

寺山修司の作品における西洋からの引用

久保 陽子

はじめに

寺山修司（1935～1983）は、俳句、短歌、詩、エッセイ、映画、演劇など多岐なジャンルに渡って活躍した演劇人である。寺山作品の特徴として顕著にみられるのが引用である。自身の俳句を短歌へと、あるいは演劇を映画へと創作し直し表現媒体を横断して自身の作品を援用し繰り返し用いている。また他の作家の作品と同じ題名をつけたり、下敷きにしたりと他作家の作品を大胆に引用する。このように様々なレベルでの引用・利用がみられるが、それらに独自の解釈を加えて新たなコンテキストで蘇らせるその巧みさに彼のオリジナリティと作品の魅力があることは既に様々なところで言われている。後には「引用の天才」と称されるほど卓越した引用術を駆使した寺山の手法を、彼の代表作である演劇作品『奴婢訓』を素材として分析・考察したい。

まず作品の成立背景と上演歴を紹介すると、『奴婢訓』（作・演出 寺山修司、共同演出 J・A・シーザー、1978年初演）は、オランダにあるメクリシアターでの初演にむけ西洋の観客を想定して作られた演劇作品である。実際はまず東京で公開ワークショップとして日本の観客のために上演され、次にオランダ、その後ベルギー、ドイツ、イギリス、イタリア、アメリカ、フランスといった各都市を巡演し、1978年の初演から1982年のパリ公演までの5年間で世界30都市以上、公演回数が100回以上を数えた寺山とその劇団・天井棧敷の代表作である。5年間という長い時間をかけて上演を重ねることで、作品は現場で推敲・洗練されていったといえ、発表されている台本だけでも3つのバージョンがあり（註1）、それらを比較することで異同を知ることができる。この異同については紙幅の都合上、本稿では詳しくは触れないが、日本語の通じない海外公演では、「言葉が成り立たないぶん、視覚的要素も当然増えてくる」（註2）というように、新たに小道具や舞台装置が加わり、台詞のない視覚的なシーンが挿入されたため、それに伴って全体の構成が調整・変更されている。

1. 西洋からの引用

『奴婢訓』は、ジョナサン・スウィフトの『Directions to Servants』（1745年）を原作とし、日本では1950年に岩波文庫から刊行された深町弘三訳からその題名をとっている。（「奴婢」とは身分の低い召使いの男女を指し、現在では差別語であるため以下本文中では召使いとしたい。）スウィフトの風刺作『奴婢訓』は、召使いたちが従順な奉公人に見せかけながらその陰で主人や仲間をいかに騙し、出

し抜き、狡猾に立ちまわるかという処世術を書き連ねた訓令集である。寺山の解題によると、「十八世紀初頭の階級制度を背景に、その社会を風刺と逆説で、批判的にそして戯画化して描いてみせたスウィフトの、ユーモアあふれる諸作品は、現代に通底する」（註3）という。寺山はスウィフトの作品の、社会への鋭い批判、それも直接的にはなく「ユーモア」や「逆説」や「風刺」や「戯画化」といった手法を用いたところに共感するところがあったようで、後述するが、それゆえ寺山の『奴婢訓』は現代における様々な社会構造を批判する作品ではあるが、支配/被支配といった権力の構図を「主人ごっこ」というメタファーに置き換えてそれを演劇的に展開することを通して告発する。

こうした作品のエッセンスはスウィフトの作品と通底していると言えるが、構造における繋がりは弱く、『奴婢訓』の基本的な物語構造は、どこにいいのかいつ戻るかかわからない主人不在の邸の中で召使いたちが交代で「主人ごっこ」の遊戯にふけるというものだ。イントロダクションで邸を訪問した登場人物によって、主人を探しにやって来たことが伝えられるが、一体誰がこの邸の主人なのか、あるいは誰が主人を演じる資格があるのか、その謎が宙吊りにされたまま終わりを迎える。単線的な物語構造ではなく、召使いたちによる複数の「主人ごっこ」の遊戯のシーンが断続して行われるだけで、最後は「中断こそが革命」というこの頃の寺山の演劇における考えを反映するかのように唐突に終わりを迎える。

スウィフトのあべこべの訓令集からの影響がみられるのは「少年礼儀作法読本」というシーンである。主人らしき男が「床にツバをはいてはいけない」などいくつかの訓令を高らかに読み上げ、それに対し召使いたちはさも忠実に「わかりました」と返事をしてその訓令を復唱するも、それとはあべこべの行動をとるという一連の反逆の動作の繰り返しのシーンに反映されている。またスウィフトの作品が「女中」「料理人」などそれぞれの召使いの役割に分けて章立てした訓令集であるならば、寺山の『奴婢訓』は様々なバリエーションを持つ遊戯のシーンが並列されている。

「主人ごっこ」という点で言えば、ジャン・ジュネの『女中たち』（1963年）から想を得ている。『女中たち』は、奥さまの留守中に女中であるソランジュとクレールが、奥さまごっこの遊戯にふける。クレールが奥さまを演じ、ソランジュが女中クレールを演じるのだが、演技と現実の境界が紛らわしくなっている。最後には奥さまを殺害したいという欲望を

抱いたまま奥さまを演じているクレール自らが本当に毒を飲んで死んでしまうが、虚構と現実の狭間にあって誰の何のための死であったのかが曖昧である。

召使いが主人不在の邸で「主人ごっこ」の遊戯にふけるという設定は同じであるが、二人の女中の虚実の混交とは異なり、寺山の「主人ごっこ」においては、十数人の召使いたちは誰もが主人の役を演じたがる一方で召使いの役もすんなりと受け入れてしまう、その役割の転換の軽妙さと倒錯性に主眼が置かれているといえよう。暗転や音楽によって場面転換が行われ、新たな遊戯の場面とともに主人の役を演じる召使いの配役が代わったり、場面の途中で唐突に配役が代わる。それぞれの「主人ごっこ」にはストーリーがないため、場面転換によって中断されることでのみ次の場面に進むことが出来るともいえる。こうして中断と変化によって次々と目まぐるしく役割が交代していく。

このような「主人ごっこ」におけるルールは、提示されてはすぐに反古にされるため、唐突な配役の入れ替わりの理由や手がかりを与えるどころか、むしろ観客を欺き攪乱する。例えば、靴が足にぴったり合う者が主人という情報が語られた後には、2メートルほどの大靴を持つ主人が登場するし、時間で交代しているという情報の後では、時間を超過していると警告され罵られた召使いが突然主人として振る舞いはじめたりする。本来は遊びに一定の規律を与えるものであるルールが、逆に観客を攪乱し惑わす。しかしながら誰もが主人の役を演じたがっているにも関わらず、このルールなき遊戯は破綻や混沌に陥る前のすれすれのところで奇妙に保たれたまま継続していく。

また誰もが主人を演じたがっている一方で召使いの役も甘受しているところがサドマゾ的であるといえる。主人に折檻されることを召使いが「まだやめないで下さい」と自らが望み直接的にその倒錯性が表現される場面もあるが、そもそも「主人ごっこ」の遊戯は、召使いを演じる俳優が身体を床に打ちつけたり、四つん這いで階段の上がり下りを繰り返したり、舞台や客席を競歩のように歩き回ったり、極度の負荷がかかる姿勢で機械を操作したりするなど、俳優たちに過酷な運動を課すものになっている。であるから実際に舞台上の俳優たちがそれを懸命に演じる、というよりこの場合は遂行するといった方が正しいが、このことが召使いたちが召使いの役を全身全霊で嬉々として演じているようにも受け取られるのである。それは遊びの性質である無償や真面目さとも通じている。「主人ごっこ」という遊戯において、欲望のベクトルが主人の役へと集中する中で、召使いの役も召使い(=俳優)たちによって渾身の力で真剣に演じられることが、倒錯的であり底知れぬ不気味さがある。

また目まぐるしい役割の交代を視覚的に表したのが「主人交代機」と呼ばれる機械である。この T 字

の機械は、地面に平衡な棒の左右に一人が跨りもう一人が地に頭がくるように逆さにぶら下がり、これが横向きに反転すると上下関係が逆さになるというものだ。上にいる者が常に権力構造の上にいるものを演じ、反転するたびにそれぞれ母親と子供、医者と患者というように役割も代わっていくというものだ。

こうして寺山の「主人ごっこ」は、主人は召使いたちに命令し罵倒し折檻しサディスティックな言動をとるも、役が入れ替わりひとたび召使いに戻れば今度はその役を甘受しマゾヒスティックに反転する。支配/被支配の欲望がめまぐるしく回転していく倒錯的な世界を描き出しているといえるが、この構図を具現化しているのがまさにこの機械であろう。

2. スペクタクルとしての演劇

次に西洋の観客を想定し創作され、さらに海外遠征での現場で推敲されていったというこの作品において、西洋の観客への戦略ともいえる視覚的要素についてみていきたい。

「犬の戴冠」というシーンでは、主人らしき男が、骨を投げそれを召使いたちが犬のように四つん這いになって吠えながら骨を取り合うゲームをするが、最後には主人らしき男もまた何かの衝動にかられたかのように自らも犬となり骨を拾いに行く。これはピエル・パゾリーニ監督の映画『ソドムの市』(1975年)で、首輪に繋がれ犬のように扱われた裸の男女が排泄物を食べるスカトロロジーの場面から、人間が犬のように扱われているおぞましいイメージを用いたと推察される。このシーンでは最後に骨ではなく靴が投げられ、それを召使いが奪い合うのだが、この靴は前述したように足にぴったり合うものが主人であるという「主人の靴」であり、人口に膾炙しているシンデレラの童話を主人さがしの文脈にあてはめ、寺山の言うところの「共有の記憶としての童話」(註4)を利用しているといえよう。

また舞台には俳優が操作することで仕掛けが動き出すからくり機械が登場するが、自転車漕ぐことで自らを搾乳する機械、中に入って操作することで動き出す尻たたき機械といった、自らが自らを搾取し拷問する倒錯的なもので、俳優の動きのグロテスクさと風変わりな機械はそれだけで異様な光景を作り出したのは想像に難くない。またどの場面にも「主人の椅子」が象徴的に配置され、時に召使いたちはその椅子を奪い合うことでその欲望のベクトルを示している。

このように『奴婢訓』では、俳優の身体の動きやからくり仕掛けの機械や、さらに「主人の靴」や「主人の椅子」といった舞台装置あるいは小道具が、視覚的に非常に重要な役割を果たしているといえる。象徴的なイメージや視覚的に表現された「主人ごっこ」の遊戯によって、日本語の台詞をまったく解さない西洋の観客たちにも容易に理解できるように工

夫されている。日本語が通じないという条件のもとで創作されたことにより、必然的に言葉で書かれた台本よりも舞台の機構を駆使しセノグラフィを効果的に用いた上演へと向かわせることとなった。

この必然的条件に加え、そもそも寺山は、その演劇活動をアントナン・アルトー（1896～1948）の演劇論の影響下のもと出発しているということが、台本より舞台へという傾向へと向かわせるもう一つの大きな要因である。アルトーはロゴス中心主義の「心理的傾向」にあった西洋演劇に対し、「演劇の戯曲への従属を打破」し、舞台を「音楽、舞踏、造型、パントマイム、物真似、身振り、抑揚、建築、照明、装置など」といった「具体的／物理的言語」で満たし、これら諸々の演劇的要素が相互に作用する上演（＝スペクタクル）を目指すことを提唱している（註5）。この理論に影響を受けていることも『奴婢訓』がプロットやストーリーではなく、スペクタクルとして極めて演劇的に趣向を凝らしたものと傾けた。3つの台本を比較すると、しだいに台詞によって伝達される情報が削除され物語の因果関係が段々と消失していく様を伺い知ることができるが、アルトーからの影響を受けながらも未だ言葉の要素に依存し離れられなかった部分を、海外公演という現場が潔く断ち切らせたと言うべきなのかもしれない。海外の劇評では寺山がアルトーから影響を受けていることを指摘するものやアルトーの後継者であるとする記事もあるが（註6）、このことは『奴婢訓』がスペクタクルにおいて成功をおさめたということの証左であろう。

3. テーマ

「主人ごっこ」は邸の放火によって「中断」され騒然となったまま唐突に終わりを迎える。そして今までの騒乱を浄めるかのような静かで詩的な長台詞が挿入される。

ご覧、たった一人の主人の不在が狂気を呼び起こす。無の引力。世界はいくつかの中心を持つ楕円の卵。神が決して姿を現さないのはあまりにもみにくいその顔のせいだといいます。主人がいないのが不幸なのではなく、主人を必要とするのが不幸なのだ（註7）

そして無造作に転がっている空っぽの「主人の椅子」に象徴的にスポットライトが当たって幕となる。スウィフトが階級制度を風刺したのであるならば、寺山は「現代はまさしく主人の不在によって秩序づけられている。」（註8）という広く解釈可能な社会政治的な意味をこめた。不在の主人の座を常に誰かが補完しようとする行為の繰り返しによって、世界の平衡が保たれることを、そしてその座を求めて争うことの狂気をグロテスクでサドマゾ的な「主人ごっこ」で表現した。この台詞によって途端に今まで舞

台上で展開されていた荒唐無稽な何らの脈絡もないように思える一連のとりとめのない「主人ごっこ」の遊戯が、哲学観念的な意味を帯びはじめてくる。遊戯という極めて原初的なものが、より高度な社会政治的な問題と結びつき化学反応が起きる。断片的に散らばる「主人ごっこ」の各々のシーンが、ストーリーの糸ではなく、この台詞で明らかにされる作品のテーマに収斂し、この一点のテーマによって貫かれ数珠つながりになる。

ここで今一度スウィフトに戻るが、スウィフトの小説で書かれた「風刺」や「戯画」を、寺山は演劇的なスペクタクルを用い風刺画や戯画としての「主人ごっこ」で表現した。遊戯のグロテスクさが観客の心や感覚により強く印象を残せば残すほど、最後の台詞によってそれが現実社会のメタファーとしてはね返ってきたときに、寺山のメッセージがより効果を発揮する仕掛けになっている。

おわりに

このように『奴婢訓』は西洋からの影響は強く演劇理論はアルトーから、題材はスウィフトやジュネから、さらにシンデレラのモチーフやパズリーニのイメージを次々と織り込んで創作されている。それらを効果的に使いながらも寺山の『奴婢訓』にあっては、言葉を廃した極めて演劇的で趣向をこらした遊戯とイメージから成り、さらにそれを支える普遍的なテーマを新たに掲げたことにオリジナリティがある。スウィフトの作品を換骨奪胎し、寺山流のスペクタクルとしての風刺画・戯画として「主人ごっこ」を舞台一杯に展開した。言葉が通じないというデメリットを視覚的要素に翻訳することで、アルトーのいうところのスペクタクルを実現したともいえる。基本的には「主人ごっこ」というごく単純な繰り返しであり、それを極めて演劇的な手法で鮮やかに演出することで西洋の観客をも楽しませ、最後にはそれを哲学的なテーマで貫きまとめ上げたところに寺山の戦略と手腕があるといえよう。

今回のパリ第7大学との共同ゼミで、発表後に以下のようなコメントを得た。1982年にパリのシャイヨー宮国立劇場・小劇場で上演された『奴婢訓』を実際に観劇したという Annic Horiuchi 先生から「あの舞台は一度観たら一生忘れられない。それくらい印象的だった」という感想をいただいた。さらにこの時、通訳として寺山や劇団の方々と親交のあった Cecile Sakai 先生から、当時の状況や寺山について貴重な証言を得、また演劇という一回性の芸術を映像資料などで永久保存することで後世に伝えていくことの重要性をご教示いただいた。またパリ滞在中にはシャイヨー宮にも足を運ぶ機会を得ることができた。その意味で報告者にとって今回のゼミは、実際に観劇した方々からも貴重な話を聞くことができ充実したものとなった。記して謝意を表したい。

※台本には書かれていない、上演の要素を分析・考察するにあたっては、報告者が実際に観た、天井棧敷を継承した万有引力が上演した『奴婢訓』（新国立劇場、2003年）と、当時の劇団の記録として残っているロンドン版（リバーサイドスタジオ、1978年）の映像をお借りし合わせて参照した。

註

1. 台本の初出は『新劇』（1978年、5月）、その後改稿された部分の抄録台本を『地下演劇 13号』（1979年、2月）、最後に筆が入ったものが『寺山修司戯曲集三一幻想劇篇』（新書館、1983年）に所収され、流布している。
2. 小竹信節「装置・美術のヴィジョン」『寺山修司の宇宙』（新書館、1992年）小竹氏は舞台美術を担当している。
3. 寺山修司「奴婢訓 解題」『寺山修司戯曲集 3—幻想劇篇』（劇書房、1983年）
4. 寺山修司「毛皮のマリーの演出 続」『映画評論』（1970年、12月号）ニューヨークでの演出で寺山は「共有の記憶としての童話のヴァリエーションをまきちらす必要があった。」と書いている。
5. アントナン・アルト『演劇とその分身』安堂信也訳（白水社、一九九六年）
6. 例えばイヴニング・スタンダード（1978年4月12日）、ニューヨーク・タイムズ（1980年6月21日）などがアルトからの影響を指摘している。
7. この台詞は3つの台本のいずれにも採択されていない。これは映像から報告者が聞き取り書き起こしたものである。もちろん日本語での台詞は海外の観客には理解されないものであるが、この部分に寺山のテーマが色濃く表れているため引用した。
8. 註2と同じ