



Title	記憶のドラマトゥルギー：宮本研『ザ・パイロット』から井上ひさし『闇に咲く花』へ
Author(s)	山下，純照
Citation	演劇学論叢. 2004, 7, p. 52-67
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97512">https://doi.org/10.18910/97512</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 記憶のドラマトウルギー

——宮本研『ザ・パイロット』から井上ひさし『闇に咲く花』へ——

山下 純 照

「昔のことを思い出して、わけのわからんことがあつたらあなたはどうするかね。頭のなかで身ぶりをして、起こったできごとをもう一度やりなおしては見ないかね。あれがあつたこれがあつたと體でなぞって見ると、ときどきとうに忘れてしまったいろいろないきさつを思い出す。つまり頭が切り捨てたことを體が思い出して、おかげで思いがけなくできごと全體の意味もわかってくる」

（山崎正和『実朝出帆』北條義時の台詞）

記憶のドラマトウルギーは、二十世紀戯曲史の見逃しえない現象として浮上しつつある。その発生源はおそらく十九世紀末にある。一例としてイブセンを考えよう。劇的展開の原因がすべて過去に内蔵され、それが登場人物たちの現在の生きかたと葛藤する中で、決定的な過去が暴露されていくとともに現在の態度や行動が決定される。こうしたドラマトウルギーはイブセンの発明である。この形式は分析劇と呼ばれ、確かに構造的にはギリシャ劇『オイディプス王』にまでさかのぼる。しかし『オイディプス王』をはじめ、イブセン以前の分析劇には意識の内側からの決定力が欠けていた。オイディプス王は、自分が父を殺害し、現在妻とする女性によつて生ま

れた事実を「思い出した」わけではない。確かに予言は聞かされていたものの、その実現を「想起した」わけではない。他人の言葉を通じて、真実を「知った」だけである。だからこれは、個人の内面が想起の舞台となるモダニズム以後の分析劇とは異質なものである。他方、過去表象の劇としての伝統的歴史劇（シェイクスピア、ゲーテ、シラー）に目を転ずると、そこにはいわゆる歴史的現在の展開だけが見られ、現在と過去との相剋がアクションの軸となるような事例はまずない。これに対し、登場人物の現在にネガティブな過去の瞬間がつきまとってその解決が懸案となったり、あるいは文化的根柢としての過去が否応ない現在の必要と緊張関係を結び、それが原動力になるような劇作法は、やはり記憶のドラマトゥルギーの名に値しよう。

つまり記憶のドラマトゥルギーとは、内的な想起がアクションのうえで決定的なものとして関与したり、現在と過去とが同等の存在理由をもつて葛藤を生み出すような劇作法を言うのである。こうした方法が誕生した原因としては、心理学・哲学・思想的な要因（フロイト、ベルクソン、ユング）や、劇場機構とメディアの革命（電気照明・録音・写真・映画）による知覚の変容が絡んでいると推測される。しかし本稿では発生理由の詮索には踏み込まない。また戯曲史という言葉を用いたが、世界に単一の戯曲史が成立していると考えているわけではない。ただここでは、いくつかの文化圏——英語圏、ドイツ語圏、そして日本——においては第二次世界大戦後かなり並行した、ないしは共通項からなる戯曲史の展開が見られる事実を念頭におく。リアリズム劇、不条理劇、ドキュメンタリー・ドラマ、伝記ないし自伝劇は、順序の相異はあっても、これら三つの言語文化圏に共通した戯曲史の柱となってきた。記憶のドラマトゥルギーという局面についてもそうなのではないか。そして英語圏・ドイツ語圏に関してはすでにいくつかのまとまった研究が現われている以上——アンヌ・エマート『ブライアン・フリールの劇における過去表象…想起と歴史』、ジャネット・モーキン『記憶の演劇とポストモダンの劇』、インゴ・ブローイアー『シアトリカリティと記憶…ブレヒト以来のドイツ語の歴史劇』を挙げておけば

十分だろう<sup>1</sup>——日本の戯曲史に關しても多分、同様の觀察が成り立つのではないだろうか。これが本稿の仮説である。

そもそも記憶という観点からの作品研究は端緒についたばかりである。平川大作氏は、マイケル・フレイン『コペンハーゲン』と井上ひさし『父と暮らせば』に即して、作品の解釈概念としての記憶の劇ないし想起の劇を提起している。平川氏によれば「記憶の演劇」とは、想起するという行動を、主題としても形式原理としても中心に据えているような劇を言う<sup>2</sup>。これを記憶の劇の定義とするなら、本稿ではいささか観点をずらして、「現在における過去の記憶または想起が、必ずしも主題とまでは言えないにせよ、少なくとも作品構成の最重要の規定要素として働いているような作品」という考察枠を採用しよう。その際当然ながら、記憶の劇と記憶のドラマトゥルギーによる劇とが、どのように互いに位置づけられるかが、一つの課題になるだろう。

以下本稿は、宮本研『ザ・パイロット』（一九六五）と井上ひさし『闇に咲く花』（一九八八）を取りあげて記憶のドラマトゥルギーの系譜を例証し、先に述べた仮説を裏づけたい。系譜と言っても作家どうしの影響關係を考えているわけではない。それよりも、書かれた時期を勘案し、記憶のドラマトゥルギーそのものに歴史的な変遷が生じているように見えるところに光を当ててみたい<sup>3</sup>。

## 一 トラウマへの反記憶——『ザ・パイロット』<sup>4</sup>

一九六四年執筆、翌年俳優座で初演されたこの劇では、劇中世界の現在にはほぼ同時代に設定されており、その現在つまり一九六五年と、二十年前すなわち一九四五年の過去との關係性が軸となっている。現在に執拗につきまとい離れない過去の克服という問題を真正面から扱った作品である。

冒頭、長崎原爆投下の偵察機パイロット、クリストファ・リビングストン<sup>5</sup>が、罪の意識に苛まれ、自らの犯罪

性をアメリカ政府に認めさせようと幾度も起こした強盗事件の、裁判風景の一つが演じられる——いつもどおり、「英雄」でなくてはならない人物への無罪判決とともに。それ以外の舞台は日本の長崎で、いろいろな形状の墓石群（中には西洋式のものもある）を控えた、郊外の小屋掛けの家まわりである。このあたり、家野（よの）村は長崎では「ザビエル村」とも別称された（一一八）。キリシタン迫害と抵抗の象徴のような土地であり、天主堂の東北二キロにある。クリスによれば、天主堂は迫害との「戦いのmonument」（同）である。「爆弾、なぜそこに落ちた」（同）という問いが彼を苦しめる。墓地は、よみがえる過去の巧みな舞台装置として機能している。例えば劇は通常の「幕場」構成ではなく、「序の段」「喜の段」「怒の段」「哀の段」「楽の段」と名づけられた五段からなるが、「喜の段」で狂言回しを演じる「東京日報長崎支社」の軽薄な記者（商売道具のカメラを置き忘れるような男である）が、墓石の影からぬっと現われた人影（刑事の十善寺）に驚かされる瞬間がまず、墓への注意を喚起する。そのうえで「楽の段」も押し詰まった場面、「地鳴りのような歌声とともに、墓石のあちこちからボロボロの装束をまとったかなりの数の人影が現われ」「あの時」（一六四）を彷彿とさせる光景は、演劇的な蘇生への黙示録を思わせる。さらに、主要人物である祝筆（老婆）、祝六平太（その息子）、祝和平（六平太の息子）、祝あぐり（和平と同年輩の養女）の四人が居住する小屋の外壁は、戦時中の様々な用途に使われた看板類——「要塞司令部御用達」といった類の——の破片を寄せ集めてできている。残骸の集積なのである。

このように、劇の空間設定（墓地、土地柄、家屋）がまさに過去の記憶への参照指示であるとすれば、人物の設定もまた様々な歴史的・文化的記憶を喚起するように作られている。祝の家は「水方」すなわち「洗礼をさずけてさらく役目の家」（二三三）とされる（ただし今は「阿弥陀さん」に宗旨替えしているのだが）。とすれば、祝筆という老婆は「典礼のエクリチュール」を體現しているよう。クリストファー（「クリス」と呼ばれている）は、明らかに十字架を意味し、リビングストーンとは「生きている原爆投下者」のアナグラムであろう（「ストーン

さん」とも呼びかけられる（一一二他）。刑事の十禅寺は、二十年前の真夏、終戦のどさくさまぎれにアメリカ人捕虜数十人を殺害した事件（実際にあった事件を下敷にしている）の当事者で、戦犯だったが釈放され（また）公権力に仕えている。しかし今回、日本に密入国したうえ原爆資料館からマリア像の首を盗み出したクリスを逮捕しなければならぬはずの十禅寺が、「わしはもう、やめたんじやから」（一二二）と言うのは、過去に対する彼自身の向いかたに変化が生じたとしか解釈できない。十禅寺は名前の字面だけでなく、互いに相手国の人命を奪った戦士たち、「戦犯」と「英雄」、刑事と犯罪者といった面からもクリスと合わせ鏡をなすように思われる。

クリスと双対をなすもう一人の人間が祝六平太である。空爆の監視硝だった彼は、太陽の方角から飛行してきた爆撃機を双眼鏡で探し求め、敵機を捉えるべき瞬間に失明してしまったことから、長崎原爆投下は自分の責任と思いこんでいる。「二十年間、わたしや、なあんもせんで一心にこらえて来たんです」（一五五）。だが六平太の抱える本当の問題は、「爆竹の鳴りよりましたけん、フトンばかぶつて寝とりました」（一三五）というような身体に刻み込まれた恐怖感にだけあるのではない。むしろ「毎年、十五日になつて陛下の放送ば聞くと、わたしがシャンとするとです。陛下がいいなはります。わたしがいうたとおりちゃんところえとるかい、祝六平太」「ラジオの話は空言じゃなかつた。陛下はたしかにいいなはつたんです。こらえるだけこらえろ、そしたら世界が平和になる」（一五六）と主張するあたりにあるようだ。昭和天皇が戦後、毎年そのような趣旨の発言を行なったわけではあるまい。終戦宣言の、ある年齢以上の日本人なら誰もが知るあの放送に含まれた天皇の言葉を、六平太はするように理解し、そのように想起し続ける以外に耐える術がなかった。一人の人間である天皇の声が、メディアの力で全国津々浦々、国民の耳の底に達し、記憶されて六平太のような人物のトラウマとなりつづけた。

個人の病理は、一回的な事件によって偶発されるとしても、それがトラウマに転換してしまう背景には、同時代を生きる集団の記憶、モリス・アルヴァックスがいうところの集合的記憶のメカニズムが関与している。こうした洞察は、クリスの人物像にも作用している。クリスは実は、終戦直後に長崎へやって来たことがあった。そのときフランシスⅡ踏絵という名の女性と関係があり、生まれた娘がどうやらあぐりなのである。今回の来日の目的は、「日本の人から罰うけたい。罰欲しい」(一四二)という理由の他に、娘に会いたいという感情も働いていた。ところがクリスは不用意に、祝筆に向かって「日本の人、みんなやさしい」「わたしを責めない。何も言わない。何も言わずに、わたしを許している」(一四二)と独善的な性根を露呈して筆を激怒させる。筆は核心をつく批判を展開する。「だあれも何にもいわんとは、人がああたを許しとるからじゃなか」「強盗ちゅうはよか考えじゃった」「ばってん、よかつたとは一回目だけたい」「八回目はどう癖たい」「…ああたは、さまようとなるたい。することのうなつて、行くところのうなつて、この長崎にまでさまようて来たとたい。幽霊たい」(一四二―一四三)。この後、祝筆の魔術的な力によるかのように、クリスは夢幻の世界に迷い込む。超現実的場面の中で、筆はあぐりの姿を呼び出し、クリスが彼女を抱きしめると、あぐりは実の娘というよりは蠱惑的に笑う誘惑者へと変じていく。その後、売春婦たちや、クリスのアメリカにいる妻ジャクリーヌ、フランシス、そしてあぐりの姿がかわるがわる現われて彼を翻弄する。その中でフランシスの裸身に被爆の痕跡を見つける衝撃のシーンが回顧される。と、そのとき能の鼓が鳴り響き、謡曲『安達原』が謡われて、あぐりが般若の面をつけてクリスを驚かせる、といった趣向が繰り広げられる。こうした「夢」から醒めると、元の墓地である(一四三―一四八)。

クリスは明らかに、無意識の性的抑圧をもつ人物なのだ。おそらく、アメリカ政府に自分の犯罪性を承認させるための強盗行為が無効だとわかった後、クリスが常習犯へと墮落していき、日本にまで来て強盗を犯す(「本

物の」聖母マリアの首を資料館から盗み出した）背景には、罪を演じ、その確認をえることで最終的には赦しを欲する歪んだ精神構造があった。この根源にあるのは甘えであり、クリスが属する文化の中では——彼の宗派は明示されないものの、聖母信仰の伝統を連想するのは無理ではない——この甘えが女性的なものへの思慕と結合している。と同時に、罪過の確認をあくまで自国政府や元敵国の「日本人」に期待している点を見れば、六平太のトラウマと同じように、クリスの「甘え」の構造も、やはり同時代の国家主義と深く結びついている。

クリスにしても六平太にしても、それぞれの生きかたにおいてあまりにも真面目な、真実追求者であるという見かたも可能であろう。しかし真実に囚われている者は彼らだけではない。六平太の息子和平は、ドックの労働者だが失業する。彼にも幼少期の悲惨な記憶があった。母の和世は被爆死しており、少年期の友がケロイドのせいでいじめを受け縊死している（二二五）。今、彼は母の墓をあばき、骨を売ろうとする。父の六平太によれば、「こやつは、いうとです。母親の墓ばひっくりかえして、母親の骨ば人に売るていうとです。ドンにやられた正真正銘の本物は、母親の骨しかなか」「だけん、おれのもんたい。だけん、おれが売る。そげんいうとですよ」（二四九）。和平は、六平太の「こらえる」行為を批判する（二五八）。その一方で、彼自身が母親の骨の「正真正銘の本物」にこだわっているのである。祖母の筆が平和公園で、焼けたカワラケを原爆遺物と称し、売って生計を立てて来たのが、警察に禁止されるようになったのは、和平によれば「平和になったからですたい。原爆ば思い出させる物の邪魔になつて来たからですたい」（二五七）という思いがある。母の骨を売るというのは真正の記憶への訴えであり、彼なりの抗議行動なのだ。

これらすべての真実追求者たちと対極をなすように、自分が売っているビンやカワラケのまがい物性を恬として恥じないのが祝筆である。彼女自身が白血病に冒されていることが判明するのだが、そのことは隠したまま、彼女の抗議は、アメリカ人訪問者たちに二セ物の原爆遺物を売りつけて暮らしを立てるといふ——ミシエル・



フーコーなら反記憶という言葉を使うに違いない——形で行なわれる。十禅寺はこれに対して幾度も警告し、結局逮捕せざるを得なくなるが、筆の「ニセ物のどこが悪かとでしょう」（二二九）という姿勢は変わらない。筆は「墓地のなかの、みんなを見おろす場所に立って」（ト書き、一六四）クリスと六平太のことを「二人とも、ちつとばかり足らんところのありまして：」（一六四）と述べ、「満足じゃなかこどもほど親は：」（同）のフレーズを繰り返しながら姿を消す。と、まもなくちょうどお盆で、精霊船の祭ばやしが聞こえてくる中、筆の死が告げられる。

墓地の中から、過去のトラウマに囚われ続ける男たちに話しかけ、「足りんところのある」「満足じゃなかこども」と呼ぶ筆の人物像は、祭の中で祖霊という集合的記憶に溶けこんで行くかのである。彼女の諷刺的な言葉は、どこかしらひょうひょうとした一面とあいまって、決して鋭いメスとして突き刺さっては来ない。結局、自分たちのトラウマの出どころに男たちが気がついたとき、筆は包容する霊として彼らを赦したように思われる。〈楽の段〉の結末、あぐりが身ごもっているとわかり、和平は「子供の出てくるとたい：おれの」（一六五）と言って、「元氣のよいおハヤシに乗り、祭り装束の群に」（ト書き、同）身を投じる。「若者たちにかつがれた精霊船が波に大きくゆれます。そして、そのへさきに朱で書かれた家名——〈祝〉という、赤い大きな文字が、空に舞います」（ト書き、一六六）。こうして祝筆の人物像へと形像化されたシアトリカティーとともに、劇は終わる。

『ザ・バイロット』という劇では、記憶の真正性とあえて捏造した反記憶、個人のトラウマと集合的抑圧、東京から押し寄せる忘却のメカニズムと土地の霊、アメリカとの赦し合い、といった様々な主題が複雑に絡まり合っている。構造上、複合的な分析劇ともいうべき相互暴露を引き起こしながらも、真実の解明そのものが決定的な結末を用意することはない。夢幻能の趣向を引用したモダニスティックな記憶のドラマトゥルギーによって、

全體としては、情緒的な観念劇——作者みずから引用する千田是也の評言によれば「叙情詩的演劇」——にま  
とまっているように思われる。過去の痛みを鋭く把持したまま、未来の明るさを夢見るエクリチュールとして『ザ・  
パイロット』は書かれた。ここにあった楽観がその後の戦後史の中でどのように変化したか。記憶のドラマトゥ  
ルギーはそれを目測するバロメーターとなるだろう。

## 二 仮託された同時代劇——『闇に咲く花 愛敬稲荷神社物語』<sup>10)</sup>

『闇に咲く花』は、一九八七年にこまつ座で初演、翌年刊行された。設定は昭和二十二年の五月から八月十五  
日まで、創作時点からちょうど四十年前の数ヶ月間が扱われる。『セールスマンの死』のように場面によって現  
在と過去の往還が行なわれるわけではないし、『ガラスの動物園』のように語り手が劇のすべてをあらかじめ回  
想として提示するわけでもない。舞台の時間進行は、あくまで暦のうえの時間に沿った劇中の「現在」であっ  
て、その時間が後戻りしたり、異質な外枠の時間に囲まれているわけではないのである。『ザ・パイロット』の  
ように超現実的な夢幻場面を用いて、深層の記憶を暴き出すわけでもない。なぜこれが記憶のドラマトゥルギー  
による劇と言えるのか。ここでは、先に述べた記憶の劇という概念を経由して、その後で記憶のドラマトゥルギ  
ーとの関係を論じたい。まず、登場人物の行動としての想起が含まれており、同時に記憶ないし想起という行為  
そのものが主題化されていることを示そう。

『闇に咲く花』は、『ザ・パイロット』とは対照的に、東京の庶民的な一角にある愛敬稲荷神社を場所とする。  
もつとも、空爆で本殿と拝殿は焼け、神楽堂だけが残っている有様である。二幕六場のほとんど古典的な構造を  
もつこの作品は、『ザ・パイロット』とは（そしてまた『道元の冒険』（一九七一年）『天保十二年のシェイクス  
ピア』（一九七三年）など、二重の劇構造やふんだんな引用戦略に支えられた井上ひさし自身の以前の諸作と

も)異なつて、明快なイブセン風分析劇である。それとともに、一人のギター弾きを舞台に常在させ、各場の始まりに曲を奏でさせる趣向が、いわば音楽的な縁縁となつて、チェーホフを思わせるヴォードヴィル風の色彩を与えている——このギター弾きは劇の最後に重要な脇役だとわかるのであるが。劇行動は、絡まり合う二つの筋が一つの主題に収束していく形式をとり、それぞれの筋の中で重要な暴露が行なわれる。

主たる筋は、神社の跡取り息子で、グアム島に出征、帰還船が沈没して死んだと思われていた牛木健太郎の、思いがけない生還から始まる(五五)。わけを聞くと、アメリカ船に救助されたが、頭の怪我で全健忘症すなわち記憶喪失に陥っていた。カリフォルニアの収容所に入れられた。もともと野球選手で名投手だった健太郎は、収容所で許可されて所員らとゲームをしていたとき頭部に死球を受け、記憶喪失が治つてしまう。思い出したのは故郷の神社、そして野球のことだった。「とうさんの祝詞を奉読する声。ひよつとこの面。神鈴の音。祭りの夜の境内のアセチレン燈の匂い。朝、あたりに立ちこめる杉の匂い。拝殿の階段でチャンバラごっこをしている男の子のまじめくさつた顔」「神田中学のナイン。バッターボックスからぼくを睨みつけている川上哲治の目……」(五八―五九)。「うれしさ、なつかしさ、くつろぎ、おだやかさ……」(六〇)。

主人公の心の原風景への里帰りは、しかし間もなく再び引き裂かれていく。GHQ法務局主任雇員を名乗る諏訪三郎が現われ、健太郎がグアムにいたとき投球練習(というか正確には仮想試合)の相手の島民に思わず剛速球を投じてしまい怪我を負わせたのが理由で、彼にC級戦犯の嫌疑がかかつておりグアムに送還すると言う。行けば処刑される。衝撃から、健太郎の記憶喪失が再発してしまい、言葉づかいもしどろもどろになつてしまう(この部分は台詞がカタカナ書きされる)。諏訪は様子を見ることにする。周囲の者たちは、神田中学の野球仲間では神経科医の稲垣を筆頭に、健太郎の記憶を取り戻させようとあれこれ試みる。稲垣が、かつての神田中学ナイン一人一人の名を呼ぶと、それぞれのニックネームを健太郎は次々と言ひ当てることができる。それに

ぶせて、稲垣は一人一人の戦死の状況を伝えていく。この、登場人物たちのみならず、観客にまで突き刺さる一連の矢のような想起のアクションの中で、健太郎は記憶を回復していくのである（一二三九―一四五）。

それとともに、記憶回復という主題は彼個人の問題から環境としての時代・社会全体へと照射されていく。まず、孤児として拾われて育った自分の生い立ちが思い出される。つまり健太郎は、日本社会の中で誰かに産み落とされ、たまたま愛敬神社に拾われて育ったエヴリマン的人物像と理解してよい。次いで記憶がすっかり回復した瞬間、普通の言葉づかいに戻った健太郎は、庶民に親しまれていた戦争前の愛敬神社を想起するのみならず、神社が戦争中に致命的に変質していった事実を指摘する。父親である宮司・牛木公麿は、わずか五年前の戦争協力も忘れてるように振る舞う。神田の空襲のとき神社の境内で焼死體が火葬にされた、と聞かされた健太郎は言う。「ここで何人火葬にされたんです?」「その記憶を取り戻してください。その数を父さんの忘れっぽい頭にしっかりと刻みつけてください。それらの人たちに詫びてください。そうしないうちは神社の関係者はみんな全健忘症です。病院に入った方がいい。父さん、ついこのあいだおこったことを忘れちゃだめだ、忘れたふりをしなきゃいけない。過去の失敗を記憶していない人間の未来は暗いよ」（二四九）。

これらの言葉が、健太郎をグアムに送り返すことになる。諏訪は地元のお巡りを使って、健太郎の回復の様子をG H Q自慢の録音機と隠しマイクで記録していたのだ。それを再現して聞かせる。レコーダーから健太郎の渾身のメッセージが再び響く皮肉な「劇場の機知」の後、まもなく彼は裁判にかかるために去っていく。一月後、八月十五日、諏訪がまたやって来る。「考えることが日ましに多くなり、大きくなり、苦くなり、つとめをやめました。田舎へ帰ります」（二七五）。そして、健太郎が最後まで握りしめていたという遺品のボールを残して去る。こうした重い主題とバランスを取るかのように、「闇に咲く花」では、もう一つの筋が終始展開して、現実を生き抜く庶民のたくましさや笑いととも描かれている。宮司の牛木公麿は、近所の女性たちを雇って玩具の面

作りの——おかめ、ひょっとこ、天狗に般若、野球選手などの面——工房を経営しているが、それだけでは食  
べて行かれず、闇商売に精を出しているのだ。地域担当の巡査もその当たりは心得たもので、おこほれにあずか  
ったりする。この巡査は、あの諏訪に使われもする一方で、捨て子と見ると拾ってきて育ててしまうお人好しで  
あり（拾われた中には混血児もいる）、結局警察を辞めて、健太郎亡き愛敬神社の副宮司に収まってしまふのだ。

副筋は笑いとユーモアの喜劇的救済ではあるが、最後には戦争の記憶という主題に流れ込んでいくように思わ  
れる。場毎に冒頭でギターを弾いていた加藤さんという素性不明の人物は、どうやら元「銀座ラッキードانسホ  
ール」のギター弾きだったが、事件を起こしてフタ箱入りしていた。<sup>11</sup>「いかにも元高級軍人といった感じの闇屋  
がダンサー集めて札びらを切ったりしているとするでしょう。すると、このギター弾きがいきなりフロアへおど  
り込んで殴りかかるわけです」（一二二）。加藤さんは二千四百人がほぼ全滅した南方戦線のわずかな生き残りの  
一人だったのだ。「兵卒はほとんど全滅したのに六九名の連隊将校はあらかた無傷。そればかりか戦後は闇屋の  
親方になったり、中にはマッカーサー総司令部に雇われたりする者までいる」（一二二）。加藤さんは「亡くなっ  
た戦友、迷惑をかけた現地民、それから亡くなったアメリカ兵、そういう人たちのために、どこかの森の中で九  
千九百九十九曲、ギターを弾くんだ」（一二三）と言いつつ残してダンスホールを去った。ヴォードヴィル風の爽や  
かさを醸し出すギターの音色と、食べていくために必要な闇商売の苦勞をおかしく描く喜劇的な筆致は、その明  
るい表情の裏側に、一部の日本人に対する名状しがたい感情を秘めていると見るべきである。ただ『闇に咲く  
花』では、その感情をいわば愛敬のない剛速球のメッセージにしようのを避けるべく、もう一つの「劇場の  
機知」が仕掛けられているのだ。神田明神、靖国神社といった、周囲の大神社の「平和の太鼓」がやかましく鳴  
り響く中、加藤さんのギターはそれと競い合うように、「ほんとうに平和で、やさしく、明るくて淨らかな曲」  
（ト書き、一七六）を奏でる。やがて「太鼓の音がぐんぐん遠ざかり、ギターの音だけが残る」（同）。仮面工房

に神楽堂という設定とあわせて見れば、まるですべては、お稲荷さんの仮面劇であつたかのような終わりかたではないか。

以上の描写から明らかなように、『闇に咲く花』は典型的な記憶の劇である。ただ、それは本稿の意味で記憶のドラマトウルギーを持つと言えるだろうか。時代設定はあくまで過去のものだからである。しかし、その過去じたいが重層化されている。昭和二十二年、戦争中、さらには戦争前という、三つの時間層が人物たちの中に織り込まれていて、一つが他方を喚起したり、互いに対立して、重層的时间の相互葛藤がアクションの軸となっている。このような意味では、『闇に咲く花』も、やはり記憶のドラマトウルギーによって成り立っているわけである。

そのうえでさらに課題になるのは、『ザ・パイロット』との比較であろう。ただちに言えるのは、『ザ・パイロット』に見られた「創作の現在」における過去の克服という性格は、『闇に咲く花』の少なくとも表面には出ていないという点である。だがこれも、時代の文脈を考慮すれば異なる風景が見えて来る。その鍵は「過去の失敗を記憶していない人間の未来は暗いよ」という健太郎の台詞にあるようだ。おそらくこれは当時のヴァイツェッカー・西ドイツ大統領の終戦四十周年記念演説（一九八五年）のフレーズ「過去に目を閉ざす者は、結局のところ現在にも盲目となる」を踏まえている。ドイツで翌一九八六年から始まったいわゆる「歴史家論争」は、ナチスによるホロコーストの事実を否定しようとする「歴史修正主義者」たちの言説と、左翼知識人らの批判の応酬を引き起こした。同時期の日本では、一九八五年、首相の靖国神社公式参拝が戦後はじめて行なわれ、中国・韓国の批判によって大きく政治問題化された。その一方で、再軍備への欲望は常に国内に存在している。<sup>②</sup>こうした政治的緊張の文脈において見るとき、『闇に咲く花』における昭和二十二年（一九四七年）とは、一九八七年の「歴史的仮面」であり、「仮託された現在」なのだと解釈できる。「過去としての過去」を描くのが歴史劇である

とすれば、『闇に咲く花』は歴史劇ではなく、過去に仮託された同時代劇なのである。加藤さんのギターは、一九八〇年代の願いや希望というシニフィエを担っている。「東京の全神社」（一七五）から鳴り響く「平和の太鼓」は、過去から連綿と続く暗い水脈のシンボルである。両者の競い合いこそは、現在と過去の葛藤の聴覚的表現なのである。『闇に咲く花』は、記憶のドラマトゥルギーを継承するものの、そこには『ザ・パイロット』に見られた楽観的な夢はもはや感じられない。喜劇的な色彩とは裏腹に、『闇に咲く花』の後に残る余韻は危機的予感である。

## 注

- (1) Emmert, Anne: *Die Präsentation von Vergangenheit in den Dramen Brian Fries: Erinnerung und Geschichte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1996. Malkin, Jeannette: *Memory-Theater and Postmodern Drama*. The University of Michigan Press 1999. Breuer, Ingo: *Theatralität und Gedächtnis. Das deutschsprachige Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln: Böhlau 2004. エマートによれば、アイルランドの現代作家ブライアン・フリールの前期の劇はまさしく個人的記憶の心理劇であり、また歴史劇と呼んだほうがふさわしい中期の劇の場合にも、記憶と想起の要素は様々な形で機能している。後期のいくつかの作品は個人の内面的な想起の劇と歴史劇の間態であるという。モークシンの書物はサミュエル・ベケット、ハイナー・ミュラー、サム・シェパード、スーザン・ロリ・パークス、トーマス・ベルンハルトという英語圏・ドイツ語圏の作家を取りあげている。そしてブロイアーの書物では、ブレヒトから始めて、主としてハイナー・キップハルト、ペーター・ヴァイスらドイツ語作家のいわゆるドキュメンタリー演劇（および歴史劇）を記憶・想起との関連で詳論している。

- (2) 平川大作「『記憶の演劇』試論——『コペンハーゲン』と『父と暮らせば』を中心に」。日本演劇学会紀要「演

劇学論叢」四二（二〇〇四年）、五十一～六十七頁。なお平川氏が「記憶の演劇」と言うとき、演劇は上演を意識して読まれた劇テキストという意味であり、拙稿ではこれをたんに劇と呼ぶ。ちなみに英語圏では、memory-playの名で呼ばれる作品にもう少し緩やかな定義を適用している。つまり、登場人物の現在における記憶ないし想起が、劇構造の重要な要素でさえあればこの概念を用いているようである。その代表格はウィリアムズ『ガラスの動物園』とミラー『セールスマンの死』であり、比較的最近の作ではフリール『ルーナッサで踊ろう』への言及が最も多い。インターネット上でmemory-playを検索すると、演劇批評や大学の講義題目では、上記三作以外に少なくとも十数個の作品がこの概念で把握されていることがわかる。未開拓の研究分野ではないだろうか。

(3) わずか二人の作家を挙げて系譜というのはおこがましいが、本稿はあくまで経過報告であることを断っておきたい。例えば今回の線上に坂手洋二を持つてくるのは無理のない位置づけだろう。さらに、別役実の不条理劇や山崎正和の史劇および伝記劇は、それぞれ宮本・井上・坂手とは異質な記憶のドラマトゥルギーをもっているものと予想している。今後の課題としたい。

(4) 以下、台詞の引用およびト書きによる場面記述につづく数字は『宮本研戯曲集2』（白水社 一九八九年）の頁を示す。

(5) 厳密には、扇田昭彦氏が指摘するように、六五年八月という「少しだけ未来」に設定している。そこに扇田氏は、作者の未来志向を見てとり、「宮本研好みのことばに従えば、おそらくは戦後という歴史の時間を「祭りすて」ために、この戯曲は書かれた」と述べている。扇田昭彦「見果てぬ夢」の軌跡」（『宮本研戯曲集2』所収 三百四十一頁）。

(6) 表記の慣行から判断して、Livingstoneの日本式発音だろう。リビングストンの以下の行為は実在したモデル（クロード・イーザリー）のそれを踏まえている。作者による解説「『ザ・パイロット』の美学」（『宮本研戯曲集



2 所収 参照。

(7) 間テクスト性の観点からは、十禅寺は宮本研『明治の棺』の末尾で旗中（田中）正造の死後に廃業する尾行の斎藤や、井上ひさし『闇に咲く花』の結末でやはり辞職するGHQ法務局雇員の諏訪の系譜に属している。

(8) Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, 1950. (モーリス・アルヴァックス『集合的記憶』小関藤一郎訳 行路社 一九八九年)

(9) 『ザ・パイロットの美学』『宮本研戯曲集2』三百二十七頁。

(10) 井上ひさし『闇に咲く花 愛敬稲荷神社物語』講談社文庫 一九九一年によりト書きないし台詞の頁数を記す。

(11) 「銀座ラッキードダンスホール」は、井上ひさしの前々作『花よりタンゴ——銀座ラッキードダンスホール物語』（一九八六）の表題から明らかなように、その舞台となった施設の名前である。ただし「加藤さん」は前作には登場しない。

(12) 同時代の記憶を分かちもつ一人として個人的回想を許されたい。筆者は一九八三年、ある銀行の支店長が、東南アジアへの円借款が焦げついていると述べ、いざとなったら占領して差し押さえればいい、と冗談を飛ばしているのを耳にし、一瞬意味がわからなかった。遅くとも当時から、財界にはこの類のブラックジョークが流通していたのだろう。