

音楽劇としての井上ひさし作品
—— 〈形式〉と〈ドラマ〉の関係からみる井上の理想——

文学部文学科演劇学専攻

たなか ゆうき
田中 悠貴

はじめに

劇作家、放送作家、小説家である井上ひさし（1934 - 2010）は生涯で69の戯曲を執筆した。そしてそのうち約7割は音楽劇形式である。しかしながら、井上がそれほど多くの音楽劇を創作したことはあまり知られておらず、音楽劇的側面からの研究も少ない。それは井上が創作する音楽劇が、東宝や劇団四季などが手掛ける、日本で上演される一般的なブロードウェイ流のミュージカルとは異なる特徴をもっているからだと考えられる。その特徴とは、日本・日本人・日本語のための音楽劇という点である。井上の事実上の処女作『日本人のへそ』（1969）も、遺作『組曲虐殺』（2009）も音楽劇形式であるが、両作に「日本人・日本語のための音楽劇」というこだわりがみられ、処女作から遺作にかけて生涯にわたりこの信念を貫いたことが伺える。

しかし一括りに音楽劇と言っても、井上音楽劇の作品群が全て同じ形式というわけではない。『日本人のへそ』では歌唱場面がレビュー・ショーの役割として挿入されている場合も多く、〈ドラマ〉の進行や感動に直接作用しているわけではない。一方、『組曲虐殺』はプロレタリア作家・小林多喜二の評伝劇であるが、多喜二の拷問死という深刻な〈ドラマ〉を〈音楽＝形式〉によって抒情的に描き、〈ドラマ〉と〈形式〉の融合を果たしている。同じ劇作家でありながら処女作から遺作にかけて〈ドラマ〉と〈形式〉の関係性に大きな変化があるのは大変興味深い。中野正昭は「ミュージカル、ヴァラエティ、ヴォードヴィル、レビューなどのショー形式は、直線的な〈物語〉を軸に作品全体を統一するドラマと異なり、断片的な場面や演目を感覚的に連結し横へ横へと連鎖させていく〈構成〉の舞台」⁽¹⁾であると論じるが、井上は〈物語＝ドラマ〉と音楽を中心とする〈構成＝形式〉の関係性において様々な試みを行った。その試みの軌跡として井上の音楽劇のなかから〈ドラマ〉と〈形式〉の関係性が特徴的な4作品、すなわち『日本人のへそ』（1969）、『頭痛肩こり樋口一葉』（1984）、『きらめく星座』（1985）、『組曲虐殺』（2009）を取り上げ比較することにより、その変容と井上が理想とした音楽劇のかたちを検討する。

また、そもそもなぜ井上は音楽劇形式にこだわり、その方法を様々に実践したのか。井上の音楽劇創作の源泉と、井上戯曲の笑いや趣向の作風の完成への過程を井上の少年時代から軽演劇の文芸部員、放送作家を経て劇作家デビューするまでを追いつつ考察する。

さらに、井上作品群の音楽劇的側面からの研究が少ないもうひとつの理由として、井上が自身の演劇スタンスを“新劇”としていたことが挙げられる。しかし同時に、井上は“新劇嫌い”を公言していた。つまり既成の“新劇”を否定しながら、独自の演劇形式、つまり音楽劇形式を“新劇”の名のもとに求めたのである。

以上のような視点から、井上が理想とした演劇作品の在り方を、当時の評価を参照しながら検討する。

第一章 音楽劇創作の源泉

1. 少年時代における東北での体験

井上ひさし（本名・井上廈〔ひさし〕）は1934年、山形県東置賜郡小松町（現・川西町）に生まれた。少年時代の井上は野球と映画と実演に夢中だった。実演とは旅芸人や楽団の一座の巡業のことであるが、小松町にやってくる実演に井上は熱狂した。一座は日本舞踊、洋舞、現代劇、時代劇、浪曲、手品とひっきりなしに芸を披露し井上少年の心を捉えて離さなかった。その様子は「もてなす側の時間ともてなされる側の時間とがいつの間にかしっかりと噛み合って、小屋は一個の巨大な生物に化けてしまう」⁽²⁾ ようだった。そして同時に舞台袖で忙しく立ち働いている舞台監督の存在を発見し、舞台と客席が「しっかりと噛み合」い、華やかさをつくり出すためには裏方の仕事が欠かせないことも学ぶ。実演見物は当時の青少年としては必ずしも特殊な経験ではなかっただろうが、井上は感覚的に「劇場の生理」とでもいうべき、舞台芸術における演者と観客の有機的な関係に興奮しその可能性を知ったのだろう。

そのような演奏、歌、踊りによるエンターテインメントに浸った素地があっただけで、中学一年のときに作曲家ジョージ・ガーシュインの伝記映画であるアーヴィング・ラパー監督『アメリカ交響楽』（1945）を見てから、アメリカのミュージカル映画に熱中した。それは「とにかく（十代の）わたしは音楽気のあるアメリカ映画を主食に育った」⁽³⁾ と書くほどで、高校生時代には三年間で約千本の映画を見たが、その中から自ら選んだベストテン映画には、『虹の女王』（1949）、『踊る大紐育』（1949）、『パリのアメリカ人』（1951）、『銀の靴』（1951）とミュージカル映画が4本ランクインしている⁽⁴⁾。1929年、初の全編トーキーのミュージカル映画『ブロードウェイ・メロディー』が公開されてからミュージカル映画は黄金期を迎えていた。それは単なるミュージカルの舞台の映画化ではなく、映画独自の表現を築いていった。つまり、映画的リアリズムを求めミュージカルの無理——日常で突然、人が歌ったり踊ったりする不自然な行動や状況——を克服し掌握しようと“バック・ステージ物”のミュージカル映画が流行したのである。劇場経営者や歌手を主役に据え置き、舞台裏＝バック・ステージのドラマを主軸とする。登場人物が劇場関係者であれば、歌唱やダンスの場面が挿入されても違和感はなく、映画的リアリズムが担保される。ミュージカルの舞台そのままの映画化は1960年代以降のことであるから、高校生だった井上が見たミュージカル映画の多くは“バック・ステージ物”だったと考えられる。実際、高校生の井上を選んだベストテン映画のミュージカル映画4本のうち『虹の女王』の物語は女優で歌手のマリリン・ミラーの半生、『銀の靴』はミュージカル・ショーの資金を工面するために奮闘するショー一座の座長とその周辺のドタバタコメディであり、“バック・ステージ物”である。『踊る大紐育』、『パリのアメリカ人』は主役こそ劇場関係者ではないが、ショー・ガールやショー・マンが主要な役で登場し、“バック・ステージ”が垣間見える。井上がミュージカル映画に熱中するきっかけとなった『アメリカ交響楽』には、ガーシュインの実際の知り合いである、指揮者ポール・ホワイトマン、歌手アル・ジョルソン、ジャズピアニストヘイゼル・スコットなどが彼ら自身の役として出演しており、井上はそこに「劇場の『裏』を感知した」⁽⁵⁾。

豪華絢爛で賑やかなステージが観客に与える影響を肌で感じそれに熱中した井上は、同時にそれらを支える“バック”の存在も強く認識していた。後の井上が劇作家となり、賑やかな舞台を音楽や踊りを伴って創作する源泉をここにみることができる。

井上は15歳の時、一家で岩手県一関市に移り住んだ。母・マスは再婚相手の浪曲師に財産を持ち逃げされ、またひさしの兄・滋は結核を患い入院。マスは一関市のラーメン店の住み込み店員となったために、ひさしと弟・修佑はカトリックのラ・サール会が経営する仙台市郊外の児童養護施設「仙台光ヶ丘天使園」に入園する。養護施設では、近辺の進駐軍キャンプをよく訪れキャンプ内の劇場でGI慰問ショーを見たという。井上の記憶が正しければ「ブロードウェイからも歌手や踊り子がやってくる」⁽⁶⁾ ようで、映画だけに留まらず、井上は上質なショーを間近に体験していたことになる。

以上のように井上は幼少期から豊富な舞台芸術やミュージカル映画に触れており、ここに後の音楽劇創作の土台となる体験をみることができる。

2. 吃音症と戯作

井上は若い頃に二度吃音症に悩まされている。一度目は中学時代、二度目は大学進学で上京したときである。吃音症は井上の創作のひとつの基盤である言葉と現実の関係を決定する始原的体験である。

一度目の中学時代は、親に伴い1年足らずの間に青森県八戸市、宮城県一関市、同仙台市と住まいを転々と変えねばならず、はじめは各地の方言に相応しいコトバを咄嗟に探し思い浮かべてから話そうとするが上手くいかなかった。ならば、咄嗟にコトバを探し出すという点で等しい辛さを抱え、井上の場合と違って世間から嘲笑されない吃音症者になった方が気が楽だと思ったところ、本当に吃音症になったのだという⁽⁷⁾。その後、井上は「紋切り型のコトバ」、つまり「ある局面と馴れ合っていて、いわばその局面とワンセットになっているコトバ」の存在を知り、その定型を使いこなすことで吃音症を克服する。しかしそれは妥協の産物に過ぎず、作家となった井上は吃音症を装うべきではなかったと反省し、「紋切り型のコトバ」ではその局面は変わらないのだから、時々の局面や状況にふさわしいコトバを執拗に探し出すべきであったと後悔している⁽⁸⁾。コトバは現実の局面を変える力を持っていると身をもって体験した井上は、作家となりコトバに対して強いこだわりを持つようになる。

二度目に上京したときの吃音症は、東北方言、いわゆるズーズー弁が東京の相手に通じなかったことがきっかけで発症した。興味深いことに一度目も二度目も、井上はコトバの〈意味〉ではなく〈音〉が対人関係の障壁となり吃音症の原因となっている。吃音症者たちが治癒を目的に自主的に開く会に参加した井上は、歌っているときや騒音の中で喋っているときは吃音にならない、つまり自分の気持ちをコトバに込めようとするから吃音になることを突き止める。それならばコトバに気持ちを込めずに済む話し方を体得すればよいということ学ぶ。井上がコトバの〈意味〉から〈音〉への転倒を自らのスタイルとする遠因をここにみることができる。それは後の井上音楽劇の〈意味＝ドラマ〉と〈音＝形式〉の関係を導き出すことになる。

3. 作風の形成と確立

1953年、井上は上京し上智大学文学部ドイツ文学科に入学する。しかし吃音症に悩まされ休学、岩手に帰省し国立釜石療養所の事務員勤務を経て、1956年に同大学外国語学部フランス語科に復学した。井上は、学生寮で見た東京新聞の求人欄に「野球団員募集・フランス座野球部」の文言を見つけるが、その募集広告は、浅草にフランス座とロック座、新宿にミュージックホール、池袋にフランス座と4軒のストリップ劇場を抱えていた業界随一の大手、東洋興業が出したものだ。中学、高校で投手をしていた井上は、日給百円・食事付きのフランス座野球部に入団する。チームの合宿所は浅草フランス座のすぐ近くであった。井上は当時の浅草フランス座を「いまから思えば大変な黄金時代でした」⁽⁹⁾と書いているが、踊り子の質は勿論のこと、まだ売り出し中だった渥美清、谷幹一、関敬六らが演じる幕間コトの面白さに定評があった。野球の練習がない夜に浅草フランス座を訪れ、そこで演じられる芝居を目の当たりにした井上はすぐさまフランス座への移籍を希望する。

しかし移籍には、東洋興業が所有していた4軒のストリップ劇場合同の文芸部員試験を受ける必要があった。1劇場に1人の募集、計4人の求人枠に約800人が応募したという。面談試験を通過し、1時間ものの台本を1本以上書いてくるように求められた二次試験で4本の台本を提出した井上は4人の合格者に入り、当時「ストリップ界の東大」と渾名されたフランス座へ配属された。フランス座ではまず進行係として働く。演目は決まって芝居1時間、幕間15分、ショー1時間半、計2時間45分の公演であった。フランス座の収容人数は約400人で連日満席、それを1日3公演、出演者45人・裏方11人で回していたがその一切の進行が井上に任せられた。また楽屋を訪れる芸能記者やファン、迷惑客の対応、作者の原稿の製版をするガリ切りなど雑用も仕事のうちであった。井上は劇場内を走り回り、一日1200人を熱狂させる上等な大衆芸能を前身に浴び「劇場の生理」を叩きこまれた。かつてアメリカのミュージカル映画でも見たバック・ステージを体験し、改めて舞台のおもしろさを確認した井上の劇作への意欲は増していく。

そうしてようやく文芸部員に昇格し台本執筆にとりかかる。井上はここで「ショーというものの文法」⁽¹⁰⁾を知る。戦前に「エノケンの右腕」と称されつつも戦死した作演出家・菊谷栄が出征前に残した「作劇十則」を教わった井上はそれがブロードウェイ・ミュージカルにも共通することに気づく。すなわち「(筆者注・1957年の『ウエストサイド物語』あたりまでのブロードウェイ・ミュージカルは)例外なく二幕の構成で、第一幕が平均一時間十五分か二十分ぐらいまでかかるのに、第二幕はあっという間に済んでしまう。平均四十五分から五十五分といったところである。(中略)つまりショーの時間は、ゆっくりと始動し、徐々に速度をまし、頂点に二度三度と達しながら、そのたびに一旦、速度は落ちるものの、全体としては加速に加速を重ねて急速に終幕へと突進する」。このショーの構成は後の井上戯曲、特に初期の作品にも同じような構成のものがみられる。井上は観客を熱狂させる「劇場の生理」の生み出し方として〈形式〉的な視点からの方法論を手に入れたといえよう。

そうしてそれらが、言語遊戯や笑いとともにも井上の作風として完成していくのが放送作家時代である。なかでも大きな転機となったのが二人の演出家、長与孝子と井原高忠との出会いである。

フランス座で文芸部員として働きながら多くの脚本懸賞に応募した井上は、戯曲『うかうか三十、ちよろちよろ四十』で芸術祭賞脚本奨励賞を受賞。NHK ラジオドラマ部からラジオドラマの執筆を依頼される。そうして1962年に始まった子ども向けミュージカル『モグッチョチビッチョこんにちは』（音楽・宇野誠一郎、出演・熊倉一雄、黒柳徹子他）を執筆するが、その演出が長与孝子であった。長与は安部公房のラジオドラマも手掛けた演出家で、井上は長与のもとで脚本の推敲を重ねた。そうしてできた作品は短いシーンが早いテンポで展開し、一コマ毎にタンゴ・シャンソン・オペラなど劇中歌が切り替わるスピード感あふれるものだった⁽⁴¹⁾。井上は長与に言語感覚や、テーマを把握しミュージカルとして発散するドラマツルギーなど、ミュージカル・ヴァラエティの具体的な作劇術を学んだ。

その後井上はラジオとテレビのヴァラエティ番組も手掛ける。日本テレビの井原高忠は「巨泉×前武ゲバゲバ90分!」「スター誕生!」など名番組を手がけ、ヴァラエティ番組のスタイルを確立したディレクターである。坂本九司会の「九ちゃん!」で初めて井原と仕事を共にした井上は名作ミュージカルのパロディと替え歌、てんぷくトリオのコントの台本を担当した。渡米経験のある井原はブロードウェイのショーを背景としたアメリカのテレビ・ヴァラエティを学んでいたが、井上は井原がつくる構成表から歌や踊り・コントの順番や時間、音楽の扱い方などヴァラエティ・ショーの文法を習ったのであろう。

ここに自らの創作の方向性を見出した井上は、ショー形式の実験をくり返し『ひょっこりひょうたん島』（1964）など名高い出世作を生み出した。井上がここまでショー形式にこだわったのは、吃音症から学んだ言語の〈意味〉と〈音〉の関係と、ショー形式が持つ断片的で横滑りの連鎖というイメージが共通しているからではないか。

その後、『モグッチョチビッチョこんにちは』で知り合った熊倉一雄は歌やダンスもこなせる自らの劇団、テアトル・エコーに戯曲『日本人のへそ』の執筆を依頼した。そうして井上は活動の場を演劇に移していく。

第二章 代表作に見る作劇法の変遷

1. 『日本人のへそ』

「抱腹絶倒ミュージカル」と冠された『日本人のへそ』（1969）は井上の事実上の処女作であり、劇団テアトル・エコーにより初演された。一般に井上の劇作家デビューの処女戯曲として紹介されている『日本人のへそ』であるが、これ以前、井上は放送作家時代に数作の戯曲を執筆している。芸術祭脚本賞奨励賞を受賞した民話劇風の『うかうか三十、ちよろちよろ四十』（1958）、演劇雑誌『悲劇喜劇』に掲載されたジャン・アヌイ風の『さらば夏の光よ』（1959）などである。そのため『日本人のへそ』はいわば再デビュー作であり、劇作家としての事実上の処女作と呼ぶべきだろう。

(1) 『日本人のへそ』の概要

『日本人のへそ』の内容は奇想天外と呼ぶにふさわしい。舞台は吃音症患者の治療劇として進行する。治療を担当する大学教授によれば吃音症は、動物と違い言葉を使う人間にとっ

て「唯一の、真の人間の病氣」であり、意思疎通に必要な言葉に託す思いが強すぎると思いは言葉に収まりきらず吃音症になる。ならば逆説的に「患者が言おうとしている言葉の内容と、その患者との距離、心理的距離が遠ければ遠いほど発音障害が少なくなる、吃らなくなる」と考えた教授は「吃音症患者に台詞を云わせ、お芝居をさせ、歌をうたわせれば吃りが治らないだろうか」というアイデアから吃音症患者の治療劇が上演されるのだった。上演されるのは元ストリッパーの患者ヘレン天津の半生である。ヘレン自ら主人公を演じ、彼女が関係した様々な人物を他の吃音患者たちがいくつもの役を掛け持ちしながら演じていく。

ヘレンは岩手から集団就職で上京してきたが、出発前夜、父親に強姦され処女を失い、上京後は住み込み先のクリーニング店の主人の誘いを拒んだためにクビにされる。そして住み込み先を転々とした後、トルコ風呂の風俗嬢、次いでストリッパーへと沈淪した暮らしを送るが、その後ヤクザの情婦、右翼の愛人、政治家の妾と男性に付随することで社会をのし上がってきた。治療劇は、「言葉で吃るかわりに」ピアノを弾き出すと「最初の音を吃って叩いてしまう」という「手が吃る」ピアニストによるピアノ演奏と歌唱がヘレンの半生劇に加わり、ミュージカル・ヴァラエティ形式で賑やかに進行する。ヘレンが上京する場面では、彼女が辿った岩手遠野駅から上野駅までの111の停車駅が合唱隊のスクヤットに乗って「午前五時五十四分、遠野駅発車。綾織、岩手二日町、荒谷前、鱒沢、柏木平、宮守……」と口ずさまれ、ストリップ小屋の場面では「いろはのいの字はどう書くの？／いろはのいの字はこう書くの」と腰を振りながら「黄色い、可愛い声で歌い、踊る」。そしてヘレンが目まぐるしく社会をのし上がっていく様子を全員の合唱で語る「日本のボス」でフィナーレを迎えようとするが、突然教授が床に倒れる。背中には短刀が突き刺さっており、人々が混乱するなか急いで幕が下ろされ、第一幕が終わる。

第二幕、舞台は大物政治家フナヤマの邸宅に変わる。実は第一幕の治療劇を行っていた教授はフナヤマ代議士が演じており本当の吃音患者は彼一人。そして本物の教授は第一幕でエリート会社員の患者だったワタヤで、第一幕は冒頭から全てフナヤマのためだけの吃音治療劇だった。刺されたフナヤマは一命を取り留め、第二幕は暗殺未遂事件の犯人を探し出す推理劇となる。しかしこの暗殺未遂事件もフナヤマの東京妻ヘレンとワタヤの不倫疑惑を立証するためにフナヤマが仕組んだ巧妙な芝居であった。推理劇も真相が明かされ幕が下りようとしたとき、ワタヤの合図で照明が明るくなり皆、急にいきいきと整列する。第一幕も第二幕も全てワタヤ教授指導による吃音治療劇であった。そして吃音が治らない患者たちはまた違う治療法を試し始める。

(2) 〈形式〉としての劇中歌

処女作にはその作家の特徴や性質が顕著にみられると言われるが、確かに井上の再デビュー作『日本人のへそ』にも井上の独自の作家性——駄洒落・語呂合わせ・地口などの言語遊戯、方言や隠語などの多種多様な言葉、登場人物の役の入れ替わりや変身、ミュージカル・ヴァラエティ形式の評伝劇、どんでん返し、地方と中央の愛憎など——がふんだんに含まれている。言葉が流暢に話せない吃音症患者に芝居をさせることで吃音を治療しよう、という逆説的なアイデアのもと始まった『日本人のへそ』は、三度、四度とどんでん返しをくり返し、作品それ自体が〈形式〉であり、「〈内容〉と〈形式〉を転倒させた逆説の世界を展

開」⁽¹²⁾している。劇中歌は「〈形式〉と〈内容〉の転倒」の趣向の一部として存在しており〈ドラマ〉性は重視されていない。

例えば、上京したヘレンの住み込み先であるクリーニング店の主人が、やってきたヘレンに会い欲情にかられる場面で挿入される歌は連続する「パイ」の音を軸に展開していく。

つかみてえもんだ／あのオッパイを／アップルパイよりも／パインアップルよりも
おいしそうなオッパイ！／マージャンで／ハイパイがよく／ツモパイもよく
ハイティのラスパイ／パイパンつもってパイマン／そんな手より凄い
この子のオッパイ！／スパイもポパイも／パイロットもパイオニアも
センパイもコウハイも／男は銜えるのが好き／パイプとオッパイを！
スッパイかショッパイか／アマズッパイかいいアンバイか
セイイッパイ　メイッパイ／吸ってみたい　このオッパイ⁽¹³⁾

このような言語遊戯は言葉の意味ではなく、コトバそのものの音の連想を目的とする。クリーニング店の主人の「セリフ」としての〈ドラマ〉ではなく、日本語のコトバの音楽性に特化した劇中歌である。一方、例えばヘレンたちストリッパーがストライキを決意する場面など「セリフ」として機能し〈ドラマ〉を進行させている劇中歌もある。

(ストリップ小屋の劣悪な労働環境を列挙し) ガラクタよ　さようなら
ごきげんよう！／なにもかもみんなすてて／浅草をデモろうよ
生まれたままの姿で／男たちにあたしたちを／ただでみせてやろうよ
損をするのは／あたしたちの裸に／高い値段をつけていた／奴等だけさ⁽¹⁴⁾

そう歌いながら「赤いツンパやバタフライを棒の先にくくりつけ舞台の上を示威行進」⁽¹⁵⁾するがそれ自体ストリップ・ショー的であり、やはりミュージカル・ヴァラエティが持つ〈形式〉を楽しむ場面であるといえよう。

井上が浅草フランス座の文芸部員勤務で学んだ「作劇十則」とブロードウェイ・ミュージカルに共通する「ショーというものの文法」、つまり第一幕は1時間45分から50分、第二幕は約50分という構成は、『日本人のへそ』では第一幕は約2時間、第二幕は約50分と少し変則的であるが概ね共通する。このことからフランス座での経験が『日本人のへそ』の創作に大きく影響していると考えられる。〈ドラマ〉の面白さよりも〈形式〉と戯れる面白さを重視し、それ自体が〈内容〉になるという井上の思想が詰め込まれた『日本人のへそ』において、劇中歌は「加速に加速を重ねて急速に終幕へと突進する」どんでん返し続きの第二幕に続く「頂点」として位置づけられている。

2. 『頭痛肩こり樋口一葉』

1984年、井上を座付き作家とする劇団こまつ座の旗揚げ公演として執筆・上演された『頭痛肩こり樋口一葉』はその題名の通り、24歳で夭折した歌人・小説家の樋口一葉の評伝劇である。一葉19歳の1890年から、一葉の死の2年後の1898年までの8年間を全10場で

描くが、第5場を除いて各場面は毎年の盆、7月16日の夕方から夜にかけて展開する。第5場は第4場と同じ1893年の10月下旬と設定されている。

(1) 一葉と“死”のイメージ

1887年に長兄・泉太郎、1889年に父・則義が亡くなり、母・多喜、妹・邦子、夏子（一葉）の三人は次兄・虎之介の家に身を寄せる。しかし多喜と虎之介の折り合いが悪く虎之介が出奔、一葉は17歳の若さで樋口家の戸主となる。劇中では毎年の盆の日、夏子・多喜・邦子の家に他に3人の女性が集まる。多喜がかつて乳母をしていた、今は没落した旗本稲葉家の令嬢・稲葉鑛は夫が次々と始める事業がうまくいかないために樋口家に資金の援助を求める。父がいずれも同心で樋口家とは旧知の中野八重は兄と私立小学校を経営しているが、米の高騰により学費を惜しんで登校しない児童が増えていることに兄が憤慨し、渋沢栄一と大倉喜八郎に決闘状を送り付けた。兄は投獄され罰金が科されるも経営難で払えず、樋口家に借金の申し込みを訪れる。そして夏子にしか見えない、生前の記憶を一切忘れてしまい誰かに恨みを抱いているがそれが誰なのか思い出せず彷徨っている幽霊の花螢が現れる。

夏子は邦子の仕立物だけでようやく暮らしているという苦しい生活を支えるため、名高い歌人・中島歌子の歌塾萩の舎の内弟子をやめて小説家として生計を立てようと決心する。しかし小説は全く売れず、そのうえ思いを寄せる小説家の師・半井桃水に「こんなものでは商売になりませんよ」⁽¹⁶⁾とと言われてしまい夏子は何度も入水を図ったため、「一度あの世へ足を踏み入れたことのある人、そういう人にしか」⁽¹⁷⁾見えない花螢と会話できるのであった。

井上は初演パンフレットのなかの「一葉との架空の対談」で、一葉文学の解説の鍵は、一葉が22歳のときに日記帳で自分自身に戒名をつけていたことであると考えている⁽¹⁸⁾。つまり一葉は生きながら生の世界を超越したことでこの世を俯瞰し、名作小説を残したと考えた。『頭痛肩こり樋口一葉』の幽霊が登場するという趣向は、一葉の“死”のイメージが戯画化し具体化されたものといえよう。劇中歌は主にその“死”のイメージと現世をつなぐ役割として挿入されている。

第5場を除いて各場は毎年の7月16日の盆の日であるが、場面は決まって丸提灯をさげた少女たちによる童歌調の盆の練り歩き唄から始まる。

ぼんぼん盆の十六日に／地獄の地獄の蓋があく／地獄の盆の蓋があく
ぼんぼん盆の十六日に／地獄の亡者が出てござる／なんなん並んで出てござる（中略）
ぼんぼん盆の十六日に／御先祖様も出てござる／サンサンゴゴに出てござる
ぼんぼん盆の十六日に／無縁仏も出てござる／成仏したやと出てござる……⁽¹⁹⁾

各場の冒頭に盆の練り歩き唄が挿入されることで、場面が7月16日であることを観客に提示している。少女たちによって無邪気に歌われるこの唄だが、一方その内容はおどろおどろしく、観客に、此岸に対する彼岸の世界を意識させたうえでそれぞれの場面が始まる。また、第1場冒頭の練り歩き唄は、邦子を演じる俳優以外5人の「これから劇の中で人生の修羅模様を織り出すことになる登場人物たちが可憐な少女に扮して」⁽²⁰⁾明るい調子で歌われる。邦子以外の登場人物は全員最終場には幽霊となり破れ提灯をさげて登場するが、此岸の

第1場のあどけない少女と、彼岸の最終場で漂う幽霊の対比が作品の“死”のイメージを強烈に印象づけている。

また、第8場「世の中全体に取り憑くことはできない」ではこの作品の主題歌ともいえる「こころ」が鑛によって歌われる。第8場（1896年）は一葉の没年である。真夏であるのに夏子は裕と綿入れを着込みそれでも悪寒を訴えている。まもなく夏子に胸震いがはじまり、ひどくなるが、ふと震えはおさまり前場で他界し幽霊となった鑛がいつの間にか出現し夏子に語るように歌う。

わたしたちのこころは／あなのあいたいれもの
わたしたちのこころは／あなただけのいれもの

いきていたころのきおくが／そのあなからこぼれていく
いきていたころのおもいでが／そのあなからこぼれていく
あなというあなから／ぼろぼろこぼれていく

こぼれたきおくはちらばる／ウチュウにこぼれてちらばる
こぼれたおもいでではちらばる／ウチュウにこぼれてちらばる

すべてのきおくがこぼれおちると／わたしたちはいなくなる
すべてのおもいでがこぼれおちると／わたしたちはいなくなる

わたしたちのこころは／あなのあいたいれもの
わたしたちのこころは／あなただけのいれもの⁽²¹⁾

御霊となった鑛が語る「わたしたち」が誰を指すのか、「こころ」とは何か、「こころのあな」とは何を意味しているのかなど、この歌に対する説明は劇中がない。そのため、一見脈絡のない挿入歌に思われる。だが、『たけくらべ』『にごりえ』『十三夜』『わかれ道』などの名作を次々発表し“奇跡の1年”などといわれる一葉最期の瞬間、死の淵で命を削りながら執筆する夏子を目にした観客は、鑛が歌う「こころ」に想像をめぐらし、一葉の小説世界を直観的に体験しその生涯に思いを馳せる。

音楽の持つ抽象性や象徴性は“死”のイメージと結びつけられ、劇中歌は、あの世とこの世が交錯する劇世界を充実させている。『日本人のへそ』では見られなかったような劇中歌の挿入のされ方、つまり台詞の延長として物語の内容を深めるという目的、また、暗に伝える間接的な表現が見られる。

(2) “笑い”としての劇中歌

夭折した薄幸の小説家を取り巻く“死”のイメージによって物語は進行していくが、一方、井上は一葉との架空の対談で「あなただけを特別扱いして『かわいそー』の大合唱をするこの国の一葉研究者や女子大國文科の学生たちの浅薄な感傷主義に反撥」⁽²²⁾している。井

上は、小説家になって二年後には絶頂をきわめ、代表作を書き上げてすぐに世を去った一葉は、小説家として凋落するという屈辱を回避したために、むしろ幸福な人なのだと考えた。その考えあってか、『頭痛肩こり樋口一葉』には“死”のイメージとは対照的に“笑い”が多い。劇中たびたび挿入される童歌調の歌や俗謡はそれに貢献し庶民の人間性に実感を持たせている。

第一場冒頭で邦子役以外の俳優が少女に扮して練り歩き唄を歌うという趣向も“笑い”のひとつといえよう。また多喜と鑛は各場で、年に一度の盆礼参りでの再会を喜び、かつて多喜が幼い鑛に教えた鞠つき唄や猥雑なジャンケンの掛け声唄などを歌い、笑いあい、過去の思い出に浸る。幽霊の花螢もジャンケンの掛け声唄を歌う。第4場、その年の盆の夏子は幽霊の花螢にとって「身近な存在」に感じられ、その理由を知りたい花螢は夏子の日記を読もうとするが夏子は許さない。どうしても日記が読みたい花螢は、やたら長いジャンケンの掛け声唄で不意を襲おうとする。

一かけ二かけ三かけて／四かけて五かけて橋をかけ
橋の欄干 腰を掛け／はるかかなたを眺むれば
十七、八のねえさんが／花や線香 手に持って／欠けた下駄はいてかけてくる
「ねえさんねえさんどこ行くの／そんなにいそいでどこ行くの」
「わたしは九州鹿児島／西郷隆盛の娘です。／明治十年その年に
切腹めされた父上の／お墓まいりにまいります」
お墓の前で手を合わせ／南無阿弥陀仏と拜んだら
お墓の中から人魂が／ひゅうドロドロ ジャンケンポン⁽²³⁾

いきなり歌い出した花螢の唄には段々と仕草まで加わりまるで踊りのようになる。夏子とジャンケンのタイミングを合わせる掛け声が同音異義の言語遊戯に発展し、ジャンケンとは全く関係ない内容の唄に呆れる夏子の隙を突こうとする花螢だったが、それでも勝負は夏子の勝ち。だが夏子は情けを掛け花螢に日記を見せるのであった。ジャンケンに勝つために大仰な唄を歌う必死の花螢の様子に観客からは笑いが起こるだろうし、日記が読めることになった花螢は「にこにこして文机の前に坐る」⁽²⁴⁾。ちなみにこの花螢のジャンケンの掛け声唄は笑いの機能のみならず、花螢の身許を突き止める手がかりにもなる。つまり吉原で語り継がれている噂——源氏名・花螢の恋人の佐助は吉原への道中で身請金を落としてしまい引き返すも、そこには老人が立っているだけ。財布は佐助に戻らず入水。花螢も絶食した——の女郎が、座敷でなにかと「一かけ二かけ三かけて……」の唄を歌っていたという。花螢はこの噂話を夏子から聞かされると記憶を取り戻し、恨みを晴らしに出かけていく。

邦子はおかしさゆえの笑いではなく、皆を元気づけようと歌う。第6場では、結婚相手の判事の浮気に耐えかね自殺未遂を起こした八重を励まし笑顔にしようと空を見上げる。

邦子 お月さまが雲のかげから顔を出しました。
お月さまはエライな／お日さまの兄弟で／ちっともとしをとらないで
弓になって三日月さん／鏡になって十五夜さん／はる、なつ、あき、ふゆ

この唄は童歌調に歌われ、だんだんと鑛、多喜、夏子も加わってくる。雲から顔を覗かせた月はいつも変わらず「ちっともとしをとらないで」いる。その永遠性や”生”のイメージを唄に乗せ八重の、また登場人物全員の生の活力としている。これも”笑い”のひとつと言えるだろう。

(3) 評伝劇における〈ドラマ〉の充実

井上は1969年『日本人のへそ』から1975年『それからのブンとフン』までの6年間で、テアトル・エコーに6本の戯曲を書き下ろした。この6年の間に井上は放送作家から劇作家・小説家へと創作の場を移していき、その活動は高く評価された。1970年には『表裏源内蛙合戦』を含むテアトル・エコーの公演活動が第5回紀伊国屋演劇賞団体賞を受賞。1971年『十一ぴきのネコ』が第16回斎田喬戯曲賞受賞。同年『道元の冒険』が第17回岸田國士戯曲賞と第22回芸術選奨文部大臣新人賞を受賞。小説では1972年『手鎖心中』が第67回直木賞を受賞し、井上は作家としての地位を確実に築いていった。

すっかり売れっ子の作家となった井上はテアトル・エコーを離れる。そしてこの後多くの井上作品を演出することになる演出家・木村光一との出会いや、『しみじみ日本・乃木大将』『小林一茶』両作の第14回紀伊國屋演劇個人賞、第31回讀賣文学賞・戯曲部門の受賞などを経て、十分な気概をもって創作活動の拠点をこまつ座に定めた。

その旗揚げ公演に井上は樋口一葉の評伝劇を書いたわけだが、これ以前から、平賀源内、道元、小林一茶、宮沢賢治、夏目漱石、松尾芭蕉などを題材に多くの評伝劇を執筆している。評伝劇が観客に受け入れられるためには多くの観客が認知している、何か偉業をなした人物や名作を残した人物などを取り上げる必要があり、その時点で戯曲の〈ドラマ〉の充実はある程度約束される。そこに成熟しつつあった劇作家・井上ひさしの手腕と着想が発揮され、『頭痛肩こり樋口一葉』では劇中歌の〈形式〉は〈ドラマ〉の内容を表現し深めるために挿入されている。

盆の練り歩き唄の“反復”の〈形式〉はレビュー・ショーの特徴のひとつであり、同じ曲の反復がかえって物語を進行させ、同時に“死”のイメージ醸し出す。また鑛の歌う「こころ」は物語上、必然的なものではないが「暗に」あの世とこの世をつなぎ、また一葉と観客をつないでいる。“笑い”を生む童歌調の唄や地歌は、従来の一葉像から作品を切り離し、その人間性を際立たせている。

3. 『きらめく星座——昭和オデオン堂物語』

「昭和庶民伝三部作」⁽²⁶⁾の第1作目として書かれた『きらめく星座』はこまつ座第4回公演として上演された。題名の『きらめく星座』は昭和15年に歌手・灰田勝彦が発表し、当時人気を博した昭和歌謡『燦めく星座』（作詞・佐伯孝雄、作曲・佐々木俊一）によるものである。劇中に挿入される歌は『燦めく星座』をはじめ、『月光値千金』『一杯のコーヒーから』『小さい喫茶店』『青空』など当時の流行歌である。

描くのは昭和15、6年の東京。浅草区西浅草の裏通りにあるレコード店「オデオン堂」が

舞台となる。オデオン堂には店主の小笠原信吉とその後妻のふじ、長女のみさをが暮らし、広告文案家の竹田と夜学に通うピアノ弾きの森本が下宿している。また、入隊先の砲兵隊から脱走した信吉の長男の正一と、それを追う憲兵の権藤が登場し追いかけてこを繰り返す。太平洋戦争前夜の昭和15年11月3日から翌年12月7日までに彼らに起こった出来事が2幕6場の構成で描かれていく。

軍国主義一色の町内会や防共護国団が存在する世間のなか、オデオン堂に暮らす人々はみな敵性音楽とされたジャズを愛している。灰田勝彦が歌った『燦めく星座』は当時拳国一致体制を固めるために軍国歌謡が広められつつあるなかで、「燃える希望だ 憧れだ 燦めく金の星」と明るく歌い大衆に支持された。しかし実際には一方で「男純情の愛の星の色……とは何ごとだ。陸軍の象徴である星を軽々しく扱うとは言語道断」「国家に命を捧げるべき天皇陛下の赤子が、たかが女ひとりに『想いこんだら命がけ』とは何ごとかー」などと軍から激しい訓告を受けたというエピソードもあったという⁽²⁷⁾。本作では国家が力づくで押し付けてきた軍国歌謡と実際に大衆が好んだ軟弱な流行歌を対比させ、“権力による強いコトバ”とそれに虐げられる“庶民のコトバ”の関係を浮かび上がらせる。

ふじは松竹少女歌劇団から日本クリスタルレコードの専属歌手となり、新曲宣伝に訪れたオデオン堂で信吉と出会い結ばれた。ピアノ弾きの森本は流行歌を覚えたくて店にやってくる客のために「ジャズがかつた弾き方」⁽²⁸⁾をしている。彼らは「あたりを睥睨してゐる」⁽²⁹⁾大きな電気蓄音機を中心に、なにかと流行歌を合唱する。第一場（昭和15年11月3日）で権藤が脱走兵である正一の自宅を調査しにオデオン堂に訪れた際、信吉とふじの年齢が離れていることを指摘されるとたちまち森本のピアノ伴奏が入り二人の馴れ初めとなった『月光値千金』（訳詞・榎本健一）を、権藤がいるにもかかわらず合唱してしまうほどである。盛り上がった感情や高揚感が流行歌を介して発散され、それは彼らのコトバになっている。

権藤は呆れ返り「非国民の家」と非難されるのかもしれないと言うと、ふじは妙案を思いつく。600名近くの傷痕軍人と文通していたみさをに、そのなかから無作為に一人選んで求婚しオデオン堂を「美談の家」にしようというのである。みさをは従軍看護婦を目指していたが「たつた一人の白衣の勇士に私設看護婦として生涯つくすのもすばらしい仕事」⁽³⁰⁾だと考えてそれを実行し、第二場（昭和16年2月11日）で源次郎を婿に迎える。

源次郎は戦地で右腕を失ってもまだ常に軍隊手帳を肌身離さず持ち歩き、骨の髄まで軍国主義が浸透している人物である。第3場「コーヒー」（昭和16年4月29日）では竹田が持って帰ってきた貴重なコーヒーを皆で味わい、オデオン堂の大人たちは香りに誘われるように『一杯のコーヒーから』（作詞・藤浦洸、作曲・服部良一）を歌うが、たちまち源次郎は「コーヒーなどといふ毛唐^{けとう}の飲物をうれしがつて、そんなことで銃後の守りができますか」⁽³¹⁾と憤慨し捨ててしまう。その後も源次郎は軍国主義の理屈を持ち出し、そのたびにオデオン堂の4人の大人は辟易するのであった。だが第三場の終わり、オデオン堂で正一を匿っているところへ、正一を追ってきた権藤に「あなたの義弟がここへ立ち寄りましたね。」⁽³²⁾と糾問された源次郎は嘘をつく。

源次郎（前略）……義弟^{おとうと}はきてをりません。

権藤 誓へますか。

源次郎 ……（頷く）

権藤 この軍隊手牒の中の「軍人勅諭」にかけて誓へますか。

源次郎、咄嗟に答へかね、困つて一同を見回す。

みさをと目が合ふ。みさを、祈るような目で夫を見る。

源次郎 ……誓ふ。（あとはもう半分ヤケツパチで）誓ひますとも。断然、誓ひます。⁽³³⁾

源次郎はそれまで自分を支えてきたアイデンティティーを喪失し、悲痛な声で「生まれてはじめて陛下にたいして嘘をついてしまった……」⁽³⁴⁾と泣き出す。それはみさをとの結婚によって、またオデオン堂での生活で彼らの歌を聞いたことで源次郎が拠り所とした“権力のコトバ”が“庶民のコトバ”へ転調し、人間として守らなければならないものが変化したからだろう。

第二幕では源次郎の身の上の変化はより顕著になっていく。まず、戦場で敵の砲撃により失ったはずの右手が激しく痛みだす幻肢痛である。源次郎は五本の指と掌をほとんど吹き飛ばされてしまいそこへ義手をつけているにもかかわらず、失った部分がまだあるかのように思えて時おりそこがちぎれるように痛むのだ。医者には、右手がないという現実を認識しなければ治らないと言われる。戦う兵士の体は自分のものではなく国家にささげた体である、というのは一度は砲兵隊に入隊した正一の経験からも語られる。野戦砲の発射音のすさまじさは砲兵の体と心をバラバラにして自分の存在そのものを危うくすると危険を察した正一は、耳に綿を詰めたが見つかってしまう。

正一 見つかつて怒鳴られた。「貴様ら兵隊の躰はすでに大日本帝國の一部なのである。國家の一部分なのである。その國家の一部分に勝手に綿を詰めたりしていいと思つとるのか」と怒鳴られながら殴られました。⁽³⁵⁾

模範的な陸軍軍人であった源次郎にとって右手は「國家の一部分」であり、それを失ったことは本来ならば納得していたことであろう。しかしオデオン堂で暮らし始めて約半年経ち、自分の右手が存在していはずなのに存在しないという事実が心で受け入れられなくなってきてしまう。それは戦争の理不尽に気付きはじめたからである。それは第5場でよりはっきりしたものに変わっていく。源次郎は市電の中で乗り合わせた陸軍中佐と軍需工場の工場主の生臭い会話を聞いたことを語る。

源次郎 （前略）鳥肌立つたのは靖國神社の前に電車が止まる寸前の次の^{やりとり}会話だ。「景気がよささうで結構だな」と中佐が言ふと工場主がかう答へたのだ。「えへへへ、申し訳ないが蔣介石さまさまですよ」……

（中略）

……二人は電車を降りると、先ず宮城にたいしたてまつり最敬礼、つづいて靖國神社に向かつて深々と頭を下げた。それはもう惚れ惚れするやうなみごとな

最敬礼だった。自分はなんだかもどしきうになつて、その瞬間だよ、正一くん、自分が大日本帝國の道義なるものに疑ひを抱いたのは。(中略)自分の右手が吹つ飛んでしまつたやうに大日本帝國から道義が吹つ飛んでなくなつてしまつたのだらうか。(中略)そんなはずはない、道義がなくなつたらなにもかもおしまひぢやないか。しかしもしなくなつてゐるとすれば、どうしたらいい?⁽³⁶⁾

あると信じていた国家の道義が本当はないのかもしれない、と気付いた源次郎は自分はどこに身を置いて、何者として生きるかその指針が揺らぐ。その絶望は深く、激しい幻肢痛に襲われる。

その様子を見ていた身重のみさをは、自分の体もコトバもこれから生まれる子供も捧げなければならない国家の実態が空虚なものであるなら、腹の子は生まれてくるべきではないと漬物石を腹部に強くあてがう。必死に止めようとするのはコトバを武器にする竹田だ。もしも自分が「人間」という商品の広告文を頼まれたならば、と約4兆の惑星の中の地球に生命が誕生した奇蹟から語り始め「人間は奇蹟そのもの。人間の一挙手一投足も奇蹟そのもの。だから人間は生きなければなりません。」⁽³⁷⁾と伝え思いとどまらせる。第5場は「一同、星のコトバを聞いてゐる。」というト書きに終わる。一方、第5場の始まりはというと、竹田が荷物の整理の際、偶然見つけた宮沢賢治作詞作曲の『星めぐりの歌』をふじが歌う。

ふじ あかいめだまのさそり……
ひろげた鷺のつばさ
あをいめだまの小さいぬ
ひかりのへびのとぐろ
オリオンは高くうたひ
つゆとしもとをおとす⁽³⁸⁾

竹田が食糧難の時節、オデオン堂に迷惑を掛けまいと満州に移住しようと考えているのが発覚するきっかけとしての機能がこの歌にはあるが、終幕のト書きとの関係を考察するとそれだけではない。つまり宮沢賢治の書いた『星めぐりの歌』が「星のコトバ」として人間存在の奇蹟を語りかけている。そして、どこに身を置いて、何者として生きるかという問題の北極星たり得る。

レコード店、元松竹少女歌劇団の妻、ピアノ弾きといった要素からなる『きらめく星座』において劇中歌の挿入は極めて必然的である。劇中歌は全て既成の流行歌であるが、かえって「日本語の音の面白さ」を楽しむ歌や「セリフの延長としての歌」を排除することになった。それは劇中歌が〈形式〉的に存在することを助長するように思われるがそうではない。たしかに第4場で、上海定期航路船に潜り込んでいる正一が買って来た上海土産の扇子を広げながら『チャイナタンゴ』(作詞・藤浦洸、作曲・服部良一)を歌い踊るシーンはレビュー・ショーのような華やかさがある。しかしそれらの流行歌はオデオン堂の人々の、ひいては当時の庶民のコトバとなって〈ドラマ〉を進行させ、権力による強いコトバの理不尽

を浮き上がらせている。

4. 『組曲虐殺』

小説家・小林多喜二（1903-1933）の評伝劇である『組曲虐殺』は2009年に執筆され、井上の遺作となった。それまで井上音楽劇のほとんどの音楽を担当してきた宇野誠一郎にかわって、『組曲虐殺』の上演では国際的に活躍するジャズ・ピアニストの小曾根真が初めて井上作品の音楽を手がけ、ピアノの生演奏も担当した。

『組曲虐殺』では主に多喜二の最期の3年間で2幕9場で描く。多喜二の姉チマ、多喜二の恋人瀧子は共に多喜二の精神面やときには経済面を支え、多喜二の妻ふじ子は多喜二の活動の事務面を支えている。また多喜二を追う二人の特高刑事も登場する。古橋と山本だ。この山本は多喜二の戯曲『山本巡査』をモチーフにした役であるが『組曲虐殺』では多喜二を追ううちに彼の作品に惹かれ、多喜二が拷問死したあと全国交番巡査組合を作り、地下でアジ演説を企てるまでに変化する。

(1) “明るい” 劇中歌

「虐殺」という強烈な印象を抱かせるタイトルを裏切って、劇中挿入される歌には明るい印象のものが多く、第1場「プロローグ『代用パン』」は多喜二の少年時代が描かれるが、世間に対して疑問を抱き将来プロレタリア作家となるきっかけのエピソードが全て歌によって語られる。

全員 小林三ツ星堂パン店／小樽で一番のパン屋さん
甘いアンパン アンコでパンパン／とろとろとろける クリームパン
海軍御用の 食パンなども／羽を生やして 売れて行く
このパンあのパン どのパンも／お昼前には 売れ切れる
小林三ツ星堂パン店／三ツ星印のパン屋さん
小林三ツ星堂パン店／北海道一のパン屋さん
パン焼き竈から 上がる黒煙／飛び散るパン粉の 白煙
きびきびうごく 職人さんは／小僧を入れて 二十人
アンコをつめるときには 小さなヘラで／パンを取り出すときは 大ヘラで
小林三ツ星堂パン店／北海道一のパン屋さん

女優たち けれども売れないパンがある／甘く煮つけた赤小豆のつぶを
パラパラ散らした代用パン／一番安いのに一番売れない

少年（のちの多喜二） 代用パンは安いんだ／だれもが買えるはずなんだ
貧しい人にも買えるのに／売れ残るのはなぜなんだ

男優イ（台詞。のちの山本刑事） もさっとしてだばいけねえよ。え、居候さんよ。
（少年を小突いて去る）

女優たち 少年の名は多喜二くん／親方さんの^{おい}甥っ子さん
親方屋敷に住み込みの／小樽商業一年生

少年 そうか／だれかが 貧乏な人だちから
代用パンを買うカネを／くすねているんだな

男優口（台詞。のちの古橋刑事） 怠けるんでない。学校へ行けるのは、どなた様のおか
げだと思ってんだよ。おい、配達に行くぞ。おれと^き来れ（少年を引き立てる）

少年 はてな／どこのどいつがどんな手品で
代用パンを買うカネを／くすねているんだろう／はてなはてな……（引き立
てられて行く）

女優たち、見送ってから、もとのメロディに戻る。

女優たち 小林三ツ星堂パン店／日本で一番のパン屋さん
月謝をだすぞと 恩着せがましく／朝から晩まで こき使う
身を粉にしたのが 小麦粉で／はてなはてなが パンの種
汗と涙で お味をつけて／ホンモノの作家を 焼き上げる
小林三ツ星堂パン店／日本で一番のパン屋さん

小林三ツ星堂パン店／日本で一番のパン屋さん！⁽³⁹⁾

1903年、秋田に生まれた小林多喜二は4歳のとき一家で秋田の没落農家を捨てて伯父のいる小樽へ移った。伯父はパン工場経営者であり、多喜二は13歳から伯父の家に住み込みパン工場を手伝う。そうして1923年、伯父の援助で小樽商業学校を卒業する。第1場では18歳の多喜二が見た光景が歌によって説明されており、そこには確かな小さな怒りの種がある。ここから多喜二の戦いは始まったとでもいうように多喜二の怒りの源泉を描く場であるが、最初は、全員合唱によってパンの描写やパン屋の活気が、井上特有の言語遊戯や方言を用いて生き生きと表現され、そのために第1場全体が賑やかな雰囲気包まれている。

第5場「墓口」では6人が墓口を覗き込み「墓口ソング」を歌う。

わたしのだいじな 黒い墓口／世間にひらいた 大きな戸口
おサツも小銭も 遊んでお行き／なんならわが家の 子どもにおなり
今日も願いは かなえられない／明日も祈りは 届くはずない
おサツはさっさと 去ってくばかり／小銭はこそこそ 出て行くばかり
おまえはただの 通り道／苦しみばかりが 居残っている⁽⁴⁰⁾

苦しみを歌っているのに、どことなくおおらかなユーモアが漂っている。

第5場では多喜二を監視するために彼の借家に古橋と山本が下宿している。多喜二のもとには、すっかりプロレタリア小説を書かなくなったことを諷めるファンレターと素人小説の原稿が届く。だがファンレターは古橋が、小説は山本が他人を装って書いたものであった。山本の小説は、かつて中学の授業料を工面してくれた恩師に恩返しするために懸賞金目当てに書かれたものだった。皆その境遇を聞き、ふと自分の墓口に目を落とし、声がそろって「墓口ソング」が歌われるのだ。ここでは作家も刑事も、男も女も関係なくひとりの人間として、“人間臭く”貧乏を嘆く。

物語の最後、第9場「唄には生まれたエピローグ」も全員による歌で締めくくられる。『組曲虐殺』のテーマソング的な存在の「胸の映写機」の3番だ。1, 2番は第8場「胸の映写機」で歌われる。

パーラーヤマナカに多喜二とその家族（チマ・瀧子・ふじ子）が変装して集まることを察知した特高二人は自分たちも変装して入り込み、一網打尽に一家を逮捕しようと企てる。しかし逮捕は失敗し、井上戯曲特有の鮮やかなドタバタ喜劇が展開される。特高の山本はこの事態でも原稿を持参し多喜二に見てもらい、多喜二は「モノを書くとはどういうことか」を論ずる。

多喜二 （前略）体だけはちゃんと大事にしまっておいて、頭だけちょっと突っ込んで書く。それではいけない。体ぜんたいでぶつかっていかなきゃねえ。

山本 体ぜんたいでぶつかると、……どうなるんでしょうか。

多喜二 （左手を胸に当てて）カタカタカタカタ、カタカタカタカタ……、

そのふしぎな音の響きに一同、虚脱から覚めて、多喜二を見る。

多喜二 体ごとぶつかって行くと、このあたりにある映写機のようなものがカタカタと動き出して、そのひとにとって、かけがえのない光景を、原稿用紙の上に、銀のように燃えあがらせるんです。ぼくはそのようにしてしか書けない。モノを考えることさえできません。

山本 （つぶやくように）……かけがえのない光景？

多喜二 そのときそのときに体全体で吸い取った光景のことかな。ぼくはその光景を裏切ることはできない。その光景に導かれて前へ前へと進むだけです。⁽⁴¹⁾

「体ぜんたいでぶつかって書く」というのは、全身全霊を上げて創作に当たれ、ということだろう。では「かけがえのない光景」とは何かと問われ、多喜二は刑務所での身体検査で恥部のすみずみまで調べられ感じた、はずかしめられているという切なさや自分のことは何も知らないというやるせなさを挙げた。そうして皆多喜二にならって、それぞれの「かけがえのない光景」を語り出す。古橋は孤児院にいたころ、院長命令で寒い日も雑貨を売り歩き仲間たちと押しくら饅頭で温まったことを語り、山本と押し合いをしだす。押し合いは全員に広がり、皆で押しくら饅頭が始まる。その光景を見た多喜二は「これはぼくの、一番新し

い、かけがえのない光景だな。」⁽⁴²⁾と歌い出すのが「胸の映写機」である。

多喜二 カタカタまわる 胸の映写機／きみの笑顔を 写し出す
たとえば——
二階の窓から 手を振るきみを／浜辺を歩く 裸足のきみを
くらやみ走る 雄々しいきみを／きみのひとみに 写ったぼくを
ぼくにいのちが あるかぎり／カタカタまわる 胸の映写機
——カタカタカタ カタカタカタ／カタカタカタ カタカタカタ⁽⁴³⁾

「カタカタカタ」という映写機の擬声語を唄にするというのは『日本人のへそ』からみられる井上の言葉遊戯のひとつであり、それが耳に心地よい。多喜二が歌うのはのどかな、愛おしい詩であり、それはプロレタリア詩でもプロレタリア文学でもない。第9場の最後に歌われる3番はこうである。

六人の俳優 カタカタまわる 胸の映写機／かれのすがたを 写し出す
たとえば——
……本を読み読み 歩くすがたを／人さし指の 固いペンダコを
駆け去るかれの うしろすがたを／とむらうひとの 涙のつぶを
本棚にかれが いるかぎり／カタカタまわる 胸の映写機
——カタカタカタ カタカタカタ／カタカタカタ カタカタカタ
カタカタカタ カタカタカタ／カタカタカタ カタカタカタ——⁽⁴⁴⁾

「かれ」とは多喜二のことであろうが、やはりプロレタリアでもなければ「虐殺」の恐ろしさもない。小林多喜二という文学者そのものを捉えた唄である。第8場の1番では、ひとりの作家として視線が語られていた。だから最終場の歌も、プロレタリアの闘士である小林多喜二を賛美し追悼するものではなく、それを超えた「作家」小林多喜二への唄であり、そして『組曲虐殺』自体がそうなのであろう。

井上はプロレタリア文学とは、相手とたたかう文学ではなく、空っぽの暮口を見て一緒に落ち込んだり、一緒に押しくらゐ頭したりするような相手を包み込むものだと考え、それを多喜二の文学の中に求めた。その表現として『組曲虐殺』のなかには明るくユーモアが感じられる歌が多く挿入されている。

(2) 〈形式〉と〈ドラマ〉の融合と成熟

『組曲虐殺』では、これまで井上が音楽劇で用いてきた手法が総動員されている。

例えば前項で引用した第1場「プロローグ『代用パン』」は俳優6人によって賑やかに歌われるが、一場面すべてが歌によって進行されるというのは本稿で研究対象にあげた他3作にはみられない構成である。第4場「独房からのラヴソング」は独房に投獄されている多喜二が、紡績工場の過労で結核になった少女や3歳の子どもに水しかやれない母と留置所にいるその父などを思い続け「自分はなんの役にも立ちそうにない」と嘆く場面である。小さな

置き鏡に映る自分に向かって問いかける、切迫した場面であるが、全て多喜二役の俳優による独唱で展開する、第1場と同じように歌のみによる構成である。『頭痛肩こり樋口一葉』で部分的にみられた「台詞の延長としての歌」は、劇中歌が“コトバ”となりときには台詞よりも雄弁になるという『きらめく星座』での成功に後押しされて場面全てを歌により展開するという完成形に至った。劇中歌を挿入するという〈形式〉の趣向が〈ドラマ〉に内包され融合したのである。

『日本人のへそ』にみられたような日本語の楽しさや音のおもしろさも井上は忘れない。第1場「プロローグ『代用パン』」や第5場「墓口ソング」、第8・9場「胸の映写機」の言語遊戯と歌の“明るさ”については既に述べた。第2場「ロープ」では古橋と山本に取り調べられる多喜二が「伏せ字ソング」を歌う。ト書きには「○の読みは『マル』。□の読みは『カク』。◎の読みは『ニジュウマル』」とある。

多喜二 だれだ、パンを盗むのは／……そう書くだけで×××
 ×と○と□と◎で／猿ぐつわをはめられてしまうのだ

古橋・山本 (コーラス隊のように) だまれ、だまれ／伏せ字はいうな

多喜二 ×××の^{だいざいバツ}大財×^{マルマルまる}／○○○ノ内の大会社
 □□□の^{ないカク}内□^{にじゅうぼし}／◎◎の二重橋
 かれらだ、×と○と□と／◎をつけるのは！

古橋・山本 いかん、いかん／伏せ字はいかん

多喜二 けれども、わたしたちは／べつのコトバを持っている
 ひもじさがそのコトバだ／まずしさが合いコトバだ
 ××を××せよ／○○○を○○せよ……⁽⁴⁵⁾

伏せ字の記号を歌詞にするというのは音に特別の注意を払う井上らしい趣向であるが、このあと隣部屋からのロープが叩きつけられる音により歌は断ち切られる。多喜二は拷問されに行くのだ。第7場では多喜二によって「信じて走れ」が歌われる。チマと瀧子に資金援助を受け、瀧子に「小林多喜二くん、絶望するなァ」と激励され「自分を励ます」ように歌う。

愛の網を肩に／希望めざして走る人よ／いつもかけ足で／森をかけぬけて
山をかけるぼり／崖をかけおりて／海をかきわけて／雲にしがみつけ
あとにつづくものを／信じて走れ⁽⁴⁶⁾

「かけ」の音の連続がリズムを生み出している。その内容は「信じて走れ」という命令形の強い意志がこもった多喜二の決意だ。「伏せ字ソング」も「信じて走れ」も言語遊戯に留まらず、ずしりと重い多喜二の物語の一部となっている。

『日本人のへそ』では「〈形式〉と〈内容〉の転倒」が行われ、劇中歌の〈内容〉は重視されなかった。そのため荒唐無稽な言語遊戯のための歌などが挿入されたが、『組曲虐殺』では言語遊戯さえも〈ドラマ〉と融合し掌握された。それは『日本人のへそ』以来、井上が様々に試みた音楽劇の在り方の完成形であるといえる。

5. 井上ひさしは“新劇”か

井上が劇作家再デビューを果たした『日本人のへそ』は、戦前の新劇団「テアトル・コメディ」を前身に持つテアトル・エコーにより上演され、そのため井上作品も“新劇”として紹介された⁽⁴⁷⁾。だが『日本人のへそ』初演を演出した熊倉一雄は「新劇流の思い入れたっぷりな演技は必要なくて、乾いた演技、スピード感のある演技が求められましたね」⁽⁴⁸⁾と語っている。心理的リアリズムを追うことを重視する「新劇流」の演技ではなく、レビュー・ショーの華やかさを体現するシアトリカルな身体性の伴った演技が必要とされたということであろう。その初演を見た演劇評論家・扇田昭彦はこう評する。

びっくり仰天したんですね。ああいうタイプの芝居はなかったですからね。今までの新劇とも違うし、アングラ的な前衛劇とも違ってまったく別のものが出てきた、という感じでした。(中略)井上さんの登場に、既成の新劇を壊すすごい才能が現れたという気がしていましたね。(中略)井上さんは新劇を改革する希望の星みたいなどころがありましたよ。⁽⁴⁹⁾

演出家・批評家とも井上作品が、いわゆる“新劇”とは異なる、と捉えていたようである。扇田にいたっては「新劇を改革する希望の星」と大きな期待を寄せていたことがわかる。しかし当時の新聞記事の演劇欄では、“新劇”と分類され論じられているし、井上戯曲は演劇雑誌『新劇』にも多く掲載された。“新劇”を上演内容から定義するのか、あるいは興行形態として定義するのか曖昧ではあるが、多くの演劇人が、井上作品と新劇の関係に注目していた。

では、井上は“新劇”に対してどのように考えていたか。

新劇臭が嫌いでした。大体、新劇なんて、“理解しよう”という観客と、“理解してもらいたい”という舞台との、なれあいの上に成立っている演劇なんです。⁽⁵⁰⁾

ぼくは、演劇は人を泣かせても笑わせても、とにかく“おもしろく”あるべきだという点で、新劇へのノンを実行したい⁽⁵¹⁾

これらの井上の“新劇嫌い”は、面白いけれど思想がない、という『日本人のへそ』やテアトル・エコーに書き下ろした2作目『表裏源内蛙合戦』など初期の井上作品に与えられた大方の否定的な劇評への反発が大きい⁽⁵²⁾。

しかし同時に井上は自身の演劇スタンスを明確に“新劇”としている。井上最初の著作『てんぷくトリオのコント 井上ひさし脚本集』第1巻(私家版・さわプロダクション

1969)の序文で、井上はてんぷくトリオのリーダーの三波伸介との関係性をあげたうえで、「私の台本は特に落が弱い。その落をいつも、より良く変えてくれるのは三波さんである。私の本の落が弱いのは、私が新劇の本書きだからである。新劇の本書きは、自分にも良く判らないことを、判らない儘に書く。そうすると朝日新聞などが、大いに取り上げてくれる」と、皮肉を交えながらも”新劇“に自分の立場を置くことにこだわっている。そのうえで「新劇をもっと活々とおもしろい、そして何か発見のあるものにしよう。(略)もっと芸の術を究めよう」⁽⁵³⁾と新劇の改革を謳っている。確かに、井上はフランス座での文芸部員の経験が作家活動の大きなきっかけとなったために、井上戯曲とストリップ・ショーが同質の笑いを含んでいると思われてしまうが、そうではない。フランス座で求められた笑いはその場の即時的なアドリブや芸人の個性の放出であるが、井上は膨大な量の台詞、言語遊戯、状況と役柄の変化などで笑いを生んでいる。つまり戯曲上で計算された笑いであり、それは新劇的といえる。

”新劇嫌い”でありながら自身を「新劇の本書き」とする井上は、なにをもって「新劇」と考えているのか。大笹吉雄はこのように考える。

とまれ、ここに取り上げた二作(『しみじみ日本・乃木大将』・『小林一茶』)を通じて、井上ひさしが問うたことは、日本および日本人の在り方を異化してみせるということであった。そしてわたしが思うには、その誕生以来、新劇のもっとも大きな課題がこの問題だったとするならば、リアリズムに拠らないそのスタイルにもかかわらず、井上ひさしはもっとも正統的な新劇の後継者の一人であろう。新劇とは、おそらくほかの何であるより、演劇的な一つの精神志向である。⁽⁵⁴⁾

これは『しみじみ日本・乃木大将』(1979)と『小林一茶』(1979)に限定された評であるが、「日本」や「日本語」、「日本人」やその在り方について問うているのは多くの井上作品に通じる。それは井上にとって“新劇”たり得る十分な根拠であり、井上は“新劇人”として創作にあたった。また、旧態依然とした演劇形式(新劇)に不満を覚えた井上は、新劇に音楽劇形式やレビュー・ショーの形式を導入することでその刷新を試みた。新劇が歌舞伎や新派に対してそうであったように、ラジオドラマや放送作家を経て劇作家デビューした井上にとってその試みは、それこそ新劇的な問題であった。

「新劇なんて、“理解しよう”という観客と、“理解してもらいたい”という舞台との、なれあいの上に成立っている演劇」だという批評の根底には、吃音症により対人関係に苦しんだ過去、つまり「なれあい」を前提としない者、「なれあい」を前提とできなかった者を排除する閉塞的な関係性への怒りも込められているだろう。

おわりに

「むずかしいことをやさしく、やさしいことをふかく、ふかいことをおもしろく、おもしろいことをまじめに、まじめなことをゆかいに、そしてゆかいなことはあくまでゆかいに」というのは井上が戯曲創作の標語とした言葉である⁽⁵⁵⁾。つまり重大なテーマや思想をおも

しろさやゆかいさの中で昇華しようとした。音楽劇形式はその方法のひとつである。

井上の音楽劇形式への強いこだわりの血となり肉となったのは、井上の幼少期からの体験であった。芝居小屋に通い、舞台と客席の有機性が生む興奮を味わったりアメリカのミュージカル映画に熱中したりするなどエンターテインメントに親しみ、賑やかな舞台に楽しみを覚えるとともにバック・ステージに自らの進む道を見出した。

井上は大学進学で上京するまでに二度吃音症に悩まされるが、その体験はコトバの〈意味〉と〈音〉の転倒を作家としての武器とする遠因となった。上京すると“ストリップ界の東大”といわれた浅草フランス座に文芸部員として入り上質な軽演劇を吸収するなかで「ショーというものの文法」を知り「劇場の生理」として〈形式〉的な視点を獲得。やがて放送の仕事を手がけるようになった井上は、ミュージカル・ヴァラエティとヴァラエティ・ショーの具体的な作劇術を学び、自身の作風の方向性を固めた。

そうして書いた再デビュー作『日本人のへそ』は垂直方向に進行する〈ドラマ〉に対して横軸に展開するレビュー・ショーの〈形式〉が重視され、「〈形式〉と〈内容〉の転倒」が〈内容〉となっていた。劇中歌はレビュー・ショーの構成（「ショーというものの文法」）の頂点として挿入されている。作家としての地位を固め執筆した『頭痛肩こり樋口一葉』では、井上の創作のひとつの軸である評伝劇が担保する〈ドラマ〉の充実が劇中歌との共存を支え、「台詞としての歌」や「暗に」表現する役割としての劇中歌が効果的に物語を展開させる。全曲既成曲を使用した『きらめく星座』は戯曲上の設定により音楽の必然性は高められたが、劇中歌の在り方は“流行歌を歌う”ことに限定された。しかし“流行歌を歌う”〈形式〉は登場人物の状況や心情と重なり、彼らのコトバとなって〈ドラマ〉を進める。遺作となった小林多喜二の評伝劇『組曲虐殺』では、多喜二文学の本質をプロレタリアではなく相手を包み込む人間性と捉え、それを表現する「台詞としての歌」は明るいユーモアをもって歌われる。また初期作品に顕著にみられた言語遊戯などの〈形式〉の趣向も〈ドラマ〉を深めるために使用される。歌唱のみで展開される場面も挿入され、〈形式〉が〈ドラマ〉に融合された井上音楽劇の完成形と言える。

このように音楽劇形式こだわった井上は、同時に自身が“新劇人”であることにもこだわった。つまり井上戯曲が問う日本・日本語・日本人の問題は新劇的であると考えた。その「むずかしい」問題と、観客との開かれた関係性構築の両立の実践として井上は「ゆかいな」音楽劇形式を用いたのだ。近代リアリズム演劇が抱える〈ドラマ〉の芸術から、それと拮抗する形で発展してきたミュージカルやレビュー・ショーが獲得した〈形式〉の芸術への転換と融合の実験である。その軌跡として各年代の音楽劇には〈ドラマ〉と〈形式〉の関係性に違いが見られるのである。

注

- (1) 中野正昭「日本人のへそ—放送作家から劇作家へ」、日本近代演劇史研究会編『井上ひさしの演劇』翰林書房、2012年、p.45
- (2) 井上ひさし「ブロードウェイ仕事日記」、『遅れたものが勝ちになる』中央公論社、1989年、pp.89-90

- (3) 同上、p.92
- (4) 井上ひさし『モッキンポット師の後始末』講談社、1972年。巻末自筆年表による。
- (5) 前掲「ブロードウェイ仕事日記」、p.91
- (6) 同上、p.92
- (7) 井上ひさし「わが言語世界の旅」、『パロディ志願』中央公論社、1979年
- (8) 同上
- (9) 井上ひさし「たけしさんへの手紙」、ビートたけし『浅草キッド』新潮社、1992年
- (10) 井上ひさし「軽演劇の時間」、中央公論社『悪党と幽霊』1989年、p.223
- (11) 熊倉一雄「ひさしいつきあい」、『悲劇喜劇』早川書房、1974年6月
- (12) 中野正昭「日本人のへそ—放送作家から劇作家へ」、日本近代演劇史研究会編『井上ひさしの演劇』翰林書房、2012年、p.50
- (13) 井上ひさし『日本人のへそ』、『井上ひさし全芝居 その一』新潮社、1984年、pp.96-97
- (14) 同上、pp.119-120
- (15) 同上、p.119
- (16) 井上ひさし『頭痛肩こり樋口一葉』、『井上ひさし全芝居 その三』新潮社、1984年、p.546
- (17) 同上
- (18) 井上ひさし「樋口一葉に聞く」、『遅れたものが勝ちになる』中央公論社、1989年
- (19) 前掲『頭痛肩こり樋口一葉』、p.531
- (20) 同上、p.532
- (21) 同上、pp.580-581
- (22) 前掲「樋口一葉に聞く」、p.140
- (23) 前掲『頭痛肩こり樋口一葉』、pp.554-555
- (24) 同上、p.555
- (25) 同上、p.566
- (26) 1985年『きらめく星座——昭和オデオン堂物語』、1987年『闇に咲く花——愛敬稲荷神社物語』、『雪やこんこん——湯の花劇場物語』。
- (27) 小田豊二「戦争と音楽」『the 座』20号、1992年
- (28) 井上ひさし『きらめく星座—昭和オデオン堂物語』、『井上ひさし全芝居 その四』新潮社、1994年、p.13
- (29) 同上、p.9
- (30) 同上、p.23
- (31) 同上、p.35
- (32) 同上、p.43
- (33) 同上、p.44
- (34) 同上
- (35) 同上、p.25
- (36) 同上、p.67
- (37) 同上、p.69
- (38) 同上、p.60
- (39) 井上ひさし『組曲虐殺』集英社、2010年、pp.11-16
- (40) 同上、p.110

- (41) 同上、p.179
- (42) 同上、p.183
- (43) 同上、pp.183-184
- (44) 同上、pp.192-193
- (45) 同上、pp.35-36
- (46) 同上、pp.137-138
- (47) 例えば読売新聞・夕刊で1972年6月から始まった「〇月の新劇公演から」は前月上演された新劇公演の劇評欄であるが、井上の作品は毎回この欄で紹介されている。
- (48) 桐原良光『井上ひさし伝』白水社、2001年、p.227
- (49) 同上、p.229
- (50) 「喜劇作家井上ひさしの横顔」朝日新聞夕刊、1970年7月21日
- (51) 「今までの新劇“ノン”」読売新聞夕刊、1971年1月28日
- (52) 例えば演劇評論家・大笹吉雄は次のように評価する。「『日本人のへそ』とは、くだいていえば、「日本人の心のふるさと」とでもいった意味だが、渾身の才気を思わせる出来だ。その才能が上すべりして、「トルコ風呂の場」の言葉遊びのように、嫌味になることもなきにしもあらずだが。(略) 演出者の力であろうが、俳優の演技が大胆なのが、観客を吹っ切らせていい。(略) 俳優と鼻つきあわせて観劇する小劇場にありがちな、見ている方こそ気恥ずかしいというあの小劇場生理を、エコーが吹っ飛ばしていたのは確かだ。(略) 作品の底の浅さはいなめぬにしても、これはこれなりにまとまった舞台だ」(大笹吉雄「二月の新劇・愚かなりわが心」『テアトロ』カモミール社、1969年4月)
- (53) 井上ひさし「ぼくらに思想がないという噂は本当だろうか」『表裏源内蛙合戦』パンフレット、1970年7月
- (54) 大笹吉雄「異化される日本・井上ひさし」『同時代演劇と劇作家たち』劇書房、1980年、p.259
- (55) 井上ひさし「前口上」『the 座』14号、1989年9月、pp.16-17

参考文献

〈論文〉

- ・秋葉祐一「井上ひさし作『きらめく星座』」、河原宏編『日本思想の地平と水脈』ペリカン社、1998年、pp.125-149
- ・阿部好一「井上ひさし論—『頭痛肩こり樋口一葉』を中心に」『神戸学院女子短期大学紀要』25号、1992年3月、p.13
- ・大笹吉雄「異化される日本・井上ひさし」『同時代演劇と劇作家たち』劇書房、1980年
- ・崔雪婷「井上ひさしの作品における一葉像：『頭痛肩こり樋口一葉』を中心に」『東アジア文化研究』4号、國學院大學大学院文学研究科、2019年2月、pp.103-121
- ・坂本麻実子「井上ひさしと6人の役者による音楽劇」『富山大学人間発達科学部紀要』4巻1号、2009年11月、pp.135-140
- ・坂本麻実子「連作として考える『きらめく星座』と『花よりタンゴ』—音楽劇の視点から—」『富山大学人間発達科学部紀要』6巻1号、2011年10月、pp.181-189
- ・坂本麻実子「ステージピアニストの作り方—井上ひさしの音楽劇のピアニスト考—」『富山大学人

間発達科学部紀要』6巻2号、2012年、pp.235-241

- ・佐藤忠男「趣向ということ—『日本人のへそ』論』『シナリオ』泉書房、33巻1号、1997年1月、pp.127-132
- ・時田浩「女性6人のドラマ—井上ひさしの『頭痛肩こり樋口一葉』—」『京都産業大学論集. 人文科学系列』49巻、2016年3月、pp.267-281
- ・中野正昭「日本人のへそ—放送作家から劇作家へ」、日本近代演劇史研究会編『井上ひさしの演劇』翰林書房、2012年
- ・野間正二「井上ひさしの『頭痛肩こり樋口一葉』の世界」『人文論集』兵庫県立大学神戸商科キャンパス学術研究会、24巻1号、1988年10月、pp.104-63

〈書籍・雑誌〉

- ・井上ひさし「ほくらに思想がないという噂は本当だろうか」『表裏源内蛙合戦』パンフレット、1970年7月
- ・井上ひさし「わが言語世界の旅」、『パロディ志願』中央公論社、1979年
- ・井上ひさし他『井上ひさしの世界』白水社、1982年
- ・井上ひさし『日本人のへそ』、『井上ひさし全芝居 その一』新潮社、1984年
- ・井上ひさし『頭痛肩こり樋口一葉』、『井上ひさし全芝居 その三』新潮社、1984年
- ・井上ひさし「ブロードウェイ仕事日記」、『遅れたものが勝ちになる』中央公論社、1989年 所収
- ・井上ひさし「樋口一葉に聞く」、『遅れたものが勝ちになる』中央公論社、1989年収
- ・井上ひさし「軽演劇の時間」、『悪党と幽霊』中央公論社、1989年
- ・井上ひさし「たけしさんへの手紙」、ビートたけし『浅草キッド』新潮社、1992年
- ・井上ひさし『きらめく星座—昭和オデオン堂物語』、『井上ひさし全芝居 その四』新潮社、1994年
- ・井上ひさし『演劇ノート』白水社、1997年
- ・井上ひさし『組曲虐殺』集英社、2010年
- ・小田豊二「戦争と音楽」『the 座』20号、1992年
- ・桐原良光『井上ひさし伝』白水社、2001年
- ・熊倉一雄「ひさしいつきあい」『悲劇喜劇』1974年6月
- ・笹沢信『ひさし伝』新潮社、2012月
- ・扇田昭彦『井上ひさしの劇世界』国書刊行会、2012月
- ・日本近代演劇史研究会編『井上ひさしの演劇』翰林書房、2012月
- ・『悲劇喜劇』早川書房、1993年12月/2003年2月/2009年12月/2010年7月/2013年1月
- ・「野坂昭如と井上ひさし」『国文学：解釈と教材の研究』學燈社、19巻15号、1974年12月
- ・「特集 井上ひさしと世界」『国文学：解釈と鑑賞』至文社、76巻2号、2011年2月
- ・「特集 音楽のある舞台」『テアトロ』カモミール社、827号、2009年12月