

クイアな身体が挑発する

——寺山修司原作・岸田理生脚本版「身毒丸」上演分析——

矢 吹 文 乃

はじめに

寺山修司（一九三五—一九八三年）は演劇作品の中でさまざまな「越境」を試みていた。とりわけ性の「越境」は、寺山の劇作の重要な題材であった¹。

性の「越境」を描くことが、当時それだけでラジカルな試みであったのは言うまでもない。一九七〇年代の日本では、ゲイ向け雑誌『薔薇族』（第二書房）の刊行などを契機に以前よりゲイ・ネットワークが拡大しつつあった。しかし、こういった雑誌は主にパートナー探し の場として機能しており、リップ活動の機運が熟するにはまだ長い時間を要していた²。こうした時代にあつて、寺山は『民衆の身体の劃一性を制度として規範化し、一般的理性として『等身大』という概念』を押し付けた日本近代に対する抵抗³の武器として、登場人物や俳優のクイアな身体にいち早く着目していたのである。

だが、クイアな身体に対する寺山の興味は初期作品⁴には顕著であるものの徐々に減退している。中・後期の作品群にも同性愛者／異性装者のキャラクターは登場するが、人物の描き込みは初期に比べると希薄であり、脇役程度の扱いを受けているか、何かのメタファーとして記号化されてしまっている⁵。

そのような中・後期作品群の中で、初期の趣を醸し出している作品が一つある。一九七八年に寺山の劇団「演劇実験室◎天井桟敷」（以下、天井桟敷）が初演した「説教節の主題による見世物オペラ身毒丸」（以下、「身毒丸」）である。「身毒丸」は、母を売る店から買われてきた継母（撫子）と継子（しんとく）が愛憎と性欲の果てに自らを縛りつける〈家〉を壊すという物語である。高取英はこの作品を『最初、見世物の復権を唱えた天井桟敷が、久しぶりにその路線で』⁶上演したものと位置づけている。

「身毒丸」は、主役が同性愛行為／異性装をおこなう最後の寺山

作品でもある。高取も、この劇の見どころとして《継母に化けたしんとく》の若松武の舞踏も凄い⁷⁾と主演の男性俳優が異性装をしているシーンあげている。このシーンは「身毒丸」の物語の大きな転換点になっており、クィアな身体の非常に印象的な表象が見られる。論者はこれまでに、「身毒丸」の戯曲における同性愛表象を分析してきた。拙論「〈病い〉を読みかえる——寺山修司「身毒丸」の生成とアダプテーションに注目して——」(『表現技術研究』十六号、二〇二二年三月)では、寺山が執筆した「身毒丸」。(以下、オリジナル版)と、岸田理生(一九四六—二〇〇三年)がリライトした「身毒丸」。(以下、リライト版)を取りあげ、各版を「病い」の表象に注目して比較した。オリジナル版／リライト版戯曲のテクストの性格については同論文のp.98-99にまとめている¹⁰⁾。

「〈病い〉を読みかえる」では、オリジナル版にはあった《癪病》患者に対する差別的表現がリライト版では見当たらないことを指摘したうえで、リライト版では新たにHIV／エイズ患者に対する差別意識を源泉とした同性愛嫌悪が表出していることを明らかにした。しかし、同論文は紙数の関係で戯曲の分析のみにとどまり、上演にまでは言及できなかった。そこで、本稿は「身毒丸」の読解をさらに進展させ、前述のように同性愛嫌悪を内包してしまったリライト版が、舞台にかかったときにどのような意味を持つかを考察する。

一、もう一つの性的関係

寺山は自解で、「身毒丸」を系譜／主題ともに、自身の先行作品の反復にとどまる作品だと評価している¹¹⁾。「身毒丸」の新規性の弱さについては、初演に対する劇評¹²⁾も指摘しているところである。作者自解に基づくならば、オリジナル版「身毒丸」を支える柱は《家族の三角形の因果構造》の解体と、《一対一の母神と子神》が繰り広げる「神話」の叙述という二本である。リライト版では、岸田の《母神子神の神性》を《引き算》するというもくろみによってオリジナル版にあった《社会的祭儀性は姿を消してい》るが、《継母と継子の関係から、唯の男と女に〈成ってゆく〉二人の内側》を描くことには徹しており¹³⁾、母と子の関係を叙述するという構造までもが消えたわけではない。

「身毒丸」に関する従来の研究のほとんどは、後者の柱に注目して論を展開している。特に「神話」の果てに至るしんとくと撫子の性的関係については、もっぱら精神分析学の方面から分析がおこなわれてきた。

例えば、岡田敦はリライト版におけるしんとくの心理を次のように分析する。

彼(註…しんとく)の内的対象関係においては、依存欲求

も性的欲求も、そして破壊性ですら区別できぬまま混在し融合しており、すべてが混交し「性愛化」として現実化してしまうのが、ここでの彼の基本病理であり、また悲劇でもあった。それは次の場面で、弟を相手のおぞましい「近親姦」として、より明白に劇化され反復されることとなる。¹⁴

岡田は、しんとくを持つ《母親像》が《実母（仏）》と《継母（蛇であり鬼）》の《二側面》に《分裂》していること¹⁵が、しんとくが《依存欲求も性的欲求も、そして破壊性ですら区別できぬ》ことの原因であるとしている。そして、分化されない欲求は性欲の形で発散される。岡田の考察では、しんとくの撫子に対する性欲は《彼の基本病理》であると述べられている。

一方、森岡稔はユング心理学の《結合の神秘》の概念を用いて、オリジナル版における性的関係を《自然な情動》と言い切っている。

身毒丸が「生みの母」や継母の「アニマ」を求めたのは本能的で自然な情動であり、彼を悩ませたのは継母と子の自然な情愛を既成道徳に縛られてしまい性的な意味だけを過剰に意識して、ゆがめてしまったからに他ならない。血のつながっていない若い母親に身毒丸が性的な関心を持つのは、「結合の神秘」ではあたりまえである。¹⁶

森岡の論は、しんとくと撫子の性愛が近親相姦の枠組みに押し込められるのはしんとく（あるいは観客）が《既成道徳に縛られて》いるからであり、《血のつながっていない》継母に継子が性的な関心を持つのは《あたりまえ》だと指摘している。従来無批判に近親相姦と呼ばれてきたしんとくと撫子の関係を単なる男女の性愛として捉えなおした点で、同論は評価されるべきであろう。

しかし、従来の研究は「身毒丸」に描き込まれたもう一つの性的関係を見落としている。それこそが、高取が《継母に化けたしんとく》の若松武の舞踏も凄い」と評したシーンでおこなわれる、しんとくからせんさく（撫子の連れ子）への強姦である。

家父長制に代表されるホモソーシャルが女性蔑視と同性愛嫌悪によって護持され、それらの禁が侵されることによって崩壊することを踏まえれば、このしんとくとせんさくの同性愛行為も重要な意味を持っていると考えられる。実際、この強姦のシーンは家督を継いだせんさくがしんとくに殺害されるという形で幕を下ろす。内実ともに《家》が崩壊するシーンなのである。

二、リライト時の変更点

問題のシーンを詳しく見よう。リライト版の当該部分を引用する。

せんさく（ハッとして）あ、おまえは！

身毒丸

そうさ、俺はおまえの兄の身毒だ。おまえの母親に呪われて、まなこつぶれた身毒だ。

せんさく

(息荒く) 何をしに帰ってきたんだ、身毒。

身毒丸

おまえをかわいがってやろうと思ってね。俺を呪い捨てたまま母の仮面をつけ、ママ母に化けて帰ってきたのさ。どうだい、似合うだろう？ この緋縮緬。

せんさく

(後ずさりながら) おまえは、もう家族の余分だ。
お父さんとお母さんと僕とで家族の三角形はでき上がってしまっている。

(中略)

せんさく 来るな、不潔がうつる。

身毒丸

そう、兄弟は一つだ。おまえにも同じように不潔のたのしみを頒けてやるのさ。

(と、せんさくの学生服もズボンもすっかり脱がせてしまふ。全裸にされたせんさくを、ひとと抱きよせて、いきなり)

死ねーッ！¹⁷

オリジナル版とリライト版の違いは大きく二点である。一点目は、オリジナル版では《癪病がうつる》だった台詞が、《不潔がうつる》に変更されている点。二点目は、せんさくがオリジナル版にはない

波線部の台詞を言う点である。その他、細かい変更点としては、オリジナル版では《あたし》や《ぼく》だったしんとくの一人称が《俺》に統一されている点が挙げられる。

天井桟敷による上演では、《死ねーッ！》という台詞の後、しんとく役の若松武が緋縮緬をはだけて官能的なダンスを披露する。ダンスの中ではせんさく役の俳優にまたがる動きなどもあり、しんとくがせんさくを犯しているということが暗示される。また、このシーンでしんとくが着用している緋縮緬はそれ以前のシーンで撫子が着ているものと同じである。先行研究が指摘するとおり、しんとく―せんさくの性的関係はそのまましんとく―撫子の性的関係の《反復》として解釈可能のように演出されている。

リライト版を用いた上演¹⁸では、この《反復》性がより強化されている。しんとくはこのシーンで《どうだい、似合うだろう？ この緋縮緬》という台詞とともに着物をはだけて赤い襦袢を見せる¹⁹。これと同様の演出は、劇の結末で撫子が《お抱きなさい、私の体を》²⁰と言うシーンにもつけられている。赤い襦袢を見せるという行為が二つの性的関係を結びつけているのである【図1】【図2】²¹。

しかし、しんとく―せんさくの性的関係には、一点、しんとく―撫子のそれとは大きく異なる要素がある。それは、しんとく―せんさくの性交が暴力として描かれる点である。この性的関係の暴力性が強姦であることに起因しないということは、「病い」を読み



図1 しんとくの赤い襦袢（〇八年版）

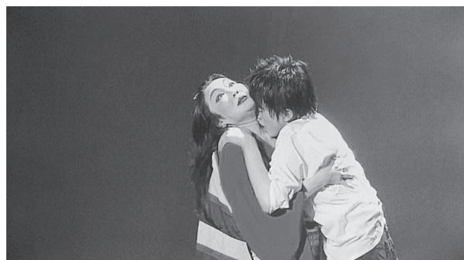


図2 撫子（左）の赤い襦袢（〇八年版）

かえる」で既に述べた。《癪病がうつる》《不潔がうつる》という台詞に顕著なように、ここでの暴力は《癪病》患者や同性愛者に対する差別意識を土台にして成立しているのである。

とはいえ、リライト版の戯曲／上演を、同性愛嫌悪を内面化しているという前提で分析してゆくと、こちらも徹底しないのである。リライト版における強姦のシーンが同性愛嫌悪をとり込むことでさらなる暴力性を加えているとするならば、なぜしんとくはこのシーンでわざわざ異性装をし、せんさくとの性行為に異性愛の要素を加えるのであろうか。男子学生服を着たしんとくがせんさくを犯すは

うが、《不潔がうつる》ことの暴力性をより強める意味でも、家父長制への反証としても有効であるはずだ。

さらに、〇八年版を劇場で観劇した人のブログでは、このシーンは《すさまじかった・ママ。でも恐ろしいほどの演技に目を瞠り・ママ》とはならず、なぜか見入ってしまう自分。／物凄い迫力で本当に怖いだけけれど、なぜか美しくもあるんです²²と評されている。もしかするとこのシーンには、舞台にばかり俳優に演じられることで戯曲にはない新たな意味が付帯されるのかもしれない。次章からはこの推測に基づいて、現実の俳優の身体に虚構のキャラクター（役）が宿ったときに劇に新しい解釈が生まれる可能性を、異性装をキーワードにして検証してゆく。

三、異性装とアイドル

「身毒丸」というテキストの内部では、しんとくの異性装はどのように意味づけられるのだろうか。岸田が『寺山修司の戯曲6』に寄せた解説「時合の鐘、ひとつ」では、オリジナル版戯曲のしんとくの異性装に関して言及がある。岸田は、しんとくが結末で撫子に変装するシーンをとりあげて《自らが母に変装して、もう一人の母と向き合った時、身毒丸は母性をすら、自らの裡にとりこんでしまったのである》²³と解説している。また、リライト版の上演（一九九七年）に対する劇評では《同一の女性の服装を着るとき、二人（註…

しんとくと撫子」が最終的にお互いに対する愛を認める」²⁴と述べられている。以上から、テキスト内部では、しんとくの異性装は概してしんとくと撫子の和解の文脈で読解されていると言える。

アングラ演劇の文脈においては、異性装は《異形》であった。鴻英良「異形から異装へ」²⁵では、六十年代の前衛演劇における異性装は《異様な風体であることにおいて意味を持っていた》と指摘されている。《異形》は画一性を求める社会構造へのアンチテーゼであり、《全人格的な人間の回復を身体を通してはかろうとする企てだった》。反面、《異形》が問題にしていたのは《差異一般》にすぎなかった。それゆえ、個々人の《性的差異》までも細かく問題化することはなかった。

衣装によって性を装うという行為そのもののより普遍的な意味を考えると、佐伯順子『「女装と男装」の文化史』は非常に参考になる。佐伯は異性装が表象されている国内外の作品（演劇、漫画、映画等）を取りあげて、作品内で異性装行為がいかなる意味を発揮しているかを論じている。中でも少年アイドルの《女装》についての考察は、「身毒丸」の異性装を論じるうえで注目に値する。

若さ、いわば「少年性」を魅力とする男性芸能人が、自らのアイドル性を高めるために女装を利用する現象は、二十一世紀のメディアにも連綿と受け継がれている。女装は男性アイドルの

女性とも男性ともつかぬ両性具有的魅力を引き出し、そのカリスマ性を演出するための重要な手段の一つなのだ。²⁶

佐伯は、シスジェンダー（と社会的に認識されている）の少年アイドルが異性装をすることは、《両性具有的魅力を引き出し、そのカリスマ性を演出する》ことにつながると考察している。

ここでリایت版の上演でしんとく役に抜擢された俳優たちに目を向けてみると、武田真治、藤原竜也、矢野聖人など美形の俳優が起用されていることがわかる。当時の雑誌や新聞では、「身毒丸」の作品内容よりも、主演俳優のプロフィールに重点を置いた紹介がなされている。特に武田と藤原をとりまく受容では、『フェミ男君』²⁷や《中学三年生》²⁸といった中性的／少年的な印象を強調する言葉が使われていたり、記事のそばに顔写真が大きく掲載されていたりする。当時の劇評も、彼らの《アイドル的な人気》²⁹を指摘している。美男子ぞろいの配役は偶然ではなく、演出家・蜷川幸雄の意図するものであった。蜷川は《少年物の、貴種流離譚》の性質を持つ「身毒丸」では、しんとくが《美少年》である必要があると述べている。

基本的にあるのは、説経節にしろなんにしろ、美しい少年が、盲目の少年がさすらって歩く。そして、彼がいろんな不幸までも背負ったり、いろんな穢れを背負いながらさすらうことで、

人々の気持ちを浄化してゆくっていう、民衆の創りあげた盲目の美少年像というのがある。(中略) ああ、そういう物語を作りながら、民衆っていうのはいろんな思いに耐えてたんだろな、と思うんですね。³⁰

蜷川は、「身毒丸」の原典の説経節が成立した時代から、民衆(「観客」は《美少年》が《穢れを背負いながらさすらう》姿を見て《気持ち浄化》していたと述べている。しんとくというキャラクターは、美しい容姿に描かれることで人々のまなざしを集め、偶像としての機能を持つようになるのだ。

この蜷川の発言を佐伯の異性装論と組みあわせると一つの仮説が成立する。すなわち、しんとく役の俳優は異性装をすることで偶像となり、観客にカタルシスを与えているのである。

四、欲望する観客たち

男性によって装われた〈女性〉が現実の女性以上に〈女性的〉な魅力を発揮するということは、逆説的だが、それが文化的コンテクストに基づいた理想像、言い換えれば、セックスシンボルの創出行為であると考えれば理解に難くない。ならば、異性装をしたしんとくのクイアな身体は作中でセックスシンボルとして機能しているだろうか。答えはノーである。せんさくはしんとくを《不潔》となじ

る。しんとくの姿に欲情するどころか、同性愛嫌悪を前面化して強く拒絶しているのである。

しかし、作品世界の外にまで目を向ければ、しんとくの身体を欲望している人間は存在する。それは観客である。じつは、蜷川が演出した「身毒丸」の上演には、戯曲の思惑を拡張するような形でところどころにしんとく役の俳優の身体を強調する演出が挟みこまれている。観客の視線は、否応なくしんとくの身体を欲望するように誘導されているのである。そのことが特に顕著なのは、①行水のシーンと、②撫子を亡母と見誤るシーンである。各シーンの演出を、九五年版、〇二年版、〇八年版、一一年版の上演映像をもとに分析してゆく。

①行水のシーン

(舞台片隅にぼんやりと明りがともる。

行水をしている身毒丸。

と、やって来た撫子が)

撫子 背中、流そうか。

身毒丸 あっちに、行ってください。

(中略)

覗かれている気配を感じて、振りかえる身毒丸。

隠れ損ねた撫子と眼が合い、一瞬、瞞め合い、やがて、どちらからもなく眼をそらす。³¹

戯曲では、このシーンでしんとくは行水をする。○二年版、○八年版、一一年版の上演では、戯曲にならない、しんとくが舞台袖から盥を持ってきて観客の眼前で裸になり行水をおこなう。行水を終えたときに撫子と目があって、しんとくは慌てて服を着る。戯曲からの変更点は、台詞がすべて削除されている点である【図3】。

九五年版の上演では、しんとくがする行為は洗濯に変更されている。舞台ソデから盥を持ってきたしんとくは自分の下着を洗いはじめ、下着を洗い終わると着ているシャツを脱いで洗う。その後、戻ってきた撫子と目があい、裸の体を隠して逃げる【図4】。

なぜ演出家は行水を洗濯に変えてもかまわないと考えたのか。いずれの上演にも共通する要素を挙げれば、答えは自ずと見えてくる。つまり、このシーンは俳優が裸になるためのシーンなのである。

洗濯をする九五年版では、しんとく役の俳優は観客に向かって自分の身体を見せびらかすようにシャツを脱ぐ。行水をする○二年版以降の演出ではさらに肌の露出が増え、俳優は仄暗い照明の中で全裸で行水をする。俳優と客席最前列との距離は五メートルもない。当然観客の視線は俳優の身体に釘づけになる³²。



図3 行水をするしんとく（○二年版）



図4 洗濯をするしんとく（九五年版）

もちろん、第四の壁の約束があるので、どのバージョンのしんとくも観客からの視線は気に留めない。だが、舞台上の撫子に見られているとわかると激しく動揺する。日常生活における素朴な油断が、外来者からの窃視に対する緊張へとすばやく切り替わる。撫子が罪悪感の滲む表情で目を逸らすとき、観客は撫子と同じく自らも窃視の現行犯になったことを自覚させられる仕組みになっているのである。また、○二年版以降の演出で戯曲にはあった台詞が削除されていることも、俳優の身体をじっくりと眺めるための時間としてこのシーンを成立させる手助けになっている。

②撫子を亡母と見誤るシーン

撫子 そうかえ、そんなにひどいまま母なのかえ。

(中略)

身毒丸 はい、おっ母さん、あれは鬼です。お父さんは、どう

してあんな女の色香に迷うてしまったものやら。

(撫子、ぐっとこみあげてくる怒りをおさえ、身毒丸の、まるで妻でも愛撫するような手つきに体はあずけたままで、)

撫子 その女は、おまえを可愛がっておくれではないんだ

ね?³³

戯曲のト書きでは、このシーンでしんとくは撫子を亡母と見誤って愛撫する。ト書きとおりの演出がつけられているのは、九五年版と一一年版である。一方、〇二年版と〇八年版では行為の主体が逆転して、撫子がしんとくを愛撫する。

後者の演出では、撫子はしんとくを抱きよせてシャツのボタンを開ける【図5】。シャツをはだけるこの演出は、九五年版や一一年版での愛撫が服の上からおこなわれるのと比べて非常にセクシャルである。また、二人が向かいあって愛撫に耽る一一年版【図6】と比較すると、行為が観客へ向けて開かれていることがわかる。

行水のシーン同様、観客はこのシーンでもしんとく役の俳優の身



図5 しんとくが愛撫される（〇八年版）



図6 撫子が愛撫される（一一年版）

体を見つめざるを得ない。対してしんとくは、撫子に盲目にされて、自らをまなざす観客をまなざし返すことさえできないのである。

以上の二つのシーンから、リライト版の上演において、しんとく役の俳優の身体はもっぱら観客の欲望を掻きたてる役割を果たしている」と結論づけられる。

こうして折にふれて観客の視線を身体へ誘導していた俳優がはじめて異性装をして登場するのが、しんとくがせんさくを襲うシーンなのである。当該シーンで、しんとく役の俳優は〈女装〉をして〈男言葉〉を話すというまさに《両性具有的》な身体性を有して観客の

前へ現れる。佐伯の言葉を借りれば《両性具有的魅力を引き出し、そのカリスマ性を演出》しているのだが、そのカリスマ性のベクトルは、先の行水や愛撫のシーンとの連続性を考慮に入れるならば第四の壁を越えた観客へ向かっていると考えるのが自然であろう。

こうして、リライト版戯曲が有していた同性愛嫌悪は、俳優―観客のあいだで改めて問題化される。俳優の身体は、《不潔がうつる》という台詞を逆手にとって“この身体が《不潔》か”と観客たちに問いかける。クィアな身体に挑発された観客は（ジェンダー・アイデンティティの如何に関わらず）異性愛規範に抵触せずにはいられない。なぜなら、両性具有的な身体を消費するときのまなざしには必ず同性愛の要素がつきまとうからである。

クィアな身体で観客のまなざしを誘う俳優と、観客が内面化している同性愛嫌悪の一騎打ち。そのとき、《家族の三角形》Ⅱ家父長制を無批判に再生産するせんざくというキャラクターは、ホモソーシャルの象徴となる。もはやこのシーンが孕む暴力性の意味は徒に恐怖を掻き立てるだけにとどまらない。観客の差別意識はせんざくに仮託され、蹂躪され、《死ねーッ!》という強烈な台詞とともに突き放されるのである。

おわりに

九五年版の上演について、大岡淳は次のように評している。

家よりもむしろ性愛そのものが極端と感じられる今日、この脚本から説得力を引き出すには演出上の大胆な工夫と繊細な扱いが必要とされる。蜷川演出が示した脚本との齟齬は単に不快であった。³⁴

大岡は、同上演を脚本と演出の《齟齬》において批判している。〈家〉または家父長制に対する演出家の考察が不十分であるために、《脚本から説得力を引き出》せていないというのである。

大岡が言う《家よりもむしろ性愛そのものが極端と感じられる今日》は、言い換えれば“セックスをしなければならない絶対的な理由はいまや存在しない”となるであろう。オリジナル版の物語は〈家〉を解体する手段として継子―継母の《性愛》を用いているが、リライト版では〈家〉の解体は継子―継母が《性愛》という目的に至るための手段になっている。このように目的と手段が逆転した結果、リライト版は《性愛》の中に目的になりうるだけの価値を見出さなければならなくなった。が、いざ価値を探そうとすると“セックスをしなければならない絶対的な理由はいまや存在しない”という壁にぶつかるのである。

人間の《性愛》を〈家〉の存続という文脈から切り離すことの価値を考えると、論者はLGBTQの社会運動を想起した。セクシュアルマイノリティが自身のセクシュアリティをカミングアウト

するのは《性愛》の《桎梏》に自ら囚われにいつているのではない。それは、異性を指向するのを《あたりまえ》とする異性愛規範から、自身の《性愛》を奪還する試みである。

「身毒丸」の物語では（オリジナル版／リライト版の如何に関わらず）男女が惹かれあうのが《あたりまえ》で、同性同士の性的関係は暴力として描かれている。よって、「身毒丸」をポジティブにクィア・リーディングすることは難しい。しかし、リライト版の上演には、戯曲にあった差別意識を逆にとる形でクィアな身体を武器にして観客の規範を壊してゆくような演出がつけられていた。

鴻英良は、アングラ演劇の《異形》に對置される概念として《異装》を挙げている。《異装》において俳優の身体は観客の《視線の快楽》に与することはなく、観客に身体の《存在の樣態を検討するよう》を要請するものである³⁵。そこではエロチシズムは姿を消し、残された肉体の社会性のみが浮き彫りになる。リライト版の上演で、俳優の身体は《美少年》というある種の《異形》の体を成して現れ、観客の《視線の快楽》に従順に奉仕する素振りを見せたのち、そうした視線がセクシュアリティの問題と無縁でないことを暴く。《美少年》の身体が呪いによって穢れることに對するカタルシス以上の社会的な意味がそこにはある。だからといって、作品に埋め込まれた差別意識が払拭されたわけではない。だが、リライトされることで、あるいは演出や俳優の演技が加えられることで、作品の持つ意

味が反転し新たな解釈が生まれることの証明にはなっている。しかも、新たな解釈が誕生する過程には、奇しくも寺山が得意としていた性の《越境》や第四の壁の《越境》という手法が用いられているのである。

天井桟敷はオリジナル版「身毒丸」をわずか四日間のみ上演した。その後、「身毒丸」は同時期に發表された「観客席」の成功の陰で、作者にささ捨て置かれていた。「身毒丸」という物語を生んだのは寺山修司であったかもしれないが、「身毒丸」に生命を与えたのはリライト版を執筆した岸田理生と演出に携わった蜷川幸雄、そして俳優たちであったと論者はあえて言い切りたい。

「身毒丸」という作品は（「身毒丸」の原典である説経節の「しんとく丸」も含めて）特定のテクストや上演に中心があるのではない。派生がさらに派生を生んだ結果明確な輪郭が消えたそれは、作品群という言葉の枠組みをも超えて、現象と呼ぶべき存在になっている。遠い未来に誕生する作品が、この現象に新たな見方を与えてくれる可能性すら考えられるのである。

註

- 1 クィアな身体を題材にした作品の一例には「毛皮のマリー」（一九六七年）や、「男装劇 星の王子さま」（一九六八年）が挙げられる。
- 2 砂川秀樹「日本のゲイの歴史」（『同性愛入門「ゲイ編」』ポット出版、

- 二〇〇四年二月) p. 46
久保陽子「寺山修司の演劇における俳優」『寺山修司研究5』二〇一二年三月) p. 135
- 4 寺山修司研究において通例とされている期分類は管見の限り見当たらない。本稿では久保陽子「寺山修司実験演劇の試み——現代前衛芸術との影響関係を視座として——」(『国文』一〇九号、二〇〇八年七月)にある分類を採用している。久保の分類は、寺山が生前に出版した三冊の戯曲集を分類の主軸に置いており、網羅的かつ明確に寺山の演劇作品の全体を捉えている。
- 5 例えば、「レミング——壁抜け男」(一九八三年)では、兩人とも男性である「囚人1」と「囚人2」が日常的に性的関係を結んでいることを想像させる台詞が挿入されている。このシーンを戯曲(『寺山修司の戯曲5』思潮社、一九八六年七月)で確認してみると「12——間奏曲」という章題がつけられている。このことから、彼らの挿話の比重は劇全体の物語のなかで軽くみつまれているということがわかる。
- 6 高取英「演劇実験室●天井桟敷その他の公演作品」(九條今日子は編)『寺山修司劇場「ノック」閉ざされたドア、閉ざされた心をノックしてみる』日東書院、二〇一三年七月) p. 271
- 7 高取英「演劇実験室●天井桟敷その他の公演作品」(同前) p. 271
「説教節の主題による見世物オペラ『身毒丸』」作・寺山修司／岸田理生(共同、初刊)『身毒丸』新書館、一九八〇年三月
- 9 「身毒丸」作・岸田理生、初刊『岸田理生戯曲集「身毒丸」「草迷宮」』劇書房、一九九七年四月
- 10 大きな変更点としては、オリジナル版は〈家〉や〈病い〉をテーマにした短いシーンをコラージュ的に盛り込んでいるのに対して、リライト版はそうしたシーンをとり払い、しんとくと撫子のシンプルな恋物語へ改変している点が挙げられる。また、オリジナル版では撫子がしんとくを食い殺すという結末だったのが、リライト版では二人の恋愛成就に書き換えられている。
- 11 寺山修司「作品ノート 身毒丸」(『寺山修司の戯曲6』思潮社、一九八六年八月) p. 350 ※初出は『寺山修司戯曲集3 幻想劇篇』劇書房、一九八三年五月
- 12 「六月の新劇公演から 実験成功「天井桟敷」二作品」(読売新聞夕刊、一九七八年七月五日、九面)では、「いわば「天井桟敷」の入門編といった趣で、最近の作風には珍しく、文学的、な舞台である。これでもか、これでもかと繰り出す「天井桟敷」の世界は、サービス過剰ともとれた」と評されている。
- 13 岸田理生「『身毒丸』のこと」(『身毒丸・草迷宮岸田理生戯曲集』新装版、劇書房、二〇〇二年一月) p. 144
- 14 岡田敦「『身毒丸』考——ジャパニーズ・エディプスの行方」(『椋山女学院大学研究論集人文科学篇』三十六号、二〇〇五年三月) p. 56
- 15 岡田敦「『身毒丸』考——ジャパニーズ・エディプスの行方」(同前) p. 55
- 16 森岡稔「戯曲『身毒丸』における「近親性愛」と「人間愛」——ユング心理学の「結合の神秘」に照らして——」(『寺山修司研究8』二〇一五年四月) p. 125
- 17 岸田理生「身毒丸」(『身毒丸・草迷宮岸田理生戯曲集』新装版、劇書房、二〇〇二年一月) p. 59・60
- 18 リライト版を用いたのは次の五公演。(1)「身毒丸」一九九五年十二月一日〜四日、於・彩の国さいたま芸術劇場 演出・蜷川幸雄、主演・武田真治／白石加代子。(2)「身毒丸」一九九七年十月十五日〜十八日、於・パピカン劇場(ロンドン)、演出・蜷川幸雄、主演・藤原竜也／白石加代子。(3)「身毒丸ファイナル」二〇〇二年一月二十六日〜二月三日、於・

- 彩の国さいたま芸術劇場 演出：蛭川幸雄、主演：藤原竜也／白石加代子。
 (4)『身毒丸復活』二〇〇八年二月七日～九日、於：ジョン・F・ケネディ
 センター（ワシントンDC）、演出：蛭川幸雄、主演：藤原竜也／白石加
 代子。(5)『身毒丸』二〇一一年八月二十六日～九月六日、於：銀河劇場、
 演出：蛭川幸雄、主演：矢野聖人／大竹しのぶ。
 ただし、九五年版のみ、しんとくが片肌を脱いだときに見せるのは緋縮
 緬ではなく素肌である。
- 19 岸田理生「身毒丸」（同前） p. 66
- 20 図1～6の出典は以下による。■九五年版：『身毒丸』VHS、ホリプ
 ロ／劇書房／ポニーキャニオン、一九九五年、於：彩の国さいたま劇場。
 ■〇二年版：『身毒丸ファイナル』DVD、ホリプロ、二〇〇二年、於：
 彩の国さいたま劇場。■〇八年版：『身毒丸復活』DVD（同前）。■
 一一年版：『身毒丸』DVD、ホリプロ、二〇一一年、於：銀河劇場。
 りゅうワン「演劇史上に残る芝居『身毒丸復活』」gooブログ『FAKE;
 or Truth?』二〇〇八年三月十五日、[https://blog.goo.ne.jp/tuna-
 flare05200708/e/b04f5eb2a230f31478f3ba5280a03ab](https://blog.goo.ne.jp/tuna-flare05200708/e/b04f5eb2a230f31478f3ba5280a03ab)（最終閲覧日：
 二〇二二年八月十七日）
- 22 岸田理生「時合の鐘、ひとつ」（『寺山修司の戯曲6』同前） p. 379
- 23 磯部哲也「英国紙劇評家が見た『身毒丸』ロンドン公演」（『寺山修司研究
 たね』二〇〇七年五月） p. 169 ※『インディペンデント』紙、一九九七
 年十月十七日を磯部氏が翻訳したもの。
- 24 熊倉敬聡／千野香織『女？ 日本？ 美？』慶應義塾大学出版会、
 一九九九年三月、p. 221、238
- 25 佐伯順子『女装と男装』の文化史、二〇〇九年十月、p. 40
- 26 川崎浩「キャラクター図鑑」泣きべそ の剛腕、武田真治「東京毎日新聞
 夕刊、一九九五年十二月七日、七面
- 27 28 「初舞台の『身毒丸』ロンドン公演で主役を務める 藤原竜也君」読売新
 聞（埼玉）朝刊、一九九七年八月十九日、三十三面
- 29 辻則彦「ステージレビュー 『身毒丸』ファイナル公演 鋭くえぐられる
 心理」中国新聞朝刊、二〇〇二年三月三日、十一面
- 30 「蛭川幸雄×藤原竜也×白石加代子トークセッション」（『身毒丸ファイナ
 ル』DVD特典映像、ホリプロ、二〇〇二年、於：彩の国さいたま劇場）
 書き起こし
- 31 岸田理生「身毒丸」（同前） p. 17、19
- 32 カカオ99「舞台『身毒丸復活』感想」seesaa BLOG『網蝗99式』二〇〇八
 年四月九日、<http://netnag099.seesaa.net/article/92842255.html>（最終閱
 覧日：二〇二二年八月十七日）では、『シャツから下着から全部脱ぐ……』と
 いうのを自分は知らなかったので、『マジで!?』と思った」と観劇時の衝
 撃が語られたのち、しんとく役の藤原竜也について、『ひょろ長いとい
 うか、大人の男性というには線が細い』『男としては未完成』な藤原の身
 体の存在感が『身毒丸』上演の要であると考察されている。
- 33 岸田理生「身毒丸」（同前） p. 50
- 34 大岡淳「劇評 寺山修司の彷徨」（『テアトロ』一九九六年二月号） p. 79
- 35 鴻英良「異形から異装へ」（同前） p. 233
- 付記 引用文中の註、略、傍線はすべて論者による。
- やぶき・あやの、広島大学大学院文学研究科博士課程後期在学—