

劇中の人物と劇の外の語り手

—語り手・説明役から見た『天保十二年のシェイクスピア』—

磯 山 甚 一

A Character in the Story and a Chorus outside of the Story

Jinichi Isoyama

Takarai Senryo in the mid 19th century toward the end of Edo Period created a popular storyteller (Koshakushi) of *Tempo-Suikoden* who as a single narrator tells the well known story of Sasagawa Shigezo and Iioka Sukegoro, focusing on their fight on the Ootone River. On the other hand, our contemporary dramatist Inoue Hisashi created a storyteller in his *Shakespeare in the 12th Year of Tempo*, who also maintains his position detached from the story as a commentator, in a manner like Senryo's narrator as well as like the Chorus in Shakespeare's history play *Henry V*. This storyteller of Inoue's at the same time has a role in the story itself as a character of 'a peasant leader'. The present paper aims to specify the characteristics of the Inoue's storyteller from various perspectives, and finally points out that we can detect a very peculiar quality of this 'storyteller-character'.

1. 侠客講談とシェイクスピアの全作品

『天保十二年のシェイクスピア』の冒頭に掲載された4行の短い献辞において井上ひさは、「宝井琴凌の『天保水滸伝』をはじめとする侠客講談を父とし、シェイクスピアの全作品を母として、この戯曲は生まれ

た」と述べる⁽¹⁾。

『天保十二年のシェイクスピア』を書く過程の内幕を紹介するという趣旨であろう。この戯曲が出版される際に付されたと思われるこの献辞は、奥付に記載された情報によれば1973年12月に書かれたものである。翌1974年1月には、この芝居は出口典雄演出により西武劇場で初演された⁽²⁾。

一方で井上ひさしは雑誌『波』に「天保十二年のシェイクスピア」というタイトルでエッセイを寄稿して次のように述べている、「わたしは天保の無宿者たちの物語を豎糸に、シェイクスピアの三十七篇の作品をすべて横糸にして、この殺人の大盤振舞いの芝居を書き上げた」と⁽³⁾。この雑誌掲載の文章は戯曲テキスト出版の翌年、舞台で初演された際の昭和49年1月に書かれたものであった。

献辞において述べられた「父」と「母」はこの戯曲がそれら二つの先行するテキストを基盤にして「生まれた」という言明を引き出すためのものであろう。侠客講談が父であれ、シェイクスピアの全作品が母であれ、このように用いられた比喩には単にそれらを二つ並べたという以上に追究できる妥当性はすぐには見出せないように思われる⁽⁴⁾。

一方の雑誌『波』に掲載の文章で用いられる「豎糸」と「横糸」においては、作者がそれら両者、つまり侠客講談とシェイクスピアの全作品を参照した、というだけでなく、その比喩を敷衍して考察を進めることができるかもしれない。

織物を織る工程を考えると、織機に張った豎糸に横糸を交差させて織物の面がつくり出され、一定の横糸が織り込まれたところで「反物」(＝比喩としての戯曲)が完成する。反物が完成しただけでは日常の使用に役立たないので、その反物に次の工程を加えると衣服が完成する。

衣服となった結果を最終的な完成とすれば、さらにこの比喻を追って考えを推し進めることは可能であろう。舞台監督、役者らは、堅糸と横糸で織り上がった反物（＝戯曲）を入手する。そして、上演を予定している日時に想定される観客を念頭において、反物（＝戯曲）を自分の判断で舞台に合わせて裁断したり、あるいは縫製したり、必要な装飾を施したりする（役者の演技をつける）。その結果生み出されるものが、それぞれの衣服（＝舞台上演）となるのである。

さて、堅糸と横糸を交差させて出来上がったものを反物とすれば、すぐに「源氏物語絵巻」や「蒙古襲来絵詞」などの、豊かな伝統をもつ絵巻物が思い浮かぶ。これらの絵巻物も、ちょうど反物と同じように巻き取られた形で保管されるのである。絵巻物について「堅糸」と言えば、絵柄として展開する物語の経過に応じて過ぎる時間軸に対応するであろう。絵巻物の絵柄から読み取るエピソードをひとつずつ追いながら、物語の時間が経過する。それにつれて、読み取る側の、読み取るための時間も経過していく。絵巻物が終わりに近づくと、やがて巻きつけられた軸が露わになり、物語の全体が完成するのであろう。

芝居の場合もこれと同じように展開し、幕開きの始まりから閉幕による終りへと向かう、時間の流れが生まれる。ただし絵巻物は読む、あるいは鑑賞する側の都合が入り込む余地があり、途中で食事をしたりトイレに行ったりなど、物語の進行をこちらの都合で止めたり進めたりできる。劇場での観劇の場合は、一旦幕が開いてしまうと観客はそこに展開する物語の時間を止めることは難しく、客席にとどまって身を任せていなければならない。

このような「堅糸」に対し、井上ひさしが「横糸」と表現する「シェイクスピアの全作品」とは、本プロジェクト資料にまとめられたとおり、シェイクスピア作品から引用された、よく知られたエピソードの類にあ

たるだろう。

例えば『天保十二年のシェイクスピア』の第3幕「傍白三人娘」と命名された場面は、有名な『リア王』の冒頭の場面がオリジナルのテキストである。そこから始まって、『天保十二年のシェイクスピア』にはオリジナルの作品でお馴染みの場面が次々と展開する。『ロミオとジュリエット』のキャピュレット家とモンタギュー家を暗示する花平、紋太が登場したり、『リチャード三世』、『マクベス』や『ハムレット』などから借用されたエピソードがあったり、観客もすぐに想起するであろう。これらのエピソードが次々と連なるうちに、シェイクスピアの全作品37編すべてが、明示的であれ暗示的であれ作品の中に取り込まれ、『天保十二年のシェイクスピア』における「横糸」となるといわけなのだ。

2. 語り手

シェイクスピアがこのように横糸を構成するとすれば、縦糸とされる「宝井琴凌の『天保水滸伝』をはじめとする侠客講談」とはどんな関係か。それらの講談は作者井上ひさしの言葉で「縦糸」にして「父」にあたる存在とされている。それはどんな暗示があるだろうか。

井上ひさしが参照したとみられる侠客講談のうち、具体的に名前の挙がっている『天保水滸伝』は、現在は講談社刊の「定本講談名作全集」第四巻に納められて読むことが可能である。井上ひさしが侠客講談として言及しているのは、この講談テキストのことか、またはそれと近い関係にあるテキストと考えていいだろう⁽⁵⁾。

縦糸としての侠客講談（『天保水滸伝』がその一例）と『天保十二年のシェイクスピア』の共通項は何か。まず出発点としてよいことは、どちらにも語り手役の人物がいることである。講談の上演には「講釈師」という語り手が登場することは分かり易いが、芝居に語り手がいること

はどう考えればいいか。両作品における語り手役の特徴を様々な角度から確認してみる。

語り手としての講釈師

井上ひさしが言及する寶井琴凌の講談『天保水滸伝』が講談テキストとして成立した経緯については、前掲「定本講談名作全集第四巻」に付された「後説」に説明がある。「後説」の筆者で講談師である寶井馬琴は、「天保水滸伝は寶井琴凌の作である」と述べている⁽⁶⁾。それによると、『天保水滸伝』はもともと文字テキストとして生み出されたものではなかったことが分かる。作者とされる寶井琴凌は地方回りの「講釈師」つまり講談の語り手であった。その琴凌の息子が、「後説」の筆者寶井馬琴の師匠であったという。

琴凌は江戸の講談の世界で観客が呼べなくなるという挫折を経験したあと一度は江戸を離れた。そうしてどうすれば客を獲得できるかと懸命に試みを重ねた。そのうち、地方で評判の人物を物語に登場させ、「講釈」として披露することを思いつく。その一つが、下総地方の侠客として知られた笹川繁蔵と飯岡助五郎の「血闘」に関わる物語『天保水滸伝』であった⁽⁷⁾。初演は幕末も間近い1850年であった⁽⁸⁾。そうして地方で講釈として語られた物語が人気を得たので、江戸にももたらされ、中央の講談界でも人気を博した。やがて、テキストとしてまとめられた、という経緯であろう。

この間の事情を考慮すれば、『天保水滸伝』のテキストは、上演される講談の台本と言うべきであり、その講釈師にとって語るべき台詞である。講談の上演の特性として、その物語の中に登場する人物の台詞も、すべてこの一人の講釈師によって語られる。「定本講談名作全集」に収められたテキストを見ると、登場人物の台詞には鍵カッコ「 」が付

され、カッコの前には小さな略記された人名が目印として付けられている。観客を前にした講釈師は、現在の落語と似ている手法を用いて、自分一人ですさまざまな人物の声を使い分けて表しているのであろう。振付ける演技は多くはないと想像され、せいぜいのところ、身振り手振りが入る程度と考えられる。

このテキストにおける講釈師に特徴的なことは、自分で自分に言及することなく、また自分を指示する代名詞（私、オレ、手前、自分、など）を用いないことである。これは不思議なくらいに徹底している。講釈師は少なくともテキスト上では、物語を語る役割に徹しており、たとえば言ってみれば、ひたすら透明な存在としてテキスト上に現出している、というかむしろ、テキストから姿を隠している⁽⁹⁾。

またこの講釈師の場合は、あくまでも語り手としての講釈師なので、物語の中に入り込むことはない、つまり、物語の中にその講釈師が登場し、他の登場人物と会話を交わすことはない。この講談が、過去に起こって観客にもよく知られた「大利根河原の血闘」の物語を伝えていることから当然のことであり、講釈師の観客を前にしての語りの現在の時間とは落差がある。これは小説の語りがやはり過去形で語られるのと似ていると言えるだろう。

小説の語り手の場合、物語内容に対する位置づけはそれぞれの小説でユニークな特徴をそなえるであろう。それに対して『天保水滸伝』の語り手である講釈師は、その物語が天保十二年という年に起きた過去の事件に関わることを観客に冒頭であらかじめ伝えていることから⁽¹⁰⁾、物語の始まりから終りまで全貌をすでに知っていることが前提になっている。しかしそこに集まった観客や読者は、少なくとも最初の観客や読者は、物語の全貌は知らない。あるいは、物語の概略は知っているが、その特定の講釈師の語る講談バージョンについては未知である。

かくて語り手は、観客や読者に対する有利な立場から、あるいは有利な立場にあることを前提として、自分の語りを組み立てる。小説の場合の語り手は文字テキストを通じて読者と接触するだけであるが、講釈師の場合は、講談を聞きに集まった観客に声と身振りをもって一人で対峙する存在である。観客にとって講釈師は、スター的な存在ではないだろうか。特に地方回りの巡業の場合は、口コミによる宣伝活動が人集めに重要であったろうから、講釈師が誰かは、人々がその興行に足を運ぶ理由のかなりの大きな比重を占めると言っていいただろう。

舞台上の語り手

この講釈師が一人で観客を相手にして成立する関係を基本形として措定してみる。それと対照することで、『天保十二年のシェイクスピア』の特徴が浮かびあがる。この芝居において、舞台上に登場して上演に関わる人物は語り手一人でなく複数となり、はるかに多い数である。巻末の登場人物表に名前を出ている人物だけで38人にも及ぶ。

講釈師の場合は一人で舞台に立ち、物語中の登場人物の台詞をすべて引き受けて演じ分けたのに対して、こちらの場合は語り手以外の他の人物の台詞はそれぞれ担当の役者が決められ、役者はその役柄で台詞を覚えて舞台に登場する。語り手の語る部分の台詞はかなり縮小されるとともに、各役柄を担当する役者の台詞が大きなウェイトを占める。演技の方もかなりのリアリティをそなえて動作を付け加えることが要求され、役者は舞台上を所せましと動きまわらなければならない。

さらに重要なことは、『天保十二年のシェイクスピア』における語り手は、語り手としてのみ舞台上に登場するわけではないことである。その人物は加えて、「隊長」という名を持つ「中年者」で、「継布の当った着物」⁽¹¹⁾を着ており、物語内の登場人物の一人でもある。戯曲テクス

トのト書きには「語り手役の百姓隊長」⁽¹²⁾として紹介される。つまり、語り手と登場人物の二重の役割を持つのである。

その語り手は自分でもそのことを認識して舞台上で振る舞っており、芝居における自分の存在を「この芝居の説明役」⁽¹³⁾、「この芝居の語り手」⁽¹⁴⁾、「語り手のてまえ」⁽¹⁵⁾と位置付けると同時に、物語の中にも入り込んで他の登場人物と対話を交わして交渉を持つ。つまり、その人物は物語の外の「語り手」であると同時に、物語の中の「百姓隊長」であり、その事情を当の本人が、「説明役のほかに、……抱え百姓を演じます」⁽¹⁶⁾と述べる。

さて、講談の講釈師の場合は、語る物語の内容は過去に起こったことである。講釈師はその過去の物語を、現在の時間秩序に属する観客に向かって語っている。その講釈師も「語り手」として、観客と同じ場所と同じ空気を吸いつつ、観客と同じ現在の時間秩序に属する。それに対して『天保十二年のシェイクスピア』における語り手は、登場人物でもある。ということは、物語内の現在にも属している。物語の中の現在とは、観客と語り手の現在から見れば、過去に属する。

これが意味することはどういうことか。語り手でもあるその百姓隊長は、登場人物としては、自分が登場する物語が行き着く先の結末を知らない（はずである）、ということである。物語の中の現在に登場人物として参入することと、その物語の終りを知っていることとは、人間的な生存の条件下では同時にはありえない——はずである。現在の時間に属しながら、過去、現在、未来を同時に見渡せる視点を有するとしたら、それは言ってみれば人間を超えた領域——神の領域——に属することになるう⁽¹⁷⁾。

『天保十二年のシェイクスピア』の語り手の特徴を『天保水滸伝』の講釈師との比較で考察したが、その流れで目をシェイクスピアに向けて

みると、その語り手は、シェイクスピアの作品に登場する「コーラス」の影を引きずっていることが明らかなのである。類似と借用が最も明らかな例は、歴史劇『ヘンリー五世』に登場するコーラス＝説明役である。これら両者の語る内容も酷似している。『天保十二年のシェイクスピア』の大喧嘩や大一揆の場面でも、数人の役者しか登場させることができませんが、その数人を想像逞しく数十、数百、いや数千人に脹らましていただきたい⁽¹⁸⁾。

という台詞は、シェイクスピア『ヘンリー五世』の

われらのたらざるところを、皆様の想像力でもってどうぞ補ってください、一人の役者は千人をあらわし、そこに無数の大軍がいるものと思いついてください⁽¹⁹⁾

に呼応していることは明らかなである。⁽²⁰⁾

このコーラスについてThe Arden Shakespeareシリーズの*King Henry V*につけられた注釈では、‘Chorus’とは‘commentator’（説明役）の意味であるとしている。コーラス役の台詞の中にも自らを、‘Chorus to this history’と述べる部分があり、つまり「この歴史劇の説明役」と自分を位置付ける⁽²¹⁾。このコーラス・説明役は開幕冒頭とそれ以後の各幕の冒頭に登場する際には、自分に割り当てられた台詞を述べたあと、演技者たちが登場する前には奥に退場してしまう⁽²²⁾。物語の中の現在（＝観客にとって過去の時間）にいる登場人物たちと会話を交わすなどの接点をもつことはない。『ヘンリー五世』がイングランドの過去を伝える歴史劇であることを考慮すれば、過去の歴史物語をむやみに変更はできない、現在の有利な立場から過去に関与する余地はない、ということであろう。

このコーラスの伝統は、さらに演劇の歴史を遡れば、ギリシャ劇に登場する「コロス」にたどり着く。ギリシャ劇のコロスは「合唱隊」⁽²³⁾

と訳されるが、このコロスによって、シェイクスピアとも異なる、演劇におけるさらに別の「語り手」、あるいは「説明役」があることが確認できる。最もよく知られたギリシャ悲劇の一つであるソフォクレスの『オイディプス王』に登場するコロスは、物語の中の都市テーベの長老たちという設定になっている⁽²⁴⁾。長老たちはコロスとして台詞を引き受け、物語の中に他の登場人物たちとともに登場し、その中の「コロスの長」という役割の人物が他の登場人物と会話を交わす。長老たるその老人たちは、都市テーベの人々を代表するという役割を担って登場人物として物語の中にとどまり続け、決して物語の外に出て、外側からの視線を観客に意識させることはない。シェイクスピアのコーラスのような立場で説明にあたることはない。

『ヘンリー五世』のコーラス（説明役）と『オイディプス王』のコロス（合唱隊）とをこのように確認してみると、『天保十二年のシェイクスピア』の語り手兼説明役は、それら両方の特徴を備えていることが判明する。『天保十二年のシェイクスピア』の語り手兼説明役は、観客の現在で観客に向かって「説明役」を務めると同時に、物語の現在に「百姓隊長」として登場し他の登場人物たちとも会話を交わすからである。

百姓隊長と作者の影

『天保十二年のシェイクスピア』の語り手の第一の特徴として、物語と観客の両方に同時に接点があることを確認した。続いて第二の特徴として挙げられるのは、彼または彼女が舞台上で観客に向かって、英文学の代表的劇作家として知られるシェイクスピアやその作品にきわめて頻繁に言及することである。文学作品のテキストが、他の文学作品に言及するという顕著な例である。具体的に見ると、最初の例は第3幕で、「以下しばらくは、シェイクスピア四大悲劇のうちのひとつ、『リア王』

の、第一幕第一場を下敷きにお芝居が進行する」⁽²⁵⁾と述べる。

この語り手は、下敷きにしたテキストに倣って芝居が進行するようにする、自分がそうする、と言っているのである。「てまえはこの芝居の語り手でございますので、ドラマの進行に関しまして多少の権限を持っております」⁽²⁶⁾。「多少の」は謙遜ではなく、後で見るように「実際に」多少なのだが、このように述べるときの語り手は、この芝居の作者に近い立場にいると言っているだろう。戯曲を生み出す際の作者と同じように、「お芝居が進行する」ときの進行をどうするか、決定する「権限」を多少は持つというのだから。

形式的、名目的にはそのとおり作者を暗示する説明役はそのような「権限」を持つと言えるであろう。しかし実質的に作者が芝居の進行につきどれほどの「権限」があるかという、さほど大きくはなく、実際に多少に過ぎないと言えるだろう。というのも、演劇において最も重要な要素は、その同じ語り手が「この芝居のまことの主役は皆様がた御見物衆でございます」⁽²⁷⁾と述べるとおり、その芝居を見ることにしてその劇場に足を運んでくれる観客だからである。

もしもそのような観客がいなければ、どんな芝居も存立しえないことは当然であろう。カラの客席に向かっても上演は可能であろう。だが、それは本来の演劇とは言えない。物語の進行に「多少の権限」を持つと公言する語り手（＝作者）でさえも、観客の意向を無視して芝居を生み出すことは不可能なのだ。「これ〔芝居〕は興行であるから、当らなければどんなに力んで居直っても無駄である。よいものには客がつく。つまらぬものには閑古鳥が啼く。見事に答えが返ってくるのである」⁽²⁸⁾。作者は、芝居をどう進行させれば「客がつく」ようにできるか、そこにこそ力量が問われる。それはどう考えても、自分の好き勝手に物語を進行させるということではなく、観客の関心のありかを綿密に窺い、どこ

に接点を見出して折り合いをつけるかが重要なのだ。

講談の場合も事情は異ならない。すでに見たように、「天保水滸伝は寶井琴凌の作である」と言われた寶井琴凌の場合には、講談の物語を作る際に「客がつく」かどうか、観客が最重要の要素であることは当然の前提であった。琴凌が作った講談は、講釈師としての彼が地方回り——たとえば上州、下総などのどさ回り（地方巡業）——をしつつ、訪問した先々で潜在的にいるはずの客の関心の動向を探り、客として足を運んでくれそうな人々との接点を探りながら、観客の心に最も響く物語として成立させたものだった——ということが、寶井馬琴の記した「天保水滸伝 後説」から判明するのである。あるいは隊長の言葉で言えば、「真の主演」である観客の「お持ち合わせの想像力」⁽²⁹⁾に触れて揺動を引き起こす物語にならなければいけない。そのような琴凌が自分だけの自由な裁量で物語を進行させたわけではないことは明らかであろう⁽³⁰⁾。

『天保十二年のシェイクスピア』で百姓隊長が語り手として舞台に登場し、シェイクスピア劇のうちのよく知られた場面を下敷きに芝居が進行することを明らかにしているのは、別の観点から言えば、作者がシェイクスピア劇のテキストを下敷きにして物語を生み出す行為を、観客に向けてわざわざ種明かししていることになろう。

作者は説明役・語り手になぜこのようなポーズをとらせるのであろうか。一つ考えられることは、作者の側の「客がつく」ようにするための狙いと関係があったようである。『天保十二年のシェイクスピア』初演当時の昭和49年当時の日本国内では、いわゆる「シェイクスピアブーム」が巻き起こっていた⁽³¹⁾。シェイクスピアの芝居は、演劇として一定のレベルを保証できる役者を起用して上演すれば、ほぼ一定数の観客を確保することができると、その当時の興行主は期待できたらしい。「客がつく」ことについて、作者にとってこれほどうまく話はありえな

いが、『天保十二年のシェイクスピア』は、シェイクスピア劇の上演ではない。もしかして、シェイクスピア劇かもしれないと期待して劇場に来てしまう観客がいけないとも限らない。そういう観客に対する意識があるのだろうか、第1場、第2場は、日本国内でシェイクスピア劇がそのようなブームに沸く様子に対して斜に構えて、皮肉る内容となっていることは明らかである。

このような演劇における「客がつく」に関わる事情を『天保水滸伝』に当てはめるとどうだろうか。その講談を作り上げる過程で作者琴凌は「客がつく」ようにするためにどんな工夫をしていたのか。琴凌が「博徒の任侠、義理、仁義を強調」したことにより「聴客は大喜び、大変な好評」を得たという⁽³²⁾。観客の嗜好を敏感に感じ取り、観客の気に入る、行ってみたい気持ちにさせるように芝居を仕立てた。何が観客に受けるか、何に「客がつく」かを熟知していたのである。

琴凌はしかし、別の芝居の人気を自分の芝居に客を呼ぶために活用したわけではない。シェイクスピア劇の物語のテキストのような、それ以前にすでに成立していた別のテキストに言及することはない。観客に向き合う講釈師の立場はそれとは違っていた。講釈師は、実在の笹川繁蔵や飯岡助五郎と実際に会ったのみならず、二人の抗争の現場を直に自分で見たり聞いたりしたかのように舞台上で振舞っている。実際のところは、「天保水滸伝は、笹川方の資料によったものと見え、飯岡の助五郎はスッカリ敵役にされている…」という証言があるとおり⁽³³⁾、講談を生み出すために寶井琴凌が「下敷き」にした資料としてのテキストが存在したことは事実のようである。

3. 劇中の人物と劇の外の語り手

隊長の違反行為

先にも述べたとおり、『天保十二年のシェイクスピア』における語り手は、観客に向かって語りかける説明役・語り手であると同時に「百姓隊長」として劇中人物の一人でもあり、二重の存在である。しかし、基本的には「劇の外の語り手」⁽³⁴⁾の役割に重心があり、「ドラマの進行に関しまして多少の権限」⁽³⁵⁾を持つと自ら公言するとおり、他の登場人物に対して傍観者的な立場に位置して物語内容とは一線を画し、作者と似た地位を持つことを確認した。

このことは物語もかなり進行した後の第19場において明確に述べられている。すなわち、『ロミオとジュリエット』において二人が墓で死ぬ場面を下敷きにした男女の自害のエピソードの場面である。百姓隊長は、ジュリエットにあたる浮舟とロミオにあたる佐吉がともに息を引き取った場面で舞台に登場し、こう語る、

てまえが浮舟と佐吉の死をこの墓の蔭から傍観しておりましたのは、抱え百姓のうちのひとり、すなわち劇中の人物としてではなく、劇の外^の語り手としてこの場に居合わせたからでございます。語り手には残念ながら、劇中人物の言動を規制する力がありませぬ。劇を説明したり、劇の流れを停めたりはできても、劇の流れの中へ入って行くことはできないのでございます。⁽³⁶⁾ (傍点は引用者)

この語り手が自らの役割の認識として、その時点までずっと「劇の外」に居続けたことを端的に表現している。登場人物の一人としての「百姓隊長」ではあるが、ここまでの場面で物語の中（劇の流れ）に入ることにはなかったからである。

このようにして、この語り手はシェイクスピアの『ヘンリー五世』のコーラス (Chorus) の流れを汲む説明役であることが再確認できるが、

加えて、「百姓隊長」として物語の中にも登場する。それは、『オイディプス王』に登場する「コロス」すなわち「テーベの長老たち」の要素も併せて持ち合わせることである。それは時間秩序の観点から言ってみるならば、この語り手が、物語の中の現在に所属すると同時に、語り手と観客の現在にも所属し、二つの時間秩序に同時に所属することになる。この二重性を有するというで、これもすでに確認したとおり、物語の結末を知りつつ、物語に参入していることを意味する。

しかしこの語り手を物語の時間の流れに沿って見直してみると、当初は「劇の外」にいたはずが、幕が下りる間際になって突然に「劇の中」に入り込む瞬間が訪れる。最後のエピローグの場の前の場面である第24場になって、語り手である隊長は百姓隊と連れ立って三代次のもとに押しかける。その場面で語り手が、なんと三代次の手にかかって殺害されてしまうのである。これは、語り手が自分で述べていた「劇の流れの中へ入って行く」ことになる。それはみずからも述べるとおり「語り手としてのルールからは外れる行為」⁽³⁷⁾に他ならない。ルールに違反する行為だが、あえて自分は殺されることを選択していることになろう。

語り手兼百姓隊長の死は、「殺人の大盤振舞いの芝居」⁽³⁸⁾として言及される芝居の、最後から二番目を飾る殺人によるものである（最後の殺人で死ぬのは三世次で、百姓隊長を殺したことへの報復として殺される）。

これは次のような疑問につながらないか。すなわち、この語り手兼百姓隊長は、物語の当初から自分が最後に殺されることを知りつつ物語の説明をしてきたことにならないか、「劇の流れの中へ入って行くことはできない」と述べたのは嘘だったのか、と。自分の死も過去の物語に属しているとすれば、当初から既定の運命であることを知っていたのか、ということである。

これは芝居としての統一の観点から見て解釈における困難をもたらす。『オイディプス王』のコロス（長老たち）のように一貫して物語の中にいるか、あるいは、『ヘンリー五世』のコーラスや『天保水滸伝』の講釈師のように一貫して物語の外にいるか——これらのどちらかであれば、一つの芝居を構成する時間の要素から見て統一的に説明可能な作品の構造だと言えるだろう。だが、『天保十二年のシェイクスピア』の説明役兼百姓隊長は、当初は物語の外にいと見せかけていたのに、いつの間にか物語の中に入った、という場合に当たる。物語の外と中を一人の人物が引き受け、しかも同じ芝居の中で統一をもって演じることに説明をするには、何か別の視点が必要となるのかもしれない。

注

- (1) 井上ひさし『天保十二年のシェイクスピア』（新潮社、1973年）、2頁。
- (2) 1974年出口典雄演出、2002年いのうえひでのり演出、2005年蜷川幸雄演出により上演された。「天保十二年のシェイクスピア」
- (3) 1974年1月号、井上ひさし『演劇ノート』（白水社、1997年）73～78頁に再録。
- (4) ただ一般的に言えるのは、母性（maternity）に対して父性（paternity）と対照させて用いられる際には、母性の優しさ、包容力などに対して、父性は権威、秩序などが表されるだろう。井上ひさしはこのように先行する文学作品を基礎にして作品を執筆することがあった。例えば、太宰治を基礎にして『人間合格』、漱石を基礎にして『我輩は漱石である』、など。
- (5) 『天保水滸伝』は今日でこそほとんど忘れ去られた感があるが、一時は人気が高かったらしく、講談だけでなく浪曲や映画にもなっ

ているので、物語内容は講談以外のメディアを通じても広まっていたようである。

確認しておくべきことだが、『天保水滸伝』の由来となった『水滸伝』は中国の明代初めに成立したとされる物語である。だが『水滸伝』と『天保水滸伝』の物語内容の関係は薄い。講談社版の定本講談名作全集第四巻に納められた神田伯山『天保水滸伝』のうち「花会相撲の巻」の冒頭にそのタイトルの縁起が記載されている。すなわち、「・・・この為双方に死傷合わせて百八人を出したところから、世間これを称して、「天保水滸伝」と呼び、侠客・博徒最大の喧嘩として後世に伝えられました」（416頁）、さらには、「この笹川方と飯岡方の斬り合いには、双方の死傷者が百八人あったところから、宋朝水滸伝の豪傑百八人に因んで、天保水滸伝と題したというのが事実のようでございます」（508頁）、とある。

- (6) 『定本講談名作全集 第四巻』（講談社、1971年）、539頁。
- (7) 同上、「その後、下総一円を巡業した折には、同地の侠客笹川の繁蔵、飯岡の助五郎などの行状を調べて講釈にすると、これも大変な好評であった。そこで琴凌は、これなら江戸でも喝采を博すであろうと、自信満々江戸へ戻ってきた。」
- (8) 飯岡の助五郎は、「44年（弘化1）笹川繁蔵と縄張りを争い、いわゆる＜大利根河原の血闘＞という大げんかをした。その後、47年繁蔵を殺し……利根川べりに勢力を張った。50年（嘉永3）江戸の講釈師宝井琴凌によってこれら博徒の闘争を描いた『天保水滸伝』が講談となり、以後浪曲などにもうたわれ、繁蔵とともに助五郎の名が有名になった」。『世界大百科事典』（平凡社、1988年）による。

- (9) ただ、日本語の特性として、そのような自分を表す代名詞を用いることがなくとも、講釈師は自分の考えを表明していることは明らかであろう。
- (10) 「天保十二年九月十三夜、・・・」とある。上掲「定本講談名作全集第四巻」、416頁。
- (11) 上掲『天保十二年のシェイクスピア』、9頁。
- (12) 同上、9頁, 12頁など。
- (13) 同上、13頁。
- (14) 同上、113頁。
- (15) 同上、229頁。
- (16) 同上、13頁。
- (17) これについてはギリシャ悲劇『オイディプス王』との関連でさらに考察を深めることが可能と思われるが、別の稿に譲りたい。
- (18) 上掲『天保十二年のシェイクスピア』、11頁。
- (19) 『ヘンリー五世』の開幕冒頭に語られる「プロローグ」。原文では“Chorus”としてあるが、小田島雄二訳『ヘンリー五世』では、冒頭に「プロローグ」と記載されたあとで、「説明役登場」のト書があり、人物名も「説明役」と名づけられている。
- (20) 井上ひさし追悼プロジェクトで文教大学大学院言語文化研究科の大学院生、文学部の日本語日本文学科、英米語英米文学科の学生が作成したシェイクスピア全作品と『天保十二年のシェイクスピア』の対応表を参照いただきたい。
- (21) *King Henry V*, ed. T. W. Craik, Prologue, l.32.
- (22) 同書のト書では、冒頭に‘Enter Chorus’（コーラス入場）とあり、コーラスのセリフが終わる31行目には、‘Exit’（退場）と記されている。

- (23) 藤沢令夫訳『オイディプス王』（岩波文庫、1967年）、17頁の登場人物表には、「合唱隊（コロス）テバイの長老たち。」とある。
- (24) 同書、29頁。「テバイの民を代表する十五人の長老たち、コロスを組んで…入場」というト書きが付されている。
- (25) 上掲『天保十二年のシェイクスピア』、18頁。
- (26) 同上、113頁。
- (27) 同上、9頁。
- (28) 井上ひさし「天保十二年のシェイクスピア」、上掲『演劇ノート』所収、73頁。
- (29) 上掲『天保十二年のシェイクスピア』、9頁。
- (30) 上掲『定本講談名作全集』、539頁。その講談がいったん成立した後では、誰か別の講釈師が『天保水滸伝』の文字のテキストを用いて聴衆に向けて語る場面もあるであろう。その際の語り手は作者とは離れた、そのテキストを用いて講釈をするその場限りの上演者になる。その語り手は、今日のように作者のコピーライトが確立していると、目の前の聴衆の反応を見ながら物語内容を自由自在に操るわけにはいなくなっている。
- (31) 「新劇界はこのところ猫も杓子もシェイクスピア、紗翁なしでは夜も明けず年も明けぬ賑賑しき賑わい」と『天保十二年のシェイクスピア』の開幕冒頭に台詞がある。同書、3頁。
- (32) 上掲『定本講談名作全集 第四巻』、539頁。
- (33) 同書、539頁。
- (34) 上掲『天保十二年のシェイクスピア』、194頁。
- (35) 同書、113頁。
- (36) 同書、194～195頁。
- (37) 同書、195頁。

- (38) 上掲「天保十二年のシェイクスピア」、『演劇ノート』所収、78頁。