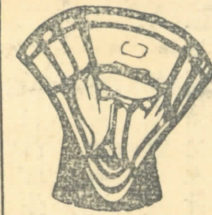




古代希臘假面の一組



**THE MARIONETTE
VOLUME ONE. NO. I
EDITER, J. NAN-E**



Marionette are all rubbish, unless the people want them and until the people get them. That though I have written of them so much it is only because as one of the people I love them immensely.

No performer could be quite as versatile as a Puppet—for a Puppet can even change his head; can have three separate selves, and all these can, if needs be, appear on the scene at once.

It is an absurd fact that the Western actor has treated Puppets with such disdain that he has forced the public to ask, "Does he then fear them?" No, it's not that — what should he fear? No, it is something different.

He sees in the Puppet a parody of himself. Now there is no parody at all: there is no resemblance whatever. These are little people — not actors. They are comparable with men perhaps, but not with the actor. They are the truest friend of actors because they offer them a great deal and ask nothing in return.

Now it is no one but a born actor who can really properly understand a Puppet: So that while others may test their hand at the craft, only those of them who are born actors will be masters of this craft.

The Puppets taught acting to the great schools of Eastern actors, just as Fossils taught sculpture to the Eastern sculptors. The Puppet is not the moving statues. The Puppet is a model of man in motion.

The fact of the Puppets being able to perform Shakespeare is as unimportant to me as the positive proof that they cannot. What counts is that in the Puppet we have all those elements necessary to interpretation and in the Puppet stage every element necessary to a creative and a fine art.

J. Nan-E

M

坪 内 逍 遙

新操りの御提唱面白く候。どういふ風にお扱ひなされんこにや、深き感興を抱きて期待いたし候。老生の理想として、操りは器樂の伴奏を主として、セリフも殆ど除外し、聲樂も人形の言葉としては使はぬことにしてこそと存じ候。即ちトーカー式でなく、無言映畫式に扱ひたしと望み候。以上卑見の眼目、草々不一。

A

高 野 辰 之

人形芝居は餘白の多い繪畫と同じく、觀者に想像の餘白を與へる處に歌舞伎劇以前の價值がある。又人形の面は能面と同じく觀者の思ふが如く表情を變へてくれる。すなはち泣いてゐると思へばさう見え、慨いてゐると見れば又さう見える。これが興行物として相當の永續性をもつた一因である。

R

阿 部 次 郎

藝でなければ生かしやうのない人形。藝で生かせば人間以上に不思議な生物となる人形。

I

野 口 米 次 郎

吾人が常に本性の動乱に關して、吾人の心及び意志を清澄する事の出來ないのは吾人の缺陷である。然るに彼等人形がその最善の利福優越の爲に、彼等の充滿した沈黙の力を使用し得る事は人形本來の天恵である

O

長 田 秀 雄

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。彼の出生が科學以前であるがゆえに、彼は限りなく象徴的である。

N

薄 田 淳 介

人形芝居は象徴的に取扱はれて、初めてその特色を發揮するものです。

N

阿 部 能 成

人形は命のない拵物に過ぎないが、然し或場合には、生きた人間よりも多く涙をさそひ、感情を動かすものである。これは人形に於て、人間の猥雑な部分が取去られ、それによつて人間の或る要素が純粹に取容れられ、發揮されるからではあるまいか。

E

小 出 樽 重

役者はあまりに役者自身の臭氣が強くて藝術を邪魔していきませんが、人形芝居では之れが全くありません。同じ藝題のものを人間の芝居で見ても人形のごを比べると、數等、私は人形の方で強く、そして純粹な感じを得る事が多いのです。然し又人形には人形遣ひの個性が悪く現れる場合もあつて困る事もあります。役者程臭みは強くない様です。とにかく人形の世界は不思議に美しい。

T

竹 久 夢 二

實在の人間ではない。しかもはや木偶でもない。あるもの。その迫ってくる感覺はものすごい。笑へない。泣けない。娯樂でもなければ、試験でもない。眼からのむおびあむのたぐひだ。

T

相 馬 御 風

人形芝居こそ娯樂に恵れざる農村漁村に持ち込まるべき最適の演藝であると思ふ。但し出来るだけ簡素なものであらねばならぬ。

E

土 田 杏 村

私は人形の國に生れた。私の生國——佐度——ほど人形芝居の流布せられてゐるところは、他にないかも知れない。私だち子達の夢は、金平本のそれであつた。土人形をこしらへればやはり金平になる。子供達が角力をこる時に氣ばる顔も金平のそれであつた。私だちはそこでどこまでもロマンティックに育て上げられたのである。私などがいつまでも藝術から離れ得ないでゐる理由の一半は、たしかにこの時の教養にある。私は思つてゐる。藝術の様式はだんだん本質的に、だんだん構成的になる。私は人形芝居の發達に貢献してくれる人に、どんなに大きな感謝を持つてゐるかしない。



ロシアのアレキサンドラ・エクスチエル人形座の西班牙の 神士 淑女

生物ビオ・メカニツク機制學と人形芝居

南 江 一 郎

近代藝術の最も顯著なる特質は、あらゆる方向に向つて進出を企てると共に、公衆の攝取力に侵入する爲に、あらゆる好機を占取する事である。人形芝居はこの目的に適合する最も優秀なるものである。(註一)全く人形の活躍し得る世界は無限に廣く、且つ深い。

近代機械文明の急速なる展開は、その技巧の進展に伴ひ、藝術的感覚と科學的理智とを融合せしめて、劃世的な藝術を創造し、その最も新鮮な表現形式を決定すると共に、表現内容をも著しく豊富にした。近代の藝術映画はその王たるべきものである。

若しここに、近代機械文明の社會的環境に生きる藝術を考査する時、從來のレギユラード普通演劇は常に映画に壓倒されつゝあるかの如き觀がある。人形もまたこの新たなる王に屈從すべきものか。その如何を考査する事に依つて、前記クレヴェルの言葉を證明しよう。

註一 Gilbert Clavel, The Plastic Theatre.

ソヴィエツト・ロシアが生んだ左翼的演劇革命家メーエルホリドが、藝術派とも云ふべきスタニスラフスキー等に相對して、その演出上に創造した最も獨自な法則の一つに生物ビオ・メカニツク機制學がある。その要點に就てハントリ・カアタアは次の如く紹介してゐる。(註二)

「……人間の肉体は一つの機械的構造なるが故に。その俳優は一人の旋盤工の如く、時間的・空間的に最も節約され、且つ、最も正確にその頭
腦と筋肉を働かす必要が要求される。……約言すれば、メーエルホリドは社會を一種の消念的機械とみなし、俳優を、それを一致適合さす
爲の運動を持つ、機械の構成的一要素とみなし、背景を俳優の欠くべからざる一部分とみなし、その俳優と背景の両者に據つて描出されるも
のを、この機械の精神とみなしてゐる。云々……」

これ等の主張に基く生物機械學を、ただちに、普通演劇の最も勝れたる演出法則として採用せんとするこ
とは、同じソヴイエット・ロシアに於ても、人及び藝術家としての俳優を、過重な迄に肯定せんとするエフ・
ステュブンの俳優論等が存在する以上、今少し研究を要するであらう。

ただ、近代の或種の人形芝居の演出に際しては、ただちにこの法則の美點を適要し得ると思ふ。曾つては
ピカソ等の友人であつたロシヤのアレキサンドラ・エクチエル女史がタイロフ等の援助を得て創設した人形
劇場に於いて、既にこれを適用してゐる。

『……そのマリオネットは、表現の強調が、純粹模倣の拋棄によつて連結されてゐる、非常に感歎すべき手
本を表示する。それはただ機械的發明の發揮と科學的智識の發達に據る。云々。……』

これはこの人形の紹介者ロズウイックの言葉である。(註二)

註二 Huntly Carter, The New Theatre and Cinema of Soviet Russia、又は Fulop Miller, Russische Theater.

註三 Louis Lozowick, Alexandra Tser's Marionettes.

ラングの『メトロポリス』の古さは、その描寫された機械に、その建築物に見出されるばかりでなく、よ
り大なる理由はそれが機械的表現形式の外形につつまれたまま、文學的舊ロマンティズムを一步も出てゐ
ない事に起因する。同様に、人形のメカニック要素の發見は、クレエグの様式化論同様、ネオ・クラシズムの
見地より一步も出てゐない。勿論、ここにもよりよく人形を生かし得る偉大なる道が發見される。然し生物

機制學メカニクを基礎として生れた人形は、より新鮮な力學的モニュメントの建設に向つて進まなければならぬ。
ヴェルトフ(註四)やレジエ(註五)の純粹映畫は、今や演劇乃至文學から獨立して、科學が創造した映畫眼によつて、獨自な藝術の創造に進展してゐる。その主張への肯定は別問題として、生物機制學ビオメカニクの中に生きる人形もまた、藝術的感覚と科學的理智とを融合せしめて、その本來のメカニク要素を藝術化すると共に、その適用範圍をより擴大しなければならない。

註四 Moussinac, Le Cinema Sovietique.

註五 R. Kurtz, Expressionismus und Film.

生物機制學ビオメカニクの中に生きる人形は、人形自身のより純粹性の爲に、文學を言葉を拒否するかも知れない。然しそれに依つて得た純粹性は、トマス・キルフレット、クライン等に依つて研究され創造されてゐる色彩音楽ビオメカニクに(註六)、或は又シュレンメルレギエラ、ドフマのメカニクな舞臺美術(註七)に、最も純粹な融合をなし得るであらう。

此場合に於ける人形は、生物機制學が普通演劇に適要された場合の如く、人間としての俳優を機械の奴隸的地位まで壓服せしめる事なくして、その純粹な構成的一要素となると共に、舊來の如き助成要素としての音樂及至美術でなくして、純粹な構成的一要素としての音樂及至美術に、純粹な融合をなし得るのであらう。

即ち、この場合に於ける人形は、藝術創作過程に於ける一純粹表現仲介物(繪畫に於ける色、音樂に於ける音の如き)に過ぎない。故にそれ等の各要素の藝術的融合、有機的構成に於てのみ、初めて新らたなる『美』が創造される。かかる純粹な綜合藝術に於いてのみ、初めて演劇に適要された生物機制學が、藝術の純粹な第一義的『美』を俱有し得るのではなからうか。

註六 A. B. Klein, Colour-Music, The Art of Light

註七 O. Schlemmer, Die Bahne im Bauhaus.

無言劇と詩劇の一考察

……フアン・シウル氏は特に無言劇か、又は殆んど口を利かない役に秀でてゐた。この役は生命の神秘を象徴的に表現することを目標とする神秘劇に於いては、屢々最も主要なものである。——ボードレールの散文詩「英雄的な死」より。

南 江 二 郎

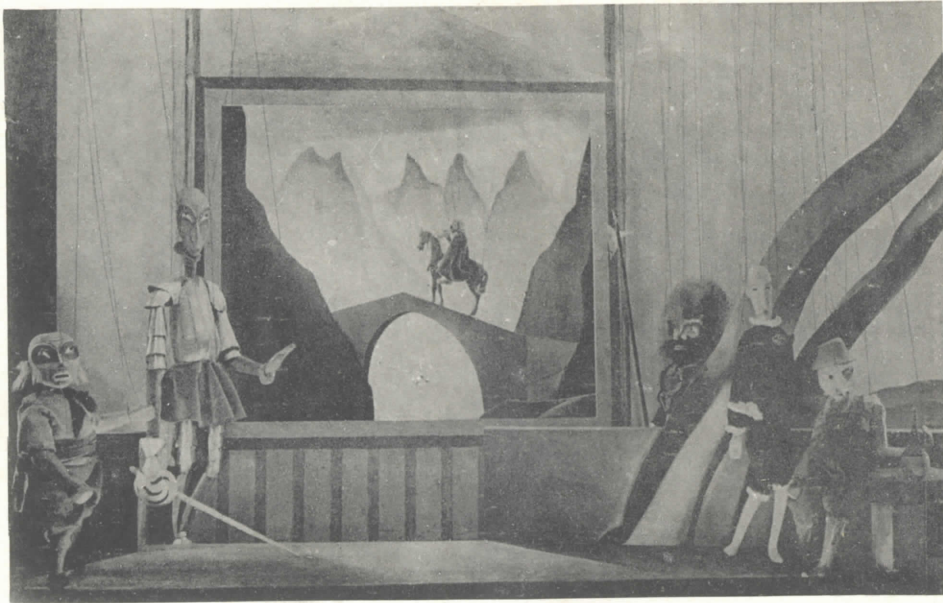
これはアサア・シモンズの評論「無言劇」と詩劇とゴルドン・クレエグのそれに對する論註の翻譯である。シモンズは此處でパントマイムの持つ最も優れた特性なる「沈黙の美」を（此處に無限の象徴と暗示と神秘の美が含む）偉大なる簡素に基く「集中の美」を（この偉大なる純一化に基く集中の美は觀賞者の想像美を最も自然に、最も自由に、最も豊實に、飛揚せしめる。）私達の前に語り告げると共に、それ等の特性の具有よりをのづから生ずる幻夢の美を述べ、尙且つ、最も始原的なるパントマイムと最も終極的なるポエティック・ドラマとの本質上よりなる同一融合性を論じて、兩者の融合によりて生ずる最も優れた特殊な一つの演劇藝術の創造を暗示してゐる。

事實、演劇藝術の始原的本質的要素としての叙事詩や、パントマイムや、舞踊等が忘れられ勝ちである時、それ等の演劇は生命なき形體を際すに過ぎない。即ち、劇作家が體驗したる世界の形體に過ぎない。其處には存在の世界はあつても、詩人の「成生する世界の創造」があるのではない。然るにクレエグの「假面論」中の言葉借りるならば、演劇は私達を「現實の彼方へ」連れて行くものでなければならぬのだ。こゝに於いて詩（ポエトリー）の復活が、パントマイムの再生が、演劇藝術の重大な各々の要素として要求せられるのである。

ともあれ、私は諸君に無言劇や詩劇が近代の演劇に、同時に未來の演劇に對しても、如何なる位置を有するものであるかを了解して貰ふ爲に、次にシモンズの論説とクレエグの論述を譯出してみよう。

先づシモンズはその『無言劇の詩劇』（参照1）の中で、次の如く述べてゐる。

『演劇藝術の純粹なる評論の見地からは、無言劇と詩劇との間に容られるべき何にもものも存在しない



瑞西チューリッヒ市立美術工藝博物館附属人形座上演
マニユエル・ド・フェラーの歌劇「ペドロ親方の人形芝居」第四場
演出者 オットオ・モーラ

事が論争されるかも知れない。輪割的な原始演劇としての前者と、終局にまで丹精に完成されたる演劇としての後者と、この兩極端に於いて、その是非の問題は、最初の感動情緒エモーションに、且つ、方法の簡素なるか、または、饒多なるか、にかゝつてゐる。そのいづれも比類なきそれ自らの道を持つものである。パントマイムが單に言葉なしに演せられるべきものなる事、または、單に言葉を話すと同じ價值乃至効果を持つものなりと思惟することは誤謬である。パントマイムは夫等のことよりもより高きものを意圖してゐるもので、それは話されることよりも、より深きものとして自覺のうちに、言葉が彼等を形成する以前に於いて、初まり、而して終る、ものである。而して無言劇は其の身振りを精巧に限定する事に依つて、廣き人々の經驗に訴へ話しかける、即ちその廣き限界から離れる瞬間に演出が不可解になることを知るからである。それは夫自身の完成に於いて、一つ踏み外せば墜落する踏索子つみわたりの業わざにも似た、その存在の危険を冒すものである。然かもパントマイムは總ての國々の人々に對して、おそらく少し過度なほど民主的に訴へるものである。且つ、それは貴族的なるものとなる事に依つて、寫實的演劇の手法にとどまる事なくして、生活の事變から屹立し、且つ、原始的情操の美を附加すると共に、一種の詩劇ともなるのである。この兩者の間には捨てても差支へのない重要なものがある。

ポエテーク・ドラマとなるまでの總ての演劇は、寫真ライフ・イメージが生の一模寫ライフ・イメージである如く、生の一模寫ライフ・イメージに過ぎない。この論據として、夫等寫實的演劇は、善く見ても、單なる寫實的方法として想像的實在の第二義的なるものを具有するに過ぎない。ポエテーク・ドラマにとつてはもはや自然は存在しない。否もつと正確に云へば、自然が畫家にとつて辭典に過ぎないと云ふ事が眞實であらねばならないと同じ意味になつたのである。此處に

撰擇と精撰との結合がある。美の至高の容喙がある。その極限されたる手法に於けるパントマイムは、更に自然の單なるイミテーションではなく、それは繪畫がエツチングに置きかへられたるが如き自然の翻案に外ならない。即ちそれは、その不可解な沈黙に依つて、その理解に對する智能にまで、又は、舞踊と同様に眼を通じての智覺にまで、直接訴へる新しい形式を夫れ自身の爲に創造する爲に、自然の理法に遵ふものである。

加ふるに、パントマイムは眞の藝術に須要なるものなる神秘を具有するものである。注視すればそれは幻夢の如きものである。幻夢に於いて、語る様子のみを示す唇からの聞えざる言葉が『如何に靜かに集中されることであらう！』または夢に於ける時間の算定に於いて、新しい、且つ、おそらくもつと眞實なる時なる、即ちそれが一秒であつても無限と思はれる間に、聞く人をして地にしばらくつけるかの怖ろしい口もきけない心持を、誰れも知らないだらうか。其の持つ間の感じに似た或るものが、パントマイムに於ける物言はぬ俳優の頭上に懸り、且つ、その悲劇を演ずると、喜劇を演ずるとの、如何にかかはらず、吾人にその鋭敏なる直接の感化を及ぼす興奮せる愉悅を、彼等に與へるのである。尙且つこの沈黙は型と身振に特徴を與へる或る非常に精巧なる力をもつて、一つの零圍氣アトモスフェアをもつてくるのである。

私は人々が舞臺に於いて詩を誦述すること以外に、何故に常に沈黙を破るのであるかが解らない。パントマイムに於いて、諸君は楽しく、且つ、表情をもつ沈黙と、身振の美しさを持ち、情操に對して全く思慮深く訴へるものを、世界を優美なる、受け容れられたる習俗に翻案するものを持つ。詩（ポエトリー）は美に見ゆる爲にのみならず、また、そこにあるべからざるものを除くと共に、美なるもの、即ち、言葉がかつて

初めて用ひられた時、云ふべき價值ある唯一の物を語るのみならず、また、彼等の單なる利用（例へば、正祭の爲とか、契約の爲とか、事務の整頓の爲とか、の如き）の爲ではなく、藝術の一形式に於ける彼等の美の爲に來るのである。此處に、その觀念の表現の爲に、ワグナーがそれを與へる音樂の通譯的伴奏を俟つところの完成されたる繪畫がある。即ち今日迄、未だ實現せられざる最も完全なる形式をそなへたる完成せる繪畫が存在する。

參照 1、Studies in Seven Arts. by Arthur Symons

クレエグの論註

前記シモンズの論述に對して、クレエグは次の如き論註（參照 2）を附してゐる。

『總ての偉大なる演劇は沈黙のうちに動く。最も偉大にして宏大且つ意味深長なる出來事は沈黙のうちに生ずるものであつて、其處には語らるべき何物もないのである。』

言葉は宇宙の創造に於いて無駄であつたばかりでなく、言葉は雀をも創造し得なかつたものである。

總ての自然はそれが行動する時には沈黙を守る。話し語ることをもつて行爲に代へる事は出來ない。科白スコヤが舞臺に於いて動作アクションの役を奪つたのは如何なる譯か、それは近代の誤見に基くものである。こゝに至つて、科白スコヤはその舞臺上の主座に於いて動作アクションと代る事が出來るであらう。同時にその主座はその神殿に於いて改良され、代へられねばならなくなつた。

動作に言葉又は美しき言葉が附加されるのでなければ意味深きものとなす事が出来ない、と思惟される時、一つの誤謬が生ずる。

動作はそれのみにて、言葉が彼等を陳述する事が可能であると同様に、最も深刻なる劇を暗示することが出来るのである。

然しながら、若し言葉が單に事實を述べる爲に使用されるのでないとするなら、何故に少しでも言葉の必要が生ずるのであらうか。

沈黙を守つて動作に依つて筋を知らしめる方が効果が多くはなからうか。なせならば、動作は俳優が希望し、且つ、感じる事を、暗示する程度以上には出ないから。それ程、所作には全く無理非道と云ふものがない。この點で身振りが——若し藝術と云へるならば——文書より立派な藝術である。なせならば、言葉は議論を容るゝ餘地あり、又、議論が作家、監督、観客の間に起る可能性を持つ場合には、妨害と中斷せる音律の暴爲がすべて我々を脅迫して、神の詫宣の如き力も滑稽に響くものだからである。然るに所作は決定的なるものとは云へ、無限に雑多の解釋を容れ得るやうに明つばなしなので、解釋する人との間の關係は、決して緊張することも要らなければ、また、調和の破れる事もない。

それ故に完全なるバントタイムは、今日ポエティック・ドラマとして知られてゐるところのものが爲し得るよりも、より多く靈的情緒を能く賦與し得る位置にある。即ちバントタイムに於いては陳述はないが、各々の人間の心の要求に關して阻碍せられてゐる夫等のものを現し得るのである。



墨川亭雪磨作「忠臣蔵替伊呂波」の人形舞臺圖（國貞畫）

人形芝居の景事

—— 忠臣藏八段目 ——

小 寺 融 吉

人形には人形の世界がある。その世界の中に於ける人形の特殊のをどり、即ち俗に云ふ景事けいじと云ふものを考へて見たい。その景事も先づ道行から考へて

は出来やうと思ふ。もとく記録のために記録したのではなく、人形の道行の概念を調べるために覚え書を取つたに過ぎないのである。

見たいと云ふので、こゝに假名手本忠臣藏八段目『道行旅路の嫁入り』を例に引く事にする。昭和三年七月下旬、明治座で吉田文五郎（妻戸無瀬）桐竹紋十郎（が、豊竹つばめ太夫以下五枚、野澤勝市以下八挺の淨るりで勤めた時の覚え書と、昭和四年七月、新橋演舞場で桐竹政龜（妻戸無瀬）桐竹紋十郎（娘小浪）が前と同じタテの五枚六挺で勤めた時の覚え書を基として書いて見る。然し型の記録は必ずしも正確ではないが、大体の事は見なかつた人にも想像

舞臺 此の母と子の旅は、鎌倉から山科までの道で、その道中を歌つたものだから、現代人の理屈から考へると、舞臺面は歌の文句と共に東海道を西へ西へと進行すべきだが、一杯の道具ですませてゐる。即ち背景の中央正面に富士山を大きく描き、その下に松並木の切出しきりだしを置き、東海道それ自身を象徴化したのは名案であつた。これは古い型らしい。そして舞臺は二重を用ひず、平舞臺だけですませてゐる。

前の手摺の張物は砂手摺である、ことも當然である。

人物 歌舞伎では母と娘の他に、たゞ賑やかしの
ために出てくる者がゐるが、人形では原作通りの二
人だけで、戸無瀬は白の妻折笠、道行を着て竹の杖、
小浪は塗笠の赤姫（赤の振袖）で、道行はなく銀の
杖を持つ。但し二人とも笠は手に持つだけで冠らな
い。墨川亭雪麿作の『忠臣藏替伊呂波』に、五渡亭
國貞が描いた口繪？に依ると、江戸式の一人づかひ
だが、戸無瀬は娘と同じく塗笠を冠つてゐる。然し
これは笠を違へた今日の文樂座の方が好い。『舞踊
装』所載の附帳では、大正十五年十月の歌舞伎座で、
秀調（戸無瀬）芝鶴（小浪）壽美藏（馬士鈴六）家
橘（飛脚可内）所演の型に依るが、母子共に菅の妻
折笠、たゞ笠の當ては母のに淺黄、娘のは赤となつ
てゐる。そして母は女竹の杖を持ち、娘は杖なしで
ある。之は娘は若くて、母は老いてゐるといふ對照
であらう。國貞描くにも杖は娘が銀を持つただだが、

之は繪の都合で母の杖の有無を斷ずることは出來な
い。たゞ國貞の繪で面白いのは、母の人形使ひは男、
娘のは振袖の女形が使つてゐることである。今は文
樂座は常の地あたまの出づかひで勤めてゐる。また
國貞の戸無瀬は大小を挿してゐるが、今の人形や、
『舞踊装』には、その事はない。

ワキ 山おろしで幕あくと、一杯に紅白の段幕、上手鍵の手に太
夫と三味線、口上が床の連名と人形出使ひの由を云ひ終ると、再び
山おろし、打上げて、前びき早めて、太夫はツレて「うき世とは誰
がいひそめて飛鳥川」。タテの一挺一枚「ふちも知行も瀬とかはり、
よるべも浪のしたびとに」、再びツレて「結ぶえんやの誤りは、戀の
かせぐひ加古川の、娘小浪がいひなづけ、結納も取らずそのまゝに、
ふりすてられし物おもひ」、ワキの一挺一枚で「母の思ひは山科の、
奸の力彌を力にて、住家へ押して嫁入りも」となる。タテは娘を、
ワキは母を語るのので、「邦樂年表」の義太夫節之部を見ると、此の道
行は古くは太夫二人だけであつたのが、三人となり、四人となり、
今のやうな五人となつたのだ。そこで絃はツレて今の手になり、「世
にありなしの義理遠慮、腰元つれが乗物も、やめて親子の二人づれ、
都の」の次ぎに長い花やかな合の手あり、同じくツレて「空に」で
柀が入り、段幕を切つて落す、「志す」と語り納める。

上手に母、下手に娘が正面向きで立つてゐる、

一段

假りに一段二段と分けよう。型はところ／＼を記すのだが先づ三枚目が「雪の肌もさむ空は」で二人は静に前に出て、母は上手上を、左の笠と右の杖を胸にあて、仰ぎ、娘は下手上を、笠と杖は膝の邊にあて、仰ぐ。二人の形の違ふのも面白い。「手先おぼえず凍え坂から」、次にツレて「薩埵峠にさしかゝり」で、二人はその位置で上手向きになり、杖で拾ひ／＼歩くのが、道行の心持である。三枚目が「見返れば」で、山おろし、二人そのまゝ足を止め、裏向きになり「富士の煙の」と、首だけ左に振返るのが、人形らしく可愛らしく、「空に消え」と、右を振返る。この後見得の時は裾を手摺の張物の上に垂らすやうにする。

江戸末期の所作事では、背景に富士山の繪があるから、後を向いて富士山を眺めるだけですましてゐるが、空に消える煙を見る心で振返るのが、振付として上乘なのだ。「ゆくえも知れぬ思ひをば」と二人右に廻つて正面向きになり、ツレて「晴らす嫁入りの門火だ」と前に出て、下に座り、「祝ふて三保の松原に」とやゝ早めて語ると、母は左に笠と杖を持ち、右で右膝をさする、娘は右に笠と杖を持ち、左で左膝をさする。假に二人の両手の仕事を逆にして考へると、甚だやさしみを欠いてしまふ。これが踊の振付の根本的約束の一つなのである。そして此の時は人形だから、立膝した足は張物の上ののせる。以上第一段はつまり序である。

二段

ノリ早く「つづく並松街道を」で、正面の松の切出しの向ふを、大名の嫁入行列が上手から下手にゆく心で、鉄箱や何かの上端だけが見える。これは古い型らしい。公然と舞臺に出たら好きさうなもの、繪模様は留めたのは、古人の趣味なのであらう。そして上手から下手へ行かせるのは、母と子が途中で出會ふ意味で、之も後から来て先きを越されるより出會ふ方が風情がある、「狭しと打たる行列は」で母が、これに氣づき、右手に笠と杖を持ち、立上り、下手の娘のそばにゆき、上手を指さして娘を助け起す。そこで母を先に二人は上手向きになり「たれと知らねど羨し」と、大太鼓、大拍子の行列模様の鳴物に合せ、上手に歩く眞似をする。之は一つの御愛嬌と見られる。

ワキ「ア、世が世なら、あの如く」で二人は歩みを止め、母は廻つて下手奥を、娘は上手奥を見こむと、行列は下手に入り終る。「伊達を」とワキ、ツレて「駿河の府中すぎ。」と、二人は向合ひ、母は前を下手へ、娘は奥を上手へ「城下すぐれば氣散じに」まで歩く、實際は二人が同じ道をゆくのに、かう正反對をゆくのが、人形らしい道行の振付である。所作事の道行では、男と女が上手と下手へ分れて出て立ちどまり、あとざりして中央で春を合せ、思ひ入れになる型は紋切型の一つだが、これは全く人形獨特である。以上第二段は次の段を起す準備になつて、そのために行列を出して、一轉する動機とさせてゐる。

三段

こゝはクドキ模様で、タテやワキの獨吟になる。即ちワキ「母の心もいた／＼と、二世の盃すんで後」の間に、母は下手にゆき、下手

斜向きに座り、杖を手招に立て、一寸上手の娘を見、「二世の盃」で酒を飲む真似をする。此の間に娘は上手正而向きに座り、笠と杖は下に置いた心で後見に渡し、始め兩袖を胸にあて、思入れ、次ぎに懐から化粧鏡を出して、髪を直し始める。二人とも府中の町外れに來たので、一休みしたところである。

酒を飲む真似をして母が立上るのが、ワキの「ねやの陸言さ、めごと」で親しらず子しらずと」とサシ廻して、「つたの」と下手に、「ほそみち」と上手に、「もつれあひ」と一足づつ拾ふやうに踊り出て、而して「嬉しからうと手をひけば」となるのが原作のまゝだが、今は入れ文句があり、原作でも少しえらいのが、更にえらくなつてゐるが、そこが人形趣味であらう。

即ち「もつれあひで」一足づつ拾つて、上手の娘へ近づき、また正面に直り、合掌し、次に左手を右の袖口の下へあて、次に右手を左の袖口の下へあてるのが、「小松の肌をひつたりと、しめて（ナントカ分らず）にいまくら」で頬に手をあて、枕する型あり、トゞ懐手して極る。此間に娘は上手斜向きのまゝ。「めうとが仲の若みどり」で、母は娘のそばに近より下になると、娘は母を見て、あはてゝ鏡を隠し、兩袖を胸にあて、そつぽを向く。母は懐手のまゝ立つて、「抱いて寝松の千代かけて」と、抱く振をし、足拍子ふみつゝ娘に近づき、足を近らして踊り、「戀るまいその陸言は」と膝で、座つてゐる娘の肩を押し、たはむれると、（何と人形式であることよ）娘は兩袖で顔をかくす。「嬉しからうと」今度は母は左手で娘の肩をゆすぶる、娘は母を見てハツとして顔をかくす、「手を引けば」で、母は下手にゆき、合引に腰かけた形で正面になり、前に立てゝおいた村につけた火繩の火で、次ぎの娘の踊の間煙草をのむ。第三段は母のシヌキ、次は娘のシヌキの

振になる。然し此の母の入れ文句は第四段のためには、有つて無益、邪魔のものだと思ふ。原作の通りの簡潔が至當である。恐らく或る時代の戸無瀬の人形使ひが名人で、それが作らせた儲けどころなのであらう。

四段 有名な「殿御始めの新まくら、瀬戸の染飯こはいやら、恥しいやら嬉しいやら」の文句のある娘のシヌキだが、今は此の文句は省いてある。そこでタテ「アノ母様の差合ひを」と娘は袖と袖をすり合せて恥しきこなし、「わきへこかして」と兩袖振りつゝ、恥しげに初々しく立ち、「まり子川、宇都の山邊のうづゝにも」と、袖を胸にあて、その袖を右左と順に見おろすのは、紋切型の一つで、此の場合に好くはまつてゐる。そして「殿御はじめ」になるのを「夢にも（ナントカ）」とサシ廻し、左を向き右を向き、膝行したりして、「大井川」と下手向きに極る、凡てが人形の動きで、身を浮き沈める所が人間の踊のそれと違ふのも面白い。

「水の流れと」も紋切型で正而向き左袖を上げ、右手を左袖の上から右の下へ二度おろす、之で水の流れの形容になり、「人ごころ」と兩袖を左袖に上げて見得になる。上手斜め向きである。次の合の手で立つとして原作では「もしや心は變らぬか、日蔭に花は咲かぬかと、いふて島田のうさはらし」と續くのだが、また入れ文句があり、「都の花に比べれば」で左手は左に右手は右前に招くやうにして上手に出、「日蔭のもみぢ」と廻り「色づいて」と正而向き、兩袖返し、髀を洗めて右左と身體を振り拍子を多く踏む、そしてトゞ兩袖も直して顔を隠すのが「ついで秋がきて小男鹿の」とか云ふ文句で極りになる。合の手で手

は袖口に入れたまゝ袖をふると、母は又も悠々煙草をのみ直す。「つま故ならば」と右手を出し左袖の端を持ち、「朝夕に」と針仕事の眞似をし、一寸下手の母を見て恥しき心になる。

合の手で兩手ひろげ「この手がしはの」で、立膝して左袖の端々右手で抱き、その袖を外から左手で撫でるのが、抱いた子をあやす形のつもりで、「二人が仲に」と、その袖に頬ずりし立つて、あやしつゝ下手にゆき「やゝ生んで」と又頬ずりし母と顔を見合ひ、ハツとなり次の合の手で足拍子ふみつゝ、子をあやしつゝ中央に来ると、母はじつと見る、「ねんねころ／＼」と左向き、右向き、左向き、右向きと向きを變へてあやすのが面白く、「どこいたと左袖放し」どことは知れた」と右袖も元に直しバタ／＼と上手に来て、兩袖を少し上げ、「ひの」とあとすざりして、「人に」と右下を見おろす。そして直ぐ裏向きになり兩袖合して反つて見得。こゝで母は煙管をしまふ。「逢ふて恨みを」と廻つて母のそばにゆき、座つて母の膝に手をかけゆすぶり、母は額に手をあてゝ閉口する。こゝにナントカ短い納めの文句があったらう。

第四段の娘小浪のシヌキは、要するに結婚の喜びに夢中になり、それからそれと未來の幸福をとめどなく豫想し、急に我に返つて母を困らすわけになつてゐる。原作とは大分變つて遠慮が無くなつてきたのも面白いが、とにかく人形の景事の氣持をよく現はしてゐると思ふ。

五段 「しんき鳥田のうきはらし」と娘は上手に来る、母も立つて招くやうにして中央に出て、「我が身の上をかくとだに」と娘は上手斜め母は下手斜め、を各々見こみ「人しらすかの橋こえて」と二人向合ひ

「ゆけば吉田や赤坂の」と兩袖胸にあて、「招く女の」と下手を見、「聲そろへ」で右足を右に伸し、左足は一寸折つて形をつけ、二上りの合の手を開き、娘は上手、母は下手にクツログ。

此の二上りは千本櫻の道行の雁と燕と同じく、花やかなヲドリ地模様で、太鼓當り鉦入り、無意味に踊躍するのだが、始めは二人が離れて、同じ型で踊る。「縁を結ばゞ清水寺に參らんせ」に合掌があり、「音羽の瀧にざんぶりぎ、毎日さう云ふて拜まんせ、さうぢやいな、しゝきがんからがいかいれいとうきう」。この最後の文句は陀羅尼だらうが、御分りの方は御教へ願ひたい。「神樂太鼓にヨイコノエイ」は三番叟式の袖扱ひあり、「こちの晝寢をさまされた」には枕の型がある。

「都殿御に」で娘の右手を母が左で取り、「逢ふて辛さが語りたや」と上手にゆき、「さうとも／＼」で娘は下に座り、左手を膝、右手は立つてゐる母の左手を取り、母は右手を胸の所で娘を招くやうにする。「もしも女夫とかゝさまならば」と娘も立ち、二人下手にきて、「伊勢さんの引合せ」と合掌し、返しタテ「ひきはせ」で、母は立身、下手にゐて右でサシ左は左下にやり、その上手、娘は座り斜め下手向き合掌合の手でクツログ。三味線の調子が直る。

此の第五段のヲドリ地は、途中に賑やかな部分を入れて、前後を引きしめるため、ヲドリ挿入の基づいた古い型は、私はまだ調べてゐないが、これは人形の景事と歌舞伎の所作事に共通の重要問題である。

六段 原作の「鄙びた顔も（歌も？）身に取つて、よい吉左右の鳴海か瀉、熱田の社あれかよと」は省き山おろして娘は上手、母は下手から笠と杖を持つて出てツレ「七里の渡し帆をあげて、櫓拍子そろへて

ヤツシツシ」で、右足を張物にかけ、上手向きて、右に笠と杖を持つたまゝ舟漕ぐ形をし、早目の「舵とる音は松虫か」で居どころで廻り「いや鈴虫か、きりぎりす」で娘は前を下手に、母は後を上手に入代り、「なくや霜夜と詠みたるは、小夜更けてこそ暮れ迄」との文句は有つたか無かつたか、とにかく「限りある舟急がんと」で母は上手、娘は下手から向合ひ、「母が走れば娘も走り」と二人上手向きに出で、「空の鞍に笠おほひ」と母は左に笠と杖を持ち、振返つて右手で娘を招き道を急げの心を示し、娘は左に笠と杖を持ち、右袖を巻き返して、母の跡を追ふて大きく上手から中央に廻るのが「舟路の友のあとや先き」にはまる。

「庄野龜山せきとむる」は省いたか否か忘れた。トド「伊勢と吾妻の別れ路」で、母はしやがんで、娘の膝の塵を拂つてやり、「驛路の鈴の鈴鹿こえ」で、母は娘を座らせ髪を直し汗を拭いてやる。こゝはいつも喝采される所になつてゐる。この時だけ一寸、母は笠と杖を下に置くトド二人うなづきあひ、娘も立ち、「あひの土山雨が降る」と娘は上手斜に、母は下手斜めに出てゆく。

「水口の葉に云ひはやす、石部石場で」は省いたか否か、とにかく今まで早目に語り込んで来たのを「大石や小石ひろをて我つまと、なでつ、さすりつ手にすえて」は、静めて語り、娘は座つて（上手斜め向き）、笠と杖を下に置き、小石を拾ひ撫でるこなし、母は下手から立身で覗き、娘の心を察し左手を口にあて笑ひを押へ、右の杖で娘を打つ眞似をしてまた笑ふが、娘は気がつかない。「やがて大津や」で、娘は笠を取り仰向けにして膝の上のせ、笠の中へ小石を入れて両手で持つて見こむ。母が近づいて覗く、娘が氣づいて母を見てハツとなり笠を隠すのが「三井寺の」にはまり、「ふもとを越えて」で、娘は立つ

て俯れて下手に母と入代り、「山科へ」と前の道行の母を先きに上手向きの形に歸り「ほどなき里へ」と、で母は一寸後すぎり上手を指し、又二人歩き、に栴つき母はよろけて、上手で右で前に杖をつき、その上に左の笠を重ね、下手の娘を見こんだ形、娘は下手で母に脊を向けて、笠と杖を構へて見得、三重の三味線でおモツカヒは人形を後見に托して張物に手をつけて辭儀、幕といふことになる。

さてそこで、今日文樂座で演ずる八段目は、以上の如く原作に手を入れて華麗には改めてゐるが、なほ道行の本來の味を残してゐる。妹背山や千本櫻の道行は、道行と云ひながらも、少し芝居が、つて來てゐる。けだし八段目のやうなものでは、單調と思はれたからであらう、歌舞伎では、八段目は出ても戸無瀬と小浪はワキに廻り、他の偶然東海道を歩き合はせた者がシテに廻つてゐる。全体武家の女房と娘の道行といふ事が、既に江戸人の趣味に合はなかつたからなのであらう。これは全く義太夫情調、大坂趣味である。道行と云へば、すぐ若い戀人同士と思ふのが、氣の早い江戸の人情であつた。親子がワ

キに廻された所以である。お輕勘平の道行に、取つ
つ代られた所以である。

然しながら上記したものは、人形の道行として
古風ばかりでなく、歌舞伎の極く古い所作事の姿を
も暗示してはゐないかと思ふのである。また近松の
殊に世話物は道行の文章が人に愛誦せられてゐるが
それが舞臺藝術の實際に於て、どんなものであつた
らうかと云ふことは、一寸想像できないのだが、幸
ひに此の八段目の型を見て、始めて多少の想像がつ
くやうに考へられる。

また説教ぶしの小栗判官の中、照手姫が餓鬼病み
車を曳く景事があるが、私はラヂオで聞いて、非常
に演出欲をそゝられた。これも道行である。そして
かうした場合の研究資料としては、上に掲げた八段
目の型は、非常に珍重すべき古典の如く考へられる
なほ更に筆を改めて他の景事に及ぼう

(二月五日)

文樂の人形に寄せて

ポール・クロードル

……活きた俳優はどんな天稟があつてもその演ずる
想像の劇に無理な要素、何かしら實際の日常のある
ものを交へるのでいつも我々の氣分を邪魔する。俳
優は畢竟假想に止まるのである。これに反して人形
は所作から取入れるものゝほかには生命も動作もな
いのである。それは物語につれて生れる。恰度人の影
がよみがへつて自分のやつたことをすつかり物語り
さうしてそれが追憶から次第に現實となるのである
俳優が語るのではなく言葉が動作をする。人形が靈
感の化身となつてゐる。観客は見臺を前に太夫が語
るすべてをその人物に見ることが出来る。さうして
太夫は三味線の連引きと掛聲との力を借りが、三味
線は押へつけた神経の震動を加へ、掛聲は何とも云
へぬ咽喉を絞る音聲によつて場面の感動を表はすば
かりでなく、假想の人物の生存慾と更生の努力をは
つきりさせるのである。

——大阪朝日新聞所載の一章——

東洋諸國偶人劇考

ウキリアム・リッツヂウエイ

南江二郎譯

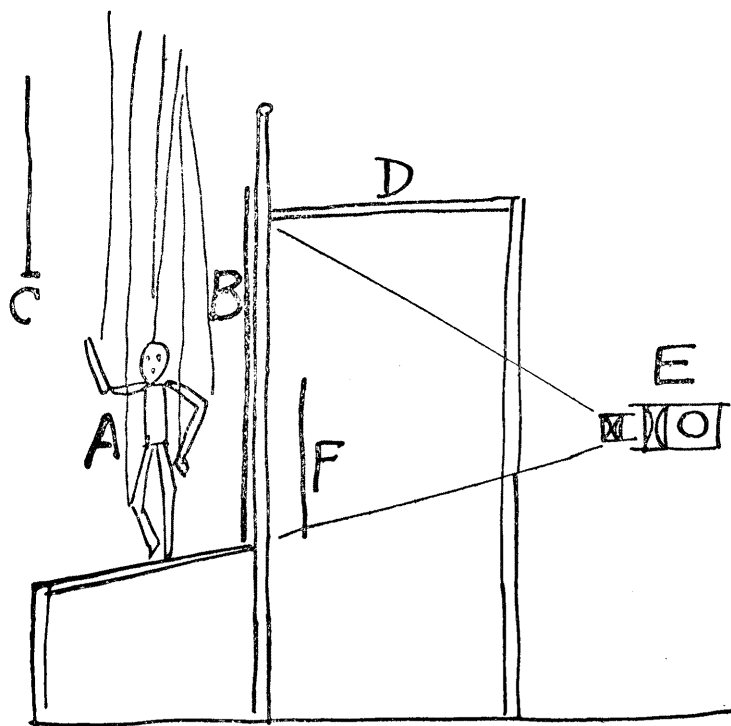
翻譯者の言葉

これはケンブリッジ大學の希臘演劇研究の權威ウキリアム・リッツヂウエイ教授の世界的名著『非歐州民族の演劇と演劇舞踊』もつと詳細に云へば『希臘悲劇の起源に特別の關係を有する非歐州民族の演劇と演劇舞踊考』の中より、東洋の偶人劇に關する記事のみを拔萃したものである。即ち全著の第四章では印度の、第五章ではジャヴァ等の、第六章ではビルマの、演劇及び演劇舞踊等が、その非常な博學さと、卓越せる一家の見識とを以つて、詳細に論究されてゐるが、その中から人形芝居に關する記事のみを拾ひ上げたものである。もとより、人形芝居は他の演劇と相連れて發達して來たもので、著者に對する禮節から云つても、讀者諸氏への爲にも、この各章を全譯すべきであるが、それではとても本誌第一期に譯載し終ることが出來ないのでやむなくかくの如きものとした次第である。

ともあれ、同教授の論説は、同教授が印度演劇の起源に就ての最も權威ある歴史的考證だと稱する獨逸のピツシエル教授の『人形芝居の起源考』（註一）と共に、我が人形芝居の東洋に於ける、引いては世界に於ける歴史的地位と審美的考察上の地位を知る上に於いて、最も役立つものとなるであらう。

註一——本號ははしがきに終つたが、かうした歴史的考證の爲に増頁して、ピツシエル教授等の此種の考證も同時に連載する。





人形芝居の舞臺装置圖 (遠山靜雄氏畫)

人形劇舞臺裝置への一つの提案

遠山 靜雄

★

すべて、藝術の表現媒材は、フレキシビリティに富むものほど重寶である。表現様式が固定すれば既に生氣を失ふ。

人形劇が何故に人間の舞臺技巧をまねなければならないのか。人形が人間の舞臺を真似て人間よりもよりよき表現媒材たり得ることはある。しかしこゝでその理論にふれるつもりはない。たゞ人間になし能はざること、人形が有するところの多くの表現要素を、何故人形自身が自覺し運用しないのかと不しんに思ふのである。

何故線人形は重力の法則を守らんとしてそのおぼつかない足ごりを地上に運ばさなければならないのか。糸はすでに重力を相殺して居るではないか。空間にいつこの場所をも占めることが出来、如何なる方向に身を置くことも出来るではないか。宙をあるけ

★

線人形に舞臺裝置は邪魔物である。糸がひつかゝる。舞臺裝置には照明設備が附隨する。とかく複雑な舞臺

装置には、複雑な照明設備が要り勝ちである。だけれども、そんな場所はありやしない。そんなことで無理や苦勞をするのは止した方がいゝ。その空間は人形に與へた方がいゝ。では舞臺装置は？ 背景だけにしたらいゝぢやないか。

ところでこの提案をもつと具体化する。

★

圖で示した方が一番早い。

舞臺とその裏を縦断面で示す。Aは舞臺空間、Bは背景、Cはプロセニウム、Dは人形遣ひので座ある。

Aの空間には絶対必要の小道具以外には何も置かぬ。Bは透過幕であつてこれに一切の舞臺圖案を、後方にあるEなる投射装置でうつす。もとより、一枚の透明板に描いた着色圖でもよければ、寫眞の乾板でもよい。又實物幻燈器を使用すれば、不透明面に描いた繪或は實物を描出することも出来る。更に活動寫眞を利用すれば動く背景が得られる。又、BとEとの間の空間を利用して影繪の効果が出来る。Fなる切出しを用ひてAに於ける人形と共演せしめることが出来る。Fは下から遣ふ切出ばかりではなく、Aに使用する爲の人形をDの位置から繰ることも出来る。

舞臺装置の製作費と舞臺轉換の時間とは甚だしく緊縮することが出来る。

そして、舞臺の空間は全然人形の動きの爲に提供される。

前にも云つた様に、人形は宙をあるいていゝ。逆になつてあるいていゝ。舞臺装置は水平面の寫實を無視することに適合する様に考案されてある。

斯様な舞臺構成法を適用しやうと思ふならば、從來の定式的な演出法を一ぺん頭の中から追ひ出してしまはなければならぬ。そして一見不自由さうなこの舞臺装置の如何に自由でフレキシビリティに富むかをのみ込み、創造の泉から盡きもせず湧き出る演出考案を盛るべきである

追記 この端文に補充する爲に

Die Bune im Bauhaus (Bauhaus Bucher 4) Seite 62 "Das U-Theater im Betrieb"

や Marc Chagall の繪などを想ひ出して下さい。

人形と人間の創造性

仲 木 貞 一

人間が人間又は神（及び超自然的生物に對する概念を具体化した物）の形を模して面を作り、更にそれが生きてゐる如く動作を與へて其所に人形芝居（引いては假面劇）を作り出した事は、人類が——如何に野蠻未開の者でも——最も高等な靈的動物である事を示すものである。

人間が神に對する概念は創造者、造物主、造化翁としてである。人間は創造を最も尊ぶ。創造あるが故に、人間は尊い。

エピックに關するノオトから

佐藤 一 英

エピックを考へる場合に當然問題としなければならぬのはヴェル（韻文）とプロオズ（散文）との位置であらうと思はれる。これを問題とすることなくして今日のエピックを解決することは不可能だからである。新体詩時代の叙事詩人の作はその韻文精神とその必然の型態としてあのやうな様式が採用されたのであつた。が今日ポエジイの發展として散文精神のポエムが認められるとすれば、エピックも必然新しい散文の型態をとり、散文詩がその様式とならなければならぬと思はれる。

がこゝにいふ散文精神は自然主義とともに發展の最後の段階を踏んだ小説精神と同じものではない。エピックは一般に小説のなかに繼承されたかに思はれてゐる。この誤謬は、リリックが韻文型態として、ヴェル・リブル（自由詩）までを含めた近代詩のなかに繼承されたものだと考へる並行發展説にその根本を置いてゐる。エピックはポエムの新型態である散文詩の段階を経つゝある今日まで中絶してゐたのだとみることはできなからうか。でなければポエジイの發展を度外視することになるからである。自然主義的な發展をした小説は當然ポエジイの外におかなければならぬからである。

今日プロレタリア詩人のうちのある一派がエピックを主張するのは、舊韻文精神に立脚してゐるものであつて、その様式に於ても自由詩形態から一步もでてゐない。これは藝術の方法論的認識に不足があるものとみななければならぬ。この點自由詩時代の叙事詩人とともに藝術方法の錯誤に陥つてゐるといはれるであらう。



維也納美術家リヒアルト・テシュナアの人形座上演
幻想劇 "Nachtstück" の一場面

人形膚淺觀

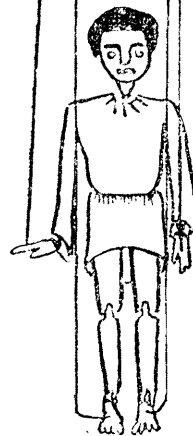
馬場孤蝶

人形は、人形遣ひの姿が見えない方が宜しいやうに思ふ。肩衣などを着けてゐる人形遣ひの姿が眼ざはりになることは、僕ばかりの感じのみではないやうである。人形が横になつてもがくといふやうな所作の場合など、まるで人形遣ひが、人形を上から押さへつけて、謂はばいじめつけてでもゐるやうな風に見えて、興味が索然とすることなきにしもあらずである。

先づさういふ譯で、人形は操つりの方が、謂はば合理的であつて、誰の感じにも心持が好からうと思ふ。その上、操つりの方が幾分淨瑠璃人形よりは新味が加つて居るであらうから、今日の大衆にはより容易に理解し得られるであらう。

外國では、普通の劇に比らべて、さまざまに論せられてゐる。俳優の場合だと、役の性格に就ての俳優の勘違ひや、俳優自身の癖などの爲に、脚本の精神が舞臺上で、間違つて表現されるといふ惧があるのだが、人形の方は、人形自身が脚本を打破はすといふことはない譯であるから、人形の方が、俳優よりも、より忠實な演戲者（脚本に對して）である。大凡さういふ見地から、外國の劇作家のなかには、脚本演出の機關としての人形の價値を重んずる人々が少くないやうである。

結城新人形座の進出



人形芝居に就て

秋 田 雨 雀

と私は思ふ。

私はソヴェート・ロシアでペートルシカ（指人形）

を度々見る機会があつたが他の色々な進んだロシアの演劇の印象よりも今ではその小さな人形芝居の印象の方が特別な懐しさを以て私の頭に浮んで来る。

ペートルシカは十七世紀頃からの藝術であるが革命後のロシアでは此の人形芝居は藝術と社會教化の機關として至る所の會合に於て觀衆を喜ばせてゐる。

今ではペートルシカと云ふものは凡ゆる會合で殆んど缺くべからざる餘興の一つとなつてゐる。始めは單純な道化に類したものであつたのが、今日では立派な演劇の筋を持つたもので人形の製作も舞臺照明舞臺効果なども立派に完成されて居るものである。

私はモスクワに居る時、メエルホルド關係の若い舞臺監督が日本の操り人形は、非常に運命的な感じを與へると言つたことがある。私はその理由を訊ねると、人形は糸に依つて他の命令者の意志の下に黙々として動いてゐる。その形は人間そのものゝ運命を客觀化して示してくれるが故に、其處に二重の深刻さが生れて來ると云ふのであつた。此れは必ずしも日本の操り人形に限つたことではないであらうが兎に角總ての人形の芝居の面白さは其處にあるのだ

人形の遣ひ方は人形の體に三本の指を入れて簡単な動作をさせるものである。此様な簡單なものであるに關らず、人形の製作者、舞舞監督、脚本家、俳優の立派な専門家を生んでゐる。

結城孫三郎と云ふ人の操り人形は勿論ペトルーシカとは全く系統及性質を異にして居る藝術であるが日本に發生した人形芝居としては非常な特色を持つて居るものである。糸の使い方の精巧である點では世界の操り人形の中で最も複雑なものではないかと思ふ。結城孫三郎一座の存在は操り人形の藝術の方面で日本を世界的たらしめるものだと私は信じてゐる。然るに日本の一般の藝術愛好者は稍もすれば此の珍寶を忘れ勝ちである。然しその責めは單に一般の藝術愛好者のみにあるのではなく、此の一座の消極主義にもその原因があるのではないかと思ふ。ペトルーシカが一時廢れた理由は人形の製作と題材の單調に依るのであり、その再び盛んになつた理由は

人形及び題材の複雑化に依るものと云はれてゐる。結城孫三郎一座の人々が眞に今の時代に愛され様とするためには一座の人々はもつと積極的に現在の日本に接觸して來なければならぬと思ふ。その爲には一座の人々の間に眞に藝術を理解する若い藝術家を養はなければならぬであらう。

無 題

山 田 耕 作

一般大衆の觀照圈内に入る藝術は常に、いふ所の大衆向のものに限定せられ、『通俗的』の境を超えてゐない。従つて大衆の胃囊はそれらの限られたもののみによつて充される。その結果として大家の攝取する養分は同種のものとなり、大衆の精神は涸燥し倦怠する。

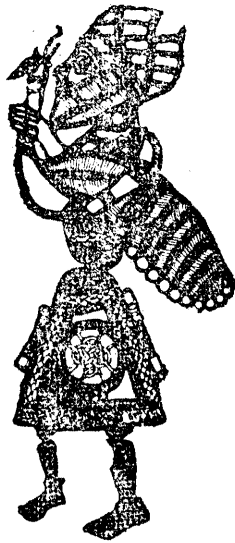
より高さもの、選ばれたるもの、古典の世界のも

の、それらは、なせ、大衆に與へられなかつたか。與へられてならない道理は絶体でない筈でありながら、なせ今日までその實現を見なかつたか。

その一つの理由は興行當時者の大衆の趣味に對する無知であり、他は技藝當事者が自ら狭き塔にひき籠つて、大衆を友とし、大衆に話しかける心をもちを得なかつたからである。

しかし、私は今、喜ばしき報を耳にした。それは名人結城孫三郎氏が舊套を脱して、敢然新人形座を創設するといふ事實だ。

恐らく氏の妙技は、稍もすると焦燥し動搖する大衆の胸に和やかな光を溢れしめるであらう。



北アリアのカリ影の形人

心で遣ふ人形

結城孫三郎

糸操り人形は、糸の使ひ方を覺え過ぎる程覺えて今度はそれを忘れてしまつた時、初めて自由に動くもので、糸をかう引けば人形のごこが動く……などと云ふ事にはこたはらず、平地を散歩する時、足の動きを氣にしない様に、人形も苦しまず動かなくてはいけません。私もどうやら苦しまずに人形を操縦してをりますが、かうなる迄には、ごの位人形のために苦しんだか知れませんが。

下手な中は指で遣ひ、次には腕で遣ひ、上手に成ると體で遣ひます。更に極上に達すると心で遣ふ。そこ迄ゆくと單なるデクでなく、人形に魂が入ります。



結城孫三郎一座の糸操り人形

私の人形や文樂の人形を人間の眞似だと云ふ人があるが、形の上からばかり見て、眞似だくと早合點しては困る。決して單なる眞似ばかりではない。

尤も足の先に頭がついては居ないのだから、人間に似よつた形にもならうが、似て居ると眞似とは違ふ。心で遣つてゐるので、生きても見えろし、平凡の中に人形にして初めて味の出る形をして居るのが大低の人は見落して居ます。

人形も演る役に成り切るには、時代、世話、男女幼老、立役、敵役、二枚目、三枚目、それぞれの役にふさはしい動作をしなくてはならぬが、それを遣ひ分ける人はめつたに無い。皆同じ形をする。少くもいろ／＼の役の動作がまぢる。女形の人形や女の聲を出して遣つて居て、動きは年増に成つたり、子供に成つたり、ひごいのは男になつたりして一幕中その役に成り切らないのが少くない。それで其狂言

や其役の氣分が少しも出ないことになる。役を使つて其役を表はさないくらゐなら、風の吹く處へさげておいた方がいゝ。

大低の人は、糸操りはグテ／＼と妙に間のぬけた形しか出來なくて、又それが操りの本當の形だと心得てゐるかも知れないが、操りの一部にはさう云ふ形もあつていいが、唯これだけと云ふ様なうすつべらなものではない。遣ひ手によつて、喜怒哀樂、其他あらゆる氣分が出る。其氣分が出ないのは、遣手の罪で、人形其物の罪ではありません。(以下每號連載)

新人形座の進出

結 城 一 糸

操り人形は寛文年間よりあつたもので、明治二十七八年頃父孫三郎に依つて改良されたものです。大体人形の糸は四十八本から五十三本で、巷間、數本の糸で弄されてゐるものと混同出來ません。先年もコロンビア大学のジョン・マルホール博士の依頼で、八百屋お七の人形をブランド・マツシユニス演藝博物館へ送りました。

兎に角、今後、私としては舊來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。又さうしたいと努力してゐます。先覺畏女の御援助をお願致します。



A MARIONETTE MAKER IN 1500.

總ての藝術的演藝には、その完全な成功を得る爲に、觀客に享樂を與へる一定の準備的行爲が必要である。特に人形芝居の觀客及び聽衆は、その特種な法則とか表現力を期待し、又或る程度までその獨自な幻想的表現能力を要求する。更に光學的、音響學的的印象を通じて、綜合創造される、單一に潜在せる藝術的享樂をもたうすことを望む。

この聽者の想像力を高めるために、特に適してゐる要素に音樂がある。演劇の表現手法としての對象は、この最高潮に於いても、日常會話の寫實の上にこれを導くものであるが、これに反して音樂のリズムは或る驚くべき確かな經過を通じて効果的に流注しながら、聽者に幻想的な暗示を迫るものである。音樂の雰囲気はその神秘的な享樂にもつて、聞く人々を優しくつつみ、輪廓の明らかさを感情的な享樂によつて消してしまふものである。そこでこの小さな舞臺が象徴となる

この劇的な、謎の如く不可思議な、創造物なる人形芝居は、音樂に據つて個性的な本來の雰氣を附與される。本來、ステロタイプ的であり、キレギレのものなる操人形の運動は音調に據つて、一つの内的結合を保つと共に、音樂の個別的リズムに據つて、人形の原始性を修正し、實在の人間の効果をも表現し得るのである。

人形芝居に使用される音樂は多種多様であるが、とにかくそれは欠く事の出来ないものである。それ等の音樂は單に間奏樂的に、即ち歌謠として、間狂言として、或は雰氣を作る附隨的要素として使用されるものと、本來の樂劇的作品とに區別される。更に初めから人形芝居の爲に書き下された作品（こんなものは比較的尙少數であるが）があり、又、人形芝居の爲に改作された喜歌劇、歌謠劇、滑稽歌劇、默劇、バレエ等がある。

人形芝居の光學的（視覺的）効果が一定の範圍でなされると同様に音響學的（聽覺的）効果即ち音樂の量も、舞臺と平均する様に一定の制限を受ける。之等の音樂的要素の調整は種々な方法でなされる。あの時は純粹に力學的方法（動的方法）に依るものもある。歌手の普通以下の音聲は舞臺の鏡戸のために非常に弱められる。そこで樂器部員の撰撰と制限が必要になる。藝術的に最も純粹な効果は、從來、小弦樂隊のチェムバロ（樂器の名）の力によつて持續されて來たものである。（ベルゴレスの間奏樂）（フリベツタとトラコロ）

大舞臺で既に吾人の興味をひかなくなつた作品でも、人形芝居にかけられてよりよく復活することは珍らしくない。

次にこの種の典型的なものを詳しく考查してみたい。

ドオニイツエットの(ペトリ)は本来普通の劇場の夜間興行で

は二時間半もかゝる二幕の喜歌劇である。

その單純な素朴な所作の魅力が——人形芝居としての復活に適する。

その必要な修正としては、吟詠調をば、所作をわからせる爲に必要
なところまで、即ち理解に必要かくべからざる契機を及ぼすところま
でで切り縮める。獨唱及び合奏の部分に適當に短くし、序詞及び終曲
をも切り取る、さうして三幕にする爲に第二幕を二場に分ちながら、
各場は原作よりも短いものにした。其結果、上演時間は約一時間と四
十分で、その演技は全く藝術的に絶體的印象のあるものを喚起させ
たのである。この修正は人形芝居の舞臺の大きさに基いてなされた。そ
して初めて、舞臺の大きさと作品とが初めて完全に一致したのである
驚く可き事には、ピアノを以て樂器部分に代へた事が、代用物として
の印象、或ひは全く満足せざる基本的覺醒を、喚起させなかつたと云
ふ事である。人々はむしろピアノを原物の眞の寫真か、或は彩色した
管絃圖の實際の複製品だと思つた事である。その原作の寫しには凡ゆ
る傳統的なるものを持つて居り、飽く事なく反復されてゐる。そのし
らべの輪廓に、淫蕩的な舞感覺を持つてゐる、この古い喜歌劇の凡て
の文體的魅力のすばらしさが、今や恰も鏡を用ひた様に、突然、明る
みて持ち出されたのである。(音楽と操り人形芝居——ハンス・エルモ
ール)

“Marionetten” 参照

以上のハンス・エルモールの論述は、瑞西チユーリツヒ市立美術工藝
博物館所屬の新人形座の爲に書かれたものである。

WHAT IS A PLAY ?

演劇の代數學的公式を示せば

- (A) 主題を構成する基本的要素——ジョンソン或は基本的要素——の本
領 又はそれを作り出す要素
 - (B) 役の人性感興：+
 - (C) 動機：
 - 1 嚴格なる試練
 - 2 争闘
 - 3 究極への紛擾 或は紛擾と隠謀
 - 4 危期
 - 5 極點(クライマックス)；+
 - (D) 物語 筋 話 の進展；+
 - (E) 附帶的な場面場面の分割 +
 - (F) 附帶的な細部構成の仕上げ、+
 - (G) 劇的に表現された構成分子より引き出される基礎觀念、+
 - (H) 言葉に據る接合：+
 - (I) 藝術的手段に據る統察：+
- ==== X ——— A PLAY
- である。(第二章 劇とは何んぞや——プレイウイング)

“The Science of Playwriting.” 参照

この欄は所謂六號記であるが、毎號、各國の權威ある短篇評論を紹介す
る考へである。時には名若の紹介推薦もする。次號からは頁も増加する

編輯が終つた時は勿論、本文が組上つた今もなほ、この後記を書く氣になれない。自分が計畫してゐた半分のもも作り上げる事が出来なかつたからだ。この程度で毎號續けるのなら、編輯者は諸君の前で愧死すべきだと思ふ。ただ僅に今、これだけの事が云へる。

巻頭に賜つた諸先覺の人形芝居に寄する格言的名句は、決して世の往復ハガキの回答文と同一のものでない、それ等は、各方面に渡つて活躍し得る人形の世界に就て、人形の審美的價值論に就て、一つの論究を爲し得るに充分な暗示と教示に富んでゐるものだ、ただ紙面の都合上本號に割愛した諸家へは、深くお詫び申上げておく。

次に本文だが、僕は敢て自分の原稿で巻頭を埋づめたり、承諾も得ずして執筆名を公表したりするほど、恥知らずではない。お願ひした原稿が届かなかつたり、遅れたりしたのは、全く僕の計畫が突然で、執筆期間が短かつた爲で、讀者諸兄には申譯けないが、次號には決ずいただけだらう。石割氏の原稿は既に届いてゐる。

小寺、遠山、佐藤三氏の原稿は、いづれも斯界の權威ある言説として尊いものだと思つてゐる。又、馬場、秋田、山田三氏の結城新人形座に關する御言葉は、曾つてその設立の際にいただいたものだがこの過分な御言葉を、芽えゆくものに對する激勵と信じて、そのよりよき實現に努力したいと思つてゐる、心で人形を遣ふ名人結城氏は決ずこれを完成するだらう。

大体、創刊號は啓蒙的意味を幾分含んだが、次號から眞摯な研究考證、紹介以外の雜感的隨筆は一切掲載しない事にする。増頁してお約束した翻譯、特殊研究も必ず發表するから期待してほしい。



形人代古の族トツエイモサ・ヤシロ

百部限定豫約出版——他に特別寄贈本二拾部刊行
 贊助會員本誌頒布番號——第一號より第三拾號迄
 普通會員本誌頒布番號——第三拾號より第百號迄
 番號なきものは臨時寄贈本にして、經費の都合上、各冊を通じて寄贈し得ざる場合あり、右不惡御推察を乞ふ

昭和五年二月十日印刷納本
 昭和五年二月十五日發行頒布 非賣（本號實費寄附也）
 京都府龜岡町宇河原町

本誌轉
 文の載
 及無版
 插斷禁

編輯發行所 京都府龜岡町宇河原町 二郎
 印刷所 京都市五辻通淨福寺西入 川勝春陽堂
 發行所 京都府龜岡町宇河原町 郷土演劇協會
 振替口座 一六一九二番



原始假面考

江南二郎著



世界各種稀觀原始假面寫真舞踊圖凸版二拾數葉挿入

佐藤一英氏の紹介的批評の一節。

南江二郎氏の（原始民俗假面考）が出版された。南江氏は既に（南枝の花）の著によつて、詩人として、家をなしてゐる人あり、また（人形劇の研究）の著によつて専門の演出家らの感謝と賞讃を得た程の特殊な研究者である。（中略）

本書は第 三章において原始民俗の假面を概論して、原始民俗の假面とは何かと、研究の對象をまづ明確に規定してゐる。即ち民俗學の概念を述べるに當つてはイギリス民俗學協會公刊のバーン女史編の民俗學概論に依據し、原始民族假面が未開民族の間に生じた民間傳承の發生進化に伴つて、その心理表現の 具象物として、自ら作られた最も原始的な假面のことであると定譯してゐる。次ぎには原始民俗假面の發生の第 一の動機、原因ともなものは、その信仰であり、宗教的儀式であるといふ心理的探究を展開し、民間傳承として現れた信仰を細かに叙述してゐる。しかしてマレット博士の有生觀、タイラア郷の有靈觀を論究し、ジャツド教授の生命連續觀、フレイザー博士の禁忌制度觀、さらにフロイドの新説を論究して、南江氏は原始民族の全宇宙觀は、萬有精神論的（神話的）宇宙觀と初期的宇宙觀を含有してゐるものであつて、この宇宙觀より生じた信仰が、原始的民俗の民間傳承の信仰の總てであると論斷してゐる。

第三項に入つては、その信仰が儀式化される原因道程を述べ、假面がその儀式に如何にして必要なるかを考究し、假面の始源及び使用の意義を論述してゐる。こゝではトムソン教授、アーニスト・クローレイ氏、リュウバ教授、フレイザー教授、ハートランド、フレネス、マックゴウワン等の研究を、々検討して餘すところがない。

このやうに斯界の權威者の説を廣い範圍にわたつて攻究した上に一家の見を立て、概論し、第一章（各種原始民族假面考）に至つては十二の項目に分ち、狩獵假面、トテム假面、妖魔假面、魔術假面、追悼假面、頭蓋假面、靈的假面、戰爭假面、入會假面、雨乞假面、謝肉祭假面、その他の假面を細密に考察し、その心理的動因を判明しつゝ、儀式、假面の意義、様相、表現方法、風俗等にまで説き及ぼされてゐる。以下略。

民俗藝術叢書・紙裝美本・定價壹圓五拾錢送料六錢

東京市神田區 地 平 社 書 房 電話九段二〇六二 振替東京六六一四九

