

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	市街劇の生存戦略：寺山修司「人力飛行機ソロモン」再演からカオス* ラウンジ、『TRY48』まで
Author(s)	矢吹, 文乃
Citation	近代文学試論, 61 : 85 - 96
Issue Date	2023-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/54898
URL	https://doi.org/10.15027/54898
Right	
Relation	



市街劇の生存戦略

― 寺山修司「人力飛行機ソロモン」再演からカオス*ラウンジ、『TRY48』まで ―

矢 吹 文 乃

はじめに

寺山修司（一九三五―一九八三年）の没後、「市街劇」という語は寺山の代名詞として機能するようになった。のみならず、寺山が遺した市街劇作品は、その理念に共感する者たちの手によって再演／アダプテーションされはじめている。

市街劇とはその名のとおり市街で上演される演劇である。劇場外で上演することによって〈第四の壁〉を取り払い、俳優／観客の二項対立を解体することを目的としている。また、日常生活と虚構の劇の世界を隣りあわせることで、現実を異化する作用もある。

拙稿「市街劇の犯罪性――寺山修司演劇論の空白――」（『近代文学試論』六十号、二〇二二年十二月）では、市街劇を構想した寺山自身の存在が理念の盲点になっているという逆説について検討した。その結果、（字義どおりの）作者の死を迎えた後の再演／アダプテーションにおいては、理念が十全に果たされている可能性が示された。そこで本稿では、寺山没後の再演／アダプテーションの状況から、作者／演出家の特権という市街劇が抱える課題の行く末について考察する。

参加者側の参加態度によって進行が容易に変わるという点で、市街

劇は数ある演劇形態のなかでも特に一回性が強い。だからこそ、再演／アダプテーションされるといふまさにそのことによって初演時にはなかった（問題化されなかった）新たな課題が浮上していると考えられる。そのため、市街劇の再演／アダプテーションは、初演／原作との連続性のなかだけでなく、それらが制作された時代や社会の網目のなかにおいても意味づけられる必要がある。

そこで、議論の補助線として、中森明夫『TRY48』（新潮社、二〇二三年一月）における市街劇表象を取りあげる。『TRY48』は「寺山修司が今生きていたとしたら」という仮定のもと、寺山がアイドルグループをプロデュースする世界を描いた小説である。中森は膨大な資料に基づいて寺山の人物と作品を分析しており、創作ならではの手法で寺山の功罪を問うている。作中の随所にちりばめられたパロディは、リンダ・ハッチオン（Linda Hutcheon）が『パロディの理論』（Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York: Methuen）で定義したところの『批評的距離を持った模倣』¹⁾として機能している。『TRY48』での思考実験をもとに、現代の我々にとつての市街劇の価値を読み解きたい。

そのうえで、寺山の市街劇のアダプテーション作品にあたるカオス

*ラウンジの連作市街劇「怒りの日」「地獄の門」「百五〇年の孤独」の成果から、市街劇の変奏に目を向ける。カオス*ラウンジは二〇〇八年に藤城嘘によって結成されたアーティスト集団である。二〇一〇年に黒瀬陽平がキュレーターとして参加して以来、インターネットやオタク文化にまつわる実験的かつ挑発的なイベントを多数開催してきた。寺山の市街劇自体、一九六〇年代のパフォーマンスアート活動のなかに位置づけることができ、²「再発見」³されていることは否定できない。時代を経て市街劇が芸術分野に「再発見」されていることは興味深く思われる。

以上の分析をとおして、寺山演劇の再演が越えなければならないハードルを指摘したい。結論では、寺山演劇の再演／アダプテーションを分析・評価する際の評価軸はいかにあるべきかという疑問にも立ち入ることになる。

一 テラヤマ面というアイコン

はじめに、寺山没後の市街劇の再演状況を確認する。

大規模かつ有名なものは、「人力飛行機ソロモン 青森篇」(以下、「青森篇」)³と「人力飛行機ソロモン 松山篇」(以下、「松山篇」)⁴である。これらはいずれも寺山が主宰した劇団「演劇実験室◎天井桟敷」(以下、天井桟敷)の元関係者によって上演された。

「人力飛行機ソロモン」は一九七〇年十一月二十〜三十日に初演された市街劇である。⁵ 同作は寺山の生前に海外でも再演されており、「人力飛行機ソロモン ナンシー篇・アーカム篇」として台本が残っ

ている。厳密には、「青森篇」「松山篇」はこれらの寺山生前の上演のいずれかを再演したのではなく、市街劇「ノック」や寺山の他作品の要素が織り交ぜられている。さらに、「松山篇」では、新規に正岡子規を主題とした「子規劇「子規と漱石と『坊っちゃん』」」が上演されたり、寺山映画の上映や寺山演劇のワークショップが催されたりと、地域に根差した文学イベントとしての側面が強調されている。

「青森篇」「松山篇」と並んでしばしば言及される市街劇に、幻想市街劇「田園に死す 三沢篇」(以下、「三沢篇」)⁷がある。これは寺山の市街劇作品の再演ではなく、歌集『田園に死す』(白玉書房、一九六五年)と映画『田園に死す』(ATG、一九七四年)のアダプテーション作品にあたる。ただし、「三沢篇」の構成や演目には「青森篇」「松山篇」と共通している部分がある。⁸ そのため、「三沢篇」は特定の市街劇作品の再演ではないものの「寺山修司の市街劇」の総合的なイメージを再度演じたものとして捉えることができる。

「人力飛行機ソロモン」の初演では、市街劇の首謀者は作者・寺山修司であった。しかし、「青森篇」「松山篇」「三沢篇」では複数名が演出を担当している。作者／演出家の支配力が分散されたことで、市街劇の理念が抱えていた作家／演出家の特権化という問題は解決されたかに思われる。ところが、各上演の映像を確認してみると、再演ならではの新たな問題が生じていることに気づかされる。

「青森篇」の上演映像で、現在まで一般公開されているものは管見の限り見当たらなかった。しかし、樋口ヒロユキ『死想の血統 ゴシツク・ロリータの系譜学』(冬弓舎、二〇〇七年七月)に詳細な観劇記録がある。「松山篇」と「三沢篇」については、撮影機器とSNSの普

及によって多くの参加者の手で記録されており、個人ブログや YouTube に掲載された情報で上演のあらましを掴むことができる。

「青森篇」「三沢篇」に共通しているのは、参加者が寺山の顔がプリントされた面（以下、テラヤマ面）を着用して劇に参加しているということである。⁹⁾ テラヤマ面の演出は「青森篇」から新たに導入された。市街劇の参加者は受付でスタッフから面を渡される。面をつけた参加者が街を歩き回ること、「寺山修司の顔が溢れかえる市街」という異様な光景が生み出され、日常と非日常が融和されている。それだけでなく、参加者が寺山に化けることで、観客が劇の半分を作るという市街劇の理念が象徴されてもいる。

しかし、参加者の中には、テラヤマ面に市街劇の理念とは正反対の意味を見出した者もいたようである。

受付開始の11時ちようどに行ったのですが、もうかなりの人ばかりがありました。市役所前の受付で前売券を提示すると、正岡子規のお面と、市街劇が展開される場所が記された地図を手渡されます。（中略）このとき、「必ずお面をつけて移動してください」と受付の方に念を押されました。後になって気付いたのですが、どうやらこのお面をつけていることが、俳優側が「あれは突発的に劇を仕掛けてもいい人間だ」と見分ける目印になっていたのではないかと思います。¹⁰⁾

テラヤマ面が市街劇の参加者の目印になっていたのではないかという指摘は、先述の樋口の観劇記録からも裏付けられる。観劇中、樋口

はテラヤマ面をつけているか否かで市街劇の参加者を判断している。¹¹⁾ 寺山が演劇論集で主張したような《市民のドアを「ノック」して、強引に関係を生成》する過激さはそこにはない。

樋口はテラヤマ面の演出を《寺山の存命中なら到底あり得なかった》としたうえで、《寺山亡き後の寺山演劇》であることを、観客に向かつて鮮やかに示す先制パンチであったと評価している。¹²⁾ しかし、樋口の評価は、裏を返せば再演への痛烈な批判でもある。すなわち、再演の参加者が観ているのはもはや市街劇ではないのだ。そこにあるのは「寺山亡き後の寺山演劇」、寺山演劇の面影である。参加者は街の至るところに散りばめられた寺山風な記号を発見し、演劇史上有名な「あの市街劇」を追体験する。あるいは、かつて観た「あの市街劇」を懐古する。参加者の念頭には常に市街劇の作り手・寺山修司の存在がある。乱暴に言ってしまうえば、それは博物館の展示品を眺めるのと同様の体験なのである。

守安敏久は、《今回の幻想市街劇『田園に死す 三沢篇』も含め、寺山没後に行われた三度の市街劇は、いずれも行政の許可と後援があり、認可に囲い込まれた、安全で「平穩無事」なイベントとして上演されたもの》であったとし、《安心して参加できる地域イベントへと後退してい》たと述べている。¹³⁾ 守安の指摘は、かつてはアナキーなゲリラ活動としておこなわれていたはずの市街劇が行政に取り込まれたことを嘆くものである。しかし、行政の認可や後援以前の困難がそこには横たわっているのではないだろうか。すなわち、市街劇の再演に遭遇した人々は行政の広報活動によって劇がいつどこでおこなわれるかを把握しており、それが寺山修司の市街劇の再演であることを知って

しまっている、という難しさだ。こうなってしまえば、市街劇は単なるイベントと化し、市民の《安全地帯》を解体させる機能は失われる。劇中のあらゆる出来事は「寺山修司の劇のなかでおこなわれる表現」として予期されているからである。

テラヤマ面は、現在では市街劇に参加せずとも三沢市寺山修司記念館のグッズコーナーで購入可能である。市街劇の小道具を土産物として買う行為は、虚構による現実の侵食を意味しない。むしろ、アイコン的なテラヤマ面によって、寺山のむきだし思想は加工され、歴史化され、虚構の側に押しやられてしまったのである。

二 無害化される市街劇

中森明夫『TRY48』は『新潮』二〇二一年十二月号〜二〇二二年九月号に連載された長篇小説である。アイドルを夢見る女子高校生・深井百合子は、ある日ツイッターで「怪優奇優侏儒巨人美少女等、アイドル大募集!! アイドル実験室・TRY48」という告知を目にする。TRY48とは、八十五歳の寺山修司がプロデュースするアイドルグループである。百合子は天才少女・サブコの力を借りてオーディションに参加し、念願のアイドルデビューを果たす。しかし、プロデューサーの寺山修司は一癖も二癖もあるお騒がせ男であった。TRY48のメンバーたちは、アイドル活動を通してアイドルについて考えを巡らせていく。その果てに、少女アイドルたちはプロデューサー・寺山修司を相手取り、《革命》の火ぶたを切って落とすのだった。

本作は全十章で構成されており、各章ごとに八十五歳の寺山をめぐ

るエピソードが描かれている。とはいえ、それらは中森が独自に想像したエピソードではない。本物の（四十七歳で没した）寺山の逸話を継ぎあわせて現代風にアレンジした、パロディなのである。

本書の末尾には参考文献一覧が付されているのだが、これを見ると、本作が寺山に関連する膨大な資料を下敷きにして書かれたことがわかる。書評では《もしかしたら、この『TRY48』という小説の前身、作者がほんとうに語りたかったのは、「寺山修司」という人間、彼が残した膨大なことばだったのかもしれない》¹⁵と述べられている。たしかにそのように疑いたくなるくらい、本書には数多くの寺山の言葉が引用されている。作中で寺山が語る理屈や作品自解は、ほぼすべてが本物の寺山が評論や対談で述べた言葉の一部を改変したものである。

こうして呼び出された《六〇年代の遺物・寺山修司》¹⁶は、アイドルグループを立ちあげることで現代日本における消費社会の権力構造の転覆《革命》を試みる。しかし、その試みはことごとく挫折する。『TRY48』では、寺山演劇が現代において革新性のきらめきを失うさまが極めて戯画化された形で提示されている。八十五歳の寺山の失速の原因は、《寺山さんのロジックは、まったく更新されていない》¹⁷ことにある。つまり、一九六〇年代の演劇理論をそのままの状態で現代に移植する（再現する）ことの限界が示唆されているのである。では、寺山演劇を無力化する「現代」とは、どのような時代なのだろうか。寺山演劇の今日的な価値を語る次のような台詞がある。

サブコは、ため息をついた。

「……今となつては、どうでしょう？ 行き先を告げず、観客を

連れ去る劇……なぐんてのは、ミステリーツアーと称して現在では旅行会社の目玉企画になっています。劇場の出入口を封じたり、壁があちこちに降りてきて、迷路化して、観客が逃げられなくなる劇……なぐんてのも、リアル脱出ゲームと題する人気イベントとして大流行している。寺山さんのかつての前衛的な実験劇も、今じやすっかり無害化され、商業化された、お子様向けのアトラクションと成り果てたんですね。天井桟敷の活動休止後、近年では寺山さんはインターネットに舞台を移して、ツイッター劇、インスタグラム劇、LINE劇……等々、独自の実験劇を仕掛けてもいます。正体不明の匿名アカウントをいっぱい作り、偽情報を拡散したり、人と人を盛んに出会わせたり……。けど、それも虚構新聞の亜流か、新種のマッチングアプリとしてプチ炎上し、失笑されている始末です¹⁸⁾。

ここでサブコは、寺山の実験演劇をミステリーツアーやリアル脱出ゲームなどのアトラクションと並べている。また、八十五歳の寺山が仕掛けたとされるインターネット上の演劇も、SNS上でよく見かけられるデマ情報や出会い系アプリと大差ないものとしている。《テラヤマの方法論が、いまは消費文化の先端でマーケティング的に消化され¹⁹⁾》、無害化されているのである。

サブコの批評を受けて、寺山は《革命》の最終兵器として市街劇「アイドル・ノック」の上演を決定する。上演は十時間に及び、マネージャー・松本が逮捕されることで幕を下ろす。寺山を含めたメンバーは《今度はばかりはさすがに「無害化された」とか「安全に消費された」

とかでは済まされないだろう》²⁰⁾と興奮するが、報道記事の見出しを見て愕然とすることになる。そこには、《にせハロウィン騒動!?》や《ポケモンGOからテラヤマGOへ!!》といった、平穩無事な言葉が並んでいた。《寺山さんの演劇でもっとも大きな反響を呼んだ》市街劇「ノック」ですら、極めて商業主義的なハロウィンイベントやゲームの文脈に接続され、消費されてしまったわけだ。

極めつけに、市街劇は《街おこし》としてラベリングされる。

（……先頃、東京の中野・杉並で突発的に行われた少女たちの路上パフォーマンス。警察隊が出動し、逮捕者も出て、事件化している。（中略）無許可ではあるものの、少子高齢化が問題視される現代の都会を「にぎやかに」しようと若い世代が、いわゆる「街おこし」にボランティア貢献したものの——として地域住民らに支持の声が広がっている。「面白かった」「元気が出た」「楽しい、おかげで寿命が延びました!」と破顔一笑の地元のお年寄りたち。この社会貢献活動に対して、杉並区・中野区では……）²¹⁾

市街で上演をおこなうという市街劇の「空間性」が「地域性」にすりかえられて地域活性化イベントとして回収されるという展開は、いかにも現代日本で起りそうな話だ。ちなみに現実の「青森篇」「松山篇」「三沢篇」も、「日本文化デザイン会議」²²⁾ 青森（秋）「まつやま EPOXプログラム」などの地域振興事業の一環、または寺山修司記念館の周年記念イベントとして開催されたものである。実際のところ、市街劇の再演は街おこしに一役買っているのだ。

寺山は（本物の寺山も小説の寺山も）、市街劇を仕掛けることで消費社会を撃とうとしていた。しかし、市街劇のムードととりわけ相性がよかったのは、寺山が撃ち損なった消費社会だったのである。

三 撮影するという体験

再演ならではの新たな課題をもう一つ挙げておきたい。それは、再演では多くの参加者が何かしらの撮影機器を構えながら観劇をしているということである。実は、市街劇はカメラ越しに観られることでその効力を失ってしまう。なぜなら、カメラのレンズは向ける→向けられることによって見る者→見られる者の権力関係を構築するからである。スーザン・ソントグ (Susan Sontag) は、写真文化について考察した批評「プラトンの洞窟び」(Sontag, S. (1977). In Plato's Cave, *On Photography*. New York: Delta Books) で次のように述べている。

一枚の写真はたんに写真家がひとつの事件に遭遇した結果なのではない。写真を撮ること自体がひとつの事件であり、しかもつねに起こっていることに干渉したり、侵したり、無視したりする絶対的権利をもったものなのである。(中略) ほんもの人間がそこにいて自殺したり、べつのはんもの人間を殺したりしているあいだに、写真家は自分のカメラのうしろにいて、もうひとつの世界——私たちみんなよりも長続きすると宣言している映像世界——の小片をつくっているのだ。²²⁾

この引用のすこし後で、ソントグは写真を撮影することを《進行中のものではなくであらうとそのまま起こり続けるように奨励する方法》と呼んでいる。《介入する人間は記録することができず、《記録している人間は介入することはできない》からである。²³⁾つまり、撮影者は《自分のカメラのうしろ》に隠れることによって《ほんもの人間》との間に壁を作ることができるのだ。カメラは持ち運べるサイズの《第四の壁》なのである。

ならば、市街劇の上演時には撮影を全面禁止にすればよいのだろうか。そうした方法もあるにはあるが、劇がおこなわれていることを知らない市民をも巻き込んで《出会い》を組織することが市街劇の目的であるのならば、珍しいものにはカメラを向けるという人々のリアクションを抑圧することはできない。人々に撮影され、複製され、SNSに投稿されることすらも劇の構造に組み込んだ新しい市街劇の理念が構想される必要があるだろう。

カオス*ラウンジによる市街劇は、そうした今日的な要求に応えるものであった。

カオス*ラウンジの市街劇制作は二〇一一年の「カオス*イグザイル」²⁴⁾にはじまる。明確に寺山の市街劇との接点が表示されたのは、福島県いわき市で開催された連作市街劇「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)においてである。²⁵⁾これらはいずれも東日本大震災をテーマとしていわき市の歴史と伝承を題材に制作されており、現在の街並みと過去や未来をオーバーラップさせることを試みるものであった。

——黒瀬さんのビジョンと寺山修司の「市街劇」は、どんな部分
が共通しているのでしょうか？

黒瀬・寺山が1970年代初頭に編み出した「市街劇」は、想像
力によって歴史を書き換える、現実を再組織化する、と宣言して
いました。突然、現実の街頭で同時多発的に起こるパフォーマンス
スのネットワークによって、まるで「AR（拡張現実）」のよう
に別のレイヤーが重ね合わされ、想像力によって現実が書き換え
られる。これは「現実否定のモメント」から始まった表現の一形
式だと思っただけです。²⁸⁾

黒瀬はここで、寺山の市街劇をアグメンティッド・リアリティ（Augmented Reality）に喩えている。ARとは「Googleなどのデバイス
を通じて現実の景色に情報を付け加え、現実認識を拡張する技術のこと
である。『TRY48』で言及があった「ポケモンGO」にも用
いられている。AR技術を用いたコンテンツでは、ユーザーは現実の
風景にカメラを向けることで虚構の世界を見ることが出来る。撮影す
るという体験を介してはじめて鑑賞体験が成立するのである。撮影す
る念のため断っておくと、カオス・ラウンジの市街劇においてAR技術

が用いられたわけではない。黒瀬の言葉はあくまで比喩である。だが、
黒瀬による市街劇理念の読みかえは、情報技術が発達した現代に市街
劇が適応する術を示している。

黒瀬が解釈する市街劇では、現実と虚構ははじめから同一平面上に
ある。参加者は眼鏡をかけた外したりするような気軽さで二つの次

元を自在に行き来できる。寺山の理念では、市街劇とは現実に虚構を
割り込ませることで市民に《ショック療法》を施すものであった。し
かし、市街劇のスキャンダル性がイベント性として消費されてしまっ
た現代においては、むしろショックは最小限にとどめ、現実と虚構を融
合させる作業を参加者の手に委ねたほうが効果的なのかもしれない。

カオス・ラウンジはそうした新しい解釈に基づく市街劇を、参加者が
持つカメラによって巧みに作りあげている。「怒りの日」で参加者に
配布された地図の隅には《※展示会場・作品の写真撮影やSNSへの
投稿はOKです》《Tweetしよう ハッシュタグ #怒りの日》と書か
れている。撮影やSNSへの投稿が許可されている理由の一つには、
もちろん宣伝効果に対する期待がある。けれども、市街を撮影する
というまさにその行為によって現実と虚構が二重写しにされているこ
との意味は見逃せない。

市街劇の参加者がいわき市の風景を撮影すると、当然のことながら、
撮影者の手元には写真が残る。その写真は、あるとき被災地・いわき
市で市街劇がおこなわれ、撮影者はそれに参加したという二つの事実
の証明になる。すると、その写真はロラン・バルト（Roland Barthes）
が定める写真のノエマ、《それは、||か、つて、||あ、つた、||》を二通りの意味
で実践する。すなわち、「市街劇がかつておこなわれた」という意味
と、「被災地・いわき市をかつて訪れた」という意味において。これ
らの意味が重なりあいつつ立ちあがるとき、撮影者は第三の意味であ
る「被災地ではないいわき市がかつてあったが（震災が起これらなけれ
ばいまもあるはずだったが）、そこを訪れることはできなかつた」を
体験する。撮影者の想像力によって、現在のいわき市に過去のいわき

市がオーバーラップするのである。

しかし、被災地ではないいわき市は架空の場所であるし、その場所では撮影者が体験したような市街劇がおこなわれることは決してない。市街劇の写真は、震災が起こり、いわき市が被災地になったという事実の否定しがたい証拠なのである。ゆえに撮影者が《#怒りの日》というタグとともにSNSに写真を投稿するとき、それは被災地のエンパワメントになるばかりでなく、政府の空転状態の復興事業への怒りを示すアクションにもなっている。

四 市街劇を更新する

「青森篇」からはじまる三つの市街劇の再演が《安心して参加できる地域イベントへと後退して》と述べた守安敏久は、《とはいえ、プライベートの過度な尊重と秩序倫理がより厳しく求められる現代において》《市民秩序に「異物」として踏み込み、混乱と不安を呼び込む挑発の危うさ》を持った市街劇を求めることは《「無い物ねだり」なのかもしれない》³⁰とも語っている。たしかに現代の日本社会においてテロルのような市街劇を作ることは現実的ではない。商業性を完全に排除することもまた困難であろう。では、社会状況と折り合いをつけながら市街劇を延命させるにはなにが必要なのだろうか。

カオス*ラウンジの連作市街劇において、福島県という場は作品を今日的な文脈に接続するための柱であったと言えよう。市街劇というイベントは復興中の町に観光客を呼び込んだ。そうした側面を見れば、これらは街おこしの文脈で意味づけることもできる。しかし、フクシ

マを記憶するために市街劇の形式を用いるという試みは、その空間で市街劇がおこなわれる必然を形作っている。一方で、寺山は「なぜこの場所で市街劇をおこなわれなければならないのか」という視点はさほど重要視していなかった。³¹

以上のことを念頭に置いて寺山の市街劇論を読んでみると、そこでは理念や方法といった面ばかりが論じられているということに気づかされる。寺山が述べるところの「市街」とは明らかに東京都の市街なのであるが、寺山が「東京都の市街」や「阿佐ヶ谷の市民」などと名指すことはない。市街を劇場にする以上、劇場空間が有する文脈を無視することはできないにもかかわらずである。

市街劇の理念は、空間が持つ文脈を排除することで普遍性を獲得している。そして、ロジック偏重の市街劇理念は「寺山修司が今生きていたとしたら」という甘い空想とともに強化されてきた。西堂行人と九條今日子の対談に象徴的なくだりがある。

N——もし寺山さんが生きていたら七〇歳になるわけですが、八〇年代以降の激変するメディア状況をどう演劇に取り込んだらどうか、新しいものの好きの寺山さんだから、どんなことをやっていったかと興味が尽きません。

九條（中略）亡くなる直前に、「もう一回市街劇をやりたい」と言っていたんですね。そんな疲れることは真つ平と思っていたけど、今だったらインターネットの配信でいくらでもやれてしまいませんか。アパールとネット上で将棋やチェスをやったりとか。

遊び道具がとにかくありすぎて、もう何をやっていったか考えたく

ない(笑)。³²⁾

西堂の《八〇年代以降の激変するメディア状況をどう演劇に取り込
んだらうか》という質問に表れているように、現代における市街劇
の発展可能性が議論される際には、テクノロジーの更新が主に論じら
れてきた。質問に対して、九條は《インターネットの配信》によつて
市街劇が発展しただろうと答えている。しかし、九條が空想するよう
な市街劇をいざ現実に持ち込めば空想どおりにはいかないだろう。そ
のことは、中森による『TRY48』の思考実験が証明している。

では、更新されるべきはなにか。

『TRY48』の最終章で、寺山は「白夜討論」を開催し、TRY
48の精鋭メンバー七人と討議する。そこでサブコは、市街劇による
《革命》の失敗をふりかえつて、《寺山の提案するアイドル・パフォー
マンスは、挑発的で、ハツとするほど面白けれど……どこか子供のイ
タズラめいたところがあるよなあ》と思ったことを告白する。

サブコはくやしそうにくちびるを噛む。

「何がいけなかったのか？ どこで間違えたんだろう？ 寺山修
司の思想を、アイドルとして具現化すること、それがTRY48
だと思っていた。しかし……。大人／子供の権力関係では捉えら
れない、寺山思想に欠けるもの、絶対的に抜け落ちているものが
ある。何だ？ 何だ？ 何だ？」

(中略)

「ああ、そうか、そうだったのか！ うん、それは……男／女の

権力関係ではないのか？ 寺山さんは男で、わたしたちは女だ。
そうして、男性プロデューサーに支配される少女アイドルとして
隷属している。圧倒的に非対称なこの関係……まず、それを突き
崩すこと。そうだ、そうなんだ、オトナ狩り”ならぬ、オト
コ狩り”……いや、テラヤマ狩り”だ!!」³³⁾

サブコは《寺山思想に欠けるもの》が《男／女の権力関係》だと確
信し、寺山を相手取つて《どろりと真つ赤な経血の女たちによる革命
の邪悪な夢》を開始する。このストーリー展開は、寺山のラジオドラ
マ「大人狩り」³⁴⁾のオマージュになっている。「大人狩り」は、《もう我
慢ならない》と決起した東京全土の子どもたちが大人を狩るという物
語である。そのストーリーは、大人狩りの指導者であった《子供1》
が髭を生やした大人になってしまう場面で終わる。

『TRY48』の寺山は、六〇年代には演劇という《革命》によつ
て権威の転覆を図っていた。しかし、時を経て寺山自身がアイドルを
支配する権力者となり、彼が虐げた少女たちによつて《革命》される。
権力構造の転覆という運動は繰り返されながら、《革命》の対象は時代
や社会の状況にあわせて変えられているのである。手段を受け継ぎ、
目的は更新する。それが『TRY48』の提案する市街劇の生存戦略
なのではないだろうか。

以上のような生存戦略は、先に見たカオス*ラウンジの例にも取り入
れられている。繰り返しになるが、カオス*ラウンジの市街劇は鑑賞時
に喚起されるメッセージを変えたことで現代に適応した。『TRY48』
もまた、「大人狩り」のストーリーを借りつつ、狩りの目標を《オトナ》

から《テラヤマ》に変更したことで批評性を獲得した。これらのアダプテーションが一考に値する理由は、そこでおこなわれている「現代」が「現代」をうまく捉えているからである。

まとめ

市街劇に限らず、寺山演劇の再演を評価する際の基準をひと言で表すと次のようになる——寺山が遺した理念や方法を、現代の文脈にいか適用しているか。この評価軸をもとに分析／考察をおこなう際には、当然のことながら、「現代」をどのような時代として捉えるかが問題になる。また、再演がいかなる「文脈」に接続されているかを慎重に解釈する必要もあろう。再演の作り手は誰か。再演された場所はどこか。いつ上演されたのか……等々、作品を取りまくあらゆる文脈がむきだしにされて評価されることが欠かせないのである。

本稿では『TRY48』を分析の補助線として、元・天井棧敷関係者による市街劇の再演と、カオス・ラウンジによる市街劇のアダプテーションについて考察した。再演の分析で明らかになったのは、寺山生前の上演を反復するだけでは、単に観客の懐古趣味をくすぐるのに終始してしまうということだ。カオス・ラウンジの市街劇が成功を収めたのは新しいテクノロジーを導入したからではなく、市街劇をおこなう場が持つ文脈を十分に検討したからである。その営みは《寺山思想に欠けるもの》を埋める作業であると同時に、寺山が考案したロジックの強度を試す実験でもあったと言える。

最後に、カオス・ラウンジの作品を評価するうえで、一つ言及してお

かなければならない文脈がある。

二〇二〇年八月一日、藤城嘘が代表を務める合同会社カオスラの元社員の女性が「note」の記事において黒瀬のセクシュアルハラスメント行為を告発した。黒瀬は二〇二〇年七月二十四日にプレスリリースにて加害の事実を認めて退社し、カオス・ラウンジは事実上の活動休止に入った。その後、カオス・ラウンジ側は《一刻も早い事態の収束を目指したために社内での混乱が起き、関係者の心証を優先させる形をとって、十分な調査を行わないまま、不正確な公表をし》たという理由でプレスリリースを撤回。被害者と「note」を運営するnote株式会社を起訴した。東京高等裁判所による二〇二三年八月二十九日の判決では双方の主張が棄却となったが、黒瀬のセクシュアルハラスメントについては第一審判決に引き続き事実認定された。³⁵⁾

『TRY48』が批判した《男／女の権力関係》はここにも影を落としていた。ジェンダーという観点で寺山を捉え直そうとした中森の洞察は、現代日本が「芸術表現」とラベリングすることで存続を許してきた消費と暴力の社会構造をたしかに抉り出していたのである。

注

(1) リンダ・ハッチオン（辻麻子訳）『パロディの理論』未来社、一九九三年三月、p.86

(2) 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」（二〇二一年度日本近代文学会秋季大会、二〇二二年十月二十四日開催）では、市街を《劇場》とする一九六〇年代のパフォーミング・ダンスとして、土方巽・大野一雄・大野慶人のダンス・パフォーマンス

- (一九六一年六月)、ハイレッド・センターの「直接行動」(一九六二年十月、一九六四年十月)、ゼロ次元の集団「儀式」が挙げられている。
- (3) 初演は一九九八年十一月一日。「日本文化デザイン会議98 青森(秋)」のために開催されたものである。言語：寺山修司／総指揮・音楽：J・A・シーザー／演出：J・A・シーザー、根本豊、高取英、三上宥起夫、森崎(寺山) 偏陸、稲葉憲仁、さすがわさめ
- (4) 初演は二〇〇八年十一月二十四日。「まつやまEPOXプログラム」の一環として企画された。没後二十五周年記念公演。原作：寺山修司／新台本：高取英／総指揮・音楽：J・A・シーザー／演出：J・A・シーザー、高取英
- (5) 高田馬場、新宿一帯で上演された。以下、スタッフ情報。作：寺山修司／演出：竹永茂生／音楽：J・A・シーザー／制作：九條映子(今日子)
- (6) 上演主体は天井敷である。一九七一年五月二日にはフランスのナンシー市一帯、同年六月二十二日にはオランダのアーヘム美術館およびアーヘム市一帯(「オランダフェスティバル・ソンスピーク」)の一環、同年九月にはデンマークのオデオンシアターで再演された。
- (7) 初演は二〇一七年八月六日。寺山修司記念館二十周年記念特別公演。企画・プロデュース：笹目浩之／原案・言語：寺山修司／総指揮・音楽：J・A・シーザー／構成：J・A・シーザー、高田恵篤／演出：J・A・シーザー、高田恵篤、佐々木英明、増田セバスチャン、福土正一、森崎(寺山) 偏陸、長谷川孝治
- (8) 「三沢篇」では、参加者は受付で地図と面を入手する。これは「青森篇」「松山篇」と同じ参加方法である。また、プロログには「松山篇」と同じ演目が採用されたほか、「青森篇」「松山篇」と共通する演目「老ボ
- パイの帰還」「注文の多い料理店」なども再上演されている。
- (9) 「青森篇」と「三沢篇」とでは面のデザインが異なる。「松山篇」では正岡子規の顔がプリントされたものが配布された。
- (10) 「人力飛行機ソロモン・松山篇」体験記(1)(個人サイト、筆者不明、掲載日不明) <http://park8.wakwak.com/~end/solomon1.htm> (最終閲覧日：二〇一三年十月一日)
- (11) 「二時と三時に一つの動きを」の上演に参加した際、樋口はプログラムの指示通りに「右手を空にあげる」という動作をしたが、《どうやら演目を読まなかった人が多いらしく、「寺山お面」を付けた人までが妙な目つきでこつちを見ていゝたという。この記述から、樋口がテラヤマ面の有無によって通行人を見分け、面をつけた者に対して劇の参加者としての連帯感を覚えていたとわかる。
- (12) 寺山修司『臓器交換序説』ファラオ企画、一九九二年一月、p.130(初刊：日本ブリタニカ、一九八二年七月)
- (13) 樋口ヒロユキ『死想の血統ゴシック・ロリータの系譜学』前掲、p.187
- (14) 守安敏久『市街劇・映画・書物——「天井敷」創立五十周年の寺山修司』『APPLIED』三十二号、二〇一八年十一月) p.25
- (15) 高橋源一郎『また見つけた、なにか、寺山修司が!』『波』二〇一三年二月号) p.10
- (16) 中森明夫『TRY 48』前掲、p.256
- (17) 中森明夫『TRY 48』前掲、p.291
- (18) 中森明夫『TRY 48』前掲、p.228
- (19) 今井照容『中森明夫『TRY 48』寺山修司の「胡散臭さ」をよみがえらせる』『出版人・広告人』第十一巻四号、二〇一三年四月) p.32

- (20) 中森明夫『TRY48』前掲、p.254
- (21) 中森明夫『TRY48』前掲、p.256-257
- (22) スーザン・ソング (近藤耕人訳)『写真論』改訂版、晶文社、二〇一八年四月、p.19-20 (初版：一九七九年四月)
- (23) スーザン・ソング (近藤耕人訳)『写真論』前掲、p.21
- (24) 会期：二〇一一年十月二十二日～十一月六日 (於・秋葉原周辺)「フェスティバル・トーキョー2011」主催作品/キュレーター：黒瀬洋平、アーティスト：梅沢和木、藤城嘘ほか
- (25) 公式HPでは各作品は「展示」と解説されており、厳密には「上演」ではない。しかし、地図をもとに市街を巡るという参加方法は、寺山の市街劇のオマージュであることが明言されている。
- (26) 中島晴矢「黒瀬陽平が語るカオス*ラウンジ新芸術祭。震災後のアートを問う」(CINRA 二〇一八年五月十四日、<https://www.cinra.net/article/interview-201805-kuroseyohpei> 最終閲覧日：二〇二三年十月五日)
- (27) 『広辞苑』第七版(岩波書店、二〇一八年一月)「拡張現実」を参照した。
- (28) 「ポケモンGO」は二〇一六年に任天堂が発表したスマートフォンアプリゲームである。ユーザーはスマートフォンを介することで、架空の生物「ポケモン」が現実の市街に現れたかのように感じることができる。
- (29) ロラン・バルト(花輪光訳)『明るい部屋 写真についての覚書』みずず書房、一九九七年六月(新装版)、p.94 (傍点マド)
- (30) 守安敏久「市街劇・映画・書物——「天井桟敷」創立五十周年の寺山修司」『APPLIED』三十二号、二〇一八年十一月、p.25
- (31) 天井桟敷の舞台監督を務めていた浅井隆は、インタビュー「天井桟敷は演劇というより「ロック」だった」(『文藝別冊 総特集 寺山修司

まこそ、新たな読者のために』増補新版、二〇一九年六月、p.104)で「ノック」の上演場所の選定について、「選挙か何かのデータや、世帯の人口とかを分析して」《東京の平均的な小市民という属性を内包している街》を選んだと語っている。このことから、天井桟敷が市街劇の上演場所を選ぶ際には住民の属性に重きが置かれており、街が持つ歴史や文化は重視されていなかったとわかる。これは、いわき市の歴史と伝承に重きを置いたカオス*ラウンジとは対照的である。

(32) 西堂行人『証言』日本のアングラ——演劇革命の旗手たち』作品社、二〇一五年十一月、p.235

(33) 中森明夫『TRY48』前掲、p.294

(34) 寺山修司のラジオドラマ三作目である。一九六〇年二月、RKB毎日にて放送された。

(35) Be with Ayano Anzai 団体HP (<https://bewithayanoanzai.cargo.site/>) 及び、カオス*ラウンジ公式HP「2020年7月24日のフレリリースにおける調査報告とお知らせ」(<http://chaoslounge.com/wp/archives/2868/>) を参照した。いずれも最終閲覧日は二〇二三年十月四日。

付記

引用文中の略、傍線はすべて筆者による。

調査にあたって、三沢市寺山修司記念館学芸員の広瀬有紀氏のご協力を賜りました。感謝申し上げます。

本研究はJST次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2132 の支援を受けています。

(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)