現代人形劇のエポック

藤原玄洋　2024/12/25　ver.4

目 次

複雑な構造の舞台人形から、シンプルな人形への発見　1
日本から発信された「出づかい」という演出技法　5
ブラック・シアターという演出技法　9
オブジェクト・シアターの出現　11

戦後の現代人形劇には、大きなエポックが 4 つある。

◆ 複雑な構造の舞台人形からシンプルな人形への発見

1958年にルーマニアの首都ブカレストで、戦後初めて開催された、第1回国際人形劇フェスティバルで上演され、フランスのアンドレ・タホンとイブ・ジョリーの舞台が、参加した人形劇人に大きな感動を与えたことである。おおげさにいえば、現代人形劇人たちを目覚めさせたのだ。

舞台人形の発達史では、単純な構造の人形から、次第に複雑な構造の人形に進化していった。

日本でも、単純な棒人形から、弓手式の金平人形へ、そして、複雑な機構を持つ三人づかいの文楽人形に発展し、さらに機構に工夫を加えて一人づかいの乙女文楽、車人形を生み出していった。

西欧も同様で、糸あやつり人形の場合は、1本の棒で上から吊すペルギーのチャンチェのような人形から、首(かしら)と両腕を三本の棒でつ

かうシチリアの人形へ、そして、棒が糸に置き換わって今日よく知られる何本もの糸で操作する糸あやつり人形の構造に発展した。

また、リヒアルト・テシュナーによってヨーロッパに持ち込まれたシンプルなワヤン・ゴレは、ソ連国立中央人形劇場に伝わり、複雑なカラクリ構造のものに改良された。さらに、中国がソ連国立中央人形劇場に棒つかい人形の指導を受けて、その人形を、さらに構造を改良することで、優美な中国の棒つかい人形となり、いくつもの劇団が生まれた。

このように、よりリアルに、人間の動きと遜色のない舞台人形を求めて、人形劇人たちは工夫を重ねてきた。その結果、過去のシンプルな構造の舞台人形は「古いね」と評価することを、当然のように思い込んでいた。当時は、より精緻で、リアルな動きこそが、新しさであったのだ。

その思い込みを打ち破る革新的な舞台をフランスの2劇団が発表したのである。

アンドレ・タオンの舞台に登場するのは、もっとも単純な棒人形だけだった。首も腕もリアルに動かない、まして目がパチパチと瞬きするわけでもない。人形を回転することで、腕とスカートが遠心力により、まわりながら、腕やスカートの裾が上下に動くだけだ。

何体もの棒人形だけで、女性の群舞を、演じてみせたのだ。この棒人形たちは、少しも古くさくなく、新鮮で、今まで見たことのない魅力的な舞台となり、観客は感銘を受けた。

もう1人のイブ・ジョリーの舞台「殺し」もインパクトを与えた。人形は切紙で作られたシンプルな、単純な構造の人形である。

ストーリーは、女性を挟んで男たちは争いを繰り返す。最後に女性を両脇から、力ずくで引っ張る。そして――女性は紙であるので、ビリビリと真っぷたつに裂けてしまうのだ。

観客は、それまで人形として感情移入していたのに、人形が破れるこ

とで、突然それが紙であることに思い至る。紙だから裂けて当然という気持ちと、感情移入していた命ある対象が実際に裂けてしまった現実に、大きなショックをうけたのだ。「舞台人形」とは何かを、観客は問いかけられたのだ。

両者は、このフェスティバルで共に金賞を獲得した。そこには、人形劇芸術としての芸術としての新たな創造が、確かにあったからである。

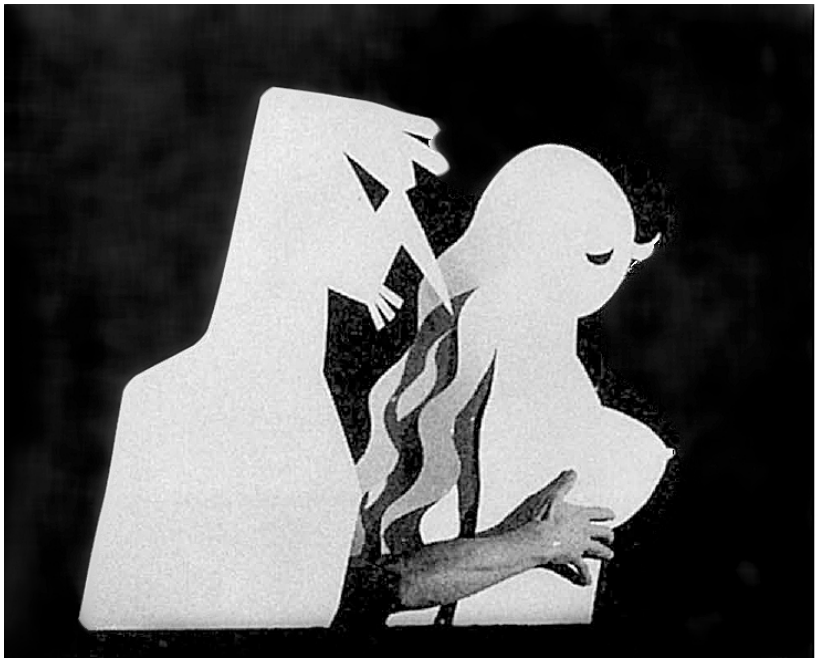
日本の車人形も構造的に進化したが、芸術的創造は希薄であった。構造は、革新的であったが、過去の浄瑠璃芝居を踏襲しただけのものだ。つまり、伝統人形劇と伝承人形劇の差異は、その点にある。伝統は現代に生きていなければならない。

※注: イブ・ジョリーの適当な写真がないので、帰国後、川尻泰司作・演出の人形劇団プーク舞台を参考に掲載した。

アンドレ・タオンの棒人形

Compagnie André Tahon *(Paris). Bien connues des jeunes téléspectateurs français et américains, les charmantes marionnettes d'André Tahon ont un style bien personnel. Si elles s'adressent aux enfants, les parents peuvent aussi en apprécier la délicatesse du dessin et*

イブ・ジョリー「殺し」



人形劇団プーク「無題」

◆　日本から発信された「出づかい」という演出技法

「出づかい」という用語は、元々は文楽で使われていた言葉である。それを現代人形劇用語に転用された。その結果、混乱があるので注意が必要だ。

文楽では、通常、観客の目障りにならないように操者は黒衣と黒頭巾を着用して、演じられる。しかし、クライマックスの、段で、顔見せ的に操者が頭巾を取り、裃・袴で演じる演出技法が出づかいである。

現代人形劇の「出づかい」は、1980年代からヨーロッパで盛んに行われるようになった演出技法のことである。文楽と異なるのは、演者が、黒衣と黒頭巾を着用して演じる場合であっても、用いられるある点だ。なので、よけいに紛らわしい。

海外に「文楽スタイル」が広まったキッカケは、1957年、モスクワ第6回世界青年平和友好祭の際、人形劇団プークの川尻泰司、古賀伸一、木村陽子らが、碁盤人形の「三人三番叟」を演じたことである。

その際、着目すべきは、ケコミのない平舞台で演じたことである。それまでの人形劇では、ケコミと呼ばれる衝立状の舞台の後ろに、操者は身を隠して人形をつかうものであった。糸あやつりであっても舞台の天井部分に隠れて人形をつかう。つまり、人形劇とは、舞台人形だけが見えている演劇世界であったのだ。

何もない平舞台では、操者は身を隠すところはない。堂々と操者が丸見えの状態の人形劇の舞台に、欧米の人形劇人は、驚いたのである。当然、当時は「出づかい」という概念はなかった。「そういうやり方もあるのだ」と受け取ったのだ。

ここで注意が必要なのは、日本と欧米の「黒」という色の捉え方の違いである。日本では、舞台での黒は見えない約束で鑑賞する。実際は見

えているのに、観客は透明で見えていないと踏まえて鑑賞する文化があることである。

しかし、欧米には、そのような文化はない。黒も、赤や青と同列の色なのだ。彼らが受け取ったのは、人形つかいが丸見えの舞台で、人形をつかう人形劇もあるのだという認識である。

その後、見えているのだから黒にする意味がないという流れになり、最初は控えめに、やがて、普通の舞台衣装で人形をつかうものが登場するようになったと思われる。1980年代、出づかいの手法を発展させた、チェコの劇団ドラックの舞台の成功で、世界中で行われるようになった。

日本においては、出づかいは、人形劇の本質に関わるということで、大議論が起こることになる。

ヨーロッパから逆輸入して人形劇団プークの川尻泰司は、次々と新しい試みを行った。これに対し、人形劇団むすび座の丹下進は、「人形劇は、人形だけの世界であるべき。出づかいは別のジャンルとして考えるべき」と批判し、大きな議論になった。当時、人形劇界では、丹下の主張が大勢であった。

しかし、現在では何事もなかったのかのように、出づかいへの異論は消え去った。批判の先陣を切った丹下も「悟空誕生」で出づかいの舞台を成功させている。

出づかいを考えてみると、結局、意識の問題だというのがわかる。ケコミに隠れて人形つかいが見えない舞台も、黒衣が見えない約束になっているのと同様、観客は人形が勝手に動いているわけでなく、隠れたところに人がいて動かしているのだと、心の目ではわかっているのだ。お約束だから、誰も人間が動かしているから、人形の劇ではないとはいわない。

そのことを受け入れれば、出づかいは不自然でも何でもなくなってしまうのである。人形劇は、もともと、お約束で成り立っているのだから。

人形劇団プークの出づかい

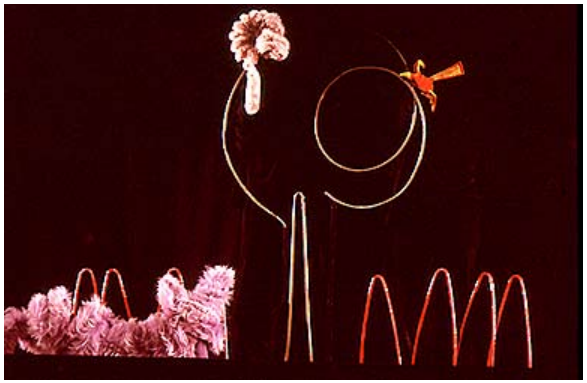
「12 の月のたき火」（操者が黒頭巾・黒衣）

「逃げ出したジュピター」　（操者は黒衣でない）

「うかれバイオリン」（操者も舞台衣裳）

◆ ブラック・シアターという演出技法

1960 年代、チェコの若い人形劇人が始めたといわれている演出技法。舞台は黒幕で覆い、演者も黒頭巾、黒衣、黒手袋、靴も黒という、隙間のない全身黒装束で演じる。人形だけに光を当てて、人形だけが見えて、操作者は一切見せないという技法なので、幻想的な舞台空間を創り出すことができる。従来のケコミなど演者を隠す装置は、必要なくなったのだ。下の舞台では、人形の背後で黒衣の操者が人形をつかっているが、観客には全く見えない。



ソフィア中央人形劇場「ピーターと狼」

舞台人形だけが登場する人形ファンタジーとしてだけでなく、人形劇団プークの川尻泰司は、「チンドン屋でござい」で、人間俳優と、舞台人形が、対等な関係で舞台を創ることが可能となった作品を発表した。出づかいとは正反対な手法で、新しい人形劇の世界を創りだしたのである。

人形劇団プーク 「チンドン屋でござい」

ブラック・シアターの原理は、「インドの黒魔術」といわれているものと同じである。観客に強い光を当てることで、まぶしくて観客の瞳孔は小さくなり、照明に照らされている明るい人形しか見えなくなり、暗部のディテールは、わからなくなるという原理だ。カメラでいうと露出不足の状態というわけで、黒つぶれという現象になる。。

「インドの黒魔術」では、この状態で、美女を空中に浮かせたりするマジックを見せていたのだ。

この技法では、スポット・ライトだけで、光のゾーンを作り、その中で人形を操作する。ライトのセッティングだけでなく、演者にとっても、光のエリアを外さないで演じる、高度な技術が必要だ。

しかし、科学技術の発展にともない、紫外線を発光する蛍光灯のブラック・ライトが発明された。人形を蛍光塗料で着色しておけば、このライトを当てるだけで、簡単にブラック・シアターを実現できるようになった。この簡便さのため、アマチュアも含めて、一時は大流行した。

前記の普通のスポット・ライトだけで、光のゾーンを作り、その中で人形を操作するのは、ライトのセッティングだけでなく、演者にとっても、光のエリアを外さないで演じる、高度な技術が必要だが、ブラック・ライトを使えば、簡単にブラック・シアターを、実現できるようになったのだ。た

だ、蛍光色は、不自然な色彩なので、元々の、手法にはかなわないが……。

このファンタジーあふれる幻想的な舞台は、世界中で広まり、人形劇の可能性を大きく発展させることになった。

◆ オブジェクト・シアターの出現

物体劇と翻訳できるわけですが、この項を読んでいただくためには、人形劇の定義について、基本的な知識が必要なので、まず、末尾の「人形劇とは」を読んでいただくことを、おすすめする。

ここでいう「オブジェクト」と「舞台人形」の関係だが、目鼻のついた、ホウキやバケツは、舞台人形と容易に認識できる。しかし、目鼻や、手足のつかない、自身で動くホウキやバケツは、人形劇の中に登場するが、舞台人形とは、従来、呼んでいなかった。単に、自身で動く小道具の擬人化したホウキやバケツと認識していただけである。ここが出発点となる。

「1948 年、フランスのイブ・ジョリーは、『雨傘と日傘』を使って男女を表現し、パリジャンの恋物語を演じて見せた。傘は、その振舞いや、その反応の仕方でヒトであったが、同時に、元々の機能と、その構造や形と動きは、傘そのものであった。1958 年、ブカレスト世界人形劇大会で、この演目を上演した際、イブ・ジョリーは人形劇人たちに、熱狂的に受け入れられた。しかし、同じ道を追う者はいなかった」という趣旨のことを、ヘンリック・ユルコフスキーが 『オブジェクト・シアター』の論文の中で述べている。

つまり、この時点では、「オブジェクト・シアター」という視点は、まだなかったのである。

1960 年代に、オブジェクト・シアターを見つけようとする挑戦が、ポーランドで試みられたが、作家のイニシアチブによるもので、演技者によってではなかった。

よく知られているのは、ツィグニエフ・ボイツェフォウスキの 1964 年の「何時かな？」という作品である。その中に登場するモノは時計で、原爆戦争に反対する子どもや、自然の力と同盟を結ぶというものであった。ヨセフ・ラタツァクの「不思議の夜」では、家事に使われるモノたちが、子どもの夢の中で命を得るという作品である。

1970 年代には、チェコのヨセフ・クロフタ「子どもたちに知らせるには……」(1972) 、「どれでどうする音楽ごっこ」(1975)の 2 作品で、1～2 人の俳優が語る物語で、俳優たちは、屋根裏で見つけたモノ(古道具)や楽器を擬人化して演じた。

この手法は、1980 年代には、西ヨーロッパの人形劇人によって、さらに開発された。代表的な劇団は、マナーフ、テアトロ・キュイジーヌ、ヴェロ・テアトロである。

マナーフの創立者のジャック・タンブルローは、「赤ずきんちゃん」で、道化ジグロに扮し、ガラクタだらけの舞台空間で演じた。赤ずきんは、緑のリンゴ、狼は、立派な歯のついた大きな魚の頭部、おばあさんは、ゆでたてのジャガイモだった。タンブルローは、舞台にあるモノを擬人化したり、小道具として使ったりして、観客にそれらの結びつきを気づかせながら、思いがけない手法で演じた。

ユルコフスキーは、オブジェクト・シアターとして、もっとも成功した例とに、ハンガリーのグリオ・モルナールの「アスピリンの悲劇」をあげている。

舞台中央には、テーブルとイスが置いてある。テーブルの上には水の入ったグラスがある。

演者が現れ、椅子に座る。ポケットから色とりどりに包まれた、いくつものキャンデーを取り出す。そして、キャンデーを子どもが遊んでいるように演じる。

演者は、もう一方のポケットから、白い大きなアスピリンを取り出す。楽しげに遊ぶキャンデーたちの仲間になりたいと、いろいろトライするが、キャンデーたちは、相手にしてくれない。

アスピリンは、自分の姿のせいと考え、チョコレートの包装紙を身につけて、チョコレートになりすましてちかづくが、相手にされない。今度は、キャンデーの一つから、無理やり包み紙を剥ぎ取って、身につけて仲間になろうとするが、やはり相手にはされない。

孤独なアスピリンは、悲観して水の入ったコップに飛び込む。すると、ブクブクと泡を立てて、すっかり溶けてしまい、ただ、透明な水が残っているだけになった。

注: 欧米のアスピリンは、日本のものに比べ、サイズがかなり大きい。アスピリンは、水に極めて溶けやすい物質である。日本のラムネ菓子を想像すると、イメージしやすい。

1980 年代の、オブジェクト・シアターの出現は、ダイナミックで、既存の人形劇を脅かす勢いに見えた。芸術としての人形劇を魅了するような、新しさがあった。しかし、この熱狂は、今日では消え去ってしまった。

いまでは、人形劇学校の学生たちに、エチュードの課題として、取り組まされるものでしかなくなったとユルコフスキーは、総括している。

理由は、いくつかあるが、「オブジェクト・シアター」という言葉が魅力的な響きを持っていることだろう。なので、新しい試みに、何でもかんでも、オブジェクト・シアターという言葉を冠にしてしまったことだ。そのため、芸術運動の方向性が定まらなかったことが、おおきな要因になっているように思う。

美術の世界では、何々派、何々派と目指す方向が枝分かれする度に、別の定義として変化していく。オブジェクト・シアターの定義がなされず、言葉だけが、乱用されてしまった。人形劇は学問となっておらず、美術が学問となっていることが、大きな要因であると思う。

そのため、何が人形劇芸術の新しい創造を切り開いたのかが明確にならなかったので、最後に、何が何だかわからないものになってしまったように思われる。

用語が定義されないため、人によって解釈にハバがありすぎるのが現状だ。

人によっては、「オブジェクト・シアター」とは、「人形劇」すべてを意味するという定義から、ひとみ座の須田輪太郎のように、「モノ」を対象にしているのに、擬人化の呪縛を断つことができないので、「オブジェクト・シアター」など実現できないという、範囲を絞った考えまである。「モノ」なのに、擬人化した途端に「モノ」としての特性を失ってしまうという考え方だ。

参考文献

ヘンリック・ユルコフスキー　訳：加藤暁子 『オブジェクト・シアター』 1991

人形劇とは　　藤原玄洋「日本の伝承人形劇の歴史」より抜粋

人形劇は、〈人形〉――つまり造形的物体（人間や動物の形をしていなくてもよい）を操作することによって、演技表現をする演劇の総称である。

俳優自身の身体で演技表現する〈人間劇〉や、俳優が面をつけたり、扮装をかぶったりなどして行なう〈仮面劇〉とともに、演劇の一分野。

「人形劇って何？」という問いかけに答えるのは、結構むつかしい。「人形を動かして演ずる演劇」というのが、一般的な答となる。では、人形とは何か？　通常は、人の形をしているが、動物であったりもする。あるいは、ホウキやバケツに目鼻を描き、人形にしたものもある。これらは、「人形」とイメージできるものばかりである。

しかし、ホウキやバケツそのものに目鼻を描かない、手足もつけない、ただの物として、表現する人形劇もある。この場合、ホウキやバケツそのものは、物であって人形ではない。それらを単純に人形と呼ぶには違和感がある。そのことから「物体劇（オブジェクト・シアター）」と呼んでいる。

したがって、狭義の意味での〈人形劇〉とは、「物体を動かして表現する演劇」と定義することになる。つまり、目的のための〈造形物体〉でなくてもかまわないということだ。その物体は、形状にかかわらず、何らかの形で擬人化されていることにもなる。これら擬人化された物体を含めて〈舞台人形〉と呼ぶことにする。

着ぐるみの人形で演じる演劇も、〈人形劇〉と一般的にいわれているが、これは〈仮面劇〉に分類されるべきものだ。演劇は、人間そのものが演じる〈人間劇〉と、物体を使って演じる〈人形劇〉、人間が何者かになり代わって演じる〈仮面劇〉の３つの手法に分けることができる。人間劇で俳優が扮装する場合は、あくまでも人間に付加するものである。仮面劇では，身につけることにより，そっくり何者かに成り変わるという表現なので、区分されている。というわけで、着ぐるみの人形で演じる演劇は、あきらかに〈仮面劇〉になる。

「劇団飛行船」は、自らを〈マスク・プレイ〉と呼んで、人形劇と別の立場に立っている。しかし、着ぐるみ人形で演じる演劇を含めて、〈人形劇〉と呼ばれることが一般的なので、広義の意味での〈人形劇〉として扱う。