

大井数雄の人形劇の活動 —ソ連の人形劇との関連で—

岩 原 宏 子*

Деятельность японского кукольника Оои Кадзуо и его связь с советским кукольным театром.

Hiroko IWAHARA

Аннотация

Настоящая статья посвящена деятельности японского актёра и режиссёра театра кукол, переводчика и педагога Оои Кадзуо. Он познакомил японских кукольников с советским театром кукол, в частности с творчеством С. Образцова, основателя Государственного академического центрального театра кукол имени С. В. Образцова (ГАЦТК им. Образцова). Оои переводил книги Образцова “Моя профессия”. Сначала о описании жизни и деятельности Оои Кадзуо, о том как он стал кукольником. Далее обсуждается вопрос о влиянии советского кукольного театра на творчество Оои, как он интересовался им и пользовался опытом советского театра и изучал теорию и практику советского кукольного театра. Оои занимался и издательской деятельностью и в статье затронуты вопросы о значении журналов “Лоутка” и “Би-ба-бо” в деятельности японских кукольников.

Далее мы рассказываем о спектакле “Терем-теремок” по пьесе С. Маршака, которую Оои перевёл в 1955 г., благодаря чему в театре «Нингё-дза», где Оои был актёром и начинающим режиссёром, был поставлен первый спектакль иностранного автора.

はじめに

大井数雄（1929～1986）は日本の人形劇の発展に大きな足跡を残した人形劇の俳優、演出家、翻訳者、児童演劇および人形劇研究者、教育者である。特にソ連の人形劇を本格的に紹介した功績は大きい。大井数雄のソ連の人形劇の紹介は、単に紹介にとどまらなかった。それは日本の人形劇人に国際的な視野を与え、人形劇人の国際交流に貢献した。また、大井数雄が活動していた時期（1960代～80年代）は日本において人形劇がかつてみないほど昂揚期を迎えていた時期である。テレビの人形劇ブームなどを思い起こす世代もあるだろう。専門の人形劇人も今

*元国際文化学部国際コミュニケーション学科

では考えられないほど児童教育と人形劇について真剣に議論していた。そういう時代背景の中で、大井数雄はソ連の人形劇に関心を持ち、ソ連およびポーランド、チェコなどのソ連圏の人形劇の理論と実践を研究し、新しい人形劇を創造したのである。56年という短い生涯ではあったが非常に多岐にわたる活動をおこなった。残念ながら大井数雄の仕事は今日までほとんどまとめられることなく、研究もされてこなかった。大井数雄の仕事を網羅するためには人形劇の分野だけでなく、幼児・児童教育分野の専門家による研究も必要であろう。本稿では、まず大井数雄の生涯を紹介し、彼とソ連の人形劇との関係、特に、著名なソ連の人形劇人、オブラスツォフ名称国立アカデミー中央人形劇場（以下中央人形劇場）の創立者のセルゲイ・オブラスツォフとの関係を考察し、さらに、大井の翻訳活動について論じる。

ソ連の人形劇から大井数雄が何を学ぼうとしていたかを明らかにし、今後の大井数雄研究の端緒としたい。

1. 大井数雄について

1-1 大井数雄の生涯¹

大井数雄は（1929～1986）は長野県小諸市に生まれた。終戦前年の1944年には海軍兵学校に入学している。15歳での入学であり、当時としてはエリートであったといえよう。終戦後は、東京教育大学の文学部に入学する。大学で学生人形劇団「テアトログループ」を結成して人形劇の活動を始めることとなる。

1954年に劇団人形座に入団し、演技者としてだけでなく翻訳の仕事もおこなった。1955年には初の翻訳書となるセルゲイ・オブラスツォフの『芸術における創造の仕事』（原題 『私の職業』 “Моя профессия. книга1”）を出版した。この時期から本格的にソ連の人形劇への関心を深め、1957年頃から積極的にソ連の人形劇の戯曲の翻訳と上演、研究書などの翻訳や研究に携わった。主に雑誌「演劇と教育」に執筆した。人形劇を通じた演劇教育活動もおこない、1959年の全国演劇教育研究集会の「人形劇・影絵」分科会のチューターをつとめ、その後ほぼ毎年助言者として出席、日本演劇教育連盟の人形劇講座は1963年の第一回から85年まで講師として参加し、一貫して人形劇の指導をおこなう。人形座解散後、1967年に夫人大井弘子氏ら5名で人形劇団カラバス²を結成し代表として活動。人形劇ゼミナールを開講し、人形劇人を養成した。また、カラバスとして都内や近県での出張公演もおこなうようになった。1968年に初めてソ連、ポーランド、チェコを訪問する。国際青少年演劇協会執行委員会モスクワ会議およびソ連児童演劇フェスティバルに招待されたもので、一行は大井他、夫人弘子、日本児童演劇協会会長だった栗原一登らであった。1969年にカラバスの第一回人形劇ゼミナールを開始する。これは夏期集中講座で、83年まで12回行われた。1969年からカラバスの活動の紹介、人形劇の活動の普及、研究を目的として人形劇研究資料誌「ロウトカ」第一号を発行。同誌は1974年の第14号から「ビバボ」と改題され、第16号まで発行された。翌年カラバス第3回公演として「ちいさい人形劇の会」を開催した。この後、カラバスはソ連の人形劇やオリジナル人形劇を多数上演し、大井

数雄は翻訳、演出家として活躍する。1985年病に倒れ、1986年5月3日死去。享年56歳であった。

大井数雄と人形劇団カラバスの受賞歴：

1966年 第6回演劇教育賞。(オプラスツォフ「人形の奇蹟」等の訳業に対して)

1971年 昭和45年度東京都優秀児童演劇選定優秀賞。(「ちいさい人形劇の会」、「ガリバーさん」の2作品に対して)

1972年 厚生省中央児童福祉審議会優秀児童劇推薦。(「小さい人形劇の会」、「くまの子リンチンチー」、「うさぎとかめ」、「モコチャンのマジックショー」対して)

2. 大井数雄とソ連の人形劇

2-1 大井数雄がソ連の人形劇に関心をもった動機

大井数雄が編集委員をつとめ、翻訳等で中心的な執筆活動の場としていた雑誌「演劇と教育」によれば³、人形劇に関心を持ったのは大学生の時だったという。小説よりも戯曲を読むことが好きで、仲間から誘われて人形劇を始めたなら評判が良かったので人形で表現することを始めたようだ。戦時中は大政翼賛会によって人形劇がプロパガンダに使われたことがあったが、学生の政治参加が盛んな時代であり、選挙の演説に人形をもって駆り出されたこともあった。大井は人形劇をはじめてから舞台芸術学院で演劇を学ぶが、人形劇をやっているグループに誘われて、人形劇団プークの手伝いをするようになった。しかし、人形劇に真剣に取りくもうとは思っていなかったという。文学好きであったという大井は、おそらくロシア文学に触れていただろうし、人形劇に携わるうちに「ソ連の人形劇が優れている」という情報も得たのだろうと想像できる。野崎韶夫などソ連の演劇専門家の著作にも当然触れていただろう。もちろん、当時の社会風潮として、日本では人形劇にかぎらず、演劇人の間でソ連を崇める雰囲気があったことも影響している。戦中、活動を制限されていた演劇人の多くが戦後活動を再開したが、彼らがソ連の芸術が手本になると考えていたことは確かである。人形劇人も例外ではなかった。大井の場合も人形劇団プークで活動していた時期があり、プークにはロシア語やソ連事情に通じた人材がいたので、ソ連の文化全般、人形劇について情報を得て、ロシア語を学ぶことを決意したのだと想像できる。

2-2 大井のソ連の人形劇への関心と日本の人形劇

人形劇の歴史はそれぞれの国にその特徴があるが、大井がソ連の人形劇のどのような点に関心をもったのかについて考えてみたい。

『人形劇—なにを・どう』の記者あとがきで、大井は、ソ連の人形劇の発展について、ある意味で日本の人形劇（特に戦後の状況）と類似の傾向があるのではないかと主張している⁴。そして大井は同じ考えを『人形劇技術—理論の基礎』の記者あとがきでも述べている。

ソ連の人形劇の発展の道程とその道にある問題は、時期や度合いの差こそあれ、日本の人形劇に共通する点が多い。これほどの類似は、東欧社会主義諸国を除けば、わが国だけかもしれない⁵。

大井は詳しくは説明していないが、どのような点が類似であると考えていたのだろうか。

ロシアでは、ペトルーシカ（ロシアの民俗人形劇の主人公）などの民俗人形劇が17世紀から19世紀にかけて盛んにおこなわれていたが、革命後衰退した。革命後は子どものための人形劇やプロパガンダを目的とした人形劇が存在していた。このような劇では、再び伝統的な民俗人形が使われていた。革命後30年代になると、民俗人形劇が廃れ、全国的な職業的な人形劇団が形成された。職業的な人形劇団はドラマ劇場と同等の地位をもっていた。ドラマの演劇がソ連の人形劇に大きな役割を果たしたことを指摘して、人形劇演出家、研究者コロリョフは主張している。

ドラマの演劇がソヴェート人形劇の形成に巨大な役割を演じたことと、今日その中にソヴェート・ドラマ劇場の消しがたい特徴が生きていることは、まったく明らかである。だからこそ、わが国の人形劇人たちは、自分たちの劇が人形劇であるか、人形劇でないかということについてしばしば論争し、ドラマの演劇との相互関係を解明しつづけているのである⁶。

ソ連の人形劇は時代によってその程度に差はあるが、「人間の劇」から常に影響を受けてきた。時にそれは人形に人間に近い動きをコピーさせることを目指していた。コロリョフは、戦後に、社会主義リアリズムに似合うべく、それまでよく演じられていたファンタジックな民話ではなく「現代的な主題」の作品が求められたときにドラマ劇場のコピーをしようとした現象を、以下の引用のように「模倣の傾向」、「ナチュラリズム的傾向」と呼んでいる⁷。例として、中央人形劇場で上演された『二対ゼロ、僕らの勝利』や『愛している．．．愛していない．．．』のような「小さな『人間』が演じた生活のイミテーションであった」演目をあげることができる⁸。

戦後の人形劇の「模倣の時代」の傾向と人形劇の特殊性の支持者についてコロリョフは以下のように書いている⁹。

さらに数年、特殊性の支持者と「現代的・ソヴェートの主題」の支持者（彼ら自身そう呼んでいた）の論争は続いた。論争はナチュラリズム的傾向の敗北で終わった。この傾向は、模倣の傾向と呼ばれていた。それは、生活そのものから生気を与えられて特別の芸術手段によって具象化されるべきものであるのに、そうではなくて、ドラマの劇場をひたすらコピーしていたのである⁹。

こうして、人形劇人たちは、新しい道を模索するようになった。

50年代になると、国際人形劇連盟UNIMAの活動再開によって人形劇人の国際的な視野が広がっ

た。1958年にブカレストで行われたフェスティバルでは、実験的・革新的な人形劇が上演され、これによってソ連においても今度は東欧の人形劇人を通じて「西欧の影響」がみられるようになった。コロリョフはこの状況を以下のように説明する。

私たちの演出家や美術家たちは（中略）ナチュラリズムや非現代性の非難を避けたいばかりに一ナチュラリズムや非現代性の非難を避けたいばかりに一しばしば無批判に他人の経験を借用した。人形劇の特殊性の原理を解明しようとするかわりに、他の巨匠たちがすでに発見した既成の形式を取り入れた¹⁰。

具体的には、この傾向は、特に美術面に表われていた。

流行が生まれた。この流行はやはり模倣だった。幾何図形化された形の頭（中略）、口も鼻もない単純化された人形、などがあらわれた¹¹。

日本の戦前から戦後の人形劇の流れは簡単に以下のようにまとめられるだろう。

潟見英明は日本の現代人形劇の始まりを2つの流れから説明している。一つは1920年代の「教育人形劇」であり、これはヨーロッパを視察した教育者・倉橋惣三が、そこで子どもたちが人形劇に親しんでいる様子を見て、日本でも子どもの教育のために人形劇を見せる必要があると考えたのを端緒に始まった。人形劇が「子どものためのもの」となる契機となった。二つ目は、「新興人形劇」で、やはり同じ1920年代に起こった。ドイツなどのモダニズムの影響を受けた主にマリオネットの人形劇が中心となっていた¹²。伝統人形芝居と並んで、西洋の人形劇が影響を持っていたのである。戦後は、人形劇の活動が昂揚期を迎え、学校、職場など多くの場所で人形劇が楽しめるようになり、人形劇サークルが多く誕生し、人形劇の指導者、専門の人形劇団の必要性も増した。

人形劇が特に子どもの教育において意義をもっていたというのは1930年代から国の政策として全国に人形劇団ができたソ連の状況と類似していたと大井は考えていたと思われる。

また、外国の人形劇の影響について、大井は日本の人形劇への「ヨーロッパの人形劇の影響」を、人形劇を制作する際のオリジナル性との関連で、ソ連における「模倣」と結びつけて考えていた。大井がもっとも精力的に活動していた1960年代終わりから70年代は、大井によれば、ソ連の人形劇が、模倣の時代から、「ふたたび『自分の顔』をもとめる道を進みはじめた時期」であり¹³、その経験は、海外の人形劇の影響を受けた日本の人形劇の参考になると大井は考えていたのではないか。

ソ連の場合、海外の人形劇人との直接の交流が活発になったのは戦後であった。日本の場合も1957年にモスクワで開催された第6回青年学生平和友好フェスティバルが国際的な活動の端緒となったといえる。このフェスティバルに参加した日本代表团の中には人形劇団ブークを率いていた川尻殿司を含む4名の人形劇人がいて、彼らは日本の人形劇について報告をしたり、

人形劇の上演や、世界の人形劇を多く鑑賞し、戦後初めて世界の人形劇団と国際交流をおこなった。前述の1958年のブカレストでの第一回人形劇フェスティバルに参加した人形劇団ブークは、日本の人形劇団として初めてUNIMA大会に参加し、後に正式に加盟し、これによって日本の人形劇人は組織的にも世界とつながるようになった。

外国の人形劇の影響を受けながら、その模倣を脱却して（模倣のための模倣ではなく）、創造をおこなっていくときにソ連の人形劇の理論、実践が指針となると大井は考えたのである。

大井にとっては、ドラマ劇場との深い関わりから、「人形劇とは何か」、「なぜ人形で演じるのか」という人形劇の独自性をもとめる問いに答えるヒントを与えてくれたのが30年代以降、海外の影響を受けながらも、独自の人形劇を創造したソ連の人形劇であった。

2-3 大井数雄の人形劇活動と人形劇人セルゲイ・オブラスツォフ

大井数雄に大きな影響を与えたセルゲイ・オブラスツォフとの関係について触れたい。

大井はオブラスツォフの代表的な著作『芸術における創造の仕事』（原題 『私の職業。第一部』“Моя профессия. Книга 1.”）を知り、人形劇の理論、実践の成果として人形劇というものを本格的に論じたこの著作から「人形劇を甘く見てはいけない」¹⁴と深く感銘を受けた。大井はこの著作との出会いについて「人形劇を学ぶためにという個人的な欲求からはじまったロシア語の学習の初期に、セルゲイ・ウラジーミロビッチ・オブラスツォフの著書『私の職業』に出会ったのは、私にとって決定的な事件であったことがときがたつにつれてますます感じられます」と書いている¹⁵。

大井は、1955年にオブラスツォフのこの著作を初の翻訳書として出版するが、出版にこぎつけるまで大変苦労したようで、翻訳原稿を抱えていくつもの出版社にあたっていたと友人は回想している¹⁶。出版後、この本は日本の人形劇人にとっては本格的な人形劇の文献となり、こぞって読まれたという¹⁷。しかし、大井自身はこの翻訳には誤りがあると不満で、1979年には『人形劇—私の生涯の仕事』という題名で改訳出版、また続編を『続人形劇—私の生涯の仕事』として1984年に出版した。続編は、ロシア語版では『第二部』にあたるが、この本をオブラスツォフは1981年の中央人形劇場来日公演の際、直接大井に手渡した。

中央人形劇場の創始者であったセルゲイ・オブラスツォフは、もともと画家を志していたが、人に勧められて演劇の世界にはいった。音楽劇場、ドラマ劇場で活躍した。人形には幼少の頃から親しんでいたものの、実際に人形を使うようになったのは偶然であった。演劇での役作りに行き詰まった時、指導者からの勧めで人形を使って演技することを試みたことから始まったのである。友人たちに見せたところ気に入られ、人形を使ったコンサートを1920年代から始めた、自分が歌いながら人形を持って演じるエストラダ（軽演劇、高座）のソロコンサートは好評を博すようになった。オブラスツォフは人形劇を始める前にすでに役者であったが、人形劇を始めるきっかけが偶然に近かったというのは大井の経歴とも似ているように思われる。オブラスツォフはコロリョフによれば「ドラマ劇場の手段や手法」を人形劇にもってきた人形劇人であった¹⁸。

オブラスツォフは『私の職業 第一部』では主として人形劇の世界に入るまで、中央人形劇場が創立されるまでを語っており、『第二部』では、1931年に創立された中央人形劇場の館長、芸術監督としての活動、(オブラスツォフは1992年に亡くなるまで、約60年にわたってこのロシア最大の人形劇場を率いてきた)、人形劇とはどういうものか、人形を生かすとはどういうことかを自らの芸術監督としての経験をもとに論じている。

中央人形劇場はレニングラード人形劇場と並んでソ連で最も古い専門人形劇場となった。1930年代に人形劇団がソ連の各地につくられたことには理由があった。契機となったのは、1930年にモスクワで開催された第1回全ソ人形劇俳優会議である。1920年代、革命直後のソ連社会では、人形劇が大衆にとってわかりやすいものとされ、多くの人形劇団が生まれた。その背景について中央人形劇場人形博物館学芸部長のサルティコフは以下のように説明している。

全国の様々な機関に人形劇団ができた。このようにしてソビエト・ロシアではすぐに強力な人形劇の専門家の共同体が設立された。そして彼らの多くは、10年、あるいはそれ以上活発に活動した。1930年、彼らは第1回全ソ人形劇俳優会議に集まり、そこで、彼らは二つの重大な要求を国家に対しておこなった。中心となる人形劇団の創設と、そこにそれまでの成果を集めた博物館をつくることであった¹⁹。

1931年、オブラスツォフは、教育人民委員部の要請で、直接的には中央児童芸術教育会館の決定により、新しく組織された人形劇場の芸術監督に就任した。オブラスツォフは、人形劇人という職業は「天から降ってきたみたいに不意にはじまった」と回想している²⁰。

オブラスツォフの人形劇は、世界の人形劇、特にソ連圏において大きな影響をもつようになった。新しい人形劇が必要とされたのは、民俗人形劇が衰えた時期とも重なっていた。中央人形劇場の活動は、ひとつの劇場の活動の枠をはるかに超えてソ連において巨大な存在となったのである。大井は、職業として人形劇を行う際の指針をオブラスツォフに求めた。筆者の考えでは、オブラスツォフの上記の著作が、実践的ではあるものの、教科書的な技術的アドバイスではなく、オブラスツォフが実践を通じて明確に人形劇というものの必要性について述べていることに大井は強く影響を受けたと思われる。大井は、1968年に初めてソ連を訪れて以来、中央人形劇場のレパートリーの多くを日本に紹介してきた。オブラスツォフは大井にソ連の戯曲集を提供し、それを大井が翻訳するという交流が始まったのである。ロシア語で丁寧に書かれた大井のオブラスツォフ宛の書簡は、中央人形劇場で大切に保管されており、大井は自らの劇団の活動について、どんな芝居を上演し、どういうロシア語の文献を翻訳しているかについて詳細に報告している。

また、大井にとって、中央人形劇場のような、国が支援した人形劇場があり、そこへ行けば劇場専属の劇団による人形劇がみられるという状況は一種の憧れだったのではないかと考えられる。

3. 大井数雄の人形劇に対する考え方とソ連の人形劇

自ら演じ、演出をおこなう際に大井はどのような考えのもとにおこなっていたのだろうか。大井は、人形劇の理論や人形劇という芸術ジャンルの特質、なぜ人形劇で表現するのかを問い、実践の方法を追求した。大井は「人形劇ではどうして人形が生きているように見えるのか、そのためにはどうやって人形をつくったらいいいのかというのが人形劇をみて驚いたり、実際に人形劇をやってみたいという人が抱く疑問である」²¹として、次のように述べる。

私たちは、ハリコの頭の作りかたや衝立舞台というような、ふつう技術参考書で何回となくくりかえされている記述は避けようと思いました。私たちは、読者の皆さんを人形劇の**芸術的本性**の理解にみちびくことのほうが、より重要である、と考えています²²。

大井の考える人形劇の芸術的本性とは何か。この人形劇の最も深い問題に触れていたのが、大井の考えではオブラストォフであり、また主に彼の周囲で働いていた俳優、人形劇研究者たちであった。

オブラストォフは自らの人形劇哲学の重要な主張を以下のように説明する。

比喩が芸術の中でどんな位置を占めているか、比喩的な芸術作品がどんな社会的な意義をもっていたか、もっているかということを、私たちはあまり考えていない。(中略) 人間は自分を取りまいている世界を脳の論理だけでは理解できない—人間はそれを心の論理で、つまり情緒で感じなければならないのだ²³。

そして演劇において人形劇において比喩的な特性が重要であることを説く。

人形はすでに、それが人間でなく、一般に生き物でもなくて、物であるということによって、本質において比喩的である²⁴。

劇人形は、人間によって蘇生されるが、それは性格的な意味を持っていないなければならない。時には寓話的であったり、性格をもったものとして舞台上で生きていなければならないとオブラストォフは考えていた。オブラストォフの多くの人形劇が、現実を諷刺する風刺的、アイロニー的であることも、人形劇の比喩的な性格から来ていると考えられる。

また、大井の人形劇の必要性についての考え方もオブラストォフの考えと呼応する。オブラストォフが人形劇を始めたきっかけとなったソロコンサートは大人のためのものであった。中央人形劇場の演出家となってから彼は子供のための人形劇にとりくみはじめた。そういう経緯もあって、オブラストォフは、人形劇が、ただ気軽だから、子供のための単なる楽しみだとは

考えていなかったと思われる。オブラスツォフは次のように書いている。

芸術であるとしたらあらゆる芸術について語るときとおなじく、人形劇についてまじめに語ることが必要である。まして、人形と仮面の演劇は、人類の歴史全体をとおして、宗教的、神秘的な行事のなかでも、風刺的な演芸としても、おとなたちのものであったのだから、なおさらである²⁵。

大井も同様に考えていた。人形劇が子供だましだったり、おとなが遊びのためにおこなうものではないと考えていた。大井の夫人大井弘子は、大井は、稽古でも「それらしくみせようと表面的に形だけ整えよう、楽に動こう」というような態度は厳しく叱責したと筆者に語ったことがある。

また、大井は、人形劇がその発生からもと子どものためではなかったが、子どもと強く結びついたことは探求すべきと主張している²⁶。大井にとって、自らは大人のための人形劇人からスタートして子どものための人形劇をまず作り始めたオブラスツォフに学ぶところが大きかったのだ。特に、子どものための人形劇が、教育的で（おしつけではなく）、子どもに生活の真実や道徳を教える役割を持っていること、また子どもの想像力を高める役割があることなどである。人形劇の手法についても、オブラスツォフの人形劇場のレパートリーで大井が参考にしてしたのは、多くが手使い人形（片手や両手にはめる人形）が使われたものであった。手使い人形について大井は「もっとも素朴で、だれにも入りやすい人形操作システム—それは、直接に手で操作することです。このばあいには、人形操作書の手動きが、直接人形に伝えられ、人形にうごきをあたえ、さまざまな情緒を表現させます。（1979年、タシケントの人形劇フェスティバルでの講演の手書き原稿より）」と述べている。さらに続けて、人形と人形操作者の動きの関係について、原理的に異なる2つがあるとして同原稿で次のように書いている。

第一は人形操作者が人形を支配し、人形を動かそうとする立場です。自分は動かないままです。（中略）第二は人形が主人公で、人間つまり操作者は、人形の動きに従属している立場です。このときには人形操作者が人形の動きを感受する中心は彼の手に集中しています。人形のからだのさまざまな部分が順々に想像の地面に触れていくのを人形操作者は、手で感じ取っているのです。人形と人形操作者の手が有機的な統一をもったとき、そのとき、人形は自由な必要な動きを遂行できるのです。このような考えを私に与えてくれたのは、セルゲイ・ウラジーミロビッチ・オブラスツォフの次の言葉です。

大井は、オブラスツォフの「人間の手は巨大な表現力を持っているが、それがだれか、なにかを表現する独立した可能性を手の中にみなければならぬ、人形操作者が人形を自分の外にしていると感じていると同様に、自分の手を自分の外に感じなければならぬ」という言葉を引用している²⁷。

オブラスツォフがソロのコンサートで使用していた手使い人形（裸の指に木の球をはめただけの人形）は手使い人形の極致であったといえよう。

オブラスツォフの『私の職業』は、ドラマ劇場から人形劇に移ったオブラスツォフが、いわゆるリアリズム演劇の巨匠スタニスラフスキーのシステムをいかに人形劇に応用してきたかが理解できる書物と解釈できるのではないか。演技の「真実らしさ」、なぜこの行動をするのか、内面的な課題を持っておこなう「エチュード」といったテーマが論じられ、「貫通行動」といった用語もでてくる。オブラスツォフとスタニスラフスキーシステムについて、さらには、人形劇とスタニスラフスキーシステムといった研究は今後必要と思われるが、大井がオブラスツォフの人形劇理論を通じてシステムについて理解を深めていたことは確かであろう。実際に、当時、日本では「人間」の演劇においては、実践・研究においてシステムは成果を上げてきたが、人形劇においては研究もあまりされてこなかった。その意味で大井の翻訳は貴重であった。

4. 雑誌「ロウトカ」と「ビバボ」

大井は、1967年に、夫人の大井弘子らとともに劇団「カラバス」を立ち上げたが、結成当時から、カラバスは人形劇に対する考え方を実践する場であった。活動は、（１）海外の人形劇の紹介（２）新しい人形劇のための戯曲の開拓、特にカラバスのオリジナルとして、「ちいさな人形劇の会」での人形劇の上演（３）人形劇のゼミナールをおこない、人形劇に携わっている人の技能を向上させる、また俳優の養成をおこなう。（４）人形劇に関する雑誌を発行する、ということに大きく分けられると考えられる。

大井が、翻訳および人形劇の理論や実践についての論文を発表し、また人形劇の普及のために発行していたのが、カラバス発行の人形劇研究資料誌「ロウトカ」（後に「ビバボ」と改題）であった。この資料誌は、実際に人形劇に関わっている人にとっては非常に役立つものであった。国内外の人形劇界の動向、幼稚園や学校などで人形劇を上演する際の脚本、人形劇に関する論文、エッセイ、人形製作の美術のヒント、人形操作のための指導など多くの情報があった。

「ロウトカ」は、カラバス主催第一回人形劇ゼミナールの会期中（1969年8月）に7回日刊新聞として発行されたものがもとになっている。カラバスのメンバーであった加藤暁子が国際人形劇連盟（UNIMA）の大会参加のためにチェコを訪れたことを記念し、世界の人形劇で主導的な立場をとってきたチェコへの尊敬をこめてチェコ語で「劇人形」を意味する「ロウトカ」という名称にした。ロウトカの第1号は1967年11月15日に発行された。その後、1972年12月1日の第13号（別冊が1回）まで発行された。しばらく休刊した後、74年「第14号からは「ビバボ」と改題されて第16号まで発行された（ちなみに「ビバボ」という名称は、オブラスツォフが最初に母親からプレゼントされた日本製の素朴なセルロイド人形に由来している。）

「ロウトカ」の内容について触れたい。

まず、翻訳（脚本など）についてだが、ロウトカとビバボにおいて非常に重要な位置を占めている。（大井は全部で150を越える人形劇関係の脚本や論文を発表している。）カラバスの活動

の性格を反映して、翻訳されているのはソ連およびソ連圏（チェコなど）の作者の翻訳である。

幼児のための人形劇や、子供が演じることができる戯曲が多い。戯曲をそのまま翻訳しているものもあるが、原作を題材にして形式を変更しているものも多い。

これらは、後に脚本集『ちいさい人形劇』にまとめられている。人形劇団カラバスはこの脚本集を中心に「ちいさい人形劇の会」として、小品による人形劇の会を定期的におこなった。カラバスのレパートリーは、作りやすい手使い人形によるものがほとんどだ。

多くの戯曲が、一般化されたイメージ（きつねはずるくいつも悪者）をもった擬人化された動物が主人公となっており、その動物が巻き起こす騒動や、友情が描かれている。諷刺的な印象をもった作品が多い。他愛のない話だが、短いながらも起承転結をもち、初心者でもすぐにできて役に立つ作品を大井は選りすぐって訳していたという印象がある。

大井は、戯曲を読むことに若い時から惹かれていたが、脚本を翻訳することについて脚本集『王冠をなくした王様のはなし』の訳者あとがきで次のように書いている。

脚本の翻訳者は他の分野の翻訳家といくぶんちがった立場にあるようです。それは脚本が印刷されて世にでたときから新たに始まる期待と不安です。（中略）この本によってすばらしい人形劇をつくりだしてくださるみなさんをとおして、訳者の私は、作者といっしょに、数十万、数百万、あるいは数千万の観客と出会うことができ、たくさんの人びとと友情をむすびあうことができるのです²⁸。

大井は、翻訳に際して音の響きにこだわった。その大井の姿勢は、マルシャークの戯曲『小さいお城』にみることができる。

5. 戯曲『小さいお城』と大井数雄

『小さいお城』はチュコフスキーとならぶソ連の児童文学の巨匠であるマルシャークの作品である。日本では『森は生きている』と訳されている『12の月』の作者としてよく知られているが、マルシャークは現在でもロシアの子どもが必ず読む作家である。残念ながら、日本では『森は生きている』が児童演劇、人形劇で上演されることはあっても、他の戯曲はほとんど上演されない。マルシャークの戯曲では、他に『ねこのいえ』（高慢ちきな猫の家が火事で燃えてしまうが、困っている猫を誰も助けない。結局、猫は反省し、親戚の猫たちと暮らすようになるというストーリー）がロシアのどこの人形劇場でも人気のあるレパートリーになっている。

大井は、1955年、人形座に在籍していたときに『小さいお城』を訳している。上演の際の演出は大井ではなかったが、大井が「演出者に（なるため）のドゥラマトゥルギーの勉強のつもりで、『ロシア語で脚本を読み、日本語に移しかえてみた²⁹』」いくつかの戯曲のひとつで、同時期に訳した『ガチョウの子』（ニーナ・ゲルネット作）などとともに生涯大切にしていた作品である。

マルシャークおよび『小さいお城』について、大井は雑誌「演劇と教育」の中でしばしば語っている。マルシャークは、もともと民話であった「お城」を童話劇として劇化して、大井の言葉によれば「風刺劇として再創造した。」³⁰。

もともになった民話は、「森の中にあるお城（いくつかのバリエーションがあり、お城が男性の手袋であったり、壺のようなものであったりする場合もある）をみつけたハエが、誰も住んでいないことがわかってそこに住み着く。そこにノミ、カ、ネズミ、カエル、ウサギ、キツネ、オオカミがやってきて順番にお城に住み着く。そこへクマがきて、お城の上ののってお城をこわしてしまふ。」という内容で次々に登場してくる動物につけられた名前が、その動きの特徴を表しており、リズムがよく、音が重なって繰り返されるのが心地よい話である。マルシャークはこれをもとに戯曲化する際に、別の民話の要素を付け加えた。それは、「ねことおんどり」である。ネコとおんどりが暮らしていて、ネコは自分が留守の間におんどりがキツネにさらわれないように、戸を開けたり、窓から顔を出してはいけなと言い残してでかけるが、キツネがあらわれ、ニワトリをおだてて歌をうたい、それにつられて顔をついだしてしまったニワトリを捕まえて連れ去ってしまう。ネコは、オンドリが叫んでいるのを聞いて助け出す。次の日もネコの留守にキツネが来て、だましてオンドリを連れ去ってしまう。ネコはまたオンドリを連れもどすが、今度は、きつく言い聞かせる。結末は様々だが、ネコが楽器弾きに化けてオンドリを救うという結末もある。

マルシャークの脚本では、人間が演じる語り手が登場して、ナレーターの役を演じる。ただし、ナレーターが存在しない版もある。オオカミは乱暴者でキツネとクマとたくらんで、動物が住むお城を襲うが、結局動物たちの協力で作っつけられてしまうという日本の猿蟹合戦とよく似たストーリーになっている。

『小さいお城』は人形座にとっては初めて上演する外国の戯曲だった。戯曲の翻訳家としての大井にとってのデビュー作ともいえる。この芝居の演出を担当した井村淳は、日本の民話を主として上演してきた人形座にとって「それまでとはまったく違うドラマの骨格、リズムとの出会い」であったと回想している³¹。

この戯曲には民話独特の反復による安定した感覚と徐々に高まっていく興奮があり、これをつかむために井村は大井に無理に頼んで韻文で書かれた原文を朗読してもらったと回想している³²。

1970年代後半からは大井は、演出家としての仕事に専念するようになるが、その際にも翻訳からドラマトゥルギーを学んだことが役に立ったと考えられる。またドラマトゥルギーだけでなく、大井の次のマルシャークの評価は、大井が人形劇を作る際に劇団員によく聞いていたという「詩を読むといい」というアドバイスと関連している³³。

わが国では、その戯曲によって、つまり劇作家マルシャークとして有名になっているが、なによりもまず、彼は詩人であり、劇作も翻訳も文学理論にかんする仕事も、すべて詩に発し、詩とむすびついている³⁴。

大井は、この戯曲のために書いたオブラストォフの演出ノート（子どもたちが自主的に上演するためのプランを書いたもの）を翻訳しているが、それに関連して大井は述べている。

人形が生き生きとうごく—それはこのジャンルのもっとも大きな魅力であるのですが、人形が生きているということは、元気に人形をうごかすということとは、実は何にも関係のないことです。静止しているときにも人形は生きていなければならないのですから³⁵。

大井は、普段意識していない歩き方について「人形の『歩き方』も舞台では意識しておこなわなければならない。そして人形を正しく歩かせるためには、自分とは違った身体的性格をもつ人物、あるいは動物の「歩き方」を獲得していけばいいのではないか」と説明し³⁶次のように指摘している。

歩くことにかぎらず、戯曲の中から形象の行動的特徴を「選び出す」ことは人形劇ではとくに重要になってきます。（それによって人形の構造までが決定されるのですから。）³⁷

大井は、多くの場合、動物が登場する作品を選んだが、これは単に子どもは擬人化された動物の行動を真実として受け取りやすいというだけでなく、人形劇俳優にとって、生活の真実さを表現するために普段とは違う意識した動きを訓練することに役立つと判断したからともいえよう。

人形劇の脚本には人形劇の言語に合う作品を選ぶことが必要だ。民話が多く選ばれるのは、登場人物のキャラクターが明確であり、人形劇の特徴であるファンタジー性と親和性があり、かつ現実から飛躍しすぎていたり、荒唐無稽な話であっても、大人にも子どもにも心に訴える芯のようなものがあるからではないか。

6. 結び

大井数雄は、若くして亡くなったということもあり、まとまった「人形劇論」のようなものを残してはいない。大井の遺品には「人形劇概論」と題された大学ノートに書かれた手書きの原稿の一部が残されている。

『新人形劇入門』所収の「人形劇づくりの仕事」にはある程度まとまった形で大井の考えが示されている。「1. 人形あそびから」、「2. 人形・人形劇」、「3. 戯曲・脚本・レパートリー」、「4. 脚色の仕事」、「5. 劇作家との仕事」、「6. 集団でつくる脚本と劇」、「7. 人形を発見する（技術の基本）」、「8. 材料を感覚する（生きた伝統）」、「9. ハリコの技法（人形の顔の製作）」、「10. 布で作る人形」、「11. 棒つかい人形の機構と操作」、「12. 人形の舞台」、「13. 人形劇の方法・技術」という章からなっていて「人形劇とは何か」、「人形のシステムと美術」、「ドラマトゥルギー」、「舞台の工夫」など、ほぼ人形劇に関して、主に実践に必要な問題を解説し

ている。

最後の章で、大井は、人形劇が演劇である以上、他の演劇形態や、また他の生活領域にも共通する部分が多くあり、それらをどのように人形劇の創造に生かしていくのが人形劇の技術や創造に重要だと説く。

人形劇にしかないような特別の方法、特殊な技術はごくわずかであろう。(あるいはまったくないのかもしれない。) 一見、人形劇のみの特有な特殊のものに見えることも、多くは生活の様々な領域で「古くから知られた真理」であり、そうでないと考えられるもののほとんどは思い違いにすぎない³⁸。

同じことを大井は、訳書『人形劇の秘密』(フェードトフ著)の訳者あとがきでも繰り返している。人形劇に不可欠な技術はほとんどすでに知られているものだとし、

特殊なのはその組織のされかたであり、そこに人形の『秘密』があることを見すえて、アンドレイ・フェードトフは、この本を書いています。だからこそ、技術や方法にあふれる本が、初歩的技術の切り売り、押しつけでなく、個々の記述が人形劇芸術の全体系と切り離されない部分として読みとられ歳月を経ても色あせない古典として、全人形劇人必読の基礎教程となったのです³⁹。

そして人形劇を特殊だとして演劇とは違うと考えることは、人形劇を単なるお飾りのもの、演劇のより下位にあるものとする다고警告している。

人形劇その「特殊性」のゆえに演劇全体から切り離してしまうのは、人形劇を「なくても困ることはないが、あったらいくらかにぎやかになる、子どもだましや大人のなぐさみの「アクセサリ」として差別する態度である。そのような人形劇を子どもたちがつくりたいはずはないし、ほんとうによろこんで見るはずもない⁴⁰。

大井の意見によれば、歴史的に、ソ連の人形劇の発展史にみられたような外国の人形劇の影響、模倣の問題を日本も共通に持った。それゆえ、ソ連の経験が日本の人形劇にも生かされると大井は考えた。ドラマ劇場と深い関係をもってきたソ連の人形劇のレベルの高さ、人形劇が芸術として評価され、理論も確立していることに強い関心をもった。特にオブラストォフの人形劇と中央人形劇場からは、人形劇で表現するということの根本を学ぼうとした。大井は「なぜ人形劇なのか」「人形劇はどのようにつくるべきか」という問いを追求してきた。大井がここまで真剣に人形劇に取り組めたのは、人形劇が現在では想像できないくらい盛んだった時代だったからこそ可能だったのかもしれない。

大井は生涯で子どものための人形劇のみに関わっていたが、1983年の「演劇と教育」誌での

対談で次のように発言している。「これからどんな人形劇をやりたいですか」という質問に対して、「いままで子どものためのものしかやってこなかったけれど、大人のためのもの、子どもお断りみたいな、自分の問題をナマでぶっつけても返ってくるような観客を相手の仕事をやりたいなあって気持ちは、ありますね」と述べている⁴¹。

大井の頭にあった将来の人形劇がどんなものだったのか、そして書き始めていた「人形劇概論」が完成していたらどんなものになっていただろうかと、その早逝が悔やまれる。多岐にわたる大井の仕事の全貌を明らかにするには今後本格的に検証、研究、整理する時間が必要になるだろう。60年代～80年代の日本の人形劇史、児童文化における大井の活動をより多面的に考察すること、ソ連だけでなく、チェコやポーランドなどの人形劇と大井の関係、大井が晩年に非常に関心を寄せていた当時のレニングラードの青少年劇場との交流など、研究すべき課題は多くあり、総合的研究はまだ端緒についたばかりだ。今後の研究は人形劇におさまらず、日ロの文化交流史研究にとっても貴重なものになるだろうと期待できる。

謝辞：本稿執筆にあたっては大井の蔵書による「大井数雄文庫」の開設が予定されている新潟大学において貴重な資料を現地で調査する機会を得た。同大の鈴木正美教授、またヒアリングをさせていただいた大井数雄夫人、弘子氏に感謝の意を表したい。またモスクワの中央人形劇場で現地調査に協力してくれた劇場職員の方にも感謝したい。



大井数雄（中央人形劇場提供）



大井数雄の翻訳書

注

- ¹ 大井数雄の略年譜は「演劇と教育」(1986年8月号、No.361、60～61頁)を参考にした。
- ² 1967年5月18日付けの読売新聞に「人形劇団カラバスが誕生」という記事がある。新しい人形劇の創造をめざして新劇団が結成されたことが報じられている。記念すべき第1回公演は、劇団名カラバスの名前の由来の一つになっているカラバス・バラバスという横暴な興行師が登場する『ピノッキオー金のかぎのひみつ』であった。
- ³ 座談会・人形劇—その原点を見直そう (「演劇と教育」No.320、1983年4月号No.320、32頁～39頁)
- ⁴ オブラスツォーフ他 大井数雄訳 1976、『人形劇—なにを・どう』晩成書房、202～203頁。
- ⁵ M.コロリョフ 大井数雄訳 1983、『人形劇芸術—理論の基礎』晩成書房、229頁。
- ⁶ 同上。12頁。
- ⁷ 同上。29頁。
- ⁸ オブラスツォーフ 大井数雄訳 1979、『続 私の職業』晩成書房、94頁。
- ⁹ M.コロリョフ 大井数雄訳 1983、『人形劇芸術—理論の基礎』晩成書房、29頁。
- ¹⁰ 同上。34頁。
- ¹¹ 同上。34頁。
- ¹² 湯見英明「現代人形劇のはじまりはどのようなものだったのか」、『19日本の人形劇』NPO法人日本ウニマ編、53～58頁参照。
- ¹³ オブラスツォーフ他 大井数雄訳 1976、『人形劇—なにを・どう』晩成書房、203頁。
- ¹⁴ 座談会・人形劇—その原点を見直そう (「演劇と教育」No.320、1983年4月号No.320、36頁。
- ¹⁵ レノーラ・シュペート編集／ニーナ・ゲルネット監修／大井数雄訳、『王冠をなくした王さまの話』、1980、晩成書房、221頁。
- ¹⁶ 井村淳『『小さいお城』の頃・その後』、(「演劇と教育」No.361、1986年8月号、45頁。)
- ¹⁷ 湯見英明「現代人形劇のはじまりはどのようなものだったのか」、『19日本の人形劇』NPO法人日本ウニマ編、65頁。
- ¹⁸ M.コロリョフ 大井数雄訳 1983、『人形劇芸術—理論の基礎』晩成書房、12頁。
- ¹⁹ Гордий Салтыков Они были первыми. 2021 Без 100.90 историй театра Образцова. Открытые системы,С.9.
- ²⁰ オブラスツォーフ 大井数雄訳 1979、晩成書房、『続 私の職業』、330頁。
- ²¹ オブラスツォーフ他 大井数雄訳 1976、『人形劇—なにを・どう』晩成書房、7～8頁参照。
- ²² 同上。8頁。
- ²³ オブラスツォーフ 大井数雄訳 1979、晩成書房、『続 私の職業』、79～83頁、
- ²⁴ 同上。65頁、
- ²⁵ オブラスツォーフ他 大井数雄訳 1981、『人形劇とはどういうものか』、晩成書房、12頁。
- ²⁶ 日本演劇教育連盟編 『新人形劇入門』1979、晩成書房、237頁。
- ²⁷ この大井の引用は具体的にどこからとったものか不明だが、オブラスツォーフは、『私の職業』で、物体を蘇生させることについて、指に球をはめただけの芝居について語っている。大井はこのオブラスツォーフの芝居から最も影響を受けたと考えられる。
- ²⁸ レノーラ・シュペート編集／ニーナ・ゲルネット監修／大井数雄訳、『王冠をなくした王さまの話』、1980、晩成書房、222頁。
- ²⁹ 同上、221頁。
- ³⁰ 大井数雄「マルシャークの戯曲」「演劇と教育」1964年12月号、No.122、28頁。
- ³¹ 井村淳『『小さいお城』の頃・その後』、(「演劇と教育」No.361、1986年8月号、45頁。)
- ³² 同上、45頁。
- ³³ エリザヴェータ・コーレンベルク 大井数雄訳 『人形劇の歴史』、1990、晩成書房、217頁。
- ³⁴ 前掲24、31頁。
- ³⁵ 大井数雄「オブラスツォーフの『小さいお城演出プラン』について」、『演劇と教育』1958年5月号)、44頁。

- ³⁶ 同上、44頁。
³⁷ 同上、44頁。
³⁸ 日本演劇教育連盟編 『新人形劇入門』1979、晩成書房 230頁。
³⁹ アンドレイ・フェドートフ 大井数雄訳『人形劇の秘密』、1980、晩成書房、214頁。
⁴⁰ 日本演劇教育連盟編 『新人形劇入門』1979、晩成書房 2、238頁。
⁴¹ 座談会・人形劇—その原点を見直そう（「演劇と教育」No.320、1983年4月号No.320、36頁。

参考・引用文献

1. アンドレイ・フェドートフ 大井数雄訳 1980、『人形劇の秘密』晩成書房
2. 内田莉沙子編・訳 2002、『ロシアの昔話』福音館書店
3. エリザベータ・コーレンベルグ 大井数雄訳 1990、『人形劇の歴史』晩成書房
4. 大井数雄編 1973、『ちいさい人形劇』、いかだ社
4. オブラストォーフ大井数雄訳 1955、『藝術における創造の仕事』、未来社
5. オブラストォーフ 大井数雄訳 1979、『人形劇—私の生涯の仕事』（原題．“Моя профессия”）晩成書房
6. オブラストォーフ 大井数雄訳 1984、『人形劇—私の生涯の仕事（続）』晩成書房
7. オブラストォーフ他 大井数雄訳 1981、『人形劇とはどういうものか』 晩成書房
8. オブラストォーフ他 大井数雄訳 1976、『人形劇 なにを・どう』晩成書房
9. コロリョフ 大井数雄訳 1983、『人形劇芸術—理論の基礎』晩成書房
10. ニーナ・ゲルネット 大井数雄／おおいひろこ訳 1981、『ニーナ・ゲルネット作品集 ちいさなあまつぶのはなし』晩成書房
11. 日本ウニマ編 2020、『日本人形劇年鑑2019版』（‘19日本の人形劇）
12. 日本演劇教育連盟編集 1979、『新人形劇入門』晩成書房
13. 日本演劇教育連盟「演劇と教育」
14. 人形劇団カラバス 1968～1976,「ロウトカ」、「ビバボ」
15. 人形座発見の会 2005、『人形座脚本集』 晩成書房
16. 人形座発見の会 2004、『人形座発見』
17. レノーラ・シュベート編集／ニーナ・ゲルネット監修／大井数雄訳、『王冠をなくした王さまの話』、1980、晩成書房
18. Akademia Образцова. 2007, – М, “Дизайн Хаус”
19. Б.Голдовский 2007, Истории драматургии театра кукол. “Автор”
20. Б. Голдовский 2013, Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. “Автор”
21. Без 100.90 историй театра Образцова. 2021, “Открытые системы”
22. Образцовы, 2019.
23. С. Образцов 1981, Моя профессия. “Искусство”
24. Федотов А. Я. 1944, Анатомия театральной куклы. “Искусство”