

〈論文〉

水上勉の「土の演劇運動」について ～人形劇団「越前竹人形の会」の創設意義から～

岡村宏懇

要約

小稿は水上勉が1978年に創設した初めての主宰劇団である人形劇団「越前竹人形の会」の活動意義について水上の演劇との関りの経緯から見直したものである。その結果、同会の活動を演劇活動というよりは演劇運動として評価すべき視座が明らかになった。

また水上は『部落解放』第135号で同会の活動を「土の演劇運動」と述べているが¹、現在、他資料から同様の文言は確認できず「土の演劇運動」の内容については未だ明らかでない。そこで筆者は水上の理念思想に着目し運動の内容について検討を加えた。さらに、竹人形文楽の芸統を継ぐ若州人形座にも運動の本質は認められ「風土」として現在も残っていることを確認した。

キーワード

演劇 人形劇 創作芸能 越前竹人形の会 水上勉

はじめに

令和元年、新しい元号の始まりを告げる2019年は「飢餓海峡」「雁の寺」「越前竹人形」などの代表作で知られる小説家水上勉の生誕100周年にあたり、故郷の福井県おおい町では水上を偲んで若州人形座による竹人形文楽の上演が行われた²。筆者は若州人形座の座員として2001年から竹人形文楽公演に人形遣いとして出演しているが、若州人形座は水上を座頭に戴く竹人形文楽上演専門劇団である³。水上が自身の主宰する演劇集団を持っていたことは意外に知られていない。水上文学については作品の解釈や分析など既に多くの先行研究がなされているが、水上の演劇、特に水上の提唱した「土の演劇運動」に関する論評は管見の限り見当たらず未だに論じられていない。本稿では水上の「土の演劇運動」の実相について人形劇団「越前竹人形の会」（以降、「越前竹人形の会」と略述）の創設事情に焦点をあてて考察するとともに、演劇運動としての同会の意義を明らかにすることを目的とする。また若州人形座に引き継がれた運動の現在形も合わせて確認する。水上勉生誕100周年にあたり、今一度水上がめざした運動を総括し、これからの活動指針としたい。

なお、「越前竹人形の会」は全活動期間となる2年9ヶ月の間、離合集散を繰り返し公演の都度メン
おかわら ひろのぶ：淑徳大学 人文学部 准教授

バーが徴収されている。本稿では言葉の定義として、上演記録にみる劇団活動の始まりと終わりを「創設」「解散」とし、公演の終了にともなう活動の停止、及び、参加メンバーの離脱を「離散」と記した。また本稿の考察対象は、同会の「越前竹人形」の上演のみとし「北の庄」については対象外とした。

次に本題に入る前に水上が編み出した竹人形文楽について確認しておく。文楽といえば2008年にユネスコ世界無形文化遺産に登録された太夫・三味線・人形遣いの三役協働による人形浄瑠璃が想起されるが、辞書的な定義によれば「日本固有の人形劇の一つ。三味線伴奏で語る義太夫節などの浄瑠璃に合わせて人形を遣うもの。」「現在「文楽」として伝承されているものはその流れである。」(『大辞林』(3版)松村明編三省堂2006)とある。筆者の実感では、水上の創始した竹人形文楽は、他例なき特異な舞台表現として所謂「文楽」とは別物に映る。その特異さは一座の公演案内で「人形は、いわゆる文楽形式で、かしら・手足・胴体、すべてが竹で出来ており」人形操作は「主遣い・左手遣いの二人遣い」で行われ「語りはすべて現代語でわかりやすく」⁴と謳われている通りで、現代口語の語りや全て竹で出来た二人遣いの文楽形式の人形を用いて演じられる点に独創性がある。竹人形文楽を継承する一座は現在のところ若州人形座の他はない。その芸芸発祥は1977年に結成された「越前竹人形の会」まで遡ることができるが⁵、なぜ小説家の水上が自身の劇団を創設し竹人形文楽を始めたかについては明らかでない。

次章では、水上の演劇とのかかわりを「越前竹人形」の舞台化の経緯から考察する。

第1章 水上の演劇とのかかわり方

第1節 『越前竹人形』の舞台化

「越前竹人形」は1962年「雁の寺」で第45回直木賞を受賞した水上勉の翌1963年の発表小説である。毎日新聞紙上で谷崎潤一郎から「これほど深い興味を以て読み終わったものはなかった(中略)何か古典を読んだやうな後味が残る。」⁶と激賞された話題作で、他メディアによる作品化も早く同年すぐに大映で吉村公三郎監督、若尾文子主演で映画化された。翌1964年には商業演劇の東宝芸術座によって菊田一夫脚色・演出、森光子主演で舞台化され、新劇では劇団仲間による上演も行われた。それ以降は作者自身による同名戯曲が木村光一の演出で度々舞台化され1973年から1987年まで、凡そ2、3年間

表1 「越前竹人形」舞台作品化年譜(1964~1987)

上演年	上演団体	作・演出	主演	会場
1964・1	東宝芸術座	菊田一夫(脚色・演出)	森光子	芸術座
1964	劇団仲間	早坂久子(脚色)中村俊一(演出)		砂防会館ホール
1970・10	薫節子舞踊団			東横劇場
1972・2	鯉風会	西川鯉三郎(作舞)		国立大劇場
1973・1	五月舎	水上勉(脚色)木村光一(演出)	小川真由美	国立大劇場
1976・4	五月舎	水上勉(脚色)木村光一(演出)	八千草薫	東横劇場
1978・4	越前竹人形の会	水上勉(脚色)木村光一(演出)		キッドアイラックホール
1978・5	松竹芸能	水上勉(脚色)木村光一(演出)	若尾文子	御園座
1981・1	三越劇場	水上勉(脚色)木村光一(演出)	三田佳子	三越劇場
1983	人形座「竹芸」	水上勉(脚色・演出)		東京・スタジオダック
1983・12	三越劇場	水上勉(脚色)木村光一(演出)	太地喜和子	三越劇場
1987・2	地人会	水上勉(脚色)木村光一(演出)	有馬稲子	梅田コマ劇場

〈映画〉1963 「越前竹人形」(監督:吉村公三郎) 主演:若尾文子

(註) 水上勉『芝居ごよみ』(1987年いかだ社) P.27-28をもとに作成した。

隔の上演がつづいた。そして小説の発表から14年後の1977年に、水上本人が主宰する「越前竹人形の会」が創設され、翌1978年に本邦初演となる動く竹人形による「越前竹人形」の上演が行われた。

「越前竹人形」の舞台化年譜を水上の演劇とのかかわり方を基に区分すると、次のように3期に分類できる。

I期	1964～72	原作の提供（脚色・演出は他人に任される）
II期	1973～	自作の戯曲化（演出は他人に任される）
III期	1977～	自分の劇団をもつ（劇団活動の開始）

I期（原作提供期）

第I期は、水上が「越前竹人形」の映画・舞台化に際し原作を提供した期間である。水上は商業演劇について一定の理解を示してはいたが⁷、東宝の菊田一夫脚色・演出の芝居に満足していない。観世栄夫によると菊田一夫の『越前竹人形』を観た水上は芝居心を大きく燃え上がらせたという。そこには水上の演劇好きというだけに収まらない自作への強いこだわり、即ち観世が「原作者としてはいろいろな思いがあられたのだろう。」と忖度するような菊田の脚色内容に対する忸怩たる思いがあったことが推測される⁸。

菊田の脚色に対する不満を水上は次のように述べる。「はじめは人さんに脚色してもらっていいと思ったんです。菊田一夫さんが『竹人形』をああいふうにしてくださった。そうしましたらね、こんなこと言わんがなあというセリフが一つ二つある。」まさに原作者の立場からの指摘である。また演出に関しても「幕間に映写が入る。（中略）音楽を流す。（中略）それはいらぬという思いがある。」と作品が情緒過多に流れることへの不満を示す。また、水上はよく芝居の稽古に立ち会ったが、その理由について問われると「それはやっぱり間違ってもらいと困るから。」⁹と応え、原作の主調を曲げられることへの強い警戒心が窺われる。実際に水上戯曲を多数演出してきた木村光一も「水上さんは人の意見を聞きながらも、絶対に自分の姿を失わないでいて、そこには執念というか濃い血のようなものをもっていましたね。」と証言している。ただ、水上が原作者の想いを一方的に押し付けるだけの作家でなかったことは「僕は昔、洋服屋をやってたんや。そやから仮縫いして合わへんかったら、いくらでも仮縫いするからな。」と応え、信頼できる演出家からの書き直しの要請であれば、いつでも応じる心構えがあったことを述べている¹⁰。

一方、映画化の場合も水上のこだわりは変わらない。1980年公開の山根成之監督の「五番町夕霧楼」では映画パンフの跋文に寄せて「もとより映画は小説とちがう。（中略）あるところは作者の考えも及ばない風景を描いたりする。これはしかたがない。一生懸命才月を費やして育てた娘二人が嫁入りして亭主となったひとに洗脳されたとて、生みの親はなげいてもしかたがないのと同じである。」¹¹と自作に脚色が施されることを愛娘の嫁入りに例え、娘が自分の意から離れてゆく様を、亭主による「洗脳」という強い言葉を使って気持ちを露わにしている。

こうした他人の脚色に対する不満が、第II期の原作者自身による自作の戯曲化を促がしたことは間違いない。

II期（自作の戯曲化及び特定演出家による舞台化の期間）

1973年以降(II期)になると、水上戯曲の専属演出家ともいうべき木村光一による舞台作品化が続く。第I期を通して他人の脚色・演出の舞台成果に不満足であった水上は、第II期では原作の主調を他人

に預けることを警戒して自ら自作の戯曲化をすすめた。しかし、演劇は総合芸術であるゆえ原作者がいくら納得のいく戯曲化を試みようとする演出家の演出如何で舞台成果は如何様にも変化する。そこで水上は自分の戯曲をいろいろな演出家に任せるようなことはせず、自分が納得できる出来栄で演出してくれる木村光一に一任する。1982年東京労演・劇団文化座共催の講演会で、水上は木村への信頼を次のように述べている。

木村光一さんとは「山襷」以来二十年も付き合っています。東大出の頭も切れる方ですから(笑)、私という男が一体どんなことを考えてゴタゴタしたことを書いているのか、収斂してくださる。それが巧妙なんです。作家は(中略)黙っとりゃいいんです。それを産婆が金の卵にしてくれる。産婆は演出家ですね¹²。

木村は水上にとって自作を「金の卵」に演劇化してくれる産婆であった。

ここまでをまとめると、Ⅰ期Ⅱ期は水上の作家としての立場からの演劇のかかわり方ということができる。自作の文学性を守るために自分で戯曲化し、また作品の世界観や主調を守るために自分が認めた演出家に演出を任せ、自身も足繁く稽古場に出向いて演出の方向性を見守った。個人創作の小説と異なる集団創作の演劇に対する作家の関わり方としては、細心にして万全であるといえよう。

Ⅲ期(かかわりから活動へ)

第Ⅲ期で水上は自身が主宰する人形劇団を立ち上げることになる。これは第Ⅰ・Ⅱ期のかかわり方とは大きく意味が変わる。作家が自分の劇団を持つとはどういう事だろうか。劇団活動を狭義の演劇活動と換言すれば、これは小説家の余技を超えた演劇活動とみることができる。

私見であるが劇団の立ち上げは次の4つの目的に因る。

劇団設立4目的

- 〈要件1〉自作の表現・発表の場
- 〈要件2〉協働での創作活動
- 〈要件3〉継続性ある舞台表現方法の探求
- 〈要件4〉劇団経営

作家が自劇団をつくって自作を上演する理由を挙げれば、〈要件1〉他に上演にふさわしい劇団が無い、〈要件2〉集団創作活動による総合芸術への志向、〈要件3〉オリジナルな表現方法による実験的上演の試行、〈要件4〉興行収益等が考えられる。

仮説として、水上が劇団を創設した目的を下記のように推測する。

人形劇団「越前竹人形の会」創設目的

- 〈要件1〉人形語り台本として新たに書き下ろした「越前竹人形」の発表の場として
- 〈要件2〉動く竹人形の協働制作
- 〈要件3〉竹人形を用いた新たな表現方法及び舞台演出の創造
- 〈要件4〉劇団経営への着手

尚、第Ⅲ期は、第Ⅱ期間中に現れた水上の竹人形文楽の活動の流れを示し、第Ⅱ期と同時並行の異芸統として本稿では分類する。

ここで「越前竹人形の会」の活動について概観しておく。

第2節 人形劇団「越前竹人形の会」の活動目的と意義

「越前竹人形の会」は水上の呼びかけで1977年に結成され、翌年4月、キッド・アイラック・アート・ホールとの共同企画で竹人形文楽「越前竹人形」の実験的な上演を試みた¹³。一座の上演は、小説として書き上げた同作を作家自身による戯曲化及び新規の演劇表現を造作造出した点で意欲的な取り組みであった。加えて、竹人形を用いた舞台表現が本邦初の試みであったことを鑑みれば、その上演が実験的であったことは自明である。一座の活動は1977年の旗揚げから1980年の解散まで及ぶが、上演演目には、人形語り台本として新たに書き下ろされた『越前竹人形』と『北の庄』の2作品がある。旗揚げ公演は同年4月3日から30日までおよそ1ヶ月に及び、その後、千葉、名古屋、埼玉、長野、福井、島根の各地を巡演し、12月に東京・文学座アトリエで千秋楽公演を行った¹⁴。発起人の水上は旗揚げ公演について「私は、この興行で、一座を解散しようと思った。約束どおりだった。ところが若いメンバーは承知しなかった。全国を巡演してみようというのである。これには困った。」¹⁵と、同会をこの1ヶ月公演で解散し継続的な上演団体にするつもりがなかったことを述べている。この点で、先にみた劇団設立4目的の〈要件3・4〉が非該当となる。即ち水上は継続的な舞台創作活動や興行利益追求のために劇団を創設したのではなかった。4月以降の巡演は、水上の主導というよりは若いメンバーの熱におされて行われ、1979年には再び大阪、京都、群馬、和歌山、兵庫の巡演が実現するが、公演メンバーはここで一端離散する。その後、新作「北の庄」の創作を機に新たに公演メンバーが徴収されて、新生メンバーによる福井での初演が行われたが¹⁶、翌80年の枚方市での公演をもって「北の庄」公演メンバーも離散する。

「北の庄」の公演が終わると、ふたたび、遣い手のメンバーたちは散った。(中略)さて、それからひとり何をはじめたか。私のする仕事は、人形づくりにあった。遣い手のいない人形づくりにあった¹⁷。

劇団という集団創作から解放された水上は竹人形作りに没頭する。

水上の要請で栃木県の人間国宝八木澤啓造によってつくられた本邦初の文楽式竹人形は、寸法約50cm程のもので、この時点ではまだ面も紙粘土製で、髪も竹の繊維ではなかった¹⁸。全国公演はこの八木澤竹人形が使用されたが、水上は劇団員離散後、舞台上の人形の見栄えをよくするために体長を1メートル程に伸長し、面や髪の造作も竹にこだわってゆくことになる。

そして1980年12月に、再び竹人形文楽「越前竹人形」を旗揚げ公演と同じ東京・キッド・アイラック・アート・ホールにて上演し、これが「越前竹人形の会」の解散公演となった¹⁹。

同会は継続性ある団体ではなく一過性のグループであったため、公演メンバーもその都度徴収された寄せ集めであった。劇団員の技芸向上や集団による創作方法の確立及び劇団経営が主目的にない水上は、劇団をあっさり解散して劇団員を手放した。

十二月の二十四日、クリスマスに、明大前ホールで、さよなら公演を五日間打った。(中略)これが解散の日だった。メンバーは名残り惜しげだったが、やがて、彼女たちは、旅の体験を生かし

て他の劇団に入団していった²⁰。

ここで同会の活動意義をまとめると、次のように総括できる。水上の竹人形による人形劇の着想は、あくまで動く竹人形そのものへの関心が先立ったもので劇団運営が主目的ではなかった。主目的は水上の竹人形で芝居を作りたいという個人的な関心の実現にあり、それは旗揚げ公演で一応の達成をみて終了した。同会が「越前竹人形の会」を名乗ったことも、当初の趣旨が「越前竹人形」を竹人形で演じるための単発の会であったと捉えれば示唆的である。旗揚げ公演について劇評家の大笹吉雄は、語り役の古屋和子の声量不足と調子の単調さを指摘しているが²¹、演劇は人間の身体を利用する表現であるため、語り芸だけでなく人形を操る人形遣いの技芸習得にも「稽古」という一定の拘束期間が必須となる。また、劇団によるオリジナルな舞台表現や舞台成果も、上演回数を重ねながら経験知として集団に蓄積されるものであるため、ある一定の成果を求めるならば劇団運営の継続性並びに劇団員の固定化が必要である。同会は単発の上演グループという性格上、本邦初の竹人形を使った画期的な舞台表現へのチャレンジであったにもかかわらず、表現手法の進化発展並びに竹人形を操る劇団員の技芸熟達の点においてあまり期待できないものに終わった。

このように第Ⅲ期の水上の劇団活動は、継続的な演劇活動と呼ぶには些か不足である。

第3節 運動としての演劇

第Ⅲ期の水上の演劇活動を考察する上で興味深い発言がある。1979年『部落解放』6月号に掲載された土方鉄との対談で、水上は「越前竹人形の会」の旗揚げを「第1回土の演劇運動」と語っている。筆者は水上のいう土の演劇運動を、現在、他の資料からは確認することができなかった。この発言は第Ⅲ期を演劇活動以外の視点でとらえる可能性を示唆するものである。水上の言う「土の演劇運動」とは何をいうのだろうか。

『大辞林』(3版)によれば活動とは「活発に動いたり働いたりすること」と定義され、今日の前にある物理的な状態や現象をいう。一方、運動については「目的を達成するために積極的に行動すること」と定義され、何らかの目的や理念を達成するための行動と捉えることができる。

「越前竹人形の会」を演劇活動とみた場合、現象としては短命に終わった劇団活動に過ぎないが、これを演劇運動とみた場合、何らかの目的や理念を達成するための最初のアクションと捉えることができる。水上の掲げた達成すべき目的や理念とは何であったのだろうか。

第2章 水上勉の求めた演劇表現

6 第1節 水上文学の理念と作品世界

劇団創設で水上が達成しなかった理念とは何であったのか。水上文学の理念については、その考証が本稿の目的ではないため今は演劇評論家の茨木憲のいう「荒涼の中にある土俗の、底辺の思想」つまり「過酷な中でも、なお、わけへだてられ、虐げられた者の在り様に対する作家の想い」という指摘を確認しておけばよい²²。また劇評家の扇田昭彦は、水上戯曲が描き出す世界が「人間相互の間に情と理解が交いあう美しい構図ではなくて、むしろ人間同士の理解と交流がほぼ完ぺきに絶えてしまった荒涼とした光景、すさまじいディスコミュニケーションの世界」²³であり、戯曲で描かれる登場人物については「故郷の土壌にしっかりと根をおろした、強く揺るがぬ『在所』を内に持った」性格と指摘し²⁴、80年代現代演劇が積極的に扱った自己同一性を失った不安定な人物像と対比して、水上戯曲の特異な演劇

的位置を評じている。

水上が掲げたのは社会の下層で虐げられ差別的な眼差しの中で生きる者たちの土俗底辺の思想であり、作品に描いたのは、生まれ在所に地縁的血縁的さらには運命的に縛られた登場人物たちのディスコミュニケーションの人間模様であった。

つまり、「越前竹人形の会」の公演活動は、水上の土俗底辺の思想を体現する演劇運動であり、同会はその運動母体とみることができるのである。

第2節 ストーリーよりも人間を描く

水上が竹人形の制作に没頭したことは先に見た。これは水上の文学観に関わる問題、即ち水上の小説技法上の転換期との相関関係で捉えることができる。作家デビュー当初の水上は社会派推理小説家と目され「霧と影」(1959年)や「海の牙」(1961年)など推理小説的な筋立ての面白さに傾注した作品を多数発表したが、「飢餓海峡」(1962年)以降は次第にストーリー性志向から離れて人間そのものを描く純文学の方向性へ移行していく²⁵。その転換期の代表作が「越前竹人形」(1963年)であった。

水上のストーリーよりも人間そのものを見つめる眼差しは、小説に限らず先にみた映画「五番町夕霧楼」のパンフレットに寄せた跋文からも窺える。自作が監督の手でよいように壊変されることを嘆く水上だが、跋文のつづきで次のように述べる。「だが、作者はひそかに松坂慶子くんの容姿が好きで、このひとが女主人公を演ずるなら見物席にまわりたいと考えた。」この見物席という言葉は水上は客席の意で使うが、この言葉からは高見の見物とでもいうような、最早自分の作品とは認め得ない脚色作を距離をおいて眺める他人行儀なニュアンスが伝わって来る。しかし、それにもかかわらず生みの親をわざわざ見物席まで引っ張り出す誘因となったのが主演の松坂慶子に対する作者の関心であったことは留意すべきである。即ち映画の内容やストーリーに不満はあるものの、主演女優への関心が原作者をして足を運ばせているのだ。これは水上がストーリーや内容以上に誰が演じるかに高い関心を持っていたことを傍証するものである。

小説を書く上でストーリーよりも人間を描くことに腐心した作家は、演劇においてもキャストそのものに関心が向かった。自作を演じるに誰がふさわしいか。水上が行き着いたその究極のキャストが「竹人形」であった。

小説の執筆において、作家はフィクションの登場人物に命を吹き込み、生き生きと描出するために、人物造形の細部にわたってリアルさを追求する。それと同じ営みが竹人形作りに引用された。つまり人形を舞台の上で「生きた登場人物」として立たせたいというその情熱が、本来、人形の操作性や機能性からみれば不必要な面や髪材の材質という美術面へのこだわりを生んでいる。水上の竹人形制作へのこだわりの非常さは、自身で「竹に憑かれた」と述べるほどであった²⁶。

第3節 竹が表すもの ～水上の理念思想を体現する形代としての竹人形～

水上の選んだ究極のキャストは竹人形であった。それもただの人形ではなく故郷若狭の竹で作られた竹人形であった。竹は水上にとってどのような意味を持つのか。水上の在所若狭では竹藪はそこら中に繁茂し竹くずはゴミとして捨てられた。水上の眼差しはゴミとして省みられない竹に注がれる。竹は生来、真っすぐな性質で根は土にしっかりと張り巡らされて強い。まさに竹は水上の「在所にしっかりと根を張った土俗底辺の思想」を表し、竹人形は水上の理念の形代と呼ぶことができる。ゴミ竹も使い様によっては尺八の素材になったり花籠などの竹細工に変化してもう一つの命を生きるが、水上はゴミ竹で作った自作人形を「竹の化身」と呼んだ²⁷。水上は自分の理念思想を竹人形として外在化することに

心血をそそいだが、その竹人形の演技は人形ならではの効果に依って格別である。演劇評論家の小苺米唄は、人形が想像力の世界で占める役割の大きさに注目し「人間の俳優が無防備に人形たちと共演することになれば無惨な結果をまねくであろう」と人形の造形力が呼び起こす舞台表現力の豊饒さを指摘する²⁸。

扇田によって指摘された水上戯曲のディスコミュニケーションの世界観を表現するにも、生身の俳優よりも擬人化された物言わぬ人形同士の方がふさわしい。人形劇は、語り台詞が無ければ人形の表面上の動作に過ぎない無言劇である。人形の存在は、物体そのものとして自己完結しており他者と交わることは無い。まさに自己に閉じたディスコミュニケーションの存在そのものである。舞台上で人形が生き動いているように見えるのは、あくまで観客のイメージの中の仮想に過ぎない。人形で遊ぶ子供は人形を媒介に自己イメージの中で遊んでいるのであって人形同士に直接の交流が生まれている訳も無い。人形劇の観客は、人形を媒介に想像力を駆使して自己イメージの中で自分だけの物語世界を構築し賞味する。そうした人形劇の舞台効果について女優の三田佳子は「越前竹人形の会」を観劇した時のショックを次のように語っている。三田は「人形でやるのが、先生の世界にピッタリ」だと述べる。生身の人間で演じた場合、どうしても俳優の個性に役のイメージが限定されるが「人形のように、本当は生命のない物体」で演じた方が観客はより早く「小説をよんだときのイメージ」に没入できるとし、先にみた小苺米の指摘同様、俳優の役作りでは及ばない人形の舞台効果の強さを指摘する。加えて「人形の動き、色気というのは独特ですから…。」と竹人形の魅力について語っている²⁹。水上自身も「もともと(中略)風変りな男の話だから、土俗的なその人間像は、著名な女優や俳優が演じるより、はるかに土くさく、ある場面はドキリとする味をみせて、観客の心をうばった。」と竹人形の効果について満足する。また劇評家の大笹吉雄は八木澤制作の竹人形について「素朴な風趣が作品の内容とよく合って、相当の効果を上げている。」と紹介しており³⁰、水上も「各紙の批評なども、竹のもつ味がよいと云い、演出のみごとさもだが、主題に肉薄した簡素な竹製の、どちらかという、あらっばい人形の動きが賛美されたのである。」³¹と総括する。

なお、本番の舞台上で人形と人形がぶつかればカチッという無機質な竹の素材音が鳴る。実際に筆者も舞台上で人形の手で相手役の人形に触れた時や、人形を座らせようとして足を折り畳ませる際に、カチカチと竹が打ち当たる乾いた音がよく鳴った。水上はこの竹の音が好きだったようで「舞台にのぼった人形が、役者とちがう声をだした」³²と悦んでいる。しかし、本番中に人形の素材音が鳴るのは、物語世界に引き込まれて語り台詞を人形の言葉として聴いている観客からすれば興奮めで、舞台上で生きているように見えた人形もやはりただのモノであったと現実に引き戻されてしまう。しかし、その「役者とちがう声」をディスコミュニケーションの存在である物言わぬ人形の「心の声」として聴くならば、台詞と心の声の両様を表現できる竹人形は、フィクションの登場人物を一様に演じるしかない人間の演技を確かに超える。竹人形はまさに水上が自ら創造した究極のキャストであった。

8

第3章 土の演劇運動 ～竹に導かれた演劇運動～

水上の芸術思想は、ひとに捨てられ省みられないものに、ものを言わせたいというものであった。捨てられて誰からも省みられないからこそ光を当てたいと水上はいう。水上の言葉を引用すると次のようになる。「だからぼくは、竹みたいな捨てられたものと相談したいということだね。(中略)みな捨てられるもののなかに、なにか芸術がある」³³。

在所の裏に捨てられたゴミ竹で作った木偶を檜舞台の表にあげ、また表舞台に立つプロではなく素人に

木偶を操らせることにこだわったのも、すべて水上文学に通底する陽の当たらないものへの眼差しである。

水上は竹人形づくりと並行して1978年1月から3月まで劇団メンバー³⁴と共にキッド・アイラック・アート・ホールで芝居の下稽古をおこなっている。演劇プロ不在の稽古は行き詰まり、結局最後はプロの木村光一に演出を委任することになるのだが、しかし、その後もこれは1979年の状況と推察されるが「木村さんがいそがしいから、そのコンテの通り、私が山で演出をやっています。うちの娘も演出助手です。」³⁵というように、再びメンバー総出で素人協働創作を行っている。グループ創作の中でメンバーの育成も見込まれたが「なかなか、育ってくれない」と水上は苦勞を語る。土方鉄との対談でメンバーにふれた箇所を抜き出してみる。

—— その芝居にかかわる人は、ほとんど素人でしょ？

水上 まあ、水上学校というのかな。

—— 芸術運動ですねえ。

水上 土の芸術運動。

(中略)

水上 いま教えてる子は、京都の友禅に、集団就職してきた子でね。

(中略) カッチン・カッチンと義足できたのよ。そしてこんどのピッコロ・シアターが初舞台なんだね。わりと人形は重いから、鍛錬しましてね³⁶。

人形遣いには健常者だけでなく身体障がい者も加わっている。水上は「足の悪い子も出演しています。(中略) 彼らにも芸術の市民権を持たせなかったらだめです。」³⁷という。ゴミとして捨てられる竹クズから竹人形を作ることも、陽の目の当たらない素人や当時は社会的に差別され日陰を生きるしかなかった身体障がい者を表舞台に上げることも水上劇団の意義の一つであった。水上が言う「いま教えてる」には人形操作などの技術的な指導だけでなく水上の土俗底辺の理念や思想を教訓する意味も含まれている。水上は人形劇団を「水上劇団」と呼ばず「水上学校」と呼ぶ。劇団には原則として修業年限はない。しかし、学校はある年限が来たら学生は卒業していく。先に「越前竹人形の会」は劇団というより一過性の集団であることを述べたが、「学校」に喩えれば、劇団メンバーは千秋楽を迎えて卒業していったとも言い換えられる。

水上学校の建学の精神は竹の教えである。モノとしての竹は何も語らない。しかし竹に向き合い心で聴けば、竹はいろいろなことを教えてくれると、水上はいう。水上は竹細工師尾崎欽一について「私が尾崎さんの竹人形を見ていて感じるのは、尾崎さんが、(中略) 一品物に精魂をかたむけられる、その工程の不思議な時間についてである。死んだはずの竹が生きてくる。人形に化身してくるその時間を、尾崎さんの眼がどのようにとらえておられるか」³⁸と、職人が材料に導かれ材料と会話しながら取り組む時間の不思議さに着目する。水上は先に「竹みたいな捨てられたものと相談したい」と語ったが、捨て竹と相談するとは竹を媒介にして自分と向き合うことである。自己内省の対話を深めるにつれ、いろいろな気づきに導かれる。

水上は稽古中、劇団員が「なかなか育ってくれない」と苦勞を語るが、それは竹人形を操る技術のことだけでなく水上学校の建学精神についての述懐であろう。先の対談で水上は自分が「死んでね、そういう人形劇が残ればいいじゃないですか。」と述べるが、単に「人形劇が残ればいい」では形象の話だが「そういう人形劇」という言葉には精神性の含蓄がある。ここで水上は、人形劇団の存続以上に水上学校の建学の精神、即ち、竹の教えの存続を語っている。

第4章 運動の現在

第1節 若州一滴文庫の再館

水上が創始した動く竹人形による芝居は、「越前竹人形の会」解散後、「竹芸」「若州人形座」へと引き継がれた。具体的な舞台様式の変遷については別稿にゆずるが「水上学校」の掲げた土の演劇運動の理念思想については、現在の若州人形座座員の間でもことさらクローズアップされることはない。水上は1984年、生まれ故郷に若州一滴文庫という総合文化施設を設立したが、設立趣旨に次のように述べている。

たった一人の少年に

ぼくはこの村に生まれたけれど、
十才で京都に出たので、
村の小学校も卒業していない。
家には電燈もなかったので、本もよめなかった。
ところが諸所を転々として、
好きな文学の道に入って、本をよむことが出来、
人生や夢を拾った。
どうやら作家になれたのも、本のおかげだった。
ところが、このたび、所蔵本が多くなって、
どこかに書庫をと考えたが、
生まれた村に小さな図書館を建てて、
ぼくと同じように本をよみたくても買えない少年に
開放することにきめた。

(中略)

君も、この中の一冊から、何かを拾って、
君の人生を切りひらいてくれたまえ。
たった一人の君に開放する³⁹。

10

その一滴文庫も2000年12月に一時閉館となり、2003年5月にNPO法人一滴の里に運営が委託されて再館に至るが⁴⁰、その再館に寄せて当時の事務局長の西村光弘は「文庫の図書室に掛けてある先生のメッセージには『本をよみたくても、買えない少年に解放(原文ママ:筆者)する』とありますが、そんな子供はとうの昔にいなくなりました。』⁴¹と述べる。水上が故郷で過ごした昭和は遥かに遠く、水上の幼少期の「在所」風景は今や地元おおい町でも昔話でしかない。原発銀座と言われて久しい地元民の生活は安定し、とりたてての不足を声高に言い立てる必要もなくなった。水上の設立メッセージは現代飽食社会においてはいかにも古臭く訴求性を欠く。西村はつづけて次のように述べる。「しかし、そんな安定した生活のなかで私たち“若いおとうさん”たちは、はたしてうまく子供を育てているのでしょうか。いや、私たち自身がはたして、『人生を切り拓く何かを拾って』生きてきたのでしょうか。』⁴²ここには扇田が指摘した自己同一性を失った現代人の迷いがある。水上文学で描かれたのは疑いようのない「在所」を内にかかえた惑わない人物像であったが、それは生まれ在所に血縁的にも地縁的にも縛ら

れざるをえなかった時代の影響によるものでもあった。平成を生きる「若いおとうさん」である西村は、迷いを再び「在所」を意識することで乗り越えようとする。即ち「そういう疑問と反省を込めて、改めて文庫を訪れたとき、それらの答えを導き出す並々ならぬエネルギーを感じ」、そのエネルギーこそ「この里に住む私たち一人一人にDNAとして記憶されている」在所の思想である⁴³という。時代が移り変わって目に見える様相は変わっても在所を同じくするDNAは脈々と受け継がれ、そのDNAにこそ自己同一性をみるべきだという西村の主張は傾聴に値する。かつて水上は「自分の限界を知ることとは、自分の生まれたところはどこだったかを知ることでもある。いくら背伸びしてもそこから自分は歩いてきたんじゃないか」⁴⁴と「在所」を語り、自分の歩いてきた足元を見る大切さを説いた。

水上のいう在所意識をもって迷いを乗り越えようとする西村も、水上の理念思想、即ちDNAを受け継ぐ水上学校の生徒とすることができる。

第2節 若州人形座にみる「土の演劇運動」の風土

若州人形座の座員も今や1977年結成当時の「越前竹人形の会」の活動を知る者はいない。上演台本も度重なる改稿によって当時の語り口調は影をひそめ、舞台様式や人形の演技も人形遣いの交替に伴い変わっていった。

しかし水上が創意を尽くした竹人形は今も現役で使われつづけている。筆者が遣う竹人形も当時のままのものが多数を占める。水上がいうように竹は節操をもつ固い資質の植物で、打ち捨てられてからも長く寿命を保つため、当時から使用される竹人形にも目立った劣化はない。竹人形は時代をこえて現在もそのままそこに無言で在る。過去何人の人形遣いが舞台でこの竹人形を遣っただろうか。筆者も自分が遣う人形に向き合うたびに、なぜ竹なのだろうと考えさせられた。その無言の対話の内に水上の理念思想は今も生きている。筆者も竹を通じて水上の建学精神、即ちDNAを受け継ぐ水上学校の生徒の一人といえようか。水上が目指した土の演劇運動は舞台の様式がどのように移り変わろうとも、竹人形があるかぎり受け継がれてゆく。

水上勉の設立した若州一滴文庫の建物群の中ほどに六角堂と呼ばれる休憩所がある。中央に囲炉裏が切られてあり「土の人(在所の人)と風の人(観光で来られた方々)たちが語り、ふれあってあらたな風土を形成していける雰囲気ある場所」として紹介されている⁴⁵。「土」を在所ととらえれば、竹人形はまさに在所の竹であり「土」である。縁あって吹き寄せられて集った人々を「風の人」というなら、縁あって一座を構成する寄せ集めの座員は「風」である。そして束の間の「風土」を形成して竹人形の公演を今も続けている。風は移り変わってゆくが、土は変わらずそこにありつづける。そして水上の理念思想は竹人形とともにあって、縁あってそれにふれる人とともに今も「風土」を形成し、そこに在る。

結び

水上の演劇とのかかわりは、水上の「土俗底辺の思想」が舞台に表出されていたかどうか⁴⁶に対する原作者のこだわりの変遷史ととらえることができる。

商業演劇では水上作品の古典調が単純な人情悲劇に翻案されたり、脚色によってスター女優を魅せることに目的が替えられたりした。そのため水上は自らの「土俗の底辺の思想」を竹人形に求め、竹人形をキャストに据えた新たな芝居を発起し、自身が主宰する「越前竹人形の会」を創設した。水上のストーリーよりも人間を描くことへの関心は舞台表現様式よりも竹人形制作が先立ったことにも現れており、先ず竹人形というキャストを作り、次にそれを操る遣い手(劇団員)を募り、そして最後に表現の

場(劇団)をつくった。すべては竹に導かれての営為とみることができる。この「モノからはじまって、その遣い方、活かし方を考える」思考は、竹を活かす道であると同時に人を生かす道にもつながっている。「越前竹人形の会」は劇団活動としては短命に終わったが、水上理念は運動として「竹芸」「若州人形座」へと長く受け継がれてゆく。「越前竹人形の会」創設は「水上劇団」の設立であり、また記念すべき「水上学校」の開校であったとすることができる。

そして水上の演劇とのかかわり第Ⅲ期は、演劇活動とともに水上の土俗底辺の思想を伝える演劇運動の期間であったと結論づけられるのである。

「越前竹人形の会」も今は無い。水上は竹人形を竹の化身と呼んでその命脈の長さを謳っているが、竹人形が水上理念の形代なら、その命の永さと共に運動も生き続けるだろう。『竹の精霊』より、次の水上の言葉を引用し本論考の擱筆とする。

竹はいつ死ぬのか。葉をのせて風にそよいでいる藪での生活が、そのもっともいのちの生々とした時間であろうが、伐られて、のち、細工品になって、第二の生を生きる。そうして、その寿命は、人間の生命よりながいだろう。私たちが死んでも(中略)竹人形は、愛好者に保存されて、まだ生きてゆく⁴⁷。

註

- (1) 水上勉、土方鉄対談「差別と文学(下)」『部落解放』Vol.135, 1979, 6, P.127
- (2) 水上勉生誕100周年記念公演 若州人形座 竹人形文楽『越前竹人形』が2019年6月15、16日、若州一滴文庫くるま椅子劇場にて上演された。
- (3) 「若州人形座は、故水上勉が設立した福井県大飯郡の若州一滴文庫の文化活動の一環として1986年に旗揚げし、(中略)全国各地で様々な竹人形文楽を上演してきました。」、若州人形座公演企画書
- (4) 若州人形座「竹人形文楽」公演案内より抜粋。
- (5) 人形劇団「越前竹人形の会」解散後は「竹芸」へ受け継がれ「竹芸」の解消後「若州人形座」へと受け継がれた。
- (6) 谷崎潤一郎「越前竹人形を読む(下)」『毎日新聞』(夕刊)1963, 9, 14
- (7) 「商業演劇というものがございます。(中略)そういう世界に、文学性のあるものがどのように利用され、またやった甲斐のある作品になるかということは、なかなか難しいところで」水上勉『芝居ごよみ』いかだ社、1976, P.187
- (8) 観世栄夫「『やさしさ』と『きびしさ』」『悲劇喜劇』, 1981, 5, P.29
- (9) 尾崎宏次「作品をささえるもの—水上勉氏に聞く—」同上書8, P.62-63
- (10) 「懸命に生きる水上戯曲の登場人物とその風土」地人会第103回公演『飢餓海峡』パンフレット, 2006, 11
- (11) 山根成之監督、松竹映画「五番町夕霧楼」パンフレット, 1980
- (12) 水上勉「私の演劇体験」前掲書7, P.186-187
- (13) 森秀男「演劇十字路」『新劇』白水社, 1978, 6, P.78
- (14) 初演スタッフは以下の通り。演出=木村光一/人形制作=八木澤啓造/面制作=横手詩樹/衣装=植田いつ子/美術=窪島誠一郎/音楽=松村禎三/関一郎(尺八)/今井朝子(琵琶)/語り=古屋和子/人形遣い=小市みさ子/佐々木美和子/平田章子/寺井仁志、前掲書7, P.28 尚、大笹吉雄は『週刊朝日』1978, 5の劇評の中で、4月の旗上げ公演期日を5月4日までとしている。
- (15) 水上勉『竹紙を漉く』文芸春秋, 2001, P.39

- (16) 「北の庄」初演スタッフは以下の通り。演出＝宮永雄平／人形制作＝岸本一定／面制作＝小坂井良一／衣装＝植田いつ子／美術＝窪島誠一郎／音楽＝関一郎（尺八）／琵琶語り＝田中之雄／語り＝広岡 譲／人形遣い＝小市みさ子／佐々木美和子／寺井仁志／高間文恵／間ノ口由美子／徳村路子／中川久子、前掲書 7, P.28
- (17) 水上勉「竹の精霊」『竹の精霊』小学館, 1982, P.69
- (18) 水上勉「うしろ書き口上」『若州人形座「竹人形文楽 曾根崎心中」』立風書房, 1987
- (19) 前掲書 7, P.28
- (20) 同上書、P.39
- (21) 『週刊朝日』1978, 5, P.46
- (22) 茨木憲「断想＝水上勉・戯曲の周辺」前掲書 8, P.26
- (23) 扇田昭彦「水上勉の演劇空間」『国文学 解釈と研究』Vol.25, 学燈社、1980, 9, P.132-133
- (24) 同上書 P.132
- (25) 水上勉「五万分の一の地図に主人公たちを歩かせて一物語をつくることへの情熱一」、前掲 10
- (26) 水上勉「竹の化生」前掲書 7, P.22
- (27) 同上書、P.22
- (28) 小苺米唄「無秩序な世界の現出」前掲書 13, P.63
- (29) 三田佳子「水上作品の魅力」前掲書 8, P.36
- (30) 前掲書 21, P.46
- (31) 水上勉、「竹のささやき」『銀花』(40), 1979, 冬, P.97
- (32) 前掲書 7, P.22
- (33) 前掲書 1, P.137
- (34) 水上は集まった劇団員のことを「参加者」と呼称する。前掲書 31, P.99
- (35) 前掲書 1, P.129
- (36) 同上書, P.129
- (37) 同上書, P.127
- (38) 前掲書 17, p.45
- (39) 若州一滴文庫「竹人形文楽の里」リーフレット
- (40) 同前
- (41) 若州一滴文庫「一滴文庫 再開に寄せて」リーフレット
- (42) 同前
- (43) 同前
- (44) 「水上戯曲の本質と表現」前掲書 7, P.47
- (45) 前掲書 39
- (46) 水上勉「金閣が焼亡した話」前掲 11。跋文で水上は「私の思いみたいなものが、画面のどこかに沈潜しておればそれでよい。それだけでよいのである。」と述べている。
- (47) 前掲書 17, P.45