

寺山修司の演劇と中心の不在—フランス現代思想との関わりで

野島直子

要旨：寺山修司（1935～1983）は、歌人として出発し、詩、映画、演劇、評論など様々なジャンルを横断し、現代芸術や若者文化に多大な影響力をもった詩人である。本稿では、そうした寺山の多彩な活動のうち、演劇活動の部分に焦点をあてた。寺山演劇は、日本だけでなく、1969年から1982年にかけて、毎年のようにヨーロッパを中心に海外で上演を果たしており、寺山がその後半生を最も演劇活動に力を注いだといえるからである。分析にあたっては、三浦雅士の寺山論「寺山演劇は、中心の不在、神の不在を主題にしている」というテーゼを援用して論じることを試みた。その結果、寺山演劇、とりわけ後期スペクタクル演劇は、フランスの構造主義、およびポスト構造主義の思想（J. ラカン、J. デリダ、ドゥルーズ+ガタリらの思想）と共振するものであることが見出された。

キーワード：寺山修司、演劇、中心の不在、神の不在、構造主義、ポスト構造主義

0 はじめに

寺山修司（1935～1983）は、1954年に18歳で歌人としてデビューし、1983年、47歳で病死するまで、俳句、短歌、詩、映画、演劇、評論などさまざまなジャンルを横断し、現代芸術や若者文化に多大な影響力をもった詩人である。

とりわけ、「演劇実験室・天井桟敷」における演劇活動については、パリの五月革命、日本の全共闘運動の前年にあたる1967年という激動の時期にその活動を開始しており、唐十郎や鈴木忠志らの活動とともに、新劇に対抗する「小劇場運動」として同時代の文化、芸術、風俗を席卷しただけでなく、1969年にはいち早く西欧に招聘され、リヴィング・シアターやグロトフスキらとともに「演劇とは何か」を根源的に問い、西欧の前衛演劇のステージにも重要な足跡を残した。

一方で、その演劇活動の内実は、文学としての戯曲ではなく、上演が終われば消失してしまう一回性のスペクタクルを中心としたものであったために、継承、評価が難しいといった側面をもっており、同時代性を超えて十分に論じられてきたとはいえない¹。

ただ、それでも、そうした演劇活動の消失してしまったかなりの部分について、現在においても論評可能なのは、臨場感あふれる海外公演のレビューと、国内における、当時朝日新聞の記者だった扇田昭彦、文化人類学者の山口昌男、そして当時『ユリイカ』、『現代思想』の編集長だった三浦雅士らのリアルタイムでの劇評やコメントに負うところが大きい。扇田はジャーナリズムの視点から、山口、三浦は、現代思想の視点から寺山の演劇活動をとらえ、その仕事の概略と思想的な意味を後世に伝え

¹ 代表作を生み出してさほど時間を経ないうちに47歳という若さで亡くなっており、寺山自身が同世代、次世代に向けて人的・物的基盤を十分に作れなかったことも、とりわけ海外での仕事の継承、評価を困難なものにしたといえる。

るという貴重な役割を果たした。

そうした中で見えてくるのは、寺山演劇は、新劇に特徴的な「内面」や「心理」を扱った演劇ではないばかりか、それを批判して「身体」や「情念」に向けた同時代の小劇場運動とも微妙に一線を画すものだったということである。

たとえば、寺山は自らの演劇活動を以下のように書いている。

われわれは俳優を中軸とする他の小劇場の理念と対極に立ち情念の限界から出発している。われわれにとってにんげんは「血のつまったただの袋」にすぎず、不可能性と迷路の中にある存在である。われわれは、人間相互の葛藤による近代劇のイデオログを否定し、人間と事物との葛藤、虚構と現実の相互侵蝕の中に、もう一つの世界状態を仮構することを「劇」として認識するのである²。

こうした発言には、唐十郎が紅テントの濃密な空間の中で、情念と身体の解放をもたらす、新劇とは異なるタイプの俳優とドラマを生み出し、鈴木忠志が、言語と身体の実験をなすべく利賀村に自らの拠点となる劇場をもち、鈴木メソッドという身体訓練を生み出し、現代における能舞台の復権を目指したありようとは、基本的に異なった演劇への志向性を窺うことができる。

寺山演劇は、「内面」や「心理」でも、「身体」や「情念」でもなく、いわば「人間と事物との葛藤」、「虚構と現実の相互侵蝕」の中に劇を見ていると言っているわけだが、これだけでは何のことなのかわかりにくい。

そこで、本稿では、こうした寺山の発言を念頭に置きながら、三浦が寺山作品、とりわけ『阿呆船』、『疫病流行記』、『奴婢訓』³に読み取った「中心の不在」³という主題を、他の寺山作品にも広げて、具体的に検討したい。

寺山演劇における「中心の不在」というと、まず想起されるのは、中心をもち、たえず横にずれていく特異なスペクタクル⁴だが、もちろん、この概念の射程はそうしたことのみにとどまらない。ちなみに、三浦はこれを「意味づけるものの不在」と言い換えており、別のところでは「神の不在」⁵と書いている。また、寺山の代表作『奴婢訓』において、寺山自身が明示したテーマは「主人の不在」であったが、これもこうした概念に関わるだろう。今書いた中心を持たない横ずれのスペクタクルについても、市川浩は「完璧で最終的なメタである神の眼が不在である現代では、メタは水平に増殖する以外にはない」⁶と発言しており、「中心の不在」は「神の不在」と密接にかかわる概念であることが知れる。

² 天井棧敷新聞 1973年3月30日、『寺山修司記念館②』テラヤマ・ワールド、2000年、105頁。

³ 三浦雅士『幻のもうひとり 現代芸術ノート』冬樹社、1991年（1982年）、153頁。

⁴ 市川浩、小竹信節、三浦雅士『寺山修司の宇宙』新書館、1992年、200-218頁。

⁵ 三浦雅士『幻のもうひとり』162頁。

⁶ 市川浩他『寺山修司の宇宙』75頁。

実際、寺山は神の死を唱えたニーチェの読者であったし、その若き日、サルトルの全著作を読破した⁷こともこうした問題意識と関わるだろう。大澤真幸によれば、サルトルは、『神の不在』を率直に全面的に引き受けた最初の（西洋の）思想家だった⁸という。「人間には、神から与えられた目的も意味もない。だから人間は自由だ。いや自由であるほかない（「自由の刑に処せられている」）⁹。寺山もまたこの思想の洗礼を受け、それゆえに後にそれと真っ向から対立する構造主義的発想に強いインパクトを受けた¹⁰のだとも考えられる。

そこでまず、第1章から第3章において、三浦が寺山作品に読み取った「中心の不在」という主題が、寺山演劇に特徴的な、演劇が演劇であることを問う自己言及的な仕掛けと密接に関わることに注目する。そして、その上で、第4章から第8章にかけて、この主題が、私が私であることを問う自己言及的なモチーフをもつ後期スペクタクル演劇、『疫病流行記』、『奴婢訓』、『レミング』においていかに関わるか、作品に即して具体的に検討する。

1 「観客席」を問う

まず、1978年に紀伊国屋ホールで上演された『観客席』から見ていこう。「観客席」というタイトルが付されたこの劇は、文字通り、「観客席」が主人公のきわめて実験的な作品であった。観劇した扇田は、この劇の概略についてこう書いている。

通常の演劇では、舞台上で照明を浴びるのは俳優で、観客は暗い客席にいて、俳優たちの演技を見守る。だが、『観客席』ではこの約束事が通用しない。観客は切符の購入時に氏名を明記させられ、指定された席に座る。劇が始まると、俳優は名指しで観客たちに質問し、観客は応答を強いられる。脚光を浴びるのは、ここでは俳優ではなく、観客のほうなのだ。観客から匿名状態でいられる安全地帯を奪う演劇だった¹¹。

ここで名指され、照明を浴び、ときに場外へ連れ出されることになる観客は、実際は、観客の役をした俳優だったらしい¹²が、大半の観客はそれを知らない（扇田も知らなかったようだ）から、上演時間中、次は自分の番かもしれないと思い、ほっとしたり、びくびくしたりして過ごすことになる。そしてそう思ったら、もう寺山の術中にはまっている。観客は、「出来事を演じている舞台を見ている」という観客の前提が崩され、否応なく劇に巻き込まれてゆき、まさに「匿名状態でいられる安全地帯」を奪われることになるのである。

⁷ 扇田昭彦編『劇的ルネッサンス 現代演劇は語る』リプロポート、1983年、15頁。

⁸ 大澤真幸（古典百名山34）ジャン＝ポール・サルトル「存在と無」、朝日新聞、2018年6月23日。

⁹ 同上。

¹⁰ ただし、寺山の演劇作品は1962年『狂人教育』の時点ですでに発想としては構造主義的であり、1971年『邪宗門』の段階では明らかに構造主義が意識されている形跡がある。

¹¹ 扇田昭彦「寺山修司の劇世界と演劇革命」、『寺山修司と演劇実験室◎天井桟敷』徳間書店、2013年。

¹² 市川浩他『寺山修司の宇宙』111頁。

扇田は、こうした試みについて、寺山の「出会いの偶然性を想像力によって組織する」という言葉を引用しながら、「寺山にとって『観客席』は、演じ手と観客の関係を組み換え、観客と新しい「出会い」をするための実験の場だったのだ」とまとめている¹³。

しかし、三浦雅士は、扇田と微妙に意見を異にしている。三浦は言う。この劇はいささかも「観客参加」の劇ではなく、「観客を解体する」ものであり、「観客席そのものの起源を問い」、「観客を観客たらしめる構造」を問題化するものなのだ¹⁴、と。主人公はあくまで「観客」ではなく、いわば「観客席」なのであり（先に述べた寺山の「人間と事物の葛藤」という言葉が想起される）、この劇は、観客との「出会い」など目指されていなかったというのだ。

三浦は上演当時、この劇について二つの劇評を書いているが、まず、一つ目の劇評において、「人は、あたかも自明のように舞台と観客を截然と分かち、仕切られた観客席のなかに匿名の人間として腰かけている」が、こうした観客席の成立は「たかだか二百年のことにすぎない」とし、観客席の起源を問う。続いて、「観客がひとつの共同体に属しているかもしくはそれに準ずるものである時代から、分断された個が任意に集合して観客を形成する時代へと移った」ことで、「観客は横の連鎖を断ち切られ、ただ作者あるいは演出家と対峙する」ようになったという歴史的経緯を振り返る。そして、「横のつながりを断ち切られた観客席の成立こそ、じつは観客の内面の成立に対応しているのではないか」と問いかけ、こうした観客席のありようを揺るがす寺山演劇は、「人間の内面を中断しそれを宙吊りにし、「内面という幻想を成立させようとするすべてを疑問に付す」試みだと書いている¹⁵。

二つ目の劇評でも、今舞台の標準となっている観客席は、近代に成立した自由で平等な市民、すなわちブルジョワジーの成立と密接にかかわる形で成立したことにふれ、「ハムレットの独白以降、近代劇のほとんどすべては、内的苦悩の外化以外のなにものでもなかった」こと、「古代において宇宙の似姿であった舞台は、いまや人間の心の模写に過ぎないものへと転化した」ことを確認した¹⁶あと、三浦はこう書いている。

しかし、内的苦悩が劇を生み出すのではまったくくない。逆に、近代という劇が内的苦悩をもたらしたのである。内面という神話は近代によって生み出されたのである。民主主義が権力を個人的市民に分有させる幻想であったとすれば、近代は内面を人間一般に分有させる幻想であったといえる。寺山修司がその舞台において一つの物語を強引に中断させるとき、同時に彼はこの近代という劇、内面という神話を中断しようとしているのだ¹⁷。

演劇で内面を語ることはいささかも自明ではない。近代に生まれた個人主義が、そして「観客席」

¹³ 同上。

¹⁴ 三浦雅士『幻のもうひとり』151-152頁。

¹⁵ 三浦雅士『私という現象』講談社学術文庫、1996年、76-78頁。

¹⁶ 三浦雅士『幻のもうひとり』152-153頁。

¹⁷ 同書、153-154頁。

という装置が、内面を発生させたのだ。「民主主義が権力を個人的市民に分有させ」たように、「近代は内面を人間一般に分有させ」たのであり、神の不在と内面の成立は分ちがたいのだ。「近代的な劇場の成立と展開」は、こうした「近代的な内面の成立と展開に正確に対応している」¹⁸のであり、中心の不在＝神の不在を主題にする寺山が演劇を上演するということは、この装置を問わずにいることではけっして果たされない。「透明を装うことによって近代演劇という制度を巧みに覆い隠してきた」¹⁹この内面を発生させる装置、「観客を観客たらしめる構造」を問うことなくしては…。三浦はそう主張しているのである。

もっとも、今日、内面を語る劇を自明として演じるということは少なくなっている。1978年といえ、前年にはフーコーの『監獄の誕生 監視と処罰』（新潮社）が翻訳、出版されているが、そこで開陳されたパノプティコンのヴィジョンは、不在の監視者の視線を内面化して自分で自分を監視し規律する、独房の囚人として近代的主体をとらえるものであり、以後、近代を、近代的主体を説明する強力なモデルとなった。また、1980年には柄谷行人が、『近代日本文学の起源』（講談社）を出版しており、近代日本における内面の成立を問題化し、以後、多方面に影響を与えることとなった。1970年代後半とは、近代という制度、内面という透明な制度が「制度」として見え始めてきた時期なのかもしれない。

しかし、観客を観客たらしめる構造を問題化し、われわれを支配している透明な制度を問うという寺山の姿勢は、今なお刺激的であることには変わりはない。

実際、三浦は後年、市川浩と『観客席』に仕掛けられたものを具体的にとりあげながら、「劇が外へはみだし、日常が劇のなかへはまり込んでくる」という意味でこの劇は「市街劇と等質」だという市川の指摘を受け、「劇場空間で劇場自体を解体するような仕事を、概念のレベルでどこまでも押しつめた『観客席』のほうが、いたずらに市街に出るよりも尖鋭的だと思いますね」と語っている²⁰。

2 同時多発劇が問うもの

次に、「同時多発劇」という戦略を見ていこう。観客を驚かせ、苛立たせもするこの劇の仕掛けは、1970年以降、寺山のほとんどの劇について見られたものだが、これについては、三浦が好んで引用する、『ガリガリ博士の犯罪』の戯曲に書かれた以下の文章がすべてを語っていると見てよいだろう。

劇は同時多発的に、それぞれの部屋ではじまっている。したがって、客はじぶんの居る場所から、きわめて主観的にしか劇と接触することができない。部分によってしか因果律に関わることが出来ないとこの点に於て、この劇は世界に似ている²¹。

¹⁸ 三浦雅士『寺山修司 鏡のなかの言葉』新書館、1987年、243頁。

¹⁹ 三浦雅士『幻のもうひとり』154頁。

²⁰ 市川浩他『寺山修司の宇宙』20-21頁。

²¹ 『寺山修司の戯曲4』思潮社、1984年、9頁。

この劇は、戯曲によれば、ステージと客席が分離されておらず、いくつかの部屋がある家に40人の客を招くという設定で上演される。扇田によれば、地下に小劇場のある「天井桟敷館」で上演されたこの劇は、「観客が座る客席がばらばらの方向を向いていて、どの観客からも舞台を部分的にしか見ることができ」なかったという²²。こうした試みは、完璧な暗闇の中で、観客がマッチを擦る一瞬だけ舞台上の出来事を見ることができる『盲人書簡』をへて、後期スペクタクル演劇において、さまざまに追究されていった。

とりわけ、後期スペクタクル演劇においては、美的完成度が高くなっていったから、こうした同時多発劇も美学的な問題に還元されかねないが、『ガリガリ博士の犯罪』から一貫して追求されてきた仕掛けで、まさしく「中心の不在」を体現する認識論的なものだったといえよう。

実際、こうした仕掛けのもつ意味については、三浦は、市川との対談で認識論的なテーマとしてとりあげているが、ここでは、市川が以下のように語っていることに注目しておこう。

同時多発的な出来事は神の眼にしか一挙に見えないはずで、パースペクティブしか持ちえない人間は、頭をめぐらすか、位置を変えない限り見えないものがつねにある。寺山さんの演劇は、登場人物には見えないものまですべて見ている特権的観客、つまり神の眼の位置にいる観客を否定することによって、逆に現実の多次元性や錯綜を示してきたと思う²³。

市川は、すべてを見ている観客、神の位置にいる観客を否定するところに、この同時多発劇の仕掛けの要諦があったというが、そうだとすれば、第一章でみた、『観客席』の問題意識と通底するものだといえるのではないか。

先に、『観客席』は、「あたかも自明のように舞台と観客を截然と分かち、仕切られた観客席のなかに匿名の人間として腰かけている」ことを問題にしたと書き、この構造が「内面」を形成したとも述べた。しかし、明示しなかった問題がある。実は、この観客席の大きな特徴は、観客から舞台の「すべてが見える」ように作られているということでもあるのだ。

近代演劇に特徴的な舞台は、いわゆる額縁舞台といわれるものである。これは、平凡社百科事典マイペディアでは、「客席から演劇空間が一枚の絵のように見える舞台」であり、「プロセニウム・アーチと呼ばれる装飾つきの枠で囲まれ」、「張出舞台に比べて演技者と観客との区別が明瞭で、遠近法を用いて別の世界をのぞくような感覚を持たせる」ものだったと説明されている²⁴が、これが遠近法と密接にかかわるものとして書かれていることは、注意してもし過ぎることはない。

なぜなら、線遠近法、それは、近代的主体のモデルでもあるからである。どういうことか。ここで、

²² 扇田昭彦「寺山修司の劇世界と演劇革命」、前掲書 60頁。

²³ 市川浩他『寺山修司の宇宙』14頁。

²⁴ 平凡社百科事典マイペディア、
<https://kotobank.jp/word/%E9%A1%8D%E7%B8%81%E8%88%9E%E5%8F%B0-43786>

三浦の後年の仕事から、線遠近法について書いた箇所を引用しよう。

秩序は中心を必要とします。神が厳として存在する場合は、神を中心にすべてを描けばいいわけです。ところが、イタリア・ルネッサンスは遠近法という不思議なものを発明したのです。これは騙し絵の一種なのですが、この作図法に基づくと、任意に定めた消失点に近くなればなるほど物が遠く見えるのです。無限に遠くなる。そして、その消失点を決めた瞬間には、どこからそれを眺めているかも明瞭になるのです。つまり、自分が眺めているその地点が、言ってみれば、宇宙の中心になるわけです。／消失点を任意に決めることができるということがポイントです。任意にということは、誰もがそこに立つことができるということです。…誰もが宇宙の中心に立って、神と直接対話できるのです²⁵。

つまり、遠近法の発明は、消失点、すなわち焦点という中心の発明として、絶対王政の理念と一致するのだが、同時に、その焦点はどこにでも置けるという技法であることによって、誰もが自分自身の王である、すなわち主体であるということを意味しており、遠近法は、近代的個人の象徴だというのである。近代的個人は、内面においては「王」なのである（正確には王であり、同時に臣下でもある）。

だとすれば、額縁舞台の観客席は、任意に選べる消失点の効果によって、観客の眺めている地点が世界の中心であり、舞台の全てを見通せるような、自らが自らの王であるような主体、しかも匿名性を確保された、自由で平等な近代的主体を表象するものとして作られているということになる。

その意味で、この光学的モデルは、先に見たように、『観客席』上演当時の三浦が、「民主主義が権力を個人的市民に分有させる幻想であったとすれば、近代は内面を人間一般に分有させる幻想であったといえる」という言葉でいわんとしていたことを、明確に表していると考えられる。近代的主体とは、中心（神や王）なき時代の、中心（神や王）として幻想を与えられているのだ。観客席はそれを如実に示している。

寺山は、まさしくこうした「観客を観客たらしめる構造」に苛立ち、上に見た遠近法という光学的モデルに対抗する形で、全てを見通せない同時多発劇という光学的ヴィジョンを提示したのではないだろうか。つまり、観客席に座る観客は、神のように、王のように全体を俯瞰する眼と視界が与えられているが、それは幻想にすぎないと寺山は観客にメッセージを送っているのである。

寺山はニーチェの読者であったから、こうした発想の源泉には、ニーチェのパースペクティヴ論があった可能性が大きいと、ともあれ、近代の観客席の前提を問い、そこから近代の主体のありようを問うという意味で、この仕掛けは、『観客席』の問題意識と通底するだけでなく、寺山がここで追究した主題が、三浦のいう中心の不在＝神の不在、もっと言えば、中心なき時代の中心、神なき時代の

²⁵ 三浦雅士『バレエ入門』新書館、2000年、61-62頁。

神を解体することであったことを如実に示すものであるといえるだろう。

3 屋台くずしと劇中劇が問うもの

ここで、もうひとつ、近代の劇場と主体の関係を問うた重要な仕掛けについてみておこう。それは、天井桟敷以前の演劇（『狂人教育』）から見出される屋台くずしと劇中劇という仕掛けである。

三浦が例示するのは、1968年公演の『星の王子様』である。これは、「ある状況に投げ込まれた少女（筆者註：点子）が真実を口にすると、その状況のみならず劇そのものまでもが崩壊するというもの」で、ラスト・シーンは屋台くずしである。

「いつまでも、いつまでも、大人になれない星の王子様！きたないものを見ないふりをするごまかしの童話！うそでかためたお芝居のホテルのうしろに、ほんものの人生を見せて頂戴！」
だが、この言葉とともに崩れ去るのは劇の中の劇（筆者註：劇の中でもうひとつの劇が演じられている）だけでなく、劇という枠組みそのものなのである。書割は倒れ、照明器具は裸になる。こうして、虚構と現実の境界を踏み越えた点子が向き合わなければならないのは、現実もまた虚構ではないかという疑いである。点子は客席に踏み出して観客に問いかけなければならない、「あたしは誰？」と。

「あたしは誰？」というこの問いに、観客はむろん二重に答えることができる。点子は点子であると同時に、点子を演じている女優でもあるからだ。だが、それでは点子を演じている女優の人生はほんものの人生なのだろうか？その女優もまた家へ帰れば家族のひとりとして芝居をしているのではないだろうか？日常生活もまたひとつの虚構なのではないだろうか？²⁶

ラスト・シーンは、装置にさらされた点子の独白であり、劇の終わりを告げるカーテンは降りず、よってカーテン・コールもない。場内に灯りがついて、観客は何が虚構で何が現実なのか判然としないうまま、三々五々帰路につく。

近代の演劇は、舞台上で行われていることが虚構で、客席と劇場の外が現実であるという暗黙の了解があるが、天井桟敷の演劇では、今見た三浦の引用に見られるように、その約束事は共有しない。『星の王子様』以降の演劇を見渡しても、劇が劇であることを問う天井桟敷の演劇は、客席につくまでに舞台の内外で劇ははじまっているし、その延長上の舞台上の劇は、しばしば劇中劇（中劇）が上演され、劇の内部でも何が虚構で何が現実かわからないといった仕掛けがあることが多く、さらに、ラストは、屋台くずしがあって、これまでの劇が相対化されるが、これは現実に戻るといったことではなく、劇中劇が、そして現実と虚構の決定不能性が、どこまでも続くことに帰結する。

三浦が言うように、舞台空間が舞台空間を意識するという「舞台空間のこの自己意識は、舞台空間

²⁶ 三浦雅士『寺山修司』111-112頁。

の縁を溶かし、観客席にまで流れ込み、ついには劇場の外にまで流れ出す」²⁷のである。

同じようなことは、たとえば、1971年に上演された『邪宗門』のラスト・シーンでも見られる。

山太郎 おれは今まで黒衣に操られていた山太郎だ。だけどおれを操っていた黒衣ってのは、□□さんだったのか？だとすれば、その黒衣を操っていたのは、一体誰なんだ？

新高 それは、言葉よ。

佐々木 じゃあ、その言葉を操っていたのは一体誰なんだ？

新高 それは、作者よ。そして、作者を操っていたのは、夕暮れの憂鬱だの、遠い国の戦争だの、一服のたばこの煙よ。そして、その夕暮れの憂鬱だの、遠い国の戦争だの、一服のたばこの煙だのを操っていたのは、時の流れ。時の流れを操っていたのは、糸まき、歴史。いいえ、操っていたものの一番後にあるものを見る事なんか誰にも出来ない。たとえ、一言でも台詞を言った時から、逃れることのない芝居地獄。終る事なんかない。…中略…森崎偏陸さん、黒衣の衣装を脱いで出て来て頂戴。…中略…書き割りの絵のうしろには渋谷公会堂のコンクリートの壁、そのうしろには、一月三十日のさむい街が見える。これもまた、べつの書き割り。蘭妖子さん、小野正子さん、河田悠三さん、さあ、もう一度、劇と劇の変わり目の地獄を見せてやって頂戴！²⁸

俳優を操作する黒衣は通常、見てはならない存在である。しかし、「山太郎を操っていたものは黒衣」と述べて、黒衣にスポットをあてるこの劇は、メタレベルの視点を差し出すことで見ることの制度を暴く。さらに、黒衣を操っていたものは言葉、言葉を操るものは作者、作者を操るものは…というふうに、操るものの向こう側、メタレベルを順次見出し、作者という中心（＝神）を解体する。そして、操るものの究極の姿、つまり神の姿は見えないことを示唆しつつ、芝居地獄は終わることがないことを告げ、天井桟敷の俳優、スタッフの名を呼びながら、劇は屋台くずし、台本のないアジェーションになだれ込んでゆくのである。

「書き割りの絵の後ろには渋谷公会堂のコンクリートの壁、そのうしろには、一月三十日のさむい街が見える。これもまた、別の書き割り」というところに、現実と虚構が地続きである、演劇も日常の現実も虚構である、あるいは現実と虚構が決定不能であるというこの劇の特質が知れるだろう。先に引用した寺山の「虚構と現実の相互侵蝕」という言葉が想起されるものでもある。

このように、寺山演劇では、次々にメタレベルの眼を呼び寄せながら、無限にそれが続いていくといった仕掛けが多く見られるが、三浦は、こうした特徴について、以下のように書いている。

むろん、劇中劇すなわちいわゆるメタシアターは現代演劇の世界では決して珍しいものではない。

²⁷ 同書、224–225頁。

²⁸ 山口昌男・白石征監修『寺山修司著作集3』クインテッセンス出版、2009年、220–221頁。

だが、寺山修司が抜きんでていたのは、劇中劇は必然的に劇中劇中劇にならざるをえないこと、そしてそれは原理的にいえばほとんど無限に続かざるをえないことを執拗に考えつづけてきたからである。人間は自己自身について考える存在である。つまり自己についてのメタレベルを持っているわけだが、このメタレベルはさらにその上のメタレベルを惹き寄せてしまう。こうして発生する悪循環とそれがもたらすパラドクスこそ、寺山修司が最後まで考えつづけた問題にほかならなかった²⁹。

自己言及を禁止して、舞台が虚構で観客席が現実であるという、近代演劇の暗黙の了解を受け入れることは、寺山にとって、中心の不在、つまり神の不在、意味づけるものの不在を忘却して、自らを、世界を、同一性へと回帰させることであり、なによりも解体しなければならないものだったのである。

序章で、寺山のメタレベルの眼を呼び寄せるありようが垂直ではなく水平に増殖していく（横ずれの）特徴を指して、市川が、「完璧で最終的なメタである神の眼が不在である現代では、メタは水平に増殖する以外にない」と言ったことを引用した。市川は三浦とともにこれを「ディコンストラクシヨニズム」に関係づけているのだが³⁰、脱構築との親和性については、第7章に譲る。

以上、第1章から第3章において、演劇において「内面」を形成する観客席という装置それ自体を問うこと、それに関連して、神や王の位置ですべてを見通せるようになっている観客席という装置を問うこと、そして、現実と虚構が決定不能性であることを示す仕掛けを通して、舞台が虚構で観客席や劇場の外の世界が現実であるという通念を問うことなど、「内面」の表出でも「身体」へのこだわりでもない、寺山の、「事物との葛藤」としての演劇、「虚構と現実の相互侵蝕」としての演劇の一端をみてきた。

それらは、すべて、演劇が演劇であることを問う、主体が主体であることを問う、現実が現実であることを問う自己言及的問いであり、近代における中心の不在、つまり神の不在、意味づけるものの不在がもたらす不安の意識と、それゆえに甦る中心（＝神）を解体せんとする、終わりのない問いかけであったといえよう。

4 『疫病流行記』—自己意識の分裂と反復強迫

ではここから、後期スペクタクル演劇の三部作について検討しよう。

三浦は、言っている。

僕は、七〇年以前の作品もいくつかは見ているけれども、だけどそれはそんなに印象に残らなかった。やはり『疫病流行記』以降がものすごく鮮烈なんです。で、一作ごとにもものすごく飛躍し

²⁹ 三浦雅士『寺山修司』126頁。

³⁰ 市川浩他『寺山修司の宇宙』、201頁。

ていった³¹。

寺山演劇の三部作が何かについては諸説あるが、死の直前、三浦のインタビューに応じて、寺山は、『疫病流行記』、『奴婢訓』、『レミング』をあげている³²。そこで、寺山のいう三部作の「一作ごとの飛躍」を見ておきたい。

まず、1975～76年に上演された『疫病流行記』。

最初に確認しておきたいのは、この劇が「釘打ちの音、音楽、呪文などによるけたたましい騒音によって観客をゆさぶる「震動の演劇」³³としての、特異な強度をもつスペクタクル作品であったこと、そしてすでに第2章で検討した、すべてを見通せない舞台が主人公といったタイプの作品であったということである。

前者については、松本俊夫が、演劇を呪術としてとらえたアルトーとのかかわりで、以下のように証言しているのが印象的である。

寺山の「疫病流行記」は、劇的シチュエーションの寓話性や形而上性もさることながら、密室における疫病感染の呪術性を、演劇的表現そのものの問題に移転しようとする点で、新しい演劇動向の先端的課題に実験的に挑戦するものだったことを見逃すわけにはいかない。それは「われわれは演劇を呪術の真の作用と考える」と宣言したアルトーの理念を正当に継承するものだ³⁴。

また、後者については、寺山が自ら以下のように解説しているのが確認される。

「疫病流行記」では、幾重ものカーテンが客席と客席、ステージとステージをいくつかに分断し、密室化している。次第に分割され、黒幕によって孤立させられた観客と、一つの状況が、カーテンによってジグソー・パズルのように切り離されたステージ。それらを再び全体性の中で回復しようとする観客の想像力が、この演劇の「主役」である³⁵。

海外公演では、言葉のない演劇として上演されており、こうしたスペクタクルと、概念を主役とする認識論的な仕掛けぬきに、この劇は語れないだろうというのは想像がつくが、日本公演で上演された作品には台詞も物語もあって、言葉の上でも、文字通り、雄弁な演劇となっている。本章では、これを中心にみておきたいと思う。

これについては、三浦が、寺山作品に頻出する、神の不在の帰結としての、自己意識の分裂という

³¹ 同書、60頁。

³² NHK/ETV、1983年5月29日放送、DVD『レミング 壁抜け男』人力飛行機社、2005年所収。

³³ 『寺山修司著作集3』410頁。

³⁴ 同書、411頁。

³⁵ 同書、412頁。

テーマとの関わりで、この劇の登場人物である「自分自身を尾行する探偵」について言及しているのが注目される。

まず、1963年から65年にかけて執筆された長編叙事詩『地獄篇』における作品を手がかりに、三浦が以下のように言っていることから見ていこう。

自殺を考えることは私が私であるということの奇怪さを考えることである。自殺しようとしている人間は、自殺しようとしているその人間そのものを消滅させようとしているのである。つまり、自殺そのものを自殺させようとしているのであって、これは不可能というほかないことである。この背理こそが寺山修司を惹きつけたといってよい³⁶。

このように、「殺す自分と殺される自分」という、いわゆる自己言及のもたらす分裂は人を「奇妙な輪」に閉じ込め「奇妙なめまい」を惹き起こすことになるが、寺山はそれをやり過ごすことはせず、「逆にそのめまいのなかに身を翻して躍り込んだ」のだという³⁷。

たとえば、1967年天井桟敷の旗揚げ公演として上演された『青森県のせむし男』では、せむし男は、以下のように呟く。

だけど一体 おれは誰を追いかけているのだろう 何をつかまえるために 三十歳にもなって 子供みたいに「鬼ごっこ」に熱中しているのだろうか³⁸

三浦は、これについて「いうまでもなくその鬼がつかまえるべき相手とは鬼になった自分自身にはかならない」といい、自己意識のパラドキシカルな分裂を示唆し、さらに、「一生追いかけこの鬼で通した男、それが おれですよ」というせむし男の述懐は、自己自身を鋭く意識しながら、逆にその意識の鋭さゆえに自己自身を何ものかであると決定できないものの悲哀を感じさせる」としている³⁹。

こうした自己意識にともなう奇妙な輪、奇妙なめまいは、寺山の一貫した主題でありつづけ、1970年代、『盲人書簡』、『疫病流行記』、『阿呆船』といった作品においては、それを書くことが「そのまま人間存在論となり、近代批判となった」⁴⁰という。そうした過程で上演された『疫病流行記』の「自分自身を尾行する探偵」とはまさしくその自己意識の分裂、鬼ごっこの悲哀を引き継いだ設定だというのである。

確かに、戯曲を参照すると、「自分自身を尾行する探偵」を演じる俳優が以下のように言っているの

³⁶ 三浦雅士『寺山修司』158頁。

³⁷ 同書、159頁。

³⁸ 『寺山修司戯曲集1—初期—幕物篇』劇書房、1982年、95頁。

³⁹ 三浦雅士『寺山修司』159—161頁。

⁴⁰ 同書、162頁。

が確認できる。

私は、元陸軍上等兵。あるときは月蝕の羅針盤売り。あるときは暗夜の人形遣い。…

私は三十年間、この地の陸軍野戦病院で働いておりました。私の任務は重大な作戦に関するものでしたが、その内容は、人道上、軍の機密でした。たぶん疫病に関係のあることだったと思うのです。私は、記憶喪失に患る前に、当時の忌わしい事件の全貌を手記に書いておくつもりでした。しかし、それはもう手おくれです。私にはすっかり、私が何者であるか、わからなくなりましたからです。私はさまざまな姿に身をやつしましたが、最終的には一人の人物になるでしょう。それは刑事です。そして、私が尾行し、逮捕の機会を窺っている目星の犯人の正体は私自身の記憶なのです⁴¹。

かつて陸軍野戦病院で疫病にかかわる秘密の計画を請け負った陸軍上等兵の記憶喪失の私が、喪失した記憶をもつ私自身を尾行、逮捕するという設定であり、まさしく自己意識の分裂が問題になっていることがわかる。この設定は、鬼ごっこの悲哀をもたらし、この劇に詩情を与え、劇の中でも重要な働きを果たしているのが注目される。

ここで劇構造をざっとみておこう。舞台は、東南アジアを思わせるある町。物語は、「キャバレー「商船バゴバゴ」から陸軍野戦病院へと隠された記憶を下降する時間的求心軸」と、この密室の基底部から湧き上がってくる「南方憧憬」というかたちをとった脱出衝動」という「空間的遠心軸」が組み合わせる形で展開してゆく⁴²が、自分自身を尾行する探偵は前者の求心的軸を代表するものの一つであり、加害者の自己処罰意識を体現しているといえる。ただし、前者の軸にはもう一つ重要な設定があって、これは、魔痢子という女が、キャバレーを営業しながら、その地下室で元陸軍中尉をいたづって被害者の怨念をはらしているという設定である。ここは、加害者の自己処罰意識や被害者の怨念が巣くう記憶の植民地であることがわかる。これに対して、後者の遠心的軸には、脱出願望をもつ若者、米男と麦男が配置されている。

注目したいのは、魔痢子が寺山の父の戦病死した（しかも感染症で終戦直後に死亡したとされ、遺骨は返ってこなかった）セレベス島へ出張している間に、町に疫病流行の噂が流れ、木曜日から三日もあつたりして表象体系がゆらぐという設定からわかるように、この記憶の植民地は、寺山の父の死と深くかかわる表象空間だということである。つまり、この町は、戦後三十年の日本に曖昧に漂う太平洋戦争の記憶一般に還元できない、一回性の出来事としての父の死が色濃く反映したものであり、その意味で、上述の、自分自身を尾行する探偵、女主人魔痢子、脱出願望をもつ若者という設定は、寺山の父母経由の超自我とそこから逃走せんとする自我の構造を示していると考えられる。

実際、自分自身を尾行する探偵は、陸軍の兵隊だった寺山の父を想起させるし、一方で、「人形遣い」

⁴¹ 『寺山修司著作集3』386頁。

⁴² 同書、411頁。

の役も与えられていることから、人形のような俳優を操る寺山自身を彷彿とさせる設定になってもいるのである。

ここで想起したいのは、1973～74年にかけて上演された前作『盲人書簡』である。この劇は、上演時間の大半、空間が闇に満たされていて、観客は、集団で目を開けてみる完璧な暗闇に立ち合わされ、ときおりその闇に抗うように照らされるマッチの火をもとに、光と闇の交錯する劇を見るというものだった。いわば、「完璧な暗闇」を主人公とする演劇であり、海外公演では、この仕掛けが引き起こす驚きと戸惑い、そしてマッチの火に照らされて浮かび上がる鮮烈なスペクタクルが衆目を集めていたようだ⁴³が、日本公演では、台詞と物語が与えられ、寺山が、「もしここから生き直したら、父が死なずにすんだかもしれない」という反実仮想命題において焦点を結ぶ1920年代の上海に、自分自身を尾行する探偵よろしく父に同一化する形で過去へと遡っていたと想定されるものであった。

ラスト・シーンは、こうした反実仮想命題が成り立たなくなる悲劇的な地点を指し示し、暗闇の主人公が、「歴史的な過去に向かうのは死を理解するのに似て」おり、「すべてが物語になり」、「作り換えがきく」がひとつとして同じものはなく、際限がないものの、それでも人は過去へと遡行せざるを得ないことを語るというものだった⁴⁴。

このように、自分自身を尾行する探偵の自己意識の分裂、鬼ごっこの悲哀は、『盲人書簡』から引き継ぐ形で作品の中核をなす重要なモチーフとなっていることが確認できる。しかし、『疫病流行記』は、『盲人書簡』と同一のモチーフを扱いながらも、劇の終盤、決定的に異なる展開を用意していることに注意しなければならない。順にみていこう。

まず、自分自身を尾行する探偵のありようは、精神分析で言う、反復強迫であるという認識を示していることが注目される。実際、探偵を演じた俳優の「私は記憶喪失の男の役です」という台詞に、舞台監督が「つまり、反復だよ、反復」⁴⁵と応じる場面があるし、魔癩子を演じる俳優が、「一切の記憶は疫病でした。…一つしかない死が繰り返される。伝染とは、まさに反復の同義語だったのです」⁴⁶と言い、この疫病流行下の記憶の植民地が反復強迫の空間であるという認識のもと、「反復」が理念として抽出されていることが知れる。

次に注目されるのは、『盲人書簡』における過去への遡行を踏襲しているにもかかわらず、『盲人書簡』と違って、「大滅亡」と呼ばれるシーンを創出、この記憶の植民地を、魔癩子を演じる俳優のたけり狂った掟によって解体していることである。セレベス島という外傷的な固有名の周りを巡回するその極限において「暗黒の中のはげしい稲妻音」が生じ、以下の光景が広がる。

夢遊病者のようにあらわれてくる疫病患者の月下の一群。地上に倒れ、のたうち、悶絶する。黙示録の受難の場面。集団狂舞の、救いをもとめる手が宙をつかみ、天を引き摺りおろそうともが

⁴³ 同書、366－367頁。

⁴⁴ 同書、363－364頁。

⁴⁵ 同書、406頁。

⁴⁶ 同書、407－408頁。

きつづける⁴⁷。

天井桟敷の名シーンのひとつとなった大滅亡のダンスだが、これはフロイト＝ラカンのいう反復強迫を駆動する死の欲動、自己破壊欲動を体現するものであると考えられる。これは、劇の中盤で出てくる、集団で自殺に向う旅ネズミ＝レミングを想起させるシーンと関わるものでもあるが、ここ（大滅亡）から死と背中合わせの逃走を図った、一对の少年の片割れである妻男が死んで、もう一人の片割れである米男がかろうじて生き残り、この記憶の植民地の逃れ難さを示すと同時に、一方で、外傷的な固有名を破壊することで晴れやかなものを喚起するというものだった。これはまた、ニーチェの、結果を原因と見なす遠近法的倒錯という認識を意識しての設定だと思われる。

実際、このあと、少年が、ニーチェを思わせる「約束をする生物」という言葉を使い、やましい良心とルサンチマンから解放され、未来への反復をなそうとするシーンで終幕を迎える。その際の船出は、「まっくらな南の底」へ「墜ちて」ゆく⁴⁸というものであり、反復の底は底なしであることが示唆されていた。また、「この世で一番遠い場所もまた、自分自身の心臓だもんな」⁴⁹という、三浦の指摘する自己意識の分裂の背理と共振するような台詞があったことも印象的である。

この時点で、自分自身を尾行する探偵の体現した、精神分析でいうところの神経症圏の相対化がなされており、1976年に上演された次作『阿呆船』が、分裂気質の前面に出た作品であり、かつてない稚気とユーモアにあふれたものになっていることも追記しておこう⁵⁰。

以上、この作品は、自分自身を尾行する探偵という、神の不在がもたらすパラドキシカルな自己言及的自己を設定することで、『盲人書簡』に始まった過去への遡行を、精神分析の反復強迫として描き直しつつ、外傷的固有名を析出し、その上でそれを相対化した作品であることを確認しておこう。

5 代表作『奴婢訓』（1）—自動人形（自動機械）としての人間

続いて、1978年のアムステルダムでの初演から、以後、82年のパリ公演にいたるまで欧米各都市で100以上の公演を果たした『奴婢訓』を検討しよう。1970年代半ば以降、寺山演劇は、演劇という形式自体を問う実験性の強い演劇から、その実験性は一部維持しながらもより作品性の強い演劇へと移行していくが、『奴婢訓』はなかでもその作品性が際立って高い、後期スペクタクル演劇の代表作である。

まず、ロンドン公演の『ザ・タイムズ』によるレビューを引用しておこう。

ロンドンが初めて接した寺山修司の演劇は、イェジー・グロトフスキーの発見以来の、最も見事

⁴⁷ 同書、408頁。

⁴⁸ 同書、409頁。

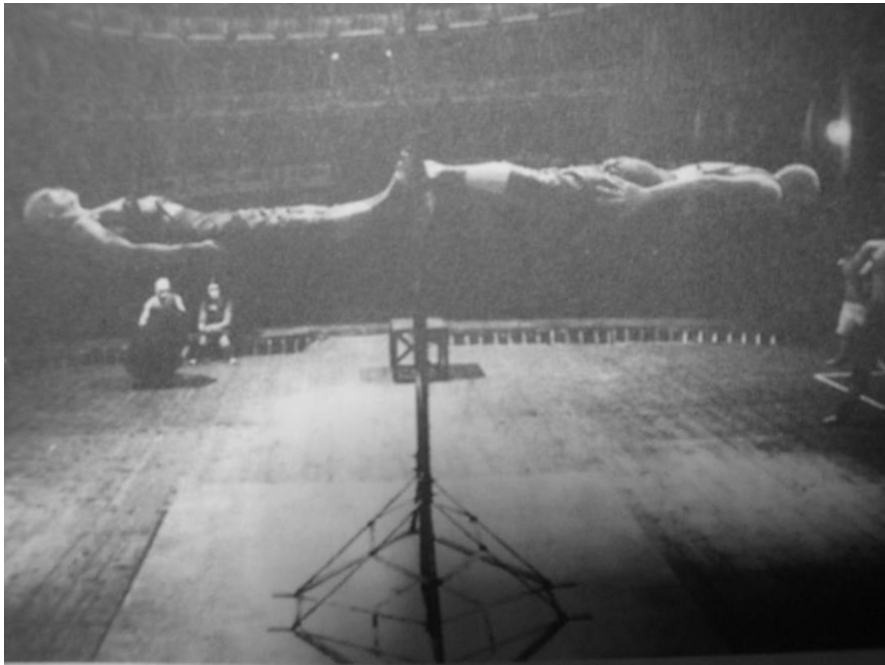
⁴⁹ 同書、409頁。

⁵⁰ ちなみに、三浦は、この作品における「被告になった裁判官」というパラドックスも、自己意識の分裂の例としてあげているが、これも、こうした新たに作り出された世界観のなかで演じられたものである。

な外国劇団との出会いであった。リヴァーサイドの舞台いっぱいには繰り広げられるパノラマ、寺山の役者たちは、歌い、踊り、勇猛果敢なアクロバットで、すべてを支配する独裁者の、正確な肖像を描き出す。この近寄り難いまでの舞台上の苦役が、スリリングなスペクタクルを産み出す。それには、独得の雰囲気盛り上げる、見事な照明と音楽の効果が絶大である。「トータル・シアター」としてみると、時折、英語の台詞を交えて演じられるその舞台は、衣装や、効果、精密に作られた拷問機械が、ジュネの幻想の家を凌ぐ豊富さで、次々に主人の役を演じる召使いたちを助けて、目くるめくサド・マゾヒスティックな夢の世界を繰り広げている⁵¹。

戯曲、美術装置、俳優の動きが等価に役割を果たし、台詞劇とは異なる、圧倒的なスペクタクル演劇作品であったことを証言している。このレビューの最後には、「ひとりの日本人が、アルトーの演劇思想を今に蘇らせた」⁵²とのコメントもある。

このレビューから知れるように、この作品の成功は、よく訓練された俳優の身体と、身体を組み込む特異な機械などの美術装置、音響、照明などの総合である見事なスペクタクルによるものといっただろう。実際、この見事なスペクタクルについて書かれた劇評、とりわけ海外評は、枚挙にいとまがない。



『奴婢訓』1979年、イタリア・スポレート芸術祭

⁵¹ Pure accomplishment- Directions to Servants Riverside, TheTimes, April 12 1978、『寺山修司著作集3』454頁。

⁵² Pure accomplishment- Directions to Servants Riverside, TheTimes, April 12 1978.

しかし、本稿で問題にしたいのは、この作品でも追究された主題「中心の不在」、つまり「神の不在」、「意味づけるものの不在」である。

劇の概要を簡単にみておこう。

スウィフトの『奴婢訓』のテキストを下敷きにしたこの劇は、さしたるストーリーはなく、主人不在の館で、下男、作男、女中など奴婢が集まって、かわるがわる主人になるゲームに明け暮れるというものである。

寺山は、この劇について「私がこの劇で描きたいことは、〈主人の不在〉という言葉で言い表される、今日の世界状況である」と言っているが、まさしく、王や神など絶対的な超越者が不在の空間がここに戯画的に描かれているとあってよいだろう。ここには主人はいないはずなのに、奴婢たちは、その空位の場所をかわるがわる占めようとし、一方、その場所を占める者がなければ、誰かをそこにおいて、主人をつくらうとさえる。不在の主人の場所は、常に何かで埋められていくのである。

そして、この延々と反復される主人ごっこはひとりの奴婢の放火によって唐突に終幕を迎え、ステージに「空っぽの主人の椅子」が残り、戯曲は、「世界は、たった一人の主人の不在によって充たされているのである」という一文で終わる。

この劇について三浦は、様々な論考の中で断片的にふれ、この劇を見る角度を様々に示している。たとえば、「動きはじめようとする物語を宙吊りにすることを人に強いる」ことで、「個人の内面を宙吊りにし、それを疑問に付す」⁵³仕掛けになっていること、すべてを見通せない同時多発劇の仕掛けが採用されている⁵⁴こと、そして「次元を異にした劇が同じ役者によって再び演じられること」で、「二重三重の芝居のすべてがはなはだ曖昧な部分をもち、どこまでが虚構でどこまでが真実であるかはっきりしない仕掛けになって」⁵⁵いること。つまり、神の不在と不可分な、第1章から第3章までに見たすべての仕掛けが、この劇においても見られたことが証言されているのである。

では、この劇はこうした要素に還元できるのだろうかということ、そうではない。

ここでまず押さえておきたいのが、三浦は、寺山が、岸田秀との対談で「主人がいない」のが混沌の原因ではなく、「主人を必要としている」のが混沌の原因なのだということに皆、気がついていないのですよ」と言ったことに触れ、「意味がないことが混沌の原因ではない、意味を求めようとすることが混沌の原因なのだ」と述べている⁵⁶のだとコメントしている⁵⁶ことである。明らかに『奴婢訓』を念頭に置いた発言であると推測できる。

意味づけるものの不在は、主体に意味も目的も授けない。しかし、それだから混沌を生むのではない。むしろ「意味を求めようとする」ことが混沌を生むのだと言っているのだ。主人なき館で主人を求めてやまない奴婢たちのありようは、意味の不在に耐え切れず、意味を求めてやまない人間のありようとして説明されている。神なき時代の神を求める現代人の戯画だともいえようし、サルトルの言

⁵³ 三浦雅士『私という現象』76頁。

⁵⁴ 三浦雅士『寺山修司』120頁。

⁵⁵ 三浦雅士『私という現象』73頁。

⁵⁶ 三浦雅士『寺山修司』206頁。

う「自由の刑に処せられている」ありようだともいえよう。

次に注目したいのが、三浦が、以下のように書いていることである。

ここでは、私とはまさに無である。いったいどこまでが私なのかという問いは、「ラッキョウの皮をむくように」どこまでも続いて、無に達してしまうわけだ⁵⁷。

これは、『奴婢訓』について書いたことではなく、寺山の散文詩『棺桶島を記述する試み』をとりあげながら書いたことではあるのだが、『奴婢訓』を説明するにあたって重要な視点を与えてくれるものであることに注意したい。

というのは、この散文詩に描かれているのは、主人公の出会った老殺人鬼が、ラッキョウの皮をむくように部品へと分解することがどこまでも可能だったが、この老殺人鬼の核になる部分は何かと探ると、何もなかった、しかし老殺人鬼が存在していたのはまちがいない、という話なのであり、これは、エドガー・アラン・ポーの『使い切った男』から着想を得ていて、『奴婢訓』の最初の場面とかかわると三浦が書いているからである。

最初の場면을戯曲から引用しよう。

まだ誰でもない男が、中央の椅子に坐っている。それは全身剃毛した全裸の男である。男は無表情で（さながら明治大帝用の椅子にでも腰掛けたように）正面を向いたままである。ゆっくりと「聖主人のための機械」が、その男の卵頭に鬘をかぶせる。つづいて、機械の別の部分はその男の鼻の下に口ひげを捺し、眼鏡をかける。大きく口をひらくと義歯が入り、義手がとりつけられて「主人」ができあがるのだ⁵⁸。

明らかに、義歯、義眼、つけ顎、義足などすべて作り物から成り立っている『使い切った男』の登場人物、ジョン・A・B・C・スミスを踏襲しながら⁵⁹、ここで形成される「主人」が、あるいは「主体」が、無であり、空洞であり、入れ物であることを示唆して⁶⁰いる。

実際、この主人は、このあと、奴婢たちによって解体されて、文字通り無に帰してしまう。物語はこうした場面のあとに反復される奴婢たちの主人ごっこなのであり、三浦は、劇の後半、奴婢たちによって見出される主人が、ハリボテの組み立て式であったという場面があった⁶¹ことも注目しながら、寺山がこの劇で、主体とは<無>であり、「容器」であり、何よりも「機械」であることを示したと指

⁵⁷ 同書、255 頁。

⁵⁸ 『寺山修司著作集 3』、417 頁。

⁵⁹ ちなみに、このヴィジョンは、寺山においては、臓器移植によって入れ替わった肉体をもつ主体に対する問いの延長上に論じられている。

⁶⁰ 三浦雅士『寺山修司』256 頁。

⁶¹ これは『奴婢訓』初演に先立つ東京での公開ワークショップにおいて見られた設定であるが、後、改稿されている。

摘しているのである。

たとえば、『奴婢訓』には、先に挙げた「聖主人の機械」のほか、左右対称に二人の少年が水平に吊られている少年礼儀作法のための機械、二人の奴婢が組み合わさってできた人間ハンガー、戸を開閉するたびに奴婢たちが顔を出して歌う食器戸棚、主人が五分ごとに交代する主人交代機、二人の奴婢が組み合わさって目玉状のものを交換する機械、自らを折檻する機械、など、かずかずの機械が登場し、一大スペクタクルを形成するのだが、これに関連して、三浦が以下のように書いていることも注目される。

寺山修司は「自動人形でない人間がいたらお目にかかりたいものだ」とうそぶいているが、小竹信節の製作する機械はすべて自動人形であるはずの人間の隠喩となっている⁶²。

つまり、三浦が『奴婢訓』にみたものは、主体とは、意味を求めてやまないにもかかわらず、＜無＞であり、自動人形たる機械である、という認識である。内面の神話に支えられた主体像、そして情念や身体を称揚する主体像とはまったく別の主体像である。主体に「内面」はない。あるのはただ、自動人形たる機械としての生だというのである。寺山は、自分が自動人形に関心をもつのは、現代人の大半が「他動人間」だからだとも言っている⁶³。初めに引用した「にんげんは「血のつまった袋」にすぎず、不可能性と迷路の中にある存在である」という寺山の発言を想起させるものでもある。

第3章までで、寺山が、物語の中断によって「内面」を批判したことは述べた。『奴婢訓』が画期的なのは、「内面」批判のヴィジョンや、「身体」や「情念」批判のヴィジョンを、ネガティブな形ではなく、ポジティブに示したことにあるだろう。つまり、寺山は、人間は意味の不在に耐え切れず意味を求めてやまないが、実際のところ、主体は、無であり、自動人形たる機械（＝他動人間）であるというきわめて構造主義的な自身の思想の内実を、積極的に、鮮やかにここに示したのである。

6 代表作『奴婢訓』(2) —ラカンの構造主義

さて、今、主体は無であり自動人形（＝他動人間）であるという、三浦の読み取った寺山の思想が、構造主義的だと書いた。これはいかなる意味でそう言えるかということ、フロイトを構造主義的に読み替えたJ・ラカンを導入することで、それが見えてくると私は考えている。

たとえば、ラカンは、サイバネティックスを引き合いに出しながら、人間と機械を類比した1955年のセミナーで以下のように言っている。

人間は我が家にいても主人ではないのです。人間は何かの中に統合され、その組み合わせがすでに支配していたのです。自然の次元から文化の次元への人間の移行は、分類したり説明したりする

⁶² 三浦雅士『寺山修司』231頁。

⁶³ 『青蛾館』（『愛蔵版』寺山修司メモリアル』読売新聞社、1993年、66頁所収）。

のに役立つ数学的組み合わせと同じものに従っています。クロード・レヴィ＝ストロースはそのような組み合わせを親族の基本構造と呼びました。しかし未開人がパスカルだったと考えられるわけではありません。人間はその存在全体が、数の行列の中に、想像的表象とは異なる原始的象徴体系の中に、組み込まれています⁶⁴。

人間は「数の行列の中に」「組み込まれて」いるという構造主義的認識を示しながら、無意識の次元で象徴的世界に生きる人間が、脱中心化された主体であり、まさに機械である⁶⁵ことを示している。ただし、この時点では、人間の場合、抑圧されたものが執拗にその存在を主張するという点で、人間と機械は異なるとも語っている⁶⁶。

しかし、この「抑圧されたものが執拗にその存在を主張する」フロイトの反復強迫は、フランス語では反復自動症と訳されることが多く、ラカンもまたこの訳語を多用していることからわかるように、ラカンにとって、反復強迫は、自動症、つまり自動機械なのであり、実際、1964年のセミナーにおいて、ラカンは、アリストテレスのオートマトン（自動人形、自動機械）とテューケー（運、偶然）という語を使いながら、自動機械としての反復というヴィジョンを提示している。

精神分析が見出したものにおいて重要なのは、…逃れ去る現実界との出会いの場であり、我われはそこへとつねに呼び出されるのです。…私たちはテューケーを現実界との出会いと訳しました。現実界はオートマトンの彼岸にあります。オートマトンとは記号の回帰、再帰、執拗さであって、そこでは快原理が支配しています。現実界とはつねにこのオートマトンの背後にあるものであり、フロイトの探究のすべてにおいて、それこそが彼の関心の中心であったことは明らかです⁶⁷。

確かに、『奴婢訓』の奴婢たちのありようは、機械仕掛けの主人を作り出すばかりでなく、機械仕掛けのように主人ごっこを繰り返すし、さらには奴婢の中には文字通り機械そのものに組み込まれて反復する者もあり、まさにこうした自動機械としての反復を体現している存在だったと言えよう。

ドゥルーズ+ガタリに欲望機械という概念があり、『奴婢訓』の機械は、これと無関係なものではないと思われるが、以上のような奴婢たちのありようを見ると、欲望機械というより、むしろ、ラカンの意味でのオートマトン＝反復する機械としての自動人形、ということが出来るものであろう。少なくとも、ここではそう解釈しておこう。

というのも、第4章で述べた『奴婢訓』の前の作品『疫病流行記』では、セレベス島という父の死を意味する外傷的な固有有名をもつ記憶の植民地を舞台にして、精神分析の反復強迫の空間を造形し、

⁶⁴ J.Lacan, *Le Séminaire II*, Seuil, 1978, p.420、ラカン、小出浩之他訳『フロイト理論と精神分析技法における自我（下）』岩波書店、1998年、224-225頁。

⁶⁵ J.Lacan, *ibid.* p.70、『フロイト理論と精神分析技法における自我（上）』岩波書店、1998年、76-77頁。

⁶⁶ J.Lacan, *ibid.* p.421、『フロイト理論と精神分析技法における自我（下）』225頁。

⁶⁷ J.Lacan, *Le Séminaire XI*, Seuil, 1973, pp.53-54、ラカン、小出浩之他訳『精神分析の四基本概念』岩波書店、2000年、72頁。

最終シーンではこれを解体していたのだが、ラスト・シーンで「反復」を理念として抽出しており、しかも、機械に組み込まれた人間は、すでにこの作品で登場していたからである。

以上のことから、三浦の読み込んだ『奴婢訓』に見られる自動人形たる機械としての主体は、こうした、もとは精神分析の概念に由来し、そこから発展させた「反復する機械」であると考えられ、ラカンに即していえば、シニフィアンの網の目を反復する主体、テューケーを背後に潜ませながら、オートマトンとして反復する主体だということになる。三浦の読み込んだ『奴婢訓』における寺山の思想が構造主義的であるというのは、まさしくこのような意味においてなのだということを、ここでは強調しておきたい。

ただし、『疫病流行記』で神経症圏の相対化がなされているせいか、『奴婢訓』における反復は、奴婢の主人ごっここそ神経症的な要素があるものの、機械と一体化した奴婢たちのそれは、精神病圏が射程に入ったもので、近年は自閉症スペクトラム症とされる⁶⁸ルーセルの反復を想起させるものも多い⁶⁹ことも付記しておこう。

ところで、この劇について、私はすでに、いくつかの論考で私見を述べている。そのうちの一つをここで述べておくと、この劇で問題になっているのは、無を覆うフェティッシュとしての主人、かりそめの主人を作り出す動因としての無だということである⁷⁰。

三浦の見解も、主体は、無であり、意味を求めてやまない存在であるととらえるものであったが、私自身の見解は、それを前提にして、主人を作り出すのが、そうした無を覆うフェティズムだということである。

参考になるのは、久保陽子が、当時の劇団の記録として残っているロンドン公演の映像から読み取った、ラスト・シーンの新高恵子の台詞である。

ご覧、たった一人の主人の不在が狂気を呼び起こす。無の引力。世界はいくつかの中心を持つ楕円の卵。神が決して姿を現さないのはあまりにもみにくいその顔のせいだと思います。主人がないのが不幸なのではなく、主人を必要とするのが不幸なのだ⁷¹。

「無の引力」という言葉があるのに注目したい。この劇が、まさに無に引き寄せられるように、そ

⁶⁸ 松本卓也『創造と狂気の歴史—プラトンからドゥルーズまで』講談社、2017年、331-339頁。

⁶⁹ 機械は、海外公演を重ねるにつれ、戯曲とは独立して増えていき、そのヴィジョンは、ドゥルーズ+ガタリ的な「欲望機械」のほうに近づいていったということもできる。ちなみに宇野邦一は、パリで『奴婢訓』を見た体験から、「機械というものの思想的意味をきちんと把握したうえで、演劇機械を追及していたということが彼の新しさなのでしょう」と言っている（『寺山修司の時代』河出書房新社、2009年、159頁）。また、ルーセルとの親和性については、谷昌親「「私」のあなたへ—寺山修司とレーモン・ルーセル」（『ユリイカ』1993年12月臨時増刊96-103頁）、仁平政人「機械仕掛の〈宮沢賢治〉—演劇『奴婢訓』と「(反)書物」の思考—」（『寺山修司という疑問符』弘前大学出版会、2014年、255-256頁）などで述べられている。

⁷⁰ 野島直子『ラカンで読む寺山修司の世界』トランスビュー、2007年、野島直子「世界演劇としての天井桟敷」『寺山修司著作集3』562-570頁。ほか。

⁷¹ 久保陽子「寺山修司の作品における西洋からの引用（パリ共同ゼミ）」大学院教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」活動報告書、2010年3月31日、345頁。

こをフェティッシュで覆い、主人ごっこの騒乱が引き起こされていたことを想起させるものであり、この劇のありようをよく説明している言葉だといってよいだろう。

では、『奴婢訓』をこのように解釈することは、先のヴィジョンとどう関わることになるだろうか。先取りして言うならば、先のヴィジョンをベースにして、さらに、無の位置づけと、この劇に横溢している猥雑な部分に関わる快楽の次元とそれと区別された享楽の次元について、ラカンに従って論を展開する必要があるということである。

そのためには、1960年前後のラカンの転回を問題にする必要がある。簡単に問題の所在をみておこう。

ラカンはまず、その主体論を鏡像段階論において確立したが、言語学の導入によっていったん象徴界の優位を強調する理論へと修正し、〈他者〉=シニフィアンの方が主体を創設すると考える。つまり、主体に先立って存在する、一定の構造を備えた言語世界を通過することによって主体は創設される、とする。これにより脱中心化された主体は自動機械になるが、一方〈他者〉は父の名に支えられ、主体の真理を保証する確固とした承認の場として存在する。分析主体の語りは〈他者〉において承認されることで終了するのである。

しかし、ラカンは、1960年前後から大きく変貌し、この〈他者〉は、主体に先行し、託宣のごとく主体を捕獲し「一」として象徴界に誘うと同時に、その真理を保証するものをもたない、不完全で一貫性をもたないものとするのである。つまり、〈他者〉は欠如を有すると考えるのである。

〈他者〉の欠如、これにおいて示唆されているのは、〈他者〉におけるシニフィアンとの遭遇によって、もはやその存在が不可能になった「もの」の世界である。それは言うことも想像することもできないもので、言語の、シニフィアンの向こう側にあるものであるが、主体を代表象するシニフィアンとの間で引力を形成し、具体的には、夢や反復強迫における幻想という形で主体とかかわりをもつとされる。〈他者〉の欠如を覆う幻想は、主体をこうした「もの」の世界から隔てるが、同時に、人間の欲望を組織し、リアルなものに接近させると考えるのである。

以上がラカンの転回の概略だが、ここで、この転回について見ておくべき重要なポイントが二つある。

一つは、今述べたように、この時期、つまり 1960 年前後から、ラカンは、真理を保証する〈他者〉は存在しない、と考えるようになったことである。それ以前は、〈他者〉は主体の真理を保証する承認の場であったが、〈他者〉は一貫性をもたない不完全なものとして捉えられるようになったのである。ラカンはこのあたりのことを以下のように書いてもいる。

シニフィアンの場としての〈他者〉という考えから出発しよう。あらゆる権威の言表内容は、その言表行為そのもののほかに、一切、保証を持たない。…これを、話されるメタ言語はない、と
 いて定式化しよう。あるいはもっと格言風に言えば、〈他者〉の〈他者〉は存在しない、という
 ことである。その埋め合わせをするような立法者（法を立てると嘯くもの）が現れたなら、そ

れはペテン師である⁷²。

つまり、ここで問題になっているのは、まさに、三浦が寺山の作品に見た、「中心の不在」、つまり「神の不在」、「意味づけるものの不在」なのであり、寺山の言う「主人の不在」という主題の一側面だともいえるものなのである。かくして、主体は<他者>において自らを構成するが、その真理を明かしてやるものはないために、自己言及の苦しさに見舞われるというのだ。

ただし、たとえば「私は…である」と発話することで生じる自己言及の苦しきは、ラカンにあっては、論理矛盾として問題化されるのではなく⁷³、人間がひとたび言語にとらわれれば、言表行為の私と言表内容の私（言表行為の私を示すシフターとしての私）が必然的に不一致を生じてしまうことの帰結であると捉えられ、真に問題になるのは、意味作用の水準におけるパラドックスではなく、言語によって意味の次元と存在の次元に分裂を余儀なくされた主体の、欲望という水準、享樂という水準だということである。言表行為の私は、意味作用の水準では抹消されるが、言表内容の私によって欲望の対象となるのであり、<他者>の欲望が問題になるのはまさにここにおいてである。

もう一つは、この<他者>の欲望が問題になるときに、想定される「もの」という概念についてであり、この「もの」という概念は、カントの物自体、ハイデガーの「もの」が想起されるし、事実無関係ではないが、直接的にはフロイトから引き出した概念（das Ding）で、原初的な母の（失われた）身体と考えることができるものだという事である。ラカンの言うところでは、それは、<他者>=シニフィアンとの遭遇によって外部に排斥されると同時に、主体を代表象するシニフィアンに対して引力を有する空無であり、欲望の対象となり、欲動が困り込むことによって経験されるものである。つまり精神分析特有の心的装置が前提となった概念であり、ラカンが対象 a と呼んだところのものだといっ

てよいだろう。

ここで注意したいのは、対象 a は、「純粹の欠如として、他方にはそれを塞ぐ栓として」⁷⁴現れることである。

というのは、先に挙げた欲望の主体は、欠如を塞ぐ栓として幻想を置くことによって形成されるが、にもかかわらず覆いきれない欠如の露呈によって欲望の弁証法が開始されるからであり、しかもラカンにあっては、対象 a の形成が分析の終わりを意味するものではないからである。

ラカンの、いわゆる「欲望のグラフ」⁷⁵を解説したジジェクは言っている。

<他者>、すなわち象徴的秩序のいちばん真ん中に外傷的な出来事がある。…幻想とは、主体がその外傷的核と折り合いをつけるために作り上げたものである。この段階では、分析が終結する

⁷² J.Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p.813、ラカン、佐々木孝次訳『エクリⅢ』弘文堂、1981年、323頁。

⁷³ J.Lacan, *Le Séminaire XI*, pp.127-129、『精神分析の四基本概念』182-185頁。

⁷⁴ P.スクリャービン「大文字の他者の諸相」、新宮一成編『意味の彼方へ—ラカンの治療学』金剛出版、154頁。

⁷⁵ J.Lacan, “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien” *Écrits*, p.817、「フロイト的無意識における主体の転覆と欲望の弁証法」『エクリⅢ』328頁。

瞬間は、「幻想を通り抜けること[la taraversée du fantasm]」と定義される。それはその象徴的解釈ではなく、幻想の対象はその魅惑的な存在の力によって〈他者〉における欠如・空無を埋めているにすぎないのだという事実を経験することである。幻想の「後ろ」には何も無い。幻想とは、この「空無」、この「無」、すなわち〈他者〉における欠如を隠すためのものなのである⁷⁶。

分析の終わりは、「幻想を通り抜けること」、つまり幻想の背後には無があることを経験することだと書いている。これを推進するのが、快原理の彼岸にある「死の欲動」であるが、分析の終わりは、幻想を通り抜けたあとの、「もの」へと接近する欲動の動きがあるだけなのである。これをラカンは、快楽とも欲望とも区別された享楽と呼んでいることはここで確認しておいてもよいだろう。この享楽の、法外さとパラドキシカルな性質は、「欲望は一つの防衛、享楽の中へと制限を踏み越えることに對する一つの防衛である」⁷⁷というラカンの表現からもうかがわれる。

このように、主体は対象 a を介して快楽を得、また、それを手がかりにして、ものへの、享楽への接近を試み、その究極において享楽を体験して分析を終えることになるのだが、ラカンはこうした過程を、フロイトのように無機物への回帰、エネルギーの均衡状態への回帰としてではなく、シニフィアンの受苦を被った主体の、「ご破算にして再開する意志」としてとらえ、それは、象徴界を破壊し、〈無からの創造〉を果たすものだとしている⁷⁸。ラカンは、「私が〈もの〉と呼んでいる領野は、…昇華が生み出される選ばれた場です」⁷⁹とも言っている。快楽の次元は、主体に、こうした享楽の次元を隔てつつ、同時にそれを探り当てて突き進むことを示唆する、いわば幻想の遮蔽幕なのであり、死の欲動の作動によって「もの」の次元に接近し、〈無からの創造〉という昇華に主体を導くのである⁸⁰。

ゆえに、猥雑さはこの劇にとってなくてよいものではない。性的存在であり、シニフィアンによって受苦を被る人間が「もの」=無へと至る、つまり享楽へと至る道筋で、必然的に通り抜けるべき類のものなのである。

私が奴婢たちの主人ごっこについて先に述べた、「無を覆うフェティッシュ」というのもこの文脈で

⁷⁶ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, 1989, p.133、ジジェク、鈴木晶訳『イデオロギーの崇高な対象』207頁。

⁷⁷ J.Lacan, *Écrits*, p.825、『エクリ』339頁。

⁷⁸ J.Lacan, *Le Séminaire VII*, Seuil, 1986, p.252、ラカン、小出浩之他訳『精神分析の倫理(下)』岩波書店、2002年、71頁。

⁷⁹ *Ibid.* p.253、同書、74頁。

⁸⁰ こうしたヴィジョンは、後のラカンにおいては斥けられていく傾向があり、千葉雅也は、ラカンはむしろ、60年代には「〈欠如〉のアドホックな覆いとしての」対象 a を重要視するようになり、70年代になると、「主体化において特異に構成された症状、「サントーム *sinthome*」(Σ)を肯定する—それと「うまくやっていく *savoir y faire*」—ための精神分析へと向かった」としている(千葉雅也『動きすぎではいけない ジル・ドゥルーズと生成変化の哲学』河出書房新社、163頁、176頁)。そしてこのサントームを、松本卓也は、ミレールを引用して、「主体の真の固有名」であるとし、「そこには各々の主体において異なる、特異的=単一的な享楽のモードが刻まれている」としている(松本卓也『人はみな妄想する—ジャック・ラカンと鑑別診断の思想』青土社、2015年、373頁)。ラカンにおける芸術作品による昇華の問題は、むしろこうした文脈でサントームと関係づけて語られるべきかもしれないが、寺山の『奴婢訓』においては、セミネールVIIの〈無からの創造〉の議論が適切だと判断した。

理解されるべきことがらであるし、「かりそめの主人を作り出す動因としての無」というのも同様である。おそらく寺山の「無の引力」というのも、こうしたヴィジョンと無関係ではなかったはずである。

というのも、『奴婢訓』には、今見てきた無を覆う幻想という快樂の次元、そして快樂から享樂へと接近する次元がきちんと書き込まれているからである。

たとえば、快樂の次元。

クーボー なんだ、それは？

ポラーノ 本物の主人の靴です。もうそろそろ主人交代の時間です。これからは、わたしがこの邸の主人になって、この靴をはくんだ⁸¹。

かりそめの主人が無を覆う快樂＝フェティッシュであることが如実に示されている。

ダリア、主人の椅子を掃除しているが、まわりにだれもいないことがわかると、急に大胆になり、雑巾を投げ捨て、主人の椅子にゆっくりと腰かける、ダリア、少しずつ、顔の表情がキツクなつてゆき、主人の気分になってゆくのがわかる。

どこからかすきま風が入るのか、ヒュウヒュウと風が鳴っている⁸²。

対象 a を介して快樂を得、欲望の主体が形成されつつあることが示されている。隙間風は、幻想が覆いきれない欠如を示唆してもいるだろう。

次に快樂から享樂の次元。奴婢の一人が館に火をつけ、「奴婢たちは、気に入ったボンネットをかぶったり、マントを着たり、全裸に女もののガーターをしたりしながらかっぱらいの一夜の狂乱をくりひろげ」⁸³たあとの一シーン。

一瞬閃光が走り、奴婢を演じた登場人物があちこちから姿を現してその光の輪の中心をめがけて、踊りこみ、暴力的に自らを叩きつけて踊り狂う⁸⁴。

対象 a としての幻想を通り抜けたあとの、死の欲動の、享樂の次元の視覚化であると思わせる。『疫病流行記』の大滅亡のシーンを想起させるものでもある。実際、このあと、舞台に灯りがついて「空っぽの主人の椅子」が浮かび上がるが、失われた「もの」＝無という不在の主人をみごとに代表象し

⁸¹ 『寺山修司著作集3』、431頁。

⁸² 同書、441–442頁。

⁸³ 同書、449頁。

⁸⁴ 同書、452頁。

ている⁸⁵といってよいだろう。まさに「無からの創造」の例である。それは、かりそめの主人を生み出す猥雑な茶番劇も、見事なスペクタクルも、全ては、先に見た「無の引力」というものが引き起こした劇なのであることを雄弁に語っているのである。

こうして見てくると、ロンドン公演のレビューの中にあつた「すべてを支配する独裁者の、正確な肖像」とは、この享樂の次元への接近によって感知される「無」のことでなかったかと思われてくる。

ともあれ、ここで重要なのは、寺山の明示した「主人の不在」という主題は、文字通り、「中心の不在」、つまり「神の不在」、「意味づけるものの不在」を示唆しているのだが、同時に「他者」＝シニフィアンとの遭遇によって外部に駆逐されながらも、主体を代表象するシニフィアンに引力を及ぼす、失われた「もの」＝無という不在の主人のことも示唆しているということである。

欠損、欠如、穴というこの機能は、厳密に言語と等価なものです。それは構造の概念の全てを支えています。構造とは、穴を組織する一つの様式、つまりトポロジーにほかなりません⁸⁶。

とスクリヤーピンは言ったが、まさしく『奴婢訓』はそうしたトポロジーを示唆するとともに、享樂への接近とそれによる「無からの創造」という昇華を現出させた作品であり、そういう意味で、「ラカンの構造主義」⁸⁷に共振する作品だといえるのである。

三浦は、第四期の芝居⁸⁸について、パースペクティブが攪乱されながらも「緊密なコスモス」⁸⁹を感受したというが、それは、こうしたトポロジーの示唆に由来するのだと私は考えている。

以上、『奴婢訓』をラカンで読み解いてきた。むろん、寺山はラカンの1960年前後の転回を知っていたわけではないだろう。しかし、構造主義の経験、フロイト読解、そして何より、先にも少し触れた、『盲人書簡』から『疫病流行記』において、戯曲の上で、精神分析的な自己分析を終了し、形式化を推し進めるだけの具体的な材料とそれを相対化する意識を持ち合わせていたことが、寺山をして、精神分析的な枠組みを客観的に記述するラカンに匹敵する試みを実現せしめたのではないかと私は考えている。歴史に残る代表作が生まれたゆえんである。

⁸⁵ J.Lacan, *Le Séminaire VII*, p.144、ラカン、小出浩之他訳『精神分析の倫理（上）』岩波書店、2002年、180頁。ちなみに、ラカンは、「もの」を代表象する一つの対象として、ハイデガーに依拠して「壺」をとりあげ、壺は質料からつくられるのは事実だが、空虚のまわりに作られる「無からの創造」の例であるとし、「壺によって空虚と充溢が導入されますが、…壺というこの作られたシニフィアンから出発して、まさしく空虚と充溢が、同じ意味をもって世界に入ってきます」と言っている。

⁸⁶ P.スクリヤーピン「大文字の他者の諸相」『意味の彼方へ』147頁。

⁸⁷ 「ラカンの」という言葉を冠するのは、構造の精緻な分析へと向かうレヴィ・ストロースなどの構造主義とは異なり、ラカンにおいては（無意識の）主体が問題化されているからである。ちなみに、松本卓也は、「ラカンは、スタティックなものになりがちな構造主義に、無意識の主体が現れうる構造の外部を確保し、そこにサルトル的な主体のダイナミズムを再導入しようとしていた」としている（松本卓也『人はみな妄想する』18頁）。

⁸⁸ 1974年以降の演劇、『盲人書簡・上海篇』、『疫病流行記』、『阿呆船』、『奴婢訓』、『レミング』、『百年の孤独』を指す。

⁸⁹ 市川浩他『寺山修司の宇宙』116頁。

7 日本公演版『奴婢訓』—「否定神学」的ヴィジョンとの対峙と脱構築

だが、これが『奴婢訓』のすべてではない。

というのも、第4章で見たように、寺山は、戯曲において『盲人書簡』、『疫病流行記』と続けて過去に遡行しているが、『奴婢訓』はそれらの試みの上に成り立っていると思われるからである。実際、「自分自身を尾行する探偵」というパラドキシカルな設定は、『奴婢訓』初演に先立つ東京での公開ワークショップにおいてはまだ残っていた。海外公演を積み重ねていく中で劇構造が変化し、他の設定へと差し替えられていったが、三つの作品が連続していることを示すものであろう。

ここで簡単に『盲人書簡』日本公演からの経緯を振り返ろう。

まず、寺山は『盲人書簡』で、「もしここから生き直したら、父が死なずにすんだかもしれない」という反実仮想命題において焦点を結ぶ1920年代上海に遡行しているが、次作『疫病流行記』では、否応なく遡行せざるを得ない過去を、寺山の父が戦病死したセレベス島という外傷的固有名を背後にもつ、記憶の植民地として描き直し、その上で、この反復強迫の空間を、自壊させていた。そして、かろうじて生き残った若者が、未来において約束をなすために底なしの暗闇に向けて船出するというラスト・シーンを設けていた。

そして『奴婢訓』。注目すべきは、日本語で書かれた戯曲には大正13年という年号が記されていることである⁹⁰。冒頭のシーンの、奴婢によって作られる主人は、「さながら明治大帝用の椅子にでも腰掛けたように」と形容されていた。読みようによっては天皇機関説を想起させるものでもある。日本でしか意味は通じなかったはずだが、寺山は、強力な中心をもっていた明治と戦前の昭和の間にはさまれた時代、つまり、戦後社会に似た、中心が希薄な大正期を舞台に選んでいたことがわかる。

これはまた、『盲人書簡』で遡った、「ここから生き直したならば父は死なずにすんだかもしれない」という反実仮想命題において焦点を結ぶ1920年代上海と同時期の日本でもあるが、この束の間の民主主義に酔える時代は、天皇制ファシズムへと変貌していったことは『盲人書簡』を引用するまでもなく歴史が教えるところである。不在の主人の場所に、より強大な主人をフェティッシュとして置くことによって。「主人がいないのが不幸なのではなく、主人を必要とするのが不幸なのだ」とはまさしくそういう意味でもあろう。明示されていないが、この劇がこうしたことも念頭において作られていたのは疑い得ない⁹¹。

つまり、この作品は、戦後三十年の日本を大正13年の反復ととらえ、父の死を帰結することになる危機、上述のような、不在の主人の場所にフェティッシュとしての主人を置くことで作られる絶対者の出現という危機に備えていると解釈できるものである。

このように、『盲人書簡』からの三作品は連続しており、その証拠に、戯曲に年号と固有名が記され

⁹⁰ 宮沢賢治という固有名もある。本稿では触れることができなかったが、私自身は、宮沢賢治という固有名は詩人としての寺山が同一化した対象だと考えている。野島直子『孤児への意志—寺山修司論』法蔵館、1995年、186頁。

⁹¹ 同書、182–200頁。

ている。しかも、一作一作、前作を前提とし、そのうえで異なった操作を施し、確実に前進しているように見える。

そこで、寺山が一連の書き換え行為において何をなしていたのかを明らかにするために、ここでいくつかの理論家の仕事を参照することで、寺山の行為を跡付けてみることにしよう。

まず、『盲人書簡』から『疫病流行記』にかけて。先に書いたように、『盲人書簡』において暗闇に投影されたのは、「もしここから生き直したら、父が死なずにすんだかもしれない」という反実仮想命題において焦点を結ぶ地点、1920年代、上海であった。

しかし、これは実際にあった多様性ではない。あくまで事後的に、多様な可能性があったかに見える虚構の時空である。では、なぜこの虚構の過去に遡行したのか。

柄谷行人は書いている。

「これが現実だ」という時、「なぜああではなくこうなのか」という思いを同時にふくんでいる。また、歴史に関して、別の可能性を考えることはたんに空疎であろうか。歴史が現実的なのは、たんに「事実」だからではなくて、諸可能性のなかにおいて事実であるからなのだ。／私の考えでは、現実性とは、諸可能性の一つの「選別と排除」である。何かが現実的なのは、ああであったかもしれないのにこうであるということである。いいかえれば、現実性は「他なるもの」を排除しながらそれをはらんでいる⁹²。

歴史の現実性は可能世界を通して獲得されると言っている。柄谷はまた、同じ論理で、固有名についても言及している。

固有名は「他なるこれ」を指示する。「他ならぬ」は、たんに「他でない」だけでなく、「他であったかもしれないが現実にこうである」という意味である。そうだとすれば、固有名において語るためには可能性・現実性・偶然性・必然性といった様態(modality)を考慮しないわけにはいかない⁹³。

なるほど、寺山はこの作品で「他であったかもしれない」可能世界を考えたあと、『疫病流行記』において、セレベス島という外傷的固有名を析出させている。死なずにすんだかもしれないが、実際は死ぬことを帰結した歴史の現実性を受け入れ、確定記述の東に還元されない固有名の単独性に出会っているのである。

ちなみに、寺山が『盲人書簡』で遡行した、父が死なずにすんだかもしれない過去、事後的に多様性があったかに見える過去は、東浩紀が読んだデリダの言葉を使えば、「散種」、つまり「決して現前

⁹² 柄谷行人『探究Ⅱ』講談社、1989年、56頁。

⁹³ 同書、58頁。

したことの無い、そして今後も決して現前することのない『過去』あるいは「痕跡」⁹⁴と云ってよいかもしれない。

実際、東は、デリダの脱構築における散種の議論に、柄谷＝クリプキの固有名の議論、つまり「単独性の現実性は可能世界から遡行して見出される」という柄谷の主張を補強して論じ、多義性と区別された散種というこの奇妙な過去は、「単純にそれが可能世界、つまり条件法過去の時制のものだと考えたらどうだろうか」⁹⁵と書いている。

次に、『疫病流行記』から『奴婢訓』における、外傷的固有名析出のあとの操作について検討しよう。

先にも述べたように、『疫病流行記』において、『盲人書簡』の虚構の記憶の町は、外傷的固有名の近くに作られていた反復強迫の空間として描き直され、魔痲子を演じる俳優のたけり狂った掟、死の欲動によって自壊した後、ここからかろうじて生き残った若者が船出して終わり、『奴婢訓』製作へとつながるのだが、これについては、東＝デリダの、アウシュヴィッツの記憶をめぐるリオタールとデリダの差異についての議論が参考になるだろう。

東によれば、リオタールは、アウシュヴィッツの経験を巨大な地震にたとえ、計測器も壊れ、数量化が不可能になった状態を仮定して、これが記憶不可能な記憶であることを述べているとしている。ただし、そこに「複雑な感情」⁹⁶を経験することはできると言うが、記憶の不可能性、表象不可能性を哲学として扱うという姿勢はデリダと共通している。しかも、リオタールは、クリプキを参照して、「固有名には単独性が宿る。それは言語的規定（確定記述）に回収されない」、そして「この単独性にこそ、記憶不可能なものが記憶される逆説的な場を発見する」⁹⁷のだとしており、先に見た固有名論の議論を踏襲している。

しかしリオタールにあつては、「記憶不可能なものの記憶、「出来事」への遡行は、アウシュヴィッツという固有名の絶対性を通じて可能になると考えられて」いるのに対し、デリダの発想はこれと本質的に異なり、「彼もまた記憶不可能なものの記憶を扱うが、そこで想起されるものは固有名の絶対性ではなく、むしろその絶対性を拡散させる「かも知れない」の位相」なのだとしている⁹⁸。

これについて東は、デリダの「世界で一回だけの、決して再来しないであろうこと、そのことそのものの亡霊的な再来[*revenance spectrale*]というものがある。日付は亡霊である。しかし、不可能な帰帰のこの再来は日付のなかに記載され、コードによって保証された記念日の輪のなかに封印され特定されている」⁹⁹を引用しつつ、「幽霊についての彼の「記憶」はリオタールの「感情」とは異なり、外傷の一回性ではなく、その反復可能性に関わる」¹⁰⁰と書いている。

どういうことか。東によれば、「出来事の一回性は特定の日付によって指定されるほかないが、しか

⁹⁴ 東浩紀『存在論的、郵便的 ジャック・デリダについて』新潮社、1998年、25頁。

⁹⁵ 同書、42頁。

⁹⁶ 同書、51頁。

⁹⁷ 同書、52頁。

⁹⁸ 同書、52-53頁。

⁹⁹ 同書、53-54頁。

¹⁰⁰ 同書、54頁。

し日付そのものは反復可能性（カレンダー）に依存している。つまり私たちはその一回性を、日付の反復から遡行してしか捉えられない」。したがって、「あらゆる一回的な「出来事」もまた、日付の構造そのものによって、その一回性を脅かす反復可能性、つまり複数性（亡霊的再来）につねに曝されている」が、「リオタールの議論は逆に、一回性が捉えられる事後的構造（記念日の輪）を無視し、それを「かつてあったもの」として実体化したものであり、「彼の「感情」は、散種を多義性へと実体化している」のだとしている¹⁰¹。

いささか議論が抽象的に過ぎるので、デリダ的記憶とは具体的にどのようなものか、これをイメージするために、ここで、東があげているわかりやすい例を引用しよう。

例えば七〇年四月二〇日にツェランに何かが起こったとして、私たちはそのこと自体、単独的な出来事そのものについては決して知ることができない。前述のようにリオタールはそこで、「沈黙」と「感情」と「固有名」を通しその表象不可能性へと漸近することを試みる。しかし「四月二〇日」という日付（同じもの）は再来する。そしてその再来により私たちは、あの四月二〇日についての *à-venir*、何かが起こる「かも知れない」開放性を同一ではないが同じものとして経験することができる。デリダはこれを幽霊的再来と呼び、脱構築はその記憶に関わると述べる。つまり彼の思考は、ある出来事の反復不可能性ではなく、むしろその出来事が起きる直前の、いまだその出来事が起こらなかったかも知れない、その瞬間の条件法的未来に関わっているのだ¹⁰²。

先に、可能世界から遡行して固有名の単独性に行き着くといった議論を見た。そこでは脱構築の「かも知れない」位相を「ある種の過去」として理解してきたが、ここでは「ある種の未来」が問題になっていることがわかる。

東は、デリダが、*future* と *avenir* という二語を区別し、「条件法的位相が抹消された未来に対し *future* を、それが抹消される前の経験に対し *avenir* をあてて」¹⁰³、脱構築は *avenir* に関わるとしてこのことを前提にしてこの例を書いているのである。つまり東は、「デリダの思考は、条件法的過去に対してだけでなく、何が起こるかもしれないし、起こらないかもしれない、未来のその絶対的偶然性にも関わっている」¹⁰⁴のであり、「未来の約束とも無関係ではない」¹⁰⁵ものだと考えているのである。

ここで寺山に戻ろう。『疫病流行記』において、セレベス島という外傷的固有名は、日本軍の兵隊として加害者であると同時に、戦後この地で戦病死したとされ、遺骨も返ってこない被害者でもあるという、表象不可能性を帯びたものだった。そこでこの外傷的固有名を析出した寺山がなしたことは、

¹⁰¹ 同書、54-55頁。

¹⁰² 同書、57-58頁。

¹⁰³ 同書、56頁。

¹⁰⁴ 同書、57頁。

¹⁰⁵ 同書、56頁。

それを絶対化することではなく（なぜならそれはニーチェのいう、結果を原因とみなす遠近法的倒錯だから）、それを自壊させ、かろうじて逃走することであった。そして逃走に成功した若者は、「人間は約束をする唯一の生物だもんな」と言ってニーチェを示唆していた。

それに呼応した『奴婢訓』においては、「父が死なずにすんだかもしれない」条件法過去としての1920年代上海に代わって、あらたにそれと同時期の大正13年日本を、東の言うところの、「その出来事が起きる直前の、いまだその出来事が起こらなかったかも知れない、その瞬間の条件法的未来」としてとらえ、さらに戦後三十年の今・ここをその反復としてとらえることで、それに続く危機に備え、「新しい出来事に答え」ようとしているのである。

つまり、この作品は、『盲人書簡』で見出した「かもしれない」の位相、条件法過去の位相を、いまだ不確定な未来に向けてさしはさむべく、戦後三十年の日本を、セレベスという名の死を帰結する前の、大正13年の反復ととらえ¹⁰⁶、それに続く危機、たとえば「不在の主人」の場所にフェティッシュとしての主人を埋めることで成立する絶対者の体制の成立の危機に備えていると解釈できるものである。『疫病流行記』のラストにおける、ニーチェ的な未来への反復、未来の約束を意味するものでもあろう。

かかる意味で、日本公演版『奴婢訓』は、ラカンよりもむしろ、東＝デリダの脱構築に近いものを持っていると考えられる。

もっとも、東の場合、ここから否定神学批判という形で、ラカン批判に向かう¹⁰⁷が、寺山の場合、少なくともこの作品においては、以上みてきたような操作を通して、外傷＝「不可能なもの」の審級を「様相性（確率）と反復可能性の位相」¹⁰⁸において捉えることで、ラカン批判というより、ラカンをく補った>という面が大きいと考えられる。

どういうことか。

東は、ラカンの精神分析をゲーデルとの関係において以下のようにコンパクトにまとめている。

まず、彼自身によるゲーデルへの言及が存在する。それに加え多くのラカン派研究者が示唆するように、「主体」の構成をめぐるラカンの理論的パースペクティブ、発話がオブジェクトレヴェルとメタレヴェルとにつねに二重化されることが主体の根源的分裂（Spaltung）を引き起こし、その分裂から享楽（jouissance）の審級が開けるという主張そのものが、形式体系のゲーデル的不完全性を強く意識して立てられている。例えば小笠原晋也の解説書は、「ゲーデルによって決定的に暴露されたような、象徴界における形式化の行きづまりにおいてこそ、現実界が証される」と述

¹⁰⁶ 柄谷行人は、「『大正なもの』が検討に値するのは、…それが一九七〇年以降の日本の言説空間と類似するからだ」と書いている。『終焉をめぐる』福武書店、1990年、26頁。

¹⁰⁷ とはいえ、ラカン派精神分析は、フロイトの死の欲動の「問題系を真剣に考え抜き、「現実界」「対象a」の論理として定式化することに成功」し、デリダはラカンを「半ば評価する」としている。東浩紀『存在論的、郵便的』115頁。

¹⁰⁸ 同書、118頁。

べている¹⁰⁹。

ただし、『現実界』という世界が実体的（ポジティブ）にあるわけではない。象徴界（認識され記号化された世界）を構成するシニフィアン（符号）の循環運動は不完全であり、結果として必ずひとつ、もはや他のシニフィアンへと送り返すことのできないシニフィアン、つまりシニフィエなきシニフィアンが存在すると考えられる¹¹⁰とする。

そのうえで、東＝デリダは、ラカンが、この特権的シニフィアン（超越論的シニフィアン）を「ただひとつ定めようと試みた」¹¹¹ことを批判する。なぜならそれは、「ゲーデル的脱構築の残余物を神学化」¹¹²することだからである。そもそも、東＝デリダにおいて、「現実界」の概念は、「言語体系をひとたび全体化して捉えたあと、あらためてその全体性を脱構築する（ゲーデル的決定不可能性に導く）ことで得られていた」¹¹³、つまり、「個々のシニフィアンの誤配可能性を抹消」¹¹⁴することで得られていたのであり、この手続きが「システムに再び奇妙な全体性を付与してしまう」¹¹⁵ことこそが問題だというのである。

ちなみに、東はこうしたラカンに代表される思考を、以下のような意味をもつ「否定神学」という言葉で説明し、批判している。

「否定神学」とは、肯定的＝実証的（ポジティブ）な言語表現では決して捉えられない、裏返せば否定的（ネガティブ）な表現を介してのみ捉えることができる何らかの存在がある、少なくともその存在を想定することが世界認識に不可欠だとする、神秘的思考一般を広く指している¹¹⁶。

斎藤環は、これを「あるシステムなり構造の中に一つの謎ないし欠如を見出して、それがどこまでも謎でしかないことを検証しつつ—だから「否定的表現」になるのです—構造全体をその謎との関係において解明しようとする考え方」¹¹⁷と言い換えているが、たしかに、ラカン理論では、〈もの〉の次元が言葉では言い表されない謎として名指され、世界全体はその謎との関係で説明されているのであり、それが一種の否定神学だとして問題視されるというのは傾聴に値する。

こうした東＝デリダの考えは、以下の文章によって、きわめて簡潔に要約されているので、やや長いが引用しよう。

¹⁰⁹ 同書、99－100頁。

¹¹⁰ 同書、113－114頁。

¹¹¹ 同書、116頁。

¹¹² 同書、95頁。

¹¹³ 同書、116頁。

¹¹⁴ 同書、180頁。

¹¹⁵ 同書、116頁。

¹¹⁶ 同書、94－95頁。

¹¹⁷ 斎藤環「ゼロからはじめるオープンダイアログ第6回、否定神学はいかに批判されたか」、『精神看護』医学書院、2021年7月、374頁。

デリダは、形而上学と否定神学、超越論的シニフィエの体制と超越論的シニフィアン体制への二重の抵抗を図っていた。「形而上学」の一貫性は、超越論的シニフィエという最終審級の確定、一言で言えば自己言及の禁止のうえに維持される。ゲーデル的脱構築はそれを批判する。その批判は具体的には、システムのなかで自己言及の禁止を冒す逆説的シニフィアン（「代補」）を発見し、そこから体系全体の決定不可能性を導くことで行なわれる。しかしその作業は、批判のてことして利用したはずのシニフィアンを超越論化し、また別のタイプのシステムを安定化させることに帰着する。それが「否定神学」と呼ばれる。そしてデリダはさらにそこから逃走するため、「不可能なもの」のモデルを別に求める。「郵便」「幽霊」といった理論的隠喩はここで要請される。システム全体を脱構築した残余として得られる単数的「外傷」から、システムの細部、シニフィアンの送付一回一回の微細なずれ（誤配）から生じる複数の「幽霊」へ。ここではシステム全体を想定することができない以上、もはやゲーデル問題も起こらない¹¹⁸。

こうした、形而上学批判と否定神学批判という形で要約される東＝デリダの見解は、三浦が、市川の発言を受け、上方へのメタレベルが神で、下方へのメタレベルが穴であり、この二つのものは同じであり、寺山に顕著なのは、横ずれのメタであるというような発言をしている¹¹⁹ことと関わるだろうし、中心（＝神）が不在であるからこそ別な形で中心（＝神）が甦ることの危険に敏感だった寺山と問題意識が近いようにも見える。

にもかかわらず、寺山にあっては、『奴婢訓』海外版に顕著であった否定神学的ヴィジョンは、手放されることはなく、それどころか、上演を重ねるにつれ、そうした面は強化された形跡がある。

なぜか。それは、端的に言って、言葉の通じない海外公演では、作品の単純化をある程度余儀なくされたからだが、それだけではなく、この操作がたとえ「転倒」なのだとしても、自己言及的内省によってのみ可能となる思考があるのであり、寺山は、それがもつリアルさを、『疫病流行記』においてセレベス島という外傷的固有名＝超越論的シニフィアンを析出したときに経験しているからである。この時外傷的固有名は、結果を原因と見なす遠近法的倒錯の産物だという認識それ自体によっては相対化しきれないものがあること、そしてそれは、享樂の次元において、内在的にしか超えられないものなのだという認識をもったと考えられるのである。

もちろん、日本公演版『奴婢訓』においては、賢明にも、外傷的固有名は実体化＝絶対化されることなく、東＝デリダのヴィジョンに近い形で処理されたが、『疫病流行記』における死の欲動、享樂という破壊の次元は、引き続き持ち越されていることに注意しなくてはならない。

寺山にとって、この作品で最も大事なテーマは、「主人の不在」、つまり「主人がいないのが不幸なのではなく、主人を必要とすることが不幸なのだ」という言明で表されるものである。「主人を必要

¹¹⁸ 東浩紀『存在論的、郵便的』、136頁。

¹¹⁹ 市川浩他『寺山修司の宇宙』12頁。20頁。200—244頁。

とする」危機にあらがうためには、言い換えれば主人の不在の場所をフェティッシュで覆うことで生じる危機を解決するためには、精神分析的な知における破壊の次元とそれによる昇華こそ必要とされるものだったとよい。

つまり、前章で見たように、死の欲動の駆動によって快楽＝幻想の背後にある無を経験し、幻想によって塞がれた穴を穴として保持し、無を代表象するシニフィアンを作り出すこと、具体的にはラスト・シーンで不在の主人の椅子に照明をあてること¹²⁰によってこそ、昇華は実現され、否定神学的システムの相対化も内在的になされ得るのである。

穴がひとつであること以上に、幻想によって塞がれた穴を穴として保持することこそ、寺山にとって、神なき時代の神の甦りや天皇制ファシズムにも関わる重要な問題であった。そのためには、ラカンの精神分析の形式化と、自己破壊欲動、つまり享楽への接近というヴィジョンを必要としたのだといってもよいだろう。

穴を塞いで得られる対象 a の議論と、ご破算にして再開する意志（自己破壊欲動）たる享楽の次元の議論を区別し、後者による〈無からの創造〉を実現すること¹²¹、それは、寺山にあっては、否定神学批判のひとつのあり方なのであり、それゆえそれらは『奴婢訓』最終決定稿において明確に書き込まれたといつてよい¹²²。

とはいえ、ラカンが、自らの精神分析を神の死（不在）と関係づける発言を多くなしており、たとえば〈無からの創造〉という「創造説的な視点だけが神の根底的消去の可能性を垣間見せてくれる」¹²³と言っているのに対し、寺山自身は、『奴婢訓』日本公演版と次章で扱う『レミング』を参照すると、「もの」の根源的性質を認識すると同時に、「もの」がもう一つの中心（＝神）になることの危険を感知していたと考えられ、問題意識としては東＝デリダに近いものをもっていたと推測できる。

実際、日本公演版『奴婢訓』には、先に見た仕掛けのほか、ゲーデル的脱構築とは無関係な、記号の同一性がそれ自身の運動のなかで揺らいでいくことによって現れる多数の穴が問題になっている。たとえば、「…してはならない」という禁止＝命令の言葉を「はい」と言葉では言いながら、行為の上では楽しそうに裏切っていくというようなパフォーマンス、つまりサディズム的な法にユーモラスに抗うマゾヒズムの政治学¹²⁴を喚起させるパフォーマンスが舞台を彩る。また、「これは…番目の台詞

¹²⁰ ラスト・シーンの空っぽの椅子のシーンは、1978年1月の初演に先立つ東京の公開ワークショップ版にはなかった（寺山修司『奴婢訓』アディン書房、1978年所収）が、1978年4月のロンドン公演の段階ですでに設定されて（久保陽子「寺山修司の作品における西洋からの引用（パリ共同ゼミ）」）おり、これ以降、否定神学的ヴィジョンで多くの公演がなされた可能性を示唆する。それゆえ、『奴婢訓』の機械は、上演を繰り返すごとに、ドゥルーズ＋ガタリの「欲望機械」に近づいていくように見えるのも事実だが、本稿では基本的にラカンで説明している。ちなみに、空っぽの主人の椅子は、ラカンのいう壺に相当する。

¹²¹ こうしたヴィジョンが、後のラカンにおいては斥けられていく傾向があることはすでに述べた。第6章の註80を参照のこと。

¹²² パリ公演の箱書には、「内容再検討（大滅亡は必要ないのではないか?）」という寺山自筆のコメントが残されている（『別冊太陽寺山修司天才か怪物か』平凡社、2013年、93頁）。これは、このヴィジョンに揺れがあったことを物語るが、結局上演はされたようだし、死を目前にした寺山が遺した戯曲集『寺山修司戯曲集3』（劇書房、1983年）には、大滅亡のシーンも空っぽの椅子も書き込まれている。

¹²³ J.Lacan, *Le Séminaire VII*, p.253, 『精神分析の倫理（下）』73頁。

¹²⁴ G.Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, les éditions de minuit, 1967, pp.77-78、ドゥルーズ、蓮實重彦

だ」と言って台詞を語り、風の音の擬音語をセリフとして語る登場人物は、本来上演においては抑圧されるべき台本の存在を顕在化させ、劇中の物語の滑らかな進行を阻害し、こうした発話によって絶えず物語を逸脱させる。さらに、第2章でみた、全てを見通すことのできないスペクタクルもまた、ネットワークの不完全さを曝し続ける。

これらの仕掛け¹²⁵は、三浦＝市川の言う「横ずれのメタ」の例でもあり、また東＝デリダの郵便的脱構築と無関係ではないと思われるが、詳細な検討は保留にし、日本公演版『奴婢訓』が、これらを含めて『奴婢訓』であったことを確認するのみにとどめる。

8 最終公演『レミング』—生成変化の思想

代表作『奴婢訓』を見てきた。だが、私は、寺山にとって『奴婢訓』は代表作ではあっても、実はこれだけが寺山の思想の集大成ではないと考えている。というのは、『奴婢訓』の翌年、1979年に初演、82、83年に改訂版を再演し、結果的に最終公演になった『レミング』を想起すると、寺山は、『奴婢訓』は『奴婢訓』として置いておき、さらに別のヴィジョンを創出しようとしていたのではないかと思われるふしがあるからである。

そこで、最後に『レミング』を検討しよう。

初演の副題は「世界の涯まで連れてって」、改訂版のそれは「壁抜け男」であるが、必要がない限り、区別しないで論を進めることにする。

舞台は、都市の片隅、品川区五反田駅前。劇は、中国料理の見習いコック王（改訂版はコック 1,2）が住むアパートの一室で突然壁が消失し、隣室が丸見えになるところから始まる。隣室が丸見えになって自己同一性を揺るがされた王（コック 1,2）は、当初は揺るがされた同一性を確保しようとして、自ら壁を招き寄せて市民生活を維持しようとするものの、様々な来訪者を受け入れるうちに、いつの間にかこの部屋が、遊戯療法を行っている精神病院の解放病棟や、監獄に変貌してゆく…。

従来、この劇は、扇田の劇評「寺山修司がこの新作劇のなかで批判的に描いたのも、現代の私たちに深く浸みこんでいる個への信仰、それを体現する個室＝壁への信仰である。むろん、神なき劇詩人である寺山修司の場合、個人的な壁をとりはらった彼方に見えてくるのは、世界に秩序をもたらす「神」ではなく、あらゆるものが混交する劇的な無秩序と偶然の世界だ」¹²⁶に代表されるように、現代人の信仰といってよい、内面の壁をめぐるドラマだととらえられてきた。

訳『マゾッホとサド』、晶文社、1973年、111-112頁。

¹²⁵ こうした仕掛けは、初演に先立つ東京での公開ワークショップ版（初演版と呼ぶこともある）に顕著である。ビデオ録画もあるこうした公開ワークショップ版に注目した論文に、以下のものがある。仁平政人「機械仕掛の＜宮沢賢治＞—演劇『奴婢訓』と（反）書物の思考—」『寺山修司という疑問符』231-270頁。若林雅哉「舞台を統べるもの 寺山修司『奴婢訓』（1978年上演）をめぐる」、『1890-1950年代日本における＜語り＞についての学際的研究』成果論集、2012年10月。ただし、本稿でいうところの「日本公演版」はこのワークショップ版ではなく、いったん否定神学的ヴィジョンが採用された後の日本公演版（最終決定版）のことを想定しているが、見方によっては、ワークショップ版の方がデリダ的といえるかもしれない。

¹²⁶ 扇田昭彦「壁の外でも劇は進む—天井敷公演『レミング』」『美術手帖』、1979年7月号。ただし、本文は『寺山修司著作集3』557頁から引用した。

一方、三浦は、これを、「古代であれ中世であれ近代であれ、ひとたび人間が人間自身を問い、私が私自身を問いはじめるならば」引き起こされるであろう「自己矛盾」、そして「次元の混乱」の問題としてとらえている¹²⁷。

私が私を問う、その私を私が問う、という形で無限に繰り返される自己言及の果てに私が行きつくのは、私が私であることの根拠のなさである。神の不在のなせる業である。

実際、この劇の主人公は、壁の消失によって自己同一性を揺るがされ、とりあえず現実だと思っていたものが、その次の瞬間にはそれが反転し、虚構化し、新しい現実が目の前に現れるということを経験する。そして新しい現実もまた、次の瞬間には虚構化し…といったことが延々と続き、いつまでたっても、何が現実で、何が虚構なのか、杳としてわからないのだ。

三浦によれば、こうした見解は、寺山が山口昌男経由のシュッツの「多元的現実」という考えを「多元的虚構」という考え方で継承したものらしいが、これは、多元的虚構という考え方もまたそのひとつの虚構によって考え出されたもので、世界は虚構だという感慨もまた虚構にすぎないという矛盾に逢着せざるを得ないものである。三浦は、寺山が、多元的虚構という考え方以上に、この矛盾にこだわったことに注目し、その意味で、寺山の演劇は、シュッツよりも、より根源的な意味で現象学方法に接近しているという¹²⁸。

なるほど、三浦が、寺山の作品は、「中心の不在」、つまり「神の不在」、「意味づけるものの不在」を主題にしているといっていたことを想起すれば、たえざる虚実の反転や多元的虚構という考え方は、この作品を見るうえでははずせない視点であると考えられる。しかも、三浦の解釈は、多元的虚構という考え方よりも、自己言及の矛盾にこそ寺山がこだわったことが指摘されているので、『奴婢訓』をすでに検討した今の目で見ると、潜在的に、意味作用の裂け目、表象の穴についての思考も喚起されるものになっている。

つまり、もうひとつの不在であるところの、「もの」の不在、無という不在という主題とも関わってくる射程をもった見解だといえることができるのである。ジジェクが、「シニフィアンの自己言及運動は閉回路の運動ではなく、ある空無のまわりを回る楕円運動である」¹²⁹と言っていることも想起される。

実際、この劇は、舞台上で演じられる劇については、上述の虚実の絶えざる反転、多元的虚構とでもいべきものが上演されているが、母は穴から出てくるし、客席では、不穏な群れをなす黒帽・黒服の男女の群れがあちらこちらでうごめいていて、タイトルになった、集団で死へ向かう旅ネズミの群れである「レミング」を現出させているのが印象的である。

つまり、舞台上の登場人物は、虚実の絶えざる反転にもかかわらず、夢の壁（幻想の壁）によって、なんとか自己同一性を確保しているのだが、同時に、この劇は、表象世界の穴、表象の下にうごめく

¹²⁷ 三浦雅士『寺山修司』209頁。

¹²⁸ 同書、213-217頁。

¹²⁹ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p.158、『イデオロギーの崇高な対象』241頁。

欲動のレベルも問題になっており、それが表象世界を攪乱しにやってくる気配も見せる仕掛けになっているのである。

したがって、レミングとは、ラカンのいう、死の欲動や享楽を体現しているように見えるし、実際、ラスト・シーンでは、この自己破壊欲動としてのレミングが重要な働きをしており、その意味で、『奴婢訓』と同じラカンのヴィジョンが展開されているように見える。

とりわけ、初演版のラストにおける王の「夢という名の壁。目にや見えないが、こいつがなかなかしたたかだったのさ。おれは長いあいだ、夢の出口をさがしていた」¹³⁰という台詞は、自己への問いに否応なくさいなまれる過去の幻影に悩まされていた寺山自身の経緯を彷彿とさせるし、さらに、「世界の涯てとは、てめえ自身の夢のことだ」と気づいたら、思い出してくれ。おれは出口。おれはあんたの事実」¹³¹という台詞は、寺山が、無を覆う幻想を一步一步追いつめ、『奴婢訓』のような代表作を作るに至って（脱構築的試みをなすに至って）こそ感受できた、幻想というものの現実性を喚起させるものでもある。

そもそも、寺山自身、「壁の消失はこの内面の消失の問題」でもあり、『レミング』は、「結果が原因に先行する時間倒錯を、劇空間の中に再生しながら」、「個の内部もまた無に支えられてきたことを証明しようとする試みの作品」でもあった¹³²、と書いているが、『盲人書簡』から『奴婢訓』にいたる作品を想起させるコメントだといってよい。

しかし、『レミング』は、こうした作品に回収されてしまう作品なのであるだろうか、というところではない。

過去に書いた私見¹³³と多々重複するが、ここで改めて、「レミング」とは何かから始めよう。寺山自身、「今回の劇は、「壁」というのではなく「レミング」というタイトルなんです。…その鼠と壁とを突きあわせる「台」、すなわち「舞台」がいま問題だと思う」¹³⁴と語り、レミングに注意を向けている。

寺山は書いている。

歴史的には「天変地異が起きたとき、その一年前には、かならず打物を片手に道を踊り歩く人々の姿が見られた」（ええじゃないか）ことは、壁を抜けて集団自殺に向かう旅ネズミ（レミング）との類似性において論じられてきた。壁とその消失、そして方向を失った大衆の群れを描こうというのが、この作品のねらいだったとも言える¹³⁵。

¹³⁰ 『寺山修司著作集3』555頁。

¹³¹ 同上。

¹³² 同書、556—557頁。

¹³³ 野島直子「寺山修司と逃走線—『レミング』再考」宇波彰現代哲学研究所ブログ 2019年7月9日、<https://uicp.blog.fc2.com/blog-entry-320.html>

¹³⁴ 『地下演劇』14号、天井棧敷、1979年。

¹³⁵ 『寺山修司著作集3』556頁。

ここからわかるのは、壁の消失によって次々に他人の夢に巻き込まれては弾き飛ばされてゆく王（コック 1,2）が、方向を失った大衆の群れである「レミング」ないしは「レミング予備軍」として描かれていたということである。

もちろん、「レミング」は壁を抜けつつも、最終的には集団自殺してしまうネガティブなイメージをもつものだし、ファシズムを喚起するものでもある。しかし、寺山は以下のようにも語っている。

鼠が集団で突然、狂走する、というのは「ええじゃないか」や「お蔭まいり」などの一種の集団舞踏、つまり踊狂に換喩できると思うわけです。人間の内面化が、あるぎりぎりのところで、裏側から皮膚をしめつけ、せり上り、揺れはじめて踊り出す。何かが内側からバリバリと皮膚を破ってあふれ出す。壁破りだと考えていた¹³⁶。

つまり、「レミング」とは、ネガティブな意味をもつだけのものではなく、壁にせき止められた生を開放するものでもあるのである。そもそも前章までで見てきたように、自己破壊欲動は、＜無からの創造＞を生み出し、新たな生をもたらすものでもあった。そこで、寺山はこれに積極的な意味を授けた。隣室の兄妹の妹（改訂版は隣室の夫婦の妻）と母が密約を結んでできた合言葉「とび出すネズミがたった一匹！」と「レミング」を抱き合わせることによって。「レミング」ないしは「レミング予備軍」である王（コック 1,2）は、この合言葉によってレミングの破滅すれすれの間から逃れ、生き延びるのである。

以上からわかるように、「レミング」とは、ラカンのいう享楽の概念だけでなく、ドゥルーズ+ガタリの「逃走線」を連想させる概念でもある¹³⁷。すでに第4章で見たように、1975年、『疫病流行記』において、寺山は、父の死を意味するセレベス島という外傷的な固有名を隠し持つ反復強迫の空間から逃走するネズミの群れに「レミング」という言葉を用いていた。

米男 昔な、この島で鼠が異常発生して増えたことがあった。ふえると集団で旅をする旅ネズミというやつだった。ある一時期、滅茶苦茶に増え、それから集団で南を目指す。台所、軒下、路地、いたる所にゴロゴロしていたそのネズミが、たった一晩で、一匹もいなくなってしまう。一人の漁師が、月あかりの晩に、たたみ十畳位の海面がさざ波をたてているのを見つけ、てっきり魚だと思って、アミはりに近づいてみたら、集団で泳いでいるネズミだったそう。だが、鼠の泳ぐ能力はせいぜい二〇〇メートル…レミングは、泳ぎながら全部死ぬ…

138。

¹³⁶ 『地下演劇』14号。

¹³⁷ 『レミング』をドゥルーズ+ガタリとの関係で論じたものに以下の論考がある。Young Daniel「寺山修司と安部公房の比較研究：壁表象と箱表象を中心に」『九大日文』32、2018年10月、42-52頁。Young Daniel「寺山修司と安部公房の比較研究—壁表象を中心に—」国際寺山修司学会編『寺山修司研究（第十号）』文化書房博文社、2017年、142-162頁。

¹³⁸ 『寺山修司著作集3』379頁。

そして、この神経症的な反復強迫の空間を、やはりレミングを思わせる「大滅亡」のシーンによって破壊し、そこから死と背中合わせの逃走を図ってかろうじて生き残る男というヴィジョンを造形し、神経症圏から分裂症圏への脱出、いわば反—オイディプスの逃走を企図していたが、『レミング』では、それをレミングというイメージ=概念で再度問題化しているのである。

ここで想起されるのは、ドゥルーズ+ガタリが、欲望の二つの極として「隔離的と遊牧的という社会的備給の二つの大きな型」があるとしていることである。

まずひとつは、「ファシズム的パラノイア的な型あるいは極」であるが、「中央集権の組織体を備給し、この組織体を歴史上の他のあらゆる社会形態にとっての永遠の目的因として、これを超備給する。またもろもろの飛び地や周辺を逆備給する。あるいは、欲望のあらゆる自由な形態を脱備給する」。もうひとつは、「革命的分裂者の型あるいは極」であり、「欲望の逃走線をたどり、壁をうがち、流れを交通させ、自分の機械や融合集団を飛び地や周辺の中に構築する。つまりファシズム的パラノイア的な型や極とは、逆の仕方である」¹³⁹という。

そのうえで、彼らは、「無意識は、錯乱の二つの極の一方から他方へと、驚くべき振動を繰り返している」¹⁴⁰ことを指摘しているのだが、レミングが、一方でファシズムを喚起し、一方で、壁を突破するという創造的な逃走を生むことを考えれば、寺山が逃走線をレミングというイメージ=概念でとらえたことの妥当性がみえてもくるだろう。

また、ドゥルーズ+ガタリは、「すべてが器官なき身体の上で起こる」¹⁴¹と言い、こうした「分裂気質の突破口となる逃走線」の軸線は、「器官なき身体」に到達する¹⁴²というが、この「器官なき身体」という概念は、上にあげた『疫病流行記』の引用やレミングについての寺山の先の発言、つまり「人間の内面化が、あるぎりぎりのところで、裏側から皮膚をしめつけ、せり上り、揺れはじめて踊り出す。何かの内側からバリバリと皮膚を破ってあふれ出す」、そうした表象体系の攪乱の果てにある終局的なありよう—ラカン的には象徴界を破壊する享楽としてとらえられる—に匹敵するものだってよいだろう。

だから、ここで注意したいのは、「とび出すネズミがたった一匹」という合言葉が、レミングを否定して逃走する、という意味ではないということである。逃走は、むしろ『疫病流行記』同様、レミングと不即不離であり、この言葉は、いわば、自らレミングとなって自己破壊へと突き動かされるも、「分裂的エロス」によってわずかに偏倚し、「創造的逃走線」を構成する、といった意味だということである。

実際、ドゥルーズ+ガタリは、動物への生成変化に「群れとしての動物による伝染」と「例外的存

¹³⁹ G.Deleuze et F.Gatari, *L'Anti-Œdipe capitalisme et schizophrénie*, les éditions de minuit, 1972, p.333, ドゥルーズ+ガタリ、宇野邦一訳『アンチ・オイディプス 資本主義と分裂症 下』河出文庫、2006年、119—120頁。

¹⁴⁰ *ibid.* p.334、同書120頁。

¹⁴¹ *ibid.* p.336、同書124頁。

¹⁴² *ibid.* p.339、同書128頁。

在としての変則者との契約」という一見矛盾した二つの原理をみていた¹⁴³が、これと無関係のことで はなかろう。

もっとも『カフカーマイナー文学のために』を読んでいた¹⁴⁴寺山は、『変身』において、グレーゴルの毒虫への変身（動物への生成変化）が、最終的にグレーゴル＝毒虫が死ぬことによって、妹を核として家族の三角形が再び閉じられることの危険をつよく意識してもいた¹⁴⁵。

そもそも、逃走線は、常に破壊の線と隣り合わせである。それゆえ、それを横目で見ながらそれをせき止め、反動的に「壁」の内部に立てこもる危険とも常に背中合わせなのだ。ドゥルーズ+ガタリは書いている。

創造する逃走線か、それとも破壊線に転化する逃走線か。たとえ少しづつでも構成されていく存立平面か、それとも組織と支配の平面に転化してしまう存立平面か¹⁴⁶。

こうしたドゥルーズ+ガタリのヴィジョンと連動するような、「レミング」と不即不離の逃走線のイメージを提出しているところに、寺山の慧眼があるといつてよいだろう。

実際、寺山は、改訂版『レミング―壁抜け男』の中で、レミングのこうした三つの帰結をきちんと書き込んでいる。

一つ目は、破壊線へと転化してしまったもの。「そういえば、昨日の夕方品川駅で、死んだネズミの一杯入った箱を運ぶ駅員を見た。ネズミは、壁沿いに一列に並んで死んでいたようだ。収容所の恐怖は、何も第二次世界大戦のときばかりじゃないんだ、と駅員さんが言っていた。太陽の黒点が大きくなると、ネズミたちはアパートを出てどこかへ向かって歩き始める。集団蒸発…それがレミングだ」¹⁴⁷。

ここで言われている「収容所の恐怖」という言葉は唐突なものではない。実際、『千のプラトー』では、ドゥルーズ+ガタリは、ファシズムと全体主義とを区別して、「全体主義が可能なかぎりあらゆる逃走線をふさごうとしているのに対して、ファシズムのほうは強度の逃走線上で成立し、この逃走線を純然たる破壊と破壊の線に変えてしまう」¹⁴⁸と書いている。

二つ目は、レミングをせき止め、反動的に壁の内部に立てこもるコック 1。「近寄るな！」「そこから近づかないでくれ。」「壁が…おまえ、その壁が見えないのか？」コック 2に「おまえも、自分の壁を作ってしまったのか。…箱の大きさ分だけに、気苦労や悩みを区切って、その中でひっそりと隠れ

¹⁴³ G.Deleuze et F.Guattari, *Mille Plateaux capitalisme et schizophrénie*, les éditions de minuit, 1980, pp.297-302、ドゥルーズ+ガタリ、宇野邦一他訳『千のプラトー 資本主義と分裂症 中』河出文庫、2010年、170-177頁。

¹⁴⁴ ドゥルーズ/ガタリ（宇波彰他訳）『カフカーマイナー文学のために』（法政大学出版局、1978年）について、寺山は、読売新聞において匿名で書評をしている（1978年9月10日朝刊）。

¹⁴⁵ 寺山修司『闘技場のパロール』思潮社、1983年、199頁。

¹⁴⁶ G.Deleuze et F.Guattari, *Mille Plateaux*, p.527、『千のプラトータ下』150-151頁。

¹⁴⁷ 『寺山修司記念館②』39頁。

¹⁴⁸ G.Deleuze et F.Guattari, *Mille Plateaux*, p.281、『千のプラトータ下』141頁。

て暮らそうなんてそう安直にはいかないんだ！」と言われながらも「どこへ行ったって壁はあるぞ」とつぶやく¹⁴⁹。

先に見たように、ドゥルーズ+ガタリは、欲望の極を二つに分けたが、パラノイアの極の無意識を、「巨大数や群衆的現象に向かう」物理学からイメージを得て、「モル的」と言い、分裂症の極の無意識を、「もはや統計学の法則には従わないものとしての分子の方向」である「波動、微粒子、流れと部分対象の領域」を扱う物理学からイメージを得て、「分子的」と言っている¹⁵⁰が、まさしくコック 1 のそれは、「モル的」と言われるパラノイアの極の無意識に相当するものであろう。

そして三つ目はレミングを生命線へと変容させようとする「壁抜け男」のコック 2。「壁をですぬ。壁を…。」「スーッと…何の抵抗もなく抜けたんです。」「おれは壁抜け男だ。どこへでもズカズカ入って行ってやる。」「壁がない俺には、ここから出てゆくことも、ここに残ることも結局は同じことだ。（客に向かって）ただどあんた方は違うんだよな。壁なしじゃやっていけないあんた方は、ここから出たつもりでも結局は又、別の壁に入っていくだけのことだ。…壁なんてのはあんたの心の中にあるんだよ」¹⁵¹。

まさしく、ここに先の二分法における「分子的」と言われる分裂症の極の無意識に相当するものが描かれているとあってよい。もちろん、コック 2 の逃走線とて、いつなるとき破壊線へと転化するかもしれないし、コック 1 はコック 2 の分身的要素が強いのも事実なのだが、寺山の思想は、とりあえず、コック 2 に託される。

つまり、寺山にとって内面の壁とは、突破線としてのレミングを遮蔽し、はね返す国家装置であり、それゆえ、内面の壁の批判は、壁に閉じ込められた生を危うくも開放する、レミングすれすれの創造的逃走線の形成を示唆することでなされるべきものだったのである。

ただ、寺山はコック 2 にその思想を託したといっても、創造的逃走線がいかなるものかは、プロセニウム・アーチの内部で上演される劇の中では語っていない。その答えは、コック 2 のセリフやアジテーションによって観客の想像力に委ねただけのようにも見える。しかし、寺山は、非言語的世界において、半分答えを用意していたということもできる。

というのも、プロセニウム・アーチの内外で（とりわけ外で）上演される『レミング』の視覚的スペクタクルについて私はかつて、「レミングすれすれの危険に晒されたイメージや音が、鮮やかな生成変化を遂げながら、今ここを肯定する晴れやかなスペクタクルを構成しては崩れ落ちていく」¹⁵²もののだと書いたが、それは、ドゥルーズ+ガタリが音楽について書いていた以下のようなありようと共振するものだと思われたからである。

音楽は破壊を渴望する。消尽、粉碎、分解など、あらゆる種類の破壊を渴望する。これは音楽の

¹⁴⁹ 『寺山修司記念館②』 39 頁。

¹⁵⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p.336-337, 『アンチ・オイディプス下』 125 頁。

¹⁵¹ 『寺山修司記念館②』 39-40 頁。

¹⁵² 野島直子『孤児への意志』 227 頁。

潜在的「ファシズム」ではないのか？しかし音楽家がイン・メモリアムと記すとき、それはインスピレーションを受けたモチーフではないし、思い出でもなく、ただひたすらみずからの危険に直面し、崩れ落ちては再生する生成変化なのである。音楽の内容そのものとなり、死に直結した子供の生成変化、女性への生成変化、そして動物への生成変化¹⁵³。

それは、スペクタクルといっても、ハリウッド型、ブロードウェイ型スペクタクルとは対極にある、マイナーで、見た者を新たに言語の組み換えへといざなうスペクタクルであり、まさに「創造的逃走線」を体現するものだったといえる。

ラカンの反復、ラカンの欲望の主体という否定神学的ヴィジョンを、自己破壊欲動、享楽という概念によって内在的に対峙する作業をへて、ドゥルーズ+ガタリ的な生成変化の哲学がここに示唆されていたのである。

実際、ラカンとドゥルーズ+ガタリの関係を振り返ってみても、ドゥルーズ+ガタリはラカン派を批判しているが、ラカンその人に対しては微妙な態度をとっている。たとえば、ドゥルーズ+ガタリは、ラカンが「オイディプス的構造によって無意識を封じこめていない」こと、むしろ「オイディプスを自己批判の地点にまで導」いていることを認め¹⁵⁴、また、ラカンにおける「無意識＝言語活動の仮説は、無意識を言語活動の中に閉じ込めるのではなく、…言語学を自己批判の地点にまで導いてゆく」¹⁵⁵のだとするルディネスコを引用しながら、これらの自己批判の地点を、以下のように書いている。

それは、構造をみたすイメージを超え、また表象によって構造を制約する象徴を超えて、構造が自分の裏面を肯定的な原理として発見する地点である。この原理は、構造を溶解する非構成的原理なのだ。この地点において、欲望は生産の秩序にもどされ、生産の分子的要素に関係づけられ、何も欠いていない¹⁵⁶。

「構造を溶解する非構成的原理」とはまさしくラカンの対象 a の論理のことであり、ラカンについては「精神病の領野をオイディプス化するかわりに、精神分析の領野を分裂症化した」¹⁵⁷とも書いている。ドゥルーズ+ガタリとラカンの分かちがたい関係¹⁵⁸が窺われる。ここにおいてラカンの欠如という概念が相対化されていることも注意しておこう。

また、ドゥルーズ+ガタリは、『千のプラトー』において、「われわれは、死の欲動とはまったく異

¹⁵³ G.Deleuze et F.Guattari, *Mille Plateaux*, pp.367-368, 『千のプラトー中』 291 頁。

¹⁵⁴ G.Deleuze et F.Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p.374, 『アンチ・オイディプス下』 176 頁。

¹⁵⁵ *ibid.*p.374, 同書 176-177 頁。

¹⁵⁶ *ibid.*p.374, 同書 177 頁。

¹⁵⁷ *ibid.*同書 175 頁。

¹⁵⁸ 千葉雅也『動きすぎたはいけない』 162-180 頁、松本卓也『人はみな妄想する』 382-406 頁に詳しい。

なった自己破壊を發明する」¹⁵⁹と書いているが、『アンチ・オイディプス』では、器官なき身体を「死の本能」であるとしており¹⁶⁰、ドゥルーズ+ガタリが精神分析の死の欲動から出発して、独自の自己破壊の概念に到達していることも伺われる（寺山においても同様な過程を読み取ることができる）。

ともあれ、こうしたことから知れるように、『レミング』、とりわけ改訂版『レミング—壁抜け男』は、ラカンを内在的にくぐりぬけるドゥルーズ+ガタリの「逃走線」、あるいは「器官なき身体」という概念と共振する作品である。とりわけ、中心が不在でたえず横へずれていくスペクタクルはそうした傾向が強い。そこでは、ドゥルーズ+ガタリのいう「プラトー」、つまり、「さまざまな強度の連続する地帯、みずからの上に打ち震え、何かある頂点へ、あるいは外在的目標に向かうあらゆる方向づけを回避しつつ展開される地帯」¹⁶¹が産出されていたのだ。

とはいえそれは、彼らの思想の「応用」というわけではない。『アンチ・オイディプス』の邦訳はまだ出ていなかったし、『千のプラトー』はほぼ同時期の著作である。浅田彰がドゥルーズ+ガタリのテキストから読み取った「逃走線」という概念が、ニュー・アカデミズムを象徴する言葉になった¹⁶²のは、寺山の死後の出来事であったし、寺山がフランス語でいち早くそうした著作を読むということはまずあり得なかつただろう。

むしろ、そうしたヴィジョンは、何より寺山が『疫病流行記』以降、精神分析の死の欲動（ラカンの言えば享楽）という概念から何かをつかみ、構造主義とニーチェから得た知見を使って、「中心の不在」という問題意識と照らして、一作一作、概念的な練り上げ作業を行った結果生まれたものだと考えたほうがよいだろう¹⁶³。

実際、ファリックマザーとそれに従う息子のマゾヒズムを擁立した旗揚げ公演『青森県のせむし男』に始まり、劇を街に開放した市街劇を経て、本稿でみてきた『盲人書簡』、『疫病流行記』、『阿呆船』、『奴婢訓』、『レミング』と続く行程は、ドゥルーズ+ガタリのいう「分裂症のプロセス」、「分裂気質の突破口となる逃走線」¹⁶⁴とみなせるものであった。

そもそも、「家出のすすめ」で「家」からの脱出を若者に呼びかけ、作品制作においては、俳句、短歌、詩、演劇、映画、批評、童話、作詞などさまざまなジャンルを次々に横断し、演劇については、既成の劇場を飛び出し、固有の演劇空間を定めず、そのつど新たな演劇空間を創出していくといったように、寺山はすでに、さまざまな「壁」をすりぬける創造的逃走線を生きてきたのだった。

以上のことから、おそらく、『レミング』、とりわけ最終公演となった『レミング—壁抜け男』は、

¹⁵⁹ G.Deleuze et F.Guattari, *Mille Plateaux*, p.198、『千のプラトー上』328頁。

¹⁶⁰ G.Deleuze et F.Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p.16、『アンチ・オイディプス上』26頁。

¹⁶¹ G.Deleuze et F.Guattari, *Mille Plateaux*, p.32、『千のプラトー上』53頁。

¹⁶² 浅田彰『構造と力—記号論を超えて』（勁草書房、1983年）、同『逃走論—スキズ・キッズの冒険』（筑摩書房、1984年）の出版による。以後、多方面に大きな影響を与えた。

¹⁶³ 今村仁司は、寺山の演劇論は、1960年以降のヨーロッパ、とりわけフランスで生じた知の地殻変動の流れとパラレルにあり、「現代の諸思想とわたりあえるような独自の物の考え方を、誰かから学んだわけじゃなくて、ヨーロッパと同時現象的に展開した人ではあるまいか」と書いている。今村仁司『演劇と暴力—現代思想を先取りした男』、風馬の会編『寺山修司の世界』情況出版、1993年、286—287頁。

¹⁶⁴ G.Deleuze et F.Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p.339、『アンチ・オイディプス下』128頁。

自身の全活動の理論的総括という意味をこめたものとなっていたらと推測できる。

ゆえに、『レミング』は、代表作『奴婢訓』に回収されてしまう作品ではない。この作品は、『奴婢訓』とならぶもうひとつの集大成的な作品なのであり、寺山が『奴婢訓』を通過してこそ向かうことができた、さらなるステージのありよう¹⁶⁵を、如実に示すものなのである。

9 おわりに

以上、三浦雅士が寺山作品に読み取った「中心の不在」という主題を、寺山の具体的な演劇活動に即して検討してきた。

すでに第3章の末尾でまとめたように、第1章から第3章では、寺山演劇に特徴的な、演劇が演劇であることを問う自己言及的な仕掛けが、中心の不在、つまり近代における神の不在、意味づけるものの不在がもたらす不安の意識と、それゆえに甦りがちな中心(=神)を解体せんとする、終わりのない問いかけであることを見た。また、それが寺山のいう「内面」の表出でも「身体」を称揚するのでもない、「事物との葛藤」としての演劇、「虚構と現実の相互侵蝕」としての演劇であることも確認した。

第4章から第8章にかけては、『疫病流行記』、『奴婢訓』、『レミング』という具体的な作品に見られる、私が私であること、現実が現実であることを問う自己言及的な問いにおいて、この主題がいかに関わるかを検討した。これらの作品でも、第1章から第3章で見た仕掛けが用いられ、同一の主題が舞台を彩っていることを確認すると同時に、戯曲においても、さらに徹底して同一の主題が追求されていることを見た。

三浦はこうした事態をさして以下のように言っている。

寺山修司の劇に特徴的なのはこの歯どめのなさである。根底のなさである。真実が決して明らかにされない、あるいは真実が決して存在しない不気味さである。舞台の根底のなさは客席を襲い、客席自体がじつは根底をもっていないことが暗示される。それが巧みに行われるのは、劇の根底のなさが言語そのものの根底のなさに通じ合っているからである¹⁶⁶。

しかし、それと同時に注目したいのは、『疫病流行記』、『奴婢訓』、『レミング』において見られる、外傷的固有な名、穴、欠如という、新たな中心(=神)と格闘しつつ概念を創出しているといった事態である。三浦自身、先にも触れたように、上方へのメタレベルが神だとしたら、穴は下方へのメタレベルであり同じものであり、寺山演劇は横ずれのメタを特徴とすると言っている。

たとえば、『奴婢訓』は、三浦によれば、自動人形(自動機械)としての人間、無としての人間とい

¹⁶⁵ ただし、公私ともに寺山のパートナーだった田中未知によれば、1980年、寺山はラカンの「盗まれた手紙」についてのセミナーを読み、歓喜し、一週間くらい興奮が続いていたという。『レミング』初演版を創出してもなお、寺山にとってラカンの構造主義は重要なヴィジョンであり続けたということかもしれない。

¹⁶⁶ 三浦雅士『幻のもうひとり』161頁。

う概念を提示するものであったが、それは私見によれば、ラカンの構造主義と共振するものであること、そして、その日本公演版は東＝デリダの否定神学批判の問題意識と関係する脱構築的試みというべきものであることを確認した。

さらに『レミング』では、三浦のいう現実と虚構の絶え間のない反転を問題化しているだけでなく、『奴婢訓』に宿るくもの>というもうひとつの中心（＝神）、つまり否定神学性と対峙するべく、『疫病流行記』から引き継いだレミングというイメージを「概念」として提示しているのであり、それがドゥルーズ＋ガタリのいう「逃走線」、あるいは「器官なき身体」という概念と共振するものであることを読み解いてきた。

このように、三部作において問題になっているのは、神の不在と不可分な自己言及的問いが開くくもの>の次元への問いである。それはラカンのには、「神の消去」を意味したが、東＝デリダにおいては、「形而上学から脱出した途端にまた形而上学に陥る「閉域」¹⁶⁷という二重性の中でとらえられた否定神学的ヴィジョンとして、また、ドゥルーズ＋ガタリにおいては、「ファルスの機能である「欠如」の中心化」¹⁶⁸として批判されるべきものであり、三浦においては「上方のメタレベル」である神と同様の、「下方へのメタレベル」であり、そして寺山に即して言えば、根源的でありながら、中心なき時代の中心が甦る危険をはらむものであった。

しかし寺山は、これが逃れ難い思考であり、ここから出発することでしかそれを相対化することができないと考えていたふしがある。享楽への接近と、それによるくもの>からの創造、無からの創造という昇華は、寺山にあっては内在的に通過すべきプロセスだったと考えられるのである。

それゆえ、『奴婢訓』（とりわけ海外公演版）は、その否定神学的性質を強める形で上演され、三浦の言う、寺山演劇の根底のなさがある意味で若干犠牲にする形にもなっただろう。しかし、一方で、『奴婢訓』日本公演版では、東＝デリダの否定神学批判に関係すると思われる操作（脱構築的試み）がなされ、『レミング』では、破壊欲動をモチーフとしながら、ドゥルーズ＋ガタリ的なヴィジョンを打ち出し、中心をもたずたえず横にずれていくスペクタクル、様々な強度の連続する地帯（＝プラト）を生成するスペクタクル¹⁶⁹、「一」ではなく「多」を生成するスペクタクルを上演することにおいて、その演劇活動を終えている。

こうした意味で、三浦の言う「中心の不在」つまり「神の不在」、「意味づけるものの不在」という主題は、中心（＝神）が不在であるがゆえに甦る新たな中心（＝神）を解体するという形で、三部作の具体的な作品においても、追究され続けたのだといってよい。

つまり、そこで上演されていたものは、美術装置と等価な役割を果たす俳優たちによる特異なスペクタクル、「内面」の表出でも「身体」の称揚でもない「人間と事物との葛藤」の中に仮構された劇で

¹⁶⁷ 東浩紀『存在論的、郵便的』116頁。

¹⁶⁸ 千葉雅也『動きすぎたはいけない』162頁。

¹⁶⁹ スペクタクルの上では、早い時期に、少なくとも1973年『盲人書簡』ポーランド公演においてすでにそうした域に達していたのではないかとすることが劇評から窺われる（『寺山修司著作集3』366-367頁）。『レミング』は戯曲内容とスペクタクルの方向性がみごとに一致したという点で、特筆に値する。

あり、それは、演劇が演劇であることを問い、人間が無であり、機械であることを提示しつつその生を問う、まさしく「中心の不在」を体現し、概念を創出する特異なスペクタクルだったのである。

ところで、最後に付言しておきたいことがある。それは、以上見てきたような寺山の仕事もまた、以下に見る二つの議論、つまり、「中心の不在」という主題が、西欧の人々が考える「神の不在」とは基本的に異なるものなのではないのか、そして、寺山が最後に行き着いたドゥルーズ+ガタリ的な生成変化のヴィジョンは、宇野邦一が指摘するように、丸山眞男が日本の歴史意識の古層にみた、「つぎつぎになりゆくいきほひ」¹⁷⁰と親和性が高く、むしろ「強固な中心を斥ける組織を持続させる」¹⁷¹日本的なもの（無意識）なのではないのか、という、古くて新しい議論を免れるものではないということである。

本稿ではこうした問題を論じることはできなかったが、書きながら常に脳裡にあった問題である。これについて肯定的に言えることがあるとすれば、二点。ひとつは、劇評から察するに、寺山演劇が、西欧と日本の間にあって複眼的スタンスを保つことで、いずれにも批評的機能を果たしたのではないかということ、そしてもうひとつは、寺山演劇において私が目撃したものは—劇評からも推測できるが—真にマイナーなものに開かれたラディカルな生成変化であり、文化の差異を超えていくものだったのではないか、ということである。否定的側面の検討を含め、今後の課題としたい。

¹⁷⁰ 『丸山眞男集第十巻』岩波書店、1996年、45頁。

¹⁷¹ 宇野邦一『ドゥルーズ 群れと結晶』河出ブックス、2012年、24頁。序章において、ドゥルーズ+ガタリのリゾームという概念を、丸山眞男の学説を引きながら再考し、西欧のリゾームを考えることに可能性をみている。