

学術論文

# 竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」(2001)の 照明演出の意義と効果 －能の演出形式との類似性から－

岡村 宏懇<sup>1</sup>

Significance and Effectiveness of Lighting Direction in  
Bamboo Puppet Bunraku “Hanaregoze Orin” (2001):  
From the Similarity with the Staging Style of Noh

OKAMURA Hironobu<sup>1</sup>

キーワード：竹人形文楽、はなれ瞽女おりん、人形芝居、水上勉

はじめに

「鴈の寺」「飢餓海峡」「越前竹人形」などの代表作で知られる水上勉（1919-2004）は戦後日本を代表する作家であるが、水上に瞽女（ごぜ）と呼ばれた盲目の女旅芸人を主人公にした小説「はなれ瞽女おりん」（1974）がある。水上は小説執筆の傍ら人形劇団を主宰し、自小説を人形劇用に脚色するだけでなく新味の竹製文楽人形（以降、竹人形と略記）を創案して舞台で舞わせた稀有な作家であった。水上の人形劇団は、人形劇団「越前竹人形の会」（1978-1980）、竹芸（1983-1985）、若州人形座（1986-現在）と今にその芸統を継ぎ、筆者も2001年から2016年まで若州人形座の人形遣いとして竹人形の操演を担ってきた。竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」の初演は1993年であるが、幸晃彦が演出した2001年の竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」（以降、幸版と略記）から筆者は主人公柿崎りん（以降、おりんと略記）の相手役である岩淵平太郎（以降、平太郎と略記）を竹人形ではなく自身の影を舞台奥のスクリーンに投影し「自影」で平太郎を演じている。この「影」による人物表現という極めて特異な演出は、若州人形座「はなれ瞽女おりん」上演史上、幸版より他に無い。また、若州人形座の現在の上演目中、登場人物を影で表現し、人形とコラボさせ

<sup>1</sup> 桜美林大学芸術文化学群非常勤講師

た演出作品も他に無い。幸が人形を使わず「影」で表象することにこだわった理由とその演出効果については岡村(2022)<sup>(1)</sup>の先行研究がある。本稿では、拙稿(2022)で取り上げることのできなかった課題を改めて問題提起に据え、「影」を用いた演出効果について再検証する。そして幸版の舞台成果について新たな追究を試みる。

本稿の構成を以下に記す。1で先行研究の岡村(2022)を取り上げ、幸版の「影」を使った演出シーンの特色についてまとめ、残された課題について明らかにする。2で研究方法として能楽の演出形式を参照しながら、幸版の「影」を使った舞台表現について新たな着眼点を提示する。3で、おりん・平太郎両影の現出シーンの解説を試み、改めて幸版の「影」による演出意図と効果を整理する。4で、岡村(2022)の先行研究に本稿で論究した新たな研究成果を追補する。

## 1 問題の背景と目的

### (1) 竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」について

竹人形文楽<sup>(2)</sup>は、水上が創案した竹人形による人形芝居で、現代口語の語りと全て竹で造作された二人遣いの人形で操演され、水上の旗揚げによる人形劇団「越前竹人形の会」(以降、越前竹人形の会と略記)によって1979年に本邦初の上演が行われている。1980年の越前竹人形の会の解散後、その芸統は、竹芸、若州人形座と受け継がれて現在に至るが<sup>(3)</sup>、竹人形文楽による「はなれ瞽女おりん」は若州人形座によって初めて上演され、また、水上が演出を担当しない初めての作品であった。演出は外部演出家に委嘱され1993年の初演は入谷俊一、2001年の再演は幸晃彦が担当した。初演は、水上が自身の先行戯曲を竹人形文楽用に新たに脚色した台本が使用されたが、再演の上演台本は、水上脚色の初演台本を幸が編集したダイジェスト版に差し替えられた。

初演の入谷演出の特色は、公演プログラムで「今回は、少しばかり趣向を異にしての竹人形劇です。生身の人間を人形にからませたらどんなものだろうという仕掛けです。人形は、おりん、おたまの盲目の女の二体。それにかからむ人間の方は男ばかり。その上、平太郎以外は全員仮面をつけてという設定です。」<sup>(4)</sup>と述べられているように竹人形と人間のコラボレーションである。竹人形、半仮面を着けた俳優、素面の俳優によって構成された舞台は、竹人形の異質感を際立たせた。盲目の障がい者役を人形が担い、健常者役を俳優を使って区別することで、観客に竹人形に対してどのように向き合うべきかという心理的違和感を抱かせるのに効果があった。総じて入谷演出では、俳優側、即ち人間(目明きの男性)側からの視線で人形(盲女)を眺め、外側からおりんを見た劇世界の構築が目指された。

一方、再演の幸演出の特色は、公演プログラムで「おりんが生きた世界は暗くて何も見えない闇の世界だった。けれど、おりんが見たものは、人の心であり、人の真実だった。(中略)目には見えているけれど、ほんとうのものが見えない現代に、おりんを追いかけ

ながら、おりんと一緒にこの舞台で、ほんとうに見なければいけないものを追い求めてゆきたいと思う。」<sup>(5)</sup>と述べられているように、おりんの見線で見えた劇世界を描き出そうとした。そして、舞台表現に「影」を起用し「影」をおりんの心眼で捉えた視像として舞台上に現し、その「影」の明消をつかさどる照明をおりんの意識の光と見立てた画期的な手法を採った。総じて幸演出では、人形側から見た劇世界の構築が目指された。以上が入谷演出と幸演出の特色である。

## (2) 幸版の先行研究

竹人形文楽についての研究は未だ途上である。越前竹人形の会から竹芸までは本公演が東京で行われたこともあり劇評なども僅かながらに散見できるが、福井県に本拠を移した若州人形座からは地元福井県おおい町での在所公演が定例となり劇評の類もほとんど見当たらない。そのため竹人形文楽を研究対象とした先行研究の蓄積も拙論(2022)の他、管見の限り見当たらない。筆者は拙論(2022)で、幸の「影」を使った演出意義について、「影」を盲女おりんの心眼で見た視像と捉えることで、舞台空間をおりんの内観世界に転換し得たと論じた。ここで改めて幸版における「影」を用いた演出法について確認しておこう。竹人形文楽の主要上演目に「越前竹人形」(1979)「はなれ替女おりん」(1993)「五番町夕霧楼」(2008)(以上、水上作品)「曾根崎心中」(作：近松門左衛門)(1986)があるが、演出面では既に初演の木村光一演出「越前竹人形」にて異質な舞台様式、即ち竹人形と半仮面を着けた俳優のコラボが認められる<sup>(6)</sup>。しかし、前述したように竹人形と「影」による人物表現という極めて特異な舞台様式は幸版が初出である。筆者は拙論(2022)で、明暗転など芝居の時間進行をつかさどる照明を第1照明、そして登場人物の「影」(平太郎)を浮かびあがらせる照明を第2照明と呼び、舞台空間に「影」が現出する場面から、「影」の投影がおりんの「意識」の結果表示である相関性を示し、第2照明をおりんの「心眼」と捉える説を提示した。目の見えないおりんに平太郎の姿を見ることはできない。おりんの意識の光によって見えた平太郎の具象が舞台空間に「影」として浮かび上がると捉えたのである<sup>(7)</sup>。つまり第2照明は、おりんの意識や意思を表し、おりんの内観世界を舞台に召喚する装置なのである。幸版の上演台本を基に平太郎(影)が登場する場面を抽出し第1照明および第2照明の対照で表したのが表1である。

岡村(2022)の研究対象は第2照明の意味と効果についてであった。本稿では、拙論(2022)で扱えなかった課題について検討を加える。幸版では、第2照明による平太郎の「影」の他に盲女おりんの「影」も舞台に現出する。平太郎の「影」がおりんの心眼で見得た心象の平太郎を表すなら、おりんの「自影」は何を表すのだろうか。これが本稿の問題提起(研究テーマ)である。

表1 第1照明・第2照明 対照表<sup>(8)</sup>

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

(筆者作表)

### (3) ふたつの影

幸版では、おりんと平太郎は、一方は人形として常に観客から視認され、もう一方はおりんの心象イメージとして「影」として表現される。人形という物理的実体感をもつおりんと影というおぼつかないイメージでしか登場しない平太郎の交渉は、劇空間という虚構世界でこそ成立するが、幸版では更に驚くべき演出を目撃することになる。おりんも「影」として舞台上に登場するのである。劇中、舞台上のおりん人形そのままに舞台奥スクリーンにおりんの「自影」と平太郎の「影」が同時に現出するシーンが、表2の①②である。

表2 おりん・平太郎両影登場シーン

場	タイトル	第1照 明始	第2照明 始(キッカケ)	第2照明 終(キッカケ)	第1照明 終
第2場	新井の薬師堂	明転	登場(着衣を整える音)	寝る	暗転
		明転	起床(荷造り音)	平太郎の去り「ほな」	暗転
第3場	旅中の下駄作り	明転	明転(槌の音)	① 暗転	暗転
第4場	柏崎の山王祭り	明転	登場	平太郎の去り (ノミ)	暗転
	〃 荒磯の浜		登場(戻り)	平太郎の去り「ええな」	
第6場	若狭の片手観音	明転	登場(声掛け)	平太郎の去り	
第7場	船小屋	明転	登場(呼び掛け)	② 暗転	暗転
第8場	福井憲兵分隊 取調室	明転	登場(息遣い)	映ったまま消明(死亡) 遠くへ消えた感じ	消明

(筆者作表)

①は第3場の「旅中の下駄作り」の場面で、夜半、おりんが下駄を作る平太郎に「抱いてくれない」と情交を求めるシーンである。以下、台本の該当箇所<sup>(9)</sup>を抜粋する。

おりん：あんだ、おらが追いかけて来て、こったらしつくつきまとうから、困ってなるんでねえの。

平太郎：そんなことはねえ。

おりん：…ほんとね…。

(中略)

おりん：そんなら、抱いてくれない。なして抱いてくれないの…。

#### ※おりん、平太郎の両影現出A例

(平太郎の影、おりんから背を向け、両影消明)

おりん：ほれ。やっぱり、きれいなんだ…。(中略)

平太郎：馬鹿こというでねえッ。(大声になる) おら、おめがきれいなら、いつでも逃げられるんだ。

おりん：きれいでねんなら、抱いてくれない…。(中略)

#### ※おりん、平太郎の両影現出B例

(平太郎の影、おりんの肩を掻い抱こうとするも再び背を向け、両影消明)

(※は筆者加筆)

②は第7場の船小屋の場面で、おりんが平太郎のために見えぬ目で縫ったアメリカシャツを贈った後、彼の感懐を聴くシーンである<sup>(10)</sup>。

おりん：なら、つかまったら、どうなるんだいね。

平太郎：つかまれば、シベリヤ送りやろ。もう二度と、日本に帰ってこれんかも知れん。

おりん：そんなら、おらもゆぐ。(中略)

平太郎：おりん…。

おりん：だども、あにさま、おらの在所の若狭で、こげな静かな船小屋で、あにさまと二人きりでおれるなんて、夢見てるようだ…(中略)

平太郎：…。

おりん：あにさまと一緒に暮らせればいい…あにさまと下駄つくりして暮らせればいい。おらの在所で暮らせればいい…。

### ※おりん、平太郎の両影現出C例

(おりんの差し出した手に、平太郎も重ね合わせるように手を差し出す)

(※は筆者加筆)

先述の通り、平太郎の「影」は盲女おりんの心象であり、第2照明によって映される。シーン①②では平太郎の「影」だけでなくおりんの「影」も現れるため、おりんの「影」を映す第3照明が用意されるわけだが、この第3照明の光は何を意味するのだろうか。2つの仮説を立てられよう。

#### 仮説1：平太郎の心象

平太郎の心の光、即ち、平太郎が心眼でおりんを見ようとした時の照明表現

#### 仮説2：観客の心象

おりん視線から観客視線の劇空間（場）への転換照明表現

目が見える平太郎の場合、おりん（人形）を外側から物理的に見ることができるが、仮説1ではおりんの「影」を平太郎の心の目に映ったおりんの視像と捉え、シーン①②は、おりん・平太郎両者それぞれが心眼の光によって互いを見合い、対等な影同士として出会う象徴的な場面<sup>(11)</sup>と見立てる。仮説2は、第3照明の主体をおりんでも平太郎でもなく観客に置き、観客の心象を表す照明表現ととらえる。

本稿で先ず注目したいのは仮説2である。なぜなら、既に岡村（2022）で論究された幸版の特殊な観劇体験を仮説2によって更に深化させる可能性が拓けるからだ。岡村（2022）で明らかにされた観客の特殊な観劇体験とは次のようなものである。

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

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

幸版の上演成功の要因は、この影を活用した演出による両義的な空間の構築と、それによってもたらされた特殊な観劇体験にあると言えよう<sup>(12)</sup>。

仮説2の心象観劇体験は、伝統芸能である能のそれと通底するところがある。次章2で能の演出形式についてみていこう。

## 2 研究方法

本章では、第3照明の意義と効果を能の複式夢幻能<sup>(13)</sup>の演出形式を参考に検討する。

### (1) 能の演出形式

複式夢幻能とは、世阿弥が作った能の演出形式のことで、複式とは前場と後場の二場面を指す。主人公は同一人物であり、前場でその人物の化身（前シテ）が僧侶などの役（ワキ）に出会い、後場で真の正体（後シテ）を現わす展開を特徴とする。本形式では、前シテも後シテも同じ役者が演じ、シテ一人がクローズアップされるため、野上豊一郎は複式夢幻能にみられる能の芸態を「シテ一人主義」と規定し、ワキは観客の代表に過ぎぬとみたが<sup>(14)</sup>、幸版も一応主人公おりんのシテ一人主義<sup>(15)</sup>の舞台とみることができそうだ。なぜなら、幸版の舞台に登場する竹人形は「おりん」と瞽女仲間「おたま」の兩人形のみで、それ以外のおりんと関わる登場人物は全ておりん的心象景色として影や仮面などで表現され、それらはおりん一人が観る闇の夢幻に現れ出たイメージであり、おりんが居なければ存在そのものが認められないからだ。幸版の登場人物をその仕様とともにまとめると表3のようになる。

表3

登場人物	仕様	心象解像度
おりん	竹人形、影	
おたま	竹人形	A
平太郎	影	C
新井の阿弥陀堂前の村人	半仮面	B
別所彦三郎	半仮面	B
憲兵(袴田)	半仮面	B

(筆者作表)

観客にとっては、おたまもおりんと同様の竹人形で登場するため、2人のシーンは外在的に対立した人間関係の場面として捉えられる。しかし、おたま人形もおりん的心象内在者と見立てることはできないだろうか。即ち、おりん以外の登場人物を全ておりん的心象内在者と見立て、また、おりん的心象イメージの鮮明度を「心象解像度」として便宜上、A（わかる）、B（ややわかる）、C（わかりにくい）の3段階に分けて計れば、共に盲目で

同じはなれ替女である朋輩のおたまはおりんにとって一番わかりやすい登場人物（心象解像度A）なので、自分と一番近い恰好（竹人形）で現れたとみるのである。次いで自分を手籠めにしようとした村人や別所彦三郎、憲兵などは、どれも通り一遍の情欲男性像及び国家権力像として画一的に理解されるため心象解像度Bとして半仮面で現れ、唯一、平太郎だけがおりんにとってわかりにくい不可解な対象（心象解像度C）として影という表現で現れたとみるのである<sup>(16)</sup>。おりんからの「抱いてくれない」という求めを拒む平太郎はおりんにとってこれまで出会った「ふつう」の男性と違い、規格外なのだ<sup>(17)</sup>。おりんと平太郎の会話を引用しよう<sup>(18)</sup>。

平太郎：（前略）抱いてしまつたら、おまんがこれまでだかれてきた男らのよに別れが来る。男と女は、なーんも一緒に寝なけりゃいけんというもんでもねえ。兄妹のように仲良く暮らしてもええ。

（中略）

おりん：あにさま…あんたやさしい人だねえ。おらと寝て、おらを抱かねで、妹にしてください、仏さまみてな人だねえ…悲しい。

「仏さまみてな人」という喩えから、おりんにとって平太郎が「ふつう」の男性ではなく「特別」な個性として意識されていることがわかる。

ここまでをまとめれば、幸版の舞台はおりんだけが竹人形として実在し、後はおたま人形も含め全ておりん的心象として現れた心象内在者と見立てることができる。その場合、幸版の舞台空間は拙論（2022）で展開した現実世界とおりん的心象世界の往還で成り立つものではなく、最初から全ておりん的心象世界として在ることになる。舞台空間における心象世界の現出は能の芸術特性であるが、幸版の舞台空間をおりん一人の心象世界と見れば、能と同様、おりんのシテ一人主義の舞台形式として考察する要件が整う。ちなみに、水上は幸版の公演パンフレットで「初演の名残りをおりん一体がひきうけて盲目の旅芸人を演ずるわけである。全盲だからおりん一体が劇を演じてもいいわけで、八千代座の舞台では、一体の人形では淋しいかもしれない。その淋しさを噛みしめてもらうのが今回の公演の目的かと思う。」<sup>(19)</sup>と述べ、おりん人形一体にこだわり殊更に強調する。同じ竹人形として登場するおたまの存在は念頭にないかのようである。これを、劇中のおたま人形はおりん人形と同じ存在とみなさない水上の理解の反映とみるのは穿ちすぎであろうか。

## (2) 能の時間と空間

戸井田道三は、能楽の舞台空間を「能の空間はシテ一人の内部につつまこまれた世界であり、狂言の空間はシテとアドとの対立する外部空間」<sup>(20)</sup>とまとめるが、幸版の舞台は能のシテと同様、盲女おりん一人の内部につつまこまれた世界とみることができる。このような劇世界を観客はどのように観るのだろうか。戸井田は舞台空間を現実空間と演劇空

間に分け示唆に富む解釈を示す<sup>(21)</sup>。戸井田は能と狂言の舞台空間を比較し、場と場面という用語で演劇空間を説明する。「狂言の進行が場面としてあらわれるのは、われわれ観客が面接させられているからである。そこには見るものと見られるものとのへだたりがある。これは触覚などちがって、肉体から離れたものを知るための感官・視覚によっているからだといっていいだろう。(中略)あくまで外部的なのである。(中略)それは観客が舞台と一定の距離をおくことであり、つまり(中略)それは頭で理解」することなのである。一方、シテ一人主義の能空間では役者はシテだけでワキ役は観客代表と見做されるため、狂言のような対立的な人間関係が舞台上に存在しない。だから舞台上のワキはある瞬間から存在なくなり「ワキが存在しなくなるということは、とりもなおさず観客の代表としてのワキが消滅すること」であり「(中略)観客の主体が存在しなければ、舞台上のシテを対象として見ることはできない。ここには、舞台上のシテ・ワキの人間関係も、舞台と観客席との人間関係も消滅して、ただ在るという状態だけがある。(中略)ただ在るという以外にいいようのない状態」だから、それを措定するものを場と呼び、見ることで成り立つ場面と区別する。また、能の時間概念については「シテがすべてであって、能には外がない。いわば空間が純粹持続としての時間に変貌してゆくのである。そこには持続する現在だけがある。だから、様態としての過去も現在として、ずるずると現在に移行してくる。」<sup>(22)</sup> また「能のシテ一人主義は全てを内部にしてしまう。内的時間は持続する時間である。それは過去・現在・未来を継起しつつ同時に次元を異にするものとしてとらえることができない」<sup>(23)</sup>と指摘する。現実界では時間が遡行することはない。それは目に見える具体的行為の中に時間の経過があるためである。また、盲人界の場合は外が無い。盲女おりんの実感としては常に持続する現在だけがあり、過去現在未来という時間の流れや区分が曖昧なのである。幸版のおりんに「おりんは(中略)めくらゆえ、生きている人も死んでる人も同じだと思っておりました。誰にも会うてはいない暮らしをしておりますから、会わねといえは会うていないのでござりました。見たといえは嘘になりました。このまなぐで見たものはないのでござりますゆえ誰にも会うてはおりませぬ。世の中ものみなが幻でござりました。」<sup>(24)</sup>という台詞があるが、生死を時間の連続性の中で捉えることのできない盲人界では「生きている人も死んでいる人も同じ」実感なのである。「事」という具象は時間と空間の両概念で把握されるため、盲人界では畢竟「世の中ものみなが幻」となるのである。区切りのない純粹持続の時間を生きる盲女の実感を水上は「さかい目」という言葉を使っておりに次のように語らせている。

おらには…そのさかい目がわからねです。垣根はどこにあるんでござえますか、世の中の、どこに垣根がござえますか、(中略)おら、めくらでござえます。この眼をよく見てくんなさい。(中略)ここから入っていけね、そこへ入ってよいという垣根も、おら、この眼で見たことござえません。<sup>(25)</sup>

では、境目を見たことも実感したこともなく「世の中のものみなが幻」であるおりんは幻の中で何を見ているのか、また、何を見ようとしているのか<sup>(26)</sup>。つづけて水上は、おりんにこう語らせている。

おらが見たものは人の心であります。

能においては、場面ではなく場という時空間でシテの内なる情景が現わされる。先んじて言うならば、このシテの情景を夢幻の中に描き出す能のシテ一人主義の描法で、筆者は幸版の第3照明の意義と効果について説き及ぼうとするものである。次章3で、本稿の問題提起である第3照明の意義と効果について考察する。

### 3 考察

岡村(2022)では、幸版の舞台をつかさどる第1照明を現実空間の明かり、第2照明をおりんの心眼の明かりと見立て、第2照明によって現実空間が心象世界に転換されるとみた。本稿では、幸版の舞台空間を最初からおりんの心象世界と見立て、第1照明で登場するおたま人形も半仮面の登場人物もおりんの心象内在者と考える。そのため第1・第2照明共におりんの心象内在者を現出させる装置であり、おりんの心象解像度のレベルによって使い分けられるものとする。即ち、第1照明は盲人一般の光房<sup>(27)</sup>、第2照明はおりんの特別意識の光房と考える。それでは第3照明はいかなる光房であろうか。

結論からいえば第3照明は、先ずは仮説1の平太郎の心象であり、平太郎の特別意識の光房と考えられる。その根拠を以下に述べる。

両影が現れるシーン①②共に、おりんの平太郎への気持ちは、自分の意識(真心)が平太郎に向かうことで平太郎の「影」が現れていることから自明である。一方、おりんの「影」が現れるのはどのような時だろうか。それは平太郎の真心が強く動いた時であり、事実、おりんの「影」が現出した後で、ストーリーは大きな転機を迎えることになる。例えばシーン①の後、平太郎はおりんと疑似兄妹として旅をつづけることになり、シーン②で平太郎は初めておりんの真心に添おうとする。逆におりんの「影」が消明するのは①平太郎がおりんの気持ちを拒否した時②平太郎が憲兵に連行され、おりんと引き離された時である。おりんの「影」の消明は、どちらも平太郎側の事情によるものであるため、第3照明は平太郎の心象を現わす照明表現と見做すことができる。

第3照明を平太郎の意識の光とみること、舞台空間に何が起こるのだろうか。平太郎の「影」は盲女おりんの心象であり、おりん側から見る客体であった。しかし、第3照明によるおりんの「影」は、おりんの客体である平太郎側からの心象、すなわち平太郎側から見る客体となり、おりん人形は主体でありながらおりんの「影」は客体になるという、同一人が同時に主体/客体で表される渾融する時空間が生み出される。

能では、主客が渾融する体験が観客の一種の陶醉感の醸成にあずかっているが、第3照明によっておりんの「影」が登場することで、シテおりんは主客の立場で舞台空間に同時存在し、スクリーンには実際の舞台上では起こり得ていない正体が映し出される<sup>(28)</sup>。ここでは観客は舞台を客観的な「場面」として面接することはできず、戸井田がいう「場」に共時的に存在し主観的に観る体験を得る。ここで用語について整理しておこう。以降、舞台上の客観景色を「光景」、舞台後方のスクリーン上に映しだされる主観的な心象景色を「情景」と表記し、区別する。

能には舞台装置がほとんどない。観客は情景を具体的な舞台装置に見ているのではなく、自らの心の内に描いている。能では、観客はシテの目と重ねてシテの内に情景を観るが、幸版の場合も第1・2照明によってシテおりんの目と重ねて、おりんの内なる情景、即ちおりんが見ている心象景色（おたまん形、半仮面、平太郎の「影」）を観る。ちなみに第2照明点灯時の舞台はおりん人形と平太郎の「影」のみの光景である。第3照明でおりんの「影」が現れた時、舞台はおりん人形とおりんの「影」と平太郎の「影」の三つ巴の光景となる。ここで注目すべきは、観客はおりん人形とおりんの影を同時に目撃することである。

能の後場で後シテが在りし日の様相を演じる時、観客はワキ柱の所に座っているワキ僧を完全に無視している。この能の演劇時空間でおりんの舞台を観るならば、第3照明によって観客は、実はおりん人形を見ながらもワキ僧を見ていないのと同様、おりん人形は眼に映ってはいるが意識には上っていない。つまり、第3照明の点灯によっておりん人形は観客の意識と視界から隠され、「影」の方がおりんの正体となるのである。

以上をふまえ、幸版のおりん人形の舞台上での性格を能の複式夢幻能との対比で表したのが表4である。

表4

複式夢幻能		幸版(竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」)	
前場	前シテとワキ (両者並存)	全場	前シテ (個存)
後場	後シテ (正体)	両影現出場面①②	後シテ (正体)
※前シテと後シテは同一役者 ワキは後場でシテと交流しない		※前シテと後シテは同一役だが、 前シテは竹人形、後シテは影	

(筆者作表)

観客の観点からみると、複式夢幻能では前場は前シテとワキの問答について第4の壁<sup>(29)</sup>からの観劇となり、後場ではワキは観客の代表となって観客の意識から隠されるため、舞台は後シテの夢幻の時間となり、観客はワキ役の立場から後場を観劇する。一方、本稿では幸版の全場をシテおりんの心象世界と見立てるため、第4の壁は存在せず、仮説2の通り観客は常にワキ役の立場からの観劇となる。そして、第3照明が点灯すると前シテのおりん人形もワキ役に役割転換し、シーン①②は後シテとなって現れた自影の夢幻の時間とな

る。

能では後シテの夢幻が現実界の浸食によって霧消することで終曲となるが、幸版でも第3照明で成立したおりんの主客混融空間がやはり現実音によって霧消する。シーン②のC例でいえば、おりん・平太郎の両影が現れ、まさに影の手と手が重なり合おうとする瞬間に付け板の生音（現実音）によって引き裂かれてしまう。またおりんと平太郎の疑似兄妹関係（平太郎は鶴川磯吉という偽名でおりんの兄役となり、おりんも鶴川りんとして妹役を担った）の虚構も、憲兵が平太郎の本名（現実）を連呼する声で破られる。このように現実（音）の到来で虚構（夢幻）が破られて終曲を迎えるというストーリー展開も能の複式夢幻能の形式と同じである。

以上、幸版の舞台形式を能の複式夢幻能との比較で検討した結果、おりん人形のシテからワキへの役割転換及び後シテとしてのおりんの「自影」の登場は第3照明によってなされ、第3照明はおりんの存在の在り方を変える装置とみなすことができることが明らかになった。

#### 4 まとめ

主人公おりんの盲目性に鑑み人物を「影」で表象する演出効果により、幸版の舞台は現実を写す写実劇ではなく、おりんの心象世界を描く象徴劇となった。写実劇である限り時間と空間の制約から逃れることはできないが、「影」という表現を採用することによって、能にみられる特殊な演劇空間の創造、即ち、現実空間を超克した渾融する時空間を舞台上に創り出すことに成功した。特に第3照明の点灯に伴う舞台時空間の変化によって、おりん人形は観客代表のワキ役へと性格を変え、観客に現実には見えない後シテの正体（スクリーン上の両影）の目撃を可能ならしめ、おりんだけでなく平太郎の心象景色（情景）も可視化して観せたことは特筆すべき成果であろう。

これが、本稿の問題提起に対する結論であり、岡村（2022）の先行研究に追補せられるべき成果である。

#### おわりに

最後に、幸版の観劇体験において、観客は視覚体験だけでなく触覚体験をも得た可能性があることを付記しておこう。影には観る者の身体感覚を呼び覚ます効果がある。影の身体非分離性の性格は、影の形や大きさなどの視覚認知だけでなく身体感覚とも連続しており、西洋子は、身体の影を表現素材とする特別授業の中で、スクリーンに映し出された自身の影を、スクリーン内の他者の影にゆっくりとタッチした時の感覚を次のように述べている。

実空間での身体同士は離れているにもかかわらず、自身の内側には、触れている・触られているという確かな感覚がどこからともなく湧き上がってくる<sup>(30)</sup>

ここでは現実の身体同士の接触がなくても、影同士で起きていることが、あたかも自身の身の上に実際に起きているかのように触感できる身体感覚が指摘されている。

具体的接触の実際が無くても、影同士の接触を介してバーチャルな接触感（身体感覚）が観る者にも生まれるならば、シーン②C例で、おりん人形と平太郎の現実空間での具体的接触（手合わせ）が無くても、影同士の手合わせを幻視する観客側に身体的な接触感を呼び起こすことは可能である。触覚は聴覚とともに盲人にとって重要な感覚である<sup>(31)</sup>。

幸版のシーン①②で使われた第3照明による照明表現は、観客の触覚体験をも狙った演出ともみることができるのである。

## 注

- (1) 岡村宏懇「竹人形文楽『はなれ瞽女おりん』における『影』を使ったキャラクター表現の演出意義と効果について」尚美学園大学芸術情報研究第35号, 2022, pp.1-19
- (2) 水上が創始した竹人形文楽は、人形浄瑠璃の3役協業を範に、現代口語による語りと人形遣いによる竹人形の操演によって演じられる。水上が考案した竹人形は、竹を骨格に、カシラ（頭）は竹で編んだ策に竹面を貼り付け、手足は竹を削り出して作った特異なもので他の郷土芸能にも類例が無い。この竹人形は、人形遣いが人形の背中から突っ込んだ左手で短い胴串を握って操作する「背差し込み遣い方式」の人形で、具体的には人形の頭と右手および両足の操演を担当する「主遣い」と、人形の左手の操演を担当する「左手遣い」によって1体の人形が操られる。
- (3) 水上の人形劇活動は、越前竹人形の会（1978-1980）のⅠ期、竹芸（1983-1985）のⅡ期、若州人形座（1986-現在）のⅢ期と大きく3期に区分できる。Ⅰ期、Ⅱ期の上演作品は現在「越前竹人形」と「北の庄物語」の2作品が確認できる。Ⅰ期、Ⅱ期は、作品の上演と並行して竹人形そのものの作り変えが何度も行われ、竹人形の造作および竹人形文楽の上演様式についての試行錯誤期間と位置付けられる。竹人形の造作については、Ⅲ期になってようやく試作が完了し一応の完成を見ることができる。
- (4) 若州人形座公演「はなれ瞽女おりん」1997の公演プログラムより
- (5) 幸晃彦「はなれ瞽女おりんに思う」若州人形座八千代座公演プログラム, 2001
- (6) 越前竹人形の会「越前竹人形」では、登場人物の白痴女「まあ」と「船頭」は俳優の顔の半分を覆う半仮面を着けて演じられた。水上が旗揚げ公演で竹人形による芝居を人形劇と呼ぶ敢えて人形芝居と呼んだのも、人形だけに限定された舞台観ではなく、人間ドラマを描くために、人形を主としたあらゆる舞台表現を許容する舞台観を想定したためとみることができる。
- (7) 水上勉 篠田正浩 岩下志麻「座談会 瞽女の世界の男女関係」婦人公論, 1977, 11, P.120

水上は盲人の心眼について次のように述べている。「見えないというハンディキャップのある人たちは、(中略) 見えないけれども、見えている人よりも、もっとわかる面があるんじゃないか。(中略)話を聞いているうちに、おやっと思うような判断をしておられるなと思って、びっくりすることがありますね。(中略) 全盲でも、ある、見えている、それは漆黒の闇を見ているのではなくて、自分流の光というものを発明しているといふかな、(中略) 見るのでさえも、オリジナリティーをもっている。」

- (8) 第1照明は芝居の時間進行を表し、明転が場面の始まりを、暗転が場面の終了を示す。平太郎の影を浮かび上がらせる第2照明のライトINを「点灯」、ライトOFFを「消灯」と表記し、第1照明と同時点灯の場合は明転、第1照明と同時消灯の場合は暗転と表記した。また、平太郎の登場場面はA、B、AB、Cのパターンに分類でき、第1照明の明暗転で区切られた時間内で第2照明が点灯消灯するパターンをAとし、第1照明の明暗転と第2照明の点灯消灯が同時のパターンをBとし、Aで始まりBで終わるパターンをAB、そして同じ消灯の中でも、特に第2照明の光輪内に平太郎の影を残したまま強制消灯される場合を特に「消明」の語句を用いてCパターンとして区別した。
- (9) 竹人形文楽「はなれ瞽女おりん」上演台本(幸版), pp15-16
- (10) 同上書9, P.39
- (11) 影には表面的な形象が退けられ無機質であるという対等性や平等性がある。影が持つこの特性から、シーン①②は、人形と「影」の競演から「影」と「影」の共演となり、二人の精神的な対等性をより表象化して見せ得たシーンとみることができる。
- (12) 前掲書1, P.17
- (13) 田代慶一郎『夢幻能』朝日新聞社, 1994, P.6  
田代によれば、夢幻能という言葉が初めて使われたのは大正15年(1926)の「国文学ラヂオ講座」で講師の佐成謙太郎が能「頼政」について「私はこのやうに劇の主人公がワキの夢に現れてくるものを夢幻能と名づけ、従って『頼政』の如き脚色を複式夢幻能と申せばどうであろうかと思ふのでございます」と述べているのが初出であるという。
- (14) 戸井田道三『能 神と乞食の芸術』せりか書房, 1974, P.115
- (15) 横道万里雄「夢幻能と現在能」日本文学大系40『謡曲集上』岩波書店, 1960, P.8  
横道は、野上のいうシテ一人主義を「主役独演主義」と言い表している。
- (16) クローデルは「劇、それは何事かの到来、能、それは何者かの到来」(ポール・クローデル「能」『朝日の中の黒い鳥』所収、講談社学術文庫, 1988, pp.117-139)と述べたが、盲目のおりんにとって、現実界の全ての事象は「何事」かという捉え方ではなく、いつも「何者」かという捉え方になるのではないだろうか。何事かは、事物の一体的な認識によって事後的に捉えられるのに対し、何者かは、同時進行的な現在性での捉え方である。おりんが自分を取り巻く対象を「親さま」という人称で呼び表すのもそれに因る。戸井田は能で待つ「何者か」について「よくわからぬもの、しかしたしかに存在し、存在するからやってくるもの」(前掲書14, P.12)と述べるが、盲目のおりんにとっては全ての対象は視認できない「よ

くわからぬもの」とならざるを得ないのである。

- (17) おりんを手籠めにした別所彦三郎は平太郎のシャドウ・セルフという見方ができる。シャドウ・セルフは心理学用語で、自分自身で否定し抑制しながら無意識の領域に追いやった自己・自我のことである。作品解釈として、別所殺害場面は「抱いてしまえば、他の男と同じようになってしまう」という平太郎自身の情欲の圧殺の象徴と捉えることができる。また、「はなれ瞽女おりん」では主人公共に集団から離れた個人の境涯が物語のベースとなっている。おりんは規律厳しい階級組織・瞽女屋敷に属していたが、そこを外され、はなれ瞽女となった。平太郎は軍律厳しい階級組織・軍隊に属していたが、そこを脱走し脱走兵となった。これらの主人公を水上のシャドウ・セルフと見て、水上自身の戒律厳しい階級組織・禅宗寺院からの脱走体験を重ね合わせることもできよう。

- (18) 前掲書9, pp.16-17

- (19) 水上勉「八千代座公演に当たって」若州人形座八千代座公演プログラム, 2001

- (20) 戸井田道三『狂言 落魄した神々の変貌』平凡社, 1973, P.213

- (21) 同上書20, P.221

「演劇空間が、たんなる舞台上の物理的空間とちがう主要な理由は、それが人間関係と離しては考えられないという点であろう。その人間関係が日常生活のありのままであれば、それは社会の現実的な関係であって、演劇としての関係ではない。まず、舞台上の人間関係がフィクショナルに存在し、それを観客が客席から見ているという現実の人間関係が別にあってはじめて演劇空間が成りたつのである。」

- (22) 前掲書20, P.27

- (23) 前掲書20, P.57

- (24) 前掲書9, P.25

- (25) 前掲書9, pp.40-41

- (26) 盲人にとって、全ての出来事は出会いがしらである。目が見えない盲人は出会うことを自分から設定できず、全ては「親さま」と瞽女が呼ぶ運命のお導きによるものと考えられ、盲人はただその出会いを待ち、受け入れるしかない。しかし、盲人たちは受動的な姿勢しか持ち合わせないわけではない。出会いに対しては受動的だが、出会ったことに自分を合わせていくことは自分の主体的意思でできることである。「合わせる」は受動的な捉え方ばかりでなく、合わせるというアクションにおいて彼女らの積極性、能動性が認められることも見落としてはなるまい。篠田正浩は、「盲目者は闇の中に、自分流の光をもっていて、そこに自分の宇宙を組み立てて、自分を置く場所をちゃんと発見していく。」(前掲書7, P. 121) とその能動性に言及している。

また、水上は「出会い」を常に待ち「出会う」自然を怖れながら、それを受容しそれに合わせていくしかない盲人たちの生き様について「瞽女たちは(中略)命を賭けて暦を待つよ。ぼくはあれは感動するね。(中略)やっぱり待つ心ね、自分が光の房を作って待つ、それが彼女らの人生よ」(前掲書7, P.125) と述べている。

- (27) 水上は心眼を「光房」「盲目の房」(前掲書7, P.121) という造語で語っている。
- (28) シーン②では、スクリーン上ではおりんの手と平太郎の手が重なり合わさろうとしているのに、舞台上では、一人手をかざすおりん人形が在るだけである。
- (29) 俳優と観客を分けるように舞台と客席を隔てる架空の壁。プロセニウム・アーチと呼ばれる観客席と舞台空間とを隔てる枠は物理的に開放されているものの、あたかもそこに壁があるかのように、俳優は舞台空間の向こうに観客がいることを意識せず演技する。
- (30) 西洋子「表現における子どもと影 一創造への対話一」死生学年報 第10号, 2014, P.176
- (31) 幸版のクライマックスで平太郎と離されるおりんが最後に「おら、あにさまの顔が見えんことが悲しい・・・」(前掲書9, P.44) と言うが、筆者は少し違和感を覚える。盲人は顔を見たいと思うかという違和感である。盲人は顔が見たいとは言わないのではないか。顔というものを見たことがない盲人に改まって顔を見たいという欲求が生まれるだろうか。これはやはり健常者側の発想であろう。盲人にとって目の働きは手に代替され、視覚ではなく触覚による認知を求めるのではないだろうか。「オラ、兄様に触れられんことが哀しい・・・」という言葉こそ、この場合、盲女おりんにふさわしい。

#### 付記

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