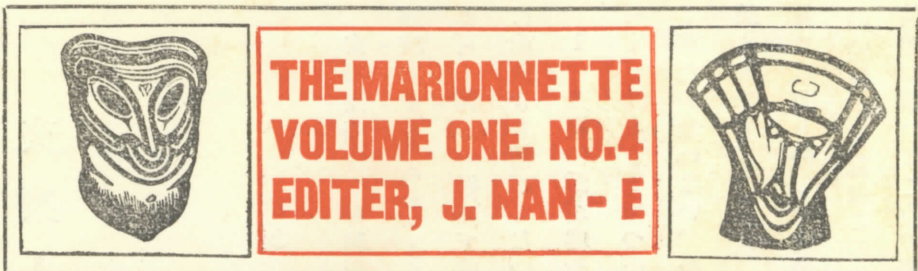






佛蘭西人ピエール・ルーゼットのギニョール所演(現在)



A WORD ON PUPPETS .... . . . . ARTHUR SYMONS.

After seeing a ballet, a farce, and the fragment of an opera performed by the marionettes at Costanzi Theatre in Rome I am inclined to ask myself why we require the intervention of any less perfect medium between the meaning of a piece, as the author conceived it, and that other meaning which it derives from our reception of it.

The living actor, even when he condescends to subordinate himself to the requirement of pantomime, has always what he is proud to call his temperament; in other words, so much personal caprice which for the most part means wilful misunderstanding; and in seeing his acting you have to consider this intrusive little personality of his as well as the author's.

The marionette may be relied upon. He will respond to an indication without reserve or revolt; an error on his part (we are all human) will certainly be the fault of the author; he can be trained of perfection . . . . Above all, for we need it above all, let the marionettes remind us that the art of the theatre should be beautiful first, and then indeed what you will afterward. Gesture on the stage is the equivalent of rhythm in verse, and it can convey, as a perfect rhythm should, not a little of the inner meaning of words, a meaning perhaps more latent in things. In our marionettes, then, we get personified gesture and the gesture like all other forms of emotion, generalised. The appeal in what seems to you these children manoeuvres is to a finer, because to a more intimately poetic, sense of things than the merely rationalistic appeal of very modern plays. If at times we laugh it is with wonder at seeing humanity so gay, heroic and untiring. There is the romantic suggestion of magic in this beauty.

Extracts from the "Apology for Puppets"

## 文樂人形淨瑠璃論

土 田 杏 村

### 一

京都南座の八月興行、文樂を見る。出し物は『夏祭浪花鑑』、『菅原傳授手習鑑』、『卅三間堂棟由來』、『伊達娘戀緋鹿子』である。その時の個々の印象を主として、文樂の人形についての問題の幾つかを考へて見たい。成る可く僅かの紙面で成る可く多くの問題を取扱ひたいと思ふから、覺書風に番號を打つて書いて行く。特別に前書きも結びもない。

1、文樂の淨瑠璃や人形遣ひが今日立派な型をつくつてゐて、何ともいへない高い藝術の感興を我々に與へてくれることについては、今更述べるまでもない。例へば松王首實檢の段の如き、今日まで幾回演ぜられて來たか知れない、今日の藝術としてはもはや檢討するだけは檢討しつくした結果のものであるだけに淨瑠璃も人形も、すべてのはしはしにこの作品の精神を生かしてゐる。流石に長い間の演技は、我々の幾回かの鑑賞では到り得ない境地をひらいたのだ。演技は作品を究竟地まで理解しなければならぬことであるが、その演技から私はこの作品の一々の言葉を理解する仕方を教へられる氣がした。斯様に作品の一々の言葉を精神の深いところで理解してゐる點では、文樂の人形淨瑠璃は、なまなかの歌舞伎芝居の到り得ない深さを

持つてゐると思ふ。私はこの興行の直ぐ前に、福助延若扇若らの夏興行を同じ座で見てゐたのだが、『夏祭』とそれを書き替へた『謎帯一寸徳兵衛』とでは、我々に與へる感激に、雲泥の相違があると思つた。

然らば文樂の人形は、藝術として最初から至純の世界を構成し、今日また諸他の藝術の中で最高の境地に達してゐるものであるかといへば、私はまたさうも考へない。淨瑠璃と人形の雙方について昔の型には立派のものが少なくないにせよ、さてずつと古く溯れば、人形淨瑠璃はまた随分いかがはしい部分を持つてゐたに相違ない。第一、この作品がつまらない。『菅原傳授』の如き、竹田出雲の作品の中では傑作であるかも知れないが、さてこれを一個の藝術的作品として願れば、その構想の何處に深いものが求められるか、またその言葉の何處が個性的に生き生きとしてゐるか。併しそれはひとり『菅原傳授』だけが受くべき非難ではない、大近松の作品は別として、その他は概して凡作または駄作である。尤も或る作家は異常の天分を持つてゐたかも知らないが、第一に商業主義的に成功しなければならぬ當時の竹本座や豊竹座としては、さうした天分を十分藝術的には發揮させ得なかつたであらう。これらの作品の初演當時は、常に先づこの商業主義的成功を考へた。それ故につまらない寫實や、物珍らしさを呼ぶ技巧やが用ひられることとなつた。『夏祭』は、人形に初めて帷子衣裳を用ひたことで有名であるが、その外本泥本水を使ふといふやうなことに、苦心しなければならなかつた。この商業主義的目標は、その後ずつと引續いて今日に至つたのだ。随つて私は文樂の人形を、藝術として見て神技にいたつた、最高の境地のものだとは考へない。この淨瑠璃の底本の愚劣なことを忘れて、演技の美しさだけに心酔しようと思つても、それは人間として出来ることではない。ただ恐るべきものは、長い間の演技の訓練である。この訓練がさうした愚劣な制約を包容しつつとにかく演技を完全

のものにした。この作品としてはこれ以上には演じられないといふところまでに達せしめた。排斥すべき商業主義的目標の小細工さへも、この訓練の間に自然に取り除かれていつたのだ。私は人形浄瑠璃を能樂に比較して、そこに面白い對照の成り立つてゐることを見る。謠曲の底本には、人形浄瑠璃のそれとは比較の出來ない立派のものが多し。併しそれを演じてゐる今日の能役者だけは、果してよくその作品の深い精神を理解し、その作品を作品の持つ精神以上に高く演技してゐるであらうか。そこが兩者の對照として面白いところだと思ふ。能樂に於いては、作品は概ね深い精神を持つたものだが、その演技者は大半この作品の脚下へもよれない淺薄さで演じてゐる。人形浄瑠璃では、作品は概ね凡作駄作であるけれども、演技の長い訓練は演技者をしてその原作には勿体ない程の感激と精練とを以て現にこれを演せしめてゐる。能樂を見ては屢々充たされない精神の空虚を感せしめられるが、文樂を見ては完成せしめられた演技の壓力をつねに感せしめられる所以がそこにある。或は能樂では、その謠曲の文學的價値が獨立し過ぎてゐるし、浄瑠璃では、演技者は底本の文學を離れてこれを演じてゐるといつてもよいであらうか。

## 二

2、『夏祭』のやうな作品は、人形浄瑠璃と歌舞伎との何れによりよく適したものであるか。人形浄瑠璃の中にこの種の性質の作品は他に幾つも含まれてはゐるけれども、私は『夏祭』の如きは、純粹には歌舞伎の世界のもので、人形で演ずるには適しないものであると考へる。恰も能樂に於いて、『安宅』の如きは多くの人が推賞するにせよ、私はその演技の世界を既に演劇の中のものだと考へるに同じい。『夏祭』では、出て來る人物が、すべて現實的の空氣を濃厚にただよはしてゐなければならぬ。その會話もやはりさうだ。殊に夏





三十三間堂棟由來・平太郎住家の段  
お柳（……夫は寢付の高野……）（桐竹紋十郎）



の薄い着物の下から肉体をあらはならしめてゐる演技は、何としても芝居の世界でなければならぬ。フロイドは、藝術の世界をリビドオの根基の上に立つものとしたが、私はその説を科學的に眞實であると考へてゐる。『夏祭』のやうな作品では、殊に現實的なエロチズムを含まないでは、我々にまことの感興を起さない。(歌舞伎の色氣は今のレヴユウなどでいつてゐるエロチズムとは性質が違ふ。)然るに人形の肌では何としてもそのエロチズムを起さないから致し方がない。

尤も人形によつて或るなまめかしさを表現しないのではない。いや、私は人形のどうかした素振りに、何ともいへないなまめかしさを屢々感じてゐる。そのなまめかしさが、人形淨瑠璃を浮世繪のやうに美しくするのだ。併し人形の素振りの持つなまめかしさは、一つの型に表現せられる、部分的のなまめかしさ、詩的に澄んだなまめかしさである。これに對して芝居の持つなまめかしさは、全体の雰圍氣を以て、現實的に我々を壓倒するなまめかしさだ。その質に於いて、大いなる相違がある。これを浮世繪の美に比較するならば、人形のなまめかしさは春信のそれ、芝居のなまめかしさは歌麿のそれだといふことも出來ようか。いや大南北のものなどになれば、もはや歌麿といふもあたらない、英泉の美人を配合することによつて僅かにその現實的な壓力を持つたエロチズムを代言することが出来るであらうか。

人形芝居にも、やはりそれに特有の世界のあることは、以上の如く『夏祭』の演技によつて我々に示された。その世界は、勿論能樂はごにクラシックではない。しかし飽くまでクラシズムから離れたものでもない。それは質に美しい形式の美を構成するのだ。しかしまたこの人形の素振りのなまめかしさは、能樂の持たない特質である。能樂の幽玄とは、『熊野』に於けるやうな艶麗な美を含むものではあるけれども、それはまだ直

接にエロチシズムを表現するものではない。『夏祭』の長町裏の段に於いて團七が義平次を殺す凄惨な場面は、語りなしに音楽の暗黒な世界で人形だけが演ずるものとなつてゐる。それはいかにも人生の背後の世界で、我々の現実的な執着心の影だけがこの葛藤をなすものやうに見え、悽慘を一段と深刻ならしめるが、この行き方は人形芝居として邪道であるやうに思ふ。音楽のない人形は、餘りに力に乏しい。それ故この殺人の場面は却つて我々に影の世界のやうに見えた。人形は必ず語りの音楽に伴はなければならぬと思ふ。語りがなければ少くも三味線の伴奏だけは持たねばならない。語りも三味線もやめた人形だけの演技は、人形に演劇を要求する餘りに苛重な註文に應じたものである。

3、松王首實檢の段は、作品として決して立派なものでないことは、前述の通りである。しかしいつ見ても惻々として我々に迫るところがある。一々の演技に作品の理解が實にこまかく行き亘つてゐるからであらう。松王がその子の死を聞いて笑ふあの大事な場所の笑ひでも、よくあれ程に深く作品を生かすものだ。松王がすべてのものを失つたニヒリスティックの氣持ちや、その絶望の中に情誼や道徳の葛藤を経験する複雑な心的推移は作品の表現を離れてただこの演技の中に表現せられるのであるから、演技者の責任は大きくまた甚だむづかしい。作品の藝術價値は高いものでなく、またその演劇的構成も平凡なありふれたものであるに拘らず、なほこの淨瑠璃がいつまでも捨てられず、淨瑠璃として何處かに大物だといふ貫祿を保つてゐるのは、専ら人物の配合に成功し、殊に松王といふ人物の創造に成功したが爲めではなかつたか。松王は人物として確かに或る貫祿を持つてゐる。そしてかうした悲劇的性格はいつの時代に於いても我々の要求するものだ。その性格人を創造することによつて、『菅原傳授』はその他の非藝術的要素を壓倒し、人間のたましひを打つことに成功したのであらう。

### 三

4『首實檢の段』が成功した第一の原因は、人物の巧みな配合にあることを私は既に述べた。松王、玄蕃、源藏、戸浪、千代、菅秀才の配合が面白いだけでなく、寺小屋へ弟子入してゐる多くの子供、その親達の配合が面白く、門口から一人づつ子供を呼び出すあたりもよい。それと平行してこの淨瑠璃に使ふ人形の首

の配合もまた甚だ面白いものだ。

先づ松王に使ふ首の『文七』が立派である。全体の比例がよく取れてゐるし、顔や目、口の線もよくいつてゐる。かういふ人形ばかりであつたら、文樂もさぞ立派のものにならう。玄蕃に使ふ『金時』は、随分凝つた澁い人形であるが、私はまだどうも親しみが持てない。人形を一つだけ手に取つて見れば立派なのであらうが、遣つてゐるのを見ると、何かくしやくしやくした、全体の調和を破るやうな人形である。併しこれは私自身の見方がまだ淺いのであらうから、今後の機會になほよく見直したいものだと思ふ。けれども私は人形について少くも次のやうな感想を持たされてゐる。それは首の顔の線は、寫實的な、こまかな曲線から成るものであるよりは、幾何學的な、構成的な線より成るものであることが必要だといふことである。人形を修繕する場合には、特にその注意が肝要であらう。あつした演出に於いて我々の目にうつるのは、人形の持つこまかな寫實的な線などではない。頬、顎、目、口などの線が、幾何學的に大きく構成的な線を描いてゐる、その線の複合が、我々に強い印象を與へるのだ。目などは、大分大膽な線でつくつてあつても大丈夫である。手に取つて見た時には、少し異様に見える位の人形が遣つてゐて全体的に寫實的な強い印象を與へるであらう。『金時』は少しく細部の技巧に苦心し過ぎたものではないかと思ふ。つめの人形には、愉快なものが少なくない。構圖が大膽に構成的なものとなつてゐる。ザツキンなどの彫刻を見るやうな感じさへして、我々には却つて複雑な、內的な印象を與へる。文樂の人形を、今の人形師に作らせることは間違ひでないかと思ふ。昔の御所人形と今のそれとを比較しても分かることであるが、昔の人形師は構成的な規模の大きい線をつくる感覺を持つてゐたけれども、今の人形師はその線の感覺を失ひ、徒らに裝飾的な、手綺麗に見えるものをつくる様になつてゐる。文樂では焼けた人形を補ふために今の人形師にその制作を依頼するよりは、かうした藝術によい理解を持つことの出來る石井鶴三氏のやうな人に依頼することが、いかにすぐれた仕方であるか知れない。新聞小説の挿畫が、石井氏、木村氏などによつて、全然新しい精神を吹き込み得たやうに、文樂は首を斯様に改造することにより、その演出をすっかり生新のものにすることが出來よう。文樂として人形のわるいことは致命的である。現在の文樂がすっかりさうなつてゐるといふのではない。どんなによい

遣ひ手がどんなに立派に演出しても我々の目は専ら人形の首の上に注がれてゐるのだから、首が悪ければ我々の感興はごうしても本氣のものにならない。引締つた、たましひの深い首を欲する我々の心は切なるものである。

5、『二十三間堂』には、今度は不思議に心を引かれた。人形芝居の中に、全体のストオリイのリズムの構成を考へた作品は少ないが、この作品は不思議にその構成がよくいつてゐる。何處かに謠曲のやうな、味さへある。若竹笛躬、中村阿契の合作であるといふが、この原作には確によいところがある。『夫は寢付の高いびき』の、家の中の空氣がはじめから中世的であり、平民的である。そして最初にお柳の懷顧がしんみりと語られ、次に和田四郎の狼籍で騒がしくなり、おしまひには柳の木を引く木遣で舞臺が悲喜こもごもながらすつかり明るい氣分に變つて、その木が舞臺の左から右へ動いて行く、そのリズムの推移が中々澁く凝つてゐる。舞臺に於ける人物の動きも、最初が中央、次が右、最後が左から右へと動いて行く。序破急のこつが自づから巧になつてゐるのだ。

この謠曲のやうな人形芝居の中でも、『あれ〜〜』、又もやここに散り来る葉は、我を迎ひに来るかど、思へばやる方詮方も、なくなき見やる足元へ、ちり来る柳の葉隠れや』のあたりが、私には殊にしんみりとする。柳を切る音の傳はつて来るごとに、お柳の身が足をすくはれたやうにして打ち倒される構想は立派である。殊に『又もやここに散る来る葉』と、柳の葉の散落を眺めるお柳の人形の動きは、我々の心を打つものであつた。併しこの場合に、柳の枝を舞臺へ持ち出すのは、どうしたものであらうか。我々は今この家の庭へさびしく散つて来る柳の葉を、風を、想像してゐるのだ。その時この柳の小枝は何としても打ち壊してゐる。牛王の鳥なども、あんな風にして鳥を飛ばさない方が我々に與へる感じはもつとリアルなものだ。最後の木遣のところなどでも、現在は熊野の浦を美しく寫實的に背景にかくけれど、あの時單に淺黄幕が背景に下りて来るのであつたら、木遣の歌も人形の並びも、その幕を背景としてどんなに晴れ立つたものになるであらうか。物を單に寫實的に現はすことが、我々の感じをリアルのものにする所以でないことは、かうした點にも現はれる。





1860年頃の獨逸の糸繰人形（ミュンヘン國民博物館藏）

# 民衆と人形芝居

南 江 二 郎

## I 民衆と人形芝居

“Triumphant Punch? with joy I Follow thee

Through the glad Progress of thy wanton course”

—Lord Byron

最近の特殊なる小劇場に於ける所謂『より幽雅高尚なる藝術の爲の人形』以外の人形、即ち、今も英米の路上に見出す『パンチとジューデイ』、フランスの『ギニョール』、伊太利の『ブラッチーノ』、ロシアの『ペトルシカ』、土耳其の影畫『カラギョーズ』、等々は、從來、常に民衆と共に動き、民衆と共に生きて來たものである。これ等の人形遣ひの祖先はかのクセノフォンがその『シユンポシオン』に引用したシラークスの人形遣ひよりも古く、それ等の尨大なる戲談、無限の誇張、大膽なる諷刺と洒落は、時に、詩人テエオフィル・ゴーチエの詠歎の如く、最小限度の觀念も、吾人の言葉では示し難いものである。全く、『流浪生活』<sup>ヴァイオラン</sup>に於けるモウバツ

サンの裏書きを、チャーレス・ディケンズのセノアに於ける思出の記を、こゝに引用するまでもなく、彼等は常に、思切つて残酷であり、怪異グロテスク的であり、荒唐無稽であると共に、變になま／＼しく、現世的である。その滑稽諷刺はあまりに輕飄にして、莊重味に乏しく、諷刺もまた概念的抽象化に墮入り、嚴正なる意味での藝術、または、喜劇としての、『美』を具有するものでないかも知れない。然しこの單なる事實の誇大それ自身、既に吾人を開放されたる原始的『卑近美』の陶醉に導くと共に、一步、それ等の裏面に語られたるものを、吾人の内省に依つて噛みしめる時、その天心童心を享樂しながらにして受ける、或る云ひ表す事の出來ない、甘にがい、澁い、且つ、ひびりとして辛い、激しい、強い、何物かを味ひ、それに依つて、常に高尚と稱され、典雅と誇られてゐる藝術的作品よりも、時に、より深い、より鋭い、印象を與へられるのである。なせか!!

それは常に彼等が彼等一流の鋭い皮肉の矢をもつて民衆の骨を刺すからだ。又、痛烈を極める諷刺を以つて、その肉を剝るからだ。

何が、現代の民衆藝術に最も要求されてゐるか。

根本的に、質に於いても、量に於いても、改革さるべき人間生活、乃至、改革さるべき社會組織に對する烈々たる意志の表現だ。

吾人はそれを、力學の上に美學の根底を置く事に依つて表現しなければならない。

何がこの場合、最も簡便にして適接な表現仲介物となり得るか。

諸君は、既に、その答を用意してしまつたであらう。然しこゝで諸君の最も注意してほしい事は、近視眼



的革命家は、社會教化における積極的機能を有するものとして、演劇を認識する時、往々、演劇が自ら含有する藝術を排撃して、自らを一かどの勇者とする事だ。然し、ある内容を如何なる人形劇の形式によつて最もよく表現するかが、重要である以上、藝術を離れてはならない。少くとも積極的に、或は又、よりよく表現せんとする意志を有する以上はだ。若し吾人が吾人の論陣の中に、藝術と云ふ言葉の存在を何んとなく、いみ嫌ふなら、それは單なる近視眼的プロレタリアのロマンティック・センチメンタルに過ぎない。おそらく我が親愛なる人形諸君は彼等に棍棒を加へ、腸詰臭い小便をひつかけらであらう。

要するに、吾人が大道藝人としての尊き歴史と體驗とを持つパンチ君に、果てはカラギョーズ君に、切に希望するところのものは、『通俗劇場より民衆劇場への進出』であらねばならない、『Theatre des Amis』の女主人公ジョルジュ・サンの業績を、單なるサロンに於ける文人の『ゑぞらごと』として、嘲笑する人々は、ハイネを單なる抒情詩人として認知する少年諸君であらう。少くとも、この閨秀詩人が愛する人形の祖先を、ギニョオル風の大道人形に求めたのは彼等が持つ鋭く強い表現力を充分に知つてゐたからである。彼女はその思出の記に述べてゐる。妾は糸に依つて操られるものよりも、三本の指で操れるものの方が好きです。……なせなら、『妾が手を此の生命なき人形の、空のスカートに差込む時、人形はその體の中に彼女の魂を宿し、操り手と人形は完全に一つのものとなりますから』と。しかも彼女が人形に對して終始行つた事は、その強く激しい表現力を、目的意識に依つてのみ惡達者な應用をしたのでなくして、それを、如何によりよく生かすべきかであつた。勿論、諸君が召集すべき人形は、かくの如き手遣ひ人形にのみ限らるべきでない。たゞ、吾人はその出發に際して、歴史を無視せんとして徒勞を續けるよりも、歴史を踏臺にする賢明さを持つべきである。

## Ⅰ その臺本に就て

“Ainsi font font font  
Les petites marionnettes  
Ellis font font  
Trois petits tours et puis sen vont”

今も尙、諸君は巴里シャンゼリゼー街の行きずりに、かうしたのどかな唄聲を耳にするであらう。何處の國に於いても、初め人形は庶民の間に作られた。彼等の總ては、いつも通俗的な趣味の素朴な表現に終始してゐた。然しそれにもかゝらず、何時の時代にて於いても、藝術家達は彼等の天心な素朴さの中から、豫期せざる藝術的可能性を發見したのである。彼等に最も愛された人形の國、日本、伊太利、佛蘭西、獨逸は勿論、謹嚴な英國に於いてすら、『チヨースーからバイロンに到るまでの唯一人の詩人と雖も、或はまた、フィリップ・シドニー卿からハズリットに至るまでの唯一人の散文作家と雖も、その作品の中に人形に關して豊富な文章を書かなかつたやうな作家や、人形に旺んに言及しなかつたやうな作家は一人もない。……』と『古代より現代に至る迄の歐羅巴に於ける操人形の歴史——Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours』の著者マニンは述べてゐる。然し吾人は、あまりにも高級な、あまりにも藝術的な人形芝居は、民衆の爲のものとしては、常に失敗を繰返すに過ぎない事を注意しなければならない。シャルル・デュランテイが一八六二年に設立した高級なギニョール座の失敗は、その適接な一例である。





ヴィガント作「ドクタア・ファウスト」に出る二匹の悪魔  
瑞西チューリッヒ市立美術工藝博物館所屬人形座所演

では民衆の爲の人形芝居に、如何なる脚本が與へられるべきか、この質問に對する暗示に富めるよき答へとして、ヘレン・ハイマン・ジョセフ女史の人形芝居としての『ファウスト』に就ての一文を、次に紹介しよう。

下つて十六世紀に於いては、元來、哲學的な思想への傾向と神秘的超自然的な思想への性癖とを持つてゐる獨逸人間では、懷疑主義と魔法と云ふものが當時の理法となつて來てゐた。之等二つの傾向を體現してゐるファウストがドイツ文學への最も意味深い影響を残しながら、人形舞臺の上に先づ現れたのは以上の故を以てである。

此の人形芝居は、それ自身にして充分興味のあるものには相違ない。然しそれが世界的に最も偉大なる戯曲の一つへの鼓吹となつたと云ふ事の方が、今こゝで、しばらくその不思議な歴史を辿つてみる理由を、よりよく與へて呉れると思ふ。十六世紀の初に於てトッケンシュピールが、緣日で『ファウスト博士の不思議な悲しき身の上』を上演したと云はれてゐる。一五八七年頃には、有名なる『シュピージッセ・ファウスト・ブツク』がフランクフルトに於て公にされて、十六世紀の初め頃、獨逸國內を漂泊した半歴史的な藪醫者の冒險談を記載した。此の藪醫者は藥の事のみならず、巫術や之に似た伎術に對する手腕を持つてゐる事で有名だつた。彼は自分の事を『若きファウスト』と呼んでゐたゲルギアス・ザベリクスと、同一人だつたかも知れない。この『若きファウスト』なる名前は、彼よりも尙以前に己にファウストのゐた事を意味する。彼はシモン・アグスに依つて正道から墮落させられたドイツのファウスチヌス僧正、或は魔法使ひだつたと主張されてゐる、ヨハン・ファウストと云ふマインツの印刷屋だつたとも想はれる。彼が誰であらうとも、不名譽なる魔法

使ひは運命を瞞して彼に不朽の名を與へしめた。一五八八年にチュービンゲンの二人の學者と出版業者はこの『Spiesiche Faust Buch』に基いて人形芝居を公にしようとして罰せられた。他にもファウストの人形芝居の譯書がある。ストラスブルグで演せられたもの、アウグスブルグのもの、ウルムのもの、コロゲネのもの、等々いづれも少しづつお互に異つてゐる。之等は最初いづれも、同じ題材を取り扱つた Marlowe の有名な戯曲と、同時に、或はやや後れて作られたのである。

ファウスト劇の筋書は非常に人の心に訴へるものを持つてゐる。それは人間の空しき慾望と、たゞ徒らなる後悔とを表現した一幅の繪である。私達は、學者のファウストが獨り彼の書齋に籠つて、研究に費した永い年月と、せいゝ限られてゐる此の世の智識に就て、考へ込んでゐるのを見る。彼はその魔術具の方に向き、仕事を命する爲に悪魔を呼寄せる。人形芝居の一譯書では、ファウストは澤山な悪魔を呼んで、その中から彼の特別な従者とする爲に最も速きものを選び事に決心する。そこで各々の悪魔の靈は彼等の速さに就て述べる。或者は自分が『矢の如く速く飛ぶ、かの悪疫の如く速く』ある事を主張する。次のものは『風の翼の如く速く』とある。今一人のものは『明りの光線の如く』、第四のものは『人間の思想の如く』、第五のものは『復讐者の仕返へしの如く』速いととなへる。然し、最後の者なるメフィストフェレスは『第一の罪から第二の罪に移るが如く』速い。ファウストは『それは實に速い、汝こそ我が従者なる悪魔である。』と答へる。そこで彼は自分の血を以て盟約に署名する。メフィストフェレスは二十四年間、ファウストのために此の世のあらゆる快樂を用意し、問はれた質問に忠實に答へる事となる。その代りにファウストはその期間の満期に於て悪魔に彼の靈を質入する。

メフィストフェレスはファウストをバルマの伯爵の宮庭へ連れてゆく。其所でメフィストフェレスは伯爵と伯爵夫人に、魔法を使つて見せ、サムソンとデリラ、ダヴィッドとゴリアース、ソロモンとシバの女王を

呼び集める。此の芝居中、ファウストは常に眞面目である。カスベルレが滑稽的な要素を此の芝居に提供する。彼の道化は時々誠に面白い。ファウストの従者のワグネルの助手として、カスベルレは勝手に獨斷で魔法に手を出す。呪文の簡単な言葉を拾ひ覺へて彼はそれを自分の樂みのために使ふのである。しかしカスベルレは彼の主人公より賢明である。なせなら、彼は非常に拔目なく署名をして、靈を失ふ事を拒絶したからである。しかし彼は呪文の『ベルリツペ』と云ふ言葉を唱へると鬼が現れ、今度は『ベルラツペ』と唱へると鬼が消える事を發見した。そこで彼は『ベルリツペ、ベルラツペ、ヘルリツペ、ベルラツペ』と何遍も繰り返して唱へて自分を(そして同時に觀客を)喜ばせる。可哀さうな鬼は、そんなに早く續けさまに唱へられるので息が切れて了ひ、大變癪癪を起す。

最後の幕で我々はファウストが十二歳に若返つてウイッテンブルグの彼の書齋にゐるのを見る。彼は快樂に飽滿を感じ心痛し、後悔をしてゐる。彼は彼のやうな罪深いものでも、神々のもとへ行く機會が與へられるかどうかをメフェイストフェレスに尋ねる。メフェイストフェレスは忠實に答へると云ふ宣誓に強いられて、可能である事を認める恐怖の叫びを擧げて消え失せる。心に新しい希望を得たファウストは聖母の像の前に跪いて歎願する。しかしメフェイストフェレスはトロイのヘレンの姿になつて再び現れ、ファウストを誘惑する。ファウストはその誘惑に反抗するが遂に負ける。聖母の事を忘れて彼はヘレンを腕に抱いて飛び出す。直ちに彼は歸つて來てメフェイストフェレスに彼を瞞した事を責める。ヘレンの姿は彼の腕に抱かれると蛇に變つたからである。『惡魔からあなたは他の何を期待したのですか』とメフェイストフェレスは問返へす。

ファウストは彼がもう救はれない事を悟る。それで彼の生涯はもう終るのである。なせなら、惡魔は夜も晝もファウストのために仕へ、ファウストが十二歳のままで二十四年間爲す事をして了つたと考へたからである。絶望に陥つて街をさまよひ歩いてゐたファウストは、今は夜番となつてゐるカスベルレに出會ふ。そしてあどけなくも惡魔を騙すために、カスベルレに自分の上衣を着せようと試みる。しかし拔目のないカスベルレは、他人の身代りになつて永遠の苛責に陥らされるには餘りに明敏だつた。十時が鳴り、そして十一時が鳴る。『行け!』ファウストはカスベルレに云ふ『行け、そして俺が今急いでゐる怖ろしい最後を見るな。』

と叫ぶ。カスベルレは出て行く。十二時が鳴る。そしてファウストは彼の上にのしかかる恐ろしい『訴への時、裁きの時、宣告の時』と云ふ言葉を聞く。

“Accusatus est, iudicatus est, Condamnatus est?”

と。焔と煙に包まれて蛇が現れ、彼をその恐ろしい運命へと連れてゆく。カスベルレは戻つて来て云ふ。

『ブーッ！何て臭い硫黄(地獄の燃料)の匂ひだ！』

さて人々はこのプロットを簡單に想起しただけでも動かされないわけにはゆかない。それは此の粗末な人形芝居の中に、人を動かす深い普遍的なものを持つてゐるからである。人生が餘りにも嬉しいものでなかつた眞面目な眞摯な人は、すべてのものを信仰に對する熱と慾求の中に包み込むものである。この芝居に充滿してゐる素朴なる迷信と子供らしいユーモアにも關せず、人間の魂の悲しき願求と、メフィストフェレスとファウストとの間の争ひは我々の同情を惹くものがある。此の点に於てマローの劇やゲーテの芝居に於てすら私達が見出すよりも、人形芝居に於て一層劇的な強さと一層人間的な興味を見出すのである。マローのファウストに於ては『所有せん』とする慾求が描かれてゐる。そしてそのファウストは最初から救はれないものである事を我々を見る。ゲーテの芝居ではファウストは『生きん』とする慾求に燃えてゐる。そしてそのファウストは彼の努力に依つて救はれるのを私達は見る。人形芝居のファウストは遂に救はれなかつた。しかし最後に至るまでメフィストフェレス自身認めたのであるから、彼は自分を救へば救へたのである。此の芝居は全獨逸にわたつて、久しい年月の間、非常な勢ひで流行した。

以上の一文は民衆の爲の新しい人形芝居臺本製作者に多くの教示と暗示を與へたであらう。瑞西の劇詩人、美術家、工藝家等に據つて、一九一九年に創設されたチュリッヒ市立美術工藝博物館附屬人形劇場に於いて『ドクター・ファウスト』がその演出目録に重要な位置を示めたのも當然であらう。吾人はそれ等から多くのものを學ぶべきである。そのうちでも最も重要な点は、その宿命論的懷疑主義に満ちてゐる内容そのものよりも、人形としてのファウストは、當時、その時代の民衆と共に生きてゐた、と云ふ歴史的事實に就て



ある事を蛇足ながら附言しておく。

### Ⅲ 子供の爲の人形芝居

尙私は子供の爲の人形芝居に就ても、多くの關心を持つてゐる。之れまでに蒐集し、友人の助力を借りて讀了した世界各国の脚本も既に數十種に及んでゐる。然しその八分までは私を満足させなかつた。殊に幼者の爲に先覺的に新人形劇を執筆したと稱する偉さうな作品に子供に『教へよう』とする意識の強過ぎるものゝ多いのには一驚した。教へられるべき多くのものを持つてゐるとしても、大人が子供に教へ得るだけだけのものを持つてゐると云ふのだ。大人が子供に對して許されてゐる最大のものは、子供のよりよき成長に對しての手助けに盡きる。それを自覺せずして『教へよう』と専心する事は、世の多くの、賢明らしく見える世俗的なる常識家としての親馬鹿に等しい。

前述の新作家が同様の愚劣さを繰返すのも、一面はその無自覺からであり、反面、又、子供を馬鹿者視すると同様に基く、子供らしさと云ふ人形芝居に對する傳統的概念に支配されてゐるからであらう。換言すれば、大人にとつて、時に幼稚極るものであつても、子供達にとつては、インテリゲンチヤル・イマギネシヨ 叡智的幻想に耽り得る唯一の、一生懸命の、對象物であり、時には最も美しい感覺の世界である事を知らないからであらう。若しそれを自覺してゐるなら、教ようとするが如き冒瀆的行爲を恥じて、あくまで天心童心に満ちた、純潔な素朴な、人形を作ると共に、それを、キョウ・トクニ・タシ 子供と共に楽しむ、爲の努力をせずにはゐられないであらう。

私達のうちで、この童心に還つたものだけに、この世界の美しさを眺め、キ・ヂョウ 其處に住む事を許される。負け惜みの強い大人達は、そこで、自分の生命力を潑瀾と生ずる爲には、時に、セン・レン 洗練された阿呆を樂しむ必要を痛感するであらう。もしまた、それが心ある人々であつたら、その『無』にも等しいものゝ中に、無限の有の存在することに驚きの眼を見張るであらう。こゝに童心味に生きる人形芝居の眞さがある。珠玉は何時如何なる所にも、轉つてゐるのだ。若し諸君が野心的な努力の徒勞に目覺めて、美しく共に樂しむ事の出来る、清らかな濁りない心持さへ持つなら……。

と叫ぶ。カスベルレは出て行く。十二時が鳴る。そしてファウストは彼の上へのしかかる恐ろしい『訴への時、裁きの時、宣告の時』と云ふ言葉を聞く。

“*Accusatus est, iudicatus est, Condamnatus est.*”

と。焔と煙に包まれて蛇が現れ、彼をその恐ろしい運命へと連れてゆく。カスベルレは戻つて来て云ふ。

『ブーッ！何て臭い硫黄(地獄の燃料)の匂ひだ！』

さて人々はこのプロットを簡單に想起しただけでも動かされないわけにはゆかない。それは此の粗末な人形芝居の中に、人を動かす深い普遍的なものを持つてゐるからである。人生が餘りにも嬉しいものでなかつた真面目な眞摯な人は、すべてのものを信仰に對する熱と慾求の中に包み込むものである。この芝居に充滿してゐる素朴なる迷信と子供らしいユーモアにも關せず、人間の魂の悲しき願求と、メフィストフェレスとファウストとの間の争ひは我々の同情を惹くものがある。此の点に於てマローの劇やゲーテの芝居に於てすら私達が見出すよりも、人形芝居に於て一層劇的な強さと一層人間的な興味を見出すのである。マローのファウストに於ては『所有せん』とする慾求が描かれてゐる。そしてそのファウストは最初から救はれないものである事を我々を見る。ゲーテの芝居ではファウストは『生きん』とする慾求に燃えてゐる。そしてそのファウストは彼の努力に依つて救はれるのを私達は見る。人形芝居のファウストは遂に救はれなかつた。しかし最後に至るまでメフィストフェレス自身認めたのであるから、彼は自分を救へば救へたのである。此の芝居は全獨逸にわたつて、久しい年月の間、非常な勢ひで流行した。

以上の一文は民衆の爲の新しい人形芝居臺本製作者に多くの教示と暗示を與へたであらう。瑞西の劇詩人、美術家、工藝家等に據つて、一九一九年に創設されたチュリッヒ市立美術工藝博物館附屬人形劇場に於いて『ドクター・ファウスト』がその演出目録に重要な位置を示めたのも當然であらう。吾人はそれ等から多くのものを學ぶべきである。そのうちでも最も重要な点は、その宿命論的懷疑主義に滿ちてゐる内容そのものよりも、人形としてのファウストは、當時、その時代の民衆と共に生きてゐた、と云ふ歴史的事實に就て

ある事を蛇足ながら附言しておく。

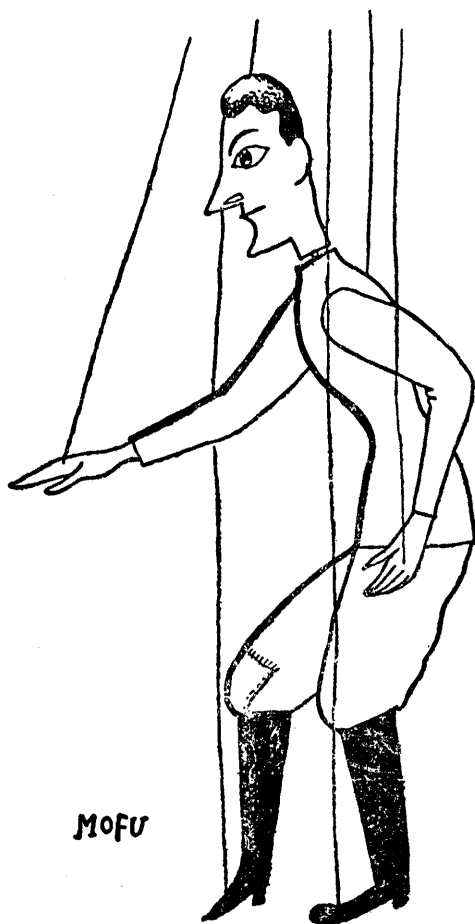
### Ⅲ 子供の爲の人形芝居

尙私は子供の爲の人形芝居に就ても、多くの關心を持つてゐる。之れまでに蒐集し、友人の助力を借りて讀了した世界各国の脚本も既に數十種に及んでゐる。然しその八分までは私を満足させなかつた。殊に幼い者の爲に先覺的に新人形劇を執筆したと稱する偉さうな作品に子供に『教へよう』とする意識の強過ぎるものゝ多いのには一驚した。教へられるべき多くのものを持つてゐるとしても、大人が子供に教へ得るだけだけのものを持つてゐると云ふのだ。大人が子供に對して許されてゐる最大のものは、子供のよりよき成長に對しての手助けに盡きる。それを自覺せずして『教へよう』と専心する事は、世の多くの、賢明らしく見える世俗的なる常識家としての親馬鹿に等しい。

前述の新作家が同様の愚劣さを繰返すのも、一面はその無自覺からであり、反面、又、子供を馬鹿者視すると同様に基づく、子供らしさと云ふ人形芝居に對する傳統的概念に支配されてゐるからであらう。換言すれば、大人にとつて、時に幼稚極るものであつても、子供達にとつては、インテリゲンチヤ 叡智的、イマジネーション 幻想に耽り得る唯一の、一生懸命の、對象物であり、時には最も美しい感覺の世界である事を知らないからであらう。若しそれを自覺してゐるなら、教ようとするが如き冒瀆的行爲を恥じて、あくまで天心童心に満ちた、純潔な素朴な、人形を作ると共に、それを、キョウ 子供と共に楽しむ、爲の努力をせずにはゐられないであらう。

私達のうちで、この童心に還つたものだけに、この世界の美しさを眺め、キョウ 其處に住む事を許される。負け惜みの強い大人達は、そこで、自分の生命力を潑瀾と生ずる爲には、時に、洗練された阿呆を樂しむ必要を痛感するであらう。もしまた、それが心ある人々であつたら、その『無』にも等しいものゝ中に、無限の有の存在することに驚きの眼を見張るであらう。こゝに童心味に生きる人形芝居の餘さがある。珠玉は何時如何なる所にも、轉つてゐるのだ。若し諸君が野心的な努力の徒勞に目覺めて、美しく共に樂しむ事の出来る、清らかな濁りない心持さへ持つなら……。

# 舞踊と人形劇に就て



淺野孟府氏書

高橋廣江

ポオル・ヴァレイの對話篇『人間精神と舞踊』の全意圖が、果して那邊に存するかは、アンドレ・ルヴァンソンの述懐する如く、餘り明瞭ではない。しかし舞踊と言ふも、事實はむしろ古典的な舞曲に感歎しながら、ソクラテスを中心にする三個の人物が、人間精神を語り、美を論じてゐること、即ち、ヴァレイの藝術思想構成のための一考察であることは、論ずるまでもない。

その著しく、機械的美感を誘ふ文体は、壯麗にして端正である、そしてヴァレリーの美の意識が、猥雑にして喧噪、むしろ人類の動物的劣情に作用せんとする所謂近代のダンスを排斥し、線と形と光の交錯、及びその運動が、人間精神に與ふる韻律と階調とに向つて動くものであることは、容易に且つ正當に理解することが出来る。

來るべき時代の正しき藝術が、かゝる美の實現に向つて動くべきであり、且つ動くであらうことを、私は斷言することを躊躇しないものである。かゝる美を最も有効に最も理想的に表現するものは何か？ 勿論藝術のあらゆる形式がその特質を利用して、この歡喜の構成に努めるであらうが、『能狂言』が餘りに古淡の寂地に沈澱するものとするならば、私は先づ第一に最も巧に演出されるであらう人形劇に、期待せんとする者である。

人形劇の美の特質は何か？ 言ふ迄もなく藝術美の純粹化である。生活事相の抽象化である。それで必然に古典への追憶であるか、未來への展望であつて、決して現實ではない。かくて藝術の本來の任務である人の精神生活に餘白を構成せんとする努力である。

ヴァレリーも舞踊する女性は、舞臺に現れる瞬間に、現實の一個の女性でなくなることに於て、美を發生するものであることを指摘してゐる。

ただわが國の現在の人形芝居は、多く前者即ち古典への追憶を固守してゐるやうである。この点、現代佛蘭西の尖鋭なる詩人に見られる藝術の精神化であり統整美・機械美への運動である傾向と、甚だ相距るやうに思はれるのであるが、人形といふ手段に依つて、現實の猥雜惡臭を離脱せんとすることは、聰明なる東洋的

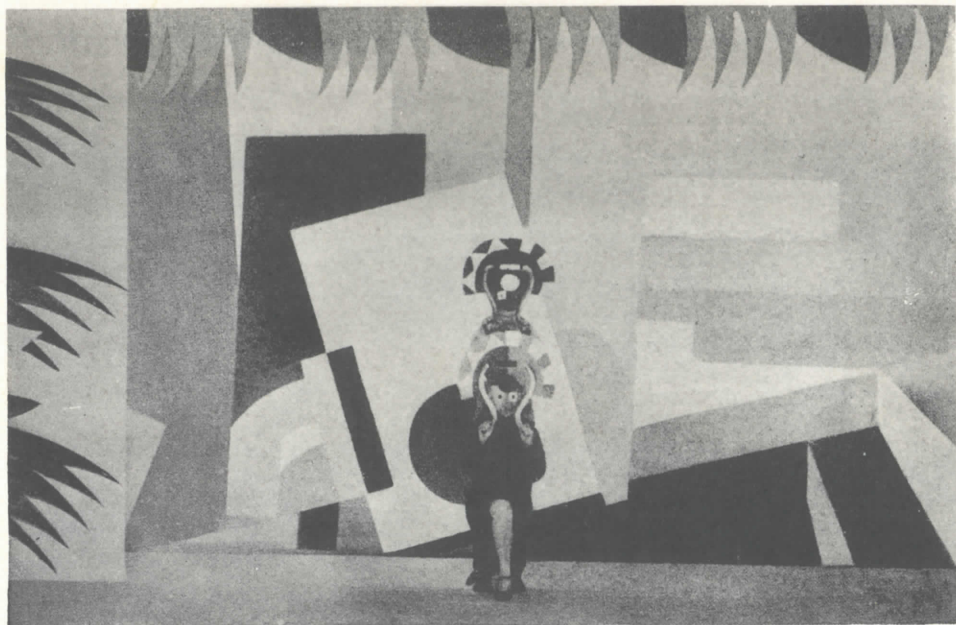
叡智であつて(といふことは西歐諸國に於ける人形劇の存在を否定する謂ではない)、根本の精神に於て、前記最も新鋭なる佛蘭西現代詩人達の文學精神と相一致するものである。

人類が自然主義浪漫主義の陰濕暗鬱なる時代を經過し終つて今や東西精神の偉大なる融合を大成せんとする動向を、私達は今認識することが出来る。同時に、人形劇が前述の未來への展望の美を構成する藝術としても研究さるべきであり、現に研究に精進を盡しつつある人の存在を、私に信する次第である。

舞踊の熱心なる研究家アンドレ・ルヴァンソンは、ヴァレリーの『人間精神と舞踊』を題材の中心にした『舞踊の哲學者ボオル・ヴァレリイ』なる一小冊を著した。その中に曰く、

『ダンスの女性がヴァレリイの家を訪れたとは信じられない。彼が參考にしたのは、寫真である。舞踊の色々な運動に於ける、身體のある部分、特に頭とか足とか或は手とかの、運動の多様な曲線を表す寫真の利用によつたのである。ソレー教授は、マレー博士の有益な研究に基いて、ジュネーヴ劇場で原板を取つた。即ちマレー博士は人類や動物の移行する運動を分解することを企て、運動分解寫真を考へ出したのである。これは運動する人の身體のある部分に小さい白熱電燈を附けて、之を特殊の寫真器によつて撮影するのである。舞踊に於ける運動の變化の多い愉快な曲線の唐草模様を研究することは、興味深く且つ『美』の研究上有益である』と

これを以て機械と藝術との關係と近代の美の性質を暗示するものとして、意味深いものと思ふ。そして私はこの見解によつて人形劇の將來を祝福せんと欲するのであるが……………。



シルビオ・ミイクスに依る「機械の心理学」  
機械美禮讚に基く伊太利未來派の舞臺圖





# ポエジイ・テアトル小論

竹 中 久 七

詩が小説に、繪畫が寫眞に、その藝術としての現實存在を奪はれたやうに劇が映畫やトーキーに藝術としての現實存在を讓つたことは事實である。例へばニューヨークの大劇場に於てグラランドオペラが興業されるに當つて、藝術を無暗に神聖視するアメリカのブルジョアによつて數百萬弗が投げだされるに反し、映畫やトーキーがハリウッドに於ては一の有望な大企業でさへある。歌舞伎や文樂が經營困難であることもその表れと言へやう。かゝる場合劇はどうすればよいのか。そんな場合詩や繪畫はどうしたかを知ることによつて劇の場合の解答にもなると思ふ。

繪畫は大衆の支持を離れると同時にブルジョア國家並ブルジョアジイ直接から補助獎勵を受けてアカデミ―展覽會を開催した。悲しい哉詩は詩人以外の何者にも保護せられなかつた。かゝる運命を述る者が當然行きつくべき歸結は本質存在としての藝術に變貌することである、本質存在としての詩即ちポエジイにはもう社會歴史の波も襲つて來ない。唯物辯證法も現實存在としての詩即ちポエムを支配するともポエジイには決して及ばない。それは誠に地味であるけれども永劫に生きる道である。この場合のポエジイとは何であるかまだ了解出來ない人はこう考へるがよい。それは詩そのもの、詩的文化價值、詩的技術であり、亦詩の定義そのものでなくて詩の定義の最高形態である。さて他方繪畫も今日では次第にブルジョア國家やブルジョアジイの保護し切ない程多數の畫家を擁して苦み出しつゝある。そしてそこには亦本質存在に生きんとしてポエジイ・グラフィックが描かれた。古賀春江、東郷青兒、阿部金剛氏達が反アカデミックな二科から生れたことは當然の現象である。更に詩を逐ひのけた小説もラジオやテレビジョンによつてトルストイ、フロオベルの黄金時代を崩壊されつゝある。そしてポエジイ・ド・ロマン、ポエジイ・ド・コント、ポエジイ・ド・ヌベルな

どが小説の本質存在としての形態として發生した。

藝術が現實存在をすて、本質存在に行くことは心としての藝術より物としての藝術への進化であり、感覺形態より觀念形態への藝術の革命である。リアリズムよりシュール・リアリズム（アンドレ・ブルトンのシユール・リアリズムではなく藝術論上正確な意味で）への飛躍である。

藝術家が容易に藝術をすてることが出来れば世俗的には幸福である。畫家は挿繪を、詩人は流行小唄を、小説家は讀物をかいたり、つゞつたりして世渡り出来る。併し、それは今日ブルジョア社會では有名な人のみが成功すること、新人は反動的情勢を利用しなければその目的を達することさへ不可能である。従つて新人の多くはプロレタリア藝術へ轉ずる。彼らは藝術をマルクシズムの用途に使ふことによつて藝術の現實存在をとりかへさうとする。併しイデオロギイと藝術とは本質的に結合し得ないものである。プロレタリア藝術家は何時の間にか藝術家でなくて政治運動者になつてしまふ。勿論藝術をすてることにもなる。かゝる、世渡りの乃至政治運動的方面より藝術を論ずることは今こゝでふれるべき問題ではない。劇の場合でも五郎劇やレヴィユー風の興行やプロレタリア演劇の問題は殊更に取立て、論ずべき筋合ではない。論ずべきことは劇の本質存在への出發の道順である。

歌舞伎や文樂がブチブルジョア層觀客の古典趣味を満足させ、經營的には小劇場風によつて成功することもそれは決して劇の本質存在に生きる道ではない。それは何時までも演技そのもの、素張らしさに魅せられてゐる人達の誤まれたるブシコイデオロギイの中毒である。よしその劇道を辯護する學者の何萬卷の名論があらうともそれはアカデミー科學のブルジョア美的觀念論の紛飾形態として基礎哲學そのものの誤謬を容易に指摘し得る。

前述の如く藝術の進化革命が行はれるならば當然劇の進化革命も充分可能になつてくる。元來、進化革命とは辯證法的否定でなければならぬ。過去の劇（心としての劇）を辯證法的に否定することによつて止揚しなければならぬ。過去の劇をそのままつてゐることが決して本質存在に生きる道ではないのだ。過去の劇（心としての劇）に未練のある間は到底『新しい物としての劇』は生れて來ない。ポエジイ・テアトルとはこの『物としての劇』を意味する。

心としての劇は過去に於てブルジョア情操教育に役立つた。併し物としての劇はプロレタリア感情教育に役立つたねばならぬ。

心としての劇が演劇形式そのものに藝術的抽象性、美的觀念性をもたせたに反し、物としての劇は即物的現實的である。(物としての劇がそれで而も藝術であるのは効果が藝術的抽象性、美的觀念性を必ずもつて表れてくるから。)

作者に於ける劇の進化革命は觀客に於ける教養の進化革命でなければならぬ。ポエジイ・テアトルが從來の唯心論的鑑賞家や劇通にはそのまゝでは向かないからと言つて劇のみが孤り自滅の中に立縮んでゐねばならぬといふことはない。如何なる藝術でも本質存在の世界には過去の性惡な玄人や商賣には存在出来ない。ポエジイ・テアトルがポエジイ・テアトルとしてプロレタリア感情教育といふ現實存在をもつやうになつてもその純粹性は失はれない。

從來の劇の効果は觀劇中の感激即感覺形態をとつた。然るにポエジイ・テアトルの効果は觀劇後の反省即觀念形態をさる。例へばカール・ルマルクの『西部戦線異狀無し』の演劇(心としての劇)に於て觀客は俳優の寫實的演技に打れたらう。そしてその戦争に對する新しい印象はそのまゝ靜的に何時かは忘れられてしまふだらう。而るにポエジイ・テアトルでは次の如くである。

バック、戦争の繪、盛に砲火、喚聲、ラツバの音が聞へる

一人の金持風の男登場「オヤ又王様の日課表が始まつた」

畫家風の男バックを破つて現はれる(戦争の音やむ)

「馬鹿！ 帝國主義戦争を知らんか」

(自作「一の方法は一の法律だ」より)

この男が何故戦争の繪のバックを破つて登場したかは科白の運びと對立的意味をもつてゐる。この暗示的象徴的超現實的な構成即ポエジイこそ物としての劇が進化革命した藝術の新しい一分野をなす技術そのものである。この効果は考へさすことにある。考へる教養のない觀客は捨てられる。この劇をわかる人が受ける印象は考へるといふ動的形態をこつて戦争に對する抽象的印象が何時までも残るだらう。

尙もう一つポエジイ・テアトルの例を擧げてをこう。

レニングラードの夕、その日は革命一週記念日だ。中央に過去の余ゆる種類の價値ある藝術品の中で一年前に破壊されなかつた残りを積上げてある。それをとりまく人々の一人がそれに火をつける。そして言ふ

「同志諸君、諸君はどんなに着飾つた都會の女でも皆家畜小屋の匂ひをもつてゐたことをツアアのゐた時分に一度位は經驗したであらう。あれは愛撫の瞬間でさへ我々に働かざる者は食ふべからずと教へてゐるのだ」

燃え残つた灰の中から不死鳥がとびだす。皆騒ぎ乍ら捕へて焼く。その灰の中から亦不死鳥がとびだす。一人が言ふ。  
「藝術とラスプーチンぐらゐ骨を折らす奴はない」  
(自作「トルツの埋葬」より)

何百年の傳統を有する歌舞伎でさへそれを藝術として理解する人は少い、多くは觀客の感覺的快感を追ふものにすぎない。搖籃期のポエジイ・テアトルにして理解の困難なのは大して問題とはならぬ。

從來劇は多くの演技者の優越であつて、作者は俳優の效果のためにかき下す場合が多い。ポエジイ・テアトルは完全なる作者の優越であつて、俳優は作者の效果のために演ずる。

ポエジイ・テアトルは觀劇中の氣分を重じないから舞臺も簡單だし、考へを纏め易くするため筋も短いし、演技の技巧は二次的だ。之は從來の心としての劇より遙に大衆化し易い。蓋し劇の大衆化とは劇が普及されることではなくて大衆が劇のレベルまで組織化されることである。劇の大衆化とは劇を大衆にまで低めることではなくて却つて大衆を劇の高さにまで高めることである。劇の大衆化は劇の通俗化(教育化)でも、ジャナリズム化(劇評、脚本の商品化或はニュースとしての報道化)でも實用化(興行化)でもない。といつて、劇のアカデミー化(傳統化主觀化高踏化)ではない。

ポエジイ・テアトルは觀るべき劇ではなくして、劇するべき劇である。そこに物としての劇の新生活があつて、之こそ眞の劇の大衆化の道である。

(大衆化概念に就いて詳細は「理想」九十六號戸坂潤氏の「科學の大衆性」を參考にして頂きたい)

(何故ポエジイと劇が本質的存在に於て結合すべきものなるかはリアン六輯「純粹詩論の根本問題」方法としての純粹詩論」を参照して頂きたい。)

(ジャン・コクトオの使つてゐるポエジイ・テアトルは筆者の言ふ意味とは違つてゐる。併し、筆者の言ふポエジイ・テアトルに入る過程としてジャン・コクトオのそれを理解することはよいことである。)

(藝術の進化に關しては新科學的文藝八月號「藝術進化は如何にして可能なるか」及リアン六輯「合理主義の藝術の存在に關して」を参照せられたい。)

尙。ポエジイ・テアトルをわざと詩劇と譯さないのは、從來の詩劇と混同されたくないからである。



現代獨逸の尖銳舞踊家ウイグマン女史の假面舞踊  
(女史は舞踊の物真似と機械的リズムを近代化させた)



## 淨瑠璃の難解句

——主として『忠臣藏』の『しゝきがんかう』の一句に就て——

石 井 琴 水

堺の桶屋の善さんが、何うであるかは知らないが、河口慧海と云ふ名は、私の頭に可なり古くからコピリついてゐる。それは我が日本人で交通不便な西藏を探險し、師がその探險家であり、西藏の宗教を種々紹介してくれた人で、西藏通として、學者としてであつた。而も師が一昨年『三番叟』の『トウノタラリタラリ』……云々を西藏語の『瑞祥作成』の意であると譯され、學界にセンセーションを與へたから、一層我等は師を崇拜するに至つたのである。

然るに師はその後、神樂歌、催馬樂、下つて俗謡の『しよんがいな』なども西藏語として、續々發表して種々な事を考へさせられたが、曩頃の新聞を見ると『徒然草』の資季大納言と是氏中將の間答『馬のきつ……』や、近松門左衛門作『心中天網島』の冒頭文句『サン上バツカラフンゴロ、ノツコロ、チヨツコロ、フンゴロデマテトツコロ、ツツカラ、ユツクルノノタガ、笠ヲワンガランガラス、空ガクングルノモ、レンゲレンゲレ、バツカラフンゴロ。』なども西藏語と譯した。『徒然草』の『馬のきつ』は我等も縁遠い事であるから兎に角にして『天網島』の『サン上バツカラ……』に就ては、從來私も相當注意してゐるが未だ不可解で詞友木谷蓬吟君の『大近松全集』第十六卷には、

……「山上参りの呪文などをもじつた歌らしいと云ふ説もあるが確でない。當時流行の歌らしいと云ふだけで其他は分らない。」  
と云ひ、藤井紫影博士の「近松全集」には

……「三條坊の町でまてとはゆつたが笠をわす、空が曇ればなとなる、即ち三條坊の町で待てとはいつたが待たずに來て笠を忘れた、空が曇れば降らうの意を寓せしものか。」

と云つてまだ我々の疑問を解いてくれない。所で今度上田萬年博士、樋口慶千代兩氏の共著『近松語彙』には

……「山上」とは天人常に充滿せる靈山淨土、「笠」とは天人のかざせる羅蓋「空がくんぐる」とは虚空薫じる「れんげ」は蓮華で、その他の語句は淨土の法味樂の拍子を形容したものであつて、要するに法華經如來壽量品の偶文中にある衆生所遊樂の安養世界をいふ片言であらう。而して菩薩(よね)(妓)集れる享樂界(遊里)をきかせたものである。」と

摘要領を得てゐるが、この『近松語彙』には調査の杜撰と、研究未了のためか、折角の名著でありながら地名解説其他に甚だしい誤謬があり、これに就いては私の個人雜誌『淨瑠璃世界』に前後三回に亘る正誤を掲げて識者の批判を乞ひつゝある位だから、絶對的に、信を措く譯には行かない。されば斯くの如く難解の語句であるから師は西藏語とするのであらうが、さればと云つて私も大朝永井瓢齋氏と同様『西藏語の翻譯に學的根據が備はざる以上、みだりに雷同は危険であり、寧ろ我等は從來の如く謎にと解するを正當と見たいのである』とし、茲に私の云はんとする所は當『マリオネット』の前號に師が解釋した寛延(寛永に非ず)元年八月十四日竹本座上場、竹田出雲、三好松洛、並木千柳(宗輔)合作『假名手本忠臣藏』八冊目、道行旅路の嫁入にある假文字『ししきがんかうががきれいにうさう』に就てである。

尤もこれに就ては、既に前記『淨瑠璃世界』九月號に一寸掲げて置いたが、南江二郎氏からそれを是非本誌に廻してくれ、私としては誠に心苦しい立場にあるが、本誌の讀者に對する責任上、さうするべきだらうと思ひますからと、編輯者として實に公平な態度を示されたから豫定の『操り人形の考察』をあと廻しにし、

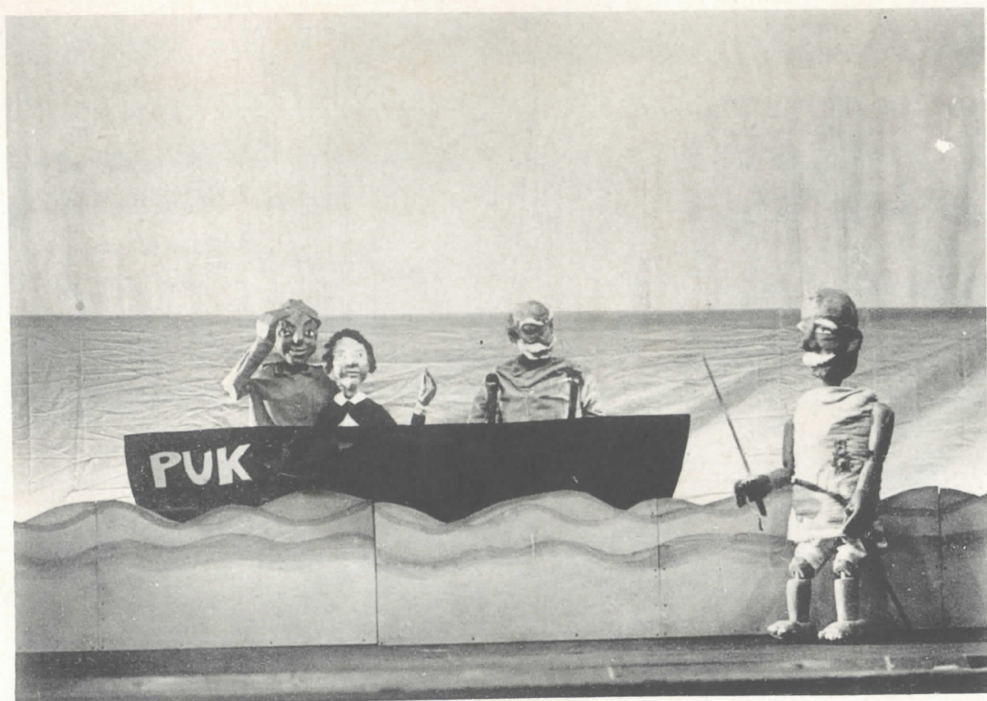


それを本誌上に再び繰返す事とした。

偕て、從來この一句を、學者や淨曲文學研究家は難解文だの、陀羅尼だの、また師の如きは西藏語の韻文だのと云つてゐるが、これはそれほど難しい文句でもなければ陀羅尼でもない。勿論師の云ふが如き西藏語でもないのである。然しこの語句は解釋の如何に依つては、何うでもないやうなもの、凡そ淨璃瑠を語るほどの者であれば、たとへそれが文字に暗い者でも知らぬ者はない。従つて、斯道では以前から、これを作者の惡洒落とし、近松半二の『妹脊山婦女庭訓』四段目——即ち御殿の豆腐の御用の詞『ア、く宵の中内証の御夜言がある筈と、暮ぬ中から騒いでちや、エ、けなり、こちとまで、内太股がぶきくくと、卯月あたりの弾け豆』や紅葉の局の『中將や少將あたりには戀すれば、あのおひかけが邪魔になる。尻目づかひは出來ぬくその愒氣いさかひも、こつちからは檜扇で、叩けばあつちは笏で止め、つばりかへつていきつたばつかり、いらうても見ぬ逆鋒の』と共に猥談の話題とし、今日流行のナンセンスの種であつて『妹脊山』の、如上に於ける語句は巧みに云ひかけてあるが、この『紫色雁高』はそれほど婉曲でなく、モツと露骨に極端に、男女の生殖器を形容した隠語であるから師の云ふ韻文ではなく全くの淫文である。而もこの一句は『忠臣藏』の創作以前から如何はしい、法印或は賣主共の鼻の下の材料に悪用されてゐる『國家安穩、商賣繁昌、夫婦和合』の護符と稱するものであつて、これを漢字に直す（紫色雁高我見〇入宮）となるのだ。并してこの紫色雁高を更に訓讀すると（ムラサキイロのカリダカ）となるから、如何に神經に血のめぐりの悪い者でも、それが何を意味するか——位は分るであらう。然しながらこの紫色雁高は元春畫家より始まり、その解説者の通語であるが、これを佛教の方では、凡ての障害を象徴する梵語の魔羅と云ひ、魔羅の書体が陰莖に甚だ似てゐる所

から後ちに變じて、一般がそれとし、而も喇嘛を逆讀すれば、西藏も萬更無關係ではない。雖然師の云ふが如き(照覽下さい、總てに誓ふた戀の望みを早くする因に仕て下さい。)には當てはまるまいし、前記法印や賣主共の悪用したものを、毎夜寢に就く前、夫婦諸共、これを三度口に唱へて、善用し實行すれば、如何に性の缺乏が原因でヒステリックな婦人でも、まさか姦通もせまいし、誰しも苦情を唱へる者はない。従つて悋氣喧嘩も、夫婦のいさかひも起らないから確に(夫婦和合)の基で、別に廻り愚く(保護し、照覽下さい)と云はうより(實行し、やつを設けさせて下さい)と譯する方が手ツ取り早いでないか。

又(我見○入宮)なども無論卑猥な陰部を意味するものであるから、從來の大抵な學者も、淨曲研究家も之を公然口にすることを潔しとせなかつた。高野班山博士の富山房より發行せる(名著文庫)義士篇なども、それが餘りに馬鹿くしい惡洒落だから、態々有耶無耶に葬り去つたものであらう。然し、幸ひにして師の譯する如き美しい上品な願文であれば文句はないが、淨瑠璃文は如何ほど醜惡野卑であらうとも、その曲節如何に依つて優美になる。其所が藝術としての尊さである。たとへば、お三と茂兵衛、小春と治兵衛なども、花道或は舞臺で痴態のありつたけを盡し、之を俳優の演ずる場合は何となく厭な感じがするけれど、之を人形が演ずるとすると、さうした風な厭な感じは少しもなく、反つてキラ、刷りの錦畫を眺めてゐる様で、知らず、我々は現實を離れて不愉快な感覺を退げ去る事が出来ること云ふのも、畢竟一方は有情の人間、一方は非情の人形。従つてそれに對する我々の頭の持ち方が違つてこの道行に斯く露骨な野卑な文句があつても、見る目と聞く耳——その間に巧みな音律が流れるから總て醜惡な事實を掻き消して了ふのでこの道行の作曲者は餘程頭のいゝ者であつたと見えて、呼吸も間は(ハアよいわいなよいわいな)であるが(ツル。ツン。ツ



土方正巳氏等Pukの第二回公演「從卒ボンヌ」第四場



ン。トチ、リ、チリチリチリチンチレツ。チリチリ。チリ。チリ。テン。チレ。ツン。トトン。ツントン。チンテン。ツンツンシャン／＼。となり、實に何とも云へない美しい一篇の劇詩となつて了ふ。而も次句の（神樂太鼓にヨイコノエイ。）や（こちらの晝寢を覺された。）も（紫色雁高）と照應する情景を描いたものであるが、これは師のやうに學問の上から無理にコジつける無粋な人も中にあらうと、近年は（二人が仲にやゝ設け……。）云々の入れ言をしこれに對する、三味の手も（ねんねこねんねこ／＼よ）とつけてその意味を徹底さそうと力めてゐる場合もある。要するに、この（忠臣藏）の作者竹田出雲（出雲に限らず當時の作者は洒落本の影響に依つて）は自己の作物に往々斯うした惡洒落をして満足——云はば一種の自己陶醉に浸つてゐた人で近い例が茶屋場のお輕が（危いもの）と云ふ詞に對して酔に碎けた由良之助は（危いこわいは昔の事、三間づゝまたげでも赤膏藥でも入らぬ年ばい）と云た、尙（道理で船玉様が見える）の（洞庭の秋の月様を拜み奉る）のなごゝ巫山戯てゐるから道行旅路の嫁入にこの一句及び前後の語句のあるのは敢て怪しむに足らないが、これを以て師が西藏語とするに至つては、失禮ながら、從來の解釋が愈々以て怪しくなる。詰り斯うした軟柔な文句の解釋は、師の如く學究的態度を以てすれば、飛んだ物笑ひの種となり、折角苦心の他のものにもまで影響するから、少しは下情に通ずるため、俗學の研究も必要だと思ふ。少しは徳川時代の洒落本でも讀まれたら如何？ 妄言多罪。

**新大舞台**

(●) 特別牌號十百口合舞舞元其價價新大舞台鳴佈行編編全牌號(●)  
 勿定門八九二路券波萬八日備各在換理二景關四片台新種光

**鴻** **舞** **臺**

(●) 特別牌號十百口合舞舞元其價價新大舞台鳴佈行編編全牌號(●)  
 勿定門八九二路券波萬八日備各在換理二景關四片台新種光

**聲** **舞** **臺**

(●) 特別牌號十百口合舞舞元其價價新大舞台鳴佈行編編全牌號(●)  
 勿定門八九二路券波萬八日備各在換理二景關四片台新種光

新排頭二  
三四觀世  
音得道頭  
二二三本狸  
貓換太子  
全行新頭  
賽銀戲台  
完全佈景  
定價廿八  
大提元住大世  
線戲界後合衆  
里一號或  
六馬路格  
致書院對  
面

感謝と共に 南江 二 郎

白玉の商にしみとほる秋の酒……それにもまして味はひぶかい秋の來る時、私は京都に住む喜びを、どんなに新にするか知れない。今年の秋は殊に身にしみる……今もまた、この喜びを新に深めながら、この一文を綴つてゐる。今くこの一年を過ぎて先輩投友から受けた手厚い指導と厚情は筆紙に盡し難い。心からなる御禮を改めて申上げる。先づ、はげまして下さる意味から、ともかく會員として寵錫の申込をして下さつた方に坪内逍遙、鳥居龍藏、野口米次郎、新村出諸先生があり、贊助申込をして下さつた方に、河竹繁俊、坪内士行、高川保、神原紫峰、明石染人、竹内勝太郎、市川猿之助、藤間靜枝、花柳珠實、阪東猿助、長谷川伸、豊竹古靱、宮尾しげを、の諸氏がある。

次にその業績が比較的に公になつてゐない會員諸兄の事を簡單ながら、感謝の意味でこゝに紹介させていたたく。(住所問合せに應ず)

先づ諸君の既に御存知であらう方に、本號の執筆者高橋廣江、竹中久七兩氏があり、オニールの戯曲翻譯・演劇研究家の本田松治、「育兒上の縁喜に關する玩具圖譜」等の著者なる笠原小兒保健研究所の尾崎清次、郷土假面、文樂人形の蒐集家藤堂獻三、婦人問題研究家藤田徳松、同大教授黒田英三郎、能樂研究家の觀世宗家令弟片山博通、舞踊の實演的修業の十年以上に及ぶ上野俊雄、文樂系の人形蒐集家で、今春、少女文樂座を創設した桐竹門造、の諸氏がある。

新進氣鋭の詩友として、渡邊修三、天野隆一、依青茅、左近司、相澤等、半井康次郎、安藤夏澄、兒玉節磨、長野晶水、藤井俊一、小西武、高祖保、山村順、岩間純、永瀬清子、の諸氏がある。他に佐藤清氏がある。(先輩、詩友のうちで特に人形芝居に關心を寄せられた人々に佐藤春夫、萩原朔太郎、堀口大學、日夏叱之介、高村光太郎の諸氏があり、雜誌其他に據り本誌に厚情を寄せられた人々に、吉井勇、白鳥省吾、福田正夫、川路柳虹、百田宗治、井上康文、佐藤一英、前田鐵之助、佐藤愨之助、柴山晴美等の諸氏がある。)京都帝大系の新進としては谷野芳輝、清水政男、中本元行、和田平四郎、の諸氏があり、日活撮影監督部の山下元廣氏、やぼんな書房に據る詩人西谷操氏、「大毎美術」にゐる永野芳一氏、「佐渡郷土研究」の青柳秀雄氏、丹波文化協會の山田弘、安藤安孝兩氏、物理學者で音楽家の福光勝氏等がある。

勿論以上は比較的詳しくその消息を知つてゐる人々で、マリオネット會員數の三分の一にも満たない。この機に未知の會員諸兄が消息を時々下さる事を願つておく。今後どん／＼それぞれの研究を拙誌にもいただきたい爲である。

次に會員諸氏の實際運動を紹介したい。先づ西に大阪の國田彌之輔氏等の「トンボ座」があり、東に土方正巳氏等の人形クラブがある。

**トンボ座**——同座に天才的彫刻家で、新人形の製作にすばらしい創造力を有する淺野孟府氏と苦心に生きる國田氏がゐる事は實に力強いその淺野氏が作つた練習用人形のカチャロフを使つて、伊藤庫次氏が一座を指導初めてから既に一年餘になるであらう。試演として小山内氏の「三つの願ひ」が上演された。この春の第一回の公演は大阪朝日新聞社アサヒ・コードモ會で行はれたが、關西在住マリオネット會員は全部招待していただいた、右の公演は尙試演程度のものであつたが、淺野氏の名作人形と、一座の熱心な努力とが、アサヒ・コードモ會の幼い人達と美しい人達を狂喜せしめたのは事實だ。その機關「童」と共に同座のよりよき發展を祈る。

**LA PUPA KLUBO (人形クラブ)**の人形芝居——この土方正巳氏等の人形クラブに就ては、親しく接してゐないが、第一回公演は一九二九年十二月に赤坂の三會堂で行はれ、「リップ・パン・ウインクル」と「クリスマス綺談」を上演してゐる。去る六月二十一日廿二日の第二回公演には同會の厚意で東京在住のマリオネット會員全部の招待を受けた。豫定の上京がはづれて私を見られなかつた。然し秋田雨雀氏の批評や小寺融吉氏(その令弟も同座の會員である)の來簡に據ると大變成功だつたらしい。尙第三回公演には辻恒彦氏譯のハシエタ著「勇敢なる兵卒シユベイクの冒險」を上演する豫定である。同座が築地人形座に代つて東京の同志を喜ばせてくれたら喜ばしい。

最後にマリオネットは遠く札幌、臺北、大連、京城、上海にも會員を持つてゐるが、その一人の上海の升屋治三郎氏からのすばらしいニュースの要點を紹介しよう。

特殊な、國民性を持つ當地の人々に據つて復古的な意味でなしに新しい「人形劇」が創造され、如何なる傳統もなしに新しい「人形劇」が創作された。その一つに陶晶孫氏の「木人戯社」がある。同氏は上海の東南醫院の分院長である。第一回公演にはオット・ミユラア原作同氏譯の「運貨便車」村山知義原作、同氏譯「畢竟是奴隸罷了」(原名「やつぱり奴隸だ」)及び同氏作「勘太和熊治」が上演された。同氏の顔觸れは、人形操作——陶晶孫氏、人形製作及び衣裳——君水女士、音樂及効果——陳波兒女士、裝置——許幸之氏照明——沈端先氏である。尙陶氏は錚々たる劇作家であり、許氏は東京美術學校で、沈氏は明治専門で電氣を研究した技師であり、同人の諸氏は上海の最も尖鋭な劇團「藝術劇社」の同人である。

(尙百二十六頁のカットは上海職業人形劇場の新聞廣告である)



第一期終刊號の巻頭を、犀利なる考察に透徹せる土田氏の評論をもつて飾り得た事は無上の喜びである。數十年の實驗的研究に基く石井氏の考證も有難い。唯私の見聞の狭少の爲に河口氏に御迷惑をかける結果となつた事を深く詫び申上げる。公人としての私の立場を御了察寛恕を乞ふ。會員からは慶大佛文科教授高橋氏と新中堅詩人竹中久七氏の尖锐な評論を得た。豫告どほり本號は會員諸兄の研究で特輯したく、數十名の方に依頼し、集つた原稿は出来るだけ増頁して掲載する豫定だったが、締切日を數日延引させても、尙届かなかつたのは残念である。第二期からはもつと遠慮なく各自の研究を下さる事を切望してゐる。拙誌は會員の眞摯なる研究を中心として進展してゆきたい。

尙、第一期中拙誌に掲載して高教を受け得なかつたのは残念であるが、執筆を豫約下すつた方に、木下奎太郎氏、小宮豊隆氏、島文次郎博士、新村田博士、柳田國男氏、島居龍藏博士、山本修二氏、畑耕一氏、稻垣タムホ氏、萩原湖太郎氏、三宅周太郎氏、木谷蓬吟氏、小澤愛因氏、永田龍雄氏、中村吉藏氏、等の先輩がある。芳名を敢て列記して尊い記録としておく。

結城新人形座に就て——同座の設立に就ては結城氏の申出に基き、去る四月以來私は全然無關係となつた。それに就て聲明すべき多くのものを持つが未來ある結城一系君の爲にしばらく胸に預つておく。賛助會員諸兄へは申譯もなく、代りに、近く横濱の「やぼんな書房」から近刊する舞踊劇集「歌舞伎草紙幻想」を寄贈申上げる豫定である。

印度偶人劇考……は申込者僅少の爲、やむなく別記廣告の如く刊行を延期した。内容は立派なものだからなるべく申込れたい。二月には申込數の如何にかゝはらず刊行するが、翻譯なのでほとんど寄贈はしないつもりである。

## マリオネット第一期の會計報告として

かうした雑誌は後日の爲に、詳細な會計報告をしておくのも意義があると思ひますが、今、餘白が非常に少ないので概算を述べると、収入は初版賛助會員費百五十圓普通紙百拾圓再版九拾圓第三版百五十圓合計五百五十圓に對し、支出は本文印刷印刷用紙、挿畫印刷用紙、郵税等だけで既に六百圓を超過してゐます。右の事實は郵送袋、郵税だけでも五拾圓以上に達してゐる事で御想像下さい。本文用紙は一枚(八頁)五錢近くついてゐます。若しこれに編輯の雜費(これは目に見えないので實に莫大な額に上るものですが)創刊當時の各誌への廣告料、ピラを加算すると大變な事になります。こゝに加算は許されなかつても知れませんが、第一期の挿畫は全部私が蒐集選定したもので、新に諸外國から取寄せたものも少くありません。又文樂人形の頭なども美術寫眞技師を連れて行つて數百種のうちから選定した百近い首を一枚々寫眞に取らせてやつと得たもので、さうした苦心と物質的犠牲をよろしく御了察の上第二期は残らず申込下さいますよう願ひ上げます。決して御期待は裏切らないつもりです。

昭和五年十月十五日印刷納本 非賣(普通製費費百二十也)  
昭和五年十月二十日發行頒布

京都市上京區小山下總町

南 江 二 郎

京都市五辻通淨福寺西入

川 勝 春 陽 堂

京都府龜岡町宇河原町

郷 土 演 劇 協 會

編者發行所  
本文及挿  
畫の無断  
轉載禁  
發行所  
播磨穴原一六一九二番