

Title	人形の身体
Author(s)	澤井, 万七美
Citation	演劇学論叢. 2004, 7, p. 228-268
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97517
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

人形の身体

澤井 万七美

はじめに

演劇における「人形」には、二通りのあらわれ方がある。ひとつは「ドール doll」としてのあらわれ方である。小道具として飾られていたり、舞台上のオブジェとして配置されていたりするものがそうである。もうひとつは、「パペット puppet」としてのあらわれ方である。人間によって操作されることで俳優同様に演技をするものであり、「劇人形」と呼ばれることもある。一般に「人形劇」と定義されるものは、後者の「パペット」が演技を行うものである。

現在、「人形劇」と言われるものには、糸操り人形（マリオネット）・手遣い人形・指人形・棒遣い人形・影絵など、さまざまな様式がある。また、映像では「パペットアニメーション」がある。さらには一般のアニメーションも、広い意味で一種の人形劇と解釈できる。¹⁾

人間はなぜ、人形劇を求めるのか。戯曲を舞台上に可視化することだけが目的ならば、人間の俳優で演じればよい。しかし、「人形でなくては表現しえないもの」があるからこそ、人形劇というものが存在しているはずである。演劇における人形に、人間は何を求めているのか。舞台上の「身体」の問題を中心に、人形劇をめぐるさ

さまざまな言説を追いながら、考察を試みることにする。

一 人形劇の特質

人形劇が、人間の俳優による演劇と異なる点は何か。先ほども触れたように、舞台上で人形が俳優として演技を行うという点である。そしてこれは、単なる表現媒体の代替ではない。

人形劇が、他の演劇と本質的に異なる点は、演劇が俳優と見物からなるに對して、人形劇は人形遣と人形と見物の三者からなることである。（河竹繁俊「人形劇概観」、『諸国の人形芝居』講談社、一九四九年）

俳優がみずからの感情を自由に直接的に表現しうるのに反して、劇人形は表情的動きのない物体としての人形に人間が糸や棒、あるいは手を通して間接的に表情や動きを与える。この操作を「操る」または「遣う」という。この間接性ということが俳優による直接性に對して人形劇の出發に根本的差異と本質を与えている。俳優の場合一身に集結しているいつさいの表現は、人形劇では「人形」と「遣い手」と「語り手」（歌手）に分化され、時には「遣い手」が「語り手」を兼ねることはあっても、「人形」と「遣い手」という二元性は人形劇の特性となる。（杉野橋太郎「人形劇」の項、『演劇百科大事典』平凡社、一九六一年）

いずれも人形劇の定義として、「人形―遣い手」の二元性・二重構造があるとされている。これは、遣い手が観客の目に触れるかどうかという問題ではない。操作する人間の身体とは別個に、表現媒体としての人形の身体が存在するということである。たとえば遣い手の姿は観客の目に写らなくても、そのわがが人形の上に立ちあらわれる

——人形が動く、ということそのものが、二元性の顕現だと考えられる。

さらに、人形劇の表現について触れた箇所を見てみよう。河竹は前出の文に続けて、次のように述べる。

したがって、直接、人間によって表現される演劇と、人形を通して間接的に表現される人形劇とは、その表現方法にも著しい径庭がある。／たとへば、怒りや悲しみの感情が次第に高まつてゆくといふ心理的なりアルな表現は、人形ではむづかしい。これに反して、肉体そのものから開放されて、自由な幻想的な、あるいは、象徴的とも印象的ともいひうる表現に、優れた点の見られるのが、人形劇の特長である。日本もさうだが、外国でも人形劇の多くが、科白劇としてでなく、一種の楽劇として発達したのは故あることだと思ふ。

(前出「人形劇概観」)

杉野は、「人形」と「遣い手」の二元性に言及した文に続けて、次のように述べる。

この二元が一元になるための「遣い方」「操り方」に人形劇の表現上の生命がかかってくる。人形遣いが一人前になるための修業には五年から一〇年の期間を要するのはこのためである。この修業により死んだ物体としての人形が生けるがごとく、奇怪に、真実らしく、しかも時には俳優のとうてい描き出しえない表情や飛躍をも表現しうる「非現実性」と「幻想性」とは人形劇演出上の基調であり本質でもある。ここに人形劇が他の演劇ジャンルに平行して存在しうる原理がある。(前出「人形劇」の項)

前半の修業云々のあたりは、人形浄瑠璃の人形遣いの修業を連想させる。しかし、それだけの修業を積むこと

と、「非現実性」「幻想性」とがどう関係するのか、これだけではいささかわかりにくい。

この杉野の文章は、おそらく河竹の人形論を受けたものと考えられる。河竹の「人形劇概観」に戻ってみると、「自由な幻想的な、あるひは、象徴的とも印象的とも言ひうる表現」をする人形劇は、多くは「楽劇」として発達したとある。音楽的要素を持つ、ということは、人形の演技はその音楽にのつたもの、即ち舞踊性を持つということである。人形に音楽性・舞踊性を与えるには、遣い手側の技倆が求められる。それゆえ永年の修業が必要である、と考えられる。

人形劇と音楽の関係は、西洋の人形劇論でも取り上げられている問題である。

もっとも主要なことは——人形劇がその根底そのものにおいて音楽的である、ということである。人形劇が音楽的であるのは、そのパントマイムの本性が、内のおよび外的リズムをそなえているからである。リズムをはなれては、人形のパントマイムの行動もあり得ない。(ミハイル・コロリョーフ著、大井敦雄訳『人形劇芸術——理論の基礎』「第2部 人形劇芸術の特殊相」晩成書房、一九八三年)

ここでコロリョーフがいう「パントマイム性」を、「舞踊性」と言い換えても大過ないだろう。但し、音楽なしの人形劇も想定はしうるので、人形劇の音楽性は「半特殊的」とも述べている。また、人形という媒体が違い手の演技を支配し、「人形は人間の動きを近似的あるいは簡略的に再生するだけである」と言い、

人間の動きは、その心理、性格、スピーチのマナーと結びついているから、舞台的行動の周期、人形の登場人物の性格の内部構造までも、独特に「簡略化された」ものになる。この原理によって、ドラマの劇場の詳

細な、長々とした「人間的戯曲」は、人形劇では実現され得ない

と述べている。

ジャロフツェヴァは、「人形にもっとも近い」ものとして喜劇と風刺劇を挙げ、逆に合わないものは「心理的ドラマや風俗的ドラマ」だという。人形は動くことで初めて生命を得ることが出来るからであり、人形劇の登場人物の性格は、「なによりもまず人形の行為、ヒーローのおこない」に、可視的にあらわれるものでなければならぬから、というのである。

人形は心理的ニュアンスを好まないし、人形の心理的性格づけのこまかなディテイルは、衣裳のばあいと同様、よけいなものです。(I・ジャロフツェヴァ「はるかな昔から・かぎりない未来へ」S・オブラストォーフ編、大井数雄訳「人形劇——なにを・どう」いかだ社、一九七六年)

この他、日本に紹介された西洋の人形劇論の多くにおいて、同様の主張がなされている。³⁾

むしろ、人形に悲劇や心理的表現が無理だという考えには異論もあろう。人形浄瑠璃を例にとっても、ジャンルとしての悲劇が存在し、またその心理描写のために演技の工夫についての芸談も数多い。

要するに、人形遣いは太夫さん三味線弾きさん次第ですから、その描き出された通りの人物を遣わないといけないうことと、遣うにさいしては、相手役に呼応するという事です。／それが、この場合、情を遣うということだったのです。綱大夫師匠や越路大夫兄さんは、そうせざるを得ないような語り口だったとい

えます。玉男兄さんにも、「上田村」「封印切」「曾根崎心中」で同じことを感じました。／リアリティーと
いうことを考えたともいえます。／見せ場以外でもずっと気持ちをつなげてリアクションで応じる、そんな
時、今までの文楽にない動きをせざるを得なかった場合もあります。《略》そしてこれが大きな流れとしま
すと、時代の要請といいますが、お客さんの嗜好でもあると思うのです。⁴／そのなかで、綱大夫師匠や越路
大夫兄さんや玉男兄さんも、自然の情、心のリアリティーを志向されたのではないのでしょうか。（三代目吉
田箕助「情とリアリティー」、『頭巾かぶつて五十年——文楽に生きて』第三章「箕助の世界」、淡交社、一
九九一年）

こうしてみると、悲劇か喜劇か、パントマイムの面白い面白さかリアルな心理表現か、といったことは、確かに重要
な問題ではあるにせよ、人形劇の存在意義への根源的な問いかけでは決してないように思われる。

人間は、演劇における人形というものに何を期待しているのか。次章では、人形と「役」の問題について考え
てゆく。

二 人形と「役」

手遣い人形の天才として、日本でも著名なオブラストォーフは、「人形劇とはなにか？」と題した文章におい
て、「生命のない人形が、生きている人間に表現できないような、どんなことを表現できるのでしょうか？」と
まず問いかける。そして、こう考える。人間は舞台上で別の人間を表現することはできるが、「人間一般」を表
現することはできない。それに対して、もともと生命のない物体である人形は、あらゆる生命体を「蘇生」させ
ることができる。

アニメーション
蘇生

——生命のないものの生きものへの転化——の過程は、観客たちには奇蹟に見えます。それは、観客がだれであつても——おとなであつても、子どもであつても——おなじことです。この奇蹟が、人形劇芸術を静的な造形芸術から區別し、動的な演芸芸術の範疇にひき入れます。この蘇生の奇蹟が、人形劇芸術を、人間が登場人物になる他のあらゆる演芸芸術、つまり、変身はおこなわれるが蘇生はない、原理的に新しい別の質的カテゴリーへの移行はない、あらゆる種類の「人間の演劇」と區別するのです。(セルゲイ・オプラスツォーフ編、大井数雄訳『人形劇——なにを・どう』いかだ社、一九七六年)

オプラスツォーフの「蘇生」という概念を借りるならば、人形の身体に宿る生命は「役」そのものである、ということが言えるだろう。

人形と「役」との関係については、次のように考えられる——人形の身体は、「役」と完全に一致する。人間の俳優につきまといがちな、実際の肉体と「役」とのギャップや、俳優個人の体臭の強さといった問題がない。身体のある種の「容器」と考えよう。人間という容器にあらかじめ入っている個人(私)というものが、人形という容器にはない。そのため、「役」というものを注ぎ込んだ際に、混じりけのない純粹な表現となる。人形の身体は、人間よりも透明度が高いと見なし得る。

人間の俳優は、必ずどこかに「個人」をにじませてしまう。時には、個の主張のために戯曲や演出を歪曲することもある。人間の身体という媒体は、演劇を純粹に創造することはできないのではないか——そうした絶望から、人形劇が注目されるようになった。人形の身体は、俳優へのアンチテーゼとして祀り上げられる。エドワード・ゴードン・クレイグの「超人形論」はあまりにも有名である。二十世紀初め、一九一〇―二〇年代には、世界各地で「新しい」人形劇運動が起こった。共通して見られるのは、人形の身体の「純粹性」、あるいは「透

「明性」への期待である。

嘗て私は、ギギアンヌ街の人形を二度ほど見物した。そしてそれに於て、大なる愉快を覚えることが出来た。活きた俳優に代つて、彼等が演ずると云ふことは、無性に嬉しいのである。私をして忌憚なく言はしむれば、俳優は、却つてその戯曲を傷つけるものである。《略》彼等の才能は、余りに偉大である。それは、すべてのものを覆ふて居る。彼等の外には、其処に何物もない。彼等の個性は、彼等が表わす動作のすべてを滅却して了ふのである。《略》〔附、アアサア・シモンズの人形芝居論〕

活きた俳優は、パントマイムの要求に自ら服して居る時でさへも、常に自分の素質を喚び起して誇つて居るものを有つて居る。換言すれば、大概是、銘々勝手な、甚だしい個人的謬想を有つて居るのである。故に、斯のやうな俳優の演技を見て、卿等は、その俳優并に作者の、このでしやばつた、小さなパアソナリテイを考へさせられるのである。／人形は十分信憑して可なるものである。人形には、差控もなければ又でしやばりも無く、唯だ指示に従ふのみである。彼——吾々は何れも人間であるが——に過誤があれば、それはたしかに作家の過誤である。彼は十分に訓練され得るのだ……殊に、否、吾々は殊に、人形を要求して居るものであるから、先づそれをして、演劇は第一美しくあらねばならぬこと、そして、それを見たる後の者は、真に如何なるものであらねばならぬかとを、吾々に暗示せしめるやうにしたものである。（「アナトール・フランスの人形芝居論」小澤愛圀訳『三田文学』大正二年（一九一三）十二月）

こうした一連の人形劇運動の中で、宗教儀式に用いられた古代の「神聖な人形」へ言及する文章が多くみられ

る。ヨーロッパの人形については、ヨオリック(P・フェリイニ)が『傀儡史』を著しており、日本では小澤愛園によって紹介された(『三田文学』大正三年六月号「人形の起源(演劇史の一節)」、十二月号「古代人形史」)。のち、小澤の著書『世界各国の人形劇』慶応出版社、一九四三年に『西洋人形劇史』として収録)。その中で古代ローマの人形劇は次のように語られる。

人形芝居の出し物が、その目的に於て、甚だ道德的であつたことはよく知られてゐる。……何故といふに、それは悪徳漢を痛罵したり、野師の類を公衆に嘲笑させたり、また、強者に虐げられる弱者を擁護したりする目的であつたからである。……併し、實際は、甚だ優れた、称讃すべき目的を果たすべく採られた形式も、台詞も、動作も、屢々極端な奔放を以て表現せられた。併しながら、演劇の人形が宗教上の人形と正統な血統の紐によつて結ばれて居たことを忘れてはならぬ。《略》また、われわれは、その時代の習慣は、今日のわれわれには無法で猥褻と思はれる。多くの事を許したことを知らねばならぬ。当時にあつては、それ等のことは、人の性質や、或は時と場所の事情によつて許さるべきものであつた所の、愉快や、滑稽や、影象として通つてゐた。而して、当時、最も優れた心を有つてた人々は、最上の教や、最も高尚なる思想や、最も光彩ある实例を人形芝居から得たのである。(ヨオリック著、小澤愛園訳「古代人形史」『三田文学』大正三年(一九一四)十二月号)

人形芝居が時に(民間においてはおそらく多くの場合)猥雑、滑稽なものを演じていたことは認めつつも、最後はいささか強引なほどに「人形＝神聖」という結論を打ち出している。おそらくそれは、人間の俳優に対する人形劇の有意義さ、権威を高めたいがためであつただらう。

西洋の人形劇論については、ヘンリック・ユルコフスキに優れた研究がある。ユルコフスキはその著書の中で、人形は私的生活をもたず舞台でのみ生きる。二十世紀初頭の演劇改革者にとっては、このことは特別の重みをもった（ヘンリック・ユルコフスキ著、加藤暁子訳「人形劇についての諸説」『知的冒険としての人形劇』新樹社、一九九〇年）

と述べ、当時のさまざまな演劇人たちが、演技媒体としての人形の完璧さについて口にしてゐる事を紹介してゐる。⁵³

こうした流れを受け、日本の新しい人形劇創設を志した「人形座」の中心人物であつた、舞台美術家・照明家の遠山静雄は、その第一歩の公演のあと、次のような文を綴っている。

人形芝居が劇芸術の墮落に疲れさせられた者⁵⁴の前にオアシスの如く安息と勇氣を与へ更に劇路を辿らしむる貴重な役目を有することを知るのである。その原因と云ふのは、演出に關係するエレメントを小數に消去統轄し、一つの意志が比較的完全に働き得る状態に在ることである。形に於てスケールが小さい。従つて経費も手數も僅かですむから思ひ切つて完全を期することが出来る。俳優の代りに人形をつかふのであるから、有害な情意の入る心配がない。一座の者が非常にインチメイトである為に一つの空氣に統一され易い。／＼人形芝居の原理は他にもあらう。例へば今度演つたメーテルリンクの「アグラヴェエヌとセリセツト」の如く人間が演ずることは反つてその劇の損し易いものを演ずる意義。（「人形座試演後記」遠山静雄「演芸画報」

大正十三年（一九二四）一月）

「有害な情意」のない人形こそが、純粹な劇表現にふさわしい、さらには幻想的世界は人形でなくては描けない、と主張されている。一面、日本に紹介された西洋の人形劇論にはついぞ見られないような一節、「経費も手数も僅かですむ」というあたりに、当時の新劇人たちの哀愁が滲む。

実際の興行面では苦勞が絶えなかつた新しい人形劇の運動であつたが、人形劇全体への関心の高まりを呼び起こしたと考えられる。昭和以降、小澤愛園、南江二郎（治郎）、河竹繁俊らによつて、人形劇に関する書籍が刊行された。またまつた人形劇論の単著としては、昭和三年（一九二八）の『人形劇の研究』（南江二郎著 原始社）が早い例であろう。その序論では、ゲーテ、クレイグ、イエイツ、シモンズ、クロードルらの人形礼賛のこゝとばや、大正以降の日本における人形劇研究の動向が示されている。そして、なぜ人形劇がこれほどの称賛を集めるのか、ということについて、主に次の二つの要求に基づくものとしている。

A 洗練された劇作家、演劇観照家が、その戯曲の創造的なる具現化に対する期待、または、その美的観照を、実際の俳優の活躍する舞台に於いて、その俳優の、人及び芸術家としての過重の自覚によつて、しばしば破壊される為、それより逃れてよりよきものを得んとする事

またその逆説として、

B 洗練された劇作家、演劇観照家が想像の力で現実を見る為、より自由な、然し、より調和され、より統一され、より集中された、戯曲の芸術的創造的なる具体化によつて、美的観照の陶醉境に入らんとして、その具体化の為の一要素として、俳優の代りにこれを人形に求める事

それまで紹介された西洋の人形劇論を礎に、日本人自身が人形劇に対して理論的に取り組む姿勢を持つようにな

ったのである。昭和四年には雑誌「民俗芸術」でも人形劇の特集が生まれ、同年七月の「演芸画報」上では、イタリアの人形芝居の見聞記を本間久雄が報告している（「西洋人形芝居——滞欧観劇記——」）。

こうした新しい人形劇運動は、文楽人形に対する見方にも変化を及ぼした。明治半ば頃には、魂のない木偶に過ぎず、とうてい戯曲の精神を表現することなどできないと非難を浴びた、その人形がこのように語られている。

人間以上の人形◆成程博士の如く文楽座の人形は顔や形はグロ味百パーセントのもので非芸術的であるが、それが太夫と三味と人形遣ひとの三位合体すれば、あの顔、あの形で喜怒哀楽の情を一々聴衆観客の頭に印象づけるのが不思議である。拙者が前に、この非情な、非芸術的な人形に人形遣ひの精神感情が憑れば生きた人間より微妙な働きをするのが不思議であり、驚異であると云つたのはこゝの事だ。寧ろ或る場合には生きた俳優以上に優れて情がある。その一例として、人間の首は上下左右より動かないが、人形の頭——たとへば「太十」の妻操「酒屋」のお園は後向きの見栄を切る時に背筋にまで顎が向くので、これが何となく情があり、人間の真似の出来ない所であつて、俳優の扮装人物に俳優自身の精神感情が映つて、魁車若しくは福助のお園であり操であり、鴈治郎の治兵衛、鴈治郎の忠兵衛と云つた風に、始終その影が添ふて作者の意図した人物以外のものが出来上がるけれど、人形にはそれが無い。（常右衛門「人形及び人形遣ひ（四）」『浄瑠璃世界』昭和八年（一九三三）十月）

共通の演目を持つ歌舞伎では、俳優個々の「影」をまわりつかせた人物形成になつてしまふが、人形では「作者の意図した人物」が完全な形で出来上がる、というのである。

また、人形が「生きた俳優以上に優れて情がある」表現をなし得るといふ見方が示されている。その例として、女形の首の角度を挙げている。これが、人間の感情を凝縮して造形するという人形の演技の特質を表していると思われる。

人形でしか表現しえないものを生み出す——そこには、遣い手が必ず介在している。舞台の上で人形が生命を得るとき、人形の遣い手の存在は観客にどのように受け止められているのだろうか。

三 人形と遣い手

人形劇には、必ず「人形」と「遣い手」の両者が存在する。遣い手の姿が見えるものと見えないものがある。基本的に映像（パペットアニメーション）では見えないことを前提としているが、舞台では場合によってさまざまである。

大正期に生まれた新しい人形劇においては、糸操り（マリオネット）がその主な媒体であった。⁷⁾

現在でこそ、人形劇といえは一般には手使い人形とか棒使いと思われるが、戦前はそうではなかった。マリオネットでなければ人形劇で芸術的表現はできず、ギニョールは子どもたちのためのものという考えが強かった。戦前の新興人形劇運動の高まりを物語る一つの例は、伊藤熹朔や千田是也の人形座試演会と築地小劇場で行なわれた公演である。それらの出し物は、いずれも糸操りだった。通称「築地人形座」と呼ばれていた同座は、手使い人形も使っていたけれども、軽井沢や大阪などで行なわれた『パンチとジュディ』など小規模公演の場合のみで、東京での本格的公演はもっぱら糸操りだった。《略》文楽に代表される三人使いでなければ人形劇の舞台芸術はできないという考え方と同様、マリオネットでなければ芸術的表現は出来ない

という考え方は、洋の東西を問わず根深いものがあつた。この考え方は、自然主義的芸術から脱却しきつていない人形劇観であつた。この考え方は、どこまで人形が人間の動きを写しとれるか、人形の構造が人体構造に近く作られているかという考えが根底になつてゐる。(三橋雄一「第1部 1929〜1945/2、マリオネットとギニョール——プー吉の誕生」³⁾、川尻泰司編著「現代人形劇創造の半世紀——人形劇団ブーク55年の歩み」未來社、一九八四年)

マリオネットが新しい人形劇運動の媒体として選ばれた理由について、ここでは「人間の動きを写しとれるか」「人体構造に近く作られているか」という、一種の写真志向があつたため、とある。それに加えて、遣い手の姿が見えない舞台演出が可能である、ということが大きなメリットと考えられていたのではないか。この一節では称揚されているものの、三人遣いの文楽人形とは違うものにしたたい、という考えもあつただらう。明治半ば以降、文楽人形に浴びせられた非難——「遣い手の姿が見えること」「プロポーシヨンが不自然なこと」——は、人形劇の関係者たちが充分意識していたところであつたはずである。これまでは「見えないもの」として通用していた黒衣という約束事の枠に従わない向きもあらわれ、出遣いどころか蔭遣いであっても、人形本体以上に大きな人間が後ろに三人もついているということ自体が興醒めである、といった意見も見られるようになった。細やかな動きができるように工夫された三人遣いの人形に對しても、

《人形浄瑠璃の三人遣い》人形を見て何よりも先づ可笑しいと思ふのは首が小さくて胸が大きいと云ふことである。それも少し位大きいのなら我慢も出来るが、其差が余りに甚だしいので、一見して不自然の感を起すと云ふよりも寧ろ滑稽の念に打たれずにはゐられない。(「人形芝居」市五郎 『演芸画報』明治四十二年

(一九〇九) 十月

といった批判が寄せられた。

舞台の上から人形を操るタイプの糸操り人形の代表格が結城孫三郎の一座であつたが、見せ場となる場面では、人形遣い自身が演技をする姿、いわゆる舞台裏をわざわざ見せたという。

糸が太すぎて見物に明に見えるのは、吾々にイリユウジオンを起させる上に少からぬ障害になる。西洋に於ても糸は見えぬやうである。一昨年英吉利のリヴァプールのサンドン・ステュディオ倶楽部が人形芝居のフアウストをやつた時、糸は見えなかつたといふことである。更に私の気になつたのは、時折舞台の上の幕を上げて人形の遣ひ振を見物に見せることである。これは操り方を見物に見せて苦心のある所を知らず積りかも知れぬが、それも矢張イリユウジオンをして不可能ならしめるのである。(小澤愛園「結城一座の操芝居

——馬場孤蝶先生に」《続》『演芸画報』大正三年(一九一四)五月)

当時、「新しい劇」に強く求められていたことが、純粹に独立した舞台の構築であり、それがここでは劇世界の「イリユウジオン」ということばで表されている。それを裏切るように「遣ひ振を見物に見せる」ことが許せない、と小澤は憤慨する。

しかし一方で、演劇理論などには関心を持たない大多数の観客たちがどう楽しんでたのか、無視することはできない。インテリたちがどんなに非難しようとも、わざわざ「人形をこう遣っている」という技を見せるといふことが行われたのは、それが観客が喜んだからに他ならないであろう。いわば「仕掛けの露呈」への志向性である。

人形浄瑠璃『伊達娘恋緋鹿子』の火の見櫓の段で、お七が櫓をのぼるところを想起されたい。通常とは異なり、人形がまるで独りで櫓をのぼってゆくような演出となっていて、大きな拍手が湧くところである。この拍手は、お七の恋心の激しさに「感動」したためにするものではない。もしかしたらそういう観客もいるかもしれないが、おそらく大多数の観客は、いつもとは違う操り方で人形が演技するという仕掛けの面白さに「感嘆」するがゆえに拍手をするのではないだろうか。

『勸進帳』の弁慶の飛び六法や『本朝廿四孝』狐火の段では、遣い手三人ともが出遣いとなる。邪道だという向きもあろうが、その三人出遣いを楽しみにしている観客が多数存在しているということは事実である。

さらに言えば、人形の演技を観ている限り、この心理が完全に消え去ることはないのかもしれない。悲劇的なドラマに涙することと、人形遣いが型を決めた瞬間に拍手をおくることを、とくに矛盾もなく、多くの観客が自然に行っているのではないか。それは、「又平は国五郎が遣つたらしいが『何の因果ぞや』と眼を擦る処の情合、人形とは少しも思はれなかつた」といった評価においてさえ、その底にある感覚ではないだろうか。「あたかも人間を見るような気持ちがあるほど、この人形遣いの演技は素晴らしい」という、その技への「感嘆」がこもっている。観客は、人形を操る・遣う「技」そのもの——劇的な仕掛けの鑑賞を、演劇の楽しみとしているのではないだろうか。

人形というものは、「私」の体臭がないために「役」と完全に一致する。だが、それは戯曲世界の純粋な構築とイコールであるとは必ずしも言えない。人形の身体を操作する個々の遣い手の「わざ」は反映されるからである。人形劇愛好者は、「役」そのものとして生きる人形とともに、その人形の「蘇生」を行う名手のわざを観に行きたい、そういう思いがどこかにあるから劇場に足を運ぶのではないか。

結び

「人形の身体」という外的存在を表現媒体とする人形劇は、人間の俳優による一般的な演劇とは異質であるとも言える。しかし、その観客との関係によつてその構造を照らしだしてみることが、演劇という広い概念を考えてゆくための、ひとつの切り口になるのではないだろうか。

演劇には、「ドラマティックな要素」と「シアトリカルな要素」の両面がある。そしてそれが、観客の二つの楽しみとなる。

一つは「感動」。ストーリーに心動かされたり、登場人物の台詞に涙したりすることがそうである。そしてもう一つが、「感嘆」。舞台上で練り広げられる演者の「わざ」や、視聴覚的效果に思わず歓声をあげたくなるような思いがすることである。この二層の演劇の楽しみを非常に明確な形で提示するひとつの例が、人形劇という形態であると思われるのである。

注

(1) 『西洋演劇用語辞典』(テリー・ホジソン著、鈴木龍一他訳、研究社出版、一九九六年)の「人形劇」の項においては、デイズニー映画も人形劇の一例として取り上げられている。

(2) 河竹が「肉体そのものから開放」されているのが人形の特徴だと指摘しているところにも、人形劇の魅力を考える上でのポイントであろう。これは、人間の生身の肉体とは異なる素材から成り、かつ異なる動きをするという、視覚的な側面をも含んでいると考えられる。たとえば動物など、人間以外のキャラクターの造形も、人形では作りの自由度が高い。着ぐるみのように、人間の身体に合わせた設計を考える必要がないからである。また、妖精や

ドラゴンといった空想上の生き物も、人形であれば造形や特殊な演出（空を飛ぶなど）も、人間の俳優に比べて容易にできるだろう。

(3) 「人形芝居の水準といつても、それには舞台装置や音楽や話術などいろいろな要求が含まれてゐる。けれどもここで最も強調しなければならぬことは、人形そのものに関する点である。人形そのものは古来、純粹に典型化され個性化されて伝はつてきたものだ。典型化された人形、それは人形芝居が目的を果たすために必要かくべからざるものである。また個性のある人形は本来その人形の外見や表情でもつて観客の想像力を一定の軌道にのせるのに大きな役割を果たすのである。人形芝居は脚本のなかでくどくどと筋を説明するやうなものを極力排除する。ここに人形を作る人々の考へなければならぬ根本問題がある。人形をつくる人は、ここに言ふ典型的なものと個性的なものとの一つの人形の中に融合させなければならぬ。」（ウイリイ・グローマン「十四、藝術奉仕運動と人形劇」ハインツ・ラーシユ編著、尾崎宏次訳『ドイツの人形芝居』新大衆社、一九四三年）。

「人形の形象の主要な性質としての概括性、集約性については、私たちはもう話しました。ここから、戯曲もおなじ性質をもたねばならない。つまり、戯曲の登場人物の性格や事件の状況も概括されたものであるべきだ、といわねばなりません。」（I・ジャロフツェヴァ「はるかな昔から・かぎらない未来へ」S・オブラストォフ編、大井数雄訳『人形劇——なにを・どう』いかだ社、一九七六年）。

「人形はコミックの領域をめぐりに支配します。抒情的なレパートリーに関しては、人形劇の演出家はとくに慎重でなければなりません。あれこれの戯曲材料が、それを人形劇のことにば翻訳できるかどうか、また、そのばあいにとくにどんなシステムの人形が必要か、ということを確認に明らかにしなければなりません。人間の心理体験の多くは、人形を使って描き出すのは大変困難です。そして、その心理体験がごまかなものであればあるほど、人形の能力は小さいでしょう。／悲劇の分野は、人形にとつてとくにむずかしいものです。人形劇でヒーローの心理体

験を演じるのは、ふつうは成功しないでしょう。」(A・フェドートフ著、大井教雄訳『人形劇の秘密』晩成書房、一九八〇年)。

(4) 養助が幼い頃には、人形の演技は「要所要所の見せ場以外は、割合なおざりにされ」、「戦前における人形遣いは、風潮として、大立者でも、心理的にリアルな解釈など最重要視されなかった」ように思う、と述べており、それが変化したのが昭和四十年(一九六五年)前後の新作上演、そして同時代の演者たちの演技観であったということもつとも、戦前にも同様の考えが皆無だったわけではなく、桐竹紋十郎の談話(明治三十一年三月に聞き取りをしたとある)にも、人形の演技は「型」をなぞるに終始してはならないという一節がある。

「此節のものは何です、只木偶を振廻すといふのみです、只大阪で文楽座のみに余喘を保つて居るといふのも強ち無理ではありませんまい、それに昔しの人の残した型を真似てるばかりですから人形に精神といふものがありますもん、自体通例の芝居の振付といふのは皆私共人形遣がしたものです」(左東柳水編「桐竹紋十郎の談話(一)」『浄瑠璃雜誌』第三八五号、昭和十五年(一九四〇)一月十日)。

(5) エレオノーラ・ドゥーゼ「あなた(イタリア人形劇の巨匠ヴィットリオ・ポドレツカ)がうらやましい。私も人形劇の座長になればよかった。あなたのところの役者たちは、しゃべらないけれどよくいうことをききます。私のところでは、しゃべるけれど、ぜんぜんいうことをききません……」など。

(6) 遠山が携わっていた新劇界も、その頃には商業主義、そして客を呼べるスター重用の風潮が跋扈していた。「演劇が他の芸術に比較して多くの要素から成り立つて居るが為に起り易い不純な気持、いむべき事件があまりにしばしば遭遇するが為に、心が疲れて居るのである。少しく嚴肅な気持で商売主義の演劇を見る者は、その演出のどこかに芸術的冒洗の痕跡を認めないでは居られないだらう。商売主義の演劇に反抗する所謂新劇団なるものに於ても尚且この傾向を認めざるを得ない。この事は演劇に真剣な態度を取るものの耐え難いことである。／かうした苦し

い心持をしばしば味はされて居る自分には、不完全乍ら人形芝居を上演したことがどれ程芸術的保養になり、又よき演劇の建設に対する志を勇氣づけてくれたか知れない。」(前出「人形座試演後記」)

(7) お人形座、テアトル・マリオンネット、フタバ座、人形小劇場など。ただし京都人形劇場だけは影絵であった。

(8) この引用文では、人形を「つかう」という際の漢字はすべて「使う」となっている。

(9) 「東京座見物」 鬼太郎、『演芸世界』第34号、明治三十六年(一九〇三)十二月《東京系人形浄瑠璃一座が吉田国五郎を中心に結集しての公演評》。

(付)

筆者は以前、日本近代における人形劇について、当時の雑誌などに寄せられた言説をたどって見たことがある。本稿で「人形の身体」を論ずる前段階となったと考えているので、かいつまんで説明をしておこう。

まず、近世より「人形芝居」の代表的存在であった人形浄瑠璃に対する人々の評価は、複雑な様相を呈している。明治一〇年代、正面切って「人形無用論」が義太夫愛好者の一部によって唱えられた。もちろん反論の声も高く、それ以後表立った論争は目にはつかないものの、人形浄瑠璃の絶対的な存在価値というものが揺らぎはじめたのは確かである。江戸―東京系の人形遣いの凋落がその例である。一方で大阪の文楽座は、むしろ東京公演で大入が続いていた。この背景には、東京中央集権化の進行がある。新しい文化は東京で、古い文化は上方で——こうした図式をもとに、「人形浄瑠璃は上方固有の古風な文化である」という、「東京Ⅱ中央」からの見方が浸透していく過程が、如実に表れていると考えられる。

明治末期から大正期にかけては、新しい人形劇の一座の創設・活躍が目立ち始める。江戸時代からその歴史を持つが、実質的には革命児・九代目結城孫三郎によって新機軸を展開した糸操りの結城座については、すでに別のところで

述べた。注目すべきは、西洋の人形劇論の紹介と、それに触発されたと思われるまったく新しい人形劇団の設立である。彼等は、人形に芸術的純粋性を求めた。なかなか作家や演出家の意図通りにはならない人間の俳優への不満から、人形こそが完全なる演劇を生み出しうる存在だ、という主張を夢見たのである。翻訳された文章の多くが、人形劇のルーツが宗教にあることに言及し、その「神秘性」「神聖さ」を大々的に謳いあげていることも言い添えておこう。同時に、当時の芸術界に「象徴主義」が強いインパクトを与えていたことも重要である。日本でも知られるようになったホーフマンスタールやアンドレーエフ（彼ら自身が「人形」について深い関心を抱いていた）の作品は、現実を離れた幻想的な世界を描出しており、人形劇にこそふさわしいと考えられた。

こうした新しい人形劇観を念頭において、人形浄瑠璃や結城糸操りの義太夫物を論ずる向きもあらわれた。伝統的な芸の形が変わったわけでは決していないのに、それを見る観客側の目が変わったのである。

〈参考〉

- 拙稿「近代東京の人形遣い——吉田国五郎の足跡その他——」〔「藝能史研究」第一四一号、一九九八年〕
- 拙稿「結城孫三郎の『歌舞伎操り』——明治・大正期の九世結城孫三郎——」〔「演劇学論叢」第二号、一九九九年〕
- 拙稿「近代歌舞伎における『上方』へのまなざし」〔「演劇学論叢」第四号、二〇〇一年〕
- 拙稿「近代日本の人形劇観——伝統人形劇の消長を中心に——」〔「アジアの藝術思想の解明——比較美学的観点からの研究——」二〇〇四年、平成十二・十五年度科学研究費補助金 基盤研究（B）（1）報告書、課題番号1241007）