

# 旅の始まり～舞台演出から法学研究へ～

東京大学法学政治学研究科教授 田村 善之



## 要 約

私の法学研究の原点を辿ろうとすると、一つの光景が思い浮かんでくる。東京大学の駒場キャンパスの殺風景なコンクリートの建物のなかの教室、ほの暗い蛍光灯、片隅に片付けられた机と椅子、ところどころ剥がれた床のタイル。そのなかで行われる舞台稽古。そこに、今に至るまでの私の法学研究の出発点がある。本稿は、そんな私の「旅の始まり」の話である。

## 目次

- 1 邂逅
- 2 演出体験
- 3 蜷川『ハムレット』
- 4 Dworkin『法の帝国』
- 5 法解釈方法論
- 6 そして、旅の始まり

## 1 邂逅

大学2年生の頃、私は舞台劇の演出のまねごとに携わったことがある。最初は、初心者の常で、脚本を手に個々のセリフに込められた著者の意図を探り、なんとかそれを演出に結び付けようとする。しかし、もちろんうまくいかない。そのようなときに、卓越した演出術を持つOBに巡り会うことができた。そして、教わった。「演劇はテレビドラマのクローズアップではない」ということを。

それは、脚本は劇の一部に過ぎないということである。セリフの先には相手があり、自身のセリフがない間も絶えず何らかの反応をなし、それがさらにセリフを紡ぎ出す。その間、他の登場人物も全て舞台に現れていて、全て絶えず観客に晒されている。演出はセリフに埋没する作業ではなく、セリフというしぼりの下でその舞台で何を表現するのかということなのだ。そのことを、私ではどうにもならなかった舞台を演出する過程で彼はまざまざと見せ付けてくれた。

## 2 演出体験

その後、大学の学部の卒業年次である1986年の年末に、後輩が企画した素人劇<sup>(1)</sup>に端役として参加する機会を得た。脚本、主役、演出を全て一人でこなしていた後輩がさすがに大変だということになって、途中から私が演出を担当することになった。そのような次第で脚本は私が書いたものではないが、長期にわたる稽古の結果、3時間を超える長大な戯曲のセリフはだいたい頭に入っていた。そのセリフを基に、冒頭で述べた大学2年生のときの体験を活かして、セリフ以外の役者の動きも織り込みながら、その戯曲の隅々にいたるまで全て矛盾することなく、しかし、私の解釈の下で一貫した流れを持った一つの舞台を構築した、と感ずることができたのである。

## 3 蜷川『ハムレット』

さらに、その後、東京大学法学部の助手になってからとなるが、1988年に、蜷川幸雄演出の舞台『ハムレット』

を観劇する機会があった<sup>(2)</sup>。蜷川は、ハムレット以外の登場人物には平安調の装束をかぶせ、初登場の場面ではひな壇を舞台にして、おひな様よろしく、王、王妃、その他の者を並ばせて、坪内逍遙訳を語らせる。ハムレットはというと、ひな壇の横、最上段の王妃の隣に洋装で一人、小田島雄志訳を話すのだ<sup>(3)</sup>。そこで表現されているのは、アンシャン・レジームとそこに収まりきれない、悩める心を持ったハムレットという異物の対比なのである。

ハムレットは決断しない。暗殺のタイミングをみすみす逃し、はては確信を得るためと称して、ひな壇の面前で暗殺の芝居を打ち、叔父の反応を確かめたりする。旧体制のトップの過ちを公に露顕するようなこの企てにより、ひな壇は動揺し、人々がスローモーションでさまよい出すところで幕間となる。幕開けは再びひな壇から始まるが、観衆はそれがすでに砂上の楼閣と化しつつあることを看取している。実際、最後にフォーティンプラスが旧日本軍の軍服を来て登場し、ひな壇の上に居丈高に腰掛けると、人々は平安装束を脱ぎ捨て現代の日本の服に着替え、その足下に凝縮するようにかしずいて幕となる<sup>(4)</sup>。

おそらく蜷川は、“To be, or not to be…”と悩みフォーティンプラスに焦がれるハムレットは民衆の象徴であって、それが絶対君主制を招来するというメタ構造をこの戯曲に読み取り、それをひな壇として表現したのであろう。当然、演出はその意図に沿って施されており、たとえば、ハムレットは、セリフ上は、芝居のシーンまで父の霊が虚偽を語っている可能性を払拭していないが、それが決断を先送りしたいがための言い逃れであることを明らかにするために、冒頭の亡霊と邂逅する場面で父の言葉にハムレットをのたうち回らせることで、彼が亡霊の説くことが真実であることを確信していることを観衆に知らしめている。

ひな壇の演出には批判もあり<sup>(5)</sup>、蜷川自身、失敗であったと認識し<sup>(6)</sup>、以降、用いなくなるのであるが<sup>(7)</sup>、当時の私にそんな神々の諍いが分かるはずもなく、この戯曲をそのように読み込めることを見出し、それを舞台に表現してみせるその創造力にただただ感動したのである。

#### 4 Dworkin 『法の帝国』

Ronald Dworkin 『法の帝国』は、法の解釈を戯曲のテキストの構成的解釈になぞらえている<sup>(8)</sup>。

『法の帝国』は、過去の政治的決定、たとえば国会の議決などに法の強制力の淵源を求める「conventionalism (慣例主義)」と、過去の政治的な決定の束縛から裁判官を解放し、共同体の利益のために自由に判決を下すことを許容する「Legal Pragmatism (リーガル・プラグマティズム)」のいずれも否定し、第三の選択肢として「インテグリティとしての法」という概念を提示する<sup>(9)</sup>。ここでは、法の解釈が、「構成的解釈」、芸術作品でいえばその「創造的解釈」になぞらえられている。芸術の創造的解釈とは、作者の目的を探究するものではなく、作品の目的の解釈であって、その作品が芸術として最も優れたものになるように構成的に解釈するものである、とされている。たとえば、シェイクスピアの戯曲を演出する際の構成的な解釈とは、シェイクスピアがその実際の心理において戯曲に込めた意図を忠実に再現することを目的とするのではなく、戯曲のテキストを前提としつつ、もしかしたらシェイクスピア自身ですら明確には抱いたことがないかもしれない大きな芸術的な企図を現代の観衆を前に表現する最善の手段を見付けることである、というのである<sup>(10)</sup>。

最初にこの『法の帝国』のアイデアに接したのは、内田貴「探訪『法の帝国』」<sup>(11)</sup>の紹介を通じてであり、それは蜷川の『ハムレット』の舞台に接したのと同じ1988年のことであった。その頃までには、演劇において演出とは戯曲の作者の内心の意図を探究するのではなく、戯曲のテキストを前提としつつそこに矛盾しない限度で、可能な限り、演出家の意図を込め、作者と演出家のシナジー効果により、それぞれが単独では果たしえなかったかもしれない芸術的意図を具象化することである、という演出家像を持つに至っていた私にとって、『法の帝国』における構成的な解釈のイメージは、こうした私が抱いていた理想像に適うものであり<sup>(12)</sup>、それがゆえに得心することも容易なものであった。

#### 5 法解釈方法論

『法の帝国』は構成的解釈の具体例も掲げており、法の解釈は、小説家のグループが一つの小説を順次に書いていく連作小説に擬することができる、としている。ここでは、各々の小説家は新たな一章を書き加えるために、そ

れ以前の章を解釈しつつ、新たに付加する部分も含めて総体として、単一の小説として最善の小説となるように努めていくことになる。そこでの解釈は、全く自由でもないが、しかし完全に拘束されているわけでもない状態で行われる、と説かれている<sup>(13)</sup>。

しかし、この例は、分かりやすさを狙った分、「インテグリティとしての法」というアイディアの真の姿をやや矮小化してしまったように思われる。『法の帝国』自身が、完全な作業を遂行する者として全知全能のヘラクレス裁判官を仮定したように<sup>(14)</sup>、インテグリティとしての法は、より複雑怪奇な試みであるはずである。世の中には多種多様な多数の法があり、アメーバのように絶えず変形しながら動いているのだから、どうしても相互に矛盾するところが出てくる。そのようななかで、法の解釈というものは、各場面での判断が相互に矛盾しないように、そのようななかでもがき苦しみながらも、相互になるべく矛盾しないような解釈、ある場面とある場面で取扱いを違えるのであればそれについて整合的な説明が付くような解釈を見付けていく、そのような漸進的な試行錯誤がインテグリティとしての法という言葉で包括されている、と私は理解したのである<sup>(15)</sup>。ヘラクレスに比肩しうほどの能力は到底持ち合わせていない私ではあるが、前述したように、一つの脚本という極めて限られた領域ながら、それと比肩しうる体験をしたことが、こうした法解釈方法論を支えている<sup>(16)(17)</sup>。

## 6 そして、旅の始まり

対象に呑み込まれるのではなく対象を呑み込んでいく感覚。対象を自家薬籠中のものとして総体を捉えたうえでそのうえに自らのものを構築していく感覚を失敗の果てに体験できたことは、こうした法解釈の方法論に止まらず、判例評釈<sup>(18)</sup>、体系書の執筆<sup>(19)</sup>、知財法の理論の構築<sup>(20)</sup>など、様々な場面で私の研究を支えることになった。また、蜷川の舞台は、人がどこまで理解し、どこまで構築できるのか、その高みを示してくれた<sup>(21)</sup>。

そして、今も私は、ここまでできる、いやまだできる、と考え続けていくのである。

### (注)

- (1) 素人劇といっても、劇場を借り切って、いちおう有料で上演するものであって、企画者の後輩は番組制作に携わることを志してNHKへの就職が内定しており（私は助手になるための成績を整えるために留年していたので、卒業は同期となる）、しかも、ミュージカル『レ・ミゼラブル』のオーディションに合格したばかりで（その結果、こちらの劇に参加できなくなったのであるが）後に朝ドラの主演となる藤田朋子さんがビデオで友情出演していたくらいだから、相応に本格的なものであった。
- (2) 以下は、舞台を一度観た限りの記憶に基づいており、演出意図も推測に基づくので、間違いや誤解があるかもしれない。
- (3) 参照、秋島百合子『蜷川幸雄とシェークスピア』（2015年・KADOKAWA）187～190頁。
- (4) 後述するように、この舞台には批判的な、扇田昭彦「絢爛たる悪趣味の王国 東宝製作『ハムレット』（1978年）」同『蜷川幸雄の劇世界』（2010年・朝日新聞出版）211頁も、この点は、蜷川演出らしい牙えがあり、ハムレットの幕切れとしても新しい演出であり、操作される民衆を照らし出すことに成功している、と評している。
- (5) 扇田／前掲注4・211～212頁。そこでは、1988年の舞台そのものではないが、同じくひな壇を用いた演出につき、絢爛たる舞台装飾に生身の俳優が圧倒され、素朴さや自然さを失った人工物になり下がっている反面、先に示した幕切れの演出は、これまで革命を生む民衆を中心に据えていた蜷川の舞台にとっては民衆劇の後退ないしそこからの撤退である、と断じられている。
- (6) 蜷川幸雄＝長谷部浩『演出術』（2002年・紀伊國屋書店）280～281頁。要するに、ハムレットのように多元的な戯曲は、どれかの要素に力点を置きすぎて演出するとバランスが崩れ、作品を捉え損ねるというのである（そこで、蜷川は以下のように語っている。「時代に対する懐疑、オフィーリアに対する愛、母親に対する愛情と憎悪、父親に対する追慕とか甘え、叔父に対する憎しみ、国家に対する憂い、時代の病に対する怒り、全部が均等に、きちっとあるバランスを保つように演出しなければならない。」）。扇田昭彦「時代を映し出す鏡銀座セゾン劇場『ハムレット』（1995年）」同・前掲注4 蜷川幸雄の劇世界 261頁も、1988年の舞台を含めてかつての蜷川演出につき、ハムレットは一点突破主義的な趣向では歯が立たない難物であると評している。
- (7) 参照、菊池あずさ「蜷川幸雄演出『ハムレット』の変遷－2003年『ハムレット』上演を中心に」演劇学紀要 48号 59～64頁（2009年）。
- (8) ロナルド・ドゥウォーキン（小林公訳）『法の帝国』（1995年・未来社）353～357頁。
- (9) ドゥウォーキン・前掲注8・160～163頁（同書では integrity は「純一性」と訳されている）、内田貴「探訪『法の帝国』（1）」法学協会雑誌 105巻3号 244～245頁（1988年）。
- (10) ドゥウォーキン・前掲注8・85～99頁、内田／前掲注9・231～235頁。
- (11) 内田／前掲注9・219～259頁、同「探訪『法の帝国』（2・完）」法学協会雑誌 105巻4号 408～445頁（1988年）。

- (12) 実際、『法の帝国』には「ハムレット」の解釈とそれに基づく演出について、「ハムレット」の解釈とはテキストを可能な限り最善なる演劇にしようとする試みであると評する箇所がある（ドゥウォーキン・前掲注 8・124・125 頁）。
- (13) ドゥウォーキン・前掲注 8・353～357 頁、内田／前掲注 9・249～253 頁。
- (14) ドゥウォーキン・前掲注 8・373 頁（同書では Hercules は「ヘラクレス」ではなく「ハーキュリーズ」と訳されている）。
- (15) 参照、田村善之「知的財産法学の課題—旅の途中—」知的財産法政策学 51 号 37～38 頁（2018 年）（同『知財の理論』（2019 年・有斐閣）480～481 頁所収）。
- (16) 大屋雄裕『法解釈の言語哲学—クリプキから根元的規約主義へ』（2006 年・勁草書房）168～170 頁も、「解釈とは意味の認識ではなく意味の制作と、物語りの制作と捉えられるべきである。」「規則遂行のよどみにおいて行なわれた多くの解釈が作り出した意味連関を、さらに互いに関連させていくような記述を行なうことによってさまざまな既存の命題群を統一的な意味連関の下に置くこと、それが解釈の目的なのである。人々が解釈を行なうたびごとに制作される物語りによって、さまざまな法文と帰結としての判決その他のあいだに規範的構造が作り出され、それが我々の信念として受容されていく。これらの努力が成功し、すべての命題群が一つの大きな連関をなしているかのように我々に信ぜられるとき、そこには法体系と呼ぶべき何かが存在するようになるのだ」と説いている（同書全体の論旨を俯瞰するものとして、参照、田村善之「メタファの力による“muddling through”：政策バイアス vs. 認知バイアス—『多元分散型統御を目指す新世代法政策学』総括報告—」新世代法政策学研究 20 号 94～95 頁（2013 年））。
- (17) その後、政策形成過程のバイアスという問題に取り組むことになった私は、法のインテグリティの追求は、バイアスを再生産することはあっても、バイアスに抗することができないのではないかという批判（See, William N. Eskridge, *Dynamic Statutory Interpretation*, 135 U. PA. L. REV. 1479, 1551-53 (1987)）に取り組む必要性を感じ、対策として目的規定や憲法の活用を提唱するに至っている（参照、田村／前掲注 15・40～44 頁（同・前掲注 15 知財の理論 484～487 頁所収））。
- (18) 参照、田村善之「判例評釈の手法—『判民型』判例評釈の意義とその効用—」法曹時報 74 卷 5 号 961～1031 頁（2022 年）。
- (19) 参照、田村善之「著作権法の体系書の構成について」『はばたき—21 世紀の知的財産法』（中山信弘古稀・2015 年・弘文堂）512～527 頁（同・前掲注 15 知財の理論所収 429～444 頁）。
- (20) 参照、田村／前掲注 15・1～46 頁（同・前掲注 15 知財の理論 447～489 頁所収）、田村善之「蜘蛛の糸—『知財の哲学』『知財の理論』からみた『知財の正義』」田村善之＝山根崇邦編『知財のフロンティア 1』（2021 年・勁草書房）3～32 頁、田村善之「知的財産法政策学の旅」『知的財産法政策学の旅』（田村善之還暦・近刊・弘文堂）掲載予定。
- (21) 似たような経験は法学書からも感得したことがある。大学の学部 3 年生のとき、講義の教科書として指定されていた、平井宜雄『債権総論』（第 2 版・1994 年・弘文堂）〔初版：1985 年・弘文堂〕（私が最初に手にとったのは、1984 年に授業の教材用に東大生協で販売されていた簡易製本版である）に接し、大きな感銘を受けたのである。それまで筆者が接した定評のある債権総論の概説書は、民法典の順序のままに解説するものがほとんどであったが、同書は、債務が任意に履行されて消滅するという通常のプロセスが先に説明された後、債務が任意に履行されなかったときに債権の満足のために用いられる手段が説明されるというスタイルがとられていることに加えて、相殺、債権者代位権、多数当事者の債権などの個別の制度がそれぞれ債権の任意的実現、強制的実現、担保的機能というその機能に従って分類され、体系的な位置付けが与えられている（参照、平井・前掲 10～12 頁）。その結果、多岐にわたる諸制度の関連性を有機的に理解し、債権総論全体をそれぞれ体系的に見通すことができるようになった。そのときの感動をなんとか知的財産法のなかで再現できないか、それが概説書、体系書を私が執筆する際の主たる目標の一つとなっている（著作権法の体系書執筆の方法論につき、参照、田村／前掲注 19・512～527 頁（同・前掲注 15 知財の理論所収 429～444 頁））。

（原稿受領 2023.4.13）