

寺田寅彦

生ける人形



生ける人形

四十年ほど昔の話である。郷里の田舎いなかに亀さんかめという十歳ぐらいの男の子があった。それが生まれてはじめて芝居というものを見せられたあとで、だれかからその演劇の第一印象をきかれた時に亀さんはこう答えた。「妙なばんばが出て来て、妙なじんまをずいて、ずいてずきすえた」これを翻訳すると「変な老婆が登場して、変な老爺ろうやをしっかりと飛ばした」というのである。その芝居の下手へたさが想像される。

つい近ごろある映画の試写会に出席したら、すぐ前の席にやはり十歳ぐらいの男の子を連れた老紳士がいた。その子供がおそらく生まれてはじめて映画というものを見たのではないかと想像されたのは、映画中なんべんとなく「はあー、いろんなことがあるんだねえ。……はあ、いろんなことがあるんだねえ」という嘆声を繰り返していたからである。実際その映画にはおとなにもおもしろい「いろんな」ことがあったのである。

見なれた人にはなんでもない物事に対する、これを始めて見た人の幼稚な感想の表現には往々人をして破顔微

笑せしめるものがあるのである。

文楽の人形芝居については自分も今まで話にはいろいろ聞かされ、雑誌などでいろいろの人の研究や評論などを読んではいながら、ついつい一度もその演技を实見する機会がなかった。それが最近に不思議な因縁からある日の東京劇場におけるその演技を臍ほぞの緒切って始めて見物するような回り合わせになった。それで、この場合における自分と、前記の亀さんや試写会の子供とちがうのはただ四十余年の年齢の相違だけである。従ってこの年取った子供のこの一夕の観覧の第一印象の記録は文楽通

の読者にとってやはりそれだけの興味があるかもしれない。

入場したときは三勝半七酒屋さんかつはんしちの段が進行していた。

人形そのものの形態は、すでにたびたび実物を展覧会などで見たりあるいは写真で見たりして一通りは知っていたのであるが、人形芝居の舞台装置のことについては全く何事も知らなかったので、まず何よりもその点が自分の好奇的な注意をひいた。まず鴨居かもいからつるした障子や木戸の模型がおもしろかった。次におもしろいと思つたのは、舞台面の仮想的の床ゆかがずっと高くなり、天井が

ずっと低くなって天地が圧縮され、従って縮小された道具とその前に動く人形との尺度の比例がちょうど適当な比例になっているために、人形のほうが現実性を帯びるとともに人形使いのほうがかえって非現実的になってくるということである。そのため人形のほうが人間になり、人間のほうが道具になっているのである。

見ない前にはさだめて目ざわりになるだろうと予期していた人形使いの存在が、はじめて見たときからいつころ邪魔に感ぜられなかったのは全くこの尺度の関係からくる錯覚のおかげらしい。黒子くろこを着た助手などはほとんど

どただぼやけた陰影ぐらいにしか見えないのである。

酒屋の段は、こんな事を感心しているうちにすんでし

まった。次には松王丸まつおうまるの首実検である。最初に登場する

寺子屋の寺子らははなはだ無邪気でグロテスクなお化け
たちであるが、この悲劇への序曲として後にきたるべき
もののコントラストとしての存在である以上は、こうし
た粗末な下手な子供人形のほうが、あるいはかえって生
きたよだれくりどもよりよいともいわれる。

松王丸の松王丸らしいのに驚かされた。人間の役者の
扮ふんした松王丸の中には、どうしても、その役者が隠れて

いて、しかも大いにのさばっているために、われわれは浄瑠璃の松王丸を見るかわりに俳優何某の松王丸しか見ることができないのであるが、この人形の松王丸となること、それが正真正銘の浄瑠璃の世界から抜けだして来た本物の松王丸そのものになっている。つまり絶対の松王丸になっているのである。そうしてそれがそれほど誇張されない身ぶりの運動のモンタージュによって、あらゆる悲痛の腹芸を演ずるからおもしろいのである。

松王丸の妻もよくできていた。源蔵げんぞうの妻よりもどこか品格がよくて、そうして実にまた、いかなる役者の女形

がほんとうの女よりも女らしいよりもさらにいつそうより多く女らしく見える。女の人形の運動は男のよりもより多く細かな曲線を描くのはもとより当然であるが、それが人形であるためにそういう運動の特徴がいつそう抽象示揚されるのであろう。泣き伏すところなどでも肩の運動一つでその表情の特徴が立派に表現される。見ているものは熱い呼吸を感じ心臓の鼓動を聞くことができるのである。

このように無生の人形に魂を吹き込む芸術が人形使いの手先にばかりあるわけではない。舞台の右端から流れ

だす義^ぎ太夫^{だゆう}音楽の呼気がかからなければ決してあれだけの効果を生ずることはできないのはもちろんである。それかといつて、人形の演技は決してこの音楽のただの伴奏ではなくて、聴覚的音楽に対する視覚的音楽の対位法であり、立派な合奏である。もつともこの関係は歌舞伎でも同様なわけであろうが、人形芝居において、それがもつとも純化され高調されているように思われるのである。

次の幕は「葛^{くず}の葉^はの子別れ」であった。畜生^{くじやう}の人間的恩愛を描いたこの悲劇の不思議な世界の不思議な雰囲気も、やはり役者が人形であるがためにかえっていつそう

濃厚になり現実的になるからおもしろいのである。

最後に「爆弾三勇士」があつたが、これも前に一見した新派俳優のよりもはるかにおもしろく見られた。人間がやっていると思うと、どうしても感じる矛盾や不自然さが、人形だと、そう感じられない。あれで、もし背景などをもう少しくふうしてあれほど写實的にしなかつたら、いつそう良い効果を得られはしなかつたかと思われたのであつた。

こういう新しいものを人形芝居に取り入れることについては異存のある人が多いようであるが自分はそうは思

わない。もつと遠慮なく取りいれてみてもいいだろうと思う。見なれないうちは少しおかしくても、それはかまわない。百年の後には「金色夜叉」でも「不如歸^{ほととぎす}」でもやはり古典になってしまおう、義太夫音楽でも時とともに少しずつその形式を進化させて行けば「モロツコ」や「街^{まち}の灯^ひ」の浄瑠璃化も必ずしも不可能ではないであろう。こんな空想を帰路の電車の中で描いてみたのであった。

このはじめて見た文楽の人形芝居の第一印象を、近ごろ自分が興味を感じている映画芸術の分野に反映させる

ことによつてそこに多くの問題が喚起され、またその解決のかぎを投げられるように思われる。特に発声映画劇と文楽との比較研究はいろいろのおもしろい結果を生むであろうと思われる。そうしてその結果は人形芸術家にも映画芸術家にも、いろいろの新しい可能性の暗示を授けるであろうと想像される。

たとえば、スクリーンの映像では、その空間的位置がちやんと決定されているのに、音響のほうは、聞いただけでその音源の位置を決定する事ができない。この事がいろいろ問題になつてゐるが、文楽でこの問題はつとに

解決されている。すなわち、たとえば、酒屋の段のお園そのが手紙をさして「ふ、う、ふ、と書いてある」というところがある。その音源はお園からは十メートル近くも離れた上手かみての太夫たゆうの咽喉のどと口腔こうこうにあるのであるが、人形の簡単なしかし必然的な姿態の吸引作用で、この音源が空中を飛躍して人形の口へ乗り移るのである。この魔術は、演技者がもしも生きた人間であつたら決してしとげられないであろうと想像される。

もし、人間の扮したお園が人形のお園と精密に同じ身ぶりをしたとしたら、それはたぶん啞者あしやのように見える

か、せいぜいで、人形のまねをしている人間としか見えないであろう。しかるに人形のお園は太夫の声を吸収同化してかえってほんとうのお園そのものになりきってしまうのである。ここに人形劇の不思議があり、秘密がある。この秘密こそ発声映画研究家のまじめに研究し解決すべきものである。この現象の原因はどこにあるか、それは自分にはまだよくわからない、しかし、次のようなことも考えられる。

われわれは人形が声を発しない事を知っている。しかし人形の表情の暗示によってそれが声を発してくれる事

を要求している。その要求に適合しうべき声がどこから聞こえてくるとすれば、その声はひとりでに人形に乗り移ってしまう。ところが、これが人間の役者の場合だとそうは行かない。われわれは人間が声を発しうることを知っている。のみならず、その声がどこから、どういうふうに関こえなければならぬかを熟知し期待している。それが、ちがった見当から、ちがったふうに聞こえてくると、結果は当然幻滅であり矛盾である。これは自然なものとは不自然なものとの衝突から生じる破綻^{はたん}である。要するにわれわれが人形の声を知らぬことがこの秘

密のかぎであるのではないか。

これに似たことは映画の発声漫画においてしばしば発見されるかと思う。たとえば黒い線だけで描いた漫画の犬が妙な声をだして何か歌うとする、これが本物の犬の映像だとはなはだ困るであろうが、映画の犬だとそれがきわめて自然なことであり、その歌はほんとうに線画の犬が歌っているとしか思われぬ。不自然と不自然が完全に調和するのである。これも畢竟、ひつきょうわれわれが絵の犬の声を持たない事を知っているからである。それにかかわらずわれわれの視覚からくる暗示は必然にこれが何

かしたら歌うべきことを要求する。そこへ響いて来る歌の
声が、たとえライオンのような声であつても、それはや
はりその映画の犬の歌らしくしか聞かれないであろう。
映画の犬は決して犬ではないからこそこういう事が可能
である。

これと連関して考えられることは、人形の顔の表情の
ことである。かつてどこかで、人形の顔は何ゆえにあん
なにグロテスクでなければならぬかということに関する
三宅周太郎氏の所論を読んで非常におもしろいと思つた
ことがあつた。今はじめて人形芝居を実見して、なるほ

どと思ひ当たるのであつた。なるほど、もしも人形の顔なりからだなりが、あまりに平凡な写実的のものであつたとしたら、おそらく人形の劇的表情は半分以上消えてしまふであらうのみならず、不自然、非写実的な環境の中に孤立した写実は全く救い難い破綻を見せるであらう。

女形が女よりも女らしく、人形の女形のほうが生きた女形よりもさらに女らしいという事実にも、やはり同じような理由があるのではないか。もともと男は決して女にはなれない。それだから女形の男優は、女というものの特徴を若干だけ抽象し、そうしてそれだけを強調して

表現する。無生の人形はさらにいつそう人間の女になれるはずがない。それだからさらにいつそうこれらの特徴を強調する。その不自然な強調によって「個々の女」は消失する代わりに「抽象された女それ自体」が出現するであろう。

この抽象と強調とアクセントは、人形の顔のみならず、その動作にも同じ程度に現われる事はもちろんである。たとえば、すすり泣く女の肩の運動でも、実際の比例よりも郭大された振幅で行なわれる。人間の役者の場合だったら、かえって滑稽こっけいになるだろうと思わ

れるこの強調が、人形だときわめて自然に見える。そうして、そのすすりなきの現象が、現実以上に現実的に表現されるのである。

人形の顔とその動作の強調の必要は、一つにはまた観客と人形との距離からも起こってくる。これと反対の場合には映画における大写し、いわゆるクローズアップの場合である。この技術によって観客の目は対象物の直前に肉薄する。従って顔の小じわの一つ一つ、その筋肉の微細な運動までが異常に郭大される。指先の神経的な微動でもそれが恐ろしくこくめいに強調されて見える。それ

だから大寫しの顔や手は、決して「芝居」をしてはいけないことになっている。それをするといやみで見えていられなくなるのである。

それなのに、頭の悪い監督の作った映画では、ちよんまげのかつらをかぶって、そうして、舞台ですると同じようなグロテスクなメイキャップにいろどった顔を、遠慮なくクローズアップに映写する。そうして、舞台ですると同じような誇張された表情をさせる。これでは観客は全く過度の刺激の負担に堪えられなくなるのである。

巧妙な映画監督は、大寫しのなんともない自然な一つ

の顔を、いわゆるモニタージユによって泣いている顔にも見せ、また笑っているようにも見せる。これはその顔が自然の顔でなんら概念的な感情を表現していないからこそ可能になるわけである。同じことは能楽の面の顔についても人形芝居の人形の顔についてもいわれる、これらの顔は泣いているともつかず怒っているともまた笑っているともつかぬ顔である。しかしまたそれだから、大いに泣き、大いに怒りまた笑った顔となりうる潜在能をもった顔である。

それで、巧妙な音楽と人形使いの技術との適当なモン

タージユによって、同一の顔がたちまちにして大いに笑
い、たちまちにしてまた大いに泣くのである。こういう
芸術を徳川時代の民間の卑賤ひせんな芸人どもはちやんと心得
ていたわけである。

生まれてはじめて見た人形芝居一夕のアドヴェンチュ
アのあとでのこれらの感想のくどくどしい言葉は、結局
十歳の亀さんや、試写会における児童の端的で明晰なり
マークに及ばざることにはなはだ遠いようである。文楽や
歌舞伎に精通した一部の読者の叱責しっせきあるいは微笑を
買うであろうという、一種のうしろめたさを感じないわけに

はゆかない。

自分が文楽を見たころにちようどチャップリンが東京に来ていた。だれかきつとチャップリンを文楽へ案内するだろうと予期していたが、とうとう一度も見には行かなかったようである。この頭のいい映画監督は、この文楽の人形芸術のうちから、必ず何物かを拾いあげて自分の芸術に利用したのではなかったかと想像される。

もつとも、文楽をいくらかでも理解するためには、義太夫のわかるといふことが必要条件であつて、義太夫を取り除いた文楽の人形芝居は意味を成さない。そうして、

結城孫三郎やダークのマリオネット、ないしはギニョールのパンチとジユデーなどに対する独特の地位を全然喪失してしまふことは明白である。従つて、チャンバレーンにも、メートル、ペリーにも、クーシユーにもわからなかつたこの東洋日本特産芸術が、チャップリンに完全にのみ込めようとは思われないのであるが、しかし、西洋のあらゆる芸術のうちで、文楽の人形芝居にもっとも近いものは、おそらく近ごろの芸術的映画、ことに発声映画ではないかと思われるから、その点から推して、名監督としてのチャップリンにいくぶんの期待をかけても

はなはだしい見当ちがいではないかと思われる。実際チャップリンの無声映画に現われる一つのタイプとしてのチャーリーは、あれはたしかに一つの人形であるからである。

チャップリンよりもあるいはむしろロシアのエイゼンシュテインに文楽を見せて、そうして彼の理論に立脚した文楽論を聞く事ができたらさだめておもしろいことであらうと想像される、彼はおそらく左団次さだんじの修禅寺物語よりは数層倍多くの暗示と示唆を発見するであらう。かの国の「語りもの」に似ているといわれる義太夫も、お

そらく他のヨーロッパ人に比べては、いくらかよりよくロシア人に理解される可能性がありはしないか。

しかし、結局、文楽や俳諧はいかいのようなものは、西洋人には立ち入ることのできない別の世界の宝石であろう。そうして、西洋の芸術理論家は、こういうものの存在を拒絶した城郭にたてこもって、その城郭の中だけに通用する芸術論を構成し祖述し、それが東洋に舶来し、しかも誤訳されたりして宣伝されることもあるであろう。

四十年前の田舎の亀さんはやはりいちばんオリジナルな芸術批評家であったかもしれぬ。

(昭和七年六月、東京朝日新聞)

(「蒸発皿」への追記) この記事が東京朝日新聞に出たのを見た滝野川の伊達氏が、わざわざ手紙をよこして、チャップリンの文楽見物の事実を知らせてくれた。最終日に「良弁杉りようべんすぎの由来」の一部分を見て、夕飯後明治座へ行ったそうである。

日本文学電子図書館

生ける人形

著 者 寺田寅彦

作成者 宮澤一郎

底 本 寺田寅彦随筆集 第三卷
岩波文庫、岩波書店

1991年4月5日 第55刷発行



日本文学電子図書館