二〇二二年度
博士学位申請論文

題目　井上ひさしの笑い――〈言葉〉と〈人〉をめぐって――

主査　石川巧教授
副査　金子明雄教授、小森陽一教授（東京大学名誉教授）
申請者氏名　牛路遥（文学研究科日本文学専攻博士課程後期課程）

目次

凡例

序　井上ひさしの文学を解く鍵……1

第一部　反抗の武器としての言葉

第一章　〈枠組み〉の崩壊──井上ひさしコントの世界……9

第二章　「成る」可能性のない国家──「吉里吉里人」論……20

第三章　「共通語」の模索──「國語元年」論……32

第四章　言葉で〈加工〉すること──「父と暮せば」論……42

第二部　世界をつなげる評伝劇

第五章　「江戸は反吐」の構図──「小林一茶」論……52

第六章　時空間の狭間で──「頭痛肩こり樋口一葉」論……63

第七章　境界線としての「からだ」──「シャンハイムーン」論……73

第八章　喜劇への眼差し──「ロマンス」論……84

結語にかえて……94

参考文献・初出一覧

凡例

・各作品の引用は、特に言及のない限り以下のものに拠った。
第一部：
第一章『笑劇全集　完全版』（河出書房新社、二〇一四年八月）、第二章『吉里吉里人』（新潮社、一九八一年八月）、第三章『井上ひさし全芝居　その四』（新潮社、一九九四年九月）、第四章『井上ひさし全芝居　その六』（新潮社、二〇一〇年六月）
第二部：
第一章『井上ひさし全芝居　その三』（新潮社、一九八四年七月）、第二章『井上ひさし全芝居　その三』（新潮社、一九八四年七月）、
第三章『井上ひさし全芝居　その五』（新潮社、一九九四年十月）、第四章『井上ひさし全芝居　その七』（新潮社、二〇一〇年一二月）

・引用に際し、一部を除いて原則として旧字は新字に改め、ルビは必要な場合を除き省略した。
・書名は『』で示し、雑誌名、新聞名、論文タイトルは「」で示した。
・年号は基本的に西暦を用いた。引用中に和暦表記があるときのみ、そのまま和暦で記している。

原稿用紙換算枚数
本学位申請論文の一頁あたりの文字数と、前付・扉・参考文献を除く原稿用紙換算枚数は以下の通りである。
・本文二段組一頁　六四字×二五行＝一六〇〇字
・全九六頁×一六〇〇字＝一五三六〇〇字　原稿用紙換算　三八四枚

序　井上ひさしの文学を解く鍵

1

一九三四年に山形県で生まれ二〇一〇年に七六歳で没した井上ひさしは戯曲、小説、コント、エッセイ、批評、詩など多様なジャンルで多彩な活動をおこなってきた。一九六四年にＮＨＫの連続人形劇「ひょっこりひょうたん島」の台本を執筆し、一九七〇年長編書き下ろし「ブンとフン」で小説家デビューを果たした。そして、一九七二年には江戸の戯作者群像を描いた「手鎖心中」で直木賞、「道元の冒険」で岸田戯曲賞などを受賞し、その後も「頭痛肩こり樋口一葉」や「吉里吉里人」など数々の傑作を生み出した。そのうち、「父と暮せば」、「ロマンス」、「化粧」、「藪原検校」などは海外公演でも高い評価を得ている。井上は劇場の構想を練っていた時の回想とともに、「むずかしいことをやさしく、やさしいことをふかく、ふかいことをおもしろく、おもしろいことをまじめに、まじめなことをゆかいに、そしてゆかいなことはあくまでゆかいに」　という呪文のような名言を語った。たしかに、氏の文学には、常に観客や読者を笑わせるような奇想天外の趣向が組み込まれており、その笑いを解明することが井上文学を解き明かす鍵となっている。そしてこれが、井上文学の再評価、並びに世界文学潮流における井上文学の位置付けにつながる。井上が新聞のインタビューで笑いというものについて次のように語っている。

> アリストテレス以来、古今の哲学者や文学者が笑いについて定義を試みましたが、一部分は定義できても、全体を定義できた人はいませんね。悲しいというのは感情ですから、あるポイントに絞っていけば、観客を泣かせるのは実に簡単です。日本人だけではなく人間というのは非常に感情が豊かで、その感情を刺激すれば泣かせることができる。ところが笑いというのは完全に理性ですね。その情況を理解していないと笑えない。現場を理解できて、それから自分を突き放し、客観的になるところから笑いは出る。笑いくらい神出鬼没で突発的なものはないですね。笑いというのは正体不明です。

これを要約すると、井上の考える笑いは「完全に理性」で「客観的」なものであり、このような「正体不明」なものを明かすのは極困難なことである。しかし、井上は生涯を通して笑いを追求する。それを全面的に把握するには、まず「遅筆堂文庫」の存在を避けては通れない。そもそも、「遅筆堂」という言葉は、筆が遅かいことからの井上の自称だが、遅いというより、締め切りが迫る最後まで原稿直しを徹底していたため、極めてこだわりの強い作家だといえる。事実、氏の没後、「一分ノ一」、「グロウブ号の冒険」、「黄金の騎士団」、「一週間」などの作品が各種の雑誌に連載されたまま中断され、未完のまま遺されたことからも、質を少しも落とさず大量の作品を書き上げていたことがうかがえる。そして、このような井上の作品が完成するまでの資料やノートは氏の故郷・山形県川西町にある「遅筆堂文庫」に収蔵されていた。一九八七年八月に開館されて以来、絶えず井上からの寄贈が続けられるなか、現在館内の蔵書は約二二万点にも及ぶ。「遅筆堂文庫」での閲覧はまるで井上ひさしの宇宙を遊覧しているかのように、氏の文学に対する熱烈な思いと奇抜な発想、さらに人間や世界に対する深刻な考えなどが読み取れる。この中で、論者の目を奪ったのが蔵書の独特な分類方法であった。館内の紹介パンフレットによると、これは当初、「自分の頭の中で整理してきたように分類してほしい」という井上の意向による独自の分類法

[2]であり、一般の公共図書館で採用されているNDCを用いていない。例えば、「A言語」には外国語や日本語、文法や語彙、方言やアクセントなどの細項目が付けられ分類されており、「L社会」にはユートピアと戦争、「R著作資料」には作品名ごとに分類が行われている。そして、注目すべきは、「A言語」と「D演劇」の蔵書がそれぞれ二三〇〇冊と三三〇〇冊で圧倒的に多いことだ。これを井上文学に照射すると、方言や言語遊戯をめぐる言葉の問題と、様々な劇的趣向を取り入れた演劇の問題が浮き彫りになり、笑いを解き明かす切り口が示された。

2

井上ひさしの文学活動を俯瞰すると、戯曲に中心を置き、そして小説を併存するように寄り添わせながら、エッセイやコント、批評など様々な方向と領域に広がっていることがわかる。このような広がりには、多層的かつ多角的な主題が秘められている。これまでの研究をテーマごとに分類してみると、小森陽一による〈言語と歴史〉の問題、今村忠純による〈国家と国民〉の問題、島村輝による〈戦争と記憶〉の問題、扇田昭彦による〈舞台と趣向〉の問題、高橋敏夫による〈希望と笑い〉の問題などがあげられる。いずれの論考も井上文学を解明する重要な手がかりとなっている。ではなぜ、ここであえて井上ひさしの文学を再び問題化しなければならないのか。それは、研究の着目点そのものに、問い返される余地があるからなのである。

まず、これまでの研究対象として、コント集が見落とされてきた。井上自身が戯曲を大量に執筆しているせいか、研究対象として常に扱われるのが戯曲で、次いでに小説であった。しかし、多彩な文学活動を行ってきたにもかかわらず、初期作品であるコント集が研究者の注目を浴びていないのは残念なことである。コント集には、優れた演劇の発生する萌芽状態が仕掛けられ、名作「頭痛肩こり樋口一葉」や「吉里吉里人」などにみられる言葉遊びや表現技法などの趣向が沢山秘められており、いわば創作の原点として位置づけることも可能である。コントという形式で表現された言葉の仕組みを分析することではじめて、井上文学における言葉の問題を把握することが出来ると思われる。こういった点から考えても、戯曲と小説のみに焦点を当てた研究ではやはり物足りない。

次に、評伝劇を「シリーズ」として読み解く研究が非常に少ない。井上戯曲における「七本の道」の一つとして、小森陽一は「文学者の評伝劇という独自のジャンルを構築する道」 を提示し、井上が文学者評伝劇というスタイルを切り開いたと指摘している。事実、井上が創作した評伝劇は一九作 あり、そのうち、文学者に着眼した評伝劇は一二作を占める。そもそも、「評伝劇」というのは、井上自身が自作に与えた呼称であり、次のように自己規定されていた。

> 年譜的事実を徹底的に調べ尽くし、その作業を通して学者の先生方や専門の研究家の方々にもまだ調べのついていないところを捜し出すという方法をとっていました。そしてそのまだ調べのついていないところを空想力と想像力でがばと押しひろげて芝居にする。

井上評伝劇の方法論として、いずれも歴史上の有名人物を取り上げ、その研究書籍や伝記、自家製年譜まで作成し、その時代背景とともに井上ならではの虚実を融合させて出来上がったものである。遅筆堂文庫に「R著作資料」という分類が設けられているように、評伝劇を創作する

にあたって、緻密な研究を行いつつ、対象人物の全集だけでなく、伝記や研究書、必要に応じて該当国の言語本や地図なども入手しており、そのいずれにも大量な付箋が貼られたり、メモが書き込まれていた。そして、評伝劇の上演に伴って刊行された「……に聞く」シリーズでは、その売り文句として「百冊読むよりこの一冊」と示されていた。これについて、小森は「井上流読書体験の核が凝縮されているのである」　と評価している。また、小森陽一と成田龍一、永井愛の鼎談「評伝劇の可能性」では、井上評伝劇に関する特徴を次のように示している。

> 一つは戦後の日本の演劇界に対する井上ひさしさんの立ち位置の変化が、一つの評伝劇に刻まれているということ。二つ目に、その位置の異なりが、劇のつくり方そのものにまであらわれているということ。そして三つ目に、一つひとつの戯曲が発表された時代の状況から、日本の近代全体を捉えなおす歴史認識の挑戦をされていたことがわかりました。

評伝劇を通して井上自身の「立ち位置」や「劇のつくり方」、「歴史認識」がうかがえるという結論に至った。井上評伝劇を考察するにあたり、重要な方向性を示したものとして、異を唱えるはずがない。しかし、作品と時代に着目した横軸の広がりとは裏腹に、「シリーズ」という縦軸からさらに深く掘り探った研究が新たに必要とされる。事実、同じジャンルの評伝劇であっても、創作の方法や趣向は大いに異なっていた。例えば、太宰治の評伝劇では、先述の方法論に加え、太宰の小説技法が物語に応用されていた。それゆえ「人間合格」は太宰が好んでいた三人組の物語で構築され、以降の評伝劇も文学者の技法をパロディ化するような趣向を取り入れるようになった。したがって、評伝劇を従来のような個々の「作品」としてではなく、「シリーズ」の一環として読み解くことが求められる。そして、「シリーズ」化された「作品」としてアプローチすることによって、井上評伝劇の全体像が明確になり、世界文学の潮流における井上文学の位置付けを確認することが出来る。

3

本研究では井上文学において最も重要な要素である笑いを問題化する。笑いに至るまでの趣向を明らかにするために、〈言葉〉と〈人〉の二本柱に分けて論じる。第一部ではコントや小説、戯曲など様々なジャンルの作品を取り上げ、テキストにおける言葉に着目しながら、井上がいかに言葉を駆使しているのか、言葉にいかなるメッセージが託されているのかを明らかにする。第二部では井上の戯曲、とりわけ独自のジャンルを切り開いた文学者評伝劇を取り上げ、上演を前提として書かれた作品に秘められた劇的趣向と、世界の文学者を描く井上の眼差しに迫る。井上文学における〈言葉〉と〈人〉についての考えを解き明かすことは、井上文学における笑い、ないしその全貌を把握することにつながる。そして、笑いの作り手として、日本のみならず、世界を視野に入れた井上文学の価値を見出すことが可能になる。

4

「ことばの魔術師」　とよばれる井上ひさしは、言葉の滋養作用と笑いの強壮効果を無尽に駆使していた。井上はとくに言語的な環境に順応

性の高い人間ではなく、山形県に生まれ、上智大学に入学するまでは東北の田舎で過ごしていた。上京してからしばらくの間、「東京弁」のなかで生活することに馴染めなかった。エッセイ『日本亭主図鑑』では次のように語られている。

東京ではおれは田舎者だ。だから訛のことばを笑われやしないか。訛ばかりではなく、歩き方、座り方、すべてが田舎風なのではないか、それが東京の人たちの目に妙なものに映らぬだろうか。つまり、わたしは、周囲がみなすべて正しく、自分はその正しさにそぐわない、一段と劣ったもの、という意識に捉われ、気おくれがしてコトバを上手に使いこなせなくなっていたわけである。

この文によると、井上は上京後一年ほど吃音症にかかり、駅で電車の切符を買うことすら恐怖だったことがわかる。その結果、言葉そのものを作品の主題とし、「日本人のへそ」に描かれる吃音症治療の物語や、「雨」における地方弁の習得、「吉里吉里人」における吉里吉里語の開拓、「國語元年」に飛び散る方言と標準語の対立など、標準的なものを常に相対化していた。制度的な価値観を相対視する姿勢は、表面的なものにとどまらず、むしろ主題の重さや深刻さを和らげ、巧みな調和をかたち作る要素として働きかけるようになった。赤坂憲雄は井上が「言葉ありきの人」であると指摘し、「その言葉は単なる日本語ではなく、駄洒落であり地口であり、言葉のもっている多様性を最大限までひろげた」と指摘している。事実、井上文学において、日本語関係の編著作は多く存在し、表題のみで絞ってみても、『ニホン語日記』や『私家版日本語文法』、『ことばを読む』、『自家製文章読本』など多々リストアップされる。これらを読めば氏の言葉へのこだわりは、決して「日本語」そのものの解釈にとどまっていないこともわかるはずだ。言葉から出発し、言葉の性質を見出すところに真の趣向がある。「ドン松五郎の生活」における台詞「言葉は記号だ。したがって言葉の向こうに、その言葉によって示されるモノがきっとある」が示すように、井上は言葉を武器にして「モノ」を訴えており、ここに氏の言語感覚が秘められていたのだ。

先述したように、これまでの研究対象として主に氏の戯曲と小説に偏っていたが、鋭い言語感覚を有する井上文学の全貌を把握するには、様々なジャンルのテキストを通して考察しなければならない。そこで、第一部ではコント集「てんぷくトリオのコント」、小説「吉里吉里人」、戯曲「國語元年」、戯曲「父と暮せば」の四作品を取り上げ、言葉の性質とそれに託されたメッセージを読み取る。

「てんぷくトリオのコント」は井上がデビュー当時にてんぷくトリオのために書き下ろしたコント集であり、氏のコントにおけるエッセンスが集約されているといっても過言ではない。ここには、井上の笑いの原点となる趣向や、既定の枠組みを崩壊してゆく言葉のメカニズムがうかがえる。「吉里吉里人」は井上の最も著名な作品といってもよいほど、国家や法律、歴史や言語など多々なる思考を組み込んだ長編小説である。分離独立運動にける言葉の二重性から、国家の生成と消滅を促す二重構造が問題化される。一方、「國語元年」は「吉里吉里人」よりさらなる飛躍的な試みをみせ、東北の方言のみならず、日本全国の十余の方言をテキストに飛び交わせている。言葉そのものを主題とした作品として、意思の疎通が困難な方言使用者たちが国家統一のために、各々の言葉を融合し、自由かつ平等な言葉を作ってゆく過程が提示されていた。「父と暮せば」は英語、イタリア語、中国語、ドイツ語、フランス語、ロシ

ア語、スペイン語、アラビア語の世界八カ国語の対訳本があり、モスクワや香港、ニューヨークなどでの海外公演も行われ、氏の作品のなかでも最も国際的認知度が高い作品だと思われる。原爆という人類に共通する戦争の歴史や記憶を、言葉で加工しながら語り継ぐという機知が作品内に秘められていた。このように、四作品を取り上げて井上文学における言葉の仕組みを考察し、井上がいかに言葉を駆使しながら社会や国家、戦争について考えていたのかを明確にする。

5

　井上ひさしの鋭い言語感覚は、文字としての言葉にとどまらず、身体化された言葉にも及ぶ。その戯曲には俳優の台詞が書かれているほか、舞台道具や照明、俳優の衣装、表情などの舞台的要素が細かく示され、そこには劇場という場に依存する表現法がある。井上が文にしばしば名前をあげていたベルトルト・ブレヒトの「実験的演劇について」に次のような一文がある。

> 劇場はもはや観客を酔っ払わせたり、さまざまな錯覚を授けたり、この世界を忘れさせたり、自分の運命と妥協させたりしようとはしない。これからは劇場はこの世界を、観客がそれに手を加えることができるような形で、観客に提供するのだ。

　人々を酔っぱらわせ眠りにこませる劇場とはうらはらに、人々を覚醒させ変革の主体にそだてる劇場の生成にブレヒトは苦闘していた。その思想を日本の劇作家井上が継承し、大胆かつ徹底的に自らの文学に持ち込んでいたと思われる。観客の反応を組み込んだト書きや、客席を巻き込むような演出など、誰もが参加し、「手を加える」ことができるような戯曲に励んでいた。その結果、井上の戯曲には、文字としての言葉から逸脱した、舞台上演ならではの趣向がみられる。

　そこで、第二部では〈人〉に重点を置き換え、井上の戯曲、とりわけ独自のジャンルを切り開いた文学者評伝劇シリーズを例に、上演を前提として書かれた作品に秘められた劇的趣向と、世界の文学者を描く井上の眼差しを考察した。先述したように、井上評伝劇十九作のうち十二作が文学者に特化されており、ここから井上の文学に対する執念が十分うかがえる。観客のもっている文学者とその文学についての記憶と、舞台上でのあり方を交錯させることによって新たな可能性を見出せる。ところが、これらの作品を逐次取り上げて論じるには相当の分量になってしまうため、本論では文学者評伝劇シリーズにおいて大きな劇的趣向の変化をみせた四作品に絞って考察する。

　「小林一茶」は文学者評伝劇シリーズの第一作として位置付けられ、江戸時代を生きる俳諧師小林一茶をモデルとしている。簡潔なタイトルとは裏腹に、複雑な劇構造が秘められており、一茶を介して劇世界と俳諧の世界が相対化されていた。そして、「江戸は反吐」にかけた言葉遊びの裏には、中央と権力、江戸と一座に対抗し、地方に足を運ぶ一茶像が託されていた。「頭痛肩こり樋口一葉」はこまつ座旗揚げ公演のために執筆された戯曲で、明治を生きる小説家樋口一葉をモデルとした戯曲である。とき設定が「毎年のお盆」ということからもわかるように、幽霊を登場させることによってこの世とあの世、生と死というクロスした時空間が巧妙に働きかけていた。「シャンハイムーン」は舞台を上海におき、初めて外国人をモデルとした作品である。魯迅の身体治療をテー

マとした本作には、登場人物の身体をはじめ、俳優の身体性や言葉を発する主体としての身体が問題化される。「ロマンス」では、これまでの視点を一変し、ロシアの劇作家チェーホフをモデルに、さらに登場人物が全員外国人という設定にされている。井上の後期作品によくみられる音楽劇という形式で創作された。劇中における七曲の劇中歌はいずれも既成の曲の旋律に新しい歌詞を付けた歌であり、原曲に照射すると、そこには歌詞だけでなく、物語をもパロディ化させるような笑いの趣向がみられる。

　井上ひさしは劇世界を通して現実の世界を見直していた。伝統なる文学者をいかに継承してゆくかという問いかけから生まれた評伝劇シリーズは、最も井上ひさし的な営みであった。世界の文学者をモデルに、あらゆる劇的趣向を用いることによって、世界と対話する井上の姿勢がうかがえる。

6

以下、具体的な本論の構成をまとめる。

　第一部では、井上文学における〈言葉〉に着目し、コントや小説、戯曲など異なるジャンルの作品を例に取り上げ、それぞれのテキストにおける言葉のあり方に着目し、井上ひさしが言葉に託するメッセージ、および井上文学にみられる言葉の性質を明らかにする。

　第一章ではコント集「てんぷくトリオのコント」を取り上げる。本作はてんぷくトリオの座付作家として活躍した時期の作品集であり、「ひょっこりひょうたん島」が国民的人気番組となった直後に書き上げられた井上の初期作品にあたる。これまでの研究では小説や戯曲を中心に論じられたものが多く、コントに関する研究はなかった。ところが、後に執筆される井上の代表作「頭痛肩こり樋口一葉」や「吉里吉里人」などには、コントに描かれた駄洒落やパロディ、地口など笑いの要素が多々みられ、コントが井上文学の笑いの原点であると言っても過言ではない。本章では三人でしか語られない物語に着目し、既定の枠組みを崩壊させる言葉の崩壊性に迫る。

　第二章では小説「吉里吉里人」を取り上げる。本作は日本に愛想を尽かした東北の一寒村の人々が自給自足の新国家をうち建てようとするところから始まるが、やがてそれは分離独立運動の二日後に消滅する。そこには、国家の生成と消滅を左右する言葉の二重性のが問題化される。従来の研究では、法律や権力、国家論などの視点から国家生成の手段や国家消滅の原因など考察されてきたが、本章では語られた言葉とそこに付されたルビ、標準語と方言といった言葉の二重性から出発し、作品内世界における二重構造を明らかにする。

　第三章では戯曲「國語元年」を扱う。「吉里吉里人」と同じく、国家にまつわる問題が提示されているが、国家から独立する物語とは裏腹に、ここでは国家の統一を目指す物語が繰り広げられている。十余の方言が飛び交うなか、いかなる言葉の模索が行われ、国家と内在的関連性を生み出しているのかについて論じる。

　第四章では戯曲「父と暮せば」を取り上げる。本作はヒロシマの原爆事件を背景とし、原爆から生き延びてしまった罪悪感により、自ら恋愛感情を封じていた美津江と幽霊になった父・竹造との共同生活を描いた作品である。「父と暮せば」で描かれていたのは、ただ原爆に関する歴史や記憶をそのまま受け継がせる物語ではなく、記憶を言葉で加工しながら語り継ぐという趣旨が秘められていた。本章はこのような記憶の語

り継ぎの過程における言葉の加工性を考察する。

第二部では、井上文学における〈人〉に着目し、とりわけ独自のジャンルを切り開いた文学者評伝劇シリーズを例に、上演を前提として書かれた作品に秘められた劇的趣向と、世界の文学者を描く井上の眼差しを考察する。

第五章では小林一茶をモデルとした「小林一茶」を取り上げる。本作は本来構想中の「俳諧師五部作」の第一作として創作され、井上評伝劇シリーズの第一作でもある。劇中におけるユーモアな句作りの場面からは、言葉遊びをはるかに越えた対話性がみられ、劇全体が複層的な構造となっている。そこで、先行研究で見落とされてきた趣向を取り上げ、複雑な劇構造と相対化される一茶の一貫性を明らかにする。

第六章では樋口一葉をモデルとした「頭痛肩こり樋口一葉」を取り上げる。本作はこまつ座旗揚げ公演のために執筆された戯曲で、明治をいきる樋口一葉の生涯が描かれている。本章では「幽界」と「明界」といった二極化された空間に加え、相反して流れる時間が交錯していた。そこで、本章では、このような時空間から「こぼれおちる」女たちに焦点を当て、薄幸な一葉像が幽霊の登場によって一変された物語の真相を解く。

第七章では魯迅をモデルとした「シャンハイムーン」を取り上げる。本作は井上評伝劇において初めて外国人をモデルとした作品で、舞台は中国・上海に設定されている。当時の国際社会で持ち出される日本人という概念とは裏腹に、本作では中国人を助ける日本人が描かれており、それが病気の治療をめぐって展開される。したがって、本章では登場人物の身体をはじめ、俳優の身体性と言葉を発する主体としての身体に焦点をあて、魯迅を病人化することによって表現される世界について考察する。

第八章ではチェーホフをモデルとした「ロマンス」を取り上げる。本作は少年時代からボードビルに夢中だったロシアの劇作家アントン・チェーホフの一生を、音楽劇スタイル、更に言えばボードビルの方法を使って書いた評伝劇で、井上晩年の代表作の一つである。登場人物は全てロシア人ということに加え、主人公のチェーホフを四人の俳優が演じるという新たな試みが本作にみられる。本章では劇中歌の出典となる原作との比較を通し、喜劇の眼差しで創作することと、井上文学における笑いの本質について論じる。

注

「前口上」（「the 座」、一九八九年九月）

AからZまでそれぞれ言語、江戸、地図、演劇、文学賞選考本、貴書、井上ひさし著作本、井上ひさし評論、哲学、歴史、社会、科学、技術、産業、芸術、文学、著作資料、全集、人物、俳句、生活者大学校、鎌倉本、新書・文庫、関係書、貸出本・他である。

小森陽一「遅筆堂にいたる七本の道」（『ことばの魔術師　井上ひさし』岩波書店、二〇一三年四月）

井上ひさしの執筆した評伝劇は、平賀源内、道元、乃木希典、小林一茶、宮沢賢治、夏目漱石、芭蕉、樋口一葉、石川啄木、太宰治、魯迅、水谷八重子、河竹黙阿彌、林芙美子、吉野作造、河上肇、チェーホフ、宮本武蔵、小林多喜二の全十九作である。

「人間合格――再演にあたって」（「the 座」、一九九二年九月）

小森陽一「文学史家としての井上ひさし――文学史は、メディア・ミックス・プロデュース――」（『井上ひさしの宇宙』至文堂、一九九九年一二月）

鼎談：成田龍一、小森陽一、永井愛「評伝劇の可能性」（『「井上ひさし」を読む　人生を肯定するまなざし』、集英社新書、二〇二〇年三月）

菅野昭正『ことばの魔術師　井上ひさし』（岩波書店、二〇一三年四月）

井上ひさし『日本亭主図鑑』（新潮社、一九七五年七月）

対談：野田秀樹、赤坂憲雄「諧謔精神で貫いた、その批評のまなざし」（「東京人」都市出版、二〇二〇年一一月）

ベルトルト・ブレヒト「実験的演劇について」（『今日の世界は演劇によって再現できるか』千田是也訳、白水社、一九六二年六月）

第一部　反抗の武器としての言葉

第一章　〈枠組み〉の崩壊——井上ひさしコントの世界

1、はじめに

井上ひさしは一九六〇年に上智大学を卒業してから、放送作家として活動した。一九六四年四月からは山元護久と共に製作した人形劇「ひょっこりひょうたん島」がテレビで放送され、その後五年間も放映される国民的人気番組となった。そして、人形劇やテレビ番組を手がけるうちに知名度が上がってきた井上はコント台本の執筆も手がけることになる。一九六一年、新宿のキャバレーなどで漫才やコントなどの余興をやっていた三波伸介、戸塚睦夫、伊東四朗の三人が「ぐうたらトリオ」を結成し、日劇への出演が決まったことをきっかけに「てんぷくトリオ」に改名した。その後、「大正テレビ寄席」でのコントで人気が出るようになり、井上ひさしはこの時期にお茶の間の人気者として台頭しつつあったてんぷくトリオの座付作家の依頼を受けることになり、コント台本の執筆者として活躍し始めた。一九七三年に戸塚が病気により死去したことをきっかけに、トリオとしての活動は終わることになるが、井上ひさしがてんぷくトリオのために書き下ろしたコントは総計一五六編、これまで三社　から出版されている。二〇一二年三月、ＮＨＫ　ＢＳプレミアムでの「ハイビジョン特集・井上ひさしとてんぷくトリオのコント」の放送によっててんぷくトリオのコントが再現され、同年十月二六日には、第二弾として「井上ひさしとてんぷくトリオのコント２」も放送された。二〇一三年六月にはこまつ座の舞台として「『てんぷくトリオのコント』～井上ひさしの笑いの原点～」　が公演され、同年九月にはコント部分だけを抽出して浅草・東洋館で特別公演が行われた。

高橋敏夫は井上のコントに対し、「もしこれが「迂回」なら、井上ひさしは最良の迂回をしたともいえる」　と、てんぷくトリオの座付作家としての経験を高く評価している。また、井上がコント集のまえがきに、「そのころまでのテレヴィの笑劇は、下がかった笑いと湿っぽい涙を主成分とするものが多かったが、三人の役者もわたしも、下がかった笑いはとにかく、湿っぽい涙だけは嫌だった。おそらくわたしたちはその一点で結びついたのである」　と語るように、コントの執筆にあたり、「湿っぽい涙」ぬきの笑いで貫くことを決意していたのがうかがえる。

井上ひさしはこれまで、言葉の遊戯性を最大限に駆使しながら文学創作を行ってきた。これはテレビ番組やコントなど異なるジャンルの経験の積み重ねがあったからこそ、多彩な形式で井上の言語宇宙を構築することができたのだろう。しかし、従来の研究では小説や戯曲が中心に論じられたものが多く、コントに関する研究はなかった。ところが、代表作として知られる「頭痛肩こり樋口一葉」、「吉里吉里人」などには、コントに描かれた言語遊戯が多々みられ、井上文学を考察する一環としてコントの研究は欠かせないと言っても過言ではない。また、井上の言語表現に関する先行論では、柳沼総一郎の指摘する「反対語の列挙」や、井筒三郎の挙げる十の「レトリック」　、さらに中村明による「パロディ」と「バランス崩し」　への考察など、いずれも技法面に関する論考に偏っていたことがわかる。たしかに、後の作品には、コントに描かれた駄洒落やパロディ、地口など笑いの要素が多々みられ、これが井上文学における笑いの原点として働きかけているのはいうまでもない。しかし、てんぷくトリオのために書き下ろしたコントとして、テキストには言葉の表現技法だけでなく、三人でしか語られない物語やその言葉に託されたメッセージがあるはずだ。

そこで、本章は井上ひさしのコント集を対象に、先行研究で指摘された言葉の表現技法を踏まえながら、三人でしか繰り広げられない言語世

界に着目し、言葉がいかに駆使され、その後の文学創作にいかなる影響を与えていたのかについて明らかにする。

２、〈三人〉の芸

「ハナ肇とクレイジーキャッツ」がテレビスターとなった一九六〇年代、お笑い界では芸人のネタを次々と放送する演芸番組が好評を博した。それまで、演芸の世界の花形といえば落語家で、漫才やコントは、「色物」という脇の芸としてみられていた。しかし、お笑いがテレビで放送され、人気が徐々に逆転しはじめると、このような流れの中で、「てんぷくトリオ」や「トリオ・スカイライン」をはじめとする「トリオブーム」が生まれてくる。そもそも、トリオとなるとコントを主にするが、いわゆる〈三人〉コントという演芸は、ピンやコントに比べると、ツッコミ・小ボケ・大ボケのように役割のバリエーションが増え、演劇的な設定やストーリーの展開を活かしやすい特徴がある。なかでも、井上が書き下ろしたてんぷくトリオのコントでは、人物の関係性からすでに喜劇的衝突が生まれており、〈三人〉の芸という演劇的構造が強調される中、〈三人〉であるからこそ成り立つ物語がある。こうして、てんぷくトリオはお笑いが細分化される中で生まれた三人組のトリオとして、そのコント（＝脚本）には、〈三人〉でしか構築できない〈枠組み〉の構築や新たな笑いのスタイルの開拓が図られていた。

井上ひさしのコントをそれぞれ人物関係、場所、及び会話内容を基準にテーマ分けしたところ　、〈犯罪〉、〈医療〉、〈商売〉、〈社内日常〉、〈求人〉、〈芸能〉の六のテーマに分類することができた。〈犯罪〉に属するコントは、主に警察官と犯罪者といった関係が多く、刑務所や路上を舞台とし、犯罪者に対する訊問や犯罪者による詐欺などの内容がある。〈医療〉に属するのは、病院を舞台とした医者と患者の間のコントで、病気の診断や治療過程、あるいは身体の特異能力などをめぐって展開される。〈商売〉に属するコントは、主に客と店主という関係で、代書屋や不動産会社などにてサービスあるいは金銭的交渉が生じる内容である。〈芸能〉というテーマに属するコントは、役者と監督の間における舞台稽古や、テレビ番組などの内容である。〈社内日常〉には、同僚同士、あるいは社長と社員といった関係をめぐって展開されるコントが属する。一方、〈求人〉は、就職者と面接官のやりとりをめぐる特定の舞台背景のあるコントに限られる　。最後に、〈その他〉には、無人島や試合、駅内、家庭といったテーマが挙げられるが、いずれも少数であるため独立したテーマとしては取り扱わないことにする。

それぞれのテーマにおける人物関係を整理すると以下のようになる。〈犯罪〉のテーマには二人の強盗者が被害者のお金を奪うような、いわば犯罪者Ａ／犯罪者Ｂ／被害者という関係や、二人の警官が犯罪者を逮捕するという警官Ａ／警官Ｂ／犯罪者のような関係がみられる。〈医療〉テーマの大半を占めているのが診療室にいる二人の患者が医者の診察を待っているという医者／患者Ａ／患者Ｂの関係がある。〈商売〉には代書屋の店長に依頼をする二人の客という店長／客Ａ／客Ｂの関係、〈社内日常〉には社長／社員Ａ／社員Ｂという関係が全体を占め、〈求人〉には面接官Ａ／面接官Ｂ／応募者、そして、〈芸能〉には監督が二人の役者の芝居の指導をするような監督／役者Ａ／役者Ｂという人物関係がうかがえる。つまり、いずれのテーマにおいても、三人は全く異なる役柄が定められているのではなく、そのうちの二人が同一の役柄ＡとＢとして演じていることがわかる。この場合、コントが〈三人〉で繰り

広げられる必然性が問題化される。てんぷくトリオといえば、三波伸介は顔や表情で笑いを作って観客を笑わせるいわばボケ担当であり、伊東四朗はしゃべり上手で口達者のツッコミ担当という一般認識が広まっている一方、戸塚睦夫はコントにおける台詞の分量がもっとも少なく、舞台上での存在感は比較的薄いイメージがある。ところが、一九六一年に結成されたてんぷくトリオだが、一九七三年に戸塚が病気により死去することでトリオとしての活動も終わることになった。とすると、〈三人〉であるからこそ成り立つコントの芸術性、換言すれば、従来のお笑いコンビにおけるボケとツッコミという二元化の関係から遠く離れ、井上が執筆するてんぷくトリオのコントには、〈三人〉の芸に重点をおいたテキストが秘められているのではないだろうか。

乗客Ｂ　すみませんけど、これ、奴につたえてやってください。これぐらい。
（酔客、乗客Ａをつねって）
酔客　　これぐらいだとよ。
乗客Ａ　うそだよ。これぐらいだろ。
（と酔客をつねる）
乗客Ａ　おねがいします。
酔客　　これぐらいだとさ。
（と、酔客、乗客Ｂをつねる）

これは「仲介人」の一場面で、電車に乗っている乗客Ａと乗客Ｂは酔客を真ん中に挟む形で席に座り、対話をする。しかしながら、乗客Ｂが「ぼくたちのテーブルについたみどりって女の子」が自分を「つねった」ということで、その力の度合を仲介人の酔客を通して乗客Ａに伝えてほしいという。そこで、仲介人はその力の度合に合わせて乗客Ａをつねるが、乗客Ａは仲介人を通して乗客Ｂをつねり返し、やがて、仲介人が「殴り」合いに巻き込まれてしまう。このコントでは乗客Ａ／乗客Ｂ／仲介人という人物関係が構築されており、乗客Ａと乗客Ｂの対話の間に仲介人という存在が挟まれることで物語が展開されてゆく。つまり、乗客Ａ／乗客Ｂ／仲介人のいずれも欠かせず、仲介人によって他二人の存在が強められているというのが〈三人〉の芸における基本的な構造だといえる。これはほかのコントにおいても同じことがいえる。

医師　　ばかばかばか！あ、ばかだね。どうして、うちの患者はばかばっかりそろってんだろうね。
患者Ａ　とにかく私はあなたがうらやましい！
患者Ｂ　私こそ、あなたがうらやましい。
患者Ａ　頭の中をお互いに交換できるといいんですがね。
医師　　いい方法がある。お互いの脳味噌をとりかえちゃおう。
（中略）わしの発明した脳交換機。トイレが詰まった時に使うゴムの吸出を二つあわせて作ったもの。
二人　　（！）

「ねむい男と眠れぬ男」に登場するのは一人の医師と患者二人である。眠れない患者Ａは一晩中かけて数を「五千四万三千二百十一」まで数えてしまったというほどの重症にかかっているのに対し、患者Ｂは「会社の洋式トイレに入って腰掛けたとたんに眠って」しまうという真逆な症状がみられる。それゆえ、極端に異なる悩みを抱える二人は同時に医師

のところへ治療に行くが、医師の提案は「脳交換機」を使って二人の脳味噌をとりかえるということだった。ここで注目すべきは、「脳交換機」が使われる前提は、少なくとも患者が二人いなければならず、医師がその二人の仲介人を務めるということである。井上のコントには様々なテーマの物語が描かれているが、そのうち人物関係の大半を占めているのが同じ役柄が二人と、「仲介人」たる者が一人働きかけるという構造である。そこには、台詞の分量などにかかわらず、〈三人〉がともに重要な役割を果たし、〈三人〉の芸という構図を構築していたことがわかる。

3、〈第三の視点〉

これまで三社から発行されているコント集のなかで、講談社版『井上ひさし笑劇全集（上・下）』および河出書房新社版『笑劇全集　完全版』では、「医者」や「強盗」、「社長」などのような役柄名が使用されている。しかしながら、初期に出版された『てんぷくトリオのコント』などでは、役柄名ではなく、てんぷくトリオの三人の名前がそのままコントで使用されており、井上がコントを執筆する段階で既に三人の役割分担を意識していたといえる。換言すれば、三人とも自らの担当、あるいはイメージが付与されていたのだ。そのため、後に出版されたコント集において、役者名が示されなくても、その役柄に適応する役者の名前が浮かび上がる。前章では〈三人〉の芸としての必然性を考察したが、それぞれの役柄が確定された中、〈第三の視点〉がコントに存在していることが問題化され、それがコントにおいていかなる役割を果たしているのかを本節で考察してゆく。

先述したように、井上コントにはそれぞれが属するテーマがあり、いずれのテーマにおいても、AとBを繋げる存在している。「仲介人」における酔客や、「ねむい男と眠れぬ男」における医師など、いずれもAとBの間に挟み込んだり、挟み込まれたりする。ところが、井上コントの全てが右記のような人物関係を有しているわけではない。

出前持　（節をつけて）ごめん下さいまーし。ラーメンの丼、いただきに、来ましたよん。

執行人　ラーメンの丼は廊下だよ！じゃまするな！

出前持　あら、ごめんなさい。

執行人　（死刑囚に深々と一礼）くだらぬじゃまが入ってすまん。

死刑囚　早くやってくれーっ！でないと神経がもたない。気が狂いそうだあ！

これは「死刑台の男」の一場面である。電気椅子に腰をかけている死刑囚と、死刑執行人の二人が対話をする場面だが、物語の後半から出前持が登場し、物語の流れを乱してしまう。ここにおける出前持は死刑の場には存在するはずのない、いわば場違いの人である。このような場違いの人は、決して物語の進行役ではない「じゃま」役であることがわかる。そもそも、出前持は後半から登場し、台詞が最も少ないが、彼の登場によって物語が一変する。このような存在を、本論では〈第三の視点〉と名付け、AとBのいずれにも当てはまらない人や、物語の流れを乱すような場違いの人を指す。

次に、〈第三の視点〉のコントにおける役割について考察する。コント「仲介人」において酔客が仲介人として乗客Aと乗客Bの間で言葉やしぐさの伝達をするように、「屑拾い」における屑拾いAとBの拾いぶ

りをジャッジする審判員や、「日本一のケチン坊」で関西代表と関東代表の「けち」ぶりを判断する司会者など、〈第三の視点〉が仲介人として他者の言動を受け渡したり、ある基準に基づいて物事の判定をするいわば仲介人という役割を果たしている。一方、「結婚式と葬式」では、結婚式を挙げる先輩Aと、葬式を挙げる先輩B、二人の話を同時に聞く後輩の三人の物語となっているが、後輩は両者の訴えに反応する際に混乱し、喜ばしい結婚式に葬式の対応をしたり、悲しいはずの葬式に結婚式並みの表情を浮かばせる。ここで後輩は二人の先輩の話を同時に聞く、いわば聞き手の役割を果たしている。そして、「逆転、逆転、また逆転」では、社長が失業者のための再就職を自ら手掛けようとするが、秘書は度々の訪問を通して社長が次々と「格下げ」されたことを告げるが、ここにおける秘書は毎回外部から新しい情報を持ち込んでくる人、いわば物語における語り手という役割にあたる。さらに、「無人島」では、二人の漂流者が無人島での生活を覚悟した後に一人の小学生が現れ、「無人島」という立札の裏に「というのは嘘ですよ」と書かれてあることを告げる。すなわち、小学生はここで立札にある情報の読解者として働きかけている。このように、井上コントにおける〈第三の視点〉は、仲介人や聞き手、語り手、読解者などの役割を果たしていることがわかる。

会社員　お巡りさん、お、おねがいです。
強盗　（大声で）じつはこうやって街頭でお願いしているわけは、わたしの勤めておりました包丁会社が
昨夜の火事で焼けまして、（と泣いて）焼け残った包丁が退職金がわり、家には病気の妻と五つを頭に七人の子供が、
会社員　（警官を見て）お巡りさん。この人は、ほんとうは……
警官　ほんとうに可哀想な人だね。買ってあげなさいよ。
（と、警官去る）
会社員　お巡りさん
強盗　（がらり豹変）てめえ、おめえがぐずぐずしているからポリ公がきたじゃねえか。早く金を出せ。出さねえと、
（と財布を出したとき、警官、また出て来る）
会社員　だ、だします。

これは「どじな強盗」の一場面である。被害者の会社員、その会社員を包丁で脅しながらお金を狙う強盗、巡査にくる警官の三人で構築されている。警官が現れるたびに、強盗は包丁を売り物に見せかけて会社員に買わせ、自分がまるで被害者のように装うが、警官がその場を離れると、強盗は再びお金を奪い始める。笑いが生じる場面は、警察官が強盗の「可哀想」なエピソードを真に受け、自ら会社員にお金を払わせて包丁を買わせる場面である。このような違和感、あるいは「どじ」が生じる根本にあるのは、後輩や警官という目線が物語の一定範囲／枠内に限られているからだ。ここにおける警官といい、「結婚式と葬式」における後輩といい、〈第三の視点〉が存在することで、観客の視点が相対化されているのだ。

看守　こんなことというのもなんですが、面会時間は後二分（と泣いている）
息子　お母さん、ぼくは生まれ変わるつもりだよ。

老母　おお、そうかい。

（中略）

看守　面会時間はこれまで。

息子　お母さん。

老母　せがれや。

看守　（泣きつつ）さ、立つんだ。監房に帰りましょう。

（と、監守、老母の腕を取ってせき立てる。）

息子　お母さん。模範囚になってね。そしたら、恩赦ってこともあるからね。

（すなわち、ここまで全てを息子が囚人だと思わせるように運ぶこと）

これは「刑務所の面会室」の一場面である。母親と息子の刑務所での面会を舞台にしているが、「ぼくは生まれ変わるつもりだよ」などといった息子の台詞から、母親が囚人の息子に会いに来たと推測されるが、終盤で囚人は母親で、息子は面会に来たということが明かされる。ここでは看守が〈第三の視点〉として存在するが、その衝撃的な一言でこれまでの人物関係が乱され、物語の構造が顛倒する。ところが、この場合、衝撃を受けるのは登場人物のいずれでもなく、観客であるのだ。つまり、観客の情報量は、〈第三の視点〉の働きかけによって定められていたのだ。ト書きには「すなわち、ここまですべてを息子が囚人だと思わせるように運ぶこと」と示されているように、これは井上がコント創作の過程において、意図的に言葉をわかりやすく書いたり、あるいはあえてわかりにくく書いたりなど、言葉が十分に駆使されていることがわかる。

4、言葉の解体と再構築

井上がコント集のまえがきにおいて、コントの手引き、いわば「成功のコツ」について、「コントというと、飛んだり跳ねたり相手を張り倒したり、とかく動作にだけ注意しがちですが、コントは実は「見る」芝居というよりも、より多く「聴く」芝居であって、言い換えれば「言葉、ことば、コトバ」の芝居だと思われます」　と語っている。井上は、役者の動作や身振りよりも、役者によって発される言葉がコントにおいて極めて重要であると考えている。それゆえ、井上コントのいたるところに言葉遊びがみられ、それが物語の進行をも左右し、やがて新たな物語へと運ばれてゆく。

男　今まで黙っていたがぼくの父は、ここの税関長。

税関吏　げっ。これは失礼しました。どうぞ全部お持ち帰りください。

男　の赤の他人。

税関吏　この野郎。

男　だと思ったら大まちがい。

税関吏　これはこれは。

男　というのは真っ赤なうそ。

税関吏　てめえ。

男　だと思うだろう？

税関吏　するとやっぱり？

男　本当は関係ない。

税関吏　こいつ。

男　　こともない。
税関吏　失礼のだん、ひらに、
男　　全部うそ。
税関吏　いい加減にしろ。

これは「悪徳税関吏」の一場面で、税関吏と税関を通る婦人、男の間の物語である。婦人は通されて自分は通させてもらえない男は、右記のような一連の台詞をつなげると、「今まで黙っていたがぼくの父は、ここの税関長。の赤の他人。だと思ったら大まちがい。というのは真っ赤なうそ。だと思うだろう?本当は関係ない。こともない。全部うそ」のようになる。その区切られた言葉に対し、税関は「失礼しました」や「この野郎」と態度の逆転を見せる。このように、一つの文／文脈が複数に解体されることで、新たな物語が再構築されている。

同じように、「見舞い」は入院している患者と見舞いに来る葬儀屋の友人、そして医師との間で繰り広げられた物語である。医師が検査の結果を二人に告げるが、その台詞を順番に沿って並べると、「患者。頭蓋骨陥没。生命保証し難し。と思われたが、奇跡的に傷は急所を外れ、べつにさしたることはなし。ということはまったくない。というのはこれまたうそで、患者は無傷。即刻退院。ということはすなわち」になる。そして医師の言葉は一句一句区切られ、それを聞くたびに友人と患者は「がっくり」あるいは「大よろこび」する。また、「犬猿の仲」では、重役Bが社長に重役Aの愚痴を告げるが、重役Aがその場をいったりきたりすることに左右され、重役Bの台詞は毎回途断えられてしまう。その途切れた台詞をつなげると、「社長。彼のことですが。じつは……なんでもないんです。なんでもないっていうのはうそで、奴は、社の金を使い込んで……いません。いや、たしかに彼は……立派な人物……ではありません」のように、否定の言葉もあれば、肯定の言葉も入り混じり、それが毎回逆転されることで聞き手の人物は話の行方がわからなくなってしまう。

（と記憶喪失者、男Aをこん）
男A　痛い、なにをする。
記憶喪失者　おしい。早く喋りすぎる。
男A　（ゆっくり）い・た・い・な・に・を・す・る。
記憶喪失者　そう。その「いたいな」のいな。ぼくは伊奈と申します。
記憶喪失者　苗字は伊奈、名前は、
（とピストルを出す。）
二人　人殺し。
記憶喪失者　それです。ひとごろしのごろう。ぼく、伊奈五郎です。よろしく。

一方、「私は誰でしょう」では言葉の意味と音声を委ねる笑いが生じる。これは記憶喪失者が記憶を取り戻そうとする物語であり、記憶喪失者が自分の名前を探すために男に協力してもらう。ところが、記憶を喚起させる方法として、「いたいなにをする」という台詞から名字が「いな」であることに気づき、「人殺し」という台詞から名前が「ごろう」であることを思い出す。ここでは、言葉の意味的側面による再構築ではなく、音声的側面による再構築がうかがえる。意味としての「痛い何をする」や「人殺し」ではなく、その表記から抜きとった「いな」と「ご

ろう」が取り扱われている。このように、井上コントにみられる言葉の再構築はクイズ形式で出題されることが多く、「おかしな代書屋」で代書屋の店主が運転免許試験申請書の代書を委ねる客にクイズを出題する際、「パトカーの上にあるのはなにか」という問題に対し、客は「赤いランプ」と答えるが、正解は「パ」であると告げられ、「下り坂と上り坂の間にあるのはなにか」に対して「坂の頂上」と答えるが、正解は「と」であると告げられる。客の答えと正解とのズレは、文脈の切断と再構築から生じたものであり、客は出された問題について言葉の意味から考えている一方、その正解は言葉の音声に由来する。要するに、言葉の意味や内容を規定する〈枠組み〉が解体され、新たな言葉に再構築されていることがわかる。

　井上コント集の解説において、山口は「駄洒落による、相手の連想の盲点への一撃はその最も普通の、典型的な趣向である」　と、駄洒落がコントにおける重要な役割を指摘している。井上コントの駄洒落の大半は同音異義語から生じる笑いであり、それは「教会」と「協会」や、「司会者」と「歯科医者」、「寄越すか」と「横須賀」、「切れ地」と「切れ痔」など、様々な同音異義語が扱われている。しかし、このほかにも、英語や外来語などのテキストを取り入れた新たな言葉などがある。「村長とサギ師」では、英語の問題が扱われているが、それはあくまでも正確な英語ではなく、「汽車」が「ケムノコール」、「さつまいも」が「ガスハッスル」、「不良少年」が「フボクロース」、「毎日ぶらりぶらりしてる」が「ヒビブラリイ」、村長の禿頭が「ハイツルリー」になっている。また、「手」が「ニクモッテル」に、「首吊り」が「ブランシス」に訳されるなど、これらの造語は表記的には英語に類似するが、意味は日本語に由来するものとして、日本語と英語のいずれの言葉にも属さない新たに生産された造語であることがわかる。

客B　たいへんごぶさたいたしました。
客A　ぼくの可愛い子ちゃん、お変わりありませんか？
客B　あなたからお借りした金五十万円のことですが、
客A　ぼくはあなたが大好きだよ。
客B　期限は今日ですが、
客A　明日また逢おうよ。
客B　ところがどうしても都合が悪くて、
客A　きみにもらったキスマークどんなことがあっても返してやるもんか。
客B　返せないはめになりました。
客A　ぼくの愛は永遠に続くよ。
客B　わたしは永遠にこの世におさらばするでしょう。
客A　お別れにキスを送りますよ。
客B　お別れなのになにも送れないよ。
客A　さよなら。
客B　永遠に。

　これは「代書屋にて」の一場面である。妻への愛を届けようとする客Aと、借金に追い込まれて自殺を図る客Bが、同時に代書屋に手紙の依頼をする。そこで、両者は相次いで自分の手紙の内容を告げるが、互いの文が混同し、最終的には起承転結のある新たな物語に生まれ変わっていた。また、「変な話」では混同がさらに複雑化され、母親と息子の間における「日記」の覗き見問題、母親と父親の間における「口紅の跡」

の問題、父親と息子の間における「デモ」問題といった三つの物語が同時進行している。しかし、一見して関係のない三の物語ではあるが、最終的には三人が同時に「早く出て行きなさい」、「わかりました。出て行きます」、「変な話」という言葉を口にすることで物語が一つに集結される。三つの物語が新たな物語を生み出し、言葉が混同する中で、本来の物語からかけ離れた新たな物語が再構築されていた。このように、井上コントには言葉の解体をはじめ、同音異義語と造語、物語の混同による新たな物語の再構築などが組み込まれ、言葉そのものの〈枠組み〉が崩壊されていた。

5、原点としての喜劇

井上ひさしの文学作品はほぼ喜劇的要素に満ちており、笑いのパレードで読者や観客を魅了していた。しかし、そこに描かれている人物の姿や行動、彼らが置かれる環境などに注目すると、必ずしも喜劇だと言い難いものがある。コント集の解説において、山口は「結婚式と葬式の間で」を例に取り上げて次のように述べている。

> 喜びでも悲しみでも、度を過ぎると区別がなくなる。それ故、喜びの彼方には悲しみが入り混じり、悲しみの極端な表現が笑いということになる。こうした表現によって、人は日常生活を支配するゆるやかな情感の波から抜け出て、強烈な感情に浸ることができる。

結婚式と葬式は人間の気分の両極端にある行事であるため、この両者を混同してしまうのは極めて奇抜的な発想である。しかしながら、井上のコントには、結婚式の「喜び」と葬式の「悲しみ」に挟まれる人間が、「極端」な両者の気分が「入り混じ」った場を「区別」なくとらえてしまうことで、その場が「喜劇」なのか、あるいは「悲劇」なのか判断できなくなることを山口が指摘している。この点について、池内紀は井上の諸作品を例にあげ、「悲劇的とみなされるものを喜劇的に、喜劇的とみなされるものを悲劇的にとらえ、いっさいの価値判断を舌先三寸で転倒させ」　ていると、「悲劇的」なものと「喜劇的」なものがやがて「悲喜劇」として表現され、それにともなう「価値判断」も揺さぶられることを示している。また、柴田勝二は「演劇において喜劇的な要素と悲劇的な要素が決して相容れないものではなく、逆に今述べた意味における悲劇性をまったくもたない作品はそもそも劇として成り立ちえないのではないか」　と、井上文学における「喜劇的な要素」と「悲劇的な要素」が決して二つの対立した要素ではなく、「悲劇性」をもつ喜劇を井上が描いていると指摘している。これらの論述に共通する問題は「喜劇」と「悲劇」の転換であり、それが可能になる、あるいは両者の「区別」がつかなくなる前提が「度」を過ぎるということであった。そもそも、井上コントには、観客をゲラゲラ笑わせるような場面はほぼみられず、しかし説教性が強い風刺でもなく、笑いの中から悲哀が読み取られ、喜劇を通して悲劇が描かれていることを実感させられる。山口などが指摘しているように、井上の喜劇には悲劇としても成り立つような要素が組み込まれ、喜劇と悲劇の〈枠組み〉が崩壊することではじめて「悲喜劇」が生み出される。そのため、井上が「涙抜きで」書こうとしたコントから悲哀の「涙」を感じ取ることは極めて難しいことではない。

一方、コントは井上の初期作品として、その後の文学創作においても

多くの役割を果たしていた。一九八一年に書かれた長編小説「吉里吉里人」では、主人公の古橋が誤って東北の一寒村吉里吉里村に突入したことをきっかけに始まり、吉里吉里国の生成と消滅の七日間が描かれている。井上の〈犯罪〉テーマのコントでは、警察が犯罪者の手助けをしたり、被害者が犯罪者を捕まえたり、あるいは犯罪者が警察に忠告するなど、各々の身分から逸脱した行為をめぐる物語が描かれているが、「吉里吉里人」ではさらに緻密に描写され、大統領に任命された古橋が自らの手で吉里吉里国を消滅させてしまうような構造がみられる。井上が一九六九年に劇作家として執筆したデビュー作「日本人のへそ」では、ヘレン天津というストリッパーの半生を、吃音患者たちが吃音の治療のため劇中劇で演じていくが、このような劇中劇、あるいは入れ子構造は井上コントにおける多角的視点の転換に由来している。また、言葉そのものに着目した戯曲「國語元年」では、全編にわたって十余の方言が飛び交う設定や「全国統一話し言葉」の制定など、コントにおける同音異義語と造語による言語遊戯から発展されたものだといえる。そして、氏の評伝劇においては、樋口一葉が明るい幽霊に生まれ変わったり、利口な魯迅が失語症にかかったりなど、いずれも一般的な認識からかけ離れた人物像が描かれるなかで、従来の人物像が転覆されている。つまり、井上のコントにおける〈枠組み〉の崩壊という趣向が、その後の作品に多いなる影響を与えていると同時に、ステレオタイプからの逸脱や、言葉と物語の再構築へと導いた。

6、おわりに

これまでみてきたように、井上コントには、〈三人〉であるからこそ成り立つ物語が秘められていた。そもそも、コントにはグループによる演芸形式が求められるため、てんぷくトリオのために書き下ろしたコントも当然三人で繰り広げる必然性がある。

とすると、なにが特別なのか。それは、井上コントの言葉の力である。まず、〈第三の視点〉が取り組まれることによって観客の目線が相対化され、仲介人や聞き手、語り手、読解者など様々な視点から捉え直すことが可能になり、一つの物語から新たな物語が次々と産出される。また、同音異義語や造語などによる言語遊戯の背後には、言葉そのものの解体と再構築を図るような、いわば〈枠組み〉の崩壊が試みられており、〈言葉で作る〉というより、〈言葉を作る〉といった趣向がうかがえる。そして、〈言葉を作る〉ために選ばれた手法が笑いであった。したがって、笑いは決して井上のゴールではなく、笑いを通して言葉を再考するところに氏の思想が秘められており、コント創作に見出される言葉の崩壊性がその第一歩として踏み出された。

注

てんぷくトリオのコント（全三巻）』（さわ出版、一九七一年九月～一九七五年九月）が計一五六編、一九七三年一二月にて同社より『増補決定版！井上ひさしコント全集（全四巻）』が刊行、『井上ひさしコント集』（講談社、一九七五年四月）が計二四編、『井上ひさし笑劇全集（上・下）』（講談社文庫、一九七六年三月）が計八〇編、『笑劇全集完全版』（河出書房新社、二〇一四年八月）が計一五六編。

演出：三宅裕司、出演：山口智充・田中直樹・中村獅童

脚本・監修：ラサール石井、出演：我が家

高橋敏夫『希望としての笑い』（角川ＳＳＣ新書、二〇一〇年九月）

「涙ぬきで――まえがきにかえて――」（『井上ひさし笑劇全集』、一九七六年三月）

柳沼総一郎「凶器としての言語遊戯」（「解釈と教材の研究」、一九八二年三月）

井筒三郎「レトリックの司祭」（「解釈と教材の研究」、一九八二年三月）

中村明「井上ひさしの言語世界」（「解釈と教材の研究」、一九八四年八月）

同じテーマのものが五以上の場合は独立したテーマとして計算し、五以下の場合は〈その他〉に入れた。

本来なら〈社内日常〉と合算してもよい部分はあるが、〈求人〉のみで六のコントがあるため、独立したテーマとして扱うことにする。

「作者の言葉」『増補決定版！井上ひさしコント全集２』から引用。

山口昌男「井上ひさしのコントの世界」（『井上ひさし笑劇全集』、一九七六年三月）

注１２に同じ。

池内紀「悪魔の発明――パロディ精神――」（「解釈と教材の研究」、一九八二年三月）

柴田勝二「違和としての人間――井上ひさしの劇世界――」（「日本文学」、一九八七年四月）

第二章　「成る」可能性のない国家——「吉里吉里人」論

1、はじめに

井上ひさし「吉里吉里人」は、一九七三年六月から月刊誌「終末から」に佐々木マキのイラスト入りで連載が始まり、翌年十月、同誌廃刊にともなって第五章の途中で中断された。その四年後、稿を改めて一九七八年五月から一九八〇年九月まで、各月に一章ずつ、二十八ヶ月にわたって「小説新潮」に連載されて完結した。一九八一年八月に新潮社から単行本として刊行され、一九八五年九月、新潮文庫として上・中・下巻で文庫化された。井上ひさしが「昭和三十六年でしたか、国際分業論というのが出てきて、日本は食糧を作らなくてもいい、工業で立てというのがあった。東京オリンピック前で出稼ぎの悲劇が相次いでいた。僕は農村出身ですからね。農民が長い間、国に利用されてきたうらみもあって、ひどい論だと思った。そのころですね。吉里吉里人のアイディアがはっきり形になってきたのが」　と語るように、この作品は、日本という国家に愛想を尽かした東北の一寒村の人々が自給自足の新国家をうち建てようとするところから始まる。

小説家・古橋健二は編集者・佐藤久夫とともに、黄金に詳しい人物を取材するため急行列車「十和田３号」に乗車した。ところが、列車は公用語吉里吉里語、通貨単位「イエン」を導入した自給自足の国家・吉里吉里国に入国する。吉里吉里国は日本政府に愛想を尽かし、食糧やエネルギーの自給自足で足元を固め、高度な医学や独自の金本位制、タックス・ヘイヴンといった切り札を世界各国にアピールして国家の独立を宣言する。しかし、分離独立運動の二日後、吉里吉里国は新任大統領の古橋が吉里吉里国の秘密を公にすることをきっかけに消滅する。

物語の構造について、前田愛は「カーニバル的な世界の原理は、生と死、快楽と苦痛、摂食と排泄というように、対立するもの同士の役割が自在に交換されるところにある」　と、小説における「カーニバルの世界」を指摘している。今村忠純は「現代日本社会」と「フーリエのユートピア」を提示しながら「パロディの二重構造」　を考察した。一方、分離独立運動について、山田有策は、「国家の消滅が予言されている」ことを述べた上で、その再生成の源である「性の哄笑」について分析し、高田知波は、吉里吉里国内部における「権力のパラドックス」　を指摘している。また、語り部について、蓮實重彦は語り手の「臆病さ」が小説全体の冗長さにつながっていると示し、赤坂憲雄は、物語における「三位一体」　といった語りの構造を提示した。菅野昭正は、「キリキリ善兵衛」が吉里吉里の「昔と今」　、「土俗と現代」を繋ぎ合わせる鍵であると指摘している。これまでの先行研究では、法律や権力、言語など様々な視点から国家生成の手段や国家消滅の原因など考察されてきたが、テキスト内部の世界に着目すると、本作にはユートピアをはるかに超えた言葉と国家の関係性が問題化され、国家の生成と消滅を左右する構造が提示されていた。そこで、本章ではテキストにおける表記とルビ、標準語と方言といった言葉の二重構造を明らかにした上で、国家独立を左右する言葉の力を確認し、分離独立運動に秘められた真相を明らかにする。まず、初出と初収を比較したところ、異同は数多くあったため、その中でも大幅に変更が生じた箇所を以下のようにまとめた。

①、時間、数字の変化

【初出】この男は古橋健二という小説家である。年齢は四十六歳、

【初収】この男は古橋健二という小説家である。年齢は五十歳、

②、言語の変化
【初出】（アカヒゲ先生）「まあ、聞きなさい」
【初収】（アカヒゲ先生）「まあ、聞いで呉ろ」

③、題材の変化
【初出】そしてあるいは事件の出発点いっそのこと昭和四十八年末の石油危機と定めても差し支えない。石油こそ、この事件の火勢に油を注ぎ、やがていっそう派手に燃えあがらせた真犯人の一人だったからである。
【初収】そしてあるいは事件の出発点いっそのこと昭和四十八年末の石油危機と定めても差し支えない。石油こそ、この事件の火勢に油を注ぎ、やがていっそう派手に燃えあがらせた真犯人の一人だったからである。いっそのこと、思い切ってセンセーショナルにあの埼玉県所沢市の富士見産婦人科病院の乱診乱療事件から始めようか。この事件の首謀者たちの願いのひとつは日本国に蔓延しつつあると思われるこの手の乱診乱療を、ある地域内から完全に駆逐することにあった。だから富士見病院事件から説き起こしても、どこにも無理はない。

初出から初収の八年間を経て、主人公古橋健二の年齢は「四十六歳」から「五十歳」へと変化し、小説という虚構の世界に生きる人物にもかかわらず現実世界と同じく年をとっている。そして、本来なら日本人で標準語を話す医師のアカヒゲ先生が、八年後吉里吉里語を使いこなすということからも、吉里吉里国に長期滞在していたため吉里吉里語に馴染んでいたといえる。さらに、初収において一九八〇年に起きた富士見産婦人科病院の乱診乱療事件が付け加えられ、現実世界の規則、あるいは出来事が次々と時事的に取り入れられていることがわかる。注目すべきは、これらを「書き起こし」ているのは語り手の「記録係」であり、菅野が指摘する「昔と今」、「土俗と現代」という異なる時空を生きていたからこそ可能になったことである。

2、「記録係」と古橋健二

冒頭部から「記録係」は姿を表し、この吉里吉里分離独立運動を語る者として、「記録係」は「いったいどこから書き始めたらよいのか」と迷う。

この、奇妙な、しかし考えようによってはこの上もなく真面目な、だが照明の当て具合ひとつでは信じられないほど滑稽な、また見方を変えれば呆気ないぐらい他愛のない、それでいて心ある人々にはすこぶる含蓄に富んだ、その半面この国の権力を握るお偉方やその取巻き連中には無性に腹立たしい、一方常に材料不足を託つテレビや新聞や週刊誌にとってははなはだお誂え向きの、したがって高みの見物席の弥次馬諸公にははらはらどきどきわくわくの、にもかかわらず法律学者や言語学者にはいらいらくよくよストレスノイローゼの原因になったこの事件を語り起こすにあたって、いったいどこから書き始めたらよいのかと、記録係はだいぶ迷い、かなり頭を痛め、ない智恵をずいぶん絞った。

この事件を様々な面から書き始められるという多様性を伝えつつ、「迷い」や「頭を痛め」から「記録係」が慎重に事件を語ろうとすることがわかる。そして、事件を「書き起こす」際に、頻繁に自分の義務や

役割を強調する。「厳正」、「忠実」、「正確」、「事実」、「真実」などの同義語を並べながら事件に対して客観的に記述していることを示している。それは、たとえ記述前後の数字が一致しなくても、描写に違和感が生じたとしても、さらに「うんざり」していても、「記録係」はただその時その場の様子を記録したにすぎないということを表していた。

記録係の役目は〔古橋健二という五流作家の肩越しに、次々と生起する事件をしっかり視ること〕、これに尽きる。当然、現実に手出しはできない。しかし、ブームマイクの正体が手榴弾だと察しがついていれば、それなりの表現もあったろうと考える。記録係は、この点について、読者に詫びたいと思うウンヌンと愚図愚図いうのもまた記録係の任務ではない。

（中略）

〔一時間当り七十五枚、したがって三時間弱では二百余枚〕という物語密度に忠実であろうとすれば、以下二百枚以上、原稿用紙を★で埋めればいいわけで記録係としてはこんな楽なことはない。だが、エネルギー節約が喧伝されているこの時代にそんなことをしたら、お叱りに蒙ることは必定であろう。そこで〔1行あき〕ですませたのだった。だがやはり〔1行あき〕という安直な方法は記録係としての良心が許さない。ここはせめて次の如きやり方で古橋の心象を記録すべきであろう。

「記録係」は「古橋の肩越しに事件を手出しせずに語る」という規則を作り、古橋の見たこと、考えたことしか書けないことを定め、「手出ししていない事実」を語っていることを証明していた。それを極限にまで示していたのが、古橋の度々の失神を「記録係」は書き起こしていたのだ。一回目の失神で三時間（物語全体の1/12を占める時間）気を失うが、「記録係」はこの時間を全て記号で埋め、「一行あき」で省略することですら「良心が許さな」かった。したがって、古橋の失神している間は何も起こらない。というよりも、古橋を肩越しに見ているため、古橋の見えていないものは「記録係」にも見えない。また、タヘ湊総婦長の声を何回聞いても聞きとれなかったのは古橋だけにもかかわらず、「記録係」も聞きとれなかった部分を「……」で示す。ここからも「記録係」の忠実性がみられ、古橋の見えていないものだけでなく、聞こえていないものも書き起こさない。前田が指摘するように、たしかに、物語では「古橋＝狂言回し」という関係が築き上げられたてきた。しかし、この関係は後に「記録係」自らによって破壊されることになる。

記録係の役目はこの分離独立運動を常に古橋健二という人物の肩越しに見て、私心を交えずに一部始終を書き留めることにある。したがってここでお先き走りをして、「古橋は、黒板の最後の二行半を読み損ったことにもっと拘泥すべきであった」と記せば明らかにやり過ぎだろう。しかしやり過ぎと批判されようと、出しゃばりめと悪口を叩かれようと、記録係は言わねばならぬ。古橋が最後の二行半を読み損ったせいで吉里吉里国の、日本国からの分離独立運動は突然、方向を変えてしまった、と。「小さいことにこだわるのはよそう」という小悟が、間もなく吉里吉里人たちを非常に苦しい、辛いところへ追い込むことになる。では、古橋の読み損った二行半とはどういう文章だったのだろうか。これまた重大な規則違反であるが、ここに書き記しておく。こうである。

ここで「古橋の読み損なった」部分を「記録係」は見えていて、さらに「書き記す」ことで古橋の見ていないものは語らないという規則に逆らうことになる。「記録係は言わねばならぬ」を理由として、今まで「記録係」が繰り返し強調してきた「忠実性」が自らの手によって破壊され、「忠実ではない記録係」が現れる。分離独立運動を語る同一の人物でありながら、「記録係」には真逆の性格があり、「忠実性」をもって物語を語っていると同時に、この「忠実性」を打ち破る「記録係」も存在していた。

次に、「記録係」が執着していた古橋健二に焦点を当てる。古橋健二は五十歳の三文小説家、黄金が隠されている洞窟を巡る旅に出たはずだったが、やがて吉里吉里国の分離独立運動に巻き込まれ、犯人扱いされる。というのは、双頭犬の「イッタカキタカ号」をみた古橋健二は二本のソーセージをそれぞれ違う方向へ投げ、双頭犬の胴体は二つに割れてしまい、「動物虐待」として古橋は逮捕される。古橋はとにかく一つのものを二つに割る癖があり、「イッタカキタカ号」だけでなく、国有財産の下駄をも二つに割ってしまう。一方、二つあるいは多数のものを一つに結びつけることもできた。日本語で書いた受賞作がなぜか「吉里吉里文学」として扱われ、対立の「日本国」と「吉里吉里国」が古橋によって繋がったこと考えられる。また、「五流作家」「文学賞受賞者」「国賓」「犯罪者」など様々な矛盾するような肩書きを同時に有していた。そもそも、「古橋健二」という名前がすでに彼のこのような性質を裏付けており、二つを一つに繋げる「橋」と一つを二つに分裂させる「二」、やがて吉里吉里国に入籍しても「ケンジ古橋」ではなく「古橋健二」と表記された理由は正にここにあるだろう。そして古橋が物語の最初から最後まで関わっていると同じく、彼の有する性質も始終働きかけることになる。

> 古橋の観察力や洞察力がいかに当てにならないか、読者諸賢はその実例をこれまでいやというほどみてこられたはずである。記録係のしゃしゃり出る幕ではないが、古橋の直感力はあまり信用なさらぬようにひとこと小声の注釈をつけておく。

「記録係」からみれば、古橋健二は非常に「当てにならない」人物であった。審査員の過ちから文学賞を受賞することになるが、それを自分の「才能」によるものかと勘違いし、「筆が遅」くても依頼は全て「引き受ける」が、「文学史上最劣等の作家」であることには変わりないと「記録係」に皮肉される。そして、作家として「記憶函」というものはあるものの、「中身を強化」したり、「整理」もせず、「乱雑」に扱っていた。これに加え、古橋の「心臓」さえ「宿主そっくりの怠け者である」と「記録係」は語る。ここには「怠け者」の古橋を嫌悪する「記録係」がみられ、とにかく古橋を描写するたびに彼を否定する。ここで、「記録係」の主人公選びの過程を振り返ってみたい。

> 後ろから四輌目のグリーン車の１２Ａの席で、若い母親に抱かれて眠っていた生後六ヶ月の赤ん坊がこの揺れで肘掛けに頭をぶっつけぐずりだし、そのぐずり声で隣席１２Ｂの男が浅い眠りから目覚めたのである。つまりこの運命的な朝、六時前に『十和田３号』の乗客で目を覚ましたのは、成人ではこの男だけだった。ほかは全員眠り続けている。この男を主役にする以外はないだろう。

「十和田３号」の乗客である「男四百三十九、女三百六十四、性別不明五、合わせて八百八名」は「みなひとしくこの事件の主役」になれるはずだった。しかし、この後の二ページもしないところで、「記録係」は古橋健二以外の全員が眠っていることを理由に、「この男を主役にする以外はないだろう」と記したが、一見して偶然性に溢れた主人公選びに実は必然性があった。主人公の候補としてあげられた乗客は、「いまこんな夢をみているらしい」しか書けることができないため「つまらない」、そして、機関士については「ダイヤグラムと平行線ばかり」で「これまたつまらない」。車掌は「切符の金額とポケットの現金があっているか」しか心配していないため「ましな物」が書けない。つまり、主人公に選ばれる者は必ずその人を記録することで「ましな物」ができ、「つまらな」くもないということを条件とする人でなければならない。ここで古橋健二が主人公に選ばれることは、古橋が他の者とは違って、彼を記録すれば「ましなもの」が書けて、「つまらな」くもなくなるからだ。つまり、「記録係」は「怠け者」である古橋健二に嫌悪感を抱きながら否定する一方、彼こそが最も主人公にふさわしい存在であると肯定し、二人の関係性には真逆の要素が絡み合っていることがわかる。

3、『吉里吉里語四時間』に学ぶ吉里吉里語

ここからは吉里吉里国の公式言語である吉里吉里語を通して、言葉の真逆な性質を考察するが、その前に、吉里吉里語がなぜここまで吉里吉里国に浸透しているのかを明確する必要がある。石原千秋は次のように指摘している。

> 吉里吉里人は、独立運動の要を「吉里吉里語」という「言語」の闘争に見ているのだ。彼らが、医学立国を目指すのも、吉里吉里国が世界最高の医学を持つ国になれば、「吉里吉里語」がカルテを通して医学の公用語となるからだという論理による。「言葉は力」だという論理を、吉里吉里人は突き詰めている。もし、「中央」と「地方」との関係が問題となるとしたら、それは「言葉」の権力をおいて他にはない。

吉里吉里国独立の切り札である吉里吉里語はともかく、「医学立国」という方針も、「言葉の力」に由来するものであると指摘されている。つまり、吉里吉里国独立を支える根本にあるのが言葉であり、吉里吉里語であったのだ。したがって、その仕組みを明らかにする必然性が問われる。

吉里吉里国の小学校では独立する一年前から、国際法・護身術・吉里吉里史・吉里吉里語が教えられてきた。公式の教科書として扱われる『吉里吉里語四時間』の中身にはそれぞれ「一時間目は理論を学ぼう」、「二時間目は音韻について学ぼう」、「三時間目は文法について学ぼう」と、古橋が読み終わっていなかった四時間目がある。このうち、二時間目の音韻練習は次のように書かれていた。

> ①は、たとえば、
> あいさつ〔aisatu〕→えーさづ〔3：sazu〕
> 高い〔tacai〕→たけー〔tac3：〕
> 大根〔daicon〕→でーこん〔d3：con〕

早い［hayai］→はやぇー［hajɜː］

となるということです。

吉里吉里国で使われる漢字は日本語と全く同じだということをまず確認しておきたい。『吉里吉里語四時間』では吉里吉里語について「わたしたちの吉里吉里国が日本国から分離独立する前までは、吉里吉里語はいわゆる〈方言〉のうちのひとつでした。もっといえばズーズー弁のうちのひとつでありました」と紹介されているように、このような方言は標準語との発音は異なるが、その表記は標準語で統一されている。注目すべきは、表記と発音は必ずしも一対一の関係性に縛られてはいないということだ。というのは、「高い」という漢字表記に対し、吉里吉里語では「たけー」と発音するが、「たけー」という発音から「竹」や「武」などの表記に変換することも可能であった。また、『吉里吉里語四時間』の正解によると、「クグ」という発音を「木々」と表記することもできれば、「釘」として表記するのも間違いはない。そして、「クゥズイ」に当てはまる表記も「靴」と「口」の両方が正解とされている。だとすると、吉里吉里語はいったい何を可能にしたのか。それはまさに「高い」＝「たけー」＝「竹」や「武」のように、表記と発音における一対一の関係を打ち破り、方言を導入することで、言葉の二重性を正当化していたのだ。

　また、『吉里吉里語四時間』における記述だけでなく、「記録係」によって書き起こされた文も同じことが言える。「記録係」の発音が「きろくがかり」であるにもかかわらず、「わたし」というルビがふられており、「被告」に「へこく」、「完璧な間合い」に「パーフェクト・タイミング」のようなルビが当てはめられている。読者としては、右記の言葉を表記通り読むこともできれば、ルビの方で読むことも可能であり、この二つの可能性によって新たな言葉の仕組みが設けられていた。このほかにも、双頭犬の「イッタカキタカ号」、犬と猫を合体させた「ニャワン」、タヌキとトマトを合体させた「トヌキ」、牛の背中に米が成る「牛米」、ネズミと胡瓜の「ネズキュー」、象と金魚の「ゾウキン」など様々な「二つ」が絡み合って吉里吉里国では当たり前のように存在している。前田はこの物語を「カーニバル性などの特性をそなえた豊饒な言葉の世界であった」と指摘しているが、主体の消えた「カーニバル」の世界というより、多様なテキストが混ざり合うことによって新たな主体が作られるという〈二重の世界〉と認識することが可能なのではないだろうか。つまり、多種多様なものを集約した吉里吉里国は、あらゆるものが言葉を通して真逆な「二つ」の性質を持ち、それが「一つ」の主体に有機的に絡み合っていることによって〈二重の世界〉が構築されていたのだ。

4、「無駄」から生じる意味

　吉里吉里分離独立運動が行われるなか、「無駄」という言葉が常に提示されていた。タモツ山田少年が「無駄」の意味について「余計なこと」「どうでもいいこと」「大切じゃないこと」と明確に示していたように、吉里吉里国では「無駄使い」が「大犯罪」として固く禁じられていた。しかし、吉里吉里国が「無駄」を禁じる一方、古橋はそれとは裏腹に、常に「無駄」を産出していた。

二十四のひとみ
ひ、み、ひ、み、ひ、み、
ひ、ひ、ひ、み、み、み、
み、ひ、み、ひ、み、ひ、
み、み、み、ひ、ひ、ひ、
み、み、ひ、み、み、ひ、
ひ、ひ、み、ひ、ひ、み、
ひ、み、ひ、ひ、ひ、み、
み、ひ、み、み、ひ、み。
数えてごらん、ひとみの数を。
ひが二十四、みが二十四、
つまり、これが本当の二十四のひとみ。
文学するぼくを穏やかにはげます、
バスのなかの二十四のひとみよ。
心あたたまる二十四のひとみよ。

吉里吉里国に入国した第一号の日本人として、テレビ局や出版社からの原稿依頼が殺到する中、出来上がったものは大量なる「無駄」の積み重ねだった。「第一回おたねパッパ童話受賞作第一作」の「二十四のひとみ」二十四の「ひ」と「み」からなっていて、古橋は「ひとみ」を二つに分裂させて「心あたたまる二十四のひとみ」として書いていた。そして古橋の二重性が働きかけたせいか、彼の見たもの、考えたものがやがて「ひとみ」のような二重性のあるものを生み出した。そもそも、二十四の「ひ」と「み」の羅列は「余計なこと」や「どうでもいいこと」をはるかに超えた「意味のない」ものの堆積でしかなく、これを一々書き起していることも原稿用紙の「無駄」でしかない。しかし、「そこは商売、これぐらいの反対語は常に脳中に貯えられているのだ」と古橋が言うように、大量の「無駄」を書き起こすことは小説家にとっての「商売」であり、それが多ければ多いほど原稿料になるという。

一枚が五千円なら六十枚では三十万円である。税金を一割差し引かれても一万円札で二十七枚。二十七枚の一万円札を繋いだらどれだけ長くなるだろう。万里の長城ぐらいあるかしらん。たしか一万円札は横の長さが十七糎強、二十七枚では、エートエート、四米五十九糎……、（略）

「才能乏しき三文小説家」古橋は「無駄」を続々と産出することで自分の原稿料を緻密に計算していた。日本国からの「一枚五千円」という原稿の依頼を聞いたとたん、その枚数を直ちに金額に換算し、次から次へと妄想していく。そして、吉里吉里国から賞金として「原稿用紙三枚」に「一億円」受け取ることに対して、「一字につきお金が八万三千三百三円」と細かく且つ迅速に金額の計算をする。古橋の場合、「無駄」の堆積は「商売」であり、そこから原稿料、すなわちお金と繋がるのだ。

ところが、「無駄」の堆積がただの「無駄」ではなくなり、お金になっていくのであれば、このお金はいかにしてその価値を生み出しているのか。吉里吉里国の流通貨幣「吉里吉里イエン」は世界で唯一の兌換銀行券であり、吉里吉里国が独立を宣言する重要な切り札の一つだった。そこから多国籍企業のほとんどが次から次へと吉里吉里国に殺到し、支社を設けていき、「吉里吉里イエン」と日本円の交換レートもこれによって大幅に変化していく。そして、「イエン」の価値というと、これが

「金」だけでなく、労働とも交換できるのだ。

簡単に言うと、十二時間働いた人間は、十二時間働いたという証拠に、十二時間分の労働貨幣をもらうことであると、階段を一階フロアに向かって降りながらトシコ村瀬は講釈してくれた。そして、その十二時間分の労働貨幣で、十二時間分の労働が投下された商品が買える。（中略）この労働銭ンコは買物には使えない。吉里吉里国立銀行（吉里吉里国立郵便局内にある）をはじめ、国内の要所に設けられている国立銀行出張所で吉里吉里イエン貨と交換するのだそうである。交換レートは、「一時間労働銭ンコ＝三千イエン」だという。

労働銭ンコ制は吉里吉里国立病院に取り組まれた報酬制度である。人々は労働することによって、その労働時間を示す「労働貨幣」を取得でき、労働貨幣を国立銀行出張所で吉里吉里イエン貨と「一時間労働銭ンコ＝三千イエン」のレートで交換する。このような「交換」には細則もあり、仕事の経験やそれに対する学問知識の有無、仕事の結果など様々なものを勘定に入れて最終的に労働報酬が決められる「吉里吉里式精密平等労働銭ンコ制」が導入され、皆平等に労働報酬がもらえるため厳密な工夫が行われていた。労働によって労働貨幣を獲得し、その労働貨幣がまた「イエン」へと交換でき、働けば働くほど「イエン」を手に入れられる。そして、「イエン」を払えばその価値相当の労働を買い取れるということになる。そのほか、吉里吉里国では「イエン」と性との交換、いわば売春も行われていた。

「芸者の売春。そんなものは旧時代の遺物ではないか。この吉里吉里国がそんな旧い尻尾を引き摺っているとはとても思えぬ。それに吉里吉里国の人口は約四千二百人。千六百五十床の大病院があり、税関や密入国者収容所があり、国際水上空港があり、そして食糧自給率一〇〇パーセントを確保するために農業にも大勢の人数をさかなくてはならない。つまりこの国は猫の手も借りたいほど忙しいのだ。人口の一パーセント以上を芸者にしてほうっておくだけの余裕はあるものか。日本国でたとえてみれば、百万以上の芸者衆……。とてもそんな。たぶんここいらは連れ込み旅館街なのだろう」

ここで古橋が目にしたのは吉里吉里国で有名な売春の場――女紅湯での光景だった。そこには、医者の岳先生と芸者のハナエ林田が「ワンナイト」を約束した「イエン」と性との交換が行われていた。芸者との「ワンナイト」を楽しむにはたった一つだけの条件が必要で、それが「イエン」である。「イエン」さえ持っていれば、年齢や国籍を問わずに芸者遊びができ、芸者側も「恥ずかしがらず」に売春を「イエン」を求める手段として使いこなしているだけなのだ。そして、吉里吉里国人口の一パーセント以上が芸者であることからも、吉里吉里国では売春業が盛んに行われていることがわかる。このように、「無駄」なものが大量に堆積するとお金になり、吉里吉里国では「イエン」という形で存在することがわかった。そして、「イエン」はドルや円などの外貨と交換することもできれば、労働力とも交換でき、さらに国に認められた売春、すなわち「性」と交換することも可能であった。つまり、「無駄」が堆積すればするほど価値あるものに転換されるという仕組みがうかがえる。

5、国家からの離脱

日本国から分離独立し、吉里吉里国は様々な面で改革を試みてきた。その最も著しい一面として、〈性〉を積極的に取り入れていることであった。本節では、吉里吉里国における〈性〉のありようを確認したうえで、国家の消滅に伴って生み出された「地の霊」を問題化し、吉里吉里分離独立運動が繰り返される中で、無数に増殖していく「地の霊」が訴える国家像を明らかにする。

吉里吉里人が自ら「好色人種」と名乗るように、吉里吉里国では誰もが〈性〉を好み、〈性〉について時間や場所を問わずに語ることができた。それは、国歌の歌詞に「性器」が書かれたり、法律の定める「大人」が「女子ですでに月経ば見だ者、男子であれば、若い女子の乳房ば見で、三分以内に珍宝ばムクムクムクラて勃起させだ者」であったり、「文化財」に「性器」が選ばれたりなど、国歌、法律、文化、日常会話など様々の面に及んでいる。さらに、子供を産みたくなければ「焼火箸と靴べらで掻爬」もできれば、「自分で自分の顔を整形」することもでき、これがやがて独立運動を支える臓器移植手術につながる。これが予言されているかのように、沼袋老人の語る「脳と身体がくっつくかもしれねえな」と聞いた古橋は「わしの首から下の部分が駄目になって、丈夫な脳だけが若い女性の身体の上に乗ったとしたらどうなるかしらん」とニヤニヤしながら想像する場面があるが、やがてこれが吉里吉里国で実現され、古橋の脳がベルゴ・セブンティーンの女体に移植されることになる。

> 考え込むに連れて、古橋分が三パーセント、五パーセント、七パーセントとふえ、ふえた分だけ身体の動きがぎごちなくなってくる。
> (踊っている間は邪念は禁物だぞ。タヘ湊総看護婦長の言っていた事なぞ、気にしないことにしよう)

移植手術は完成したものの、古橋の「脳味噌」は完全にベルゴセブンティーンの「体」に「着床」しておらず、一つに合成された新たな生命体には古橋とベルゴ・セブンティーンが同時に働きかけていたのだ。古橋は自分の寄宿している体（ベルゴ・セブンティーンの体）が「自分のものではない」という違和感を抱き、その新たな体は「古橋分」と「ベルゴセブンティーン分」の割合によって支配されている。古橋とベルゴ・セブンティーンを合体した新たな生命体は物理上一体としてまとまったが、「古橋の脳」と「ベルゴ・セブンティーンの体」とで個々に存在し、二つの独立した部位として働きかけていた。最終的にこの生命体は拳銃に打たれるが、命中したのは「ベルゴ・セブンティーンの心臓」であったのにもかかわらず、「古橋の脳」も考えるのをやめる。換言すれば、ここではじめて「脳味噌」が「体」に着床し、古橋とベルゴセブンティーンが一つになったことがわかる。つまり、吉里吉里国の〈性〉の象徴であった男女合体による生命体が、分離独立運動の切り札として幕を開けていると同時に、「記録係」が「あの男さえ吉里吉里を通りかからなかったら……」と嘆くように、吉里吉里国を消滅へと導かせた原因でもあったのだ。

吉里吉里国の生成と消滅のいずれをも可能にさせた〈性〉は、男女を区別させることを前提としているのはいうまでもない。ところが、吉里吉里国が消滅するたびに生み出された「地の霊」は、男女を区別させない存在として、〈性〉ないし国家という概念に新たな意味を与えていた

のだ。

「そうではない。ひと握りの土にも先人の血と汗と涙とがたっぷりと染み込んでいて、つまり歴史が籠っていて、それがために重いってことさ。あらゆる時代に、そしてあらゆる土地に、何千、何万の吉里吉里善兵衛がいたのだ。それらの善兵衛たちは、一坪の田を殖すために、笠の下に隠れるぐらいに狭い荒地を畑にするために命を賭けた。田畑の土はそういう善兵衛たちの努力のおかげで、少しずつ質の良いものになってきた……」

「地の霊」は吉里吉里を守る「キリキリ善兵衛」の死後の「たましい」だった。そして、吉里吉里分離独立運動を書き起こしている語り手「記録係」も「キリキリ善兵衛」の一人であり、その正体は、第十三章の「吉里吉里甚句」で語られていた。キリキリ善兵衛は、御上におさめるべき年貢米を一時、流用し、吉里吉里村に灌漑用の水路を引く普請を成し遂げたが、ついに咎めを受けて咽喉を突いて自害した男であった。そして死後は吉里吉里の「地の霊」と化して留まり、その地に起こる飢饉や一揆といった歴史を眺めてきた。この「初代キリキリ善兵衛」の努力のおかげで、百姓たちは「自給自足」を成し遂げ、「素敵な商売」を見出すことができた。分離独立運動もこの村を愛する何千人ものキリキリ善兵衛が起こし、国が消滅すると共に、彼らも「地の霊」となって村に止まり続け、この「自給自足」の土地の「歴史」として生き延びる。

　記録係は……いや、もう記録すべきことは何もない、だからこれからはただのたましいに戻ることにしよう。わたしはそのまま上昇して天井を通り抜けて三階の病室へ出た。そこは四人病室であるが、四台のベッドにはいずれも額に赤黒い穴をあけられた死者が横たわっていた。さらにわたしは壁を抜けて外へ泳ぎ出た。病室の中庭には銃声と絶叫とがかわるがわるこだましていた。

「ただのたましい」に戻った「記録係」は、その後の書き起こしにおいて、「記録係」という漢字を捨て、ただの「わたし」となって記述を続ける。本来なら「記録係」と「わたし」が有機的に絡み合い、語り手としての「記録係」が築き上げられたはずだが、吉里吉里国の消滅とともに、「わたし」が身体としての「記録係」を切り捨て、「たましい」だけが残される。同じように、村のために身を張った「吉里吉里善兵衛」は自害した後、「キリキリ善兵衛」へとなるが、表記が捨てられ、ルビだけが残される。そして「地の霊」は、「吉里吉里善兵衛」から「キリキリ善兵衛」へという過程を経て、身体を捨てることではじめて自由に「天井を通り抜け」、「壁を抜けて外へ泳ぎ出し」、空間にとらわれず存在してゆき、身体の限界というものを打ち壊し、身体にとらわれない「たましい」として生き延びる。

　吉里吉里国は生成してわずか二日で消滅され、何千人もの「キリキリ善兵衛」が誕生し、「地の霊」と化して止まり続ける。そもそも、分離独立運動が順調に進み、吉里吉里国が生成するならば、「地の霊」は誕生しないはずだ。というのは、「地の霊」は吉里吉里村を守るがために身を張った「キリキリ善兵衛」の死後の「たましい」であり、小作争議や一揆で命を失ったもので、吉里吉里国にとっては「失敗の歴史」、さらにいうと、「成功の歴史」と相対化される「無駄」にすぎなかった。しかし、先述したように、「無駄」の堆積は決して無意味ではない。

「地の霊」の存在が身体の限界を越えながら、身体を必要としないことを示しているように、ここでは、国家そのものの必然性が問われるようになる。「記録係」は「このたびの一揆には「成る」可能性が十分にあったと思う」と語っているが、吉里吉里国は消滅しなければならなかった。それは、消滅することによってはじめて国家から離脱し、超越的な視点で国家を再考することができるからである。

　そもそも、これは物語の冒頭部で「記録係」がどこから物語を語り始めるか迷う場面においてすでに暗示されている。「天平二十一年の奈良東大寺大仏像顕」、「明治天皇降幸のもとに挙行された駒場農学校の開講日当日、すなわち明治十一年一月二十四日」、「昭和三十五年の農業近代化」、「六十年代前半アメリカの作家ヘミングウェイの実弟であるレスター・ヘミングウェイの独立宣言」、「昭和四十七年の田中角栄元首相の中国訪問」、「昭和四十八年末の石油危機」、「一九八〇年九月埼玉県所沢市の産婦人科病院乱診乱療事件」など、「記録係」がどの時代＝（事件）からこの物語を語り始めるか迷うのは、まさにいずれの「歴史」においても、吉里吉里国の運命に変わりはないという命題が暗示されているからであり、吉里吉里国は「成る」可能性のない国家だったのだ。

6、おわりに

　「吉里吉里人」は決して単なる「ユートピアもの」　ではない。吉里吉里国がユートピアとして構想されたのは間違いないが、吉里吉里国の生成と消滅に照合して考えてみると、そこにはユートピアをはるかに超えた言葉と国家の関係性が浮き彫りになる。分離独立運動の切り札となる「吉里吉里語」や「医学立国」は、一つのものに多重なる意味が与えられたり、複数のものを一つにからみ合わせたりなどといった力学が秘められていた。そして、国家が生成し、消滅する裏には、まさにこのような言葉の力が十二分に駆使されていたのからである。換言すれば、吉里吉里国における様々な二重構造は言葉の二重性に拠っており、これが最終的に国家を消滅へと導かせた。つまり、言葉の二重性は国家を生成させてはくれなかった。とすると、井上はなぜ吉里吉里国物語を描いたのか。それは、「地の霊」を用いることで、分離独立運動が失敗するたびに再び引き起こされるという構図を提示するためである。この循環構図において唯一変わらないのは独立失敗という運命であり、国家における言葉の二重性が吉里吉里国物語という笑いの渦の中で浮き彫りになってくる。

注

「読売文学賞のひと」（「読売新聞」夕刊、一九八二年二月一日）

前田愛「吉里吉里人」論」（「解釈と教材の研究」、一九八二年三月）

今村忠純「井上ひさし氏への手紙」（「基督教文化研究所研究年報」、一九八二年六月）

山田有策「井上ひさし吉里吉里人〈国家〉生成・消滅譚」（「解釈と教材の研究」、一九八八年三月）

高田知波「国家・国民・命がけの「ゲーム」――」井上ひさし『吉里吉里人』をめぐって――」」（「日本文学」、一九九五年一一月）

蓮實重彦『小説から遠く離れて』（日本文芸社、一九八九年四月）

赤坂憲雄「井上ひさし、または吉里吉里国のゆくえ②」（「環：歴史・環境・文明」、二〇一二年秋）

菅野昭正『ことばの魔術師　井上ひさし』（岩波書店、二〇一三年四月）

石原千秋「『吉里吉里人』論――不可能としての国家――」（『井上ひさしの宇宙』、至文堂、一九九九年一二月）

松田修は「「吉里吉里人」　井上ひさし」（「解釈と鑑賞」、一九八四年五月）において「一種のユートピアもの」と指摘している。

第三章　「共通語」の模索――「國語元年」論

1、はじめに

井上ひさし「國語元年」は一九八五年の六月から七月にかけての土曜日に、NHK「ドラマ人間模様」で五回にわたって放映された。一年後に舞台化され、一九八六年一月一六日から二月三日まで新宿紀伊國屋ホールで上演され、その後地方巡演が始まった。脚本はこまつ座発行の「the座」第5号に掲載され、同名の単行本は一九八六年五月に新潮社から刊行されている。一九八九年十月に「花子さん」と「國語事件殺人辞典」を併せて新潮社文庫に入った。これまで井上が言葉そのものを対象に描いた戯曲は三作　あるが、先述の二作を作者は「失敗作」　と呼んでいた。そこで、「再度挑戦の機会を狙い」はじめ、「國語元年」の創作に至ったと語っている。

明治七年（一八七四年）、東京・麹町に住む文部省学務局の官吏・南郷清之輔は、文部省から話し言葉の「天下統一」、つまり「全国統一話し言葉制定取調」を命じられる。発音を統一させる「唇稽古」や「新政府の高官の割合」を忠実に反映した「全国統一話し言葉」など、清之輔は試行錯誤を重ね、ついに「文明開化語」を案出して気が狂ってしまう。屋敷には長州弁を話す清之輔、鹿児島弁の妻・光とその父親重左衛門、江戸山ノ手言葉の女中頭、大阪河内弁の女中、南部遠野弁の車夫、名古屋弁の狂言回し・修二郎、京言葉の公家、会津弁の元士族の強盗・虎三郎など、互いに通じにくい「方言」を口にするひとたちが集まるなか、彼らによる「共通語」の模索が行われる。作品には様々な「方言」が取り扱われているが、「方言」をテーマとしたものといえば、前章で論じた長編小説「吉里吉里人」を避けては通れない。両作品について井上は次のように語っている。

> 共通語は使用範囲がひろがるけれども、こまかい、貴重なニュアンスを伝えにくくするわけです。一方、方言はこまかいことを大事にするかわりに、使用範囲がせまくなります。わたしは小さな共同体の言葉のもつ濃密な表現力に心を惹かれるようで、たとえば「吉里吉里人」は、その一例でした。これからごらんいただく「國語元年」もこの系譜につながる戯曲です。ただし今度は「吉里吉里人」よりは少しばかり手がこんでいて、東北の方言一本槍ではなく全国の方言をいくつも吹寄にしてみました。

「小さな共同体の言葉のもつ濃密な表現力」という点で両作品が結ばれているのは確かだが、東北一寒村の「方言」を「国語」として成り立たせる「吉里吉里人」と、全国バラバラの「方言」の中から「国語」を作り出そうとする「國語元年」とでは、文中における「方言」の数量・地域も異なれば、物語としての到達点にも相違がある。山口昌男が「「國語元年」は、むしろ標準語の世界を肯定し、この世界の実現に向かって努力する人物をめぐるディスクールの混乱の喜劇である」　と語るように、「國語元年」は井上の「言葉論」の集大成として、「全国統一話し言葉」のために試行錯誤を重ねながら「共通語」の制定のために必死になる人々の姿がうかがえる。芝居上演後、「人間の叫びとしての言葉が必要であると説く」　や「国語の問題を、静かな笑いに託して多彩に表現」、「芝居として生き生きしている」などと高評価されているように、本作には「方言」と「共通語」にまつわる新たな趣向やメッセージが秘められている。

先行研究において、これまで主に「共通語」と「方言」の問題および

「中央集権」にまつわる政治の問題を中心に論じられてきた。扇田昭彦は「政治の権力」がらみで個人が日本の言葉を「統一」する際に生じた「滑稽な混乱」 について指摘し、秋葉祐一は「中央集権」による「言語政策」 には、権力を基礎づけようとする「為政者の思惑」があると指摘している。一方、坂本麻実子は登場人物たちが唱歌に内在する国家や音楽などをめぐる「緊張関係」を「明るく屈託なく歌い切ってしまう」ことや、唱歌によって「声から訛りが取れている」ことにも気づかないということを指摘し、劇中における「唱歌」のあり方について論じていた。たしかに、劇中における「唱歌」は「共通語」の制定と深く関連づけられる要素として欠かせないが、小学校教育における口の練習や文末に掲載される譜面など、物語を貫く「音」や「声」については再考の余地がある。また、屋敷内の人々の〈ディスコミュニケーション〉や、語り手によるルビと表記のズレなどといった「方言」による笑いの問題、人物たちの階級や出身地、ジェンダーが全く異なるカーニバルな構造についてはこれまで論じられてこなかった。そこで、本章は「方言」による笑いをはじめ、「共通語」を模索する過程に見出された言葉の性質に着目し、言語統一と国家生成の内在的関連性を考察する。

2、「方言」と笑い

「國語元年」は舞台で上演される前に、テレビドラマとして放映された。その演出には独特な手法が使われており、「方言」の台詞に字幕が当てられていたのだ。逐一当てられているのではないものの、要所要所で当てられていた。そもそも、この作品には十余の「方言」が飛び交い、「方言」自体が物語の重要な部分を構築しているが、これら複数の「方言」に字幕が当てられているというのは演出上非常に珍しいことであった。このような企画を井上が提案したところ、それがあっさり通ったという 。テレビドラマの脚本は中央公論社『日本語の世界』第十巻に収められ、時代設定や人物設定に関する詳しい説明も行われている。なお、一年後の舞台版では、「方言」の要素がさらに強調され、読む脚本としての笑いや趣向が駆使されていた。岡島昭浩によると、テレビ版と大きな設定は共通するが、「「薩摩弁」を「鹿児島弁」と、「山形弁」を「羽州米沢弁」と書き換える」 というような、「方言」の数量や呼び名に関しての変更が顕著にみられるという。このような手直しを経て「方言」が細分化された結果、南郷家における「日本の縮図」ぶりがはっきりみえてくる。

この作品を読む脚本として捉える場合、笑いが生じる背後には語り手という存在が欠かせない。第一場の冒頭部のト書きには、舞台全体の設定などが詳しく説明されている。この中に「戸棚の裏側は奉公人たちのための後架であるが、もちろんそのようなものは観客に見えなくてもかまわない」という一文があるが、そもそも、「見えなくてもかまわない」のであればなぜ設置するのか、という疑問を抱きかねない。読者としてはこのト書きの一文を「見えなくてもかまわない」はずがない。とすると、語り手は意図的に語りだしているといえる。さらに、全員が唱歌する場面には、「この歌をうたうときの重左衛門はじつにうれしそうである。よほどこの歌が好きなのだろう」というト書きがあるが、これらは語り手自らの推測でしかない。本来なら場面設定や舞台状況、演者の身振りなどを示すべきト書きが、実際読者との交流の場として設けられている。

ところが、テレビ版では「方言」に字幕を当てる形で笑いを招いたが、

舞台版、さらにいうと、読む脚本ではいかなる方法が取り組まれていたのか。文中における表記とそれに当てられたルビに注目してみると、ここにも語り手が意図的に取り組んでいたことがわかる。例えば、「はいはい」という表記には「ヘイヘ」と、「あなた」には「オミヤイサマ」、「此頃」には「インマ」などのルビが振られている。このような仕組みは全編のいたるところからうかがえ、地の文・表記は標準語で示されているのに対し、ルビは登場人物たちそれぞれが話す「方言」で表現されていた。このような趣向は「吉里吉里人」からもうかがえるが、ここでは、登場人物の出身地が異なるゆえに、ルビはそれぞれの地域における「方言」に書き換えられ、語り手が人物の「方言」にそったルビを能動的に選択しているといえる。

　南郷家には多種多様な「方言」が飛び交うが、必ずしも互いに通じ合っているとは言い難い。まず、同じものを対象に、人物たちはそれぞれの「方言」で呼びかけていた。出刃包丁を持った「盗賊」に対し、各人が逐次「オスコミ」、「ヌスビト」、「トーゾク」、「ヌスット」、「ヌスト」、「ヌスットサン」、「オドリコミ」、「ヌヒト」、「ヌスゾ」、「ギャング」と口にする。同じように、第三場における「おやすみなさい大会」では、それぞれによって「オヨリマセ」、「ヨクヤンセ」、「ヤスンミヤンセ」、「オヤスミヤス」、「ギョシナレ」、「オヤスメェンセ」、「グルナイト」、「オヤスミアソバシ」、「オヒケナサイアシ」、「ネクサルカ」と語られ、同じ意味の言葉がわざわざ各々の「方言」で語られていたため、意思の疎通は決して簡単ではなかった。

ちよ　なにぬかしてけつかんねん。チイトモわからん。
たね　わからんのわからんで、これがホントのお互いさまサネ。

たねの言葉に対して、ちよは「チイトモわからん」と伝え、「この日の本の言葉とは思われなかった」という。また、虎三郎の訛りに対しても、弥平は「アンマリ奇妙な訛りで、オレア少しも判らない」と語る。したがって、人物たちの間には常に「通辞」が必要であった。第三場で虎三郎が「コゴラケル」という一言を発するが、これが他の人たちには通じない。そこで、加津が「手真似」で「もつれる」ことを表しながらその意味を確認するが、意思の疎通のためには「手真似」などといった手段が必要であったことがわかる。同じく、「名古屋弁」の田中不二麻呂閣下の言葉も以下のように「通辞」された。

清之輔　田中閣下は続いてこう申されちょった。「会津といやよー、官軍に歯向った賊軍の頭目だでよー」
修二郎　「会津といえば官軍に歯向った賊軍の親玉ではないか」
清之輔　「その賊軍の言葉を全国統一話し言葉に加えちゃイカンガネー」
修二郎　「賊軍の言葉を全国統一話し言葉にしちゃいけないね」
清之輔　「河内弁も、遠野弁や米沢弁もドットセンネー」
修二郎　「河内弁も、遠野弁や米沢弁も感心しないね」
清之輔　「てアーもなアーことだでよ」
修二郎　「飛んでもねえことだ」
清之輔　「オミャー、ニスイワナン」
修二郎　「にぶいんだよ、おまえは」

ここで、田中不二麻呂閣下との話を清之輔が伝達しており、修二郎が

その「名古屋弁」を「東京下町言葉」に「通辞」している。注目すべきは、清之輔の「名古屋弁」と、「通辞」された「東京下町言葉」の間には、さほどの差異はみられず、一部の単語などの使い分けに過ぎない。「観客」といい、読者といい、このようなズレはほぼ判断できるにもかかわらず、あえて「通辞」の場面が設定されるというのは、異なる「方言」の間における「通辞」の必然性が問われている。つまり、同じ言葉や意味に対して十余の「方言」で表現したり、「方言」が「方言」に「通辞」されたりするのは、交流の不可能性、いわば〈ディスコミュニケーション〉の空間が強調されていたからだ。修二郎が狂言回しとして、「観客向け」に話したり、登場人物「一同」に向かって話したりするのも、その根底には〈ディスコミュニケーション〉が渦巻いていたことがうかがえる。これによって、語り手や修二郎、ないし登場人物たちの「方言」がさらに際立ち、笑いが引き起こされることになる。

3、「唱歌」と「共通語」

劇中における「唱歌」はいずれも清之輔が創作した『小学唱歌集』　に収録されていた。清之輔というと、明治六年から文部省の「小学唱歌取調掛」に出仕し、翌年の七月に『小学唱歌集』を完成させた人である。ところが、「教師も楽器もない」という理由で、『小学唱歌集』は不採択となり、これは後に清之輔と屋敷内の人だけに歌われることになった。そもそも、清之輔には伊澤修二の影がみられる。伊澤修二は、明治初期の学制改革や国語教科書の編纂、音楽教育、方言矯正などの領域で活躍し、日本の国語改革に深い影響をもたらした人物であった。そのうちの一つが、「訓練を音に発し、其正否を正す」　という「方言」の矯正についての主張であったが、清之輔も同じく、物語において「発音」を切り口に「全国統一話し言葉」の制定を試みる。彼が最初に思案したのは「唇稽古」、すなわち「全国の人びとが赤ン坊のごとく素直にアイウエオを発音する」ことによって「お国訛り」を消滅させるということであった。屋敷内の人物たちは「両手で自分の歯を上下にぐっと開い」たり、「口の両端を両方の人差し指でぐいと引っ張っ」たり、「口を突き出し」たりして「正しい発音」の練習をする。

ところで、清之輔が創作した『小学唱歌集』は全部で十曲、「世界六大州の民謡、それから讃美歌の中から小学校生徒にも歌えそうな歌を選んで、（中略）自分で歌の文句や題名付け」たものである。これは音楽取調掛『小学唱歌集』のパロディであり、西洋楽曲の旋律に日本語の歌詞をつけたものである。そして、実際に劇中で歌われるのは、「案山子」、「春、夏、秋、冬」、「岡蒸気」、「星あかり」、「小学子守唄」、「虹」、「同胞の歌」、「三太郎」の八曲で、このうち五曲はテキストに楽譜が掲載されている。

それぞれの「唱歌」が歌われる場面を確認してみると、第一場の冒頭で修二郎の「語り行為」に合わせて歌われる「案山子」、第五場にて空に虹がかかっている時に歌われる「虹」、第二場や第五場にて清之輔が帰宅するとお気に入りの歌「春、夏、秋、冬」や「同胞の歌」が歌われ、第二場にて清之輔と重左衛門が喧嘩した際に、重左衛門のご機嫌を直しに「岡蒸気」が歌われ、第三場にて清之輔が文机の前で仕事するのに伴って「星あかり」、第四場や第七場にて仕事で疲れはてた清之輔を慰める際に「小学子守唄」と「三太郎」が歌われる。坂本が指摘したように、『小学唱歌集』の特質はその「愛唱性」　にあり、「唱歌」が歌われる場面からも確認できるように、一同が「唱歌」を歌うことによってご

機嫌が直ったり、場の雰囲気を和らげたりなど、「唱歌」の重要性とそのあり方がうかがえる。

いずれにせよ、各々の方言で会話をする人たちが、「唱歌」の際には一切の「訛り」を出さないというのは、極めて不気味なことである。先述したように、清之輔は「正しい発音」に着目した「唇稽古」を提案するが、最終的に「癖のない言い方」や「作用ノ詞ハ一切ソノ活用ヲ廃シ」という「文明開化語」にまでたどり着く。しかし、エピローグでやっと公開された『小学唱歌集』の序文にて、「口の訓練には唱歌、歌を唱えるのがもっとも効果がある」という一文が示されているように、「全国統一話し言葉」を制定するためには、やはり「口の訓練」＝「唱歌」が欠かせないことが明らかになる。そのため、音階に基づく旋律に当てて歌えば、発声に伴う「訛り」も薄くなるのだ。一方、『小学唱歌集』が不採択になった理由に「教師も楽器もない」があげられるが、「唱歌」にはその旋律を奏でる楽器や歌い方を教える教師が不可欠であることがうかがえる。とすると、「唱歌」には一定の規則が秘められ、それに従えば一切の「訛り」が生じないことになる。

そもそも、井上戯曲には劇中歌を組み込んだ作品が大半を占めているが、本作のようにテキストの最後に楽譜が掲載されているのはほかに見当たらない。掲載された「小学子守唄」の楽譜最上部には「Yukkuri to komoriuta rashiku」と、「ゆっくりと、子守唄らしく」がローマ字で書かれている。「虹」がフランス民謡から改編したものゆえ、その楽譜には「Andante possibile」と、フランス語で「できるだけ歩くような速度で演奏」と示されている。これらの楽譜には、旋律はむろんのこと、歌い方などまで告げられており、楽譜がテキストの一部として、物語を構成しているといえる。このように、「唱歌」には一定の規則が定められるため、人々が歌うことによってその「訛り」が自然に消滅され、このような仕組みが「共通語」のあり方を裏付けていた。

4、「各人各様」の構図

登場人物たちはなぜ皆「全国統一話し言葉」の制定に賛成するのだろうか。これまで清之輔が「全国統一話し言葉」の制定のために行ってきた提案は、「唇稽古」をはじめ、「適当な土地のお国訛り」を「土台」に選んだり、「新政府高官の割合」をそのまま「全国統一話し言葉」に当てはめたり、「文明開化語」を創り出したりなどあるが、各々の「方言」が「共通語」の誕生によって削られる、あるいは消滅される傾向があった。にもかかわらず、屋敷内の人たちはこれが「遠大なご抱負」であると声を一つにする。そこで、本節では登場人物たちが物語における機能や役割について考察する。

まず、登場人物たちの出身地に注目してみると、弥平が遠野出身、ふみが米沢出身、加津が東京山ノ手出身、たねが東京下町出身、修二郎が名古屋出身、虎三郎が会津出身、ちよが大阪出身、公民が京都出身、清之輔が山口出身、重左衛門と光が鹿児島、太吉は日本出身のアメリカ育ち。このように、重左衛門と光が同じ鹿児島出身者である以外、屋敷内の人物たちはそれぞれ異なる地域の出身者であり、それがまさに「日本の縮図」のように、全国各地を覆っている。したがって、劇中では各地の出身者による言葉をめぐる争いもしばしば行われていた。

清之輔　ソージャ、褒美は十銭ジャ。わしは賊軍地域の言葉はすべてだめにショーと思ッチョル。つまり、賊軍地域の言葉をゴッソリ

全部、新しい呼び名と入れかえるわけでアリマスヨ。そこで、みんなの生まれ在所の、これこれとユー言葉に新しく呼びかえたらチューー考えがアッチョッタラ、どしどし申し出てくれいや。このご褒美も、言葉ひとつにつき十銭ずつジャ。頼んだでアリマスヨ。

これは、第六場にて「全国統一話し言葉」の制定の際に生じた言葉の商売の場面である。限られた土地にしかない言葉が、「共通語」の誕生によって「抹殺」されないよう、人々は地方特有の言葉をひとつ十銭で売り始める。例えば、「ニシン」というのは賊軍の土地の言葉であるため、「抹殺」せざるを得ないが、「モノがあるのにナメーがねー」を理由に、十銭で「ニシン」という言葉が「共通語」として売られる。このような言葉の商売は「人は言葉が無くては生きられない。そんなに大事な言葉を、自分一人の考えで勝手に売ッ払ッてかまわないと思って居ンノガ」という虎三郎の怒鳴りで終わりを告げるが、言葉の売買によってそれぞれの「方言」が「共通語」における不可欠性と、登場人物の出身地の多様性がうかがえる。

人物たちの階層に着目してみると、まず、主人公の清之輔は文部省学務局四等出仕であることは冒頭部で明かされているが、「四等出仕」というのは非常に高い身分であった。明治七年十月の「掌中官員録」によれば、文部大輔田中不二麿に次いで二人の「大丞」がおり、一人が山口出身の漢学者・野村素介で、もう一人が「四等出仕」の長与専斎である。そして、身分が高いといえば、実際に登場はしないが、始終屋敷内の人物たちの口から出る「天子様」や、文書で清之輔に辞令を出し続ける田中不二麿などがあげられる。これらの人物は、いわば高等教育を受けた、一定の「権力」を有する人たちである。一方、屋敷内には馬方をしていた弥平、吉原のマンマ炊きを務めるおたね、出戻りの寺の娘ふみ、奉公人に騙されて女中頭に転じた加津などの奉公人たちがいると同時に、後に屋敷に突入してくる大阪女郎のちよ、強盗の虎三郎や召使のような庶民である。つまり、劇中において人物たちの階層がはっきりと区別されており、いずれの階層においても、それに当てはめられる人物がいるのだ。換言すれば、あらゆる階層の人物たちが物語にいることによって、「権力」の差異が強調され、「権力」がらみの「共通語」の制定を裏付けていた。

また、登場人物たちのジェンダーに注目してみると、物語に実際登場する人物は男七人、女五人で、各場面を通して比較してみると、あえて男と女を区別させるような趣向が秘められていることに気づかされる。例えば、第三場にて「星あかり」を歌う際に、ト書きでは「女たち」に歌わせるよう示し、「光、加津、ふみによるおさえた歌い方」が求められている。そして、清之輔が帰る際には「女たち」が「てきぱき動き出す」。中には、次のような一文もある。

自分の編んだ唱歌集の中の歌を聞いて猛然とやる気を起こした清之輔、二番の後半で茶の間にあらわれ、自らも歌う。光はじめ女たちにとってこれはうれしい驚き。また、清之輔の元気な声を聞きつけて、各所より男衆が顔を出す。

ここで「女たち」と「男衆」とで使い分けられ、その振る舞いにも違いが示される。「女たち」が先に駆けつけてから、各所から「男衆」が「顔を出す」のだ。そして、「夕餉の支度をしはじめる女たち」や、

「何から何まで男前」など、「女」と「男」を使い分けるような場面がいたるところから確認できる。また、清之輔が吉原の「オイラン言葉」を「共通語」として提示するが、そもそも「オイラン言葉」というのは吉原の遊女たちの間で使われる言葉で、これを全国の「共通語」の土台にしようとする考えからは、「女」と「男」の問題が浮き彫りになる。さらに、エピローグで加津が虎三郎の候文を読み上げる場面においても、「男」が書いた候文を「女」が読み上げるなど、「男」と「女」が区別されるなか、ジェンダーの問題はさらに意識させられる。

　このように、劇中における人物たちは、その出身地から、階層、ジェンダーまでそれぞれ異なり、まさに「各人各様」の構図を形成していることがわかる。テキストの最後に掲載される楽譜には、「國語元年用「おやすみなさい」方言分布図」と「國語元年用「強盗」方言分布図」が掲載されているが、この二つの「分布図」の下敷きとなっていたのが日本の地図だった。つまり、出身地、階層、ジェンダーの多様性によって生じた「各人各様」の構図は国家と言葉そのものの関係性を示していた。それは、「方言」あっての「共通語」、言葉あっての国家という感覚であった。

5、「ひとつ」になる国家

　明治維新後、国境はなくなったはずだが、一つの共同体となるまではいたらず、依然としてお国「訛り」は残っていた。そして、本作における明治七年という時代は、まさに東京における薩摩方言を含む薩摩風の勢力が強かった時代でもあり、全国＝日本という国が一つの共同体として確立することが求められていた。

> 御一新の前、わが国では三百の殿様が国境を設けるスタ。お国訛りは、このせいでできるスタ。これは当時としては仕方がないスタ。しかし、田中閣下、御一新以来、国境はすべて取り払われるスタ。わが国はひとつの国になるスタ。そこで言葉もひとつにならねばならないスタ。

　エピローグで、清之輔は「文明開化語」を使って国が「ひとつ」になることについて語っていた。国境が取り払われることによって、国が「ひとつ」になり、言葉も「ひとつ」にならなければならなかった。換言すれば、国の統一のためには言葉の統一がその先にあり、それゆえ登場人物たちは「共通語」の模索をはじめるのだ。「共通語」の模索といっても、戯曲名は「共通語元年」ではなく、「國語元年」であったのはなぜか。ここにはやはり国家という要素の重要性を知らされる。国家が「ひとつ」になるために、物語では言葉の統一が促進されるが、その「言語改革」は決して言葉を「ひとつ」に揃えることではなく、極めて自由度が高い言葉として成り立てることであった。井上が中野三敏との対談において、「人間は言葉を自由に使いこなすことができるんだぞという、言葉に対して盛り返してやろうという力の量は、世の中に一定量ないと、言葉でがんじがらめになって、人間は死んでしまうと思うんです」　と語っているように、ここにおける「言葉を自由に使いこなす」というのが、まさに「國語元年」における「共通語」の在り方を示していたのだろう。

　「自由に使いこなす」ということが何を示しているのか。本作が戯曲であるゆえに、物語は人物たちの台詞によって展開されるが、人物たち

は「話し言葉」を通して「全国統一話し言葉」の制定を促す。一方、「書き言葉」もテキスト内にみられる。清之輔が「全国統一話し言葉」の制定を命じられた際に、田中不二麿閣下から受け取った「学務局四等出仕／南郷清之輔／全国統一話し言葉制定取調ヲ命ス／明治七年七月二十七日／文部少輔／田中不二麿」のような「政治の権力」を示す辞令や、「全国統一話シ言葉　文明開化語規則　九ケ条　文部省学務局四等出仕南郷清之輔考案」に続く「作用ノ詞ハ一切ソノ活用ヲ廃シ、言イ切リ形ノミヲ用イルコト」という「文明開化語」における「規則」、さらには手紙や候文など、あらゆる形式の「書き言葉」がある。ところが、「話し言葉」によって構成される演劇において、これらの「書き言葉」はいかに表現されているのかについて考える際、そこには「話し言葉」と「書き言葉」の転換の仕組みがうかがえる。虎三郎が「書き言葉が口から出る時は、それはもう話し言葉に変わっちょる」と語るように、人物たちは当然のこと、「書き言葉」を「口」に出すことによって「話し言葉」に転換させている。先述の「辞令」や「規則」、「手紙」などの「書き言葉」は、劇中では登場人物たちの「口」を通して読まれ、本来なら文字になっていた言葉がやがて「話し言葉」へと変わってゆく。

維新論功行賞
薩摩（鹿児島）十万石
長州（山口）十万石
土佐（高知）四万石
信濃松代（長野）三万石
美濃大垣（岐阜）三万石
因幡鳥取（鳥取）三万石
肥前大村（長崎）三万石
日向佐土原（美々津）三万石

とあり、少し離れて次の二行。

京言葉（天子様の故郷）
東京山ノ手言葉（天子様の現住所）

ここで、公民が「維新論功行賞」という名の枕屏風を抱えて登場するが、テキストにはその枕屏風の全体像が分かるように、改行や傍線まで示されている。これがあくまでも舞台上で演じられるものだが、語り手が枕屏風をそのまま復元したかのように記録している。こうして、「書き言葉」と「話し言葉」の転換のみならず、「國語元年」という作品自体を、〈観るもの〉と〈読みもの〉物語には「書き言葉」と「話し言葉」おいて〈読むもの〉として楽しむことができ、これが言葉を「自由に使いこなす」テキストとして表現されていたのだ。

エピローグでは、これまでとは一変し、幕開けでは「琴」に焦点が当てられている。これまでは被写体となる人物たちが勝手に動くがゆえに「写真」は失敗してしまい、毎回失敗作としての「写真」が幕開けのスクリーンに写される設定になっていた。「写真」がそれぞれの「方言」を無理矢理「ひとつ」に収めようとした結果であれば、「琴」というのは、個の楽器によって奏でられる音楽、すなわち「共通語」の在り方に着目した趣向だと考えられる。そもそも、劇は「オーケストラ」の演奏によって幕が開くが、「オーケストラ」では、各々が異なる楽器、異なる楽譜をもとに異なる旋律を奏でて「ひとつ」の音楽が生み出される。

これと関連づけられるのが、最後の場面において修二郎が語る人物たちの末路であった。そのうち、お加津は「裁縫塾」を興したというが、「裁縫」というのは、個々のパーツを縫い合わせることだが、本作における「共通語」の模索もバラバラになった「方言」を有機的に「ひとつ」に結び合せることではないだろうか。つまり、「オーケストラ」といい、「裁縫塾」といい、それぞれ異なる言葉が共存するなかで生み出される「ひとつ」の「共通語」、このような空間がまさに国家というあり方を示していた。そして、修二郎が「写真」を諦めて、「小学教師」として一生を捧げるのは、「ひとつ」に収めることを諦め、「共通語」の教育、すなわち各々が「口」の訓練を経て身に付けることによって生じる言葉の可能性を提示している。虎三郎の候文「己が言葉の質をいささかでも高めたる日本人が千人より、万人集えば、やがてそこに理想の全国統一話し言葉が自然に誕生するは理の当然に御座候」のように、「万人」が集うというのは、「万人」の「口」が集うことであり、「万人」の言葉が「オーケストラ」のように奏でられることでもあった。

6、おわりに

扇田昭彦は文庫本「國語元年」において、「ことば自体を主題としてクローズアップしたこのようなドラマがもっとも井上ひさし的」　であると解説している。三作のうち唯一「失敗作」と呼ばれていない本作を切り口に、言葉に託されたメッセージを明確に読み取ることができる。

「國語元年」は井上従来の作品にみられる笑いやユートピアをふまえた同時に、あらゆる「方言」を使いこなす人物たちによる言葉の論争が組み込まれていた。作中における「共通語」というのは、必ずしも各々を統一させるような言葉の制定に由来するものではなく、それぞれの「ことば」が平等かつ自由に使われるような「ひとつ」の空間を象徴していた。「方言」から模索される「共通語」、そして「共通語」から導かれた言葉の新形態、これこそが「國語元年」に託された井上の言語感覚だった。

注

言葉を主題とした戯曲は三作だが、『ニホン語日記』や『井上ひさしの日本語相談』、『日本語観察ノート』など、同じ主題のエッセイは数多くある。

「通信員通信」（「the座」第五号、一九八六年一月）

山口昌男「ジャンルとしての「私戯曲」」（「文學界」、一九八六年十月）

「奥深い笑い見せる井上芝居」（「読売新聞」夕刊、一九八六年一月二四日）

扇田昭彦「解説」（『井上ひさし全芝居　その四』、新潮社、一九九四年九月）

関きよし、秋葉祐一対談「演劇時評第四回」（「悲劇喜劇」、二〇〇五年九月）

坂本麻実子「唱歌から読む『国語元年』」（「桐朋学園大学研究紀要」、二〇〇三年）

井上ひさし、平田オリザ『話し言葉の日本語』（新潮文庫、二〇一三年一二月）

井上ひさし『日本語を生きる』（『日本語の世界』第十巻、中央公論社、一九八五年六月）

岡島昭浩『新版　國語元年』解説（新潮社、二〇〇二年三月）

これは日本で最初の唱歌教科書で明治一四年に出版された音楽取調掛編『小学唱歌集』のパロディである。

伊澤修二「加藤文学博士の『小学教育改良論』を駁す」（「大日本教育会雑誌」、一八九四年八月）

注7に同じ。

井上ひさし、中野三敏対談「華麗なる言語改革」（「解釈と教材の研究」、一九八二年三月）

扇田昭彦「解説」（『國語元年』、新潮文庫、一九八九年十月）

第四章　言葉で〈加工〉すること――「父と暮せば」論

1、はじめに

井上ひさし「父と暮せば」は、一九九四年十月号の「新潮」に刊行された戯曲で、一九九八年五月に新潮社から単行本として発行され、二〇〇一年二月に文庫化された。舞台初演は一九九四年九月三日から十八日の間に東京紀伊國屋ホールにて上演され、こまつ座主催公演をはじめ、地方公演、モスクワ（二〇〇一年）、香港（二〇〇四年）といった海外公演も含めれば初演より通算五〇〇ステージを突破した。二〇〇四年に黒木和雄によって映画化　され、井上ひさしは小森陽一との対談　において映画化されたことについて語っていた。

物語の舞台は日本の敗戦から三年後の一九四八年（昭和二三年）七月の最終火曜日から金曜日までの四日間、美津江が一人で暮らす広島市の簡易住宅。物語が始まってすぐ、父・竹造がすでに死んでしまっている幽霊であることが明らかになるが、物語はあたかも父と娘が日常的に生活しているように進行していく。図書館に務める美津江は、そこに原爆資料の収集を目的としてやってきた木下青年に恋心を抱くが、原爆から生き延びてしまった罪悪感により、その恋愛感情を自ら封じていた。美津江の「恋の応援団長」竹造がどのように説得しても、その先には美津江の死者に対する申し訳なさが浮かび上がってくるだけだ。結局、美津江が最も厳重に封印していた記憶は、原子爆弾が投下された時、父が犠牲になって自分を生き延びさせてくれた事実であった。父と娘がその記憶を新たにした時、美津江は罪悪感から解き放たれ、父は黄泉の国へ戻っていく。

文庫本の「前口上」において、井上はヒロシマの原爆を書く理由を述べている。

> あの二個の原子爆弾は、日本人の上に落とされたばかりではなく、人間の存在全体に落とされたものだと考えるからである。あの時の被爆者たちは、核の存在から逃れる地獄の火で焼かれたのだ。だから被害者意識からではなく、世界五十四億の人間の一人として、あの地獄を知っていながら、「知らないふり」することは、なににもまして罪深いことだと考えるから書くのである。おそらく私の一生は、ヒロシマとナガサキを書きおえた時に終わるだろう。この作品はそのシリーズの代位一作である。

井上ひさしの並々ならぬ使命感が作品に込められていたといえる。この作品以降、ヒロシマをテーマに「紙屋町さくらホテル」（初演一九九七年十月）と「少年口伝隊一九四五」（初演二〇〇八年二月）を書いているが、いずれも「手に入るだけの報告、記録、被爆者の日記」など個人の経験が記録された歴史的資料をふまえたうえで創作に当たっていた。また、この芝居はモスクワ、香港、フランスなど海外でも上演されて、海外の観客の心を揺さぶる背景には、劇作家が駆使する知恵である「一人二役＋幻術」という「劇場の機知」　があることは否めない。

本作は先行研究において、主に「記憶」と「歴史」を中心に論じられてきた。たしかに、過去を「記憶」し、「歴史」を語り継ぐことを井上ひさしは意識していたのは明確だろう　。平川大作は「幽霊は過去からやってきて、自らが想起する主体であるとともに、生者に想起を促す触媒である」　と、「表象不可能」な存在によって「想起」された「記憶」の「共有」について語っている。井筒満は「この作品は、人間が、〈私たちの中の私〉であるとともに〈私の中の私たち〉であり、そうした

〈私〉と〈私たち〉との真剣な対話―自己が直面している矛盾を凝視するための真剣な対話によってこそ、自己改革が可能になることを、改めて実感させてくれる」と、「生者」と「死者」との対話による「過去の記憶」と「生きる未来」との関連性について指摘している。小林朋子は「父と暮せば」の続編の構想について語り、「韓国人女性」に注目し、戦争が「アジア全域」に被害を及ぼしていることを提示したうえで、「個人の記憶」から出発し、歴史を再びとらえなおすことが全人類の使命であり、井上の歴史観の反映でもあると指摘している。一方、言葉の問題について、小森陽一は「今自分が使っている言葉の中には、いつかどこかで他者が語っていた言葉や死者が使った言葉が宿っている」と、文中で使われる広島語をはじめ、言葉に「歴史」と「死者の魂」が詰め込まれていると指摘した。村上陽子は「既存の物語の内側にもぐり込み、そこで全力を尽くして闘って新しい物語につくり変えていくという行為が、竹造が広島の一寸法師を演じる際と美津江の罪の物語を解体する際に共通しているのである」と、言葉によって構築される物語の力について論じ、竹造のつくったヒロシマの一寸法師の物語が美津江の罪の物語を解体しつつ、美津江を生の方向に向かわせていると指摘している。

このように、「父と暮せば」には無数の被爆者の存在や被爆体験などのエッセンスが「凝縮」されているからこそ、様々な問題を提起することが可能になる。しかし、原爆をいかにとらえるかという課題に直面する際、これまでの研究はいずれも歴史の語り継ぎや記憶の共有に重点をおいている。しかし、歴史と記憶における言葉の機能については再考の余地が十分あると思われる。本章では、これまでの研究をふまえ、「父と暮せば」における言葉の性質を明らかにしたうえで、人類に共通する歴史の語り継ぎがいかに表現されているのかを考察する。

2、作られる「御馳走」、加工する行為

冒頭は雷の光に怯えながら娘・美津江の「おとったん、こわーい」から始まる。三年前の八月六日以降、光るものに極端に弱くなる美津江の声を聞いて父・竹造は「押入れの襖」から登場する。美津江のくれた「麦湯」を「口まで持っていくが」、「わしゃのめんのじゃけえ」と言う。なぜなら、竹造は既に死んだ人間であり、再び幽霊として美津江の前に現れるようになったきっかけは、美津江が木下青年と図書館で出会ったからだ。ある日、美津江は木下青年から「饅頭」をもらう。それをみた竹造は二人が「釣り合う」と言いながら仲を縮ませようとするが、「ただの利用者」であるという理由から美津江は渡された「饅頭」の意味を追求しようとはしない。

竹　造　結局おまいもき木下さんを好いとるんじゃ。たがいに一目惚れ、やんがて相思相愛の仲になるいうことよのう。見かけはごつう固そうじゃが、中身はえっと甘い。おまいの心は饅頭とよう似とる。

竹造にとって、「饅頭」とは美津江と木下青年との「相思相愛」の意の表れであった。そして、美津江の心も「饅頭」のように、「見かけ」は固そうだが、「中身」は甘いと言う。ところで、なぜ木下青年は美津江に「饅頭」を渡したのか、そしてなぜ竹造はひたすら「饅頭」の意味を追求しようとしたのか。「饅頭」の作り方を参考に考えてみると、まず、饅頭の生地と餡子は、それぞれ異なる材料で作られる。そして生地

を伸ばしながら餡子を生地の上に乗せ、生地で餡子を包む。すなわち、生地という「見かけ」が餡子という「中身」を包み込むことで「饅頭」で出来上がる。要するに、木下青年が「饅頭」を渡すことも、竹造が「饅頭」の意味を必死に追求することも、「饅頭」そのものに秘められている〈包み込む〉という調理過程が強調されていたからだ。「饅頭」をはじめ、「じゃこ味噌」や「真桑瓜」、「小いわしのぬた」、「カキの味噌雑煮」、「松茸入りの混ぜ御飯」、「こんにゃくの味噌べったり」など文中には様々な「御馳走」が出てくるが、陣野俊史は、「ここには一九四八年当時の、広島地方の食文化への徹底したこだわりがあると推測される」　と、広島の食文化がここで顕著化されていると指摘し、「広島弁と具体的な料理が、一九四八のヒロシマを鮮やかに切り取っている」ことを明らかにした。たしかに、これらの「御馳走」は広島のご当地料理として、人々は当時の「ヒロシマ」を垣間見ることができるが、時代背景からかけ離れて「御馳走」そのものに着目してみると、いずれの「御馳走」にも調理過程がともなって描写されていることがわかる。

美津江はザクザクと玉菜を刻み出す。竹造、その様子を見ていたが、やがてそのへんを片づけながら玄関口の方へ後退して行く。美津江はなおも必死でザクザク……。ゆっくりと暗くなる。

第一場の終盤で、美津江は竹造に「晩の支度」があることを告げ、台所へ向かい、玉菜をザクザクと刻み出す。そして、竹造が玄関口の方へ後退していく間にも、美津江は動かず玉菜をザクザク切る。ここで、竹造と言い争いになった美津江は、台所へ入って料理を始め、その行為は舞台が暗くなるまで続くのだが、「晩の支度」という美津江のさりげない一言は、舞台で省略されることなく、あえて細かく表現されており、美津江が唯一の焦点に当てられることで、〈作る〉という行為が舞台で拡大化されていることがわかる。

竹　造　さあ、ここへひしお味噌を入れる。

かたわらの丼の味噌を摺鉢に放り込み、なおも摺る。

竹　造　ほいで細かくちぎった赤とんがらしを加える。（美津江に）とんがらし、とんがらし。

美津江、そばの小皿から刻んだ唐辛子を摘んで摺鉢に入れる。竹造、みごとに摺り上げて、

竹　造　福吉屋旅館名物のじゃこ味噌、一丁上がり。

第二場の冒頭で竹造はエプロンをつけて炒り子を摺っている。台所に炒り子と味噌を置いてあるのを見て、竹造は「福吉屋旅館名物のじゃこ味噌」を美津江に披露する。その調理過程も、ひしお味噌を「入れ」、丼の味噌を「放り込み」、唐辛子を「摺鉢に入れ」るなどと細かく描写されている。そして、竹造が調理するところを美津江は隣で手伝いながら、二人で共に「じゃこ味噌」を作り上げた。前述したように、この戯曲では食べ物が登場するたびに、それに伴って調理過程が具体的に描かれているが、この場面においても同様である。また、竹造と美津江が「じゃこ味噌」を〈作る〉前後の言語環境を確認してみると、〈作る〉前は、美津江はお年寄りから聞いた「おはなし」の訂正をしており、作り終えた際にも再び会話は「おはなし」に戻る。しかしながら、前後における「おはなし」の流れは一変し、竹造は後に「おはなし」をいじろうとする。これについて次節で詳しく考察するが、竹造は誰もが知って

いるような一寸法師の「おはなし」の中に原爆資料をくるみこんで伝えろと美津江に要求する。たしかなのは、「じゃこ味噌」を〈作る〉場面は「おはなし」をめぐる場面に包み込まれていることであり、「じゃこ味噌」を〈作る〉ことと「おはなし」を〈作る〉ことが同じ次元で相対化されている。そこで、物語において、〈作る〉ことのほかにみられる様々な加工の行為に注目してみたい。

> 音楽の中から、三十ワットの電球にかぼそく照らし出された八畳間が静かに浮かび上がってくる。……縁先に蚊いぶしの煙。一日たった水曜日の午後八時すぎ。電球の下、文机の上で、白ブラウスにモンペの美津江が鉛筆でなにか書いている。……書き終えた美津江、それを横目でチラチラ見ながら、「おはなし」を始める。まだ棒読みに毛の生えた段階で、美津江はときおり訂正の筆を入れたりもする。

美津江が子供達のために「おはなし会」の準備をしている。ト書きの部分で美津江の仕草が示されているように、美津江は「鉛筆」で原稿を書いており、ときおり「訂正の筆」を入れたりもするのだ。というのは、美津江にはただ「書く」という行為だけではなく、「訂正」する仕草も同時に求められるのだ。また、「鉛筆」の存在が示すように、言葉は「鉛筆」で書かれることもできれば、簡単に消されることもできる。つまり、「鉛筆」自体といい、「訂正」の行為といい、美津江は自分の書いた「おはなし」に対し、一定の加工をしていると言える。

　そして、これは製本することにおいても同じことが言える。図書館に勤めている美津江の仕事の一つは製本である。美津江と木下青年との間に恋が芽生えるたびに、美津江は避けようとするが、二回にわたって彼女は「本の修理」を理由にあげた。木下青年が美津江に「饅頭」をくれたお返しに、竹造は美津江に「じゃこ味噌」を彼に渡すよう要求するが、美津江は「作業室で本の修理をしとった……」と、「本の修理」をしていたため、木下青年に会えなかったと伝える。そして、美津江が木下青年に原爆資料を自分の家に運ぶことを勧める際にも、美津江は「本の修理をしのこしたままじゃけえ、やっぱ図書館へ戻る」と、竹造の言う「相思相愛の仲」という関係を避けようとした。このように、美津江の恋が実るか否かの最も重要な瞬間は、いずれも「本の修理」がキーワードとしてあげられることがわかる。そもそも、「本の修理」とは濡れた本や、破れた本、汚れた本、臭う本などに対して、異なる修復方法を通して本の形を整える行為であり、換言すれば、本を対象とする加工行為であるのだ。そして、文中で「本の修理」が二回にわたり強調されていることから、美津江にとって「本の修理」は自分生活の一部になっていることがわかる。また、竹造が木下青年のために準備しようとした「剃刀」も、美津江がお手伝いしようとする「生花」教授も、これらには共通する「切る」行為が秘められている。「剃刀」にせよ、「生花」にせよ、両者とも無駄なものを切り取って顔や花を生かすことには相違なく、元の形に対して加工することであるのだ。つまり、〈作る〉、「訂正」する、「修理」する、「切る」ことが加工する行為の具体的な表れとして物語の内部において機能していた。

3、いじられる「おはなし」、いじるための竹造

　ある日、美津江は夏休みの「おはなし会」のために昔話の練習をして

いた。かつて「広島女専の昔話研究会」に所属していた美津江は、「前の世代が語ってくれた話」を採集して一つの昔話に構成し、子供達の前で披露しようとしている。それを聞いた竹造は「受けが悪い」を理由に、「誰もが知っている昔話」に「原爆資料」を「くるみこん」でいくよう脚色を加える。それを聞いた美津江は次のように言う。

美津江　（叫ぶ）話をいじっちゃいけんて！前の世代が語ってくれた話をあとの世代にそっくりそのまま忠実に伝える、これがうちら広島女専の昔話研究会のやり方なんじゃけえ。

竹　造　六年前に県の視学官から大目玉をくろうた会じゃないか。いまは戦時じゃ、非常時時じゃ、昔話の研究がなんの役に立つんじゃ、そんな暇があったら工場ではたらいわれて、たしか昭和十七年の末までには解散したはずじゃ。

美津江　じゃが、研究会の根本精神はいまもうちの身体に生きとってです。

美津江の所属していた「広島女専の昔話研究会」はすでに解散していた。しかし、「前の世代が語ってくれた話をあとの世代にそっくりそのまま忠実に伝える」という研究会の根本精神は今でも美津江の身体に残っていたのだ。美津江がここまで「おはなし」をいじることに反対する理由について、村上は、「父と暮せば」の舞台となっている一九四八年には、原爆について語ることそのものがタブーであった　と指摘している。一方、竹造のひらめきによって誕生した「ヒロシマの一寸法師」はどのような話だったのか。竹造は誰もが知っている昔話「一寸法師」に広島の原爆資料を包み込んでおり、しかも、それは原爆投下時に死んだ竹造に知り得るはずのない具体的な数字や情報――「上空五百八十メートル」、「摂氏一万二千度」、「秒速三百五十メートル」、「人間も鳥も虫も魚も建物も石灯籠も一瞬のうちに溶けてしもうた」、「瓦は今や大根の下ろし金、いや、生花道具の剣山」、「人間の身体に突き刺さっとったガラスの破片」――が組み込まれていた。それを聞いた美津江は左の二の腕を抑えながら「やめて！」、「もうええですが！」と竹造を止める。このように、語ってくれた「おはなし」をそのまま忠実に伝えるという美津江の根本精神とは裏腹に、竹造の「おはなし」づくりはとどまるところを知らず、原爆資料がもたらす重さや辛さ、原爆に関する苦しみや悲しみを顕著化させていた。そこには、美津江をはじめ、死者を含めた全広島の人々にとって痛い過去の記憶を、昔話に折り込んで加工してまで伝えようとした竹造の姿がうかがえる。

竹造にとって原爆はなんだったのか。「おはなし」づくりの中止を要請された竹造は、「原爆資料を話の中に折り込むいうんは、それがどげな話であれ、広島の人間には、やっぱあ辛いことかもしれん」と、広島の外側から「広島の人間」を眺めている立場にある。原爆で命を失って幽霊になった竹造は広島の土地から離れたところでここの人々を見守り、だからこそ知り得るはずのない数字や情報が彼にはわかる。そして、幽霊であるにもかかわらず、「地蔵の首」を通して確実に広島の土地に身体を持っていたのだ。

（略）庭の上手に、石灯籠の上部が三つ。そしてそれに混じって、沢庵石ぐらいの大きさの、顔面が溶解した地蔵の首。エンジンをふかしていたオート三輪が、やがてのんびりと走り去ると、玄関口から、笑顔をのこし、美津江が入ってくる。湯呑を台所へ下げ、布巾

を持ってきて卓袱台を拭き始めるが、ふと、地蔵の首に目が行き、たちまち笑顔が凍りつく。……やがて、こわごわ縁先へにじり出て地蔵を見ているが、さらに裸足のまま庭に下りて地蔵の首を自分の方へ向ける。思わず悲鳴に似た声。

美津江　……あんときの、おとったんじゃ！

　第四幕の冒頭で、木下青年の集めた資料が美津江の家に運び込まれる。美津江は庭先に持ち込まれた「沢庵石ぐらいの大きさの、顔面が溶解した地蔵の首」を見て、原爆の熱に焼かれた父の顔を思い出してしまい、思わず声をあげた。美津江は「顔におとろしい火傷」を負っている当時の竹造を、庭にある「地蔵の首」と「おんなじ」であると言う。つまり、「地蔵の首」を通して竹造は宿る身体を有し、その身体性が確かなものになっている。そもそも、英語版『父と暮せば』　の題名に注目すると、日本語版のタイトルをそのまま直訳したのではなく、あえて「地蔵の首」という意味を表す*The Face Of Jizo*という題名にされている。この点について、藤井は「地蔵の首が美津江の眼前にもたらされる経緯」と「地蔵の首が美津江にもたらした衝撃」　といった二つの理由をあげている。しかし、題名変更の内容に焦点を当てると、それは、「地蔵の首」としての竹造の身体性が強調されているからだといえる。

美津江　（調子高く）「あかいめだまのさそり、ひろげた鷲のつばさ、あをいめだまの小いぬ、ひかりのへびのとぐろ……」星座の名をようけ読み込んだ歌なんよ。

（中略）

竹　造　（調子高く）「今夜も夜になったけえ、三つ星、四つ星、七つ星、数えとったら眠とうて、とろりとろりとねんねした。上じゃ星さんペーカペカ、下じゃ盗人がごーそごそ、森じゃ……」

　ここで、美津江は宮沢賢治の「星めぐりの歌」を歌う。しかし、それを聞いた竹造はもう一つの星の歌を披露する。賢治の歌における星座の名「さそり」、「鷲のつばさ」、「小いぬ」、「へびのとぐろ」を竹造は「三つ星」、「四つ星」、「七つ星」と入れ替えている。星と星、すなわち点と点を結びあわせて生まれた星座が、竹造にとってはただの点であり、それ以上の意味は求めない、あるいは、点としての星こそが彼にとっての星の意味であったのかもしれない。そして、竹造自らが言うように、彼はたしかに星の歌をつくり、それが宮沢賢治の「星めぐりの歌」と対照されることによって、星の歌の物語が解体されてゆく。ここにおいても、加工する竹造の姿勢がうかがえる。

　ところで、「恋の応援団長」として、美津江と木下青年との恋に対して竹造はいかに働きかけていたのか。美津江原爆資料を自宅で預かることを申し出そうと、木下青年宛に書いた手紙をなかなか投函することはできない。そこで、竹造は「これは投函しときんさいや」、「速達で」、「こりゃおとったんの命令じゃ」と美津江に強く要求する。一方、木下青年が原爆資料を持ち込んでくる寸前に、木下青年との対面を避けようと、お別れの手紙を書いている美津江に対して、竹造は「病気」だと言って強く叱る。

　木下青年宛に書かれた二通の手紙に対して、竹造は全く異なる態度をとっていることがわかる。原爆資料を自宅に預けても良いという好意を込めた手紙に対し、竹造は積極的に美津江の背を押すが、自分のことを忘れてほしいという別れの手紙に対しては「鉛筆」を折るほど怒りなが

ら彼女を叱る。注目すべきは、「鉛筆」というものである。これは原爆時、モンペの隠しに入れていた「生き延びた鉛筆」であり、原爆の記憶が載っていた。美津江にとって、これは修正するための「鉛筆」であると同時に、原爆に関する様々な思いが込められていたものであったのだ。このような「鉛筆」を竹造は折ってしまう。換言すれば、美津江と木下青年との恋を成就させるためには、「鉛筆」を折ることによって原爆の記憶を身の内に抱えている美津江に断ち切ってもらうしかなかったのだ。こうして竹造は「ヒロシマの一寸法師」をはじめ、あらゆる手段を通して美津江のいる世界をいじっていたのだ。

４、救われる美津江、虹としての言葉

　美津江と竹造との会話において、美津江が何度も自分だけ生きていることに対して悔やむ場面がある。美津江が幸せになることをかたく拒否する背景には、自分には幸せになる資格がないという「罪の物語」があった。村上は二つの「罪の物語」を提示し、原爆で昭子が命を失ったことと、父を見捨てたことを挙げている。しかし、二つの「罪の物語」は完全に独立したものではなく、竹造は第一の「罪の物語」に対して「無力」でもなかった。二つの「罪の物語」の関連性を明らかにする鍵は、美津江と竹造との次のような対話である。

美津江　（思い切って）うちがまっことほんまに申し訳ない思うとるんは、おとったんにたいしてなんよ。
竹　造　（虚をつかれて）なんな……？
美津江　もとより昭子さんらに申し訳ない思うとる。じゃけんど、昭子さんらにたいしてえっとえっと申し訳ない思うことで、うちは、自分のしよったことに蓋をかぶせとった。……うちはおとったんを見捨てて逃げよったこすったれなんじゃ。

　美津江は竹造に本音を告げる。美津江は昭子に対しても、父の竹造に対しても「申し訳ない」と思うが、昭子への罪悪感を増すことで竹造への気持ちに「蓋をかぶせ」て、竹造を見捨てたことから生じた罪悪感を隠していたのだ。つまり、美津江が本当に申し訳ないと思っている第二の物語を、第一の物語が包んでおり、二つの「罪の物語」は実は一体化している一つの物語であるといえる。

竹　造　（ぴしゃり）聞いとれや。あんときおまいは泣き泣きこよにいうとったではないか。「むごいのう、ひどいのう、なひてこがあして別れにゃいけんのかいのう」……覚えとろうな。
美津江　（かすかに頷く）……
竹　造　応えてわしがいうた。「こよな別れが末代まで二度とあっちゃいけん、あんまりむごすぎるけえのう」
美津江　（頷く）……
竹　造　わしの一等おしまいのことばがおまいに聞こえとったんじゃろうか。「わしの分まで生きてちょんだいよォー」
美津江　（強く頷く）……
竹　造　そいじゃけえ、おまいはわしによって生かされとる。

　竹造を見捨ててしまったことから生じた罪悪感、包み込まれた美津江の真の「罪の物語」を、竹造はそのまま受け入れたのではなく、美津江と

は全く異なる視点から「罪の物語」を再現しつつ新たに定義した。言葉を通して美津江を「かすかに頷く」から「強く頷く」ことに導かせ、原爆の記憶から断ち切らせたことだ。一見罪悪感にあふれた「罪の物語」は、生と希望に満ちた「救いの物語」に加工され、美津江は原爆で命を失った人々に「申し訳ない」という罪悪感から救われることになる。そもそも、竹造の言葉はいずれの「罪の物語」に対しても決して「無力」ではなかった。なぜなら、二つの「罪の物語」は一体化した一つの物語として、竹造に対する「罪の物語」は、竹造の再現と加工によって解体され、これによって昭子に対する「罪の物語」も同時に消えることになる。つまり、昭子といい、竹造といい、原爆で亡くなった人たちへの申し訳なさが竹造の言葉によって消え去ってゆき、美津江は原爆の苦しみから救われることになる。そして、竹造は美津江に次のことを要請する。

人間のかなしいかったこと、たのしいかったこと、それを伝えるんがおまいの仕事じゃろうが。そいがおまいに分からんようなら、もうおまいのようなあほたれのばかたれにはたよらん。ほかのだれかを代わりに出してくれいや。

注目すべきは、竹造は「人間」という言葉を使っていることだ。これまでの竹造と美津江との対話において、「広島の人間」が主語として用いられていた。しかし、ここで竹造は主語を「人間」に切り替えている。すなわち、原爆から断ち切るということは、「広島の人々」に止まらず、世界中の「人間」を視野に入れて、全人類に共通する記憶を「伝える」ことが美津江に課せられた一つの課題であったのだ。事実、広島だけでなく、全世界において、死ぬことが自然で生きることが不自然で、原爆をはじめ、戦争が多くの犠牲者を出した。したがって、それを体験した「人間」の悲しかったことや楽しかったことなどといった記憶を伝えなければならないという竹造の思いがここに秘められていた。また、「だれかを代わりに出してくれ」とあるが、そもそも竹造は他のだれでもなく、美津江に出してもらうという。つまり、原爆の記憶をそのまま伝えることよりも、美津江に手を加えてから伝えること、いわば言葉で加工することの重要性が語られていたのだ。本節の最後では、竹造の言葉を振り返りながら、本作の言葉に秘められたメッセージを明らかにしたい。第二場で竹造は次のように言う。

竹　造　（かえって堂々として）そいじゃが。おまいがしよるんはおはなしじゃけえ、言うそばから風がおまいのことばを四方八方へ散らばしてくれる。よい子たちの心の中を通り抜けたおまいのことばは風にのって空へのぼり虹になる。証拠はのこらん。比治山を吹きぬける広島の風がおまいの味方なんじゃ。

加工するための言葉は、風にのって「四方八方へ散らばしてくれる」。美津江が加工する「おはなし」も、よい子たちの心の中を「通り抜け」て虹になる。竹造が物語における言葉に注目してみると、「ヒロシマの一寸法師」では、誰もが知っている一寸法師の昔話に原爆資料を包み込んだり、「星めぐりの歌」を点と点の歌に書き換えたり、美津江の「罪の物語」に対しても、新たな生として組み立て直し、美津江に原爆から断ち切ってもらうことができた。いずれの物語においても竹造は言葉で加工していた。竹造の言うように、このような言葉は風にのって聞き手の心の中を通り抜けて虹になる。そして、新たな物語には、言葉で加工

された「証拠」はどこにもない。そもそも、既存の物語も加工された物語であるのではないだろうか。時間の流れによって身体はいつか消え去るが、言葉は風にのって、時空間関係なく物語を加工することができる。陣野は「言葉の力」について次のように語っている。

> 偶然とはいえ、言葉を書き記した手紙の物理的重さが、美津江の命を救うきっかけになっている。井上は、言葉の力を力説したかったのではないか。手紙に何が書かれていたのかは最後までわからない。だが昭子からの手紙が来なければ、美津江は死んでいた。手紙に返事を書いて、その重みがなければ、命はなかった。この事実が作品に与える意味は大きい。

「言葉の力」は、昭子からの手紙のように人を救うこともできれば、人を傷つけることもできる。この場面で「言葉の力」を内容から表現したのではなく、あえて物理的力で表現されていた。このように、言葉自体がもたらす可能性を引き出しながら物語として構築してゆくということが、竹造の願いでありながら、井上の訴えでもあった。「父と暮せば」に描かれたのは歴史の語り継ぎも、まさに言葉の加工性を見出すところからはじまる。そもそも、「父と暮せば」という題名には続きが描かれていない。父と暮せば何が起きるのか、父と暮すことによって何が変わったのか、これらの疑問を集約したのがこの題名であった。父と暮せば、言葉で歴史を加工しながら語り継ぐことが可能になる。

5、おわりに

「父と暮せば」で描かれたのは、ただ原爆に関する記憶を代々受け継ぐための物語ではなかった。初盤から登場する「饅頭」や「鉛筆」からうかがえるように、物語には作る、訂正する、修理する、切るなどといった加工されたものや加工する行為がすでにこのような基調を裏付けている。言葉で加工することは、歴史を新たに捉え直すことにつながる。過去に何があったのか、彼らはなぜ死ななければならなかったのかを考える際に、原爆の記憶、ないしは人類に共通する歴史の記憶をただそのまま継承して語り継ぐだけでは物足りない。竹造のように、新たな物語にはめ込んで「伝える」ことが求められるのだ。面白いことに、竹造が美津江の物語を加工しているように、井上も「父と暮せば」を通して原爆の記憶を物語化し、言葉の加工性をめぐった入れ子構造が井上流の笑いで表現されていた。

これまで井上のコント、小説、戯曲における言葉のあり方を考察してきたが、それぞれの作品から言葉の崩壊性や二重性、平等性、加工性などの性質が見出され、井上が言葉に託したメッセージも明らかになった。それは、国家と法律、戦争と歴史といった課題に直面する際、言葉の力を笑いで表現しつつ反抗や改革を試みる姿勢であった。

注

映画では舞台と異なり、本来登場することのなかった木下青年が登場する。

井上ひさし、小森陽一「特別対談『父と暮せば』と原爆、イラク戦争、憲法九条を語る」（「シネ・フロント」、二〇〇四年七月）

井上ひさし「前口上」（「the座」第三一号、こまつ座、一九九五年十月）

井上ひさしは「父と暮せば」のあとがきに、「美津江を「いましめる娘」と「願う娘」にまず分ける。そして対立させてドラマをつくる。しかし、一人の女優さんが演じ分けるのは大変ですから、亡くなった者たちの代表として、彼女の父親に「願う娘」を演じてもらおうと思いつきました。べつに言えば、「娘の幸せを願う父」は美津江の心の中の幻なのです。ついで云えば、「見えない自分が他人の形となって見える」という幻術も、劇場の機知の代表的なものの一つです。一人二役＋幻術、劇場の機知を二つ重ねたところが、フランスの観客を喜ばせたのだろうと、今のところは勝手にそう考えています。」と語っている。（「劇場の機知――あとがきに代えて」、一九九八年五月）

井上ひさしは対談で、「結局未来ということを単に言葉で受け取っては駄目で、自分の大事な子供、それがつまり日本の未来なので、その子たちに言葉をその言葉にのせた記憶を渡していかないと日本の未来というのは単なる言葉だけで終わってしまう」と「記憶」を「日本の未来」に語り継ぐべきだと言及している。

平川大作「「記憶の演劇」試論――『コペンハーゲン』と『父と暮せば』を中心に」（「演劇学論集」、二〇〇四年一一月）

井筒満「井上ひさし「父と暮せば」をめぐって（下）（「文学と教育」、二〇一四年三月）

小林朋子「〝Unspeakable Thoughts Unspoken〞を描くこと：『父と暮せば』と『ビラヴド』に見る「近代的生」」（「原爆文学研究」、二〇一九年一二月）

今村忠純、島村輝、成田龍一、小森陽一「座談会井上ひさしの文学①言葉に託された歴史感覚」（「すばる」、二〇一一年五月）

村上陽子「記憶の痛み、物語の力――井上ひさし「父と暮せば」論」（「アジア太平洋研究」、二〇一五年一一月）

栗原淑江は「死者たちとともに生きる映画「父と暮せば」に寄せて」（「世界」、二〇〇四年九月）において、「この一時間半ほどの短い芝居には、私が長年にわたって被爆者たちから学んできたことのエッセンスがぎっしりと凝縮されていた」と述べている。

本章は主に「父と暮せば」の言語表現に注目するため、演劇作品としてではなく、あくまでテキスト＝戯曲のみに絞って考えることにしたい。

陣野俊史「「その後」の戦争小説論（一四）井上ひさし『父と暮せば』、歓待について」（「すばる」、二〇一〇年八月）

注１０に同じ。

井上ひさし著、ロジャー・パルバース訳『The Face Of Jizo』、こまつ座、二〇〇四年八月

藤井仁奈「井上ひさし『父と暮せば』とパルバースによる英訳(The Face of Jizo)をめぐって」（「キリスト教文学研究」、二〇一五年十月）

第二部　世界をつなげる評伝劇

第五章　「江戸は反吐」の構図――「小林一茶」論

1、はじめに

井上ひさし「小林一茶」は、一九七九年十一月に五月舎プロデュースによって東京紀伊國屋ホールで公演され、戯曲は翌月十二月号の「海」に刊行され、翌八〇年二月に同名の単行本が刊行された。「藪原検校」、「雨」とともに「井上ひさし江戸三部作連続公演」の「其の参」として上演された「小林一茶」、初演の出演者には矢崎滋、塩島昭彦、渡辺美佐子、金井大、南祐輔などがいる。一九八一年四月から六月には、東京をはじめ全国で上演され、その後も再演されてきた。

物語は浅草蔵元旅籠町御法度の懸賞句会から始まり、師匠の書家の代金を巾着切に盗まれた弥太郎と俳諧師を志す竹里は巡り会う。と思いきや、これは実は浅草元鳥越町自身番での御吟味芝居であったのだ。蔵前の札差で江戸きっての俳諧師夏目成美の寮から四百八十両の大金が紛失し、寮にいた旅回りの乞食俳人一茶に嫌疑がかけられ、禁足してまで「大捜し」するもののお金は出ない。この事件は公にされていないが、見習同心五十嵐俊介を応援する一同は、元市村座の作者部屋に転がり込んでいた俊介の特技を生かし、芝居の台本を書かせ、全員が出演しながら一茶の人間性に迫り、徐々に真相が明らかになる。夏目成美の寮には初めから四百八十両はなく、そのお金は天領から江戸に船で運ばれてくる年貢米を「濡米」という不良品にし、札差が二束三文で引き取るという、悪事の資本金であったのだ。一茶を犯人に仕立てることで、一座の連中も分け前にあずかれ、えびす顔で年が越せる「良い話」であったのだ。エピローグでは一座が踊る背後に、ふるさと信濃へ急ぐ「一茶の影」がスクリーンを覆い、「江戸は反吐」というつぶやきがたかまるところで劇は終わる。

「小林一茶」は井上戯曲において極めて特徴的な作品である。評伝劇シリーズとして、これまで「表裏源内蛙合戦」や「しみじみ日本・乃木大将」などの作品が執筆されたが、文学者をモデルとした作品はこれがはじめてである。一九八三年九月、「芭蕉通夜舟」の公演パンフレットに寄せた作者の一文「大芭蕉と小芭蕉」の書き出しには、「俳諧師五部作を書きあげたらいつ死んでも悔いはない。これが十年来の望みです。宗祇（連歌師ですが）、西鶴（散文作家になる以前の）、芭蕉蕪村、一茶の五人のことを書きたいのです」と、構想中の「俳諧師五部作」の規模の大きさがうかがえる。「俳諧師五部作」は最終的に「小林一茶」と「芭蕉通夜舟」にとどまったが、「小林一茶」が文学者評伝劇シリーズおよび「俳諧師五部作」の第一作としてスタートを切っていることから、本作に重要なメッセージが託されていたのではないかと考えられる。また、従来の井上評伝劇における時間設定とは異なり、「小林一茶」における劇時間は七日間に限定されていおり、これは井上評伝劇において極めて珍しい。作品の時間設定について、前出の「作者の前口上」において、井上自らが「一茶を年代記スタイルで描くという最初のプランを放棄して、劇の時間をこの七日間に限定したのは、この事件こそは一茶の生涯における最大の事件のひとつだろうと考えるからである」と、随斎庵での盗難事件が一茶の人生を大きく揺さぶっているため、劇の時間をこの七日間に凝縮したと告げる。そもそも、一茶をモデルにした理由について、井上は「一般の人たちにとって一茶は無邪気な俳句を作る好々爺というイメージがある。調べてみれば、一茶も人間だから当然そのイメージのうそがわかる。お客の一茶像にボクの一茶像をぶつけてパロディにしてみせる。そこにまず芝居が成立する。同時に一茶の句は、意外にみんなに知られている。パロディが成立する基盤が十分すぎるほどあ

ると思った」と、観客の一茶像に自分の一茶像を「ぶつけて」みたと語る。たしかに、この作品は井上が得意とする評伝劇で書かれているだけでなく、氏が生涯を通して語り続けた中央と地方の対立の問題を、井上は一茶を通して訴えていたかもしれない。そこに、いわゆる井上の一茶像があり、この作品でしか語れない、換言すれば、小林一茶を舞台に持ち込まないと語り得ないものがあり、本章の目的もまさにこれを解明することにあたる。

初演のパンフレットに寄せた「作者の前口上」には、「この戯曲に登場する人物はすべて実在し、この戯曲の扱う事件はなにによらず史実である」とあった。ところが、榎本重男は「一茶が夏目成美の随斎庵での盗難事件で思わぬ嫌疑をかけられたということを除けば、ここで描かれている出来事はすべてフィクションで、登場人物もおそらくおおかた架空の人物である」と、「おもしろくするために一茶の向こうを張って大嘘をついたまでのことなのである」と指摘している。とすると、ここにおいても、史実とフィクションの間を往来する井上評伝劇の趣向が確かめられる。いずれにせよ、作者の史料渉猟が徹底を極めたことはいうまでもない。

劇中の「仕掛け」や「言葉遊び」などは初演後高く評価され、舞台で上演される戯曲として、その魅力が十分発揮されていることがわかる。これまで主に一茶と竹里の人物像や劇中劇という構造をめぐって研究が行われ、榎本は「この竹里は、言ってみれば、もう一人の一茶で、一歩誤れば、一茶もまた彼と同じように転落の道をたどって無名のまま世に埋もれてしまったかもしれないのである」と、一茶と竹里の関係について、竹里は「もう一人の一茶」であると論じている。扇田昭彦は「争い、対立し、しかし離れがたい二人三脚の喜劇を演じつづける一茶と竹里は、おそらく作者自身のうちでも解決しがたい抗争をくりかえす親しい二人の分身、つまり井上氏自身の内面の楕円をつかさどる二つの中心なのだ」と、竹里と一茶の「対立」が実は作家自身の「内面の葛藤」を反映していると指摘する。一方、劇構造について、柴田勝二は「登場人物たちは劇中劇の内と外を出入りしながら、一茶という人間を把握していこうとする」と、劇中劇における「二重のイリュージョン」を示し、北村隆志は「『中央対地方』の主題を描くうえで、劇中劇の外の多角的批評が効果を発揮している」と、作品における「中央の繁栄の陰の地方の犠牲」の主題を提示した。

しかしながら、本作における劇構造は単なる「内と外」という世界ではなく、さらに複層的な構造になっている。そして、劇中で常に提示される「式目」と一座の文学や、それと対立する一茶と個の文学を、「表と裏」といった構造で巧妙に組み込んだ井上の趣向については、これまでの研究では見落とされてきた。そこで、本章は、「小林一茶」における複層的な劇構造を明らかにするうえで、一茶の評伝劇を通して浮かび上がる新たな一茶像を提示し、井上戯曲における本作の位置付けを確かめる。

2、複層的な〈枠〉

戯曲の冒頭には次のような文が書かれている。

> 客席に入って、観客たちが目にするのは、すでに緞帳の上った舞台である。さらに観客たちは緞帳のかわりに巨大な幕が舞台を覆っているのに気付くだろう。その幕は、舞台の三分の二以上を覆い隠す

ほど大きく、しかもそこには次の如き記述が大書されている。記述は、小林一茶の句日記　『七番日記』文化七年十一月分からの引用であるが、観客たちは開幕まで、この字幕を眺めながらすごすことになる。（中略）観客たちがこの字幕を眺めるのに飽きたころ、場内が暗くなる。

ここで客席の状況説明が行われている。観客が客席に入ると、そこには舞台の三分の二以上を覆うほど大きい「巨大な幕」が設置され、一茶の句日記『七番日記』文化七年十一月分が引用されている。この年の八月中旬から下総国の門人宅を転々とし流山から江戸へ帰ってきた四十八歳の一茶は、十一月二日午後隅田川の東の岸にある本所多田薬師の井筒屋八郎右衛門の寮に入った。井筒屋八郎右衛門とは、浅草蔵前天王町の札差夏目成美のことで、終始一茶の庇護者であったと言われていた　。ところが、その随斎庵の手文庫の中の四百八十両の大金が消え失せてしまうという大事件が起こる。そこで、蔵前の本家や随斎庵をしばしば出入りしていた乞食俳諧師一茶に嫌疑がかけられ、井筒屋八郎右衛門と番頭の豊島久蔵は一茶を七日間禁足して事件の真相を調べあげる。結局のところ、決定的な証拠は見つからず、十一月八日に一茶は禁足を解かれて事件はおさまった。

「巨大な幕」にうつされるこの『七番日記』の引用文には、疑われても仕方がない生活を送っていた一茶の当時の心境が書かれていた。戯曲において、開幕前の舞台設定などが紹介されるのは稀な例ではないが、「小林一茶」における説明の文は非常に面白く、目線は常に観客に置かれていたのだ。「入って」や「目にする」、「気付く」、「眺めながらすごす」、「飽きた」などの一連の動作が示されている。ここで、観客が主体となり、焦点が当てられている。そして、観客が目にする「緞帳」や「字幕」、さらに「暗くなる」のを操る照明など、美術面に関する演出も舞台上で徹底されていたが、主体ごとに作品における〈枠〉を定義するならば、ここでは〈観客の枠〉と〈舞台の枠〉がうかがえる。

ところで、戯曲は全十一場からなっているが、そのうち六場の冒頭が登場人物の独白によって語られていた。第三場の冒頭は源七によって語られ、その後の第五場は藤六、第六場は吾助、第七場は膠、第八場はからくり、第九場は雲龍と、それぞれが語り手となって物語を語っていた。そのうち、第五場における藤六の語りは次のとおりである。

薄い半紙本を数十冊と江戸大絵図を一枚携えた旅籠「菊屋」の番頭藤六が、十五、六歳の少年の姿で、上手袖の光の輪の中にいる。

藤六　貸本屋の源七さんの後をひきつぎまして、旅篭「菊屋」の番頭の、この藤六が一茶の思い出を申しあげます。それにしても一茶というやつ、許しがたい男ですなあ。深く言い交したおぼこ娘の純情は踏みつけにする。俳諧の手ほどきをほど一こしてくれた先輩、馬橋の油屋に奉公の口ききをしてくれた恩人、そして友人でもある竹里は出し抜く。油屋の主人大川立砂の信頼は裏切る。出世のためならどんな汚いことでもしようという蛆虫です。可哀想に、例のおよねという娘は、あくる日の朝、江戸川へ身を投げたとか。（思い入れあって）とりわけ注目したいのは、一茶が竹里の十五両を盗って逃げたという事実。他人の金に手をつけるこの癖、まだ治っちゃいないのではないでしょうか。

語り手の位置に注目してみると、第五場の語り手の藤六は「上手袖」の「光の輪の中」にいる。他の場面においても、いずれも「上手袖」や「下手袖」の「光の輪の中」に立っている。そして、語り手の台詞には、「小林一茶というやつ」や「注目したい」という言葉が使用されている。客席にいる観客を対象に、語り手が主体となって語っていることから、ここでは〈語りの枠〉を確認することができる。役者の身振りや表情を定めるト書きも〈語りの枠〉の一環だといえる。一方、自身番に出入りする明神座の連衆とめし泥によって演じられる劇中劇「御吟味芝居」の趣旨について、次のように語られている。

雲龍　わしらはみんなどこかで一茶と会っておるのだが、どれもいやな思い出ばかりなのさ。それぞれの持つ一茶との思い出がすべて「一茶は黒」と出ている。その上、わしらの一茶との関わり合いを並べ積み上げて行くと、一茶には四百八十両盗まねばならぬ事情があったということがはっきりするんだな。御吟味芝居の中身は、そういうわけで、わしらと一茶との思い出を団子よろしく並べて串刺しにしたもの。

届出がない随斎庵での盗難事件を耳にした連衆は、一茶との思い出に基づいて、一茶には「盗まねばならぬ事情」があると大胆にいう。そして、「御吟味芝居」は一茶との思い出を「串刺し」しながら、「一茶は黒」であることを立証するために展開される。そこで、第二場で中断された劇中劇は改めて第三場から再開されることになる。芝居における人物配置からもわかるように、一人の役者は少なくとも自身番における役と、「御吟味芝居」における役の二役を担うことになっており、劇全体を通して役を切り替え続けている。つまり、ここでは、明神座の連衆が主体となる〈自身番の枠〉と、劇中劇での役柄が主体となる〈御吟味芝居の枠〉が同時進行していることがわかる。先述したように、「御吟味芝居」の「中身」は、雲龍の語っているような単なる「一茶との思い出を団子よろしく並べて串刺しにしたもの」ではなかった。戯曲の終盤で盗難事件が成美の狂言だったと見破られ、明神座の人々は五十嵐を抱き込むために「御吟味芝居」の真相を語るが、それは「濡米」を作為的に作って莫大な儲けを得るためにばらまく「口封じ金」が四百八十両であり、その策略に一茶が嵌められたのだ。したがって、「御吟味芝居」は一茶を犯人に仕立てるための芝居であり、五十嵐とめし泥以外は、皆共犯者であったのだ。とすると、「御吟味芝居」によって演じられていたのは、盗難事件の真相を隠すための犯人仕立ての事実であった。換言すれば、〈御吟味芝居の枠〉の「中身」に〈犯人仕立ての枠〉が秘められていたのだ。

このように、「小林一茶」には様々な〈枠〉が構築されていることがわかった。それぞれ異なる主体を含んだ〈観客の枠〉、〈舞台の枠〉、〈語りの枠〉、〈自身番の枠〉、〈御吟味芝居の枠〉、〈犯人仕立ての枠〉が、芝居が展開されることによって逐次明かされ、包むと包まれる関係にあることを知らされる。井上得意のどんでん返しの手法に類似するが、注目すべきは、これらの〈枠〉は一つの事実が丸ごとひっくり返されるのではなく、最初から劇世界の一部として同時に働きかけ、これによって、複層的な〈枠〉が機能する劇世界が構築されていた。そして、劇世界の主人公である一茶のありようもここから浮き彫りになる。

3、「対話」する一茶

本作は一茶を主人公とする評伝劇だが、一茶本人は終始登場せず、登場人物たちによって一茶が演じられていた。本節では句作りの場面を通して、一茶のあり方と井上の一茶像を照らし合わせる。

竹里　夜どおしとぼとぼ歩いて、亀戸村の外れで夜が明けた。そのときまた一句。
弥太郎　悲しみを夜明けのうたが流し去る。
竹里　鍛冶屋で水を御馳走になったな。
弥太郎　槌うちのしばしもやまぬ鍛冶屋かな。
竹里　小岩村の一膳めし屋の前を通った時おまえ空腹かかえて涙をためていた。
弥太郎　上向いて歩めば涙はこぼれまじ。
竹里　めし屋の隣の薪屋で小僧の木を切るのを見て、
弥太郎　小僧めが木を切るヘイヘイヘイヘイホー。

第三場で弥太郎と竹里が十年ぶりに再会し、当時懸賞句会後の出来事について話していた。竹里の思い出にちなんで一茶は句を作る。ここで、竹里の言葉を受けて一茶が句を作るというやりとりが十一回にわたって繰り返されている。その具体的な内容に注目してみると、「夜が明けた」に「悲しみ」をつけ加え、「水を御馳走」に「槌うちのしばしもやまぬ」を、「一膳めし屋の前を通った」に「涙はこぼれまじ」を、「木を切るのを見て」には「ヘイヘイヘイヘイホー」、竹里の描写だけでなく、それぞれの状況における心情や細かい情報などが句を通して語られていた。

しかし、句作りの趣向はここにとどまらない。一茶は句を通して竹里に応じていただけでなく、観客にも応じていたのだ。「悲しみを夜明けのうたが流し去る」というのは、「夜明けのうた」　を下敷きにしたもので、「槌うちのしばしもやまぬ鍛冶屋かな」は「村の鍛冶屋」のもじり、「上向いて歩めば涙はこぼれまじ」は坂本九の「上を向いて歩こう」　、「小僧めが木を切るヘイヘイヘイヘイホー」は北島三郎の「与作」　のパロディである。このほかにも、高英男の「雪の降る町を」　、「おつかいありさん」　、「叱られて」　「どこかで春が」　「春の小川」　「めだかの学校」　、「七つの子」「春よ来い」　など、多くの歌謡曲を下敷きにしていることがわかる。そもそも、これらの歌謡曲は二十世紀代以降のもので、一茶はこれらの情報を知っているはずがない。このようなパロディ、あるいは言葉遊びは井上ひさしの常套手段だといえるが、大量かつ集中的に積み重ねられるなか、句作りにおける一茶の対話性がうかがえる。

成美ぷいと背を向け、隅の机にいざり寄る。
一茶　立ち戻る机のもとや秋の暮。
成美、いやな顔をしながら、一冊の書物を開く。しおりは大きな木の葉である。
一茶　読みさしの本に木の葉のしおりかな。
成美くしゃみ。鼻紙で鼻と口をおさえる。
一茶　鼻紙におさえかねたるくさめかな
成美しおりをさがす。
一茶　くさめして見失いたるしおりかな。

第七場では一茶と成美とのやりとりが描かれていた。ここで行われる句作りは、先述の形式とは異なり、一茶は成美の動きにそって句を作っている。成美が「机にいざり寄」ると一茶は「机のもと」とうたい、成美が「顔をしかめ」れば一茶はそれを引き受けて「しかめつら」と句を作る。パロディによるこの場面の喜劇的効果は舞台を通してさらに拡大され、必死になって成美を説得しようとする愚かしい一茶の姿や、成美の動作をそのまま言葉にして翻訳しているかのような舞台効果が笑いを引き起こしている。そして、第八場でも、このような即時的な句作りがうかがえる。

一茶　およねさんてずいぶん色が白いんだなあ。はじめてみたよ。
竹里　だれだ、おれの……、いやおよねのからだをこんなに痛めつけたのは。
一茶　うつくしや初雪のふる玉の肌。
竹里　成美の野郎だな。
およね　旦那はひどいやきもちやきなんだよ。
一茶　塵の世を埋める雪の素肌かな。
およね　竹里さんと一茶さんにやさしい目つきをしたといって、弓の折れで折檻なさったんだよ。
竹里　あの野郎……！
一茶　跡つけし人を恨まん雪の肌。
竹里　ぶっ殺してやる。

成美の嫉妬心は極端に深く、およねの心が他人に向いていると思うと容赦なく彼女に折檻をくわせる。成美にからだを「痛めつけ」られたおよねの傷跡に気づいた竹里は「あの野郎」と怒りをぶつけ、「およねの傷の痛みをわが痛みと痛切に感じ」、彼女を連れて江戸を離れることを決心する。一方、一茶は始終およねの「肌」に目線をおいていた。一見竹里とおよねのやりとりとはずれているようだが、「跡」や「恨まん」という微妙な言葉づかいから、その場の状況を踏まえた言葉が選択されていることがわかる。つまり、一茶の句作りは、その創作過程がはっきりとうかがえるような、その場の出来事などをふまえた仕組みになっていたのだ。それは、言葉が交わされていなくても、身振りや動作を引き受け、創作過程が丸見えの即時的な「対話」であった。そして、単なる言葉遊びや言葉の重ね合わせだけでなく、「対話」の主体となる人間の関係性がうかがえ、竹里や成美と「対話」する一茶、さらにいうと、江戸と「対話」する井上ひさし自身の投影もみられ、一茶を介して中央と地方の問題が浮き彫りになる。

4、壊される「式目」

対話性に富んだ一茶の句作りは、江戸では決して主流とはいえなかった。第七場において、「江戸三大俳諧師」とよばれる成美が「一座」について次のように語っていた。

成美　（略）一座とはなんであったのだろうか。作りつつ味わい、味わいつつ作る。誰もが作者であり、誰もが鑑賞者である。一同がすべての力を出し合い、その間にかもし出される、予想もしなかった雰囲気をよろこびたのしむ。そして二度と再びめぐっては来ない〝現在〟という時を愛で慈しむ。これが一座ではないのだろうか。

（中略）ここは随斎庵、連句俳諧の会席ではないのだろうか。そうしてその会席では、すべてをはっきりと言い切ってしまうのは禁じられているのではないだろうか。なぜならば各人がてんでに、腹の底まではっきりさらけ出してしまうと、会席、すなわち座が成り立たなくなるからである。一座での付合は、たがいに心は開き合うが、腹の底までは見せ合わず、長句は五七五、短句は七七、季語は必ずよみこむ、ある定まった場所では月の句をよみ、花の句をよむ、などの式目を守りながら、たがいに微妙に反響し合い、挨拶し合いながら、最後の揚句へと進んで行く。

成美によると、「一座」というのは、一同が「現在」という時を楽しむために集まり、句を作りながら味わうことを楽しむことであった。そして、「一座」の付き合いでは「腹の底」まで見せ合うような「はっきりと言い切ってしまう」ことが禁じられている。一定の「式目」が定められているように、成美、一座、会席、江戸、中央などという言葉からも、誰もが守るべき暗黙の了解があったのは確かである。先述したように、一茶は「対話」という形で句をつくり、その句からその場の状況や互いのやりとり、言葉選びなどが全部「はっきり」みえる。これを芭蕉の句作りに照らし合わせると、「腹の底」を見せない芭蕉の作風とは異なり、一茶は句作りのすべてを曝け出していた。

ところが、「式目」を壊していたのは一茶だけではなかった。「御吟味芝居」が始まると、登場人物たちは各々の役を演じ始めるが、竹里を演じるめし泥は、二回にわたって劇中劇を中断させ、「御吟味芝居」通りに演じることを拒否していた。一回目は第五場で、藤六の発言に反発する場面である。一茶が各地で「暖かく迎えられた」ことに対し、藤六は「二六庵竹阿の江戸での愛弟子というふれこみがきいたからである」という。しかし、これを聞いた竹里は、「素人考えながらちがうんじゃないかと」と、劇中劇での役柄とは一変し、めし泥として口をききだしてしまう。二回目は第九場における花嬌と一茶の恋文の場面であった。竹里とおよねが江戸から姿を消して十年後、一茶は上総富津の大富豪織本家に泊まり、未亡人で彼の俳諧の弟子にあたる花嬌と互いに想いを寄せていた。そこで、花嬌の息子は二人を一緒に江戸へ住まわせようと、母親の恋の句を一茶の部屋へ届けるが、一茶のもとに届いたのは、「名月や掃けども掃けども松の影」ではなく、「梨の影」という拒む句であった。というのは、老僕の竹里が花嬌の恋の句に手を加えていたからであった。しかし、竹里がそれを「はげまし」の態度であったと訴えることによって劇中劇は再度中断される。したがって、登場人物全員が守っていた約束事、台本通りに演じるという「式目」は竹里によって二回にわたって壊されることになる。

そもそも、第五場での藤六と竹里のやりとりでは、竹里は自分が「表も裏も俳諧師だ」と告げていたが、それぞれなにを指しているのかはともかく、竹里という人物がいかなる〈枠〉においても俳諧師という身分を貫いていることはこの文で確かめられる。〈自身番の枠〉におけるめし泥であっても、〈御吟味芝居の枠〉における竹里であっても、それを貫く人物の同一性がうかがえる。また、「御吟味芝居」を二回にわたって壊す行為も、「式目」を壊すことで貫く自己同一性の表れだったと考えられる。「一座」のあり方として強調される「心は開き合うが、腹の底までは見せ合わず」という、「表と裏」をそれぞれ異なるものとして捉える考えに対し、一茶といい、竹里といい、いずれも「表と裏」を一貫し、それぞれの〈枠〉において同じ役柄を貫いていた。換言すれば、

いずれの〈枠〉にも属するが、いずれの〈枠〉からも離脱している一貫性がみられる。このような越境は江戸の「式目」に対する反抗から始まったものであり、中央との対抗として捉えることもできる。すなわち、一茶と竹里はそれぞれのおかれる〈枠〉から越境することによって、「一座」ないし江戸中央に対する抵抗を示していた。

5、劇の世界と俳諧の世界

本作における複層的な構造はこれまで十分論じてきたが、本節ではこのような劇の世界と照らし合わせながら、俳諧の世界がいかに表現されていたのか、そして一茶の「江戸は反吐」という言葉にどのような意味合いがあるのかを考察する。

劇の世界と俳諧の世界における言葉づかいに着目してみると、劇の世界では、成美の寮でおきた四百八十両紛失事件が物語を貫いているのは言うまでもないが、ここで「盗む」ということが問題化される。一方、俳諧の世界において、他人の発句を一文字替えて「自分のものにする癖」があると文中で語られている。要するに、「盗む」という言葉は劇の世界においても、俳諧の世界においても、それなりの意味合いを持ちながら機能し、言葉によって劇の世界と俳諧の世界が照合されたといえる。同じように、第四場でおよねは一茶と竹里の二人との関係について語るが、一茶を「前句」、自分が「付句」であると、二人の関係を俳諧で喩えている。そして、自分が「前句」であるなら竹里は「付句」、さらにこのような関係が「連句」であるという。ここにおいても、俳諧のことばが劇の世界に用いられていた。また、物語には「百姓」の問題が常に持ち出されるが、井上ひさしが「百姓ガンバレ」　という気持ちで創作していたと語るところに秘められていた。本作には「百姓」をはじめ、「米」をめぐる言葉がいたるところに秘められていた。「めし泥」の「めし」や「およね」の「よね」、そして終盤で明かされる「濡米」の真相など、劇の世界のあらゆるところに庶民の問題が強調されていた。これは俳諧の世界においても同様で、「他人の役に立ってなんとか飯にありついている」や、「自分のためにのみ」俳諧をすることは「お天道様がお許しくださる」ことではないなど、「他人」のためや庶民のために句作りをするという真髄が劇の世界と俳諧の世界を結びあわせていた。

また、全体の構造に焦点を当てると、戯曲の終盤で、一茶を犯人に仕立てることに失敗した明神座の人々は、「一茶の代わり」になる人を探すが、その犯人は一茶でなくてもよかったのだ。なぜなら、明神座の務めはただ「御吟味芝居」を通して評判の悪い男を犯人の位置に嵌め込むことだけだった。それに達しなければ、「御吟味芝居」は何度でも「やり直し」される。

竹里　冗談じゃない。おい、弥太郎とかいったな。こうなりゃ言ってきかせてやるが、おれたち俳諧師の生命はことばだ。百姓には田畑、木樵には山、漁師には海、職人には道具、商人には品物、それぞれたしかな相手がある。だが、こっちが相手にすることばというやつは屁の支えにもならぬ頼り甲斐のない代物よ。それでそいつをしっかり掴えとくために、詩情という重しをつけ、五七五の十七音だの季題だので形式をつける。同音読みだって廻文だって、せっかく集めたことばが吹き散ってなくなってしまわねえようにするための形式、枠付けなんだ。さっきのおれの句、すくなくともここに集っていた連中は当分忘れやしないだろう。（ト後退しつつ）なぜだ。

おれが同音七つの外に廻文という枠をことばにばちっと嵌め込んだからさ。

ここで、竹里が俳諧の世界における形式や枠付けについて語っているが、劇の世界における「やり直し」というのが、俳諧における「廻文」の構造と一致している。「廻文」というのは、すなわち、上から読んでも下から読んでも同じ音の文のことだが、注目すべきは、このような「廻文」に方向性が定められていないことだ。上から下という方向で成立すると同時に、下から上の方向でも可能であり、定められた文の中で自由に読むことができる。これは、劇においても同様で、一見して犯人仕立ての失敗が物語の結末だと思いきや、ここから新たな犯人仕立ての芝居が「やり直し」される。つまり、終幕が終幕でありながら、序幕でもあるという「廻文」のような構造になっていた。

さて、劇の世界における一茶というと、最後まで一茶本人は登場せず、エピローグにおいてもただ「影」しか現れない。登場人物たちは一茶との思い出を語り合ったり、「御吟味芝居」を演じたりすることによって、一茶という人物の多面性やその人物像を構築していた。したがって、戯曲において表現された一茶は、特定の「式目」あるいはイメージからかけ離れた、いわば〈枠〉そのものを壊す性格を持っていた。初盤で「江戸は芸の生る木の植えどころ」と語る一茶が、終盤では「江戸は反吐」とつぶやきながら奥信濃へ急ぐ場面の切り替えは非常に意味深い。一茶は発句という木を江戸ではなく、地方に植えることを決心したのだ。劇の世界においても、俳諧の世界においても、一茶は「江戸は反吐」と訴え続ける。さらにいうと、一茶を介して、劇の世界と俳諧の世界が相対化され、井上ひさしが「江戸は反吐」にかけた言葉遊びの裏には、中央と権力、江戸と一座に対抗し、地方に足を運ぶ一茶像とその文学性が託されていた。

6、おわりに

井上ひさしが一九七四年の評論「芝居の趣向について」で、「芝居においては、一が趣向で二も趣向、思想などは百番目か百一番目ぐらいにこっそりと顔を出す程度でいい」　と語っている。たしかに、劇作家としてデビューを果たして以来、その戯曲のすべてが趣向を第一としていると言っても過言ではない。ここで語られる趣向というのは、あくまでも観客を驚かせ、楽しませるための工夫であるが、「日本人のへそ」や「道元の冒険」といった「趣向のための趣向」に終わっている初期作品とは裏腹に、評伝劇シリーズでは、劇中劇や、どんでん返し、あるいは劇中歌などといった様々な試みが渾然と絡み合って〈人〉に関する「思想」が収斂されている。文学者評伝劇シリーズの第一作として、「小林一茶」には舞台でしか構築できない複層的な〈枠〉、聞く言葉として楽しめる言葉遊び、一茶の不在によって告げられる中央との対立などが顕著にみられる。特に、井上文学において、中央と地方の衝突をめぐる作品が数多くあるなか、本作には分離独立運動を起こす「吉里吉里国」もなければ、他人になりすまして中央に馴染もうとする「徳」も登場しない。複雑な劇の世界が提示されることによってはじめて地方に拠点を置く一茶の一貫性が明確なものとなり、ここに井上ひさし自身が投影されていた。そもそも、「俳諧師五部作」というと、一般的な認識では芭蕉を主人公とした戯曲が最初に誕生すると思われがちだが、井上は「芭蕉通夜舟」に先立って「小林一茶」を執筆していた。劇中において、

一茶は定められた「式目」を壊し、江戸から遠ざかってゆくが、第一作の主人公としてあえて芭蕉を選ばないことから、世間の既定認識を覆そうとした井上の試みがうかがえる。異なる時代、異なる土地で創作してきた文学者の一生を舞台に持ち出し、作品ごとにユニークな笑いの趣向を取り入れることで従来の人物像を更新し、文学者とその文学が潜在的にもっていた可能性を十分に引き出していた。

注

「井上ひさしさんと一時間」（「読売新聞」夕刊、一九七九年十一月一九日）

「作家の前口上」（「劇場」、一九七九年一一月）

榎本重男「井上ひさしの評伝劇『小林一茶』を読む」（「人文社会科学研究」、一九九三年三月）

「小林一茶」（こまつ座）　言葉遊び、なぞ解き…と多彩」（「読売新聞」東京夕刊、一九九〇年九月一五日）

「命がけの半生、言葉遊び楽しく」（「読売新聞」東京夕刊、二〇〇五年九月一四日）

注３に同じ。

扇田昭彦　解説（中公文庫『小林一茶』、二〇二〇年三月）

柴田勝二「違和としての人間：井上ひさしの劇世界」（「日本文学」、一九八七年四月）

北村隆志「井上ひさしの劇中劇をたどる」（「社会文学」、二〇一八年八月）

　しかし、この説に対して井上は「まったくそうではない」と語っていた。（「作家の前口上」より）

一九六四年に岸洋子がレコード大賞を受賞した歌謡曲。

一九一二年に「尋常小学唱歌」に掲載された唱歌。

一九六一年に発売された坂本九の代表作。

一九七八年に発売された北島三郎の演歌。

一九五二年にヒットした高英男の歌謡曲。

一九五〇年にNHKラジオ番組「幼児の時間」で作られた童謡。

一九二〇年に弘田龍太郎が作詞した童謡。

一九二三年に百田宗治が作詞した童謡。

一九一二年に高野辰之が作詞した童謡。

一九五一年にNHKのラジオ番組「幼児の時間」で作られた童謡。

一九二一年に野口雨情が作詞した童謡。

一九二三年に相馬御風が作詞した童謡。

金子兜太、井上ひさし対談「一茶・息吐くように俳諧した人」（「the座」一六号、一九九〇年九月）

井上ひさし『パロディ志願』（中公文庫、一九八二年二月）

第六章　時空間の狭間で――「頭痛肩こり樋口一葉」論

1、はじめに

井上ひさし「頭痛肩こり樋口一葉」は、こまつ座旗揚げ公演のために執筆された戯曲で、一九八四年四月に東京・紀伊國屋ホールで初演され、同年五月下旬まで、市川、前橋、大阪、さらに東京で上演された。初演の動員数は二万二千人、こまつ座の機関誌「the座」二号では全一五九二通の感想ハガキが公開され、一二号には三演までの劇評などの記録が再録されている。井上ひさしが初演について「すぐ次の年に再演しました」と回想しているように、一九八〇年代から二〇〇〇年代にわたって繰り返し再演されたこの作品には、どの時代にも通じるような、観客をも魅了するものがたしかにあったといえる。

初演後の劇評において、セリフの組み立てから全体の構成まで「さまざまな仕掛けが試みられて」いることや、貧困と世間の常識に押しつぶされる不幸な明治の女たちが描かれているが、「堅苦しくなく、楽しくはずんだものになった」と、軽やかで笑いに満ちた舞台であると評価された。また、物語の内部構造に着目した劇評もみられ、「この戯曲は「時空」にかけられたのである」と評価されている。

物語の舞台は樋口夏子十九歳の時の一八九〇年（明治二十三年）から、死去二年後の一八九八年（明治三十一年）まで、一場を除いていずれもそれぞれの年の盆の七月十六日に展開される。プロローグは少女たちによる童謡調の盆の練り歩き唄から始まる。父と兄に先立たれた夏子は、母と妹を養うため小説家を志すが、常に死を考えていた夏子の心理を象徴するように、幽霊の花蛍が現れる。花蛍は夏子が死に近よるたびに生き生きし、生活に張りをもつたびにおれてしまう。そして、成仏できない花蛍が恨むべき相手を求めて因縁の糸をたぐると、時代そのものが恨みの対象になっていたことがわかる。エピローグはあの世に行った五人の女たちがこの世に残された邦子を応援するところで幕は切れる。

「the座」創刊号における井上ひさしと樋口一葉との架空の対談では、一葉が「薄幸」な女と捉えられていることに対し、むしろ代表作を書きあげてすぐ死ぬことができた「幸福」な人間だと井上は語っている。

> 若くして父や兄に先立たれたのはなにもあなただけじゃないでしょう。結核で早死した娘さんもあなただけじゃないし、貧しい家の相続戸主にされた娘さんもあなただけじゃない。なのにどうして、あなただけが薄幸なんですか。ほかの娘さんたちはかわいそうじゃないんですか。わたしは、あなただけを特別扱いして「かわいそー」の大合唱をするこの国の一葉研究家や女子大国文学科の学生たちの浅薄な感傷主義に反撥しますね。（略）代表作を書き上げてすぐ死ぬ、これが小説家の理想です。小説家にとって最大の不幸は、代表作を書き上げた後も、二十年、三十年と、ながながと生きてなければならないということなんです。

また、「頭痛肩こり樋口一葉」を創作する契機について、「一葉はこの世に生きているときから、すでにあの世の住人であったという仮の力点をつくったわけですね。そうすると解ける部分があって、その結果、登場人物が全部お化けになってしまうという線が出てきたのです」と、これまでの評論や評伝で注目されなかった一葉の日記に注目し、そこから一葉という人物像、ないし物語における人物設定にまで繋げたと語っている。

先行研究において、一葉の作品や一葉の生涯に着目して論じられたも

のが多くみられる。野間正二は戯曲のセリフを手掛かりに、一葉の小説や伝記的事実との対照　を行い、今村忠純は物語の登場人物を中心に人物造形を支えている一葉作品　について指摘した。このような比較対照を通して、樋口夏子、邦子、多喜はほとんど事実に沿って描かれているのに対し、八重と花螢、鑛の後半生は架空のものであることがうかがえ、その架空の人物造形には「にごりえ」、「十三夜」、「われから」などの一葉作品が劇構造の土台になっていることが明らかになった。

一方、登場人物が全員女性であることから問題化された明治の女性像について、野間は「明るい幸せそうな雰囲気」にある女性を通して「庶民の応援歌的な芝居」が展開されていたと捉え、日比野啓は「女たち」を抑圧している主体が「男」にある　と示し、語り部としての一葉が「女たち」の不幸を「我がこと」として伝えるのが井上の描き出した一葉像でもあると指摘した。これに対し、鈴木彩は「薄幸」な一葉像を否定したこの作品の深層にあるのは、すなわち女性を抑圧している主体は、〈男性〉ではなく女性である　と指摘し、女性への批判的な眼差しが深層にあったと反論している。以上のように、本作は一葉の評伝劇として、一葉の伝記的事実やその作品などが織り込まれているのはいうまでない。しかし、女性の問題については再考の余地があると思う。さらに、演劇的時空間やそれに伴う幽霊の「成仏」については、これまでの論考では着目されなかった。したがって、本章では先行研究を踏まえながら、物語における時空間を切り口に、幽霊としての一葉像と「わたしたち」の世界について考察してゆきたい。

2、二極化される空間

「頭痛肩こり樋口一葉」は全十場からなっており、舞台の「とき」は第五場を除いて、明治二十三年から明治三十一年にわたるそれぞれの年のお盆となっている。「とき」と「ところ」の設定を一葉の生涯と対照してみると、明治二十三年は樋口家の生計が成り立たず、加えて十九歳の一葉は母多喜と兄虎之助との争いが絶えないため萩の舎に寄宿し始めた。その六年後の明治二十九年十一月に、当時二十四歳の一葉が死去。すなわち十九歳から死去二年後までの「とき」が舞台上繰り広げられることになっている。一方、「ところ」は第一場の虎之助の家をはじめ、本郷区菊坂町七十番地、同六十九番地、竜泉寺町、丸山福山町の五軒の借家を舞台としている。ここでまず、戯曲における舞台空間を考察するにあたり、第一場のト書きにある家の間取りについての説明を次に引用する。

> 下手に仏壇のある居間。畳が赤茶色に灼けている。仏壇の横に盆棚と丈の低い盆燈籠。縁側の軒先にも盆提灯が吊ってある。上手の部屋は薩摩焼陶器の焼付け絵師である虎之助の仕事場をも兼ねているらしく、出来損いの薩摩焼の花瓶が五、六瓶、隅に並べてある。下手縁側の踏段石の上に、足を洗うための小さな濯ぎ盥。上手の部屋は薩摩焼陶器の焼付け絵師である虎之助の仕事場をも兼ねているらしく、出来損ないの薩摩焼の花瓶が五、六瓶、隅に並べてある。

下手には仏壇のある居間、上手は焼陶器が置かれている虎之助の仕事場。そして、縁側が正面に設置されている。このような間取り設定は第

一場だけではなく、そのほか四軒の借家においても同じことがいえる。舞台背景が明治時代であることから、縁側のある和式住宅に住むのは当然のことだが、この設定がまさに屋内と屋外を切り分ける重要な空間となるのだ。というのは、舞台で縁側を表現するにあたり、必ずステージより高く設置しなければ効果がみられない。これによって一定の段差が生じ、舞台は借家という空間とそれ以外の空間とに分けられる。また、花蛍の出入りを示すト書きに「客席」という空間が用いられている点に注意しなければならない。花蛍が「客席の上を舞いつつ、後部へ飛び去る」と示されているように、本来劇を見る空間が劇の一部となり、登場人物が往復することで同一空間における二つの空間が相対化されていた。

　そして、花蛍が登場することで物語の会話空間も二つに分けられていた。第二場の花蛍が登場する場面を確認すると、「下手」からあらわれる花蛍を目にした夏子は「縁先へ出る」が、他の三人は居間にいる。これによって、夏子と花蛍との対話が繰り広げられるが、花蛍が登場することによって、借家の空間は夏子と花蛍の空間と、その他の三人の空間に分けられ、すなわち、幽霊のいる（見える）空間と、幽霊のいない（見えない）空間といった二つの空間が借家内に共存する。これは第三場「花蛍が生者たちの会話に加わった夜」にも、同じような機知がうかがえる。

夏子（幽界人向け）ところであなた、幽霊でしょう。
鏞　エッ？
花蛍　そのことば、きらい。迷える魂と呼んで下さいな。
鏞　幽霊とはお言葉ね。髪は枯野のすすきのよう、肌は油気もなくぱさぱさ。たしかに化物じみているかもしれないけれど、まだそこまでは行っていません。
多喜　あやまりなさい。お鏞さまにお詫びを申し上げなさい。
夏子（明界人向け）ちがうんです。
多喜　なにがちがうんですか。
夏子　幽霊とお話をしているんです。

　ここで花蛍は借家に姿を現して夏子と対話する。しかし、夏子は「幽界」と「明界」という二つの空間をまたがって発話することになる。「あなた幽霊でしょう？」の一言に対し、花蛍は「迷える魂」と返答したにもかかわらず、そもそも花蛍の存在に気づいていないため、鏞は「まだそこまでは行っていません」と夏子に怒りをぶつける。そして、「幽界人」向けの言葉が「明界人」に誤って受け取られてしまい、右のような「誤認の関係」が続き、完全に異なる二つの会話空間が共存していた。このように、物語における舞台空間と会話空間がそれぞれ二極化されていながら共存を果たしていたことが明らかになったが、文中で多々言及される様々な地名にも注目すべきだ。前田愛は一葉が東京で転々と住居を移していたことについて次のように語っている。

　大ざっぱにいえば、一葉の生活史は、山の手から下町へ、下町から龍泉寺前。丸山福山町などの場末の街へ、という移動の歴史であり、庭や門構えのある持家から、表通りの借家へ、さらに裏店へと追い立てられて行く、ゆるやかな没落の歴史であった。（中略）一葉の心に原風景として生きつづけた本郷六丁目の家は東京の市街地とはいえ、本郷台地の高みにあった。しかし、明治十四年にこの家を売却してから、一葉とその家族は、二度と山の手の暮らしを手に

入れることはなかった。

前田は一葉の生活史を「移動の歴史」であると指摘し、居住地を常に変更せざるをえない彼女は、徐々に「山の手」から遠ざかっていったと述べている。夏子にとっての「山の手」のというと、それは借家以外にもっとも足を踏み入れて一時期は寄宿までしていた萩の舎であった。萩の舎は菊坂町や丸山福山町から西へ、本郷区から小石川区へ入ったところにある。阿部好一は「多くの萩の舎門人は萩の舎の位置から西あるいは南の方角の山の手に住んでおり、東部の低地帯に主として住んでいた一葉とは居住地からして明瞭に一線を画している」　と、小石川水道橋という萩の舎の位置が象徴的であると指摘している。それは山手と下町との接点、下町からみれば山の手の入り口のような特殊な所であった。夏子の日記に「もっとも気に入ったのは神楽坂である。ここなら子供相手の駄菓子屋だの、おかみさん相手の荒物屋だのがはやるだろう。けれども萩の舎のお嬢さんたちがここをよく通ることもたしかなので、諦めて飯田橋へ出た」と書かれているように、「神楽坂」は萩の舎の「お嬢さん」たちがよく通る、いわば富裕な門人たちの通い場であることを夏子は強く意識していた。萩の舎を中心として、東は夏子の居住地、西あるいは南は他の富裕な門人たちの居住地であり、富裕な地域と貧困な地域といった空間が萩の舎を中心に二極化されており、これによって、物語における地域空間が強化された。このように、「頭痛肩こり樋口一葉」における演劇的空間は、舞台空間、会話空間、地域空間という三つの空間から構築されており、それぞれにおいて二極化された空間が共存していたのだ。

3、相反する時間の流れ

戯曲の「とき」の設定は毎年のお盆であり、毎場ごとに一年経っていることになっている。このような大幅な変動の中で、主役の夏子の時間がいかに表されているのか。若くして樋口家の相続戸主となり、半井桃水への恋心を抱きながら願いは叶わず、貧しくて苦しい日々の中で執筆を続け、若くして世をさった。一葉の人生の大きな出来事は戯曲における夏子像として表現され、夏子の死生観がうかがえる。第四場で花蛍が夏子の日記を読み上げるが、「二月十五日。この世のものは全て滅び去る。なのになぜわたしはあれこれ執着しようとしているのか」と書かれているように、夏子は生きることに対して「執着」はなかった。そして第六場でも、「もう心は死んでしまっているの。ただ墨をすり筆を動かすために身体を向こうの世界においてあるだけ」と、生きていながらも「心は死んでしまって」おり、極めて「厭世的」であったことがわかる。そもそも、夏子がこのような死生観を抱えているのには理由があった。明治二一年、樋口家の長男泉太郎が病気で亡くなり、後に次男に連絡を断たれ、父も倒れてしまった。そのため、夏子が樋口家の戸主となって家族を養うことになる。洗濯や針仕事などの仕事はしていたが、高度の近眼であったため、母と妹が主に樋口家を支えていた。明治二三年、萩の舎での寄宿生活をはじめた夏子は、中島歌子に「養女になってくれたら」と聞かれるが、樋口家の相続戸主であるために断念するしかほかなかった。嫁ぐことを捨て、養女になることを捨て、ひたすら「筆を動かす」夏子がいた。したがって、夏子にとっての「生」は家族養うための身体の動きに過ぎず、彼女の心はすでに「死」へ向かっていた。たしかに生理的に生きているが、それは身体という殻だけであって、そのほか

は全部「死」へ向かって進んでおり、夏子の時間は「生」から「死」へと流れていることがうかがえる。

　これに対し、花蛍の時間はいかなる方向へ流れているのか。花蛍という幽霊の存在はこれまでの劇評や先行研究においても多く語られてきたが、いずれも「明るい幽霊」として捉えられていることはいうまでもない。花蛍が初めて夏子と出会うのは、夏子が千鳥ヶ淵に身を投げようとした時からである。「近いもの」しか彼女の姿が見えないということから、夏子との会話が成立するが、後に花蛍は生前吉原のお抱え女郎であったことを知らされる。成仏できない彼女は、「だれかにうらみを抱いている」と言い、恨む相手探しを行う。しかし、その「恨み探し」は順調にはいかなかった。

夏子　わかった。その奥さんにもよんどころない理由があったのね。
花蛍　そう。
夏子　そして次の悪に当たってみると、さらに向こうに悪がいて、もひとつ先にも悪がいて……
花蛍　そう。因縁の糸でみんな鎖のようにつながっているのね。今夜は百五十八人目の悪のところへ化けて出ることになっている。世の中って複雑よ。因縁の糸でこんがらっているのよ。

　一葉の手助けもあって一人一人さぐっていくのだが、「百五十八人目」までたどりついても「悪」の大元を探し出すことができない。阿部好一は「加害者のところへ化けて出ると相手は被害者で、その向こうに本当の加害者がいる、その繰り返しが果てしもなく続く」　と、一葉の小説にみられる「加害者と被害者」の構図がここから見出せると指摘している。たしかに、加害者が同時に被害者であることから、「因縁の糸」をたどるのはいかにも困難なことであるか知らされるが、注目すべきは、「恨み探し」の過程における「死」から「生」へと流れる時間である。小森陽一は、「生きている者たちが年を重ねながら大変動にさらされている中で、幽霊である花蛍は、恨みの連鎖を過去へ遡って」　いると指摘しているが、花蛍が「過去」へ遡る行為はまさに「生きていたころ」の記憶や思い出を蘇らせる行為であった。したがって、幽霊の花蛍はすでに死んでいるのにもかかわらず、「生きていたころ」、すなわち「生」の時間をたどっていたことがわかる。つまり、夏子の「死」から「死」へと流れる時間とは裏腹に、花蛍の時間は「死」から「生」へという方向へ流れていた。

　相反する時間の流れをみせる夏子と花蛍だが、以下両者の身体性とその関係性を考察する。一葉の日記からわかるように、生前の彼女は常に「頭痛」と「肩こり」にとらわれていた。「頭痛肩こり樋口一葉」というタイトルからもわかるように、物語における夏子にも当然このような症状が伴っていた。母に「わたしの老後、邦子の行く末、お鑛さまの仕合わせ、みんなおまえの肩にかかっているというのに」と、樋口家の主としての責任を押し寄せられるたびに「頭痛」がおき、小説を執筆するたびに「右肩を叩きながら筆を動かし」たり、さらに、悪寒による「胴震い」が生じる。しかし、花蛍が現れ、夏子の心の声を聞き出すことによって、「さっきまでの頭痛が嘘のよう」と、夏子は苦しみから解消されることになる。そして、花蛍は「あなた、ますますわたしに近くなった」と、身体性の類似から両者の関係が「近く」なってゆくことがわかる。

　ところが、夏子が「現世」に興味を持ち始めて「貧民女学校」や「婦

人の宿」を建てようとすると、花蛍は次のように言う。

花蛍　去年の十月、竜泉寺のお店でお目にかかったときも申しましたが、あなたは死の世界から現実の世の中へ返り咲こうと一所懸命です。その分だけわたしから遠ざかってしまった。自殺しようとしたり、自分に戒名をつけたりしていた頃のあなたが懐かしい。

夏子が現世に「現実の世の中」に「返り咲こう」とすると、花蛍は「自殺」や「戒名」を図る頃の夏子が「懐かしい」と語る。「死」に向かっている夏子を「近く」に感じる一方、彼女が「生」に興味を持ち始めると自分と「遠ざかって」ゆくという。要するに、体が「近く」なるにつれ両者の関係も「近く」なる一方で、身体が「遠ざかって」いくとその関係も「遠ざかって」いくことがわかる。換言すれば、夏子と花蛍との関係性は常にその身体性によって左右され、極めて不安定なものだといえる。さらに指摘すると、夏子と花蛍はいかなる時空間にも属しながら、いかなる時空間からも「こぼれおち」ており、このような仕組みはやがて物語全体にまで及ぶことになる。

4、「こぼれおちる」女たち

「頭痛肩こり樋口一葉」の初演にあたり、大沢圭司は「夏子よりむしろ、彼女をとりまく人々の方が、彼女との距離を計りつつ、舞台上で生き生きと動き回る」　と指摘し、物語における人物配置の巧みさが評価された。たしかに、夏子は主役として物語の中心に置かれているが、それとは裏腹に、彼女を「とりまく」人々、すなわち夏子以外の女性が語り部として物語っていたことも否定できない。そこで、本節では物語に登場する女性たちに着目し、彼女たちが「こぼれおちる」ことによって浮き彫りになった問題を明らかにする。

物語において「こぼれおちる」ものはいたるところに描かれていた。夏子の登場は和歌の学習のために寄宿していた萩の舎から借家へ帰宅するところから始まる。そして、帰ってきた後に多喜や邦子に萩の舎での近況を報告するが、そこで先生に「あなたもはやく三十文字余一文字の道をきわめて清少納言のようにおなり」と言われたことを告げる。注目すべきは、ここで「三十文字余一文字」という言葉が使われていることである。和歌の短歌を構成する三一の音節であるが、うたをうたう以上これは定められた規則であることは言うまでもない。ところが、萩の舎での生活ぶりが毎場ごとに触れられているように、「三十文字余一文字」という言葉も全幕を貫いているといえるだろう。これに沿って「余」の意味を考えてみると、余っているもの、外れているもの、すなわち本来の規則から「こぼれおちる」ものを指していると考えられる。こうして明らかになったのは、物語では「こぼれおちる」ことが常に問題化されているということである。第四場で、花蛍が夏子の日記を読もうがために、「ジャンケンポン」を挑んだが、そこで花蛍は「一かけて二かけて三かけて」と、仕草まで加わったジャンケン唄を歌い始めた。これに対し、第五場で夏子は次ように言う。

夏子　一かけて二かけて三かけてという、あのジャンケン唄が手がかりになったの。以前にお座敷でなにかというとあの唄をうたってジャンケンをしたがったお女郎さんがいたそうなの。そしてそのお女郎さんの源氏名が花蛍。

夏子は花蛍が歌った「ジャンケン唄」から花蛍が吉原のお抱え女郎であると、彼女の身元を突き止めたことができた。夏子が日記をめぐって始まったジャンケンポンだが、途中で花蛍の「ジャンケン唄」が歌われることによって本来のニュアンスから脱線してしまった。換言すれば、「ジャンケン唄」は「こぼれおちる」部分であり、夏子はそれを拾い上げていたのだ。

そもそも、「こぼれおちる」という言葉は第八場の劇中歌「こころ」の歌詞として歌われていた。全編にわたり、劇中歌「こころ」は二回歌われ、それぞれ第八場の鑛と八重が幽霊になった後と第九場の夏子が幽霊になった後に歌われる。この劇中歌について、栗坪良樹は「「こころ」という劇中歌があることによって、一葉という表現者の像が際立って明瞭となっていると同時に、下世話な一葉伝説が浄化されて、魂の人としての一葉像が一気に高められていると見えてくる」　と、一葉がいかなる人々の「こころ」にもとどまる確かな存在であると指摘した。一葉の位置の確かさは物語における夏子の位置の確かさでもあるが、劇中歌を通して表現されているのは一人の位置だけではない。全歌詞を振り返ってみると、「わたし」ではなく、「わたしたち」と歌われているが、「わたしたち」とは誰なのか。物語に登場するのは夏子をはじめ、多喜、邦子、中野八重、稲葉鑛、花蛍の女たちである。一葉の小説に悲劇的な境遇にある女性が多く登場しているように、「頭痛肩こり樋口一葉」においても、女たちはその元となる小説と共通する出来事に遭遇したり、元となる人物と同じ台詞を口にする。この点については野間氏や鈴木氏などの論考ですでに詳しく語られているため特筆しないが、女たちが次々と不幸な人生へと転落し、「仕合わせ」な人生から「こぼれおちる」のがうかがえる。鑛は夫の商売の失敗から端を発し、八重の場合は兄の投獄と渋沢・大倉による嫌がらせを機に不幸な境遇に陥る。一転して酌婦に身を落とした八重はやがて「婦人の宿」を夏子に求めるが、これに対して夏子は次のように言う。

夏子（ぞっとするような声で）婦人の宿が日本国中に何千何万とできたところで救われないものは救われない。つまらなくて、くだらなくて、面白くなくて、なさけなくて、悲しくて、心ぼそいのは、わたしたちが人間だからよ。

八重の言葉に対して夏子は「わたしたちが人間だから」、「救われないものは救われない」と答える。注目すべきは、ここで「婦人」の問題が「人間」の問題に替えられているのだ。「仕合わせ」な人生から「こぼれおちる」女たち、そしてその救いの場である「婦人の宿」の先には、女性の問題をはるかに超えた「人間」の問題が浮き彫りになってくる。井上戯曲において、これが唯一の女性のみを登場させる作品であるが、全員女性という設定にしたのは、あえて女性を中心とする問題から引き出される「人間」の問題、さらにいうと、女性から超越的な視点をおき、女性だけで語りえる「人間」の物語を提示していたのだ。したがって、劇中歌「こころ」で歌われる「わたしたち」というのは、その時代を生きる「こぼれおち」た「人間」のことを指していたと考えられる。

5、〈前近代〉から〈近代〉へ

一葉が生まれたのは明治五年（一八七二年）、そして明治二九年

（一八九六年）二十四歳の若さで亡くなった。井上が「一葉の生きた時代は、わが文化そのものが「頭痛肩こり」の時代であった。新しいものが無鉄砲に生まれ、滅びていった」　と語っているように、日本のあけぼのと言われる明治は、〈前近代〉から〈近代〉へと踏み出した第一歩として、各分野に新しい息を吹きかけた画期的な時代であった。明治維新によって憲法が制定され、政治、経済、文化、社会のあらゆる分野に近代化の波が押し寄せられたと同時に、日本はアジアの中でいち早く近代国家の体裁を整えることができた。そして、このような時代を背景として繰り広げられた物語には、〈前近代〉と〈近代〉たるものが交錯していた。

　物語における多喜の台詞を絞ってみると、最も多く語られたのが「世間」という言葉であった。「女の子には学問はいらない、学問のある女なんて世間の笑い者」と、夏子を小学校から退学させたうえ、夏子が貧民女学校を作ろうとすると「おまえのおかげで世間の笑いものになっちまったよ」と責める。そもそも、冒頭から語られる「女の運は男次第」をはじめ、養女の話題が出てくる際には「玉の輿」、「婦人はかくあるべし」、「母の許しのないものはだめ」、「家名を大切にしなくてはだめ」など、多喜は夏子や邦子に〈前近代〉の価値観を押し込んでいた。一方、多喜と邦子との対話は常に噛み合うことができなかった。第五場で描かれる多喜と邦子との「恥」をめぐる論争で、邦子は溜まりに溜まった「愚痴」を多喜にぶつけるが、これに対して多喜は「だれのおかげで大きくなれたと」、「だれのおっぱいを飲んで育ったと思っているんだよ」などと、邦子の話には合わせない、というより、合わせることができなかった。ところが、エピローグで邦子一人だけが残された際に、御霊になった多喜は「世間体なんか気にしちゃだめだよ」と叫ぶ場面においては、一見して多喜の態度が全く異なる方向へ移り変わったといえるが、邦子はそれに応えることなく幕は閉じてしまう。なぜなら、〈近代〉を生き続ける邦子には〈前近代〉としての多喜の声を聞こえるはずがなかったのだ。

　ところで、唯一の生者としての邦子の行き先は「博文館」の社長の家である。「博文館」は一八八七年に、東京市本郷区弓町（現東京都文京区本郷）に創業され、富国強兵の時代風潮に乗り、数々の国粋主義的な雑誌を創刊してきた。そして、取次会社、印刷所、広告会社、洋紙会社などの関連企業をも次々と創業し、「博文館は日本一だもの」と邦子が語るように、日本最大の出版社として名を誇っていた。「博文館」は「太陽」や「少年時代」、「文藝倶楽部」などの大衆向け雑誌を創刊し、中でも一八九五年に創刊された総合雑誌「太陽」がその黄金時代を築くこととなる。その経緯を辿ってみると、甲午戦争（日清戦争）で日本側の勝利が決定的となった一八九四年一二月、「博文館」から「日本は世界の大国になったのだから、欧米諸国に負けない総合雑誌を」という主意が発表されることによって、翌月の一八九五年一月に「太陽」が創刊された。このように、「博文館」は日本の海外進出を図っており、〈近代〉における日本のあり方を模索していた。こうして、物語の後半では「博文館」と樋口家とのかかわりが描かれていた。夏子が小説家として活躍するようになった時期に、樋口家は「博文館」から物質的および金銭的支援をもらい、それが「素麺」だったり、「イギリス製の毛布」だったり、「お金」まで「いくらでも」貸すという豪儀ぶりをみせる。さらに、ト書きで示されているように、『一葉全集』（緑雨・秋骨編纂。明治三十年一月刊）と『校訂一葉全集』（緑雨編纂。明治三十年六月刊）の二種類の「一葉全集」が、一葉の死後一年もしないうちに出された。

亡くなってすぐ出版された『一葉全集』は「博文館」が樋口家にお金をだすためであり、金銭面における支援を徹底していたことがうかがえる。そして、「博文館」に加え、固有名詞が頻繁に使用されたり、共通語が問題化されるなど、〈近代〉という特徴がテキストで強化されていた。

本来一人だけだった幽霊が終幕では五人に増え、いとおしげに残った生者をみつめて「しっかりおやり！」と励ます。初演に寄せられた感想ハガキには、「彼女が登場するだけで場内になごんだ空気がただよいはじめる」と、花蛍に対する好評が絶えず、「明るい」幽霊として舞台を回り、笑いを引き起こしていた。さらに、「ずっと笑っていましたが、後で涙が出ました」のようなメッセージもあるなか、笑いと同時に「涙」の舞台であったこともうかがえる。このような笑いと涙を展開する鍵となっているのが幽霊という存在であった。五百人という膨大な人数のところへ訪れる幽霊という設定に井上のユーモラスがうかがえるが、生き生きとした幽霊でいられるのは、次から次へと復讐の連鎖を辿り続けられるからであった。しかし、恨みの大元が「世の中全体」と明かされたところで、彼女は恨むことを諦めてしまう。なぜなら、〈近代〉的な時空間のなかでは存在できないため、諦めるほかなかったのだ。夏子に「成仏してね」と言われて花蛍は最終的にあの世とこの世の往還を終わりにし、この世から再び消えることになる。注目すべきは、花蛍はここで二度目の死を経験することになり、笑いの担い手であった花蛍が涙の瞬間を作り上げる場面として、幽霊は邦子の生きる世界から完全に消え去る宿命が示されている。つまり、「うらめしや」と取り憑くことができるのは、それが〈前近代〉の時空間にあったからであり、〈近代〉は幽霊の存在を生き延びさせてはくれない。つまり、「頭痛肩こり樋口一葉」に描かれたのは、〈前近代〉が〈近代〉にのっとられる背景のもと、〈近代〉に救済されない「わたしたち」の物語であったのだ。

6、おわりに

「頭痛肩こり樋口一葉」は一葉の評伝劇でありながら、笑いと涙で従来の一葉像を覆す井上ひさしの大胆な試みでもあった。戯曲には「明るい」女性たちが描かれながら、生き生きとした幽霊も登場する。二極化された空間に加え、相反して流れる時間が交錯するなか、テキストは「こぼれおちる」ものに満ちていた。そして、「こぼれおちる」女性への眼差しはやがて「人間」への眼差しと移り変わってゆく。〈前近代〉が〈近代〉にのっとられる時空間において、薄幸な一葉像は、笑いと涙、さらに幽霊の登場によって一変された点に、井上評伝劇としての特質がみられた。「父と暮せば」における竹造、「吉里吉里人」における地の霊、そして「頭痛肩こり樋口一葉」における花蛍、井上の文学作品には常に幽霊のいる時空間が描かれているように、幽霊と共存する世界が繰り広げられるなかで、幽霊と対話する「わたしたち」がいて、幽霊に生かされる「わたしたち」がいる。そして、こまつ座の旗揚げ公演として創作されたこの作品は、まさに幽霊としての一葉から受け継ぐものを、演劇的時空間を捻りながら表現した作品である。

注

「頭痛肩こり樋口一葉賛江　感想ハガキ全一五九二通」（「the座」、一九八四年一〇月）

井上ひさし「樋口一葉の文体」（「the座」、一九八八年四月）

「笑いの中に作者の鋭い〝目〟」（「毎日新聞」夕刊、一九八四年四月一四日東京）

安達英一「肩こらず軽チャーっぽい井上喜劇」（「報知新聞」、一九八四年四月一五日）

堂本正樹「頭痛肩こり樋口一葉」（「解釈と鑑賞」、一九八四年八月）

一葉が半井桃水と別れたのち、彼との最も印象深い日を描いた『雪の日』脱稿の直後に書かれた日記において、自ら「法通妙心院女」と戒名をつけていた。「今汝何依りてか此世に執着を止めんや（中略）速やかに悪念を去て成仏得脱をとけよ　則汝を法通妙心院女と名付く　喝」（明治二六・二・一五）

野間正二「井上ひさしの『頭痛肩こり樋口一葉』の世界」（「人文論集」、一九八八年一〇月）

今村忠純「「頭痛肩こり樋口一葉」小論」（「悲劇喜劇」、二〇〇六年一二月）

日比野啓「怪しうこそ物狂ほしけれ：語り部＝ヒステリー患者としての樋口一葉――井上ひさし『頭痛肩こり樋口一葉』論」（「解釈と教材の研究」、二〇〇四年八月）

鈴木彩「頭痛肩こり樋口一葉――薄倖な〈女性〉作家像への批判」（『井上ひさしの演劇』、翰林書房、二〇一二年一二月）

前田愛「一葉の文学風土」（『樋口一葉の世界』、筑摩書房、一九八九年九月）

阿部好一「井上ひさし論――『頭痛肩こり樋口一葉』を中心に」（「神戸学院女子短期大学紀要」、一九九二年三月）

阿部好一「井上ひさし「頭痛肩こり樋口一葉」」（『二〇世紀の戯曲第三巻』、社会評論社、二〇〇五年六月）

小森陽一「喜劇が突きつける歴史認識――こまつ座　頭痛肩こり樋口一葉――」（「悲劇喜劇」、二〇一三年十月）

大沢圭司「人物配置の巧みさ」（「テアトロ」、一九九四年七月）

歌詞の一部として、「すべてのきおくがこぼれおちると／わたしたちはいなくなる／すべてのおもいでがこぼれおちると／わたしたちはいなくなる」（五八〇頁―）とある。

栗坪良樹「井上ひさし『頭痛肩こり樋口一葉』――魂を散布する位置のたしかさ」（「悲劇喜劇」、一九九六年八月）

この際の八重の台詞は、『にごりえ』の「ああ嫌だ嫌だ、どうしたら人の声も聞こえない物の音もしない、静かな静かな自分の心も何もぼうっとして物思ひのない処へ行かれるであろう。つまらぬ、くだらぬ、面白くない、情けない悲しい心細い中に、何時まで私はとめられてゐるのかしら。これが一生か、一生がこれか」を原型にしている。

「一葉が生まれた日　死んだ日」（「the座」、一九八四年五月）

第七章　境界線としての「からだ」――「シャンハイムーン」論

1、はじめに

井上ひさし「シャンハイムーン」は、一九九一年三月号の「すばる」に刊行された戯曲で、同年の一九九一年三月に新潮社から単行本として発行された。戯曲は二幕六場によって構成され、全四回にわたり公演されている。初演は一九九一年一月九日、こまつ座第二十一回公演として、福島県いわき市平市民会館で行われ、東北、名古屋、関東、信越、大阪などを巡演し、二年後の一九九三年九月から十二月まで、こまつ座第三十回公演として、中国、四国、近畿、関東などを巡演し、七年後の二〇一〇年二月二二から三月七日まで、東京、大阪、仙台などを巡演した。そして、八年後の二〇一八年二月十八日から三月十一日まで、東京世田谷パブリックシアターで上演された後に兵庫、新潟、滋賀、愛知、石川などを巡演した 。

舞台は日本による中国侵略が続く一九三四年（昭和九年）八月から九月までの一ヶ月間に設定され、物語は内山夫婦が経営する上海北四川路の内山書店　の二階倉庫で繰り広げられる。国民党政府の弾圧を逃れて、魯迅はしばしば内山書店などに避難し、潜行生活を送っていた。体に多くの病気を抱えながら、医師の診察を拒否する「医者嫌い」の人物として、魯迅は妻の広平をはじめ、周りの人々に逆らっていた。そこで医師の須藤五百三と歯科医の奥田愛三は策をめぐらし、魯迅に笑気ガスの麻酔をかけ、その間に魯迅の虫歯の治療をしようとする。ところが笑気ガスのショックによる幻覚から「人物誤認症」にかかってしまう。後半では、日本へ治療に行くか否かをめぐる論争をきっかけに、魯迅は言葉を言い誤る「失語症」に陥る。やがて献身的に仕える心優しい人々に囲まれて、魯迅が様々な病を克服し、最終的に上海に「どっしり腰をすえ」て、「この時代を背負って生き続け」ることを決意する。エピローグでは魯迅を除く五人の俳優がそれぞれ異なる宛先に書いた手紙を読み終えたところで幕は切れる。

本作では魯迅の四回　にわたる避難生活の内容が「一回にまとめられ」ているが、舞台の時間が一九三四年に設定された理由について、董炳月は「一九三三年に上海で医院を創立する須藤を登場させるため」　であると指摘している。事実、一九三四年八月二三日に魯迅は千愛里へ避難し、九月十八日に自宅へ戻ったが、劇中ではその避難先が内山書店となり、九月十八日が十六日にかわっていた。一方、人物設定はほぼ事実にしたがって書かれているが、魯迅が「人物誤認症」と「失語症」にかかるというのはあくまでも虚構であったにすぎない。このような虚と実の組み合わせによって、魯迅の生活の事実が「より鮮明になったと信じる」と井上ひさしは戯曲の冒頭で示していた。「シャンハイムーン」は一九九一年九月に谷崎賞を受賞し　、その決定インタビューの際に、井上は次のように語っている。

> 作品を書いていたころは、ちょうど日本が国際社会で非常に悪いパフォーマンスをやっている時期で、日本は金のことしか考えない、とたたかれていた。しかし僕は、ある国の人がみんな同じということはないだろう、日本人一般の話題にしてもらっては困るという気持ちがありました。魯迅をみとったのは、奥さんと弟を別にして日本人だったということに、ずっとこだわっていた。同国人に理解されずに孤軍奮闘していた魯迅を助けた日本人がいたということを明らかにして、日本人を信じたいという気持ちで書いた。（中略）若い作家からは「ダサイ」といわれるでしょうね。でも僕らの世代に

はこれしかないんです。ださくても、やぼったくてもできるだけ大きく俯瞰して、つまり単純化し、普遍化するとともに、しぐさや台詞（せりふ）を通して精密な細部を作っていきたい。

井上は「日本人」についての考えを「シャンハイムーン」に織り込んでいた。国際社会で持ち出される「日本人」という概念とは裏腹に、「シャンハイムーン」では中国人を助ける「日本人」という温かい人物たちが描かれている。また、俳優の「しぐさ」や「台詞」を作品の隅々にまで最大限に発揮させ、「単純化」かつ「普遍化」させることで、演劇的「精密な細部」を作り上げていた。再演の際に、魯迅役の村井国夫が井上から「おおらかに生き生きと演じてほしい」　というメッセージをもらいってい、井上は劇中における魯迅という人物への理解として、「おおらか」、「生き生き」というイメージを有し、俳優の演技、すなわち、舞台上の身体表現にまで細かく要求していたことがわかる。

　戯曲が上演されて以来、各新聞にて相次いで劇評が発表された。一九九一年二月二五日から二〇一〇年四月三〇日までの二十年間で、「朝日新聞」と「読売新聞」では「シャンハイムーン」をめぐる記事が合計一九篇ある。そのうち、「これまでのスピードと仕掛けや毒に満ちた井上作品とは、毛色を異にした言わば「静」の舞台だったために、物足りなさを感じたのかも知れない」　や、「転換はなく、書店の倉庫という密室に出入りする６人の役者の会話だけでストーリーが進行する」　のような評論では、井上の従来の音楽劇とは「毛色」が異なる「静」の舞台であるということが指摘されている。音楽は幕開けの際に挿入されている以外、劇中では一切挿入されず、舞台装置にも大きな転換はない。一方、六人の俳優が笑いを想定した言葉や身振りを表現することによるパロディは始終観客の笑い声を引き起こし、「静」の舞台が笑い声によって打ち破られていた。

　先行研究において、張立波は「シャンハイムーン」の創作面において「虚の運用」　と「ユーモアな言葉遊び」という二つの特徴を指摘している。また、「国家体制」と「非国民」について、「魯迅は人情と相反する国家体制に対して思想上および行動上、国家体制の対立面に立ち、国家による個人への圧力に対して強く批判した」　と、魯迅の「非国民」の身分を論じたうえで、「国家体制」と戦う魯迅像から井上の国家観がうかがえると指摘している。また、董は「病気と病気の快復」が「シャンハイムーン」の基本的な構造となっていると示し、登場人物の主体性や関係性も「病気」をめぐって展開され、「病人化」された魯迅から井上の魯迅像について論じた。このように、先行研究では主に魯迅像や井上の「世界観」などを中心に語られ、中国と日本の実在人物をもとにした物語として、井上ひさしが作り上げる魯迅のイメージや国家についての考えが読み取れるのは確かである。しかしながら、登場人物の三分の一を占めるのが医者ということから、「からだ」の治療が物語の全体を貫く重要な要素であることがうかがえる。これによって、登場人物の身体性、および舞台における〈一人多役〉の趣向が問題化される。そこで、本章は「シャンハイムーン」における身体表現に焦点を当て、舞台における俳優の「からだ」をはじめ、物語におけるモチーフとしての「からだ」について分析し、魯迅を劇化することによって表現された世界について考察してゆきたい。

2、「身分」と「肩書き」の扮装――演技する「からだ」

舞台は六人の俳優が内山書店の倉庫の一室にあるテーブルを囲みながら「魯迅の書簡」を読み上げるところから始まる。「書簡」は「一」から「六」まで俳優が一人ずつ読み上げる設定になっており、それぞれの担当部分は定められていないが、「七」の部分は「魯迅を演じる俳優」が読み上げるようト書きで示されている。注目すべきは、井上ひさしはプロローグにて「魯迅を演じる俳優」という言葉を使っていたことである。「魯迅」ではなく、あえて「魯迅を演じる俳優」のように示しているのは、その場面での俳優はあくまでも俳優として働きかけ、魯迅を遠く離れたところから見つめる人物、いわば劇外の人物として登場させていることがわかる。そして、プロローグから引き続いて、第一幕の第一場は魯迅役の俳優が「書簡」を読み上げる声から始まる。ところが、ここからのト書きには「魯迅を演じる俳優」といった表記は一切みられず、「魯迅」と改められている。要するに、プロローグでは劇外人物として演じていた俳優が、第一幕の幕開けと共に、自らが演じる役柄、いわば劇中の人物へ切り替えていたのだ。その後、物語は魯迅、許広平、内山完造、内山みき、須藤五百三、奥田愛三によって進行されてゆくが、いずれも多様な「身分」や「肩書き」を有していた。

須藤　身分、肩書はどうする？患者には仕方なしに嘘をつくことはある。しかしそれ以外の場所では、嘘ではごめんだ。
みき　うちでお引き合わせした方の身分や肩書を詮索なさるようなことはないと思います。ですからあくまで一愛読者で通していただければ……（中略）
須藤　夢のようです。感無量です……
須藤は魯迅の手を離さないばかりではなく、左手を添え、その左の指先で脈をはかっている。

第一場で須藤は内山みきに呼ばれて魯迅の病気を診る。しかし、魯迅は異常な「医者嫌い」で、「診察用白衣」を着て「往診用鞄」を持つ須藤を見かけたら「外へ逃げ出して」しまうというほどである。そこで、みきは須藤に魯迅文学の「愛読者」に装って接近することを提案する。「愛読者」として魯迅と握手した須藤は、「医者」としてその手を離さずに「左手を添え、その左の指先で脈をはか」る。ここで「愛読者」の須藤と「医者」の須藤が同時に働きかけており、異なる二つの「身分」が同一の「からだ」に絡み合っていることがわかる。同じく、「歯科医」の奥田が魯迅のデッサンを描くふりをして「咀嚼能力」を測る場面もあった。

魯迅は物語において「人物誤認症」と「失語症」の二つの病気にかかってしまい、前者の症状として、須藤を「藤野先生」に、奥田を「洛文たち」　に、みきを「秋瑾」に、広平を「朱安」に間違えて認識してしまう。このような設定について、張は「藤野先生と魯迅、朱安と魯迅、秋瑾と魯迅、洛文と魯迅といった横軸を、留学時代の魯迅、結婚後の魯迅、辛亥革命時の魯迅、国民党の圧力に直面する魯迅といった縦軸と結び合わせて立体化された魯迅像がみられる」　と、人物を誤認する魯迅を中心に述べているが、誤認される人物たちに焦点を当てて考えてみると、そこには多層的な劇中劇が繰り広げられていることがわかる。

須藤　（「藤野先生」である）君とわしの仲、本名で呼ばせてもらう

よ。周樹人君、餞別がわりに上げたこの藤野厳九郎の写真を、いつも書斎の壁に飾ってくれているそうだね。ありがとう。心からお礼を言います。（中略）
奥田（「洛文たち」である）申し上げたいことがあって、うかがっております。（中略）
みき（「秋瑾」である）周樹人君。（中略）
広平（「朱安」である）広平さんてどんな女性？（中略）
広平（本当に「朱安」になりつつある）ひどい……！

「人物誤認症」にかかった魯迅を「スミマセン地獄」から救うために、須藤は「許してあげるしかない」と、自分たちが魯迅の「すまない」対象に「装って」彼を「心から許し、心から励ます」ことを提案する。そこで、劇中の人物たちは新たな人物を演じて〈一人多役〉の劇中劇が展開される。そして、許しの場面におけるト書きでは、「(「藤野先生」である)」、「(「洛文たち」である)」、「(「秋瑾」である)」、「(「朱安」である)」と示されているように、登場人物たちはそれぞれが演じる人物のエピソードを挿入しながら、話し方や身振りを真似して魯迅と対話する。ところが、広平が装う「朱安」と魯迅との対話において、ト書きでは「(「朱安」である)」から「(本当に「朱安」になりつつある)」へと書き換えられている。本来、魯迅を許すために「朱安」に装う広平だが、魯迅の「わたしは君に犬だって見向きもしない古パンを食べさせてしまった」などの出来事を耳にした広平は「朱安」になりきって「ひどい」と語る。同じく、みきが「秋瑾」のことをつい「わたし」と言い間違え換えて自分の出来事のように語ってしまう場面からも、多重なる「身分」の融合と切り替えがうかがえる。

一方、魯迅の「人物誤認症」はとどまるところをしらず、やがて「人体骨格模型」に指をさして、「彼は誰ですか」と訊く。この「人体骨格模型」は、「日本高等女学校から修繕を頼まれている」もので、内山書店の倉庫にある美術品の役割に等しいものだが、ト書きでは「どこかの医学校に納品するのでであろうか、人体骨格模型や頭蓋骨模型などもある」、「人体骨格模型もそれらの光線に揺らめいている」、「光線と人体骨格模型の絡み合いにちょっと足が止まる」など、「人体骨格模型」に関する描写が細かく示されていた。このような「人体骨格模型」を、魯迅は「彼」や「誰」、さらに「こいつ」というような代名詞を使用しながら人間化している。そして、魯迅が夜中に寝台へ戻ろうとした時に、急な「目まい」に襲われて「人体骨格模型」にしがみつき、模型の「右手」が落ちて「頭をポンと打った」ことがきっかけに、彼の「人物誤認症」は治る。したがって、この「人体骨格模型」が病気の快復の直接な原因であり、その身体性が浮き彫りになる。つまり、「人体骨格模型」は医学校に納品するための〈物〉であると同時に、魯迅の病気を治療する〈者〉でもあり、「人体骨格模型」の「からだ」にも複数の「身分」が絡み合っていることがわかる。

このように、プロローグから俳優は「からだ」を通して様々な「身分」を演じてきたことがうかがえる。劇外の人物として「書簡」を読み上げたり、劇中の人物として物語を進行させたり、さらに劇中劇の人物として魯迅の治療に携わったり、異なる場面で多様な身体性をみせていた。これらの「身分」は同一の「からだ」に絡み合い、舞台で演じることによって自由に切り替えられていたのだ。

3、「台詞」と〈物語〉のズレ――翻訳する「からだ」

谷崎賞受賞インタビューに井上が「しぐさや台詞（せりふ）を通して精密な細部を作っていきたい」と答えていることから、「しぐさ」と「台詞」がテキストにおいて大きな役割を果たしていることがわかる。前節では「しぐさ」を中心に演技する「からだ」について考察してきたが、本節では、もう一つのキーワードとして語られる「台詞」をめぐって、身体化される言葉に注目しながら論を展開してゆく。テキスト内の中国語と日本語の問題について次のように語られている。

> 六　あなたの、「日本で、魯迅先生の半生を、芝居に仕組んで上演したい」という申し出にお答えします。わたしには、あなたの無茶を止める権利も義理もありません。勝手になさるがよい。また、あなたは手紙の中で次のようにも書いている。「正確に考えれば、中国語だけ使われている場面は中国語で書かなければならない。中国語と日本語がチャンポンに使われる場面では、そのように書かなければならない。ところが、たいていの日本人は中国語がわからない。いったいどうすればいいのでしょうか」。勝手になさるがよい。日本人が書いて、日本人俳優が演じて、日本人の観客が見物するとなれば、頭から尻尾まで、ただひたすら日本語で通すしかないではないか。

これは完造がプロローグにて読み上げる魯迅の「書簡」である。芝居で使われる言葉について、「あなた」は中国語で書くのか、あるいは日本語で書くのかと訊くが、登場人物六人のうち、魯迅と広平のみ中国人であるにもかかわらず、両者の会話を含め、全場面で日本語が使われている。換言すれば、本来なら中国人同士の間で使われる中国語が日本語に翻訳されて観客に伝えられていたのだ。

そこで、劇中において頻繁に語られる「馬桶（マートン）」という言葉に注目したい。医者の須藤が排泄物検査の際に語る「馬桶はひとつではだめだ。小水用と大便用、ふたつ用意してください」という「台詞」をはじめ、「見なさい、この空の馬桶を」や、「急用ができて馬桶にまたがりました」など、登場人物たちがそれぞれ「馬桶」を口にするが、一人も「馬桶」の意味について疑問を持たない。事実、「馬桶」という表記も、「マートン」の発音も、中国語から由来しており、日本では使用されない言葉である。しかし、登場人物たちは、このような中国語の言葉を極日常的に使いながら日本語の「台詞」として発していた。したがって、「馬桶」の意味は「またがりました」などの身体表現を通して観客に共有されていたのだ。つまり、俳優の「からだ」が日本語を中国語に翻訳したり、中国語を日本語に翻訳したり、さらには両国語を混ざり合わせたりしていたのだ。これによって、中国語と日本語の言語の壁が打ち破られていた。一方、物語の後半から、魯迅は「失語症」にかかるが、彼の「台詞」はこれによって大きな変化をみせる。

> 魯迅　そしてけなげな準看護婦雷小宝！おお、中国にもたしかにてんのうせいがある……
> 広平　ええ、可能性がありますよ、中国にも。
> 魯迅　おおきなたらいがある……
> 広平　未来もあります。
> 魯迅　ひごろのおつうじがあれば……

広平　こころが通じ合っていればなんでもできます。

広平との対話では、魯迅は「可能性」を「天皇制」に、「未来」を「盥」に、「こころが通じ合う」を「日頃のお通じ」に言い間違えている。ここにおける魯迅の「台詞」は「その場」の全体的な雰囲気や流れといった〈物語〉とはズレており、しかし、これ以上にユーモアな言葉遊びを作り上げているのは、言い間違えられた言葉の特徴である。天皇家という特定の血統に属する者だけがその地位につく、いわば血の繋がりから由来する世襲の「天皇制」や、手足を洗うために使う容器である「盥」、そして排泄物の「お通じ」など、いずれも「からだ」にまつわる言葉であった。つまり、発音に沿って取り替えられる言葉は、決して気まぐれな掛け合いではなく、身体性を示す言葉であり、これが「失語症」の基本的な仕組みである。そして、このような言葉は常にその場の〈物語〉とズレているが、このようなズレを「からだ」が翻訳し、改めて〈物語〉として構築していたのだ。

4、〈リズム〉と〈メロディ〉の表現法――演奏する「からだ」

戯曲が上演されて以来、音楽的要素が少ない「静」の舞台であると評価されている。劇中に音楽は挿入されず、全篇にわたって俳優の歌う場面もみられないが、これまで論述してきたように、「からだ」の機能が駆使されることによって、立体化された世界が繰り広げられていた。そこで、本節では戯曲にみられる「順番」づけという行為や「詩」の唱え方などに注目し、「からだ」に秘められた演奏機能について考察する。

完造　魯迅先生のお嫌いなものに順番をつけると、一にお医者様、二に歯医者様、三、四がなくて、五が蒋介石の国民党ということになるでしょうな。とにかく、筋金入りの医者嫌い。須藤先生が医者とわかれば外へ逃げ出してしまいます。たちまち国民党特務機関の手に落ちて……

ここで、完造は「順番」をつけながら魯迅の嫌いなものを数えている。「一」と「二」がそれぞれ「お医者様」と「歯医者様」で、「三」と「四」はなく、「五」が「蒋介石の国民党」である。上位を占めているのはいずれも医者で、最下位が魯迅を逃走生活に追い込んだ国民党だが、「順番」づけという行為に注目すると、そこには魯迅が嫌いなものに対する嫌悪度が区別されただけでなく、独特な〈リズム〉が作られていたことに気づかされる。「一」が語られた瞬間に、その次に「二」が続くことが推測され、やがて「三」と「四」、「五」も続くという暗黙の法則がここに秘められていた。「順番」を規定することで、物事が一定の法則にしたがって表現され、〈リズム〉がはじめて生み出される。また、「一」と「二」の部分にあたる「お医者様」と「歯医者様」は同じ文字数であるのに対し、「三」と「四」の部分は文字数が少なく、最後の「五」における「蒋介石の国民党」になると比較的長い文字数になる。それぞれの言葉を発する時間が長くなったり、短くなったりするというテンポの変化によって、〈リズム〉の多様性が生じる。このような「順番」をつける行為は、ほかの場面においても同様である。歯科医の奥田が人間の「咀嚼能力の五つのレベル」を述べる際や、須藤が診察中に語る「順番を待つ」ことからも「順番」という形で表現される〈リズム〉

が物語全般を貫いていることがわかる。また、須藤は魯迅の脈を測った後、「ドッキン、ドッキン、ドッキン、ドド、ドキン」と、不整脈であることを広平に伝えるが、ここでは、数字を通してではなく、「ドッキン」を連続して発することで脈の音を〈リズム〉に転換している。そして、「ドッキン」の間に挟まれた「ドド」はまさにテンポの変化を通して不整脈が表現されていた。一方、戯曲には数々の魯迅の「詩」が引用されているが、そのうちの「想像力」　という「詩」の唱え方について、ト書きでは「初行をみきが唱え、二行目からは三人の回り持ち。なお、途中のいいところで完造が登場。そこからは四人の回り持ち。最終行は四人で唱和」と示されている。「回り持ち」や「唱和」という多様な唱え方は、〈独奏〉（＝ソロ）と〈斉奏〉（＝ユニゾン）のように、複数の「からだ」が「詩」という〈メロディ〉を演奏することを示していたのだ。

また、〈リズム〉や〈メロディ〉のほか、テキストには多様な「音」も秘められており、須藤と魯迅の間で繰り広げられた「医学」と「文学」をめぐる論争において、魯迅が「自分にしか書けない小説」の構想について次のように語る。

魯迅　上海の夏のある日。時刻は月の出のころ。一階では若い母親が赤ん坊をあやしている。二階のダンサーはジャズのレコードをかけている。三階の屋根裏には電気がない。月の光で青く染まったその中で若い男がひとり病気で死にかけている。隣の家では株の仲買人たちが馬鹿笑い、マージャン牌の音もする。そのまた隣はどぶ川だ。月の光で動物の骨のようにみえる川船の上で、死んだ母親にとりすがって幼い娘が泣いている。（中略）ぜ人間のこころはたがいに通じあわないのか。こころを通じあわせるためには、人間はどう変えればいいのか。これがこの小説の主題だ。題は「シャンハイムーン」。鎌倉ではまずこれを書こうと思います。

小説〈シャンハイムーン〉で描かれる光景は、「上海の夏のある日」に、ある家の一階で「若い母親」が赤ん坊を「あやして」おり、二階では「ジャズのレコード」がかけられ、三階では若い男がひとり「病気で死にかけている」。その隣の家では「馬鹿笑い」や「マージャン牌の音」が聞こえてくる。これらの「音」は母親やダンサー、若い男、株の仲買人、幼い娘によるもって奏でられる「音」だが、その「音」に含まれた感情は「ばらばら」であった。悲しみを表す「音」もあれば、苦しみの「音」、よろこびの「音」などもあった。このような「てんでんばらばら」の場面を描いた小説のプレテキストとなるのが、魯迅の雑文集『小雑感』であり、竹内好による訳文を次に引用する。

階下では、一人の男が病気で死にかけている。
その隣の家では、蓄音機をならしている。
向かいは子供を生んでいる。
二階では、二人で馬鹿笑いをしている。
牌を打つ音もきこえる。
川にいる舟のなかでは、女が死んだ母親に取りすがって泣いている。
人類の悲歓は通いあわぬものだ。
私はただ、彼らがうるさいと思うだけだ。

雑文『小雑感』と架空の小説〈シャンハイムーン〉を比較してみると、

描かれた「音」の数と内容は変わらない。『小雑感』において、魯迅は産声も、笑い声も、麻雀牌の音も、泣き声も全て自分とは関係のない「音」であると書き記し、「うるさい」と語る。国民党と共産党が通じ合わない、個々の人間同士の心すらも通じ合わないという状況において、多様な「音」を作り出すことによって、自分の思いを訴えていた。これがやがて架空の小説〈シャンハイムーン〉において、「なぜ人間のこころはたがいに通じあわないのか。こころを通じあわせるためには、人間はどう変えればいいのか」という言葉で受け継がれることになった。つまり、「音」を通して、『小雑感』と小説〈シャンハイムーン〉、戯曲「シャンハイムーン」が連動していることがわかる。

5、「領土」と「一般化」からの逸脱——越境する「からだ」

舞台では俳優の言葉や身振りなどを通して笑いの基調が定められたが、「領土」の問題をめぐる場面では、これまでのパロディや異化とは一変し、深刻かつ真面目に対話する人物たちの姿がうかがえる。第三場では、須藤が「他人様の土地」で生活することについて次のように語っている。

　須藤（略）上海に住む日本人三万人、たいていがここを日本の領土だと思い込んでいる。他人様の土地で暮らしを立てさせてもらっているのを忘れている。日本人のそういう思い上がりに土地の人たちがいろいろさまざま異議を申し立てる。

須藤の話によると、上海に住んでいる三万人の日本人が、上海を「日本の領土」だと思い込んでいた。これに対して須藤は怒りを訴えながら、「他人様の土地」で生活していることを忘れている日本人に対して強く批判する。規定された範囲ありきの「領土」として、それを越境すれば「他人様の土地」へ足を運ぶこととなる。ところが、内山書店は中日両国の交流の場として越境した人々の集まる空間であった。そして、この空間に集まる人々は、内山夫婦をはじめ、須藤と奥田のような中国に滞在する日本人たちで、魯迅の病気の治療を目的に各々が行動をとっていた。つまり、内山書店という空間において、中国人と日本人の「からだ」の能動性が拡大化されていた。

一方、中国人や日本人という見方について、奥田の出身から考察することができる。奥田の母は上海の日本資本の紡績工場の中国人工員で、そこの日本人が彼の父であり、奥田は中国人の母と日本人の父を持っていたのだ。しかし、奥田は母の話になると、「母の祖国をけなすようだけど、こういうところが中国のいやなところだな」と言い、父に対しては「父の祖国を悪くいうわけじゃないけど、日本人は中国人を見ると、どうして頭からあほばかにするのかな」と愚痴を語る。これに対し、須藤は次のように語る。

　須藤　日本人にもいろいろいる、中国人にもいろいろいる。日本人は、とか、中国人は、とか、ものごとをすべて一般化して見る見方には賛成できんぞ。

須藤は「日本人は」とか、「中国人は」とかのような言葉でものごとを「一般化」するのを批判していた。中国人と日本人に対する偏見はあくまでも個別的なものであり、「いろいろ」な性格や倫理をもっている中で、これを「一般化」する見方が否定されている。これは井上ひさし

が創作動機について語る際の「日本人を信じたい」という発想の具象化だと思われる。井上は「日本が国際社会で非常に悪いパフォーマンスをやっている時期」において、日本人がこのように「一般化」されることから逸脱するために「シャンハイムーン」の執筆に手がけたと語っているが、その思いが須藤の言葉に託されていたのではないだろうか。したがって、「一般化」からの逸脱が本作の基調となっていると言っても過言ではない。そもそも、魯迅の生涯や作品に基づいて制作された戯曲のうち、霜川遠志の「戯曲・魯迅伝」や、石垣政裕の「遠い火」などがあげられ、細かいエピソードなどが挟まれているものの、いずれも実際の出来事に忠実し、人物像には大きな差異はみられない。ところが、井上ひさしの「シャンハイムーン」では、魯迅は「病人化」され、さらに人物誤認症や失語症にかかり、脱力感があふれていた〈おかしい〉魯迅像が構築されていた。従来の作品において築かれた魯迅像を転覆し、さらにその文学を振り返ることによって、井上は「一般化」という境界を問題化した。エピローグで、広平は魯迅の臨終に立ち会った人々の名前を列記し、「みなさんが日本の方でした」と語る。事実、内山の『魯迅の思い出』によれば、魯迅の臨終に立ち会ったのは妻の広平と息子の海嬰、弟の周建人に加え、日本人看護婦の四人だけだった。しかし、それを全員日本人として提示するのはなぜなのか。内山書店の役割や「病人化」された魯迅像に照合して考えると、それは物理的／精神的に越境する「からだ」を通して境界線が引き直されることを示していたのだ。

「シャンハイムーン」は井上ひさしが事実や実在の人物に多くの虚構と大胆な劇的趣向を交えて書き上げた作品であった。戯曲は「からだ」をめぐって展開され、「からだ」についての考えが遊戯性に満ちながら表現されていた。舞台上では、音楽の挿入もなければ、大きな舞台背景の転換も見られず、ただ六人の俳優の「からだ」を通して物語が進行される。本章では、このような「からだ」の仕組みを分析したうえで、「からだ」にいかなる意味が託され、いかなる世界が描かれていたのかを考察した。その結果、全く異なる「身分」を同時に「演じる」ことを可能にする演技機能や、言語や文脈をズラして伝える翻訳機能、楽器に代わって〈メロディ〉や〈リズム〉を奏でる演奏機能、「領土」や「一般化」された物事から逸脱する越境機能という「からだ」の役割が明らかになった。「身分」や言語、「音」、国家における境界線が「からだ」によって重層化されたり、新たに設けられたり、あるいは消されたりする。井上ひさしは魯迅を劇化することによって「からだ」に託されたあらゆるメッセージを訴えていた。

6、おわりに

井上ひさしは幼い頃から魯迅の愛読者で、小学三年生の頃には戦前日本で出版された魯迅全集を読み終え、作家になってからも魯迅の作品を読み続けていた。その時期から魯迅に関する作品を執筆しようという考えが芽生えたといわれているという。そのため、「シャンハイムーン」の完成は、井上ひさしにとって長年の願いが叶ったのだといえるだろう。中訳本のあとがきにおいて、なぜ他の文学形式ではなくあえて戯曲を選んだのかという質問に対して、井上ひさしは「魯迅は芝居を見ることが好きだったが、作家になってからは一度も戯曲を書いたことはなかったので、芝居という形式で魯迅を再現しようと思ったのだ」と答えている。戯曲として魯迅を描くことの必然性、それは魯迅に対する井上

ひさしの思いがあると同時に、戯曲でしか表現できない世界観が秘められていたからだ。魯迅の「からだ」を治療することから始まった物語、そこから登場人物たちが自らの「からだ」を通して、「からだ」そのものに対する考えを舞台で繰り広げるというのは、戯曲であってこそ成り立つことであった。

「シャンハイムーン」が第二十七回谷崎潤一郎賞を受賞した際、大江健三郎は「魯迅の多様な作品と手紙を読みに読んで熟考している暗鬱な井上さんと、魯迅の死の床に立ち合った日本人たちという発想に永年の言葉あそびへの精進をジャスト・ミートさせた才能に光輝く井上さんとの合作」と評価した。井上ひさしは魯迅の執筆した作品だけでなく、太宰治や霜川遠志などが描いた魯迅、竹内好と丸山昇などの魯迅をめぐる研究著作などをすべて受け継いで、医学と文学の問題ないし国家と人間の問題について考えてきた。そして何よりも、想像力と言語力を駆使しながら、「からだ」という演劇的要素を表現することこそ、「シャンハイムーン」の最大の魅力であり、井上ならではの笑いの趣向として評価させるべきである。

ところで、本作における月は、魯迅日記に書かれた「月の色が素晴らしい」や、「狂人日記」に数回も語られた「月の光」、「故郷」で示された「紺碧の空に金色の丸い月」、魯迅の訃報を聞いて急遽執筆された佐藤春夫の追悼文「月光と少年」を想起させるが、なぜ魯迅はここまで月を愛していたのか。太宰治の「惜別」には、「月光を浴びると、少しは sentimental になるようです」という一文があるが、月光を浴びる瞬間人々は「sentimental」＝（感情的）になり、心が動かされるのだろう。魯迅はまさに月のように、生涯にわたって暗闇に暮らす人々を照らし続けていた。そして、井上ひさしは魯迅の評伝劇を通して、境界としての「からだ」を提示し、魯迅が生涯にわたって語る「通じ合う」という世界について新たな解釈を与えていた。

注

初演と再演のスタッフとキャスト陣は演出／木村光一、魯迅／高橋長英、許広平／安奈淳、内山完造／小野武彦、内山みき／弓恵子、須藤五百三／辻萬長、奥田愛三／藤木孝。三演は演出／丹野郁弓、魯迅／村井国夫、許広平／有森也実、内山完造／小嶋尚樹、内山みき／増子倭文江、須藤五百三／梨本謙次郎、奥田愛三／土屋良太。四演は演出／栗山民也、魯迅／野村萬斎、許広平／広末涼子、内山完造／辻萬長、内山みき／鷲尾真知子、須藤五百三／山崎一、奥田愛三／土屋佑壱。

内山書店は一九二九年、上海の四川北路二〇五〇号にて、内山完造と妻・みきによって開かれた。当時の書店は上海在住の日本の文化人だけでなく、中国の知識人も訪れるようになり、中日文化人サロンとして両国の交流の場となった。現在では、一階が中国工商銀行の営業部として使われ、二階が内山書店記念館となり、内山夫婦と魯迅との写真や手紙のほか、内山が出版した書物なども展示されている。

四回の避難生活はそれぞれ一九三〇年三月、一九三一年一月、一九三二年一月、一九三四年八月の時期である。

董炳月「井上ひさしの「反魯迅」――「シャンハイムーン」の喜劇性と構造」（「魯迅研究月刊」、二〇一四年八月）

谷崎賞の受賞作品はこれまでほとんどが小説であり、戯曲が受賞したのは第三回の安部公房の『友達』以来であった。

「読売新聞」東京版夕刊、一九九一年九月二六日

「読売新聞」東京版夕刊、二〇一〇年一月二九日

「読売新聞」東京版夕刊、一九九一年三月九日

「読売新聞」大阪版夕刊、二〇一〇年三月十一日

張立波「魯迅を主人公とした評伝劇「シャンハイムーン」試論――創作の特徴と意図を中心に」（「上海魯迅研究」、二〇一〇年一月）以下、引用部分は全て筆者による翻訳である。

張立波「国家戦争体制下の「非国民」――「シャンハイムーン」における魯迅」（「魯迅研究月刊」、二〇一三年三月）

注４に同じ。

「藤野先生」や「秋瑾」、「朱安」は実在の人物であるが、「洛文」は魯迅がかつて使っていたペンネームであり、実在しない人物であった。

注１０に同じ。

魯迅の雑文集『小雑感』がプレテキストとなっている。

『魯迅評論集』竹内好訳（岩波文庫、一九八一年九月）

霜川遠志『戯曲・魯迅伝』（而立書房、一九七七年六月）には、「阿Q正伝」、「藤野先生」、「花なき薔薇」、「私は人をだましたい」など、魯迅を描いた評伝劇五部作が収録されている。

石垣政裕『遠い火』は若き日の魯迅と仙台の人々との出会いと別れを描いた演劇で、「藤野先生」を下敷きにしている。初演は二〇〇六年二月一九日。

内山完造『魯迅の思い出』（社会思想社、一九七九年九月）

張立波「魯迅との「縁」――日本著名現代作家井上ひさしを訪問して」（「シャンハイムーン」中訳本後書き、二〇一七年二月）

大江健三郎「不可能なことを可能にする」（「中央公論」、一九九一年一一月号）

一九一七年九月三〇日の魯迅日記による。（日本語訳は筆者による）

『魯迅文集』竹内好訳（筑摩書房、一九九一年三月）

佐藤春夫「月光と少年と――魯迅の芸術」（「中外商業新報」、一九三六年十月二一日）

『太宰治全集七』（筑摩書房、一九八九年三月）

第八章　喜劇への眼差し——「ロマンス」論

1、はじめに

井上ひさし「ロマンス」は、こまつ座とシス・カンパニーの企画・制作により、二〇〇七年八月三日から九月三十日まで、東京・世田谷パブリックシアターで初演された。同年十月に「すばる」に掲載され、単行本は翌年の二〇〇八年四月に集英社から刊行された。作品が初演された年に井上は七三歳を迎え、二年後初演された「組曲虐殺」が最後の戯曲となったことからもわかるように、「ロマンス」を井上晩年の代表作として位置付けることができる。これまでの井上評伝劇と同様、「ロマンス」においても、一人の文学者に焦点が当てられていた。常に笑いを愛していたロシアの劇作家アントン・チェーホフの生涯が音楽劇スタイルで描かれていた。チェーホフが少年時代からボードビルに夢中になっていたことから、晩年において数々の秀作を書き続けたことまで、笑いに一生をかけたチェーホフの姿が作品を通して読み取れる。井上ひさしが評伝劇の執筆にあたり、徹底的な調査を行なっていることはいうまでもないが、より資料が手に入りやすい日本人を主人公にするのではなく、あえて外国人を選択したことからも、井上のチェーホフに対する強い思いがうかがえる。

単行本には、井上ひさしの執筆過程を示す詳細な資料「原稿ができるまで」が収録されており、その一では、芝居の骨格となるチェーホフ、マリヤ、オリガの三人の同席場面を、年ごとに全て洗い出した氏の原稿が載せられ、その二では、一八八九年以降のチェーホフの動向について月日を追って作られた綿密なメモが公開されている。そのメモ量は四百字詰め原稿用紙一二七頁に至り、ところどころ欄外に手書きの追記もある。さらに、井上は二〇〇四年五月から六月にかけて、「朝日新聞」に「私のチェーホフ」 というエッセイを五回に分けて掲載した。それぞれ「滑稽小説家の登場」、「笑劇の方法」、「笑劇から喜劇へ」、「喜劇作家の祈り」というタイトルで公開され、終始「笑い」という面からチェーホフを論じたものである。このエッセイで井上は「笑劇の手法を生かしながらもその（類型的な）オチを排して、（中略）チェーホフの新しい喜劇のドラマツルギーが成立した」と指摘し、「井上が強調したのはチェーホフ劇の基本には大衆性、娯楽性の強いボードビルがあること」 と扇田昭彦が指摘している。こうして、エッセイに込められた井上の主張はそのまま作品に活かされていた。

従来の研究では、主に劇中歌と作品の喜劇性をめぐって論じられた。井上音楽劇というと、原曲の旋律だけを転用し、歌詞は新たにつけられるというスタイルが用いられているが、扇田昭彦は数多くの劇中歌で用いられた原曲や原作を示している 。坂本麻美子は、井上音楽劇に用いられたチャイコフスキーの旋律に着目し、「井上の晩年の音楽劇の一つの方向を決める」 特徴についてチャイコフスキーと井上音楽劇の関連性を指摘している。一方、作品の喜劇性について、扇田は「旧新劇的なチェーホフ演出に対する強い批判を込めて書かれている」 と指摘し、この作品から作家のチェーホフ観がうかがえるほか、さらにチェーホフ劇の演出方向にも「強い示唆と刺激」を与えているとし、井上喜劇を「大衆的娯楽性と豊かな知性の融合」、「庶民から貴族まであらゆる階層の観客を楽しませた」 と評価している。このように、「ロマンス」に音楽的かつ喜劇的趣向が秘められているが十分明らかになった。しかし、歌詞の入れ替えという大きな枠組みから離れ、個々の原曲がいかに劇中に転用されているのかについては見落とされてきた。また、井上が「ロマンス」を通して考える笑いの本質についても議論の余地はあると

思う。そこで、本章では、作品における井上の新たな試みに着目し、楽曲の転用をはじめ、「俗」から導かれる「生活革命」を通して、井上文学における笑いを喚起する仕掛けについて考察する。

2、「ロマンス」が受け継いだもの

「ロマンス」は井上ひさしの積年の思いが込められて執筆されただけに、劇中にはこれまでの戯曲にはなかった新たな趣向がうかがえる。まず、外国人を主人公とした評伝劇は、「シャンハイムーン」が挙げられるが、厳格にいうと、この作品は上海における日本人の中での魯迅を描いたもので、登場人物には中国人もいれば、日本人もいる。そこで、本格的に外国人を取り扱った戯曲は「ロマンス」が初めてだといえる。登場人物は全員ロシア人、そして舞台もロシアに設定され、台詞が日本語である以外、この作品における〈日本色〉は極めて薄い。また、主人公のチェーホフを一人ではなく、四人の俳優によって演じ替えてゆく趣向も他の作品にはみられない。そこで、「ロマンス」にはこれまでの井上作品が凝縮され、新たなテキストとして展開されていた。第二場「冬の夜」では、チェーホフの父が強盗に襲われるところに警察署長が姿を現し、次のような展開になる。

署長　（コップを干して）わしもいたたまれなくなった、なにしろこの山の手一帯に連続八件もの強盗事件が発生しているんだからね。
父　……八件？
署長　それも、この数日のうちにだよ。
父　九件目がおきているかもしれません！
署長　かもしれん。そこでわしは非常警戒線の先頭に立って犯人捜査にあたることにした。
父　案外近くにいるかもしれませんよ！

この場面と相対化されるのが、井上のコント「どじな強盗」における次の場面である。

会社員　お巡りさん、お、おねがいです。
強盗　（大声で）じつはこうやって街頭でおねがいしているわけは、わたしの勤めておりました包丁会社が昨夜の火事で焼けまして（と泣いて）焼け残った包丁が退職金がわり、家には病気の妻と五つを頭に七人の子供が、
会社員　（警官を見て）お巡りさん、この人は、ほんとうは……。
警官　本当に可哀そうな人だね。買って上げなさいよ。

両場面はいずれも強盗、被害者、警官という三人仕立てで、警官に救いを求める被害者と、それを何らかの手段で止める強盗、場の状況を完全に把握していない警官がいる。井上コントが氏の笑いの原点として、その後の創作を大いに影響していることはいうまでもないが、このように、人物設定といい、物語展開といい、井上コントとほぼ一致している仕掛けがうかがえる。

また、チェーホフの父と強盗の男が「この世」と「あの世」をめぐって論争する場面があるが、これを「頭痛肩こり樋口一葉」に照らし合わせると次のようになる。

父　献金は信者の務めですよ！　この世とあの世はずーっと地続きで、その境目に立っているのが教会なんです。人はだれでも、その境目に立っている教会の門をくぐってあの世へ旅立ちます。

夏子　ここは実際妙なところよ。北からは人を焼く匂い。東からは吉原女郎衆のお白粉の匂い。また、すぐそこの大音寺前の四ツ辻では火葬場へ往復する葬式の行列が一組か二組、きっと一休みしている。そしてその葬式の行列を蹴散らすように走り抜ける吉原がよいの人力車。ここは明界と幽界とのつなぎ目ね。

チェーホフの父は「教会」が「この世」と「あの世」の「境目」であると強調し、夏子は「日暮里の火葬場」が「明界」と「幽界」を接続させる「つなぎ目」だと語る。いずれにせよ、「この世」と「あの世」という言葉が両作品からうかがえ、「地続き」かつ「重なり合っている」ことを前提として語られていることがわかる。さらに、第六場「サハリン」では、サハリンの流刑地長官事務所で調査報告するチェーホフの訴えが描かれていた。

青年チェーホフ　……わたしは、この世界にたいして連帯責任のようなものを感じているんだ。

この場面は他に比べて極めて短く、内容的にも前後の場面との関連性は比較的薄い。ところが、サハリンの流刑地長官事務所での出来事を一場面として成り立たせている必然性がここにある。サハリン島でチェーホフが目にしたのは、「少女」たちが若くして「からだを売りはじめ」ていたことだった。それに「連帯責任」を感じたチェーホフだが、戦争における「責任」という言葉が井上作品で語られるのはさほど稀ではなく、中でも「夢の三部作」があげられる。「日本人の戦争責任」を共通のテーマとして、第二次世界大戦後の日本の庶民の群像を描くことについて、井上は「大問題の前に、周縁部の人間や市井の普通人を立たせると、一気に喜劇の要素が立ち上がる。（中略）喜劇を志す人間としては、下のほうから主人公を捕まえて行くしかないですね」と、周縁部から東京裁判を照らそうとする意図を語っていた。喜劇として成り立たせるために庶民が描かれ、庶民の物語が繰り広げられる。このような思想がそのまま「ロマンス」で受け継がれ、サハリンにおけるチェーホフの「連帯責任」として表現されていた。このほかにも、病気の治療や急行列車という交通手段など、これまでの井上作品の趣向が本作において読み取れる。つまり、「ロマンス」を単独の作品として読むのはむろん面白いが、それよりも、これまでの作品を喚起させるような趣向を用いることによって、本作を連続ドラマの一環として位置づけ、井上文学における笑いの構造を見出すことができる。

３、楽曲の転用

井上ひさしの戯曲の多くが音楽劇という形式で書かれているということは言うまでもないが、劇中で俳優たちが歌ったり、時には踊ったりして劇全体を音楽で包み込んでいる。なかでも、「ロマンス」は歌唱やボードビルなど、特に音楽と笑いに執着した力作として名を挙げている。ところが、これほどの音楽劇を産出している作家に対して、その音楽劇に関する研究は追いついていない。これまでの氏の音楽をめぐる飛躍的

な研究といえば、『井上ひさし全芝居』シリーズの劇評を担当していた扇田昭彦があげられる。扇田は井上戯曲のうちに音楽劇の比率は「七三パーセント」にも達していることを指摘し、井上がなぜこれほど音楽劇を愛していたのかについて考察した。そこで、本節では、扇田の指摘をふまえたうえで、「ロマンス」における劇中歌がいかにブロードウェイ・ミュージカルに仕立てられながら逆走しているのかを考察し、井上音楽劇に共通する趣向に迫る。

「ロマンス」には七曲の劇中歌が歌われるが、いずれも既成の曲の旋律に新しい歌詞をつけるという後期の井上音楽劇の特徴をもっている。扇田によると、一九九〇年代後半以降、長年井上とコンビを組んできた作曲家・宇野誠一郎の目が悪くなり、新しい作曲が難しくなったという。そこで、内外の既成の曲のメロディだけを使用し、それに井上が新たな日本語の歌詞をはめこむという「替え歌方式」の劇中歌が誕生したのだ。注目すべきは、原曲を選択する時点からすでに井上の音楽への喜劇的な目線がうかがえる。まず、「ロマンス」における七曲の劇中歌とその原曲、作曲家、出典ごとにまとめてみる。

右の表から分かるように、劇中歌七曲のうち三曲はロシアの作曲家・チャイコフスキーのロマンス　　であった。チャイコフスキーはチェーホフの愛していた作曲家で、両者は芸術家同士として手紙を交すことによって親しくなったという　　。リチャード・ロジャースの曲が二曲、いずれもブロードウェイ・ミュージカルの劇中歌の原曲である。ロジャースといえば、その楽曲が井上戯曲に転用されるのは初めてではない。「夢の泪」、「夢の痂」、「太鼓たたいて笛ふいて」、「箱根強羅ホテル」、「円生と志ん生」、「私は誰でしょう」にもしばし登場する。そして、井上が好んだジョージ・ガーシュインの劇中歌も一曲転用されている。このように、井上が「ロマンス」における劇中歌の作曲を選択する際に、主人公チェーホフと親交のチャイコフスキーや自らが愛していたロジャース、ガーシュインの原曲を積極的に取り組んでいたことがわかる。以下、個々の楽曲が歌われる場面を通して分析してゆく。

第一場、劇が始まってすぐ、登場人物たちは「チェーホフの噂」を歌う。原曲は一九二六年に公演されたブロードウェイ・ミュージカル「オー、ケイ！」の劇中歌「Do Do Do」をガートルード・ローレンスとオスカー・ショーが歌った。「オー、ケイ！」ではロングアイランドのジミー・ウィンターの家を舞台としており、ジミーと料理人のケイ・デナムの恋物語が描かれている。さまざまな障害が二人を阻むが最後は円満に収まるというミュージカル・コメディである。そして、歌詞の「Do Do Do」や「Done Done Done」などの繰り返しの音の効果は、比較的早いテンポで歌われることによって、同じく歌詞として歌われる「キス」がより深く印象付けられる。一方、「チェーホフの噂」は、原曲の旋律がそのまま転用されているがゆえに、ヴァースやリフレインといった全体的な構造はほぼ原曲と変わらない。そして、ジミーとケイの恋愛物語を謳歌するのに対し、井上はチェーホフのボードビルへの愛に書き換えていた点についても、共通するものがあった。ところが、その歌詞に注目してみると、「胸を病み血を吐いたチェーホフ」、「主義もない夢もないチェーホフ」、「お高くとまったニヒルなやつさ」など、原曲における「ベイビー」や「大好き」、「素敵な夜」などといった恋言葉は全く見当たらない。

第六場の「サハリン」は、一九三六年に公演されたブロードウェイ・ミュージカル「オン・ユア・トウズ」の劇中歌「There is a small hotel」の旋律を使っている。全体的な雰囲気としては、アメリカ人の元タップダンサー音楽教師が、ふとしたことから、ニューヨークでロシアバレエ団とジャズダンスを共演するという歌とダンスに溢れた舞台である。そして、その歌詞には「ウエディングドレス」や「二つの暖かい部屋」、「一緒にいたい」など、「小さなホテル」を訪れた二人は「感謝」の気持ちを込めて歌い、恋心に満ちた言葉とダンスが歌全体を包み込んでいた。一方、サハリンの流刑地に足を運んだチェーホフが目にしたのは、「呪われたつみびと」や「暴力と貧しさ」、「幼い子どもがからだを売る」ような場所であった。二つの曲は新しい場所を訪問するという前提が同じであるにもかかわらず、原曲が美しい愛の物語である一方、「サハリン」からはチェーホフの苦しい体験しか読み取れない。

第九場で歌われる「タバコのワルツ」は、「ロマンス」において唯一の日本人作曲家・宇野誠一郎の原曲を転用した劇中歌である。この原曲は井上の人形劇「ひょっこりひょうたん島」の「四季の鳥」で、「春にはウグイス」、「五月の森ではカッコー」、「秋の月夜に雁の群れ」、「冬には白鳥」というような、生き生きとしたメロディと歌詞で、なかには「ホーホケホーホケホーホケホーホケキョ」などといった言葉遊びも含まれ、

まさに子供向けの美しい歌である。しかし、「タバコのワルツ」はオリガが登場する際に歌われる曲で、「お悩みごとにはおたばこを、困ったときもおたばこを、こころの迷いを、こころのしこりを、煙にしてしまいなさいな」と、子どもを対象に歌われる明るいリズムと裏腹に、「お悩み」や「困った」、「迷い」、「しこり」、さらに「タバコ」が何回も繰り返される。ここでは、原曲のメロディで歌われる希望に満ちた世界と全く異なる暗闇の物語が展開されている。

　第十場における「どうしたのかしら」は、一九三八年に公演されたブロードウェイ・ミュージカル「シラキュースから来た男たち」の劇中歌「Sing for your supper」が原曲となっている。これはシェークスピア原作「間違いの喜劇」のブロードウェイ・ミュージカル化で、アンティフォラスと召使いのドローミオがそれぞれ自分たちの双子の兄を探す過程を描いたドタバタ劇である。そのうち、「Sing for your supper」は女性三人によって歌われる軽快な合唱であり、「ごちそうのお返しに歌を歌う」という意味が込められている。「歌鳥はいつだって食べていけるの、甘い歌声を歌えるのなら」、「歌えば生きていけるものなの」という原曲の歌詞と相対化されるのは、「大好きなものを捨てた、このごろの兄さんはちょっとヘンどうしたのかしら」というマリヤの訴えだった。チェーホフが創作に戸惑う姿が全面的に描かれている歌詞からは、原曲の「夕食会」や「お好みのワイン」、「可愛い燕さん」などの楽しい基調は一切うかがえない。換言すれば、生きる希望を与える曲のメロディに、途方に暮れるチェーホフの惨めな様子が盛り付けられたのだ。

　劇中歌の曲名と原曲名の対照からもわかるように、第八場の「なぜか」を除いて、いずれも原曲名をそのまま翻訳したものではない。翻訳どころか、原曲の雰囲気や使われている言葉、原作の劇展開の影すらない。先述したように、原曲を選択する時点で既に笑いの趣向をみせる井上だが、劇中歌の曲名をはじめ、その歌詞や内容、原作との比較などの面においてその仕掛けが徹底されていることが明らかになった。つまり、井上が劇中歌を作成する際に、原曲の旋律を使用しながら、原曲とは全くかけ離れたもう一つの物語を嵌め込んで複層的なテキストを構築していたのだ。

4、「権威」から「俗物」へ

　さて、ここからは物語の具体的な内容に着目し、笑いの構造をさらに掘り下げる。

　第四場「卒業試験」で、チェーホフは試験監督官のオストロウーモフ教授からの質問に全問正解ということで、名誉の「打診棒」をもらい、卒業することになる。しかし、教授が「ロシアで最高の肺結核の権威」として、「世間をありがたがらせる」ための「権威と威厳と落ち着き」という三つの要点を告げる。自分に「権威」を与えるためにはつねに「シルクハット」をかぶること、自分に「威厳」を与えるためにはたくさんたべて「太鼓腹」になること、そして、「落ち着き」を見せるには「痔になる」ことという。「ロシアで最高の肺結核の権威」でありながら、極めて「権威」的ではない発言を教授が口にしていた。さらに、医者でありながら「痔になる」という非健康的な状態を自ら積極的にすすめ、これによって「権威」は揺さぶられる。ところで、井上は「いかなる権威も偶像も重圧も、わたしたちと同じ人間がつくりだしたものである」　と語り、「権威」を矮小化することで笑いが成立することを明かしていた。オストロウーモフ教授はまさに矮小化された人物として、

その「権威」や「威厳」を覆すことによって笑いが引き起こされていた。
　同じく、第十三場「病床の道化師」で、トルストイが「苦しみを和らげる方法」についての「十二ヵ条」を提示するが、その内容に着目すると、「指にトゲが刺さったら、「よかった、これが目じゃなくて」とおもうこと」や、「泥棒に入られて、金を盗られたら、「よかった、命まで盗られずにすんで」とおもうこと」など、「もっと不幸になったかもしれない」と考えることによって、今の苦しみから逃れると告げていた。十九世紀ロシア文学を代表する「権威」が発する言葉は、文学性に富んでいないどころか、思想も愚かであった。つまり、オストロウーモフ教授といい、トルストイといい、いずれも「権威」の象徴として登場する人物が、劇中ではその「権威」がほぼ消し去られ、ただの「俗物」として存在していた。そもそも、「俗物」という言葉は、チェーホフの作品にしばしば使われる言葉である。井上は「笑劇の手法を生かしながらもそのオチを排して、俗物の愚劣さが人々の生活の美しさを征服した瞬間を書いたとき、チェーホフの新しい喜劇のドラマツルギーが成立した」
　と、チェーホフの喜劇の方法について語り、「俗物」が「美しさ」と相反した「愚劣さ」に満ちたものであることを提示した。これをもとに考えると、「俗物」はオストロウーモフ教授とトルストイだけでなく、登場人物全員が「俗物」の生活を送っていたことがわかる。
　劇の前半に遡り、老婆アニュータが登場する場面を確認してみると、「俗物」の生き方がはっきり反映されていたことに気づかされる。十年以上のリウマチに苦しまれていたアニュータは、チェーホフからもらった「三粒の丸薬」を飲んで一晩で病気が治ったという。健全な体を取り戻したアニュータが、チェーホフに感謝を表すためにきたかと思いきや、その目的は別にあった。「せがれが引きこもり」であったり、「家が貧乏」で生活に困ったりなど、悲惨な人生を次から次へと告げることで、チェーホフとイワンからお札を受け取っていた。ところが、アニュータが去った後、チェーホフは彼女が「三粒の丸薬」を全く飲んでいなかったことに気づき、お金を騙すための一人芝居であったことが明かされる。また、劇の後半からオリガが登場するが、彼女も「俗物」であった。タバコを売って家計を維持していたオリガは、女優になるため、ボーイ長と共に「売り込み」を企み、演出家と社長を騙していた。このように、前半のアニュータと後半のオリガに共通するのは、いずれも「俗物」として描かれていたことであり、目的達成のために、さらにいうと金銭のために、手段を選ばず他人を騙していたことだ。しかし、その結末に注目すると、いずれも「勧善懲悪」というような崇高なオチではないことがわかる。そもそも、「俗物」のオチは描かれていない。とすると、「俗物」はあくまでも笑いを喚起するための仕掛け人であり、人物そのものの物語を描く必然性がないということになる。つまり、「ロマンス」における笑いはその物語性から生まれるものではなく、仕立て方によって見出されるものであり、井上は構造としての笑いを提示していたのだ。

5、「笑う生活」の方向

　これまで、劇中における笑いの仕立て方が明らかになったが、そもそも笑いにはいかなる効果が秘められ、なぜ井上は晩年にチェーホフと笑いをテーマに劇の創作に取り組んだのだろうか。
　第三場「十四等官の感嘆符！」でチェーホフが死者ソバーリンの「解剖所見」を書く場面があるが、十四等官というのはチェーホフの作品「勲章」に登場する十四等官レフ・プスチャコーフであり、井上が「わ

たしの好みだ」　と語るほど、この人物に対する印象が最も強く、「ロマンス」に持ち込んでいたことがうかがえる。解剖の結果、モルフィウム中毒による自殺であったことが明らかになったが、長年の胃潰瘍や大腸カタルを患っていたのに、途中では「劇的な回復」をみせたことについてチェーホフと実習生は疑問に思っていた。やがて「カードゲーム」のおかげであることがわかり、それは上役の顔とその奥様の顔を一人一人切り抜いてトランプカードに貼り付けて遊ぶことであった。そのルールも「長官はいちばん強いが、ご自分の奥様には負ける。次官は二番目に強いが、長官ご夫婦とご自分の奥様には負ける」という奇抜な発想に由来する。そして、チェーホフは「イヒヒアハハの日常生活」がソバーリンの名医であると語り、「カードゲーム」から生まれた「笑いの渦巻き」が彼を長年の胃潰瘍や大腸カタルから救っていたと言う。つまり、「カードゲーム」を半年間続けることで身体に「劇的な回復」が起こったといわれる。したがって、本来悪化し続けていた病状を、笑いが緩和させていたと捉えることができる。

　同じく、チェーホフの生活も笑いによって大いなる変化がみられた。チェーホフは二十年近く食い荒らしていた結核菌が腸のいたるところまで入り込み、血を吐くのが日常といえるほどであった。第十三場「病床の道化師」では、演劇論争が続くシリアスな場面とは裏腹に、トルストイの「苦しみを和らげる」珍妙な処世訓が導入されていた。この論争はやがてチェーホフが血を吐くことによって中断されたが、彼が求めたのは、トルストイのような教訓を振った「ものまねトンプク薬」という「いつもの薬」だった。それが次のようなやり取りの繰り返しだった。

　チェーホフ　客席から「へたくそ、引っ込め」と野次が飛んできたら？
　オリガ　「よかった、腐ったのがトマトじゃなくて」とおもうこと。
　チェーホフ　腐ったトマトが飛んできたら？
　オリガ　「よかった、爆弾じゃなくて」とおもうこと。

　チェーホフの体に異常が生じた際に、彼が必要とするのが笑いという薬であった。オリガに寄り添って「ものまねトンプク薬」を服用するチェーホフの姿は愛に包まれていた。劇中における病気の人たちは、その人生を笑いで詰め込み、「笑えばおさまる」という考えで貫いていた。換言すれば、笑えば身体に「劇的な回復」が起こり、笑えば病状が「おさま」り、笑いは救いであったのだ。また、「三人姉妹」が「上等なボードビル」であることを主張するチェーホフと、「美しい抒情詩」と解釈する演出家スタニスラフスキーの意見が鋭く対立する場面があるが、ここで注目すべきは、スタニスラフスキーが「ぼくはテキストの忠実な下僕でした。一字一句も変えていない。だから、ぼくの言いたいことはこうです、作者はボードビルを書いたつもりだったが、戯曲の本質そのものは美しい抒情詩だった、と」と語っていることである。スタニスラフスキーは「一字一句」も変えていないのに、笑いを引き起こすための「上等なボードビル」が涙溢れる「美しい抒情詩」に一変したのだ。何が両者を区別化する要素であるのか。文中でチェーホフは「テンポ」、「効果音楽」、「役分割」、「身振り手振り」がボードビルにおける最も重要であると語るが、これは「一字一句」の差異というより、ボードビルとしての仕立て方に関する指摘である。とすると、戯曲に何が書かれようと、その仕立て方次第で「戯曲の本質」を揺さぶることになるのではないだろうか。事実、「三人姉妹」が悲劇か喜劇かという初期の論

争から、次第に悲劇と喜劇の要素を同時に融合している　という見解に至り、いずれとしても成り立つことが論じられている。劇の後半では、悲劇と喜劇の問題がしばしば取り上げられており、チェーホフは次のように語る。

　ひとはもともと、あらかじめその内側に、苦しみをそなえて生れ落ちるのです。（中略）けれども、笑いは違います。笑いというものは、ひとの内側には備わっていない。だから外から……つまりひとが自分の手で自分の外側でつくり出して、たがいに分け合い、持ち合うしかありません。もともとないものをつくるんですから、たいへんです。

　ここでチェーホフは笑いについて、さらに喜劇について語っていた。まず、「苦しみ」が人生の大半を占めていると主張し、笑いは「ひとの内側には備わっていない」ため、笑いを「外側」からつくらねばならないという。ここで注目すべきは、この「たいへん」な仕事は笑いの物語を作るのではなく、構造としての笑いを提示することであった。喜劇として仕立てるところにチェーホフの追求する笑いがあり、井上はこれを継承してチェーホフ評伝劇を創作した。これまでの井上作品を有機的に融合した仕組みや、劇中歌の原曲を覆すような歌詞作り、「俗物」の登場など、いずれも構造としての笑いを見出すことが出来る。要するに、「ロマンス」において提示されたのは喜劇の本質であり、それは喜劇を書くのではなく、笑いの構造を生かして喜劇に仕立てることであったのだ。

6、おわりに

　井上はなぜ晩年にチェーホフの評伝劇を執筆したのか。井上文学の全貌を俯瞰すると、初期のお笑いコントの創作からはじまり、笑いの本質を突き詰める評伝劇で締めくくろうとされている。生涯をボードビルに捧げたチェーホフの物語を描くことで自己投影していたのはいうまでもないが、それは人物像としての投影だけではなく、笑いに対する継承と改革への試みでもあった。「ロマンス」は井上晩年の作品として、初期のコントなどにみられるレトリックとしての笑いとは裏腹に、構造としての笑いが提示されていた。それをチェーホフが語り、井上が語る。これまでの評伝劇と同様に、「ロマンス」ではチェーホフの一生が描かれながら、その文学の継承と記憶を図る井上の姿勢がうかがえるが、そこにはチェーホフの人物像やその文学性をはるかに超えた、笑いの本質が問われていた。この意味からしても、チェーホフは井上の笑いを解釈するのに最もふさわしい人物であった。そして、評伝劇シリーズのモデルが日本から世界へと、その範囲が拡大されることによって、文学者を介して世界と対話し、世界を股にかける井上の作家性も浮き彫りになる。

注

『井上ひさしコレクション人間の巻』（岩波書店、二〇〇五年五月）

扇田昭彦「世界を救う笑い――『ロマンス』をめぐって」（「解釈と鑑賞」、二〇一一年二月号）

扇田昭彦「あくまでも笑える「喜劇」として」（「遊歩人」、二〇〇七年十月号）

坂本麻美子「井上ひさしとモーツアルト『太鼓たたいて笛ふいて』に残るオペラの見果てぬ夢――」（「富山大学人間発達科学部紀要」第七巻第二号、二〇一三年）

注2に同じ。

扇田昭彦「笑いの底に不条理への怒り」（「朝日新聞」、二〇一〇年四月十三日）

井上ひさし『笑劇全集（上）』、講談社文庫

「なぜ東京裁判か――東京裁判三部作と日本国憲法②」（『夢の泪』再演パンフレットインタビュー、聞き手：小森陽一、成田龍一）

扇田昭彦「音楽劇としての井上戯曲――その魅力と特質」（「解釈と教材の研究」、二〇〇三年二月）

ロマンスは文学的には恋愛物語を意味するが、音楽面では抒情的な旋律美のある歌曲のことを指す。戯曲『ロマンス』で使われるチャイコフスキーの楽曲はいずれも彼のロマンス集の中の曲である。

E・バラバーノビィチ著『チェーホフとチャイコフスキー』（中本信幸訳、新時代社、一九七一年）

「喜劇は権威を笑う」（『パロディ志願』、中央公論社、一九七九年）

「笑劇から喜劇へ」（『井上ひさしコレクション人間の巻』、岩波書店、二〇〇五年五月）

「笑劇の方法」（『井上ひさしコレクション人間の巻』、岩波書店、二〇〇五年五月）

池田健太郎による「三人姉妹」の巻末解説（神西清訳『桜の園・三人姉妹』、新潮社）では、「戯曲の内部に含まれた各種のドラマに配慮するならば、『三人姉妹』は単なる暗い悲しい劇ではなくて、悲劇的な基調と、喜劇的な色彩の交錯した一種混合的な人生劇であると言うことができるだろう」と、悲劇と喜劇の融合が指摘されている。

結語にかえて

本論では、井上ひさし文学における笑いに着目し、それを世界文学の潮流において新たに位置付けることを試みた。その方法として、まずは井上の〈言葉〉に焦点を当て、コントや小説、戯曲などあらゆる文体で書かれたテキストを対象に、言葉がそれぞれいかに駆使されているのかを考察した。次に、独自のジャンルを切り開いた文学者評伝劇シリーズを対象に、〈人〉に関する思考がいかにシリーズ化され、大きな主題へと導かれたのか、そこに秘められた井上の笑いの本質を見出した。

以下、本論各部の結論を改めて提示しておきたい。

第一部では、コントや小説、戯曲など異なるジャンルの作品を取り上げ、それぞれのテキストにおける言葉に着目した。その結果、言葉の崩壊性や二重性、平等性、加工性などの性質が浮き彫りになり、井上が言葉に託したメッセージも明らかになった。そして、国家と法律、戦争と歴史といった課題に直面する際、言葉の力を笑いで表現しつつ反抗や改革を試みる姿勢が明らかになった。

第一章では、コント集「てんぷくトリオのコント」を取り上げた。てんぷくトリオの座付作家として活躍した時期の作品集として、「ひょっこりひょうたん島」が国民的人気番組となった直後に書き上げられた井上の初期作品である。しかし一方で、従来の研究ではコント集が見落とされていた。同音異義語や語呂合わせ、そして何よりも言葉自体を笑いの対象に仕立てるという井上の創作の趣向がうかがえる。本章は三人でしか語られない物語の構造を明らかにしたうえで、既定の枠組みを打ち破るという言葉の崩壊性を見出した。

第二章では、長編小説「吉里吉里人」を取り上げ、国家の生成と消滅の過程における言葉の役割を検討した。本作にはユートピアをはるかに超えた言葉と国家の関係性が問題化されていた。分離独立運動の切り札となる「吉里吉里語」や「医学立国」には、一つのものに多重なる意味が与えられたり、複数のものを一つに絡み合わせたりするような言葉の力学が秘められている。テキストにおける様々な二重構造は、このような言葉の二重性に拠っており、笑いの中で国家が消滅される過程を明らかにした。

第三章では、戯曲「國語元年」を取り上げた。「吉里吉里人」で描かれる国家からの独立物語とは裏腹に、本作は国家の統一を促すために「共通語」を模索する物語であった。作中における「共通語」というのは、必ずしも各々を統一させるような言葉の制定ではなく、言葉が平等かつ自由に使われるようなひとつの空間を象徴していた。本章では、方言から模索される「共通語」、そして「共通語」から導かれた言葉の新形態が読み取れた。

第四章では、戯曲「父と暮せば」を取り上げた。本作では戦争と記憶における言葉の機能が問われていた。物語における作る、訂正する、修理する、切るなどといった言葉がすでにこのような基調を裏付けていた。それは、人類に共通する歴史の記憶をただそのまま継承して語り継ぐだけでは物足りず、新たな物語として伝えることが求められており、言葉の加工性をめぐった笑いの趣向が浮き彫りになった。

第二部では井上の戯曲、とりわけ独自のジャンルを切り開いた文学者評伝劇シリーズを例に、上演を前提として書かれた作品に秘められた劇的趣向と、世界の文学者を描く井上の眼差しを考察した。評伝劇シリーズでは、劇中劇や、劇中歌などといった様々な試みが渾然と絡み合って〈人〉に関する思想が収斂されており、異なる時代、異なる土地で創作してきた文学者の一生を舞台に持ち出し、作品ごとにユニークな笑いの趣向が取り入れられていた。

第五章では、文学者評伝劇シリーズの第一作として位置付けられる「小林一茶」を取り上げ、その劇構造を考察した。簡潔なタイトルとは裏腹に、テキストには複層的な〈枠〉が絡み合っていた。ところが、劇中の一茶は特定の「式目」あるいはイメージからかけ離れた、いわば〈枠〉そのものを壊す性格を持っていた。一茶の台詞「江戸は反吐」にかけられた言葉遊びには、中央と権力、江戸と一座に対抗し、地方に足を運ぶ一茶像が託され、ここに井上ひさし自身も投影されていた。本章では、複雑な劇構造と相対化される一茶の一貫性を明らかにすることができた。

第六章では、こまつ座旗揚げのために執筆された「頭痛肩こり樋口一葉」を取り上げ、交錯する演劇的時空間を考察した。物語には明るい女性たちが描かれながら、生き生きとした幽霊も登場する。二極化された空間に加え、相反して流れる時間が交錯するなか、テキストは「こぼれおちる」ものに満ちていた。そして、〈前近代〉が〈近代〉にのっとられる時空間において、薄幸な一葉像は、笑いと涙、さらに幽霊の登場によって一変された点に、井上評伝劇としての特質がみられた。

第七章では、初めて外国人をモデルとした「シャンハイムーン」を取り上げ、その身体性を検証した。登場人物の身体をはじめ、俳優の身体性や言葉を発する主体としての身体が問題化されていた。このような身体は、演技、演奏、翻訳さらに越境など、その機能が最大限に発揮されていた。これによって、暗闇にいる中国人と日本人を「ムーン」のように照らす魯迅像が浮き彫りになり、井上が構築した「通じ合う」世界が読み取れた。

第八章では、アジアから抜け出し、ヨーロッパに拠点をおいた「ロマンス」を取り上げ、劇中歌に着目し、喜劇のあり方を考察した。評伝劇シリーズの後期作品として、本作では原曲の旋律だけを転用し、歌詞は新たにつけられていた。しかし、その出典との比較を通して、原作とは全くかけ離れたもう一つの物語が嵌め込まれていたことが明らかになった。チェーホフの一生が描かれながら、その文学の継承と記憶を図る井上の趣向がうかがえる。そして、喜劇を書くのではなく、喜劇に仕立てるという、構造としての笑いが浮き彫りになった。

井上文学における笑いは、単に観客や読者を笑わせることにとどまらない。言葉そのものの性質を駆使しながら権力と戦争へ反抗し、さらに劇的趣向を用いて世界と対話している。本論はこのような仕組みを明らかにしたうえで、井上文学を再評価することができた。まず、創作技法として、井上文学が言葉と笑いの関係性を新たに構築したことである。言葉の崩壊性や二重性、平等性、加工性などが笑いの創作に新たな方向性を示したといえる。次に、舞台演出として、井上文学が演劇に改革をもたらしたことである。演劇的時空間や身体、劇中歌など、それぞれの要素を舞台上で表現する方法論を提示し、従来の演劇にみられない井上ならではの趣向が取り組まれていた。最後に、井上文学が文学者研究史に新たな風を吹き込んだことである。井上評伝劇シリーズは、そのモデルが有する既成のイメージから完全に独立した劇空間を形成し、実像の再現からかけ離れた、文学者とその文学が潜在的にもっていた可能性を十分に引き出していた。これらは文学作品だけでなく、世界的受容史における研究資料としても成立し、さらに、モデルが日本から世界へと範囲が拡大されることによって、文学者を介して世界と対話する井上の姿勢がうかがえる。井上ひさしは世界を股にかける作家として、その文学作品には世界をつなげる方法としての笑いが提示されていた。

最後に、本論でやり残した課題と、井上ひさし文学における今後の研究の可能性を考えておきたい。

本論は構成上、第二部で評伝劇シリーズを取り扱ったが、この他にも、井上戯曲には「江戸三部作」や「昭和庶民伝三部作」、「広島原爆シリーズ」、「大連シリーズ」、「東京裁判三部作」など、多くのシリーズが存在している。井上がここまでシリーズに特化していたことからは、別の問題系が残されている予感がある。また、本論は井上文学のテキスト分析に焦点化したが、それをさらに超越的な視点から考察し、歴史学や記号学、演劇学、受容史研究など多分野にまたがる研究ができると思われる。これらの不足点についても、今後時間をかけて取り組んでゆきたい。

今後の井上研究の可能性として、世界で行われている井上文学研究のデータベース化があげられる。井上文学の特殊性として、その文学作品は中国やドイツ、ロシアなど世界各地を舞台としている。そして、一葉や魯迅、チェーホフ、シェイクスピアなど異なる時代と異なる土地で生きる人たちやその作品を幅広く扱っている。そのため、どの国でどのような研究が行われているのか、また、日本で見落とされた研究や、他の国で見落とされた日本での研究などを記す必然性がここにある。これらを微視的にたどることのなかに、今後の井上文学論の展開を考えている。

参考文献

基本的に刊行年月順で記し、刊行が同月の場合、著者・編者の五〇音順で整序した。

〈書籍〉

・E・バラバーノビィチ著、中本信幸訳『チェーホフとチャイコフスキー』新時代社、一九七一年
・井上ひさし『日本亭主図鑑』新潮社、一九七五年七月
・霜川遠志『戯曲・魯迅伝』而立書房、一九七七年六月
・内山完造『魯迅の思い出』社会思想社、一九七九年九月
・魯迅著、竹内好訳『魯迅評論集』岩波文庫、一九八一年九月
・井上ひさし『パロディ志願』中公文庫、一九八二年二月
・井上ひさし『日本語を生きる』中央公論社、一九八五年六月
・『太宰治全集七』筑摩書房一九八九年三月
・蓮實重彦『小説から遠く離れて』日本文芸社、一九八九年四月
・魯迅著、竹内好訳『魯迅文集』筑摩書房、一九九一年三月
・今村忠純『井上ひさしの宇宙』至文堂、一九九九年一二月
・井上ひさし著、ロジャー・パルバース訳『The Face Of Jizo』こまつ座、二〇〇四年八月
・『井上ひさしコレクション 人間の巻』岩波書店、二〇〇五年五月
・岩崎稔、上野千鶴子、北田暁大、小森陽一、成田龍一『戦後日本スタディーズ 二 六〇・七〇年代』紀伊國屋書店、二〇〇九年五月
・高橋敏夫『希望としての笑い』角川ＳＳＣ新書、二〇一〇年九月
・菅野昭正『ことばの魔術師 井上ひさし』岩波書店、二〇一三年四月
・井上ひさし、平田オリザ『話し言葉の日本語』新潮文庫、二〇一三年一二月
・今村忠純、島村輝、大江健三郎、辻井喬、永井愛、平田オリザ著、小森陽一、成田龍一編『「井上ひさし」を読む 人生を肯定するまなざし』集英社新書、二〇二〇年三月

〈論文・評論・解説等〉

・伊澤修二「加藤文学博士の『小学教育改良論』を駁す」「大日本教育会雑誌」、一八九四年八月
・佐藤春夫「月光と少年と――魯迅の芸術」「中外商業新報」、一九三六年十月二一日
・ベルトルト・ブレヒト「実験的演劇について」『今日の世界は演劇によって再現できるか』千田是也訳、白水社、一九六二年六月
・池田健太郎「解説」『桜の園・三人姉妹』神西清訳、新潮社、一九六七年八月
・井上ひさし「涙ぬきで――まえがきにかえて――」『井上ひさし笑劇全集』一九七六年三月

・山口昌男「井上ひさしのコントの世界」『井上ひさし笑劇全集』一九七六年三月
・井上ひさし「作家の前口上」「劇場」、一九七九年一一月
・「井上ひさしさんと一時間」「読売新聞」夕刊、一九七九年十一月一九日
・「読売文学賞のひと」「読売新聞」夕刊、一九八二年二月一日
・池内紀「悪魔の発明――パロディ精神――」「解釈と教材の研究」、一九八二年三月
・井筒三郎「レトリックの司祭」「解釈と教材の研究」、一九八二年三月
・対談：井上ひさし、中野三敏「華麗なる言語改革」「解釈と教材の研究」一九八二年三月
・前田愛「吉里吉里人」論」「解釈と教材の研究」、一九八二年三月
・柳沼総一郎「凶器としての言語遊戯」「解釈と教材の研究」、一九八二年三月
・今村忠純「井上ひさし氏への手紙」「基督教文化研究所研究年報」、一九八二年六月
・「笑いの中に作者の鋭い〝目〟」「毎日新聞」夕刊、一九八四年四月一四日
・安達英一「肩こらず軽チャーっぽい井上喜劇」「報知新聞」、一九八四年四月一五日
・井上ひさし「一葉が生まれた日　死んだ日」「the 座」、一九八四年五月
・松田修「「吉里吉里人」　井上ひさし」「解釈と鑑賞」、一九八四年五月
・堂本正樹「頭痛肩こり樋口一葉」「解釈と鑑賞」、一九八四年八月
・中村明「井上ひさしの言語世界」「解釈と教材の研究」、一九八四年八月
・「頭痛肩こり樋口一葉賛江　感想ハガキ全一五九二通」「the 座」、一九八四年一〇月
・井上ひさし「通信員通信」「the 座」、一九八六年一月
・「奥深い笑い見せる井上芝居」「読売新聞」夕刊、一九八六年一月二四日
・山口昌男「ジャンルとしての「私戯曲」」「文學界」、一九八六年十月
・柴田勝二「違和としての人間：井上ひさしの劇世界」「日本文学」、一九八七年四月
・山田有策「井上ひさし吉里吉里人〈国家〉生成・消滅譚」「解釈と教材の研究」、一九八八年三月
・井上ひさし「樋口一葉の文体」「the 座」、一九八八年四月
・野間正二「井上ひさしの『頭痛肩こり樋口一葉』の世界」「人文論集」、一九八八年一〇月

・井上ひさし「前口上」「the 座」、一九八九年九月
・前田愛「一葉の文学風土」『樋口一葉の世界』、筑摩書房、一九八九年九月
・扇田昭彦「解説」『國語元年』、新潮文庫、一九八九年十月
・「小林一茶」（こまつ座） 言葉遊び、なぞ解き…と多彩」「読売新聞」東京夕刊、一九九〇年九月一五日
・対談：金子兜太、井上ひさし「一茶・息吐くように俳諧した人」「the 座」一六号、一九九〇年九月
・「読売新聞」東京版夕刊、一九九一年三月九日
・「読売新聞」東京版夕刊、一九九一年九月二六日
・大江健三郎「不可能なことを可能にする」「中央公論」、一九九一年一一月号
・阿部好一「井上ひさし論—『頭痛肩こり樋口一葉』を中心に」「神戸学院女子短期大学紀要」、一九九二年三月
・井上ひさし「人間合格—再演にあたって」「the 座」、一九九二年九月
・榎本重男「井上ひさしの評伝劇『小林一茶』を読む」「人文社会科学研究」、一九九三年三月
・大沢圭司「人物配置の巧みさ」「テアトロ」、一九九四年七月
・扇田昭彦「解説」『井上ひさし全芝居　その四』、新潮社、一九九四年九月
・高田知波「国家・国民・命がけの「ゲーム」—井上ひさし『吉里吉里人』をめぐって—」「日本文学」、一九九五年一一月
・栗坪良樹「井上ひさし『頭痛肩こり樋口一葉』—魂を散布する位置のたしかさ」「悲劇喜劇」、一九九六年八月
・井上ひさし「劇場の機知——あとがきに代えて」『父と暮せば』、一九九八年五月
・石原千秋「『吉里吉里人』論——不可能としての国家——」『井上ひさしの宇宙』、至文堂、一九九九年一二月
・岡島昭浩『新版　國語元年』解説、新潮社、二〇〇二年三月
・扇田昭彦「音楽劇としての井上戯曲——その魅力と特質」「解釈と教材の研究」、二〇〇三年二月
・坂本麻実子「唱歌から読む『国語元年』」「桐朋学園大学研究紀要」、二〇〇三年
・日比野啓「怪しうこそ物狂ほしけれ：語り部=ヒステリー患者としての樋口一葉—井上ひさし『頭痛肩こり樋口一葉』論」「解釈と教材の研究」、二〇〇四年八月
・栗原淑江「死者たちとともに生きる映画「父と暮せば」に寄せて」「世界」、二〇〇四年九月
・平川大作「「記憶の演劇」試論——『コペンハーゲン』と『父と暮せば』を中心に」「演劇学論集」、二〇〇四年一一月
・阿部好一「井上ひさし「頭痛肩こり樋口一葉」」『二〇世紀の戯曲　第三巻』、社会評論社、二〇〇五年六月

・「命がけの半生、言葉遊び楽しく」「読売新聞」東京夕刊、二〇〇五年九月一四日

・関きよし、秋葉祐一「演劇時評第四回」「悲劇喜劇」、二〇〇五年九月

・今村忠純「「頭痛肩こり樋口一葉」小論」「悲劇喜劇」、二〇〇六年一二月

・扇田昭彦「あくまでも笑える「喜劇」として」「遊歩人」、二〇〇七年十月号

・張立波「魯迅を主人公とした評伝劇「シャンハイムーン」試論――創作の特徴と意図を中心に」「上海魯迅研究」、二〇一〇年一月

・「読売新聞」東京版夕刊、二〇一〇年一月二九日

・「読売新聞」大阪版夕刊、二〇一〇年三月十一日

・扇田昭彦「笑いの底に不条理への怒り」「朝日新聞」、二〇一〇年四月十三日

・陣野俊史「「その後」の戦争小説論(一四)井上ひさし『父と暮せば』、歓待について」「すばる」、二〇一〇年八月

・扇田昭彦「世界を救う笑い――『ロマンス』をめぐって」「解釈と鑑賞」、二〇一一年二月

・今村忠純、島村輝、成田龍一、小森陽一「座談会　井上ひさしの文学① 言葉に託された歴史感覚」「すばる」、二〇一一年五月

・赤坂憲雄「井上ひさし、または吉里吉里国のゆくえ②」「環：歴史・環境・文明」、二〇一二年秋

・鈴木彩「頭痛肩こり樋口一葉―薄倖な〈女性〉作家像への批判」『井上ひさしの演劇』、翰林書房、二〇一二年一二月

・坂本麻美子「井上ひさしとモーツアルト―『太鼓たたいて笛ふいて』に残るオペラの見果てぬ夢―」「富山大学人間発達科学部紀要」、二〇一三年三月

・張立波「国家戦争体制下の「非国民」――「シャンハイムーン」における魯迅」「魯迅研究月刊」、二〇一三年三月

・小森陽一「遅筆堂にいたる七本の道」『ことばの魔術師　井上ひさし』岩波書店、二〇一三年四月

・小森陽一「喜劇が突きつける歴史認識――こまつ座　頭痛肩こり樋口一葉――」「悲劇喜劇」、二〇一三年十月

・井筒満「井上ひさし「父と暮せば」をめぐって(下)」「文学と教育」、二〇一四年三月

・董炳月「井上ひさしの「反魯迅」――「シャンハイムーン」の喜劇性と構造」「魯迅研究月刊」、二〇一四年八月

・藤井仁奈「井上ひさし『父と暮せば』とパルバースによる英訳(The Face of Jizo)をめぐって」「キリスト教文学研究」、二〇一五年十月

・村上陽子「記憶の痛み、物語の力――井上ひさし「父と暮せば」論」「アジア太平洋研究」、二〇一五年一一月

・張立波「魯迅との「縁」――日本著名現代作家井上ひさしを訪問して」『シャンハイムーン』張立波訳、二〇一七年二月
・北村隆志「井上ひさしの劇中劇をたどる」「社会文学」、二〇一八年八月
・小林朋子「〝Unspeakable Thoughts Unspoken〟を描くこと：『父と暮せば』と『ビラヴド』に見る「近代的生」」「原爆文学研究」、二〇一九年十二月
・扇田昭彦「解説」『小林一茶』中公文庫、二〇二〇年三月
・鼎談：成田龍一、小森陽一、永井愛「評伝劇の可能性」『「井上ひさし」を読む 人生を肯定するまなざし』、集英社新書、二〇二〇年三月
・対談：野田秀樹、赤坂憲雄「諧謔精神で貫いた、その批評のまなざし」「東京人」、都市出版、二〇二〇年一一月

初出一覧

序　（書き下ろし）

第一部　反抗の武器としての言葉

第一章　〈枠組み〉の崩壊――井上ひさしコントの世界　「大衆文化」第二六号、二〇二二年九月

第二章　「成る」可能性のない国家――井上ひさし「吉里吉里人」論　「立教大学日本文学」、第一二一号、二〇一九年一月

第三章　（書き下ろし）

第四章　「ことば」を風にのせて――井上ひさし「父と暮せば」論　「立教大学大学院日本文学論叢」第二〇号、二〇二一年三月

第二部　世界をつなげる評伝劇

第五章　（書き下ろし）

第六章　（書き下ろし）

第七章　境界線としての「からだ」――井上ひさし「シャンハイムーン」論　「大衆文化」第二五号、二〇二一年九月

第八章　喜劇への眼差し――井上ひさし「ロマンス」論　「立教大学日本文学」第一二九号、二〇二三年一月

結語にかえて　（書き下ろし）