Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-06-18

寺山修司作戯曲「阿呆船」論 : 演劇の不毛性

劉, 夢如

(Citation)
國文論叢,55:78-91

(Issue Date)
2020-03-31

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/E0042058

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0042058

寺山修司作戯曲「阿呆船」論

――演劇の不毛性――

劉　夢如

一　はじめに

寺山修司作・演出（岸田理生台本協力）の戯曲「阿呆船（あほうせん）」は、一九七六年七月、劇団天井桟敷により東京大映調布第四スタジオで公演された。「盲人書簡」（一九七四・七、於法政大学）、「疫病流行記」（一九七六・三、於渋谷エビキュラス）に次ぎ、本作は「密室三部作」の三作目にあたる。いずれもヨーロッパの古典からタイトルをとった作品である。寺山の自作解説によれば、「盲人書簡」は「肉眼で見えないもの」を「想像力」によって見ることを提示し、「疫病流行記」は「集団の妄想」を主題化している。それに対し、「阿呆船」公演後、寺山はその試みについて次のように述べている。

三作目の「阿呆船」に於て、僕たちは前二作の問題の原点に立ち戻ろうとしている訳です。肉体とそれをむしばむ疫病、見えているものと見えないことによって存在しているもの、そうした対立をとりあげている僕らの主体自体が、きわめて理性的、言語的でありはしないか、と。少なくとも僕らはそういうテーゼを言葉の中でつくり出してきたのだ、と。しかし言葉によって呼び出した世界の人達としか出会っていない演劇の不毛性というものもある。[1]

寺山作「阿呆船」が演劇という形式を通じて問い直すのは、「理性」と「言葉」の問題である。理性や言葉は、演劇において想像力や妄想を喚起するための条件である。右に寺山の言う「主体」は、理性に基づく言葉を通してしか意識し、思考し、表現することができない存在である。寺山は本作を公演する劇団天井桟敷を「理性がまだ極化に及んでいない砂ばくの地」において「狂気」を唱えつづける「流れ者の伝道集団」として捉えていた。[2]「阿呆っていうのはもともと言語的な存在だ」と語る寺山は、「アンチテーゼとして、汎言語の装備の中で作り出された存在にすぎなかったものを、逆手にとることになる」と述べ、[3]「阿呆」を非言語的な存在にすることを試みている。のちに明らかにしてゆくが、「阿呆船」が提起するのは、理性と言葉の限界の突破を志向する演劇世界それ自体もまた、言葉によってつくりだされたものでしかないという「不毛性」である。

「密室三部作」の一作目の「盲人書簡」について、斉藤正治は「目を失った者」を「幻想の世界をもてる特権者として登場させることで、逆に不可視の空間を透視できる」と評価している。[4] 清水義和は、ディドロの原著『盲人書簡』（吉村道夫・加藤美雄訳、岩波文庫、一九四九・一〇）を取り上げながら、「闇」を通して観客と役者に「想像力」を意識させる寺山作「盲人書簡」の方法を評価している。[5] 三部作に共通している、「想像力」や「幻想」がどのように主体に作用しうるかという問い直しが本作でも劇中に試みられている。

「阿呆船」公演当時の『読売新聞』には、「「阿呆船」とは、中世に〝実在〟したとされる船で、あらゆる阿呆が収容されて寄港地のない大航海に出されたという。ここで提出されるのは、理性（狂気も含めて）の問題である」という劇評が掲載されている。[6] 「阿呆船」と呼ばれる存在は、セバスティアン・ブラントの『阿呆船』（尾崎盛景訳、現代思潮社、一九六八・八）によって知られていた。この諷刺長編詩の「序詩」に見られる「俺は賢者で阿呆じゃない、などと誰も言えぬはず」という句は、「賢者」と「阿呆」との分化にたいする懐疑を提起するものである。[7] 訳者である尾崎盛景の解説によれば、「人間の弱点や過失を知恵とか理性とかの欠如に求める合理主義的倫理観」は「中世末期の一般風潮であった」とされ、ブラントが言う「理性」もまたこの風潮を背景にしている。

ただ彼〔ブラント〕が知恵といい、理性といい、また真理といった場合、それは決して近代的合理主義における意味でのそれではなく、あくまでもその真理は伝統的権威にもとづくものであり、いわば過去の書物によって証明される真理であった。為すべきことを延期したり、借金をしたり、贅沢な物を食べたりすることが愚かな行為であるのは、それが聖書にそのように示されているからであり、聖者がそういましめているからであり、教会法やローマ法がそれを禁じているからなのであった。[8]

訳者も示唆するように、ブラントの『阿呆船』は、理性や真理が「伝統的権威」や「過去の書物」にもとづくものでしかなく、愚かな行為が「愚か」である所以は権威によって禁止されているからにすぎないことを露わにする。六八年に現代思潮社の「古典文庫」として刊行された本書は、一五世紀のヨーロッパ伝統文学というより、六〇年代の日本では真理と愚かさと分割する「権威」への批判の書として享受されていた。

また、澁澤龍彦が企画の中心を担った現代思潮社刊行の「古典文庫」からは、寺山が題をとった三部作のうち、『阿呆船』のほかに、ダニエル・デフォー『疫病流行記』（泉谷治訳、一九六七）が刊行されている。同文庫では、ブランキ『革命論集』（加藤晴康訳、一九六七）、ネルヴァル『幻視者あるいは社会主義者の先駆者たち』（入沢康夫訳、一九六八）、フーリエ『四運動の理論』（巖谷國士訳、一九七〇）など、革命や理性批判に関する書物が数多く刊行されている。ブラント『阿呆船』は、こうしたいわゆる「六八年革命」のラディカリズムの文脈に置かれた書物である。

一九六〇年末より、寺山は演劇季刊誌『地下演劇』（全一四号、一九六九・五～一九七九・一〇）の編集に着手している。[9] その創刊号では、「われわれは政治的な社会を容認するものではない。

われわれは劇的な社会を構想し、現実原則の上に、エロス的な変革の立地条件を見出そうとする」とのマニフェストが掲げられ、[10]演劇を通して社会を劇的なものとして変革するという目的が提起されていた。この演劇理念の中心をなすのは、現実が虚構と同じく、想像力によって作り出されたものにすぎないという観点である。

本誌第一一号（一九七七・五）では、「阿呆船」に関する特集が組まれている。執筆者の大半が天井桟敷のメンバーであるが、あわせて人類学者の山口昌男へのインタビューが行われている。山口はそこで、「阿呆」や「道化」と呼ばれる存在が、「秩序の内側で眠りこけている常人を挑発し、秩序が相対的なものにすぎないことを思い知らせることによって、秩序に対する醒めた信頼を取り戻す」可能性を語っている。山口によれば、「阿呆」や「道化」は「相対的なもの」としての「秩序」への不信を駆り立てる存在――山口の用語でいえばトリックスター的存在――であり、「現実」の絶対性を懐疑しようともせず「秩序の内側」に安住する人々を挑発するのである。

それでは、寺山作の「阿呆船」は「阿呆」というモチーフをいかに利用し、「阿呆―理性」という秩序を解体する可能性をいかに問うているか。秩序の内にいる者は、自分がそれに従属してしていることを知りうるか。幻覚を見ている者は、自分がそれを見ていることを知りうるか――寺山が「阿呆船」において問いかけるのは、これらのような問いである。本稿は、寺山作の「阿呆船」の戯曲に基づき、この作品が理性の限界を突破する可能性をどのように模索しているかについて考察する試みである。

二　『狂気の歴史』と「外の思考」

本作が公演された前年、ミシェル・フーコーの『狂気の歴史』（田村俶訳、新潮社、一九七五・二）の邦訳が刊行された。七六年四月、寺山は『情況』誌上でフーコーと対談を行なっている。寺山はこの対談で「さしあたって《阿呆船》という劇を準備している私にとって、フーコーの狂気論、とりわけ、阿呆船に関する省察は興味深いものであった」と言及した。[11]「阿呆船」の作品ノートでは「この作品の主題は、「理性」の歴史への疑いと、そこからの人間の解放であり、ミシェル・フーコーの「狂気の歴史」の演劇化であると言ってもいいだろう」とも述べている。[12]「阿呆船」における「狂気」という主題が、『狂気の歴史』から多大な影響を受けていることは明らかである。

「阿呆船」の台本の冒頭には、本作について「この劇は「阿呆の考古学」の再現を意図するものではない。狂気という名の「未分化の経験」（フーコー）、分析じたいによってまだ分析されない経験、零度の理性へさしはさむ、ぎりぎりの現在進行形の私たちのアリバイなのである」との断り書きが読まれる。理性と狂気の「分化」を自明化している現代人にとって、両者がいまだ分化していない「零度の理性」に触れることは困難である。寺山は本作を、フーコーを導きの糸として、この忘却された「未分化の経験」について問い直す試みとして位置付けていた。「未分化の経験」という語は、『狂気の歴史』の「序言」に確認される。

狂気の歴史の零度を、つまり狂気が未分化の経験であり、分割じたいによってまだ分割されない経験である、あの零度を、

歴史のなかに発見しなおす必要がある。狂気のあの「別種の傾向」は、そのはたらきのいたるところで、〈理性〉と〈狂気〉を、これからさき相互に無関係で、あらゆる交換をこばみ、いわば互いに死せるものと化しているのであって、こうした「別種の傾向」を、その歪みの根源にまでさかのぼって描きだす必要があるのである。[13]

『狂気の歴史』におけるフーコーの眼目は、理性と狂気との対立が古典主義時代を分水嶺として始まった歴史的な被造物であることを明らかにし、それを固定化する認識を批判するところにある。本書第一章「《阿呆船》」の論旨を確認しておこう。ここでは、文芸復興期における「阿呆船」の形象が考察されている。ブラントの『阿呆船』は、歴史上に実在した狂人の船について記述したものであるが、フーコーによれば、他にも狂人の船を主題にした芸術作品は数多く存在する。それらにおいては、船に載せられた狂人が、出立地と上陸地の間の不毛の空間に閉じこめられた囚人として描かれている。阿呆船の追放という主題にともない、作品に頻出するのは「水」のイメージである。狂気を表徴する「水」は、「暗い無秩序、動きのある混沌、万事の芽生えと死」[14]と密接に結びついている。

さらにフーコーは、人間の「狂気」と「理性」との関係を考察している。文芸復興期から芸術作品において表現され続けてきた狂気は、フーコーによれば、「人間の批判的意識にしか属さない」ものである。「狂気は理性との係わり合いによってしかけっして存在しない」。つまり「狂気は、それを理性と結びあわせる際限のない円環のなかに含まれ、狂気と理性は相互に強めあい否定しあう。狂気はもはや世界の闇夜のなかに絶対的な実在をもたない。つまり、それは理性との相対性によってのみ実在し、その相対性のおかげで理性と狂気は相互に救いあうことによって、相互に相手を失ってしまう」。フーコーはこのように論じ、狂気と理性を相対的な相関関係をもつものとして考察した。[15]

ここで留意しておきたいのは、『狂気の歴史』の原著刊行（一九六一年）から、邦訳の刊行、寺山との対談までの十数年間に、フーコーの思想に変化が生じている点である。六〇年代のフーコーは、バタイユやブランショらのテクストを論じ、「主体」や「真理」の消滅した「空虚」の空間、つまり「外」の空間の存在を文学に見出していた。フーコーにおける「狂気」への関心は、このような「外の思考」の可能性への探究から導かれたものである。ところが七〇年代以降、フーコーは「我々はつねに内部にいるのです。外部など神話です」[16]と、「外部」を「幻想」として否定するに至る。

こうしたフーコーの思想上の変容は、寺山との対談からも窺われる。「阿呆船」公演前のこの対談において、議論は歴史と演劇との関係という問題に及んだ。歴史を演劇として捉える寺山に言わせれば、構造主義者はあたかも「舞台監督」や「劇評家」のように、劇の中の出来事に直接参加していない。彼らは歴史の当事者ではなく、歴史から距離を取った立場にある。寺山はこのように述べ、構造主義者が傍観者となる可能性を問いかけた。対してフーコーは、歴史を傍観する立場などありえないと反論する。「歴史とは、全人類を包容している過程（プロセス）」であり、「歴史の観客の資格をもてる者は、神のみではないだろうか」と

フーコーは述べ、歴史を俯瞰する視点がそもそも存在しえないと強調する。[17] このやりとりは、両人が「外の思考」への関心を共有していることを窺わせる。

寺山によれば、理性的な主体の権能を否認する演劇世界それ自体が、言葉という理性的なものに依存せざるをえないところに、「演劇の不毛性」がある。つまり、主体のある空間に、必ず言葉が存在することが着目される。しかし『狂気の歴史』をはじめとして、六〇年代のフーコーは、むしろ主体のない空間にも、言葉が存在しうることを積極的に論じていた。それでは『狂気の歴史』を「演劇化」しようとする「阿呆船」は、言葉と主体との関係を演劇においてどのように問い直しているのだろうか。

三　「眠り男」と「影の男」における「未分化」の傾向

寺山作「阿呆船」は一七節から構成されている。作品の舞台は暗黒の中世のヨーロッパと現代の日本とを二重写しにしている。最初、二匹の蝸牛についての裁判において、被告人が「阿呆」という罪で阿呆船に積みこまれそうになる。続いて場面は唐突に転換し、主役である「眠り男」が登場する。彼は自分が「阿呆」であることを否認し、「もう一人の自分」である「影の男」との関係に悩んでいる。「眠り男」をはじめとする登場人物は実は操り人形であり、「見えない糸」を引く「黒衣」に操られている。ここで「劇中の人形劇」という構造が提示される。しかし、この「黒衣」は最後衣裳を脱ぎ、人形遣いから「女優」になる。こうして「劇中の人形劇」の構造が崩れ、「阿呆」たちを乗せた阿呆船が目的地のない航行を始める。

まず注目されるのは、登場人物の「眠り男」と、その「翳の部分」と呼ばれる「影の男」との関係である。二人が最初出会い、互いの関係について語り合う場面を見てみよう。

眠り男　誰だ、おまえは？
影の男　俺はおまえだ。
眠り男　何だって？
影の男　俺はおまえだよ。
眠り男　俺はおまえなんか、今まで一度も見たことがないぞ。
影の男　そりゃ、そうさ。おまえが眠ると、俺が目ざめる。俺が目ざめると、おまえが眠る。同じ人間だが、棲んでる世界がちがうんだ。
眠り男　というと、おまえは俺の見ている夢の中の人物だというんだな？
影の男　その逆さ。おまえが俺の夢の中で生きてるんだ。おまえがいまそうしてしゃべってられるのは、俺が眠ってるおかげだ。（5）

「影の男」は「眠り男」に向って「俺はおまえだ」と語り、両者が同一人物であることを認めさせようとする。「眠る」状態でなされる一方の行動は、「目ざめる」状態でなされる他方の行動に伴って変化し、二人の人格が一つの全体であるかのように一体化している。本作の後半、「阿呆船」に積み込まれそうになるが、逃げ出してきた「眠り男」が「影の男」と再会する場面においても、「俺はおまえだ」（16）という台詞が反復される。本作が「眠り男」と「影の男」の対話を通して表現するのは、こうした意味

での「際限のない円環」なのである。

このように一体化した「眠り男」と「影の男」は、互いの動きに合わせて行動しなければならない。互いの行動に干渉する二つの半分のように、一人が起きあがるともう一人が「バタリ」と倒れてしまう。

眠り男（起きあがり）ああ、眠い。もう一人の俺よ。たのむから、俺を自由にしてくれ。（バタリ）

影の男（起きあがり）北半球の見えない半分は眠りでできている……（バタリ）

眠り男（起きあがり）幸福な家庭……（バタリ）

影の男（起きあがり）一枚の十円銅貨の裏と表……（バタリ）（8）

二人の人格は交替し、夢か現か分からない曖昧な状態で、「北半球の見えない半分」や「十円銅貨の裏と表」という寝言を言う。「眠り男」と「影の男」の間に見られるのは、一方が目ざめによって強くなれば、他方が眠りによって弱くなるという相互干渉的な力関係である。寺山は、「俺はおまえだよ」という「影の男」の台詞に言及しながら、本作に仕組まれた人称の混乱の問題について次のように述べている。

ところで「阿呆船」で、人間が等身大でなく存在している。人称があいまいになっていって、自他の地平が消失する。まさに「俺はお前だ」とばかりに、理性が崩壊して、肉体だけが跳躍している。そういう「阿呆祭」が、観客との相互作用で出てきたらおもしろいんじゃないかっていう気がする。〔…〕観客の中でどれだけ理性を崩壊し、そういうものの中で機械と人間の出会ってる祝祭というか、その中で観客が、観劇の理性を捨てうるかどうかが問題です。[18]

寺山によれば、「俺はお前だ」という人称の錯乱は、「自他の地平」という境界線を消去するための表現である。劇中人物は理性を喪失し、肉体だけを具備した存在、すなわち「阿呆」になる。さらに、ここで志向されているのは、理性の崩壊が劇の外部へと拡張し、理性なき肉体を観ることを通して、観客みずからも理性の外部に触れるという「祝祭」的経験を得ることである。劇の内外において、理性と狂気との二元論的な対立を解除することが企図されているのである。

狂気と理性は、「眠り男」と「影の男」の形象化を通じて、固着したキャラクターとしてではなく同一の人格のなかに抱き込まれた流動性として表現される。一体化した二人は、山口昌男が言う「トリックスター」としての性格を持っている。二元論的に分割された二つの項の間を往復する存在の象徴として、山口は、「トリックスター的」な存在を次のように記述している。

大きいことと小さいこと、成熟した状態と幼い状態、境界内と境界外、「日常」と「祝祭空間」、固定と動くこと、秩序とアナーキー、光と暗闇、意味と無意味、男性と女性、上と下、生と死、そして「文化」と「自然」、それらの対立が意識の裡で解消する瞬間のカオスのなかで、意識は始原性の深みに向って降りて行く。[19]

山口によれば、トリックスターは、定義、分割、境界、相違、規則、二元論を解消し、対立する二項を確定不能な両義性に転換する存在である。大江健三郎は、山口が言う「トリックスター」

を「道化」と呼び替えながら、「道化は、世界の秩序をひっくりかえす。上下の秩序を転倒させる役割をはたすかと思うと、天と地のようにかけはなれたものを、かえってむすびつける役割をはたす。宇宙論的な想像力の働く世界で、仲介者・媒介者の役割をはたしている」と語っている。[20]「むすびつける」役割と、「仲介者・媒介者」という役割を担う「道化」は、「さまざまな「現実」を同時に生き、それらの間を自由に往還」するのである。[21] 寺山作「阿呆船」における「眠り男」と「影の男」は、狂気と理性との間を往還するトリックスターとしての性格を帯びている。二者は狂気もしくは理性という二元論的な分化を被る手前のところで、両義的な未分化の状態を体現しているのである。

四　分化を引き起こす理性の専制

本作の第二節では、主要な人物が誰も登場せず、二匹の蝸牛をめぐる裁判が行われる。物語の展開と無関係にも見えるこの挿話では、「天文学者ガリレオ・ガリレイの目をぬすんで、二匹の蝸牛をとりかえ」（2）たため裁判にかけられた被告人とともに、弁護人・立場を異にする裁判長・検事が登場する。四人はテーブルを囲んで座っているが、彼らの役はこのテーブルが四分の一回転すると入れ替わる。三回の回転の後、検事だった男が、「黒衣」によって被告人に指名される。この役の入れ替わりは、裁判長と検事が体現する理性と、「阿呆」の判決を下された被告人とその弁護人が体現する狂気とを、反転可能な関係として可視化している。こうして、狂気と理性との両義的な「未分化」の状態、またその境界が判別不能であることのアポリアが形を変えて提示される。

ところが、テーブルの回転が停止すると、狂気と理性との両義的な反転関係が失われる。二匹の蝸牛の裁判は、被告人が天文学者の目を盗んだことで罪に問われるという本題から次第に逸脱してゆく。検事は、「逮捕しろ！自惚れ、偽証、傲慢、の罪だ。引っとらえて、阿呆船に積みこむんだ」（2）と、被告人の無反省の態度を理由に彼を「阿呆」として断罪する。被告人は法によってではなく、検事の主観的判断によって裁かれる。この人為的な分割は狂気と理性との稀薄な境界性を明確化し、両義的に共存していた二者を二元論的に分化させる。この裁判の過程に君臨する裁判長と検事は、自らを阿呆たちと区別し、自らこそが理性的であることを疑わない。

法廷および「阿呆」収容所のモチーフは、フーコーが言う「裁判所とは別個に、しかも既存の権力機構とならんで、決定し、裁定し、施行するところの、なかば司法的な組織」としての「一般施療院」を想起させる。[22] そこにおいて、「狂人」なるものは、医学上の行為によってではなく、権力を行使した結果として規定される。施療院の長は医者という権力者であり、狂人を収容する場所は裁定が執行された対象を収容する監獄なのである。

裁判の挿話が始まる前に、「中世の専制が装置化される」（2）という舞台説明があるように、この挿話の主題は、支配と被支配との対立を特徴とする専制主義に存している。二匹の蝸牛の裁判をとおして具象化される理性の専制は、狂気との両義的で境界性が不明確な関係を、法に依拠しつつ二元論的に分割する力を持っている。君臨する権威は、権力をもって自らの人為性を合理化す

る。権威に断罪される者は「阿呆」という新たな身分を与えられたことに伴って、いわゆる理性的社会から隔離される。彼らは「寄港地の目的もなく、ただ港から港へ流れる監獄の中に閉じこめられたまま」（9）捨て置かれるのである。

「眠り男」と「影の男」は、狂人であるために隔離されるのではなく、隔離されたからこそ狂人になるのである。「影の男」は狂人として「収容所」に隔離された後、「阿呆」であるオペラ歌手の歌に合わせて、「どう？一緒に、景気づけに阿呆オペラで乾杯だ！」（9）と、自分自身も歌手になったかのようにふるまっている。また、異端審問所の中庭で、「眠り男」は「肩の上に、得体の知れねえ水死人を背負ってる」という妄想にとりつかれ、その「水死人」が自分の「死んだ親父」や「双児の兄弟」（12）ではないかと憶測する。こうして「眠り男」と「影の男」は隔離された結果として、次第に狂人へと一義化されてゆくのである。

次の場面も、法による狂気の隔離を具体化するものとして解釈できよう。貴婦人が監禁されている「阿呆」を見物しに行く途中、「影の男」に声をかけられるシーンである。

影の男　こんばんは、どちらへ？

貴婦人　阿呆見物に、よ。檻の中の阿呆を見物しながら飲むお酒はとてもおいしいわ。

影の男　それはまた結構なご趣味で。

貴婦人　とかく阿呆のすることは、滑稽で、どことなくユーモラスで、あたしたちをたのしませてくれる。

影の男　あたしたちと申しますと？

貴婦人　正常な理性の持主……いわば、作法をわきまえた、常識の持主とでも言おうかしら？（と胸を張る）あたしたちは、いちばん上等の洋服を着て、礼儀と上品さの点でお互いに競いあうのですよ。〔…〕（13）

貴婦人は、自らが「正常な理性の持主」、「常識の持主」であることを疑わず、滑稽な「阿呆」たちとは違う人間であると確信している。「影の男」は、貴婦人が言った「あたしたち」という一人称の意味を突き止める。それは明らかに「正常な理性の持主」のことを指しているが、「阿呆」を排除するこの複数形の一人称は、自他の隔離を強意している。理性の権力機構の一部としての「檻」が、貴婦人と「阿呆」を別々の領域に隔離するのである。

権力による隔離という主題は、戯曲「レミング」（一九七九・五、於東京国際貿易センター）においても反復される。『地下演劇』誌上では「レミング」について、「壁の消失」と題する座談会が催されている。三浦雅士は、「どうせ人類なんていうのは、仕切られ、内面化し、追いつめられ、最後には全員発狂して自滅する」と述べ、過度の「内面化」、つまり「仕切り」が過剰であることが人間を「発狂」させつつある現代の状況を批判している。こうした発狂状態を、寺山は「進歩の終焉」と捉えながら、「仕切る」ことを止める方法を提起する。「ともかく、理性と感性、虚構と現実、歴史と現在といった二元論的なとらえ方は、もう駄目だ」と述べる寺山は、「次に出てくるものが交換可能ということで、貨幣になるという考え方は面白いと思う」と語っている。仕切られ、固着された二元論の代わりに寺山が見出すのは、「貨幣」のような流動的な「交換」の関係である。「要するにお金は道化だ」と述べる寺山が、二元論的な構造を崩す「交換」を実現

するために導入するのは、「道化」という方法にほかならない。[23]

山口昌男は『地下演劇』の「阿呆船」特集において、「理性知」が「自分の利益にならないものは、殺してゆく」のに対し、「道化は自分の定義に入らないものを、どんどん取りこぼしてゆく」と述べている。[24]「理性」は物事を仕切っていくのに対し、「道化」はその仕切りを無化してしまう。「理性」が二元論的なものであるとすれば、「道化」は両義的なものである。本作「阿呆船」において、このような「道化」の機能を担う存在、仕切ることを拒否する両義的な存在として登場した「眠り男」と「影の男」は、隔離を通じて狂気の体現者として一義化されてゆく。彼らに対し、「阿呆」裁判を行った裁判長と検事、「理性の持主」である貴婦人などの登場人物、また法廷、収容所、檻という場所が、「理性」の専制をシミュレートしている。これらの挿話を通して、本作は理性と「阿呆」とが二元論的に仕切られてゆく過程を上演するのである。

五　「黒衣」の不在

劇中、理性の専制の真相を知る存在として登場するのが、「黒衣」である。実は本作の登場人物のうち、主役としてクレジットされているのは「黒衣」である。「黒衣」はこの専制が現実化される環境を超越的な立場に立って作り出し、専制の内にいる登場人物を操る人形遣いである。「黒衣」は物語が展開される環境を変化させ、他の人物を登場させる。

〔ト書き〕暗黒の裁判長の塔の上に、マントをひるがえして立つ黒衣の女首領。マッチを一擦りすると、アクロバットの黒衣たち。とんぼを切って空地に躍りこんでくる。〔…〕黒衣たち、見えない糸をたぐりよせて、舞台を一変させる。〔…〕　（2）

〔ト書き〕合唱がはじまると、黒衣にあやつられた「時の囚人」たちが、五メートル四方の中世の小都市をはこんでくる。すべてがととのったところで、黒衣は四人の人物を、あやつり招く。かつらをつけた裁判官。裁判長、検事、弁護人、被告人入ってきて、着席する。〔…〕　（2）

〔ト書き〕一人の黒衣あらわれて、中世の小都市の50センチ四方の板畳をあけて、地下から見えない糸で、人物を釣りあげる。〔…〕　（3）

これらのト書きが語るように、「黒衣」は「見えない糸」をたぐって舞台を転換し、人物を操作している。「見えない糸」の存在を全く知らない他の人物と違い、「黒衣」はその糸を用いて、妄想する「眠り男」を操る。

〔ト書き〕催眠術にかかったように、泳ぐしぐさをしはじめる眠り男、黒衣にあやつられて、立ったままいびきをかきはじめ、バタリと倒れ、そのまま眠りはじめる。〔…〕　（12）

また、「黒衣」は家に帰ることしか考えていない「眠り男」に家出をすすめ、彼を操る。

黒衣　出かけましょうか？

と見えない糸をたぐると、たちまち、眠り男は人形のようにたぐり寄せられる。

黒衣　眠りと目ざめの波打際を通って、あなたの今、一ばん見たいものを見るために、てのひらの地図を裏返して頂

戴！　（15）

「黒衣」は、裁判長らを招いて法廷のなかに配置したり、「眠り男」を目覚めから眠りの状態に陥らせたり、「眠り男」に家に帰りたいという自己意志に反する行動をさせたりする。登場人物の意志を無効にし、従属させる力を持っている「黒衣」は、他の人物の間に展開される物語のなかに巻き込まれず、彼らを内包する理性の専制という物語をメタレヴェルから俯瞰する。本作はこの存在を舞台上に可視化することによって「劇中の人形劇」という入れ子式の二重劇の仕組みを備えている。

このような「黒衣」は、「阿呆」の烙印を押された「眠り男」に、「阿呆」の概念の起源について言い聞かせようとする。「眠り男」が収容所から逃走する場面である。

黒衣　阿呆も狂気も、それ自体として捉えられたことは一度もなかった。それらを捉えている歴史上の総体――さまざまの概念、さまざまの制度、法治と治安上の処置によって作りあげられてしまったのです。　（15）

「黒衣」は、「阿呆」や「狂気」を作りあげた「さまざまの制度」に直接関わっていないかのように、それらを観察している。「黒衣」は歴史の傍観者、つまり寺山の理解するところの構造主義者のような超越的な視点を担っている。「眠り男」は「黒衣」の話を聞こうともせず、「ああ、頼む。俺は、家へ帰りたいだけなんだ」と言って家路につく。日常生活へと逃避しようとする「眠り男」を、「黒衣」は「めくら男」と呼び、その身分について次のように告知する。

黒衣　〔…〕ここは、たった今、暗黒の中世へ逆戻りしたばかり。そして、あなたは迷いこんできた、ばちがいのめくら男なのです。十二世紀の末に、必死で逃げようとする阿呆の男が、じぶんの幻と自分の恐怖のうなり声を文字に引き写して書いた阿呆船――あなたは、あなた自身を目に見えぬもの、と名づけようとしている正体不明の顔なし男になってしまった。

眠り男　そんな、むずかしいことは言わないでくれ。俺は、じぶんにわかることだけで沢山だ。　（15）

「黒衣」は「眠り男」が「阿呆の男」であることを宣告し、その来歴を教えている。「黒衣」によれば、「眠り男」は自分自身の存在を「目に見えぬもの」にすることを通して、「正体不明の顔なし男」になり、「阿呆」である自分についての歴史を消去したという。「黒衣」のこのセリフは『狂気の歴史』の「序言」を引用したものであると考えられる。フーコーは、狂気に関する歴史は「空白」、「空しさ」あるいは「無」に帰せられ、それを一つの「沈黙」として、次のように指摘する。

そして沈黙がこのざわめきの大空間を、自分の天職として、自分の真理として見張っている。つまり、「わたしは、おまえがかつてそうだったあの城を砂漠、あの声を夜、おまえの顔を目に見えぬものと名づけよう」というわけである。この正体不明な領域の曖昧さ。[25]

「沈黙」は、狂気に関する歴史を「目に見えぬものと名づけよう」とし、それを「正体不明な領域」のなかに不明のままに引き留める。フーコーによれば、「狂気にかんする知のあらゆる把握を最初から否認している人」には、狂気は、「目に見えぬ営み」

＝「営み（アプサンス）の不在（ドゥヴル）」のなかにしかない。[26]「眠り男」には、自分に関する歴史が見えない。それに対し、「黒衣」は人形である「眠り男」の歴史の外、「阿呆」裁判が行われる専制の外に立つかのように、すべての状況が見える。

しかし本作の最大のドラマは、最後に「黒衣」がその超越的な立場を否認するところにもたらされる。「黒衣」は衣裳を脱ぎ捨て、女優に変身するのである。そのとき、「人は誰でも他人の黒衣。操ってると思っても、操られている」（16）と彼女は語る。こうして、「眠り男」ら他の登場人物の内在する世界を超越しているかに見えた「黒衣」が、実は超越的な存在ではなかったことが示される。「人形遣い」であるはずの「黒衣」は、自分が実はほかの人物と同じ次元に立って、同じく理性の専制のなかに内包されている存在にすぎないことを告白する。超越者としての「黒衣」は、実は不在だったのである。

本作は歴史の外へと出ることの不可能性を、劇場の構造を通しても表現している。人形遣いの「黒衣」からすれば、人形の「眠り男」たちの世界は「虚構」である。同じく、「阿呆船」の舞台を見ている観客からすれば、「黒衣」を含めて上演される舞台劇は「虚構」である。すなわち、「黒衣」が他の登場人物を俯瞰しているように、観客は上演中の舞台劇を俯瞰しているはずである。ところが終幕において、劇が公演される劇場そのものが阿呆船の船体となる。「観客のすべても乗組員としてながら今、阿呆船が出帆してゆく」（17）のである。劇の外部にいるはずの観客は、ここで劇の内部に巻き込まれ、劇のなかに内包される。こうして本作が演じられる劇場では、観客席は観客席でなくなり、劇の外から劇を俯瞰する観客の視点は消失してしまうのである。

六　おわりに

台本の冒頭に記録されている「阿呆船」の創作ノートには、「中世の年代記作者、神学者、異端審問官たちが集まって、連合赤軍派の学生活動家たちを裁く」という記述が読まれる。寺山はブルジョワ社会の日常と対立し、それに「異化の効果」を与えるものとして連合赤軍の活動を捉えていた。[27]また「阿呆船」は初演の翌月、政情の不安定なイランにおいて公演された。[28]作品ノートには、「すでに四面の国々が社会主義化し、最後の王国として残されたイランには、政治危機がおよんで」おり、「テロ事件が相次」いでいるという記述が残っている。「阿呆船」制作の背景には、人間の理性が作りあげた「主義」が社会を分断している同時代への批判意識があった。

しかしこのように理性批判を主題とする「阿呆船」が、その人物の設定、台詞、劇場の構造を通して示しているのは、理性の専制の外に脱出することの不可能性である。たしかに、最後に「阿呆」が合唱する「天下国家を　くつがえす」という歌詞には、既成の社会秩序としての国家を転覆しようとする扇動が、また「万の書物に火を放て」という歌詞には、既成の定説を滅ぼそうとする挑発が見られるだろう。だが、制度と定説を転覆し、滅却しようとするこれらのスローガンは、実際には行動には移されない。「阿呆」たちの革命は言葉によって語られるものにとどまり、幻想のままに終わるのである。本作は、寺山が言う「演劇の不毛性」――「理性の不毛性」あるいは「言葉の不毛性」と言い変え

てもよいが――を乗り越えようとする試みであった。そこでは、言葉に依拠しない演劇の可能性が探られる。しかし、言葉に依存する「阿呆」たちの結末は、「演劇の不毛性」を乗り越えるものではなく、むしろ「不毛性」そのものを露呈させているのだ。

寺山は、「歴史はもっとも演劇的なもの」であり、「あらゆる歴史的事件は、すべて演劇的でしかなかった」と、繰り返し歴史を演劇にたとえた[29]。劇がすべて言葉によって構築されるものであるように、歴史も言葉によって構築されるものである。本作において、歴史を俯瞰している超越的な存在としての「黒衣」は実は不在であり、劇を俯瞰している観客も不在である。つまりここでは、六〇年代のフーコーが言う「主体」や「真理」の消滅した「外」なる空間が存在しないことが表現されている。この意味において、『狂気の歴史』から影響を受けた本作は、「外の思考」を肯定した本書よりもむしろ七〇年代のフーコーに接近していると捉えることができよう。

「阿呆船」を含む「密室三部作」に共通するのは、「幻想」の問題である。寺山は『家出のすすめ』において、眠ることと醒めることとの関係から「制度」について語っている。制度の転換は、「一つの眠りから醒めようとして、またべつの眠りのなかに落ちこんでしまっている」ということにすぎない[30]。寺山によれば、人は一つの制度を否定し、そこから「家出」しても、「一つの眠り」から「べつの眠り」に落ち込むように、また別の制度に入り込んでしまう。寺山は、制度の欺瞞を疑いながら、人が制度つまりは「幻想」から離脱することの可能性を、必ずしも信じてはいなかった。

同じような観点を、『地下演劇』の初期編集に加わった芥正彦も共有している。芥は、全共闘運動が巻き起こしたものを「共同幻想」と捉え、「全共闘にしても宗教の枠から出てない」と述べている[31]。芥によれば、全共闘が覆そうとした体制も全共闘自体も「幻想」に支えられている点では等価なのである。芥のいわゆる「共同幻想」は、言うまでもなく吉本隆明の『共同幻想論』（河出書房新社、一九六八・一二）に基づく。岸田秀は「国家論」において本書を踏まえつつ、狂気なるものを、共同幻想に吸収されない自閉的な個人幻想として把握している[32]。東由多加は、寺山の作劇法が岸田のこの幻想論に「極似」していると指摘し、寺山演劇が「我々が現実だと認識している世界は、ただ単に意味づけられた幻想にしか過ぎない」ことを明らかにしていること、つまり「共同幻想によって抑圧された私的幻想の解放をくりかえし語りつづけている」ことに注目を促している[33]。

寺山が創作に関わった演劇作品群に一貫して潜在する、幻想からの解放というテーマは、寺山が繰り返し説いた「戯曲の文学ばなれ」という問題意識とも結びついている。「毛皮のマリー」（一九六七）以降、「「いわゆる祝祭的人間」ばかりを集めて、カーニバルを演出することばかり考えていて、「台本」の重要性は二の次になっていた」という寺山は、天井桟敷の初期作品「青森県のせむし男」（一九六七）や「大山デブコの犯罪」（一九六七）を「見世物」と銘打った。そこでは、戯曲の言葉によって支えられるストーリーよりも俳優の肉体そのものを舞台に示現させることが目指されている。寺山によれば、ここには「「孤立した個の内部への退行」をこばんで、詩人であることをやめ、舞台監督へと

転身していったプロセス」がある。寺山が「戯曲の文学ばなれ」を試みたのは「個の内部」つまりは「幻想」への退行を拒否するためであった。[34] 寺山の言う「戯曲の文学ばなれ」とは、作品がエクリチュールとしての戯曲から離れ、俳優の肉体を通して舞台上の演劇へと移行することを意味していた。

七〇年代に入ると、「人力飛行機ソロモン」（一九七〇）、「邪宗門」（一九七一）、「地球空洞説」（一九七三）、「ノック」（一九七五）など、野外劇や市街劇が上演される。「娼婦・運動家・人妻・保険外交員・犯罪歴者・ボクサー・建築家・美少女・変装狂・学生・労働者・猫・過去不問」という俳優募集の宣伝文が物語るように、[35] そこでは一般観客と演者とが同一視される。これらの作品が市街をまるごと劇場化することによって提起したのは、「現実」も一つの「虚構」であるというテーマであった。作品は日常生活までをも虚構と捉え、舞台からはなれて市街において上演された。

市街劇の時期に次ぐ「密室三部作」では、上演の場所は開かれた空間である野外や市街から密室に移る。「盲人書簡」においては、迷路が設置され、そこに入り込む観客が何も見えない暗闇の中に想像を膨らませる。「疫病流行記」の場合、観客席も舞台も黒幕によって小さな空間に分断され、その海外公演版では釘打ちの音が台詞に取って替わることで言葉を捨てる。「阿呆船」においては、巨大な船体が観客席を含む劇場全体を包摂し、現実生活に通用する理性にまで疑いを突き付ける。三部作では外部なき「密室」を通して、人間社会に普遍的に存在しているが意識されてはいない「幻想」を現前させることが試みられた。

三部作において、「幻想」の語義は拡散し、個人の想像から、人間理性に基づく言葉の全体までをも含みこむようになる。なかでも「阿呆船」では、「幻想」としての理性から離れる可能性が模索される。しかし、文学、言葉、理性という「幻想」から離れたとき、演劇はどこに立脚すればよいのか。「阿呆船」はこの苦境に臨み、「幻想」による抑圧からの解放は不可能であるというニヒリズムを打ち出した演劇作品なのである。

＊寺山修司作（岸田理生台本協力）の戯曲「阿呆船」、及び作品ノートからの引用は、『寺山修司の戯曲5』（思潮社、一九八六・七）に拠る。〔　〕内は引用者の補足を示す。

注

（1）寺山修司（演出）×岸田理生（台本協力）×小竹信節（美術）×浅井隆（舞監）×樋口隆之（演出助手）×森崎偏陸（音響）「阿呆たちは故郷をめざす」、『地下演劇』第一一号、一九七七・五・五

（2）寺山修司「シラーズ、ペルセポリス芸術祭に参加して」、『朝日新聞』一九七六・九・二四→『天井桟敷『阿呆船』』株式会社ブルース・インターアクションズ、初版一九九八・一二、二版二〇〇五・七

（3）座談「阿呆たちは故郷をめざす」、前掲

（4）斉藤正治「暗黒と虚構の重層のなかで――『盲人書簡』の提出したもの」、『新劇』一九七四・四

（5）清水義和「ディドロの『盲人書簡』と寺山修司の『盲目書簡』に於ける闇の世界」、『愛知学院大学教養部紀要』、二〇一〇

(6) 無記名「異色の舞台装置、痛烈な風刺――天井桟敷「阿呆船」に見ごたえが―」、『読売新聞』夕刊、一九七六・八・四
(7) ブラント『阿呆船』現代思潮社、一九六八・八、一三頁
(8) 尾崎盛景「解説」、『阿呆船』、前掲、二四四～二四五頁
(9) 拙稿「雑誌『地下演劇』（一九六九～一九七九）総目次・執筆者一覧」（『国文学研究ノート』二〇一九・三）参照
(10) 無記名「言葉」、『地下演劇』扉頁、第一号、一九六九・五
(11) 寺山修司×ミシェル・フーコー「犯罪としての知識」、『情況』一九七六・四→『.70s寺山修司』世界書院、二〇〇四・一
(12) 『寺山修司の戯曲5』思潮社、一九八六・七、三三六頁
(13) ミシェル・フーコー『狂気の歴史』田村俶訳、新潮社、一九七五・二、七頁
(14) ミシェル・フーコー『狂気の歴史』、前掲、三〇頁
(15) ミシェル・フーコー『狂気の歴史』、前掲、四八～四九頁
(16) このようなフーコーの変容については、柴田秀樹「ミシェル・フーコーの文学論と真理の問題―小説から演劇へ―」（『関西フランス語フランス文学』、二〇一五）を参照。
(17) 寺山修司×ミシェル・フーコー「犯罪としての知識」、前掲
(18) 座談「阿呆たちは故郷をめざす」、前掲
(19) 山口昌男「アルレッキーノとヘルメス」、『文学』一九六九・三→『道化の民俗学』筑摩書房、一九八五・二
(20) 大江健三郎「道化＝トリックスター」、『新しい文学のために』岩波新書、一九八八・一、一三七頁
(21) 山口昌男「解説」、ポール・ラディン『トリックスター』晶文社、一九七四・九→大江健三郎「道化＝トリックスター」、前掲、一三九頁
(22) ミシェル・フーコー『狂気の歴史』、前掲、六九頁
(23) 寺山修司×三浦雅士×岸田理生×高取英×浅井隆×松尾意澄「壁の消失」、『地下演劇』第一四号、一九七九・一〇・二〇
(24) 山口昌男インタビュー「阿呆の考古学」、『地下演劇』第一一号、一九七七・五・五
(25) ミシェル・フーコー『狂気の歴史』、前掲、一一頁
(26) ミシェル・フーコー『狂気の歴史』、前掲、一〇頁
(27) 寺山修司×ミシェル・フーコー「犯罪としての知識」、前掲
(28) 三沢市寺山修司記念館には、「阿呆船」イラン公演の記事・パンフレットなどの資料が所蔵されている。
(29) 寺山修司×ミシェル・フーコー「犯罪としての知識」、前掲
(30) 寺山修司「家出論」、『家出のすすめ』角川文庫、一九七二・三、七四頁
(31) 斎藤偕子（司会）×和田勉×高松次郎×菅孝行×芥正彦×東由多加×最首悟「演出と戦略」（再現編成：熊谷博道）、『地下演劇』第二号、一九七〇・二・一
(32) 岸田秀「国家論」、『現代思想』一九七五・六→『ものぐさ精神分析』青土社、一九七七・一
(33) 東由多加「寺山修司論」、『国文学：解釈と鑑賞』一九八〇・八
(34) 寺山修司『戯曲　毛皮のマリー・血は立ったまま眠っている』自作解説、角川文庫、一九七六・一
(35) 『天井桟敷新聞』第一三号、一九七三・三・三〇

［付記］本稿は、平成二九年度神戸大学国語国文学会研究部会（二〇一七・八・二〇、於神戸大学）における口頭発表「寺山修司戯曲「阿呆船」論――「理性」をめぐって」をもとに成稿したものです。席上でご教示を賜りました諸先生方に厚く御礼申し上げます。
（りゅう　むじょ／神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程）