

人形浄瑠璃において滑稽場面のおかしみはどう組み立てられるのか

川 合 由美子*・野 村 眞木夫**・洞 谷 亜里佐***

(令和5年1月30日受付；令和5年4月17日受理)

要 旨

人形浄瑠璃は、江戸時代17世紀に成立した人形芝居で、日本独自の人形による演劇形態である。太夫・三味線奏者・人形遣い、3者の表現で構成される。その聴き所・見所は情を語る場面であり、チャリ場に代表される滑稽場面の価値は低くみられがちである。その発生が「間狂言」、観客の気分転換、愁嘆場前に感情の対比を生む役割、などと捉えることが理由に挙げられるが、それだけの物なのだろうか。滑稽場面のおかしみはどう生み出されるのか、語り・人形・三味線の絡みに視点を置き、公演を分析した。分析には実際の公演映像を用い、マルチメディアの分析手法を用いた。

KEY WORDS

Ningyō-jōruri 人形浄瑠璃, puppet show 人形芝居, comical scene 滑稽場面, comicality おかしみ, *Tayu* narrator 太夫, *Shamisen* player 三味線奏者, puppeteer 人形遣い, Bunraku 文楽, *Gidayūbushi* 義太夫節

1 人形浄瑠璃における滑稽場面

人形浄瑠璃の中で最も有名な伝統芸能として認識され得るものは、1684年竹本座を起し竹本義太夫（1651～1714）が始めた形であり、現在は「文楽」に代表される。太夫・三味線奏者・人形遣い、これら3者の表現で構成される。

文楽において語られる浄瑠璃は「義太夫節」、語り手は「太夫」である。太夫は、義太夫節独特の太く明確な発声を用い、時に極端なほどの幅広い喜怒哀楽の表現と情景描写で物語を運び、登場人物たちのセリフと多種多様の心情を演じ分ける。竹本義太夫は段物集『鸚鵡ヶ柵』の自序で「情をふかく語りなす」ものである（竹本義太夫1711）と記した。現代の太夫たちもこれに倣い、浄瑠璃・義太夫節は「情を語る」ことであるとする（八世竹本綱大夫¹⁾1964、竹本弥乃太夫1993頃）。武智1969では、義太夫が浄瑠璃を、それまでの浄瑠璃とくらべ、人間社会の義理・人情、感情や心理から生じる「人間の葛藤の劇としてとらえたところに、その主張の清新さがあり、その故に民衆の支持を受け、不朽の古典を築」いたもの（p.160）、としている。

浄瑠璃の本質が悲劇的で深刻なものであるから、段を通して滑稽な筋書きやセリフ、人形の風体や動作を用いて進行する「チャリ場」の発生が「間狂言」にある（近石1965 p.191）とされていることを理由に挙げ、「チャリ場」の価値は低いとする見方は少なくない。かつて狂言が能に対してそう見られたのと同様であると考えられる。特に文学史や演劇史の視点からの人形浄瑠璃関連の著述には「チャリ場」について一言も触れないものもある（例：安藤鶴夫1967、渡辺保2009、原1996、日野1996）。滑稽な場は「見物の心を軽やかにして置いて、後に展開する深刻な愁嘆場の効果を上げる下準備とする」（近石1965 p.188）ものとして、作品中の一部で息抜きとして、または悲劇的效果を増すため、などその役割を説明されることが多い（山田裕子編1990 p.63、ほか）。研究者や専門家ばかりでなく、こうした見方が愛好者側にも広くあるように見受けられる。

実際の公演はもとより市販の画像メディアでも、時間の都合で、筋書きに影響がなければ省略される場合がある。チャリ場などの滑稽場面は段ごと省略しても、「笑い」よりは太夫による切々とした口説（くどき）や豪壮な語りを堪能したい、聴かせたい、という、聞き手ないし作り手の意向が強いからであろう。

その一方では、チャリ場の演技は難しいとされ、そこでの表現がしばしば演者への讃辞ともなっている（九代竹本住大夫、佐藤藹子編1982 p.6・7・9、国立劇場芸能調査室 編1994 pp.59-62、国立劇場調査養成部 芸能調査室 編1998 pp.140-141, p.146、山田裕子編1990 p.64）。「チャリ場」に代表される滑稽場面の価値は、本当に低いのだろうか。

この疑問を解決するため、人形浄瑠璃において滑稽場面がどのように組み立てられるのかを探る。滑稽を生み出す

*無所属 **元 人文・社会教育学系 ***芸術・体育教育学系

要素を挙げるとともに、マルチモダリティ²⁾の分析手法を用いて分析を行なう。

分析では、実際の演技・演奏内容を浄瑠璃の語り（発話）・人形（動作）・三味線（音楽）の各モードで分け、テキストで書き出し、時間を追ってひとつの表にまとめた。分析から、そこに見出せるそれぞれの内容と関連性、表現の相乗効果を指摘する方法をとり、滑稽場面のおかしみの構造を探る。分析に使用する映像資料が現在入手可能な唯一のチャリ場的演目の『桂川連理柵』『帯屋』の段であることから、おかしみの要素の具体例もこの映像を中心に取り上げる。

2 『桂川連理柵』『帯屋』の段 チャリ場分析

2.1 作品について

『桂川連理柵』は、作 菅専助（生没年不詳、京都出身）、1776年10月大坂・北堀江座にて初演された。

1761年4月、京都桂川で14歳の娘と38歳の男の溺死体が発見された。強盗殺害ともいわれるが、この事件を心中事件と取り沙汰し、1か月後には『曾根崎模様』ほか、多数の脚色作品が生まれた。本作は菅専助が先行作品を踏まえて信濃屋お半と帯屋長右衛門を主人公にした義太夫狂言である。

原作は以下の2巻で、1784年に、宮蘭節の「道行朧の桂川」が最後に加えられている。

- ・上巻：道行恋の乗りかけ（追分松ばらの段）、石部宿屋、信濃屋
- ・下巻：六角堂、帯屋

現行では「帯屋」の段を中心に上演されることが多い。「帯屋」は深刻な筋書きの中にチャリが活躍する場が挟みこまれている構造で、二人のチャリが退場した後半の深刻な部分が、内容としても浄瑠璃の語りどころ・聴きどころとして重要視されると推測できる。こうした構成である「帯屋」は、鷲谷1969によれば「関西風の芝居や浄瑠璃に必ず仕組まれる「笑い」と愁嘆場」を手際よくあしらった作品」という事になる。

ここで用いる市販DVD収録の「帯屋」の段の映像では、二人のチャリが活躍し笑いをもたらす場面が長く続く2つの部分を中心に、深刻な前後の場面を省略して編集・構成している。

2.2 「帯屋」あらすじ

捨て子から故信濃屋主人に育てられ5歳で隣の帯屋の養子で、成長し家督を相続した主人公の長右衛門は40歳前。信濃屋娘・お半は、乳母と丁稚長吉を共に伊勢参りの帰路、遠州帰りの長右衛門と出会い石部の宿屋に宿泊、片思いの長吉に言寄られ、逃げて長右衛門の布団に入り間違いを起こす。長吉はその仕返しに長右衛門の預かる名刀を盗む。長右衛門の義弟・儀兵衛は長吉にお半と一緒にすると企みに誘い、長右衛門妻・お絹には長右衛門とお半のことを告げ証拠の手紙を見せる。お絹は長吉に小遣いを握らせお半との仲を取り持つからと、お半と懇ろであると証言するよう丸め込む。

「帯屋」の段：おとせと儀兵衛・母子は、合鍵で店の金五十両を盗み罪を長右衛門になすりつけ、さらにお半の恋文を種に陥れようとするが、長吉の証言と、おとせと儀兵衛に対する帯屋大旦那・繁斎の叱責により、長右衛門は助けられる。主に儀兵衛、長吉、二人のやり取りが、滑稽に描かれていく。

後半では一転、長右衛門に対するお絹の口説、懐妊したことをはかなみ桂川へ向かうお半、名刀紛失で追い詰められた上にお半の遺書を読み、二人で心中するためその後を追う長右衛門、と深刻な場面が続き、幕となる。

2.3 分析

<『桂川連理柵』『帯屋』の段> 使用映像：DS-19629『人形浄瑠璃文楽 名場面選集一国立文楽劇場の30年一』Disc 1（国立文楽劇場/NHKエンタープライズ、2014）テキストは上記DVDを筆者の聞き取りにより書き起こした。

<記号凡例>

- ・、文や発話途中の間や息継ぎによる、音の中断
- ・、・、・、・、より長く続く、上記の音の中断（、の数で長さを表す）
- ・。文の終了、およびその間
- ・。。。より長く続く、上記の間（。の数で長さを表す）
- ・？ 語尾が上がるイントネーション
- ・ー 長音
- ・―― より長く続く、上記の長音（ーの数で長さを表す）

- ・～ イントネーションが途中で変化する長音
- ・～～～ より長く続く、上記の長音（～ の数で長さを表す）
- ・っ、ッ 単語に含まれない促音は、息を止めることで生まれる無音
- ・っっっ、ツツツ より長く続く、上記の無音（文字数で長さを表す）
- ・h 短い呼気音
- ・hhh 連続する短い呼気音（hの数は呼気音の数を表す）
- ・♪< 三味線の開始、語りのフシ（音楽的になる部分）の開始
- ・>♪ 三味線の終了、語りのフシの終了
- ・♪< >♪ 上記三味線部分の中で、注目すべき変化や奏法が見られる部分
- ・ナカグロ 単語の中で一音ごとに入る・の部分は、一音一音念を押すような音声
- ・①②などの数字は、本文での分析表指示に照応

<注>

- ・テキストの表記は、分かりやすい漢字かな混じり文にした。漢字については文楽公演（1985年11月第8回国立文楽劇場）のプログラムの床本集を参考にした。
- ・カタカナ表記は、間投詞、感動詞の部分を表す。
- ・人形動作の図は、人間の場合の略図に写した形で描写。実際の文楽人形はこのような構造ではない。
- ・丸カッコでは、語りでの読みがなや語りの速さ、理解に必要と思われる補足や注釈を加えた。
- ・分析は当該DVD映像全体を書き出し、分析表は10ページとなった。本稿ではページ数制限があるため、第2ページと第8ページをえり抜き、表1・表2とした。

<分析表> 表1・表2とも、次ページに掲載

3 おかしみが生み出される要素

3.1 チャリ

滑稽な役は、チャリと呼ばれる。通常チャリ場においては、主要な一人であることが多いが、「帯屋」では複数が同等に近い重要さで登場する。表1は儀兵衛が長右衛門をおとしめるために恋文を取り出し読み始める部分で、儀兵衛とおとせの企みの実行を、チャリ儀兵衛の動作（①②③④⑤⑦）や話しぶり（②③④）で粗雑さと無学を絡めておかしみで表現していく部分である。表2では長吉が加わり、各々に加え、二人のチャリによる速度の対照的な会話や滑稽な動作のやりとり、さらには小競り合いで、チャリ同士ならではの絡み合いの面白さを観ることができる。

チャリは、チャリ場を含まない演目や普通の場面でも少なからず登場するが、チャリ場においては主役と言ってよいらろう。その多くや脇役・端役でのチャリめいた役は、人形の首（かしら）自体も「チャリ首」と呼ばれるものを使う。その他大勢の端役、腰元や女中・通行人・捕り手などの群衆では一人遣いの「ツメ人形」も使われる。造りだけでなく顔の描き方や動きも単純で、登場しただけで可笑しい雰囲気生まれるが、笑いを誘う動作の演出が行われることもある。

3.2 語り

3.2.1 感動詞（間投詞）オノマトペ類の多用

分析で取り上げたチャリ場も深刻な場面も含めた部分全体において、登場人物にはそれぞれ下記の感動詞（間投詞）・オノマトペ類が使われている。ここでは、笑い声や明確な応答詞に当るものを除外し、人物は登場順、語は出現順で列挙する。また繰り返される同じ語や微妙な変化形は省き、種類の多さの比較を行なう。

- ・おとせ：ハァー、ハー、イヤイヤ…、ハア、コリヤ、ヤアヤア、マア、フム、エエモ、サア、オオ、アア
 - ・儀兵衛：イヤコレ、コレ、ブルブル…、サマ、ハ〜ン、ヘッ、ヘエ、エーイ、ヘン、アア、ア、ヤコレ、ポイポイ、アアソレ、コレコレ…、ホォ、アノー、アノ、イヤイヤ、ナ、エ、オ、マ、ア〜、フン、ブルブル…、ニヤムニヤム…、ムッ、エエエ、ハア、ハア、イヤナア、サ、ヨウ、ヨ、エエ、ヤイヤイ…、コリヤ、テモマ、ハテ、モウ、サア、オオ
 - ・繁齋：エエー、エエ、づけづけ…
 - ・お絹：モ、サイナ、サア、アアコレ、サ、エエ
 - ・長吉：アア、アア、エエイ、ハァー、ナア、あのお、あのお、イヨォ、コレ
 - ・長右衛門：ハテ、オオ
- まず、この場面では殆ど黙っている長右衛門では2種、妻・お絹の怒りをたしなめる際に発せられる。次に発話が

少ないのは繁齋で、3種はいずれも怒りを含んでいる。次はお絹で、おおかた儀兵衛への発話と長吉に証言を促す際の呼びかけである。お絹がおとせのやり口に感情を高ぶらせ語る場面では、「エエ」を悔し気に2度使うのみである。

この中でチャリは、儀兵衛と長吉であるが、おとせも飯炊き上がりという出自を反映してか、チャリめいた表現がなされている。儀兵衛の次に主要なチャリ役で長時間注目を浴びる長吉は、話し方が遅く伸ばす傾向で一本調子の特徴があるため言葉数は多くない。感動詞などの種類と数も少ない。一方儀兵衛はこの場面では中心的役割のチャリである。早口でまくし立てる上に独り言が頻繁で、夥しく発話量があり、実に多様な種類の感動詞・オノマトペ類が次々と何度も現れる。

こうした意味のない言葉（音声）を活用して、二人それぞれの特徴が対比的に描かれていることに気付かされる。ほかに、場面の特性、役の性質、感情の移り変わりで、数も種類の多様さも使い分けられているのがわかる。感動詞・オノマトペ類の多用は、チャリ役らしさを出す要素のひとつとなり得る。

3. 2. 2 繰返し

言葉を繰返すとその言葉の強調となり、哀しさ、くやしき、うれしさなど、心情表現である場合には、効果的に強く伝える方法となる。チャリ場ではどうか。以下で分析内の一例を上げる。

- 1) 単語・短い語句の繰返し：表1「よもやあるまい、あるまい」「読むぜ～、読むぜ読むぜ～、たーかーらかに読むぜ～」「ヘエ、こいつじゃわい、こいつじゃわい」「ヘン、ませたりませたり」「ここにここに」。儀兵衛の速く畳みかける口癖や落ち着きを欠く性格を浮かび上がらせる。表2しちくどいわいな×2 長吉にしては珍しく早めの口調で繰返す場面である。長吉の悔しい気持ちの高まりを強く表わす繰返しになっている。

表1・表2以外の例では、舞台上に登場したところで鼻水を出し入れしている長吉を「洩から片付けえ、洩から片付けえ」と笑いながらの儀兵衛の詞がある。床本を読むだけでもおかしさを感じる部分である。笑うのをこらえる口調で繰返され、この後の長吉がハタキで鼻を拭く珍場面へと導く。長吉を特徴づける「洩」は、この登場前から儀兵衛自身の長吉に対する笑いの種になっており、「洩垂れの長吉」→「あの洩長」×2→「あのは・・・」で噴き出す、というこの場面は、短縮によって生まれたおかしみをさらに繰返すことで、おかしみを強調していると考え得る。

- 2) 同音の繰返し：全体に儀兵衛が吃音であると推測できる描写が見いだせる。儀兵衛における同音の繰返しは、床本では「コココレ」、「ママ待ってくれ」、「ちょちょちょと」であるが、分析映像内では「どどどどど」、「じじじじ、じ、じきに」、「ちょちょちょと」、「よよよよう来て」、「ちょちょちょちょまままん～まま待ってくれえ～」、「ええええ、えらいこっちゃ」等、数と箇所が多くなっている。太夫が同音繰返しを多くすることによって、儀兵衛のチャリとしての特徴を強めようとしていることがわかる。儀兵衛以外の登場人物には見当たらず、唯一おとせが儀兵衛との会話内（表1 ⑤）で「どどど儀兵衛、ちょちょちょ、ちょっと見しゃ」と演じているが、床本では「どれどれ見せ、ちょっとみしや みしや」である。床本では儀兵衛の吃音を意識して、他の登場人物には同音反復をさせないよう書き分けていることがわかる。

ほかに、長吉を呼び出す場面の「長吉」「ちょっと」「ちょちょちょと来てくれー」×2「ちょー、ちょー、ちょ、ちょ、ちょ、ちょと」は、「ちょ」の音声をもティフとした短期間に繰返す聴覚的な滑稽を生んでいる。

- 3) ある程度の長さの対話の構造的な繰返しや、同じあるいは類似した語句や仕草によって構成される一連の内容の反復：表2 ①④は、儀兵衛と長吉の一連の対話が、特徴ある一連の動作と同期し繰返されている。その動作とは、低い姿勢の二人が顔を見合ってから、太夫の「みよー…」の長音の間、そのまま首から上を細かくくねらせながら伸びあがるものである。「…とごと」と早口で言うと同時に、二人は力が抜けたようにストンと元の姿勢に戻る。人形ならではの滑稽な動作である。理解できなかった儀兵衛から「もう一遍だけ…」とせがまれ、再度繰返す。偽証とはいえ物語の核心となる性的告白場面である。前後の長吉と儀兵衛の反応も加わり、事の深刻さを笑いに替えている。

- 4) 語りと動作が一体となった繰返し：

表1 ③③「げ・こ・う・み・ち」「か・り・ま・く・ら」の各音に合わせ頭を上下に振る。通常行わない話し方を動作が強調している。⑤では「ポイポイと飛ぶ所がござりますかえ」と言いながら2度跳躍し、着地音も足遣いにより足踏で2度発せられる。ポイポイの速さに人形の動きを合わせるのが時間的に無理なのか、「飛ぶ」の詞を意識してのことか、最初の「ポイ」と「飛ぶ」あたりで跳躍する。跳躍が無くても詞と太夫の語調だけで面白さが表現できるところ、跳躍で詞の面白さを、足踏み音で大袈裟な跳躍を、強め合っている。表2 ①儀兵衛の大きく頷きながらの相槌「ン」は全く同じ繰返し、その次の相槌「hエエ」については方向は違うが、④直前の首をひねる動作は同様とみてよいだろう。長吉と正面、つまり客席を見較べる。対話の相手とはちがう方向の客席を見る動作は、喜劇、漫才で度々見られる動作である。

5) 仕草・動作付きの繰返し：儀兵衛が長吉の鼻水を話題とする場合には毎回、鼻の下に右手を連続して上下動作する。表2長吉が「しちくどいわいな」×2の直前と発話中に、ハタキで儀兵衛を強めに1回ずつはたく(⑥)。言葉の繰返しとはややずれる。自分を笑う儀兵衛への憤慨や、お絹との約束を実現したい焦りなどが入り混る思いが、反撃に切替わる場面である。言葉は悲愴だが、1回目は観客からの笑いが一斉に起こる。2回目はダメ押し表現であろうか。ハタキ捌きは退場場面のドタバタへとつながる重要な動作である。

以上のように様々な繰返しの形を見出すことができた。中村2002では「[反復]の原理にもとづく言語操作がそれだけで滑稽感をもたらす例は少ない。しかし、そのくりかえしが度を超えているというところまで徹底すると、時におかしみに結びつくことがある。」と述べられている。上記でこれに該当するものは1) 2) であるが、多くの繰返しが様々な滑稽さに関わっていることを挙げるができた。それは人形浄瑠璃が、義太夫と人形で演じられるからこそ可能な大袈裟な表現が「度を越している」証明になるのかもしれない。

3. 2. 3 言い直し

表1・表2以外の例となるが、長吉のことを笑いすぎて脇腹がつった儀兵衛が言う「横っ腹へこむら返り」は、意図的なちぐはぐな言葉の組合せを用いておかしみを出している。

「あほらしゅうて歩かりゃせんがな」、「あほらしゅうてもん言わりゃせんがなあ」は、儀兵衛の笑いながらの独り言として、長吉に似合わない話題を笑う表現で、「ばからしい・馬鹿々々しい」という意味で使われる上方独特の言い直しである。「帯屋」の段を七世 竹本住大夫は「チャリ場の入れ事のほかに、院本(まるほん)と違った生粋の大阪弁が多く使われ、それだけ大阪の生活の味を出さなければなりません。」(国立劇場芸能調査室 編1994 p.62)と、他の作品とは違う言葉や言い直しの重要性に言及している。

3. 2. 4 早さ

義太夫では、繰返しの言葉においては、表1 ④「とーぶーぞーとぶぞ」のように、抑揚や早さを変えることが約束事になっている(竹本弥乃太夫1993頃)。

その他、儀兵衛はまくしたてるような早口、長吉は高めの張った声のゆっくりな一本調子など、役の個性をセリフの速度も利用し表現している。また、隣家の店先では礼儀正しい言葉でゆっくり話した直後に、下に見ている長吉を相手に話しかける時には雑な早口、という口調の速度の対比で、チャリ儀兵衛の性格の二面性を浮かび上がらせている。これらの早さの落差は大きいほどおかしみが増すと思われる。

表2 ①繰返しの直後、突然長吉が「アイ、懇ろしていますからは、お半さんはわたいが女房」とたたみかける場面は、それほど早い速度ではないが時間を掛けた①との落差は大きく、投げやりなおかしみが現れる。しつこい儀兵衛とのやりとりが嫌になり、嘘の証言を終了したい長吉の気持ちが後の②「しちくどい」につながる感情表現にもなっている。

3. 2. 5 間

「間が良い・悪い」「間の抜けた」などは日常でも使われる言葉である。通常の拍子感や継続感を外すことで生みだされる滑稽は、様々な芸能や演芸でも馴染みのあるものだ。表1 ①「よもやあるまい、あるまい」と確認するように語った後に突然、無言で1秒余りの緊張の間を作り、「と思うてたがの」でそれまでの緊張をややゆるめ、続く場面のおかしみにつなげてゆく。表1 ⑥⑦では、それまで長く続いたセリフだけの語り、突然やや高めに張った声で「長」と発声すると、絶妙な間合いで三味線がテントンと入る。これらが合計2拍分となり、次に「様」が発せられ、続く三味線により完全に音楽となり、儀兵衛の手紙を持ったまま踊るような動きは、次の口三味線や奇妙な踊りで構成される滑稽場面を導く。表2 ⑦でも同様である。いずれも三業同士の間の良さを観客に楽しませながらおかしみを提供する場面である。

3. 2. 6 ノリ

ノリ・ノルとは、セリフから拍感のある、特に滑稽場面では早めの快活な速度の語りや音楽に移行または切替わり、一定の速度や拍感になることである。多くは前項のように、三味線によってその速度や拍感が示されることが多い。ノリの良い音楽になる場面では、人形の動きが同期したり踊りになることもある。表2 ③⑦では人形の滑稽な振りが見られる。

3. 2. 7 太夫の表現

笑いを誘うように、太夫は、上記の各項目に大袈裟な変化や誇張を行ないながら、声を駆使し表現する。しかもただ笑わせるのではなく、その裏にある心情を表現していく。例えば、チャリとはいえ母と共謀するズルく嫌な部分も描かれる儀兵衛が、母親に手紙の文字の読み方を訊く場面表1 ④⑤⑥⑥付近では、実は親離れしない着きがないまま成長した、根はそれほど悪気のない人なのではないかと思えるように、母子2体の細やかな動作と併せて、やり取りの様子が語られる。他にも太夫の表現の工夫や特徴の例をいくつか挙げる。

- ・出演者の声と話し方を使い分け、登場人物の人格を描き分ける。儀兵衛は長吉に対しての言動が粗野であり、独り言と相手に対するあざけりの気持ちが表れるセリフは、かなり早い運びで語られる。一方の長吉はおっとりした性格や反応の鈍い様子などを表すのに、ゆっくりした、いくぶん高めの平坦な口調である。二人の対比が鮮やかに表現される。
- ・チャリらしい感動詞やオノマトペを印象的に挿入して面白さを増す方法も見られる。表1②のプルプル…。
- ・「アハハ…」と書いてある笑いにも様々あり、おかしくて笑うことにも大小あれば、憎々しく笑う場合もある。「帯屋」では義母おとせの嫌味な笑い、笑うまいと我慢する笑いそうになるのをこらえるがついに噴き出す笑い、『生写朝顔話』『笑い葉の段』の笑いたくないのに笑ってしまう苦しい笑い、等々、笑いの種類は豊富だ。音色、速さ、強さ、歯切れなど太夫の技が駆使されて、全く違う笑い方でそれぞれの場面を描き分けている。
- ・笑い声に言葉や力みや引きつりが入り混じると、ただの笑い声とはかけ離れたとんでもない音が発せられる。分析ではそのような音も適宜聞きなして、カナ表記を試みた。
- ・床本に較べ、太夫が言葉の繰返し回数や吃音をかなり多くして演じているのは、役どころの特徴を誇張し、さらに面白さを増すためであろう。また、床本の「アアココココレ」を「アーコレコレコレ」と変えた箇所があり、転がるような音感覚が生まれたことで、それまでの深刻な雰囲気が払い除けられている。
- ・チャリ場では、即興または意図的に床本にない言葉や内容を付け足す「入れ事」が許される（近石1965 p.206）。単語やセリフ、特に単音や笑う音については、その場の即興であるのか計画的なのか、また偶発的なものか或は事故なのか、判断はつきにくい。時には、演者のインタビューや芸談から、入れ事の確証が得られる場合がある。と同時に、チャリを演じる際にはさらに面白くしたい、観客を楽しませたい、という演者の思いを推し量ることができる。

3. 3 三味線

3. 3. 1 間奏・背景音

義太夫節には三味線等楽器だけで奏される比較的短い旋律が置かれることがあり、段の始まりでは「オクリ」、語りのない間では「合いの手」などの曲種に様々な旋律があり、奏される。長い詞に背景音楽のように彩や心象風景としてあしらう場合もある。また、合いの手や短めの旋律音型を人形の動作に合わせて何度か繰り返す演奏は「メリヤス」と呼ばれる。これは、演奏が演技の進行に合わせてメリヤス生地のように伸び縮みするからという説がよく取り上げられている。

チャリ場では他の場面に比べ三味線の出番は少ないが、三味線ならではの跳ねる拍子感や明るい旋律が繰出されると、浮立つ気分が即座に生まれ、チャリによって引き起こされる騒ぎや賑やかさの感覚が沸き上がってくる。長吉と儀兵衛の「帯屋」の舞台からの退場時では、二人のドタバタ劇的立ち回りが、三味線の明るい調子の軽快なばちさばきの拍子に乗ってカミテへ送られていく。

3. 3. 2 効果音

音楽的でない三味線の奏法や音使いによって、瞬間的な人形の動作や心情に効果音を与える。これはチャリ場や滑稽場面でも挿入される。とはいえ、チャリの動作や心情には、やはり愉快地感じられるような音の動きや音型が付けられている。表2 ⑦では、3本の開放弦を軽く押さえて響きを止めた音質で、低い弦から順に一音ずつ奏し、これを合図に人形が向かい合う。⑧では単絃で抑える指を低音から高音へ無段階に移動させ、音が摺りあがるよう奏して、頭を叩いたときに1回、「あたま」の一音ずつに合わせて3回奏し、おかしみのある効果音を提供している。人形動作に対しぴったり合った間でまさに効果的な音になっている。

三味線ではないが、人形の足遣いによる足踏み・足拍子も打楽器的效果を与える。踊りや早めに歩く場面で速度に合わせた足拍子で調子を高めたり、大笑いの場面では可笑しくて地団駄を踏む音を細かな連続する足踏み音で出したっている。表1 ⑤の跳躍では着地音を担当している。

3. 4 人形

3. 4. 1 首の種類／首の仕掛／人形の種類

最もおかしみを感じ易いのは視覚に訴える人形に関してであろう。チャリに使う人形の「首」は見ただけでも楽しい表情や雰囲気を持っている。さらには頭の内側に有り得ぬほど眉を大きく動かしたり、口や鼻を動かしたり、特別の仕掛けを備えたものや、その役専用で作られたものもある。

今回取り上げた「帯屋」の段で登場する役と首名（かしらめい）は、以下の通りである。

長吉：丁稚、儀兵衛：手代、長右衛門：検非違使、お絹：老女形、おとせ：悪婆、繁齋：定之進、お半：娘

この中で、丁稚と手代がチャリ首として使われる。ほか代表的なチャリ首は、又平・祐仙・斧右衛門、女形ではお福などで、悪婆（あくば、わるばば）は敵役系ではあるが、チャリがかった役でも使われる。

長吉用の丁稚の首は、青洩をたれている鼻水の出し入れができる仕掛けが施されていて、長吉が登場し儀兵衛とのやりとりが始まるとよく見えるよう、しばし客席の方に顔を向ける演出がなされている。

儀兵衛の首の手代（てだい）には、大袈婆な眉の上下と早く動かせる口の開閉の仕掛けがある。長吉の様子に笑いこけ、また腹黒い企みを持つ役であるため、両仕掛けが頻繁に使われ、表情の変化を効果的に表わすことができる。

3. 4. 2 小道具の使用・見立て

小道具の扱い方による面白さで観客の笑いを誘う場面は、チャリ場の代表『生写朝顔話』『笑い葉の段』の一部を成す、悪人でチャリの祐仙が見せる茶の手前である。腰の袱紗を取るところから袱紗捌き、棗・茶さじ拭き、茶をたて、客人に勧めるまで15分間ほどかけて手前のおりに進める。大袈婆な袱紗捌きのほか、大仰かつ慎重に茶杓・釜・茶筌を扱う動作は見どころの一つである。しかしこの魅力ある場面は時に省略される。以前、茶道具が置いてある後方へ行き、後姿で短時間何かやっているように見せるだけで茶碗を持って前に進み、茶を勧める演出を見たことがある。

「帯屋」映像内での小道具では、まず、お半から長右衛門への恋文がある。両手で広げたまま踊ったり、手拭いのように首にかけて歩いたり、と粗雑に扱っていること自体がおかしさを醸し出す。

長吉の持つハタキにはかなり大きな役割が与えられている。長吉は右手に垂直に立てて持ち、登場する。次には鼻紙代わりとなり、恥ずかしさを表わし跳ねあげられたり（表2 ①）、途中からは儀兵衛への反撃の武器となる（表2 ⑤）。儀兵衛と長吉が退場する前、儀兵衛は長吉の鼻先を箒でつつき、長吉はくしゃみをする、これが2回繰り返される。そして最後に、ハタキを振り回す長吉を箒で追う儀兵衛が、賑やかな三味線に乗って退場する。私見であるが、これは「くっさめくっさめ」と「やるまいぞやるまいぞ」のパロディなのか、と狂言を彷彿とさせられた場面である。退場まで笑いを巻き起こし活躍する重要な小道具であるのがわかる。

見立ての例としては、『心中天網島』の「口三味線」と呼ばれる、箒を三味線代わりにした滑稽な場面が挙げられる。

3. 4. 3 動き・構え・拵え

身振りや、特別に趣向を凝らした動作や構えは、笑いを呼ぶ大きな要素である。

- ・表1 ①では、手を顔の前で左右に振る否定の仕草は通常の動作であるが、言葉との同期が厳密でなくとも、同じ動作を何度も繰返すこと自体で軽い可笑しさが生まれている。
- ・儀兵衛の子供じみた動作が分析表1において次々現れる。②は、手紙を長右衛門に見せるようになびかせ、長右衛門が手を伸ばすと、素早く引っ込める。③では、一字一字首を上下に振りながら読む姿、④では顎先を突き出すことで手紙の内容と書いたお半を小バカにする動作である。⑤のオノマトベに合わせての跳躍、⑦は宛名の「長様」を呼んだところでの、先に勝ち誇った気持ちになり調子づいている様子を表す口三味線と踊りは、チャリ儀兵衛ならではの動きの成立であると考えられる。⑥は敵役の子、おとせ・儀兵衛のやり取りである。おとせの手招きや頭を寄せ手紙を覗き込む親子の様子は、そこまでの（今後も続く）二人の憎々しさに対する母らしさと子の甘えの、大きな落差におかしみがある。笑いをもたらすとともに、儀兵衛の育ちや性格をも描き出しているといえるだろう。
- ・儀兵衛が大笑いする3か所は、チャリの動作として知られる「ワリミ」と呼ばれる身振りで、足を内股八の字に開き体を上下左右に揺らす。3人遣いでこの動きは3人の息が合っただけで可能になる。3回目は「こむら返り」のため中断するが、1・2回目は殆ど同じ動作の繰返しである。太夫の笑い方と動作がびたりと合い、DVDから観客の拍手を聞き取ることができる。表1の図1も滑稽なキメの構えで、詞の「それからご覧じ」とは意味の関連は無いものの、動作ともったいぶった拍感が合っている。
- ・儀兵衛は長吉の話が出て以来、分析表では3ページにわたって笑い続けている。前出の大笑いの他、吹き出し、口を隠すように右手を添え、体を震わせかみこみ、右に傾き、左に傾き、両手を付き、体を起こしながら目をぬぐい、立ちながら思い出し笑い、長吉を前にした我慢の笑い、こみ上げる笑い、そして笑いの大小の波と数えきれないほどの多様な笑い方を、首の眉の上下や口の開閉の仕掛けも駆使して、表現している。
- ・長吉の初登場場面では、掃除の途中で呼び出された格好であり、着物の上側を肩脱ぎにして帯に巻き付け、真っ赤な襦袢と同色の大きなハチマキという派手ないでたちで、右手にハタキを掲げ堂々と暖簾を分けて出てくる。
- ・チャリが二人出てくる場面では、いわゆる「どつき漫才」を思わせる動作、笑いを巻き起こす。恥ずかしがって長吉が、持っていたハタキを右に左に跳ね上げ、その先が儀兵衛の鼻先に付き儀兵衛が顔を背けるところから小突きとハタキの応戦が始まり、表2 ②③⑤⑥と進むにつれ、どつき合いになっていく。
- ・漫才や喜劇でよく行なわれる振りも見出すことができる。長吉の洩を見せるため客席を見たり、お絹と客席を何度

も見較べたり、と観客を意識した動きはまさにそれである。歩いていく方向の柱に頭をぶついたり、表2 ⑧では柱に頭がついて進めないにもかかわらずまだ歩く動作をしている。実はこの場面は詞の「頭」をモチーフとして8秒間に数回の人形の喜劇的動作がみられる場所でもある。

以上、人形において滑稽さが生み出される動作を中心に挙げながら、その中に滑稽さを表わすだけではなく、熟慮を尽くしたであろう表現の細かさや深さを見出すことができた。

4 まとめ

マルチモダリティの概念を導入し、語り・三味線・人形のそれぞれの演じている詳細、役割、それらの交替や同時進行など時間的な関係を明らかにすることができた。

チャリ場は三味線の演奏箇所が短時間である為、三業が揃う機会は少ない。その代わりに三味線の入る場面の意味や役割、空気感の切替の鮮やかさを、明確にとらえることができる。(表2 ③⑦)

今回の分析で、滑稽場面で笑いを得る目的ばかりでなく、様々な仕草や間に細かな配慮や計算がなされていることも現れてきた。ややもすれば聞き逃し見逃してしまうような細かな表現もあった。太夫・人形・三味線、どの演者も、演者がそれぞれ、長い時間をかけて吸収し積み上げてきた技術と感性を活かし、チャリ場以外の場面と同様に、内容を探求し丁寧に演じていると推し量れる。チャリ場であっても役に応じた表現を探求し、場面を特徴づける工夫を凝らすなどして演じ、子どもや文楽初心者でもわかりやすい、だから価値がないなどとは考えていないはずである。

元来道頓堀の大衆芸能の人形浄瑠璃の文楽であるにもかかわらず、伝統芸能としてその世界に類を見ない技術と芸術性が優先されて、「笑い」が下種なものとして評価されなくなったことが考えられる。そろそろ、より高く評価されてしかるべき「チャリ場」「滑稽場面」なのではないかと考える。以上の考察をもって、本稿における結論とする。

付記

本研究は2021年度上越教育大学大学院修士論文(学校教育研究科 学校教育専攻 国際理解・日本語教育コース 川合由美子)の内容から、分析関連部分を再構成し、筆頭著者が中心となり執筆したものである。本研究と執筆にあたり、協力いただいた方々に厚く御礼申し上げる。

注

- 1) 文中の<太夫><大夫>の混在は、元来の<太>が、昭和30年頃から職業は<太>・竹本義太夫以外の現役太夫名については<大>に変更され表記されていたが、近年<太>に統一されたことによる。
- 2) マルチモダリティ (multimodality) とは、一連の会話などを研究する際の多数の (multi) 様態 (mode) や方法のことで、具体的には、会話に伴う視線・動作・使用中の道具などからの情報を用いて分析する。ほか、社会言語学をはじめとして、心理学や人類学など、様々な分野に広がりを見せている。(Page 2010, Kress & van Leeuwen 2001 参照)

引用文献

◆論文・書籍

- 安藤鶴夫・ダン、Ch. 1967 『日本の伝統-3 文楽』(淡交新社)
- 九代竹本文字大夫、佐藤藹子 編 1982 『六代 竹本住大夫』(青蛙房)
- 国立劇場芸能調査室 編 1994 「桂川連理柵」『国立劇場上演資料集』354 (日本芸術文化振興会)
- 国立劇場調査養成部芸能調査室 編 1998 「生写朝顔話」『国立劇場上演資料集』398 (日本芸術文化振興会)
- 武智鉄二 1969 「浄瑠璃の音楽美」河竹登志夫 編 『伝統と現代5 人形芝居』(學藝書林)
- 近石泰秋 1965 『操浄瑠璃の研究 続編』(風間書房)
- 中村明 2002 『文章読本 笑いのセンス』(岩波書店)
- 原道夫 1996 「浄瑠璃劇の完成」『岩波講座 日本文学史 第8巻 十七・十八世紀の文学』(岩波書店)
- 日野龍夫 1996 「近世文学史論」『岩波講座 日本文学史 第8巻 十七・十八世紀の文学』(岩波書店)
- 山田裕子 編 1990 『年刊誌「文楽」第8号』(「文楽」編集部)
- 「第二回文楽のつどい(昭和五十九年六月四日)より「三枚目の人形と笑い葉の祐泉 吉田玉松」

鷺谷樗風 1969 「文楽の桂川連理柵」国立劇場調査養成部調査資料課 編 2005 『国立劇場上演資料集477』（独立行政法人 日本芸術文化振興会）

渡辺保 2009 『江戸演劇史・上』（講談社）

Kress, Gunter & Theo van Leeuwen 2001 *Multimodal Discourse : The mode and media of contemporary communication*, London, Hodder Education.

Page, Ruth 2010 *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, New York, Routledge.

◆公演プログラム

『国立文楽劇場1985年11月第8回公演プログラム』（国立劇場）

◆社団法人義太夫協会資料

平成5年義太夫教室資料1：

八世竹本綱大夫 1964 『でんでん虫』抜粋

竹本義太夫 1711 『鸚鵡ヶ袖』抜粋

竹本弥乃太夫 1993頃 『義太夫節 音調基本』第546-17号

◆映像資料

「桂川連理柵」六角堂の段、帯屋の段」国立文楽劇場公演記録 YRD 1-11 1985年11月

「桂川連理柵」帯屋の段（1985年11月文楽公演より）／DVD NSDS-19629 『人形浄瑠璃文楽 名場面選集 - 国立文楽劇場の30年-』 Disc 1（国立文楽劇場／NHKエンタープライズ2014）（一般社団法人 人形浄瑠璃文楽座 使用承諾済）

The Study of the Construction of Comicality of Comic Scenes in the Stage Performance of “*Ningyō-jōruri*”

Yumiko KAWAI* · Makio NOMURA** · Arisa DOUYA***

ABSTRACT

Ningyō-jōruri is the Japan's original puppet show which dates back to the 17th century. The performance of *Ningyō-jōruri* is formed from the collaboration with *Tayū* narrator(s), *Shamisen* player(s) and Puppeteers. It is often said that the most important substance of *Ningyō-jōruri* is a tragic affection called “*Jō*”, while comic scenes are rather worthless and they exist just for changing the atmosphere of tragedy. The purpose of this study is to clarify how the comicality of comic scenes is constructed and to confirm the value of comicality. The study applied the method of multimodal analysis to the actual stage performance consisting of the *Tayū*'s narration, the puppets' acting, and the *Shamisen*-sounds. The results showed that the comicality includes many elements, such as interjections, onomatopoeias, repetitions, speed, sound-effects, BGM, puppets' facial expressions, gestures, properties, etc. Also, the comicality itself is found to be some fine acting. In conclusion, the expressions of the comicality of *Ningyō-jōruri* should be noticed to be more worthy.

* Unattached ** Former Humanities and Social Studies Education *** Music, Fine Arts and Physical Education