

論文 | Articles

竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」における「影」を使った
キャラクター表現の演出意義と効果について

The Significance and Effectiveness of Character Expression Direction
Using "Shadow" in Bamboo Puppet Bunraku Performance "Hanaregoze Orin"

岡村 宏懇

OKAMURA Hironobu

尚美学園大学

芸術情報学部

Shobi University

2022年12月

Dec.2022

竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」における「影」を使った
キャラクター表現の演出意義と効果について

The Significance and Effectiveness of Character Expression Direction Using "Shadow"
in Bamboo Puppet Bunraku Performance "Hanaregoze Orin".

岡村 宏懇

OKAMURA Hironobu

〔抄録〕

小説家・水上勉の文業は多岐にわたるが、人形劇団を主宰し竹人形文楽の上演活動を行ってきたことは意外に知られていない。本稿では、若州人形座の「はなれ瞽女おりん」上演史の中でも幸晃彦の演出作品(幸版)を取り上げ、人形と影を用いた舞台表現の特色を明らかにし、影を使ったキャラクター表現の意義と効果について検証する。最後に、幸版の「はなれ瞽女おりん」上演史上の位置付けと、「はなれ瞽女おりん」の劇世界の新たな見せ方に挑戦した看過できぬ作品として幸版の評価を行う。

キーワード

竹人形文楽 はなれ瞽女おりん 水上勉 影 若州人形座

〔Abstract〕

Novelist Tsutomu Mizukami's literary activities are diverse, but it is not surprising that he has been active in presiding over a puppet theater company and performing bamboo puppet bunraku. This paper focuses on Akihiko Saiwai's production (Saiwai version) in the history of the Jyakushu Puppet Theater's performance of "Hanaregoze Orin" to clarify the characteristics of stage expression using puppets and shadows, and to examine the significance and effectiveness of character expression using shadows. Finally, I will evaluate Saiwai's version as a work that cannot be overlooked because of its position in the history of "Hanaregoze Orin" and its challenge to present the world of "Hanaregoze Orin" in a new way.

Keywords

Bamboo Puppet Bunraku, Hanaregoze Orin, Tsutomu Mizukami, Shadow, Jyakushu Puppet Theater

はじめに

水上勉(1919-2004)の「はなれ瞽女おりん」は瞽女(ごぜ)と呼ばれた盲目の女旅芸人が主人公の作品であるが、1974年(昭和49年)に小説として初出して以来、映画、舞台、人形劇と様々なメディア化されている。水上が人形劇団を主宰し、自作品の公演活動を行っていたことはあまり知られていない。水上は自小説の戯曲化および人形劇用の脚色だけでなく、登場人物を自ら創案した竹製の文楽人形(以降、竹人形と表記)で造作し、舞台上で舞わせた稀有な作家であった。水上の人形劇団は、人形劇団「越前竹人形の会」(1978-1980)(以降、越前竹人形の会と略記)、竹芸(1983-1985)、若州人形座(1986-現在)と今にその芸統を継ぎ、筆者も2001年から2016年まで若州人形座の人形遣いとして竹人形の操演を担ってきた。中でも、とりわけ印象深いのが、本稿で取り上げる幸晃彦演出による若州人形座公演、竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」(以降、幸版と表記)である。この作品に限って、筆者は舞台上で竹人形を操っていない。照明で舞台奥の紗幕に大きく映し出された自身の影を操って作中人物を表現したのである。この影による人物表現という極めて特異な演出は、若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演史において幸版より他に無い。また、若州人形座の現在の上演レパートリーは4作品¹にのぼるが、登場人物を影で表現し、人形とコラボさせた演出作品も他に無い。筆者が自身の影で表現したのは、主人公柿崎りん(以降、おりんと表記)の相手役である岩淵平太郎(以降、平太郎と表記)であるが、平太郎の当該竹人形が無かったからそのような演出が採られたのかというと、そうではない。平太郎の竹人形は存在するのである²。当該竹人形が有るにもかかわらず、敢えて人形を使わず「影」で表象することにこだわった理由は何か。なぜ、おりんの運命に大きく関わるもう一方の主演を「影」で表象する必要があったのか、それを本論考の問題提起に据え、「影」を用いた演出意図と効果を検証する。そして、幸版の作品としての独自性および「はなれ瞽女おりん」上演史における位置づけを明らかにし、その舞台成果を新たに評価することを本稿の目的とする。

本稿ではまず第1章で、若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演史上の別演出作品を抽出し問題の背景と研究目的を整理する。次の第2章で研究方法として幸版と他演出版の比較検討を行い、それぞれの演出目的と上演様式を明らかにする。つづく第3章では影による表現方法について先行研究等を参考に概観する。そして第4章の考察にて、幸版の影による演出意図と効果を分析し、幸版の作品としての独自性について考察する。最後に第5章のまとめで、幸版の「はなれ瞽女おりん」上演史上の位置付けと、「はなれ瞽女おりん」の劇世界の新たな見せ方に挑戦した看過できぬ作品として幸版の評価を行う。

第1章 問題の背景と目的

1 若州人形座と竹人形文楽について

若州人形座は、福井県おおい町所在の若州一滴文庫に本拠を置く水上が創始した竹人形文楽上演専門劇団である。水上の最初の劇団旗揚げは1978年に遡るが、処女劇団となる越前竹人形の会は劇団の継続的な運営を見据えた演劇活動というよりは、劇団名からもうか

がえるように自小説「越前竹人形」の人形劇化を自己目的とする単発企画であった³。水上が創始した竹人形文楽⁴は、人形浄瑠璃⁵の3役協業を範に、現代口語による語りと人形遣いによる竹人形の操演によって演じられる。水上が考案した竹人形は、竹を骨格に、カシラ(頭)は竹で編んだ笊に竹面を貼り付け、手足は竹を削り出して作った特異なもので他の郷土芸能にも類例が無い。この竹人形は、人形遣いが人形の背中から突っ込んだ左手で短い胴串⁶を持って操作する「背差し込み遣い方式」⁷の人形で、具体的には人形の頭と右手および両足の操演を担当する「主遣い」と、人形の左手の操演を担当する「左手遣い」によって1体の人形が操られる。このような特異な人形造作および2人遣いの操術によって演じられる竹人形文楽であるが、これまであまり注目されていない。越前竹人形の会および竹芸までは劇評の類を僅かながらに散見することができるが⁸、若州人形座からは福井県での在所公演が主となり、畢竟、東京の劇壇やマスコミに取り上げられる機会もなく、劇評等も管見の限り見当たらない。よって水上の人形劇活動を研究対象とした先行研究の蓄積もほとんど無い状況である。

水上の人形劇活動は、越前竹人形の会(1978-1980)のI期、竹芸(1983-1985)のII期、若州人形座(1986-現在)のIII期と大きく3期に区分できる。I期、II期の上演作品は現在「越前竹人形」と「北の庄物語」の2作品が確認できる。北の庄物語の上演が1979年の福井と翌1980年の枚方市公演のみであることを鑑みれば、1978年から1985年の7年間は越前竹人形の上演に集中したと見てよい。I期、II期は、作品の上演と並行して竹人形そのものの作り変えが何度も行われ、竹人形の造作および竹人形文楽の上演様式についての試行錯誤期間と位置付けることができる⁹。竹人形の造作についてはIII期になってようやく試作が完了し一応の完成が見られた。

水上は人形劇活動に入れ込み、作者として、あるいは劇団の長として足繫く稽古場を訪れ、稽古の様子を見ながら適宜台本の改訂を行っている。また自ら演出もしたが多忙ゆえに稽古場を不在にすることも多く、その間の稽古は外部演出家に委託されることも多かった。1986年の若州人形座旗揚げ公演も1989年の若州一滴文庫くるま椅子劇場柿落とし公演も水上が演出を担当しているが、1989年の心筋梗塞発症以降は水上自身の演出は少なくなった。竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」は初演から外部演出家に委嘱され、水上が演出を担当しない初めての作品となった。

また、水上の劇団への関わり方も変化した。90年代後半になると座頭¹⁰の水上に代わって竹芸から人形遣いとして参加していた静永鮮子が座長を引き継ぎ、水上は主宰者として監修役に回り若州人形座の活動の在り様が大きく変わった。大きな変化としては2つある。1つは公演財源がNPO法人一滴の里の年間予算に組み込まれたことによる劇団運営の安定化である¹¹。もう1つは、上演台本がこれまでの水上本人による脚色台本から演出家幸晃彦によるダイジェスト版に差し替えられたことである。これは若州人形座の上演規模縮小化の影響で、上演時間1時間程度の小回りの利く作品が求められたことに依る。

若州人形座の竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」の初演は1993年である。以降、現在まで

の上演史を表1に記す。

表1 竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」上演年表

	年	演出	おりん	平太郎	語り	主な公演会場
入谷版①	1993	入谷俊一	人形	久保朋之	遠藤節	若州一滴文庫(福井)、 熊本県水俣市
	1994	〃	〃	久保朋之	遠藤節	若州一滴文庫(福井)、京都市
入谷版②	1997	〃	〃	長尾譲二	飛鳥井かがり	若州一滴文庫(福井)
幸版	2001	幸晃彦	〃	影(岡村宏懇)	〃	京都、大阪、熊本県山鹿市
	2002	〃	〃	〃	〃	京都、兵庫県明石市
	2003	〃	〃	〃	〃	若州一滴文庫(福井)
	2005	〃	〃	〃	〃	若州一滴文庫(福井)、 長野県飯田市
	2007	〃	〃	〃	〃	若州一滴文庫(福井)
	2008	〃	〃	〃	〃	枚方市
	2009	〃	〃	〃	〃	滋賀県彦根市
	2010	〃	〃	〃	〃	北海道
	2011	〃	〃	〃	〃	若州一滴文庫(福井)、 岐阜県大垣市
	2012	〃	〃	〃	〃	若州一滴文庫(福井)
2016	〃	〃	〃	〃	若州一滴文庫(福井)	

(筆者作表)

初演から現在まで本作の演出を担当した演出家は入谷俊一と幸晃彦の2氏である。便宜上、1993年初演と1994年の公演を入谷版①とし1997年の公演を入谷版②、2001年以降の幸による演出作品を幸版¹²として分類表記する。

入谷版①は資料がなくどのような演出法による作品であったか詳らかでない。しかし、入谷版②と同人演出家による作品であることから、おりんは竹人形を用い平太郎は俳優が演じるという竹人形と俳優のコラボレーションの上演であったと推察される。本稿では研究方法として入谷版①②を同系譜の作品と扱い、入谷版②と幸版の2作品を比較考察対象とする。そして、次章にてそれぞれの上演様式を比較分析し入谷版②と幸版の演出目的を明らかにする。

第2章 研究方法

2-1 竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」について

ここで、「はなれ瞽女おりん」のあらすじ¹³を以下に示す。

瞽女(ごぜ)とは、集団で三味線を弾き、瞽女唄などを唄いながら瞽女宿を目指して旅をする、盲目の女旅芸人のことである。異性との交わりを禁じた瞽女の戒律を破ったために、一座からはずされて一人で門付けをする者を「はなれ瞽女」という。若狭の片田舎に生まれ、三歳で盲目になった柿崎りんは、越後、高田の瞽女屋敷に引き取られ芸を仕込まれるが、ある祭りの夜、若い衆に手込めにされ、掟に従い、はなれ瞽女となった。とある阿弥陀堂で村の男に襲われるおりんを助けてくれた男は下駄職人を装うが、実はシベリア出兵を拒否した脱走兵だった。おりんは、彼を兄のように慕って一緒に旅を続ける。大正中期、第一次大戦が終わり、シベリア出兵、米騒動という不況が世の中をおおった時代を背景に、この世にありながら、どこか遠い世界から差し込む光のような存在、瞽女おりんとは……。

本作の主人公おりんとおりの運命に深く関わることになる男(平太郎)の特色を木村光一は「ともに貧困社会の当然の産物である瞽女と下級兵士であり、それぞれ瞽女屋敷の戒律と、日本陸軍の軍規を破った人間であり、それぞれの社会からはぐれである」¹⁴と指摘する。また、主人公に課せられた特異な点として注目すべきは、おりんが盲目であること、そして、平太郎がシベリア出兵を拒否した脱走兵で憲兵に追われる身であり、更に、おりんを襲った男を殺害した容疑で今や警察からも追われる殺人犯でもあることだ。つまり、おりんは目明き¹⁵が見ているものを見ることができない盲人であり、平太郎は官憲の捜索から逃れ世間から身を隠さなければならない犯罪逃亡者なのである。本作は見ることができない盲女おりんと見つかってはいけない逃亡犯・平太郎という主人公の組み合わせの物語ということができる。そして、盲女と逃亡犯という組み合わせの劇化には「見る／見られる」という近代劇における観客と舞台の基本構造を揺るがす機能が託されていることを、ここでは指摘しておきたい。

2-2 入谷版②と幸版

2-2-1 入谷版②の演出目的と上演様式

本節で入谷版②と幸版の比較検討を行う。まず、演出の言葉を公演プログラムから抜粋し、それぞれの演出意図と上演様式を確認する。

入谷版②について、演出家・入谷俊一は公演プログラムで次のように述べている。

今回は、少しばかり趣向を異にしての竹人形劇です。生身の人間を人形にからませたらどんなものだろうという仕掛けです。人形は、おりん、おたまの盲目の女の二体。それにからむ人間の方は男ばかり。その上、平太郎以外は全員仮面をつけてという設定です。人形相手の稽古を重ねていくと、人形に対して、常に無垢であることを迫られているような気持ちにさせられるという不思議な体験をします。(中略) そんな体

験が、今回の上演様式を決定させたのかもしれませんが。その様式には当然ある暗喩という寓意が企図されているわけですが、(後略) (下線部は筆者による)

入谷のいう「趣向」「仕掛け」とは、竹人形と人間のコラボレーションによる上演様式のことである。俳優が感情をぶつけてもモノである人形は何もしゃべらない。俳優が何をどう働きかけようと人形はただ目の前に屹立として在るだけである。人間が演じると生々しくなるものも人形であれば昇華されて見えたりもする。人形美術家の谷ひろしは「人形劇っちゅうのは、ほんとに精神をそのまますうっと表現してくれるもんや」¹⁶と述べ、人形の方が生身の俳優の演技よりも「はるかに真実性」を写すという。そんな人形の在り方を前にして入谷は「常に無垢であることを迫られている」気持ちにさせられたと述べる。また、女を人形で男を人間で表現する区別に「ある暗喩という寓意」が企図されているとも述べているが、暗喩とは、辞典によれば「『…のようだ』(中略)といった対比形式でたとえることをせず『雪の肌・文は人なり』のような暗示に訴える表現」¹⁷とある。つまり、物事を例えて言う時に「…のようだ」と言わず、「それだ」と直接的に表す比喩表現である。例えば、女は「まるで意思のない人形のように」男によって操られたと例えるならば、それは直喩という比喩表現である。一方、翻弄される女の身を「人形のようだ」ではなく「女は人形だ」と断定調で直接的に表すのが暗喩という比喩表現である。筆者は入谷が女を人形で表象しようとした理由に、翻弄される受動的な主人公という見方があったのではないかと推察する。そう仮定するならば、入谷版②は人形である女に生身の男たちがどう関わりを持つかという男(平太郎を含む)側からの視線で見る劇仕様の舞台作品といえる。盲女たち女は男たちに操られ翻弄されるがままの、まるで操り人形のような対象として舞台上にあり、終始、モノとして在る硬質な存在感で異彩を放つ。一方、翻弄される受動的な主人公に関わる男たちは全員、生身の俳優によって演じられるが、平太郎以外は仮面を付けて登場し素顔が見えない。なぜ、平太郎は素顔で、他は仮面を付けてという設定なのだろうか。その点について筆者は、当時、入谷版②に人形遣いとして参加していた静永に質問を行い、次のような回答を得た¹⁸。

入谷氏の演出意図について。(中略)ごぜとして生きるすべしか持たなかったおりん、おたま(人形)を利用しようとする人、あるいは権力を仮面人間と仕立てた。平太郎もおりんを楯、隠れ蓑にして生き延びようと利用するのだが、ともに旅するうちに心を通わせる。特に最後、憲兵に懇願しておりんは平太郎と会えるのだがそこで、平太郎が心情を吐露する。入谷演出ではありながら当時、水上も稽古によく来ていて、台本に「おめえら(憲兵)、あのめくら女ごに手を差しのべたことがあったか、おらも何もできなかった…」とのセリフを水上が加えたことがある。ここで正直な[素顔]の平太郎が出る。このようなことではないかと理解して臨みました。(下線部は筆者による)

回答中に「利用」「手を差しのべる」という言葉が出てくるが、瞽女のおりん、おたまは利用され、手を差しのべられる対象者として理解されていたことが分かる。そこに入谷版②

の受動的な主人公の在り方を見取ることができ、先の筆者の仮定の正しさが傍証される。

人形と人間のコラボレーションの演出意図は以上のようにまとめることができる。

もう一つの趣向である仮面と素顔の設定については第5章で再び取り上げる。

2-2-2 幸版の演出目的と上演様式

次に幸版における演出の言葉を検討する。2001年の熊本公演の公演プログラム¹⁹に幸は以下のような挨拶文を寄せている。

おりんが生きた世界は暗くて何も見えない闇の世界だった。けれど、おりんが見たものは、人の心であり、人の真実だった。(中略) 目には見えているけれど、ほんとうのものが見えない現代に、おりんを追いかけながら、おりんと一緒にこの舞台上、ほんとうに見なければいけないものを追い求めてゆきたいと思う。

「おりんを追いかけながら、おりんと一緒に」という箇所注目したい。幸は入谷版②と異なり、おりんの目線で見るといふ劇仕様の舞台作品を意図していることがうかがえる。女を外側から嗜好的に眺めるのではなく、盲女側から見た劇世界を描こうというのである。ではなぜ、幸はおりん目線での舞台演出の着想に至ったのだろうか。実は幸は「はなれ瞽女おりん」を演出する以前、人形遣いとしておりんを操演してきたキャリアがある。入谷版①②のおりんの主遣いは、幸が務めている。人形遣いとしての幸のコメントが入谷版②の公演プログラムに掲載されている。

人形にとって目線というものが大事だと思う。人形の目がしっかり相手や物をとらえているかどうか、何を見て何から目をそらしているのかという事が人形の命にもなる。おりんは全盲で目がみえない。それじゃあ、目線は……？ 頭を抱えた。(後略)

全盲のおりん人形をどう操るかに苦悩する人形遣いとしての苦勞がここに語られている²⁰。そして稽古の中で、やがて次のような悟得に至ったことが述べられる。

(前略) そうか、おりんは全身で物をみているんだ。手や足や頭や背中で人一倍、物をみているんだ。皮膚感覚で物を感じる…人を感じる…心を感じる…といった体全部にするどい目をもっているんだと思った。(後略)

盲のおりん人形を客観的に操ることを断念した幸は、おりんの中に自分を投げ入れ、おりんと一体となって操演したのである。先に見た幸の演出家挨拶文は、この時のおりんを遣った経験の延長線上にある述懐なのである。全盲のおりんは、見ることはできないが体全部を「目」にして「人を感じ」「心を感じ」て「ほんとうに見なければいけないもの」を追いかけている。潰れた目ではなく体全部を「目」に換えたその目を「第2の眼」と呼ぶならば、

おりんの第 2 の眼からみた劇世界の構築と、その第 2 の眼で見得た「ほんとうにみなければいけないもの」の表出が幸の演出意図である。

ここまでをまとめておこう。入谷版②と幸版の比較から、入谷版②は男側、即ち人間(目明き)側から見た劇世界の構築を目指した作品であり、幸版は盲女側、即ち人形側から見得た劇世界の構築を目指した作品ということが出来る。これは先行研究に無い本稿独自の着眼である。

第 3 章 影による表現方法

3-1 影とは何か

本節で使用する言葉の語義について確認しておく。「みる」の使い分けとして、現実空間を物理的にみる場合は「見る」を、芝居などを鑑賞する、または劇世界をみる場合は「観る」を使用する。また、前章の「第 2 の眼」でしかみることができない心象世界をみる場合は「見得る」の表記を使用することとする。

また、カゲの漢字には「陰」と「影」があるが、辞典によれば「陰」は「その物のために光や風などがさえぎられて届かない部分」とあり、光が遮られて当たらない立体的空間を示す。一方、「影」は「光が何かにさえぎられて、その裏側に黒く現れるもの」とあり、光を遮った物の形が地面等にうつし出される黒い平面的な部分を示す²¹。本稿で考察対象とする平太郎のカゲは、平太郎を演じる演者(筆者)に照明を当て舞台奥の紗幕スクリーンに映し出した黒い平面部分を示すため「影」の漢字をあてる。また、「影」には「影を慕う」などの用例にみる「心の中に浮かぶ面影」の意もあり、おりんの平太郎に対する心象を言い得て妙である。

次に、影の特性についてまとめる。秋田(2010)は影について「影は、自己の身体と切り離すことのできないものである。つまり、映し出された自己の影は紛れもなく自分自身である。一方で影は、制限された情報しか映し出さない。そこには表情も洋服の色やデザインも無く、ただ自己の身体のかたちがあるだけである。」²²と述べるが、ここに影の 3 つの重要な特性を指摘することができる。即ち、①「表情」がない均一性、②(自己の)身体との非分離性、③影以外の情報(顔や服装や背景など)が映しだされない平等性である。この影というメディアを幸はどのように演出に活かしていったのだろうか。

3-2 影を使った先行演劇作品

人形劇ではないが、「影」の演出効果を用いた先行演劇作品に、劇団離風霊船の「ゴジラ」²³がある。内容は天使を夢見る少女やよいと怪獣王ゴジラのラブストーリーで、体長 30 メートルのゴジラを生身の俳優が素面でそのまま演じて話題になった。ゴジラを演じる俳優(以下、ゴジラ俳優と略記)は着ぐるみ等を着用することなく、サラリーマンのスーツ姿で舞台に登場しどこにもゴジラを彷彿とさせる視覚情報はない。わずかにスーツの色が茶系でゴジラの体皮色に合わせているぐらいである。芝居の進行とともに観客の想像力を得てゴ

ジラ俳優がだんだんゴジラそのものに見えてくるところが本作の醍醐味といえるが、劇中、何度かゴジラ俳優に下方向から照明を当て背景に影を大きく映し出す演出がみられる。観客は、ゴジラ俳優と背後の巨大な影の両方を見て、そこに体長 30 メートルのゴジラを感じるようになるのだが、劇中、影を使った出色の演出シーンがある。それは、やよいとゴジラの山での馴れ初めのシーンである²⁴。いつものように絵本を読みながら山を散歩していたやよいは、山に籠って身を隠していたゴジラの 3 年振りの覚醒に遭遇する。ゴジラはやよいの姿を見つけると頭の上から「こんにちは」と声をかける。やよいはどこから声が出たのか分からず、絵本を閉じて辺りをうかがうが声の主が見当たらない。やがて顔を中空に上げ、そこに思いがけず巨大なゴジラの姿(影)を認めるが、やよいは恐れる風もなく「こんにちは」と元気に挨拶を返す。以下はその続きのやりとりである。

ゴジラ (略) …あの、恐くないんですか？
やよい 何がです？
ゴジラ …その、僕が。
やよい ぜんぜん。どうしてです？
ゴジラ みんな、僕を見ただけで逃げ出しますよ。
やよい …あの！少し低くなって下さい。私は大丈夫だから。
ゴジラ は、はい！

このシーンでは、ゴジラ俳優に下方向から照明が当てられ背後に大きく影が映し出される。やよいはその影を見上げゴジラ俳優の巨大な影と会話をするのである。もちろん巨大な影がゴジラに見立てられていることは言うまでもない。ここでは、やよいとゴジラ俳優の視線は直接合っていない。また、やよいの声は頭上遠方の巨大な影に向けて発せられるため、大声で声を枯らしながらの発声となっている。やよいが自分の真横にいるゴジラ俳優を無視して頭上の巨大な影を相手に大声で芝居をつづける光景は客席から見て奇異に映るが、次の瞬間、やよいの「少し低くなって下さい」の台詞に応じてゴジラ俳優が屈み込みはじめると、それまでゴジラ俳優に下方向から当てられていた照明が切り替わり、ゴジラ俳優はやよいに当てられていたスポットライトと同じ照明の輪の中に取り込まれる。それによって最前のゴジラの巨大な影は消え、やよいとゴジラ俳優は一つ明かりに照らし出されて、同じ光輪の中で出会い直す。当然、影の大きさもそれまでの巨大な影(ゴジラ)と小さな影(やよい)という大小のちぐはぐさが均されて、やよいとゴジラ俳優二人の等身大の影の大きさに変化する。観客は影の大きさの変化で二人の心理的距離が近づいたことを想像する。また、ここで初めてそれまで直接合わなかった二人の視線がしっかり絡み合い、やよいは影ではなくゴジラ俳優を真っすぐに見つめ、発声も無理のない日常会話での応答となる。二人の心理的距離が近づいたことが影の大きさの変化と視線の合致、そして声の変化によって表現される本シーンは、俳優の演技だけでなく照明効果、即ち「影」を使った演出がやよいとゴ

ジラの心理表現に大きく預かっている。

やよいとゴジラの影、即ち人間(俳優)と影のシーンを支えているのは、前節で見た影の3つの特性による。影は身体との非分離性(②)があるゆえに、影との演技は影の主体との間接演技につながり、観客は影を見ながら影を媒介に影の主である俳優をも観るのである。それは影を現実、俳優を心象とみる視覚の二重表現と捉えることができる。また影には表情がない(①)ため、やよいが見つめる巨大な黒い影に観客は各々のゴジラのイメージを自由に投影できる。また、影のもつ平等性(③)によって、人間と怪獣の物理的な相違の一切が捨象され、黒く塗り込められた影法師どうしとなることで異物が対等であることに気づき、互いに認め合いつながり合える可能性が広がるのである。やよいとゴジラ俳優の影とのシーンは、本稿のテーマであるおりんと平太郎の影とのシーンを考える上で大きな示唆を与えてくれる。

次章から、幸版の影を使った演出効果について具体的にみていこう。

第4章 考察

若州人形座の「はなれ瞽女おりん」上演史上、影による人物表現という極めて特異な演出を試みたのが幸晃彦である。幸の演出の方向性は「おりんを追いかけながら、おりんと一緒に」おりんの目線で「ほんとうにみなければいけないもの」を見ていこうというものである。繰り返しになるが瞽女おりんは盲目で目が見えない。目が見えない主人公の目線で見るとはこういったものだろうか。本章で幸の目指した舞台演出を具体的に考察する。

4-1 「影」を映し出す第2照明

幸版は人形と影のコラボレーションの演出効果で水上の「はなれ瞽女おりん」の世界を表出する。影は光が在るところにしか存在しない。それならば、筆者が演じた平太郎の影はいつ舞台空間に現れるのだろうか。ここで改めて使用語句について確認する。芝居の場面転換等の時間進行をつかさどる{明転/暗転}照明を本稿では第1照明と呼び、平太郎の影を浮かびあがらせる照明を第2照明と呼ぶ。

幸版の上演台本は語り形式のため特に場面ごとの章立ても無く、まるで巻物のように叙述されている。そこで、本節の考察の便宜上、筆者が恣意的に場面立てを試み一覧にしたものが表2である。

表2 若州人形座 幸版「はなれ瞽女おりん」上演台本

頁	場	タイトル	備考
P.1～3	前段	口上	三味線を弾くおりん
P.4	第1場	米山の瞽女宿	助太郎に抱かれ、はなれ瞽女となる
P.4～10	第2場	新井の阿弥陀堂	平太郎と出会う
P.11～17	第3場	旅中の下駄作り	平太郎、おりんに鶴川磯吉(偽名)と名乗り、今後、 兄妹として旅をしようと口説く。
P.18～21	第4場	柏崎の山王祭り①	別所彦三郎がおりんを手籠めにする。
P.21～25	〃	〃 ②	平太郎が別所を殺害し、おりんから離れる
P.26～31	第5場	黒川の地藏堂	おたまとの邂逅
P.31～35	第6場	若狭の片手観音	平太郎との再会
P.36～39	第7場	船小屋	平太郎の身上の告白。 憲兵隊による平太郎の捕縛
P.40～42	第8場	福井憲兵分隊取調室	おりんの取り調べ
P.43～44	〃	〃	平太郎との再会、平太郎の懺悔
P.44	後段	あと口上	平太郎の荷車に寄りかかった人形(おりん)

(筆者作表)

そして表2を基にして、平太郎が登場する場面を抽出し第1照明および第2照明の対照で明示したのが表3である。

表3 第1照明・第2照明 対照表

類	場	タイトル	第1照明 始	第2照明 始	第2照明 終	第1照明 終
A	第2場	新井の阿弥陀堂	明転(P.4)	点灯(P.5)	消灯(P.8)	
	〃			点灯(P.9)	消灯(P.10)	暗転(P.10)
B	第3場	旅中の下駄作り	明転(P.11)	明転(P.11)	暗転(P.17)	暗転(P.17)
A	第4場	柏崎の山王祭り②	明転	点灯(P.21)	消灯(P.22)	暗転
	〃		(P.21)	点灯(P.22)	消灯(P.25)	(P.25)
A	第6場	若狭の片手観音	明転(P.31)	点灯(P.34)	消灯(P.35)	暗転(P.35)
AB	第7場	船小屋	明転(P.36)	点灯(P.37)	暗転(P.39)	暗転(P.39)
C	第8場	福井憲兵分隊取調室	明転(P.40)	点灯(P.43)	消明(P.44)	暗転(P.44)

(筆者作表)

第1照明は芝居の時間進行を表し、明転が場面の始まりを、暗転が場面の終了を示す。一方、平太郎の影を浮かび上がらせる第2照明のライト IN をここでは「点灯」、ライト OFF を「消灯」と表記するが、第1照明と同時点灯の場合は明転、第1照明と同時消灯の場合は暗転と表記した。

平太郎の登場場面は表3に見られるようにA、B、AB、Cのパターンに分類できる。即ち、第1照明の明暗転で区切られた時間内で第2照明が点灯消灯するAパターン、第1照明の明暗転と第2照明の点灯消灯が同時のBパターン、Aで始まりBで終わるABパターン、そして、特例として同じ消灯の中でも、特に第2照明の光輪内に平太郎の影を残したまま暗転ではなく強制消灯される場合を「消明」の語句を用いてCパターンとした。尚、表3の第2場「新井の阿弥陀堂」の2段目は第2照明の消灯(P.10)と第1照明の暗転(P.10)が同一ページの記載となっているが消灯と暗転のきっかけの台本の「行数」が違うためAパターンに分類している。第3場「旅中の下駄づくり」の場面は第1照明の明転と第2照明の点灯がページも行数も同じであるため第2照明の点灯を明転と表記している。同場の第2照明の消灯が暗転表記であるのも同じ理由に依る。平太郎の影を浮かびあがらせ消し去る第2照明が、何故点灯し消灯するかを理由を考えると、盲女おりん目線で作る幸の演出の核心が見えてくる。第2照明点灯のきっかけは、平太郎のおりんへの声掛けや平太郎の物音（荷造りの音、下駄造りの際の槌の音、火をおこすために木をくべる音）であり、おりんの聴覚をとらえてのおりんの意識の向き方に呼応している。また消灯も同じことで、そこに居ると感じられた平太郎がどこかへ行ってしまい、おりんの意識の輪から外れた時に消灯となる。ゆえに第2照明は、2-2-2で言うおりんの「第2の眼」即ちおりんの「心眼」を表した光と解釈できよう。つまり、第2照明は、おりんの「意識」や「意思」を表し、その意識や意思によって召喚されるおりんの主観的世界を劇場内に現出させるための装置なのである。

目が見えないおりんには平太郎の姿は見るできない。当然、おりんの目線で見える舞台空間に平太郎の存在は無い。闇の暗黒を生きるおりんが外界とのつながりで頼るべき感覚は視覚ではなく聴覚や体全体の皮膚感覚になろうが、第2照明の光によって、おりんが心眼で見得た平太郎の具象が舞台空間に影として浮かび上がる。

第2照明に照らし出された世界が“おりんの心眼によって見得た心象世界”とする解釈の正当性は「見られてはいけない」あるいは「見つかってはいけない」逃亡犯として視認を拒絶する平太郎の登場の仕方によって証明される。即ち、劇中、平太郎はおりん以外の他の登場人物によって視認されることは一度もなく、平太郎が舞台上に姿を現すことも一度もない。また、劇中、平太郎と他の登場人物のやり取りの場面も存在しない。よって現実世界の舞台上に誰も（観客も）平太郎の姿を見つけることはできない。ただ、おりんだけが、影という表象ではあるが平太郎を視認し関わりを持つことができる唯一の存在なのである。

4-2 心眼としての第2照明

4-2-1 消亡と消失

現実の瞽女に水上が興味深い質問をしている。目の見えない瞽女に「死というものの姿」はどのように受け取られているかを尋ねたのである²⁵。答えは「あっちへいきなさった」「あっちへ行って足音が聞こえなくなりなさった」というものであった。見えていれば死人の様子を確認できるが、盲人は「死」を見取って確認することができないため、死に対して形ある実感を持つことができず「さっきまで話していた人がおらんようになった。」「歩いていってしまった。」というように死を受け取るのである。これは、無くなってしまったというよりは見失ってしまったという感覚に近いだろうか。

芝居では、たびたび第2照明に照らし出された平太郎の影が光輪からOUTする。例えば第2場「新井の阿弥陀堂」では平太郎の影は「おら、もう寝るぞ、おめえも寝ろ」(P.8)²⁶と言って光輪から外れている。同じく翌朝の出立時には「おめは、南へゆくだぞ。…ほな」(P.10)と言って光輪外へ去っている。第4場の「柏崎の山王祭り②」では、平太郎の影はおりんを手籠めにした別所彦三郎を追いかけて「あの野郎！」(P.22)と光輪外へ走り去った。別所を殺害して戻り帰った平太郎の影は、おりんに因果を含め、再会を約して「ここで会ったことは誰にもいうな。わかったな、誰にもやぞ。ええな。」(pp.24-25)と言い残して再び光輪外へ走り去っている。他にも、第6場の「若狭の片手観音」でおりんが平太郎との再会を喜び合っていると、同行者のおたまが戻ってくる気配に平太郎の影は「おみやあの手引きや」(P.35)と告げて光輪外へ身を隠している。平太郎の影がOUTした後の、光輪だけが只ぼんやりと残っている空しい光景は、主の不在感や喪失感をより強く際立たせて間抜けて見える。影の光輪外へのOUTは盲人にはどのように実感されているのだろうか。ちょっと去ったのか、ずっと去ってしまうのか、それとも永遠に去ってしまったのか、程度の差はあれ、「目明き」とは違う意識のされ方がなされていると推察できる。例えば「目明き」と呼ばれる晴眼者にとって「逃げていなくなる」と「死んでいなくなる」こととは異なる実感であるが、盲人にとっての「逃」や「死」は一つ一つに「亡」がつく「逃亡」「死亡」であり、ベースに「亡きものになる」という意味が横たわっている。それまでそこに居ると感じられていたものが「影も形も」無くなってしまおうという盲人感覚は、逃亡も死亡も自分から離れて居なくなった時点で影の主が亡者、亡骸になってしまう実感なのである。影の行方不明は影の主である「本人」の消亡、即ち死の実感と同じことと意識されている。

幸演出の舞台では第2照明が消えると「影も形も」無いただの舞台空間に戻る。そこに映っていた影だけでなく、影の主そのものの形も無いことになってしまう点がまさにおりんの盲女としての実感とつながっている。

ここまでを整理すると、第2照明の光は点いているのに（即ち、おりんは見ようという意思を持っているのに）対象の主（ここでは平太郎）が光輪内に入らない場合は、おりんには意識化されない。また光輪内に入って意識化されても影がOUTして居なくなった場合、それは影の主の実在性の消亡を意味する。一方、影のOUTではなく第2照明の消灯の場合

は、「見よう」「感じよう」とする盲女おりんの意識や意思そのものの消失と捉えられるのである。

4-2-2 消明の意味

本節では表3で特例のCパターンに分類した「消明」の意味について考えたい。同じ第2照明の消灯の中でも光輪内に平太郎の影を映したまま暗転ではなく強制消灯される場合を特に「消明」の語句を用いて表した。

第8場「福井憲兵分隊取調室」では、磔にされた平太郎のものがき苦しむ影が、光輪からOUTすることなく光輪とともにおりんの前から幻のように消えていく。他のシーンでは第2照明の消灯は、影が光輪外へOUTした後で自然に消灯されるのが常だが、ここでは影も光輪も一緒に強制消灯されてしまう。これは何を意味するのだろうか。これは影の主がどこかへOUTして居なくなったのではなく、そこに居ながら居なくなったと捉えられないだろうか。つまり、平太郎の刑死である。平太郎の影の消滅は平太郎の命の灯が消えたことを暗示する。そして更に、本場面での第2照明の消灯は、おりんの精神的な死をも暗示しているのである。なぜならば、おりんは平太郎の影が消える最後まで「おら、あにさまの顔が見てえ。あにさま。あにさまー。」(P.44)と平太郎の影に縋りつこうとするのである。第2照明が盲女おりんの意識の光(心眼)ならば、この場面のおりんは平太郎の顔を見たい切実な意思を備えており、本来なら第2照明の光量は更に上がって眩しく光り輝いてもいいはずである。しかし、ここではおりんの心眼はしっかりと平太郎の影を光輪内にとらえたまま自失するのである。平太郎の影の消亡は平太郎の死であり、第2照明の消灯はおりんの心眼の消明なのである。すなわち、平太郎の死とともにおりんの意識も一緒に死んだのである。

4-3 観客にとっての「影」

幸版を鑑賞する観客の立場からみると「影」はどのような意味を持つのだろうか。ここでもう一度、幸版の舞台照明についてまとめてみる。幸版では舞台の明転暗転の効果をつかさどる照明(第1照明)と登場人物の影を映し出す照明(第2照明)を区別して使用した。第1照明は現実空間の時間を表す「客観的な明かり」、第2照明は瞽女おりんが心眼で見ようとした時に照射される「主観的な明かり」であった。

劇場(現実空間)にいる観客にとって第1照明の明転暗転は現実空間の時間進行の中で行われる場面転換である。本稿でいう第1照明のみを使った入谷版②の舞台では、登場人物も観客も同じ現実空間の中で同じ時間を共有する。しかし、幸版では主人公の盲目性に依拠した舞台創造が目指されるため、盲人の時間感覚を観客は体験することになるのである。映画「瞽女-GOZE-」²⁷で、瞽女となることを運命付けられた盲目の幼女が、灯の光に集まってくる虫が灯傘に当たってコツコツと音をたてるのを聴き「おら、虫みてえに明るい目がほし〜な〜」と言う。盲人は灯を見たことがないので灯そのものを理解できない。光景を見ることができないのは自分の目のお陰で、「明るい目」を持ったものは虫でも人でも明るい

世界に生きることができ、「暗い目」を持って生まれたからは暗い世界を生きねばならない諦観がそこに滲む。盲人は、他の登場人物や観客と共有している現在という現実空間に居ながら、実際は盲人空間というべき別ステージを生きている。つまり、夜が明ける、日が暮れるという昼夜の識別が無い悠久の闇の中を、只々闇雲に生きているのである。

幸版では平太郎の存在は全て第2照明の光輪内の影で表されており、観客も第1照明の明かりだけでは平太郎の存在を見ることができなかった。それに対して入谷版②では盲目のおりんには視認できない平太郎のビジュアルを観客は見ることができた。つまり、入谷版②ではおりんには見えないものを「目明き」の観客は特権的かつ優越的な立場から見ているのである。

幸は、語りによって現前する舞台空間に第2の照明を灯すことによって盲女おりんの心眼で観る第2の視像(主観的世界)を舞台空間上に創り出した。幸版では観客も、現実空間でおりんが見ることができないものは具体的に見ることができず、逆におりんが心眼で見得ているもの(影)を同じように見せられるのである。影の存在は、身体との非分離性から容易に影の主である人物へと連想が及ぶ。また、影には現実世界の正確な描写ではない不確実性があるため、観客は表情の無い黒一色に塗りつぶされた影に向き合いながら影との内的対話を循環させる時間から生まれる各々の心象世界を発見する。観客のこの体験は、平太郎を茫洋としたイメージのまま感得するおりんの実感の疑似体験といえるだろう。

観客にとっての影は、現実空間から盲目空間へと誘う触媒であり、両方の世界を緩やかにつなぐ扉となる。影を見つめることで、観客の内側に現実空間に無い新しい世界への扉が立ち現れ、われわれはその扉を開けることで、可視化できない心象世界に誘われる。そして、現時の舞台の光景と第2照明によって映し出された心眼の光景を同時に見る時、観客は現実空間と盲人空間を往還しながら「はなれ瞽女おりん」の作品世界に深く導かれていくのである。

第5章 まとめ

本章では、入谷版②と幸版の上演史上の位置付けと評価を行う。

竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」の上演は入谷が初めてで、それまでの俳優による演劇作品とは一線を画す人形と俳優のコラボという斬新な演出手法が試みられた。これは俳優を登場させない幸版への架け橋となる中間スタイルの上演様式と位置づけることができる。中間とは人間劇でもなく人形劇でもなく、人間と人形の共演という意味である。入谷は、瞽女を人形で表し瞽女を取り巻く世界を生身の男で表現した。観客は近代演劇のパラダイムに則り、客席から第4の壁²⁸を通して特権的な視線で作品を見物する。

斎藤真一は越後瞽女・最後の親方と呼ばれた杉本キクエの話として「私たちは盲人ですから、一日でも他人様に御厄介にならないと生きていられないのです。他人様を大切にすることが、私たちの生きる道なんですよ。」²⁹と紹介する。ここには仏教思想の縁起観が表れている。この世に存在する全ては他との「縁」(関係性)において生まれ、他との「縁」に支え

られて存在する。つまり、対象に先立って「私」がいるのではなく、常に対象との関わりに支えられてその都度「私」が存在するという考え方である。盲目という障がいを持って生まれたからは、生涯、周りの世話になって生きることを宿命づけられている瞽女は「生きる」という主体的な意思ではなく「生かされている」という受動的な意識で生きており、それ故、個人的な我への執着は徹底的に戒められる。性欲は我への執着であり、それ故、男と関係した瞽女は厳しいお咎めを受け、瞽女組織から放逐されたのである。このような瞽女の「生きる道」を考える時、入谷の人形と人間による上演様式はかなり上手い趣向と言える。人形はそこにあるだけではモノでしかない。関わりの中で生き動かされる人形は、瞽女の「関係性を生きる」在り方をよく表している。先に、入谷版②は受動的な主人公を取り巻く男目線の舞台であると述べたが、瞽女を「目明き」の日常から外れた異物とみる差別性は、瞽女を人間ではなくモノ（人形）で表象することで如何なく表現されている。入谷版②では、我々「目明き」の立場からおりんを嗜物的に眺め、我々との関係性の中に生きるしかないおりの状況を描出する。その意味で、入谷版②はおりの「生きる道」「生きる世界」という状況を描いた作品と結論づけられるのである。

ここで、男たちの仮面と素顔の設定についてふれておく。仮面と素顔の設定差は、静永が言うように素顔を隠し権力を振りかざして女を利用する者と、素顔、即ち自分の心を晒して女に向き合う者とのキャラクター差に求められている。しかし、この設定の趣向をふまえて改めて入谷版②を眺める時、当初の趣向目的をよく実現したものとは言い難く、多少の綻びを筆者は認めざるを得ない。なぜならば、入谷版②では平太郎は初めから素顔で登場し、他の仮面人間と異なる設定人物であることに最初から目がいってしまうからだ。「見つかってはいけない」逃亡犯の平太郎が、開演時から既に観客に見つかっているのである。ここはやはり、最初は平太郎も仮面を付けて登場させ、おりんとの交情の中で少しずつ仮面を剥がしていき、最終場で終に素顔でおりんと向き合うという段階を経た方が、より入谷の趣向が活きるように筆者には思われるのである。

最後に観客についてみておこう。入谷版②では、観客の鑑賞の質は見物にとどまっておりに体験的とはいえない。体験するためには、観客も見物席から出て盲人と共にある見方が求められる。それを可能にしたのが、幸版の演出である。

入谷版②では、おりんは受動的な人生を生きる瞽女一般の通念を下敷きに描かれたが、幸版は、瞽女一般ではなくおりん個人を描こうとした作品として評価することができる。幸は、おりんの目線を通した作品世界を表出することでおりんの個別性に迫っている。おりんは瞽女ではなく、はなれ瞽女なのである。他の瞽女と違い自らの我（性欲）に従った破戒者なのである。幸は我への執着を入り口にして、受動的に生きる術しか持たない瞽女に主体性をみようとする。おりんが何を見ようとしているのか、そこに寄り添うことで他の瞽女一般のイメージから離れ、「見る」という「我」からおりんの個性に迫ったのである。換言すれば、幸版は「瞽女」を描くのではなく、はなれ瞽女おりんというひとりの「人間」を描こうとした作品と結論付けることができる。竹人形音楽「はなれ瞽女おりん」上演史上の位置づけと

しては、幸版は、おりんの「状況」世界を描いた入谷版②の舞台成果を継承しながら、更に、おりんというひとりのはなれ瞽女に焦点を当て「人間」を描こうとした作品と位置づけられるのである。

おわりに

最後に、幸版の主人公に託された視線をめぐる問題について述べておく。

瞽女おりんと逃亡犯・平太郎は共に反近代的視線を持って登場する主人公である。つまり、おりんは「見る」ことを否認された存在であるが、見えないということは見られていることも視認できないということであり、おりんは外的視線、即ち観客の視線を遮断する。一方、平太郎も官憲から逃亡する逃亡犯として「見られること」から逃れ「見られてはいけない」存在として、観客の視線を遮断する。おりんと平太郎は観客と舞台の「見る／見られる」という安定した関係を崩す主人公であり、その組み合わせには「見る／見られる」という近代劇における観客と舞台の基本構造³⁰を揺るがす機能が託されている。

また、幸版のおりんは見られる客体であると同時に心眼で見得る主体であるという両義的な存在でもあった。おりんのその両義性は観客をさらに特殊な観劇体験に誘う。幸版の観客は、開演当初は舞台上の人形をプロセアムアーチの外側（客席）から一義的に見ているが、平太郎の影の登場で、おりん視線での見方に誘われ（舞台と客席の境界の崩壊）、おりんを外側から見ながら、同時に、おりんの手で心眼で見得る世界をも見せられ、現実の劇空間と盲女おりんの見得る心眼世界の両方を観る両義的な位置に立たされる。

客席と舞台という確かな境界をもって始まった劇空間は、いつの間にか分けない空間に変化を遂げ、そこで観客は「見る」を越えた思いがけない身体感覚を伴った体験を得るのである。その体験によって観客は「はなれ瞽女おりん」の物語世界を外側から見物するのではなく、主人公おりんを「生きる」得難い体験を得るのである。

幸版の上演成功の要因は、この影を活用した演出による両義的な空間の構築と、それによってもたらされた特殊な観劇体験にあると言えよう。

幸版の舞台では、影の現出によって、おりんだけでなく観客の内面の視像をも劇場の空間に解き放つのである。

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。

註

- (1) 「越前竹人形」「はなれ瞽女おりん」「五番町夕霧楼」「曾根崎心中」の4作品。曾根崎心中は越前鯖江ゆかりの近松門左衛門の作であるが、水上の、越前若狭の在所の竹で作った竹人形でぜひ作品化したいという強い意向で人形劇化され、1986年の若州人形座旗揚げ公演の演目として初演された。
- (2) 平太郎の竹人形は、現在、若州一滴文庫内の人形館に保管展示されている。「はなれ瞽女おりん」の場面展示コーナーで平太郎が下駄を積んだ大八車の荷台におりんを乗せて引いて回る様子が再現されている。この平太郎とおりんの竹人形は、おそらく竹芸時代に水上作品の竹人形化の一環で制作されたものであるが、実際に公演で使用されたことはない。ただ竹人形の仕様としては操演可能である。
- (3) 拙論「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～」淑徳大学人文学部研究論集 Vol.5, 2020, pp.1-13 をご参照あり。本拙論にて人形劇団「越前竹人形の会」の活動は水上の演劇活動ではなく演劇創作運動として評価すべき視座を明らかにした。また、人形劇団「越前竹人形の会」の組織的な在り様は「越前竹人形」製作委員会ともいうべき単発企画的な性格が強いものであった。
- (4) 拙論「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 Vol.7, 2022, pp.17-30 をご参照あり。水上が創始した竹人形による芝居は一般に「竹人形文楽」と膾炙されてきたが、その芸性については未だ定まった位置づけがなされておらず「人形芝居」「竹人形劇」「竹人形文楽」等と呼び習わされてきた。本拙論にて、竹人形劇と竹人形文楽の芸性を隔てる境界を、人形遣いの構成演技の視点から検討を加えた。
- (5) 浄瑠璃に対する名称で、浄瑠璃と三味線を演奏して人形を遣う、日本固有の人形劇を指す。江戸時代には「操浄瑠璃」「操芝居」などとも言ったが、明治時代に「あやつり」という言い方が遠ざけられて「人形浄瑠璃」となり、文楽系の人形劇をさす呼び名となった。河竹繁俊「演劇百科大辞典」平凡社、1961, P.354
- (6) 人形のカシラ（頭）の下に胴串と呼ばれる棒が取り付けられてあり、主遣いはその胴串を握ってカシラを操る。
- (7) 人形の衣装の背中に切れ込みを入れ、そこから人形遣いが内部に手を突っ込み、短い胴串を握って操演する方法。他にも、人形の裾から手を突っ込んで長い胴串を握って遣う「裾突っ込み遣い」方式などがある。
- (8) 主だった劇評に以下がある。森秀男「演劇十字路」『新劇』1978, 6, P.71／大笹吉雄「越前竹人形」『週刊朝日』1978, 5, P.46／総合演劇雑誌『テアトロ』Vol.455, 1980, pp.52-53／越智治雄「越前竹人形」『国文学 解釈と教材の研究』Vol.25-11, 1980, pp.142-143
- (9) 竹人形について水上は「ようやく人形が揃ってきたところです。でも例えば、もっと頭を大きくしたり、病的なまでにやせさせたりと、デフォルメさせた人形であってもいいな、とも思っています。そういう意味では、これらはまだまだ試作品の段階です。でも何年かかってもいい、あせることなく、コツコツと実現していきたいんです。」と述べている。「水上勉さんの人形劇団『竹芸』とは?」『クロワッサン』Vol.5-21, 平凡出版, 1981, P.17
- (10) 若州人形座『竹人形文楽 曾根崎心中』立風書房、1987の、うしろ書き「口上」の水上の肩書に「座頭」とある。ちなみに人形座竹芸『竹の化身たち』1983の扉絵には人形座竹芸「主宰」とある。座頭、主宰など、肩書に関しては、ある程度自由な用例が認められる。
- (11) 若州一滴文庫は水上の私施設として1984年10月に故郷、福井県おおい町に設立され

1985年3月に開館した。当初は実弟の水上祐や水上と親交の深い郷土画家・渡辺淳が世話人として文庫の管理および運営を行った。また、86年には同文庫を拠点に若州人形座が発足した。同文庫は2000年12月に閉館したが、2002年2月に地元町民有志によって特定非営利活動法人一滴の里が立ち上げられ2003年5月から同法人による運営で再開館された。

- (12) 本稿では特に2016年6月17日の若州人形座公演を幸版の考察対象とする。
- (13) 若州人形座公演「はなれ瞽女おりん」2003, の公演チラシより
- (14) 木村光一「見えない世界からの声」『水上文学への旅』若州一滴文庫, 1987, P.73
- (15) 晴眼者のことを水上が「目明き」と表現することについて、賀樹紅は人間にとって当然のものがおりんの目には異質なものに映ることを表現するための工夫と指摘する。瞽女にしか見えないものによって「目明き」の世界に構築されたものは相対化されてしまう。水上は、おりんを通して人間（目明き）の日常を作り出している原理の異質性を浮かび上がらせる。
賀樹紅「水上勉文学における〈環境の表象〉の解体と構築—エコクリティシズムの観点から」金沢大学大学院人間社会環境研究科人間社会環境学専攻博士学位論文, 2019, P.81
- (16) 谷ひろし『現代人形劇への夢—谷ひろし人形美術仕事集』人形劇団京芸, 1998, P.77
- (17) 新明解国語辞典, 三省堂, 1991, P.94
- (18) 静永鮮子回答, 2022, 8, 8
- (19) 幸晃彦「はなれ瞽女おりんに思う」若州人形座八千代座公演プログラム, 2001
- (20) 「目は口ほどに物を言う」という諺があるように、感情表現の上で「目」がもたらす情報は大きい。血眼になる（目が血走る）、目をむく、目玉が飛び出る、目が潤む、目を見張る、目を丸くする、目を白黒させる、目を三角にする、目を皿にする等、俳優の演技術においても目の演技は重要である。映画でおりんを演じた岩下志麻は、おりんを演じるにあたり「最初は目をつぶっての芝居が不安でした」と目の演技を封じられた戸惑いを吐露している。篠田正浩「はなれ瞽女おりん」パンフレット, 東宝, 1977, P.16
- (21) 新明解国語辞典, 前掲載 17, P.208
- (22) 秋田有希湖「学生の身体表現—影との出会い—」豊橋創造大学短期大学部研究紀要, 2010, P.2
- (23) 1988年岸田國士戯曲賞受賞作品。原作は大橋泰彦。本稿では、NHK衛星第二放送で放映された「80年代演劇大全集」の「ゴジラ」放送回の記録映像を考察対象とする。
- (24) 大橋泰彦「ゴジラ」『現代日本戯曲大計系 14』三一書房, 1998, pp.95-96
- (25) 水上勉「私と瞽女さんの暦」『芝居ごよみ』いかだ社, 1987, P.96
- (26) カッコ内の頁は、幸版の上演台本の該当箇所である。以下、同じ。
- (27) 瀧澤正治監督「瞽女 GOZE」2020映画「瞽女 GOZE」製作委員会, 2019
- (28) 写実主義演劇を説明する際に用いられる「第四の壁」とは、舞台が観客席から隔絶した世界を提示しており、観客は目に見えない壁越しに他者の世界を覗き込んでいる様子を形容したものである。佐和田敬司ほか〔編〕「演劇学のキーワード」ペリかん社, 2007, P.10
- (29) 斎藤真一「瞽女=盲目の旅芸人」日本放送出版協会, 1972, P.80
- (30) 近代リアリズム演劇は、見る者と見られる者、即ち観客と舞台をプロセニウム・アーチが分かち劇場空間によって生まれた遠近法的な視線に支えられて成立してきたという前提がある。近代リアリズム演劇を支える劇空間は、観客と舞台の間に所謂「第四の壁」が存在し、観客は特権的な視線によって舞台を見つめることが許された。