

Our Town 再訪 —— 上演版と映画版の 比較から見えてくるもの

寺尾 勝行

はじめに

劇作家 Thornton Wilder による *Our Town* 『わが町』(1938年初演) という劇は、その一般的な人気にもかかわらず(というかそれゆえに)、センチメンタルであるとか、登場人物が十分書き込まれておらず、性格造形が平板であるという非難を受けることが多い。しかしそれらの非難は作者ワイルダーが意図したことを読み違えていたり、受けとめ損ねていることから生じたものではないか。

少なくとも筆者の見る限り、『わが町』という劇は、安易な感傷やノスタルジーに訴え、涙を誘い出すことを主眼に書かれた劇などではなく、むしろそうなることを注意深く避けるために様々な手段を尽くした、優れた演出と一定水準以上の演技力を備えた役者という条件さえ整えば今なお確かな感動を観客に与え得る劇であると思われる。現在でも頻繁に行われるこの劇の上演を見て感動を覚えることができないとしたら、それは演出の不手際(それは演出家の戯曲の読み込み不足ということでもある)による部分が大きいのではないか。

本稿では、映画版と劇場上演版(以下上演版とのみ記す)の2種類の映像資料¹⁾の比較を出発点として、作者が意図したものが何であったかについて考察することで、演出次第ではこの劇のメッセージが大きく変わってしまうこと、そしてそれは結果的に劇の成否自体をも左右しかねないということを指摘した

いと考える。その中で、副次的にはあるが、メディアにはそれぞれその特性が最も生かされる表現方法が存在するのだということ、そしてこの劇は舞台劇という表現形式（メディア）の可能性と限界とを十二分に意識しつつ書かれた劇であり、まさにその理由から演出次第では今なお感動を生み出し得る作品であると言えるのだということをも示したいと思う。

1

『わが町』という戯曲が紹介される時、必ずそしてしばしば真っ先に指摘されることであるが、この劇においては舞台装置や小道具がほとんど使われない。この劇では、背景はなく、場面場面によって異なる意味を持たされることになるテーブル、椅子や蔓棚^{つるだね}、梯子の他には家具・調度類は舞台上に置かれず、ナイフ、フォーク、新聞、学校の教科書といった小道具は全て役者のマイムによってのみ表現される。

この劇のこうした特徴をどのように取り扱うかという点で、メディアそのものの性質とも関わって、上演版と映画版とは大きく異なっており、その違いは第1幕の冒頭から既に顕著に見られる。少し長くなるが先ずは「舞台監督」²⁾のセリフの冒頭部分を以下に引用し、その扱いについて検討することから両者の比較を始めたい。

STAGE MANAGER. This play is called *Our Town*. It was written by Thornton Wilder ; [. . .] The name of the town is Grover's Corners, New Hampshire—[. . .] The First Act shows a day in our town. The day is 7 May 1901. The time is just before dawn. [. . .] Well, I'd better show you how our town lies. Up here—

[*That is : parallel with the back wall*]

is Main Street. Way back there is the railway station ; tracks go that way. Polish Town's across the tracks, and some Canuck

families.

[Toward the left]

Over there is the Congregational Church; across the street's the
Presbyterian. [. . .]

[He approaches the table and chairs downstage right.]

This is our doctor's house—Doc Gibbs's. This is the back door.

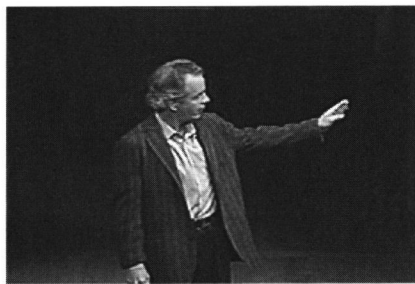
(21–22)³⁾

これから演じられる劇が「劇」、つまり作りごとであって、現実ではないことを改めて観客に思い出させる開口一番のセリフも十分注目に値するが、その問題については本稿では深入りすることを避け、まずは上記引用部の第5行以下を見てみたい。「舞台監督」が町の主だった建物・施設の位置関係を説明する部分である。

映画版では「舞台監督」は見晴らしのきく丘の上に乗って町を見下ろしながら紹介をしてゆく。画面手前にはほぼ上半身のみが映る形で「舞台監督」が立っていて、背景には緩やかな丘陵に囲まれた田舎町の全景が(野外ロケではなく、おそらくは人物と風景それぞれを別撮りしたものを合成したものと思われる。)映し出されている。「舞台監督」が紹介を進める間、紹介される建物のク



(図1) 映画版冒頭。「舞台監督」は小高い丘から見下ろすようにして町の紹介を行う。



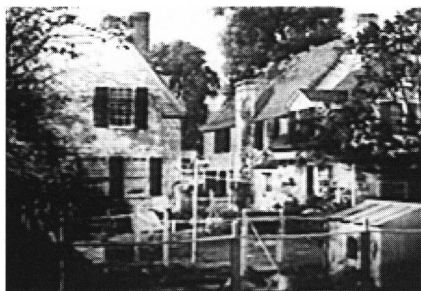
(図2) 上演版冒頭。「舞台監督」は身振りを交えて町の紹介をするが、指さす先には何も置かれてはいない。

ローズアップもなければ、パン（画面移動）も行われぬ。町の全景はいわばスチール写真とほぼ同じ状態で提示されていると言ってよい。（図1参照）

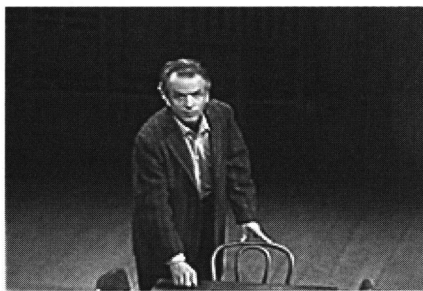
上演版における町の提示の仕方が、そのような映画版と大きく異なっていることは一見して明らかであるが、実は上演版のようなやり方こそ戯曲によって（そして作者ワイルダーによって）意図されていたやり方であることは、具体的な動きや身振りがト書きによって明白に指定されているからというのみならず、セリフの中にある語句からも読み取ることができるのである。即ち、この部分の「舞台監督」のセリフには“Up here”, “Way back there”, “that way”, “Over there”, “This”といった位置や方向を表す副詞句、指示形容詞が頻発する。しかも“Along here’s...”, “Here’s...”というセリフが連続して現れることから考えて、「舞台監督」はそれらの建物と同じ平面に立って、移動しながら、さらに効果的には身振り手振りを交えつつ、紹介を行うよう指定されているのだということになる。⁴⁾（図2参照）

ここで特に注目しておく必要があるのは、「ここに～があります」「これが～です」と「舞台監督」が紹介し、発言してゆく時、現実の舞台上には何も置かれていないので、観客が自らの想像力によってそれらの建物や施設そして町全体のおおよその姿を各々の頭の中に思い描く必要があるという点である。「舞台監督」は、いわば観客に想像力を働かせるよう促し、かつその想像力の働きを導くようにして、町の紹介を進めてゆくよう作者によって本来意図されているのだと言ってよいだろう。

映画版のような町の全体像の提示の仕方が、いついかなる場合においても望ましくないというのではない。とりわけ映画においては、俯瞰によって土地全体の雰囲気なり位置関係を観客に把握させ、徐々にクローズアップすることでより具体的な場所、例えば路地裏とか特定の家庭といった物語の核心となる場へ観客を引き込むという手法はよく用いられるものである。しかしこの場面における「舞台監督」のセリフがどれだけ有効に働いているか—セリフとして生きているかどうか—ということを考えた場合、上演版と映画版では大きな違いがあると言わざるを得ない。



(図3)



(図4)

両者のセリフの働き方の違いは、例えば上記引用文の最終行において端的に見て取ることができるであろう。映画版では、丘の上からの俯瞰(図1)が(図3)のショットに切り替わり、“This is our doctor’s house—Doc Gibbs’s.”のナレーションがこれにかぶさる。しかしこの時このセリフは、単なる映像の説明としての役割しか果たしていない。また、提示された映像を目にし、余りにも当たり前な説明語句を耳にしている観客は、単なる受け身的な視聴者に過ぎない。

一方上演版では、「舞台監督」が実際の舞台に置いてある数少ない舞台装置の一つである机を叩きながらこのセリフを語る。(図4を参照)この時、観客は現実には存在しない家をそれぞれの想像力によって思い描かなくてはならない。または最低限でも、目の前にある舞台空間あるいは今日にしている劇では、目に見えないことでも在りうること・起こりうることとして受け入れる必要があるのだと改めて意識せざるを得ない。

この時このセリフは複数の重要な働きを果たしていると言うことができる。まずは、実際には舞台に設えられていないギブズ氏の家を観客の想像力の中に生み出すという働き。そして、この劇においては、常に想像力を働かせ、積極的に観客の側から劇の世界に入り込んでいくことが求められるのだ、という意識を観客に持たせるという働き。言い換えればこのセリフは、「この机でギブズ先生の家を表すことにします。」という、この劇における表現上の約束の宣言・確認としても機能していることを押さえておきたい。

観客の心に演劇的空間に対する準備をさせ、また実際に積極的に劇に参加させること、これこそ戯曲『わが町』冒頭部のセリフが担っている重要な役割なのであって、映画版では具体的なイメージが提示されるまさにその理由からセリフはその役割を失ってしまうことになる。

こうした上演版の提示の仕方は、限られた空間内でストーリーの展開が行われねばならず、しかも頻繁に舞台の変更をすることはためられるという舞台劇の持つある意味での制限がもたらしたものである。しかし一見矛盾しているように思われるかも知れないが、その制限をむしろ積極的に活用することによってこのセリフが大きな力を得ているのだということは注目しておいてよいだろう。

2

「舞台監督」による町の全般的紹介の後、これもまた「舞台監督」の口頭での説明によって時間と場所を特定されながら、第1幕では1901年5月7日の早朝、昼下がり、晩が、第2幕では1904年7月7日の早朝および結婚式の様子とそれらの間にはさまれておよそ1年前の6月の終業式後の様子が、そして第3幕では1913年の夏のある日にとりおこなわれたエミリーの埋葬の光景が、それぞれ中心的に描かれる。

中心的一とわざわざ断ったのは、三幕はそれぞれが基本となる日付を与えられながらも、幕の始めから終わりまで切れ目のない一続きの時間を描くわけではないからである。むしろこの劇における時間の描かれ方は通常の劇とは大きく異なっており、一幕の中で複数の異なる時間が飛び飛びに描かれることも珍しくない。

異なる時間が飛び飛びに描かれるといえば、『わが町』のおよそ10年後に出てくる、劇作家 Arthur Miller による *Death of a Salesman* 『セールスマンの死』(1949年初演)が有名であるが、この劇の時間の描かれ方はそれとも異なっている。『セールスマンの死』における時間の扱われ方の原則をごく単純化し

て言えば、「意識の流れ」—基本的視点となる人物すなわちセールスマン、ウィリーの意識あるいは無意識が次に描き出されるシーン（時間）を決定する—と言ってよいだろう。しかし『わが町』において次に描かれるシーンを決定するのは「舞台監督」であり、そのつながり方は心理的必然性に基づくというよりむしろ恣意的と言った方がよいものである。例えば本節で主たる考察の対象としたいシーンも、「舞台監督」による“—Now I have to interrupt again here. You see, we want to know how all this began—this wedding, this plan to spend a lifetime together.”⁽⁶⁾という、直前のシーンのかかなり乱暴な中断の後に描かれる。続けて語られる「そんなに重大なことがどのようにして始まったのか、非常に興味があるのです。」（“I’m awfully interested in how big things like that begin.”⁽⁶⁾）という「舞台監督」の主観的（とどうしても映らざるを得ない）コメントをきっかけに、結婚式当日の早朝の描写から始まった第2幕は、エミリーとジョージが相手に対する好意を明確に自覚し、また相手の自分に対する好意をも互いに認め合うことになった経緯を、過去に遡って描くことになる。

ところで本節において主として問題としたいことは、一般にこの劇の主人公と見られがちなジョージとエミリーの性格描写についてである。

この劇に対して否定的な論者は多くがその登場人物の性格描写が平板である、ないしは十分に具体的ではないといった点を欠点として挙げる。例えば批評家フランシス・ファーガソンの次のような言葉は典型的な評言であると言ってよいだろう。

登場人物は個人と言うよりむしろ田舎町の生活の定番〔的人物〕であり、彼らの話す言葉は（本物のニューイングランドの響きを感じさせはするものの）痛ましいまでに、高校や日曜学校のために書かれた劇の言葉あるいはラジオのメロドラマ、はたまた生氣のない「家庭雑誌」に類似している。⁵⁾

確かにファーガソンはこの後すぐに続けて「もしプロットの動きと切り離してこの劇の幾つかの文章を見るとするならば…その効果は当惑するほど陳腐で

感情的なものであろう。』⁶¹と述べることによって、そのような性格の描写やセリフのあり方がプロットとの関連において必要とされたものであり、ワイルダーの作家としての力量不足によるものではないことにとりあえずの理解を示している。にもかかわらず、彼女は最終的にはこのような性格の描写が劇全体のメッセージを「感傷的でおおげさなもの」(“sentimental and pretentious” (56))と観客に思わせてしまう原因となっていると批判するのである。

しかし筆者には、このような性格描写は作者ワイルダーにより、全体的な効果を念頭に置いた上で、意図的かつ周到に行われたものであり、しかもその効果は十分成功を収めていると思われるのである。

そこで検証のためこの二人がどのような存在として描かれているのかをもう少し詳しく見てみたい。まずは第2幕における二人の描写の前後には、必ず「舞台監督」による人間一般のあり方に言及したコメントが挟まれていることに注目しよう。例えば第2幕が始まって間もない、ジョージとエミリーを登場させる直前のセリフ：

STAGE MANAGER. [. . .] Almost everybody in the world gets married, —you know what I mean? In our town there aren't hardly any exceptions. Most everybody in the world climbs into their graves married. (50) (下線部強調は筆者による。)

あるいはそれから約1年前に遡って過去の出来事を紹介する前に：

STAGE MANAGER. [. . .] George and Emily are going to show you now the conversation they had when they first knew that . . . that . . . as the saying goes . . . they were meant for one another. But before they do it I want you to try and remember what it was like to have been very young. (60)

そして再び1913年に戻って、二人の結婚式を描く前に：

STAGE MANAGER. [. . .] There are a lot of things to be said about
a wedding ; there are a lot of thoughts that go on during a wedding.

(67) (下線部強調は筆者による。)

これらのセリフのいずれもが人間一般のあり方に言及したものであることは、引用文中下線で強調した代名詞や主語、現在時制で用いられた動詞、不定冠詞等からも明らかであろう。つまりジョージとエミリーは劇の中心人物としての個人として書き込まれているのではなく、むしろ永遠に繰り返される人間全体のパターンの一つの例として扱われているに過ぎないということなのである。言い方を変えて、直前の引用のすぐ後で「舞台監督」が言ったセリフを借用すれば、“The real hero of this scene isn't on the stage at all...” (68)ということであり、エミリーやジョージは確かに第1幕から登場し、第2・3幕においては多くのセリフを与えられてはいるものの、この劇の主人公ではないということなのだ。

エミリーとジョージの性格描写が、一人の個人として描かれることを意図的に避けられているというだけではない。加えて二人がその中に立つ状況もやはり意図的に「お決まりの」状況に設定されている。

映画評論家・研究者リック・アルトマンはアメリカのミュージカル映画に関する著書 *The American Film Musical* (1987) の中で、“Folk Musical” (民衆ミュージカル) というサブ・ジャンルを設定した上で、この種のミュージカルの「舞台は定型化したリアリズムによって特徴づけられる。…民衆ミュージカルは、観客の個人的な過去の記憶を呼び起こすのではなく、大衆芸術作品—絵はがき、彫刻、日めくり、雑誌、写真、絵画そして映画—を呼び戻す。それらの作品を通して先行する世代はアメリカの過去をどのように見るべきか我々に教えてきたのである。」⁷⁾と指摘する。ミュージカル映画の中に出てくる古き良き民衆的なアメリカは、実際そうであった形ではなく、そうであって欲しいとい

う願望を結晶化した民衆芸術に描かれている姿をなぞる形で描かれる—リアリズムに則ってではなく、お約束の表現として描かれる—というのである。一方はミュージカル、片やストレート・プレイとジャンルこそ違え、次の2葉のスクリーン写真を見れば、『わが町』第2幕のドラッグストアでの若い男女の語りという状況設定自体が、古き良きアメリカを連想させる定番の状況設定であることがよく分かるのではなからうか。



(図5)



(図6)

しかしそれではワイルダーがこの二人をわざわざこのように描いた理由は何なのだろうか。いくつか理由を挙げることができるが、これもまた『わが町』を論じる際にしばしば言及され、先のファーガソンもまた言及していたワイルダー自身による劇作に関するエッセイを参照することがここでは便利であろう。

「劇作に関するいくつかの考察」(“Some Thoughts on Playwriting”)と題するエッセイにおいてワイルダーは、演劇というジャンルが本質的に「真似ごと」「～のつもり」(pretense)によって成り立っているジャンルであると指摘し、観客と演技者の間でその「つもり」を了解事項とし、改めていちいち問題にしないでおくためのいくつかの「約束事」(conventions)が歴史的に積み上げられてきたのだとする。そしてそれらの約束事の果たす役割は二つあって、一つは観客の想像力を喚起して役者や作者と共に劇を作り上げていく作業に誘い込

むこと、もう一つは劇のストーリーを特殊なものから普遍的なものへと引き上げることであるとする。⁶⁾ ワイルダー自身は中でも後者をより重要な役割であるとし、『ロミオとジュリエット』におけるジュリエットの例を持ち出して次のような説明を付け加えてもいる。即ち、舞台上でジュリエットが「いかにもジュリエットの」に提示され、舞台装置が「本物の」建物、部屋、衣装等々の再現であれば、それは特定の時代、特定の場所に住む、特定のジュリエットという個人にとどまってしまう、普遍的な恋する乙女を想起させにくくなる、というように。

『わが町』において、エミリーとジョージという主人公級の登場人物の性格描写を敢えて具体的に書き込まず、紋切り型風の描写に留めておいた理由の一つに、彼らが経験する様々な喜びや悲しみ（一言で言ってしまえば人生）を、彼らだけの特殊なものとして観客に受けとめさせることは避けたいとする意図があったことは間違いない。言い方を変えれば、ワイルダーはエミリーやジョージといった個人に対する観客の過度の感情移入を極力避けようとしていたと言えることができよう。

観客による登場人物への過度の感情移入を避けさせようとする工夫は、エミリーやジョージといった主人公級の人物の描写に留まるものではなく、「舞台監督」のセリフや動作にも見られる。

例えば「舞台監督」は、観客に距離を置かせるべく、（厳しい皮肉ではなく、穏やかな揶揄と言った方がよりふさわしいと思われるが）「わが町」の暮らしぶりや住人達に対し、アイロニカルなコメントをしばしば加える。具体的に言えば、ジョージとエミリーが結婚を決意した場面の紹介：“[...] we want to know how all this began—this wedding, this plan to spend a lifetime together. I’m awfully interested in how big things like that begin.”⁽⁶⁾（下線部強調は筆者による）のとりわけ下線部について。文字通りに受けとめることもできなくはないが、改めて見直してみれば、「舞台監督」のアイロニカルな姿勢は既にこのあたりから現れ始めている。続けてのセリフ：“[...] when they first knew that

... that ... as the saying goes ... they were meant for one another.” (60)の言い淀みには明らかにアイロニカルな視線が見て取れる。

しかしこの点映画版では、セリフはほとんど何の間もおかず一息で語られている。映画版の「舞台監督」は、「お互いが赤い糸で結ばれている」という若者達のいささか大仰な意気込みにも、また世間一般でそのような言い回しを使うことについても、何の疑念も抱いていないように見える。

再度戯曲に戻って、同じく「舞台監督」が扮することになっている、二人の婚姻を執り行う牧師について検討してみても同様の結論を得ることが可能である。この「牧師」は、ジョージとエミリーの式の途中で結婚（式）一般に対する懐疑を口にする。加えてそのセリフは、その直後に出てくる Mrs. Soames の “Oh, I've never been to such a nice wedding. I'm sure they'll be happy.” (73)と著しい対照をなして、ソームズ夫人の見方が余りにも楽天的に過ぎることを観客に感じ取らせずにはおかないはずである。

ところが映画版では、ドラッグストアの主人 (Mr. Morgan) を「舞台監督」に演技させながら (これは戯曲どおりである)、なぜか同じく「舞台監督」によって演じられるべきものと指定されている「牧師」を別の役者に演技させている。これでは、結婚という「秘蹟」に対しその意義について少なからぬ懐疑を抱く聖職者がいるといった、全く別のエピソードに展開しかねないシーンが生じることになる。また、映画版におけるこの処理は、登場人物の性格設定という面から見て戯曲に対する解釈の姿勢が一貫していないという点からも不適切である。というのも、先にも指摘したように、「舞台監督」は p. 60 前後で結婚について疑念を抱いていることをうかがわせるアイロニカルな姿勢を取るよう戯曲の中で指示されていたにも拘らず、何の疑念も抱いていないかのように描写されていた。それに対して、本物であれば疑念を抱かない方が普通であろう牧師には敢えてそういった姿勢を取らせるのであるから。

ワイルダーがここで言いたかったことはもちろん、聖職者の中にも結婚という「秘蹟」に疑問を抱く者がいるのだといったことではなかろう。彼が言いたかったのは、ただ単に、人生の最中にある本人にとってみれば明確に意識され

ないことであっても、第三者的視点を仮に取ることができるならば、おそらくその生も全く違う様相を明らかにするはずだ、ということではなかったか。ワイルダーはそのことを観客に気付かせ、できうれば観客それぞれに自らの生を見つめ直すことを促そうとしているのではないか。「舞台監督」とは、そのような視点がありうることを観客に気付かせるための導き手の役を果たしていると思えるべきではなからうか。

映画版と上演版を比較しつつ見ていると強く感じることは、この劇を上演する上で実は非常に重要な「舞台監督」をどのように位置付けるか（この劇の中でどのような役割を「舞台監督」に与えるのか）という問題を映画版の製作者は把握し切れていないのではないかということである。上に述べた「舞台監督」が果たすべきアイロニカルなニュアンスを表現し切れていない、というのはそうした不徹底の現れの一つと見ることができる⁹⁾

3

映画版と上演版で最も分かりやすい相違点はおそらく、第3幕の扱い、即ちエミリーを死なせてしまうのか、生かすのかという点に見て取ることができるであろう。そして、エミリーのストーリーをどのように描くかは、実は「舞台監督」をどのように扱うのかという問題とも密接に結びついている。『わが町』という戯曲は、20世紀初めの、グローヴァーズ・コーナースというアメリカの平凡な田舎町を舞台としつつ、なるほど確かにストーリー的には、主としてエミリーとジョージという一組の若者たちの成長・結婚・死を追って展開する。わけても第3幕においてはエミリーが全体の7~8割近い時間舞台上に立っていることになる。しかしそれだけでエミリーがストーリーの中心となると判断してよいのかどうか。

結論を出す前に、上演版、映画版で描き方にどのような違いがあるのかを先ず確認しておこう。

上演版ではエミリーは第2子の出産に際して命を落としてしまうことになっ

ている。第3幕開始前（とはつまり第2幕の最後でソームズ夫人が「いままで見たこともないほど素敵な結婚式だわ。きっと彼らは幸せになるわ。」と断言し、ジョージとエミリーが「喜びに満ち溢れて客席通路を駆け上り」(73)退場したすぐ後ということである。劇作家の突き放した描写に注目してもらいたい。)に既にエミリーの死は確定しており、3幕が開始されると舞台は丘の上の共同墓地という設定である。エミリーはこの墓地に遺体となって連れてこられ、埋葬される予定なのだが、劇では現世と来世の中間にあつて（一時的にはあるが）いずれの世界にも往来可能な存在として舞台に姿を現し、先に亡くなっていた人々と会話を交わす。この中間的存在は生前の任意の時間に戻ることができるということに気付いたエミリーは、止めた方がよいという他の死者たちの助言を半ば無視するように、12歳の誕生日に帰ってみることにする。そこで彼女は、生きていた時には気付かなかった、一瞬一瞬の大切さ、一つ一つの物のいとおしさを認識し、同時に人間という存在は生きている間にはそういったことをほとんど理解することができない存在であるということをもまた痛感し、半ば失意の内に死者たちのもとに帰ってくる。

ところが映画版では、第3幕に相当する部分の間中、エミリーは生と死の瀬戸際にあつて何とかこの世に踏みとどまっている、ということになっている。昏睡状態の中、夢としてなのかあるいは臨死体験ということなのか明確ではないが、気付いてみると彼女は先に死んだ人々がいる丘の上の共同墓地らしき場所に立っている。しばらくは戯曲どおりの展開が続くが、一瞬一瞬の大切さ、一つ一つの物のいとおしさを認識したその時、彼女の中に生きたいという強い願望が生じ、それを大きな契機として彼女は病の峠を越し、意識を回復する。

こうしたあらすじの改変は、エミリーの死と（ある意味での）人生の移ろいややすさの認識で終わる形より、生への復帰と新たな認識を得て後の人生への再挑戦という「ハッピー・エンド」を望ましいものとして選択したことに先ずはよるのであろう。しかしながら、この改変によってこの劇はより感動的なものとなったのかどうか。あるいはまた、改変を加えていない上演版は果たしてそもそもそんなに陰々滅々たるお話なのか。筆者には、ここでもまた、改変によ

て映画版が得たものより失ったものの方が多かったように思われるのである。

観客がエミリーに過度に感情移入するならば、確かに上演版では話は暗いものにならざるを得ない。エミリーが人生の本当の意味を理解した時には既に遅く、もはや生き直すことなどできないからである。この場合観客の心を占めるのは、悔恨と郷愁の念であるに違いない。

しかし観客がエミリーからある程度の距離を取ることができる時、言い換えると、エミリーの人生を幾度も繰り返されてきた普遍的な人間のありようの一典型と見なすことができる時、このシーンの受け止め方はかなり異なってくるはずである。そして実際上演版には、エミリーに対し過度の感情移入をしないよう、それでいて劇そのものには積極的に観客が参加していくよう、様々な形で作者の工夫がほどこされていたことは既に指摘してきた通りである。

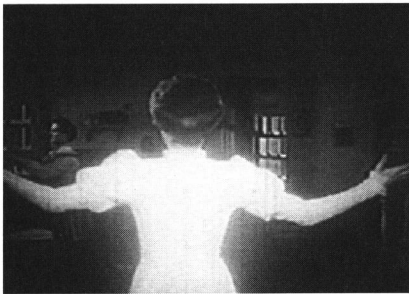
本節の結論を先に言ってしまうと、このシーンで作者によって導かれるようにして観客が行うことは、自らの人生を(あるいは生き方を)もう一度振り返ってみることであるように思われる。なるほどエミリーにはもはやこの世での生き直し機会はないが、エミリーの“Good-bye, world.”で始まるスピーチを骨身に沁みて受けとめる観客には、劇が終わってからの人生がある。言い換えれば、改変を加えない上演版のエンディング(エミリーの死をも含む)は、余りに暗いのではないかという一部にある皮相的な見方とは逆に、むしろ観客に対するより積極的な生への励ましないし誘いという、肯定的なものとなるはずなのだ。

以下ではこの“Good-bye, world”スピーチのシーンを比較することで、演出の一貫性の有無や、この劇が全体として目指すものとの関係でこのシーンの演出が適切なのか不適切なのかを、映画版と上演版それぞれについて検証してみたいと考える。

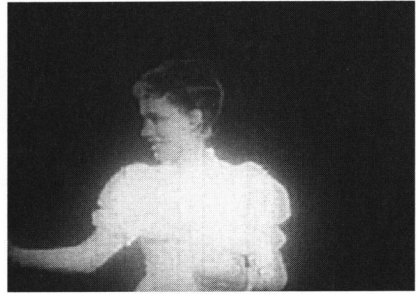
このスピーチにおいては、エミリーがこの世のありふれた様々な事物や行為に別れを告げるため、それらをつつひとつ「言挙げ」してゆく。上演版においては、既に台詞(あるいは言葉)のみからイメージを想像する訓練をここまで

で積んできている観客は、言挙げされる事物のイメージを鮮明に思い浮かべることができ、したがってそれらの事物に対するエミリーの哀切な感情は十分理解できるであろう。しかし映画版においては、それまでに、台詞（あるいは言葉）にはかならず映像の補助が添えられていて、台詞のみからイメージを想像することがなかったので、エミリーの感情は必ずしも十全に伝わってこない。

おそらくこのスピーチが持つ重要性については映画製作者も気付いていたものと思われる。なぜなら、スピーチの途中からエミリー以外の背景は徐々に溶暗してゆき、さらには、一つひとつの事物の名を挙げながらエミリーは何もない空間を指さす動作を加えさえするのであるから（図7、図8）。しかしこれは、これまで続けてきた映画的な表現法を取って離れ、それに替えて演劇的な表現を唐突に採用したに過ぎない。これが付け焼き刃的な処理であることは先に述べた通りで、映画版ではこのスピーチが感動を生み出すことはかなり難しいと言わざるを得ない。



（図7）スピーチ開始時。背景が映っている。



（図8）スピーチ中盤。指さしをしている。

映画版のもう一つの失敗は、エミリーをクローズアップすることに性急な余り、第三幕に相当する部分で「舞台監督」の登場する場面をほとんど削ってしまったことである。

例えば、このスピーチの最後に、エミリーが“Do any human beings ever realize life while they live it?—every, every minute?” (89)と語る場面がある。上演版では、この台詞は側に立っている「舞台監督」に向かっての問いかけであり、こ

れに対して「舞台監督」は“*No. [Pause] The saints and poets, maybe—they do some.*”と答える。一方「舞台監督」の台詞を削ってしまった映画版では、この問いはエミリーが自分で発し、自分で答えたもの—要するに独白である—という印象を与える。結果として、観客の注意のエミリーへの集中度は一層高まり、このスピーチが過度に感傷的なものになることを助長してしまうのである。

観客の注意がエミリーのみに集中するという点に関して、今一つの視覚的な側面にも合わせて注目しておきたい。先に、“*Good-bye, world*”スピーチの際映画版は映画的な表現法を離れ、演劇的な表現を採用すると指摘した。本来ならば、台所の風景だとか、若い頃の母親だとか（さらには食事をする16歳の時の自分自身とか！）を映画というメディアは非常にリアルに映し出してしまうはずであるが、映画監督（あるいは製作者とすべきか）は背景を溶暗することで、エミリーだけが浮かび上がるようにわざわざ処理していることを再度確認してもらいたい。一見演劇的に見える映像処理であるが、この処理は上演版が実現する視覚的な効果の一部だけしか実現しておらず、そのため結果的に観客が抱く印象は劇作家が意図したメッセージから大きくはずれたものになってしまう。

ポイントはどこにあるかと言えば、舞台での上演では、この場面で観客の主たる関心（と視線）がエミリーに向けられるにしても、彼らの視野の中には常にすぐ側に立っている「舞台監督」が存在するという点にある。（さらに言えば、既に死んだ人々の墓石を表す代わりに椅子に座っている人々も、エミリーが過去の時間に戻っている間中舞台にいて、観客はこれらの人々をも視野と意識の端に置きながらストーリーの展開を見守ることになる。）そしてこの空間感覚が非常に大きな意味を持つのである。

なるほどエミリーは非常に喚起力の強いスピーチを行う。しかし、それを客観的に（ないしは中立的に）見ている「舞台監督」を意識と視野の隅に置くことで、観客はエミリーと彼女の台詞に対していくらかの距離を取ることになる。あるいは少なくとも、完全に彼女の悔恨に巻き込まれることがなくなる。

その時観客が覚えるのは、胸かきむしる悔恨ではなく、むしろ人間という存在全体に対する透明な哀しみといったものに近いのではなからうか。

そして改めて注目に値することは、「舞台監督」や先に亡くなっている人々がエミリーの過去に戻る場面の間ずっと同じ舞台に残るということが、舞台劇の時間的、空間的制約により要請されたことでもあったろうということである。十数脚の椅子やそこに腰掛けている「登場人物」を劇の進行中に移動させることは必ずしも容易なことではない。通常の劇であれば、一度幕を下ろし、舞台転換を行うところであろう。しかしそれは折角盛り上がったストーリーの途中で不必要な「間」を置くという犠牲を伴う処理でもある。

ここで劇作家ワイルダーが取った方法は、「舞台監督」や先に亡くなった人々を舞台上に意図的に残すことによって、エミリーのスピーチが観客の心に一層切実に響くような、「演劇的な」空間を作り出すというものであった。つまり、ここでもまたワイルダーは、舞台劇の制約をむしろ観客の劇の受けとめ方（このスピーチの受けとめ方）を導く手段として活用していると言えるのである。

お わ り に

以上、幾つかの観点から上演版と映画版を比較して来て言えることは、『わが町』という劇は舞台劇でのみ効果的に行うことが可能な様々な工夫を施してある劇であるということである。そしてそれらの表現上の工夫とは、一見して舞台劇という表現形式の弱点と思われるものを逆に利用することによって、十二分な効果を挙げる工夫であった。要するに『わが町』という劇は、「演劇的空間」の共有を通してのみ観客の想像力に強く訴えかけ、結果的に観客に自らの人生を振り返らせ、静かに考えさせることを意図して書かれた作品であるといつてよいだろう。

ところで、『わが町』という作品に関しては映画版に対して厳しい評価となったものの、映画というジャンル一般のために一言付け加えておきたい。『わが町』の映画化がはなばなしい効果を挙げ得ないのは、映画という表現形式が演

劇という表現形式よりも劣っているということの意味するのでは全くない。そうではなくて、『わが町』という劇が劇場で上演された時最も効果を挙げるように書かれている、非常に演劇的な作品であるということ。そしてそれを外形的にそのまま映画にもって来ても同じ効果は期待できない、なぜならば舞台上の劇と映画とは少なからぬ点で特性を異にするメディアだからである、ということなのである¹⁰⁾。

またそこからの類推で言えば、どのようなジャンルにも、そのジャンル（表現形式）によってのみ可能な感動の与え方があるだろうということも推測できそう。そしておそらくはそれらジャンル特有の表現形式とは、伝統との馴れ合いの中でよりむしろ限界とのせめぎ合いの中で最も華々しい効果を挙げ得るのではなかろうか。

戯曲の上演版と映画版を比較することによって得られるものは少なくない。以上述べてきたように、こうした比較は舞台劇と映画それぞれの表現形式のあり方を、強みとともに限界をも合わせてあぶり出してくれるものである。それは、一般的に言えば演劇体験の本質に関する理解を深め、演劇作品に対する感動のキャパシティを一層広げてくれるということであり、結果的に具体的な作品から受け取る感動をより大きなものとしてくれる可能性をも持ったものだとと言えるのではなかろうか。

注

- 1) 比較のために利用した映像資料は以下の通り。映画版は *Our Town* (1940) (Producer: Sol Lesser, Director: Sam Wood, Runtime 86 min. 邦題は『我等の町』)。脚本作成については原作者 Wilder の他、Frank Craven, Harry Chandler の名がクレジットされており、3名が協同して携わったということになっている。一方の劇場上演版は、*Thornton Wilder's Our Town* (1989) (Director: Gregory Mosher, Theatrical Release Date: 1989, Video Release Date May 22, 1995, Runtime 104 min.) である。収録は The Lyceum Theatre で行われたもので、正確を期すなら、劇場上演版というより劇場上演版と同じ演出で演じられたものをビデオに収めたもの、と言うべきなのであろう。

2) 「舞台監督」とは、舞台監督という役名の登場人物である。実際の舞台監督がそうであるように、他の登場人物の出入りの指示も行うが、それ以外にもこれから演じられるシーンの時や場所、状況を説明したり、さらには彼個人のコメントをも差し挟む特異な存在である。しかし彼はあくまで *Our Town* という劇の登場人物（しかし非常に重要な登場人物）なので、誤解を避けるため本稿では鍵カッコ付きで「舞台監督」と表記する。

3) 本稿における戯曲 *Our Town* からの引用については、入手の便を考慮して全て Thornton Wilder, *Our Town and Other Plays*. (Penguin, 1962) に拠ることとし、以下、本書からの引用は括弧内にページ数のみを表記する。

4) 戯曲の英文が許容する演出は実はもう一種類ある。町の全景をジオラマ風に仕立てた模型、あるいは地図を舞台に持ち込み、「舞台監督」がその模型ないし地図の上の具体的な場所を指さしながら紹介してゆくというもので、これらは実際に本稿で直接扱わなかった2種類の上演版ビデオで採用されている演出プランである。(George Schaeferの監督した1977年版、および James Naughtonが監督した2003年版の2種。)

しかしこの演出は、本節の以下に述べる理由から、作者ワイルダーの意図を十分に達成しえない演出であると言わざるを得ない。

5) "... the characters, which are clichés of small-town life rather than individuals; the language they speak, which (in spite of its authentic New England flavor) is distressingly close to that of plays written for high schools and Sunday schools, or to the soap operas of radio, or to vapid "family magazines." (Francis Fergusson, *The Human Image in Dramatic Literature*, Doubleday Anchor Books, 1957, p. 55.)

6) "If one looks at a few passages from the play apart from the movement of the plot... the effect is embarrassingly stale and pathetic." (*The Human Image in Dramatic Literature*, p. 55.)

7) Rick Altman, *The American Film Musical* (Indiana University Press, 1987). p. 278. "...: folk musical sets are characterized by a conventionalized realism in which the conventions are borrowed from the vocabulary of American regional art. Instead of recalling the visions of the spectator's personal past, the folk musical brings back instead those works of popular art through which previous generations have taught us how to see the American past: postcards, engravings, calendars, magazines, photographs, paintings, and films."

(図5)、(図6)は同書のp. 279. から引用した。引用元の映画はそれぞれ、*Summer Holiday* (監督: Rouben Mamoulian, 1948年公開, 出演: Mickey Rooney, Gloria DeHaven 他), および *Grease* (監督: Randal Kleiser, 1978年公開, 出演: John Travolta, Olivia Newton John 他) である。

8) "The convention has two functions: // 1. It provokes the collaborative activity of the spectator's imagination; and // 2. It raises the action from the specific to the general."

(Thornton Wilder, "Some Thoughts on Playwriting" in *American Characters and Other Essays* (edited by Donald Gallup, 1979, An Authors Guild Backinprint. com edition), p. 124.)

9) 映画版制作に当たって実質的に主導権を発揮したのは監督のサム・ウッドではなく、製作者のソル・レッサーであったらしい。ストーリーの変更を含め様々なアイデアを原作者のワイルダーに持ちかけたことが幾つかの資料に残されている。cf. "Our Town—From Stage to Screen," *Theatre Arts*, November 1940. 他。

余談ながら、上演版で牧師（を演じる「舞台監督」）が結婚式を執り行う間手にしているのは、よくよく見ると、聖書ではなく *Our Town* という本である。「舞台監督」が牧師を演じているのだということ、そしてその「舞台監督」は結婚（式）というものを必ずしも盲目的に信じている訳ではないということ、このシーン自体が実は劇というフィクションであるということ等を非常に分かりやすい形で示してくれているという点で、この上演版の監督の演出が実に細かな部分にまで行き届いていることを示しているエピソードとは言えまいか。

10) 舞台劇という表現形式のみが持ちうる魅力について、映画という表現形式との比較の中で James Hurt も次のような主張をしている。 "... the fact that the film's use of space is a great strength does not mean that the theatre's use of it is a weakness ... (O)ne of the great strengths of drama is its power to charge a confined space with emotional meaning." (James Hurt (ed.), *Focus on Film and the Theatre*, Prentice-Hall, 1974, p. 11.)