

祈りの演劇

——井上ひさし『紙屋町さくらホテル』を観るために

嶋田直哉

一 はじめに——いまはただ祈るのみ

井上ひさし『紙屋町さくらホテル』（初演 渡辺浩子演出 国立劇場主催公演 東京 国立劇場中劇場 一九九七・一〇）は一九九七年一〇月に開場した国立劇場のこけら落とし公演として上演された¹。国立劇場はオペラ・バレエ・現代演劇を主に上演する劇場である。演劇に限って見た場合、伝統芸能の歌舞伎、文楽などは国立劇場（一九六六年一月開場）が、能狂言は国立能楽堂（一九八三年八月開場）があるが、現代演劇を上演する常設の国立劇場は国立劇場が初めての施設であった。

井上ひさしはそのこけら落とし公演を大いに意識しながら『紙屋町さくらホテル』のパンフレット（一八頁）の中で「いまはただ祈るのみ」と題して次のように作品の主題を述べている。

歌舞伎でもなければ新派でもない、これまで存在しなかった対話という方法で、いま現に生きている人たちの悩

みや悲しみや喜びをどのように表現するのか。築地から本式に始まったこの大事業は、あの大戦争によっていったんは頓挫しました。命を断ち切られてしまった演劇人も多い。また、対話劇という新手法で、自分たちが生きていることの本当の意味を知りたいと願ってきた観客たちの多くも生を断たれてしまいました。さぞや無念であつたらう。……その思いをどんな対話で受け止めれば、後の世代にうまくお渡しできるのか。この戯曲を思案し、書いていた一年間、作者の念頭にあつたのは、そのことだけでした。

この文章から明らかに作者のねらいは以下の三点である。一点目は小山内薫が創設した築地小劇場以降の新劇の〈歴史〉を辿ること。二点目は戦争と演劇との関係を明示すること。三点目は戦没者の「無念」を「後の世代」に伝えること。後に詳細が明らかにされるように当初は『銅鑼をならした男』というタイトルで構想されていたこの作品は、築地小劇場開場の最初の銅鑼を鳴らしたと伝えられる俳優丸山定夫を中心とした物語内容であるこ

とは明白である。それが戦中に組織された日本移動演劇連盟のなかの一劇団である桜隊を視野に入れることで次第に膨らみもたらされていったことは容易に想像がつかうのだが、問題は右記の三点がどのようなかたちで作品の中に描かれているのかということだろう。

また井上ひさしの演劇作品を俯瞰したとき、八〇年代後半に太平洋戦争を挟む昭和一〇年代から二〇年代の激動の時代を庶民の目線から描いた『昭和庶民伝三部作』——『きらめく星座』（初演 井上ひさし演出 こまつ座主催公演 東京 紀伊國屋ホール 一九八五・九）、『闇に咲く花』（初演 栗山民也演出 同 一九八七・一〇）、『雪やこんこん』（初演 鶴山仁演出 同 一九八七・一〇）を完成させ、さらに九〇年代に入り広島島の原爆を主題とする『父と暮せば』（初演 鶴山仁演出 こまつ座主催公演 東京 紀伊國屋ホール 一九九四・九）を発表する。このような流れの中で『紙屋町さくらホテル』は「昭和庶民伝三部作」の流れと、『父と暮せば』に続く広島島の原爆を主題とする第二作目の作品として位置づけることができ、さらに二〇〇〇年代に入り戦後の問題を検証する「東京裁判三部作」——『夢の裂け目』（初演 栗山民也演出 新国立劇場主催公演 東京 新国立劇場小劇場 二〇〇一・五）、『夢の泪』（初演 同 二〇〇三・一〇）、『夢の痂』（初演 同 二〇〇六・六）へと接続していく重要な作品と位置づけることができる。

このような井上ひさしの一連の作品の中で、『紙屋町さくらホテル』研究史は先述した作者のねらいのうち主に二点目、つまり戦争と演劇の関係について言及したものが目立つ。例えば大笹吉

雄「『思い残し切符』の行方——『紙屋町さくらホテル』について——」（今村忠純編『井上ひさしの宇宙』所収 至文堂 一九九九・一二）は当初のタイトルが「銅鑼をならした男」であったことから「広島での丸山の被爆死は、戦前の新劇と国家の関係をかえりみる時、きわめて象徴的な意味を持つ。」と指摘している。さらに西堂行人「井上ひさし作『紙屋町さくらホテル』（『国文学 解釈と鑑賞』二〇一一・一二）は『紙屋町さくらホテル』以降の「その後、十数年に及ぶ井上作品の主要テーマは、「戦争とはいったい何だったのか」を問うことに費やされていったが、その端緒に当たるのがこの作品なのである。」というように井上ひさしの演劇作品の中における『紙屋町さくらホテル』の位置づけについて言及している。このような中、さらに事実と照合作業を進めたのは林廣親「紙屋町さくらホテル——〈歴史離れ〉のドラマトゥルギー」（日本近代演劇史研究会編『井上ひさしの演劇』所収 翰林書房 二〇一二・一二）である。林はここで登場人物である長谷川清のキャラクター造形や、移動劇団桜隊の事実について多くの資料を参照して調べ上げている。そして最終的に「井上ひさしは宿舎をはじめ〈桜隊〉の史実を九割方消去した上で、丸山定夫と園井恵子の名と原爆による桜隊全滅の悲劇の象徴性だけを借りることにしたのだと考えられる。」と指摘し、このような「思い切った〈歴史離れ〉の劇を企てたところにこの作品のパラドキシカルな魅力と価値がある」と結論づけている。

『紙屋町さくらホテル』の研究史はこのように前述の井上ひさしのねらいである戦争と演劇の関係を分析を中心に展開してきた傾向にあるが、本論ではこのような研究成果を鑑みたま、ひとま

ずは『紙屋町さくらホテル』初演時の劇評を検証し、実際に作品がどのように読み解かれたのかを明らかにしてみたい。そののちに作品の物語構造を分析する。その上で新国立劇場こけら落とし公演としての『紙屋町さくらホテル』上演の意義について考えてみたいと思う。

二 低調な同時代評——情けないというほかはない

『紙屋町さくらホテル』公開当時の劇評で最大級の賛辞を贈り、いち早く井上ひさしの演劇的業績の中に作品を位置づけたのは扇田昭彦であった。扇田昭彦「昭和庶民伝」集大成に「朝日新聞」夕刊 一九九七・一〇・二三⁴は先述した井上ひさしの八〇年代の中心的な仕事である「昭和庶民伝三部作」の主題と『紙屋町さくらホテル』の主題の連続性を指摘し、以下の二点の特徴を挙げている。⁵

第一は、新劇の本格的出発となった築地小劇場から戦中の移動演劇に至る、過去の新劇の軌跡を総ざらいして、現代の演劇につなげること。

第二は、多くの国民を死に追いやり、演劇を弾圧した戦時中の国家指導者の責任を浮き彫りにすることを通して、これまでとは違う演劇と国家の関係を探ること。

扇田は同時代の演劇作品にも目配りをしながら「特高刑事らが芝居に熱中していく過程」を三谷幸喜『笑の大学』（初演 パル

コ主催公演 東京 青山円形劇場 一九九六・一〇）に重ねつつ、この作品の持つコメディとしての要素を指摘し、さらに作品の主題にも一歩踏み込み「とくにこの新作の特質は、新劇場の開場にふさわしい演劇賛歌のドラマでもあるということだろう。」と新国立劇場開場を言祝ぐ作品として高い評価を下している。

しかし『紙屋町さくらホテル』を初演当時⁶ここで高く評価しているのは扇田昭彦ただ一人といってもいい。他は軒並み低調な評価であった。北川登園「紙屋町さくらホテル」先達の演出ぶり回顧（『読売新聞』夕刊 一九九七・一〇・二七）は「特攻学徒の遺書を読み上げ、大上段の戦争責任論とくると、いささか毒の回りが早すぎる。」と台本そのものの批判をし、川本雄三「紙屋町さくらホテル 主題に新劇賛歌託す」（『日本経済新聞』夕刊 一九九七・一〇・二〇）は「盛りだくさんすぎるほどの趣向が、くどさを感じさせる部分もある。そのせいか渡辺浩子の演出は二十二日の初日は、まだリズムやテンポが不足していた。適材を集めた多彩な顔合わせだが、も一つ統一感が欲しい。」と演出面まで踏み込んだ批判がなされている。熊井宏之・小野正和（対談）「演劇時評」（『悲劇喜劇』一九九八・二）でも熊井が「新劇の成り立ち」「新劇のすばらしいところ」を井上ひさしは主張しているのではないかと発言はするものの、その主題と「軍人の戦争犯罪の話」は「劇的要素としてつながっているということは希薄だと思っんですよ。」とまとめている。また舞台の構造上の問題からかしきりと「台詞が聞こえない」こと、舞台装置で「二階建ての宿舎にしても、全然二階使わない」ことが指摘され、新国立劇場の舞台機構の欠陥や舞台装置の無駄までもがこの作品の低評価

につながっていることがわかる。

このような不評の総決算というべき劇評が村井健「劇評 井上流演劇の総集編「紙屋町さくらホテル」」(「テアトロ」一九九八・一)である。村井は台本の完成の遅れ、役者の声が客席に届かないという劇場の構造上の指摘に始まり、作品については「まったく新味を感じさせない」、「うんざりしたのは、登場人物の一人ひとりに大きな問題を背負わせ、それを一々、セリフで説明すること」で、「まるで学校演劇鑑賞会の気分」であると率直な感想を述べる。そして以下のように作品の主題に踏み込んだ批判を展開するのである。

戦時下における一瞬のパラダイスのような「さくら隊」の幻影を描き、それを消滅させる原爆、そして、それを招来した戦争責任、さらには天皇の回心を突くはずの『紙屋町』は、象が散漫な、総花的なものとなってしまったのである。

さらにこれに「正直いって、これが日本を代表する新国立劇場のこけら落としの舞台かと思うと情けないというほかはない」と続け、村井は『紙屋町さくらホテル』はもちろんのこと新国立劇場こけら落とし公演という興業そのものを全否定するに至るのである。

このように『紙屋町さくらホテル』は初演当時多くの不評、不満の声が喧しかった作品である。それは村井健の酷評が示すように登場人物が多く、その描き方の方向性が一致していなかったこ

と、作品に主題を盛り込みすぎたこと、戦争責任問題が唐突に提示されることに原因を求めることができらう。しかし同時に注目したいのは大絶賛した扇田昭彦もまたこれらとほぼ同一のこととがらを評価の軸としている点だ。例えば村井が批判する「総花的」な主題は扇田にとつてはそのまま「昭和庶民伝三部作」の集大成や「新劇の軌跡を総ざらい」を描いたと考えられるだろうし、戦争責任問題は「演劇と国家の関係」についての言及と考えられるだろう。つまり絶賛するにしても酷評するにしても『紙屋町さくらホテル』の主題は錯綜しながらも明確に浮上しており、賛否を主張する両方に理解されていたのである。それゆえ作品分析について必要なのは作品中に錯綜する主題の提示のされ方を明確に整理することだろう。次節以降『紙屋町さくらホテル』の登場人物の整理をしながら、物語構造について検討してみよう。

三 新劇の(歴史)を辿ること——小山内薫先生のお気持ち

『紙屋町さくらホテル』は「プロローグ」と「エピローグ」を含む全二幕五場で構成された作品である。作品の中心となるのは一九四五年五月一日から一七日までの三日間で、舞台は広島市内の「紙屋町さくらホテル」である。移動演劇隊「さくら隊」の宿となったホテルでは三日後の広島宝塚劇場での公演に向けてさくら隊隊長の丸山定夫、宝塚歌劇団出身の園井恵子がわか仕立ての劇団員を相手に『無法松の一生』名場面集の稽古の真っ最中である。そのにわか仕立ての劇団員はホテルの女主人神宮淳子、共同経営者の熊田正子、劇団員に応募してきた浦沢玲子、宿泊客

で言語学者の大島輝彦たちである。彼らに加えてアメリカ生まれの日系二世でスパイの容疑がもたれている淳子を監視する特高刑事の戸倉八郎、古橋健吉という偽名で葉売りに扮装しながら本土決戦の準備状況を探る海軍の密使である長谷川清、林康夫という偽名で傷痍軍人に扮装しながら長谷川を尾行する陸軍の針生武夫までもがひょんなことから稽古に巻き込まれ、公演に出演せざるを得なくなっている¹⁰。

このような舞台未経験者ばかりを相手に稽古をつけるようになった決意を丸山は園井に以下のように語る。

丸山 小山内薫先生のお気持ち、いまならよく分かる。築地小劇場の開場するとき、わたしは下手の袖で銅鑼を構えながら小山内先生からの合図を待っていた。わたしのゴーンで日本最初の新劇常設劇場の幕が開く。研究生にとっては大役です。体が震えてしかたがない。ところが隣の先生もブルブルブル……。こっちはただの胴震いだが、先生のはちがう。素人の集まりを引っぱって、いったいどこまで新しい運動をつづけて行くことができるか。それが恐くて震えていらっしやうったんだ。それがいま、分かった。……園井くん、正直なところ、わたしも悪い。(第一幕第二場)

この丸山の決意から分かるのは自身を師小山内薫に重ね、このさくら隊の稽古を築地小劇場の運動に重ねていることだ。いわゆる日本近代演劇史において築地小劇場の開場は新劇というジャンルの確立と位置づけられており、その開幕の銅鑼を鳴らしたのが

丸山定夫である、というのにも有名なエピソードである¹¹。このような話題を盛り込むことで『紙屋町さくらホテル』は新劇の(歴史)をその嚆矢から辿ろうとしているのだ。それゆえさくら隊の最初の本読みも丸山の指示通り「どんな読み方してもいい」が「声を大きく」出すといった「築地小劇場のやりかた」が踏襲される(第一幕第二場)。そればかりではない。丸山は「詩人の言葉を借りて自分のところを表現するのが新しい時代の俳優の仕事である。」というように「築地の根本精神」(第二幕第四場)までも劇団員に説明しているのだ。

同様のことは園井恵子にも当てはまる¹²。丸山の留守中、彼に代わって園井が劇団員の稽古を以下のようにつけるのだが、その方法について注目したい点が二つある。

針生 それに先生、鉛筆でいちいち動きを付けるの、やめていただけませんか。気が散ってかありません。

長谷川 (頷いて) なんだかオーケストラの一員になって楽器をやっているような気がしてしかたがないんですが。

園井 (心外) 丸山先生から教わった青山杉作先生の演出法なんですけどねえ。築地の始まりの頃は、俳優さんのほとんどが素人でしょう。そこで青山杉作という演出家は、鉛筆でオーケストラの指揮者のようにタクトをとって、俳優の手の上げ方、目のやりどころ、そして呼吸の接ぎ方まで指示なさった。そのおかげで、丸山定夫、瀧澤修、山本安英、杉村春子といった名優がぞくぞくと育っていったんですよ。(第二幕第四場)

一点目は引用した場面からも理解できるように本来丸山が伝えるべき築地小劇場の〈歴史〉を園井が語っていることだ。この「青山杉作先生の演出法」は針生と長谷川の反対にあり、園井は「愛の目で祈るように稽古を見ているだけ」の「小山内薫式の演出に切り替え」ることになるが、ここで園井が挙げる人物はいずれも演劇史上に名を残している名優たちである。『紙屋町さくらホテル』が新劇の〈歴史〉を忠実に辿っていることが再度確認できるだろう。このように新劇の〈歴史〉を丸山から園井が受け継ぎ、「素人」の劇団員である針生と長谷川と戸倉に伝えている点こそ新劇の〈歴史〉の継承といった『紙屋町さくらホテル』の重要な主題の一つなのである。

一点目は園井が自身の出自である宝塚歌劇と新劇を比較しながら語っていることだ。引用した場面の直後、園井は戸倉の演技に対して激高し台本を床に叩きつける。なぜなら戸倉の芝居が「まるつきりタカラヅカ」であり「出来合いの芝居」「小手先の芝居」であったからだ。園井は「タカラヅカの芝居を一切、この体から追い出そうとして、私はこの四年間、丸山定夫を師と仰いで、死ぬよりつらい苦しみを耐えてきたんです。タカラヅカはもう、うんざり！」と続け、宝塚歌劇を全否定する。園井はその直後に宝塚歌劇で「男役が恋人のもとに登場する」三つの典型例を実際に自身が演技し、「タカラヅカ」的な演技の特徴をみんなの前でデモンストラーションしてみせる。確かに園井は宝塚歌劇の芝居そのものを否定しているのだが、しかし物語構造から考えてみた場合、ここでの宝塚歌劇の演技はそのまま新劇との対比で語られて

おり、結果的に園井の宝塚の演技（の裏返し）がそのまま新劇の演技の特徴の説明となっている。つまり全くジャンルの異なる宝塚歌劇と新劇の接点をここに見出すことが可能となってくるのだ¹³。

このような新劇の〈歴史〉を辿ると同時に作中で強調されるのは以下の場面で展開される演劇そのものの素晴らしさである。特高の戸倉は丸山が付けている『無法松の一生』の稽古を当初は拒否し、「役者なんてものはね、真つ当に働いている世間様のお情けにすがって生きている屑、人間の屑だ。」と悪態をつくのだが、それに対して丸山は以下のように返答をする。

丸山 お客さまの目の前にありとあらゆる人間を創り出してみせる、人間の屑にそんな神様のようなことができますか。これは、小山内薫先生、土方与志先生、お二人の持論ですが、人間の中でも宝石のような人たちが俳優になるんです。なぜならこころが宝石のようにきれいで、ピカピカに輝いている者でないかぎり、すなおに人のこころの中に入って行って、その人そのものになりきることができないからです。（第一幕第二場）

築地小劇場の小山内薫、土方与志から伝わる俳優論を熱く語る丸山のこの言葉を「みんな、感動して聞いている。」とト書きで記されていることからわかるように、これはまさしく新劇の〈歴史〉に裏付けされた「演劇賛歌」（扇田、前出）である。これに「感動」した戸倉は以後積極的に稽古に参加するようにな

り、次第に役作りにも熱中するようになっていく。そればかりか戸倉はやがて自身の役「福島巡查」の演出について園井に提案し始めるようにささなるのである。そしてこのような戸倉の姿勢について園井は「いい俳優は、同時にいい演出家でもなければならぬ。これが小山内先生の口癖だったさうです。」(第二幕第四場)というように評価するのである。俳優を「人間の屑」と言い放っていた戸倉の次第に演劇にのめり込んでいく様子が克明に描かれ、それが小山内薫の言葉を引き合いに出すことで戸倉の演劇に対する姿勢が新劇の〈歴史〉の中に位置づけられていくのだ。

四 タテ軸の〈歴史〉——おとん、おかん！

このように『紙屋町さくらホテル』は新劇の〈歴史〉を前景化することによっていささか強引な身振りでのその〈歴史〉を肥大化させていく。その最もわかりやすい例が丸山が役作りについて劇団員に指導する以下の場面である。

丸山 想い溢れてところがはち切れそうになる瞬間、その人の名をふっと口にしてみる。いいですか、その瞬間あなたのところの、顔の、からだのありようをしつかり記憶する。こうして俳優林康夫の財産ができるわけです。そしてそれを必要に応じて再現する。……これはモスクワ芸術座から小山内先生が築地に直輸入なさった役づくりのやり方です。林さんのおかげがえのない人はだれですか。(第一幕第三場)

針生は「かけがえのない人」を必死に思い浮かべ、「両親なきあと、兄が納豆や豆腐を売りながら、わたしを小学校に通わせてくれ」た過去を回想し「……にいさん。」と口にする。戸倉は「……おじさん。」、園井は恩師「……小林一三先生。」、大島は「大切な教え子たち」である「……津田克太郎、後藤春夫、山崎和夫。」、日系二世の淳子は「……タッド。」などなど。劇団員は次々に自身の人生にとって「かけがえのない人」の記憶を挙げていく。「モスクワ芸術座」と「築地」を結ぶ小山内薫の「役づくり」の方法論といった新劇の〈歴史〉の核心と、「かけがえのない」個人の記憶に裏付けされた〈歴史〉が接続する瞬間である。『紙屋町さくらホテル』はこのように新劇の〈歴史〉を前景化し、肥大化することで個人の〈歴史〉そのものを包含していくようになるのだ。

これらの中で注目したいのは大島が挙げた戦死した教え子「津田克太郎」である。「津田克太郎」は「N音の法則」という画期的な論文を書き将来を期待されていたが、「マニラ沖でアメリカ空母と体当たり」して戦死した学生である。大島は「出撃の直前、基地を訪れていた新聞記者に彼がこっそり託した」手帳を両親から預かっており、それをみんなの前で読み始める。

大島 (中略)「十月二十九日午前一時半出撃命令。出撃は四時間後。御両親様。決して卑怯な死に方はしませんから御安心ください。(中略)死ぬときまつた人間がその死の瞬間までどうすごすべきか、それを考えると気が狂いさうですが、ぼくは、このわずかな生の時間を、自分がいま一番したいこ

とをすてすごすことにしました。それは、お父さん、お母さんのお顔を思い浮かべることです。……」（読めなくなる）……。

長谷川が大島の手から手帳をそと取り上げて、その先を読む。

長谷川 ……「お父さん、お母さん！ なにか言ってく下さい。ひと言で充分です。いかに冷静になっても、いつもいつも浮かんでくるのは御両親様のお顔です。おとん、おかん！ なにか言うてくれんさい。おとん、おかん！ なひて黙つちやるんじゃ。おとん、おかん！ なにか言うてちよんだい。おとん、おかん！……」（暗然として）……手帳のおしまいで、おとん、おかんと、びつしり書き込まれております。

大島 ……初めは御両親様、ついでお父さん、お母さんと、よそ行きの言葉を使っている。だがそのうちに、思わずふだんのように、おとん、おかんと叫んでしまった。そのとき津田くんの胸中を思うと、ふびんです……。（ついになにかが爆発する）これは殺される寸前、両親に向かって助けを求める子どもの叫びです（思わず長谷川に取りすがるようにして）子どもたちをこんな目に合わせてまで、守らねばならぬ

大義が、国家にあるのですか。（第二幕第五場）

針生はこの場面の直前で「国家こそ、個の力をはるかに超えることを夢見て、その夢を現実のものにするんです。その代表的な手段がオリンピック大会であり、戦争であり……」というように「個」を超越する「国家」の力について語っている。それに対応

するように大島が述べるのは「個」と「国家」の対立である。言語学者である大島が劇中での確に分析するように「津田くん」の文章はよそよそしく「御両親様」から始まり、やがて大島弁を変えながら「おとん、おかん！」といった「個」の言葉に変化していく。彼がその直後「国家」のために戦死したことを考えてみるならば「おとん、おかん！」といった「個」の言葉はそのまま大島が主張する「国家」の「大義」と対立していることがわかるだろう。そして先述した舞台稽古の役づくりにおいて大島がこの「津田くん」こそ「かけがえのない人」だと挙げるとき、そこには大島の「津田くん」にまつわる個人的な記憶はもちろんのこと、「津田くん」の両親の記憶——「おとん、おかん！」の記憶も連なっていたはずである。肥大化する新劇の〈歴史〉に「個」にまつわる記憶と〈歴史〉が接続され、「国家」と対立した構図を作り上げていくこと。『紙屋町さくらホテル』は「個」を媒介としながら「国家」と新劇の〈歴史〉を対立させることでいわば大きな〈歴史〉、換言すれば垂直的な時間軸⇨タテ軸の〈歴史〉を語ろうとしているのだ。

五 ヨコ軸の権力関係——芝居の毒が回ったな

しかし『紙屋町さくらホテル』はこのようなタテ軸の〈歴史〉のみで構成されているわけではない。特定の登場人物はそれぞれが当初は二項対立の権力関係にありながら、物語が進行するうちにやがてその関係は放擲され、物語はある一つの方向性へと収斂していく点もこの作品の大きな特徴である。以下例を挙げて検討

してみよう。

特高刑事の戸倉八郎は日系二世の神宮淳子をスパイの容疑で常に監視している。戸倉が「広島県特別高等警察部長」から受け取った「監視命令書」には淳子を「二十四時間中ソノ監視ノ下ニ置クベシ」と記載されている（第一幕第一場）。「腕利きの戸倉」の異名を持つ彼はどのような場面においても常に淳子を「監視」しなければならぬ。それゆえ戸倉と淳子の間には常に「監視する／される」の権力関係が成立している。戸倉はこの関係を遵守するために淳子がさくら隊の演目『無法松の一生』が上演される際にも「福島巡查」役として同じ舞台に立ち淳子を監視することにする。先述したように当初は演劇そのものを否定し、役者を見下していた戸倉だが、稽古が進むに従って次第に役づくりに夢中になり、最終的には指導する園井に演出の変更まで提案するようになる。それどころか素人ばかりのさくら隊の劇団員たちが俳優として舞台に立つのに必要な「技芸鑑札」までも自身の特権的な地位を利用して警察からもらってくるのである（第一幕第三場）。このことから分かるように戸倉はさくら隊の公演に必要不可欠な法的な手続きと協力を惜しみなく提供するに至るのだ。そして演劇の稽古に夢中になっていく戸倉はさらに淳子への「二十四時間密着監視を解除する」と宣言し、以下のように続ける。

戸倉 「一座の中に、「監視する・される」という関係を持ち

込んでいるうちは、どうしても福島巡查になりきることができないんだよ。芝居の中では、福島巡查はだれも監視していないんだからな。（「刑事」から「俳優」へ移行しながら）わ

たしは、同じ一座の俳優である神宮淳子さんを信じる。なによりも一座のみなさんを信じる。そうでないと、芝居なんて、できないような気がするんです。（第二幕第四場）

つまりここで表明されているのは戸倉と淳子の「監視する／される」の権力関係が放擲され、さくら隊による『無法松の一生』の上演が法的に優先されているということだ。特高の権力を淳子の監視ではなく、さくら隊の公演成功に向けて行使しようとする戸倉の熱意は先述した「技芸鑑札」はもちろんのこと、「同じ一座の俳優である神宮淳子さんを信じる。」と断言していることからも理解できるだろう。戸倉は卜書きにあるように「刑事」ではなく「俳優」と自己認識さえしているのだ。

同様の関係は針生と長谷川にも当てはまる。陸軍の針生は、本土決戦の状況を調査し天皇に報告する密使の長谷川を追っている。「エピソード」で明らかにされるように「本土決戦に不利な報告を、陛下のお耳に入れようとする者は刺す。」というのが針生の任務である。それゆえこの二人の間に成立しているのは「追う／追われる」という関係だ。ともに偽名と扮装をしながらさくらホテルに辿り着いた二人は『無法松の一生』の稽古に参加するうちに次第にお互いの詳細な素性を知ることになる。それは前述した「かけがえのない人」の記憶を挙げていく中で長谷川が「……陛下！」と言ってしまうことで決定的になるのだが（第一幕第三場）、しかし劇中でこの二人が激しく対立する場面は描かれることはない。それはやはり最初は冷淡に稽古をしていた二人はやがてそれぞれの置かれた状況を「栗屋言葉」で語るまでに稽

古に熱中していくのである（第二幕第四場）。さらに長谷川は公演当日の昼過ぎ、内務大臣の命令で広島県の強制収容所に収監されることになった淳子を自身の海軍大将という地位を利用して彼女を救出するのである（第二幕第五場）。つまりこの作品は（追う／追われる」といった権力関係を提示しながら、針生と長谷川は戸倉と同じく稽古に熱中し、そのためにこの権力関係は事実上放擲され、さくら隊の公演成功に向けて最大限の力を注いでいくことになるのである。

この二つの例から『紙屋町さくらホテル』は構造的に安定した二項対立の権力関係を明確に提示しながらも、それが登場人物たちの演劇をめぐる強い思いで放擲されることがわかるだろう。当初は冷淡に舞台稽古を眺めていた人物たちが次第に演劇の魅力に開眼し、最終的には当初の任務を放棄してさくら隊の公演成功に向けて他の劇団員とともに力を合わせていくようになるのである。

舞台稽古に熱中する戸倉に対して針生は「……芝居の毒が回ったな。」と語りかけ（第二幕第五場）、針生もまた淳子の救出に奔走する長谷川について「閣下もまた芝居の毒に当てられてしまいましたな。」（第二幕第五場）とつぶやいている。この「芝居の毒」こそ登場人物たちがそれぞれに位置する構造的に安定した二項対立の権力関係を無化していく大きな動機となっているのだ。『紙屋町さくらホテル』は先述したタテ軸の物語ばかりではなく、同時に稽古場といった物理的で同一空間平面上のヨコ軸に展開する登場人物たちの安定した二項対立の権力関係を放擲していく物語も並行的に進展しているのだ。

六 タテ軸とヨコ軸の交叉——指導者たちの決断力のなき

このようなタテ軸とヨコ軸の同時並行的な物語展開の中で考えてみたいのはさくら隊による公演そのものの位置づけである。さくら隊の公演は淳子が言うように「第五師団と広島県の主催」で行われる「必勝祈願！ 傷痕軍人と産業戦士のための慰問の夕べ」という催しの一部に位置づけられている（第一幕第一場）。主催者である「第五師団と広島県」から様々な差し入れが稽古中のさくら隊に届けられることからわかるように、また催しの名称からも理解できるように、そもそもこの公演自体が戦時下の政治体制の中に位置づけられている。それゆえ（観る／観られる」という演劇の基本ともいえる二項対立的な権力関係を当てはめてみるならば、この公演は（観る）側は主催する第五師団を構成する軍人たちと広島県知事をはじめとする役人たちが中心であったと推測される。また（観られる）側のさくら隊も「日本移動演劇連盟中国地方支部」（第一幕第一場）に属し、丸山自身も移動演劇隊の標語「演劇も弾丸だ！」を口にしてしている（第一幕第二場）¹⁶。ことからわかるように戦時体制下の一組織として構成されている。つまりこの作品においてさくら隊の公演は戦中の政治体制によって構築された（観る／観られる」といった極めて安定した二項対立の権力関係ヨコ軸の中に位置づけられているのだ。

この安定した権力関係を攪乱するのは「プロローグ」と「エピソード」における針生と長谷川の会話である。ともにさくら隊の公演から七ヶ月後の一九四五年二月、東京の巣鴨拘留所の一室

で展開されるこの場面は単なる後日談以上に重要な意味を持つ。この場面は、自分こそA級戦犯である、と巢鴨拘留所に連日のように自首をする長谷川と、今は英語力を買われてGHQに雇われている針生の会話で構成されている。特に「エピソード」で長谷川が主張するのは自身も含めた天皇の戦争責任問題である。「大日本帝国憲法第一条にこだわっているあいだに、なにが起ったか。」と問いかけ、「沖繩の守備軍が全滅した。連日の空襲と艦砲射撃によって、わが国の都会の三分の一が壊滅した。そして、広島があった……。。」と自問自答する長谷川はさらに以下のように続ける。

長谷川 わたしは、……わたし自身も含めた、戦争の指導者たちの決断力のなさによって生を断ち切られたひとたちの、名代に選ばれたような気がします。このごろは余計、そう思えてしかたがない。……（右手の指を、親指から一本一本、左手で包み込むように握って行きながら）これは丸山定夫さん、園井恵子さん、戸倉刑事、大島輝彦先生、神宮淳子さん、（左手の親指に移る）熊田正子さん、浦沢玲子さん……そして、この体全体が、指導者たちの決断力のなさによって生を断たれたすべての日本人……。そんな気がしてしかたがない。そういうわたしが消せますか。（第二幕エピソード）

長谷川は亡くなったさくら隊のメンバーの名前を「一本一本」指折り挙げながら、それぞれにまつわる「個」の記憶を辿ることを見せ、やがて「この体全体」になぞらえて亡くなった「す

べての日本人」に対する罪の意識にまで辿り着く。「一本一本」の指「個」から一気に「体全体」へ「すべての日本人」へ接続していく論理的な飛躍の中で問われるのが天皇の戦争責任問題である。つまりここではヨコ軸で構成された〈観る／観られる〉の権力関係にあるさくら隊の公演と、タテ軸で構成された「個」をめぐる死者の記憶を包含する新劇の〈歴史〉が交叉することで天皇の戦争責任問題が浮上してくる構造になっているのだ。

結 新国立劇場と『紙屋町さくらホテル』

——国家と演劇を考えるために

さらにいえばこのような『紙屋町さくらホテル』の物語構造と、『紙屋町さくらホテル』の新国立劇場における実際の上演は敷衍的な関係にある。そもそも新国立劇場は「第二国立劇場（仮称）」として構想され、一九七五年一〇月に「第二国立劇場（仮称）設立基本構想案」が出た当初から「祖先が築き上げてきた伝統ある文化を保護継承するという面と、それを土台にして新しい文化を創造してゆくという面」の接続が提示されていた。つまり演劇の〈歴史〉といったタテ軸の継承が劇場設立の目的とされていたのだ。また新国立劇場設立は当然のことながら国家が主導となり、文部省（当時）と文化庁が管轄となった。それゆえ第五師団と広島県が主催するさくら隊の公演『無法松の一生』をなぞるように新国立劇場主催のこけら落とし公演である『紙屋町さくらホテル』には多くの役人が観衆として詰めかけている。ヨコ軸の〈観る／観られる〉の二項対立の権力関係がそのままメタ・レベルで現実の演劇公演にスライドしたといえるだろう。つまり『紙

屋町さくらホテル」の物語構造と同じくタテ軸とヨコ軸の交叉上に新国立劇場における実際の上演が位置づけられているのだ。タテ軸において築地小劇場を起源とする新劇の〈歴史〉を辿り、ヨコ軸において国家と演劇の権力関係を示すこと。そしてその交叉上に浮上するのが天皇の戦争責任問題なのだ。

新劇の〈歴史〉を辿り、現代に接続し、その素晴らしさを祝祭的に語りながら同時に戦時下において国家の圧力によって消し去られていった死者の記憶を舞台上で可視化し、その責任を国家の役人の前で追及すること。『紙屋町さくらホテル』が常にわれわれに問いかけてくるのは華やかな舞台上の裏に潜むタテ軸Ⅱ〈歴史〉とそれを消し去ろうとするヨコ軸Ⅱ権力の対立なのだ。

井上ひさしは『紙屋町さくらホテル』の人物設定とその関係のプロットを示した手書きのメモに「場面」の説明として「具体的。広島初夏の生活感。インテキ性。死者たちの想い、願い。」と記している。「プロローグ」で長谷川は自身の身分を証明するために勲章「正三位勲一等瑞宝章功一級金鷄勲章」を見せようとするのだが、そのような長谷川に対して針生は戦後になって「勲章や肩書にビター一文の値打ちもない時代になった」と言っている。このように時代潮流によって「値打ち」が変動する「インテキ性」を多分に包含した国家権力のもとでもみ消されそうになった「かけがえのない人」たちの記憶、「死者たちの想い、願い」そして「無念」を他ならぬ新国立劇場という場で真摯に汲み取ることこそそれらを「後の世代」へ伝える責任を負ったわれわれ観客の努めであろう。『紙屋町さくらホテル』に込めた井上ひさしの「祈り」を引き継ぐために必要なのはまさに観客であるわれわ

れの演劇に対する姿勢なのだ。

注

- (1) 『紙屋町さくらホテル』はのちに同じく新国立劇場中劇場で二〇〇一年四月に再演するが、この時、既に初演の演出担当であった渡辺浩子は死去していたため、井上ひさしが演出に加わり渡辺浩子と井上ひさしの共同演出の形を取っている。三演は二〇〇三年一月、こまつ座第七一回公演（東京 紀伊國屋ホール）で演出は鶴山仁が担当。以降、鶴山仁が演出を担当し、キャストを変えながら二〇一六年現在まで計六演されている。
- (2) 『紙屋町さくらホテル』の着想から開幕するまでの経緯は井上ひさしが新国立劇場担当プロデューサー古川恒一に送信した膨大なファックスを中心に記録した井上ひさし『初日への手紙Ⅱ』『紙屋町さくらホテル』『箱根強羅ホテル』の「できごと」で（白水社 二〇一五・一〇）に詳しい。本論の考察もこの資料によるところが大きい。
- (3) 『父と暮せば』における死者の記憶の描き方については拙論「記憶の遠近法——井上ひさし『父と暮せば』を観ること」『日本近代文学』第九四集 二〇一六・五）参照。なお井上ひさしにはこの他にも広島原爆を主題とする三作品目「少年口伝隊一九四五」（初演 栗山民也演出 日本ペンクラブ主催公演 東京 新宿スペース・ゼロ 二〇〇八・二）がある。
- (4) 扇田昭彦「井上ひさしの劇世界」二八〇～二八一頁（国書刊行会 二〇一二・八）。なお本書は扇田が発表した井上ひさし作品に関する劇評の集大成となっており、その特色を一望することができるようになっている。
- (5) 扇田昭彦「解説」（井上ひさし全芝居 その六）所収 五四

七〜五四九頁 新潮社 二〇一〇・六)にも同様の記載がある。

(6) 高橋豊「紙屋町さくらホテル」(新国立劇場) 芝居の楽しさ、毒の深さ」(『毎日新聞』夕刊 一九九七・一〇・三〇)もまた扇田と同じく「昭和庶民伝三部作」の延長線上に本作を捉え、「前面には演じることの楽しさ、「芝居の毒」の深さが現れる」と一定の評価をしているが、扇田ほどの大絶賛ではない。

(7) 舞台装置で二階を使用しなかったのは井上ひさしの指示による。井上ひさし(2) 一九四頁参照。

(8) 無署名「遅筆堂、台本できて「ほっ」」(『朝日新聞』夕刊 一九九七・一〇・一七)によれば、井上ひさしが「紙屋町さくらホテル」の台本を脱稿したのは一九九七年一月一日のこと。初日の一二日前のことであった。

(9) 物語の現在時である一九四五年当時において『無法松の一生』といえば松五郎役に阪東妻三郎、吉岡夫人役に園井恵子を配した稲垣浩監督、伊丹万作脚本の映画(大映 一九四三)を挙げることができる。なお稲垣浩は内務省の検閲で削除されたシーンなどを不服とし、後年、松五郎役に三船敏郎、吉岡夫人役に高峰秀子を配しリメイク版を製作している(東宝 一九五八)。また舞台作品においては松五郎役に丸山定夫、吉岡夫人役に杉村春子を配した森本薫「富島松五郎伝」(初演 文学座主催公演 東京 国民新劇場 一九四二・五)を挙げることができる。これら両方の作品の原作となったのは岩下俊作「富島松五郎伝」(『オール読物』一九四〇・六)である。また『紙屋町さくらホテル』初演の二ヶ月後に西島大脚本による青年座主催公演『無法松の一生』(初演 鈴木完一郎演出 東京 サンシャイン劇場 一九九八・一)が上演されている。

(10) 『紙屋町さくらホテル』初演のキャストは丸山定夫(辻萬長)、園井恵子(三田和代)、神宮淳子(森光子) 熊田正子(梅

沢昌代)、浦沢玲子(深澤舞)、大島輝彦(井川比佐志)、戸倉八郎(松本きょうじ)、長谷川清(大滝秀治)、針生武夫(小野武彦)。商業演劇の森光子が初めて新劇に挑戦することが話題となった。

(11) 大笹吉雄(前出)の指摘のように、また井上ひさし(2) 一四頁が示すように『紙屋町さくらホテル』は当初「銅鑼をならした男」というタイトルで構想されていたことからこの作品のねらいの一端が理解できるだろう。

(12) 実際の園井恵子の演劇活動は宝塚歌劇(一九二九・六〜一九四二・五)から丸山定夫が主宰する苦楽座への加入(一九四二・一二)、映画『無法松の一生』(前出)への出演、苦楽座移動劇団(のちの移動劇団桜隊)への加入(一九四四・一二)など多くのジャンルとの接点を見出すことができる。園井恵子の活動の詳細は岩手県松尾村編『園井恵子・資料集 原爆が奪った未完の大女優』(岩手県松尾村 一九九一・三)参照。

(13) これは井上ひさしの演劇史的な位置づけとも大きく関係してくる。プレヒトの影響を受けながら音楽劇を創作してきた井上ひさしにとって宝塚歌劇が創出した和製ミュージカルという領域は作品構造的にも親和性が高い。登場人物の心情をソングで語らせ、物語を展開していく井上ひさしの演劇作品の特徴と歴史性はまさに宝塚歌劇を含むミュージカルと新劇の交点に位置づけることが可能である。このような井上ひさしにおけるミュージカルやプレヒトの影響関係については扇田昭彦「音楽劇としての井上戯曲——その魅力と特質」(『国文学 解釈と教材の研究』二〇〇三・二)が的確にまとめている。

(14) 林廣親(前出)は実在した長谷川清の人物像に迫り、井上ひさしが仕組んだ(ずらし)を検討し、『紙屋町さくらホテル』を「長谷川清を主人公とする劇」であると指摘している。

(15) 広島県から「楽屋用の洗顏石鹸」をはじめとする楽屋用品の差し入れ(第一幕第三場)、第五師団と広島県から様々な食料の差し入れ(第二幕第四場)、さらに打ち上げには第五師団からの「特級酒」が届けられている(第一幕エピソード)。また舞台装置は「陸軍の工兵隊」が作製(第二幕第四場)していることからもわかるようにさくら隊の公演は主催者である「第五師団と広島県」から様々なバックアップを受けていることがわかる。

(16) 一九四一年六月、委員長岸田國士、事務局長伊藤嘉朔の体制で「日本移動演劇連盟」が発足する。詳細は大笹吉雄『日本現代演劇史昭和戦中篇Ⅱ』三八六～四二二頁(白水社 一九九四・一二)参照。

(17) この点については拙論(3)において言及したことがある。

(18) 第二国立劇場設立準備協議会事業専門委員会「第二国立劇場(仮称)設立基本構想案」(一九七五・一〇)。引用は菅孝行編「資料・新国立劇場(現代演劇部門を中心に)」(上)、「演劇人」第一号 一九九八・四、「同(下)」(「演劇人」第三号 一九九九・四)に拠った。

(19) 新国立劇場は舞踊部門、オペラ部門、演劇部門にそれぞれ芸術監督を置くが、その人選も国家主導である。演劇部門は一九九三年三月当初、演劇評論家である藤田洋が任命されたが開場を前に退任し、一九九六年四月からは劇団民藝の演出家である渡辺浩子に交代するという事態が起きた。この騒動は端的にいえば「文化庁(政府)対劇団協議会(演劇界)」の対立である。詳細は佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク 芸術生産の文化社会学』第三章演劇界の誕生―業界化(二二三～二八二頁)参照。

(20) 「新国立劇場」運営財団▽文部省・文化庁 無料券500枚 / 上

納 「売れ残るよりは……」開場記念の『紙屋町さくらホテル』(「読売新聞」夕刊一九九七・一一・七)では「開場記念公演とあって、空席を出さないために、と計千五百枚の無料券が用意されていたが、その三分の一が所管官庁に流れていた。」と報じている。この記事から多くの役人がこの公演を(観る)ために動員されたことが理解できる。

(21) 一九九七年六月一七日のメモ。井上ひさし(2) 六〇頁。実際のメモは同書八頁参照。

付記 井上ひさし『紙屋町さくらホテル』本文の引用は『井上ひさし全芝居 その六』(新潮社 二〇一〇・六)に拠った。

(しまだなおや 明治大学准教授)