

はじめに

1983年5月4日、25才の私は阿佐ヶ谷駅北口の緑が美しい中杉通り沿いにある小さな書店に佇んでいた。書棚の文庫本に目を移して、何気なく寺山修司の『書を捨てよ町へ出よう』に手を伸ばしてパラパラとページを繰っていると、店で放送されているラジオニュースで、阿佐ヶ谷にある河北総合病院で寺山修司が亡くなったことを知った。書店からその病院へは歩いて5分もあれば着く距離である。その放送と手にした本との共時性に驚きもしたが、それ以上に寺山修司という天才の死にひとつの時代が終わったんだな…という感慨が去来した。

そしてそれはどこか彼が死ぬことで、これ以上「あれ」で自分が悩むことから遠ざかれるという安堵感にもつながっていた。「あれ」とはつまり彼の問い続けた大きな質問「現実とは何か？私とは誰なのか？」といった哲学のはじまりのような問いのことである。彼の芸術表現の多くがその問いを孕みながら読者や観客に投げかけられていたのである。

一時は寺山修司の本を読みあさり、その剃刀のような言葉の切れ味に酔い、妄想たくましく物事を見つめたが、社会に出て自ら経済行為の渦中に入ると、その問いは居心地が悪いだけで近代的な社会の土台の上では忘却したいものであった。しかしやがて、自らの表現を模索するとき、この原初的な問いから逃れることが出来ないと感じるようになった。それは心理学や現代思想などからの観点を知ることによって、彼の抜きん出た表現のまなざしの理解に近づいたからなのかもしれない。

人は何もないところからこの世に誕生しながらも、何もない世界＝死の世界へと欲動し、それを抱えて生きている。それをジャック・ラカンのいう現実界であるとするならば、寺山修司は自らの死を迎えたことで、「私の内なる現実界」に入ることが出来たのだろう。それは彼の寓意の世界——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、死という内側への旅——といえるだろう。

【轟二親（くわにちか）と松風荘】

1970年代後半、渋谷NHK裏・井の頭通り近くに小さな遊歩道の路地があり、その一角に轟二親（くわにちか）という薄暗い小さなレストランがあった。靴を脱いで上がるフロアでは、ライブコンサートや詩の朗読会などが行われていた。その店の道に面した窓から外を眺めると、その一角に寺山修司が住んでいるアパート松風荘があり、時々トレンチコートを着た寺山修司が店の前を歩いていた。ジーンズのポックリを履いてひと際背の高い彼の姿はとても印象的で、店の中からの視線を十分意識していたように伺えた。興味本位にその松風荘二階の彼の部屋のドア前まで行ったが、貧乏学生が下宿するようなアパートのドアの磨りガラス窓に、有名なボクサーのものらしい切り抜きモノクロ写真がこちらを向いて構えていた。

それから数年後の1980年、その近くの民家が密集する路地裏で寺山修司の覗き見事件が発覚する。そのとき彼は、映画『上海異人娼館』の撮影のため日本にいなかったため、帰国後記者会見を開き自らの無罪

を語った。そのノゾキの事実関係を知る由もないが、彼が人間社会の生活に一方ならぬ興味を抱いていたのは、まぎれも無い事実である。寺山修司にとっての社会は、言葉・歴史・法律などが作り上げている文化の総体＝生の台本に他ならないのであり、それは彼自身の演劇の台本や演出でも語られている。

【劇場から日常、台本からアドリブ、虚構から次の虚構へ】

寺山の台本の中には、劇場の中の役者（＝虚構的存在）から、日常的な現実性を帯びた存在へ移行する台詞が度々現われる。以下『青ひげ公の城』台本「第一幕 ごらんここが青ひげ公の城だ」から抜粋

少女 終らない……何ひとつ終らない、ただ役柄が変わるだけ……ユディットは、メイクを落して、楽屋で着替え、山本百合子の役になって西武劇場の楽屋口のエレベーターに乗る……第二幕は、高田の馬場のバス車庫前のアパート……そう、あの劇場はじめじめとして、暗い……ときどき雨もりがする……でも、窓があります……窓をあけると、その向うにあるのは、劇場のコンクリートの壁じゃない、またべつの舞台装置です。そこには、どんなスタアでも、一手に引き受けることはできない一千万のドラマがある――中略――わかっています……わたしがこうしてしゃべっているのだって、台本通りなんです。でも、ことばが生まれたときに、台本もまた生まれてしまったんです。――中略――

語りつづけている少女を劇場の管理課員と舞台監督が抱えるように連れてゆく。舞台の上、空っぽになり、ただ、照明のスポットだけがぼつんと、不在を照らしつづけている。そして、一人、二人と観客が立ちあがり、客電が点く。終りのはじまりである……。

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。

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一台本をひらいて、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けている。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。台本を使った容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。

【現実という虚構？】

すでに寺山の渋谷でのノゾキ事件（1980年）について触れた。それは彼が人間社会の生活に一方ならぬ興味を抱いていたことの現れであって、事実彼の市街演劇などの中に公然と観客のノゾキとして登場する。

—やがてバスはとあるマンションに着き、私たちは案内人の誘導で階段をのぼり、若夫婦が食事をとっている一室のドアをノックし、集団で「家宅侵入」した。不意に現れた「観客」に驚き、あわて、抗議する夫婦の意向を無視して部屋に上がりこんだ私たちは、他人の私生活を強引にのぞき見るおもしろさを感じながらも、「こんなことをしていいのだろうか」という後ろめたさをも味わった。室内を埋めた観客におびえながらも、夫婦は案内人の質問に答え、食事を続けた。だが、最後に、いかにも自然なこの夫婦が実は「演技者」であることが判明し、私たちは日常を装った虚構にまんまとだまされていたことを知ったのである。それは観客を乗せる一種のいたずらではあったが、現実と虚構を別のものとみなす私たちの常識をゆさぶる力を持っていた。日常と虚構をまぜあわせ、両者の境界線を消してしまう別種の実験劇が試みられていたのである。—

扇田昭彦『日本の現代演劇』より「イエス」に関する部分から抜粋

また「観客席」という演劇の中で「九〇センチ四方の箱にとじこめられた一人の観客」との対話のシーンでは、この世で一番小さい劇場（可動式観客席）が現れる。この箱に入った観客は劇場の外のもう一つの人間社会という演劇を鑑賞する。実際、新宿や渋谷の町中で観客を一人入れて移動して行く箱劇場は、こちらが見ているつもりだったが、観られてもいたわけである。つまり中に入った観客は、外の世界をのぞき、我々の社会を演劇として観劇していたということになるのだ。

—さて、皆さん 観客席が空きました。どなたか観客を希望する方はいらっしゃいませんか？弁当つき、ポータブルトイレ完備の小劇場です。いまから二〇時間、当スタッフが自信をもっておすすめする人生ドラマは、検閲なしのバッチリ本物。—

「観客席」台本より

これらはさしずめ劇場という非日常的な枠を日常的な現実まで引き延ばす、或いは反転させる試みともいえる。つまり現実の社会そのものが一種の演劇性を孕んでいることを示唆している。その寺山の思想は先述した『青ひげ公の城』台本「第一幕 ごらんここが青ひげ公の城だ」で少女に台詞として語らせている。

わたしがこうしてしゃべっているのだって、台本通りなんです。でも、ことばが生まれたときに、台本もまた生まれてしまったんです。

ここで寺山が語らせている、「ことばが生まれたときに台本もまた生まれてしまったんです。」という台詞はジャック・ラカンの三領域論に於ける象徴界（ル・サンボリック）の存在とつながっている。象徴界とは言語・法律・歴史といった人間が作り上げてきた文化の総体であり、それがその社会で生きる人間たちの台本といえるだろう。

人は生まれながらに言葉の世界に投入される。自明のことであるが、歴史や法律も知る由が無い産まれた時点では、人間は赤子という未だ社会性を得ていない動物の状態であり、やがて徐々に時を経て、言語の習得とともに人間という存在に成っていく種なのである。つまり後天的な環境の影響から人間に成れるのであり、狼に育てられる環境に於いては狼人間といった存在になるだろう。これはすなわち人が言語を身につけることで、会話し演劇的な存在に成りうるということであり、「ことばが生まれたときに台本もまた生まれてしまった」という寺山の台詞の所以である。

【寺山修司という装置】

ルロア・グーランのいう記憶の外在化という概念を考慮にいれるならば、現代の社会は高度に積み立てられた個の記憶とその記憶に手を加えたものの集積と言えるだろう。

19世紀から写真技術による複製がはじまり、フランスでは肖像画家の6割が職を失ったという。目に見える世界を写し取る写真技術や、動きを伴う映画技術は、人間の知覚の変容を促した。同時代のヴァルター・ベンヤミンによれば複製技術とアウラの喪失の関係は切り離せないものであり、オリジナルとコピー、現実性と虚構性といった問題にも結びついていく。

ここに演劇理論誌「地下演劇第5号」（1972年8月15日発行）から複製技術を考える、寺山の論を引用する。

——小特集「複製技術時代の演劇」

1. 複製技術の時代における演劇は、どのように在るのかについて考案してみるために、この一章を設けてみた。

ワルター・ベンヤミンは「芸術作品は、原理的には、つねに複製可能」であるといい、演劇においてもグラフィック、印刷、石版などと同じような可能性にふれている。はじめて、このことばにふれた時、人は、生きた人間が生きたままで腐食銅板と同じになってゆくことに、異和を覚えぬわけにはいかなかった。

しかし「広大な歴史的時間のなかでは、人間の集合体のありかたが変化するにつれて、その知覚様式も変わる」ことを知り、次第に、複製技術としての演劇になじんできたのではないか、と思われる。

2. 現代では、演劇はまぎれもなく複製化されている。ここでは、一回性と反復性が結びつき、台本や俳優という「複製のための手工業」を媒介にして、一つの世界状態が創造され、再現されている。

今日では、すぐれた演劇の条件は、複製（再現）の技術によってはかられ、たとえば民芸において滝沢修がレーニンをどのように「複製化」してみせることができるかどうか、といったことから、小劇場運動における俳優を中心とした正気と狂気、肉体の特権性の是非にいたるまで、価値観はおおむね、「複製化の展開方式」にかかわっている。

したがって、複製技術の時代にあって、演劇は「俳優論」を中心に展開することになるのである。

3. 今日の俳優論は、経験の継承の技術の問題でもある。

ベンヤミンは技術の発展の中での占星術、伽の行、クリスチャン・サイエンス、手相術、霊知、降重

術といったものの流行を、「意味の再生ではなく、ただの 金であるといい、貧困の反映である、と言
い切っている。そして、俳優にとっての「経験」の再生もまた科学として扱われねばならない。と提
案する訳だ。

したがって、俳優に対しては「感情移入を否定」させ。頭脳の冷静さによって演技を展開するとい
うことになる。つまり、経験は必ず知識に翻案されなければ、再現できない、ということで「俳優の科学」
(または「演技の科学」)を推しすすめる訳だが、だからといって「俳優」という代理人 stawdfou を根底
から疑っている訳ではないところに、問題がある。

4. ここでは、ブレヒトの「今日の世界は演劇によって再現できるか」とか、ベンヤミンの「経験と貧困」
についてふれる紙数がないので、ともかくも複製技術時代の演劇の、反復性を受する俳優諸君のため
に、ともかくも、上演するのにむずかしい三つの台本を提出する。

これっきしの台本を、肉体に自信のある俳優諸君が、上演できないわけではないし、まして「引用可
能の身ぶり」(ブレヒト)をマスターした俳優諸君が、反復できない訳はないと思うのだが、どんなもので
あろうか？

(上演申込みは、編集部迄。台本使用料は無料、但し、見学させてもらいたいと思うので、無断では使用
せぬこと)

編集部 寺山修司——

※この後のページに三つの台本が掲載されている、1. 悲劇一幕／巨人対ヤクルト／寺山修司 2. 犯罪事件／
藤原薫 3. 生理学的食事風景／小暮泰之の 3 本である。そのいずれもが劇場での演劇のための台本とはいえ
ず 1. の場合は現実の球場での野球の試合の中継よろしく一投手菅原、五番山下に対し第一球を投げる。ス
トライク。第二球もストライク。第三球を山下打ってスタンドへフォアボール。第四球山下打ってセカ
ンドゴロ。土井拾って一塁へ送球。スリーアウトチェンジ。一塁ロペス、二塁荒川残塁一といった具合で
ある。

2. の犯罪事件も丸万精肉店における泥棒の始終を描写するものであり台詞などがある訳でもない。3. の食
事風景は〈あけぼの荘〉なるアパートの一室で、服飾デザイナーの妻、ジャーナリストの夫とその友人で
巨漢の客による食事風景であり、2・肉を 1 口噛み切り、御飯を 2 口食べる [25 回噛む] 3・受け皿に残っ
た肉にソースを掛ける。といった具合である。

今となつては、この台本を演じた俳優や劇団が果たして存在したかを知る由もない。またこの「複製技
術時代の演劇」から見えてくるのは、演劇の複製性や再現の問題以上に、寺山修司にとって日常の人間の
社会生活とはかくも演劇的もしくは演劇であり、ラカンのいう象徴界 (言語／法律／歴史…) といった文
化の台本によって行為を促されているという状況である。

ある時、寺山修司から、ハガキをもらった。その一枚のハガキの内容は渋谷パルコ横の空き地で、映画
「ボクサー」(1977 年)の撮影がありその観客のエキストラで参加しませんかというものであった。結果的

にはその場所に行くことはなかったが、確信をもって寺山修司からの手紙だと大事にファイルブックに保存した。なぜなら、その差出人のサインが彼独特の例の角張った見覚えのある筆跡だったからである。しかし、それから数十年後劇団員の回想録の中で劇団員は寺山修司の筆跡を真似させられたというくだりを読み、その幻想も泡となった。また、とある縁から寺山死後の劇団を引き継いだ万有引力の主宰者 J. A. シーザー氏の曙橋の自宅を訪ねたことがある。友人の元団員・大野進（名古屋出身）、亜湖（東京出身）たちの会話がみるみる青森弁に変容していく様は寺山修司亡き後もそれぞれが寺山修司の複製として生きてるように思えてならなかった。

阿佐ヶ谷駅の近くに居酒屋を営んでいた団員・サルバドール・タリ氏と一緒に飲むことになった時は、寺山演劇の世界に引きずり込まれたようであった。彼のアパートの現実の表札は、そのまま俳優名サルバドール・タリになっており、手加減の無い飲酒量に加えて暴力的な振る舞いには閉口した。夜も白々と明け始めた頃、けんか腰で一升瓶の飲み比べを終え、公園から私の自宅に帰ると、アパートの洗濯機の上に彼のトレードマークでもある黒い革の鳥打帽がちょこんと置いてあった。会話が芝居の台詞のような一節が入ったりし本人自身もいつしか現実と虚構の狭間に生きている、それは現実社会でも寺山の作品世界を生きることになってしまった登場人物といえるだろう。寺山修司という装置は、限りなく自己を複製化し、現実を台本のように演出していたのではないだろうか。

また、寺山はベンヤミンの複製技術論に影響を受け、演劇の複製（再現前化）の問題や俳優論を語ったが、現代に於いては、再生医療をはじめ器官の複製やサイボーグ化は日常性を持ち始めている。それらは複製技術から加速する虚構性を帯びて、やがて新たな文化という台本「象徴界」を作り始めている。

【おわりに——寺山修司と現実界】

2011年3月11日東北宮城沖に地震が発生し、東日本大震災が広範囲に被害をもたらした。その津波の様子は繰り返しテレビやインターネットなどで放送されたが、その映像が語ったものは現実界（ル・レエル）というモノの世界が突如として顔を出し、現実だと思っていた象徴界（ル・サンボリック）を飲み込んでいくようであった。それは寺山修司が見つめていた、人間社会という演劇とそれを支える台本としての文化（言語／法律／歴史など）が一扫されていく瞬間の映像でもあっただろう。寺山流に言うならば、「畳一枚めくればそこは恐山」といったところか。または台詞で引用するなら

幕の上にはボーダーがある。西武劇場の屋根、…………その上にもし晴れていれば星という名の照明が見える筈です。劇場の星が消えると、空の星がともる…………そう…………劇場の星が眠ると、夜空の星が目をさますのです。

『青ひげ公の城』台本「第一幕 ごらんここが青ひげ公の城だ」から抜粋

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であるように、人もまた死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、「私の内なる現実界」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、死の内側への旅—であり、そこに行くことはすなわちここにはないことを意味するはずだ。しかしモノの世界から彼の魂は呼びかけてきた。それは彼が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？

—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。

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。相手の声を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顔を見合わせて、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。—

「さ迷いも収まって」九條今日子／寺山修司研究 vol.1 たね国際寺山修司学会編より

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を暴こうとしたのかもしれない。

参考文献

- | | | |
|---------------|-------------------------------|--------------|
| 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 |
| 扇田昭彦 | 『日本の現代演劇』 | 岩波書店,1995 |
| 今井裕康 | 『観客はどこから湧いてくるか』—地下演劇 12 | 天井桟敷,1978 |
| 演劇理論誌 | 『地下演劇 5』 | 天井桟敷,1972 |
| ベルナール・スティグレール | ガブリエル・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 |
| 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 |
| 宇波 彰 | 『ベンヤミンのアレゴリー論』『ジャック・ラカンの三領域論』 | |

明治学院大学言語文化研究所ハンドアウト,2006