

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	市街劇の犯罪性 : 寺山修司演劇論の空白
Author(s)	矢吹, 文乃
Citation	近代文学試論 , 60 : 121 - 132
Issue Date	2022-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/54887
URL	https://doi.org/10.15027/54887
Right	
Relation	



市街劇の犯罪性

— 寺山修司演劇論の空白 —

矢吹文乃

はじめに

西堂行人は『日本演劇思想史講義』において『日本における現代演劇の始まり』は一九六七年であるという見解を示し、『それ以前』と〈それ以後〉の演劇の間に大きな切斷があると述べている。^①明治時代以降演劇の主流に位置していた新劇は『市民生活に即した演劇』であったものの、『未来志向や理想主義を奏でてきた「近代社会」』の幻想が第二次世界大戦の勃発と原爆の發明によって破綻することによって停滞を迎えた。^②その後、一九六〇年代に入ってから、新たなスタンダードとしてアンダーグラウンド演劇（以下、アングラ演劇）が産声をあげ、学生運動の熱気という上昇気流を受けて飛び立ったのである。扇田昭彦はアングラ演劇によってもたらされた変化を九項目にまとめている。とりわけ明瞭に変化が見てとれるのは第三項に挙げられた『劇場空間の変化』である。アングラ演劇は「小劇場」という異名を持つことからわかるように、稽古場ほどの広さの劇場やビルの一室で上演されるという特徴があった。同時に、劇場という枠組みを解体して、劇を野外に持ち出す試みもおこなわれた。なかでも寺山修司（一九三五—一九八三年）が実践した「市街劇」は、一般市民が日

常生活を送る市街で劇を上演するという大胆なものであった。

映画監督の松本俊夫は、市街劇をはじめとする寺山の実験演劇を『前衛芸術の正統派であり、その現在のなチャンピオン』と評価している。^④寺山の実験演劇のひとつの極致とするこのような評価は、寺山の没後四十年が経とうとするいまなお有効である。

寺山は自身の演劇論を『迷路と死海——わが演劇』（白水社、一九七六年六月）と『臓器交換序説』（日本ブリタニカ、一九八二年七月）の二冊にまとめている。本稿では特に『臓器交換序説』について、市街劇の取り組みを理念の側から検証する。この作業によって、市街劇を一九六〇年代の磁場の中でのみ変革力を持つ爆発ではなく、後世での再演への期待を込めた改革の火種として捉え直したい。

一 犯罪・事件としての市街劇

さて、市街劇は具体的にどのような演劇であったのか。一例として、寺山の代表的な市街劇「ノック」^⑤のプログラムの一つを紹介する。

「戸別訪問演劇」は、さまざまな戸別訪問者によって地域内

住民の日常現実の中に、異物としての人間をもちこむものである。

訪問者は、測量技師、検査員、戸籍係、国勢調査員等になり、各戸のドアをノックする。彼等はそれぞれ独自の言語を持ち、それを駆使して、住民と会話することによって出会いを模索する。⁶⁾

平凡な家庭に俳優が押しかけ、突然劇がはじまる。対象となった家へ事前に許可などはとられていなかった。無理矢理観客にされた人々は、眼前の出来事が劇であるかどうかさえ要領を得ないまま、劇に〈出会〉⁷⁾ わされる。当然市民は仰天し、ついには警察まで出動する事態となった。

既成の劇場以外の場で上演されるという点では、市街劇は野外劇的な性格を有している。しかし、寺山は市街劇と野外劇を別物として考えていた。寺山によると、劇場外で上演されている劇であっても《ステージと客席との分離》が温存されている劇は室内劇と本質的に一であり、それは市街劇ではなく野外劇にあたる(『迷路と死海』p.129)。判定で重視されるのは、劇が劇場を離れた結果〈第四の壁〉が解体されたか否かである。だから、〈第四の壁〉が消えることによる拒否反応もハプニングも、生じるべきものとして織り込み済みなのだ。

西堂行人は市街劇のこうした性格を、《実際にこの市街劇というのは犯罪の一手手前。法律に触れるか触れないかギリギリのところでの演劇公演》⁸⁾ と評価している。西堂が市街劇犯罪としたのは、市街劇が治安紊乱行為であるからだ。三枝泰之も、市街劇が《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、事件へと変容している」と述べている。⁹⁾

従来の市街劇研究は、市街劇が市街を志向した動機を寺山作品の連続性や、当時の社会・文化状況との関連に求めてきた。いずれの研究でも、市街劇のアイデアが寺山一人によって創造されたものではなく、天井棧敷の他メンバーの感性や世相、あるいは海外の実験演劇作品の薫陶を受けつつ育まれたということが明らかにされている。

なかでも、久保陽子はアントナン・アルトーをはじめとする海外の諸前衛演劇作家から寺山が受けた影響を丁寧に考証した上で、市街劇が実践の中で従来の演劇形式を《究極的に解体し、その極致にまでい》¹⁰⁾ かせたと論じた。大塚直はさらに天井棧敷の渡独経験に注目し、「エクスペリメンタ3」での観劇が寺山の市街劇に与えた多大な影響を考察している。久保論や大塚論は市街劇を演劇の世界的な潮流に位置づける試みであるが、一方で寺山の演劇観を首尾一貫したものと捉える傾向にあり、実践を経たのちに理念の語り直しがおこなわれていることへの目配りは充分とはいえない。

寺山は市街劇の理念を『迷路と死海』、『臓器交換序説』の両方で語っている。しかし、各論集は執筆時期を考慮して扱う必要がある。

高取英は『臓器交換序説』の解説で、寺山の主宰した劇団「演劇実験室(●天井棧敷) (以下、天井棧敷) の活動を四期に分類している。高取の分類に則ると『迷路と死海』は第三期、『臓器交換序説』は第四期に執筆されている。高取曰く、第三期は『人力飛行機ソロモン』と題した市街劇や、演劇形式の革命を唱えた『邪宗門』の時期であり、第四期は『晴海三部作』といわれた『奴婢訓』『レミング』『百年の

孤独』の時期で、〈内面の神話〉といったものに問題意識を持ち、「現代思想」や哲学に寺山修司が興味を示した最後の時期¹⁴である。つまり、市街劇を積極的に上演していた時期に執筆された『迷路と死海』は市街劇の理念を観客ないしは同時代の劇作家、劇評家に向けてプレゼンテーションする狙いで書かれたと推測でき、『臓器交換序説』は実践をふりかえってまとめたものだと考える。

『迷路と死海』と『臓器交換序説』を比較してみると、『臓器交換序説』の最大の特徴は演劇論集でありながら犯罪論が収録されていることだとわかる。同書の最終章「V 犯罪の演劇化」では、当時世間の耳目を集めたいくつかの事件が、その演劇性に注目して考察されている。『迷路と死海』にも〈あらゆる犯罪は演劇的である〉(『迷路』p.139)という一節は登場するが、演劇を現実起こった事件に絡めて論じているわけではない。犯罪と演劇を並列させる視点は、市街劇の実践を総括する過程で生まれたものであると考えられる。

寺山が犯罪・事件に強い関心を抱いていたということは、「連続ピストル射殺魔事件」の犯人・永山則夫との『現代の眼』誌上での論争一つをとっても説明できる¹⁵。評論集『死者の書』(土曜美術社、一九七四年二月)へ収録された「犯罪の政治学」では、「山岳ベース事件」「幸町特定郵便局強盗未遂事件」「テルアビブ空港乱射事件」(いずれも一九七二年)の犯人について、その犯行の政治性を熱心に論じている。こうした事実を念頭に置くと、西堂・三枝の表現はレトリックの域を超えて核心的な指摘だったのではないかと思えてくるのだ。

二 〈観客〉の所在

寺山は犯罪と演劇をいかなるロジックで接続していたのであろうか。『臓器交換序説』の「V 犯罪の演劇化」の冒頭を引用する。

このところ私の頭を去らないのは、犯罪における「観客の問題」ということだ。

もちろん、犯罪は演劇でもショーでもないのだから、それはつきりとした形で「観客」がいるわけではない。それにもかかわらず、犯罪における「観客」が問題になり得るとしたら、それは現在の犯罪の構造そのものに原因があるだろう。

『臓器交換序説』p.238)

ここで寺山は、犯罪における〈観客〉の存在を問題化している。

寺山の理論を分析する前に、まずは演劇における〈観客〉の役割を確認しておく。ピーター・ブルックの『なにもない空間』(一九六八年)にある言葉、《どこでもいい、なにもない空間——それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もう一人の人間がそれを見つめる——演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ》¹⁶は、演劇の成立条件を語る際にしばしば引用される。演劇において、〈見る者〉は〈演じる者〉と同等に重要な役割を持つ。〈見る者〉は見る(目で見ること)に限らないで演技に応え、〈演じる者〉は視線に応じて演技をする。基本的に、〈見る者〉と〈演じる者〉は別の人物が想定されている。

これをふまえて、犯罪における〈観客〉の定義を見てゆく。

ジクムント・フロイトが、古典的な犯罪に下した定義、たとえばダーウインのいわゆる始原集団に、「暴力的で嫉妬ぶかい父がおり、かれらがあらゆる女を自分のものにして、成人した息子たちを追放する」のに対し、「追い払われた兄弟が力をあわせて父親を打ち殺して食ってしまい、父親集団にピリオドをうつ」という分類を当てはめるには、今日の社会があまりにも複合的になりすぎてしまったという事情があると思われる。

(中略)

問題は、こうした神話的な父親と息子との対立葛藤からはみだす、父親も息子も演じない「第三の役割」をどう把えるか、ということである。父親と息子——この悲劇的な制約は、対立することによって第三者という疎外を生み出す。父親でも息子でもない(あるいは、その因果律の外部の暗闇の観客席にいる第三者)——すなわち、安全地帯から、考古学的に犯罪を叙述する人びとの不在証明は、きわめて曖昧なものである。

『臓器交換序説』p.238-239)

「父親」に追放された「息子たち」が、「父親」を殺して食べる。この犯罪行為を演劇のシナリオとして捉えるなら、〈演じる者〉は「父親」と「息子たち」を主役として配役されるはずである。そのように考えてゆくと、確かに〈第四の壁〉を隔てて〈舞台〉の外に設けられた〈観客席〉には、加害者・被害者どちらの役割も背負わされず

に(小道具として劇中で消費されることもなく)事件を見つめる《第三者》(「観客」)がいそうである。【図1】

寺山が念頭に置いているのは、当時普及率が高まっていたテレビメディアであろう。一九八三年にNHKが全国のテレビ視聴者三千人を対象にとったアンケートでは、テレビ放送開始後三十年間で視聴者が最も印象に残ったテレビ番組は一位「あさま山荘事件」(一九七二年)、二位はドキュメンタリー番組「シルクロード」(一九八〇—八一年)、三位「東京オリンピック」(一九六四年)、四・五位はともにテレビドラマで「おはなはん」(一九六六年)、「おんな太閤記」(一九八一年)となっている¹⁷⁾。現実の事件と虚構のドラマが、テレビという〈舞台〉にあげられることで、等質な「娯楽」と化してしまうことが問題になりはじめた時代であった¹⁸⁾。

銃撃戦の中継ニュースを目の当たりにしても〈観客〉が平然としていられるのは、それが画面のむこうの出来事だからである。ガラス製の堅固な〈第四の壁〉が〈観客〉を透明にし、茶の間という〈観客席〉の安全を保障しているのだ。しかし、寺山はどのような〈観客〉の《不在証明》は《きわめて曖昧なもの》であると断じる。

だが、アントナン・アルトー以後の演劇が、「舞台」という制約をとりのぞき、観客席にまで及びはじめたように、犯罪においても、「最初の父親殺し」の古典的叙述では、把えきれなくなってしまった。事件の「観客」は、いつのまにか「出演者」に早がりさせられてしまっていたりするのだ。

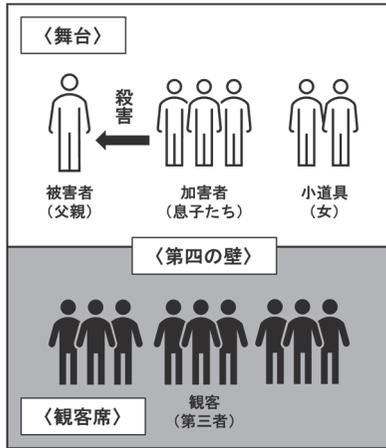


図1 《古典的な犯罪》のモデル

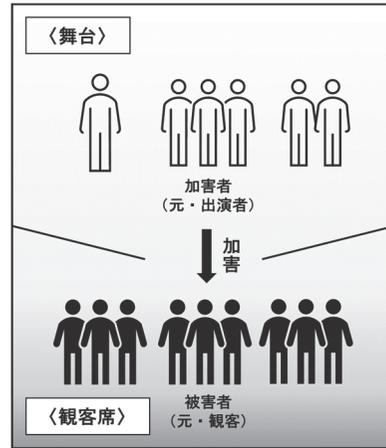


図2 《現在の犯罪》のモデル

アルトローは『演劇とその形而上学』（一九三八年）において、「われわれは舞台と客席を廃止して、如何なる種類の境も区切りもない単一の場所をこれにかえる。（中略）観客と上演との間に観客と俳優との

（『臓器交換序説』p.239）

間に、直接的な交流がふたたびつくりあげられる」と提言した。舞台と観客席の線引きを廃止したとき、演劇空間には観客と出演者のコミュニケーションが再生するというのがアルトローの主張である。寺山はこの考えを受けて、犯罪においても「舞台」が「観客席」を侵食しうると述べる。【図2】

以上のように演劇論を犯罪論へ導入したのち、寺山は「観客」の所在によって演劇・犯罪を各二種類に分類し、独自の命名をおこなう。【図2】のように「第四の壁」が壊されて「観客」が「舞台」にある可能性を秘めた演劇・犯罪を《現代の演劇》・《現在の犯罪》、【図1】のように「第四の壁」が強固に保持されて「観客」が「観客席」に固定される演劇・犯罪を《近代劇》・《古典的な犯罪》と呼んでいる。

三 演出された無差別

《現代の演劇》という語句は、『迷路と死海』でも用いられている。それは、市街劇の意図を語る文脈で登場する。

もともと、私の市街劇の意図は、こうした聖俗分離に対する疑問から生まれたものであり、「生産とか交換とかが普通におこなわれる俗なる空間」と、「日常性から切り離された禁域、神話的体系に支配された聖なる空間」とが、混然と入り混じってしまっている場で演劇をはじめなければならぬ現代の演劇の至難さから出てきたものであった。

（『迷路と死海』p.135）

「ここでもやはり寺山は『現代の演劇』を（第四の壁）を解体した演劇と定義しており、その要請に応えるために市街劇を發明したと述べている。『現代の演劇』は「市街劇」の換言と捉えてよさそうである。

それでは、『現在の犯罪』のほうには何が想定されているのか。寺山は『現在の犯罪』の最たる例として「毒入りコーラ事件」²⁰を挙げている。公衆電話ボックスの中に落ちていたコーラを拾って飲んだ高校生がコーラに入れられていた毒により死亡したこの無差別殺人事件は、マスメディアによって大々的に報じられ、模倣犯らしき犯行も続いた。例に漏れず「観客」たちはテレビを通してこの事件を消費したわけであるが、「あさま山荘事件」のように「娯楽」化しきることはできなかった。なぜなら、「毒入りコーラ事件」では、「観客」も自身が被害者（＝「出演者」）になる可能性を生々しく感じられたからである。その証拠に、「毒入りコーラ事件」発生後は『現場近くだけでなく、北品川地区一帯のお菓子屋さんも「コーラだけでなく、びん類はどれも売れなくなった」となげ』²¹ いていたという。

飲み物に仕込まれた毒物を想像することで（観客）の日常は異化される。事件に巻き込まれる可能性があるからには、「観客」は（舞台）の傍観者ではいられない。『この「毒入りコーラ事件」のあたりしきは、「どこにも観客席がない」ことであり、そのため「どこにも舞台はない」ということなのだ』（『臓器』p.251）と寺山は主張する。

少なくとも、連鎖的に犯人が増殖してゆくため、フロイトの指名するところの「父親」も「息子」も見つからないのである。

おそらく、この無動機殺人では、孤立させられた犯人の内面の神話など、問題にはならないだろう。

被害者が偶然によって選ばれるのであるから、そこには抜きさしならない悲劇など、介在できるはずはない。「近代」劇的な因果律によって謎解きすることなど、まったく馬鹿気たことなのだ。

（『臓器交換序説』p.250）

いささか興奮気味に語られる「毒入りコーラ事件」の非・『近代』劇』的な性格を読み解いてゆくと、寺山が『現在の犯罪』の本質をその無動機性に求めていたことがわかる。先の引用部によれば、この無動機性が成立する条件は二つある。一つは『被害者が偶然によって選ばれる』という犯行の無差別性。もう一つは『連鎖的に犯人が増殖してゆく』ことによる犯人の不特定性である。

無差別性と不特定性が『無動機』性を生み出す。逆に言えば、被害者を限定し、犯人が特定されれば、『現在の犯罪』は『無動機』性を失って『古典的な犯罪』に逆戻りしてしまうことである。そのため、寺山は『現在の犯罪』に不条理以上の意味づけを試みることに批判的である。「毒入りコーラ事件」の例では、模倣犯が毒入りの飲食物に脅迫文をつけ加えたり、警察に捕まったりしたことが、『本来、無動機無差別だった青酸コーラに、動機を与え、被害者を限定』させる原因となり、『事件はたちまち、近代劇の一面をのぞかせてしまった』（『臓器』p.252）と口惜しんでいる。

『臓器交換序説』の最終章で『現在の犯罪』と『現代の演劇』が並

列されて考察されているということは——さらには、エピソードにおいて天井桟敷の活動が《呪術的な媒介作用を通して、「社会転覆」をめぐらした》(『臓器』p.252)と総括されているということは——無差別犯罪が発揮するような暴力的で不可逆な変革力を市街劇も持つべきだと寺山が考えていたと理解する根拠となる。倫理の問題はいまは脇に置く。というのも、「毒入りコーラ事件」を一種の市街劇として読み直すことで、周到に隠蔽された寺山の演劇論の空白を暴くことができるからである。鍵になるのは、この「市街劇」の「演出」がどのようなであったか。そして、「演出家」は誰であったかという問題だ。

社会学者の藤竹暁は、「毒入りコーラ事件」発生時のシチュエーションについて、毒入りコーラが置かれた公衆電話ボックスを実際に取材した経験を元に、興味深い考察をおこなっている。藤竹によると、犯人が毒を入れる飲料物としてコカ・コーラを選んだことや、それを仕掛けた現場が公衆電話ボックス内であったことには、昭和五十年代の日本において少なからぬ意味があったという。

まず、コカ・コーラについて見ていく。藤竹は、コカ・コーラが日本で親しまれるようになった年が一九六一年であることと、その翌年にはリポビタンDに代表されるドリンク剤が流行したことに注目した上で、コカ・コーラが《日本人がドリンク剤に寄せる雰囲気を作りあげ》ていたと考察する。コカ・コーラはドリンク剤と同様に《それを飲むことが景気づけ、きっかけ作り、そして気分転換の役割を果た》しており、《現代人にたいして、手にとって飲もうという気持をおこさせる何か魔力のようなものを、秘めている》²³⁾。

次に、公衆電話ボックスについて見る。「毒入りコーラ事件」発生

時に毒入りコーラが発見された場所は三箇所あり、二つが公衆電話ボックス内、一つが赤電話台となっていた。このうち赤電話台に置かれたコーラは利用者の手に取られたものの飲まれず、ボックス内に置かれたコーラは両方とも飲まれた。このことから藤竹は《赤電話と公衆電話ボックスとは、それが作りあげる「私的領域性」に大きな違いがある》と述べる。赤電話の利用者が《街頭に無防備で立たされている》のに対し、ボックスの利用者は《外部からの他人の侵入を完全に防ぐことができる》。公衆電話ボックスの《街頭に用意された個室という性格》が、事件発生の要因になったと考えられるのである。²⁴⁾

以上の考察は遡及的におこなわれた意味づけであって、寺山の言葉借りれば《「近代」劇的な因果律》による《謎解き》にすぎないのかもしれない。だが、藤竹の指摘は、無差別性と不特定性を具えた無差別犯罪であっても、一切の「演出」なしに起こることはありえないということを示唆している。事件という出来事は、それが事故でなく事件である以上、畢竟企図されたものだからである。

「毒入りコーラ事件」という「市街劇」を「演出」の面に注目して読み解いてみると、それは不条理でありながらわずかに意味の痕跡を有している。コカ・コーラを《小道具》とし、公衆電話ボックスを上演の場に選んだ「演出」には、コカ・コーラの人気と公衆電話ボックスのプライバシー性を使って、より偶然に近い形で、かつ確実に被害を生もうとする作意が滲んでいる。そこには確かに「演出家」の手つきがある。その手つきをたどってゆくと、正体不明だったはずの「演出家」の輪郭が、おぼろげながらに浮かびあがってくるのである。

四 演出家という空白

演出家というポストが誕生したのは十九世紀末～二十世紀初頭とされている。戯曲から意味を読み取り、舞台表現へ落とし込む専門の職掌が求められるようになった主な要因は、演劇人口の増加と観客層の多様化、そして自然主義的な現実再現型の演劇の台頭²⁵⁾であった。

ところが、一九五〇年代前後に登場した不条理劇は意味づけを拒否する演劇であった。だから、不条理劇の上演では、演出家の立ち位置は微妙なものならざるをえなかった。川島健は『演出家の誕生 演劇の近代とその変遷』において、不条理劇作家であるサミュエル・ベケットの例を挙げつつ次のように述べる。

近代的な演出方法の代表としてスタニスラフスキーのシステムを紹介しました。その演出方法は、登場人物にサブテキストを与え、テキスト外の情報を与えることでした。(中略)ベケットはそれに逆行します。背景とサブテキストを付け加え、登場人物を造形するような演出方法を拒否します。彼の芝居の登場人物は薄っぺらなままです。²⁶⁾

不条理劇が《背景とサブテキストを付け加え、登場人物を造形するような演出方法を拒否》すると登場人物が《薄っぺら》になるという事態は、無差別・不特定性によって無動機な犯人が成立することに通じている。また、演出が《登場人物にサブテキストを与え、テキスト外の情報を与えること》だとすれば、それは《動機を与え、読解可能

にすることで》事件を因果律の枠組みに当てはめることに似ている。

演出の定義をこのように捉えると、「無差別犯罪のような完全に無動機で不条理な演劇」という寺山の目指した究極の《現代の演劇》にとって、演出という行為は食い合わせが悪いと言わざるをえない。先にも述べたとおり、演出には必ず演出家の手つきが残り、意味づけをする余地を与えてしまうからだ。

おそらく、寺山はそのことに気がついていたのである。二冊の演劇論集には、演出家の役割への言及を避けようとした痕跡がある。

『迷路と死海』は「観客論」「俳優論」「劇場論」「戯曲論」の四章立てになっている。「俳優論」の章では、寺山が俳優のために開いたワークショップが紹介されている。ここでは演出家として俳優を訓練する寺山の演出意図が語られているものの、《俳優は、(中略)好奇心と想像力を動員し、演出をおこない、さらに、運不運をさえ頼りにしなければならぬ》(『迷路』p.97)という言葉によって、演出する主体に俳優を指名する力が働いている。

なるほど、市街劇の上演では、劇は台本のない即興劇として演じられていた。そのため、先述のような形で演出を担当した者はおらず、劇の進行は俳優の意志に任されていた。とはいえ、例えば「ノック」で、東京都杉並区を舞台に指定し、天井桟敷の俳優たちが街じゅうを跋扈する状況を作り出そうと画策したのは間違いなく寺山修司である。寺山がどれだけ『ノック』の作者²⁷⁾でも、演出家でもなかったか(『臓器』p.75)と主張していたとしても、二冊の演劇論集の中で天井桟敷の演劇作品について語るときに寺山が用いている主語は「私たちは」よりも「私は」のほうがはるかに多い。《私は演出家は「展示する人

間」ではなく「たくらむ人間」だと思っている》(『迷路』p.50) という寺山の演出家観の参照を待つまでもなく、市街劇は寺山という「犯人”によって計画された”事件”なのである。

『臓器交換序説』を執筆する時期に至っても、演出家の問題は解決されなかったらしい。同書に収録された紀田順一郎と笠井叡との対談「呪術師たちの逆宇宙」において寺山は笠井から、室内劇「阿片戦争」(一九七二年)の上演でおこなった睡眠薬(プロバリン)を混ぜたスープレを観客に飲ませるといふ演出の件で次のように批判されている。

笠井——しかしそれは、寺山さんが(筆者註：観客へ)プロバリンを渡したらもう駄目なんです。

寺山——プロバリンとして渡せば、しかし芝居の中の食堂の場面だからね。(中略)プロバリン十錠お飲みくださいと渡してはいけないんでフィクションになっているわけです。

笠井——だが、それを目論んだのは寺山さんでしょ。

寺山——それはそうなんだ。ぼくは仕掛けてあるわけだから、そういう意味では、あなたがさきほど言ったように、(中略)「手の痕跡」、個人の痕跡が残ることになる。俳優という代理人がいてそういうものを目論むというのは本来的な意味ではまだ駄目です。

〔『臓器交換序説』p.232〕

笠井の批判は、演出家・寺山修司のもくろみが《個人の痕跡》となることが、劇が俳優対観客間の現実の経験として立ちあがる妨げにな

っているというものである。寺山は《ただ、それは過渡的な現象だね》(『臓器』p.232)と弁解しつつも、《本来的な意味ではまだ駄目です》と批判を認めている。演出家の特権性が残り、俳優が演出家の《代理人》になっていることを、否定しきれなかったのである。

寺山の演劇論には、演出家という空白がある。そのことを踏まえて『現代の演劇』の理論を再度確認してみよう。

『現代の演劇』において、舞台と観客席を隔てる《第四の壁》は解体され、俳優と観客は等しく劇の出演者となって《出会う》。ならば、そのとき劇の演出家はどこへいるのだろうか。毒入りコーラを仕掛けた犯人が自らそのコーラを拾って飲むことがないように、《現代の演劇》の演出家は自らが目論んだ劇を出演者と同じ新鮮さで味わうことはない。ということは、空席になった観客席に腰を据え、出演者の起こすハプニングを劇の異化作用の外側から眺めているのである。観

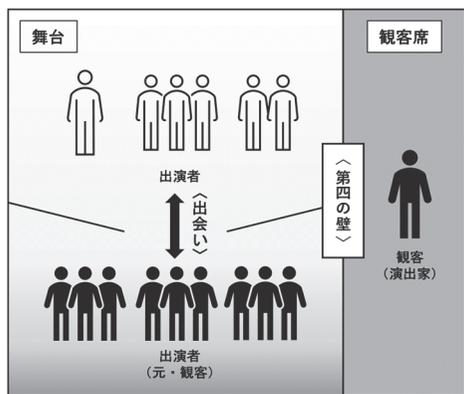


図3 《現代の演劇》のモデル

客席という《安全地帯》は、観客にとつては失われたかもしれないが、演出家にとつては存在しつづけているのだ。【図3】

しかも、寺山が企画した《現代の演劇》、つまり市街劇では、劇を上演したのが天井敷であり、首謀者が寺山修司であったことが最終的に様々なメディアで明らかにされている。寺山は自ら「犯人」を名のっているのである。無差別な犯行と不特定な犯人という条件がそろったときに《現在の犯罪》が成立するのなら、《だれが?》も「なぜ?」も、「どうやって?」も(『臓器』p.251)白日の下に晒された市街劇は、《現在の犯罪》的ではもはやありえない。

まとめ

本稿では、寺山の市街劇の取り組みを理念の側から検証した。

寺山は、「毒入りコーラ事件」が発生したことで自身の市街劇の理念が裏づけられたように感じ、「V 犯罪の演劇化」を執筆したのではないだろうか。しかし、演劇論に犯罪論を導入したことで、隠蔽されていた演出家の空白はかえって明らかになってしまった。

市街劇の最大の犯罪性は、このような理論の骨折を抱えながらも実践の上では実験演劇として成功を収めていたことである。演劇が戯曲から上演へと立ちあがる際に変貌すると同様、市街劇も理論から実践に移る際に何らかの説得力を勝ち得たとも考えられる。演出家によってセッティングがなされていたとはいえ、生身の俳優が劇場の外で市民と《出会》ったという事実は、言葉で解説するのよりもはるかに雄弁に《第四の壁》の瓦解を物語ったのかもしれない。

あるいは、市街劇は演出家・寺山修司が没して不在となったのちにこそ真に理想的な《現代の演劇》となるのであろうか。

寺山の没後、元・天井敷関係者によって上演された市街劇は「人力飛行機ソロモン」青森篇(一九九八年十一月一日)、「人力飛行機ソロモン」松山篇(二〇〇八年十一月二十四日)、幻想市街劇「田園に死す 三沢篇」(二〇一七年八月六日)の三度を数える。ほかに、カオス・ブラウンジによる連作市街劇「怒りの日」(二〇一五年九月十九日〜十月四日)、「地獄の門」(二〇一六年九月十七日〜十月十日)「百五〇年の孤独」(二〇一七年十二月二十八日〜二〇一八年一月二十八日)などもある。こうした再演やアダプテーション作品が、発明者である寺山の思惑を逸して新味を獲得している可能性は充分ある。

他方、「人力飛行機ソロモン 青森篇」を観劇した扇田昭彦は、《そこで観たのは、県と市、警察が協力する平穏で祝祭的な、楽しめる「市街劇」であり、《かつての不穏な「市街劇」に興奮したものと》²⁸では、ちよつと拍子抜けがしたのも事実である》と評している。このような意見を鑑みると、再演やアダプテーション作品は寺山が不在であるがゆえの別の問題に直面しているようにも思われてならない。

市街劇がその画期性を失わず、無動機に、無作為に、まるで事故のように上演されることは果たしてありえるのか。続稿の課題としたい。

注

(1) 西堂行人『日本演劇思想史講義』論創社、二〇二〇年四月、p.174

(2) 註1に同じ。p.160

- (3) 九項目は、①劇構造、戯曲の構造の変化／②「演技する身体と演技の変化」／③劇場空間の変化／④笑いの増進／⑤音楽の導入／⑥伝統演劇との接点の変化／⑦理論化の作業／⑧演劇運動／⑨海外公演の増加である。(扇田昭彦「六〇年代演劇の軌跡と影響」(岡室美奈子・梅山いづき編『六〇年代演劇再考』水声社、二〇一二年三月) p.188-193)
- (4) 松本俊夫「寺山修司論 越境と生成の世界」(『別冊新評 寺山修司の世界』新評社、一九八〇年春号) p.82
- (5) 構成：寺山修司／脚本：岸田理生／演出：幻一馬／音楽：J・A・シザー、小杉武久／美術：高見沢文雄、山中信夫ほか。一九七五年四月十九日午後三時から翌日の二十日午後九時にかけて、東京都杉並区一帯で同時多発的におこなわれた。参加者が配布された地図にしたがって町を歩き回り、プログラムの行われている場所を見てまわるといって上演形態をとった。
- (6) 「市街劇「ノック」はどのような劇であるか 地平線観測教程」(機関紙「演劇実験室〇天井敷」十六号、一九七五年三月二十六日、二面)
- (7) 「トントン、開けてみれば包帯男 市街劇「ノック」おキユウ「天井敷」朝日新聞、一九七五年四月二十日朝刊、十九面
- (8) 註1と同じ。p.227
- (9) 三枝泰之『寺山修司』アレゴリーの演劇』(『寺山修司研究1』国際寺山修司学会、二〇〇六年七月) p.174
- (10) 萩原朔美は、市街劇の着想には、寺山が海外公演時に数々の実験演劇にふれたことが深く関わっているとされている(『思い出のなかの寺山修司』筑摩書房、一九九二年十二月)。また、市街劇作品の原点は、九條今日子が述べているように「時代はサーカスの象に乗って」(一九七〇年)に見出せる(『回想・寺山修司 百年たったら帰っておいで』角川書店、二〇一三年四月※文庫版(単行本・デリーー東北新聞社、二〇〇五年十月))。
- (11) 守安敏久は、一九六〇年代に盛んにおこなわれた土方巽・大野一雄・大野慶人のダンス・ハプニングや、ハイレッド・センターの「直接行動」、ゼロ次元の集団「儀式」などの街頭パフォーマンスとの関連の中で市街劇を論じ、市街劇を「ドラマ・ドキュメンタリー(ドキュラマ)」の延長として位置づけた(守安敏久「寺山修司の「ドキュラマ」——テレビ・ドキュメンタリーから市街劇へ」二〇二二年度日本近代文学会秋季大会シンポジウム、二〇二二年十月二十四日、於・オンライン)。
- (12) 久保陽子「寺山修司の実験演劇の試み——現代前衛芸術との影響関係を視座として——」(『国文』二〇〇八年七月)
- (13) 大塚直「アングラ演劇の世界的位相——寺山修司のドイツ体験と「市街劇」成立をめぐる——」(『演劇インタラクティブ 日本×ドイツ』早稲田大学出版部、二〇一〇年三月)
- (14) 高取英の分類は「解説 アルトーの末裔あるいはカフカの毒虫」(寺山修司『臓器交換序説』フアラオ企画、一九九二年一月、p.257-258)による。ちなみに、第一期は《「見世物の復権」を唱えた旗揚げの頃》、第二期は《ドキュメントとドラマの結合を(ドキュラマ)と唱じた作品の頃》とされている。高取の分類には具体的な年代の指示がないが、挙げられている各期の代表的な作品の上演年から、第一期：一九六七〜六八年頃／第二期：一九六八〜七〇年頃／第三期：一九七〇〜七七年頃／第四期：一九七七〜八三年頃と考えられる。
- (15) 寺山は『現代の眼』に掲載中だったコラム「さらば、津軽」の第二回

(一九七六年十二月号)において、一九六八年十月十一日～十一月五日に永山則夫(事件発生当時十九歳)が起こした「連続ピストル射殺魔事件」に言及した。すると、その記述に誤謬があるとして永山本人が寺山を厳しく批判。寺山は弁明をおこなった。「さらば、津軽」は、第二回で連載打ち切りとなった。

(16) ピーター・ブルック(高橋康也・喜志哲雄訳)『なにもない空間』晶文社、一九七一年十月、p.7

(17) 「あなたにとつてテレビとは?」不満はあるが否定できない影響力」読売新聞、一九八三年一月八日夕刊、六面

(18) 寺山も『死者の書』(河出書房新社、一九九四年六月※文庫版(単行本:土曜美術社、一九七四年二月))において、『あの灰色のブラウン管の中に長時間うつし出されているあさま山荘の銃撃戦は、一匙のコーヒーの友として観るものには「ただのテレビドラマ」にすぎなかった』(p.11)と、現実の事件すら消費する(観客)を揶揄している。

(19) アントナン・アルトー(安堂信也訳)『演劇とその形而上学』一九六五年十月、p.163

(20) 「毒入りコーラ事件」は、一九七七年一月三日に東京都港区で公衆電話ボックス内に落ちていたコカ・コーラを拾って飲んだ高校生が死亡した事件である。事件は数ヶ月をかけて全国各地へ飛び火した。一九七八年には容疑者として六十代の男性が逮捕されたが、模倣犯であった。真犯人不明のまま時効。(溝呂木大祐『未解決事件の戦後史』(双葉社、二〇一四年一月)を参照。)

(21) 「青酸コーラ殺人事件 事件記者取材帳:客足。バッテリー“現場”の商店」毎日新聞、一九七七年一月十二日夕刊、七面

(22) 藤竹暁「電話とコカコーラ——無差別殺人事件の二つのワナ」(『諸君!』九巻四号、一九七七年四月) p.140-141

(23) 註22に同じ。p.139

(24) 註22に同じ。p.145

(25) 渡辺守章『舞台芸術論』放送大学教育振興会、一九九六年三月、p.181

(26) 川島健『演出家の誕生 演劇の近代とその変遷』彩流社、二〇一六年一月、p.157

(27) インターネットを中心に活動するアーティストによって組織された美術集団。藤城嘘によって創立され、黒瀬陽平をキュレーターとして活動している。(カオス*ラウンジ公式ホームページ

(<http://chaoslounge.com/about> 最終閲覧日:二〇二二年九月八日)を参照。)

(28) 扇田昭彦『こんな舞台を観てきた——扇田昭彦の日本現代演劇五十年史』河出書房新社、二〇一五年十二月三十日、p.30

付記 引用文中の略、註はすべて筆者による。本文引用は、『迷路と死海——

わが演劇』(白水社、一九七六年六月)、『臓器交換序説』(ファラオ企画、一九九二年一月)によった。

本稿は広島近代文学研究会(二〇一七年九月二十三日)における口頭発表を大幅に補筆したものである。

(やぶき あやの、広島大学大学院文学研究科博士課程後期在学)