

Title	出会いの偶然性を想像力によって組織すること：寺山修司の演劇論を読む
Author(s)	正木, 喜勝
Citation	演劇学論叢. 2003, 6, p. 204-216
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97544">https://doi.org/10.18910/97544</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# 出会いの偶然性を想像力に

## よって組織すること

——寺山修司の演劇論を読む——

正木喜勝

はじめに

寺山修司の演劇理論は、いったいどのようなものであるか。寺山は生前、いわゆる演劇論集として『迷路と死海 わが演劇』（白水社、一九七六年）、『臓器交換序説 寺山修司演劇論集』（日本ブリタニカ、一九八二年）の二冊を世に送り出した。これらの他にも彼自身の演劇についての言説は、その量からいえば決して少なくないのだが、それら全体に貫通するもの、いわば寺山演劇の核にあたるものをとらえることは、一見困難であるかのようにみえる。こういった状況について内野儀氏は、『寺山修司演劇論集』（国文社、一九八三年。これは寺山の死後出版されたもので、上記『迷路と死海』全編と『臓器交換序説』の一部が収録されている）に限ってであるが、「彼独自の演劇観というより、むしろ演劇をめぐって波のように揺れる彼の言説の質感の方が印象に残る。そこにあるのは演劇をめぐる百科全書的ジャンク風景である。その風景には数多くのサブテマが次から次へと姿を現すが、ある種の絶対性をもったエッセンスのようなものがそのサブテマ群から浮上し

てくることはない。メインテマなきサブテマの星座がアトラダムに、捏造された中心の周囲に一瞬形成されてはまた変容してゆくといったさまなのだ」とさえ述べている。たしかに『寺山修司演劇論集』とりわけその「原理篇」（『迷路と死海』に該当する部分）は、「観客論」「俳優論」「劇場論」「戯曲論」に章立てされており、一見理論的で秩序だった論集だという印象すらあるのだが、実際読み解こうとすると、内野氏が述べているような壁にあたってしまふ。

例えば、彼のこの論集を手にしてまず気づくことは、同時代のいわゆる前衛演劇に対する言及の多さである。ジュリアン・ベック、ペーター・ハントケ、ピーター・シューマン、ロバート・ウイルソン、リチャード・シエクナー、イェジィ・グロトフスキなど、その例を挙げればきりがない。寺山が同時代の前衛演劇、とりわけ海外のその動向に非常に敏感であったことは疑いの余地がない。なかでも、それまでの演劇の枠組みを解体するような演劇、例えばベックの『パラダイス・ナウ』、ハントケの『観客罵倒』などは好意的にとらえ、自らの演劇と共通するところを見出そうとしている。寺山が従来の演劇の枠組みを解体しようとしたことは明らかである。それはこの論集にも明らかであるし、彼の行ってきた実際の上演にも十分窺えることだといえる。そして、その解体後、何を新たに構築するか、つまり演劇とは本来どうあるものか、ということを示すために、彼は多く人類学の分野から言葉を持ち出した。具体的にはフレイザー、マルセル・モースなどからさかんに援用した。この部分的かつ多面的「すぎる」ともいえる彼の理論の築き方が、我々に、寺山演劇の核に接近するこ

とを困難にさせている、といえなくもない。

ここでは、彼の演劇理論をシュルレアリスムとの関わりの中で論じていこうと考えている。周知のとおり、彼とシュルレアリスムとの関係は大きな問題の一つであり、これを寺山演劇の核としてとらえてみたい。

なお、今回対象とするのは、寺山が彼の劇団「演劇実験室・天井桟敷」を旗揚げしてから一〇年、ちょうど『迷路と死海』が刊行された頃、すなわち、高取英の区分法によれば第三期の演劇形式そのものの改革を目指した時期で、その頃の彼の理論を中心に進めていこうと考えている。なぜなら、形式の革命を目指すことにこそ、寺山自身の演劇観が最も色濃くあらわれていると考えることができるからである。

—

この時期の寺山修司の演劇論を読み解くうえで、最も基本的な概念として「出会い」「偶然性」「想像力による組織化」というキーワードを挙げることができるであろう。『寺山修司演劇論集』をみても、それらは実にいたるところに散在していることがわかる。たとえば序論では、「演劇の生き延びる道は《遊び》に徹することである」と主張するハンス・マイヤーに対し、次のように述べている。

《遊び》は、想像力、念力などによって偶然性を組織できるであろうか？ 《遊び》は、虚構であるという理由で、日

常の現実原則の外にしりぞけられてしまうことはあっても、日常の現実原則を包括することなどできないのではないだろうか？ 少なくとも、《遊び》は、夢の私有化に陥る傾向があるが、私たちの演劇は夢の私有化を拒む。そして、あくまでも集団的な事実のなかに、劇を組み立てようとたくらむのである。<sup>3)</sup>

演劇とは、想像力などによって偶然性を組織することを企むものなのだ、ということ寺山は明確に述べている。また、彼は俳優を「観られる」ものでも「観せる」ものでもなく「まき起こし」「引きずりこむ」存在であると定義したうえで、俳優は「呪術師」であるべきだとするのだが、その俳優≡呪術師が行う呪術の特徴を次のように挙げている。

- (一) 呪術は諸種の社会において、日常的な現実の体系をふくみながら、事実の法則と明確に区別されているものである。つまり、呪術は、虚構でありながら、日常的な現実原則の外にしりぞけられることのないものである。
  - (二) 呪術的行為は、さまざまな観念や信仰を表象化する。そして行為は、日常的現実の目から見れば儀礼的であり、秘儀的なものである場合が多い。
  - (三) 呪術の本来的性格は、想像力、念力などによって偶然性を組織することである。
- (後略)<sup>4)</sup>

また「出会い」に関しては、『邪宗門』（作・演出寺山修司、一九七一年初演）での「暴力事件」に関して行われたヴィーゲンシュタインとの討論の中に明確にあらわれている。劇が舞台上で完結するのではなく、観客と俳優の相互作用を受け容れることが重要であるとする寺山に対し、次のように議論が進められている。

ヴィーゲンシュタイン　しかし、いずれにしてもそこに対等の相互作用など生まれる訳はない。なぜなら、観客はそこに何かを待っているか知らないだし、俳優たちはそれを熟知し、「待ち構えている」のだから。つまり、それは相互作用という名の別のマニピュレーションであり、罠なのだ。

私（＝寺山、引用者注）　しかし、この罠は偶然的な出会いを組織するために仕掛けられた想像力の罠です。とくに私たちにあっては、「出会い」そのものがドラマツルギーであって、そのために手段をつくすことこそ作劇だと思っています<sup>5</sup>。

そして、寺山が「劇場論」を論じるときにも、同様のことが唱えられる。

天井桟敷にとって、「劇場」を論じるとは、「都市」を論じることである。出会いの偶然性を、イマジネーションによって組織してゆこうとするとき、その「場」としての市街（そして、その抽象観念としての都市）を、どのように組み込んでゆくか、ということが、最初の課題になるからだ<sup>6</sup>。

このように、寺山は「出会いの偶然性を想像力によって組織すること」を演劇の本質だととらえていることがわかるのだが、では、出会いとは何か、その偶然性とは何なのか、想像力による組織化とは一体どういうことなのかということについて考察することが必要であろう。

そもそも、寺山はいつこのようなことを述べるようになったのであろうか。彼は一九六七年に彼の劇団「演劇実験室・天井桟敷」を設立したが、その機関紙「天井桟敷」の中に彼の演劇観がよくあらわれている。

状況が限りなく拡散する渦中で演劇の鉄路は状況の収集過程、結果にあるのではなく状況そのものに身を呈して偶然を組織化しながら敷設されていかねばならないであろう。破壊そのものが創造にとってかわるところにしか状況との無理心中が不可能だとすれば「イエス」はその可能性を発した<sup>7</sup>。

これは、一九七〇年五月から七月にかけて天井桟敷が行った実験劇『イエス』（作・演出竹永茂生）の総括として述べられたものである。署名がないため寺山の発言だと考えることはできないが、「偶然の組織化」という先ほどの寺山の定義の萌芽ともいうべきものが、劇団天井桟敷内に存在していたといえるだろう。そして、その翌年、寺山の言葉によってより明確に示されたものが同じ機関紙に掲載されている。

劇は「出会い」である。「出会い」を必然としてとらえよ

うとするのが政治学であるとするならば、われわれはその対極において、「出会い」を偶然的なるものと認識する。

人と人との出会い、人と事物との出会い、人と言語との出会い、魂のコロンブスと、すでに亡び去ったアメリカ大陸との出会い、まぼろし探偵と紙芝居の船との出会い、浪漫的亡命者と夜泣きうどんとの出会い、かぎりなく交錯する出会いの偶然性を、想像力によって組織すべく、われわれは旅立つものだ。

これと同様の内容が翌々一九七三年発行の機関紙の中などでも繰り返されており、当時の寺山の演劇理論がこの言葉に集約されているとらえてもさしつかえないであろう。遅くともこの頃には、「出会い」が本来持ち合わせている「偶然性」を「想像力によって組織する」ことが、彼らの演劇の本質だということまで踏み込んでとらえようとしていることがわかる。

## 二

寺山がしきりに「出会いの偶然性を想像力によって組織すること」の重要性を主張したこの時期は、天井棧敷の上演作品に即しているならば、「人力飛行機ソロモン」(一九七〇年)、「邪宗門」(一九七一年)、「阿片戦争」(一九七二年)などが上演された時期であり、先述のとおり、天井棧敷がいわゆる既成の演劇形式の改革に挑戦し続けていた時期である。では、それらの実際の上演に関して、寺山はどのように考えていたのであろうか。寺山も「迷路

と死海」のなかで自ら引用しているが、市街劇『ノック』(一九七五年)のなかで彼が担当した「書簡演劇」の「手稿」の中では次のように述べられている。

フレデリック・ブラウンの小説に、ある男に見知らぬ差出人から、毎日手紙がとどき、それによって次第に人生が変わってゆく、というのがある。

私もまた、そうした手紙の差出人になって、平和な家庭に一つの虚構をもちこみ、想像上の体験と、現実生活との出会いを生成してみたいと考えた。

ある連続した現実原則に、異物をさしはさみこむことによって、その原則にべつの転回点を与えることが、この場合の《劇化》のはじまりだからである。

従来の演劇は、劇場という限定された施設の中なかで、特定の俳優と、特定の観客とによって、馴れあいの虚構を共有するという形のなかで、墮落し、出会いの衝撃性を失いつつある。

そこでは、想像力の体験と現実生活は見事に区別され、両者の区分が提示するものの内実はず詰りしてしまっている。ステージの上で演じられているのは、代理人たちによる複製化された現実の再現であり、観ているものの日常の現実とは、まるで犯しあうことのない、安全な虚構なのだ。

ここに「出会い」とは何のことであるのか、何と何が出会うことなのかということがみてとれる。すなわち「出会い」とは観客を

主体とした「想像上の体験と現実世界との出会い」、「想像力の体験と現実生活との出会い」を指し示すものなのである。

では、寺山はなぜこの出会いを求めたのであろうか。それは、現実生活と演劇の体験とを二項対立的にとらえることへの強い猜疑心からであるといえるであろう。寺山は次のように続けている。

これは俳優も、観客もない演劇ではない。手紙の受取人、差出人が、その両者をかねるアンドロギヌスの演劇行為なのである。この劇には、俳優であり、観客であり、同時に市民である多数の人々が登場してくる。

そして「鉛筆で書く、ことよって生み出された鱈を、日常の現実のなかでは殺すことができない」という虚構の神話を否定し、想像上の体験と現実という二元論的な対立を、過去の遺物と化してしまうのである。<sup>10)</sup>

寺山の演劇は、とりわけ演劇形式そのものの改革を目指したこの時期においては、常にこの演劇による想像上の体験と現実の二項対立的な認識方法に疑問を投げかけるものであった。それは常にいわゆる観客に観客席で安住させないいくつもの方法によって行われた。それは観客が現実生活にいがら想像上の体験をするような種類のものである。その最たる例が「市街劇」だといえよう。ところで、寺山がこのような疑いを持つようになったのは、シユルレアリスム理論の影響があると考えられるだろう。寺山修司のシユルレアリスムに対する関心の高さは周知のとおりである。初めて寺山のもとを訪れた唐十郎にアンドレ・ブルトンの『ナジ

ヤ』やロートレアモンの『マルドロールの歌』を手渡したというエピソードは有名であるし、ダリ論やブニユエル論も発表している。なかでも、寺山の演劇理論、想像上の体験と現実生活の二項対立的認識の否定という点に関して、シユルレアリスム理論と類似する点が多い。

例えば、ブルトンは有名な「シユルレアリスム宣言」の中で次のように述べている。

私は、夢と現実という、外見はいかにもあいまいでない二つの状態が、一種の絶対的現実、いってよければ、一種の超現実のなかへと、いつか将来、解消されてゆくことを信じている。その征服こそは私のめざすところであった。<sup>11)</sup>

また、「シユルレアリスム第二宣言」の中では次のように、さまざまな二項対立を解消することをより明確に示している。

生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能のものと伝達不可能のもの、高いものと低いものが、そこから見るともはやたがいに矛盾しては感じられなくなるような、精神の一点が存在するはずである。ところで、この一点を確定しようとする希望以外の動機を、シユルレアリスムの活動にもとめても無駄であろう。<sup>12)</sup>

ブルトンは、このように「夢と現実」あるいは「現実と想像」などという通常二項対立的に把握される関係をとらえなおし、一つ

の「超現実」の中に解消することをめざしたのである。また、ブルトンによれば、この「超現実」とは、いわゆる現実、つまり通常現実と考えられているものに内在する「真の現実」、「一種の絶対的現実」のことを指している。

ブルトンのこの反・二項対立的な概念が、寺山の演劇理論と共通していると考ええることは決して無理のないことであろう。そして、寺山はこの概念を演劇の構造にあてはようとしていたのだということができよう。すなわち、観客の日常＝現実生活、観劇という行為＝想像上の体験という、通常分析されていると考えられる両者を融合させようと企図したのだ、ととらえることができるであろう。

ただ、寺山は「想像上の体験と現実生活」という通常相對峙するものと考えられる関係を問いただそとうとしたが、多くの場合、それらをブルトンの言葉をそのまま用い「超現実」に解消させようというところまで明確に述べない。あくまで、「想像上の体験と現実の生活とが、和合したとき、はじめて劇が成り立つ」、<sup>15</sup>「ドラマツルギーは両者（＝想像上の体験と現実生活、引用者注）の区別が提起するものの本質ではなく、その両者が混在し、区別不能化している事実の上にこそ、うちたてらるべき」というに留まっている。しかし、先に挙げたヴィーゲンシユタインとの討論の中で、寺山が次のように語っているのを見逃すことはできないであろう。

私（中略）問題は、劇がステージ上で完結するべきか、「あなた」<sup>16</sup>「わたし」の相互作用を受け容れて、虚構と現実の

「ざわりあい」を通し、新たな虚構を生成してゆくか、ということです。

（中略）

私 私が「バラタイス・ナウ」を覗いていたときに、観客の一人が「つまらないから、止めるー」と怒鳴りました。すると俳優の一人が「つまらなかつたら、なぜ出て来て面白くないんだ」と怒鳴り返しました。劇もまた、相互作用のなかで生成される部分をはらんでおり、どのようにでも再構成できる。「まだ姿を見せない神話的現実」にたどりつく方法は、一夜の劇に観客の数だけあるのです。<sup>17</sup>

（傍点＝引用者）

寺山はシュルレアリスムの理論そのままに「超現実」という用語を用いようとはしなかつたが、想像上の体験と現実が出会い、それによつて劇が成立する場所を、現実でも虚構でもない世界、すなわち「新たな虚構」あるいは「神話的現実」の世界に見出そうとしていたと考えることもできるのである。

### 三

これまで、寺山の考える「出会い」について考察してきたが、では「出会いの偶然性」とは何かについて考える必要もある。寺山は先ほどみたように、「政治学」は出会いを「必然的なるもの」ととらえると定義したうえで、その対極としての演劇における出

会いを「偶然的なるもの」と認識している。寺山の演劇にとって「偶然性」が重きをなすことはここから明らかであるが、まず彼は劇における因果律を否定することからはじめた。

劇はもはや因果律によって支配されるべきではない、ということだけは、はじめに言っておきたい。私たちは、古典劇場の幕引き男アリストテレスを殺し、原因と動機と結果という説明原理を超えたところから、天井桟敷の演劇をはじめたのである。

観客が因果律にしたがって劇を観ようとすることへ疑問符をつきつけたことは、例えば「ガリガリ博士の犯罪」(一九六九年)で鮮明に具体化された。この作品では一つの「家」の浴室、食堂、子供部屋などで同時に劇が行われ、「観客はこの家の至る所に設けられた席にすわって、各所で起る劇を目撃する仕かけ」だが、「浴槽付近からは、子ども部屋や書斎内の出来事は見えず、子ども部屋付近の客は浴槽内の役者がまったく見えないという具合」なのである。つまり、「客はじぶんの居る場所から、きわめて主観的にしか劇と接触することができない」のである。それは、舞台上で表現されるものを、因果律をもとに統一的に理解しようとすることを問題視した試みであった。このように寺山は、観客から強制的に因果律によって劇に接する機会を奪い取ろうとしたのである。このことは、全ての観客が見ることができないオフ・ステージの効果とはまったく違うものである。

また、この作品の創作過程にも注意する必要があるだろう。そ

れは「五つの童話を書き、それをカードに一行ずつ書いて、シャッフルし、前後を入れかえて何度かワークシヨップをおこなう、その童話の何分の一かの部分だけを残して、あとを捨て」というものであった。ここに、シュレアリストの好んだ「優美な死骸」といわれることばの遊戯を連想することができる。この創作方法は、創作者である寺山自身が因果関係に束縛されてしまうことの多い理性的な判断力を回避しようとしたあらわれだということができらるだろう。

この理性的判断の回避は、より直接的な方法で観客側にも要求されることになる。「阿片戦争」(一九七二年)の一つの場面である「惰眠飯店」では、観客を饗応するのだが、スリーブの中に本物の睡眠薬をませ、観客を眠らせたのだという。「アーベント・ツァイテン」紙の記者の質問に寺山は次のように答えている。「『阿片戦争』では観客にクスリをのませて眠らせました。これは、従来「観る」劇では、つねに理性的判断が媒介しているので、それを排除した出会いを生成してみたからである」。

そして、「盲人書簡」という作品は、これまで述べてきたような因果律と偶然性の葛藤が主たるテーマとしてあらわされた作品だということが出来る。東京で一九七四年に上演された「盲人書簡・上海篇」について、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『伝奇集』から、「火曜日」にXという人間が九つの銅貨をとおりで失う。木曜日にYがそのとおりで四つの銅貨を見つめる。金曜日にZが、そのとおりで三つの銅貨を見つめる。金曜日の朝にXが自分の家の廊下で二つの銅貨を見つめる。ところで火曜日から木曜までの間に四つの銅貨は存在せず、火曜日から金曜の午後までに三つが、さ



らに火曜から金曜の朝までに二つが存在しなかつたと考えることは不合理だろうか」という問いを導き出したうえで、次のように述べている。

「失つたもの」と「みつけたもの」が同じだという仮定は、しばしば同一性を前提とした必然的法則に支配されていることを否定できない。彼の目は、決して、無を見ることが出来ないものなのだ。だが、私は一切の同一性を排除することによって無を見たいと思ひ、そのために偶然性によつて出会ひを組織したいと考える。失なわれた九つの銅貨を見ることが出来るのは暗闇を生きる無の眼力だけだ。

こういつた企図で上演された『盲人書簡』には三種類の登場人物が用意されていた。第一の群は暗闇をつくるものたち、第二の群は第一群と対立する光をもちこもうとするものたち、第三の群は、いわゆるストーリーを演じるものたちである。また、第一の群は、暗闇をつくるだけではなく、「観客の、不可視世界での出会ひの偶然性を組織するために、想像力の『呼び出し役』を演じなければならぬ」。具体的には「会話あるいは物を引用しながら観客に、眼科病院の病棟内部を想像する喚起力を引き出すための推理、気配、可能性といったものを即興によつて生み出していかねばならない」のだという。

この三種類の登場人物は、すなわち、第三の群が生み出す出来事に対し、第二の群が、因果律を見出そうとし、必然的法則に頼ろうとするものたちであり、第一の群が、偶然性を強調し、別の

出来事、ボルヘスの例でいうならば失われた九つの銅貨を観客に見せようとするものたちだ、ということが出来るだろう。

これまで、寺山のいう「偶然性」を吟味してきたが、ここで注意しなければならないのは、因果的系列を含みえない、また因果的に予測できないような偶然的な事象を、ただ舞台上で展開される劇に取り込んだのではない、ということだろう。例えば「オセロ」においてデズデモナがハンカチを落としてしまふといった偶然は、虚構の世界だけで完結してしまふ偶然的要素であり、そういつたものは寺山のいう「出会ひの偶然性」とはならない。つまり、観客にとつての現実生活と想像上の体験との出会ひでの偶然性が問題とされたのである。このことが、さまざまな実作品によつて実験されていたのは、これまでに見たとおりである。観客に偶然性をもつて劇と接することを強制させるような演出が数々試みられたのである。

このようにして、劇を因果律にしたがつて理性的に理解させないことにより、偶然性の糸口を見つけ出した寺山は、さらにその出会ひの偶然性をより攻撃的に露わにさせようとする。『迷路と死海』の「俳優論」で紹介されている一九七一年に行われた市街でのワークショップは、そういつた考えのもとに企まれたものであつたと考えることもできる。それは、日常の現実原則の上に立っている通行人をつかまえて「お父さん！」とよびかけ、あらかじめ用意されたテキスト群「お母さんは元気ですか?」「あなたはおくが正彦じゃない、というふりをしている。何かわけがあるんですね。」「思い出して下さいよ。あの日は雨が降つていた。」「いきなり胸ぐらをとつて責任をとれよ、責任を!」を用いたり、

即興的に話しかけたりするというものである。

ところで、このような「出会いの偶然性」の源泉は、ここでもやはりシュルレアリスムの理論に求められる。そもそも、「出会い」も「偶然」も「オートマティスム」や「夢の記述」に並ぶシュルレアリスムの根本的概念である。シュルレアリストは「偶然の出会い」を重要視した。そのとき、引き合いに出来るのはロートレアモンの「マルドロールの歌」の一句「手術台のうへのミシンと雨傘の偶然の出会いのように美しい」である。ブルトンは「二つの項のいわば偶然の接近から、ある特殊な光、イメージの光がほとばしり、その「得られた閃光の美しさ」が価値あるのだとする。

互いに可能なかぎり遠く隔たっている二つの対象を比較すること、あるいは、まったくべつの方法だが、それらをだしぬけで心をつつやり方で出会わせること、これは詩が志向しうるもつとも高い務めでありつづける。その点に向かつてこそ、詩の比肩するものがない、唯一無二の力、つまり関連づけられた二つの項の具体的<sup>ユニタリ</sup>一体性を顕現させ、その一つ一つに、それがいかなるものであれ、孤立して与えられていたときには欠けていた活力を伝達することは、ますますその行使を目指さるべきである。打ち砕かねばならぬもの、それはそれら二項のまったく形式的な対立である。克服せねばならぬもの、それはこの二項の表面上の不具合、人が時間と空間との性質、外面性についていだく不完全かつ幼稚な考えにのみ依っている不具合である。直接的な非相似の要素が強ければ

強いほど、それは乗り越えられ、否認されねばならぬ。対象の意味のすべてが賭けられているのだ。あたかも二つの異なる物体が互いに摺り合わされ、閃光を通じて、火のうちにそれらの至高の一体性に達するように<sup>22</sup>。

このように、シュルレアリストは出会いにおける偶然性を重要視したのだが、寺山が「出会いの偶然性」を主張する際にも、やはりそれとの共通性を見出さずにはいられないであろう。

しかし、寺山といわゆるシュルレアリストとの「出会いの偶然性」の概念には、いくらかの相違点があることも指摘しておかなければならない。それは、芸術作品における出会いの「場」についてである。ブルトンがいう「二つの項のいわば偶然の接近」は、観者、読者の前に提示された「作品」の中ですでに行われているのである。すなわち、シュルレアリストのいう「出会い」は、作品の受け手が受容する前に、創造者の手によつてすでに起こっているのである。そこでは、「コラーージュ」による絵画であるにせよ、詩であるにせよ、小説であるにせよ、その作品の受け手は、そこからほとばしる「ある特殊な光、イメージの光」を鑑賞することはできるが、それ以上の存在ではない。これに対し寺山は、出会いの場をいわゆる観客と舞台との間に設けようとしたのである。すなわち、寺山の演劇における受容者は、作品を受容するだけではなく、「出会い」の主体の一つの項にならなければならないのである。これは、その時その場にいなければならない観客という受容者の存在を強く意識せざるを得ない、演劇芸術特有の形式に特化したものだといえることができるであろう。

そもそも演劇という芸術は、というより多くの芸術は、どのような主義のもとであろうとも、多かれ少なかれ受容者の想像力を要求するものであるといえるだろう。まして、因果律にしたがつて解釈することを許されない場合、観客に想像力が強く求められることはいうまでもないことだろう。先に見た『盲人書簡』の「観客の、不可視世界での出会いの偶然性を組織するために、想像力の『呼び出し役』を演じなければならぬ」第三の群の例の他にも、寺山は「阿片戦争」の「ノート」に次のように記している。

この劇では、観客は事件の部分にしか関わることができない。不可視の部分を補ってゆくのは想像力の労働だ。歴史を構成してきたのは、いつでも「見えなかつた部分」の補充行為だったことを思い起こし、クロスワードパズルをはじめてもらいたい。

寺山がいうまでもなく、想像力はこのように作品を統一的に理解するための手段でもある。だが、寺山の考える「想像力による組織化」は、その域でとどまるものではないのである。結論からいえば、因果律のない虚構の世界に一筋の線を見出すために想像力が求められるのではなく、想像力によって現実原則を再組織する、ということが寺山の演劇の役割なのである。このことは、単に虚構である劇作品に現実世界への言及の役割を担わせるといったこ

とではない。寺山の言葉にしたがえば、想像力によって現実原則を再組織することを目指す「演劇はいわば政治を通さぬ革命であり、他人に取り憑き、それを腐蝕し（あるいは増殖し）、変容にもちこむこと」なのである。

なるほどこの「想像力」ということばも、ブルトンの概念を想起させるであろう。彼は先にみた二項対立を解消する一点を見出すためには、想像力が最も適しているのだと述べている。そして、その想像力とは、記憶の外部に存在する、以前には存在しなかつた現実を生み出す力をもつものだとする。

だが、寺山はこの「想像力」のより明確なよりどころとして、アントナン・アルトールの「演劇とベスト」を引き合いに出して考えようとしている。「演劇とベスト」の冒頭では、ベストにまつわるカリアーリの古文書が紹介されている。一七二〇年サルジニアの副王サン・レミーは、帆船グラン・サン・タントワーヌ号によつてもたらされたベストにかかり、その領土がベストのために荒廃するという悪夢を見た。そして、サン・レミーはこの夢を信じ、着岸を求めたこの帆船を追い払うという、狂気の沙汰であり馬鹿げていて理不尽で乱暴極まると思われた命令を下した、という内容である。アルトールはこのベストについての考察を進め、「旧来の陋習から抜け出せない歴史家や医学の考えがどうであろうと、ベストという病気が一種の精神的な実体であつて、ウィルスによつてもたらされるものではない」という点で合意が得られるのではないかと述べている。

これを踏まえて寺山は次のようにあらわしている。「ベストには、『悪い夢』同様、医学的な病原菌などは存在しないのである。

おそろしいことだが、一匹の死んだ鼠にはじまる疫病の大流行は、実は虚構による現実の腐蝕であるにすぎない<sup>32</sup>。そして、先に挙げた「演劇はいわば政治を通さぬ革命であり、他人に取り憑き、それを腐蝕し（あるいは増殖し）、変容にもちこむこと」という結論を導き出すのである。つまり、夢の中でみたベストという想像力、すなわち演劇における想像上の体験が、致命的に現実を浸蝕していくことが、彼の演劇に託された役割なのである。そして、「現実を浸蝕していくこと」が、「出会い」の考察で明らかになった「神話的現実」の生成へとつながっていく、と寺山は考えたのである。

以上、寺山修司の演劇論の本質ともいえる「出会いの偶然性を想像力によって組織すること」について考察してきた。すなわち、観客における想像上の体験と現実生活とを、因果律によらない偶然性を鍵として出会わせ、融合せしめ、通常現実と考えられている世界を浸蝕させることによって、新たな世界である「神話的現実」を発見させること、これこそが寺山の演劇の核ということができようであろう。

### おわりに

このように寺山の演劇にとって、受容者である観客の役割は劇を完成させるためという点において非常に大きい。彼は一九七三年に渋谷ジャンジャンで行ったという、一枚ずつに一フレーズが書かれたカードをシャッフルして読みあげる詩の朗読について、のちに次のように語っている。

私が意図したことは、個人の因果律の克服ということであり、従来の芸術表現における、作者自身の自己肯定（それがネガティヴに表出されたものもふくめて）からの脱出ということであった。一人の劇作家、一人の詩人が世界を完遂させたという思い込みに対し、そこにランダムな継承、ランダムな受け取り方を持ち込む。ランダム（≠非規則性）の半世界に支えられて、作品は偶然化され、そこに受け手の推理、受け手の創造への荷担がたくまれる、という意図を持ったのである<sup>33</sup>。

だが、本来受容者とされる観客にこのような役割を担わせるのは、なにも寺山の専売特許であったというわけではない。寺山も関心を示すところのジュリアン・ベックにしろ、ハントケにしろ、同時代にいわゆる「パフォーマンズ」を行うものは多く存在していた。また、寺山がこのような演劇観を持つ一世代前には、ここで引用した寺山の意図と重なる「ハプニング」の旗手であったアラロン・カプロー、ジョン・ケージなどもいるのである。カプローは「六つの部分から成る一八のハプニング」で、室内空間を細かく仕切り、それぞれの空間で同時多発的に一見何の脈絡もない出来事を演出し、観者にその解説作業を強委ねようとした。また、ケージは実験音楽において不確定性を重んじ、作曲家の意図を超えた作品をつくりだそうとした。

寺山の演劇は、しばしばこのようなハプニングと同義とみなされるが多かったが、

彼自身は、次のように述べている。

私は、多くのハブナーたちのように、産業社会が抹消しようとするものを称揚し、産業社会から脱けようとして、結果として、その共犯者となってしまう愚の二回性に奉仕する気はさらさらない。もはや、ハブニングは、相対的な安定を保つ市民社会にとって、異物でも何でもなく、ただの退屈しのぎの「補完物」としてしかうつらなくなってしまうのである。

寺山がこのように述べるのは、ハブニングがもはや一つの文化として市民権を得、その最初の衝撃が失われつつあった時代背景がある。そうして、寺山は「ただの退屈しのぎの『補完物』」として現実世界に囚われてしまおうのではなく、逆に現実へと浸蝕していくという機能を、彼の演劇に求めようとしたのではないだろうか。

## 注

- (1) 内野儀「寺山修司の墓」『ユリイカ』一九九三年二月号 七三—七四頁
- (2) 高取英「中断こそが革命」『寺山修司の戯曲9』思潮社 一九八四年、三〇—三三頁
- (3) 寺山修司「寺山修司演劇論集」国文社 一九八三年 一七頁
- (4) 同書 六〇頁
- (5) 同書 三〇頁
- (6) 同書 一〇五頁
- (7) 「総括・イエス」『現実拡散の逃亡時速一〇〇キロ』「天井桟敷」一〇号 一九七〇年九月
- (8) 寺山修司「天井桟敷はどこへ行くか」としていいのか」『天井桟敷』

- 一〇号 一九七一年九月
- (9) 『寺山修司演劇論集』二二—二三頁
- (10) 同書 一四頁
- (11) 寺山修司・唐十郎「対談——劇的空間を語る」(劇場)一九七六年八月号、パルコ出版)などでふたりの初対面の様子が克明に記されている。
- (12) 「鏡の皮相をめぐる怪人」『世界美術全集36 ダリ』(小学館、一九七八年、「プニエール」見ることの暴力性)、『パフォーマンスの魔術師』(思潮社、一九八五年)などがある。
- (13) アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言(一九二四)」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳 岩波文庫 一九九二年 二六頁
- (14) アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム第二宣言(一九二九)」『シュルレアリスム』パトリック・ワルドベルグ巖谷國士訳 河出書房新社 一九九八年 一三—三三頁
- (15) 同書 一五頁
- (16) 同書 二二頁
- (17) 同書 二九頁
- (18) 同書 一八一—一九頁
- (19) 寺山修司「作品ノート」『寺山修司の戯曲4』思潮社 一九八四年 三九五頁
- (20) 寺山修司「ガリガリ博士の犯罪 ノート」前掲『寺山修司の戯曲4』九頁
- (21) 『寺山修司演劇論集』九四頁
- (22) 同書 四四頁
- (23) 寺山修司「目あきの書簡 いまなぜ眼球譚を書こうとするか」『天井桟敷』一五号 一九七四年七月
- (24) 『寺山修司演劇論集』一四八—一四九頁
- (25) 同書 一五一頁
- (26) 同書 七七—七九頁の中にワークシヨップの様子が詳細に記されている。
- (27) 前掲「シュルレアリスム宣言(一九二四)」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』六六頁

- (28) アンドレ・ブルトン 『通底器』 『アンドレ・ブルトン集成1』 瀧口修造監修 豊崎光一訳 人文書院 一九七〇年 三〇一頁
- (29) 寺山修司 「ノート」 『寺山修司戯曲集2』 劇書房、一九八一年、一六八頁
- (30) 『寺山修司演劇論集』 七二頁
- (31) アントナン・アルトー 「演劇とベスト」 『演劇とその分身』 安堂信也訳 白水社 一九九六年 二七頁
- (32) 『寺山修司演劇論集』 七一頁
- (33) 寺山修司 「へ半世界」 表現カタログ集 『寺山修司演劇論集』 二五一頁
- (34) 『寺山修司演劇論集』 一八頁