

天井棧敷・寺山修司の初期「見世物」演劇における戦略

——「グロテスク」から「キャンプ」へ——

岡田 俊 介

一、はじめに

本稿では、演劇実験室・天井棧敷の初期作品「見世物」の演劇の戯曲テキストである「青森県のせむし男」(第一回公演)、「大山デブ子の犯罪」(第二回公演)、「毛皮のマリー」(第三回公演)を中心に扱い、それぞれの演劇の志向を汲み取りながら、その変遷を分析していく。従来の研究では、見世物の演劇は当時の「新劇」のリアリズムの台詞偏重のあり方のアンチテーゼとして、アングラ演劇を代表する作品として論じられてきた。寺山修司による「青森県のせむし男」の「解題」によると、天井棧敷の初期演劇は「見世物の復権」というテーマが選ばれていることがわかる。また、天井棧敷新聞第二号の「怪優奇優侏儒巨人美少女等募集」(一九六七年六月一日木曜日二面)という劇団員の募集広告を見ればわかるように、まさしく中村三春が「シニフィエの無化、シニフィアンの前景化」¹⁾と

指摘している「見世物」による視覚的な斬新さが志向されていたと言えよう。

しかしながら、戯曲を検証していくと単にシニフィエの無化と言いつれない思想やテーマ、戦略があるように思われる。天井棧敷の旗揚げ公演である「青森県のせむし男」の演出面においては、日本の土着的モチーフが取り入れられながらも、アレクサンドル・ブロークの「見世物小屋」を演出したメイエルホリドの「グロテスク」や当時の草月文化の中で積極的に受容されたマース・カニングハムやラウシェンバーグなどの現代芸術の影響が見られる。

このような演出面でのラディカリズムを作品の内容と照らし合わせながら、松吉が「過去からの訪問者」として回帰する構造を分析し、戦略としての「アナクロニズム」を読み取っていく。

ただ、このような実験性・前衛性はその後の「毛皮のマリー」とその姉妹篇である男装劇「星の王子さま」ではやや影を潜めることとなる。事実、これらの作品においては土着といったテーマは描か

れていない一方で、同性愛というジェンダーの問題が中心に扱われていることがわかる。これらの後期の見世物の演劇を分析しながら、高尚な文化・偉大な伝統とモダニズム的前衛のどちらにも属さない感覚として、クイアや境界の攪乱と深い結びつきがある「失敗した真面目さ」である（キャンペーン）との関連を示していく。

二、「青森県のせむし男」における「見世物」

はじめに、本作の初演及び戯曲テキストの構成と本文異同について軽く触れておきたい。演劇「青森県のせむし男」は、一九六七年三月に天井棧敷の第一回公演作品として上演され、演出・東由多加・美術・横尾忠則、音楽・山岸磨夫、浪曲指導・中川明徳、製作・高木史子で草月会館ホール（四月一八〜二〇日）、アートシアター新宿文化（五月一三〜一五日）で上演された。

戯曲の初出は雑誌「シナリオ」（一九六七年七月号）に掲載された。その後、『さあさあお立ち会い（天井棧敷紙上演）』（徳間書店刊、一九六八年一月）に「大山デブコの犯罪」、「毛皮のマリー」、「花札伝綺」とともに収載されている。その際、第六場の最後のマツの台詞で、「シナリオ」、「さあさあお立ち会い（天井棧敷紙上演）」に収録されている戯曲には「どうして愛なんてわかるものだろうか？」という問いかけがなされているのに対して、『戯曲／青森県のせむし男』（角川書店、一九七六年五月）、『寺山修司戯曲集Ⅰ—

初期一幕物篇』（構想社、一九八二年八月）、『寺山修司の戯曲—2』（思潮社、一九八三年一〇月）などの戯曲集に収められているテキストに関しては、「ふるさとびとのおぼけですよ」という台詞とものにけたたましい「哄笑」のうちに終わるように重要な改編がある²⁾。

次に、「青森県のせむし男」を論じた先行研究について検討していく。従来、本作の大正マツと松吉の母子は、寺山ハツと寺山修司の関係と同一視されてきたと言える。例えば、主演を務めた丸山（現・美輪）明宏は、自身が演じた「大正マツ」や「毛皮のマリー」における「マリー」といった母の役を「寺山ハツ」がモデルだろうと推測しており、以降この解釈は寺山修司を作家論的に論じたものや評伝、エッセイなどに多用されている³⁾。例えば、小林保治は作中の「古間木儀人」は青森県で被災して古間木へ逃れた修司母子の面倒をみた父寺山八郎の兄義人の存在を、奉公先の長男に妊娠させられて女中が子を産むという設定は、坂本家の長男息子繁太郎が女中の斎藤はるに生ませたのが寺山の母はつであったという作家の実人生を投影させた⁴⁾と論じている。

野島直子は、大正マツが実母を消し去るべく創造された第二の母であると解釈した上で、「せむし男」である松吉を「欠如し過剰」のために共同体の「他者」になっていると論じ、「共同体の規則が近親相姦の忌避によって成立していることを考慮すれば、父の法を排除し母との合一を望むせむし男は、共同体の安定した構造の外部にあって秩序を攪乱する力をもつ」として、共同体の規則・秩序を

攪乱する存在として論じている。⁽⁵⁾

これら二つの論は、いずれも作家論的な立場をとっている一方で、兵藤裕己が指摘しているように、「桃中軒雲右衛門の節回し」で「浪花節」という狂言回しを取り入れられていることの意義は大きいだろう。⁽⁶⁾ 兵藤の「浪花節が歌舞伎のチョボのように使われたのだが、浪花節にシンパシーを寄せる寺山は、「日本人のブルース」としての歌謡曲に共感を寄せるような感性の持ち主でもあった」という指摘を發展させ、久保陽子は、「験の母」などの「母もの」映画のパロディであると指摘し、バフチンのカーニバル理論（「戴冠」、「奪冠」）から本作の祝祭性を論じている。⁽⁸⁾

本稿はこのような先行研究を援用しつつ、「見世物」「畸形」といったテーマをこれまで先行研究で指摘されていないメイエルホルドの「見世物小屋」との関連から考察していく。

まず、本作における青森という場所と「大正」という時代設定についてみていきたい。本作における「青森」というトポスは、既述小林によって指摘がなされているように、青森の「地名」や「方言」が効果的に使われていると言えよう。他にもない「青森」が舞台上で選び取られた理由として、三浦雅士は次のように述べている。

天井棧敷・第一回公演作品は、なによりもまず「青森県」でなければならなかった。そしてそれは「母と子」の物語でなければならなかった。主題も無関係ならば、方法も無関係であったとしても、本州の北の涯、暗く侘しい青森県に棲む母と子と

いうイメージを提出することによって、寺山修司はここですでに「寺山修司という物語」のための布石をしているのである。ここで三浦は寺山修司が「運動に偽の中心」を与え、大方の人々が青森県に抱くイメージを最大限に利用したのだと説いている。⁽⁹⁾ 確かに青森という舞台設定は本作において重要な意味を持つが、見逃せないのは三〇年前の古間木儀人という役場の戸籍係の失踪によってアイデンティティーの危機に晒されることだろう。そして、失踪の原因は女浪曲師の語りにあるように、「家督」争いが原因であったことがわかる。

（語りになつて）

実は戸籍係の失踪には わけがあつたのです

大正二年七月十日生まれの古間木儀人は 大正家の争いにまき

こまれるのが こわいばかりに

戸籍簿を全部始末して姿を消したのです

大正家は法医学者の大正甚蔵 老妻のセツそして大学の助教授

で「遺伝の研究」をしている息子の首吉がいましたが 長い

夏が続いた年に首吉が女中のマツを土手の上で姦してしまいま

した

間もなく 女中のマツは妊娠し 大正家では 世間態を怖れて

マツを入籍しました ところがマツが子を産む前に 首吉は旅

先の上海でコレラに患って死んでしまったのです⁽¹⁰⁾

大正家の相続争いに巻き込まれたくないがために、「戸籍」を盗

んだ結果アイデンティティーが曖昧化されていくことになる。しかし、大正マツや松吉さらには女浪曲師といったこの劇の登場人物たちは「戸籍」を喪失したにも関わらず「家」への呪縛から最後まで逃れ切れていないように思われる（第三場において三〇年前に地中に埋めた戸籍謄本が呼びかけてくる場面に象徴的に表わされている）。

たとえば、法医学者の甚蔵と老妻セツの子ともである首吉に無理矢理犯された女中のマツは、望まぬ子どもを懐妊してしまう。大正家は女中であったマツを入籍することで、マツは「内縁」から戸籍上の「妻」へと変わるが、授かった子どもが「せむし」であったことによって、老妻セツによって虐げられる。

だが、後のマツの台詞にあるように、「生まれてくる赤ちゃんの背中に あたしの肉のお墓を立てて下さい」という「大正家」への怨念を抱え続け、それ故に「戸籍」が消失して三十年後に現れる自分の息子の松吉に復讐してしまうように、マツは絶えず家を憎んでいたと言えよう。

次に、本作の時代設定である「大正」について考えてみたい。「大正」という時代設定は、「アナクロニズム」という手法が戦略的に取り入れられているといえよう。松吉の出生を巡る大正時代のエピソードが語りのなかで明らかにされるが、それから「三十年」を経たこの劇における「現在」が依然として「大正」の雰囲気を残していることから、一貫して旧時代的な劇空間であることがわかる。日

露戦争・日清戦争が起こった明治と「アジア・太平洋戦争」を引き起こした昭和との間の時代である「大正」は、大正デモクラシーに象徴される民主主義運動が広がった反面で、治安維持法による思想や言論の統制などが発令されたことで知られており、アンビバレントな作風を表すための記号として機能している。

大正家の長男の死という家父長の不在のなかで、代理の権威となった大正マツが「醜悪なほど着飾った―鹿鳴館文化の名残のような」と形容されていることや「家」の内部に関しての「大正時代の額縁入りの記念写真のような秩序」が保たれているという記述から「大正」に対しての批判意識が明示されている。このように、「大正家」という名前が示しているのは、親子鑑定を行う「法医学者」や「遺伝の研究」という言葉に見られるように、血縁や遺伝といった桎梏によって人間が縛られるというテーマと明らかに通じていると言えらるだろう。

むしろ、大正という時代が批判的に設定されているのは、本作だけでなく、「毛皮のマリー」は「大正五十七年」「奴婢訓」は「大正十三年」と設定されているように後期演劇にまで続いている。

また、大正期の家、特に「母」に関して言えば、鹿野政直は大正期の「母」の聖化」という現象について考察している鹿野は、「一九三〇年代初頭における「母」のイメージの社会的拡大は、この時期に急速にふかまる「家」の解体に触発されたという意味を基本的にもっていた」といい、その一番の理由として、「昭和恐慌下で一

段と深刻化した経済的破壊による家の解体⁽¹¹⁾を挙げている。

では、このような時代や舞台が作中人物とどうかかわるのか。本作における松吉の表象は、本作のタイトルの元になったと思われる「ノートルダムのせむし男」同様に「怪物化された障害者像」であり、批判的に考える必要がある。⁽¹²⁾ただ一方で「社会的な障害」の側面も描かれているといえよう。松吉は老妻セツや角巻の老婆が象徴する村人たち（村という共同体）の排除によって、間引きされそうになる。下男の斧助に救われるも、「ステイグマ」を背負った松吉は、いわゆる「私生児」（現在の名称では「嫡出でない子」として生きていくことを余儀なくされる。勿論、ここで松吉が背負わされているステイグマは単に身体的な「欠陥・過剰」によるものだけではなく、本来であれば「嫡子」として大正家の家長となるべき存在にも関わらず、父・首吉の死後も家督を継ぐこともできないという社会的な疎外もあるだろう。そのため、ただ母恋によって自己の存在を探しさまよう彷徨うしかないのである。

このような「せむし男」の松吉の表象について読み解くために、内田隆三の「過去からの訪問者」という概念を導入したい。⁽¹³⁾内田は水上勉の『飢餓海峡』、松本清張の『砂の器』や森村誠一の『人間の証明』など戦後のミステリーには、いずれも殺人事件の犯人たちが「成長の時代の裏面に取り残されていった地方を思わせる」「裏日本の寒村や小さな町に生まれ」たという設定やその殺人の動機に共通点があると指摘している。「社会的制裁や誤解あるいは偏見の

対象」とされた犯人たちが、敗戦後の混乱期に「これらの秘密を封印して自己の再生」を図ったという共通点がある。

敗戦の焦土を背景に得られた成功はどこかで倒錯をはらんでおり、それが戦後の人間の同一性にたえず不安な相貌や、また「後ろめたい」という言葉で表すしかない負の感情を刻印しているのである。(…)これらのミステリーにはさらにもうひとつの重要な含意がある。殺害される人間はいずれも「過去からの訪問者」だが、彼らは変わることのない純粹な心情の持ち主であり、そのこと自体が犯人にとっては告発となる。そこで注意すべきことは、これらの訪問者が犯人にとっては、これらの訪問者が犯人にとっては「家族」の関係か、それに等しい親密な他者だという点である。(…)これらのミステリーにおける犯行の実態は、それぞれの過去にあった「家族の関係」を抹殺することになっている。

本作もまた松吉の出生の謎を巡ってミステリーのように語られるが、自らの息子に手をかけ、巨万の富を手にながらも、家を憎み続ける大正マツに対して、松吉のようなアイデンティティーを持ち得ない存在（永遠に「自分」にも「他人」にもなることのできない「せむし男」の松吉）は、自らの暗い過去を突きつけるような存在であるといえよう。

三、戦略としての「グロテスク」

本作に寄せられた森茉莉の劇評では、「歌舞伎が失った陰惨と血の匂いとを『青森県のせむし男』は持っている⁽¹⁴⁾」と指摘されている。

しかし、演出面に着目して考えていけば、この演劇が単に「前近代の日本」を再現した劇ではないことがわかる。例えば、評論家の森秀人が時評で指摘しているように、本作は「日本」と「反日本」という対立的な構図ができあがっている。森は寺山修司を「反日本のモダニスト」として日本のナシヨナリズムを克服するために道具として用いていると述べており、その最たる例が横尾忠則によるデザインだったと論じている。

〈天井桟敷〉が、横尾忠則というよき共同者を得て、その舞台美術に、恐らく数倍する出費を提供して、その舞台のすべてを〈支配〉する権力を〈画家〉にあたえたことは、このひとつの〈仮面劇〉におけるカラーリズムを強固なものにしている。(…)
色彩がこれほど有効につかわれた〈総天然色演劇〉はなかっただろう。まさにそれは〈この世のものとは思えぬような〉色彩の乱舞であり、挑発であり、そこでも反日本の主張が貫徹されていたのである。⁽¹⁵⁾

森は「グロテスクなデザイン劇」を「反日本」的としたが、これはキツチュでポップな西洋的なデザインを取り入れることで、青

森島の因襲に満ちた物語を相対化するというこの演劇の志向性を表わしていると言えるだろう。事実、演出面においても、戯曲に記されているように、コンテンポラリー・ダンサーとして知られるマース・カニングハムの手法を取り入れていたことは見逃すことができない(第六場)。

(青白い照明をカンテラのように使う。ヒモで吊って左右にふるのである。そのうしろに俳優がいる。c f カニングハムのバレエでやっていた手法、人間が常に大きな影になったり小人になったりする)⁽¹⁶⁾

このような実験的な演出は本作が上演された草月文化の影響によるものと思われる。事実一九六四年一月にマース・カニングハム舞踏団はジョン・ケージらと共に来日して草月アートセンターの招聘でイベントを行ったことで知られている。また、その直後に実験的なミュージカル「6人を乗せた馬車」が上演されるなど草月会館ホールで初演された本作はこれらの前衛的なパフォーマンスの流れを汲んだものと思われる。⁽¹⁷⁾

一方で日本の演劇史の文脈からこのような現象を考えた時に、西堂行人はアンケラ・小劇場の特徴として「〈前近代〉の復権」を挙げているが、唐十郎(状況劇場)や鈴木忠志(劇団早稲田小劇場)においても「自己(やその分身たち)の「負性」(≡前近代性)を逆手にとることで「近代」の病理や疎外状況を抉り出してみせ」、「本来具わっているはずの「本質」が、近代的な意匠のうちに隠蔽

され、しかもそれが惨めさや充たされない心情を手がかりに浮上し、つまりは「深層」が「表層」を喰い破って襲いかかるという「方法論」が取られていたと指摘している。

六〇年代の時代精神から、この種の近代以前の「アングラ」性を取り出してみると、寺山修司の唱道した「見世物の復権」というテーゼも、その文脈に含みこむことができよう。むしろ、寺山ほど、直截に前近代の負性をバネにした者もいないと言えるかもしれない。寺山の見世物性とは、今日の文脈でいえば畸形（フリーク）の復権ということになるだろうか。彼の場合そうしたフォークロアの想像力が現在の都市社会、機械文明と衝突するとき、どのような化学反応を起こすのかにいち早く着目していた感がある。¹⁸

「大正」の因襲的なテーマや浪花節と「西洋」的な斬新な演出やキッチュな舞台美術とを「対立」、「衝突」させるために、あえて「青森」を舞台としたヴァナキュラーな設定が試みられたと言えるだろう。

では、次に本作の「見世物」・「グロテスク」という戦略について、演劇的な構造や内容を踏まえながら考えていきたいが、その上で重要となるのが、この劇における語り手である「女浪曲師」が松吉にシンパシーを抱いているということである。それは次に挙げる冒頭の語りにも現れていると言えるよう。

（一瞬の静寂があつて）

大正松吉を殺したのはおつ母さんです ニクロム線でしめて草刈り鎌でとどめをさしたのです あのひとはあたしの夫になるひとでした……でも今あのひとはもういない
あの あたしの思い出を全部かためて出来たこぶの 青森県の せむし男は もういないのです¹⁹

このように「せむし男」の側に拠つた「女浪曲師」という狂言回がこの演劇を展開していく（特に第四場において女浪曲師は松吉に「背中のこぶなんか忘れ」て「ふつうに暮らす」ことを勧める）が、その語りは「大正マツ」によって時に反撥され、歪められてしまうのだ。

戸籍係は失踪し 何もかもうやむやになり 人づてにはあたしの捨てた児が 恐山で墓を掘っているとか鉾山で病気で死んだとかききましたが もともとそんな人間は もうこの世にはいないものだったので

だけどころな男がやってきては あたしのことを「おつ母さん」だと呼びたがった それはなぜだか あたしにはわかっていた 大正家にはもう 後を継ぐものはいないからだ

女浪曲師 信じられない……信じられない……松吉が三十年前に死んでしまったなんてことは……

まるで夢をみているよう

マツ そう 悪夢！

何もかも あたしの衣裳なんて悪夢のくりかえしだったのだから

女浪曲師 じゃあ 一体 あの男は何だったのですか？

あのせむし男！

母親にあこがれ 母親の名を呼びたがっていた男

背中に肉でできた母親のお墓を背負った男 そして いつも誰

かを追いかけていた鬼の男は？

マツ あれはあわれな男！

永遠に他人になれない男！

いつまでも いつまでも

お墓を背中からおろすことのできないせむしの男

ふるさとびとのおおげですよ

(けたたましく哄笑する 三味線の弦切れて吹き込む風 哄

笑！)⁽²⁰⁾

既に野島直子によって指摘がなされているように、女浪曲師による語りは共同体の論理（村の共同体というよりは浪曲のような情動の共同体）のなかにあり、そこに介入するマツは母恋の松吉を奪い、女浪曲師の恋心を挫く存在であるといえよう。そして、それを裏切るかのように、語られるマツの台詞は、「哄笑」によって終わるのである。つまり「女浪曲師」は浪曲によって母と子の涙を誘う物語（無論、久保の指摘する「母もの」とも言える）へと美化しようと

するのだが、大正マツによる妨害によって乱されることになる。その顕著な例としては第四場「遺伝の花札」において、浪曲を歌っている女浪曲師に対して浴びせられるマツの暴言である。

その女浪曲師に向かって 暗闇のなかで影絵のままマツが吐き捨てるようにののしる。

マツ お話にしすぎるんじゃないよ！

じぶんばかりいい子になろうとして

ほんとのことを 知っているんだらう？⁽²¹⁾

この場面からわかるのは、わかりやすい「お話」として美化し都合の悪いことを無視する女浪曲師とそれに反発するマツの構図ができあがっていることだが、マツの言葉がむろん真実であると言い切れないのである。真実か嘘かという二分法で考えるのではなく、このような「厳粛さ」と「哄笑」の折衝のなかに演劇的な効果を狙ったこと自体が重要だと思われる。

さらに、考えなければならないのは「大正マツ」の「哄笑」の意味であろう。天井棧敷の劇における「哄笑」について考察した三浦雅士は「〈哄笑〉はほとんどすべて場面転換、それも暗闇を伴った転換に際して惹き起されている」と指摘している。

次元の混乱が〈笑い〉を惹き起し、次元の崩壊が〈哄笑〉を惹き起す。寺山修司の笑いはすべて次元の問題にかかわり倫理の問題にかかわっているとみてよい。この笑いは、たんに滑稽

であるばかりではない。人間の根源的な不安にひそかに、しかし確実に触れようとするのである。(…) 社会の根底がじつには底なしであり、同じように自分の根底もまた底なしであることに気付いたとき、確かに人は笑いに還るほかあるまい。⁽²²⁾

三浦は「哄笑」が社会や内面の根底が底なしと気づいた時に起こると指摘するが、久保陽子はミハイル・バフチンのドストエフスキー論におけるカーニバル理論⁽²³⁾の「戴冠」と「奪還」を用いて本作の祝祭性を論じ、「哄笑」をカーニバルの要素の一つとして捉えている。事実、ミハイル・バフチンは『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（川端香男里訳、せりか書房、一九七三年一月）において、カイザーの「グロテスク」の定義⁽²⁴⁾を批判し、「グロテスク」をラブレールの小説における「下層」の笑いとして捉え、厳粛さを笑う、哄笑するものと論じた。バフチンはカイザーが「グロテスク」を陰鬱でシリアス（否定的）なものとして捉えているのを批判し、陽気なものとして「グロテスク」を提示した。

だが、ここで重要なのが古典的な悲劇がこの演劇の中でモチーフとして取り入れられていることである。第二場「捨子の子守唄」に登場する角巻をかぶった三人の老婆は、小林保治が指摘しているように、シェイクスピアの「マクベス」における魔女のパロディであり、野鳥が指摘しているように「コロス」として機能していると言える。そして、既に多くの論者が言及しているように、本作は明

らかにソフォクレスの「オイディプス王」を下書きしていることがわかる。このように高尚な悲劇はパロディ化されるだけでなく、久保が「母もの」映画のパロディであると論じたように、「母もの」もこのような哄笑（格下げ）の対象であるだろう。だが、ここには単なるパロディではない演劇的な戦略があるように思われる。

では、このように「厳粛さ」や「浄化」をもたらす悲劇がモチーフとして取り入れられている理由について、どのような演劇的な手法・戦略があるのだろうか。それはフォセヴォロド・メイエルホリドが「見世物小屋」で理論化したような「グロテスク」という手法・戦略であったのではないだろうか。ロシア・アヴァンギャルド期を代表する演出家であるメイエルホリドは、詩人アレクサンデル・ブロークの戯曲「見世物小屋」を演出・上演したことで知られている。そこで得た演劇体験をもとに、一九一二年に書かれた論文「見世物小屋」は当時権威的であった「自然主義演劇」のリアリズム志向へ反撥する形で「さかんに放浪芸人であるキャボタンや大道芸人であるジョングルール（軽業師）の演劇が強調され、ことばによらない演劇であるパントマイム（無言劇）の意義が説かれている」⁽²⁵⁾。また、メイエルホリドはこの論のなかでコメディア・デラルテについて「二六世紀後半イタリアの民衆芸能、カーニヴァルの見世物から生まれた仮面即興劇のことで、身体を特権化した演劇にほかならない」⁽²⁶⁾と言及しているように「見世物」や「広場の演劇」が目指されていたという。

次の引用にあるように、メイエルホリドは「グロテスク」という演劇的戦略をとっていたことがわかる。

グロテスク（イタリア語—grottesco）とは、文学、音楽、造形芸術における粗野で滑稽なジャンルの名称である。グロテスクは、主として、醜悪で奇怪なユーモア作品で、明確な根拠なしに種類の異なる概念を結びつける。というのは、グロテスクは細部を無視し、自己の独自性をいかに発揮して、どこでも己の生きる喜びと生活に対する気まぐれ嘲笑的態度に合致するものだけを取り出してくるからだ。

グロテスクは、低俗一方というものも、高尚一方というものも認めない。グロテスクは、意識的に鋭い対立を作り出し、己の独自性をいかに発揮しながら、対立するものを混ぜ合わせる⁽²⁷⁾。

事実、「毛皮のマリー」の解題において初期「見世物演劇」を概略的に述べている箇所があるがここで寺山は「この頃になると、私の戯曲は、もはや戯曲として独立した者ではなくなっていた。第一期の天井桟敷では、私は見世物からメイエルホリドまでというキヤッチフレーズで、巨人侏儒から変身願望者、衣裳倒錯症など「いわゆる祝祭的な人間」ばかりを集めて、カーニバルを演出することばかり考えていて、「台本」の重要性は二の次になっていたからである⁽²⁸⁾」と述べている。

さらに、扇田昭彦による晩年のインタビューでは、「見世物ってことについても、つまりメイエルホリドとトロツキーの関係なんかにあえてふれずにね、ともかくスキヤンダルに徹していた。「小人」だとか「奇形」を舞台の上を集めて、祝祭サーカスをやるんだという、そういう言い方に終始していた⁽²⁹⁾」と発言している。

このように天井桟敷・寺山修司の演劇的出発である本作は「新劇」へのアンチ・テーゼとしてメイエルホリドの前衛性と日本の「見世物」を融合させて挑発していたのではないだろうか。このスタイルが、寺山が「日本人三部作」という構想をたて、執筆されたラジオドラマ用のシナリオ「恐山」、「犬神」、「山姥」を舞台化するに際して試金石となったと回想されていることは興味深い。一九六四年の放送劇「山姥」の舞台劇化である「青ひげ」（一九六八年三月初演）、そして「犬神」へと結実していく。

四、「大山デブコの犯罪」における身体と性

次に一九六七年六月に新宿末広亭で上演された第二回公演の「大山デブコの犯罪」について考えたい。本作のテクストは雑誌『南北』（南北社、一九六七年九月号）に掲載された。金坂健二は劇評で「ヴィジュアル・スキヤンダルであり、音響・デザインであり、ヴォードヴィルであり、手品であり、衛生博覧会」であり、「フォルムの溶解とスジの脱落はどれほど人を戸惑わせようと、この芝居が多層

メディアのチャンネルに対して開かれている」と論じている。⁽³⁰⁾ 先行研究では、梅山いつきは魔子と人魚男、ミスターニッポンの三者がお互いを相対化している点に注目し、⁽³¹⁾ 山崎眞紀子は戦後文学史における「肥満」の表象という文脈から、⁽³²⁾ 久保陽子は身体の性差という観点からそれぞれ分析している。⁽³³⁾

本作冒頭で、口に鎖の時計を啜えた胃袋魔人や全裸の女、筋肉をもしあげた男などといった「この時代に見捨てられた肉体の亡霊たち」が舞台上に現れては消えていく。しかしながら、本作も「青森県のせむし」もともにタイトルになっている人物が主要人物として登場するというよりかは、むしろ松吉もデブコも本編にはほとんど登場せず、その周囲の人物たちが過去の記憶や人伝えの情報を頼りに謎に迫っていくという形式が取られている。捨吉もデブコもともに、過去に悲劇的な死を遂げた人物であることが臆げながら明かされるが、その真相が明らかになるまでは不当にも登場人物たちの語りによって怪物化されている。大正家の家長として君臨している大正マツ、そして自ら性欲を手放し精神生活を謳歌している釣りマニアのもとに、これらの棄却された存在は「過去からの訪問者」として現れて、捨て去った戦前の忌まわしい記憶を掘り起こすものとして機能していると言えるよう。

下半身が人魚になった「釣りマニア」は、性的に去勢されることよって「精神生活」に没頭できることに喜びを感じている。デブコの娘と称する魔子が告発するように、肥満した中年男性である

「一の男」(釣りマニア)による「大山デブコ」殺しを「魂の刑事」が追及するというミステリの形式が取られている点でも前作と共通点が見られる。

寺山は解題の中で、本作がエンツェンスベルガーの批評「シカゴ・バラード・テロリズム社会のモデル」で論じられた「集団の想像力の所産」としてのアル・カポネという捉え方に示唆を受けたと記している。「大山デブ子」という実在の俳優というよりか、大衆の想像力の中で形成される戦後の日本社会が捨て去ったものに興味を示していたといえよう。

このような本作における身体とセクシュアリティへの注目は次作「毛皮のマリー」へとつながっていくことになる。

五、「毛皮のマリー」における〈キャンプ〉

初期「見世物」の演劇の変遷を概観すると、先に論じた「青森県のせむし男」に代表されるグロテスクの演劇から女装劇・男装劇を扱ったキャンプ的演劇への移行として捉えることができるのではないだろうか。

「毛皮のマリー」は一九六七年九月に第三回公演としてアートシアター新宿文化で初演された。当初演出担当だった東由多加が降板し、さらに横尾忠則が舞台装置の搬入時に起きたトラブルが原因で降板するなど不測の事態によりさまざまな変更を余儀なくされたこ

とが窺える。このような本作の度重なる変更はテキストにも見いだすことができる。本文の異同に関しては、劇団員の蘭妖子によって三沢の寺山修司記念館に寄贈された台本を紹介している。台本①は新宿のゲイバーのママ・JIMMYをマリー役に想定して執筆されたもので、台本②は急遽マリー役を丸山明宏に変更したもの(『映画評論』収録のテキストと同じ内容)、台本③は稽古場で丸山の意見を取り入れながら改稿された上演台本である(③の実形はないが、『おさあ お立ち合い』所収のテキストとほぼ同一のものと想定されている)。仁平政人⁽³⁵⁾によって指摘されているように、公演台本版では①から②までは最終場面で屋台崩しが採用された「高度な前衛性を帯びた公演」から「劇の内／外の境界を揺らがせることのない戯曲」へと変更されている。だが、公演後に残されたテキストについていえば、原仁司はこの時期の寺山修司の戯曲について指摘しているようにこの時期の劇作品の脱文学的志向は不徹底であり、むしろ本作の場合は戯曲として読まれることを想定して書き直された⁽³⁶⁾と考えることもできるだろう。

先行研究として、清水義和はアーサー・コーピットの戯曲やジャン・ジュネの「女中たち」からの影響を指摘している⁽³⁷⁾。また、ジェンダーの観点から本作を読み解くものも多い。代表的なところでは、菅原一希は「母」と「性」という視点から、熊井絵理は欣也の変容という視点から分析している⁽³⁸⁾。久保陽子はジュディス・バトラーの理論を援用しながら、本作がコーピットの作品の不条理性を利用し

ながら主人公を「男娼」に変更することで、性規範・物語規範に揺さぶりをかけたクイアであろうとした作品へと転生していると論じた⁽⁴⁰⁾。なかでも北村紗衣は同時期に公開された映画「薔薇の葬列」に対して、本作が大きな影響を与えた可能性を指摘し、両作の共通のモチーフである白雪姫の機能を分析している⁽⁴¹⁾。北村は「固定的なジェンダー観を笑いのめすような、アイデンティティのふたしかな移ろいが溢れている」として、本作の「ジェンダーアイデンティティの流動性」とクイア性を評価しながら、「強姦されたかつ子が性的快楽を感じ」、「それをマリーが「女そのもの」と評する場面を挙げ、「ミソジニー的なレイプ神話を無批判に胡蝶する側面」があり、「寺山のジェンダー観」の「性差別的」である点を批判し、「おおむね男性中心であった一九六〇年代の日本演劇の限界」を見ている。

確かに本作をジェンダー的観点から分析することは意義深いがその上で「青森県のせむし男」と比較したときに、時代設定が「大正五十七年」(一九六八年)とされているアナクロニズムは共通するものの、本作は冒頭のマリーが着衣し「一人の「女」が出来上がっていく過程を描く場面や欣也の捕まえた稀少な蝶が実はマリーによって紅白粉で染められていたことが明かされるように人工的かつ不自然さが強調された「キッチュなポップアート風」の作品であり、キャンペーン的感性によって作られていると言えるだろう。金坂健二は「惑溺へのいざない キャンプとヒッピー・サブカルチュア」(『美

術手帖』、一九六八年二月）において天井棧敷の演劇を（キャンブ）であると論じている。波戸岡景太は、『スーザン・ソントグ「脆さ」にあらがう思想』（集英社、二〇一三年一〇月）の中でソントグの（キャンブ）についてまとめているが、「性差をかく乱することで、より性的な魅力を放つ人物」や「セクシュアリティをどぎついほどに誇張している俳優」といった点で、本作及び主演の丸山（美輪）明宏のパフォーマンスに当てはまると思われる。

だが（キャンブ）と同性愛との繋がりに関して内野儀は、ソントグは（キャンブ）という言葉と「同性愛趣味」の奇妙な関係は「解明される必要がある」としているものの、その関係自体に立ち入って議論していないと指摘し、むしろ（キャンブ）を「同性愛趣味」を超えるより一般的な芸術的立場として捉えようとしていると論じている。⁽⁴²⁾

（…）重要な創造的感覚の第三の例がキャンブなのである。それは「失敗した真面目さ」の感覚であり、経験を演劇化する感覚である。キャンブは、伝統的な真面目さがもたらす調和と、極限状態の感情に完全に共感してしまうことの危険の両方を、拒絶するのである。（…）第一の感覚、つまり高尚な文化の感覚は、根本において道徳的である。第二の感覚、つまり感情の極限状態を重んずる感覚は、現代の「前衛」芸術の多くに現れているものであって、道徳的情熱と審美的情熱との緊張によって力を得ている。第三のキャンブは全く審美的である。⁽⁴³⁾

「偉大な伝統」（高尚な文化）とモダニズムの前衛主義（極限状態の感情）のどちらにも属さない第三の特権的感覚としての（キャンブ）を位置付けることができるだろう。

菅野優香は本作に言及しながら主に映像作品での美輪のパフォーマンスを分析の対象にして、「ドラァグ」と「キャンブ」の親和性について論じている。「不調和」、「演劇性」、「ユーモア」といったキャンブの特性は美輪のパフォーマンスに当てはまるものの、菅野は『キャンブの政治学と詩学』の編著者モー・メイヤーによって提起された「批評としてのキャンブ」を踏まえて、「クィア社会的可視性」を生み出すべく機能している「美輪のパフォーマンスを捉え直している」。

スーザン・ソントグ、アンドリュー・ロス、リチャード・ダイアーらはキャンブを様式や感性として論じてきたが、メイヤーは、その政治的で批評的な可能性に着目し、キャンブのパフォーマンスな実践と戦略が、クィアな社会的可能性を生み出すのだと主張する。美輪のパフォーマンスもまた、様式や感性というだけではなく、生物学的に規定された身体、ジェンダー、セクシュアリティの三位一体に対する根源的な批評性を⁽⁴⁴⁾持っているといえないだろうか。

石井達朗はキャンブについて負性に対して芝居がかかって開き直ることだと定義したが、⁽⁴⁵⁾このような「毛皮のマリー」のキャンブ性が引き継がれているのが、その姉妹編であり宇野亜喜良による美術に

よって、「同じようにキッチュなポップアート風の作品であった」とされる「星の王子さま」であろう。本作は「男装の麗人」による劇であり、「レズビアンバーや宝塚の協力を得て、「毛皮のマリー」と同じように大入りつづきで日延べ公演までやった」と言われている。

オーマイパパに父を演じさせようとしながらも、ホテル「星の王子さま」の中で「見えるもの」（虚構の結び、現実や大人の世界の内容）を見ようとする点子と都合の悪い「見えるものを見ない」ことよって星に象徴される虚構の世界に閉じこもり「見えないものを見」ようとするホテルの女主人ウワバミを対比的に描いている。しかしながら、劇の後半で実はオーマイパパの男装が実は夫殺しの罪から逃れるための変装であったことが明らかになり、殺人の事実を暴き、地獄を突きつけた上で再び「見えないものだけを見る」ことを勧めるウワバミと葛藤する点子の対立が描かれる。「きたないものを見ないふりをするごまかしの童話」＝虚構の舞台としてのホテルが崩壊することで劇が終わる。終盤の「この、すぐ上にある幕です。幕の上にあるのはボーダーです。新宿文化劇場の屋根があります。」という台詞に表れているように、このような劇構造の実験は「毛皮のマリー」との大きな違いであると言える。この「星の王子さま」のさし絵のような装置が屋台くずしで崩れ、メイクをおとして素顔に戻った俳優たちが出てくる手法⁴⁶は、その後「邪宗門」のような劇構造の実験を志向する中期演劇へとシフトする片鱗が見

られる。本作の解題では、「少女コミック」、宝塚少女歌劇、サン・テクジュペリの童話、といった「少女的なるものの政治学」が私の関心であり、同時に前半までの天井桟敷風俗の自己否定をほらんだのがこの作品である⁴⁶と記されているように、アナクロニクな時代設定と土着的なモティーフによる「グロテスク」の演劇に対する自己否定的な作品であったことが窺える。

このような「見世物」の演劇は虚構の問題を突き詰めた「花札伝綺」を経て、六七年から六八年以降は劇の中に、ハイティーン詩人を実名で登場させる演劇版「書を捨てよ、街へ出よう」のような、よりドキュメンタリーの要素の強い作品を生み出していくこととなる。⁴⁷

六、身体観の変容

「見世物」的身体から「呪術師」へ

最後に、「見世物の演劇」における身体観・俳優観について触れていく。上坂保仁は「肉体の復権」、日常の現実原則を錯乱させる「祝祭性」という観点から論じているが、これまで述べてきたように、初期天井桟敷において、メイエルホリド的演劇を手法として取り入れたことを踏まれば、一連の初期演劇で行われた身体性・視覚性を重視した「見世物」という戦略は、単なる「祝祭」の意味だけでなく、それを越えて、身体の外面性を重視したメイエルホリドの演

劇と類似するものであっただろう。

だが、武田清⁽⁴⁹⁾によれば、「バイオメカニクス」を意味する「ピオメハニカ」とはコメディ・デラルテなどの「民衆演劇」の流れを汲む身体観であったばかりでなく、俳優の身体を機械のように訓練することにあったと言えるが、一方で天井棧敷・寺山修司は、素人をそのまま舞台上上げるアマチュアリズムや俳優の表面（外面）性に徹底的に拘っていたというように明確に異なると言える。

むしろ、天井棧敷・寺山修司が「見世物」の演劇と言うとき、そこには、均一な身体といった身体観への挑発があったことは明白である。それは、やや時を経て一九七八年八月から一九七九年九月まで雑誌『新劇』の特別企画として四回に渡って発表された「畸形のシンボリズム⁽⁵⁰⁾」において示されているように、画一化や制度化を免れた等身大ではない身体や「体制」から排除された身体というものが持つラディカリズムこそ、「俳優」にふさわしいという演劇観であったと言える。

しかし、演劇におけるこのような視覚性を重視した俳優観は、中期の演劇に進むことで大きく変化していくことになる。演劇理論書『迷路と死海―わが演劇⁽⁵¹⁾』の「さらば、大山デブコよ」に記されているように、初期の俳優観がまさしく祝祭的な「見世物」としての俳優であったのに対して、中期以降の俳優は「呪術師」が志向されたといえよう。「さらば、大山デブコよ」において「劇」が「それ自体で一つの現象であるのではなく、私たちがその現象を通して、

世界の存在を理解する時代」が終わりを告げ、「かつて、私たちは演劇に血なまぐさい祝祭性と見世物の栄光を復権しようと呼びかけたが、いまは「そうした現象を通して、あまりにも世界の存在が理解されつくしてしまった」という印象を受ける」と「大山デブコ」に象徴される「見世物」への決別を宣言している。

「見世物」以降の演劇は、世界の前衛演劇や文化人類学など様々な思想書の影響を受け、肉体の異様さによる「祝祭性」ではなく、俳優を、演劇を仕掛けるもの、「劇」に巻き込むものである「呪術師」として捉えるようになるのである。

七、結論

以上のように、「青森県のせむし男」は、久保が指摘しているように「悲劇」や母もののパロディであるだけでなく、さらには哀愁を誘う浪曲や感情同化を目指す悲劇などの「カタルシス」的な演劇を「哄笑」する劇であったわけだが、そこには単なる「スキヤンダラス」な演劇に収束しないメイエルホリド的方法論としての「グロテスク」が取り入れられており、西洋と日本、旧弊的なものとキックユで新しいものの「対立」が目指されていたことがわかった。さらに、「毛皮のマリー」、「星の王子さま」は共にジェンダーという問題が極めて〈キャンブ〉的な演出で行われていることが分かった。

なお、「見世物」の演劇のラディカリズムは、近代が作り上げた

身体やセクシュアリティの規範の批判として機能しているものの、一方で障害者やマイノリティの持つ規範を攪乱する力を安易に利用して、ステレオタイプを助長している側面があるため、見世物の演劇における障害者やジェンダーの表象を批判的に分析する必要があるだろう。

【付記】 本文の引用は全て、『寺山修司戯曲集1―初期一幕物篇』（構想社、一九八二年八月）から行った。なお、「せむし」や「畸形」、などの言葉は、現在の人権の観点では不適切な表現だと思われるが、本稿では作品の価値及び発表当時の時代背景を考慮し、原典のまま表記した。

注

- (1) 中村三春、「天井桟敷の系譜・または寺山修司の仕事」、『国文学解釈と鑑賞』別冊「現代演劇」、今村忠純編、至文堂、二〇〇六年二月。
- (2) 寺山修司、『さあさあお立ち会い〈天井桟敷紙上演〉』、徳間書店刊、一九六八年一月。
- (3) 美輪明宏、『美輪明宏が語る寺山修司 私のこだわり人物伝』、角川書店、二〇一〇年六月。
- (4) 小林保治、「初期寺山修司の郷土性―『青森県のせむし男』の場合―」、『早稲田大学国語教育研究』第十五集、早稲田大学国語教育学会、一九九五年六月、三八頁。
- (5) 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。
- (6) 兵藤裕己、『演じられた近代〈国民〉の身体とパフォーマンス』、岩波書店、二〇〇五年二月。
- (7) 兵藤裕己、『声』の国民国家 浪花節が創る日本近代、講談社、二〇〇九年一〇月、二七七頁。

- (8) 久保陽子、「演劇「浪花節による一幕 青森県のせむし男」―祝祭としての演劇」（寺山修司の演劇媒体を通じた制度解体）、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。
- (9) 三浦雅士、『寺山修司―鏡のなかの言葉』（新書館、一九八七年四月、一〇九頁）。
- (10) 寺山修司、『寺山修司戯曲集1―初期一幕物篇』、構想社、一九八二年八月、八三頁。
- (11) 『戦前・「家」の思想』、創文社、一九八三年四月、一八三頁。
- (12) 塙幸枝『スクリーンのなかの障害』、フィルムアート社、二〇二四年一月。
- (13) 内田隆三、『国土論』、筑摩書房、二〇〇二年一月。なお、久保陽子は、ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力』の「アブジェクション」に言及している。
- (14) 『天井桟敷新聞 全縮尺版』、アップリンク、一九九七年五月。
- (15) 森秀人、「反日本人の思考によるデザイン劇―実験劇場〈青森県のせむし男〉」、『SD Space design』、鹿島出版会、一九六七年七月、一〇一頁。
- (16) 寺山前掲書、一〇二頁。
- (17) 『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』、『草月アートセンターの記録』刊行委員会、フィルムアート社、二〇〇二年一月。
- (18) 西堂行人、『演劇思想の冒険』、論創社、一九八七年一〇月、二五九頁。
- (19) 寺山前掲書、八一頁。
- (20) 寺山前掲書、一〇四―一〇五頁。
- (21) 寺山前掲書、九三頁。
- (22) 三浦前掲書、一三九頁、一四五頁。
- (23) ミハイル・バフチン、『ドストエフスキの詩学』、筑摩書房、一九九五年三月。
- (24) ヴォルフガング・カイザー、『グロテスクなもの その絵画と文学における表現』、竹内豊治訳、法政大学出版局、一九六八年三月。なお、グロ

- テスクに関して、石原康臣の先行研究「寺山修司とグロテスク(1)」（国際寺山修司学会編、文化書房博文社、二〇一七年一〇月）、「寺山修司とグロテスク(2)」（国際寺山修司学会編、文化書房博文社、二〇一九年三月）があるが、美術におけるグロテスクを元に映像作品の分析に終始している。
- (25) 浦雅春、「記者あとがき」、「マイエルホリド・ベストセレクション」所収、諫早勇一、岩田貴、浦雅春、大島幹雄、亀山郁夫、桑野隆、楠岡求美、淵上克司訳、作品社、二〇〇一年八月、三八二頁。
- (26) マイエルホリド前掲書、三八二頁。
- (27) 「見世物小屋」、マイエルホリド前掲書、一一四頁、一一五頁。
- (28) 寺山修司、『戯曲／毛皮のマリー』、角川書店、一九七六年一月、三四六頁。
- (29) 「〈私〉を撃つ」、扇田昭彦、『劇的ルネッサンス 現代演劇は語る』所収、リポポルト、一九八三年七月、一七頁。
- (30) 『映画評論』、一九六七年九月号。
- (31) 梅山いつき、「見世物小屋のハンプティ・ダンプティ」、「ユリイカ」、青土社、二〇一五年三月。
- (32) 山崎眞紀子、「戦後日本における〈肥満〉文学」、『日本文学』五九号、二〇一〇年。
- (33) 久保陽子、「寺山修司「大山デブコの犯罪」 1960年代アングラ演劇におけるジェンダー化された男性の身体表象をめぐって」、「ジェンダー研究 お茶の水女子大学ジェンダー研究所年報」二〇一八年六月。
- (34) 久慈さみ代・広瀬有紀「戯曲『毛皮のマリー』スタートの風景 現存する台本の紹介」、「研究紀要」、青森大学学術研究会編、二〇一七年八月。
- (35) 仁平政人「最後の仮面は、いつでも笑っている 寺山修司『毛皮のマリー』（天井棧敷公演台本版）の射程」、「郷土作家研究」、青森県郷土作家研究会編、二〇一七年八月。
- (36) 原仁司「20世紀の戯曲―現代戯曲の展開」、社会評論社、日本演劇学会・日本近代演劇士研究会編、二〇〇二年七月。
- (37) 清水義和、「毛皮のマリー」を通して「ああ父さん、……」からのカラージュを読む」、「寺山修司研究2号」、文化書房博文社、二〇〇八年。
- (38) 菅原一希、「寺山修司『毛皮のマリー』における「母」と「性」」、「国文研究」、熊本県立大学日本語日本文学会編、二〇二二年一〇月。
- (39) 熊井絵理、「寺山修司『毛皮のマリー』論 ―欣也の変容をめぐって―」、「演劇映像」、早稲田大学演劇映像学会、二〇一二年。
- (40) 久保陽子、「寺山修司『毛皮のマリー』論」、『演劇学論集 日本演劇学会紀要』、二〇一六年。
- (41) 北村紗衣、「1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における「白雪姫」の影響」、「武蔵大学人文学会雑誌」、二〇二四年三月。
- (42) 内野儀「メロドラマからパフォーマンズへ 20世紀アメリカ演劇論」、東京大学出版、二〇〇一年三月。
- (43) スーザン・ソングタク、『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、一九九六年三月。
- (44) 菅野優香、「クイア・シネマ 世界と時間に別の仕方存在するために」、二六四―二六五頁。
- (45) 石井達朗「異装のセクシュアリティー」〔新版〕、新宿書房、二〇〇三年二月。
- (46) 「解題」、「戯曲／毛皮のマリー」、所収。
- (47) 「解題」、「戯曲／毛皮のマリー」、所収。
- (48) 「見世物の復権」の教育人間学―寺山修司にみる「生」の閃光―（『寺山修司研究V』、国際寺山修司学会編、二〇二二年三月）。
- (49) 武田清「マイエルホリドの俳優教育―ビオメハニカ再論―」、『明治大学人文科学研究紀要』、明治大学人文科学研究所、二〇〇一年三月。
- (50) 書籍化されたものは、『畸形のシンボリズム』、白水社、一九九三年二月。
- (51) 寺山修司、『迷路と死海―わが演劇―』、白水社、一九七六年五月。
- (52) 寺山前掲書、二〇七頁。