

# 寺山修司「大山デブコの犯罪」——1960年代アングラ演劇におけるジェンダー化された男性の身体表象をめぐって

久保陽子

(お茶の水女子大学)

本稿では、寺山修司が台本を手がけ彼が主宰した劇団である演劇実験室・天井棧敷の第2作目「大山デブコの犯罪」(1967)を取り上げ、その身体表象に焦点を当てて考察した。1960年代に興ったアングラ演劇は、身体の意義を問い直し、身体を起点に新しい戯曲を創作した。そうした流れの中、本作では〈見世物の復権〉というコンセプトのもと、脱中心化された〈等身大〉ではない特異な身体を起用しながらも、言語によって構築される幻想の身体をも戯曲の中に描き出している。本稿では、恐怖をともなう他者化された女性身体(=身体)と、去勢された男性身体(=精神)を構築／脱構築しながら、心身二元論を攪乱し乗り越えようとする様相を、テキスト及び舞台表象の分析から明らかにした。男性もまた〈男性性〉に抑圧されるジェンダー化された存在として表象することで、性の非対称性に抗し、最終的にはそれらが価値を転倒し平準化する祝祭の生成へと連結していくことを明らかにした。

## キーワード

寺山修司 アングラ演劇 見世物の復権 身体表象 心身二元論

## 1. はじめに

演劇『大山デブコの犯罪』は既に俳人・歌人・詩人として世に出ていた寺山修司が〈見世物の復権〉をスローガンに掲げ、1967年に旗揚げした劇団である演劇実験室・天井棧敷の2作品目として、サーカス

やチンドン屋を取り入れて寄席の常設小屋である新宿・末広亭で1967年6月27日から7月1日まで上演された<sup>1</sup>。いくつかの劇評はあるものの評価は一定ではなく、また舞台の映像も現存していないため上演の様

1 演出は東由多加、美術は横尾忠則、井上洋介、音楽は和田誠、照明は沢田祐二、制作は九條映子(後に今日子)である。キャストは新高恵子、桃中軒花月、荒野魔人、母恋情次、支那虎、林檎童子、山谷初男、新宿新次らであった。

子を知るすべはないが、旗揚げ1作目の『青森県のせむし男』と3作目の『毛皮のマリー』がすぐさま再演の運びとなったのに対し、本作は再演には至っていないことから評判はあまり芳しくなかったと想像される。寺山の死後に刊行された書籍等でも言及は少なく、本作を所収していない戯曲集や著作集もある<sup>2</sup>。また現在にいたるまで作品単体を論じた先行研究も管見の限り見当たらない<sup>3</sup>。

物語は、一の男がある日突然人魚になるという寓意にとんだもので、こうした次々と起こる変化や災いを既に死んでいる「大山デブコのせい」（第1場）とし、彼女を野放図で奔放な「快樂の犯罪者」（第1場）と断罪する語りとともに、肥満し膨張する身体が表出されていく。後半では、大山デブコの死の真相が、陰萎を笑われた一の男による殺害であることが告白され、しかしながらその告白自体が嘘だと撤回され、大山デブコは最初から存在しない「みんなの妄想が勝手に生み出した」（第7場）「お化け」（第7場）と語られて幕となる。

中年男性の人魚という特異な身体は、若く美しい女性である人魚姫のイメージを攪乱する視覚的なインパクトのみならず、寓意に満ちたこの身体表象を通して、男性というジェンダーに切り込むものである。当時、劇団が発行していた機関紙『天井桟敷新聞』で予告された作品紹介文には、創作

意図が以下のように書かれている。

ターザンのような肉体が現代人の理想なのか？それとも「丈夫で長持ちする」機能的肉体が現代人の夢なのか？そうした問いかけなしには、このドラマのミステリー中年男が「人魚になった理由」推理する（原文ママ）ことなどはできないだろう（寺山2000）。

理想の身体は何かというこの問いかけは、単に身体の内面化した＜男性性＞とも関連する。人魚になった理由が解き明かされる物語で、描き出されているのはその身体を望んだ男性の内面であり、当然それは＜男性性＞というジェンダーを形成する社会ともつながり、そうした仕組みを身体を基軸に解きほぐしていこうとする先鋭的な試みだといえる。＜男性性＞＝マスキュリティの研究は、1990年代に入って本格的な広がりをみせるが、伊藤公雄は「かなり意識化する努力をしないと自らのマジョリティとしての存在を『クール』に見つめ直すことができない」（伊藤2009:6）と率直に述べているように、男性中心的な近代社会にあってそれが自然化されているからこそかえって自身の＜男性性＞に目が向きづらい。他者化・差異化されてはじめて対象となるように、男性学は、フェミニズムに触発されながら、

2 『寺山修司戯曲集1-3』（劇書房1981-1983年）や選集『寺山修司著作集1-5』（クインテッセンス出版2009年）には本作は所収されていない。

3 雑誌の特集「小説と戯曲に見る現代の女100人の肖像」で、林廣親は大山デブコを取り上げ「今日の時代が喪失したおおらかな生の象徴」（林1984）としている。

同性愛者、有色人種、労働者階級等のマイノリティ研究を経由し発生した。

さらに男性の身体となると、男＝理性／文化、女＝肉体／自然という二分法のもと、もっぱら身体は女性の領域としてみなされてきたゆえ、女性のそれに比べると対象化されることは少なかった。その理由を荻野美穂は、男性の身体や性が「歴史とはまったく無関係な『本能』の領域、異なる次元に属するものとして放置されてしまったため」（荻野 2002: 118）と指摘するが、そうした自らの男性としての身体や性を対象化する視点を有しにくい男性作家である寺山が、1960年代に男性の性や身体を扱った作品を書いていることは瞠目に値する。澁谷知美によれば、男性の身体史とは＜男性性＞というイデオロギーが「物質的基盤である男性の身体上で文字どおりどのように体現されてきたか、あるいは体現され損ねたかを、歴史的的手法によって明らかにする作業」（澁谷 2013: 44）であるという。このように男性の身体史においては＜男性性＞の体現のみならず、体現され損ねた身体も扱われてきたが、本作では陰萎や去勢といった＜男性性＞を体現され損ねた身体から自明化された男性ジェンダーに揺さぶりをかけようとしたものである。＜男性性＞とその身体をめぐる本稿の関心は、同時代的なアングラ演劇における身体との関連において、身体がいかにかに語られることで性差が表出されているかを、身体（＝舞台）と言語（＝戯曲）という演劇ならではの表現において明らかにすることである。

それゆえ本稿では、『大山デブコの犯罪』

における身体表象に焦点を当て、まず＜肉体の演劇＞と呼ばれる1960年代に興ったアングラ演劇とその潮流の中で出発した天井敷の＜見世物の復権＞というコンセプトにおける身体の考え方に改めて目を向ける。その上で、その身体を媒介にして、＜男性性－女性性＞がいかにかに表象されているのかをテキストから読み解き、身体と言語の関係性をとりわけジェンダー化された男性側の視点から考察する。それにより同時代的なアングラ演劇における寺山の身体の捉え方の特異性と、ひいては寺山のジェンダーに対する批評性を明らかにするとともに、従来あまり扱われてこなかった抑圧される男性身体に改めて目を向ける契機としたい。

## II. 1960年代アングラ演劇における身体

1960年代という若者の抵抗の時代に、演劇界で台頭したアングラ演劇は、築地小劇場以来西洋の近代演劇を模範としていた新劇の不活性を批判し、独自の演劇を模索していった。アングラ演劇は＜肉体の演劇＞と呼ばれ、それを象徴的にあらわした唐十郎のマニフェスト「特権的肉体論」では「まず、戯曲があるのではなく、演出プランがあるのでもなく、バリッとそろった役者体があるべき」（唐 1997: 45）とし俳優の肉体の復権を唱えた。（以下、本稿では身体と肉体の用語の使い分けを、「肉体は精神と対比され身体はその総合概念」（寺山 1992: 15）という寺山の定義に即し、肉体を即物的な意味で、身体を物質としての肉体を包

含しかつ観念的な意味も含むより広い意味で、おおむね用いることにする。)唐が率いる状況劇場にはそれを体現したような麿赤兒、大久保鷹、四谷シモン、李礼仙(現在・麗仙)といった強烈な個性と存在感のある俳優が、熱気溢れる紅テントで観客を魅了した。また早稲田小劇場の鈴木忠志は、迫真の演技で「狂気女優」とも呼ばれた白石加代子という才能ある俳優に恵まれ、能や歌舞伎などの伝統演劇に見られる下半身に重点を置く身体所作を取り入れた演技法を構築した。

そして、初期の天井桟敷は<見世物の復権>を標榜し、「見世物小屋がもっていたような『見做れぬもの』の異差(原文ママ)とおどろきによって日常の現実を活性化する」(寺山 1976)ことを目指し、「怪優奇優侏儒巨人美少女募集」の広告を出し、特異な身体を舞台に起用し見世物的祝祭性を有した演劇を展開していく。従来の演劇形式から大きく逸脱したこの手法は、その異質さゆえ、単に「スキャンダル・メーカーの遊戯」(萩原 1992: 39)として捉えられ、その内実まで検討がなされることがなかった。しかし祝祭とはそれが示すとおり、ミハイル・バフチン(Mikhail M. Bakhtin)の<カーニバル>に通じ、日常の世界における「あらゆるヒエラルヒー的与件(階層、地位、年齢、財産)の支配下を脱し」た「常軌の逸脱」(Bakhtin 1963=1995: 249)による制度への抵抗であったといえる。寺山は後に身体への関心から評論集『畸形のシンボリズム』(寺山 1993)を刊行しているが、ここで問題とされているのは単に即物的な

肉体の形ではなく、それを「畸形」と見なす社会政治的なイデオロギーも含まれている。近代社会において規範化・画一化された概念や制度を<等身大>と捉え、対して特異な身体は「ニュートラルな身体などというものが、俗空間に住む人々のイメージの影でしかないことを報せる」(寺山 1993: 74)役割があるとし、社会に対する<異議申し立て>の旗印として特異な身体を起用したのである。このように<見世物の復権>と、そのスローガンのもと登用された特異な身体は、当時にとってはその奇抜さのみがひとり歩きしたものの、<普通>や日常を相対化することでヒエラルキーを平準化し、因習的な規範や概念から解放する極めて知的な戦略であったといえる。

こうした社会への抵抗の身振りはアングラ演劇が共有する特徴の一つでもある。西堂行人は演劇革新の運動が、狭義には<表現革命>であり、広義には「演劇のみならず社会の変革を最終目標とするもの」(西堂 2006: 31)と述べているように、その背景には1960年の安保闘争や、1968年から1970年にかけてピークを迎える学生闘争などの社会文化的な運動がある。こうした若者の抵抗の時代にあつてアングラ演劇の革新の射程は社会の革新にまで及ぶものであつた。鴻英良はアングラ演劇の肉体の反乱について、ミシェル・フーコー(Michel Foucault)の<監獄の誕生>の過程に依拠しながら、刑罰から監視へ、つまり身体から精神の移行による近代化の流れの上に近代劇があつたからこそ、その反逆として肉体の復権が反社会の身振りとなりえたという。そして

アングラ演劇の俳優たちがたとえ女装や男装をしていたとしてもその〈異形〉は、「むしろ社会全体に対する〈異物〉としての意識」から生じるため「そこに存在していた性的差異は前景化されることはなかった」と指摘する。社会全体に対する抵抗であるアングラ演劇の〈異形〉に対して、80年代に登場したセクシュアリティやジェンダーを意識的に扱ったダムタイプやイトー・タリーらによるパフォーマンスにおける扮装を〈異装〉と呼び、その区別を「性的差異をめぐる含意の有無」としている(鴻 1993)。

たしかに演劇史の流れからみても、1980年代以降、フェミニズムの波を受けて演劇界でも次々に女性劇団が台頭し、また先に鴻が挙げたようなセクシュアリティを意識的に扱った演劇と相対化されることで、アングラ演劇の有したマチズモな面がはじめて浮かび上がることになった。アングラ演劇の集団性は「軍隊」(西堂 2006: 61)とも称されるように、求心力のあるカリスマ的な男性演出家・劇作家・主宰を頂点とする極めて家父長的な劇団組織を有しており、その意味では新劇と同様であった。男性主導によるアングラ演劇が社会や演劇において革新性を有していたこととは裏腹に、というかだからこそ、ジェンダーやセクシュアリティの問題まで踏み込まれることなく置き去りにされてきたというわけである。もちろんアングラ演劇において男性指導者

のもと才能ある女優が活躍するが、それはあくまで〈異形〉としてであり<sup>4</sup>、劇作、演出といった劇団の中心的な地位に女性が登場するには1980年代まで待たねばならなかった。

もちろんこれらのアングラ演劇の特徴は寺山にも当てはまり、彼は劇団員より年長の主宰者・劇作家・演出家として集団の中心に立つ牽引力ある家父長であったし、また活動の中期以降は新高恵子という女優をヒロインに据えた作品を次々と発表していた。また〈見世物の復権〉で標的となったのは、一般的な制度や概念であったことは既に確認したとおりである。確かに先に挙げた『畸形のシンボリズム』(寺山 1993)を始め寺山が身体へ言及した論考では、性差についてはほとんど語られてないといってよい。しかしながら、天井棧敷の旗揚げ1作目『青森県のせむし男』で寺山が〈異形〉の身体として主人公に白羽の矢を立てたのは、当時シスター・ボーイと呼ばれていた美輪明宏(当時・丸山)であった。美輪は3作目の『毛皮のマリー』でも主役を演じるが、いずれの作品においても美輪は女装して母親役を演じており、その〈異形〉の母は性を越境する存在であったからこそ、それがいずれの作品の主題ともなっている家族という概念の一般性を解体する試みとなっているといえる<sup>5</sup>。大塚隆史は天井棧敷や状況劇場といったアングラ演劇の裸

4 扇田昭彦はアングラの女性ヒロインについて「男性の劇作家・演出家が編み出した新しい演劇の戦略のシンボルであり、武器であったように思われる」(扇田 1979)と書いている。

5 性的な存在としての母親を描いた『青森県のせむし男』にせよ、母親を演じることでジェンダーの構築性を告発した『毛皮のマリー』にせよ、そこにはセクシュアリティやジェンダーが意識的に描かれてい

体が「異形ではあった」としながらも、アングラ演劇が身近に感じられたとし、その理由を「セックスを端っこに追いやりたりせず、いつも中心近くに置いてあったから」（大塚 1999）と述べている。ここでいうセックスとはセクシュアリティと同義であると考えられるが、俳優の裸体は単に社会を攪乱するための＜異形＞として機能していただけでなく、そこには何らかの性的な意味が付与されていたからこそ、観客として大塚はそれを感得したということではないだろうか。

先に挙げた2作品にも言えることであるが、しかしながら、今まで寺山作品に言及される際には、一筋縄ではいかない母親と息子の関係性を、作家の実人生と重ね合わせながら、主に精神分析学の視点から論じられることが多く<sup>6</sup>、ジェンダーやセクシュアリティに焦点化した論考は少ないといえる<sup>7</sup>。だが、寺山作品には異装、ゲイ、レズビアンをはじめ、セクシュアリティが意識的に扱われており、それを単に＜異形＞として一括りにするのは早計であり、個別に検討する余地が残されているといえる。

また身体表象を考えるうえで、いま一つ確認しておきたいのが、＜肉体の演劇＞であるアングラ演劇における戯曲（＝テキスト）の扱われ方である。本作におけるテキストについて寺山は以下のように書いてい

る。

この作品の台本はどうでもいいのであり、要するにステージの上に一〇〇キロ前後のデブコが数人ならび、他にヌード、セミ・ヌードの男女が見世物小屋の絵看板のように立並びさえすればよかった（寺山 1983b）。

＜肉体の演劇＞が隆盛した当時において、肉体の現前性を強調し「台本はどうでもいい」というこの姿勢は一応は理解できるものである。しかし、戯曲中心の新劇と、それに反旗を翻した肉体中心のアングラ演劇というわかりやすい対立の構造が布置され、当時の演劇人たちによってことさら肉体が強調された結果、戯曲が貶められ、その両者は峻別され対立するものとしてみなされるようになったといえる。本作の劇評を見ると、堂本正樹は「知的遊戯としての弱さが吹っ切れず、いくら本当のデブが整列しても、肉体の存在が言葉を押し殺す事にはならなかった」（堂本 1967）と、依然戯曲中心であり知的な貧弱さを物足りないとして批判している。一方で金坂健二は「ヴィジュアル・スキャンダルであり、音響デザインであり、ヴォードビルであり、手品であり、衛生博覧会」と総合的な舞台であったことを評価し、それと引き換えに「劇的、緊張の欠如」があるが、それは必然で

---

るといってよい。『毛皮のマリー』における性の攪乱については拙稿（久保 2016）を参照されたい。

- 6 精神分析学の観点からの本格的な寺山研究として、寺山の創作活動全般をジャック・ラカンの精神分析学を導入してその思想を読み解いた野島直子の研究がある（野島 2007）。
- 7 例えば、佐伯順子は様々な文芸作品に見られる異性装を論じた著書の中で『毛皮のマリー』を扱っている（佐伯 2009）。また池内靖子は日本近現代演劇作品をジェンダーの観点から分析した著書の中で『田園に死す』と『身毒丸』を取り上げ論じている（池内 2008）。

あるとしている（金坂 1967）。両者は評価こそ異なるが、戯曲と肉体（＝舞台）を対立させ、戯曲か肉体かという二分法に基づき、それらを相関的で相補的な関係性として捉えていないことがわかる。

しかしながら、近年の研究ではアングラ演劇における戯曲の再評価が行われている。梅山いつきは寺山作品は扱っていないものの、テキストに織り込まれている身体を読み解くことで戯曲を再評価した（梅山 2012）。肉体がことさら強調されるアングラ演劇であるが、それは肉体を起点にした新しい演劇を創作することであり、ひいては新しい戯曲を創作する「テキスト革命」（西堂 2006: 49）でもあった。

本稿でもそうした視座に立ち、「台本はどうでもいい」という作家の言に反して、テキストを分析し、それを再評価するものである。単に舞台に顕在する即物的な肉体ではなく、その肉体が置かれた文脈、つまりそこに言語によって何らかの意味が付与された身体こそが問題であるため、肉体と身体をつなぐ言語つまりテキストを分析することで、いかに身体をめぐるジェンダーが表出されているのかを明らかにしたい。

### Ⅲ. 膨張する身体——恐怖としての女性表象

『大山デブコの犯罪』というタイトルが示すように、本作は大山デブコなる人物の表象が作品の中心を占めている。とはいっても実際の彼女は前口上と最終場の7場と後日譚エピローグに登場するのみでほとんど舞台上に

姿を見せることはない。不在の大山デブコが「集団の想像力のなかで共有できるものになり得るかどうかは、作品の上演にかかわる問題」（寺山 1983b）とされているように、語りによって想起される大山デブコは圧倒的な存在感を持って迫ってくるように企図されている。また大山デブコは「性のお化け」（寺山 1983b）として、その身体には女性のセクシュアリティがことさら強調されて表象されている。

膨張する身体は「空気の亡霊」（第1場）と語られるが、これは演劇『気球空洞説』（1973年）や映画『田園に死す』（1974年）に登場するキャラクター・空気女の原型であるといえる。空気女は空気を入れると膨らむ衣裳を着ており、空気入れの上下する動作は性行為を、それによって膨らむことは妊娠の、それぞれメタファーになっている。また泉鏡花原作で寺山が監督・脚本を手掛けた、青年が母親を探し放浪する映画『草迷宮』（1987年）では、手毬や西瓜などの球体が、乳房や子宮のメタファーとして母親を象徴しているように、丸く膨らむ球体は寺山作品において＜産む性＞である女性の象徴として用いられている。月経や出産の機能を持つ女性身体は、それが男性にはない機能でかつ制御できない性質ゆえに、恐れられ、貶められ、また時に神秘としてみなされてきたが、そうした＜産む性＞としての＜女性性＞は丸い身体によって強調されている。初演時には「客席の上に吊るされた大気球が、芝居のフィナーレにはふくらみきって客を恐怖でおしつぶすという気球計画もあった」（寺山 1983b）というよ

うに、無制御に膨らむ恐怖は、〈産む性〉である女性への恐怖であり、論理を超えた不可知なものへの恐怖の表象といえる。

また本作には大山デブコ以外の女性の登場人物も登場する。人々を「墮落」(第3場)へと導く「魔女」(第3場)である大山デブコの娘は魔子と名付けられ、ピンク映画の女優として活躍していた新高恵子が演じた。ピンク映画は、性描写を売りにして低予算短期間で製作された成人向けの映画である。売春の制度化にみられるように男性に提供される性的娯楽が自由に性を解放するのではなく、作り手である男性文化に女性のセクシュアリティを囲い込み管理化することで結婚制度を補完する役割があるように、新高の身体はスクリーンに投影される限り安全を担保されたままそれを享受できる。しかしながら映画から飛び出し舞台上で躍動する新高の「みんながかわいがってくれる」(第4場)「いい体」(第4場)は、たとえばそれが演劇という制度内であっても、現実の視覚性をともなった虚実が紛らわしく混ざりあった場に顕在化した愛される身体として「墮落」(第3場)の恐怖ともなったのではなかろうか。

さらに物語には「男でも、女でもない」(第2場)非性の存在である子供が登場する。「あたしは……子供よ〔傍点引用者〕」(第2場)という台詞から、おそらく少女であることがわかる。彼女は子供らしいロ

マンチックな一面をみせる一方で、一の男の過去の語りに割り込み、「大山デブコはこう言って笑ったんでしょ！『役立たず！ベッドの上のあざらし！不能者！』」(第6場)と大山デブコの代弁をし、大人でさえ口をつぐむ性の話題をあっけらかんと口にし、無垢ゆえにモラルを超えた残酷な側面を持ち合わせている。未分化で非性の存在である子供が性的なことに語り及ぶ行為自体が恐怖であり、長じて女性になるだろう子供が既に「魔女」(第3場)としての素質を持ち合わせていることを示している。これは社会のルールを身につけていない子供の無邪気さであると同時に、少女をも「魔女」(第3場)とする女性に対する恐怖の根深さのあらわれでもある。こうして主要な女性の登場人物たちは三者三様ではあるが、そこに表出される女性の性と身体をめぐる恐怖が響き合いながら醸成され、それが女性一般に対する恐怖として増幅されている。

また膨張する大山デブコの身体のイメージと連動するように舞台には「足の踏み場もないほどのパンパンパンパンパンパン……」(第1場)が舞台一杯に埋め尽くすようにト書きで設定されている。物質による過剰性の演出は、寺山の評論にもその名が見られ少なからず影響を受けていると思われる、様々な物の増殖を描いたウジェーヌ・イヨネスコ(Eugène Ionesco)の演劇を想起させる<sup>8</sup>。「言語、身ぶり、演技、小道具、そ

8 イヨネスコは客間を埋め尽くす人々を描いた『椅子』(1952年)や、数えきれない茸や、膨張する死体が登場する『アメデ、あるいはどうやって厄介払いするか』(1954年)や、大量の家具が運び込まれる『新しい下宿人』(1957年)など、物の増殖によって不条理な演劇を創作した。寺山は「死体論」(寺山1992)という評論で膨張する死体を描いたイヨネスコ作品に触れているように、少なからず影響を受け



れらを用いて空虚を表現すること。不在を表現すること」(Ionesco 1962=1970: 234)と書いているように、イヨネスコが物の増殖や過剰性によって逆説的に表現したのは「空虚」や「不在」である。これは35脚の椅子と老夫婦による演劇『椅子』(1952年)の演出意図として書かれたが、この作品で、観客は忙しく来客を招き入れる老夫婦の過剰な身振りや台詞の応酬によって、舞台上に客間いっぱいの来客をみるが、それと同時に、舞台上に1人も来客は登場しないという現実もみることになる。舞台で演じられる現実とその記号の世界を想像するもう一つの現実(=虚構)という演劇表現ならではの二重性を利用して、イヨネスコが表現したのは「空虚」であったように、大山デブコをめぐる言説や演出の過剰性は、単に女性身体への恐怖の強調のみならず、その実体とのズレによる「空虚」をも示すものである。現存する舞台写真を見ると大山デブコを演じた女優の身体が大柄であることが確認できるが<sup>9</sup>、しかしながら、それがいかなる身体であっても当然ながらイメージの身体とはズレが生じる。そしてこのズレこそが、肉体と身体の上に横たわる<女性性>という幻想の部分なのである。この肉体一身体の落差が大きいほど、言説の「空虚」ひいては性の幻想性が露呈し、身体が文化的社会的に拘束された存在に他ならないことを告発する。そしてこの大山デブコをめぐる過剰な表象による「空虚」は、詳しくは後述するが、一の男を脅かし、遂に

は自殺にまで追い込むほど、強固な「空虚」でもある。

見てきたように大山デブコは、あくまで男性側からみた<女性性>の幻想をその身体に反映した(主体ではないため体现ではない)存在である。大山デブコをはじめとする女性登場人物は、ステレオタイプ化された女性表象を上塗りしている点では批判されるべきであるが、それをあえて過剰に表象することで女性身体の構築性を暴くことが戦略的に企図されている。しかし、それだけでなく本作ではその先に、性の幻想によって抑圧される男性側の問題へと物語を展開させていることは注目に値する。他者からステレオタイプ化されて語られる大山デブコは、物語の終盤で、一の男にとって「私を脅かしつづける／他人の肉の幻影」(第6場)と語られることで一転、抑圧される側から抑圧する側へと入れ替わる。「誰かがふとりはじめると、べつの所で誰かがやせはじめる」(第1場)ように、増殖するパンの存在が際立つほど、それによって減っていくものの存在、つまり膨張する大山デブコの身体に反比例して萎んでいく一の男の男根を強く想起させることになる。女性がジェンダー化された存在であるのならば、当然ながら男性もジェンダー化された存在であり、男性もまた抑圧された存在である。ただ大山デブコに脅かされる一の男の場合、自らの言説つまり長い歴史の中で蓄積され増幅された女性をめぐる言説が作り出した幻想によって、自らを恐怖に陥れ

ているといえる。

9 金坂(1967)に掲載されている舞台写真を参照した。

ており、幻想を生みだした本人がその幻想に抑圧されるという構造がみえてくる。つまり、＜男性性－女性性＞を要請する社会および言説を構築したのは、女性ではなく紛れもなく男性自らであるということである。

また大山デブコは物語の時間において既に死んでいる(そもそも存在しない)ため、幻想を打ち壊すための反論の機会を与えられていない。まさに死人に口なしであり、それは男性(作家)のイメージによって一方向的に語られてきた女性表象と一致する。だが、大山デブコがはじめから言葉を奪われた受動的存在であるからこそ、その幻想はとどまることを知らずに膨張し続け、男性の脅威となっているのである。大山デブコの身体を観客(読者)に想像力で共有させることは、つまりは抑圧された男性の精神世界を共有するということである。それにより文化の中心的存在ゆえに見逃されてきた男性ジェンダーへの気づきの契機となる可能性を秘めているといえる。題名の『大山デブコの犯罪』は、一見するとあらゆる出来事の元凶として語られる奔放な彼女の罪深さとして捉えられるが、そうではなく、実は大山デブコが男性を抑圧する加害者になりうることを、男性側への皮肉を込めて示したものとなっている。

#### IV. 抑圧される男性身体 of 表象

女性身体ばかりが表象されてきた文化の内部にあっては、自明化された男性身体を「もう一方の特異な身体存在として対抗表象すること」は、「性差表象と性役割規範の

惰性態を攪乱することに貢献するかもしれない」(加藤 2006: 80-1) ように、男性身体 of 表象は、性の非対称性を認識させる契機となると同時にその偏りを是正するという点で、それ自体が意味を持ちうるといえる。しかしながら、その際いかなる身体を取り上げるのが問題である。「男性身体において、『一般的な男性身体』というものはありえない」(澁谷 2013: 44) ため、男性身体を表象するとすると、当然ながらそこに性別以外の別の符丁も付されることになる。つまりいかなる男性身体が表象されているのかを探ることは、その背景にある社会的文脈を探ることと連動し、とりわけ本作では、戦後という時代と切り離して考えることはできない。

かつて「いい体、すばらしい体、肉体の美」(第4場)と賞賛される肉体を持った男性は、「みんな兵隊になった」(第4場)と語られるように、物語は戦争が「むかしの話」(第4場)となった戦後であり、時代設定は明記されていないものの、初演時の1967年当時と考えておおむね差し支えないと思われる。小玉亮子は近代において＜男性性＞の構築に関与した重要な公的な制度のひとつに近代の軍隊を挙げるが(加納ほか 2004)、国家のために戦う兵隊は、精神・肉体ともに苦難に絶えうる強靱さを内面化・体現しており、戦前及び戦時下の象徴的な男性像といえる。しかしながら、そうしたかつての日本の男性のイデオロギーを体現するような強く惚れ惚れする肉体を持つ登場人物であるミスターニッポン(この名前は国家における男性全般を代表する

身体として示唆的である)は、今となってはサーカスの見世物となっており、不要な身体として周縁へ追いやられている。

対して戦後という時代を反映しているのが、「中年の肥満した男」(第1場)という3人の登場人物の身体である。一の男は去勢され精神生活に没頭する「釣りマニア」、二の男は青春を戦争で逃してしまったのであろう「老童貞」、三の男は舞台上でパンを黙々と食べ続ける「大食漢」である。一の男や二の男のように精力の喪失やそれを用いない身体は、父親になれない／ならない身体であり、子孫を残すこともないため、近代国民国家における家族制度から逸脱し、三の男は、国家形成のための労働力あるいは軍事力を創出する「生産する身体」(澁谷2013)とは反対の消費する身体である。

とりわけ敗戦の挫折が去勢と捉えられてきたように、一の男の人魚の身体は戦後日本を象徴した身体である。寺山は戦争で父親を亡くしているが、それを一つの時代的な特色と捉え、たとえ生還したとしても戦後は「父親の権威のないところから全てが始まった」(寺山1983a:13)と述べているように、ファロスに象徴される権威ある父親不在の時代を、人魚の身体によって表象する。とはいうものの、木村涼子が、戦前に国家政策を通じて築き上げられた<男性性>が、「敗戦による『去勢』から立ち直っていくのは1960年代以降の高度経済成長期であったと考えられる」(木村2006:62)と述べているように、日本は既に経済大国として自信を取り戻し、そのメルクマールともいえる1964年の東京オリンピックの

成功は本作の初演より3年前の出来事であった。

また天野正子は国家目標としての戦争が軍事から経済へと入れ替わるなか、企業や国家のために戦う男性たちが「企業戦士」と呼ばれるのにふさわしい存在であったとし、国家へ献身する男性という戦時中のステレオタイプは消滅したのではなく、「戦後の復興を支える活力の貯水池として、再び呼び戻され、歴史をくぐり抜けて生きつづけることになる」と指摘している(天野2006:12-3)。国家のために戦う強い男という心性を維持しながら戦争の中身だけを変えて高度経済成長期を突き進んでいた時代にあって、だからこそ人魚の身体は差異化され、男性のジェンダーが一枚岩ではないことを告発する有効性を持ったといえる。

加えて、サーカスの団長が「おれはこんなに貧弱な体をしているが／象や虎だって／思いのままに使いこなす」(第4場)といい、「知恵」(第4場)を強調するのは、軍事から経済へと移行した時代にあって、<男性性>が腕力から知へと移行しつつあることをあらわし、イデオロギーとしての<男性性>と連動しながら身体もまた移ろいゆくことを示している。

また敗戦の挫折が去勢に象徴されたように、ペニスとその機能は<男性性>と直結して語られているといえる。梁石日はインポテンツについて、性的快楽を享受できなくなることよりも、「実は男性優位論や生物学的本能論を放棄しなければならないことが、男にとって耐え難い屈辱」とし、それは「社会的にも敗北者の烙印を押されかね

ない」と述べている(梁 1992: 112-3)。ここで問題とされているのはペニスの身体的機能不全ではなく、そうした身体を内面化しそれを「屈辱」や「敗北」と感じる精神である。陰萎を笑われた一の男は大山デブコについて「……その立派なかたまりは、ただの肉体だ、そんなことは驚くにたらない。／だが、笑うことは許せなかった。／笑うことは思想なのだ！」(第6場)というように、「ただの肉体」としての大山デブコではなく、そこに「思想」つまり<男性性>を要請する文化的制度をみている。たくましい身体を持ち、性の要請に応えなければならないという幻想は、一の男を大山デブコの殺害へと至らしめ、この後にこの告白自体が嘘であるとひっくり返されるも、それは、ありもしなかった犯罪をもでっちあげてしまうほどに、陰萎が一の男にとって潜在的な罪悪感となり得るといふ性の幻想の根深さを示している。

大山デブコを殺害しても(そもそも存在していない)、また自らの意志で人魚となり「肉の生活から解放されて／釣りと読書だけの、精神的生活をたのしむ」(第3場)ようになって、依然として性の幻想からまぬがれえないのは、一の男が<男性性>に抑圧される文化的存在であるからである。では一の男はいかにして性の幻想からまぬがれうるのであろうか。

戯曲の初出と流布本を比べると<sup>10</sup>、作品全体に渡って異同がみられるが、終幕近く

に大きな改稿がある。大山デブコがはじめから存在しなかったと語られた直後に、ちんどん屋の音楽とともに、1人、2人と登場し、7人の大山デブコが舞台上に登場する場面である。

〔初稿〕

一の男 まぼろしだ、いるはずのない大山デブコの復活だ。(猟銃を取り出して)だが、こんなものは、いつでも消える。夢ならば目を覚ませば、消えてしまう。(一の男猟銃を取り出して、大山デブコにねらいをつけてうつ。その轟音と共にデブコ倒れる)

一の男 (びっくりして) 消えないぞ、何というまちがいだ。消えない死体、消えない夢。(顔を上げる) 消えない夢、消えないデブコ?

一の男 まぼろしだ、まぼろしだ。こいつは夢だ……(と手で大山デブコの中の一人にさわって)いる筈のない者がここにいる。しかも手でさわれる。この夢は、さわっても消えない(第7場)。

〔流布本〕

ふいに車椅子の上の一の男、ピストルで自分を撃った。バーン!という音と共にすべてストップモーションになって……

一の男 まぼろしなら、消えるだろう。／ゆめを消すには、じぶんを消すのが一ばん

10 初出は『さあさあお立ち会い 天井桟敷紙上演』(徳間書店 1968年)で、これが改稿され『寺山修司の戯曲2』(思潮社 1969年)に所収され、流布している。

だ。／これでわたしは永久にまぬがれる／人間でもなく／魚でもなく (第7場)。

大山デブコを撃った初稿では、「夢」や「まぼろし」は「消えない」が、流布本では自分を撃つことで「ゆめ」を「消す」ことに成功する。大山デブコは一の男が生みだした性の幻想であり、現実の大山デブコを殺害しても、この先も一の男の想念の中で自分を脅かし続けることになる。それゆえ幻想を作り出す主体としての自己を殺す結末へと書き換えている。しかしながら、この選択は、一の男が死んだところで性の幻想を作り出す文化制度は温存されるため、一見すると利己的かつ短絡的な解決に見える。しかし去勢して「精神的生活」(第3場)に興じている自分自身を撃つことは、性の幻想からの解放には肉体だけでなく精神こそが問題となることを意味している。そして最後に発せられる「人間でもなく／魚でもなく」という台詞は示唆的である。多賀太は「男性性と女性性は、身体のあり方と社会的定義との相互作用によって社会的・歴史的に構築されるもの」(多賀 2009: 265)とするが、これをそのまま「身体のあり方」を「魚」(=肉体)へ、「社会的定義」を「人間」(=精神)へと置き換えることは可能であろう。つまり<男性性-女性性>(=「夢」「まぼろし」)が、社会的文化的産物として心身の相互作用から構築されていることを鋭く見抜いた上で、どちらか一方ではなく、その両者を否定し乗り越えることこそが、性の幻想からまぬがれうる手段として示唆されている。それが具体的にどのような状態

を指すのか、またそれが実現可能かという疑問は残るものの、性の幻想の構築性を身体と精神の双方から解きほぐそうとする試みは、その限りにおいては性の幻想からの解放に肉薄するものへと、より深められたといえよう。

## V. 心身二元論を超えて

物語は一の男の自殺で幕を閉じるが、舞台に登場した大山デブコはその後に続く<sup>エピソード</sup>後日譚で「このままではわたくしの気がすみません」(後日譚)とし、一の男を箱の中に横たえさせて下半身をノコギリで切り落とすというマジックを用いたショーを披露する。

大山デブコ こんなマグロの下半身を切り捨てて／人生のお祭りにふさわしい衣裳をつくってもらいましょう。／(まじめに)／男は、男らしく！(後日譚)

ショーとして舞台上に横たえられた身体はおのずと注視され、男性身体を前景化することで既存の認識に揺さぶりをかけるのみならず、「男を精神と肉体、頭と下半身に切り離し、前者のみを問題にしてきた歴史」(荻野 2002: 117)に抗し、心身二元論を超えて、両者を統合し身体を復権させることによって世界をとらえ直そうとする。一の男に下半身を取り戻させた後に発せられる「男は、男らしく」という台詞は、ともすればファロス中心主義の称揚とも捉えられる。しかしながら「人生のお祭りにふさわしい衣裳」として希求される身体は、そこ

に〈見世物の復権〉のコンセプトを重ねてみれば、精神—肉体、男—女といった既存の二分法やヒエラルキーを平準化する祝祭の中で、それに「ふさわしい」新たに模索されるべき「男らし」さを問いかけたものになっているといえるのではないだろうか。

一方、語られる対象として身体ばかりに焦点が当てられていた大山デブコは、舞台上に登場することで身体の幻想性を打ち破るだけでなく、自らの口で語りだし、ショーのホスト役となる主体性も獲得している。物語はショーに合わせた手拍子がしだいに合唱へと変化していき終わりをむかえる。

「人生は／お祭りだ／いつもどこかで／おはやしがなっている（中略）さみしいときは花いちもんめ／いしかねぬみに／くちみほそ…（後日譚）<sup>エレベローグ</sup>

主体性も自制心もない「神さまみたいなお人好し」（第3場）と語られる大山デブコは、その一方では、「知恵」（第4場）や「思想」（第6場）があったとも語られている。「思想」（第6場）を持つことが許せないという一の男の論理は女性に対する伝統的な認識といえるが、それを打ち砕くように、大山デブコは人々を扇動するように人生について歌いあげていく。合唱で始まり合唱で終わる本作で、前口上の歌が他者からみた客体としての大山デブコの歌であったのとは対照的に、今度は大山デブコが主体となって人生を歌っていくのである。この場面ではチンドン屋も登場するが、チンドン屋が従来楽器を奏でながら催しものの宣伝

をするために街中を練り歩くように、新たな時代の明るい幕開けを予感させる終幕となっている。

また大山デブコはさみしいときに「いろはにほへと、を鋏で切って順序を勝手にならびかえてよむ」（第4場）あそびをしていたことが語られ、続く第5場ではそれは「いしかねぬみに／くちみほそ」（第5場）と女学生によるアリアとして歌われるが、その歌詞が最後の合唱にも挿入されている。「いろは」47音に「ん」を加えた48音を分断し言語の意味を切り刻み、ロゴス中心的な男性主体の言説を無効化しようとする振舞いである。これは理性では理解しえないものへの違和感や怖れのあらわれともいえ、他者化された女性の表象である一方で、理性つまり精神を問題にしてきた男性による言語への抵抗でもある。エレヌ・シクスー（Hélène Cixous）らによって提唱されたエクリチュール・フェミニンは、まさにこうした男性のものとして特権化された言語に対して女性特有の表現を目指すというものであったが、意味へと集中する男性の言語に対し「断片的で非連続的な、意味を拒否する言語、身体のリズムなど」（水田1983:71）がその特徴である。「復讐」（前口上）として男性身体を女性側から言葉で語ってしまえば、性の幻想を構築する言語活動に加担することになり、一の男と同じ矛盾に陥るだろう。であるから、大山デブコは言葉を切り刻み意味を無効化し、そして、魚の下半身をノコギリで切り落とすという実際の舞台上で顕在化されたパフォーマンスによって、男性身体の復権を試みる。幕

切れの歌は、女性が主体的に語る言葉を獲得する行為でもありながら、同時に言葉を裁断し意味を無化するという言葉／文化に対する抵抗の身振りでもある。こうして、伝統的な二分法を攪乱しながら、あらゆるヒエラルキーを無効にする「お祭り」としての人生を夢見て、人々をそこへと誘いながら、幕は閉じられていく。

## VI. おわりに

みてきたように、本作は抑圧された男性に目を向け、身体と言語の相互作用で構築される流動的な〈男性性〉を、差異化された身体を媒介に表象し、霸権的で一枚岩的な男性身体の普遍性に異議を唱えた作品である。男性身体を前景化することは、女性の身体表象へと偏っていた性の非対称を是正する試みでありそれ自体に意義を見出せるが、それだけでなく戦前から戦後に軍事から経済へと社会が移行する過渡期に時代を設定することで、〈男性性〉というイデオロギーが身体と連動し、かつともに流動性を有するものであることが表出されていた。また大山デブコをはじめ他者化された女性身体にそのセクシュアリティを過剰に表象することで、性の幻想という恐怖に抑圧される男性の精神世界を展開してみせた。最終的にはその身体の「空虚」を暴き、言語によって意味を付与された女性身体の

構築性を批判するものであったことが確認できた。こうして〈男性性—女性性〉を反映した身体の性差を描きながらも、最終的に目指されていたのは、むしろ伝統的な女性＝肉体、男性＝精神といった二元論の攪乱であり、それは日常におけるあらゆるヒエラルキーが失効する祝祭の場の創造である〈見世物の復権〉というコンセプトへとつながるものであった。

また1960年代に起こったアングラ演劇における肉体は、従来は性差を問題とせず社会全体に対する抵抗とみなされてきたが、本作においては、身体をめぐる性差が前景化されており、寺山が有していた男性というジェンダーへの自省的な眼差しと、ジェンダーの構築性や心身二元論に対する批評意識が明らかである。またアングラ演劇は身体を戯曲の中にあらかじめ織り込み、両者を統合しながら創作したことが特徴であったが、それはそのまま身体と言語の相互作用で構築される性の幻想の様相を描いた本作の関心と重なりあう。身体を起点に置きながらそれとテキスト（＝言語）とのせめぎ合いの中で構築される性の幻想の様相を描いた本作は、〈男性性—女性性〉の本質に肉薄するだけでなく、俳優の身体を媒介にする演劇表現の本質にも通ずるものであったといえよう。

## 付記

\* 『大山デブコの犯罪』の本文の引用は『寺山修司の戯曲2』（思潮社1983年）に拠る。

\* 寺山修司の文章には、社会的差別にかかわる用語が使用されている場合があるが、差別を生み出す社会制度への異議申し立てが寺山作品の主題であるため、原文のまま引用した。

## 参考文献

- 天野正子, 2006, 「一 <総論> 「男であること」の戦後史—サラリーマン・企業戦士・家族—」阿部恒久ほか編『男性史3 「男らしさ」の戦後史』日本経済評論社.
- 堂本正樹, 1976, 「正統派はどこにいる」『新劇』10月号: pp.35-40.
- 萩原朔美, 1992, 『思い出のなかの寺山修司』筑摩書房.
- 林廣親, 1984, 「寺山修司『大山デブコの犯罪』のデブコ」『国文学 解釈と教材の研究』第29巻第4号: pp.204-205.
- 池内靖子, 2008, 『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』平凡社.
- 伊藤公雄, 2009, 「男性学・男性性研究の過去・現在・未来」天野正子ほか編『新編 日本のフェミニズム12 男性学』岩波書店.
- 金坂健二, 1967, 「『大山デブコの犯罪』と多層メディア」『映画評論』9月号: 巻頭ページ.
- 加納実紀代・小玉亮子・星乃直治・細谷実, 2004, 「座談会 マスキュリティ／男性性を歴史的に考えるということ」『現代のエスプリ マスキュリティ／男性性の歴史』446号: pp.5-24.
- 唐十郎, 1997, 『特権的肉体論』白水社.
- 加藤秀一, 2006, 「性的身体ノート」萩野美穂編『身体をめぐるレッスン2 資源としての身体』岩波書店.
- 木村涼子, 2006, 「三 戦後つくられる「男」のイメージ—戦争映画にみる男性性の回復の道程—」阿部恒久ほか編『男性史3 「男らしさ」の戦後史』日本経済評論社.
- 久保陽子, 2016, 「寺山修司『毛皮のマリー』論」『演劇学論集』第62号: pp.35-50.
- 水田宗子, 2003, 『二十世紀の女性表現—ジェンダー文化の外部へ』學藝書林.
- 西堂行人, 2006, 「演出家の仕事—六〇年代・アングラ・演劇革命」日本演出協会ほか編『演出家の仕事—六〇年代・アングラ・演劇革命』れんが書房新社.
- 野島直子, 2007, 『ラカンで読む寺山修司』トランスビュー.
- 萩野美穂, 2002, 『ジェンダー化される身体』勁草書房.
- 鴻英良, 1993, 「異形から異装へ 晒された身体の変容」熊倉敬聡・千野香織編『女?・日本?・美?—新たなジェンダー批評に向けて』慶應義塾大学出版会.
- 大塚隆史, 1999, 「メール・ボディ・アートを追いかけて」伏見憲明編『Queer Japan Vol.1 メール・ボディ』勁草書房.
- 佐伯順子, 2009, 『「女装と男装」の文化史』講談社メチエ.
- 扇田昭彦, 1979, 「解説」『現代日本戯曲大系 第9巻 1972-1974』三一書房.
- 澁谷知美, 2013, 『立身出世と下半身 男子学生の性的身体の管理の歴史』洛北出版.
- 多賀太, 2009, 「『男』をどう見るか」天野正子ほか編『新編 日本のフェミニズム12 男性学』岩波書店.
- 寺山修司, 1976, 「天井桟敷十年の歩み」『新劇』8月号: pp.41-51.
- . 1983a, 「寺山修司—<私>を撃つ」扇田昭彦編『劇的ルネッサンス 現代演劇は語る』リポート.
- . 1983b, 「作品ノート」『寺山修司の戯曲 2』思潮社.
- . 1992, 『臓器交換序説』ファラオ企画.



———. 1993, 『畸形のシンボリズム』 白水社.

———. 2000, 「肉体版『真夏の夜の夢』」『寺山修司記念館2』 テラヤマワールド.

梅山いつき, 2012, 『アングラ演劇論—叛乱する言葉, 偽りの肉体, 運動する躰』 作品社.

梁石日, 1992, 『男の性解放—なぜ男は女を愛せないのか』 情報センター出版局.

Bakhtin, Mikhail, 1963, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moscow (望月哲男・鈴木淳一訳, 1995, 『ドストエフスキーの詩学』 ちくま学芸文庫).

Ionesco, Eugène, 1962, *Notes et contre-notes*, Gallimard (大久保輝臣訳, 1970, 『ノート・反ノート』 白水社).

掲載決定日：2018（平成30）年4月4日

Abstract

Shūji Terayama's *The Crime of Debuko Ōyama*: The Representation of the Gendered Male Body in the Underground Theatre (*Angura Engeki*) of the 1960s.

Yoko Kubo

This paper examines body representation in Shūji Terayama's play, *The Crime of Debuko Ōyama* (*Ōyama Debuko no Hanzai*, 1967), which was the second performance of his theater troupe, Tenjo-Sajiki. The 1960s underground theater (*Angura Engeki*) emphasized the body, which inspired Terayama to create a play using it as its central topic. At the time, based on his concept of "restoration of the show," which, in effect, refers to the introduction of chaos, Terayama used unique, decentralized bodies of unrealistic sizes on stage and also depicted a fantasy body built with language. Here I examine how he uses his sets and performances to disrupt the mind-body dualism through constructing and deconstructing the female body (=body) as the body of another, to men, which is accompanied by fear, as well as the emasculation of the male body (=mind). Terayama uses the body of the male, whose gender has been suppressed, as a symbol for disrupting sexual asymmetry. Such figurative use of the body to destabilize sexual recognition reinforces the "restoration of the show" and leads to his concept of the "carnival" (=chaos) to subvert and equalize value.

Keywords

Terayama Shūji, the underground theatre(*Angura Engeki*), "restoration of the show", body representation, mind-body dualism,