

野田秀樹『三代目、りちゃあど』における「統治者」「国家」「物語」

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2019-03-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 稲山, 玲 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/19958

野田秀樹『三代目、りちやあど』における「統治者」「国家」「物語」

稲山玲

一、はじめに

一九八〇年代、「軽さ」や「スピード」という言葉で象徴される少年的世界観によつて人気を獲得した野田秀樹は、一九九二年の劇団夢の遊眠社解散前後から徐々に作劇姿勢を変化させ、日本の歴史、社会に対する視点を打ち出すこととなる。そうした作風の変化が初めて明確に認められるのは、坂口安吾の小説を原作に天皇を中心とする国家形成を描いた『贗作・桜の森の満開の下』（一九八九年）や、天皇の勅令により二十世紀の遺物を二十一世紀に運ぶ部隊が登場する『透明人間の蒸気』（一九九一年）など、天皇制に取材した劇団末期の作品

群だろう。この変化の背景に、一九八九年一月の昭和天皇死去とそれに伴う社会の混乱があることは、日本近代文学研究の今井克佳らによつて指摘されてきた。⁽¹⁾

同時期、野田は『贗作・桜の森の満開の下』の他に、複数の翻案作品を手掛けている。同一作家の作品として最も多く手掛けたのはシェイクスピア作品であり、『野田秀樹の十二夜』（一九八六年）、『野田秀樹のから騒ぎ』（一九九〇年）、『三代目、りちやあど』（一九九〇年）、『野田秀樹の真夏の夜の夢』（一九九二年）の四作である。上演年の離れた『野田秀樹の十二夜』を除いて、一連のシェイクスピア翻案劇はいずれも舞台を日本に変更するという形をとっている。『野田秀樹のから騒ぎ』は相撲界で練り広げられる恋愛劇であり、『三代目、りちやあ

ど』では原作の王位継承問題が華道の家元の跡取り問題へとすり替えられる。また、『野田秀樹の真夏の夜の夢』では、劇の中心となる男女四人の恋人たちは全て日本料亭の関係者とされている。このうち『三代目、りちゃあど』は、政治的色合いの強さにおいて他のシェイクスピア翻案劇と一線を画す。本作は国王りちゃあどが戦争に敗れるシーンから始まり、劇の大部分が国王にかけられた「ロンドン塔王子殺害を含めた大量殺人」の嫌疑を裁く裁判の内部で展開するのである。野田が天皇制や国家の問題に切り込み始めていたこの時期に、「戦争に敗れた国家の統治者を被告とする裁判劇」としてシェイクスピアの歴史劇を再構築していたことは注目に値するだろう。筆者はこれまで、劇団末期の作品群を中心に、そこに描きこまれた野田の日本社会、国家に対する批判的視線を分析してきたが、筆者が調べる限り本作の政治的側面に注目した先行研究は見当たらない。そこで、本論では『三代目、りちゃあど』を題材に、そこに描きこまれた野田の統治者観、国家観を明らかにすることを目的とする。尚、日本風に脚色されたシェイクスピア翻案劇三作は、劇団解散後「廻をしめたシェイクスピア」(新潮社、一九九四年)と題された戯曲集として出版されてお

り、本稿の分析は基本的に同著のテキストに基づくものである。

まずは、作品のデータとあらすじを確認しつつ、論点を整理したい。本作は一九九〇年十月二十六日から十二月二日にかけて東京グロブ座、十二月五日から十二月十六日にかけて近鉄劇場にて上演された。全六〇公演、観客動員数は四万四四六一人である。先に述べた通り、本作は全体として主人公りちゃあどを裁く裁判形式をとっている。冒頭ではリチャード三世が「馬をくれ!」と叫びながら逃げまどう原作の終盤場面を再現した後、法廷へと場面が切り替わる。検察側の代表はシェイクスピア、弁護側の代表は「ヴェニス商人」の悪役であるシャイロクが務める。裁判長は裁判の冒頭に「この裁きの大筋は、彼(シェイクスピア)の検事調書に基づき進行していきます」と宣言する。ここではシェイクスピアの原作が「検事調書」と表現され、それを土台として裁判が進行するという宣言がなされるのである。裁判では検察側も弁護側も、陪審員へのアピールに余念がない。検察側はりちゃあどなどの悪人のイメージを保とうと、弁護側はりちゃあどに染み付いた悪人のイメージを払拭しようとして躍起になる。両者は真実を明らかにすることよりも、

被告のイメージを決定づける『リチャード三世』という物語を解体し、書き換えることに熱中するのである。手段のひとつとして、検察側は「リチャード三世」という名前が持つ「悪人ですが立派」というイメージを塗り替えるために、その場で作りだした華道の家元の三代目に彼を据え、「三代目、りちやあど」と改名させてしまう。

この改名のためだけに作り出された華道はやがて原作の王位継承問題と重ねあわせられ、りちやあどは後継者である二人の少年をさしおいて新家元に据えられることとなる。一方、シャイロク率いる弁護側は作者シエイクスピアにりちやあどという名前の足の不自由な弟がいたことを指摘し、足手まといだった弟への個人的恨みを登場人物に押しかぶせているのだと非難する。シャイロクの真の狙いは、りちやあどを裁くことではなく、自身を悪人として造形したシエイクスピアを断罪することにあるのだ。りちやあどは家元の座は手にしたものの、一票差で裁判に敗れ、これまで通り悪人「リチャード三世」のイメージを演じるよう言い渡される。独房の中で、シエイクスピア、りちやあどの兄弟は和解を果たすが、復讐心に燃えるシャイロクに攻め込まれ、りちやあどは死に至る。シエイクスピアはりちやあどの死体を探すが何も見

つからず、彼は一人りちやあどの鎧を背負って歩き始める。以上が『三代目、りちやあど』の大まかな内容である。初演時は、りちやあどを上杉祥三、シエイクスピアを段田安則、シャイロクを野田秀樹がそれぞれ演じ、主なスタッフは、装置・鈴木和道、照明・北寄崎嵩、衣裳・原まさみであった。

裁判とは、過去に起きた事件を現在において検証し、組み立て直す作業である。すなわち劇中裁判の構造を持つこの翻案劇は、既存の物語を再生し現在の物語として再構築していく翻案行為そのものを扱うメタ的構造を持つとも言えるだろう。上演当時の評価では、本作のこうした作劇的側面を、劇作家・野田秀樹の創作に対する決意表明として解釈する向きが強かった。例えば、江原吉博は劇中のシエイクスピアに野田自身の姿を重ねて、次のように本作を賞賛している。

複雑な構成、凝った趣向、一見場当たりの言葉遊びのどれもが、一点を指して収束して行く、周到かつ緻密に立てられた求心的ドラマであった。そしてその一点とは、演劇人野田秀樹の芝居に寄せる凄まじい執念の表出とも取れる最終場面のことであ

また、斎藤借子もシェイクスピアと野田の姿を重ね合わせている。斎藤は、野田がシェイクスピアとの出会いによって「美と醜、愛と憎しみ、信頼と猜疑」といった「世界の二重性」を意識するようになったのではないかと推察し、『三代目、りちゃあど』においても、登場人物のイメージなどに、その二重性が見受けられると指摘する。その上で、劇中裁判の本当の被告はシェイクスピアであり、本作は「彼（シェイクスピア）の創作姿勢に対する告発劇、ひいては野田自身への検証劇」だと述べるのである。

『三代目、りちゃあど』は、彼の創作論だ。もちろん登場人物のシェイクスピアを彼自身と重ねて見てもいい。しかし、それよりも作家シェイクスピアとの出逢いを、自らの創作の新しい力のバネとしているという表明と見るほうが重要ではないか。⁽⁹⁾

両氏の劇評においては、ともに作者である野田自身の創作姿勢が重視されており、本作の政治的側面には特別

言及されていない。確かにシェイクスピアの原作を書きかえるか否かを問う劇中裁判は、翻案行為そのものに結び付くものであり、シェイクスピアに野田自身が重ねられていることは納得できる解釈である。しかし、野田がこの時期政治的テーマを打ち出す作家へと変容する転機を迎えていたと知る今日では、本作のメタ的構造を芸術論的側面のみにおいて評価するのは不十分であろう。本作の劇中裁判では、王が負うべきイメージを焦点に論争が繰り広げられており、そのイメージを決定する中で、王位継承のメタファーであるところの華道の家元問題までもが持ち上がる。シェイクスピアの原作同様、政治的内容が多分に含まれているといえるのである。そしてその国家統治者が負うべきイメージの書き換え行為は、まさに劇中裁判というメタ的構造によって前景化されているのである。

『三代目、りちゃあど』のこうした構造を踏まえて、本稿では裁判内で統治者のイメージがどのように書き換えられていくか、その結果、統治者と不可分に結びついている国家のイメージはどのように扱われるかという二点に着目しつつ、野田の翻案の企みについて探っていく。それはすなわち、王位継承に纏わる物語であるシェ

イクスピアの歴史劇『リチャード三世』を野田がどのように「日本化」したかという問題でもある。そしてその分析の結果、一九九〇年代初頭の野田の統治者観、国家観を明らかにしたいと考える。まずは次章にて、劇中の裁判におけるりちゃあどのイメージの書き換えについて具体的に見ていきたい。

二、裁判における統治者のイメージ形成

前章で述べた通り、この裁判で争点となるのは継承すべき国王のイメージのだが、その攻防の手法の奇妙さこそが野田の翻案の方向性を探る上での起点になる。劇中における裁判の目的は、物語の中のりちゃあどの行動を振り返り、彼が悪人であるか否かを決定することだ。何百年もの間演じ続けられてきたシェイクスピアによるリチャード三世像を、これからも悪人として演じ続けるか、善人として作り直すかということを議論するのである。前述の通り、弁護側と検察側は互いに自らの主張に陪審員を取り込もうと躍起になる。例えば、弁護側（劇の前半ではシャイロクはマーチャントをもじって「マーチャン」と名乗っている）は悪人りちゃあどの代名詞と

も言える「せむし」のイメージを否定しようと肖像画を持ち出し、現在流通しているりちゃあどの容姿は死後、「物語」として捏造され、継承されてきたことを次のように暴露する。

カイロブラクティック この縮は、あなたが死んでから、あなたの背中に入りましたね。

マーチャン あなたはせむしではなかつたのですよ。

りちゃあど そういえば誰が俺をせむしにしたんだ？

マーチャン 忘却がお前をせむしにした。⁽¹²⁾

肖像画からりちゃあどのイメージの捏造を暴いていく流れは、野田も認めるようにジョセフィン・テイの推理小説「時の娘」⁽¹³⁾を参考している。同作は、リチャード三世が実は善人であり、その醜い容姿も捏造されたものであることを病床の警部が解明していくストーリーである。よく知られている通り、リチャードの悪人のイメージはチューダー朝の歴史家たちが彼の死後に作り上げたものであり、実在のリチャード三世は極悪人ではない。

リチャードを最初に明確に悪人として描写したのはトマス・モア『リチャード三世の生涯』（一五二三年頃）であるが、そもそもモアが取材した十五世紀の資料が既に偏ったものであったという^⑤。そして、悪人リチャードのイメージを世界中に拡散することとなったシェイクスピア『リチャード三世』の「日本版」である『三代目、りちゃあど』では、これからりちゃあどが演じるイメージを決定するため、一旦イメージの継承は保留された状態にある。

しかし、同じくリチャードのイメージの再構築を扱ったテイの『時の娘』が、読者を納得させるための計算された筋書きを有していたのに比べて、『三代目、りちゃあど』の劇中裁判におけるりちゃあどのイメージ構築は、弁護側、検察側いずれもその場限りの印象操作に留まる。検察側がりちゃあどの妻アンにDV被害を訴えさせれば、それに対抗して、弁護側がボランティアに同情を集めるための署名活動を始めさせる。また、弁護側はイメージ伝達の不確かさを示すために伝言ゲームのデモンストラーションを行うが、それがいかさまであることがすぐに露呈してしまう。肖像画の件も含め、これらは全てイメージをめぐる攻防である。そんな中、検察側は

リチャード三世の名前の印象を変えるべく強引に改名を行う。すでに触れた様に、りちゃあどは名前の響きを変えただけに思いつきで作られた華道の三代目に据えられてしまうのである。検察団内で初めてその提案がなされた箇所を引用する。

ストラジジー 見て下さい、陪審員たちを。

オパデフルカカー 弁護団のうけがいい。

マジョタイ こうなったらシェイクスピア一人の台本に任せてはいられない。

ストラジジー 潤色をしよう。

マジョタイ 陪審員の情に訴えるんだ。

シェイクスピア つまり？

ストラジジー バカでもわかる話につくりかえるんだ。

(中略)

マジョタイ リチャード三世というのも、悪人です
が立派ですという感じだな。

ストラジジー 三代目って、呼んでみたらどうだ？

シェイクスピア 三代目！

マジョタイ いいな。

ストラジジー いい。

オバデワルカカー いい。

シエイクスピア でも、なんの三代目だ？

マジヨタイ 瓶に花をさすこと、いにしへよりあるとは、ききはべれど、そはうつくしき花をのみ賞して、草木の風興をもわきまへず、只さし生たる計なり。

シエイクスピア どうした？

ストラジジー わが一流は、野山水辺おのづからなる姿を居上にあらはす。

マジヨタイ さよう、ただ小水尺樹をもって、江山数程の勝槩をあらはすのです。

シエイクスピア どうしたんだ、お前たち。

オバデワルカカー なにをおっしゃいます、家元夫人に。

シエイクスピア うん？

マジヨタイ (家元夫人に変わる) あなたが書きなおしたんです。

シエイクスピア え？

対立する弁護団のイメージ操作が功を奏したことを

見て取り、「リチャード三世」を「三代目、りちやあと」と改名することを思いついた検察団のメンバーは突然、室町時代の立花の名手・池坊専応による伝書『池坊専応口伝』からの引用を口走りはじめた。耳慣れない言葉にシエイクスピアが戸惑い困惑している間に、りちやあとを「改名するために」華道の家元に据えるという決定がなされてしまうのである。この華道の奇妙なところは、突然りちやあとが「三代目」として浮上することである。それに付随するはずの家元の歴史も、根源となる初代も存在せず、ただ、りちやあとを三代目としておくために作り出された形式のみの華道なのだ。さらに「彼(シエイクスピア)の検事調書に基づき進行する」はずだった裁判において、シエイクスピアの作った物語がもはや支配力を失っており、様々な人の手によって書き直され始めることも示唆されている。

突如浮上した跡取り論争は、次第に原作の王位継承問題と重ね合わされていく。留学先から帰ってきた前家元の二人の息子はケンザン塔(原作でいうところのロンドン塔)に閉じ込められ、りちやあとが新家元に据えられるのである。検察側が持ち出した華道の跡取り問題に乗じることを決めた弁護団のシャイロクは、自分が主導権

を握り物語を前進させることで、りちやあどを家元に仕立てあげようと画策する。りちやあどは、自らの野望で家元の座にのし上がるのではなく、弁護団と檢察団が協力するような形で彼を家元の地位に据えてしまうのである。そうした状況は家元に就任する前のりちやあどとシャイロク達とのやり取りからも窺える。

シャイロク シエイクスピアの妄想が生んだりちやあどの罪も野心も、この私がひきうけました。するとどうでしょう。ほんもののりちやあどはただ無心にたたずんでいるばかりです。

りちやあど 家元に？私が？私のもつて生まれた才能はあまりに乏しい。

シャイロク どうか華道界をみちびいてくれる、かどうかい？

りちやあど 気を悪くしないでくれ。その気がない。

シャイロク その気はなくとも。

りちやあど この気もない。

シャイロク そのキリギリスのパパ、ありのままのりちやあどを見て下さい。これでも家元になって

はいけないのでしょうか、いやなるべきです。ならばならぬ、さあ、三代目家元に！

2 Fの声 後見人、お願ひします。

3 Fの声 三代目、家元襲名を！¹⁸

りちやあどは檢察側、弁護側双方の思惑により、王座を象徴する華道の家元に仕立てあげられるのである。しかもその華道は、「名前の響きをかえる」ためだけに捏造された、その場しのぎのものに過ぎない。りちやあどはこうして家元の座には就任するものの、裁判では僅か一票の陪審員票の差で敗訴してしまう。判決文は次のようなものだ。

裁判長 被告、りちやあど前へ。被告は有罪と決まりました。暁のトリが二度朝を告げたら刑を執行します。「ここに一頭の馬あらば、わが王国をくれてやる」そう叫び、りちやあど最後の戦場で、凄絶な死を遂げるべく従来¹⁹の罪深きりちやあどを演じきつて下さい。

りちやあどは結局、これまでと同様の悪人像を「演じ

る」ことを言い渡される。ここまでの裁判の進行を見ていくと、この裁判はりちやあどの罪そのものを裁くためというより、イメージを再定義するための裁判であったといえるだろう。裁判はりちやあどはせむしであるか否か、悪人であるか否かという議論から始まり、華道の家元という肩書を与えることまでもが画策されるのである。このようなイメージの再検討はすなわち、シエイクスピアによる原作を解体し、作り直すという行為に繋がる。しかしながら、先に指摘したように裁判中でのりちやあどのイメージ構築の手法はいずれも「陪審員の印象を操作する」ことが主眼となっており、シエイクスピアの原作に代わるような強固な筋は生み出されない。つまりこの裁判における国王りちやあどは継承に纏わる「物語」を喪失してしまったのである。この「物語」を喪失した国家統治者の姿は、日本に対する野田の問題意識が如実に表れたものであるといえる。というのも、多くの野田作品において、国家というイメージを形成する際には「物語」が重要な役割を果たすからだ。

三、統治者に付随する「物語」

野田秀樹は、昭和天皇が死去した一九八九年に、野田版建國神話ともいえる作品を二作上演している。「贗作・桜の森の満開の下」と、「野田版・国性爺合戦」である。これらは二作とも、国家の「始まり」に纏わる物語であるが、国家が形成される際に、統治者に付随する「物語」が紡がれるという点で共通している。例えば「贗作・桜の森の満開の下」では、国家の枠組の構築を目指す天武天皇の手により「日本書紀」が編まれることとなる。また、建國にあたって天武が鬼をはじめとする異形を排除しようとする計画する以下の場面では、国家構築の行為が「クニツクリの物語」に喩えられる。

ハンニヤロ 鬼狩りですね。

天武 鬼のみそぎをすました時、このクニは清らかとなる。

アカマロ クニツクリの物語は、今、はじまったらかり。

天武 オレがファーストエンペラーだ。⁽²⁰⁾

また、ヤマトの国の形成を描いた『野田版・国性爺合戦』においては、ヤマトの初代王子が即位するラストシーンにおいて、臣民の背中に王子のための「物語」が刻まれ始めるのである。

シロート さあ、このヤマトのクニの幸福な王子のために、物語を、オレ達の背中に刻もう。

イテテ どうな？

ガツガツ これ迄は、滅んでゆく思いばかりを刻んできた。

クドクド だから背中合わせの？

シロート 生まれてくる思いを、この貝殻で刻もう。⁽²⁾

右の二つの引用から分かるように、野田版建國神話においては、国家の枠組みの構築と「物語」の創出は不可分な関係にあるのだ。

実際、日本の歴史においては、国家のイメージ形成のため、統治者である天皇と「記紀神話」が大いに利用されてきた。よく知られているように明治政府は、それま

で身分あるいは藩への帰属意識が強かった日本人に、統合された国民としての意識を植え付けるための、様々な制度・儀礼を作り出した。例えば明治に入って初めて制定された国家的祝日は、日本の初代天皇とされる神武天皇の即位の記念日（紀元節）と、明治天皇の誕生日を祝う二つの祝日である。これを指して歴史学者のタカシ・フジタニは、「国家的祝祭日もまた、それまで知られていなかった神話／歴史を記憶する場、もしくはその装置として発明された」と説明する。すなわちそれは、「我々はどこから来たのか」というアイデンティティ上の問いに答える、史実とは別レベルの神話（すなわち「物語」）としての歴史の創出である。このような天皇を中心とする国家の過去を想起させる、あるいは今後後世まで継承されるべき国民共通の記憶の参照点のことを、フジタニは「記憶の場」⁽³⁾と呼んでいる。最も壮観な「記憶の場」として機能したのは、巡幸や戦勝記念式といった、天皇が人々の前に姿を現す国家儀礼（ページェント）であった。国民は「記憶の場」を共有することで、「日本人」としてのアイデンティティを形成していくのであり、このアイデンティティは「万世一系の天子様の臣民」という「物語」に支えられているのである。野田は自身の建

国神話において、こうした「物語」に支えられた国家のイメージ形成のプロセスを戯画化して見せているといえるだろう。

国家の枠組の形成を「物語」と結びつけて提示した野田版建国神話に対して、『三代目、りちやあど』では国家の統治者に付随していた「物語」の解体と、それに伴う統治者のイメージの「形骸化した継承」が前景化されることとなる。前章で見たように、作中シエクスピアの『リチャード三世』という物語は様々な人の手で書きなおされるが、それらはいずれもイメージ操作のための思いつきに過ぎず、結局原作に代わるような筋のある「物語」は生み出されないのである。これらの描写から、日本の国家統治者であった天皇が辿ってきた歴史を連想するのは自然なことだろう。敗戦とともに「万世一系の天子様」であった天皇は、突如「人間化」され、「日本の象徴であり日本国民統合の象徴」という曖昧な意味づけのもと、その地位を保持することとなった。かつてその特権性を裏付けていた「記紀神話」から切り離され、代わりに国民が共有できる「物語」も生み出されないまま、ただ継承のみが残されることとなったのである。

『三代目、りちやあど』においては、直接的に天皇制

が題材とされているわけではない。しかし、野田はシエクスピア翻案シリーズに関する複数のインタビューで天皇制に対する問題意識を口にしてしている。例えば『月刊Asahi』一九九〇年十二月号のインタビューでは、既上演されていた『から騒ぎ』と、初日を間近に控えた『三代目、りちやあど』に関して、舞台を日本に置き換える作業の中で「天皇家」というアイデアがあったと述べる。

今年八月の『野田秀樹のから騒ぎ』では、恋愛喜劇『から騒ぎ』の舞台をシシリー島から日本の相撲の世界に置きかえた。今度は華道界が舞台になりますね。

「相撲と華道のほかにも、ヤクザと天皇家というアイデアがあるのですが、シエクスピアの登場人物の名前や上下関係は、日本人にはとかく覚えにくい。跡継ぎ争いの話でも、華道界の家元騒動にする²⁹と、すぐ理解できるでしょ。」

インタビュー内ではこの「天皇家」のアイデアについて詳しく言及されることはないが、他にも海外に向けて日本のシエクスピア上演の実践を紹介する論

集 *Performing Shakespeare in Japan* に収められたインタビューの中で、天皇制についての言及がある。『月刊 Asahi』同様、こちらも一言言及があるのみなので本稿では引用はしないが、同インタビュー内で野田は、階級制度がもはや存在しない日本においては「華道」「相撲」「天皇家」からの連想が、シェイクスピア翻案作への観客の理解を深めると述べている。以上のことから、野田がシェイクスピア作品を「日本化」する際に、少なからず天皇制のことを意識していたことは否定できないであろう。

さらに野田は後年（一九九五年）、雑誌『宝石』のインタビューにおいて、戦後日本では神話が「タブー化」しており、その結果、人々は天皇や国家についてのイメージを持つことができなくなってしまうと述べている。同インタビューは既に別論文²⁶⁾で引用しているのでここでは詳しく引かないが、興味深いのは、野田がそこで日本における「物語」不在の現状と対比してシェイクスピアを持ち出していることである。野田曰く、イギリス人は英語と女王を大切にしており、その間を繋ぐ、「物語」の役目を負っているのがシェイクスピア劇である。対して、日本では「記紀神話」を初めとする神話の継承が途

絶えており、日本人は天皇や国について考えるのをやめてしまったと野田は言う。こうした日本の現状に対して野田は「神話がない、その物語の原形さえもたないっていう民族のわりには歴史がある。（中略）独立したのもわからないで、神話もないんだったら、始まりがわからないじゃないかっていうことになる。文化としての物語という意味では、始まりがなければ変ですよね²⁷⁾」と批判するのである。もちろん文学史上の位置づけでは、「リチャード三世」は国の「始まり」を指す建国神話とは言えないだろう。しかしここで重要なのは少なくとも野田のイメージの中では、イギリスのシェイクスピア作品と日本の「記紀神話」は、その文化的機能において並列できるものであったということである。更にシェイクスピアの受容史を振り返れば、明治期に「記紀神話」が突如として祀り上げられたのと同様、シェイクスピアも後世の文化の中で「国民的作家」というイメージを遡及的に形成されていったと言える。周知の通り、シェイクスピアが生きた十六世紀〜十七世紀初頭のイギリスでは、演劇は庶民的な娯楽であった。しかし死後に戯曲が出版されたのを契機に、シェイクスピア作品は「文学」としてハイ・カルチャー化していき、十八世紀のはじめには、

フランス新古典主義への対抗心を背景にイギリスが誇る

文化的アイコンと見なされるようになったのである。野

田が原作のひとつに用いたテイの『時の娘』はある意味、

「国民的作家」として祀り上げられたシェイクスピアの

脱権威化を試みたものであったと言える。すなわち野田

は本作において、シェイクスピアの「国民的作家」の地

位と、彼がつくり上げた「物語」を共に解体してみせる

のであり、その結果、無根拠な国王像の継承だけが残さ

れることとなるのだ。野田が日本における「物語」不在

の状況を問題視していたことを踏まえれば、国王の継承

に纏わる劇である「リチャード三世」を日本に移入する

際、こうした改変を施すのは納得できることのように思

われる。

本章では、国家の統治者と「物語」の関係について考

察してきた。ここまでの考察に基づけば、イギリスの歴

史劇である「リチャード三世」を「日本化」する試みに

おいて、野田は戦後日本の「物語」不在の状況を反映さ

せるべく、国家統治者に付随していた「物語」を解体し

てみせたこととなる。とすると次に注目すべきは、国民

が共有できる「文化としての物語」が失われた結果、国

る。

四、樹上の王国

「三代目、りちゃあど」の中で国家のイメージは、裁判が終了した後、すなわち「リチャード三世」が「三代目、りちゃあど」となり、国家の統治者に付随していた「物語」が崩壊した後で語られることとなる。罪状が確定したりちゃあどは、ケンザン塔に閉じ込められるが、そこに借金のカタとしてシャイロクに捕らえられたシェイクスピアも転がり込んでくる。二人はそろってケンザン塔という閉鎖空間に閉じ込められる。裁判においては、半ば外部者である陪審員たちに向かってしきりにアピールが行われたが、ここから劇は極めて閉鎖的状况へと移行するのである。その中でシェイクスピアとりちゃあどの兄弟が語る王国は、まだ見ぬ理想郷としての「樹上の王国」である。

りちゃあど　そこにいるのは、兄さんだろう。気に入らないと、いつもさっさと木の上のほるんだ。一本の足でどこへでもついていける。けれど、その

樹上の王国だけは、兄さんの王国だった、俺がついていけない。なにが、あの上にあるんだろ。う。あのうっそうと茂る緑の天井のあの先に。

シェイクスピア りちゃあど、俺だぞ。

りちゃあど わかつてるよ、兄さん。

シェイクスピア 教えてやる、りちゃあど。俺もあの木の上には、なにがあるか知らないままだ。いつもあの木の上にいたのは、父さんだ。あの王国は地上には居場所のない父さんの王国だ。⁽²⁾

「樹上の王国」は「父さんの王国」という私的な理想郷で、かつ兄弟間ですらイメーシを共有することができないものである。ここでシェイクスピアとりちゃあどが閉鎖的状况におかれていることは先に述べたが、その中で語られる「王国」のイメーシも極めて「閉じて」いる。二人はこの後「樹上の王国」へ辿りつくため、兄のシェイクスピアが作った詩を口ずさみながら「もうそうだけ」を登っていく。孟宗竹は高く真つ直ぐ伸びる種類の竹だが、ここでは野田らしい言葉遊びで「妄想」にかけられており、いわば作家の想像力を象徴するものである。しかし、彼らの口ずさむ詩は、詩とも言い難い、駄

洒落の羅列のようなものに過ぎない。

シェイクスピア 投げやりにやり投げ投げとばし。

りちゃあど とばしにとばす鳩バスはとばすよ。

シェイクスピア 都バスも値上げ、ねをあげる。

りちゃあど あげるてんぶら、ぶらつとふおーむをぶらつとあるく。

シェイクスピア あかるくあるく、お前はびっこ。びっこばい、びっこばい、びっこばいばい。⁽³⁾

これらの詩は当然、彼らを「樹上の王国」へ導くほどの脚力はなく、二人は「王国」へ辿り着く前に「もうそうだけ」から振り落とされる。更には、シェイクスピアに恨みを持つシャイロクによつてほとんどの竹が切り倒されてしまうのである。シャイロクは竹を登っていく兄弟に向かつて次のように叫ぶ。

シャイロク のぼつていけ、もうそうだけを。どんなのぼれ。千年ものほりつづける。やつともうそうだけを千年のぼつて、白い花に手が届くぞ。そう思ったときお前ののはつた竹はもう千年のびてい

るんだ。千年たつと、樹上の王国は千年先へ。のぼつたところで、そこにあるのは、もうそうだけだ。のぼつていく苦しみがあるだけだ。

シャイロクの台詞は、到達不可能な王国への焦燥と空しさにじむものである。この「樹上の王国」を江原吉博は「地上には居場所のない表現者達の王国」であると解釈している。確かに、本作を作家野田秀樹の創作論と理解する場合、「樹上の王国」は、表現者たちの理想郷のようなイメージを帯びるであろう。しかしながら、野田の中で国家のイメージと、統治者、「物語」が不可分な関係にあることを踏まえれば、「樹上の王国」は、表現者たちが辿りつく境地のみを象徴するものではないだろう。かつて統治者りちやあとが負う「せむし」のイメージを決定づけた「国民的作家」シェイクスピアは、一九九〇年の日本においては、もはや人々が共有可能な「物語」を紡ぐことはできないのである。さらに言えばシェイクスピアは、「他者」や「外部」が存在しない自閉的状况に陥っている。シェイクスピアとともにケンザン塔の内部にいるりちやあととシャイロクは、シェイクスピアの作り出した登場人物であり、作家の分身のよう

な存在である。また、シェイクスピアを倒すためシャイロクが扇動する兵士たちはシェイクスピア自身の机の中から湧き出してくる。いわばシェイクスピアは分裂した無数の自己と戦っているのだ。そうした状況において、彼が描く国家のイメージは「父さんの王国」という極私的な理想郷でしかありえない。しかもそれは、手が届くと思つた時には「千年先」へと行つてしまふ、掴みよのないものであるのだ。

五、終わりに

ここまで、「三代目、りちやあと」に関して、裁判内で統治者のイメージがどのように書き換えられていくか、その結果、統治者と不可分に結びついている国家のイメージはどのように扱われるかという二点から分析をすすめてきた。本作では、シェイクスピアの原作を検事調書とする裁判の中で、検察側、弁護側双方が統治者に付随していた物語の改変を行うこととなる。そのことから野田が作劇行為そのものを扱っていることが上演当時から指摘されていた。本論の分析に基づけば、その作劇行為はすなわち国家の統治者のイメージ形成と結びつい

ていると解釈することができるだろう。野田は劇中裁判の形式を用いて、物語を解体し、形骸化したイメージのみが国王に押しつけられる様子を描きだした。そしてその後、共有し得ない妄想の中にある「千年王国」として国家のイメージを登場させたのである。こうした流れを踏まえると、本作のメタ的構造は、劇作家の創作論という枠に留まらず日本という国家共同体の在り方に対する疑問提示となつているといえるだろう。

本稿の分析を踏まえ、野田が『三代目、りちゃあど』に描きこんだ統治者観・国家観はどのようなものであつたかという冒頭の問いに立ち戻れば、本作はその「形骸化した継承」を描いたものであると考えられる。天皇制あるいは日本という国家の問題に関して、野田は戦争に敗れた国家の統治者を直接的に断罪するのではなく、統治者のイメージを作り直す過程そのものを前景化し、その空虚を戯画的に提示してみせた。本作において、野田はイギリスの国民的作家シェイクスピアに代わつて国家のイメージを形成するための「文化としての物語」の日本版を構築するのではなく、「文化としての物語」の解体和、イメージとしての国家の不在、という戦後日本の状態を指し示したのである。そうした構造そのものが、

野田が作中に描きこんだ国家観となつているのだ。

本稿の第三章で見た通り、野田にとつて国の起源を指し示す「物語」は国家のイメージ形成に不可欠なものである。しかし、『三代目、りちゃあど』以外の作品において、「物語」は不可欠的要素でありながら、あくまで劇世界を形成する一要素に過ぎなかつた。『贗作・桜の森の満開の下』や『野田版・国性爺合戦』では、国家形成をめぐる複数の勢力の抗争が劇世界の中心にある。対して、それらの作品と同時期に発表された『三代目、りちゃあど』においては劇中裁判というメタ的構造によつて、国家の統治者に付随する「物語」を再構築する行為が作品の中心に置かれるのである。しかも、その「物語」は中核に置かれながら解体される。このような劇構造を踏まえると、本作を「一九九〇年代の日本においてシェイクスピアの歴史劇を再構築した場合「文化としての物語」は成立し得るか」という思考実験として、捉え直すこともできよう。結果、物語は解体され、形骸化されたイメージの継承のみが残されるのである。その「形骸化した継承」と、戦後日本に対して野田が抱く「文化としての物語」の不在という問題意識は少なからず呼応するものであろう。そうした呼応関係に目を向けた時、物語

の解体行為を劇の中核に据えた本作『三代目、りちゃあど』は、国家、そして天皇制という政治的テーマに目を向け始めた当時の野田にとって、避けて通ることのできなかった道であったと思われるのである。

注

- (1) 今井克佳「野田秀樹の演劇における〈言葉の担い手〉の系譜―「キル」から「ロープ」までを繋いで―」『社会文学』第二八号 日本社会文学会 二〇〇八年 八三頁
- (2) 発表済の論文として、「野田秀樹『真夏の夜の夢』における「多層的物語」と「終末論的世界観」『西洋比較演劇研究』vol.16 No.1 西洋比較演劇研究会 二〇一七年(ウェブ・ジャーナル)、「野田版・国性爺合戦」に見る野田秀樹の国家イメージ」『演劇学論集』六六 日本演劇学会 二〇一八年
- (3) 原作者シェイクスピアとの文脈を意識した先行研究例としては、鈴木雅恵が次の二論文を発表している。「野田秀樹とシェイクスピア―『ゼンダ城の虜』から『三代目、りちゃあど』へ」『大阪商業大学論集』一〇六号 大阪商業大学商経学会 一九九六年。「The rose and the bamboo: Noda Hideki's *Sandrine Richado*," *Performing Shakespeare in Japan*, edited by Minami Ryuta, Ian Carruthers and John Gillies, Cambridge University Press, 2001.
- (4) 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 巻末資料

- (5) シヤイロクの役名表記は原文に拠る。原文内でもシヤイロク、シヤイロクク両方の表記がみとめられる。
- (6) 野田秀樹「廻をしてみたシェイクスピア」新潮社 一九九四年 一六四頁(内は引用者)
- (7) 野田秀樹『定本・野田秀樹と夢の遊眠社』巻末資料
- (8) 「テアトロ」一九九一年二月号 カモミール社 七九頁
- (9) 「テアトロ」一九九一年四月号 カモミール社 六二頁(六六頁 尚、斎藤の劇評は全体としては雑誌発刊当時に上演済だった野田のシェイクスピア翻案作品群を概観し、評価する趣旨のものである。「三代目、りちゃあど」に関して最新の野田のシェイクスピア翻案作品として言及されている。
- (10) 「テアトロ」一九九一年四月号 六六頁(内は引用者)
- (11) 「テアトロ」一九九一年四月号 六六頁
- (12) 野田秀樹「廻をしてみたシェイクスピア」一六三頁
- (13) Josephine Ley, *The Daughter of Time*, Peter Davies, 1951. 日本では「時の娘」として一九五四年に出版。村崎敏郎訳 早川書房。
- (14) 『月刊Asahi』一九九〇年二月号 朝日新聞社 九二頁
- (15) ウィリアム・シェイクスピア『リチャード三世』河合祥一郎訳 角川文庫 二〇〇七年 訳者解説 二三四頁(二五六頁)
- (16) 野田秀樹「廻をしてみたシェイクスピア」一七八頁
- (17) 池坊専應「池坊専應口傳」『花道古書集成』第一巻 思文閣 一九三〇年 一頁。尚、同者には通しのページ番号が付されておらず、ここでの頁数は「池坊専應口傳」内で

の頁数である。

- (18) 野田秀樹『廻をしめたシェイクスピア』二〇八頁
- (19) 野田秀樹『廻をしめたシェイクスピア』二一九頁
- (20) 野田秀樹『廣作・桜の森の満開の下』新潮社 一九九二年 九九頁
- (21) 野田秀樹『廣作・桜の森の満開の下』(野田版・国性爺合戦)も収録) 二二二頁
- (22) T. フジタニ『天皇のペーシエント』米山リサ訳 NHK出版 一九九四年 十七頁
- (23) T. フジタニ『天皇のペーシエント』十五頁
- (24) 『月刊Asahi』一九九〇年二月号九二〜九三頁
- (25) "Interview with Noda Hideki", *Performing Shakespeare in Japan*, edited by Mirami Ryuta, Ian Carruthers and John Gillies, Cambridge University Press, 2001, pp.220-221.
- (26) 稲山玲『野田版・国性爺合戦』に見る野田秀樹の国家イメージ』『演劇学論集』六六
- (27) 『宝石』一九九五年五月号 光文社 二三八頁
- (28) Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press, 2002, pp. 24-31.
- (29) 野田秀樹『廻をしめたシェイクスピア』二二四頁
- (30) 野田秀樹『廻をしめたシェイクスピア』二二五〜二二六頁
- (31) 野田秀樹『廻をしめたシェイクスピア』二二五頁
- (32) 『テアトロ』一九九一年二月号七九頁