

MARIONNETTE

3/21
3/21



「ほかならぬイマアルの妖嬈」のクーフ　リンの亡霊假面（クロツプ作）



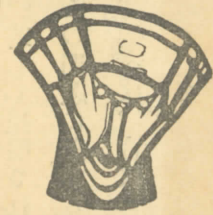
「ほかならぬイマアルの嫉妬」のクーファーリンの影像假面（クロツプ作）



イブセンの「ペエア・ギント」の衣裳と假面



**THE MARIONETTE
VOLUME TWO. NO. I
EDITOR, J. NAN - E**



A NOTE ON MASKS. by EDWARD GORDON CRAIG

Human facial expression is for the most part worth less, and the study of my Art tells me that it is better, provided it is not dull, that instead of six hundred expressions, but six expressions shall appear upon the face of the performer.

Drama which is not trival, takes us beyond reality and yet asks a human face, the realest of things, to express all that, It is unfair.

The Mask will return to the Theatre; of that I grow ever more and more assured; and there is no every great obstacle in the way, although there is some slight danger attached to a misconception of its revival and a mishandling of its powers.

The Mask must only return to the stage to restore expression—the visible expression of the mind—and must be a creation, not a copy.

There is a Second danger—the danger of the innovator. As Art must not be antique, neither can it be up-to-date. I think it is Whister who points out that Art has no period whatever. It has only vitality or affection, and under "affection" come both the imitation of the antique and the up-to-date, what is to-day well called "the latest thing"

Edward Gordon Craig.

演劇假面の蘇生

南 江 二 郎

古くはレオン・バクストなどと共にロシアン・バレエの衣裳をデザインした Гончарова^{ゴニチャロヴァ}、近くは“Das Triadische Ballet”に於ける獨逸の Schlemmer^{シュレムメー}を初めとして、伊太利未來派以後の新進、例へば、ダゴールの詩劇『チトラ』の新演出に於ける Enrico Prampolini^{エンリコ・ランポリニ}、“L'Angoscia delle Machine”に於ける Ivo Panaggi^{イヴォ・パンナギ}、レントメルと匹敵する作家として認められてゐる Depero^{デペロ}等々の、最も尖鋭なる藝術的感覚と科學的理智とを融合せしめた、そのメカニツクな舞臺美術と衣裳とは、この數年來、私を幾度となく驚歎せしめたと同時に、純粹映畫に（Leger^{レジェ}等の仕事を見よ！）、又は新偶人劇の演出に、多くの暗示を與へるものとしても、異常な興味と執着とを持續せしめてゐるものである。然しここに、もう一つ私の異常な興味を引く對象がある。最近、著しく提唱され初めた演劇假面の蘇生が即ちこれである。

この問題に對する興味もまた、單に新偶人劇の演出に多くの暗示を與へると云ふ事にのみ止るものではない、例へば、古代希臘劇場の、伊太利の職業喜劇團の、或は東洋諸國に於ける古典的演劇の、各々の假面を初めとして、あらゆる假面が、如何なる歴史と理論と形式とに據つて蘇生されてゐるか、と云ふ事を比較對照して考證研究してみる事も、重要な興味ある問題であらう。古今東西の『演劇假面・隈取りの研究』は、曾

つての拙著『原始民俗假面考』の序に述べた如く、私の貧しい研究に於いて、久しく、重要な一要素となつてゐるものである。然し私は今、それ等の各項目に就いて詳論するだけの餘融を持たないし、未だ／＼それを公表するだけの自信も持たない。で、ここでは現代の舞臺美術に蘇生し、適用された演劇假面の、あるがままの理論と實際とを、知る限りに於いて、出来るだけ正確に、紹介することのみとどめておく。

歐米の多くの舞臺藝術研究家は、現代の舞臺藝術に演劇假面の蘇生を力説し、それによつて多くの影響を與へた代表者として、先づ第一にゴルドン・クレエグの名をあげてゐる。彼の機關雜誌『マスク』に、創立當時から度々掲載されてゐるその論説と、その實驗的適用とを知る私もまた、先づクレエグに榮冠を與へるそれ等の諸家の斷定を肯定するに吝なるものではない。然し惜しむらくは、餘人は知らぬが、私はそれ等の論説が時として持論を強調せんとする意慾に負されて、皮肉な諷刺語のあまりに多く含有する、暗示的斷片論にとどまりやすい傾向にある事に對して、いささかの不滿を感じてゐるものである。とは云へ、クレエグほど、その博深の教養と經驗とを以て、假面の價值を新しく見なほしてゐる人も世歐には稀だと云ひ得るであらう。クレエグは『假面に關する覺書——A Note on Masks』の一章に於いて、今日でこそ殘念にも『お笑ひ草』となつてゐるが、演劇技藝に於ける本質的要素は、あくまでダンス、バントマイム、マリオネット、マスクの四つである事を主張し、その前三者に就いて簡單に考察した後、マスクこそは演技を墮落せしめない基調ともなるべき、演技表現に於ける首権者なる事を前提として、その論説に入つてゐる。私は先づ、演劇技藝に於

ける本質的要素として、今更、前述の四つをあげてゐる事に、今更、無限の尊敬を感じる。その論説に入つても、私達は多くの名格言を散見する事が出来る。

『人間の顔面表情は殆んど無價値に近いものである。私の藝術に關する研究は私に、俳優の顔に六百の表情を見るよりも六つの表情を見る方がいと云ふ事を、教へてくれた。』

このクレエグの言葉は、生理的制限に基く曖昧模糊たる人間の表情に頼る事の徒勞を繰返すよりは、醜を取り除く爲の藝術的制限に基いて、或程度までの確に劇中人物の生具的性格を表象し得る假面に頼れ、と云ふ事を教示するもので、クレエグの假面論の格心をなすものである。續いてクレエグは、『Sculpture: Quick, Fly to Greece!』なると叫びながら、古代希臘の、日本の、假面等に、學ぶべき多くのものが存在する事を暗示してゐるが、その結末に於いて、その蘇生に際して、最も注意すべき二點として、模倣による『骨董癖』と『徒らなる新奇』とを追ふ事の危険に就いて述べてゐる。假面の表情を新しく創作せんとするものに取つて、この實驗者の言葉は尊い。(註1)

實驗者と云へば、このクレエグの假面論等を最もよく味讀して、それを實際に試みた代表的な人として、イーツの『砂時計』等の演出に於ける我が小山内薫氏がある。當時私は四ツ谷のお宅に亡き先生を訪れて、種々その試演に基いて得られた實驗談を聞いた。その要点が全氏の『演出者の手記』(註2)に發表されてゐるから、それを紹介しておく。

『私は今度始めて假面劇の試みをして見て、實際の上で學ぶところが多かつた。殊に演技の上で氣のついたことは、左の諸点である——』

一、假面劇に於いては、假面が中心である。それ故總ての演技は假面を生かす爲に行はれなければならない。

一、假面は單一にして確固たる表情を持つてゐる。それ故、手足の運動も單一且確固たるものでなければならぬ。少しの曖昧なる動きも許されない。寫實は絶対に避けなければならない。

一、假面が中心である以上、出來得る限り觀客に後を見せてはならない。プロフィールも避けなければならない。(能役者の横向きの場合を研究せよ)

一、言葉も一句一句はつきりと力強く言はなければならない。寫實の臺詞廻しとは絶体に縁を切らなければならない。』

これ等の實驗談は、少しく假面劇に通じてゐるものにとつては、さほど珍らしい發見でもないが、一般には多くの教示と暗示を與へ得るであらう。例へば我國のものにのみ親しくして、希臘假面の使用方法などに暗い人々には、第四の言葉によつて、初めてハッキリした何物かを新しく與へられはしないだらうか。

註1、E. Gordon Craig, 'The Theatre Advancing' 及び "The Mask" の數冊。

註2、小山内薫氏著「演出者の手記」(原始社版)

以上の演出家達の實驗的適用に對し、劇作家達のものとしては、『巨人ブラウン——The Great God Brown (一九二五年)』及び『笑ふラッアルス——Iazarus Laughed』(一九二六年)の作家としての現アメリカ劇界の鬼才

ユウザン・オニール (註3) と、舞踊詩劇集とも云ふを『Four Plays For Dancers』(一九二六年)の著者としての Eugene O'Neill (註3) と、舞踊詩劇集とも云ふを『Four Plays For Dancers』(一九二六年)の著者としての 現愛蘭の桂冠詩人 William Yeats (註4) 等の試作がある。

『巨人ブラウン』に於いてオニールは假面の擬人的作用を最も廣く深刻に生かしてゐる。それ等の假面はウィリアム・ハリガンに依つて擬人化されたウィリアム・ブラウンの性格上の變化と、それに基く内的争闘を表象したもので、普通人としての場合と、内心に變化を生じた場合とを、その度毎に取替へる假面と、動作と、科白の抑揚によつて表現しようとしたものである。かうした事は既に一九一五年にアリス・ゲルステンバアグ女史の戯曲『陪音』に於いて、又、前記イェーツが舞踊詩劇集中の一篇『ほかならぬイマアルの嫉妬』—The Only Jealousy of Emer』(一九一九年)に於いて試みてゐるものである。然しこのイェーツ等の假面使用法が、例へば第一の自我と第二の自我とか、クローリーンの亡霊とクローリーンの幻像とかを、(挿註参照)各々二人の俳優に依つて着用せしめてゐるに反して、オニールはこれを一人の人物に依つて表現せしめてゐる。我が歌舞伎所作事『三ッ面子守』『三ッ面梳久』等では一人が數人の面を取替へて踊る。然し一人物の性格上の變化等を、かくも大膽に寫實的に深く廣く適用した人は、オニールを置いて他に見出されない。この『巨人ブラウン』は一九二六年に紐育 Greenwich Village Theatre に於いて、Kenneth Margowan, Robert Edmond Jones 及びオニール自身の演出に依つて初演されたが、可成の成功を納めた。尙その時の假面製作者は Liam Stail と James Light とであつた。その翌年に創作された四幕八場の『笑ふラッアルス』は壯大を極めた假面劇で、衣裳四百種、髪及び假面三百種を要するものである。この作に於いてオニールは大劇場内に於けるペェジメントとも云ふべきものをねらつたのでないかと思ふ。この意味に於いて、この戯曲の爲に

Norman Bel Geddes の創作した、巨大な建築上のセットを暗示する様式化された舞臺装置は、最も適應性に富んだものとして注目に價するものである。大劇場化せんとする現代に於いて、この試作は多くの參考を與へるであらう。

鬼才オニールがあくまで舞臺の常套を無視して、自由自在なる適用を示したに反して、詩人イエーツはあくまでつゝましく、ネオ・クラシズムの手法を採用してゐる。このイエーツの舞踊詩劇の翻譯及びそれに關する研究は、既刊の拙著（註5）に發表してゐるから詳論を避けるが、『私は最初にモデルを貴族的な日本の能樂から發見しました。』といふイエーツの一言に依つて、少くとも我國の讀者は總てを了解されるであらう。イエーツは親友『グレゴリー夫人に與ふる書』なる『民衆劇場——A People's Theatre』論に於いて、

『……私は神秘的な藝術を愛します。即ちこれは、直接の説明や、リズムの複雑、色彩、身振りなどに依らぬ、また、智そのものの如きものが全面に充滿したものでない、記憶と豫言に充ちた暗示に依つて働きかけ、それを理解する人々にほんたうに愛されるものとして、常に心づかせ、また、半ば心づかせるやうな、さうした神秘的な藝術を欲します。即ち、シユリーやキーツが、自分自身の存在を失はずして使用する事の出來た劇の手法に據るものをです。』

と述べてゐる。かくの如く、イエーツが能樂から暗示されたものは、その單なる形式のみばかりでなく、古朴優雅な古典的幻夢劇として、藝術のあらゆる煩鎖を燃脱し、美と生との高潮する艶麗神秘なる默示とも云ふべき能樂の、この高貴なる暗示的藝術の眞髓に對する激しい憧憬と禮讚に基くものに外ならない。これは象徴的劇詩人としてのイエーツの劇作を通讀する時、その詩の統一^{ユニティ}的を完全に創造する爲に生じた、必然の結

果として了解し得るものである。

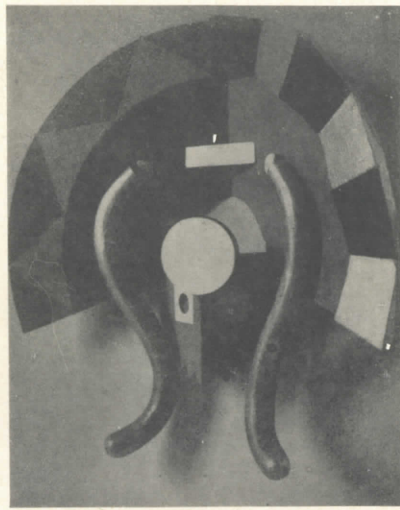
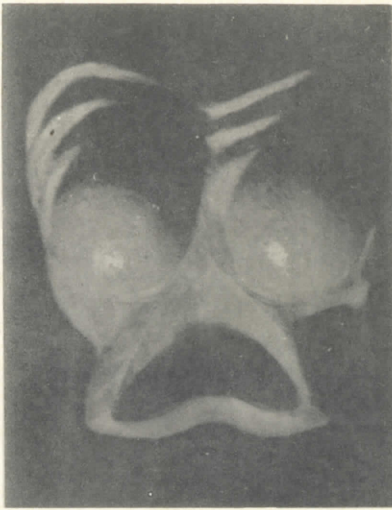
註³、"The Collected Plays of Eugene O'Neill" "The Great God Brown" 等及び一九二六年版の "Theatre Arts Monthly" 数冊

註⁴、"The Complete Works W. B. Yeats" 及び "Four Plays for Dancers"

註⁵、南江二郎著「イェーツ舞踊詩劇集」(寶切絶版)

では、それ等の假面が、如何に表現されてゐるか。以下、美術家諸家に依つて創作されたるそれ等の演劇假面に基いて觀照考查してみよう。

ここに ^{エドモンド・デュラック}Edmond Dulac がイェーツの爲に創作した舞踊詩劇『鷹の泉——At The Hawk's Well』の假面と衣裳がある(挿畫参照)。諸氏は一見して、この詩人の親友に依つて創作された假面が、如何に詩人が意圖したところのものをよく生かしてゐるかを洞察されるであらう。このデュラックのものと、全しく舞踊詩劇『ほかならぬイマアル女王の嫉妬』の爲に創作された ^{ヒルト・クロップ}Hild Krop のデザインになる假面(挿畫参照)とを比較對照してみると面白い。東洋美術に造詣の深いデュラックが、あくまで能面にみられる様な古朴優雅な表現に終始してゐるに反して、後者なる和蘭の彫刻家は、東洋的な假面の表現手法の中に原始假面の表現手法を含有せしめて、強調した性格描寫に終始してゐる。演劇假面としてはいづれも傑作の一つに數へ得るものであらう。然し、クロップの原始的手法の強調は、若しイェーツが世阿彌の『幽玄論』の眞髓とも云ふ可き『物寂びの中を含む詩的優美』をも希望して居るものとするならば、その主位をデュラックに一步譲らなければならぬであらう。



上圖左. ダンテの神曲の爲の假面
(ノルマン・ベエル・ゲデス作)

下圖左. 獨逸の新演劇假面

上圖右 「機械の心理學」の假面
(アンリコ・プラムポリニ作)

下圖右 獨逸の新演劇假面

ともあれ、この和蘭の彫刻家の假面に於いても幾分暗示された如く、獨逸、及び獨逸系統の美術家の作品には、原始假面の表現手法に基く性格強調の演 假 が實に多い（挿畫参照）。曾つての表現派の戯曲の濫觴地としてこの傾向を思ひ合す時、私達はこれを面白く理解する事が出来る。

これに反して立体派、未來派と進んでゐる伊太利作家のものにメカニクなものが多いのも、必然の傾向として認め得るであらう（挿畫参照）。其他、前記アメリカのノルマン・ベル・ゲエデスに依るダンテの神曲の假面、ロンドンの オットー・マッセル Oliver Messel の諸種の假面、或ひは又、先年、巴里の “Theatre de la Porte St Messel” 劇場に上演のイブセンの『ペエア・ギント』に使用された假面と衣裳（挿畫参照）等は、注目に價するものである。（註6）要するに之等現代作家の假面は、新古典主義と、原始假面的手法に基くものと、尖端的な科學的美學に基くものとの、三種に大別する事が出来る。そのいづれを選ぶべきかは、勿論、製作基本となるべき戯曲そのものに依るもので、かうした假面のよりよき蘇生と、その廣大な應用を切望しながら、一先づこの筆をおく。

註6、Walter Rene Fuerst & samuel J, Hume, Twentieth Century Stage Decoration.

附言——以上は主として演劇假面に就いて述べたが、マリー・ウイグマン（第一期第四號及び本號挿畫参照）を初めとして、現代の多くの舞踊家もまた、假面及び隈取りの蘇生を試みてゐる。舞踊と假面との密接な關係に就いては、今更、多言を要すまいが現代のそれ等及び映畫との考察等は早晚稿を改めて紹介する。

人形劇の舞臺裝置

吉 田 謙 吉

舞臺裝置はどんな場合に於ても、役者を中心として考へなければならぬ。人形劇の舞臺裝置はもちろん人形を中心として考へられなければならない。

人形劇の舞臺裝置に就て第一に考へらるべき事は舞臺のスケールの問題、即ち人形と舞臺との割合に就てである。役者の場合でもさうだが、人形劇の場合には特に人形を引立たせなければならぬ。團十郎の背丈を大きく見せる爲めに當時の大道具のスケールは普通の場合よりぐつと縮少されてゐたと云ひ傳へられてゐる。人形劇の場合は、人形を大きく見せるといふよりも人形の動きをはつきり見物に感じさせる様に引立てる事である。團十郎如何に名優たりと雖も背丈を一尺も高くする事は出来ず従つて大道具のスケールを縮める事によつて錯覺を利用し、出来る限り大きく見せようとしたのである。然しその錯覺利用にも凡そ限度がある。人形は、名優の如く背丈をも高く見せたいなどといふ慾望を持たないから、舞臺のスケールも大膽に自由に錯覺を利用してよいと思ふ。

★

人形劇の舞臺裝置に就てもう一つ考へられる事は、そのイキに就てである。舞臺裝置が常に芝居のイキに合つてゐなければならぬ事はいふ迄もない。人形劇の舞臺は人形そのものゝ工作物的イキ及び人形の動きのイキとがピッタリ合つてゐなければならぬ、合せなければならない。それには人形劇の舞臺裝置は役者の場合よりも繪畫的に、調子を纏め易いものだから、その人形劇の特徴を生かしてゆくべきではなからうか。

だが、イキを合せるといふ事は、單に繪畫的に人形と舞臺面との眺めを纏めるといふ事ではない。即ち人形に對して配景の役割を持たせるといふだけでは物足りないのである。配景の役割だけなら、人形の動きを引立しめる爲めだけなら黒幕で事足りる。しかし、人形の動きに對して黒幕以上の効果的役割を演じさせ得るのでなければ人形劇の舞臺裝置は煩しいばかりで意味のないものであらう。

人形劇の舞臺裝置に於ける配景以上に、黒幕以上の効果的役割とは、先づ積極的に人形に呼びかけ、而して人形を通じて見物に呼びかける、その過程が明瞭に受け入れる事が出来る様に考へられるべきであらう。その意味に於て即ち單なる眺めではなくして人形を通じて一脈の朗らかな雰圍氣を齎す事の出来るものでありたい。即ち人形と舞臺面全体とのイキがピッタリ合ひたいのである。

★

人形は、解り切つた事乍ら工作物であり、従つてその動きに對しての意識的(演出的)意圖は、役者の場合

に於けるよりも一面、散文的になり勝ちである。人形劇の舞臺装置に於てはその演出的意圖を充分に補ひ得させたい。

★

人形劇の舞臺装置は概して、意味のプリミティブで、度ぎつい方が効果的だとおもふ。もちろん撰ばられる戯曲の場面にもよる事ではあるが。人形の造られ方の具合にもよる事ではあるが……。

★

人形の動きといふものは、役者のアクションに比較して工作物的單純さでもあるが同時に人形特異の複雑さも表現される。従つて人形劇の舞臺装置は形式的には一見單純で、然かも人形の動きの饒舌を積極的に助長せしめたいのである。

★

人形劇の舞臺装置は、役者の場合よりも工作的興味に引入られ易いが、實は役者の場合と等しく演劇的興味一〇〇パーセントを以てしなければならないであらう。なせなら人形はただ動かすのではなくてやはり芝居をさせるのであるから。芝居を！

(一九三〇・四・二三夜)

フィルムとマリオネット

山下元

フィルムとマリオネット、映書と人形、更に云へば活動寫真と人形芝居。

この二つの夫々包含せる世界は、全く關係のない離ればなれの存在の様に見える。一方に關心を持つ人は、一方に無關心であるであらう。

一つは近代と新興を表明してゐると見られ、一つは古典と完成を表明してゐると見られるだらう。又演劇的には一般に、映書はレアリズムの動作としての空間を、人形はサンボリズムの動作としての空間を持つと考へられるだらう。一つは成長せんとするものとして、一つは老成せるものとして、種々の點に二者は全く對蹠的な立場を取つて現はれるものとされてゐた。

だから以前映書發生の初期に、同じく『動くもの』を主体とする劇藝術として、映書と演劇が、しばしば對比された様には、映書と人形とは對比されたことがなかつた。二つには全く縁なき衆生として、劇的藝術の世界にそれぞれ固守して來た。

それに反して演劇と人形、この同じく『動くもの』を主体とする二つの劇藝術の相關關係に就いては人形が演劇よりさらに古い歴史を持つその太古より、論じつくされてゐる。併し新しく發生した映書と人形との

それに就いては、何ら語られてゐない。

かくして同じく劇的藝術形式の中で、人形、演劇、映畫と三つの獨自の世界を持つものが考へられるが、茲にその看過されてゐる二つのものに就いて、時に少し考へて見たい。

問題をシンプリアイする爲に、一般に對蹠的と見られる映畫と人形の、その相反關係を取り立てないで、より兩者の類似點を問題にして行きたい。

映畫と人形、その兩者の特に演劇から區別される、そしてそれが最も近代的意義に於て重大なる點は、同じく三者が『動くもの』を主体としてゐながら、映畫と人形とは、演劇と異つて非人間的な機械性をもつて、そして限定された法則性をもつて、人間の『手』に操作され、そしてはじめて、表現としての形式に組立てられることである。人間の手が『あやつり』、人間の手が『モニタージュ』しなければ、人形はあく迄も傀儡であり、映畫はあく迄も一聯のセルロイドであるであらう。

人間の靈妙な神韻的な『頭』と云ふ様なものより、着實な操作する『手』が信じられる様になつた處に、古い人形芝居から、復古的なものでなくて新しいマリオネットの進展が考へられ、更に映畫そのものゝ近代性が強く問題となるのである。幽玄な世阿彌風な、又は神祕なメーテルリンク風な古典人形の舞臺幻覺、更に人間の感傷のもたらず繊細な『身振り』の『眞似』に忙しい、寫實の、今の墮落した文樂の人形芝居から、新しい機械性の自覺の、人形の持つ木屑と糸の性能そのものから、絶対に人間模倣の不可能、そしてその開放、だから一面人間以上の自由性の自覺の、そうだ！ ビストンやギャーの様なダイナミックな、ロボット

的な新しいマリオネットが、逆に人形劇そのもの、演劇藝術中の近代性によつて、確實に誕生することを、我々は観るであらう。メイエルホルドの『ビオ・メカニク』の理論などは、このマリオネットの近代性の、演劇への應用にすら過ぎない。

人形も映畫も、はつきりと人間の自由に愛撫し得られるものである。それらは人間以外のものであつたり神のものであつたりしない。活動寫真と人形芝居。この様に呼稱して見ればこの二つの持つ民衆性も、この二つのものゝ持つ親しみある人間的な手輕な操作―享樂―見物の可能にある。誰でもが作れる。そして誰でもが樂しめる。

手。手。手。創造なんてもものぢやない。製作だ。製作だ。

新しいメカニクな動作の自覺によるロボット風なマリオネット。フィルムをカメラを通じて加工し、更にモニタージュするフィルム・クレスト。二個の共通せる近代風景は、更に民衆の樂しいピクニックの地となり淺草となり、ユニ・アイランドとなりモンマントルとなることによつて、一層共通した新しい意義を持つた。

まるで對蹠的立場にある様に考へられた人形と映畫が、人形の今の儘の姿でなく、その古臭いかびを剝ぐことによつて、意外にもその機能と民衆性と、この二つの最も新しいモダニズムによつて、直ちに新興藝術の映畫と握手し、更に映畫の中に働きかけ様とすることは驚異に値する。

然らば映畫と人形が、その共通性の故に、映畫自身の中にいかほどの人形劇的な、マリオネットの要素を

含みつゝあるか。

先づ我々は既往の映畫に就いて、二三の例證を考へ出して見たい。併し既に我々が述べた通り、從來の映畫——映畫劇の演技的『動き』と云ふものは、殆ど總てリアリズムに依據してゐるので、從來の人形の『動き』の概念としての機械的動作、サンボリズムは、意識的には勿論、無意識的にも、映畫劇に導入されたことは絶無だつたと云つてよい。

たゞ『動き』としての機械主義と云ふかサンボリズムと云ふか、とにかく寫實萬能の映畫の中で、ヴェネの『カリガリ博士』のコンラッド・ファイトの扮した『眠り男』セサレの動作、最近ではラングの『メトロポリス』の中の労働者の歩み方等が、特に目立つて異數の例として思ひ出せる。

併し次のことは、殆ど無意識の——偶然の類似なのであらうが、我々は亞米利加映畫の至高とも云ふべき、スラップステック・コメディ（どたばた喜劇）と、人形劇との共通性に多大の興味を覺えるのである。おそらく曲馬團や寄席の道化から創案したと評されてゐるこのキーストン喜劇の親玉マック・セネットは、案外路傍の名も知れない人形芝居の小屋から、例のがちや／＼と、何でもが壊れる、ひつくり返る趣向の一端を見つけて出したのではないだらうか。實際スラップステック・コメディのカスタード・パイやバン延し棒や、それに衝つて金佛の様にひつくり返る俳優を見てゐると、何だか幼稚な様だけれども觀てゐる中に無性に嬉しくなつて來る場末の人形芝居と、一味相通づる様な氣がしてならない。これこそ例へ無意識にしる、映畫の中への人形の働きかけであり、更にキーストン喜劇から出て、その『どたばた喜劇』を例の合鴨の足並を失はずして、『犬の生活』や『キッド』の面白い喜劇にまで至らしめたチャップリンを思ふならば、茲に又將來マリオ



ラデイスラス・スタレヴイツチ作人形映畫「魔法の時計」の一場面

ネットの中への、映畫の働きかけも考へ得られるであらう。

けれどもこの以上の二三のことは、まだ兩者の皮相な類似である。もつと兩者の構成上にも、機能上にも緊密な一致点を發見するならば、より興味ある諸種の實驗を試みる事が出来るであらう。その意味から前述の、自由に操作し得る機械性——そんなむつかしいものでなくとも、只兩者の可成り廣い範圍まで可能な、面白いトリック應用と云ふ様なものを認めることによつて、より一層、殊に佛蘭西や獨逸のアヴワンガルドの群によつて、既に試みられてゐる人形映畫の制作に、更に新しい境地を與えはしないか。既に我國でも公開せられたラディスラス・スタレヴィッチの作品、『魔法の時計』の様な人形映畫も、一齣廻轉による映畫トリックの應用があつたが、まだまだ不充分と云はれるだらう。

然らば、映畫自身の中に、人形劇的な要素を含んだものとしての人形映畫が、將來如何なる技術と形式によつて現出し發展して行くかと云ふ様な具体的なことは、まだ今のところ豫想がつかない。ただ人形映畫制作と云ふものが、所謂我國で前衛映畫と呼びなされてゐる、絶對映畫や純粹映畫の様な、貴族風なデレッタンテイズムに墮し、あまりに非商業主義に執して藝術至上主義を固守するならば、その制作も運動も、あまり活潑なものとはならないことは確である。

だから最後に、人形映畫の將來にとつて、最もよき指針ともなるべき一つの小さい映畫を擧げて置こう。それはバラマウント社系の寫真や館に接した人々ならばよく知つてゐる、例の猫を主役とした荒唐無稽な漫畫映畫である。猫の尻ツポが鐵砲になつたり、風船になつたり、全く自由自在である。殊にそれが最近トーキーになつてから益々無條件で面白くなつて來た。あわよくして我國にも人形映畫が生れるとすれば、ルット

マン風の情緒的な幻想的なシネ・ポエティックに、制作するのも悪くはないだろうが、願はくば動作に於ては、人間ならざる奇抜さがあり、技術に於ては、充分なカメラのトリックと場面モンターヂユの行きどごいた、そして無條件で大衆に喜ばれるあの漫畫映畫の様な二卷位の諷刺喜劇の人形映畫が續々と現はれてほしい。

兎に角、我國に於ても何々行進曲と稱する小唄戀愛映畫全十二卷と云ふものや、エロナン『なんとか頂戴な』なんて云ふ映畫劇大洪水の中に、大藤信郎氏主宰する千代紙細工映畫と共に、一つ位の工藝的な人形映畫のラボラトリーが存在してゐてよいと思ふ。

人形と映畫の握手は、操作する『手』を通じて内容的にも、技術的にも、演出にとつても絶対に可能である。そして最も興味ある工藝的制作であり、新しい實驗である。

(終り)

人造人間と藝術

西村 眞琴

石器時代の人間生活をみつめると、彼等が絶えず何物かを表現しようとして居つた努力が窺はれる。努力といふより、作品の出来榮えから推して寧ろ憧れといふ方が適切であるかもしれない。現代人の心に止まざらしめる創作作用を原始人のそれ等に於て露骨に承知されるやうに思はれる。

彼等は諸々の材料を、心行くばかり利用したことであらう。骨、象牙、岩石等比較的保存性の強いのは、自然考古學者に蒐集されて居るが、それ以外に、材料の関係から絶滅してしまつた色々の作品のあつたことであらう、或はこの方が遙に多いであらう。

彼等が如何なるものを描いたか、彫りつけたか？初期の馴鹿期に屬する象牙に彫つた代表作と見られるものに女の首の丸彫りがある。(ロンド縣ブラツセム・ブイの洞穴)石灰石に彫りつけたのでは、女性立像がある。(奥西利クレムスに近いウイレンドルフ)やはり石灰石上の彫刻で右手に牛の角を持つて、腰をかけた高浮彫りの女姿が残つてゐる。(フランス・ドルドーニュ縣の岩屋根)同じ所の石灰石に刻した弓を引く姿か、さもなれば投槍の姿勢と覺しき男の立像がある。何れも人間を對象とした作品として著名作である。この種の資料を始め、いろいろの動物を描いたものや彫刻が目立つてゐる。

私は曾て、南洋のカナカ土人の子供(七八才から十六才迄)同じく台灣生蠻の子供(學齡兒童)について自由に彼等の好む題材によつて描かしたところが、子供達は申合せたやうに動くもの、特に、彼等の生活に最も近接なものを描いた。要するに人類の藝術的衝動を起さしめるものは、彼等の生活に關係の深いそし

て印象的なものであると見て差しつかへなからう。

そこで、現代に人造人間の登場したことは當然すぎる程當然である。最近科學の素晴らしい發達と、科學をある意味に於て最も大衆的ならしめる興味と努力とは、こゝに落ちて來るのだ。動く動かぬは別として、人形を作ることそれ自身に去り難い趣味があるのだ。だから、どの未開人について見ても人形がものされてゐる。況んや、操り動かしめる人形が出現した際の驚異、魅力は想像に餘りある。それが一躍人造人間の時代を迎へるに至つた今日、斯の道は益々多忙である。多忙ではあるが、ロボットの製作は今迄の人形造りの有り合せの智慧だけでは追つつかなくなつた。最も精巧な機構、氣の利いた原動力、動作の調和を美しく表現する能力、リズミカルな動きを色と形であしらふ綜合藝術的手腕等々が要求されて來る。だから今のところでさへ權威ある人造人間は極めて少數である。

アメリカのデューワイ・エムラドリツフの創案したテレボックスと呼ぶ、一種の電氣人形が紹介された。テレボックスにはカード遊びの仲間入りをする奴もあれば、電話を受けて返事をする奴もある、或る種のものは水を觀測する役目をすら果すといふのだ。英人ウイリヤム・エッチ・リチャードの發明したものは、ロボット (Eric Robot) と命名された、アルミニウム、銅、鋼から作られたゴツ／＼したグロテスクな型態の持主だ、助手に隨伴されて壇上に現はれ、腰を掛けたり、立ち上つたり、手を多少動かすのだ、しかし、彼がトリーキングフィルムの利用によつて數百種の質問に返事をするといふので、俄然人氣者となつた。(年齢を訊かれて答へ、一から十まで數へ、時間を數へる等々)

又或るロボットは、一定の演説を繰り返すことに能力を發揮した。要するに、電氣を應用した一種の機械人形であつて、斯くの如きものに對して「人造人間」と呼ぶのは稍々名前が勝ち過ぎた感を免ぬがれない。だが、進化の道程から一步も離れ得なかつた人間は、たゞ／＼しい歩みであつても時の流れがこの人造人間を一步々々進化せしむることに、他の文化の過去帳を檢べてみても疑を容れさせない。

この信念は、遂に私自らをして「人造人間ガクテンソク」の創作に精進せしむるに至つた。そしてその第一世ガクテンソクは去る京都の御大典博覽會に展覽したのである。ところで、このガクテンソクを造つた動機を語れば、自ら私の理想を想察して貰はれよう。

歐米に生れたテレボックス君なり、ロボット氏なりが、何れかと云へば働きなり、發聲に重點を置いたので、ごうも頭や手足をつけた機械といった方が適當な型態である。更に仕事本位に造つたので、人造奴隷といふ方がもつと當つて居る。随つて藝術的の匂ひなどは考慮になくごちない動きと發聲の繰返しのみだ。私はこれに對してもつとデリケートな表情、スムーズな動作の轉移、少くとも人間表情の中で特に著しいものくらいは、示さねばならない——人間は元來生きた情趣を放射する動物である筈だ。將來生れ出づる人造人間は藝術的に大に發達するは在來の人形藝術について見るも明である。よろしい、その第一歩として自らの考案を自らの人造人間に打ち込んで見よう——と思ひ立つた刹那私は既に出來上つたガクテンソクを幻想した私は歐米の人造人間が電氣によつて動き出しているのに對し、ずつと動作の圓滑を期するため空氣を利用することが物理學的に賢明であることに着眼した。

吾々は何でもなく考へてゐるが、笛を吹いたり、オルガンを弾く時、そこに幾段かの音律を奏で出すといふことは實に驚くべき藝術であると同時に、その動力である空氣が、如何にも自由に利用されてゐる次第だ——太く弱く、細く強く、急激に、緩慢に、長く、短く——かくてこそ、人を魅する音色音律が生れるのだで、この空氣の作用を巧く機械的動作にまで導くことが出來たならば、必らずその動きに妙味を發揮することであらう、この信念がガクテンソクの原動力に壓搾空氣を利用することに智慧をしばり出した所以である幸に、プリンスブルを掴むことが出來た。そこで、先づ表情に重きを置かせるために、顔面に、出來得るだけの基礎的表情の筋運動を學んだ、その結果、怒り、笑ひ、嘆き、瞑想、頷き、不安等の表情を、眼に於て、額の皺に於て、口許の筋肉に於て、頬の緊張に於て、眉の動きに於て、鼻のうごめきに於て、又耳の動

きにすら、試みて成功することが出来た。

更に手及び胸の部分についても、その顔面に現はれる表情と相關連して起る上體の動きは勿論、呼吸によつて起る胸圍の運動、肩の運動をも盛ることにした。若し別々に勝手にこれ等各部が動いたならば、そこには腦神經の統一をうけない狂的な動作が生れるのだ。私はこれ等を統一づけて狂人的人造人間の現はれから免れるまでに、數多の工程を経たが、結局次のやうに行動するガクテンソクを得た。

彼は先づ左手に持った靈感燈を次第々に持ち上げる。その靈感燈に光芒燦然と輝くのはガクテンソクの額の邊りに來た時だ、私の意味づけたのは此の靈感燈によつてガクテンソクには一種のインスピレーションを與へられたとすることだつた、だから、この時ガクテンソクは顔をそちらへ向けてジロリと眺める。ご間もなく、如何にも了解したといふやうに瞑想するのだ。ガクテンソクは眼をピタリと閉ぢて幾度か頷く、それから靜々と、靈感燈はもとの位置に持ち下ろされて消燈する。ガクテンソクの顔はこの時はもはや正面にもごつてゐる。そして眼をバツと開く。又しても左右をデロ／＼と見渡してから、ふと机上に落し、一寸考へ出したやうにガクリと頭を振り上げ、如何にも満足げに目を細くし、頬をふくらし、口を開いて笑つて見せる。すると次の瞬間にはかぶら矢のペンを持つ右手が動き出す。それは文字を書くためだ。ペンは左から右へ左から右へ横書きをやりながらブル／＼と動き出す。ところで、この運動の中に、手頭が反射的に動いてゐるのを見逃がしてはならない。——反射運動だ人間の動作の中にある一種特別なこの反射作用を苦辛して附け加へたのだ。

この動きは、偶々蛇が地上を這ふ時に、あの腹鱗と土の摩擦とによつて絶妙に移動するそのメカニズムにヒントを得て創案した一種特別の電氣の點滅装置を利用して成功した結果なんだ。

一體、機械的に考へて、一つの動きの中に更に他の動きを盛り、又その中に他の動きを盛る。恰度波の中に幾つかの小波が動いてゐるやうな動作を、人工的に装置するといふことは、機械の装置上なか／＼困難なこと

なのだ。而もこの困難を突破した上に、陥り易い機械的ぎこちなさから免れて、圓滑に動かしめることの出
來たのは、満足の一つである。このために空氣を利用したこと、も一つ、人間の筋肉を眞似る上に最もふ
さわしいものとして選擇を重ねた結果ゴムを資材として利用したことであつた。

ガクテンソクを構成する時、私は何も突飛な創造をするといふ氣持は更々なかつた。あらゆる創造はその
作者にとつて、又は觀賞家にとつて、突飛に感じられるにしても、結局は眞理の開展に外ならない。これを
謙虚な字句をかりていへば、人造人間の勞作は學^三天則^一のことに外ならない。—わが人造人間にガクテンソク
の名を命じた所以もそこにある。私はガクテンソクを飾る意匠に次のやうな意味をこめてかゝつた。

コズモスの胸章——胸を飾つてゐる一輪の花章はコズモス(COSMOS)(KOZNIOS)である。コズモスといふ語
は世界、宇宙を意味する、この清雅な一輪こそガクテンソクの胸を飾るにふさわしい。

綠葉の冠——頭を飾つてゐる冠は、綠の葉である。綠の葉は植物にとつて、養分を構成する大切な器官で
植物の生命を支持するに缺くことが出來ない。ひとり植物の養分が構成されるばかりでなく、人間及びあら
ゆる動物も亦、綠葉によつて作られた養分の供給をうけてゐる。天日と慈土の協力によつて、また、この綠
葉の作用によつて、一切の生物が育まれてゆくのだ。かゝる貴重な綠の葉を冠としたことは、つまり大自然
禮讚の意を表するに外ならない。

靈感燈——古より偉大な働をした人々は、一種の靈感にうたれてその動機を興へられてゐる。この靈感を
象徴するために、ガクテンソクは、左手に靈感燈を把つてゐる。さて、靈感燈の表現のために、六方錐の結
晶體がもつ特殊の分光力を研究、利用した。その中に胚まれてゐる光源は、五十有餘の六方錐の透明な尖端
から、パツと光芒を放つので、靈感燈の名を潰さないだけのものがある。

鎗矢のペン——彼のモーゼは神の啓示をうけて、十戒を岩壁に刻み、ロンドン塔の幽囚は、一念凝つては
爪の力ですら、この世の名残をその鐵壁に記したとある。元來人間の思索を記録することは、換言すれば生

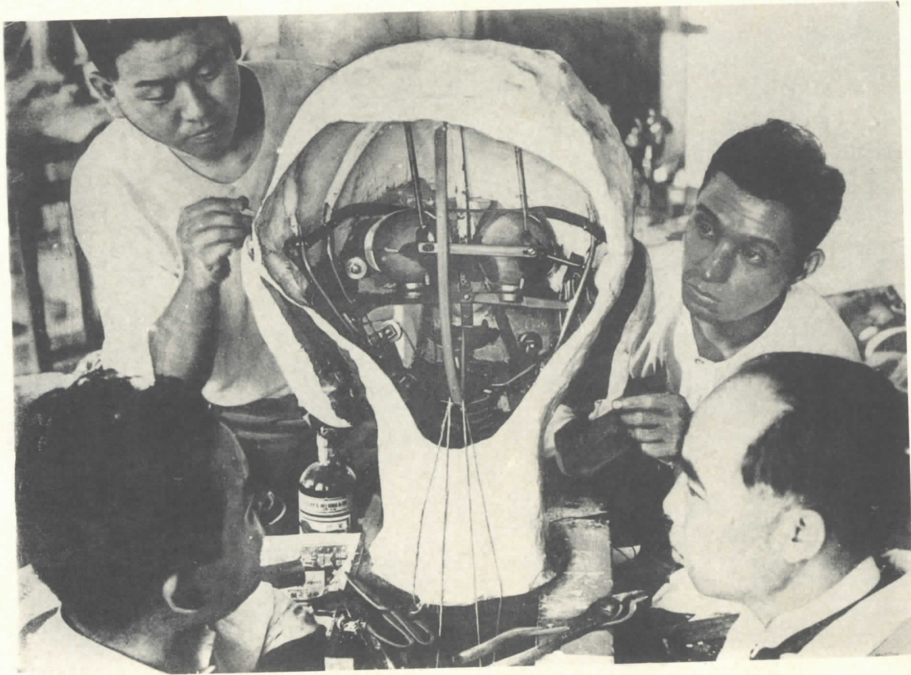
命の痕を遺す所以である。わがガクテンソクは、この記録のために鏃をこつてゐる。しかもかぶら矢をこれに當て、刻記せしめようといふのはそこに寓意がある。且つは物のはじめを意味する嚆矢に創作を以て人生の意義であるとすることを象徴してゐる。

記録台——ガクテンソクの對つてゐる記録台にも、大に理想をこめるため、天地の物象を次のやうに配した。

中央上——全生物の勢力の根源である太陽(太陽には三脚の金鳥が棲むとの傳説に因る)▲左の上隅——♀は雌性▲右の上隅——♂は雄性の記號(陰陽を示す)▲雌の側——潔き情熱の火焰と、實り豊かな植物▲雄の側——雄性のもつ理性の自由を表徴する水流のデザイン▲もう一つは武勇と平和を表徴するかし樹▲太陽を圍む四生——蛙、蛇、雉子、むかで。その相並ぶ相互を考へると、最も恐ろしい敵であるが、全體の關係を大觀すると、自然界の一切は平和を組成するために、有意義でないものは一つもないことがわかる。われ／＼はあるがまゝの「天則を學ぶ」ことに精進せねばならない。天則を人生に呼吸する時にのみ、人は存在の價値を發揮する。そこで、天地の傑作である人間を模倣するこの事業には、元より生命の機械觀以上のある尊きものを思念しないわけにはゆかない。

「生命は内部から外部に向ふ運動——回轉である。發展である。」これはカーペンターの人生に與へた意義である。

私がガクテンソクに對する六ヶ月間の勞作を退縮なく、新鮮な創作慾に燃えしめたその心境は、正にカーペンターの言を感得せしめたのであつた。ことを幸福に追想することが出来る。私は人造人間の創作を續けながら、決して歐米の人造人間に眞似やうとは思はなかつた。それは、ガクテンソクの右手に持つた嚆矢が物事の創めを示すそれに學んだ次第で、資料に於ても、動力に於ても、機構の末節に至るまで、常に創造といふことを念頭から離さなかつた。そして自己の創意を以て終始する處に、藝術の本領のあることを痛感し



人造人間ガクテンソクの頭製作中（前列右端・西村眞琴博士）

た、私は過去の法則の奴隷ともならず、又色彩の奴隷ともならず、自己そのものを生々しく打ち込んで見た
これについて、近い將來に企て、見ようとしてゐることは、その機械的動きがそれ自體美的であるからそ
の機械的動きの調和、動きの鋭さ、變化、AとBとの動きの交錯から生れる新現象等々を一つの平面に映寫せ
しめ、その新しき美の獲得を觀衆に示すために、これを以て背景として見たいと思ふ。で今次は背景全體に鏡
面を使用して、その機構全體をこの鏡面に映し、その動きその儘を背景とし、その特殊のアトモスフエヤー
の前景に人造人間が悠然と動き出したならそこに相關的な美が構成されると信じる次第だ。

つまり動く背景である。——動く背景と動く前景からの合成美のデモンストレーションである。今後の
舞台藝術に與へられた新問題の一つとして提唱したい。勿論これに類する事柄は已に試みられたとしても、
私の提案はこれを意識的に研究せよといふにある。幸ひ私の近業として先づガクテンソクに於て試みるべく
目下設計してゐる。

何といつても藝術最高の對照は人間である——その動きからの美である。そこで現代の科學の上に、藝術
の上に、當然尖端的な出演者たる人造人間は、創作者並に觀賞者を刺戟するに不足なき魅力的存在であらね
ばならない。

マリリー・ウイグマン

マデレーヌ・ディクソン

小林美彌子 譯

マリリー・ウイグマンは千九百十九年の秋、初めて獨逸での舞踊公演をやつた。先づ最初は伯林及びミュニッヒの兩市で演ぜられたのだがその公演は思ひもよらぬ大失敗に終つた。唯少數の若い人達が熱狂したに止まり、大多數の觀客は彼女の演技に嘲笑を投げつけたのであつた。

翌朝新聞紙上に批評家達は之を評して言つた――

『言語同斷だ』

『愚にもつかぬ』

『狂氣の沙汰だ』

『關節のはづれた様な力なき踊』

『退屈で堪まらぬ音楽なき踊』

『耳をつん裂き傷みつけるあの太鼓と鐘の伴奏』等と。

ハンブルグ市に於ては、批評家達の意見はまちまちで、皆が皆それ程までに輕蔑するのではなかつた。此の踊は一体何か？ 如何なる傳統を辿つて來てゐるものか？ どんな言葉でこの踊を説明すべきか？ 何もかも不可解だらけで評家は全く當惑してしまつた。それに此の舞踊には興味を持つ者とそれを排斥する者どが半々と言つた有様で、言語に言ひ表はせない程のセンチシオンを捲き起した。彼女の踊は全く従來の型を破つたもので、舊きものより新しきものへと移り變つて行く痕跡すら伺はれない。彼女の踊は嵐の様な力強

さをもつて人心に迫る、が瞬間にはそれをどう言ひ表して良いか解らない。百聞一見に如かず——誰でもその踊は自分で見るに限るのである。

彼女は又或る夜舞臺に立つて踊つた、どその時はどう言ふ譯か觀衆に厚意をもつて受け入れられた。批評家は又この演技を如何に評せんかと迷つたが、獨逸の觀衆は一齊に彼女を認めて呉れるに至つた。

それより四年後の批評家は如何なるものだつたか？

『觀衆は此の踊を見て狂喜せり』

『地上より解放された肉体の舞踊出現。神の御恩寵により近代藝術は人にこの舞踊を理解せしめる』

『會場の觀客は一人殘らず一様に胸ときめかして彼女の出現を待ちわびてゐる——場内の全空氣は電氣にかけられたやうだ』

『眞に歡喜極りての大拍手』

『彼女の踊はあくまでも人間的でありながらしかも超人間的だ』

『彼女は舞踊にてありとあらゆる感情を表す——極笑も嘆きも叫びも不満も又許しをも』

『鋼の如き肉体——しかもそれは靜かなる美しい線を描いて和らいで行く』

『かくまで深い内的の体験——筋肉的表現力』

『彼女は沈黙の内に無限の美はしき歌を歌ふ。』

『彼女は時、人種、性を超越す』等だつた。

尙次に音樂のない舞踊に對し評家は言ふのである——

『彼女のその肉体の動カウツ作もて表はさんとする悲劇的意圖は、音樂の鎮靜を俟つて一層あらはになるのである』

『彼女には矛盾した性格がある、がその渾沌とせる矛盾性を、何等他の力をからずして唯動トウツメント作のみで驚

歎せる人々の前にさらけ出して行く世の不可解なる謎をその曉へと導きつゝ——

『音楽や衣裳効果をからずして、踊り得る唯一の舞踊家——彼女の踊は立派に獨立してゐるのだ』

『指先にまでも漲れる踊と音楽の科學』

又太鼓と鐘の伴奏について言ふ——

『彼の動的に音階を作る鐘音にて踊る彼女——それは舞踊の眞髓を穿つた表れだ』

『斯くの如き舞踊は人を魅了しさる。又あの太鼓、鐘の伴奏もさうだ。それ等の音の鎮靜せる間にも狂燥的なあるものが潜んでゐるのである。『踊の威力を知る者は神の内に住むなり』との眞理をその胸に湧かせる様な精神状態に人をして陥らしめるのだ』

千九百二十八年遂に彼女は次の様な稱讚を浴びせられるに至つた——

『マリー・ウイグマンは天才だ』

『彼女は最も偉大なる特別の才能を恵まれた人物なのだ』

『彼女の踊——それこそ一生の内一度は見るべきである』と。

千九百二十九年、伯林に於てはかく評されて居た——

『マリー・ウイグマンは新しき天上界よりの使命をになひて來たれる現代傑出の踊り手にして彼女と並び稱さるべき者は他にないのである』

さて此のマリー・ウイグマンはどう云ふ人か？

彼女はケルト族の流れで獨逸のハノーヴァー州に平民の子として呱呱の聲をあげたのである。子供時代には彼女は詩によつて自己表現をしようと努力して居た。彼女は常に遊び仲間から遠ざかつて居たけれど内心その仲間入りがしたいと云ふ願ひで一杯だつた。十四歳の時彼女は英國の女學校に入學した。其處で彼女は次

の様な挿話をもつて居る。マリー・ウイグマンは槌を買つて、その町で秘密の通路があると言はれてゐる古い寺院の壁を秘かに次から次へとたつた一人神秘と冒険を求めて敲いて歩いたと言ふのである。

其後ローザンヌに行き、又ハノーファーに歸り音楽を研究した。そして歌によつて自己表現出来る事を知つたのである。

又和蘭の猶太人街にもしばらくの間住居してゐた事があつた。其頃突然彼女の心に東洋への憧憬が非常な力強さで襲つて來た。がそれよりずつと以前から彼女は自分が全然亞細亞的な創造力にとむ分子をかなり持ち合せてゐると云ふ考をその胸の奥深くに秘めてゐたのである。そして彼女は自己表現を如何なる神秘的な型で表はさうかと思つてゐた。

丁度此の時、彼女は舞踊家ダルクローズの事を聞いた。それに彼女は自分のどうしても言ひ表はさねばと思つてゐる事を示すのに、或るリズム、言ひかへれば自分の肉体の奏する音楽をもつてしたいと思つてゐた所だつた。彼女は早速踊を習ふ爲に Hellerau に行つたのである。けれど彼女は或一定の限られたる時と空間の内には十分自己表現をするだけの餘地がない事をさとつた。その爲彼女は大いに煩悶した。そしてよく唯一人で戸外に出では音楽もなしに踊るのであつた。斯様にダルクローズの學校ではその心は充たされずにゐたけれどもそれでも卒業するまでは其處に踏み止つて居た。

彼女は又舞踊家 Talam の事を耳にした。

ラバンと言ふ人は東洋の舞踊の研究者で、西洋の舞踊家の未だ觸れた事のない之等東洋の舞踊の内に、ある動的特性が潜んでゐる事を認めたのである。彼は又肉体をその因襲的束縛から脱せしめる所の肉体の時と空間に對する立体的關係をこく鍵を握つてゐた。それでラバンにとつて舞踊と言ふものは音楽の力に絶る藝術ではなく、音楽と同等の地位に立てるものなのであつた。

彼女はエコナにある彼の學校に行く事にした。彼女は其處で六年間と云ふものを、先づ生徒となり、次に

教師となり、又協力者となりして過したのであつた。

かくて彼女はラバンの仕事に全くその身を賭した。そしてラバンと共にあらゆる人々の爲の踊——即ち素人の踊があり得ると云ふ事を知り又人体が多く集つて一團の管絃樂——換言すれば音樂的效果——を奏すると云ふ事も體驗した。

ウイグマンは其學校に六年間も居たけれども踊る事は學ばなかつたのだ、でラバンは彼女をば舞踊家とは呼ばないで先生と云つてゐたが大藝術家とは決して呼んで呉れなかつた。此處に於ける彼女の仕事は撓まざる肉体の練磨及び集團としての感情表現の熱心なる研究のみに盡きなかつた。ウイグマンは先づ舞踊に自己の特性を印さなければならず——又人類共通の感情表現をなすにも自己の天才を用ひなければならぬ——それにラバンの技巧をも、とらなければならぬと云ふ有様だつた。彼女は自己の活力をいたづらに藏してゐないでそれを何等かの方法で表現しなければならなかつた。

世界大戦！ 當時マリー・ウイグマンは瑞西にその病弱と貧困の身を横へてゐた。けれども、その冬中ずっと高い山の中で唯一人撓まざる訓練を續けた。

春の日さへも短かく思はれる程、彼女にはなすべき仕事は澤山あつた。彼女は曙光のさし初める頃より夕闇まで戸外で踊の練習を續けた。其頃近くに住つてゐたフォンデリウス氏は、彼女の不可思議な藝術が次第に發展して行くのを見、又彼女が廣い範圍にわたつて色々の舞踊が出来る有様を驚異の目をもつて眺めてゐた。

彼女は舞踊を少しづつ教へ初めた。

かくて彼女は千九百十九年の春、初めは瑞西のデボス次にはチュリツヒと云ふ順に最初の舞踊公演をやつた。

その時彼女は温かき批評家の賞讃を受けたのだ。然し彼女は初め自分の成巧が信じられないでゐた——彼女はそれ程長い間誰に勵まされると云ふ事もなく黙々とその道に精進してゐたからだ。が若しこの瑞西での成巧が事實だとすれば、その舞踊を公演する爲直ちに獨逸へ歸國しなければならぬと思つた。

此處に於て獨逸に歸つた彼女は、その初演で目もあてられぬ失敗をしたのだが次第に少しづゝその天才は認められ、彼女を讃へる聲がたかまり是非一度はウイグマンを見なければとまで言はれる様になつたのである。

其の年の終り頃ドレスデンに行き歌劇中のバレエの女主人公に出演する契約を結んだが此の約束は破棄された。

世界大戦は終りを告げた。青年男女は深刻な現實を體驗し、自己表現の道をどうにかして得んものと願つてゐた時だつた。マリー・ウイグマンは若干の若者と一、二の舞踊家とを集めてドレスデンで學校を開いた。

其の頃を回顧して彼女は『私はその開校當事の事を思ひ返すのが愉快でなりません。私共は貧しくて、仕事をすることも十分な場所がないと云ふ有様でした。でも私共は心を合せ共に働いて行く大きな家族の様だつたのです。私共は休む間なしに働きましたけれど決して疲れなどを感じたは事ございませんでした。其の頃、私は教へると共に又随分教へられる事もございました』と云つて居る。

創立後三年經つて彼女は第一回の卒業生を出した。此の卒業生の間からマリー・ウイグマン舞踊團が芽ばえたのである。

此の學校は次第に擴張した。従つて建物は必要に迫られ大きく建て直された。

それより大規模な夜學の部も加へられ、又歌舞隊の夜間練習が始り學校は正に藝術家達の集合所になつた後に、二度程、この卒業生より成る舞踊團は財政困難の爲解散の憂き目を見なければならなくなつた事はあ

つたが散りぢりになつた團員は他のウイグマン派の舞踊學校の教師達のモデルになつたりした。學位免狀の獲得は又仲々むつかしかつた。研究課程は三年間だつたが、學生はウイグマンが獨立して分校をたて、も良いと云ふ許可を下すまではマスターの資格を仲々得る事が出来なかつたからだ。

『誰でも踊る事は出来る』

『誰だつて踊つていゝのだ』と人は云ふ。けれどウイグマンはさうたやすく云ひはしない。

これに依つてウイグマンが先生としての天分にも恵まれてゐる事がわかるのである。

ウイグマンは偉大なる藝術家たらんと欲する者は先づ偉大なる人間でなければならぬと云ふのだ。彼女は藝術さへよければ人間としてはどうでも良いと云ふ様な今までの天才とはまるで違つた一つの新しい型の天才を作り上げ様としてゐた。

彼女は子供らしさ、云ひ換へれば人生や、ことごとこの經驗から常に新鮮な物珍しさを感じる事の出来る力を持つてゐる——つまり人の世のすべてを知り盡さない子供らしさを失つて居ないのだ。それかと云つて彼女は極く平凡な人間としての責任をのがれやうなどは思つてゐない。彼女が深い理解力を有する事は誰しもが常に氣付く所である。

之は千九百二十九年の秋の學期に於ける初めての歌舞の夕べの事である。

最下級から上は舞踊團に至るまでのあらゆるクラスの生徒達、同校の教師、それからマリー・ウイグマン自身——以上が歌舞隊なのだ。

現代藝術家達が見物してゐる。新聞記者が急がしげにペンを走らせてゐる。そして黄色い大廣間は皎皎と光り輝いてゐる。

マリー・ウイグマンが現れた。原始的な太鼓の響と共に皆が氣を付けの姿勢をとる。次に一所に集つてゐる集團は直ちに四つの群に別れて部屋の隅々に行く。ウイグマンは袖もスカートも長い錆びた鶯茶の錦織の





假面的人物の群舞（ラヴァン考案）右圖、マリー・ウイグマンの舞踊

衣を身にまとつてゐる——そしてその衣は頭と四肢の他は全部をおほひかくし、肉體に密着してゐてほんのすそのあたりで擴つたスカートだけがひらひらしてゐる。彼女は徐ろに歩を運びつゝ、いかにも嚴肅な命令的な口調で話をする、又時々一寸立ち止り生徒の肩を捉へて、「Verstehen Sie nicht」と云つたり、特に強く念を押すやうに誰指して云ふでもなく、「Nicht wahr?」と云つたりする。私共は獨逸語がよく解らないので彼女の云つた事は全部聞きとれない。だから私共に解つたのは唯これ位の事である。

私共はオーケストラの一員である——各員はそれ獨特の表現力を有する特種な樂器をもつてその任にあたるのだ。各人は自己の感情を十分表現したづらに同一の音調を操り返す事なく、グループアイディアに調子を合せて、グループ・モティーフに自からを適應させて行かなければならないのである。かやうにして各樂器でそれ／＼異なるメロディがグループ・アイディアからその範圍内で奏される、かくて遂に素晴らしい調和音が生れるまで各人が互にその力を相反射しあふのである。

彼女は集團を教練する——集團の一人一人が極く單一な動作の波を作る——それはその足より、或は軽く屈折せる膝より、或は軀幹より、或は體を曲げる度に腕より生ずる、波のうねりだ。絶えずなりひゞいてゐる原始的な樂器の音に合せて、屈伸する、あまたの肉體のかもしれない出すリズムは、實に甘美の極みだ。

一時間半の間と云ふもの集團は調子を合せて、唯かうした單純な動作で踊りつづけてゐるのである。

ウイグマンは此の踊りのテーマである原始的な物語を畧述した——その内には迷信、恐怖、恐慌、苦悶、希望、祈禱等と云つた風のものが表現されてゐるのだ。

ウイグマンは強調する爲に鐘を打ち鳴らし太鼓の調子を變へる、又三音調の鋼板の音量を和らげたり、或は又全然それらの樂器の鳴りを鎮め、唯黒人の太鼓を單調な二音譜で打ち鳴らしたりするのである。そして彼女は色々の群の間を縫ひながら時を指圖し、一時ある者には激しい動作を又他の者には靜かなる動作を命じ、のち後に退き集團の動作を眺め入つてゐるのである。

『神業だ』『想像以上だ』との囁きが見物してゐる者共の間から起つて来る。

集團は三時間ぶつ通しで踊りつゞけてゐた。

ウイグマンはシンバルを打ち響かせて、『今日は之で——では又』と云ふ。之で舞踊練習が終つたのだ。私はウイグマンが舞踊の事について、くさぐさの話をされるのに耳をかたむけながら、その屋上庭園ヤブガーデンで長い午後を送つた。

ウイグマンは美しくない——美人は彼女の様に、出張つた頬骨や大きくすわつた目や大きな口、強い感ずのする鼻、生え上つた額と云ふやうな澤山の缺點をもつてゐるものではない——その刻んだマスクの様な面に、彼女の精神が時々、温さ、優しさ、憐みの表情となつてほざばしり出て来る。

彼女は演劇と舞踊との關係を次の様に述べてゐる——

『舞踊はその將來の進路を劇場に求めなければなりません。今日では踊を捧げまつる様な統一された宗教はございません。けれどあらゆる人々の胸の中には限りない幻想から湧き出て来る深い宗教心があるものです。しかもその感情は何かの型かたちで皆にわかるやう表現する價值のあるものです。現今新進の俳優達はかうした内的の眞に意義深きものをその仕事の内にとり入れようとしてゐるのです。そして皆は表面をつくるつて何ら深みのない空つぽの現在の劇を輕蔑してゐます。それに觀衆も、もつと内的生命のあふれた演劇を望んでゐるのです。劇場の經營者は舞踊藝術と舞臺藝術とは別個のものとして取り扱はねばならぬと云つてゐますが深い内的表現を有する新しい意味の舞踊を劇の方も結局は甘受せねばならないやうになるでせう。が當分さうなるまでは經營者に盲従してゐなければならぬのです——役者は先づ生きて行かねばなりませんから——』

人形芝居の故郷

DIE HEIMAT DES PUPPENSPIELS

VON RICHARD FISCHER

リヒャルト、ピツシエル

南江二郎譯

満堂の諸君！

吾人が最初に母の口から、「雪の王女」や「七人の侏儒」や、「ホツレ婆さん」、「黄金のマリト」、「赤帽さん」、「悪い狼」、などと云ふ、永遠に幼い童話を聞き識つた頃の深い印象は、思出となつて、年老いるまで、永久に消え失せないものである。凡そこれ等のものに對する喜びは、後になつて、それ等が舞台の上に乗を現はしてゐるのを見た時、一層強められたものである、今日では、之等のクリスマスの童話は、贅澤な華美かざりかさをほごこされて子供達に提供されてゐる。が而もしばしばその單純な内容は、その輝ける外觀では全きを得ない場合があるのである。然るに、一九世紀の五十年代か六十年代かに、或はそれ以前に、幼時を過した者は、もつと單純な調子のもので満足しなげなかつた。當時の舞台は、ランプで明るくされた室内の一隅にすえられた、木製の腰掛のある一段高い構造のもので、演技をするものは人形であつた。だから、その時代の子供達が、簡單な揚幕の前に座つて居た時に感じた緊張さは、今日に劣るものでないばかりか、彼等が演技と共に推移した熱心さは、一層大きかつたのである。童話の故郷は既に知られてゐる。それは印度である。印度から波斯に移り、ついで、亞刺比亞人が歐洲にもたらしたものである。が、人形芝居の

由來は今尙暗黒の裡にある。此の疑問も亦更に解き難いものである。と云ふのはその源泉が殆んど流れてゐないから。童話は太古に梵語で *Pañc, Prasthā* と記されてゐるが、人形芝居に就ては一つも古代から傳つてゐない。文學に於ては童話に對して喜んで席があげられた。民族の總ての階級が、童話に對しては等しい興味を以て、聞き且つ讀んだのである。操り人形師の藝は一種の特種（神秘）な術であつて、教養ある階級からは、何の根本的な保護獎勵をも受けてゐなかつた。Xenophon は彼の「Symposium」に於いて Syrakus の人形遣ひの口^{シラクサ}に托して次の如く云はしめてゐる。「自分は無智なるものを特に尊重する。なせなら、彼等が自分の一番のお得意様であつて、自分は彼等に依つて生きてゐるのだから」と。然しそれはすつかり事實に當つてゐるとは云へない。身分あり教養ある人々も、往々、人形芝居の影響から免れる事は出来なかつたのである。アテネに於て人形遣ひの *Pothions* が非常な大入滿員を得たので、アルコント人達（die Archonten）は會つて *Enchiridion* の戯曲が民衆を感激せしめた舞台を彼の爲に明けたくらいである。佛蘭西はモリエールやボームルシェの時に、英吉利はシェクスピアやシェリダンの時に、獨逸はゲエテや、シルラーの時に、觀客の多かつた偶人劇場を持つてゐた。人形遣ひは、又、君侯の官廷にも呼び入れられたのである。又皇帝ヨゼフ二世は一七八六年に、その客人達と共に、ウィーンのレオポルト街の人形芝居（道化人形を使用せる）を訪れ給ふた。然しそれらはいつも例外である。概して人形芝居は一般民衆に愛好されて、教養ある人々からは繼子扱ひにされたものである。その事は容易に了解される。なせなら人形芝居は最初、それが民衆から發生した如く、民衆に向けられたからである。だから人形芝居は、民衆の考へや感情の藝術的な詩歌よりも、はるかに明かな鏡となつた事も屢々であり、昔の傳説を傳へるものとなつた事も稀ではない。その證據として私は、ただかの「ファウスト博士」の人形芝居を思ひ起させたら十分である。人形芝居が戯曲的敘述の最古の形式であると云ふ事はほんたうらしい。確に印度ではそれは事實である。そこで吾人は其處にその故郷をも求めなければならぬ。

梵語で「人形」を意味する言葉は putrika, dularika, puttai, puttalika であつて、それらは「小娘」を意味する。此の外に pancalika なる語があるが意味は不明である⁸。以上の中で、puttai と puttalika とは、その形の示す如く、民衆の言葉から梵語にこり入れられたのであつて、それは今日に至るまで、民衆語の中に生命を保つてゐるのである⁹。古代印度に於ける人形は毛、絲、木材、水牛の角、象牙等で作られたもので¹⁰。當時の人形は今日我々の場合と同様、婦女子の好んだ遊び道具だったのである¹¹。人形が二つに壊れたら、當時もまた今日と同様、涙が流されたものである、だから、誰かが自分のあやまちから、何か傷害して、それに就て泣いてでもゐると、人々はその人の事を諺で次のやうに云つたものである。「彼は自分で人形を壊して泣いてゐるんだ¹²」と。印度では大人もまた、喜んで人形で遊んだものである。Vatsyayana はその愛經に於いて單に少年達にのみならず、青年達にもまた次の如き忠告を與へてゐる。即ち「若し汝等、娘、淑女の愛を得んとせば、須らく彼女等と共に人形遊びをすべし¹³」と。Mahabharata に於いて、ウッタラー王女とその遊び友等とはアルジュナに（その息子とその後間もなく、ウッタラーは結婚したのであるが）『クルスへの出陣の歸りには、妾達の人形の爲に、美しい、色とりどりの、薄い、軟かい着物を持つて歸つて下さい。』と願つてゐる¹⁴。神々にとつてさへも人形は危険なものとなり得た。或る童話は次の如く物語る¹⁵。即ち Divya の神の妻の Parvati は自分で非常に美しい人形を作つたので、それを自分の夫の目から隠さねばならないと思つて、遙か彼方のマラヤ連山へ運んで行つた。然しその人形を飾る爲に彼女は毎日そこへ出掛なければならなかつた。この妻の外出勝を疑ひ怒つたシーヴァは、或日そつと妻のあとをつけて行つたが、其處で人形を見出し、忽ちその人形に愛戀を感じて、それに生命を與へたと云ふのである¹⁶。それ等の人形がずつと早くから、或る機械仕掛で動かされてゐた事も記事に見出されるカシミール人 (Kashmiris) の Somadeva の ^{カシミール} 大童話集 Kathasaritsa Sara には次の如き話が述べられてゐる。即ち、アスラ・マヤと云ふ名代の工藝師の娘なるソマブラバが、その友である王女カリンガセナーに贈物として、彼女の父が作つた機械仕掛の木製人形を入れた一籠を送つ

た。この人形には一つの本栓があつて、之に觸れると、或人形は空中を飛んで花束をこつて来て命ずるまゝに再び歸つて来る。他の人形は同様に思ふままに水を運んで来るし、又或る人形は踊るし、或るものはものを云ふ。それでカリンガセナーはすつかり喜んでしまつてそれを操る事に夢中になつて食事も忘れた位であつた、と云ふのである。ソマデヴァは西暦で云へば丁度十一世紀の頃の人である。然し彼の著書は、今に至るまで遺憾ながら發見されない最古の印度の童話集即ち、Gunadhyā 著の *Bṛhakkatha* なる書を梵語に書きかへたものであるにすぎない。後者は最も古代の Prakṛit 方言の一つ即ち Pāṣāṇi 語で書かれたものであるものを云ふ人形は決して、童話の作りこでない¹⁰愛經なる書は又、「人形振り」(pṛacālanayanam) なるものを擧げてゐるが註釋に従へば演技する人が聲も動作も人形を模倣する事に基く一種の演戲を團體演戲の間で上演せしめたのだと云ふとしてその演戲が特に愛好された場所として東部印度の Videlha の首都 Mithilā を擧げてゐる¹¹もの云ふ人形も亦舞台にあげられた。舞台では、人形は、主として内部のからくりによつて、動かされたのではなく、人形遣ひが操る絲 (Sutra) によつて動かされたのである。操り人形が「絲でひつばられてゐる—*yeuōōjārta*」と云ふ事を意味してゐた事は希臘でも、又中世でも近世でも同じであつたかく絲で結びつけられてゐる (Sutraprota) 木製人形の事は既にかの Mahābhārata で述べられてゐる。即ち、自分の意志を有してゐないで、自分に喜びや、悲しみや、寵愛や嫌惡を與へる主人の権力内にある人々にそれは比較される。それらの人々は亦、完全に組合された木製人形 (*darunayī yosa*) が、他のものゝ意志に従つてその四肢を動かすに等しい。「マハーバーラタ」は此の考へを詳細に説明して、それを一種の古い物語 (*itihāsa purāṇa*) と呼び、更に古い起源を引合に出してゐる¹²この「マハーバーラタ」の *Bālamayana* の第五幕で、西暦紀元第十世紀の初めに榮えた *Rajasekhara* が、前述のアスラ・マヤの高弟であるからくり師 *Vīśarada* が仕上げた一つの操り人形を上場せしめてゐる。一つの人形は惡魔 *Ravana* が奪つた *Sita* を演じて他の人形はその乳姉妹の *Sindurika* を演じた。シーターの役をしてゐる人形の口の中に Prakṛit 語を巧みに

しかも詩の形で話す一匹の椋鳥が居るのである。主役である二番目の人形の代りに、人形遣ひとして登場せる悪魔がサンスクリットとプラークリットで話す。このものを云ふ椋鳥の事は印度文學に於いて、いろいろに述べられてゐる。鸚鵡や椋鳥にものを云ふ事を教へる事は印度の教養ある娘が學ばねばならない六十四の技藝の一つであつたのである。Rajasekhara の所では椋鳥は殊によくその仕事をしてゐる。此の二つの人形は原物に似せて目も欺くばかりに作られてゐた爲に、ラーヴァニヤはそれ等を生けるものと思ふくらひだつた。彼がシーターを抱いた時、初めて彼は自分の錯覺に氣附いて「こいつは手觸りが女のやうぢやない」と叫んでゐる。しかも彼は人形を氣慰みにその宮殿へ運ばせたのである。勿論これではこの様に無趣味なものであるが、それだけに、吾人は、この爲に Rajasekhara に感謝しなければならない。なせなら、それは全印度文學に於いて、梵語の戯曲で人形が舞台に現はれる唯一の場合であるから。更に大切な事は、第十世紀に於て「人形遣ひ」に對する名稱が何であつたかを知り得るのである、それは Sutradhara 即ち「絲を手持てる人」と呼ばれてゐた。そしてその事が人形の形容詞として Sutrāpota (絲で結びつけられた) なる語を「マハーバーラタ」に於いて定めしめてゐるのである。且つ Sutrādhara なる語は今日に至るまで、印度では人形遣ひを意味するのである。人形芝居の事は印度に關する古い著述にも、新しい著述にも、述べられてゐる。そしてそれは今日に到るまで其處の住民が知つてゐる唯一の劇的上演物なのである。一般に印度の人形は古代印度に於けると同じく今日でも絲で動かされてゐる。サンスクリットやプラークリットで書かれた文學的な戯曲では、劇の初めに舞台監督が登場して祝福の言葉を述べ、それから序劇を上演するのである。この舞台監督は、人形芝居の場合と同様 Sutrādhara 「絲を持てる人」と呼ばれる。歐風の教育を受けた印度生れの學者 Shankar Pondurang Pandit は既に一八七九年に、人形や切紙人形を以て上演する事は生きた人間が登場するより以前に爲されたに違ひない、と結論してゐる。この結論は正しいやうに思はれる。なせなら若しさうでないなら、全然絲と關係のない演劇舞台監督に、何故、Sutrādhara 「絲を持てる人」なる名前を傳へら

れる事が出来たかを、理解する事が全く困難だから。さて、吾人は印度の劇作家達から次の事を知る。即ち古代に於て Sutradhira (舞台監督) なるものが出現して、舞踊、歌謡、器樂から、或は、唯歌謡と器樂のみから、或は此の三者の唯一つから成る序劇を、それぞれ案配したのである。と。最初、この序劇は著しく長いものであったのである。が、それは次第に、切りつめられて、遂には、殆んど全く取り除かれるに至つたのである。序劇が終るや、舞台監督は退場した。そして古代にあつてはそれから他の者が登場した。之は性質なり外觀なりが舞台監督に似て居り、その衣裳をつけてその戯曲の目的に従つたのである。彼は詩人(作者)の名を告げ、戯曲の内容を示し、従つて古代演戯の意味に於ける序幕(序詞)を述べたのである。彼は後にはすつかり除かれた。吾人に傳つてゐる戯曲の何れにも形は現はれなかつた。と云ふのは舞台監督が、修辭家が言葉で與へ示す通りにすべてを成し果したからである。この第二番目の修辭家は Sripapaka 「陳列する人」なる名を持つてゐる。この言葉は今迄に説明しようとして努力して來ながらどうしても出来なかつたものである。此の言葉は常に唯僧侶に依つてのみ用ひられてゐる。なせなら、僧侶は神々の像の盛大なる清祓式を行ふ際に、此の像を並べなければならなかつたからである。劇場では元來 Sripapaka は人形を並べるものだったのである。

人形遣ひこの藝は二重であつて、彼は人形で上演させるばかりでなく、人形を造る事もするのである。即ち彼は人形を登場せしめたり、人形にものを云はせしめたりしたばかりなく、人形を作り上げたり、修繕したりしたのである。然し、いつもこのやうに、一人の人が二つの藝に等しく秀れてゐたとは限らないから、永久的にしる、一時的にしる、しばし二人の人がその仕事に共同分擔したものである。例へば佛蘭西では一七一七年に Cholel が詩人として、Bertrand と、その養子であり、後繼者である Benoit とが人形遣ひとして、共同の仕事をした。獨逸では本職が細工師であり、一七三七年以來或る役者の一座の頭領であつた eibehand は Lorenz と共同した。一八〇四年にファウストを上演して、伯林で大人氣を得た有名な人形遣ひの



印度の踊子（古代木彫）

Dräher の Schütz のうち、ドレーエルはむしろ實演家であつたし、自分自身でも亦詩人たらん事を求めたシユッツは文士であつた。一人の人が二つの藝を自分のうちに一つに結びつけた時、その人は通例の職人の位置からぬけ出て來たのである。例へば佛蘭西では今述べた人形遣ひのベルトランは元は渡金職人であつたし、十八世紀の初めに一時、倫敦の舞台を風靡した Powell は非常に巧みなからくり師だつたのである。同様に獨逸に於いては、一九世紀の初めに技倆の優れた Casalbrecht が居た。彼は彼の養子の Tendler と同じくベルヒテスガーデンの木彫師であるが、Storms の立派な小説「人形遣ひのポール」に依つて遙に廣く知られてゐる。殊に此の技藝の一面はからくり師や細工師には手がとぎ易いのである。彼等に接近して、吾人は特に亦、人形遣ひや民衆俳優の列の中に、人間に喜びを齎さないのが通例である職業を尙代表してゐる齒醫者や、或は古くそのやうに呼ばれたものを見出すのである。かの有名なフランスの人形遣ひであつた Jean Broche はルイ十四世時代の人ののであるが、彼は齒抜き醫者であつた。當時はルイ十四世のいつもお供をしてゐる猿の Fagotin がフランスの人形遣ひにとつては典型的となり、諺となつたのである。又獨逸に於いてこれを見ると、一七三六年頃に、自分で「フルデツク侯家の特權ある高獨逸ザクセンの宮廷喜劇俳優仲間の頭領」と稱してゐた Johann Ferdinand Beck は、元は齒醫者であり民衆喜劇の道化方であつたのである。歐羅巴に於けると異ならず、印度に於いてもさうであつたであらう。吾人が名前を知つてゐる無比の人形作りである Maya や Visarada が、機械師として記されてゐる事は既に述べた。人形芝居の場合では Sutradhara 即ち舞台監督は人形を動したり、ものを云はせたりする遣手であり、Sthapaka は先づ第一に人形を作り修繕をし、並べる事に従事する人であつたと、認め得るであらう。ともあれ、古代印度の芝居の此の二人の重要な人物はその名の示す如く人形芝居から由來してゐる事は確かである。そして此の場合と同様に、印度の芝居の起源は尙他の點に於いても人形芝居から示されるのである。

芝居の科白まはしの技巧は印度では非常に古いものである。既に印度文學の最古の記念物即ち Rgyveda に

於ては——その最も古い部分は西暦紀元前三千年に満ちるものであるが——對話の形式を示し、所々全く劇的な構造を持てる十二以上の譚歌がある。祝祭を催す場合には、例へば馬犠牲うまにげの祭事の際に於ける如く、吠陀の時代では昔の物語なり歌謠なりが朗讀され、朗讀者である Rgveda の僧と、Yajurveda の僧とは對話で話したのある Rgveda マハーウァラタの祭日には一人のアリーヤ人 (Arya) と一人のストドラ人 (Sutra) × とが登場して、一つの毛皮を得んとして争つた Rgveda Soma 取引の祝典の際には、買手と賣手とが登場して、値段に就て烈しい言葉の應答をした。買手は値をつける、賣手は値を上げる。若しソーマの賣手がぐずぐずすれば、買手は賣手からソーマをひつたくり、買手がソーマの代償に呈供してゐた金も牝牛も再び自分の手に收めていのである。この時若し、賣手が反對すれば、買手は彼を革の紐か割木でぶんなぐつていゝのである Rgveda 等は疑ひもなく民衆が登場した事を思出させる特色である。一般に西暦紀元前四世紀の人とされてゐる大文典家 Panini は俳優の爲の教科書 (natyastra: 4, 3, 10) を著述してゐるし、その註釋家で西暦紀元前二世紀中頃の人と普通認められてゐる Patanjali は單に俳優ばかりでなく、手品師 (sobhanikah) に就ても述べてゐる。此等の後者は Krishna 神の物語を非常に生き々しく目前に示したので、恰も Krishna の伯父であり、その迫害者である Kamasa が目に見る如く殺され、惡魔 Bali は Vishnu 神によつて目に見る如く捕縛されてゐる、やうに思はれる位であつた。Patanjali は更に、吟遊詩人等が Krishna 神の物語を朗讀した時に、彼等が二組に分れた事を述べてゐる。即ち、一組は Krishna 方であつて、顔を赤く色どり、他の組は Krishna の味方を演じて顔を黒く色どつた、と Rgveda マハーウァラタなる書は、成程、唯一度戯曲を述べてゐるが、然ししばしば俳優を述べてゐる Rgveda の遺憾ながら古代の俳優に就ては吾人は何一つも保たれてゐない。印度の劇は、西暦紀元六世紀の人である Kālidāsa の戯曲に依つて、初めてその完全な形を吾人に示したのである然しながら此の戯曲もその姿に依つて、その物語の一部分を我々に物語るにすぎないのである。

Rgveda の對話的な讃歌や、Suparnadhyaya の如き作品以外の他の作品は、吾人に現存されてゐる形では

殆んど理解出来ない。個々の詩句の間の關係は全く弛緩したものであり、しばしば全く解き難いものがある。それを明かにするには、結びつける原本が必要である。それを吠陀教典の解釋書である。Brahmana が二三の場合散文で與へてくれる。「マハーバーラタ」や Purāna の如き初期の作品は、折々完全な物語を藏してゐるが、その時と雖もしばしば非常に歪んだ姿に於いてである。愛蘭文學に於ける類似の場合を基礎として初めて Wandsch は次の如き假定を云つた。即ち「元は唯詩句のみが固定されてゐたのであつて、關係は朗讀者によつて散文の物語で以つて作られたのだ」と。それは疑ひもなく正しい。その上に吟遊詩人なる名残は又 *srāntika* 即ち「結びつける人」を指示するのである。散文の物語はただその内容に従つて一般に定められた。個々の場合に於ける敘述は吟遊詩人の判斷に任かされてゐたのである、元は戯曲の場合に於いても全くさうであつた。印度の古典戯曲は、散文がさまざまの韻律を踏む詩章に依つて中斷されてゐると云ふ特異な形式を持つてゐる。かゝる詩章は前古典時代では俳優の固定した所有物であつたのである。散文に於いては俳優は最大の自由が與へられてゐた。今日に至るまで民衆戯曲ではさうであつたのである。民衆戯曲は印度では決して文學で記されなかつたのである。舞台監督はその俳優に手短かに上演さるべき戯曲の内容を知らせ演出は俳優の即興の才能に委ねるのである。吾人は *Bangalan* & *Nepal* の民衆戯曲の文學的模倣品を持つてゐる。それらの戯曲はすべて同様の性質を持つてゐるのである。詩句は固定してゐる。散文に對しては唯暗示が與へられてゐるのみである。而もネパールの戯曲では田舎の方言で與へられてゐるのである。

即興に最大の演戲の餘地が許されたと云ふ事は強ち印度獨特の事ではない。同様の事實は十六世紀中葉以來伊太利に現はれた *Commedia dell'arte* (職業喜劇團) 或は *Commedia a soggetto* の場合にもあつた。尙更にそれ以前に、獨逸に於いては十五世紀の前半期に榮え、十八世紀の後半期までその痕跡が認められる、謝肉祭劇や即興喜劇に、それと同じ事實が認められるのである。十七世紀の最後の二五年間に於いて、特にそれはハルレのヨハネス・フェルテン師匠であつた。彼はその一座である「有名座」の座員と共に即興の催をなし

たが、後には即興を制限した。民衆戯曲に於けるよりはるかに多く、人形芝居では即興の思付が勢力を占めた。ホルタイはその「浮浪人」に於いて既に述べた人形遣ひのドレーエルをして次の如く云はしめてゐる^{五三〇}。人形芝居は「一種の昔の集會であり、暗黒時代よりの遺物である。人形芝居にあつては書物と云ふものがない^{五三〇}」の芝居も文學で記されて居ない。それらにあつては父から子へと遺し渡されてゆく一人が他の人から覺え込んで暗記する。そしてそれから全體の物語を歌で覺て運んでゆく。彼等の誰れでも次の誓ひを立てねばならない。即ち、彼等からパンを奪ひ去る正統ならざるもの手に移らないよう、決して一行と雖も手記する事はしない^{五三〇}。と。それは大體に於いて誠である。原文の本のない芝居は今日も尙多様に存在してゐる。即ち場末や村落の小さな人形芝居に於いて^{五三〇}。そして今日も尙、多くの即興が催れてゐるのである。昔から之れが規定であつた。故に、吾人は古代からどんな人形劇も保有されてないし、後になつて書き記されたものは原本と餘程變つてゐる事を明白に知るのである。古典的戯曲では、勿論、原本は前以て全く確定されてゐた然し乍らその教文と韻文との混合してゐる點に於いて、古典戯曲は、即興詩をもつてゐる民衆芝居から發生したと云ふ判然と認め得べき痕跡を残してゐるのである。そして此の民衆劇は先づ第一に人形芝居であつたに相違ない事實、見たものの判斷に従へば此民衆芝居は所々直接に人形芝居を思はせるものがあるのである^{五三〇}。印度の芝居はしばしば非常に著しく廣汎である、七幕や十幕の戯曲は稀ではない。そればかりか、事實、*Mahantaka* は或る書加へを得て十四幕もあるのである。衣裳劇であり、觀る事を主とした裝飾劇であつた所の——此等の芝居は今日も尙、印度に於いては大祝祭の時に上演されるのであるが——*Samavakara* の如き一種の變種のものから、吾人は確かな繼續時間を知るのである。此の芝居は唯の三幕である、然し第一幕は九時間半、第二幕は二時間半（他のものに依れば三時間十五分）第三幕は一時間半、従つて全曲に十三時間半或は十四時間十五分續いたものである。その時間は、おそらく最も熱心な芝居愛好者をも満足させたであらう。普通、戯曲はもつと短かつたのである。然しながら、上演は戯曲の演技と共に終つたのではない。民

衆劇場では芝居に つゞいていつも一種の茶番狂言があつた。上演は丁度日没後に初まつたので、それは夜もすがら繼續し東が白む頃になつてやつと茶番劇が初められたのである^{五六}。このやうに芝居に茶番狂言が結合された事は時々獨逸でも慣用となつたのである。前述したフェルテンの「有名座」はかくて、一六八八年にハンプルグで初めに「主要演技」を即ち「アダムとイヴ」を、それに續いて切狂言として「箱に入れられた道化者」を上演した^{五七}。一七〇二年にはやはりハンプルグに於いて初めに「主要演技」として、「エリアの昇天、一名ナホブの石責め」を、つゞいて「切狂言」として「道化方に殺された校長、一名、瞞された脂肪泥坊」を上演した。人叫んで之を喜劇俳優座の野生化となした實際、それは歐羅巴と同じく、印度でも非常に昔の事なる原始的事象で、即ち民衆の趣味に對する服従である茶番狂言のしば／＼全く意味不明の内容も亦、特に前述のフェルテンの戯曲で「道化師」と名づけられた茶番師の姿も之に對應してゐる。デヴリエントはその著「獨逸演劇藝術史」に於いて次の事を強調した。此の喜劇的人物を注意深く觀察する事は藝術史の經過を考查する上に於いて非常に重要な事である。道化師の根本性質は太古のものであり、同時に亡びる事のないものである^{五八}と、或人は獨逸の道化師を伊太利の *Atellana* 劇の マツカスにまでさかのぼらうとし、或人はそれを一七世紀の英國の喜劇の旅役者の *Clown* (道化役の名) から導き出さうとし 又或人はそれを伊太利 *Commedia a soggetto* のアルレッキノから導き出さうとした。後の二者の説は時代の根據から云へば、既に顛倒したものである。なせなら、獨逸ではクロロンやアルレッキノに就いて知られた時よりも、ずつと以前に獨逸の神秘劇や謝肉祭劇に於いて示され得るからである或人々は又これを原獨逸的な姿として説明したが^{五九}、それも亦事實に合はない。ただ印度の演劇がこの解決を吾人に與へてくれるのである。

散文と韻文との混合、多くのブラークリット語の方言を、サンスクリットと併用する事の外に印度の芝居にとつては、道化師の登場ぐらひ——それは全く真面目な劇に於いてもだが、——特色あるものはないのである。その専門的な名は *Vidusaka* である。演劇藝術の最古の手引書である *Bharatyamityasashtra* では戯曲

の男女兩主人公の外に、唯道化師の中に固有の守り神が分ち與へられてゐる。他のすべての人物は一つのそして同一共通の神を持つてゐる。即ち(右の書一、六三、)「男主人公を Indra 神が守護し、女主人公を Saravati 神が、道化師を神聖なる綴マシカが Om 他の残りの全部の人物を Siva が守護する。」 Bharta (二四、一〇六)は教へて曰ふ、道化師は、齒の出つ張つた、背むしの侏儒として、顔の歪んだ、禿頭の、黄色い眼の色をした波羅門教の祭官として、演出するべきである。 Visvanata、とは彼の著作 Sahityadar apana (七九)に於いて次の如く云つてゐる。道化師は花、春などと云つたやうな名を持ち、その身振、その姿、その衣裳、言葉に據つて快活さを惹き起し喧嘩口論を好み自分の利益を見逃がさず、即ち飲食に注意して居らねばならぬと吾人に保存されてゐる劇にあつては之が道化師の性質の主な特徴である。道化師が貧乏した商人カールダッタの友として登場する Mrchakatika 劇では、彼は彼の獨白を次の如き愁嘆で以て初める。「結構なる時は過ぎて了つた。あの頃は俺も飽く位お菓子を食へたが。そのお菓子は毎日毎晩念を入れて用意されたんだし、素適な香りを匂して居たつけ。あの頃俺は内屋の戸口に座つてゐて、數百の皿の御馳走に圍まれて晝かきの様に指で或はこゝから、或はそこからこゝまみ食をしてゆき、それから牡牛の様に市場の所で食みかへしをやつたけなあ。」カールリグーサの Vikramarvasi 劇では道化は昇つてゆく月を砂糖菓子に譬へた。又 Ratnavali 劇では王が道化師に、囁つてゐる椋鳥が何を云つてゐるか聞いて來いと云つた時に、道化師は答へた。椋鳥は王様が道化に食べ物を與へなければならぬと云つて居ります」と。兩方の場合共に、こゝで道化師は王様からかう云はれる筈になつてゐる。「食道樂な奴にとつては何でも皆、食べる云ふ事の周圍をぐる／＼廻つてゐるものだ。」と。食ひしんばうとか、美食を喜ぶとか云つた様な同様の特徴は、道化師の出て來る總ての戯曲に現はれた。そしてそれに應じて道化師は、西曆紀元一世紀頃から中央印度に於て、Sanskrit の大 Topoi の大玄關の立派な浮彫に大きな腹をした侏儒として寫されたのである。しば／＼彼の醜さについて諷刺がなされる事もある。彼は晝かれた猿、或は赤猿と呼ばれ、而も彼は自分でも躊躇する事なく自分を猿と比較し、

自分の禿頭を自嘲するのである。彼の醜さも彼の愚かさも彼を衆人の笑ひものにする然し彼の愚かさは、偽はりであると共に、狡猾さと結びついてゐる。彼は王が色事の冒險をする時には、王様の老獪な加擔者であるが、同様にいつも彼は自分の拙い手際とお囁りの故に、女王様の前で王様はひどく狼狽させるのである。だから彼は王様から成程「友」とよばれてゐるが、同時に、しばしば「阿房」ともよばれるのである。更に彼の著しい特性は彼の虚榮心であり、彼の無智であり、身に迫る危険が過ぎ去つた時、忽ち厚顔さに變る彼の臆病さであり、彼の安易さをかき亂す事は何でもその爲に他人を叱り飛ばし度い慾求があり、彼自身とは異つた見解で戯曲の主人公である彼の友を決定しようとする總ての人に粗く當る事である。その故に彼は彼の名を得たのである。道化師即ち Vidusaka なる名は「下手師」「叱る人」「嘲る人」なる意味を持つ。それどころか更に彼は喧嘩が好きで、他所で彼が棍棒でなぐられ、その上に女王の侍女達に縛られ閉ぢ込められてもすると、いつも自分の持つてゐる杖で切り擲りたがるのである。彼は身分から云へば波羅門教の祭司で、従つて印度民族の第一族籍に屬してゐるが、此の事は他の何事よりも、彼が通俗的な人物であることを示すのである。印度の茶番狂言では、すべての印度の宗教の祭司が好んで嘲弄せらる。彼等祭司の偽善、高慢女、陶然と酔ふ飲物、美味い食物に對する彼等の慾望は、不斷に盡きざる有難い題材である。道化師が、古代の文學的戯曲に於けると同様に、今日も尙勢力を有してゐる民衆劇から、彼が由來してゐると云ふ事には次の事實も書き加へらるべきである。即ち道化師は彼と同じ身分のすべての他の人々のやうに、戯曲に於いてサンスクリットを話す事はなく、より低い身分の男や、尼僧、藝妓以外の女の様にブラークリット語を話すこと云ふ事である。印度では文學は古くは祭司の手に歸してゐたのである。そして若し道化師なる人物が、演劇から離す事が出来ない位密接に民衆の意識に於いて演劇に結びつけられて居なかつたとするならば、祭司がかかる人物を藝術戯曲の中へ取入れたと云ふ事は全く考へられない。

かく述べ來つた後で、此の Vidusaka が誰であるかと云ふ事を諸君に云ふ必要は殆んどないであらう。彼

は民衆劇に於けるハンスウルスト（道化師）であり、人形芝居に於けるカスペル（道化師）である。印度の道化師のすべての特徴は、歐羅巴の道化師に於てもくりかへされ、而も驚く程よく類似してゐるので、その人物の同一性と云ふ事は疑ふ事が出来ない。彼の食物の好きな事は歐羅巴に於ても彼にとつては重要な特色であるから、彼は大抵の國々ではその國民の好物に従つてそれ／＼の名を得てゐる。かくて彼は英吉利では「Jack Pudding—肉饅頭さん」、佛蘭西では「Jean-Potage—ポターシユさん」、伊太利では「Signor macaroni—マカロニさん」、匈牙利では「Paprika-Jancsi」、和蘭では「Pekelharing—鹽漬の鯢」、従つて英國喜劇俳優にあつては「Pickleherring—鹽漬の鯢」、獨逸では折々前述のフェルテンの戯曲に於けるが如く「Picklehering—鹽漬の鯢」又は「Hans wurst—腸詰さん」と呼ばれたのである。此の最後の「腸詰先生」なる語は、ルーテルの論難書「道化師に反抗して」即ちブラウンシュヴァイクのハイリツヒ侯によつて弘められたがルーテルによつて發明された語でないこと云ふ事は周知の事である。之と並んで道化師は尙他の名前を一部は唯人形芝居に於いてのみではあるが、持つてゐた。伊太利では Arlecchino、それから一七〇〇年以來獨逸では Harlekin と云はれ、特にナポリ語では Pulcinella、之から佛蘭西語の Polichinella、英語の Punchinello、それが短かくなつて Punch、和蘭の Jan klanssen、獨逸の Kasper 或は Kasperle となつた。此の名は十八世紀の末頃に維納で發生して、人形芝居では今日まで保存されてゐる。デヴリエントと共に云へば、道化師は「半ば馬鹿半狡猾な、進取であつて臆病な、助平で陽氣な悪戯者で、事情の必要に應じて、この、或は、あの、特性を發揮するのである」。それはこの特徴をとつても、そつくり印度の道化師そのまゝである。完全を期する爲めに、獨逸の道化師の場合でも、棍棒を使ふ場面がどんな顯著な役割をなしたかと云ふ事を強調しよう。前世紀の末期まで獨逸では棍棒は最も有効な舞台効果であつた。俳優は自分の身に受けねばならなかつた殴打に對して、比較的いい一座では完全に作り上げられた料金表に従つて、一芝居毎に一グルデン（金貨の名、約ニマルクの相場）の補償をうけた。勿論多くの俳優座にあつては、ブルツツの云へる如く「無賃



ジーヴア神とその妻バルバ　テイ

毆打」と云ふ規定であつた、いつか道化芝居を訪れた事のある人は、道化師がどの位毆り、毆られてゐたかと云ふ事を思ひ出すであらう。之も亦、此の人物を除去せしめない民衆の趣好に對する要協なのである。印度では西曆紀元八世紀に、カーリターサについて最も稱讚されてゐる印度の劇作家なる Bhavabhuti は道化師を舞台から遠ざけんと試みたが、獨逸でゴットシェットとノイベルとがしたと同様に効果がなかつた。

然し乍ら道化師の故郷は亦、人形芝居の故郷である。かゝる人物は云はゞ一見同一の姿で獨立して、それ／＼所を異にして發明されたのではなく、此等の人物は同一の故郷を持てるものであり、而して移動して行つたものである。その際に、土地に従つてそれ／＼個々の姿に變へられたに過ぎない。そしてそれは吾人の場合に於てもはつきりと指示される。人形芝居は印度から全印度文化と共にジャヴァ島へ來り、こゝで非常に愛好されたのである。ジャヴァの人形芝居即ち Wayang purwa も亦 Semar と云ふ名前の同じ喜劇的の人物を持つてゐる。Serrurier は既に Semar を印度の道化師 vidusaka と同一なりとし、それは決してジャヴァで考案されたものではないと主張した。正に同様の人物を、更に人形を以て上演された土耳其の影畫芝居にての Karagoz なる人物に於て持つてゐるのである。このカラギョズ喜劇の研究によつて此の文學上の侏儒に對する大きな功績を收得したヤコブは、カラギョズの性質は全く獨逸の道化師のそれと近似してゐると主張してゐる。カラギョズの特徴は亦印度のヴイドーシヤカに全く一致する。禿頭と云ふ外觀上の特徴でさへも兩者は互に似てゐる。波斯の人形芝居の道化師 Kacal Pahlawan 即ち「禿頭の競伎者」も亦彼の兄弟なる此等の人物と異らない。一八一二年にダブリスでウースレイが觀た或る人形芝居では此の道化師は或る乙女の爲に惡魔と猛烈に戦ふ色男として登場した。その際急激の如き拍手が起つた。ウースレイは、此の波斯の道化師 Pahlawan は、英國一般の人形芝居に於ける道化師 Punch と全く同様なやり方で、チークと鼠鳴を

やり、又その洒落は聴衆に大哄笑をひきおこさせたど、記述してゐる。波斯の人形遣ひは漂泊の民であつた。そして元は土耳其でもさうであつたであらう。だから、ヤコブが主張するやうに既に十七世紀の中頃、土耳其人の旅行者 Travellers が、歴史的なカラギョーズはジブシーであるとの主張を立てる事が出来たと云ふ事や土耳其の人形芝居では道化師カラギョーズは、好んで言葉も、身なりも、もジブシーとして登場したと云ふ事は自ら明かである。歐羅巴でも亦、ジブシー連は、而もその一部分は今日に於ても尙さうであるが、巧妙なる人形遣ひであつた。彼等は單に覺わこんだ芝居を上演するばかりでなく、亦「自分で案出した、而もしばく自分自身の生活を虚實相混じて叙述せる戯曲」をも上演したものである。彼等は特に、その場合の事情に適合すると云ふ事もよく了解してゐる。ルーマニヤのモルダラ州では昔はクリスマスから四旬祭期の終りまで(即ち謝肉祭の日まで)夜間街上で、「人形へ！人形へ！」と叫び呼ばれるのが聞かれた。若し此の呼び歩いてゐる男を内へ入れると、すぐ彼につゞいて一つの小さな照明をつけた、舞台を持つた二人のジブシーがついて來た。一八二八年から一八二九年の露土戦役の頃には演技の終りにいつも、一人の土耳其人と一人のコサツクが舞台に現はれて摺合ひをやつた若し土耳其人が勝つたら土耳其人はコサツクの首をちよん切つたし、若しロシア人が勝つたら土耳其人は首をちよん切られたのである。姿を隠して操り人形を動かしてゐるジブシーは、交互に聲と氣合とを變へながら、或は土耳其人として、或はコサツクとしてものを云つた。人形遣ひはブルガリヤでも、獨逸でも、英吉利でも、ジブシーであつた。

彼等ジブシーは此の伎倆をその故郷から齎したのである。人形遣ひの技藝は常に漂泊の民の技藝であつた。そして我々が知る限り、ジブシーは漂泊の民であつたのである。ジブシーの故郷は然しながら、童話の故郷であり、人形芝居の故郷である。即ち昔の不思議の國、印度である。

- 一、Symposion 4, 55.
- 二、Athenaeus 16, P. 19E
- 三、マリーヤン (Magnin) 著『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 marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.』第二版(一八六二年巴里出版)二五頁。
- 四、註・三と同書。一五五頁以下、二四〇頁。
- 五、『かくく』Jean Bricote や Francois Dartelin は一六六九年にサン・ジェルマン・アン・レイエに在るドロンマンの宮廷に叫ばれた。』マリーヤンの著、一三三頁。
- 六、Flögel 著『怪奇的喜劇的なるもの』歴史——Geschichte des Groteskekomischen』(一七八八年、ソウクニツとライオンツェヒ出版)一五四頁。ソングでは私は私の手元にある唯一つの初版に従つて引用する。
- 七、Vatsyayana の『愛經—Kamasutra』二〇八頁。又、salabhanji, salabhanjika なる語も單に『立像』の意味のみならず『人形』の意である。Vasavadatta の註釋一〇九頁には、Hemacandra よりして次の如く引用されてゐる。『salabhanji pancalika ca puttalika』。Unadiganasutra の Ujvaladatta 2, 32はそれぞ Kashaputrika と説明し、Purusottama の Trikandasesa 2, 6, 3 は darustri と説明する。Simhasa-nadvatrimisika によつて Puttalika と salabhanjika とが入れ交つてゐる。〔『印度研究』一五、索引の・V・s・v) 然しそれはおぼろしくたゞ『飾り人形』ぐらひに用ひられたのである。註一八參照。
- 八、Sylvain Lévi 著『印度の芝居』(一八九〇年巴里出版)三二五頁では、その言葉を Pancala 國即ち今のTirput から由來せしめて、操り人形はこゝから印度に擴まつたと認めようとした。東部印度に於

て人形芝居が特に愛好されて居たこと云ふ事に對して次に述べる團體演戲、即ち Pañcalanyāna が物語
るであらう。然し乍らウッ氏の承認は殆んど正しうのもある。

九、從つて Marāṭhi, Gajarāṭi puti, Hindi puti, Sindhi puti, Urdu puti, Oriyā putika 等ある。

一〇、愛經カイクーラ二一〇、『Sutradānugavalagajadantamayir duhitrikāh』『Sūtra』なる語に於て恐らく紡絲より、
毛絲を解した方がいらざらう。象牙製の人形は Bhandarkar 版の Malatimādhava 二五〇頁に説明
されてゐる。『dantapañcalikeva Kridāyogam...prāpita』云々の註に對して、Jegaddhara 註をひらいてみる。
即ち dantapañcalikeva dantamayakrtrimaputrikeva|.....pañcalikāpi kridādikam kāryata iti prasiddham
eva』云々。Telang 版の Nanyadeva 二五三頁には次の如く説明してゐる『gajadantamayī pañcalikā put-
rikāṭvenabhinamanyamānā』

一一、愛經カイクーラ三三三、三三三の上に Yasodhara 四一、七以下を比較

一二、Vishnu Daji Gadre 版の Privadarsikā 八、四に次の如くある。『tunna jeva puttāliam bhāṅjia
dānim rodasi』

一三、『愛經カイクーラ』二〇八頁、二二〇頁、

一四、Mahābhārata 4, 37, 29: Brhannala ānayetḥā vāsāmsi rucirāni ca | pañcalikartham citrani sūksmani
ca mrduni ca | vijitya sangramagatan Bhisma Dronamukhan Kurūn°

一五、『印度研究』一四、一一六の Viracarita°

一六、Kathāsarisagāra 二九、一八以下、レツツの書第一章三二八頁以下を比較。

一七、カーマヌートラ、五六頁。

一八、Kamasutra 五二頁の Yasodhara の註。pañcalanyanam | bhinnalapaccestāish pañcalakrida | yattha
Mithiyam | alāpa ば人形の語として kathāsarisagāra 二九、二〇 (kathalapam athakarot) 二九、四六

(vyaktikaroti calapam) 及び Balaramayana 一一八、五。二〇七、一八。(vaktrasthasarikalapa に用ひられてゐる。Bana 著 Harsacarita 一四〇、八以下にものを云ふ sabhañjīkah が述べられてゐる。之に就て Vasavadatta 一一〇一を比較

一九、『マナーバーラタ』三、三〇、二二以下

二〇、同書一一八頁以下

二一、Sarika (棕鳥) に就ては Bühler の『操り人形史雑誌——ZDMG』四六、六九—『印度碑文—Epigraphia Indica』二、二五九参照

二二、GGA (一八八三年版) 一一二八頁よりも正確に。

二三、『カーマストラ』三二頁、八『sukasarikapralapana』

二四、Prasannaraghava 一一、八以下を比較。即ち『nāṭi narakara grāyāgrasūtrāgnadīpaklasana salakamañcapañcalīkeyam...kṣmabhṛtam citavṛtīh』

二五、古代印度に於ける人形芝居の唯一の詳細なる叙述は Kathakosa である。(Tawney の英譯あり—一八九五年倫敦出版) 此の四〇頁は Zachariae が私に注意を起させてくれた箇所である。私の願ひに依つて、トニー氏は梵語の原文を私に最も親切に分與してくれた、Sundara 王の前でその息子の Amraccandre の結婚式の時に人形芝居が上演された。即ち『āvat preraniyāh Sundarajñoggre vasaro mandito sti vānse putriketra nṛtyam karoti』なる語の下に『人形遣ひ』は理解せらるべきである。それは曾つて英吉利で『動く人』と云はれたものに對應する。勿論それより前の『Prerakāh』なる語を待たなければならぬが、avasara は Apte s.v. に従へば一種の集團は集合であり、mandita は manday-anta (俳優) に—若し萬一にも此の意味が證明し得るものである場合には—屬し得る。Hemacandra の Unāḍiganasītra 二二二には此の意味が説明してない。『人形』なる語に對して putrika が用ひられて

ゐる。役には四つの人形に對して *darāh* が用ひられてゐる。その人形はここでは木栓 (*Kilikah*) によつて動かされてゐるのは *Kalāsarisāyara* の場合と同じ。『人形を疲らせる附添人』とは *Yesakarāh* の意であり、『人形芝居の親方』とは *nartakāh* の意である。 *nartakā* と同じく、他の言葉 *antarangantāka*, *balyanātaka*, *rangabhūmi* も亦人形芝居と特殊な關係があるのではない。ここでは人形を伴ふ劇的上演が問題となるのでなく、踊りを上演した事が問題となつてゐる。『註』四、四二、七七を参照。

二六、例へば *Dubois* 著『印度民族の慣習、制度、儀式—— *Moeurs, institution et cérémonies des peuples de l'Inde*』(一八二五年巴里出版) 一、八七。 *Oman* 著『印度人の生活、宗教、社會—— *Indian Life, Religious and Social*』(一八八九年費府出版) 一九四頁。

二七、 *Vikramorvasiya* の *Shankar Pandurang Panlit* の註、四頁。

二八、 *オーマン* の著一章 *Pandit* 一章 *Marāthi* では *かんな* 絲は *kalāsutra* と云はれ、従つて人形芝居は *kalāsūtrācā khela* と、人形は *kalāsūtrācī bahuli* と云はれてゐる。

二九、 *Vikramorvasiya* 註四頁。 *ビミンヤン* 著『 *GGA* 』(一八九一年版) 三五九頁

三〇、 *ビミンヤン* 著『 *GGA* 』(一八九一年出版) 三五九頁。

三一、 *Konow* 版の *Karpūramanjari* では *sthāpakah* の代りに、 *MSS* の多數と共に *sūtradhārah* と讀まれる。又その上に註釋家に從へば、しばしば戯曲の *MSS* は、修辭家の規定に正しからんとして、 *ヌートラダーラ* の代りに *ヌターバカ* と讀む。 *Vikramorvasi* の *Bollensen* の著作一三八頁を参照。

三二、 *Sahityadarpana* 二八三、註釋。

三三、 *Winditch* 著『印度劇に於ける希臘の影響—— *Der griechische Einfluss im indischen Drama*』(一八

八二年伯林出版) 七七頁以下、一〇五頁以下。 *レヴィ* の書一章二七九頁以下。 *Bharata* 五、一五〇以下を参照。 *Sahityadarpana* 二八三、註釋。

三四、ツァッハリエが私に示してくれた二重の意味を持つ詩句 Haravijaya 四〇、三八、に於ては śhap-aka の代りに更に明らかな意味の utthāpaka が用ひられてゐる。人形と結合して用ひられた Matatim

三五〇、三の śhapita と Kathākosa 四〇頁の註釋の stiti を比較せよ。

三五、Magnin 著一章、一五二頁以下。

三六、Pritz 著『獨逸演劇史に關する講演——Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters』

(一八四七年伯林出版)二二〇頁。

三七、マニヤン著一章、三二九頁。

三八、同 一四八頁。

三九、同 二四六頁以下。

四〇、同 一三〇頁。

四一、Prusz 著一章、二〇七頁

四二、Kathākosa に於ては人形遣ひの助手は vesakarāh 即ち『細工師』と記されてゐる。

四三、Hillebrandt 著『儀禮文學——Ritual-Literatur』一五〇頁

四四、ヒルブランド著『羅馬研究——Romanische Forschungen』五卷三三七頁。

四五、ヒルブランド著『吠陀神話——Vedische Mythologie』一、七五以下。特に八一頁を参照。

その解釋に私は讚成する事が出来ない。

四六、Weber 著『印度研究——Indische Studien』一三、四八八以下。

四七、Dahlmann 著『叙事詩及び法典としてのマナーバーラタ——Das Mahābhārata als Epos und Rechtsbuch』(一八九五年伯林出版)二九八頁。Huizinga 著『De Vidsaka in het Indisch Tooneel』(一八九

七年グローニンゲン出版)一三三頁。

四八、一八七八年ゲラに於ける獨逸言語學者並びに教育者の第三十三回の會合に於ける討論——Verhandlungen der 33. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gera 1878』(一八七九年、ライプツェヒ出版)二八頁

四九、ピッシェル著『GGA』(一八九一年)三五七頁

五〇、ピッシェル著、一章。

五一、Rosen 著『Amānat of Indarabha』(一八九一年ライプツェヒ出版)四頁。

五二、先づ Devrient がその著『獨逸演劇藝術史——Geschichte der deutschen Schauspielkunst』(一八四八年ライプツェヒ出版)に於いてフェルランの事を記してゐる。次に Carl Heine の『ヨハネス・フェルラン十七世紀に於ける獨逸劇場史に對する一寄興——Johannes Velten Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII Jahrhundert』(一八八七年ヘルン出版)。此書はフェルランを辯護してゐるそれは主としてフェルランに就て書かれて居り、出生地としてライプツェヒが擧げられてゐる。

五三、ホルタイ 著『浮浪人——Die Vagabunden』三、一八一(一八五二年ブレスラウ出版)

五四、Kollman 著『獨逸人形芝居——Deutsche Puppenspiele』(一八九一年ライプツェヒ出版)一五頁。

五五、Oman 著『印度生活——Indian Life』一九四頁。

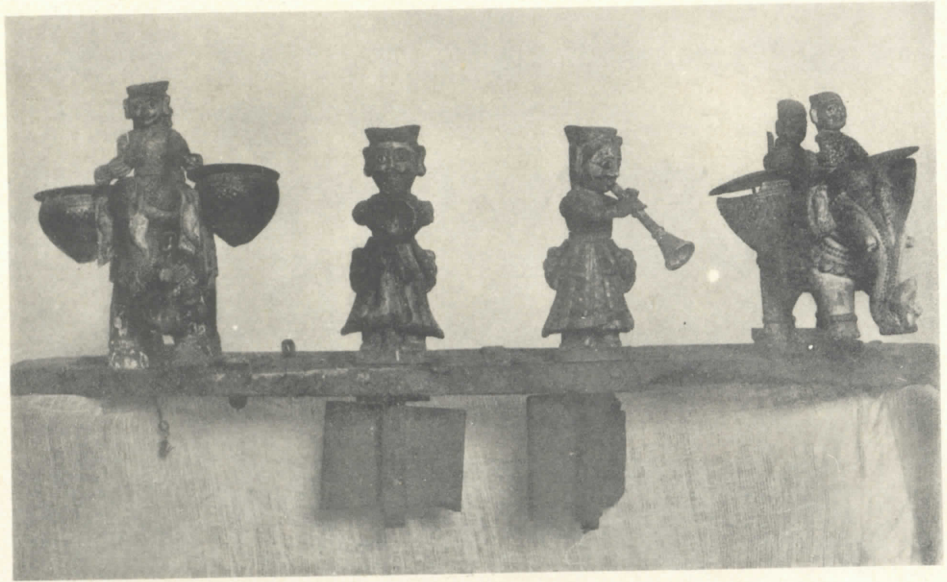
五六、Rosen 著、一章、四頁註釋。『カルカッタ評論——Kissory Chand Mitra』五七號(一八七三年)二

六一頁、二七二頁。

五七、Prutz 著、一章二〇七頁。Devrient 著一章三二六頁。マニヤン著一章三二〇頁。

五八、一章一七六。

五九、Reuling 著『十七世紀の終りに至るまでの最も重要な獨逸演劇に於ける喜劇的人物——Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII Jahrhunderts』(一八九〇年



古代印度の人形芝居の人形

シュトットガルト出版)一四五頁以下に於て喜劇的人物がそこから發生した事を認めないで、人形芝居について彼は論じて居る。Dieterich 著『ブルシチラ——Pulcinella』(一八九六年ライブチヒ出版 二六六頁以下では之を南部伊太利から導き出さうとしてゐる。

六〇、Huizinga 一章六五頁、こゝでは、グイドーシャーカに就ての次の説明に對する此の述作を指示しておく事で十分であらう。若し人形芝居に對するこれ以上の材料を印度から將來することが出来たら、私は後にこの全題材のもつと詳細な論文を示すであらう。その時私は Bhana に就ても Chayanataka に就ても論ずるであらう。

六一、Schlagintweit 著『言葉及び繪畫に於ける印度——Indien in Wort and Bild』(一八八一年ライブチヒ出版)二、一二〇の挿入画を比較。

六二、カーマヌートラ五九、六に對する此の yasodhara の説明は發表されたものの中で最も正確である。恐らく vidusakas なる語は他の俗語から誤つて梵語化されたものであらう。

六三、Ratnavali 三二七、一一以下

六四、Kissory Chand Mitra 著一章二四八頁。オーマン著一章、一八六頁、

六五、既に Lassen は『印度古代學——Indische Alterthumskunde』(四、八二九)は Vidhisaka を(獨逸)の Henswursts の、又伊太利の Polinella や Arlequino の、印度の代表者)と名づけた。然し今まで彼も、他の人も、未だ兩者の同一性を認めなかつた。

六六、私の確信に従へば Greizenach 著(英國喜劇俳優の演劇——Die Schauspiele der englischen Komödiaten XCI)頁以下より正しいのである。ハイネの一章二三頁以下、二九頁を比較。

六七、一章一七八頁、ロイリングの著、一章四頁、一五二頁比較

六八、ブルツの著一章二二四頁。

六九、『Wajang poerwa に就て』(一八九六年ライデン出版)Serrurier は Semar としの子孫はジャブ人の案出したものであると云ふ一般の承認を否定して、次の如く云つてゐる。(九三頁)即ち『Ze zijn te

veel geachteveerd, te goet in hunne rol, en daarbij te populair om niet een lange geschiedenis achter zich te hebben; zulke figuren komen maar niet on eens pasklaar voor den dag』九八頁比較

七〇、『詳説土耳其文學史——Turkische Literaturgeschichte in Einzelklarstellungen』第一冊(土耳其影書芝居——Das türkische Schattentheatre)(一九〇〇年伯林出版)一九頁以下。

七一、Chodzko 著『波斯の芝居——Théâtre persan』(一八七八年巴里出版)一四頁以下。一六頁から次の事は明かになる。波斯の道化師は『その非常な宗教的な教育』と『その得意な技』と……『貴婦人に、そして折々は最負連に機嫌取りをする事』によつても尙、印度の道化師に似てゐる。

七二、『東方諸國特に波斯漫遊記——Travels in Various Countries of the East; more particularly Persia』(一八二三年倫敦出版)三卷四〇〇頁以下。

七三、マニヤンの著一章三六頁。本註三十五参照。

七四、同一章二〇頁以下。

七五、Lieblich 著『その本質及びその言語より觀たるジプシー——Die Zigeuner in ihrem Wesen und in ihrer Sprache』(一八六三年ライプツヒ出版)六三頁。

七六、Kogalnitichan 著(ジプシー族の歴史、風習、言語に關するスケッチ——Espace sur l'histoire, les moeurs et la langue Cigans (一八三〇年伯林出版)一八頁。同書の Casca の獨譯(一八四〇年シヤットガルト出版)二五頁。

七七、Mahale に於けるジプシーの人形芝居の記録を寫し繪とは Kanitz 著『ドナヴ河のブルガリヤとハンカンニ卷——Donau-Bulgarien und der Balkan I』一九二二(一八七七年ライプツヒ出版)にある。此の指適に對してヤコブ氏に私は感謝する。Kathämosa に於ける如く、ここでは人形の數が四つで、それは絲で操られてゐなかつた云ふのは唯偶然にすぎない。

七八、リービヒ著の一章六三頁。Kollmann 著一章一四頁、Groome 著(ジプシー學會年刊——Journal

of the Gypsy Lore Society) 二卷二三頁。

七九、クルームの著二卷二三頁以下。

八〇、勿論之を以て、ジプシーが西洋の人形の弘通に何かの寄與をなしたと云ふ事は云つてはならない『人形』に對するジプシー語は kuli, kukli『人形芝居』に對しては kukiengero, khalapen があり『人形遣ひ』に對しては kukiengero, khalapaskero がある。Bischhoff 著『獨逸ジプシー語辭典』——Deutch-Zigeunri Sines Wörterbuch (一八二七年イルメナウ出版) 四三頁。リービヒ著一章一三八頁一一二頁、二三〇頁。Sowa 著『獨逸ジプシーの方言辭書』——Wörterbuch des Dialekts der deutschen Zigeuner (一八九八年ライプツヒ出版) 四五頁。此の言葉は今迄は唯獨逸ジプシーの所でのみ示された。そして Pott 著『歐亞に於けるジプシー』——Die Zigeuner in Europa und Asien 一一九二はそれを近世希臘語の xouzia にまで歸せしめた。Zenker も亦 kukla を土耳其として、Gustav Meyer 著(土耳其研究——Turkische Studien) (一八九三年維納出版) 一、四〇(ヤコブの著一章、註一を比較)も同様に此の言葉を、xouzia に歸せしめて、之を羅典語の oculus に比較してゐる。誰も露語の kyria も亦『人形』に對する一般の語なる事は殆んど有り得ない。此の言葉が近世希臘語からこへ移つて來たと云ふ事は殆んど有り得ない。ジプシー國語に於けるスラヴ系の要素の中に Miklosich 著『歐羅巴ジプシーの國語を漂泊に就て』——Über die Mundarten und die Wanderungen der Zigeuner Europas 一、二一〇は Kuli, Kukli を擧げてゐない。此のジプシー語は印度の地方語 Kukulā 即ち『新嫁』(Hemacandra, Desināmāla 2,33) と關係が有り得るのであらう。かくて實際では Kathakosa『人形』と云ふ語の代りに『dāra—正妻』なる語が用ひられてゐる。(註二五)然しながら近世希臘語の xouzia 及び露語の kyria はそれを有り得べき事としない。若し人形芝居の移動の道がもつと明かにされたならば、恐らく吾人の云ふ事は正確であらう。ジャワの外に後方印度及び支那も亦視野の中に入り來るのである。



バッハの「舞曲」を連舞するサカロフ夫妻(署名)

能樂と文樂の美しさ

アレキサンダ・サカロフ

……「能狂言」を見る機会を得たことは非常な喜びである。私達に与つてはこれは全く素晴らしい出来事だったのである。私達はまだヨーロッパにゐるころから、どうにかして「能」を見たいものだと思つてゐた。ヨーロッパに私の友人で「能」の熱心な研究者がゐる。その友人は長い間日本に住み、その幾ヶ月かを「能」の研究に費し、多くの能狂言を見てゐる。私達はかねてその友人から「能」の話を聞かされ、その美しい世界を絶えず心に描いてゐたのだつた。

その憧れの世界——不思議な魔法のやうな藝術の世界へわたくし達はいきなり飛びこむことができたのである。如何に私たちは驚異に息づき、感激にふるへつゝ、瓜立つてその不思議な藝術に見入つたことだらう。

あの静かな動き、心理的な表現、目にうつる動作と、感情との渾然たる融合、しかもそれは如何なる観客にも理解されるやう、狂言の進行とともに追隨してゆけるやう簡潔にしかも力強く仕込まれてゐる。

私は多くの観客が——それは恐らく日本の最も選ばれた人々であらう——が極めて静かな物腰のうちにも時々抑へ切れぬ感動に肩を揺るがせながら、ぢいつとその不思議な魔法のやうな藝術の表現を見入つてゐるのを見た。そしてこゝにも日本の人々が如何に静けさ愛する國民であるかといふ意識を深うしたのである。たゞ時間に

恵まれず、この象徴的な尊いドラマをあとに去らねばならなかつたことをどんなに悲しんだことか！

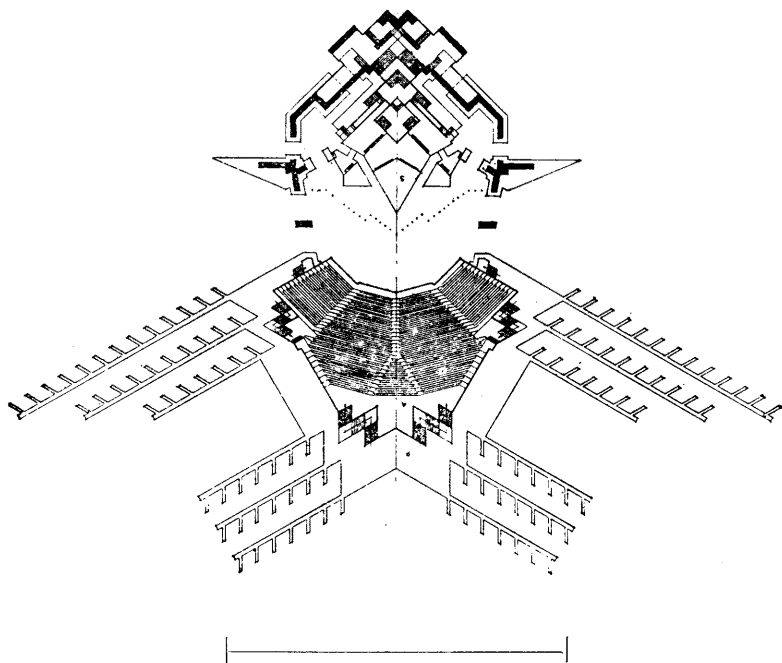
各劇場訪問のうちで「文樂座」訪問もまた最も強い印象を受けたうちのひとつであつた。この純藝術の美と力から私達はこれまでになくあるものを受取つたのである。それは全く思ひがけない世界だつた。日本の人形芝居、文樂の藝術がヨーロッパのマリオネットなどにくらべて遙に精妙な藝術であることはかねがね知つてはゐたが、實際に見た文樂はこの想像を飛び越えて尊いものであつたことを、今更の如く驚異を以て心に思ひ浮かべる。……

……初めて見た私にそのくはしいことわかるはずはないが、こゝで簡単にいひたいことは、現代に於てこのやうな藝術の凡ての原則の偉大さと高雅の姿を、ほかのいづくに見出すことができようかといふことである。語り手と弾き手によつて描き出される一篇の長戯曲——眞理によつて貫かれ、波うたれるその物語りや、伴奏と聲樂と、人形の渾然たるハーモニー。これらはまことに魔術的に、それ自身一体となつて稀有な綜合美を現出してゐるのである。

人形使ひが舞臺に公然と出てゐるのも、決して目障りにならないばかりか、それがかへつて何か永遠な、感動的な深いあるものを舞臺面に與へて、人形の美しさと高雅なスタイルを一層印象的に強く浮き出させてゐる。儘まずに藝道に精進しつゝ、物語りの中の主役の感動と共に絶えず感動を續ける人形使ひは餘り目立たないぢみな役割でありながら、しかも必要缺くべからざる存在である。

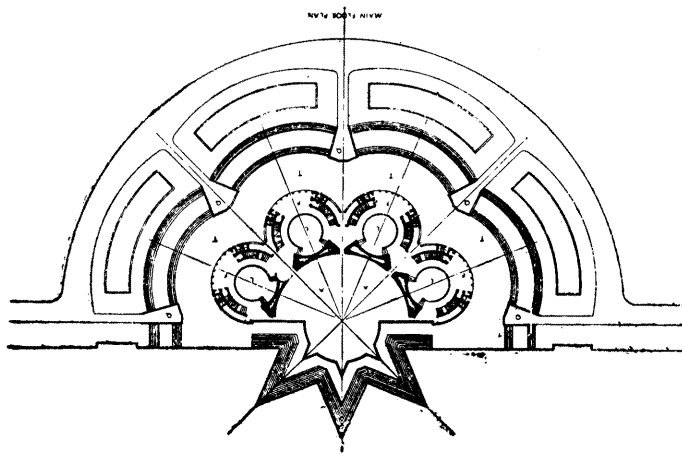
それはいと高き生活を象徴するものであり、かういふ人々を土台にして凡ゆるドラマは演ぜられるのである。……

日 録 断 片 二 郎



昭和六年一月……………
上京して三日め、通じて二三時間しか眠つてゐなかつたが、猿之助の旗上げを見にゆく。俺達の春秋座だといつた観客の心持を反映させて、一座が熱演してゐた事はともかく氣持がよかつた。

東京劇場の菊吉合同は文字通り有難いものだつた。菊五郎と三津五郎の「賤機」は菊・吉の「寺小屋」と共に贅言を要すまいが、其神伎の妙を離れて特に感じた事は、この名人達の藝にも匹敵する松永和楓の地と、いつもかうした時、三津五郎がワキ役に甘んじて國寶的舞踊を作り上げてくれるゆかしさだつた。菊五郎の踊は、天下一品だ。然し今度の事實及び延壽に依る「保名」を知る私は、舞踊に伴ふ音楽と唄とを、今更へ念頭におかずにはゐられなかつた。「直侍」の「そば屋」に於ける六代目の巧さは一寸筆や口では云へない。「大口の寮」では、期待以上に憂ひのきいた、なまめかしい福助の三千歳が可成よかつた。神韻とも云ふべき延壽の「一日逢はねば」あたりから、それにぬれからむた六代目がもう一つビツタリ來なかつたのは惜しかつた。ともあれ、稀に見る歌舞伎だつた。以士帖印社の杯君が最近見出したすばらしいマリー・ロウランサンの畫集を見せに來てくれた。君の出版に對する純情さには詩人以上の熱と力と美しさがある。一緒に都新聞主催の芝居展に行き、日向堂へ廻つてフランス畫集などを見、古本屋を漁つてジャンコクトオの限定詩集などを見た。偶然、稀觀の演劇原書數冊を得た以上は餘暇に。仕事によごれてゐた爲先輩への訪問は御遠慮した歸洛早々京都スタヂオから放送、旅に疲れ風邪氣味で苦しかつた觀世能樂の例會は見逃したが、文樂は最終日に觀る事が出來た。



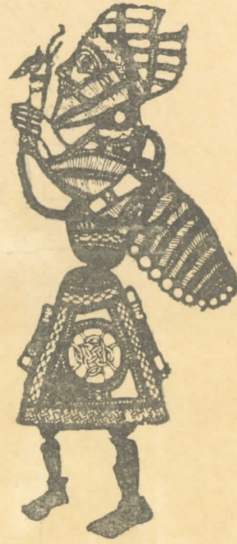
TWO THEATRE PROJECTS, by NORMAN BEL GEDDES

right — THE WATER PAGEANT THEATRE

left — THE TEMPLE OF MUSIC

二月に入つて詩友前田鐵之助氏の海外進出の吉報と共に全氏著「四つの詩集」を頂く。その清楚な氣稟高い詩風に深く打れた。佐藤惣之助氏から、「凄氣の圖」を頂く。集中の二篇の戯曲は愛蘭のシングの作に見る手がたさを思はせたが、詩の句の高いもので以士帖印社から届けられた川上氏の美しい版畫も朝夕眺めてゐる。一九三〇年に入つて以來、諸外國の優秀な演劇研究書が續刊される事も喜ばしい。先づ第一に篤學者飯塚友一郎氏譯のカール・マンツィウスの「世界演劇史」全六卷の刊行をあげたい。内容は既に定評のあるものであるが、飯塚氏編纂の挿畫の加入は、あらゆる演劇研究書から取入れられたもので私を驚歎せしめたものである。次に齋藤、菅原兩氏譯の「劇場」がある。これは我國にも多くの讀者を持つシアター・アーツ・マンズリーのエデイス・アイザツク女史が現代の代表的演劇論を編輯したものである。ピスカトルの「Das Politische Theater」左翼劇場は昨年の秋丸善で見出したが早くも村山氏等に依つて紹介された。劇界の多事を思ふと心が聚る。鶴首のサカロフ夫妻が來た。年とともに、藝術的陶醉に狂ふ事の少くなつた私も、その公演毎に殆んど毎晩かかさなかつた。繰返し觀ずにはゐられなかつたからだ。なんだか世評に迎合してゐるやうに思はれる恥しさから、或晩などは友人にかくれて見た程だ。批評眼の足りなさが私をこんなに狂氣させたと云ふのなら、私は甘んじてその言葉を受けたい。音楽のやうな舞踊、詩のやうな舞踊、それを解りたいとは思はない。たゞ、味ひ盡せばいい。全く、素人のやうな大膽極るポーズを以つて、「蘭曲の極美」に心酔させてくれたアレキサンダア・サカロフの印象は、永久に、忘れないだらう……以上、貧しくとも心豊かなる日日の思出に。

No. 27



編輯後記

どんなにもつともらしい理由があらうとも、辨解にはならない。

本號の甚しい遅刊に對して、先づお詫び申上げる。内容に就ても、久しい以前から計畫を續けてゐる實演部創立の曙光が昨年未あたりから見えて來た爲に、元旦以來、東西に奔走してゐて、十分な事が出来なかつた。いつもこんな後記を繰返してゐる自分の力無さが愧しい。近頃、私は十二時に仕事を終つてから、やつと諸方からの手紙に返事を書いてゐる始末だ。貧しいくせに、藝術上の事となると、怖ろしくゼイタクを望む私は、人々の幾倍か働かねばならないのだ。實演部でも實現したらもつと／＼忙しくなるだらう。然しその爲に命を賭す事が出来れば、私にとつてこれほどの本望はない。進みゆく爲の夢は一生活ち續けたい。かうした時、國田氏の好意で吉田謙吉氏の原稿を廻していただきたくは有難かつた。同氏著「舞台装置者の手帖」を喜び愛讀した私は、こんなに喜んでか知らない。日活監督部の山下氏の評論は斯道に投げられた烽火だ。西村眞琴先生の「人造人間論」も尊いものである。私の實演部が創立されずら、この人造人間を博士の高遠な理想主義的科學童話を脚色して舞台上に活躍させていただく約束がある。外に山本修二氏の「ダンスシーの

詩劇論」等を頂く筈だったが、次號にのびた。然し幸にも、曾つて英國に數年遊學された事のある小林さんに、「マリイ・ウイグマン」を譯していただいた。清新難解で有名なデクソンのものを僅か一、二日で翻譯されたその才能に驚いてゐる。サカロフの舞踊と比較して下されば意義があると思ふ。アレキサンダアの原稿は大阪朝日に寄せたものであるが、能と文樂の眞髓を觀照してゐる事に感歎した私は、それを翻譯紹介された全社の小倉敬二氏に乞ふて、特に一部を轉載させていたゞいたものである。ピツシエルの論文は初めに手に入つた英譯に基いたが、後に獨文原書を得、友人の助力によつて對照、ほど正確を得ず。梵文の發音及び註に於けるものの翻譯等は「愛經」「アナンガ・ランガ」等の翻譯者泉先生の教示を受けるつもりだったが、期日切迫の爲に果さなかつた。又それに對する檢討論とも云ふべきリッチウエーのものも紙數なく併載出来なかつたが、「人形芝居の本」の別冊附録にする時に、梵文の翻譯と共に添へる。原稿は出来てゐるから。尙、次號豫告其他に就ては別紙廣告を見ていただきたい。

昭和六年二月廿五日印刷納本
昭和六年一月廿八日發行頒布

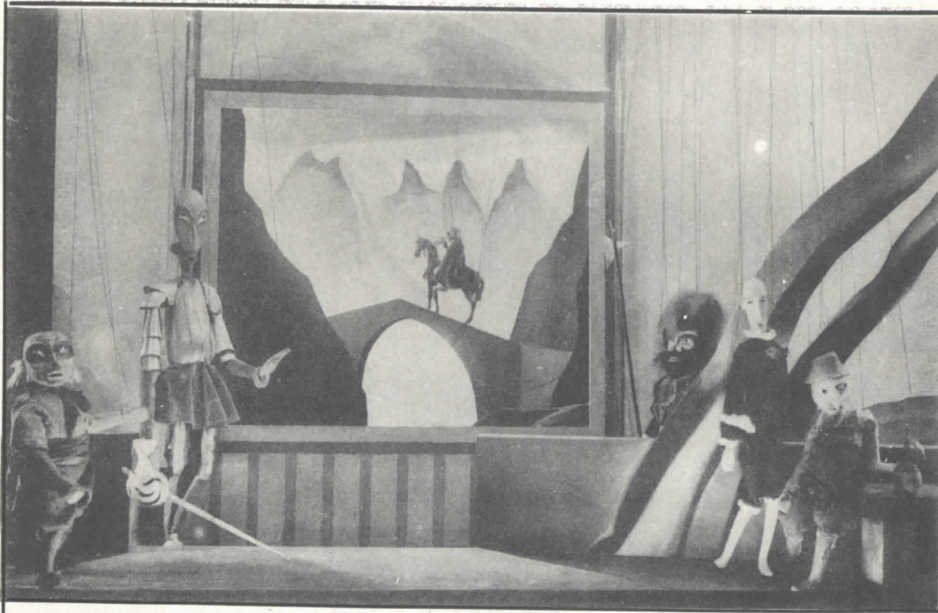
非賣 (實費壹圓五十錢也)

編輯發行者 京都市上京區小山下總町 南 江 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

本文及插 畫の無断 複製嚴禁
振替 穴版 一六一九二番



イエーツ作「魔の泉」の老人（デュラック作）



瑞西チユーリツヒ市立美術工藝博物館附屬人形座上演
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

人形芝居の本

南江二郎著

人形芝居の名著ジョセフの勞作

小寺融吉

ジョセフの「人形芝居の本」が今度はじめに翻譯されるのは、それだけでも近來の快事であるのに、譯者に南江二郎氏を得たことは更に大きな喜びであると思ふ。外國人の書いた人形芝居の書物は決して少くない而も其の中で真先きに當然翻譯せらるべきものは實に此の書である。また今日、日本で人形芝居に興味を持つ人はその數少しとせぬ中で、此の書の譯者として南江二郎氏ほど適當な人物はない。

私が此の書を耽讀したのは、もうよほど以前の事だが、どれほど多くの物を、此書に就て學んだか知れぬ。單に諸外國の人形芝居に關する智識を得たといふ以上に。日本の過去の種々雑多な人形芝居を、新しく見直し考へ直す必要と、そのための方法を暗示せられた以外に、日本の人形芝居が將來どう多方面に發展すべきかを、深く思ふ所があつたものだ。人形芝居の持つてゐる世界は非常に廣い。過去及び現在に於ける日本人は、その廣い世界の全般には觸れてをらぬ。即ち廣がるべき世界を狭く考へてゐるだけである。然しこれは日本人のみではなく、どの民族でもそうである。たゞ地球上の各民族が、それぞれの著眼點から出發してそれぞれ自國に研究發表せしめた人形芝居の種々相を、私達が綜合的に知る事に依て、人形芝居本來の世界の廣さに氣がつくだけである。而して、これは人形芝居に關心を持つ者の、先づ始めに考慮すべき根本問題であり、ジョセフの此の名著は有力な指針となるのである、「以下略」

發售處

横濱市東神奈川渡邊山・逢茶庵内

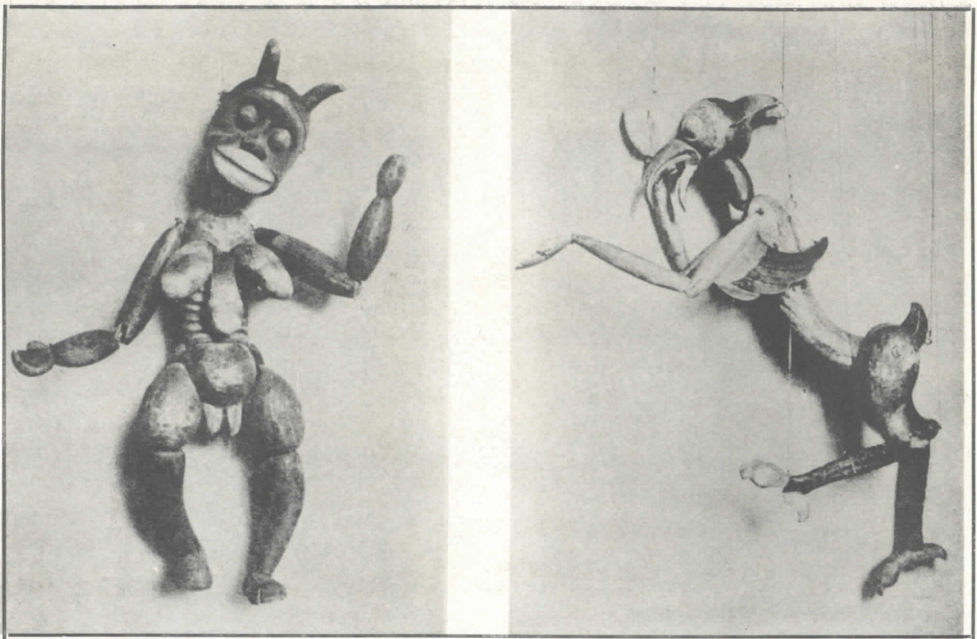
以士

帖

印

社

振替口座東京三〇〇六〇番



ヴイంగాント作「ファウスト博士」に出る一匹の悪魔(瑞西)

發售處 橫濱市東神奈川渡邊山・逢茶庵内
以士帖印社
振替口座東京三〇〇六〇番

序文 佐藤春夫氏

- 第一章。 古代の人形芝居 (挿畫數葉)
- 第二章。 東洋諸國の人形芝居 (全)
- 第三章。 伊太利及び南歐に於ける人形芝居 (全)
- 第四章。 佛蘭西に於ける人形芝居 (全)
- 第五章。 獨逸及びその他の國に於ける人形芝居(全)
- 第六章。 英吉利に於ける人形芝居 (全)
- 第七章。 亞米利加に於ける人形芝居 (全)
- 第八章。 人形芝居研究文献(ジヨセフ及一郎編)

發售部數五百部限定

★内せいたく版十五部の豫定

用紙人形すかし入最上局紙耳付、四六倍版番號入
表紙總羊皮一冊頒價十圓送料共

★特製版四百八十五部

用紙未定四六倍版番號入一冊頒價三圓送料共
頒布二月上旬(希望者に譯者又は刊行者署名す。)

人形芝居の本

南江二郎著

