The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	岸田理生の未刊行初期作品について ： 哥以劇場創立前後を中心に
Author(s)	岡田, 蕗子
Citation	フィロカリア. 2017, 34, p. 29-49
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76039
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

岸田理生の未刊行初期作品について

――哥以劇場創立前後を中心に――

岡田蕗子

一、はじめに
二、哥以劇場創立前後の岸田理生の状況に関して
三、作品分析
三－一、『夢に見られた男』
―「〈俺〉／〈俺の影〉」の対立と自我の増殖―
三－二、『洪水伝説』
―「肉体／意識」の対立と言葉の獲得―
四、天井桟敷作品の影響―二元論から多元的混沌へ―
五、まとめ

一、はじめに

劇作家岸田理生は一九七〇年代から二〇〇三年にかけて東京を中心に活動した劇作家である。寺山修司と共に演劇実験室天井桟敷で前衛演劇の創作に携わると共に独自の活動を始め、一九八六年には『糸地獄』で岸田戯曲賞を受賞し、劇作家としての立ち位置を確かなものにした。九〇年代には当時日本に紹介されたばかりの劇作家ハイナー・ミュラーの諸作品を研究するグループＨＭＰの立ち上げや、韓国の劇作家やシンガポールの演出家オン・ケンセンとの共同製作に携わり、国際化を始めた日本の演劇界の前線に居た一人となっていた。

彼女自身は二〇〇三年に夭折したが、二〇〇七年以降彼女の友人・協働者たちが演劇祭「リオ・フェスティバル」を開催して作品上演を続けている。また、戯曲集も全部で一〇冊出版されており、読むことができる戯曲も多い。ただし、先行する作品研究はあまり多くはない。

扇田昭彦は彼女を、『日本の現代演劇』の中で「一九七〇年以降に登場した女性劇作家の中でも、岸田理生はもっともフェミニズムの理念を体現する書き手だと言うことができる」[1]と紹介をしている。しかし今回取り上げる初期の二作品『夢に見られた男』（一九七七年

二月）『洪水伝説』（一九七七年一一月）にはフェミニズムの要素と言うよりも夢や無意識、鏡や増殖といった、シュルレアリスムの要素が色濃い。これらは未刊行戯曲であり、それゆえあまり周知されていないと思われる。本稿の目的は、彼女の初期の未刊行戯曲の劇世界を紹介し、そのドラマツルギーを考察することである。

主な分析対象は、各作品の原稿、『洪水伝説』の香盤表、稽古スケジュールである。それらは全て岸田のかつての協働者であり、現在は「理生さんをしのぶ会」を作り「リオ・フェスティバル」を毎年主催している宗方駿の保管物を借用した。

『夢に見られた男』の脚本は、縦書きの手書き原稿を複写したもので、B四サイズの紙の片面印刷を二つ折りにしてB五サイズの冊子状になるようにした簡易なものである。元は二穴ファイルに閉じられていたようで、片面に穴が空いている。場割とスタッフ分担、役名と配役が書かれた四頁と脚本部分七〇頁で成っている。『洪水伝説』の脚本も同様に縦書きの手書き原稿の複写であり、B四片面印刷を二つ折りにし、紙バインダーで閉じた冊子である。表題と場割が書かれた二頁と脚本部分八九頁で成っている。脚本部分の一部分は原稿用紙に書かれている。また、数カ所手書きで台詞の追加・削除がある。B四片面印刷の稽古スケジュールが一枚、B五片面印刷の香盤表が一枚、B四片面印刷の箱書きが二枚、表題の前に挟み込まれていた。

二、哥以劇場創立前後の岸田理生の状況に関して

戯曲分析に入る前に、初期の岸田の状況を紹介する。以下の経歴は天井桟敷の機関紙『地下演劇』や宗方が以前インターネット上に公開していた回想録『あの頃』[2]、岸田の著作・演劇エッセイ集『幻想遊戯』を参照している。

一九六〇年代の岸田は観客として演劇に関わっていた。一九六七年に花園神社で上演された唐十郎の『腰巻お仙』や同年上演された天井桟敷の旗揚げ公演『青森県のせむし男』など、様々な小劇場演劇を観ていた。彼女が創作を始めたのは、一九七四年一月にアテネフランセ文化センターで行われた「寺山修司特集」への参加が契機である。[3] 同年天井桟敷に入団し、主に文芸部員として『盲人書簡』『ノック』『疫病流行記』『阿呆船』『奴婢訓』『身毒丸』『観客席』『レミング』の八作品や映画作品などに関わった。また、天井桟敷の演劇理論誌『地下演劇』の八号（一九七五）以降の編集委員やインタビュアー、寄稿者も務めた。劇団は一九八三年に解散するため、天井桟敷には旗揚げ公演から約七年間は観客として、後半約九年間は劇団員として関わったことになる。

天井桟敷での活動を続けながら、一九七七年に彼女は最初のオリジナル戯曲『眠る男　十五景の仮面劇』を雑誌『新劇』（一九七七年一月号）に寄稿した。女王が眠りを禁じた王国で、伝染病の眠り病が流行する様子や、盲目の少女が鞠つきをする幻想場面、不眠症の

少年と母親の夜のひと時を、詩的な語句と共に描いた一五景構成の作品である。

『悲劇喜劇』（一九七七年四月号）の「演劇時評」の「戯曲評」にその批評が載っている。このコーナーでは演劇評論家岩波剛と文学座の演出家木村光一が、演劇雑誌に掲載された戯曲に対して批評をする。同号では『眠る男』の他に『テアトロ』掲載の知念正真『人類館』と能勢紘也『二六三七雑居房』、『悲劇喜劇』掲載の北条秀司『旅役者お梅』が取り上げられた。ただし、大半は『人類館』への批評であり、『眠る男』は以下のように簡単に批評されるだけであった。

岩波　能勢さんのが観客嘲笑の台本なら、この「眠る男」は、上演を当てにしない戯曲詩じゃないかな。眠りとか時間をキーワードにした不気味な詩劇。グロテスクなメルヒェン。残酷なイメージと安らぎへの渇き。どんな劇場、どんな劇団グループが上演しても、この悪夢のようなイメージを作者が望むように現前化することは不可能だろう。これも若い人かな。漢字の偏愛が気になるけど、言語感覚はなかなか上等じゃない。[4]

非常に短いが、貴重な唯一の感想でもある。「若い人かな」程度の認識であることには、彼らが小劇場というよりは新劇関係者であることが無関係ではないだろうが、いずれにせよ岸田の知名度の低さが想像される。さらに、『眠る男』を形容する「不気味」「グロテスクなメルヒェン」「残酷」という言葉は、扇田に「フェミニズムの理念を体現する書き手」[5]と言われた中期以降の岸田の作風とはかけ離れた印象を与えたことがうかがえる。当時岸田は演劇活動以外でも執筆することが多かったが、シュルレアリスムやＳＦなどへの関心は特に強かった。ＳＦ雑誌『奇想天外』への連載は後に纏めて出版されており、寺山と共に『日本幻想作家辞典』に名前も掲載されている。そのようなジャンルへの関心や知識は、彼女の世界観の一角を形成しており、『眠る男』にもそれが現れていると思われる。

『眠る男』の中に岩波が見たイメージの舞台化の難しさと言語感覚への拘りは、後に岸田が旗揚げする劇団、「哥以劇場」の諸作品にも共通していた。例えば寺山は「一口に言って、哥以劇場の演劇は、文字との葛藤を通して、新しい劇空間を生成しようとするものである。（略）演出家樋口隆之の、悪戦苦闘が見られる」[6]と述べ、岸田の戯曲の舞台化の難しさに言及をしている。イメージ過多と言語感覚への拘りが演出手法と折り合いを付けるのは、一九八五年の『糸地獄』の頃になる。[7]

『眠る男』掲載の翌月には早稲田大学演劇研究会（以下早大劇研）に戯曲『夢に見られた男』を提供した。早大劇研アトリエで上演された『夢に見られた男』は、初めて上演された彼女の戯曲作品であり、本稿で扱う一本目の作品である。早大劇研に岸田を紹介した人物は、元早大劇研の団員で、当時天井桟敷に在籍していた樋口隆之である。樋口は天井桟敷の演出スタッフの一人であり、『ノック』

では進行、『疫病流行記』では演出進行、『阿呆船』では演出助手を務めた。また、雑誌『地下演劇』の編集も担当し、岸田とはほぼ同時期に、類似の演劇体験をしている仲間であった。宗方と岸田も、この樋口の紹介で出会っている。

『夢に見られた男』の次は『堕ちる男』（一九七七年六月）を大隈小講堂で上演し、同年一〇月に岸田、樋口、宗方は、演劇実験室で『阿呆船』で舞台監督助手を務めた横田修一と女優水瀬杏らと共に哥以劇場を旗揚げした。その翌月に旗揚げ公演として『洪水伝説』（一九七七年一一月）を六本木の自由劇場で上演した。本稿で扱う二本目の作品である。音楽は、後に小説『夏の庭』で名を知られる湯本香樹実が、宣伝美術と舞台美術は雑誌『奇想天外』などに寄稿をしていたイラストレーターの山田維史が担当した。山田の紹介で舞踏家の田中泯もゲスト出演をした。[8] 劇団内外の協力により、旗揚げ公演は観客の入りも良い公演であったようだ。

第二回公演は『解体新書』（一九七八年四月）である。音楽は引き続き湯本が担当し、演劇舎蟷螂の小松杏里が照明を担当した。天井桟敷の海外公演期間中であったため、元麻布の天井桟敷のアトリエ、天井桟敷館で稽古を重ね、公演を打った。以降『捨子物語』（一九七八年七月）『朧月記』（一九七九年一〇月）『夢の浮橋』（一九八〇年六月）『八百屋の犬』（一九八〇年一二月）『さんせう太夫』（一九八一年六月）と公演を重ねたが一九八一年七月に解散となった。

劇作家として岸田が一人歩きを始める母体となった哥以劇場は、天井桟敷出身の団員やその周辺のスタッフ陣に支えられていた。天井桟敷から独立した劇団は他にも東由多加の東京キッド・ブラザーズに始まり橋本光史の「劇団微」や岩窪多摩緒の「款徒」、J・A・シーザーの「演劇実験室◎万有引力」など十数団体があり、その流れの中に哥以劇場は位置付けられる。天井桟敷での創作や『地下演劇』で取り上げた演劇理論を自分の作品世界に落とし込みつつ、劇世界を模索した結果の作品が、本論で取り上げるような七〇年代の諸作品なのである。

では、以下で各作品を分析し、その特徴を考察していきたい。

三、作品分析

三－一、『夢に見られた男』
―「〈俺〉／〈俺の影〉」の対立と自我の増殖―

『夢に見られた男』は、岸田の第二作目で、上演された最初の作品である。一九七七年二月、早大劇研アトリエで樋口隆之の演出で上演された。戯曲は九景の構成で、各景には象徴的な小題が付けられているが、これは天井桟敷の諸作品と同様の形式である。

登場人物は〈俺〉〈俺の影〉〈少女（娼婦）〉二人〈待っている女〉〈医者〉〈弁護士〉〈国語教師〉〈数学者〉〈裁判官〉〈ジャック兄弟商会の切り裂きジャック、縫い閉じジャック、切り抜きジャック、貼り付けジャック〉〈パスポートの女〉二人〈友人〉二人〈クローク係の男〉二人、〈写真額の男〉二人で、一七役を二二人の俳優が演じた。

物語が展開する場所の指定は無い。主役の〈俺〉の心象世界のような抽象的な場面が連続する。

まず、粗筋は次の通りである。

一「通過の囚人」：〈俺〉がうずくまっている。突然「先生！」と怒鳴ると、五人の先生、〈医者〉〈弁護士〉〈国語教師〉〈数学者〉〈裁判官〉が登場するが、〈俺〉はどの先生が必要かわからない。五人が去ると、〈待っている女〉が登場する。女は一六年前からアパートで男を待ち続けている。女は、〈俺〉が自分の待ち人だと言うが、〈俺〉は違うと言う。

二「盲の手引きをする盲」：女から〈俺〉が逃げていると、〈友人〉に会う。〈友人〉は、〈俺〉に一昨日会ったというが〈俺〉に覚えはない。突如〈クロック係の男〉が登場し、〈俺〉が先日ホテルに宿泊したと言うが〈俺〉に覚えはない。〈俺〉は自分と似た誰かの存在を知り、逃げる。

三「逃げる男のバラード」：暗闇の中で歌が歌われる。歌詞はマザーグースの盲目鼠が逃げる歌「三匹の盲目ねずみ（Three blind Mice）」や靴に住む老婆が子供を追い回す歌「靴の家に住んでいるおばあさん（There was an old woman who lived in a shoe）」のパロディである。

四「等身大の図象」：五人の先生たちが医学的、文学的、数学的に〈俺〉の存在を裁く「自分裁判」を行っている。途中で〈俺の影〉が背後に立ち、〈俺〉の代わりに話し出す。〈俺の影〉の言葉をきっかけに、先生たちの自我が混乱する。

五「偶然性の狩人」：〈俺〉と〈俺の影〉が向き合い椅子に座り、互いに夢の中で見合っているという話をする。〈俺〉が金縛りにあう間に〈俺の影〉は去る。

六「びっこの魚」：〈少女〉が『梁塵秘抄』の一部を歌っている。〈俺〉は〈少女〉に、人は他者が決めることで〈私〉になると言われる。〈少女〉は第一場の〈待っている女〉を呼び出す。〈俺〉は、「〈待っている女〉が待ち続ける男」になろうとするが、〈待っている女〉は拒絶する。相手が登場すると〈待つ〉という自分の役割を失うからである。誰にもなれない〈俺〉を〈少女〉と〈俺の影〉が笑う。

七「知識的手淫」：〈写真額の男〉が写真の入っていない写真額を磨いている。観客に向かって「覗くなよ」と挑発し、即興で〈日常を異化させる為の試み〉を行う。

八「ジャック兄弟商会」：〈ジャック兄弟商会〉の四人の男たち〈切り裂きジャック〉〈縫い閉じジャック〉〈切り抜きジャック〉〈貼り付けジャック〉が登場する。〈俺〉は、〈切り裂きジャック〉に〈俺の影〉の切り裂きを依頼するが、貼り付ける対象がないと断られる。その上、〈俺〉は既に夢の中の自分を切り裂いて自分に貼り付け、さらに浮浪者を切り裂いて自分に縫い閉じるよう注文していたことを知る。新しく出来上がった〈俺〉が登場する。

九「万物の同根一族」：新しく増えた〈俺〉に追われ、〈俺〉が逃げる。そこに〈パスポートの女〉が現れて道を阻み、〈俺〉が〈俺〉

である身分証明書を求める。パスポートを持たない〈俺〉が行き詰まると、男たちが集団伝染により〈俺〉になっていく。〈俺〉が「俺が狂った！」と叫ぶと全ての〈俺〉が死ぬ。すると〈俺の影〉が現れ、〈俺〉の実体はなく、全てが〈俺〉であり、〈俺〉自身を反復し続けるのだということを語る。（幕）

一読して分かるのは、ここには通常の意味での物語構成は見出し難いことである。その一方で、〈俺〉をめぐる観念的なものの葛藤の劇であると感じられる。ではその観念の葛藤とは何なのだろうか。〈俺〉〈俺の影〉が主人公として設定されていることは理解できるため、ひとまず自己のアイデンティティの劇であると考えられる。以下より詳細にアイデンティティ探求の劇としてその論を追って行き、劇の持つ主題を明確にしてみたい。

まず第一景ではどの先生を必要とするのかわからない〈俺〉に対して、〈先生〉たちの一人の「誰が必要なのかを必要とする主体がわからないのでは、必要とされている客体としても誰が必要なのかわかりませんね。[9]」と言う。ここで、主体に客体が対比的に用いられて、主体の理解と客体の理解が相互補完的であることが示唆される。第二景で、その主体と客体の相互補完性に収まらないもう一人の存在である〈俺の影〉のことが暗示される。この〈俺の影〉は第四景では実際に登場人物となり、〈俺〉の背後から〈俺〉の代わりに話す。つまり〈俺〉のもう一人の〈俺〉、〈俺〉でない〈俺〉が語り始める。その話を聴いた〈先生〉たちは、ここでは常識的な論理の存在としてあるが、主体と客体の区別がわからなくなり、関係性が混乱し始める。

数学者　ガロアの再来。数学者は常に詩人だった。
国語教師　するとあなたは私ですか？
数学者　何だって？
国語教師　あなたは数学者　わたしは詩人　数学者は詩人　故にあなたは私だ。
数学者　君が私だって！冗談じゃない。
国語教師　しかし、数学的にはまちがっていない。[10]

そしてこのように、論理的な（数学的な）整合性が現実を正確に説明していないことを明らかにする。続く第五景では、この展開を受けて引用のように対話する。

俺の影　違うね。お前は俺だが、俺はお前じゃない。俺は俺でお前も俺なんだ。
俺　それじゃ、俺自身はどうなる？俺はお前じゃなく、俺一人の俺だ。
俺の影　夢が現実で…現実が夢だという夢を見ている男。[11]

即ちここでは、〈俺〉を主体と捉えた場合は〈俺の影〉が客体だが、〈俺

の影〉が主体の場合は〈俺〉が客体であることが示される。自己の中には主体と客体が混在し、両者は可変的であることが示唆される。続く第六景での少女娼婦は、第五景で示された可変的性を受け入れているように見える。少女娼婦は話す。

少女　そうよ。だって私はまだ誰でもないんだもの。
（略）
俺　明日は？
少女　わかるわけないでしょ。今日だってまだ、誰も私を買いに来ないんだもの。
俺　娼婦か。
少女　みんな、私を抱きにくるんじゃなくて記憶を抱きに来るの。誰かが決めてくれると、私は〈私〉になるのよ。[12]

このように、少女娼婦は誰かが決めてくれると自分になれる、他者の投影によって初めて自分になることができるのだという。そして第九景では〈俺〉に身分証明を求める女が、「あんたも俺の一人なのよ。右にゆきたいと思うあんたと左にゆきたいと思うあんたがいると　あんたがふえる　あんたの欲望があんたをふやしたのよ。[13]」と、〈俺〉が絶対的唯一の主体ではなく、〈俺〉の意思の一部分に過ぎないことを呈示する。すると、実際に〈俺〉が増えて行く様が描かれる。その一見非現実的な状況を「狂った」と〈俺〉は表現するが、〈俺の影〉はその非現実の正常性を主張する。

俺　俺が狂った！
絶叫すると、俺全員が倒れる。
俺の死体の山を踏むようにして、俺の影があらわれると
俺の影　いや、狂っていない。俺が増え、俺がふえつづけ、俺は世界を埋めつくしてゆく。全ては〈俺〉化し、やがて俺は一人の俺になる。
種の起源だ、逆立した黙示録の、最後のページに描かれている大釜の持ち主。そして、俺の実体は、どこにもない。俺は俺自身の引力。俺自身の揚力。俺自身の重力。漂着する墓場。地球儀。影の重さは、そこに横たわる者を鉛化した者と同等の量を持っている。（後略）[14]

ここで劇は〈俺の影〉にとっては、絶対的な主体と客体がある二元論的な世界ではなく、客体が無い一元論的な世界認識が正常であることを強調している。その後続けて「地表は俺に被われ、俺はふえつづける。万物の同根一族。俺は侵食し、回転し、俺自身を反復するのだ。」と言う。

ここで劇に引用されている「万物の同根一族」は第九景の小題でもあるが、これは大杉栄（一八八五－一九二三）が翻訳したハワード・

ムーア（Moore, J. Howard. 一八六二－一九一六）の著書 *The Universal Kinship*（一九〇六）の邦題から取られている。

ハワード・ムーアはアメリカの動物学者であり、菜食主義を提唱し動物の人道的扱いを主張した人物である。ムーアの論は当時非常に先鋭的で、現在は種差別を批判した哲学者ピーター・シンガー（Peter Singer, 一九四六－）の先駆者として高く評価されている。ムーアの *The Universal Kinship* は肉体篇、精神篇、道徳篇の三篇に分かれていたが、大杉はその肉体篇のみを邦訳し一九〇八年に出版した。

大杉はムーアの論を「万物の同根一族とは、此の地球の上に住む万物が皆んな親類である、親戚である、といふ事を意味する。[15]」と説明している。人間と動物を同等に扱うムーアの論は、近代科学の常識に反する論であるのは明らかだが、岸田はその論のイメージを、近代的な自我の在り方に反する多元的にして同時に一元論的な主体の在り方のイメージに援用したのである。

この作品は岸田の最初期の作品で、劇のアクションの構成から物語内容を導き出す程の具体性は希薄である。そしてあまりそれは後の作品のようには成功していない。しかし、具体的なアクションと並行して劇における観念の論理は明確であると同時に、自我の多元的同一性という独特な考え方を独自な形式で描き出している点は極めてユニークであると考えられる。

三－二、『洪水伝説』―「肉体／意識」の対立と言葉の獲得―

『洪水伝説』は哥以劇場の旗揚げ公演として一九七七年一一月三〇日から一二月一日にかけて六本木の自由劇場で上演された。演出は樋口隆之、戯曲は一五景構成で、六人の俳優によって三四役が演じられた。主な登場人物は六名、〈水男〉〈水の児〉〈娼婦〉〈血の児〉〈絵日傘〉〈男〉であり、〈男〉は劇中各景に従い一〇の役（アラビアゴム売り、水老人、布売り、吸取紙売り、ナイフ売り、地図売り、家系図売り、鏡売り、釘男、愚者）に変身する。粗筋は以下の通りである。

一「死者の舟」：水葬式の場面。木箱を男女四人が水に沈めようとしている。〈アラビアゴム売り〉が登場し、男女四人が去ると、木箱が開き、その中には水が入っている。少女〈絵日傘〉が立ち上がり、〈アラビアゴム売り〉は〈水老人〉に変身する。〈絵日傘〉は歌を歌う。

二「眠る水」：水底で〈水の児〉が目覚めると地上で〈水男〉が目覚める。〈水男〉は喉を乾かせている。〈水老人〉が登場し、喉が渇くのは〈水の児〉のせいであり、〈水男〉を目覚めさせに来たと述べる。〈水老人〉は〈水男〉に、水中のもう一人のお前、すなわち〈水の児〉を見ろと言うが、〈水男〉には見えない。

三「纐纈の布」：〈水老人〉は〈布売り〉に変身し、〈娼婦〉に赤い布を売ろうとし、〈娼婦〉は布で指を切る。指をしゃぶると三人の男が現れる。〈娼婦〉は喉が渇くから血が欲しいと男を誘う。すると〈血袋〉が登場し、〈娼婦〉に血を沢山溜めるように指示し、〈娼

婦〉は嫌がる。

四「唾」：〈唾婆〉が体内に水が溜まると体に悪いから唾の形で水を吐き出すと言う。〈水男〉は「言葉は水だ」と言い唾吐きを嫌がる。二人に〈吸取紙売り〉が吸取紙を売ろうとするが拒否される。〈水男〉が唾を吐くと、血が出る。〈水男〉の中には水と血が混ざっており、まだ水よりも血が多いためである。〈吸取紙売り〉が、血は〈水男〉の記憶だと言い、〈水男〉は自分の最初の記憶は水だと思い出すと、〈娼婦〉が登場し、それは自分の血だと言う。

五「血曼荼羅」：血が湛えられている手桶があり、そこで〈血の児〉が一枚の面を洗いながら死者に血を与え生き返らせる、という内容の独白を、面に語りかけている。

六「吃水線」：〈水の児〉が目覚めるが、〈水男〉は抗い、自分の体を押さえて寝ようとする。〈ナイフ売り〉が肉切り包丁を売ろうとするが、〈水男〉は断り自分の歯で自分を噛み、体内の水の出口を見つけようとする。〈ナイフ売り〉は〈水男〉に、体内の水を増して体内の吃水線を超えさせ洪水を起こせ、ただし自分の背中の影に気をつけろ、と言う。

七「愚者の水」：二人の男が船上に居ると、〈男〉が海の上を歩いて登場し、〈たそがれ刑事〉や〈熱河鉄路総弁馬〉〈明智小五郎〉などの役を演じつつ、水にまつわる小芝居をする。最後に「何かにかわり、誰かになる」というものが「愚者の水」だと述べる。

八「祭暦」：〈血の児〉と片目に眼帯をした〈娼婦〉が居る。〈血の児〉は〈娼婦〉を操り、〈娼婦〉の中には「肉の血」だけではなく「時間と歴史の黒い血」が流れており、遠い記憶に動かされて操られていると語る。

九「島」：人々が昨日の火事の話をするが、〈水男〉は火事ではなく洪水があったと言う。〈地図売り〉が登場し、この場所は島だから逃げろという。〈地図売り〉は〈水男〉を操り、木で自分一人が入る箱を作らせ、それに乗り逃げ出せと指示する。

一〇「吸血幻想」：〈娼婦〉が卵を愛撫し、〈卵売り〉が卵を磨く。その背後で〈水の児〉が自分の体に水をかけ、〈水男〉は洗面器で足を洗っている。〈水男〉は〈娼婦〉を母と呼び、色鉛筆を買って欲しいと子供のように懐く。次第に〈娼婦〉は母ではなく女となり、〈水男〉を抱く。〈水男〉は突如目の前の女は母ではなく娼婦だと叫ぶ。

一一「もうひとつのドア」：背中にドアをくくりつけた男〈蝶番男〉が、舞踏風の動きで現れ、内部と外部の狭間に在るドアに関する独白を言う。

一二「鏡はどこだ」：〈鏡売り〉と〈水の児〉が、女が鏡と水鏡とのどちらを選ぶか論争し〈娼婦〉を呼び出す。〈娼婦〉は鏡を拒絶し、自分の指を切った時の痛みで自己認識が出来ると言う。〈血の児〉が〈娼婦〉に鏡を見せると老婆が映り〈娼婦〉は鏡を割る。〈水男〉が登場し、割れた鏡に映り、増えた自分を見る。〈水の児〉に、本当のお前はここ、即ち水の中、に居る、と言われて近づくが、〈鏡売り〉が止め、目を閉じろと誘導する。

一三「放下卵」：目隠しをした〈水男〉が現れ、水が迫ってくると言う。〈血の児〉が現れ、〈水男〉の目玉を渡せば川を渡してやると言うが〈水男〉は拒否する。目隠しをした〈娼婦〉が五〇センチ程の木箱を抱えて現れる。〈釘男〉が現れ、箱に釘をうつ。そこには間引き赤子が入っており、それは〈水男〉のことであった。〈水男〉は〈釘男〉に自分の父かと問うと、〈釘男〉は自分は水男の父ではなくただの〈愚者〉であると語る。

一四「血潮したたる」：〈愚者〉、〈水の児〉、〈血の児〉、〈水男〉が赤い球体を抱えて、様々なものから血潮が滴るという台詞を順に語る。蝋燭を持った〈娼婦〉が現れ、赤い球体を割り、自分の命は血であり、血を貯め続けると語る。〈血の児〉は〈娼婦〉の影であり、背後に居る者であり、家系の中にいる者であると語り、〈娼婦〉はその〈血の児〉との血の糸を切る。〈娼婦〉は自分が迷子になったら自分で地図を作り、子を産み、血を増やすと宣言する。

一五「洪水伝説」：舞台の上は暗闇。懐中電灯の光が舞台上の巨大な卵や壁、床などを照らし、〈水男〉の顔を照らす。〈愚者〉は〈水男〉の背後に潜むものの正体について語り始める。〈水男〉は自分の中の水の目覚めを知ったと答える。〈水の児〉を呼び出し、それを「不在の父親」であり、「父という名の死んだ水」であり、自分に成り代わろうとする者であると述べ、自分は「父」であり「水」であると宣言する。〈愚者〉は自分の役割は終わったと語る。〈愚者〉にアジテートされ、〈水男〉は洪水を呼び起こす宣言をする。（幕）

この劇は水や血、卵や鏡といった観念的でシュルレアリスム的なモチーフの多用により、一見非常に難解な戯曲となっている。登場人物も〈血の児〉や〈水老人〉等、非現実的な人物であり、場の設定も具体性を欠く。しかしそこには〈水男〉のアイデンティティをめぐる葛藤の劇という筋が明確に在るように感じられる。アイデンティティの劇である点は『夢に見られた男』と同じであるが、本作では親と子の間での葛藤が中心に描かれている点が異なっている。また、登場人物〈娼婦〉を軸に、女性のアイデンティティをめぐる葛藤の劇が副筋として描かれている点も、本作の特徴である。そこには一般に中期・後期の岸田作品の特徴として指摘される女性表象の萌芽が見られる。では、以下より詳細に親子間の葛藤が中心のアイデンティティの劇として論を追い劇の持つ主題を明確にし、女性表象の萌芽に関しても指摘してみたい。

まず、本作はその題からもわかるように所謂「洪水伝説」を下敷きにしている。「洪水伝説」は大洪水により旧文明が壊滅する話であり、世界の多くの諸神話に共通して見られる。本作では第九景「島」で船を作る挿話があるため、特に旧約聖書の「ノアの方舟」物語を念頭に置いていると思われる。また、蛭子神話も念頭に置かれている。それは、第一景で少女〈絵日傘〉が歌う歌の内容「あしのこ　ひるこ　まびきのこ　おきの　こじまにながされた」が暗示的に示している。蛭子は『古事記』の国産みの際、イザナギ、イザナミの間に最初に生まれた神だが、不具の子であったために葦船に

入れて流された神である。流された蛭子神が流れ着いたという伝説も日本各地に残っており、蛭子を神として祀る地域もある。方舟に乗りこみ洪水を生き延びるノアや、葦船に乗せて流された蛭子神のイメージに、この劇では、実際の日本の旧来的な間引きの風習によって海に流された嬰児の姿が重ね合わせられている。これは第一三景「放下卵」で明らかになる。この第一三景では〈水男〉が木箱に入れて海に捨てられた時の様子を〈娼婦〉と〈釘男〉が再現し、その〈水男〉自身にその記憶が蘇る場面である。まず、目隠しをした〈娼婦〉が五〇センチ程の木箱を抱えて現れる。〈釘男〉が現れ、箱に釘をうつ。かつて捨子として箱に入れられていた〈水男〉は、捨てられた時の感覚を感じ、釘打ちを嫌がり、自分の体の下で水が揺れうごくのを感じる。〈釘男〉は、〈水男〉が捨子であること、海に流された後生きたまま岸に流れついたことを説明する。

釘男　あしであまれた　すてこぶね。おまえが棄てられたのは、ひるこの葦舟だ。

水男　だが、俺は沈まなかった。いや、そうじゃない。俺は沈もうとしなかったんだ。

血の児　見放されたのさ。

釘男　ちがう。海には見棄てられた赤児が、生きたまま岸に投げ返されたとき、おまえは水に救われたのだ。水を通りすぎてしまったおまえは死を通過してしまったのだ。

水男　捨てた者は、母か？それなら、母を捨て返してやろう。うばすて川の水五尺。[16]

このように捨子の〈水男〉は自分の過去を知ることで、やがてかつて自分を捨てた親を今度は自分から捨てる意識を持つようになる。

第一三景で〈娼婦〉が母親であることは明らかであるが、一方で父親が誰であるかは終幕である第一五景まで明かされない。次の引用のように、第一五景では父親論とも捉え得る会話がなされる。

水男　おれにへばりつき、おれを溺死人の仲間にひきずりこもうとしたおまえ、ようやく俺にはおまえの正体がわかった。

水の児　だれだと言うのだ？

水男　不在の父親。そして、父という名の死んだ水。どんなにおまえが俺になりかわろうとしても、もう無駄だ。雨が降る前に死んだおとこ、それはおまえだ。おまえは泥だ！

愚者　そしておまえは？

水男　俺は父だ。そして、水だ。[17]

彼らは父に関する会話をしているものの、〈水男〉は〈水の児〉を「父」ではなく「不在の父親」と言い、さらに「俺は父だ。」と、自らが「父」であることを宣言する。〈水男〉の使う「不在の父親」という用語、そして自らを「父」と呼ぶ行為は、実体としての父を巡る言葉とは

受け取れない。そうではなく、非常に精神的な父的存在を巡る観念的な言葉であると思われる。「不在の父親」とは何で、自身を父と呼ぶ行為をどう解釈したら良いのだろうか。

これらの観念的な言葉の裏を読むには、〈水男〉による〈水の児〉への反抗が始まる第六景「吃水線」に戻る必要がある。この場では〈水の児〉が眠りから目を覚ますと、〈水男〉が動きに合わせ立ち上がってしまうのだが、〈水男〉は体を自身で押さえて眠り続けて〈水の児〉の操りに抗おうとする。

水の児　おい、俺は起きたぞ。
水男　羊が一匹、羊が二匹、俺は眠い。眠いんだ。
水の児　なるほどな。見えず聞こえず、唯脳の暗闇を操る俺に、ようやく肉が気ずいたってわけだ。[18]

このように、脳内から操ろうとする〈水の児〉に、〈水男〉の肉体が抗い始める。続けて〈水男〉は「俺は俺。肉の体の俺ひとり」「俺の意思が俺の体をあやつろうとするなら、俺は肉を切って意思を裏切ってやる」などと口に出す。このように、〈水男〉は肉体に自身のアイデンティティを見出そうと、脳内から自分を操る〈水の児〉に対して抗い続ける。

この肉体と意識の葛藤を前提に第一五景に戻ると、「不在の父親」とは即ち、父的存在が不在だと思う〈水男〉の意識の一部分であると読むことができるのではないだろうか。自意識の中の欠如感を直視し、自ら父の役割を引き受けて欠如感を補うことで、〈水男〉のアイデンティティが確立されたのである。

この劇では副筋として〈娼婦〉の内的葛藤も描かれる。例えば第八景「祭暦」では、〈血の児〉が立ち上がると、〈娼婦〉は操られまいと抗い、痙攣する。

血の児　さっさと起きるんだよ。
娼婦　（ケイレンする）
血の児　さからってもムダさ。わたしが咽喉を干上がらせると、おまえが干上がるんだ。早くおし。
娼婦　いやだよ。[19]

この場では〈娼婦〉は〈血の児〉に操られてしまうのだが、操っている〈血の児〉の次の台詞が、〈娼婦〉が何と何の間で葛藤しているのかを端的に示している。

血の児　ハハハ、それでいい。月に一度の女の血が引いたあと、そうやっておまえは、いのちの血を溜めこむのさ。おまえの中を流れているのは肉の血だけじゃない。時間と歴史の黒い血さ。死ぬと産みとのあつい血さ。[20]

〈血の児〉は「肉の血」と「時間と歴史の黒い血」の二種類の血が〈娼婦〉の体内にあると言う。「肉の血」は〈娼婦〉一人が体を維持するための血だとすると、「時間と歴史の黒い血」は出産を通して歴史が継続するために使われる血である。〈血の児〉はさらに「血みどろの沼で、おまえを呼ぶのは昔の母たち。遠い記憶に動かされおまえの体は操られているのさ。」とも言う。ここで〈血の児〉は、遠い記憶、即ち、母に関する記憶が、再び女性に「母」の役割を無意識的に受け入れさせると言う仕掛けに言及している。〈娼婦〉は、月経・妊娠・出産という自然サイクルを巡り、それを自分一人のものとして行うか、「母」の役割と共に行うかの両者の間で葛藤しているのである。

しかし〈娼婦〉は、最終的には第一四場「血潮したたる」で、〈血の児〉が言う「時間と歴史の黒い血」の存在を「唯のことば」であると完全に否定する。

娼婦　あたしの血のくだを流れる熱い血は、あたし一人の肉の血さ。くさりもするだろう。匂いもする。だから血なのさ。おまえの血なぞ、唯のことば。時間だって？歴史だって？眼に見えないものが、どうして私の肉を喰い破れる？

血の児　いいのかい？おまえをあたしをつないでいる血の糸を切ると、おまえは迷い子になるよ。

娼婦　だったらあたしは地図をつくる。あたしの血で、あたしの地図を。[21]

〈血の児〉は、「血の糸」を切り、母の役割を放棄すると「迷い子になる」、即ち帰るべき家を見失い所属意識を喪失することを警告するが、その言葉に〈娼婦〉は「あたしの地図をつくる」と言い返す。即ち、既存の家や「母」としてのアイデンティティを否定し、新しい価値観や世界観、アイデンティティの在り方を創出する、という決意を示す。

同場面で〈娼婦〉はまた、「あたしは子宮に血を溜めて、何人でも子を妊んでやる。（略）あたし一人は血をふやしてゆく」とも言う。出産自体を否定するのではなく、過去との継続の中で「母」として行う出産のみを否定している。〈娼婦〉は自分の意識の中の〈血の児〉を否定し、旧世代の中で継続して受容されてきた「母」の役割を放棄することで、自分の肉体を自分自身のものとして獲得し、アイデンティティを確立したのである。そしてこれは「母」の役割の放棄という形で、旧世代の否定が行われていることを意味している。

この「母」の役割の否定は、後の岸田の作品にも繰り返し登場する。特に岸田戯曲賞を受賞した代表作『糸地獄』では家や母、出産やアイデンティティの問題が、詩的な言葉とともに重複して描かれている。例えば、第九場「糸引き糸切り」では、日に乾いた一本道に連なる過去の無数の母たちが、少女〈繭〉に対して自分たちをつなぐ「糸を切れ」と訴える。

繭　陽に乾いた一本道に女たちがいる。私がいて、私の母さんがいる。母さんのうしろには母さんの母さん、そのうしろには母さんの母さんの母さん……母さんがどこまでもつづいている。数珠繋ぎの母さんたちの体と体を一本の糸がつないでいる。その糸を切れと母さんたちが私に言う。うしろのうしろのうしろの正面、そこにいるのは、（繭、うしろを向きながら）のっぺらぼうのあんただ。（鋏をとり出し、かざす）[22]

少女〈繭〉は、この場面の直前に自分の母親を殺し、縁の糸を断ち切っているが、さらにこの母たちの呼び声に従い、母たちを繋ぐ糸の最後尾で、糸を操る「のっぺらぼう」とのつながりを断ち切る。ここで〈繭〉が言う日に乾いた一本道に立つ母たちというイメージは、『洪水伝説』の中で既に現れている。例えば、『洪水伝説』の第八景「祭暦」で〈血の児〉が〈娼婦〉を操る場面では、〈血の児〉は次のように〈娼婦〉に「時間と歴史の黒い血」がつなげた母たちの存在を教える。

血の児　いくらおまえが、自分の眼を罰しようと、一度みてしまった光景は二度と消えはしない。おまえの体の中には悪い血が遺伝しているのさ。日にかわいた一本道の、ほら、あそこに立っているのは、おまえの母だ。そのうしろには、祖母。そのうしろには、母のまた母。おまえの背後には、血の母たちがつながっている。土ぼこりの道に立った女たちが自分の血を地面に滴らせておまえを呼んでいるのさ。さあ、立ってごらん。[23]

この第八景では〈血の児〉の言葉に〈娼婦〉は操られて立ち上がってしまうのだが、先述したように第一四景では〈血の児〉が繋げようとする「血の糸」を断ち切ることで「日に乾いた一本道」の上に立つ「母」の仲間入りをすることを拒絶する。

『洪水伝説』では〈娼婦〉により否定されるだけの母たちだが、『糸地獄』では繋がれた母たちからの訴えが描かれている。母娘を巡る表象の深化が見られるが、両者に共通するのは歴史を出産により継続させてきた「母」という役割への批判的視点である。後にフェミニズムの観点からも高く評価される『糸地獄』の世界観の萌芽は、すでに七〇年代の『洪水伝説』の段階で見受けられるのである。

ところで、〈娼婦〉は娘であると同時に〈水男〉の母でもある。第四景「唾」には、〈水男〉が母の記憶を断ち切り自分自身の言葉で語りたいという欲求が、体内における血と水の葛藤という形でフィクショナルに表象される。第四景「唾」は〈唾婆〉という地面に唾を吐く老女と〈水男〉の対話で始まるのだが、そこで〈水男〉は唾を吐くのを嫌がる。その理由を、水は言葉であるからだという。

水男　俺が何かを見る。そうすると、一つの言語が俺をとらえる。言葉が俺の中の水に溶けて音になる。そのとき、俺ははじ

めてその言葉を俺のものにできるんだ。

唾婆　ペッ、ペッ。大分軽くなった。水を溜めすぎると、体に悪いからね。おまけに、つい余計なことまで喋っちまう。ペッ、おまえも吐くんだよ。

水男　いやだ！

唾婆　ふん、水太りになるよ。

水男　言っただろう。俺の唾は俺の言葉、俺は喋りたいんだ。[24]

続けて〈水男〉がさらに喋ろうとすると、〈水男〉の背後に張り付いた〈水の児〉が悪口雑言を喋り出す。そして、〈水の児〉が背を押すと、〈水男〉が唾を吐く。しかしそれは水ではなく血である。〈水男〉の中には水と血が混ざっており、まだ水よりも血が多いため、唾を吐くと血を吐いてしまうという。

水男　俺の中には、二つの川がある。一つは水、一つは血。そして、唾を吐こうとすると、いつだって血を吐いてしまうんだ。

吸取紙　おまえが吐く血は、おまえの記憶だ。思い出してみろ。おまえの最初の記憶はなんだった？

水男　…〈呟く〉俺の最初の記憶は水。俺の覚えている。俺の最初の水。重く、熱く、匂う水。手足をちぢめ、俺は、その水の中を漂っていた。教えてくれ、一体、あの水はなんだったんだ。[25]

〈吸取紙売り〉が、血は〈水男〉の記憶だと言い、〈水男〉は自分の最初の記憶は水であり、その中で自分は漂っていたと思い出す。そして〈水男〉が「あの水はなんだったんだ」と問うと、〈娼婦〉が登場し、「おまえが覚えているのは、あたしの血さ。母の血肉の血地獄の血。」と教える。記憶の中で〈水男〉が手足をちぢめ漂っていた水は羊水であり、その記憶は〈血〉という形で〈水男〉の体内に流れているのである。

そしてもう一方、「俺が何かを見る。そうすると、一つの言語が俺をとらえる。言葉が俺の中の水に溶けて音になる。そのとき、俺ははじめてその言葉を俺のものにできるんだ」という言葉からわかるように、外界の影響を受けて〈水男〉独自のものに変化し続ける〈水〉もまた、彼の体内に流れている。しかし、まだ〈血〉の方が多いため、〈水〉を吐き出すこと、即ち自分自身の言葉で話すことができない。

さらに、〈水男〉の背後には、彼の代わりに悪口雑言を話す〈水の児〉が張り付いている。〈水の児〉即ち「不在の父」が背中を押すと、〈水男〉は口から血を吐く、即ち母の記憶を語ってしまうという場面は、まるで「不在の父」と「母の血」が共犯関係にあるかのように見え、非常にアイロニカルである。

〈水男〉は最終的に〈血〉を凌駕する〈水〉、即ち自分自身の言葉への信任を宣言する。第一五景「洪水伝説」の最後、劇の幕切れにおいて〈水男〉は次のように言う。

水男　俺の中の水の量を知っているのは、俺だけだ。俺は水をふやしてゆく。水を呼びおこし、氾濫させる。（中略）俺は洪水をおこす水、はじまりの水、限りなくはじまりの水、はじまりだけを繰り返す水、時間と空間をこえた水、俺はすべての起源、そして俺がふえ、俺が氾濫するとき、見ろ、火が燃える！[26]

〈娼婦〉が〈血の児〉との血の糸を切って自分の血で自分の地図を作ることを宣言したと同様に、〈水男〉は全てを刷新する洪水で新しい世界の創造を決意する。〈水男〉の中の「血：記憶」と「水：言葉」の葛藤は水の勝利に終わるのである。

以上のように、本作品は神話上で旧文明を洪水が壊滅させる「洪水伝説」のイメージに、現代を生きる男女による旧世代の否定と新世界の創造のイメージが重ねあわせられている。劇で用いられる親捨てのモチーフは岸田の劇作の師寺山修司の常套手段である。それを利用しつつも、親捨てに至るまでの葛藤を意思と肉体の葛藤という観念的二元論で表象した点が、本作品のユニークな点である。また、「肉体」の表象の中に月経・妊娠・出産という具体的な女性の身体性を取り込み、「血の糸」による「母」の役割の継続による歴史の継続を批判的に描いている箇所は後の岸田の劇世界の萌芽として注目すべき箇所であろう。

四、天井桟敷作品の影響
―二元論から多元的混沌へ―

『夢に見られた男』は〈俺〉を巡るアイデンティティの劇であり、〈俺〉と〈俺の影〉という二元論的対立構造と最終的な自我の多元的同一性が描かれていた。『洪水伝説』ではアイデンティティの劇というラインを引き継ぎつつ、意識と肉体という同一人物内の内的葛藤や親と子という世代間の対立を組み込んで二元論的対立を複数重ね合わせた。さらに、男性性女性性それぞれの場合を考慮に入れつつ発展させ、最後には全てを滅ぼし全てを始める洪水という両義的な革新のイメージで終結させた。両作品には二元論的な対立構造と、その先の多元性や混沌が共通するが、この構造には、七〇年代の天井桟敷内で共有されていた問題意識の影響があると思われる。以下で詳細に説明する。

岸田が加入した七〇年代の天井桟敷では、『人力飛行機ソロモン』（一九七〇）や『ノック』（一九七五）などの市街劇で従来的な劇場概念の解体を図る「開かれた演劇行為」を試みる一方、その対極として「閉じられた演劇行為の場」としての「密室劇」を、劇場内で試みていた。

天井桟敷の機関紙『地下演劇』第八号（一九七五）には、密室劇に関する記事がある。それによると、密室劇とは「究極的には『観客論を内包した演劇』であり、『観客に、観客でなくなることをせ

まる演劇』であり、『経験の相互作用を生成する演劇』である[27]」という。即ち、観客席と舞台が固定され、見る者と見られる者という関係性が固定されてしまっている状況を変えるために、意識的に演出を試みる劇である。寺山は、観客論や経験の相互作用に関する問題意識の端緒は一九六九年の『ガリガリ博士の犯罪』にあったが、特に『阿片戦争』以降強く意識したと述べている。例えば、『邪宗門』の場合は、観客に接触し、「見る者」という観客意識を変えようとし、『盲人書簡』（一九七三）の場合は暗闇を作り、観客が舞台を「見えない」状況を作り想像力で補わせる演出に結実していった。

舞台と観客席の状況を変えることで、寺山は特に観客の想像力を喚起させようとしていた。例えば、寺山は『盲人書簡』では、客入れが終わると劇場の扉を釘で打ち止め、灯りを消し、完全な暗闇を作ったのだが、寺山はこの演出の意図を『地下演劇』第一一号「白夜討論　阿呆たちは故郷をめざす」で次のように説明する。

> 観客は見えないものを「見る」ために、自分たちで想像力をかきたてたり、暗闇の中で配られたマッチをともしたり、視覚を遮断する闇の中で目を見ひらいたりした訳です。つまり見えるものと見えないものの葛藤が、密室における内密の無限性を紡ぎだした、と言えるかもしれません。少なくとも、意図はそういうことでした。（傍線は筆者による。）[28]

ここで観客が内的葛藤の末に獲得するとされる「内密さの無限性」は、「密室劇」を特集した地下演劇第八号でも用いられる一種の専門用語であるが、これは寺山の造語ではなくバシュラールの著書『空間の詩学』第八章「内密の無限性」から取られていると思われる。

バシュラールの「内密の無限性」とは、人の想像力が目前の現実をはるかに超えて無限にイメージを創造できるということを指す。それは風景を見た時以上に、文学に触れた時に機能するということを、バシュラールはボードレールの詩を用いて論証する。まずボードレールが「vaste（宏大な）」という単語を多様に使うことを指摘し、その特徴的な用法の一つに対立物の統一のための使用があると論じる。例えば現実的には並置され得ない「夜」と「光」という対立語を「vaste（宏大な）」という言葉で繋ぎ「夜と光のように宏大」という語の並びを作る。それは夜でも昼でもない常識を覆す文字列である。刺激を受けた読者の感覚は活発に交感し始め、想像力が無限に膨らむ。このように読者は現実世界の常識的を超越する手段となる「内密の無限性」を獲得するのである[29]。

このボードレールの「vaste」に相当するものは、『盲人書簡』では「闇」である。一般的に観客は劇場に劇を観に来ているわけであり、その状況と観えない状況は常識的には並置され得ない。しかし『盲人書簡』では観客は暗闇の中で劇を見る状況に置かれる。観に来ているのに観られないという非常識的な状況は、観客を刺激して感覚の交感度を高め、想像力を無限に膨らませ始める。目の前の劇世界

の内容を超える何かを、観客は能動的に作り上げていく、即ち内密の無限性を獲得するのである。この段階で観客はもはや受動的な観る存在ではなく、観客の内面に劇世界の一部を創造する能動的な創作者である。寺山はこのように観客に非常識的な状況を与え、感覚を刺激して活発に交感させて「内密の無限性」を機能させることで一般的に舞台に対して受動的な観客の存在を能動的な存在に変化させるということが、寺山の意図であったと思われる。

このような密室劇の一連の上演に伴い、天井桟敷内では演劇以外の分野における密室論の企画もあった。例えば『地下演劇』第八号には「インタビュー構成『密室』」という企画があり、その記事冒頭文によると、これは「演劇に於ける出会いの場としての『密室』―その内密さの無限性を、詩、建築、犯罪、美学などのジャンルでは、どのようにとらえているか」という問いの下で構成された企画だという。『地下演劇』五人の編集部員たちが、詩人の岩成達也、編集者で幅広い分野の論者である海野弘、西洋美術史研究者の坂崎乙郎、小説家で幻想文学や民俗学など幅広く論じる荒俣宏、建築家の真鍋恒博の五人とそれぞれ対談をしている。哥以劇場関係者でいうと、演出の樋口は坂崎に美術、特にシュルレアリスムにおける空間論に関して、岸田は荒俣にゴシック・ロマン文学に於ける城や館等の建物の機能に関してインタビューをしている。

他の編集部員たちが多様な密室論への目配りを行うのに対して、寺山自身は演劇における「密室」をどう作るか、その手段の可能性を模索していた。それは、寺山が問題視していたのが密室論ではなく、あくまでも密室の中での「観客論」であったためである。その意味で寺山の密室劇に関する発言は、釘や金槌、暗闇といった具体性を持つものであった。一方で、同じ密室劇への言及を岸田は言語的な側面、即ち戯曲部分に注目をしたものとなっている。次の引用は『地下演劇』第一一号の同討論の冒頭である。

岸田　今度「阿呆船」という劇をやることになったんですけれども、これは「盲人書簡」から「疫病流行記」に続く、日常の異化作用を試みて来た演劇の三部作になるんじゃないかと思うんです。「盲人書簡」では暗闇、「疫病流行記」では病気があり、今度の阿呆船では阿呆があるわけです。で、闇にしても病気にしても阿呆にしても、今まで意味言語として負の部分でとらえられて来たものが、正の部分をのりこえて、正を凌駕して行くみたいなところがあると思うんです。二元論的なとらえ方がされて来たものが、一元論的なところに止揚されて、その一元論が、実は一元論じゃなくて、非常に多元論であった。因果律を根底に置いたストーリー・テリングな演劇から混在の劇化に変わって来たと思うんです。[30]

この討論は密室劇の二作品を振り返り、三作品目の『阿呆船』に生かそうという趣旨のものだが、そこで口火を切った岸田は、まず「因

果律を根底に置いたストーリー・テリングな演劇から混在の劇化に変わって来たと思う」と、劇の筋や構成に関して分析を始めている。討論では先述の引用の後に、寺山による観客論の視点や内密の無限性の獲得という密室劇の上演目的の補足があるのだが、この岸田の口火の切り方から考えると岸田は密室劇の劇部分に関心があったように思われる。

寺山は演出により対立構造を作り、両者の葛藤がもたらす観客内部の内密の無限性の創出を意図して上演を作ったが、その作品は非常に言語的なものでもあった。例えば『盲人書簡（上海篇）』では、小林少年が盲目のふりをする内に、催眠術にかけられて擬似盲目になってしまう。次の引用はその後の場面、第二一場からである。

小林　ぼくは、いま汽車に乗ろうとしている。ぼくは遠いところへ行く。

母（必死で）おまえ、うそだろ？盲目のフリして、母さんをびっくりさせようとしてるんだろ？

小林　ほんとにもう目があかない。もう手おくれなんだよ、母さん。

母　ここは、おまえの上海なんかじゃない、お父さんの上海なんだよ。おまえは、ひとさまの夢の中にまぎれこんでいるんだよ。[31]

小林少年は、目の前の現実ではなく、記憶の中の光景を見ている。その光景は自分の記憶ではなく、父親の記憶であり、その父親の記憶は今現在父親が見ている夢である。この場面では現実と虚構の対立物が、盲目状態、即ち「闇」を媒介にして接合されている。このような対立構造により小林少年の内的葛藤を創出した後、対立構造が破綻し混沌が生じる様子を描いて劇は幕を降ろす。次の引用箇所は終幕近辺の第二四場からである。

小林　（叫ぶ）清さん！いつまで明智先生を演じるのです……ぼくにいつまで小林少年をやれと言うのです……「少年探偵団」は解散してしまった。みんな召集されて兵隊になってしまった。二十面相ごっこは終わったのだ……それなのにぼくだけが、いつまでも他人の思い出の中にとじこめられて、あきめくらを演じつづける……

身許引受人　吉田ッ、もう手おくれなんだ！

小林　ああ、崩れる「少年倶楽部」のアジアが崩れる。つくりものの大道具の書き割りのアジアがくずれる。

装置が崩れ落ち、上演会場の壁が剥きだしになり、光が消え落ち、逆光になり、その奥から「盲目ばやし」が唄われてくる。[32]

最後に屋台崩しを仕掛け、物語内部と上演会場を繋ぎ合わせる動的

な仕掛けはあるものの、『盲人書簡（上海篇）』では言語的に見えるものと見えないものの対立とその崩壊が描かれている。岸田はその特徴を指して、「二元論的なとらえ方がされて来たものが、一元論的なところに止揚されて、その一元論が、実は一元論じゃなくて、非常に多元論であった」と分析しているのである。

七〇年代の天井桟敷の諸作品は、密室劇の演出を通して内密の無限性を観客の中にもたらそうとした。その結果、光と闇というような対立構造を劇の演出に取り入れた。一方、七〇年代に劇作家として自分の表現を模索していた岸田は、密室劇の戯曲を二元論とその先の展開という構造で捉え、自作の戯曲に応用しようとしたと推測される。岸田自身、そのことを「物語を否定し、事物をインカネートする演劇を試みつづける天井桟敷の中で共同作業をし、その一方で共時的な〈物語〉を模索するという時間が長く続いた。[33]」と回想している。本稿で扱った岸田の初期戯曲には、二元論的対立や崩壊、その先にある混在状況というドラマツルギーを読み取ることができるのだが、それは密室劇を巡る天井桟敷での活動の、岸田なりの応用だと捉えられるのではないだろうか。

五、まとめ

岸田理生の初期作品『夢に見られた男』には〈俺〉を巡り展開する明確な観念の論理と自我の多元的同一性という独特な考え方が、『洪水伝説』ではアイデンティティの劇というラインを引き継ぎつつ、若い世代の男女による旧世代の否定という世代間の問題を描きこんだ。その際に、実際の年長者と格闘するのではなく、自意識の中の旧来的な思考回路と、自分自身の肉体の葛藤という観念的二元論で表現した点が、独特であった。また、肉体の表象の中には月経・妊娠・出産という具体的な女性の身体性を取り込み、出産を通して継続される「母」の役割に対する批判的視点も、後に『糸地獄』で見られる岸田の戯曲世界の萌芽として注目すべき点であった。劇自体はシュルレアリスム的なモチーフの多用により、一見混沌として難解に見えるのだが、その構造自体は破綻することなく終幕まで書き終えられている。岸田が所属していた天井桟敷の「密室劇」に見られた二元論的対立構造や崩壊、その先にある混在状況という劇構造を応用しつつも、岸田独自の劇世界を構築する試みがなされていた。

註

（1）扇田昭彦『日本の現代演劇』岩波書店、一九九五年、二一七－二一八頁。

（2）現在は公開を終了している。筆者は以前自身でプリントアウトをしたものを利用している。

（3）岸田理生『幻想遊戯』而立書房、一九八七年、二八五頁。

（4）木村光一、岩波剛「演劇時評」『テアトロ』三一八号、カモミール社、一九七七年、八七頁。

（5）扇田昭彦、前掲書、二一八頁。

（6）寺山修司「橋を架けるには、人柱」『哥以通信』第二号、哥以劇場出版局、一九七九年。

（7）詳しくは拙論「『糸地獄』のクロノトポス―初演・オーストラリア

公演を中心に―」『近現代演劇研究』四号、日本演劇学会分科会近現代演劇研究会、二〇一三年、二八－五〇頁参照。

(8) 当時田中は「ハイパーダンス一八二四時間」という名称で、三ヵ月間で一五〇カ所以上のあらゆる場所で踊る試みを行っており、その一つの場所が『洪水伝説』の舞台であった。宗方氏の証言によると、一緒に稽古を重ねたのではなく、公演当日に田中氏が飛び入りで踊るという形式をとったようである。

(9) 岸田理生『夢に見られた男』脚本（未刊行）、八頁。

(10) 同書、三一頁。

(11) 同書、三六頁。

(12) 同書、四二頁。

(13) 同書、六六頁。

(14) 同書、六九頁。

(15) 堺利彦編、大杉栄述『平民科学第六編　万物の同根一族』有楽社、一九〇八年、四頁。（国立国会図書館デジタルコレクション http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/832332 二〇一六年、九月五日、閲覧）

(16) 岸田理生『洪水伝説』脚本（未刊行）、七三頁。

(17) 同書、八五頁。

(18) 同書、二八頁。

(19) 同書、四二頁。

(20) 同書、四三頁。

(21) 同書、七七頁。

(22) 岸田理生『糸地獄』而立書房、二〇〇四年、九九－一〇〇頁。

(23) 岸田理生『洪水伝説』脚本（未刊行）、四二－四三頁。

(24) 同書、二〇頁。

(25) 同書、二三頁。

(26) 同書、八八頁。

(27) 『地下演劇』第八号、天井桟敷〈地下演劇〉編集委員会、一九七五年、一七頁。

(28) 『地下演劇』第一一号、天井桟敷〈地下演劇〉編集委員会、一九七七年、三九頁。

(29) ガストン・バシュラール著、岩村行雄訳『空間の詩学』思潮社、一九七八年（一九六九年初版）。

(30) 『地下演劇』第一一号、天井桟敷〈地下演劇〉編集委員会、一九七七年、三九頁。

(31) 『寺山修司戯曲集』第三巻、劇書房、一九八三年、一九六－一九七頁。

(32) 同書、二〇三－二〇四頁。

(33) 岸田理生『幻想遊戯』而立書房、一九八七年、八五頁。

（おかだ・ふきこ　演劇学　博士課程学生）