

宮沢賢治のドラマツルギー

オープンな劇空間に展開する行動とシーンの反復

小林 志郎

(一)

エリザベス朝の劇作家たちは、空間や時間の制約を自分の戯曲に課そうとしなかった。彼らのドラマツルギーには劇空間がただ一つの「バルコニー」であったり、また「森の中」であったりする限定は存在しなかったのである。同じように、演劇の中の時間が自然の法則的な順番や、継続性を持って流れなければならないとはまったく考えていなかった。

ところで登場人物の行動や劇のプロットは、空間に設定されたいろいろなエリアで、戯曲に指定された順番に従って展開される。もちろん時には二つまたは三つの行動が並行して進行し、異質なハーモニーを作り出すこともある。ⁱ

いずれにせよ、劇空間そのものの絶対量は変化しないものといわれわれは通常了解している。したがってその絶対量を行動が行われる場面に要する量に比例して配分し、一応のつじつまを合わせる。もし広大な空間が要求される場合には、左右への拡大は不可能であるから、必然的に絵画的手法の力を借りて舞台奥に空間を拡大してみせる。また演技によって観客席の方向に空間を拡大し、そこに無限の空間を描き出そうとすることもあろう。

空間に比べて、時間はかなり複雑な法則を持っているようだ。けれども時間の中心的な手法は、時間は空間に関係なく二つの持続した長さを差し示すことであろう。アンリ・リュシェールは「一つはある事件を物語るのに要する時間であり、他は物語られる事件そのものに要する時間である」と語っている。ⁱⁱ

演劇においては、「一生を二言、三言で物語ることも可能なら、一瞬が何時間も持続することも可能である」ⁱⁱⁱ からして、この二つの時間の組み合わせを調和あるものに計算する感性が劇作家や演出家にとって大変重要な才能であるといえよう。二つの時間を自由に駆使してたようなシーンを構成するのが、古典における代表的なドラマツルギーであったことは周知の事実である。この時間に関するドラマツルギーは歌舞伎劇の中でも頻繁に使用されている。時代狂言や世話狂言を問わず、劇中の浄瑠璃は二つの時間を大胆に絡み合わせて、プロットを展開する。例えば「菅原伝授手習鑑」の「佐太村賀の祝いの場」で、松王、梅王、桜丸の父親。白太夫が退場すると、

梅王女房・春 何とまア年寄らんしても、物覚えの良い事わいなア。あの

ように機嫌がよいので私らまで、嬉しいことをござんすわいなア。

松王女房・千代　　さいなア、その物覚えのよい父御に引きかえ、

梅王女房・春　　この梅王殿はなぜ見えぬ。

ト千代、戸口へ出て

松王女房・千代　　こちの人はもう見えそうなものじゃなア。

〽〽〽半ばへ松王丸。

ト唄入りの鳴物になり、向こうより松王着流し、大小を提げて出る。

というシーンが後に続いている。^{iv} ここでは、浄瑠璃が「事件を物語るのに要する時間」と「物語られる事件そのものに要する時間」という二つの異なった時間を最高に機能的な方法で方法で劇空間の中に取り組んでしまう。「噂半ばへ松王丸」というたった13音節^vで演劇の時間は加速され、集約され、観客席から見えないところで進行していたはずの松王丸の行動、つまり父親・白太夫の家へ駆けつけるという行動は一瞬にして表面化されるのである。歌舞伎劇に顕著に見られるこのドラマツルギーは「事件を物語るのに要する時間」と「物語られる事件そのものに要する時間」が互いに重なり合って、劇空間の中でのみ可能な「編集された時間」を作り出していると考えられる。

宮沢賢治の戯曲に共通するドラマツルギー特徴の一つは、「事件を物語るのに要する時間」と「物語られる事件そのものに要する時間」の見事な構築性にあるといえよう。二つの時間を駆使して多様なシーンを構成したのは古典のドラマツルギーであったが、宮沢賢治はこの手法の二つの典型をわれわれに見せている。その一つは「事件の経過」を「事件を物語るのに要する時間」の節約を主軸とする方法で説明する。もう一つは「プロットの展開」を「物語られる事件そのものに要する時間」の節約を主軸とする方法で、つまり簡潔なプロットのリフレインに寄って、ドラマの中の人間と事件の関係が平面的になるのを防止しようとする。前者のドラマツルギーを持っているのが『飢餓陣営』であり、後者のそれを持っているのが『植物医師』であると考えられる。

(二)

宮沢賢治戯曲の一つの特徴は、パターンの連続性にあるといっておくであろう。そのパターンの連続性が、ある作品では時間の経過を示すファクターとなり、ある作品では状況設定や登場人物の事件との具体的な関係の構築に役立っている。

本稿では、パターンという視点から『飢餓陣営』を読んでみることにする。

まず冒頭のト書きに早くもパターンの気配が色濃く感じられる。登場人物が「兵士一、二、三、四、五、六、七、八、九、十」としょうかいされる。バナナン大将だけは役名を与えられているが、特務曹長と曹長も役名がなく、階級的な称号だけしか記されていない。ましては兵士となると特定な区分がなく、兵士一と兵士九の間のキャラクターの相違は当然あるにしても、たぶん彼らの行動は統一され、同一目的に向かうものであろうと推察されるのである。人物の行動がその人物の人格を形成し、かつ行動によってドラマが発展すると見れば^{vi}、兵士一から十までの行動は、おそらく同一の行動が他の兵士によっても劇的行為としてなされるであろう。同じ行為が舞台上に表現されることは、明らかに行動様式のパターンが作られることに他ならない。

さて次に、「右手より曹長先頭にして兵士一、二、三、四、五、登場、一列四壁に沿ひて行進。」とある。戯曲を読むという作業は、少なくとも演出的解釈を戯曲から汲み取り、具体的な表現である演技のスタイルを発見し、また舞台装置や衣装や照明等のヴィジュアルな舞台表現の基本的なイメージを獲得する段階までをその範囲に含むと考えられる。さらに『飢餓陣営』という戯曲では演技スタイルと不可分な関係にある演技のテンポ、リズム、ピッチを発見し、その中から言葉表現や身体表現に調和した音楽の探求へと作業は進められなければならない。

そこで「兵士の行進」の演出的解釈を試みることにしよう。兵士の集団は五人である。五人はそれぞれ異なった人格の持ち主であることは認められるものの、演劇的機能としては没个性的に描かれている。兵士の衣装や持ち道具（小道具のうち、俳優が携帯するものを指す。これと対になる言葉は「出道具」である）は同一であり、その行動も統一されていると考えられる。五人の登場の目的、彼らが置かれた状況もまったく同一に描かれている。

兵士は「行進」しながら登場するのであるから、そのリズムは当然2拍子であろう。戯曲のト書きに言う右手とは、観客席から見て右手なのか、舞台から観客席を見て右手なのか議論が分かれるところである。けれども最初に俳優が登場する時、しかもこの異常な状況下に登場することを考え合わせれば、観客席から舞台に向かって右手（すなわち上手）からの方がインパクトがあつて似つかわしい。上手から登場した兵士たちは「一列四壁」に沿って行進し、行進の後、「正面壁に沿ひ左向き足踏み」すると指定されている。兵士のミザンセーヌは、観客が集中して兵士の行進という「演技」を見られる時間と、曹長が台詞を語り始めるタイミングと時間のバランスを考慮し、かつト書きの指定にかなう「動き」をもって構成する必要がある。以下の図表は兵士のミザンセーヌの一例を示している。このミザンセーヌの特徴は舞台と観客席を二分せず、両者が一体となった **Open** な劇空間を想定していることだ。このような劇空間の使い方は、『飢餓陣営』の初校と言われる『生徒体操』でははるかに明確に示唆されている。

「舞台は簡潔に飾られる。天井より杉〔二字不明〕にて包まれし灯。樹葉を綴りたる〔一字不明〕の紐、（四壁に貼らる）等。」というト書きは一つの鮮明な劇空間を描き

出している。それは舞台上部に本物の杉や松の枝を吊り下げて、シーンが山中であるとか、大木の下であることを説明しようとする歌舞伎の舞台美術を連想させる。おそらく『飢餓陣営』の舞台装置は自然の樹木の小枝をたくさん集め、それらを一本の紐に結び、舞台だけでなく観客席の天井にまで張りめぐらすことを作者は意図していたものと思われる。「四壁に張らる」という表現は舞台だけの四壁であると考えられることも、舞台と観客席を含めた四壁と考えることも可能である。しかし素直に読んで、上演する会場の四壁と解釈したい。おそらく宮沢賢治は観客席から遠く離れたプロシニウム・ステージの中にこじんまりと収まってしまいういろうな世界を戯曲に書く気はさらさらなかっただろう。

ところで宮沢賢治の劇空間について簡単に補説しておく必要がある。彼の戯曲が豊かなユーモアと詩情、そしてギリギリまで純化されたヒューマニズムに満ちた世界をわれわれに展開してみせる。それは人工光線の元に構築される「現実らしく」見える劇の世界ではなく、白日のもと観客の目の前にさらけ出しても、輪郭がにじむことのない「もう一つの現実」世界である。解放された空間に俳優と観客が、同じ光線と空気を共有する劇なのである。

例えば、バナナン大将と『植物医師』の爾薩待正の両者が観客席の真ん中に、兵士や農民が舞台にいてあの対話が行われたなら、また「バナナン大将の行進曲」は観客席の通路を巡回しつつ歌われ、『ボランの広場』の葡萄園農夫が観客席の中から舞台に駆け上がり流暢でなくても心豊かにあの言葉を叫んだとしたら、『植物医師』の幕切れで医師を取り囲んでいた農民の俳優と観客が「さあ、行くべ。どうもおありがどごあんすた。」と言って皆帰ってしまい、彼だけが観客席の中央に一人残されているとしたら。

宮沢賢治の演劇が従来の閉じられた空間の中で演じられるものではなく、観客があらゆる方向から劇中世界に侵入し、俳優とドラマを共有するオープンな演劇空間で上演される時、はじめて楽しさがわれわれのものになると、私は思う。

さてこういう演劇空間を演出の基本におけば、俳優もまた彼の演技を舞台上だけに限定しないだろう。もちろん絶えず舞台から観客席に下りて演技をするのではない。まず最初に、俳優が観客席の中まで進出して、舞台と観客との一体感を築造しておくことがこの戯曲では重要であると思われる。特に後半の「生産体操」のシーンは絶対に舞台の上で「演じて、見せる」演出を必要とするからである。おそらく宮沢賢治は観客と俳優は互いに学校というコミュニティーに所属し同一の生活や目的意識を持った人間であることと、さらには「生産体操」が彼らの知的欲求を見事に刺激する題材であることを熟知して書いているに違いない。「生産体操」は知的遊戯であり、楽しい「ショウ」である。健康な笑いがもたらすであろう「共有された空間」の一体感を十分に計算していたに違いない。

「生産体操」のシーンはテーマの概念を「語る」ため書かれてはいない。テーマはそれまでの劇行動によって語られている。このシーンはテーマの補色となる行動を展開す

るシーンである。これらの理解が戯曲『飢餓陣営』を演出者が読むとき、見落としてはならない「生産体操」シーンの位置であり、この劇が持っている劇的ストラクチャーの面白さなのである。

このミザンセーヌは学校の一般的な講堂や体育館での演出を前提として考察した。兵士の入場にあたって注意した点は、なるべく彼らが舞台奥から登場するようにした。舞台前方から登場した場合はすぐ観客席に降りることになる。それでは観客席に降りるために登場したように見える。まず登場し、舞台を行進する。それから観客席に進出し一巡する。もう一つの演出として、兵士たちが観客席から登場することも考えられる。もし観客の意表をつく登場が演出の意図であるなら、観客席後方から客席の中央を割って登場するミザンセーヌは効果的であろう。

このように兵士登場のミザンセーヌが一つのパターンを持っていることを論述するつもりが、演出と空間論に焦点がとどまり過ぎた。ここで速やかに両部隊の登場時間の検証を開始したい。

第一回目は、〈右隊〉一時半、〈左隊〉二時

第二回目は、〈右隊〉四時、〈左隊〉四時半

第三回目は、〈右隊〉七時半、〈左隊〉八時

と戯曲は指定している。三回の登場によって示される時間の経過は時間の継続的な流れを感じさせる。そればかりか戯曲の世界では最初の時間から最後の時間まで六時間しか経過していないが、それが二日にも三日にも感じさせる説得力を持っている。右隊の登場から左隊の登場までの三十分間という固定した時間経過が一つのパターンを作り、このパターンの繰り返しが時間の連続性や無限性、また行動の不変性や均一性を作り出し、劇的状況を典型的な極限へと展開させていると言えよう。

兵士登場のパターンはさらに細分化されたパターンを内包している。まず時間の提示をするのは兵士ではなく、左右両隊の最高責任者である曹長と特務曹長である。しかもその台詞は「〇〇時なのにどうしたのだろう。」という同一の表現を用いている。

ただ曹長と特務曹長の台詞に見られるパターンの中に一つだけの例外がある。それは最初の曹長の台詞（または歌詞）を除いて、「〇〇時なのにどうしたのだろう。バナナン大將はまだ来ていない。もう〇〇時なのにどうしたのだろう。バナナン大將は帰らない。」と書かれている。ところが最初の箇所だけ「一時半なのにどうしたのだろう。バナナン大將はまだやってこない。」（下線は筆者）と書かれている。第一節だけを「まだやってこない」という表現にした必然性は何であったのか。もしこの部分に曲がつけられていたとすれば、メロディは他の節の同一箇所と異なっていたのか。それとも同じメロディーであっても、この箇所だけ歌詞と譜の割り方を変えて歌っていたのであろうか。

もうひとつ別のことが考えられる。冒頭のト書きは「右手より曹長先頭にて兵士一、二、三、四、五、登場。一列四壁に沿って行進。」とあるが、兵士が行進を続けている

間に曹長のみが早めに舞台に上がり、隊長の不在を発見し、しばらく隊長の帰りを待つという演技をしたのち、「バナナン大将はまだやってこない」と語るなり、歌ったのであろうか。そのように考えたとしてもこの第一節だけ何故そのような演出にしなければならないのかという疑問はやはり残るであろう。

『飢餓陣営』というタイトルをもつ二稿より、『生産体操』というタイトルの初稿の方がこの点に関しては、ずっと論理的に解釈できる。即ち兵士の登場の第二回目、パターンのその二だけが「四時半なのにどうしたのだろう、バナナン大将はまだ来ていない」と書かれている。ここ以外、つまり第一節（パターンの一）と第三節（パターンの三）は「〇〇時なのにどうしたのだろう。バナナン大将はまだやってこない」という表現を取っている。

『生産体操』のこの箇所の表現は、登場の動機とその行動に微妙な変化をもたせて書かれている。第一と第三節における登場ではマルトン原の陣営とおぼしき場所に来て、バナナン大将の登場を待つという行動が暗示されているようだ。その行動が「バナナン大将はまだやってこない」という台詞なり、歌詞に表される。ところが第二節での兵士と曹長の登場のモチーフはいささか前回と異なっている。第二節ではバナナン大将が戻ってきているかも知れないという期待を兵士たちが抱いて登場したように解釈できる。それ故、大将が帰還していない事実を発見した時に、「バナナン大将はまだ来ていない」という言葉が生まれたと解釈することは演劇的論理性をもっている。もしこの相違を演出的に際立てることができれば、劇的發展を欠いて単調に陥りがちな演技に行動の動機と目的を与えることができるのではなかろうか。

時間の経過は行動の連続と行動の区切りがあって明瞭になる。^{vii} 行動が区切られ、再び開始されるというパターンは、区切りと再開の間に時間を飛躍させることが、可能である。この戯曲ではシーンの区切りが「銅鑼」の音によって示されている。合計七回の銅鑼の音は観客の耳から離れない。おそらく積み重ねの意味が、上演の中で経過する時間の積み重ね以上の時間を感じさせ、待つことの永遠性を劇空間にもたらしものと思う。

パターンはさらに続く。

バナナン大将の台詞に注目してみよう。特務曹長の「閣下の御勲功は実に四海を照らすのであります。」という台詞に対して、「ふん、それはよろしい。」と答え、「閣下の御名誉は則ち私共の名誉であります。」に対して「うん、それはよろしい。」と答える。また「閣下の勲章は実に立派であります。私共は閣下の勲章を仰ぎますごとに実に感激してなみだがでたりのが鳴ったりするのであります。」に対して、「ふん、それはさうぢやろう。」と答え、「然るに私共は未だ不幸にしてその機会を得ず充分適格に閣下の勲章を拝見するの光栄を所有しなかつたのであります。」に対して、「それはさうぢや、今までは忙しかつたぢやからな。」と答え、「閣下。この機会もちまして私共

一同にとくとお示しを得体であります。」に対して、「それはよろしい。どの勲章を見たいのだ。」と答える。

引用がかなり長くなったが、大将の「うん」または「ふん」という常套的と思われる vocal gesture (音声表現) のパターンと「それはよろしい」、「それはさうぢゃ」という表現パターンが精緻に計算されて使われている。

このような返事のパターンの反復（それは彼の行動パターンとなっている）は多くに事実を俳優と観客に与えるコードであると考えられる。

まず、彼は支配者もしくは絶対権力者であるという事実。反面、開放的な性格と陽性で自儘な性格の持ち主であるという事実。彼の思考の単純さを表すという事実。このコンテキストでは部下たちにまんまと乗せられ、次第に陽気に転じつつあるという事実。従って部下が語りかけるにつれ彼は会話に夢中になり、声が大きく、丸くなり、話すピッチが高まるという事実。そういう内的な変化は、外的には最初無関心であったものが、次第に関心を深め、満足し、いつしか身を反らすようになるだろうという事実。大将のピッチの高揚に呼応して特務曹長の緊張がほぐれ、彼の声のピッチも高揚するという事実。そういう内的変化は外的変化、外的変化、特に台詞のテンポやイントネーションに顕著に表れるという事実。そして二人の会話の進展を固唾をのんで聞いている人たちは、最初の緊張が次第に消滅し、勲章を食べたいという当初の目的への期待感が増大するという事実。その結果、この人たちの筋肉の緊張が解放され、欲求行動を準備する新たな筋肉の緊張が生まれるという事実。しかし、そういう新たな筋肉の緊張を蓄積した兵士たちの行動目的を理解できない大将は、勲章に象徴される彼の偉大さや榮譽に対して彼らの畏敬の念が新しい緊張をもたらしたものと誤解するという事実。

ところで最後の事実は、演劇にとって大変重要な要素となっている。アメリカの演劇学者、アラダイス・ニコルが喜劇の原理を「先ず、第一に、対象物おかしい理由に、価値低下、矛盾、機械的運動の三つのものがあり、之に伴って解放感の如き従属的原因が沢山あること」^{viii}と論じている。しかしバナナン大将と兵士たちの間には「機械的要素」と、誤解が作り出した「矛盾」というアラダイス・ニコルがいう喜劇の原理が働いているのは明らかである。

もちろん、喜劇の原理は多様である。「性格こそ作家にとってもっとも豊富な高尚な媒介物である。喜劇は悲劇のやうに性格や個性を描くのではないが、性格の類型はその根底である」^{ix}という原理もバナナン大将の性格や人格の中に発見することが出来る。また「局面から生じる笑い」^xも『飢餓陣営』のドラマツルギーを支える重要なファクターとなっている。満腹のバナナン大将と空腹で今にも餓死しそうな下級兵士によって構成された劇的コンテキストは、A.ニコルの言葉を借りれば、「或る境遇から威厳を削いでしまう」か、「不調和な事件を持った局面」を調和しようと努力が遂行されれば一層不調和な事件へと発展する喜劇性を内在させている。

しかしながらここでドラマツルギーの立場から『飢餓陣営』を読むよりも、演出的立場からもう少し分析を進める必要がある。今日、演出とは「上演テキストの解釈であり、その解釈を今日的なコンテクスト中で提示する」ことであるという共通の理解がある。^{xi} ところで演出の解釈を支える演劇的機能は実に多く、しかもそれぞれの機能が錯綜している。一方演劇的機能を効果的に働かせるための管理能力も演出の一端として無視できない。ともあれ、演出の根本は戯曲（テキスト）の解釈にあるからして、戯曲を読みとる作業はエッセチックな財産の発掘であると同時に、分類、系列化、展示という博物館的な仕事内容をも要求されると言ってもいいだろう。

「演出は観客である」^{xii} というテーゼは、演出が戯曲を上演芸術に再構築する芸術的理念から生まれたと言ってもよい。演出者は戯曲が観客に送り出す数々のインフォメーションを抽出し、それらの意味をより明確に、より増幅して伝える作業をほとんど無意識的に行っている。

ところで『飢餓海峡』という戯曲のシークエンスでは明確な二つの性格のコントラストが設定されている。このコントラストを階級的なものと読むことも、また戦争という状況的なものと読むことも可能である。しかし階級制度だけが、また戦争という状況だけがこのドラマの構築を支えている条件とは言えない。

演出は『飢餓海峡』に現れる二つの明確なコントラストを記号論的に分析すると言ってもよい。バナナン大将も兵士も基本的には二元的な役割を背負わされている。一つは戦争と階級という記号系列であり、もう一つは人間性という反階級的な存在を象徴する記号のシリーズである。次に示す図表はこの二元的な役割を戯曲から、記号の系列に整理することを試みたものである。この作業は戯曲を解釈し、登場人物の行動のモチーフを探求する作業と同じ段取りと発想に基づいている。しかし多くの場合、行動のモチーフは観客（受信者）ではなく、俳優や演出者（発信者）の文学的解釈や生理的感覚に偏る危険性をはらんでいる。演出者の解釈とは下表に示したような「自然もしくは人間の行為によって他の何かを表現するものとして受信者に理解」^{xiii} されるかどうか判断するための記号系列への分析・分類が仕事の中心に置かれているのである。

さて『飢餓海峡』最大のパターンは「特務曹長、バナナ大将の前に進み直立す。曹長以下之に従ひ一列に並ぶ。」ところから始まる。もしこのシーンの開始までにバナナン大将の「満腹感」、「酔い」、「眠気」、ウィリアム・ウィルフフォードが指摘している「フルと王の間の同等性」^{xiv} などが演じ出されていなければ、勲章やエポレットを次々にだまし取るパターンの成功は覚束ない。

しかし宮沢賢治はやすやすと彼のユニークな世界へ、それは創作と言うには余りに鮮明なバナナン大将の個性に裏打ちされている世界へ観客を誘導してしまう。バナナン大将が「胸に満せり」勲章は、「印度戦争で貰ったロンテンブナール勲章」、「支那戦のニコチン戦役で貰ったファンテプラーク章」、「チベット戦争で貰った勲章」、「六十銭で買った普仏戦争の勲章」、「ニューヨークのメリケン粉株式会社から贈られた勲

章」、「支那の大將と豚五匹でとりかえた勲章」、「むすこからとりかえしたなのない勲章」、「モナコ王国に於てばくちの番をしたとき貰った勲章」、「手製じゃ手製じゃ。わしがこさへた勲章」、「アフガニスタンでマラソン競争をやってとった勲章」、「イタリアごろつき組合から贈られた勲章」、「ベルギー戦役マイナス十五里進軍の際スレンジングトンの街道で拾った勲章」の数々である。

この絢爛たる、夢溢れる、そして幼児っぽさに満ちたインチキ勲章はどれ一つとして観客の興味を引き付けないものはないだろう。中でも勲章の七、八、九番目はバナナン大將の人格を改めて観客に認識させるものである。

「むすこからとりかえした名のない勲章」は何であってもよかろう。それよりもその勲章を子供から取り返す時、彼と子供の間で起こったであろう大人気ない大げんかを我々に想起させてくれる。また「モナコ王国に於てばくちの番をしたとき貰った勲章」はダイスの形をしているのだろうか、チップの形をしているのだろうか。いや、ことによったらキングやクィーンの絵が描かれたカードの形をしているかもしれない。多分、九番目の「手製」の勲章は最高に大きく、きらびやかな勲章であるに違いあるまい。誰もがこの勲章を見たとき、彼が今まで以上にもっともらしい勲章名と受賞理由を語るであろうと期待できる。それが手製であったという事実をさらりと告白されて、観客は彼をこよなく愛し始める。

これまで『飢餓陣営』の顕著なドラマツルギーの一つとして「パターンによるドラマの構成」を見てきたが、ここで他の作品についても少々言及しておきたい。

『飢餓陣営』と同一の「パターンによるドラマ構成」という特性を持つ作品に『植物医師』がある。まず開幕すると、植物医師とペンキ屋の二人によって、ドラマの状況設定が語られる。このシーンでペンキ屋の小僧が観客を代表して「だって病院だって人の病院でもないんでせう。」と植物医師に疑問を投げかける。

「今はもう外国ならどこの町だって植物病院はあるさ。」「先月までは僕は県庁の耕地整理の方へ出てたんだ。ところが部長と喧嘩してね、そいつをぶんなぐってやめてしまったんだ。商売をやるってたって金もないしね。やっとその顕微鏡を友だちから借りてこの商売を始めたんだ。」「しかしね、百姓のことなんざ何とでもごまかせるもんだよ。」という一連の解答によって観客の懐疑と混乱を生み出し、ドラマの展開を予断させない。そして観客の興味を次に続くシーンへと繋いで行く。

この部分は「飢餓陣営」の導入部と演劇的機能としては大同小異である。ただ『飢餓陣営』では舞台に飾られた大きな時計の針を動かし、時間の経過をヴィジュアルな表現として提示し、かつ時間の流れの上に事件（「バナナン大將がまだ帰ってこない。しかし兵士たちは待つ」という事件）を反復させ、観客の興味を次の事件へと繋いで行く。『飢餓陣営』は導入部から早くもパターンの反復を見せている点が『植物医師』と異なる特徴である。

ともあれ、こうして導入されたドラマ『植物医師』は、次々と登場する六人の農民との対話を展開する。このプロセスを検証する観客は植物医師と農民との関係がもたらす内的矛盾を感知し、両者の関係に新たな発展を期待するようになる。ここまでのプロセスを宮沢賢治は特有のパターン「機械的な運動（機械的な診断）」の反復を駆使して、喜劇的な雰囲気醸成することに成功している。

植物医師が迎える破局も前半部分と同型のパターンを反復することで構成されている。即ち次々に再登場する農民によって彼のインチキ性が暴露されていくというパターン

をたどるのである。上手に集約された破局へのパターンは軽妙な喜劇性の背後に悲劇性を漂わせながら、ドラマの振り出し地点へ戻る。しかし事件がパターンを積み重ねながら一周して来た時には、両者の力関係は最初とまったく逆転している。力関係の逆転は『飢餓陣営』でも起こっている事実は改めて指摘するまでもなかろう。

ところで「飢餓陣営」は「事件を物語るに要する時間」のドラマであり、『植物医師』は「物語られる事件そのものに要する時間」のドラマであると最初に述べた。この点についてももう少し説明する必要があるだろう。前者の時間的特徴とは、一定の時間が経過すると、登場人物たちによって「物語られる時間」と「事件を報告するのに必要な時間」の論理的かつ感覚的不整合を少しも感じさせない。

しかし時間の経過をパターンの反復によって成立させようとする手法そのものは、決して劇的なシークエンスを作り出さないのではないか。そういう否定的な考え方がある一方で、劇的なシークエンスが生まれにくいという理由だけで、この手法を否定しきれないものが我々にはある。それは恐らく、この戯曲が「コミックオペレット」と宮沢賢治によって指定されているように^{xv}、演劇的な様式の外に音楽的な様式が複合されているからではなかろうか。たった一つの「互いに歩み寄り足踏みつつ唄ふ」というト書きの指定を持ち出すまでもなく、曹長や特務曹長の台詞を朗読した時、文章の内容と構造、さらに言葉のリズムからワン・コーラスが四拍子、十六小節の音楽が浮かんでくるのである。改めてコミックオペレット『飢餓陣営』を読む時、十八世紀から十九世紀にかけてヨーロッパから輸入され、アメリカで飛躍的な発達を遂げた音楽劇 *ballad opera* や *minstrelsy* の様式やエネルギーを感じ取ることができるのである。^{xvi} 内容においても上演技術や歌唱・演奏技術に於いても完成されたヨーロッパの音楽劇ではない、もっと庶民的な音楽劇を創作しようとした当時の人たちは「ありあわせの音楽」や「身近な音楽」を母体とする簡単な音楽劇を生み出したと言われる。そういう音楽の性格上、歌詞は当然日常的な響きを持った文体であり、劇の台詞の部分と無理なく接続し、劇的展開が大変スムーズな音楽劇であったろう。同様な音楽劇の流行は大正年間の日本にも華々しく存在した事実に鑑み、かつそういう音楽劇のドラマツルギーを参照すれば『飢餓陣営』の斬新さに感服せざるを得ない。

もう一度、時間のドラマツルギーに戻ろう。恐らく音楽劇『飢餓陣営』は十六小節が一つの完結する単位となるメロディーのパターンを積み重ねつつ、素晴らしい速度で時間を運んでいく。数々のインフォメーションを与えながら、反復される同一のメロディーは時間の確実な飛躍を観客にもたらずに違いない。

時間のドラマツルギーとして、『飢餓陣営』が音楽というパターンの反復によって成功しているとすれば、『植物医師』は古典的な「独白」というテクニックで時間の編集に成功している。

爾薩待がまんまと六人の農民たちをたぶらかし終わった直後に

爾薩待（独語） 「どうだ。開業早々からうまく行くとは思わなかったなあ。半

日で十円になる。看板代等は何んでもない。もう七人目のやつが来さうなもんだがなあ。」

「今日は。」

「はい。」（農民一、登場）

という台詞が続く。

我々は今、「独語」に注目しなければならない。この「独語」が「物語るに要した」数秒の時間で、「物語られる事件そのものに要した時間」を何倍にも膨張させ、一瞬にしてたかたか二十分前後の出来事が午前中の出来事であったという事実すり替えてしまうのである。

「独白には二つの形式がある。一つは *to oneself* であり、もう一つは *aside* である」^{xvii} と G. P. Baker が書いている。彼の見解は「前者は一人ごとのように台詞を語るのだから、やや調子を落として言う。そして舞台上にいる他の人物には聞こえないことを前提としている。後者は古典的な優れたテクニックであり、登場人物が<どう考えているか>を直接観客に伝えることを目的としている。近代劇が写実的なドラマとして発達し、第四の壁^{xviii} がない演劇空間だというものの、*proscenium arch* と三方の壁に囲まれた空間の中の事件を覗き込むような形式になってしまったが、*aside* は舞台と客席という区分を超越することが出来るテクニックである」と要約される。

aside には G. P. Baker が指摘する「登場人物が心中で考えている」内容を観客に伝達する機能の根底には、観客に混乱を与えることなしに時間や場所や自然現象、さらに心理をを伝達する働きが隠されている。^{xix}

「どうだ開業早々からかうまく行くとは思わなかったなあ」は、どちらかと言えば *to oneself* 型に属する独白であり、実際に開業するまで感じていた危機に対する現在の心境の吐露であろう。けれども「半日で十円になる」という独白はかまなり異なった目的を持っている。確かに *to oneself* 型の流れの中にありながら、作家の観客に向けてのインフォメーションを伝達する使命を帯びているようだ。前に述べたように「半日で」とい

う表現は「六人の農民との出来事は時間にして半日分である」という「事件そのものに要した時間」の誇張を宣言し、新しく始まる時間と舞台へもう駆け込んでいるのだ。

「もう」という言葉は否応なしに時間の経過を表明している。「もう」は独白を始めた時からかなりの時間（劇の進行のテンポから、五分から六十分くらい）が経過したことを爾薩待が感覚した言葉として響いてこないだろうか。

とすれば演出は作家の意図を具体的に表現する手法を探らなければなるまい。「看板代などはなんでもない」という台詞が済むと、照明の光線を午前中の投入方向（角度）から昼間の方向（角度）へとゆっくり移動させること、またはいかにも昼間らしいより明るい照明に変化させることも一つの方法であろう。音響効果に着眼すれば、同じ箇所でおおらかな鶯の鳴き声を、一声ないし二声聞かせることも考えられるだろう。

最初に述べたように、戯曲の解釈を明確な表現として観客に提示することが演出本来の役目である。このような演出があって「もう七人目のやつが来そうなもんだがなあ」という台詞が作家の意図した時間の飛翔を完了し、新しい局面の展開を「間もなく」ではなく「今」から、「次の場」からではなく「この場」から始動させることができる。ちょうど『菅原伝授手習鑑』で考察した歌舞伎の伝統的なドラマツルギー「浄瑠璃の時間編集の能力」と同じように。

(三)

最後に、演出から見た『飢餓陣営』のドラマツルギーを述べておきたい。この戯曲の難解さ（演出にとって）は、バナナン大将が特務曹長のピストル自殺を制止し、「もうわかった。お前たちの心底は見届けた。お前たちの誠心に較べてはおれの勲章などは実に何でもないぢゃ。」と自分の愚かさを自覚した後のドラマの展開をどう受け止めるかにある。

プロットがここから二転、三転している。傍系のプロットの反転はさほど珍しいことではない。それはまた演出の解釈の提示に大した混乱をきたしはしない。しかしこの作品のようにドラマが終わりそうになると、主流のプロットが次々に展開するのは、主題が新しいアスペクトを発展させているからに違いない。つまり新たなシーンがす作家の新たなメッセージを携えて展開されてくるからに他ならない。

『飢餓陣営』の演出の要諦は複雑なプロットを整理することにある。作品の構造と作者の創作意図を損なわないで、演劇として提示する一つの演出は、「バナナン大将の行進曲」を劇の流れから切り離すことであると思う。バナナン大将の台詞「実に立派ぢゃ、この実はみな琥珀でつくってある。（中略）讚ふべきかな神よ。」という台詞で実質的な幕を降ろすのである。なぜならば「バナナン大将の行進曲」はドラマツルギー上、新たな発展を示していない。この歌詞に盛られた内容はすべて今までに起こった出

来事の説明である。即ち内容そのものが表現スタイルを変えて、反復のパターンを取っているに過ぎない。演じられてきた行動の内容と意味を改めてメッセージとして繰り返す必要はなからう。

ただ「ドラマティックに」に幕が閉じられることを期待しがちな我々は、バナナン大将の台詞だけでは幕が完全に切れない不安を感じるのも無理がない。しかしドラマが終了して幕が閉まることを予知させる戯曲と、幕が下りてドラマが終了したことを知らせる戯曲がある。『飢餓陣営』は幕についての指定こそないが、後者に属する戯曲だと言ってよい。しかも宮沢賢治が「コミックオペレット」と書き、フィナーレには音楽「バナナン大将の行進曲」が用意されている。幕が下りるときには、すでにドラマは終わっていてよいのだ。

一つだけ残された、そしてオペレットの演出にとって不可避的な課題はこの行進曲を作曲する主題の決定であろう。私はこの論考にあたって努めてそれに触れることを避けてきた。その理由はこの曲の扱いを、作曲家との綿密な討議の後でなければ語れないことをわかっていたからである。

さて『飢餓陣営』は感激して楽しい作品に仕上がらなければならない。恐らく『生産体操』は演ずる学生たちにとっても、感激する学生たちにとっても、楽しかったに違いない。もし『生産体操』を楽しいショーに構成し得なかったならば、この劇の演出は失敗するだろう。それよりも宮沢賢治戯曲の飛躍性を理解できなかったことになる。バナナン大将が「いいや、今わしは神のみ力を受けて新しい体操を発明したのぢや。それは名づけて生産体操となすべきぢや。従来の不生産式体操と自ら撰を異にするぢや。」と言う時、近代科学を樹立してきた人間の、またそれに基づいて解明されてきた人間の本質は空間に散りばめられた無数の鏡に無数の断片となって映る人間像のように拡散してしまう。別役実が「人間というものは、かならずしも論理的存在ではない。と言うよりも、現代では、理論によってとらえがたい人間性が、むしろ問題にされるべきである」と言う時、ドラマツルギーとして演劇人がこの内容を理解することと、プラクティカルな芸術活動の中でこの理論を作品に仕立て上げられるかはまったく別の問題である。正直に告白すれば、宮沢賢治の「いいや、今わしは神のみ力を受けて新しい体操を発明したのぢや。」という台詞を読んだ時、彼の今日的なコンテクストの中で人間の存在意義とこの台詞が結び合っても、私の今日的なコンテクストの中では両方の端子が揺れ動き接合点を発見できなかったのである。

その一番の原因は、残念ながら我々が学習を続けてきたドラマツルギーという法則が宮沢賢治のドラマツルギーとの整合性を発見できなかったからだろう。また「いいや、今わしは神のみ力を受けて新しい体操を発明したぢや。それは名づけて生産体操となすべきぢや。従来の不生産式体操と自から撰を異にするぢや。」という台詞を人間宮沢賢治の全活動の記録であり、言語であり、文化であると読まなければならないという呪縛に囚われた青年の未熟性にあっただとも思う。

多かれ少なかれ、内的矛盾を持ち、それを自覚している現代人が、ある行為を体験することで自己変革を起こした時、「神」の力によるが如く、今まで知らなかった何かを発見する可能性を持ち合わせているだろう。いや、この一節は現代人の不条理な行動の根底に横たわる、人間性喪失を恐れるパロディとして演出することも不可能ではあるまい。

バナナン大将の「発明」はきっと観客の心に受け入れられるだろう。そして客席に大きな笑いの渦を巻き起こすだろう。だが、このパロディをどのように演出するか、答えは未だ見えない。

COMMENTARY

この論文は「文学と教育」（文学と教育の会代表・大久保典夫）第10集に載せていただいた。

宮沢賢治戯曲を考察する論文が少ない。驚くほど少ない。この「文学と教育」10集が出たのは1985年であった。私は演出の側面から、またドラマツルギーの側面から『飢餓海峡』と『植物医師』の分析に挑戦した。刺激的な論文が仕上がったと自負していた。

残念なことに、反響が少なかった。きっと出来が悪かったからだろう。私にとって宮沢賢治の新しい側面を発見したい修行の時であった。宮沢賢治の作品には、行ったことがないのに行ったことがあるような、また見たこと聞いたことがないのに、見たような聞いたような *exotic* な風景や外国訛りがあり、人も、時も、場所も、行動も奇抜だが、既視感がある。

宮沢賢治はどのような芝居を好んで見ていたのだろうか。彼のドラマツルギーはすこぶる人形浄瑠璃的だし、それ以上に時代狂言的であると思う。構成や展開の手法は決して西洋演劇のそれではない。ギリシャ、エリザベス朝、19・20世紀の西洋の演劇の合理主義の影響を受けていない。嬉しいほど国産の演劇である。このことを強調したいので、ここに掲載した所以である。

《註》

ⁱ 例えば、Lanford Wilson の”This Is The Rill Speaking”や”The Rimerrers of Eldritch”という戯曲が挙げられるだろう。彼は Wilder によって開発された「場所のトランスフォーメーション」に加え、一人の俳優が三役、四役を演じる「役のトランスフォーメーション」をも要求する戯曲を書いた。

“This Is The Rill Speaking”では五人の俳優が十九の役と、四十一のシーンを演じるよう書いている。しかもある箇所では二つのシーンを同時に演じたり、クライマックス直前ではそれまで起こったシーンを裁断して時間や場所を無視して短シーンを舞台上にぶちまけたかのごとく書かれている。そこには彼の綿密な計算がなされ、時にはふたりの俳優の違う台詞が重なって不思議なハーモニーを作り、時には一人の俳優の台詞の間に、時間や場所の法則を無視して別の俳優の台詞が挿入され、観客が理解できないままに進行する。

我々は舞台の上の言葉はすべて現実の対話を整理し、時間の流れに沿って順番に発言される台詞を予想する。その法則をあっさり破られた時、観客は舞台上の対話によって混乱させられ、嫌悪感を抱く。しかししばらくして、そのような対話の進行こそ未体験の現実性を持っていることに気づかされる。

² アンリ・フリュシェール著、笹山隆訳『シェクスピア』 p.141. 研究社 1969.

ⁱⁱⁱ 前掲書『シェクスピア』 p.141.

^{iv} 竹田出雲、並木千柳、三好松洛、竹田小出雲作『菅原伝授手習鑑』六幕目「佐太村賀の祝いの場」『名作歌舞伎全集』第2巻 東京創元社 1968.

^v 正確には十三音節ではない。太夫によって語られるのであるから、導入の三味線だけの音節と言葉が伸ばされた部分はそれだけ音節が増加している。

^{vi} 不条理劇が出現するまで、ドラマは二つの異なるテーゼの対立によって作られるという古典的な考え方が支配していた。しかしベケットやイオネスコという劇作家たちが「対立」という概念では解釈できない作品を書くようになった。1961年に Martin Eslin が “The Theatre of the Absurb” をあらかし、ドラマの概念に個人の内的な「葛藤」をも含めなければ不条理劇は解明できないと論じた。しかし今日では「葛藤」によってドラマを論ずることは必ずしも正しくないはない。ここではひとまず古典的なドラマの概念に基づいて論を進めたい。

^{vii} ルドルフ・ラバン著、神沢和夫訳『身体運動の習得』 pp.86-7. 第一書房 1931.

^{viii} アラダイス・ニコル著、清野暢一郎・菅原太郎訳『戯曲原論入門』 pp.168-9. 第一書房 1931.

-
- ix 前掲書『戯曲原論入門』 p.170.
- x 前掲書『戯曲原論入門』 p.172.
- xi 『上演芸術とテレビジョン』 小林志郎「演出の誕生と発展」 pp.116-124. 日本照明家協会 1984.
- xii カール・ハーゲマン著、新関良三訳『舞台芸術・演劇の実際と理論』 p.88. 東京内田老鶴園 1919.
- xiii 今道友伸編『美学』第三巻 篠原資明「芸術記号論 エコーによる試み」 p.105. 東京大学出版会 1984.
- xiv ウィリアム・ウィルホード著、高山宏訳『道化と杖』 p.228. 晶文社 1983.
- xv 新修『宮沢賢治全集』第十四巻 p.296. 筑摩書房 1980.
- xvi Richard Kislán, “The Musical”, pp.13-20. Prentice-Hall, INC., N.J. 1980.
- xvii George Pierce C. Baker, “Dramatic Technique”, pp.394-399. DA CAPO PRESS, New York, 1976.
- xviii アンドレ・アントワヌは役の人物の行動が劇的環境を決定するのではなく、環境が役の人物の行動を決定すると主張した。彼はこの見地から演出にあたって、劇的環境即ち舞台装置の様式化に創造の中心を置いた。そして舞台全体の劇的環境を様式のもとに統一し、観客に「人生の断片」を提示するのが演劇であると考えていた。「人生の断片」は第四の壁を撤去することによって提示されるという彼のあまりにも有名な理論が生まれた。
- xix アン・バートン著、青山誠子訳『イリュージョンの力』 p.73. 朝日出版社 1981.
- この本の中で「観客に向かって率直に語りかけられたところの、人間の弱さについての伝統的なお説教」は *aside* の大きな機能であったとバートンは述べている。*aside* はエリザベス朝後期になると教訓的なものと、非教訓的なものに大きく分かれ、むしろ後者の方が発達したように考えている。今までの私の研究では John Webster (1580-1634) の “The Duchess of Malfi” という 1614 年に書かれた戯曲は教訓的な *aside* と否定的なそれ、また内面尻の伝達という多彩な *aside* に満ちており、背信の心を語る主役・ボゾーラの独白は圧巻というほかない。

「宮沢賢治のドラマツルギー
オープンな劇空間に展開する行動とシーンの反復」
のご意見をお聞かせください。

小林志郎

メール・アドレス: DQJ10334@nifty.com