

第一部門 〈哲学・思想に関する論文〉 佳作論文

つかこうへい 試論

坂本正彦

さかもとまさひこ 坂本正彦さん

[略歴]

年 齢 64歳
略 歴 千葉県出身
法政大学文学部哲学科卒
中央大学大学院文学研究科博士後期課程単位取得退学（文学修士）
2004年 第20回創作ラジオドラマ脚本募集（NHK名古屋）佳作受賞
2006年 第34回創作ラジオドラマ脚本公募（日本放送作家協会）
佳作受賞
2009年 第20回『テアトロ』新人戯曲賞受賞
2017年 SPAC劇評コンクール最優秀賞受賞
2018年 第4回ふじのくにヒューマンライツ脚本賞大賞受賞
放送作品に、「サヨナラよ！ こんにちは」「オッサンとワタシ」「骨を抱えて」（以上、NHK FMシアター）、「不思議屋料理店・雪山讃歌」（NHK 青春アドベンチャー）などがあり、上演作品に「希望のカノン」（劇団東俳）などがある。

著 作 『上手な志願者報告書の書き方と面接対策』（中経出版、2007年）

[応募動機及びコメント]

上記、略歴でも示したように、私は哲学の研究をする一方で、戯曲・シナリオの制作にも力を入れてきました。こうした私の活動の原点は18歳のときに新宿紀伊国屋ホールで観たつかこうへいの『熱海殺人事件』です。その観劇体験が、哲学者を目指していた私を大きく演劇への方へと誘うことになったのです。疑いなく、『熱海殺人事件』の深い影響から、私は戯曲やシナリオを描き始め、その一方で、なぜあの作品がそこまでのインパクトをもって迫って来たのかを、哲学によって明らかにすることが大きな目標となったのでした。

これまでの学修の中から、今回、主に構造主義的手法を使って、つか作品の分析を行い、この評論を書き上げることができました。さらに、このたび、この評論が評価され、伝統ある暁鳥敏賞で佳作を受賞できたことは、私にとって望外の喜びです。演劇作品と私自身の学術的探求が結びつき、新たな視点から舞台芸術に貢献できたとすれば、これからの私の活動の大きな励みとなるでしょう。

故つかこうへい氏への感謝とともに、この場を借りて、これまで私を支えてくださった全ての方々に心からの御礼を申し上げます。

〔論文概要〕

劇作家・演出家のつかこうへい（一九四八〜二〇一〇年）の舞台作品は観る者を圧倒し、その革新性については、すでに多くの演劇関係者や学者が言及している。しかし、その革新性が具体的にどのようなように成し遂げられたのかについては、思想的側面に焦点を当てた詳細な分析はあまり見られない。本論文は、その不足を補う試みであり、特に言語記号の意味付与のメカニズムに注目して分析を行う。

一章から三章において、つかこうへいの代表作『熱海殺人事件』（以下『熱海』）を中心に、その作品構造の概要を伝えたのち、四章から六章において、ケンダル・ウォルトンの虚構理論、スチュアート・ホルの「エンコーディング／デコーディング」モデルとロラン・バルトの記号論を用いて、社会的な意味の付与のメカニズムという視点から、意味生成の規則を逆手に取った作劇術がつか作品の根幹をなしていることを明らかにする。

七章では、ポストコロニアル理論を用いて、つか作品におけるマイノリティの描き方を分析し、在日韓国人二世としてのつかのアイデンティティが作品に与えた影響を考察しつつ、マイノリティが既存の意味付与の規則に抗うことが、その作品の核心を成していることを明らかにする。

さらに、ジャック・デリダの『法の力』を引用し、『熱海』の登場人物（犯人）である大山の決断が、従来の演劇がその核心としてきた実存主義的なものではなく、「決定不能な状況での決定」という意味で、真の決断であることを示す。

直木賞受賞後、つかこうへいは一時的に小説執筆に専念し、一九八九年に演劇界への復帰を果たしたが、本論は、最後に八章において、つかの復帰後の作品変容に焦点を当てる。特に『熱海』の改作において、被害者であるアイ子が大山にとってのファムファタールとしての役割を喪失していく様子に着目し、現代社会におけるアイデンティティの多様化

と流動化という文脈において、つか作品がその構想に抗争力を減退させていく過程を明らかにする。

1. 一世風靡く演劇のエンターテイメント性の解放

一九七〇年代、つかこうへいは、日本演劇界に彗星の如くに現れ、圧倒的な存在感を放った。誇張された台詞回し、その台詞をかき消すように大音量で鳴り響く劇中音楽^(註1)、ドラマツルギーから逸脱した唐突さで挿入される歌や踊りなど、その芝居は、従来の演劇とは明らかに一線を画すものだった。公演は瞬く間にソールドアウトし、劇場の通路にまで観客が溢れた。七六年にゴールデン・アロー賞演劇賞、八〇年に紀伊國屋演劇賞を受賞し、一九七七年から劇団が解散する八二年まで、情報誌『シテイロード』の読者アンケートの劇作家・演出家部門で、彼は一位に選出され続けた。この事態を、演劇評論家の西堂行人は「画期的、事件、」^(註2)と表現し、菅孝行は戦後演劇史を「つか以前／つか以後」と二分して総括している^(註3)。この見解は、「一九七〇年代半ば以降、小劇場とも新劇とも異なる演劇が生まれ始めた。つかこうへいの『熱海殺人事件』はその節目に当たる作品だろう」と、演劇学の林廣親が二〇一六年に発表した論考^(註4)においても維持されている。

演劇学の阿部由香子が「つか芝居において最も重要視され続けたのは、観客の心を揺さぶる俳優を舞台に現出させることであつた^(註5)」、さらに演劇評論家の大笹吉雄が「つかは「現代演劇」という場において、最も徹底して観客の感覚で舞台を作つた。あつという間に、不特定多数の大量の観客を吸収し得た最大の理由がそれであつて、つかこうへいを境にして演劇に携わることに関しての大義名分が消えていった^(註6)。」と、説明するように、これまで多くの論考において、その画期性は観客を意識の中心においた作劇術に由来すると考えられてきた。大笹が「大義名分」の喪失に触れているのも、新劇的なリアリズムを否定して登場した唐十郎、寺山修司、鈴木忠志らの反体制的・反商業主義的な「大義名分」を持つ小劇場第一世代（アングラ演劇）が全共闘運動の終焉と軌を一にしてその勢いを失いかけていた当時、大義や思想よりも、演劇の持つエ

ンターテイメント的ポテンシャルを解放し、それを前面に押し出すことで、つかが新しい演劇シーンを切り開いてみせた、という指摘にほかならない。

つか自身もこう述べている。「よく役者にこの役のここはどういう気持ちでしよう、と聞かれるが、気持ちなし！と言うんです。ない頭つかつて、下手に役づくりなんかするから駄目なんです。エネルギーだけでいい」^(註7)。ここからも、彼がスタニスラフスキー的リアリティよりも、観客への効果を重視していたことがうかがえる。こうしたつかの作劇術は、小劇場第四世代の代表的作り手、坂手洋二（燐光群）、横内健介（扉座）、いのうえひでのり（新感線）らを魅了し、彼らはみな、つかの強い影響下で演劇活動を始めたことをそのエッセイで明らかにしている^(註8)。

だが、果たして、つか芝居の画期性は、演劇のエンターテイメント性を解放した演出法だけに起因するのだろうか。むしろ、その戯曲が持つ思想的特質と芸術的強度こそが単なるエンターテイメント性を超えて、つか芝居を時代を超える作品にしたのではなかったか。その傍証として、演劇誌『シアターアーツ』の創刊号が行った演劇専門家によるアンケート「戦後戯曲のベスト二〇」を挙げることができよう。そこでは、一九七四年に第十八回岸田戯曲賞を受賞したつかの代表作『熱海殺人事件』が三島由紀夫の『サド侯爵夫人』に次ぐ二位に選出されている。高度な思想性・芸術性なしに、それほどの高評価を受けることが可能だろうか。つかの演劇は圧倒的な大衆的人気を誇つたために、逆にその「軽さ」やエンターテイメント性ばかりが注目されてしまったのではなかったか。

拙論は、戦後演劇史において画期的存在であつたつかこうへいの演劇を、その戯曲が持つ強度の内実から明らかにする試みである。

2. 『熱海殺人事件』の物語構造

たとえば、二〇世紀を代表するアメリカの劇作家テネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』(一九四七)では、以下のようなプロットに基づいて、物語が展開される。

起 ニューカマーの登場…ブランチの訪問。やって来たブランチと妹ステラやその夫スタンリーとの会話を通して、概況を観客に伝える。

承 カギとなる人物の召喚…スタンリーの同僚であるミッチの召喚。

転 過去の再現(暴露)…回想によって、ブランチの過去(同性愛者だった夫の自殺に精神の安定を失い、少年を誘惑した)が明らかにする。

結 破滅的エピソード…ブランチの発狂と入院。

劇作家アーサー・ミラーの記念碑的代表作『セールスマンの死』(一九四九)からも、よく似たプロットを析出することができる。

起 ニューカマーの登場…ウィリイ・ローマンの登場(彼は帰宅しただけだが、仕事に関して新しい状況が生じているので、妻との会話を通して、事態を観客に伝えるニューカマーの役割を果たしている)。

承 カギとなる人物の召喚…二人の息子の召喚。

転 過去の再現(暴露)…回想によるローマンの浮気の発覚場面の再現。

結 破滅的エピソード…ローマンの自殺。

そして、つかこうへいの代表作『熱海殺人事件』(以下『熱海』)も、これらとまったく同じ物語構造を採用しているのである。

起 ニューカマーの登場…熊田刑事の登場。富山県警から警視庁に赴任してきた熊田と部長刑事木村との会話を通して、殺人事

件の概況を観客に伝える。

承 カギとなる人物の召喚…容疑者・大山金太郎の召喚。

転 過去の再現…劇中劇によって、殺人現場が再現される。

結 破滅的エピソード…大山の自白と送検。

実はこのプロットは、たとえば、『ハムレット』にまで遡ることができる。すなわち、ニューカマー(ホレーシヨ)の登場↓カギとなる人物(レアティーズ)の召喚↓過去の暴露(劇中劇による先王の殺害)↓破滅的エピソード(剣術会における主要登場人物の死)である。つまり、上述したプロットは、演劇や映画において広く用いられた悲劇の形式であり、悲劇性を創出するための標準的な手法の一つなのである。したがって、問題は、なぜこうした標準的なプロットを採用する『熱海』に、戦後演劇史を二分するほどの画期性が胚胎されたのか、ということになる。

3. 「海が見たい」

容疑者・大山が留置場から連れて来られると、なぜ(殺人現場となった)熱海に行ったのか、刑事たちはその理由を尋ねる。大山は、恋人(＝被害者)のアイ子が「海が見たい」と言ったからだ」と答える。ここから、この「海が見たい」という一言をめぐる刑事と大山との抗争が勃発し、『定本 熱海殺人事件』(註⁹)で七三ページある「承」の場面の内、その半分を優に超える四〇ページが、この攻防に費やされることになる。それは、刑事たちが「海が見たい」というセリフをアイ子が口にしたはずがないと、大山の証言を躍起になって否定するからである。たとえば、熊田刑事は、「海が見たい」なんてセリフは、スポーツカーを乗り回すようなプチブルの若者が六本木あたりで遊び飽きて、「朝方コーヒーの苦さにふと空しくなったとき」に思わず口をつくものなのだから、賃金の低い労働者(女工風情)であるアイ子がそんなセリフを口にすることなど不可能だと言う。

だが、刑事たちがいくら論難しても大山は頑として主張を曲げない。根負けした刑事たちは方針を変更し、「アイ子が「海が見たい」と言ったこと自体は事実として受け入れ、「海が見たい」と、彼女が口にしてもおかしくないように状シチュエーション況の方を整えることにする。その結果、「たまの給料日に、背伸びして行った、こじやれたスナックで、ほろ酔い気分にはだされた」のならば、低賃金労働者であるアイ子にも「海が見たい」と言うことは可能だとする見解がひねくり出される。だが、大山は、「アイ子が「海が見たい」と言ったのは、何の変哲もない喫茶店だと答える。怒った部長刑事は言い放つ。

「君ね、国家権力つてのは物凄いいんだよ。喫茶店の十や二十は一晩でスナックに変えるくらいの特技は持ち合わせていてね」

演劇評論家の扇田昭彦は、これを、刑事たちにとって世間からの評価が何よりも大切だからであり、彼らがこの殺人事件を世間受けのするものに仕立て上げようと躍起になっているためだと説明する。つまり、扇田は、世間から高く評価されるために現実を改変しようとする倒錯をこの場面に読み出しているのである(註1)。

たとえば、『熱海』では、以下のやり取りが数度、繰り返されている。

部長 ほんとに人殺してきたのか。嘘ついてるんじゃないのか。

大山 ちゃんと殺したよ。ちゃんと。

部長 見栄はるんじゃないよ。

大山ははつきりと「殺した」と自信しているのである。だが、その自白を刑事たちは認めようとしなない。その理由を熊田刑事は以下のように説明する。

熊田 そりやお前が殺したかもしれないよ。お前が犯人かもしれないよ。俺もそう思うよ。みんなそう思ってるんだよ。だけど誰でも人は殺せるの。でも犯人になれないの。

問題は、「人は殺せても、犯人にはなれない」というこの認識は、果

たして、一登場人物の心理的な屈折（倒錯した自己顕示欲）に留まるものなのか、ということになる。たとえば、メラニー・クラインの心理分析を用いても、この認識を生み出す心理機構を説明し尽くすことは難しい。なぜなら、社会的な常識や期待に沿って発動されるはずの自己顕示欲からは、常識を遙かに逸脱したこの「人は殺せても、犯人にはなれない」という認識は生まれえないからである。ならば、拙論は登場人物の心理分析を離れ、この倒錯を成立させている劇的構造の解明へと進んでいかなければならない。

4. 生成の原理Ⅱ想像の規則

美学者のケンダル・ウォルトンは、芸術作品の制作と受容について以下のように説明している(註1)。

① 虚構（芸術）作品には、「生成の原理」Ⅱ「想像の規則」が存在する。

② 作者は、これに基づいて、クリエイション（創造活動）を行う。

③ 観客は、これに基づいて、作品を受容する。

たとえば、左のようにボールの周りに線を描けば、ボールが高速で飛んでいる様子を表わすことができる。もちろん、現実には、ボールの周りに空気の流れなど見えはしない。だが、「物体周囲の線は運動を表す」というルールは既に十分に流布しているため、マンガ家は躊躇することなく、この「生成の原理」に従って作品を制作する。同時に、一旦それが「規則」となってしまうえば、その描写が現実



世界の事実と矛盾していても、読者の意味付与もその規則に従って遂行されることになる。ここで、演劇学者の新野守広を援用すれば、ウォルトンの「生成の原理」の最も典型的な現われが、演劇表現であることがわかる。

「演劇は、記号的な特徴を持っている。映像メディアは一義的に写実であり、現実を模写する。しかし演劇は記号によって組織されている。たとえば映像の木は現実の木の模写であるが、舞台の上の木は小道具である。それは現実の木の模写ではなく、木として利用される記号である。舞台は、視覚的、聴覚的、身振りの、建築的などさまざまな演劇記号が使用される様式なのだ。」(註12)

新野の言うように、たとえば、劇場で波の音がかかり、登場人物が「海に着いた！」と叫べば、(一切の舞台装置がなくても)舞台は海岸となる。写実的再現性に欠けているからといって、そこが海岸だと認識できない者には、その劇を正確に受容することができない。同様に、歌舞伎の「見得」や「睨み」を見て、「人はあんなことをしない！」と文句を言っても、「わかっただけ奴」となるだけである。

もちろん、我々はボールの周りに線など見えないことも、人が見得など切らないことも十分に知っている。だが、マンガを読んでいるときや観劇中、そうした日常的な意味付与の規則は用いずに、芸術鑑賞用の意味付与の規則を使用しているのである。

では、どの意味付与の規則を用いるかを誰が決めるのか。舞台では「さまざまな演劇記号が使用される」のならば尚更である。たとえば、リズムの意味付与の規則に従って観劇するなら、歌舞伎の見得は「誇張表現」という意味を付与されることになるだろう。では、記号を賦活し、そこに意味を与える規則を決めているのは何か？ いったい誰がそれを統御しているのか？

5. 言語表現の秩序

カルチュラル・スタディーズの創始者の一人、スチュアート・ホールは、メディアの送り手がメッセージを「エンコード(符号化)」し、受け手がそのメッセージを「デコード(解読)」する際、情報発信者が言

語に込めた意味が、必ずしも受容者にそのまま伝わるわけではないことを示した。

「意味というのは、もはや「ものごとがかくある」ということではなくて、ものごとがどのように意味づけられるかによって左右されるので、これまで述べてきたように、同じ出来事が違うように意味づけられるということが起こりうる。」(註13)

ホールは、「エンコーディング/デコーディング」モデルによって、聞き手の社会的背景や経験によって異なる解釈(デコーディング)が施されるため、発話者が意図した意味が伝わりとは限らないことを前提とした上で、さらに、にもかかわらず、意味付与が完全にランダムになるわけではないことを明らかにしている。そこには、意味付与を暫定的に統御している力(作用が存在している)である。それをホールは「イデオロギー」と呼んだ。これは、前章で述べたウォルトンの「生成の原理」と密接に関連している。ホールの「イデオロギー」とは、「生成の原理」||意味付与の規則を特定の方向に固定したものにほかならない。つまり、「イデオロギー」とは、社会的にヘゲモニーを握り、広範に作用するようになった意味付与の規則にほかならない。

では、「イデオロギー」は、どのようにしてその力を発揮するのか||どのように意味付与を支配するのか。その仕組みについてホールは、罗兰・バルトの記号論を応用して、以下のように説明している(註14)。

「バルトは、「神話」に関する論文で、1つの用語の連想的な領域―指示対象のコンテキストの領域―は、とりわけイデオロギーが言語システムに侵入する領域であると主張した。イデオロギーは、言語の連想という側面、すなわち変化可能なコンテキスト的な言語の「社会的価値」を搾取することによって、言語システムに侵入する。」

ホールが指摘した通り、バルトは、記号が文字通りの(第一次的、辞

書的)意味Ⅱデノテーション(直示)だけでなく、社会的な意味Ⅱコノテーション(共示)をも帯びることを明らかにしている(註5)。「イデオロギー」は、この記号の連想的な側面、すなわち、コノテーションという社会的意味に作用することによって言語システムに侵入するのである。たとえば、「赤いバラ」という言葉が、単に「赤い花」という直示の意味だけでなく、連想によってコノテーションのレベルで「愛」や「情熱」といった意味(シニファイエ)を帯びる(Ⅱ受肉する)ように。では、ここで、『熱海』における「海が見たい」をめぐる闘争に戻ろう。

以上を確認した我々には、あの爆笑を誘う抗争が、単に自己顕示への倒錯した欲望によるものではなく、意味付与のヘゲモニーをめぐる闘争であったことが明らかになっている。

これを図で示せば以下のようになる。

「海が見たい」という発話(Sa)は、デノテーションのレベルでは、単に「海を見に行きたい」という願望しか意味しない。大山もそう信じている。ところが、メディア(テレビや青春映画)で繰り返され、規範化した意味付与の規則が作動すると、このセリフは、コノテーションのレベルで「都会のプチブル的空虚感」というリリカルな意味(Sé)を帯びてしまう。アイ子は地方から出て来た低賃金で働く労働者(「女工風情」)であるから、その存在はこのSéと抵触をきたす。だから、刑事たちは彼女にそんなセリフが言えたはずがない、お前(大山)は嘘をついていると指弾するのだ。つまり、刑事たちに倒錯した自己顕示欲があるとしても、それは、メディアに流通してヘゲモニーを握った意味付与

コノテーション	Signifiant (Sa)		Signifié (Sé)
			都会のプチブル的空虚感
デノテーション	Sa	Sé	
	海が見たい	海を見に行きたい	

の規則を通して初めて出現しえたのである。彼らは、それに合わせて事実Ⅱ現実を歪曲し、自分たちの望む事件に仕立て上げようとしているに過ぎない。

熊田の「誰でも人は殺せるの。でも犯人になれないの」という台詞に対しても、同様の分析が可能だろう。

現実には人を殺害したとしても(社会が承認しなければ)、犯人として認知されることはないという熊田の主張は、発話者が意図した通りの意味がそのまま相手に伝わるわけではなく、その間に介在する「イデオロギー」が、当初の意図を変質させることは避けられないという「エンコーディング/デコーディング」モデルを誇張したものにほかならない。

こうして、大山は、自分が確かに聞いたはずの「海を見たい」という言葉を、刑事たちの依拠する意味付与の規則によって否定され、その撤回・変更を迫られる。だが、ここで重要なのは、この場面において、つかは、大山を屈服させはしないということだ。大山は刑事たちの強制Ⅱ矯正を拒み、アイ子が「海が見たい」と言ったのは事実であり、九州(五島)の同じ村出身の若い男女がたまたま都内で再開して海に行くことに決めたに過ぎないという主張を曲げることはない。青春ドラマ的意味付与の規則に合わせて、現実を(カッコよく)改変しようとする刑事たちの試みの方を、つかは潰えさせているのである。

だが、果たして、大山は、意味付与の恣意性に勝利し切ることができらるだろうか。その最後の攻防は、「転」の場の劇中劇で描かれることになる。

コノテーション	Signifiant (Sa)		Signifié (Sé)
			犯人
デノテーション	Sa	Sé	
	人を殺す	殺人	

6. 劇中劇の悲劇

部長刑事用の机と椅子が下げられると、舞台は熱海の海岸となる。刑事たちは、劇中劇によって殺人現場を「再現」し、大山が真犯人かどうかを、そして、その動機は何なのかを説明しようというのだ。たしかに、テレビ番組（たとえば、NHKの『未解決事件』）などで、俳優を使った事件の再現シーンはよくある。だが、その場合の再現とは、事前の調査によって明らかにした関係者の言動を俳優を使ってできるだけリアルに模倣してみせるということだ。ところが、『熱海』のこれは捜査Ⅱ取調べである。再現すべき事実など、明らかにしていない。しかも、被害者のアイ子は既に殺害されてしまって、この場にはいない。アイ子の代役を務めるのは警察官の片桐ハナ子だが、彼女が熱海で起こった詳細を知っているはずがなく、当てずっぽうで大山に調子を合わせるしかない。つまり、これは、再現すべき真実をその場で見出そうとするアクロバティックな「再現」なのだ。だから、『熱海』の劇中劇の場面は、^{スクラップ&ビルド}作つては壊しを繰り返すことになる。まるで芝居の稽古のように、それは真実を創造（あるいは、捏造）していく（註16）。

たとえば、劇中劇でナレーション役を担った熊田刑事は、こんなセリフを吐く。

熊田 目の前は真つ青な海。そして太陽。まぶしい。まぶしい。太陽がまぶしい。けさ、ママンが死んだ！／あの犯行のあった

日、お前のかあさんは死んでいたはずだ。／もう俺はお前のことを大山金太郎とは呼ぶまい。大山ムルソーと呼ぼう！

つまり、熊田は、カミュの『異邦人』を下敷きに、実存主義（の意味付与の規則）に基づいて殺人の動機を明らかにしようとしているのである。

だが、それは部長刑事によって言下に否定される。

部長 このばかたれが。てめえたちは、俺の事件をジャルパックあ

たりにヨーロッパへ飛ばしてふぬけにしやがって。日活よ。カミュなんてフランス日活よ。

『異邦人』のムルソーは、母親が死んだ当日であるにもかかわらず海水浴に行くという共同体の慣習に反した振る舞いをしていたために情状酌量を与えられず、刑死させられてしまう。だが、共同体の規範との齟齬や自己疎外など、日活青春映画が繰り返して描いてきたクリシェに過ぎない。そんなものを大山の動機として採用できるわけがない、というのが、部長の主張である。こうして、BGMを変え、設定を変え、大山を「犯人」とするための「真相」Ⅱ犯行の動機が作り出されては否定されていく。この試行錯誤の果てに、ついに劇中劇は、ある場面にたどり着く。それは大山との行き違いから、ハナ子（Ⅱアイ子）が、「帰る」と、言い放つところから始まる。

ハナ子 帰るから。

大山 送ろうか。

ハナ子 いいわよ、めんどうでしょ。

大山 ……何がめんどうなんね。アイちゃん、なにがめんどうなん

ね。たかが通りまでばい。砂に足ばとられ、アイちゃんのとから従ってゆくおいが、そぎやんめんどうなことなんね。

一読してわかるように、大山はハナ子Ⅱアイ子が放った「面倒」の一言を曲解している。彼女は「見送ってもらふ必要はない。だって、あなたにとって私はその程度の女なんだから」と言っているのだ。「面倒な存在」とは、大山にとつての自分（アイ子）の方である。むしろ、アイ子は、拗ねてそう言っているのだ。ところが、大山はこのセリフを「お前は面倒くさい奴だ」という罵倒と受け取り、「俺が、そんなにめんどうなのか」と難癖をつけている。だが、その理由を付度することは難しいことではない。大山は、「あなたが面倒な存在だなんて、そんなこと、

あるはずないでしょう」と、アイ子に否定してもらうために、あえて、そう言ったのだ。

ところが、予期に反して、ハナ子Ⅱアイ子は「そうだ、お前は面倒な奴だ」と返す。

ハナ子 何か困ったことあるたび、いつもおいが職工じゃから、おいが職工じゃから、そうやってしみつたれる金ちゃんじゃから、じゃからうち面倒なんよ。(略)困ったことあったら、いつもそうやって九州弁つかつてごまかすじゃなかね。そげん金ちゃんじゃから、じゃからうち面倒なんよ」

大山は、工場労働者としての貧しい生活や九州弁が抜けない地方出身者というアイデンティティをあえて受け入れる(Ⅱ開き直る)ことで、都会生活の中で自分を守ってきた。だが、そうした大山の屈折した誤魔化しの相手をするのは「面倒」過ぎると、アイ子は言うのだ。

大山は、自分がアイ子にとって「面倒」な存在であるはずがないと、躍起になる。故郷の村で二人がどれほど仲睦まじかったかと必死になって説得する。だが、ハナ子Ⅱアイ子は、そのすべてを「忘れた」と言い放つ。追いつめられた大山は、自分が工員にしかねなかったから心変わりしたのだとなるが、彼女の態度は変わらない。なぜなら、彼女はもう昔の彼女ではないからである。彼女の従う意味付与の規則は、もはや以前のものではないのだ。

ハナ子 「ポーズをつけ、しなをつくつてみせる) 見いね、見いね金ちゃん。うちこげんこと覚えさせられたとよ。髪染めたとよ。爪も塗ったとよ。うちはもう昔のうぢやなか。百姓の相手は疲れたとよ。行くけん。」

追いつめられた大山は、海岸に落ちていた腰ひもを彼女の首に巻き付けて言う。

大山 「たかが通りまで、たかがバスが見えんこつなるまで、涙

ためてつつ立つとるおいが、そぎゃん面倒なんですかね、刑事さん。答えてもらわんことには、明日からまた油にまみれて働き、夜になったらパチンコやって屋台で焼酎あおる毎日送れんですよ、刑事さん。答えちもらわんことには、国のお袋に、もうすぐ一軒工場持つてみんな楽しさちやる、ほら吹いて手紙ば書けんですよ、刑事さん。刑事さん！」

この告白の中心にあるのは「そぎゃん面倒なんですかね」という反語疑問文である。大山は、せめて刑事たちに「お前は面倒な存在ではない」と言ってくれと懇願しているのだ。パチンコと酒で憂さを晴らし、故郷に嘘の手紙を書いて見栄をたもつような自分の屈折した誤魔化しを承認してもらおうと。それは将来が全く展望できないという絶望に裏打ちされた純真な本音ではある。だが、恐るべきことに、その純真さの中にアイ子への憐憫や謝罪の言葉は微塵も含まれていない。それは、自分の「面倒さ」を暴露し、その類落を告発したアイ子をこの世から抹消したいと、大山が心から願っているからにはほかならない。死刑になろうとも、この類落Ⅱ屈折した誤魔化し中に今後も沈み続けたいと願う大山は、実は、この物語の登場人物の中で最も矛盾した(すなわち、倒錯した)人物だった。だからこそ、この直後に登場した部長刑事は、豪華な花束で大山を殴打することになる。部長は花束によって大山の告白を寿ぐ一方で、殴打によってその欺瞞性を断罪するのである。

こうして、事件は解決した。これが本当に熱海の海岸で起こったことかどうかは定かではない。にもかかわらず、この劇中劇がこの上ない精度で大山の動機を「再現」して見せたことは疑いないからである。アイ子の首を絞めながら、クリシエ化した意味付与の規則の手の届かない、比類ない独在的存在として、彼は舞台に屹立する。

新劇や六〇年代のアンングラ演劇が、窮屈な社会規範や価値観からの解放を直接表現しようと試みたのに対し、つかこうへいは、意味付与の規

則に抗うことで、演劇には真実自体を創造（むしろ、捏造）するポテンシャルがあることを示し、（とりわけ、小劇場第四世代に対して）演劇の表現の可能性を大きく広げてみせたのである。この高度な達成によって、『熱海殺人事件』は、戦後演劇史をつか以前／以後にわたる画期性を胚胎することになった。それは、もちろん、単なる演劇のエンターテインメント性の解放などではなかったのである。

以上が本論の結論となるべきだが、しかし、ここで拙論は、解くべきもう一つの課題に逢着している。すなわち、意味付与のヘゲモニーをめぐる闘争の場としての作品を書くことが、どうしてつかに可能だったのか、という問題にである。『熱海殺人事件』の初演は、一九七三年一月二六日、文学座アトリエにおいてである。同年にバーミンガム大学カールチュラル・スタディーズ・センターで発表されたばかりの「エンコーディング／デコーディング」理論は、まだ出版されていない。では、いったい何がつかに、そうした作劇を可能ならしめたのか。

7. ポストコロニアルと狂気の決断

つかこうへいは、一九四八年、九州の在日韓国家庭に生まれ、慶応義塾大学在学中に、演劇人としてのキャリアを開始した。当時、国民年金や児童手当などの社会制度には、在日韓国人・朝鮮人をその対象から除外する国籍条項があり、また、在日韓国人・朝鮮籍の者は十六歳以上になると、身分証の所持が義務付けられていた。つかの置かれていた状況は、ポストコロニアル（経済や文化、政治において植民地主義の影響が現存している状態）的なものだった。

つかはエッセイ集『娘に語る祖国』（光文社一九九〇年）で、当時をこう回想している。

子供心に思ったことは、「自分の祖国を軽蔑でもしなければやっていけない。韓国ってのは、どうしようもない国だ。でも、オレだけ

はちがうぞ」と思わねばならないという自我もあったのです。子供のころのパパにとって、韓国という国は決して誇るべき祖国ではありませんでした。むしろ、隠したい国でした。（p.三七）

在日韓国人二世であるつかは、自分自身に韓国の価値観や文化を否認する傾向があったことを認めている。さらに、彼は以下のようにも言う。

男気は、並みの日本人よりもあると思います。きっとこれはパパの在日韓国人としての防衛本能のあらわれで、せめて義理人情ぐらいを日本人以上にもっていないと、この日本では生きていけないと思っただけでしょう。（p.二四）

ここで、カルチュラル・スタディーズの第一人者である本橋哲也の指摘を参照したい。本橋は、アルジェリア独立運動で指導的役割を果たしたフランツ・ファノンの「白い仮面」を解説して、こう述べている。

植民地支配された者は、自分自身のアイデンティティを確立するために自らの生きる場所で支配的な勢力との距離を埋め、それに同化したいと望むのだ。ちょうど日本国内の在日朝鮮人のなかに、力を獲得するために日本人以上に「日本人」であろうと努力する者がいるように（註）。

本橋の指摘を拙論に近づけて解釈し直すなら、「支配的な勢力との距離を埋め、それに同化」するためには、その文化においてヘゲモニーを握る意味付与の規則を正確につかんだ上で、慎重にSaを整える以外に方法は無い。在日韓国人として暮らすことは、自分の望むSeを受肉するために悪戦苦闘を積み重ねるといふ側面を否応なく持たされる、ということになる。

前章までに、つかが意味付与が発話主体のコントロールの埒外にあることにはつきりと気づき、それを作劇の核に据えていることを示したが、それは、『熱海』において、たまたま実現されたものではない。そのことを扇田昭彦のエッセイからうかがうことができる。

「高田馬場のマンションにあった鈴木忠志の自宅で、私はつかこうへいと同席して、広子夫人に夕食を「ごちそうになったことがある。あまり空腹でなかった私がおかずを残したところ、いきなり、つかが私に「お説教」を始めたので、びっくりしてしまった。冗談めかしながら、やんわりと彼は私にこう言ったのだ。

『扇田さん、それは食事に呼ばれたときのお客の食べ方じゃないでしょう。ぼくなんか、食事に招かれると、二日前から絶食し、前日はマラソンし、サウナにも行って、その時にそなえるんですよ。そうすれば、どんな食事でも、かならず全部おいしく食べられないですか』

まるでつかの劇中人物が語り出したような、いかにもつか風の「お説教」に私たちは思わず笑ってしまった。(註18)

これを図示すれば、下のようになるだろう。出された料理を残すという行為(Sa)は、デノテーションのレベルでは「食べ切れなかった」ということしか意味しないが、コノテーションのレベルでは、「量が多かった」や「腹が減っていないかった」といったSéを、最悪の場合には、「料理がまずいから食えない」という意味を、受肉し兼ねない。だから、自分の言動が意図せぬSéを纏うことがないように細心の注意を払い、出された料理を平らげられるように体調を整えておかなければならないと、つかは言っているのである。発話した記号は、話者の意図の内に収ま

コノテーション	Sa		Sé
			<ul style="list-style-type: none"> ・量が多すぎた ・腹が減ってなかった ・料理がまずかった
デノテーション	Sa	Sé	
	料理を残す	食べ切れない	

るとは限らないというスチュアート・ホルルの自覚が、ここにははっきりと表れている。夕食を残した扇田を揶揄したことからは、「その場を支配している意味付与の規則を把握する」という生き方が、つかにとって日常的習いせになっていたことが強く推定される。

もう一つ例を挙げよう。劇作家・別役実との対談において、「金属バット殺人事件」(一九八〇年に起こった未成年者による尊属殺人事件)が話題になった際、つかは以下のように述べている。

「僕の場合はバットに関連性のある言葉でも一つ、日常性の持つ言葉を探します。素振りという言葉がありますね。あの人は毎朝、元氣いっぱい明るく殺すために素振りしていたんですよ。(略)あいつがバットで殺したから、人間はバットでも殺されるんだというリアリティが出てきたわけでしょう。」(註19)

これを図示すれば、以下ようになる。

ここで、つかは、コノテーションのレベルで作用する意味付与の規則が恣意的・可変的であることを指摘している。凶器としてバットが使われたために、意味付与の規則が変わってしまった。それまで「努力」や「地道な練習」等のSéを受肉していた「素振り」という行為(Sa)は、「自らの殺傷力をアップさせる訓練」というSéを受肉する可能性を胚胎するようになってしまった、と。それが「元氣いっぱい明るく殺すための素振り」というつか一流のブラックな表現となっている。しかも、この「バット殺人事件」について、その後もつかはエッセイなどで繰り返し

コノテーション	Sa		Sé
			真面目、地道、努力 ⇒殺傷力アップ、殺人の準備
デノテーション	Sa	Sé	
	バットの素振り	野球の練習	

話題にしているのである。たとえば、『高校生のための実践演劇講座第3巻』（白水社一九七七年）で、「先般、両親を金属バットで殴り殺した二浪の息子がいた」と、つかは述べている。事件から既に一七年、「先般」どころではないほどの月日が経っているにもかかわらず。それは、意味付与の規則が更新されてしまえば、素振りさえもが凶悪な行為に変貌してしまうという事態に、つかが心底戦慄したからにほかあるまい。せっかく我が物とした意味付与の規則が、いとも簡単に無に帰す様を彼は目の当たりにしたのだ。

スチュアート・ホールはジャマイカに生まれ、宗主国の首都ロンドンへ出て、そのキャリアを開始した。だから、つかの履歴とホールの置かれた状況はよく似ている。ならば、ポストコロニアル的環境を通じて培われた鋭敏さが、意味付与（デコーディング）をめぐる闘争を描く力をつかに与えたと考えるのは、決して過剰な解釈ではないだろう。意味付与に鋭敏でなければならなかった理由をその出自に求めることは許されるのではないか。すなわち、日常生活で培われた意味付与への鋭敏さが、記号論やカルチュラル・スタディーズを経由することなく、作品創出をつかに可能ならしめた、と。

さらに、ここで、劇団解散まで（一九七二〜八二年）のつかの戯曲に登場する主人公の属性を確認しておこう。

『郵便屋さんちよつと』 ↓大学の合格通知が来ない男子学生
『戦争で死ねなかつたお父さんのために』 ↓召集令状が来ず、疎外感を感じて来た男

『初級革命講座 飛龍伝』 ↓挫折した元革命闘士
『熱海殺人事件』 ↓東京で疎外感を感じている地方出身者

『出発』 ↓父親が出奔した家族
『松ヶ浦ゴドー戒』 ↓地方巡業する落ち目の講談師

『ストリップパー物語』『ヒモのはなし』 ↓ストリップパーとそのヒモ

『ロックオペラ サロメ』

↓ヨカーン（城内でただ一人のクリスチャン）

『いつも心に太陽を』

↓ゲイの国体水泳選手

『広島に原爆を落とす日』

↓海軍内の白系ロシアの混血の青年将校

『蒲田行進曲』

↓大部屋俳優

『寝盗られ宗介』

↓妻を駆け落ちさせる大衆演劇の座長

一見してわかるように、つかは一貫してマイノリティ的存在をその主人公に据えている。これは、たとえば三島由紀夫が、国家元首（ヒトラー、癡王Ⅱジャヤールマン7世）や貴族（サド侯爵家、朱雀侯爵家）を主人公にしたことと著しい対照を成しているというだけのことではない。注目すべきは、これらどの芝居においても、『熱海』の大山と同じように、マイノリティ的存在の主人公が、自己犠牲を厭わぬ悪戦苦闘と「狂気」とも思える決断によって、彼を包囲するクリシエ化した意味付与の規則を機能不全に陥らせ、クリシエ度ゼロの、誰も見たことのない強度を纏う姿をつかが描き続けたことである。

たとえば、『ヒモのはなし』の主人公ヒモの重は、踊り子の明美を愛しながら、彼女を劇場支配人や巡業先の有力者らに差し出し、明美が奪われる痛みを倒錯的な喜びを味わう。あるいは、『広島に原爆を落とす日』では、ロシアとの混血である青年将校・山崎が、民主主義を日本に根付かせるといふ米國との約束と引き換えに、自らの故郷である広島に原爆を投下する。

ジャック・デリダは、『法の力』^{（註20）}の中で、真の決断について、キルケゴールを引いてこう言っている。決断の瞬間は、法や倫理や政治についての決定に先立ち、かつ先立っていないなければならない。それは、熟慮の中断にほかならない。「決断の瞬間はある種の狂気である」と。デリダが直接言及しているわけではないが、たとえば、それはウィリアム・

スタイルの小説『ソフィーの選択』（一九七九年）で、ヒロインのソフィーが行った決断に比せられるだろう。アウシュヴィッツでナチの医者から「子供（娘と息子）のうち一人だけ助けるから、どちらかを選べ」と迫られた彼女は一旦は「出来ない」と断るが、医者は「ならば二人とも焼却炉行きだ」と言い放つ。ソフィーは息子を選ぶ。これこそが「不可能な決断」である。だから、それは狂気に喩えられる。だが、こうした「決定不可能なもの試練」をくぐっていなければ、それは単なる「計算」となってしまうと、デリダは言うのだ。

ならば、つか演劇の画期性は、意味に対する鋭敏さそれ自体からもたらされたのではなく、その鋭敏さを駆使しつつも、舞台上で、既成の意味付与の体制を破壊する「狂気の決断」を主人公たちに試みさせていることの方にある。『熱海』の大山が、たとえ、愛する者を手にかけようとも顛落し続けることを選んだように、『広島に原爆を落とす日』の山崎が故郷であり、母と恋人が住む広島へ原爆を投下するように。それは、何よりも意味付与の恣意性から解放されることが、「真の救い」になるからにほかあるまい。その救いを求める切実な願い（＝狂気）が舞台上に漲る。それこそが、つかこうへい（と、その作品）を特別な存在たらしめているのである。

8. 復帰後の変貌・アイ子のデリート

一九八二年に『蒲田行進曲』で直木賞を受賞すると、つかは小説執筆に専念するため、一旦演劇シーンから退く。彼が演劇界に復帰したのは六年後の一九八九年である（註21）。それは多くの演劇ファンが待ち望んだ凱旋だった。ところが、相変わらず、逸脱や誇張を厭わず、演劇的効果の最大化にすべてが捧げられていたにもかかわらず、その芝居からは以前のような輝く強度が失われていく（註22）。その変容を最もよく語るのは、やはり、『熱海殺人事件』である。復帰後、つかは代表作『熱海』を改

作しながら再上演していくのだが、『熱海』の変貌は、つか芝居の変質の経緯を如実に示すことになる。

『熱海殺人事件 水野朋子物語』	一九八五、八七年	ソウル公演
『熱海殺人事件 オン・ザ・カントリー・ロード』	九〇年公演	（註23）
『熱海殺人事件 ザ・ロングスト・スプリング』	九一年公演	
『熱海殺人事件 傷だらけのジョニー』	九三年公演	
『熱海殺人事件 モンテカルロ・イリュージョン』	九五年公演	
『熱海殺人事件 サイコパス』	九八年公演	

その際、何よりも顕著な変化を遂げるのは、被害者・アイ子の位置づけである。第5章で見たように、劇中劇の場面で、アイ子は大山に「面倒」という決定的な一言を放って大山の屈折した顛落ぶりを指弾し、大山を殺人者にする。彼女は、文字通りのファム・ファタールであった。ところが、ソウル公演を活性化した『熱海殺人事件 水野朋子物語』では、アイ子は以下のような台詞を口にし始めるのだ。（ちなみに、復帰後、女性捜査官の名前は片桐ハナ子から水野朋子に変更されている。ただし、劇中劇で彼女がアイ子役を担当することは変わらない。）

水野 「あんたわたしが東京で何をやつとるか知つとつて誘つたんやろ。だからここに連れて来たとやろ。／あんた田舎に帰つて、うちが体を売っているちゅう話をみんなにするんやろうが」

さらに、九〇年公演『オン・ザ・カントリー・ロード』において、彼女は「コケ」と呼ばれる（滅多に客がつかない）最下級の売春婦だったとされ、この設定は、『ザ・ロングスト・スプリング』『傷だらけのジョニー』と踏襲されていく（註24）。一方、大山の設定はうらぶれた生活をする地方出身の工場労働者であることに変わりはないが、ここでは、大山は自分が「面倒」な存在であることに怯えることなく、自信を持ってこ

う告白するのだ。

大山 道でバツタリ会ったというのは嘘でした。僕はアイちゃんを待ち伏せしていました。

大山は、アイ子が売春婦となったことを知り、彼女を改心させる（自分と一緒に故郷に帰り、心の傷を治せばよいと説得をする）ために偶然を装ってアイ子と再会し、熱海に出かけたのである。だが、水野Ⅱアイ子はその説得を拒否する。

水野 「バカにしたらいかんばい。トップになっちゃる。いくら金積んでもうちが気に入らんかったら抱けんような女になっちゃるばい！」

ここまで零落した魂を救うには、もはや死を与えることしかないと判断して大山は、彼女の首を絞める。しかしながら、死ぬことによって本当に魂が救われるだろうか。少なくとも、死を与える権限を大山が持ちえるはずがない。いくら彼が死刑覚悟で、それを遂行したとしても。

しかも、アイ子の劣化Ⅱ変容は、これで終わりではなかった。一九九五年の『モンテカルロ・イリュージョン』では、劇中劇の場面はわずか数ページとなり、九八年の『サイコパス』に至っては、その姿はデリートさせられてしまう。彼女はほんの数行、刑事たちの会話の端に名前が出されるだけの存在となる。この物語の枢要を成すファミ・ファタールは、ついに、物語から放擲されてしまったのである。

そして、このとき、もう一つ、『熱海』から決定的に失われたものがある。アイ子が言ったというあの台詞「海が見たい」である。九〇年公演の『熱海殺人事件 オン・ザ・カントリー・ロード』までは、アイ子は売春婦に身を落としていたという設定は導入されたものの、「海が見たい」という台詞自体は前半の捜査の中心に置かれていた。ところが、『ロングスト・スプリング』以降の『熱海』において、「海が見たい」という台詞をめぐるあの闘争は、完全に姿を消してしまうのである。

なぜ、つかはこの台詞をカットしたのだろうか。その理由をつかが公言したことはないが、推察することはさほど難しくはない。時代に合わないⅡ観客に理解されないと、判断したのだ。もはや「女工風情」という差別的表現は許されないと、「六本木あたりのバーで」と青春ドラマ風の知識をひけらかす蘊蓄も噴飯ものとなっている。つまり、アイ子には「海が見たい」という台詞を言えたはずがないと、刑事たちが指弾するために不可欠な社会状況の方が失効してしまったのだ。意味付与の規則に鋭敏なつかは、このことに気づかぬはずはない。だから、このシーンは丸ごとカットするしかなかったのだ。

以前の『熱海』では、アイ子に「海が見たい」と言えたはずがないと撤回を迫られても、大山は断固としてそれを拒否した。警察権力という姿を纏って現われたデューディングの規則を大山が峻拒したからこそ、この芝居は劇中劇へとたどり着くことができたのである。「海が見たい」という台詞が失われれば、物語の構造は根底から変質し、以前と同様に激しい言葉のやり取りが繰り返されていくように見えても、それは単なる自己顕示欲にリードされた闘争（あるいは、痴話げんか）に過ぎず、意味付与の規則を統御する権能を自分が持たないことに対する登場人物たちの恐怖はすっかり希薄化されてしまう。こうして、大山の殺人は、アイ子に対する単なる処罰（大山の意図においては魂の救済）となってしまう。そこに現われるのは、狂気の決断Ⅱ決定不可能なものをめぐる命懸けの試練ではなく、正義性に基づく、極ありふれた「計算」にならざるをえない。

恋人の「海が見たい」という台詞を大山に守らせたからこそ、『熱海』の演劇的可能性は胎動を始めたのだ。その意味でなら、大山は単に頹落した生への執着を見せただけではなかった。その可憐な一言を守ることによって大山が命をかけた『熱海殺人事件』は紛れもなく、愛の物語だったのである。売春婦に身を落とした恋人を死を与えることで救済するという

偽の狂気に比べて、この決断は何と崇高なことだろう。大袈裟なことを言えば、「海が見たい」のたった一言が、戦後演劇史のターニングポイントを支えていたのである。

9 終章

拙論は、つかこうへいの演劇の画期性が何に由来するかを明らかにする試みだった。

その芝居は、社会的マイノリティを主人公に据えるという新劇的（自然主義的）特質を備えながらも、舞台上に、意味付与をめぐる闘争を出現させると同時に、主人公たちに既存の意味付与の規則が届かない「決定不可能な決断」を遂行させる。

紙幅の関係で、つかの復帰後の新作『今日子』（一九八九年）、『幕末純情伝』（八九年）『リング・リング・リング』（九一年）、『二等兵物語』（九九年）、『二代目はクリスチャン』（九九年）について詳しく語る余裕はない。だが、たとえば、『幕末純情伝』の沖田総司は女性だったという設定は、意外ではあるかもしれないが、クリシエ化した意味不要の規則を振り切るほどのものではない。沖田は天皇の落胤であったというどんでん返しも、権威主義的な予定調和が達成されたようには響かない。こうして、現代社会におけるアイデンティティの多様化と流動化という文脈において、つかの構想は抗争力はその革新性を喪失し、代わって、日常生活のわずかな違和に着目するが、決して意味付与のヘゲモニーを争うことのない、平田オリザ、岩松了らの「静かな演劇」が、さらに、登場人物のアイデンティティにもはや依拠することのないポストドラマが台頭するのである。

だが、もちろん、つかこうへいの果たした比類ない冒険は、いまでも眩しいほどの輝きを放っている。拙論は、その輝きの由来の一端を明らかにすることができたはずだ。

脚注

- 1 長谷川康夫『つかこうへい正伝』（新潮社2015年p.333）によると、紀伊國屋ホールはつかの要望に応じて劇場のスピーカーを大容量のものに買い替えたという。
- 2 「彼の芝居は人気を呼び、従来の観客数の垣根を崩し、普段芝居と無縁な層にまで劇場に足を運ばせたことは画期的な事件であった」『演劇思想の冒険』（論創社1987年p.25）。
- 3 「コピイはオリジナルを超えられるか―つかこうへいの悪意と戦略」『テアトロ』482所収p.118-128)
- 4 『戯曲を読む術―戯曲・演劇史論』（笠間書院2016年p.240）
- 5 『熱海殺人事件』という事件』（『つかこうへいの世界』日本近代演劇研究会編所収、社会評論社2019年p.230-31）
- 6 『現代演劇の森』（講談社1993年p.65）
- 7 内田洋一「舞台と人生（3）劇作家 つかこうへい 寂しさ裏返す一瞬のドラマ」（日本経済新聞電子版2021年2月4日号）
- 8 たとえば、横内謙介「笑い」の毒で右も左もぶつ飛ばすつかこうへい演劇の衝撃』（『70年代若者が「若者」だった時代』（週刊金曜日2012年所収p.279-234）
- 9 『熱海殺人事件』は、沢山のバリエーションがあるため、拙論の引用は、ことわりがない限り、すべて『定本熱海殺人事件』（角川書店1981年）による。
- 10 扇田昭彦『日本の現代演劇』（岩波新書1995年p.167-170）。なお、この扇田の見解は、多くの『熱海殺人事件』論に共通したものである。例えば「大衆の視線や社会に受け入れられなければ出来事が正確に成立しえない、という前提」という阿部由香子（前掲書p.231）など。
- 11 ケンダル・ウォルトン『フィクションとは何か―（つ）遊びと芸術』（田村均訳（名古屋大学出版会2016年p.226-227）

- 12 『溢れるドラマ ―メディア社会における演劇の姿―』（岩波書店 2007年p. 6）。他にも、演劇学の大家、渡辺守章も「そもそもこの〈演じる者〉と〈見る者〉の関係自体が一つの遊戯なのである」（『演劇とは何か』講談社1990年p. 16）と述べている。
- 13 「イデオロギー」の再発見・メディア研究における抑圧されたものの復活」（藤田真文訳）『リーディングス 政治 コミュニケーション』（一藝社2002年p. 231）
- 14 前掲書。ここでバルトの「神話」と訳されているのは、現代社会の価値体系を「神話」と呼んだバルトの『Mythologies』を指している。
- 15 「記号学の原理」（『零度のエクリチュール』所収）渡辺淳、沢村昂一訳（みすず書房1981年p. 195-201）
- 16 演出家の鈴木忠志は、1970年代初頭「セリフを削ったり足したり、いろいろな音楽を間断なく流してみたり、配役を入れ替えたり、障子の吊り方を毎日工夫してみたりした。」（<https://www.scot-suzuki.company.com/works/16/>）。当時、鈴木に私淑していたつかは、早稲田小劇場の稽古場に日参し、鈴木の演出法を学んでいた。（鈴木忠志「ト書きなき舞台を生きた男」文藝別冊「追悼総特集 つかこうへい」2011年所収p. 18-29）『熱海』の劇中劇が、鈴木演出を発想の母体に行っていることは疑いない。
- 17 『ポスト・コロニアリズム』（岩波新書2005年p. 70）
- 18 ウォルトン、前掲書・同ページ
- 19 「対談・言葉の冒険」（『つかこうへいの世界』所収）（白水社1981年p. 64-66）
- 20 『法の力』堅田研一訳（法政大学出版1999年p. 60-67）。デリダがアメリカで行った講演をまとめたもの。そして、デリダもまたフランス領だったアルジェリア出身のユダヤ系フランス人であった。自伝的回想録である『他者の単一言語使用』（岩波文庫2024年）で、デリダは「私は一つしか言語をもっていない、ところがそれは私のものではない」と述べている。
- 21 新宿シアター・サンモールのこけら落とし公演『今日子』
- 22 つか劇団の俳優で、つかのアシスタントも務めた作家・演出家の長谷川康夫は、復帰後のつかの芝居について「どこか足を遠のかせるものがあつた」と述べている。『つかこうへい正伝Ⅱ』（2024年大和出版p. 329）
- 23 白水社から出版される際には『新熱海殺人事件』（1990年）というタイトルに変更されている。
- 24 つか自身が脚本を担当した86年の映画版『シナリオ・熱海殺人事件』では、早くも、最下級の売春婦「コケ」という設定になっている。