

嘘と新世紀

——野田秀樹『透明人間の蒸気』再演を読む

要 旨

現代演劇の代表的作家である野田秀樹は、一九九一年初演の『透明人間の蒸気』を二〇〇四年に新国立劇場で再演した。再演にあたって、野田はバブル末期の初演では強調されなかった、昭和史への視点を強調している。また、結末部の改変によって、劇作全体の意味合いを大きく転換した。初演では、透明人間になる詐欺師の主人公「透アキラ」の、嘘をつくという行為に、言葉による創造的行為を重ね合わせ、新世紀を切り開く力であるとの表明が読み取れるが、再演ではむしろ、実際に迎えた新世紀への失望とともに、盲目の少女「ヘレン・ケラ」が持つ、言葉の力を信じるという営為にかすかな希望を見出している。

はじめに

八十年代の小劇場演劇ブームの旗手として登場し、今なお、日本の現代演劇を代表する劇作家・演出家・俳優である野田秀樹にとって、二〇〇四年は、「再演」の年となった。

前年、二〇〇三年に新作『オイル』を上演し、一九九九年の『パンドラの鐘』に続くテーマである太平洋戦争と日本への原爆投下を扱い、新たに9・11やイラク戦争を想起させる内容で、過激なまでに時事へ

のコミットメントを見せたが、続いての自作上演として、二〇〇四年三月から四月にかけて、新国立劇場公演として、九二年まで主宰していた「劇団夢の遊眠社」(以下「夢の遊眠社」と略す。)時代の作品『透明人間の蒸気』(以下、ルビ省略)を新演出で再演した⁽¹⁾。この作品の初演は、一九九一年八月から十月にかけてシアターコクーンで行われ、一年後に解散する「夢の遊眠社」で上演された最後の新作劇となっていたが、この新国立劇場での再演は、初演当時、劇作の背景に紛れ込んでいた、『パンドラの鐘』、『オイル』に連続する日本の戦前戦後への歴

史観に、より焦点があてられ、一部、科白の改変も行われ、バブル末期の喧騒の中で上演された初演とはその意味合いを異にするものとなった。また新国立劇場中劇場の広大な舞台空間を、物語の舞台である鳥取砂丘の空間として生かしたスベクタクル感あふれる演出と、宮沢りえ、阿部サタヲなど起用された若手人気俳優の熱演、特に宮沢りえの「ヘレン・ケラ」における透明感のある演技が注目を集めた。²⁾

さらに二〇〇四年八月から十月にかけて、東急文化村主催により、Bunkamura 十五周年企画として、『赤鬼』3バージョン連続上演が行われた。この『赤鬼』は、一九九六年に、野田のプロデュースシリーズであるNODA・MAPの「番外公演」として、日本人俳優とイギリス人俳優（「赤鬼」＝異人役）で初演されたものが、九七年と九九年にはタイ語でタイ人俳優により演じられ、さらに英訳された脚本をもとに、九三年の留学以来、野田が国外での活動の拠点としてきたロンドンにおいて、イギリス人俳優とともに「ロンドンバージョン」として二〇〇二年に上演された。これら三つのバージョンは全て「作・演出・出演 野田秀樹」であるが、その演出の様相は全く異なり、出演する俳優の人数でさえ一様ではない。この3バージョンを二ヶ月のうち、ロンドン・タイ・日本と、初演時に時間を遡る順序（あるいは、地理的・文化的に日本に近づく順序といってもよい）で連続再演した試みであり、非常に興味深かった。

野田はこの間、五月に、新国立劇場でのオペラ『マクベス』の演出も行っているし、二〇〇四年十二月から二〇〇五年一月にかけて、N

ODA・MAPの本公演『走れメルス — 少女の唇からダイナマイト —』も予定されている（執筆時。ちなみにこれも「夢の遊眠社」初期作の再演である。）が、二〇〇四年の野田秀樹を代表する上演は、新国立劇場・東急文化村という外部劇場主催の再演作二作ということになる。

二〇〇四年に上演された二つの再演作『透明人間の蒸気』と『赤鬼』には、共通して「嘘」言葉の創造性」と捉える観点が含まれている。

本稿では、新国立劇場での再演作『透明人間の蒸気』をとりあげ、「嘘」の果たす役割と位相を分析しながら、この奇矯で難解ともとれる、言語と身体絡み合った深い表現の森に足を踏み込んでみようと思う。

なお、筆者は『透明人間の蒸気』再演には実際に数回、足を運んでいる。また同作上演中の二〇〇四年四月十一日に上演後の中劇場ホールで行われた約一時間の「シアタートーク」にも出かけて、野田秀樹他スタッフの談話を聞く機会を持った。³⁾

さらに『透明人間の蒸気』再演は衛星テレビ放送での放映がなされており、その録画ビデオによって、公演時の概要を確認している。また初演時の戯曲は、野田秀樹『透明人間の蒸気』（新潮社・新潮オンデマンドブック 二〇〇四年三月）として公刊されており、戯曲の引用は特にことわりがないかぎり、これによっていることを付け加えておく。

1

「時代錯誤者のコトバ」。

一九九一年の初演において、野田はこの『透明人間の蒸気』をそう捉えていた(『透明人間の蒸気』公演パンフレット 新国立劇場 二〇〇四年)。『透明人間の蒸気』は前述した通り「夢の遊眠社」時代の野田最後の新作上演であった。「夢の遊眠社」は一九七六年に東京大学在学中の野田が旗揚げして以来、ちょうどバブル景気に後押しされる形で、急速に人気を得てメジャー化し、その過激な言葉遊びと速度感あふれる身体表現によって知られた。一九九二年の解散までに数多くの野田作品が上演されたが、初期の作品は一世代前の新劇とアングラ演劇との対立とは無関係に、政治性や社会的メッセージを持たず、ストーリー性にもこだわらないものであった。野田自身も、演劇の隆盛のために、バブル期の喧騒に故意に迎合した面もあったようで、遊眠社時代に「演劇はスポーツだ！」と心にも無い言葉を使って「既成の演劇界を挑発した」と回想している(前掲パンフレット)。

そうした野田の作品に最初に、国家・政治に関するテーマが現れ始めたのは、一九八九年初演の『贋作・桜の森の満開の下』であろう。坂口安吾の『桜の森の満開の下』、『耳男と夜長姫』を原作として書かれたこの劇作では、「ヒダ(飛驒)の王家」という中央とは別の架空の王家を登場させて、壬申の乱の史実と関わらせた物語を創り、初めて古代の天皇制と国家の輪郭の問題を射程に入れている⁽⁵⁾。

一九八九年と言えば、昭和天皇が一月に崩御し、平成へと年号が変わった年である。また、ベルリンの壁が崩壊し、ソビエト連邦の変貌によって社会主義国家の多くが動揺し崩壊へ向かい始めていた時期でもある。日本と世界の歴史の大きな転換点であったといってよい。これらの歴史的事件を契機として、この時期の劇作に、国家・天皇制の問題が埋め込まれるようになったのであろう。『透明人間の蒸気』にあらわれる、二十世紀で消えてしまうモノを二十一世紀へ残すという発想も、歴史の転換点に立っての物言いであり、野田が非常に敏感にこの歴史の変貌期を意識していたことの現れだと感じる。

その後、一九九一年にはここでとりあげる『透明人間の蒸気』で戦前と戦後の文化について言及し、劇団解散後のNODA・MAP作品では、第三回公演の『TABOO』(一九九六年)で南北朝時代の一休を主人公に、天皇と芸能の関係をテーマに据え、さらに第七回公演の『パンドラの鐘』(一九九九年)で昭和天皇の戦争責任と原爆、第九回の『オイル』(二〇〇三年)では原爆と現代のアメリカグローバルイズムの問題へと現代史への批評的視点を展開していくこととなる。

しかしながら、九一年の段階では、野田自身はこの『透明人間の蒸気』を「時代錯誤者のコトバ」として捉え、「バブル期の日本の劇場に押しかけてくる若い観客に向かって発しても、届かない言葉だったのかもしれない。」と当時を回想している。その届かなかった部分をより前面に押し出すことによって、今回の再演があったということが言えるだろう。野田の言葉を借りれば「ぼんやりと不幸になっている」時

代には「より身近」に感じる「時代錯誤者のコトバ」なのだという。実際その予想は当たっていたようで、WOWOW放映の録画番組の冒頭インタビューで、野田は、初演時に比べて今回の再演の観客からは、自分たちにひきつけてこの芝居が何を意味しているのか、理解しようとする「集中力」が感じられる、と言っている。

2

『透明人間の蒸気』のあらすじについては、再演をとりあげた長谷部浩の評に前半部がうまくまとめられているので引用するのがよいと思う（「焼かれた国旗」——野田秀樹作 演出『透明人間の蒸気』をめぐって、『文学界』二〇〇四年五月号。これは3ページに満たない劇評であるが、今回の再演の解説・劇評としてもっとも優れたものといえよう。以下本稿で「長谷部」あるいは「長谷部評」と記した引用はことわりがない限り、この文章を指す。）。

舞台は鳥取砂丘。花岡（戯曲では「華岡」、本稿では「華岡」で統一する…筆者注）軍医（手塚とおる）、愛染かつら看護兵（高橋由美子）らは、銭湯の番台やレコード針、井戸、カンテラ、ミソカツ、親孝行など二十世紀のモノたちを次の世紀に送り込む勅命を受けている。モノたちとともに、タイムマシンのなかに入れる人間として選ばれたのが、結婚詐欺師の透アキラ（阿部サダヲ）だった。アキラはサリババ先生（野田）に育てられた目の不自由なヘレン・ケラ（宮沢

りえ）を誘惑する。キスされたケラは、アキラを奇跡を起こす神様だと思いこむ。一方、アキラはかつて結婚詐欺をしかけたマダム・ナナ（秋山菜津子）と住友花子（池谷のぶえ）に追い回されているところに、軍医らに無理矢理、タイムマシンに乗せられる。タイムマシンの故障で現在にとどまるばかりか、誰の目にも見えない透明人間となるが、ケラだけはその姿が見える。サリババ先生は、見えないアキラを見せ物にしようと企てる。

アキラを二十世紀を生き残った肉体として二十一世紀に送るカプセルは果たして「タイムマシン」と呼ぶべきものであるか、など若干の疑問は残るが、ここまでの戯曲の流れをほぼ正確に抑えているといえる。

この後、サリババは見世物小屋を開き、捕えたアキラを使って透明人間ショーで荒稼ぎをする。華岡軍医一派はカプセルの爆発で行方不明になったアキラを探し出し、彼を「スサノオ」の暗号で呼び、透明なままに抹殺をたくらむ。大衆がアキラを「神」とするのを嫌い、「バンダイ」の上に乗せるのは「現人神」以外にはないと信じるようになるからである。（「バンダイ」は二十世紀で消えていく銭湯の「番台」のことであるが、次第にそれが「天皇陛下バンダイ」の言葉遊びによって、天皇制の謂にずらされていく。）

また、結婚詐欺師アキラに娘を死に追いやられ彼を追ってきたはずの「父刑事」は、いつのまにか黄泉の国の言霊であるポルターガイスト（つくも神）たちの親玉である「イザナミのミコト」の役柄に反転

し、カプセルの爆発で死んだマダム・ナナと住友花子は、イザナミ率いる黄泉の国のコトダマ軍団(黄泉軍)の一員となる。この恨みをもったコトダマたちは、アキラを追ってこの世に戻ってくるが、とりついたモノが二十世紀で消えていくモノだったため、憔悴してしまふ。しかしアキラ(スサノオ)を最後の力をふりしぼって追いかける。

こうして二つの集団に追われるアキラだが、実はケラと謀ってすでに、サリババの見世物小屋を抜け出していた。アキラはケラと結婚し、大晦日までにケラを迎えに来るといふ言葉を残し、逃亡したのだ。ケラはその言葉を信じ、アキラがそこに存在するかのごとくに振る舞ってきたのであった。アキラがケラとともにいると思いついた華岡軍医たちとつとも神の二つの軍団に追われ、ケラは砂丘に逃げるが、そこにアキラが戻ってくる……。

まさに長谷部の言うごとく「キマイラのような奇つ怪な身体を持った劇」である。「夢の遊眠社」時代の作の傾向に漏れず、首尾一貫したストーリーを導き出すことの困難な、空間も言葉もメビウスの輪のように反転し続け、観るものを眩惑させ混乱に陥れる作品だ。

前出の長谷部評は、この再演のストーリーに「三つの主要な筋」を見ようとしている。それは「第一に、ことばによって人を騙すことを職業としてきたアキラを、芸能者の末裔とする視点」、「第二に、華岡軍医ら凶器に陥っていく過程には、昭和天皇への愛情と憎悪を入り交じったかたちでつらせる三島由紀夫の姿が二重写しになる」、そして「第三に鳥取砂丘に隠された黄泉の国の住人たち」は「怨念に満ちた

存在として描き出している」とする。本稿も長谷部に従って、この三者をめぐって考えていくことにしたい。

3

まずは、物語の柱となる、透明人間となった結婚詐欺師、「透アキラ」についてである。長谷部は次のようにいう。

アキラはことばに色彩を感じ、ことばがことばを呼び出す言霊のちからを信じてきた。しかしアキラにとって、恋愛や結婚という目的にこだわるナナや花子は、単に詐欺を仕掛ける相手でしかなかった。足の裏で形を確かめ、音を聞き、じぶんじしんで感じるものを直感的に信頼するケラと出会って、はじめてアキラは、ひとたび放たれば消えていくことばを純粹に鑑賞してくれる存在を手に入れたのである。

ところで戯曲(初演)によれば「第一場」の舞台設定として「舞台には何も無い。／／緞帳のかわりの大きな日の丸。／／その日の丸に、／／『ロミオとジュリエット』が、悲劇で終わったのは、もう昔のことだ。／／と書かれてある。」とある。この言葉通り、注意深くこの劇作を読めば、アキラとケラの物語が『ロミオとジュリエット』の悲恋を下敷きになっていることは、比較的容易に知れる。この日の丸の緞帳は、開演とともにパラシュートの傘に変わり、華岡軍医たちが降下してく

るといふ演出の後、二十一世紀に残すモノを包む巨大な「大風呂敷」となる。

しかし、再演の新演出では舞台を覆う日の丸には何も書かれていない。最終部の科白が削られて、結末が改変され、再演ではアキラとケラの物語は悲劇のままに終わってしまうからである。ここに、今回の再演の意味合いの最も大きな変化が見て取れるのだが詳述は後に回す。

アキラは、物語の冒頭、結婚詐欺師として鳥取砂丘に逃げてくる。この時点ではアキラは透明ではない。偶然ケラと出会って、戯れにキスをする。このキスを「奇蹟を起こす神様の蒸気^{ゆげ}」であるとケラは信じるのだが、アキラにとっては日常茶飯事の「嘘」に過ぎない。後にアキラはケラに言う。

透アキラ 湯水のように、嘘が沸いてでる。それはうわの空に向かっていく嘘の洪水。天に届かないことを忘れた噴水だ。噴水はバカだから、空までの距離なんてわかりやしない。夢中になって、噴きあげる。噴いて噴いて噴きまくる。(第十場62ページ)

透アキラ (神様は) この世のはじめに、とりかえしのつかない嘘を噴きあげちまっただけなんだ。そのことに気がつくのが恐いんだ。だから自分がうわの空でありつづけるために、うわの空に噴きまくり、つついっい犯行をくりかえしちまうんだ。(同63ページ)

アキラは二十世紀を生きた肉体の代表として、華岡軍医等選ばれる。華岡軍医等に寄れば「腐ったヤツほど腐りにくい」からであり「砂丘を一人で歩いている人間がいなくなっても誰も気にしない」からである。しかし、アキラが「嘘」をつくことをなりわいとし、生き延びてきたことを考えれば、言葉の力を自在に操れる人間、言葉によって虚構を作り出し、それを真実として信じさせてしまうだけの力を持った存在を二十一世紀へと残したかったと考えることができる。軍医は文化防衛者であり、三島由紀夫の影を背負っているとすれば、作家でもある。言葉の力を後世に残そうとするは当然なのだ。後に透明になったアキラが、サリババに捕えられて、見せ物小屋で透明人間ショーに使われるのも、アキラの「嘘」をつく力＝芸術創造の力を活用してのことと捉えていける。アキラは一見、人を騙し、不幸にする犯罪者と見えて、その劇中での意味合いは、言葉によって創り出す者、創造者・芸術家・芸能者との位置を与えられているのだ。しかし、世の中はアキラをそのようなには見ない。父刑事・ナナ・花子にとっては詐欺師なのである。

4

ではアキラが透明になったことの意味とは何だろうか。アキラは、華岡軍医たちに用意されたタイムカプセルにマダム・ナナとともに入れられてしまう。ナシの変種「二十一世紀」を食べれば、

百年の眠りの後に目覚めてよみがえるという。誰もそれを実証することはできないのだが、華岡らは無理やりアキラを実験台にして新世紀に送り込もうとしたのだ。そこにやはりアキラにだまされた住友花子がグイナマイトを抱えて乱入してきたため、大爆発が起こり、実験は失敗となる。爆発の後「第七場」では「煙の向こうに、バンダイがひとつ残る」。ヘレン・ケラは直感的に「とくべつな日」が来たと理解する。

ヘレン・ケラ 万引きしていて、ガードマンに手首をつかまれた時、

世界が突然、手袋のように裏返しになるっていうでしょう。

サリババ先生 じゃあ、今あたしは裏返しになった世界を見ているっていつのかい。

ヘレン・ケラ 奇蹟が起っているのよ。(第七場39ページ)

再び長谷部評によれば、「今回の新演出では、タイムマシンの事故の後、舞台全面に中心部が焼けこげた日の丸を出し、その巨大な穴を埋めるように星条旗をのぞかせている。従って、このタイムマシンの事故とは、敗戦とその後のアメリカ文化の流入を指しているとわかる」。厳密には、爆発の直後には、焼け焦げた日の丸のみがあり、そこを星条旗がふさぎ、この世に戻ってきた黄泉の国のコトダマたちが戻れなくなってしまうのは翌日なのだが、この評の通り爆発が太平洋戦争の敗戦を示すことは明らかである。さらに、長谷部は指摘していないが、

この爆発は、広島や長崎への原子爆弾の投下そのものを暗示させる。なぜなら、アキラはこの爆発によって、「カワ」をなくすのであり「肌」に障害を持った人（戯曲では「肌の不自由な人」）として透明になっってしまうのである。戯曲では、透明になったアキラの抜け殻として、マネキンが華岡軍医のもとに回収されるのだが、再演ではこれも、ペラペラになった人間の「カワ」を愛染かつらが持つてくるという演出に変わる。原爆投下直後の被爆者の実態をイメージとしてすり込ませているのである。(もちろんアキラは被爆者としての意味を劇中で持ち続けるわけではなく、この場面かぎりのダブルイメージにすぎない。しかし「カワ」のイメージは様々に持続していく。)「バンダイ」だけが残るのも、敗戦によって全ての政治体制が変わったのにもかかわらず天皇制は維持されたことを示すのだろう。

また、初演当時の野田の言葉によれば、「『透明』はいまの日本人を象徴することば」である。「戦前の日本人はことばによって神を作り出し、ことばをゆらぎのない絶対のものと考えていた。ところがその絶対的なものが突然ふっと消えてしまい、ことばへの信頼もゼロになった。それ以後の日本人は、ずっと『透明』なんだと思うのです。」⁶⁾ 挑発・揶揄・韜晦を特徴とする野田の談話の引用であるため、一概に信頼するわけにはいかないのだが、ここでも「透明」になったことの意味が戦前戦後の違いとして語られている点は注目できる。敗戦による全ての価値観の「裏返し」によって、言葉は、容易に意味を反転させる信頼性のない軽いものになってしまい、言葉の実態が誰にも「見え

なく」なってしまった。このことがアキラを透明にさせた第一義であるろう。

これによって、なぜ劇後半で、黄泉の国からやってきたコトダマたち（つくも神）にアキラが狙われるのがわかる。コトダマたちはアキラ（スサノオ）を恨んでいる。表面的には、イザナギに捨てられたイザナミのミコトの「憎悪の和音」（つまり男に捨てられた女の恨みの古代代表である）が「つくも神」になったとされ、さらにはアキラに騙されて爆発によって死んで「つくも神」となったナナと花子の恨みをも分かっているのだが、彼らは古代の「コトダマ」でもある。言葉に力があり、言葉を発するだけで事実が存在した古代のコトダマは、戦前においてもすでに失われて恨みを持ちながらも黄泉の国に存在していた。敗戦（爆発）によって、コトダマたちはこの世とあの世の間の千引きの岩がふっとんできていることを知り、その穴（新演出では破れた国旗の穴である）を通じてこの世に現れる。敗戦によって、現人神天皇に「神」と「言葉」が集約されていた時代が終わったことの表現である。一度はこの世に戻れたコトダマたちも、コトダマであるが故にモノにとりついていなければ生きられない。しかし、とりついたモノは二十世紀で消えていくモノばかり。なおかつ破れた国旗の穴は一晚のうちにアメリカ国旗によって封鎖されてしまい黄泉の国にも戻れない。アメリカ文化の流入によって「ミソカツ」や「お父さん」といった二十世紀のモノ・価値観とともに消失してしまう危機に陥る。アキラを恨んで、追いかけるコトダマたちのエネルギーは、芸能者＝創造

者の力にすがって生き延びようとする古代の言葉の息吹の名残であるとも言えるのだ。

5

さらにいうならば、「皮膚」感覚をなくしたアキラは、芸能に「体感」が失われていくことの比喻にもなっている。「体感」「触覚」を失うことは他者との繋がりを失うことである。

透アキラ 闇が人を孤独にしても、誰かの肌に触れれば孤独ではなくなる。肌は光と同じだ。人間を闇からすくいあげる。その肌が消えちまいやがった。俺の肌は盲目だ。（第十場59ページ）

肌と肌の触れ合いを失い、孤独の中に放り込まれた〈透明人間〉としての現代人。それはつまりメディア、特にテレビ文化や電子通信手段の普及により、人間関係が希薄になり、娯楽の現場においても演劇よりも映画、映画よりもテレビ、とメディア化が進み、情報の大量消費社会になってしまったことを表現しているのだ。アキラはまさにテレビ映像のように、そこにはなく、現れては消えてしまう〈透明人間〉なのである。二〇〇一年の『2001人芝居』では、映像に翻弄される日本人の像をモニタ装置のある一人芝居として表現したように野田は常にテレビ文化の氾濫に演劇の側から問題意識を投げ掛けてきた。アキラの透明さには、こうした現代のメディア文化を撃つという側面

も確実に含められている。

あるいはまた、このアキラ自身が、バブル景気に乗り言葉の軽やかな「嘘」で観客を騙し続けている野田自身と「夢の遊眠社」への批評だったと考えることもできよう。自らの演劇そのものへの批評としてこの劇自身がなりたっているともいえるのだ。(長谷部浩も、初演当時の劇評「海の皮膚」で、「よく書けた戯曲がいつもそうであるように、『透明人間の蒸気』を、演劇に対する自己批評と読み変えることもできる。私たちの東京の小劇場運動はある成熟を迎え、同時に袋小路に入ってもいる。」⁽⁷⁾としている。

だからこそアキラは、皮膚を求めて、もう一度透明でなくなることを願う。そのためには芸能者として「嘘」を演じ続けなければならぬのだ。透明人間でなくなる方法が「バンダイの蒸気の向こう」の「黄泉の国の湯につかればよい」ことを知ったアキラは次のように言う。

透アキラ 俺は、これから透明人間の役を演じきってみせる。そして嘘八百万の神様がでてくるハナシの中に黄泉の国の湯壺を捜してあてるんだ。(第十七場102ページ)

自己批評という意味では、サリババ先生もまた、芸能者としての自己批評を背負う存在であるといえよう。サリババは、ケラにとって先生というよりは一緒に暮らす母親のような存在であるが、ケラに世の中は悪意に満ちた存在だと教えようと、自身もまた悪意に満ちてい

る。「ヨソ者」として差別される自分たちが生きるには金儲けをするしかないことも知っている。ここには「被差別者＝芸能者」として、サリババの家が芸能者の家系であることが示されており、かつ、サリババは、黄泉の国との境を知りつくした「ダツエババ」でもある。芸能者は彼岸との通信が可能な巫女として成り立ってきたという側面もサリババにこめられている。サリババは、黄泉の国との境に現れる様々な化け物を捕えて商売してきたのであり、物珍しさによって大衆の目をひきつけ商売に結びつける、現代の芸能者のあり方を撃っているとも考えられる。初演および再演においてこのサリババ先生役を野田自身が演じていることから、野田本人の自己批評の一端と考えることもできよう。⁽⁸⁾

では、なぜケラにだけはアキラが見えるのか。「私には嘘と愛の区別が付きません」(第十九場)と言うケラは、アキラの言うことを片端から信じてしまう。いわば「無垢」の存在である。物語の冒頭、サリババはケラに「憎悪」「キライ」という言葉を覚えさせようとするが、ケラはどうしても口にすることができない。長谷部評は「足の裏で形を確かめ、音を聞き、じぶんじしんで感じるものを直感的に信頼するケラ」は「アキラにとってひとたび放たれば消えていくことばを純粹に鑑賞してくれる存在」とする。が、むしろケラは、アキラの実体のない言葉を実体化してしまう存在ではないだろうか。アキラはケラに「神様」として全幅の信頼を置かれるがゆえに、ケラを裏切れなくなってしまう。ケラを大晦日までに迎えに来ると「嘘」について砂

丘を逃げ出したはずなのに、最終部、追いつめられたケラのもとにアキラは戻ってきてしまう。視覚や聴覚でない新たな感覚を有し、そして「無垢」の信頼を与える存在。そのみが透明な言葉を「嘘」から「真実」に変えるものとしていないだろうか。この「無垢」という問題はかたちを微妙に変えながら、もう一つの二〇〇四年の再演作『赤鬼』の語り手、頭の足りない「とんび」の問題に繋がっている。『赤鬼』の最終部、悲劇的な結末に語り手である「とんび」だけは絶望しない。それは「いろんなことがよくわかってないから」なのであり、彼は「無垢」であるがゆえに希望を持ち続けられる存在なのである。

6

さて、華岡軍医一派についても述べておこう。長谷部評は「文化防衛を指示され、任務を遂行しようと熱中するうちに、やがて花岡軍医は、アキラを神代のスサノオに見立てていく。高天ヶ原で天照大神に刃向かい、出雲で八岐大蛇を退治し、大国主命に試練を課したスサノオの幻影に振り回されていく軍医は、手塚とおるの好演もあって鬼気迫るものとなった。」と記す。

「愛染かつら看護兵」「ロボット三等兵」「のらくろ軍曹」といった昭和のメディアスターを名に冠した一団は、日米開戦の日付である昭和十六年十二月八日に下った、二十世紀を後世に伝えよ、という勅命を実行に移している。任務中に平成の年号の新聞をみつけ、既に昭和

天皇が崩御したことを知っても、また、二十世紀の文化を伝えよとの命令ではなく、単にナシの品種を保存せよとの命令だったかもしれないとの疑念が起こっても、彼らは任務を遂行し続ける。

彼らは文化的保守主義者である。昭和十六年の日米開戦自体が、日本文化の防衛のためだったとし、戦後のアメリカ文化の浸透にも異議を唱えていく。しかしすぐれた芸術家・劇作家であった三島由紀夫が、日本文化の価値観を欧米に対して防衛しようとするがゆえに、現人神としての天皇にこだわり、人間宣言をした昭和天皇に異を唱え、最終的には自衛隊本部での割腹自殺を遂げたように、華岡軍医もまた、硬直した文化的一元論に向かってしまい、そのためには方法を選ばない。華岡軍医は、アキラが「神」としていわばメディアスターの位置に祭り上げられる（バンダイの上に乗る）ことを許そうとしない。天皇以外にバンダイの上の「神」はいないからだ。

華岡軍医 天国と地獄に何億の神がいようと、地上の神はひとり

よい。

愛染かつら看護兵 アラヒト神でありますか。

華岡軍医 我々はそのおコトバをいただきながら、そのアラヒト神

にかみつくスサノオをつくりだしてしまったのだ。

愛染かつら看護兵 二十世紀の梨もぎの任務が、二十一世紀の神をつくりだしてしまっただけですか。実験は失敗だったのですか。

(中略)

華岡軍医 だが、今はまだスサノオの存在に誰も気づいてはいまい。
ロボット三等兵 見世物小屋に紛れているからですね。

華岡軍医 消えているものは、消えているうちに消そう。(第十五場
 91〜92ページ)

こうして、華岡一派はスサノオとしてのアキラを暗殺するために見世物小屋を襲う。しかし透明人間であるアキラがそこに存在するのかわ定かにはならない。見世物小屋に残された「バンダイ」について華岡は言う。

華岡軍医 私を捨てて、ここにバンダイを置いたバカモノは私だ。

このことをバカモノは絶対に忘れない。バカモノにおコトバが下り、あれから五十年(再演では「六十三年」と変更)が過ぎた。また半世紀が過ぎれば、このバカモノが広げた巨大な大風呂敷は、なんと陳腐に見えるだろう。あの勅命が下った日、この二十世紀の果実を食らい、百年の眠りについたら我々だったのかもしれない。(中略)そうして百年の眠りからさめて息を吹きかえしたころに、我々を、私を捨ててまで届けようとした二十世紀を、我々の任務を忘れられては困ります。(中略)我々の二十世紀はこのバンダイなのです。(第二十四場140ページ)

この長科白は、全体の論理としては破綻しているのだが、非常な迫

力で語られることで鬼気迫る印象を与える。再演の華岡軍医を演じた手塚とおるに対して、野田は「一九七〇年の市ヶ谷自衛隊での三島由紀夫の演説のイメージ」を示唆したという(シアタートークでの談話)。「近代能楽集」、『サド侯爵夫人』など現在でも上演され続ける優れた戯曲を遺した劇作家でもあった三島由紀夫に対して、同じ劇作家としての立場から、その「私を捨てた」切実さと行爲としての愚かさ、鋭い批評を与えているといえよう。また一九五五年生まれの野田にとつて、後の『カノン』(NODA・MAP第八回公演)で取り上げた「浅間山荘事件」「三億円強奪事件」と同時期に起こった三島の自決は、自らの少年時代に見た、昭和の「原風景」¹⁰⁾として、記憶の映像に刻み込まれたものであったに違いない。それゆえ、三島の営為を華岡軍医として描くこと自体が「二十世紀を後世に残す」ことそのものにもなっているのである。

7

このようにして、アキラは二つの集団に追われることになる。スサノオ(砂の王||砂丘の王に意味がずらされていく。)を抹殺しようとする華岡軍医一派と、怨念を抱きながらもアキラの「嘘」をつくちからにすがろうとする「黄泉軍」^{モモツクサ}、コトダマの軍勢である。

これらは、芸能に対して、「営業停止」を命令する公権力あるいは制度(昭和天皇崩御前後のメディアの自主規制を思い起こさせる)と、興味本位で近づき、人気を翳ればすぐに踵を返して非難しゴシップの

対象とする薄情な大衆（観客・視聴者）に、イメージを重ね合わせられていく。

アキラはケラとともにいると思ひ込んだ二つの軍勢は、砂丘に逃げたケラを追いつめ、軍医たちは銃口を向ける。いないアキラに向けて銃弾が放たれるが、その瞬間、砂丘に真つ赤な噴水があがる。このあたりから初演と再演の結末の相違が明らかになっていく。

まず、初演の最終部を戯曲によって追ってみる。初演の記録写真によれば、舞台上に実際の噴水が仕込まれていて、そこから噴水が実際にあがったと思われる。アキラは登場しない。透明人間であるから、ここで血の噴水が沸き上がったことによって、観客とケラ以外の登場人物には、アキラは銃弾で死んだと予測されるだろう。華岡軍医らは目的を果たしたと信じ、舞台を去る。純粋なケラもまたアキラが死んだと思ひ、「二十一世紀」のナシの実を食べて百年の眠りにつく。サリババとコトダマたちはケラの死を悼みながら鎮魂歌を歌い、去る。ところが、アキラが砂丘に姿を現し、血の噴水はアキラの「嘘」であったと言ふ。

透アキラ ケラ！ ケラ！ 見たか、俺は欺しぬいたぞ。誰もが俺を死んだと思つたんだ。ケラ、見ろ、こいつが真つ赤な嘘の噴水だ。こいつを砂丘に噴きあげた。これで、もう誰にも俺は追われない。さすがに嘘八百万の神様のそのまた神様だけのことはあるだろう。（第二十五場151ページ）

しかし眠りから覚めないケラの側で、アキラもまたナシの残りの実を喰べ眠りにつく。が二人はすぐに目覚め、「二十一世紀」のナシの自体が「嘘」をついた、つまり、百年の眠りをもたらすものではなかったことに気づく。二人は砂丘を出て「嘘」が広がった平野である二十一世紀に向かつていく。

ここで緞帳の日の丸にあった「ロミオとジュリエット」が悲劇で終わったのは昔のことだ」が生きてくる。一昼夜の仮死の眠りを本当の死と思ひ死んでいったシェイクスピア悲劇のカップルの会話をなぞりながらも、アキラとケラには、死も百年の眠りも訪れない。あつけないアキラの「嘘」とナシの実の「嘘」によって、事態は切り開かれ、二人の愛はまっとうされ、新世紀へと世界は開かれるのである。

ここには「嘘」、つまり言葉の力によって、来るべき新世紀をより創造的な時代とすることができるといふ楽観的な結末が提示されているのだ。現在となつてはあまりに軽薄な歴史観だが、初演当時の、冷戦終結、爛熟を迎えた日本のバブル景気、昭和から平成への移行、といった出来事の渦中であつて、十年後に来るべき新世紀の到来を予見するならば、このような楽観主義が現れたとしてもおかしくはない。誰もがそうした予感を持つ時代状況だったのである。

ヘレン・ケラ またベロリと皮が裏返っていくよ。あたしの足の裏で。（第二十三場137ページ）

「二十世紀の大晦日」に発せられた、このケラの言葉は、敗戦と同様のドラスティックな価値観の反転が、またやってきたのだ、という時代の転換点に居合わせた興奮を伝えている。

しかしその十三年後、二十一世紀を実際に迎えた再演の新演出ではこの最終部が大きく改変された。華岡軍医らが何もない空間に向けて銃弾を放った途端、そこにアキラが駆け込んできて銃弾にあたり倒れてしまう。新演出では舞台上に噴水は備えられていないので、科白だけで、そこに赤い血の噴水があがっている、とされる。今度は観客にもアキラの姿が見えているので（アキラは再演の演出では、全身青い衣装で身を包むことによって、透明であることを表現している）確かにそこでアキラが撃たれたことが分かる。ケラは初演と同様、アキラの死を嘆いてナシの実を食べて百年の眠りにつく。サリババは、ケラの死を嘆き、去っていく。続いて、つくも神や華岡軍医たち、登場人物が次々と舞台手前から舞台奥にケラへの鎮魂の詩を唱えながら去っていく。

神々たち 誰かが長い、長いまばたきを始めた

響きの砂の丘の上^えで

白い兎が眠りについた

夢見る肌を、癒やそうと

長い、長いまばたきを始めた（第二十五場150ページ）

ここで我々はあらためて、物語の舞台である鳥取が〈嘘〉をついたがゆえに懲らしめられ皮をはがれた因幡の白兎の伝説の舞台であったことを想起する。〈嘘〉の敗北。しばらくの後、アキラとケラはゆっくりと起き上がり、微笑みあつて舞台奥に歩いていく。溶暗。終幕である。

アキラは〈嘘〉によってよみがえらない。ナシの実も〈嘘〉をつかない。ここから後の科白はカットされてしまった。とても美しい幕切れだが、これをどのように受け止めたらよいのだろうか。二人はやはりよみがえったのであろうか。それともアキラは死に、ケラが百年後によみがえるのかどうか、解釈は観客各人にゆだねられたままなのだろうか。舞台には何もなくなった砂丘の広大な空間だけが残される。悲劇でなくなったはずの『ロミオとジュリエット』は悲劇に戻ってしまったのだろうか。長谷部評は「ふたりは手を結びあうことさえせずに、親しい距離を保ったまま、ひとりの男と女となって、迷うことなくひたすら未来に向かって、歩み去っていったのである。」ときれいにまとめている。が、果たしてそうか。アキラとケラ、芸能者の子孫は未来に生き延びるのであろうか。

新国立劇場の「シアタートーク」において野田自身は、最終部改変の意図について質問され「詐欺師のコトバ、というのはモノ、あるいは世界を作っていく人たちの営為ということであって、初演の時はそこに自分も希望を置いていた」という趣旨の話の後に、今回の改変は

そういう希望に対する「自分なりの不信表明」である、と述べていた（筆者の記憶とメモによる）。さらにそのことについて司会者が、野田自身の個人的な変化によるものか、時代の変化によるものかと質問をし、それに対しては「両方」であると答えた。これもまた談話であるから、慎重に扱わなければならないが、ほぼ言葉どおりにとって間違いないのではないだろうか。

冷戦終結によって、世界平和の実現に向かうかと思われた九〇年代は、むしろ民族対立を激化させ、地域紛争が頻発した。日本はバブル崩壊によって、空白の十年を強いられ、バブル期の熱気がいかに根拠のない薄っぺらなものであったかを思い知らされた。そして希望を持って迎えた新世紀は、最初の年に9・11の同時多発テロによって血塗られてしまった。戦後の価値観は反転せず、インターネットは普及したがそれによって、むしろ言葉はさらに軽くなり、より〈透明〉度を増してしまった。それら現実の上に再演を成り立たせるとしたら、どうあっても最終部のオペティミズムは削らねばならなかったのだろう。

こうして改変された最終部、アキラは銃弾を受けて倒れたままだ。そしてケラはナシの力の信じて百年の眠りにつく。

ヘレン・ケラ 百年眠って目をさましたら、そのことをあたしに思い出させて下さい。そして、どうか、このあたしの眠りで、今日の足跡で汚れた砂丘の肌から、砂丘に眠る人を甦らせて下さい。

（第二十五場 149ページ）

ケラが希望を託した百年後に、我々も希望を託さなければならない。ケラが百年後に本当に眠りから覚め、その眠りによってアキラも甦るかは、明らかではない。しかし、二人がゆっくりと目を覚まし、微笑みを交わして立ち上がって歩き始めた最終部は、百年後の二人の姿なのかもしれない。二十一世紀への希望は、二十二世紀へと先延ばしされたのである。

『透明人間の蒸気』初演においては、〈嘘〉をつく詐欺師、透アキラの営為にこそ、希望が託されていた。アキラは〈嘘〉によって状況を切り開き、〈無垢なケラを導き、新世紀に進んでいった。しかし再演ではアキラの力には重きが置かれない。それは、実際に劇作を続けながら（詐欺師の「コトバ」を紡ぎながら）新世紀を迎えた劇作家自身の実感であろう。「コトバ」によって世界は変らなかつた。作家はそう感じているのかもしれない。¹¹再演の最終部にはそうした絶望の表明がある。しかしかすかな希望は、ケラによって繋がられている。アキラは死んだが、ケラの眠りによって、つまりコトバの力を信じる力によって、甦るかもしれない。ただ〈無垢〉に信じることに、野田は百年後の希望を託したのだと言える。

〈嘘をつくこと〉と〈嘘を信じること〉の野田演劇における位相の変化は、この先に二〇〇四年のもう一つの再演作『赤鬼』の「とんび」と「水銀」という登場人物の位相をおいてみるとさらに興味深い。が、

そのことについては稿を改めたいと思う。

注

- (1) 公演期間 二〇〇四年三月十七日～四月十三日 全32ステージ。作・演出 野田秀樹、衣装 日比野克彦、美術 堀尾幸雄 他
- (2) 宮沢りえは、その後、「第4回朝日舞台芸術賞（朝日新聞社）の二〇〇四年上半期の受賞候補となっている（二〇〇四年十二月現在）。
- (3) 「シアタートーク」出演者は、野田の他、日比野克彦（衣装）、堀尾幸雄（美術）、矢野森一（舞台監督）。司会はNHKアナウンサーの堀尾正明。
- (4) WOWOW『透明人間の蒸気』二〇〇四年七月十九日放映
- (5) 『贗作・桜の森の満開の下』は、九二年に日本青年館他で再演。二〇〇一年にも新国立劇場で再々演。『透明人間の蒸気』が『贗作・桜の森の満開の下』に続く二作目の新国立劇場上演作であることも興味深い。
- (6) 「ことばにつく魂めぐり…」 ゆれる現代の日本人を描く 野田秀樹、『朝日新聞』一九九一年八月十六日夕刊記事
- (7) 『海の皮膚』、長谷部浩『4秒の革命 東京の演劇 1982-1992』河出書房新社 一九九三年八月十六日
- (8) こうした芸能者＝賤民という図式、また天皇制＝芸能という捉らえ方は、野田が歴史学者網野善彦の著作を通じて取り入れたものであることが、『ユリイカ 詩と批評 総特集 野田秀樹』に所収の中沢新一との対談「天皇制というへ芸能」の中で明らかにされている。
- (9) 『のらくろ』は昭和七年より十四年まで連載された田川水泡の漫画。『ロケット三等兵』は昭和三十三年から連載された前谷惟光の漫画『愛染かつら』は川口松太郎原作の小説の題名。昭和十三年に松竹が映画化し、主題歌の「旅の夜風」とともに人気を博した。なお「華岡軍医」は劇中の科白からもわかるが「華岡青洲」より来ている。華岡青洲は江戸中期の医師であり、日本で始めて麻酔手術を行ったとされるが麻酔の実験台に自分の妻を使ったことを含めて、有吉佐和子の小説『華岡青洲の妻』（一九六六年）で広く知られるように

嘘と新世紀 —— 野田秀樹『透明人間の蒸気』再演を読む

なった。同作はその後映画化、戯曲化されている。そのことを考えれば華岡を含めて、この一団はすべて戦前・戦後を含めた昭和期のメディアスターということもできる。

(10) 野田秀樹『二十世紀最後の著作集』（新潮社 二〇〇〇年九月）所収の「カノン」の解説（もともとは公演パンフレットに載せた文章）において、野田は、敗戦世代の共通の原風景が焼け野原であるのに対して、「ワレワレ」の世代の共通の原風景はバーチャルなものとなりつつあるとして、「カノン」を「僕の中に30年ほど前に、焼きついたひとつのバーチャル原風景からはじまっている。」とし、また「今なお私の頭の中にこの強烈で不可解で謎のままの一枚の風景画」であるとしている。

(11) あるいは、劇団解散後、続けられているロンドンでの演劇活動を通じて、日本語の言葉遊びを中心に置く自らの劇作が、外国語への翻訳に対していかに無力であるかを感じたこともこの言葉の力への不信表明に響いているという面もあるだろう。

参考文献

- 『透明人間の蒸気』公演プログラム 財団法人新国立劇場運営財団 二〇〇四年三月十七日
- 『ユリイカ 詩と批評 総特集 野田秀樹』二〇〇一年六月臨時増刊号 青土社 二〇〇一年六月二十五日
- 野田秀樹『定本 野田秀樹と夢の遊眠社』長谷部浩監修 河出書房新社 一九九三年七月十五日
- 野田秀樹『解散後全劇作』新潮社 一九九八年三月二五日
- 野田秀樹『透明人間の蒸気』新潮社 二〇〇四年三月五日
- NODAMAP公演記録 公式ホームページ『野田地図』
<http://www.nodamap.com/>

