

論文 | Articles

水上勉の竹人形芝居創始についての一考察

A Study on the Founding of Bamboo Puppet Theater
by Tsutomu Mizukami

岡村 宏懇

OKAMURA Hironobu

尚美学園大学

芸術情報学部

Shobi University

2023年12月

Dec.2023

水上勉の竹人形芝居創始についての一考察

A Study on the Founding of Bamboo Puppet Theater

by Tsutomu Mizukami

岡村宏懇

OKAMURA Hironobu

〔抄録〕

小説家・水上勉は、自身の小説を戯曲化して演劇に供するだけでなく、戯曲を再改訂して人形劇台本を著し「竹人形芝居」を創始した。なぜこのようなアプローチを同一作品に施す必要があったのか。本稿の目的は、竹人形の発案に至る水上と竹との関わりを概観しながら、この「なぜ」に答えようとするものである。本稿の問いへの考究にあたり、研究方法としては、先ず水上が諸所で述べている竹や竹人形についての言説や述懐を拾い集め、次にそれを整理・考証しながら竹人形芝居創始の動機についての解説を試みる。最後にその動機から導き出された構成的説明を結論部に示し、それによって水上勉という作家の特異性の一端を竹人形芝居創始の観点から明らかにする。

〔キーワード〕

竹 竹人形 竹人形芝居 越前竹人形の会 水上勉

〔Abstract〕

Novelist Tsutomu Mizukami not only adapted his own novels for the stage, but also revised them and wrote puppet play scripts to create "bamboo puppet theater. Why was it necessary to apply such an approach to the same work? The purpose of this paper is to answer this question by reviewing the relationship between Mizukami and bamboo that led to the creation of bamboo puppets. In order to answer this question, the research method used in this paper is to first collect Mizukami's various discourses and recollections about bamboo and bamboo puppets, and then organize and examine them in order to explain the motivation for the creation of the bamboo puppet theater. Finally, I will present in the conclusion the structural explanation derived from the motive, and thereby clarify a part of the uniqueness of the author Tsutomu Mizukami from the viewpoint of the creation of the bamboo puppet theater.

Keywords

Bamboo, Bamboo Puppet, Bamboo Puppet Theater, Echizen Bamboo Puppet Association, Tsutomu Mizukami

はじめに

大正8年(1919)、福井県の僻村に生まれ、口減らしを兼ねて9歳で京都の禅寺の小僧に出された水上勉は、後に寺を脱して様々な職業を転々としながら私小説的要素を持つ社会派推理小説を発表して文壇の注目を集め¹、また、地縁ある北陸や京都を舞台にした作品で、陰湿な風土と貧困の中で喘ぎ生きる庶民の姿を耽美的に描いてその作風を確立した昭和を代表する作家である。水上の文業は多岐にわたるが、自身が主宰する一座を創設し、本邦初となる竹人形芝居²を興行したことはあまり知られていない。

本稿は、水上が「なぜ、竹人形芝居を創始したのか」という問いについての考察である。この基本的かつ初歩的な問いを考察するにあたり、なぜこうした問いを立てるのか、まずそこから説明していきたい。

水上の広範かつ旺盛な執筆活動は代表作を挙げるだけでも枚挙にいとまがない。例えば社会派推理小説に「飢餓海峡」(1963)があり、私小説としては「寺泊」(1977、川端康成文学賞)がある。評伝文学としては「宇野浩二伝」(1970、菊池寛賞)「古河力作の生涯」(1973)や「金閣炎上」(1979)などがあり、仏教評伝にも「一休」(1975、谷崎潤一郎賞)や「良寛」(1984、毎日芸術賞)などがある。歴史小説としては「城」(1965、文藝春秋読者賞)「湖笛」(1968)「流れ公方記」(1973)などがあり「わが山河巡礼」(1971)「停車場有情」(1980)などの紀行文学の他、「蛙よ、木からおりてこい」(1973)や「あひるの子 - アンデルセン幻想」(1976)などの児童文学作品も著した。

これら一連の文業に対し「竹人形で芝居をつくる」ことは、小説、エッセイ、戯曲等の執筆活動の枠を超えた活動であり、明らかに特殊である。同時代人の誰もがやっていた、あるいは、誰かが取り組もうとしていた活動ではない³。小説家が、小説以外に戯曲を書くことはそれまでもしばしば見受けられたが、自身の小説を自身で戯曲化した例は少ない。その上、一度戯曲化した作品を、更にもう一度人形劇用の台本に書き改めただけでなく、自ら創案した新味の人形を用い、その人形操作術も一から開発して創作人形芝居を興行した例となると、水上以外に類例がない。これが先に「明らかに特殊」と述べた理由であり、本稿のテーマである「なぜ」が発せられる根拠の一つである。この「問い」に関連して、筆者はこれまでに水上主宰の処女劇団「越前竹人形の会」の興行を演劇活動ではなく演劇運動と捉えるべき視座を提示したが⁴、水上がなぜ竹人形芝居を創ったのかという動機について水上の竹人形へのこだわりの観点から考察した先行研究は未だ管見の限り見当たらない。そこで本稿は、これまであまり検討されてこなかった竹人形と水上との関わりについて、水上自身が語り残した言葉を拾い集めながら、この「問い」に複眼的に答えようとするものである。

本稿の構成を以下に記す。先ず、第1章で竹人形を発案するに至った水上と竹との縁について整理する。つづく第2章で、動く竹人形を創作する動機を前章での考察をもとに検証する。第3章にて、初演の舞台仕様について論じた後、第4章で改めて竹人形芝居創始の動機についての解説を試み、その動機から導き出された構成的説明を結論部に示す。そ

して本稿のテーマである「問い」について答えを求める。最後に、まとめとして竹人形芝居創始の観点から水上勉という作家の特異性の一端を明らかにする。

第1章 竹との縁

本章では、水上が竹人形という着想を得るきっかけとなった竹との縁について整理する。考察する上で便宜上、竹人形というキーワードを竹と人形に分けて考えたい。

先ず第1節で水上と竹について、第2節で水上と人形についてみてゆこう。

第1節 水上と竹

(1)竹についての陰陽の記憶

水上と竹との縁は深い。水上も「竹にかかわる私の格別な偏見」⁵という言葉で自身と竹の縁についてその「偏見」を述べている。偏見の語義は、一般的に①偏ったものの見方・考え方②公平を欠いている意見という意味⁶だが、水上が竹について偏った見解を持つに至った経緯を見ておこう。

「この世の樹木を、最初に身近に見たのは、竹だった。若狭の生家は、竹藪にとりまかれていたのである。（中略）幼な心の記憶に、夜寝ていると、竹の葉は、静かな夜ほど物のように聞こえ、冬は雪がつもるので、ばさっと落ち雪の音がし、時にははげしい破竹の音も枕もとを這った。」⁷

水上の生家は、福井県大飯郡本郷村（現おおい町）の佐分利川沿いの岡田集落の端、乞食谷と呼ばれる谷の上にあり、そこは村で亡くなった人を埋める共同墓地の入り口で、水上一家は在所の素封家・松宮林左衛門の所有する電気も通っていない薪小屋を借りて住んでいた。筆者は、水上の生家跡をたびたび訪れているが、そこは岡田集落の外れ、山壁が迫った猫の額ほどの辺境地で、家屋の二方面が鬱蒼とした真竹・孟宗竹の藪に囲まれた場所である。水上は9歳で出郷するまでをこの生家で暮らしたが、幼少の水上の目に耳に残る竹の思い出は、鮮烈な印象で次のように活写されている。

「朝日をうける時など、黄金いろの光線が、雨のように地面にさしこみ、すきまのあるところでは太い矢が走るようで、何百本もの竹の肌が陽のあたるところは輝き、陽のあたらぬところは青黒くしずんでいる（中略）その藪ぜんたいが、光の縞にいろどられるけしきは、（中略）なんとも得もいえぬ、不思議な森に思えたのである。」⁸

この臉に残る竹林の景色は、小説「越前竹人形」（1963）で、京都から竹神村に来訪した美術商の鮫島が、竹藪の中で玉枝に出遭った以下の情景に生かされている。

「櫛の歯のように生えている竹林にさし込んでいる陽は、苔のはえた地面に、雨のようにそそぐかにみえた。玉枝は黄金色の光の糸を背にして、竹の精のように佇んでいた。（中

略) 浅春の竹林には、いつまでも風が吹いていた。新葉の葉ずれが笙のような音をたてていただけである。」⁹

谷崎潤一郎は、毎日新聞紙上に「『越前竹人形』を読む」と題した感想を寄稿し、水上の「越前竹人形」について「私は近頃これほど深い興味を以て読み終ったものはなかった。(中略)何か古典を読んだやうな後味が残る。」¹⁰と激賞し、上述の描写を「圧巻」であると評語し「息を飲んだ」と賛辞を惜しまない¹¹。

以上、ここまでが水上の竹についての生々とした明るい「陽の記憶」である。その一方で、水上は竹についての「陰の記憶」も語っている。陰の記憶は、これも先にみた水上の生家場所の特殊性に因っている。

「家の南面は坂だが、登りつめると、東面にさんまい谷があった。ここでは、竹は、花筒に化けたり、飾り花に化けていた。」¹²

「私の家はとくに借り地の死んだ人のいくさんまいの竹藪の下にありました。これが原光景です。死ぬ人と竹。」¹³

さんまい谷とは「人が死んで埋まる場所」で、村中の「どの家の人も死ねばここに埋まるのだ」とされた共同墓地である。当時の岡田村はまだ火葬が行われない土葬地区で、死者を掘って埋めた赤土の土饅頭を、竹を細工して作った葬具（花筒、線香筒、卒塔婆柵、天蓋飾りなど）で飾りたてる風習が生きていた。水上が黄金色の光線に彩られた生々とした青竹の林を見た同じ目で「伐られた竹が、雨露でくさるまで、土にささって長く生きていた」¹⁴と語るもうひとつの竹の光景を忘れ得ない背景には、以上のような郷土の葬礼の風習と生家場所の事情があった。

水上が持つ竹についての陽の記憶とは、生々として生きた青竹の記憶であり、陰の記憶とは、死んで加工されて竹細工となった竹の記憶である。水上は竹について陰陽両様の記憶を併せ持てたことを後年「おもしろかった」と述懐している¹⁵。村の外れ、谷と呼ばれる山際に位置する水上生家は、村の人々の生活圏の外れにあり死者が眠る墓域の入り口にあった。つまりそこは生者と死者の境界圏であった。水上一家の日々の生活を包みながら、同時に、死者を抱いてそこに在った竹藪の景色を、水上は9歳まで眺め暮らした。幼少の日々の竹の思い出は、雪の底の根雪のように何年たっても消えずに残る記憶の風景として、いつまでも水上の深層心理に在り、それは「私の生をうけた家の原風景」だったと述べている¹⁶。

(2)「化ける」と「化身」

生家を覆う真竹・孟宗竹の生きた青竹の藪と、さんまい谷で葬具として供されるもう一つの竹の景色について前述したが、水上は葬具として飾り花や花筒に化ける青竹の他に、

尺八に化身する竹の思い出も語っている。水上の父、水上覚治は宮大工だったが、仕事の合間に竹を工面して尺八をつくり、手づから吹いてみせたという。尺八細工は非常に細心な作業が求められるため手間がかかり完成まで長い時間を要した。水上は、葬具の竹の飾り花や花筒とくらべて尺八を「別格」の竹細工として区別している¹⁷。尺八の何が別格なのであろうか。素材は同じ青竹である。尺八について、水上は次のように述べる。

「竹は職人の愛情によって、相を変えて、一本の笛となり、息をふき入れると、うつくしい音色をだした。その音は、あの藪をふいていた風を、何年も吸いこみためこんでいたのを、人の息によってさそいだされて鳴るように私には思えた。竹に人間のようないのちがあるとしたら、化身して、そのいのちが鳴っていると思えた。」¹⁸

「竹を細工によって、いろいろなものに化身させるよろこびには、そういう血をながす失敗もあってこそそのことで、（中略）私も自分でつくった尺八を二十一歳で上京する際、行李の底にしまいこんで東京へ出た。下宿の部屋で、夜、ひそかに、その尺八をだして吹いた。（中略）下手な曲でも私だけの思い出がいっぱい、音いろにまかれたことを偽れない。」¹⁹

葬具の竹細工とくらべて楽器尺八の別格性は使用語にも表れており、注意深く水上の言葉をみれば、青竹が葬具になる場合は「竹は、花筒に化けたり、飾り花に化けていた。」²⁰と「化ける」という言葉が使用されるが、尺八になる場合は「土だらけだった竹が化身してゆく」²¹と「化身」という言葉で使い分けられている。

他にも、細工師の丹精した手仕事に成る民具を竹の化身にたとえ、その寿命の長さを言祝ぐ言説がみえる。

「職人たちのつくる竹製品は、民具だからこそその生命といえる。（中略）ならば化身といえないか。尺八がくさったとう話をきいたことがない。鳥籠がくさったという話もきかない。花筒が家の何代もの人々に守られて仏壇や神棚で生きているのを見るのは容易だ。飾って長寿なのではない。葬式花は、三、四年さんまい谷で野ざらしだから立ち枯れたが、日常それを使用して、しかも寿命がながいのは民具である。」²²

寿命が長い竹といえど、野ざらしのまま放置されれば3、4年で腐るが、職人の手と念が入った民具は、それを使ってやることで長命を保つというのだ。水上は、化身した後もつづく竹の長い寿命の原因に、職人の愛情と細工に費やした歳月をみている。

ここまできをまとめると、生きている青竹が死んで加工されて細工品になる場合、水上は竹が「化ける」または「化身する」という言い方をするが、そこには細工師の竹に対する「愛情」と「歳月（時間）」の多寡が反映されているとみることができよう。

第2節 水上と人形

(1)人形の声

水上の在所である福井県おおい町に所在する若州一滴文庫のくるま椅子劇場で年1回の竹人形文楽定例公演が行われている。水上が主宰する若州人形座による公演で、水上作品の他²³、北陸に所縁のある近松門左衛門の作品²⁴を竹でつくった文楽式人形で上演している。竹人形による芝居は水上が1978年に旗揚げした「越前竹人形の会」が嚆矢であるが、動く竹人形の製法や操演方法などはその旗揚げ公演準備期間中にほぼ完成している。若州人形座は越前竹人形の会の芸および竹人形の製法をほぼ初演時のまま継承しており、筆者は若州人形座正座員として2001年から人形遣いとして竹人形を操演してきたが、上演で使用する竹人形の躯体のほとんどが30年以上前のものであった。人形を遣っていて思い出す水上の言葉がある。「人形が役者と違う声を出した」²⁵である。人形はモノなので声をあげることはない。「違う声」とはどのような声をいうのだろうか。同じような水上のコメントがNHKの取材でもみえた。

「人形を操る際、竹で使った人形の足が、コツコツと音を立てる。それが、劇をやる場合に、普通の文楽人形でない、竹の、竹として生きていた頃から、こういう人形に作られ、人形にさせられてしまった時までの、竹の嘆きと言っているのかあるいは喜びと言っているのか、もう一つの別なものに生きてしまった竹の心の叫びが、コツコツと響いてくる」²⁶

取材では「竹の心の叫び声」と形容されている。竹人形は竹で作られた人形なので、人形の手足が触れ合えば、コツコツと打ち鳴る竹の硬質な素材音がする。しかし、人形遣いは舞台本番中にその音に気をとめることはない。筆者は、人形の素材音を気にする水上勉が気になるのである。人形遣いにとって人形は表現媒体としての道具、モノである。どのように動かすことができるかという人形の機能性や可動性への不断の関心はあるが、人形の材質や素材音に注意が払われることはあまりない。竹人形についての人形遣いの関心と創始者・水上勉の想いはまた格別だろうと思われるが、人形遣いが竹人形に「見ている」ことと、創案時に水上が竹人形に「見ている」ことにギャップがあるとしたら、竹人形芝居の芸統を受け継ぐ上で、改めて創始者水上勉の竹人形への想いを検証し、竹人形にこめられた水上のメッセージを再確認することは意義あることだろう。竹人形に水上は何を見ていたのだろうか。それを検証することが本節の目的である。

(2)竹の精霊

水上勉の代表小説「越前竹人形」の着想のきっかけが、水上がたまたま東京神田古書街で出遭った「竹ならびに竹細工一式」という古書にあったことは、よく知られた「越前竹人形」誕生秘話である。古書に生活用具などの民芸品は多数掲載されていたが人形が無いことに気づいた水上は、それならこの世に存在しない竹でつくられた太夫人形を小説の中でつくってみようと発案する。その際に子供時分の細工仕事や、父の尺八づくりが念頭に

あったことを水上は告白している²⁷。

実は、小説発表以前にも竹でできた人形はあった。福井の竹細工師、尾崎欽一がつくる翁や媼の能人形がそれで、衣装も顔も胴体もみな竹で作られていた。しかし、艶やかな太夫人形というものは未だ無かった²⁸。ここで、尾崎がつくる名品についての水上のコメントに注目しておきたい。

「機械づくりでなく、①手づくりで②丹精されたものは、日本のどこにも見られない③手のこんだもので、(中略) いずれも名品というしかない。(中略) すべて竹である。私が尾崎さんの竹人形を見ていて感じるのは、尾崎さんが、④この道ひと筋を生きて、(中略) 一品物に⑤精魂をかたむけられる、その工程の⑥不思議な時間についてである。死んだはずの竹が生きてくる。人形に化身してくるその時間を、尾崎さんの眼がどのようにとらえられておられるか、を想像すると、私が喜助にあたえた⑦苦心の時間と同様のものであろうか」²⁹ (下線、番号は筆者による)

①～⑦を前節(2)でみた愛情と歳月(時間)というキーワードで分類すれば、愛情(①②③⑤)と歳月(④⑥⑦)ということになるだろう。そして水上は、竹細工師が愛情と歳月(時間)をかけて竹に向き合った時³⁰に「死んだ竹が生き返って、細工人形に化身し、精霊が宿る」³¹と述べる。ここで新たに登場した「精霊」という言葉は重要である。一般的に「化身」と「精霊」については次のように解されている。辞書によれば「化身」とは①仏教用語で神仏が姿を変えてこの世に現れること。神仏の生まれかわり。②抽象的なものが形をとって現れたものこと³²で、「精霊」とは①山川、草木、無生物など種々の物に宿るとする魂。原始宗教の崇拝の対象とされる。②万物の根源をなすという不思議な気、精気、精神。③肉体から解放された自由な魂、靈魂、と説明されている³³。つまり、化身は「姿形を変えて現れる」変化(へんげ)であり精霊は「宿る魂」のことである。生と死の境界圏に生家を持った水上は「死んだ竹」が「生き返って」別の細工品に転生する「化身」を常に見てきた。ゴミとして捨てられて顧みられない死竹が、細工師の愛情と歳月をうけて人形として生き返る「化身」はまさに生と死の境において行われ、死竹は元の命を移し宿して(精霊を宿して)竹人形となってもう一つの生を生きるのである。このような竹の再生の景色を見つめながら育った水上だからこそ、手間暇(歳月)をかけ丹精(愛情)を込めてつくられた精巧な竹人形に出会うと、その人形を竹の化身と認め「(現世で)その材料がたとえ尺寸の短さに切りとられていようとも、越前の里に生えていた(前世の)藪での竹の日常がかさなり、ある時は五月のさわやかな風に葉を鳴らせ、ある時は、おもたい雪をのせて、頭をさげていたろう、その歳月のいのち(前世での生)を思う」³⁴(カッコは筆者による加注)感受性を得たといえるのである。また、精霊の定義③に「解放された自由な魂」とあるが、水上は、化身前(前世)と化身後(現世)で姿態は変わろうと、魂はそのまま移って変わらずに在り、現在の姿態に化身前のいのちを重ね見る目を持っている。竹から竹人形へと移った竹の精霊が見えるのである。筆者は竹人形を遣う時、人形

を舞台でどのように操るかしか意識できていないが、水上は竹人形に、化身する前の竹として生きた日常を重ね見て、そこに竹の精霊をも見取っているのである。即ち、水上は前世現世の両界に軸足を置き、つねに二様を行ったり来たり移りながら、変わらない本質（精霊）に目を向けてきた作家とすることができるだろう。

以上、ここまでの考察から、水上が何故竹で人形を作ろうと発案したのかを整理すると、その動機要因として A：原風景 B：竹細工 C：精霊の3点を導きだすことが出来る。

A は、竹の素材に幼少期の原風景を重ね見る動機要因である。背景に、水上の生死境界性意識があり、それが投影された陰陽両様の竹の記憶がある。

B は、細工師が素材に愛情と歳月を注ぐことで、素材の竹を別の姿態に化身させようとする動機要因である。

C は、化身した竹細工に宿った素材の精魂を再発見しようとする動機要因である。

水上は父が宮大工で手職を生業にしていた影響も有り、手仕事に対して畏敬の念を持っていた。水上は柳宗悦の以下の文章を座右の銘にしていたという³⁵。

「手が機械と異なる点は、それがいつも直接に心とつながれていることでもあります。機械には心がありません。之が手仕事に不思議な働きを起こさせる所以だと思えます。手はただ動くのではなく、いつも奥に心がひかえていて、之がものを創らせたり（中略）品物に美しい性質を与える原因であると思われます。それ故手仕事は一面に心の仕事だと申してよいでありましょう。」

手を細工師に置き換えれば、細工師の手仕事は機械仕事と異なる「心の仕事」であり、細工師の心が細工品に「美しい性質を与える」と読み替えられる。まさに、細工師の愛情と歳月によって細工品に魂が宿る不思議さを言い得た文章であり、水上の手仕事への信用信頼が竹人形創作動機の B、C の基底となっていることが読み取れる³⁶。

次に、水上が置き人形ではなく、動く竹人形の創作を志した動機について検証してゆこう。

第2章 動く竹人形 —竹の命のはなやぎ—

動く竹人形の発案は、佐渡の新穂の「のろま人形」の鑑賞がきっかけであった。のろま人形の棒切れとっていいぐらいの木偶人形の顔が、木肌の艶を見せて光っているのを見ていたら「何十年とこうして遣い手にあやつられてきたであろう歴史がうかがわれ、一本の木切れが、やはり化身していると思えた。」³⁷とある。ここでも歴史（歳月）を感じた上での化身が語られ、化身となるためには、細工師の愛情と歳月（時間）が必要条件であることが再確認できる。そして、のろま人形に精霊を見取る水上の連想が、やがて自身の

原風景である竹の精霊を宿して化身する「動く竹人形」に及ぶのは当然であった。

「帰ってから、この佐渡ののろまの得もいえぬ顔が消えない。ふと、あの人形を竹でつくったらどうだろうかと空想してみた。(中略)この日から、うごく竹人形をつくってみたくなった。」³⁸

ここまで検証してきた水上のいう竹の化身、精霊という呼称は、厳密に言えば竹細工に宿った「いのち」という名詞である。いのちが在るならば、動かしてみたいという欲求が生まれるのは必然である。即ち、名詞の「いのち」ではなく動詞として「いのち」を躍動させてみたい欲求である。「竹の精霊」について水上は「『竹の精霊』という題名は、七年の人形づくりの歳月が、私をして、そう思わしめた①人形のうごきから得ている。人が捨てる竹くずが、②化身してゆくさまを適格につたえようとすれば、こういういい方しかなかった。」³⁹(下線番号：筆者)と述べるが、ここで述べられている①「うごき」②「化身してゆくさま」について精査すれば、それは(A)生竹から竹人形への移り変わりのうごき(変化)と、(B)静物としての竹人形が人形遣いに操られてまるで生き動くように見えるうごき(演技)の二つの意味に解釈できるであろう。水上は人形をつくるだけでなくその人形を動かすことによって、竹人形の中に宿る精霊の働きを確かに実感したのである。ゴミとして棄てられた竹が人形として生き還り、目の前で動いた時の感動を、水上は次のように述べている。

「この人形は、すべて竹でつくられている。(中略)もちろん、文楽人形のように胴串があって、頭はうなずきもするし、左右にふることも出来る。考案してから、失敗をかさねてようやく人形がその喜怒哀楽を表現し得るようになった時は涙が出た」⁴⁰

人形が「うごく」ことで、人形に宿った精霊、即ち「いのち」の働きは確かな実在感をもって迫り来る。水上は竹の化身に宿る精霊の働きを「竹の命のはなやぎ」⁴¹という言葉で形容するが、水上が竹人形を動かしてみたいと思った動機を、本節ではD：精霊の効果看取とまとめておきたい。

次に、竹の命がはなやぐ舞台がどのようなコンセプトでつくられたかをみてゆこう。

第3章 竹人形の舞台

第1節 初演の劇評

本邦初となる竹人形芝居が、1978年4月、越前竹人形の会によって初演された。水上の呼びかけに応じた若いメンバーによってつくられたその出色の舞台は、人形劇界でも評判で、川本喜八郎や水田外史らも賛辞を惜しまなかった⁴²。世評も高く、新聞紙上の劇評にも「『竹づくめで越前竹人形』尺八の音楽と語り 車イスも使う新趣向」⁴³、「新しい舞台表現の可能性狙う」⁴⁴、「『竹人形による越前竹人形』車イスを利用し“二人遣い”」⁴⁵

などの見出しが踊った。

劇評内容はいずれも新趣の竹人形やその舞台表現に着目したものが多いが、水上がなぜ竹人形芝居を発想したのかという問いに応えるものは見当たらない。当時の劇評のいくつかを掲載してみよう。

- (I) 「こんどの人形芝居は、水上氏が、越前の寒村の竹細工職人喜助と、彼の妻になった芦原の娼妓玉枝との美しくも哀しい愛の物語を竹人形で上演したいと思い立ったところから始まった。それを知った無名の若い人形遣いが、ぜひ自分たちの手でと申し入れ、越前竹人形の会というグループが生まれたのである。」⁴⁶
- (II) 「木村光一演出の舞台は、語り（古屋和子）と尺八（関一郎）で物語を進める。そして演じる人形は、竹をざる状に編んだ上に、紙粘土で顔を細工するというふうには、全て竹で作られている（中略）素朴な風趣が作品の内容とよく合って、相当の効果を上げている。」⁴⁷
- (III) 「子供向けではありませんが、大みそかに見た『人形芝居・越前竹人形』の充実した舞台、気概のこもった仕事ぶりに惹かれました。（中略）根底にあるのは、若い人形遣いたちとスタッフのこの作品にかけた愛情の深さです。」⁴⁸

劇評（I）では、水上がなぜ竹人形での上演を「思い立った」のか、その動機についてまでは触れられていない。また、ここでは同会が無名の若い人形遣い側が水上に「ぜひ自分たちの手で」と申し入れたことによって結成されたように記されているが、筆者の調査では必ずしもそうとばかりは言えない証言を得ている。同会の結成経緯についての検証は本稿のテーマから外れるため別稿に譲りたい。

劇評（II）では、主に竹人形の印象や舞台効果についてふれている。この点を評価する劇評は多い。中村翫右衛門は「人形も竹、音響も竹「尺八」その総合的な成果は、素朴さと新鮮さが感動的に混然として独特の風味を漂わせ、ただ感激の外ありませんでした。」⁴⁹と感想を寄せている。しかし、「素朴な風趣」や「独特の風味」が作品内容とどのように合っているのか、また「相当の効果」とはどのような効果をいうのか、その内容については具体的に触れられていない。

劇評（III）にいう「充実した舞台」、「気概のこもった仕事ぶり」についても具体的な内容については特に言及されていない。しかし、若いメンバーの舞台に賭ける情熱を賞賛する評は多く⁵⁰、初演に3回も足を運んだ白石加代子も「良い舞台をつくりたいというたった一つの目的の為に沢山の人が無私の心で力を合わせた。そういう清々しい熱気⁵¹を感じました。」⁵²と感想を寄せている。また、児童演劇作家の富田博之(1922- 1994)は、同年12月の東京・文学座アトリエでの再演舞台を観たM氏から「水上さんのようなひとりの作家が本腰を入れてやると、やるもんだなあ、しみじみ思いました。それと若いって

ことは怖いもんだと思いましたね。」という感想を聴取している。M 氏とは水田外史(1927- 2000)⁵³のことだと思われるが、その後、富田も観劇し「期待にたがわず、むだのない美しさをたたえた舞台だった。(中略)それはどこからくるのかを考えてみると、この人形芝居をつくっている人たちの若さではないかと思われた。」⁵⁴と未来ある若い人形遣いへ賛辞を贈っている。各劇評で具体的には触れられていない水上の竹人形芝居発案理由については、これまでの考察から竹人形の創作動機である A:原風景 B:竹細工 C:精霊、および動く竹人形の創作動機である D:精霊の効果看取の 4 要因から回答可能である。

もうひとつ、劇評(II)の「竹人形の風趣が作品に合う」点については、次節で、舞台作りの観点から検討を加える。

第2節 もう一つ向こうの舞台

越前竹人形の会による人形芝居「越前竹人形」の初演舞台と現在の若州人形座の竹人形文楽「越前竹人形」では舞台の仕様が異なっている。

どちらの舞台も、舞台上手手前端に見台を置いて語り手が座し、舞台中央で竹人形の操演が繰り広げられる点は同じである。登場人物として使われる竹人形は、初演と現在で異なり、現在は初演よりも大きい 1 メートル程の人形が使われているが、人形の基本仕様は同じで、胴串も首も竹でできており、頭も肩も竹ザルで、手足は竹の節を活かして削り出されたものである。木村光一はこの竹人形について美意識を誇示するような人形ではなく「地から這い出た姿」を持った人形とコメントしている⁵⁵。ここでいう「地」とはもちろん若狭の風土であろう。若狭の風土から這い出た人形だからこそ、醸し出す世界(在所の景色)を見せ得ることは、水上の再三にわたる主張である。参考までに若州人形座の竹人形文楽「曾根崎心中」の公演に寄せた水上の文章を示しておく。

「この近松の代表作を、私は竹人形文楽で試みることになった。この心の奥で思うことは、同じ福井県人に生まれた作家の作品を、同じ県下で培われた竹をつかって人形とし、舞わせるよろこびにほかならない。竹本義太夫は、『曾根崎心中』を語って(中略)名調子を生んだと伝えられるが、舞った人形は作者の在所の人形ではなかった。ここで私がかすかな自負にも似たよろこびを感じるのは、近松の里に育った竹から、髪を、面を、手足をつくりしてきたことの由縁である。」⁵⁶

水上が竹人形に仮託した在所再生の心情が強くうかがわれる内容である。

さて、初演の舞台仕様で特に印象深いのは、舞台上手端の語り座に向かい合うように設けられた舞台下手端の尺八奏者座だ。この尺八奏者座は現在の若州人形座舞台では無くなっている。

「思い切って伴奏は尺八にし、語り手が竹をたたいて、鼓でも打つように調子をとること

にした。この竹製人形に、竹の笛と竹をたたく音がかさなると、竹の精みたいなのが躍動して、一つの芝居に参加した竹の美しさというか、ハーモニーが胸を打つ。」⁵⁷

ここでいう竹の「美しさ」とは竹のビジュアル的な現実美だけでなく、竹の精霊を宿して生き還った細工品（人形と尺八）が醸し出す観照美というべきものだろう。他に、公演チラシ裏面掲載の「作者より」と題したコメント⁵⁸では次のように述べられている。

「ぼくら仲間の人形劇は竹屑をつかっての人形と、大道具、小道具一切にやはり竹をつかっている。楽器も尺八である。竹屑は葬式のあとなどゴミ捨て場にゆくと捨ててある。人形の頭、胴体、手足みな竹の切れはしをかため細工してある。（中略）金銀造花でいろいろられる都会人は、鳥の声をテープでかきかされ、ビルの谷間につくられた春風である。人は時々、みみずや虫どもがうたう声、本当の旋律に耳すましたいのではないか。（中略）蠟燭の火のゆらめく奇妙な空間と時間の中で、蘇る竹の切れはしに、ふとその声を聞いたような気がするのである。」

ここでいう「みみずや虫ども」は地べたを這う地縁にしばられた庶民の喩えである。木村光一がいう「地から這い出た姿」は、まさに地に足を着けて生きる庶民の姿であり、「本当の旋律」とは庶民の生活および人生における暗く深い慟哭のことであろうか。

さて、尺八であるが、第1章、第1節（2）で既に見たように、在所の竹でつくられた尺八は竹の精霊を宿す竹の化身である。尺八における竹の精霊の効果看取（D）とは何かと問えば、それは音色ということになるだろう。竹人形の手足のカチカチ打ち鳴る素材音に、在りし日の竹の原風景（A）を見取る水上は、尺八の音色の中に、在所の竹藪に吹いていた風の音（A）を聴き取っているのだ。尺八は単なる楽器ではない。竹はもともと空洞で、周りの音を吸いこむ植物である。楽器に加工される以前、青竹が在所の竹藪の中で吸い溜めた風の音が、奏者の吹き入れる呼気に感応して誘い出されるがまま鳴っているのだ。水上にとってその音は、在所の竹の「いのち」が鳴る音（命のはなやぎ）である。

初演の舞台は現在と異なり、人形だけでなく、舞台セットも音響楽器も竹製で、まさに舞台全てが竹づくしであった。そして、語りの息や人形遣いの息、尺八の息など、竹の精霊に息吹を送って息還らせた（生き返らせた）舞台は、竹と竹が交響して、まさに舞台の時空間全てを水上の在所の原風景として現出させた。断わっておくが、ここで原風景と述べたのは、現実の自然風景と区別するためだ。

舞台「越前竹人形」で、長年、喜助役を演じてきた中村嘉津雄は、役作りを兼ねて度々、水上と一緒に若狭へ同行したが「作品の情景はすべて水上先生のなかにある」ことを知ったという。つまり、70年代、80年代の現実の若狭には水上が描いたような貧村の在所風景は既に残っておらず「『越前竹人形』という作品は、山のもう一つ向こうのドラマ」であったと悟っているのだ⁵⁹。同じものを見ても、衆目の見る風景と水上の見る風景はちがった。水上は常に眼前の風景のもうひとつ向こうの情景を見る作家なのだ。

そして、目に映る竹だけでなく、竹の向こうにある情景や、竹の精霊を見ようとする水上のつくる竹人形の舞台は、やはり語りと竹人形と尺八のシンフォニーによってつくられる「もう一つ向こうの舞台」でなければならなかったのである。

第4章 動機について(結論)

本章では、冒頭の「問い」に答える目的から、あらためて水上が自作品を竹人形芝居で上演しようとした動機について整理する。ここまでの考察内容をまとめると動機要因は、以下、A～D に分類することができる。A：原風景 B：竹細工 C：精霊 D：精霊の効果看取である。なお、A から C は竹人形の創作動機に関する要因であり、D は動く竹人形についての創作動機である。A と D が本稿が特に強調したい動機となる。

〈竹人形の創作動機〉

- A は、竹の素材に幼少期の原風景を重ね見る動機要因であり、背景に、水上の竹が呼び覚ます陰陽両様の記憶体験がある。
- B は、細工師が愛情と歳月を注ぐことで、素材を別の姿態（細工品）に化身させる動機要因であり、背景に、水上の手仕事に対する信用信頼感情がある。
- C は、化身した細工品に素材の精魂を再発見しようとする動機要因であり、背景に、水上の自らの心を重ね合わせ観る自然観がある。

〈動く竹人形の創作動機〉

- D は、精霊のはたらき、即ち、命のはなやぎの現象効果を見ようとする動機要因であり、背景に、水上の作家としての表現性向がある。

以上、動機 4 要因について A を環境的動機、B を素材的動機、C を観念的動機、D を実際の動機と分類することがひとまず可能であろう。その上で配置を試みれば、A が基層を成し、その上に B が乗り、さらにその上に C と D が互いに影響を及ぼしながら乗って、全体で動機、すなわち水上がなぜ竹人形芝居を創始したのかという「問い」についての理解が出来うる。出生時からの竹の因縁から始まり、常に在所という地縁から離れぬ作家性を持つ水上が「なぜ竹人形芝居をはじめたのか」という「問い」に対する答えとして、以上の構成的説明を示すのが本稿の結論となる。

おわりに

ただ漫然と眺めれば、竹人形はただの竹の人形だが、水上はただの竹の人形に在所の竹藪の原風景を見、また、人形に化身した竹の精霊を見取っている。自然は人間の心象で語られるべきという水上流の作法に則れば、目に映る全ては心象によって見られるべきで、心象で見られた風景は、作者の心の風景になり、作者の心情と融合する。そして、ただの

「風景」は心情を宿すことで「情景」となる。

水上の原風景に有る竹は、ただの竹ではない。水上の心情溢れる生まれ在所の竹であり、水上の情景の竹であった。

「人間にはその人その人によって心にきざむ植物があってよいように思う。私の場合、その植物は何かと問われれば、竹とこたえるしかないのである。」⁶⁰

竹の魅力に惹かれ、竹人形作りに取り憑かれた水上は、人がゴミとして顧みない捨て竹を素材にして竹の化身を作り、『越前竹人形』『はなれ瞽女おりん』『五番町夕霧楼』など、代表作の登場人物を竹人形にしてきた。

今日の高度情報化社会では手仕事のようなアナログ価値はあまり顧みられず、情報過多の日常の中で人の心や生活が変わり、自然も急速に変わっていつしか自然という〈在所〉が失われ、〈精神の在所〉も失われていこうとしている。

水上の竹人形作りは、そういう厳しい現実には抗い、情景の竹を人形の素材にすることで、失われゆく〈在所〉の記憶を蘇らせ、再生させようとした営みであったとまとめることができよう。

付記

本論は、科研費 JSPS22K00215（研究代表者：岡村宏懇）の助成を受けた研究成果の一部である。

注

¹初期の私小説的要素を持つ社会派推理小説に日本探偵作家クラブ賞受賞作の「海の牙」（1960）や第45回直木賞受賞作の「雁の寺」（1961）などがある。

²水上の創始した竹人形による芝居は、他にも人形芝居、竹人形劇、竹人形文楽などと様々に呼び習わされるが、本稿では越前竹人形の会の竹人形による芝居について特に「竹人形芝居」で統一する。ちなみに、竹人形劇と竹人形文楽の劇仕様の境界性については、

人形遣い役の観点から説き及んだ拙稿「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—」淑徳大学人文学部研究論集 第7号, 2021, pp.17-30 をご参照ありたし。

³ 水上の竹人形芝居の芸統は、その後も自身が主宰する劇団によって「越前竹人形の会」(1978~1980年)「竹芸」(1983~1985年)「若州人形座」(1986年~現在)と受け継がれてゆくが、他の主宰団体等による竹人形芝居の興行は現在(2023年9月)まで確認されていない。後にも先にも竹人形芝居は水上勉によるものだけという事情を鑑みれば、竹人形芝居は、それだけ水上勉という個別固有の作家性と深く結びついたものとみることができる。

⁴ 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~」(査読有り)淑徳大学人文学部研究論集 第5号, 2020, pp.1-13

⁵ 水上勉『竹の精霊』小学館, 1982, P.8

⁶ 精選版『日本国語大辞典』

⁷ 前掲書 5, P.8

⁸ 同上書 5, P.9

⁹ 水上勉「越前竹人形」『雁の寺・越前竹人形』新潮文庫, 1997, P.193

¹⁰ 谷崎潤一郎「『越前竹人形』を読む」(下), 毎日新聞, 1963, 9月14日

¹¹ 谷崎潤一郎「『越前竹人形』を読む」(中), 毎日新聞, 1963, 9月13日

¹² 前掲書 5, P.10

¹³ 「対談 作品をささえるもの(聞き手:尾崎宏次)」『悲劇喜劇』5月号, 早川書房, 1981, P.58

¹⁴ 前掲書 5, P.11

¹⁵ 同上書 5, P.11

「(生家の)うしろと背戸口には、生きた孟宗竹が混生しているのに、東面の谷では、伐られた竹が、飾りものになっているけしきは、子供にもおもしろかった。」とある。

¹⁶ 同上書 5, P.11

¹⁷ 同上書 5, P.29

¹⁸ 同上書 5, P.28

¹⁹ 同上書 5, P.31

²⁰ 同上書 5, P.10

²¹ 同上書 5, P.25

²² 同上書 5, P.86

²³ 現在は「はなれ瞽女おりん」「越前竹人形」「五番町夕霧楼」の3作品を竹人形文楽で上演している。

²⁴ 竹人形文楽「曾根崎心中」は若州人形座の旗揚げ公演(1986)の演目で、通常は省略される観音詣りの前語りから作品が始まる。

²⁵ 水上勉「竹の化生」『竹の化身たち』人形座竹芸, 1983

「舞台にのぼった人形が、役者とちがう聲をだしたと云ってくれた人がいた。竹と竹がすれた音なのだが、死んでいるはずの竹がもう一つの生を生きている証しか、と作者は思った。」とある。

²⁶ NHK 特集「水上勉 竹人形の世界」初回放送日: 2023, 4月10日

²⁷ 前掲書 5, P.40

²⁸ 現在、北陸の観光土産品として道の駅などに陳列されている越前竹人形は、水上の「越前竹人形」の評判に便乗して、新しく越前の郷土人形として量産流布したものである。

²⁹ 前掲書 5, PP.44-45

³⁰ 水上勉「竹人形師」『働くことと生きること』集英社文庫, 2015, P.133

「尾崎さんの竹人形の秀作が、何日かかって出来上がるものか、(中略) そう思うと、量産品ならぬ一品の竹人形に、細工師がこめた心のありがたさがわかるというものだ。

(中略) 民具をつくって生きてきた人々は、間尺にあわない価格の品物に、全精神を打ち込んで生きてきたのである。」(下線: 筆者)

³¹ 前掲書 5, P.45

³² 広辞苑 第7版, 岩波書店

³³ 前掲書 6

³⁴ 前掲書 5, P.45

³⁵ 水上勉『年々の竹』立風書房, 1991, P.108

³⁶ 細工師の手仕事と機械仕事に関連した逸話に、若州人形座の竹人形作りがある。既に竹人形のボディー(骨格)を作る竹細工師も面師も鬼籍に入って後継者がいないが、かつて岸本一定が手掛けた竹人形のボディーは竹の性質を活かした剛直なつくりで、垢抜けないが竹の表情が随所に表れ出でて、まさに在所の竹が化身した「生きた一品物」に見えたという。2008年の新作公演「五番町夕霧楼」に向け、新たな登場人物を竹人形で新規製作する必要があり、座長・静永は京都の竹細工店に製作を依頼した。しかし、納品された竹人形のボディーは綺麗で整ってはいたが、どこか無個性で表情の無い沈黙した印象のものだったという。細工師の心が宿る手仕事でつくられた一品物の人形と機械仕事で画一的につくられた人形の違いであろう。納品された竹人形は「もの言わぬ人形」であったため、「公演では使えなかった。」という。(静永の講話を筆者要約)

静永鮮子「竹人形と芝居のこと」令和5年度企画展・水上勉の『演じる言葉』記念講演会, 2023, 9月23日, 若州一滴文庫 本館ギャラリーにて

³⁷ 前掲書 5, P.52

³⁸ 同上書 5, P.52

³⁹ 同上書 5, 奥付

⁴⁰ 水上勉「竹人形一座のこと」『芝居ごよみ』いかだ社, 1987, P.24

⁴¹ 前掲書 5, P.44

⁴² 水上勉「竹のささやき」『季刊・銀花』vol.40, 文化服装学院出版局, 1979, P.99

⁴³ 「中日新聞」1978, 6・17

-
- 4⁴ 「毎日新聞」1978, 6・19
- 4⁵ 「中日スポーツ」1978, 6・12
- 4⁶ 森秀男「演劇十字路/竹人形による『越前竹人形』」『新劇』白水社, 1978, 6, P.71
- 4⁷ 大笹吉雄「自由席/越前竹人形」週刊朝日, 1978, 5・12, P.46
- 4⁸ Review『総合演劇雑誌・テアトロ』no.455, カモミール社, 1980, P.53
- 4⁹ 人形芝居「越前竹人形」京都公演チラシ, 1979, 4月10・11日
- 5⁰ 越前竹人形の会の公演パンフレット(1979年4月8日発行)所収の「声」欄に「若い方々によってこのような芸術が生み出され育てられていることを本当に幸せに思いました」「あの人形劇のすばらしさは、それにうちこむ若いエネルギーと情熱から生れたものなのでしょうね。」などの感想が寄せられている。
- 5¹ 越前竹人形の会の初演時の緋色台本の表紙にクレジットされていたタイトルは人形劇「越前竹人形」であった。その後、稽古の途中で黒ボールペンで「劇」にわざわざ訂正二重線が引かれ「芝居」へと加筆修正されている。この訂正行為について、語り役の古屋和子は、筆者のインタビューに答えて70年代後半から80年代初頭の小劇場界の気概が反映していたと述べる。当時、演劇という呼称はどこか西洋的な響きがあって敬遠され、唐十郎や寺山修司、鈴木忠志などの時代の旗手が自らの演し物を敢えて芝居や見世物と呼び、俳優を役者と呼んだ自負に倣い、越前竹人形の会のメンバーも、自分たちの人形はパペットではなく人間の依代であり、人形劇ではなく人間ドラマ(芝居)を演っているという共通意識を持っていたという。また、当時の新劇界では演出家や講師を「〇〇先生」と呼ぶのが慣習だったが、小劇場界では「〇〇さん」と敢えて呼んでいた。先生という言葉には上下関係のニュアンスが入り込むが「さん」には対等な同志関係が認められる。人形遣いの佐々木美和子は会の始動にあたって「特に、ゼロからのスタートなんだから皆んな一緒だ」と作家の水上や演出家の木村光一を「先生ではなく、水上さん、木村さんと呼ぼう」と主張したエピソードなどは当時の越前竹人形の会と時代の雰囲気をよく伝えている。(2023年9月19日 筆者インタビュー)
- 5² 前掲公演チラシ49
- 5³ 1927年、瀬戸内海能美島に生まれた。幼い頃に見た『黄金バット』などの紙芝居に影響を受け、47年、人形劇団プークに入団。63年、同劇団を退団後は、数人の仲間と共に「ガイ氏即興人形劇」を創設し木の玉人形を使った独自の芸風を確立し、現代人形劇界の鬼才と呼ばれた。
- 5⁴ 前掲公演パンフレット50, 1979, 4月8日
- 5⁵ 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, 1979,
- 5⁶ 前掲書40, PP.31-32
- 5⁷ 水上勉『竹紙を漉く』文春文庫, 2001, P.56
- 5⁸ 前掲公演チラシ49
- 5⁹ 中村嘉津雄「『越前竹人形』と私」『悲劇喜劇』5月号, 早川書房, 1981, P.45
- 6⁰ 前掲書57, P.28