

一九三〇人形劇の時代

—雑誌「マリオネット」をめぐって—

1

中 沢 弥

人形は、先史時代から世界中で例が見られる。そして人や動物をかたどった人形を、手や道具を使って動かせばそれは人形劇となる。いや別に、人の手が加わった人形である必要もなく、石ころでも何でもこれはヒトだと思つて動かせば人形劇になるのかも知れない。いずれにしても、人形や人形劇は、人間の知的活動の根幹に位置する重要なもののひとつといえよう。

人形劇は、世界のあらゆる文化に存在し、日本でも子供向けの人形劇から人形浄瑠璃（文楽）のような伝統芸能にいたるまで、現代でも盛んである。そうした時代を超えて存在する人形劇の起源を探るのは、私には手に余る問題であるし、短い文章ではとうてい不可能であろう。しかし、日本における現代の人形劇のルーツはという問いに対しては、直截に返答することができる。それは関東大震災以後というのがほぼ定説である。もちろん震災と人形劇が直接の因果

関係を持っているわけではない。また、影響関係からいえばそれ以前の西洋の人形劇に関する動向を無視することはできない。そうした問題を考慮に含めた上で、震災が契機になって日本の現代人形劇が勃興していったことは否定できない。

最近出版された加藤暁子『日本の人形劇』（法政大学出版局 二〇〇七・一二）は、そのルーツにあたる流れを「近代新興人形劇」という名称で呼んでいる。この呼び方が定着するかどうかはわからないが、私が人形劇に対して持つ関心のありようと重なる部分がある。というのは、ここで問題にしたいのは、単に伝統的な人形劇（＝人形浄瑠璃などはまさにそれにあたるだろう）を否定して近代的な人形劇が始まるといった単純な歴史観を展開したいがためではないという点である。あえて指摘するまでもなく、「近代新興人形劇」の「新興」という語句には、関東大震災後に起こってくる新興芸術との関係が示唆されている。新たな芸術運動にさらされることで、否応なく（望む、望まないにかかわらず）変質を余儀なくされるというのが、震災後の状況であろう。それは当然「人形劇」という小さなコップのなかの嵐ではなく、多様なジャンルを含み込んだ芸術全般の変化とともにあることである。実際この時期の人形劇は、主に演劇人の間から出てくるとはいえ、美術家を中心とする多様な芸術家を巻き込んだ芸術運動の流れの中にあつた。その意味で、人形劇は、演劇というジャンルのなかのさらに狭い枠組みの中に存在しているのではなく、より広範囲な問題設定の中にある。その点が、私の人形劇への関心の核にあることは言うまでもない。そうした理由で「近代新興人形劇」という呼称は、説得力を持つていると考えられる。

さて、「近代新興人形劇」の始まりを考えるにあたって、本稿では一九三〇年二月に創刊された「マリオネット」という雑誌に着目してみたい。「マリオネット」は、A4判より若干小さいサイズ（約二六〇×二〇〇ミリ）ではあるが、大判で上質の紙を用いた豪華な雑誌である。一九三一年八月までに七冊を刊行して終わった⁽¹⁾。発行所は、郷土演劇協会となつてゐるが、詩人、人形劇研究家であつた南江二郎（のち治郎）の個人により編集・刊行されてゐたものと思われる。部数も一〇〇部限定⁽²⁾で、賛助会員と普通会员に配布する予約限定出版のかたちをとつた雑誌である。創刊号の冒頭には、坪内逍遙・高野辰之・阿部次郎・野口米次郎・長田秀雄・薄田淳介・安倍能成・小出楯重・竹久夢二・相馬御風・土田杏村がそれぞれ短文を寄せてゐる。英語のマリオネットの綴りにちなんで一人という人数が決められたものだろう（後に配布されたらしい総目次には、「偶人劇に関するエピソード」とあるが、本誌にはタイトルはない）。これらの人は、おそらく賛助会員の一部にあたると思われる。編集後記には、刊行の遅延や資金（予約金）の行き詰まりなどが記され、一九三二年八月に七冊目を出して終わった。その後判型を変えて、一九三三年五月に「人形芝居」のタイトルで復刊され、一二月まで四冊を刊行してゐる。

誌名となつてゐる〈マリオネット〉は、操り人形、とくに糸で操る人形を指してゐる。直接的には、イギリスの演出家ゴードン・クレイグが発刊した「マリオネット」（一九一八創刊）を承けたものだろう。ゴードン・クレイグは、演出者を創造的芸術家であると考え、その結果俳優も演出者の手に握られた人形でなければならぬとする「超人形説（スーパー・マリオネット）」の提唱者であつた。

クレイグの理論は、多くの演劇人を捉えた。関東大震災後、演劇人のなかから人形劇を実演しようという試みが起き

てくるのは、まさにクレイグの理論への関心を受けたものである。例えば、一九二三年一月二三日から二五日にかけて、築地小劇場の伊藤薫朔や千田是也は東京麻布の遠山静雄邸で、人形座試演会と称してメーテルリンクの「アグラセーヌとセリセット」を上演している。

翌年の一九二四年になると、版画家の永瀬義郎が、高田保らと「テアトル・マリオネット」を結成して、四月に公演。また一九二六年五月には、結城一糸（江戸時代から続く結城座の人形遣い、後の十代結城孫三郎）、小糸源太郎（画家）、藤浪与兵衛（歌舞伎の舞台道具）らが〈お人形座〉の名で帝国ホテル演芸場で公演し、一九二九年には松竹映画大船撮影所の美術監督だった浜田辰男が、土方定一（美術評論家）、草野心平（詩人）らとともにテアトル・ククラを結成し新宿紀伊國屋書店で公演している。

このように演劇関係者だけではなく、美術や映画関係者など多様なジャンルから人材が人形劇に集まってきたことがわかるだろう。以上が全てではないが、こうした人形劇をめぐるさまざまな機縁の先に雑誌「マリオネット」の創刊はあると考えられる。

その編者である南江二郎は、創刊号に掲載した「生物機制学（ビオ・メカニック）と人形芝居」で、メイエルホリドのピオメハニカを援用しながら純粹表現媒介物としての人形による美の創造を志向する。純粹表現媒介物としての人形というのはやや分りづらいが、物語や舞台装置に寄りかからない人形そのものを媒介とした芸術表現ということであろう。その呼称は一九二〇年代に登場した〈純粹映画〉（フェルナン・レジェ「バレエ・メカニック」など）によっている。

生物機制学の中に生きる人形もまた、芸術的感覚と科学的理智とを融合せしめて、その本来のメカニック要素を芸術化すると共に、その適用範囲をより拡大しなければならない。

人形自身が純粹化した上で、音楽や美術と融合していく人形劇のありようというのを南江は考えているのである。末尾には、「純粹な総合芸術に於いてのみ、初めて演劇に摘要された生物機制学が、芸術の純粹な第一義的『美』を具出し得るのではなからうか」と結論づけられている。ここでは「総合芸術」という言葉も用いられており、大正期に顕在化してくるジャンルの融合という意識が南江にもあつたことがうかがわれる。

一種のユートピア思想でもある「総合芸術」へのあこがれは、大正期になると花ひらく。一九一六年に音楽家の山田耕筈や斎藤佳三、舞踊家石井漠らが〈新劇場〉というグループを立ち上げて実現させようとしたのもそれであつた。⁽³⁾山田耕筈は、さらに劇場と宿泊場所も兼ねた建物を建築して、芸術家のユートピアを実現することまで夢見ていた。「マリオネット」の南江は、それを人形を通して実現しようとしていたようにも思える。実際、人形の製作から始まつて舞台装置などを作りしていく（それは演劇の舞台装置と違つて規模も小さく素人向きであらう）人形劇は、上演までの過程を少人数の共同作業で行えるという点でユートピア的である。〈新劇場〉と同時期に山本鼎は〈農民芸術〉を提唱したが、その製作品の一つに木彫りの指人形があつたという。そこで彫刻を指導していたのは村山桂次（画家村山槐多の弟）であり、前述した「テアトル・マリオネット」の人形は、彼のデザインによるものであつたという。山本の〈農民芸術〉は、人形だけに絞られたものではないが、ユートピア的志向の中に人形劇はひとつの位置を占めており、南江二郎の論文もその流れの中にあると理解できる。また、やや蛇足ながら、「マリオネット」の発行所として「郷土演劇協会」を名乗つたことは、単に当時の南江二郎の住居（京都・亀岡）を発行場所とするための方便というだけではなく、〈農民芸術〉の提唱と同じく郷土からの改革という意識があつたためだろう。

前章では、南江二郎の論考から拙速に「マリオネット」という雑誌の性格を導き出そうとした嫌いがあるが、もう少しいねいに雑誌全体を見渡してみよう。「マリオネット」は、理論的支柱をゴードン・クレイグ以降に置いていると考えられるが、もちろんそれ以前のもを排除するわけではない。一卷三号には、南江の「人形浄瑠璃の首」が掲載され、多くの写真図版が添えられている。この号は、石割松太郎「人形浄瑠璃の保存と緊急に行ふべき当面の事」、阿部次郎「今の人形浄瑠璃」など人形浄瑠璃特集の体をなしている。洋の東西を問わず、人形及び人形劇の歴史をたどるというのもこの雑誌の目標である。

それは古典芸能の世界だけではなく、明治の開化期の見世物にも及ぶ。

詩人の萩原朔太郎の「ダーク操り人形印象記」(二巻二号)は、小学生のときに見たという人形劇一座の思い出である。加藤暁子『日本の人形劇』(前掲)によれば、朔太郎の言うダーク一座は、ダブリンを拠点としたダーク(D'arc)座のことであるという。ダーク座は一八九四(明治二七)年に初来日。その後一八九七年に再来日しているという。この時は前橋でも公演が行われ、朔太郎が見たのはまさにその公演である。日本各地を移動公演した後的一座は、浅草・花屋敷に常設小屋を持ち一九〇〇年まで興行していたというから、旅回りの一座から転じて日本に定住してしまつたらしい(その後松根末吉という日本人興行師に人形や道具などの機材を譲渡、座主のジョージ・ダークは中国・天津に渡りホテルを経営したという)。

さて、朔太郎の文章だが、幼少時の思い出ということで劇全体のストーリーを追う形ではないが、印象的な細部はかなり細かく記されている。

深夜の街の光景である。背景には都会の家々が眠つて居り、高層建築の窓々には、赤や青やの灯がついている。所々に寺院の円塔ドームがあつて、空に大きな月が出て居る。

いかにも朔太郎好みの舞台装置といえよう。この舞台に酔っぱらい役の人形が出てきて、酒瓶を月に投げつけたところ、月が壊れるという趣向である。その後、老婆のスカートから子供がたくさん出てくる話と二人の盗賊の一代記で幕となる。

朔太郎の文章には、後記があり、最近浅草・花屋敷のダーク一座を見たが、あまり面白くなかつたという。南江二郎も注記を寄せていて一九三〇年の段階でも花屋敷の常設小屋は公演をしていたようである。もちろんすでに経営は、ジョージ・ダークの手を離れ日本人に移っている。日本人に経営が移ってから三〇年間（その間には興行が途切れたこともあつたようだが）、同じ演目をやっているらしいことは驚きた。

このダーク座の人形劇は、日本の人形劇にとつていかなる意味があつたのだろうか。加藤暁子『日本の人形劇』が指摘するのは、糸操り人形（＝マリオネット）のスタイルの受容である。日本の人形浄瑠璃は手で人形を支えて演じるものであり、遣い手が人形と共に舞台上に登場する。それに対してマリオネットは、糸を通して間接的に人形を操作し、操作者は隠れているという違いがある。また人形浄瑠璃が謡いに合わせて人形の動きに間を取ったりするのに対して、ダークの人形は思いがけない動きをし、司会者が場面の解説をする。「操作者が見えない人形だけの舞台、司会者がいる」という形式は、子供向け人形劇のスタイルとして長く残ることになる（前掲加藤著）。こうして日本の子供たちは幼稚園などでマリオネットになじんでいったと考えられる。となると人形遣いが舞台上に現れる（しかも主遣いの場合、顔

まで見せる) 人形浄瑠璃に違和感を感じてしまうのは、謡のなじみなさもあるだろうが、操作者が姿を隠すマリオネットのスタイルが浸透したことにもよるだろう。

スタイルの広範囲への浸透ということを考えると、ダーク座の来日は一時的な流行として片付けられない一面も持っている。ところで人形浄瑠璃だけを日本の例として出してきたが、日本に糸操り人形がなかったわけではない。先に名前を出した結城一糸の家系は、江戸時代から続く糸操り人形の家柄である。現在も活動が続いている結城座は、寛永一二(一六三五)年に旗揚げした初代結城孫三郎にさかのぼる。

三百年以上の歴史を持つこの結城座であるが、古典的なスタイルを継承すると共に時代に合わせて新たな工夫を取り入れている。当時十八歳だった一糸が、一九二六年に〈お人形座〉に参加したのも伝統に新たなものを導入するためのものだろう。そして雑誌「マリオネット」創刊と時期を合わせるように新結城座として脱皮をしようとしていた。

創刊号に「結城新人形座の進出」という総題の下に掲載された秋田雨雀「人形芝居に就いて」、山田耕柞「無題」は、結城座の再出発への激励文であった。それらに続けて、「旧来の操り人形として許りでなく、『マリオネット・ドラマ』としての新生命を開拓したいと思つてゐます」という結城一糸の言葉(「新人形座の進出」)が載せられている。これらから見ると新結城座を応援する形の「マリオネット」誌であるが、一卷四号の編集後記には結城座と無関係になった旨の説明がなされている。このあたりの事情はよくわからないが、南江二郎は新結城座の設立に直接の関わりがあったらしく、そこから離れたという事であろう。実際南江は、新結城座の旗揚げ公演を観に行っておりその活動に全く無関心になったというわけではない。

さてその旗揚げ公演は、年が明けて一九三一年の三月に行われたようである。南江二郎「日録断片」(二巻二号)によれば、初日の演目は、従来からのものである「壺坂」(壺坂靈驗記)「夫婦獅子」に加えて、新たな試みとして加え

られた「カリガリ博士」と「団子串助漫遊記」だったという。「カリガリ博士」は、いうまでもなくドイツ表現主義映画の代表作である恐怖映画。日本版表現主義映画「血と霊」(一九三三 溝口健二監督)が作られるなど、日本への影響は少なくないが、人形劇版まで上演されていたことは驚きである。団子串助は、宮尾しげをのマンガが原作だが、一九三〇年には映画版(「団子串助漫遊記 発端篇」帝キネ)も封切られているから、これも映画を意識した演目かも知れない。だとすれば娯楽として映画が大衆の中に浸透していく中で、人形劇の活路をどう切り開いていくかが強く意識されていたに違いない。さらにこの年には芥川龍之介の「杜子春」も初演されており、現在までの結城座の人気作品になっているという。旗揚げ公演に触れた南江の文章には記述がないので、二回目以降の出し物だったのかも知れない。「杜子春」は言うまでもなく雑誌「赤い鳥」に載った芥川の有名な子供向け作品(一九二〇年作)だが、「赤い鳥」運動の広がりや一九二七年の芥川の自殺以降の作品評価の高まりなどが「杜子春」を演目に選んだ理由として考えられるだろう。

旗揚げ公演に対する「日録断片」での南江二郎の感想であるが、一座の技量の高さをたたえながら、あまりに写実的なところに難を認めている。その上で「カリガリ博士」については、映画の縮図を見たかったのではないという批判的な感想を記している。短い感想なので真意は捉えにくいだが、人間の動きを再現するのではなく、人形の本質を追究して欲しいという事なのであろう。ちなみに、結城座版「カリガリ博士」の演出は、映画シナリオ作家の森岩雄によるものだったらしい。

しかし表現主義映画としての「カリガリ博士」は、表現主義絵画風のセットを用いて、極力写実性を排除しようとした映画であつたはずである。その特徴は人形を用いることでさらにはつきりするようにも思える。例えば催眠術をかけられたチェザレがゆつくりと目を開いて未来を予言するシーンや、その怖ろしい予言を聞いたアラン青年の恐怖に凍

り付いた表情などは、表情の変化に乏しい人形であるがゆえに恐ろしさは倍增したのではないだろうか。

この点に関しては、映画「カリガリ博士」を見た谷崎潤一郎が、その批評「最近の傑出映画カリガリ博士を見る」(『時事新報』一九二一・五・二五(二七))の中で、俳優の動作がより機械的であればよかったという感想を述べていたのが思い出される。谷崎は、「傀儡」という語を用いているが、それはまさに人形のことである。人形のような機械的な動き、それはまさに映画だけではなく一九二〇年代の新興演劇に求められていたものでもあった。

表現主義の戯曲の上演といえどももちろん築地小劇場の大きな功績であるが、その築地のメンバーが人形劇の試演を行っていた事は先に触れた。その人形座の第三回公演(一九二七・一二)は、築地小劇場を使って岡本一平原作の人形劇「弥次喜多再興」とともに表現主義の詩人イヴァン・ゴルの「メツザレム」という仮面劇を上演している。不死身の資本家メツザレムが主人公だが、脚本の翻訳は久保栄によるもので、書籍も刊行されている(『メツザレム』原始社一九二八・四)。この本にはゲオルグ・グロツスの描いた人物のスケッチが載せられているが、主人公は人形風であったり、口がメガフォンになっている人物がいたりと人物はより機械に近づいて捉えられている。さらに自動人形も登場するし、劇中では映画や蓄音機が使用される。人形座の公演がゴルの脚本やグロツスのスケッチをどれだけ再現していたかは不明だが、仮面劇が人間の身体を人形として舞台上に上せようとしていたことは確実である。

ドイツの舞踊家で(ノイエ・タンツ)の創始者として知られるマリー・ウイグマンが「マリオネット」誌上に取り上げられているのも、この仮面劇との関係からだろう。マデレーヌ・ディクソン(小林美弥子訳)の「マリー・ウイグマン」(二巻一号)がそれである。ウイグマンは、実際に仮面を付けて踊ることもあったようだが、この文章で紹介されている作品では仮面を付けてはいない。しかし、顔以外の部分を覆いつくすような衣装を用い、頭髮も隠されている点、仮面的な雰囲気をもたらし出すものとされているのである(図版も掲載されている)。

同じ号の巻頭に掲載された南江二郎の「演劇仮面の蘇生」は、演劇における仮面の可能性を探ったもので、ゴードン・クレイグの「仮面に関する覚書」を参照しながら、俳優の表情に頼らずに仮面に学べと提唱する。仮面劇の実例として南江は、小山内薫によるイエイツ「砂時計」の演出や、同じイエイツの舞踊詩劇「鷹の泉」(「鷹の井戸」)に触れている。

雑誌「マリオネット」の射程とする範囲は、仮面を出発点として演劇や舞踊、そして映画へと広く展開していくようだ。山下元⁽⁴⁾「フィルムとマリオネット」(二巻一号)は、映画と人形劇の関係を扱った論考である。この論考では、演劇と異なるものとして人形劇と映画を、機械性と人間の「手」の介入という点で一つにまとめている。人形はもちろん手によって操られるわけだが、映画の場合はフィルムの編集に人の手が加わるという事からである。山下も映画「カリガリ博士」に触れていて、そのチェザレの動きやさらにはフリッツ・ラングの「メトロポリス」における労働者の動きに人形を見る。さらにマック・セネットなどのスラップスティック・コメディのドタバタに人形劇との関連の深さを見ている。

山下が触れた映画「メトロポリス」は、日本では一九二九年に封切られたばかりで、機械化した未来社会を描いた作品だった。ラングが実見したニューヨークの摩天楼をヒントに、天にそびえる巨大な高層建築と地下工場での労働に囚われる労働者の姿を描いている。未来的である一方で、それらの形象は古代的なイメージにも重ねられており、その点を衝いてのことであろう、南江の「生物機制度と人形芝居」では、ネオクラシズムであるとの批判的な視点のもとに言及されている。肯定と否定とが入り交じる「メトロポリス」への評価であるが、作中にはロボットが登場する。労働

者の尊敬を集めるマリアに化けたロボットは、ストライキを煽動して都市を破滅的な危機に陥れる。その危機を、都市の独裁者の息子が食い止めるというのがおおよそのストーリーである。

先に紹介したゴルの「メツザレム」にも自動人形や機械と合体した人間が登場したが、南江二郎が「新人形劇作法書目」(二巻三号)で紹介する新興人形劇の中には、挿絵として「巴里、アルカン・シエル座の尖端的機械人形」というキャプションで、ロボット風の人形の写真が紹介されている。金属でできたような身体に円形の顔が載り、右手の先はトンカチのような形になっている。そして足には車輪のようなものが付いている。映画の中にロボットが登場するように、人形劇の中にもロボットが登場してくる。

西村真琴「人造人間と藝術」(二巻一号)は、まさにロボットの製作について触れた文章である。「学天則」と名付けられた西村真琴のロボットは、もともと一九二八年に京都で開催された昭和天皇御大礼記念博覧会に、大阪毎日新聞社の依頼で出品されたものである。「学天則」と大書された机を前にして座り、微笑みながら文字を記すというこのロボットは、通常のロボットのイメージを超えていた。つまり人間に代わり、時には人間の能力を超えて何らかの仕事をこなすというロボットではなかった。では西村の目的は何だったのかといえ、それは人間の動きや表情をいかに再現するかという課題に挑戦することだった。そのために「学天則」は、バネや歯車を用いず圧縮空気でなめらかな動きを再現しようとした。また「天則に学ぶ」からとられた名称だけではなく、胸には世界や宇宙をあらわすコスモスの花、頭には生命を示す緑の葉を付けるなど、生物学者であった西村真琴の信念が各所に表されている。ある種われわれの常識を超えたロボットである。

さて、人間の表情や動作を再現しようとする「学天則」は、俳優の演技を抑制しようとするクレイグの「超人形説(スーパー・マリオネット)」や仮面劇に対する見解と相反するように見える。確かにそのベクトルは正反対とも言え

るが、人間と人形の両者が歩み寄るところに一つの場所が生まれるのであり、両者が志向する場所は同じと考えられる。一〇三〇年代の人形劇を、ロボットをキーワードとして論じること可能だろう。

「マリオネット」創刊号のエピグラムの一つには、長田秀雄による「偶人劇は人類が始めて創り出した人造人間の一種である。」という言葉が記されている。西村真琴「人造人間と藝術」が掲載された号の「編集後記」で、南江二郎は「学天則」を使つた童話劇の構想があることを語っている。おそらく実現しなかつたその童話劇がいかなるものかは不明だが、南江の言う純粹な美としての人形に向かうものであつたことは確かであろう。

注

(1) 全七冊の刊行年月は以下の通り。

- 1巻1号 一九三〇年二月
- 1巻2号 一九三〇年五月
- 1巻3号 一九三〇年七月
- 1巻4号 一九三〇年一〇月
- 2巻1号 一九三一年二月
- 2巻2号 一九三一年五月
- 2巻3号 一九三一年八月

(2) 創刊号の奥付によれば、一〇〇部の他に若干の寄贈用があるとのことである。奥付には記番(一から三〇は賛助会員用、三一から一〇〇は普通会員用)と南江二郎の署名(二郎)がある。2号からは一〇一番以降を増刷分にあてる旨の表示になり、一巻四号(一九三〇・一〇)以降は、限定部数の表示はなくなる。

(3) 〈新劇場〉については、拙稿「劇場のユートピア」〈新劇場〉と舞踊詩、そしてラジオ」(『日本文学』二〇〇一・一一)で触れた。

(4) 山下元は、日活監督部に所属。一九三〇年九月封切りの「この太陽 第二 多美枝の巻」(村田実監督)で助監督を務めている。後にマキノトーキーに移つて「都会の狼」(一九三七・三)を監督しているが、監督作はこの一本のみのようである(日本映画データベースによる)。