

《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法に関する考察  
——劇的なもの、叙事的なものとその目的——

The Dramaturgy of *Lyrical-Fantastic Play HINOKI TO HINAGESHI*:  
The Dramatic Side, the Epic Side and Their Purpose

尾崎 一成

Kazunari OZAKI

要旨

本稿は、林光のオペラ《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法の在り方とその機能について、特にブレヒトの叙事演劇的な手法およびその逆の劇的演劇的な手法の観点から述べたものである。

第1章では、作品の基本的な構成について述べ、第2章で林の考えていた宮澤賢治論について述べる。第3章では分析に入り、劇的な側面及び、叙事的な側面をそれぞれ指摘する。その上で第4章では以下のように結論づける。すなわち林光は本作品を抒情幻想劇と名付けてはいるものの、その劇の展開法には、叙事オペラ的な側面が同時に見出させる。ただし、それらはブレヒト劇におけるような社会批判的な目的を指向しているのではなく、戦後時代の日本において考えてこられたような宮澤賢治のある種画一的な作家像を、いわば「作り替えると」いう目的を指向しているのである。

はじめに

筆者は林光作品、中でも宮澤賢治を原作とする物語による作品の、叙事オペラ的側面に着目して研究を行っている。本稿で取り扱う《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》は、抒情劇という題名が林光によって付されているものの、劇中にはブレヒトの言うところの叙事オペラ的側面が存在する。

これらの叙事オペラ的な面（そしてその逆の劇的オペラ的な面）を指摘し、それらの機能について考えるのが本稿の目的である。

第1章では、作品の基本的な構成について述べ、第2章で林の考えていた宮澤賢治論について述べる。第3章では分析に入り、劇的な側面及び、叙事的な側面をそれぞれ指摘する。その上で第4章では、以上を総合して全体の結論を述べる。

結論を先取りするならば、林はこの作品を抒情幻想劇と名付けてはいるものの、その劇の展開法には、叙事オペラ的な側面が同時に見出させる。ただし、それらはブレヒト劇におけるような社会批判的な目的を指向しているのではなく、戦後時代の日本において考えてこられたような宮澤賢治のある種画一的な作家像を、いわば「作り替えると」いう目的を指向しているのである。

## 1. 作品と構成

《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》は1994年に、林光がオペラシアターこんにゃく座の公演のために書き下ろしたオペラ作品である。この作品は最初、1991年の宮澤賢治大運動会と呼ばれるイベントのために書かれたが、1994年に宮澤賢治歌劇場と呼ばれる同劇団の別のイベントをする際に、林が自ら改訂を行った。

原作は宮澤賢治の同名の童話である。あらすじは以下の通りである。

ひなげしたちは自分たちの花の色が褪せ、美しさが失われていることを嘆いている。そこに悪魔がやってきて、証文を書けば美しくなることのできる薬をやる、と言う。字の読めないひなげしたちに悪魔が「阿片はみんな差し上げ候」と言わせ、第一服、第二服と呪文を唱え、第三服の呪文を言おうとするとき、ひのきは悪魔に高く叫んで追い払う。悪魔は逃げ出し、ひなげし達は沈黙してしまう。ひのきもまた黙って夕方の空を仰いでいる。

上演時間は約22分と短い一幕ものの作品で、全体は3場に分かれている。物語の序に於ける、ひなげしたちの嘆きと嵐の場面の第1場、悪魔と弟子がひなげしたちの前に登場する第2場、そして悪魔が医者に変装してひなげしたちを騙そうとする第3場である。

## 2. 林光の賢治論と『ひのきとひなげし』

林光は敗戦後の昭和二十年代から既に宮澤賢治に親しみ、十六、十七歳の頃には賢治の原作は勿論、それを脚色した作品や劇の脚本を読んでいた<sup>1</sup>。林はそれ以降、宮澤賢治という作家と創作を通じて約六十年も付き合い合うことにあるわけだが、林は戦後様々な賢治原作の作品を鑑賞することを通して、同時期の賢治の受容のされ方に対して、幾つかの問題を抱いていた。以下では、林が抱いていたこれら三つの問題を示し、彼の戦後の賢治受容に関する考え方を確認する。

第一に、林は賢治の原作の文体が、劇などに改作される際、安易に書き換えられることを問題視している。林は「脚色のせいで、「賢治の文体」が薄まったり消えたりしていることが、子どもなりに感じられて興ざめだった」<sup>2</sup>と語っており、賢治の文学作品独特の味が失われることを残念に思っている。この姿勢は林が五十歳過ぎてからも失われることはなかった。

第二に、林は賢治を子どもに詠ませるべきではないという意見に反対している。林は「宮澤賢治の童話はへんなところがあるから、子どもに読ませるのは感心しない」<sup>3</sup>という意見に関して、へんなところがあることに部分的に同意しながらも、それを子どもが読むべきでない作品だとはしていない。また林は1990年代の「こどもにとって文学ってのはとてもいいもので、こどもを良い人格に育てて、あたたかい心や思いやりや、人生いかに生きる

<sup>1</sup> 林光 1995『オペラは世界だ 人間大学テキスト』、東京：日本放送出版協会、p.113

<sup>2</sup> 同上

<sup>3</sup> 林光 1995『オペラは世界だ 人間大学テキスト』、東京：日本放送出版協会、p.111

べきかっていうことを教えてくれるものである、というふうになってきてしまった」<sup>4</sup>ことを問題視している。しかしさらにその一方で、賢治の作品が児童推薦図書に選ばれあまりにもあっさり宮澤賢治は良いものであるという風になっていることにも苦言を呈している。

つまり林は、不気味なところもなく、わかりやすい（あるいは可愛くて、優しい）だけの子ども用の童話や絵本が現代にあまりにも多いために、子どもにある奇妙なところのある宮澤賢治という作家を、その不気味さをある程度了解した上で、読み与えるべきだと言っているのである。

第三に、林は戦後以降の宮澤賢治の作家像の作られ方にも問題を抱いている。それはすなわち、戦後の日本社会の中にもあった、「自己犠牲によって社会を幸福にしよう」という考え方が含まれている作品が賢治の代表的な作品である、賢治＝自己犠牲の作家である、という作家像である。林はこの考え方に関して賢治は「どのようにも分類できない一人の作家」であると捉え、「もうちょっと多面的に読んでみると、宮澤賢治そのものの存在がふくらんできて、これまでの宮澤賢治の評価ってというのは、ぼくたち一人ひとりの中で、もう少しまた違ったものになってくる」<sup>5</sup>と述べている。

以上をまとめると、林は宮澤賢治の文学について、わかりやすいだけの子ども用文学が多い時代だからこそ、無気味でわからないところのある賢治の童話を子どもたちは読むべきであり、それは自己犠牲という観点だけから読まれるべきものではなくもっと多面的に読まれるべきである。そしてそれらを劇などに改作する際には、その文体をできる限り大事にすべきである。という考え方を持っていたことになる。

このような林の賢治論は林の宮澤賢治を原作とする作品を評価する上では避けては通れないものであろう。

また林は、宮澤賢治の『ひのきとひなげし』という作品に対して、「もちろん、膨大な賢治の物語の中でも、これはほんとうの小品なんですけども、しかしその中にも、先ほどから言っております、中心がなくって、それから判定をしていないという、賢治の独特の世界がここにあるように、ぼくは思います」<sup>6</sup>と述べている。つまり林は『ひのきとひなげし』においても、どこかわからないところがあり、多面的に読むことができる、という評価を行っているのである。

### 3. 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法

林のオペラの劇作法には、ブレヒト劇から影響を受けた叙事演劇的作法が含まれている。林がブレヒト劇から受けた影響の詳細に関しては、拙稿の「林光のオペラ作品におけるブ

<sup>4</sup> 林光 2012『音楽と生活と時代と』、埼玉：東京音楽教育の会、p.200

<sup>5</sup> 前掲書、p.203

<sup>6</sup> 林光 2012『音楽と生活と時代と』、埼玉：東京音楽教育の会、p.220

レヒト的なもの——オペラ《セロ弾きのゴーシュ》を中心に——を参照されたい<sup>7</sup>。

ここではブレヒトの演劇論について簡単にではあるが、説明しておきたい。ブレヒトの演劇論では、一般的に広く知られているように、叙事的演劇を基本としている。ブレヒトの考え方では、これはアリストテレス的な劇的演劇と対立する概念である。ブレヒトの書いた「オペラ『マハゴニー』への注釈」という論文には、両者の演劇形式について、その特徴を記した表が提示されている[表1]。また同論文中でブレヒトは、これを音楽に当て嵌めた際にどうなるかを、劇的オペラと叙事的オペラの図式に置き換えて、表に纏めている[表2]。

ブレヒトの考える叙事的演劇では、このように表に書かれた特徴により観客が劇への感情移入を妨げられる(疎外を受ける)。このような感情移入を妨げる効果を異化効果と呼ぶ。叙事的演劇において重要なのは、異化効果によって観客に劇から距離を置かせ、劇の観察者として、それについて理性的に考えさせることである。

ブレヒトの演劇で想定されている観劇者は基本的に大衆や労働者であり、劇中ではある社会構造(世界)が表現される。演劇で演じられている日常の世界があくまで人為的に作り上げられたものとして観劇者に提示される。それによって観劇者は演劇を観察(客観視)できるようになり、観客に演劇を通じて社会について考えさせることができる。

演劇の劇的形式	演劇の叙事的形式
行動する	叙述する
観客を舞台のアクションにまきこみ	観客を観察者にする、しかし
観客の能動性を費消して	観客の能動性をよびさまし
観客に感情を湧かせる	観客に決定を強いる
体験	世界像
観客はなにかに移入される	観客は対峙させられる
情緒は保たれる	情緒は認識にまで到達させられる
観客は舞台に浸り、ともに体験する	観客は舞台に向き合い、研究する
人間は既知のものと前提される	人間は研究の対象である
解決を期待する緊張	過程に期待する緊張
各場面は連続的	各場面は自立的
生長	モンタージュ
事象は単軌的	事象は複雑な線をえがく
不可避的な展開	飛躍

<sup>7</sup> 尾崎一成 2017「オペラ《セロ弾きのゴーシュ》におけるブレヒト的なものと林光の独自性」、『美学芸術学』第32号、京都：美学芸術学会

固定したものとしての人間	プロセスとしての人間
感情	理性

[表 1] : 演劇の劇的形式と叙事的形式<sup>8</sup>

劇的オペラにおける音楽	叙事オペラにおける音楽
音楽は奉仕する	音楽は媒介する (伝える)
テキストを補強し	テキストを解釈し
(テキストを) 支持して	(テキストを) 前提として
いわば挿絵になる	自主的な態度をとる
音楽は心のシチュエーションをえがく	音楽は挙動 (ふるまい) をふりつける

[表 2] : 劇的オペラとオペラにおける音楽<sup>9</sup>

### 3 - 1. 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇的演劇的な部分

この作品は林自身が幻想抒情劇という題名をつけているだけあって、作品でも抒情的になるように工夫した箇所がある。またこの抒情的というのはブレヒトの言う劇作法では劇的演劇の類に属していると考えられる。本節ではこの例について幾つかを取り上げる。

これらの抒情的な箇所というのは、物語の中心的役割を担うひなげしたちの歌によく表れている。

例として挙げられるのは、作品冒頭第1場のひなげしたちのコーラス及び、ひのきの歌である。ここではピアノの激しい伴奏に乗って、熱情的なト短調の旋律がひなげしたちの三部 (部分的に四部) 合唱として歌われる [譜例 1]。この音楽の着想は、ひのきの歌っている歌詞にある、「おまえたちはみんな真っ赤な帆船でね 今が嵐のどこなんだ」という部分の嵐という言葉から得ているのだろうが、その音楽は同時にひなげしたちの抱えている感情の吐露にもなっているのである。各々がみんなきれいになろうとするひなげしたちは、自分たちを照らす太陽がなければ輝くことはできない。それ故にひなげしたちは南の風と太陽 (お日さま) にうわごと (林の解釈ではお願いになっている) をいうのであるが、それもこの場面の合唱に含まれている。同部分は林のオペラには珍しく女声四部合唱の形式で書かれており、第1場で一番の盛り上がりを見せる部分である。このコーラスは歌詞からもわかるようにひなげしたちの感情を表現したコーラスにもなっているのだが、そこまで短調主体だった音楽にここで長和音主体のものが入って来ることで、ひなげしたちのうわごとがお願いとして感情的に描かれている。

<sup>8</sup> ブレヒト, ベルトルト / 五十嵐敏夫ほか訳 2006「オペラ『マハゴニー』への注釈」、『ブレヒトの文学・芸術論 ベルトルト・ブレヒトの仕事 2』、東京：河出書房新社、pp.70-71。必要でない部分は省略して表記している。

<sup>9</sup> 前掲書、p.72



【譜例1】第1場冒頭ひなげしのコーラス

また、第3場でひなげしたちが悪魔に第1服目の薬を貰う際に歌うコーラスも抒情的な箇所と言える。この場面では、どうしても美しくなりたいひなげしたちが、必死に薬を我が物としようとする所であり、ひなげしたちの興奮する様子が音楽によく表れている[譜例2]。合唱はやはり先程と同様に女声四部合唱で書かれており、ひなげしたちの感情の高まりが、容易に聴きとれるものとなっている。



【譜例2】第3場後半のひなげしたちの合唱（都合上、下段は省略している）

さらに第3場のリハーサル番号19番からのひなげしたちも抒情的な特徴を持っている。この場面では、ひのきの「決まった場所で決まった役割を果せば良い」というひのきのメッセージに応答する形でひなげしたちが「けしぼうずになってまで生きていくはない」と歌う。ここでもひなげしたちの感情の昂ぶりが女声合唱によって歌われる形となっている[譜例3]。



【譜例3】第3場フィナーレのひなげしたちの合唱

### 3-2 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における叙事演劇的な部分

以上のように、この作品には叙事的な部分が多くあるのだが、抒情幻想劇という題名が付けられているにもかかわらず、叙事演劇的な部分がある。以下ではそれを指摘したい。

この例に代表されるのが、第2場の冒頭で登場する悪魔の歌の部分である。ここでは、ピアノ伴奏にベートーヴェンの《交響曲第6番》第1楽章の引用[譜例4]がある。これは原作の「ベートーヴェンの着たような青いフロックコートを羽織った」という箇所を意識して作られていることは間違いない。しかしながら、賢治の原作には《交響曲第6番》の表記は一切登場していない。つまりここでベートーヴェンの楽曲の中でも《交響曲第6番》

を引用する必要性は全くなく、同作曲者の異なる曲を選んでも良いはずである。しかしここで林が《交響曲第6番》を引用として採用したのは、前作のオペラである《セロ弾きのゴーシュ》を意識しているからであると考えられる。《セロ弾きのゴーシュ》にはゴーシュの所属する金星音楽団が《交響曲第6番》(第六交響楽)と名のついた楽曲を演奏するシーンがある。林はこの場面を連想し、また自身の作品との関連性も意識してこれを採用していると思われるのである。



【譜例4】第2場冒頭ベートーヴェン《交響曲第6番》の引用

以上のような、《交響曲第6番》の引用は、勿論「ベートーヴェンの着たような青いフロックコートを羽織った」悪魔の身なりや状況を指してはいるのだが、観客はそれだけではなく、これを聴いて宮澤賢治の別の作品である《セロ弾きのゴーシュ》を連想することになるのである。これを聴くことにより、暗に賢治の別の作品との繋がりが観客の中でイメージされるのである。そしてこれは『ひのきとひなげし』という作品を普段とは違った観点から見せるという意味で一種の異化効果を持っている。

また、第3場17番で悪魔が歌う一度目の呪文が仏教の経のようにA音の連続した旋律であるのも、一種の異化効果を誘っている。ここでの悪魔の呪文は全部で8小節あるが、そのうち最初の5小節が全てA音のみで出来ている【譜例5】。元々キリスト教の存在である悪魔が仏教の経のような呪文を唱えている姿は、それだけでかなり可笑しいものである。しかし宮澤賢治は仏教徒として有名であると考え、林はこのことを理解してこのような旋律を与えているのかも知れない。



【譜例5】第3場悪魔の第一服の呪文(最初の4小節)

さらにこれは劇全体に言えることであるが、各登場人物は台本上、原作においての地の文を読む語りの役割を兼ねている。これは《セロ弾きのゴーシュ》をはじめとする林の他のオペラ作品においても採用されている手法で、登場人物自身が自身の説明をするというものである。例えば「お日さまの光を浴びて真っ赤に燃えるあたしたち」というこの作品のひなげしたちの歌い出しもこの手法の一例である。この台詞は賢治の原作では地の文で「ひなげしはみんな真っ赤に燃え上がり、めいめい風にぐらぐらゆれて、息もつけないよ

うでした」と書かれている。林はオペラの台本作成時にこれらの地の文を全ていずれかの登場人物の台詞として割り当てなおしている。これには確かに語りという役を減らし、劇の進行をスムーズに行うなどの狙いもあるのかもしれないが、それに加えて登場人物に自身の状況を自ら語らせることにより、観客はより客観的に登場人物たちの成り行きを見ることができるようになるという効果がある。この劇に観客を言わば感情移入させず、客観視させる手法も叙事演劇のものに近い。

#### 4. 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における林の狙い

以上のように、《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法の中には、劇的演劇的なものと、叙事的演劇的なものの要素が登場する。前者は特にひなげしたちのコーラスの部分において顕著であり、後者は特に悪魔の登場する場面で顕著である。

ここで着目したいのは、林が抒情幻想劇という題をつけながらも、作品内でこれら二つの劇作法を同時に使い分けているということである。このような特徴はこの作品以前の賢治原作のオペラ《ゼロ弾きのゴーシュ》においても見られることなのであるが、林は劇的演劇的作法と叙事演劇的作法のどちらか一つを集中的に使用するということはしていない。二つの劇作法を場面によってバランス良く使い分けることによって作品全体を構築しているのである。

またこのことは、林の作曲における様式の問題とも少なからず関わりを持っていると考えられる。林はオペラ作品をはじめ、作曲における様式に関しては、ある特定のスタイルで全体を統一するというをしない。このような書き方は1970年代半ばから林が行っている書き方であり、西洋音楽の時代様式、および東西地域の各種音階を関係なく混合させるような書き方である。

林は第2章で述べたような宮澤賢治についての問題を常に意識していたのであり、そのためには本章で分析した叙事演劇的作法を使うことは必然であったと考えられる。その一方で、単純に登場人物の心情や状況を音楽に託すような叙情的な書き方も彼は採用している。

このように二つの劇作法を使い分ける創作をすることによって、それぞれの効果は時に混ざり、時に対比を生み、強め合うことになる。それによって作家宮澤賢治の世界はより多面的なものになるのであり、それが林の何よりの狙いであるのである。叙事的演劇的な書き方が賢治の多面性を炙り出すというのが、この作品における林の作法なのである。

またこの物語は、結局のところ、悪魔からひなげしたちを助けた賢いひのきと、何を引き換えにしても綺麗になりたいと望むひなげしたち、二つの異なる立場の対比が描かれて終わるだけなのであるが、そのような結局二つの立場のどちらを取るかを読者に委ねるような作品をオペラの題材として選んだのも、林の狙いである。その方が林の言う、「賢治のわからないところ」が前面に押し出され、観衆はより劇の内容について考えさせられることになるからである。



### おわりに

以上のように林は、賢治の世界を多面的に描くために劇的なものと叙事的なものという二つの劇作法を一つのオペラ作品の中で使い分けているのであるが、《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》以外の作品でも、このような工夫は見られるし、テキストの選択によって同様のことをしているケースもある。

筆者は今後も林の賢治の世界を多面的に描出する手法について、詳細に研究し、順次成果として纏め、報告していくつもりである。

### 参考文献

- ・尾崎一成 2017「オペラ《ゼロ弾きのゴージュ》におけるブレヒト的なものと林光の独自性」、『美学芸術学』第32号、京都：美学芸術学会
- ・林光 1995『オペラは世界だ 人間大学テキスト』、東京：日本放送出版協会
- ・林光 2012『音楽と生活と時代と』、埼玉：東京音楽教育の会
- ・ブレヒト、ベルトルト / 五十嵐敏夫ほか訳 2006「オペラ『マハゴニー』への注釈」、『ブレヒトの文学・芸術論 ベルトルト・ブレヒトの仕事2』、東京：河出書房新社
- ・宮澤賢治 1996『<新>校本宮澤賢治全集 第11巻[1] 童話』、東京：筑摩書房

### 参考楽譜

- ・林光 1996『抒情幻想劇 ひのきとひなげし』、自筆譜（オペラシアターこんにゃく座所蔵）