浄瑠璃」は、その成立と後の活動において、隣に位置する猪名川町の存在は非常に重要である。当初から頻繁に交流が行われていた。能勢と猪名川のふたつの地域を含めた芸能として、『能勢の浄瑠璃史』（1996）の参照を中心にしつつ論考を進める。

その成立と太夫三派（後の四派）

能勢町の南西部に位置する神山の杉村家は代々医者の家系であった。杉村量輔は医学を学ぶために大坂に渡り 6 年間そこに滞在した。そして本業の傍ら竹本弥太夫〔3〕のもとで浄瑠璃を学んだ。後に竹本文巴太夫を名乗った。しかし大坂でプロとして人形芝居に出演することは一度も無く能勢に戻り、義太夫節を持ち帰った。その後初代竹本文太夫と改名、その地において浄瑠璃の指導を行う。ここに能勢における「文太夫派」が起こる。

文太夫はまず能勢町北部・山辺出身の井戸源内と中心部・森上出身の岡村甚兵衛を弟子にする。岡村甚兵衛は後に、文太夫派として二代目竹本文太夫を襲名するが、井戸源内は文太夫のもとを去り大坂に出て竹本清住軒に師事〔4〕、師の没後は能勢に帰り竹本井筒太夫を名乗って、文太夫派に対抗して地域の人々に義太夫節を教えた。「井筒太夫派」の登場である。

猪名川町出身の西松大助は幼少時から素人義太夫の名手としてその名が知られ、また本人も自身を美代太夫と名乗っていた。大坂において三代竹本中太夫〔5〕に入門して浄瑠璃を習得、その後帰郷し竹本中美太夫に改名。中太夫の名を後世に伝えるべく“中”の文字を取り入れたことがその理由らしい。

「中美太夫派」の出現をもって、能勢の素浄瑠璃における三派が揃った。それぞれの派が現在における能勢町西地区と猪名川町においてテリトリーを持ち〔6〕、浄瑠璃の普及とその芸の継承が行われた。すぐにそれらは「おやじ制」というひとつの制度に集約されるに至った。その活動内容は稽古と発表会「素浄瑠璃会」を中心とする。素浄瑠璃会は各派ごとに様々な行事名によって、一年を通して行われる。ひとつの地域の人々が太夫の家に集まって行われる小さなものもあれば、三派が合同で行う大きなものもあり、その規模は

様々である。特に後者は昭和 44 年（1969）に「能勢町浄瑠璃保存会」（後に「能勢町郷土芸能保存会」に改称）〔7〕の発足後において、重要な行事のひとつとして捉えられている。

能勢町東地区においても数名の師匠が存在し、浄瑠璃が親しまれていたが、派と呼ばれるものは存在しなかった。しかし「東地区にも一派を」という雰囲気のもと、平成 13 年（2001）に三派の了承の上で「東寿太夫派」が発足した〔8〕。初代竹本東寿太夫の中和博氏〔9〕は大阪府池田市在住の女流義太夫語り・竹本角重氏のもとで浄瑠璃語りを学んだ。後に竹本桃寿軒を名乗る。“桃”を東地区の“東”に替えて「東寿」としたことがこの名の由来である。この時から能勢の浄瑠璃社会はそれまでの三派に代わり、四派として新しいスタートを切ることになる。現在において、文太夫は三十六代、井筒太夫は四十三代、中美太夫は二十四代、東寿太夫は初代を数える。なお井筒太夫派においては平成 21 年（2009）4 月に四十三代の襲名を行った。

竹本文太夫派

竹本井筒太夫派

竹本中美太夫派

竹本東寿太夫派

「おやじ制」の構造

能勢における浄瑠璃語りの伝承において、全国的に類を見ない独特な制度が存在する。それは他の古典芸能における家元制度と良く似ているが、根本的なところでその性質を異にする。

「家元」について参照する。

【一流一派の正統を伝える総帥たる人または家。宗家。―中略―伝承の方法は二通りに大別され、父子、一子相伝の世襲と、血縁はともかく実力者に伝承を負わせるものとがある。】

『邦楽百科辞典　邦楽から民謡まで』1984　音楽之友社

【日本伝統文化のあらゆる領域を形成された特殊な文化社会において、それぞれの中心の核として存在する家または人をいう―中略―一般には広義に「芸能」と呼ばれる無形文化としての技術、技能を伝承する文化領域のものをいう】

『日本音楽大事典』1992　平凡社

とある。また、義太夫節と家元制度との関係における興味深い記述がある。

【〈義太夫節〉は家元の組織はもたず、習得過程における師の姓を名のることで独立する。太夫の姓に竹本、豊竹を、三味線方には竹澤、豊澤、鶴澤、野澤をあてる。】

『邦楽百科事典　邦楽から民謡まで』1984　音楽之友社

“独立する”という言葉の意味を私は、姓をもらうと同時に師のもとを離れ、その教義や態度を踏まえた上でプロフェッショナルとして行動し、発展させることができる、というふうに考える。また、上記の〈義太夫節〉とは義太夫語りだけではなく、それを伴奏する三味線弾き、そしてここには記述されていないが人形遣いにも当てはまり、つまり人形浄瑠璃そのものも指すのだろうと理解する〔10〕。能勢の四派の始祖における師匠は義太夫節の伝授のみを行った。そしてその技芸の伝承に制限を設けることは無く、またどのような特権も責任も与えることは無かった。義太夫節においてはそういった慣習が過去にも現代にも存在しないのだから、当然である。しかし他の古典芸能においては必ずと言って良いほど存在するわけで、いわば義太夫節が特別なのである〔11〕。故に能勢において、それぞれの派が独自に活動を展開することができたのだろう。しかしそれでも、能勢の浄瑠璃文化の芽が現れた時期において、三派は伝承の制度を求めた。「おやじ制」と呼ばれるその制度は一体どのようなものか。

古典芸能の各流派において、その技芸の伝承や普及に多くの責任を持ち、その監督を行い、また同時に権力者として様々な権限を行使できる立場にある存在として「家元」があ

るわけだが、最も重要な点として、その地位には経済的な利益を統括する権限をも有する、ということを加えなければならない。「家元」を持たない、しかし商業演劇として発展した人形浄瑠璃において、その利潤追求は常に興行において行われてきた。プロフェッショナルとしての姿がそこに見える。ところが能勢において、浄瑠璃は庶民の趣味・娯楽であった。その地で商業的興行を行った者はおらず、また都市部や他地域に巡業に出る者も現れなかった。いわばアマチュアなのである。

おやじ制は浄瑠璃の伝承と普及のための制度である。それぞれの派のトップ、つまり文太夫、井筒太夫、中美太夫を、弟子たちが親しみを込めて“おやじ”と呼んだことがこの名の由来である。確かに“おやじ”にも、家元と同じく数々の責任や権限が存在する。しかしそこには経済的利点が存在せず、それどころか負担が一気に増える。派によってその程度に多少の差があるが、弟子の養成や素浄瑠璃会の開催における費用、三味線方への謝礼その他の金銭的負担を“おやじ”が受け持つようだ。また“おやじ”になると、つまり太夫を襲名すると、その制度によって大体 5〜6 名の新しい弟子を養成する義務が生まれ、浄瑠璃文化に触れていない人々に対して積極的な勧誘を行わなければならない。その苦労は大変なものだと想像する。たくさんの重荷を背負うことになるのだが、浄瑠璃文化の普及と発展のため、当人の名誉〔12〕のため、そして浄瑠璃で繋がった人々との交流を守るために“おやじ”を引き受けるのである。太夫の襲名は先述のような経済的・労力的な理由より比較的短い周期で行われており〔13〕、またその人選は、その時々の現職太夫、または太夫経験者によって協議される。

この制度によって、現在能勢には 200 人を越える太夫が存在している。

三味線・舞台・人形

能勢の素浄瑠璃では、稽古と素浄瑠璃会のその両方において三味線の存在は不可欠とされた。能勢における太夫の伝承は先述の「おやじ制」の制度によって保たれてきたが、三味線にはそういったものが存在しない。しかし能勢に浄瑠璃が伝わった時期から三味線弾きが存在し、その後数の増減はあったものの、現在まで絶えること無く伝承されている。そこには理由がある。本家の人形浄瑠璃（文楽）において、太夫・三味線・人形遣いはそれぞれ別業である。各々の技芸員が研究のために他業種に関わり、勉強会として舞台に立つことはあっても、本公演においてそれは皆無である。しかし能勢において、太夫はもちろんのこと、三味線弾きの数も充足させることが必要であった。その必要性が高じて現れた形態が、太夫と三味線の兼務である。太夫から三味線に転じたケース、またはその逆もある。太夫と三味線においてそれぞれ固有の姓があることは既に述べたが、能勢にはかつて「鶴澤常楽太夫」という人物が存在していたことを碑から確認することができ、そこに兼業の事実を見ることができる。どちらかを本業とし、もうひとつを副業としつつ、しかしそのどちらも卓越した技芸として通用した人が、この地にはたくさんいたのだろうと推測する。足らないものを補い合って自給自足するという姿勢が、文楽とは異なった独特な

現象を生み出すことになった。

素浄瑠璃を上演する際には舞台が使用される。明治・大正の時期には素浄瑠璃専用の「回り舞台」という独特な構造を持つ舞台が作られた。文楽の舞台に設置される「文楽廻し」〔14〕のみを取り出したような形をしている。前後に二人ずつしか座ることができないほどの小さいサイズであるが、素浄瑠璃の上演にはそれで十分こと足りた。会を円滑に進めるための装置である。文楽の舞台に対する憧れから、舞台装置を応用したのではないか、と考える。回り舞台はコンパクトであったので分解して持ち運ぶことも可能ではあったが、その構造が複雑で組み立てに時間と人員を要した。よって昭和の時代に入るとより単純な構造の組み立て式舞台が使用されるようになった。それらは「簡易舞台」と呼ばれ、回転のからくりは採用されない。ビールの空箱等を並べた上に床机やベニヤ板を敷くといったものである。この形態は現在にまで続く。能勢には数件の長床〔15〕が残っており、その舞台は現在においては、地域に伝わる祭りや郷土芸能〔16〕の上演に、また過去においては芝居〔17〕のために使用された。しかし素浄瑠璃に用いることは無かったらしい。

能勢には人形が無かった、ということが通例であるが〔18〕、他地域の人形との交流は盛んに行われた。明治期には丹波地方に伝わる「和知人形」〔19〕またはそれに似る丹波近郊の人形、昭和初期には「乙女文楽」〔20〕、昭和後期には淡路島・南淡町の人形座、そして平成に入ってから徳島県勝浦座、という推移である。『能勢の浄瑠璃史』P. 113～P. 120 に記載されている“人形との共演一覧”を参照する限りでは、能勢の素浄瑠璃に他地域の人形が加わり、三業として人形浄瑠璃を演じたようだ。そのほとんどが能勢町内で開催されたが、近郊の猪名川町や池田市においても執り行われたという記録がある。

「鶴澤常楽太夫」の碑　能勢町天王

回り舞台

第２章　「浮るりシアター」の活動とその周辺

概要とその設立前における能勢の浄瑠璃

昭和 61 年（1985）に、能勢における町制 30 周年記念事業のひとつとして常設ホール建設における基金が創設された。そして平成 5 年（1993）、500 人を収容するホール、多目的フロア、会議室、調理室、和室等を有する複合文化施設がオープンする。当時、全国的にたくさんの公立文化施設の設立が続くという状況の中で、どのように地域の独自性をアピールするか。それが能勢を代表する浄瑠璃をキーワードとした「浮るりシアター」の名前の由来である。もちろん浄瑠璃に関係した事業のみを行っているわけではない。自主事業としてのコンサート・芝居公演の誘致や文化団体に対する貸館等が挙げられる。しかしその活動の中核を担うのは、能勢町にしか行うことのできない事業として、浄瑠璃文化の創造と推進､そしてさらなる発展とその発信を基に進められた企画･運営とその事業である。そしてそれは後に、能勢独自の人形浄瑠璃の創造へと繋がっていく。

浮るりシアター開館の前から、浄瑠璃にまつわる数々の企画が行われてきた。昭和中期における社会環境の変容とそれに伴う新しい娯楽の増加が進む中、浄瑠璃語りは減少とその高齢化の傾向にあった。能勢の教育委員会によって後継者育成の重要性がうたわれ、昭和 43 年（1968）に「浄瑠璃教室」が開催される。太夫と三味線の師匠が加わった内容の濃い講座であった。この会は後に能勢町浄瑠璃保存会に受け継がれる。保存会の主催によって、既に述べた素浄瑠璃会の開催、他地域の人形との交流を含む様々な取り組みが行われた。昭和 49 年（1974）に大阪府教育委員会によってその活動が認められ、「選択民俗文化財」に指定される。平成 4 年（1992）には、地域のこどもに能勢の浄瑠璃を知ってもらう機会を作り、その世界を理解してもらおう、という趣旨から「能勢こども浄瑠璃（指導：竹本角重)」が結成され〔21〕、翌年には浮るりシアターにおいてその成果が発表された。平成 5 年（1993）には保存会の主催のもと、著しく減少した三味線弾きの後継者養成が始まった。それらの事業のいくつかは浮るりシアターに引き継がれ、また保存会に残されたものは、シアターとの連携を密に行いつつ、現在までその活動が続けられている。では浮るりシアターの、浄瑠璃に関する独自の事業にはどのようなものがあるのか。

浮るりシアター外観

ホール

淨るりシアターの事業

淨るりシアター開館当初における事業として、毎年6月を「能勢の淨るり月間」とし、1ヶ月を通して浄瑠璃に関する企画が組まれた。6 月の農閑期に浄瑠璃を楽しんでいたという能勢の文化史からこの時期に定めた、とのことである。〔22〕そこでは文楽の技芸員による素浄瑠璃の公演や講演会、他地域の人形浄瑠璃の公演または共演〔23〕が催された。淨るりシアターはその名前から、浄瑠璃専用の舞台構造が置かれていると想像しがちであるが、そうではない。他地域の公共ホールと同様の形態を持つ。邦楽、洋楽その他、多種多様の演目に必要な舞台構造をその度々に設営することで対応を行っている。浄瑠璃の場合だと、素浄瑠璃では舞台中央に、人形浄瑠璃では上手前に床が設置される。その期間中は浄瑠璃にまつわる展示会や講座なども同時に開かれた。能勢に伝わる郷土芸能の紹介も行われた。また淨るり月間以外においても、保存会による浄瑠璃会を中心に、文楽の公演、その他様々な企画が起こされている。

平成7年（1995）から、先述の「能勢のこども浄瑠璃」はこども向けの浄瑠璃語りの教室から浄瑠璃を上演する団体に姿を変え、その教室としての性質は淨るりシアター・ワークショップ「こども浄瑠璃」に受け継がれた。また「こども三味線（指導：鶴澤寛輔〔24〕）」が新しくスタートを切った。平成8年（1996）からは、能勢オリジナルの人形浄瑠璃の創造に対する気運が高まる中、その技芸員を養成するために「三味線（指導：鶴澤清介〔25〕・鶴澤寛輔）」「人形（指導：吉田簑太郎（現：桐竹勘十郎）・吉田簑二郎・吉田簑一郎〔26〕）」、「囃子（指導：望月太明蔵社中〔27〕）」のワークショップが組まれた。そのメンバーは全て公募で集められた。能勢近郊の人々を中心に、主婦、教師、社会人等、今まで古典芸能に触れることの無い人々ばかりであった。平成9年（1997）には「浄瑠璃」のワークショップが加わり（指導：竹本千歳大夫〔28〕）、そこでは太夫三派（当時）においてそれぞれ学んできた浄瑠璃語りを基に、それを人形浄瑠璃の舞台において生かすための指導が施された〔29〕。

人形のワークショップの発足における経緯をここに付け加えたい。そこには多大な苦労があった。全ての業において、その技芸の習得には10年以上かかる、ということが人形浄瑠璃界の常識であった。しかし能勢において、それぞれのワークショップの成立から上演まで2年弱しか残されていなかった。特に人形において、この短い期間での三人遣いの習得は絶対に不可能とされた。吉田簑助師〔30〕はそのワークショップ発足に関する相談を受けた当初、三人遣いに対し断固として否を唱え、一人遣いを提案したらしい。しかし淨るりシアターは三人遣いにこだわった。長きにわたる説得の結果、吉田簑助師はそれに応じ、そして氏の弟子である吉田簑太郎、吉田簑二郎、吉田簑一郎の各氏を指導者として迎えることになったのである。

各々が稽古を重ね、平成10年（1998）「ザ・能勢人形浄瑠璃」において初舞台を踏む。浄瑠璃監修に竹本住大夫師〔31〕、人形監修に吉田簑助師を迎えてのデビューであった。その時に上演された「能勢三番叟（のせさんばそう）」〔32〕「名月乗桂木（めいげつにのせて

かつらぎ)」〔33〕は共に新作・初演であった。人形においてもオリジナル性を求め、新しいものを制作した。プロフェッショナルの演出家・衣装家・舞台監修を置き、道具、舞台装置、技芸員等、あらゆる素材において能勢の独自性が示されたこの上演は、古典芸能の世界に新しい風を吹き込む存在として全国的に注目された。

その後もメンバーは本業の傍ら、毎年やって来る6月浄るり月間内の公演に向け、稽古に励んだ。その技芸は年を重ねるたびに上達し、洗練されていく。ちなみに初舞台以降に上演された人形浄瑠璃として「閃光（せんこう）はなび　―刻（とき）の向こうがわ―」（2002）〔34〕と「風神雷神（ふうじんらいじん)」(2007)〔35〕があり、能勢独自の演目は現在において4つを数える。また、平成11年（1999）からは古典にも取り組み、平成20年までに5つの演目を上演している〔36〕。平成21年（2009）の浄るり月間では「壺坂観音霊験記　沢市内より山の段（つぼさかかんのんれいげんき　さわいちうちよりやまのだん)」を初披露する。

「ザ・能勢人形浄瑠璃」はデビューから8年後の平成18年（2006）に、「能勢人形浄瑠璃鹿角座」という劇団として新しくスタートを切った。その時期に重なるようにして、能勢町商工会青年部が中心となって「伝統文化の黒衣隊」が発足した。これらは共に浄るりシアターから独立した組織である。この時から、この3つが連携しあって能勢の人形浄瑠璃の運営を行うことになる。

浄るりシアターにおける10数年の人形浄瑠璃の創作活動と展開は、長い歴史を有する素浄瑠璃と共に、能勢を代表する芸能文化になるまでに至り、その発展はまだ続く。行政側もこの地を「浄瑠璃の里」として活性化させるための計画を練っているようだ。そこには平成16年（2004）より能勢町長の職にある初代東寿太夫こと中和博氏がおり、その存在は心強いだろうと思われる。ちなみに平成19年（2007)、大阪府豊能郡能勢町が「能勢　浄瑠璃の里」として第29回サントリー地域文化賞を受賞したことを、ここに付け加えておく。

「能勢三番叟」

「名月乗桂木」

「閃光はなび　―刻の向こうがわ―」

「風神雷神」

地域と地域外への発信

「能勢人形浄瑠璃鹿角座」の組織は太夫〔37〕・三味線・人形・囃子の四業と「こども浄瑠璃」で成り立っている。その発足以前において、稽古と舞台出演がメンバーの主な活動であったが、座ができてからはその活動を広げ、地域と地域外への発信を目的とした組織的な活動を行うようになる。そこには座員における地域貢献への意識の変化や、携わっている芸能に対する誇りといったものを伺うことができる。

能勢町及びその近郊へ向けられた活動としてまず、浄るりシアターで行われた三味線・人形・囃子を体験する「人形浄瑠璃体験講座　人形浄瑠璃　ちょこっと体験　どっぷり体験」を紹介する。浄瑠璃が能勢を代表する芸能とは言えども、それは地域に直属した郷土芸能ではないという理由から、その存在を良く知らない、または触れたことの無い能勢町民もたくさん存在する。その方々に対して、人形浄瑠璃の世界をほんの少し体験してもらうことでその芸能を知ってもらい、興味を持ってもらおう、というものである。連続したプログラムとして 1 ヶ月の期間に約 3 回の日程が組まれ、1 回目において鹿角座の舞台を鑑賞、その後上記の三業をまわって一通り体験（「ちょこっと体験」）。2 回目からは各参加者が最も興味を持った一業を選択してその習得に専念（「どっぷり体験」）、最終回には座員と共に舞台に上がり「能勢三番叟」の一部を上演する（「いきなり発表会」）。子供から大人まで多数の参加があり、各々がその体験を驚きや感動、満足をもって捉えていたようにも思う。ちなみに私は平成 20 年（2008）2 月の講座を受講したが、新鮮な体験を得ることができ、また、その内容は非常に濃いものであったと感じた〔38〕。その他の活動には、浄るりシアターを飛び出した公演がある。平成 20 年（2008）には「浄瑠璃の里　能勢浄瑠璃公演」というタイトルで、能勢町に建つ岐尼神社と倉垣天満宮において、鹿角座の人形浄瑠璃の上演が行われた。神社という空間を最大限に生かした演出をもとに斬新な舞台を制作した。この企画は次年度以降も続けられる見通しである。

地域外への活動として出張公演が挙げられる。関西はもとより四国や東京でも実施された。はじめは能勢町の PR 活動として、または能勢人形浄瑠璃の発信という名目として行われていたが、今では逆に全国各地から依頼公演を受けるまでになり、その数は年間 30 件を

超える。様々な式典行事やイベント、キャンペーン活動等への参加が中心となる。

「こども浄瑠璃」はその発足当時において語りと三味線の二業であったが、平成 20 年（2008）に人形と囃子〔39〕が新しく加えられ、人形浄瑠璃として始動するに至る。比較的長い稽古期間を持つ太夫･三味線の子供たちが講師となって､他地域の子供に指導する、といったケースも見られる。また、同年代の人形浄瑠璃活動団体との交流も盛んに行われている〔40〕。6 月淨るり月間においての公演を目指し、日々稽古に励んでいる。

能勢には昔から欄間や祭礼道具を製作する技術があったが、その数は減少の傾向にあった。また、その技術を活用する環境も失われていた。現在の社会において、家屋の形態や祭りの状況が過去のものとは著しく変化しており、そういった道具の必要性が失われてきている、ということが大きな理由のひとつに挙げられるだろう。このままではその伝統が絶たれてしまう、という切実な問題を抱える中、その保護と再興を模索していた。また能勢人形浄瑠璃では、その発足と共に現れた道具等の製作及び修理に対する要望があった。双方はこの部分で意見が一致し連携をはかることになり、ここに「伝統文化の黒衣隊」が発足する。見台〔41〕や三味線道具、人形道具の修復・新調、またはその他の芸能における道具等の製作を行うが、ここで特記したいことは三味線道具における創作である。歯科技工士を本業としている三味線弾きの鶴澤清尤（せいゆう）こと高見均氏はその技術を応用し、プラスチック製の義太夫三味線用の駒を独自に開発した。義太夫三味線に使用される駒の素材は水牛角であり、非常に高価なもので、またその入手も困難である。プラスチックを素材としたその駒は安価で扱いやすく、またその音色は水牛角のものと遜色無いものに仕上がっている。鹿角座の公演では既存の駒と共にプラスチックのものが使用されることもある。その素材から自由に色をつけることも可能であり、水色、緑、黄色、ピンクと、とてもカラフルである。その存在は人形浄瑠璃の世界ではかなり特異に映るかもしれないが、それは現状の要望に応じて生まれたものであり、その価値は大きいだろう。また彼は他に、本家の人形浄瑠璃においても行われている三味線撥の耳入れ〔42〕、忍び駒〔43〕の製作といった作業も随時行っている。黒衣隊の活動は能勢町に限らない。他地域の人形浄瑠璃や祭礼における道具にも携わり、諸地域における伝統芸能の継承に関わってきた。そこには地域を活性化させるという共通の目標が存在しているように思う。

このように、浄瑠璃の里・能勢町は様々な組織とその姿勢をもって、地域と地域外へその存在を発信している。その活動は今後、新たな挑戦と試行錯誤を経て、より豊かなものへと発展してゆくだろう。

「こども浄瑠璃」

こどもによる技芸の指導

プラスチック製の駒

第 3 章　能勢の人形浄瑠璃における創造性

概要

能勢の人形浄瑠璃の態度が他地域のものとは異なる、ということは既に述べた。しかし態度だけではなく、その上演においても他に例を見ない独特な姿を有している。

各業において、技芸においては文楽から招かれた師匠の教えを守り、伝統的なものを踏襲している。その師弟関係における作法のもと、その技芸に独自のアレンジを施すことは皆無である。本家の慣習に大きく反するからである。淨るりシアターはあくまでも、長き歴史を有する人形浄瑠璃の伝統を尊重しながら、能勢の素浄瑠璃を生かした、いかに能勢独自の、“人形浄瑠璃”としての舞台を創造するか、ということに徹した。現代的な人形劇を一から創造することは眼中に無かった。そこで提案されたのが、道具・四業・舞台における独創性である。

この章では人形・囃子・新作演目について取り上げ、そこに立ち現れた創造性について考える。

人形のかしらと衣装における現代性

オリジナルの人形を制作する、ということが、能勢の人形浄瑠璃の発足前から言われ続けてきた。ではその“オリジナル”をどのように表現するか。現在において淨るりシアター館長の職務にある松田正弘氏はその頃、全国の人形芝居を渡り歩き、その人形を調査していた。数々の人形師〔44〕に会って新しいかしらの創作をお願いしたが、伝統を重んじる傾向にあるその人達にとって、松田氏の提案はあまりにも型破りであり、前例が無いという理由で断られた。その提案が古典芸能に対する侮辱と見なされたようでもある。しかし徳島の人形師、人形洋〔45〕こと甘利洋一郎氏はその旨に理解を示し、ここに人形かしらの制作が始まる。平成10年（1998）の「ザ・能勢人形浄瑠璃」デビューにおいて上演される「能勢三番叟」と「名月乗桂木」に使用されるかしらである。しかしその完成に至るまでの道のりは実に大変なものであった。私はここで松田氏と甘利氏のインタビューをもとに、その経緯を紹介する〔46〕。

当初、伝統工芸家としての甘利氏と現代的な人形浄瑠璃の姿を強く求める松田氏との間には、人形に対する考え方に大きなズレがあった。かしらのデザインにおいて両氏は議論を重ねるが、なかなか決定には至らない。かしらの形状や舞台での上演におけるかしらの見え方等において、代々の人形師からその教えを継承し熟知していた甘利氏にとって、松田氏が提示するプランは様々な点で効果的ではないと見なしたのであろうか、納得のいくものではなかったようである。また、もしかしたら人形浄瑠璃におけるかしらの構造とは全く異なったものになっていたのかもしれない。その混沌とした状態に終止符を打ったのは甘利氏の言葉であった。「今行われている議論は200年前にもあって、それは既に解決している。そしてその時に生まれた形が200年変わらず継承されている。」といった内容である。この一言で歴史の重みに打ちのめされた、と松田氏は語る。結局、既存の人形浄瑠璃におけるかしらの形状を継承し尊重しつつ、しかしサイズの異なるものを制作することで決定した。

デザインが決まると人形を彫る作業に入るが、ここでもたくさんの試行錯誤があった。かしらのサイズは一般に、文楽のものが四寸（約12cm）、淡路・阿波のものが六寸（約18cm）と言われている。昔から代々伝わるサイズであり、人形師は修行の段階からそれらに携わっているので、完成した姿を頭の中で具体的にイメージしながら、感覚的に彫り進めることができるらしい。しかし能勢のかしらは五寸（約 15cm）〔47〕であった。このサイズのかしらは全国的に前例が無い。甘利氏はまず粘土でかしらを試作し、能勢の松田氏とのやりとりの中で修正を重ねた。そして完成型ができた後、木を掘る作業に入った。伝統的なかしら制作と比べると、その過程はさぞかし大変なものであっただろうと想像する。かしらを彫り終えた後は塗りの作業に入る。ここでも独自の提案がなされたようだ。文楽や淡路・阿波の人形において、その形相はより“人形的”なものであるように思うが、能勢のものは現代的な人間の表情に近づいている。眉や口は既存のものよりも薄く引くようだ。

こうしてかしらは出来上がり、「ザ・能勢人形浄瑠璃」において初披露されたが、当時は

賛否両論であった。否定的な意見には文楽のものとの比較から生まれた違和感が多く含まれているのだろうと思う。しかし甘利氏は、上演を重ねるにつれ、人形が舞台になじんできたのではないか、と語っている。芸能が舞台になじむ、というのは不思議な表現であり、私は大きな興味を抱いた。

これ以降現在に至るまで、能勢の人形は全て甘利氏が制作している。古典演目において使用されるかしらにも様々なアレンジが施される。次の新作演目「閃光はなび」では宇宙人が登場する。「風神雷神」ではその登場人物が神様である。平成 21 年（2009）に上演される「壺坂観音霊験記」のお里に使用される人形の制作が現在行われているが、唇を太く、艶を出すように、とのことである。これは女性における口紅、またはリップクリームの使用といった現在社会の状況に合わせている。それらの制作において、甘利氏は常に頭を悩ませているに違いない。人形師としての創造活動が今も続いている。

人形の衣装にも触れる。全国各地の人形浄瑠璃における人形の衣装は和服の生地を使用することを通例とする。しかし能勢のものでは洋服生地を用いた。安価、軽量、演出の容易さ等がその理由である。例を挙げると、「傾城阿波の鳴門」のおつるが着る衣装はイギリスのファッションブランドであるバーバリー Burberry の生地で作られており、そこにはタータンチェックの模様を発見できる。また、「日高川入相花王」の清姫のものにはインドのサリー生地を使用する。常識として捉えられる型を有する古典演目において、その姿は物議を醸し出した。他の古典芸能に関わる方々からは、伝統への侮辱という観点からたくさんの批判を受けたようだ。しかし能勢の人形浄瑠璃は今日までそのスタイルを保っている。ちなみにこれらは全てプロの衣装家によって制作されている。

能勢の人形浄瑠璃の発足から 10 年と少しになるが、その人形における革新も、今では広く受け入れられているのではないだろうか。時間をかけて社会に浸透させた結果であると私は考える。

「傾城阿波の鳴門」より　おつる

「日高川入相花王」より　清姫

“四業”として加えられた囃子

人形浄瑠璃は太夫・三味線・人形の三業によって行われる。囃子は黒御簾〔48〕と呼ばれる舞台袖で演奏され、客席からはその姿が見えない。歌舞伎における他流の浄瑠璃〔49〕も同様である。囃子〔50〕が舞台に出ることは無い。歌舞伎の音楽には「長唄」がある。この上演の際には、長唄の演奏家である「長唄連中」は舞台に組まれた雛壇に座って演奏する〔51〕。これは“歌物”と呼ばれ、その形態は歌、三味線、鳴り物よる合奏であり、“語り物”としての浄瑠璃とはその性質を異にする。

語り物における囃子の存在とはどのようなものか。中世において、琵琶を伴奏に平家物語を語る「平曲」という音楽が、盲目の琵琶法師によって演奏された。その後、時代遅れとなった平家物語に代わって源義経と浄瑠璃御前の物語を語るようになる。ここに「浄瑠璃」が登場し、後に通称として広く使用されることとなる。その語りに、琵琶に代わって三味線が導入され、そして人形が加わったことで人形浄瑠璃が成立する。その時代、囃子は神楽や能において演奏されていたが、人形浄瑠璃はあくまでも、過去から繋がる“語り物”としての音楽を踏襲した。語りの伴奏は三味線によって行われ、また、三味線のみで十分こと足りた。よって囃子を必要とはしなかった。囃子が人形浄瑠璃に組み込まれたのは江戸時代中ごろの上方における、歌舞伎と人形浄瑠璃の交流が盛んに行われた時期ではないか、と私は推測する。当時、双方による合同公演があったらしい。ひとつの通し狂言〔52〕において、段毎に役者と人形が入れ替わった、とのことである。その頃の歌舞伎には既に囃子が入っていた。人形浄瑠璃はその音に触れて、後に人形浄瑠璃にも導入したのではないだろうか。当時黒御簾があったかどうかは定かではないが、舞台の袖で、客席に見えない状態で囃子が演奏されたことは確かである。歌舞伎における囃子はそれぞれに流派があったが、当時の人形浄瑠璃にはそのようなものが無かった。その演奏は舞台に出演しない技芸員によって臨時に行われていた。高度の技芸を必要としない、非常に簡単なものであった。また、その演奏機会も少なかったようである〔53〕。それらは効果音的に鳴らされたにすぎない。この状況は西洋クラシック音楽の管弦楽曲における打楽器の用法と似ている〔54〕。アクセントを得るために雑音を加えるのである。その頃、囃子の演奏は通常一人で行われていた。その慣習は昭和 38 年（1963）の、財団法人文楽協会が発足する時期まで続いた。「望月太明蔵社中」が発足して囃子の組織が整えられた後はその演奏人数が増え、現在では三人で演奏される。それでも、三業の裏方という立場に変化は無い。

本家の人形浄瑠璃における囃子の説明は以上である。また、淡路や阿波のものにおいては基本的に囃子は使用しない〔55〕。このことを踏まえた上で能勢の人形浄瑠璃を見た時、“四業”、つまり既存の三業と同じ立場に置かれた囃子が、人形浄瑠璃の世界においていかに特殊な存在であるか、ということが分かる。そこには能勢の浄瑠璃芸能が持つ性質が深く関わっていた。

能勢の浄瑠璃は郷土芸能ではない、ということは既に述べた。その成立当初からそれは娯楽のために存在した。その後の人形浄瑠璃の発足、そして現在における鹿角座において

も、その性質は受け継がれている。各業においてそれぞれ技芸員が所属しているが、彼等はプロではなくアマチュアである。技芸を稽古し、人形浄瑠璃の上演に携わることで、またはその他の行事等に関わることで、日々の生活に楽しみや喜びを付加しているのである。また鹿角座は地域コミュニティーとしての性質も含む。地域の人が集まってその関わりを深め、ひとつの目標に向かって日々努力を続けることで、上演後の達成感を共有している。そういった状況の中、上演の際に太夫・三味線・人形が舞台に出ることでその成果を発表する機会を得るのに対し、囃子は舞台裏で裏方に徹する、というのは都合が悪かった。囃子にも発表の場を設ける必要があり、その結果、舞台下手に囃子を演奏する場所を設置することになった。下手前に囃子を置くスペースが十分にあったということも、それを実行に移した大きな理由のひとつであろうと思う。そういった事情で今の舞台形式が生まれたわけだが、既存の人形浄瑠璃と比較するとその姿は型破りであった、と言わざるを得ない。しかし先述の、能勢の伝統的性質に則り、初披露から今に至るまでその姿を守ってきた。また、偶然生まれたその独自性を弱みではなく強みとして捉え、演目の上演においてそのスタイルを生かした。新作演目の「能勢三番叟」と「風神雷神」は囃子が大いに活躍する。古典演目においてはその演奏は控えめだが決して奥に引っ込むこと無く、舞台に出続けている。能勢の四業はこのようにして生まれた。

“四業”としての囃子

新作演目における特色

能勢の人形浄瑠璃では数々の演目を上演してきた。古典と新作の演目の合計９つを数え、平成 21 年（2009）には新しくひとつの演目が加えられる〔56〕。古典演目においては比較的、伝統的な演出を受け継いでいるように思うが〔57〕、新作演目においては独自のものが施され、過去に前例の無い舞台が創造されている。特に上演形態において新しい提案が行われた。また、能勢には人形浄瑠璃の演目以外に、数曲の器楽合奏が作曲・構成された。“語り物”としての形態を守る浄瑠璃において、このことは非常に珍しいように思う。その上演の際にも様々な工夫が組み込まれる。そして、器楽作品ができた後に語りと人形が加わって、人形浄瑠璃の演目として生まれ変わることもあった。ここでは能勢の新作演目

を扱い、その舞台創造の経緯を辿る。

「名月乗桂木」（1998）と「閃光はなび」（2002）は新しく書かれた戯曲を用いつつ、古典の演出に則って創られた演目である。新しい道具（人形など）を使用したことは先述の通りである。共に補綴を竹本千歳大夫・鶴澤清介の各氏、演出を吉田簑太郎氏、作曲を鶴澤清介氏が担当している。なお「閃光はなび」においては補綴に吉田簑太郎氏が加わる。戯曲が決まってから人形浄瑠璃として舞台に立つまでに、その制作に 3 年の期間を要した。またそれぞれにおいて、その初演の一年前に素浄瑠璃での上演が行われている。初演またはそれ以降の上演における舞台は、下手に囃子、上手に太夫と三味線を置く、能勢の人形浄瑠璃におけるスタンダードな形をとっている。「閃光はなび」はその題材の特異性から、より現代的な舞台美術が用いられた。

「能勢三番叟」（1998）は能勢の題材を用いた小品である。補綴を権藤芳一氏、演出に吉田簑太郎氏、作曲を鶴澤清介氏が行った。最も頻繁に上演される演目である。6 月浄るり月間の公演では、その冒頭に必ず上演される。かなりの回数をこなしているわけであるが、その経緯の中で舞台演出における実験も行われてきた。古典を上演する際の舞台配置を標準とするが、舞台中央に雛壇を設け、太夫・三味線・囃子の全員が座って、その前方で人形が演じられる、という形態がとられることもある。それは歌舞伎における長唄のものと非常に似ている。「能勢三番叟」はその上演の際に、8 人ほどの少人数で行われることもあれば、こども浄瑠璃も含めた大人数で行われることもある。平成 20 年（2008）6 月の「鹿角座公演」における「松羽目〔58〕バージョン」がまさにそうであった。太夫と三味線だけでその数は 15 人を超えるだろう。下段に囃子、中段と上段に太夫と三味線が並び、その姿はなかなか迫力のあるものであった。舞台を自由に構成できる理由として、浄るりシアター・メインホールの舞台におけるその形状にある。先述のように、このホールは人形浄瑠璃を専門としない。必要に応じて舞台を“創る”ことが可能である。また浄瑠璃の発信を中核とする姿勢から、その創造のための道具等が充実していることも挙げられる。

「風神雷神」（2007）における、人形浄瑠璃としての上演までの過程は他の 3 つのものと異なる。ここにおいて、器楽合奏曲の存在が大きく関わってくる。平成 12 年（2000）の「ザ・人形浄瑠璃」公演において、「能勢三味線組曲」「能勢囃子曲“翔”」のふたつが初演された。三味線曲は鶴澤清介氏が構成を行い、また囃子曲は望月太明蔵社中が作曲した。各業の技芸における上達状況と、能勢独自の演目の創造に対する要望が重なった結果である。平成 15 年（2003）には望月太明蔵社中によって作曲された「能勢囃子曲“打拍合気”」が初演された。ここに能勢独自の、3 つの器楽作品が揃う。その頃浄るりシアターはさらなる発展を考えていた。「能勢三番叟」のような、比較的短い作品を新しく創造することはできないだろうか、と。そして器楽合奏における経験を生かした人形浄瑠璃「風神雷神」の構想が生まれる。まずは三味線と囃子とのコラボレーションを行った。それは平成 17 年（2005）、器楽合奏曲としての「風神雷神」（三味線・囃子）の初演をもって実を結ぶ。その後に語りを加えて平成 18 年（2006）に素浄瑠璃として上演が行われ、平成 19 年（2007）には人形

が加わって、人形浄瑠璃としての初演に至った。戯曲（新作、古典を問わず）の決定から創造活動が始まることが通例である中、「風神雷神」のケース、つまり器楽が先にあって、語りと人形を後に加える、ということは、他の人形浄瑠璃には有り得るのだろうか。“語り物”としての性質を色濃く残す本家の人形浄瑠璃において、物語を語る太夫の存在は他の二業よりも重要な位置づけに置かれる。囃子が裏方に徹することは先述の通りである。しかし「風神雷神」の創作過程において、その序列が逆転している。長い期間をもって完成を得たこの作品であるが、私はそこに存在する、無意識のうちに立ち現れた創作過程における構造の変化に対し、大きな興味を抱いた。

ちなみに、この作品の平成 20 年（2008）における上演まで、太夫・三味線・囃子は舞台後方に置かれていた。平成 21 年（2009）に予定されている鹿角座の公演においても再演されるが、舞台美術をより洗練させるといった理由により、上記の三業を上手と下手に振り分けるようである。

三味線の合奏

囃子の合奏

「風神雷神」（太夫・三味線・囃子）

おわりに

私はこの論稿において、能勢の素浄瑠璃の歴史、他地域の人形浄瑠璃、または他の古典芸能等を参照しつつ、人形浄瑠璃における創造活動を考察した。数々の古典的慣習に対し、時に共鳴し、時に対峙しながらも、それらとの関わりを大事にする。人形浄瑠璃はもとより様々な芸能、そして現代的なものからも素材や着想を得て創造に組み込む。能勢に長く伝わる芸能と、そこに繋がる人々の性質を理解し、生かす。能勢に根付く文化として発展させるために、地域の人々を巻き込んで共創を行う。そういった取り組みを続ける能勢の人形浄瑠璃が目指すものは何なのか。

私はまず第一に、能勢町は、地域に根ざしたコミュニティーによって行われる芸能の創造を目指すことで、その地域全体をより魅力的なものにさせよう、という姿勢を持っているのではないか、と思った。インドネシアのバリ島、インド、中南米、またはその他の国々において、過去から現在に至るまでその性質を失わずに、地域の人にも、または他地域の人にも愛される芸能が存在する〔59〕。現地の人々にとってそれらは生活の一部である。そこに作為的な思考は存在しない。日々をより良く生きるために、心から芸能に携わるのである。世界各国の観光客にとってその姿は魅力的な姿として捉えられ、結果として、多数の観光客がその地に訪れることになったのだろう。芸能そのものと、芸能に携わる全ての人々、またはその生活に対し、感動を覚えるのだと思う。バリ島への民俗芸能調査の経験を持つ松田氏にとって〔60〕、能勢にも豊かな芸能を育み、地域の人々の生活を豊かにしたい、そして他地域の人々に能勢を知ってもらいたい、という思いがあるのではないだろうか。そしてそのことは、現在の日本各地においてよく言われている「地域コミュニティーの活性化」に直結するのかもしれない。

そして第二に、能勢の人形浄瑠璃の創造における態度は、現在における商業的な舞台公演、つまり現代演劇やコンサート、ミュージカルといったジャンルの公演団体の持つ姿勢と全く同じだと感じた。つまり、興行としての人形浄瑠璃を成立させたい、と考えているのではないだろうか。浄瑠璃という芸能をもって、今を生きる観客に対して発信し、ファンを増やし、観客を増やすことで運営を安定させる。そのためには様々な案を練らなければいけない。実行に向かう勇気も必要である。またこれから先、社会の風潮や流行が移り変わり、観客の要望もそれに順じて変化した場合にも、その情勢を見極め、対応し、その時代に即した舞台を創造するために、試行錯誤するに違いない。つまり、お客様がいてこその、能勢の人形浄瑠璃なのである。これは現代社会における“芸能”のあり方に対するひとつの提案ではないかと思う。

以上の 2 点がこの論考において達した推論である。次稿以降において、文楽および淡路・阿波の人形浄瑠璃の歴史から立ち現れた創造活動を紐解き、本稿において導き出された能勢の事例と比較・検証し、その創造性における意味をより深く考察する。

注釈

〔1〕ひとつの人形を3人で扱う「三人遣い」を基本とする。

〔2〕文楽では“首”、阿波・淡路では“頭”と表記される。

〔3〕【「竹本弥太夫」を名乗った太夫は、江戸後期から大正期まで六代を数える。最も有名なのは“堀江の大師匠”とよばれ、『弥太夫日記』を残した五代目（天保八～明治三九）である。杉村量輔の入門したのは、初代弥太夫と思われる。初代は生年未詳。】『能勢の浄瑠璃史』より

〔4〕竹本清住軒はかつて杉村量輔が師事した竹本弥太夫と同一人物である。文政 3 年（1820）に清住軒に改名。その 1 年後に没する。

〔5〕植村文楽軒の血筋にあたる植村家が経営する「文楽の芝居」に出演していた太夫。

〔6〕文太夫派：神山、長谷、稲地、平野、上杉、今西、森上、垂水、栗栖
井筒太夫派：山辺、山田、森上、宿野、大里、栗栖、片山、柏原、平通、下田
中美太夫派：天王、山田、猪名川町全域

〔7〕三派の活動を基本に置きながら、能勢の浄瑠璃を保護し守り伝えるための組織。昭和 48 年（1973）に「能勢町郷土芸能保存会」と改称した後は、その範囲を地域の伝統芸能の全てに拡げた。

〔8〕東寿太夫派の地区分布は平成 21 年（2009） 4 月現在、能勢町上村、西村、嘉村、地黄であり、今後他地区へと広がっていく傾向にある。

〔9〕平成 16 年（2004）より能勢町長の職務にある。平成 20 年（2008）再選。

〔10〕人形遣いの姓には吉田、桐竹、豊松がある。過去には若竹という姓もあった。

〔11〕 歌舞伎役者にも家元が存在しない。しかし日本舞踊の家元を兼ねていることがある。歌舞伎音楽（囃子、義太夫節を除く浄瑠璃）の諸流派には全て家元が存在する。

〔12〕太夫になると、初代から継承している記録の中に「何代目」としての名跡が残る。また、能勢の地に自らの代目が刻まれた碑が建てられる。生前「一世建碑」と死後「追善建碑」と二通りがある。

〔13〕各派ごとに多少の差はあるが、その周期は短縮に向かっている。また他の芸能における襲名とはその周期が大きく異なり、先代が存命のうちに名前を受け継ぐことは非常に珍しい。

〔14〕舞台上手に設置される回転式の床で、中央に衝立てがあり、その前後に太夫と三味線弾きが座る場所がある。舞台転換の際にその床を 180 度回転させ、演者を瞬時に入れ替える。

〔15〕【②神社の拝殿または拝殿の脇にある建物。村の会所に使用。】『広辞苑』より

〔16〕能勢の浄瑠璃は郷土芸能（または民俗芸能）ではない。郷土芸能は宗教や信仰に関わった行事として催され、それが存在する共同体によって主催され、その開催における日時や場所が既に決まっているとされる。能勢の浄瑠璃はそのどれにも当てはまらない。能勢に伝わる郷土芸能として、「浄るり音頭」「獅子舞」「相撲」等がある。

〔17〕能勢では浄瑠璃とは別に、芝居も盛んに行われた。地元の人が演じた「地芝居」と他地域の興行を買う「買芝居」がある。それらは長床の他、「野小屋」と呼ばれる仮設の芝居小屋を設けて（“野懸け”と称する）上演された。

〔18〕明治時代に能勢町中心部の大里において三人遣いの人形が存在した、と言われている。しかしそれを実証する資料は皆無に等しい。

〔19〕江戸時代から伝わる人形芝居。淡路・阿波系の大きな人形を使用する。一人遣い。

〔20〕女性によって演じられる一人遣いの人形芝居で、昭和初期の大阪がその発祥。人形の操作方法に独自のものがある。

〔21〕結成当初は浄瑠璃語りのみであった。

〔22〕松田正弘『地域アイデンティティ確立と地域無形遺産』より

〔23〕能勢町郷土芸能保存会がかつて行っていた事業を引き継いだ。

〔24〕女流義太夫三味線弾き。

〔25〕文楽技芸員三味線弾き。

〔26〕共に文楽技芸員人形遣い。

〔27〕囃子の家元。

〔28〕文楽技芸員義太夫語り。

〔29〕平成 21 年（2009）4 月現在のワークショップにおける指導者の変更は次の通りである。

「こども浄瑠璃」　平成 12 年（2000）より竹本角重→竹本綾春（女流義太夫語り）

「こども三味線」　平成 17 年（2005）より鶴澤寛輔→鶴澤清志郎（文楽技芸員三味線弾き）

「三味線」　平成 17 年（2005）より鶴澤清介・鶴澤寛輔→鶴澤清介

〔30〕文楽技芸員人形遣い。重要無形文化財保持者（人間国宝）。

〔31〕文楽技芸員義太夫語り。重要無形文化財保持者（人間国宝）。

〔32〕平成 7 年（1995）に能勢町民へ歌詞を募集、入賞決定したものを基に創作。作者は平尾悦子氏。

〔33〕平成 7 年（1995）に浄瑠璃の新作戯曲を募集、大賞に選ばれた作品である。作者は片山剛氏。

〔34〕現代演劇の作家によって書かれた戯曲をもとに制作。作者はみゆき氏。

〔35〕俵屋宗達の屏風絵を題材とした作品。作者は鶴澤清介氏。

〔36〕「傾城阿波の鳴門　十郎兵衛住家の段（けいせいあわのなると　じゅうろうべえすみかのだん）」

「伊達娘恋緋鹿子　火の見櫓の段（だてむすめこいのひがのこ　ひのみやぐらのだん

「仮名手忠臣蔵　裏門の段（かなでほんちゅうしんぐら　うらもんのだん）」

「絵本太閤記　夕顔棚の段・尼ヶ崎の段（えほんたいこうき　ゆうがおだなのだん・あまがさきのだん）」

「日高川入相花王　渡し場の段（ひだかがわいりあいざくら　わたしばのだん）」

〔37〕太夫四派からの派遣という形をとる。

〔38〕余談ではあるが、以前から人形浄瑠璃に、特に義太夫三味線に対して多大な興味を持ち、また日本人としてのアイデンティティの拠り所を強く求めていた私は、同プログラムへの参加を機に鹿角座へ入座した。三味線弾きとして現在に至る。

〔39〕現在において、ワークショップの技芸の習得に専念される。これらが初舞台を踏むのはもう少し後になると思われる。

〔40〕淡路の中学校に属する人形浄瑠璃系クラブとの交流が多い。

〔41〕義太夫節の上演の際に太夫の前に置かれる台。太夫はその上に床本を置き、浄瑠璃を語る。

〔42〕撥の手入れ。演奏を重ねるにあたり丸くなってきた耳（糸に直接触れる部分）を削って尖らせる。

〔43〕練習用の駒。駒が胴皮に乗らないように作られている。

〔44〕人形かしらを制作する人。

〔45〕徳島には通称名を持った人形師が過去から現在に至るまで数多く存在する。

〔46〕甘利氏へのインタビューは平成 21 年（2009）3 月、松田氏へのインタビューは平成 21 年（2009）4 月に行われた。

〔47〕近年そのサイズは縮小の傾向にある。

〔48〕【劇場で、囃子方（はやしかた）の席。黒い簾（すだれ）でさえぎり、見物人から見えないようにする。下座（げざ）。】『広辞苑』より

〔49〕「常盤津節」「清元節」「大薩摩節」がある。なお、歌舞伎における義太夫節は、人形浄瑠璃のものと区別するために「竹本」と呼ばれる。

〔50〕歌舞伎と人形浄瑠璃では「囃子」の意味が若干異なる。歌舞伎では多数の鳴物（太鼓・大鼓・小鼓・笛による四拍子とその他の打楽器）に三味線などの弦楽器が含まれるが、人形浄瑠璃では通常鳴物のみである。

〔51〕出囃子と呼ばれる。

〔52〕ひとつの演目を最初から最後まで一度に通して演じられること。

〔53〕鶴澤清介氏の談話による。平成 21 年（2009）3 月。

〔54〕大体後期ロマン派あたりまでの時期を指す。近現代の管弦楽曲における打楽器の使用には様々な効果を狙ったものがある。

〔55〕「式三番叟」を上演する際には囃子を使用。専属の囃子奏者は存在しない。三味線は加わらない。

〔56〕当論稿における「淨るりシアターの事業」を参照。

〔57〕先述の通り、全ての人形浄瑠璃の上演において四業の形態を守り、囃子は古典演目において常に下手側の、客席から見える位置に置かれる。

〔58〕能・狂言を模した舞台。この上演では背景に老松を描いた絵が置かれた。

〔59〕平成 17 年～平成 19 年（2005～2007）において、私は財団法人ロームミュージックファンデーション特別音楽在外研究生として世界 30 カ国以上を遍歴し、それぞれの社会における音楽の在り方を見てきた。先に述べた 3 つの地域は私自身の私見によるものである。芸能と地域が密着していると感じた。

〔60〕平成 13 年（2001）度文化庁派遣芸術家在外研究員（アートマネージメント）としての滞在。

参考文献

・書籍

新井恒易・田中英機『祭りと芸能の旅　4　近畿』1978　ぎょうせい

井野辺潔『日本の音楽と文楽』1998　和泉書院

内山美樹子　志野葉太郎『日本古典芸能と現代　文楽・歌舞伎』1996　岩波書店

宇野小四郎『現代に生きる伝統人形芝居』1982　晩成書房

親見貫次『淡路人形芝居』1968　のじぎく文庫
角田一郎『人形劇の成立に関する研究』1963　旭屋書店
景山正隆『新典社研究叢書48　歌舞伎音楽の研究―国文学の視点―』1992　新典社
加藤廣昭『日本盲人社会史研究』1985　未来社
河竹登志夫『伝統と現代　第五巻　人形芝居』1969　學藝書林
金田一春彦『平曲考』1997　三省堂
久米惣七『阿波の人形師と人形芝居總覧』1988　創思社出版
久米惣七『阿波と淡路の人形浄瑠璃』1978　教育出版センター
児島建次郎『芸能文化の風姿　その曙から成熟へ』1996　雄山閣出版
阪口弘之『浄瑠璃の世界』1996　世界思想社
薦田治子『平家の音楽　―当道の伝統―』2003　第一書房
清水裕之『SD選書195　劇場の構図』1985　凸版出版
高桑いづみ『能の囃子と演出』2003　音楽之友社
高橋秀夫・山路興造『祭りと芸能の旅　5　中国・四国』1978　ぎょうせい
田口章子『歌舞伎と人形浄瑠璃』2004　吉川弘文館
戸伏太兵『文楽と淡路人形座』1956　寧楽書房
堂本寒星『日本の人形浄瑠璃』1947　川原書店
中井幸二郎『民俗芸能辞典』1981　東京堂出版
中村扇雀『近松劇への招待　―舞台づくりと歌舞伎考―』1989　學藝書林
永田衡吉『生きている人形芝居』1983　錦正社
新村出『広辞苑　第五版』1998　岩波書店
不動佐一・不動敏『淡路人形の由来』1993　財団法人淡路人形協会
三浦裕子『能・狂言の音楽入門』1999　音楽之友社
水落潔『文楽　そのエンチクロペディ』1989　新曜社
望月太意之助『歌舞伎の下座音楽』1998　演劇出版社
茂手木潔子『文楽　声と音と響き』1990　音楽之友社
吉成正一『阿波の木偶』1979　創思社出版
若月保治『若月保治浄瑠璃著作集①　近松人形浄瑠璃の研究』1998　クレス出版
『若月保治浄瑠璃著作集②　人形浄瑠璃史研究』1998　クレス出版
近世文芸研究叢書刊行会『近世文芸研究叢書 第二期芸能篇22 浄瑠璃2』1997 クレス出版
日本文学研究大成刊行会『日本文学研究大成　歌舞伎・浄瑠璃』1993　国書刊行会
『阿波人形浄瑠璃と農村舞台』2007　特定非営利活動法人阿波農村舞台の会
『阿波の人形浄瑠璃 The Puppet Theater of Tokushima』2007 四国大学･阿波の文化研究会
『岩波講座　歌舞伎・文楽　第6巻　歌舞伎の空間論』1998　岩波書店
『岩波講座　歌舞伎・文楽　第8巻　近松の時代』1998　岩波書店
『岩波講座　歌舞伎・文楽　第9巻　黄金時代の浄瑠璃とその後』1998　岩波書店

『岩波講座　歌舞伎・文楽　第10巻　今日の文楽』1997　岩波書店
『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』2000　社団法人日本俳優協会
『伝統芸能　淡路人形浄瑠璃』2002　兵庫県三原郡三原町教育委員会
『日本音楽大事典』1992　平凡社
『能勢の浄瑠璃民族文化財伝承活用等事業報告書　響き舞う能勢の浄瑠璃』
　2002　能勢町教育委員会・淨るりシアター
『文楽ハンドブック』2000　三省堂
『邦楽百科辞典　邦楽から民謡まで』1984　音楽之友社
『無形民族文化財地域伝承活動事業報告書　能勢の浄瑠璃史』1996　能勢町教育委員会

・パンフレット・論文

鎌倉恵子『〔聞書き〕人形浄瑠璃文楽の裏方　―囃子の世界を中心に―
　吉田蓑助師　藤舎秀左久師　望月太明吉師に聞く』
　2008　独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所
　『無形文化遺産研究報告　第2号』　所収
松田正弘『地域アイデンティティ確立と地域無形遺産』
　2008　財団法人　地方自治研究機構　『地域政策研究　第45号』　所収
世界人形劇フェスティバル88名古屋パンフレット
　『からくる　あやつる　いきる　日本の人形芝居展』
　1988　世界人形劇フェスティバル・第15回ウニマ〔国際人形劇連盟〕組織委員会
『劇場をめぐる旅　芝居小屋建築考』1994　INAXギャラリー企画委員会