

安藤耕平

アナログから CG へ 移行期の映画 寺山修司の遺産と安藤
絃平によるイノベーション

編集

松本杏奴

アナログから CG への移行映画。安山平平による寺山修二の遺産とイノベーション

内容

はじめに寺山修司、安藤耕平

最初の章

1 安藤浩平映画と私と寺山修二

2 アンネ・マツオカオ松山修二主映像と映像作品のアバンギャルドとしての新たな映画表現

3 寺山修司の子宮再発について

4 寺山修二のマクベス草案

5 葛城ミサ海外公演ラ・ママ・シアターエレン・スチュワート

第2章

寺山修司の協力者

1. 山田泰一 2. JA Caesar、3. 本間久雄、4. 新平正人、5. 新垣慶子、6. 萩原佐々美、阿部公房、8. 北村、9. 高取栄 10. 太宰治、11. 白石誠

第3章

1. Miryam Sas、2. Stephen Ridgely、3. Tsuda Terumichi、4. Yoda Chiho、5. Bernard Shaw、

第f章：作品

1. 俳句：馬場俊吉

2. タンカ：Gesshoku Shokan、

3. ラジオドラマ：中村一郎（ラジオホール）
4. 19歳のブルース
5. ノベル：ああ！荒れ地
6. ドラマ：La Marie-Vision
7. 実験映画：天皇のトマトケチャップ
8. エッセー：誰かが彼の故郷を想像できない？
9. 映画：国で死ぬこと

第5章

1. 医療レビュー
 2. 海外パフォーマンス
 3. 寺山修二の時代史
- 寺山修二国際協会編集

序文

寺山修司と安藤紘平

寺山修司が亡くなって久しい。だが、今もってメディアへの影響が強い。その秘密は何処にあるのか。

国際寺山修司学会は二〇〇七年、早稲田大で行われた「寺山修司のすべて」に参加して、それを検証した。

寺山のSFシネマ「田園に死す」と、安藤紘平早大名誉教授の「アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる」を上映した。

寺山は文学的見地で安藤氏は理工学的見地に依って映像を作り上げていた。

だが、両作品は「相対性理論」に立脚して制作されているということだ。

タイムマシーンで時間を遡り亡き母に会えば、母殺しのパラドックスや少年の寺山にも遭遇出来る筈である。

寺山が一九七四年にこの「田園に死す」を作製したのは、その前年ロシアの詩人マヤコフスキー作「風呂」(タイムマシンのこと)の邦訳が出版され、寺山がそれを読んだからであろうと私は推測している。名古屋外大学長の亀山郁夫氏は「その推測は大いにありうる」と頷いた。

この映画の中で、寺山はフィルムの上に短歌を焼付た。いっぽう、安藤氏はフォーカスの深いCG画像でスクリーンの中から寺山の詩を銀河の彼方へ放った。

安藤氏がシネマ「オーマイマザー」で電子が勝手に動き出すエレクトロフリーラン効果を利用した母の妖怪画像は、F・ベーコンが描く歪な顔とよく似ている。

寺山が画く母と子の愛憎に触発され、安藤氏は、いわば子供であるビデオのメディアが、母なるフィルムというメディアと重層的に溶解し合うイメージに表し映画界を驚かせた。

安藤氏が作った渦の正体を理解する為には専門知識を要する。しかし、若者はその不思議な動画に理屈抜きで惹かれている。このCGについて、清水杏奴氏が論文に纏め、自身もアニメ「銀魂」製作に活かした。

当時、国内で寺山が主宰する劇団の天井桟敷は、奇を衒う素人の集団とみられた。

一九七〇年、ニューヨークのラ・ママシアターで「毛皮のマリー」を公演したとき、エレン・スチュワートに認められ評価が一変したのである。

寺山が欧州巡演で、ポーランドを旅したとき、J. グロトフスキに会い、その「貧しい演劇」(POOR・THEATRE)の虜になった。

寺山はポーランドから帰国すると、市街劇を公演した。天井桟敷に集まる人々は劇場を出て市街地を舞台にと変え、持たざる演劇に変貌した。

今年は天井桟敷の創立五十年にあたる。これまで学会に集まる寺山と同世代の人たちや学生が結成した劇団翠で「さらば映画よ」を、演劇大学in 愛知2009やSA企画で「ある男、ある夏」を上演した。

天井桟敷の活動は二期に跨り、前期は門外漢の即興劇で、後期は熟練した芸人の演技であった。

特に、後半は、他に類を見ないスタッフが俳優より優れた独創性を発揮した。

そこには電子技術で役者を人形に変え、芝居を操る専門家がいた。

それが安藤氏であり、寺山に惹かれて、映画「フェルメールの囁き」を作った。

寺山が好きだったサーカスのアクロバットを、この写像は捉えている。

それは、かつて寺山が、オランダ・メクリ劇場の「奴婢訓」上演で一座がサーカスの軽業を一流のプロ並みに演じた姿を髣髴させるものがある。

映し出された空中回転を見ていると、安藤氏が考案するエレクトロフリーラン効果が顕れ、その竜巻から魔性が産れる予感がする。

寺山のレガシーが今尚色褪せないのは、その芸術を、安藤氏が電子媒体を使い、残像効果の先駆者として斬新な画像を見せてくれたおかげである。

(清水義和)

第1章1節

映画と私と寺山修司

“最近、なぜか、寺山修司…”

映画作家 早稲田大学教授 元劇団員
安藤 紘平

「どうしたら映画監督になれるんですか？」
学生から良く聞かれる質問である。その時、私は決まって
「君は、なにか映画を撮ったかい？ もし撮っていれば、既に君は立派な映画監督だよ」と言う。実は、この答えは、寺山修司さんからの受け売りである。いや、正確には寺山さんは、私にこう言ったのだ。
「頭の中で映像をイメージした時点で、既に君は立派な映画監督だよ」

私が映画を撮るようになったのは、もとはと言えば、寺山さんの企みから始まったことである。
「安藤さん、これからは映画の時代だよ。パリで、割り勘で中古のカメラを買おうよ。一緒に映画を撮ろうよ。」
海外公演での我々の飛行機代の半分はパンナム航空とのタイアップであり、条件は、パリのパンナムビルの前で、当時人気のタイガースの加橋かつみと寺山さんが対談して、その映像をテレビで流すことだった。
「でも、そんな簡単に映画監督なんかになれないでしょう」
その寺山さんの答えが、
「頭の中で映像をイメージした時点で、既に君は立派な映画監督だよ」であった。
私は、すぐに寺山さんの誘いに乗って、パリに着くや中古の16ミリカメラを購入、なんとか無事、タイアップ映像を撮り終えた。しかし、帰国後、いつまで経っても寺山さんからは共同映画製作の話がこない。やむなくそのカメラで撮影した『オー・マイ・マザー』が、ドイツのオーバーハウゼン国際短編映画祭で入選したことから、私の映像作家としての第一歩が踏み出されたのである。

最近、なぜか寺山さんとの関連深い出来事が多い。
その『オー・マイ・マザー』が、最近、あちこちで持て囃されている。
最近、アメリカのゲッティ美術館に収蔵され、ニューヨークのジャパソサイエティ、ボストン美術館をはじめ横浜美術館、東京芸術大学、早稲田大学、国立国際美術館などで上映され DVD まで発売された。飯村隆彦さんや大林宣彦さんとの対談が生まれ、その時には必ず寺山さんの話が出る。そもそも、『オー・マイ・

マザー』と云うタイトルが寺山さんの影響をもろの受けているからその事を質問される。

「オー・マイ・マザー」は、デジタルシネマのはしりともいうべき、フィルムと電子映像とのミックスである。映像のループを作ってフィードバックさせ、正帰還（ポジティブフィードバック）させると音で言うハウリングのような現象が起こり、電子が勝手に動き出す“エレクトロフリーラン効果”が生まれる。この現象が起こると、映像は勝手に動き出す。1969年のことだから、当時としては極めて斬新な映像で、草月ホールで上映された時には、観客の中からも大きな歓声があがった。

テーマは、作家である自分が母親を犯して再び母親の身体から生まれ変わり、また、母親を犯すという永遠のループである。フリーランするエレクトロンは、僕自身の精子だ。フリーランすることでループから抜け出るイメージを期待しても抜け出せない。これはまさに寺山さんのモチーフである“家出”と“母への思慕”のイメージの影響と言うほかない。そこに、ビデオというメディアがフィルムという母なるメディアを犯していくイメージを重層的に表現したかったのである。



『オー・マイ・マザー』 1969

- 1969年オーバーハウゼン国際短編映画祭 入選
- アメリカ、ロサンジェルス Getty Museum 収蔵
- 横浜美術館 収蔵
- バリ Light Cone 収蔵

母親の象徴としての小暮実千代の写真、ドイツの有名なおかまの娼婦、髭をつけた男装の女の写真が元の素材である。タイトルバックは、ドイツの有名なおかまの娼婦の写真から始まる。パッと見は母親のなりをしているが正体は男のアップの目が割り抜かれてゆく。このおかまこそ自分と母親の間に生まれた子であり、自分自身であり、ビデオメディアであるわけだが、目が割り抜かれてゆくのは、ギリシャ神話のオイディプスの話から来ている、「近親相姦したもの目は割り抜かれなければならない」から由来している。タイトル終わりに髭をつけた女になるのは、僕の顔をした母親でも良いからである。そして、母親の象徴としての小暮実千代の写真がエレクトロフリーラン効果で動き出すわけである。

技術的には新しいが、まさに寺山さんの影響が色濃く現れている。ただ、日本で初めてというべきこの電子効果を応用した映像は、逆に、寺山さんの実験的短編映画『蝶服記』『影の映画』などに影響を与えているように思えて、少し嬉しい。

パリでの加橋かつみさんと寺山さんの対談に戻るが、これは、当時、ニューヨークのオフオフブロードウェイから端を発し、ロンドン、パリで大人気となっていたロックオペラ『ヘアー』の日本公演に関する話だった。この脚本を、当初、寺山さんが書くことで始まったのだが、寺山さんがあまりにも原作を過激に変えたため、寺山さんでは実現しなかった。実は先日、この日本公演のオリジナルメンバーでの再演が40年ぶりに行われた。公演の後、プロデューサーの川添象郎氏や加橋かつみさん、安藤和津さんらと寺山さんの思い出を語り合った。

先日、篠田正浩監督の講演があったが、ここでも、寺山さんの『マッチ擦るつかの間 海に霧深し 身捨つるほどの祖国はありや』がテーマとなっていた。

この間、飲みに行ったお店でたまたま会った作家の島田雅彦氏は、隠れ寺山修司ファンで、高校生の時、寺山さんからサインを貰ったそうである。

また、ついこの間、映画プロデューサーの佐々木史朗さんをプロデューサー講座にお呼びしたが、その最後の締めくくりが、寺山さんの1966年のドキュメンタリー『あなたは』が締めくくりだった。

昨日のいまごろ、あなたは何をしていましたか

それは充実した時間でしたか

.....

祖国を愛していますか

祖国のために戦うことができますか

.....

東京は好きですか

空がこんなによごれていてもですか

あなたにとって幸福とは何ですか

では今、あなたは幸福ですか

最後に聞きますが

あなたはいったい誰ですか

そう、この質問の中に入り込んでしまったのは、寺山さんではなくて、私たち

自身なのだ。寺山さんの仕掛けた質問の迷宮の中で彷徨っているのは、九條今日子さん、萩原朔美さん、榎本了壺さん、森崎偏陸さん、J・A・シーザーさん、清水義和さん、そして私。それを、質問の向こう側で、寺山さんだけが笑いながら見ている。そういえば、私たちの誰だって、寺山さんの質問の答えを観た人はいない。永遠に続く質問の中で、私たちはいつまでこの答えを探し続けることになるのだろう。

最後に聞きますが

寺山さん、あなたはいったい誰ですか？

寺山修司による映像構造のアヴァンギャルドとメインカルチャーとしての新しい映画表現

清水杏奴

1. まえおき

かつて、寺山修司という、天才とも、いかがわしいアウトサイダーとも言われた大芸術家がいた。彼は、若いころから俳句、短歌で脚光を浴び早稲田大学在学中に「短歌研究」新人賞を受賞、その後、ラジオドラマの脚本、詩、小説、映画の脚本などそれぞれの分野で話題となり、時代の寵児となった。その中、演劇集団「天井桟敷」を立ち上げアンガラ文化の象徴的存在となり、その後、写真家、そして映画監督として実験的な映画を作り、四七歳の若さで急逝した。

今、彼の伝説にあこがれ、その思想、魅力的かつ刺激的な行為を慕う若者たちは少なくない。ただ、その活躍メディアが広範にわたり、その表現行為があまりにも難解でアヴァンギャルドであるため、それらを映画構造として体系づけ俯瞰した研究はまだない。

2. 目的と組み立て

本稿では、寺山修司の演劇構造から映画構造への展開、さらに新しい映画の表現として、どのような思想に基づいてさまざまな実験映画を作り出しているかを作品を通して検証し、その前衛性が、現在のメインカルチャーとしての新しい表現にどう収斂し影響を与えているかを考察する。寺山は映画を見る観客とスクリーンの中の世界の一体化が映画にいかに関与しているかを分析した。寺山は、演劇は俳優が半分作り、後の半分は観客が作ると考え、映画や舞台をリアルなものとして紹介している。

3 『さらば映画よ』と寺山修司の映画構造

3 - 1. 寺山修司の映画構造を考察

『さらば映画よ』では、寺山修司の映画論の思想的背景が類推される演劇『さらば映画よ』を検証し、寺山修司の映画構造を考察する。

寺山の『さらば映画よ』は演劇ですが映画ともいえる作品である。寺山は『カサブランカ』の主人公、ハンフリー・ボガートが亡くなった後にオマージュとして『さらば映画よ』を書いた。

『さらば映画よ』（ファン編）に登場する中年同性愛の男性カップルが映画『カサブランカ』のハンフリー・ボガートの話をしている。痴話げんかの中、ラグビーボールが観客席に飛んでくるラストは主体と観客の転換と考えられ、前衛的で挑発的であるといえる。

また『さらば映画よ』では、出演者が映画の主演になったと思い込んでスクリーンに飛び込んでしまったと仮定し、新しい方法で寺山の映画を創ることになる。これは舞台をスクリーンとして考え出した演劇と映画のドッキングではないだろうか。

寺山は、『さらば映画よ』の中で、既成の映画を破壊し、持論の夢の映画を想像力によって作り上げることを展開している。したがって、『さらば映画よ』で語られる『カサブランカ』に出てくる俳優ハンフリー・ボガートは、夢を媒体にして語られている。『さらば映画よ』に出てくる中年の男は、実際のボカートがスクリーンに入り込み、彼が病気で死んだ後、形がなくなり、ボカートはスクリーンの中を住処にしたと夢想する。そして、中年の男は、スクリーンの中に死に場所を求めるかのように、生身の肉体を映像化しようとする。このスクリーンを死に場所としているのは、演劇のステージの上で俳優が交わす会話である。

3 - 2. 大停電による寺山の映画論

一九六五年 十一月 九日にニューヨークで大停電があったが、ニューヨークを中心に被害が大きかったことから、一九六五年ニューヨーク大停電などとも呼ばれている。この停電により、二五〇〇万人と 207,000 km² の地域で十二時間、電気が供給されない状態となった。しかし、この大停電は寺山の映画論に更に深い暗示を与えている。『さらば映画よ』（ファン編）の「停電」は観客が想像力を発揮するのに良い機会だと考えた。そして、『さらば映画よ』（ファン編）（15）ではニューヨークの大停電が引用されている。

『さらば映画よ』（ファン編）の中年の男2の台詞に次のようなセリフがある。

「そう。部屋の中にだって星はありますよ。ただ見えないだけなんだ・・・（腰掛ける）私はニューヨークで突発した 12 時間の停電について考えましたね。あの 十二時間、ニューヨークの市民は何を待っただろうか、って、高層ビルのアパートの壁を見つめながら、三流のレストランの壁を見つめながら、刑務所のコンクリートの塀やアスファルトの舗道のスペースを見つめながら、みんなきっと「自分の映画」の始まりを待ってたのではないだろうか？時ならず鳴りわたるニーノ・ロータの音楽！そしてスーパーなしにいきなり壁に映しだされる自分の顔・・・」（1）

前述の文章から、中年男2の心に生じた変化が読み取れる。また、エッセイ『地下想像

力』には、「演劇的想像力」の項がある。そのなかの「演劇みなエロス」の三番目に『『さらば、映画よ』（ファン編）の二人の中年男の男根表現」の解説がされている。その場面は中年の男2が、中年男1にハンフリー・ボガードの映画と役者の死を話している。

中年の男2・・・「いいですか？」と中年男2は念を押す。「ハンフリー・ボガード殺人事件の犯人は、映画の中の本人だったんですよ。彼は彼自身の代理人として、実にうまく立振るまい、しかもちゃんと生きのびていた。彼はどこにでもいながら『さわれない人間』なんだ。畜生！映画の中とは、またとないかくれがを見つけ出したもんだ・・・」中年男1は、次第に中年男2の狂気にたじろぎ、電灯をつけることを要求する。電球をつけると、幻の映画は終り現実の裸体が客の目にふれる。だが「虚構の性」は存在しなくなるのだから、その裸体は表現された肉体ではなく、ただの物体にかわってしまう筈だ。「ねえ、もう映画ごっこは止めて！」と中年男1は要求する。だが中年男2は止めない。彼の肉ははげしく見えないスクリーンの光にあぶられている。（2）

この解説を、ドラマ『さらば映画よ』（ファン編）の同じ箇所と比較してみると、寺山の推敲の跡を辿ることが出来る。

中年の男2、・・・いいですか？ハンフリー・ボガード殺人事件の犯人は、映画の中の本人だったんですよ。彼は彼自身の代理人として、実にうまく立振るまい、しかもちゃんと生きのびていた。彼はどこにでもいながら「さわれない人間」なんだ。畜生！映画の中とは、またとないかくれがを見つけ出したもんだ・・・しだいに声高になってきた中年の男2・・・壁のスイッチをひねる。室内は暗くなる。映写幕の白さだけが荒野のように場面にひろがる。暗くなった・・・(17)

とある。上のドラマ『さらば映画よ』（ファン編）からの台詞と5年後のエッセイ『地下想像力』の解説を比較すると、中年男2の肉体は解説の方がスクリーンとの距離が限りなく接近していくことが分かる。

寺山は『さらば映画よ』（ファン篇）を書いた翌年『三田文学』の「特集・前衛芸術」(1967.11)の対談で「頭脳も肉体だということを知らなければならない」（3）と切り出し、更に頭脳は言葉と異なると論じている。

つまり「肉体というのは非常に素晴らしい。それはやはり肉体は鑑賞に耐えると思うな。だけれども肉体から切り離された人間の属性はたえないので、言葉というものが脳味噌から切り離されて存在するという場合、その言葉に俺たちはなんの興味ももたないのじゃないか。」(15)

と、この対談で発言している。寺山は、舞台だけを念頭において発言しているのではなく映画も並列的に論じているとすると、頭脳は、スクリーンに置き換えることが出来るのではないか。それは、舞台上の役者の肉体について語りながら、同時に映画のスクリーンに光線化された肉体を念頭において、生の肉体と光線化された肉体とをパラレルに論じているからだ。

寺山は、ドラマ『さらば映画よ』（ファン編）を念頭におき、ドラマの同じ場面でドラマとスクリーンとの両方に役者の肉体を並列に置いている。しかし、寺山は対談で専らドラマの肉体のみを語り、スクリーンに写された肉体を伏せて話さないで、役者の肉体のコンセプトが希薄になり抽象的になってみえる。

3 - 3. 『さらば映画よ』を通して寺山の映画論の新機軸を追及

寺山は『さらば映画よ』（スター篇）で、映画氏（光線と化した媒体）が出て来た、中年の女性に向かって「君は何も見なかった」という。この台詞は、マルグリット・デュラス脚本、アラン・レネ監督の『二十四時間の情事』に出てくる男性の台詞を、寺山がドラマにコラージュしたものである。『二十四時間の情事』日本で公開中止になりかけた『夜と霧』の監督アラン・レネが、初めて監督した、日仏合作の形の劇映画である。そこには日本ロケにやってきた、戦時中ドイツ人を恋人に持ったフランス女優と、広島日本人技師との一日の恋が描かれている。男性は女性に向かって「君は何も見なかった」（4）という。

この脚本を書いたデュラスには独自の考え方があり、映画では、無意識の記憶、例えば「夢」で見たことも「見た」としている。夢は、絶えず視点が変わり、眠りに落ちると今まで見た夢もすぐに消えてしまう。今まで見た夢の記憶は、無意識の中の記憶となり、移ろいやすく、現実に見た景色の記憶とは異なっている。『二十四時間の情事』では、女性が見たという被爆した広島街が、無意識の記憶のような風景で現実の被爆した町の広島とは異なり夢のように曖昧模糊とし、男性は女性に「君は何も見なかった」というのである。

一方、寺山の『さらば映画よ』では、映画氏が「何も見なかった」と述べるのは、『二十四時間の情事』の「何も見なかった」とは異なる。寺山の場合、映画のスクリーンは闇の中で光線が見えるのだが、太陽の光のもとでは姿を消すという考えがある。したがって、「何も見なかった」のコンセプトを使っているのである。つまり、光線は闇の中で輝くものであり、白日の下では姿を消すもので、現実の人間の姿とは全く異なる。寺山のドラマの中で「映画氏は何も見なかった」と表している。

寺山は自分のコラージュ作品を見た際に自分の作品ではないが自分の作品であるかのように一種の眩暈を感じ、迷宮の入り口に立ったような感覚を覚えたのではないか。映画は、俳優本人ではなく光の微粒子と化した赤の他人が虚像となって映し出されている。寺山は、この本人ではない本人に似た映像に異常な関心を示し代理人としての映画について独自の見解を持っていたと伺える。

演じている人は映像であり、だまし絵のようなもので生の人間であると同時に映像ということになる。また、この作品にはハロルド・ピンターの『昔の日々』の中にある台詞に通じるものがあり、「起こらなかったことも起こったことのひとつだ」(5)という台詞は、現実の人間が映画を見て現実にしたといえる。

寺山は『カサブランカ』(スタア編)を従来の映画として非常に評価していた。しかし観客が映画を受動的に受け入れるため、観客が映画に参加するというスタイルの映画としてはよく出来ていないと考えていた。そこで、代理人としての映画を否定した。つまり、観客にとっては受動的な映画であるのに対し、観客が映画に参加する新しい映画を『さらば映画よ』(スタア編)の中で考案したと考えられる。

寺山は、演劇は俳優が半分作り、後の半分は観客が作ると考えていた。(6)

寺山はハワード・コッチの『カサブランカ』について観客が映画に参加する映画としてはよく出来ていないと考えていた。そこで、寺山は、観客が映画に参加する新しい映画を考案した。『さらば映画よ』(ファン篇)では、寺山がニューヨークの大停電を想定して、映画館が真っ暗闇になった後、観客は否が応でも、各自の想像力で自分の映画を作る事になるだろうと夢想した。また、『さらば映画よ』(スタア篇)では、観客の女性が、映画の主役になったと思ひ込み、スクリーンに飛び込んでしまったと仮定し、新しい技法で寺山映画を作った。そして、寺山の『さらば映画よ』を通し、寺山の映画論の新機軸を追及した。

寺山は『さらば映画よ』(ファン篇)で、映画は、死んだ人も生きている人も住む不死の世界だと見ていた。現在と異なり、今からおおよそ五十年前の日本の映画ファンたちは、映画を、憧れの国と見ていた。寺山の映画は、観客の心を写す映画で、既製の映画館のスクリーンとは異なる。寺山にとって、映画は人々が教育を受けるように、他人から押し付けられて映画を見るのではない。映画ファン各自が自分の意思によって映画を夢見る理想の世界でもある。『さらば映画よ』(ファン篇)に出てくるニューヨークの大停電は、近代機械文明の破綻を示している。だから、突然停電になった既製の映画館の暗闇の中で、文明人は、古代人が薄暗い洞窟の中で描いた岩絵のように暗闇を通して個性豊かなイマジネーションを獲得する。

以上から、『さらば映画よ』は寺山の映画を考えるうえで重要な映画であると考えられる。寺山は映画『カサブランカ』の物語よりも、ハンフリー・ボガートという光線と化した光の微粒子に関心が深かった。そして寺山は実在のハンフリー・ボガートよりも手に触れることの出来ない光線としての媒体、つまり夢を媒体とすること接近を試み続けた。それが寺山にとってのドゥーヴルの意味であり不死の正体で、代理人でもあったと考えられる。

寺山は観客が映画のスクリーンに入り込むことが出来る映画を『さらば映画よ』の中で考案した。

3 『書を捨てよ町へ出よう』におけるスクリーンと客席との関係

3 - 1. 客席との関係

『書を捨てよ町へ出よう』におけるスクリーンと客席との関係では、第二章で導き出された映画の構造からスクリーンと客席との関係において、従来の映画の概念を超えた映画の在り方を示し、さらに、『ローラ』において現在も上映されている映画とそれを演じ続けて三十六年をスクリーンの中に生きる森崎偏陸の人生を考察する。

一九七一年に寺山自身が監督・製作・脚本を務める最初の映画『書を捨てよ町へ出よう』を上映した。今までの映画とは全くちがう考え方で作り出したこの作品は寺山修司の革新的映画であるといえる。

映画の冒頭のシーンは真っ暗の中、何も起こらない。これは寺山のいう暗黒をスクリーンにして、イマジネーションを監督する、見えない犯罪映画、つまり、『停電映画』にあたる。また、暗闇の数分後に青年の主人公「私」（佐々木英明）が画面から現れ、語りかける。そして、主人公の佐々木英明は自己紹介と共に映画を見る観客を挑発する。これは、スクリーンの中とスクリーンの外の会話を作り出し、映画という枠を飛び越えて見るものを映画に引き込んだことになる。また、この先の物語は社会自身をスクリーンとして、インタビューやハプニングなどをコラージュのような形として作っている。

舞台は一九七〇年の東京の新宿辺りに、津軽訛りの青年が都電沿いのアパートに、無気力な父親と口うるさい祖母、そして「ウサギ変態」の妹と暮らしている。様々な場所、人、出来事を巡り、怒りを募らせていく様子が描かれている。映画の冒頭では、この青年がスクリーンから語りかけてくる。青年は「そんなところに座って映画が始まるのを待っていたって何になるんだ」と、こちら側に話し続ける。話し続けた後に青者は映画の世界に入っていく。一九七〇年の東京から、この映画は一步も世界を出ない。まるで、その時代、その場所を映画の中に閉じこめてしまおうとしているかのようである。この映画の中に一九七〇年の東京以外の「外」は存在しない。「外」とは、例えば主人公の青者の津軽訛りや、アパートの隣人が金さんであること等から随所に溢れている。しかし、その「外」は、この時代とこの場所に封じ込められており、結局は、すでに内側のものとなっている。実際はこのような一九七〇年はなかった上、東京でもなかったと思われる。名言と映画が随所に挿入される文学作品からの名言と映像が作品をさらに実験的に映画の構造を破壊している。

さらには、繁華街にペニス型のサンドバックを吊り下げ道行く人に殴らせ警察に規制され、主人公が歩行者天国で次から次へと道行く人に喧嘩を吹かけるといった様々なドキュメンタリー的である。尚且つ、ハプニング的な映像も既存の映画に対しての挑戦だと取れる。この東京は、おそらくどこにも存在せず、そのような時代はなかったと推測される。しかし、その時代が幻のようにあったことも確かだといえるのではないだろうか。存在しない

時代と場所が、この映画の中の不可思議な世界を一瞬とはいえ存在したのである。その閉じられた東京の中で、主人公の青者は家族もろともに漂流するように生きている。また、この映画は基本的にカット割がなく、ワンカット・ワンシーンでドキュメンタリー的に撮られている。ドキュメンタリー的な緊迫感、一方でフィクションのユーモアがあり、映画という虚構性を問い直している。

寺山の意図が、映画の終わり近くになると入り組んでいることが分かる。フィクションの主人公の「私」、佐々木英明ではなく、現実の佐々木英明がスクリーンの中に現れ、自分がフィクションの人物であることを明らかにしている。映画は出来あがると、どんなに様々な方法やイメージを詰め込まれていようが、それは固定され、毎日何度も映画館のみならずテレビやビデオ、DVD等で上映されている。決まりきった見せ方への寺山の苛立ちがそこから伝わってくるようだ。映画館であれば映画という道具を使い、まだパフォーマンスが続けられる、そんな可能性を映写室に求めている。フランスでは映画館に映写技師の名前が掲げられている。それを見た寺山は、映画を作成するのはカメラが回る間だけでなく、上映中の映写機とスクリーンからイメージのさらなる層を構成することが可能であることを記述している。このことから、この作品は観客がスクリーンの外から楽しむものだけでなく、スクリーンの中でも楽しむ映画となっている。

3 - 2. 成長し続ける映画

一九七四年に制作された 16 フィルムによる 9 分の実験映画『ローラ』は成長し続ける映画といえる。その映画の特徴は『ローラ』に出演している森崎偏陸本人がいないと上演できないことである。つまりこれは、スクリーンの中が手で触れられる世界を実現して見せる映画である。

初演の『ローラ』は 二十五歳のとき森崎偏陸が出演している。物語はスクリーンの中の女優たちに挑発された観客が映画の中に飛び込んでいく。つまり、実在している人と、光の影で出来ている幻の人物たちという、異次元の人物との交流を描いた作品になっている。この映画は木枠に幅広のゴム紐を張り、組み立て、中央に切れ込みを入れ、そこから役者が出入りする仕掛けとなっている。スクリーンに写る厚手のエンジ色のジャケットを着た 二十五歳の森崎は、現在、六十歳であるが、未だに彼は同じ服装、同じ体系を維持し、『ローラ』を上映し続けている。彼は現実世界とスクリーン内の虚構の世界を行き来する役者としての役割を持っている。実際の観客席からスクリーンの中に入り込み、丸裸にされて追い出されるという役柄を、今でも演じるべく日本国内からパリまで縦横無尽に駆け回っている。故に上映では森崎が必要不可欠な存在なのである。『ローラ』は、永遠に生き続ける作品として寺山が森崎に託したといっても過言ではない。

『ローラ』スクリーンから出てくる森崎※画像 3

そこで問題とされるのは映画が彼の人生となっていることにある。この作品は寺山の思

惑を通り越し、作品と生きる時間として、生身の人間が生きる時間が平行している。そして、ステージがスクリーンであるとする、映画は舞台と観客を1つにしたと考えられる。

森崎は上映される映画のために9分間は『ローラ』の出演者となり、彼の人生が映画となったのだ。これにより年を重ねるごとに映画が進化しているということが明らかになったといえるのではないだろうか。

また、二〇〇九年に『へんりっく寺山修司の弟』では寺山の継承者・森崎の活動を追ったドキュメンタリーが上映された。森崎は高校時代に寺山修司の元に身を寄せ、「劇団天井桟敷」の一員となった。一九八三年の寺山の死後、森崎は寺山の母・はつに懇願され、同じく寺山の表現活動を支えてきた九條今日子とともに寺山籍に入ることで戸籍上、寺山の弟となる。寺山ワールドのトリックスターとしての運命を背負った森崎は、継承者として活動を続けた。寺山が森崎に遺した『ローラ』を携え、日本、そしてフランスへ飛び出して上映活動を行っている。その映画では舞台・映画・文筆などジャンルを超越した表現で世界的な評価を得た寺山のもとに身を寄せ、寺山の死後は、寺山家に入籍し戸籍上、寺山の弟になった森崎の活動と『ローラ』と共に生きるドキュメンタリーとなっている。

4.. 暗闇と釘そして反復運動

4 では暗闇と釘そして反復運動『ジャンケン戦争』、『盲人書簡』そしてスクリーンにくぎを打つ映画『審判』を例に、寺山の映画構造を考察する。

4 - 1. 永久反復としての『ジャンケン戦争』

『ジャンケン戦争』は 1971 年に作られた作品である。この映画は因果律による反復ではなく、ジャンケンという遊戯により、一つの状況が永久反復してゆくことを表した作品である。現れる人間は、皇帝と将軍の二人の権力者であり、その二人がジャンケンをして、勝った方が負けた方を罰するという条件を作っている。そして処罰された後、再度二人はジャンケンをして、きわめて不条理で不毛な様子を、くり返しを延々とくり返すのである。長い場面を二人の俳優にコードネームをだけを与えてあとは即興的に演じた場面である。

『ジャンケン戦争』のワンシーン※画像6

このことはレーモン・ルーセルと類似していると考えられる。彼は、フランスの小説家であり詩人、奇想と言語実験的作品がダダイスト、シュールレアリスト達に高く評価されていた。

ルーセルの場合、繰り返しでも文字を一字変えることにより、まったく別の意味を表している。

例：billard（撞球台）の b を p に変えると pillard（盗賊）に変わる。（8）

上記のように変わり意味が変わるのである。寺山の一連の作品は、題名は変わっても、内容は殆ど同じである。『ジャンケン戦争』はその一例である。

「ジャンケン」という遊びに「戦争」を加え、ジャンケンのような子供じみたゲームでさえも、必死にやると、大喧嘩になり、戦争に発展しかねないというのである。

また「ジャンケン」という繰り返しは、「だ、だ、だ、だ、だ、だ、だ、だ、だ」と無意味なことを繰り返す。「ダダイズム」と「ジャンケン戦争」は、いつまでも、ジャンケンを繰り返す行為と似ている。

4 - 2. 『審判』による釘の反復運動

釘うちの実験映画『審判』では、釘うちが果てしなく続いている。『審判』は白いペンキを塗った特性のスクリーンに投影され、その下には何本もの釘と金槌が置かれている。

スクリーンでは、道路に五寸釘を打ち込む男、開いた本のページに釘を打ち込む老人、巨大な釘を十字架のように背負う裸の男、男が金槌で釘を打つことによって身悶えする女など釘の反復運動をする人物たちが描かれている。

また、寺山映画における人物の運動様態も漫画やアニメーション的ともいえる。つまり寺山の映画における人物の動きは、ひと連なりの絵を循環させてキャラクターに同じ動作を反復させることと類似している。『審判』の中での釘を打つ運動はその好例であろう。最後に観客がスクリーンに釘を打ち込むことで映画は終わる。『審判』ではスクリーンに釘を打とうとステージに上がってくる観客らで映像がさえぎられ、同時にスクリーンは釘の壁と化していく。また同じイラストの繰り返しの観点から、アンディ・ウオーホルの「マリリン」の絵を繰り返すことによってグラデーションを付けて何枚も書いたことが思い起こされる。終始、釘だらけの『審判』は、最後の7分間で観客たちが自らスクリーンに釘を打ち込んでいく。そして、白い光が投影されるだけのスクリーンの全体が釘に覆われたところで終る。この映画は、上映の度ある程度異なった展開をする可能性を秘めている。

4 - 3. 暗闇と『盲人書簡』

寺山は『盲人書簡（上海篇）』（公演場所によって（上海篇）の中の場所は変わる）で俳優ばかりでなく観客も同じ密室の世界に巻き込もうとしている。見えない演劇とされ、役者が観客の入場が終わると扉をふさぎ、非常灯なども消し、全くの暗闇の状態を作り出す。上映時間の半分は暗闇の状態であり、マッチ、照明などの光がランダムに照らすだけ

で観客は見えない演劇を想像力で自分だけの演劇を作り出すのだ。

ストーリーはマッチが1本擦られると、暗闇の中より浮かび上がる人物たちが語り始める。犬神博士の執刀で目の手術をした小林少年は、視力を取り戻すことなく闇の世界の中

で、在りし日の明智小五郎を探し、上海の街を彷徨い始める。そこは暗黒都市であり見え
たかと思えば消える幻の黒蜥蜴が跋扈し、偽りの母が乱舞する。小林少年の見た世界は現
実か、それとも虚構なのか、「見るためにもっと闇を！」の言葉とともに幻想都市が崩壊し
ていく。これは闇の中に、日常では見えない真実を見いだした幻想劇だ。

寺山の「闇」のアイディアが斬新なのは、役者も観客も真っ暗な密室で劇を共有するこ
とである。殊に、観客は俳優と違って暗闇に慣れていないから闇の恐怖をドラマチックに
想起することは俳優よりも容易に体感出来るだろう。

『さらば映画よ』の「停電」は観客が想像力を発揮するのには良い機会だと考えるが、
寺山の『盲人書簡』の中の盲人の世界は、暗闇をもっと暗くして、もっとはっきりもの
を見ようとしている。つまり、停電になると目が見える人は、何も見えなくなるが、盲人は、
暗闇でもものが見える、というフランスの啓蒙思想家・作家ドゥニ・ディドロの考えが伺
える。

寺山は、盲人は、夢の世界で、物を見ることができると考えた。そのアイディアは、ル
イス・ブニエールとサルバドール・ダリ合作の『アンダルシアの犬』の中で、俄か目くら
になった人が見る夢の世界を映画で描いた。寺山の斬新さは、「盲人でも、夢を見ることが
できる」という発想であった。更に、寺山は自分が見ている夢は父親が見ている夢だと解
釈している。

寺山は『盲人書簡』の中で小林少年が盲目となったのは、夢の中の世界であり、それは、
「父が見ている」(八三)夢だと解釈している。

それだけではなく寺山は自作を毎日繰り返し上演するときでも、台詞や演出方法を変え
た。かつて九條今日子を書いた回想録「さらばポーランド」を読むと天井桟敷のポーラ
ンド公演での様子が生々しく伝わってくる。九條今日子はそのエッセイの中で寺山の密室劇
『盲人書簡』について新たな解釈を付け加えているので寺山の密室劇の意外な描写に突然
出くわすことになる。(10)

寺山が自作の『盲人書簡』を脚色し舞台の上に構築した闇の世界では、ディドロの原作
『盲目書簡』をそのまま再現したものでも翻案したものでもない。それでも、寺山の『盲
人書簡』には、ディドロが『盲目書簡』に示したコンセプトから受けた強い影響があった
と思われる。一例として、停電になると、目が見える人は眼が見えなくなるが、盲人は、
闇のほうがよく見える、という。寺山は、ディドロが『盲目書簡』に表わした闇のコンセ
プトから影響を受けた。寺山は自作の『盲目書簡』で生まれつきの盲人ではなく、『怪人二

十面相』の小林少年を盲人になったと想定してプロットを作り変えている。

寺山がディドロの『盲目書簡』を忠実に脚色しているわけではない。寺山がドラマ化した『盲目書簡』には独特な迷宮に繋がる迷路が仕掛けられている。つまり、小林少年は盲人となったと思い込んでいるが、実は盲人ではない。小林少年が盲人なのか目が見えるのか分からないから迷宮の世界に落ち込むのである。第 16 場では助手がことの顛末を、夢を媒体にして、小林少年の夢と父の夢に出てくる小林少年を交えながら夢さえも二重にして迷宮のからくりを説明している。

寺山がディドロの『盲人書簡』のアイディアに触発されて自作の『盲人書簡』を書いたことは事実である。しかし、寺山は既に『さらば映画よ』や実験映画『書を捨て、町へ出よう』でニューヨークの大停電の「闇」に覆われた映画館のスクリーンのように、観客は闇の中で盲人が計測するように自分の想像力を使って闇を計測し自分だけの映画を作ること示した。

仮に、闇の世界は白昼の光よりもよくものが見えるとしたらどうだろう。実はこうした考え方は、寺山の演劇を考える上で特有の逆説を思わせるようにも考えられる。だが、ディドロの『盲人書簡』を読むと明らかになることがある。つまり、盲人の方が、数学と物理学を使って物との距離を計測し、眼の見える健常者よりも遥かに深くものを見ているのである。

5. 記憶、夢と現実そして輪廻『田園に死す』『さらば箱舟』

5 - 1. 寺山の思想の中にある前衛性

記憶、夢と現実そして輪廻『田園に死す』『さらば箱舟』では、寺山の言う「世の中には現実はない。現実的な虚構と、エロスの虚構があるだけだ」を実践するように現実のはずの自分と記憶、あるいは虚構の中の少年時代が遭遇し、死んだはずの人間と会話するなど、寺山の思想の中にある前衛性を考察する。

5 - 2. 『田園に死す』の舞台設定

『田園に死す』の舞台設定は父親のいない主人公の「私」が、恐山の麓の村で母と二人で暮らしている。「私」の唯一の楽しみといえば、イタコに父親の霊を呼び出させて会話することであった。隣の家に住んでいる若い人妻を好きになる。ある日、村にやって来たサーカスへ遊びに行った「私」は、団員から外の世界の事を聞かされ、憧れを抱くようになり家出をすることを決心した。同じように生活が嫌になった隣の人妻と共に村を離れる約束をした。駅で待ち合わせをして線路を歩く二人は実はこれまで、映画監督となった現

在の「私」が制作した自伝映画の一部である。試写会に来ていた人々は映画の出来を褒め、「私」を称えた。そして、評論家と一緒にスナックへと入った「私」は、「もし、君がタイムマシンに乗って数百年をさかのぼり、君の三代前のおばあさんを殺したとしたら、現在の君はいなくなると思うか」と尋ねられた。質問の意味を深く考えていた「私」は、少年時代の自分自身に出会う。少年の「私」は、映画で描かれた少年時代は脚色されており、真実ではないと言い放つ。そして、本当の少年時代がどのようなものであったかを語る。村に住む人々はみな狂気じみており、サーカス団も実は変質者の集まりであった。人妻からは家出の計画を本気にしていなかったことを告げられ、目の前で人妻は愛人の男、嵐と心中してしまう。そんな中、少年は現在の「私」と出くわした。現在の「私」は、過去の「私」が母親を殺せば自分がどうなるのかを知るためにやって来たのである。二人は話をし、少年は母親を捨てて上京することを決意する。しかし、出発の準備の最中に東京からの出戻り女によって童貞を奪われてしまう。たまたまなくなった少年は電車に乗り、故郷を離れていく。母殺しは起きず、「私」は少年を待ち続けるが何も変わりはないのだ。今、現在の「私」は20年前の母親と向き合い、黙って食事をしている。やがて家の壁が崩壊すると、そこは新宿駅前の交差点であった。その周囲を沢山の人間が行きかっているが、それでも私と母は黙って飯を食っている。というラストシーンへと繋がっていく。

5 - 3. 映画の中での映画の移動

現実だと思っていたのが実は映画で、作家は虚飾にまみれた映像（現在）を否定し過去の呪縛（母親）から逃れようと試みている。その象徴が壊れた「柱時計」を捨てて「腕時計」にあこがれる様に象徴される。結局、圧倒的な母親の記憶も抹消できず自分の誕生日は常に「現在」であるが本籍地は「恐山」である事を最後に認める主人公がいる。様々な隠喩的映像のジグソーパズルが観客を「あの世」まで誘っているような映画である。

映画は少年と地主の奥さんと一緒に家出する場面があり、映画はそこで突然中断する。

それから、場面は恐山から

二〇年後の映画試写室の場面になり、映画監督の「私」と映画

評論家が出てきて会話をする。そこでは、映画監督と映画評論家が挿話を交わすのだが、映画評論家の話では、ボルヘスからの引用より、「同じ硬貨でも昨日と今日とでは違う」という。更に映画評論家は、イギリスのSF作家、H. G. ウェルズの「タイム・マシンに乗って時代を三代遡り、祖母を殺したら、今の自分はどうか」などと話す。

映画評論家「もし、きみがタイム・マシンに乗って数百年さかのぼり、きみの三代

前のおばあさんを殺したとしたら、現在のきみはいなくなるか？」（255）

映画監督の「私」は、タイム・マシンに乗って過去に遡る前に、二〇年前の「私」がタイム・マシンに乗って過去からきて、映画監督のアパートに姿を現す。映画監督の「私」と少年は、年齢が 20 年の差があるとは言え、私が同時に二人いるということは現実にはありえない。したがって、現実はいつの間にか夢か虚構になっている。そこで、寺山は、20 年前の少年の「私」が現実には現れたことを説明する前に、映画監督の「私」のほうが 20 年前にタイムスリップしてしまうだ。

「私」が映画の編集室にやってきて、その扉が開くと、その扉の向こうには、霊場の恐山が広がっている。映画監督の「私」は、『田園に死す』のスクリーンの中に入り、20 年前の霊場恐山の世界へと入っていく。但し、「私」は声だけで最初、姿は無い。実は、寺山は、『田園に死す』の映画撮影で、二十年前の「私」が、タイムスリップするのに地底から現れるようにたかったのであるが、映画制作費が足らず、田んぼの溝から現れるように簡略化したと述べている。

映画の中で、映画監督の「私」が製作している『田園に死す』が再開されると、前のシーンで描かれた映画の状況はすっかり変わってしまっている。多くの映画の中では、映画が中断されることはない。また、再開された映画のプロットが変わることもないだろう。しかし、『田園に死す』は、ちょうど一度中断された夢の出来事のように再開される。すなわち、夢では同じ状況が繰り返さないけれども、『田園に死す』の続きは、ちょうど中断した夢のように状況は異なっているからである。また、まるで夢の中の出来事のように、20 年前に遡った映画監督の「私」のところへ郵便配達で郵便を届ける。この郵便配達は、寺山の他の様々なドラマや映画に出てくる。遺作『さらば箱舟』でも郵便配達が地中に深く抉られた穴を下ってあの世へ手紙を配達に行く。

また、『田園に死す』では、夢の中の出来事のように、映画監督の「私」と少年時代の「私」は、いつの間にか、20 年後に戻ってくる。すると不思議なことに二〇年前の少年も映画監督の「私」についてくる。そのうえ、部屋では母が眠っている。そして、映画監督の「私」と少年時代の「私」は母殺しを画策する。二〇年後の映画監督になった「私」のところへ一緒に着いて来た少年の「私」が、現在では映画監督である「私」の母を殺そうと言う。もし、今の母を殺したら、少年の「私」は 二〇年間死体となった母と一緒にいなければならない
いはずである。

私「そうだ。おれはこの目で見たいのだ。実際に起こらなかったことも記憶のうちだと言うことを」(277)

思い出はいくらでも書き換えられて少年時代の自分の記憶も「私」記憶もどちらも存在しているということになる。また存在しているものも夢であり映画『田園に死す』の結末でセットの中での出来事が作られた虚構に過ぎないことを示すために、セットを崩して、セットの後ろから一九七〇年代らしき白昼の東京の街並みを映し出している。

スクリーンは虚構だとして、虚構を止めるとなると、それはスクリーンの外にあり、例えば、寺山は、生の人間が芝居『さらば映画よ』の中で、映画を夢想することになる。夢想はスクリーンの外側でされるとなると、夢が生の人間が生息する現実を浸食する。つまり、『さらば映画よ』は舞台であるが、出演者は舞台で映画を夢想するのだから寺山の映画論であると想定される。『さらば映画』の舞台を映画化すると、『ローラ』のような生人間がスクリーンの中に飛び込む半分ドキュメンタリーで半分映像で表すことになり、生人間とスクリーンとの間の境い目が重要になる。やがて『田園に死す』の中では、一つの映画の中からもう一つの映画へと発展していく。

『田園に死す』からフィードバックして寺山の映画をみると、夢の映画からもう一つの夢の映画の中へ入っていき、映画の中の子供が大人になった映画の世界へ出入りすることが可能となり、輪廻転生のように、ぐるぐると繋がっている。

5 - 4. 『さらば箱舟』から見る輪廻

『さらば箱舟』はガルシア・マルケスの小説『百年の孤独』が下敷きになっており、南米なのか日本か、よくわからない不思議な雰囲気となっている。本作『さらば箱舟』はいとこ同士で結婚したスエと捨吉が、タブーを犯したために本家の大作や村人たちから馬鹿にされている。そして、捨吉は皆の前で大作に不能と嘲け笑われたことからカッとして彼を刺し殺してしまう。捨吉は、スエを連れて村を逃げ空家に泊まるのだが、翌朝、二人はそこが同じ我が家であったことに気づいた。やがて霊になった大作は常に捨吉の前に現れて会話する。それまで交流のなかった二人が殺害により触れ合うことになる。そして、徐々に捨吉は、物の名前を忘れていく。ある日、本家に夫が本家を継ぐはずだったという母子が訪ねてくる。その母と子の子供が穴に落ちてしまうが上がってきた時には大人に成長している。その穴は時間や空間を越えてどこかへつながつているらしい。また、本家では村中の時計を取り上げ捨ててしまい、その本家の名前「時任」が示すとおり本家だけに時計があつて村中の時の支配を任されているのだ。スエが鋳掛屋から買った時計を村人たちに見つけかり、二つあると混乱するという理由で捨吉は殺害されてしまう。そして村に、急激に文明の波が入り込んできた。村を出て行く者が増え誰もいなくなった村で、スエが花嫁衣装を着て空地の穴へ投身した。そして百年経った頃、かつて空地だったところに、鋳掛屋が三脚付写真機を組み立てている。村人の子孫達が集まって記念写真を撮るのだった。

シャッターの音と共に写し取られるのは、百年前と変わらぬ村人の姿である。今も、彼等は死を生きているという、架空の村落共同体が文明の近代化の波をかぶって変貌して行く過程が、様々なイメージとエピソードで幻想的に描かれている作品である。

5 - 5. 死んだ人間との対話を成立

『さらば箱舟』の記念撮影のショットのシーンを見ると溢れるようなイマジネーションに圧倒され、引き込まれるようにして見惚れてしまう。主要な役が山崎努、小川真由美、原田芳雄といういわば普通の役者陣だが、映像の働きで、寺山の世界になる。いずれも名優ぞろいで、非常に見やすく分かりやすく、色気が生命力あふれるエロスとなって発散する演技であった。出演者としては他に石橋蓮司、高橋洋子、そして高橋ひとみと三上博史の映像的美しさは二人が目を見張る美しさを発揮しているためである。映像も独特の色彩と光と影がコントラストを表していて素晴らしい仕上がりになっている。それでも、いつもの寺山の異様な世界は健在である。『さらば箱舟』は寺山の遺作であり、撮影当時すでに寺山はかなり体を衰弱していたという。寺山が死を意識した作品だったのだろう。

マルケスの『百年の孤独』は南米の未開民族の神話的な物語なのだが、掻い摘んで粗筋だけを辿って一読しただけでも、ある一族の百年の歴史が描かれているのが容易に見て取れる。『さらば箱舟』の映画タイトルの箱舟とはノアの箱舟のことであり、恐らく世界の終末から逃れるために家族が作った箱舟を象徴しているのだろう。それでは『さらば箱舟』のラストシーンは、百年後に箱舟から家族は地に降り立ったのだろうか。その映像の中には捨吉とスエが念願の夫婦となって子供を産んでいる姿が描かれている。寺山自身もまた百年後に映画と共に再生する事を暗示しているのかもしれない。『さらば箱舟』の穴は、晴海の初演『百年の孤独』（映画『さらば箱舟』）では、実は空に向かって空いていた。したがって、『田園に死す』に描かれた天の父と地上の息子との交信は、『さらば箱舟』に描かれた天にいる捨吉と地上にいるスエとの交信がパラレルになって描かれている。寺山の初期の映画と後期の映画には、天と地上の交信が描かれていることを読み取ることを可能にしている。これは、寺山の短歌新人賞を獲得した詩集のオリジナルタイトルであった「父返せ」の主題が映画のテーマと符合していることがここに読み取れる。この世とあの世は鏡に映った生身の人間と虚像の人間の関係を表しており、寺山が、映画に対して終始懐いた観客と光線媒体の虚像との一体化を夢という媒体を通して可能性を追求していたことが分かってくる。さらに『さらば箱舟』は映画の中で、死んだ人間との対話を成立させているのだ。

6. 寺山修司の前衛性がメインカルチャーとして表現されている例と、寺山修司の影響を受けた作品

6 - 1. 寺山修司の影響を受けた作品

早稲田大学大学院教授の教授でも映像作家の安藤紘平の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』や『フェルメールの囁き』、そしてジェームスカメロンのCG映画『アバター』などを例にあげる。

6 - 2. 寺山修司の詩

安藤氏は、寺山の和歌を、新しい映像で表している。しかし、和歌を読むのは都会の少年で、『田園に死す』のような東北訛りではない。それは寺山とは異なった映像化した和歌論になっている。『田園に死す』の冒頭で寺山の和歌がインボウズされる。『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』では、しばしば、和歌が画面にインボウズされる。従来、国文学では、寺山の俳句短歌を専ら文字だけで論じている。

空は本
それをめくらんためにのみ
雲雀もにがき心を通る (14.)

上記の寺山の詩歌が『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』のスクリーンの画面にインボウズされる。画面は、炎となって燃え上り、炎が白い色となって丸い月に変わる。画面の中に画面を焼付けた、つまりここでは映画の中に文字を焼き付けた。安藤氏は映画の中に映画を入れてまた、現実の人間を入れるという同じ作業を行っている。スクリーンの画面にインボウズされた詩※画像

6 - 3. 永遠の映画

『アインシュタイン黄昏の向こうからやってくる』は映画として寺山映画にどのような影響を受けているかを検討した。この映画では映画監督である安藤氏の本物の家族が登場する。現実の生活の部分をスクリーンの中に取り入れる形は寺山の映画と構造が似ている。

映画は、いったん撮影すると年をとらないばかりか、不死である。寺山が死んでも、27光年の光が届くところでは、27年前の寺山が生きている姿が見られる。そうでなくても、映画は、27年前から30数年前にかけて寺山の画像を捉えているので、その当時の寺山の生きた姿を不死の姿として見ることができる。

『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』には、スクリーンの中に、もうひとつの映像空間がある。この映画の上映後に、同作品の制作者でもある安藤氏が、「無意識的に、寺山の影響を受けた」といった言葉が耳に残っている。寺山の『ローラ』で森崎

偏陸氏がスクリーンに飛び込んだように、安藤氏の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』では、一つのスクリーンの中で、もうひとつのメタスクリーンの中に列車が飛び込んでいく。安藤氏は寺山も言ったようにスクリーンの中にもう一つのスクリーンの世界を作った。

アインシュタインの相対性理論のように、或るスピードで飛行すれば、人間は年を取らない。スクリーンの中に、また一つの空間をはめ込んだ場合、その空間の中に閉じ込められた人間はどうなるのか。不死のスクリーンの中に、また一つ空間ができて、その中で、描かれた人物は、「不死の不死になる」のだから「永遠」ということになる。その「永遠」の姿は『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』の映像の中から、取り出すことは可能なのだろうか。取り出すことが可能ではないとしたら、理論的には永遠にスクリーンの中に住むことになる。『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』で少年は永遠を表した夕焼け空が欲しくなる。少年の父は「空は永遠」と少年に答えるが、話のしていた後急に死ぬ。永遠と人間の生命の短さを端的に表している。少年が空を挟みで切ると、かすかにあつという老人の声が聞こえる。これは少年がはさみで永遠を象徴する空を切りとると『田園に死す』の突然、映画は中断することと、類似し「永遠」の可能性を考えさせる作品である。この安藤氏のコンセプトは、寺山の映画は不死であるというコンセプトと繋がっていると考えられる。

また、『田園に死す』の二十年前と同じようにご飯を食べている親子二人とむき出しになった都会の風景には、二十年前の故郷の人が、衣装がそのままの姿で歩いている。そして雑踏に消えていく。時間が輪廻転生のようにぐるぐる回っている。『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』でも、最後の場面で、少年のいるところへ、老人になった自分が姿を現す。これは、『田園に死す』で共通しているのは、夢であり、夢が引き起こす作用によって、時間が歪められる。寺山の考える映画は、二十年前の私の映画と20年後の私の映画の間を行き来して、一種の輪廻転生のような永遠の世界を映画の中に映画を置いた。したがって起こりえないことも、起こる映画となっている。ブニュエルの『アンダルシアの犬』は二人の同一人物が夢の世界にいながら一つの映画の中にいる。だが、安藤氏の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』は、物理学者アインシュタインの相対性理論のように、映画の中に映画を相対的に置く映画を作り上げた。その理念は、寺山が『田園に死す』の中に親子ほど年齢の違う同人物を配置して、映画の中にもう一つの映画をはめ込む仕組みを考案した映画の設計図を示しておいてくれたからに他ならない。

6・4. 夢の中で見る現実

寺山の考える映画は、映画の間を行き来して、一種の輪廻転生のような永遠の世界を映

画の中に映画を置いた。したがって起こりえないことも、起こる映画となっている。夢が引き起こす作用によって、時間が歪められる。『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』では、少年がうとうとと夢想すると、部屋の絵が飛び、箱の中の少年が様々な場所を飛んでいく。やがて、画面が変わり炎となって、本が燃え上がる。本の灰が炎と共に数十年前の家の中に飛び込んでいく。少年が「夢を見た。そこは確かに僕の家だった。燃える灰の中から、書物が次々と生まれては僕の家の中に飛んでいった。僕はそれを呆然と眺めていた。」という台詞をいう、この時の画面は安藤氏の実際の家を使いし出している。現実の生活の部分スクリーンの中に取り入れる形は寺山の映画と構造が似ている。

本が炎と共に数十年前の監督の家の中に飛び込んでいくシーン※画像

また、『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』の制服を着た 十五歳の少年がモノログと共に新しい場面が始まる。ここでも「この日僕は夢を見ていた」と言った。この夢のシーンでも安藤氏の玄関先とそこから見える電車がスクリーン映し出される。これは映画の少年の夢の中の出来事に『田園に死す』との繋がりが見える。『田園に死す』では「私」が「夢の中の自分にとっては、現実だった。」(255)など、編集室で映画監督の「私」が「どこから、つなぎあわせてよいのかわからなくなってしまった」(二六一)とモノログしているところや、「待てないね。待っていたら、お前に追いつかれてしまう」(二六八)、「作り直しのできない過去なんてどこにもないんだよ。」(二六九)と言うは、大人と少年の私にはな循環に狂いが生じると見ているからであろう。過去はいくらでも作り変えることが可能で夢も現実もどちらも存在し、嘘と本当と同じであるといえるのではないだろうか。

また、『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』では友達の誕生日会の帰りに電車を降りようとする切符を落としたことに少年は気付くシーンがある。少年は、母親に「切符を落としてはだめ、駅から出られなくなる」と言われ駅から永遠に出られなくなると困っていた。そうすると駅構内で駅から出られなくなった子供たちに「ここの暮らし決して悪くないぜ、みんなここに住んでいるんだ」と意外な言葉を聞く。そして列車が通り過ぎる。この場面は、寺山の『さらば箱舟』のラストシーンで、百年後の住民が記念撮影すると、映っている姿が、百年前の祖父や祖母の若き姿が映っているシーンに似ている。『田園に死す』の冒頭のシーンでも、墓地でかくれんぼしている鬼の女の子が「もういいかい」(二三九)と言うと隠れている子供たちは「まあだだよ」(239)と答える。次いで、

もう一度「もういいかい」(239)という隠れていた子供たちが、大人たちになっている。この時、時間が 一〇数年経過している。

安藤氏は、子供たちが駅のホームで記念撮影のように集まっているが電車が通り過ぎると老人たちになっている。この場面は、安藤氏が寺山の映画をコラージュしていると考えられる。このようなシーンはその間に何十年も経った気がし時間が進んでいるように見えながら、進んでいないように見えるのだ。これは、アインシュタインの相対性理論のよ

うに、高速度で移動すると、人間はいつまでも年をとらないという仮定をするなら、一種の輪廻転生のように、親子が、数十年間の時間のずれの中で、同じような人生を繰り返し、繰り返し循環しているように見える。一人の人間の少年と大人に時間を二重化して時間の関係を相対化して表した。息子であって親でもあるという、時間の層を自在に行き来する状態を生み出し親は子であり、子は親であるという、ぐるぐると循環する不死の状態を生み出している。言い換えると、映画の外側の人間が、映画の中へ入り込んでしまい、永遠に不死の存在として、親子関係をリフレインする映像を生み出したのである。このオリジナルは、寺山の『田園に死す』にその萌芽があり、『さらば箱舟』で、親子の循環を提示したのであり、安藤氏は『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』で継承発展させたのである。

墓地でかくれんぼしている子供たちのシーン墓地から大人になって出てくるシーン

子供たちが駅のホームで記念撮影のように集まっているシーン

電車が通り過ぎ、老人たちが駅のホームで記念撮影のように集まっているシーン

6 - 5. 『フェルメールの囁き』と寺山修司

『フェルメールの囁き』は、フェルメールの絵が、寺山の俳句短歌の文字に相当する。安藤氏の『フェルメールの囁き』を見ると、フェルメールの「恋文」の静止画が、動いたらどうだろうという驚愕を与える。その仕掛けとして、サーカスの魔術やクラシック音楽の引用が不思議な世界へと誘う作品となっている。

映画『真珠の首飾りの娘』は、フェルメールの絵画を謎って解説し説明しているに過ぎない。安藤氏は、フェルメールの絵が与える印象を熟視によって、やがて破壊し、400年前のオランダのデルフトを描いた西洋画を、百年前の明治の日本の和式に作り変えた。安藤氏の映像美は、フェルメールの静止画を純日本式の動画に変容させたところにある。こうして、安藤氏の『フェルメールの囁き』は、映画『真珠の首飾りの娘』が単なるくどくどしい散文化に過ぎないことを証明している。フェルメールの「恋文」が純和式の映像に変容させたことによって、フェルメールの「恋文」と同等の芸術的価値を生み出しているのに成功している。この安藤氏の『フェルメールの囁き』は、寺山が詩集『田園に死す』を映画で詩劇風な『田園に死す』に仕上げた芸術美を継承発展させたことの一例である。

安藤氏は、フェルメールの「恋文」にあるオランダ・デルフトが生み出した芸術性の極致を、ダリが、フェルメールのオランダの風景を、スペインの風景の中に溶け込ませ変容させたように、今度は、安藤氏が『フェルメールの囁き』で、日本の明治時代の純和式に変容させた。寺山は、シュルレアリスムと土着性を『田園に死す』で遺憾なく発揮したと考えられる。それは、ダリのシュルレアリスムの影響とオランダやスペインの模倣でなく日本の青森という土地の土着性を表したのであるが、この映像美は、安藤氏の『フェルメ

ールの囁き』で、寺山の映像火の痕跡と新しい美の創造とを変容する映像の中で構築しているのだ。

6 - 6. 盲目と映画

寺山は目以外の感覚を研ぎ澄まして、もっとよくモノを見ようとした。盲人は健常者よりも数倍音が聞こえる。フェルメールの絵をもっとよく見るために目ではなく、目以外の感覚で（想像力を膨らませる）フェルメールの絵をもっとよく見る。『フェルメールの囁き』で兄が盲目になった妹に手紙を書き読んでいるシーンがある。これは寺山『盲人書簡』のラストシーン（もっと闇をもっと言葉を）をコラージュしている。しかし、これは単なるコラージュではなく寺山のドラマを映像化したことであり寺山のドラマは映像作品であることも安藤氏は証明した。

考え方としては、宇宙を裸眼で見たものはない。しかし、コンピューターで、再生した宇宙を、我々は、宇宙だと信じている。また、空から地上を見ることはできない。しかし、高度なカメラで、裸眼で見えない地上の地形を映し出す映像をわれわれ人間はそれを真実だと思って見る。裸眼では見えないので、高性能なカメラの目を信じているのだ。目が見える者が、遠くを見えないのだから、盲目が手紙を読むことはけしておかしな事ではない。宇宙から裸眼で見えない映像（虚像）を通して、地上を見ている盲人が文字を読んでいる行為と同じである。また、映画（カメラが映したもの）が、現実よりも、もっとリアルなのはそのためである。

兄が盲目になった妹に手紙を書き読んでいるシーン※画像

6 - 7. リアルとバーチャルの葛藤

寺山の演劇『レミング』は、見る観客に夢を見ているのか夢を見させられているのかという問いかけを度々浴びせかけられる。観客にとって「現実」と「夢」との違いとはどう表わせばいいのかという疑問がでてくる。観客の意思でコントロールすることが不可能なままの状態で疑わしくなる際、その曖昧さと事実をつなぐ現実こそ「夢」という媒体であり、疑いもなく今を夢見ている観客の見る夢こそ表象としての「現実」ではないだろうか。

また、夢見る事と夢を見られる事を主題にした映像は近年ハリウッドが好んで映画にしている。現代の観客が好むリアルとバーチャルの葛藤という説話論的手法がCGに馴染みやすいということもあると考えられる。映画『アバター』では主人公が夢を見つづける間もう一つ世界で存在している。映画の最後にはその夢から目覚めず、もう一つの体であるアバターを選択する。その選択を肯定も否定もせず、楽観も悲観もない物語の終わ

らせ方は正しいと印象を受けた。

夢から覚めたつもりが、また次に待ち受ける夢から覚めた夢を見ているという説明にはならない。夢から覚めてもまだ次の夢を見ているとしてもそれが悲劇かどうかを問うことはあまり意味がない。夢を見ることが究極の自由だとしても、その自由さえあらかじめ誰かに見られている夢かもしれないのだ。その不自由さに気づき永遠に自由の夢を見つづけることが生きることだと言えいいのだろうか。それ自体は何の解決にもならないが元々答などないだろう。また、その答に対応した問いがあるのかどうかさえ疑わしい。「夢を見ている」つमりの観客でさえ、いつでも「夢を見られる」側になる。『レミング』の最後は劇場全体が暗転し、観客は自分の手も見えない状況で、劇場の扉を釘で打ちつけられる音をただ聞くしかない。観客たちは暗闇という不安が「私は何かに閉じ込められているのだ」ということをその時、身体的に知るとは感じることになる。寺山は演劇でも映像表現でも常に「観客」という名の受動的な傍観者の存在を許さない。抽象的な視線などは存在せず、常に視線は具体的である筈だという思想がこの演劇『レミング』でも完全暗転という視線への挑発となっている。『レミング』には、「壁抜け男」の副題にあるように、登場人物はアパートの隣の壁が突如消失したことに驚く。今までその存在を疑うこともなかった壁を文明と呼んでも社会と呼んでも自我と呼んでも常識と呼んでもかまわない。「夢」をとりあえず仕切る「何か」でしかなく、その壁がなくなり、夢を見ていたつもりが夢に見られていたのだと気がついたところで、向こうの世界から飛び出したものは「ネズミ一匹」(11.)なのだ。「見る」ものと「見られる」ものが互いにすり寄り、場合によってはすり変わってしまう浮動性にある。あるいは「見る」と「見られる」が同じ意味になってしまう。壁がなくなり「見る」と「見られる」の関係が入り交じっている。鏡に映った姿は、鏡という仕切りがなくなれば、どちらが虚像でどちらが生身なのか曖昧になってしまう迷宮の世界への扉でもあるのだ。

7. まとめ

7 - 1. まとめと考察

既存の映画は、観客にとって、スクリーンの中に入ることが出来ない受動的な映画である。しかし、寺山は映画を外から楽しむのではなくさらに展開したものに換え、スクリーンと観客の関係を壊し繋げた。このような思想、考え方が、今後どのように新しい表現を生み出すかを考察した。映画のスクリーンには、俳優本人ではなく光の微粒子と化した赤の他人が虚像となって映し出されているが、寺山は、この本人ではない本人に似た映像に異常な関心を示し代理人としての映画について独自の見解を持っていたと推測する。

寺山の映画は思想の中の映画であり、従来の映画は観客とスクリーンは別だが、寺山の

映画は作り物の映画にもその中にはリアリティのある世界があることが分かった。「リアリティ」のあるという意味は「リアリティを感じさせる」ということであり、映画の中に、「現実の人間が入り込んでしまった」という安藤氏の考え方がある。

安藤氏は「誰が、ラストシーンを観たか」(16.)で、以下のように述べている。

(寺山)「僕の場合、スクリーンからの距離ではなくて、スクリーンまでの距離が問題なんですよね。スクリーンまで、何マイルか……。」

(安藤)一九七四年だったと思う。寺山さんは、東京都美術館のオープン記念展で上映された

私の作品「The Distance From the Screen—スクリーンからの距離」を見て、こんなことを言った。

(寺山)「つまり、映画を観ているうちに観客とスクリーンの距離がだんだん縮まっていて、映画が終わるころには、皆、スクリーンの中に写し撮られてしまい、各席には誰もいない……。ラストシーンは、全員がスクリーンの中にいるから、映画の最後がどうなったか見ている人はだれもいないんだ……。」

・ ・ ・ ・ ・

(寺山)「スクリーンまでの距離が問題なんです。観客がスクリーンの中に写し撮られて、終わりには、全員がスクリーンの中にいる……。」

(安藤)そう、スクリーンの中に入り込んでしまったのは、寺山さんではなくて、私たち自身なのだ。……(23)

と前述のように語っている。

千九百六十年代、唐十郎や鈴木忠志にしても、劇を上演しながら、演劇論を書いた。それ以後

の人は、劇を書き上演しても、演劇論がない。その理由として、ハイテクが複雑になり、時間の余裕がなくなったからだと思われる。寺山は、自分ひとりで何もかも行ったが、それに加えて一人で出来ないことは寺山の企画に有能な人を巻き込むのが長けていた。

また、寺山は歌人であった。明治時代、劇作家は皆韻文で戯曲を書いた。戦後韻文で書いた劇作家は寺山だけである。国文学分野では、俳句や短歌を、紙媒体を主体にして、論じて、寺山修司の歌を、国文学の領域で論じられてきた。しかし、寺山の俳句短歌の前衛性は、国文学で論ぜられるにはもはや限界があり、しかも、紙媒体を超えたところにある寺山の歌論を論ずることをしなかった寺山研究には旧態依然とした態度が未だに寺山研究ではまかり通っている。これまで、寺山の俳句短歌を、映画や演劇とバラレルに論じてきた研究は幾人かの研究がなされてきた。

また、サブカルチャーは基本的にメインカルチャーでないものはすべて含まれる。そもそも多様化している現状ではメインそのものがはっきりしていない上、相対的なところもあるので線引きは難しい。マイナーな娯楽という「目的」面を重く見るのがサブカルチャーと捉えている人が多くいる。「カルチャー」のは定義ってあってないようなもの、人間が持つ行動の傾向・集合は全て「カルチャー」と、いってもいいだろう。そのくらい範囲の広い概念なのだから、万人が理解できるメインかサブかの違いは語意通りマジョリティーかマイノリティーかということではないだろうか。単にメジャー・マイナーではないニュアンスがあるからこそ一層定義は難しい。寺山はサブカルチャーがいずれメインカルチャーになることを予測していた。現在、多くのエンターテインメントのサブカルチャーがメインカルチャーに取り込まれている。更に 十年後 二十年後にはサブカルチャーがメインカルチャーに取り込まれていると推測できる。寺山はサブカルチャーを世の中に新しい表現して影響を与えているのだ。

寺山の映画『田園に死す』と俳句短歌『田園に死す』の前衛的なシュルレアリスムを、安藤氏は自らの前衛的でシュルレアリスムの映像作品『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』や『フェルメールの囁き』で、パラレルに表現して寺山の俳句短歌と映像を融合させて映像作品を表してきた。これらの映像作品で、安藤氏は、寺山の俳句短歌を映像と融合させただけでなく、寺山の俳句短歌が映像と不可欠な関係にある総合的な芸術作品であることを実証し、更に、寺山の芸術から新しい映像の可能性を示してきた。寺山の俳句短歌と映像の前衛性を、安藤氏の前衛的な映像を通して、未知の映像分野を考究した。人間の目は不確かであり、我々が見ている星は今、光っていると思っている。実際には、その光は、数億光年前に光った光である。それほどに人間の目は不確かなのだ。安藤氏の映画は宇宙の法則を映画化していて、これが、人間の目に見えない、リアルな世界である。普通の人間は、映画は虚像に過ぎないと思っているが、安藤氏によると、映画の外側の世界が映像に入り込んで、リアルな世界が映画の中に再現される。映画がそのリアルなアインシュタインの世界を映像化したのが、安藤氏の『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』である。今後の研究では、俳句短歌を歌論として網羅的に研究しながら、安藤氏が開拓した俳句短歌と映像との融合から、寺山の目指した俳句短歌と映像を新しい映像技術を駆使しながら解明していきたい。これらの問題を実験映画を作製しながら、同時に映画論詩論を含めたプロデュースを行い、十年、五十年後、100 年後の映画を、十年前、五年前、百年前を絶えずフィードバックしながら検証し、新機軸を成す映画の制作を目指したい。

『さらば映画よ』では、普通の映画を壊し、想像力で作る映画を構想し劇作した。一方、『田園に死す』では、少年の想像力で、亡き父と話す映画を作った。寺山の遺作となった『さらば箱舟』でも、地上の妻が、天の夫に会おうとして負の穴に飛び込む。この穴は、

想像力をシンボライズしたもので、寺山は『身毒丸』でも、魔法の穴を使っている。この穴はこの世とあの世の扉を象徴として使われている。寺山にとって、想像力とは『邪宗門』のラストシーンに出てくる「どんな鳥だって、想像力より高く飛べない」(126)であろう。言い換えれば、寺山の想像力は既存の映画を否定し、不可能な映画を構築するシュールなユートピアを象徴している。また、想像力は『レミング』のラストシーンに出てくる「世界の涯てとは、てめえ自身自の夢のことだ」(155)のことであり、不安定で掴み所の無い

夢を映画化することでもある。

寺山は最後まで夢を映像化することを考え続けていた。遺稿『懐かしき我が家』でも次のように詩に書いている。

世界の涯てが
自分自身の夢のなかにしかないことを
知っていたのだ(13)

結論としては、少なくとも、寺山は、最初から最後まで、映画やドラマで、夢を想像力で描き、既成の映画を破壊し続けたといえるのではないだろうか。

注

(1)寺山修司『さらば映画よ』(1966年 5月号『悲劇喜劇』、74-75頁、1968年10月号『映画評論シナリオ』)、123頁。以下、同書からの引用は頁数のみ示す。

(2)寺山修司『劇的想像力』(講談社、1971)、64頁

(3)『三田文学』の「特集・前衛芸術」(1967.11)、15頁以下、同書からの引用は頁数のみ示す。

(4) Duras, Margurite, Hiroshima mon amour (Gallimard, 1960), p.22.

(5) Pinter, Harold, Complete Works: Four (Grove Press, 1981), pp.27-28.以下、同書からの引用は頁数のみを記す。

(6)『寺山修司演劇論集』(国文社、2000)、49頁参照。

(7)寺山修司全シナリオ I (フィルムアート社、1993) 260頁。以下、同書からの引用は頁数のみを記す。

(8)岡谷公二『レーモン・ルーセルの謎』(国書刊行会、1998)、六九頁。

(9)『寺山修司の戯曲』第6巻(思潮社、1986)、110頁。以下、同書からの引用は頁数のみを記す。

(10)九條今日子「さらばポーランド」(『ポロニカ』no.2,恒文社、1991)、24-27参照。

- (11.)『寺山修司の戯曲』第5巻(思潮社、1986), 130頁以下、同書からの引用は頁数のみを記す。
- (12.) Bunuel, Luis & Dali, Salvador, *Un chien Andalou* (faber and faber, 1994), p.9.
- (13.)寺山修司「懐かしのわが家」(『墓場まで何マイル?』角川春樹事務所、二〇〇〇), 257頁.
- (14.)『寺山修司青春作品集』(7短歌・俳句・少年歌集麦藁帽子、新書館、1991), 28頁.
- (15.)『悲劇喜劇』、1966年5月号 74—75、『映画評論シナリオ』、1968年10月号 123頁.
- (16.)『寺山修司研究』1号、2007. 20頁.
- (17.)『悲劇喜劇』『さらば映画よ』73—74頁.

参考文献

- Andre Malraux Oeuvres complete (Nrf Gallimard, 1989)
- Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization* (Beacon Press, 196
- 『悲劇喜劇』No.187 (早川書房、1996. 5)
- 『映画評論シナリオ』第二五巻 一〇号 (映画出版社、1968. 10)
- 『寺山修司の戯曲』1 (思潮社、1983)
- 『キネマ旬報』「世界傑作シナリオ集」(キネマ旬報社、1959.1)
- 『映画芸術』第14巻第4号 (映画芸術社、1966. 4)
- 『「演劇実験室天井桟敷」の人々』(株式会社ヘレーベル館 2000. 8)
- 『谷崎潤一郎集 (一)』(現代日本文学大系 30筑摩書房、1999)
- 『谷崎潤一郎集 (二)』(現代日本文学大系 30筑摩書房、1999)
- 『谷崎潤一郎全集』第四巻 (中央公論社、1981)
- 『寺山修司の戯曲』第六巻 (思潮社、1986)
- 『寺山修司幻想戯曲集』(平凡社、2005)
- 『寺山修司舞台劇詩集盲人書簡』(ブロンズ社、1973)
- 『ポロニカ』no.2, (恒文社、1991)
- 『寺山修司全シナリオ』I・II (フィルムアート社、1993)
- 『スピルバーグ』(青土社、1986)
- 猪狩哲郎『スピルバーグ魔宮の伝説』(竹書房、1986)
- 『ルーカス、スピルバーグとハリウッド・ルネッサンスの作家たち』(『世界の映像作家38』キネマ旬報社、1980)
- 『キネマ旬報』(No1489, 2007. 8. 15)
- 『キネマ旬報』(No1511, 2008. 7.15)
- 『ユリイカ』(2008. 7)

寺山修司の演劇について)

清水義和 国際寺山修司学会会長

一九六二年、初めて寺山修司の名前を知ったのは、私が高校生のときであった。東京芸術大学の松本民の助先生が「今、日本には二人の怪物がいる。一人はベ平連の小田実で、もう一人は前衛劇詩人の寺山修司だよ」と話してくださった。クラシックの作曲家から耳にした「寺山」は事件だった。後になって一九七三年シェイクスピア学者の安西徹雄先生から「寺山は日本の小劇場運動の礎を築いたね」とお聞きした。その後一九八三年寺山は闘病の末、肝硬変で亡くなった。それから一九九四年にロンドン大学でD・ブラッドビー教授から寺山の名前を聞いた。「今、ロンドンで話題になっている日本演劇は、寺山修司、蜷川幸雄、鈴木忠志だね。日本の前衛劇作家寺山を研究しないか」と。

ロンドン大学図書館には寺山の文献がP・ブルック、グロトフスキー、マヤコフスキー、ブレヒトらと並んでいた。寺山が前衛的で土俗風な海外公演『奴婢訓』を紹介する記事が、雑誌『テー・ディー・アール』(TDR<The Drama Review>)や『タイム・アウト』(Time Out)に掲載され、しかも寺山がロシア・アヴァンギャルドのマヤコフスキーを脅かす日本のアヴァンギャルドである事を知って眼から鱗が落ちた。

その頃ロンドン大学の学生がクルト・ワイルの『モリタート』をよく歌った。或る夜ロンドンのドンマーシアターでブレヒトの『三文オペラ』を観劇中にこの曲が流れた。その瞬間、まるで無頼漢のマッキースが猛烈な勢いで襲ってきた感じがした。このしびれる様な陶酔は例えるならアントナン・アルトーが『残酷演劇』で言う「ペスト」に感染した思いであった。だがブレヒトから媚薬のようにむせかえるエロスを胸いっぱい吸い込むと、この魔術的感觉は寺山の見世物的な舞台劇詩『盲人書簡』のプロローグを予感させた。

帰国してから寺山を知る人たちにお会いした。九條今日子さん、萩原朔美さん、安藤紘平さん、森崎偏陸さん、J・A・シーザーさんらと知りあった。萩原さんからは世田谷文学館で「寺山さんの『田園に死す』はあの世からこの世を見ているんだよ」とお聞きし、更に「寺山さんと母ハツさんの関係は私と母(葉子)の関係と似ていると思う」と、個人的な思いを伺った。「寺山さんの芝居を寺山さんの母子関係といった型に嵌めて論じる人が多い」という誤解も知った。また萩原さんはエッセイ(『寺山修司研究』2号所収)

で「寺山さんは私の家に来たことがあり、・・・私の部屋を見て嬉んだ」と書い

ている。そこからは『毛皮のマリー』の欣也が、寺山の鋭い感性から萩原さんのイメージを濾過して生まれた経緯を知ることができる。萩原さんは寺山とフランクフルトやニューヨークで『毛皮のマリー』を公演し、寺山とS・ダリの『レイン・タクシー』やM・デュシャンやナムジュン・パイクらの関係を調べ、祖父萩原朔太郎の感性で寺山の俳句や短歌も批評したりした。

二〇〇六年寺山と密接な関係のある萩原さんの協力を得て寺山の俳句・短歌や前衛的で土俗風な演劇を研究する国際寺山修司学会を設立することになった。

さて寺山の上演台本は何も語ってくれない。寺山は「ドラマは半分役者が作って残りの半分は観客が作る」と述べたが、この点から見ると寺山はローレンス・オリヴィエの英国伝統演劇「ドラマは半分俳優が作り残りの半分は他の俳優たちと一緒に作る」と似ている。寺山は最初俳優たちのワークショップを見てから台本を書き、その後その台本をもとに、役者たちが即興的に喜劇の肉付けをした。しかし重要なのは、寺山の台本には詩があることだ。寺山の詩には韻律があり、そのリズムが運命的な事件と遭遇し、悲劇が生まれる。『田園に死す』では、化鳥が嵐と心中するとき、「母さん、もう一度あたしを妊娠してください」と叫ぶ。ここには、ロミオとジュリエットの運命的な恋と似た詩がある。

元天井桟敷の蘭妖子さんの巫女的な演技は、天にいる寺山の声（韻律）が蘭さんに憑依して聞こえてくるようだ。蘭さんの呪術的な演技はシェイクスピアの『マクベス』に出てくる魔女を思わせる。蘭さんは「シェイクスピアと寺山さんは詩人ですね」と言う。けれども四百年前のシェイクスピアの声を聞いた人は誰もいない。だが寺山を知る人は大勢いる。それに寺山が残した映像から、ドラマの再演や記録まで寺山の痕跡を解析することは可能である。

寺山の劇は市街劇『人力飛行機ソロモン』『ノック』から密室劇『奴婢訓』『疫病流行記』『阿呆舟』『阿片戦争』『盲人書簡』にまで跨っている。寺山の市街劇では、観客は劇場から外に出てスクリーンの映像を雲やビルの壁に見る。すると忽ち現実 は 白日夢と化して、アンディ・ウォーホルが『マリリン』に象徴した “万人がスター” からラスコー壁画の鳥人間まで見晴らすことになる。

いっぽう寺山の密室劇は、市街劇に比べると一見密封した真空のように見える。だがこの密室劇には、逆転装置が仕掛けられている。ドゥニ・ディドロの『盲人書簡』を読むと、盲人の方が目明きの人間よりも世界を詳細に見ている。つまりブレヒトが書いた『ガリレイの生涯』のガリレオのように盲人が望遠鏡で宇宙を測定するのに比べると、目明きの人間が見る青空は宇宙のほんの一部に過ぎない。実はわれわれは、青空のカーテンの向こう側の真実を見ていない。だからわれわれが青空だけを見ていると、中世暗黒時代の人間が、宇宙は地球を中心に回っていると信じた時代と変わらないことになる。この逆転に気づくと、何故寺山の舞台が暗いのかという謎が解け、闇の底が浮んで見えてくる。

太陽を見つめると、眼が眩み何も見えなくなるのとは反対に、サイモン・マクバーニーが演出した谷崎潤一郎原作『春琴』の暗がりには、眼が闇に慣れると闇の奥まで見えてくる。つまり、観客は現代劇の照明とは逆に暗闇を眺めることになる。歌舞伎は客席が二百人位の小劇場で、しかも蠟燭の灯りだけで見ると、闇の底が浮かんで見える。このほの暗い灯りの中で寺山の『邪宗門』を見ると、能と似た幽玄の世界が姿を現す。私が『邪宗門』を英訳したとき、ほの暗い舞台の中から、寺山の俳句や短歌や七五調のリズムが聞こえた。

「言葉が死ぬときめざめる世界よ」

このカール・クラウスの言葉をヘルベルト・マルクーゼが『エロスと文明』の中で引用している。更に寺山はこの言葉をコラージュして寺山版『星の王子さま』に使い、そしてその言葉をカオスのような子宮に向って投げつけ、遂に想像力の世界を目覚めさせた。こうして寺山はコペルニクスの転換を遂げ、それまで見ていた画餅の舞台を崩して、その奥に広大な宇宙を現した。サン＝テグジュペリの『星の王子さま』はファンタスティックな宇宙であるが、寺山はその幻のベールを剥いで、その向こう側にある無限の広がりを見せた。しかも、その薄暗がりにある宇宙の果てには、もしかしたら子供が子宮にあった頃のエロスの故郷があるかもしれない。

寺山は子宮回帰に執拗に拘り続けた。例えば『田園に死す』では化鳥が「母さん、もう一度あたしを妊娠してください」と言い、『身毒丸』ではしんとくが「母さん！もう一度、ぼくをにんしんしてください」と言う。これは永井善三郎の「母だけへの遺書」を暗示しているように見えるが、むしろ寺山は子宮回帰に焦点を絞り、母と子の絆によってのみ可能な再生を試みた。寺山が関心を懷いたミーチャ・エリアーデは、『神話と夢想と秘儀』の中で、地母神は、地中であって生命を宿し地面の中から子宮に入り子供を産むと述べている。

「母親は大地の胎内での生命の出現という初源的な行為を模倣し反復する」

と、エリアーデは言う。これを寺山は知っていて子宮回帰に拘ったのではないだろうか。また寺山は母が一人しかいないがもう一人の母に拘る。つまり寺山の『身毒丸』や『草迷宮』を見ると母が二人いる。要するに寺山には育ての母と死んだ産みの母がいるらしい。子供は子宮にいたとき命が母と繋がっていたが、命を繋ぐ臍の緒が切れ、あの世の母と別れ、この世に生まれ育ての母と会う。ところで子供が子宮にいた頃、母の唄を言葉でなくリズムを聞いて母と子供が繋がっていた。だから子供は子宮という名のあの世の母と別れて、この世に誕生し育ての母と巡りあうが、その後も唄のリズムが記憶の底に眠っていて、この世に生まれてからも、時々忘れていた唄が目覚めるのであろう。

『草迷宮』では明少年はどこか彼方から聞える唄を求めて女人を探す。どうやら彼方とは子宮の事らしい。かつて明は子宮で母と繋がっていたが、この世に生ま

れたとき、絆が切れ子宮へ戻る事が出来なくなる。明は子宮に居た時母と一体であったが、この世ではその母との絆を二度と取り戻すことが出来ない。

さてエリアーデが紹介するシャーマンは、修行によって一度死んでから性的なエクスタシーを経て再生する。もしかしたら寺山の明も、子宮回帰によって母と子のエロスのエクスタシーが突発し再生するのではないだろうか。例えば『毛皮のマリー』の結末で、マリーが宇宙の彼方に向って欣也に呼びかける。すると、欣也は妖精バックのように戻り、マリーの手助けによって女装し、美少女に変わる。肝心なのは欣也が煉獄の苦しみを経て不思議な力を持った存在（寺山は「俳優は現代のシャーマンだ」と言っている）に成り、象徴的な意味で蛹から蝶が生まれる。またこれは不思議な力を持った芸術家シャーマンが再生するときに、母と子のエロスの儀式が重要であることを象徴しているのかもしれない。

一九七〇年『毛皮のマリー』のニューヨーク公演のとき、ドン・ケニーは美少女ではなく、欣也が死にその後で復活すると英訳し、キリストの死と復活を暗示した。ケニーはキリストの死と復活がシャーマンの生と再生と幾分似ているので改作したのだろう。だが寺山が『毛皮のマリー』に書いた欣也の再生は、古い起源があるシャーマンの再生に近い。何故なら欣也は夢魔のような美少女（蝶）を殺しその罪で死にたいと悩むが、突如間欠泉のように母子のエロスのエクスタシーによって蘇るからである。恐らく欣也の罪意識は、寺山が愛読したネルソン・オルグレンの小説『黄金の腕』で、フランキーが悩む罪への共感から生まれたのだろう。けれども寺山はオルグレンの厭世観よりも、むしろウィリアム・サローヤンの「男は皆命もらった死である」を好み、遂にアンドレ・マルローの「苦しみは変わらない。変わるのは希望だけだ」に惹かれて再生を願った。

また寺山は芝居が虚構の世界とはいえ、蝶や人間を殺すのも同じ罪だと考えた。ハムレットは「燕が落ちるのも天の摂理、肝心なのは覚悟だ」と言って、人間と燕の死を同一視した。シェイクスピアは鳥や動物が生活する自然を畏怖し、人間を自然の一部だと考えたから、人間の合理主義を超えたシャーマンのような父、ハムレットの亡霊を描いた。当時恐らく詩人寺山は若き日の萩原さんから得た靈感を膨らませ、自らの想像力によって欣也のイメージを作りだし、母性的なエロスから新しいアートを産み落としたのだろう。

また、寺山は人間の理性だけでなく動物や鳥の本能さえも超越しようとした。寺山は『邪宗門』の結末で次のように歌っている。

「どんな鳥だって想像力より高く飛べないだろう」

エリアーデに依ると、アルタミラやラスコーの壁画には鳥人間が描かれている。古代人は地母神が空に昇り天界と結合した姿を想い描き、彼らも木に昇り鳥になって天に届きたいと願った。ともかく理性を超えたカオスの世界では、シャーマンは骨から肉体が再生する。しかもこのシャーマンの錬金術のように、『聖書』

ではアダムの肋骨からイヴが生まれる。

エリアーデによると、ある文化では空が石で出来ていると考えた。またロジェ・カイヨワは『石』の中で、人間が地球に登場する以前に石の歴史があったという。地球は他の惑星と同様に石で出来ているが、違うのは水がある。カイヨワは、その水は石の空洞に気体が圧縮されて蒸気となり、更にその蒸気は高圧が加わって液化し、石の空洞に水が発生すると書いている。カイヨワが論じる石の水を読むと、石には何か生命を宿す子宮のようなものがあると暗示している気がする。更に地球もまた生命を宿す子宮のようであるように思えてくる。洪澤龍彦は『妖精たちの森』でカイヨワの石の水を“処女水”と批評しているが、寺山はこれを知っていたのではないか。また寺山は、人間が石（地球）から生まれ、人間は地球（子宮）の一部であり、また地球も母親も子供を宿す子宮であるから、子宮回帰を新たな生の誕生を表すものと考えたように思われる。

更に、寺山は、想像力が科学ではなくてカオスから生まれたと考えていたらしい。想像力がカオスに近いのは、想像力が鳥や飛行機よりも高く飛び、もっと遠い宇宙から飛んできた隕石への回帰、宇宙への回帰、あの世への回帰という願望を表しているからかもしれない。

「月よりも、もっと遠い場所・・・それは、劇場！」

と、寺山版『青ひげ公の城』の最後で少女が言う。寺山の想像力によると、宇宙の彼方は地球と繋がっている。寺山が語る想像力の起源は、人間の歴史以前のカオスかもしれない。そして寺山の子宮回帰は、人間の歴史よりも古いカオスの中で、胎児のように漂うエロスの宇宙への帰郷を表しているのかもしれない。また寺山の子宮回帰は、『レミング』の結末のようにわれわれの夢の中にあり、爆発と誕生を繰り返す宇宙のカオスを映す鏡のようである。また宇宙の質料が変わらないなら、宇宙が爆発して宇宙の果てまで広がっても、再び収縮して新しい宇宙が誕生する。夢はわれわれがかつて誕生した宇宙の故郷に連れ戻してくれるし、また夢は無意識の底に眠る記憶を呼覚まして、宇宙の果てへわれわれを誘い、かつてそこに居たことを明かしてくれる。それが、寺山のモダンで土俗的な想像力であろう。

或いは寺山は、『レミング』で鼠の異常発生と絶滅現象を、人間が異常増殖して大都会を作り自然を破壊した現象とを、パラレルにして劇化した。それにレヴィ＝ストロースは、『悲しき熱帯』の中で、近代文明が自然を破壊した異常事態を警告している。寺山は、レヴィ＝ストロースの『悲しき熱帯』を読んで深い関心を懐き、人間が自然の支配者ではなく自然の一部に過ぎない事を知ったのであろう。

また、寺山は理性を超えた想像力に関心が強かったから、謎解きや迷宮の世界がドラマの要にある。寺山が影響を受けたH・ピンターの劇には生の人間が表れな

い。ピンターの『昔の日々』には死んだ人達が出てくる。リアリズムの世界から見ると、彼らは過ぎ去った時間に居たかもしれないし居なかったかもしれない。ピンターの謎の登場人物は、理性を超えた寺山の想像力との関連を明らかにしてくれる。少なくとも理性で捉えることが出来ない迷宮が、ピンターや寺山のドラマに現れ謎を解く鍵となっている。寺山の『青ひげ公の城』には青ひげ公の姿が無いし、『中国の不思議な役人』の中国の役人は死んでも再生する。寺山の透明人間のような青ひげ公も中国の役人もピンターの謎の登場人物と同様に全く掴み所がない。だがこれらの正体不明な登場人物たちをパラレルに並べると、その瞬間不思議なことに謎の迷宮は消え、代わりに合わせ鏡のような二つのカオスの宇宙が表われる。このような理性を超え混沌とした世界は、ルイス・キャロルが描いた『鏡の国のアリス』のナンセンスな世界にも見られる。

更に寺山は東野芳明からレーモン・ルーセルのナンセンスな世界を知った。恐らく寺山は、ルーセルが『アフリカの印象』の中でみみずが楽器を演奏するモダンなナンセンスに戦慄したであろう。軟体動物のみみずは人類の始祖であり、地球が始原的な大音響を奏でる音楽を聞いた筈である。みみずこそ地球という楽器に耳を傾けた初期の生物であり、地球が揺籃期の子供であった。寺山は『草迷宮』の中で、みみずのように小さな胎児が子宮の中で生物の進化を辿り、母の唄を聴き、生後少年となった明が、母の唄を求める映像詩を作った。ルーセルのみみずの音楽こそ、明が子宮で聴いた母の子守唄ではなかったか。因みに寺山は、『毛皮のマリー』で犬が蓄音機に耳を傾ける場面を描いている。

天野天街さんは寺山から影響を受けたが、天野さんの『平太郎化物日記』を見ると、ルーセルやP・ピカソが見せた動くナンセンス画が舞台に現れる。同じように寺山の『青ひげ公の城』を見てみると、引用がいっぱい詰まったコラージュが次々と舞台に展開し、歌舞伎の舞台転換のように非日常的なカオスの世界が現れる。

或いは寺山のナンセンスでしかもカオスを表したドラマを突き詰めると、その先にポール・ゴーギャンの『我々はどこからきたのか。我々は何者なのか。我々は何処へ行くのか。』の絵画が表れる。この絵には人間の誕生から死までが走馬灯のように描かれている。名古屋ボストン美術館館長で俳人の馬場駿吉さんは「ゴーギャンの絵の作法と寺山の俳句・短歌の作法は共通している」と語る。ゴーギャンの絵の一部は前作で用いられた構図が繰り返し用いられている。この先行作品をコラージュする画法は、ゴーギャンだけではなく、ピカソが『アビニヨンの娘たち』の構図にも使っている。寺山も俳句や短歌を作るときに、前作から自作の一節や他の歌人たちの一節をコラージュした。馬場さんは「ゴーギャンの時代には誰もこのコラージュを批評しなかったが、寺山の時代になるとコラージュを多くの人が批評するようになった」と指摘している。

さてゴーギャンのタヒチへの移住は、寺山の文化人類学への関心と似ている。寺山の『疫病流行記』の南方のセレベス島の島々や、『人力飛行機ソロモン』の原始人や、『さらば箱舟』の沖縄のロケ地には、土俗やカオスへの愛着がある。寺山の宇宙観から見ると、ゴーギャンの描く画面中央の男が両腕を伸ばす天界には果実があり、足元の地面は地界に潜って子宮に達する。こうして見ると、男は人間でもあり木でもある。そしてこの絵が表す寓意は、子宮が宇宙を産み落とした生命の起源を表していることだろう。

この男と木との交歓はプルーストの『花咲く乙女たちの陰に』にその暗示が溢れている。寺山は遺稿「懐かしのわが家」で歌っている。

「外に向って育ちすぎた桜の木が
内部から成長をはじめるときが来たことを」

と。このとき寺山自身が樹木と一体化したことを象徴している。プルーストも寺山も失われた母を求めたが、彼らが求める母子との一体は、ある種の樹木のように両棲的な結びつきを指し示している。

プルーストもルーセルも同時代に属さず、時代を超越して生きた。寺山は、レヴィ＝ストロースが近代人の喪失した原始文化を黄金時代と呼んだことに共感して、人間が自然の支配者ではなくて自然の一部と見る視点で独自の黄金時代を描いた。

寺山によると、黄金時代は、六〇年代寺山が不治の病のネフローゼで生死を彷徨った新宿の街だと仄めかしている。だがその起源は、寺山が戦争で失った青森での両親との団欒ではないだろうか。吉本隆明さんは、サルトルが若い頃、死を深く突き詰めて書いた小説に共感した。サルトルが『賭けはなされた』で描いた世界は、死者が生の人間と共に生きている。第一次世界大戦でヨーロッパは廃墟となり死の街と化した。ジャン・コクトーも同じ戦争体験から『オルフェ』を描き亡き妻を冥界に求めた。いっぽう寺山は、青森空襲と父八郎の戦病死の体験から死を極端に恐れた。吉本さんは、寺山の『地獄篇』や『まんだら』には、死んだ子が蘇生しこの世に姿を現す話を既視感から批評している。恐らく寺山は、サルトルやコクトーが描く死の世界に共感し、自ら見出した冥界との往来を見つめ、その結果黄金時代という果実を産み落す事になったのだろう。

また寺山の黄金時代は地球だけでなく宇宙とも繋がっている。先に述べたカイヨワが『石』の中で「石が書く」模様は、雲が夕空に描く模様と同じようなもので、人間固有の意志と違い自覚がないから、一種の自動速記や機械装置で描く模様のようなものであろう。寺山は人間の意志ではなく想像力によって天界に達すれば、宇宙と結合できると考えた。石の模様が美しいのも宇宙の模様が美しいのも元はひとつだからである。また寺山は石や宇宙の模様が美中の美と感ずるのは、石や宇宙が塵芥に埋もれた宝石のように美しくありたいと願うからであ

り、人間もその一部であるから石の模様や宇宙の模様を見て美しいと感ずると考えた。寺山が「月よりも、もっと遠い場所・・・それは、劇場！」と言ったのは、この宇宙の模様と石の模様が、鏡によって互いの姿を映し合うように、その中心に劇場があると思っていたからであろう。このようにして寺山は、母と子のエロスに拘り続けて非日常的異次元空間（子宮）に潜り、タナトス（死）を超え、エロス（快樂）が噴出するエクスタシーから、モダンで土俗的な劇芸術を作った。現代の観客は、寺山が『空には本』に表す想像力の宇宙がどんな仕組みになっているのかよく分からなくても、まるで間欠泉のように、突如太古の記憶が目覚めて、畏敬の念が蘇り、寺山の爛熟した母と子のエロスの関係を見て戦慄するのであろう。

（青い文字の箇所は省略する。TDR、Time Out など）

（付録 1）

二〇〇七年東京の早稲田大学の大隈講堂の巨大スクリーンに安藤紘平さんは寺山の『田園に死す』と『さらば箱舟』を最新式のデジタル映像を使い画像の奥底まで蘇らせた。また二〇〇八年流山児祥さんが同講堂で『狂人教育』の海外公演の凱旋公演を行った。二〇〇九年十一月六日には演劇大学 in 愛知で流山児祥、高田恵篤、天野天街さんらのシンポジウムや『狂人教育』『ある男、ある夏』を上演する。九條今日子さんの記憶には海外公演の思い出は山とあり纏めると一冊の本になるという。また萩原さんは凡そ半世紀前の寺山との演劇活動を書物に纏めるため現在欧米を旅している。寺山の劇や映画は、青森、東京から海外に飛び火し寺山の劇を上演したり研究したりする場をますます拡大している。

（付録 2）

天野天街さんが二〇〇九年十二月東京下北沢・スズナリで『田園に死す』を演出する。馬場駿吉さんは「天野さんが小劇場だけでなく市街劇にも挑戦して欲しい」と述べている。既に天野さんは澁澤龍彦の『高丘親王航海記』の野外上演や『百人芝居真夜中の弥次さん喜多さん』を大劇場で上演した。馬場さんは天野さんが寺山と澁澤の持ち味を熟知した劇作家だと喝破し新しい寺山演劇を提示できる芸術家だという。少なくとも寺山を継承した演劇人の中で天野さんは寺山が澁澤から獲得しようとしたドラマの地平を切り開く一人として期待がかかっている。そこから新たな寺山演劇の地平が見えてくる予感がする。

寺山修司事典・項目 「ラ・ママ実験劇場」

桂木美砂

「ラ・ママ実験劇場」(La MaMa Experimental Theatre Club (La MaMa E.T.C.)) (以下ラ・ママ)は芸術監督である故エレン・スチュワート(Ellen Stewart, 1919.11.7-2011.1.13)

(以下スチュワート)により創設された現存する最古のオフ・オフ・ブロードウェイ劇場である。創設以来、人種、言語、文化を問わず、テーマ性、先見性のある作品を重要視し、それらを実践する団体に対して、施設使用料を一切徴収せず創作のための環境を支援・提供している。それにより、国内外の無名であった芸術家・団体がラ・ママから育っていき、のべ十五万人の舞台芸術に携わる演出家、作曲家、戯曲家、役者などがラ・ママの舞台に立っている。これまでに日本を含む七十ヶ国を越える舞台団体・芸術家をアメリカへと紹介し、のべ三千五百以上の作品が上演されている。一九六一年にニューヨーク市マンハッタンの 321 East 9th Street の小さな地階劇場「カフェ・ラ・ママ」として誕生し、一九六三年に82 Second Avenueに移り、翌年に「ラ・ママ実験劇場」と名を改めた。その後122 Second Avenueの二階に移り、一九六九年に現在の74A East 4th Streetに拠点を置いた。この建物には、二つの劇場「ファースト・フロア劇場(First Floor Theatre)」と「クラブ(The Club)」がある。そして一九七四年に現在の「エレン・スチュワート劇場」とアーカイヴと管理事務所がある66 East 4th Streetの建物をニューヨーク市から借り受け、二〇〇五年に購入する。その他47 Great Jones St.にアートギャラリー、リハーサル専用スタジオがあり、これら複合施設をシーズン中の九月から六月までフル稼働させ年間百本以上の作品を上演している。七月から八月には、イタリアのウンブリア地方スポレートにて「ラ・ママ・ウンブリア・インターナショナル」プログラムの一環として各国の芸術家を講師に招き、ワークショップとシンポジウムを一九九二年から毎年行っている。

スチュワートは、長年にわたる文化支援の功績を称えられ二〇〇六年にオフ・オフ・ブロードウェイのプロデューサーとして初のトニー賞を受賞しブロードウェイ殿堂入りをした。二〇一一年十月十八日の創立五十周年には、ニューヨーク市により、東四丁目の道が「エレン・スチュワート・ウェイ」と改名される。日本人のパフォーマーとの関わりは、一九六六年、寺山修司(以下寺山)がスチュワートのもとを訪れ、彼の劇団(天井桟敷)が一九七〇年『毛皮のマリー』を上演したことから始まる。長年の日米舞台芸術に対する協力と功績を日本政府に認められ、一九九四年に勲四等瑞宝章、二〇〇七年に第十九回高松宮殿下記念世界文化賞(演劇・映像部門)を受賞する。ラ・ママについてはホームページで詳しく紹介されている。(www.lamama.org)

二〇〇八年五月一日、ラ・ママにて本人【写真】に寺山に関する聞き取り取材を行った。事前に手紙もなかったのも、スチュワートは寺山が来ることを知らなかった。

「当時私は122 Second Avenueにいて、ラ・ママはドライクリーニング店の二階にあって、私たちはそこで小さい劇場をもっていました。彼はまた来て私のところで公演をしたいと私に言いました。」

I was at 122 Second Avenue and la mama was upstairs over a dry cleaning shop and we had our little theatre there. He told me he was going to come and he would like to come and play with me.

「カフェ・ラ・ママ」を創立する前、ニューヨークの高級デパート「サックス・フィフス・アベニュー」でファッション・デザイナーとして働いていたスチュワートは、寺山の外見や服装と性格、そして互いの親交について次のように述べている。

「彼は素敵な人でした。間違いなく。彼はとてもフォーマルな服、小さな襟のついたチャイナ・ジャケットのような服を着ていました。修司はいつもとてもエレガントで、少しも場違いなところがなくすてきで、エレガントでした。舞台演出家には見えないでしょう。彼を見ても演劇関係者とは思わないでしょう。彼は、どう言ったらいいのか…外交官（のよう）で、とても礼儀正しく、はにかみ屋で、控えめでした。でも私といるときは違っていました。私はヨーロッパのいろいろな場所で修司と一緒にしました。東京でも一緒に、お母さんを知っています。修司のお母さんが営んでいた喫茶店にも行きました。そうです。彼は私の息子のような存在でした。私達はとても親しかったのです。」

Oh, he was a pretty man. That's you have to say. Very formal ...like the jacket, the Mao looking things, you know, the Chinese jacket with a little collar. Shuji was always very elegant never a hair out of place but beautiful person... pretty, elegant. You would not expect him to be a stage director. To see him you would not think that he was a theatre. He was, how can I say...a diplomat.

Very polite, shy, he was shy, reserved. But not with me. It was different. He was my son.

Many places in Europe I was with Shuji. And also in Tokyo I was with Shuji. I know his mother. I was in the little tea house that she had. Right. He was like my son. We were very close.

ラ・ママの開発担当アソシエート・ディレクターを務める藤藪香織もスチュワートから、寺山は紳士であり、ジャケットとボックリシューズを履いていたと聞いている。

更にスチュワートは、寺山の舞台での役者に対する接し方を次のように評している。

「彼はとても献身的に仕事をして、断固たる人でした。彼が役者を動かし、役者はそのように動かなくてはなりません。自分で動くのではなく、彼が役者を動かすのです。だから即興はありませんでした。彼は役者にどう動いてもらいたいかを知っていて、役者はそのようにしました。彼は役者が自分の思う通りに動くのではなく、彼が言う通りに役者に動いてもらいたいのです。」

Well, he was very disciplined and stern. He puts you, you must do that. You did not put you, he puts you. So, there was not improvisation. He knew what he wanted

you to do, you did that, you did not improvise. He wants you to do what he tells you, not what you think.

『毛皮のマリー』の台本をスチュワートは読まなかった。

「私は台本を読みませんでしたし、私がやりたいと言ったものではありません。彼が来て、劇をしたいと言ったので、どうぞと言いました。私はいつもそういうやり方です。」

I did not read the script and say oh I want to do this. No, no. He told me he wanted to come and do a play. OK come. But it is always like that with me.

もっとも一九七〇年に英語で上演された『毛皮のマリー』ニューヨーク公演に出演し、現在ラ・ママのアーカイヴ・ディレクターであるオージー・ロドリゲス (Ozzie Rodriguez) は、役者が寺山の考える動きより良い動きをしたと思った場合には、役者の即興も認めていたと話している。当時受けたオーディションの様子や公演に関して次のように語っている。

「寺山は『皆さん、壁を背にして座ってください。』と言いました。ステージにはだれもいませんでした。彼は中央に座って、『次は誰ですか？』と言うと、人々は『私が次やります。』と言いました。彼は通訳を通して、『即興をやります。ストーリーを作りなさい。二人の少女が春の午後に家に残されるという状況です。』と話しました。しかし私は男で、もう一人も男でしたので、とても変でした。ステージには浴槽があり、彼は『それを使いなさい。』と言ったので、私はそれを使用しました。全てのキャストはアメリカ人でしたが、彼とともに来た照明係り、セットデザイナーなどすべての技術者は天井桟敷でした。彼らは通りに出かけ、ショーに必要なものを見つけてきました。すべてのリハーサルと公演は二階の『キャバレー』、現在の『クラブ』で行われました。ある日、彼が私に言いました。『観客がショーの前にチケットを買おうと待っている時、下へ降りて観客のところへ行き、詩を吟じなさい。』それで詩人の役である私と友人が下に降りて行きました。私たちは『毛皮のマリー』の詩を喋りまくりました。観客は私たちを見て、劇がすでに始まったと思って二階に上がり、私たちも観客であるかのように彼らと一緒に上がりました。でも私たちは舞台衣装を着て化粧をしていました。観客は『おやまあ！何が起きているのだ？』と言っていました。私たちは二階に着き、ドアを開けて『お入り下さい。』と言いました。寺山はそんなひらめきが大好きでした。」

Terayama said, 'Everybody just sit against the wall.' The stage was completely empty. He sat in the center. He said, 'Who's next?' Then people would say, 'OK. I go next.' He spoke through the translator, 'I will give you an improvisation. I want you to make up a story. The situation is two little girls left alone in the house in the afternoon in spring. But I was a man and the other man was a man, so it was very strange. On the stage there was a bathtub and he said, 'Use it'. So, I used it. All the casts were American people but all the technicians (light designers, set designers, etc.) that he came with were part of Tenjosajiki. They went out into the streets and

they would find things that were needed for the program. All the rehearsals and performance were taking place on the second floor, 'the Cabaret', where the Club is now. One day he said to me, 'You should go downstairs to the audience and say your poem, while the audience is waiting, buying tickets before the show'. So, my friend and I, (there were two poets), went downstairs, talking away about the poetry of "La Marie-Vison". The audience was looking at us and thought the play had already begun. As the audience was going up we were going up with them, as part of the audience, but we were painted and costumed. The audience said, 'Oh, my goodness! What's happening?' When we got to the door, we opened the door and said, 'Come in'. Terayama loved that kind of invention.

清水義和も『寺山修司研究 第二号（国際寺山修司学会編）』の論文『『毛皮のマリー』を通して『ああお父さん、……』からのコラージュを読む』において、寺山はキャストにプロの俳優から市民まで様々な人生経験や社会背景のある者を選び、ニューヨーク公演用の台本はドン・ケニーにより英訳されたものの結局殆ど使わず、各場面のブロックキングやキャストのダイアログをかなり無視して舞台を構築したと述べている。

ところで英語力についてはどうであったかという点、流暢といえないまでもコミュニケーションはとれていたとスチュワートは話している。前出の清水義和も同論文の中で、父八郎が英文学を学んでいたこと、母ハツが三沢米軍基地で働いていた頃に家に持ち帰ったアメリカ発行の新聞・雑誌を寺山が読んでいたことを指摘している。

ラ・ママ劇場付属の劇団の活動は海外にも及び、ヨーロッパ諸国を始め中南米、中東、アジアの様々な国を巡っていた。スチュワートは寺山と、海外公演の行く先々でよく一緒になったが、とりわけ印象深いエピソードとしてイラン公演を挙げている。寺山の海外公演の場所と演目一覧の資料は清水義和の著書『寺山修司海外公演』に掲載されている。

「演目が何であったかは忘れましたがイランのシラーズの宮殿の前でした。そして宮殿の前には水、とても広いプールのようなものがありました。宮殿の窓の内側に役者がいるのが見えます。彼らは「ブトウ（舞踏）」をしていました。音楽はヘビーロック、ゴージャスな音楽でした。これが舞台装置でした。宮殿があり、観客は窓と舞踏をみていたら、突然男が水中から立ち上がるのです。彼は長いこと水中にいました。濡れたシャツとネクタイを身に着け、ずぶ濡れでした。彼は立ち上がり、前方を真っ直ぐに見ながらゆっくりブルドッグを歩かせ、音楽が流れる中、突然彼の口から火が、大きな火が出てきました。水中でどうやったかわからないし、必要だったにせよ・・・でもどうやって？私はいつもその時のことを修司と話したいと思っていました。そして一人の女性に火がついたのです。火が彼女に移り、彼女は燃えました。火は髪や他へも。私が水のこちら側から向こうへ飛んでいったと言う人もいます。私は自分の大きなスカートを彼女に掛け、火を消しました。私も少し火傷をしました。そして観客は凍り付いたように動きませんでした。誰も

助けに動きませんでした。そして劇・・・男はまだ火を吹き出しながら歩いていて、ロック音楽。そしてついに医者と救急車が来て、私たちを病院へ連れていきました。でも劇は続き、終わるまで中断しませんでした。観客は催眠術にかかったように誰も席から動きませんでした。私たちと一緒に来る人は誰もいませんでした。そしてこの女性は頭皮が焼かれ、髪が焦げ、腕も…。私は腕を焦がしました。彼女は体のいたる所が燃え、私の顔にも焼けこげができました。私たちは私たちの公演を、彼は同じ場所で彼の公演をしていました。」

I forget what his play doing but it was in front of the palace in Shiras, Iran. And in front of the palace was like a water, a pool very wide. In the windows of the palace the actors were in the windows and you can see. They were doing Buto. And the music was heavy rock, gorgeous music. And this was the setting. There is the palace and you were watching the windows and the buto and all of a sudden out of the water stands up this man. He had been under the water for long time. He had a soaked shirt and tie and drenched. He stood up and he's walking a bulldog very slow, just looking straight ahead of himself and the music is going and all of a sudden out of his mouth came this fire, big fire. And I don't know how under the water and all or whatever he needed.... But how? I always wanted to talk with Shuji about then. And it set a lady on fire. She's a flame because fire went on her. Fires on her hair everything. Some people say that I flew from this side of the water over there. I had a big skirt. I put my skirt over her. I put the fire out. I got burnt, too, just little burn, not much burn. And the people, in the audience were like frozen, they did not move. Nobody moved to help. And the play...this man is still walking, shooting fire, the rock music. And finally the doctors came, ambulance, and they took us to the hospital but the play continued it never stopped until the play was over. The audience was hypnotized. Nobody moved from their seats. Nobody ran to go with us...nothing. So, this lady, she just had the top skin burnt off, her hair singed off...singe her arms. Me... I got singed on arms from her. She's fire everywhere and one singe on my face. We were playing our show and he was playing his show in the same place.

他に最も記憶に残っていることを語った。

「彼の舞台です。それは非凡なものでした。空間の使い方が。ヨーロッパでも足場でできた大きいセットを作ることができました。彼は巨大なセットを作り、上に役者が乗り、舞台には舞踏と歌・・・ああ、それは非凡でした。すばらしいという言葉では不足で、まさに非凡でした。」

His staging. It was extraordinary. The way he used the space. And in Europe he

could have big sets made from a scaffolding. He would make a huge things and actors on top and the Buto in his part of the stage and singing...ah... extraordinary. Excellent is not strong enough, extraordinary.

最後にスチュワートから国際寺山修司学会（清水義和会長）へ宛てられたメッセージを紹介する。このメッセージからはスチュワートが寺山を高く評価していたことがうかがえる。「私はあなた方が修司のためにしようとしていることに私を含めて下さって、とても誇りに思い感謝しています。私は彼のことを『寺山』と呼んだことはなく、いつも『修司』と呼んでいました。私は彼をととても愛していましたし、彼も私を愛してくれたことをわかっています。それはすてきなことです。日本では彼は今、いや数年前からでさえ大いに認められてきているようですが、それは妙な気がします。彼が生きていた時、また彼の死後長い間、彼が日本に貢献したことに対して正しい認識がなされていませんでした。その貢献はとても大きかったのですが。彼はヨーロッパで大きな評判を得ましたし、それは日本にとっても大変良いことでしたが、そのことに対して真価を認められたことはありませんでした。ですから私は彼のために今いろいろなことが行われていることがとても嬉しいのです。ありがとうございます。」

I'm very proud and very grateful that you'll include me in what you are trying to do for Shuji. I never called him Terayama, always Shuji. I loved him very much and I know he loved me, too, and it is beautiful for him. You see, it is so strange in Japan now and even in these past few years he has gotten and is getting wonderful recognition. When he was alive and long after he was gone there was no proper recognition for his contribution to Japan which was huge. He had big reputation in Europe which was very good for Japan, but he never got appreciation for that. And I am so happy everything happening for him. Thank you.



【写真】

©La MaMa Archive Ellen Stewart Private Collection

（二〇〇八年五月一日 筆者撮影）

参考文献

清水義和「『毛皮のマリー』を通して『ああお父さん、……』からのコラージュを読む」『寺山修司研究』第二号 国際寺山修司学会編（文化書房博文社、二〇〇八年）

清水義和『寺山修司 海外公演』（文化書房博文社、二〇〇九）

取材・資料協力

Ms. Ellen Stewart, Mr. Ozzie Rodriguez, Ms. Kaori Fujiyabu and La MaMa Archive Ellen Stewart Private Collection.

『山田太一、寺山修司を語る』 — “早稲田と映画 寺山修司のすべて” より—

早稲田大学 安藤紘平

『早稲田と映画 寺山修司のすべて』と題して、2007年末、早稲田大学大隈講堂において開催された映画とシンポジウムは、寺山修司の学生時代からの親友山田太一氏との交流を通しての寺山を知る貴重な機会であった。

初日は、映画「田園に死す」が上映され、山田太一、九条今日子、萩原朔美、榎本了壺をゲストに、二日目は、映画「さらば箱舟」が上映され、篠田正浩、九条今日子、萩原朔美、榎本了壺をゲストに迎え、両日ともシンポジウムは安藤紘平の司会進行で開催された。両日の内容について、山田太一氏の話を通して浮かび上がる寺山修司像を小生の個人的理解を交えてここにまとめる。

「寺山修司との出会い」

1954年、山田は早稲田大学教育学部国文学科に入学した。ある時、山田は、同級生たちに、語っている小野十三郎の詩について語った。「恐らく、皆、知らないだろう」山田は思った。当然、皆、知らなかった。ところが、途中からその詩をつづけるやつがいる。山田は、驚いた。東京の大学とは、やはり凄いいところなんだ。後から考えると、それが、寺山だった。

それから、少し後のことである。

「山奴君で君かい？」声を掛けてきたやつがいる。「君、学生小説コンクールで入選したんだろう」

山田が投稿した小説が、雑誌「文芸」主催の“学生小説コンクール”で佳作入選していた。投稿の時、山田はいつもの癖で山田の田を奴のようにくずして書いたため、編集者が間違えて“山奴太一”と雑誌に掲載したのである。

「俺も最近、賞を貰ったんだ」

寺山もまた、「チェホフ祭」で第2回短歌研究五十首詠（後の短歌研究新人賞）を受賞していた。

こうして、二人の天才がめぐり会った。

寺山は、「チェホフ祭」受賞をきっかけに知りあった「短歌研究」編集長の中井英夫氏から食事の招待を受け、山田を誘った。貧乏学生の二人にとって

は、そのときの中華料理は、まさに、これまで食べたことのない夢のような味だった。それは、麻葉のふりかけがかかっていたのではないかと思われるほど、三、四日の間、舌に残って至福の感動を味あわせてくれたと、山田は述懐する。それにしても、関係のない山田を連れていくほどに、寺山は山田に親しみを感じていた。

二人は、急速に接近する。同じ学校に通い、同じ授業を受けて、同じ女性を愛し、みんなで同人誌「風」を発行する。三人は原稿を書き、寺山はその表紙のイラストを描く。ちなみにその女性が後の山田夫人であり、寺山が九條映子（現 九條今日子）と結婚後、「もし、俺が病気にならなければ、彼女は、俺と結婚していたんだ」と言っただけで、九条を苦笑させた。

そんなころ、毎日お互いに顔を合わせているにも関わらず、寺山と山田は、手紙を交わす。今日、読んだ本の感想、映画、音楽、思ったこと…。「本のことなどさんざんしゃべって、話が足りなくて電話がないから、下宿に戻って手紙を書いて、また翌日話をして…」

それが、あの有名な、寺山と山田の往復書簡であった。

「結婚した当初、大きな段ボールが一つあり、これだけは開けてはだめだよと、寺山に言われたの。そう言われると開けたくなるのが人情でしょ。開けてみたら手紙がびっしり。しかも、おかしいことに、山田さんからの手紙と一緒に、寺山の出したはずの手紙もあるからびっくりしたの。」寺山と結婚した九條が見た段ボール箱の中身は、この往復書簡だった。寺山は、処女作品集「われに五月を」に掲載するため、寺山が送った手紙も山田から借り受け、それを、自分が受け取った山田からの手紙と一緒に段ボール箱にしまってあったのだ。

これはぼくと友人の往復書簡である。

友人の名前は山田太一。いまはシナリオライターになって脚本を書いたりしている。

この手紙のやりとりを始めたとき、ぼくらは十九歳と二十歳だった。大学の構内で、僕らは貧しい時代のアルト・ハイデルベルヒを、書物とレコードと、ほとんど実りのない恋とに熱中しながら過ごしたのだ。

しかし、ジュウル・ルアナルではないが、「幸福とは、幸福をさがすことである」のだから、こうした古い手紙の中に過ぎ去った日を反芻してみるのも、楽しいことのひとつかも知れない。

—後略—

“山田から寺山へ”

「好きだって言って断られたら、もうつきあってくれないから…それなら言わないで、つき合っているほうがいいもんな」(三島由紀夫「十九歳」)

しかし、どっちにしても、何もないまま会わないでお別れだな、と思うと寂しかった。

ノエル・カードの『逢いびき』という戯曲を読んだ。君の部屋にもあったから、読んだと思うけど。あの八十五頁の中段から下段にかけて、うまいね。

—中略—

片方が強くなると、片方が弱くなり、離れがたい気持ちが、スマートに出ていてうまいと思った。

“寺山から山田へ”

猫と女は呼ばないときにやってくる。メリメはうまいこと言ったね。甘やかしたので自惚れてやがんだな。モンテルランの『若き娘たち』を読んで、ざまあみろ、という気になったが、これはあんまりひどいので、たとえば「女は〈あのこと〉だけ」って考え方。それなのに「あのこと」を知らないで、僕が女を書こうなんて大それていて、それだけ書き甲斐はあるが—實際上、女を扱えないわけだと思った。

「若き娘たち」って変だね。娘はみんな若いよね。

ぼくは病気で入院した。長い病院の生活がはじまったが、ぼくと山田の友情は、いっそう深まっていったかのように思われた。

ぼくは三宮さんにすっかりふられてしまって、病院で書物ばかり読んでいた。ときどき、だれかを好きになりかけたが、それも本物ではなかったようだ。三宮さんは、どうやら山田を好きになりかけていたらしかった。

(寺山修司青春作品集 「ひとりぼっちのあなたに」より)

「寺山修司との皮肉な再会」

1958年、山田は、早稲田大学を無事卒業し、難関のエリート映画会社であった松竹に入社。

一方、寺山修司は、病気入院の末、1956年、早稲田大学を中途退学。退院は、同じ1958年であった。

ところが皮肉なことに、大学半ばで中途退学した寺山は、どんどん世に出て行く。歌集、作品集、戯曲、ラジオドラマと。

「寺山さんは、同級生の友達が急速に偉くなっていってしまう悲しさを味あわせてくれました。」

1961年、まだ松竹映画入社3年目の山田は、篠田正浩組の映画「夕日に赤い俺の顔」の一番下っ端の助監督として働いていた。横浜の夜間ロケは本当に寒く、ガタガタ震えながらの撮影で、俳優たちは、近くの団地の集会場で暖をとりながら出番を待っており、山田は撮影現場から走って呼びに行く役目だった。ある俳優の出番となり、山田は、呼びに集会場に飛び込んだ。その彼の目にした光景は、ストーブを囲んで談笑する俳優たち、そして、その中心にいて俳優たちに「先生、先生」と呼ばれている人物は、紛れもなく寺山修司だった。確かに、この作品の脚本が寺山であることは、山田は知っていた。しかし、まさかこんなかたちで会おうとは…。ほとんど寝る時間もなく、小汚い恰好で走り回る一介の下っ端助監督の自分と、脚本家の大先生である寺山。山田は、声をかけるすべを失った。寺山もまた、固まってしまって声が出ない。結局、二人は全くことばを交わすことなく別れてしまった。

「山田太一の弔辞」

榎本了彦は、「二十五年前の寺山さんの葬儀のときの山田さんの弔辞は、淡々と読まれているだけだったんだけど、ドラマの一シーンを見ているようだった。」と言う。

それは、寺山が亡くなるほんの少し前のことを語ったものだった。

「その朝もとても熱があって、やめたら、って言っても聞かなくて、私が、車で送って行くと言っても、どうしても一人で行きたがって…」九条は、その日のことを思い出す。

山田によれば、こうだ。

寺山から、突然、会いに来たいと電話があった。電車で来ると言うから、駅で待ち合わせた。ほとんどの乗客が降りてしまったあと、駅の階段をぼつんと一人、手すりを伝いながら降りてくるのが寺山だった。寺山の病状はもうこんなに悪くなってしまったのかと辛かった。そういえば、寺山は若いころから「俺は、そう長くは生きられない」と口癖のように言っていた。寺山は、家に来ると、書斎を見たいと言った。本棚の並び具合を見て、本を一つ一つ手にとって、本の話をした。「寺山さんは、一人で電車に乗ることなど、このころはほとんどなかったのだろう。電車が二子玉川まで地下を走って、そのあと地上に出て景色が見えたとき、田園風景が広がるものと思っていたら、近代的な街並みなんて驚いたよ、って言っていた」

山田と寺山は、まるで学生時代にタイムスリップしたように、いろいろなことを話した。寺山は、本当に楽しそうだった。

「山田太一と逢ってきたよ。」翌日、九条は寺山から電話をもらった時、なぜ

かドキッとした。それが、あまりにも満足げで、思い残すことがないように感じたためだろうか。

それから間もなく、寺山の病状は悪化。とうとう帰らぬ人となった。

山田は、弔辞でこの寺山の訪問のことを語った。

寺山と山田は、最後の最後まで終生の親友だった。

萩原朔美は言う。「欠落したところがあって、初めて本当の家族のかたちが見えるのだろうか」と。寺山は、小さくして父を失い、母だけに育てられた。山田は、小学生の時母を失い、父の手で育てられた。そんな二人は、全く違う方向から“日本の家族”を表現し続けた。まるで表裏の二卵性双生児のように…。

寺山演劇は刺青する シーザー

寺山演劇の衣鉢を継いで結成した演劇実験室・万有引力も23年の月日が流れた。結成当初は「われわれはあえて寺山戯曲は上演しない」と言ってきた。しかし、他劇団が寺山戯曲を取り上げ始めるとそうは言っていられなくなった。その理由は寺山修司戯曲をうたうも、寺山演劇とはまったく異なった作品に仕上げていたこと。その作品を観た現代の観客にこれが寺山演劇かと思われてしまうこと。中には単なる台詞劇に仕上げている劇団もあったほどだった。そして1993年、われわれは「奴婢訓」を上演（再演なんてない。上演ということで新しい世界を表出している）。以降、次々に天井桟敷作品を上演した。「疫病流行記」「ある家族の血の起源」「犬神」「レミング」などだ。そしてそんな上演の度に考えていたことが一つあった。それは時代と演劇の実験性を基本にした、つまり寺山演劇の後継者との出会いだった。あるいは寺山演劇的演劇形態を意識した演劇人の出現を待っていた。が、残念なことに多くの劇団が流行によるものも含め、台詞劇（台本劇）主流となってしまった。寺山の演劇（演劇実験室・天井桟敷）が台詞劇に反旗を翻し「偶然性の組織化」をもとに組織されたものであることは周知のこと（詳しくは寺山修司・著「わが演劇＝迷路と死海」を読んでもらえばいい）。もちろん後継者がいないわけではない。が、今はその名を上げるのは控えようと思う。

なぜこんなことを書くかというと、寺山修司国際学会の出現？によってその可能性、つまり寺山演劇の後継者の出現の可能性がさらに広がったということだ。さらに望むことはこの学会が若き（小・中学生）人材たちにも広がって欲しいということだ。そんな若き人々との寺山演劇作り、寺山戯曲そのままの言葉で若き人々との作品作りをやってみたいとわたしは願っている。北海道や青森

では寺山演劇を取り上げ、上演しているグループがあると聞く（中には寺山自身を台本化しているグループも）。そんな全国にも足を伸ばし、多くの寺山演劇に関わるものをわたしは見て廻りたいし、学会の人たちもそうしてもらいたいものだと思う。

さて、わたしはといえば「芝居なんて、人の書いた台詞を何ヶ月もかけて、サーカスの熊や象のように練習、訓練し、舞台上がって・・・だろ？そんなもんやたってなんになるっての？観客一律の感情を共有してなにがおもしろいん？俺は嫌だね。やるならもっと様々な感情を観客個々が醸け出すようなことをやりたいな」なんて言っていた時があった。それは19歳の時だった。友人のキリストが「芝居の切符を買わないか？」と言ってきたのもそんな時だった。忘れもしない、その切符は「演劇実験室・天井桟敷」の「花札伝奇」だった。それから数ヵ月後、知り合った天井桟敷の女優に無理矢理誘われて観た芝居、あ、いや演劇を観て考えが360度（180度を越えて）変わってしまった。作品は「時代はサーカスの象に乗って」。その劇場環境、空間、舞台装置、そしてなにより俳優たちの凄さ！上手いとかそんなんじゃない凄い俳優たち（のちに「寺山さんの台詞は俳優の皮膚にかかれたもの」と言う言葉をわたしは使うようになるが、それはすでにこの時に気づいていたのかもしれない）！まさに今、舞台の上で即興的に台詞を喋っているかのようなそんな彼らにわたし自身が映し出されたかのようなだった。もちろん即座に入団はしなかったが、終演後の飲み会に誘われ、俳優やスタッフたちと話しをしているうちに「ここかもしれない・・・ここに俺の土地があるのかもしれない」と思ったわたしは二度と新宿のねぐらに帰ることはなかった。その日を機にわたしは天井桟敷の住人になった。そしていきなり萩原朔美の「怒らせろ！もっと俺を怒らせろ！」という罵声が深夜3時頃まで轟く練習？に立ち会わされた。が、わたしはたじろぐこともなく、むしろ「面白さ」というものを感じた。わたしは次の日から舞台の上にいた。「犬神」の帰国公演の舞台の上にもいた。が、台詞はなかった。そして転機はやってきた。天井桟敷に居候を始めてしばらくしたある日、楽屋にいたわたしに向って壁越しに「あなたは音楽をやるといい・・・」という寺山さんの声が聞こえてきたのだ。「何のことか？」と隣の事務所に行くと、寺山さんは電話の真っ最中・・・「確かに寺山さんの声だったのに・・・」。わたしは翌日、デスカウント・ショップからギターを買ってきた、いや、買ってきていた、いや、買わされた・・・。

「演劇とはまさに不思議な体験状態を起こすものでもある。贗物という現実を作り物という現実を提示するところでもある。俳優の退場した後の舞台に見える様々な風景は現実という名の蜃気楼か。舞台や小道具、衣装や照明の色一つ一つや音楽の楽器や奏法のそれぞれには言語を超えた世界を作り出したり、あ

るいは言語を際ださせたり、まったく意味のない死言語化してしまう魔力がある。『劇場に來たら台詞なんていい！舞台を視ろよ！』『シーザー・・・6割だよ。仕上げは6割。あとは当日の観客と俳優の即興性が生み出す可能性世界に期待することだ』・・・などなど」の寺山の舞台作りやその舞台作りから発せられる言葉群は、わたしの皮膚に容赦なく突き刺さり、カフカの『流刑地にて』の囚人のように、まさに我が皮膚に刺青し続けてきた。

寺山修司と本間久雄

寺山修司と本間久雄の関係は蓋然性（がいぜんせい）の関係である。双方とも、お互いについて書き残したものはない。このふたりに面識があったかどうかわからない。だから、この文は、「かもしれない」で始まり、「おそらく」で続き、「かもしれない」で終わる。

本間久雄と言ってもご存じの読者は少ないかもしれないので、ざっと紹介しておく。本間久雄は一八八六年（明治一九年）米沢で、上杉家おかかえの能役者の家に生まれた。一九〇五年（明治三八年）、上京し、坪内逍遙をしたって早稲田大学に入学。英文学専攻、卒論指導は島村抱月。のち同大学で教鞭（きょうべん）をとり、停年後名誉教授となった人物である。一九二八年（昭和三年）より一年間イギリスに留学、昭和一一年には『英国近世唯美主義の研究』で博士の学位を取得し、同時に明治文学の保存・研究にも心血をそそぎ、一九六四年（昭和三九年）『明治文学史』全五巻を完成し、さらには、一九世紀末の日英文化交流に関心を持ち、比較文学というジャンルの確立に寄与するなど、その九四年の生涯の長きにわたって、学問の発展につくした人物として記憶されている。しかし、その彼が時代の反逆児であったオスカー・ワイルドや、エレン・ケイ、ウィリアム・モリスの思想の紹介者のひとりであり、大正年間から昭和初期までは、むしろジャーナリスティックな評論家として活躍し、『読売新聞』、『中央公論』、『女性公論』、等に文芸評論だけでなく、婦人問題、平和問題、教育問題に関してかなりラディカルな見解を発表していたことを知る人は今では少ない。

したがって、寺山と本間の接点は、あったとすれば早稲田大学というただっぴろく曖昧な土壌のみである。しかもその期間は約一年と短い。寺山は昭和二九年四月早稲田大学教育学部国文科に入学した。だが、翌年三月には病を得て入院し、退院後間もなくその才能をラジオ・ドラマに開花させることになったからである。当時本間は教育学部の講義は担当していなかったが、文学部の「文学汎論」という講座は担当していた。履修した講義に出席しなくても、履修していない講義を聴講（きょうこう）していても一向かまわなかった当時、寺山は、早稲田大学の看板教授のひとり本間久雄の講義をのぞいて見たかもしれない。入学の年、『短歌研究』「五〇首応募作品特選」となり歌壇にデビューしたわけだから、おそらく本間の文学概論的

な講義に関心をもっていたであろう。ぺっこの丸縁眼鏡によれよれの皮かばん、いかにも停年間際の老教授然とした本間の講義に、五〇年近くの東京暮らしも消し去ることができなかった東北なまりを聞きとめながら、寺山は、教授とは「書くより少し下手にしゃべる」人種であり、所詮大学というところは、「他人の話を聞く」ところでしかないという認識を得たかもしれない。

だが、創造の天才であった寺山が、学生時代に近松に興味をもち、「鶴屋南北をやりたかった」と思い、鶴屋南北や上田秋成を濫読したのは、ひょっとして本間の文学概論をきっかけにその好奇心が呼びさまされたからかもしれない。

（平田糴子）

仁平政人「質問」

寺山は、「私は「偉大な思想になどにはならなくともいいから、偉大な質問になりたい」と思っていた」といった発言を繰り返すとともに、自らの芸術活動をしばしば「質問」のように規定している（例えば短歌を「質問としての短歌」といい、また演劇を「日常感覚へ差し挟む一つの疑問符」とする）。

また、一般人に様々な質問を投げかける TV ドキュメンタリー「あなたは」（1966 年）に携わり、自らも海外で著名な芸術家達に会う際には、「地球は丸いのに、書物は何故四角いとおもうか？」、「今まで何回ドアを閉めたと思いますか？」といった思いがけないような問いを投げかけ、興味深い応答を引きだして見せる。

「十九歳のブルース」のこと 寺山修司とボクシング映画 白石征

初めて会った寺山修司は、格好が良く颯爽としていた。髪は当時流行の短い裕次郎ばりで、長身にネクタイをやや長く垂らし、話に熱が入るとスーツの上衣を脱いだが、その白いワイシャツが輝いていた。

安保闘争で世上が騒然となっていた頃で、1960年、寺山修司二十四才の時である。僕は大学時代の一時期、シナリオ研究所の講座に通っていたことがあり、たまたまそこに、寺山が講師として現れたのである。

勿論、彼のことは、「映画評論」や「シナリオ」などの雑誌で知っていたが、丁度この直前に「シナリオ」誌に掲載された彼の「十九歳のブルース」に強いインパクトを受けたばかりの時でもあった。

なにしろ、文体がまるで違っていただ。従来のストーリーの説明文といったト書きち違ってアメリカの現代詩のようだった。また会話の情緒は綺麗さっぱり拭い去られ、リズムカルに弾んでいた。

巻頭に付されたラングストン・ヒューズのエピグラムが、その斬新さを何よりも物語っていた。ト書きは当時のハードボイルド映画、ロバート・ワイズの「罌」だとか、マーク・ロブ

ソンの「チャンピオン」を彷彿させる鋭いショットのようだった。しかもその背後にはジャズが風のように聞こえてくるのだ。

シナリオというよりも、むしろ文学の新しいジャンルを思わせるものがあった。

そんな訳でぼくは、寺山によって映画が新しい文体の時代に入ったことを強く感じていたのである。講義のあと、寺山は近く予定している自主製作の映画「猫学 Catlogy」の上映会に誘ってくれた。たしか銀座のどこかのホールであったが、その映像はぼくが期待していた程シャープなものではなかった。期待が大きすぎたのかものかもしれない。

ただ、「十九歳のブルース」にもあった一情景、鶏をビルの屋上から放って墜落死させるシーンだけは、今も印象に残っている。

当時は大島渚や吉田喜重が活躍をはじめたところだったし、石原慎太郎も裕次郎映画で自作を何本かシナリオ化してもいた。映画好きの寺山が映画をつくりたくてうずうずしていたに違いない。そんな思いが、このボクシング映画にはほとぼしっていた。

「十九歳のブルース」は、寺山が敬愛したシカゴの作家ネルソン・オルグレンの「朝はもう来ない」を下敷きにしている。この小説は五十八年に翻訳出版されており、詩はスタマック（肚）で書くという主張や、権力不信、虚栄の影の陽の当らぬ人々への共感など、寺山が受けた影響は計り知れない。

このことは、この二年前にスポーツ紙に連載した才気あふれるボクシング小説「ゼロ地帯」と比較してみるとよく分かる。人間洞察の陰翳や鋭さ、人間を状況そのものとして捉える視点など、人間を状況そのものとして捉える視点など数段の深化を遂げている。

とりわけ、主人公の青年が、恋人を仲間の連中に強いられ虚勢を張って輪姦を許すといった悲惨で屈折した愛情表現は、原作通りとはいえ、「狂った果実」や「青春残酷物語」の青年像と比肩し得る強烈なインパクトを放っていた。

結局、映画化は実現しなかったが、寺山のボクシング映画への夢は、やがて小説「あ々荒野」へと至るのである。他人の手がかりを求める孤独なボクサーが、相手のパンチを浴び続け、倒れた肉体がついには魂となって天上へと昇華していく、悲惨で美しい青春の物語だった。後年、寺山に待望のボクシング映画を演出する機会が訪れた。菅原文太が主演する東映映画「ボクサー」である。ぼくが撮影現場を尋ねると、手をふってうれしそうだった。そして当人には言えない役者への愚痴などを囁いていたものの、積年の思いもあったのだろう、撮影を愉しんでいる風に見うけられた。

その帰路ぼくは、かつての二〇年前の今は幻となったシナリオの出版を思い立ったのだ。国会図書館で雑誌からのコピーを受け取ると、それを寺山に手渡し、本にしたいと告げた時のことはよく憶えている。頁のところどころを繰りながら、いかにも懐かしそうだった。そして「そう十九歳のブルース、をねえ」感慨深気に、こう呟いた。

後書きでは「今、読みかえすと、若書きで恥ずかしくなるようなものだが、あえて手を入れず、当時のままで発表することにした」と記しているが、多忙な海外公演にも持ち歩いていたらしい返却コピーには、小さな鉛筆文字が相当量埋められてもいたのだ。

本が出版されたある日、今度は彼の方からオルグレンの、それも寺山に宛てたサイン入りの原書を携えてやってきた。この中からボクシングものだけを選んで短編集をつくりたいというのだ。それも自分自身の手による翻訳で、である。

しかしこれは、残念ながら実現することはなかった。ぼくの方の下訳も上がり、後は彼の執筆時間を待つばかりであったが、八三年、肝心の本人が帰らぬ人になってしまったのだ。ともあれ、さすが寺山修司というべきであろうか。彼の絶筆となった「ジャズが聴こえる」の一連のエッセイは、あのしびれるようなハードボイルド・タッチの文体で綴られていたのである。

消えていく人生の悲哀と淋しさ、かすかな郷愁と懐かしさ。寺山は、死へと赴く自らの姿を映し出すのにもっとも相応しいものとして、この文体を選んだのだ。

それはまぎれもなく、シナリオのラストシーンで少女が蹴った空き缶が舗道に転がる乾いた音が聞こえてきた、あの『十九歳のブルース』を原型とするものだった。

新谷恵子

寺山先生への手紙

寺山さん、「セルビアのサラダ」を覚えていますか？

1971 年、ベルグレード国際演劇祭に参加し、グランプリを受賞し、チトー大統領の下にあるユーゴスラビアのサラエボ市、ザグレブ市、ノービスダ市などの都市をツアーしました。当時、ベオグラードのホテルレストラン「セルビアのサラダ」で食べました。私は東京に戻って以来、懐かしかったです。

ロンドン公演について覚えていますか？ 寺山さん。「サーヴァンツ・ナウヒクン (1978)」の演奏後、中年の女性がリバーサイドのスタジオロビーにいた聴衆の中から飛び出し、「何が素敵なものか」と抱き合っていた。

ある日、寺山さんは「新滝さん、私の芸術に生まれていますか？ 私はすぐに「はい、わかります」と答えました。私は自分の魂を知っていたのですか？

「寺山修司さんと天井画廊の仲間たちをお迎えしたい！

あなたは次のパフォーマンスの最後の言葉を完了しましたか？ 次の演奏では、宇宙の天使たちも大きなマゼラン雲に参加し、支持します。

2010 年 7 月 30 日

新谷恵子

ニューヨークでの出来事

萩原朔美

一九六八年、寺山さんはニューヨークへ渡っている。ブロードウェイ、オフ・ブロードウェイ、オフオフはもちろん、個人の家で催される詩の朗読会のようなものにも顔を出した。どういう訳かこの旅行に私も同行した。寺山さんはアメリカ政府からの招聘だった。私は母親に援助してもらって、何日か後に合流したのだ。後年、私もアメリカ国務省から招待されて半年間滞在した。こういうシステムが今あるかどうか知らない。当時は、六十年安保の混乱を踏まえて、若手の表現者に生のアメリカを見てもらい、文化交流を促進させたかったのだと思う。私の場合の条件は、帰国後数年間共産国へ渡航してはならない、というものだった。寺山さんの場合にも、この付帯事項はあったと思う。事実、寺山さんは共産国に行っていない。

私達は、昼間は美術館や画廊に行き、夜はダンスや芝居に出掛ける。普通の観光というものは一切しなかった。寺山さんは、少しでも時間が空けばすぐに本屋やレコード店に入って大量に買い求める。レコードは芝居にずい分役立ったと思う。音楽を聴きながら戯曲を書き、本番で挿入曲として流したこともあった。本は、様々な文章の中に引用し、『不思議図書館』や『幻想図書館』の素材として使われている。旅行に無駄な時間はまったく無いのだ。

画廊巡りは現代美術を扱ったところが大半だった。カステリ画廊だったか。ウォーホルの正方形の版画が並んでいた。中の一枚を寺山さんが買った。「マリリン」ではなかったか。当時一ドルが三百六十円の時代だったが、そんなに高い買い物ではなかったように思う。

「萩原もどう？」

と言われたけれど、趣味が違うと返事した。今思うと、一緒に買っておけばなあと思う。

巨大なディスコでイベントが開かれているというので、昼間に出掛けた。たしかピカデリー・サーカスだった。奥の方に仮設の舞台が組まれてあって、その上で歳のいった男が二人でチェスをしていた。盤上のコマが移動するたびに、大きな電子音が場内に響き渡る。なんなのだろうかと思った。私はまったく趣味が分からなかった。まさかそれがデュシャンのパフォーマンスだとは知らなかった。壁際に立っていたら、小柄な東洋人がチラシを配っていた。寺山さんは

「パイクだよ」

と言った。私はナムジュン・パイクを知らなかった。数年後私がニューヨークに来た時には、パイクのスタジオに行って作品作りを撮影させてもらったりしたのだ

けれど、その時は一体何をしている人か理解していなかった。チラシはシャーロット・モアマンとのパフォーマンスの案内だったと思う。

ニューヨーク近代美術館へも行った。この時の事で一番記憶に残っているのは、中庭に展示されていた、ダリの『レイン・タクシー』というオブジェだった。タクシーの車内にだけ雨がザアザアと降っている作品だ。寺山さんはとても悦んだ。どんな作品よりも関心を持つ

たようだった。タクシーの中は植物がジャングルのように繁殖していて、まるで事故を起したクルマが一瞬の内に百年すぎたような状態なのだ。物語がいくつも生み出せるような作品だった。

ダンスは、マース・カニングハムの公演を、街から少し離れた大きな劇場で観た。もしかしたらスポーツ施設だったかも知れない。かなり後方に二人の日本人が居て、寺山さんのところへ挨拶に来た。石崎浩一郎さんと市川雅さんだった。寺山さんはマースの公演に惹かれたようには見えなかった。クールな構成美のような優雅さは感じたけれど、私もダンスが持っている爽快な身体への迫力のようなものは感じられなかった。舞台があまりにも巨大で、遙か遠くから眺めたからかもしれない。美術はウオーホールで、銀色のマクラのようなオブジェがふわふわと舞台上に乱舞していた。時々その銀色のオブジェがダンサーとぶつかって面白い動きを見せる。その偶然性が少し楽しかった。

帰国して書き下した寺山さんの戯曲が『時代はサーカスの象にのって』である。渋谷に天井敷敷館をオープンさせて、そのこけら落としとして上演された。演出が私で、美術は今『ぴあ』の表紙を描いている及川正通である。この戯曲は、寺山さんの戯曲集には採録されていない。寺山さんの初めてのアメリカ旅行で感じ取ったものが色濃く反映されている。

寺山さんの死後、私は1984年に、音楽鈴木慶一、美術日比野克彦で再演した。稽古をしていると、1969年当時の台本では、どうしても折り合わない箇所が出てきた。その部分を、別の台本に替えて補った。

初演の寺山さんの台本の中にあった

「やがて誰もが十五分ずつ世界的有名人になる日がやってくる」

というアンディ・ウオーホールの言葉はリアルである。今インターネットの世界では、本当に誰でもが有名人になっているからだ。

この旅行について、今でも時々思い出す。様々なことを体験した。一冊の本が書けるぐらいのエピソードがある。あの夢のようなカルチャーショックについて、私は未だ、未整理のままに居る。寺山さんが三十二歳、私は二十一歳の時だった。

Harold Pinter decryption by Shuji Terayama and Anne Kobo

安陪公房の小説『人間そっくり』を朗読劇にして上演した公演が2016年名古屋のナビロフトであった。公演後、筆者は演出家の山口浩章氏に「安陪公房と寺山修司との関係を知っているか」と尋ねた。山口氏は「ないと思う」と答えた。演出家からは「寺山は明快だが、安陪は難解で判断するのに迷う」と別の解答をえた。筆者は演出家に「寺山には『箱』というラジオドラマがあり、構成的に安陪の『箱男』と類似性がある。それに、寺山の『レミング』は安陪の『壁Sカルマ氏の犯罪』と壁のコンセプトで関係がある」と指摘した。

台湾大学の大学院生、ダニエル・ヤン氏から前述と同様の質問を、筆者が受けたとき、寺山と安陪の関係について先の演出家とほぼ同じ認識しなかった。

筆者はヤン氏の質問に答えるべく、先ず、新潮社版の『安陪公房全集』全 30 巻を読んだ。その結果、寺山修司と安陪公房はハロルド・ピンターの演劇と深いかわりがあることが分かった。なかでも、寺山が早稲田大学学生時代の 18 歳の頃描いた詩劇『忘れた領分』で、ピンターの『ダム・ウェイター』との類似がある事に気がついた。その他に、寺山は専らピンターの作品自体を通して迷宮的なコンセプトにかかわる素材に使い、自作『レミング』、『中国の不思議な役人』、『奴婢訓』などの作品に応用し芸術作品として肉付けしたことが明らかにになった。

安陪はピンターがユダヤ人であり目に見えないナチスの迫害を通して自らのドラマの中で血肉化したのを読み取り、次いで、安陪が自分のドラマをピンターのドラマツルギーと相対化して、安部が体験した第二次世界大戦前後の中国大陆での日本人迫害の恐怖と並べて自作に血肉化していった。

安陪の『幽霊はここにいる』、『他人の顔』、『箱男』などの作品は安陪自身が第二次世界大戦前後大陸浪人として経験した体験を作品と並べ合わせて考える必要がある。

というのはピンターが大戦前後から生涯にわたりユダヤ人としてナチスの目に見えぬ迫害を自らのドラマに描いていることが分かってくる。両人は民族間の対立問題の根っこのところで類似性があり、二人の作品を比較してみるとピンターのドラマツルギーを通して安陪のドラマツルギーも同時に透けて見えてくる。

寺山と安陪はピンターに興味を懷いたが、双方の受容の方法がかなり異なっている。寺山は主にピンターの劇を心の問題として収斂したが、安陪は大陸浪人の経験からピンターの劇に異民族との間に生じる心の二面性を通して肉薄した。

寺山はピンターの迷宮世界を心の問題としてとらえてアントナン・アルトーの『演劇とその分身』に解説の手掛かり方法を求めた。安陪は寺山と異なりマイナーな異民族としての大陸経験から、ピンターの心の内部にある異民族間の迷宮世界をリアル感覚で肉薄した。安陪は東京大学医学部出身の科学者としての眼でピンターの心の闇を解剖した。

寺山はピンターをコラージュして、ピンターの『昔の日々』の中のアンの台詞を引用した箇所は名言集として寺山の代名詞になった。

決して起こらなかったかも知れないけれども、覚えていることが幾つかある。

寺山はピンターの台詞を比較的自由的な表現にして自分のエッセイに使っている。『誰か故郷を想はざる』の中で、母ハツが寺山を汽車の中で出産するシーンを書いている。(p.8)そこで、寺山は、自分が誕生した場所を修正しようとしただけでなく、自分の誕生日の時間を修正したようだ。

寺山が『誰か故郷を想はざる』で時間や記憶の修正を行ったのは、シュペングラーの『西洋の没落』からの影響ばかりでなく、寺山がピンターのドラマ『部屋』、『殺し屋』、『恋人』を観劇して時間や記憶の修正によるドラマの作り方を学び、やがて半自伝的な『誰か故郷

を想はざる』の中で時間や記憶の修正を実験的に行った。寺山が『誰か故郷を想はざる』で書いているように胎児もあの世とこの世の狭間を体験するのであろうがよく分からない。

自分がまだ生まれる前に通った道ならば、ここをどこまでも辿ってゆけば、/自分の生まれた日にゆきあたるのではないか、という恐怖と、えも言われぬ恐怖と期待が沸いてくる。それは「かつて存在していた自分」といま存在している自分とが、出会いの場をもとめて漂泊ら心に似ているのである。2)

寺山は俳人として安陪は詩人として出発した。寺山と安陪のピンターとの出会いは日本へピンターが入った時期と重なる。寺山は安陪のピンター紹介記事を雑誌で見つけ読み知ったと思われる。安陪が出席した演劇の批評会には演出家の荒川哲生が出席していた。

荒川は早稲田大学商学部中退後一九五一年に劇団文学座に入団し、長岡輝子に師事した。ジョン・オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』をはじめ、ウジェーヌ・イヨネスコの『犀』、エドワード・オールビーの『動物園物語』など前衛作品を演出して、当時演劇界に大きな影響を与えた。荒川は古典劇から現代劇に及び前衛劇まで幅広い演出を手がけた。一九六三年、文学座を脱退した、荒川は福田恆存、芥川比呂志らと現代演劇協会附属の劇団雲を結成に加わった。

同年、荒川は演劇をさらに学ぶためにアメリカに留学して、帰国後、劇団雲、次いでその流れを汲む劇団昂で演出家として手腕を発揮した。その間には、ワシントン大学講師、早稲田大学講師、ミルウォーキー・レパトリー・シアターの客員演出家、現代演劇協会演劇学校々長などを歴任した。

寺山は当時若くて演劇映画も始めたばかりで、荒川に自作の上演を頼むが断られた。

当時、寺山は安陪や荒川の演劇論を追ってピンターの迷宮世界を自家薬籠中の物にしようとして模索していた。少なくとも、寺山の『レミング』は安陪の『幽霊はここにいる』やピンターの『昔の日々』と類似性があるが、ただのコラージュやコピーではなかった。寺山の『レミング』を透かしてみると、ピンターの『昔の日々』を安陪が自作の『幽霊はここにいる』を換骨奪胎した痕跡を辿ることが出来る。本稿は、寺山と安陪のドラマツルギーを比較しながらピンターのコンセプトを辿る。

02. 寺山修司の詩劇『忘れた領分』に描かれたピンターの『ダム・ウェイター』

寺山の詩劇『忘れた領分』と人形劇『狂人教育』とを比較してみると、劇中共通して鳥と蝶が象徴的な役割を果たしている。寺山はチェーホフの『かもめ』と同様鳥に関心があり、一九五九年寺山は、堂本正樹、嶋岡晨、河野典生らと集団「鳥」を組織した。詩劇グループ鳥は一九五九年三月草月アートセンターホールで寺山が詩劇『原型細胞』を劇作し、少年と海の女との恋を綴った。

後年一九六六年寺山はテレビドラマ『わが心のかもめ』を脚色して、千江の自殺をダミアンの「海で死んだ人は、みんな、かもめになってしまう」を例に引いて放映した。

寺山が青森高校時代から『マクベス』に関心があった。『マクベス』の中でマクダフ夫人

と息子はマクベスが放った刺客に暗殺される。その直前、マクダフ夫人の息子は「小鳥のように生きていくよ、母さん」と吐露する。もし仮にマクダフ夫人の息子が述懐する鳥の喩話を『忘れた領分』の鳥や『狂人教育』の蝶と比べると、鳥と蝶はいわばこの世とあの世を繋ぐ架け橋を象徴しているようだ。『忘れた領分』の中で青年は次のように訴える。

青年 さあ、僕の死後、僕が鳥にならないと言えるやつがいるか。 見えないものが見えるものに勝つのは、死のすぐ前だ。鳥の故郷。そして鳥のおまえ。3)

ハムレットは劇中「雀が一羽落ちるのも天の摂理」、「覚悟が肝心だ」と独白する。しかし、ハムレットは目に見えない「雀」を引き合いに出す。また、ハムレットは「死は眠ること、そして夢を見る」と語を継ぐ。

一方、寺山は鳥や蝶が象徴する死の世界を夢の世界に読み替えた。『狂人教育』に出てくるカラスアゲハ蝶は一九六七年寺山の『毛皮のマリー』にも再び現れ、欣也少年が蝶を部屋に閉じ込め自分も部屋に封じ込める。明らかに『毛皮のマリー』は『忘れた領分』や『狂人教育』から発展した作品である。

寺山の書いた『忘れた領分』の青年は、自分の心の中にいるもう一人の自分と格闘して、ひとり相撲をした挙句自殺する。青年の敵はもう一人の自分自身の事だ。シェイクスピアのハムレットもマクベスももう一人の自分を鏡のように映し出して独り言を言って闘っている。

ピンターの『ダム・ウェイター』はガスとベンの殺し屋が二人ウイilsonの指令を待っている。すると、指令ではなく、料理用リフトが降りて来て色んな料理、ステーキの煮込み、ポテトチップス、プディング、お茶が出てくる。次いで、スープ、レヴァー、パイである。続いて、ギリシア料理が出てくる。次に鶏の煮込み、焼き豚などである。二人の殺し屋が空しく指令を待ち続けている。だが、見当違いに、次々と料理が運ばれてくる。料理が運ばれてくるたびに、緊張ではなく、馬鹿馬鹿しい出来事によって笑いが引き起こされる。遂に、男がやってくると情報が届く。

だが、ガスが部屋の扉を開くと、そこには、男ではなく、ベンが丸腰になりよろよろと部屋の中へ入ってくる。結局、何も起こらないのである。だが舞台は次第に謎に満ちた無気味さが漂い始める。『ダム・ウェイター』の登場人物は二人だが、ちょうど鏡に映った虚像のように、一人の人間が鏡に映った虚像と対話しているように見える。

寺山は早稲田大学生時代にピンターの『ダム・ウェイター』を連想させる詩劇『忘れた領分ーディッドル・ディッドル・ダム・ダム』にコラージュして執筆している。寺山のダム・ウェイターは物言わぬアフリカンとして『忘れた領分』の舞台の背後に腰掛け主人公の自殺に至る経過を最初から最後まで黙って凝視し続けている。

黒人 ―俺は実はつんぼだったのさ。(略) ああ聞こえねえ！聞こえねえだよ。全然聞こえねえだよ。むかし健闘でコマク破られたから。ディッドル・ディッドル・ダム・ダム(12)

寺山のダム・ウェイターは、ピンターがドラマのタイトルにした元々の意味の「料理昇降機」ではなくて、別の意味の口のきけない黒い皮膚のアフリカンとして描いた。寺山は『忘れた領分』以外でも、実に様々な形でピンターの作品からコラージュして自作に取り入れた。

寺山修司は自伝風な『誰か故郷を想はざる』の中で記憶の修正をしている。寺山は、自分の生年月日を故意に変えたり事実と虚構を交えたりした。

「決して起こらなかったかも知れないけれども、覚えていることが幾つかある。」

だが、このピンターからの引用は、デュシャンの「死ぬのは他人ばかり」の引用と同じように的をえて的確である。

03. 安陪公房 大陸人と島国人の狭間で

安陪が著した『人間そっくり』の火星人や『幽霊はここにいる』の幽霊は、ピンターやカフカが英国人そっくり、ドイツ人そっくりに生活した姿を、ユダヤ人としての英国やドイツに居住するマイノリティーである異国人の二重性を現わしたキャラクターを自作に描いてお手本にしているようにみえる。

安陪は第二次大戦前後中国大陸旧満州育ちの人間として/島国の日本人との差異を具に眺めて後年作品に描いた。

安陪が描くキャラクターは大陸に居ても異邦人のようであり、日本に居ても異邦人のようである。

安陪はマイノリティーとして迫害された民族が、ピンターのように己を幽霊として観て脚色したり、カフカの『変身』のザムザのように己を虫として観たり、/ マヤコフスキーのようにソビエトと西側に引き裂かれた異端のアヴァンギャルドとして捉えたように、/ 人間そっくりな火星人として小説『人間そっくり』に描いた。

安陪は兵役逃れのために医学部に進学したり、中国へ渡り大陸浪人になろうとしたりした。安陪は社会人として組織の企業戦士として生きるよりはアーティストたらしめた。マルセル・デュシャンが兵役を逃れるためパリからニューヨークへ更にアルゼンチンまで逃亡したのは日常の規律を逃れ自由を求め、究極的にはシュルリアリズムを求めた為である。安陪も社会主義リアリズムからシュルレアリスムへと転換した。

ロンドン大学のデヴィッド・ブラッドビー教授はセミナーでピンターの芝居『バースデイ・パーティー』を学生たちが演じた後で「ピンターのドラマはロジカルに解いて演じてしまうよりも謎の部分のエナージェティックにドラマ化するほうが芝居の出来栄がアートと

して光り輝く」と論評した。安陪は『幽霊はここにいる』で幽霊の存在をロジカルに解いてしまい、/存在しない幽霊を詐欺で利用する人間たちを風刺している。

ピンターは『管理人』や『ダム・ウェイター』でありもしない存在に触れて恐れ戦いている人間を風刺している。

05. チャールズ・チャップリン

安陪は『他人の顔』で顔にマスクをして他人に成りすますキャラクターを描いた。レイモンド・ソーントン・チャンドラーは小説『ロング・グッドバイ』でテリー・レノックスが整形をして私立探偵のフィリップ・マローウの目の前に現れる場面を克明に描いている。/安陪はチャップリンが自分の顔にマスクをした俳優として論評している。誰もチャップリンの素顔を知らない。その意味で安陪の所謂演技するチャップリンの顔そのものがマスクである。

寺山はしばしばマスクを使う。死神もマスクである。『無頼漢』『中国の不思議な役人』『狂人教育』などには死神のマスクが登場する。仲代達矢は安陪の『他人の顔』でも寺山の『無頼漢』でもマスクをする。

昔の日々』ではアナとケイトが同一人物である。アナとケイトの何れかが他者の仮面を被っている。アナは娼婦であり、ケイトは貞淑な妻である。一人の人物の中にもう一人の人物が棲んでいる。そのような意味で考えると、チャップリンのマスクは喜劇俳優のマスクで本物のチャップリンはマスクの下に隠れているということになる。

06. Edgar Allan Poe

安陪がポーに惹かれた理由の中に、安陪演劇の原点となった証を見ることが出来る。安陪が第二次世界大戦前後中国の満州の奉天の学校でポーの小説と出会ったと語る。野山に草木が茂る日本と違って、満州の荒野には何もなかった。教室の周りにも何も無く殺伐とした原野の中にポーの推理小説との出会いがあった。安陪少年は同じ学生たちの仲間からポーを読んでくれとせがまれた。だが安陪少年は教室で朗読するポーの小説が何も無くなると、ポーの延長線上に自作の物語をひねり出して学生たちの前で語ったと述べている。

安陪がピンターの『ダム・ウェイター』に共感したのは殺し屋を殺した目に見えない殺し屋に遭遇したからだ。/安陪少年が何もない満州でポーの小説を全て読み終わったとき、/存在しないポーを追い求め自作を捻り出し始めた体験と似ている。いうなれば、『ダム・ウェイター』で殺し屋が目に見えない殺し屋に殺されたプロットは、ポーを皆読み終えた安陪少年が幻のポーを捏造し延々と追い求めた姿に重ね合わさったからではないだろうか。

安陪がピンターの『ダム・ウェイター』に惹かれた理由のひとつはポーのミステリーと繋がっていたからではないであろうか。安陪はナンシー・S・ハーディンのインタビューでピンターのドラマについての質問に答えて次のように言う。

安陪 何よりもピンターの作品は俳優に最大の努力を要求するからです。彼の作品はど

れも過酷な要求をしてくる。 4)

安陪はピンターのドラマの中にこれまでの演劇にはなかった俳優にとって全く斬新なドラマ的緊張感を見出した。

安陪 ぼくがピンターの舞台を解釈するかぎりでは、沈黙と非沈黙を区別するのが難しい。どちらも同等に扱われています。(469)

安陪 ピンターの劇の特徴のひとつは、会話がつづくあいだに時間が流れないことだと。むしろ時間が螺旋になっている。(略) 見られるための本当の立場を確保するためには、見せかけるのをたった一度だけでもやめてしまうことが必要です。こうしたことすべてが空間と螺旋時間の観念と密接に結びついているのです。(470-471)

螺旋状に。時間が螺旋状になっていることがわかると、変更が発生します。俳優に影響を与える方法を見つけることが問題を引き起こすと述べる螺旋状形式。

安陪は、ピンターの配役の発話には時間は流れないことを発見した。むしろピンターの芝居の時間は螺旋形を成している事を見出した。時間が螺旋形を成しているのを気がつけば変化が生じる。時間の概念は螺旋形を成していて、如何に、役者の影響を与えるかを見つけることによって、問題が生じると述べた。

寺山は「半年間、殆ど雪に閉ざされた長い冬の東北を知らない人には本当の東北を知ったことにならない」と述べている。北海道の雪原を何日も見ていると、安陪の砂の女に描かれた裸の砂丘が思い浮かぶ。安陪の『砂の女』は、寺山の幻想から生まれた『まんだら』の風吹きすさぶ東北の寒村の光景と重なって思い浮かぶ。

寺山がポーに惹かれたという小説『使いきった男』は実体のない透明人間で、機械ロボットを思わせる。寺山が『中国の不思議な役人』のマンダリンのモデルの一人にしたのは、ポオが『使いきった男』で描いたジョン・A・B・C・スミスである。スミスは、自分の臓器が取り外しのできる男である。確かに、ポオは、ジョン・A・B・C・スミスの生理作用を説明していない。寺山の中国の不思議な役人は身体がバラバラになった後、再び、総ての器官が接合して姿を現すとき、ちょうど、ジョン・A・B・C・スミスが、バラバラになった臓器を元に戻して、人間の形を取り戻すシーンとリンクする。

けれども 貴方が私を知るはずがないので意外であるね？ポンピー その足を私に持って来なさい！ここで、ポンピーは非常に資本のコルク足を束に手渡した。すでに身に付けている それはそれにたちまちねじ止めをした；それから、それは私の眼の前に立ち上がった。5)

ポオが『使いきった男』の中で描いたジョン・A・B・C・スミスは、ヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』やビッグマリオンガラテアともリンクしている。

バルトークのマンドリンが神か仏陀の化身であるとすれば、寺山の中国の不思議な役人は、ボオのジョン・A・B・C・スミスや、リラダンの未来のイヴや、ピグマリオンガラテアや、ジャリの超男性のように不死のイメージとリンクしている。

寺山は、『さらば方舟』のシナリオの字幕「百年後」のところで、映画のエピローグを付け加え、村人の百年後の出来事を垣間見せる。そこでは、死んだはずの大吉も捨吉もスエも平和に生活している。しかし、もともと、大吉も捨吉もスエも存在しないので、百年後の姿もあるはずがない。けれども、寺山のコンセプトには、ピンターの『昔の日々』のアナの台詞のコラージュ「起こった事も、起こらなかったことも歴史のうち」だとする次のような独自の持論があった。

記憶したものを再生し、その痕跡の変容の中に「私」のアリバイを求めるのではなく、実際に起こらなかったことまで記憶し、あるいは記憶しなかったものまで再生し、個の記憶を合成し、編集し、その総合された結果として「私」をとらえ直す。6)

安陪がマルケスの『百年の孤独』に惹かれたのはある家族の百年の歴史が一瞬のうちに消え去ってしまうところにある。/ 科学者の安陪が呪術的なマルケスの『百年の孤独』に深い関心を懷いたのは意外な気がする。

安陪はアインシュタインの『相対性理論』に関心を持ちブラックホールや重力の法則に関心を懷いていた。/ 何よりも安陪はSF小説に関心が深かった。/ H・G・ウェルズのSF小説『タイムマシン』に関心がありアインシュタインの『相対性理論』に関心を持っていたから『百年の孤独』のある家族の百年の歴史が一瞬のうちに消え去ってしまうのが呪術ではなく科学的に考えることが出来ることに興味を惹かれたと思われる。

寺山はマルケスの『百年の孤独』をドラマ化し更に『百年の孤独』を映画化した『さらば箱舟』を制作した。寺山は『田園に死す』でアインシュタインの『相対性理論』を映画化した。寺山が愛したマヤコフスキーの『風呂』の日本語訳が出たのは1973年で寺山は『風呂』の翻訳を読み、『田園に死す』に応用したものと思われる。ロシア文学者で『破滅のマヤコフスキー』の著書のある亀山郁夫氏は筆者の推測は「大いにありうる」と述べた。

寺山の『さらば箱舟』は『田園に死す』の延長線上にある遺作で、アインシュタインの「母殺しのパラドックス」を映像で描いた。/ タイムマシンで数十年前に遡って母を殺して現代に戻ってきても殺害した母は生きている。/ 殺した母は異次元の世界で死んでいる。寺山の弟子である安藤紘平氏は『田園に死す』に影響を受けた自作『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』でタイムマシンを映像化し、息子がタイムマシンに乗って死んだ父に会いに行く。/ 安藤氏は、アインシュタインの『相対性理論』を応用して、/ 自らの映像を映画化して「人間は死なない」と述べ、/ 「寺山が映画のスクリーンの世界に入った人は死なず永遠の生命を得て不死の存在になる」と論じた。

寺山は『さらば箱舟』のラスト・シーンの記念撮影で突如百年後の村人を引っ込め、百年

前の村人を映し出す。

「百年の孤独を運命づけられた家系は二度と地上に出現する機会を持ちえぬため、そこに記載されていることの一切は、過去と未来を問わず、永遠に反復の可能性はないことが予想されたからであった。」(マルケス『百年の孤独』) 7)

雑誌『GAKU』所収のシナリオ『百年の孤独』の結末は以下のようになっている。

「銀板写真機に焼きつけられて、次第に色あせて、ゆっくりと脱色し、消えてゆく死んだ人たち……彼らは皆、現代人の服装をしているのだった。」シナリオ『百年の孤独』(『GAKU』) 8)

フィルムアート社の『寺山修司のシナリオ』所収のシナリオ『百年の孤独』の結末は次のようになっている。

「彼らは皆、現代人の服装をして死を生きているのである。」(シナリオ『百年の孤独』フィルムアート社) 9)

しかしながら、新書館の『百年の孤独』(寺山修司のシナリオ)所収のシナリオの結末は以下のようになっている。

「彼らの微笑みは、永遠の百年の中の死を生きてゆくのである。」(シナリオ『百年の孤独』新書館) 10)

マルケスの小説『百年の孤独』では、物語を記してある羊皮紙が、被写体になっている。だが、寺山のシナリオ『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)では、台詞とナレーションによる写真が、被写体になっている。

百年前の村人は永遠の死を生きている。とスクリプトに書いた。これはアインシュタインの『相対性理論』の異次元の世界では人は死なないで永遠の命を得ると安藤氏は解説したのである。

安陪が著した『幽霊はここにいる』は幽霊の正体を人間が懐いた妄想としている。ピンターの『ダム・ウエイター』は得体のしれない殺し屋の存在を想起させる。ピンターの目に見えない殺し屋は妄想かもしれないが、先に触れたアインシュタインの『相対性理論』を念頭に置くと、むしろ、寺山の『田園に死す』や『さらば箱舟』の異次元世界は単なるSF小説として片づけられない。

8 カフカ

ピンターがユダヤ人であったがカフカもユダヤ人として目に見えぬ脅威にさらされていた。マルセル・ブルーストがユダヤ人としてドレフュス事件にコミットしている。

安陪の『壁Sカルマ氏の犯罪』はカフカの無気味な世界を思わせる。安陪が述べるように『壁Sカルマ氏の犯罪』はルイス・キャロルの『アリスの不思議な冒険』のようなユーモアと様々な動植物や事物の変身が見られる。

『壁Sカルマ氏の犯罪』の背後には深遠な底なしの地底から沸き起こってくる得体のしれない無気味な重力によってアリスのユーモア溢れる逆さのエネルギーを圧倒してくる。/ そ

の無気味さはピンターの『ダム・ウェイター』や『管理人』の闇の底から浮かび上がってくる恐怖を思わせる。安倍が大戦後中国大陆で見た虐殺であり、ピンターがアウシュビッツ収容所で見たユダヤ人虐殺を連想させる恐怖である。

寺山の『書を捨てよ、町へ出よう』のラスト・シーンはカフカの『城』のラスト・シーンでジョセフ・Kが不条理な死刑に処せられる場面を想起させる。

9 結論

寺山と安倍がピンターから受けた影響を考えると、寺山の場合、寺山が俳人であったことを考えると、俳句は全部を歌に詠みこまないで一部分を歌って全体を俳句を聴く人に膨大な余白を感じさせる。

ピンターのドラマツルギーを科学者として解説していた。本島勲氏は「ピンターは不条理劇でアヴァンギャルドだが、/舞台は極めてリアリステイックに出来ている」と述べた。更に「イヨネスコやピランデッロは劇のパターンは極めてある考え方で出来ているので理解しやすい。だがピンターは劇構成がアブストラクトだが劇の構造は極めてリアリステイックに出来ているのでピンターのリアリズムの痕跡を辿るのはむづかしい」と語り、「ピンターのコンセプトは不条理だが、劇は極めてリアリステイックに出来ている。/ だがイヨネスコやピランデッロ劇は不条理でリアリズムで書いてないので比較的自由に演出ができる」と語った。

この意味で、安倍の劇もシュルリアリズムで書かれているが、劇の細かいディテールは科学的に精巧に出来ていて、しかもリアリステイックな出来栄になっているので簡単には演出できない。

この意味で、安倍の劇もシュルリアリズムで書かれているが、劇の細かいディテールは科学的に精巧に出来ていて、しかもリアリステイックな出来栄になっているので簡単には演出できない。

note

- 1) Pinter, Harold, Complete Works: Four (Grove Press, 1981), pp. 27-28.
- 2) Shuji Terayama "Nobody Wants to Believe Hometown" (Kadokawa Bunko, 2005), p. 75.
- 3) Shuji Terayama "Forgetfulness of Shuji Terayama" (Haruki Kanagawa Office, 1999), page 26. Quotation from the same document will only describe the number of pages.
- 4) Nancy · K · Shields 'Theater of Abe Public Bureau' Translated by Osamu Anzen (Shinchosha, 1997), page 111. Quotation from the same document will only describe the number of pages.
- 5) The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe (Modern Library/Gaia, 1938), p. 411.
- 6) "Shuji Terayama theater thesis" (Kokubunshi, 2000), p.227.
- 7) Garcia Marquez "loneliness of a hundred years" Literal translation (Shinchosha, 1972)

- 8) Shuji Terayama "Loneliness of a century" (GAKU,), p.233.
9) Shuji Terayama "Farewell Ark" (Film Art Corporation, 1993), p. 340.
10) Shuji Terayama "Farewell Ark" (Shinshokan, 1984), p.164.

北村想

Rebellion from Tohoku ~ Sandal and Pickles stone observatory ~ Sou Kitamura

私の思い込みによる歴史観によると、「日本」という名称が日本に〈ほぼ定着〉したのは、江戸幕末から明治初頭の頃で、もちろん、それまでに「日本」という国名はあった（天武天皇の大化の改新を受け継いだ持統天皇が679年に発した「浄御原令」から）という説は〈ほぼ定説〉となっているのだが、正確な日本地図すらナイ時代、どこからどこまでが「どこまで」なのか、一般庶民にも、学者にも、判然、納得、了解を得ないものであった、と、考えたほうが当然至極といえそう。 (昨今でも、法令によって、この国の名称が「日本」と定められているのか、あるいは「日本国」なのか、議論は続いているし、・・・

というより、もう議論なんかしていないようでもあるし・・・読み方にしても「ニホン」なのか「ニッポン」なのか、政府によると「どっちでもイイ」のだそうだが、ようするに、どうでもイイようだ。・・・これと似たものに「藩」という、国の末尾名称があるが、これもまた、吉田松陰がいいはじめてから以降のコトバで、かつ中国語だから、尾張藩とか三河藩とかは、幕末までは存在せず、単に尾張の国、三河の国と称していた。・・・江戸は、江戸で、「藩」ではナイ。何故なら、江戸は将軍所在地であって、「藩」は、将軍から与えられたもの、という意味だから、江戸を「藩」と称することは出来ない。・・・

それゆえ、天皇の在所を畿内（「畿」とは、帝王の直接治めている土地のこと）、その近辺を近畿として、現在でも近畿は近畿地方と称されているのだが、そこから東の海の近くを東海、四つの国だから四国、九つの州として九州、北の陸地は北陸、奥にあるから奥州と、このように地域の名称は(まさに場当たりの)振り分けられ、「東北」などは、もう方角をいっただけになった。(とはいえ、アメリカ合衆国にしても、西部劇(western)は「西部」の活劇なんだから、まあ、似たようなもんです)。

さて、蘊蓄の傾斜はここまでとして、政治、文化の中心、「日本」の首都である東京は、まんま「東の京」「東の都(天皇のおわせしところを都という)」であって、正式には「東京都」と呼称され、そこ以外はすべて「地方」と称されるのが、現状だ。従って、東京土着民(江戸っ子という)以外の、他国より上京せし者は、みな地方人(田舎もんともいう)なのだ

歴史的な古典伝承文化を語っている余裕がナイので、東京の現代文化のみを語っていくと、

東京の文化は100%、地方人（田舎もんともいう）が東京に馳せ参じて、一発アテタ(breakした)文化になる。要するに「東京」というのは日本最大の地方人(田舎もんともいう)集合場所で、「東京」というものの自体が、いふなれば巨大な illusion なのだ。

ここには不思議な通過儀礼があって、地方人(田舎もんともいう)は、東京にやって来るとまず何をおいても、最初にやらねばならないことは、「東京人」に「成る」ことだ。これはもう、沖縄から来ようと、北海道から来ようと、出身地は何处でもよろしい、ただし東京に住むならば、「東京人」にならねば、「東京人」と認めてもらえない。だから、東京に住んだりすると、必ず「あなた、出身はどちら」と訊ねられる

この通過儀礼は、口調、コトバの使い方が「標準語」「共通語」すなわち「東京人ことば」の発音になっているかどうかで終わる。この通過儀礼は、口調、コトバの使い方が「標準語」「共通語」すなわち「東京人ことば」の発音になっているかどうかで終わる。茨城や仙台などの訛りが残っていたりすると、彼(彼女)は、まだまだ「東京人」ではなく、地方のひとね（田舎もんね、ともいう）と鼻で笑われることになる。従って東京に住みはじめた地方人（田舎もんともいう）は、ともかくも「東京人ことば」を習得しなければナラナイ。

茨城や仙台などの訛りが残っていたりすると、彼(彼女)は、まだまだ「東京人」ではなく、地方のひとね（田舎もんね、ともいう）と鼻で笑われることになる。従って東京に住みはじめた地方人（田舎もんともいう）は、ともかくも「東京人ことば」を習得しなければナラナイ。

方言や訛りの強いことを武器にしている大阪人などは、芸能関係者であれば大阪弁で通すものも方法論的に在るにはあるが、それでも「標準語」という「東京人ことば」を、話すべきときは話すことが出来なければならない。

たしかに、芸能人であれば、それでもいい。かつて、伴淳三郎という喜劇俳優が多くのファンを獲得したが、彼は、どうしても山形県訛りが治らず、終に、「アジャパーじゃ。ほんならワシは、こいで勝負しちゃっかと、そうすたんだ」と、それが彼の「技芸」ということになって、認許された特異なケースだ。

再度いうが芸能人であれば、それでもいい。しかしながら、これが、intelligentsiya、文化人の範疇(category)という位相に在るとなると、そうもいかない。鼻で笑われるどころか、下手をするとネグレクトされてしまう。

ところが、この鉄壁の「東京人」「東京人ことば」の通過儀礼に対して、まさにその盲点というべき部分に、砂浜の砂を指で掘って掘り出した錆びたジャックナイフを、口に銜えたままで「東京人」に突き付け、東京文化に対する叛乱を企てたゲージツ家が在った。彼は、東京における通過儀礼の一切を無視し、薄情な女を棄てたマドロスが恨み辛みを語るように、ボソボソと、「東北人ことば」で、自作の俳句、短歌、詩を語り、挙げ句に演劇の舞台から、「書を捨てよ、街（町）へ出よう」と地方人（田舎もんともいう）に agitation したのだ。

このコトバはこうつづく。「何故なら街（町）は巨大な書物だから」。さらに隠されたつづき

がある「東京は一冊の完成された書物ではない。白いページが多くあるので、いくらでも、そこに、きみは、きみの好きなことを書き込むことが出来る」。これは、「東京へゆくな ふるさとを創れ」と、のたもうた。谷川をゆく雁の工作者宣言の原点の存在を真ったくの逆手にとったもので、彼は、若者に家出をすら勧誘した。

彼は、東京をチガウ視点で観るために底の厚い sandal を履き、その高さのぶん東京を観下ろして、ひとことも「東京人ことば」の口調を用いず、「私は私の天文台から東京を観測している」と、漬け物石の上に飛び乗ったりした（ことがあったかどうかは、さだかでナイが、それくらいのコトはやっただろうと、私は思う）。地方出身（田舎もんともいう）の文化人が発する質問に対しては、たとえば「あなたは故郷のことをどう思っているのか」という質問があれば、現S官房長官の答弁よりも巧みに「故郷のことをどう思っているか（というよりも）、ここから故郷を吸いかけの煙草で指さすことが出来るかということが問題で・・・」と、みごとな（というよりも）語法のハグラカシで応答、「東京、東京って、チミ。チミの東京は、本棚に並んでいるだけでしょう」と、「東京人」の鉄壁を地方人である「東北人」として、嘲笑したのだ。「私の東京は、いつのときも故郷の東北に在った」という有名なコトバを、いったかどうかは知らんけど、それくらいはいっただろう。

「東京」「東京人ことば」に対峙して「東北」「東北人ことば」を武器に、叛乱の檻樓をかざしたゲージツ家、彼の名を寺山修司という。

2-9 高取英

寺山修司高取を亡くした父

「寺山修司が過激だった疾走」（Chusekisyu、7月2008）は脚本の方向性を担当し、2007年、2008年、8月2009日に紀伊国屋ホールで当社の Gessyoku 志茂田社公演としてドラマを上演しました。

このドラマには寺山修司の父が登場します。寺山修司の半生を評した作品だったので、寺山の父が登場するのは当然だったが、この作品自体に父を登場させることで新たな展開を試みたい、

寺山修司画像

この仕事は、母との子供に導かれたことをよく話していました。

このドラマは、次のように「寺山修司一過激疾走」（平凡社出版社新刊）という原題の私の本を想定していた。

では、どうして寺山修司さんが、お母様の叔父・坂本雄三夫妻に育てられるようになるのでしょうか。

1941年に5歳で修司、父・寺山八郎が呼ばれて前に行くと、そのまま帰らなかったからです。

父・八郎は1945年9月2日、セレベスのアメーバ赤痢による病気で戦死した。

修二は父親のいない子になる。

本当に多くのこのような子供たちは戦争によって存在したが、修二はそのうちの1人だった。

父とともに母と3人で写した写真を駅で前に進むよう父に手渡したのが最後の別れとなった。

18歳の時、修二は短歌「チェーホフ饗宴日」による「短歌研究」エントリーの応募で名物となったが、原題は「父を返した」という。

さらに、戦争で父を亡くした娘の気持ちを込めて「戦争を知らない」という歌を書くことを考えるなら、

これは、修二にとって決定的な事実だった

父、寺山修司の寺山八郎が英語部門で Toou 塾学校を卒業し、警察官になり、松田修の捜査によると、1940年2月に青森市で警視庁巡査部長を務め、経済保存課（特別軍人の部長）に位置していたが、その後は8月には1941年の八戸での呼びかけだった。

Toou 塾学校は、1872に学校を設立した私立学校です。

早い頃から外国の先生がいて、教材もアメリカの物を使っているようでした。

今では Toou 塾学校のホームページの歴史によると、それは私立高校、津軽漢、最後の封建領主、Tsuguakira 津軽藩の前身の Toou 塾学校の津軽封建一族の学校を聞かせて廃止封建的なドメインの代わりに都道府県の設立、“Toou 塾学校”（1872）として再構築。財団の時に副ホールの菊池クロは、弘前市長、衆議院議員、山形知事の知事となり、Nipposha を確立しすぎる。初代社長。

ホンダ Uraichi は、「授業棟」で学び、伝達褐色の薔薇の教えを受け、1872年にキリスト教に改宗する。彼は私立学校の校長になった。後に第2監督の青山学院、日本メソジスト教会、初代マネジャー。

ジョンインゲは、3番目の英語教師 1874 になり、ホンダとキリスト教を説教し、弘前教会を確立します。彼はインディアナ大学で彼の古い学校で5つの私立学校の学生を勉強させた。

Toou は確立の翌年のキリスト教システムの学校で最初にもっと塾。

操作の非常に開始から、Toou 塾はキリスト教の学校、確立の翌年に、東北地方の最初のアメリカの教師は、弘前市のようにオフィスを取る Toou 塾、1901、それは県立になる弘前中学、1910、Toou 塾、1913で閉鎖。

1922それは3.11 ジョンウェスリーの伝播 100 年、それはアメリカのメソジスト教会と関係者の協力によって復活されます。

私立校の復活第一世代校長は笹本順三さんで、幼少期は弘前教会で洗礼を受けた。

早稲田大学、米国、デンバー大学大学院を卒業。青山学院、衆議院議員、国務大臣などを歴任した。

graduators には、明治ジャーナリズムの先駆者である久我羯（新聞「日本」の編集長が言論とナショナリズムの自由を主張する）もある。

寺山八郎は、1911 年 8 月 23 日、北神郡六戸村の寺山薫三郎の 7 番目の息子として誕生しました。

彼は Toou 塾を復活卒業

2009 年 5 月 4 日寺山修司没後の命日に、Toou 塾の 5 年生の文を寺山八郎さんがお届けしました。「いのちと宗教」と題していました。

私は宗教が生命のために必要であるものが夜がライトを必要とするもののようであることを考える。

宗教感のない人間と同様に、宗教感覚のない国の市民としての手に負えない始末はないだろう。

宗教的な感情を持つことによって、国の市民の人間の価値や価値が決定されたと言っても過言ではない。

おそらく、上記の文で始まるこの文の宗教は、キリスト教を参照してください。Toou 塾はキリスト教系であっただけでなく、Toou 塾の私立校の校長であるこの一文に、本田洋一さんのようなグローバルな人物を輩出してきた青森県は、日本メソジスト教会の本多洋一をたたえ、第一世代私立学校の校長。

「寺山修司が若かった頃、キリスト教系の聖マリア幼稚園に行った」という母がいますが、初野は証言しますが、これはキリスト教系であった Toou 塾とも繋がっているかもしれません。

寺山修司「故郷を思う人はいないのか」アルコール中毒の父が酔っていなかった時、彼は認知症のようにさえていた」と書いていますが、普通の酒飲みであったことは事実のようです。

彼が住んでいた時の寺山は、「寺山はお酒が飲めない」と言っていたと聞きました。

「父は若い頃にお酒の匂いをかいていて、大人になればお酒を飲まないと Syuu ちゃんが言っていた」と寺山は言った。

ドラマ「寺山修司さんが過激だった疾走」に 3 人のシーンを書いて、父が酒を飲み、若い修司と父がなぞなぞ遊びをする。

これは、寺山修司のエッセイ「さらば津軽」からヒントを得た。

なぞなぞ私は、これは何ですか?(南條 tadero)同じ鳥でも、飛ばない鳥って何?

その後、「ふるさとを覚えていない人」という本で、父と子は「笛遊び」をする。

笛を聞いて、「upbound か」「アウトバウンドか」と言って 2 人で遊ぶ。

で「出身地を考えていない人は?寺山は「小学校に入ったら時間について、柄頭馬の長い鼻のゴブリンの大ファンになった」と記している。

映画の中で“死の国/田園ニッケル逸す（別名：“牧歌的なかくれんぼ”）（1974）”柄頭馬の長い鼻ゴブリンのような錯覚のように表示されます。

この幻想の柄頭馬長鼻ゴブリンは、5歳の時に修司が亡くした父の比喩であると言う必要はないだろう。

だから、私は Sugisaku と長い鼻のゴブリンが私たちのドラマのために表示させていただきます。

父の現場シーンを撮るのもドラマに入れています。

何も戦争の日を知っているが、

平凡社出版社が新刊で「戦争を知らない」と書いた。

私は戦争の日は何も知らない

でも私には父親がいない

私は父を覚えていれば、ああ荒れ地

赤い夕日、太陽のセット

悲しい父は戦争で死んだ

私はあなたの娘

戦争経験のない20歳になりました

私は結婚して母親になりました。

まず、フォーク・十字軍が唄って、この曲と、あとで、カルメンマキ（Tenjyo 棧敷）も唄ってます。

寺山修司の父にとって最も心の状態を示す作品と言われれば、私はこの歌をお勧めします。

だからこの歌は、このドラマのためのカルメンマキのような歌手で歌われた。

寺山修司のこの歌は反戦の歌です。

そして寺山修司にとって「チェーホフ祭（“原題”復帰の父）寺山修司の『短歌研究』編集長の中井秀夫さんが脚色。

「韓国もジャガイモが好きで、作文で『父を返せ』という作文（3番目のエントリー）で作品に

病気で亡くなった父が決定的でした。

寺山修司の「帰還父」は、高校の同級生である Kyoubu、の俳句から借りた作品だった。

でもそれは（「お父さんを返せ」）その頃には多くの子供の気持ちの一つだったので、死後、寺山が直接言ったことを聞いた

「私は政府が大嫌い、国にも嫌われて、父を返せ」（夫・八郎）、これは母と子のために改めて、寺山に共通していた。

今日と違うのは、父親のいない子供にとっては、ただの強くまだ差別的な時間だった。

寺山修司は「探偵少年隊」について「ブルーモスビル」と書いています。

その頃、私は親のいない子でしたが、子供の親が健康でなければ、「探偵少年隊」に入学できなかったのも、フリーガンの一戸建て戦力に組み込まれてショックを受けました。初めて私が経験した社会生活の中での、かばう差別でした。

江戸川乱歩もそう見えた。

もちろん、このエピソードをドラマに入れていきます。

と私は男の子修司を作るので教えてください。

「だから、乱歩ない探偵少年隊を作りたい」と、

私はあなたについて話しましょう。

ところで「出身地を考えていない人は？」

父の仕事（探偵特別軍人）に限ってはまじめで、寺山修司は、政治犯罪者として逮捕した大学教授の顔にドロドロした、平気な唾液を垂れていたようだった。書いてますが、でも、手書きの年代歴で、父に助けられた共産主義者からの参拝があったと書いて、八郎は一度。新高恵子の伝記を編集する山田勝人によると、最近では新たに高けいこがその場に出席したため、これは事実だと思われる。

このエピソードでドラマでバトル戦線の父が殺された時、同僚の青年（共産）が寺山の父を守ってくれたことを伝えておきましょう。さて、このドラマは、父の死のシーンに記載されています。

その後のフィクションです。このドラマによって、自分が47歳で死んでいるということを知られた若い男は、「47歳の私が死んでもいいなら、父の病気から丸死を確認して、メフィストフェレスのためにメフィストフェレスしてほしい。、お母さんでも・・・」私は彼女がそう祈った。

最後は平凡社出版社と同じ新本

「おやじになれなかったし、昔の犬を見ていると遠くで泳いでいる」としばらく。

サイド、中年、修司と“月食組織論”のエッセイを暗唱。

結局父親にはなれませんでした。遠方で泳いでいる1匹の老犬を見ていると、そんな気持ちに引っかかりました。省略）「父になるきっかけで、何度か私でも会ったことです」

でも、父になって自分を掛けて、私が広めたことを拒否したのは望みませんでした。

自分なりの父親になって結果1杯でした。

中年、修司は、メフィストを越えて魂を構築し、この方法で少年、修司と“かくれんぼ”を行います。

父がいて本に春を閉める

1981年2月に「a 川」で発表したこの俳句では、失われた父とともに年の半分以上の生活を過ごすことになった。

Toou 塾では、本田洋一がキリスト教の「敬う愛好家」という教育方針を前提として、いまだにこれを出版している。

晩年、田中ミチに死を知らされた手紙を送る寺山修司

彼は「新約聖書」の1つを引用する；「小麦の1種が地面に落ちていなければ、それは唯一の種ではないが、私が死んで、多くの果実を負担すれば
これらの言葉は、Tooou 塾の高校のホームページではまだ読める。
この点までの事を書いていたのを振り返ってみると、ドラマのためにメフィストを上げてきてもらおうというのは、あまり間違っていないように見えてホッとしています。
これは、Tooou 塾を介して父、八郎にキリスト教の効果を理解することができます。
最後の場面で、メフィストは修二との約束によって魂を持った後、八郎の病氣から修二の父の戦争死を救うために行く。
——このドラマは終わっていません。メフィストが病氣からの戦争死からの修司の父を解放するまで。
また、寺山幸四郎さんによる調査では、
寺山家は薩摩藩の武士素性と家族だったことを明かしている。
おじいさんが薩摩からだったら、
祖父が薩摩の側だったのか、長州造りの明治維新、つまり日本帝国の偉大なのだろうか。
最近の調査では、
由三郎として；八郎の父；旧会津藩先輩家臣と寺山修司の父西郷たのもう（西郷たのもう保科親良）が函館戦に参加したのは、反薩摩と長州として、祖父は、それが反偉大な日本帝国側でもあったと言うことはできませんが修司
注意：鮮人 Tyousenjin;今は輕蔑の意味があります。使われているという事はありません。

寺山修司と太宰治

太宰治は昭和二十三年六月に死去していて、寺山は昭和十年生まれであるから、標記のテーマを考える場合、専ら寺山の視点から見た太宰、あるいは、寺山の諸作品から見受けられる太宰の影響、という事になるだろう。

寺山が太宰に触れているものを幾つか挙げながら、考えて行く。同県出身である太宰に対して、寺山はかなり関心を持っていた事が窺われるが、寺山が太宰について述べる時の筆致は、比較的抑制の効いたものになっている事に気付く。

『誰か故郷を想わざる』（昭和43）所収の「晩年」（このタイトルも、太宰の同名小説から採ったものである）においては、新聞記事の中の「太宰治氏情死」の記述を引用しながら、心中相手の山崎富栄が「戦争未亡人」とされている事に「興味を覚え」ている。「私の母もまた、戦争未亡人だったから」と記されている。

また、「その頃」、寺山は「まだ太宰治の小説を読みはじめたばかりだった」事が示されているが、同時に、「比較的読みやすい」と評価している。寺山は、エッセイ「晩年」の後半で、太宰の小説「晩年」の中の一説への反駁を示しているが、この箇所を読む読者は、寧ろ

逆説的論理における両者の類縁性に気付くのではないか。

また、『家出のすすめ』（初版昭38、『現代の青春論』から改題）の「第一章 家出のすすめ」の中の「家出論」においては、太宰作品の一節を引いて、そこに表象されている「「家族あわせ」のルール」を指摘しつつも、「しかしこうしたゲーム（「神楽」を指す—中川注）の盛衰とは別に、実社会では一族離散の時代がはじまっていた」とし、どちらかと言えば、批判的枠組みの中で引用している。

総じて、同県人でありながらも世代差もある太宰とは一定の距離を置こうとする寺山の姿勢が垣間見え、興味深い。寺山作品の中の細かい語句・地名に注意を払いながら更に太宰からの影響を測定するのは、今後必要な作業だろう。

（中川智寛）

白石征

その頃、私は親のいない子でしたが、子供の親が健康でなければ、「探偵少年隊」に入学できなかったの、フリーガンの一戸建てで戦力に組み込まれてショックを受けました。

初めて私が経験した社会生活の中での、かばう差別でした。

江戸川乱歩もそう見えた。

もちろん、このエピソードをドラマに入れています。

と私は男の子修司を作るので教えてください。

「だから、乱歩ない探偵少年隊を作りたい」と、

私はあなたについて話しましょう。

ところで「出身地を考えていない人は？

父の仕事（探偵特別軍人）に限ってはまじめで、寺山修司は、政治犯罪者として逮捕した大学教授の顔にドロドロした、平気な唾液を垂れていたようだった。書いてますが、

でも、手書きの年代歴で、父に助けられた共産主義者からの参拝があったと書いて、八郎は一度。新高恵子の伝記を編纂する山田勝人によると、最近では新たに高けいこがその場に出席したため、これは事実だと思われる。

このエピソードでドラマでバトル戦線の父が殺された時、同僚の青年（共産）が寺山の父を守ってくれたことを伝えておきましょう。さて、このドラマは、父の死のシーンに記載されています。

その後のフィクションです。このドラマによって、自分が47歳で死んでいるということを知らされた若い男は、「47歳の私が死んでもいいなら、父の病气から丸死を確認して、メフィストフェレスのためにメフィストフェレスしてほしい。、お母さんでも・・・」私は彼女がそう祈った。

最後は平凡社出版社と同じ新本

「おやじになれなかったし、昔の犬を見ていると遠くで泳いでいる」としばらく。

サイド、中年、修司と“月食組織論”のエッセイを暗唱。

結局父親にはなれませんでした。遠方で泳いでいる1匹の老犬を見ていると、そんな気持ち

が引かかりました。省略)「父になるきっかけで、何度か私でも会ったことです」

でも、父になって自分を掛けて、私が広めたことを拒否したのは望みませんでした。

自分なりの父親になって結果1杯でした。

中年、修司は、メフィストを越えて魂を構築し、この方法で少年、修司と“かくれんぼ”を行います。

父がいて本に春を開める

1981年2月に「a 川」で発表したこの俳句では、失われた父とともに年の半分以上の生活を過ごすことになった。

“19 歳 () ブルース”;寺山修司とボクシング映画白石忠

初めて会った寺山修司はカッコよかったし、颯爽とした。

彼の髪スタイルは、短い裕次郎の形で、当時のトレンドであり、背が高く、ネクタイはわずかに長い間に滴下し、彼は物語について熱狂的になったときにスーツの上着を脱いだが、白いシャツが光った。

世界の騒然が、日米安保条約に反して、1960年、寺山修司が24歳であることについてです。

私は大学生時代の一時期、シナリオ研究所の講演会に出席していたのですが、そこで寺山がたまたま講師として登場しました。

もちろん、「映画批評」や「シナリオ」などの雑誌で彼を知りましたが、

しかし、その直前に、私は“シナリオ”に置かれたこの彼の“19歳のブルース”のための強い影響を受けた。

とにかく、文体は全く違っていました。

従来の話の説明が違ったようなステージ方向

とアメリカの現代詩のようでした。

さらに、会話の感情は完全に払拭され、リズムカルに区切られた。

最初のページに呼ばれるラングストンヒューズの警句は、上記のすべての目新しさを示した。

ステージの方向は、当時のハードボイルド映画だった、ロバートワイズの“トラップ”またはマークロープソンの“チャンピオン”を思い出させるために痛烈ショットのようだった。

また、舞台裏では、風のようなジャズが聴けます。

我々は、私たちは、シナリオではなく、文学の新しいジャンルを考えさせるものを感じた。

だからこそ、新しい文体の時代の映画が寺山によって始まると強く感じました。

寺山は講演の後、間もなく企画した自主制作の映画「猫学 Catllogy」のスクリーンパーティに誘ってくれました。

私が間違っていなければ、銀座のいくつかの式場でしたが、絵は私が期待するほどキレる物ではありませんでした。

私は、絵がまだシナリオに追いついていないという印象を感じました。

唯一の“19歳のブルース”とも同じシーンが使用されています、代わりに、鶏肉の、彼は彼らが建物の屋根から猫を投げるとクラッシュで死ぬことができます、そこに彼は執拗にカメラで猫を追いかける。

それは印象に残っている。

そのころ、大島渚と吉田 Kijyu が活動を開始し、石原慎太郎も裕次郎映画でいくつかのシナリオを自作した。

映画の寺山は映画を作りたいと焦っていたにちがいない。

このような思考は、このボクシング映画のために急増した。

「19歳のブルース」は、寺山が愛し、尊敬していたシカゴの作家ネルソン・Algren の「決して朝」に基づいています。

この小説は、翻訳され、1958で公開され、

そして、その主張を含む詩は、スタジオマック（胃）と権力不信、虚飾の影によって太陽の人々への同情、Algren から受けた寺山の影響は計り知れないと書いている。

この2年前に彼がスポーツ新聞に連載していた輝きに満ちたボクシング小説「ゼロ・ゾーン」と比較すれば、これを理解しています。

彼は暗闇と人間の洞察力の鋭さを含むいくつかの手順の深化を達成、状況自体として人間を把握するための洞察力。

主人公の若者が友人のグループを強制されたという悲しい歪んだ愛情と、権力の偽りのショーを作り、恋人を暴行することを許されたが、元の話は、若い男のイメージと比較することができる強力なインパクトを撃つ“フルーツ which は、“と”若者の残虐行為の話”のうちだった

結局、映画化は実現しなかったが、寺山のボクシング映画への夢は小説に届く「ああ!やがて荒地地」。

もう一人の手がかりのための孤独なボクサーは、パートナーのパンチに晒され続け、とうとう彼が魂になってから一番に昇華して下った体が、青春の物語が情けなくて美しいということでした。

その後、寺山に待望のボクシング映画を演出する機会がやってきた。

主役を演じるのは東映映画「ボクサー」菅原文太。

写真撮影スポットを尋ねると、彼は手を振って喜んでいるように見えた。

そして、寺山が撮影を楽しんだ雰囲気のようになっていたのですが、彼が近くの椅子に座っているのを本人に言えない役者に苦情をささやいているのに、彼が長い時間を考えているのだろうか。

帰り道で、20年前の今、幻想になったシナリオの出版を考えました。

私は、私は国会図書館で雑誌からコピーを受信した後、私は本でそれをやってみたいことを彼に言った時のスピーチをよく覚えて、それを手寺山。

彼はページのスポットを動揺させながら本を懐かしく感じます。

そして、“あなたは” 19 歳 () ブルース ”を公開したいと印象的にこのように上に不平。

彼は、“私はそれを読んだときに juvenilia と実質的に恥を感じるが、ちょうどあえて” 手を入れずにその日として発表することを決めた、と言って後書きでそれを書き留めて、しかし、彼は忙しい外国のパフォーマンスのために運ぶように見えたリターンコピーで、彼は小さな鉛筆の手紙でかなりの修正を与えた。

本が出版されたある日、

寺山は、Algren が寺山に宛てた、今回の Algren の直筆サイン入りオリジナル本とともにやって来た。

彼は、これらの本からボクシングのものの選択だけでスケッチブックを作りたいと私に尋ねた。

その本は彼自身の手による翻訳としての仕事にも起こっている。

しかし、残念ながらこれは実現しませんでした。

私の大まかな翻訳が完了した後、私はちょうど彼の書き込み時間を待っていたが、1983 では、問題の重要人物は、死者になっている。

出来上がっていたら、とても立派になると

とにかく、期待されているように、寺山修司と言うべきでしょうか？

彼が書いた彼の最後のものとなった“聴覚ジャズ”の一連のエッセイは、彼らがしびれていたことを、そのハードハードボイルドタッチの文体で綴られていた。

消える人生と孤独の悲哀、薄暗いホームシックと郷愁。

寺山は、死のためにターンをした自分の姿を投影するのに最もふさわしいものとして、この文体を選んだ。

明らかに、シナリオの最後のシーンで、女の子が蹴った空の缶の乾いた音は、私の耳に残っている舗装された道路にロールバックし、“19 歳のブルース” モデルのスタイルを想定しています。

3-1 サス

Note: The following essay is an excerpt from the forthcoming book by Miryam Sas,

Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and

Imaginative Return, to be published by Harvard University Asia Center in Spring 2010.

Theories of Encounter: Breaking the Everyday

One of the more concise statements of Terayama’s vision of encounter appears in his essay, “On the Actor,” written some years after the height of the post-shingeki movement:

Dramaturgy is “making a connection.” With the encounter (*deai*) that takes place through the play, one rejects the hierarchical thinking that separates “audience” and “actor,” and instead builds a collaborative, mutual

connection. The element of “chance” that exists within the consciousness of the group comes to be organized through this connection.¹

According to Terayama, the connection that theater creates between audience and actors aims to dissolve the barriers between them and to overturn traditional hierarchies.

Principles of collaborative participation and mutuality circumscribe the ideal of this collective “encounter.” If from this statement alone, the encounter sounds like a pleasurable, equitable, and fulfilling possibility, almost immediately Terayama makes explicit the violence and terror that are an inherent requirement of a true “encounter.”

He draws on existentialist discourse to make the question of ‘audience’ and ‘actor’ into a problem of ‘self’ and ‘others’: in the sentence following the passage cited above, Terayama suddenly interjects the quote from Sartre’s *No Exit*: “Garçon, hell is other people.”

In Terayama’s view, encountering the other can be a destabilizing and painful process that threatens the fundamental boundaries of the self. Even with the best of intentions, the ideal of connection with others is difficult to achieve and to tolerate.

¹ Terayama Shûji, “Haiyûron,” 65. For more extended translations of Terayama’s writings on theater, including some parts included here, see Sorgenfrei, “Excerpts from *The Labyrinth and the Dead Sea: My Theater*,” in *Unspeakable Acts*, 274; 285–6; and 263–311 *passim*. See also Terayama Shûji, *Meiro to shikai: waga engeki* (Tokyo: Hakushuisha, 1976) reprinted as part of the above collection of Terayama’s dramatic theories.

People understandably cut themselves off from it, Terayama argues, preserving their stability and protecting themselves from the connection theater aims to provoke. The mechanisms of self-defense that ward off the encounter interest Terayama almost as much as the encounter itself, because they reveal the ways the “self” establishes and activates its separation from the other. The self is not so much built or constructed as torn out, in Terayama’s words, ripped by the skin of its teeth, from the surrounding world. The mechanisms of self-preservation (which are in fact the mechanisms of self-definition) hinge on an “interest” in the other that serves primarily to buttress the contested boundaries of the self:

We frequently draw ourselves apart (*jibun jishin o hikihanasu*) by establishing (*mōkeru*) something as a “problem of the other.” By preserving that interval of distance, we secure the sphere of the individual.²

Repeating Sartre’s words, Terayama exhorts his actors:

If it is true that hell is other people, then a play is a visit to those other people (*tanin meguri*). Within a reality that mixes the real and the fabricated to structure

² Terayama *Shūji engeki ronshū*, 66.—

an “encounter,” the play makes the intermingling (entanglement) of self and other into a spectacle; in other words, it is a tour of hell.³

While the “visit to other people” can take place in many situations, theater structures this encounter and makes the intermingling of self and other “into a spectacle.” Yet for whose benefit is this spectacle? There is no outside or “third eye” or transcendent gaze (a term that came up contentiously as a site of misunderstanding in Foucault’s interview with Terayama, an interview itself fraught with layered misunderstandings). The spectacle here according to Terayama would allow for a reflection, on the part of its own participants (those in the audience and those on stage, though these distinctions themselves are in question here) that would not otherwise be available: theater makes these relationships visible and explores them systematically with the deliberateness of a “tour.” For Terayama, the encounter is not simply a momentary temporal event: it is envisioned spatially, as a terrain and a process one can move through and explore. Within the “encounter” is a whole world.

Persistently in his writings on theater, Terayama marks off the term “encounter” (*deai*) in quotation marks. The marks separate this term from ordinary language, and

³ Terayama *Shûji engeki ronshû*, 66–67. Terayama describes himself, at least, as speaking these words to his actors as a way of making them understand the proper stance of the actor.

place it outside the word's everyday meaning of a meeting or get-together. He raises the encounter to theater's highest ideal, separating it out from within the everyday. In so doing, he opens it up to a gathering of meanings and sometimes contradictory attributions which accrete through a concatenation of anecdotes and allusions. At times Terayama's "encounter" follows a fetishistic logic of desire and investment, and plays its role in a vacillation between display and absence. Like a fetish, the encounter here comes into its own in the world of the visible. In theater, the encounter would make itself available to be *seen*—in some sense relating to visibility as well as to discovery, though again not here intended to imply a transcendent viewing position. Rather, it becomes an opportunity for that which would otherwise be imperceptible to enter the realm of the participants' perception and experience. At the same time, for Terayama the fetish connotes also the magical power of that which is "structured" or created by human hands.

David Goodman argues in *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s* that the artists of postwar Japan were engaged in a "dialectical encounter with the premodern Japanese imagination," by which he is referring to folk beliefs, for example, in the irrational and the supernatural. They rejected the 'modern,' "realistic theater" model, and "developed an alternative formulation, a new myth that

they hoped would animate a new movement in politics and the arts.”⁴ This interest in folk beliefs and revalorization of a pagan spiritual imagination was pervasive in post-shingeki and postwar experimental theater in part because it represented one possibility of an animating “encounter.” To touch the supernatural, to break the bounds of “this world” becomes a way to access a realm that transcends rational conceptualization and the modern grip of “thought.” The interest in Yanagida Kunio and Origuchi Shinobis’ later ethnological work—the “ethnography boom” discussed, for example, in Marilyn Ivy’s *Discourses of the Vanishing* and in its earlier historical precedents in Gerald Figal’s work,⁵ arises at this time because of desires to break with rationality and to resist the impact of (American) capital while at the same time not affirming a notion of “Japanese culture” that could still hold problematic implications. The ‘gods’ of premodern folk beliefs were both, on the one hand, an affirmative site of anti-Americanism and, on the other, a realm of exploration that carried a history within theories of Japanese exceptionalism (*nihonjin-ron*) and nationalist ideology. As

⁴ Goodman, *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s*, 18.

⁵ Gerald Figal, *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1999). Figal writes that “late-century ‘booms’ in *Yanagita-gaku*, *nihonjin-ron* and native-place-ism, *yōkai*, and most recently, Minakata [Kumagusu] studies offer, perhaps, symptoms of a renewed crisis in Japanese national-cultural identity which summon mysteries and mystifications that triangulate with the *fushigi-ron* that formed around the century’s beginning.” (198)

Goodman puts it, the post-shingeki movement (in which Goodman would only peripherally include Terayama, and in which Goodman himself played a part in the 60s and 70s) “was quite literally a movement to liberate Japanese ghosts, not to affirm them, but to acknowledge and negate them... Unless the Japanese could come to terms with the subliminal impulses of their culture, then the souls of the dead would indeed stream back to repossess the living” (23).

Yet, as Goodman’s idea of the “dialectical encounter” with these ghosts implies, there is a simultaneous engagement with and negation of these terrifying realms. Perhaps Goodman calls Terayama “sinister” in part because of the attraction seeming to overwhelm the negation in his work, just as the relation between the “real” and the “fabricated” [*kakyō*] becomes deliberately blurred there. But all the playwrights of post-shingeki engage, directly or indirectly, with ghosts, with the dead, with dreams, fantasy, and the cultural or individual legacy of the past. “*Deai*” [encounter] marks that setting aside of a special event—an interruption or rupture in the everyday and the entrance into another world, another space. Yet that “other world” is always already there, ‘covered over’ by conventional thinking and the defenses of the provisional formations of the social. That encounter may be always already a missed encounter, with the attraction and repulsion of an unattainable ideal. For post-shingeki playwrights, such assumed

borderlines, like the quotations marks outlining the word “deai,” exist to be challenged and eventually, or momentarily, overcome.

Interrupted Gestures: Brecht, Benjamin, Terayama

The encounter as an act of “mutual penetration” (to borrow Lee U-fan’s sexualized terms) plays a central role in postwar artists’ philosophical cosmologies. In his theoretical reconsideration of Camus’ *La Peste*, Terayama Shūji dramatizes the danger of the encounter through his citation of the dead rat in the novel’s opening scene.⁶ The protagonist of Camus’ novel first discovers the dead animal on the landing of his apartment building and unthinkingly kicks it out of the way, only then turning back to notice the strangeness of encountering a rat in such a place. This sequence of events—the sudden appearance of the rat; the physical contact of the kick that precedes reflection, and only afterward the realization of its strangeness—represents a primary model for Terayama’s theatrical practice. The double-take (“What? Wait—what was

⁶ Terayama Shūji, *Terayama Shūji engeki ronshū* (Tokyo: Kokubun-sha, 1983): 64-5. Hereafter citations from “Haiyūron” [On the Actor] and “Kankyakuron” [On the Audience] given as page numbers above.

that? A rat?") defines the reversed temporality of the encounter. By the time one has "arrived" at it or realized what has happened, the encounter has already taken place. Like Watsuji's "self," constituted and reflected back, post hoc, after its "meeting" with the world, the encounter is a moment of realization that comes always after the fact—when it is too late to escape its results. By the time one realizes it, the transformation has already begun.

Citing the concierge's thoughts from *La Peste* (he misquotes as them as Rieux's, thereby perhaps accidentally blurring the boundaries of characters' thoughts), Terayama describes the rat as something brought in "from the outside," as a joke or mischief (*itazura*). Always eliciting the powers of the joke, mischief, and scandal to disrupt, and thus make apparent, unspoken norms of the everyday, Terayama reads the rat scene as a metaphor for the encounter brought about by theater:

This thing "brought in from the outside" is the first touch of the play. This "one dead rat" becomes the beginning of a contagion that moves toward another reality, a [fabricated] world condition (in the novel, it shows the 'death' that exists within everyday life). At times, the single dead rat signifies language, and at other times it is a figure for action, gesture, or acting. The role of the actor who plots a fictional world can be compared to the thing that brings, *from the*

outside, a single dead rat to the “town that seemed peaceful at first glance.” The technique of the actor is concerned precisely with [or, is afflicted by] touch’s power of adhesion, the power to generate a connection.

Figuring the act of theater as a first touch, a first opening to a different world, Terayama aligns the movement of theater with the contagion of the rat. A theatrical encounter should afford not merely the kind of recognition one experiences when one finds out about things in the newspaper, or hears of them on television, through that separation from the “problems of the other”—the kind of process that consolidates the separateness of the self that he describes earlier in the text. Instead, theater should bring on something deeply unexpected, disturbing, something as powerful as a “touch.” Theater should invade the boundaries of the subject. The actor’s technique is concerned, or is itself infected by, this “touch’s power of adhesion.” Does it stick? The encounter for Terayama must entail a corporeal intervention, like a disease, or like the “adhesion” of physical touch. The affliction affects not just the audience, but the actors as well. The contact moves both audience and actors toward another reality, one that might at first seem false or a mere fabrication, but that in the end could transform the distinction between what is false and true, between fabrication and the ordinary, banal, or natural. Thus, Terayama strikingly evokes a tension between ‘touch’ and ‘contagion,’ between

affective connection and defamiliarization, so that what at first seems empathetic, a connection, immediately links to what is radically unhinging.

What would play the role of the “dead rat,” to mediate or become the conduit of its “contagious” touch in theater? Terayama proposes that the touch could arrive through language or gesture, through action or acting. The actor becomes the agent who brings in (*mochikomu*) the rat’s touch—the actor is the carrier. This actor’s art for Terayama is emphatically not an art of mimesis, representation, or replication: a host of terms for replication and reproduction (*saigen*, reproduction; *fukusei saiseisan*, replicate and reproduce; *mohō*, imitate or copy) describe those less “adhesive” acting techniques which Terayama rejects as a “mere display or exhibition on the stage” (65).⁷

Among those “mimetic reproductions,” Terayama includes the traditional plays he had compared to watching the activities of caged animals in the zoo. Alluding to the audience’s self-defensive reactions, Terayama cites art critic Tōno Yoshiaki’s metaphor of the cage in *Gendai kanshūron* [On the contemporary audience]. Tōno had written, “It is because of the audience’s cunning self-defensive instinct that a new art, which aims

⁷ This reaction does not take into account the subtler uses of mimetic language and understandings of mimesis that come up in other parts of his work. See Elin Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater* (New York and London: Routledge, 1997), for a contextualization of the anti-mimetic bias and the challenges to it in contemporary and feminist theater practices.

to provoke an internal collapse within the audience, has gained more and more recognition under the rubric of fashion. It has thus had its fangs removed, and has been thrown into the cage of history” (35) For Tōno, the cage represents recognition: art, even radical art, can lose its “fangs,” by its fashionable acceptance into the institutions of art.

“The ‘encounter’ (*deai*) will not be complete until either the play that was ‘thrown into the cage of history’ is taken out of that cage, or the audience members have been dragged inside,” Terayama writes (35). Like the Mono-ha artists—and in many ways parallel to those historical avant-garde artists who aimed in other ways for the ‘sublation of art into life’—Terayama focuses on theater’s intervention into “everyday reality,” into the world including and extending beyond the work, like Lee’s “resonant space.” Rather than “representation,” reproduction, or mimesis, he adamantly advocates what he might call the “direct encounter”: the contagion, the touch.

Rejecting mimesis, Terayama relies on a rhetoric of contagious, sympathetic magic. This magic, this touch, this ‘dead rat’ is itself the *deai*. It goes outside of the everyday, the ordinary, the safe: it brings in something “from the outside.” Terayama takes his central conception of magic from Sir James Fraser’s *The Golden Bough* (Chapter 4), with its distinction between imitative magic and contiguous magic.

Imitative magic, operating by the “law of similarity,” involves making a copy of something, and then doing an act to the copy which is intended to affect the original. In the alternative category of sympathetic magic, through the “Law of Contagion/Contact,” “things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed” (64). Even after physical contact has ended, there is still (if intermittently) the possibility of an effective connection. Terayama imagines the work of the actor as analogous to that of the shaman or medium, who mediates this particular contact that works beyond reason and understanding.

One would imagine that this anti-rational theatrical mode would be far distant from Brecht’s notion of estrangement/*Verfremdung*. A German critic from *Der Spiegel* interviewed Terayama, asking about his understanding of Brechtian theater in relation to his own. Terayama drew his understanding of Brecht’s theater in that interview, and in his theoretical writings more generally, primarily from Benjamin’s highly idiosyncratic version of it in his 1939 essay on Brecht, “What is Epic Theater?”⁸ Terayama’s odd temporality of event and perception, memory and reality; and his paradoxical idea of the encounter, are revealed clearly in his discussions of his own dramaturgy as he opposes it

⁸ A Japanese translation of the epic theater essay was published in Ishiguro Hideo, ed., Brecht [*Burehito*]/ Walter Benjamin [*Warutaa Benyamin*] *chōosakushū*, Vol. 9 (Tokyo: Shōbunsha, 1971).

to that of Brecht. Terayama traces a contradictory understanding of Brecht's use of the interruption, *gestus*, reproducibility, and citation. Tracing those concepts further will help us to explore how postwar theatrical ideas both derive from and reject such Brechtian paradigms.⁹

In "What is Epic Theater?" (first version), Benjamin describes the gesture (*Gestus*) as analogous to a still shot in the movement of a film: "This strict, *frame-like*, enclosed nature of each moment of an attitude which, after all, is as a whole in a state of living flux, is one of the basic dialectical characteristics of the gesture. This leads to an important conclusion: the more frequently we interrupt someone engaged in an action, the more gestures we obtain. Hence, the interrupting of action is one of the principal concerns of epic theater."¹⁰ Benjamin continues later in the essay with a different but

⁹ On the history of Brecht's reception in Japan, see Uchino Tadashi, "Political Displacements: Toward Historicizing Brecht in Japan: 1932–1998" in Carol Martin, Henry Bial, ed. *Brecht Sourcebook* (New York and London: Routledge, 1999): 185–205; recently included as a chapter in Uchino Tadashi, *Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the Millennium* (Seagull Books, 2009). I also recently learned of the following: Nakajima Hiroaki, "Brecht [Brecht] to Terayama Shūji," *Doitsu engeki: Bungaku no mangekyō* (*German Theatre: Kaleidoscope of Literature*) (Tokyo: Dogakusha, 1997): 191–208.

¹⁰ [I use Anna Bostock's translation of the first version of the essay from Walter Benjamin, *Understanding Brecht* \(London: NLB, 1973\), 3, emphasis mine; hereafter cited in text. *Versuche über Brecht* \(Suhrkamp Verlag, 1966\).](#)

Some interested in traditional Japanese theater might think of *kata* in reference to this description of interruption and raised, presentational gesture. Terayama does not mention this here, though many practitioners in his time did draw on kabuki and other earlier forms (notably Kara Jūrō, Suzuki Tadashi) to challenge *shingeki* convention and draw out spectacularity/spectacularization. This raises complex cultural issues in relation to the expectations of different national and international audiences—for

parallel metaphor: “‘To make gestures quotable’ is the actor’s most important achievement; he must be able to space his gestures as the compositor produces spaced type” (11).

A central underlying model for theater in Benjamin’s essay is written language—he maps the space of the page here onto the time of the play.¹¹ Another secondary but also important model is film, which he at times conflates with and other times contrasts with photography. Like the photograph, or the frozen moment of the film frame, the *gestus* or Brechtian gesture takes something that is a part of a movement and, dialectically, makes it hold still, “frame-like,” and makes it susceptible to iteration, citation, or replication. This will lead Benjamin later in the essay to his famous image of “dialectics at a standstill,” which he describes as the “damming of the stream of real life, the moment when its flow comes to a standstill, makes itself felt as reflux: this reflux is astonishment” (13). Like the moment of the encounter’s double-take, the reflux

example, see Ridgely’s dissertation for a discussion of the ways Terayama’s troupe responded to the need for international legibility. See also Reiko Tomii’s article for a discussion of “gendai” period arts more broadly in the drive for international acceptance. At different points, the need for “product differentiation,” as one might call it, in the European arts market would cause Japanese troupes to emphasize what would be recognized as “native” or “traditional” Japanese cultural elements; at other times, they were working within and reframing paradigms of European theatrical innovation of their time (as here). ~~I use Anna Bostock’s translation of the first version of the essay from Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (London: NLB, 1973), 1; hereafter cited in text. *Versuche über Brecht* (Suhrkamp Verlag, 1966): 3, emphasis mine.~~

¹¹ Later in the essay he explicitly compares theater with film and radio—both of which he sees as interrupted and interruptable media.

shows the flow of life not only standing still but also flowing backward—it breaks the linearity of time and allows for turning back, loops, and pauses. The movement of Benjamin’s language emphasizes the possibility of making new constellations in time as well as in space. At the end of the essay, this dialectical movement between time and space becomes explicit in a vivid metaphor: “Epic theater makes life spurt up high from the bed of time and, for an instant, hover iridescent in empty space. Then it puts it back to bed” (13). This moment, this instant of hovering outside of time—in empty space—suspends the flow of “life” and thus reveals it, in a way that pure flux would not. Epic theater’s interruptions in the action, its creation of frame-like, quotable gestures, allows it to “represent conditions” in a dialectical way that generates “astonishment.”

The idiosyncratic textuality of Benjamin’s version of Brecht both fascinates Terayama and “alienates/estranges” him from Brecht’s epic theater. Terayama writes:

In Brecht’s epic theater, experience is not transmitted as experience. Experience is first translated into knowledge. Then it is processed for reproducibility to the point that the audience can quote its gestures. Speed falls, movement becomes full of gaps. This is because it requires that [here he quotes Benjamin] “the actor open space between gestures, just as the typesetter can open space between the letters of spaced type.” It presupposes that the audience, receiving such acting as

knowledge, will reproduce it (*fukugen*) as an experience that can be quoted once again within [into] everyday reality. (40)

This stillness and space causes Terayama deep suspicion. (Terayama uses the specific word for space between the letters/characters in typeset text, 字間 [*jima*].) The idea that “speed falls” and “movement is full of gaps,” along with the premise of iterability or citationality here would take the emphasis off some primary values of Terayama’s theatrical system: connection, corporeality, and, indeed, speed/instantaneity.¹²

Terayama argues, perhaps wrongly, that epic theater places too much reliance on the intellect, presupposing an “understanding” of content and a “translation” into “knowledge” or realization. He does not see the affective power of “astonishment” also operating in Benjamin’s reading of Brecht. By contrast, he figures the theatrical encounter as almost an abduction (“dragging the audience into the cage”) or a more playful and yet violent relation to the other (“a tour of hell”). Terayama believes that epic theater takes the emphasis off the experience of “connection” (i.e., encounter) so fundamental to his dramaturgy. By contrast, “the interruption is the opportunity for *Verfremdung*” (40).

¹² A further inquiry would compare their two varying versions of “experience”—for Benjamin, the distinction between *Erlebnis* and *Erfahrung*, and for Terayama, the centrality of the bodily experience (*taiken*) of the encounter.

Terayama expounds at length on his objections to Brecht's idea of the didactic, with particular emphasis on the question of memory. "Brecht's theater must be reconstructed in memory or it won't be complete," he writes, continuing to reject any centrality of mimesis, reproduction or copying (40-41). In the 'quotable gesture,' as he understands it, the audience would receive a "model" from the actor and then mime it back as a citation into everyday life. "The audience is nothing but a student being educated, so the reality of the play is limitlessly separated from the audience" (41). For Terayama, this separation from the audience, through *Verfremdung* and the interruption, seems diametrically opposed to his ideal of direct encounter.

If indeed the "quotability" of the gesture is a key element in Benjamin's elaboration of Brecht, as Terayama rightly argues, Terayama nonetheless at this moment underestimates the complexity of the act of citation and the metaphysics of interruption, decontextualization, and mimesis in Benjamin's work as well as, I would argue, in his own. Even while iterability involves displacement, it is also a reinsertion into a new context—the new illumination or flash that can bring the cited element into "survival," that can create new connections and new possibilities for it. For Benjamin, for example, remembrance has nothing to do with empty mimicry or even mechanical reiteration. Instead, it has a redemptive power oddly similar to what Terayama attributes

to his own idea of the “encounter.” The flashing up of the past in the present, the possibility of reinscribing or turning the course of the past after it is over, has a temporal structure finally resonant with Terayama’s theatrical encounter or double-take.

Benjamin describes Brecht as having rejected Aristotelian catharsis and empathic identification. Brecht proposes a specific term for the nature of the audience’s relation to the play: “relaxed interest.” Indeed, there is a didactic function: theater is on a “public platform/dais.” Terayama objects: “We had succeeded in throwing out of the theater the ‘dais’ that reeked of the educational” (39). Terayama quotes the following passage from Benjamin’s essay:

The point at issue [...] concerns the filling in of the orchestra pit. The abyss which separates the actors from the audience like the dead from the living, the abyss whose silence heightens the sublime in a drama, whose resonance heightens the intoxication of opera, this abyss which, of all the elements of the stage, most indelibly bears the traces of its sacral origins, has lost its function. The stage is still elevated, but it no longer rises from an immeasurable depth; it has become a public platform. Upon this platform the theater now has to install itself. (Terayama 38–39; Benjamin 1)¹³

¹³ Cited, along with all Terayama’s citations here, from the first version of Benjamin’s

Terayama, on the other hand, enamored with the “sacral function” of theater, attempts (with Artaud) to reconnect to its shamanic and ritual origins. He rejects beginning with a stark delineation of the “abyss” that “separates the dead from the living.” If anything, he aims rather for an “encounter” precisely between the living and dead. While Benjamin points out the gradual reduction in the abyss-like separation between stage and audience seats, Terayama objects that by his era, there was no longer anything like such an “abyss.” Instead, he traces his theatrical lineage through the low and bawdy stage of his youth in Northern Japan: *misemono* [side shows], traveling troupes, circus, and strip shows, where the actors worked already “at the same level” as the audience. In the “apprenticeship” in *misemono*, he claims, that distinction or “abyss” had already been destroyed from the start (39).

Terayama, when contrasting his work with Brecht’s (that is, Benjamin’s version of Brecht), focuses on the corporeality of the realizations sparked by theater. Rather

essay. An alternate version, from the second revision of the essay (and [in](#) an alternate translation) reads: “Epic theater allows for a circumstance that has been too little noticed. It may be called the filling in of the orchestra pit. The abyss which separates the players from the audience as it does the dead from the living; the abyss whose silence in a play heightens the sublimity, whose resonance in an opera heightens the intoxication—this abyss, of all elements of the ~~theater~~ theater the one that bears the most indelible traces of its ritual origin, has steadily decreased in significance. The stage is still raised, but it no longer rises from an unfathomable depth; it has become a dais.”- ([Benjamin, *Illuminations*, 154](#)); [Benjamin, *Illuminations* \(New York: Schocken Books, 1968\): 154.](#)

than using the mind (or knowledge) to make the body move, theater should involve a movement that begins in the body and only then, afterward, influences thinking (“using the body to move the head,” 40). By framing his work in contrast to Brecht’s, Terayama comes to emphasize the *ungraspable speed*, the continual disappearance or vanishing that characterizes the theatrical encounter, the asymptotically ungraspable moment of the ‘here-now,’ which is always already over. The play is the staging of an irreducible encounter that Terayama nonetheless describes with a very Benjaminian image: the idea of never quite catching up with reality. This quick and slippery (*subayai*) quality is central to theater and to the encounter.

The double-take, the moment of turning, or the sudden (too late) realization that the strange has entered—these movements evoke the structure of traumatic repetition, trauma’s inherent belatedness such that it is fully experienced only after (and by definition precisely not at) the moment it occurs.¹⁴ On the one hand, as we have seen, Terayama focuses on the *present* and emphasizes a metaphysics of presence: the encounter is ephemeral, momentary, quick. He quotes (this time favorably) Brecht’s *A Man’s a Man* where one-character sings: “Do not remember things for longer than they

¹⁴ [Cathy Caruth explains this reading of Freud most succinctly in *Unclaimed Experience*.](#)

last” (40). As part of this present-centered universe of the encounter, he objects to repetition: “In the encounter, repetition does not work. In theater, [the encounter] is as fast as the way reality overtakes memory” (43). In his rejection of reiteration, it is always memory that is at stake. Memory threatens the “self-presence” of the encounter. If reality is constantly moving forward, so that memory can never catch it, it is also true that “reality overtakes memory”—almost as if it were “reality” that were coming up from behind a memory that pre-existed it. Thus, he implies an imperfect linearity, where the relationship of memory and reality in time becomes ambiguous, in an asymptotic and speedy “catching up.” The encounter is both immediate and mediated; paradoxically structured, it happens both by arrangement and by chance.

The quickness of the encounter Terayama describes is almost fluid, slippery (*subayai*, in his terms), like Benjamin’s image of the “stream of life” with its instantaneous, nearly imperceptible moment of hovering. Contradictions between presence and repetition (reflux, double-take) approximate Benjamin’s version of Brecht more than Terayama would acknowledge. Both contain contradictions between iterability and momentariness, between belatedness and immediacy, that lend each theoretical structure internal tension and draw the two theories closer together. While in “What is Epic Theater?” Benjamin seems to praise Brecht for “filling in the pit,” in his

description of the theatrical abyss—which causes a silence that heightens sublimity, resonance that heightens intoxication, so that the stage used to ‘rise from an immeasurable depth,’—we see how Benjamin also views intoxication and the dreamlike state as profoundly evocative and potentially redemptive. When Terayama cites this passage, encouraging the intoxication that would draw the audience into the play, he is approaching the premises of Benjamin’s images. When he describes the encounter as analogous to a traumatic rupture, he is perhaps unwittingly echoing the theories of rupture and belatedness in creativity that Benjamin elaborates most clearly with the figure of Baudelaire. Both, coming from such different places, ultimately point to the difficulties of immediacy and distance, and the mingling, complex movements of space and time.

Crime without a Scene

Terayama writes of the intoxication of the quick, sudden entrance of the encounter before one can rationally grasp what has occurred, and he emphasizes that the encounter moves beyond the boundaries that would separate the audience from the performance. In his model of theater, there is a lasting, strong, shocking effect that

extends beyond the limits of the play's space and time. What are the implications of this utopian (or at times dystopian) understanding of an intervention in the social world?

Terayama acknowledges that the structures of discursive thought make it difficult to open the limits of intelligibility to changes in the social. Even a forceful or powerful disruption can be quickly co-opted within the categories of the known. One striking illustration of this dilemma, in his late writings, comes not from the world of theater but from the world of crime. In the essay "Audience for Crime," Terayama describes two contrasting experiences of criminal events. As his first example, he takes up the Osaka Mitsubishi bank hold-up of 1979 by Umekawa Akemi [Akiyoshi], famous in part for the number of households that watched it on television:

Continuously watching the shuttered bank and the police surrounding it on my television screen, before I knew it I had come to believe that I was an existence on the outside/exterior to the opposition between Umekawa and the "father=law" [law of the father]. I felt as if I were [or, one might say I was] in a safe position, "enjoying" the drama of the hostage imprisonment of the hunting gun murder/robbery as if I were watching "Columbo." And that process, which

made the criminal Umekawa's actions into "gestures," and me into a tourist, eventually removed any contagion [from the incident]."¹⁵

Contagion is the key term in this theory of encounter, a modality for the encounter to operate and be visible only post-hoc. Writing of "gestures" in quotes, Terayama takes another jab at Brecht. He draws on the Freudian paradigm from *Totem and Taboo*, in which the "drama" of Umekawa's crime can be seen as part of a primal drama of the rebellion against the law of the father. Terayama points out how the process of consuming/watching the crime on television removes him from his own sense of implication in this crime. While in fact we are all fundamentally involved in the relationship with the law that Umekawa's crime challenges, the space of safety created by this mode of viewing would cover over such implications. For Terayama, the world of television, as a world of separation between spectator and actor, in which the spectator comes to feel that she is located at a safe distance from the drama, makes the Umekawa televised crime insidious, as the site of a failed encounter, or a failure to encounter.¹⁶

¹⁵ "The Audience for Crime," *Terayama Shōji engeki ronshū*, 315, ~~emphasis mine~~. Page numbers from this essay hereafter cited in the text.

¹⁶ Other theories of television might argue that we are all also implicated in a certain way in "Columbo" as well: that it is precisely the charged ideological issues implied by

The fact of the drama's having a specific and psychologized "hero" (Umekawa), Terayama argues, makes the structure of this drama center around the personal desires of Umekawa, his "catharsis." Terayama compares this episode to the famous 1972 Asama sansō incident, in which five members of the United Red Army held a hostage in a mountain lodge near Karuizawa, in standoff with the police for ten days. Known partly because its last day was the first "marathon live broadcast" in Japan, an unprecedented television coverage with a rating that peaked at 89% on the final evening of the incident, this incident is also credited as one of the factors that contribute to the declining popularity of leftist movements in this period. (Terayama's own relations with these leftist movements was always ambivalent and somewhat distant.) In his analysis, these five Red Army members were positioned as "outsiders" to the law, and the key role of the spectator was to follow the drama on television. For the later crime as for the earlier one, Terayama claims that Umekawa's "modern (*kindai-teki*) dramaturgy" aims toward "invading collective life through forbidden acts, toward putting himself outside of collective life." Here he uses a cinematic example, citing the "fetishism of the cut ear" in Pasolini's *120 nights of Sodom* as an example of such forbidden acts; Umekawa himself is reported to have asked his victims repeatedly in this incident if

fiction that give them a powerful draw, even if the conflicts are magically resolved in the end.

they knew about Pasolini's *Saló*. Transgression of social norms is not enough to create an encounter in Terayama's sense, to shake the bounds of the social. On the contrary, he implies that social norms depend on this kind of transgressive hero or anti-hero, which they can then surround and exclude. Terayama writes rather cold-heartedly about these criminals, analyzing their effect in society, and refusing to be drawn in by the "human interest" stories presented on television. Although some of the things shown in Terayama's dramas have at times been called "pornographic," here Terayama uses this term to describe the mode of looking at the episodes of crime on television as they are shown, for example, in the Mitsubishi Bank sporting gun hold-up with Umekawa. Because Umekawa in the end was seen as "exceptional," or "different" (here Terayama quotes Marcel Mauss on the magician chased out of the village) the drama ended with "the separation between him and the spectators getting stronger, rather than with the audience being drawn in (*makikomu*)" (315-317).

By contrast, the process of drawing the audience in creates the possibility of the "encounter," the "connection." As his work pushes against the *kindai-teki* [the modern], against emotional identification and psychological interiority (so an empathic connection of suture/identification is also being rejected here), he defines his place as part of the post-shingeki world and rejects the "psychological realism" and interiority of

shingeki. He then speculates on what would be a truly *gendai* (contemporary) crime: “In what crime could be a *gendai* theater, in which stage and audience are made inseparable?”¹⁷ Criticizing Umekawa and Raskolnikov in one line, Terayama writes, “I cannot discover there the social relevance of Artaud’s plays that infect like a plague. [...] That is, [the Umekawa incident on television] is the kind of thing one ought to call a ‘safe form of danger.’” (320).

By contrast with this safe type of danger, Terayama draws on the example of the “Poison cola murder case,” which began in January 1977. In that event, stoppered cola bottles poisoned with hydrocyanic acid were “left alone,” simply “placed,” in various areas throughout Tokyo. When a high school student and later a middle-aged man drank from two of the bottles, they died immediately.¹⁸ Later, on Valentine’s Day, forty boxes of poisoned chocolate were left in the underground passage of the Yaesu underground tunnel in Tokyo station. In that second case, no one ate from the boxes.

Although eventually a criminal was found, and subsequently the newspapers speculated abundantly on psychological reasons for the crime, Terayama is most

¹⁷ One might think of Adachi Masao et al’s *AKA: Serial Killer (Ryakushō renzoku shasatsuma*, 1969) from the earlier development of landscape theory and how that film too had attempted to evade precisely such psychologization of the criminal.

¹⁸ One can recall numerous similar crimes that have occurred since that time, a rash of “copycat cases” such as the poisoning of the curry at a local town festival in 1998.

interested in the moment before a criminal has been found or has begun to “present” himself as a psychological interiority. He is fascinated with this crime in its structure, as a “chance encounter,” and as a place where there is no personal relation between the murderer and the victim. Before the attribution of a motive,

...there is no “hidden grudge,” no “desire for money,” no “love entanglement.” It is true, as Marcel Duchamp writes, that “the one who dies is always the other,” but even the system [*hyōzoku*] that keeps the order between that “other” and the “same” is overturned [taken away], and without its becoming clear “who” or “what” or “how,” suddenly, people start dying. Perhaps in this lies the “anti-modern” criminality of this incident—it is a dramaturgy that has life-force, so that it becomes a terrifying theater of “audience participation” in the fundamental meaning of this term.

While at first it all seems peaceful and calm, the truth of the circumstance is that there is no place that is safe. (322)

The absence of motive, for Terayama, means that causality itself disappears (except for the most basic causality: drink-poison-and-die). When he writes that “at first it all seems peaceful and calm,” Terayama is linking this criminal incident to Artaud’s theater, and

also to his image of Camus' rat—with its “terrifying theater of audience participation.”

Just as in the encounter with the rat something interrupts the order of the everyday to disrupt what would have been the clear distinction of ‘self’ and ‘other,’ here too “the poison colas scattered around the city, the poison chocolate, interrupt the reality of the everyday, and make their demonstration by estranging [making different] that [everyday] reality.” The crime—while for everyday consciousness or moral point of view seems simply horrific, and pointless—in this view has an added aspect in which it reveals the underlying “interruptedness” of subjectivity and of the everyday. This interruption has necessarily to do with death: Terayama quotes the famous epitaph from Duchamp's gravestone in Rouen that challenges the place of the speaking subject about death: "D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent."

This disruption of the systematicity of the everyday is a primal version of the dramatic encounter, as uncomfortable as that idea might seem.¹⁹ A certain anxiety and

¹⁹ In another context one might analyze the analogous real crimes that have proliferated in recent years, in most extreme cases crimes such as AUM's Sarin Gas attack in 1995. The uncomfortable similarity between this mode of thinking of crime and that of some socially prominent criminal cases of more recent times reveals the deliberate violence of this idea of the encounter that is, in some ways, indifferent to its moral or ethical resonances. Terayama is interested, precisely, in a performative exploitation of some of the anxiety this issue raises, and I can envision the objection to it in those terms. There is an expressive, performative extravagance in this celebration or idealization of a situation of danger (that could be discussed in terms of Terayama's own resistance to ideas of artistic expressivity as being about an artistic subject, even while he does participate so actively in the making of his own artistic legend). From another angle, however, one can see that Terayama is interested in understanding/analyzing the less

discomfort are central to the encounter—nowhere is one truly safe from it. That anxiety is a fact, but is often forgotten: these criminal moments make one realize the foundational slipperiness and cruelty of the social. They put one in touch with the contingent activation of the subject in relation to others, and in some ways, can thus be related to Kierkegaard's "leap" of subjectivity, or Laclau's "distance," from very different contexts, where the subject is not defined by what it "is" but by an instability, a constitutive discontinuity. It is not that someone must die in order to accomplish this aim: as with the poisoned chocolates that no one consumed, it is the very *possibility* that the encounter could take place, the opportunity itself, that is most powerful for Terayama here.

He describes this encounter and fundamental overturning of categories in terms of art:

The victim is chosen by chance, so the dilemma of the tragic play cannot exist. And to try to solve the riddle through modern regulations of cause and effect is absolutely ridiculous.

obvious violences that sustain the structures and exclusions of the moral/social order, and from this point of view can understand focusing an analysis on the "system that keeps the order between the 'other' and the 'same'" in such extreme moments as these crime cases.

Nonetheless, the stoppered bottle and the high school student do encounter one another in front of the phone box—the suddenness, the unexpectedness of reaching ‘death’ through this encounter without even the identity of rules [*hōsokuteki na dōitsusei*], like Lautreamont’s ‘meeting of the sewing machine and the umbrella on the operating table’—is even beautiful. (321–322)

Here, the crucial qualifier—the ultimate encounter—is figured in terms of the suddenness and unexpectedness of death. This sudden encounter (again, always with the death of the other) overturns the rules—it creates, for Terayama, a breaking of the terrain of the (known) possible, a breaking of the discursive matrix of the social. The phone booth, the “scene” or locus of the encounter, becomes important: it is the anonymous space of communication between absent criminal and now absent student.²⁰ Calling this encounter beautiful, comparing it with a newly and eerily operating terrain of art, Terayama highlights the particularly contemporary (*gendai*) quality of this crime.

At this point, Terayama deliberately recalls the opening moment in Foucault’s *The Order of Things* when Foucault cites Borges’ writings on the Chinese

²⁰ In another context, Wesley Sasaki-Uemura refers precisely to the phone booth, neither fully public nor fully private, as a paradigmatic space in the changing notions of the public sphere in postwar Japan. See the opening of his “Competing Publics: Citizens’ Groups, Mass Media, and the State in the 1960s,” 79.

Encyclopedia. In Borges the bringing together of an otherwise impossible set of categories (“things that look like flies from afar,” “things included in this inventory,” “fantastic animals”) overturns the rules of classification in the encyclopedia that we take for granted, that undergird our sense of order in the world. Similarly, the poison cola crime for Terayama—at least for as long as a criminal was not found, and motives were not attributed—challenges the boundaries of categories: the categories of “us” and “them,” or “same” and “other.” Rather than being a “safe form of danger” that one can watch from one’s home television set, this breaking of categories makes it possible for the crime to invade the world of the self. Terayama thus cites Foucault where Foucault writes that Borges’ system of classification “does away with the site, the mute ground upon which it is possible for entities to be juxtaposed” (323).²¹ Terayama means this as a rocking of the very stability of categories and of “place” itself: nothing less is required for the true encounter to occur. The connection between audience and performer, the place of theater’s liaison with everyday life, must come as a radical “interruption in the everyday,” that disrupts and deeply shocks the very site of “everydayness”—and shows

²¹ Terayama had interviewed Foucault in 1976~~xx~~, and the resulting [\(strange\)](#) dialogue was published in Japanese in [the magazine *Jōkyō* \(April 1976\)](#), and reprinted in [Terayama Shōji, *Terayama Shōji taidanshū* \(Tokyo: Kokubunsha, 1983\): 27–40](#). I am here following Terayama’s notion of television’s “safety,”—he himself would perform provocative dialogical experiments with video as discussed in Chapter 5.

how that shock has already been there, within what is regularly glossed over as the smooth surface of the everyday. The encounter must bring the “atopia,” the placelessness (as Foucault calls it), or the impossible place, of Lautreamont’s and Borges’ world into a socially mediated activation.

Crime, then, and its opposing figure of the law, are central terms for Terayama’s encounter. He associates the contemporary (*gendai*) with anonymous, free-floating crime, of the type that makes no place truly safe: it can arrive all of a sudden, Terayama reminds us, like the men in the opening of Kafka’s *Trial* who come suddenly to arrest Joseph K. As in Kafka, repetition is crucial, and Terayama describes the crime in relation to the possibility of its own replication. Terayama recognizes with such anonymous crimes that there is an inherent repetition-effect: since one does not know who the perpetrator or “performer” is, the crime is not an “expression” or “demonstration” of a particular subjectivity. “Expression” (*hyōgen*) is a key term here as in Lee U-fan’s theories. There is an antipathy toward the idea of art (or here, crime) as an “expression” of the subject—the expressivity from which one can retroactively posit the authenticity of that artistic subject. Instead, authenticity is dislocated, or located elsewhere. For the moment, the work has no “author” to whom a full and

intentional grasp of the work can be imaginatively attributed; perhaps in this sense it has only the attribution itself, the “author-function.”

Whereas in his discussion of Brecht, Terayama seemed to disdain the idea of (intellectually grasped) iterability, here, like Benjamin, he focuses on the interruption in everyday life, and also the factor of the repetition, as keys to the contemporariness and power of the event:

When the event is told, it is already being replicated [reproduced], so even when it occurs “for the second time” on any street and is therefore being “performed” by someone, still nothing can be done about it [still it can’t be helped]. The novelty of this “poison cola incident” is that there are “no audience seats anywhere” and for that reason there is “no stage anywhere.” (322)

At this moment Terayama comes closest to describing the “atopia” Foucault described in the space of deterritorialization of Borges’ dictionary. There are “no audience seats anywhere,” and “no stage anywhere.” The incident creates a space of non-place for theater or for the encounter. It limns a space outside the bounds of time—a place of no-time, or at least no measurable time: it is not clear where the event begins and when it

ends. The “for the second time,” the way in which at the moment it is discovered it has always already begun, makes this encounter into a clear instance of the performative, reiterated, and this is what gives it its power. The distinction between “performing” (*enjiru*) the crime in the form of a quotation and committing the crime, the difference between original and replication, do not hold: even the performed version is still effective, and “cannot be helped.” The absence of perpetrator, motive, cause and effect, or psychological rebellion (the criminal vs. society) means that causal logic is suspended, and this suspension of comprehensibility is part of what makes the crime “contagious.” It is a crime of contact, with intermittent but potent effects beyond its own originary boundaries. It replicates itself for no purpose.

In spite of his rejection of the “abyss” figure in Benjamin, the encounter here creates an abyss.²² But this abyss with its shock is the shock of unstoppable reiteration, of repetition and the destruction of classifications and boundaries, including but not limited to the distinction between audience and performer. In more than one sense, it is

²² As we saw above, though he advocated for a certain sacral function of theater, Terayama had rejected the figure of the “abyss” in Benjamin as an outdated vision of theater, just as Benjamin had argued that theater had already become a public platform (rather than something separated from the audience by an abyss). While Benjamin argues for the creative use of this public platform, for its recognition and self-reflection through epic theater, Terayama in [general](#) rejects the idea of the public platform as a form of didacticism.

the scene of the destruction of the subject. The abyss is a space of the beyond *within* the already here, figured most frequently in Terayama's work by the encounter with death (as in the rat, and the crime scene). Obsessed with immediacy, Terayama's vision of the encounter is nonetheless full of mediations, reiterations, interruptions; it enacts various kinds of *zure* [distortions] and leaps. The encounter he strives for has a complex structure that sometimes escapes his own leaping and allusive writing. Yet through his theoretical performance, and his own "translations" of these ideas into theater works that no longer take for granted either the body or the subject, he dramatically reveals the complexity and limits of both the subject's language and its performance.

The subject here finds itself mired in "relationality," so that inside and outside distinctions do not hold, in a way that partially resembles the intersubjective space Watsuji posited. Environment comes within and within becomes environment. The mark, the act, or the intervention (as Lee wrote) is not the expression of an individual subject, but reveals the world "as-it-is." It creates an opportunity for the "terrifying relation" between subject and object to be revealed. Terayama's encounter can also very much coincide with the failure of encounter—but here, such a failure *is* the success, framed in the "absence of place," the atopia of theater that makes categories themselves fail.

The touch or encounter is itself accessible to us, to theory itself here, only through the indirections of a multi-layered figurative language. Terayama's collage of self-consciously theoretical citations "stages" its own encounter between the various works he cites—often without logically elaborating on his interpretations of them. He incorporates anecdotes about performances he saw in Frankfurt or Berlin, symposia he participated in in New York or Paris, a newspaper interview in *Der Spiegel*, and many fragmentary readings of his own plays. As Yamaguchi Masao notes in the postscript, Terayama brings together the vocabulary of anthropology (Mauss, Fraser, Levi-Strauss, later Foucault) with references to the theatrical world (Schechner, Brecht, Wilson, Handke). He mixes these with frequent allusions to literature and literary criticism (Borges, Kafka, Benjamin, Camus).²³ Linked to the praxis of montage, this dramatic layering of citations, with its spectacularization and juxtaposition, creates an unresolved

²³ Miura Masashi further points out a set of links to phenomenology in Terayama's work, through the problem of the relation of the subject to the world. See Miura Masashi, "Engeki to genshōgaku to iu shiten," in *Terayama Shōji kagami no naka no jiko* (Tokyo: Shinshōkan, 1992): 201-222. (The piece was first published in 1983.) Miura writes: "One would probably not be mistaken to think of Terayama Shōji's theater as deeply linked to phenomenology. Or more accurately, one might say that the methodology of phenomenology is itself extremely theatrical. The point of view that treats the world as a stage is one of the things that conspicuously links the Umwelt theory of [Jakob Joahnn Baron von] Uexküll, the life-world theory of Husserl, the impulsion/becoming of the cosmos in [Max] Scheler, and Heidegger's Being-in-the-world. Or rather, one might do better to think of it this way: through the extreme violence/severity of the question 'who am I,' Terayama Shōji achieved a phenomenological point of view, and through that point of view, by necessity, he arrived at theater" (215).

movement of one logic against another, or highlights the contradictory nature of projects and systems that would seem to be unintelligible to one another.

We could say, then, that a certain act of ‘encounter’ is imminent in his writing style itself. Yamaguchi writes, “One might even assert that a new form of research could enter through Terayama’s theoretical writing.”²⁴ This form of research has as its central mode that of “taking things apart” (*kaitai*): taking apart his readers, taking apart disciplines —as a bricoleur, he cites from all over and does not settle into any discrete space or zone. According to Yamaguchi, he cites “not out of necessity”; rather, his writing “grasps chance.”²⁵ In this iterability, in citationality and juxtapositions, the relevance of this theory for theater becomes apparent, but also gestures beyond theater to help us think through the workings of film, photography, and dance in the following sections.

Terayama’s drama (in both his theater praxis and in his critical writings) takes place, in part, through the staging of chance, and the assertion of the will within chance. Terayama writes that the encounter “organizes the chance element that exists within the

²⁴ Yamaguchi Masao, “Terayama Shûji: chiteki ryôiki no shinbansha” [Trespasser in the Intellectual Realm],²² postscript to *Terayama Shûji engeki ronshû*, 330.

²⁵ Yamaguchi, “Terayama Shûji: chiteki ryôiki no shinbansha,” 330.

group's consciousness."²⁶ Chance reverses the hierarchy and separation between outside and inside, and thus helps to show up the 'outside within the inside' of the everyday. If at times, reading Terayama's citations can itself be like the experience of "stepping on a rat," Camus' *The Plague* is an apt text here, since a central question at the end of *The Plague* is whether or not one can return to 'life as usual' after such an exceptional experience. Terayama aims at a transformative rupture, one that would not allow the unchanged or unquestioning return to "normal" life, one that would evoke the figure of the sniper in the ending of *The Plague*.²⁷ In other words, he wants to see theater as something from which, once having witnessed it, one can never truly return to the place one was before. Instead, one becomes conscious of the contingent, hovering uncertainty of all places—and of the subject itself.

The dramatic *deai* need not take place through theater alone. Terayama's examples make some readers and critics understandably uneasy, because in their attack on social norms they bring intense moral disorientation. Like Camus' idea that the greatest existential act is an unmotivated murder—an idea also dramatized and challenged in Betsuyaku's *The Elephant*—Terayama's ideas about the *deai* can evoke a

²⁶ Terayama Shūji, "Haiyūron," 65.

²⁷ See the reading of this text in Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York and London: Routledge, 1992): 170.

crime-centered, violently unmoored world. For example, he celebrates the encounter with the dead rats (which many interpret as signifying fascism in Camus' text) as harbingers of something new, intimations of freedom or revolution. What could Terayama be saying about power structures by the work of glorifying the encounter with the dead rat? How does the vacillation of his work between glorifying violence and scrutinizing it lead to a specific and striking vision of postwar Japanese theater, that opens a new mode of exploration for a world wary of certainties?

Terayama's vision has a Janus face: like other performers of his time, he was interested in facing a dark underside of the body and of culture, as a way of sidestepping or circumventing the powerful holds of ideology and power. Yet rather than attack current political structures or even demonize power itself, Terayama celebrated a vision of revolution or engagement that was also deeply critical of its own strategies and desires. Rather than sidestepping doubt, he delved into the heart of doubt and lingered there. In this sense, I would argue, he does take his ambivalent part within the larger trend of critical, dialectically engaged theater that rose with the swell of confusion and activist energy in the experimentalist milieu of the 60s-70s, and that in his case continued to delve into these issues as late as the 1980s in Japan.

Terayama celebrates the absence of limits on the encounter, so that what he calls the "spectators' seats" in the contemporary world (for example, watching titillating events

on television, from the safety of one's own home) would no longer be possible. Referring to Duchamp and Foucault, Terayama idealizes those things, like poison, that put a pause on the everyday, and reveal its inherent dangers and dislocations. He attacks what he sees as the didactic element or simplification in Brecht's idea of crude thoughts. The vision tracked here runs closer to Kafka's idea of the sudden arrest, or the anti-categories in Borges' Chinese dictionary. This is a world without edges, without stable mappings. The *deai* itself (between audience and actors, spectator and cinematic event, between subject and world) is an encounter between two terms neither of which is fixed or stable, and each of which can be changed irrevocably by the contact.

3-2

Shuji Terayama and Counter Culture

Stephen Ridgely

I will introduce some of my theory of Terayama which will be published from the University of Minnesota publication in the latter half of the year 2010. The title of the book is "Japan counterculture: Shuji Terayama's anti-organization art" (provisional). Here I would like to point out some of the theoretical frameworks and examples of the Terayama works.

Trying to discuss Terayama and counter culture as a combination will cause several problems. First, at the time, what Terayama of the velvet sandals and J. A. Caesar who had the longest hairstyle in Japan built a troupe with Hippie of run away from home leave home and the hippies of the flower power, it is so probably unusual, that it is a problem that it is not interesting as a research subject to investigate the relationship with counter culture.

However, through Shuji Terayama individuals, reconsidering the counter culture from the beginning makes it a very interesting theme. For that, it is important to check two things. One is to stop the paradigm of influence theory such as globalization and localization such as "universal counter culture" and the "Japan counterculture" which became a little refracted after entering Japan, as a characteristic of the culture of the 1960, you will have to be conscious of concurrency. Then, as the counterculture that appeared around the world was already global from the beginning, it means that we did not enact the process like globalization. Whether there was information or human beings

from New York to Berkeley, from Tokyo to Amsterdam, it was running at almost the same speed, so it would be better to look at the counter culture, as rhizomatic phenomenon without a centric.

~~#####~~

For a way of thinking to be seen in a person intending a counterculture well, I am not able to bear the systemsystemic society and am a phenomenon objecting to, against the overwhelming power even forcibly.

, against the idea common to those who are ~~oriented toward counter culture~~. However, counterculture seems to be more voluntary than that, ~~rather if it says rather than mainstream~~, it will move on its own initiative rather than mainstream if anything and "make the side of the system" into a reactive mode.

I think it is a misunderstanding to think that it was an exercise that wanted to complain about society a few times or to improve the society that was spoiled.

~~Let's think about a new theory of counter culture, looking at the essay and work notes written by Terayama, the dialogue of the scenario, and so on. However, denying writers and poets who practice the theory, I first thought that Terayama who advocated acts and action poem was not a theorist, but Terayama opposed I came to think that it was cutting of theory and practice rather than theory. In other words, unlike a fixed theory when making a work, the idea is that the theory will come later or occur simultaneously with the work. In other words, Terayama criticized practice not indirectly disliked the original theory, but rather, on the contrary the power of generating a new theory is not contained in its practical work or a new theory he hates that it did not have that. However, denying writers and poets who practice the theory. I first thought that we would not make Terayama who advocated acts and action poem a theorist, but came to think what Terayama opposed was cutting of theory and practice rather than theory.~~

Unlike obeying a fixed theory when making a work, the idea is that the theory occur simultaneously with work will come later.

In other words, why Terayama criticized the practice is that he doesn't dislike the original theory indirectly, but rather the fact that the practical work does not have a new theory, or that it does not have the power to generate a new theory.

I would like to point out three main phenomena mainly as a tendency to look closely at Terayama's work and counter culture. The first thing is to move horizontally. Although it is a tendency to look at all resistance movement in the 1960s, it is a method of indirect guerrilla warfare in the liberation movement of the third world, to

make the restaurant and bus seat of the town a battlefield rather than a court in the civil rights movement, Students stop fighting the National Assembly, fight against the university itself, go beyond each genre in the art world, and cultural studies and semiotics will arise across disciplines beyond disciplines.

Although it is a tendency to look at all resistance movement in the 1960s, / it is a method of indirect guerrilla warfare in the liberation movement of the third world, to make the restaurant and bus seat of the town a battlefield rather than a court in the civil rights movement.

Students stop fighting the National Assembly, fight against the university itself, go beyond each genre in the art world, and cultural studies and semiotics will arise across disciplines beyond disciplines.

Unlike fighting toward the front of the opponent, it is characterized by moving towards that side. Although it may be said that it is escaping from the problem, / counterculture which the system knows that the opposing party is necessary to defend his power and accept it in general, does not fit in the system of regime it is the point here that we decided not to stand right in front.

The fight right in front is a straight line decided by the system, which is one-dimensional after all. However, if it is a sideways movement, it will enter a plane that is full of possibilities of two-dimensional three-hundred sixty-degrees by bending at ninety degrees. / In this lateral movement, emphasis is placed on abandonment rather than destruction, and when Terayama says "Do not burn" or "kill" a house or mother or a book, and "say throw it away" in this sense it seems to have been said.

Also, Terayama is talking about birds and airplanes several times in a scene to explain what is more effective by this ninety-degree movement. The birds and planes do not fight directly with the attraction like a rocket, but rather they can utilize the reaction of the pneumatic pressure by indirect lateral movement and borrow the reactionary force and can more easily fly in the sky. We should read this as a metaphor. For example, in the work notes of "human powered aircraft Solomon" Terayama writes that street performances will fly here by reactions of bystanders and police like aerodynamics.

When I go back a little more, I read the discourse of Terayama's debut, award-winning "Chekhov Festival" and its imitation problem, rather than having a problem

with the way how to quote from Kusatao Nakamura etc., I think he is mixing the genres of Haiku and Tanka strictly separated, what Terayama created poetry like Intermedia or Inter genre, probably made anger on the critics.

If Terayama and the Haiku tradition are vertical here, Terayama moves sideways there, and by borrowing the power of power by its mainstream reaction and recoil, it suddenly becomes an important person of the altar, He also hosted various roundtable discussions.

Terayama made a horizontal move there and borrowed force of the power by the mainstream response and reaction again, and it was to an important person of the Japanese poetry group suddenly and presided at a various discussion.

I think that the second main phenomenon about Terayama and a counterculture, phenomenon like the movement in the horizontal direction from the vertical movement, I think that the idea to the history shifts from a vertical diachronic idea to the lateral synchronous idea.

Terayama is opposed to "geography fans of history dislikes" and "historicism" when explaining this in the poem collection of the sixty-five (1965) years called "postwar poetry", and "I want to think that the world is all geographical" he writes it.

"History" here is a vertical diachronic awareness, "geography" can be thought of a synchronous consciousness.

Also, Terayama said that he dislikes its history, basically as means as he expresses as "I do not like to return" that if time and space are one system (just like Einstein's relativity principle), It is impossible even to "go home," due to the flow of time, so that the idea that there is only "go" to the house.

When it comes to such synchronous consciousness, it becomes visible that things, places and humans are bound by the flow of time.

Terayama works deny the concept that we believe unchanging, and makes fun of a reader.

I will give you only two examples. One is a Tanka of "carpenter town" at the beginning of the movie "carpenter town", but as pointed out by Professor Toshihisa

Moriyasu, the text of the super-imposed is "Carpenter Teramachi rice town", but to read aloud differently it is "Kome machi Teramachi."

Although it seems that this was a mere mistake, Eimei Sasaki confessed so to Professor Kimiyo Kuji, the name of the area called "Carpenter Town" "Teramachi" "Kome Machi" existed in Aomori City in 1968 there are facts renamed to petty "Shinmachi" "Chuo Town" "Honcho."

In other words, between the sixty-five (1965) years and the seventy-four (1974) years when the Tanka collection came out when the movie came out, those towns moved from real to vision, the final question of Terayama's Tanka: "Swallow, isn't it? (Arazuya Tsubameyo)" It is different from the correct answer and the movie when it came out, it is an eerie phenomenon that the deviation is unconsciously reflected by reading mistakes.

I will also tell you a little about the relationship between " *La Marie-Vision / Kegawa no Marie* (1967) " and "Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling' So Sad" by Arthur Kopit.

Two men and a son went to Cuba, "Because the world is too complicated and difficult to see" The son is locked in a room of the hotel and the butterflies he picked up are released in the room and are captured I write like that.

As Mr. Ei Takatori wrote in recent Heibonsha new books, Terayama explains the story of the play of Arthur Kopit in part of his own " Recommendation of running away" part of "Mom's dead body cleansing."

Both mother and son went to Cuba, "Because the world is too rugged and confusing" she confiscated her son in one room of the hotel and let them capture the butterflies she picked up in the room and let her son capture he write it, and so on.

However, when I read the Kopit's drama, the story of the butterfly never comes out. It is included in "*La Marie-Vision / Kegawa no Marie* (1967)", but it does not appear in "Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling' So Sad"

Moreover, before the "recommendation of runaway" of Kadokawa Bunko of the 1970's, in a new book "Contemporary youth of youth" published in Sanshobo published

in the sixty-three years known as "original recommendation" Even when it was serialized in the Student Times in the bilingual weekly newspaper, Japan Studies Times of Japan Times which dates to them as they go back further, there is no sentence of this butterfly.

In other words, after "" *La Marie-Vision / Kegawa no Marie* (1967) " was performed, it may have been rewritten with a little effort to issue a bunko version. But why was it reworked like this in the situation that Terayama exclaimed like Takatori says as being told that it is being influenced too much by the Arthur Kopit like this, why would he tell lies as much as to say that he made it well in his own medicine cage?

That is because our readers have decided that the "contemporary youth theory" and "recommendation of going away" are the same sentence, that is, "book" is a fixed, thought to be unchanged by the flow of time so that we can interpret as an act of cheating a person with conscious time.

Finally, the third phenomenon seen in Terayama and in counter culture is like the way strange lies are stated before and it is more uncertain than things, more uncertain than knowledge, more random than stable knowledge, it is a phenomenon interested in fixation as strong sense.

For example, in the radio drama "Comet Ikeya", we use both monaural and stereo, but if there are C of right and B in the middle, A of left are, in the stereoscopic space, Mr. B's line will be unnecessary whether it is stereo or mono.

It is hard to know who is in the space where they hear it, but conversely, that might be the point. Also, seeing the movie "Throw out the book and let's go out to the town", it is also difficult whether it is a theater's Stage vérité documentary film or a fictional film.

It is often said that it is a reality and fictional relationship as the biggest theme of Terayama work but it can be seen only by making various fictitious places in everyday experiences as "reality" or only creating a fictitious situation we meet every time in Terayama's work on real l reality that we can see.

This is like the hippies and the new left wing denying the "contemporary myth" of objective consciousness which is told in Theodore Roszak's "idea of counter culture" which is known as the theory of opposing culture. Roszak points out the inconsistency caused by Technocracy.

For example, the fact that the Vietnam War was caused by our technocracy, which has evolved beyond ideology by so-called scientific knowledge.

Terayama rather finds circumstances where people are being cheated in their unknown and uncertain circumstances.

Rather than mere play, readers and spectators are deceived, so that we can be deceived, so that we can deeply understand how to work with rhetorical power of words, movies and plays.

You may think that you train to make a strong reader. If you think so, you can think that this training is not only for its artistic text, but for not being deceived by historical books, newspaper articles, TV news, and so on.

(Stephen Ridgely Associate Professor, University of Wisconsin)

『出会い』の演劇論-寺山修司とグロトフスキ

津田照道

グロトフスキとの「出会い」

寺山修司 (1935 ~ 1983) は、9 月にアムステルダム の MercuryTheater で初演されたばかりの「ブラインドレター」(後に「人形カント」と題した第 1 弾) で、1973 年に <Tenjyosajiki> とともにポーランドを訪れた。「スキャンダル」となったワルシャワ公演の後、(1) は、10 月末にヴロツワフ市で開催された「第 4 回国際青少年まつり」に参加しました。演劇祭では、「劇場/ラボラ」が率いるグロトフスキも参加し、待望の「新作」を披露していた。グロトフスキ (1933-1999) は、ポーランドを代表する現代演劇の探検家であり、その名はすでにそれ以来、世界中で知られていた。そして彼の独特な俳優理論および劇場の理論はその後演劇界に大きい影響を与え続けた。グロトフスキ「演劇」活動は 5 つの期間に分けることができる。第 1 期 (1959 ~ 1973) は、オポーレ市の劇場活動から始まり、劇団「劇場・研究室」の設立、ヴロツワフ市への拠点の移動、傑作の一つ「Apocalypsis · Figlis」は「上演の段階まで、「劇場なし」を掲げながら、世界の古典文学をベースに劇場で多くの芝居を作り上げた。第 2 期 (1972 ~ 1978) では、通常の劇場空間を離れ、「模擬劇場」とも呼ばれる「参加劇」に取り組んだ。第 3 期 (1978 ~ 1982) は、プロジェクト「原点の劇場」を進めた時代であり、世界文化の伝統に残る儀式や儀式を劇場の「原点」として学びました。第 4 ピリオド (1983 ~ 1986) では戒厳令でポーランドに戻ることはできなかったが、米国ではプロジェクト「客観的ドラマ」を進め、古代の儀式美術の要素を「客観的」な

ものとして求めていた。第5ピリオド(1986-1999)はイタリアへの移住の後の期間であり、それは「車としての芸術」、すなわち、目的ではなく、精神プロセスの表現として手段として芸術を探検される。だから、寺山がグロトフスキとの「出会い」と演劇の関係を持つという事実は、主に「第一段階」です。「国際青少年フェスティバル・フェスティバル」でのポーランドの経験について > 古城京子夫人は雑誌「Polonica」と振り返りますが、グロトフスキの「新作」についても触れています。

ヴロツワフといえばグロトフスキの家です。彼の劇場で上演されていた待望の新作である「Apocalypsis」も、衣装や照明、機材を持たない役者を演出する特別な方法だが、体だけではあるが、ある意味では「闇」をテーマにした作品だった。主人公としてキリストとこの劇場では、ユダとマリアは、市民が私服で町を歩いているように周りに移動し、話していた。100人として観客の数を制限すると、この劇場は、長方形の椅子なしで劇場の四隅に窮屈な姿勢で示され、我々は俳優や観客が共有するものを考えて助けることができない。

「黙示録」夫人九条の言及ここで指摘「黙示録兼 Figlis "のグロトフスキ、意味" Apocalypsis・スペルマ・Figlis "ラテン語で、それは、" フォームとの黙示録 "。

グロトフスキの "Apocalypsis・スペルマ・Figlis" (1968年7月の第1版、1971年6月の第2版、1973で3番目のバージョン(それぞれ10月に初演された1973)は、九条夫人が「新作」ではなく古い作品の「新バージョン」を見たようだ。確かに、グロトフスキと < シアターラボラ > 10月23日10月26日から劇場祭の枠組みの中で "黙示録兼 Figlis" の3番目のバージョンを初演した。

Tenjo 榎敷で舞台監督を務めた稲葉賢二さん > また、この間に見たグロトフスキの芝居については、帰国後まもなく劇場会社の新聞「ドラマ研究所 Tenjo 榎敷」で述べた。

Wrocław's 国際演劇祭では、「限界まで飛ぶ」という無限の遅れを示すグロトフスキの「Apocalypsis」を見ました。人形の物語はポーランドの演劇の劇場に投げられる爆弾に、多くのマッチの演劇のサブセットを作り出されてなった。[元のテキストのお母さん]

この演劇祭の間、寺山が九条と稲葉とともにグロトフスキの芝居を見たかどうかは不明だ。寺山はグロトフスキについて書いたものの中で、"Apocalypsis の言及・精液・Figlis"は見えていません。しかし、劇場・ラボラ元俳優の下田 Chiyomaro さんは、「寺山はグロトフスキと連絡を取り、「盲目の個人書簡」の中でポーランドの演奏を通じてグロテスクな劇場に影響を受けたと証言し、清水良和が書いたように、寺山が演劇祭でグロトフスキの芝居を見た可能性がある。

一方、「黙示録兼 Figlis」とは異なり、「不屈の王子」(1965年初演)の場合、寺山自身がグロトフスキの劇として明示的に言及した。「オルガン交換の紹介」(1982)に含まれていたアルトのインタビュー "アルト・私の残酷なドラマ宣言" で、彼は言う:

寺山-どのような正確には、アルトの遺産を継承していますか? ...考えてみれば、ジュリアン・ベックのような気がします。リビングシアターで「フランケンシュタイン」という作品があります。それから、グロトフスキさんの「不屈の王子様」で、ある意味、アルトの恐怖の家系を受け継いだのだと思います。しかし、

例えば、グロトフスキの場合、劇場の閉鎖の性質は、例えば、30 人に観客を制限し、手作りの商品をチェックして席を指定するアルトの劇場全体の概念を考えています。そしてそれはあまりにも注文された制限劇場です。

寺山が「不屈の王子」を見る機会を得たかどうかは、正確には知られていないが、海外公演の記録から、グロトフスキと寺山の海外活動によるおおよその時間が推測できる。

1 つは 1969 の 9 月から 10 月までの期間だった、その当時「不屈の王子」はイギリス（ロンドン、マンチェスター、ランカスター）の複数の都市で実行された（「の黙示録で兼 Figlis」も熱唱した）。一方、寺山は、ヨーロッパに行く機会があったと思われる同年 10 月、ドイツのエッセン市立劇場の演目に追加された「ラ・マリー・ヴィジョン/Kegawa のマリー（1967）」を演出している。

もう一つの可能性は、1969 年 10 月から 12 月に、ニューヨーク市は、グロトフスキの「アクロポリス」（1962 で初演）と「黙示録兼 Figlis」が行われている、「不屈の王子」が行われている担当していたときに、同じ期間にあった、と主演リチャード・Cieslak は、ニューヨークの劇場批評家による年次アンケートで 1969 のオフブロードウェイの最高の俳優として選択されています。一方、寺山は、最新の劇場事情を知るためにたびたびニューヨークを訪れた。「黙示録兼 Figlis」「不屈の王子」とは別に、寺山自身が言及していない限り、寺山がグロトフスキの芝居を観る機会を持っていたかどうかは未知数だ。しかし、グロトフスキに対する寺山の興味関心は、実際の仕事に限らない。グロトフスキの芝居を観る前に、寺山は彼の演劇論に注目していたかもしれない。その場合、狂言と思われるのは、グロトフスキの演劇論文「貧しい劇場に向かって」です。この本は、1968 年 8 月にデンマークの出版社から英語で出版されました。

グロトフスキ研究所の「グロトフスキ百科事典」によると、「貧しい劇場に向けて」は当時のグロトフスキの演劇論の集大成であるが、内容に誤りが多く、言語学的に指摘されている。それでも、オリジナルとしての英語版の本書は、世界中の様々な言語に翻訳され、1971 年に日本で出版されました。しかし、ポーランド語版は、グロトフスキの出生前に公開されていませんが、2007 だけで、手の込んだオリジナル批評とグロトフスキ研究所による翻訳作業の終わりに、「編集補足」で出版されました。彼の伝説の演劇理論がポーランドで最近まで出版されなかった最大の理由は、グロトフスキの国、特に、70 年代以来グロトフスキの演劇的な探求の方向が変わったことだった、それはグロトフスキ自身だったことであるそれはもはや伝統的な劇場空間から離れてしまったとして出版物の重要。そして、1980 年代と 1990 年代には、古い「貧しい劇場」に向かってのポーランド語の翻訳ではなく、新しい「貧しい劇場に向かって」の必要性を語った。

寺山が「不屈の王子」を見る機会を得たかどうかは、正確には知られていないが、海外公演の記録から、グロトフスキと寺山の海外活動によるおおよその時間が推測できる。

1 つは 1969 の 9 月から 10 月までの期間だった、その当時「不屈の王子」はイギリス（ロンドン、マンチェスター、ランカスター）の複数の都市で実行された（「の黙示録で兼 Figlis」も熱唱した）。一方、寺山は、ヨーロッパに行く機会があったと思われる同年 10 月、ドイツのエッセン市立劇場の演目に追加された「ラ・マリー・ヴィジョン/Kegawa のマリー（1967）」を演出している。

もう一つの可能性は、1969 年 10 月から 12 月に、ニューヨーク市は、グロトフスキの "アクロポリス" (1962 で初演) と "黙示録兼 Figlis" が行われている、"不屈の王子" が行われている担当していたときに、同じ期間にあった、と主演リチャード・Cieslak は、ニューヨークの劇場批評家による年次アンケートで 1969 のオフブロードウェイの最高の俳優として選択されています。一方、寺山は、最新の劇場事情を知るためにたびたびニューヨークを訪れた。「黙示録兼 Figlis」「不屈の王子」とは別に、寺山自身が言及していない限り、寺山がグロトフスキの芝居を観る機会を持っていたかどうかは未知数だ。しかし、グロトフスキに対する寺山の興味関心は、実際の仕事に限らない。グロトフスキの芝居を観る前に、寺山は彼の演劇論に注目していたかもしれない。その場合、狂言と思われるのは、グロトフスキの演劇論文「貧しい劇場に向かって」です。この本は、1968 年 8 月にデンマークの出版社から英語で出版されました。

グロトフスキ研究所の「グロトフスキ百科事典」によると、「貧しい劇場に向けて」は当時のグロトフスキの演劇論の集大成であるが、内容に誤りが多く、言語学的に指摘されている。それでも、オリジナルとしての英語版の本書は、世界中の様々な言語に翻訳され、1971 年に日本で出版されました。しかし、ポーランド語版は、グロトフスキの出生前に公開されていませんが、2007 だけで、手の込んだオリジナル批評とグロトフスキ研究所による翻訳作業の終わりに、「編集補足」で出版されました。彼の伝説の演劇理論がポーランドで最近まで出版されなかった最大の理由は、グロトフスキの国、特に、70 年代以来グロトフスキの演劇的な探求の方向が変わったことだった、それはグロトフスキ自身だったことであるそれはもはや伝統的な劇場空間から離れてしまったとして出版物の重要。そして、1980 年代と 1990 年代には、古い「貧しい劇場」に向かってのポーランド語の翻訳ではなく、新しい「貧しい劇場に向かって」の必要性を語った。

だから、寺山は、グロトフスキの演劇論の権威として、「貧しい劇場に向かって」だけでなく、「ドラマ批評」も持っていた。そして、1970 年 12 月に発行された『地下劇場』第 3 号で、寺山は再びグロトフスキの同じインタビューを挙げ、インタビューを読むことで、彼がグロトフスキの演劇論を学ぼうとしていたことがわかります。

「貧しい劇場に向けて」「実験演劇論 ~ 持っていない劇場を目指す」の邦訳が 1971 年 4 月に刊行されたとき、寺山は間違いなくそれを読んでいるのですが、グロトフスキの演劇論というか彼は演劇についてもっと学んだはずです。ビュー。そして、それは 1976「迷路と死海」の果実を負担します。「迷宮と死海」では、寺山はグロトフスキの劇場の分析と批評のための一節（「俳優論」の章）においてだけでなく、他の場所においても、しばしばグロトフスキを指す。

第二に、「出会い」との出会い

「遭遇ドラマトルギー」は、寺山の演劇論を最も著しく表現し、「迷路と死海」に繰り返し登場する言葉である。「特に私たちにとって、<encounter> 自体はドラマトルギーであり、私はそのための手段を作ることが劇場であると思います。寺山の演劇論は、<Tenjyosajiki> での実験と共に発展し、進化しているが、この「出会いとしてのドラマ」のテーマは、最初から最後までずっと変わらなかった。また、亡くなる前年に公表された「臓器交換入門」(1982) では、「演劇の本質は <encounter> であり、それが関係の創造である」「芝居が出会いである」ともてはやされている。

寺山には「劇場」と「出会い」が互いにつながっているという事実がいつだったのか。「劇場」など、二つが互いに不可分の方法で補完し合った理由と思われるもの。どのような問題は、不可分の方法でお互いを補完した？

「地下劇場」の第 1 号では、1969 年 5 月に発行された「スピリチュアル・ラリー（魂の集い）」として劇場の可能性に言及したほか、「出会い」という言葉がキープラケットで 3 回出てくる。

1 回目は、チャールズ・Ludorum 劇場の観客だった寺山との「出会い」と、女優のローラ・Bassarisks が舞台で「金星の役を演じるアメリカ版の大山 Debuko」。2 回目はロナルド・アクリルテーブルウェアと劇場の間の「出会い」。いずれの場合も、寺山さんのレポート「ニューヨークのとんでもない愚行劇場の劇場」に出演し、演劇の状況として「出会い」について述べる。

そして 3 回目は、シンポジウム「革命としてドラマチックでドラマチックな演劇」の寺山さんの発言であり、シンポジウムの終わり近くに寺山さんは言う：

寺山：ここにいますよ、ここで初めて会う人もいますよ、芥田さん、原さん。思ったように、初めて会っている人に相談します。「出会い」は全てドラマです。とても嬉しくて、幸せになるのはおかしいです。そういうことで、かなり誤ってドラマがあったのだと思います。

ここでも、寺山は「出会い」（キープラケット付き）を強調し、「偶然」出会い「出会い」の人たちが初めての出会いで「ドラマチック」な状況を「創る」という話をし、関係、というのは、演劇事情について語っている。

寺山の以前のテキストの中で、演劇的文脈で「出会い」が語られる例を見つけるのは難しい。

1969 年 12 月に刊行された「幸福論」では、「出会い」と題するエッセイが収められているが、寺山は演劇の文脈だけではなく「出会い」を論じている。

しかし、別の人と出会うたびに新たな「関係」の夢を「加わりたい」という思いが、次の日からの自分の人生の変化への期待として表れる。(…)出会いから期待する心は、ある意味、幸せを求めている心です。

ここでは「出会い」自体が現象に現れる寺山の期待があるので、寺山が「出会い」にこだわる理由がわかります。しかし、寺山が劇場にこだわる理由も同時に説明する。寺山にとって、劇場は「しあわせ」の源泉である「出会い」に最も近いのは、つまり、劇場が「出会い」でなければ、演奏には意味がない。同じエッセイの別の部分では、「<encounter> はドラマであり、<encounter> における考え方は、ドラマトウルギーの一種を組み立てる技術ではないといえます。「出会い系」やドラマ、「出会い系」やドラマトウルギー、つまり「出会い」や劇場が寺山に切られても壊れない関係であることが関係しているのがわかります。

そして、私が書くと「今年の春、ドラマ集を出版したレナード・Melphy に出会ったときに「出会い」が今年、彼はあまり幸せではなかった」と同じエッセイで、「出会い」は何でもなく「出会い」です。

寺山は「貧しい劇場に向かって」を得たか、第 1 版（8 月 1968）以来、その内容に触れ、2 番目の地下劇場。（2 月 1970）それはすでにグロトフスキのスケッチを引用する前の期間になることが言及されているが、「地下劇場」の第 1 号の問題の時に（5 月 1969）

寺山がすでに「貧しい劇場に向かって」とか読んでいたとしたら、寺山はその中に何度も「出会い」という言葉を見つけただろうが、その場合、グロトフスキの影響で「出会い」の寺山の概念ができあがったと推察できる。

確かに、Schechner とホフマンによるグロトフスキとのインタビューは、「アメリカの出会い」(日本の翻訳の章では、「アメリカ合衆国での議論」です)が、より厳密に「劇場は、別のインタビューと題した出会いです」と題する1967でグロトフスキとナム Katten によって行われたインタビュー「も」貧しい劇場に向かって「に含まれています。

また、寺山が「地下劇場」の第1号号を発行した時点で「貧しい劇場に向けて」という英語版を持たなかった場合、寺山がグロトフスキさんを読んでいなかったにもかかわらず、ドラマトルギーとしての「出会い」の概念が寺山の本来の発明である英語のテキスト(「貧しい劇場に向けて」と「ドラマ批評」のインタビュー)当時、寺山は劇場や作品の理論に触れる機会があったでしょうし、寺山の演劇論を形成する過程で、グロトフスキによって与えられた影響はまだ些細だった。寺山さんは、同じ時期にグロトフスキも演劇的な文脈で「出会い」という言葉を使い、「出会い」の違いを発見した寺山さんの考えと「グロトフスキ」の出会いは、同じものではないと強調して、寺山自身の「出会い」のコンセプトは、重要なコンセプトとして強化されました。

いずれにせよ、寺山の「出会い」概念が生まれたり固まったりすると、グロトフスキの「出会い」という言葉が一定の役割を果たしたということは、確かなことである。

3 番・寺山版「出会い」～「出会い」に込められたもの

1976年に公開された「迷路と死海」で、寺山はグロトフスキの演劇論や役者論について批判的に論じている。

寺山グロトフスキの「役者修業」については、「肉という小宇宙の中に別の内的状態を構築し、すべての目に見える世界のための幻想として除外する Panpsychism」に基づいています。はい、それは「密教、頑なに閉鎖的な世界」でしかない。「グロトフスキは、それを達成しようとすると、社会的なスーパー自我として、劇場を作る、すべての存在 > の贈り物を、それを与える、<poor> の状態で肉の兵士を収集することによって達成される。

グロトフスキは「個人的な記憶に不適応なものは存在するとは考えられない。つまり、彼らは厳しい戒律を破るつもりはない」と、寺山にとっては「個人的な記憶は芝居の制作を落胆させることが多い。メモリは非常に個人的なので、他の人が入る余地を許可しません。メモリを編集して個人で統合し、来た時には演技と表現して自分で真似するという形をとります。「俳優が自分の記憶にある演技に答えを求めていると、「役者は自分の外で誰にも会えない」とか、演技は「自分たちの個人的な歴史を残してはいけない」。

寺山は、このように「物理的な遊び」だけでなく、リチャード Schechner の (193-) 劇場のコンテキストでグロトフスキの劇場をキャプチャし、グロトフスキの演劇はまた、劇場「思考誇張された個人」劇場が含まれています、「孤立の内側に後退する再生個々の」" 孤立し、個人の内部にリグレーションは、劇場に行くには、と批判している個人主義の劇場、内部神話の劇場。

しかし、グロトフスキの戯曲論に対する寺山の特別な関心は、「貧しい劇場に向けて」の邦訳が出版される前の彼の翻訳におけるグロトフスキの理論の導入から明らかである。「地下劇場」第3号（12月1970）の自身のエッセイ「エロス奴隷船」では、寺山は自分の翻訳で上記のインタビューでグロトフスキの発言を引用し、しかし、彼は否定的にグロトフスキの出会いについて主張する。グロトフスキの俳優のビューは、「スクリプトと俳優の調和の下に」に根ざしている。決して『出会い』ではなく『フォローアップ』です。いずれにせよ、スクリプトは前に書かれています。「俳優は自分の中にバスを作成する必要があります彼の内部の衝動からの対話を見つける必要があります-彼はまったくスクリプトを読んでいない場合、彼は引用符のように暗唱していません。話しながら俳優さんが気付いているのは事実です（・・・）自分たちを騙すのではなく、自分たちをだまして、台本に人の衝動を誘発させるのは事実だ」（Schechner 教授との対話）、オリジナルママ」

「Schechner 教授」はリチャード・Schechner、「対談」はインタビュー。寺山は、この一節を英語版「貧しい劇場に向けて」（1988年8月初版）か、1986年秋号の「ドラマ批評」から引用したようだ。ここで注意すべき主な点は、オリジナルの英文文にある「テキストと俳優との出会い」というフレーズが寺山によって「台本と役者との組み合わせ」と訳されることだ。日英翻訳の練習からでも、「出会い」や「出会い」になるのは当然です。しかし、「決して出会いではなく、従う」と書いた寺山が、寺山が意図的に「出会い」を「調和」と訳さなければ、寺山は「出会い」というグロトフスキ概念の劇から分かれる。自分の劇場との結びつきではなく、寺山の具体的な意図を読み出すことができるだろう。実際、寺山は突然、エッセイのこの場で「出会い」という言葉を持ち出し、グロトフスキの劇場は「遭遇」劇場ではないことを強調。グロトフスキについては、寺山さん自身の翻訳でエッセイや言葉が引用される冒頭に触れられているので、「出会い」やグロトフスキや「出会い」についてのグロトフスキ話は何らかの形で結ばれ、まったく書かれていない。

そこで、ここでは「出会い」を並べずに紹介し、反論するのではなく、変化の印象をグロトフスキとしている。

しかし、この「変化」は次のような思惑を可能にしている。「地下劇場」第3号（12月1970）の発行時、寺山はグロトフスキの「貧しい劇場に向かって」を手にしていただけでなく、少なくとも彼はその一部を読んでいたと考えられていた。「かわいそうな劇場に向かって」という言葉が何度も登場しているので、普段の英訳からでも、寺山自身にとっては、「出会い」という最も一般的な翻訳が「出会い」です。それは他に何もなかったからです。実際、「貧しい劇場に向けて」の日本語版では、タイトルの「劇場は出会い」と訳され「劇場は出会いです」。ところで、寺山によって引用されたインタビューは「貧しい劇場に向けて」で「アメリカの出会い」と題していますが、「ドラマ批評」で「グロトフスキとのインタビュー」と題した別の主題があります。また、全体のインタビューでは、用語「出会い」は、グロトフスキの発言中に一度だけ表示され、非常に見つけることは困難です。

だから、寺山は「貧しい劇場に向かって」という英語版から「出会い」という言葉をかけたと推察できるが、彼は演劇劇場の彼のドラマトゥルギーとしての「出会い」を翻訳したようだ。

「出会い」という概念に盛り込まれ、劇場にとって重要である可能性に気づいた寺山は、グロトフスキとは異なる次元の意味をこの概念に取り入れることができる。グロトフスキも「演劇は出会い」と書いているが、その劇場からの「出会い」の概念を奪う。

寺山は、グロトフスキの劇場の文脈で「Tenjyosajiki」を設立したばかりの彼の演劇論を探ってみたかもしれない。そうすることによって、彼は現代演劇の世界の自身の地位を測定するか、または置くことを試みているかもしれない。そして最後に、彼の演劇理論とグロトフスキの演劇論の違いを意識して、彼は自分の演劇の特徴を強調し、グロトフスキの演劇の批評に達した。グロトフスキの演劇の別の名前を与えることによって「物理的な演劇」それは「遭遇の劇場」として自身の特異性を宣言することを試みた。このように、「寺山演じる『出会いのドラマトルギー』」が生まれた。

(津田照道アダム・ミツキエヴィチ大学大学院演劇科学研究科)

寺山修司の映画とフランス

パリ第一・パンテオン＝ソルボンヌ大学人文科学部歴史学科修士課程卒業
(修士論文:「寺山修司とフランス」)

依田千穂

フランスの映画界で、寺山修司は篠田正浩監督や羽仁進監督作品の脚本家として知られ、その後自ら監督を務めた短編・長編映画が映画祭などで上映されて注目を集めた。子供が革命を起こし大人を支配する「トマトケチャップ皇帝」(1970)は1972年のトゥーロン国際映画祭で短編映画大賞を受賞し、この受賞が1975年の同映画祭の審査員をマルグリット・デュラスと共に務めるきっかけとなった。また青森県・恐山を舞台にした自伝的映画「田園に死す」は1975年のカンヌ映画祭へ出品された。その他フランス国内で上映された作品は多数あるが、本論文では1976年のパリでの上映会「テラヤマ・シネマ・キャンプ」、またフランスの映画プロダクション会社からオーダーされた二作品「草迷宮」(1978)と「上海異人娼館チャイナ・ドール」(1980)の概要について総論する。

映画は観客が観る一方的な受け身の芸術という概念を覆すため、寺山氏は実験映画を追求し続けた。1976年12月8日・9日パリ7区の映画館ラ・バゴッドゥで「テラヤマ・シネマ・キャンプ」が開催された。「ローラ」(1974)、「瘡瘡譚」(1975)、「蝶服記」(1974)、「迷宮譚」(1975)、「審判」(1975)、「青少年のための映画入門」(1974)の6作品が上映された。中でも、「ローラ」の上映については拡張映画として新しい試みがなされた。1975年のトゥーロン国際映画祭でマルグリット・デュラス、寺山氏と共に審査員を務めたドミニク・ノゲーズ氏はこの上映会の模様を著書に記している¹。ノゲーズ氏によると、「ローラ」の上映中、突然観客の男性が立ち上がり、スクリーンの「中」

に入ってしまったという。するとその男性と同じ服を来た同一人物がスクリーンに映り、女性たちに服を脱がされているシーンとなった。ノグエズ氏は「ローラ」が当時の実験映画の中でも大変奥深いもので、重要な役割を果たす作品と述べている。実際には観客の一人が立ち上がったのではなく、予め決められた人物が行動を起こすという計画的なもので、またスクリーンにも細工がなされていた。時空を越えた、視覚・精神的な錯覚を起こすといった作用は寺山氏の狙い通りだったと筆者は推測する。「テラヤマ・シネマ・キャンプ」にはフランスのフィルム・アーカイブ「シネマテック・フランセーズ」の創設者でフランスの映画史に名を刻むアンリ・ラングロワ(1914-1977)の姿があり、この上映会が大いに注目されていたことが伺える事実がある。

フランソワ・トリュフォーやジャン＝リュック・ゴダールなどヌーヴェル・ヴァーグの映画監督を発掘したフランスの敏腕映画プロデューサーのピエール・ブロンベルジュ(1905-1990)は寺山氏に短編映画の製作を依頼した。オムニバス映画「プライベート・コレクション」はジュスト・ジャカン(1940-)の「L'île aux sirènes」、ヴァレリアン・ボロズウィック(1923-2006)の「L'armoire」、寺山氏の「草迷宮」という3つの短編から構成されていた。ジャカンは「エマニュエル夫人」(1974)やボリーヌ・レアージュの官能小説が原作となる「O嬢の物語」(1975)を手がけた監督で、「L'île aux sirènes」はミステリアスな島に滞在する男性の話で、原住民の女性と関係を持つというストーリーである。ボロズウィックの作品「L'armoire」はギ・ド・モーパッサンの小説が原作で、パリの有名なキャバレーであるフォリ・ベルジェールのベル・エポックが舞台となる。三作品における共通テーマは女性の神秘だった。「草迷宮」の原作は泉鏡花の同名の小説で、物語は少年が幼い頃に母が歌った手毬唄の歌詞を探しに旅に出るという内容である。青年になったあきらが母に関する情報を得るために旅をしている場面と、まだ少年の頃のあきらが母と生活している場面が交差するかたちで構成されている。そして、少年のあきらが近所の淫乱狂女と関係を持ったことに母が怒り、あきらを木に縛り付けて、筆であきらの全身に手毬唄の歌詞を書いて、母が去っていくシーンが写し出される。

時代が異なる設定で同一人物が二人登場するという技法は寺山氏の長編映画「田園に死す」でも見られる。しかしながら、「草迷宮」の主題は、過去の記憶の信憑性がテーマとなる「田園に死す」とは大きく異なる。ある個人によって創られた架空の想像の中にその個人の本来の姿を見つけないというものである。また、寺山氏はこれまでの映画のあり方を覆すための試みを以下のように説明している。

「これをシナリオ化するにあたって、私は主人公の明という男を二人設定した。一人は少年で、もう一人は青年であるが、二人は同一人物である。もし、少年の時間が現在だとすれば、青年の部分は類推された現実、あるいは予知されたイメージとなり、青年の時間が現在だとすれば、少年の部分は回想された現実、あるいは修正された記憶のイメージとなる。しかし、

そのいずれを、観客の現実と同じレベルで把らえるかについては、映画は何も語らない。つまり、そのことは私自身にとっても、どうでもいいことだった、のである。問題は、ともかくも『字幕のある映画』『シナリオのある映画』『俳優とセットのある映画』から出発して、どのように従来の映画的ディスコースを解体するか、ということであり、ストーリーの呪縛を逆手にとって、『だまし絵』的な視覚現象が創造できるかどうか、ということであった。」

2

少年時代が現在の時間軸であれば青年時代の出来事は想像上の未来と理解でき、逆であれば少年時代の記憶は時間の経過とともに美化されたもしくは変形された記憶という解釈になる。現実と変形された記憶もしくは未来の予知をミックスし、映画のストーリー上の時間軸をあえて設定しないことでシナリオや映画製作の手順など本来の映画製作の制度に疑問を投げつけたと解釈できる。

「草迷宮」のキャストは新高恵子・若松武などの天井桟敷の俳優や三上博史・伊丹十三などで、撮影は鈴木達夫、音楽はJ・A・シーザーが担当した。「プライベート・コレクション」はパンテオン映画館・UGCオペラなどパリ市内の13カ所の映画館で1979年5月から上映された。

メディアの批評は賛否両論で、1979年6月29日付のル・マタン紙はギリシア神話のオイディプスの旅と「草迷宮」をなぞらえている。また現実の世界と距離を置き、美しい映像により奇妙な世界を独自につくり出していることで従来の映画のスタイルとは異なっていると評価している。

一方、1979年7月5日付のレ・ヌーヴェル・リテラリユール誌は過去の作品からの抜粋を集めただけといった印象を受けると述べ、反感を露にしている。

ビエール・ブロンベルジェが寺山氏に作品を依頼したという事実は寺山氏の実験映画による新たな試みによりフランス映画文化をさらに豊かなものにしたいという意志を示している。また、「草迷宮」でストーリーの時間軸を設定しないという新しい手法は映画の伝統への問題提起が明確になされたと考えられる。

「草迷宮」の成功を受けて、フランスの映画プロデューサーのアナトール・ドーマン(1925-1998)が性をテーマにした長編映画の製作を依頼してきたと寺山氏が記している³。ドーマンはアラン・レネ監督の「二十四時間の情事」(1959)やジャン=リュック・ゴダールの「彼女について私が知っている二、三の事柄」(1967)などを手がけたことで知られている。この依頼を受けて寺山氏はポリヌ・レージュ原作の官能小説「ロワシーへの帰還」を映画化した。この作品はジュスト・ジャカンが映画化した小説「O嬢の物語」の続編にあたり、O嬢はある男性の奴隷となるという設定である。O嬢はこの男性に永遠の愛を誓うとともに、サディズム・マゾヒズム的な性的行為を受け入れる。主役のO嬢役のキャスティングにあたって、寺山氏はイギリス人女優のジェーン・バーキンと会ったが、スケジュー

ルが合わないなど複数の問題があり起用に至らなかったと述べている⁴。その後パリでオーディションを行い、会場には後に007シリーズの第12作「ユア・アイズ・オンリー」のボンドガールとなったキャロル・ブーケの姿もあった。最終的にO嬢役はイザベル・イリエに、男性役はクラウス・キンスキーに、男性の愛人のナタリー役はアリエル・ドンバルに決定した。

製作スタッフは他の寺山作品とはかなり異なり、脚本は原作「ロワシーへの帰還」の小説家ポリヌ・レアージュ自身が、編集は映画監督で「かくも長き不在」（1961）がカンヌ映画祭でパルム・ドールに輝いたアンリ・コルビ（1921-2006）、スクリプトはジャック・タチの「ぼくの伯父さん」（1958）やアラン・レネ監督の「二十四時間の情事」（1959）などを担当したシルヴェット・ボドロ（1928-）で、撮影は「田園に死す」「草迷宮」を担当した鈴木達夫であった。ロケ地は主に香港と神奈川県大船で行われた。この日仏合作映画は「上海異人娼館チャイナ・ドール」と名付けられた。

映画のストーリーは原作と時代設定・場所が異なり、海外の金融機関が進出して中国人の民族運動が盛んになった1920年代の上海の売春宿が舞台となっている。映画はO嬢とステファン卿が上海に到着するシーンから始まる。ステファン卿に気に入られるためにO嬢は売春宿で働くことを受け入れる。売春宿には新高恵子、山口小夜子、高橋ひとみが演じる東洋人の娼婦が働いていた。彼女たちは幻想を語り、サディズム・マゾヒズム的な遊びをする。ステファン卿はカジノのオーナーで中国人の革命運動グループから脅迫されていた。そんな中、ある貧しい青年がO嬢に恋心を抱き、O嬢に会うために必要なお金を稼ぐ目的で革命運動グループに入る。O嬢がこの青年に心を許していることにステファン卿は嫉妬する。ステファン卿は青年と闘い、結局二人とも死ぬ。ステファン卿の死によってO嬢は自由を手にする。

映画のテーマは永遠の愛で、寺山氏は他の男性との性的行為（肉体）を受け入れることで絶対的な愛（精神）を誓うという、精神と肉体の分離の概念を唱えている。その上、寺山氏はステファン卿によるO嬢の支配、1920年代の外国による上海の支配といった二重の人間の支配を象徴している。

「上海異人娼館チャイナ・ドール」は1981年にパリで上映された。ポルノグラフィックなシーンがあることで映画検閲委員会は未成年の入場禁止と定めた。「上海異人娼館チャイナ・ドール」について、フランスのメディアは比較的辛辣な批評を述べている。1981年8月号のポジティブ誌は、外国の支配へ立ち向かう中国人の民間運動が行なわれたという政治的背景において、革命が成功をおさめていないことと性の解放の関係が合致せずにとってもあいまいであること、また青年がO嬢に花を贈るシーンが平凡すぎることを指摘している。1981年6月6日付のル・マタン紙は作品がオリジナリティに欠けると述べている。

「上海異人娼館チャイナ・ドール」の製作にあたり、名高いフランス人のスタッフの集結は寺山氏への厚い信頼を意味すると解釈できる。また、ある人へ永遠の愛を誓うために別の相手と肉体的なつながりを持つことで服従するという、一見矛盾とも思える人間のもろさを

描くことで、愛する気持ちがあれば人は全てを受け入れるかという、哲学的な問題提起をしている。

上映会「テラヤマ・シネマ・キャンプ」、「草迷宮」「上海異人娼館チャイナ・ドール」の製作は寺山氏のフランスでの高い評価を意味し、文化や言語の違い・国境を越え、寺山氏の芸術表現・問題提起への関心を示していると言える。

また、寺山氏の作品がフランス映画界において実験映画の監督というカテゴリーに分類されたことは明らかである。

(1) NOGUEZ, D - *Éloge du cinéma expérimental*. - Paris : Édition Paris Expérimental, 1999

(2) 寺山修司 - 寺山修司の戯曲 6 - 思潮社, 1986, P・366-367

(3)(4) 寺山修司 - 寺山修司の戯曲 8 - 思潮社, 1987, P 338-339

寺山修司の東北方言

『寺山修司・最後のインタビュー』(NHK.ETV8 1983/5/24)に収録された寺山修司の東北訛りは三浦雅士との対話に顕著に現れている。更に映画『田園に死す』(一九七四)の冒頭では、歌集『田園に死す』の短歌が幾つか紹介され、東北訛りで朗読された。

大工町米町寺町仏町老母買ふ町あらずやつばめよ

新しき仏壇買ひに行きしま行方不明のおとうとと鳥 ¹⁾

上記のように、文字表記だけでは東北訛りのイントネーションを伝えることはできない。そこで、寺山は言葉を音声化して現代短歌の言葉に東北訛りで表現した。更に、東北訛りで音読することにより短歌に呪術性を付与したのである。

民俗学者の柳田国男によれば、元々「じゃんけんぽん」には呪術があるという。寺山が実験映画『ジャンケン戦争』で使った「じゃんけんぽん」の呪術は、近年では日本人よりもむしろ英米人の方が「じゃんけんぽん」を聞くと、その音声に呪術性を感じるといふ。その理由として、英米人が『金枝篇』や『マザーグース』や『アリスの不思議な世界』に潜む魔術を現在にも引き継いでいることが考えられる。そのため、歌舞伎の七五調も英米人が聞くと、その音声に呪術を強く感ずることが推測される。

英米人が西洋には無いものをアジアに求め心に抱いた憧れは、ジャポニズムやオリエンタリズムに向かっていった。寺山は戦後の俳句や短歌に、西行の和歌や芭蕉の俳句に匹敵す

る七五調に加えて、東北訛りの土俗的な呪術を求めた。一九七〇年代頃にはまだ全国各地に土俗的な生の方言が残っていた。寺山は七五調に東北訛りの付加価値を加え、独特の音声リズムを感得して俳句や短歌を飾った。そして、土着的な言葉を芝居にも交え『奴婢訓』や『邪宗門』などを執筆し、米国や欧州で海外公演を行った。

短歌については、菅原道真の短歌に歌舞伎の七語調のリズムを乗せると、戦後の平板で単調な日本語の音声とは違う風雅が沸き起こる。

東風吹かば にはひおこせよ梅の花 あるじなしとて 春な忘れそ

寺山は、歌舞伎の七語調のリズムだけでなく、古から伝承された東北訛りの固有のリズムを加えて風雅とは異なる土着の呪術を音声化し映画『田園に死す』で映像化した。

また、方言はローカルな故郷の言葉で、その土地に深く結びついている。青森以外の他県から来た人が青森の方言を耳にすると、青森在住の人は訛りのある言葉を彼らだけが解読できる暗号のように会話しているのを目にする。寺山は自分自身が謎であることをモットーにしていた。なかでも寺山が東北訛りで話すことが不可欠な謎の一つであった。寺山が何故東北訛りに拘ったのか、それを糺すことは重要である。

戦後の日本語は、フラットで空疎で中身の無い音に変わり、戦前のリズム感のある短歌や歌舞伎の七五調は影を潜めた。英語のリズムは、モダン・イングリッシュよりもエリザベス朝イングリッシュの方が弱強のリズムがあり、深遠な思想を含んでいた。たとえば、ハムレットの独白には弱強一〇歩格で話し、九歩のところで最後の音が消え、不安を余韻として残している。

To be or not to be that is the question. ²⁾

モダン・イングリッシュには深遠な思想はなく赤子が泣き喚く強弱のリズムしかない。戦後の日本語は、アメリカナイズの影響から平板で空疎な響きを与える。そこで、寺山は青森の方言に日本人のアイデンティティを辿り、殊のほか、東北訛りにその土着的な呪術の源をもとめ、訛りの精髓を極めることによって寺山自身の謎の一部を構築しようとした。

安西徹雄はバーナード・ショー原作の『ピグマリオン』を東京で上演する際に、舞台をロンドンの下町から東京の下町に移し、イライザが話すコックニー訛りを江戸弁で話すように設定した。安西はシェイクスピア研究家で劇団の演出家だったが、安西自身の解説によると「久保田万太郎は、江戸弁は、三代続けて東京に住まないと話せないと語った。だが、久保田自身は三代続けて東京に住んだわけではなかった。しかも明治が遙か遠くなるにつれて、三代続けて東京に住み江戸弁を話す人が少なくなった。だからイライザの江戸の下町訛りは安西式に我流で江戸弁を製造するほかなかった」と弁明した。

馬場駿吉

MayShyunkichi 馬場での生死ともに、東京・渋谷の益坂で古書を扱う中村書店を訪れ、寺山修司の楽曲集「血と麦」をその棚に見つけたのは 1963 の早春だったことを思い出した。この書店の存在を教

えてくれたのは、銅版画家の駒井哲郎さんでした。世田谷区新町にいた駒井さん（現・駒大と町名の変遷）を訪れた工場への恩返しだったと思うが、

私は子供の頃から俳句に時間を費やしていましたが、1960年代初頭には、必死の使命を持つ現代美術に注目を集め、それは私が私の地平線が急速に俳句の周辺地域にも広がっていると感じた時期だったとして、新鮮でやや不合理私は前方にこの歌集を読んで行ったときに広大で大きかった。その中で

腐食は、銅板の鳥母監禁すべてが飛ぶ

母父の指紋を置き忘れ銅版静かに解決、それは夜になります

この歌集を手にした駒井哲郎さんのエッチングで「鳥や果物」などの鳥をテーマにした作品がいくつかあるということに、二つの俳句が共感し、胸を強く振った。

寺山の高校俳句

がんを進める父と、銅版絵の寺

この二つの俳句があるように、寺山は幼い頃から銅版画に興味を持っていたことを理解していますが、これらの作品が駒井さんの作品に関係しているかどうか、今は聞けないのは残念です。

寺山さんが離れているはずだった短歌詩人タイプ第3歌集の境を、「田舎の死」出版（1965）、またその後の芝居を中心とした作品で、俳句や短歌があれば作品

その後も劇場を中心とした作品で、俳句や短歌を育てた寺山修司の原風景がいつか映し出され、私にとっても常に新鮮な刺激になり続けています。

ほぼ同年代で、同じ射手座を持って生まれた受取人もいましたが、

ほぼ同年代で、同じ射手座が生まれたという出会いもあり、湯川書房刊では、塚本邦夫さんが編み物や説明。水の熟語の岬ジャスミンクチナシ >、サイドバイサイドで句集の「私の黄金の枝」の寺山さんに、私の「薔薇地獄」としてもやってきて、寺山との親しみをさらに親密にすることにした

今は寺山さんからの絵葉書を手にしています。

“ポイント”については、常にありがとうございます。それはババの「ポイント」の俳句を含んでいる大きい小さい雑誌である、私達は常に賞賛した。続いて、(予算上の問題もあるでしょうが) 種類のイラストの数を増やすと続けられるので、その方が良いのではないかというような、サイドバイサイドの Okamehachimoku< 野次馬は、プレイヤー自身 > よりも、ゲームを (はるかに) よく読むことができます。寺山修司 > (金沢中央郵便局、1974 ~ 11 月 17 日付消印、旅行から発信するものになります) これは、私が出版していた個人的な雑誌「ポイント」第5号についての励ましと印象ですが、私の胸を通して短いが、鋭いと熱いがあった。

短いが、鋭い、ホットとホット私の胸を介して。

寺山さんのアドバイスにもかかわらず、「点」は6号発行後に閉鎖状態に突入したが、今は維新のために準備している。今日、協力をお願いした時に三浦将志さんについて話し、彼が「書いてくれてうれしい」と自由に受け入れた。そんなところに寺山さんが力を貸してくれたなんて、まだ信じられない。でも、

この修復問題が出てくると、寺山さんが現在いる場所にメールをする方法を尋ねると、そんなことを考えると心が痛む

昨年 5 月、5 月 9 日に青山葬儀で葬儀に参加した際、ひそかに 2 つのフレーズを御霊に持ち込んで、
せめて桜栗を焼いて、追いかけたところで
5 月の生死、若い人に難色

その時、まだ <Lemming> の歌声をコーラスながら、「Tenjyo 棧敷」の若者たちが私語を聞くことはできない。それからもう 1 年経ちます。寺山さんのお気に入りの馬のような名前の馬が 2 頭いるので、今でも寺山さんがどこにいるかに going.to 走距離を保っていなければならない。

書評 『寺山修司未発表 歌集月蝕書簡』 寺山修司著・田中未知編

中川智寛

一度は作歌という作業を断った筈の寺山修司が再び短歌を作り始めた事由、及びそれらの作品が本書という形に纏まる成り行きについては、巻末の田中未知の文章（1）の中に詳述されているので、ここで改めてその是非を論じるという事はしない。収録作品から見出される幾通りかの問題系を摘出することにより、書評に代えたく思う。

肖像画の中より父が疾走し正方形に暮れるる冬
王国にひとりの按摩いてまなざしの鳥夜空に放て

などの破調の歌が改稿途中のものであるのかそれとも何らかの意図の下でそうになっているのかという問題については、同一の第一句を持つ歌が幾つかある（2）という事実とも相俟って、「各作品の成立の背景を詳細に記してほしかった」（3）との不満を招来する要因でもある。

おとうとよ月蝕すすみいる夜は左手で書けわが家の歴史
一夜にて老いし少女てのひらで書物にかくす昼の月蝕
母と寝ててのひらで月かくしみる父亡きあとの初の月蝕
眼の中をゆっくりまわるコンパスの円周の死の月蝕の妻

などが書名そのものを想起させる歌として選ばれ得るが、いずれも老いや死が関連付けられつつも、退廃的な光彩を帯びている。

右に引用した二首目に現れるような「書物」への奇妙な拘泥は、更に左記の作品群へと継承される。

鉄にて切り抜かれたる一匹の書籍市場の猫や亡命
長靴をはかざる猫を飼いながら書物亡命久しからずや
一夜にて老いし書物の少女かな月光に刺す影のコンパス
一夜にて老いし書物の少女追う最後の頁に地平をすかし

これらの歌においては、「書物」が更に比喩的なものか擬人化されたものと捉えられている（あるいは、打刻に至る経緯が示されている）物語性（4）と緊密に対応し、その上で「書物」それ自体がストーリーの主体となる可能性を、どこか匂わせているのである。

この試みは、必然的に対象が「書物」やその類語に留まらないという圏域にも達し、

消しゴムの孤島に犀を飼わんとする言語漂流記をなつかしめ
妹を妊ませている夢十夜風に真赤な避雷針かな

といったように、寺山の言語世界外の、いわば『月蝕書簡』へのプレーテキストの存在性を、暗に読者に語り掛ける。言うまでもない事だが、これらは、暗示されている文学作品の読了や理解を前提化するような教条的なものでもなければ、それらの作品と寺山の歌（野中の物語性）との連関を担保するものでもない。そこでのプレ・テキストの暗示も、飽くまでも読者が短歌を愉楽とする為の装置として機能化されているのである。

そして、「夢十夜」の歌でも示されていた赤という色彩への執着は、

北国の宿屋の前でわかれたる赤面恐怖症の犬かな
われ血の子手の子墓の子呪いの子ああザつきの鬼薊の子
まわらねば縄かけて引く風見鶏赤きはつねに贖罪の色

などのように変幻自在に表され、当該歌に悲劇的な物語性を付与するのに貢献すると共に、書名から醸される光や黄色の色彩イメージと対照を形成している。
「栞」として付録されている寺山と佐々木幸綱との対談も必読資料。

注

- (1) 田中未知「『月蝕書簡』をめぐる経緯」（巻末収録）。
- (2) 佐々木幸綱「解説」（巻末収録）。
- (3) 杉山正樹「寺山修司未発表歌集 月蝕書簡 寺山修司[著]」（平成20年3月30日、「朝日新聞」、「読書の欄」）
- (4) 梯久美子「寺山修司未発表歌集 月蝕書簡 寺山修司著、田中未知編」（平成20年4月13日、「読売新聞」）は、本書収録歌群の「圧倒的なイメージの喚起力、一首ずつが物語を孕んで立ち上

がってくる気配」を指摘する。

(5)「現代短歌のアボリアー ― 心・肉体・フォルム」(初出は昭和51年11月1日、「週刊読書人」)。
平成20年2月 28日岩波書店、228頁 1800円＋税

なかがわともひろ 名古屋経済大学市邨高等学校教諭

中村一郎 (ラジオホール)

1959 年度第 7 回民法祭文芸部門大賞受賞

放送 1959 年 2 月 10 日 (火曜日)

作 寺山修司

制作 RKB 毎日放送 (元ラジオ九州)

演出 久野浩平

出演 斎田明、小田切久美、飛永孝、軽部仁、岸井春代、RKB ラジオ劇団、RKB 児童劇団、RKB 毎日アナウンス部、劇団ごらく座、語り手：下川辰典 (下川辰平)

RKB 毎日アナウンス部

子供が男が空を歩いているのを見つける。市民は落ちてきたら困ると言って巡査に詰め寄る。記者がビルの屋上に降りてきた男に聞くと名前は中村一郎と言ひ、失恋して身投げしたら空を歩いていたという。靴屋や玩具屋や風船屋や洋服屋らが中村一郎を宣伝に利用しようとする。「空を歩く男」という曲がヒットする。再び中村一郎が空を歩く計画が進められる。当日中村一郎は行方不明になってしまう。中村一郎は変装してひっそり暮らしており「平凡にくらしているのが一番いい」という。

十九歳のブルース 1959 年未映画作品 当初、東宝で映画化の予定が実現せず。

若いボクサーの庄司は中年のボクサーをリング場で試合中殴っているうちに死んでしまう。

いっぽう、勝又が朝日ビルの屋上から鶏を落として生きているか死ぬか賭けを鶏は地面にたたきつけられて死ぬ。庄司は勝又に「負けた奴の話は、いつもきたねえ」という。

庄司は恋人の夏子とホテルへ行くお金が無い。それで友達の城に夏子を貸すという条件で金を借りる。庄司は夏子にすまないことをしたと思い、殺人依頼を引き受けて金を作り夏子を与えようとする。だが庄司が殺人を犯し二年の刑を終えて出所してみると約束の金は夏子の払われていなかった。庄司が山下に文句を言うと別の仕事を依頼する。庄司が断ると山下の手下が庄司を殺そうとするので争っているうちに相手はドラム缶に頭を打って死ぬ。翌日庄司はボクシングの試合に出てわざと反則負けする。試合後、刑事がやってきて庄司を逮捕する。

あとがき

十九歳のブルースは私が二十三歳の時に書いた処女シナリオである。ネルソン・オルグレン

の「朝はもう来ない」をもとに自由に書きおろしたもので、はじめ東宝で映画化の話があったが、結局、実現しなかった。今、読みかえすと、若書きで恥ずかしくなるようなものだが、あえて手を入れず、当時のままで発表する事にした。

冒頭の引用文

好きなの。トリストン。山羊牛乳。短い小説。抒情詩。熱さ。お人好し。ボート。斗牛。嫌いな。アイーダ。にんじん。長い小説。物語詩。寒さ。見栄っぱり。バス。橋。

ラングストン・ヒューズ

寺山のあとがき

僕は政治的季節に棲息しながら、それらと無縁だと思いこんでいる若者をかいてみたかった。こうした若者が背負っている見えない荷物が、実は歴史という途方もないファルスの因子なのだ。僕自身、歴史を作るのは圧政者でも、革命運動家でもなく、見えない力で革命運動に抵抗している第三ゾーンの人たちとだと思っているし、第三ゾーンに属する若者たちのヴァイタリティ二のみ愛情を湧かせることが出来るように思えることがある。

書評 戯曲『あゝ、荒野』夕暮マリー（PARCO 出版）

舞台「あゝ、荒野」の戯曲を書いた夕暮マリーさんて何者ですか？ ネットで検索したところ、散文のようなブログと Twitter はあったのですが、

特にこれといった情報はなく、

著書は今回が初めてのようですね。

今までにも舞台の戯曲を書いたりしているのでしょうか？

それとも蜷川さんが発掘した新人ですか？ ＊検索用に失礼します＊

蜷川幸雄 寺山修司 松本潤 小出恵介 勝村政信 黒木華 渡辺真起子 村杉蟬之介 江口のりこ 月川悠貴 立石涼子 石井愼一

奇妙な友情に包まれた 2 人のボクサーが、リングで相まみえる。寺山修司（1935～83 年）の小説を基に蜷川幸雄（にながわ・ゆきお、76）の演出で初めて上演される「あゝ、荒野」（夕暮マリー脚本）。主人公の新宿新次に人気グループ嵐の松本潤（28）、新次と対戦するバリカンに小出恵介（27）が扮（ふん）する。2 人は初共演で、蜷川と組むのはそれぞれ 2 度目となる。

■高いハードル、楽しみ

製作発表で松本は「蜷川さんには 5 年前の『白夜の女騎士（ワルキューレ）』で、見たことのない景色を見させていただいた。今回も高いハードルだと思うので、どんな景色が見えるのか楽しみ」と期待を口にしました。小出も「蜷川さんと 3 年ぐらい前に初めて舞台（『から騒ぎ』）で一緒させてもらい、すっかり舞台が好きになった。見に来てくれた人に痛烈に焼き付けていただけるものを提示できたら」と抱負を語った。商品の説明内容

紹介寺山修司唯一の長編小説が初の戯曲化 架空の昭和の街「新宿」。 荒ぶる魂と強靱な肉体を持てますと、どもりの青年。 二人には奇妙な友情が芽生えるが、新次と対戦することではか自

由を手に入れられないと感じたバリカンがジムを移籍する。そしてついに、後楽園ホールで二人の試合は実現するー

あ々、荒野

1966 年現代評論社

バリカンは、吃りである。バリカンは自分の欠点を他人に指さされるのが嫌で、三カ月を周期として、人手の少ない理髪店を転々とまわる臨時雇いの、床屋無宿、別の言葉でいえばバリカン渡り鳥であった。いっぽう、新次は少年院を出て最初に聞いた音楽は村田英雄の「柔道一代」であった。「おまえの時代」はありやしないのさ。誰だって「おれの時代」のことには熱中しているが「おまえの時代」のことまでにまで手がまわれねえ。と考えている。新次は「海洋拳闘クラブ」にふらりと入る。そこには先客がいてバリカンだった。新次は自分の皮膚の下で何かが唸るのを感じた、のであった。トレーナーの片目の堀口はバリカンの足が曲がっている事に気がついていう。「まあ、いいさ」と片目は言った。「俺はちんばは嫌いじゃねえ。ちんばだってチャンピオンはいたもんだ」レトリカルに言う。

新次に恋人の好子がいる。隣の部屋からはラングストンヒューズの詩の一節「河」の音のように流れてくる。好子が帰って来たとき、老娼のむぎは何時ものように階段を半分降りたところに腰掛けている。ムギは誰彼となしにこのミルンの童話を話しかけた「階段を半分降りたところがすきだよ」と。

中年の宮本太一は映画館の暗がりで「映画の中の女優の肉体というものはどんなに見事であっても、手を触れることは出来ないし、抱くこともできない」と映像論を展開している。マヤコフスキーの詩「ズボンをはいた雲」にある「おれの体じゃ、どこもかしこも心臓ばかりいたるところで汽笛をならす」がいきなり挿入され、孤独なバリカンの父親にとっては「深夜の新宿で悲鳴が聞こえる」に繋がっていく。孤独なバーの女セツは身寄りがなく娘の好子と「家族あわせ」のカード遊びをするとき「おかあさんをください」と言わねばならなかった。新次はバリカンとボクシング試合をすることになる。好子は新次が勝てば結婚しようと考えている。しかし、バリカンは吃りで、ちんばで、童貞のまま、愛する新次に試合で殺されることによって新次の心に致命的な傷を負わせようとしている。寺山は『ああ荒野』が英訳されたらオルグレンに読んでもらいたいと願っている。オルグレンの『朝はもう来ない』はボクサーが人殺しをして試合に勝っても死刑台に連れて行かれるラストシーンを思い浮べていた筈である。

毛皮のマリー

初出 1967 年 10 月「映画評論」、初演、1967 年 9 月天井桟敷によってアートシアター新宿文化で公演。演出・美術・照明・音楽 寺山修司 配役 毛皮のマリー 美輪明宏、欣也 萩原朔美、紋白 ジミイ、下男 山谷初男

男娼のマリーは息子の欣也と一緒に生活している。マリーは欣也に星の王子様を読むよ

うに勧める。人形のような星の王子さまの両親がいないが、そのように欣也にも両親はいない。マリーは欣也の出生の秘密を語る。だがその話も嘘であるねばならない。欣也は美少女を殺して王子さまのように地球を去るが、マリーが欣也を呼ぶと矢のように戻ってくる。まるで星の王子様のようなのである。

トマトケチャップ皇帝

スタッフ 制作 田中未知、

上映 草月シネマテーク、1970年6月。続上映 アンダーグラウンド蜆座（1970年10月6日から11月9日迄）。ついで天井桟敷館地下劇場（1970年10月6日から11月9日迄）

出演した子供120名。新高恵子、アポロ太郎、

トマトケチャップ憲法があり、皇帝は少年になると退位することになっている。バッテン法典があるが、子供に逆らいたる大人、楚辺手その戸籍にバッテンをシルシ抹消するとある。バッテン法典（続き）には子供の夢を転覆する事を目的とする者はバッテン強制収容所で処断すると記されている。トマトケチャップ憲法（続き）ではすべて子供は神の名に於いて自由なるべし」と決まっている。

7の書簡の中で、大人になった猫のニャーニャに気をつけるように認めてある。仕事は死刑となった人を焼き殺す仕事だと書いている。父が収容所を脱出したと綴っている。母を密告して黒旗党が母を捕まえに行くと忠告している。母が乱射される。子供たちが父を火を焚いて処刑する。

誰か故郷を想はざる

1968年10月 芳賀書店

1935年12月10日寺山は「走っている汽車の中で生まれた。」と母のはつから聞いた。寺山が生まれた年は「誰でせう？」と言われた時代で、小学校に入る頃には鞍馬天狗の大ファンになった。寺山にとって、「三大地獄」は父が出征前の夜蒲団からはみだした四本足、地獄絵、空襲であった。十二歳の頃寺山は「東京」に恋をしていた。長詩「李庚順」は北朝鮮の少年の母親殺しの記事に触発されて綴った。太宰治の心中事件に対して、寺山は「生が終って死が始まるのではない。生が終れば死もまた終わってしまう」と考えた。父と母が家庭にいない寺山少年は「私は一生かくれんぼ鬼である、という幻想から、何歳になったらまぬがれることが出来るのであろうか？」と思っていた。中学生から高校へかけて、寺山の自己形成にもっとも大きい比重を占めていたのは、俳句であった。ロマン・ロランの『ピエールとリュース』の一文「ああ復活の前に死があるね」を見つける。カミュの一文に、川のなかから「助けてくれ」と叫ぶ声がした。しかし、飛び込んだら自分もおぼれてしまうだろう。と思い悩んだ。大学闘争があった時代であり、東大の教授をヒエラルキーに座った裸の王様になってしまったと述べている。

田園に死す

1974 年 人力飛行機舎+日本アートシアター・ギルド提携

制作・原作・台本・演出 寺山修司

映像 鈴木達夫

キャスト

化鳥 八千草薫、空気女 春川ますみ、草衣 新高恵子、少年 高野浩幸、私 菅貫太郎、

墓地でおかっぱの女の子がかくれんぼの鬼をつとめ「もういいかい」というと「もういいよ」と声がする。子供達は何時の間にか大人になってしまっている。少年の家の柱時計が壊れ時計修理を頼まれた隣の主人と母が話し合っている。少年は家を出て恐山に行ってしんな父に会いに行く。巫女に頼んで死んだ父を呼び出してもらう。隣の家の嫁化鳥は新婚夫婦だが新床はそのままである。村中にサーカスの天幕小屋があり、空気女が空気入れのポンプで怪力男に膨らませてもらっている。少年は空気女に頼まれて膨らますが上手くいかない。少年は化鳥と会い駆け落ちを約束する。夜、少年は化鳥と会い線路を並んで歩いていく。ここで映画は突然中断する。映画監督の私と映画批評家が話をしている。批評家が私に問題を出す。「もし、きみがタイムマシーンに乗って数百年さかのぼり、きみの三代前のおばあさんを殺したとしたら、現在のきみはいなくなるか？」と。私がアパートに帰ってくると二十年前の私自身に会う。私は、「私の少年時代は私の嘘だった」という。映画が再開し、少年が家を捨てて駅へ行くが化鳥はいない。少年が別の御堂に行くと化鳥と嵐がいる。化鳥は戦争で父が出征、戦争が終わった後、泥まみれの淫売になったという。「母さん、どうか生きかえって、もう一度あたしを妊娠してください」と吐露する。化鳥が出会った嵐は共産党委員追われる身であった。行き場を失った二人は心中する。サーカス小屋では空気女が半殺しに会うがしぶとく生き延びる。私は、実際に起こらなかったことも記憶のうちだ」思う。私は母を殺そうと思い続けたが「母は私の吐くつばだ」と引き裂きがたい絆を認める。屋台崩しとなり、恐山は新宿の街となる。

寺山修司・医学編

中山 莊太郎

寺山修司の人生において病気との闘いは避けられないものであった。中でもネフローゼには長く悩まされた。ここではそのネフローゼだけでなく、寺山修司が生涯罹患した病気について採り上げることにする。言うまでもなく、私は寺山修司の主治医であった訳ではない。それゆえカルテをチェックした訳でもない。さらに途中途中の本人の状態、つまり身体所見・血液や尿などの検査所見・レントゲンやCTなどの画像所見がどうだったのか知る由も

ない。

寺山修司に関する膨大な書物の中にある病気の部分を抽出し、私なりにまとめた次第である。人の病気について書くのも読むのも気持ちの良いものではないと思う。ただ、私の中では寺山修司について一度は通らなければならない、乗り越えなければならないテーマであった。

I. 寺山修司と「膀胱結石」

「尿路結石」について

腎臓内で尿中のカルシウム、シュウ酸、尿酸、リン酸などの可溶成分が結晶核を形成、その結晶核が成長・凝集・固化の過程を経て結石となる。その結石が突然腎盂尿管移行部、総腸骨動静脈交差部、尿管膀胱移行部などに嵌頓し、尿管が狭窄・閉塞されると腎盂内圧が上昇し、腎臓の被膜の急激な伸展や腎盂尿管壁の蠕動亢進により激しい疝痛発作が起きるのである。上部尿路結石（腎結石、尿管結石）と下部尿路結石（膀胱結石、尿道結石）に分けられるが、上部尿路結石が全体の約 96% を占める。男性優位の疾患である。男性では 7 人に 1 人が、女性では 15 人に 1 人が一生に 1 度は尿路結石に罹患する。この数年で急激に上部尿路結石が増加した要因を次に示す。

- ・食生活や生活様式の欧米化が日本で定着したこと
- ・人口構成が高齢化したこと
- ・診断技術が向上したこと（CT や超音波検査が広く行われるようになり、KUB では同定できない結石が見つかる）

因みに KUB とは腎尿管膀胱部単純撮影のことで、腎臓～尿管～膀胱までの範囲を撮影するレントゲン検査である。

症状としては、排尿の途中で尿が出なくなる尿線途絶、尿閉、排尿時痛、排尿困難、血尿、頻尿などがある。治療としては、尿路結石の中でも膀胱結石は薬剤による溶解療法の効果が少ないため、手術療法が選択される。超音波・圧縮空気・レーザーなどを用いた経尿道的碎石術であるが、巨大な膀胱結石では、開腹による碎石も行われる。

母堂の手記によると、寺山が 2 歳の時に一家で弘前から五所川原に転居、その年に罹患したのがこの膀胱結石であり、薬で完治したという。膀胱結石であるが、上部尿路（腎臓、尿管）で形成された結石が膀胱に降下する場合と膀胱内で結石が形成される場合の 2 つに分けられる。前者はほとんど増大することなく自然排石され、膀胱内に留まることが少ないので、後者のことが多い。前立腺癌や前立腺肥大症、尿道狭窄などの排尿障害を引き起こす高齢男性に多いので、小児に起きることはまれである。先天性の代謝異常（シスチン尿症）

や副甲状腺ホルモン異常、尿路の機能的形態的な異常があったのだろうか？ 後年混合性腎臓炎からネフローゼを発症したことを考えると、そういう可能性もある。

Ⅱ．寺山修司と「ネフローゼ」

「ネフローゼ症候群」について

ネフローゼ症候群とは、高度の蛋白尿（ $3.5\text{ g}/\text{日}$ 以上）と低アルブミン血症（血清アルブミン値 $3.0\text{ g}/\text{d l}$ 以下が基準であり、血清総蛋白 $6.0\text{ g}/\text{d l}$ 以下も参考になる）を必須条件とし、その結果生じる浮腫（むくみ）、脂質異常症（高LDLコレステロール血症）を特徴とする腎疾患群である。他に血液凝固異常、免疫不全、易感染性などを生じる。ネフローゼ症候群は多彩な基礎疾患から発症するが、腎臓（特に糸球体濾過障壁）の異常を原因として発症する1次性（原発性）ネフローゼ症候群と全身性疾患（アミロイドーシス・全身性エリテマトーデス・糖尿病・各種感染症など）や薬剤による2次性（続発性）ネフローゼ症候群に分けられる。

対肝臓での蛋白合成能を上回るほどの多量の蛋白が尿中に流れ出た結果、低アルブミン血症と浮腫が出現するのである。蛋白尿が認められるということは、糸球体に病変があることを示唆している。発症年齢と発症様式により原因疾患が推測できるのである。症状としては、まず浮腫があり、それに伴う体重増加、下痢、腹痛、食欲不振などがある。重症になると、胸水や腹水の貯留、腹部膨満感、呼吸困難などが出現する。検査としては、尿や血液は勿論、腎機能検査、腎生検などがある。治療としては、患者さんの年齢や症状に応じて安静、食事療法（塩分制限）、薬物療法などがある。ただ、安静といっても、凝固亢進による血栓予防や長期的な予後考えた場合、適度な運動が推奨される。

薬物療法であるが、1次性ネフローゼ症候群にはまず副腎皮質ステロイド薬（以下、ステロイド）が使用される。しかしステロイド抵抗性・依存性を示す場合には免疫抑制薬も併用される。一方、2次性ネフローゼ症候群では、基本的に原疾患のコントロールや原因の除去が重要である。

歴史的にステロイドによる治療は1950年頃より行われ、免疫抑制薬を追加した治療が1960年代から試行されている。ランダム化臨床試験の結果で治療の有効性が提唱されるのは1980年代に入ってからである。こうしてネフローゼの治療は大きく進歩したが、寺山が混合性腎臓炎からネフローゼを発症した当時はまだ充分確立されているとはいえない状況であった。輸血を幾度となく受けた20歳前後の寺山が絶望し死を覚悟したということを忘れてはならない。この入院生活・闘病経験があったからこそ、その後の寺山は幅広く活動・活躍できたのではないだろうか？ 1度きりの人生を無駄にしないためにも。それゆえ寺山の人生の放つ輝きは今なお色褪せることなく、国内外の多くの人を引き付けているのである。

さて、寺山もステロイドを内服していた。そのステロイドであるが、次に示すように幅広

い病気に適応がある。

- ・副腎皮質機能不全・関節リウマチ・エリテマトーデス・強皮症
- ・気管支喘息・肺結核・びまん性間質性肺炎・サルコイドーシス
- ・アレルギー性鼻炎・悪性リンパ腫・白血病・顆粒球減少症
- ・再生不良性貧血・溶血性貧血・慢性肝炎・肝硬変・潰瘍性大腸炎
- ・重症筋無力症・顔面神経麻痺・末梢神経炎・ネフローゼ症候群

この薬剤は抗炎症作用、抗アレルギー作用、免疫抑制作用を有する。更に糖代謝、脂質代謝、電解質代謝などにも影響を与えるほか、造血系、神経系、循環器系、消化器系、内分泌系、結合組織系などにも広く作用するため、長期連用はさまざまな副作用を起こしうるのである。重篤で注意すべき副作用を次に示す。

- ・耐糖能異常・感染症・高血圧・骨粗鬆症・骨頭無菌性壊死
- ・動脈硬化性病変（脳梗塞、心筋梗塞、動脈瘤、血栓症）
- ・消化性潰瘍・精神／神経障害・白内障・緑内障・低 K 血症
- ・尿路結石・脂質異常症・膵炎・ミオパチー

副作用でも、比較的軽症と考えられるものを次に示す。

- ・異常脂肪沈着（満月様顔貌、中心性肥満、野牛肩、眼球突出）
- ・月経異常（無月経、周期異常、過多・過少月経）
- ・皮下出血・紫斑・ニキビ様発疹・多毛症・皮膚線条・皮膚萎縮
- ・発汗異常・白血球増加・不眠
- ・食欲亢進・体重増加・浮腫・多尿

これらステロイドの副作用への対策・対応も重要である。

免疫抑制薬の中でもリンパ球の機能を阻害するカルシニューリン阻害薬には腎毒性があり注意する必要がある。

Ⅲ．寺山修司と「肝臓病」

まず、肝臓の病気ということで、肝炎について触れておきたい。肝炎は肝臓に炎症が起き、肝細胞が壊れて働きが悪くなるもので、その原因の約 8 割はウイルス感染によるものである。肝炎ウイルスに感染していてもその多くは自覚症状がなく、知らぬ間に肝硬変や肝臓癌に

移行することも少なくない。続いて、肝硬変であるが、種々の原因によって生じた肝障害が治癒せず、慢性の経過で進行した終末像であり、非可逆的と考えられている。アメリカの小説家オー・ヘンリーはアルコール多飲による肝硬変で亡くなっているが、寺山の場合はアルコール多飲ではなく、ネフローゼの治療の際に受けた輸血に伴って起こる肝炎から肝硬変に移行していったのである。当初、原因となるウイルスは不明で、非 A 非 B 型肝炎と呼ばれていた疾患の 1 つであったが、1989 年に米国で C 型肝炎ウイルスが発見された。

C 型肝炎と診断された場合、肝炎の活動度に応じて 1～3 ヶ月毎に血液検査を行い、肝酵素や血小板数のチェックをする。4～6 ヶ月毎に腫瘍マーカーである AFP や PIVKA-2 の測定、肝臓の超音波検査や CT などを行う。肝硬変に移行した場合、肝臓癌の早期発見、食道静脈瘤や消化管出血への対応、肝不全の予防などが管理上重要である。

C 型肝炎・代償性の肝硬変に対する治療であるが、C 型肝炎ウイルスの排除が重要である。それはすなわち非代償性の肝硬変を除く C 型肝炎のすべての症例が抗ウイルス療法の治療対象となりうるのである。インターフェロン（IFN）治療に始まり、経口薬併用からさらに進化し、直接作用型抗ウイルス薬（DAA : direct - acting antiviral agents）と呼ばれる経口薬が開発され、IFN を使用しない治療（IFN フリー治療）が可能となった。この IFN フリー治療は、短い治療期間で、副作用もほとんどなく、100% 近い著効率を示すものである。ただ、HCV 遺伝子型および必要であれば HCV 遺伝子多型（変異）の検索を行い、想定される治療の有効性と安全性（他臓器への影響）などを考慮した上で治療法を決定する。

さて、寺山に関する書物には必ずと言っていいほど、「どす黒い顔」という表現が出てくるが、それについて少し述べてみようと思う。肝硬変になると黄疸がないにも関わらず、全身の皮膚に「病的な色黒さ」という色素沈着が認められる。サーファーの健康的な日焼けとは異なり、光沢に乏しく、どす黒さを含む褐色調の色調である。また、皮膚掻痒感についてであるが、皮膚を掻きたくなくなるような不愉快な堪えがたい感覚で、掻破せずにはいられないものを指す。掻痒は皮膚および粘膜に分布している知覚神経終末の刺激により起こるもので、肝疾患における掻痒は、胆汁うっ滞を示す肝障害でしばしば出現する臨床症状である。

IV. 寺山修司と「敗血症」

細菌感染症の 1 つで、皮膚や粘膜の傷や種々の臓器の病巣から、細菌やその毒素が血液に入り、更に全身に広がって新しい転移性の感染巣を形成し重篤な症状を呈する病態であり、感染症に伴う全身性炎症反応症候群と定義される。未治療の場合、高熱、頻脈、呼吸困難、意識障害などが生じて急速に全身状態が悪化する。最終的には生命に関わることもなるので、抗菌薬などを用いた迅速な治療が必要である。そのためにも血液培養で原因菌を同定しなければならない。この敗血症の原因を次に示す。

- ・人工呼吸器装着中の肺炎・抗癌剤や免疫抑制薬投与による白血球減少

- ・中心静脈カテーテルの長期留置・褥瘡・腹腔内膿瘍
- ・その他

ここで、敗血症の診断のための指標を次に示す。

- ・体温 ($>38^{\circ}\text{C}$) または ($<36^{\circ}\text{C}$)
- ・心拍数 ($>90/\text{分}$)
- ・呼吸数 ($>20/\text{分}$)
- ・末梢血白血球数 ($>12,000/\mu\text{L}$) または ($<4,000/\mu\text{L}$) あるいは未熟型白血球 $>10\%$

これら 4 項目のうち 2 項目以上を満たし、感染症が存在したり感染症が疑われたりする場合、敗血症と診断される。敗血症の中でも、臓器障害や臓器灌流低下または低血圧を呈するものを「重症敗血症」と定義し、意識混濁や乏尿、乳酸アシドーシスなどが認められれば、その診断の根拠となりうる。さらに、重症敗血症の中で輸液を十分に負荷しても低血圧が持続する、あるいは循環作動薬・昇圧薬を用いて血圧を維持する場合を「敗血症性ショック」と定義する。重症敗血症や敗血症性ショックに対する人工呼吸管理や循環作動薬・昇圧薬使用などの集中治療は必要不可欠であり、救命救急センターのある高次医療機関への搬送、高次医療機関での治療が重要である。罹患しやすいのは新生児や高齢者、糖尿病や透析中、手術後の患者さんなどいろいろである。基礎疾患を有していたり抵抗力や免疫力が低下していたりすると重症化しやすい。因みに Global Sepsis Alliance (GSA) は 2012 年より毎年 9 月 13 日を「世界敗血症デー」に制定した。

さて、寺山の場合はどうだったのか？ 主治医であった訳ではないのであくまでも推測である。1983 年 4 月 18 日の夕方悪寒が出現、夕食後に 39°C 台の高熱を認め 4 月 20 日頃に下痢が始まっている。その経過途中のどこかで消化管の穿孔が起きていたのかもしれない。原因としては、ステロイドの長期連用による胃・十二指腸潰瘍、虫垂炎、大腸憩室炎などさまざまな病気が考えられる。消化管の穿孔により消化管内の細菌が腹腔内に流れ込み、腹膜炎を引き起こすのである。それが最終的に敗血症へと続いていったと考えられる。ただ、途中途中の本人の状態、つまり腹部症状・腹部所見がどうだったのかが分からないので、正確な診断はできないのである。4 月 22 日の緊急入院以降の経過は壮絶なものであり、胸が詰まる思いである。

V. 寺山修司と「病理解剖」

1983 年 5 月 4 日、寺山はこの世を去った。多くの人に惜しまれながら突然に。永遠に見つからない隠れ家に身を潜めるかのように。寺山自身はマルチな才能を持ち、マルチに活躍したから悔いはなかったのか？ まだまだやりたいことはあったのではないのか？

さて、ここで、病院側が申し出た寺山の解剖を家族は希望しなかった、ということについて少し述べてみようと思う。解剖といっても司法解剖や行政解剖とは異なる病理解剖（以下、ゼク）というものである。1人の医師としては今後同じような病気の患者さんの診断・治療に生かすため、このゼクを行いたいのである。特に大学病院などでこの傾向は強い。診療・教育のみならず、研究機関でもあるから。

一方、1人の人間としてはどうかというと、ゼクをして患者さんの病気について詳しく知ったところで、患者さんが生き返るわけではないので、ゼクに対して積極的にはなれない。この両者のバランスによってゼクへの取り組み方が決まってくるのである。夏目漱石の脳が東京大学医学部標本室に保管してあり、その重量は平均より少し重い。沢山の言葉を生み出した寺山の脳もひょっとしたら重かったのかもしれない。

〈参考文献〉

- | | |
|-----------------------|-----------------|
| 『母の蜩―寺山修司のいる風景』寺山はつ | （新書館、1985） |
| 『不思議な国のムッシュウ』九條今日子 | （主婦と生活社、1985） |
| 『思い出のなかの寺山修司』萩原朔美 | （筑摩書房、1992） |
| 『寺山修司メモリアル[愛蔵版]』 | （読売新聞社、1993） |
| 『コロナブックス 寺山修司』 | （平凡社、1997） |
| 『花粉航海』 | （ハルキ文庫、2000） |
| 『ロング・グッドバイ』 | （講談社文芸文庫、2002） |
| 『寺山修司詩集』 | （ハルキ文庫、2003） |
| 『我に五月を[愛蔵版]』 | （日本図書センター、2004） |
| 『恋愛辞典』 | （新風舎、2006） |
| 『寺山修司と生きて』田中未知 | （新書館、2007） |
| 『寺山修司 劇場美術館』寺山偏陸 | （PARCO 出版、2008） |
| 『寺山修司入門』北川登園 | （春日文庫、2009） |
| 『寺山修司 死と生の履歴書』福島泰樹 | （彩流社、2010） |
| 『寺山修司に愛された女優』山田勝仁 | （河出書房新社、2010） |
| 『洋泉社 MOOK 寺山修司 迷宮の世界』 | （洋泉社、2013） |
| 『別冊太陽 寺山修司 天才か怪物か』 | （平凡社、2013） |
| 『寺山修司からの手紙』山田太一 | （岩波書店、2015） |
| 『今日の治療薬 2017』 | （南江堂、2017） |
| 『治療薬マニュアル 2017』 | （医学書院、2017） |
| 『今日の診断指針』 | （医学書院、2015） |
| 『今日の治療指針 2017』 | （医学書院、2017） |
| 『今日の臨床検査 2017 - 2018』 | （南江堂、2017） |

(なかやま そうたろう 杏林堂クリニック・医師)

寺山修司の海外公演

清水義和

まえおき

愛知学院大学で、2007年12月1日に、英語弁論大会および英語のドラマ・フェスティバルが開催された。ノテストイン(Notestine)外国人教師と幾人かの同僚のネイティブスピーカーの先生が、コンテストにつながる数か月間学生たちを指導し、支援した。学生のうち2人は数年間アメリカの大学生活を経験していた。

日本人学生が在来の英語のネイティブスピーカーと類似した英語を流暢に話すことが殆ど出来ないのは当然であろう。筆者の従姉妹は日系アメリカ人二世であるが、筆者のアメリカ出身の同僚は、従姉妹がシカゴ在住の日系2世であることも知らず、彼女の英語を聞いて「貴方の英語は流暢ですね」とコメントしたことがある。日系人の言語修得の苦勞には並々ならぬものがあるのはいうまでもない。かのブルース・リー(Bruce Lee)でさえ、ハリウッドで俳優試験に合格することは出来なかった。実に、江戸弁でさえも、親子三代東京に住まないと正確な江戸弁を話すことが出来ないといわれる。

安西徹雄『マイ・フェア・レディー』(1)

さて、寺山修司は1970年代に日本人戯曲作者として、初めて、英語やドイツ語圏にあるフランクフルトやニューヨークで、彼自身の劇を上演した。(2) また、寺山の戯曲『毛皮のマリー』はドイツ語や英語に脚色され上演された。しかし、寺山は、ドイツ語も英語もそれらの言語をすべて理解することができなかった。僅かに、寺山は、リハーサルの際に、俳優の顔やアクションや音声および調子を見たり聞いたりして笑うことができた。

三島との対談 (3)

寺山は、ニューヨークではドン・ケニーの英語台本があったにも拘らず、殆どワークショップを通じてインプロヴィゼーション(即興)でドラマを構築して上演した。どうやら、寺山には、言語以外に他にアイデアがあったようだ。つまり、寺山がフランクフルトやニューヨークへ行く以前からドラマに対する考えがあった。寺山は唐十郎氏との対談で「ドラマ中の文字は死んでいる。しかし、身体は言語で生きている」と主張している。

(4)

寺山は、言葉にならない身体動作は言語であると主張した。その身体動作は、ちょうど、一歳の赤ん坊にその母親が非言語コミュニケーションをするときに使う様な言語であろう。同じような例として思い浮ぶのは、『マイ・フェア・レディー』(*My Fair Lady*)の中で、イライザは英語が話せなくなると「アウ」と言う。まるで、赤子か動物のように叫ぶ場面であろう。

Eliza: Awo

イライザ アウ

英語音声学者のヒギンズは、下町娘のイライザに適切なクイーンズ・イングリッシュを教えた。けれども、寺山の場合は、あくまでも「身体は言葉である」というコンセプトにこだわり続けた。ちょうど一歳の赤ん坊のボディー・ランゲージが、言葉の代わりをするようにである。

筆者は前記のスピーチコンテストの日本語部門で、中国の留学生に日本語を教えた。彼等に日本語を教えることは、赤ん坊に日本語を教えるのと同じくらい難しい。最近、筆者は一歳の赤ん坊（戌年）に、人形の犬、ペット・ドッグおよび赤ん坊（戌年）そして筆者（戌年）を指差して「ドッグ」（dog）と教えた。「ドッグ、ドッグ、ドッグ、ドッグ」と繰り返した。その後で、その赤ん坊は「ドッグ」と言って言語習得を見事に行なうことができた。

この言葉の反復はバリ島のケチャ・ダンスを思い出させる。ダンサーたちは輪になり互いに腕組みしながら「ケチャ」と何度も言う。その後、ステージの後ろから神が現われる。また、数分後には、女神が現れ、神々はダンスをする。しかも、たった一つの音「ケチャ」で、長い物語を作っていくのである。

寺山は、海外公演で、ヨーロッパや東欧や中東の聴衆に日本語で彼のドラマを伝えることが殆どできなかった。だが、日本語の代わりに、音のリズムや舞踏によって彼のドラマのコンセプトを伝えることが出来た。日本語のリズムやサウンドやダンスは歌舞伎や狂言や能に非常に似ている。日本式のリズムが伴った音楽や擬声や歌舞伎、能、狂言、また、民俗芸能は日本語以上に意味や感情を伝える。

更に、寺山は、彼のドラマに舞踏魔術を使った。寺山は遺作の映画『さらば箱舟』を制作したとき、映画の終わり近くで、ケチャ・ダンスを表した。ケチャは、擬声でダンスの伴奏をした。ケチャの音楽は、異なった種類の動物の鳴き声を使っている。さらに、音楽や舞踏に加え、寺山は彼の映画やドラマの中に巫女的で霊媒の役割を果たす魔術師を創り上げた。魔術師は天からステージに降りてくる。寺山のドラマには、蘭妖子、新高恵子および山口小夜子のような巫女的な女優が欠かせない。

寺山は、赤ん坊や自然界の動物の鳴き声のようなオノマトペを使ってドラマを作ることができることを暗示しているようだ。ちょうどベーラ・バルトーク（Béla Bartók）のオペラ『青ひげ公の城』やバレエ『中国の不思議な役人』のように、言葉はなくても舞踏で芸術を表現できるようにである。つまり、寺山の手にかかると、ドラマは、赤ん坊や動物が発する鳴き声や舞踏により、単一の音を繰り返して、やがて大きな意味を構築し伝達する力があることを思い出させてくれる。こうして、寺山は、演劇や映画を通して、オノマトペ（擬声）を使って、ケチャ・ダンスのように、ドラマを作ることが出来ることを証明した。

或いは、北アイルランドの人々は、かつて音楽道具を使用することを禁じられた時代があった。だが、その時彼らは楽器の代わりに口を使って音楽を演奏した。これは、楽器や言葉を失っても、オノマトペ（擬声）やリズムによって、楽器や言葉よりも深い芸術が出来ること

を示している。

また、寺山は、人々が英語や日本語を修得するとき、同時に、人々が知らないうちに、彼らの身体動作を捨てやがて、魂の一部さえ放棄してしまうことになる」と指摘している。つまり、国語をマスターすることによって、人々はその国語の規準および社会規則に支配され従属することになるというのである。さらに一步推論すれば、寺山は、赤ん坊は自由なままでいるが、成人して国語をマスターすると、その国の政府および規則に従属することになるという。こうした理由から、寺山は、オノマトペ（擬声）で演劇を構築することによって、その国の言葉が統制する国家の規則から人々を解放することになると主張しているようである。その意味でいえば、寺山にとって、赤ん坊の自由奔放なボディ・ケランゲーが重要であるのと同じようにジチャ・ダンスも非常に重要であることを示した。また、ケチャ・ダンスやオノマトペによって、成人の俳優も自由になり、その国の言語が話せなくても、ドラマの内容を深く伝えることが可能になるのである。

さて、バーナード・ショーは、『マイ・フェア・レディ』の第四幕で、イライザが英語をマスターすることによって、彼女のアイデンティティー・クライシスに陥り「自分を失った」という場面を作った。

Eriza:

イライザ

しかし、イライザは上位クラスに対する憧れが強く、貧困なクラスを放棄してしまう。こうして、イライザは英国国家に取り込まれていく。けれども、寺山は、身体は言語であると考え、ボディ・ランゲージやオノマトペ（擬声）の重要性を追求していった。身体言語（ボディ・ランゲージ）が文字よりも深い感情を表現することがある。というのは、イライザはキングズ・イングリッシュを話すようになってから、彼女の身体を失い機械になる。ちょうど、人形のように。

先の愛知学院大学で開催した英語弁論大会では、日本人学生がちょうどロボットのように英語を機械的に発した。そこで、ノテストイン氏は、一年にわたるリハーサルで、学生たちに、弁護士や政治家のような多くのタイプのスピーチを行なうように激励した。長い期間の練習であったが、学生らは自分たちの感情で話せなかったし、誰か他の人のふりをして話していただけであった。

一方、寺山は、ケチャやオノマトペ（Onomatopoeia 擬声）などによって、俳優がその国の言葉を修得しなければならないという強迫観念に苦しめられることなく、様々な人々と通信可能なメソッドを開発した。しかしながら、実際寺山のメソッドを修得するには常に困難がつきまとう。つまり、寺山の演劇メソッドをマスターすることは、それ自体、極めて難しいのである。だから、寺山が開発した演劇メソッドを修得することは、軽々に、英語の勉強の代わるものとして考えるわけにはいかない。

ともかく、ショーの英語修得方法および寺山の演劇メソッドの修得は、科学的なメソッドとしてみた場合、両方とも非常に重要である。というのは、両方のメソッド共、長所や短所を持っているからである。

2 オノマトペ Onomatopoeia

寺山が世界共通語として考えた演劇メソッドは、言葉のリズムやイントネーションやオノマトペや音楽や舞踏や魔術などであったろう。寺山はその肉体言語について説明する。

マヤコフスキーの詩に、おふくろがおれの心臓に汽笛をとりつけたので、いたるところで汽笛を鳴らす、という言いまわしがあるけれど、これがまさに肉体言語のけたたましさというものでしょうね。37 「肉体言語の私性」地下演劇 12

寺山は、マヤコフスキー(Mayakofuski, Urajimile)の詩「おふくろがおれの心臓に汽笛をとりつけたので、いたるところで汽笛を鳴らす」(『長靴をはいた雲』)を、若い頃からしばしば引用している。

ほかのひとの心臓は胸にあるのだろうが、
おれの体じゃどこもかしこも心臓ばかり
いたるところで汽笛を鳴らす
ウラジミール・マヤコフスキー「長靴をはいた雲」(183『青春の名言』)

寺山は、映画『書を捨てよ町へよう』にもこのコンセプトを引用している。

脱衣所の壁の落書き、再び、
「ほかのひとの心臓は胸にあるのだろうが、おれの体じゃどこもかしこも心臓ばかりいたるところで汽笛を鳴らす ウラジミール・マヤコフスキー」202『書』フィルムアート

あんがい、寺山の東北回帰「ぼくは汽笛のまねをするのが上手かった」などは、マヤコフスキーの詩からの引用なのかもしれない。

子供の頃、ぼくは
汽車の口真似が上手かった 「懐かしのわが家」『墓場まで何マイル?』256-7

また、有名な「僕の出生は汽車の中だった」もマヤコフスキーの詩からのコンセプトが木霊している。

私は「走っている汽車の中で生まれた」と言う個人的な伝説にひどく執着するようになって

いた。「汽笛」8 『誰か故郷を想はざる』角川

或いは、寺山は、ドラマ『身毒丸』の冒頭でも使っている。

書生 数日前、すぐ近くで汽笛の音を聞いたのですが。 『身毒丸』10 新書館)

マヤコフスキーがロシアのアヴェンギャルドといっても、元々ロシアのグルジア地方バクダージ村の出身である。或いは、寺山にしても、読者が、寺山のローカル性を求めて東北地方の奥地をさ迷っていると、マヤコフスキー式のオノマトペ（汽笛の音）に似た東北弁に出くわすことになりはしないだろうか。寺山がマヤコフスキーを引用した書いたエッセイの後に、小泉文夫氏がオノマトペについてエッセイを書いている。

だがそれらのオノマトペによって表わそうとするものは結局実際にあるものを自分流にある程度解釈したり曲げたりしている。・・・インドネシアのケチャなどはそういったものが全て集約されたものでオノマトペだけで長大なドラマを展開します。48 オノマトペの背景
小泉文夫 地下演劇12

寺山は、演劇や映画で、ローカルなものを追及したのだろうが、同時に、絶えず前衛的なものを追い求めたことも事実であろう。

また、寺山が、チェーホフやピランデッロの演劇にさえも距離を置いたのは演劇の複製や模倣を嫌ったからであろう。しかし、寺山はチェーホフの演劇の新機軸をよく知っていた。チェーホフの新しさは、それまでの伝統演劇を一掃し、俳優や演出家が医者や科学者の知識を持たなければ、チェーホフの近代劇は理解できないことを示した。寺山の歌集『月蝕書簡』（2008）は、伝統的な俳句や短歌の尺度では解釈できない。つまり、寺山の映像論や魔術演劇を知らなければ、寺山の『月蝕書簡』の短歌を理解することは出来ない。

面売りの面のなかより買い来たる笑いながらに燃やされにけり（『月蝕書簡』）

この短歌は、ドラマ『中国の不思議な役人』の冒頭のシーンを思い出させる。

燃えあがる人形の少女、けたたましく笑いだす。

燃えながら、けたたましく笑いだす。74 寺山修司の戯曲9

直ぐその後に、魔術師のような面売りが現れる。

お面売りが、手回しの面売り機で、くるくると新しいお面をまわしてみせている。それを面

白そうに手にとり、自分の顔を次々と取りかえてみている赤い鳥と呼ばれる娼婦。75

更に、面売りに続いて、鏡売りが現れる。この面売りと鏡売りは、魔術師のような存在である。

どこからかのどこにきこえていた鏡売りの声がしだいに近づいて来る。

鏡売り 鏡！鏡！鏡はいりませんか？二十年前のじぶんがうつる鏡！ 77

この鏡売りの鏡は、人がその鏡の中を出入りすることが出来る。短歌では「鏡売り」でなく「面売り」が「面」の出入りをする。また、短歌では燃やされるのは「娼婦」でなく「面売り」になっている。しかし、ドラマ『中国の不思議な役人』を知っている読者にとっては、この短歌との結びつきを容易に推測することが出来る。

「鏡売り」が「鏡」の中より買いに出て来ると、(そばで、娼婦が)笑いながらに燃やされている、と読みかえる頃が出来る。こうして、寺山の短歌はドラマ『中国の不思議な役人』の世界に近くなる。しかし、寺山は詩人であり歌舞伎のト書きを書く戯作者ではないから、このようなト書きでは説明的になってしまい、寺山の詩情が消えてしまう。

或いはまた、舞台の上では、人形を燃やし、録音したテープレコーダーで笑い声を出せばト書き通りに表すことが出来る。だが、人形ではなく、生の人間を主体にした舞台作りになると、演出はリアリスティックになり、この種のディテールは省略されてしまう。

一方、映画では、カット割りやCGを駆使すると、寺山の短歌を映像化することは容易に出来るであろう。

安藤紘平氏は、寺山の映像は観客がそのスクリーンの中に入り込んで出て来れなくなってしまうと述べている。

「つまり、映画を観ているうちに観客とスクリーンの距離がだんだん縮まって行って、映画が終わるころには、皆、スクリーンの中に写し撮られてしまい、客席にはだれもいない……。」

20 「誰が、ラストシーンを観たか」『寺山修司研究』1号

ここで、もういちど、寺山の短歌を、『中国の不思議な役人』の冒頭のシーンと安藤氏の寺山の映像論とを重ねて読んでみると、この短歌は鮮明な映像的なイメージとして蘇る。

この映像は、映画『田園に死す』で、スクリーンに寺山の短歌がスーパーインボウズされるのと違って、短歌を映像として異次元化することを意味する。つまり、寺山の短歌を映像化する場合には、二次元のスクリーンに三次元の空間を嵌め込むような按配になる。ちょうど、映画『チョコレート工場』では、二次元のスクリーンの中に、透明な箱型のエレベーターが三次元の空間として嵌め込まれているようにである。

したがって、前述した短歌に読み込まれている「面」を二次元としてスクリーンに映写し、

その中から三次元の空間に嵌め込まれた「面売り」が現れ、笑いながら燃やされるのを思い描けば、寺山の短歌は、かなり、映像詩的であるといえよう。

3 ロシアアヴァンギャルド

チェーホフの時代背景に対して、マヤコフスキーの時代背景を比較して見ると、マヤコフスキーは、スターリンの圧政下で、芸術家として極限状態に置かれていたと思わざるをえない。

一方、ブレヒトにたいして、ハベルになるとよりいっそう自由の空気を求めていることが分かる。また、ナチの弾圧に苦しんだユダヤ人の哲学者アドルノもマヤコフスキーやブレヒトやハベルのように学問や芸術の自由を求めた。そして、その後継者であるハーバーマスから、寺山は、フランクフルトで『毛皮のマリー』を公演したとき、賞賛を受けたと喜んでいる。したがって、スターリンやヒットラーの芸術家弾圧に敢然と立ち上がったレジスタンス運動家にも、寺山は共感したであろう。寺山がヨーロッパ公演を巡演しながらその跡地を眼にしたとき、どのような追体験をしたか興味がある。もしかしたら、寺山は、マルグリット・デュラスが映画『広島、わが愛』で描いた欧州大戦下の惨状をつぶさに体験していたのかもしれない。というのは、寺山は『広島、わが愛』を引用して『さらば映画よ』で「あなたは何も見なかった」をヨーロッパの各地で確認していたはずだからである。

4 ピーター・ブルックとグロトフスキ

ポーランド研究家の霜田千代麿氏によれば、寺山はポーランド公演を通して、グロトフスキと接触しグロトフスキからの演劇から影響を受けたと証言する。寺山は『演劇論集』で、カントールを引用し、カントールの芝居では、死んだ人が人形に姿を変えて舞台上に登場して訴える。ちょうど、その人形は、文楽のように、死者の魂を伝える。

ピーター・ブルックからは、寺山に限らず全世界の演劇人が、ヨーロッパ文明から離れた未開の文明との接触を教えられたのではないだろうか。寺山がイランへ行ったのもピーター・ブルックのグリーヴェルな演劇を体感したからだろう。色んな文化の人たちと接触することによって、新しい演劇を創造するのであり、そのことは、デヴィッド・ブラッドビー教授やレオン・ルビン教授やロラン・アレンのワークショップに参加し、彼らのセミナーやワークショップを体得するうちに、ピーター・ブルックのドラマメソッドが透けて見えてくるようになる。

寺山は、ピーター・ブルックの影響を受けつつも、独自の道を切り開いていったと思われる。ピーター・ブルックの日本上演のときには、イヤホン・ガイドや字幕を用いる。平田オリザ氏は「近年、字幕が発達して言語の障害はなくなってきた」という。けれども、寺山は、ピーター・ブルックの上演形式を援用しながらも、独自の魔術演劇を深め開拓し続けていった。恐らく、ピーター・ブルックのオリエンタルな文化に対する共感とは別に、寺山はグローヴァルな視点を見据えながらも、同時に日本の東北地方というローカルな芸能を追求していったのではないだろうか。きっと、寺山は、ピーター・ブルックらの西洋の亜流にはなりたくなかったに違いない。

寺山の演劇の特徴のひとつは見えない演劇である。恐らくそのコンセプトは、寺山が、グロトフスキのドラマツルギーにヒントを得たものと思われる。寺山の特徴は、日本の演劇にとどまらず、世界の演劇に眼を向けたことである。英国のロンドン大学では、パリやドイツやスペインやアメリカの学生たちが留学し、また、英国の学生たちは、セミナーの途中から、モスクワやドイツに短期留学して様々な演劇を習得して、数ヵ月後にはロンドン大学に戻ってくる。寺山の場合は、自分だけでなく劇団を率いて海外を巡演し、国際演劇祭や国際映画祭に参加しグランプリを受賞し、そこで、ピーター・ブルックやジャン＝リュック・ゴダールやマルグリッド・デュラスと交流し審査員さえも彼等と一緒に勤めて、いわば、演劇の外側からではなく内部から様々な演劇を体得していったことであろう。

寺山は、かつて、唐十郎氏と「活字の言葉ではなく、音楽、肉体を文字として使って表現できる」と述べたことがある。その場合、台本の活字は主に日本語を指していたであろう。ところが、海外に巡演すると、日本語ではなく、肉体を使いパフォーマンスによって異国の聴衆に劇の内容を伝えるしかない。かつて、ローランド・アレン氏は、アフリカの僻地で、現地の子供たちに AID の恐ろしさを伝えるために、俳優を、AID 菌や免疫や栄養に還元し、AID 菌を侵略戦争に譬えてドラマ化したことがある。ローランド氏は、同じワークショップを日本の名古屋に来て日本人の俳優を使って披露した。ローランド氏は英語を母国語として、フランス語やスペイン語を話したが日本語は話せなかった。にも拘らず、ローランド氏と日本人の俳優たちは片言の英語を使って意思疎通はかりワークショップを成し遂げることが出来た。

或いは、レオン・ルビン教授は、かつて、RAC でピーター・ブルックの演出助手を務めたことがある演出家であるが、ルビン教授が演出家として参加したバリ島での演劇フェスティヴァルでは、色んな言語が飛び交うなかを、「英語も半分使いながら、いつの間にか、各国の俳優たちとお互いに意思疎通をして、ドラマを構築していった」と語ったことがある。恐らく、寺山も海外公演で、ピーター・ブルックのワークショップと類似した体験をしたものと思われる。蘭妖子さんによれば、「寺山さんは、ワークショップを通して、俳優と一緒にドラマを構築していった」という。それで思い出すのは、ルビン教授が「演出家は全能ではなければならない」と言ったことである。そればかりではない。「演出家は劇だけを作っていけばいいのではなくて、劇場管理や製作や衣装や音楽や専門知識を知っていなければ、俳優たちの信頼を失う」とも語った。寺山は、演出家があらゆる分野に通じていなければならないことを知っていた。しかし、寺山は有能な演出家東田加を失ったときから、演出家を兼ねざるを得なくなった。寺山に出来ることは、俳優自身が演出家を兼ねるほかなかったであろう。ただでさえ人手が足りない海外公演ではお互いに助け合って芝居を上演するほかない。女優の蘭さんは衣装係りを兼ねた。寺山も照明係りを兼ねた。そこから、アメリカの演劇メソッドではなく、英国のメソッドである半分劇を作って本番で後の半分を作るという演出方法を生み出さざるを得なかったのではないだろうか。アメリカの演劇から見れば、ずさんと思われかねない寺山の演出方法は、天井桟敷の俳優と

スタッフが纏まって劇作りするには幸いしたと思われる。蘭さんは「今の俳優さんは人にさしずされなければ演技をすることが出来ない。でも、天井桟敷の俳優は何とかプロとして責任を持って舞台に立てるようにする」と語ったことがある。蘭さんをはじめ、俳優やスタッフの絶大な信頼を背負って寺山は「自分の芝居を半分作って、後は皆で作り上げる」という演劇メソッドを構築していったものと思われる。

或いはまた、寺山の演劇を理解するためには、ピーター・ブルックやグロトフスキやアントナン・アルトーや様々な前衛演劇を習得しなければならないことはいうまでもないだろう。デヴィッド・ブラッドビーが筆者に言った。「リアリズム演劇とシュールレアリスム演劇の伝統を修得することによって、寺山研究をする場合にきっと役に立つ」と。

フロイドとラカンとマルクーゼー シュールレアリスムとフロイト

寺山修司の映画や演劇を見ていく場合に、フロイトの心理学を欠かすことは出来ないだろう。

マヤコフスキーの出發に故郷の生活がある。新しい芸術と平行してロシア革命があった。マヤコフスキーにとって、ローカルなものとグローバルなものとは切っても切り離せないものがあつた。チェーホフの『三姉妹』で「モスクワへ」の台詞には、ローカルを切り捨てる思いがある。しかし、マヤコフスキーにとって、グローバルな前衛芸術とローカルなアイデンティティーとが固く結ばれていた。

5 海外公演

ソウゲンフレイ教授は『口出来ない行為』の中で、寺山の海外公演を過大評価しないようにと警鐘を鳴らしている。

引用

ソウゲンフレイ教授は、その一例として、『毛皮のマリー』メル・グソーの批評を紹介している。

引用

しかし、寺山は、10年の海外公演を経て、『奴婢訓』で再び海外での評価を獲得したといってもよいのではないか。

引用

ソウゲンフレイ教授の寺山批判は、寺山の初期の公演についてであり、その後の寺山の海外公演を網羅したものではない。

6 まとめ

先に見てきたように、寺山は、グローヴァルナ視点とローカルな視点を見据えて寺山独自の映画やドラマや詩歌や演劇論を発展させてきた。かつて、平田オリザ氏は、「寺山の海外公演は、当時としては初めてだったので、甘いところを見逃してもらったのではないか。今だったら、とても通用しないのではないか」と述べたことがある。昨年夏、筆者は、平田氏と直接話す機会があり、世田谷文学館で行った寺山批判について聞いたところ、平田氏は、「私は寺山の専門ではないので、・・・」と言って明言を避けた。平田氏のドラマは寺山のドラマとは対極にあるので比較の仕様が無い。しかし、リアル演劇の旗手平田氏の発言は、けだし、寺山の演劇批判の一例として傾聴に値する発言だと思っている。

注

(1) 安西徹雄

(2) 三島由紀夫

(3) 寺山修司の海外シネマ・ドラマと翻訳

1935. 年 12 月. 10 日 寺山修司、弘前市で出生。

1964 年 ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。

1966 年 ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。

1967 年 映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。

1968 年 アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。

【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】

1969 年 【エッセイ『アメリカ地獄めぐり』芳賀書店】

フランクフルト国際前衛演劇祭『毛皮のマリー』『犬神』(日本語)上演。(寺山修司最初の海外公演)

【『デル・シュビーゲル』紙『フランクフルト・アルゲイネ』紙に『毛皮のマリー』評掲載】

【「国際前衛演劇祭 EXPERIMENTA 3 へのアプローチ」『地下演劇』創刊号、1969】

イスラエル国務省の招待で演劇事情を視察。

エッセン(ドイツ)『毛皮のマリー』(独語)演出のみ。マンフレッド・フブリヒトによる独訳。

『時代はサーカスの象に乗って』(独語)演出のみ。マンフレッド・フブリヒトによる独訳。

1970 年 ロックフェラー財団の招待で渡米。

ニューヨーク・ラママ劇場『毛皮のマリー』(英語)演出・上演。ドン・ケニーによる英訳。

『時代はサーカスの象に乗って』(英語)

【『ニューヨークタイムス・シアターレビュー』誌に、メル・グゾーの『毛皮のマ

リー』評掲載】

【『ザ・ニューヨーク・タイムス』(1970. 7. 5)紙に、『毛皮のマリー』評掲載】

【『ヴィレッジ・ヴォイス』(1970. 7. 2-10)紙に、『毛皮のマリー』評掲載】

【『毛皮のマリー』の演出、『ヨーロッパ零年』毎日新聞社 1970】

【小説『ああ荒野』(…vor meinen Augen…eine Wildnis…) (マンフレッド・フブリヒトによる独訳)

1971 年 【『毛皮のマリー』の演出、『地下想像力』講談社 1971】

ナンシー国際演劇祭サル・パワーレル劇場(フランス)『邪宗門』(日本語)ナンシー演劇祭グランプリ受賞。(4月26・29日)

市外劇『人力飛行機ソロモン・71』(日本語)(5月1日)(日本語)上演。

パリ・レアール劇場『毛皮のマリー』(日本語)(5月10日～30日)(日本語)上演。

ロッテルダム芸術財団の招待で国際詩人祭出席、自作詩朗読。(パブロ・ネルーダ、サングイネッティら)(6月4日)

アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)『邪宗門』(日本語)(6月4日～14日)(日本語)上演。

アーヘム、ソンズビーク美術祭『市外劇人力飛行機ソロモン・71』(日本語)(6月22日)上演。

パリ・レアール劇場『邪宗門』(日本語)(6月8日～22日)(日本語)上演。

パリ・ピガル劇場『人力飛行機ソロモン』(日本語)(日本語)上演。

パリ・ピガル劇場『花札伝記』ニコラ・バタイユの仏訳と演出。

ユーゴスラビア、ベオグラード国際演劇祭で『邪宗門』(日本語)公演、グランプリ受賞。(9月22日)

ナンシー演劇祭委員に就任。(同演劇祭審査員にグロトフスキ、ロバート・ウイルソンらがいる。)

ATG映画『書を捨てよ、町へ出よう』を監督。サンレモ国際映画祭グランプリ受賞。J. ゴダール作と共に。

【『フィガロ』紙にルイ・ショーヴェ、『コンバ』紙にミシェル・ペレス、『ル・モンド』紙にジャン・ド・バロンセリらが『書を捨てよ、町へ出よう』批評掲載】

【エッセイ『演劇対政治』(Theater contra Ideologie) マンフレッド・フブリヒトの独訳】

1972 年 【『市外劇人力飛行機ソロモン』ナンシー・アーヘム篇総括座談会、『地下演劇』5号、1972】

フランクフルト『ガリガリ博士の犯罪』(ドイツ語)【マンフレッド・フブリヒトの独訳あり】
デンマーク・オデン劇場『邪宗門』(日本語)上演。市外劇『人力飛行機ソロモンの組立て方』ワークショップを公演。

フランス、ドイツ、オランダで『邪宗門』(日本語)上演。

ミュンヘン・オリンピック記念芸術祭展示野外劇『走れメロス』(日本語)をシュピール・

ストラッセで上演。(8月27日、28-30日、9月1日~3日、)
 フランクフルト TAT 劇場『邪宗門』(9月15日~17日)(日本語)上演。
 デンマーク・ホルストブルホール『邪宗門』(9月19日)(日本語)上演。
 デンマーク・ホルストブル市中心街で、ストリート・ワークショップ公開。
 ベルリン・フォーラム劇場『邪宗門』(9月22日~26日)(日本語)上演。
 アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)『阿片戦争』(10月11日~28日)(日本語)上演。
 エンスケデ工業大学講堂(オランダ)『邪宗門』(10月30日)(日本語)上演。
 グローニンゲン市立劇場『邪宗門』(11月1日)(日本語)上演。
 アムステルビーン市『邪宗門』(11月4日)(日本語)上演。
 ロッテルダム市『邪宗門』(11月5日)(日本語)上演。
 アーヘム市『邪宗門』(11月6日)(日本語)上演。
 【小説『ああ荒野』(devant mes yeux le désert...)アラン・コラ仏訳)
 1973年 【『阿片戦争』総括シンポジウム、『地下演劇』6号、1973】
 古代遺跡ペルセポリス・シラーズ演劇祭(イラン)『ある家族の血の起源』(日本語)野外公演。(9月8日)
 アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)『盲人書簡』(日本語)上演。(9月13日~23日)
 ライデン、グロウニング、ロッテルダム(オランダ国内巡演)(日本語)上演。
 ワルシャワ・ロズマイトシチ劇場(ポーランド)『盲人書簡』(日本語)上演。(10月5日)
 ヴロツワフ市ボルスキー劇場ポーランド青年演劇祭(ポーランド)『盲人書簡』(日本語)上演。(10月21日~27日)イタリア、ハンガリー、ユーゴスラビア、西ベルリン『盲人書簡』
 巡演。
 1974年 パリのニューヨーク大学パリセンターの招待で国際演出家シンポジウムに出席。
 P・ブルック、A・ムヌイシュキンらと討論。
 アメリカ文化センターで自作詩朗読会
 1975年 アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)『疫病流行記』(日本語)上演。
 西ドイツで、『疫病流行記』を巡演。
 エディンバラ映画祭の特別企画「寺山修司特集」の招待で渡英。
 【『ザ・タイムス』(1975.9.9)紙にデヴィッド・ロビンソンの寺山映画評掲載】
 【『ザ・リスナー』(1975.5.29)紙にジャン・ダウソンの寺山映画評掲載】
 南仏ツーロン「若い映画」祭、マルグリット・デュラスと共に審査員勤める。
 映画『田園に死す』をカンヌ映画祭に出品。
 映画『迷宮譚』で、オーバーハウゼン実験映画祭銀熊賞。
 【『ザ・ドラマ・レビュー』(1975.12)誌に『盲人書簡』『阿片戦争』評掲載】
 1976年 【エジンバラ映画祭、『地下演劇』9号、1976】
 イランで『阿呆船』(日本語)を上演。(8月11日)
 【『プレイ・アンド・プレイヤー』(1976.11)誌に、ネッド・チャイレットの『阿呆舟』批評

掲載】

映画『田園に死す』がベルギー、パース、スペイン・ベナルマデオ各映画祭で審査員特別賞。

カリフォルニア大学バークレー校の招待で渡米。さえぎられた映画シリーズ全作品上映。(3月末)

ロサンゼルス映画祭で『田園に死す』特別上映。

ベルリン映画祭の審査員として渡独。(6月22日)

パリ・フェスティヴァルオートヌの招待で渡仏。ワークショップを指導。

スペイン・ベナルマデナ映画祭「寺山修司特集」の招待で渡西。

ベルギー・パースとスペイン・ベナルマデナ映画祭で『田園に死す』審査員特別賞。

1977年 アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)で『奴婢訓』(日本語)を上演。(1月16日)ベルギー、西ドイツ巡演。

インドのマドラス映画祭で『田園に死す』招待作(1月7日)

パリ映画祭でエンパイア劇場で招待作『ボクサー』上映(11月9日)

ジュネーブ(スイス)、アムステルダム(オランダ)のキャノン画廊などで「寺山修司幻想写真展」開催。

スペイン、イタリアのキャノン画廊で同写真展巡演。(12月～2月)

フランスのイメージマガジン『ZOOM』を一冊単独編集。

【アーサー・ラッカム『マザー・グース』(寺山修司訳)】

1978年 アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)『奴婢訓』(日本語)上演。(2月1日)

オランダ、ベルギー、西ドイツの19都市で『奴婢訓』(日本語)を巡演。

ロンドンBBC放送の「芸術番組＝アレナ」に『奴婢訓』特別録画(2月22日)

『奴婢訓』の巡演。デンボス公演(3月5日)テイエル公演(3月6日)、ハーグ公演(3月16日)、ユトレヒト公演(3月25日)

ロンドン・リヴァーサイドスタジオ『奴婢訓』(日本語)上演。【トニー・レインによる英訳あり】(4月11日～29日)

【ロンドン『タイムアウト』誌に、ヤスクニ・イイダの『奴婢訓』批評掲載。『ザ・タイムス』『ザ・ガーディアン』『デイリー・テレグラフ』『イヴニング・スタンダード』『プレイ・アンド・プレイヤーズ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。イタリア『ル・ユニタ』『イル・テンポ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。

フランス・アルル国際写真家フェスティバルの招待で渡仏。G. バタイユの『眼球譚』をテーマに写真ワークショップを指導。

フランスのオムニバス映画の一編『草迷宮』を監督。

1979年 スポレート芸術祭参加(イタリア)『奴婢訓』(日本語)公演。以後、ローマ、フィレンツェ、トリノ、ピサ巡演。

オデン劇場(デンマーク)国際児童演劇祭(日本ブリタニカ主催)児童音楽劇『こども狩』

(日本語)上演。

パリで映画『草迷宮』を公開。

ドウリード国際映画祭(アメリカ)の招待でカリフォルニア大学バークレー校へ渡米。全作品上映と解説。

フランス・リール国際短編映画祭で映画『マルドロールの歌』により国際批評家大賞を受賞。

1980 年 スポレート・フェスティヴァル・アメリカの招待で渡米。サウスキャロライナ州のチャールストンで『奴婢訓』(日本語)上演。

【『スポレート・フェスティヴァル・アメリカ』にロベルト・ドシオの『奴婢訓』批評掲載。『ザ・ニューヨーク・タイムス』『ニューヨーク・ポスト』に『奴婢訓』批評掲載】
ニューヨーク・ラママ劇場『奴婢訓』(日本語)上演。ニューヨークで俳優の公開ワークショップを指導。

映画『上海異人館』を脚本・監督。

1981 年 『奴婢訓』でダウントウン・ビレッジのコミュニティ新聞『ヴィレッジジャー』紙の最優秀外国演劇賞受賞。

映画『上海異人館』パリ・ロードショー公開(2月)

1982 年 パリ・ジェミエ劇場『奴婢訓』(日本語)上演。カトリス・カドウ&イザベル・ファムション共同仏訳。(寺山修司最後の海外上演)(10月)

【『ル・モンド』『リベラシオン』各紙『奴婢訓』批評掲載】

1983 年 【R.ワグナー『ニーベルングの指環・ラインの黄金』(寺山修司訳)】

1983 年 5 月 4 日 寺山修司死去(47 歳)

1986 年 【『シネマレビュー』に、ラファエル・バザンの「寺山修司」論掲載】

1991 年 パリ・フランス『寺山の夕べ』(Soirée de Terayama)ニコラ・バタイユによる仏訳・演出。

1992 年 【『市外劇ノック』(Knock:Street Theater)ロバート・T.ロルフの英訳】

1997 年 ロンドン バービカン『身毒丸』(日本語) 蜷川幸雄演出★

1998 年 【詩集『五月の歌』(デヴィッド・A. シュミットの英訳)】

2005 年 【『口に出来ない行為ー寺山修司の前衛劇と戦後日本』(英語) キャロル・ソーゲンフレイ著】

2006 年 【『寺山演劇のクロゴ:闇の影』(英語) 遠藤幸英著】

2008 年 ワシントン D.C.『身毒丸』(日本語) 蜷川幸雄演出★

2008 年 【『対訳寺山修司短歌』(英語と日本語) 鶴沢梢&アメリア・フィールデン共同英訳】

【『寺山修司とフランス』】依田千穂著・パリ・ソルボンヌ大学修士論文(仏語)

Document

List of table 1 Shuji Terayama foreign countries performance place name (program, city, the performance year)

表1 寺山修司海外公演地名一覧（演目・都市・公演年）

都 市 City	年 Year	演 目 Program	備 考 Remarks
フランクフルト Frankfurt	1969	「毛皮のマリー」「犬神」 "La Marie-Vision /spirit of a small animal"	最初の海外公演 フランクフルト国際前衛演劇祭 Frankfurt international vanguard drama festival
	1972	「ガリガリ博士の犯罪」（ドイツ語） "Scratchily crime of the doctor" (German)	
	1972	「邪宗門」"Evil faith"	TAT theater 劇場
エッセン Essen	1969	"La Marie-Vision(German)「毛皮のマリー」（ドイツ語） 「時代はサーカスの象に乗って」（ドイツ語） "the times on elephant of the circus" (German)	
ミュンヘン München	1972	野外劇「走れメロス」 Pageant "Run Melos"	オリンピック記念芸術祭 Olympics memory art festival
ベルリン Berlin	1972	「邪宗門」"Evil faith"	フォーラム劇場 Forum theater
	1973	「盲人書簡」"A blind person letter"	
ワルシャワ Warszawa	1973	「盲人書簡」"A blind person letter"	ロズマイトシチ劇場 Rosmaite City Theater
ブロッツワフ	1973	「盲人書簡」"A blind person letter"	ボルスキー劇場 ポーランド青

Wrocław			年 演 劇 祭 borský theater Poland young drama festival Hungary Yugoslavia West Berlin tour ハンガリー ユーゴスラヴィア 西ベルリン巡演
ロンドン London	1978	「奴婢訓」"Directions to Servants/ Nuhikun (1978)"	リヴァーサイドスタジオ Riverside studio
ニューヨーク New York	1970	「毛皮のマリー」(英語) <i>La Marie- Vision</i> (English) 「時代はサーカスの象に乗って」(英語) "the times on elephant of the circus"(English)	ラ マ マ 劇 場 la mama Theater
	1980	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	ラママ劇場la mama Theater
チャールストン Charleston	1980	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	Invitation of the South Carolina Spoleto festival United Statesサウスキャロ ライナ州 スポレート・フェス ティヴァル・アメリカの招待
ナンシー Nancy	1971	「邪宗門」"Evil faith"	Nancy international drama festival Grand Prix Salle Poirel Theater ナンシー国際演劇祭グランプリ サル・ポワレール劇場
	1971	市街劇「人力飛行機ソロモン・71」 City drama "human-power aircraft Solomon .71	
パリ Paris	1971	「毛皮のマリー」「邪宗門」 <i>La Marie-Vision</i> "Evil faith"	レアール劇場 Les Halles theater
	1971	「人力飛行機ソロモン」"human-	ピガール劇場 Pigalle Theater

		power aircraft Solomon .71	
	1971	「花札伝綺」 Japanese Playing Cards' Folklore(French) (フランス語)	ピガール劇場 Pigalle Theater
	1982	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	Gemmier Theater Terayama last Amsterdam ジェミエ劇場 寺山最後の海外公演 シャイヨ宮殿内劇場
アムステルダム Amsterdam	1971	「邪宗門」 "Evil faith"	メクリ劇場 Mercury Theater
	1972	「阿片戦争」 "Opium War"	メクリ劇場 Mercury Theater
	1973	「盲人書簡」 "A blind person letter"	メクリ劇場 Mercury Theater
	1975	「疫病流行記」 "Journal of the Plague Year"	メクリ劇場 西ドイツ巡演 Mercury Theater West Germany tour
	1978	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	メクリ劇場 オランダ、ベルギー、西ドイツ 19 都市巡演 Mercury Theater Netherlands, Belgium, West Germany 19 city tour
アルンヘム Arnhem	1971	市街劇「人力飛行機ソロモン・71」 City drama "human-power aircraft Solomon .71	オランダ ソンズビーク美術祭 Netherlands SONZ Beek art festival
	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	

デンボス Den Bosch	1978	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	オランダ The Netherlands
テイエル Teieru	1978	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	オランダ The Netherlands
ハーグ The Hague	1978	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	オランダ The Netherlands
ユトレヒト Utrecht	1978	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	オランダ The Netherlands
ラ イ デ ン Leiden	1973	「盲人書簡」 "A blind person letter"	
アムステルフェン Amstelveen	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	
ロッテルダム Rotterdam	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	
	1973	「盲人書簡」 "A blind person letter"	
エ ン ス ヘ デ Enschede	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	エンスヘデ工業大学講堂オランダ Enschede technical college hall Netherlands
フロニンゲン Furoningen	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	市立劇場オランダ The municipal theater Netherlands
	1973	「盲人書簡」 "A blind person letter"	
ベオグラード Belgrade	1971	「邪宗門」 "Evil faith"	ベオグラード国際演劇祭グラン プリ ユーゴスラビア Belgrade international drama festival Grand Prix Yugoslav
ホルステブロー Horusutebur	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	オディン劇場 デンマーク Odin Theater Denmark

o			
	1972	「邪宗門」 "Evil faith"	ホルステブローホール Horusuteburo Hall
	1979	児童音楽劇「こども狩り」 Child musical "child hunting"	オディン劇場 デンマーク 国 際児童演劇祭 Odin Theater Denmark international child drama festival
シラーズ Shiraz	1973	「ある家族の血の起源」 "The origin of the blood of a certain family"	野外公演 イラン 古代遺跡ペ ルセポリス、シラーズ演劇祭 Outdoor Iran performance Iran antiquity Persepolis, Shiraz drama festival
イ ラ ン Iran(city ignorance) (都市不明)	1976	「阿呆船」 "Ship of Fools"	
スポレート Spoleto	1979	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	イタリア スポレート芸術祭 Italia Spoleto art festival
ローマ Rome	1979	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	
フィレンツェ Florence	1979	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	
トリノ Torino	1979	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	
ピサ Pisa	1979	「奴婢訓」 <i>Directions to Servants</i>	

Table 2 Shuji Terayama foreign countries performance, cinematograph chronological history

Year

Matter 表2 寺山修司海外公演・映画上映年譜

年	事 項
1935	12月10日 寺山修司、弘前市で出生。
1964	ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。
1966	ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。
1967	映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。
1968	アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。
	【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】
	ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。
	ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。
	映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。
1968	アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。
	【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】
1969	【エッセイ『アメリカ地獄めぐり』芳賀書店】 【『デル・シュビーゲル』紙『フランクフルト・アルゲイネ』紙に『毛皮のリー』評掲載】
	フランクフルト国際前衛演劇祭『毛皮のマリー』『犬神』（日本語）上演。（寺山修司最初の海外公演）

	【「国際前衛演劇際EXPERIMENTA 3へのアプローチ」『地下演劇』創刊号。
	イスラエル国務省の招待で演劇事情を視察。エッセン（ドイツ）『毛皮のマリー』（独語）演出のみ。マンフレッド・フプリヒトによる独訳。
	『時代はサーカスの象に乗って』（独語）演出のみ。マンフレッド・フプリヒトによる独訳。
1970	ロックフェラー 1 財団の招待で渡米。
	ニューヨーク・ラママ劇場『毛皮のマリー』（英語）演出・上演。ドン・ケニーによる英訳。
	【『ニューヨークタイムス・シアターレビュー』誌に、メル・グソーの『毛皮のマリー』評掲載】
	【『ザ・ニューヨークタイムス』（1970.7.5）紙に、『毛皮のマリー』評掲載】
	【『ヴィレッジ・ヴォイス』（1970.7.2-10）紙に、『毛皮のマリー』評掲載】
	【『毛皮のマリー』の演出、『ヨーロッパ零年』毎日新聞社1970】
	【小説『ああ荒野』（...vor meinen Augen...eine Wildnis...）（マンフレッド・フプリヒトの独訳）】
1971	【『毛皮のマリー』の演出、『地下想像力』講談社1971】
	ナンシー国際演劇祭サル・ポワーレル劇場（フランス）『邪宗門』（日本語）ナンシー演劇祭グランプリ受賞。（4月26・29日）
	市外劇『人力飛行機ソロモン・71』（5月1日）（日本語）上演。 パリ・レアール劇場『毛皮のマリー』（5月10日～30日）（日本語）上演。
	ロッテルダム芸術財団の招待で国際詩人祭出席、自作詩朗読。（パブロ・ネルーダ、サンク

	イネッティラ）（6月4日）
	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『邪宗門』（6月4日～14日）（日本語）上演。
	アーヘム、ソンスピーク美術祭『市外劇人力飛行機ソロモン・71』（6月22日）（日本語）上演。
	パリ・レアル劇場『邪宗門』（6月8日～22日）（日本語）上演。
	パリ・ピガル劇場『人力飛行機ソロモン』（日本語）上演。
	パリ・ピガル劇場『花札伝記』ニコラ・パタイユの仏訳と演出。
	ユーゴスラビア、ベオグラード国際演劇祭で『邪宗門』（日本語）公演、グランプリ受賞（9月22日）
	ナンシー演劇祭委員に就任。（同演劇祭審査員にグロトフスキ、ロバート・ウイソンらがいる。）
	ATG映画『書を捨てよ、町へ出よう』を監督。サンレモ国際映画祭グランプリ受賞。J・ゴダール作と共に。
	【『フィガロ』紙にルイ・ショーヴェ、『コンバ』紙にミシェル・ベレス、『ル・モンド』紙にジャン・ド・バロンセリらが『書を捨てよ、町へ出よう』批評掲載】
	【エッセイ『演劇対政治』（Theater contra Ideologie）マンフレッド・フブリヒトの独訳】
1972	【『市外劇人力飛行機ソロモン』ナンシー・アーヘム篇総括座談会『地下演劇』5号、1972】 フランクフルト『ガリガリ博士の犯罪』（ドイツ語）【マンフレッド・フブリヒトの独訳あり】 デンマーク・オデン劇場『邪宗門』（日本語）上演。市外劇『人力飛行機ソロモン』の組立て方』ワークショップを公演。フランス、ドイツ、オランダで『邪宗門』（日本語）上演。

	ミュンヘン・オリンピック記念芸術祭展示野外劇『走れメロス』（日本語）をシュビール・ストラッセで上演（8月27日、28日～30日、9月1日～3日）
	フランクフルトTAT劇場『邪宗門』（9月15日～17日）（日本語）上演。
	デンマーク・ホルストブルホール『邪宗門』（9月19日）（日本語）上演。
	デンマーク・ホルストブル市中心街で、ストリート・ワークショップ公開。
	ベルリン・フォーラム劇場『邪宗門』（9月22日～26日）（日本語）上演。
	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『阿片戦争』（10月11日～28日）（日本語）上演。
	エンスケデ工業大学講堂（オランダ）『邪宗門』（10月30日）（日本語）上演。
	グローニンゲン市立劇場『邪宗門』（11月1日）（日本語）上演。
	アムステルダム市『邪宗門』（11月4日）（日本語）上演。ロッテルダム市『邪宗門』（11月5日）（日本語）上演。アーヘム市『邪宗門』（11月6日）（日本語）上演。
	【小説『ああ荒野』（devant mes yeux le désert...）アラン・コラ仏訳）】
1973	【「阿片戦争」総括シンポジウム、『地下演劇』6号、1973】
	古代遺跡ペルセポリス・シラーズ演劇祭（イラン）『ある家族の血の起源』（日本語）野外公演（9月8日）アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『盲人書簡』（日本語）上演。（9月13日～23日）
	ライデン、グロウニング、ロッテルダム（オランダ国内巡演）（日本語）上演。
	ワルシャワ・ロズマイトシチ劇場（ポーランド）『盲人書簡』（日本語）上演（10月5日）

	ヴロツワフ市ボルスキー劇場ポーランド青年演劇祭（ポーランド）『盲人書簡』（日本語）上演。（10月21日～27日）イタリア、ハンガリー、ユーゴスラビア、西ベルリン『盲人書簡』巡演。
1974	パリのニューヨーク大学パリセンターの招待で国際演出家シンポジウムに出席。P・ブルック、A・ムヌイシュキンらと討論。
	アメリカ文化センターで自作詩朗読会
1975	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『疫病流行記』（日本語）上演。西ドイツで『疫病流行記』を巡演。
	エディンバラ映画祭の特別企画「寺山修司特集」の招待で渡英。
	【『ザ・タイムス』(1975.9.9)紙にデヴィッド・ロビンソンの寺山映画評掲載】
	【『ザ・リスナー』(1975.5.29)紙にジャン・ダウソンの寺山映画評掲載】
	南仏ソーロン「若い映画」祭、マルグリット・デュラスと共に審査員勤める。
	映画『田園に死す』をカンヌ映画祭に出品。
	映画『迷宮譚』で、オーバーハウゼン実験映画祭銀熊賞。
	【『ザ・ドラマ・レヴィュー』(1975.12)誌に『盲人書簡』『阿片戦争』評掲載】
1976	〈参考〉【エジンバラ映画祭、『地下演劇』9号、1976】
	イランで『阿呆船』（日本語）を上演（8月11日）

	【『プレイ・アンド・プレイヤー』(1976.11)誌に、ネッド・チャイレットの『阿呆舟』批評掲載】映画『田園に死す』がベルギー、パース、スペイン・ペナルマデオ各映画祭で審査員特別賞。
	カリフォルニア大学バークレー校の招待で渡米。さえぎられた映画シリーズ全作品上映。(3月末) ロサンゼルス映画祭で『田園に死す』特別上映。
	ベルリン映画祭の審査員として渡独。(6月22日)
	パリ・フェスティヴァルオートヌの招待で渡仏。ワークショップを指導。
	スペイン・ペナルマデナ映画祭「寺山修司特集」の招待で渡西。
	ベルギー・パースとスペイン・ペナルマデナ映画祭で『田園に死す』審査員特別賞。
1977	アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)で『奴婢訓』(日本語)を上演。(1月16日)ベルギー、西ドイツ巡演。
	インドのマドラス映画祭で『田園に死す』招待作(1月7日)
	バリ映画祭でエンバイア劇場で招待作『ボクサー』上映(11月9日) ジュネーブ(スイス)、アムステルダム(オランダ)のキャノン画廊などで「寺山修司幻想写真展」開催。スペイン、イタリアのキャノン画廊で同写真展巡演。(12月～2月)
	フランスのイメージマガジン『ZOOM』を一冊単独編集。
	【アーサー・ラッカム『マザー・グース』(寺山修司訳)】
1978	アムステルダム・メクリ劇場(オランダ)『奴婢訓』(日本語)上演。(2月1日)オランダ、ベルギー、西ドイツの19都市で『奴婢訓』(日本語)を巡演。
	ロンドンBBC放送の「芸術番組＝アレナ」に『奴婢訓』特別録画(2月22日)『奴婢訓』の巡演。デンボス公演(3月5日)テイエル公演(3月6日)、ハーグ公演(3月16日)、ユ

	トレヒト公演（3月25日）
	ロンドン・リヴァーサイドスタジオ『奴婢訓』（日本語）上演。【トニー・レインによる英訳あり】（4月11日～29日）
	【ロンドン『タイムアウト』誌に、ヤスクニ・イイダの『奴婢訓』批評掲載。『ザ・タイムス』『ザ・ガーディアン』『デイリー・テレグラフ』『イヴニング・スタンダード』『プレイ・アンド・プレイヤーズ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。
	イタリア『ル・ウニタ』『イル・テンポ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。
	フランス・アルル国際写真家フェスティバルの招待で渡仏。G・バタイユの『眼球譚』をテーマに写真ワークショップを指導。
	フランスのオムニバス映画の一編『草迷宮』を監督。
1979	スポレート芸術祭参加（イタリア）『奴婢訓』（日本語）公演。以後、ローマ、フィレンツェ、トリノ、ピサ巡演。
	オデン劇場（デンマーク）国際児童演劇祭（日本ブリタニカ主催）児童音楽劇『こども狩』（日本語）上演。
	パリで映画『草迷宮』を公開。
1980	ドウリード国際映画祭（アメリカ）の招待でカリフォルニア大学バークレー校へ渡米。全作品上映と解説。
	フランス・リール国際短編映画祭で映画『マルドロールの歌』により国際批評家大賞を受賞。
1980	スポレート・フェスティヴァル・アメリカの招待で渡米。
	サウスキャロライナ州のチャールストンで『奴婢訓』（日本語）上演。

	【『スボレート・フェスティヴァル・アメリカ』にロベルト・ドシオの『奴婢訓』と『ザ・ニューヨーク・タイムス』『ニューヨーク・ポスト』に『奴婢訓』の批評掲載】
	ニューヨーク・ラママ劇場『奴婢訓』（日本語）上演。ニューヨークで俳優の公開ワークショップを指導。
	映画『上海異人館』を脚本・監督。
1981	『奴婢訓』でダウントウン・ビレッジのコミュニティ新聞『ヴィレッジジャー』紙の最優秀外国演劇賞受賞。
	映画『上海異人館』パリ・ロードショー公開（2月）
1982	パリ・ジュミエ劇場『奴婢訓』（日本語）上演。カトリヌ・カドウ&イザベル・ファムション共同仏訳。（寺山修司最後の海外上演）（10月）
1983	【『ル・モンド』『リベラシオン』各紙『奴婢訓』批評掲載】
	5月4日 寺山修司死去（47歳）
1986	【『シネマレヴュー』に、ラファエル・バザンの「寺山修司」論掲載】
1991	パリ・フランス『寺山の夕べ』（Soirée de Terayama）ニコラ・バタイユによる仏訳・演出
1992	【『市外劇ノック』（Knock:Street Theater）ロバート・T・ロルフの英訳】
1997	ロンドン・バービカン『身毒丸』（日本語） 蜷川幸雄演出
1998	【詩集『五月の歌』（デヴィッド・A・シュミットの英訳）】

2005	【『口に出来ない行為——寺山修司の前衛劇と戦後日本』（英語）キャロル・ソーゲンフレイ著】
2006	【『寺山演劇のクロゴ：闇の影』（英語）遠藤幸英著】
2008	ワシントンD.C.『身毒丸』（日本語） 蜷川幸雄演出
	【『対訳寺山修司短歌』（英語と日本語）鶴沢梢&アメリア・フィールデン共同英訳】
	【「寺山修司とフランス」】依田千穂著・パリ・ソルボンヌ大学修士論文（仏語）

表2 寺山修司海外公演・映画上映年譜

年	事 項
1935	12月10日 寺山修司、弘前市で出生。
1964	ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。
1966	ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。
1967	映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。
1968	アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。
	【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】
	ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。
	ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。
	映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。
1968	アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。
	【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】
1969	【エッセイ『アメリカ地獄めぐり』芳賀書店】 【『デル・シュビーゲル』紙『フランクフルト・アルゲイネ』紙に『毛皮のリー』評掲載】
	フランクフルト国際前衛演劇祭『毛皮のマリー』『犬神』（日本語）上演。（寺山修司最初の海外公演）
	【「国際前衛演劇祭EXPERIMENTA 3へのアプローチ」『地下演劇』創刊号。

	イスラエル国務省の招待で演劇事情を視察。エッセン（ドイツ）『毛皮のマリー』（独語）演出のみ。マンフレッド・フプリヒトによる独訳。
	『時代はサーカスの象に乗って』（独語）演出のみ。マンフレッド・フプリヒトによる独訳。
1970	ロックフェラー 1 財団の招待で渡米。
	ニューヨーク・ラママ劇場『毛皮のマリー』（英語）演出・上演。ドン・ケニーによる英訳。
	【『ニューヨークタイムス・シアターレビュー』誌に、メル・グソーの『毛皮のマリー』評掲載】
	【『ザ・ニューヨークタイムス』（1970.7.5）紙に、『毛皮のマリー』評掲載】
	【『ヴィレッジ・ヴォイス』（1970.7.2-10）紙に、『毛皮のマリー』評掲載】
	【『毛皮のマリー』の演出、『ヨーロッパ零年』毎日新聞社1970】
	【小説『ああ荒野』（...vor meinen Augen...eine Wildnis...）（マンフレッド・フプリヒトの独訳）】
1971	【『毛皮のマリー』の演出、『地下想像力』講談社1971】
	ナンシー国際演劇祭サル・パワーレル劇場（フランス）『邪宗門』（日本語）ナンシー演劇祭グランプリ受賞。（4月26・29日）
	市外劇『人力飛行機ソロモン・71』（5月1日）（日本語）上演。 パリ・レアル劇場『毛皮のマリー』（5月10日～30日）（日本語）上演。
	ロッテルダム芸術財団の招待で国際詩人祭出席、自作詩朗読。（パブロ・ネルーダ、サングイネッティら）（6月4日）

	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『邪宗門』（6月4日～14日）（日本語）上演。
	アーヘム、ソンスピーク美術祭『市外劇人力飛行機ソロモン・71』（6月22日）（日本語）上演。
	パリ・レアール劇場『邪宗門』（6月8日～22日）（日本語）上演。
	パリ・ピガル劇場『人力飛行機ソロモン』（日本語）上演。
	パリ・ピガル劇場『花札伝記』ニコラ・パタイユの仏訳と演出。
	ユーゴスラビア、ベオグラード国際演劇祭で『邪宗門』（日本語）公演、グランプリ受賞（9月22日）
	ナンシー演劇祭委員に就任。（同演劇祭審査員にグロトフスキ、ロバート・ウイソンらがいる。）
	ATG映画『書を捨てよ、町へ出よう』を監督。サンレモ国際映画祭グランプリ受賞。J・ゴダール作と共に。
	【『フィガロ』紙にルイ・ショーヴェ、『コンバ』紙にミシェル・ベレス、『ル・モンド』紙にジャン・ド・バロンセリらが『書を捨てよ、町へ出よう』批評掲載】
	【エッセイ『演劇対政治』（Theater contra Ideologie）マンフレッド・フブリヒトの独訳】
1972	【『市外劇人力飛行機ソロモン』ナンシー・アーヘム篇総括座談会『地下演劇』5号、1972】 フランクフルト『ガリガリ博士の犯罪』（ドイツ語）【マンフレッド・フブリヒトの独訳あり】 デンマーク・オデン劇場『邪宗門』（日本語）上演。市外劇『人力飛行機ソロモン』の組立て方』ワークショップを公演。フランス、ドイツ、オランダで『邪宗門』（日本語）上演。
	ミュンヘン・オリンピック記念芸術祭展示野外劇『走れメロス』（日本語）をシュピール・

	ストラッセで上演（8月27日、28日～30日、9月1日～3日）
	フランクフルトTAT劇場『邪宗門』（9月15日～17日）（日本語）上演。
	デンマーク・ホルストブルホール『邪宗門』（9月19日）（日本語）上演。
	デンマーク・ホルストブル市中心街で、ストリート・ワークショップ公開。
	ベルリン・フォーラム劇場『邪宗門』（9月22日～26日）（日本語）上演。
	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『阿片戦争』（10月11日～28日）（日本語）上演。
	エンスケデ工業大学講堂（オランダ）『邪宗門』（10月30日）（日本語）上演。
	グローニンゲン市立劇場『邪宗門』（11月1日）（日本語）上演。
	アムステルビン市『邪宗門』（11月4日）（日本語）上演。ロッテルダム市『邪宗門』（11月5日）（日本語）上演。アーヘム市『邪宗門』（11月6日）（日本語）上演。
	【小説『ああ荒野』（devant mes yeux le désert...）アラン・コラ仏訳）】
1973	【『阿片戦争』総括シンポジウム、『地下演劇』6号、1973】
	古代遺跡ペルセポリス・シラーズ演劇祭（イラン）『ある家族の血の起源』（日本語）野外公演（9月8日）アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『盲人書簡』（日本語）上演。（9月13日～23日）
	ライデン、グロウニング、ロッテルダム（オランダ国内巡演）（日本語）上演。
	ワルシャワ・ロズマイトシチ劇場（ポーランド）『盲人書簡』（日本語）上演（10月5日）

	ヴロツワフ市ボルスキー劇場ポーランド青年演劇祭（ポーランド）『盲人書簡』（日本語）上演。（10月21日～27日）イタリア、ハンガリー、ユーゴスラビア、西ベルリン『盲人書簡』巡演。
1974	パリのニューヨーク大学バリセンターの招待で国際演出家シンポジウムに出席。P・ブルック、A・ムヌイシュキンらと討論。
	アメリカ文化センターで自作詩朗読会
1975	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『疫病流行記』（日本語）上演。西ドイツで『疫病流行記』を巡演。
	エディンバラ映画祭の特別企画「寺山修司特集」の招待で渡英。
	【『ザ・タイムス』（1975.9.9）紙にデヴィッド・ロビンソンの寺山映画評掲載】
	【『ザ・リスナー』（1975.5.29）紙にジャン・ダウソンの寺山映画評掲載】
	南仏ソーロン「若い映画」祭、マルグリット・デュラスと共に審査員勤める。
	映画『田園に死す』をカンヌ映画祭に出品。
	映画『迷宮譚』で、オーバーハウゼン実験映画祭銀熊賞。
	【『ザ・ドラマ・レヴィュー』（1975.12）誌に『盲人書簡』『阿片戦争』評掲載】
1976	〈参考〉【エジンバラ映画祭、『地下演劇』9号、1976】
	イランで『阿呆船』（日本語）を上演（8月11日）
	【『プレイ・アンド・プレイヤー』（1976.11）誌に、ネッド・チャイレットの『阿呆舟』批評

	掲載】映画『田園に死す』がベルギー、パース、スペイン・ペナルマデオ各映画祭で審査員特別賞。
	カリフォルニア大学バークレー校の招待で渡米。さえぎられた映画シリーズ全作品上映。（3月末）ロサンゼルス映画祭で『田園に死す』特別上映。
	ベルリン映画祭の審査員として渡独。（6月22日）
	パリ・フェスティヴァルオートヌの招待で渡仏。ワークショップを指導。
	スペイン・ペナルマデナ映画祭「寺山修司特集」の招待で渡西。
	ベルギー・パースとスペイン・ペナルマデナ映画祭で『田園に死す』審査員特別賞。
1977	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）で『奴婢訓』（日本語）を上演。（1月16日）ベルギー、西ドイツ巡演。
	インドのマドラス映画祭で『田園に死す』招待作（1月7日）
	パリ映画祭でエンバイア劇場で招待作『ボクサー』上映（11月9日） ジュネーブ（スイス）、アムステルダム（オランダ）のキャノン画廊などで「寺山修司幻想写真展」開催。スペイン、イタリアのキャノン画廊で同写真展巡演。（12月～2月）
	フランスのイメージマガジン『ZOOM』を一冊単独編集。
	【アーサー・ラッカム『マザー・グース』（寺山修司訳）】
1978	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『奴婢訓』（日本語）上演。（2月1日）オランダ、ベルギー、西ドイツの19都市で『奴婢訓』（日本語）を巡演。
	ロンドンBBC放送の「芸術番組＝アレナ」に『奴婢訓』特別録画（2月22日）『奴婢訓』の巡演。デンボス公演（3月5日）ティエル公演（3月6日）、ハーグ公演（3月16日）、ユトレヒト公演（3月25日）

	ロンドン・リヴァーサイドスタジオ『奴婢訓』（日本語）上演。【トニー・レインによる英訳あり】（4月11日～29日）
	【ロンドン『タイムアウト』誌に、ヤスクニ・イイダの『奴婢訓』批評掲載。『ザ・タイムス』『ザ・ガーディアン』『デイリー・テレグラフ』『イヴニング・スタンダード』『プレイ・アンド・プレイヤーズ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。
	イタリア『ル・ウニタ』『イル・テンポ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。
	フランス・アルル国際写真家フェスティバルの招待で渡仏。G・バタイユの『眼球譚』をテーマに写真ワークショップを指導。
	フランスのオムニバス映画の一編『草迷宮』を監督。
1979	スポレート芸術祭参加（イタリア）『奴婢訓』（日本語）公演。以後、ローマ、フィレンツェ、トリノ、ピサ巡演。
	オデン劇場（デンマーク）国際児童演劇祭（日本ブリタニカ主催）児童音楽劇『こども狩』（日本語）上演。
	パリで映画『草迷宮』を公開。
1980	ドウリード国際映画祭（アメリカ）の招待でカリフォルニア大学バークレー校へ渡米。全作品上映と解説。
	フランス・リール国際短編映画祭で映画『マルドロールの歌』により国際批評家大賞を受賞。
1980	スポレート・フェスティヴァル・アメリカの招待で渡米。
	サウスカロライナ州のチャールストンで『奴婢訓』（日本語）上演。

	【『スボレート・フェスティヴァル・アメリカ』にロベルト・ドシオの『奴婢訓』と『ザ・ニューヨーク・タイムス』『ニューヨーク・ポスト』に『奴婢訓』の批評掲載】
	ニューヨーク・ラママ劇場『奴婢訓』（日本語）上演。ニューヨークで俳優の公開ワークショップを指導。
	映画『上海異人館』を脚本・監督。
1981	『奴婢訓』でダウタウン・ビレッジのコミュニティ新聞『ヴィレッジジャー』紙の最優秀外国演劇賞受賞。
	映画『上海異人館』パリ・ロードショー公開（2月）
1982	パリ・ジエミエ劇場『奴婢訓』（日本語）上演。カトリヌ・カドウ&イザベル・ファムション共同仏訳。（寺山修司最後の海外上演）（10月）
1983	【『ル・モンド』『リベラシオン』各紙『奴婢訓』批評掲載】
	5月4日 寺山修司死去（47歳）
1986	【『シネマレヴュー』に、ラファエル・バザンの「寺山修司」論掲載】
1991	パリ・フランス『寺山の夕べ』（Soirée de Terayama）ニコラ・バタイユによる仏訳・演出
1992	【『市外劇ノック』（Knock:Street Theater）ロバート・T・ロルフの英訳】
1997	ロンドン・バービカン『身毒丸』（日本語） 蜷川幸雄演出
1998	【詩集『五月の歌』（デヴィッド・A・シュミットの英訳）】
2005	【『口に出来ない行為——寺山修司の前衛劇と戦後日本』（英語）キャロル・ソーゲンフレ

	イ著】
2006	【『寺山演劇のクロゴ：闇の影』（英語）遠藤幸英著】
2008	ワシントンD.C.『身毒丸』（日本語） 蜷川幸雄演出
	【『対訳寺山修司短歌』（英語と日本語）鶴沢梢&アメリア・フィールデン共同英訳】
	【『寺山修司とフランス』】依田千穂著・パリ・ソルボンヌ大学修士論文（仏語）

表2 寺山修司海外公演・映画上映年譜

年	事 項
1935	12月10日 寺山修司、弘前市で出生。
1964	ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。
1966	ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。
1967	映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。
1968	アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。
	【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】
	ラジオドラマ『山姥』でイタリア賞グランプリ受賞。
	ラジオドラマ『コメット・イケヤ』でイタリア賞グランプリ受賞。
	映画『母たち』がヴェネチア映画祭短篇部門グランプリ受賞。
1968	アメリカ政府の招待でアメリカ前衛劇事情視察。
	【ASOTET TORONY (ユーゴスラヴィア)】
1969	【エッセイ『アメリカ地獄めぐり』芳賀書店】 【『デル・シュビーゲル』紙『フランクフルト・アルゲイネ』紙に『毛皮のリー』評掲載】
	フランクフルト国際前衛演劇祭『毛皮のマリー』『犬神』（日本語）上演。（寺山修司最初の海外公演）
	【「国際前衛演劇祭EXPERIMENTA 3へのアプローチ」『地下演劇』創刊号。

	イスラエル国務省の招待で演劇事情を視察。エッセン（ドイツ）『毛皮のマリー』（独語）演出のみ。マンフレッド・フブリヒトによる独訳。
	『時代はサーカスの象に乗って』（独語）演出のみ。マンフレッド・フブリヒトによる独訳。
1970	ロックフェラー 1 財団の招待で渡米。
	ニューヨーク・ラママ劇場『毛皮のマリー』（英語）演出・上演。ドン・ケニーによる英訳。
	【『ニューヨークタイムス・シアターレビュー』誌に、メル・グソーの『毛皮のマリー』評掲載】
	【『ザ・ニューヨークタイムス』（1970.7.5）紙に、『毛皮のマリー』評掲載】
	【『ヴィレッジ・ヴォイス』（1970.7.2-10）紙に、『毛皮のマリー』評掲載】
	【『毛皮のマリー』の演出、『ヨーロッパ零年』毎日新聞社1970】
	【小説『ああ荒野』（...vor meinen Augen...eine Wildnis...）（マンフレッド・フブリヒトの独訳）】
1971	【『毛皮のマリー』の演出、『地下想像力』講談社1971】
	ナンシー国際演劇祭サル・ボワーレル劇場（フランス）『邪宗門』（日本語）ナンシー演劇祭グランプリ受賞。（4月26・29日）
	市外劇『人力飛行機ソロモン・71』（5月1日）（日本語）上演。 パリ・レアル劇場『毛皮のマリー』（5月10日～30日）（日本語）上演。
	ロッテルダム芸術財団の招待で国際詩人祭出席、自作詩朗読。（パブロ・ネルーダ、サングイネッティら）（6月4日）

	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『邪宗門』（6月4日～14日）（日本語）上演。
	アーヘム、ソンスピーク美術祭『市外劇人力飛行機ソロモン・71』（6月22日）（日本語）上演。
	パリ・レアール劇場『邪宗門』（6月8日～22日）（日本語）上演。
	パリ・ピガル劇場『人力飛行機ソロモン』（日本語）上演。
	パリ・ピガル劇場『花札伝記』ニコラ・パタイユの仏訳と演出。
	ユーゴスラビア、ベオグラード国際演劇祭で『邪宗門』（日本語）公演、グランプリ受賞（9月22日）
	ナンシー演劇祭委員に就任。（同演劇祭審査員にグロトフスキ、ロバート・ウイソンらがいる。）
	ATG映画『書を捨てよ、町へ出よう』を監督。サンレモ国際映画祭グランプリ受賞。J・ゴダール作と共に。
	【『フィガロ』紙にルイ・ショーヴェ、『コンバ』紙にミシェル・ベレス、『ル・モンド』紙にジャン・ド・バロンセリらが『書を捨てよ、町へ出よう』批評掲載】
	【エッセイ『演劇対政治』（Theater contra Ideologie）マンフレッド・フブリヒトの独訳】
1972	【『市外劇人力飛行機ソロモン』ナンシー・アーヘム篇総括座談会『地下演劇』5号、1972】 フランクフルト『ガリガリ博士の犯罪』（ドイツ語）【マンフレッド・フブリヒトの独訳あり】 デンマーク・オデン劇場『邪宗門』（日本語）上演。市外劇『人力飛行機ソロモン』の組立て方』ワークショップを公演。フランス、ドイツ、オランダで『邪宗門』（日本語）上演。
	ミュンヘン・オリンピック記念芸術祭展示野外劇『走れメロス』（日本語）をシュピール・

	ストラッセで上演（8月27日、28日～30日、9月1日～3日）
	フランクフルトTAT劇場『邪宗門』（9月15日～17日）（日本語）上演。
	デンマーク・ホルストブルホール『邪宗門』（9月19日）（日本語）上演。
	デンマーク・ホルストブル市中心街で、ストリート・ワークショップ公開。
	ベルリン・フォーラム劇場『邪宗門』（9月22日～26日）（日本語）上演。
	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『阿片戦争』（10月11日～28日）（日本語）上演。
	エンスケデ工業大学講堂（オランダ）『邪宗門』（10月30日）（日本語）上演。
	グローニンゲン市立劇場『邪宗門』（11月1日）（日本語）上演。
	アムステルビン市『邪宗門』（11月4日）（日本語）上演。ロッテルダム市『邪宗門』（11月5日）（日本語）上演。アーヘム市『邪宗門』（11月6日）（日本語）上演。
	【小説『ああ荒野』（devant mes yeux le désert...）アラン・コラ仏訳）】
1973	【『阿片戦争』総括シンポジウム、『地下演劇』6号、1973】
	古代遺跡ベルセポリス・シラーズ演劇祭（イラン）『ある家族の血の起源』（日本語）野外公演（9月8日）アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『盲人書簡』（日本語）上演。（9月13日～23日）
	ライデン、グロウニング、ロッテルダム（オランダ国内巡演）（日本語）上演。
	ワルシャワ・ロズマイトシチ劇場（ポーランド）『盲人書簡』（日本語）上演（10月5日）

	ヴロツワフ市ボルスキー劇場ポーランド青年演劇祭（ポーランド）『盲人書簡』（日本語）上演。（10月21日～27日）イタリア、ハンガリー、ユーゴスラビア、西ベルリン『盲人書簡』巡演。
1974	パリのニューヨーク大学バリセンターの招待で国際演出家シンポジウムに出席。P・ブルック、A・ムヌイシュキンらと討論。
	アメリカ文化センターで自作詩朗読会
1975	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『疫病流行記』（日本語）上演。西ドイツで『疫病流行記』を巡演。
	エディンバラ映画祭の特別企画「寺山修司特集」の招待で渡英。
	【『ザ・タイムス』（1975.9.9）紙にデヴィッド・ロビンソンの寺山映画評掲載】
	【『ザ・リスナー』（1975.5.29）紙にジャン・ダウソンの寺山映画評掲載】
	南仏ソーロン「若い映画」祭、マルグリット・デュラスと共に審査員勤める。
	映画『田園に死す』をカンヌ映画祭に出品。
	映画『迷宮譚』で、オーバーハウゼン実験映画祭銀熊賞。
	【『ザ・ドラマ・レヴィュー』（1975.12）誌に『盲人書簡』『阿片戦争』評掲載】
1976	〈参考〉【エジンバラ映画祭、『地下演劇』9号、1976】
	イランで『阿呆船』（日本語）を上演（8月11日）
	【『プレイ・アンド・プレイヤー』（1976.11）誌に、ネッド・チャイレットの『阿呆船』批評

	掲載】映画『田園に死す』がベルギー、パース、スペイン・ペナルマデオ各映画祭で審査員特別賞。
	カリフォルニア大学バークレー校の招待で渡米。さえぎられた映画シリーズ全作品上映。（3月末）ロサンゼルス映画祭で『田園に死す』特別上映。
	ベルリン映画祭の審査員として渡独。（6月22日）
	パリ・フェスティヴァルオートヌの招待で渡仏。ワークショップを指導。
	スペイン・ペナルマデナ映画祭「寺山修司特集」の招待で渡西。
	ベルギー・パースとスペイン・ペナルマデナ映画祭で『田園に死す』審査員特別賞。
1977	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）で『奴婢訓』（日本語）を上演。（1月16日）ベルギー、西ドイツ巡演。
	インドのマドラス映画祭で『田園に死す』招待作（1月7日）
	パリ映画祭でエンバイア劇場で招待作『ボクサー』上映（11月9日） ジュネーブ（スイス）、アムステルダム（オランダ）のキャノン画廊などで「寺山修司幻想写真展」開催。スペイン、イタリアのキャノン画廊で同写真展巡演。（12月～2月）
	フランスのイメージマガジン『ZOOM』を一冊単独編集。
	【アーサー・ラッカム『マザー・グース』（寺山修司訳）】
1978	アムステルダム・メクリ劇場（オランダ）『奴婢訓』（日本語）上演。（2月1日）オランダ、ベルギー、西ドイツの19都市で『奴婢訓』（日本語）を巡演。
	ロンドンBBC放送の「芸術番組＝アレナ」に『奴婢訓』特別録画（2月22日）『奴婢訓』の巡演。デンボス公演（3月5日）ティエル公演（3月6日）、ハーグ公演（3月16日）、ユトレヒト公演（3月25日）

	ロンドン・リヴァーサイドスタジオ『奴婢訓』（日本語）上演。【トニー・レインによる英訳あり】（4月11日～29日）
	【ロンドン『タイムアウト』誌に、ヤスクニ・イイダの『奴婢訓』批評掲載。『ザ・タイムス』『ザ・ガーディアン』『デイリー・テレグラフ』『イヴニング・スタンダード』『プレイ・アンド・プレイヤーズ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。
	イタリア『ル・ウニタ』『イル・テンポ』各紙に『奴婢訓』批評掲載。
	フランス・アルル国際写真家フェスティバルの招待で渡仏。G・バタイユの『眼球譚』をテーマに写真ワークショップを指導。
	フランスのオムニバス映画の一編『草迷宮』を監督。
1979	スポレート芸術祭参加（イタリア）『奴婢訓』（日本語）公演。以後、ローマ、フィレンツェ、トリノ、ピサ巡演。
	オデン劇場（デンマーク）国際児童演劇祭（日本ブリタニカ主催）児童音楽劇『こども狩』（日本語）上演。
	パリで映画『草迷宮』を公開。
1980	ドウリード国際映画祭（アメリカ）の招待でカリフォルニア大学バークレー校へ渡米。全作品上映と解説。
	フランス・リール国際短編映画祭で映画『マルドロールの歌』により国際批評家大賞を受賞。
1980	スポレート・フェスティヴァル・アメリカの招待で渡米。
	サウスキャロライナ州のチャールストンで『奴婢訓』（日本語）上演。

	【『スボレート・フェスティヴァル・アメリカ』にロベルト・ドシオの『奴婢訓』と『ザ・ニューヨーク・タイムス』『ニューヨーク・ポスト』に『奴婢訓』の批評掲載】
	ニューヨーク・ラママ劇場『奴婢訓』（日本語）上演。ニューヨークで俳優の公開ワークショップを指導。
	映画『上海異人館』を脚本・監督。
1981	『奴婢訓』でダウントウン・ビレッジのコミュニティ新聞『ヴィレッジジャー』紙の最優秀外国演劇賞受賞。
	映画『上海異人館』パリ・ロードショー公開（2月）
1982	パリ・ジエミエ劇場『奴婢訓』（日本語）上演。カトリヌ・カドウ&イザベル・ファムション共同仏訳。（寺山修司最後の海外上演）（10月）
1983	【『ル・モンド』『リベラシオン』各紙『奴婢訓』批評掲載】
	5月4日 寺山修司死去（47歳）
1986	【『シネマレヴュー』に、ラファエル・バザンの「寺山修司」論掲載】
1991	パリ・フランス『寺山の夕べ』（Soirée de Terayama）ニコラ・バタイユによる仏訳・演出
1992	【『市外劇ノック』（Knock:Street Theater）ロバート・T・ロルフの英訳】
1997	ロンドン・バービカン『身毒丸』（日本語） 蜷川幸雄演出
1998	【詩集『五月の歌』（デヴィッド・A・シュミットの英訳）】
2005	【『口に出来ない行為——寺山修司の前衛劇と戦後日本』（英語）キャロル・ソーゲンフレ

	イ著】
2006	【『寺山演劇のクロゴ：闇の影』（英語）遠藤幸英著】
2008	ワシントンD.C.『身毒丸』（日本語） 蜷川幸雄演出
	【『対訳寺山修司短歌』（英語と日本語）鶴沢梢&アメリカ・フィールデン共同英訳】
	【『寺山修司とフランス』】依田千穂著・パリ・ソルボンヌ大学修士論文（仏語）

	年月日	都 市 名	劇 場 名	回数
1	1978年1月7日～9日	東京	晴海国際貿易センター	3回
2	1978年1月21日 ～2月25日	アムステルダム	ミクリシアター	31回
3	1978年2月28日	オランダ・ベルギー・ツアー 開始	アインホーヘン Globe	1回
4	1978年3月1日	エンスケディ	Concordia	1回
5	1978年3月2日	グローニンゲン	Oosterpoort	1回
6	1978年3月3日	ウィンショーテン	Deklinker	1回
7	1978年3月5日	デンボス	Cosino	1回

8	1978年3月6日	ティエル	Agnietenhof	1回
9	1978年3月7日	マーストリヒト	Stadsschouwburg	1回
10	1978年3月8日	シタート	Stadsschouwburg	1回
11	1978年3月10日	アーヘム	Stadsschouwburg	1回
12	1978年3月11日	ハーレム	Toneelschuur	1回
13	1978年3月12日	テルンハート（ベルギー）	De Warande	1回
14	1978年3月13日	グント（ベルギー）	Zwarte Zart	1回
15	1978年3月14日	ブラッセル（ベルギー）	Sehene Kunsten	1回
16	1978年3月16日	デンハーク	Hot THEATER	1回
17	1978年3月19日	ミドルハーグ	Stadsschouwburg	1回
18	1978年3月20日	ロッテルダム	Lantarer	1回
19	1978年3月21日	アルメロ	C.C. de Hagen	1回
20	1978年3月22日	ナイメーゲン	Stadsschouwburg	1回
21	1978年3月23日～25日	ユトレヒト	Blauwe Zaal	3回
22	1979年4月11日～23日	ロンドン	リバーサイドスタジオ	15回
23	1979年7月6日～8日	イタリア・スポレート	スポレートフェスティヴァル	6回

	11日～13日			
24	1979年7月16日	イタリア・アスティ	アスティ 野外劇場	1回
25	1979年7月25日	イタリア・フィエゾレ	フィエゾレ 古代野外円形劇場	1回
26	1979年7月26日	イタリア・ピアレジオ	ピアレジオ 大型ドーム劇場	1回
27	1979年11月3日～5日	東京	晴海国際貿易センター	4回
28	1980年5月24日、27日 6月1日	アメリカ・チャールストン	チャールストンフェスティバル	3回
29	1980年6月18日～30日	ニューヨーク	カフェ・ラ・ママ劇場	13回
30	1980年12月12日～14日	京都	大映撮影所スタジオ	5回
31	1982年7月27日～28日	富山	利賀フェスティバル	2回
32	1982年10月19日～31日	パリ	シャイヨ宮国立劇場	12回

演劇実験室◎天井桟敷解散後、『奴婢訓』は、東京グローブ座のプロデュースにより、演劇実験室◎万有引力のメンバーを中心に計37回再演された。

	年月日	都 市 名	劇 場 名	回数
1	1989年8月4日～10日	東京	東京グローブ座	7回
2	1990年9月22日～29日	ロンドン	リバーサイドスタジオ	8回
3	1990年10月6日～9日	フランクフルト	フランクフルト	5回

4	1990年10月16日～18日	コペンハーゲン		3回
	1991年凱旋公演			
5	1991年1月25日～30日	東京	東京パナソニックグローブ座	7回
6	1991年2月2日	郡山		1回
7	1991年2月5日～8日	札幌		5回
8	1991年2月11日	青森		1回

表4 『奴婢訓』海外公演ローカルツアー予定表

(1978年)

作成者 森崎偏陸

A 空間自在タイプ

B 古典的タイプ

形式(客席数)

日時	都 市 名	劇場名	形式(客席数)
28火	アインホーヘン アムステルダム8:00出発 10:00劇場入り荷物降ろし(全員) 制作ホテルチェックイン 照明A 機械B バンドC 08 本番	(Globe)	A (300)
1水	エンスケディ 学生街 アインホーヘン8:30出発 11:00劇場入り荷物降ろし(全員) 制作ホテルチェックイン 照明A 機械B バンドC 08 本番	(Concordia)	B (250)
2木	グローニンゲン エンスケディ7:30出発 10:00劇場入り荷物降ろし(全員) 制作ホテルチェックイン 照明A 機械B バンドC 08 本番	(Oosterpoort)	A (550)
3金	ウィンジョーテン グローニンゲン9:30出発 10:15劇場入り荷物降ろし作業(全員) 終演後グローニンゲンに戻る 照明A 機械B バンドC 08 本番	(Deklinker)	B (800)
4土	グローニンゲン 休演日 自由行動		
5日	デンボス グローニンゲン8:00出発 12:30劇場入り荷物降ろし作業(全員) 制作ホテルチェックイン 照明C 機械A バンドB 08 本番	(Casino)	A (400)
6月	ティエル デンボス9:00出発 10:30劇場入り荷物降ろし	(Agnietenhof)	B (800)

	照明B 機械C バンドA 08 本番		
7火	マーストリヒト ティエル（近くの町） 8:00出発 11:00劇場入り荷物降ろし（全員） 制作ホテルチェックイン 照明A 機械B バンドC 08 本番	Stadsschouwburg	B (500)
8水	シタート マーストリヒト9:30出発 10:15劇場入り荷物降ろし作業（全員） 照明C 機械A バンドB 08 本番 終演後全員でマーストリヒトに戻る	Stadsschouwburg	B (500)
9木	マーストリヒト 休演日 自由行動		
10金	アーハム（Stadsschouwburg） デパートの上 A (150) マーストリヒト7:30出発 10:00劇場入り荷物降ろし（全員） 制作ホテルチェックイン 照明B 機械C バンドA 08 本番	Stadsschouwburg デパートの上	A (150)
11土	ハーレム アーハム8:00出発 11:00劇場入り荷物降ろし（全員） 制作ホテルチェックイン 照明A 機械B バンドC 08 本番	(Toneischeuur)	A (200)
12日	テルンハート（ベルギー） ハーレム8:00出発 11:00劇場入り荷物降ろし 照明C 機械A バンドB 08 本番 終演後ブラッセルに移動（1時間）ホテルチェックイン宿泊	(DeWarande)	B (800)
13月	ゲント（ベルギー） ブラッセル10:00出発 11:00劇場入り荷物降ろし作業（全員） 照明A 機械B バンドC 08 本番 終演後ブラッセルに戻る（1時間）	(ZwarteZaal)	A (200)
14火	ブラッセル（ベルギー） 10:30劇場入り（全員） 照明A 機械B バンドC 08 本番	Paleisvoor Schone Kunsten	B (700)

15水	ブリュッセル（ベルギー） 休演日 自由行動		
16木	デンハーグ ブラッセル 7:30出発 10:00劇場入り荷物 降ろし 照明C 機械A バンドB 08 本番 終演後ア ムステルダムに移動（50分）チェックイン宿泊	HOT theater	A (450)
17金	アムステルダム 休演日 自由鼓動 小包の郵送		
18土	アムステルダム 休演日 自由鼓動		
19日	ミドルバーグ アムステルダム9:00出発 11:30劇場入り 荷物降ろし全員 制作ホテルチェックイン 照明B 機械 C バンドA 08 本番	Stadsschouwburg	B (300)
20月	ロッテルダム ミドルバーグ8:00出発 10:00劇場入り荷 物降ろし（全員） 制作ホテルチェックイン 照明A 機械 B バンドC 08 本番	(Lantaren)	A (250)
21火	アルメロ ロッテルダム 8:00出発 11:00劇場入り荷物 降ろし（全員） 制作ホテルチェックイン 照明C 機械A バンドB （作業13:00） 08 本番	C.C. de Hagen	B (300)
22水	ナイメーゲン アルメロ 8:00出発 10:30劇場入り荷物 降ろし（全員） 制作ホテルチェックイン 照明B 機械C バンドA 08 本番	Stadsschouwburg	B (500)
23木	ユトレヒト ナイメーゲン 9:00出発 10:30劇場入り荷 物降ろし（全員） 照明A 機械B バンドC 08 本番 制作ホテルチェックイン	Blauwe Zaal	A (400)
24金	ユトレヒト 1:00 劇場入り	Blauwe Zaal	A (400)

25土	ユトレヒト 1:00 劇場入り	Blauwe Zaal	A (400)
26日	アムステルダム		

ローカルツアー仕込み分担

◎演出プラン (寺山・シーザー)

◎ステージ・機械 (小竹・山崎)

◎音響 (森崎・九條)

◎バンド (シーザー)

◎照明 (田中・浅井)

◎小道具 (清水・蛭沢)

◎衣装 (蘭、矢口、末次、中山、カトリース)

◎ホテルチェックイン

◎スタッフ食事買出し (小沢、黒川、新高)

◎撮影 (飯田)

ステージ A 若松、加藤、市川

B タリ、篠崎、青山

C 根本、平井、日野

第一次仕込み

A=照明 B・C=ステージセット作り

第二次仕込み

A=照明 B=機械、吊り物 C=バンド

Terayama Shuji's Chronological History

1935. Terayama Shuji was born on 12.10.1935 in Hirosaki city of Aomori prefecture. His Father, Hachiro, and his mother, Hatu. He was the eldest son. His Father was a police man. (But in a family register, his birthday was on 10th January 1936. His parents reported it one month later, after he was born.)

1941(5 years old) Terayama's father went to war. His mother and son saw off his father in Aomori station.

1942 (6 years old) Terayama enter in Hashimoto elementary school of Aomori city.

1945 (9 years old) Aomori city was attacked from the air. His mother and Shuji were lost

their house in a fire. After the war, Terayama's mother and himself moved to his uncle; Terayama Yoshihito's restaurant in Misawa city) . Terayama admitted to Komagi elementary school there. His father died of a disease was in Serebes Island of Southern area on September 2th. His mother, Hatsu worked as the maid in Base-camp of American Army.

1946 (10 years old) Terayama and his mother moved to a new house on sale of American Army. Terayama often cooked for himself, as his mother was absent.

1948(12 years old) Terayama entered in Komagi junior high school, but was converted to Nowaki middle high school of Aomori city. Shuji moved to the house of his uncle Sakamoto Yuzo who managed "Kabukiza" cinema theatre. His mother left Misawa city, and went to American army's camp at Asiya-cho, Toga-gun, Fukuoka-prefecture in Kyushyu to work. Terayama worked as the director of department of arts and literature at the age of Junior High School. And he had published fairy tales, the poetry, "haiku" "Japanese poem in 5-7-5 syllables at school newspapers and class journal. He liked novelists; Natsume Soseki, Akutagawa Ryunosuke Edogawa Ranpo and Yoshikawa Eiji. He joined the society of 'Giants-no-kai of the baseball,' and saw the perfect game by Fugimoto Hideo (Yomiuri Giants team) in the baseball stadium of Aomori city.

1951(15 years old) Terayama entered Prefectural Aomori High School. He joined School Newspapers, and belonged to the club of department of literature. He published poetry, "Black Cat", and "Mother died"; Tanka; Japanese poem at "Touou Nippou" newspapers. He attended to the meeting of haiku; of "Dan chou".

1952(16 years old) He organized the meeting of the departments on literature of High schools in Aomori prefecture. He edited and published poetry journal "Roses of Fishes." He founded "The Pan" High Teens' poems of magazine" all over the country, and edited it. He got acquainted with Nakamura Sadao, Seito Sanki and Yamaguchi Seisi through creating poetries. He produced his chosen poetries, "Beni-Gani." He wrote to "Touou Nippou newspapers," "Yomiuri Bungei," "Light of Learning," "Age of Firefly Snow," "Ice Sea," "Seven days of the week" and so on.

1953(17 years old) Terayama organized the meeting of Student's haiku in all Japan. He held the great meeting of "haiku." He read "Galaxy as before" by Nakamura Kusadao, "Firing Cheeks" by Radiguet. He produced "Roman Flight." He liked to tee Daiei's Films of series on story of maternal affection.

1954 (18 years old) Terayama entered in Japanese literature of Educational department of Waseda University. He lodged with his uncle at the house of Sakamoto Toyoji in Kawaguchi city of Saitama prefecture. He read "Der Untergang des Abendlandes" by Oswald Spengler. He traveled Nara area, and visited Hashimoto

Takako, and Yamaguchi Seishi. He attended “VOU” by Kitazono Katuei, and “Waste Land” of coterie magazine of Tanka. He got award of new face of “Tanka study” at second times about “Chekhov Festival.” People criticized him on imitation problems that Terayama took from haiku the other made. His mother, Hatsu got the job of maid in the Tachikawa base. Terayama entered in Kono hospital of the Tachikawa city for liver inflammation.

1955 (19 years old) Terayama left the hospital after two months. He moved to Ishikawa c/o Takada Minami-cho Shinjuku-ku. He often associated with Yamada Taichi (in those days a student, in future TV dramatist). Terayama’s disease recurred. He entered in Social Health Center hospital of Shinjuku-ku owing to Nephrosis. At the hospital, Terayama formed a friendship with an art student, Natsumi. He organized the group of poetic drama “Beard of Glass,” and wrote anthology; “Lost Sphere.” His disease took a turn for the worse. And at last, it follows that the doctor ordered completed bed rest.

1956(20 years old) “All Interview Declined” continued. Terayama read documents on Spain city war, Lautréamont’s poetry, works of F. Kafka, G. Bataille, and Izumi Kyoka and so on.

1957(21 years old) Terayama published the first poetic works: “Give me May.” He went on to compose poetry in a state of remission.

1958(22 years old) Terayama published his first collected poems “Book on a Sky” in June. He left the hospital on July 7. He went back his home town; Aomori for a moment. He came back to Tokyo, and took a room at “Sachi-so” of Suwa-cho in Shinjuku-ku. He worked as a person on phone duty at a bookmaker, and dealer. He got absorbed in gamble and boxing. He was moved to *Never Come Morning* (1942) by Nelson Algren.

1959 (23-year-old) Terayama began to write radio drama on the advice of a poet; Tanikawa Shuntaro. He wrote “Jiono”, and received the prize of president of commercial broadcasting for “Nakamura Ichiro.” And he wrote the first scenario: “the blues of 19 years old.”

1960 (24 years old) The radio drama “Adult hunting” caused trouble as agitation of violence and revolution, and Terayama was examined by the public safety commission. “Standing Blood is Sleeping” was produced by theater group; “Four Seasons.” Terayama directed the experimental film of “Catlogy.” He often dropped into those tearooms of “Ki-yo” and “Yacht.” He always read Langston Hughes’s poetry. He met the talented dancer, Hijikata Tatsumi, and produced “False Rimbaud’s Autobiography,” “Pithecanthropus erectus.” Terayama wrote the scenario “Thirsty Lake” directed by Shinoda Masahiro. Terayama met the actress Kujyo Eiko of Syochiku film company. He participated in “the Meeting of Young Japan”. He published a novel, “Human Laboratory” in the magazine;

“Literature’s World.” He wrote the TV Drama “Q.” He left Waseda University in September.

1961(25 years old) Terayama got acquainted with the professional boxer, Fighting Harada. Terayama began to write the essay of boxing. He wrote “The Midnight Sun” for a studio production of Bungakuza Theater. Terayama moved to the apartment of a single house at Samon-cho of Shinjuku-ku, and lived with his mother. He published serially the long epic “Ri-Kou-Jyun” in the journal of “The Modern Poetry.”

1962(26 years old) Terayama wrote the broadcasting epic drama “Awe-Mountain,” the TV drama “One Head.” He met Kara Jyuro (playwright, actor) there. He published the second collected poems, “Blood and Wheat.” He published serially “Encouragement of Runaways” in the magazine of “Student Times.”

1963(27 years old) Terayama got married to Kujiyo-Eiko (Kyoko, actress.) Terayama moved to Izumi-cho of Suginami-ku, and lived apart from his mother, Hatsu. He published serially the long epic “Hell Canto.” He worked as a personality at the program “Dina-Mic” in the broadcasting documentary. He often went to horse racing.

1964(28 years old) Terayama published Mask play, “A Study of Vampire.” He organized the society of ‘Young Poets’ with Tukamoto Kunio and Okai Takashi. He got an Italy prize for broadcasting poetic drama, “mountain old woman.” He also got ‘The Art Festival promotion prize’ for broadcasting poetic drama, “A Court Dress.”

1965(29 years old) Terayama got first Kubota Mantarou prize for “Dog Goddess.” He published serially a novel, “Oh! Waste Land” in the journal of “Modern Eye,” and the book of fantastic travels; “Unlucky Year” in the journal of “Artistic Life.” He published third anthology “*Death in the Country*,” and an essay on poetry of “Poems after War.” He moved to Shimouma of Setagaya-ku. He got Art Festival prize in a program of TV interview of “You....”

1966(30 years old) Terayama got Grand prix of Italy Prize on broadcasting epic; “Comet Ikeya.” He published serially the essay, “There is a battlefield in the town” in the journal of “Asahi Graph,” the essay, “Legend of Giants” in the journal of “Art Life,” and the essay of “Arabian Nights in Picture Book” in the journal of “Feature Articles on Talk.” Terayama got Art Festival prize, and Broadcasting Press Club prize on Broadcasting Documentary of “Good Morning India,” and Art Festival promotion prize of TV drama of “The Origin of a Lullaby.” Human-Theatre produced Terayama’s drama of “Adam and Eve, My Criminology.”

1967(31 years old) Terayama traveled France, Gana, and America with film director; Matsumoto Toshio to write comments about film of “Mothers” (Grand prix in the short works section of Venetian Film Festival). Terayama organized Drama Experimental

Room “The Gallery” with Yokoo Tadanori, Higashi Yutaka, and Kujo Eiko. They produced “A Humpbacked Man in Aomori Prefecture,” “Criminal of Miss Oyama Debuko,” and “*La Marie-Vision*,” one after another. Terayama got The Art Festival Prize of “A Mandala.” He moved his workroom to ‘Matsukaze-So’ at Udagawa-cho of Shibuya-ku.

1968 (32 years old) Terayama published serially the essay of “Language as a Violence,” in the journal of “Notebook of Modern Poetry,” the essay of “On Happiness” in the journal of “Science of Thought.” Terayama produced the dramas “Bluebeard,” “*Throw Away Your Books, Rally in the Streets*,” and so on. Terayama went on a trip to USA to study a situation of America avant-garde dramas. He wrote a scenario of film “First Love; Canto Hell” directed by Hani Susumu. He got The Art Festival promotion prize on Broadcasting poetical drama of “Wolf’s Boy.” Terayama became a master of a race-horse “Ulysses.”

1969 (33 years old) Terayama wrote a reportage of “Strife in Tokyo University” in the journal of “Sunday Every day.” Theatre Gallery was completed in Shibuya. Terayama lived apart from Kujo Eiko. Terayama moved to an apartment of “Matsukaze-so.” Terayama produced the drama of “The Age Riding on the Elephant in Circus.” A Song “Sometimes, As Child who lost his mother” which Kalumen Maki sang was a record-breaking hit. In German, Terayama produced “Mari in Fur” and “Dog’s Goddess” at International Drama Festival. Terayama published Drama Theoretical Journal of “Underground Theatre,” and edited it. Nelson Orgren came to Japan. Terayama guided him to horse-race and boxing ring. He traveled Israel to learn their theatre situation. He directed his dramas of “Marie in Fur,” and “The Age Riding Elephant in Cercus” by only German actors in Essen city theatre. Terayama was locked up with a confused struggle against Situation Theatre. Terayama published “Dramas by Terayama Shuji.”

1970 (34 years old) Terayama produced the dramas “Crime by Dr. Garigari,” and “A fantastic Airplane Solomon flying by human power.” He produced the experimental film of “Tomato Ketchup Emperor.” Terayama had an interview with Mishima Yukio sponsored by “Ushio” publisher. Terayama was examined by the police about the background of accident of skyjacked by Sekigun sects (radical political movements.) Terayama composed the lyric “Seagull” sung by Asakawa Maki. Terayama directed the drama of “Marie in Fur” at La Mama theatre in New Nork by American players. Terayama lived with Nelson in Chicago for a few days. Terayama divorced Kujo Eiko. Terayama conducted a funeral of the boxer Rikiishi Toru of “Joe of Tomorrow” as the chief mourner. Terayama was elected as best ten of “Boss in heart in Japan in the journal of ‘Weekly Magazine Asahi’.” Terayama’s novel “Oh Waste Land” was translated in German. Terayama published serially the novel “Boaster Baron” in the newspapers of “Yukan Fuji.”

1971 (35 years old) Terayama directed the film of “Throw away the book, Go out to the Town”

(grand prix of film festival in San Leo.) Terayama produced the dramas of “The Evil Faith,” and “Jinriki Airplane Solomon” in the drama festival in Nancy. He also Terayama published serially the essay of “Human History that thinks Human Being” in the journal of “Weekly Magazine Shincho.” produced them in Paris, Amsterdam, and Sonzbiek. Terayama recited his poetry in International Poets Festival in Rotterdam. Terayama met Le Clézio and talked each other for two days. Terayama produced “The Evil Faith,” in International Drama Festival Beograd and got the grand prix.

1972(36 years old) Terayama produced “Jyasyumon (The Evil Faith)” in Shibuya Public Hall. Terayama produced the drama of “Run Merosu” in Art Festival of München Olympic. He produced the drama of “Jasyumon (The Evil Faith)” in Denmark, and the drama of “An Opium War” in Holland.

1973(37 years old) Terayama attended The Art Festival in Peruse police Silarze, and produced the drama of “The Origin of Blood in a Family.” He produced the drama of “The Blind’s Letters” in the drama festival in Poland. He published serially the essay of “Drama as Sorcery” in the Journal of “New Drama,” and the essay of “Flower Bride, Disguised Bird” in the Journal of the “Travel.”

1974 (38 years old) Terayama held Exhibition of “The Feature Article on Terayama Shuji” at Culture Center in Atené Francé. He held exhibition of “Terayama Shuji Fantastic Photograph Palace” at the gallery of Watari. He got Art Festival Promotion New Face Prize for film of “Death in the Country.” He produced Experimental Film of “Rola,” and “Memoirs of Butterfly Costume.” He attended International Drama Symposium, and had a discussion with P. Brook, and A. Muishukin.

1975(39 years old) Terayama produced street play of “Knock.” Policeman intervened in the production. He showed film of “Death in the Country” to Film Festival of Cannes. He produced the dramas of “A Journal of the Plague Year” in the cities of Holland and West Germany. He went to “The Feature Article on Terayama Shuji” in Film Festival in Edinburgh. He got Silver prize of Experiment Film in Oberhausen for experimental film of “A Tale of a Maze.” He published serially the essay of “Life of Back Street in Sport Edition” in the journal of “Novel in Question.”

1976(40 years old) Terayama produced the drama of Revision of “A Journal of the Plague Year” in Tokyo. He held an exhibition of “Terayama Shuji, Europe of Mirror Country.” He produced the drama of “Ship of Fool” in Tokyo and in Iran. He got the Judge Special prizes in the Film Festivals of Bath in Bergan, and Benalmadena in Spain. Terayama published serially fairy tale of “A Story shut by Red Thread” in the journal of “Paper Moon.” “Gallery Theatre” in Shibuya was closed. The New “Gallery” was opened in Moto-Azabu.

1977(41 years old) Terayama held “Exhibition of The Thousand and One Nights; the Arabian Night’s Entertainments by Terayama Shuji.” Terayama wrote and directed the drama of “Strange Public Officer in China.” He directed the film of “Boxer.” He got Reel’s International short film festival critic great prize for experimental film of “Les Chants de Malodor.” He completed experimental film of “An Eraser” and “A Woman of Two Heads– Shadow Film.” Terayama published

“Feature Articles on Complete Experiment Films of Terayama Shuji.” Terayama went around in Amsterdam with Fantastic Photo Exhibition of Terayama Shuji.

1978(42 years old) Terayama held the exhibition of “Pandora’s box in Europe by Terayama Shuji.” Terayama went around cities in Holland, Belgium, West Germany with “Direction to Servants.” Terayama produced the dramas of “Shin-toku-maru” and “A Seat in the Audience.” Terayama coached people at Photo Workshop in Alule’s International Photographer Festival. He produced the drama of “Direction to Servants” in Tokyo. He wrote scenario of “Grassy Maze” of one part of French Omnibus. He published serially the essay of “Deformed Symbolism” in the journal of “New Play.”

1979(43 years old) Terayama produced the play of “Lemming- Should you bring me to the end of the world? 「レミングー世界の涯まで連れてって」.” Terayama produced the drama of “Direction to Servants” in Sporete’s Art Festival in Italy. He went around the cities of Florence, Torino, and Pisa. Terayama showed his all films, and commented on them in California University. He wrote the drama of “Bluebeard’s Castle,” and directed it. He entered an attached hospital of Kitasato University for cirrhosis of the liver.

1980(44 years old) Terayama was elected as the first prize in both section of best play, and section of playwright and director in two times for two years. He produced the play of “Direction to Servants” in South Carolina and New York. He got the 1980’s highest award foreign drama prize in the Newspapers of “Villagers.” Terayama wrote the drama and directed French film of “Shanghai Alien Prostitute Mansion.”

1981(45 years old) Terayama entered an attached hospital of Kitasato University for cirrhosis of the liver for a month. He produced the drama of “One Hundred Years’ Solitude.” He produced the drama 1980’s version of “A Seat in the Audience.” While he collected data on “A Lane,” planning to publish in book form, He was arrested in the private alley.

1982(46 years old) Terayama went on location in Okinawa island for “Good bye Ark.” Terayama attended Toga’s International Festival with “Direction to Servants.” He published the poetry of “My Dear Old Home” in “Asahi Newspaper” in September. He produced the drama of “Direction to Servants” in Paris. He directed “Lemming- Should you bring me to the end of the world?” in December. He published he got eternal disease in “Broadcasting Newspapers.” He began to exchange video tape’s letter with Tanigawa Syuntaro. He completed the film of “Good-bye, Ark,” but couldn’t publish it.

1983(47 years old) Terayama published last essay of “How mile is it to the graveyard?” in the Journal of “Weekly Yomiuri” magazine. He became unconscious in a coma on May 22. He entered all round hospital of Kawakita)in Suginami-ku. He was complicated by cirrhosis of the liver and blood poisoning for peritonitis, and was dead at the hospital. He died at the age of 47. His funeral and farewell ceremony were conducted ay Aoyama Funeral hall at May 5. His tomb was built at

Takao cemetery of Hachioji city. His last film of “Good-bye, Ark” was opened to the public on September 4.