

# 寺山修司と高取英

——アンダー・グラウンド演劇に於けるマルセル・デュシャン——

清 水 義 和

## 01. はじめに

高取英氏の初期の『白夜月蝕の少女航海記』の台本を読んだ後、その再演を2012年5月4日、東京新宿・風紋で観劇した。さて、その再演を観劇した後で、心に浮かんた事がある。それは、舞台を見ながら、1970年代、当時の演劇の常識を悉く覆したアンダー・グラウンド演劇との出会いである。そして、あの当時の小気味よいほど新しい演劇に遭遇した時代感覚を、走馬灯のように目の当りにした事である。確かに2010年代からふり返ると、1960年から1970年代にかけてのアンダー・グラウンド演劇は、既に半世紀近くを経過してすっかり過去の遺物となりかかっている。

ところで、高取氏が1974年11月大阪市立大学教養部ホールで『白夜月蝕の少女航海記』を初演した同じ年に、寺山修司は実験映画『田園に死す』を制作していた。だが、『田園に死す』が上映されてから既に40年近く経ち、寺山の前衛映画も繰り返して何度もみていると、その斬新さは何時の間にか形骸化し、ノスタルジアだけが残ってしまう。

いっぽう、天野天街氏が、2012年東京のザ・スズナリで、寺山の同映画作品を舞台脚本に書き変えて演出したが、上演作品の出来栄は全く斬新であった。当然のこととはいえ、原型をとどめない天野演出の『田園に死す』を観劇した後では、寺山のオリジナルの世界は跡方もなく完全に消滅してしまったのだろうかと思っただ。そして1970年代に寺山が巻き起こした前衛劇は一体何だったのだろうかと何度も反芻した。ところで、天野氏が脚色した『田園に死す』を本人にお願いして、筆者は英語訳を試みる機会があり、その英訳のプロセスを通して、やがて、分かってきたことがある。つまり、天野氏の台本は、台詞以前に先ず日本語の脱

構築に満ち溢れていた事である。確かに、1970年代に寺山が構築した実験映画『田園に死す』の世界は今では殆ど過去のものとなってしまった。だが、天野氏が脱構築した脚色によって、不思議なことに、まるで生のままオリジナル作品『田園に死す』が蘇ったような奇妙な思いがした。同時に、寺山が『田園に死す』に表わした前衛性は一体何だったのかと再考するきっかけにもなった。

さて、高取英氏が執筆した初期のドラマ『白夜月蝕の少女航海記』は、現在2010年代に高取氏が上演し続けている一連の新しい芝居に見慣れた観客にとって、返って、全く新鮮に蘇る。これは一体どういう意味なのだろうか。

実は、筆者には、思い出す事がある。今から40年前、寺山の『書を捨てよ、町へ出よう』を東京新宿で観た時、舞台は全く素人の芝居であり、ひどく失望した。実験映画『田園に死す』や『書を捨てよ、町へ出よう』を舞台上演と比べてみると、劇場版『書を捨てよ、町へ出よう』の方は、俳優たちは演技を殆どせず、あくまでも生のままの素人がただ舞台に立っただけであった。しかも、映像作品の『書を捨てよ、町へ出よう』と比較して、劇場版の仕上がりは悪く、完成度においても、纏まりがなかった。劇場版の『書を捨てよ、町へ出よう』は映像作品と比較してみると分かるが、その違いの落差に愕然としてしまい、戸惑いさえ感じた。従って、寺山の作品は舞台よりもむしろ映像の方が良いのではないかと思った。

1970年当時、松本民之助東京芸術大学教授から、「寺山修司の前衛劇は未だかつて日本にはなかった演劇だし、全く斬新な舞台だから是非みたまえ」と筆者は薦められた。そこで、それ以来、筆者は寺山の演劇の中に既存の演劇とは全く異なる発想で地平を拓くドラマに新機軸を見出そうとしていた。それから、40数年後、奇しくも、高取英氏の初期のドラマ『白夜月蝕の少女航海記』を読み、再演を観る機会があった。そのとき、寺山の初期の舞台ではかつて見損なった全く新しい演劇が高取氏のドラマの中に蘇る思いがしたのである。

高取英氏は、寺山の大部な評伝『想像の魔神』や『寺山修司過激なる疾走』を執筆している。あれほど、高取氏が、詳細に寺山の演劇から身辺まで知って書いているところから推測すると、自然、寺山と高取氏が、ちょうど、ジキルとハイドやウィリアム・ウィルソンのような登場人物にダブって見えてくる。当然、高取氏が寺山から影響を受けた事は明らかであるが、同時に、寺山も、高取氏の芝居を観ていて、その手法を自作の芝居に取り入れた事も透いて見えてくる。

翻ってみると、実は、これまで、高取氏と寺山のドラマを比較研究した論文は殆どなかった。<sup>1)</sup>むろん、高取氏のドラマ研究だけではなく、寺山と同時代人の岸田理生や森崎偏陸氏や流山児祥氏の映像作品や劇作品を研究した論文の事例も少ない。だが、ひとたび、寺山と高取氏や岸田理生や森崎氏や流山児氏の演劇を比較すると、まるで、怪人二十面相のように、高取

氏や岸田理生や森崎氏や流山児氏のドラマの背後から寺山の姿が現れてくるのである。

さて、遙か彼方の古い時代の演劇であるが、およそ400年位前のイギリスのエリザベス朝でシェイクスピアが活躍した演劇の状況は、不思議なことに1970年代の日本と演劇の状況とよく似ている。例えば、シェイクスピアのドラマは先輩のクリストファ・マーローの文体の影響が見られる。或いはまた、『ヘンリー六世』は複数の劇作家の手が加わっている作品だと言われている。それらのシェイクスピアの詩劇を寺山の詩劇と比較してみると、シェイクスピアの詩劇は中世と近代が融合しているように、寺山の詩劇も新劇とアンダー・グラウンド演劇が融合しているのが似ている。それは何かといえば、シェイクスピアが中世と近代を跨って演劇活動をしていたように、寺山も、また、1970年代、新劇とアンダー・グラウンドの時代を跨って演劇活動をしていたことである。

或いはまた、およそ百数十年前に、江戸末期と明治維新の時代を跨って活躍した河竹黙阿弥は、生涯数300余りの戯曲を書き、江戸と明治の時代を跨って生きた。いっぽう、シェイクスピアも同様に中世と近代を跨って生きたのである。だから、河竹黙阿弥は、日本のシェイクスピアといわれる由縁がある。先に指摘したように、寺山も、また、1970年代、新劇とアンダー・グラウンドの時代を跨って生き演劇活動の新機軸を産み出した。これらの双頭の鷲のような時代精神はかなり重要な要素を孕んでいる。

実は、寺山の『邪宗門』を1995年にロンドンで筆者が英訳していたときに、寺山のアヴァンギャルドな台詞の中に、しばしば、歌舞伎の七五調がある事に気がついた。その時と似た衝撃を、高取英氏の初期の芝居『白夜月蝕の少女航海記』を読みその再演を観た時に感じたのである。

さて、シェイクスピアの『間違いの喜劇』には、中世と近代とが同居している。同時に、悲劇と喜劇が混在していると言われる。バーナード・ショーは、その『シェイクスピア論』の中で、「ゲーテもイプセンも悲劇を書いたが、同時に喜劇も書くことはなかった」と書いている。<sup>2)</sup>更に、ショーは、「シェイクスピアが自国にとどまらず世界各国で上演されるのは、シェイクスピアの劇に、悲劇と喜劇が同居しているからだ」と論じている。

There is an irrepressible gaiety of genius which enables it to bear the whole weight of the world's misery without blenching. (p. 285)

また、寺山が、自作の劇に悲劇と喜劇を書きわけたのは、寺山が先ず詩人であったからである。そして、シェイクスピアも詩で悲劇を書いたが、同時に劇団の役者達アーミンやバーベッジが詩と詩を繋ぐ喜劇を即興で演じた。同じように、寺山は、劇団天井桟敷で、自説に固執せ

ず、東由多加や萩原朔美氏や美輪明宏氏の演技を柔軟に取り入れて芝居を産み出した。寺山は「半分は自分が詩を書き、半分は役者が即興で作る」<sup>3)</sup>としばしば語った。

或いは、前述したように、シェイクスピアが劇を舞台化する際に喜劇役者のアーミンや或いはバーベッジをはじめ何人も協力者がいた。また、ブレヒトの劇は殆どブレヒトと関係があった女性たちが書いたものであったと言われる。<sup>4)</sup>寺山の場合にも実に数多くの協力者のスタッフや俳優が公演に参加した。森崎偏陸氏によると、「寺山は身体が弱かったから、支援者のスタッフが必要だった」と言う。例えば、森崎氏が筆者に語ったエピソードとして、『さらば箱舟』の映画撮影の時、寺山の身体が肝硬変で衰弱してゆくに従って、寺山の台本は、日を追うごとに短くなり、森崎氏が寺山に何を聞いても、『うん、うん』と返事するだけだった」と語った。

また、音楽では、J・A・シーザー氏によれば、「寺山は、ドラマに挿入する選曲の能力が抜群で、その音出しは神業のようであった」という。このエピソードは、寺山とシーザー氏の共同作業を偲ばせてくれるものだ。

或いはまた、シェイクスピアについてしばしば言われる逸話がある。それは、「シェイクスピアの作品は、他の誰か、例えば、フランシス・ベイコンたちが書いたもので、本人はそもそも存在しなかったのではないか」という。寺山の場合にも幾分これと似た逸話がある。その一例として、岸田理生が『身毒丸』の台本を書いたことである。実際、寺山以外の『身毒丸』の台本として、岸田理生の『身毒丸』（劇書房）が出版されている。こうしてみると、極論すれば、寺山修司とは一体何者だったのか、と言う疑問が残る。更に、高取英氏の評伝を読むと、寺山の独創的なアイデアと思われた考えも、実は、高取氏のものであった場合がある。例えば、天井棧敷という劇団名も、高取氏が自分の劇団に名付けようとしたのを、寺山が自分の劇団の名前にして、高取氏は「月蝕歌劇団」と自分の劇団名を改めてつけたという。

従って、高取氏の主張と寺山の主張との食い違いをそれぞれ洗い出して、その整合性を確かめたいという思いは以前から筆者にあった。少なくとも、寺山に軸足を傾けて、高取氏の主張を辿っていく限り、結局何の手掛かりもなく迷路へと落ち込んでしまうように思われた。そこで、寺山だけではなく、むしろ、高取氏の演劇にも軸足を置いて高取氏の構築した舞台や演劇論を辿っていくと、今まで見えなかったものが、判然と見えてくるのではないだろうかと考えようになった。

言い換えれば、高取氏の論点を、寺山に照準を合わせただけで見ていく限り、解答は見いだせないのではないかと思ったのである。むしろ、極端に言えば寺山の視点をひとまず度外視して、高取氏の作品を専ら観劇してみた場合、案外、われわれが気のつかなかった側面が見えて来て、これまで盲点となっていたブラックホールのような空洞の存在が露わになりはしないか

と考えた。

むろん、高取氏が構築した独自のドラマの新機軸は、偶然見つかるわけではない。その新機軸とは、高取氏が寺山に与えたコンセプトだけではなく、寺山が、高取氏から無意識に影響を受けたものも含まれるであろう。或いは、そこにこそ今まで気づかなかった盲点があったのかもしれない。

ついでながら、ここで、あえて視点を変えて見るとすれば、高取氏と寺山の関係は、天野天街氏と寺山の関係とパラレルに見る事によって、何か手掛かりが与えられるかもしれない。そこで、ここで天野氏について逸話を引用してみる。実は、最近、天野氏が、筆者に語ったことである。「寺山から影響を受けたのは、あの時代誰もが小なり大なり事実あったのではないか」という。しかも、その影響も、天野氏は「しかし、それは、これこれ、しかじかと、はっきりしたものというわけではなかった。むしろ、私が寺山作品の『田園に死す』を初めて演出したとき、実は、寺山をその時になって生まれて初めて根本からじっくりと本格的に考えるようになった」というのである。そして、天野氏は意外なことに、「それ以前、自分は、寺山をこれほど徹底的に考えた事は一度もなかった」とさえ語った。

これに比較して、高取氏は、ある時期、実際に、“生人間”としての寺山と一緒に仕事をしたり、評伝を書いたり、また、伝記的なドラマ『寺山修司過激なる疾走』を書き上演してきた。これは、言い換えれば、高取氏のドラマツルギーは、高取氏が寺山から影響を受けて生まれただけではなく、ドラマ上演の度毎に、寺山と絶えず論争しドラマ造りを通して戦い、その結果として生まれ落ちた所産ではなかったかと考えるようになった。

ここでまた、高取氏以外の劇作家を更にその一例として挙げて考えてみるのもよいかもしれない。例えば、渡辺えり氏は演劇雑誌“Avenue” Vol. 1で、『『ゲゲゲのげ』は、寺山の影響を受けた作品です<sup>5)</sup>』と語っている。実際、筆者が渡辺氏に、「渡辺さんは寺山の影響を受けたとよく聞きます。例えば、『ゲゲゲのげ』の中のワンシーンで、テレビを見る場面で、ジュリーの歌を歌っているテレビ番組をお母さんが観ていて、ジュリーの歌に反応する場面があります。いっぽう、寺山の『毛皮のマリー』では、マリーの声がテープレコーダーに録音されていて、その機械音を聞きながら、欣也少年は生人間のマリーよりも強く敏感に反応しますね」と尋ねた。ここで、本題はそれかもしれないが、寺山の『毛皮のマリー』からその部分を以下に紹介してみよう。

と、いままで静止していたテープレコーダーがひとりでにまわり出す。

そして、あのしわがれたマリーの声がひびきわたってくる。

マリーの声「出てお行き、淫売！ 売女！ あたしの坊やに、ヘンなモーションをしかける

と、ただじゃおかないよ。」

美少女 おや、マリーさんの声だ！<sup>6)</sup>

次いで、渡辺さんに筆者が「このテレビを見るシーンは、当時、寺山がマルセル・デュシャンの機械に影響されたものを『毛皮のマリー』の舞台で使いました。渡辺さんの『ゲゲゲのげ』の場合、母親が、テレビから聞こえてくるジュリーの歌に反応するところは、寺山の『毛皮のマリー』からの影響があるのではないのでしょうか。或いは、また、このような観方で、『ゲゲゲのげ』にあるテレビ場面を見てゆき、以上のようにして、デュシャンの機械論を介しながら解釈していてもいいのでしょうか」と尋ねた。ここで、また、本題は再び変わるが以下に、『ゲゲゲのげ』のテレビ場面を引用してみよう。

風が吹き林が騒ぐ、遠くでゲタの音。沢田研二の新曲が高鳴る。茶の間でテレビを見ている月渡マキオ。洗湯の道具を持った母親日出代が入ってくる。

日出代 新曲じゃないか！（と、座る）駄目だよ、父ちゃんが出てきたら真っ先に教えてな  
いと。（と、真剣にテレビに見入る）

マキオ 母ちゃん……。

日出代 ……。

マキオ 母ちゃんたら。

日出代 ……。

マキオ 母ちゃんていうのに。

日出代 うるさい！ ホラ終わっちゃった、終わっちゃったよ、母ちゃんは、日曜しか見れないんだよテレビ、毎日毎日働いてやっと着いた日曜日なんだから、ホラ終わっちゃった、また一週間、父ちゃんと会えないんだよ、母ちゃんは……。7)

上記のような『ゲゲゲのげ』の中のテレビ場面の会話を想定しながら、筆者が渡辺さんに、寺山とのドラマ関連の質問をすると、渡辺さんは、「私は、寺山さんから影響を受けました。それに、私は寺山さんの『犬神』を実際に演出した事もあります」と語り、かなり詳しく説明して下さった。しかも、渡辺さんの解説は、難しい寺山作品の世界を極めて簡潔に纏めて下さった。その一例を挙げると、「寺山さんも私も同じ東北人ですから」というのであった。

確かに、渡辺さんは、いとも簡単に寺山からの影響を受けたと答えてくれた。もしかすると、若い時の渡辺さんが、寺山の『犬神』の中に不気味な世界を知り、ある意味で、寺山のドラマに心が惹かれ、そうして『犬神』を演出しながら、寺山の詩の世界を読み取り『ゲゲゲの

げ』に換骨奪胎して取り込んでしまったのかもしれない。例えば、ちょうど、寺山が書いた『花札伝綺』の中にも、ヒロインの歌留多が鬼太郎の心を盗むような場面がある。しかも、この鬼太郎は、渡辺さんの『ゲゲゲのげ』に出てくるキャラクターの名前でもある。

恐らく、渡辺さんのように、高取氏も、また、流山児氏も、或いは岸田理生も、寺山のコンセプトを咀嚼して自家薬籠中のものにしたのではないだろうか。例えば、唐十郎氏はドラマ『ジャガーの眼』で、『ゲゲゲのげ』の鬼太郎の親父のように、機械化した眼をドラマ化した。この眼は、『奴婢訓』に出てくる眼玉のように、寺山の生の眼ではなく機械の眼である。

さて、寺山の『花札伝綺』の主人公鬼太郎は、人の心ばかりでなく、物も盗む泥棒で、いわば、寺山の一面を人格化したようなキャラクターである。しかも、寺山は、ちょうど、自分が書いた鬼太郎のキャラクターのように、あらゆる人の作品からコピーする。実に、寺山は、デュシャンからシェイクスピアまであらゆるアーティストから名言を自作にコラージュした。

それでは、いったい、寺山は、高取氏から何をコピーして、自作にコラージュしたのであるうか。本稿では、寺山が高取氏から借用した『白夜月蝕の少女航海記』全体に流れる「気配」の正体を突き止め、寺山と高取氏の相関関係を解明しようとする試みでもある。

## 02.『白夜月蝕の少女航海記』と『邪宗門』

高取氏は、学生時代、唐十郎氏の『少女仮面』や『二都物語』に感銘して、自らの学生劇団を結成し『白夜月蝕の少女航海記』（1974年11月15日）を上演した。<sup>8)</sup>さて、劇の中では、女主人公のじゅんはパリで歌手デビューを憧れていたが、銃撃戦に巻き込まれて失明してしまう。だが、じゅんは、その後も、終幕まで、なおも、パリの舞台デビューの憧れを捨てきれず、希望を心に懐き続け臉の裏に焼きつけて夢を見続ける。このラストシーンは、寺山が『さらば映画よ』（スター篇）の中で、中年の女が自分を捨てた男の子供を妊娠したと想像しながら「私は映画を妊んだんだわ」<sup>9)</sup>と語るラストシーンの台詞を思い出す。

さて、いっぽうの高取氏は『白夜月蝕の少女航海記』からやがて三部作『月蝕歌劇団』『聖ミカエラ学園漂流記』『帝国月光写真館』を生み出していったのである。殊に、『帝国月光写真館』では、「幻視複製機」が幻視を映し出すというアイデアがあり、斬新で意義深い作品であった。このアイデアは、寺山の遺作となった映画『さらば箱舟』のラストシーンで記念撮影をする場面を思い出させる。おそらく、このラストシーンは高取氏の『帝国月光写真館』の「幻視複製機」からの影響があり、寺山が自作に取り込んで使ったと思われる。『さらば箱舟』のラストシーンの記念撮影では、既に、生の人間の姿は消え、百年前の村人の写真が映っている。<sup>10)</sup>従って、ある意味では、高取氏の「幻視複製機」は、寺山の記念撮影写真に映った幻視

のシーンを思い出させてくれるのである。

更にまた、『白夜月蝕の少女航海記』のじゅんや、『月蝕歌劇団』のサチエや『聖ミカエラ学園漂流記』の由紀や、『帝国月光写真館』の目隠しした春子は、盲目であったり目隠しをされたりしながら、想像力によってヴィジョンを幻視するのである。この結末は、寺山のドラマ『盲目書簡・上海篇』で、「よく見るために、もっと闇を！」<sup>11)</sup>という台詞と通底している。或いは、別の視点からではあるが、三浦雅士氏は、高取氏と寺山の類似している箇所を次のように指摘している。

高取英の作品の核に潜む誰のものでもない記憶は、たぶん、寺山修司の作品の核に潜む誰のものでもない記憶によって触発されたものである。<sup>12)</sup>

三浦氏の指摘は、高取氏と寺山との作品のアイディアが同工異曲であることを指摘している点で貴重である。しかし、この事は、必ずしも、高取氏が、寺山の作風を模倣していることにはならない。むしろ、三浦氏の視点とは逆に、寺山が、高取氏の作品からコラージュしたのではないかという仮定が想定できるのである。実際、本稿では、寺山が、高取氏の作品からコラージュしたのではないかという仮定に基づいて論を進めてきた。例えば、画家のピカソはキリコの絵をコラージュしてしまい、遂には、キリコのオリジナル性を吸い取ってしまったと言われてきた。確かに、寺山と高取氏の場合、ピカソとキリコとの関係をそのまま当て嵌めてしまってもよいのかどうかという疑問は残る。しかも、寺山の場合更に事情が込み入っている。というのは、寺山は、日本ばかりでなく世界各国のアーティストから彼らの芸術をコラージュして自家薬籠中の物にしてしまった背景があり、そのことを決して忘れてはならないからである。

或いは、また、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』と三部作『月蝕歌劇団』『聖ミカエラ学園漂流記』『帝国月光写真館』は、その後の高取氏の作品と比較して、かなり趣を異にしていることも注目すべきであろう。

いっぽう、寺山の初期の作品と後期の作品が違うという特色にも幾分類似した傾向が見られる。例えば、寺山の初期のエッセイ『幸福論』には、過激と思われる政治性と静謐な芸術性とが混在していて、どちらが寺山の本心なのかと戸惑う場合がある。寺山は自作の『幸福論』で、永山則夫が社会の犠牲者となって罪を犯したという世評に反論し、むしろ、永山個人の心に入り込んで永山に必要なのは幸福論であると論じている。<sup>13)</sup>他方、永山は寺山の『幸福論』を読み、アウトローとして激しく反応し、『反寺山修司論』をその批判として書くことになったと思われる。だが、寺山は永山以上の政治犯罪者のドキュメンタリーを書いている事を見逃

してはならないだろう。<sup>14)</sup>

或いはまた、寺山は、他の作品でも、シナリオ『無頼漢』では政治的な江戸庶民の武装蜂起を描きながら、結末では、唐突に政治性には無頓着になり母と子の子宮回帰という母子関係の主題に閉じこもってしまう。<sup>15)</sup> このように、寺山の初期の作品には、相反してアンビバレントなコンセプトが双頭の鷲のように見られるのである。

だが、寺山の魅力は、古い時代の土着性と新しい時代のアヴァンギャルドとが混在しているところにある。寺山のこのような趣向は、先に紹介した、シェイクスピアが中世と近世が混在し、河竹黙阿弥が江戸と明治が混在しているところに魅力があるのと幾分か似ている。

他方、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』と三部作は、キチュそのものであったり、アングラそのものであったり、過激な政治性そのものであったりする。そのせいか、高取氏のドラマは、デビュー作以後、次第に、猥雑さが影を潜め、代わりに、キチュ、アングラ、過激な政治性を俯瞰して客観的に喜劇化する傾向が次第に浸透し始めたと思われる。所謂、アマチュア作家の殻を破って、職業作家高取英氏が誕生したのである。

いっぽうで、また、高取氏は、「唐十郎氏の『少女仮面』『二都物語』に影響された」（204頁）と書いている。だが、唐氏の『少女仮面』や『二都物語』は、寺山の作品と同様に、時代を超えて、作品の質そのものが卓越している。ウルター・ペーターは『ルネッサンス』の序文の中で、ウィリアム・ブレイクを引用して「天才の芸術作品は絶えず時代を超越している」と論じている。次にその一文を引用してみよう。

“The ages are all equal,” says William Blake, “but genius is always above its age.” Often it will require great nicety to disengage this virtue from the commoner elements with which it may be found in combination.<sup>16)</sup>

つまり、唐十郎氏の作品にはその類まれな天才ぶりが明確に見られる。ところが、かえってそのために、唐氏の偉大さが突出して見えるのだが、1970年代の演劇運動全体の裾野が見えてこない。いっぽう、寺山の場合には、未完の歌集『月蝕書簡』があるが、未定稿が含まれているために、ちょうど、氷山が海に沈んで見えない部分があるように、その推敲の過程を未定稿の一つ一つにあたることが出来るのであって、やがてその荒削りの肌触りが透いて見えてくる。いっぽう、高取氏も自作の劇作品について、冷静になって、認めていることがある。つまり、高取氏はドラマ作品から「少女物を払拭しなければ」<sup>17)</sup>と自戒しているのである。

むろん、高取氏が学生時代関西に居住していたせいか、宝塚のレビューに対する趣向が強くあった。そのことは差し引いても、やはり、現実の高取氏の劇作品には、女性の登場人物が多

い。だが同時にそれらの女性たちは劇中際立った出来栄を示しているのである。恐らく、高取氏の劇作品で、女性の登場人物が際立っているのは、高取氏が、月蝕歌劇団の一流の女優群を基にして新作を次々と書き続けているからだと思われる。従って、高取氏の近年の上演作品『寺山修司—過激なる疾走—』の舞台を見ても、或いは最新作の稽古『怪盗ルパン竹久夢二の双曲線』を見ても、女優群は、抜群の演技力を発揮している。さて、月蝕歌劇団が1980年に結成されてから既に30数年を経過している。だから、高取氏の三部作『月蝕歌劇団』『聖ミカエラ学園漂流記』『帝国月光写真館』の上演を、劇団創設の草創期に比べて分かってくることはある。それは、現在の月蝕歌劇団のアンサンブルによる総合力が、レヴェルアップしていることである。

それだけではない。寺山修司や唐十郎氏のアングラ全盛時代の演劇は、言葉が過剰であったとよく指摘される。そのことは、寺山や唐氏が登場した後から出てきた劇作家太田省吾氏の『水の駅』の台詞が寡黙なので静かな劇と言われたり、<sup>18)</sup>平田オリザ氏らがどちらかといえば劇以外に評論をあまり頻繁に執筆しなかったりするために、<sup>19)</sup>返って、寺山や唐氏の劇や評論や創作が言葉の過剰となって目立ったのではないだろうか。だが、高取氏については、寺山以後の劇作家の世評とは全く異なるタイプの劇作家である。つまり、高取氏は、マルチな才能を発揮して劇作や創作や批評をしょっちゅう次々と発表してきたが、その観点で、高取氏の劇作品を俯瞰すると、高取氏は寺山が没した後の真の継承者であると認めざるを得ないのである。つまり、高取氏は、月蝕歌劇団の座付き作家であり、演出家であり、演劇評論家であり、漫画論の専門家であり、詩人であり、編集者でもあるからだ。このような高取氏の生き方は、寺山の生き方と重なって見える。

寺山は47歳で急逝した。その後、寺山のようにマルチな才能を発揮しているアーティストを求めて過去を振り返ってみると、確かにそのアーティストとは実は、高取氏だったのであり、しかも、その事を高取氏の演劇を考える場合極めて重要なのである。だから、高取氏の立場に立って改めて劇を見てみると、高取氏の独自性が忽ちはっきりしてくる。従って、もっと高取氏の演劇を深く理解しその独自性を詳細に評価してゆくべきであろう。「死せる孔明、生ける仲達（司馬懿の字）を走らす」という故事がある。だが、寺山の演劇を考える場合、寺山の死後、間断なく演劇活動を継続するのは、亡くなった寺山ではなくて、むしろ生きている高取氏である事を直視すべきである。しかも高取氏の演劇を見ていくと、高取氏のドラマは極めて独創的で寺山のドラマツルギーとは極めて異なっている。だから、高取氏のドラマをオリジナル作品に則してもっと精密に再検討し評価すべきだと思われるのである。

演劇や映画に携われれば一目瞭然であるが、一人で、演劇や映画を企画しプロデュースし脚本・演出・批評まで兼任する寺山のようなアーティストは稀である。しかも、寺山には寺山の

仕事を助けるスタッフが幾人もいた。なかでも、高取氏は、かつて、寺山のスタッフの一人として活躍したのである。おまけに、高取氏は、寺山の仕事をかなり詳細に熟知していた。従って、高取氏は寺山の業績を継承することが出来た稀有なアーティストなのである。

それにもかかわらず、高取氏が、現在も第一線で活躍し寺山のアートを最も多く吸収しているながらも、あまり、目立たない劇作家であるのは不思議である。寺山の死後、寺山の正統な継承者は幾人かいる。しかし、高取氏のように多分野にわたって、寺山のようにマルチな仕事を手際よくこなし続けているのは高取氏独りではないだろうか。

さて、既に先に触れたけれども、天野天街氏が脚色した『田園に死す』に話を戻すならば、実は脚本『田園に死す』を筆者が、英語訳して気がついたことがある。そこで、ここで、もう一度その点を繰り返して指摘してみたい。つまり、天野氏は、寺山の『田園に死す』を完膚なきまでに脱構築している。譬えるならば、モダン・バレエの振付師モーリス・ベジャールが生前、「彼がいかに自分に近いか」と表現して導いた弟子にジル・ロマンがいる。ところが最近放送されたロマンのモダン・バレエの稽古風景や公演を映像で見ても気がついたことがある。ある意味で、ロマンは、ベジャールの振付を完膚なきまでに脱構築して、一見、ベジャールとは全く違う振付であるのに気づいたのである。そして、われわれは、忽ちそのアートの違いを知らされて戸惑いを感じさせられてしまうのである。

ところで、2012年2月19日に東京のザ・スズナリで、筆者が、天野氏の『田園に死す』の上演を見たとき、寺山の実験映画『田園に死す』と比べてもそれほど違和感を覚えなかった。事実、同じ芝居を観た高取氏も「天野氏の『田園に死す』を見て、それほど寺山の『田園に死す』と違和感を覚えなかった」と述べていた。しかし、天野氏の脚色した台本『田園に死す』を筆者が英語訳してみると、殆ど、原作の台詞は、天野氏の台詞によって覆され昇華されて、寺山のオリジナル作品は危うくアウトラインだけが僅かに残っているだけであることが分かってきた。むろん、寺山と一緒に音楽を担当したJ・A・シーザー氏や寺山と一緒に共同演出に加わった流山児祥氏が、ザ・スズナリで天野台本演出の『田園に死す』を稽古して舞台を共同で組み立てていったわけだから、全体的な視点で舞台を総合的に見る限り、ぎりぎりのところで、舞台のほうは寺山ワールドを表していたのである。

とはいっても、実は、それほどまでに、天野氏は原作の『田園に死す』を脱構築してしまったのである。いっぽう、高取氏の劇『寺山修司過激なる疾走』も全く生の寺山の姿とは程遠いものであった。芝居の中で、寺山修司を演じた岡田哲也氏は元吉本興業の喜劇俳優であったので、それまで半ば神格化されてきた寺山像をギャグによって笑い飛ばしてくれた。にもかかわらず、高取氏と天野氏の上演の違いは歴然としている。一言で言えば、高取氏は“生”の寺山を知っており、しかも寺山と一緒に仕事をし、生活を共にしてきたのである。それに対して、

天野氏は、「生の寺山を全く知らない」と明言した。

ところで、先に述べたジル・ロマンは、師のベジャールの芸術を後継する為、全く斬新でモダン・バレエの新機軸を切開く振付で公演した。まさに、ジル・ロマンのような新機軸が欠けているのが、これまでの寺山修司の再上演であったと言ってもよい。ある意味で、寺山劇の再演は、寺山の原作を越えた脚色で演出でなければならない筈である。その意味で、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』と三部作は、ある意味では、寺山にはない関西喜劇や宝塚のレビューをドラマの隅々まで徹底的に表わしている。つまり、高取氏の劇には、寺山劇にはあまり目立たない喜劇性や軽演劇性を露わにし、その分、ヴォードビル風な軽快なドラマによって、とかく湿って暗い寺山のドラマを越えていたところがあったのである。そのところが高取氏のドラマ作りが異色であると言っても過言ではない。つまり、高取氏の一見荒削りに見えた『月蝕歌劇団』は、寺山にはないアナーキーで猥雑で際物的であったことも事実である。

ところで、ドラマのタイトルであるが、高取氏が処女作『白夜月蝕の少女航海記』のタイトルに「白夜」と付けたように、寺山も初期の作品のタイトルに『白夜』とつけて、1962年12月文学座アトリエ公演で初演を行った。きせずして、寺山も高取氏も初期の作品に「白夜」をタイトルにしたり、そのタイトルの一部につけていたことは注目に値する。けれども、寺山自身は『白夜』の解説で、『白夜』を構想したのはオー・ヘンリーの『家具つき貸間』に触発され『白夜』をドラマ化したと解説している。以下に、寺山の『白夜』の結末と似ている箇所をヘンリーの『家具つき貸間』から引用してみよう。

“Yis, ma’am; ‘tis true. ‘Tis just one wake ago this day I helped ye lay out the third-floor-back. A pretty slip of a colleen she was to be killin’ herself wid the gas—a swate little face she had, Mrs. Purdy, ma’am.”

“She’d a-been called handsome, as you say,” said Mrs. Purdy, assenting but critical, “but for that mole she had a-growin’ by her left eyebrow. Do fill up your glass again, Mrs. McCool.”<sup>20)</sup>

いっぽう、寺山の『白夜』では主人公の猛夫が失踪した久方弓子を同じように追いかける。だが、問題の久方弓子が自殺した部屋で、猛夫は、その事実を何も知らず一夜を過ごす。次に、寺山の『白夜』の結末を引用してみる。

女主人　ここで、納棺したのが丁度一週間前。そう、あの晩も隣の部屋ではパーティーをやっていましたよ。やっぱり月があかるくて、昼なのか夜なのか、わからないような天気でしたよ。

かわいそうに、あの女の人も、ガス自殺をするにしては、なかなかきれいな女の人だったけれどねえ。<sup>21)</sup>

つまり、寺山の『白夜』では、猛夫は、久方弓子が自殺した部屋で自殺をしないで、眠りにおちる。他方、オー・ヘンリーの『家具つき貸間』では、若い下宿人は彼の元恋人と同様に同じ貸間でガス自殺をする。こうしてみると、寺山は、オー・ヘンリーの『家具つき貸間』の結末を逆転してしまったことが分かる。寺山はその経緯を以下のように解説している。

この世で一番恐ろしいのは、怪物でも戦争でもなく「何も起こらぬこと」ではないかというのが当時のぼくの重要なモチーフであった。(59頁)

上記の引用の中で、寺山が「何も起こらぬこと」と解説している箇所は、実は寺山の重要な作品のモチーフのひとつでもある。或いはまた、もしかしたら寺山は、ルキノ・ヴィスコンティ監督・ドストエフスキー作『白夜』の作風にも惹かれていたのかもしれない。さて、高取氏は、「自作の『白夜月蝕の少女航海記』と寺山の『白夜』にある「白夜」とは関係がない」と明言しながらも、「寺山の『白夜』はドストエフスキーの『白夜』と関係があるかもしれない」と筆者に語った。

確かに、寺山の『白夜』はオー・ヘンリーの『家具つき貸間』とプロットのシチュエーションが極似している。だが、恐らく、寺山は劇のタイトルに関しては、ルキノ・ヴィスコンティ監督・ドストエフスキー原作『白夜』から思いついたのではないと思われる。例えば、寺山は『ヴィスコンティ・フィルムアルバム』の中で、批評文「ヴィスコンティ私稿」を書いている。更にまた、その中で寺山が付録として付けた「私の選んだヴィスコンティのベスト5」の4位に「白夜」を選んでいる。また、実は、寺山はこの短い批評文の中で、ドストエフスキーにも言及している。<sup>22)</sup>

但し、ドストエフスキーの小説『白夜』は、プロットそのものが混然として複雑に錯綜している。だから、寺山の『白夜』のように簡潔に纏まったストーリー展開はドストエフスキーの『白夜』にはない。あえて言うなら、寺山はオー・ヘンリーの『家具つき貸間』のプロットからシチュエーションだけを借り、かつまた、ドストエフスキーの『白夜』の曖昧模糊とした茫漠とした雰囲気を利用し、おまけに、ヴィスコンティの『白夜』から映像をコラージュして自作を纏めたように思われる。ともかく、注意しなければならないのは、寺山は、何れの作品の中でも、一つの作品だけを引用して劇作をしないことである。

また、寺山が言うように「何も起こらない」というテーマは、或いは、寺山が書いた『白

夜』の恐怖であるかもしれない。そうだとするなら、この『白夜』は示唆的である。というのは、例えば、寺山は、密室での殺人を扱ったドラマ『毛皮のマリー』で、欣也少年が美少女を殺害する。ところが、終幕で、芝居が終わると、死んだ筈の美少女も起きあがる。<sup>23)</sup>芝居はフィクションだから当たり前とはいえ、「何も起こらない」というのが、寺山が作ったドラマの恐怖であることを教えてくれるのである。従って、寺山が影響を受けたと言われるルイジ・ピランデッロの『作者を探す六人の登場人物』でも、ピストル自殺した筈の少年が舞台の結末にはカーテンコールで再び起きあがる。<sup>24)</sup>もしかしたら、寺山は、ピランデッロから、「何も起こらない」という恐怖を独特の感性で学びとったのかもしれない。或いは、また、寺山が脚色した『青ひげ公の城』でも、肝心の青ひげ公が最初から最後まで舞台に全く姿を現わさない。そこで青ひげ公は姿を現わさないのだから、事件は、「何も起こらない」のである。むしろ、寺山は、怪物が舞台に現われることよりも、「何も起こらない」孤独感の方が、真の恐怖を引き起こすと考えたのであろう。また、寺山が『青ひげ公の城』の典拠としたバルトークの『青ひげ公の城』は孤独がテーマであることをここで想起する事が重要である。

或いはまた、寺山は自虐的な死よりも、むしろ加虐的な死を描いてエロスを表現する嗜好があったようだ。その点からすれば、寺山の『白夜』よりも『毛皮のマリー』の方が、『白夜月蝕の少女航海記』のエロスとタナトスのコンセプトに近いといえるのではないだろうか。寺山は女性の非業の死をしばしば自作に書いた。極端に言えば、寺山は死んではいない実の母親のハツの死までしばしば歌やエッセイや映画に描いた事はよく知られている。これも、「何も起こらない」事によって引き起こされる恐怖であるかもしれない。また、『田園に死す』では、寺山は、化鳥の無理心中を執拗に描き、母殺しの主題を徹底的に追求した。先に触れたように、殊に生きている実の母親ハツがいるのに、母親殺しという不合理な死の追求を求めたのは、やはり、寺山が言う「何も起こらない」という恐怖が根源にあるのかもしれない。或いは、いくら殺そうとしても、死なない母親ハツに対する執拗な殺意は、デュシャンの墓碑銘「死ぬのは他人ばかり」をそのまま裏返しにしたのかもしれない。もしかしたら、寺山はデュシャンの「死ぬのは他人ばかり」を逆さにひっくりかえして「いくら殺そうとしても、死なないのは母親ばかり」と、一種のアナグラムのように、言葉を組み替えて、言い換えたのではないかとさえ推測したくなる。つまり、寺山の考えでは、母親は子供と何時までも繋がっており、寺山は「自分が生きている限り、産みの母親は死なない」と言いたかったのかもしれない。寺山の場合、こうして自分が死なない限り、産みの母親も死なないという母親地獄をライフワークとして懐き続けたのかもしれないのである。

他方、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』は、若い女性の加虐的な死を描いてエロスとタナトスを表現する嗜好が見られる。しかし、寺山の『白夜』も高取氏の『白夜月蝕の少女航海

記』もあくまで舞台上の出来事でフィクションである。だから「何も起こらない」という恐怖である視点から見ていくと、結局、寺山も高取氏も同じコンセプトで繋がっていることになるかもしれない。だが、寺山が示唆する「何も起こらない」という状況が引き起こす恐怖を、高取氏がどこまで意識的に『白夜月蝕の少女航海記』で劇化していったのかどうかは分からない。

けれども、『白夜月蝕の少女航海記』で、ヒロインのじゅんが、いつまで待っても来はしない芸能スカウトを待ち続ける姿は、寺山の『中国の不思議な役人』で、少女花兆が中国の役人を何時までも待ち続ける姿とどこかしら似ている。じゅんは少女の溢れんばかりの生気で輝いているが事件に巻き込まれ銃弾を浴びて失明してしまう。いっぽう、花兆は人買いに凌われ身を落とした娼婦となる。ところが、じゅんは肉体が詰まっているが、他方、花兆は機械仕掛けの人形のように中身は空洞である。

例えば、デュシャンが構築した『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）は独身者たちが花嫁を加虐的に暴力を加えようとした場面を、オブジェを使って構築している。<sup>25)</sup> しかも、デュシャンが『大ガラス』で表わしたコンセプトを、寺山は機械装置として舞台『奴婢訓』で応用して使った。もしかしたら、寺山は、『大ガラス』のコンセプトから、加虐的に暴力が産み出すエロスとタナトスのからくりを、むしろ、あくまでも無機質で冷たい機械として見て、「何も起こらない」という恐怖へと昇華したのではないだろうか。確かに、機械装置は、元々生命力はないのだから、生と性の横溢したエロスやタナトスとは無縁である。

けれども、寺山は、エロスとタナトスの生命装置の仕掛けを全て否定したわけではない。むしろ、寺山は、エロスとタナトスの生命装置を推し進めていって、究極的には、無機質で冷たい機械に転換してしまったのであり、そうすることによって、「何も起こらない」という恐怖を結果的に思いついたのではないだろうか。

だが、高取氏が描いた『白夜月蝕の少女航海記』のじゅんの失明は、少なくとも、この機械装置が産み出す恐怖とは一見したところ無縁のようにみえる。

さて、ここまでの推論を纏めると、寺山はデュシャンの『大ガラス』から影響を受け、その機械論によって「何も起こらない」という恐怖から生ずるコンセプトを得て、『奴婢訓』の機械装置を舞台化したのではないかと読み取る事が出来ることになるかもしれない。

いっぽう、高取氏は、自作のドラマを作劇しているとき、平行して寺山のドラマを念頭に置いて研究しながら、何時の間にか、知らないうちに、寺山のドラマコンセプトになっていたデュシャンが『大ガラス』に内包したエロスとタナトスの生命装置を、意識的というよりも、むしろ無意識に自作のドラマに取り入れたのかもしれない。

高取氏がドラマ化した『花と蛇』『沼正三／家畜人ヤプー』『怪盗ルパン竹下夢二の双曲線』や脚色演出した『盲人書簡上海篇』で頻繁に現れる美女の致命傷となる盲目や死、はては、緊縛SMや、縛りを見ていくうちに、いつの間にか、全く奇妙な逆転に遭遇する。つまり、それは、高取氏の劇全体には、無意識に、舞台背景として、デュシャンの『大ガラス』の機械論が働いていて、その壮大なコンセプトが舞台背景に焙りだしになっていき、次第にその姿が明確に見えてくるような気がするのである。

次に、高取氏の初期の作品に見られる傾向をエロスとタナトスの生命装置として列挙してみよう。まず、『白夜月蝕の少女航海記』から一例を引用してみる。

じゅん　ほんとに、(じゅん、よろけて倒れそうになる。彼女は銃撃戦で失明している。男、じゅんを抱きかかえる) ありがとう。でも、あたし目が見えないのよ。歌手は歌えさえすればいいんだよ。(194頁) (『白夜月蝕の少女航海記』)

じゅんは、手負いの熊のように、今まさに息絶えようとしている。じゅんの生命は、無機質な機械に転換する一歩手前にいるような気がする。次に『月蝕歌劇団』のサチエの失明の場面を引用してみよう。

サチエ　わたしはこうして、バレエのレッスンを続けながらパリで踊る日を夢を見ています。(バレエの音楽が流れて) アン　ドウ　トロウ、アン　ドウ　トロウ、あ、目が見えない。(75頁) (『月蝕歌劇団』)

サチエは、ダンスしながら、無残にも、失明することによって、生の人間から無機質な人形に転換するほんの一瞬を切りとって表わしているようにも見える。次いで、『聖ミカエラ学園漂流記』の由紀の台詞を引いてみる。

由紀　だいすけさん、やっと二人きりになれましたね。由紀は、もうすっかり目が見えなくなってしまいました。けれど、もう、何も心配することはありません。こんなに幸せですもの。(114頁) (『聖ミカエラ学園漂流記』)

由紀も、じゅんやサチエと同じように失明する。ところで、高取氏は、『聖ミカエラ学園漂流記』を執筆するときに、三島由紀夫の『海と夕焼け』を参考にしたと書いている。次いで三島由紀夫の『海と夕焼け』を以下に引用してみよう。

聖地を奪い返すのはお前だよ、アンリ。異教徒のトルコ人たちから、お前ら少年がエルサレムを取り戻すのだ。<sup>26)</sup>

恐らく、高取氏が作った、「聖ミカエラ学園」のシチュエーションは、『海と夕焼け』に描かれた十字軍から夢想して、その結果得たイマジネーションにあったように思われる。けれども、高取氏が描く盲人といえ、むしろ、三島由紀夫の『弱法師』の俊徳丸が盲目になる件の方がシチュエーションが近いように思える。しかも、寺山も同じ「盲目」という題材から『身毒丸』でしんとくが失明を描いている。三島由紀夫の『海と夕焼け』のアンリ、『弱法師』の俊徳丸や寺山の『身毒丸』のしんとくが失明する状況と比べると、高取氏の『聖ミカエラ学園漂流記』の由紀の失明する状況は、譬えるなら、ダヴィンチの『最後の晚餐』をコピーしたアンディ・ウォーホルのシルクスクリーンとの対比を想わせるのである。<sup>27)</sup>

こうして一連の高取氏の初期の作品を見てくると、同じテーマを繰り返し、繰り返しドラマ化している事に気がつくのである。変化が現れるのは『帝国月光写真館』の春子の台詞である。

春子 帝国月光写真館なんてどこにもなかったのよ。あなたの頭の中にしか存在しなかったのよ。あなたこそ幻視複製器の中で帝国月光写真館を考えればよかったのよ。(152頁) (『帝国月光写真館』)

上記の春子が失明する場面は、寺山が『盲人書簡』で使っている「よく見るために、もっと闇を」を想い浮べてしまう。ともかく、少なくとも、じゅんやサチエや春子の台詞から、遂に、高取氏の作品からエロスとタナトスが生の舞台から変化が生じ、『帝国月光写真館』によってその変化が現れ、やがて、昇華して「複製器」という機械になっていくのが見て取れる。このようにして、高取氏は寺山の『盲人書簡』を自ら脚色し演出することになっていく。

#### 『ゲゲゲのげ』と『花札伝綺』

寺山のドラマにあるが高取英氏や天野天街氏のドラマにはないものがある。それは、東北の土着性であろう。しかし、寺山の東北の土着性と同等のものが高取英氏には他にある。それは浪速の庶民の土着性であり、或いは、天野氏の場合にはひなびた東海地方の西尾市近辺にあるローカルな土着性にも見いだせるであろう。ところで、東北と言っても、寺山と渡部えりさんの土着性は厳密には異なる。寺山は青森出身であり、渡部えりさんは山形出身なので、その地理的な違いはある。『ゲゲゲのげ』は山形の土着性であり、『花札伝綺』は青森の土着性であ

る。その微妙な違いを『ゲゲゲのげ』と『花札伝綺』からそれぞれ一例をあげて比べてみよう。まず、『ゲゲゲのげ』から引用してみる。

柳田 落ちつけ、落ちつくんだ。

鬼太郎（父） 鬼太郎、鬼太郎、煙草だ。煙草を一服するんだ。落ちついた所を見せるのが一番なんだ。

鬼太郎 でも父ちゃん俺たち未青年だぜ、な。(125頁)

上記の『ゲゲゲのげ』の対話には一見ほのぼのとした会話の中にも不気味な空気が漂っている。次に、『花札伝綺』から引用してみる。

そして、その中に鬼太郎の笑い声がまじり、挑発的に舞台をかけめぐる。

団十郎 いまのは、鬼太郎の笑い声だな？ あいつめ、どこにかくれているのだ？

髭の男爵 どこにかくれているにしても、もう、あいつを消すことはできない。

あいつは死んでしまったのだから！<sup>28)</sup>

前述の『花札伝綺』の対話は、『ゲゲゲのげ』の対話と比較してみると分かるが、青森にある寒村の侘しい佇まいが二人の会話に色濃く表れている。このように、『ゲゲゲのげ』と『花札伝綺』を比較して調べてみていくと、同じ東北地方でも、寺山と渡部えりさんの土着性には、地域によって異なり、地理的な距離感を想起させてくれるのである。けれども、本稿では、寺山と渡部えりさんの土着性が違うのをここでは細かく見ていくのは主たる目的ではない。土着性については、稿を改めて再考してみたい。むしろ、ここでは、高取氏が寺山とは違う面がある事を土着性が違うところから遡及してみたい。それは何よりも、高取氏の場合、積極的に自作に大阪の庶民性を導入していることであろう。

或いはまた、ここで指摘しようとしたのは寺山の劇がアンビバレントであることだ。寺山の劇が相矛盾するのは、土着性は古い時代を表わし、アヴァンギャルドは新しい時代を表わしているからである。しかも、寺山の場合、土着性とアヴァンギャルド激しく衝突するのも、寺山のドラマにはなくてはならない必要不可欠なドラマツルギーである。ところがこの寺山の相矛盾したコンセプトが、寺山ほど、高取氏や渡部えりさんのドラマには、あまり激しく見られないのではないだろうか。

或いは、『田園に死す』のテーマである母殺しは、天野天街氏よりも、むしろ映像作家の安藤紘平氏によって継承されているように思われる。安藤氏の実験映画『オー・マイ・マザー』

は、寺山の『田園に死す』のコンセプトである「母殺し」をよく表わしている。ここで、寺山と安藤氏がこの「母殺し」のテーマを巡って継承し発展していくのを見る前に、先ず、寺山自身の一連の映画作品をふり返ってみる事にする。寺山の一連の映像作品は、代理人としての映画でもなく、受動映画でもなくて、能動映画であることだ。先ず、『書を捨てよ、町へ出よう』の冒頭シーンでは、スクリーン上では停電映画特有の暗闇が1・2分続いて、それから、やがて、佐々木英明氏自身が、スクリーンから観客に語りかける。次いで、『ローラ』では、今度は、逆に、観客の森崎偏陸氏の方がスクリーンの中に飛び込む。そして、更に『さらば映画よ(スター篇)』では中年の女性が「映画を妊娠だんだわ」という。こうしてみると、寺山はスクリーンの暗闇を女性の子宮のようなイメージを懐いていたようだ。例えば、『田園に死す』では、主人公の「私」が「三代遡って祖母を殺したら、母は生まれなかったか」と子宮回帰のような謎めいた自問をする。或いは更に、化鳥は「かあさんあたしをもう一度妊娠して下さい」ともいう。こうした寺山の一連の映画作品を観ていくと、寺山の映画やドラマの創造行為であるコンセプト(Concept)は、コンセプト(概念)のもう一つの意味である妊娠(Consept)と類似していることに気がつく。

いっぽう、安藤氏が制作した、『オー・マイ・マザー』では、ちょうどギリシア劇『オイディプス王』で、オイディプス王が母親との近親相姦によって子供を創り罪意識に駆られて眼を突き盲目になるが、安藤氏はそれと同じ行為を、比喩的に子宮内の闇を、映画館の暗闇に読み替え、盲人の見た映像として映画を作りあげている。言いかえれば、安藤氏の映像は仮に盲人がスクリーンを見たとするなら、そのスクリーンには、全く未知な闇の映像が映っているのである。しかも、その仕組みは、安藤氏がフィルムに異なった写真「小暮美千代」「ドイツのおかまの娼婦」「髭をつけた男装の女性」を一枚一枚貼り付け、一秒間に24枚回転する。つまり、その写真とはフィルムに一枚一枚張り付けられた静止画としての一群の写真群である。安藤氏の『オー・マイ・マザー』の場合、写真を、一枚一枚フィルムに張り付ける作業を通して明らかになってくるものがある。それは、このようにして、静止画の一枚一枚の写真が動画に変換するときに、元の写真群には映っていない筈の幻の画像がスクリーンに浮かんで見えてくるのである。安藤氏はこの動画を比喩的に自分と母との近親相姦によって誕生した子供であると暗示している。しかも、安藤氏は、このメディア映像論自体が、寺山の子宮回帰から無意識的に影響を受けて生まれたというのである。

このようにして安藤氏の『オー・マイ・マザー』を観ていくと、寺山没後30年経ても、寺山のメディア映像論は決して過去の遺物ではなく、これからもますます進化し続けていくとみなしてもよいのである。例えば、クリストファ・ノーランの『インセプション』は安藤氏がアナログ・フィルムで創造した動画を、デジタル映像で再現して幻の映像をスクリーンに照射し

た。このアイデアをジェームズ・キャメロン監督の『アバター』に遡って分析して表わした論文がある。それは清水杏奴氏の映像論であるが、清水氏はその論文の中でメディア映像論を展開している。清水氏が、今後の寺山映画における新たなメディア映像論から安藤氏のメディア映像論を出発点として発展することが望まれる。<sup>29)</sup>

ともかく、安藤氏の実験映画は、寺山が着想し開発したアイデアから始まって、全く新しいメディア映像となって生まれ変わった。いっぽう、天野天街氏は『田園に死す』を脱構築してあたかも失われた廃墟から斬新なドラマに再構築化を成し遂げようとしている。また、高取氏は、寺山にはない関西の諸芸能を取り込んで寺山の劇に漲る佻しい気配を部厚くして再構築しようとしている。その視点から見えていくと、もしかしたら、寺山は、生前あるいは、高取氏から、無意識のうちに関西人気質の猥雑な気配を読み取って自作に取り入れようとしていたのかもしれないのである。

以上見てきたように、寺山のドラマと比較しながら、高取氏のドラマを見ていくと、寺山が『白夜月蝕の少女航海記』『月蝕歌劇団』『聖ミカエラ学園漂流記』『帝国月光写真館』に漂う大阪人特有の猥雑な気配を、寺山が自作の『邪宗門』『中国の不思議な役人』にコラージュしている事が幾分か見えてくる。或いは、実際には、高取氏の方が、寺山の『邪宗門』を流山児祥氏らと共同演出したり、舞台上演に協力したりしているうちに、無意識に自作にコラージュして『白夜月蝕の少女航海記』に漂う気配を劇化していたかもしれない。実際、高取氏は、月蝕歌劇団で寺山の『邪宗門』を単独で演出しているのだから、高取氏と寺山のどちらが先に互いのドラマに漂う「気配」の影響を受けたのか錯綜して分からなくなる。しかしながら、少なくとも、高取氏の月蝕歌劇団が、寺山の天井桟敷と異なるのは、台本が同じでも、上演方法が異なるところであろう。高取氏の演出方法は、幾分か宝塚の上演方法と似ている。それは、例えば、高取氏の月蝕歌劇団が、男装の女優が舞台上で重要な役どころを占めているところから見ても明らかである。或いは、高取氏の月蝕歌劇団は、俳優たちが立ち回りを、武道家の業を応用している。実際に女性の武道家はアリーナで男性の武道家の反射神経に比べて反応が幾分鈍い。ところが、月蝕歌劇団の女優の武道と殺陣は、日本拳法、柔道、空手、少林寺拳法の業を実際に取り入れているので、舞台では、女優の所作が柔軟で、しかも、フレキシブルで、華麗でさえある。このような演技術は、天井桟敷には無いものであり、しかも宝塚の舞台にさえもない所作である。

実は、寺山は男装劇『星の王子さま』を宝塚での上演を望んだが果されなかった。劇中、点灯夫役を男の俳優が演じる。従って、寺山のオリジナル台本の指示通り、男装の女優が演じると、高取氏の月蝕歌劇団の演技に幾分か似てくるかもしれない。さて、寺山は、生前、『星の王子さま』を上演したとき、点灯夫役に適当な男装の女優がいなかった為、男の俳優が点灯夫

役を演じたと述べている。しかしながら、ここでうがった観方をするならば、もしかしたら、寺山は、自分の芝居を見て観客が“SM”や“縛り”に趣向があると思われたくなかったせいからなのか、男装の女優を点灯夫に使わず、あえて男優を用いて点灯夫を使ったのかもしれない。言い換えれば、寺山は、高取氏の模倣と思われたくなかったので、点灯夫役を男装の女優ではなく、男優を使ったのかもしれない。何れにしても、前に述べたように寺山は、高取氏の手法だけでなく、様々なアーティストの手法を実験的に使って絶えず演劇や映画に新機軸を模索してきた。だから、二人だけのドラマ台本を通して軽々に比較することは慎むべきであろう。

或いは、先に触れたように、渡辺えり氏は、寺山の『犬神』から影響を受けて、妖怪の世界を自作の『ゲゲゲのゲ』へと展開して劇化した。いっぽう、寺山は『花札伝綺』の主人公の名前を鬼太郎としたが、実際には、水木しげる氏の『ゲゲゲの鬼太郎』から、鬼太郎のイメージをコラージュしたものと思われる。<sup>30)</sup>元々、寺山は、ジョルジュ・バタイユの『眼球譚』に関心があり、当然、オディロン・ルドンの絵画『(夢の中で) VIII幻視』の「眼」にも惹かれていた筈である。水木しげる氏は、ルドンの「眼」にインスパイアされて、目玉おやじの誕生になったと暗示している。

さて、本稿では、高取氏の劇に現われた「気配」が、寺山の演劇にも現われた「気配」にも繋がっている事を検証する為に、例証を挙げながら縷々と論じてきた。寺山は「気配」について、その典拠をシュペングラーが『西洋の没落』で論じている、「過ぎてゆくものはすべて比喩にすぎない」<sup>31)</sup>の一文から暗示を受けたのかもしれない。

或いは、ハロルド・ピンターが『昔の日々』で、「起こらなかったことも起こったことのひとつだ」<sup>32)</sup>と書いているが、或いは、寺山はピンターを引用して、『田園に死す』で「実際、起こらなかったことも記憶の一部であるという事を」<sup>33)</sup>と綴ったのかもしれない。

これまで見てきたように、寺山は、実際には無いものに対して、何か「気配」を感じた時に生じる恐怖に関心を示した。寺山が問題にする「ないものに対する」恐怖は、ピンターのドラマにも顕著であり、寺山とピンターのドラマ作りの類似性に突きあたる気がする。ピンターは自らユダヤ人として、迫害を受けた民族に対する差別や、不可解で不合理な襲撃に恐怖を懐き、そして不合理な襲撃に対する恐怖に戦慄しながら、結局、究極的には眼には見えないものにたいする恐怖としてのドラマに昇華させた。また、ユダヤ人として迫害を受けたフランツ・カフカの小説『城』があるが、その中で、ジョセフ・Kは謂われのない敵意に対する、恐怖、相手の顔が見えないから膨張する恐怖がテーマとしてその根源にあったようだ。同じように、寺山の実験映画『書を捨てよ、町へ出よう』の結末でも、主人公の佐々木英明氏は、謂れのない罪に問われて警察に引きずられて行く。このラストシーンは、カフカの『城』の結末でジョ

セフ・Kが受ける死刑を想起させる。<sup>34)</sup>だから、寺山がカフカの手法をコラージュしたように思ってしまう。寺山は脚本『書を捨てよ町へ出よう』の結末で次のように書いている。

二人の刑事にとりおさえられたまま叫びつづけている私。背後は暗黒。ふりほどいて、二、三步前へ出てくる私。<sup>35)</sup>

しかし、寺山には、カフカが小説で使った手法に関心を懐く以前に、原体験としてカフカと類似した恐怖体験があったのではないかと思われる。少年寺山は、南方のセレベス島で父を失くし、また母の愛人問題で、長い間自分自身が遺棄され、その孤独感から、両親のいない少年の「ないものに対する」恐怖が増長していったものと思われる。寺山の恐怖は、殺人よりも、むしろ、南方のセレベス島で死んだ父の死体が目の前にない事に対する恐怖、つまり、心配しかないう恐怖を、幼い時から深く関心を懐いていたように思われる。

いっぽう、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』『月蝕歌劇団』『聖ミカエラ学園漂流記』『帝国月光写真館』は、先ず、現実で起きた事件を際物として舞台化している。けれども、舞台上で引き起こされる事件は、所詮、フィクションにすぎない。高取氏は、現実で起きた事件でも、舞台では、嘘の出来事になってしまう事に対する焦燥感から、その虚空間を、過剰な言葉や歌で埋め尽くし、女優の肉体表現や、舞踏家の踊りや武術でステージの三次元空間を塗りこめ、挿入歌として使った舟木一夫の歌謡曲の大音響で舞台の音の領域さえも塞いでしまおうとしているようにみえる。

さて、ここで、高取氏と寺山のドラマツルギーをそれぞれ纏めてみる。例えば、高取氏はプラス志向を持っていて、つまり、足し算戦力を舞台で構築していく。これに対して、寺山自身は、「ないもの」に対する恐怖を構築していく。そこで、寺山はマイナス志向となり、つまりは、引き算で舞台を構築しようとしているようにみえなくもないのである。

ところで、寺山が書いた劇作品に『地球空洞説』がある。つまり、地球のような惑星が物質でいっぱい詰まっている状態なのが高取氏の劇であるとするならば、同じ星でも、中身が全て空気で膨らんだ風船玉のように、いわば木星の巨大メタンガス衛星、タイタンの状態なのが寺山の劇作品である。しかも、寺山の劇は、何も無い事に対する恐怖と、同時に、その度し難い臆病さを、同じくらい度し難い哄笑によって笑い飛ばしてしまうような劇世界が舞台空間を形成している。しかし、もっと込み入っているのは、寺山も高取氏もトランプ・カードの表と裏のように殆ど同じコンセプトでドラマが隣りあわせになって出来ていることだ。例えば、デュシャンの『大ガラス』は何もない空洞の機械なのであるから、寺山の演劇を考えるうえで重要である。また、いっぽう、デュシャンの『遺作』(正式の題名は『(1)落下する水、(2)照明用ガ

ス、が与えられたとせよ』(Étant donnés :1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage) (1946-1966年) フィラデルフィア美術館)は、首のない肉感的な女体が扉の穴の奥に横たわっている。<sup>36)</sup>だから、『遺作』の女体は中身がずっしりとしていて、まさに、高取氏の演劇を考える時に重要である。<sup>37)</sup>つまり、デュシャンは『大ガラス』の発表の後、何年もの沈黙の末、『大ガラス』のコンセプトとは全く正反対と思われる『遺作』を残して亡くなった。さて、寺山と高取氏の作品は幾分似ているが全く異なっているところがある。その違いは、譬えるなら、このデュシャンの『大ガラス』と『遺作』の違いをみると幾分かその違いが解明され、しかも不思議な整合性となって眼前に広がるように想われる。例えば、デュシャンの『大ガラス』と『遺作』の類似点は、両性具有であることが指摘されている。

この類似点を、寺山と高取氏のドラマにあえて当て嵌めて見ると、かつて40年前に『書を捨てよ、町へ出よう』公演で、筆者が見落としたアンダー・グラウンド演劇のコンセプトを、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』再演を観劇した後で遂に、明らかとなった。そして、その謎が明白になり、こうして、漸くその疑問を解明することができたという思いがする。このようにして、『書を捨てよ、町へ出よう』と『白夜月蝕の少女航海記』のアンビバレントな感覚も不思議な整合性で焦点が結びあい、二つの芝居の相貌がはっきりと露わになって見えてきたのである。

寺山はかつてデュシャンのアート『大ガラス』に何もない空間を自分のドラマ『奴婢訓』上演の舞台上で入れ子状態にして再現した。これに対して、高取氏は『遺作』に描かれた首のないトルソのようなオブジェを自分のドラマ作品『白夜月蝕の少女航海記』の一部に応用したようだ。言い換えれば、寺山と高取氏のドラマはトランプの表と裏の関係を表わしているのかもしれない。つまりトランプの表と裏は、どこかしら背中のところでお互いに繋がっている筈である。寺山と高取氏の場合、二人の芝居の要にあるのはデュシャンの『大ガラス』と『遺作』に表されたあの謎に満ちたアンビバレントな作品に両性具有として象徴的に示されているように思われるのである<sup>38)</sup>。

## まとめ

さて、寺山修司の停電映画『書を捨てよ、町へ出よう』の冒頭シーンでは、真っ暗なスクリーンの中から佐々木英明氏が暗い観客席に向かって話しかける。この停電映画はやがて寺山のドラマ『盲人書簡』へと深化し真の闇の中に向かって傾斜していく。高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』はじゅんが盲目になるところで終わる。期せずして、高取氏と寺山は、劇作家として初期の時代に自作の中で盲人が見る世界を劇化し始めたのである。

よく見るために、もっと闇を！（90頁）（『盲人書簡・上海篇』）

上記のように、寺山は自作の『盲人書簡』の中で書く。こうした経緯を念頭に置いて考えると、『書を捨てよ、町へ出よう』で始まった停電映画は、3年後に、高取氏の『白夜月蝕の少女航海記』の盲目の臉に映った世界と符合することになることに気がつく。要するに、寺山が停電映画『書を捨てよ、町へ出よう』で表わした闇の世界を、高取氏は『白夜月蝕の少女航海記』の盲目の少女の臉に映った世界で舞台化した。いっぽう、映像作家の安藤氏は寺山から影響を受けて作った実験映画『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』で目隠しした少女が夢見る世界を映像化していた。寺山は映像では闇の世界を表現したが、舞台では、高取氏のほうが『白夜月蝕の少女航海記』の盲目の少女の臉に映った世界をはっきりと表わして見せたのである。つまり、40年前に筆者が実験映画『書を捨てよ、町へ出よう』でこの闇をみたのであるが、他方寺山の舞台『書を捨てよ、町へ出よう』ではこの闇の世界が欠落していたように思われたのである。ところが、この見落とした新しいメディア映画のコンセプトを、高取氏は舞台『白夜月蝕の少女航海記』で盲目の少女の臉に映った世界として再び見出して表わしたのである。これが1970年代当時のアンダー・グラウンド演劇の闇の世界でもあったのだ<sup>39)</sup>。

## 注

- 1) 松田政男「劇作家としての高取英——出会いのドキュメント風に」（高取英劇曲集女神ワルキューレ海底行行）けいせい出版、1986）、149-158頁。
- 2) *The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces Volume IV* (Max Reinhardt, 1972), p. 301.
- 3) 『寺山修司演劇論集』（国文社、2000）、49頁。
- 4) Cf. Fuegl, John, *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (Harper Collins, 1994).
- 5) 「流山児祥の雑ツエンターテイメント対談」第1回渡辺えり子（Avenue Vol. 1, 1984.11.5）、29-35頁。
- 6) 『寺山修司の戯曲』第1巻（思潮社、1984）、134頁。
- 7) 渡部えり子『ゲゲゲのげ』II（ハヤカワ演劇文庫、2008）、103-104頁 以下、同著からの引用は頁数のみを記す。
- 8) 『高取英劇曲集 聖ミカエラ学園漂流記』（群雄社出版、1983）、204頁。「高校時代、唐十郎の戯曲集『少女仮面』を愛読していた」
- 9) 寺山修司『さらば映画よ（スタア篇）』（悲劇喜劇、1966.5）、85頁。『さらば映画よ（スタア篇）』（映画評論、1968.10）、132頁。
- 10) 寺山修司『さらば箱舟』（新書館、1984）、164頁。「彼らの微笑は、永遠の百年の中の死を生きてゆくのである。」
- 11) 寺山修司『盲人書簡・上海篇』（『寺山修司の戯曲』第6巻（思潮社1986）、90頁。以下、同著からの引用

は頁数のみを記す。

- 12) 三浦雅士「高取英の少女」(高取英戯曲集『聖ミカエラ学園漂流記』群雄社出版、1983)、203頁。
- 13) 寺山修司『幸福論』(筑摩書房、1969) 232-234頁参照。
- 14) 寺山修司『歴史の上のサーカス』(文春文庫、1976)。寺山は本著の「犯罪の政治学」の中で「森恒夫論」「林少年論」「岡本公三論」を書き、ある意味では、永山則夫以上の政治や社会の犯罪をドキュメンタリーとして論じている。参考：高取英『高取英戯曲集 聖ミカエラ学園漂流記2』(コミックブックス、1994)に、「吉本隆明論」所収。高取英『少年極光都市』(沖積舎、1984)の解説で「高取英氏が企画した、寺山修司と吉本隆明との対談に言及している」。
- 15) 寺山修司『無頼漢』(『寺山修司全シナリオ』I、フィルムアート社、1993)、184-185頁参照。
- 16) Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (University of California Press 1893), p. xxi.
- 17) 高取英「月蝕歌劇団 高取英」PLAYON vol. 3 (『プレイオン』1987.2)、105頁参照。
- 18) 太田省吾劇テキスト集(全)(早月堂書房、2012)。萩原朔美氏は2012年5月12日に開催された国際寺山修司学会の講演で、「太田省吾の静かな劇は、言葉を排除して、言葉を肉体化したものである。従って、ある時期、太田省吾と寺山のドラマは同じ方向に向かっていた。だが、寺山は絶筆で「墓はいらない、言葉があればいい」と言ったように、やはり、言葉の人であった。」と論じた。更に、萩原氏は、「寺山さんは、映画を作った。映画は言葉が変わって、絵やイメージで表現する。寺山さんは映画の可能性を求めた。そうして、本多と寺山は考えが変わりはじめた」と語った。
- 19) 平田オリザ『平田オリザの仕事I 現代口語演劇』(晩聲社、1995) 185-188頁参照。
- 20) O. Henry, *The Furnished Room* (*The Selected Stories of O. Henry* A Digireads. Com Classic, 2009), p. 85.
- 21) 寺山修司『白夜』(寺山修司著作集第3巻、2009)、58-59頁。同書からの引用は頁数のみを記す。
- 22) 寺山修司「ヴィスコンティ私稿『若者のすべて』のロッコが戸を叩きつづける」(『ヴィスコンティフィルムアルバム』新書館、1978)、231-233頁。「ドストエフスキーの影をひきつづった人物たち。そのいずれもが、ヴィスコンティによって活性化され、そして見捨てられる。」232頁。
- 23) 原仁司、寺山修司「毛皮のマリー」『20世紀の戯曲』II (社会評論社、2002)、380頁。
- 24) Pirandello, Luigi, *Six Characters in Search of an Author* Translated by John Linstrom (Three Plays, Methuen Drama, 1994), p. 133.
- 25) Duve, de Thierry, *Pictorial Nominalism on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* Translation by Dona Polan (Minnesota U.P., 1991), p. 42. Carrouges, Michel, *Les Machines Célibataires* (Arcanes, 1954), pp. 27-28. Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp* Translated by Ron Padgett (The Viking Press, 1971), p. 33.
- 26) Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol* (A Harvest Book, 1975), p. 113. Guiles, Fred Lawrence, *Loner At The Ball The Life of Andy Warhol* (Black Swan, 1990), p. 165.
- 27) 三島由紀夫『海と夕焼け』(『決定版三島由紀夫全集』19、新潮社、2002)、381頁。
- 28) 『寺山修司の戯曲』第4巻(思潮社、1984)、120頁。
- 29) 清水杏奴「寺山修司の映画構造をアヴァンギャルドとメインカルチャーの新しい映像表現として読む」(『寺山修司研究』第5号、2012)、205-234頁参照。
- 30) 水木しげる「ルドンと私」(『アサヒグラフ』1989.3)、84-5頁。
- 31) Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes* (marixverlag, 2007), p. 218.
- 32) Pinter, Harold, *Complete Works Four* (Grove Press, 1981), pp. 27-28.
- 33) 寺山修司『田園に死す』(『寺山修司全シナリオ』I フィルムアート社、1991)、277頁。

34) Cf. Kafka, Franz, *The trial*, Translated by Willa and Edwin Muir (The Penguin complete novels of Franz Kafka, Penguin, 1983).

35) 寺山修司『書を捨てよ町へ出よう』（『寺山修司全シナリオ』I フィルムアート社、1991）、235頁。

36) 東野芳明『曖昧な水』（現代企画室1980）、52頁。

37) 寺山修司「劇評「月蝕歌劇団」デカダンスとちやぶ台の混在一船木一夫の負のエントロピー」（高取英戯曲集『聖ミカエラ学園漂流記』群雄社出版、1983）、199頁。「『月蝕歌劇団』は、いわば、「思い出の演劇」であり、「歴史的感傷のロマン」である。たしかに、小市民的秩序にドスをつきつけるような殺意と、フォニー・オペラの持つ、笑いとナンセンスにあふれているが、私が次回作に見たいのは、「まだ起こっていないこと」のロマン、制度化された演劇的な文体を突き破るようなイメージの暴力だという気がする。たのしみにしているよ。」（199頁。）寺山が、高取氏に「「まだ起こっていないこと」のロマン」を求めたのは示唆的である。寺山のこの原稿が、寺山の死の直前に書かれたことも、寺山が高取氏に託した新しい演劇の萌芽を読み取る事が出来るからである。果たして、寺山の弟子でもある高取氏が、「「まだ起こっていないこと」のロマン」を書いたかどうかは未だに分かっていない。だが、ここに、高取氏が寺山に抱いた一文を引用してみると、当時の高取氏の心境を読み取る事が出来る。

「追記 5月4日、この戯曲集の出版を心待ちにしていた、僕の師である寺山修司氏が、急逝した。持病の肝硬変から急性腹膜炎を併発したためである。

「高取、単行本はいつ出るんだ。俺が入院してから、出来ましたって、持ってきたって遅いんだぞ。」

といって、一ヶ月前に笑っていた言葉どおりになったことが悔やまれる。謹んで冥福を祈りたい。

意識不明になって入院する二日前の4月20日、寺山修司氏は、僕の企画した「新邪宗門」の原稿に手を加えていた。氏がよく引用した言葉どおりに。

「もし世界の終わりが明日だとしても私は今日、林檎の種子をまくだろう。」（ゲオルグ・ゲオルグウ）」（210頁。）

寺山は、先の批評で高取氏の「『月蝕歌劇団』は、いわば、「思い出の演劇」であり、「歴史的感傷のロマン」である。」と評した。だが、高取氏が「追記」で綴った文体はまさに高取氏の「歴史的感傷のロマン」の一文を思い出してしまう。やはり、寺山は、冷めていたのであり、高取氏が求め続けた煮えたぎる熱い進りとはいささか距離があるように思われる。

38) 寺山修司が考える両性具有は、マルセル・デュシャンの芸術が表わすコンセプトからの影響であろうと思われる。他方、高取英氏のばあいは、劇団「月蝕歌劇団」の女優が男装した麗人のパフォーマンスを披露する姿から両性具有を容易に理解できる。

39) 浅川マキは、1968年寺山修司に見出され、新宿のアンダー・グラウンド・シアター「蠟座」でデビューしたが、彼女は全身黒づくめの衣装であった。これが彼女のトレードマークとなり寺山が考える闇の世界の象徴ともなった。

## 参考文献

*Alternative Japanese Drama*, Edited by Robert T. Rolf and John K. Gillespie (Hawaii U.P., 1992)

Ridgely, Steven, C., *Japanese Counterculture The Antiestablishment Art of Terayama Shuji* (Minnesota U.P., 2010)

Sorgenfrei, Carol, Fisher, *Unspeakable Acts The Avant-Garde Theatre of Terayama Shuji & Postwar Japan* (Hawai'i U.P., 2005)

- Sas, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan Moments of Encounter Engagement, and Imagined Return* (Harvard U.P., 2011)
- Goodman, David, G., *Japanese Drama and Culture in the 1960s* (An East Gate Book, 1988)
- Richie, Donald, *A Lateral View Essays on Culture and Style in Contemporary Japan* (Stone Bridge Press, 1987)
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe* (Flammarion, 1994)
- Cabanne, Piere, *Dialogues with Marcel Duchamp* (Viking, 1971)
- Duve, de Thierry, *Pictorial Nominalism on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* Translation by Dona Polan (Minnesota U.P., 1991)
- Thrasher, Thomas, E., *Understanding Macbeth* (Lucent Books, 1968)
- Brode, Douglas, *Shakespeare in the Movies* (Oxford U.P., 2000)
- The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces*, Vol. 1-7, (Max Reinhardt, 1971-1974)
- Shaw on Shakespeare* Edited by Edwin Wilson (Cassell, 1961)
- 『寺山修司著作集』第1巻～第5巻 (クインテッセンス出版株式会社、2009)
- 『寺山修司の戯曲』第1～9巻 (思潮社、1984)
- 高取英『白夜月蝕の少女航海記』(月蝕歌劇団実験室公演上演台本、新宿五丁目・風紋、2012.5.3)
- 高取英『怪盗ルパン竹下夢二の双曲線』(月蝕歌劇団上演台本、ザムザ阿佐谷、2012.3)
- 高取英『寺山修司「疫病流行期」』演出ノート (月蝕歌劇団、ザムザ阿佐谷、2012.3)
- 高取英『詩劇ライヴ少女の詩集』(月蝕歌劇団、2012.3.24-5)
- 高取英『詩劇ライヴ宵待草を見つめて』(月蝕歌劇団、2012.3.31-4.1)
- 高取英脚色・沼正三原作『沼正三／家畜人ヤブー』上演台本 (月蝕歌劇団創立25周年記念公演第3弾、ザムザ阿佐谷、2010.9)
- 高取英『聖ミカエラ学園漂流記』(群雄社、1983)
- 高取英『寺山修司—過激なる疾走—』(沖積舎、2008)
- 高取英『ドグラ・マグラ月蝕版』(沖積舎、1997)
- 高取英『金色夜叉の逆襲』(沖積舎、2008)
- 高取英『陰陽師阿部晴明—最終決戦—』(メタ・ブレーン、2002)
- 高取英『寺山修司論 創造の魔神』(思潮社、1992)
- 高取英『寺山修司—過激なる疾走—』(平凡社、2006)
- 高取英『ヘルサイユのぼら永遠に』(松文館、1994)
- 高取英『あしたのジョーの秘密』(松文館、1993)
- 高取英『梶原一騎をよむ』(ファラオ企画、1994)
- 高取英『性度は動く』(情報センター、1985)
- 平岡正明著、高取英企画『戦後事件ファイル』(マガジンファイブ、2006)
- 『寺山修司多面体』(JIG、1991)
- 『寺山修司全詩歌句』(思潮社、1986)
- 平岡正明『アングラ機関説』(マガジンファイブ、2007)
- 『少女図鑑』(冬樹社、1983)
- 『地下演劇』14号 (演劇実験室・天井桟敷、1979)
- 『寺山修司没後二〇年』(『テアトロ』、No. 740. カミモール社、2003.9)

- 「寺山修司の世界」(『別冊新評』、新評社、1980)
- 『寺山修司の時代』(河出書房新社、2009)
- 『寺山修司研究』第1号(文化書房博文社、2007)
- 『寺山修司研究』第3号(文化書房博文社、2009)
- 『寺山修司研究』第4号(文化書房博文社、2011)
- 『寺山修司研究』第5号(文化書房博文社、2012)
- 『Avenue』Vol. 1 (アベニュー工房、1984)
- 『PLAYON』Vol. 3 (プレイ・オン、1984)
- 「特集今こそ演劇」『ガロ』(青林社、1996.9)
- 渡辺えり子『ゲゲゲのげ』(白水社、2000)
- 渡辺えり子『ゲゲゲのげ／臉の女』(ハヤカワ演劇文庫、2008)
- 渡辺えり子『えり子の冒険早すぎる自叙伝』(小学館、2003)
- 渡辺えり子『芝居語り渡辺えり子対話集』(小学館、2006)
- 流山児祥『流山児が征く歌謡曲篇歌謡曲だよ人生は』(而立書房、1983)
- 流山児祥『流山児が征くプロレス篇燃えよ闘魂』(而立書房、1984)
- 流山児祥『流山児が征く演劇篇』(而立書房、1983)
- 『くだんの件 天野天街作品集』(北冬書房、2001)
- 天野天街『星ノ天狗・御姉妹』(ペヨトル工房、1995)
- 『夜行』18号(北冬書房、1995)
- 『夜行』20号(北冬書房、1995)
- 「真夜中の弥次さん喜多さん」(『テアトロ』2004.2)
- 『唐十郎作品集』(第一巻～第六巻)(冬樹社、1957-1979)
- 唐十郎『シェイクスピア幻想』(PARCO 出版部、1988)
- 「大阪市大新聞」セレクト縮刷版 高取英編、(2006.3.5)
- 『決定版三島由紀夫全集』19巻(新潮社、2002)
- 高取英『白夜月蝕の少女航海記』(月蝕歌劇団実験室公演 DVD、新宿五丁目・風紋、2012.5.3)
- 高取英『白夜月蝕の少女航海記』(月蝕歌劇団実験室公演 DVD、新宿五丁目・風紋、2012.5.3・4・5)
- 高取英『続・白夜月蝕の少女航海記』(月蝕歌劇団実験室公演 DVD、新宿五丁目・風紋、2010.12.19)
- 高取英『白夜月蝕の少女航海記』(メイキング月蝕歌劇団2011年5年連続実験室公演 DVD、新宿五丁目・風紋、2012.5.3・4・5)
- 高取英『疫病流行記』(月蝕歌劇団 DVD、ザムザ阿佐谷、2012.3.21)
- 高取英『疫病流行記』メイキング(月蝕歌劇団 DVD、2012.3)
- 高取英『疫病流行記』稽古場(月蝕歌劇団 DVD、2012.3)
- 高取英『怪盗ルパン竹下夢二の双曲線』(月蝕歌劇団 DVD、ザムザ阿佐谷、2012.3.29)
- 高取英『怪盗ルパン竹下夢二の双曲線』メイキング(月蝕歌劇団 DVD、2012)
- 高取英『怪盗ルパン竹下夢二の双曲線』けいこ風景(月蝕歌劇団 DVD、ザムザ阿佐谷、2012)
- 高取英『沼正三／家畜人ヤプー』(月蝕歌劇団第66回公演 DVD、ザムザ阿佐谷、2010.9.1)
- 高取英『寺山修司過激なる疾走』(月蝕歌劇団第61回公演 DVD、紀伊国屋ホール、2009.8.28)
- 高取英『邪宗門』(月蝕歌劇団第58回公演寺山修司没後25年 DVD、ザムザ阿佐谷、2008.9.1)

高取英『盲人書簡上海篇』（月蝕歌劇団 DVD、ザムザ阿佐谷、2005.10）

高取英脚色・団鬼六原作『花と蛇』（月蝕歌劇団 DVD、下北沢・本多劇場初公演、2007.2）

石子順造『俗悪の思想——日本的庶民の美意識』（大平出版社、1973）

石子順造『キッチュの聖と俗——続・日本的庶民の美意識』（大平出版社、1975）