

喜劇への眼差し

——井上ひさし「ロマンス」論

1、はじめに

井上ひさし「ロマンス」^①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「ロマンス」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

牛 路 遥

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ということは、特筆するまでのことではないが、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、あえて外国人を選んだことからも、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」^②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といえる。

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」を与えていると指摘している。さらに、井上喜劇が「大衆の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」に音楽的趣向と喜劇的趣向が秘められていること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始終見落とされてきた。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、本稿では、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、「シヤンハイムーン」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劇作は「ロマンス」が初めてだといえる。登場人物たちは全員ロシア人、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。

一方、「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す。そこで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ない！

署長　かもしれない。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ないですよ！

この場面と相対化されるのが、井上コント「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でいるわけは、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、父は次のように語る。

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。

「頭痛肩こり樋口一葉」から同じものも見いだせる。

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、きつと一休みしている。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調査報告するチェーホフの訴えが描かれていた。

チェーホフ わたしは、十三歳の少女が役人のお妾になっているのを見ました。十五歳で妊娠した少女も診察しました。この島の少女たちは、十二歳からだを売りはじめます。そして、彼女たちの平均寿命は二十八歳です。

(中略)

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、あえて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、特筆すべき作品が「夢の三部作」である。「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「東京裁判三部作」だが、庶民を中心にした劇群について、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。大問題の前に高貴な人間を立たせると、悲劇の要素が隣時にたちこめる。ふしぎにそうなってしまうんです。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くしかないですね」と、「周縁部から東京裁判を照らしてみようという意図がある」と語っていた。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、病気を笑いで治療しようとする「シヤンハイムーン」、急行列車に乗った人々の最期を照らす「イーハトーボの劇列車」など、様々な井上作品の趣向がこの一作品から読み取れる。つまり、「ロマンス」を単独の作品として読むのはむしろ面白いが、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、この戯曲を連続ドラマの一環のように位置づけ、井上作品群をシリーズとして仕立てる笑いの構造がうかがえる。

3、楽曲の転用

「ロマンス」における笑いの仕掛けは止まる所を知らない。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く、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決して追いついていないと言いつけない。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

場面	曲名	原曲名	出典	作曲家
1場	「チェーホフの噂」	Do Do Do	『Oh, Kay!』 (1926)	ガーシュイン
3場	「ロマンス」	None But the Lonely Heart	Op. 6 (1869)	チャイコフスキー
6場	「サハリン」	There is a small hotel	『On Your Toes』 (1936)	リチャード・ ロジャース
8場	「なぜか」	Why	Op. 6 (1875)	チャイコフスキー
9場	「タバコのワルツ」	四季の鳥	『ひょっこりひょう たん島』(1964)	宇野誠一郎
10場	「どうしたのかしら」	Sing for your supper	『The Boys From Syracuse』(1938)	リチャード・ ロジャース
15場	「ボードビルな哀悼歌」	Believe it not, my friends	Op. 6 (1875)	チャイコフスキー

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。

上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な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。ロジャースといえは、その楽曲が井上戯曲に転用されるのははじめてではない。「夢の泪」、「夢の痴」、「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」にもしばしば登場する。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「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・シヨーが歌った。「オー、ケイ！」ではロングアイランドのジミー・ウインタール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」などの繰り返し音の効果は、比較的早いテンポで歌われることよって、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、共通するものがあつた。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「バイビー」や「大好き」、「素敵な夜」などといった恋愛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、アメリカ人の元タツ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」ような場所であつた。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「ひよっこりひよったん島」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ーと歌詞で、なかには「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、「お悩みことにはおたばこを、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、原曲のメロディー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「シラキユ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ミー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よつとヘンどうしたのかしら」というマリヤの訴えであった。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。

そもそも、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、原曲名をそのまま翻訳したものはない。翻訳どころか、原曲の雰囲気や使われている言葉、原作の劇展開の影も捉えることはできない。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つつも、あえて原曲とは全くかけ離れたもう一つの物語を嵌め込み、複層的なテクニ

クとなっていた。

4、「權威」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モフ教授からの質問に全問正解ということ で、名譽の「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權威」として、「世間をありがたがらせる」ための「權威と威厳と落ち着き」という三つの要点を告げる。自分に「權威」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」ということ。「ロシアで最高の肺結核の權威」でありながら、極めて「權威」的ではない発言を教授が口にしていった。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ること、これによって「權威」は揺さぶられていた。ところで、井上はエッセイ「喜劇は權威を笑う」のなかで、「いかなる權威も偶像も重圧も、わたしたちと同じ人間がつくりだしたものであるということに気づくこと」と、「權威」を矮小化することで笑いが成立し、「權威」そのものが実は人間の手によって作られたものに過ぎないということを明かしていた。オストロウモフ教授はまさに矮小化される対象として劇中に登場し、「權威」や「威厳」を覆すことで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「十二カ条」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、「もつ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り、井上は「私のチェーホフ」において次のように解釈していた。「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言及すると同時に、「俗物」が崇高なる「美しさ」と相反した「愚劣さ」に満ちたものであり、文中におけるチェーホフの台詞「清らかで誠実」とはかけ離れたものだといえる。これをもとに考えると、「俗物」はオストロウ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、老婆アニユ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ユータは、チェーホフからもらった「三粒の丸薬」を飲んで、一晩で病気が治つ

たという。健全な体を取り戻したアニユータが、チェーホフに感謝を表すためにきたかと思いきや、その目的は別にあつた。「せがれが引きこもり」であつたり、「家が貧乏」で生活に困つたりなど、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つていた。ところが、アニユータが去つた後、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つたことが明らかされる。

一方、劇の後半からオリガが登場するが、その時のオリガは女優ではなく、ただのタバコを売つて家計を維持していた娘であつた。しかし、ボーイ長が演出家と社長に、オリガが毎晩楽屋で「かもめ」の稽古をして「のどから血が出る」ほどの練習ぶりだと勧め、そこからオリガによる「かもめ」の女性台詞が逐次披露される。全ての台詞を即時に口から出せる能力に、演出家と社長は思わず感心し、「自然な台詞回し」と「勉強熱心」が高く評価されたあげく、舞台「かもめ」のアルカージナ役を任せられ、一躍女優に転身する。一見めでたい物語であるが、実はこれがボーイ長とオリガによる企みであつた。ボーイ長がオリガを推薦することに成功すれば、「売り込み手数料」として二枚のお札をもらうことができ、そのための自作自演であつたのだ。

このように、前半のアニユータ、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、目的達成のために手段を選ばず、他人の好意を踏みにじり騙していたことだ。しかし、その結末に注目すると、いずれも「勸善懲悪」といような崇高なオチではないことに気づかされる。そもそも、「俗物」

のオチなどは描かれていない。なぜなら、「俗物」は物語の展開を促す人物として機能しているのではなく、笑いを喚起する仕掛け人として働きかけていたため、その人物の結末を描く必然性などはない。つまり、「ロマンズ」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、劇中のあらゆるテキストが笑いに仕立てられていること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、そもそも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・プスチャコフであり、これについて、井上は「わたしの好みだ⁵⁵」と語るほど、この人物に対する印象が最も強く、「ロマンズ」に持ち込んでいたことがうかがえる。解剖の結果、モルフイ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。とすると、本来悪化し続けていた病状を、笑いが緩やかに和らげていたと理解できよう。

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。舞台では、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、笑いは救いであつたのだ。

とすると、劇中におけるチェーホフはいかに笑いを追求してきたのか。「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な台詞を語る。

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。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。それゆえ、喜劇か悲劇かという芝居の終末から定義を下すことは裏腹に、劇全体の構造を通していかに笑いが仕掛けられているのか、さらにいうと、悲劇をも喜劇として仕立てられ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の創作にあたり、「ロマンス」が出来上がった。そして、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」の円満な結末など、いずれも構造としての笑いが働きかけていた。つまり、「ロマンス」において提示されたのは、喜劇を創作すること

が、喜劇を書くのではなく、笑いの構造を生かすことによって喜劇に仕立てることであるということだ。

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ようとしたのか。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共鳴を示したのはいまでもないが、それは人物像としての投影ではなく、笑いに対する継承と改革だった。「ロマンス」では、抒情的で美しいロマンスとはかけ離れた奇想天外な「ボードビル」が展開されてきたように、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る。この意味からしても、チェーホフは井上文学における笑いを解釈するのに最もふさわしい人物であることは否めない。

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趣向がうかがえる。しかし何よりも、評伝劇シリーズの後期作品として、これまでの評伝劇や井上文学を串刺しにするような働きかけが本作から読み取れる。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、あらゆるテキストを融合しながら、喜劇の仕立て方を提示することで笑いの本質が突き詰められていた。

注

- (1) 本稿は井上ひさし『ロマンス』（井上ひさし全芝居 その七、『二〇一〇年、新潮社』を底本とする。
- (2) 『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）
- (3) 扇田昭彦「世界を救う笑い——『ロマンス』をめぐる」『解釈と鑑賞』、二〇一一年二月号
- (4) 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
- (5) 坂本麻美子「井上ひさしとモーツァルト——『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
- (6) 注3に同じ。
- (7) 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
- (8) 井上ひさし『笑劇全集（上）』。講談社文庫
- (9) 「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）
- (10) 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
- (11) 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。
- (12) E・バラバーノビイチ著『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）
- (13) 「喜劇は権威を笑う」（『パロディ志願』、中央公論社、一九

七九年)

(14) 「笑劇から喜劇へ」(注2に同じ)

(15) 「笑劇の方法」(注2に同じ)

(16) 池田健太郎による「三人姉妹」の卷末解説(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い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。

(にゅう るやお 本学大学院博士後期課程)