

〈論文〉

## 竹人形劇と竹人形文楽の境界性についての一考察

—若州人形座「はなれ瞽女おりん」の「影」の演出から—

岡村宏懇

### 要約

純文学と大衆文学の間を越境的に活躍し、戦後文壇史上極めて重要な位置を占める作家・水上勉(1919-2004)。1961年の直木賞受賞作「雁の寺」をはじめ「越前竹人形」等の中間小説や「飢餓海峡」等の社会派推理小説で知られる水上が、自劇団を設立し演劇活動を行っていたことはあまり知られていない。水上が創始した竹人形による芝居は一般に「竹人形文楽」と膾炙されているが、その芸性<sup>1</sup>については未だ定まった位置づけがなされておらず、「竹人形文楽」の芸統を今に継ぐ若州人形座においても「人形芝居」「竹人形劇」「竹人形文楽」等と呼び習い、統一的な用例は見られない。本稿は、若州人形座の上演目の内、「はなれ瞽女おりん」を取り上げ、2001年から現在に至る公演期間を考察対象に、「影」を使った実験的な演出手法から竹人形劇と竹人形文楽の芸性の違いについて考察したものである。その結果、竹人形劇と竹人形文楽の芸性を隔てる境界が、遣い手の構成演技の視点から明らかになった。

### キーワード

竹人形劇 竹人形文楽 水上勉 若州人形座 はなれ瞽女おりん

### はじめに

小説家・水上勉の文業は多岐にわたるが、水上の演劇活動についての研究は緒についたばかりで本格的な研究書も存在しないのが現状である。水上は自分の劇団を旗揚げし、自作の上演を試みた文学史上稀有な作家であるが、その演劇活動について扱った先行研究は管見の限り見当たらない。筆者は水上の劇団旗揚げが演劇活動を志向したものではなく演劇運動の実践であったことを明らかにしたが<sup>2</sup>、水上の創始した竹人形による芝居の芸性については未だ解明すべき課題が残ったままである。

水上の竹人形芝居は「竹人形文楽」と私称され、現代口語の語りや竹で作られた文楽形式の人形を用いて演じられる点に特色がある。1978年に水上が創設した「越前竹人形の会」による「越前竹人形」の初演以来、「曾根崎心中」「はなれ瞽女おりん」「五番町夕霧楼」と上演目の充実をはかりながら現在までつづく竹人形文楽であるが、「はなれ瞽女おりん」は1993年の初演から再演を重ねる若州人形座の人気演目であり、筆者が当座員となって初めて関わった作品でもある。中でも、2001年に京都で上演さ

おかむら ひろのぶ：淑徳大学 人文学部 准教授

れた「はなれ瞽女おりん」は注目すべき異色作である。

本作を異色とする理由は3つある。まずは、それまでの舞台様式が大きく変更されたことである。公演会場となった京都寺町ギャラリーテラは普段は画廊として使用される小スペースで、それまでの劇場サイズの舞台様式からコンパクトに仕様替えがなされた。加えて上演時間の短縮も行われ、1時間以内におさまるよう上演台本が改訂された。2つめの理由は、他演目には見られない実験的な演出が試みられたことである。それは、登場人物を「影」で表現するという演出で、若州人形座上演史上、類例がない。この「影」を使って登場人物を表現する演出は、幸(さいわい)晃彦によるもので、それまでの入谷俊一の演出に代わり2001年の公演から現在まで引き継がれている。

3つめの理由は、本稿のテーマに関わる芸性の変更がなされたことである。現在に至る継続的な上演の中で、舞台様式や内容はそのままであるにもかかわらず突如、途中で芸性の変更された作品は他にない。筆者は幸演出による「はなれ瞽女おりん」(以降、幸版と表記)を竹人形文楽と呼ぶことを否定するものではないが、この幸版を他の竹人形文楽作品<sup>3</sup>と同等に扱うのに躊躇する理由がある。それは「影」と人形のコラボレーションで見せる幸版を、「竹人形文楽」と呼ぶのが妥当かどうかという問題である。「はなれ瞽女おりん」は主人公「柿崎りん」(以降、おりんと略述)と下駄職人を装う脱走兵「岩淵平太郎」(以降、平太郎と略述)の出会いと別れの物語であり、おりんと共に平太郎も一方の主演として大きな比重を占める。その平太郎が人形ではなく、投影された「影」で表現されることから、当時は「人形」の劇という観点からみても異色である。幸版は2001年上演当初から「竹人形劇」と目されてきたが2012年を境に、突如名称だけが「竹人形劇」から「竹人形文楽」へと変更された。それはなぜか。これが本稿の課題意識である。

本稿は幸版を考察対象に、「平太郎」の実験的な表現手法の観点から「はなれ瞽女おりん」の芸性の読解を試みるものである。それにより「竹人形劇」と「竹人形文楽」の芸性の境界を浮き彫りにし、若州人形座の「竹人形文楽」の演劇的性格を明らかにすることを目的とする。

以上を踏まえ、以下、1章では、若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演史を演出様式と公演プログラムの観点から概観し、竹人形劇と竹人形文楽の要件についてまとめる。2章では幸版の舞台表現について検証し、3章では「影」を使った表現の特色について、4章では「影」に対する演出の変更点並びにそれに伴う演技者へ求められた演技の変更点について考察する。最後に若州人形座の「竹人形文楽」の演劇的性格について言及する。

なお、本稿の表記につき、「はなれ瞽女おりん」の登場人物について述べる時は、役名で、例えばおりんの場合は「おりん」と記し、人形の形象や操作術など人形について述べる場合は「おりん人形」と表記する。また、人形を操る際に、人形を道具として使用する場合は「つかう」と記し、人形を使って役を演じる、即ち、役の意思や感情を表現する場合のつかい方については「遣う」と表記することとする。

2

## 1. 若州人形座「はなれ瞽女おりん」の上演様式

### 1-1. 演出様式

1974年2月に水上の小説「はなれ瞽女おりん」が発表されると、同年8月、劇団手織座(演出:早野寿郎)によって早々と舞台化<sup>4</sup>され、1977年には篠田正浩によって岩下志麻主演で映画化<sup>5</sup>された。1980年になると有馬稲子が木村光一演出の舞台<sup>6</sup>でおりんを演じ、その後も舞台、朗読、語りと、有馬はおりんをライフワークとして演じ続けている。竹人形を使った人形芝居の初演は1993年で、入谷俊一の

演出で若州人形座によって公演された。若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演史を、チラシタイトルの表記や平太郎の演じられ方の推移とともにまとめたのが表1である。

若州人形座「はなれ瞽女おりん」の上演様式は大きく2つに大別できる。入谷演出の「はなれ瞽女おりん」(以降、入谷版と略述)と幸版である。入谷版では平太郎は素面の俳優によって演じられた。パンフレットに寄せた挨拶文の中で、入谷は次のように述べている。

(前略)今回は、少しばかり趣向を異にしたの竹人形劇です。生身の人間を人形にからませたらどんなものだろうという仕掛けです。人形は、おりん、おたまの盲目の女の二体。それにかからむ人間の方は男ばかり。その上、平太郎以外は全員仮面をつけてという設定です。(後略)<sup>7</sup> (文中下線部は筆者による)

入谷は「はなれ瞽女おりん」を「竹人形劇」として演出している。この入谷版は、つづく幸版の上演様式にも影響を与え、幸版は部分的に入谷版上演様式を引き継いでいる。後述するように、幸版は物語を人形と仮面(黒子)と影の3種の表現によって進行するが、人形と仮面による芝居は入谷版で試みられた手法の応用である。

さらに、ここで注目しておくべきことがある。実は、幸は入谷版の舞台に出演し、主人公おりんの人

表1. 若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演年表

| 区分   | 上演年   | 演出   | 会場                             | 注1 | 注2   | 注3 |
|------|-------|------|--------------------------------|----|------|----|
| I期   | 1993年 | 入谷俊一 | 若州一滴文庫                         | ×  | 平太郎  | 俳優 |
|      | 1994年 | 〃    | 若州一滴文庫京都府立文化芸術会館               | ×  | 平太郎  | 俳優 |
|      | 1997年 | 〃    | 若州一滴文庫                         | ×  | 平太郎  | 俳優 |
| II期  | 2001年 | 幸 晃彦 | 京都寺町ギャラリーテラほか                  | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2002年 | 〃    | 兵庫県明石市市民会館中ホール<br>京都府立文化芸術会館   | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2003年 | 〃    | 若州一滴文庫                         | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2005年 | 〃    | 若州一滴文庫<br>いいだ人形劇フェスティバル        | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2007年 | 〃    | 若州一滴文庫                         | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2008年 | 〃    | ひらかた人形フェスティバルプレイベント他           | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2009年 | 〃    | 滋賀県彦根市みずほ文化センター                | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2010年 | 〃    | 北海道岩内地方文化センター大ホール              | ×  | 平太郎  | 影  |
| III期 | 2011年 | 〃    | 若州一滴文庫<br>岐阜県大垣市スイトピアセンター文化ホール | ×  | 平太郎  | 影  |
|      | 2012年 | 〃    | 若州一滴文庫                         | ○  | 空白   | 影  |
|      | 2016年 | 〃    | 若州一滴文庫                         | ○  | 人形遣い | 影  |

(公演のチラシ、ポスターをもとに筆者作成)

注1. チラシ表記の竹人形文楽の有無 注2. チラシ、パンフレットの配役クレジット(平太郎役部分) 注3. 平太郎の登場法

形遣いを務め、入谷演出に応じていることだ。幸はもともと人形劇団の出身であり、人形を操る心掛けとして「人形の目線」の重要さを説き、人形が何を見て何から目を反らすか、その目線こそが人形演技の命だと述べる。盲目のおりに目線というものは無い。幸は当初、おりん人形をどう操ってよいかわからず「頭を抱えた」という。しかし、おりんを操る試行錯誤の中で、やがて次のように自得していく。

(前略) そうか、おりんは全身で物をみているんだ。手や足や頭や背中で人一倍、物をみているんだ。皮膚感覚で物を感じる……人を感じる……心を感じる……といった体全部にするどい目を持っているんだと思った。(後略)<sup>8</sup> (文中下線部は筆者による)

この、おりんの主遣い<sup>9</sup>としての経験が、幸の演出に反映されていく。盲女おりんの人形を操る中で自得した、おりんの目の見え方や世の中に対する見方、感じ方が、後に幸が「はなれ瞽女おりん」の世界観を演出する際の基軸になったことは間違いない。おりん一体の人形にとどまらず、作品全体をおりんが見て感じている世界観にする。その演出の方向性について幸は、2001年2002年度の公演パンフレットの挨拶文で次のように述べている。

#### ○2001年公演パンフレット

(前略) 小さな空間で身近に人形が動くのを見てもらう……。おりんは(中略) 見えない世界を、全身を瞳にかえて生きぬいている。肌で感じ、呼吸を感じあうようにして—(後略) そんなおりんの呼吸や表情が、(中略) 観てもらふことによって伝わっていくように思う。(後略)<sup>10</sup> (文中下線部は筆者による)

#### ○2002年公演パンフレット

おりんが生きた世界は暗くて何も見えない闇の世界だった。けれど、おりんが見たものは、人の心であり、人の真実だった。(中略) 目には見えているけれど、ほんとうのものが見えない現代に、おりんを追いかけながら、おりんと一緒にこの舞台上、ほんとうに見なければいけないものを追いつめてゆきたいと思う<sup>11</sup>。(文中下線部は筆者による)

盲目のおりんは「生身の人間」である平太郎を見ることはできない。おりんの目を通して作品を描くならば、平太郎役は「生身の人間」(俳優)を起用する必要はなく、平太郎の存在を感じさせる表象で描けば足りる。入谷版のように平太郎を人間として出演させるならば、観客はおりん人形と俳優が演じる平太郎の両者を個体として視認することになるが、それは平太郎を視認できないおりんの目線ではない。素面の俳優を平太郎として登場させる入谷版は、おりんと平太郎のやりとりを外側から俯瞰して見せる第三者目線の舞台といえる。一方、幸は、平太郎を「影」として登場させることで、直接的な個体としての視認性を拒否し、影の向こう側にある平太郎その人を想像し感じさせる手法をとった。影という非具体的な形象表現によって、観客をおりんが見る主観的な目線に誘ったといえる。幸の演出によって「はなれ瞽女おりん」の舞台は外側からの客観的な目線ではなく、盲女おりんの目でみた主観的な目線の舞台になったことは特筆に値する。非肉体的な「影」で表された平太郎は、幸版では舞台上に登場しないと目された。原作者である水上も幸版に平太郎は出て来ないと次のように述べている。

(前略) 「はなれ瞽女おりん」は私の作ではあるけれど文化座の入谷俊一演出で好評だったものである。原作で登場する岩淵平太郎は出て来ないが、初演の名残りをおりん一体がひきうけて盲目の旅芸人を演ずるわけである。全盲だからおりん一体が劇を演じてもいいわけで。(後略)<sup>12</sup> (文中下線部は筆者による)

この場合の「出て来ない」はもちろん人形や俳優という個性を持った存在での平太郎の登場をいうのであって、「影」として平太郎は作中で表現され、舞台に登場していることは言うまでもない。

## 1-2. 公演プログラム情報

次に、公演チラシ表面のタイトルと裏面に記載された配役の様式をみてみよう。

### ■公演プログラムのタイトル(◎表記)と裏面配役クレジット

#### I期〔1993～1997年〕

◎1997年11月 若州人形座「はなれ瞽女おりん」作・水上勉／演出・入谷俊一

〔裏面〕

—出演—

語り＝飛鳥井かがり

平太郎＝長尾譲二(劇団M.O.P)

(略)

村人＝黒田陽子・向坂典子

—人形遣い—

おりん＝幸晃彦・木田良子

おたま＝静永鮮子・黒田陽子

#### II期〔2001～2011年〕

◎2002年11月 若州人形座「はなれ瞽女おりん」原作・水上勉 演出・幸晃彦

〔裏面〕

—出演者—

語り 飛鳥井かがり

おりん(人形遣い)

幸晃彦 木田良子

おたま(人形遣い)

静永鮮子 岡村宏懇

平太郎

岡村宏懇

#### III期〔2012～2016年〕

◎2012年9月 若州人形座 竹人形文楽

「口上人形揃い文 はなれ瞽女おりん」原作・水上勉 演出・幸晃彦

〔裏面〕

—出演—

語り 飛鳥井かがり

幸晃彦 木田良子 岡村宏懇 塚原史郎 牧野鏡子 山田彩乃 吉田貴志 静永鮮子

◎2016年6月 若州人形座 竹人形文楽 「はなれ瞽女おりん」原作・水上勉 演出・幸晃彦

〔裏面〕

語り 飛鳥井かがり

篠笛 辻あつこ

静永鮮子 木田良子 岡村宏懇 塚原史郎 吉田貴志

I期の入谷版公演パンフレットには出演欄と人形遣い欄が分けて記載されている。平太郎は他の村人役と同じように人間(俳優)として「出演」し、入谷も「生身の人間」の平太郎とおりん人形とのからみを趣向として演出している。特に注意しておきたいのは、入谷は人形と人間がコラボする当座の上演様式を竹人形文楽ではなく「竹人形劇」と明記していることだ。当公演のチラシタイトルに竹人形文楽の表記は無い。

II期の幸版では俳優と人形の出演紹介区分はなくなり、語り・人形遣い・影を一括して「出演者」として紹介している。その点、人形芝居、人間芝居という別個の舞台様式の混合作ではなく統一された舞台様式の体裁がうかがえるが、おりん、おたま<sup>13</sup>の人形を操る人形操者は括弧書きで人形遣いと紹介されており、「影」(平太郎)を演じる筆者には人形遣い等のクレジットがないという違いがある。また、I期の「出演」とII期の「出演者」では「者」の一字違いによってII期の方がより担当者が意識された紹介になっており、平太郎役の紹介についてみれば、「影」を演じた筆者、即ち「生身の人間」の方を意識した紹介になっている。II期の公演チラシタイトルにも竹人形文楽の表記はない。

ところが、III期の公演チラシではタイトルにはっきりと「竹人形文楽」と表記されるようになる。これはどういうことであろうか。ちなみに裏面記載の配役様式に2012年度と2016年度で若干の違いがある。2012年度は出演欄に語り役だけ役名紹介があり、後は人形遣いなどの役名紹介もなく座員名のみのクレジットとなっている。それに対して2016年度は、語りと新たに加わった篠笛役の紹介以外、役名の紹介が見られない点は同じだが、2012年度にはあった出演欄が無くなった。

もう一つ、III期の配役クレジットから、これまでなかった大きな変化が読み取れる。それは、1993年の初演からおりん人形の主遣いを担ってきた幸が、2016年度より演出専業となり、人形遣い役から離れたことである。

### 1-3. 竹人形劇と竹人形文楽

水上が創始した竹人形を用いた文楽形式の芝居は「人形芝居」「竹人形劇」「竹による文楽人形劇」「竹人形による文楽風の芝居」「竹人形文楽」等と様々に呼称されてきた。例えば、1979年初演の「越前竹人形」の公演パンフレットでは「人形芝居」と銘うたれており、演出の木村光一は「水上人形芝居」と呼んでいる<sup>14</sup>。後年、水上は竹製文楽人形の制作を振り返りながら、その芝居を「竹による文楽人形劇」「竹人形による文楽風の芝居」と呼んでおり<sup>15</sup>、また2001年の旅公演に寄せた挨拶文では「竹人形劇」と呼び、水上本人の中でも統一された用例はなされていない。水上の芸統を現在に引き継ぐ若州人形座においても同様である。公演企画書では全作品に竹人形文楽の表記が冠せられているが、前項でみた通り、I期・II期の公演チラシタイトルには竹人形文楽の表記は無い。2012年度の「はなれ瞽女おりん」公演は、前段に「口上人形揃い文」を置き、各演目の主要竹人形のお披露目が行われたが、その公演チラシ裏面に次のような挨拶がある。

6

「人形揃い文」は、(中略)これまで上演してまいりました竹人形劇のいわば、ダイジェスト版として構成されています。(中略)若州人形座の人形たちが、竹人形文楽の歩みをみなさまに披露申し上げたいと、揃いぶみいたします。(後略)<sup>16</sup> (文中下線部は筆者による)

このように若州人形座としても、上演史を「竹人形劇」と振り返ったり、これまでの歩みを「竹人形文楽」と振り返ったり統一的な用例はみられない。

このような呼称混在の背景には、水上独創の竹人形を用いた人形芝居の芸性について、未だ定まった

捉え方がなされていない状況がある。本稿では、竹人形劇を「竹人形を使う劇」と定義し、竹人形のみで演じる人形劇から、竹人形と俳優の共演劇、竹人形を使ったその他の劇まで広義に捉える。これは、竹人形使用の観点からみた定義である。なお、ここでいう「竹人形」とは水上が創作した二人遣い操法<sup>17</sup>による文楽式竹人形を指す。

また、竹人形文楽については、所謂“文楽”すなわち人形浄瑠璃<sup>18</sup>の3役協業<sup>19</sup>の舞台観を持ち、人形を操るといふ演技性で統一された劇、即ち「竹人形を遣う劇」と定義する。具体的には、竹人形文楽の要件を次のように明確化し、論を進める。

### 竹人形文楽の要件

- ① 竹人形を使う劇。
- ② 語りと人形、即ち台詞と人形表現(動作)を別役が担う文楽式協業による劇
- ③ 人形の演技性に統一された一元的舞台様式の劇

本稿では、上記3要件をすべて満たす劇を「竹人形文楽」と定義する。人形劇、竹人形劇、竹人形文楽の関係を図示したものが図1である。竹人形文楽は竹人形劇の範疇に入る劇種と位置づけられる。

入谷版は、竹人形を使う劇であり、おりん人形は語り役と人形遣いの協業によって操術されるため要件①②を満たす。故に「竹人形劇」といえるが、竹人形と俳優がコラボする舞台様式は要件③から外れるため「竹人形文楽」とはいえない。

一方、幸版Ⅱ期は、①②の要件を満たすが、③については前項でみた通り、公演チラシ裏の役名紹介が人形遣いと「影」で暗黙裡に区分されており「人形の演技性」に統一された一元的な舞台様式とは言い難い。よって3要件を満たさないため竹人形文楽ではなく「竹人形劇」と位置づけられる。実際にⅡ期の公演チラシ裏には「竹人形劇について」と題した原作者・水上の挨拶文が掲載されている。このことから幸版もⅡ期ではまだ竹人形劇と了解されていたことがわかる。では、公演チラシタイトルに「竹人形文楽」と表記される幸版Ⅲ期はどうだろうか。竹人形文楽と表記される以上、3要件を満たす必要がある。幸版は、おりん人形を主軸に、他の登場人物はおりんの目から見た表象として従属的に表現される人形劇とみることができ、[影]表現についてはどう解釈したらよいのだろうか。

次章では、竹人形文楽の要件③についてさらに考察を深め、幸版の舞台様式を検証し、Ⅲ期で「竹人形文楽」と表記されるに至った意味を解き明かすこととする。

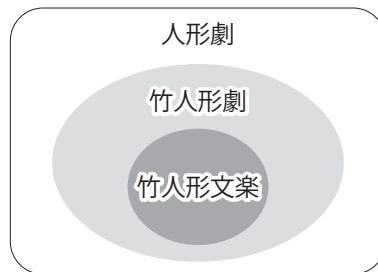


図1 (筆者作成)

## 2. 幸版の舞台表現

幸版は、若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演史の中で、幸晃彦演出による2001年度以降の公演を指し、表1の上演年表のⅡ期・Ⅲ期に位置づけられる。本章では先ず、幸の舞台演出の特徴を概観する。

## 2-1. 入谷版との比較

入谷版と幸版の登場人物の表現法の違いについて表2にまとめた。幸版では登場人物が約半数に厳選されている。また、前章で、入谷版は「竹人形劇」として定義したが、表2を見て明らかなように、おりん人形とおたま人形以外は俳優が自声で演じており、竹人形文楽の要件②の文楽式協業の演技術は部分的にしか成立していないことが分かる。その意味で入谷版は人形劇ではなく、人形と人間の共演劇である。一方、幸版では、人形と仮面と影の三種類の登場人物表現がなされているが、全ての台詞は語り役の語り一元化され、語り役以外が台詞を喋ることはない。つまり、言葉と人形表現(動作)が切り離された文楽式協業の演技術が成立しており竹人形文楽の要件①②を満たすといえる。さらに詳しく見てみよう。両版とも、①おりんと②おたまは人形を使い、語り役と人形遣いの協業によって表現されることは同じである。③⑧⑩は入谷版では仮面を付けた俳優が演じたが、これにヒントを得た幸は、自版では黒子の右手に面を持たせ、面だけで登場人物を演じる更に抽象化された表現へと昇華した。平太郎に至っては、単にスクリーンに写し出された影としてしか登場しないが、この影を使って登場人物を見せる演出こそが、水上の人形芝居上演史上、一度も試みられたことのない異色な手法なのである。

表2. 公演Ver.による登場人物表現法

| 番号 | 公演Ver. | 入谷版    |    | 幸版    |    |
|----|--------|--------|----|-------|----|
|    | 登場人物   | 演者     | 台詞 | 演者    | 台詞 |
| ①  | おりん    | 人形     | 語り | 人形    | 語り |
| ②  | おたま    | 人形     | 語り | 人形    | 語り |
| ③  | 平太郎    | 俳優(直面) | 自声 | 影     | 語り |
| ④  | 別所     | 俳優(仮面) | 自声 | 黒子(面) | 語り |
| ⑤  | 松宮(警察) | 俳優(仮面) | 自声 | ×     | ×  |
| ⑥  | 今西(警察) | 俳優(仮面) | 自声 | ×     | ×  |
| ⑦  | 憲兵     | 俳優(仮面) | 自声 | ×     | ×  |
| ⑧  | 助太郎    | 俳優(仮面) | 自声 | 黒子    | 語り |
| ⑨  | 福島(少佐) | 俳優(仮面) | 自声 | ×     | ×  |
| ⑩  | 袴田(少尉) | 俳優(仮面) | 自声 | 黒子(面) | 語り |
| ⑪  | 村人     | 俳優(仮面) | 自声 | ×     | ×  |

(注) ×……未登場

(筆者作成)

## 2-2. 幸版の演出構成

「はなれ瞽女おりん」の初出は水上勉の小説で、その後、本人によって戯曲として改訂された。戯曲はその後、更に人形劇用に改訂されたが、若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演Ⅰ期の人形劇台本は、ほぼ水上戯曲を踏襲した同内容のものであった。これに対しⅡ期・Ⅲ期の台本は、上演時間の短縮により内容もコンパクトにまとめられ、登場人物も必要最小限に選定された。また、Ⅱ期・Ⅲ期の台本改訂は作者の水上ではなく水上戯曲を基に演出家の幸によって行われた。

改めてここで、「はなれ瞽女おりん」のあらすじを確認しておこう。

瞽女とは盲目の女旅芸人のことをいう。彼女たちは集団をつくり、諸方の瞽女宿をめざして三味線を弾き、瞽女唄といわれる説教節に似た語りものなどをうたって旅をしまわる。「はなれ瞽女」とは、異性との交わりを禁ずるといふ瞽女の戒律を破ったため“座”からはずされ、一人で三味線を弾き門付けを



しなければならなかった女旅芸人のことをいう。この物語に登場する柿崎りんは、若狭の片田舎に生まれ、三歳で全盲になり、六歳の時から越後、高田の瞽女屋敷にひきとられ芸を仕込まれ成長するが、ある村祭りの夜、若い衆に手込めにされ、掟によって一人で流浪するはなれ瞽女となった。おりんは、とある阿弥陀堂で、村の男に襲われたが、それを助けてくれた下駄職人を装う岩淵平太郎という人物に出会う。平太郎は実はシベリア出兵を拒否した脱走兵だった。だが、おりんは平太郎を兄のように慕って一緒に旅をつづける。(後略)<sup>20</sup>

幸による改訂台本は、語り役が語りやすいように章立て等は省略され、地の文と台詞だけがつづく巻物のような書式をとる。本稿では考察の便宜上、幸版の台本を、水上戯曲の章立てを参考に10場面に仕立て分け、それぞれの舞台表現と共に表3のようにまとめた。

表3. 幸版の上演台本の場面構成と舞台表現

| 番号 | 場 面        | 内 容      | 登場人物(おりん以外) | 舞台表現    |
|----|------------|----------|-------------|---------|
| ①  | 序景         | 瞽女唄      |             | 人形      |
| ②  | 米山の瞽女宿     | はなれ瞽女となる | 助太郎         | 人形と仮面   |
| ③  | 新井の阿弥陀堂    | 平太郎と出会う  | 平太郎         | 人形と影    |
| ④  | 弥彦の祭礼      | 平太郎と再会   | 平太郎         | 人形と影    |
| ⑤  | 柏崎の山王祭り    | 平太郎、別所殺し | 別所、平太郎      | 人形と影と仮面 |
| ⑥  | 柏崎の黒川地藏堂   | おたまと再会   | おたま         | 人形と人形   |
| ⑦  | 若狭の三方観音堂   | 平太郎と再会   | おたま、平太郎     | 人形と人形と影 |
| ⑧  | 三方の船小屋     | 平太郎捕縛    | 平太郎         | 人形と影    |
| ⑨  | 福井憲兵隊取り調べ室 | 真実。平太郎の死 | 袴田、平太郎      | 人形と影と仮面 |
| ⑩  | 終景         | 親さまとの旅   |             | 人形      |

(筆者作成)

幸版の舞台上に常に登場するのはおりん人形一体のみである。おりんの相手役は人形と面と影で登場する。例えば、⑥⑦の場面では、おりんは、おたま人形と人形どうしの芝居を展開し、②⑤⑨の場面では面のみで表された登場人物と芝居をし、③④⑤⑦⑧⑨の場面では、「影」で表された平太郎と芝居をする。

次章から「平太郎」の表現様式について考察する。

### 3. 「影」を使った平太郎の人物表現

幸版から、おりんとともに一方の主演というべき平太郎が「影」で表現されることになった。筆者にとって「はなれ瞽女おりん」は「平太郎」という同一役を長きにわたって演じ続けた自身の芸歴の中でも特異な感慨深い作品である。

10年以上同じ役を演じ続ける中で、作品の見方や解釈が深まり「平太郎」の演じ方も変わっていったが、幸が平太郎の表現に求める演出的アプローチにも質的变化が見られた。この演出の質的变化に、幸版の竹人形劇から竹人形文楽への芸性の変化を解く鍵がある。先ず、登場人物を影で表現する手法について考察する。

#### 3-1. 「影」の特性

幸版では舞台後方に紗幕スクリーンを張り、舞台上下手の袖内に光源を置き、そこから平太郎を演

じる演技者に照明を当てて紗幕に「影」を映し出す。演技者が舞台に直接登場することは無く、観客は舞台後方の紗幕スクリーンに映し出された「影」に平太郎を見る。

幸が演出法として、なぜ「影」を使って平太郎を表そうとしたかについては既に1-1でみた。ここでは演技者と「影」について、演技の視点から考察を進める。影とは何か。影の特性についていえば、影は自己と非分離な関係にあることが指摘できよう。この身体と影の存在的な非分離性から、影は自己の鏡像といえることができる。ただし、影は自己を正確に写す鏡像ではなく、被写体を部分的かつ暗示的に再現する二次元画である。実際の舞台でスクリーンに映し出される「影」は、被写体と光源の位置と距離によって映り方が変わり、影の方向や大きさは自由自在に変化する。

### 3-2. 平太郎の「影」

平太郎は生身の人間ではなく「影」として舞台に登場するが、平太郎の演技者は自身の影(平太郎)とどのように向き合っているのだろうか。本項では考察対象として表3の場面⑤を取り上げる。

#### ○ 柏崎の山王祭り

場面⑤の「柏崎の山王祭り」の景について解説する。舞台は大正8年の10月初め、柏崎で開かれた縁日。様々な露店が立ち並ぶ境内の一角に、下駄を作る大男の平太郎と、出来上がった下駄を袱紗で磨き上げるおりんの姿があった。二人は兄妹のように共に旅を重ねていたが、思いもよらぬ事件が起こる。無許可で店を出した平太郎が鑑札のことで組合の親分に呼び出されたその際に、香具師仲間の一人、別所彦三郎がおりんを松林に呼び出して手籠めにしたのである。戻って事情を知った平太郎は、道具箱からノミを取り出すと松林を駆け抜け、別所を殺めてしまう。息を切らせて走り戻った平太郎は、今はおりんと離れることを告げ、再会を約し、おりんのもとを去る。平太郎は今や殺人犯として警察に追われる身となった。

以上が、場面⑤のあらすじである。図2は、憤った平太郎が、まさに今、道具箱から殺気立ってノミを取り出した瞬間の舞台写真である<sup>21</sup>。舞台下手袖からの光源に照らし出された平太郎の「影」は、紗幕スクリーンの向かって中央左寄りに映し出されている。

平太郎演技者である筆者がこのシーンで何をしているかといえば、まずは光源が照らし出す明かりの外輪内に自己の影が納まるように自身のアクティングエリアを確認する。これは映画の撮影などで、俳優がカメラのフレームインの位置取りを確認する段取りに相当する。次に、語りの台詞に合わせてそのアクティングエリア内で演技をする。具体的には、実際に目の前に置かれた道具箱からノミを取り出し、それを逆手に持ち直して、息遣いも荒く別所を追いかける身体表現である。演技者が自分で台詞を喋ることはないが、道具箱を引っ掻き回す音などは自然音として観客の耳に届き、そこにいる平太郎を想像



図2. 平太郎の「影」：筆者

させ臨場感を高揚するのに効果的である。演技者は常に自身の投影された影を横目で確認し、明かりの外輪からフレームアウトしないよう調整しながら演技をするが、終始スクリーンを見続けることは難しい。なぜなら道具箱の引き出しの開け閉めや、ノミを取り出す際には自身の手元の演技に集中する必要がある、目がスクリーンから外れるからだ。そのため、その瞬間は影がどのようにスクリーンに映っているか目視できず、影は明かりの外輪からフレームアウトしているかもしれない。しかし、演出の幸は「それでいい」という。なぜなら、平太郎を「影」で表現するのは平太郎の具象を観客に見せることが目的ではなく、平太郎の存在を感じさせることが目的だからだ。そのため平太郎の影がどのようにスクリーンに映し出されようと、そこに平太郎がいるという臨場感が表現されればそれでよいわけである。これは盲女おりんの実際の見え方に近いものだろう。おりんは平太郎の姿を具体的に見ることはできない。ただ、そこに居る平太郎の雰囲気を感じ取るばかりである。

#### 4. 「影」の演技についての考察

##### 4-1. 演出の方向性の変化

場面⑤の「影」は、演技者にとっては自分の影であり、影の動きは自身の演技の反映にすぎない。あくまで演技者の演技が主表現であり、影はそれに従う従属的な結果である。また、前項の幸の「それでいい」という了解の言葉から、演出家にとってもこの演技者と影の主従の演技関係は承認されているとみることができる。ところが幸版Ⅲ期になると、演出家の「影」に対するダメ出し<sup>22</sup>の内容が変わっていく。例えば平太郎が道具箱の引き出しからノミを取り出すシーンについて、Ⅱ期までは、演技者がリアルにノミを取り出す表現だけで済んでいたが、Ⅲ期からは「取り出したノミを、光源に近づけてノミの影をスクリーンに大写しにする」等の表現が演出指示として求められるようになった。一般に、被写体を光源に近づければスクリーンに映し出される影は大きく拡大し、光源から遠ざければ小さくなる。この特性を活かして、凶器となるノミを大きくクローズアップさせて観客に印象的に見せる影絵をつくることが求められたのである。演技者にとっては「わざわざノミを光源に近づける」という手続きは自身の生理的な表現(演技)と異なる客観的な手続きである。つまり、ここではスクリーンに映る「影」を目的に叶った形になるよう演技者の方が従わされるという主従の逆転、即ち「影」が主、演技者が従になる表現の逆転現象が起こっている。

このような「影」の演技に対する演出の方向性の変化が表れた背景には、幸の演出への專業という事情が挙げられる。Ⅱ期の幸は、おりん人形の主遣いと演出を兼任しており、自身が人形遣いで出演しているため、平太郎の「影」を共演者目線で見ることが多く演出家目線で客観視することは難しかった。畢竟、おりん人形を遣いながらの平太郎への演出は、演出家の言葉というよりは共演者どうし、いわば演じ手どうしの感想や意見に近いものとなった。それが演出家專業のⅢ期になると芝居全体を俯瞰する客観的な演出家目線で芝居を見ることが可能となり、芝居の中で、今、何を観客に見せるべきかという焦点化がしやすくなったといえよう。

ここまで、Ⅱ期・Ⅲ期の「影」に対する演出の方向性の変化についてみた。次項では、その演出の変化が演技者の演技観にどのような影響を及ぼしたかについてみていく。

##### 4-2. 演じ手から遣い手へ —演技と構成演技—

2016年から、演出家の平太郎へのダメ出しの内容が変わった。

それまでは、平太郎の「影」をどのように演じるかについては演じ手(演技者)に“お任せ”の感があ

ったが、2012年度からは、スクリーンの「影」が演じ手から切り離された演出対象となり、「影」の動きがどのような演技にみえたかということが重要視されるようになった。つまり、これまでの「どのように演じるか」という演じ手主体の演技の方向性が「どのように見えたか」という「影」の見え方を主体とする方向性へ変化したのである。尚、考察を進めるにあたり、ここで使用語句について確認しておく。

ここでいう「演じ手」とは、影を演じる演技者のことで、演技者の演技が主体で、その演技に従属する結果がスクリーンに映写された「影」という捉え方である。演技者としては平太郎を演じるにあたって舞台上か否かという場所の違いがあるだけで、自らの演技術及び演技観に何ら変更はない。このような演技者による主体的演技をここでは演じ手による「演技」と呼ぶ。影は演技の結果を表すものと見做される。一方、「遣い手」は、演技者ではなくスクリーンに映った「影」がどのように見えるかを主体とし、遣い手は「影の演技」に従属する。即ち、主従逆転で演技者は主たる「影の演技」を構成する動き方に従うという見方で、これは、人形遣いが人形をどのように動かしたいかという主観ではなく、客体である人形がどのように見えたかという「結果としての演技」が求められるという事情と同じである。このような「影の演技」を構成する陰の演技者を「遣い手」と呼び、遣い手による「影」の操術を「構成演技」と呼び表すこととする。

ここまでをまとめておこう。幸版Ⅱ期とⅢ期では、平太郎の「影」についての演出の方向性が変わった。それに応じて、「影」を演じる演技者は、演じ手から「影」を操る遣い手へと役割変化が求められることとなった。それによって「影」の意味も変わり、「影」は演じ手の「演技の結果」ではなく、遣い手による「結果としての演技」となった。ここで確認しておきたいのは、結果としての演技が求められるのは、曰く一般的に人形劇においてであるということだ。人形の動きをリアルに見せるためなら遣い手はどのように動いてもよく、人形の動きを「演技」と呼ぶなら、遣い手の動きは「作業」である。幸版Ⅲ期では、人形の遣い手も「影」の遣い手も等しく「結果としての演技」を導き出す構成演技に従事する者であり、対象が人形と影の違いこそあれ同じ役割を担う者と見做すことができる。このような観点に立てば、Ⅲ期の公演チラシに役割紹介の別がなく人形遣いも影遣いも一律名前だけのクレジットで紹介されていることも頷ける。以上から、人形操法の演技術に一元化されたⅢ期は竹人形文楽の要件③を満たし、Ⅱ期までの「竹人形劇」から「竹人形文楽」へ芸性が変わったと認めることができるのである。

なお、ここで仮面と面<sup>23</sup>の演技(表2. ④⑩)についてはどうかという疑問が提出されるであろう。それについても以下のように説明することができる。即ち、入谷版の仮面を付けた俳優と幸版の面を右手に持った黒子では登場人物の身体性が異なる。入谷版では仮面を付けることで個性を封殺した俳優が「演じ手」として登場人物を自声と身体で「演じる」。つまり、俳優の身体が登場人物を表し、俳優は自らの身体を主として「役」を演じるのである。一方、幸版の面を持った黒子は自身の身体に従とし、主表現としての面をどのように動かせば「役」としてそれらしく見えるのか、つまり面が登場人物であり、黒子は面を操り「結果としての演技」に奉仕する遣い手である。ゆえに、面表現においても幸版Ⅲ期は竹人形文楽の要件③を満たし「竹人形文楽」であることが証明できた。

12

## おわりに

これまで論じてきたように水上勉が創始した竹人形による人形芝居の芸性は未だ定義されておらず、竹人形劇や竹人形文楽などと様々な呼称が乱用されている。本稿では若州人形座の「はなれ瞽女おりん」の上演を取り上げ、特に幸版のⅡ期からⅢ期へ至る期間で竹人形劇から竹人形文楽へと芸性が変更された事情に着目し、竹人形文楽の要件について検討を加えた。その結果、Ⅱ期の「はなれ瞽女おりん」は、

人形を操る人形遣いと登場人物を表す面や影を担当する演技者との間で演技観が異なり、異質の舞台表現のコラボというべき作品であることが明らかになった。それがⅢ期になると、演技者は面や影を人形と同じように演技の対象物として外在的に捉え、面や影を如何に操るかという観点で表現に参加するよう変化した。これによって同作は、舞台様式や内容はそのままに同質の舞台表現に一元化された作品となった。そして、演技者の「演技」から「構成演技」への演技観の変化によって「はなれ瞽女おりん」は「竹人形劇」から「竹人形文楽」へと芸性が移ったことが明らかになった。水上が創始した竹人形による芝居の芸性について、竹人形を使う舞台様式の多様さからその芸性を解くことは難しいが、本稿は「はなれ瞽女おりん」の登場人物を演じる演技観の同一性、即ち「構成演技」の視点から読み解くことができるのではないかと試み、竹人形劇と竹人形文楽の芸性の境界を明らかにした。

本考察を終えるに当たり、最後に少々雑感を述べ本論考の擱筆としたい。

20年前、舞台俳優としてキャリアを重ねていた筆者が水上勉主宰の若州人形座の舞台を志望した動機の一つは、人形を遣ってみたかったからであった。しかし、初めて配役されたのが「はなれ瞽女おりん」の平太郎の「影」役で、当時は人形を遣えないことに少々不満を覚えた。演じる場所が人形舞台となっただけで演技術としてはこれまでやってきた人間舞台と何ら変わらないと感じたからである。実際、「はなれ瞽女おりん」Ⅱ期の10年以上の期間にわたり、筆者は平太郎を自身の身体表現で演じてきた実感を持っている。しかし、Ⅲ期からは「演技」ではなく「結果としての演技」すなわち「影」をどのように操れるかという意識で平太郎を表現している。自身の影を「役」として生き動かすための操術は、人形遣いの術である。長らく「はなれ瞽女おりん」という「竹人形劇」に出演してきた筆者は、現在、「竹人形文楽」の舞台で当初志望した「人形」(本作では影)を遣うという念願が叶っていることを知っている。

影という対象をどのように操るのか、人間舞台での演技と異なる「竹人形文楽」で求められる構成演技のスキルアップに、これからも努めていきたい。

## 注

- (1) 本稿では、芸の性格や特徴を表す意として用いる。
- (2) 岡村宏懇「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～」淑徳大学人文学部研究論集Vol.5, 2020, PP.1-13
- (3) 若州人形座の演目には他に「越前竹人形」「曾根崎心中」「五番町夕霧楼」がある。「はなれ瞽女おりん」より先の初演演目である「越前竹人形」と「曾根崎心中」は竹人形文楽と冠せられているが、「はなれ瞽女おりん」に後続する2008年新作の「五番町夕霧楼」については当初から「竹人形劇」として制作されており竹人形文楽の芸性から外れる。
- (4) 水上勉作 早野寿郎演出「はなれ瞽女おりん」劇団手織座, 1974, 西武劇場にて 出演: 宝生あやこ, 垂水悟郎, 紅林清子ほか
- (5) 水上勉原作 篠田正浩監督「はなれ瞽女おりん」表現社製作, 東宝配給, 1977 キャスト: 岩下志麻, 原田芳雄, 奈良岡朋子, 樹木希林, 西田敏行, 殿山泰司, 浜村純, 加藤嘉ほか
- (6) 水上勉作 木村光一演出「はなれ瞽女おりん」五月舎, 1980, 日本青年会館にて 出演: 有馬稲子, 松山政路, 戸田千代子, 森田育代, 金井大, 上田忠好ほか
- (7) 入谷俊一「上演にあたって」『はなれ瞽女おりん公演パンフレット』若州人形座, 1997
- (8) 同上パンフレット
- (9) 人形操術における役称の一つ。水上創始の竹人形は二人遣いの文楽形式の人形で、主遣いは人形の頭部と右手両足の操作を担当する。
- (10) 幸兎彦「演出にあたって」『はなれ瞽女おりん公演チラシ』若州人形座, 2001

- (11) 幸晃彦「演出にあたって」『はなれ瞽女おりん公演チラシ』若州人形座, 2002
- (12) 水上勉「八千代座公演に当たって」『はなれ瞽女おりん公演パンフレット』若州人形座, 2001
- (13) 「はなれ瞽女おりん」の作中人物。おりんと同じ「はなれ瞽女」で全盲のおりんに比べ、やや目が見える。瞽女としておりんと同じ瞽女組織(高田の里見屋敷)に座した。黒川の地藏堂でおりんと再会。
- (14) 木村光一「人形芝居との出逢い」『人形芝居・越前竹人形公演パンフレット』越前竹人形の会, 1979, P.4
- (15) 水上勉「竹紙を漉く」文春新書, 2001, P.32, P.55
- (16) 口上人形揃い文『口上人形揃い文・はなれ瞽女おりん公演チラシ』若州人形座, 2012
- (17) 二人の人形遣いが一体の人形を操る人形操法。水上が創始した二人遣い操法は、所謂、背差し込み遣いの竹人形を用いて、主遣いが短い胴串を人形の背中から差し込んだ左手で持ち、人形の頭部と右手両足を操作する。左手は左手遣いによって操作される。
- (18) 日本を代表する伝統芸能の一つで、太夫・三味線・人形が一体となった総合芸術。
- (19) 太夫、三味線、人形遣いの3つの役割「三業」で成り立つ三位一体の舞台様式。
- (20) 入谷俊一 前掲パンフレット7
- (21) <http://www.jyakusyuu.com/sakuhin/orin.html>若州人形座HPより。(2021年9月26日閲覧)
- (22) 演劇用語。主に芝居の本番または練習後に行われる演出家から出演者等へのフィードバック。
- (23) 本稿では、「仮面」は演じ手の直面(ひためん)に装着するマスク、「面」は顔そのものを表す小道具の意味で使用する。