

「バロック王・寺山演劇の“いま・ここ”」三枝泰之

#### ●はじめに

寺山修司の芸術活動領域は多岐にわたる、短歌から始まり俳句に詩、随筆・評論に小説、ラジオやテレビドラマ、芝居の戯曲、映画監督から演劇脚本・演出などで、そのメルヘンからアングラ、超現実主義的でありながら知的・論理的なセンスに同時代人たちは魅了された。論者も青年期に「家出のすすめ」や「書を捨てよ、町へ出よう」など読み漁ったのち、やがて上京し1977年「中国の不思議な役人」で寺山修司の演劇初体験をする。その後、80年「身毒丸」「観客席」79年「レミング」「こども狩り」「青ひげ公の城」81年「百年の孤独」へと寺山演劇を体験するのだが、体験した1979年渋谷西武劇場の「青ひげ公の城」や渋谷ジャンジャンにおける「観客席」は衝撃的であった。その衝撃とは何だったのか？一言で言うなら「何が本場で何が嘘なのか？」堂々巡りの思考の渦に飲まれたという他ない。あらかじめ仕組まれた偶然性を装ったセリフや出来事の中で、どこから芝居が始まりいつ終わったのか？どこからが台本上の出来事でどこからが現実の出来事なのか？その虚構と現実の不確かさの中で途方にくれたまま帰路につくといった具合である。そのカルチャーショックは数日から数十年、意識の底に沈んだりふとしたきっかけで顕在化したりと伝染病のように論者の現実に感染していた。つまり寺山修司にとって演劇はラジオ・テレビや映画と違い革命にも似た表現行為であったということだろう、それは舞台の上の出来事も観客の座る椅子も同じ時空間に存在する現実であるという自明性であり、翻って舞台上の演劇表現も観客の日常的現実もまた人間の作った虚構であるといった寓意であった。

#### ■演劇装置としての社会

「演劇装置としての社会」という考えから言えば、我々を取り囲む生活環境の多くは人間の個の記憶が外在化（表象物化）し道具となって伝承されてきたものに囲まれているといえるだろう。また、「ことば、歴史、法律」なども人間が存在することと並行して築き上げられたいわば後天的な産物であり、それが文化という台本になっている。つまり、ひとはあらかじめ演劇的なコンテキストの中に産み落とされる存在になっているということだといえる。ということは本来の意味でひとが単に存在するというだけの状況は、非表象の世界であるのだろう。

— 外在化 *exteriorisation* フランスの人類学者ルロワ＝グーラン *André Leroi-Gourhan* (1911-86) の用語。生命には種の記憶（ゲノム）と個が経験によって獲得する記憶がある。しかし動物の場合、後者の記憶はその個体の死によって消えてしまう。これに対し人間の場合は、個の記憶が道具のうちに「外在化」することで、他の個に継承され得る。人間の文化とは外在化された先祖の経験という第三の記憶を集団的に継承することなのである。

— ベルナル・ステイグレル *Gabriel Steigler*、メランベルジェ／メランベルジェ眞紀訳『象徴の貧困』新評

論 2006

それは道具だけに限ったことではない。オオカミ少年は、あらかじめ産み落とされた環境が人間の記憶の織物により構築された環境では無いが故に、人間としての社会的な約束事（身振り、手振り、ことば、法律、歴史）を身に付けず成長してしまう。それは人間を人間たらしめる後天的なまねび（学び）が無かったからであり、成っていくはずの自我の形成も不可能である。都会に生まれながらも監禁されて育ったカスパー・ハウザーにも似たようなことが考えられる。となるとわれわれとはあらかじめ後天的につくられる存在でありながらも、最初からこのような演劇性を産み出す社会の台本に収束されずとも生きられる可能性を秘めてもいる訳だ。

ここで見てくるのは人間社会が「演劇」ではなく、「演劇性」をもつ環境であるということである。つまりそれを生きる登場人物はあるときは観客であり、またあるときは主役でありながら脇役でもある。加えここであるという演劇的視線の獲得は本来的な「実在の表象としての演劇表現」（＝観劇体験など）を通し獲得されるのであってあらかじめ人間社会に演劇を見るわけではないだろう。ここで社会的な約束事（身振り、手振り、ことば、法律、歴史）としての文化の台本自体を疑い問うた演劇として寺山演劇が見えてくる。それは、19世紀後半に登場した「生と死を並置する演劇・革命につながる演劇・アレゴリーの演劇」としてのバロック演劇との類似である。

演劇装置としての社会という観点から、現代の社会を考察すると寺山の死後急速に変容した、自我を形成する社会環境の均質化、社会の演劇性の単一化という問題がある。それは高度に発達した記憶の外在化を促すテクノロジーであり、人間存在の夢や意識などあらゆるものを均質的で工業製品的な情報に還元し商品化してゆく力である。その果てに個人は情報の入出力の端末素材のひとつであるようにも扱われ、メタの世界で肥大した観念による肉体不在の演劇環境に置かれているともいえる。

## ■バロック演劇

バロックはルネサンスに引き続き、十六世紀イタリア、フィレンツェが発祥の地となり、絢爛豪華にカトリックの信仰を可視化した劇的なバロック芸術が生まれた。そのバロック芸術に特徴的な

アレゴリー

表現技法として寓意がありバロック演劇とアレゴリーの関係は深い。このような特色は演劇的世界にふさわしく、影響をあたえたバロックの時代自体が演劇的でもあった。事実、演劇は決められた劇場で上演するものだけでなく、宮廷の大広間、野外の庭園や式典、祝典などでも行われた。古典主義が安定した不変性と永続性を志向するものだとすれば、豪華なはなやかさ、うつろい易い華麗さこそがバロックの本質といえる。また、劇場ではオペラや芝居に複雑で大掛かりな機械装置を使った。それらの技術効果には、垂幕を上げ下げすることによって、前舞台で演じられている劇が、舞台の奥深くに及ぶいくつもの場面と入れ替わるものがある。そこでは時間を空間の中でありありと描き出し、出来事の同時並列化によるアレゴリーに満ちていた。このような「時間をこの場へ変えること」「つまり「現在の顕在化」の技法として劇中劇があり、バロック演劇の多くはこの構造を

みることができ。たとえばコルネイユの『舞台は夢』では登場人物が見る劇を観客が見る、それ自体がまた劇であるという入れ子構造があり、シェイクスピアの『ハムレット』では王の亡霊やあの世の幻影から真実をあぶりだしてくる。

スペインにおいては十六世紀後半になると、各地に劇場が建設され始め、演劇はめざましい発展を遂げる。舞台の幻想と生々しい現実との境界を曖昧にしながら「世界は舞台、人は皆役者」というスローガンが日常を演劇的世界観で彩っていった。そこに登場するのが新しい時間の観念、終末への予感を含んだ時間の観念である。華やかな舞台、豪華な祝祭も必ず幕が降りやがて死を迎える。

「メモント・モリ (memento mori) 死を思え」そこに トラウアー・シユベール 悲哀の戯れ としてのバロック演劇があるといえるだろう。

本論ではこのバロック演劇と寺山演劇を類比的に捉え論を進める。寺山はしつこいほど、「人間の社会」という「日常的な現実の演劇性」に着眼しそれをモチーフにしている。それをひとことで巨大な近代(モダニズム)というシステム(台本)への警鐘であると捉えるべきではないだろう。その現実(＝人間存在)に対する眼差しの奥に、或いは動機に彼固有の「私」という存在の二重性の深淵から踏み出せない何かを感じる。死への郷愁なのかあらかじめ失われている生の幻影なのか？その視点にバロック悲哀劇の思想を重ねて見ることは難しくない。

### 目的・「いま・ここ」の顕在化・パフォーマンスとしての演劇

寺山修司は演劇において、ラジカルに「演劇」の成立概念の枠を問い続けた。自明のことと思われるが、演劇という芸術の特質をあげるなら、絵画や彫刻などと違い、生身の人間そのものが観客と同時空間の实在のレベルで行うメディアであり、身振り手振りや発話することで成り立つ、了解された演技(フィクション)の行為とも言える。

寺山修司の演劇、特に「劇場」から「市街劇」へ展開していくときにその芸術は、テキストの再現から離れ、現実そのものの次元で行われる出来事、事件へと変容してゆく。それは「演劇」という手法を使ったパフォーマンスとも言え、バロック演劇の「現在の顕在化」と共通する。事実、パフォーマンスの身体というものを考察した場合、フィクション(演劇的)な身体と現実的な身体という二重性が浮かび上がってくる。ではパフォーマンスの身体とは何なのか、参考に(星野共『パフォーマンスの理解のために』から引用する。

「パフォーマンスは、いわゆる劇場で演劇や舞踊が行われるように、外部の環境と遮断した上で、音響や照明を効果的にコントロールしながら、あるフィクションの時空へ、幻想世界へと観客を誘うあり方とは、一線を画している。(……)パフォーマンスという表現の特質は、観客がいつも現実と地続きの自分を意識しながら作品世界に接しているところであり、また、パフォーマンスを演じる側も、フィクションという枠組みを背負った人物として登場するわけではなく、現実と地続きのアーティストとして半開きの状態で観客の前に現れるところにある。(……)日常性とフィクシ

ン性、現実世界と作品世界を二重に重ね合わせ、時に、適度にあいまいな距離を保ちながら、表現のフリーハンドを行使しようとするところにパフォーマンスの特質がある。こうした状態においては、観る側は、現実につながる身体と作品世界に向き合っている身体とに二重化されている。」

寺山の演劇も半分だけ組織したコンテクストのなかで演劇のように事件が組成されてゆく。台本上のこととして表象化されながらも、半分は現実の偶然性を孕みながら二重化された出来事として演劇が進行していくのだ。観客が出来事の半分を受け持つこれが寺山修司のいう「半世界」の概念である。

ここであえて問うべきことは寺山の演劇は実在の表象（模倣≡ミメーシス）であるのかという部分である、確かに台本通りの台詞を役者が語る（≡再現）演劇もあるが、パフォーマンスとしての演劇に関しては一回性の非ミメーシス的であり非表象的である。

寺山演劇の根幹は実在の表象（模倣≡ミメーシス）ではない、役者が台本通りに台詞を再現していてもそこで語られている内容は、実在と地続きであり、その演劇自体ではないなにかについて語っているからだ。ひるがえって解釈するなら、観客も含めた実在の現場もまた、一つのアレゴリーとしての解釈を促し示唆する。結果、それ自体の演劇的パフォーマンスからドラマ（感情移入された表象・ミメーシス≡シンボル）を読み取るうとしてもそれは役に立たない。なぜならそこで提示されているのは非表象としての人間存在そのもの、模倣ではないアレゴリーであり、ここにありながらもここには無いどこか他のところを示唆しているからなのだ。

「ここで本論の仮説として「寺山修司の演劇は、いま・ここ」を探す演劇」であり、「本当の現実」と「何か？」を問う演劇である」という説を挙げたい。人間が作った文化という台本を疑い「現実」を解体してく寺山修司はいわば「想像力のテロリスト」であり「アレゴリカー」なのである。

## 考察◎二十世紀芸術の転換

バロック演劇や寺山演劇に特徴的な技法の「劇中劇」やフィクションナルと現実的な身体という二重性を持つパフォーマンスの身体の提示は「時間をこの場へ変えること」つまり「現在の顕在化」を促している。それは額縁絵画やプロセニウムアーチの中で表現されてきた表現の境界に対する挑発であり検証であるが時として冒瀆やテロリズムでもある。

かつて芸術作品としての絵画や彫刻は芸術家の手を通してこの世に現れた。プラトンのアイデア論を引用するならば、様々な物に分化する前の統一体「二者（ト・ヘン）」から「ヌース（知性、精神、理性。アイデアを認識するための理性的能力）」が「魂」を経て、段階をふんで「質料（物質的な存在）」に行き着く。そこにあるのはラファエロのような偉大な芸術家が生み出した芸術作品でさえも、作品（物質）化以前の上位の内的形相やアイデア界にそれ以上の洗練された根源的な善や美があるというものである。マルセル・デュシャンは大量生産品を提示することにより機械化・大量生産化されたモノはアイデア界から無縁という意味で、あらかじめ「腕が折れている」という芸術観をアイロニカルに示した。それは新プラトン主義的芸術観の終焉に対して捧げたオマーージュ作品「折れた腕の

前に」(1915)である。このデュシャンのレディ・メイドの登場は古典的な芸術の終焉を意味するとともに新たな現在「いま・ここ」への示唆に満ちている。芸術は歴史や神話の物語の再現ではなく「いま・ここ」で生まれて消えていく「現在というものごと」への問いであり、芸術家の手がアイデア界からの触手ではないことへの表明である。

21世紀に入った現代では展示表現空間としての美術館・劇場・ギャラリーなどに限らず市街や野外での作品制作や設置表現まで違和感がなくなり、ランドアートやインスタレーションなどサイトスペシフィック(その場所固有の設置)な作品を多々目にする。それは「いま・ここ」性が顕在化する試みでもある。この20世紀からの動向は美術や音楽に限らず演劇も同様に試みられている。寺山修司の演劇は、演劇を成り立たしめている容れ物としての劇場や観客席そのものを題材にし、その場所をも台本に取り込みながら固有(サイトスペシフィック)の演劇的な行為を行う。逆遠近法的な劇中劇のようである。

次に仮説としての「寺山修司の演劇は「いま・ここ」を探す演劇」であり、「本当の現実」とは何か?を問う演劇である」といった部分の例をあげたい。

## ■社会の中の劇場で

※寺山修司研究1号「寺山修司 アレゴリーの演劇」三枝泰之より抜粋

寺山演劇が“いま・ここ”を探す演劇であるという説の一例では1979年の作品『魔術音楽劇バルトークの青ひげ公の城』(西武劇場)(※2003年寺山修司没後30年/パルコ劇場30周年記念公演と5して再演)がある。一般大衆向け雑誌の誌上で第七番目の妻を演じる女優をオーディション形式で公募し、選ばれたその女優山本百合子は最後まで「演じる役を探すという役」であった。そこにあるのは旧来の完成された脚本(テキスト)を忠実に役者が再現しながらも、書かれた台詞に対する台詞があることで、上演はパフォーマンス的にフィクションと現実が曖昧なまま進む、結果、与えられた台本さえもこの演劇に登場する大切な小道具になっていた。

寺山のこの作品では、台本上明らかに演じている存在から現実の存在への移行を暗示するような表現がある。それは、次のような舞台監督と少女のやり取り中5番目の少女の台詞にある。

以下、台本「第一幕 ごらんここが青ひげ公の城だ」から抜粋する。

まだ組み立てられていない城の装置が迷路のように立ちふさがっている。  
裏方たちが忙しそうに立働いている。

どこからかコーラスの稽古をする声がきこえてくる。

一人の少女、大きなトランクと台本をもって、その作業をものめずらしそうに眺めている。「前へ進むのは、この世の終わりへ進むこと。ランボー」。人工的な照明の朝日がさしこむ。

舞台監督 だれ、あんた?

少女 誰でもありません、まだ。

舞台監督

まだ？

少女

これから、なるんです。

舞台監督

何に？

少女

青ひげ公の七人目の妻にです。

舞台監督

そう。そりゃあよかった。あんたに決まったのね。台本は？

少女

もらいました。

舞台監督

じゃ、わかるね、あたしが誰だか。

少女

はい、舞台監督の根本さんです。（台本をひらいて）ここに書いてあるわ。

「舞台監督、じゃ、わかるね、あたしが誰だか」「少女、はい、舞台監督

の根本さんです。台本をひらいて、こうでしょう？」

この台詞では、台本を開いてその開いた台詞を読む箇所を劇中劇的に括弧で括っているのだが、

「少女、はい、舞台監督の根本さんです。台本をひらいて、こうでしょう？」

の部分の台詞は、閉じる括弧がどこにも見当たらずに台本をひらいて、こうでしょう？—といった具合に、少女自身の現実の行為に移行し続いていく。それもまた台本上のことであるが、台本の中の台詞の中に、もう一つの台詞があってそれが演じるべき役から、現実を装う劇中の役へとスライドし行為が二重化する場面が存在している。これは作品の演出の意図から印刷上の誤植ではなく、明らかに寺山本人の意図的な文章構成の技術である。台本を使った入れ子的なレトリックに仕上がっていて、そして次のように劇は続く。

舞台監督

で、次は？

少女

舞台監督がいます。「あの正面が、きみの楽屋だからね。呼びにくるま

で待っていなさい」

舞台監督

そう、それで鍵をわたすんだ。この鍵をね（とポケットから取り出し）し

かし、いつも台本通りにやるとは限らない。何か、台本にないことでも言

ってみようか。

少女

（困惑する）え？

舞台監督

（いきなり芝居がかって）「さあ、着いたぞ、ごらん、これが、これが青

ひげ公の城だ。お前の母親は喪服をつけ、父親は剣を腰につるし、おまえ

の兄は馬に鞍を置いている……ユディット、おまえはそれでもついてく

るのか！」

少女

（笑っている）

舞台監督

どうして笑うの？

少女 それもやっぱり台本通りなもの。

この台詞もまた台本の中の台詞であると知りながらも、観客は演劇上（虚構）の中の出来事なのか、アドリブによる現実のことばなのか惑わされる。

（実際の舞台でもピンク色の表紙の台本を役者が携え劇は進んだが、終劇後パルコ劇場のロビーではその台本も販売されていた。）



観客は、その空間で飛交う台詞が、台本上のものであるのか役者のアドリブとして即興的に語られているのかの見分けも着かぬままその演劇のけむに巻かれていく。この登場人物の山本百合子（本名：佐藤 ユリ子）は声優などで活躍している（2019年現在）が、彼女にとって唯一の舞台作品でもあるこの演劇はオーディションに応募するところから始まっていたともいえる。そして最後に寺山が示唆するのは劇場の外にこそ本当の劇があり、劇場とはそれをも包み込む日常的な現実そのものなのではないのかというメッセージである。

他にも1970年『人力飛行機ソロモン』（高田馬場・新宿）、1971年『地球空洞説』（高円寺）、1971年『人力飛行機ソロモン』（フランス・ナンシー）（オランダ・アーヘム）の一メートル四方一時間国家、そして社会的な事件とも言える1975年『ノック』（高円寺・阿佐ヶ谷）1980年1981年『観客席』（渋谷・ジャンジャン）などがあるだろう。何れにせよこの寺山修司の演劇は“いま・ここ”を顕在化させる手法に満ちている。

### ■シェイクスピアと新プラトン主義

また“本当の現実”とは何か？を問う演劇である」という説ではイギリス・ルネサンス演劇を代表しバロック時代の作家でもある。ウィリアム・シェイクスピアの例をみてみたい。彼に影響を与えているその時代のエートス・精神とは何なのだろうか？中世ルネサンス精神史を貫流しバロック

期にも影響を与えている哲学・新プラトン主義があるだろう。

プラトンは、我々の属する物質世界、現象世界の上にイデア界（叡智界）をおいた。このイデアという概念は、プラトン哲学の中心概念ともいえる。イデアとは言ってみれば、完全にして普遍、永遠の真实性であり、物体としては捉えられない存在である。人間の感覚的世界の事物はこのイデアを原型とする模造であり、イデアを分有してのみ存在する。イデアは、人間の感覚的知覚の対象とはならず、理性的認識の対象である。シェイクスピアは新プラトン主義との関連・類比を演劇構造の特に劇中劇として演出している。この演出技法は寺山演劇の中でもとりいれてあり共通の精神性を読み取れる。つまり舞台上の物語の虚構性を解体することで現実にある、「いま、ここ」を浮かび上がらせている。そのことによって現実そのものを虚構化していく。つまり「世界は劇場」であることを効果的に意識付けている。

「世界は劇場で、／男も女も役者に過ぎぬ。／退場があれば、出番がある。／そして生きている間にひとりがあるいろいろな役をやる。」これらシェイクスピアの台詞は人間存在を、イデア界から眺め形而上学的な視点で宇宙の入れ子としての現実存在と劇場の舞台を類比的に表現している。

こういった時代の精神・思想を背景に作られたのは戯曲のみならず、上演する容れ物としての劇場建築も同様である。シェイクスピアの戯曲が多数初演された劇場として演劇史に名を残している劇場はグローブ座（千五百九十九年）<sup>2</sup> 地球座である。地球という舞台を寓意化し、劇場空間で繰り上げられるドラマに霊的な根源としてのイデア界と想像力の中で密接につながっていく。それは新プラトン主義の理念論<sup>イデア</sup>が生きていたルネッサンス演劇やバロック演劇などである。ここではシェイクスピアの演劇とその劇場グローブ座に代表されるように、この大宇宙に照応するものとして小宇宙（人間）をおくという考えで、その根源にむかう表現は「いま・ここ」にあり劇中劇などを通して「現在を顕在化」させることであることがわかった。その表現はアレゴリーに満ちている。

論者はこの時代の演劇の潮流が寺山修司の実験演劇とつながり共振すると考え、寺山修司の演劇を考察した。特に劇中劇はバロック演劇と共通する重要な演出技法であることがわかった。「いまこの現在性を切り開く・問う・宙吊りにする」といったところに置くとすれば、多くのアングラ演劇の試みがそれに該当する。またマルセル・デュシャンのアレゴリーとしてのレディメイド作品が示す「いま・ここ」は、単にイデア界と複製技術の関係を暗示しているわけではなく、根源に対する視点であることがわかる。同様に寺山演劇（アレゴリーの演劇）もまた「ここにありながら、ここにはない」という根源（理念界）への視点を示唆する演劇である。

<sup>2</sup> 劇中劇 play-within-a-play 劇中世界の中で上演される演劇もしくはそれに類するものを劇中劇と呼ぶ。その典型はシェイクスピア劇『ハムレット』のなかで旅役者の芝居を宮廷人たちが観る場面などである。シェイクスピア劇全体に顕著な劇中劇的仕掛けは、舞台のうえに、実際に、あるいは想像的に、もうひとつの舞台を設定することで、舞台上に生じたイリュージョンを破壊し観客に現実の舞台や劇場を意識させる一方、観客を、劇中劇を観る舞台上の観客と一体化させ、観客の現実を劇場化し虚構化するという二重の効果を上げる。シェイクスピアと同時代の演劇にも顕著な劇中劇は、演劇的世界観の反映であるとともに、現実を虚構と見なし、虚構を現実と見なすことで、転換期でもあったルネッサンス時代の複眼的な視点とも関係している。 研究社シェイクスピア辞典より 研究社印刷株式会社



## ●まとめ

仮説としての「寺山修司の演劇は「いま・ここ」を探す演劇」であり「本当の現実」とは何か？を問う演劇である」といった部分において、バロック演劇と寺山修司の演劇に通底するものが見えてきた。

寺山の演劇では劇場の中の虚構としての演劇も、それを内包する現実社会という劇場も同等の虚構性に支えられているのである。ここにありながら、ここではない場所。それは、壺のように中に何も無い空間⇨空虚を抱えることで壺としての役割があるように、人もまた死という形而上学的世界を抱えることで生を実感するといえるだろう。

寺山修司は自らの死を迎えたことで、「内なる現実界」に入ることが出来たのだろうか？それは彼のアレゴリーの世界——ここにありながら、ここにはない、誰も見たことが無いという、死（根源、理念界）の内側への旅——であり、そこに行くことはすなわちここにいないことを意味するはずだ。しかしモノの世界（現実界）から彼の魂は呼びかけてきた。それは彼が象徴界（ことば、法律、歴史による世界）という虚構の世界からもうひとつの虚構の世界に単に移動したことを表すのだろうか？

屍体についてベンヤミンは次のように記している。——バロック的なのはデカルトの二元論だけではない、死によって精神が霊として自由になると、身体もまたいまはじめて、己れの権利を最大限に達成することになる。というのも、自明のことながら、肉体のアレゴリー化は屍体というあり方においてのみ、徹底的に断行されうるからである。そして、バロック悲劇の登場人物が死ぬのも、ひとえにそのようにして、つまり屍体となって、アレゴリー的な故郷に入るためなのだ。不滅のものとなるためではなく、屍体となるために、彼らは滅びる。(……) 屍体の産出は、死の側から見れば、生にほかならない。手足の喪失をまつまでもなく、老いてゆく身体の変化をまつまでもなく、排泄や沐浴のすべての過程において、屍体的なものが一片ずつ身体から剥落してゆく。そして、生きている体から死物のように切り落とされる爪や毛髪こそが、屍体となったあとでもまだ伸びるのも、偶然ではないのだ。<sup>メモントー・モーリ</sup>「死を忘れるな」という警告が、肉体そのもののなか、記憶そのもののなかに、つねに目覚めてある。——と。という。

また寺山の死後「死の世界というもう一つの現実」をめぐる出来事がおきた。

——彼が亡くなったその日から、私のアパートの窓外に真っ黒なアゲハチョウが飛ぶようになりました。麻布の屋敷町の一角にあった古いアパートで、樹木に囲まれてはいましたが、十五センチはある大きな蝶は珍しく、窓を開けたら飛び込んでくる勢いだったのです。しかも、二、三日の間、去ることなく飛び続けていたのです。

3 ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』下「アレゴリーとバロック悲劇」株式会社ちくま書房、1999、139頁～140頁

また麻布十番の天井桟敷を解散して、直ぐ前のマンションを借り、劇団や映画制作のあとかたづけのために、人力飛行機舎の仕事をはじめた頃のことです。ファックス兼用の電話が鳴りました。出ると「もしもし、青森の一、三……」と言うのです。相手の声が受話器から外にも聞こえるものでした。「もしもし……」私が聞き返すと、電話はそれっきり切れてしまったのです。そばにいた事務員と一瞬間を見合わせて、二人は同時に叫んでいました。「寺山じゃない？」聞きなれた寺山のイントネーションとあの独特な声だったのです。――

アレゴリーの演劇を標榜して、ここにありながらここではない現実を見せようとした作者は、ここにありながらここではない場所からこの虚構性（演劇性）を暴こうとしたといえる。死の世界とは霊的な世界と言うことでもある。

寺山演劇は奔放多彩で寓意的な表現でありバロック時代の演劇表現と通底している。「世界は舞

台、人は皆役者」というスローガンは寺山修司の演劇的世界観でもある。華やかな舞台、豪華な祝

祭も必ず幕が降りやがて死を迎える。「メメント・モリ (memento mori) 死を思え」そこに悲哀の戯れ

としてのバロック演劇Ⅱ寺山演劇がある。両者を結びつけるものは、生と死を並置し寓意的に表現

することで、「いま・ここ」「歴史の現在性」という時間の裂け目から、本人も知らない根源や理念界<sup>イデア</sup>を垣間見ようとしたということである。

#### ●参考文献

- ベルナル・ステイグレル ガブリエル・メランベルジェ／メランベルジェ真紀訳 『象徴の貧困』 新評論、2006
- 「J・ディディユベルマン 谷川多佳子・和田ゆりえ訳 『アウラ・ヒステリカ』 株式会社リポポト、1990
- 山本信 『形而上学の可能性』 財団法人 東京大学出版会、1977
- S モーゼス 合田正人訳 『歴史の天使』 法政大学出版局、2003
- ヴァルター・ベンヤミン 川村二郎／三城満禧訳 『ドイツ悲劇の根源』 法政大学出版局、1975
- ヴァルター・ベンヤミン 岡部仁訳 『ドイツ悲哀劇の根源』 株式会社講談社、2001
- 多木浩二 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』 株式会社 岩波書店、2000
- ヴァルター・ベンヤミン／ゲルシヨム・シヨールム篇 山本尤訳

↑ 九條今日子『寺山修司研究 vol.1 たね』『や迷いも収まって』 国際寺山修司学会編、2007、173頁～186頁

- 『ベンヤミン・ショーレム往復書簡』 法政大学出版局、1990
- 寺山修司 『魔術音楽劇バルトークの青ひげ公の城』 台本 西武劇場、1979
- 国際寺山修司学会 『寺山修司研究 vol.1 たね』 文化書房博文社、2007
- 星野 共 『パフォーマンスの理解のために』 広報誌「みーむ」 熊本県立劇場、1995
- 三浦雅士 『寺山修司 鏡のなかの言葉』 新書館、1987
- 今井裕康 『観客はどこから湧いてくるか』 地下演劇12 天井棧敷、1978
- 扇田昭彦 『日本の現代演劇』 岩波書店、1995
- 演劇理論誌 『地下演劇5』 天井棧敷、1972
- 斉藤環 『生き延びるためのラカン』 バジリコ株式会社、2006
- スラヴォイ・ジジエク 鈴木晶訳 『ラカンはこう読め!』 株式会社紀伊國屋書店、2008
- 今西雅章 『シエイクスピア劇と画像学』 株式会社 彩流社、2008
- 今西雅章／尾崎寄春／齋藤衛篇 『シエイクスピアを学ぶ人のために』 世界思想社、2000
- 「・フィッシャー、A・H・アームストロング、H・P・トリンビー、J・Ch・ネルソン、E・M・マナッセ、川田殖・熊田陽一郎・坂本賢三・清水純一・田中晶子 訳 『プラトン主義の多面体』 株式会社 平凡社、1987
- 水地宗明／山口義久／堀江聡 篇 『新プラトン主義を学ぶ人のために』 世界思想社、2014
- 小田部胤久 『西洋美学史』 財団法人 東京大学出版会、2009
- アルブレヒト・シエーネ 翻訳者 岡部仁、小野真紀子 『エンブレムとバロック演劇』 株式会社ありな書房、2002
- 高橋秀爾 『バロックの光と闇』 小学館、2001
- 川村二郎 『アレゴリーの織物』 株式会社講談社、1991
- ステイーヴン・J・グリーンブラット 編 船倉正憲訳 『寓意と表象・再現』 財団法人 法政大学出版局、1994
- ハンス・ブルーメンベルク 山本尤／伊藤秀一 訳 『世界の読解可能性』 法政大学出版局、2005