

【論文】

『身毒丸』の戯曲分析

— 「天井棧敷」の初期・中期・後期作品の傾向・要素から—

柴田詠子

1. はじめに

本稿で取り上げる『身毒丸』は寺山修司による演劇作品である。寺山自身が主宰する演劇実験室「天井棧敷」（以下、「天井棧敷」）の旗揚げ公演として1978年6月22日から26日まで新宿・紀伊国屋ホールで初演された。説教節『しんとく丸』を下敷きとし、継母である撫子と身毒丸の愛憎を描いたことから、「説教節の主題による見世物オペラ」というサブタイトルがつけられ、J・A・シーザーが共同演出として音楽を担当した。

『身毒丸』は「天井棧敷」の活動の中では後期に発表された作品であるが、1967年に上演された『青森県のせむし男』や『大山デブコの犯罪』などの初期作品の系統にあたとされている。『身毒丸』の〔作品解題〕においても、「説教節の主題による見世物オペラ」というサブタイトルをつけられた、この『身毒丸』は、いわば「天井棧敷」の初期作品『青森県のせむし男』『大山デブコの犯罪』などの系列に属するもので、日本の伝統芸のなかの根強い〈家〉本思想ともいうべき、家族の三角形の因果構造を、解体する試みの一つだったと言うこともできるだろう。」¹⁾と、初期作品の系統であることが記されている。

『身毒丸』は、初期作品の特徴をベースとして、寺山が「母と子の物語」を描いた最後の作品であるが、『青森県のせむし男』のような物語を辿る一幕物の戯曲と比較すると、複雑難解な構成になっている。その背景には、1969年以降に「天井棧敷」が海外進出をし、世界の演劇や思想の影響を受けたことがあり、中期（1970年～1977年）に取り組んできた市街劇や

実験的な作品を経て、寺山の戯曲に変化が見られたということが推察される。

本稿では、「天井棧敷」の初期作品（1967年～1969年）・中期作品（1970年～1977年）の作品傾向と『身毒丸』の戯曲を比較し、『身毒丸』の戯曲構成を分析することを目的とする。また、初期作品からテーマとしていた「母と子の物語」の結末として『身毒丸』を位置づけ、初期・中期の作品と関連付けて、その結末について考察していく。

2. 初期作品（1967年～1969年）の傾向

寺山修司は、1967年、31歳のときに、横尾忠則（宣伝美術）、東由多加（演出）、九條映子（制作）らと「天井棧敷」を設立する。「見世物の復権」をスローガンに掲げ、「怪優奇優侏儒巨人美少女募集！」の呼び込みで役者を集め、サーカスや見世物小屋の持つ非日常性が祝祭的な空間を創り出し、『青森県のせむし男』（1967）を上演した。

『青森県のせむし男』の〔作品解題〕では、森茉莉が書いた解説では、『青森県のせむし男』が持っている陰惨さは歌舞伎のそれに通ずると、解説を加えている²⁾。

明治の末期から活歴と³⁾ というものが起こり、福地桜痴居士などが出て、歌舞伎は上品なものに変わり始めた（中略）。そういう改悪の風潮が一世を風靡して、高い次元にあった歌舞伎は墮落して、歌舞伎は陰惨と血の匂いを失ったが、その歌舞伎が失った陰惨と血の匂いとを『青森県のせむし男』は持っている（中略）。一方日本の新劇が、恐るべき人材を要しながら、日本人が西欧人に扮するという不自然を続けていることや、演じる人と見る人との間にへんなエリート意識と妙な卑屈感との冷ややかな断層が消えないことのために、永遠に（いわゆる新劇）であるのに比べて『青森県のせむし男』にはそれがない。

それまで歌人、詩人として活躍してきた寺山は、新劇やリアリズム演劇⁴⁾を否定し、演劇の制度の「解体」を試みた。特に、初期作品においては、台本よりも役者の肉体的存在を重視し、演技訓練を受けていない素人を舞台の上にあげ、その肉体的存在を観客に提示した。2作品目の『大山デブコの犯罪』では、ステージ上に100キロ前後の「デブコ」をオブジェ的に並べ、客と対峙させるということにこだわり、3作品目の『毛皮のマリー』では、女装をした男娼が登場し、そのスキャンダラスな演出が注目された。

寺山は、「畸形」にこだわり、『青森県のせむし男』を上演する際にも、実際に背中にコブのある役者をスカウトしている⁵⁾。「青森県」とは寺山の出生地で、マツのモデルは寺山の母・ハツであり、寺山はせむし男である。寺山は何故、自分をせむし男という「畸形な身体」に重ねたのか。久保陽子（2012）は、「登場人物たちの外見上の特徴を作者の『観念』の発露として利用し、作品のテーマそのものをその身体に内包させている。物語の中で次第に明らかにされる彼らの憎しみに満ちた忌々しい過去をその身体に背負わせることで存在そのものが読まれるべき物語となっている。」⁶⁾とし、『青森県のせむし男』については、以下のように分析している⁷⁾。

「青森県のせむし男」は、母を恋う青年でありその思慕は、母親のお墓に見立てられた湾曲した背中に表象されている。「せむし男」の母親と思われるマツは強姦され子どもをはらみ、その憎しみから「生まれてくる赤ちゃんの背中にあたしの肉のお墓を立ててください」（65頁）と、仏様にお祈りをする。「親の因果が子に報い」という親の代での物語を内包した身体である。

久保が指摘する親の因果を内包した身体は、『身毒丸』においても登場する。物語の終盤で撫子が鬼子母神⁸⁾となり、藁人形に釘を打ち、その呪いで身毒丸の両目が見えなくなるというシーンがある。これは説教節の『しんとく丸』を源流としており、『身毒丸』の〔作品解題〕の中では、

『天下一佐渡七太夫小本集』の中の、『しんとく丸』に『身毒丸』という字をあてたのは折口信夫であるが、ママ母の呪いをうけて、『めずらしや、何たる因果のめぐり来て、かやうのいれいを受け、目が見えぬ』といった業病の因果には、『俊徳』よりもやはり『神徳』よりも、やはり『身毒丸』がいちばんふさわしいように思われる。」と書かれている⁹⁾。

説教節の『しんとく丸』（高安長者伝説）の「しんとく丸」は、母の前世は蛇、父の前世は漁師という高安長者夫婦のもとに生まれた一人息子である。観音はしんとく丸がある年齢になったときに、夫婦のどちらかの命と引き換えにしんとく丸を二人の子にすることを条件としていたが、二人の身の上にはなにも起こらず、そのことに慢心した母親が命を落とし、父親はその後、後妻を迎える。後妻である継母は、連れ子の二郎に家督を継がせようとたくらみ、その継母の呪いでしんとく丸は盲目の「宿病（いれい）」者となる、という筋書きである。

岡田敦（2005）はこの折口が充てた「身毒」という表記について、以下のように述べている¹⁰⁾。

「身毒」という語感には、親の罪障を引き受け、文字通り総身に毒がまわってしまう「宿病（いれい）」を患い漂白する哀れな少年、というイメージが言外に込められているようにもとれる。それゆえ、その主人公の担う暗い運命を表すものとして、じつに的確な命名であるようにも思う。

『青森県のせむし男』に「親の因果」を背負わせた寺山は、『身毒丸』にも「暗い運命」を背負わせる。

彼らが背負う「親の因果」とは、彼らの母親の不幸な生い立ちに由来している。『青森県のせむし男』のマツと『身毒丸』の撫子がおかれた境遇には類似点がある。マツは、もともとは大正家の女中であったが、自分を犯した首吉が先に死に、主人であった老夫婦も亡くなり、大正家の後を継いで「家」を手に入れる。また、蛇女であった撫子は、見世物小屋で売ら

れていたところを、身毒丸の父に買われ、後妻となり、「家」を手に入れている。首吉に先立たれたマツは跡継ぎがない「家」の主人を演じ、撫子は「家」の中で継母を演じるが、「家」の中に入っても、過去を引きずってそれらしく振舞えず、疎外感を感じているという境遇が類似している。

また、せむし男と身毒丸は、生みの母を恋い慕い、探し求めるという姿が共通している。「母」は「男」であることに気づき、「母」を求めている「子」が「男」になることで、近親相姦というタブーを犯し、「家」は解体されていく、という展開が『青森県のせむし男』から『身毒丸』へと続いていく。

3. 中期作品（1970年～1977年）の傾向

1969年にドイツ国際演劇祭の招待で、「天井桟敷」は『犬神』、『毛皮のマリー』を発表し、評価を集めたことをきっかけに、70年代に入ると海外公演が増えた。この頃から寺山は、演劇は俳優と観客が出会う一回性の出来事である、と強調し、劇場を飛び出して街全体を劇場化する市街劇を試みる。この時期の「天井桟敷」は、文学から離れ、戯曲を捨てる方向に向かい、筋のある戯曲ではなく台本を部分的に機能させ、即興を含んだ展開の市街劇に取り組むようになる。『人力飛行機ソロモン』（1970）が高田馬場、新宿一帯で上演され、翌年にはフランスのナンシー、オランダのアーヘムでも上演されている。

また、実験性の高い舞台作品を多く発表したのも、この時期にあたる。『邪宗門』（1971）では、「演劇の革命」を唱え、黒衣が登場人物を操り、ストーリーを演じている俳優たちとの対立を見せ、観客を劇中に引きずり込むという入れ子構造の形式が取り入れられた。また、市街劇の対局として、観客を密室に閉じ込める『盲人書簡・上海編』（1974）が企てられ、上演時間の半分以上が完璧な暗黒に立ち会わされる「見えない演劇」が上演された。『疫病流行記』（1975）の頃から、寺山はアントナン・アルトールの¹¹⁾の影響を受け、呪術としての演劇を志向するようになり、釘打ちの

音や呪文などの騒音によって観客を揺さぶる「振動の演劇」を上演した。

中期の作品では、初期作品で描いてきた「母と子の物語」は劇中から消えていく。『邪宗門』では『青森県のせむし男』のように「母と子の物語」をテーマとし、前近代の土着的な世界観を描きながらも、最後には山太郎を演じていた俳優は自分を操っていた黒衣の糸を断ち切り、これまで描いてきた「母と子の物語」を覆す展開がされる。

また、寺山の関心は「故郷」から「都市」へと移りかわる。

1973年に「東京都杉並区高円寺南5-11-7」の空き地で『地球空洞説』という街頭劇が上演された。この作品の〔作品改題〕では、

市街劇が無限に展開されてゆく過程で、私たちは、一度、見世物的な街頭劇をやってみようと思いついた。ごくありふれた児童公園を用いて、実在の町内会の、実在のアパートの中から一人の少年があふれ出した、という設定である。

と書かれている¹²⁾。この作品は、「地球というものは一般に考えられているように中味の詰まった球体ではなく、その中心には灼熱した熔解金属からなる火が燃えている状態ではない。実際には中空、ガランドウであって、その両極には無に至る入り口が存在している。(中略)わたしは、地球内部空洞には『新世界』が存在しており、そこには地球の表面積よりも広い陸地面積を有していると、信じている。」¹³⁾というレイモンド・バーナードの説をアイディアとしている。寺山は公園に見世物小屋を「新世界」(=「虚構」世界)への入り口として登場させ、空気女や腹話術師などの虚構の人間と実在の人間を出会わせ、「虚構」と「現実」の境界線を曖昧にし、公園を中心とした「都市」一画を非日常の空間へと変貌させている。

『地球空洞説』のアイディアは、『身毒丸』の中にも登場している。劇中に「柳田国男」という実在する人物が登場し¹⁴⁾、持ち運び可能な不思議な「穴」を身毒丸に貸す、というシーンがある。その「穴」は壁に付けると世界中に出口ができ、地面に置くと、地下世界に降りていくことがで

きる。身毒丸はその「穴」へ潜り込み、地下世界へ降りていく。

この「柳田国男」は物語の終盤にも登場し、今度は「東京都遺失物収容所の管理人」に化けて登場する。ここで「江東区亀戸1丁目の小栗という、戸籍」を捨てた身毒丸の父と出会うが、「柳田国男」はその戸籍は存在しないと言う。父が「では、この小栗が籍に入ると、何かがはみだすということになる。」と問いただすと、「遺失物は、失くなったものを埋め合わせるものであって、余分なものを付け加えるものではない、と指導されているのです。」と言って、「柳田国男」は「東京都遺失物収容所の管理人」に徹するが、そのうち「ほんものの柳田国男」に戻り、「『遠野物語』のつづきを書くことにしよう。」と言って、姿を消す。

『身毒丸』の「作品解題」の中で（THE YOMIURI）に掲載された文章がある¹⁵⁾。

「信徳丸伝説を基にして、現代的解釈を加え、その血の因習、母神への信仰を、民俗の記憶にまで止揚して、西洋的なものと日本的なものとのを、いつのまにか〈二重写し〉としてとらえる。こうした劇の猥雑さにあふれたイメージは、足袋の福助（幸運をよぶと信じられている侏儒）、女力士、畸型のろくろ首、碁盤娘から、民俗学者柳田国男まで、全て異化のモチーフにかわってしまう。演出の寺山は、今度もまた〈社会から見捨てられた特異な人々〉にサド・マゾヒズム的な匂いと、肉体の極端なまでの酷使を加えることによって光をあてる。そして、〈どん底〉から立ち昇ってくるパワーを、オペラとして謳いあげているかのようだ。」

『地球空洞説』において、これまで前近代の土着的な世界観を示した見世物小屋というモチーフは、「虚構」世界への入り口として登場させ、東京という「都市」の一画に「想像力」を蘇らせた。

寺山は見世物小屋について、「自叙伝らしくなく」というサブタイトルが付いた『誰か故郷を想はざる』（1968）の「見世物」と題した短文の中で、

以下のように書いている¹⁶⁾。

私の見世物小屋へのあこがれが養われたのも、この古間木での三年間のことであった。政治革命への幻滅が、人間に畸型の幻想を与えるのだという、吸血鬼学（エルンスト・フィッシャー）など持たない少年の私ではあったが、アメリカ人たちの駐留とそれにとまなう目まぐるしい日常生活の変化が、しだいにサーカスのジントの「もう一つの世界」へのあこがれを追い求めさせたのである。

曲馬団、女相撲（当時は角力といった）、蛇娘、熊娘、生首浄瑠璃、大女と一寸法師、好色金玉娘、足芸、ろくろ首、胃袋大魔神といった怪物たちは、そのまま私の戦後のイメージであって、フィクションであるとは思えないのだ。

この作品は、完全な自叙伝ではなく、事実ではない記述も含まれているが、寺山が中学生のころから「見世物」を「もう一つの世界」（＝「虚構」世界）への入り口として試みていることが読み取れる。

初期作品では、これまで演劇や芸術の中では周縁に位置付けられ、アウトローとされていた見世物小屋やサーカスが持つ異化効果を、登場人物（役者）の身体で提示し、中期作品では、見世物小屋を実在する場所に「虚構」世界への入り口として登場させた。『身毒丸』では、見世物小屋を物語の中に登場させ、「柳田国男」や蛇娘や女相撲、一寸法師などの異化のモチーフとともに「虚構」と「現実」の境界線を曖昧に消し去る役割を果たしている。

4. 「母と子の物語」から浮かび上がる「アイデンティティの在所の追求」

ここまで、初期・中期に分けて、「天井桟敷」の作品傾向・要素を分析し、『身毒丸』の戯曲にどのように影響しているかを考察してきた。概観する

と、初期作品で描かれた前近代の土着的な世界の中にある「母と子の物語」は、『邪宗門』で中断され、劇の外に姿を消し、『身毒丸』で再び描かれている、ということがわかった。

この間、「母と子の物語」というテーマは映画『田園に死す』（1975）で描かれている。

『身毒丸』の〔作品解題〕においても、

一対一の母神と子神に、役割を交換させたりしながら、母権制を背景とした農耕社会の〈祭〉と他国からやってきた共同体、見世物集団の祭とを対立させてゆく主題の展開は、すでに私たち天井桟敷の映画「田園に死す」で試みたものの、反復である。

と書かれている¹⁷⁾。

『田園に死す』は東北の恐山に見える家が舞台で、その家に母と二人で住んでいる少年が主役である。村にはサーカス団が訪れ、三角関係の空気女と一寸法師と怪力男や、馬小屋で父なし子を産む草衣が登場する。少年は、春になると母親を捨てて家出しようとする、娼婦の化鳥に誘われ家出を実行しようとする、という寺山が「天井桟敷」の初期作品で描いた「母と子の物語」であるが、映画の後半では、「私」という1人の映画監督が「私の嘘だった」と、物語を中断し、二十年前の自分（少年）と出会い、故郷を訪れ、前半で描いてきた過去の「記憶」を「修正」していく。

『田園に死す』の〔ノート〕では、寺山は以下のように解説している¹⁸⁾。

これは一人の青年の自叙伝の形式を借りた虚構である。われわれは歴史の呪縛から解放されるためには、何よりも先ず、この記憶から自由にならなければならない。この映画では、1人の青年の「記憶の修正の試み」をとおして、彼自身の（同時にわれわれ全体の）アイデンティティの在所を追求しようとするものである。

この作品の後半では、「アイデンティティの在所の追求」が描かれている。これは「天井桟敷」の初期作品から潜んでいた寺山が関心を寄せていたもう一つのテーマである。

高取英の「ふるさとまとめて花いちもんめ」という文章の中で、この映画のもとになって歌集『田園に死す』（1965）を書いた時の寺山について、

寺山修司は、一部では、嘘の自伝を書いたと誤解されている。しかし、本当の彼の姿は、嘘の自伝を書こうとしても、それは嘘だと明らかにする手法を得意とする人だったのである。（中略）

私小説タイプから離れようと、嘘を書こうとしても、どこまでも〈私〉は現れ、しかたなく、それも嘘だといってしまうのが寺山修司だと考えればよい。若い時に、〈自己なき男〉という言葉を愛好し、晩年に、自分なんてないんだ、内面もないんだというテーマに固着すればするほど、それに固着する〈寺山修司〉という存在をうかびあがらせてしまう作家だった。

と書いている¹⁸⁾。

「虚構」の中に〈私〉（＝寺山修司）が表れてくる例として、『青森県のせむし男』のせむし男が自分を「鬼ごっこの鬼」にたとえて語るシーンがある¹⁹⁾。

せむし男 「だけど一体、おれは誰を追いかけているのだろう。
何を捕まえるために、30歳にもなって、子どもみたいに『鬼ごっこ』に夢中してるのだろう？
舌切り雀のみた夢か？
暮れやすい冬の日差しの中で、自分の影を追いかけつづけている、この味気ない役まわり。

おっ母さんというものが、もしかして逃げていく皆の中

に混じっているのだとしたら、鬼ごっこはまだ続くだろう。」

せむし男は、母を探しながら、自分自身の影を追いかけていた。そして、女浪曲師に「鬼ごっこの鬼」をやめることで自分になれることができる、と言われても、「自分になるのはむずかしい、それはなかなか出来ないことです。」と言葉を返す。

物語の最後では、実の母であるマツには死んだものとされ、「あらはあわれな男！永遠に他人になれない男！いつまでも、いつまでも、お墓を背中からおろすことの出来ないせむしの男。ふるさとびとのおばけですよ。」と言われる。「自分」になることも「他人」になることもできないせむし男は、自分の存在を肯定してくれる母に出会えず、「私とは誰？」という問いを持ち続けたまま、「鬼ごっこの鬼」として生きていくことになる。

このせむし男と類似した描写が、『誰か故郷を想はざる』の中の「かくれんぼ」の中にもある²⁰⁾。

私には、かくれた子供たちの幸福が見えるが、かくれた子供たちからは、鬼の私が見えない。

私は、一生かくれんぼの鬼である、という幻想から、いくつになつたらまぬがれることができるのであろうか？

この文章の前半では、寺山の母親が三沢の米軍基地のベースキャンプに就職して、近所の人たちから陰口や悪い噂を立てられたころから、「かくれたい」という気持ちを持つようになり、母親からも取り残され、「かくれんぼ」に熱中するようになった、と書いている。そして、せむし男と同じように「一体、私にとって『かくれんぼ』とは何だったのだろうか？」と自問している。どこまでが事実であるかは定かではないが、まわりの子どもたちは大人になっていく中で、自分だけが取り残されている、という疎外感をせむし男と同じように「鬼」ということばで表している。

『邪宗門』においても、これと類似した台詞がある²¹⁾。

山太郎 「黒衣の糸が切れれば、あとは自由の身。おれはもう山太郎でもなければ、おぎんの倅でもない。さあ、もう黒衣の衣裳なんか脱いで出て来てくれ。

そのお面がこわかった。子どもの頃の秋、みんながお面をつけて別な人になって、秋まつりの中に入っていった。

だけど、おれには似合うお面がなかったんだ。おれは、いつも、素顔のままでお面を探し続けていた。

おかめ、ひょっとこ、天狗の面。

鬼の子守りに鬼子母神。

化けたい、消えたい、変りたい。

おれは今まで黒衣に操られていた山太郎だ。だけどおれを操っていた黒衣ってのは、□□さんだったのか？」

これは、劇中で黒衣に操られていた山太郎が、母親のおぎんを殺そうとしたときに山太郎演じていた俳優が黒衣の糸を断ち切り、「じぶんのことば」を話した台詞である。山太郎（を演じていた俳優）は、これまで劇中の役を演じていたが、劇の外にある世界では、他の誰にもなれず、自分だけ取り残されてしまうという疎外感を語っている。

『邪宗門』や『田園に死す』では、母親に抵抗し、母親以外に自分の存在を肯定してくれる女と「汽車に乗る」²²⁾ ために、「母殺し」をしようとする少年の姿が描かれるが、寺山は自ら中断し、「母殺し」はなされず、物語は解体されていく。久保(2015)は、『田園に死す』をフロイトの「夢」の定義から捉え、以下のように分析している²³⁾。

そもそもフロイトは「夢」の定義を、「検閲」を受け「歪曲」された形で欲望が成就する場としている。しかしこの映画の中では最も明白で顕在的な「私」の欲望であるところの〈母殺し〉は成就しない。「記

憶の修正」の焦点となるのは〈母殺し〉ができるか否かではあるが、物語は「ただの映画の中でさえ、たった一人の母も殺せない私自身とは、いったい誰なのだ？」という「私」の痛苦的問いかけで終わっている。この反カタルシスのエンディングは、様々な解釈を生んできた。

寺山は「映画のラストの・シーンで主人公が母親の首を絞めたり草切鎌を振りかざしながら、これは映画なんだからいいんだ、というのを二十年前の少年がみて、それが解体していく風景が表れてもよかった」と、「私」の〈解体〉の最終形として「私」が消失しうる可能性も想定しながらも、あくまで「私」として踏みとどまるエンディングを選んだ。それは母親を殺せない「私」という自己否定によってのみ「私」を超克するという、ナルシズムにもカタルシスに収斂されない厳しさともいえよう。

『田園に死す』の中で、「記憶」を「修正」することができなかった寺山の分身は、『身毒丸』の中にも現れる。劇中に度々登場する「生徒2」は、なんでも消せる「消しゴム」を持っている。「消しゴム」は寺山作品の中によく出てくるが、これは「記憶」を消すものであり、「文字を消そうと思えば、自らも消失しなければならない」存在である²⁴⁾。

「7 附録の消しゴム」のシーンで「生徒2」は、見知らぬ女に向かって「うちの父ちゃんを消した」と言って、父親を殺したことを告白している。そして、見知らぬ女が自分も消してほしい、と言うと、「生徒2」は、「おれはもう決心したんだ。もう二度と消しません。たとえ、うそ字書いても、そのまま押し通します。」と言う。そして、女は「生徒2」に向かって、

女 「(じりじりと) わからない子だね。口べらしのために売られて十年。あたしは、三畳ひとまの後ろ指の淫売なんだ。一銭五厘で夕日売って田舎を捨てたあの日から死ぬことばかり思いつめ、あつという間に十余年。ほらほら、またどこかでこおろぎが啼い

ている。田舎は今頃、お祭りだ。(と、おさえて) ガホッ! (と、血を吐く)」

と台詞を吐く²⁵⁾。この女の身の上がこの部分で明らかになるが、これは三沢の米軍基地のベースキャンプで働き、近所で悪い噂話をたてられていた寺山の母の分身であると考えられる。寺山の父親は、幼少期に戦死している。父親はすでに消えてしまった存在であるが、母の存在は寺山にとってどうしても消すことができない存在であった。寺山の分身である「生徒2」は「二度と消しません。たとえ、うそ字書いても、そのまま推し通します。」と、もう「記憶の修正」も「母殺し」も行わず、「虚構」を描き続けることを宣言している。

この「生徒2」は「9—この子 誰の子 鬼袋」で再び現れ、「誰でもありません。自分はもう消えた人間です。」と、父親を消した因果による「私」の消失を描いている。

寺山は身毒丸にも自分の分身を紛らせている。「4 - 鬼子母変」で父親、継母の撫子、連れ子のせんさくと「家族合わせ」をするシーンがあり、身毒丸だけ自分の番が回ってこないという、家族から疎外されている描写がある。物語の終盤の「家族合わせ」のシーンでは、継母の撫子に化けた身毒丸が現れる。そして、身毒丸と撫子が対面し、

撫子 「(ふいに若い女のように恋乱れて) ああ、しんとく、許しておくれ。わたしはおまえさんに好かれたかったのだ。」
しんとく 「(憑き物が、おちたように) だが、ぼくは、おとなになるのが、おそすぎた。」

と、言葉を交わす²⁶⁾。ここで、寺山の分身はいつまでも母の姿を追い求め、長い間大人になることができなかったかくれんぼの「鬼」であったことを告白し、顔を見ることができなかった「母」の姿を撫子に重ね、「お母さん! もう一度、ぼくを妊娠してください!」と胎内回帰を乞う。撫

子は鬼子母神と化した「母」の群れとなり、身毒丸を食べ、身毒丸は鬼子母神の胎内に戻される。鬼子母神がお釈迦様に隠された末っ子とは、身毒丸であり、寺山の分身であったと考えれば、鬼子母神の胎内に回帰した寺山の分身は、本当の「鬼」の子になったのであろうか、それとも我が子が戻ってきて、鬼子母神は改心し、もう「鬼」ではなくなったのであろうか。寺山が幼少期から描き続けた「かくれんぼ」の幻想は、ここで結末を迎えている。

『青森県のせむし男』から描いてきた「母と子の物語」は『身毒丸』において、このような結末を迎えた。寺山にとって、「私とは誰か？」という「アイデンティティの在所の追求」は母親の存在とは切り離せないということが、「天井桟敷」の作品戯曲の随所から読み取ることができる。

5. おわりに

本稿では、「天井桟敷」の作品の傾向・要素から、『身毒丸』の戯曲の分析を行った。初期作品から描いてきた「母と子の物語」と、寺山自身の「アイデンティティの在所の追求」に結び付く表裏一体のテーマであり、演劇以外にも、詩、短歌、映画…とジャンルを越境する活動において、寺山はこの一貫したテーマ性を持って作品を創作していたことがわかった。「天井桟敷」の活動の後期に発表された『身毒丸』には、中期の市街劇、実験的な作品の要素が組み込まれ、それを一つずつ検証することで、初期から寺山が描いてきた世界観がより明確な輪郭を持って現れた。

『身毒丸』は、寺山とJ・A・シーザーの「日本語によるオペラを」との思いから作られた「見世物オペラ三部作」(「草迷宮」・「怪人フー・マンチュー」)の一つで、寺山はわずか一ヶ月で戯曲を書いている。短期間で、この完成度の高い戯曲を書いているという背景には、すでに構想があったという可能性があるのも、今後の課題として検証していきたい。

また、初期作品から『身毒丸』への戯曲の変遷に影響を与えた演劇論や思想について検証していくことが今後の課題である。

注

- 1) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p.263より引用
- 2) 同上, p.150より引用
- 3) 「活歴」とは、仮名垣魯文が1878年嘲笑的に用いた「活歴史」という評言に基づく、生きた歴史の意。歌舞伎演出形式の一つ。忠実を重んじ、有職故実を質して、当時の風俗をありのままに再現することを目的としたものである。
- 4) 「リアリズム演劇」というジャンルは西洋には存在せず、日本では、小山内薫のスタニスラフスキーとの交流を通して、よりシステムティックで具体的に表現におけるリアリズムが定着したとされ、新劇の演劇実践と強く結びついてイメージされている。
- 5) 高取英「寺山修司ガイド 青森県のせむし男」『KADOKAWA夢ムック文芸別冊〔総特集〕寺山修司』 (河出書房新社, 2009), p. 149 参照
- 6) 久保陽子 (2012) 「寺山修司演劇における俳優」『寺山修司研究【第5号】』 (文化書房博文社), p. 137より引用
- 7) 同上, p. 136より引用
- 8) 訶利帝母の訳。仏教を守護する善女神の一人。多くの子をもっていたが、常に他人の子を奪って食べるので、仏が鬼子母の子を隠して、子を食う罪をさとした。以後仏教に帰依し、その守護神となったという。安産と幼児保護の神。
- 9) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 264より引用
- 10) 岡田敦 (2005) 「『身毒丸』考—ジャパニーズ・エディプスの行方—」椋山女学園大学研究論集 (36) p. 47より引用
- 11) アントナン・アルトーは「われわれは演劇を呪術の真の作用と考える」と宣言した。
- 12) 寺山修司(2017)『〔新装版〕寺山修司幻想劇集』 (東京印書館), p.409より引用
- 13) 同上, p.133より引用
- 14) 柳田國男とは日本の民俗学者である。代表作に『遠野物語』(1910)がある。

- 15) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 264より引用
- 16) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第4巻 自叙伝・青春論・幸福論』 (クインテッセンス出版) pp. 42 - 43 より引用
- 17) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 263より引用
- 18) 寺山修司 (1983) 「ノート」 『田園に死す・草迷宮』 (フィルムアート社) より引用
- 19) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 220より引用
- 20) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第4巻 自叙伝・青春論・幸福論』 (クインテッセンス出版) p. 42より引用
- 21) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 263より引用
- 22) 寺山修司は、自らの出生地を「汽車」と言っている。寺山の作品では、「汽車」は胎内を表し、「汽車に乗る」ことは性的な交わりの比喩とされている。
- 23) 久保陽子 (2015) 「〈自伝〉と『夢』の形式を借りた『虚構』 - 寺山修司の映画『田園に死す』 -」 『人間文化創成科学論叢』 (18) p. 3-4 より引用
- 24) 安藤尋 「『消失』の果ての『存在』」 『KADOKAWA 夢ムック文芸別冊 [総特集] 寺修司』 (河出書房新社) p.120より引用
- 25) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 245より引用
- 26) 山口昌男・白石征 監修 (2009) 『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』 (クインテッセンス出版), p. 261より引用
- 27) 蜷川幸雄 (2013) 『演技の力』 (日本経済新聞社) p. 293 より引用

参考文献

(論文)

- 岡田敦 (2005) 「『身毒丸』考 - ジャパニーズ・エディプスの行方 -」 椋山女学園大学研究論集 (36), pp. 45 - 60
- 久保陽子 (2012) 「寺山修司演劇における俳優」 国際寺山修司学会 編 『寺山修司研究【第5号】』, pp. 134 - 145

久保陽子（2016）「〈自伝〉と『夢』の形式を借りた『虚構』—寺山修司の映画『田園に死す』—」お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科『人間文化創成科学論叢』（18）,pp. 3-13~9

上坂保仁（2012）「『見世物復権』の教育学—寺山修司にみる『生』の閃光—」国際寺山修司学会 編『寺山修司研究【第5号】』, pp. 134 - 145

（書籍）

山口昌男・白石征 監修（2009）『寺山修司著作集 第3巻 戯曲』クインテッセンス出版

山口昌男・白石征 監修（2009）『寺山修司著作集 第4巻 自叙伝・青春論・幸福論』クインテッセンス出版

寺山修司（1983）「ノート」『田園に死す・草迷宮』フィルムアート社

寺山修司（2017）『〔新装版〕寺山修司幻想劇集』東京印書館

岸田理生（2002）『「身毒丸」「草迷宮」』劇書房

国際寺山修司学会 編（2012）『寺山修司研究【第5号】』文化書房博文社

守安敏久（2017）『寺山修司論—バロックの大世界劇場』国書刊行会

伊藤裕作（2018）『寺山修司という生き方 望郷篇』人間社文庫

西堂行人（2002）『ドラマティストの肖像 現代演劇の前衛たち』れんが書房新社

西堂行人（2015）『〔証言〕日本のアンゲラ 演劇革命の旗手たち』作品社

蛭川幸雄（2013）『演技の力』日本経済新聞社

（雑誌）

阿部晴政 編（2003）『KADOKAWA 夢ムック文芸別冊〔総特集〕寺山修司』河出書房新社

（DVD）

『身毒丸 ファイナル』ホリプロ（2002）

『身毒丸 復活』ホリプロ（2008）