野田秀樹『透明人間の蒸気』における「終わらない終わり」と天皇制

稲山玲

Abstract

**The Depiction of the Protracted Endings and The Japanese Emperor System
in Hideki Noda's *Toumeiningen no Yuge***

Rei INAYAMA

This paper analyzes Hideki Noda's *Toumeiningen no Yuge* (*The Steam of the Invisible Man*, 1991). Other scholars have identified this work as expressing Noda's criticism of the then contemporary Japanese society. However, few studies have comprehensively analyzed Noda's views of early-1990s Japanese society. Therefore, this paper aims to clarify such views by analyzing his work.

My analysis focuses on the two points. The first concerns Noda's depiction of the Japanese emperor system. In *Toumeiningen no Yuge*, the character Susanoo, who opposes the Emperor, is depicted as an invisible man. In the Japanese foundation myth, *Nippon-shoki*, Susanoo, the trickster god, disturbs the order of the emperor system. However, according to Masao Yamaguchi, a cultural anthropologist, whose thought Noda likely references, Susanoo is not an insurrectionist but integral to the system. Yamaguchi argues that the emperor system consists of a "Center" and a "Margin"; Susanoo plays a role in the "Margin." Following Yamaguchi, I discuss Noda's view of the Japanese emperor system through his depiction of Susanoo.

The second point concerns the protracted endings. *Toumeiningen no Yuge* largely depicts people who cannot complete an intended action. For example, it includes several parodies of the suicides in *Romeo and Juliet*, which are never accomplished because of some disturbance and interruption. Also, it can be said that Susanoo is suspended in limbo. He does not completely disappear, but his existence is not obvious. Furthermore, Noda's *A Midsummer Night's Dream* (1992) also features the protracted endings. This paper considers Noda's reasons for emphasizing this type of ending in his works in the early 1990s.

To clarify Noda's views on Japanese society, I also explore social issues current around 1990. At that time, Emperor Showa's death had the biggest impact on the emperor system. According to Noda's diary, Emperor Showa's death made the playwright realize that the emperor system had lost its significance after WW2. I argue that, through Susanoo's invisibility, Noda describes the emperor system in such a situation. Also, the protracted endings can be associated with an eschatological tendency in the early 1990s. Around this time, many anime and manga dealing with eschatological themes were published, and these works often included the sense of the protracted endings. For example, some of them are set in the post-apocalyptic world. Noda

may have satirized that social atmosphere by describing the protracted endings in his works.

These considerations suggest that Susanoo's invisibility may embody the Japanese emperor system's survival without its significance and the protracted endings may reflect the then-current eschatological trend. The two points I mentioned above share the notion of "the impossibility of the end".

1. はじめに

1980年代、劇団「夢の遊眠社」を率いた野田秀樹の作品は、時空を自在に飛び越える場面展開がひとつの特徴とされた。例えば扇田昭彦は『ゼンダ城の虜』（1981年初演）の内容を次のようにまとめている。

おそらくこの劇の発想のもとにあるのは、デパートの屋上の遊園地で十円玉を入れては「覗きからくり」＝「電気紙芝居」で冒険物語「ゼンダ城の虜」や「少年十字軍」を見ている一人の少年のイメージだろう。少年の燃えあがる空想のなかで、二つの物語は映画『ミクロの決死圏』の体内への冒険の旅に合流し、デパートのエレベーターの昇降に応じて、時代は二十世紀の東京近郊と十三世紀のマルセイユを往還する。デパートの屋上からは、祭りがおこなわれ、狼女の見世物も出た八幡の森も見える。

（扇田 1988, p. 293）

劇はデパートの屋上の遊園地と人間の体内とを、20世紀の東京近郊と13世紀のマルセイユとを、目まぐるしく行き来する。このように野田の劇世界は、時代も場所も特定されず、むしろ一箇所に留まるのを拒絶するように常に移動し続けるものであった。

このような時空を越える移動性が野田作品の特徴とされる中で、劇団末期の1991年に初演された『透明人間の蒸気』¹は、1991年という特定の時代に対する意識が前面に出されているという点で特殊である。同時代性を前面に出すという野田の意図は、昭和天皇の死後も「20世紀で滅びるだろう遺物たちを21世紀におくる」という勅命を遂行し続けている華岡軍医たちの存在からも明らかである。彼らの存在により、本作では「昭和の終わり」と「世紀末」に挟まれた特有の時代が前景化されることとなった。こうした局所的時代の前景化については既に高橋敏夫らが指摘しているが（高橋・森井 2004, p. 86）¹、野田が1991年という時代をどのように捉えていたか、またそれをどのように描きだしたか、具体的に分析した研究は管見の限り見当たらない。そこで本稿では、野田の当時の日本社会に対する問題意識を探り、そしてそれがどのように『透明人間の蒸気』に反映されたか明らかにすることを目的とする。

¹ 高橋敏夫と森井睦の対談「演劇時評」内で高橋が指摘した。

2. 着眼点

では具体的に本作が持つどのような性質に着眼し分析を進めていくのか、公演に関する情報を確認しつつ、論点を絞っていききたい。本作は1991年8月から10月にかけて、Bunkamuraシアターコクーン、新神戸オリエンタル劇場にて初演され、2004年3月から4月にかけて、新国立劇場にて野田自身の演出で再演された。また2002年には、青山劇場、厚生年金会館芸術ホールにて岡村俊一演出版も上演されている。物語のあらすじは以下のようなものだ。華岡軍医たちは「20世紀で滅びるだろう遺物たちを21世紀におくる」という天皇の勅命を遂行するため、20世紀で滅びるだろうガラクタたちを鳥取砂丘に集めている。鳥取砂丘では、土産物屋を営むサリババが、盲目の少女ヘレン・ケラと共に暮らしている。そこに結婚詐欺士の透アキラが追手から逃れてやってくる。21世紀に送る「20世紀の肉体」を探していた華岡軍医たちはアキラを捕えて21世紀に送ろうとするが、タイムカプセルの誤作動により、アキラは透明人間になってしまう。透明人間になったアキラの姿を見ることができるのは、盲目のケラだけである。必然的に距離が縮まった2人は心を通わせることとなる。透明人間アキラを利用したサリババのポルターガイストショーは大衆の人気を集め、アキラは徐々に神格化されていく。華岡軍医たちは、そんなアキラを天皇の地位を脅かす「スサノオ」と呼び、抹殺しようとする。アキラは自分の死を偽装し華岡軍医から逃れようとするが、アキラが本当に死んでしまったと思い込んだケラは、100年の眠りをもたらすとされる果実「二十一世紀」を食べて眠りにつく。しかし、この果実の効き目もまた虚言であり、すぐに目を覚ましたケラはアキラと手に手を取って、砂丘から脱出していく。

本作は野田のオリジナル作品ではあるが、既存の文学作品を素材として用いている。以下に引用する最初のト書きで指定されるように、本作は「悲劇で終わることができない『ロミオとジュリエット』」として提示されるのだ。

舞台にはなにもない。

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。

(野田 1995, p. 127)

作中、ロミオにあたるのはアキラ、ジュリエットにあたるのはケラである。「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」という文言通り、一度は100年の眠りについたかと思われたアキラとケラはラストシーンで目を覚まし、砂丘から脱出していく。この他にも作中『ロミオとジュリエット』の心中シーンのパロディを思わせる場面はいくつか見られるが、いずれも様々な妨害、中断が入り、行為は完結されない。アリストテレス『詩学』の定義では、悲劇とは「初めと中間と終わり」を持つものであるが、本作において「終わり」は常に先送りされてしまう。野田は、本作の冒頭で「悲劇で終わることができない『ロミオとジュリエット』」

という枠組みを設けることによって、そうした「終わりが先延ばしにされる」時間を作品全体に行き渡らせているのである。

また、このような「終わりが先延ばしにされる」状態は本作の天皇制の表象にも見受けられる。劇中、天皇を神と仰ぐ華岡軍医たちと、アキラを神に仕立て上げようとするサリババたちは互いに自分たちの神をバンダイに据えようと奮闘する。このバンダイは風呂屋の番台を模した台座で、20世紀で滅びるだろうガラクタとともに集められてきたのだが、「天皇陛下バンダイ！」（野田 1995, p. 129）という華岡軍医たちの台詞から分かるように、天皇の地位をも象徴するものである。彼らは互いに自分の神がバンダイにいと主張しながら、その実在を確信することができない。天皇は話題にのぼるだけで一度も舞台に登場しない。華岡軍医は「バンダイの上に、その方はあらせられる」（野田 1995, p. 243）と主張するが、彼自身も天皇の姿を見ることはできない。そしてまたアキラは透明人間になったがゆえにスサノオとして神格化されることとなるが、一方で、透明であるがゆえに明確に「そこにいる」とも言えない存在である。華岡軍医たちはアキラを次のように語る。

華岡軍医　［…］スサノオはただ生きない。

愛染かつら看護兵　透明なまま生きるのですか。

華岡軍医　これから百年眠りながら生きるのは、スサノオではない。スサノオのカワだ。

愛染かつら看護兵　目にまみえず、

ロボット三等兵　死に至らず、

華岡軍医　カワは生きる。人のそのハダにふれる時、なんと思う。

ロボット三等兵　スサノオは、神であります。

華岡軍医　ただの神ではない。人にカミがついたカミだ。

ロボット三等兵　かみつくのですか。

愛染かつら看護兵　誰に？

華岡軍医　天国と地獄に何億の神がいようと、地上の神はひとりでよい。

愛染かつら看護兵　アラヒト神でありますか。

（野田 1995, pp.200-201）

華岡軍医たちは透明人間であるスサノオを「目にまみえず」しかし「死に至ら」ない、仮死的状態に置かれた「人にカミがついたカミ」だと形容する。すなわち天皇とスサノオという両極に位置する2人の「アラヒト神」は、ともに存在が希薄になりつつ、完全に消えたとは言えない状態に置かれているのである。「終わりが先延ばしにされる」時間感覚の中で、現人神もまた、その死が先延ばしにされる状態に置かれることとなるのだ。すなわち、「消えつつあるがなくならない」現人神の状態と、「悲劇で終わらない『ロミオとジュリエット』」は、「終わりがつけられない」という点で合致しているのである。

1991年という特定の時代が前景化される本作において、野田はなぜ「終わりが先延ばしにさ

れる」時間感覚を強調してみせるのだろうか。「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」という文言があえて日の丸に書かれている以上、そうした時間感覚は野田の日本に対する何らかのコメントと見るべきだろう。以上で見てきた作品の特性を踏まえて、本稿においては、本作に内包される「終わりのつけられなさ」を着眼点に『透明人間の蒸気』を分析していきたい。1991年の日本における「終わりのつけられなさ」とはいかなるものか。そしてそれを野田はどのように作品に反映させたのだろうか。

なお、分析の手法としては基本的に『キル』（野田 1995）に収録された本作の戯曲のテキスト分析を主とするが、テキストと上演は不可分なものであるので適宜演出面にも言及する。

3. 「先延ばしにされる終わり」の感覚

まずは『ロミオとジュリエット』のパロディシーンが具体的にどのようなものであるか見ていこう。劇中、『ロミオとジュリエット』の心中のパロディと思われる場面は計3回あるが、それらはいずれも「行為が完結されない」という形で示される。

1回目のパロディシーンは、結婚詐欺士アキラが心中を迫る女から逃げる場面である。アキラは逃走の途中で華岡軍医たちに目を付けられ、21世紀に送るための20世紀の肉体としてタイムカプセルに入れられてしまう。このタイムカプセルは、中に入った人間を仮死状態にし、100年後に目を覚まさせる機能を持つ、と説明されるのだが、本当に目を覚ます保証はない。逃走中のアキラが身を隠すために開ける扉には、冒頭の日丸と同様「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」という文言が書かれている。

詐欺師、再び現れる。

『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』と書かれた札のかかった扉を見つける。

ワラをもつかむ心地で開ける。その途端、今まで舞台四方で一部始終を見ていた華岡軍医らが一斉に立ちあがる。

（野田 1995, p. 148）

人間を仮死状態にするタイムカプセルの機能は『ロミオとジュリエット』で神父がジュリエットに渡す薬とよく似たものであると言えるだろう。原作においてはロミオとジュリエットは最終的に2人で死に至るが、本作ではタイムカプセルが爆発し、アキラは透明人間になってしまうのである。それによりアキラは前章で見たような「目にまみえず」しかし「死に至らない」という中途半端な状態に留め置かれることとなる。

2回目の心中のパロディシーンはひとり分しかない湯を巡り、ケラとアキラが口論をする場面である。この湯はサリババが黄泉から持ち帰ったもので、アキラを透明人間でなくし、ケラの目を見えるようにする効用を持つ。『ロミオとジュリエット』では毒薬がひとり分しかなかったため、ジュリエットは短剣で自殺をすることとなるが、本作ではその毒薬が不思議な力を持つ湯に

置き換えられているのである。

ヘレン・ケラ だったら、その水筒の中の湯で、あたしの目を洗えば、世界が見えるようになるの？

透アキラ 待て、ケラ、俺が先だ。

ヘレン・ケラ 先？

透アキラ 俺の肌を元にするのが先だ。

ヘレン・ケラ 意外に心が狭いのね、神様。

透アキラ え？ああ。

ヘレン・ケラ 二人で分ければいいじゃないの。

サリババ先生 それが今、あたし呑んじゃったろ、もう一人分、あるかないかだね。もう少し汲んでおけば良かったね。

[…]

ヘレン・ケラ こんなもの、はじめから無かったと思えばいいのよ。

透アキラ 捨てるということか。

ヘレン・ケラ うん、二人で「せえの」で、砂に流そう。

(野田 1995, pp. 224-226)

結局、ケラとアキラはどちらが湯を飲むか決められず、全部を捨てることにする。この湯は直接死に結びつくものではないが、「行為が完結されない」という点においては、他の『ロミオとジュリエット』の心中のパロディと並べられる場面だろう。

最後に挙げるのは、終盤にある心中未遂のシーンである。アキラは華岡軍医たちを欺くため、自分が砂丘から脱出した後も姿が見える演技をしてくれとケラに頼む。そして華岡軍医たちの追跡を逃れた暁には、砂丘にケラを迎えにくると約束する。ケラは当初アキラに言われた通りの演技をしていたが、段々と自分は本当にアキラの姿を見る力を失ってしまったのではないかと疑うようになる。ケラの疑いは、アキラがいるとされているバンダイに向かって華岡軍医たちが発砲した直後、血しぶきがあがったことで確信に変わる。実はこれもアキラのトリックなのだが、アキラが死んでしまったと思い込んだケラは 100 年の眠りをもたらすとされる果実二十一世紀を食べ、眠りにつく。倒れているケラを見つけたアキラは、ロミオとジュリエットの名前を引き合いに出しつつ、悲しみを吐露する。

透アキラ […] ケラ？ そこに眠っているのか、おい……おい、やめろよ、俺を欺すのは、バチが当たるぞ。そんな真似して、俺が素行を改めるとでも思ってるのか。(ケラがかじりかけの果実二十一世紀を見つけて) 昔、ロミオというヤサ男は、ジュリエットというコムスメのために一滴の毒も残さなかったと聞いちゃあいるが、ケラは俺のために、かじりかけの果実を残していった。追われていた男に、ケラ、追いかけて来いってということなの

か。俺が、これをかじれば、その悲劇のくりかえしか。

(野田 1995, p. 252)

独白の後アキラは果実を食べ、倒れこむ。ここで一瞬心中が成立したかに見えるが、すぐにケラとアキラは目を覚まし、砂丘の外へ脱出していく。彼らの心中は最後まで成立しないのである。シェイクスピア『ロミオとジュリエット』では、ラストシーンで死という絶対的な「終わり」がつけられるが、『ロミオとジュリエット』の心中のパロディでは、いずれも行為は完結せず、終わりは常に先延ばしにされてしまうのだ。すなわち「悲劇で終わらない『ロミオとジュリエット』」という枠組を持つ本作は、「はじめと中間と終わり」の「終わり」が抜け落ちた『ロミオとジュリエット』として提示されるのである。

「終わりが先延ばしにされる」時間感覚が表されるのは『ロミオとジュリエット』のパロディだけに留まらない。その時間感覚を分かり易く表すのは、元号が変わっても昭和天皇の勅命を実行し続ける華岡軍医たちの存在だろう。彼らは「二十世紀を千代に八千代に後世へ伝えよ」という勅命に従い、鳥取砂丘にレコード針、井戸、カンテラといった時代遅れの遺物たちを集めているのだが、作業中に偶然「天皇崩御」と書かれた古新聞を見つけてしまう。

のらくろ軍曹 見て下さい、この古新聞を。

華岡軍医 天皇崩御？ どういうことだ。

のらくろ軍曹 平成元年とあります。

ロボット三等兵 そんな年号はきいたことがない。

のらくろ軍曹 しかし、本当に帝がすでになくなっていたとしたら、我々のいただいた勅命はどうなるんですか。

愛染かつら看護兵 朕思う、二十世紀を千代に八千代に後世へ伝えよ。苔のむすまで。昭和十六年十二月八日、ぬばたまの闇に。朕。

のらくろ軍曹 そのおコトバをうけてから、かれこれ五十年の歳月が過ぎました。そのおコトバを全うするため、我々はこの作業に没頭してきたというのに、帝が。

(野田 1995, pp. 129-130)

昭和 16 年 12 月 8 日は、太平洋戦争の開戦日である。彼らは戦争が終わり、昭和が終わったと知っても、開戦日に出された勅命を実行し続ける。つまり彼らは、終戦と、天皇の死という 2 度の「終わり」を、すり抜けてしまったような存在なのである。このように野田は、本作に複数の方向から「終わりが先延ばしにされる」時間感覚を描きこんでいるのだ。

この「終わりが先延ばしにされる」時間感覚については初演当時、既に本橋哲也が指摘している。本橋は「歴史は二度繰り返す、一度目は悲劇として二度目は笑劇として」というマルクスの言葉を引用しつつ、次のように述べる。

本橋 [...] シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』は、あの時代の一つの歴史表象として悲劇でしかあり得なかったけれども、また、それを一九六〇年代のあのゼッフィレリの映画は、二番煎じのセンチメンタルな悲劇として表象した。いま、二十一世紀を目前にした九〇年代にあって、あの恋人たちの歴史は、やはり笑劇としてしか表象し得まい。つまり恋人たちは死んだようで実は死んではいないし、必然性のないハッピーエンディング、あるいは死やカタストロフィックな終末という終着点が無限に先へ先へと繰り延べられる、どうもそういう現代の把握--私は正確な認識だと思いますが--があるようです。

(藤原・本橋 1991, p. 96)

NODA・MAP より拝借した初演のゲネプロの記録映像を確認すると、当時の演出では、開演前、客席内にフランコ・ゼッフィレリが監督した映画『ロミオとジュリエット』の台詞が流されていた。その後に始まるこの劇は「二度目の繰り返し」になるのである。上の発言において本橋は、本作には「終着点が無限に先へ先へと繰り延べられる」という「現代の把握」が見られるとしつつも、それが具体的にどのようなものなのかは述べていない。そこで次章では、この「終着点が無限に先へ先へと繰り延べられる」という時代感覚を探るため、当時の社会背景に目を向けた。

4. 終末論と 1990 年代

野田は本作の約 1 年後に初演された『野田秀樹の真夏の夜の夢』(以下『真夏の夜の夢』)において、より明確な形でこの「終着点が先に繰り延べられる」時間感覚を描きこんでいる。同作はシェイクスピア『夏の夜の夢』の翻案作品であり、『夏の夜の夢』の劇世界に侵入した悪魔メフィストフェレスが、物語の舞台となる森に終末の危機をもたらすというストーリーである。メフィストは「世界の終りとか世紀末」に「軽々しくこの世を呪う」(野田 1994, p. 16) 人々の言葉の負のエネルギーを利用して終末の危機を作り出す。その危機は徐々に差し迫ったものになり、森は炎に包まれるが、最終的な終末は常に先延ばしにされるのである。

同作の「終わりが先延ばしにされる」感覚については既に拙稿(稲山 2017)で論じているので、詳しくはそちらを参照されたい。ここで確認したいのは、野田の中ではこの『真夏の夜の夢』と『透明人間の蒸気』が地続きの作品だということである。野田は『真夏の夜の夢』執筆時、日記に次のように綴っている。

目に見えない力に、とりつかれはじめている。コトバ＝論理でつくった西洋の価値が次ぎ次ぎに崩れて、この世が崩れてた気がして、この世では信じられていない目に見えない力にすがりはじめた。世紀末とかなんとかいいながら目に見えない力にすがりはじめた。あのコリン・ウィルソンでさえ。ところがね、目に見えない力のとてつもなく大きいものがなによりも、コトバだったということに、なかなか気づくことができないでいる。

透明人間の蒸気のモチーフは結局、そんなところにおちつくのだろう

それが、はっきりとした今《真夏の夜の夢》を、そんな風にして見直すことができそうだ。

(野田 1993, p. 347. 下線は引用者)

コリン・ウィルソンは、もともとイギリスの「怒れる若者たち」のひとりに数えられる作家だったが徐々にオカルトに傾倒し、日本では彼の著作『オカルト』(ウィルソン 1973) がベストセラーとなった。日記内で野田は、西洋のロゴス的な「コトバ」の価値が崩れた後、「目に見えない力」に縋り始めた社会の風潮に対する違和感を表明している。こうした日記の記述を受けて、前出の拙稿では、作品全体を覆う「終わりが先延ばしにされる」時間感覚には当時流行していた終末論への批判が見られると指摘した。『真夏の夜の夢』上演当時には五島勉『ノストラダムスの大予言』(五島 1973) の流れを汲む終末論ブームが、世紀末を前に盛り上がりをみせており、「ハルマゲドン」の到来を予言するオウム真理教は特にメディアの注目を集める存在だった。世紀末という時代を意識した2作『真夏の夜の夢』と『透明人間の蒸気』に、「終わりが先延ばしにされる」感覚が共通して描きこまれていることは注目に値するだろう。

ただし、『真夏の夜の夢』では森が炎に包まれるなど切迫した終末の予感があったのに対して、『透明人間の蒸気』では終わりがつけられず「だらだらと続く」時間の方に重きが置かれている。そのことはアキラたちが入ったタイムカプセルが爆発した後の人々の反応によく表れている。爆発シーンは、初演、再演²ともに赤や白の光が点滅し、かなりインパクトが出るように計算されているが、その後で大衆たちがサウナの中で交わす会話はまるで緊張感がないものである。

客1 [...] ききましたか、あー、おー。あの爆発の音。

客2 あーこの世の終わりって、おー、あんな音ですかね。

(野田 1995, p. 165)

彼らは「この世の終わり」のような音を聞いても、それをやり過ごし、だらだらとしているのだ。加えて『真夏の夜の夢』では、悪魔メフィストが負の言葉のエネルギーで紡ぎ出した「終末の物語」が、最終的に主人公の少女が紡ぐ「再生の物語」に淘汰されるという決着が付けられるのに対して、本作では、前章で見た通り最後まで「終わりが先延ばしにされる」時間感覚が徹底されるのである。こうした描写を受けて以下では、上演当時隆盛を迎えていた終末論に関して、「だらだら続く」という逆説的側面に重点を置いて見ていきたい。

1990年代前半における「終わりが先延ばしにされる」時間感覚については、オウム真理教が台頭した日本社会の状況を論じる上で言及されてきた。社会学者の宮台真司は1980年代には2つの終末観があったという(宮台 1995, pp. 86-88)。ひとつには、「女の子」を中心とした「終わらない日常」という逆説的な終末であり、例としては1979年に連載がはじまった高橋留美子の

² 再演の演出については2004年7月19日にWOWOWで放映された『透明人間の蒸気』(再演)の舞台映像を参照した。

漫画『うる星やつら』が挙げられている。同作は「友引町」という架空の町を舞台に、宇宙人の美少女ラムとその恋人である男子高校生あたりの日常を延々と描くコメディである³。もうひとつには、「男の子」を中心とした「核戦争後の共同性」の世界であり、その例として宮台は、宮崎駿『風の谷のナウシカ』（1984 年）や、大友克洋『AKIRA』（1988 年）といった、巨大な戦争を経験した「後」の世界を描くアニメを挙げる。宮台の整理では、これらの作品は「終わらない日常」を相対化しうる「非日常的な外部」を提供する作品として位置づけられているが、ここでは作品世界そのものが大きな「終末」の「後」を舞台としていることを指摘しておきたい。

そして、1990 年代に入ると「終わらない日常」の漠然とした辛さが強調されることとなる。その辛さは、宮台のほか、大澤真幸のオウム論（大澤 1996）にも引用された『完全自殺マニュアル』（1993 年）の序文によく表されている。

80 年代が終わりそなころ，“世界の終わりブーム”っていうのがあった。「危険な話」が広まって、いちばん人気のあったバンドがチェルノブイリの歌を歌って、子どものウワサはどれも死の匂いがして、前世少女たちがハルマゲドンにそなえて仲間を探しはじめた。僕たちは「デカイのがくるぞ!」「明日世界が終わるかもしれない!」ってワクワクした。

だけど世界は終わらなかった。原発はいつまでたっても爆発しないし、全面核戦争の夢もどこかに行ってしまった。[…]

これでやっとわかった。もう“デカイ一発”はこない。

（鶴見 1993, pp. 3-4）

『完全自殺マニュアル』は自殺の方法を、多岐にわたり具体的に紹介した本であり、120 万部以上を売り上げた。序文とその著作の内容からは、決定的な世界の終わりがもはや来ないであろう世紀末においては、大きな終末の代替としての個人的死を救いとし、「終わらない日常」を生きるしかないという心境を見て取ることができるだろう。また、同じく 1993 年から連載が開始された岡崎京子の少女マンガ『リバーズ・エッジ』においても、死をひとつの救いとして生きる若者たちが登場する。作中では、高校生の男女の一見淡泊な日常が描かれるが、彼らはそれぞれに生き辛さを抱えており、河原で見つけた白骨死体を心の拠所に行っている。あるゲイの少年は「自分が生きてるのか死んでるのかいつも分からないでいるけど」「この死体をみると勇気が出るんだ」（岡崎 2008, pp. 60-61）と漏らす。彼らは時折、橋の上に立ち UFO を呼んでみるが、UFO は到来しない。いつもと同じ朝がやってくるのである。こうした描写から、同作には 1980 年代に『うる星やつら』が示したドタバタコメディとしての「終わらない日常」が、より殺伐とした

³ なお、宮台は言及していないが『うる星やつら』に内包された「終わらない日常」の時間感覚は、同作の映画版『うる星やつら 2 ビューティフル・ドリーマー』（1984 年 押井守監督）によって前景化されたものである。映画版では夢邪鬼という妖怪の魔法によりあたる達が「文化祭の前日」を延々に繰り返す一方、それ以外の世界が滅亡していくというストーリーが展開する。原作においても、連載時期に合わせて季節が巡る一方でアタルたちは高校 2 年生のままであり、連載漫画特有のループ構造が見受けられるが、映画版はそのループ構造をメタ的に前景化して見せたのである。

形で表されているといえるだろう。

宮台はこうした 1990 年代前半を覆った「終わらない日常」の空しさの中に、オウムがサリンによる「ハルマゲドン」を起こそうとしたメンタリティを読みとるのである。

「ハルマゲドン “による” 救済」を待望した者たちは追いつめられる。廃墟の後にオウム大帝国を築き、麻原教祖は初代神聖法皇 (!) に。彼らは起死回生の巻き返しに自らのファンタジーの現実化を図る。「終わらない日常」を実力で終わらせようというのである。

(宮台 1995, p. 88)

宮台に言わせれば、地下鉄サリン事件は「終わらない日常」に絶望したオウム信者たちが、自らの手で終末を引き寄せようとした結果なのである。「終わらない日常」は宮台の言葉であるが、こうした終末の不可能性とそれゆえの終末への渴望は、地下鉄サリン事件に至る社会背景として宮台、大澤の他、芹沢俊介らによっても指摘されるところであり (芹沢 1996, pp. 9-12)、世紀末の時代の「空気」として広く共有されていたと言えるだろう。

本作が上演された 1991 年は、地下鉄サリン事件の 4 年前、まさにそうした「空気」が充満していた時代に合致する。野田がオウムを直接題材として扱うのは 2010 年初演の『ザ・キャラクター』においてであるが、1990 年代初頭当時から世紀末的流言に不信感を抱いていたことは、前出の日記に加えて、上演当時のインタビューからも明らかである。野田は本作を「悲劇にしない」理由について、次のように語っている。

今、悲劇はあまり書きたくない気分です。一つはお客さんを驚かしたいこともあります。それ以上に偶然の出来事の積み重なりを靈魂や前世などの言葉で理解しようとする風潮が、気持ち悪いからです。世紀末を知性で笑い飛ばさずに、言葉のトリックを簡単に信じてしまうことに不信表明をしておきたい。

(野田インタビュー 1991)

野田はインタビュー内で、超自然的力を安易に信じる世紀末の風潮を批判しているが、実際アキラが神格化されていく過程では、透明人間アキラによるボルターガイストショーなどが行われ、超能力をもてはやす人々の姿が描きこまれている。また、サリババの名前は、ヘレン・ケラーの教育係サリバン先生と、上演当時日本で流行していたインドの超能力者サイババをかけたものであることは明らかで、オカルト的なものを連想させる仕掛けを取り入れていると言えるだろう。そうした劇世界において野田は、「終わり」が抜け落ちた『ロミオとジュリエット』のパロディを展開してみせたのである。本章で見てきた当時の社会背景と野田の世紀末に対する問題意識を踏まえると、この「悲劇で終わることができない『ロミオとジュリエット』」は、「終わりが先延ばしにされる」世紀末の時間を戯画的に表す仕掛けとして解釈することができるだろう。

ここまで、『透明人間の蒸気』に見られる「終わりが先延ばしにされる」時間感覚について、当時流行していた終末論との関係から考察してきた。しかし、「終わりが先延ばしにされる」存在がもうひとつ残されている。「目にまみえず」しかし「死に至ら」ないスサノオである。次章以降、このスサノオと、それに対置される天皇について考察していきたい。

5. 天皇とスサノオ

まずは、本作における2人の「現人神」、天皇とスサノオの関係を確認したい。華岡軍医たちは、サリババによって神に仕立て上げられたアキラを「アラヒト神にかみつく」スサノオと呼び敵視する。こうした関係性からスサノオは一見、権威者である天皇の地位を脅かす反逆者だと理解され得るが、スサノオという神が持つ両義性に目を向けると、純粋な反逆者のみに留まらない存在であると思われる。

「記紀神話」において、スサノオは当初、死んだ母に会いたいと泣き喚く問題児で姉のアマテラスからも追放されてしまうが、後半には心を入れ替え出雲王権の創始者となる。こうしたスサノオの二面性を指して文化人類学者の山口昌男は、スサノオは天皇制の「中心性」と「周縁性」の両面を併せ持つ存在であると指摘する。

素戔鳴の矛盾は、破壊と創造の神話の主人公として彼を見るとき解決されるのである。彼は両義的な神として一つの世界の二つの相貌を同時に帯びているのである。彼は模範的主人公であるとともに、欺瞞トリックスターの神であり、秩序の確立者であるとともに、混沌の導入者である。この両面性においてこの神は、天皇制の潜在的な性格を顕在化する手懸りになる。この神は秩序の確立者（中心）であるとともに、反秩序の行為のゆえ追放され放浪する（周縁性）神として、天皇制の静と動の両面を体現していると言える。

（山口 1989, pp. 185-186）

さらに、山口は天皇制が内包する「中心」と「周縁」の対比をアマテラスとスサノオを用いて次のように図示する。下の図は、左が中心的なもの、右が周縁的なものという対比である。

王権（天照大神，景行天皇）	王子（素戔鳴尊，日本武尊）
主権	補佐
首都（高天原）	辺境（根の国）
静的な中心	動的な辺境
平和的（秩序）	暴力的（混沌）
定着	放浪
聖性の保持	侵犯・瀆聖
司祭	贖罪山羊

（山口 1989, p. 187）

この表に見るように、山口の天皇制の理解では、アマテラスに対するスサノオ、静的な中心に対する動的な辺境、というように二つの極が合わさって天皇制という全体を形成するのである。中心は周縁があるから中心たり得るし、周縁もまた中心があるからこそ存在する。すなわち、中心と周縁は相互依存的な関係であり、自立的な中心は存在しないのである。

野田が天皇制を題材として扱う際、この中心と周縁の関係を意識していたことは『贗作・桜の森の満開の下』（1989年初演）における天皇制の表象からも明らかである。同作においては天武天皇による国家形成が描かれるが、国家の成立が宣言される際、国境の外に位置づけられる人工的な鬼が作り出される。国家の中心たる天皇の地位を確立するためには、周縁に位置づけられる鬼が不可欠なのだ。『透明人間の蒸気』においても、スサノオにされるアキラやその周辺の人物には周縁的性格が与えられている。アキラは放浪する詐欺師として砂丘にやってくるのであり、ケラは盲目で耳が聞こえない障害者である。そして「田舎には、古くからいるのに、いつまでたっても、ヨソモノって言われる奴がいる」（野田 1995, p. 182）というサリババの台詞からするに、サリババもまた、社会から疎外されてきた人物であることが推測できる。さらに、天皇の地位を象徴するバンダイは、舞台の端と中央の間を移動する。初演の演出では、バンダイは20世紀の遺物たちとともに砂丘に集められてくるが、他のガラクタが捌けられても舞台の端に無造作に放置されている。そして、劇の終盤、スサノオが神格化されるに伴って舞台中央へと移動するのである⁴。こうした演出は周縁に位置していたものが中心に引っ張り出される構図を想起させるものであり、その意味では、野田は意識的に中心と周縁の関係を図式化して見せていたと捉えることも可能だろう。

本章の分析を踏まえれば、本作に登場するスサノオは天皇の裏面のような存在であり、裏と表が合わさるような形で天皇制という全体を形成しているのではないかと思われる。しかし、既に指摘したように、本作における天皇とスサノオは、共に目に見えず、そこに「いる」とも言い切れない状態に陥っているのである。1991年という時代が強く意識される本作において、野田が天皇制を「消えつつあるがなくならない」ものとして描写するのはなぜか。次章では、当時天皇制が置かれていた状況について見ていきたい。

6. 1991年の象徴天皇制

前章で確認したところでは、野田の中の天皇制は中心と周縁の二項対立を内包するものであった。そのことは、天皇という存在が、自立的中心ではなく常に二項対立のもう一方の極を必要とすることを意味する。では、戦後の象徴天皇にとってのもう一つの極とは何か。それは1991年にどのような状況に置かれていたのだろうか。

⁴ 中央に移動して間もなく、バンダイは舞台から消える。その段階では、ケラは自分がアキラを見る能力を失ってしまったのではないかと疑い始めている。また、再演においては、バンダイは20世紀の遺物たちとともに1度舞台から消えるが、タイムカプセルの爆発後、再び舞台上手に現れる。やはり劇の後半に中央に移動した後、消える。

戦後の「人間天皇」のひとつの対極として位置するのは、1945 年まで国家の中心にあった昭和天皇本人である。終戦直後の天皇制の歴史においては、かつての「現人神」としての昭和天皇の強力なイメージを解体し、「民主的」天皇に作りかえることに力が注がれてきた。有名な 1946 年の「人間宣言」以降、日本政府と GHQ は天皇を「人間化」するため、様々なイメージ戦略を開始した。代表的な試みのひとつが 1946 年から 8 年半にわたり行われた、天皇の大規模な巡幸である。その最初の巡幸の様子を、歴史学者の河西秀哉は次のように記す。

七台の簡素な車列で神奈川県へ向かった天皇の服装は、軍服ではなくソフト帽をかぶった背広であり、まさに人間天皇像をアピールするのにふさわしい格好だった。天皇はこの巡幸の中で、戦災復興状況の視察と戦災者激励、引き揚げ者援護状況の視察を主な目的として、各場所を視察し、民衆と会話を交わした。この様子は写真つきで報道され、〔朝日 46・2・19 など〕民衆と天皇の距離が近づいたことを人々に実感させたと思われる。

(河西 2018, pp. 53-54)

天皇と民衆のこうした「近さ」は、神聖性を保つことが求められた戦前とは真逆のイメージの打ち出しである。もちろんそのイメージの再構築にはメディアが重要な役割を果たした。この時期からヘルメットを被り炭鉱内を見学する天皇や、皇后によって髪形を整えられる天皇など、「人間味」が感じられる天皇の姿が新聞や雑誌等によって大量に報じられることとなる。また同時に、生物学者としての天皇のエピソードや、天皇家を理想的な「家族」として捉えた写真が積極的に流布されたのだった。日本政府はこうして、天皇を親しみやすい「学者」あるいは「家庭人」へと、「脱神話化」「脱政治化」していった。かつて国家の神話起源を保障する「現人神」であった天皇は「人間天皇」となり、国家の「象徴」という曖昧な地位に置かれることとなったのである。

このようにして形成された戦後象徴天皇制にとって、1990 年前後に起きた最も大きな変化は、何よりも 1989 年の昭和天皇死去であろう。それは戦後の天皇制がひとつの対極を失うことを意味した。天皇を「人間化」する努力が意味を持ち得たのは、一方で強烈な威光をもつ過去の「現人神」としての天皇の記憶があったからである。かつて日本の中心にあった天皇の残像があったからこそ、戦後の天皇は自身を周縁の位置に置くことが可能だった。しかし、1991 年においては、すでに戦後 45 年が経過しており、昭和天皇本人も亡くなってしまった。対となる中心を欠くときには、周縁も本来は成立し得ないのである。本作においては、昭和天皇の死後もその勅命を実行し続ける華岡軍医らに象徴されるように、昭和天皇の死に対する問題意識が、明確に描きこまれている。そうした中で、天皇の「裏面」であり、天皇制の周縁を担うスサノオもまた、「消えつつあるがなくなるならない」という仮死状態にあるものとして描写されるのである。

実際、野田は昭和天皇が死去した当日の日記の中で、天皇制が形骸化したまま存続している現状に対する問題意識を記している。

年いった人々、つまり戦争を知る者は、天皇と共に全体を永遠を夢見た時代に生きてきたと思う。そして昭和 20 年を契機にきっぱりと、その夢を捨てろと言われた。その全体の夢のなごりのような形で、その時代を知るものには、天皇という名がのこった。

天皇が象徴だというコトバには、夢のなごりとして、わかる人々にだけ成り立つコトバである。若い人は、ほとんど、全体つまりクニを考えないで良いように育ってきた。クニにとってはそれが便利であるし、いや、それを便利とするクニの意思などというものさえ決していない。

[…]

若い人間は、「天皇が象徴である」と教育されただけである。天皇はなんですかなどと街頭で問われ、あたりさわりなく答えようとするものだから、「やっぱりクニの象徴っていうか」という通り一遍の答え方というのは、教育の成果であり天皇と共に、象徴として成立するような夢は、なにももっていない。

この昭和天皇の死が、すうっと流れていく以上、天皇制は、またわからないままに生きつづけていくであろう。

(野田 1993, pp. 279-280)

日記内で野田は、戦前の天皇は「全体つまりクニ」を夢見させる装置のような機能を有していたと述べる。それはつまり、国民全体が共有できる「クニ」というイメージのことであろう。しかし敗戦によって天皇は国家の起源と切り離され、「クニ」という夢を見させる機能も失ってしまった。国民は今や「天皇と共に、象徴として成立するような夢は、なにももっていない」のである。こうした野田の問題意識を踏まえると、「目にまみえず」しかし「死に至らず」という仮死状態に置かれた周縁の「現人神」であるスサノオは、形骸化し、対極を失いつつも、「すうっと流れていく」ように生き続ける戦後象徴天皇制の具現化として解釈することも可能であろう。

7. おわりに

本稿では、『透明人間の蒸気』における時間感覚と、スサノオの表象の分析を通して、1991 年という時代を野田がどのように劇中に反映させたか分析してきた。これまでの分析に基づけば、本作に描きこまれる「先延ばしにされる終わり」と、「希薄化しつつある天皇制」はそれぞれ「世紀末」と「昭和の終わり」という 2 つの終わりの表出であると考えられる。つまり、本作は「悲劇で終わらない『ロミオとジュリエット』」に象徴される世紀末的時間に覆われており、その中で「目にまみえず」しかし「死に至らない」仮死状態にあるようなスサノオが描かれたのである。野田が上演当時から世紀末的流言と、戦後象徴天皇制の曖昧さを問題視していたことは本稿の分析からも明らかであるが、その二つの主題を結びつけるものが、これまで論じてきたような「終わりが先延ばしにされる」という時間感覚なのだ。「消えつつあるがなくなるならない」天皇制と、「終着点が無限に先へ繰り延べられる」世紀末的時間は、「終わりがつけられない」という特性を共有しており、「世紀末」と「昭和の終わり」に挟まれた特有の時代だからこそ、ひとつの

劇世界の中に併存できたものであると言える。その証拠に、今井克佳が指摘するように（今井 2005）、「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」という文言は、2004年の再演版では削除されており、ケラとアキラは最後まで生き返ることなく死の世界へと続く黄泉平坂を登っていく。すでに世紀末を通り越し、オウム真理教の顛末も知っている 2004 年においては、手に手をとって「あたりが嘘で一面」の 21 世紀に逃れていくラストシーンを再現することはできなかったであろう。

本稿ではここまで 1991 年という局所的な時代が、作中にいかに描きこまれるかということを中心眼に分析を進めてきたのであるが、それに加えて本作には華岡軍医たちに象徴される「戦後」という長期的な時間があることを最後に指摘しておきたい。太平洋戦争の開戦日に天皇から受けた勅命を、平成になっても遂行し続けていた華岡軍医は、終盤で自分の行為の虚しさを吐露する。

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、この二十一世紀の果実を食らい、百年の眠りについたのは我々だったのかもしれない。生きながらあの日、我々は死人になったのだから。黄泉の国に足を踏み入れ、半世紀をかけ、やっとヨモツヒラサカのとっぺんまで登りきて、そしてこれからまた半世紀をかけて、ヨモツヒラサカをくだっていくだろう。

（野田 1995, p. 243）

1991 年は太平洋戦争開戦から 50 年目にあたる年である。華岡軍医は 50 年間ずっと死の世界に続く黄泉平坂を上り続けており、これからまた 50 年をかけてそれを下るという。既に終わりを迎えているはずなのに、100 年をかけて死んでいかなければならない彼らはまさに「生きながら死んでいる」状態にあると言えるだろう。こうした表現から、本稿で見てきた「終わらない終わり」という時間感覚は、「世紀末」のみならず「戦後」という時間の「終わりのつけられなさ」と重ねられていると見ることもできるだろう。そしてその「戦後」の「終わりのつけられなさ」の象徴とも言えるのが、戦後形骸化しつつも存続されてきた天皇制なのである。してみれば、本稿で論じてきた「終わりのつけられなさ」は、「昭和の終わり」と「世紀末」に挟まれた局所的時代のみならず、戦後日本社会全体に対する批判としても機能し得ると言えるだろう。実際、2004 年の再演版では、「終わりが先延ばしにされる」という世紀末的時間の導入装置となった『ロミオとジュリエット』のパロディが削除された代わりに、タイムカプセルの爆発シーン後に星条旗が出現するなど、終戦とそれに続く米国の支配を連想させる演出が追加され、「戦後」に対する意識が前景化されることとなったのである。本稿においては 1991 年という局所的時代に焦点を当てて論じてきたが、こうした初演版・再演版の比較と、「戦後」の終わりのつけられなさについては、今後稿を改めて論じることとしたい。

〔参考文献一覧〕

- 1) アリストテレス『詩学』・ホラーティウス『詩論』 松本仁助・岡道男訳, 岩波文庫, 1997。
- 2) 稲山玲「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』2017年3月号, 西洋比較演劇研究会, 2017。
https://www.jstage.jst.go.jp/article/ctr/16/1/16_1/_pdf/-char/ja
- 3) 今井克佳「嘘と新世紀—野田秀樹『透明人間の蒸気』再演を読む」『東洋学園大学紀要』2005年3月号, 東洋学園大学, 2005。
- 4) 大澤真幸『虚構の時代の果て オウムと世界最終戦争』ちくま新書, 1996。
- 5) 岡崎京子『リバーズ・エッジ 愛蔵版』宝島社, 2008。
- 6) 河西秀哉『天皇制と民主主義の昭和史』人文書院, 2018。
- 7) 五島勉『ノストラダムスの大予言』祥伝社, 1973。
- 8) コリン・ウィルソン『オカルト』中村保男訳, 新潮社, 1973。
- 9) 芹沢俊介『「オウム現象」の解説』筑摩書房, 1996。
- 10) 扇田昭彦『現代演劇の航海』リプロポート, 1988。
- 11) 高橋敏夫・森井睦「演劇時評」『悲劇喜劇』2004年6月号, 早川書房, 2004。
- 12) 高橋留美子『うる星やつら』1巻～34巻, 小学館, 1980～1987。
- 13) 鶴見済『完全自殺マニュアル』太田出版, 1993。
- 14) 野田秀樹インタビュー「野田秀樹が4年ぶりに新作「透明人間の蒸気」 率直な表現, 生かして」『読売新聞』東京夕刊, 5面, 1991年8月13日。
- 15) 野田秀樹『贗作・桜の森の満開の下』新潮社, 1992。
- 16) 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, 1993。
- 17) 野田秀樹『廻をしめたシェイクスピア』新潮社, 1994。(『真夏の夜の夢』収録)
- 18) 野田秀樹『キル』新潮社, 1995。(『透明人間の蒸気』収録)
- 19) 藤原新平・本橋哲也「演劇時評」『悲劇喜劇』1991年11月号, 早川書房, 1991。
- 20) 宮台真司『終わりのなき日常を生きて オウム完全克服マニュアル』筑摩書房, 1995。
- 21) 山口昌男『天皇制の文化人類学』立風書房, 1989。