

馬場駿吉と天野天街

——『地球空洞説』から『レミング』まで——

清水 義和

01. はじめに

馬場駿吉氏は、原智彦氏の市街劇『お熊空唄』（2013年6月～7月）について、『日本経済新聞』紙上で「劇場から始まって市街劇になり、やがて、劇場に戻って終わる」と評している。¹⁾

いっぽう、寺山修司没二十五年記念特別公演で市街劇『人力飛行機ソロモン 松山篇』（2008年11月24日）は松山と道後温泉で同時多発的に市街劇が大規模に上演された。²⁾寺山が亡くなって四半世紀経た後でも尚も市街劇は大変な盛り上がり振りであった。

天野天街氏は、1992年に『高丘親王航海記』の野外劇を上演した。³⁾会場は白川公園（名古屋・伏見）で両翼五十メートル、奥行き百メートルの巨大なセットを配して、出演者は五十名を超えた。また、天野氏は愛知県勤労会館で「百人芝居◎真夜中の弥次さん喜多さん」（2005年8月10日～13日）を上演している。⁴⁾

寺山修司や原智彦氏や天野天街氏の市街劇（野外劇）は、街そのものを劇場化したものであり、劇場は等身大の俳優を間近に見る役者中心の芝居であるようだ。

原氏は名古屋大須演芸場でロック歌舞スタイル風にシェイクスピアからギルバート&サリバンのサヴォイ・オペラや歌舞伎までこなし、また海外公演ではシェイクスピアから歌舞伎まで公演した。1970年代、海外公演中だった寺山の天井桟敷と大須歌舞伎は欧州で同時多発的に公演していた。或いは、舞踏家の磨赤児氏が「原氏は日本を代表するダンサーだ」とも語ったアーティストで、土方巽の暗黒舞踏の系譜を引き継ぐ田中泯氏の舞踏と双璧である。寺山が土方巽を敬愛したように、天野天街氏も原氏を敬愛している。

寺山没後三十年にあたる2013年、寺山や土方亡きあと、天野氏や原氏が市街劇空間や劇場空間に舞台芸術の新機軸を拓こうとしている。これまで天野氏は寺山の『田園に死す』の劇場空間と『地球空洞説』の市街劇空間を演出する体験をしてきた。

その後、天野氏は『ハニカム狂』（2013年8月10日）を七ツ寺共同スタジオで公演し自身のコアにある反復と舞踏に立ち返ろうとした。なかでも天野氏の新機軸は演出家として劇中客席から舞台に向い「劇を中断せよ」と罵声を浴びせかけ劇を最初からやり直させたことだ。天野氏の態度は、寺山の映画『田園の死』の中断を単に模倣したのではなく、天野氏の演劇を再構築しているように見えた。つまり、天野氏は『ハニカム狂』で同じ台詞を何度も繰り返すことによって、あの世とこの世の狭間に切り込みを入れようとしたがそれが不可能であり、結局舞台には何もないことを実証するドラマとなった。

因みにフランシス・ベーコンは絵画で、この世からあの世に入り込もうと苦しみの表情を浮かべながら模索する人物の画像を描いている。ベーコンの人物画を見ていると、天野氏が『ハニカム狂』で同じ台詞を役者たちが何度も繰り返しているうちに、あの世とこの世の狭間に切り込みを入れようとして結局舞台には何もないという異次元空間を創りだしたのと似ている事に気がついた。これは、安藤紘平氏の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』の中で、少年が鉄で空に切り込みを入れようとする、亡き父が「あっ」と叫ぶが、その声が一瞬響き渡って創りだした特異で透明な異次元空間との違いを思わせた。

本稿では、天野氏は寺山劇を幾つか演出したが、天野氏にとって寺山体験とは何だったのか、それを『田園に死す』、『地球空洞説』、『レミングー世界の涯まで連れてって』を通して検証する試みである。

02. 地球空洞説

寺山修司の『地球空洞説』（街頭劇）の初演は1973年8月1日から4日まで、高円寺東公園で上演された。その後、2012年11月、流山児祥氏と天野天街氏、村井雄氏のチームが、原作とは異なるスタイルの音楽劇として構成し、豊島公会堂で公演した。劇の中では原作通り、風呂帰りの男が“蒸発、するのではなく、一人の余分な人間が“勃発”するという内容であった。⁵⁾

流山児祥氏は、生前の寺山を知る演劇人で、『新・邪宗門』⁶⁾から始まって寺山の演劇を破壊し脱構築し続けてきた。また、流山児氏は寺山没後の三十年間、間断なく寺山の再演を続けてきた。だが、流山児氏は寺山の演劇をプレヒト的に修正して上演しようとした。つまり、流山児氏は寺山の映画『無頼漢』をプレヒトの『三文オペラ』仕立てにし、更に寺山の芝居『花札

伝綺』をプレヒトの『三文オペラ』に更に一層近づけようとした。けれども、寺山の演劇はそもそも一枚岩では出来ていなくて多面的である。それにまた、演劇は生ものである。2010年代、プレヒトの異化効果は、1960年代から2000年代初頭頃まで全世界を流行し続けたが、その流行が生き続けていた頃と比較して、今日その影響力は影を薄めてきた。

そればかりではない。元々、プレヒトの異化効果と同様に、クルト・ワイルの音楽『三文オペラ』が媚薬的な効果を発揮していた。世界中の観客は意味もなくワイルの音楽『三文オペラ』の麻薬に酔いしれていた。だがその間に、時が過ぎ去り一時の狂乱的な活気が次第に影を薄めてきた。ベルリンの壁が崩壊し、共産主義の衰退に伴って、一時代は終わろうとしていたのかもしれない。恐らく、時代の流れに敏感な流山児氏はこのプレヒトの衰退に危機感を募らせていたのかもしれない。

流山児氏は『無頼漢』を公演した後に『花札伝綺』を上演したが、その後になって、プレヒトの衰退を看取したのか、流山児氏は天野天街氏に『田園に死す』の演出を任せた。それでも、流山児氏は、天野氏演出の『田園に死す』公演の劇中自ら役者として破壊する役割をかってでて、プレヒトの異化効果が健在であることを実証して見せた。

寺山修司の『地球空洞説』は『田園に死す』と同様にプレヒト劇とは似ていない。そこで、まず、流山児氏の演出する『地球空洞説』は、街頭劇ではなくて、戸外の豊島公園の敷地内から劇場の室内へと逆転させた。つまり、流山児氏は『地球空洞説』を、本来寺山の逆転手法をもう一度逆転して、街頭劇ではなく室内劇に変えてしまった。

元来寺山の街頭劇台本は室内劇と殆ど同じ構成で出来ているので、流山児氏の『地球空洞説』は劇場に入った瞬間、街頭劇のコンセプトが消えてしまい、ある種の自家撞着に陥ってしまったようである。

つまり、譬えるなら、光線の加減で、突出しているように見える凸面も、光線を変えれば、凹んで見えるのと同じように、街頭空間と劇場空間とは別物なのである。だから、『地球空洞説』の劇が終わって観客が劇場から外にでた時、外で待ち受けていた流山児氏がマイクロホンの拡声器で観客に向かって豊島公会堂の上空の夜空に浮かぶ地球を描いた気球を見上げるように促しても、劇場と野外とは空間が全く異なり、その結果、寺山の街頭劇は有耶無耶になって掻き消えて、焦点が合わなくなってしまったのではある。

ここで、話題をもう一度劇場内に移して『地球空洞説』に戻る。この劇を演出した天野氏は、劇場内の舞台いっぱい鏡を多用して、虚像空間を生み出し、銭湯帰りの男が蒸発したのではなくて、勃発した空間を生み出そうとした。

天野氏が使った鏡版によって産み出した劇場内の虚像空間は、既に、ケネス・ブラナウが映画『ハムレット』で使った鏡面でお馴染みであり、或いはミュージカル『コーラスライン』で舞

台の背景に張り巡らされた鏡面でもお馴染みであった。

寺山が舞台で使う鏡の使い方は全く異なる。むしろ、そうした効果ではなくて、既に、三十年前に、寺山が『中国の不思議な役人』で使った魔法の鏡は、ジャン・ジュネの『女中達』やコクトーの『オルフェ』やグリムの『白雪姫』から着想をえた鏡の魔術を産み出した摩訶不思議な幻想の世界であり、寺山のオリジナルと流山児演出の鏡の世界は全く異質であった。

だから、流山児氏が演出した『地球空洞説』は寺山の持っていた深遠な迷路の手掛かりを見いだそうとして、逆に、見失ってしまったようなのである。言い換えれば、流山児氏が手をこまねいている間に、安藤紘平氏の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』や村上春樹氏の『海辺のカフカ』などが、寺山の抱えていた問題を発展させ進化させてしまい、流山児氏の頭上を軽々と飛び越えてしまったようなのである。

たとえば、村上氏の『海辺のカフカ』では、突然少年が東京の中野から「蒸発」し、四国に「勃発」する。言い換えれば、『地球空洞説』のように、中野から少年が忽然と消失して、四国に失踪し忽然と勃発するようなものである。

だが寺山の『地球空洞説』の場合は、『海辺のカフカ』と少々事情が違うのも事実である。寺山の場合、劇の中から居なくなった登場人物は、決して姿を劇に現さないのが特徴である。これはどういうことか。つまり、小劇場の中では、役者の全身像が観客の身近に見える。ところが、『地球空洞説』の街頭劇では、観客が一步劇場から外に出たら、遠方の方学からでも、ビルの上からでも、ヘリコプターの上空からでも、役者の姿は芥子粒のように小さくなり遂には見えなくなる。ヘリコプターの場合、上空からみると眼下のビルの建物さえも盤上の一升に収まってしまう。ところが、豆粒ほどのビルの中の小劇場は、盤上の一升に収まった空間しかないのに、実際には、遠近法で見ると極少空間の中を、まるで遠近法を無視して東洲斎写楽が描いた浮世絵のように巨大な人間が悠々と歩きまわっているのである。ところで、ここでもう一度この遠近法で舞台を見ると、劇場にいる等身大の主人公は、存在している筈であるが、その姿は、ビルの上空からは小さくて見えない。この一例を他に挙げると、『レミング—世界の涯まで連れてって』では、下宿人が自分の部屋の有無を大家に尋ねる場面がある。すると、大家は碁盤の升目のように小さな空間に、生の人間がどうして住めるかと反論している場面がある。大家の発言は、見る人がいる位置によって生ずる遠近の間に生じる空間の違いを念頭に生じた発言である。⁷⁾

現在、高感度カメラでは高度数千メートルの位置から地上の原寸大の姿を捉える事が出来るようになり、三十年前、寺山の時代には裸眼で見えなかった人物が高感度カメラで実物大になって見えるようになった。そればかりではない。地球から遠く離れた月や惑星から地球を眺めた場合でも、地球の等身大の姿を捉える事が近い将来不可能ではなくなってきた。アイン

シュタインが『相対性理論』で言うように遠い惑星から地球を眺めた場合、時空を超えた姿を見る事が出来るようになり、もしかしたら、遂には寺山の『さらば箱舟』のラストシーンの記念撮影のような百年前の祖父母の若き姿が映っているかもしれないのである。⁸⁾

それを映画化したのが安藤紘平氏の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』である。従って、寺山が『地球空洞説』で描いた「勃発」は時空を超えた異次元の存在を意味しているのである。(116-7) 実際、『地球空洞説』には『田園に死す』のように、同一人物の風呂帰りの男が子供時代(120)と青年時代になった姿(106)で現れる場面がある。

流山児氏は『地球空洞説』の前に『田園に死す』を上演したのだからアインシュタインの『相対性理論』を『地球空洞説』に用いてもよかった。或いは、アントナン・アルトーの『演劇とその分身』にあるダブルの意味を『地球空洞説』に使ってもよかった。けれども、流山児氏は、アインシュタインの『相対性理論』やアルトーの『演劇とその分身』ではなくて、新しいコンセプトを『地球空洞説』に求めようとしていた。

かつて、寺山修司が天井桟敷の初期には素人の集団を目指した時期があり、後期にはワークショップで極めて複雑な技術を習得する時期があったが、流山児氏は若い役者を養成しなければならぬという要請に答えようとしていた。その為、天井桟敷の後期を知る人には流山児演出に不満が残った。

流山児氏が新機軸を目指したにもかかわらず、流山児氏演出の『地球空洞説』は不評であった。何故か。その理由のひとつは、1975年に公開された映画『田園に死す』の再上映会が「帰って来た寺山修司(早稲田篇)」の講義の中で、2013年5月11日に早稲田大学大隈講堂であったが、最近の寺山演劇の再演はむしろ映画『田園に死す』を一歩も超えていないことにある。

演劇は、生き物でその場限りのものである。いっぽう、映画は生き物ではなくある一瞬をスクリーンに閉じ込めて、まるで、昆虫採集の標本のように、スクリーンの中で永遠の死を生き続けている。しかも、四百年前のシェイクスピア劇と違って、『田園に死す』は四十年前の映像を通して見る事が出来る。

寺山の初期の芝居『書を捨てて、町へ出よう』は玄人から見れば素人ぽく鑑賞に堪えないかもしれない。それは厳然とした事実であるだろう。先に挙げたアルトーは舞台俳優としては二流であったが映画『裁かる々ジャンヌ』で牧師を演じたアルトーは迫真の演技を見せた。舞台は長距離ランナーのようなもので耐久力が欠かせない。映画は短距離競走のように集中力を要求される。アルトーは舞台よりも映画向きの俳優であったといわれる。寺山の演劇と映画を軽々に論ずることはできないが、少なくとも、寺山を再演する演出家はオリジナルの映画『田園に死す』から学ぶものが豊富にあることは確かであろう。

村上春樹氏の『海辺のカフカ』は、寺山の映画『田園に死す』式に考えると、ある意味では、誰が父を殺したのかということよりも、どうしたら死んだ父に会えるかが問題である。厳密には、はっきりとは言えないが、『海辺のカフカ』の中で少年の他我であるようなナカタさんが、少年の父が猫殺しのマニアであることを寓意的に表したうえで、問題のナカタさんが少年の父を殺害してから動物と話すようになるところに鍵があるように思われる。

そして少年が謎の疾走を遂げた後を、ナカタさんも疾走する。少年は直接父を殺害しないが、父が殺害された事も知らず、或いは父を殺したのは自分かもしれないと思い疾走する。そして、少年の母親を想わせる女性と会い、思慕し女性の若い頃の分身に恋心を懐く。少年と父親の関係をオイディプスの母殺しの悲劇に重ねていくと、何故、少年が父親殺しを心に抱き苦しむのかが分かってくる。

譬えるなら、『身毒丸』でしんとくが継母に向かって「かあさん、ぼくをもう一度妊娠してください」という場面がある。これは、しんとくが、現在の自分と将来の自分の再生を願っていることを意味しているのであり、遂にはしんとくが自分を生んだ父を殺し、母が自分を愛し自分の分身を欲しいと願望する事であり、自分が父にとって代わることであろう。或いは、継母の子供にとって代わることであろう。

『海辺のカフカ』では、少年は母親を想わせる女性と会い、思慕し女性の若い頃の分身に恋心を懐く件と幾分似ている。

寺山の『地球空洞説』では地球の内側は空洞になっていて、全く同じ人間がそこに住んでいるという。空洞から地表に勃発した人が風呂帰りの男で、まるで、浦島太郎のように、見かけはそっくりの場所で、自分のアパートの部屋を見つける事が出来ない。(106)

ここで話が変わるが、村上氏の『海辺のカフカ』では、少年の父を殺したナカタさんが死ぬとナカタさんの口から得体のしれない化物がでてくる。この化物はどこか羊の皮を被った羊男に似ている。村上氏の羊男は、寺山が描いた『地球空洞説』の中で銭湯帰りの男のように異次元から突如三次元の世界に姿を現す。

先に触れたように、天野氏は2009年ザ・スズナリで上演した『田園に死す』で、天野氏にとって赤の他人である寺山の葬儀をデュシャンの墓碑銘「死ぬのは他人ばかり」をもじって舞台化した。にもかかわらず、天野氏は『地球空洞説』で鏡板を多用して虚像の勃発を強調したけれども、寺山がいう「この世には生と死があるのではなく、死と死がある」というアナグラムを十分には表わせなかったように思われる。

にもかかわらず、天野氏の舞台はどこかしら村上氏の描く世界を思いだす。天野氏は『真夜中の弥次さん喜多さん』では、結末では、舞台に弥次さんも喜多さんも居なくなっている。芝居が終わったから、弥次さんも喜多さんも姿を消してしまったのではない。弥次さんも喜多さ

人も舞台から「蒸発」したのではなく、三次元の世界から異次元に紛れ込んで、その異次元空間に「勃発」したのである。

何故、天野氏は『真夜中の弥次さん喜多さん』で見せた「勃発」を『地球空洞説』に活かすことが出来なかったのであろうか。映画ではモンタージュによって時空間を容易に飛び越える事が出来るが、それとは異なって、舞台では時空間を飛び越えることは難しい。たとえ舞台であっても、生の人間と異なって、人形劇では、人形は時空を飛び越えることが出来る。天野氏の糸操り人形『平太郎化物日記』では森羅万象が狭い舞台空間を自由に飛び回っていた。

筆者は天野氏から『田園に死す』と『ミス・タナカ』の上演台本を見せてもらい英訳した事がある。天野氏の台本の特徴は、特に場面転換では映画の場合は容易でも舞台の場合では極めて綿密な舞台転換を瞬時に行わなくてはならない。例えば、天野氏が演出した『田園に死す』の結末では一種のお経の合唱を男女の俳優がしりとりゲームのようであり、しかもカノンのように男女が交互に発話する。更にそのしりとりゲームが“東京”で終わりあがるように構成されている。しかし、文字媒体だけの台本を見ると、そのしりとりの台詞を男女別々に見ている、一語一語の意味は全く意味が理解出来ない。しかし、男女がコーラスで交互に支離滅裂な台詞を交互に発話するのを聞いていると、確かに、しりとりゲームと同じ仕組みになっていて、言葉に矛盾は起こらない。しばしば天野氏の台詞は一種の謎解きのようにできている。確かに、映画ではワンシーンを撮るのに何日もかけたり撮り直したり出来るが、映画とは異なり、舞台は少なくとも二時間の間に芝居を完結しなければならない。そこで、天野氏のアイデアを実現するには、映画では可能であっても、舞台で実現するには極めて短い上演時間という制限問題が生じる。

殊に、天野氏の芝居は映画を舞台に再現する仕組みで出来ている場合が多い。だから、寺山の『田園に死す』のように、いっぱいアイデアが詰まっている作品を舞台化するのとは殆ど不可能に近い。すると実際舞台ではどうなるか。筆者が『田園に死す』と『ミス・タナカ』を英訳していた時にイメージした舞台と実際の劇場で見た舞台とはまるで異なっていた。恐らく、天野氏の台本を実現する為には、障壁として限られた時間制限があり、また予算の余裕もなく、その結果多くのプランが縮小されていた。

かつて、レオン・ルビン教授が言っていたことであるが、「役者は一つの作品にのみ参加し、かけ持ちをしてはいけない」また、「一つの芝居に一年は何度も稽古の練習をする必要がある」。日本の大学と異なって、外国では演劇だけの国立大学が幾つもある。モスクワやロンドンに比較して日本では、役者の訓練の時間が欠乏しているし、大抵の役者は芝居をかけ持ちしている。大劇場の殆ど台本もないようなエンターテイメントなミュージカルならばある程度許されるかもしれないが、天野氏の台本のように映画『インセプション』を舞台化した様な『田園に

死す』や『地球空洞説』では出来る事が限られてくる。しかも、流山児氏は、素人をオーディションで選び、トレーニングをして『地球空洞説』を上演しようとするのであるから、そもそも時間に制限があり、寺山の芝居を見に来た観客に失望感を与えたのは至極当然だったと言ったらよいかもしれない。

けれども、天野氏の台本は、映画の台本のように出来ている。もしも、天野氏の台本を舞台用に替えて上演したら、天野氏の台本は未完成で、唐十郎氏の台本のような完成品ではない。天野氏は舞台よりも映画に才能があるとよく言われる。そこが寺山とも似ているところもある。げんに、寺山の芝居は素人芝居に近い場合が多い。だが、素人っぽい役者も映画の被写体になれば高性能なカメラのおかげで大変身を遂げる。しかし、天野氏は映画ではなく、時間と空間が制限された『地球空洞説』の芝居を豊島公会堂で上演しなければならなかったのである。

03. 『レミングー世界の涯まで連れてって』

2013年4月、パルコ劇場での松本雄吉演出『レミングー世界の涯まで連れてって』はオリジナルとは違うという違和感を与えた。⁹⁾その理由は、もはや寺山の演劇は生の寺山世代を知らない人に移ったことを印象付けたからであろう。

けれども、現在最も世界でも日本でも注目されている村上春樹氏の小説の世界は、寺山的なコンセプトがいっぱいにあふれている。例えば、村上氏は『海辺のカフカ』では心に問題を抱えた少年を描いた。いっぽう、寺山の劇は心の病める人で満ち溢れている。特に寺山は役者をシャーマンと考えていた。シャーマンは医学のなかった古代社会では医者に相当する。

寺山が翻訳した『マザーグース』は魔術に満ちた世界である。寺山の実験映画『ジャンケンポン戦争』は、柳田國男の『遠野物語』にある「ジャンケンポン」の呪術に基づいている。或いはまた、『奴婢訓』はマルセル・モースが『供犠』で表した原住民が祭儀で催す呪術の世界を現している。

寺山は1972年ミュンヘンのオリンピック大会開催中に行われたイベントで、『走れメロス』を上演して、メキシコオリンピックでテロの犠牲になった選手たちを鎮魂した。だが、ミュンヘンオリンピック開催中に起きたテロ事件に抗議したデモには寺山は参加せず、デモでは社会を変えられないと考えてむしろ演劇での芸術革命を考えていた。¹⁰⁾

村上氏は一歩前進してオウム真理教が引き起こしたサリン事件をドキュメンタリー『アンダーグラウンド』に纏めた。

つまり、村上氏はカウンターカルチャー（反体制的な文化）に介入したドキュメンタリー

『アンダーグラウンド』を描いた。もしかしたら、村上氏はトマス・ピンチョンがSF小説『ヴァインランド』で展開したアメリカ政府のアーティストに対する厳しい取り締まりを熟知したうえで、『アンダーグラウンド』を描いたのかもしれない。トマス・ピンチョンはオカルトや呪術や鏡の虚像世界や科学の謎を小説の中でダイナミックに展開している。恐らく、寺山は最晩年ピンチョンの『V.』を読みエントロピー理論に基づいて、近未来世界で、人間が減び、やがて、鼠さえも減びる結末を暗示した『レミングー世界の涯まで連れてって』を作劇したと思われる。

また、村上氏の『水辺のカフカ』の少年のように、『レミングー世界の涯まで連れてって』の登場人物たちは皆心の病を抱えている。

けれども、松本雄吉氏演出の『レミングー世界の涯まで連れてって』は、ブレヒトの『三文オペラ』のカウンターカルチャーでさえもなく、まるで登場人物たちが、ジョン・ケリーの『雨に唄えば』を思い出す大都会の市民達のきびきびした生活が繰り広げられ、オッペンバックの喜歌劇『こうもり』を思い出させる明るいアウトローのギャグが観客を笑わせた。寺山がよく引用するように、マルクスが『ルイ・ボナパルトのブリュメール18日』で「ヘーゲルは言った。『歴史は繰り返す』と。『一度目は悲劇として、二度目は喜劇として』と」¹¹⁾を、松本演出を見ながら思いださせた。

04. 『田園に死す』

天野氏脚色演出の『田園に死す』は寺山の世界を脱構築している。とはいえ、かつて、安藤紘平氏が寺山のアナログ映像映画『田園に死す』のアイデアに従って再映像化した『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』で使っているが、天野氏が公演に関わった『田園に死す』にも『地球空洞説』にも『レミングー世界の涯まで連れてって』にさえもアインシュタインの『相対性理論』が欠落している。

天野氏演出の『田園に死す』は、カフカの『流刑地にて』の自殺装置のコンセプトやマルセル・デュシャンの『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』、通称「大ガラス」やアナグラム「死ぬのは他人ばかり」やラカンの「虚像論」を駆使して、現在最もトレンディなサブカル（＝サブカルチャー）を浮き彫りにした。

かつて寺山が『奴婢訓』で舞台に構築した「自殺装置」を、天野氏が脚色演出した『田園に死す』の臨終場面で使ったのである。寺山自身は自作の『奴婢訓』で聖主人を奴婢によって食い殺される場面を『流刑地にて』で用いられた自殺装置のコンセプトを使って劇化している。

村上春樹氏が『海辺のカフカ』に引用しているが、天野氏は、カフカの『流刑地にて』にて

てくる「自殺装置」と寺山の描いた『遊戯装置』にでてくる「自殺装置」とを重ねて、原作の『田園に死す』にはない寺山の臨終場面を挿入したものである。

天野氏はあの世とこの世の行き来を『真夜中の弥次さん喜多さん』で表した。寺山の『花札伝綺』もあの世とこの世の行き来を描いている。『真夜中の弥次さん喜多さん』でも『花札伝綺』でも殺人装置がある。天野氏は、『真夜中の弥次さん喜多さん』では舌を切ってあの世に行く。『花札伝綺』では団十郎が殺し屋を演じている。ところで、村上氏の『海辺のカフカ』ではカフカの『流刑地にて』を思わせる「自殺装置」がでてくる。天野氏は脚色演出した『田園に死す』では寺山が明確に描きこまなかった「自殺装置」を書き込んだ。ところが、観客はあくまでも寺山原作として『田園に死す』を見るので天野氏演出の『田園に死す』は「死ぬのは他人ばかり」ではなくなってしまった。それに、寺山の『田園に死す』にはアインシュタインの『相対性理論』が使われているので、少年のように二十年前の時空から二十年後の青年のところに戻ってくる。天野氏は『真夜中の弥次さん喜多さん』であの世とこの世の行き来を現したが『田園に死す』では中途半端にして、父と少年があの世界とこの世の行き来を描きながら寺山の臨終場面を描いてあの世界とこの世の行き来を最後に取り外してしまった。その理由は天野氏が『田園に死す』からアインシュタインの『相対性理論』を省いてしまったところに原因がある。

天野氏の映画『トワイライツ』と比較すれば明らかのように、天野氏はトウヤ少年の葬式を描いているのであって天野氏自身の葬式を描いているのではなかった。だから、天野氏は自分ではなく寺山の葬式を描くのであれば『田園に死す』をもっと脱構築が出来ると考えたかもしれない。アインシュタインの『相対性理論』の問題を未解決に残したまま『田園に死す』を演出したが、天野氏は更に寺山の『地球空洞説』でも流山児氏と共同演出して再びアインシュタインの『相対性理論』の問題を未解決に残した。

その結果、天野氏演出の『田園に死す』は寺山の『田園に死す』ではなくてむしろ『海辺のカフカ』に似た世界を脚色したと言った方が良いかもしれない。事実、天野氏演出の『田園に死す』では少年が幾人にも分裂している。『海辺のカフカ』でも少年の人格が幾人にも分裂している。『海辺のカフカ』の少年の性格は、アントナン・アルトーの『ヴァン・ゴッホ論』を思わせるように人格が幾つかに分裂している。因みに、寺山はアルトーの『ヴァン・ゴッホ論』を読んで自作に自在に応用していた。

寺山は、元々多面的な観点で『田園に死す』や『地球空洞説』や『レミング—世界の涯まで連れてって』などの芝居を劇作しているのでうっかりすると寺山の創作意図を見落としてしまうことになりかねないのである。

05. おわりに

1983年に亡くなった寺山修司を知らない世代が、松本雄吉演出の『レミングー世界の涯まで連れてって』を見て、「これまでに見られなかった寺山演劇を見せてくれた」と称賛した。けれども、影山影子役を、新高恵子氏に変わって常盤貴子氏が演じた時、ある感慨が胸をよぎった。譬えるなら、文学座で公演した『女の一生』のヒロイン布引けい役を杉村春子に変わって平淑恵氏が演じるようになってから、観劇しているうちに、舞台そのものが全体的に何かが変わり、それと共に何かが終わってしまった感じがした。かつて、宇野重吉が役者一代論を掲げたように、影山影子役は新高恵子氏のイメージがあまりにも強烈なので新高氏のイメージを無視して上演するのは問題があるのではないだろうかという感じが残ったのである。

寺山没後三十年の現在、悲観論ばかりがあるのではない。安藤紘平氏が寺山の映画『田園に死す』をアインシュタインの相対性理論をひっさげて創った『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』は、寺山が『田園に死す』で成しえなかった映像を映画に蘇らせた。

その意味で、天野氏は『田園に死す』を演出したけれども、安藤紘平氏が『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』で作りあげた映画理念からも未だ吸収できる要素が多分にある筈である。

天野氏は松本氏と共同台本で『レミングー世界の涯まで連れてって』に参加した。実際の舞台上で、天野氏が執筆した『レミングー世界の涯まで連れてって』の場面を厳密に限定することは難しい。だが、これまで述べてきたように、松本雄吉演出の『レミングー世界の涯まで連れてって』は、寺山原作の『レミングー世界の涯まで連れてって』でもなく、天野氏が『田園に死す』で脱構築し、『地球空洞説』で展開したドラマツルギーで構成されたのでもなかった。けれども、概して、松本雄吉演出の『レミングー世界の涯まで連れてって』は日経新聞や週刊朝日などの雑誌での評価が好意的であった。

早稲田大学大隈講堂で2013年5月12日「帰って来た寺山修司（早稲田篇）」のイベントがあり同時に上映された映画『田園に死す』は四十数年経た後でも寺山の真髄を伝える映像であった。

馬場駿吉氏は、総評して「寺山修司や天野天街氏の芝居は文章にまとまりがない」と指摘した。そして氏は、「映画づくりでは映像と台本の両方が重要であるが、舞台では台本の台詞が重要である」と述べた。馬場氏は、「唐十郎氏はしっかり芯のある文が書ける人で芥川賞作家であり、したがって、舞台台本は纏まりがある。だが、寺山も天野もしばしば台本の文章に統一性が欠ける」と指摘した。馬場氏も寺山も俳人であり、両者とも多岐にわたって芸術活動をしている。けれども、馬場氏は「寺山も天野氏も上演台本に纏まりがないところがありその結

果劇全体に精彩が欠ける」と批評している。

馬場氏は、天野天街氏が、1992年に澁澤龍彦原作『高丘親王航海記』の野外劇を上演して以来、天野氏の上演には絶えず注目してきた。天野氏が『高丘親王航海記』の野外劇を上演に際して発揮した高揚感を起点にして、今後更に野外劇において新機軸を発揮するのを見守り続けている。

注

- 1) 馬場駿吉『日本経済新聞』(2013年8月1日の夕刊)、原智彦の芝居大須 (HAIKAI 劇場「お熊空唄 (おくまそらうた)」2013年6月28日(金)～7月7日(日)まで、大須の七ツ寺共同スタジオで開催)
- 2) 寺山修司没二十五年記念特別公演市街劇『人力飛行機ソロモン 松山篇』作：寺山修司 (2008年11月12日：正午～18:00)
- 3) 原作：澁澤龍彦、脚本・演出：天野天街『高丘親王航海記』、1992年少年王者館結成十周年を記念して野外劇 (会場：白川公園 (名古屋・伏見) 共催：七ツ寺共同スタジオ)
- 4) 天野天街『百人芝居◎真夜中の弥次さん喜多さん』(2005年8月10日～13日)
- 5) 寺山修司『地球空洞説』(新書館、1975)、183頁。
- 6) 寺山修司、流山児祥、岸田理生、高取英共同台本『新・邪宗門』(『新劇』No. 362、白水社、1983.6)、110-127頁。
- 7) 寺山修司『レミングー世界の涯まで連れてって』(寺山修司記念館2、2000)、26頁。
- 8) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、164頁。
- 9) 寺山修司原作：松本雄吉演出『レミングー世界の涯まで連れてって』(パルク劇場、2013年4月21日(日)～2013年5月16日(木))
- 10) 寺山修司『走れメロス』(『地下演劇』6号、土曜美術社、1973.8) 85-104頁。
- 11) 「ヘーゲルはどこで「歴史は二度現われる」と言ったか？」www.miyamoto-net.net/column/talk/1213108629.html

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)
- The Writings of Marcel Duchamp* Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson (A Da Capo Paperback, 1973)
- Dialogues with Marcel Duchamp* by Pierre Cabanne Translated by Ron Padgett (Viking Press, 1971)
- Golding, John, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (Allen Lane Penguin Pree, 1973)
- Marcel Duchamp* Edited Anne D'Harnoncourt Kynston McShine (The Museum Modern Art, Philadelphia Museum Art,

1989.5)

West Coast Duchamp Ed: Bonnie Clearwater (Grassfield Press, 1991)

Cvach, Milos, *Marcel Duchamp Porte-chapeau* Editions du Centre Pompidou (1 janvier 1992); Collection : L'art en jeu.

Curtis, Sophie & Cvach Milos, *L'Art en Jeu* Edition du Centre Pompidou, (1973)

Marcel Duchamp, *die grosse Schachtel : de ou par Marcel Duchamp ou Prose Selavy* Inventar einer Edition Ecke Bonk (Schirmer/Mosel, 1989)

Marcel Duchamp *The Box in a valise inventory of an Edition Ecke Bonk* Translated David Britt, (Rizzoli, 1989)

Baldwin, Neil, *Man Ray: American Artist* (Clarkson N Potter, Inc., 1988)

Roussel, Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique* (Pauvert, 1979)

Roussel, Raymond, *l'Etoile au Front* (Jean-Jacques Pauvert, 1963)

Roussel, Raymond, *la Poussiere de Soleils* (Jean-Jacques Pauvert, 1964)

Roussel, Raymond, *Locus Solus* (Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1965)

Caradec, Francois, *Vie de Raymond Roussel* (Jean-Jacques Pauvert, 1972)

Dali, Salvador, *Comment on deviant Dali* (Editions Robert Laffont, 1973)

Dali, Salvador, *Hidden Faces* (Picador, 1975)

Dali, Salvador, *Journal d'un genie adolescent* (Motifs, 2004)

Dali, Salvador, *Dali on Modern Art* Translated by Haakon M. Chevalier (Dover Publications, inc., 1996)

Madeline Gins and Arakawa, *Architectural Body* (Alabama U.P., 2002)

Silberg, Robert, *The Masks of Time* (VGSF, 1987)

Sheckley, Robert, *The Status Civilization and Notions: Unlimited* (SF Ace Books, 1960)

Ballard, J. G., *Passport to Eternity* (A Berkley Medallion Book, 1963)

Pynchon, Thomas, *Slow Learner* (Little, Brown and Company, 1998)

Pynchon, Thomas, *V.* (Picador, 1981)

Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49* (Picador, 1966)

Pynchon, Thomas, *Vineland* (Secker & Warburg, 1988)

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (Vintage Books, 2000)

Pynchon, Thomas, *Mason & Dixon* (Jonathan Cape, 1997)

Pynchon, Thomas, *Against the Day* (The Penguin Press, 2006)

Pynchon, Thomas, *Inherent Vice* (The Penguin Press, 2009)

Ridgely, Steven C., *Japanese Counterculture* (Minnesota U.P., 2010)

Tanner, Tony, *City of Words American Fiction 1950-1970* (Harper & Row, 1971)

McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy* (Tronto U.P., 1962)

Borges, Jorge, Luis, *Ficciones* (Grove Press, 1962)

Marquez, Gabriel, Garcias, *One Hundred of Solitude* Translated by Gregoy Rabassa (Perennial Classics, 1998)

Lyotard, Jean-Francois, *La Condition Postmoderne* (Les Editions de Minuit, 1979)

Swift Jonathan, *Gulliver's Travels* (Penguin Books, 2003)

Lacan, Jacques, *Ecrits I* (Edition du Seuil, 1966)

Stoltzfus, Ben, *Lacan & Literature* (Stage University of New York Press, 1996)

Foucault, Michel, *Histoire de la folie a l'age classique* (Gallimard, 1972)

- Leary, Timothy, *Flashbacks An Autobiography A Personal and Cultural History of an Era* (A Jeremy P. Tarcher/Putnam Book, 1990)
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference* Translated by Alan Bass (Routledge Classics, 1978)
- Cage, John, *Silence* (Wesleyan U.P., 1973)
- Cage, John, *Empty Words* (Wesleyan U.P., 1979)
- Escher, M. C., *Escher on Escher* (Harry B. Abrams, Inc., Publishers, 1989)
- Gins, Madeline & Arakawa, Syusaku, *Making Dying Illegal* (Roof Books, 2006)
- Fris-Hansen, Dana 『マルセル・デュシャン紙の上の仕事』 南條史生訳 (京都書院、インタトムキンズ、カルヴィン 『デュシャン1887-1968』 東野芳明日本語版監修 『巨匠の世界』 (Time inc., 1966)
- 寺山修司 『レミングー世界の涯まで連れてって』 (寺山修司記念館 2、2000)
- 寺山修司 『地球空洞説』 (新書館、1975)
- 『身体を読む 寺山修司対談集』 (国文社、1983)
- 『寺山修司の戯曲』 5 (思潮社、1986)
- 『寺山修司戯曲集 3 一幻想劇篇』 (劇書房、1995)
- 『寺山修司著作集 3』 (クインテッセンス出版株式会社、2009)
- 寺山修司 『さらば箱舟』 (新書館、1984)
- 『レミングー 世界の涯へ連れてって一』 (1979年5月25日～28日東京国際貿易センター新館上演天井敷数第28回公演台本)
- 『「レミングー」82年改訂版壁抜け男』 (1982年12月9日～15日紀伊國屋ホール上演天井敷数第30回公演台本)
- 「特集 寺山修司の言語宇宙」 (『国文学』1994.2)
- 寺山修司 『私という謎』 (講談社文芸文庫、2002)
- 寺山修司、矢牧健太郎 『遊戯装置』 (河出文庫、1988)
- 寺山修司 『装置実験室』 (日本ブリタニカ、1980)
- 寺山修司 『私と言う謎』 (講談社文庫、2002)
- 『黄金時代』 寺山修司評論集 (九藝出版、1978)
- 『寺山修司演劇評論集』 (国文社、2000)
- 寺山修司 『月蝕機関説』 (冬樹社、1981)
- 『寺山修司の状況論集時代のキーワード』 (思潮社、1993)
- 『寺山修司対談集言葉が眠るときかの世界が目ざめる』 (新書館、1972)
- 天野天街脚色 『田園に死す』 (東京ザ・スズナリ上演台本、2012)
- 野島直子 『ラカンで読む寺山修司の世界』 (株式会社トランスビュー、2007)
- 『文学とアメリカ』 I (南雲堂、1980)
- 「特集ピンチョン」 (『ユリイカ』、青土社、1989.2)
- 「特集トマス・ピンチョン SF 的想像力」 (『海』1978.6)
- トマス・ピンチョン 「秘密のインテグレーション」 志村正雄訳 (『海』1980.5)
- トマス・ピンチョン 「ラッドライトをやってもいいの？」 宮本陽一郎訳 (『夜想』25、1989.4)
- 佐藤義明 「トマス・ピンチョン V. 世紀を吹き抜けるエントロピーの嵐」 (『国文学』1988.3)
- 波戸岡景太 『ピンチョンの動物園』 (水声社、2011)
- 木原善彦 『ピンチョンの『逆光』を読む』 (世界思想社、2011)

- アダムス、ヘンリー・ブルックス『ヘンリー・アダムズの教育』刈田元司訳（教育書林、1955年、新版〈アメリカの文学13〉八潮出版社、1971年）
- ウィーナー、ノバート『人間機械論人間の人的な利用』鎮目恭夫、池原止戈夫訳（みすず書房、1994）
- リアリー、ティモシー『神経政治学』山形浩生訳（株式会社リプロホート、1989）
- リオータル、ジャン＝フランソワ『ポスト・モダンの条件』小林康夫訳（水声社、1994）
- 池澤夏樹『世界文学を読みほどく スタンダールからピンチョンまで』（新潮選書、2005）
- 『レミングー壁抜け男』DVD 寺山修司、J・A・シーザー（共同演出）、新高けい子（出演）、天井棧敷1983年公演『レミング』の収録映像（テラヤマワールド、2005）
- 『壁抜け男へ恋するモンマルトル』VHS 劇団四季（2000年福岡シテイ劇場で収録）（四季株式会社、2000）
- 菅原教夫『レディメイドデュシャン覚書』（五柳書院、1998）
- パタ、オクタビオ『マルセル・デュシャン論』宮川淳、柳瀬尚紀訳（書肆の薔薇、1991）
- モウレ、グロリア『マルセル・デュシャン』野中邦子訳（美術出版社、1990）
- ミンク、ジャニス『マルセル・デュシャン』（Taschen, 2001）
- シャルポニエ、ジョルジュ『デュシャンとの対話』北山研二訳（みすず書房、1997）
- 中原佑介『デュシャン』（新潮美術文庫49、1993）
- 宇佐美圭司『デュシャン』（岩波書店、1986）
- レリス、ミシェル『デュシャンミロマッソラム』岡公二編訳（人文書院、2002）
- 『コレクション瀧口修造1～13、別巻』（みすず書房、1991-1998）
- 東野芳明『曖昧な水』（現代企画室、1980）
- 瀧口修造『シュルレアリスムのために』（せりか書房、1974）
- 瀧口修造『16の横顔ボナールからアルプへ』（白揚社、1955）
- 『コレクション・日本シュルレアリスム⑤』澤正宏編（本の友社、2000）
- 飯島耕一「瀧口修造」『言論は日本を動かす』第9巻「文明を批評する」（講談社、s61）
- ダリ、サルヴァドール『異説・近代芸術論』瀧口修造訳（紀伊国屋書店、2006）
- 『飯島耕一・詩と散文』2「瀧口修造へのオマージュ」（みすず書房、2001）
- テラス、アントワヌ『ポール・デルヴォー』與謝野文子訳 日本語監修瀧口修造（河出書房新社、2006）
- 『マルセル・デュシャン書簡集』北山研二訳（白水社、2009）
- 『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳（未知谷、2001）
- デュシャン、マルセル『表象の美学』（牧神社、1977）
- トムキッズ、カルヴィン『マルセル・デュシャン』木下哲夫訳（みすず書房、2003）
- 『特集＝シュルレアリスムの彼方へデュシャンとルッセル』（ユリイカ、1977.8）
- デューヴ、ティエリー・ド『マルセル・デュシャン』（法政大学出版局、2001）
- ブルジャッド、ピエール『マン・レイとの対話』（水声社、1995）
- 石黒輝雄『マン・レイになってしまった人』（銀紙書房、1983）
- 荒川修作「デュシャン頌」（『マルセル・デュシャン』『エピステマー』、朝日出版社、1977.11）
- 荒川修作、マドリン・キンズ『養老天命反転地』（花の都ぎふ花と緑の推進センター、2005）
- 荒川修作・藤井博巳〔対談集〕『生命の建築』（水声社、1999）
- 荒川修作、マドリン・キンズ『建築する身体』川本英夫訳（春秋社、2004）
- 「総特集荒川修作+マドリン・キンズ」（『現代思想』、青土社、1996）

- 荒川修作、マドリン・キンズ『死なないために』三浦雅士訳（リプロポート、1988）
- ブルトン、アンドレ『シュルレアリスムと絵画』粟津則雄、大岡信訳（人文書院、2008）
- 「荒川修作最新作集」（『版画芸術』No. 18、阿部出版、1977）
- 荒川修作、マドリン・キンズ『建築—宿命反転の場アウシュヴィッツ—広島以降の建築的実験』工藤順一、塚本明子訳（水声社、1995）
- 荒川修作、マドリン・キンズ『死ぬのは法律違反です』河本英夫、稲垣論訳（春秋社、2007）
- 「特別企画 荒川修作「見る者がつくられる場」展」（『美術手帖』、美術出版社、1992.12）
- 荒川修作、マドリン・キンズ『意味のメカニズム進行中の著作（1963–1971、1978）荒川修作の方法によって』瀧口修造訳（発行所：ギャラリー・たかぎ、1979）
- 高橋康也対談集『アリスの言葉たち』（新書館、1981）
- 「★特集★レーモン・ルーセル」（『夜想』27、ペヨトル工房、1990）
- 『日本詩人全集』第6巻昭和篇（1）瀧口修造（創元社、s27）
- 『世界美術全集』37西洋（13）現代（角川書店、s36）
- 『瀧口修造とマルセル・デュシャン』（千葉市美術館、2011）
- 『寺山修司対談集 言葉が眠るとき……かの世界が目ざめる』（『新書館』1972）
- 寺山修司『人生なればこそ』（立風書房、1993）
- 『寺山修司対談集 密室から市街へ』（フィルムアート社、1976）
- 『唐十郎全作品集』1巻～6巻（冬樹社、1979）
- 平岡正明『アングラ機関説』（マガジン・ファイヴ、2007）
- 『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）
- 「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)