



寺山修司「地獄篇」と土方巽「病める舞姫」における「生産性社会」批判：反制度と非制度

劉，夢如

(Citation)

綜合文化, 2:60-74

(Issue Date)

2026-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100504183>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100504183>



寺山修司「地獄篇」と土方巽「病める舞姫」における「生産性社会」批判

——反制度と非制度——

劉 夢 如
(LIU Mengru)

一 「無目的」な行為としての芸術

1959年に土方巽が発表した最初の暗黒舞踏作品『禁色』は、ジャン・ジュネの作品における同性愛を題材とし、題名を三島由紀夫『禁色』（新潮社、1951、第2部1953）から借用したものであった。翌1960年10月、土方は寺山修司・黛敏郎・東松照明・金森馨・三保敬太郎とともに第二回「650 EXPERIENCEの会」に参加し、「聖侯爵〈暗黒舞踏〉」を発表した¹。同年、土方は寺山演出の「贗ランボー伝」および「直立猿人」に出演しており²、両者の結びつきはこの時期に始まった。

1961年には、寺山修司・土方巽・大島渚・松本俊夫・塩瀬宏・真鍋博が『三田文学』1月号において座談会「芸術の状況」を行った。そこで寺山は「目的意識に支配されない「純粹プロセス」としての行為を「芸術に近い」ものであると説き、これを受けて土方は「目的意識に曇らせられない純粹な行為の持ち主」として「死刑囚」という存在を挙げている。両者は「目的意識」と無縁な「純粹」への関心を芸術上の問題として共有していたといえよう。

さらに、土方は、同号に寄せた寄稿「刑務所へ」において、舞踊を「無目的」な行為として規定し、それを「犯罪」に擬えて論じている。

ばくが舞踊と名づける無目的な肉体の使用は、生産性社会にとっての最も憎むべき敵であり、タブーでなければならぬまい。ばくの舞踊が犯罪や、男色や、祭典や、儀式と基盤を共通にしていると言い得るのも、それが生産性社会に対して、あからさまに無目的を誇示する行為だからである。

このように土方は、「無目的な肉体の使用」という芸術的行為を、「生産性社会」において無用視される犯罪行為に重ね合わせる。自らを「肉体屋」と称した土方は、「生産性社会」からはみ出された存在としての「死刑囚」の歩行に「舞踊の原形」を見出している³。

1
『土方巽年譜』、『土方巽全集Ⅱ』種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子編、河出書房新社、1998・1→2005・8普及版、381～382頁

2
慶應義塾大学アート・センター「土方巽の公演活動記録」（デジタル資料）
<http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/performance.html>

3
土方巽「刑務所へ」、『三田文学』1961・1

ほぼ同時期の寺山修司においても、芸術と犯罪との接点が意識されている。寺山のエッセイ「石川五右衛門との架空対話による泥棒哲学」では、詩人と盗賊とが互いに「世の中の役には立たない」存在であることをめぐって対話を交わす場面が描かれている。

「しかし、あなたがたの泥棒というのは職業といっても、ちっとも世の中の役には立たない。社会的効用なんか、ないじゃありませんか？」

「社会的効用なんてものが、そんなに重要なかね？」

「当然ですよ。われわれは、社会に生きてるんです」

「社会的効用がなければ存在価値なしとでもいうつもりかね」

「まあ、そうです」

「なるほど。じゃあ、あんたの芸術とやらも、社会的効用を持っているというわけだね」

「(ちょっとつまって) そりゃ、もちろん。ぼくはぼく自身の考え方で、社会とかかわりあいを持っています。すくなくとも、作品の持つ社会への影響には責任を持っています」

「ほんとかね？」⁴

ここで盗賊は、詩を書く行為に「社会への影響」があるという詩人の弁解に「ほんとかね？」と疑いを差し挟む。盗賊は、「存在価値なし」と思われる盗賊より詩人という職業が優っているとは思わないと言う。この詩人は、社会的に無用であるという点において、土方における舞踊家＝死刑囚のありかたと近似している。寺山における詩人＝盗賊の像と、土方における舞踊家＝死刑囚の像は、ともに「生産性社会」から排除され、「社会的効用」を持たない存在として措定されているのである。

このように、1960年代初頭において、土方と寺山は「生産性社会」に対する批判的視座を芸術上の問題として共有していたといえる。しかしながら、『三田文学』の座談において寺山は、土方の振付行為を「号令」にすぎず、そのダンサーへの一方的な指示が「密室で肉体をいじりすぎる」と批判した。その後も寺山は「俳優論 12」(『新劇』1973・11)において、土方および笠井叡の舞踊を「究極の实在の探求」と評価しつつも、それを「決定的に反演劇であり、反ダイアログ的なものだ」と指摘している。のち寺山はこの評論を収録した演劇論集『迷路と死海』(白水社、1976・6)を土方に送ったようである⁵。このようにして、土方の舞踊が他者へと開示するものではないという寺山の批判的認識は、1960年代から70年代にかけて一貫している。

一方で、この時期に寺山は詩の世界から演劇の領域へと踏み出していった。劇団天井桟敷の活動を始めた1967年以前に、寺山は「血は立ったまま眠って

4

寺山修司「石川五右衛門との架空対話による泥棒哲学」、『現代の青春論』三一書房、1963・4、83～84頁

5

慶應義塾大学アートセンター・土方巽アーカイブに保管されている土方巽蔵書にて確認できる。

いる」（『文学界』1960・7、同月劇団四季初演）をはじめとする初期戯曲やラジオドラマ、また長編叙事詩「地獄篇」（『現代詩手帖』1963・2～1965・3）を発表している。戯曲集『戯曲 毛皮のマリー・血は立ったまま眠っている』（角川文庫、1976・1）の刊行に際して、寺山は「一詩人として「劇」にかわり、あがき、暴れながら、結局は「孤立した個の内部への退行」をこぼんで、詩人であることをやめ、舞台監督へと転身していったプロセスが、ここにはある」と回顧している⁶。寺山が土方の舞踏を「反ダイアローグ的なもの」として批判したのは、「孤立した個の内部への退行」を拒んだからであり、そのような批判意識が寺山を「劇」に進ませたと考えられる。

1961年の座談会「芸術の状況」において「寺山さんなんかは僕が密室の中で肉体をいじくりすぎるといふけれど僕はおいそれとどこへ開放するのかと聞きたいわけですよ」と反論した土方もまた、ある転機を迎えることになる。70年代半ば、彼は「静かな家」を最後に自作舞踊への出演を終え、舞台から退いた。土方は寺山が編集に携わった演劇理論誌『地下演劇』第10号（1976・4）の特集「沈黙の演劇」において岸田理生のインタビューを受けた際、再び「死刑囚」の問題に言及している。岸田が「以前“死刑囚は舞踏家である”という土方さんの発言があったように記憶しているのですが、その事については……」と問いかけると、「今も同じですね」と答えた土方は、何の「為」にも帰属せず、「心理的な脅迫観念」に囚われない単純な「運動」を行う肉体の「物質」的な状態を追求することこそが、「無目的」の舞踏の試みであったと述べている。同年12月、「肉体屋」をやめた土方は、それまで拠点として活動してきた「アスベスト館」を閉館した。翌年、土方は「病める舞姫」（『新劇』1977・4～1978・3）の連載を開始した。1979年の正月、寺山は新年の挨拶の葉書を土方に送り⁷、二者のつながりが続いていたと思われる。

「病める舞姫」が発表された直後、瀧口修造は「書くおこないそのものが、彼の踊る理由とつながっている」と評した⁸。後年、土方についてのモノグラフを著した宇野邦一は、「病める舞姫」を「ことば」さえも「舞踏」に「変質させ」るものとし、そのテキストと舞踏との近似性を指摘している⁹。従来の解釈では、「病める舞姫」と舞踏の類比的な関係が見出されてきたが、そこではこのテキストの意味を掴むことが困難であるという前提が共有されているように思われる。しかし、本稿はその意味内容にあえて着目したい。土方の「病める舞姫」を、土方舞踏を「反ダイアローグ的」と批判していた時期に寺山が執筆した長編詩「地獄篇」とを対比的に読み、両作が共有する「生産性社会」への批判意識を明らかにするのは本稿の試みである。

6

寺山修司「解題」、『戯曲 毛皮のマリー・血は立ったまま眠っている』角川文庫、1976・1、341頁

7

慶應義塾大学アートセンター・土方異アーカイブに保管されている土方蔵書にて確認できる。

8

瀧口修造「私記・土方異」、『新劇』1977・8

9

宇野邦一「封印された演劇」、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『土方異——言葉と身体をめぐる』角川学芸出版、2011・3、19頁

二 分裂する自己

寺山修司の「地獄篇」は、十一の「歌」によって構成される「手記」であり、青森県上北郡六戸村古間木という場所における諸々のエピソードを記している。小学校三年生の頃から「ぼく」は「自殺機械」を製作しようと試み、十二才になると地獄を見抜く目を得る。十五才の「ぼく」は「地獄絵巻」を目にし、自らの手で真の地獄をつくる義務があると妄想する。村には母親が新生の赤児を凍死あるいは溺死させる風習が存在し、「ぼく」は五人の弟が祖父によって密かに殺害されたことを知る。母を捨て、学校を退学して東京へ出奔する「ぼく」は、やがて再び村に戻るが、かくれんぼをしている間に数十年が経過してしまう。「ぼく」は血のインクで少年期の出来事を記述し、万物を想像力の産物とみなしつつも、最終的には意味なき世界へ回帰しようとする。

叙事的自伝の形式をとる本作には、現在この自伝を書いている「ぼく」と、語られる側である少年の「ぼく」とが共存する。前者は語る時間、すなわち手記を書き進める現在の時間を生き、後者は語られる時間、すなわち少年期から成長に至る時間を生きる。「ぼく」の小学生の頃の出来事は次のように回想される。

ぼくは暗闇の中で、針で目を突いた昆虫たちを、その船底から陽のひかりに向って翔ばしてやった。蝶や蛾や天道虫が翅すりあって闇にひしめき、紙片のようにひらひらと陽の中を翔け昇っていった。それはいたいけなぼくの少年のめくらの唱歌だった。もしも、万物から節度を奪い、時の地平をまどわすものが少年殉情詩篇のしぶく涙だとしたら、それは万物の輪郭を消すものでなければならぬ。だが、節度と輪郭の和合を企むものがより強い光りなのか、何も見えない暗黒のわざなのか、ぼくにも知ることはできない……。 (第二歌。傍点引用者、以下同様)

ここで注目すべきは、過去の「ぼく」が、「ぼくの少年」と所有格を付して語られている点である。現在自伝を書いている「ぼく」は、過去の「ぼく」自身を所有物のように対象化しているのである。この所有と被所有の関係における主体の分裂は、次のように「ぼく」の自己意識が語られることによって明示される。

ぼくはぼく自身の下男である。何とも薄のろなぼく奴！ とぼくはその下男 of 鉤の尖頭のような感傷をどやしつけながら、荒涼とした蟹田村で、自分の生前の性犯罪の分析と研究をし始めている、それは夢見るこ

とも労働であると知った日からのぼく自身のマルクス主義である曇天の崖っぶちのほろほろ鳥よ。ある夜、気がつくとはぼくの見る夢、下男の夢は時間感覚が倒錯していて、ヌードフ博士の生理学を逆撫でしていることが判ったのである。(略) ぼくの下男よ。誤解してはならぬことが一つある。同時間に於ける体験量の比較から、たっぷり多く生きられた方を夢、少ししか生きられなかった方を現実だと言うのならば、ぼくにとって、夢のように見えるのが現実であり、現実のように見えるのが夢なのだよ。(第五歌)

ここで「ぼく」は「ぼく自身の下男」と化し、この「下男」を他者であるかのように「薄のろなぼく奴!」と罵っている。こうした自己分裂に伴い、「自分の生前」に関する記憶を与えられた「ぼく」は、「ぼくの下男」に対して夢と現実とを倒錯させるような時間感覚を訴える。そのような時間感覚の混乱は、少年期の「ぼく」がかくれんぼの最中に「生前のぼく」の声が響いてくる場面にも認められる。

ぼくは、かくれている自分が、念仏の虜になってゆくを感じる。それは、生前のぼくが「かくれている」ぼくへ唄いかけてくる青森ながし和讃である。(第九歌)

ここでは、もう一人の自分である「生前のぼく」がその「唄」を通じて登場し、歌声で自らの存在を「ぼく」に察知させる。このようにして、「ぼく」は「ぼくの少年」「ぼく自身の下男」「生前のぼく」といった複数の分身を目で確かめ、あるいは念仏の声によりそれらを意識させられる。過去と現在が同一の場に並置されることにより、時間の前後関係が解消されているのである。

三浦雅士は市川浩との対談において、寺山が駆使する回想という方法に関し「幼年時代・少年時代というのは、いつでも現在として存在し、まだ歴史に組み込まれていない時間、永遠の現在として存在している」と指摘している¹⁰。「地獄篇」における「ぼくの少年」は、自伝を書いている「ぼく」に所有され、過去は現在に所有される。「生前のぼく」の歌声が少年の「ぼく」に聞こえることもそうであるように、過去と現在の順序が攪乱されたこのテキストは、時空が分裂したいわば二人の「ぼく」によって重層化されている。

一方、土方巽の「病める舞姫」は十四章から構成される。田舎の家で生活する小学生の「私」が、菓子を食べ、畑を耕し、家の内部にある諸物を眺める様が描かれる。家には病弱な舞姫が潜んでいる。「私」は家の中に子殺しのための白絹を見出し、恐怖を抱く。村の自然や村人の姿を観察する「私」の眼前には、子殺しの唄を唄う白マントや凍結した赤子に化す黒マントの姿

10

市川浩×三浦雅士「パースペクティヴの多重性」、『寺山修司の宇宙』新書館、1992・5、85頁

も現れる。

「病める舞姫」においても、現在の「私」と過去の自分である「私の少年」とが同時に登場する。

「そうらみろや、息がなくても虫は生きているよ。あれをみろ、そげた腰のけむり虫がこっちに歩いてくる。あれはきっと何かの生まれ変わり途中の虫であろうな。」言いきかされたような観察にお裾分けされてゆくようなからだのくもらし方で、私は育てられてきた。からだの無用さを知った老人の縮まりや心配りが、私のまわりを彷徨していたからであろう。私の少年も、何の気もなく急に馬鹿みたいになり、ただ生きていただけみたいな異様な明さを保っていた。(一)

寺山の「地獄篇」と同様に、土方のこのテキストにおいても、大人になった「私」が「私の少年」という所有格を用いて過去の自己を語り、両者は同一の時空に共在する。その後の章でも同じく、現在と過去の前後関係を無化するような表現が確認される。たとえば、植物や果実としゃべることを通して、「こうして私は私の少年を激励しているのだ」(七)と、現在の「私」が所有される過去の「私の少年」に働きかける。「私の少年」は、ただ一方的に「私」のまなざしによって捉えられているだけでない。「私の向こう側で嵌め込まれたような動物になって、私の少年は私を不審そうに覗き返しているようだ」(七)という叙述では、「私の少年」は「私」にまなざしを投げ返してもいる。この相互作用は、「現在」と「過去」という二つの時間軸の直線的連続性を切断し、両者を交錯させる。

このような「現在」と「過去」の混在は、「蛇」といった身体的イメージを媒介として繋がりを持つ「少年」と「私」の間にも起きている。

振れた紐のように細くぶら下がっている少年が手にしていたのは、誰に頼まれたのでもない粗造りの自分のからだなのだった。手にしているのは始めから蛇などではなかったかも知れない。光がぶれてきた。私はここではっきりと目を失い、舌をすっかり腫れあがらせていた。竹製であっても空気の殻であっても、脱出を願っていたのに変わりはない。とすると、その蛇が釣り合いをとるためには、爛れ濁った大輪の白い花の正面の冥がりに突っ込むことしかあるまい。私は何だか気持ちが悪くなってきた。足の弱い人を背負って逃げ出したくなってきた。「もう、さようならだ。」ここで少年は霞んでゆき、頭を下げて薄闇のなかに曳かれていった。(七)

ここでは「少年」は、「振れた紐」に似た蛇のような姿となり、その「自分のからだ」を手に行っている。ものを見るための「目」、言葉を発するための「舌」の働きを奪われた「私」は、実は「竹製」であって、「空気の殻」を持っている。両者は分離していながらも、蛇の形をなす分身のごとく物質的に共存しているのである。その後「私」は少年の手にされる蛇を見て「何だか気持ち悪く」なり、「逃げ出したいようになってきた」が、「少年」は「もう、さようならだ」という。「私」と「少年」は互いの動きを観察しており、言葉や行動でコミュニケーションを取り合っている。

このように寺山の「地獄篇」と土方の「病める舞姫」はいずれも、現在に立つ「ぼく」あるいは「私」が、過去の自己自身を「ぼくの少年」あるいは「私の少年」という所有格の下で語る。「ぼく」あるいは「私」は、少年期の自分を現在において所有し、それによって自分自身が属する現在の空間にあらしめた「少年」と双方向的なコミュニケーションを遂行している。いずれのテキストにおいても、単なる回想による過去の再現にとどまらず、現在において発生する自己分裂の体験が記述されているのである。

三 「視線」による主体の対象化

寺山の「地獄篇」においては、対象としての自己を具体化する装置のひとつが「自分を見る目」である。「ぼく」は眼球修理人から次のような話を聞く。

眼球修理人の話によると、人間の二つの目には、それぞれ違った役目がある。一つの目で他人を見、べつの一つの目で自分を見るという学説もあれば、一つの目は「見出し」、べつの一つの目で「見捨てる」という別の学説もあるのだが、いずれにせよ、この両目の平衡が、悪しき調和を統べているとわかったら、草刈り鎌でもって、片方の目をえぐり出さねばならない。そして「自分を見る目」「見出す目」の方は、血を拭いたあと、油のにじんだ黒布でピカピカになるまでよく磨き、暗黒の応接間の、テーブルの上にも飾っておくのがいいさ。(第六歌)

「ぼく」が生きている这个世界では、人間は常に「自分を見る目」を有している。その目は自らの肉体からえぐり出され、義眼として他所に移し替えられる。このような義眼のモチーフは、「眼球銀行」のエピソードにおいてさらに前景化される。

ふいに、ぼくは驚く。その老人の嵌めている眼球こそ、ぼくの預けてき

た「眼」なのである。ぼくの眼がぼくという現象を見つめているとき、この幾何学的なオペラは、見られるものを見、見るものによって見られ、視線の起伏を墓掘人の丘にかえてしまうのだった。(第七歌)

眼球銀行に預けられた目は、持主ではない人間に嵌め込むことができるが、「ぼく」は偶然、「ぼく」自身の「眼」を嵌めている老人に会う。「ぼく」は、他者の身体に嵌め込まれた自らの「眼球」に凝視されることになる。その結果、「ぼく」は「ぼくの眼」からの視線によって主体としての安定的な位置から陥落し、対象化される。

一方、このような〈見る―見られる〉という可逆的な関係は、土方の「病める舞姫」にも見出される。次は、正体不明の「白い顔」が「私」の方を向いて停止する場面の叙述である。

幾重にも重なった段の上で、夥しい白い顔が嵌め込まれたように、正面を向いていた。崩れるということをぼんやり知りながら立った記憶の始まりを、しっかり外側から取り押さえているような白い顔が、こちらを向いて停止しているのだった。その選り好みできない白い顔に、捲かれている写真のように、私のからだは包まれてしまうのだった。(略) 説明しにくい視線を保ちながら、すばやく手が相手に届くような配慮が、白い顔の中にびっちり詰まっていた。(略)

よく見ると、うるうるした少年の目玉はその少年の目玉に覗かれて廻っているのだった。輪郭だけを残したような澄ました顔を、しゃぶられているように崩れた女の子の顔が眺めあげたりしていた。(三)

ここで「白い顔」を見ている「私」は、「こちらを向いて停止している」その顔が発する「説明しにくい視線」に捕縛され、見られる位置に置かれている。さらに「少年の目玉」が、「少年の目玉」そのものによって覗かれるという事態が記述されている。見る機能を持つ主体であるはずの「少年の目玉」が同時に見られる対象となっており、視線の関係の反転が端的に呈示されている。

土方のこのテキストでそのような反転をさらに具象化するのが、「鏡」である。家の中の物事を見ていた「私」が、家の中から鏡を庭に持ち出して、その鏡を眺める場面がある。

私は大きな鏡をそっと家の中から持ち出して、庭に置いてある盥の中の水にその鏡を宥めるように沈めたり、濡れた鏡をゆっくりと持ち上げたりしていた。流れた顔や抉られた顔が、説明抜きで鏡の面に現われてく

るのを厭わずに眺めては、ゆらゆらした人体感覚を掬いあげるようにしたり、すがれた声を出してその鏡の中の顔や空を笑ったりしていたのだ。
(四)

「私」は鏡を眺める主体であると同時に、鏡を媒介として「鏡の中の顔」に眺められることによって客体へと反転するのである。その他にも、たとえば夏のある日、家に帰った「私」は「怠けきった視線が、素速く鏡の奥に届いて、覗きこむ目玉を見て笑ったりしていた。私はその鏡に息を吹きかけ吹きかけして、すっかり腹を減らしたりしてもいるのだった」(五)という場面がある。「私」の目は鏡の中の「目玉」と注視しあっているが、「私」の目は、見る視線を発するものであると同時に、「目玉」の視線を受けるものでもある。本作ではこのようにして、視線をめぐる反転が繰り返して記述されている。「私」や「少年」は見る主体であると同時に、見られる客体でもあるのである。

1970年代の身体論を牽引した市川浩は、他人の視線を感じることを、「見るもの、認承するものとしての身」と「見られ、認承されるものとしての身」とを同時に把捉する体験として把握している¹¹。「地獄篇」と「病める舞姫」に共通する重要な構成原理は、まなざしの劇は、このような相互反転的なまなざしの劇にほかならない。両作では、現在の自己と過去の自己自身である「少年」との間、あるいは自己と外部化された自己の眼との間に視線の往還が生じる。その結果、〈見る―見られる〉という関係は、他者との間ではなく、自己の内部における分裂と相互反射として記述される。自己の視線がもう一人の自己の視線とぶつかることによって、〈見る―見られる〉という感覚が倍化するのである。

市川に代表される身体論的言説に哲学的支柱を与えたメルロ＝ポンティは、「見る者」と「見られるもの」の関係を「向かい合わせた二枚の鏡」に喩え、「見る者と見られるものが互いに逆転し、もはやどちらが見ている者であり、どちらが見られているものであるかがわからなくなる」と語っている¹²。メルロ＝ポンティも言うように「鏡」とは〈見る―見られる〉という可逆的な関係を発生させる装置であり、そこに映し出される自己のイメージは、「見る者」を「見られるもの」へと転倒させる幻影である。土方を論じた宇野邦一は、この「見ることは見られることであるという交差」というメルロ＝ポンティの言説に言及しつつ、土方の舞踏について、「肉体を眺めることは、むしろ眺められること」であり、「踊ることは踊られること」であると論じ、「主体と客体の構図を逆転」させるといふその特徴を指摘している¹³。

寺山の「地獄篇」では、「べつの一つの目で自分を見る」という学説が支配する世界の中に生きる「ぼく」は、他者である老人に嵌め込まれた「ぼくの

11

市川浩「〈身〉の構造」、『人称的世界』弘文堂、1978・4、150頁

12

モーリス・メルロ＝ポンティ「絡み合い——キアスム」、「見えるものと見えないもの」、中山元編訳、ちくま学芸文庫、1999・3、132～133頁

13

宇野邦一「『病める舞姫』以前」、『土方異 衰弱体の思想』みすず書房、2017・2、181頁

眼」と遭遇する。その遭遇を通して、「見られるものを見、見るものによって見られ」という「視線の起伏」が人物の間を往復する。土方の「病める舞姫」では、「鏡の面に現われてくるのを厭わずに眺めて」いた「私」は鏡像のみならず、「説明しにくい視線を保」っている「白い顔」や宙づりにされた「目玉」、さらに自己の分身といった、鏡の外へ引き出された存在からの視線をも浴びる。いずれのテキストにおいても、「ぼく」と「ぼくの少年」、「私」と「私の少年」との間で、主体と客体の逆転が幻影的な次元を超え、現実的な次元において現前している。そのような対象化によって、状況に置かれた主体は改めて自らの存在を意識するのである。

四 モノとしてのからだ

さらに寺山の「地獄篇」と土方の「病める舞姫」においては、〈見る―見られる〉ことの反転を経験した「からだ」が、自ら能動的に動くものではなく、むしろ何者かに突き動かされるモノとし記述される。寺山の「地獄篇」において、自らのからだが自己の意志以外の要因によって支配されるという発想を具現化しているのは、「時計人形」のモチーフである。次は、「ぼく」が人形蒐集家を訪ねる場面である。

ぼくは、この男の蒐集している人形について、短いノートをとった。たとえば一つの時計人形、これもまたさみしい中年男のための機械である。この人形は「時」が来ると、時鐘のかわりに快樂の悲鳴を上げる。そして悲鳴による時報を告げ終ると捕虜のようにぼったり斃れて死ぬのである。十一時には十一回の悲鳴をあげて、十一回死に、十二時には十二回悲鳴をあげて、十二回死ぬ。だが、この人形がドレスデン製の鳩時計と違う点は、何度人形が死んでも時計の文字盤の裏から、葬儀屋が顔を出さないことである。風が吹くと風車がまわってピストンが動き、老婆が赤児をノコギリ挽きにしはじめる人形もあれば、歌う首もある。だが、どの人形も、自分を作りだしたものが何であり、誰であったのかについて質問することはない。もしも、うっかり詩が何かのかわりに存在するのかなどと質問することは、運命への逆行をたくらむ自殺的行為になってしまうことだろう。(第八歌)

時計人形は、所有者である「中年男」の蒐集家のための装置であり、「時」の秩序に従属し、「捕虜」のように時報を告げることを強いられる。人形は能動性を奪われ、機械的な構造によって動作を繰り返し、ついには「死」を演

じさせられる。ここにおいて人形は、主体性を欠いたモノとしてのからだを持っており、支配の下に置かれた存在として表象される。

興味深いのは、人形のイメージが「詩」の問題へと接続される点である。ここでは「自分を作りだしたものが何であり、誰であったのか」という問いは退けられ、「詩が何かのかわりに存在するのか」と問うことのは「自殺的行為」として否定される。人形は「時」の秩序に従いつつその創造者の存在を問うことができず、詩の本質を教えるその「運命」も解明することがない。寺山において「人形」すなわち「詩」の存在は、いずれも何かしらの「秩序」や「運命」に従属し、支配されている。

寺山が詩は「社会的効用」を持たないという議論を提起した『現代の青春論』が刊行された同月には、澁澤龍彦の評論「玩具について」（『現代詩』1963・3～4）が発表されている。澁澤は、「自動人形」や「複雑な装置のある時計」のような「非実用的な、機械と玩具の合の子みみたいな巧緻な品物」は、「正常に営まれるべきわたしたちの生産性社会に対する、隠微な裏切り」を呼び起こすことを指摘している。「人形のごとき無用な作品」ほど「実用性から大きくかけ離れた」道具はない、澁澤はそう述べている¹⁴。澁澤がいうところの「自動人形」とは、寺山が「石川五右衛門との…」において論じた「詩」のように、「生産性社会」にとって「無用」なものである。「地獄篇」において、モノとしての時計「人形」は、時報を知らせていながらも、「中年男」の蒐集癖を満たすための「必要以上」のモノである。「人形」とそのイメージに重ねられた「詩」は、実際には不必要であることの「運命」を受け入れている。

一方、土方の「病める舞姫」においては、「私」のからだそれ自体が「生命を失った物体」として感覚される。

私は何者かによってすでに踊らされてしまったような感じにとらわれた。私は湯気に包まれるか、ただぼしゃっと生命を失った物体のようになっていた。からだ自体の感ずる重力の無さ加減が、ふと思うことのなかに浮かんだ形を素早く食べてしまうような身振りを、私に教えてもいたのであろう。私の挙動には、情愛めいたものや分別めいたものが入り込む隙がなくなっていたようだ。からだが自分の持ちものでないように、手脚を忘れからだ自体も忘れられていたのであろう。（一）

ここでの「私」は、自らの意志によって踊るのではなく、「踊らされてしまった」という感覚にとらわれている。「私」は、能動的な主導権を喪失し、みずからの存在を「物体」として経験させられる。土方は死刑囚を「目的意識に曇らせられない純粋な行為の持ち主」とし、ただ「生かされて、立たさ

14

澁澤龍彦「玩具について」、『現代詩』1963・3～4→『澁澤龍彦集成 第IV巻 美術評論篇』桃源社、1970・8、3～8頁

れて、歩かされている」だけの「人間標本」として指定していた¹⁵。この「私」もまた、「情愛めいたもの」を喪い、能動性を奪われた「人間標本」のようなモノとして対象化されている。

「物体」になったと感じる「私」は、正体不明な「何者か」によって踊らされる。この「私」は環境に対して異常なまでに過敏な反応を示す。

いろいろなものが、輪郭をはずされたからだに纏いつき、それを剥がすと新しい風が印刷されるように感じられたが、風の方でもまちがいを起こし、私もまたあやまちを重ねただけにすぎなかったのだろう。額に目玉をつけてなければ、ぶらぶらとそこらじゅうに吊り下がってるものたちの争いに喰われてしまうし、空気のなかの見えない大きな生きものも見ることはできないのだ。そういうところからだかはまっていったようだ。(一)

ここで、「私」のからだは「輪郭」を失い、不定形なものとなる。「風」や「空気」といった不可視の自然の諸力に「はまっていった」ことで、からだは自己の意志を超えて運動を与えられる。ここにおいて、「私」は自然の擬態となり、自然の連続体に取り込まれているのである。宇野邦一は、土方には「権力・国家・文明の枠組みが身体に深く浸透している」という認識があったと指摘するが¹⁶、上の叙述では、「輪郭をはずされたからだ」はもはや何の「枠組み」も持たない存在として捉えられている。そのようなからだは自然に委ねられ、抵抗なき存在となる。

このように、寺山の「地獄篇」における「時計人形」のからだも、土方の「病める舞姫」における「私」のからだも、能動的な主体性を奪われ、物質に還元されている。前者が秩序の内部に閉じ込められた玩具としてのモノであるとすれば、後者は、社会的文化的枠組みを失い、風へと解放される自然との連続体としてのモノである。しかしながら、両作におけるモノとしてのからだは、質的に異なる性格を帯びている。次節では、両者における身体の質的な差異について考察を深めたい。

五 反制度と非制度

すでに見たように、寺山修司の「地獄篇」と、土方巽の「病める舞姫」とは、その主題と発想を多く共有している。回想を行なう「ぼく」／「私」の記述は、自分自身の分身である「ぼくの少年」／「私の少年」を対象化し、分身・鏡・眼球というモチーフを通じて、〈見る―見られる〉という関係のうち

に自己の脱主体化を提示している。また、両作はモノとしてのからだを受動的な状態に置きつつ、そうした身体性を詩あるいは踊りという芸術行為と結びつけている点において共通している。

しかしより重要なのは、両作の差異であろう。まず、「地獄篇」における時計人形のからは、完全に人工的な機械として構成されている。時計はもともと近代社会における生産管理のための装置であり、生産を支える機械と同質のものであると同時に、それ自身が大量生産されている。時計は時間を表示し、生産の段取りや計画を実行する秩序を保証する機能を担うことで、生産性社会において不可欠で有用なものである。しかし、時計に付属する人形は、実用を超えた装飾的な要素として過剰に付与された無用の部分である。時計の機能に従属しつつも、その有用性から逸脱する無用さをもっている人形は、生産性社会の構造そのものに対する「隠微な裏切り」という潜在的な反逆の象徴であるといえよう。

さらに、時計人形は「ぼく」のノートに言語によって記述された対象でもある。すなわちこの時計人形は、言語によって生成された人工物としての性格を有する。のち寺山の戯曲「奴婢訓」（1978）の冒頭では、「聖主人のための機械」がある男の身体に義歯や義手を装着し、機械が人間を「制作」する場面が描かれる。太田省吾はこの場面について、「科学技術」と「言語や意識」は単なる用途のある道具ではなく、「むしろ人間的自由や理知や主体的行動を支配する超人為的構造がその背後で糸をひき、人間をたくみに使役している〈媒体〉だ」という古東哲明の言葉を引用しながら論じている¹⁷。

時計人形を作り出したのは「何であり、誰であった」のか。それは、もはや人間ではない。それは、機械を作る「科学技術」、時間の「意識」、さらにノートに書かれた「言語」であり、またそれらによって維持される社会制度や秩序にほかならない。人形は、そのような「超人為的構造」によって使役されている「人間」の象徴である。「ぼく」が時計人形の代わりに発した問いは、そのような構造を内側から告発している。

これに対し、土方の「病める舞姫」における「物体」としてのからは、人工的な構造とは無縁である。作中で「私」は「雪にしょっちゅう食べられかかっていたし、秋になれば、ばったにも囓まれた。梅雨どきは鯰に切られ、春先にはざくらっと川に吞まれたりして、自然に視線が、そういうものに傾いていったのであろう」（一）と語る。「雪」に食べられ「ばった」に囓まれ「川」に吞まれる「私」のからは、いわば自然そのものに還元されている。「私」は「裏の畑の青物を食べ過ぎた」結果、「虫」が「尻の穴から出てくることもあった」（一）こと、夏場の家で「頭髮」が魚からの「生臭い風の手」につかまれ、その「風」が「私」の「内臓を吹き抜けていく」（五）ことも記されている。そのようにして、「輪郭をはずされたからだ」は、自然の一部に

17

太田省吾「劇言語はどこにあるか」、『21世紀文学の創造 声と身体場所』高橋康也編、岩波書店、2002・7→太田省吾『なにもかもなくしてみる』五柳叢書、2005・11

18

土方巽「人を泣かせるようなからだの入れ換えが、私達の先祖から伝わっている。」、『普及版 土方巽全集』河出書房新社、2005・8、234頁

19

中村昇「土方巽試論」、『人文研紀要』2019・3

なり、自然はそこを通過してゆく。からだは内部と外部を分ける「輪郭」を失うことによって、自然と同質の物質的な存在へと変容しているのである。

土方は「踊りとは命掛けで突っ立った死体である」と述べたことがある¹⁸。中村昇はこの命題に言及しながら、アントナン・アルトーの「器官なき身体」という概念を参照し、土方が「病める舞姫」において試みたのは「既存の器官によって分節化されている」身体のイメージを「真の流動そのもの」へと変容させ、「始源の「器官なき」世界に戻そうとする」ことだったと述べている¹⁹。「輪郭」の消失は、主体と他者との境界だけではなく、身体内部の分節構造をも解体する作用を持つ。この過程で、「私」にとって他者であった自然は、もはや他者ではなくなる。「輪郭」がはずされるとき、「私」と自然は未分の状態へと回帰し、「踊らされ」るからだは「物体」として自然と融和する。ここで「踊らされ」ることは「輪郭」を喪失させる行為であり、自他对立の構造を破壊する運動である。

土方の「病める舞姫」におけるからだは、自然的な物質性を通して、「権力・国家・文明」といった制度的な枠組みから離脱した場所を志向する。「見えない大きな生きもの」とは、生産性社会以前、さらに言語や意識といった知的秩序が成立する以前の自然の象徴である。その内部では自他の区別が消滅し、自他の共存の秩序を維持する制度の必要性も失われる。すなわち「病める舞姫」における世界は、制度を欠いた非制度の世界として提示されているのである。

一方、寺山の「地獄篇」の第二歌に、「万物から節度を奪い、時の地平をまどわすものが少年殉情詩篇のしぶく涙だとしたら、それは万物の輪郭を消すものでなければならぬ」という表現があったこと再確認しておきたい。ここでいう「輪郭」とは主体のものではなく、「ぼく」の視界に映る「万物」の輪郭である。詩的な情動によって流された少年の「涙」は視界を曖昧にし、地平をぼやかし、「万物の輪郭を消す」のである。ここで、見る主体である「ぼく」は他者を見つめる視点を維持しており、他者との対立構造は依然として存続している。時計人形もまた「誰か」という他者によって作り出された存在であり、その「誰か」を告発する立場におかれる。人形は「ぼく」にとって書く対象であると同時に、人形にとっては「ぼく」こそが他者である。したがって、「地獄篇」においては自他の対立が絶えず露呈しているのである。

このように、「地獄篇」の「ぼく」は自他对立の構造の中で、人工的なモノとしてのからだを通して、「科学技術」や時間「意識」、および「言語」によって支えられる社会の権力構造への批判を展開している。自他の隔たりが存在しているからこそ、対抗つまり反発が生まれる。「地獄篇」は、制度の内部に潜む制度対抗的な契機を可視化するものであり、制度に内在する反制度の可能性を描き出している。

両作は、モノとしてのからだをそれぞれ「詩」および「踊り」という芸術形態に接続することによって、芸術と「生産性社会」との関係性を再定位している。

寺山のエッセイ「石川五右衛門との…」では、「社会とかかわりあい」を持つとうとする詩人が、自らに対して「作品の持つ社会への影響には責任を持っています」と自覚していることが示されており、そこでは「詩」に「社会への影響」が要請されている。「地獄篇」における「詩」もまた「社会への影響」を担うものとして捉えてみれば、自他対立の構造のもと、「ぼく」は「詩」についての問いを通じて時計人形に反制度の立場を付与し、「社会への影響」が求められる「詩」は、「生産性社会」への抵抗の形として把握されることになる。

他方、土方のエッセイ「刑務所へ」では、「舞踊と名づける無目的な肉体の使用」は、「生産性社会」に対して、あからさまに無目的を誇示する行為」と捉えられており、「舞踊」は「生産性社会」に対して「無目的」な行為として位置付けられている。「病める舞姫」における「踊り」もまた、「生産性社会」に対して「無目的」な行為として理解してみれば、自他対立を解消した「私」は、「踊り」という行為を通して自らのからだを制度と無縁な自然へと融解させ、「無目的」さをもつ「踊り」は、「生産性社会」から逸脱する契機として描出されている。

このように、1960年代初頭に「生産性社会」への批判的視座を共有している寺山修司と土方巽は、それぞれの批判意識を「地獄篇」と「病める舞姫」に反映させている。寺山の「地獄篇」における「詩」は、制度内部にとどまりつつ、反「生産性社会」の契機を生成する力として捉えられている。それに対し、土方の「病める舞姫」における「踊り」は、制度外部への逸脱を志向する非「生産性社会」の運動を示している。この点において、両者は根本的に異なる立場を取っているのである。

※寺山修司「地獄篇」の引用は、『地獄篇』（思潮社、1983・7）に拠る。土方巽「病める舞姫」の引用は、『土方巽全集Ⅰ』（種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子編、河出書房新社、1988・1→2005・8普及版）に拠る。

（寧波大学講師／日本近現代文学・演劇研究）