



Title	今日、戯曲を読むとは？
Author(s)	井上, 優
Citation	文芸研究, 132: 29-38
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/18820">http://hdl.handle.net/10291/18820</a>
Rights	
Issue Date	2017-03-26
Text version	publisher
Type	Departmental Bulletin Paper
DOI	

<https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/>

# 今日、戯曲を読むとは？

## 1

今日、文学を読むとは？ という問いに、実は、演劇という芸術は微妙な位置にある。もちろん戯曲は文学である。私もそう思っているし、そうあるべきだと思う。しかし、これは建前でもある。実態は、なかなかさうもいかない。そもそも戯曲は今、読まれていない。戯曲が売れないというのはかなり前から言われている歴然とした事実だ。読まれていないものを文学として扱うべきか。扱うべきだという気持ちは強いが、積極的に肯定する根拠を見出すことは難しい。

だがあえて、そういう、文学としての位置が微妙な位

井 上 優

置にある戯曲を読むというのはどういう行為なのか、少し考えてみたい。

## 2

戯曲は、そもそも読みにくい。というか、読む人に親切でない。専門である私が言うのも何なのだが、戯曲を読むのは結構面倒である。基本的に俳優が演じることを前提に書かれているものだから、その身体性が欠落したものが読みにくいのは自明である。美しい台詞の快楽は、読書によって得られるものよりもすぐれた俳優によって語られるほうがはるかに勝る。いや、それでも台詞はまだいい。基本的に作者の配慮が詰め込まれているのだか

ら。

しかし、小説で言うところの地の文に当たる、ト書きと呼ばれるものはそうでもない。基本的に指示書きのレベルである。結構ぞんざいだったりする。だから、時に一ページ以上に亘ったりもする近代リアリズムの舞台の詳細な指定は、味気ないし読むのがつらい。そして、実際結構読み飛ばしてしまう。さらにたちが悪いことに、そうした近代古典と呼ばれる作品のト書きは、現代の演出家の手にかかると、上演でしばしば無視されていたりもする。それならト書きは何なのだ、ということになる。当然、それはどうやら、現代にあっては戯曲の書き手にとっても意識せざるを得ない問題のようでもある。

### 3

以下はつかこうへいの初期の代表作『郵便屋さんちよつと』(一九七二)の冒頭である。以下、郵便局長と郵便局員1、2、3とのやりとり(出典は、手元にあった『つかこうへい戯曲・シナリオ集』第二巻、一九八八年)。

局長 時間ですよね。

1 時間ですよ。

局長 時間ですか。

2 時間ですよ。

局長 時間でしょね。

3 時間ですよね。

局長 きっと時間ですよね。

1 時間ですよ。

局長 もしかしたら時間だったりにしてね。

2 時間ですよ。

局長 私も時間だと思えますよ。

3 時間ですよ。

局長 時間だってことありますよね。

1 時間ですよ。

局長 時間かもしれませんね。

2 時間ですよ。

局長 時間に決まっていますよね。

3 時間ですよ。

これが冒頭である。ト書きがない。いきなりこのやり取りから始まるのだ。

これは一つの劇作家側からの、ト書きの在り方に対する

る「挑発」とも取れる。

場面が郵便局の一室であることはこれから展開する会話の中で明らかになるのだが、指示は一切書かれていない。それどころか登場人物たちの風貌とか性別とかすら明かされていない。読者としてはどこまで付いてくることができるか試されている感すらする。

少し他の作品を見渡してみよう。さすがにつか作品の中でも舞台の指示書きがない戯曲は少数で（他に『初級革命講座 飛龍伝』の初期稿もそうだが）、たいていの作品にはト書きは添えられている。しかし、本当に申し訳程度なのだ。例えば『生涯』（一九七五）の冒頭はこんな具合である（出典は『新劇』一九七五年七月号）。

きわめて正確この上ない葬いの儀である。

正面に、故人を正当に追悼すべき遺影が飾ってある。

ロダンの『考える人』のそれであり、また、背中にギターを抱いて果敢にも夕陽の立ち向かう、『渡り鳥』の面影さえある。

人々は、その気高くもまた故人の毅然とした志を偲ぶたび、涙するほかない。

これまたどういう舞台を組めばいいのか、皆目見当がつかない。葬儀の場であることはわかる。しかし、遺影についての指示以外、どのような葬儀場であるかわからないし、故人の遺影だって、本当にそのト書きを舞台上で再現するように作者が求めているかと問われれば、はなはだ疑わしいと答えざるを得ない。おちよくっているとしか言いようがない。

代表作『熱海殺人事件』の最初期のヴァージョンの冒頭も、以下のト書きのみである（出典は『新劇』一九七三年一二月号）。

これは警視庁にその人有りと言われた「くわえ煙草伝兵衛」こと木村伝兵衛部長刑事と、熱血捜査官熊田刑事の心あたたまる感動の物語である。

そして、そのまま主人公の台詞が始まる。ト書きと言えるレベルかと問われると、やはり疑わしい。

よく考えてみよう。『熱海殺人事件』を知る人には、これが「心あたたまる」物語ではないことはわかるし、「感動の物語」であるかと言われれば（劇の圧倒的な迫力に感動することはあっても）お涙ちょうだいのレベル

では感動できないことも一目瞭然である。それなのに、この指示書きである。ここでも、ト書きがト書きとして機能していない。なくともいいレベルで、実質的に『郵便屋さんちよっと』と変わりがない。

そもそもつかこうへいは、口立てという形で、演出しながら稽古場で俳優に直接台詞をつけるスタイルで知られている。稽古場で役者との関係の中で作られていく作品であるなら、事前に周到に場面を指定するト書きが必要ないのもわかる。そして、実際、つかの舞台は、最小限の舞台装置しか使用しないことでも知られている。それならば、台詞主体でト書きが後回しにされる、というのもひとまずは納得がいく。

しかし、実はここで挙げた三作品は自身が演出したわけではない。『郵便屋さんちよっと』は劇団暫で向島三四郎の演出による初演だ。ただ、これはつかが直接かかわった劇団ではある。だが、残り二作品はつかが外部劇団に委嘱されて書いた作品で、『熱海殺人事件』は文学座が藤原新平演出で、『生涯』は青俳が兼八吉兼演出で、それぞれ初演している（『熱海』はのちにつか自身が演出し、作品自体も変貌していくのであるが）。他人に演出を任せる前提で書かれた作品の舞台指示を最初から放

棄しているのである。

となると、ここでト書きがないこと、あってもト書きとして機能していないこと、というのは、稽古場での関わりというよりもはるかに、戯曲レベルのこだわりというべきものであることがわかる。これは、案外戯曲の立ち現れ方として重要な意味を持っているのかもしれない。

#### 4

まず、逆説的に言えば、それでもト書きはある。正確に言うのと、ト書きは想定され得る。

言うまでもないが、実際の舞台を体験した者にとって、そこに俳優はいて、俳優たちは役を演じるにあたりそれなりの扮装をして（例えば、具体的には郵便局員の格好をして）、最小限であつてもとりあえず台詞を聞いていれば舞台面が浮かぶような舞台美術が配置されていたはずで（実際、劇団暫の一九七二年の『郵便屋さんちよっと』の初演舞台写真はある程度の装置が置かれていたことを示している）、観客として見ている限り、ト書きは存在しているのである。

ト書きがないことがわかるのは、だから、戯曲を読ん

でいる者たちだけである。そのことに気づけるといふことと自体が、読者にとっての特権なのである。その意味で、ここにはメタレベルでの書き込みがある。テキスト外の要請を読者は読み取らなくてはならないのである。

では、それは、文字として書かれた台詞から、実際に上演される舞台を想像しながら読むようにという要請か。当然、それはあるだろう。読者は、ほとんど指示書きが付されていない台詞を読むことで、なおいっそう強く俳優の演技や舞台面を想像することが求められている。そう解釈するのは自然である。しかし、なら『出発』や『熱海殺人事件』はどうか。ト書きはある。しかし、そこから舞台面を想像せよという要請にはつながりにくい。むしろ、これは、純粹に舞台とは別のレベルで戯曲を楽しめ、という要請ともとれる。

『郵便屋さんちよっと』でト書きがないことに戸惑うのは、繰り返すが、読者である。読者への挑戦である。『熱海殺人事件』で、「心あたたまる感動的な物語」であると指示されたことに対して、文字通り読み取るべきか、眉につばつけて警戒を抱くべきか、判断するのは読者である。

これらの作品のト書きの不在は、逆に「読み物」とし

ての戯曲へのこだわりと解釈するべきなのだ。しかし、この機能は、案外注目されていない。

## 5

というのは、そもそも演劇は演劇で文学ではない、という主張から現代の演劇は始まっているからである。文学として扱われることを拒むことで、演劇という芸術の自律性を主張し、演劇自体の固有の芸術性を確立しようと、アヴァンギャルディストたちが積極的に活動を展開していったというのは演劇史の常識である。演劇側が文学として読まれることの拒否を宣言していたわけだ。

そうした活動の中で、戯曲は演劇という全体を構成する多くの素材の一つに格下げされ、演劇上演の中心の座を追われてしまう。戯曲はしばしば難解で抽象的な表現に偏り、「読まれる」ことがそもそも困難になる。主導権を握ることになったのは劇作家ではなく演出家である。その流れは二十一世紀の現在と断絶するものではない。演劇は依然演出家の独創に支配されており、それが出発点となっている。

実は、それが、逆に戯曲の自律性を生んでいるのでは

ないか。演出家の「素材」となる前に、劇作家の方で、戯曲を独立した、開かれた形で（どうとでも解釈できるような形で）仕上げてしまう。これまでの流れに即してわかりやすく言うと、ト書きを加えるという行為は演出家がやればいい、という聞き直りである。そう考えると、現代時折見られる、まるで散文詩のような「戯曲」の意図もわかりやすい。例えば、ハイナー・ミュラーが一九七七年に書いた『ハムレットマシーン』は、対話形式が完全に放棄され、イメージが書きなぐられただけの短いテキストで、そこからの直接上演方法を読み解くことは不可能だし、作者もそれを期待していない。

さらに、日本の場合、先鋭的な実践では、しばしば演出家と劇作家を兼ねることが多く、それがこうした事情を促進しているかもしれない。例えば演出を兼ねるものであっても、演出は演出として自律させ、別途に戯曲を独立して見ているということは十分考えられる（ただし本稿ではこれは仮説にとどめ、深く踏み込まない）。

そうした流れの中で、逆に読み物としての戯曲の独立性が浮上してくるのではないか。

## 6

別の例を引いてみよう。竹内統一郎の『ひまわり』（一九八八）の冒頭である。もちろん、この作品も「舞台の上演台本であること」であるの言ううまでもないが（竹内も基本的に自作の演出家でもある）、一方で、この作品は、冒頭から明らかに「読者」を想定してしまっている（出典は一九八八年初演時劇場で販売されていた上演台本から。後に戯曲集『ひまわり』として一九九一年に而立書房より刊行）。

舞台は前面のカーテンにシャット・アウトされている。お客は、なんて色気がねえんだ、と不貞腐れたり、或いは、いったい、カーテンのむこうには何があるんだろうか、とか、きつと色々でしょ。官能的な、もしくはするとすごい芝居が始まるんじゃないの!? と期待に胸ふくらませるような音楽が高鳴り始めると、それにこたえて、するするとカーテンが開くが、まだまだ奥は見せられません、とばかり、明かりは消えてしまう。なんて勿体つけた芝居なんだ！ なんて文句をいわれ

ないうちに、なるべく素早く明るくしてしまおう。

「お客」の「期待」を——そしてそのやや心ない反応を——想定してはいるが、当然、お客がその通りに反応するわけはなく、ここでは作者の遊び心以上のものは感じ取れない。そして、ト書きは以下のように続く。

サングラスをした男1、2がガラスを拭いている。

(中略)

邪なあなたには、きっとガラスも見えないだろう。もちろん私にも見えない。にも拘らず、そこにはガラス戸があるに違いないとわたしが確信するのは、彼らがガラス拭きを職業とする者であることを知っているからである。ガラス拭きはガラス以外のものは拭かない。冗談じゃねえよ、と舌打ちする輩がいるかもしれないが、無視！ 勝手にやりましょ。

「邪なあなた」は観客なのか読者なのか。

言うまでもなく、劇場を占めた(戯曲を読むことがない)観客は、自分たちが「邪なあなた」と呼ばれていたことは知らないから、やはりこれは読者に向けたもので

あるだろう。しかし、そもそもどうして「邪な」と挑発されなくてはならないのか。

これもまた、つかこうへいと同様の、読者との対話の姿勢がある。「邪なあなた」と言われて苦笑しながら、読者は戯曲を読み進めるしかない。その読書行為を誘発する「挑発的な仕掛け」ともとれるのである。そして、それは、「読み物」であることへのこだわりでもあるだろう。

つかも竹内も、もちろん舞台を自律したものとして考えているだろうが、一方で、戯曲を別途に考えている節がある。言ってみれば戯曲の方で、「戯曲は舞台ではない！」という宣言をしているのである。

実は、その意味では、つかこうへいが後年、戯曲を「普通の戯曲」にしてしまったのは残念である。すでに述べたように、『熱海殺人事件』はつか自身生涯にわたって何度も書き直しているが、舞台面はともかく戯曲としてみれば、初期の戯曲に見られたようなト書きに関しての挑発は姿を消している。



ちなみに、最近の若い劇作家たちの中でも、意外なことに、読まれる戯曲への意識は高く、例えば二〇一〇年に『わが星』で岸田國士戯曲賞を受賞している柴幸男は、自らのウェブサイトで以下のような宣言を掲げ、自作の戯曲をオンライン上で無料で公開している。

すでに書かれた戯曲は何を待っているのか。

戯曲にはふたつの価値があると思います。ひとつは読み物としての価値。そしてもうひとつは新しい演劇を生み出すという価値。過去の戯曲が未来の演劇のかてになる。その機会は多い方がいい。そんな考えから戯曲を公開してみることになりました。自由に読んでください。

(ウェブサイトを「ままごと 戯曲公開プロジェクト」より)

柴が「読み物としての価値」を戯曲の二つの価値の一つとして強調している点は興味深い。ただし、柴の戯曲の

読み物としての立ち位置は、「戯曲をもとに出来上がった舞台」を想像して読むことにとどまっている。私を知る限り、読者に対する挑発もない。その意味では案外保守的ではある。

一方、戯曲を読み物にされることを嫌う劇作家もいる。その代表格は人気作家三谷幸喜である。

基本的にはリアリズムの枠組みを大きく逸脱することのない舞台作品を作り上げている三谷の戯曲は、読み物としても十分に成立するものであろう。しかし、三谷は、自作の台本はその時出演していた役者に合わせて書いていると主張し、それゆえ他の俳優やアマチュア団体などが(三谷と関わらないところで)上演することを認めていない。戯曲もわずかな例外を除けば出版も公表もされていない。二〇〇一年に岸田國士戯曲賞を受賞した『オケピ!』はその例外のひとつだが、その折も、岸田賞を取ったから出版をしなければいけないという慣例に従っただけでそもそもこの出版には積極的ではない、ということが強調されていた。二〇〇一年白水社から刊行されたこの本は、現在は絶版状態で、それはおそらく三谷の上記の意向が反映されたものと考えられる。そもそも読み物としての戯曲の在り方を(少なくとも自作に関して

は)拒否しているのだ。ただし、三谷も、作品は上演とともに消えるべきものとは考えていないようで、自作舞台の映像のソフト化にはむしろ積極的な方ではあるのだが(その分、後世への研究素材は残されてはいるとも言える)。

もちろん、三谷は例外だろう。たいていの劇作家は依然戯曲の「読み物としての価値」を認める方向にあるのではないか。

## 8

しかし、劇作家の方で戯曲を読んではいと言ったところで、なかなか読まれないのが現状なのである。改めて、文学として戯曲は読み得るかという最初の問いにもどうう。

昨年(二〇一六年)の話題の一つに、フォーク／ロック歌手のボブ・ディランがノーベル文学賞の受賞があったその詩の文学性の高さはディランのデビュー当初から指摘されていたが、それでもこの受賞は衝撃的だった。受賞発表の直後からこのことへの賛否があらゆるメディアで展開され、当人が賞を受諾するのも含めて、近年

まれなほどノーベル文学賞が注目を集めた。授賞式に当人が出席しなかったため代読され受賞スピーチの中でもやはり、彼自身は、せいぜいが自分の作ったレコードが大勢の人たちに歓迎されればいいという願いを抱いた程度で、自分の作品が文学として評価される期待などなかったということが述べられていた。それよりは、自分の音楽がいかに聴衆に届けられるべきかという現実的な問題の方が優先事項だったと。

そして、その際、引き合いに出されたのはシェイクスピアであった。

彼にはクリエイティブなヴィジョンと大いなる志がまず念頭にあったのは間違いないでしょうが、同時に「資金は足りているか? スポンサーのためのよい席は用意できているか? (舞台で使う)人間の頭蓋骨はどこで手配しようか?」といったもっと現実的な問題も抱えていたと思います。それでも「自分のやっていることは文学か否か」という自問はシェイクスピアの中には微塵もなかったと言えるでしょう。

(ウェブサイト『ローリングストーン』日本語版より)

ここでは文学としての自覚がないまま書かれたシェイクスピアの作品が結果的に文学となっているという点が重要なのだ。彼は、なら自分の作品も文学かもしれない、ということ（かなり慎重しく）ほのめかしている。

この一連のちょっとした騒動の中で、確認されたことがひとつある。それは、たとえ読書という行為に直接かわらなくても、もっと言えば、読まれなくても、文学だと言いつける時代なのだということだ。それに異論はない。むしろそうあるべきだろう。それなら、読まれない戯曲でも上演さえされればノーベル文学賞の対象になりうるかもしれない、ということでもある。上演戯曲の出版を嫌う三谷幸喜ですら（あくまで可能性の話だが）ノーベル文学賞にノミネートされ得るのだ。

しかし、一方、ならなおさら、読書という行為を特権化したい。手にとって書物を読む行為の楽しみを見出したい。

だから、ディランが名を挙げたシェイクスピアの属する演劇の世界での実にささやかな抵抗が、結果的に読書行為の特権化を促す実践例となっているのは面白い。そもそもト書きの不在もト書きの挑発も、手にとって読まなければわからないのだから。非常にひねくれた自己主

張ではある。ただ、こうしたひねくれた楽しみこそが、この時代、あえて手にとって文学を読む、という行為の持つ重要なファクターのひとつであるのは、確かだろう。もちろん、これをもって文学が復権するなど大それたことは言うつもりは、さらさらないが。