

別役実における宮沢賢治『銀河鉄道の夜』受容考

後藤隆基

一 別役実と宮沢賢治

満州で過ごした少年時代、父親の蔵書から宮沢賢治を知ったという別役実（一九三七～二〇二〇）は、自身が童話を書くうえで^①もつとも刺戟を受けた作家として賢治の名を挙げており、その影響は劇作や評論など広範な文業全体に及ぶ。とくに生涯で百四十本を数える膨大な戯曲には、賢治作品に着想をえた（宮沢賢治もの）ともいえるべき一連の作品群がある。内田洋一『風の演劇評伝別役実』（白水社、二〇一八年）所載の『戯曲総覧』で関連性が指摘されるものを挙げてみよう。

- ① 『赤い鳥の居る風景』（演劇企画集団66、一九六七年九月初演。戯曲は『マッチ売りの少女／象』三二書房、一九六九年）
- ② 『ジョバンニの父への旅―「銀河鉄道の夜」より―』（文学座、一九八七年五月初演。戯曲は『ジョバンニの父への旅』三二書房、一九八八年）
- ③ 『山猫からの手紙―イーハトーブ伝説―』（文学座、一九九

〇年十月初演。戯曲は『山猫からの手紙』三二書房、一九九一年）

- ④ 『克蘭ボンに笑った』（かたつむりの会、一九九六年六月初演。戯曲は『金襴緞子の帯しめながら』三二書房、一九九八年）
- ⑤ 『賢治幻想 電信柱の歌』（弘前劇場、二〇〇四年十月初演。戯曲は『テアトロ』二〇〇四年十二月号）

- ⑥ 『ああ、それなのに、それなのに』（名取事務所、二〇一八年十月初演。戯曲は『悲劇喜劇』二〇一八年十一月号）

戯曲のほかにも、アニメ映画『銀河鉄道の夜』（杉井ギサプロ―監督、一九八五年七月公開）やラジオドラマ『帰ってきたジョバンニ』（NHK東京FMシアター、一九八七年四月十一日放送）の脚本、『イーハトーボゆき軽便鉄道』（リプロポート、一九九〇年）や諸紙誌に発表された評論・エッセイも多い。『日本幻想文学集成6』（国書刊行会、一九九二年）^②では賢治作品の編纂と解説を担当しており、別役にとって宮沢賢治は特別な存在だったことがうかがえる。とりわけ別役が愛着を抱いていた作品が『銀河

『銀河鉄道の夜』であった。³

宮沢賢治研究の第一人者で詩人の天沢退二郎との『銀河鉄道の夜』をめぐる対談を、別役はこんな言葉ではじめている。

天沢さんも僕も、お互い満州（現、中国東北部）で最初に、『銀河鉄道の夜』と出会ったんですが、その満州の風景のニュアンスでかなり読みとれる部分ってありますでしょうか？⁴

幼少期に『銀河鉄道の夜』——ひいては宮沢賢治と出会った別役は、乾いた大陸的風土での生活感覚から、賢治作品の無国籍性を享受していたようだ。

『アスコープドリの伝記』に着想をえた『赤い鳥の居る風景』再演時（劇団青俳、一九六七年）のパンフレットに「イーハトーブ伝説について」なるエッセイを寄せている。そこで別役は「日本の精神構造に「家」の概念はあっても「街」の概念はない事、つまり「自然村」の概念があって「自由都市」の概念のない事」を指摘し、自分たちの新たな共同体形成のために、賢治作品にある「イーハトーブの街」（傍点引用者）に目をこらしてきたと述べる。別役が「イーハトーブに固執」しつづけたのは、都市や共同体の問題が軸にあった。その背景には、満州という「都市共同体」の面影が見え隠れしていたのかもしれない。

別役と宮沢賢治の距離が縮まったのは、アニメ映画『銀河鉄道の夜』の脚本を担当したことが、ひとつのきっかけだったようにおもわれる。それは、別役の（宮沢賢治もの）に属する戯曲や評論、エッセイなどが、一九八五年からしだいに増えていくため

である。前掲の天沢退二郎との対談は、ちょうどアニメ映画の公開直前に発売された『別冊太陽』の「宮沢賢治 銀河鉄道の夜」特集に収められている。企画の要となる天沢の対談相手に別役が選ばれたのは、劇作家としての評価はもちろん、公開を間近に控えたアニメ映画の脚本を担当したことが一因と思しく、このテーマにおける旬の人選だったにちがいない（誌上のプロフィールにも映画の件が記されている）。

以後、別役は『銀河鉄道の夜』をモチーフにした作品を数篇発表する。アニメ映画公開の約二年後には、ラジオドラマ『帰ってきたジヨバンニ』と戯曲『ジヨバンニの父への旅——銀河鉄道の夜より——』（以下副題略）を、二十一世紀に入ると『賢治幻想電信柱の歌』（以下副題略）の草稿とされる未発表戯曲『おや、賢治さん、どちらへ うん、ちょっと、そこまで』を執筆している。

本稿では、アニメ映画を、別役実における宮沢賢治——とくに『銀河鉄道の夜』受容の転回点ととらえ、それ以降の諸作品をたどることで、別役が『銀河鉄道の夜』をどのように読み解き、創作に展開したのか、その様相と変遷を検討したい。

二 アニメ映画『銀河鉄道の夜』の異同検討

長いあいだ、宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』は猫の物語だと思われていた。それはアニメ映画を子どもの時分からくり返してみたい影響にほかならず、のちに小説を読んで誤解がとけてなお猫のビジュアルが私にとっての『銀河鉄道の夜』であった。

『銀河鉄道の夜』を猫で表現するという卓抜な趣向は、ますむらひろしの漫画『銀河鉄道の夜 賢治に一番近い光』（朝日ソノラマ、一九八三年）に拠る。

宮沢賢治は、生前『銀河鉄道の夜』に幾度も推敲を重ね、初期形（第一次稿から第三次稿）と最終形（第四次稿）と呼ばれる四種の原稿がのこされた。未完とされる『銀河鉄道の夜』だが、一九七〇年以降、天沢退二郎と入沢康夫が、それまで活字化されていた作品と原稿の再検討を重ね、一九七四年刊の筑摩書房版校本全集（第九・十巻）で従来の初期形と最終形の混淆を正し、それぞれの本文と網羅的な校異を完成させている。別役の『銀河鉄道の夜』受容が、そうした賢治研究の進展の只中でなされたことにも注意を払う必要があるだろう。

最終形が賢治没後に定められた定稿であり、ますむらひろしがそれを漫画化した『銀河鉄道の夜 賢治に一番近い光』を原案としてアニメ映画が制作されたのだった（なお、ますむらはアニメ映画公開の翌月、朝日ソノラマから『銀河鉄道の夜（初期形）ブルカニロ博士篇 賢治に一番近い火』を刊行している）。

天沢退二郎は、ますむら版『銀河鉄道の夜』の美質として、原作の人間のキャラクターを猫が演じていること、せりふの大部分とナレーションの多くが原作に忠実であることを挙げている。杉井ギサブローがアニメ映画の制作に踏みきったのも、登場人物を猫に置き換えたことが物語の抽象性を担保し、観客に解釈を委ねられるというねらいが目測できたためであった¹⁰。

しかし、ますむらひろしが猫版で漫画を描くことには賛同した宮沢賢治の弟清六からアニメ映画化に待ったがかかる。賢治研究

者のなかに強く反対する人がいるという理由だった。

プロデューサーの一人、田代敦巳の「プロデューサーの日記」（劇場用パンフレット掲載¹¹）によれば、一九八四年三月中旬に清六から「人間ならともかく、ネコは困る」と連絡が入った。制作と同時進行で清六らの説得にあたり、十二月十九日によく許しが出る。翌年六月十五日に花巻でおこなわれた試写会で清六から「よくできました。賢治も喜ぶでしょう。ご苦労さま」との言葉を得、晴れて公開の日を待つばかりとなった。

後年、別役は「『銀河鉄道の夜』を映画にしたとき、ジョバンニとカンパネラを猫にしたら評判悪かった。猫にしたのはお手柄¹²（マ）¹³」と語っており、登場人物の猫化を肯定的にとらえていたことがわかる。映画への反響についてはいい思い出がないようだが、けっして「評判悪かった」だけではなかった。封切時に観た淀川長治は、

猫を主人公たちに選んだことがこのアニメを二重丸にした。犬では駄目、猿でもっと駄目、ウサギでは耳が長すぎる、羊だとバカに見える、ネズミだとミッキーがだぶってくる、これらの陽性から逃れ猫という陰性にしたことはするどかつた。あまりしゃべらない、あまり動かない。目がすべてを語る猫。またこのアニメの描いた猫の表情が人間の劇映画ならベスト・アクトのふんいきを出した¹³。

と、賛を惜しまない。この「猫という陰性」が、不穏のなかの静謐、生と死の揺らぎが根底に流れる細野晴臣の音楽とともに、ア

ニメ映画全体の基調となっている。

では、別役は、どのようにアニメ映画に参画したのか。

再び前掲の田代敦巳「プロデューサーの日誌」をみよう。

一九八三年の暮れ、田代は別役にアニメ映画の脚本を依頼し、その第一稿が一月二十日に届けられた。宮沢清六らの説得と並行して進められた改稿過程は詳らかでないが、「決定稿（第四稿）」

ができたのは、一九八四年九月四日。約九か月をかけて脚本の完成にいたっている。

別役に脚本を依頼した経緯について、杉井ギサブローは以下のように回想する。¹⁵

脚本は映画を作る上でひとつ軸ですから、やはり賢治をよく知っている人にお願ひしたかった。別役さんは劇作家でもあり詩人でもある。舞台上に電信柱が立っているだけとか、非常にシニールなお芝居を書く人ですけれど、賢治と共通しているのは、言葉の裏側に全部仕掛けがあること。別役さんの戯曲もセリフが重層的な意味を持っているんです。だから僕も田代氏も疑いもなく、別役さんに頼みたいねってことになりました。／〔略〕別役さんにとっても、この映画に関わることには大きな意味があったと思います。

打ち合わせの際、別役が「ジョバンニと一緒に僕も汽車に乗せてもらえませんか」と頼み、杉井ギサブローは承諾したものの、意味を凶りかねたという。すると、脚本に盲目の無線技師が現れた。原作には登場しないキャラクターである。

どうやら、盲目の無線技師は、別役さん自身が思い入れの強いキャラクターだったそうです。それを一緒に汽車に乗せることで、自分もジョバンニと一緒に乗っていいかと。

続いて別役自身の言葉を紹介しておこう。

死の体験が物語の中心にあるんです。アニメの絵にする場合、物語の中で手続きを経ないと死へ到達できません。ストーリーの中で死への呼び水になる人物が必要でした。それから、無線技師の登場する少し後のシーンに、アルビレオの観測所があります。ここは、何となく死を管理している場所のような気がしたんです。原作では水の流れを計るとなっていますが、天体全体の運命を司る場所のような気がします。この案内役というような人物がいた方がいいと思います。¹⁵

『銀河鉄道の夜』の中心的主題である〈死への旅〉というベクトルを体現する存在として、またアルビレオの観測所へのガイドとして、別役は盲目の無線技師を登場させたのだった。

本節では、表紙に「最終稿」とある早稲田大学演劇博物館蔵台本（以下、最終稿。先述した「決定稿（第四稿）」がこの最終稿にあたるかは未詳¹⁶）と、絵コンテ併載のかたちで公刊された「演出台本」を比較検討するが、最終稿には、演出台本の段階で削除ないし改訂された箇所が散見する。盲目の無線技師の登場場面もそのひとつである。

無線技師は、アルビレオの観測所に着く直前、ジョバンニとカムパネルラの前に現れ、無線機にくり返し入ってくる雑音混じりの信号を受信する。

演出台本では、無線技師は、一文字ずつ届く言葉の断片——「さっきからそれが、くり返し、くり返し、この無線機に入ってくるんだ……」——が何をしめすのかわからない。それきり無線技師は姿を消し、次の場面で、乗客の老婆がそれは「讚美歌の三百六番」だとジョバンニとカムパネルラに教える。

ところが、最終稿では、アルビレオの観測所に着く前に無線技師がふたたび登場し、観測所との通信に成功する。

イマ、トオク、パシフィックカイノ、キタデ、アメリカコウロノ、オオガタキヤクセンガ、ヒヨウザンニ、シヨウトツ：
。フキンヲ、コウコウチュウノ、センパク、オヨビ、エン
ガクセイビテイガ、ゲンバニ、キユウコウシテイルガ、キユ
ウジョハ、アヤブマレテイル……。

信号を受信すると、無線技師は「ワレワレハ。ナニヲ、スベキカ……」とモールス記号を送る。それに対してアルビレオの観測所は、こう応答する。

シルコトデス。シットオクコトデス。ワレワレニ、デキルノ
ハ、ソレダケデス……。

それで通信は切れる。「アルビレオの観測所は、もう何も言っ

てはくれない……」。

「主よ、みもとに近づかん」の歌詞ではじまる「讚美歌三百六番」は、タイタニック号が沈没するとき（一九一二年）に演奏されていたといわれるものだ。最終稿でアルビレオの観測所が送ってきたのは、まさにタイタニック号の沈没を知らせる信号であろう。しかし演出台本では、最終稿の具体的な通信内容は削除されて暗示的な映像表現で描かれている。

ますむらひろしは、自身の「Zenith」に投稿した別役への追悼文で、アニメ映画について「初稿はボコボコに別役工事がされた。当然、没になったが、まさに、すごいフォルムで賢治世界を自我化した。盲目の無線技師が、その残骸です」と記していた。別役はオリジナルの登場人物以外のせりふは原作のまま用いたいと提案しようだが、ますむらは以前にも「第一稿は見事なほどの別役色。ラストはシニールな別役カラー。これで映画化できるか、結局賢治の原型に戻らされてしまった」とも述べているから、当初はずいぶん異なるかたちだったようだ。

ますむらのいう「初稿」がいかなる内容だったかは不明ながら、最終稿は大幅に手直しされたと思しい。しかし盲目の無線技師は、別役が「すごいフォルムで賢治世界を自我化し」た果ての「残骸」となっても、最後まで銀河鉄道に乗車しつづけた。初期の代表作「象」（一九六二年初演）をはじめ、別役作品には身体的不具を背負う人物が重要な役割をもってしばしば登場するが、本作では盲目の無線技師が、原作と自己の関係を問うなかで生きのこった別役自身の形象だったのだろう。

もう一点、最終稿と演出台本の違いを示す顕著な例として、ラ

ストシーンを挙げておきたい。原作ではこんなふうには描写される場面である。

ジョバンニはもういろいろなことで胸がいっぱいでなんにも云へずに博士の前をはなれて早くお母さんに牛乳を持って行ってお父さんの帰ることを知らせようと思ふともう一目散に河原を街の方へ走りました。⁽²⁾

最終稿では、ジョバンニはカムパネララの父と別れたあと、牛乳びんを抱え、土手の上をひとり歩きながら、こうつぶやく。

カムパネララ、僕は知っておくよ。君のことを。いつまでも、いつまでも、知っておくよ……。

空の彼方で「オーンという汽笛」が聞こえる。流れ星を見上げたジョバンニが「いきなり走り出す」幕切れは、盲目の無線技師がアルビレオの観測所から最後に受信した「シルコトデス。シツテオクコトデス。ワレワレニ、デキルノハ、ソレダケデス……」というメッセージと符合するものだ。それは死者の記憶とともに街にとどまり、そこで生きていくための方途でもあったかもしれない。

演出台本では、どうか。川畔に立ったまま、ジョバンニが「カムパネララがああ銀河のはずれにすることを知っている。ほくはカムパネララと一緒に歩いて来たんだ……」とつぶやく、さらに「どこまでも、どこまでも一緒に行くよ」と、カムパネララと共に

に在ることを宣言する。⁽²⁾

「どこまでも」から「どこまでも」へ。それは「知っておく」だけにとどまらず、身体性をともなって「一緒に行く」という、より積極的な決意表明である。

遠くガラスのような汽笛が鳴って、流れ星がひとつ大きく流れる。

ジョバンニ「早くお母さんに牛乳をとどけて、お父さんの帰ることを知らせよう」

ジョバンニ、河原を街に向かって走り出す。
どどん走るジョバンニ。

そこに宮沢賢治の「春と修羅」が朗読され、音楽が重なっていく。詩が音楽のなかに溶け、エスペラント語で「ここからはじまる」とエンドタイトルが出て、映画は終わる。

ジョバンニは母親の待つ家へと帰る——ようにみえる。が、走るジョバンニはどこへ向かっているのか。その先は描かれていない。最終稿から演出台本への変化は、ジョバンニがカムパネララの死を受けいられない、カムパネララなしには生きられないという状況をも現出するものであった。とすれば、カムパネララと「どこまでも一緒に行く」のだろうか。

アニメ映画は、原作に忠実であろうとした。幾分か余白のこのして。その余白の先と「ここからはじまる」というエンドタイトルの向こう側に、カムパネララの幻影を追って「どこまでも一緒に行く」と走りだしたジョバンニのゆくえを、別役はまなざし

ていくことになる。

三 『帰ってきたジョバンニ』と『ジョバンニの父への旅』

前述のように、アニメ映画の公開から約二年後、別役はふたつの『銀河鉄道の夜』——『帰ってきたジョバンニ』と『ジョバンニの父への旅』——をきわめて近い時期に発表した。

戯曲集『ジョバンニの父への旅』（前出）のあとがきに、別役は宮沢賢治との、のっぴきならない関係を記している。

宮沢賢治の《銀河鉄道の夜》を、何とか舞台にしてみたいと考えたのは、ほぼ二十年前のことである。あれやこれやがあつてそれが出来ず、ここへきてやっとそれが叶つた。私としてみれば、「とうとう」という感じである。従つてこの作品に関してだけは、誰が何と言おうと、私は満足している。何となく、私と私の考える宮沢賢治との間における、極めてプライベートルな作業のような気もしているからだ。

「ほぼ二十年前」という時間は、一九六〇年代後半にさかのぼる。別役にとつて「何とか舞台にしてみたい」という長年の宿願を果たしうる手法が発見された戯曲ともいえるが、その直前に放送されたラジオドラマ『帰ってきたジョバンニ』は『ジョバンニの父への旅』とじつによく似た相貌をもっている。

右の二作はともに、原作小説の結尾でカムパネルラの父と別れたあとのジョバンニが、牛乳びんを持ったまま家には帰らず汽車

に乗つて街を離れ、放浪の旅に出た、という前提からはじまる。いわば『銀河鉄道の夜』の後日譚であり、カムパネルラと「どこまでも一緒に行く」と宣言し、その幻影を求めて走りだしたジョバンニのその後の物語を包含する。

さしあたって、二作のおもな共通点を列べてみよう。

①ジョバンニが銀河鉄道に乗った夜から数十年後（『帰ってきたジョバンニ』は三十二年後、『ジョバンニの父への旅』は二十三年後）の時間を描く。

②かつてジョバンニであつたと思われる男は、以前自分が住んでいた「街」に帰り、自分がジョバンニであることを確かめていく。

③ジョバンニの父が、ザネリを川に突き落としたという無実の罪で獄死。

④ジョバンニは父の無実を晴らすため「街」に帰ってきた。

⑤カムパネルラが川に落ちたあの夜と同じく、子どもが川に落ち、その犯人はザネリとされる。

⑥ジョバンニが「街」に帰るためには、ザネリを突き落としたのは自分だつたと告白（偽証）しなければならない。

⑦ジョバンニは、追いつづけてきたカムパネルラに「死んでいい」と言う。「殺す」ことで、自分の「街」にもう一度住みつく。

「街」のなかに植えこまれた、カムパネルラとザネリの存在を、ジョバンニがいかに対象化し、再び「街」と結びつくか。そうした諸点で『帰ってきたジョバンニ』と『ジョバンニの父への旅』は照応する。

『帰ってきたジョバンニ』については、別役自身、その発端をこんなふうに整理している。

或るところで汽車マニアたちが集つて様々な汽車の音を聞き、それがどんな汽車のどんな場所を走っている音かを言い当てる会を開いており、そこへたまたま紛れこんだ「私」が、誰も聞きわけられなかった「銀河鉄道」の音を言い当てるのでその主催者に、「お前こそがジョバンニだ」と言われるのである。つまり、誰ともわからない不特定の個人が、突然「三十年後のジョバンニ」として選ばれるのであり、そのようにして三十年ぶりに、かつての街に帰ってゆくのである。

放浪から定住へ。三十二年前に自分が住んでいた(とされる)街に帰ることで、かつてジョバンニだった(とされる)男は、自分がジョバンニであることを確かめていく。

アニメ映画で、カムパネルラと「どこまでも、どこまでも一緒に行く」ことを選んだジョバンニが、自分の「街」にもう一度住みつくための手続きとして、父親と同じくザネリを突き落とした罪を(偽証であっても)認め、背負わねばならない。それがカムパネルラの死を受けいれることに接続される。男10(「ザネリ」が「私のためじゃない……。街のためでもない……。お前はお前のために、帰ってくるべきじゃなかったんだ……。死んだカムパネルラを追いかけて、いつまでも汽車に乗り続けていなければいけないかったんだ……。」というにもかかわらず)。あの夜からの時間や個別的挿話の差異こそあれ、これは『ジョバンニの父への

旅」と、ほとんど同一の結構である。

前掲した「イーハトーブ伝説について」のなかで、別役は次のように述べていた。

宮沢賢治の作品の中で、イーハトーブがかなり具体的な形をしているのは「グスコブドリの伝記」なのであるが、端的に言つて、この作品の中に暗示されているイーハトーブは、グスコブドリ自身の「自己犠牲」によって支えられている。これが常に問題にされるのだ。「一体我々の創り上げなければならぬ共同体は、そこに参加する夫々の、自己消去と自己犠牲によつてしか支えられないのか」と……。そんな事はない。そして賢治も恐らく、そんな事を言っているのではない。彼はここで、自ら自己消去と自己犠牲を強いてまでもイーハトーブを肯定しようとしたのではなくイーハトーブを志向する「自我」が消極的には自己消去に、積極的には自己犠牲に、常に振り分けられてしまふ悲劇について物語ったのであり、それをそうさせた状況を問うているのである。

(傍点原文)

「自己消去」と「自己犠牲」に「自我」が「常に振り分けられてしまふ」状況は『帰ってきたジョバンニ』と『ジョバンニの父への旅』のなかに端的にあらわれていた。それは「街」≡共同体との関係から『銀河鉄道の夜』を読むという試みであり、ジョバンニが一度離脱した共同体に再び参加するための条件としての罪の偽証と自認である。これらは、ときに暴力性をともなう共同体

(からの圧力)と個人の問題に帰せられる。

そのうえで二作の違いとして注目すべきは『帰ってきたジョバンニ』に「男2」として登場するブルカニロ博士の存在である。

ブルカニロ博士は『銀河鉄道の夜』の異稿のうち初期形に登場し、ジョバンニに真理を説く重要な役割を果たしながら、最終形では一切のシーンを抹消されている人物だ。初期形は、銀河鉄道の旅じたいがブルカニロ博士の思考実験にあやつられてジョバンニがみた夢という構造だが、最終形では博士が消え、ジョバンニ自身の夢(≡旅)という枠組みに大きく変容する。

『帰ってきたジョバンニ』において、ブルカニロ博士は、原作(初期形第三次稿)と同様、幕切れ近くに登場する。ジョバンニと三十二年ぶりの再会を果たし、カムパネセラが「死ぬことを許可してやらなければならない」とうながす。

男2 いいか、カムパネセラのためだぞ。カムパネセラだって死者としてこの街に正しく葬られたいんだ。それを三二年間、お前が、死んでいいと言ってやらなかったおかげで……。

ジョバンニが、その幻影を追って放浪の旅に出たため、カムパネセラは「街に正しく葬られ」ることなく、生と死の狭間に閉じこめられた。ジョバンニは、カムパネセラに「死ぬことを許可」することで、彼を解放するとともに、自分が「カムパネセラなしでやって行ける」ことを示さねばならなかった。そして、転轍機を動かして銀河鉄道呼び、カムパネセラと別れを告げる。

細部はとまれ、基本的な筋は『ジョバンニの父への旅』も変わらない。ただし決定的な差異として、ブルカニロ博士が一切登場しない。ジョバンニをうながすのはブルカニロ博士ではなく「男4」——ジョバンニの父である。

男4 カムパネセラに、死んでいいと言ってやれるのは、お前だけなんだ。そうなんだぞ、ジョバンニ、お前がカムパネセラを殺すんだ。殺してやるんだ……。この街の、ありとあらゆる死者たちに、死んでいいと言ってやるんだ……。いいか、ジョバンニ、父親というものがしなければならぬことは、すべて死んでゆくものに対して、死んでいいと言ってやることなんだ……。

「死んでいいと言ってやる」ことが「殺してやる」という、より強い暴力性を帯びていく。その対象はカムパネセラだけでなく「街のありとあらゆる死者たち」に拡大する。それが「父親」の義務であり、ジョバンニは「父親」としての役割を担わされるのである。『帰ってきたジョバンニ』から『ジョバンニの父への旅』への変容は、父的なるものの探索によってジョバンニ自身が発見されるという視角をもっている。

転轍機が動き、銀河鉄道が来てカムパネセラとの別れが訪れるのは『帰ってきたジョバンニ』と同様である。そこにジョバンニの父の声が聞こえてくる。それは『帰ってきたジョバンニ』においては、男2≡ブルカニロ博士の言葉であった。

男2 お前は住みついたんだ。今はじめて この街にね……
お帰り……。もう街の灯はだいぶ消えてしまったけど……
お前のお母さんとお姉さんの待つ あの窓の灯はまだついでいる……。ああ それから 帰りに牛乳屋に寄って 牛乳を一本もらつていくのを忘れちゃいけないよ……。それを持って帰ったところで お前の旅は終るんだ……。

〔帰ってきたジョバンニ〕

男4 (声だけ) ジョバンニ……、そこから街が見えるかい……？ それがお前の街だ……。お前はそこに帰ってきたんだ……。もうだいたい夜も更けたから、家々の明りも消えはじめているだろうが、お母さんと姉さんの待つている家の灯は、まだついで……。そこへお帰り、ジョバンニ……。もちろん、帰りにあの牛乳屋へ寄って、牛乳を一本、もらつてこなければいけないよ。それを持って帰った時、お前の旅は終るんだ……。

〔ジョバンニの父への旅〕

ジョバンニの旅の終わりは、カムパネラからの離脱と街への復帰であり、それをうながす存在として、ブルカニロ博士とジョバンニの父がいる。銀河の彼方にあるカムパネラに「どこまでも一緒に行く」と告げたアニメ映画のジョバンニは、この二作を通して、過去に負ったカムパネラの喪失という痛みをへいま・ここ」の問題として引きうけることとなる。

〔街〕＝共同体と個人の関係から『銀河鉄道の夜』を読むこと

は、一九六〇年代に別役が「イーハトーブに固執」(「イーハトーブ伝説について」前出)した理由であり、そのひとつの解が、一九八七年に書かれた『帰ってきたジョバンニ』と『ジョバンニの父への旅』に刻印されている。

そして、同じ構造をもつ二作を並べると、別役の意識が、ブルカニロ博士の存在を経て、それを抹消するという作劇に向かったことがわかる。消し去っただけでなく、そこに不在のジョバンニの父を置換した。別役による『銀河鉄道の夜』の読み替えが、原作の初期形から最終形へと移行するかたちでおこなわれたといえよう。この点は、二十一世紀に入って別役が『銀河鉄道の夜』に對峙した『おや、賢治さん、どちらへ うん、ちよつと、そこまで』と『賢治幻想』の関係にも重なっていく。

四 「家」からの脱却と不在化する妹による存在証明

本節では、二〇〇四年の『賢治幻想』と、同作の草稿とされる『おや、賢治さん、どちらへ うん、ちよつと、そこまで』(以下『おや、賢治さん』と略記)をとりあげ、二作の変容過程について考えてみたい。

電信柱が一本。時間も地名も定かでない場所に「男1」や「女1」といった記号的な登場人物が現れて芝居が起動する――。別役の劇世界は固有性を排した基本設定が特徴といわれる。その点で『おや、賢治さん』は、宮沢賢治の化身というべき「ケンジ」をはじめ、登場人物に固有／普通名詞が与えられており、数多の別役劇と質感を異にする。全二十九景の短いシーンで構成され、

大枠を『銀河鉄道の夜』に借りながら、走馬燈のような編年体によって宮沢賢治の生涯が綴られていく。賢治の作品ではなく、賢治その人や家族（と思しい人びと）が具体的に登場する手法は他に例が少ない。

ここまでくり返しふれてきように『銀河鉄道の夜』には初期形と最終形があり、このことは『おや、賢治さん』の重要な視座となる。具体的には『帰ってきたジヨバンニ』の鍵でもあったブルカニロ博士の存在である。

原作で「黒い大きな帽子をかぶ²⁷」り、「セロのやうな声²⁸」をもつと描写されるブルカニロ博士は、『おや、賢治さん』では「黒いマントを着、黒いつば広の帽子をかぶった」（第二景）装いで、巨木の下でセロを弾きながらケンジを導く狂言回しとなる。博士がもつ「乗客名簿」の一枚一枚が、ケンジ（＝宮沢賢治）の誕生から死までを舞台上に顕現する。

ケンジの妹トシが銀河鉄道に乗って旅立つ、その死で幕をあける『おや、賢治さん』の作中で重要なのは、ケンジとトシの対話シーンである。たとえば、第十三景。法華経の布教活動、同人誌の発行、農業、人工宝石製作……と自分が何をしているかを「夢中」になって話すケンジに、トシは問う。

トシ お兄さん……。

ケンジ え……？

トシ お兄さん、一体、何になるつもり……？

ケンジ そうだね……。僕は、一体何になるつもりなんだらう……。

最終景となる第二十九景。さまざまな職業に就き、さまざまな仕事をしながら、ついに何者にもなれなかった――。ブルカニロ博士の弾くセロの音色を背につぶやくケンジに「空に、大きく」映しだされたトシ（の幻像）が語りかける。

ケンジ（ゆっくり歩きながら）なあ、トシ、僕はやっぱり、何にもなれなかったよ……。

トシ いいえ、お兄さん、あなたはなつたわよ……。

ケンジ なつた……？ 何に……？

トシ ミヤザワ・ケンジによ……。

ケンジ ミヤザワ・ケンジ……。

トシ そう、お兄さんは、ほかの誰でもないミヤザワ・ケンジになったの……。ミヤザワ・ケンジになるために生れてきて、その通りミヤザワ・ケンジになったのよ……。

右のやりとりが交わされるとき、すでにケンジは彼岸の人であり、このあと空を「銀河鉄道が弧を描いて駆け上つてゆく」。そしてケンジの死が字幕で投影される。

別役が『銀河鉄道の夜』を読み解く際のキーワードに、以下の視点がある。

彼（ジヨバンニ）は「不在の父親への探索」という過程を通じて、自分自身の中の「父なるもの」を自覚し、同時に、「母親の庇護からの独立」という過程を通じて、自分自身の中の、自分自身でないものを切り捨てるのである²⁹。

『帰ってきたジョバンニ』と『ジョバンニの父への旅』では、父性の探索を通して『銀河鉄道の夜』が読み替えられていたが、『おや、賢治さん』でケンジは、父との相克や宮沢という「家」から脱却することで自分自身への探索を試みる。そのとき彼の存在を証するのは不在化する妹トシであった。先の引用のごとく、ケンジは喪った妹によって初めて存在を証明されるのである。劇中に挿入される「永訣の朝」もそれを強調する。

それらは、父や母（Ⅱ家）との関係を超克し、兄と妹の関係から「宮沢賢治」を読み解こうとする、別役の宮沢賢治論の新たなフエーズといつてよい。素材を生のままに投げだした『おや、賢治さん』は、別役の宮沢賢治への探索という旅の里程標として、その文業のなかで特異な位置を占める。

では、それがどのように『賢治幻想』に接続されるのか。

『おや、賢治さん』が『賢治幻想』の草稿ということは、別役の直話をひとまずよりどころとする他ないのだが、それをふまえて前者から後者への変容過程を検討してみたい。

『賢治幻想』それじたいは、一見『おや、賢治さん』とまるで異なる相貌である。例によって登場人物は記号的に示され、死んだ妹の代わりに海を見に来た「男Ⅰ」や、行方不明の兄を探している「女Ⅰ」が「いはとほ」の駅で降り、賢治作品のさまざまなキャラクターたちを召喚しながら、彼らが自分たち自身を探すとというのが基本的な結構である。そして、ブルカニ口博士は一切登場しない。

最終場、汽車に乗って消えた男Ⅰに、どうやら彼の妹らしい女Ⅰがこう呼びかける。

女Ⅰ さようなら……。今、私が誰か、はつきりわかりまし

た……。カネタ・イチローにとつては、レオン・キユーストの妹、レオン・キユーストにとつては、カネタ・イチローの妹と言われましたし、もしかしたらその通りだったのかもしれないが、もしかしたらそのどちらでもない……。もしかしたら私は、あのおるしやの小母さんに死の床から呼ばれた、ミヤザワ・ケンジの妹……。そしてあなたは、ミヤザワ・ケンジ……。

さらに女Ⅰは、男Ⅰに向かって「知ってますよ、私は……。私が死んだ時あなたが、傷心をいやそうとしてオホーツクの海に旅立ったということ……。〔略〕私の死んだことだけではありません。あなたはその時、自分自身のありようについて、父親のようでもない、母親のようでもない姿を、探し出そうとしていたのでしょう……。」とつぶやいていた。

先述した草稿問題は、おそらくここで保証される。すなわち、兄と妹の関係が焦点化される構成と、喪った妹によって「ミヤザワ・ケンジ」としての存在が証明される点において『おや、賢治さん』と『賢治幻想』は重なりあう。また、右に引用した女Ⅰの独白に、少年の声で「雨ニモマケズ」が読みあげられる幕切れも然り。これは『おや、賢治さん』の第二十六景で「リンとした小学生の男の子の声」で「雨ニモマケズ」が朗読される場面ともつながる（原稿末尾の「雨ニモマケズ」は、今のところ、男の子の朗読の感じ……）という注記もそれを補強する）。

ブルカニ口博士に導かれ、妹トシの死を通して、ケンジがケン

ジ自身を探索する『おや、賢治さん』が、宮沢賢治の「イーハト
ーボ」という幻想領域の諸作品やキャラクターを媒介に「ミヤザ
ワ・ケンジ」を探索する『賢治幻想』へと変容するとき、そこに
ブルカニロ博士の姿はない。それは『銀河鉄道の夜』の第三次稿
と第四次稿のあいだでブルカニロ博士が消えたように——つまり
博士の「実験」としてジョバンニが旅をするのではなく、ジョバ
ンニ自身の旅であることが規定されたように。

別役劇の系譜のなかでは（宮沢賢治もの）に属する『おや、賢
治さん』と『賢治幻想』は、前者の土台である『銀河鉄道の夜』
の形成過程そのものをなぞるかのように成り立っている。それは
一九八七年の二作のありようともまったき相似形をなす。

別役と『銀河鉄道の夜』との結びつきは、時を経て変化してい
く。起点にアニメ映画があり、そこから展開した後日譚ともいう
べきラジオドラマと戯曲は父的なるものの探索によって成立して
いた。そして二〇〇四年の二作は、家や親ではなく、妹との関係
から宮沢賢治自身の探索に向かう。そこには——重言ながら——
ブルカニロ博士の存在／不在にあらわされる原作の初期形／最終
形という移行が基底にあった。別役の『銀河鉄道の夜』ひいては
宮沢賢治受容は、その文業の中心であった劇作にとどまらず、幾
度も変奏を重ねながら、変転しつづけたのである。

注

- (1) 内田洋一『風の演劇 評伝別役実』（白水社、二〇一八年）二
三七頁。
(2) のちに『新編・日本幻想文学集成6』（国書刊行会、二〇一七

年）に収録。

- (3) 近年、早稲田大学演劇博物館に膨大な別役実旧蔵資料が寄贈
されたが、そのなかにたとえば、B5判横罫、表紙に「記録」
というタイトル、下目黒二丁目の住所と別役実の署名が記され
た自筆ノート（資料番号62030。年代未詳）がある。戯曲の構
想、詩、犯罪分析、論考が綴られたなかに「銀河鉄道の夜」を
モチーフにした創作メモらしき断片的記述——「銀河鉄道の夜
／舞台上に10ヶの椅子、それが黒板架を半円にとりかこんでいる」
——がみえる。別役が『銀河鉄道の夜』に心を寄せていたこと
の一例といえよう。別役資料については、早稲田大学演劇博物
館二〇二二年度特別展「別役実のつくりかた——幻の処女戯曲
からそよそよ族へ」展示図録（早稲田大学演劇博物館、二〇二
一年）も参照されたい。
- (4) 天沢退二郎＋別役実「ジョバンニとカムパネルラー出会いと
別れ」（別冊太陽）五十号、一九八五年六月。
- (5) 引用は、別役実『言葉への戦術』（烏書房、一九七二年）に拠
る。
- (6) 岡室美奈子氏が聞いたという別役実の直話による。
- (7) 早稲田大学演劇博物館の別役実旧蔵資料から発見された未発
表原稿（資料番号62030）で、『悲劇喜劇』二〇二〇年六月号
に掲載。同作については、拙稿「別役実の宮沢賢治への旅——
『おや、賢治さん、どちらへ うん、ちょっと、そこまで』に
寄せて」（『悲劇喜劇』同前）も参照されたい。
- (8) 入沢康夫監修・解説『宮沢賢治「銀河鉄道の夜」の原稿のす
べて』（宮沢賢治記念館、一九九七年）を参照した。
- (9) 天沢退二郎「不自由さからうまれた力」（ますむらひろし『銀
河鉄道の夜』偕成社、二〇〇一年）。
- (10) 杉井ギサブロー「インタビュー2018」（『アニメーション

『宮沢賢治 銀河鉄道の夜』設定資料集 増補新装版 復刊
ドットコム、二〇一八年。

- (11) 引用は、注10前掲書に拠る。
- (12) 注1前掲書、一二七頁。
- (13) 淀川長治「えらいことをやりとげた『銀河鉄道の夜』」(『キネマ旬報』一九八五年七月下旬号)。
- (14) 注10前掲書、三〇一頁。
- (15) 別役実・杉井ギサプロ『アニメーション 宮沢賢治 銀河鉄道の夜 演出台本&絵コンテ集』(朝日ソノラマ、一九八五年)二六八―二六九頁。
- (16) 早稲田大学演劇博物館蔵。資料番号E12-608。
- (17) 引用は、注15前掲書による。
- (18) @masumurahiroshi。二〇二〇年三月十一日午前一時五十七分。最終閲覧日二〇二二年四月三十日。
- (19) 注10前掲書、三〇一頁。
- (20) @masumurahiroshi。二〇一一年七月二十六日午前二時十七分。最終閲覧日二〇二二年四月三十日。
- (21) 引用は『宮沢賢治全集7』(ちくま文庫、一九八五年)二九八頁以下。
- (22) 注15前掲書、二五八―二六三頁。
- (23) 台本は早稲田大学演劇博物館蔵。資料番号タ05-1342。
- (24) 引用は、別役実『ジヨバンニの父への旅』(三一書房、一九八八年)による。
- (25) 別役実『イーハトーボゆき軽便鉄道』(リプロポート、一九九〇年)二二二―二二三頁。
- (26) プルカニロ博士については、大沢真幸『プルカニロ博士の消滅』(『現代詩手帖』一九九六年十一月)、注8前掲書、構大樹「プルカニロ博士の実験」考―「僕の先生が云ったよ」の位相

をめぐって―」(『横浜国大語研究』第二十八号、二〇一〇年三月)を参照した。

- (27) 注21前掲書、五五三頁。
- (28) 注21前掲書、五五五頁。
- (29) 注25前掲書、二二二頁。

〔付記〕本稿は、表象文化論学会第十五回大会のパネル発表「新出資料から見る別役実の世界」(二〇二一年七月四日、オンライン開催)における「別役実の宮沢賢治受容―『銀河鉄道の夜』を視座として」にもとづく。引用文の()内および傍線は引用者による注記であり、/で改行を示した箇所もある。なお本研究は、早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点の二〇二〇・二〇二一年度テーマ研究「別役実草稿研究」の研究成果の一部である。資料の閲覧を賜った早稲田大学演劇博物館に御礼申し上げる。

(いとう) りゅうき 本学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター