

寺山修司のラジオドラマ

——「まんだら」における聴覚的表現の可能性——

広瀬 正 浩*

1 問題提起

今日のメディア環境を鑑みたとき、私たちの持つ感覚のうちのあ
る一つだけが特化されていくということは、おそらくない。たとえ
ば、テレビやパーソナルコンピュータ、スマートフォンなどは、た
しかに視覚性に特化したメディアであると言えるだろう。だが、そ
れらのメディアを介して私たちが実際に受信するのは、視覚的な情
報と聴覚的な情報が組み合わされたものだ。今日の私たちは、メ
ディアを利用することを通じて、視覚・聴覚のみならず触覚も含
め、諸感覚の統合を経験している。しかし、だからこそ、そうした
統合に至る前のメディア環境においてはどのような表現がなされて
いたのか、確認する必要があるのではないか。さもないと、当の諸
感覚の統合によって私たちが何を得て何を失うのかも分からないま
ま、私たちは受動的に、自分でも把握しきれない感覚的な主体へと
変容させられてしまうことになる。

そこで本稿で注目したいのが、ラジオドラマだ。現在「ドラマ」
と言えば、一般的にテレビドラマが想像される傾向にある。視聴者
に対してモニター越しに身体を晒しながらなされる役者の所作や発
言によって構成された物語こそがドラマである、と。しかし、そう
したドラマのあり方が自明視されている現在だからこそ、音声だけ
で構成されるドラマ——ラジオドラマに注目したい。ラジオドラマ
は、テレビが全国的に普及する一九五〇年代後半より以前において
は、ドラマ表現のポピュラーな形式であった。しかし、テレビドラ
マ普及後も、実は、ラジオドラマならではの個性的な表現が模索さ
れていた。そんな時代にラジオドラマの脚本家として幾つかの作品
を手掛けた寺山修司の「まんだら」（一九六七年）という作品に、
本稿では焦点をあてる。

寺山修司（一九三五―一九八三年）は、歌人、詩人、劇作家、映
画監督など、様々な分野で活躍した作家であるが、ラジオドラマの
脚本家としても多くの作品を残している。一九五五年に寺山はネフ
ローゼに罹患して入院したのだが、退院後どのように生活していけ

ばよいか苦慮しているときに、谷川俊太郎に薦められてラジオドラマの脚本を書くようになった。¹⁾第一作となる「ジオノ・飛ばなかつた男」を寺山は幾つかの放送局のラジオドラマ担当者に送り、ラジオ九州(現RKB毎日放送)の久野浩平がそれを気に入って、一九五八年一〇月に放送されることとなった。寺山と久野はその後、「中村二郎」(一九五九年²⁾)を手掛けた。この作品は一九五九年度の民放祭第一位となり、郵政大臣賞および民放祭連盟会長賞を受賞した。一九六〇年放送の「大人狩り」は、久野の後輩の小部正敏が演出したものだが、大人からの抑圧から解放されたい子どもたちの革命を描いたその内容は社会問題になり、福岡県議会や市議会などで激しく批判された。³⁾

NHKとの付き合いもあった。寺山には「日本三部作」と呼ばれる、NHKのために書かれた連作がある。「恐山」(一九六二年)、⁴⁾「犬神の女」(一九六四年)、⁵⁾「山姥」(一九六四年)の三作だ。このうち「犬神の女」は第一回久保田万太郎賞を受賞し、「山姥」は第一六回イタリア賞コンクルールのラジオ・モノラル・ドラマ部門参加作品となり、イタリア賞を受賞している。寺山の書くラジオドラマは、国内外で評価を得たのだった。

本稿で取りあげる「まんだら」というラジオドラマは、そうした寺山の創作活動を経て、一九六七年一月二三日に放送された作品である。NHK・FMで二二時〇〇分から二三時〇五分までの「ステレオドラマ」という番組で放送されたもので、一九六七年度の文化庁芸術祭大賞に選ばれている。本稿では、「まんだら」の物語内容や「まんだら」における表現技術などの分析を通じて、ラジオドラマだから達成できたことは何であるか、そして音声による虚構世界の構成と「ステレオ」との関係性はどのようなものであるか、な

どについて考えていきたい。

なお、本稿の分析において用いたラジオドラマの音源は、『寺山修司ラジオ・ドラマCD まんだら』(二〇〇五年、キングレコード、KCC547、五八分二四秒)である。また、脚本テキストは、社団法人日本放送作家協会編『現代日本ラジオドラマ集成』(一九八九年、沖積舎)所収の、寺山修司「立体叙事詩劇 まんだら」(五八〇〜六〇五頁)を用いる。本稿内に記載する頁番号は、この『現代日本ラジオドラマ集成』の頁に対応する。

2 「まんだら」の物語内容と設定

「まんだら」は、津軽を舞台とした転生譚である。その転生譚を一人の「盲目の女」が語るという体裁がとられているが、ラジオドラマには「盲目の女」の語りの声のほかに、転生譚に登場する者たちの声(語り手の声とは異なる声)が存在し、それらの音声が重なって物語を構成している。そしてその物語の内容は、以下のようになる。

ねぶたの囃子が響く祭りの日の路地で、謙作は道に迷ったチサという女性と出会う。二人は「きつと、すばらしい物語がはじまりかけているのよ」(五八四頁)というチサの言葉に導かれるように互いに好意を持ちながら、蓮得寺に辿り着く。寺にある地獄絵を二人で眺めているうちに、チサは、自分が古間木義人という人の死んだ娘のフミの生まれ変わりであることを思い出す。それを聞いた謙作は驚いたが、チサに古間木の家の場所を教え、二人は別れる。チサは古間木の家の木戸を叩き、父に向かって呼びかけるが、父の義人は取り合おうとはしなかった。

次の日、謙作とチサは再会する。二人は強く惹かれ合い、「あたしはもう、帰るところがないのよ、謙作さん」「大丈夫、おれがついているよ、もうこれからは、ずうつとおれがついていてやるよ、どこまでも」(五九四頁)と言葉を交わし合う。しかし、そこに東京から来た二人の死神が現れ、チサを車で撥ね飛ばし、チサは病院に運ばれ死んでしまう。謙作はチサに逢うために病院に行こうとするが、謙作の許嫁のハギは必死で引き留めようとする。しかし謙作は「おれのたったひとりの女に逢いに」(五九九頁)と思い詰め、ハギを振り払って病院に急いだ。

病院の廊下で謙作は、「死の国へは易しく人を通してはいけないのです」(六〇〇頁)と言う守衛にせき止められるのだが、そこに花売りの女(七草の女)が現れ、謙作を目隠しをさせて壁際に立たせ、「声だけ」の存在になってしまった死んだチサの魂との会話の機会を作ってくれた。謙作は一目でもチサを見たいと願うのだが、チサの声は「あなたがふり向くとあたしは消えてしまうでしょう」「あたしは声だけなの。化粧した声、迷子の声」「見ないで!」(六〇二頁)と伝えてくるのだった。それでも「見たいのだ!」(六〇三頁)と繰り返す謙作に、「愛していたら見ないで!」「見ないで、見ないで、ああ見ないで……」(同)と懇願するチサの声が響くのだが、「チサーッ」と謙作が絶叫し、やがてその叫びも減衰していく。夜が明け、「あとの祭の白けた朝」(同)を迎え、嫉妬に狂って鶏小屋を放火したハギが泣き叫びながら連行されていった――。

寺山修司の手によるこの「まんだら」は、沖野暲の演出によりラジオドラマ化された。音楽は湯浅譲二が担当した。湯浅は「コメット・イケヤ」(一九六六年)など、これまでにも寺山のラジオドラマに参加してきた。湯浅の試みについては本稿第四節で触れるが、

電子音楽とミュージック・コンクレートとによって「まんだら」の世界を表現した。また、ドラマにはねぶた囃子の音声が入り込められ、それには青森市観光協会や地元有志の協力があった。語り手である「盲目の女」は奈良岡朋子が演じ、謙作の声を山谷初男、チサを吉田日出子が演じた。謙作やチサらの発言が交わされながら、「盲目の女」の語り所々で挿入されていく。

この「まんだら」について、その制作意図が次のように語られている。

幼い頃につれて行かれた寺のにおい、祭の夜の青い光の思い出、近親の死にまつわる恐怖、そういった記憶は、誰の心の中にも、いつも生きていて、急に生々しく浮かび上ってきたりします。／そうした記憶の「色」は「遠野物語」などの民俗伝承の中で語られる「あの世」の色、地獄草紙や曼荼羅の描く世界の色に不思議に似通っています。／そうした土俗的な死生観の中に日本人の心の故郷を探す、というのがこのドラマのねらった所です。／津軽を中心とした東北方言の実在感を生かしながら、オルフェを下敷にした愛のお伽話が、ねぶた祭の強烈なエネルギーの中で語られます。／これはいわば、日本の音のさまざま、人々の生の姿のさまざままで織りなした交響詩であり、生と死の姿を示すまんだら絵図でもあるのです。⁽⁵⁾

この中でまず興味深いのは、「色」への意識が強く示されているところだ。「祭の夜の青い光」、「記憶の「色」」、「あの世」の色」、「地獄草紙や曼荼羅の描く世界の色」。もちろん、この「色」という言葉は比喩的に用いられているだろう。ただ、「記憶」として構成される心象や、「あの世」という想像的な世界像、そして「地獄草紙や曼荼羅」といった(視覚的な)表象などが醸し出す雰囲気

「色」として語られるということは、制作者側の中で視覚が喚起されているということである。ラジオドラマという非視覚的であるはずの表現媒体を用いて「生と死の姿を示すまんだら絵図」という視覚的な想像を具現化しようとする「ねじれ」がそこにはある。

また、右の引用には「幼い頃につれて行かれた寺」とある。「まんだら」の中で謙作とチサが地獄絵を眺めた「蓮得寺」は青森県青森市に実在する寺院で、寺山修司は実際にその寺の地獄絵を見たことがあるという。寺山は五歳の時の彼岸に、母に連れられて蓮得寺に行き、生まれてはじめて地獄絵を見た。「その古ぼけた地獄絵のなかの光景、解身や函量所、咩声といったものから、金掘り地獄、母捨て地獄にいたる無数の地獄は、ながい間私の脳裡からはなれることはなかった。(略)もつとも無残だった空襲が、一番印象がうすいのはなぜなのか今もつてよくわからない。蓮得寺の、赤ちゃけた地獄絵の、解身地獄でばらばらに解剖されている(母そっくりの)中年女の断末魔の悲鳴をあげている図の方が、ほんものの空襲での目の前の死以上に私を脅かしつづけてきた」。こうした寺山の原体験が「まんだら」に反映されたのだと言えよう。

さらに、引用には「津軽を中心とした東北方言の實在感」とある。「まんだら」は全国に放送され、文化庁芸術祭にも出品されているものでもあり、ドラマの聴取者の中には「東北方言」に馴染みの薄い者も当然含まれる。方言の「實在感」は、聴取者に対し、物語世界と自己との隔たりを強く意識させるだろう。それは「土俗」性の構成にも深く関係してくる。先の引用には「土俗的な死生観の中に日本人の心の故郷を探す」ともあるが、聴取者が「まんだら」の物語世界Ⅱ「日本人の心の故郷」を遠くにあるものと感ずること、その「故郷」を「探す」という実践の意義が規定されるのだ。

方言と登場人物の関係についても考えてみたい。ラジオドラマは音声を唯一の表現手段にするため、テレビドラマや映画などのように視覚的な特徴で登場人物の区別をすることができない。そのため、言葉遣いや発声のテンポ、声の高さや太さなどで登場人物の区別を図ることになる。方言のニュアンスの強弱の差は、登場人物の区別化に大きな効果を発揮するのだ。ラジオドラマ「まんだら」の中でとりわけ「東北方言」のニュアンスが強く現れているのは、謙作の母のキエと彼の許嫁のハギである。キエは祭が終わったら謙作とハギを「一日も早く結婚させよう」(五九〇頁)と考えていた。キエとハギは嫁と姑の間柄として良好な関係を保ちながら、外に出ている(実際はチサと一緒にいる)謙作の帰宅を待っている。キエがハギに、謙作が浮気をしたらどうするのかと訊ねる場面がある。そのときのハギの回答が、「浮気? そのときは、あのひとを刺して、あたしも死ぬわ」(五九一頁)という情念の強いものだった。その後のハギの嫉妬による放火も含めて考えると、「まんだら」における「東北方言」のニュアンスの強さは、生と死の間を浮遊する謙作を、家族的なウェットさを持つ生の世界の側に留めようとする力の大きさを意味することになる。しかし、謙作は、ハギのいる世界を拒絶する。こうして「東北方言」の世界の悲哀が物語られることによって、方言が体現している「日本人の心の故郷」に対する聴取者の哀愁が形成される。容易に近づくことができないものとして存在するからこそ、「心の故郷」は人々を惹きつける引力を手に行ることができるのである。

3 「声だけ」の存在——死者の表象

謙作とチサの物語は、「盲目の女」によつて語られるという体裁をとっている。だが、語り手が「盲目」であることは、脚本には明記されているものの、ラジオドラマの音声によつて直接的に指示されてはいない。語り手が自らを「盲目の女」として言及することはないし、語り手が「盲目の女」であることを超越的な位置から捉える視点は、「まんだら」の中で用意されてもいない。語り手が「盲目の女」であることは、事実上、寺山修司の構想の水準に留まっている。

しかし、もしも語り手が「盲目」であるがゆえに、二人の出来事を視覚的に確認する立場になかったのだとしたら、ラジオドラマの聴取者と語り手の立場は同等だということになる。言うまでもなく、聴取者もまた二人の間の出来事を視覚的に確認する立場にないからだ。語り手にとっては音声でしか理解し得ずそして再構成し得ない物語がすべてであり、それは聴取者にとつても同じだ。語り手を「盲目の女」とする寺山の構想には、立場が同等の語り手と聴取者との協働的な関係を形成する可能性が胚胎していたと言える。そしてまた、聴取者の立場は、「声だけ」の存在となったチサと対峙する謙作の立場とも同等である。この同等性は、物語世界への聴取者の没入感を保証するだろう。

ラジオドラマが聴覚的な情報によつてのみ構成されているからこそ可能になる表現については、ラジオドラマ制作者たちも極めて自覚的であった。実際に数多くのドラマ制作に関わった柴田忠夫は、次のように述べている。

要するに、テレビなどの視覚的ドラマとラジオドラマとは、発想も、素材も、構成法も、訴求のポイントも、演出や演技のあり方も、まったく異なるものと考えるのが正しいのだ。そしてドラマという名称は同じであっても、内実はそれぞれが積極的にその存在を主張し得る、本質的に異質なものである。すこし難しい表現をすれば、視覚芸術が具象的・理性的で、イメージに境界性があるのにくらべ、ラジオドラマは、象徴的・情緒的で、イメージに境界性がないという特性を持っている、といえよう。／言いかえれば、視覚芸術のもつ具象的な鮮明さ、明確な存在感という点では、ラジオドラマのような聴覚芸術は到底太刀打ちできない。しかし、具象的であるがゆえに、視覚芸術の場合、おおむね人間を外側から描くのが常で、内面を直接描くことは困難である。イメージは固定し、受け手が自由によりイメージを構築する余地はまずない。逆に、聴覚芸術は時間と空間をこえて人間の影の部分や、実在しないものや、心象の奥深くまで表現することができ、受け手がイメージを自由自在にふくらませていけるという点で、視覚芸術よりはるかに優れているといえる。⁸⁾

ここではラジオドラマは「内面を直接描くことは困難」な視覚芸術と対照的なものとして捉えられているが、こうした考え方は、「内面」というものは「声」によつて表されるのだという認識、もっと言えば、声は最も「内面」に近いものだという音声中心主義的な認識を前提としている。ラジオドラマの役者は、テレビドラマの役者が顔の表情で語るべきところを声の表情で語ったり、台詞で自己言及的に説明したりするため、なおさら「内面を直接描く」ものとして「声」が認識されるのだろう。

さらに、聴覚芸術が表現できるものとして「実在しないもの」が挙げられているが、これは実在性の根拠として視覚的な情報が求められないということである。音の発信源や発声主体がラジオドラマにおいては不可視化されているからこそ、その実在の根拠を問わない形で、発信源や発声主体の実在感を味わうことができるのである。この発信源や発信主体の不可視性がそれらの実在性を担保するという点は、ラジオドラマ「まんだら」における死者としてのチサの表象に大きく関わっている。

謙作とチサが声を交わし合う最後の場面に着目したい。この場面では謙作の感覚が焦点化されている。謙作の耳（であると同時に聴取者の耳）には、既に死んで「声だけ」の存在になったチサの「見ないで！」という声が聞こえている。このときの謙作の声はONに近い位置で録られ、左側のスピーカーから明瞭に聞こえるものとなっている。それに対してチサの声は、エコーとリバーブが深くかかって空間に反響するような音になっており、明らかに謙作の声とは異質な聴感上の特徴を備えている。しかも、左側に固定されていた謙作の声に対して、チサの声は左右に不規則に移動し、空間内に充溢しつつ浮遊するようなチサの身体性を示唆するものとなっている。この両者の声質のずれが、両者のいる空間の異質性や非日常性を、聴取者に感じさせるものとなっている。生きている謙作の声と対照的であることによって、「声だけ」の存在となった死者が表象されるのだ。

そして、その対照性は、やがて溶解していく。「見ないで！」というチサの求めに反して、謙作は自身の欲望に忠実な態度をとってしまう。脚本には「謙作（絶叫）チサーッ／とふり向く」（六〇三頁）という記述がある。その後、次のような演出に対する指示が

書かれている。

電子音楽はげしく、音の空間がくずれて、地獄の主題になる金色の大音響がなだれこんできて、ステレオいっぱい、怒濤のように、うねる、その、音の暗黒星雲ときらめく金色の主題との交錯のあいだを／謙作 チサーッ、チサーッ、チサーッ。／と叫ぶ。謙作の声がしだいに遠ざかってゆき、やがて消える（六〇三頁）

ラジオドラマの音声的な表現においては、謙作の「ふり向く」が明瞭な形では描かれてはいない。しかし、謙作の「チサーッ」という声が電子音のノイズの裏側で断片化され、その謙作の声が減衰していくことで、謙作とチサの関係が決定的な変化をこうむったことが、聴取者にも感じ取れるものとなる。そして、脚本のト書きにはなかった女性の声らしきもの（チサの声か）による吐息やうめき声や、寺山の言う「怒濤のように、うねる、その、音の暗黒星雲ときらめく金色の主題との交錯のあいだ」にも聞こえ、そうした音が合計三〇秒ほど続くのである。これまでの謙作とチサ（の声）とのやりとりにおいては聞こえなかった音像が聴取者の前に現れそして消えることで、聴取者は次のように解釈することになるだろう——おそらく謙作は「見ないで！」という求めを振り切ってチサを見てしまい、そのために聴取者には決して辿り着けない空間に二人は行ってしまったのだ、と。

文字のみによって表現されたテキストにおいては、死んで「声だけ」の存在になったチサがどれほど謙作の身体とは隔たったものであるかを了解することは難しい。「声だけ」の存在になったとは言え、活字で構成された脚本テキストの水準では生者の台詞と区別されるものではないからだ。一方、この二人の最後の場面が映像化さ

れたとしたら、生者としての可視的な身体に帰属する謙作に対し、「声だけ」の不可視的な身体のチサとの差異があまりに顕著なものとなるため、両者の対照性がわずかなぎっかけですぐにでも溶解してしまう危うさを視聴者は感じづらくなるだろう。その意味で、聴感上の声質の差異のみで生者と死者との対照性（とその脆さ）を浮き彫りにしたラジオドラマの表現方法は、評価することのできるものであると言えるだろう。

4 「ステレオ」であることの意味

前節の後半で、謙作とチサとの生死の対照性が溶解する場面（「音の空間がくずれて」）について言及したが、寺山修司が脚本を通じて指示した「地獄の主題になる金色の大音響」というモチーフは、このラジオドラマの音楽を担当した湯浅譲二を刺激した。演出担当の沖野瞭は湯浅に大編成のオーケストラを使うことも許可していたのだが、湯浅は別のアイデアを持っていた。

大編成のオーケストラを使ってもよい、という沖野さんの話も魅力的だったが、結局、洋楽器を使わずに、二種類の音楽を作ることにした。／金色のイメージは白色雑音^{ホワイトノイズ}による電子音楽と、ミュージック・コンクレートとの結合による地獄の音楽となった。⁽¹⁾

右の引用にある「白色雑音^{ホワイトノイズ}」とは、擬音語で表すと「シャー」という音で、ノイズの周波数を色の周波数に当てはめて分類したときに、すべての周波数において強さが一定となることで白く光って見えるノイズのことを指す。湯浅譲二には「まんだら」と同年の「ホワイトノイズによるイコン」（一九六七年）という作品がある。こ

れはNHKの電子音楽スタジオで制作されたものだ。また、同引用中にある「ミュージック・コンクレート」とは、フランスの音楽家のピエール・シェフエールが一九四〇年代に発案した音楽ジャンルで、外界の音（非楽音＝具体的な音響）を録音し、それを素材として加工・変形・構築することによって作曲がなされるものである。日本におけるミュージック・コンクレート作品の最初は、黛敏郎の「ミュージック・コンクレートのための作品「X・Y・Z」」（一九五三年）である。ちなみに、松本清張の小説『砂の器』（一九六〇～六一年）に登場する犯人は、ミュージック・コンクレートを手掛ける前衛音楽家であった。

当時の電子的な技術によって「まんだら」の音響を構築すること意欲的であった湯浅譲二だが、このラジオドラマが「ステレオ」であることも制作の強い動機づけとなった。「限られた時間での仕事には、当然それなりの限界もあったが、作者者にとってステレオ空間の魅力が、そこにあった⁽²⁾」。ステレオ音響が制作者にとって「魅力」的な挑戦であるということは、ステレオ音響の構成の機会を持つこと自体がこの時代においては貴重であった、ということの意味する。「ステレオ空間」の構成が「魅力」たり得たものとしてのラジオドラマ「まんだら」の存在意義は、日本の音響メディアの発展の歴史のある種の発展の成果として査定されるべきであるのだ。

ステレオ音響は、かつて日本では「立体音響」と呼ばれていた。左右の耳の隔たりのために右の耳での聴き取りと左の耳での聴き取りの間に時間差が生じ、それによって音が空間に位置づけられて知覚される。この知覚のあり方が「発見」されたのは、一八八一年のパリ国際電気博覧会での電話の公開実演であったが、ステレオ再生

の技術開発が本格的に行われたのは一九三〇年代であった。¹³⁾アメリカのベル研究所が行った実験では、「二個以上のマイクロホンと、それぞれに対応するスピーカーの間を有線つなぎ、多数個のスピーカーによって、立体音響を現出しようとした」。¹⁴⁾日本では、一九五〇年にNHK技術研究所でステレオ音響の実験が行われ、翌年の調整技術改善委員会で「立体放送」が話題としてあがり、現実的な実験研究が進められた。

一九五二年一二月、NHKは放送技術の開拓のため、「立体放送」の実験を行った。ステレオ録音されたオリジナルのテープの音源を再生して、NHKの第一放送と第二放送の二つのAM放送波を使い、それぞれ左チャンネル、右チャンネルの信号を送信するというものだった。「その反響は良好で、一日も早く本放送を実施することを望む声が多くなった」¹⁵⁾という。その後すぐに本放送が開始され、一九五四年からは定時放送の番組「立体音楽堂」もスタートした。

ステレオ放送を聴くためには、聴取者はラジオ受信機を二台用意する必要があった。二台の受信機を適切な位置に置き、一方の受信機から左チャンネルの音声をださせ、もう一方から右チャンネルの音声をださせ、音量などを調整することで、ようやくステレオ音響を適切に聴取することができるのである。¹⁶⁾しかし、「一般の聴取者には同じラジオを2台用意すると言うことは現実的に不可能であった。このため当初は手持ちのラジオに加えて、使っていない古いラジオを引っ張り出して聴くようなことが多かった」¹⁷⁾という。それでも当時の聴取者にとってはステレオ音響は十分に楽しめるものがあった。

その後、ラジオ放送の高音質化やステレオレコードの発売によつ

て、「ハイファイブーム」が起こり、本格的なオーディオ再生装置の人氣が高まるようになる。そんな中、NHKが一九六三年一二月よりFM放送のステレオ放送を開始する。FM放送では基本となる音声に別の信号を重ねることができするため、ステレオ放送が可能になる。しかし、本放送はなかなか始まらず、一九六九年にようやく開始となった。

そういう意味で、一九六七年一月二三日に放送された「まんだら」は、ステレオ放送が本放送になる以前の、ステレオ音響の放送コンテンツであったということになる。「作る者にとってステレオ空間の魅力が、そこにあった」と述べられる湯浅譲二のモチベーションは、こうした時代背景に規定されるものであった。そしてその一方で、受信機の開発の過渡期でもあったことを考えると、「まんだら」の聴取者の全てが等し並みに、「まんだら」の「ステレオ空間」を体験できたわけではなかったと言える。ステレオ音響の可能性を模索する過程の産物が「まんだら」であったことになる。

前節で見たように、「ラジオドラマは、象徴的・情緒的で、イメージに境界性がないという特性を持っている」と捉えていた柴田忠夫であったが、ドラマのステレオ音響化は従来のラジオドラマの「特性」を大きく変えるものであると認識していた。

演出上で大切なことは、漠然としたイメージ間だけではステレオの特性を生かしきれないので、演出者はモノラルの場合以上に、ドラマのねらい、スタイルを明確に把握してから制作にかかる必要があるということだ。ステレオという、空間的なひろがりがあった聴覚的だと思われがちだが、ラジオドラマの特質である抽象的なイメージをつくるのは、モノラルとは比べものにならない程難しい。(略)／その理由は、音の方向感覚

とか移動とかが、具体的にきこえるために、抽象的なイメージの印象となりにくいことである。例えば音楽の場合を考えると、ステレオで録音した場合は、楽器の編成や位置がはっきりわかる。全体としての印象より、各パートが演奏しているという感じになる。モノラルのように幻想的なものになりにくい。(略)／反対に、きわめてリアルな、視覚的な要素を持つ脚本の場合は効果が上り、臨場感も、ひろがりも出る。群集とか、戦争とか、スペクタクルとかを描いたドラマの迫力は、モノラルの比ではない。¹⁸⁾

柴田の論理は視覚芸術の具体性とラジオドラマの抽象性・象徴性との対照性に支えられたものであったが、柴田にとってステレオ音響化したラジオドラマはむしろ視覚芸術に近いものであったようだ。実際「まんだら」においても、本稿第二節で確認したように、「色」という視覚性が意識されていた。ただし、「音の方向感覚とか移動とか」を具体的なものとして聴取させて聴取者の「臨場感」を喚起するステレオ音響は、モノラルの音響が可能にしていた物語世界の「幻想」性を削ぎ、場合によってはラジオドラマが得意としていたはずの「内面を直接描くこと」をも難しいものにしてしまうのかもしれない。

しかし、「まんだら」の演出を担当した沖野瞭は、ステレオ音響によって可能となるナラティブを模索することに積極的であった。沖野は一九五八年にNHKに入局して広島中央放送局に勤務し、一九六〇年から芸能局文芸部に転属して、数多くのステレオドラマの演出・制作にあたってきた。沖野が演出を担当した「駆逐艦雷電の告別」(一九六六年)は一九六六年度の芸術祭奨励賞を受賞し、『源氏物語』「葵上」をラジオドラマ化した「愛と修羅」(一九六七年)

では一九六七年度のイタリア賞を受賞した。沖野は次のように述べている。

ステレオ音響のもつ表現力は、単にモノラルのそれを拡大するという域を遙かにこえてドラマにおける言葉の支配力に拮抗する働きさえ持っている。また、言葉そのものも、ステレオ空間に置かれた時、一つの音として相対比することも経験的に見ている。¹⁹⁾

沖野の考えるステレオ音響は、言葉に拮抗する音を配置するための条件であり、その拮抗を通じて言葉を「音」「声」として浮かび上がらせる契機であった。言葉(台詞)は物語の登場人物の「内面」を指示するものであるかもしれないが、「音」「声」は登場人物を発声主体として身体化する。人物Aの「内面」と人物Bの「声」＝身体性との不均衡が、Aの「内面」をより際立たせることもあるだろうし、「内面」を持つ人物の「声」を通じての身体化が、その「内面」にリアリティを付与することもあるだろう。「声だけ」の存在となった「まんだら」のチサの表象は、まさにこの後者の効果の産物であると言えるだろうし、前者の効果については沖野演出の「愛と修羅」に見られるものであった。ラジオドラマ「愛と修羅」はイタリア賞への参加を念頭に置いて作られた作品であった。『源氏物語』の六条御息所の「内面」の葛藤を主題に置いた一人芝居にすることを考えた沖野は、光源氏を象徴的な存在として描く必要性を考え、次のように発案したのだった。

外国の審査委員は日本語のせりふを音として聴くのですから、源氏のせりふを音響的にも象徴的に表現出来れば問題は一举に解決できるのではないか。そう考えた時、光源氏のせりふを原文のままにすることを思い付いて水尾さんに話すと「それ

なら源氏を謡曲で演じては」というアイデアが返ってきました。こうすればドラマの焦点を御息所の内面だけに集中できます。²⁰⁾

5 まとめ

ラジオドラマ「まんだら」が制作され放送された一九六〇年代後半は、既にテレビが全国的に普及し、多くのテレビドラマが人々を楽しませていた時代であった。しかし、そんな時代でも、ラジオはステレオ音響の追求や受信機の高機能化など、独自の進化を遂げていたのだった。そうした技術的革新を背景に、ラジオドラマの表現の可能性が模索され、その模索に多くのクリエイターたちが積極的に参加した。そして、テレビドラマや映画などの映像表現ではなし得ない物語世界の創造が行われていた。その営為の一つとして、「まんだら」の死者の表象があった。

「まんだら」の放送は一九六七年一月であったが、その年の一月に寺山修司は、横尾忠則・東由多加・九條映子らと「演劇実験室・天井桟敷」を結成していた。同年に「青森県のせむし男」「大山デブコの犯罪」「毛皮のマリー」などを上演し、「見世物」が持っていた猥雑さや過剰さの獲得を目指していた。本稿は寺山修司の創作活動を一般的に追うことを目的とはしていないので、これらの演劇活動を個々に分析・検証することはないが、非日常的な空間と身体性の追求という点で、それらの演劇活動と「まんだら」との連続性を見いだすことはできるだろう。ただ、「まんだら」における寺山の試みを可能にしていたのは、他ならぬ当時の音響メディア技術であった。技術が、寺山のモチベーションを規定したのだった。

本稿冒頭でも述べたように、今日の私たちは、メディア利用を通じて諸感覚の統合を経験している。この統合の経験が私たちにとってどういうものであるかを確認するためにも、聴覚だけに限定されたラジオドラマを聴くことの今日的意義を捉えるべきだろう。加えて、ステレオ音響が当たり前の時代である現在に、そのステレオ音響との出会いが僥倖であったような時代の表現に触れることは、私たち自身の感覚を相対化する契機ともなるだろう。「まんだら」だけでなく、より多くのラジオドラマの表現を検証することが、私たちに求められているのだ。

注

(1) 長尾三郎『虚構地獄——寺山修司』(一九九七年、講談社)、一三四―一三六頁。なお、寺山自身は自叙伝「消しゴム」(『黄金時代』一九七八年、九藝出版)の中で「ある日、私は思い立って、「ラジオドラマでも書いてみよう」と思った。／金もほしかったが、詩歌だけではなく、ストーリーのあるものを書いてみたい、という衝動も煮つまってきていたのである」と述べている(山口昌男・白石征監修『寺山修司著作集』第四巻、二〇〇九年、クインテッセンス出版、六五頁)。

(2) 寺山修司は前出「消しゴム」の中でラジオドラマ第一作は「中村一郎」であると示唆しているが、『寺山修司著作集』第四巻、六五頁、守安敏久は久野浩平の証言から「ジオノ」が第一作だとした上で、「ジオノ」の放送を一九五八年一月一日であると調査確認した(守安敏久『寺山修司論——パロックの大世界劇場』二〇一七年、国書刊行会、二五頁)。

(3) 前出の守安敏久の調査によれば、「中村一郎」の放送は一九五九年二月一日である(守安敏久前掲書、二五頁)。長尾三郎前掲書

によれば、「中村一郎」の放送は「四月」とあるが、守安は再放送が四月二一日であったとしている（同、二五頁）。

- (4) 長尾三郎前掲書、一四五―一四六頁。

- (5) 寺山修司「放送台本・制作意図」（社団法人日本放送作家協会編『現代日本ラジオドラマ集成』一九八九年、沖積舎）、六〇五頁。ただし、『寺山修司ラジオ・ドラマCD まんだら』（二〇〇五年、キングレコード）所収の解説では、これとほぼ同内容の記述が演出家の沖野瞭の名義で掲載されている。そこで本稿は、この文章の執筆者を特定はせずに、「まんだら」制作者の意図が示されたものとして捉える。

- (6) 寺山修司「空襲」（『寺山修司著作集』第四巻、二〇頁）。初出は、寺山修司『誰か故郷を想はざる』（一九六八年、芳賀書店）。

- (7) 白石征「解題——『まんだら』（『寺山修司ラジオ・ドラマCD まんだら』解説）には、「ここで語られるチサの転生譚は、恐山探訪の際、寺山修司が土地の民俗学者から聞いたという挿話と同じものである」（五頁）という記述がある。死者についての語りの磁場としての「恐山」への想像から、「まんだら」の語り手の属性が連想的に構想されたと解釈することもできる。

- (8) 柴田忠夫『芸術教育叢書 ラジオドラマ入門——企画・脚本・演出』（一九八一年、教育史料出版会）、一一頁。柴田のこの発言は、日本放送作家組合編『放送脚本作法V』（奥付の記載がないため、発行年月日等不明）における横光晃の意見に触発されてなされたものである。

- (9) 音の発信源が不可視であるというラジオドラマの特徴があるからこそ、ラジオドラマを構成する効果音（音響効果）に「擬音」を用いることができる。擬音については、広瀬正浩『戦後日本の聴覚文化——音楽・物語・身体』（二〇一三年、青弓社）第八章に詳しい。
- (10) ラジオドラマ用語として、マイクに対して正常な位置を「ON」といい、マイクから離れた位置のことを「OFF」という。ナレー

ションや通常の台詞はONで進行するが、主要登場人物から遠くに位置する者の声はOFFで収録される。単に音声が小さくなるということではなく、マイクと発声主体との間の空気を収めることになるので、聴取者に空間を感じさせることになる。

- (11) 湯浅譲二「地獄の音楽」（『寺山修司ラジオ・ドラマCD まんだら』解説）、一四頁。なお当該解説には、「以上の原稿は芸術祭受賞記念私家版LPライナーノーツから転載したものです」（一五頁）と記載されている。

- (12) 同前、一四―一五頁。

- (13) 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』（二〇一五年、ナカニシヤ出版）、第9章「レコードという器」（谷口文和）参照。

- (14) 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史』下巻（一九六五年、日本放送出版協会）、一四一頁。

- (15) 同前、一四二頁。

- (16) 内村直也『ラジオ・ドラマ方法論』（一九五三年、宝文館）の「立体放送」の章で、内村は、聴取者が二台の受信機をどのように配置するかについて、三通りのシミュレーションを行っている（一四六―一四九頁）。脚本家として内村は、「書いていて一番むづかしかった問題は、すべての聴取者が、第一と第二と両方を同時に聴いてくれないということです。受信機が一台しかない家庭では、立体放送として聞くことができません。だから第一なり第二なりを単独に聞く聴取者のためにも筋がわかり会話の「間」が空きすぎないように、書かなければなりません」（一四六頁）と苦勞を述べている。
- (17) 岡部匡伸『ラジオの技術・産業の百年史——大衆メディアの誕生と変遷』（二〇二〇年、勉誠出版）、三三三頁。

- (18) 柴田忠夫前掲書、一九二頁。

- (19) 沖野瞭「『立体』放送劇興隆期——「はらいそう」の周辺」（社団法人日本放送作家協会編『現代日本ラジオドラマ集成』一九八九

年、沖積舎、八六七頁。

- (20) 沖野瞭『音屋の青春——ミクサーが語るラジオドラマ黄金時代』
(二〇一〇年、暮しの手帖社)、一五八頁。引用中の「水尾さん」と
は、作家の水尾比呂志のこと。

付記

本稿は、科学研究費助成事業・二〇一八年度基盤研究(C)「21世紀
のメディア環境における「ラジオドラマ」の意義に関する総合的研究」
(課題番号：18K00243、研究代表者：広瀬正浩)の成果の一部である。

* 国際コミュニケーション学部 表現文化学科