

# 唐十郎と寺山修司

## ——シェイクスピアの迷路——

清水 義和

### 01. まえおき

唐十郎氏は「日本のシェイクスピア」と、かなり昔から、西堂行人氏や他の演劇人から指摘されてきた。<sup>1)</sup>そこで、以前から、唐氏が「日本のシェイクスピア」なのかどうかと、筆者は考えてきたがその真意を突きとめてみたかった。ところで、唐氏が状況劇場を旗揚げした時から、嵐山光三郎氏や扇田昭彦氏が評する唐氏の劇評が際立っていた。やがて、紅テント、唐組へ時代が移るに従って、次第に「唐氏は日本のシェイクスピア」という評判は、テレビ、新聞の報道から演劇関係者の間で広まっていった。かつて、2005年6月4日、唐組『鉛の兵隊』公演で、唐氏は、筆者に「ある友人がねえ、いうにはね、僕は日本のシェイクスピアなんだそうだよ」と語って下さった事がある。<sup>2)</sup>その言葉が、今もなお筆者の耳に残っている。その時、唐氏は、筆者ではなくて、その場には居ない、誰かに向かって語らっている調子であったのが印象的であった。

実は、唐氏は、これまでに、シェイクスピアとの架空対談を表わしている。<sup>3)</sup>そのシェイクスピアとの架空対談で、唐氏は実に『十二夜』から『ヴェニスの商人』『オセロ』『ロミオとジュリエット』『マクベス』『リア王』にわたってシェイクスピアを縦横に言及している。また、唐氏は、『Shakespeare Fantasy シェイクスピア幻想〈道化たちの夢物語〉』の中で、シェイクスピアの「夢」について変幻自在に書き下ろしている。<sup>4)</sup>

さて、唐氏の演劇が、新劇のリアリズム演劇ではないことは一目瞭然である。翻ってみると、新劇の大本であったモスクワ芸術座では、スタニスラフスキーがスタニスラフスキー・システムを構築し、その『俳優修業』を、小山内薫をはじめ多くの日本の演劇人が学んできた。

明治以来戦後まで、ヘンリック・イブセンやアントン・チェーホフがリアリズムの先端にあるがごとき風潮で日本の演劇界に紹介され流布した。そして、シェイクスピアもスタニスラフスキー・メソッドで上演されてきた。所謂、19世紀までの作り物で現実とは無縁のように思われたシェイクスピアは近代科学の光のもとで赤裸々な姿を現したかのように思われた。

いっぽう、シェイクスピアを如何に上演するかそのメソッドを学ぶセミナーが1997年名古屋であった。講師はミドルセクス・ユニヴァーシティ大学のレオン・ルビン教授で、名古屋のセミナーで、「現代でも、演劇人が、リアリズムとナチュラルリズムとを混同している」と語った。ルビン教授によると、「リアリズムとナチュラルリズムが違うのは、リアリズムが生のままの姿を扱うのに対して、ナチュラルリズムは、自然科学のひとつである心理学によって心の問題を扱ったり、或いは、文化人類学によって古代文化が現代社会よりも豊饒であることを原住民の慣習から応用できるようになった」と述べた。従って、「シェイクスピアも心理学や文化人類学の視点から見れば、現代人が失った心理や慣習をもう一度蘇らせることも出来る」と語った。更に、「だから、一度失った四百年前のエリザベス調のリズムも科学に基づいたエクササイズによって取り戻せるようになった」と論じ、「勿論、イギリス伝統演劇とモスクワ芸術座はメソッドが異なる。だから、スタニスラフスキー・システムを応用して、19世紀までのシェイクスピアを刷新し進化させた事実を見逃すことはできない。だが、だからこそ、先ず、シェイクスピアをイギリス伝統演劇の創世に立ちかえって具に解読することが必要である」と主張した。そこで、本稿では、唐氏が考えるシェイクスピア観を、唐氏のドラマ・メソッドに則しながら、レオン・ルビン教授がイギリス伝統演劇に則ったシェイクスピア解読法と比較検討し検証していく事が重要ではないかと考えたのである。

さて、唐氏が「日本のシェイクスピア」ということを検証していく場合、新劇とアンダーグラウンド演劇とがちょうど黒潮と親潮がぶつかる過渡的な時の中から生まれた事を見ていく必要がある。かつて、唐氏以前に、日本のシェイクスピアと言われた河竹黙阿弥は、江戸末期と明治維新とが衝突する時代の中から生まれたと言われる。というのは、シェイクスピアも、英国中世と近代との潮流が衝突する中から生まれたと論じられているからである。クリストファー・マーロウが韻律に厳格な劇詩人であったのに対して、シェイクスピアは詩形を解体してブランクバースを使って新しい詩形を産み出していった。シェイクスピアの『間違いの喜劇』は前半が中世の神が劇を支配しているが、後半では、近代の自我が目覚めはじめており、結果的に、劇の前後で食い違いが生じて矛盾をはらんでしまった。しかし、当時の観客は、貴族ばかりでなくブルジョワ階級が台頭してきた時期でもあり、シェイクスピアは貴族とブルジョワ階級のニーズに応じた劇作品を書いたのである。こうした現象は、マーロウの劇にはなかった。因みに、ヘンリック・イブセンも初期は韻文劇を書いていたが、やがて、近代劇を見

る観客のニーズに合わせて、労働者の使う言葉で書いた散文劇へと転換したのである。

ところで、唐氏は、明治大学で、演劇を理論的に学んだのであるが、卒業後、師事した土方巽や澁澤龍彦らの暗黒舞踏やフランスやアメリカで生まれたアヴァンギャルド演劇のアンダーグラウンドの影響を直接受ける事になった。日本でニューヨークのアンダーグラウンド芸術の受け皿となったのは草月会館ホールで、唐氏は『ジョン・シルバー新宿恋しや夜鳴編』（第9回おわび興行1967年5月22日から25日）を公演した。草月会館では、ジョン・ケージが「チャンス・オペレーション」を披露し、武満徹、一柳慧氏、オノヨーコ氏、寺山修司らの前衛芸術家が集まり、新劇とは全く異なる斬新な芸術が登場したのである。そのようなアメリカ前衛芸術の渦中にいた唐氏がジョン・ケージのアートから直接影響を受けた事は想像に難くはない。従って、唐氏のシェイクスピアは、ちょうど、ロバート・ウイルソンの『モノローグ・ハムレット』のように、イギリス伝統演劇やモスクワ芸術座のメソッドと異なる演劇となっていった事は言うまでもない。

さて、寺山修司もランボーと架空対談「詩を捨てて武器商人になったなんて嘘だろ、ランボー？」を行っている。ところが、唐氏がシェイクスピアと架空対談を行ったのと寺山とランボーの架空対談と異なるのは、寺山が詩人を相手に対談したのに対して、唐氏は劇詩人を相手に対談していることだ。ところで、先にあげたルビン教授は、「シェイクスピアは詩人であったので劇の詩の部分を書き、散文の部分はグローブ座の喜劇俳優のロバート・アーミンやシバー・シオフィラス達が即興で演じてドラマが出来あがった」と語った。さて、ルビン教授のコンセプトを俳人で詩人の寺山のドラマに当て嵌めるとぴったりするのである。だが、唐氏のドラマにはどのように解釈してよいのか、実はこれまで筆者は試行錯誤してきた。例えば、英国近代劇のバーナード・ショーは喜劇作家で、ショーの書く韻文劇『あっぱれバッシュビル』や『シェイクス VS シェイヴ』などの詩劇はざごちなく、シェイクスピアの詩劇のように自由自在ではない。だが、コリン・ウイルソンは幾度も日本に訪れて講演を行っているが、その講演の中で、ショーを「マルセル・ブルーストと同じ位偉大なアーティストだ」と述べている。だから、韻文劇が上手いかどうかで、劇作家の資質を判断することは、今日の劇作家の場合必ずしも重要な問題ではないようだ。元々、シェイクスピアは、マーロウの定型詩をいわば脱構築して、新しい詩形を産み出して劇詩を書いた。俳人の馬場駿吉氏によると、「寺山は劇を必ずしも上手く書けたとはいえない。しかし、唐十郎氏は、小説『佐川君からの手紙』で芥川賞をとったくらいなので、文章が巧い劇作家である」と語った事がある。

そこで、ルビン教授が述べた、「シェイクスピアは劇の詩の部分だけを書いた」という考え方をここでもう一度考え直す必要があると思ったのである。ところが、唐氏の劇作品を今一度一読すると驚くことがある。唐氏の初期の作品は既に完成品であって、次第に上手くなって

いったのではない。いっぽう、寺山の劇は、極めて、深い意味の言葉が、画家スーラの点描画のように、微細に要所、要所を占めている。けれども、唐氏の場合、ドラマ全体に極めて質の高い台詞がよどみなく横溢しているのである。これは、語り口が良いというだけではない。また、劇の展開が常に新しい世界を見せてくれるというだけでもない。そればかりか、定型詩ではないが、ちょうど、ショパンの英雄ポロネーズを聞いているときに感じる音の響きのように、劇全体を覆っている躍動するリズム感に気がつかされるのである。

ところで、ショーは、「台詞を書くのではない。言霊を書きとる書記のような役割を果たしている」と述べている。唐氏の台詞も、映画のカット割りのように情景が浮かび、その情景から日常の音楽が聞こえてくる。しかしその情景も日常の音楽も、リアルではなくてファンタジーが織りなす世界である。いっぽう、寺山は俳人としての技能をいかに発揮して、言葉をぎりぎりまで凝縮して宝石の光を輝かせる劇詩人であった。そこで、本稿では、唐氏と寺山のドラマをシェイクスピア劇と比較しながら、二人が、お互いに、意識的に、或いは、無意識的にシェイクスピアから受けた影響の痕跡を辿る。しかしながら、唐氏と寺山を平行に論じる事は出来ない。というのは、唐氏の場合は自分の演劇観の中にシェイクスピアを容認する傾向が見られる。だが、寺山は、シェイクスピアを完全には容認していないからである。むしろ、あえて言うならば、寺山はシェイクスピアから意識的というよりも無意識的に影響を受けているようだ。例えば、寺山は「シェイクスピアを面白く読める人は、東京都の電話帳だって同じように面白く読めるわけだ」<sup>5)</sup>と言って、シェイクスピアの読者を突然異次元に誘いこんで攪乱させてしまうからである。確かに、この論法は寺山とシェイクスピアが詩人として用いるレトリックと似ている。だから、寺山と唐氏の劇を見ていると、両者のドラマ作りは互いに正反対の方向に向いていると思われるが、実は、矛盾しているように思われるが、意外にも、二人はシェイクスピアの裏と表を表わしているようにも思われるほど相似形を成しているのである。そこで、寺山と唐氏の演劇構造を、二人のドラマの両面から見据える事により、シェイクスピアが仕掛けた陥穽に落ちないようにして二股に分かれているようにみえる迷路を辿っていくことにする。

## 02. 唐十郎とシェイクスピア

『シェイクスピア幻想〈道化師たちの夢物語〉』は、最初に東逸子氏の挿し絵があって、次いでそのイメージの連想から唐氏が書いた夢物語である。唐氏が、絵にインスピレーションを得て、物語を発想するのは珍しいことではない。マルセル・ブルーストのフェルメール論やウォルター・ペーターのラファエロ前派の絵画論『ルネッサンス』やオスカー・ワイルドの絵画論

がもたらす美の世界は絵画が文字によってもたらされる幻想の世界である。なかでも、唐氏特有の幻想の世界は、シェイクスピアの世界を脱構築して不思議な幻想の世界を顕現させてしまう。

他にも、唐氏の小説『佐川君からの手紙』は最初ドキュメンタリーとして読み始めているうちに、次第に幻想的な絵画の世界へと引き込まれてしまう。唐氏の場合、この『佐川君からの手紙』のような夢物語だけでない。ドラマ作品の場合もしかりである。だが、唐氏の演劇の場合、舞台があり、役者がいて、そこに、音楽や照明で、唐氏の台本が独特の厚みを増して、オリジナルの台本自体の魅力が希薄になってしまう気がする。例えば、キャンバスに下絵を描いて、その輪郭に沿って絵具を塗り重ねていくと、当然、下絵の輪郭は消え失せてしまう。その下絵がスケッチである場合、それは設計図なので、見る人は、むしろ、設計図から出てくる建築の姿を先へ先へとイメージをふくらましてしまう。ところが、唐氏の台本は、殆ど完璧なので、いわば、設計図としての台本と構築された舞台の両方が存在することになってしまう。ところが、唐氏の芝居を見た観客は舞台のイメージだけで唐氏の芝居を理解してしまうのである。しかしながら、観客は唐氏には舞台と台本の二つがあることをあまり意識しない。恐らく、観客は、劇場で見た舞台の印象の方が強いので、ただ文字だけの台本の方が圧倒されてしまい、遂には錯覚に陥ってしまうのではないだろうか。

そこで、今度は、唐氏の小説『佐川君からの手紙』を文字媒体で読むと、読者は、最初から舞台装置はないので、文字だけが引き起こす幻想の世界に惹きこまれ、漸く、唐氏には舞台の芝居の他にもう一つの台本の世界があることに気がつかされることになる。

ところで、30年前に『佐川君からの手紙』を寺山が映画化することになっていた。だが、寺山が1983年に急逝したために映画化は実現されなかった。一般的に言って、小説の映画化は殆ど原作の厚みには及ばない。かつて、プルーストの小説『失われた時を求めて』が幾度か映画化されたが、小説が読者の心に引き起こした幻想の世界を実現することが如何に不可能であるかを知った。つまり、映画館で、観客の多くは、中途半端な作りの映画を見て落胆させられただけであった。つまり、『佐川君からの手紙』の小説の世界も、遙かに映画のイメージの世界を越えているので、映像化は極めて難しい筈である。いっぽう、映像の魔術師であった寺山は『佐川君からの手紙』の映画のシナリオを書く予定であった。というのは、実は寺山は、ガルシア・マルケスの小説『百年の孤独』を映画『さらば箱舟』の映像化に成功した例があるからだ。だから、是非とも『佐川君からの手紙』の完成映画品を観客は観たかったに違いない。

さて、唐氏の絵物語『シェイクスピア幻想』に戻ると、問題の絵物語は東氏の絵が、スケッチになっていて、その素描から、唐氏の幻想の世界が飛び出してくる。いわば、東氏の絵が台

本で、唐氏の文章が映像や舞台のような仕組みになっている。

ところで、唐氏の『シェイクスピア幻想』の内容は、『ロミオとジュリエット』口説き屋ロミオ、『夏の夜の夢』蜂のタイテーニア、フォルスタッフ 頬腹先生、『お気に召すまま』きみはギュニメード、『ハムレット』焼き鳥屋のハムレット、『あらし』プロペラ親爺の二百十日、『リチャード3世』である。ところで、唐氏は、『リチャード3世』の「冗談」について以下のように述べている。

こんなセリフがある。

「馬をくれ、馬を！馬のかわりにわが王国をくれてやる！」

(略) この最後のセリフは、王国、歴史、葛藤、欲望に対する無礼極まりない冗談である。

(91頁)

唐氏が『リチャード3世』を論じる時、悲劇と同時に喜劇について指摘している点に注目したい。先にあげたルビン教授は、「シェイクスピアの芝居が他の作家よりも人気があり、従って誰よりもよく知られているのは、悲劇と喜劇を極めて絶妙に書きわけて人間の感情の機微に触れる事が出来たからだ」と語った。

更に、唐氏のシェイクスピア理解を知るうえで、「『ロミオとジュリエット』口説き屋ロミオ」は、貴重なエッセイである。唐氏がロミオを蜻蛉のように儂い人物として捉えているのは極めて正確である。しかし、ルビン教授によれば、蜻蛉のように儂いロミオの心を一変させ、劇的なヒーローに変えたのは実はジュリエットだと解釈している。ルビン教授は、それを、ロミオの述べる言葉のリズムによって知ることが出来るという。いっぽうロミオに対してジュリエットの言葉のリズムは、強烈な強弱のリズムなので、ジュリエットの言葉のリズムによって、ロミオは口説き屋から大変身して一挙に詩人になるという。しかも、ロミオが詩人になることがこの劇の最も重大なところで、この瞬間に、悲劇が誕生するという。さて、映画『恋におちたシェイクスピア』は脚本をトム・ストップードが書いているが、この映画では、シェイクスピアが初のドラマ『ロミオとジュリエット』を書きあげて、舞台上で上演し、そうしてその処女作の誕生までを描いた作品である。だが、同時に、この映画は詩人シェイクスピアの誕生を表わした作品でもあり、しかも、映画の中でヴァイオラが、劇詩人シェイクスピアが誕生するのに一役買っている。つまり、その意味で、ヴァイオラは、劇中劇の中のジュリエットでもあり、ロミオを悲劇が書ける劇詩人シェイクスピアの誕生の産婆役ともなっている。<sup>6)</sup>

ところで、ルビン教授のシェイクスピア解釈は、「エリザベス朝の考え方ではなく近代劇のドラマツルギーだ」とする批判はあった。しかしながら、ルビン教授の解釈を唐氏の「『ロ

ミオとジュリエット』口説き屋ロミオ」に当て嵌めて客観的に見る場合には好都合ではないかと考えたのである。

### 03. シェイクスピアとの架空対談

唐氏は、シェイクスピアとの架空対談「ほんとにシェイクスピアさんなんですか？」（『超時間対談』で、実に『十二夜』『ヴェニスの商人』『オセロ』『ロミオとジュリエット』『マクベス』『リア王』にわたって縦横に言及している。なかでも、唐氏が、『十二夜』に言及しているところは注目に値する。唐氏は、シェイクスピアとの架空対談で以下のように話す。

シェイクスピア 女は来ないの？

唐 ——男色だと聞いていたもので呼ばなかったんですが。

シェイクスピア バカ、うちは両刀使いよ。

唐 えーっ！

シェイクスピア 『十二夜』観りゃ分んだろ？（156頁）

ところで、トレバー・ナンは、1995年に監督した映画『十二夜』の中で、オーシーノ公爵がセザリーオに男装したヴァイオラに恋をする理由として、オーシーノがホモのような気配で演出している。恐らく論理的に考えると、男装しているヴァイオラの中に女性を見抜くには、オーシーノが幾分ホモの傾向が少しあることを匂わせた方が、むしろ、自然だと考えたかもしれない。そうすることによって、トレバー・ナンは、終幕で、オーシーノが男装のままのヴァイオラに突然求婚するのが不自然に思われないで済むと考えたのであろう。

さて、『十二夜』の第一幕第四場で、オーシーノはセザリーオに変装した男装のヴァイオラに命令するように語りかける。男装のヴァイオラは最初オーシーノの韻文調の台詞に従っている。

*VIOLA* I thank you. Here comes the count.

*ORSINO* Who saw Cesario, ho?

*VIOLA* On your attendance, my lord, here.<sup>7)</sup>

ところが、続いて、以下の台詞が変わると、オーシーノの気持ちは変化し、語尾のところで“her”と言っている。その理由は、“her”はオリビアの事を指している筈だが、実は、セザリー

オに変装した男装のヴァイオラの事をも指していて、オーシーノが“her”と言ったのは彼自身の迷いも表わしている。つまり、オーシーノの気持ちはオリビアからヴァイオラに移りつつあり、その気持ちから“her”と言ってしまったのである。

*ORSINO* Therefore, good youth, address thy gait unto her, (p. 56)

次にオーシーノが言う一行の詩は、二人が共有することによって、一行の詩の中に、二人の考えが入ってきてしまう。

*ORSINO* Stand you awhile aloof. Cesario, (p. 56)

けれども、オーシーノはヴァイオラに近すぎた事に気がつき、命令口調に戻って次のようにいう。

*ORSINO* Be not denied access; stand at her doors, (p. 56)

さて、次のところで、オーシーノが語る詩行は、“unclasp’d”を子音の上げ下げによって、鋭い言葉の効果を挙げている。ところが、オーシーノは更に続く次の詩行で“secret soul”と言って囁くように言う。この部分は、オーシーノがヴァイオラに接近しすぎていることを示している。

*ORSINO* Thou know’st no less but all: I have unclasped  
To thee the book even of my secret soul. (p. 56)

続いて、以下の二行は共有韻文で、オーシーノは、ヴァイオラから良い答えを期待している。けれども、ヴァイオラは、“Sure”と言って、オーシーノの言葉を遮断するが、しかしながら同時に二人が強い繋がりがあることを示している。

*ORSINO* And tell them there thy fixed foot shall grow  
Till thou have audience.

*VIOLA*

Sure, my noble lord, (p. 56)



次に、以下の詩行で、ヴァイオラが語る二行にわたる女性行尾の“sorrow”と“me”は、実際には、ヴァイオラとオーシーノとオリビアの複雑な三角関係を表わしている。

*VIOLA* If she be so abandoned to her sorrow  
As it is spoke, she never will admit me. (p. 56)

さて、更にまた、以下の二行はオーシーノは命令口調で話しかけている。

*ORSINO* Be clamorous, and leap all civil bounds,  
Rather than make unprofited return. (p. 56)

そこで、ヴァイオラは、次のように考えながら語るのである。

*VIOLA* Say I do speak with her, my lord, what then? (p. 56)

しかるに、オーシーノは、“O” “unfold” “passion” “of” とオー“O”音を繰り返して、どれほど、オーシーノ自身が自分だけを愛しているかを言い表わしてしまうのである。

*ORSINO* O then unfold the passion of my love, (p. 56)

さて、“O”音は赤ん坊が母親に甘えて「おー、おー」と発するサウンドである。シェイクスピアは、赤ん坊のように何も考えないで自己主張ばかりするキャラクターの名前に“O”を差し挟んでいる。ロミオやオーシーノの名前の綴りには“O”音が含まれている。ところで、赤ん坊のようなオーシーノを導くのはヴァイオラである。だから、オーシーノは、いつまでも赤ん坊にいる事を止めて、次第に、母親のように自立したヴァイオラへと意識が目ざめていく。

*ORSINO* Surprise her with discourse of my dear faith;  
It shall become thee well to act my woos: (pp. 56-57)

上の台詞のうちオーシーノが発話する台詞の中で“Surprise her with discourse of my dear faith:”最後のコロン[:]は一つの詩が完結した事を表わす。オーシーノはこのところで、漸く自己陶醉から覚めて、ヴァイオラを真剣に見つめ直し、彼女のことを真面目になって話すように

シェイクスピアは指示している。

*VIOLA* I think not so, my lord.

*ORSINO*

Dear lad, believe it; (p. 57)

また、上の詩行は共有韻文で、オーシーノとヴァイオラが極めて近い関係にあることを表わしている。

*ORSINO* ....

For they shall yet belie thy happy years,

That say thou art a man: Diana's lip

Is not more smooth and rubious; thy small pipe (p. 57)

さて、上記の下二行の台詞では、オーシーノが“Diana's lip”とか“thy small pipe”というとき、何かが始まり、前へ前へと進み盛り上がっていく。しかも、ダイアナのような女神には性的な意味が含まれているのである。

*ORSINO* Is as the maiden's organ, shrill and sound,

And all is semblative a woman's part. (p. 57)

上記の二行の台詞で、オーシーノは“the maiden's organ”とか“a woman's part”というが、実は、オーシーノは、性的な部分について話し始めるのである。

*ORSINO* I know thy constellation is right apt

For this affair. Some four or five attend him—(p. 57)

上記の二行のうち下の詩行は、女性韻で書かれ、行尾の“him”はリズムが強ではなく落ちる。このリズムの変化は、オーシーノが、変装したヴァイオラが男か女なのか分からないという不確かさを表わしている。

*ORSINO* All if you will, for I myself am best (p. 57)

さて、上の詩行で、オーシーノは、語頭で“All, if you will”と強く発話している。ところが、引き続いて、オーシーノは、“I myself am best”と言って、同じ行の中で異なる考えを示しているのである。

*ORSINO* When least in company. Prosper well in this,  
And thou shalt live as freely as thy lord  
To call his fortunes thine.

*VIOLA*

I'll do my best (p. 57)

ところが、この場面の結末近くで、オーシーノは“call his fortunes thine”と言って、無意識にヴァイオラにプロポーズしている。ここでは、オーシーノはサブリミナル効果を発揮している。上記のうち下の詩行は、共有韻文で、オーシーノが退出するのを、ヴァイオラが追いかけて発話する箇所である。

*VIOLA* To woo your lady. [*Aside*] Yet a barful strife!  
Whoe'er I woo, myself would be his wife. (p. 57)

さて、この同じ場面の結末で、ヴァイオラは独りきりになる。そして、ヴァイオラは同場の最後の二行の行尾で“Strife”と“wife”と言って“f”音を重ねる。つまり、この二行は対句になっている。ここでは、ヴァイオラの感情が大爆発して、遂に、詩の形で彼女の強い思いを表わしたことになる。しかも、ここは、シェイクスピアが、ヴァイオラの言葉が、詩のリズムに変化する箇所であることを知っていて、役者に指示しているところである。

ところで、ヴァイオラは女性でありながら男性のセザーリオに変装している。恐らく、シェイクスピアは、悲喜劇的な効果を表わしながら、無意識的に、ヴァイオラの両棲具有を表わしたものだと思われる。いっぽう、寺山は、恐らく、マルセル・デュシャンの『大ガラス』や『遺作』に描かれた男女が一体となった姿などの影響から、両棲具有についてしばしば論じている。

#### 04. 『佐川君からの手紙』

唐氏の芥川賞受賞作品にもなった『佐川君からの手紙』は、小説家としての唐氏の才能をい

かんなく発揮した作品である。寺山が最晩年に『佐川君からの手紙』のシナリオ化を計画していたというのであるから、もし実現していたら、唐氏の『佐川君からの手紙』はモノローグである小説と対話劇であるシナリオとの対照がはっきりと表われたはずである。しかも、小説家唐氏とシナリオ作家寺山との対比が浮き彫りになったはずで、誰もが二人の好対照を表した映画を見たかった筈であった。

唐氏は小説や台本を最初から最後まで殆ど直さずに書き上げるとよく耳にする。寺山の場合は、「台本は半分は劇作家が書き、残りの半分は役者が作りだす」という持論があった。九條今日子さんの話では、「寺山は毎回上演のたびごとに台詞が変わる」ということであった。つまり、この両者の違いは、唐氏が小説家で寺山がシナリオ作家である特徴をよく示している。

ところが、唐氏は、いつも、「自分は最初役者から始まって、その役者が芝居を書くようになった」と言う。それで、実は、唐氏が天性の小説家であるということを見落としてしまいがちなのである。

寺山も、詩を書いていたときは、モノローグで書き綴った。だが、寺山が芝居を書くようになってからは「ダイアログ（対話）を書くようになった」と言っている。つまり、この意味では、よく見ると唐氏も寺山も同じことを言っていることになる。だが、寺山の小説には『あゝ荒野』など色々あるが、唐氏の小説『佐川君からの手紙』ほどは知られてはいない。どちらかと言えば、この場合、唐氏に比べ、寺山は、小説家としてはマイナーであると言ってもよいのかもしれない。

さて、『佐川君からの手紙』には、佐川君からの手紙について語るナレーターの「私」がドイツ語のヨハネス・ベッヒャーの詩集の中の「アーベン（ト）」を翻訳した苦労話が綴られている。ナレーターの「私」は、佐川一政氏が自作の『霧の中』の中で「アーベン」と言った言葉を手掛かりにして、ヨハネス・ベッヒャーの詩集を探し当てるのである。

テープレコーダーのまわる音。「アーベン」透き通るきれいな発音のドイツ語が響きました。<sup>8)</sup>

次いで、ナレーターの「私」は、佐川一政氏が『霧の中』の中で、ドイツ語綴りの作家の名前である「ヨハネス」と正しく読めないで英語式に「ジョナサン」と発音したのではないかと推論する。

彼女はショルダー・バックから本をとりだしました。……「ジョナサン」という作家の名が書いてありました。(146-147頁)

更に、ナレーターの「私」は、「ジョナサン」という作家の名前を調べて、ヨハネス・ベッヒャーと推測する。このベッヒャー詩集は佐川君が殺害したルネに朗読させたとある。

「私のドイツ語の発音でいいといいんだけど……」(147頁)

しかも、ナレーターの「私」が佐川君に宛てた絵ハガキにベッヒャー詩集の一部分が日本語訳で数箇所引用されている。

…私は、ある惑星の光の下に埋められている<sup>9)</sup>

それにしても、ナレーターの「私」は、佐川君はルネに何故難解なベッヒャー詩集を朗読させたのだろうかと物語を続ける。

次いで、ナレーターの「私」は、話のがらりと変わって、イシスとオシリスの神話に言及し始める。つまり、イシリスの弟セトに暗殺されて、イシリスはばらばらにされた自分の身体をナイル川に投げ捨てられたが、そのばらばらの遺体を、イシスが探し拾い集めるという神話へと話が展開していく。

さて、寺山が、『佐川君からの手紙』のシナリオ化を引き受けた理由は、オシリスとイシスの神話に関心があったからではないだろうか。というのは、殊に、寺山は、文化人類学に興味があった。古代人は、彼らが食べる狩りや穀物の収穫物に対する感謝としての儀式を生み出し、それが、信仰心を育み、宗教となったという。そのような考え方に、寺山は深い探求心に駆り立てられたようなのである。だから、寺山の脚色予定だった映画『佐川君からの手紙』は、もしかしたら、モーアの『供儀』の古代時代の儀式から始まったかもしれない。というのは、マルセル・モーアは『供儀』の中で、原始の人々は、神にお供えをして、そのお供えを皆で供すると綴っているからである。

In totemism the totem or the god is related to its devotees : they are of the same flesh and blood;...by eating the totem, assimilated it to themselves, ...<sup>10)</sup>

更に、モーアは、供儀を「血の交換によって人間の生命と神の生命の交換を行う」と述べている。

Man and the god are not in direct contact. In this way sacrifice is distinguished from most of the facts

grouped under the heading of blood covenant, in which by the exchange of blood a direct fusion of human and divine life is brought about. (p. 11)

ところで、ナレーターの「私」が語る『佐川君からの手紙』は、その後、佐川一政氏が書いた小説『霧の中』に話が変わり、それと同時に、ルネの友人だったというK・オハラが忽然として小説の中に登場し、佐川君とルネの関係を語る。しかし、佐川君はK・オハラを知らないと答える。そこで、ナレーターの「私」は、K・オハラがいったい何者なのかと謎に肉薄しようとする。とうとう、ナレーターの「私」はK・オハラに向かって、「K」のフルネームを尋ねると、「菊」と答える。しかも、「菊」という名は、ナレーターの「私」によると、祖母の名前と同じだと明かすのである。

この結末のところは、佐川事件からはなれてしまい、この逸話は、唐氏一族の系譜を彷彿させてくれる。だが、同時にこの逸話はまた、寺山の母子関係も思い出させてもくれる。というのは、この逸話は寺山が撮った映画『田園に死す』の母親殺しのテーマを連想させてしまうからである。

## 05. 唐十郎の『特権的肉体論』

唐氏と寺山の渋谷乱闘事件は今もなお語り継がれている逸話である。元々、寺山は、唐の才能を見抜き、唐の台本を自分の台本と一緒に文学座の演出家荒川哲夫に売り込んだりした。けれども、やがて、唐氏が率いる状況劇場が劇界の評判を集め、更に、唐氏が『佐川君からの手紙』で芥川賞を獲得すると、後輩だった唐氏の方が、先輩だった寺山のお株を奪う勢いは当然生れた。殊に、唐氏が、『特権的肉体論』を世に問うた時、唐氏は、寺山の演劇論を批判しなければ、唐氏の独自性がだせないだろうから、勢い、批判的な見解が飛び出したのではないかと思われる。

寺山修司の「劇的想像力の復権」という文章を目にした時、私を赤面させたのは、そこにもやはり同じ類の性急なる標識病がでかい顔をしていたからである。例えば、極めて解釈不能「劇的想像力の日常生活の中への拡散」とはなんであろうか。コトバも使いようだが、このようにテーマに関わってくる如き文章だから困ってしまう。<sup>11)</sup>

唐氏は、『特権的肉体論』で、身体全体をフルに生かした演劇論を展開している。だが、前にも紹介したように、寺山は、芝居は、「半分作者が作って残りの半分は役者が決める」<sup>12)</sup>とす

る持論の演劇論があった。しかも、もっとやっかいなのは、唐氏は役者としても有能であるだけでなく、またなお一層のこと、文章も上手いのである。いっぽう、寺山は、演技は殆ど駄目で、小説も唐氏の方が遙かに巧い。ところで、シェイクスピアの場合、自身が詩人であり、役者達が上手い演技を見せたので、ある種、舞台上演では、グローブ座ではバランスのとれた分業体制が出来ていたのではないだろうか。恐らく、寺山の場合も、天井桟敷で、シェイクスピアの劇団と同じ様な分業体制が出来ていたものと推察される。ところが、唐氏の場合は、有能な劇作家で、また、小説も書けるし、しかも俳優としても一流であるという稀有なアーティストでもあった。そこが唐氏と寺山の違いである。

さて、座付き作者で役者も出来たという意味では、モリエール以来、多くの劇作家兼役者が出現している。恐らく、唐氏がモリエールよりも秀でているのは巧い小説が書けるアーティストでもあることだろう。恐らく寺山も、唐氏の溢れんばかりの才能を認めていたものと思われる。いっぽう、寺山は、特異な世界を透視できる不思議な詩人であった。例えば、寺山は、唐氏との対談で不思議なことを言う。

唐 シェイクスピアだってセンスとして読めない人は、見たって読んだって何にもこなれないもの。

寺山 シェイクスピアを面白く読める人は、東京都の電話帳だって同じように面白く読めるわけだ。

唐 スタニスラフスキー・システムというのはそうだよ。

寺山 いやァ、違うね。スタニスラフスキーは電話帳から数字しか見いだせない男だ。(77頁)

もしかしたら、寺山は、「電話帳の番号は、記号にすぎないが、電話をかければ、相手の肉声が聞こえる。ところが、たとえその記号がシェイクスピアの文字のままでいつまでもそこにとどまっている限り、文字は文字でしかない。」と考えていたのではないだろうか。けれども、想像力を働かせない人にとっては、どうして、電話帳がシェイクスピアと同じ様に読めるのか理解できないわけである。速断することはできないが、寺山は、歌人として、絶えず言葉を削いで研磨していたアーティストであった。だが、逆に、唐氏は言葉を泉のように、無限に紡いでいくアーティストであったと思われる。だから、その為に、二人の作風の違いが顕著になったかもしれない。

## 06. 『ジャガーの眼』と寺山修司

唐氏の『特権的肉体論』からすれば、寺山修司の演劇『さらば映画よ』の光線の間人や『奴婢訓』の機械人間などは、その対極にある芝居となるだろう。実際、唐氏の初期の芝居『腰巻お仙』や『油井小雪』などは、台本も舞台も役者も、計り知れないエネルギーが漲り迸り出ていた。

さて、唐は1983年寺山修司が亡くなったとき、底知れぬ喪失感に襲われたようだ。唐氏が1985年にドラマ化した『ジャガーの眼』は寺山のオマージュであることは確かである。だが、それでいながら、『ジャガーの眼』をよく観ると、観客は、感情移入よりも先に、違和感を覚えたのはなぜだろうか。劇の冒頭から、寺山の愛用のサンダル、義眼、人形、臓器交換、マルセル・デュシャンの「死ぬのは他人」などが出てきて、唐氏が寺山の痕跡を追い求めていることはわかる。

けれども、寺山が「死ぬのは他人」をデュシャンからコラージュしたように、そのように、唐氏も、寺山から間接的にコラージュするのではなく、オリジナルのデュシャンから直接コラージュしたのであれば、『ジャガーの眼』の意図はより一層明確になったのではないだろうか。唐氏は『ジャガーの眼』の中で次のように書いている。

田口 生きるのも 皆他人  
死ぬのも 皆他人、  
愛するのも 皆他人  
覗くのは 僕ばかり<sup>13)</sup>

ところで、先ず、唐氏は、寺山を覗き魔として捉えようとする。そして、覗き魔としての寺山が履いていたのがデニムのサンダルである。唐氏は、瀕死の寺山を河北病院へ見舞いに行った時、ベッドの傍らに脱ぎ捨ててあったデニムのサンダルに異様に惹きつけられたと述べている。

田口 それが、あれが寺山修司のサンダルだ！（418頁）

また、寺山は、自作のドラマ『中国の不思議な役人』のように、鏡をしばしば引用する。この鏡はラカンがしばしば使う鏡で虚像を指している。さて、トーマス・ピンチョンの『V.』には、虚像としての鏡がしばしば出てくる。元々虚像の鏡は実体がないのだから、或る日V.は



忽然と姿を消してしまう。ピンチョンの『V.』でも、ガルシア・マルケスの『百年の孤独』でも、ホルヘ・フランシスコ・イシドロ・ルイス・ボルヘスの『不死の人』でも、或いは、寺山の『さらば箱舟』でも登場人物は忽然として姿を消してしまう。唐氏は続けて言う。

田口 鏡だ。ありし日の僕の鏡だ！（434頁）

更に、寺山には人形に対する偏愛があったから、ハンス・ベルメールの影響もあり、『田園に死す』や『中国の不思議な役人』でも人形が生きた人間のようにふるまう。唐氏の劇団には、四谷シモンがいたから、唐氏は独自に人形に対して造詣が深かったものと思われる。

少年 しっかりしてよ、おじさん、人形じゃないか！（458頁）

さて、寺山は『中国の不思議な役人』でしばしば人形をばらばらに解体して描いた。或いは、寺山は『臓器交換序説』の中で臓器について自身の考えを明確に表わした。つまり、寺山は『臓器交換序説』でD.M,トマスの「適合する臓器提供者を求めて」を引用して死者が新たな移植によって他人の肉体に変わり蘇生すると論じるのである。

私は見ていた おのれの 肉体が  
歓喜につつまれ 運ばれていくのを<sup>14)</sup>

唐氏は、このD.M,トマスの「適合する臓器提供者を求めて」の理論を軸に『ジャガーの眼』を応用して展開していく。また、唐氏が、劇の中で、「臓器交換」を博打といているのは、恐らく、ジョン・ケージのチャンス・オペレーションの偶然性が念頭にあったからだと思われる。唐氏は、ケージが草月会館に来て、チャンス・オペレーションで演奏したのを見た筈である。

眼帯をした男 臓器交換はバクチじゃなえのか？（474頁）

或いは、唐氏のジャガーの眼がどこから来たのかというと、恐らく寺山の『奴婢訓』に出てくる「多くの眼球を載せた皿」から来たものと思われる。

サッと棚に下りていたカーテンを引いて眼球の棚々を見せる。（475頁）

恐らく、唐氏のジャガーの眼は寺山自身を暗示していることは間違いない。唐氏は、ジャガーの眼について何度も繰り返しイメージを膨らまして、劇の大詰めでは、眩い光を発するようを見せている。或る意味で、眩い光は、宇宙の始まりを示すビッグバンのようにも思えてくる。だが、膨張する巨大な宇宙が無言であるように、ジャガーの眼は何も語らない。ジャガーの眼は、ある意味でレーモン・ルーセルが『ロクス・ソルス』の中で描いたカントレルが発明した科学装置を見ている様な気がしてくる。

また、『ジャガーの眼』には義眼が出てくるのだが、先にあげたトマス・ピンチョンの『V.』に出てくるV.の眼も義眼でもある。こうしてみると、唐氏は『D.M. トマスの「適合する臓器提供者を求めて」』を引用しているけれども、『ジャガーの眼』は、寺山の作品だけからイメージを構築していくと片手落ちのように思われる。つまり、『ジャガーの眼』を、寺山が影響を受けたトマス・ピンチョン、ホルヘ・ルイス・ボルヘス、ガルシア・マルケス、レーモン・ルーセルの主要なコンセプトをパースペクティブから見ていかないと、唐氏の意図を見落としてしまいかねない。だから、覗き屋の眼を、寺山が冤罪となった覗きの眼で見ていく限り、いわゆる寺山ゾンビの視点から一歩も離れる事が出来ないように思われる。因みに、萩原朔美氏は、寺山の覗き魔事件は冤罪だと証言している。

だが、唐氏が構築した『ジャガーの眼』は、劇団池の下が寺山の芝居を忠実に舞台化するとは全く異質なステージであった。元々、唐氏と寺山は似て非なる者同士であった。むしろ、寺山は唐氏の非凡な才能を最初から見抜いていた。だからこそ、寺山は唐氏の『佐川君からの手紙』のシナリオ化を目指していたのだと推察される。残念ながら、寺山の夭折によって幻のシナリオは陽の目を見ることがなかった。だが、逆にみていくと、唐氏の方が『ジャガーの眼』を書いて寺山の幻に終わった映画を舞台化して見せたのである。確かに、唐氏は『ジャガーの眼』の再演をしたほどだから、寺山に対する思いは深かった筈である。しかし、唐氏が寺山に対する思いがいくら深くても、両者は異質な才能の持ち主であった事に変わりはない。だから、寺山の東北の暗さを、『ジャガーの眼』から窺うことはできない。或いは、『ジャガーの眼』は、眼の角膜移植を扱った臓器交換が主要なテーマになって血なまぐさい話なのだが、不思議なことにあまり暗さが深くなく、どちらかといえば、明るい。この違いは風土的なものかもしれない。たとえば、パリの革命のギロチンの血生臭さとスコットランドのマクベスが手を下した暗殺との風土的な相違のようだ。両方とも血なまぐさいドラマであるが、やはり、パリの空の明るさのような『ジャガーの眼』からは、スコットランドの薄暗い空に暗鬱さを求めることができない。それと同じ印象を『ジャガーの眼』の舞台から得たのである。

従って、『佐川君からの手紙』の舞台となったパリの明るさは、寺山の手にかかってシナリオ化されれば、忽ち、寺山脚本の『佐川君からの手紙』は、暗雲がたちこめ、嵐が吹きすさぶ

闇夜のパリになってしまうだろう。例えば、寺山は、かつてクロード・ルルーシュ監督のミュージカル『シェルブールの雨傘』を『わが心のかもめ』に翻案しテレビドラマ化した。寺山のテレビドラマ『わが心のかもめ』は、冒頭の雨のシーンから、次第に、つまり、物語は、南フランスから、日本の青森港に変わった暗鬱な雰囲気になってしまったのは否めない。むしろ、唐氏が寺山の芝居を幾本かプロデュースすれば、『ジャガーの眼』はより一層寺山的になるだろう。だが、それでは、唐氏のオリジナルの『ジャガーの眼』ではなくなってしまう。

## 07. 寺山修司の唐十郎論

先にも述べたように、寺山は、早くから、唐氏の才能を見抜き、自分の台本と一緒に、唐氏の台本を文学座の演出家だった荒川哲夫に見せた。恐らく、寺山は、自分にない才能を唐氏に見つけていたのであったろう。寺山は唐氏について次のように書いている。

唐十郎の芝居は必ず、「何者かへの期待」で幕があき、その「何者かの登場」によってクライマックスになるのである。<sup>15)</sup>

唐氏自身が役者として出演する事が、状況劇場の特徴である。それに対して、寺山の天井棧敷は、スタッフ中心の劇団で、俳優はスタッフによって俳優自身が劇の一部分として裁断され、切り切り舞いにさせられてしまうのである。寺山は唐氏と『三田文学』主催の座談会で次のように言っている。

寺山 頭脳も肉体だということを知らなければならない。

唐 その辺をすっ飛ばしちゃう……。

寺山 頭脳が肉体だということは物凄く問題なので、これを無視しちゃ肉体美の完全さは語れない。<sup>16)</sup>

ところで、寺山は、天井棧敷の芝居稽古で、頭脳も肉体と考えて演出していた筈だから、演出家寺山の指示に応えるのに役者は非常に苦勞した事は思い当たるのである。

## 08. 寺山修司とシェイクスピア

寺山修司が青森高校時代から『牧羊神』(NO. 2)の『pan宣言(一)』に『マクベス』論を

書いて関心を懐いたことは注目すべきである。寺山は『牧羊神』(NO. 2)の『pan宣言(一)』で次のように書いている。

これも旧聞に属するが、シェークスピアの「マクベス」をとりあげて中村草田男は『Sleep, no, more』というあの緊迫した一語が作品「マクベス」で言わんとするテーマの一なのだと万緑誌上に書いたことがある。

そして彼はその章を『だから詩人はこの一語、すなわち Sleep, no, more に如く一語の探究のために命を賭すべきだ』と言って結んでいた。

僕たちも考えよう。ここに創刊した pan は現代俳句を革新的な文学とするため、そして僕たちの「生存のしるし」を歴史に記し、多くの人々に「幸」の本体を教えるための「笛」である。はじめ、この笛を吹きながら踊るのは、僕たちだけしかないけれど、そして僕たちの前には果てしない荒野と、どれが Sleep, no, more の本体なのかわからない羊歯の群ばかりではあるけれど僕たちはこの「笛」を吹きつづけよう。

僕たちはこの pan の方向を仮に憧憬主義と名づけたい。

春の鶉国に採詩の官あらず 育宏<sup>17)</sup>

寺山は中村草田男の短歌・俳句に傾倒したがニーチェの超人思想にも共鳴するところがあった。なかでも、顕著な影響の表われとしてシェイクスピアの『マクベス』の愛着に見る事が出来る。寺山は、“sleep no more”<sup>18)</sup>を原文から引用し独自に解釈して、後年自作の『盲人書簡』で「よく見るために、もっと闇を！」<sup>19)</sup>と書くことになるがマクベスの心の闇を映す独白の影響がここにも繋がっている。同時に、当然のことながら、更にもっと注目すべき点は、寺山がシェイクスピアの原典を照らし合わせるか、或いは、もしかしたら、実際に原文を読んでいたかもしれない。他にも、寺山が『マクベス』に強い感化を受けていた証拠として、後の作品『花札伝綺』(1967)にも『マクベス』の影響を見る事が出来る。つまり、寺山は『花札伝綺』で『マクベス』の魔女の台詞を「言いは悪いで悪いは良い」(Fair is foul, and foul is fair, p. 103)を引用している。マクベスが“sleep no more”と英国の北国スコットランドで独白する緊迫感、日本の北国青森と共通するところがある。後に寺山は上京してひとみ座で人形劇『マクベス』を観て心を動かされ『狂人教育』を書いた。

いっぽう、先にあげたように、唐十郎氏は『Shakespeare Fantasy シェイクスピア幻想〈道化たちの夢物語〉』で「『ロミオとジュリエット』口説き屋ロミオ」、「『夏の夜の夢』蜂のタイテーニア」、「『フォルスタッフ 頬腹先生』」、「『お気に召すまま』 きみはギユニメード」、「『ハムレット』焼き鳥屋のハムレット」、「『あらし』プロペラ親爺の二百十日」、「『リチャード3世』

を選んで夢物語を書いている。ところが、唐氏の手にかかると、シェイクスピアの悲劇であっても、喜劇的雰囲気が増っている作品が多い。つまり唐氏はシェイクスピアの悲劇も選んでいるのだが、唐氏のドラマからは寺山のように寒冷な東北地方特有の血生臭い殺戮を期待することはできないのではないだろうか。

## 09. まとめ

レオン・ルビン教授は、「シェイクスピアはこれから先300年以上生き延びるだろう」と語った。いっぽう、バーナード・ショーは、シェイクスピアを一生探求して「シェイクスピアがこれから先三百年も生き延びる事を憎む」<sup>20)</sup>と書いている。これを、唐氏と寺山に当て嵌めて軽々に論じてはならないだろう。というのは、コリン・ウィルソンの批評を思い出すからである。コリン・ウィルソンは『アウトサイダー』、『バーナード・ショー』、『オカルト』を書き、そのなかで、「ショーはアイルランドのファンタジーを失わなかった」と述べている。また、ブルーストは「ケルトでは死んだ物に命が眠っていると信じている」<sup>21)</sup>と書いている。ウィルソンは、「ショーとブルーストが生命力（性的なエクスタシー体験）をもった偉大なアーティストである」と語っている。つまり、ウィルソンによると、ショーはただの喜劇作家ではなく、偉大なファンタジーの持主であり、ある意味で、シェイクスピアのファンタジーに比べても、決して劣らない作家であったという。だから、唐氏と寺山の場合も短絡的にシェイクスピアと比較して批評してはならない筈である。

或いは、先に述べたように、寺山は、「シェイクスピアは電話帳と同じだ」と述べた。つまり、シェイクスピアの台詞は文字にすぎないが、電話帳のコード番号は電話回路が通じると、忽ち、受話器の向こうから生の声が聞こえて来て、生命のない電話番号のコードは忽ち生の声に転換すると考えていた。

勿論、唐氏のシェイクスピア論は、唐氏の劇作品の中で血肉化していることも忘れてはならないだろう。もしも、唐氏のドラマがシェイクスピア劇と比較できないと考えるなら、それこそ、我々が「シェイクスピアはこれから先三百年以上生き延びるだろう」という観念に縛られて、唐氏の新機軸を見落とす事になるだろう。寺山はよく言ったものである。「劇作家はドラマを半分書き、後の半分は役者が作る」と。これを唐氏の芝居に当て嵌めると、「台本は劇作家の唐氏が書き、役者の唐氏がその後で舞台を作って完成する」と言えないだろうか。また、これこそが唐氏の新機軸である。

ところで、ここで他の劇作家の例を挙げて、唐氏と比較してみよう。例えば、筆者が、実際、天野天街氏演出の『田園に死す』を観た後、上演台本を英訳していた時に気がついたこと

がある。それは、「舞台は、役者が作るが、台本は作者が作る」という寺山の言葉である。つまり、かつて、天野氏自身は、「台本は設計図である」と語ったことがある。従って、天野氏は、演出家や俳優がその設計図に基づいて、舞台の上で、劇を如何にして構築するかにかかっていると考えているようだ。けれども、天野氏が作成した設計図が必ずしも舞台上で上手く活かされない場合がある。つまり、舞台や稽古では、演出家や俳優が天野氏の設計図の細部を省略してしまう場合がある。だが天野氏の舞台を劇場で観た後で、筆者が、改めて台本を見て英訳していると、演出家が天野氏の設計図を省略してしまった痕跡がありありと見えてきてしまう場合がある。恐らくは、それは天野氏の設計図のディテールを再現することが、演出家や俳優にとって、如何に難しいかを物語っているのかもしれない。

これに対して、唐氏の台本は小説のように細部が丁寧に明快に描かれているので、演出家や俳優が、その指示に従って、創意工夫を読み取り、そのコンセプトを比較的舞台上に引き出しやすいのではないだろうか。

シェイクスピアの劇を上演する時には、シェイクスピアの台詞の中には俳優やスタッフに対する指示が十分備わっていたようだ。というのは、シェイクスピアは、台本の中に細かい指示を俳優に書いたから、どの時代になっても俳優はその指示を解読すればよいのである。ルビン教授は「シェイクスピアの台詞には、言葉だけではなく、舞台上の指示がいっぱい詰め込まれている」と語った。寺山の天井桟敷も、俳優よりもスタッフが充実していたとしばしばいわれる。しかし、寺山の台本からは、舞台上の指示がシェイクスピアほど十分詰め込まれているとは必ずしもいえなかったのではないだろうか。

けれども、シェイクスピアのドラマの場合、言葉以外、残念ながら、四百年前のシェイクスピアの指示のコンセプトはやはりところどころ失われてしまったことであろう。いっぽう、唐氏の台本は分かり易い。だが、それも、同時代人にとっては分かり易いという限定付きであることも思い出す必要がある。

これに対して、寺山や天野氏の台本の指示は、言葉として理解ができて、それを如何にして舞台上で実現するかが難しいという問題がある。その証拠に寺山や天野氏の台本に指示が書かれていても、演出家や俳優によって、実際の舞台では省略されることがあるからだ。言い換えれば、寺山や天野氏のドラマは同時代人にとっても難解だという事であろう。しかし、それが返って、謎を深め、しかも、その謎がいつまでたっても解けないから、いつまでもドラマの斬新さを保っていることになるのかもしれない。

それに対して、シェイクスピアや唐氏の台本は、舞台を熟知したアーティストが書いたドラマなので、ステージの構造や仕組みを知り尽くしたアルチザンには解読しやすく、その結果、観客にも明解で分かり易いのかもかもしれない。

しかし、寺山は、一見すると、劇場の仕組みをよく知らない詩人が書いた台本のように見える。だから、寺山の多くのアイデアを舞台でどのように生かしてよいのか演出家には分からない場合があったのかもしれない。しかしながら、だからこそ、寺山は「台本は半分書いて、残りの半分は俳優が造る」と言ったのかもしれない。

いっぽう、先に述べたように、天野氏の場合は、天野氏の詳細なアイデアを、演出家や俳優が十分忠実に表わそうとしない箇所がところどころある。むろん、シェイクスピアの芝居も何度も稽古して、シェイクスピアの意図を、時間をかけて十分解読して舞台に実現しなくてはならない。しかも、その場合が殆どである。そしてまたそのことを演出家や役者は忘れてはならない。つまりは、シェイクスピアのドラマは、舞台を知り尽くしていないと近づきたい芝居なのである。或いは、また、シェイクスピアのドラマにはアンビバレントなところがある。というのは、シェイクスピアの劇が二面性を表わしているからである。例えば、『十二夜』では大抵の場合、神の顕現によってヴァイオラとオーシーノの恋は成就する。いっぽう、トレバー・ナンが演出した『十二夜』はヴァイオラとオーシーノが二人の意志で恋が成就する。シェイクスピアは中世と近代が入り混じっているので、アンビバレントになるのである。

さて、唐氏と寺山の演劇をいわばシェイクスピアの二面性を考慮して考えていくと、やはり二人が似て非なる関係であることが分かる。しかしながら、この二人がアンビバレントでありながら、逆にシェイクスピアが仕掛けた謎を解くためには、このアンビバレントな関係のおかげで、解けない謎のように思われたシェイクスピアの迷路を解読する重要な手掛かりになっている事に気づかされる。つまり、シェイクスピアの劇は悲劇と喜劇が一体となっている。この悲喜劇性によってシェイクスピアは他の劇作家よりも影響力があるとよくいわれる。寺山は暗鬱で重く、唐氏は陽気で軽快である。実は両者の二面性をシェイクスピアの劇は含んでいるのである。

また、よく言えば、唐氏がシェイクスピアの伝統性を表わし、寺山がシェイクスピアの近代的な斬新さを表わしていると言えなくもない。しかし、悪く言えば、唐氏は舞台に詳しく、逆に、寺山は既存の舞台をよく知らないという事になるのかもしれない。だが、シェイクスピアさえも、マーロウに比べると素人に近い劇詩人であったという事を忘れてはならない。つまり、シェイクスピアは新しい形式で詩を書く未定型の詩人であるという斬新さを見落としてはならない。その意味で、まさに、唐氏と寺山はシェイクスピアの二面性を共有しているといえないだろうか。或いは、逆に、うっかりすると、唐氏と寺山の芝居は似て非なるものだという思い込みで囚われてシェイクスピアの迷路の中で陥穽に落ち込んでしまうかもしれない。だが、その時には、シェイクスピアの二面性を思い出して、唐氏と寺山の芝居をもう一度解読すれば、シェイクスピアの仕掛けた迷路から脱出する手掛かりを得る事になるかもしれない。つ

まり、唐氏と寺山が醸し出すアンビバレントな劇は、同時に、シェイクスピアが醸し出すアンビバレントな劇によって繋がっている事に気がつくのである。

## 注

- 1) 西堂行人「演劇革命の系譜 シェイクスピア／唐十郎／ハイナー・ミュラー」(『唐十郎紅テント・ルネサンス』、河出書房新社、2006) 50-54頁参照。
- 2) 参考：2005年6月4日、唐組の「鉛の兵隊」公演が愛知県豊田市・拳母神社 特設紅テントで行われた。
- 3) 唐十郎「ほんとにシェイクスピアさんなんですか？」(『超時間対談』 集英社、1981) 153-168頁参照。以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 4) 参考：唐十郎『Shakespeare Fantasy シェイクスピア幻想〈道化たちの夢物語〉』(PARCO 出版、1988) 同書からの引用は頁数のみを記す。
- 5) 寺山修司『人生なればこそ』(立風書房、1976) 77頁。
- 6) 清水義和『演劇の現在 シェイクスピアと河竹黙阿弥』(文化書房博文社、2004) 190-192頁参照。
- 7) Shakespeare, William, *Twelfth Night* (Edited by Elizabeth Story Donno, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge U.P., 1985), p. 56. All the quotations from *Twelfth Night* are from this edition. The page numbers are in parentheses.
- 8) 佐川一政『霧の中』(話の特集、1983) 146頁。同書からの引用は頁数のみを記す。
- 9) 唐十郎『佐川君からの手紙』(『芥川全集』第13巻文藝春秋、1989) 71頁参照。
- 10) Henri Hubert & Marcel Mauss, *Sacrifice: Its Nature & Function*, Translated by W. D. Halls (Chicago U.P., 1967) pp. 2-3. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 11) 唐十郎『腰巻お仙 特権的肉体論』(現代思潮社、1983) 33頁。
- 12) 『寺山修司演劇論集』(国文社、2000) 49頁参照。
- 13) 唐十郎『ジャガーの眼2008』(『唐組熱狂集成 迷宮彷徨篇』ジョルダンブックス、2012) 33頁。以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 14) 寺山修司『臓器交換序説』(日本ブリタニカ株式会社、1982) 23-24頁。cf. Donald Michael Thomas, *Seeking a Suitable Donor* (Ed: Langdon Jones *The New S.F.* 1969)
- 15) 寺山修司『人生なればこそ』(立風書房、1993) 151頁。
- 16) 寺山修司、唐十郎・他「座談会 本質論的前衛演劇論」(『三田文学』、1967.11) 13頁。
- 17) 寺山修司『pan 宣言 (一)』(『牧羊神』NO. 2) 表紙の裏、目次参照。
- 18) William Shakespeare, *Macbeth* (Edited by A.R. Braunnmuller, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge U.P., 1997), p. 145. All the quotations from *Macbeth* are from this edition. The page numbers are in parentheses.
- 19) 『寺山修司戯曲集 3—幻想劇篇』(劇書房、1993) 205-206頁。
- 20) *The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces* 2 (Max Reinhardt, 1971), p. 48. "I hate to think that Shakespear has lasted 300 years"
- 21) Proust, Marcel, *A la recherché du temps perdu I* (nrf, 1954), p. 44.



参考文献

- Alternative Japanese Drama Ten Plays*, Edited by Robert T. Rolf & John K. Gillespie (Hawaii U.P., 1992)
- Goodman, David, G., *Japanese Drama and Culture in the 1960s, The Return of the Gods* (An East Gate Book, 1988)
- Sas, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan Moments of Encounter Engagement, and Imagined Return* (Harvard U.P., 2011)
- Ridgely, Steven, C., *Japanese Counterculture The Antiestablishment Art of Terayama Shuji* (Minnesota U.P., 2010)
- Richie, Donald, *A Lateral View Essays on Culture and Style in Contemporary Japan* (Stone Bridge Press, 1992)
- 『唐十郎全作品集』1巻～6巻（冬樹社、1979）
- 唐十郎『熱狂集成』（ジョルダンブックス、2012）
- 唐十郎『ジャガーの眼』（沖積舎、1986）
- 唐十郎『ジョン・シルバー』（天声社、1969）
- 唐十郎『煉夢術』（角川文庫、1976）
- 唐十郎『腰巻お仙 特権的肉体論』（現代思潮社、1983）
- 唐十郎『ベンガルの虎』（書き下ろし新潮劇場、1973）
- 唐十郎『ガラスの使徒』（アートン、2005）
- 唐十郎『蠱惑の傾斜』（河出書房新社、1991）
- 唐十郎『鉛の兵隊』（en-Taxi 9号別冊付録、扶桑社、2005）
- 唐十郎『わが青春浮浪伝』（作家の自伝20、日本図書センター、1994）
- 唐十郎『乞食稼業 唐十郎対談集』（冬樹社、1979）
- 唐十郎「唐十郎の俳優修業」『演出家の仕事』（れんが書房新社、2006）
- 唐十郎、室井尚『教室を路地に 横浜国大 VS 紅テント2739日』（岩波書店、2005）
- 『唐十郎がいる唐組がある二十一世紀』堀切直人編（青弓社、2004）
- 樋口良澄『唐十郎論』（未知谷、2011）
- 唐十郎「日本ドラキュラの宿題帳」（「血まみれの骰子」『ドラキュラ』創刊号、1973）
- 「特集唐十郎」（『悲劇喜劇』No. 736 早川書房、2012.2）
- 「唐十郎の世界」（『別冊新評』第7巻第3号、新評社、1974）
- 平岡正明『アングラ機関説』（マガジン・ファイヴ、2007）
- 『寺山修司対談集 密室から市街へ』（フィルムアート社、1976）
- 『血と薔薇』No. 1-4（天声出版、1968-1969）
- 『季刊同時代演劇』第1号～第4号（演劇センター68/71出版委員会、1970～1971）
- 『季刊同時代演劇』復刊第1号～第2号（演劇センター68/71出版委員会、1973）
- 扇田昭彦『唐十郎の劇世界』（右文書院、2007）
- 扇田昭彦『開かれた劇場』（昌文社、1976）
- 『劇談 現代演劇の潮流』扇田昭彦編（小学館、2001）
- 『劇的ルネッサンス 現代演劇は語る』扇田昭彦編（Libro、1983）
- 唐十郎、江本純子「アングラ」（『せりふの時代』Vol. 29、2003）
- 唐十郎、山口昌男「魔について」（『現代思想』Vol. 9-44、青土社、1984.10）
- 唐十郎、寺山修司・他「座談会 本質的前衛演劇論」（『三田文学』、1967.11）

- 「アングラ'68」(『キネマ旬報』キネマ旬報社、1968.6)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1968.2)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1968.7)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1968.9)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1968.12)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1969.2)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1969.6)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1970.2)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1970.3)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1970.4)
- 『映画芸術』(映画芸術社、1970.5)
- 『映画評論』(映画出版社、1972.4)
- 『映画評論』(映画出版社、1972.6)
- 『映画評論』(映画出版社、1972.12)
- 『映画評論』(映画出版社、1974.11)
- 『映画評論』(映画出版社、1974.12)
- 『美術手帖』(美術出版社、1970.5)
- 『美術手帖』(美術出版社、1971.11)
- 『海』(中央公論社、1970.11)
- 『海』(中央公論社、1972.7)
- 『海』(中央公論社、1975.3)
- 『海』(中央公論社、1976.9)
- 『海』(中央公論社、1982.12)