

見るものと見られるものをめぐって

結城座『乱歩・白昼夢』

後 藤 隆 基

江戸糸あやつり人形の芝居一座、結城座の創立三百七十五周年記念公演『乱歩・白昼夢』（二〇〇九年八月十九日～二十三日、東京芸術劇場小ホール2）は、外題のとおり江戸川乱歩を下敷きしながら大正期の浅草を書割とし、近代化とともに変容していく人間の営みを、糸あやつり人形と写し絵（「風呂」と呼ぶ手持のプロジェクトに、ガラス板に描画した「種板」を差しこみスクリーンなどに投影するもの）という独自の技法で舞台化した作品である。

江戸川乱歩が浅草を題材に小説や随筆を書き、オペラ小屋などにも繁く足を運んだことはよく知られているし、結城座が天保の改革で浅草猿若町へ強制移転を余儀なくされたという歴史もある。乱歩・浅草・結城座の三点をひとつに束ねた作者（兼演出）は、予てより結城座と親交の深い

斎藤憐。写し絵・人形美術・衣裳・舞台美術などひっきりめた「意匠」に宇野亜喜良をむかえ、音楽を黒色すみれが担当した。十二代目結城孫三郎の発案になる企画は、乱歩が結城座の写し絵を観た思い出を綴った「うつし絵」（『探偵春秋』一九三七年五月号）という随筆がヒントになっており、生涯に四十六回の転居をくり返した乱歩が終の棲家と定めた池袋での上演も相俟って、乱歩へのオマージュといつて遜色のない条件も兼ね備えていた。

『乱歩・白昼夢』は、江戸川乱歩の四つの短篇小説をもとに構成されているが、結城座の常客、黒色すみれのファン、そして乱歩の読者が集う場にあつて、つくり手、観客ともに江戸川乱歩なる人物、その作品について抱く思いはまるで異なるベクトルをさしているといつていい。その中

で大正浅草という基点はひとつ共通のバックグラウンドとしても機能する。劇場に入ると、舞台上手に「木馬館」と看板が描かれたその下に木馬人形がうち棄てられ、下手側を目をやればピアノや玩具の楽器の置かれた一隅。舞台奥には種々の広告や浅草十二階の絵葉書を吊るなど、いかにも大正という時代を想起させる装置である。

太鼓の音を開幕の合図に、これも大正ロマンふうの華やかな着物をまとった黒色すみれの二人が客席後方から現れる。アコーディオンとヴァイオリンの前奏につづき歌がはじまると、結城孫三郎演ずる傀儡師の口上に合わせて近世から明治、大正にいたる浅草風景が次々と写し絵で投影され、しだいに乱歩の世界へと入っていく。

はじめは「乱歩・白昼夢」と書いてあった舞台上手のめくりが「芋虫」「屋根裏の散歩者」「二人二役」「人でなしの恋」と順に変わる。まず「芋虫」である。原作小説は戦禍で両手足を失った須永と妻時子の交情がクローズアップされるが、この劇では物語へ入る前にシベリア出兵の光景を挿入することで、彼らが生きたプレテクストとしての時代背景を付与、さらに須永が爆撃で手足をものがれ、まさに五体バラバラになる瞬間までも舞台上に現前させた。人間では不可能な描写を可能にした人形表現と併せ、単にエログロ

的とも見られがちの原作世界にとどまらぬ、斎藤憐の社会を鋭くまなざす作家性を強く感じさせる味つけである。それは同時に、対象となる原作に没入せず、距離を保ちつつ翻案する劇作の基調音となっていた。

物語上の結末は大きく異なり、時子も須永の後を追って井戸へ身を投げる。そして二人は井戸の底を泳ぎ金魚となって、来世での契りを約束されたかのように絡み合う。また写し絵や人形の時子は、小説に「デブデブと脂ぎったからだつき」と書かれる肉感とは対極の、ほっそりと、かつ妖艶な、宇野亜喜良ふうの少女を思わせる造形。全体に散りばめられた原作とのズレは、多様なイメージを喚起し許容する乱歩の奥行きを見せてくれた。

「屋根裏の散歩者」は、屋根裏からアパートの住人たちの生活を覗く郷田が隣室の遠藤を殺害、明智小五郎が郷田を詰問して罪状を暴いていく。場所こそ大衆酒場に設定されているものの、筋はほぼ原作どおりに進む。都市化にもなう生活様式の変化。隣人との交流が薄れ犯罪が増加する。郷田の殺人を動機なき無差別殺人とし、彼に精神疾患の兆候があり無罪になるという後日談を書き足すなど、作者が企図した現代との接続点がよくわかる一場だ。

ここでは客演の真那胡敬二演じる明智と、人形の郷田や

『乱歩・白昼夢』（結城座、2009年）[撮影：石川純]

女給が共演する手法も用いられた。ただ劇中での明智の立位置がやや曖昧で、真那胡の魅力を十全に發揮しきれなかった感もある。さあれ次なる「一人二役」では、孫三郎が体の前後に首からぶら下げた二つの人形を交互に遣い、妻の前で別人になりすまそうとする中江と、彼が変装する二七モノの明智との二役をまさに「一人二役」で演じ分ける工夫がみもので、人形を遣う技法の変奏を味わうのも『乱歩・白昼夢』を観るたのしみのひとつである。

そして「人でなしの恋」へ。新婚まもない門野京子は、夫が夜な夜な土蔵へ忍び秘め事をくり返すようすを覗き見てしまう。夫婦がかつて結城座の人形芝居を観たという虚構を補助線に、門野の愛した人形が八百屋お七に置き換えられる。照明が青白く変わり、二〇〇七年に鬼籍に入った竹本素京の義太夫（録音）にのせて、紋付き袴に威儀を正した結城孫三郎が一座の代表演目「八百屋お七」を遣う。呼吸を向こうから合わせてくれることのない声と三味線に対して、きつちりと間をはかって糸をあやつり、せりふを語る孫三郎の姿に改めて技芸の凄みを感じざるを得ない。

嫉妬に焦がれた妻が夫の留守に人形を破壊、門野は人形と相对死を遂げる。手足をものがれ、バラバラに毀されたお七の人形が、戦場で手足をうしなった須永（＝芋虫）と重

なる。血の通わぬはずのお七が流す血潮は紅の蝶となって飛び去り、二匹の金魚が写し絵に踊る。片方の金魚の模様にお七の名残を見るとき、乱歩四篇が「人でなしの恋」から「芋虫」へと円環する大枠に気づくのである。

ト、柝が入り、劇中劇が幕を下ろしたかのように裏方による撤収作業がはじまる。そこへあたかも仕事を終えた傀儡師がお七の人形をぶら下げて出てくるのだが、結城孫三郎の一人二役でおこなわれる傀儡師とお七の問答は、きわめて示唆に富んでいる。すなわち人形遣いがあるから人形があるのか、人形がいるから人形遣いがあるのか。人形遣いと人形のへあやつる／あやつられるという関係がいかにようにも変転し得るとして、これを作家と彼の作品の登場人物に当てはめるなら、明智小五郎が劇の随所で乱歩について語る構造も同様だ。さらに明智の登場直後のせりふが「乱歩が見えているものを信じなかつた」という視覚性への疑義であつたように、点在するへ見る／見られるという視覚にまつわるモチーフとも連関していくのである。

劇中で大正浅草の象徴と位置づけられた凌雲閣は最上階に展望台を設置し、他のどんな建物より高いところから東京という都市をへ見るための場所であると同時に、人びとからへ見られるものでもあつた。めぐりが再び「乱歩・

白昼夢」に返ると関東大震災のシーンへと移り、一般公募のエキストラ三十人が逃げまどう群衆を人形で表現。凌雲閣の倒壊とともに劇は乱歩から離れ混沌の終景へ向かう。

終幕、舞台上から写し絵師たちが幻燈機を客席に向けてと、写し絵が真っ暗な劇場全体に投影され、観客は突如として万華鏡のような目眩く世界の直中に放りこまれる。舞台と客席の境界は揺らぎ、劇場空間が渾然となる。何かを注視している瞬間、私たちは自分が見られているとは思わない。なぜなら自分が見る側にいると思つていから。しかし、見るものと見られるものは、いつも裏腹だ。冒頭で木馬人形が水族館や昆虫館、花屋敷の建ちならぶ浅草を逆説的に「人類館」と喩えていたが、劇場という場自体、そういう性格を有する。いわば『乱歩・白昼夢』という舞台を観ている私たち自身、誰かに見られている存在なのだ。

顧みれば、須永の眼を潰した時子も然り。時子にとつて見る対象に過ぎなかつた須永が凝つと自分を見つめた。優位に立つて異形の存在を弄ぶことに愉悦を感じていた時子が、逆に見られていると気づいたとき、自分でも思ひもかけぬ衝動が「見るな」「芋虫なんかに見る権利はない」という原作にない強い言葉となって表出され、彼女の身体を動かしたのではないだろうか。

ふと、乱歩に「白昼夢」という掌篇のあったことを思いだす。妻を殺害し死骸をバラバラにしたという葉屋の主人が己の罪を演説するが、聴衆は笑って真剣にとらない。語り手だけが男の店先に女の首をみとめる。五体バラバラの身体、夫婦間の嫉妬、視覚への不安感、そして当然タイトルからいつても『乱歩・白昼夢』の主要素が看取できるわけで、斎藤憐がこれを意識したかは定かでないが、劇の世界観の基盤になっていると考えてみてもおもしろい。

加えて『乱歩・白昼夢』に音楽劇としての拡がりをもたせた黒色すみれを忘れてはならない。舞台下手の下座空間から歌を聴かせた二人は、いわゆるゴスロリ調の外貌もあって、私的な小部屋に遊ぶ人形のようにも見える存在感で観客を魅了した。劇中歌には「少年探偵団のうた」が使われ、乱歩ファンにも嬉しい趣向だが、ほとんどが黒色すみれの既発表曲。戦争など重くなりかねない要素を歌で以て対象化した功は大きい。さちのヴァイオリン、ゆかの歌唱とアコーディオンという音色の取り合わせが大正ロマンの香気を醸しだしていたことも衆目の一致するところだろう。

三百七十五年の伝統をもつ結城座と、時代々々の（現在）との出会いは、これまでも集団としての座に新たな装いを与えてきた。今回、結城座の表現技法を惜しみなく用

いた『乱歩・白昼夢』は、江戸川乱歩ばかりでなく、結城座へのオマージュでもあったに違いない。けれども集団の中の個に目を転じたとき、外界から刺戟された試みや趣向を、具体的に実現できる演者の身体、この点が、おそらくもっとも重い命題となっていくはずである。

たとえば、人形遣いが人形をあやつりながら、自らせりふを語るという結城座のスタイルがある。肝要なのは遣い手じしんの言葉（声）が經由される身体としての人形のありようである。当代結城孫三郎は幼少時より人形を遣いはじめ、日本舞踊、歌舞伎、能、狂言などを学び、己の身体を構築してきたというが、果して平成の人形遣いは……過去と現在の時差はつねに拡がっていく。世代が下るにつれ、彼ら（そして私たち）と伝統との距離は遠ざかるばかりである。古典演目や技術の継承はむろん、新作の創造は不可欠だが、その新作も再演を重ねて精度を高め、その中で身体を培っていく作業も有効ではないだろうか。

『乱歩・白昼夢』は二〇一〇年一月九日に茨城県のつくばカピオホールで再演された。五月には愛知県長久手市での公演もきまつている。乱歩の演劇化という可能性も含めて、この先も持続的な再演が望まれる劇作品である。

（立教大学大学院博士後期課程）