

寺山修司「レミング」における都市と実存

——まなざしと資本主義が生む「内面の壁」——

岡田 俊 介

第一節 はじめに

寺山修司の主宰する天井桟敷の演劇「レミング」は、都市を舞台に壁の喪失によってもたらされる様々な出来事を描いた作品である。ここでは分析に先立って、上演史やテキストの異本などを確認したい。まず上演の種類について確認すると、本作は後期の代表作として知られ、前作「奴婢訓」と本作の後に作られた「百年の孤独」と併せて、晴海の東京国際貿易センターという広大な空間で上演されたことから「晴海三部作」の一つとして、「スペクタクル」性の高い演劇として知られている。ただ、一九七九年五月に「レミング―世界の涯てまで連れてって―」が晴海で初演された後、一九八二年一二月から翌年の五月に渡って、内容を大幅に改訂した「壁抜け男」篇が新宿・紀伊國屋ホール等で再演されたこと⁽¹⁾もあり、巨大な空間から小ぶりの劇場まで様々な劇場で上演されたことがわかる。

つぎに、本作のテキストの異本について確認したい。既に守安敏久が指摘しているように、本作は四種の異本が存在している⁽²⁾。一つ目は、上演以前に『新劇』(第二六卷第六号、白水社、一九七九年六月)に発表された「レミング 世界の果てまで連れてって 天井桟敷・上演台本」だが、冒頭の「ノート」に記されているように、あくまで稽古段階の台本であり、上演までに改良していったことがわかる。二つ目は『地下演劇』一四号所収の「完全台本レミング世界の果てまで連れてって」であり、以下「初演版」と呼びたい。そして、三つ目は広く流布している『寺山修司戯曲集3―幻想劇篇』(構想社、一九八三年五月)所収の戯曲(全一六場)であり、「解題」によれば初演版に一部手を加えたものである。ただ、初演版との違いは、守安の指摘するように、内容面では一二場の「間奏曲」での囚人と女囚が二人の囚人を書き換えられたのみである。なお、演出や舞台装置に関するト書きが一部削除され、合唱曲の歌詞が追加されているが、戯曲としての体裁を整えたものと思われる。四つ目は、

『寺山修司記念館②』（テラヤマ・ワールド、二〇〇〇年一〇月）に収録された「壁抜け男」篇の戯曲である。以上のように、四つの戯曲を確認してきたが、本稿は戯曲の分析を目的としているため分析に際しては戯曲として完成された三つ目のテキストを「戯曲集版」として扱い、「再演版」は四つ目の戯曲から引用していく。

以上を踏まえて、この両テキストの違いを確認したい。「解題」によれば、初演でコック見習は王の一人だったが、再演では王と通の二人に変更され、変更の理由は、「この劇が独白者の夢にとどまるものではなく、複数の人物の相互性による、夢の社会性を問題にしたかったから」だという。さらに、寺山は続けて「夢の作用によって構築しようとした劇宇宙が、いつのまにか〈夢の舞台裏〉をあく関心に変り、夢の演劇のつもりが、夢についての演劇になっていった⁽³⁾」とテーマの移行について述べている。藤元陽はこれを踏まえて、この改訂が「内面の神話の解体」という主題の、伝達性をより高めるために試みられた」と論じている⁽⁴⁾。

このように、主人公が一人から二人（戯曲の表記ではコック1とコック2）へと変更されたことによって、個人ではなく、より普遍的な「人間の内面」を扱った演劇が志向されていったことがわかった。だが、この王と通は、二人の人物というよりも、同一人物の別の側面（影・分身）のようにも思われる。事実、このコック見習いは四畳半の畳の下に隠れている母親と生活しているが、母親の登場する場面では通は出てこないように独立した人物だとすると不自然

なところが多い。また、コック見習いが初めに目撃する隣人の設定も初演では「自分だけが金星人と交感できる」と信じて天体望遠鏡を覗きつづけているみにくいオールドミスと、その兄であったのに対して、再演では高熱の病人と、その看病をする妻となっている。これについて、本作の製作意図について記された評論「壁抜け男の神話学」のなかで「再演による改訂の理由は、隣人が病人であることによって否応なしに（…）看病の手伝いを強いられ、関係づけられることによる、負の連帯を問題にしたからである⁽⁵⁾」とあり、赤の他人であった隣人と関係づけられるという設定を重要視していることがわかる。このようなテキストの変化を考慮した上で、分析は主に再演版を扱うが、戯曲集版には再演版で削除された都市や壁を主題とする書名や引用が残されているため、適宜参照していきたい。

以上を踏まえ、本稿では「レミング」の戯曲を都市と実存、資本という観点から論じていく。ただ、上演と戯曲とは表現形態が異なるため、言葉や劇構造を検証することで、テーマに迫っていきたい。

第二節 先行研究と「壁」の表象

さて、「レミング」の主題を端的に記せば、「壁」、すなわち境界の喪失になるだろう。ここでは「壁」、「境界」に関して、劇評や従来の研究がどう扱ってきたかを確認した上で壁の表象について考察

したい。まず、扇田昭彦は「個室Ⅱ壁への信仰」や「閉じこもろうとする観客の意識」を批判的に描いたと論じている（『美術手帖』、一九七九年七月号）。また先行研究に目を向けると、野島直子は集団自殺をするという迷信で知られる鼠である「レミング」を「安定した表象システムの危機に際して集団で破滅に向かってゆく人々の行動様態」や「同一性を保証していたものが失われた時に出現する、表象体系の攪乱の果てにある状態⁽⁶⁾」と捉え、同一性を保証する壁を失うときに起るレミング的現象や「反動的な国家装置」としての壁を必要とってしまう心性を批判する劇だと論じた。

つぎに、守安敏久は本作と強い関連性が見られる『朝日新聞』に発表された寺山の晩年の詩「懐かしのわが家」の一節「世界の涯てが／自分自身の夢にしかないことを／知っていたのだ」（朝日新聞社、一九八二年九月一日夕刊）に触れ、寺山がリヒャルト・アレヴィンの『大世界劇場』における生は儂い夢であり世界は演劇だというバロック演劇的な認識と近いものを持っていたと指摘する。しかし守安は市街劇を引き合いに出しながら、「劇場」の限定の中で「壁の消失」を検証する『レミング』が、市街劇での演劇論的問いかけから後退した感を与える点は否めない」と指摘した⁽⁷⁾。確かに、「壁」を越えていくことのラディカリズムは市街劇でこそ効果を発揮するように思われる。だが「奴婢訓」が権力と「内面」の関係を問いつつ演劇だったように、本作もまた「内面化」という現象を構造化した作品として検証すべきではないだろうか。

さらに、ヤン・ダニエルは安部公房の『壁』と比較し、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリの思想との共通性を読み取っている。ヤンは「主人公が自由自在な生き方を得たという点からして、『壁』はノマド的な思想にとつて邪魔な存在である」と論じた⁽⁸⁾。また、久保陽子は「壁」の喪失によってもたらされる「視線」が他者との関係性を呼び寄せる一方で、社会的拘束という壁を生じさせるなど、これまで十分に検討されてこなかった問題について論じている⁽⁹⁾。特に、いきなり役を押し付けられるコックを読み解く上で「実存は本質に先立つ」を援用し、サルトルの文学の影響を指摘している点は重要である。しかし戯曲を検証していくと、実存主義や不条理文学のモチーフは都市や資本と密接に関わっているように思われる。例えば、第六場の合唱曲の歌詞に「出口なし」というフレーズが見られるが、言うまでもなくサルトルの戯曲のタイトルである。「出口なし」は「地獄とは他人のことだ」という台詞が登場し、他者のまなざしによる「他有化」が人間を苦しめる様を描いている点で都市空間との間に強い関連性を見ることができ⁽¹⁰⁾。

以上、代表的な先行研究を確認したが、最後に「壁」の表象について考えたい。作中では多くの場面で内面の壁としてしか描かれていないが、例外として第四場の「四畳半の天文学」では物理的な壁が象徴的な形で登場する。ここでは、跨げるほど小さいジャン・ポール・サルトルの『壁』と巨大なフランツ・カフカの『ある流刑地の話』⁽¹¹⁾という二つの書物の壁がカフカの『城』に登場する奇妙な

測量士の助手を思わせる「品川区役所五反田出張所」の二人の役人によって運ばれてくる。ただ、その書物の大きさは前者が小さい書物であり、後者は巨大な壁である。この本のサイズの違いは、前者が実存の縮小であり、後者が不条理の拡大を意味しているようにも思える。なぜなら、本作の設定はサルトルよりも、パーティーに出席したブルジョワたちが突然会場である館から出られなくなってしまうルイス・ブニュエルの映画「皆殺しの天使」と近似しており、その意味でも不条理劇と読むことができるからである。⁽¹²⁾

なお、内面の壁という議論を考えるためには、前作「奴婢訓」を制作する際に寺山が参照した社会学者ノルベルト・エリアスの『文明化の過程』を見ていく必要があると思われる。事実、この本の中の自己経験について述べている⁽¹³⁾。ただし、エリアスにおける「壁」は「文明化」という「自己抑制」を内面化することで形成される「壁」だが、本作の特集として編まれた『地下演劇』一四号に収録されている「討論 壁の消失」で寺山は「壁のはじまりを文明化の過程としてとらえることは不満がある」と発言しており、エリアスと問題意識こそ同じだが「文明化」とは別の原因を考えていたことが分かる⁽¹⁴⁾。この討論の中ではその後も、「壁」が生成される条件について興味深い発言が見られる。ここで寺山は「壁は、始源的な意味では、防衛的、保護的、宗教的な意味しか持っていなかったのに、いつのまにか、排他的、隠匿的―内面的なものへと変っていったし

まった」と指摘しながら、「内面の密室化、すなわち壁の生成は、実は資本主義社会の作り出した亡霊にすぎないと思われませんが、この劇ではそのことを、ごくありふれたアパートの壁からはじめたいと思うのです⁽¹⁵⁾」と述べているように「資本」によって壁が生成されている点は見逃すことはできない。次節では、「壁」と絶えず資本を生み出す「都市」との関係について「まなざし」という観点から見ていきたい。

第三節 都市空間における「まなざし」の地獄

「レミング」は、冒頭の第一場「マッチ箱の中の大都会」に示されているように、舞台が「都市の片隅の一角、たとえば品川区五反田駅前」に設定されており、ステージ上の紙でできたミニチュアの〈都市〉を忙しく生活する人々が踏みつぶしていく場面ではじまる。そして、その後が続く〈手稿〉では、「都市とは、そこにすむ人々の内面を外在化したものである」と記されているように、「内面」と都市空間の繋がりが示唆されていることの意味は大きいと思われる。と同時に、それはこの劇が現実の都市の「シユミラークル」(ボードリヤール)であることを示しているだろう。(手稿)ではその後、「品川区鉄道郵便局の受取人不明の郵便物の中に、自分の宛名を、さがしに来た老人は今日だけで七人いた」など都市の素描(様々な細かな数値)が次々と記されていくが、やがて主要人物で

あるコック見習いのアパートの一室の場面が始まっていく。その後、第二場「壁の消失」では、二人のコック見習のアパートの一室の壁が消失することにより、プライバシーの喪失が起こり、これ以降コック達は隣室の夫婦を皮切りに様々な他者を目撃すると共にその「まなざし」に晒され、彼らと関わることになる。だが、考えなければならぬのは、本作の「他者」の多くが「まなざし」に固執している点である。本節では、特に「まなざす」こと、「まなざされる」ことを求める郷田三郎と影山影子に注目したい。また、随所で現れる群衆の描かれ方についても、ここで考察したい。

まず、第七場「屋根裏の散歩者」で登場する郷田三郎について見ていく。この人物は言うまでもなく、一九二五年の江戸川乱歩の同名小説の登場人物を元としている訳だが、ここではなぜか実体と声とが分離している。久保陽子は、郷田三郎は覗くことによって快楽を満たす孤独な都市生活者であり、「視線だ、視線を感じるぞ。」という台詞や夜空からこちらを覗く「とてもない屋根裏の散歩者が数百万！」と述べられるように郷田もまたまなざしの下にあると論じ、フーコーの『監獄の誕生』との関連を読みといている⁽¹⁶⁾。だが、コック見習いの王の立場からすれば、監視されていると言えるのだが、松山巖が「この短編の主人公は、退屈すぎる世の中から追いつめられたというわけではなく、最初から自らの視線に追いつめられていた⁽¹⁷⁾」と論じたように、郷田は自らの内面で作られた「まなざし」に苦しめられていると読むこともできよう。しかし、郷田の場合、

一九二〇年代の高等遊民だが、この時代の都市における「まなざし」の問題を考える時、地方から集団就職で上京してきた「N・N」という一人の殺人事件を起こしてしまった青年（永山則夫）を分析することで、都市に労働力として流入する地方出身の青年たちの実存を論じた見田宗介の『まなざしの地獄』（初出『展望』、一九七三年五月号）に言及しない訳にはいかない。本作と密接に関わってくるのは、「まなざし」と「覗く」行為についての記述である。見田は、覗くという行為に耽溺したN・Nにとって、映画やベニヤ板の穴が「魂を存在から遊離させるもの」だったと述べ、この行為を次のように定義する。

覗くこと。夢見ること。魂を遊離させること。それはなるほど、出口のない現実からの「逃避」であるかもしれないけれども、同時にそれは、少なくとも自己を一つの欠如として意識させるもの、現実を、一つの欠如として開示するものである。それはなるほど、「支配の安全弁」であるかもしれないけれども、同時にそれは、みじめな現実を生きるわれわれの心の中に、おしとどめようもなくある否定のエネルギーを蓄積してしまう⁽¹⁸⁾。

N・Nにおいて「覗く」という行為は「地域と階級の壁にうがたれた小さな覗き穴」から別世界を見ることが、すなわち「逃避」であったわけだが、隣人の私生活を覗くことの苦痛は、アンリ・バルビュスの『地獄』（田辺貞之助訳、岩波書店、一九五四年九月）を想起させる。「まなざす」行為にも苦悩が伴う訳だが、大澤真幸は本書

の解説で「都市のまなざしは、具象的な表象性（容姿、服装、持ち物など）において、あるいは抽象的な表相性（出生、学歴、肩書など）において、ひとりの人間のアイデンティティの総体を規定し、予料」と述べたように「アイデンティティの内実を否定的に意味づけられた者にとつて」まなざされることは「地獄¹⁹」であるだろう。だが、このような切実な苦悩や実存的問いを喪失してしまったところに、本作の登場人物たちの特徴があると思われる。

一方で、かつて映画『鉄路の情熱』に主演していたと自称する影山影子は「まなざされること」を志向するという意味で郷田三郎と対照的である。影山影子は、「自分が往年の大スタアだ、という妄想にとりつかれちゃって、自分の名前まで忘れてしまった」（第一三場）人物だが、第一三場の「看護婦」の口から実は本物の映画ではなく、「遊戯療法」であり、俳優は精神病院の患者であると明かされる。演じることに憑かれている影子は、往年の映画スターとして演じ、「まなざされる」ことよつて存在意義を見出している孤独者として表象されている。だが、注意深く影子の台詞を辿っていくと、「心配しなくてもいいのよ、あのカメラはただの小道具、フィルムなんて入っていないんだから」、「今の花売りのエキストラ、あれはこの病院の看護婦と二役なのよ」（第一三場）といった演じる自分を意識している台詞が見られる。すでに、第一一場で看護師である「妻」の口から医院長の方針である患者に「《遊戯の規則》」を作らせることが語られるが「演じる」ということを内面化している

ことがわかる。このような「演じる」こと、「まなざされる」ことに憑かれている影子の自意識は、北田暁大が「つながりの社会性」と呼ぶものと関連していると思われる²⁰。北田はアイデンティティ装置としての広告Ⅱ都市が「見られているかもしれない」というパノプティコン的支配・不安を生み出すと共にそれとは異なる「見られていないかもしれない不安」が現れたと指摘した。前作「奴婢訓」が「監視」を主題としていたのに対し、影子は「見られることが可能であるにもかかわらずだれにも見られない」ことに強迫的な不安を抱いていると言えよう。

最後に、本作の群衆について分析していく。本作の舞台と想定される一九七〇年代の都市は、久保陽子が指摘するように「人口増加や単身者の増加や核家族化といった、壁によってより細分化された都市」であり、「関係性を断ち孤立化を進めた人々の内面を反映している²¹」のは言うまでもない。しかし、そこで現れる人間に注目すると再演版の第六場「都市の孤独」では、そのような「荒涼とした都市、あるいは電機の沙漠」の中で、「サラリーマン・フリークたち」が「自分の失った顔をさがしたり、自らの「個室」を持ち運んだり、他人になりすましながら、ときどき、ぶつぶつとひとり言をつぶやきながら」歩きまわっているが、やがて空室の住人である「出口さん」について語りだす。だが、それぞれの話す内容は一致する部分があるでない。それどころか、彼らの言葉は他者と交わされることなく、ほとんど独白のように語られるだけである。彼ら

の唯一反応は「立ち止まって首をのぼし、ン？のポーズ」をするだけである。この場面で「サラリーマン・フリーク」たちは実存を喪失した画一化した群衆として描かれている。それによって、架空の人物が噂や嘘によって立ち上げられる様と都市生活者の相互のコミュニケーションの不在が強調されていると言えよう。

これに近い群衆の描かれ方に、第九場の「頭足人」に登場する「五反田の他人同士」がある。この人々は初演版及び戯曲集版では、監視員の号令に隠れる存在だったが、再演版では全く別の存在として書き換えられている。彼らはゆっくりと歩きまわっているが、各々「おととい死んだセールスマンが戸籍を売りに来た」、「西友ストアで買ったニワトリの卵から名刺が出て来た」、「有線テレビの隠しカメラが、またあたしを見張っている」、「きのう風呂屋さんで「空とぶ円盤」を見た」といった真偽が定かではない「おばさん」の話に興味を抱いている。しかし、ト書きに「彼らには、適当な自分のかくれ場所―壁が必要なのである」と記されているように、この台詞のすぐ後に「（五反田の他人同士、全員、一瞬直立の姿勢。すぐに箱の中、壁のうしろ、ドアの陰に逃げ込む）」のである。

「サラリーマン・フリークス」と異なり「五反田の他人同士」は他者に表層的な関心を持ちながらも、自分は「見られたくない」という身振りを示していることがわかる。このような人間像について、かつて寺山は種村季弘との対談「都市とスペクタクル」の中で、現代都市で奇異に感じることとして「見たい」けど「知りたくない」

という人々の存在を挙げている。ここで寺山は「知ることによって自分に何か義務が生じたりすることが面倒だから知りたくない」にも関わらず「他人への表層的関心はどんどん深められる」という人々の心性を「ステージには乗りたくないが、観客になりたい」²²状態だと批判している。さらに、この発言の後で寺山は本作に言及しながら「関係をもちたくない」人びとの保守性を挑発²³したと記していることから、都市生活者のつながりの希薄化を問題視していたことが伺える。

このように、「サラリーマン・フリークス」が都市のなかで実存を喪失してしまった存在として、「五反田の他人同士」が観客の位置に留まろうとする存在として、批判的に描かれていることがわかった。これらの群衆の表象は、どちらも都市生活者のパロディと言えるだろう。次節では、実存の変容が資本の論理による都市の変容によってもたらされたことを示し、本作の持つ意味を考えたい。

第四節 都市と資本の拡大

ここまで「まなざし」の描かれ方について検証してきたが、ここからは本作の都市の問題を同時代の都市論との関連を示しながら論じていきたい。まず、本作の都市観について考えるとき、第三場「囲碁の都市計画」で四人の「大家」が語る「囲碁のマス」がモチーフとして使われている点は看過することができない。この囲碁のマス

というモチーフは、同じく都市をテーマとしたイタロ・カルヴィーノ『見えない都市』からの影響だと思われる。その証拠として、第九場「頭足人」の「例外、禁止事項、矛盾、撞着、非条理のみによって出来上がった都市」⁽²³⁾は、この小説のマルコ・ポーロの台詞からの引用である。イタリア文学者の和田忠彦によれば、この小説では五五の都市が一一の属性に分類され、全九章に算術的に配置されているが、各章を括る対話九篇と都市の描写五五篇を合わせれば六四篇となっており、チェス盤の枱目の総数になるという。また、巡察使マルコが訪れた都市の模様を語り、それを聴いた皇帝による下問が、両者の対話に移行していくという物語構造をもっている。和田はこの都市を「見えない」ものに目を凝らすという行為の連続のなかだけに「存在」する「記憶」の集合体⁽²⁴⁾だと論じたが、「不可視」の都市を捉える想像力としてのフィクションという意味では、媒体は違えども、本作も同じような志向性を持っていると考えられる。

ただし、このような都市の捉え方は、同時代の都市論においても展開されてきた。よく知られているように、建築家・磯崎新の「見えない都市」(『展望』、一九六七年一月号)は溶融し、代謝し、流動する「不可視の迷宮」のように捉え難い現代の都市像を提示し、それをデザインするには想像の産物、「虚体としての都市」を構築し投入しなければならぬと説いた。実際、寺山は磯崎のこの文章を収録した都市論『空間へ』(美術出版社、一九七一年二月)の書評「母を犯し、父を刺せるか」を一九七一年五月の『美術手帖』

に執筆していることから、新たな都市論に強い関心を示していたことがわかる。寺山はこの書評で磯崎の都市論が建築ではなく、あくまで書物に過ぎないことに対し不満を述べながらも、マイ・ホーム批判や都市を「(劇)そのもの」として捉えるという観点で高く評価している。磯崎の都市論を分析した若林幹夫は「都市が「見えず」になっていったことの背景には、交通・通信技術の発展、産業化による都市人口の増大など、空間概念としての均質空間にとつて外生的ではあるが、均質空間が支配的な空間概念になることを支える諸要素が介在している」と論じた⁽²⁵⁾。このような都市の不可視化を指摘する言説がある一方で、七〇年代の都市の変容を具体的な街に目を向けながら分析した都市論も見られる。例えば、吉見俊哉は一九七〇年代の東京の盛り場の変化を「(新宿的なるもの)の上演」から「渋谷的なるもの」の上演」の移行として対比的に描き出した。吉見によれば、「六〇年代の若者たちには、「新宿」へ行くというところが、まず何よりも退屈な日常からの「脱出」として感受され」、この脱出は「オリンピックを機に急速な変貌を遂げる東京からの脱出であり、高度成長をひた走る戦後日本社会からの脱出であった」という。また、当時「新宿」はたんに「避難所」としてだけでなく、「地方からの単身で上京してきた若者たちにとって、彼らが後にしてきた現実の家郷とは別の、もうひとつの幻想の〈家郷〉を仲間と共感することができる空間であった」という。吉見はこのような「幻想としての〈家郷〉」のイメージ(出郷者たちの身体的な

かに根づいている共同性の感覚」が「(新宿的なもの)の担い手の間に共有されていた」ことを指摘した。一方で、「(渋谷的なもの)の特徴は役柄を「見る・見られる」(＝演じる)場であるだけでなく、そこでは「演じる」という身体感覚が求められ、それまでの「新宿」的な「触れる＝群れる」といった身体感覚は否定された⁽²⁶⁾という。

実際、「レミング」における家郷は、新宿的な幻想としての家郷のイメージは全く描かれず、奇妙に抑圧された形で表出されている。例えば、第五場「もぐら叩き」において、アパートの畳の下に隠れて住むコックの母親はもぐらとして穴から出てきて、「孝子、孝心、孝順、孝慕、至孝、篤孝、孝悌、従順、従服、恭順、忠敬、自負、愛慕、愛親、母恋(…)」などといった言葉を叫んでいるが、母への反抗が「もぐら叩き」としてパロディ化されている点で、『田園に死す』や「身毒丸」における母との葛藤に比して驚くほどコミカルである。また、第一〇場「リヤカーの惑星」で、リヤカーを引く保健所員が父親と母親などの肉親とサルバドレス『都市の秩序』、ソフォクレス『オイディプス』、『家庭の医学』、『結婚のすべて』といった都市や「家」などにまつわる書物を交換するよう求めてくるシーンは、血縁よりも交換の論理が優先されるといふ資本の論理のパロディと読むことができる。だが、コックはこの保健所員の提案を拒絶しているため、資本の論理に取り込まれていないことが伺える。このように、本作において家郷はアパートの畳の下に

押し込まれているという点で、主人公の意識のなかで隠蔽されている(しかし依然としてそれに縛られている)ように思われる。

次に「渋谷的なもの」と資本との関わりについて考えていきたい。北田暁大は、一九七〇年代から急成長を遂げた渋谷を分析し、西武・パルコによる都市戦略と資本の論理による「広告＝都市(広告の幽霊化)」という現象を分析した⁽²⁷⁾。この資本の論理とは、「交換の動機づけを得るために、空間的・時間的・記号的差異を自己調達する資本の行動原理」のことであり、西武・パルコは「モノ的(空間的)にもコト的(出来事的)にも閉ざされた(八〇年代)」というシステムの中で広告の都市化を拡大させたと言われている。また、北田によれば西武・パルコは日常と非日常、「秩序／無秩序」といったそれまでの都市の二項図式を「文化」という第三項を導入することによって克服し、渋谷という都市を自らの広告空間として再編成し、「資本＝外部の隠蔽」によって「出口＝外部なしの言説の迷路」を作り上げたという。さらに、広告＝都市を完成させるために、「(資本)という外部＝リアルを隠蔽する」とともに、そのような資本のイデオロギー的機能を批判する言説を「古臭いもの」として否定・隠蔽するアイロニカルな防衛戦略とり、都市空間が提示する舞台や台本に従わせ、演じさせるといふ「アイデンティティ装置」として機能することで、記号に汲みつくされない「(私)の禁止」させたという。このような都市の在り様は、吉見の指摘しているように「まなざし・まなざされる」空間に通じるものと言えよう⁽²⁸⁾。興味

深いことに、寺山の活動を振り返ってみると、市街劇「ノック」(一九七五年)のあと、寺山は後期の代表作となる「晴海三部作」と同時に、天井棧敷の演劇とは別に「中国の不思議な役人」(一九七七年)や「青ひげ公の城」(一九七九年)など西武で商業主義的な演劇を制作したことも知られている。⁽²⁹⁾ むろん、これらの劇は実験的な構造を併せ持っていることや西武劇場の柿落としが武満徹の「MUSIC TODAY」であり、安部公房の演劇や文芸座、劇団民藝、劇団四季といった新劇やミュージカルを上演したように、単純に前衛と資本を切り分けることはできないだろう。⁽³⁰⁾

だが、この時期の前衛と資本の関わりは、北田暁大が指摘しているように、PARCOの専務・増田通二のもとに、天井棧敷・寺山修司の作品にデザイン担当として携わった榎本了吉と天井棧敷の元俳優・演出であった萩原朔美が創刊した『ビックリハウス』(一九七五〜一九八五年)が象徴的な意味を持つだろう。北田は「アイロニーを前面化する『ビックリハウス』が、(…)アングラ・カルチャー(天井棧敷、実験映画)と、資本(PARCO)とのなかば偶然的な「結婚」のなかから立ち上がってきたことの意味を過小評価してはならない」と指摘し、それは、「身体をもって記号社会に抗うという戦略と機能的に等価な、記号消費社会を相対化するもうひとつの方法論だった」と論じ、次のように述べている。

たしかに、『ビックリハウス』は「読者から読者へ」の回路を切り開いた。しかしそれは、(…)記号の戯れを生きる(こ

とによってシステムの自律性を揺るがす)アイロニカルな内輪空間を構築することによって実現した。アイロニーは「六〇年代的なるもの」に共感しつつもそれを相対化し記号的現実をやりすぎすための戦術だったのである。⁽³¹⁾

北田はこの戦術を「六〇年代的なるもの」の終焉を肌で感じ取った若者たちによる、「アングラ/カウンター/サブカルチャー」を実現していくための新たな方法論だったとまとめている。だが、「記号が渋谷を覆っていく」状況において、あえて記号と戯れるという八〇年代的な「消費社会的アイロニズム」という戦略は、大澤真幸が指摘しているように消費を加速するのに加担してしまった側面は否めない。⁽³²⁾ しかし、天井棧敷・寺山の活動がこのようなアイロニズムと決定的に異なっているのは、市街において偶然の出会いを作り上げていくことを実践した点であろう。寺山の市街劇の手法は、『臓器交換序説』(日本ブリタニカ株式会社、一九八二年七月)に記されているように、観客自ら遊歩者として劇「半世界」を主体的に創造・想像し、変革していくことに他ならない。それは、アンリ・ルフェーヴルの『都市への権利』(一九六八年)や『都市革命』(一九七〇年)で提唱された可能態としての都市「『都市的なるもの』」を構想していくという試みに通じる点があるだろう。その意味で篠原雅武が空間を生産されるものとして考えるルフェーヴルと寺山の共通性を指摘し、寺山が空間的想像力の衰微や想像力が劇場の内部へ囲い込まれ、現実の補完物になることを問題視したと論じ

たことは重要である。⁽³³⁾

このような都市への志向は戯曲集版の戯曲にその痕跡が見られる。戯曲集版の第一六場「死都」の最後に書かれている「(いざ、街へ進まん)マルコ・ポーロ」は、ル・クレジオ『逃亡の書』(望月芳郎訳、新潮社、一九七一年五月)の冒頭に置かれた「いざ、この街を出でて、進まむーマルコ・ポーロ」という言葉と対応している。しかし、都市からの逃走を意味するクレジオの引用に対して、寺山の場合は都市へと進んでいくことを意味している点で対照的である。『逃亡の書』には、「世界の涯」という詩が出てきており、「逃亡しなければならぬ、だがどこへ? どういうふうには? 空間の中、時間の中を。限界は何だろう?」という一節が見られるが、この文言を引用したクレジオについてのエッセイ「事物のフォークロア」(初出は『海』、中央公論社、一九七一年一月号)の中で「私は、逃亡というときに、「どこから逃げるか」「何から逃げるか」を問題にしたが、ル・クレジオは、どこへ逃げるか、を問題にした⁽³⁴⁾」と記していることから、互いの「逃走」の扱い方の違いを意識していたことがわかる。クレジオの主題は『調書』(新潮社、一九六六年一〇月)、『戦争』(新潮社、一九七二年五月)や続く『巨人たち』(新潮社、一九七六年三月)でも共通しているように、視線や都市、意識をテーマとして、西洋都市文明・資本主義からの逃走をたびたび描いたが、寺山の場合、むしろ都市で劇を仕掛け、その構造を捉えようとしていたと言える。

第五節 都市を侵犯する夢と虚構

ここまで「レミング」における都市について、まなざし、資本という観点から論じてきたが、最後に本作における「夢」の表象について論じていきたい。まず、第七場で「妻」が語る「夢を見ていると、最後にエンドマークが出てきて、それからパッと目をさますと、朝なのね」という台詞では、夢⇨映画(虚構)の関係が示されている。続く、第八場の「タンゴ」では、影山影子の歌に「世界という名の映画」という言葉が出た後、影子によって「時代錯誤を思わせる映画の一場面」が演じられる。ここで影子と「監督」役の人物(後に「支那の魔術師」が真の映画の「監督」だと名乗り出し、劇中劇の「監督」を演じる役者だと明かされる)によるこの場面の劇構造は、守安が指摘しているように、寺山の劇でよく見られる「メタシアター」であり、劇中の現実と虚構の境界を失わせる機能を持っている。⁽³⁵⁾

その後の第一三場「行き過ぎよ、影」では、コック見習いの王は精神病院の「遊戯療法」である影子の映画に無理やり参加させられてしまう。映画の中で影子は王を拳銃で撃ち、殺してしまうが、ここで影子が「ほうら、事実が死んだ!」と叫ぶように、王の虚構の中での死が「事実」の死として語られる点は興味深い。直前の台詞で、「事実」は影子によって次のように語られる。

あなたのたずねる事実 はなまもの。すぐに腐るわ。だから、事
実には、身につけるやさしい色の肌着が必要なのよ。事実はす
ぐに風をひく。事実は身も口も軽く噛みたいにとびまわり、安
いお金に身を売って、呼びもしないのに迷いこんでくる……

「なまもの」(リアル)としての「事実」は虚構の世界を生きる影
子にとって当然否定されるべきものであるが、撃たれた後の王は虚
構の中で演じることを内面化してしまう。続く第一四場「夢のネズ
ミ算」では、影子の夢(映画)の中でうっとりとして死を演じる王を母
親が起こす。王は「世界は一夜の映画だ」、「事実は死んだんだ」と
いった影子に感化されたような台詞を語るが、それに対し母親は
「お前今日、お店、早番じゃないのかえ?」という台詞やガスの集
金人がドアをノックしていたと告げる台詞のように事実・現実を突
きつける。しかし、母親は母親で、影子とは別の夢に取りつかれて
いる人物として表象されている。

母親 夢には夢を、だよ。王。母さん、おまえを眠らせてしまっ
たんだ。ここにあるものは皆、あたしの夢だ。夢の中じゃ、何
したって文句言われないからね。

「夢見られる前に夢を見るんだ」という台詞からわかるように、
母親は影子の夢に対して自分の夢を見るという対抗手段をとるが、
この場面ではもはや現実と夢、都市空間と個人の夢の境界が判別不
可能になっている。王の母親が作り出した夢の中では、畳の下に母
の白髪で編んだ造花の葉の花の畑が広がっている。その真ん中に

「小さな茅葺の家」が建てられていると語られるが、これは母の夢
の中の幻想の家郷である。だが、「一人息子のための拘束農具」を
使って息子を自らの夢の内に押しとどめようとするが、その試みは
失敗する。なぜなら、母親の夢の中に見ず知らずの他人の夢(アフ
リカ探検隊の男)が紛れ込んでしまうからだ。

母親 他人さままだ! (と、思わず叫んで駆け寄る。と、とばさ
れる。戸をあける) あたしじゃない……あたしや、こんな夢を
見なかった。誰かがあたしたちを丸ごと夢見てしまったんだ。
と、不安そうに、一枚の畳にしがみつく。見えない壁を衝立に
し、そのかげから、ゆっくりとこの劇の全ての登場人物が姿を
あらわす。壁が四方に屹立し、次第に何人かの夢が渦巻き、音
楽が高鳴る……。

このような母の夢の崩壊は、都市戦略における「私」の禁止
と家郷の脱臭に通じるところがあると思われるが、壁の増殖と夢の
氾濫が起こる中で、母親は救いを求めて「とびだすネズミが、たっ
た一匹!」という合言葉を叫ぶ。だが、この後の場面で考えなけれ
ばならないのは、戯曲集版と再演版とで台詞や展開が大きく異なる
点である。

戯曲集版の第一六場「死都」では、「つむじ風がまき起り、壁と
いう壁が吹きとばされ、ピラがとび、夢は破片となって飛び散る」。
そして、四畳半の床下から現れた王の台詞が語られるが、その中に

は「夢の中では壁という壁が正体をかくすのです」といった夢と壁の関係を示すものや、「ただ一寸、目をとじるだけで、世界を爆発させる力がえられる」といった視覚に対する「想像力」の優位性を示すような台詞が見られる。しかし、夢は時に壁にもなることがある一方で、「出口」のない世界を越えた、「世界の涯で」のような存在としても語られる。次の台詞のように戯曲集版は、「出口」を越える「壁抜け男」という希望と「出口なし」のアポリアが共に表れていると言えよう。

だが、目をとじて夢が見られるか？「いつでも夢を」なんて歌っていた橋幸夫が見た一曲六百円の夢。「夢追い酒」「夢案内人」バーゲンセールの夢。夢という名の壁。目に見えないが、こいつがなかなかしたたかだったのさ。おれは長いあいだ、夢の出口をさがしていた。(…)「世界の涯でとは、てめえ自身の夢のことだ」と気づいたら、思い出してくれ。おれは、出口。おれは、あなたの事実。(…)だまされるな。おれはあなたの身だ。百万人のあなた全部だった。出口は無数にあったが……入口がもうなくなってしまうんだ。

一方で、再演版の第一五場「死都ラトポリス」では、このような直接的な台詞は省かれている。また「つむじ風」は壁を吹き飛ばさず、「つむじ風のようにワルツが流れこんできて」すべての登場人物がダンスを踊り始めることに変更されているように、壁がより強固なものとして捉えられていることがわかる。その後の「水蒸気」

となつて消えていく場面に変更はないが、自分の壁を作ってしまう王と壁を抜け続ける通が対比的に描かれるなど大きな違いがある。最後は、ただ、通だけが「旅装のまま、まるで世界の中心に突き刺さった一本の杭のように立ちつくし、ゆっくりと暗黒を待ち受けている」場面で終わっている。さらに、ラストの台詞は、寺山修司の要請で劇場という壁にとどまる観客に対する通のアジテーションへと書き換えられている。

壁なんて、あなたの心の中だよ。出口がないなんてこわがっちゃいけないよ。壁なんてのは、あなたの心の中にあるんだよ。出口なんてね、出口なんてな、結局最初っからあなた方にはなかつたんだよ！

「壁」が自意識でしかないことを暴露する最後の台詞から読み取られるのは夢Ⅱ幻影（ファンタスマゴリー）からの「覚醒」のすずめである。ヴァルター・ベンヤミンは『パサージュ論⁽³⁶⁾」において、一九世紀のパリにおける集団の夢について記し、群衆の夢からの覚醒を説いたが、ここでの通の台詞は二〇世紀の都市・東京を包み込む集団の夢からの覚醒を促すものと読むこともできよう。再びこの時代の日本の状況に目を向ければ、見田宗介は『社会学入門』（岩波書店、二〇〇六年四月）のなかで、戦後の「反現実」のモードを「理想の時代」（一九四五～六〇年）、「夢の時代」（一九六〇～七五年）、「虚構の時代」（一九七五～九〇年）の三つに区分し、「虚構の時代」において「終末論」が流行し、リアルなものを忌避する傾向が強

まったく指摘している。むろん、この図式を単純に当てはめる訳ではないが、本作もまた同時代的な「終末論」の空気を濃厚に残しながらも、現実の都市に夢と虚構が侵犯していく様を構造化し、都市への経路を探っていると言えよう。

またこのようなテーマは同時代の作品に目を向けると、街や壁を寓意的に書き上げた村上春樹の中篇「街と、その不確かな壁」（一九八〇年）やそれを発展させた長篇「世界の終わり」とハードボイルド・ワンダーランド」（一九八五年）と関連しているように思われる。ただ、寺山が五反田という実在の都市が夢・虚構に侵食されていく様を描いたのに比して、村上の場合は（後者の長編小説では実在の路線名こそ出てくるが）基本的に壁に隔たれた「内閉」³⁷的な虚構空間（街）で物語が展開されている点で対照的である。このような都市＝虚構の閉鎖性は、八〇年代の現実の都市においても見られる。吉見俊哉は西武による渋谷の街の戦略を模倣する形で、「東京ディズニールランド」（一九八三年）という空間が誕生したと指摘しているように、現実の都市を変容するシュミラクルであるとともに、篠原が指摘するように想像力を分離して補完する自己完結的な「虚構のための施設」が資本主義社会の中で出現したことを意味している³⁸。

本作は、そのような都市の出現を予見し、資本が都市だけでなく、人々の内面や実存を変容させることを暴き出していると言えよう。

第六節 結論

以上のように、「レミング」が描いているのは、都市の変容と「まなざし」のドラマであり、絶えず「他者」の「まなざし」を意識してしまうことによって、人間が内面の中で生み出してしまふ「壁」を「壁の増殖」と捉えることができると論じた。また、家郷から切りはなされ、「他者」の「まなざし」に晒されてしまふ都市空間で、個人が唯一私有化できるのは無意識である夢の世界に他ならない。しかし、本作では、他者の夢や様々な記号の氾濫・侵犯によって、夢を私有することや個人の内面へと逃避することもできなくなってしまう。そして、そのような個の逃避の否定は、同時代の資本の論理の拡大と都市戦略による「私」の禁止と関連していると言えるだろう。

演劇の本質を「出会い」と措定し、「出会い」のドラマツルギーを提唱した天井棧敷・寺山修司の最晩期の本作は、近代資本主義の作り出した都市・内面を構造化することによって都市生活者の意識と実存の変革を促し、壁を越えていく空間的想像力を喚起させる劇だったのである。

【付記】

本文の引用は、戯曲集版を『寺山修司戯曲集3―幻想劇篇』（構想社、一九八三年五月）から、再演版を『寺山修司記念館②』（テラヤマ・ワールド、二〇

〇〇年一〇月）から行った。

【注】

- (1) 寺山修司『寺山修司戯曲集3—幻想劇篇』、三四一頁。
- (2) 守安敏久『寺山修司論—パロックの大世界劇場—』国書刊行会、二〇一七年二月、三四四頁。
- (3) 寺山修司『寺山修司戯曲集3—幻想劇篇』、構想社、一九八三年五月、三四三頁。
- (4) 藤元陽『寺山演劇の集大成「レミング」—改訂の意図から見る—』、『演劇学論叢』第六号、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室、二〇〇三年一月、二二三頁、二二四頁。
- (5) 寺山修司『壁抜け男の神話学』、『現代詩手帖』、一九八三年二月号、一三四頁。
- (6) 野島直子『孤児への意志—寺山修司論—』、法藏館、一九九五年七月、二二一—二二三頁。
- (7) 守安前掲論、三二九頁。
- (8) ヤン・ダニエル『寺山修司と安部公房の比較研究—壁表象と箱表象を中心に—』、『九大日文』32、九州大学日本語学会、二〇一八年一〇月、五〇頁。「寺山修司と安部公房の比較研究—壁表象を中心に—」、『寺山修司研究』第10号 国際寺山修司学会設立10周年記念10号』文化書房博文社、二〇一七年一〇月。
- (9) 久保陽子『寺山修司の演劇媒体を通じた制度解体』、『演劇「レミング」—「私」を規定する視線、演技、夢、社会』、お茶の水女子大学、人間文化創成科学研究科博士、二〇一七年三月、一四四頁。
- (10) ジャン・ポール・サルトル『出口なし』、『サルトル全集第8巻 恭しき娼婦』所収、伊吹武彦訳、人文書院、一九五二年二月。『存在と無』第二分冊、松浪信三郎訳、人文書院、一九五八年二月。
- (11) カフカのこの小説は、ミシエル・カルージュが『独身者の機械』の中で取り上げたことでも知られている（『独身者機械』新訳、新島進訳、東洋書林、二〇一四年三月）。岡谷公二は「独身者」は機械と共に「大地から切り離された場所」である「都会の繁栄と頹廢」から生まれた近代ブルジョワ社会の産物であると論じた（『澁澤龍彦文学館』9 独身者の箱、筑摩書房、一九九〇年七月）。なお、寺山は『さかさま世界史 英雄伝』（角川文庫、一九七四年五月）でカフカの不条理を内面が生む権力として捉えているのは本作を捉える上で重要だと思われる。
- (12) すでに守安は「ブルジョアジーの秘かな愉しみ」からの影響を指摘しているが、むしろ「皆殺しの天使」の方が強い影響関係が見られる。寺山は「壁抜け男の神話学」だけでなく「ブニエール—見ることの暴力性」でもこの作品に言及し、その先見性を評価しながらも、「出口が見えない」ことを問題視し、「見ること」からはじめようとする姿勢を「アンデルシアの犬」を引き合いに出しながら、映画作家でありすぎると批判している（初出は『ユリイカ』、青土社、一九八二年六月。引用は『パフォーマンスの魔術師 寺山修司の芸術論』所収、思潮社、一九八五年五月、一五〇—一五一頁）。なお、ブニエールは「出口なし」とこの映画の類似性に関して前者は出られない理由が「地獄」であるから「理由がはっきりわかっていない」のに対して、自作では登場人物は原因がわからないで、部屋から出られないところに特徴があると答えている（トマス・ベレス・トレント、ホセ・デ・ラ・コリーナ [INTERVIEW] ルイス・ブニエール 公開禁止令、岩崎清訳、フィルムアート社、一九九〇年四月、二五三頁）。
- (13) ノルベルト・エリアス『文明化の過程（上）』、赤井慧爾・中村元保・吉田正勝訳、政法大学出版局、一九七七年二月、四九頁。
- (14) 『地下演劇』一四号、「特集 戯曲 レミング」、演劇実験室天井桟敷、一九七九年一〇月。
- (15) 寺山のこの言葉は討論に参加した批評家・三浦雅士の発言を受けて発せられたものである（『地下演劇』一四号、二頁）。
- (16) 久保前掲論、一四八頁。

- (17) 松山巖『乱歩と東京』、PARCO出版、一九八四年二月、五六頁。
- (18) 見田宗介『まなざしの地獄 尽きなく生きることの地獄』、河出書房新社、二〇〇八年十一月、一四頁。
- (19) 大澤真幸『解説』、見田『まなざしの地獄』、一〇八頁。
- (20) 北田暁大『増補 広告都市・東京 その誕生と死』、筑摩書房、二〇一一年七月。
- (21) 久保前掲論、一四七頁。
- (22) 『Panoramic Mag.』一一号、ポラ文化研究所編、一九八一年三月、三頁。
- (23) イタロ・カルヴィーノ『見えない都市』、米川良夫訳、河出書房新社、二〇〇三年七月、八九〜九〇頁。初版は『マルコ・ポーロの見えない都市』の題で河出書房新社より一九七七年七月に出版。田中純はこの小説を分析し、例外という雛形にもとづく畸形的な都市の増殖にグローバル化の帝国を変質させる可能性を見出している(田中純、『死者たちの都市へ』、青土社、二〇〇四年六月、二二六頁)。
- (24) 沼野充義・松永美穂・阿部公彦・読売新聞文化部編『文庫で読む100年の文学』、中央公論社、二〇一三年五月、一三七頁。
- (25) 若林幹夫『都市への／からの視線』、青弓社、二〇〇三年一月、四七〜四八頁。
- (26) 吉見俊哉『都市のドラマトウルギー 東京・盛り場の社会史』IV章、河出書房新社、二〇〇八年二月。
- (27) 北田前掲書、第二章。
- (28) 吉見俊哉『視覚都市の地政学—まなざしとしての近代』、岩波書店、二〇一六年三月。
- (29) 巽孝之『上海—渋谷—エクスプレス』、『日本変流論』、新潮社、一九九八年五月。巽は「中国の不思議な役人」を論じる中で吉見の都市論を引用し、渋谷でエキゾチックな劇を仕掛けた寺山の戦略を読み解いた。
- (30) 扇田明彦・長谷部浩編『バルコ劇場30周年記念の本 プロデュース!』、
- バルコ劇場、二〇〇三年五月。むろん、バルコ文化が石岡瑛子をはじめ革新的な広告表現を生み出したことの意義は大きい。
- (31) 北田暁大『噓う日本の「ナショナルリズム」』、日本放送出版協会、二〇〇五年二月、一〇三頁。
- (32) 大澤真幸『戦後の思想空間』、筑摩書房、一九九八年七月、二〇〇頁。
- (33) アンリ・ルフェーヴル『都市への権利』、森本和夫訳、筑摩書房、一九六九年七月。『都市革命』、今井成美訳、晶文社、一九七四年一月。篠原雅武、『空間のために 遍在化するスラムの世界のなかで』、以文社、二〇一一年五月。
- (34) 寺山修司『地平線のパロール』、人文書院、一九七四年一月、二六頁。この時期のクレジオに関しては、鈴木雅生『「こ」ならざる場所』へル・クレジオにおける旅の起源』(東京大学仏語仏文学研究会、二〇一一年五月)に詳しい。
- (35) 守安前掲論、三三二頁。
- (36) ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論(三)』、今村仁司・三島憲一・大貫敦子・高橋順一・塚原史・細見和之・村岡晋一・山本尤・横張誠・與謝野文子・吉村和明訳、岩波書店、二〇一二年四月。
- (37) 加藤典洋『内閉という主題の発見』、『村上春樹 イエローページ』、荒地出版社、一九九六年一月。
- (38) 吉見俊哉『シュミラクルの楽園—都市としてのデイズニールランド』、『視覚都市の地政学—まなざしとしての近代』所収。篠原前掲書、二〇三頁。篠原は見田の時代区分を再考し、想像力の開い込みによって、むしろ日常的現実においては想像力の余地となる虚構性が薄れ、平坦化したと指摘している。さらに現代の都市における問題を均質化から荒廃へと移行したと指摘しているが、本作の最後が都市の破局を描き出しているのは示唆的である。