

人形と舞踊

郡司正勝・薄井憲二・増淵宗一・鳥越文蔵（司会）

郡司 近松の『傾城反魂香』では、最後の幕切れで敵に乗り込んでお姫様を取り戻しに行こうとする時に、大頭（ダイガシラ）の舞を舞います。これは踊りで、一説には、大柏（ダイガシワ）ということもあるようです。これは幸若舞の伝統をひいたクセ舞というものです。それが本当のクセ舞をとったかどうかという点、人形振りをみている限りでは判らないように思います。そかもあれは道化がかって踊っておりますので、かえってその滑稽なところが誇張されているようです。昔、武将が戦場に出かけます時に舞を舞った。それは織田信長が桶狭間の合戦の時に幸若舞を舞って出陣することがありますが、これは出陣の時に、一差舞を舞って出るという一つのケースで、舞立ちといって舞をしながら出立する。ところが滑稽に誇張されているのは、今どきはやらない古き舞といって、その時代にはもう時代遅れであって、その舞がおかしいという事だろうと思います。しかも足におかしみがあって、足の活躍が非常に大きいです。足拍子を踏む、六法という足拍子のところなどもそうですが、やはり踊り舞になると足が中心になることがわかります。女の人形には足が無いのですが、クドキなどは純粋な踊りでなくて所作になって、しかも足拍子を踏むのですから踊りの形も残している。女の人形は特殊な足を必要とする人形、例えば、禿とか悪役の女の人形などは足があるのですが、普通の人形には足が無い。しかも三人で遣いますので外国にはちょっと例がない人形です。しかも手遣いの人形、外国の人形というのは、どちらかという点糸練りのマリオネット式のものか、ゼンマイ仕掛けで回るのか、手袋式の人形の形が主です。日本の人形も三人遣いになる前は、やはり幕の上に手をあげて遣ったようです。三人遣いになるのは、享保時代といえますので大分時代が下がっています。とにかく文楽の人形というのは400年の伝統をもっているわけですから、一種の伝統の力というか様式性をきちんともっているといえるでしょう。それから人形の動きが、総て基本が難波だということも面白いことだと思います。このナンバは南蛮人の南蛮ということや色々な説がありますが、とにかく右へ足が出るのと右肩が出て右手がでるというもので、これが自然にみえる。しかし本来は踊りの基本的な私たちは、日本の場合は難波ではなかったかという考えを私は昔からもっています。韓国の仮面

劇などというのは明らかに難波です。それからタイ辺りの舞踊も仮面劇も難波です。私もはっきりした実証は判りませんが、とにかく舞踊の基本は、少なくとも東洋難波ではなかったかと思っています。薄井 文楽の人形は非常に細かく動いて、西洋ではあのような人形の芸術は存在しないと思います。文楽の人形振りは、歌舞伎や日本舞踊に取り入れられているいろいろな作品ができた。人間があれば真似したら面白いのではないかと、というようなことでできているのだと思うのですけれど、そのような例はバレエには無いと思います。ただ人形の世界を取り扱った作品というのは若干、歴史的にありますからそのことだけ申し上げます。

バレエというのは歴史的に王侯貴族のもので、そういう階級から発しましたから、最初のうちは人形が出てくるというようなことは無かったようです。その時代にはギリシャ神話の神々とか、伝説上の英雄とか、そういうものが主役で人形が出てくる隙はなかった。この頃、民衆の方にも舞踊はありましたから、大工さんの踊りとか、パン屋さんの踊りとか、そういうものが17世紀頃の文献に残っていますが、それで調べてみても、人形を模した踊りというのは無かったようです。だんだん時代がさがってきて、皆さんの知っている『コッペリア』というバレエが、人形がバレエの主題になった一番最初ではないか。厳密に申しますと、コッペリアは主題という訳ではなく、恋する男女の物語で、たまたま女の方が隣に見える人形作りの家に忍び込んで、人形の振りをして色々悪戯をする。それをして恋人が心変わりをしてそうなのを懲らしめる。そういうストーリーになっているので、人形作りの家に忍び込んだ時に自分が人形の振りをして、そして人形の踊りを踊ってみせる。そしてあちこちに置いてある人形も動かして踊りをさせる。ですからこれはネジを巻いて機械人形の踊りを模した。ここに置いてある人形は大した踊りはしないが、ただ主役の女の子が人形の振りをして踊るのが非常によくできている。このバレエを創ったのはアルツール＝サンレオンで、唯一残っている作品なのですけれど、その部分が非常によくできていて評判になった。創られたのは1870年、初演はパリのオペラ座でした。非常に人気の高い作品で、途中で殆ど失われてしまったようなこともあるのですけれど、その時の責任者によって再演されまして、現在まで非常に多くの回

数上演されているはずですが、确实ではありませんが、多分250から300回位ではないかと思えます。これは大変有名なバレエですけど、もう一つ、非常に面白いバレエが現在まで残っています。これは『プッペンフェー』、オーストリアのウィーンで上演されましたからドイツ語の名前ですが、英語に直すと『フェアリードール』、妖精の人形、おとぎの人形というようなことが言われますけれど、これは1888年の初演です。そして振付した人はあまり名の無い人で、作曲家はヨゼフ＝バイエルンです。その当時の宮廷楽長で多くのバレエを創っていますが、この人は名前が同じなので、ピアノの教則本で有名なバイエルンと同じではないかと思えます。これは確かではないのですが、一度、同じ人ということを知ったことがあります。この作品は今でも上演されていて、今年も二～三回位は上演されています。これは1973年にこの上演回数を数えた人がいまして、その時は750回上演されていました。私は観たことがないので申し上げられませんが、主題は人形屋の店です。色々な人形が飾ってあって、そこへお客さんが買いに来て、色々な人形を店の人が動かしてみせる。ただし、それはあまり人形振りではなかったようです。ただ人形の格好をして出てきて踊りを踊ってみせるようなものだった。そして買われていく人形があるわけですけども、店が閉まって夜になると、今度は人形の妖精、それがプッペンフェーなのです。それが一人現れてみんなを集めて一緒に踊って、日頃、人間におもちゃにされている鬱憤をはらして楽しむというような、バレエというのはだいたいがたわいのないストーリーなのですが、そういうバレエだったようです。ただし、これは本当に構成がよかったのか、色々な面で面白かったのでしょうか。世界中に広まりまして、1903年にはペテルブルグ、現在のレニングラードで独自の版が創られました。それから1914年には有名なアンナ・パブロワの一座でも『フェアリードール』というのをやっています。それから1903年に上演されたロシアの版を元にして、1919年にはディアギレフのロシアバレエ団、これは近代バレエの暁を告げるという、バレエの歴史の上に重要なバレエ団ですけど、このディアギレフのバレエ団で1919年に『奇妙な店』という題で上演されています。これを振り付けたのはレオニード・マシーン、本当はミヤシーンという名で、西洋ではミヤシーンと呼んでいる人も多いですが、字で書くとマシーンになります。そのように人形のバレエというのは伝わっています。もう一つ、1911年『ペトルーシュカ』という、ストラヴィンスキーの作曲で非常に有名なバレエがあります。これも今残っていますが、これは他のたわいもない人形のバレエと違っていて、人形の心にすむ悲哀

みたいなものを扱っていて、おとぎ話的なバレエとは違います。これは機械人形ではなくて繰り人形です。縁日にてでくる繰り人形の世界を扱って、それが演技を終わって箱の中に入れてしまわれると、独自の生活と心の動きなどがあって悲劇が起こるといって、ちょっと変わった作品ですけど、そういうところが人形とバレエのかかりあいといったらよいのではないかと思えます。

増淵 私は専門が美学なので、実際の人形、演劇、舞踊については全くわかりません。私が何故、人形をやっているかといいますと、人間が人形を手放せないということが一つあります。舞踊もそうなる人間にとって手放せないというか、悲しい時とか嬉しい時に、体を動かさないとはいられないということがあると思えます。文楽でも泣くとか恥ずかしいという気持ちをどう表すか、胸をさすとか、そういう仕草で出ていたということです。本日のデモンストレーションを見て、私は人形の方は、実際の人間の身体というか、肉体をできるだけ越えていこうという動きがあって、それ故に、人形遣いが老年になってからでもできるし、年をとってからのの方が円熟味が出るということがあるようです。人形は結局、そういうような形で、芸術というか、時間に関しては永遠に近づこうとしているように思えます。他方、舞踊の方は青春の芸術というか、若さということがあって、時間との戦いというようなものがある。目標は同じだろうと思うのですが、実際に時間とか空間のなかでどういうふうに展開するかとなると、どうも方向が逆のような感じがして、人形の本質と舞踊の本質が対象的にはっきりわかったような気がします。これは一般論ですけど、本日、文楽の人形の内容を拝見しまして、ボディーが非常に空虚なトルソーみたいな扱い方をして、西洋のからくりがあったり、メカニク的な仕掛けが全く違うという点が非常に面白い。バレエの歴史もラバのっているような、トルソーという言葉が中心的な概念として登場してくるということも、何か問題が深いところで共通しているというふうに思いました。それから3人で違う場合に、左手で魔法使いが使うということも、やはりボディーの空とか虚ということ、右手でなく左手で遣う、そしてためて持てるだけ動かないようにすること、日本、あるいは東洋の独特の体の芸術というか、そういう共通性に根ざしているのではないかと思いました。そしてもう一つは、後姿をクライマックスにするという点も、トルソーあるいは空虚、あるいは左手遣いというようなところ、何か共通性があるように思いました。結論としては、人形劇も舞踊も、身体をつかって時間・空間のなかで展開するわけですけど、結局、根ざすところは他の芸術に比べて、人形師も舞踊家

の方も、自分は対象化できない。鏡をみて練習しても、かえって間違えてしまい、自分ではみられない。しかしやっていく。そういう性格が非常に共通している。

鳥越 彫刻と人形との問題ですと、からくりなどのお話など、どのようなことを人形についてお考えになっているかお話しいただけますか。

増淵 彫刻の場合は、神々の像とか、仏の像、仏像が多いわけで、個人の肖像彫刻もありますけれど、ひとつの非常に大きな行事として、聖なる存在を対象とする領域があります。私はそういう人間の生々しい感情を越えた対象化されたものにはあまり関心がありませんで、日常生活のなかで喜怒哀楽・生々しい感情と結びついた対象化ということに関心があります。そうなる小さな子供でも大人でも、人形とのつながりが一番ポピュラーで、且つ人形が人間の姿をしたものが多いですし、動物を対象にして、それが舞踊とまた違うところかと思うのです。舞踊の中で狐の身振りなどがありますが、人形ほど自由にはできないのではないかと思います。そういうことで、とかく人間の姿を三次元に一体化するものとしては、彫刻が一番ポピュラーで研究もされているのですが、他方で喜怒哀楽とか、口説きとか、恥ずかしさとか、悲しみなど、感情を形とか人形劇でドラマで表すという点では仏像に無い面が人形にある。その辺が私が人形美学をやっている訳です。それから、からくり人形ですが、文部省から補助金を頂いて数年前に研究しました。今でも尾張とかの地方で毎年、一回か二回、神社の前で人形劇を奉納しています。これは興業としてやっているのではなく、氏子たちが自分たちの気持ちを表すということで神社で奉納しています。その後、自分たちの町のなかを練って歩くのです。そして辻々で神に人形からくりを奉納するということをやっています。かつては人形浄瑠璃も能も歌舞伎も、神に捧げる芸能であったと思いますが、今では興業とか演劇とのつながりが強くなってしまいました。従って現在、人形と神・宗教とのつながりが一番密接で、且つ、庶民がお金もとらずに自分たちの気持ちを表すという場所は、山車からくりの人形ではないかと思います。山車からくりというと、京都の祇園祭とか高山の山車のお祭が割合と知られていますが、両方とも人形が殆ど無くて、特に人形の劇を上演したり、からくりをやるのは割合と少ないです。その点でも注目すべき領域だと思って、山車からくり、人形劇というのを研究した訳です。

鳥越 人形そのものも神聖なるものであるという考えが日本にはあると思うのですが、その辺のお話を頂けますか。

郡司 ちょっと舞踊と離れるかもしれませんが、人形が神聖なるものだという事は日本の場合も

同じで、人形を突き詰めていきますと、最後は呪の人形が出てくるということだと思います。一種の御幣と性格は同じではないかと思っています。神様にあてる御幣は振ると申しますが、あれは人形のひとつの形で、神様が憑く一つの道具だと思います。東北の神社では、イタコという巫女が祭文にあわせて人形を振るのですが、これは振ると申して、この振るというのは、振りごとの振りもそうですし、人形は振るというのが、元の形ではなかったかと思っています。それから廻すというのも、人形の本来の基本的な動作ではなかったかと思っています。足が一本立っているのが、お雛様などがそうですが、人形の元の形であって、一本の足がつくことで人間に近い動き方が出てくる。そしてその人形について一本の足の動作は蹴るしかない。それは九州の大分の神社の神相撲です。あの神相撲に出てくる神様はすべて一本足で、それは胴体からついているのですが、その足にもう一本別の木でつけた棒足で相手を蹴ります。ですから人形の動作というのは、基本的にはそういう動作があったと思います。三人遣いになって足だけを特別に遣う人形使いが出てまいります。これはずっと後の江戸にならないと出てきません。面白いことに女の人形には足が無いということは一本の棒と同じことで、男の人形の方が足がある。これは足でもって蹴る動作が基本になる。後ろから前へ蹴り上げるというのは、六法などと申しますが、この動作がやはり基本ではないかと思っています。人形浄瑠璃から歌舞伎に入ったもので移したのものには、人形振りというもの、殊に歌舞伎舞踊には多いです。『櫓のお七』『日高川』『八重垣姫』また、男の人形でも『阿古屋琴責』では悪役が滑稽ということと人形振りということは結びつくことがあります。人形振りは男をやる滑稽と結びつくようです。それから独自に歌舞伎舞踊で開発した舞踊劇、人形の影響なしに創ったものに『京人形』という所作があります。これは左甚五郎が人形を刻むとそれに魂が入って動き出すという。これはちょっと面白い課題になるとは思いますけれども、これは木でつくった人形ですから、木のような動き方しかできない。これに鏡を懐にいれてやると女らしい動きをする。それをとったりはずしたりすると、その女の人形が木のような朴訥な動き方と、柔らかい人間の女性のような動き方を使い分けて踊る舞踊劇でして、これなどは色々な課題・問題を引き起こすには面白いものではないかと思っています。ですから人形が人間の真似をすることは、できるだけ人間に近づくことだろうと思いますが、逆に人形の滑稽さ、朴訥な人間では表現できないものを表現する時には、滑稽が強調され、朴訥な動きが強調されることになると思います。そして人間が人形の真似をする時には、すなわち人形振りを

やる時には、あまり人間的にならないで、できるだけ、元の人形の機械的な木の感じを残すようにギクシャクと踊る。そういうのがひとつの狂言ではなかったかと思います。人形だけができる振りというもの、人間からみれば滑稽なのです。例えば、人形の首はくるくる回ったりするのは、人間では回りませんから、それが人形になると回る。手足抜けたように回る。こういう人形にしかできないことと滑稽が結びつくようです。

鳥越 先ほど、薄井先生がおっしゃっていた動物の人形ということですが、バレエの方でも動物が出てくるようなもの。動物が出てきた時のバレエの作り方に、何かありますか。

薄井 動物が主題になるバレエは近代になってからの方が多いいと思います。バレエというのは、とりとめのない娯楽・楽しみという要素が非常に多いので、あまり心理的な要素を真面目に追及したりすることがなかった。近代になると動物の心を覗こうという作品がないでもなく、1940～50年代のバレエというのは、狼と人間の恋愛というようなものを取り扱っている。人形に話を戻すと、『ブッペンフェー』から発した『奇妙な店』というバレエのなかには犬の人形、プードルが出てきます。そのプードルが二つ踊りを機械人形のように踊って見せるのですが、これは犬そのものになってしまって、お客さんの目の前でけしからぬ振るまいをするという場面を設定して、そういうのは滑稽なものということです。その他でも人形の動きは滑稽なものが多いように思います。『ペトルーシカ』はちょっと違うのですが、他に出てくるのは、非常に滑稽味を強調することで人形らしさが強くでると思います。

鳥越 日本演劇大事典では『コッペリア』のことを人形バレエの最古の作品としていますが、人形バレエといわれるものにはどの位の数あるのですか。

薄井 人形と彫刻の違いというのは、ちょっと判らないのですが、彫刻が動き出したというのは幾つかあり、『ピッグマリオン』が一番古いと思います。これは自分が作っている彫刻があまりにも気に入ってしまって、神様をお願いして魂をいれてもらい、人間になって、めでたしめでたしというものです。これは結局、『マイフェアレディ』という1734年の作品で、人形とすれば最古です。今のバレエみたいなものではなく、まだ宮廷社交ダンスがちょっと複雑になった程度の踊りでした。その『ピッグマリオン』を踊ったのはサレーという有名な舞踊家なのですが、この人は衣裳の改革でも知られていて、その頃はマリーアントワネットの衣裳みたいなものを着て舞台上でいたのですが、サレーはそれを脱ぎ捨ててギリシャの服のようなもので舞台上でたのです。それは突然の改革が激しすぎたので後継者はいなく、衣裳の改革

はもう少し後になって行われました。これは後から何度もリバイバルされて色々な人の手で上演されました。ロマンティックバレエの時代というのは1800年代ですが、その頃になると大分ありますが、数を数えるのは難しいと思います。『大理石の娘』というものもありますが、それはやはり大理石の彫像に恋をして、それに魂が宿って踊るというものだったと思います。こういうものを含めても10作くらいしかないのではないかと思います。ですから人形バレエというジャンルをたてるのは難しいように思います。

鳥越 増淵先生に伺いたいのですが、「歌舞伎役者の所作は、実は人形浄瑠璃における人形の所作を模倣することからはじまったとってよいほどである」ということについて伺えますか。

増淵 これは和辻哲郎氏の受けうりです。岩波書店からでている和辻哲郎の全集のうちの歌舞伎と人形浄瑠璃の著書がありまして、私もなぜ倫理学者の和辻哲郎が人形浄瑠璃の研究をしなければならぬのかということに関心をもって読みまして、その説に共鳴したわけです。実際、能と文楽と歌舞伎は歴史的にも構造的にも、それぞれ展開を乗り越えるかたちで展開したのではないかと。つまり人形で表せないものを人間の俳優で表そうとしたということで、歌舞伎が人形浄瑠璃を乗り越えるかたちで出てきて、また庶民感情も人形の小ささに対して人間の役者の大きさ感ということと、当時の庶民階級が勃興して力も出てきたということが結びついたと思います。そういう日本の古典的な演劇の展開、歴史の上からいっても、構造の上からみても、そういうところがあると思います。

郡司 クライマックスになると人形振りになるというのは、歌舞伎の場合に人形から採り入れたのですが、非常に激した時、つまり劇がクライマックスに達した時に人形振りになるという採り入れ方をしています。ですから如何にも人形の所作というものが印象が強くて、人間以上に強い表現をする時に人形振りになるという採り入れ方をします。それがもっと極まって、見得になって動かなくなる。一番、人間の激しい表現をする頂点が見得で静止することで、動くより激しいです。それから人間が人形になる時、それはお七にしても、みんな一番激しい情を訴える時だけに人形振りになるところは非常に面白い。その他は滑稽なものばかりで、このどちらかではないかと思っています。

鳥越 今、郡司先生がおっしゃいました通り、人形振りを採り入れるところが、クライマックスで頂点になるところだということですが、人間の動きだけでなく、長い日本の歴史のなかでもっている人形というものに対する、一つの信仰とか民族意識というものが作用してくるのであろうと思います。バレエにはそういうことは全く考え

なくてよろしいのでしょうか。

薄井 先ほどから申しあげている『ペトルーシユカ』のような場合ですと、人形振りということ是非常に意識して創られたと思うのですが、あとはあまり意識しないで、ただ人形という題材の面白味をねらって創ったようなところがあります。

鳥越 増淵先生はヨーロッパも長くいらしたと思います、バレエよりは人形をご覧になることの方が多かったのですか。

増淵 バレエは殆ど観ません、もっぱら人形劇を見ていました。ウィーンに暫くいましたので、ウィーンでは子供を対象とした人形劇が盛んなので観ました。今、薄井先生のお話にありましたが、ヨーロッパのバレエで人形をテーマにしたものが少ないのには理由があると思います。古典的なバレエであれば、人間との関わりをリアルといえますか写実といえますか、そういう方向でやっていく。先ほどの郡司先生のお話にありました単純化とか単純化の究極が、結局、人形の持っている動作とつながっているということです。これは西洋芸術と日本の芸術との方向性が違うということから、ヨーロッパのバレエに人形があることはあっても、作品が少ない理由だと思えます。他方で日本の場合は歌舞伎と文楽とのつながりがあり、お互いに影響を与えているということの違いだと思います。『ビッグマリオン』が1734年ということですが、もう少し後に『ディスクドール』がありまして、これはフランスのアンティークドールで、ガラスの目玉を入れて、更にガラスの目が鉛の重りで動くようになっています。そして更にポディーの中にレコードが細工して入れてあって、生の人間の声で、よりリアルに近づけている。それに対して、ほぼ同じ年代と思われる、文楽の胴体は、からくりもメカニクも何も無いのです。これが非常に对象的であると思えます。

鳥越 人形と人形遣いの関係で、人形と人形遣いというものの二つを舞台に出す方法で、人形遣いが人形を抱いているような時と、人形を突き放すときと、この二つの違った美しさというか、恐さをもっているのが人形浄瑠璃の特徴であると思えますが、この人形遣いが人形を放すということについてどのようにお考えになりますか。

郡司 西洋では人形だけをみせて人形遣いはみせない。ところが日本の人形芝居の場合は、最初的前提から人形遣いをみせる。これは人形遣いと人形を別々のものでなくて、二通り鑑賞するようになってきているのです。ですから人形遣いの芸もみられ、人形の動きもみられる。これが特徴ではないかと思うのです。我々の一つ前の時代には、顔を出して遣うことは邪道だということを学者達は言ったのです。ですから人形遣いは黒衣で顔を隠して遣うのが本来だと言ったのですが、江戸時代

から人形遣いは一番大事なクライマックスの三段目の時に、わざわざ顔を出して遣うというように、逆なのです。それが日本の伝統であったと思います。これは人形を遣うという芸を鑑賞するのだから、人形遣いも鑑賞するし、人形遣いと人形との関係とを鑑賞するのです。結局、日本の場合は二重に鑑賞する力があって、それが面白いので邪魔にはならないのだらうという。文楽がロンドンにかかった時、見物がどういう反響を起すかがみたくて私は一番後ろから観ていたのですが、ロンドン大学の先生がこれを見た後で、「人形は人形遣いの手から逃げだそう逃げ出そうとするのだ、離れよう離れようとするのだ。そして最後に心中になって人形を人形遣いの手から放して捨てると、人形が扼殺されたみたいな気がする」と言ったのです。それはなかなか鋭い鑑賞の仕方である、今も印象に残っています。これはやはり人形と人形遣いとの間関係をよく鑑賞していたのだと思えます。

鳥越 日本は舞台用の舞踊芸術という非常に多彩にありますが、西洋の場合はバレエをはじめとしてそれほど広がりや深さを感じない。そうしますと人形演劇にしてもバレエにしても西洋においては、この二つのジャンルに対してそれなりの評価がされている。それに対して日本では、人形演劇にしても舞踊芸術にしてもしかるべき評価がされている。この日本と西洋における二つの評価には何か具体的な原因があると思えますが、このことについてはどのようにお考えですか。

薄井 バレエの世界という他のそういう舞台芸術に対して、あまり考慮を払わなかったところがあります。色々な舞踊そのものは順次に採り入れてきたけれども、人形劇というジャンルが存在して、それを尊重しようという動きはどうも無かったのではないかと。その原因はどこにあるかは判りませんが、やはり人形と人間に対する考えの違いというのはあるのではないのでしょうか。人形というのはあくまで人形であって、それから学ぶものはあまり無いと思っていた、人形尊重の気風の方に西洋が強かったのではないかという気がします。

増淵 ゲーテの『ファウスト』も原作はご存じの通り、人形劇の『ファウスト』からヒントを得て戯曲を創ったわけで、西洋の人形劇がもっぱら子供を対象としていると言い切れるかどうか自信はありませんが、広い意味で庶民が楽しむものから専門化するという形でバレエや演劇が出たという捉え方をしてよいのではないのでしょうか。子供を対象とするということは、別の見方をすると、素朴で無邪気で誰もが感じる喜びや楽しみに忠実であると思えます。その辺が原型というか、本当の根本になるところがあって、そこから専門化した。

郡司 日本で非常に人形振りを喜んだというのは、

西洋のパレエに出てくると違って、やはり日本人の非個性的なところ、つまり外国の文化は個性が強いから人形が子供の対象になる。日本の場合には、人形振りでも個性をあまり認めなくていいのではないか。つまり、役柄のパターンがあればそれでいいのではないかという独得な個性を必要としない、それを鑑賞できる。ところが外国では非個性的なものではあまり喜ばないのではないか。つまり、文化の性質の違いではないか。

鳥越 増淵先生に質問ですが、人間は人形から離れられないということをおっしゃいました。我々は揺籃から墓場まで人形とつきあうわけですが、その心理学的な、あるいは存在論的な理由に関してのお考えを伺いたいのですが。

増淵 人間の弱さというか、一人では生きられないということがあって、哀惜とか悲しみという感情があります。その辺が、例えば、人間が歳をとってどうしても人形を振り返らざるを得ないというようなことがあると思いますし、小さい時に人形を手放せないというのは、自分がまだ何であるかわからなくて客観視する。よく小さな子供が自分のことを「私」と言わずに自分の名前をいう場合がありますが、そういう時代の子供にとっては人形は自分の分身みたいなかたちで関わっているような気がします。心理学的あるいは相対論といいますと、やはり人間が欠如存在で完全な存在というのは神とかであって、人間ではないと思うのです。そして自分が欠けているか欠けていないかということはあまり意識しない。犬とか猫とかがそのように思うかどうかはわかりませんが、少なくとも人間というのは不完全なのです。でも完全でありたいと憧れる気持ちがあって、その弱さあるいはその弱いものを自分が慈しむという気持ちが誰しもあると思うのです。その辺が自分の分身とかに姿として人形を生み出すのではないかと思います。そして堅い鉄とかブロンズとかそういうものでは困るわけで、手触りがよくて心が通うようなものが良い。大きさも自分より大きいと恐怖感が覚えるし、等身大でもやはり警戒感や敵対感というものが出てくる。大きさなどの上からいっても自分の弱さとか欠如存在ということと関連して、自ずから大きさも形も決まってくる。

鳥越 人形の大きさの問題についてお話がありました。郡司先生からも伺えますか。

郡司 文楽の人形は顔と身体とのバランスがとれていないようにできていて、顔も全体のバランスからみて小さいと思います。それでいて動くところどうも良いのです。淡路人形というのは頭がうんと大きくて三倍ぐらい大きい。しかし動くと死んでしまっ、どうしても文楽のように面白くならなくて、顔の小さい文楽の方が面白い。つまり、人間に近い感じがどうしてもするのです。

鳥越 人形と仏像というのは密接な関係があって、人間がどこかで生々しいもので占領してしまった気がするのですが、如何でしょうか。

増淵 私も仏像と人形を双子の姉妹のように考えています。無理に区別する必要がないと思います。ただ日常的、あるいは経験的に自ずから何となく、こちらが仏像で、他方が人形であるという区別をしているだけで、個人的な立場で仏像を人形にみたり、逆に人形を仏像化してガラスのケースに入れて大切に扱って崇めている人がいてもかまわない。私の言いましたのはもっと別の点でして、仏像のなかにも鎌倉時代の末期辺りになりますと、おしゃれな仏像が出てきて、目に玉眼というガラスの目玉、指の爪にも水晶の爪を入れるなどする。衣裳もわざわざ着せ替えやすいように、腕とか関節や膝の部分を動くようにして着せ替え仏像にする。そして古い衣裳は信者の人たちがもらって、もらった人たちは裁縫で縫ってお守り袋や財布にする。この、衣裳を着せ替えることによって仏像が新たになる。このように現象が鎌倉の末期辺りに出てくると、仏像と人形の区別がだんだんつかなくなってくる。彫刻史の上ではこれは彫刻の墮落であって、人形化してしまったということで殆ど切り捨てられて論じられていないのです。私は仏像の人形的な流れというのを洗っていきたいです。そして逆に人形の中で仏像が精華するような方向をあらって、両方をつきあわせてみて、今までの一面的な理解を正したいと思っています。

鳥越 日本の近世の人形劇ですと、仏像と普通の役柄を演じている人形とが、ダブルイメージされているところがあるところがあるように思うのですが、外国では如何ですか。

増淵 これは演劇史に詳しい方はご存じだと思いますが、ギリシャ悲劇・ギリシャ劇の中でも、すべて最終的に解決は神がするというので、舞台の中央に神の像が出てくるということがあったり、それから仮面劇という伝統がありますので、その辺は詳しくみていけばわかると思います。それで日本演劇における変化ということは、当時、庶民が一番信仰した観音様が例の変化観音であって、十一面観音です。このお化けのような変化観音が非常に庶民の人気を得ていたということがあります。およそ、演劇とか舞踊における変化ということが大きなテーマになると思います。そして変化ということが生命の新たな飛躍と結びついている。謝肉祭カーニバルということも、宗教的な西洋の演劇と結びついていると理解できます。

鳥越 これまで「人形と舞踊」というテーマで色々とお話を頂いてきて、人形とは何か、そして人形が舞踊するということはどういうことなのか、ということ。そして人間が人形の舞踊を真似するとはどういうことなのか、というお話もありまし

た。一つ大きなところで、今日われわれが観るような舞台芸術としての人形の舞踊というのがいつ頃から始まったかについてお話を伺いたいのです。

郡司 動かない人形と動く人形がありまして、呪人形などにしても対象にして釘を打ったり、しずめたりするのが動かない人形でしょう。それを動かすというのはやはり神像や仏教が関わっていることで、神秘性ということが強調されてくると思います。それは、おしら様のイタコの動作などで、やはり人形が動きだしたものではありません。ですから最初から人形には二通りあるように思えます。動かない人形と動く人形との、二つはどちらが先ということとは決められないと思います。

増淵 人形が動きだした。その時には人間の真似をして動きだしたのか、人形独自で動きだしたのか、その辺にちょっと問題があるかもしれません。

鳥越 舞踊の方に引きつけての人形のお話が多かったのですが、人形自体の舞踊、だから舞踊というのは動くということではなくて、芸術的表現としての舞踊というものが、いつ頃から始まったのかということをお伺えますか。そういう点で能操、能人形なのですが、中世に能という、ある意味では完成された人間の舞踊表現があって、それはそれなりに非常に完成されたものができたと思うのですが、結局、中世末期になると人形がどう演じるようになったか、この能人形というのは、われわれが考える以上に、当時、流行っていたと思うのですが、結局、日本の人形の本質は棒であると郡司先生がおっしゃったのですが、これは大変名言だと思います。この棒に舞踊をさせるというのは、人形と舞踊というのは非常に遠い関係にあるのではないかと、それを棒である人形に非常に芸術的表現である舞踊をやらせるというのは、遠い関係にあると私は思っているのですが、その時に既に人間が完成した能というものを、何故、今度は棒から発生した人形にやらせてそれが流行ったのか。それから一本の棒から出発した人形というのが、高度な舞踊というものを芸術化できたというのは、やはり文楽になって初めての表現と想っています。人形というのは元来は語り物というのがあって、この語り物のイメージ化には非常に使いやすかった。それは先ほど郡司先生がおっしゃったように、次から次へと変化させていく、人形を変えていく、または時間的空間的な飛びこえが簡単にできるというのが人形劇の特徴で、そういう点では語り物を非常に視覚化する場合にやさしくて、すぐ結びつけたのが人形であったのではないかと。その点では人形自体が舞踊と結びつくのは非常に遠いところにあったように思っていました。そのことについて伺えますか。

古井戸 多分、能自体が人間の舞踊というよりは、人形の舞踊的な要素を大変強く持っているのではないかと思います。人形浄瑠璃の文楽の顔は小さいです。それと同じように能面も人間の顔より一回り小さいです。そして、一番面白いところは、序ノ舞や中ノ舞になるところよりも、むしろクセでずっと我慢していて、最後のところでガクッと動いたりする。そうするとあの小さい面がじっと蹲っていてガクッと動いた時には、一番動いたという印象が強いということです。そうすると人形の舞踊ということ考えた時に、あるいは人間が最初にそれをやって、それから人形がもう一回動き始めてきたという、一本の棒が踊り始めるためには、人間が一本の棒になることから始めて、そうしてその棒が今度は、人間のものまねをしはじめるというステップがあったと考えます。

郡司 人形を棒として考えてみると、くるくる回すしか手がないと思うのです。ですから、踊りが遠いではなくて、私は人形が棒であったら踊りはもうはじまっていると気楽に考えています。そういう遠い存在ではないと思います。

増淵 私も、能人形の存在はもっと評価しなければならない、それから能自身に人形性があるのではないかと思います。能は面をつけない役者もいますけれども、仮面劇ということで、文楽の場合は頭というものでして、舞台芸術としての仮面劇と、舞台芸術としての舞踊劇というものをどう考えるか。仮面と首（かしら）をどう考えるか。ということで何か一つ答えが出せないかと思います。**薄井** 確かに郡司先生がおっしゃった通り、舞うところから、つまり、棒も、同じところから舞踊が始まっているということとはよくわかるのですが、私の考えていた舞踊というのはそうではなく、もっと芸術舞踊というか、人間の一つの肉体表現という意味での舞踊を考えていて、確かに、舞踊という言葉自体の定義が若干ずれていたのでは、**“遠い”**という言葉がちょっと誤解されたようです。それから能自体に人形性があるのではないかとこの言い方は考え方としてはよくわかるし、面白いのですけれども、現実的に本当なのかどうか考えるべきだと思います。精神性においては確かにそういうところがあったと思います。

古井戸 私は人形の動きを真似して人間の舞踊が始まったとは全く思いません。と申しますのは能の方には舞と言いますと、これは寧ろ、クセでずっと我慢しているところを舞というのではなくて、序ノ舞とか中ノ舞とか、ちゃんとした舞があるわけで、それも人形から出てきたのだという説になると、そうではなくて、やはりあれは舞楽などの先行の人間が舞う舞踊があるわけです。もう一つ、人形劇が文楽ではじめて舞台芸術化してくるなかで、あるいは文楽で舞台芸術化されたも

のが、今日われわれがみるような三人遣いになって、しかも出遣いというものが一番クライマックスになって出てくるというかたちのものは、もう一つの舞踊表現をわれわれは考えねばならない。面をかけて能の舞踊を、大きい舞踊として狂言の舞踊がある。その面をつけて人形にも近いようなギクシャクしたと申しますか、たとえば序ノ舞ひとつとりましても、袖を翻すときにしてもバサッとやるし、扇ひとつとっても普通の人間の動きとはちょっと違うような動きをしているものに比べると、小舞の方は人間独得のしなやかな動きというのを若干取り戻している。この二つの違った舞踊の表現というものが歌舞伎の中にも入ってきたし、多分、人形の中にも入ってきたと思います。それが例えば、郡司先生が先ほどおっしゃった滑稽になるといったところの動きと、それからクライマックスになって後ろむきにすーっと止まるという動きと、人形の動きからいくと、その二つの動きになってくるであろうし。もう一つ大きく考えてみると、人形の動きと人間の動きというものを重ね合わせてくる特殊な舞踊表現をつくっていったのではないかと考えます。というのも、能と狂言というのは一緒に上演するもので、それがかなり違う舞踊の種類になっている。その二つのものが近世に入ってくると、文楽という一つの人形と一つの人形遣いが同時に表現するようになった。その一つの人形の中に、あるいは一つの人形遣いの中に能的な表現と狂言的な表現と、言い換えるならば、人形的な動きをする舞踊と人間的な動きをする舞踊とが、文楽の人形の中にそのまま両方違う脈絡から入ってきている。そしてそれが人形と人形遣いという関係の中にも違う脈絡から入っている。そしてどこにもない日本独特の文楽という人形の遣い方が出てきているように思います。この辺りを伺いたいと思います。

鳥越 私は非常にずるい言い方かもしれませんが、先行芸能というのは日本の芸能が新しく生まれてくる時には、先行芸能を欲張りに何でも採り入れますから、能的なもの、狂言的なものがあれば、どちらも採り入れてもおかしくない、それだから、それをどう自分たちのものにしたか、というのは別ですが、両方のものが入ってきたということは当然のことだろうとしか考えていません。

鳥越 古井戸さんに質問ですが、人形に能の脈が入ってきたということは能人形でわかるのですが、狂言の脈が入ってきているということについて伺えますか。

古井戸 直接に狂言がどう入ってきたかということではなくて、表現の中で生な人間に近い動きをしている部分と、それから生な人間からずっと離れていく部分と、そういう二つの部分を、これは郡司先生のおっしゃるような、クライマックスに

なると人形振りになるという歌舞伎の特色と同じですが、そういうものが入ってきているという意味で、中世においてはそれが分業になっていたのではないかと。だから立役と女方をするという意味ではなくて、生々しい人間の表現と、それから仮面をつけた様式的な表現とを、それを専門にやる人が分業になっていたのが、一人でそれをしなくてはならなくなった。寧ろ、そういう意味です。**鳥越** 人形というものに何かを投影して表現するという点では、和洋・東西に共通ということで、やはり、宗教とか生活とか階層とかいうもので、人々がどう生きたかで表現形式が変わってくると思いますが、そのことについてお聞かせください。**薄井** バレエに限って言えば、王侯貴族の楽しみだったわけです。そして職業舞踊家というのが現れるのは割合バレエが進んでからで、王侯貴族が自分たちで踊っていたわけです。自分たちが演技者であり観衆でもあったわけで、ただ、西洋の社会は厳然とそういう階層が分かれていたけれども、そういう催し物がある時には庶民も参加してよかったのです。ですからベルサイユ宮殿の催しでも、それからブルボン宮殿での宮廷バレエでも、庶民は何時間か前から立派なお客さんたちが来る前に入って、どこかで待っていて観ることはできたと言われています。それから時代がどんどん進みまして、職業舞踊家のみの時代になって劇場というようなものができますと、これは貴族階級のものでした。しかしもちろん天井桟敷という場所もありまして、そこは学生庶民のいくところで、だけど学生というのは、勿論、金持ちのブルジョア人、それから貴族の子弟で一般の人は行かなかったと思います。その伝統は今でも続いていて、パリのオペラ座は普通の人は行かない。オペラ座で催し物があるといっても、普通の人は切符を買って行くことはあまりないと思います。ですから同じものが別の劇場であれば抵抗なしに行かれます。そういうふうに観衆の階層は非常に限られていたのではないかと思います。

鳥越 何故、どういうふうに入形が動くかを考える場合、一つはからくりの動きがある。それからもう一つは、人形遣いが入形を動かすという問題がある。そこで、からくり的なもので動く人形に舞踊ということがあり得るのか。それから人形遣いの場合、どのような遣い方が典型的なものとしてあるか。伺えますか。

郡司 機械的な動きをする人形ということ、日本の場合にはゼンマイ仕掛けのことと思いますが、それは舞台にはあまりならなかったのです。竹田からくりというものがあって、それはそれで興行はしましたけれど、現実的な芸術的な発達はしなかった。つまり、機械的な動きというものが人間に近づくことを拒否している。日本舞踊の中に『繰り

三番叟』というのがあって、その三番叟に出てくる翁は、昔はゼンマイ仕掛けで舞台に出たという記録がありますが、今日、それは絶えてしまって機械的な動きは観ることができません。糸繰りの三番叟だけが今日、残ってしまっている。日本のものに限ってはそういうことが言えるかと思います。それから、人間の手を離れて直接的でない、間接的に動く人形というものは芸術には非常になりにくい。見世物としてはなるけれども、舞台芸術にはなりにくいと言うことです。ですから日本舞踊にもそういう痕跡はありましたけど、今日は残っていない。見世物として竹田からくりというものがある、地方の民族芸能としてお祭の山車人形に残っていると言うことです。

薄井 『ペトルーシユカ』の人形は糸繰りの人形だったと思います。ただ、バレエの舞台の上では人形遣いがありまして、人形遣いが自分の魔法の笛でメロディーをひとつ吹いている。その笛でひとつずつ人形をさわると魂が入って動き出すということになっています。しかし、舞台のセッティングはT字型の人形の台がありまして、それにぶら下がっているようになっていて、しばらくはその台にぶら下がったままで、動きも非常に繰りに近い動きをしています。そして箱の中に戻ってもまだ糸繰りのような動きが残っている。そういうのをしながら心だけ宿っていく。この心だけ宿っていくというのは、人形の悲しみというものを全面にだして、箱に押し込められて、それから人に遣われている。それから恋愛も絡むのですが、その恋愛も成就しない悲しみ、そういうものを全部まとめて表現する。最後には人形三体の葛藤から殺されるわけですが、人形遣いは、「これは殺人事件ではない、ただ人形ではないか」と言うのですが、それはそうでなくて人形にはちゃんと魂があって、殺された人形はまた店の屋根の上に現れて人形遣いをあざ笑うのです。ですから人形としては糸繰りで、台本には人形の中にはおがくずが詰まっていると言われてはいますが、おがくずが詰まっている身にも心はあると言うことです。これは1911年の初演ですから、ロシアは革命前夜で、政府の弾圧というものに対する多少の抗議があったのではないのでしょうか。

*この原稿は記録テープを起こし、御校閲を賜りました。

*1986年度秋季第22回舞踊学会