

野田秀樹作・演出『兎、波を走る』劇評

撫原華子

『兎、波を走る』

NODA・MAP 第26回公演

作・演出：野田秀樹

日時：2023年6月17日～7月30日（東京公演）

会場：東京芸術劇場プレイハウス

出演：高橋一生 松たかこ 多部未華子 秋山菜津子
大倉孝二 大鶴佐助 山崎一 野田秀樹

テクノロジーの進化が著しい昨今、人工知能（AI）や仮想空間の話題が世間を賑わわせている。人間とAIの境界線の揺らぎや仮想空間の発達によって、現実と非現実の見極めが困難さを増すとともに、そうした新しい技術と向き合う人間の姿勢やアイデンティティが問われていると言えよう。

野田秀樹作・演出・出演の『兎、波を走る』はそこに我々の意識を向け、問題提起をする。野田氏は、前作『フェイクスピア』に続き、親と子の表象を軸に文学作品の世界やモチーフを点在させながら劇を展開する。前作では、シェイクスピアの『ハムレット』の世界を足がかりに、父と息子（父捜し）の物語を構築し、言葉というものについて正面から問うた。今作では、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』の世界を皮切りに、チャーホフやブレヒトの戯曲の要素、さらには『ピーターパン』のモチーフを散りばめながら、母と娘（娘（母）捜し）の物語を紡ぎだし、現実と虚構の境界線の揺らぎや人間のアイデンティティといった問題を観客に問いかける。

今作は、野田氏の近年の作品と比べて、現実の政治問題にかなり肉薄した作りとなっている。この劇は演劇という、虚構性が常に優位にあるべき（だと筆者が考える）ジャンルにあって、虚構と現実の間の膜が極限まで薄くなっている作品であるように筆者には感じられた。

* * *

『兎、波を走る』は舞台奥の海の波の向こうから、主人公の脱兎（高橋一生）の映像が映っている等身大のしわくちゃん紙が、舞台前方に向かってくる場面で幕を開ける。映像の中の脱兎は（本作の舞台において虚実を隔てる役割を果たす）その紙の向こうからやがて姿を

現し、ロープで表現された波間をスローモーションで走りながら、「不条理の果てにある海峡」と「アリスのふる里」を「あまたの白い兎」が行き来していたことや、自らもその兎の一羽であること、そして、「アリスのふる里」へ「とりかえしのつかない渚の懐中時計」を返却するためにやってきたことを観客たちに告げ、再び舞台奥へと姿を消す。この兎は何者なのか。その懐中時計とはいったい何なのか。「不条理の果てにある海峡」や「アリスのふる里」とはどこなのか。この短い冒頭シーンを経て、観客たちはそれらの謎が劇の中盤以降で解消されるまで、この奇妙な謎掛けと向き合いながら舞台を見つめることになる。

政治性を多分に含む今作の謎解きまでの過程には、複数の「虚構性」の扉が配されている。退場した兎に代わって、舞台の隅で兎の芝居を眺めていた元女優ヤネフスマヤ（秋山菜津子）と劇作家の智恵豊富（大倉孝二）が舞台前面に進み出て、たった今語られた科白の内容について話し始める。彼らの会話から、先ほどのシーンは、ヤネフスマヤが所有する遊園地のアトラクションのひとつである劇場で上演される予定の劇のリハーサル風景であったことや、智恵豊富がアントン・チェーホフの曾曾孫で、ヤネフスマヤから彼女が子供の頃に母親と観た思い出深い「アリスの話」の劇を執筆するように依頼を受けていること、そしてその「遊びの園」が不動産業を営むシャイロック・ホームズ（大鶴佐助）によって近く競売にかけられ、統合型リゾートへと再開される予定になっていることが次第に明らかになる。ここから劇はチェーホフの『桜の園』を主な大枠として、『不思議の国のアリス』の世界から派生した不条理劇を劇中劇仕立てで織り込みながら展開されていくのである。

場面はそこから迷子案内所へと移行し、アリスという名前の娘を捜す母親（松たか子）が登場する。娘を見つけないのに「40億年くらい」待たされている気がするところばす彼女が、迷子案内員たちに娘の特徴を伝えていると、そこに先ほどの脱兎が「大変、大変、へんてこりんのでこりんへんだ、急がなくちゃ」と言いながら走り込んできて、彼女の目の前を通り過ぎて姿を消す。アリスの母は「母の勘」で直ぐさま後を追っていく。脱兎を追いかけて転がり込みながら再登場した母親は、脱兎を激しく問い詰め、彼とは別の兎がアリスを誘拐したことを突き止める。松は脱兎役の高橋に馬乗りとなるなどコミカルな身体表現で、アリスの母を強靱な芯を持った明るい人物として立ち上がらせていた。

娘を捜す母親の現実と『アリス』の劇中劇（非現実）は混ざりあっていく。迷子案内所には「アリスさん誘拐事件捜査本部」という張り紙が貼られ、突如、刑事たちが舞台上になだれ込んでくる。そこに、誘拐犯を名乗る男から電話がかかってきて、その逆探知に成功する。だがアリスの母と刑事たちが歓喜したのもつかの間、それが実は智恵豊富からのいたずら電話であったことが判明する。傍らでその様子をじっと見ていた脱兎は、アリスの母の辛い心中を想像して心を痛み、智恵豊富に猛然と抗議をする。

脱兎：ちょっと待ちなさい、あんた作家だか何だか知らないけれども、このお母さんは、アリスさんがいなくなって心痛めてるんだよ！ いたずら電話なんて設定

を書くんじゃない、あなたには人の心の痛みが分からないのか！まず詫びろ！

おい、しかとするな！おい、こら！こらあ！

アリスの母：ありがとう、もういいわ。あまりにもあなたが代わりに怒ってくれたので、私の怒りは収まりました。ありがとう兎さん。

智恵豊富：兎さんって、なに？

アリスの母：例の兎よ。

智恵豊富：うん？（原稿用紙を見て）私は兎のセリフなんて今書いてないよ。

アリスの母：アリスが追いかけて行った兎よ。

この後、智恵豊富は少し考えてから、「私が、この女の^{ひと}現実に割って入ってるんじゃない。たぶん、私の芝居に、この人の妄想が勝手に割り込んできているんだ。」（『兎、波を渡る』p.15）と答え、自分が執筆している劇にアリスの母の思考が入り込んできている可能性を指摘する。ここで着目したいのは、智恵豊富がアリスの母の思考を「現実」のものとしてではなく「妄想」として捉えていることである。彼の姿勢は、アリスの母の心痛を「現実」のものとして捉え、それに寄り添おうとする脱兎の姿勢とは対称的に描かれている。そのことによって、脱兎とアリスの母のあいだにこの時点で絆が芽生えつつあることがより鮮明に示される。

脱兎とアリスの母の絆の芽生えを描いた、このシーンは、劇のその後の展開を鑑みると、劇の虚構性に現実（の政治問題）の一端が顔を覗かせ始める瞬間を切り取った場面でもある。具体的には、ここから劇の中盤あたりまでに、劇中劇の作者が智恵豊富からベルトルト・ブレヒトの曾孫のベルトルト・ブレヒト（野田秀樹）への交代を経て、AIの初音アイへと引き継がれ、それに伴って、劇中劇の舞台が遊びの園から仮想空間という、より虚構性を伴う場所へと変更された後に、脱兎の正体が明かされる。彼が北朝鮮で拉致工作員として教育され1993年9月に「現^{うつ}の国」（すなわち韓国）に亡命し、その後2016年に再び「妄想の国境」を超えて行方不明となった安^{あん}明進^{みんじん}をモデルに創作された登場人物であることが明示されたことをきっかけとして、（劇中には直接的な言及はないものの）アリスとその母親が拉致被害者の横田めぐみさんと彼女の母、早紀江さんであろうことが連想される構造となっている。加えて、『兎、波を走る』全公演が終了した約三ヵ月後に新聞に掲載された野田秀樹氏のインタビュー記事（「不条理の果て 聞きたいのは——野田秀樹さん 劇作家」）において、安氏と出会った後で早紀江さんが「拉致の被害者も、良心を取り戻した元工作員も、国家によって個人の運命が翻弄されたという意味ではともに被害者であるという不条理」に思い至り、「昨日まではめぐみのためだけに祈ってきましたけれども、明日からはあなたとあなたのお母さんのためにも祈ります」と語ったことが紹介されていた。そうしたことを念頭に置くと、脱兎とアリスの母親のあいだの絆の表象は、現実の両者の交流を踏まえたものであろう。

他方、娘が誘拐された母親の訴えに真剣に取り合わない智恵豊富の表象は、その同じイ

インタビュー記事で言及されていた「拉致事件は、1980年代から国家による犯罪である疑いが指摘され」ており、「日朝首脳会談を経て、2002年に一部の拉致被害者らが帰国したが、その後、大きな進展がない状態が新たに20年以上続いている」状態にある「日本社会の構造、そして無責任さ」（同上）というような要素が批判的に集約された形なのだろう。さらにいえば、こうした智恵豊富な表象は、事件を忘れかけている観客への厳しい批判さえも内包しているように思われた。

本作品中では、自らの意志に反して拉致され誘拐された（横田めぐみさんを想起させる）アリスと対比されるように、（劇中では「どや号」という名前となっはいたが）よど号ハイジャック事件によって自分たちの意志を暴力的に貫いて北朝鮮へと渡った赤軍派の身勝手さが辛辣に描かれていた。それと共に（ヘルメットを被った青年たちの姿によって示唆されていた）学生運動に明け暮れていた左翼活動家に対する描写は、幻想を抱いて北朝鮮に渡ったが現実に落胆して帰国した、あるいは帰国を希望した元活動家に対する非常に強い批判となっており、先に触れた智恵豊富な表象とともに、作品の重要なメッセージとなっていた。

虚と実の境界線の揺らぎはこの作品中で変容を重ねながら、繰り返し描かれていく。その一例が、ゲームアトラクションの様相さえ帯びていく、初音アイによる（劇の終盤に位置する）劇中劇である。「穴に落ちたアリスの話のこの先を続けて。ここでこの話を終わりにしないで。」「続けて、誰か、アリスの話を。」（『兎、波を走る』p.64）と口々に訴えるアリスとその母親の願いに応じて、一度は他人の痛み鈍感になった脱兎が、「妄想の国」にいるアリスと「現の国」にいる母親を再会させようと（赤いロープで表現された）国境の鉄条網越しに奮闘する。鉄条網の向こうから手を伸ばすアリスと、右手でアリスの母の手を強く握り、左手を伸ばしてアリスの手を取ろうとする脱兎の懸命の試みは、舞台上の中央でダイナミックに繰り広げられ、本作におけるクライマックスとなる（次ページの舞台写真を参照のこと）。だがロープを超えようとしては失敗し、警備兵に撃たれ倒れるという一連の動作を反復する脱兎の姿は、やがて仮想空間上でのゲームへと変質していき、その後、脱兎が連行されていった舞台袖からは一発の銃声が響く。演劇作品中の劇中劇という、虚構性の予防線が幾重にも張られた構造内ではあるものの、（未解決の拉致事件という）生々しい現実が（演劇の）虚構性に分け入らんとする瞬間と、非現実（仮想空間）が現実（人間）を飲み込まんとする瞬間という、方向の異なるベクトルから生じた、ふたつの虚と実の揺らぎの瞬間がそこには描き出されていた。

『兎、波を走る』は、劇作するAIの登場によって脅かされる劇作家のアイデンティティの問題にも踏み込む。終幕間近に、AIの初音アイに自動書記をさせられている智恵豊富とブレルヒトが登場し、このふたりが別々に完成させた劇の結末の一節が全く同じという事態が起きる。その直後に彼らの前を紙が通り過ぎると、ふたりの姿はその上に映る映像となり、さらには智恵豊富が書き直した結末の一節が曾曾祖父のチェーホフの『桜の園』の幕切れ近くの科白と同一だったというオチまで付く。そこに至ってブレルヒトが絞り出

すように発する「作家はもはや、昔々の作家が書いたものを知らず自動書記しているだけ。」(「兎、波を走る」p.68)という言葉は、自分たちが昔の作家たちの言葉の焼き直ししかできないのかもしれない、という憂いに満ちた告白となっていた。

このように虚実が交錯する本作において、母の痕跡である「おへそ」や「へその緒」は唯一、虚構とはなりようのない揺るぎのないものとして表象されていた。「わたしにもおへそという母の痕跡がある。おへそにだけお母さんが残っている」(「兎、波を走る」p.54)と語るアリスは、そのことをよすがとして、母親に再び会える日を願い続けている。一方、アリスの母は「へその緒はらせん階段」と声に出しながら、階下から聞こえる娘のこだまの声を頼りに、(フラフープで表現された)らせん階段を下っていく。そうした「おへそ」や「へその緒」に象徴される人間の究極的なアイデンティティ、もしくは、確固たる絆といった意味合いが、この劇での母と子のモチーフに込められていたように思われた。

アリスの母が脱兎に導かれて娘捜しをする道のりで、幾度となく描かれているのが、人間のアイデンティティをめぐる問いかけが内在する表象である。「名前がない」脱兎とアリスの母の表象、家族や友人らとのつながりを断たれ、出生記録さえ焼かれ「どこにも存在しない人間」として生きることを余技なくされた兎たちの表象、(先ほども触れた)AIに自動書記させられている作家たちの表象などがそれにあたる。

なかでも最も鮮烈だったのが本作の最後で表象されていた、記憶し続けられることが人間のアイデンティティなのではないかという問いかけである。「遊びの園」は取り壊しが進



©NODA・MAP 第26回公演「兎、波を走る」 作・演出：野田秀樹 撮影：篠山紀信
(本誌巻頭004ページにカラーで掲載)

み、仮想空間の統合型リゾートへと生まれ変わろうとしている。AI初音アイの言葉を自動書記していた智恵豊富とブレルヒトが紙の上に映った虚構の存在として退場した後、ヤネフスマヤは、思い出の詰まった風景を眺めながら、「何かあたし忘れてしまった気がする。ママと見た何か、なんだったのかしら……気がするだけね。」（「兎、波を走る」 p.68）という独り言をつぶやくと、遊園地に銃を下ろして去って行く。仮想空間でアバターとなった彼女は、母親との大切な思い出であった「アリスの話」をもはや覚えてはいないのである。

このアバターとなったヤネフスマヤが記憶を忘却するエピソードと対比される形で、人間の記憶し続ける力の強さを描写していたのが、遊園地が施錠された後の舞台上で展開された一幕である。舞台上には脱兎の死骸とアリスの母だけが残されている。幕切れでアリスの母が娘捜しに精根尽き果てて床に体を横たえると、舞台上の照明が次第に暗くなっていく。だが、もう芝居は終わりかと思われたとき、突如として、奇跡のような瞬間が訪れる。アリスの母がすっと起き上がり、それまで舞台上に死骸として横たわっていた脱兎の心臓に手を当てたことによって、彼が跳ね起きて舞台奥の穴の傍らへ赴き、穴のなかにいたアリスの手を引いて母の元へと導くのである。劇の中盤の劇中劇において、アリスが、「妄想の国」で過ごした月日のなかで授かった娘を捜しに迷子案内所に来て、そこに居合わせたアリスの母が自らに孫がいることを認識する場面があったのだが、ここでのアリスもまた娘を捜している。

アリス：娘が迷子なんです。

アリスの母：大丈夫ですよ。

アリス：でも心臓がバクバクしているんです。

アリスの母：私もまだバクバクしているもの。

アリス：え？

アリスの母：（胸に手を当て）でもこれは、娘さんがあなたを呼んでいる声。その声が聞こえている限り必ず……必ず会えますよ、あなたと。

アリス：はい……おかあさん。（「兎、波を走る」 p.69）

この引用中でアリスの母は、娘を捜している娘のアリスの気持ちに寄り添い、これまでの自らの経験を踏まえて彼女を励ましている。生きていく限り、娘を忘れずにいるし、いずれ再会することはできると確信を持って説く力強い言葉をかけられたことによって、アリスは目の前にいるのが自分の母だと気づく。母子はつかの間本作では初めて抱き合うが、時をおかず紙が彼女たちの前を通り過ぎると、アリスの姿だけが消える。だが松が演じる母親は、娘がもはや腕のなかからいなくなっても、表情ひとつ変えず、そこにいるはずの娘を抱きしめ続けていた。そのアリスの母の姿を見つめながら、脱兎は本作の冒頭と同じ言葉を再び語り始める。彼は「とりかえしのつかない渚の懐中時計」を「お返しすることが……叶いませんでした」と、冒頭とは末尾を少し変えて語り終わると、頭を

深々と下げ続ける。脱兎同様に、(劇場の) 観客は、アリスとその母が互いを捜し続けてきた長い歳月に思いを馳せ、心を激しく揺さぶられた。現実と虚構が交錯するなかでアリス母子と脱兎が織りなす、この幕切れは、(AIが未だ成し得ていない形での) 人間の身体に備わった記憶し続ける力の強固さや人間同士が育ててきた絆の温かみを伝え、未来にささやかな希望をつなぐものでもあった。

* * *

惜しむべきは、今作の公演で、タイトルロールを演じた高橋の驚異的な身体能力がいかに発揮されていた一方で、野田氏の前作『フェイクスピア』で彼が見せた演劇の虚構性を真実へと昇華させるような、繊細で圧倒的な演技力が生かされる場面があまりなかったことであろうか(少なくとも筆者にはそのように感じられた)。とはいえ、ハーフミラーのようなデジタル技術を活用した舞台装置から、ロープ、フラフープ、椅子、布などの(見立の手法がふんだんに織り込まれた)アナログな小道具までを駆使した野田の演出は冴え渡り、それにアンサンブルを含めた俳優陣が見事に応えたことで、舞台芸術ならではの醍醐味を随所に味わえる空間が構築されていた。

(2023年7月22日、東京芸術劇場プレイハウスにて観劇)

—— 参考引用文献

安明進、金燦(訳)『北朝鮮拉致工作員』徳間書店、2000年

野田秀樹「兎、波を渡る」『新潮』2023年8月号、pp.7-70

「不条理の果て 問いたいのは——野田秀樹さん 劇作家」『朝日新聞』(夕刊)、2023年12月1日

アントン・チェーホフ、神西清(訳)「桜の園」『チェーホフ＝三人姉妹 他／イプセン＝人形の家 他』(河出世界文学全集 第15巻)、河出書房新社、1989年

謝辞：この劇評の初稿を丹念に読み、数々の有益な指摘をくださった紀要委員会の査読者の先生方と、初期の原稿に目を通し、示唆に富んだご助言を与えてくださった恩師の原田範行先生に心からの感謝を申し上げたい。ただし、拙稿の至らぬ点はすべて筆者が負うものである。

