

音楽劇表現過程における外的・内的形象の意味

— 音楽劇脚本《葛葛小町伝》を事例として —

草 下 實

(キーワード：音楽劇，表現，外的形象，内的形象)

緒 言

本論で扱う音楽劇は特定のジャンルに限定したものでなく、音楽を主軸とし、演劇を伴う劇場作品、あるいは演劇を主軸にし、音楽を伴う劇場作品の両者を対象とした。音楽劇は広義において、オペラ（Opera 歌劇）、オペレッタ（Operetta 小歌劇、喜歌劇、軽歌劇）、ミュージカル（Musical）、ジングシュピール（Sing-spiel 歌芝居）、音楽を配した演劇（Drama）や舞踊劇（Ballet）、更に人形劇（Puppet Play）等、その形態は多種多様である。また、音楽劇作品は時間的創造物である音楽と空間的創造物としての演劇とが多様なバランスで共存する。つまりドラマを聴覚的に表出する音楽と視覚的に表出する演技によって成立する芸術である。音楽劇の制作過程においては、その作品の全体像を決定づける思想や戯曲の解釈、更に演出や演技力など多くの表現上の問題を包含する。

そこで本論では特に戯曲表現に視座し、音楽劇表現過程におけるあらゆる表現対象の具体化に必要な不可欠な〈外的・内的形象〉の意味について考察する。

I 戯曲とその芸術的完結

戯曲とは言うまでもなく、上演目的で書かれた演劇脚本や演劇形式で書かれた文学のことであり、演出は戯曲の再生的具体的構成行為である。ここで扱う戯曲は前者のものでレーゼ・ドラマ（Lese Drama）¹⁾のような読む戯曲は対象としない。小場瀬は「二十世紀に入って以来、演出こそ劇の生命であって、脚本、背景、照明、音楽、衣装、その他演劇を構成するあらゆる要素を駆使して演劇芸術を創りあげるのには演出家だといった考え方が強いが、私は演劇の支配的要素はやはり戯曲だと信じている」²⁾と述べている。これは戯曲の絶対的価値と独断的演出家の危険性を示唆した私見であろう。戯曲が演劇を支配し、全体を方向づけるという意味においては同調できるものの、現実的には同じ戯曲によるものであっても演出によって到達する結果は多種多様であり、それらの結果は一方的な価値判断でない限り常に〈表現の自由〉の元に容認される。これについてはいかなるジャンルの劇

作品であっても同様である。また、どんなに優れた戯曲であろうとその作家の全てを網羅することは不可能である。何故ならば戯曲そのものは再生、再構築されることで完結する芸術だからである。従って、少なくとも〈上演を目的とする戯曲〉は文字という表現素材によって多様なドラマや事象を通して人の精神性や思想感といった〈みえるもの、みえざるもの〉を表現するのであり、この段階では文学的には完結してはいるものの再生されるべき戯曲としては未完である。単に読むだけでは〈合理化された文字〉による外的刺激を感受し、多様な内的反応を引き起こすだけで読むものの感性、知識や経験といった力量に委ねると同時に再生されずに留まることになる。例え内心において再生されたとしてもそれは個々人の内的再生であり表現には至らない。重言すれば〈戯曲は演じられて完結するもの〉なのである。この点については音楽作品においても同様のことが言える。リスト（F. Liszt 1811-1886）は「演奏の美しさを作り上げるものを紙の上に書留めることができるなどと考えるとしたら、それは幻影というものだ」³⁾と述べている。つまり音楽作品も戯曲と同様に演奏されて始めて完結される芸術なのである。従って、音楽劇は戯曲（原典）の求める表現に音楽という手段を駆使し、戯曲の考えを損なうことなく主導的、あるいは補足的に戯曲を色づける。こうして音楽劇は演じられ、演奏されることで完結することになる。従って、音楽劇作品そのものは戯曲や楽譜を通して、作家や作曲家の求める芸術表現の手掛かりを与えるものである。戯曲を第一段階的の文字表現とするならば、音楽化は第二段階的の音表現となる。演出は戯曲の解釈や新たな発想によって、未完の表現創作物の再構築のための第三段階としての表現構想を担うのである。パタイユは「演出家というのは、文字で書かれた作品をいかに肉体化、具体化するかを考える人間である。そして観客に何よりも感知させるべきは作者の考えであって演出家の考えではない。」⁴⁾と述べ、演出の立場を明言している。つまり、戯曲が常に優先し、演出は戯曲の求める表現のひとつの段階にあることを指摘している。無論、拙論では優先順位を論ずるつもりはない。この演出段階においてもやはり戯曲は完結したとは言えない。演出は

重要ではあるがあくまでも構想、換言すればミゼンセーヌ (mise en scene)⁵⁾ である。その後、この演出プランに従い第四段階として、俳優や歌手の演技や演奏によって、肉体化・具体化され戯曲の求める芸術表現はほぼ完結する。しかしながら、真の完結にはまだ至らない。戯曲の求める舞台芸術は実演される舞台と観客とのアシミラシオン (assimilation; 同化, 吸収) を経て真の完結を迎えるのである。水品によれば「今日のドラマの観客に相対する方法には二種類ある。一つは劇中の行動に対して観客が感情的、情緒的に反応して同化することをねらった方法 (アリストテレス) であり、他の一つは、観客のそれぞれが判断を働かせ、知的な反応をするように仕向ける方法 (プレヒト) である。」⁶⁾ と述べ、両者の立場の違い、すなわちアリストテレスのいうカタルシス (浄化作用) を目的とする立場とプレヒトの観客をドラマに同化させるのではなく異化させるという立場を示している。つまり、前者は舞台に対して観客があたかも主観的に同化し、感情や感動を共有するのであり、後者はあくまでも客観的な立場でドラマにおける出来事や人物の行動に疑問や思考を加えて観客が異化するのである。これも戯曲が悲劇的なものであるか叙事的なものであるかによって異なるものと思われる。

戯曲が (演劇の全てを支配する) 以上、舞台が終わるまでの責任も同時に派生するのである。つまり、舞台芸術は戯曲を通して演技者から観客への情熱的投影がなされることが表現の前提であり、そこには常に演技者と観客とのアンプレシオン (impression; 作用, 感化, 感動) とレセプション (receptions; 受容, 感受) の循環的セルクル (cercle; 円, 輪, 界) によって成立する世界なのである。つまり、このように戯曲における具体化の最終段階は俳優と観客によって成されると言っても過言ではない。俳優は演技を以てここで述べる具体と抽象を具体化するのである。

II 戯曲と具体化

R. ピニャール (Robert Pignarre) は「シェイクスピアの登場人物には過去、公生活、私生活、内面生活が備わっている。彼らはただこれから起ころうとする事件に附属して生きるだけという様子はしていない。じじつ、小説だけが操作できるような流動的な構成を舞台の空間と時間にもちこんで成功したのはシェイクスピアしかいない。」⁷⁾ と評している。エリザベス朝ルネッサンス文学を代表するシェイクスピアは文学上に人の人生の時空的側面や内面性をも空間的創造物として文字と舞台上でのイメージとを重ね合わせて描写しているのである。つまり、戯曲における実存と抽象の非論理的世界を舞台上に表出するのである。例えば下記に掲げた彼の史劇の第四部作

《リチャード三世 (Richard the Third) 1593》の一部分にも登場人物のあらゆる側面や内面性を読みとることができるのである。この著名な史劇は15世紀に実際にあった英国のランカスター家とヨーク家との王位争奪の貴族間の内乱 (薔薇戦争) において敗死したリチャード三世を題材としたものである。

Duchess. O ill-dispersing wind of misery.

O my accused womb, the bed of death.

A cockatrice hast thou hatched to the world,
Whose unavoided eye is murderous.

公爵夫人

ああ、災いをまきちらす不幸な風!
ああ私の呪われたお腹は死の温床だ!
一目で人を殺すというあのコカトリスを
この世に生み出したのはおまえなのだ。

Stanley. Come, madam, come; I in all haste was sent.

スタンリー

さあ、参りましょう、奥方。
私は大急ぎでお迎えするように言われて
参ったのでございます。

Anne. And I with all unwillingness will go.

O, would to God that the inclusive verge
Of golden metal that maust round my brow
Were red-hot steel, to sear me to the brains.
Anointed let me be with deadly venom,
And die ere men can say, (※ ere=before)
'God save the Queen'

ア ン

わたしはまったくいやいやながら迎えら
れるのです。
ああ、このわたしの額を締めつける黄金
の輪がわたしの脳髓まで焼きつくしてし
まいたいから
むしろ、あの赤熱の鉄の輪であることを
神に祈りたい!
この身体に塗られる聖油が死をもたらす
猛毒であって欲しい、
そしてみんなが「女王万歳!」と叫ぶ前
に死んでしまいたい。⁸⁾

(田中晏男訳, ※は拙筆。)

上掲した台詞は戯曲の部分的なものであるが伯爵夫人の wind of misery (不幸な風), my accused womb (告発された子宮) という言葉は隠喩的形式によって夫人の置かれた内的・外的状況や厭世観を暗示させている。また、アンの最後の言葉, And die ere men can say, 'God save the Queen' (そして皆が“女王万歳”という前に死ぬのだ) という言葉はアンが女王となる未来と受け容れがたいその運命を嘆く彼女の姿が表出されている。また、同時にスタンリーの身分や立場をも想像し得るのである。つまり、時空的側面や内面を包含させているのである。

戯曲は前述したように舞台芸術の第一段階の表現過程にあり、文学的意味においては完結しているとは言えない。さらに次段階としての音楽家や演出家によるミザンセーヌにより、戯曲の解釈から始まり、舞台上のあらゆる表現要素、つまり、脚本、背景、音楽、照明、音響、衣装、キャスティング、演技、化粧、大道具、小道具等々に至る。それらの全てが有機的に関連づけられ、具体化されるのである。また、その舞台の全体像を写実的、あるいは抽象的基調によって構想したとしても関連づけられたこれらの表現要素は互いに整合性がなければならぬ。何故ならば前述のように具体化の根拠となるのは戯曲であり、戯曲が求めるのは唯一無二のものに他ならないからである。それは自然主義、写実主義、悲観主義、象徴主義などに立脚した演劇思想、あるいは個々の作品に関わる象徴的総体テーマである。

i) 具体と抽象

戯曲を具体化しようとする場合、言うまでもなくその表現過程では音楽であれ、演技であれ、表現上、〈形〉として認識し得るものと〈形〉としては認識できないものがある。つまり、前節で述べた〈みえるもの、みえざるもの〉とがあり、みえるものとは物や人など、実際に形として認識できるもの、例えば人の苦悩を表現しようとする場合、表情、あるいは身体や涙は形として認識し得る。しかし、苦悩する心情は形として認識することはできない。歓喜においても表情や笑いは具体(concrete)であり、喜びは抽象(abstraction)である。つまり、みえるものとは形や音声を含み、その存在が認知、あるいは感知される具体的事物である。一方、みえざるものとは心情、靈気、夢や思想などの心的作用や精神性、冷気や熱気などの自然現象や質量、硬軟や軽重などの感覚作用、さらに時間の経過などその存在が抽象的な事象をいう。シェイクスピアは「われわれは夢と同じものでできている。われわれの短い一生の仕上げをするのは眠りなのだ」⁹⁾と述べている。この言葉の中にも抽象と具体が交叉する。〈われわれの短い一生(人生)〉という具体と〈仕上げをするのは眠りである。(夢)〉という抽象である。つまり、〈人生は儚く、人生は死を以て終わる〉ということである。しかしながら、これは単なる人生観を述べただけではなく、彼の戯曲創作の真理でもある。こうした言葉と同様に戯曲における深化した文学の芸術美は具体と抽象の融和によって読むものにアンプレシオンを与える。

また、抽象は常に抽象ではなく、具体となり得る。さらに具体も時には抽象となり得る。G.F.ブゼネッロ(G.F. Busenello)「ポッペアの戴冠 L'incoronazione di Poppea」における〈運〉、〈徳〉、〈愛〉などのような抽象

的素材を具体として、戯曲に登場させている例もある。また一方、L.d.ポンテ(L. d. Ponte)による「ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni」では、第一幕冒頭で登場し、殺された騎士長を第二幕11場、15場に死と怨念を象徴する石像として再登場させている。つまり、具体を抽象化させているのである。このように戯曲には常に具体と抽象が混在するのである。しかしながら戯曲の最終目的は具体であれ、抽象であれ、あらゆる方法で舞台上に具体化させることにある。

ii) 表現素材と具体化

前述のように具体や抽象を具体化しなければ戯曲は完結しない。音楽劇においては作曲家の解釈により、音楽化される。また、原典を改作し、新たな音楽劇脚本を創作することもある。その場合であってもそれらを支配し、発想の根拠となるのは戯曲原典であるということはいまでもない。さらに演出によって具体化の構想がなされ、さらにその後、演出家のプランは俳優や歌手による演技や歌唱によって緻密な具体化がなされることになる。生理的・肉体的・心理的表現を演技としての動きなどの身体表現や台詞や歌唱などの音声表現によって最終の表現段階へと進むのである。

III 表現とその概念

通念において音楽家や俳優の演奏や演技は表現活動である。ジゼル・ブレルは「音楽の演奏とは、具体的な音にする行為ではなく、むしろこの音にする行為が果たす精神的働きをいうのである。」¹⁰⁾と述べ、さらに「音楽の基本的表現は、歌唱線(singing line), 'cantabile'(歌うように)と呼ばれるべきもの、すなわち、声楽的動作から生じる旋律の中に存する」¹¹⁾とも述べている。つまり、演奏(=表現)は音の具体化ではなく、具体化が果たす精神作用であり、音楽表現は人の内的(情緒等)対象によって聴覚的に生ずる形象の中にあることに他ならない。池田は演技論において「表現とはうらから生まれた動きが、結果として表に現れたものだという事が出来る。」¹²⁾と述べている。また、水品は「ドラマの本質は、人間のそれぞれが持つ個性を材料として、さまざまな題材を視覚的、聴覚的に形象化する芸術行動であり、その原動力となるのが矛盾から生まれる危機・緊張・衝突・対立・闘争であるとみられるのです。」¹³⁾と述べている。結局のところ両者の弁を要約すれば、〈内的対象を視覚的に形象化する行動そのもの〉を表現と捉えていることがわかる。さらに表現における内的対象は外的刺激により内発される意識によって認識される対象である。

i) 表象と形象

広辞苑によれば「表象とは象徴と同義であり、知覚に基づいて意識に現れる外的対象の像のことである。また、対象が現前している場合（知覚表象）、記憶によって再生される場合（記憶表象）、想像による場合（想像表象）がある。感覚的・具体的な点で概念や理念と区別される。」¹⁴⁾とある。ここでいう知覚とはあらゆる感覚器官への刺激による情報をもとに、外界の対象の性質・形態・関係および身体内部の状態を把握する働き、つまり感覚である。また、意識という言葉は、現時点で生じたり、行っていることを自分で認識している状態を意味する。従って表象（像）を導くためには、諸々の外的刺激および反応経験が蓄積されていること、つまり経験知を前提とし、あるいはそれらの経験が喚起され、即時に形として反応したり、経験知が組織的に関連づけられ、再構築、新たな創造が為されなければならないということになる。

形象とは「表にあらわれた形や姿をいう。あるいは人間によって知覚された事物の像、また観念など具象化された像をいう。」¹⁵⁾とあり、また思考（イデア）の対象となる意識の内容・内心として捉えられる内的対象の具象化された像を含めて形象というのである。換言すれば、知覚に基づいて表に現れる外的・内的対象の像、つまり、内的に表象された像を（みえるかたち）として表にあらわしたものであると捉えることができる。表現行為における〈表象と形象〉の両者は、設計図と完成品、あるいは外的・内的対象の〈かたち〉としての具体化の経過的關係にあると言ってもよい。さらに表象は内的描写であり、形象は外的描写ということもできる。従って、表現とは表象の形象化であるという理解が成立する。

ii) 象 徴

表現行為は（みえるかたち）にする際の経過的動作と述べたが、一方では（みえる）は視覚的に（見える）ものと知覚的に（わかる）ものという意味が同時に内包する。つまり、表現という行為は常に見てとれるかたちとしてではなく、観衆の思考を支えに、かたちを想像させることを意図するものもある。例えば、白色が純潔を、黒色が悲しみや汚れを表すなど。つまり、シンボルである。これを象徴的表現という。象徴とは本来、関わりのない異事物（具体的なものと抽象的なもの）の類似性を抽出し、意図的に関連づける作用を言い、演劇ではこれを反写実、前衛、異端などの表現手法として取り扱っている。

iii) 観念と実在性

観念とは（イデア）思考の対象となる意識の内容・心的形象の総称や物事に対する考えそのものであり、主観的構成によって成立するとされる。観念が主観的構成に

よることを基底に置くとすれば、戯曲の再現という芸術的表現行為はある意味で客観的な解釈による思考対象を意識下に内発する内的形象として主観的に再構成するのであるから極めて観念的作用を内在するものと言える。

一方、観念に対峙するのは実在性である。それは主観的観念・想像とは独立する客観的・現実的在り方を言い、同義語として現実性がある。つまり、〈かたちとしてみえる〉存在形態である。これは写實的表現行為における最も直接的な具体として表されるものである。多くは外的形象として音声的・身体的表現対象となり得るものと捉えることができる。例えば〈アフロディテを慕って泣くアドニスは今も木霊となって〉という詩節の〈泣く〉は泣き声と演技で表現される。つまり、泣き声は台詞の聴覚的実在対象と演技の視覚的実在対象により、泣き声という音形式と泣くという身体表現形式による具体として示されるのである。ところが同じ泣くでも〈エーン、エーン〉と泣いた場合は、音ではなく形骸化された言語であり、ここでいう実在性とは性格を異とする。ちなみに〈慕って〉という言葉は観念的である。

このようにしてみると表現という行為が如何に複雑な経緯でなされるかが理解できよう。

IV 表現とその素材

i) 身体表現

生理的・肉体的表現要素は身体表現によってなされる。永曾は「演技には、人間性を追求める、基本的命題があります。その基本的命題をどのように具体的に表すかを探り、その方法を身体化するのが、教室や稽古場での基礎訓練だと思えます。」¹⁶⁾と述べている。つまり、演技の基礎は身体表現であると言える。また、「身体表現は、表現材料であるこのからだのまま表現体です。」¹⁷⁾とも述べ、さらに「人間のからだは前面と背面とからなり、触覚は全身ですが、顔面に視覚・味覚・聴覚と感覚器官が集まっていて物事に対する反応を集約的に示して、表情をつくっています。（中略）身体表現では、知識は肉体化されて、はじめて表現の素材となります。」¹⁸⁾とも述べています。ここで言う知識とは体の動きや表情などの変化やその構造に対する客観的、あるいは主観的観察体験を示したものと考えられる。従って、それらの知識だけでは表現はできないという役者の理念を述べたものであり、肉体化という実践の積み重ねの重要性を説いたものであることがわかる。また、永曾は「からだは前面と背面とからなり」と述べているが、表現に関わるのは前背の二面ではなく、側面や上面や下面なども深く関わる。つまり、からだは二面体ではなく多面体であると言える。観衆は役者のあらゆる動きを感受し、役者の為す表現はあらゆる方向や形態で演ずるのであるから当然のこ

とである。

本論においては演技の技法の述べるものではなく、あくまでも表現過程の外的・内的形象の意味を論ずるものである。従って、技法に関わるものは触れないこととする。そこで具体化における身体化とは何かという視点で考えると〈具体・抽象〉、あるいは〈みえるもの、みえざるもの〉についても身体表現上に肉体を以て可視的表象として表出することであると言える。身体表現は、喜怒哀楽といった抽象も表情や身体的動き（舞踊を含む）などの手段による肉体化を通して観衆の感動や共感を喚起をするのである。

ii) 音声表現

音声表現とは前述したように台詞や音楽、あるいは音響による表現形態を全て含むものとして規定した。音は見えるものではないが、音は具体である。音色、音調、音質、質量などの変化によって観衆に多様な情報を提示することができる空間的、あるいは時空的創造物と位置付けられるからである。台詞も単なる文字と異なり、思考過程を超越し、あるいは即時的に情動や生理に働きかける。その表現効果は性別や年齢などの外面、さらに人格や精神状態などの内面性までも表出する。音響は音楽より、直接的であり、意図的である。戸が開く音や潮騒や小川のせせらぎ、あるいは小鳥の啼く声や雷鳴などのリアリティを求るからである。音楽は台詞に比して象徴的ではあるものの抽象的な事物を具体化する意味においては優れている。国安は音楽美学研究において「音はこの原理¹⁹⁾によって内的主観性に照応するものとなる。つまり、音の響きはすでにそれ自身の本質において物よりも観念的であるが、この観念的なものをも放棄することによって内面的なものにふさわしい表現形式となるのである。」²⁰⁾と述べている。拙論でいう具体とは美学でいう実存とはやや異なり、観衆によって、視覚や聴覚によって捉えられるものを具体と定義づけるのであり、国安の言葉を借りるなら可聴的対象、可視的対象の両者は舞台上においては常に具体であるという表現形式論に視座するのである。国安は物を可視的対象としての形や色、奥ゆき、質感を形づけるものとして空間的固定性を認め、一方で聴覚によって捉えられる音の空間性や感覚的実存性を否定している。しかしながら、神経（脳科学）レベルでは聴覚も視覚も同系列の感覚器官によるものであり、可聴的対象を非実存とするならば、同じ目という感覚によって捉えられる可視的対象も非実存としなければならない。換言すれば、〈聞こえる〉も〈見える〉も音や光を〈感ずる〉ことに他ならない。従って、拙論ではそれとは逆に両者の実存性を肯定する立場に置く。これは視座が異なることや感覚のあり方の違いに起因するものであり、国安の論を否定するものではない。単に拙論でいう

具体を明らかにするためにあえて比較対象とした。さらに国安は「言葉と同様に旋律は意味を持った連続である。単独では単なる音響現象にすぎなかった音も、それが旋律の中で鳴りひびく時には意味を獲得して音楽音となるのである。音楽音とは意味を担った音である。」²¹⁾と言及している。戯曲の世界では前述のように音響も意味を持つ〈有意音〉である。また、戯曲における音楽はもともと文字による意味を音楽化したものである。拙論で定義する具体の意味において臭覚をも具体の対象となる。単に文字としてではなく、例え〈バラの香り〉であろうとも観衆にその香りをアナムネーシス²²⁾させ、感覚的同調反応としての認識を通して具体化することは不可欠である。

それらの感覚対象を含め、表現手段としての音楽は常に有効に働くのである。また、音楽の優れた能力を決定づけるのは音の高低や音色、音質、音の増減、リズム、和声といった優れた表現素材を結集させたところにある。情緒表現上の誇張、あるいは強調、また観念的・思想的シンボルとして舞台全体を統合せしめる特性も有するのである。

iii) その他の表現素材

身体表現や音声表現については前項において述べた。戯曲の具体化に関する表現素材としては照明や衣装、あるいは美術やメイク・アップなどの物理的表現素材が考えられる。これらは直接的、象徴的、あるいは補助的、副次的表現素材として戯曲の完結に関わるのである。副次的表現素材とは言え、それらは戯曲の多様な背景を直接的描写を担ったり、一方では身体や音声では表現不可能な夜、朝、昼、炎、雷光、陰影など形としては認識できない知覚に基づく外的・内的対象を知覚表象として再現するのである。一方、衣装やメイクは身体化や音声化よりも具体的表現素材である。つまり、登場人物のあらゆる内的・外的情報を具体的に表出する。また、場合によっては象徴的な表現も可能である。例えば、白衣によって純潔や聖心や善などを象徴し、黒衣によって濁汚や邪心や悪を象徴するなど観衆の想像表象を導く。また、メイク・アップにおけるファンデーションの濃淡も同様である。このように抽象的事象を具体化する表現素材としては極めて効果的である。

V 内的・外的形象の意味

戯曲を具体化するにあたり、戯曲に内在する具体や抽象という〈外的・内的表現対象〉を概観し、その表現過程における段階的構造や方法論、さらに表現に関わる素材について考察した。その結果、重言すれば、戯曲の具体化は舞台上に全ての〈表現対象〉、〈表現素材〉および〈表

現行為)によって完結することが理解できよう。そこで拙筆によるオリジナル戯曲作品《蔦葛小町伝 (TUTACASURA COMACI-DEN per l'esercizio della sceneggiatura 1996)》の脚本や音楽に焦点を当て、表現する上で必要不可欠の外的・内的表現要素を抽出し、さらに表現過程における内的・外的形象の意味を検討する。

i) 音楽劇《蔦葛小町伝》

この脚本は大学院の旧カリキュラム(室内楽研究Ⅱ(声乐))の授業における基礎演技を講ずるために書き下ろした拙筆の小脚本である。これは小野小町に想いを寄せ百夜通いし、九十九日に果てたとされる深草少将に関する伝説を題材としたもので、その脚本の発想の原典は、舞と謡で構成される〈能〉の古作を観阿弥が改作し、世阿弥が補作し《通小町》という夢幻能(夢幻能とは旅人や僧が夢まぼろしのうちに故人の霊や神・鬼・物の精などの姿に接し、その懐旧談を聞き、舞などを見るという筋立ての能のことを言い現在能と対峙する。)、二場形式による作品である。原典では「洛北八瀬²³⁾の里で一夏(イチゲ)を送る僧(ワキ)のもとに、毎日木の実や爪木(ツマギ)を運ぶ女(前ヅレ)がいた。その名を問うと、小町といいさし、“市原野べに住む姥(ウバ)ぞ”とって消える(前場)。さては小野小町の亡霊であろうと、僧が市原野へ行きその跡を弔うと、小町の霊(後ヅレ)があらわれ授戒を乞うが、その背後から深草の少将の怨霊(シテ)があらわれ、百夜通いを果たせなかった恨みを述べ、小町一人の成仏を妨げようとする。しかし、やがて少将は、懺悔に小町のもとへ百夜通いの有様を見せ、ともに成仏得脱する(後場)。」²⁴⁾となっている。この作品を象徴するのは深草少将の小野小町に対する恋の〈妄執〉と〈怨念〉である。これを著者の脚本では小野小町の老いの苦悩を詠んだ歌とされる「花の色はうつりにけりないたづらに…」に焦点を当て、少将の霊に迫られる老いた小町の夢幻をテーマに劇化したものである。

ii) 《蔦葛小町伝》脚本

TUTAKASURA COMACI-DEN 《蔦葛小町伝》
Lo Scenario di Minoru KUSAKA 脚本 草下實

Personaggio 登場人物

Comaci vecchia	老いた小町
Il corte	公家
Il tirocinio bonzo	若い修行僧
Lo spirito di Shoushou	深草少将の亡霊
Comaci giovane	若き日の小町
L'uomo d'un villaggio	里の男
La donna d'un villaggio	里の女

M 1 『小序曲』

ナレーション

京の山瀬の里に毎日のように薪を背負う老婆が現れる。この老婆こそ、老いぶれた小野小町である。里のものは誰ひとり小町であることを知らず、いつの頃からかこの里はずれのあばら屋に住みついた身よりのない衰れた老婆としてみていた。百夜通いの末、死に果てた深草少将の恋の怨念が蔦かづらのように老いた小町になおも絡みつく。

(薪を背負った老婆が松の木の根もとに腰をおろし。目をすえて何やらもののけに取り憑かれたように独り言をいう。)

老婆：成仏してござれ……、成仏してござれ、成仏してござれ少将殿……

今はとて、我が身、時雨降りなば……、言葉さえうつろい……

M 2 『侘びぬれし、我が身』(老婆・少将の亡霊)

今はとて、我が身時雨降りなば

ことのはさへうつろひ

侘びぬれし我が身

成仏、成仏してござれ

少将どの

みこころ、お鎮めござれ

深草少将どの

少将の亡霊：妹よ、妹、どこへおじゃる

老婆：ああ、侘びぬれし、我が身

(そこへ里の男と女がいぶかしげに遠目にのぞき)

里の女：なあなあ、あの婆様、また何やらぶつぶつと言うとる

里の男：そやな、あわれなもんや

里の女：何があわれなもんかえ

里の男：そうかて……

里の女：何でな、日がな一日ああしてボケエっと、何が衰れなもんかえ

うちかて何もせんでらあくしたいわな

里の男：そらそうや、うちら貧乏人は暇あらしませんけえなあ

里の女：そうやあ、あんたもボケつとせんと商売、商売

M 3 『働け、働け』(里の男と女)

商い、商い

働け、働け、商売、商売

へソなしガエルは日向ぼこ

遊びは後で、てんとう様も怒ってごじゃる

日のあるうちに精出して働け

掃除に水まき

たすきをかけて

えっさ、えっさ、働け、働け

商売繁盛、すずめにまけるな
豆煮て、菜を切って
そばを練って、酒売って
商売、商売
カラスの権太に笑われる
おくどはんの薪も燃え尽きる
芋食って、ひえ食って
藁を束ねて、叩いて、よじって
それ、わらじ
(そこにとある屋敷のお公家様が通りかかると老婆は我にかえったように目を上げると)
老婆：そこなお方、そこな高貴なお方、薪はいらんかえ？
公家：何？そこな物乞い、その卑しきいでたち、その卑しき口で何を所望じゃ？
老婆：卑しきとは、おお、おお、公家とは悲しきものもとは公家の身分にて気がつかなんだが、たいそう高飛車な物腰よのう
そなたごときに卑しき口とは……ああ、我が身も落ちぶれたものよ
公家：何と、卑しき婆が……ほっほほほほ、公家の出とは
とんだ粗相をしたものよ、笑いが止まらぬ、ほっほほほ
今は、ほっほ、はやりのほっほほ、お伽草紙にも負けはせぬぞ
老婆：色褪せたとはいえ、何という戯言、許しませぬぞ
公家：いや、いや許せ、その意気込み、その強腰、ほんに
百夜通いで朽ち果てた深草殿の伝え聞こえし、小野小町？
いやいや、許せ許せ、おっほほほほ、こりゃ可笑しい
老婆：ああ、うれしや、そなた我が名をおぼえてくれたか
あああ、うれしや
(そう言うと老婆は公家の方へよろよろと近づく)
公家：戯け、戯けじゃ、戯け者めが
寄るな、触れるな汚らわしい。
よりによって、小町殿の御名を騙るとは、
老婆：か、騙るなどと……
公家：黙れ、哀れな婆と思えばこそ、戯け事で済ませるものを
老婆：よう見てごじゃれ、吾こそ小町
公家：血迷うたかお婆、たとえ婆とて容赦せぬぞ
老婆：ああ、悲しや、あああ、寂しや

M 4 『色褪せし花』(老婆)

色褪せし花
華々し時、すでに去り
霜降る夜に涙ながる
わびしき枯葉ひとひら
暁を見ることもなく
舞う

公家：お婆、里長に命じて駕籠の鳥にしてくりようぞ
衣通(ソトオリ) 姫どころか駕籠入り婆じゃ
あつはは、おっほほこりゃ愉快じゃ
京の三条河原の見せ物小屋でも見られはすまい
今は流行(ハヤリ)の阿国歌舞伎も小屋じめじゃわ

ほっほほほほ

(笑いながら公家は従者とともに去っていく)

M 5 『やれ、口惜しや』(老婆)

やれ、口惜しや
平安の衣通姫ともうたわれしわれを
田舎公家ごときに……
ああ、口惜しや……
薪いらんかえ……薪いらんかえ

(そこへ通りがかりの若い修業僧が足を止め)

修行僧：これ、お婆どの、いかがなされた

老婆：……………買うてくださるのか

修行僧：お婆、薪はいらぬ

修行の身ゆえ、くどはもたぬ

老婆：ふん、買うてはくださらぬのか

修行僧：すまん、すまん

修行の身に金をもたぬ

老婆：それでは何故足を止めた

われをいたぶるために声をかけたか

修行僧：そ、そうではない

老婆：それではからかうつもりか

修行僧：いやいや、それも違う

老婆：ええ、うるさい奴じゃ

おまえがまとわりつくとも薪も売れん

売れなば庵に帰ることもできぬ

さすれば、ままも食えぬわ

修行僧：お婆、托鉢の道すがらゆえ、

多少、供物のたくわえがあるじゃによって

お婆に裾分けすることもできよう

修行の身、急ぎの用もないゆえ

お婆とともに供物でも食びよう

老婆：おお、おお、

おまえも少将と共よのお

百夜通いもまだ懲りぬようじゃ

あきらめなされ

修行僧：おかしな、お婆じゃ

わたしは修行の身ゆえ
色事、俗事には関心などありません
老 婆：青いのう、男の子は皆、産じゃ
通い死のうとも、まだ、我を.....
修行僧：南無阿弥陀仏、まむあみだぶつ
哀れなお婆じゃ
(その声に老婆は若い修行僧を愛おしげに見ると、僧の
足に腕を絡ませるようにして)
老 婆：やはり、その声は深草の..... 少将殿
(いぶかしげに修行僧は老婆をのぞき込むようにして)
修行僧：お婆、わが姿、たれかとみたがえたか
老 婆：少将殿、とうとうお会いもうしたな
ああ、うれしや少将殿
(修行僧は驚いて、老婆をはね飛ばすようにして)
老 婆：ああ、うれしや少将殿、わが身浮き草の根にた
えて.... 誘う水あらばいなむ
(修行僧を少将と思いこむ老婆は、僧に足にまとわりつ
き)
老 婆：何を恥じろう少将殿、はじらいめさるな少将ど
..の....
修行僧：ああ、おやめくたされお婆どの
南無阿弥陀仏、南無さん
たれか、たれか、助けてくたされ、
仏に仕えるこの私を
老 婆：ああ、想いはせたる百夜通いの恋歌に
今、少将殿への歌を返しましょう
修行僧：あわれ、お婆、気がふれたか、狐つきか
南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀.....
助けて、助けてくたされ
老 婆：初な殿ごよのお.....
さ、さ、遠慮めさるな
ま、ほんに顔を赤らめ
ささ、こちらへ
修行僧：ああ、お婆どの、手を.... その手を
お放しくたされ
老 婆：放しませぬぞ、少将殿
少将殿の想い、今、かなえましょうぞ
九十九日通いて果てし侘びに、吾が身にかえて
かなえましょうぞ
修行僧：お放し、お放しくたされ
ええい、やれ、うとましや
(修行僧は無理矢理、老婆を突き飛ばし)
M6『うとましとは』(老婆)
何と、何と言われた
うとまし、うとましとは.....
ああ、うらめしや、今はとなりて百夜通いの恨
みごととは.....
花の色褪せりにけるや.....、ああ、ついのきはみ

おお、おお、.....
(そう言うとお婆は意識を失い、その場に倒れ込む)
修行僧：お、お婆、いかがなされた
これ、お婆
(恐る恐る体を揺すが反応もなく、修行僧は顔面蒼白
となり)
お婆、起きてくたされ
すまなんだ、すまなんだ
修行の身でありながら仏の道をはずるとは
ああ何としたことを
お婆、ゆるしてくたされ
南無阿弥陀仏..... 南無阿弥陀仏
(修行僧は経を唱えると老婆を吊おうと抱き起こし)
M7『わが身にかえて』(修行僧)
罪を背負うてしもうた
あわれな婆よ
わたしがお前を殺してしもうた
虚しき修行の果てに
わが身にかかる
生き地獄
南無阿弥陀仏の経も無なし
ああ、あわれな婆よ
極楽浄土の道あらば
わが身にかえて
教えてしんぜよう
南無阿弥陀仏
(修行僧が経を唱えるとあたりが霧に包まれ、どこから
ともなく若い娘の声が)
若き日の小町：ああ、もはやこの世に思い残すものはな
し
晴れて御方とこうして寄り添って死ぬる
とは
M8『ああ、うれしや』(若き日の小町)
ああ、うれしや
心の迷いもつづさに晴れて
黄泉が国へ旅立ちぬ
(すると修行僧の胸に抱かれていた老婆の姿は若き日の
小町の姿となり、修行僧も深草の少将の姿に変わる。)
少将の亡霊：小町殿、やっと我がものになりましたな
M9『桔梗』(少将の亡霊)
妹よ妹よ
京の山瀬に咲く花よ
通い通いて九十九日
逢瀬の恋も報われず
恋し、焦がれて
我がこころ葛藤がごとく
汝にはいまつわるる
おお、妹よ妹よ

桔梗が花よ
成仏、成仏
小町殿

M10『フィナーレ（終曲）』

iii) 《葛葛小町伝》と内的・外的表現要素

脚本においてはその全てが表現対象であり、その総体的象徴として掲げたのは、前述のように人間の恋心への妄執と怨念という精神性をドラマ化したものである。脚本では怨霊化した少将の怨念や小町の夢幻といった内的抽象と修行僧や里の人々という外的実在によって、幻想と現実を交互に表出させることによって少将の小町への激しい情念を描写している。つまり〈ひとの情念〉をこの脚本の全体像として象徴した。従って、特に序曲を音楽化するにあたり、時代考証と象徴する情念を描写するために譜例1のように本邦の音素材を基調として構成した。

序曲において曲頭高音部のゆったりとして物憂げな旋律線は老いた小町の夢幻と深草少将の情念という内的世界を、一方、低音部2小節目から6小節の間に配した二度音程の重音は晩夏の洛北の山瀬の里の情景に物悲しくなく〈ひぐらしの鳴く音〉、つまり外的世界を模した。さらにこのひぐらしは落ちぶれた小町の内心と重ね合わせたものである。さらに高音部5小節目の旋律は小町の

【譜例1 《葛葛小町伝序曲》】

《葛葛小町伝 序曲》
脚本/作曲 草下 實

内的情緒〈侘びしさ〉を表したもので老婆（老いた小町）の aria 《侘びぬれし、我が身》における前奏および歌唱部（4から5小節目；いまはとて）のモチーフにもなっている。（譜例2を参照）

このように脚本における外的・内的表現素材であっても音楽には意味を内包させなければならない。何故ならば、音楽を支配するのは戯曲だからである。しかし、戯曲に支配されるとしても、当然のことながら音楽描写は作曲家によって多様な音楽劇作品として生まれる。この脚本はもともと音楽劇用に書いたものである。従って、音楽のために書いた詩は内的精神性（M2, M4, M8）やシーンの情景的、時空的背景（雰囲気）を外的抽象性（M3）として象徴させている（譜例3を参照）。また、内的感情であっても言葉や声という音声的表現（M5, M6, M7）は外的表現形態として具体化している。前述した〈みえるもの、みえざるもの〉の概念上では音声は

【譜例2 M2 〈侘びぬれし、我が身〉】

《侘びぬれし、我が身》（老婆の aria）
作詞/作曲 草下 實

【譜例3 〈働け、働け〉 M3】

《働け、働け》 M3

聴覚によって音という形式で認識できるものであり、広義においては形象として認められると言及した。音楽は音響（単一の音でも音質や音色によって意味を持たせるもの）と楽音（音の連結や重なりによって意味を持たせるもの）で構成されるのである。

従って、音楽は戯曲における外的（みえるもの；実在性）・内的（みえざるもの；精神性）表現要素の両者を表現対象として捉え、楽音・音響によって構成する外的形象として認識し得る〈かたち〉を成立させる。故に音楽は演技や台詞、照明、衣装、メイク・アップだけでは完全に表現し得ない精神的深層に至る対象まで形象させることが可能となるのである。通念では脚本の段階では情愛、怨念、霊や場の雰囲気といったものは不可視なものであり、内的表現要素であり、老婆や若い修行僧、あるいは公家、山里など年齢、雌雄、格式や情景、さらに衣装、照明や大道具など可視的（かたちとして想像できるものを含む）なものは具体であり、外的表現要素である。さらに台詞や音響といった可聴的なものも実在であり、外的表現要素と捉えることもできる。同じ言葉であっても歌うことを目的とした詩の中には、脚本におけるM2やM3のような内的表現、つまり、象徴的あるいは隠喩的表現を用いて情緒を表出させることで直接表現を避ける場合もあり、これらは内的表現要素の形式化とも言える。台詞による表現では語調や語気といった変化でそれらの内的表現要素をかなりのレベルで形象化させることができる。しかし、音楽が付されることでさらに観衆の情動に直接働きかけることが可能となる。これは音楽そのものがもつ特性でもある。

結 論

このように考えると外的形象とは、実在、具体、可視的、可聴的なもの（かたち）であり、一方、内的形象とは観念、想像、幻覚、環境因子、情緒（意識の内容）など不可視的なもの（象徴的かたち）であると言えよう。しかしながら、先に述べたように音楽化とは、これらの外的・内的形象の全てを可聴的对象としてかたちづけることである。従って、これらの音楽劇作品の音楽表現過程における外的・内的形象の意味を論ずれば、戯曲の文字形式によって構成されるドラマの内容やその側面を背景に楽音によって再編された音楽を通して外的・内的対象の個々の内容や総体的内容を自ら捉え、歌唱を通して再々編し、かたちづくることである。つまり、戯曲における観念や具体といった相反する世界を自らの主観の内に感受し、新たな思考を経て内的感動を喚起し、さらに想像的表象を形成し、舞台上にそれらの再編された内的・外的表現対象を形象化することにある。この行為の原動力となる根拠は〈音にすることに目的を置くので

はなく、音にする行為が果たす精神的働き〉にある。つまり、音楽劇における表現とは、歌唱、演技や言語などの表現形式による情緒や事実内に内在する主観の外的形象化という精神的行為そのものと言える。

注釈・引用文献

- (1) Lese Drama とは読むための戯曲であり、Ich Drama のような私戯曲など、作者の内面的心情を戯曲の形式を借りて書いた作品を言う。
- (2) 津上 忠・菅井幸雄・香川良成編《演劇史 外国編》（演劇論講座2）所収小場瀬卓三 著〈ヨーロッパの演劇史〉汐文社 1982 p.3
- (3) ピエール・ベルナック著 林田きみ子訳 フランス 歌曲の演奏と解釈 音楽之友社 1997 p.20
- (4) ニコラ・パタイユ著 岡田正子訳《私の演出論》音楽之友社 昭和61年 p.6
- (5) mise en scene とはフランス語の演出からきた言葉で、ステージ上の人物配置や動きのプランを言う。
- (6) 水品春樹《劇と演劇》グヴィット社 昭和61年 p.84
- (7) ロベール・ピニャール著 岩瀬孝訳《世界演劇史》白水社 1992 p.82
- (8) 田中晏男訳 対訳 シェイクスピア全集（Ⅱ）山口書店 1991 pp.838 - 839
- (9) 前掲(7)著 p.82
- (10) 前掲(3)著 p.21
- (11) 前掲(3)著 p.22
- (12) 津上 忠・菅井幸雄・香川良成編《演技論》演劇論講座4 所収〈基礎訓練Ⅰ〉汐文社 1980 p.9
- (13) 前掲(6)著 p.76
- (14) 広辞苑 p.2191
- (15) 広辞苑 p.789
- (16) 津上 正・菅井幸雄・香川良成編《演技論》演劇論講座4 汐文社 1980 所収 永曾信夫著 基礎訓練Ⅱ p.53
- (17) 前掲(12)著 p.54
- (18) 前掲(12)著 p.55
- (19) この原理について国安は音は空間性と感覚的実存性という二重の外面性を否定した存在である。これは音の原理に内属することがらであると述べている。
- (20) 国安洋著《音楽美学入門》春秋社 1998 pp.40 - 41
- (21) 前掲(20)著 p.44
- (22) anamnesis 想起の意。プラトン哲学では、精神がこの現象界に生まれる以前にイデアの世界で得ていた直感を想起するのが真の認識であると考えた。広辞苑より
- (23) 洛北とは京都の北方をいい、八瀬は現在の京都左京

区に位置し、比叡山西麓の高野川の溪谷に臨み、若狭街道に沿う。

⑭ 吉川英史監修《邦楽百科辞典》音楽之友社 昭和 59
p.244

A Consideration on The Meaning of External and Internal Images in The Process of The Expression of Music Drama

— In the case of the play music drama “TUTAKAZURA KOMACHI-DEN” —

Minoru KUSAKA

(Key words: music drama, expression, external image, internal image.)

The purpose of this paper is to consider the meaning of external, internal images in the process of expression on music drama.

The major results of this consideration can be summarized as follows :

The external image is the “form” of reality, embodiment, that is to say, something visible and audible. On the other hand, the internal image is the symbolic form of idea, imagination, visions, enviromental factor, affect (i.e. substance of consciousness, etc.), that is to say, something invisible. And the expression in the Music Drama is itself the mental act of representing subject subsisted in emotion and reality from expression, such as singing, acting and the theatrical line, etc..