

劇団「第三舞台」における笑いの意味

小山内 伸

はじめに

「第三舞台」（鴻上尚史主宰）は、「小劇場ブーム」と呼ばれた一九八〇年代に一世を風靡した人気劇団である。七〇年代半ばから既にブレイクしていた劇団「つかこうへい事務所」（七四年設立）は八二年に解散しており、八〇年代後半の小劇場界においては、野田秀樹率いる「夢の遊眠社」に次ぐ二番目の人気を誇っていた。

「第三舞台」は八一年、早稲田大学の学生であった鴻上、大高洋夫、岩谷真哉らが学内劇団として結成し、『朝日のような夕日をつれて』（同年五月、早大隈講堂裏特設テント）で旗揚げした。以降、鴻上が全作品の劇作・演出を務める。口コミで人気を呼び、八三年、『朝日のような夕日をつれて』（再演）の池袋・シアターグリーン公演で初の学外進出を果たす。八五年には、やはり同作をひっさげて、つか、野田の後を追うかたちで中劇場の新宿・紀伊国屋ホールに進出。八六年の『ハッシャ・バイ』は、大劇場である池袋・サンシャイン劇場で上演され、のべ二万人の観客を動員した。¹⁾

短期間にこれほど躍進した劇団は当時例を見ず、小劇場ブームの立役者としてマスコミの耳目を集めた。さらに「第三舞台」の芝居が、流行を織り込んだギャグや同時代性に溢れていたため、時代の寵児とすら目された。しかし、こうした人気・注目度とは裏腹に、演劇としての評価には著しい賛否両論があった。六〇年代末から小劇場運動のよき理解者だった演劇評論家の扇田昭彦（当時・朝日新聞記者）は、八五年再演の『朝日のような夕日をつれて』の劇評

で、「私自身はこの舞台がおもしろかった」としながら、こう記している。「劇団第三舞台が初めて紀伊国屋ホールに『進出』し、連日超満員の客を集めた公演、鴻上尚史作・演出『朝日のような夕日をつれて』も、少なくとも私の周囲の反応では、相当評価が分かれた舞台だった。芝居好きの若い友人、知人たちの何人もが、「あれはダメ」と頭から否定した。その一方で、「すごくいい！」とパッと顔を輝かせる友人がいた」。

また、鴻上尚史が岸田國士戯曲賞を受賞したのは九五年になってからだった（受賞作は『スナフキンの手紙』² 九四年初演）。注目された割には、同時期に小劇場ブームを担った新鋭劇作家と比べても随分と受賞は遅かった。「第三エロチカ」の川村毅（八六年）、「離風霊船」の大橋泰彦（八八年）、「東京乾電池」の岩松了（八九年）と並べると、歴然としよう。九〇年代に入ってから「第三舞台」は、二〇〇一年の結成二〇周年公演（同時に活動封印公演）までに新作を三本しか発表しておらず、むしろ活動が最盛期を過ぎてのちの、遅まきの受賞であった。岸田國士戯曲賞はもっぱらベテラン劇作家が選考委員を務めており、そうした層の評価がなかなか得られなかったことの、一つの証左だ。

さらに、これだけの人気を説明するだけの肯定的な劇評、演劇的達成を解析した演劇批評がさほど多くは書かれなかった。これは、アングラ小劇場第一世代が当初はキワモノ扱いされながら、扇田らによって良質の読み解きがなされ、その批評によって評価が定まったことと対照的とも言える。

そこで本稿は、当時の数少ない評論などを踏まえながら、「第三舞台」の演劇的達成とは何であったのかを検証することで、その再評価を促すものである。とりわけ同劇団の躍進を導いた初期の主要作品、『朝日のような夕日をつれて』『プラスチックの白夜に踊れば』『電気羊はカーニバルの口笛を吹く』『デジャ・ヴュ』の四作を中心に分析する。

一、戯曲と舞台とのギャップ

鴻上は、核戦争前を描いた『朝日のような夕日をつれて』、その直前・最中にあたる『宇宙で眠るための方法について』、核戦争直後を綴る『プラスチックの白夜に踊れば』の初期三作を「核戦争三部作」と呼んでいる。それに続く『電気羊はカーニバルの口笛を吹く』『リレイヤー』『デジャ・ヴュ』は「未来世界三部作」と名づけている^③。八〇年代当時は東西冷戦の下で核戦争が起こる危機が叫ばれ、鴻上の劇作はそうした時代の空気に機敏に反応したシリアスな内容を帯びていた。その一方で、舞台表現の特徴としては、ダンスを取り入れたスピード感、連発されるギャグ、おしゃれなファッション性などが目を引いた。

瀬戸宏は「鴻上尚史の劇的世界には、終末感が満ちあふれている。その主題は、暗く、重い。だが、このような感想はあくまで書物になった彼の戯曲を読んで始めて得られるものであり、第三舞台が演じる舞台の印象はこれとはまったく異なることは、いまさら述べるまでもないだろう。第三舞台についての世評の多くは『軽い』『笑える』ということであった」と記し、戯曲と舞台との間に「著しいギャップ」があると論じている。そして、舞台においては、スピーディーな台詞や演技、意表を突く場面転換、時空間の大胆な転換が観客に「あれよあれよ」という感じを与えるため、「観客は客席で劇の筋を把握することがまもなく困難になる」という^④。

その例として、『デジャ・ヴュ⁸⁶』（再演）の冒頭について、「誰かに電話をかけている長い会話が威勢よく続く」と論じたある劇評について、「この劇評家はこのモノローグが本来どんな内容であったか、ほぼ完全に失念している」と指摘する。なぜなら、このモノローグは「私の部下が誤って（核ミサイルの）ボタンを押してしまった」ことを「ロン」（レーガン大統領と理解できる＝筆者注）にホットラインで話す^⑤、という「極めて重大な内容をもったもの」であったにも拘らず、その意味をまったく踏まえてからだ。そして「観客にテーマなど忘れさせてしまう」と評した浜本薫

の言を「まさに至言である」と肯定する。一方で、観客が「筋をおえないにもかかわらず苦痛を感じない理由」として、テレビのバラエティ・ショーのような「スピード感と同時にモダンでスマートな舞台が形づくられ」る点と、「ギャグの連発」を挙げる。

瀬戸の論評は「第三舞台」の特徴を端的に紹介したものであるが、この分析に従えば、「第三舞台」の観客はストーリーやテーマなどそちのけで、もっぱらショーを楽しみ、笑うために劇場に足を運んだことになる。しかし、この説明はいささか無理があるのではないか。鴻上と同世代にあたる筆者の周辺では当時、「うまく言葉にできなかったことを表現していて、深く共感できた」という知人が何人もいたことも事実である。劇団が観客から集めたアンケートの回答を見ても、内容に感動した、といった類の声が多数寄せられている。笑いやショーの面白さだけでは、人気が急上昇と観客の厚い支持は説明できない。

鴻上自身は、ダンスを入れたのは、「早稲田小劇場」の鈴木忠志が取り入れた身体表現の影響下にあつたためと述べている。笑いについては「くすぐりじゃなくて、人生観を根底から揺さぶるようなギャグであるんだよ。刺激じゃないんだよ。知の枠組みの変換みたいな」と話し、その例としてつかこうへいの『熱海殺人事件』を引いた上で、「そういうのをやりたい」と語っている。つまり、鴻上は、ギャグを観客に受けるためではなく、劇構造と密接不可分なものとして捉えている。そこで以下、具体的な作品に即して、その劇構造と笑いの機能を分析してゆく。

二、『朝日のような夕日をつれて』の解体された世界

旗揚げ作『朝日のような夕日をつれて』は、初の学外公演、そして紀伊国屋ホール進出にあたっても再演された代表作である。ここでは、シアターグリーンでの初の再演版（八三年）を基にして論証する。

本作の登場人物は男A～Eの5人で、彼らは次の三つの世界を渡り歩く。

- 1 おもちゃ会社の立花トイー
- 2 サミュエル・ベケット作『ゴドーを待ちながら』のパロディ
- 3 二〇世紀の終わり

おもちゃ会社においては、男たちは社長、部長、研究員などとなり、かつてのヒット作であるルービック・キューブに次ぐ新製品の開発に社運を賭ける模様が描かれる。ついには究極の新製品、三六〇面体の開発に成功するが、実はおおよそ売れそうにない新製品を大々的に発売して計画倒産を狙う社長の陰謀であったことが判明する。一方、「ゴドーを待ちながら」では、ベケットの原作とは異なり、埒もない会話やゲームを続ける男二人の前にゴドーがぬけぬけと現れる。それも二人目まで登場し、どちらが本物かを競う。

ベケットの「ゴドー」とは「God」すなわち救済の謂であることが定説だが、往還するこの二つの世界は救済を願う「ゴドー待ち」の状況として重ねられており、さらにその結末において救済自体がはぐらかされる。その上、終盤の「二〇世紀の終わり」では、どんでん返しがある。舞台はだしぬけに精神病院に変わり、それまで演じられてきたことは、すべて治療のための演劇であり、彼らは精神病患者であった、というのだ。¹⁰さらに、その病院の場面でも、どちらが正常なのか、虚実が反転する。幕切れでは、それまで登場しなかった社長の娘みよ子の遺書が読み上げられる。枠組みとなる二重構造に加え、虚実の反転や時空の転換を含む、複雑な劇構造を取る作品である。

扇田は八五年再演に対しての劇評「あらかじめ解体されてある時」で、ゴドーを待つ男二人の会話について、こう評する。「際限ないまでにギャグを連発してコントごっこやゲームに時間をつぶす。ギャグやゲームがおもしろければ舞台は生き生きするし、たとえつまらなくても、救済を待ちながら虚しく時間をつぶす『ゴドー待ち』の状況が身

にしみて感じられるという、うまい設定である⁽¹⁾。すなわち、連発されるギャグが、笑いを取るためというよりは、「ゴドー待ち」の虚しさを逆説的に構成する役割を負うと見ている。さらにそのギャグの中身については、「短いギャグやコントが矢つぎ早に連射されるのだが、これらのギャグでさえ、十分に展開してその限界と退屈さが意識される前に解体され、仕かけを明かされて、次のギャグに連結される。こうして完結しないギャグ＝物語が果てしもなくつらなっていく」と分析する。つまり、この劇作における笑いは、「あらかじめ解体されている」中で生き続けるという、諦念を帯びた世界観を体现するものであったと言える。

一方、瀬戸は八三年再演版に対して、あつけなく姿を見せるゴドーが次々と豹変し、「若い根っここの会、故郷のおつかあ、船舶振興会、暴走族、民青、革マル、右翼など」を節操なく名乗る点に注目する。「ここには左翼から右翼まで、向こうからやってくる、救済^レがまったく信じられないものであること、もはや正統とよべるものがないこと、と同時に「ゴドー」を待たないと決意したとたん、人は精神病患者となり、遺書を書かねばならないという現代認識が、いささか図式的なまではつきり現れている。」と解釈する⁽²⁾。

ただし、瀬戸は自ら述べるようにこの上演を観ておらず、戯曲上の解釈である。舞台を観れば、ゴドーを演じた岩谷真哉（八四年五月に死去）の目の覚めるような澁刺とした演技がもたらす意味を無視できなかったはずだ。ここでゴドーが成りすますのは、居場所やアイデンティティーを失った若者たちを勧誘する主体である。そしてゴドーの勧誘の台詞には、スローライフ、ノスタルジー、愛国心、思考停止、イデオロギーなどへの諷刺がたっぷりと込められている。前述した「ゴドー待ち」の会話がおもしろいかどうかは別にして、このゴドーの勧誘の場面は岩谷の絶妙な演技もあって爆笑をさらっていた。ここで描かれているのは、自分探しのテーマを自ら皮肉るアティチュードであった。

鴻上は後に、自らの劇作を総括してこう記している。「〔第三舞台〕が」受ける理由は、ただ、ひとつ。観客が求めているものがそこにあつたからです。それは、恥ずかしさをあえて承知で言えば、『どう生きるか』ということだけでした。『ニューアカデミズム』に求めているはぐらかされ、『新興宗教』に求めて理性を裏切れず、『自己啓発セミナー』に求めて人間の嫌な部分を見せつけられ、『ニューサイエンス』に求めてロマンを信じられず、『仕事』に求めて深さを感じず、『恋人』に求めて淋しさを知らされ、『自分』に求めて空虚に驚かされる、しかし、のたうち回りながら、求め続ける、『どう生きるか』が、そこにあつたからです。……そして、すべての解答を嘘くさく感じ、のたうち回り続ける過程が、第三舞台、そのものだったのです⁽¹³⁾」

この言を踏まえれば、本作の二重構造の中で、岩谷の演じるゴドーは、鴻上が挙げたエッセンスをシニカルに「嘘くささ」を同居させながら追求する存在であつたと言える。岩谷の演技の特質である、達者な変わり身の早さは、本當の自分を相対化し、かつ劇の基本的な色調である「明るい虚無」を具現するものであつた。初期の「第三舞台」を牽引した岩谷の変わり身の早さという特質は、『デジャ・ヴュ』において再び花開くことになる。

『朝日のような夕日をつれて』には喜劇的な場面が横溢するが、その幕開けと幕切れでは、登場人物五人が次のような詩を生真面目に朗唱する。「朝日のような夕日をつれて／ぼくは立ち続ける／：／立ち続けることは苦しいから／立ち続けることは楽しいから／朝日のような夕日をつれて／ぼくはひとり／：」。これから日が昇るかと思えたが、すでに斜陽だった。劇の中で核戦争には直截的に言及されないが、この醒めた抒情性が状況の基調を形づくる。扇田によれば、本作は「叙情的ともいえるういういしさと知的なからくりが、この作家得意のギャグの洪水のなかで不思議な有機的結合をとげているのである」。一見バカバカしい笑いで彩りながら、終末感を引き受ける孤独な決意を掲げた本作は、「第三舞台」の原型をなすものだった。

三、『プラスチックの白夜に踊れば』が照らす「廃墟の日常」

第三回公演『プラスチックの白夜に踊れば』（一九八二年五月、早大隈講堂前特設テント）は、核戦争が起これた後を描出する、「核戦争三部作」の終結編となる舞台だった。

核戦争が起き、人類があらかた滅亡した後の廃墟が舞台。そこには、原爆病を患いながら明るくテニスに興じる三人のギャルたち、なお出社しようとしている哀しみのサラリーマン、「オマンコがしたい」と訴える男などが立ち現れる。一方、アメリカ・ソ連・日本のスパイ三人は、機密情報握るといふ男二人の行方を追っている。人々は、あらゆる制約がなくなった世界で、新たな物語を求め、スパイに追われる男二人は、廃墟から「出発するか、否か」を争っていたが、終幕、グリーンランドを目指して旅立つ⁽¹⁵⁾。この時、唐十郎の「状況劇場」のようにテントの舞台背景が開き、外に向かつて男たちは歩み出す。「サーッとテントが上がる。客席に新しい風景が飛び込んでくる。だがそれは、うんざりするほど見慣れたあの日常の風景である。2人は、核戦争後の廃墟から、核戦争前の廃墟へと歩き始める⁽¹⁵⁾」（傍点筆者）。

『朝日のような』では、あらかじめ解体された世界が提示されたが、ここではまさに核戦争によってプラスチックの廃墟と化した光景が白々と広がっている。とうに国家も会社も消滅したというのに、幻の密命を果たそうとするスパイや、勤務しようとする会社員といった戯画。その一方で、人々はなお「物語」を必要とし、かりそめのゲームに明け暮れる。その先にあるのは、「核戦争前の廃墟」すなわち、現在の私たちの日常であった、というシニカルな構図を突きつけてくる。

第二作『宇宙で眠るための方法について』（一九八一年初演）以降の「第三舞台」に共通する状況設定の意味について、長谷部浩はこう分析する。「鴻上の戯曲の核にあるのは、すべてが既になされてしまった」という諦念と、そ

の思いが呼び起こす退屈をやり過ごすために言葉のゲームを消費してゆく速度にある。彼はこの核戦争後という設定を手に入れたことよって、やすやすとこの持て余した時間をやり過ごすためのゲームを正当化することができた。他に意味などない。ただ通過していく現在をやり過していただくだけどうそぶきながらも、どこかに希望を探していく。こうした彼の資質には、人工物がすべて消え去っている核戦争後の風景が、言葉とそのゲームを浮き上がらせるために有効だった」とした上で、「この時代設定は、ただ待機を強いられている私たちの日常を鋭く批評する力があつた」と評価する。⁽¹⁶⁾

初演当時、日本はバブル経済に向かう好景気にあり、コピーライターが花形の職業として持てはやされるなど商業主義の盛りにあつた。だが、会社社会に違和感を覚え「新人類」などと呼ばれた若者たちはどこか空虚感を抱え、文化的閉塞状況が漂っていた。作中で「物語」を求める虚しい群像は、そうした現在を映し出す鏡であつた。このような時代状況に鋭敏に感応した作劇が同世代の強い共感を呼び込んだと言える。ただし、長谷部の言うように、核戦争後の風景とゲームの消費を示すだけでは、説得力に欠けていただろう。「第三舞台」の芝居が有効性を発揮したのは、やはり過剰なまでの笑いが深刻なシチュエーションを相対化していたためではないだろうか。

例えば、最初の方で、スパイらがバカバカしい台詞を延々と続けるが、これらはすべて長大な「合言葉」だつたというオチが付けられる。一見、滑った、ようなやり取りに見せて、実は遠大なギャグであつたのだ。観客は、人物の発する会話が、実感の伴わない記号に過ぎなかつたことの落差に驚かされる。あるいは、芝居の約束事を壊すギャグも出てくる。スパイの一人が、標的の男の経歴を説明すると、舞台の離れた場所に額縁から顔を出した本人が登場する。観客は、説明のために別空間に現れたのだと理解する。ところが、スパイはすかさずそこへ行行ってさつさとの男を捕え「さあ、つかまえたぞ。意外に簡単な仕事だつたな」と嘯くのだ。

この舞台には、このように劇世界を内側から壊す笑いがいくつも見られる。芝居とは「額縁」の中の閉じた世界だと思つてみると、思わぬ肩透かしを食らう。会話のいくつかは、登場人物同士というより、観客にむけてなされている。こうした流れの上で、終幕のテントの「外側」に開けた現実世界もが意味を帯びてゆくのだ。

その一方で長谷部は、「核戦争は救済になり得ない。(中略) 舞台上の現実が迷宮のようにしてあることがわかる。決して外部へは脱出できない。外へ出たかと思うと、またたくまに内部に逆転していく迷宮に私たちはいる」とも指摘する⁽¹⁷⁾。劇世界が外側に開けると同時に、「外部は内部に逆転してゆく」とすれば、いわばクラインの壺のような内部と外部が循環する果てない迷宮構造を持つていると言えるだろう。

四、『電気羊はカーニバルの口笛を吹く』が描くディストピア

第四回公演『電気羊はカーニバルの口笛を吹く』(一九八二年十月、早大隈講堂裏特設テント)は、近未来を舞台とし、管理社会と洗脳をテーマとしている。

三つのストーリーが交互に進む。一つ目は、人口が増えすぎて六十五歳以上を廃捨て、すなわち抹殺する社会を舞台とし、なるべく早く口減らしをした家庭は国家から配給を受けられることから、また年齢が達していない「おばば」に管理センター行きを強いる家族の物語。孫娘は、せめて六十五歳に達するまでは生命をまっとうさせようと、おばばを秘密の隠れ家に匿う。しかし、おばばは六十五歳になると脱走を試み、すぐさま逮捕される。

二つ目は、洋式トイレの普及に不満を募らせ、大和便器の解放を訴える革命集団「大便解(だいべんかい)」の顛末。都内の洋式トイレ同時多発爆破計画は事前に当局に筒抜けになっており、密通者は誰かを巡って内紛に陥る。

三つ目は、現代に降臨したイエス・キリストが主人公。イエスは三分間のみ持続する奇跡を起こして現代のスター

となるものの、まもなくマスコミにつぶされ大衆に飽きられて、マネジャーのパウロと共に生き残りの策を模索する。

終幕、三つの登場人物たちは反乱の時を迎え、カーニバルを始めるが、彼らの踊りは「だんだんと管理され、ロボットのようになってゆく」。実は、三つのストーリーはすべて、国家が反抗の芽を摘むために、危険人物と見なした人物に強制的に見せた夢であったことがわかる。その夢による洗脳を逃れようと、彼らはある学校の屋上に立てこもり、反抗の意思を抱くに至った現実的な動機を語る。しかし包囲網が敷かれ、四面楚歌の中、彼らは何千本もの花火に火を点けて、最期のカーニバルを始める。⁽¹⁸⁾

これは、国家が人生を管理する社会を描いた近未来デイストピアである。交錯する三つの物語のうち、一つ目の娯捨てはあえて既視感のある設定を取っており、二つ目の「大便解」が試みる革命もまた、あえて卑俗に戯画化した展開をたどる。三つ目では、イエスが福祉施設に救済に行こうとすると、弟子パウロは「国家が充分な保護を与えている」ため「満たされていますよ彼らは」と諭す。これは、管理社会を敷衍する皮肉な会話となっている。しかし、そこまで演じられた物語自体が、国家の手の内に踊るプログラムであった、との辛辣な返しが来る。これは八〇年代の日本において、経済的隆盛を背景に国家が威信を強めると同時に、社会的にも「普通」を強いる同調圧力が昂じ、敵の見えない「ソフトな管理社会」の到来と言われていた状況を鋭敏に映した劇作といえる。

「第三舞台」と時を同じくして小劇場の旗手として注目された「第三エロチカ」の『ニッポン・ウォーズ』（川村毅作・演出。一九八四年三月、ザ・スズナリ）も、体制に対する反乱までもがプログラミングに組み込まれているデイストピアを描いた舞台だ。扇田は、「ここには明らかに、フィリップ・K・ディックの小説『アンドロイドは電気羊の夢を見るか』を原作にしたリドリー・スコット監督の衝撃的なSF映画『ブレードランナー』（一九八二年）の影響が読みとれる」と指摘する。⁽¹⁹⁾しかし、そのタイトルからして、「第三舞台」の『電気羊はカーニバルの口笛を吹く』

がその影響を先取りしていることは明白であろう。

しかしながら、管理社会ものの変奏といえる一つ目、学生運動をパロディにした二つ目の物語と比して、この舞台が異彩を放つのは、三つ目のイエス・キリスト（岩谷）の物語にある。三層のアレゴリーのうち、これが最たる現代性を帯びている。現代に出現したイエスは「へい彼女オ！宗教しなア！い！キリストっちゃわない」と勧誘する。さらに、イエスがあつという間に忘れられて落ちぶれるさまが、哄笑を誘う。その挙句、「どん底に落ちたキリストが、マネジャーにまで裏切られ、人生に絶望して荒野をさまよう」といったスペシャル番組に出演する。——と思つたら、それはフェイクであつて、実は往年のスターを登場させる「あの人は今」のインタビュだった。そこでインタビュアーはイエスに問う。「引退して、お好み屋をはじめるといふ噂が流れてきていますが……」「酔うと今でも説教が始まるそうで」。

つまり、神であるイエスまでもが、現代では数ある芸能スター同様、あつけなく消費される存在に過ぎない。あまつさえ、洗脳される命運を辿る。物語のトリックスターとなるべき位置づけのイエスさえもが大衆化社会においては簡単に無化されてゆくさまを示すのだ。

鴻上は著書でこう述べている。「古来、人々は、世界に対して抵抗を試みてきました。それは、こわすという行為でした。そして、二十世紀に入って、それが無益なことだと人は知るようになりました。そして、できたのが、ずらすという行為でした。パロディーであつたり、茶化しであつたり、すつとぼけであつたり、いろんな手段がありましたが、ずらすとは、既制（きせい）の権威をおちよくくり、笑いモノにするという方向でした。これは一時期有効な時もありましたが、やがて、権威（けんゐ）自体が、ずら（ず）されることを用意して登場してきたため、その効力は失われました。ただ、よい事態は深刻になつただけです」⁽²⁰⁾（傍点筆者）。

ここには、『朝日のような』以来、あらかじめ解体された世界を措定せざるを負えなかった理由が明白に述べられている。七〇年代のつかこうへいの時代には通用した風刺が、もはや効力を発揮しなくなった、との苦い認識から鴻上の作劇は出発している。従って、本作においてイエスもまた、あらかじめ「ずらされる」存在として登場する。あらゆる登場人物には真意のメッセージを語らせず、トリックスターの存在であるイエスをも軽薄に相対化する笑いの構図を描くことで、厄介な「現代」という時代を反語的に提示しようとする試みではなかったか。

五、『デジャ・ヴユ』で反復される「あてどなき夢探し」

第七回公演『デジャ・ヴユ』（一九八三年十一月、早大隈講堂裏特設テント）は、密室殺人事件を材に夢探しを描いた舞台である。アパートの一室で秋田という男が殺され、第一発見者である管理人の北林を婦警・時が聴取、やがて伊集院警部（岩谷）も捜査に乗り出す。しかし、色男の伊集院に女性たちが群がり、捜査は脱線を繰り返す。しかも、状況はズレながら反復され（つまりデジャ・ヴユ）、やがて「夢を売る」という男・井上の誘いに応じて伊集院・秋田が見る「夢」の場面が時空を超えて混交し、虚実の境がいつしか取り払われる。²⁶

本作はとりわけ、笑いが多い舞台であった。まず、捜査にあたる伊集院警部は、生来の屈折した目立ちたがり屋のために、最初の「出」の場面でさまざまな人物に扮して派手に登場し、のっけから笑いを取る。女装の男、東京キッドブラザース、椎名誠、田舎のばっちゃん……。最後の「ばっちゃん」では出番を外して場違いの登場をし、冷たい視線を浴びる、といったズレまで用意する。これらのギャグは、『朝日のような』以来の、岩谷の変身の自在さを生かしたものであったが、同時にこの劇が、「本当の自分」とは多面的に存在することを示す基調を導入する。それは、理想の夢を問う本作の主題に結びつく。

また、『プラスチックの白夜に踊れば』以来の、芝居の約束事を壊す笑いも満載だ。中村修治は具体例として次の三点を挙げる。²²⁾

● 密室の殺人事件を前にして、伊集院警部(岩谷真哉)、私ならこうするとばかり客席に脱出して見せる。そんなバカなと言いつつも第一発見者北林(小須田康人)は観客を犯人呼ばわりする。

● 被害者の秋田(大高洋夫)、あまりの展開の遅さにイライラし、「死人の役のことも考えろ」と怒る。

● 伊集院の画期的な捜査法は、被害者に犯人を尋ねる。「その人死んでます」と注意されると「ウソでしょ、死んだ役をやっているだけでしょ」

さらに、中村は言及していないが、伊集院が「こんな可能性もある。例えば、この戸棚の中に犯人がいる」と言っ
て戸棚を開けると、本当に戸棚の中から男が飛び出して来る(つまり開演以来ずっと一人の役者が潜んでいた)、と
いう笑いもあった。しかしながら中村は、これら芝居の約束事を破る笑いが劇構造においてどういう意味を持つのか
についてはなんら言及していない。だが、これも虚実の枠組みを取り払う巧妙な伏線となっていることは、後半の展
開を見れば明らかである。

笑いではもう一点、流行ネタも鴻上が得意とするところであった。例えば第二場で、伊集院に求愛した「あつみ」
が照れ隠しに発する台詞である。

あつみ まあ皆さん聞いて下さい。谷村新司、昴。「ト目を閉じて何も見えず」。あたり前のこと言うなッ！責任者出
て来い！

さらに、女性三人（あつみ、まり子、時）に迫られて、適当にCMのフレーズを口にした伊集院に対する、時の突っ込みは、当時さかんに流れていた日本船舶振興会のテレビCM⁽²⁾への皮肉だ。

伊集院 世界は一家、人類はみな兄弟！

時 だってあんた、戸締り用心って言ってるじゃないの。

前者は、人気絶頂であったフォークソング・トリオ「アリス」のリーダー、谷村新司の「マジ」な重厚さに対する揶揄、後者は右翼系団体の「きれいな事」と教訓を並べたフレーズが矛盾していることを鋭く突いたものである。いずれも、保守的な言動に対する鴻上のしなやかな批評精神が見て取れる笑いだ。

また、この舞台には、次のような警句風の台詞が多く出てくる。

伊集院 何を言っているんだ。何が論理だ。近代合理主義もマルクス主義も構造主義も現象学も全て破綻して、元気

なのは新興宗教の信者だけだというこの時代に、一体、何の論理が通用すると言うんだ。…この暗黒の時代に通用するのは、パッションだけよ！

これは伊集院警部の価値観を知らしめる台詞だが、そもそも「第三舞台」の会話の多くは、ギャグと警句風の台詞とで構成されていると言ってよい。それらの細部は、説教臭さを一切排しながら現実に対して警鐘を鳴らす。そして劇構造が、現代における人間のあり方を問うのである。

『デジャ・ヴユ』は、初めて劇評が出た「第三舞台」の公演だった。それも多くの雑誌がこぞって掲載し、「第三舞台」がようやく評論家に認知されてきたことが窺える。その代表的なものとして村井健、川本三郎の評がある。

村井は、「この芝居そのものが、いまの表層感覚時代の鏡のようなものになっていて、簡単面白イズムの明け暮れに気を取られているうちに、実はその背後に実感の欠如した空虚な『私』や『現在』がポツカリと口を開けている現実があることを、観客に気づかせる、したたかな舞台」と評した。⁽²⁴⁾

川本は、現在のわれわれが「生きている実感が無い、肉体的な確かさが無い、自分が自分でない」といった「虚体感覚」に侵されている、とした上で、『デジャ・ヴユ』はこの虚体感覚を、もはや避けられない現代の条件だと受け容れるところから出発し、虚体感覚そのものを絶望的に楽しもうとしている。その軽快な居直り意識が実に面白い舞台になっている」という。しかし、そこには「虚無感などはみじんも」なく、「無意味で表層的な言葉を乱発し、消化し、捨ててゆくアナーキーなエネルギーにみちあふれて」おり、その「虚体感覚に居直るパッション」こそが「感動的」だと評価する。というのは「生きる意欲を奪還するにはひたすら不毛の都市を走り続けることが必要なのだ」というたくましさ⁽²⁵⁾が、この舞台にはあふれかえっている」からだ⁽²⁶⁾と述べる。

村井、川本の評はいずれも時代の空気を踏まえたもので、笑いが疾走するこの舞台が感覚的に与える本質を突いている。だが、『デジャ・ヴユ』が内包する、相当に複雑な劇構造についての分析はない。この舞台は、めくるめく変転するシーンが一見、脈絡がないようにでいて、実は緻密で合理的な構造を成している。それをわかりにくくしているのは、「夢」を買った伊集院、北林、秋田の「夢」の具現シーンが、別の場を挟んで、説明なくいきなり始まるためである。漠然と見ていると、前後のつながりを見失う構成なのだ。まずは、伊集院が「ステキな恋をしたい」と望み、埒もない恋愛騒動が繰り広げられるが、これはコミック・リリーフであって、本筋は秋田の「夢」にある。

秋田の「夢」は再三、時空を飛躍する。秋田は、戦時中には北林を助手とする研究者となっていて、細菌兵器の開発に従事している（第一場）。また、六〇年代には北林を従えて学生運動のリーダーとなり、細菌兵器で学長を脅し、首相、ひいては米大統領に要求を突きつける（第三場）。この二つは、秋田の遺書（日記）の中に現れるE・Tに導かれた第五場「ワンダーランド」すなわち深層で、夢売りのE・Tが「ハードな夢にしますか。戦争中に生きていた。69年に生きていた。何でもいいです」と話すことから、無意識のレベルで秋田が望んだ夢の場面であったことがわかる。さらにその後、E・Tに対して秋田は、「新しい宗教を作りたい」、次いで「未来の夢を見たい」と二つの夢を求め、教祖となる場（第五場）では、新興宗教のパロディが繰り広げられる。そして「未来の夢」（第六場）はディストピア的管理社会となっており、ここでは伊集院警部は妙な抵抗運動をした秋田を尋問し、そこへテロリストとなつた北林が参上するがあつけなく射殺される。

続く終幕では当初の謎であつた密室殺人事件が収斂する。「現場検証」と称して、死者であるはずの秋田も起き上がつて殺人があつた場面を再現するが、これは第二場のギャグ（伊集院の「被害者に尋ねる」が伏線となつている。ここでは、秋田の首に回されたロープの片方を北林が、片方を伊集院が引つ張つていた。その犯行動機として、北林は、「あなたにすがりつこうとした」のに「絶望に陥れた」からだと言い、伊集院は「意味なんてねえ」「パッション」だと言い放つ。さらに伊集院は秋田に「あなたは、もうひとりのあなたに殺されたんじゃないですか？」と問う。つまり、『カラマゾフの兄弟』のように複数の犯人が暗示される。

こうした劇構造について触れたのは、少しあとになってから書かれた七字英輔の評論である。七字は、この物語が二つに分けられるとして、「ひとつは『既知』の物語——東大闘争の安田砦攻防戦に象徴される反体制運動の活動家とその後の人生、もうひとつは『予知』の物語——P・K・ディックが描くような管理型未来社会における抵抗運動

の顛末としてのそれ。いずれの場合も、管理人の若者（北林＝筆者注）が死んだ男のかつての同志であり、刑事（伊集院＝筆者注）が敵視していた公安警察だったという落ちである」と述べる。そして大詰の「死んだ男が首に縄を巻かれて、左右両方から若者と刑事の二人に引っぱられる場面が印象に残っている」のは、「過去の物語と未来の物語を並列に置いて、何でも知った気になっている宙ぶらりんの状態としての自己批評の姿が、切実にその場面に投映^マされている」からだ⁽²⁶⁾と評価する。

鴻上は一九五八年生まれで、学生運動がとくに沈静化したあとに大学に入り、大学当局に反抗したりしている。⁽²⁷⁾七字の言う「自己批評の姿」には、革命幻想が頓挫したあとを生きる世代の苦い現在が投影されていることは想像に難くない。さらに、アングラ第一世代が試みた種々の^シ壊す^シ実験も既に過去のものとなっていた。つまり、ストレートな異議申し立てがとうに無効になった時代の醒めた意識が、その劇作ににじみ出ていると考えられる。

しかし、前述したように本作はこういったテーマを直截的には描いていない。会話は頻りと恋愛話に傾斜し、さらに夢探しを経て本題に至る。そして、恋愛と夢のくだりは笑いに彩られている。そのナンセンスを多用した笑いは、目に見えぬ^シ敵^シにいつ取り込まれてしまうかわからない現代に対する批判精神を覚醒させるものになっている。

「第三舞台」の初期作品とは、ソフトな管理社会や閉塞感といった時代の趨勢、そして風刺の手法すら囲い込まれてしまった現代にあって、疾走する笑いをもって状況を突破しようとし、批評性を獲得しようとする試みではなかったか。

注

(1) 公演記録は以下すべて、サードステージ編『私家版 第三舞台』（扶桑社、一九九二）による。

- (2) 扇田昭彦『現代演劇の航海』（リプロポート、一九八八）三七七～三七九頁、「あらかじめ解体されてある時」。初出は「美術手帖」一九八五年四月号。
- (3) 鴻上尚史『モダン・ホラー』ごあいさつⅡ手稿（一九八四年九月一九日～十月七日、東京・下北沢のザ・スズナリでの上演で配布）
- (4) 瀬戸宏「鴻上尚史と第三舞台」（「テアトロ」一九八七年八月号、七八～八四頁）。
- (5) 鴻上尚史『デジャ・ヴュ'86』（新水社、一九八六）。ただし八三年の初演版には、このくだりは存在しない。
- (6) 浜本薫「エイトマンの煙草——鴻上尚史を横目で見ながら」（『流行通信』一九八四年二月号）。『デジャ・ヴュ』（八四年初演）に対する劇評で、原文は「いろいろテーマはあったようだが、ま、それは、それ。とりあえず、笑ってしまおうということ、時間を過ぎた。鴻上氏のすごいところは、観客にテーマなど忘れさせてしまふところだ、といったら失礼だろうか」。
- (7) 前掲『私家版 第三舞台』一三八～一六〇頁。
- (8) 川村毅と鴻上尚史の対談「川村・鴻上いいたい放談 よォ、ひさしぶり！」（『新劇』一九八六年十一月号）
- (9) 鴻上尚史『朝日のような夕日をつれて』（弓立社、一九八三）。／第三舞台『朝日のような夕日をつれて』Ⅱ 八三年二月一八日～二三日、東京・池袋のシアターグリーン公演を二回観劇。
- (10) 「治療としての演劇」という発想は、井上ひさし作『日本人のへそ』（一九六九年、テアトルエコー初演）で既に見られる。
- (11) 扇田、前掲（2）に同じ。
- (12) 瀬戸、前掲（4）に同じ。

- (13) 鴻上尚史『スナフキンの手紙』（白水社、一九九五）一七四～一七五頁、「あとがきにかえて」。
- (14) 鴻上尚史『スワン・ソングが聴こえる場所』（弓立社、一九八七）≡『プラスチックの白夜に踊れば』の改題・再演台本（一九八六年）／第三舞台『プラスチックの白夜に踊れば』≡八二年五月三日～九日、東京・早大大隈講堂前特設テントでの上演を観劇。
- (15) 前掲『私家版 第三舞台』一七頁。
- (16) 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）二五頁、「核の劇場」。初出は「ユリイカ」一九九〇年二月号。
- (17) 長谷部、同書一九～二三頁、「4秒の革命は私たちを廃墟へ連れていく 川村・鴻上・あるいは核の劇場」。初出は「新劇」一九八六年十一月号。
- (18) 鴻上尚史「電気羊はカーニバルの口笛を吹く」上演台本≡未刊行（一九八二）／第三舞台『電気羊はカーニバルの口笛を吹く』≡一九八二年十月十一～十七日、東京・早大隈講堂裏特設テントでの上演を観劇。
- (19) 扇田、同書三四八～三五〇頁。初出は「美術手帖」一九八四年五月号。
- (20) 鴻上尚史『SAY-SHO』（朝日出版社「週刊本」三七、一九八五）一一二頁。
- (21) 鴻上尚史『デジャ・ヴュ』（新水社、一九八四）／第三舞台『デジャ・ヴュ』≡一九八三年十月三〇日～十一月一三日、東京・早大隈講堂裏特設テントでの公演を観劇。
- (22) 中村修治「昇り調子は役者の輝く立ち姿 第三舞台『デジャ・ヴュ』（「ぱふ」一九八四年一月号）≡前掲『デジャ・ヴュ』に転載。
- (23) 日本船舶振興会（初代会長は国粋大衆党総裁を務めた笹川良一。現・日本財団）のテレビCMでは「戸締り用

心、火の用心」という歌に続き、「世界は一家、人類みな兄弟」という標語を述べる。

(24) 村井健「新星・鴻上尚史の『デジャ・ヴュ』は表層感覚時代を撃つたたかな舞台」〔週刊朝日〕一九八三年十一月二十五日号)

(25) 川本三郎「ガシエッタ化時代を突き抜けるもの」〔新劇〕一九八四年一月号)

(26) 七字英輔「虚体感覚の果てに 鴻上尚史について」〔テアトロ〕一九九一年四月号)

(27) 鴻上 前掲『スワン・ソングが聴こえる場所』一九四〇二〇三頁。

本稿は、平成二六年度専修大学日本語日本文学文化学会の研究助成による成果の一部である。