

寺山修司の思想を照らす一本のマツチ
—演劇に於ける照明及びマツチの考古学—

ティニアス・サンチモ、イヴァン

Les traits essentiels de la Culture, loin de caractériser seulement certaines activités exceptionnelles, sont déjà présents dans les manifestations les plus humbles de la vie humaine

Nicolas Ruwet

ぱんぬい

本論はマツチやマツチ箱を対象として、六〇年代から七〇年代にかけての芸術上に見られる変化を明らかにするものである。特に演劇の領域では、寺山修司はマツチやマツチ箱を記号や象徴として用いたのだが、それは如何なる意

味を持っていたのかを問う。また、劇場の照明史を参照しながら、寺山修司の劇に隠されている思想や彼のあまり知られていない理論的な側面をあぶりだし、寺山修司に固着したステレオタイプを打ち破ることが目的である。

1. 寺山修司の演劇に於けるマッチとマッチ箱へのアプローチ

暗闇の舞台上で俳優たちがマッチを擦って火をつけたり、観客にマッチを渡して火をつけるように促したりしたら、今日の劇場では犯罪的な行為とみなされるだろう。しかし六〇、七〇年代の寺山修司の演劇の中では、これらの行為は極めて重要な意味を持つていたのである。本論は、舞台照明、文学、前衛芸術の歴史についての諸研究を参照しながら、寺山の戯曲の中でマッチをつける行為が恣意的なものではなく、深い思想や芸術觀を内包した記号的な行為なのだということを明らかにする試みである。先に結論から言えば、マッチが果たす機能はおおむね二つに分けられる。ひとつは、俳優と観客との間に引かれた境界線を越えるための交話的なコミュニケーション (*phatic communication*) を作る役割である。交話的なコミュニケーションとは言語学の用語であるが、言語の中で相手の注意を惹きつける機能を持つ。たとえば、「もしもし」や「ねえ、聞いている?」などのように、相手の注目を求めたり、注意の持続を促したりする言語によるコミュニケーションのことである。

マッチが果たすもうひとつの機能は暗闇に落ちた観客に断片的な幻想を体験させることである。これは寺山修司が目指していた現実と虚構の区別の破壊に關係している。観客をこうした幻想的体験に誘い込むことによって、俳優はシャーマンに近い存在へと変化し、儀式的な雰囲気がそこには現れてくる。しかしそれは神秘的な思想に根差しているのではなく、そのインスピレーションの源は、日常に浸透したある一つの有名な童話である。つまりそれはアンデルセンの『マッチ売りの少女』で、特に寺山に大きな影響を与えたのは一九二八年にジャン・ルノワールが脚色した

映画版のそれである。

マッチそのものだけでなく、寺山修司の思想ではもう一つの物体が重要な比喩として捉えられている。それは、マッチに欠かせないマッチ箱である。彼の『幸福論』が「マッチ箱の中のロビンソン・クルーソー」という章から始まることは偶然ではない。無人島生活を営むロビンソン・クルーソーは孤独の象徴として扱われている。マッチ箱はそのままズボンのポケットに眠っていたら、コミュニケーションの道具にはならない。そして、そのコミュニケーションによって可能になつたかもしれない「出会い」も生まれえないだろう。寺山修司の演劇論では、「出会い」という概念が一番重要である。寺山以前の演劇は根本的に「観る」ためだけのものであつたし、舞台上で現実の模倣が行われてゐる場合が多かつた。しかし、六〇、七〇年代を生きていた寺山修司にとって、それでは満足できなかつた。

教養と財産の時代は終わつた。現実の複製（模倣）の演劇（スタニスラフスキーシステムによる諸作など）も、現実の非複製（非模倣）の演劇（ジャリヤイヨネスコ、そしてジユネラの諸作など）も、その役割を終わつてしまつた。そこにあつたブレビト的教育、感化力も、ジユネ、アラバール的反道徳的、残酷性とエロチズムも、結局のところは、ステージの上で他の人々が演じてみせる擬似現実でしかなかつた。²

それに対しても、斬新で、革命的な演劇を作るために、寺山修司が求めたのは、観客と俳優及び虚構と現実の境界線を越えることによって、その「出会い」を生み出すことである。「出会い」そのものがドラマツルギーであつて、そのため手段をつくすことこそ作劇だと思っているのです³。それゆえに、寺山が主催していた天井桟敷劇団の中で、様々な実験が行われ、その手段としては、後に詳しく説明するが、舞台上でマッチをつける試みもいくつかなされた。そして、劇場の中で実現される行為だけではなく、寺山の想像上の舞台である「書簡演劇」の中でもその「出会い」

を生み出す計画が見られる。ある煙草屋に、一日一通ずつ、差出人のない葉書が送られてくる。その内容は、特定の日に、ある人物の訪問が予告され、その時を迎えるために様々な指令が書かれているというものである。その中の一つの葉書では、「できれば、貸してください。火はライターではなくマッチでお願いします」と記されている。何故ライターでは駄目なのだろうか。恐らく寺山は、マッチに何らかの重要な意味を見出しているのだろう。それを明らかにするためには、マッチというちっぽけな物体の歴史を遡る必要があるだろう。

ところで、マッチ箱の場合はどうだろう。寺山の劇『盲人書簡』（一九七四）でも映画の『田園に死す』（一九七四）の中でも、巨大なマッチ箱が使われていた。『盲人書簡』では、劇場空間全体を暗闇にする計画があった。登場人物は役割によって三つのグループに分けられる。第一の群は、暗闇を作る人たちである。第二の群は、こうした第一の群と対立し、マッチ、ライター、火打石など、様々な道具を用い、「暗闇を破壊」する役割を果たす。舞台の上に

大きなマッチ箱が一つ作られることになり、第三の群の人物たちはそのなかから取り出されることになった。マッチ箱は、高さ二・四メートルあり、その構造は「迷路パズル」そのままである。透明で、なかには眠っている人物たちが見える。マッチ箱は、大きな共同墓地であり、そこから墓あばきして死体を掘り出し、人形のように操りながら、生きかえさせて「劇」を演じさせようというのが、按摩たちの計画なのだ。

彼ら「第二群の登場人物である按摩たち」は、一夜に数百本のマッチを擦るため、体中のいたるところに、マッチ用の擦り紙を貼りつけてある。眼帯、帶、足の裏、手のひら、どこをこすっても火が点いて、「何かが見える」という仕組みである。按摩は、白塗りし、顔から全身まで、さまざまの書体で文字を書いている。「読まる」「これが彼らの存在理由の一部であるから、灯りなしでは、彼らの意義は半減してしまう」となるのだ。⁵

この作品についてはあらためて後述するが、ここでは「共同墓地」としてのマッチ箱に焦点を当てたいと思う。寺山修司の演劇論では、観客と俳優たちの共同体験、いわゆる相互作用が目的になつてゐる。しかし、観客は自分の現実から出ない限り、俳優たちと一緒に幻想的な体験を創出する⁶ことはできず、「出会い」も生まれないだろう。それは、墓のような固定された現実の中に残ることと等しい。演劇はそれを打ち破るダイナミックな力を持つてゐる。「俳優も呪術師も、夢を私有化することをやめなければならない。演劇は、いわば夢の共有、集団妄想のたくらみで、そのための出会いの組織化なのです。」同じ意味で、戯曲だけでなく、寺山の詩、エッセイやシナリオの中でも、墓と棺桶といったモチーフは、どちらも「出会い」に向かない消極的な象徴として使われてゐる。マッチ箱を墓に喻えることには、ジャン・ジュネの大きな影響が見られる。ジャン・ジュネの作品の中には、マッチやマッチ箱がよく現れ、死のイメージとの関わりが深い。とりわけ『葬儀』(Pompes funèbres)という話の中で、マッチ箱が棺桶に喩えられ、死の比喩として主要な役割を果たしてゐる。小説中の登場人物として現れる作者のジャン・ジュネは、ジャン・デカルナン(Jean Decarmin)の葬儀に参列するエピソードを描写してゐる。デカルナンはレジスタンスの一員として、ナチス兵士に殺された彼の親友である。

私はポケットの中にジャンの棺を忍ばせていたのです。このひな型の棺が眞物である必要はなかつたのです。嚴かな葬式用の棺がこのちっぽけなもののにその力を押しつけたのですから。私はポケットの中で、私の手が愛撫するこの小箱の上に、会堂の奥またと、祭壇の背後で、黒布を被せたいんちきな棺に対し、死者たちの靈魂のために語られるあのようなミサに少しもおとらず有効で道理にかなつた、いわばひな型の葬儀をとり行つたのです。⁷

しかし、寺山の世界ではマッチ箱は個人の墓だけではなく、共同墓地をも表していることを見逃してはならないだろう。天井桟敷に用いられた巨大なマッチ箱はデザインしたのは横尾忠則で、彼は戦前のマッチ箱やラベルのようにレトロで懐かしみのあるモチーフを駆使した。六〇、七〇年代には、日本風のポップアートを求め、明治時代から昭和まで日常的に使われてきた複製品のデザインに基づいて、横尾忠則や赤瀬川原平などがポスターを制作しつづけた。⁹だが、寺山の作品にはレトロな味わいが含まれているにもかかわらず、「明治時代」や「昭和初期」は否定的に捉えられている。六〇、七〇年代の若者たちは、その時代の世界観に抵抗することで、新しい日本を作ろうとしていた。¹⁰しかし、それは伝統を完全に捨てるというよりも、むしろ戦後入ってきた欧米文化と混浴し、日本の文化を変容する試みであった。

また、寺山修司の作品では、その「古くさい時代」を想起させるマッチ箱に加え、もう一つの比喩が現れている。それは、家族みんなの時間を規定し、家を大きな目で用心するように、じつと鎮座している柱時計である。

柱時計が「家」のトーテムである場合、腕時計は「家」からの脱出願望の比喩である。腕時計の時間を、日常の中の非現実としてとらえるか、それとも日常を一段と深化し、細分化した個の内面の反映と考えるかは、それぞれの自由だが、少年の私にとって、腕時計はともかくも、サークス一座のような旅と同義語としてとらえられたのであった。つきつめてゆけば、柱時計＝家は時針によって支えられ、サークスの一座は秒針によってめぐるしく個の内面を一巡してもどる。ともに六十進法の道化師たちの遠い祭のざざめきのように私をとらえ、それが私の文学、映画、演劇の核となっていたのかかもしれない。家出するとき、私は柱時計を荒縄でしばって、「一つの時間」におさらばした。¹¹

興味深いことに、マッチと時計の意味は重ね合わせて理解することができるであろう。マッチ箱が固定された柱時計と同一の機能を持つてるとすれば、他方で、マッチは腕時計に等しいと考えられる。無論、ロビンソン・クルーソーは時計を持っている。マルクスによると、彼は資本主義者パラダイムの先駆者でもある。無人島に住んでいても、彼は都市的で便利な行動様式を捨て去ることができない。そして彼は、難破を免れた商品、つまり時計、台帳、インクと紙などで自分が持っている財貨を管理したり、それを増やす方法を考えたり、また作業で掛かった時間によって、物の価値を判断したりすることに至る。¹²さらに、マッチ箱が資本主義社会で大量生産される複製品であることを考慮すれば、マッチ箱の中のロビンソン・クルーソーは確かに資本主義への批判として読み取れる。しかし、複製品の箱から飛び出して、自分の時計を持ちながら、相手に時間を聞いたり、相手の煙草に自分のマッチで火をつけたりすることで、ドラマツルギーが可能となる。この「ホモ・エコノミクス」から「ホモ・ルーデンス」への変遷とも言える過程の中には、寺山修司による演劇の定義が潜んでいる。

ドラマツルギーとは、「関係づける」ことである。それは、演劇を通した出会いのなかで、観客と俳優という階級的分離思考を排し、共同的相互的に関係を生成してゆくことであり、そのことによって偶然性を集団意識のなかで組織してゆくことである。¹⁴

そうした中、個人と集団のドラマチックな関係は、光と闇の弁証法を通して現れている。なぜなら、寺山修司によると「灯りは個人的だが、闇は集団的」だからである。¹⁵集団は闇に相当するので、この場はただ共同的な体験の場であるばかりではない。個人は、個人の灯りに留まらず、集団の幻想に参加する。こうしてこの場は、現実と虚構の世界

を往復することのできる道として組み立てられている。

光の欠乏した状態が闇だというばかりではなく、闇の欠乏した状態が光だということもできる。そして、闇のなかでなければ見ることのできぬ「もう一つの世界」というのもある、と私は思っている。¹⁶

2. 劇場に於ける照明の歴史

演劇の歴史上では舞台と観客席の境界を破る手段がいくつかあったが、その一つはまさに照明の使い方によつて行われるものであった。しかし逆に、そもそも、舞台と観客席という二つの領域の区別は照明の導入によつて作られたとも言える。後述するが、ワーグナーが観客席を暗闇にし、舞台だけに照明を当てた時、はじめて演劇の空間が二つの領域、しかもお互いにコミュニケーションのない領域に分けられた。その照明のスタイルが現代の演劇まで統ぐのだが、その当たり前とされた照明の制度を崩す試みも時おり現れてきた。寺山の場合は、単に観客席に光を戻すという従来の方法ではなく、舞台も暗闇に取り込むという斬新な方策をとつた。それによつて、

劇は、真暗な場内で、何者の手で運行されているのかわからぬまま、ときには中断され、ときには一つのストーリーを生成しながらすめられる。白衣によって、暴力的にステージに連れ去られ、衣裳を着せられて、役割を与えられた客のように見える俳優は、他の客に恐怖を類感させて、場内は一つの大きな「お化け屋敷」化する。暗黒のカーニバル。黒ミサ。呪術儀式。¹⁷

寺山にとって、暗闇は「観る」ための演劇に対置される、一つの仕組みであった。「観る」演劇の中では、俳優たちは奴隸のように、台本にしたがつて、現実を再現する役割を果たした。観客の側は、観ることによつて、座つたまゝ自分の知識や記憶に基づき、「見てること」を受け入れ、解釈する。結果として、カタルシス、いわゆる浄化を求める。逆に、暗闇の演劇は観客の参加を求めることで、俳優との出会い、接触が行われ、観客は個人を忘れて、集団的な体験、集団的な夢に導かれる。これは次のような図式に纏められるだろう。

「観る」演劇

観る 知識／記憶（教育経験） 再現／模倣 カタルシス

〔モノローグ／個人／オナニー〕

*権力（ヒエラルキー）の範囲。劇の終わりに現実にもどる。（権力に対する暴力的「犯罪」）

*歴史（連続性）

「体験する」演劇

身体 知覚／忘却（出会い体験） 実現／出来事 想像力

〔ダイアローグ／集団／性交〕

*自由の範囲。虚構によつて、新しい現実を取り入れる。（日常性に対する虚構的「犯罪」）

*反歴史（不連続性）

さらに、寺山の言葉を借りれば、

「観る」演劇を支えているイデオローグは、最終的には、存在に本質を先行させる」とあり、作り手の意図を社会化することで、舞台の高みから一方的に伝達することである。厳密に言えば、観客は「観る」のではなく、「観せられる」のであり、観客の自由は「思いだす」行為、二度目の喜劇としてしか手に入れる」とのできぬものになってしまっているのだ。¹⁸

詳しく説明する余裕はないが、十九世紀までは、劇場のいたる所に光が当てられていた。それどころか、十七世紀までは、イギリスのエリザベス朝を代表する劇場やスペインで「コラーレス (Corrales)」と呼ばれていた芝居用のパティオでは、天井なしで、自然の光の下に演技が行われていたのである。閉鎖された空間で芝居を行うことは、十六世紀のイタリアで始められた。現代の劇場の形の雛形はその時代にまで遡り、アンドレーア・パッラーディオ (Andrea Palladio) が一五八五年に建造したヴィエンツァ・オリンピコ劇場 (*Teatro Olimpico di Vicenza*) はその典型である。その内部はローマ時代の劇場を模しているが、ギリシャやローマの劇場のように自然光を利用する代わりに、天井のあるオリンピコ劇場では蠟燭が用いられていた。パッラーディオがオリンピコ劇場を建築していた途中で死んだため、オリンピコを完成したのは、スカモツツイ (Vincenzo Scamozzi) という建築家であった。スカモツツイの大きな貢献は二つある。一つは舞台の奥に配置された騙し絵 (*Trompe-l'œil*) の町並みである。皮肉なことに、天井が造られたにもかかわらず、外の雰囲気が求められていた。まさに、この時代の芸術に行われたイリュージョンの反映であろう。

バロック劇場が発展させた舞台照明は、十九世紀後期にいたるまで基本的に受け継がれ、絵画的な明暗を取り入れ

れた照明の演出法を実現することができなかつた。それは、硬直した幾何学的な照明配置のせいとばかりはいえない。なんといって光力が足りなかつたのである。十七、八世紀の舞台の特徴は、あかり枠という言葉でもつともよく言いあらわせよう。この舞台は、隅の方から照明するというよりも、外枠をあかりで標示した一種ののぞきかくろりなのである。¹⁹

スカモツツイの二つ目の斬新な仕組みはそのままし絵の町並みを照らすためのオイルランプだった。スイスの化学者エメー・アルガン (Aimé Argand) が一七八〇年にオイルランプの機能を向上させてから、劇場ではオイルランプが普及したとされているが、そのおよそ二百年前にスカモツツイが蠟燭の代わりにすでにその仕組みを取り入れているのだ。無論、アルガン式のランプの方が技術的にはすぐれており、光量の調節もできるものであつた。一七八三年にフランス化学アカデミーの会員、ピエール・ジョセフ・マケは、このアルガン式ランプについて次のようなコメントを残している。

このランプの効果はじつにみ」とだ。法外に明るく、活気があり、まぶしいといつてもよい。その点で、現在使われているあらゆるランプを上まわつてゐる。煙もいつさい出ない。わたしは、かなり長いあいだ焰の上に一枚の白紙をかざしてみた。普通ならば煤のでる焰によつてすぐ黒くなるところである。ところがこの紙は、完全に白いままだつた。その上、ほんのわずかな臭いさえ焰の周囲から嗅ぎとる」とができなかつた。²⁰

さらに、劇場の歴史に大きな変化をもたらしたのは、ガス灯の発明である。ガス灯の重要な革新は、その明るさと安定性とならんで、調節のしやすさにあつた。そして、それは人間の知覚心理に重大な影響を与えた。

ガス照明の技術上の特徴、およびガス照明が知覚心理におよぼした影響については、一言で要約できる。すなわち、距離ができたということである。蠟燭と灯油ランプは、あきらかに内輪（インティーム）のあかりであった。光力が弱く、じくかぎられた範囲しか照明できなかつたのだから、どうしてもそならざるをえなかつた。これがガス灯になると、最初から距離というものが特徴だつた。まず燃料が、遠いガス工場から送られてくる。離れていても焰が調節できる。芯を切る必要がない——その上ガス灯は、まったく文字どおりの意味で、見る人の視野から遠ざかられていた。²²

さて、観客の様子が俳優や他の観客から見えなくなつたのはいつからであろう。また、その理由はどうにあるのか。それはオイルランプからガスランプへという過程の中にある。蠟燭、オイルランプなどを使つた場合、照明の調整是不可能である。それに対しても、ガス照明では光の照らす範囲が調節できた。興味深いのは、ヨーロッパではガス灯とマッチがほぼ同時に普及したことである。最初のガス製造工場は一八一四年にロンドンで設立された。パリでガスが一般的になつたのは、一八四〇年以後であつた。一方、ヨーロッパでマッチが普及したのは、一八四四年にスウェーデンのイエンシェピング社がマッチ工場を設立してからである。スペインの場合、一八五〇年代の社会を風刺的に画いた新聞作家であるアントニオ・フロレス（Antonio Flores）が発した言葉には、次のような大げさな表現が見られる。「マッチ（fósforos）はあらゆる場所に染み込んできたよ」「この燐付けマッチ（cerillas fosfóricas）の社会では（略）」等。おまけに、彼にはガスとマッチはどちらも同じレベルで近代の都市を支配していると思われたようで、どちらもパロディー対象になつてゐる。²³

演劇の文脈では、一八四〇年代にチャールズ・キーンが観客席を暗くする」とを試み、バイロイト祝祭劇場の最初

の公演（一八七六年）において、リヒャルト・ワーグナーは観客席を完全な暗闇とした。それは、観客の反応、観客席の騒音を防ぐための仕組みに他ならなかつた。エリカ・フィッシュャー＝リヒテの言葉を借りれば、これは「ファイードバック循環を断ち切ること」だつた。見え、聞こえ、それゆえ場合によつて邪魔になる観客の反応を、結局は感じられるとしても、あくまでも「内的」なものに変換しようとしたのである。²⁴

観客席が闇となることで、ギリシャ劇場から始まつた「観る」ための演劇（ギリシャ語で「テアートロン」（θεάτρον）「観るための場所」）が完成された。「アンフィテアートロン」（ἀνθεῖατρον/Amphitheater）ではテアートロンと異なつて、観客が舞台を囲む。アンフィテアートロンとその後継である「キルクス」（Circus、ローマ時代の競馬、そして、サーカス、闘牛場などの源）は単なる「スペクタクルム」（Spectaculum）、つまりエンターテイメントであつて、観客の反応、叫び声、応援などが求められていた。それに対して、テアートロンでは、その時代にはたゞえ観客の声が許されたとしても、あくまで求められたのは観客の静的な注目であろう。遠近法的な世界観の始まりとも言えるこの現象は観客の「内面的な」世界を開く試みである。そして、舞台に現れているものは、観客に自分の感情を「外的」に解放させるためのスペクタクルムではなく、自分の行動を考えさせる「スペクルム」（Speculum、いわゆる鑑、手本である。ミメーシスをここに指摘することもできるであろう。まさに、遠近法からはじまって、意図的に暗闇を調整できるようになると、完全なミメーシスの仕組みが出来上がる。

寺山の次の言葉も」の問題に光を当ててゐる。

「観る」とを全体的経験に代用させた認識法は、イタリアに起つた一つの発明、カメラ・オブスクーラ（暗箱）によつて、のほりつめることになつた。ドイツで、グーテンベルクが聖書印刷の機械を発明して、詩人に猿ぐつわをはじめ、吟遊作家を壁にしてしまつたのと同じ頃、イタリアのカメラ・オブスクーラは透視図法を生みだ

し、「晴れた日に部屋の壁に穴をあけて、反対側の壁に倒立して映る外の風景を、覗き観る」観衆を誕生させたのである。²⁶

照明の歴史をたどると、二十世紀に入つてから、演出家の役割が脚光を浴びはじめた時、ある意味で観客の参加がもう一度求められるようになった。つまり演出は観客の態度にまで及び、観客と俳優の間のフィードバック循環を組織し、制御しようとしたのである。演出家メイエルホリドの弟子、映画監督でもあつたエイゼンシュteinは一九二三年のノートに、観客は「演劇の主要素材」であり、演劇上演は「観客を何らかの望んだ方向（気分）」に誘導しなければならないと記した。そして、この新たな転回は一九六〇年代に再生する。フィッシャー＝リヒテは『パフォーマンスの美学』の中で、次のように述べる。

一九六〇年代のパフォーマンス的転回によって、偶然性についての新しい考え方が導入された。偶然性が上映の成立条件として受け入れられたに留まらず、積極的に導入されたのである。自己言及的な、オートポイエーシス的なシステムへの関心が明言されるようになった。このシステムは原理的に開かれた、従つて予測不能な結果に至るもので、演出によつて中断したり意図的にコントロールしたりすることが実質的に不可能である。こうして演劇の関心領域は、システムの可能な限りの制御から、システムにおけるオートポイエーシスの独特の様態へと移行したのである。²⁷

本論で「自己言及」「オートポイエーシス」などの概念を用いる事が適切かどうかはともかく、この引用の中でも注目したい部分とは、観客や俳優の相互作用や偶然性の導入によつて、演劇の中で行われたパフォーマンス的な転回である。

その転回は、フィッシャー＝リヒテによると、三つの特徴に纏められる。(1) 俳優と観客の「役割交換」、(2) 両者による「共同体の形成」、(3) 「接触」である。これらはまさに、寺山修司の芝居の特徴でもあるので、寺山の演劇はパフォーマンスの美学に近い。そして、寺山は暗闇を取り入れることによつて、従来の演劇では俳優と観客との間にあつた境界線を破壊し、観客が舞台を「観る」ために観客席を暗くするのではなく、舞台まで闇を及ぼして、観客の身体を巻き込もうとしていた。それを実現するために、寺山は「見えない演劇をやりたい」と天井桟敷のメンバーたちに伝えて、全員で一緒になつて適當な方法を検討しはじめた。

「たとえば、観客の一人ずつを目かくししてしまうのはどうだろう?」と、誰かが言った。だが、この試みは、最初のものではない。ラ・ママで、ミーガン・テリーの台本をトム・オホーゲンが演出した『百人だけの経験』という劇が、すでに試みていて。「目かくしをするということは、暗闇を作り出すということと同じではない」と私は言った。「たしかに目かくしは、見ることを禁じる役目をはたすだろう。しかし、数百人の眼の囚人を作ることが暗闇の演劇なのだとしたら、闇は彼らから多くの経験を奪うだけであつて、新しい視覚世界をもたらすことにはならないのだ。」²⁸

このアイデアから、俳優と観客がともに暗闇に包まれる演劇である『盲人書簡』という前述した作品が生まれた。ディドロの『盲人書簡』の自由な翻案で、寺山はこの作品を「暗闇演劇」と名付けた。内容は即興に従い、上演される場所によつて変わるので、ここでは、上演の手法についてだけ説明したいと思う。『盲人書簡・上海篇』という一九七四年の戯曲の最初に見られる「ノート」を部分的に引用する。

この劇は「見えない演劇」であり、半分は真暗闇で上演される。

闇が観客から「光を奪う」のであつては無意味である。われわれは観客に「闇を与える」とことによって、もう一つの世界状態を生成するのである。観客は俳優に配られたマッチを自由に擦つて「見る」ことができる。だが、マッチを擦らないでも「見る」ことができれば、一段と劇を共有できる。（なぜなら、灯りは個人的だが、闇は集団的だからである）

（）に記述されたストーリーの部分は、上演されるべき全体にとっては、ほんの部分にすぎない。これは、ジャズにおけるコードネームのようなものにすぎないのである。²⁹

この言葉の中には、寺山修司に限らず、六〇年代以降の芸術に現れる三つの重要なポイントがある。第一は、「見る」だけの演劇ではなく、参加することによって、作品を経験するという観点である。つまり『盲人書簡』の場合は、観客が与えられたマッチを擦ることによって、演劇への積極的な参加が生まれる。

次のポイントは、近代の「個人」的な経験に対し、「集団」的な経験を求める」とである。そして、その経験によつて、原始的な「集団」的幻想に遡ることによって、作品を経験するという観点である。ここで指摘したいのは、（現実とも言える）個人の世界から集団の世界（虚構の領域）へという過程は、マッチによって実行されているということである。（）でマッチは「媒体」（メディアム）の役割を果たしている物体なのである。

最後に、三番目のポイントとは、ジャズの即興性からインスピアイアされた演技方法である。そして、その即興は俳優の台詞に限らず、観客の行動までもが即興の一部なのである。まさに、マッチを通して参加する観客は偶然に左右されている。³⁰ そして、マッチを擦ることによって、ある俳優やあるシーンとの思いがけない出会いが起る。これはコミュニケーションとも言える行動である。

これまでの議論から、マッチの使い方によって、遂行（パフォーマンス）的な六〇年代以降の演技の特徴をあぶり出すことが可能になるように思われる。今まで、マッチの象徴的な側面は理論的に捉えられていなかつたが、マックス・テシエール（Max Tessier）という批評家は寺山修司の世界におけるマッチの重要性に気づき、一九七五年にフランスの雑誌 *Écran* の中で“Comment Craquer des allumettes”（「マッチの擦り方」）という題名で寺山についての記事を執筆している。その記事の中に、アムステルダムで初演された『盲人書簡』についての描写がある。

観客は与えられた十本のマッチを持つて、真っ暗になつた空間の中にいた。それゆえマッチの火がついている間だけ、芝居は断片として見ることができた。「真暗闇の中で、自分と他人の境目がなくなる。このような状態では、四つの感覚が使われるが、そのうち視覚が使われるのは一瞬だけだ。『マッチ売りの少女』のように、マッチが一本ともたたびに、一つの（場面を見る）チャンスだけが与えられる。ここで大事だったのは、観客が自分の個人的な世界はどこから始まるのかという境目を探すことによって、参加していたことである。だが、こうした内観は演出家によって仕立て上げられたものである」と寺山は言った。³¹

『マッチ売りの少女』は、ハンス・クリスチャン・アンデルセンの創作童話の一つである。彼の五番目の作品として一八四八年に発表された。もしかすると、この童話は初めてマッチを扱った文学作品であつたかもしれない。しかも、マッチの魅力だけでなく、社会的な問題まで含んでいる。また、その時代のマッチは有毒性の煙を発生したので、こことマッチという表象は幻覚の世界を生みだすドラッグと関連づけられている可能性が高い。しかし、ここでは、マッチの美学、マッチが映し出す幻影の力だけに焦点を当てよう。

こうしたマッチの力、幻想を起こす力は、寺山の作品にも現れてくる。観客はマッチをつけることによって、新し

い世界に入つていく。しかし、その世界は想像の世界だけではなく、四つの感覚（触覚、嗅覚、聴覚、視覚）によって経験された現実の世界も含んでいる。ところで、ジャン・ルノワールによる一九二八年の映画『マッチ売りの少女』でも、一本のマッチが現実の世界を離れるための手段になつてゐる。そして、その世界では、貧乏だったマッチ売りの少女が次々に新しい「出会い」を経験して、一瞬の幸福な人生を永遠のように味わう。その瞬間の中にも、寺山修司の「幸福論」が隠されている。

3. 六〇、七〇年代の「戯劇性」という「空気」

寺山修司の「幸福論」とは何で構成されているのか。また、寺山修司のマッチへの関心は何に由来するのか。これまでに寺山修司について書かれた書物の大半は評伝的な本や回想録であり、彼の作品を説明する際には、父のない子であるとか、母との関係から生まれるエディップスコンプレックスなどのような要素が強調されがちである。結果として、下記のように、還元的な精神分析のような解釈も見られる。これは寺山の俳句「冬風や父の墓標はわが高さ」につけられた注釈である。

自らの背の高さと父の墓の高さを比較し、不在の父の存在を感じつつ、自己を位置づけており、直立した石や立った人体にファルスを見るラカンの見解に従えば、まさにこの墓の高さは参照項としての象徴的ファルスであり、ここにおいて句の中の父は、想像的次元から象徴的次元へと変化していることになる。³³

筆者は俳句の伝統に詳しくないが、俳句のすべてをそのファルス的な意識に還元するなら、寺山という詩人の想像

力を認めないに等しい態度だろう。明らかなように、この俳句では父をなくした少年の姿が思い起こされる。彼は纖細な少年で、父の墓を参ったときに、自分の身長に初めて意識を向け、父が亡くなつてからそんなに時間がたつたのかといふことに気がつく。この句が表しているのは、父に対しての思い出やコンプレックス（あるとしたら）だけではなく、もっと広い範囲で、青年が父親から解放されてはじめて感じるようになったありのままの世界の現象、あるいは時間や存在の現象である。詩学者のバシュラールが言うように「子供の人生で行う小さな出来事は彼の世界の出来事ではなく、世界の出来事である」。³⁴

この点では、筆者は現象学者のバシュラールに近い立場にあつて、後にマッチについて詳しい解釈を行う際にも、彼の論を参考にしている。本章では、寺山についての伝記的な解釈を放棄し、より社会的な観点から幾つかの実例をあげることによって、寺山修司が生きていた時代の背景を簡潔に検証する。それは、特にアングラの世界に現れてくるが、その時代の思想を貫く共通点としてまとめられるだろう。すなわち、革命的・解放的な雰囲気から生じる「エロス」と「犯罪」への興味と、それらを統合する「戯劇性」。この側面からみれば、マッチやマッチ箱を含めて、芸術の中で行われた風俗的な物の再発見が理解できるようになるであろう。六十年代にマッチ箱の蒐集をはじめたデザイナーの赤瀬川原平はこのことについて次のように説明している。

時代の空氣だろう。私はいつも空氣を吸つて生きている。そのとき私の呼吸器は酸素だけでなく、時代の空氣を吸つてゐる。その吸つた空気が私の体の手の先にまでしみ込んでいきながら、私は路上に腰をかがめてマッチ箱に指先を伸ばしていたのだろう。後に石子順造によつて「キッチュ」として整理ナンバーを打たれる感性が、その時代の空氣中に拡散しながら、人々の頭のアンテナに忍び寄りつつあつたのだ。とまで言わなくても、要するに昔の風俗的表現物がその時代の空氣中で際立つた刺激物となりはじめていたのだ。³⁵

そして、その空気は、日本だけではなく、世界中で共有された空気であった。例えば、イラストレーターや小説家などとして活動したフランス人のトポル (Topor) は一九七五年に『ファルンクリ』(Phallunculi) というイラストレーションの本を出版した。この本の彼の絵の全てにおいて、様々なオブジェがファルスの形で描かれている。そして、そのオブジェの一つはマッチであった。しかし、それはコンプレックスに基づくのではなく、「遊戯性」に関連している。ユーモアの世界では、マッチがファルスの比喩として現れる例は、早くからある。一七二一年に『野生的なアルカン』(Arlequin Sauvage) という作品の中で、性的な象徴としてマッチが使われている。登場人物のアルルカンは女性との「野性的な」性交を求め、マッチについて作り話をする。³⁶

アルルカン 僕の国では女性にマッチを見せる。女性がマッチを吹き消してくれる場合は、あなたのことを気に入つたという証拠である。³⁷

トポルの話にもまた、その時代に漂っていた「共通の空気」が現れている。トポルは一九六一年に、演劇作家や映画監督として活躍したスペイン人のアラバル (Arrabal) とチリのホドロヴスキイ (Jodorowsky) と一緒に、アルト・トポルの『残酷演劇』を基にして、パニック運動を創設した。パニックという言葉は恐慌の意味も含んでいるが、ギリシャ神話の牧神パンを指すものもある。パン神は牧人と家畜の神で、肥沃や農業の豊かさの象徴である。そして、こうした彼の特質は性器を通して象徴されている。まさに、六〇年代と七〇年代の芸術の中、とりわけ演劇の中で、儀式や原始の祭式への興味が高まって、政治的な権力や芸術の規範的な諸制度に抵抗するために、性的なもの、裸体などを見せることによって、芸術家は一つの革命を引き起こそうとしていた。そうした中、十代の寺山修司は（コクトー

）のようないい詩人の影響を通じてだが）自分の雑誌に『牧羊神』を命名したが、恐らくそれは偶然ではないだろう。パニック運動を創設した三人と寺山との間には、それぞれに、ある関係が見られる。アラバルと寺山が友人で、ホドロフスキイが日本で知られるようになったのは映画祭で発表された『エル・トポ』を寺山修司が絶賛した為である。一方、寺山映画の『上海異人娼館／チャイナ・ドール』がフランスで公開された時、広告を作ったのはトポルだった。ちなみに、大島渚の映画『愛の亡靈』（一九七八年）の広告ポスターもトポルに依頼された。寺山修司の映画も、大島渚の映画もエロチシズムで溢れる作品だが、その時代では、日本でも、欧米でも、比較的エロチックな作品が連なっている。作家たちにとって、それは単にスキヤンダルを巻き起こすための手段ではなく、意図的なエロチズムの解放が、社会的な変革を起こすのだという確信が強かった。日本においては、これに大きな刺激をもたらしたのは、一九五九年に滝澤龍彦が翻訳したサド侯爵の『悪徳の榮え』やロレンスのような小説家であったと考えられる。³⁸ そして、もつともエロスと革命の関係を理論的に敷衍したのは、日本で一九五八年に出版されたマルクーゼの『エロス的文明』であろう。この書は、ポストマルクス主義と呼ばれた立場から、フロイトの理論を批判的に摂取しつつ、人間解放の構想を展開した試みである。伝統的なマルクス主義では、全体的革命は社会の基本における階級対立を廃止する。そして、それに伴って、理性によって統治された社会が可能になる。一方、そのような本質主義的な考えに反して、マルクーゼの分析では、解放の鍵を握るのは抑圧されるリビドーの構造の変革である。つまり、性の解放を求める事によって、社会の革命が起こるわけである。このようなテーマは六〇、七〇年代の映画作品の中でよく扱かわれ、権力に対する暴力や犯罪のモチーフとともに現れてきた。暴力、犯罪、エロス、いずれも寺山修司の世界を理解するためのキーワードになる。如何に『エロス的文明』という本が人気をもっていたのかを示すものとして、大島渚の映画『新宿泥棒日記』がある。この作品は、ジャン・ジュネの『泥棒日記』にインスピアイアされた作品であることも見逃してはならないだろう。映画の中で、ある青年が本を方引きしているシーンが出てくる。そして、盗んだ本の中

の一冊はマルクーゼの『エロス的文明』である。恐らくこれも偶然ではない。また、青年の役を演じた横尾忠則が天井桟敷の広告イラストレーターでもあったことは、興味深い。その時代に活躍した人たちに、こうしたエロスへの関心は、ひろく共有されていたと言える。

「遊び」というテーマに関しては、歴史家のヨハン・ホイジンガが発想した「ホモ・ルーデンス」という概念がヒントになるであろう。⁴⁰ その言葉が六〇、七〇年代の日本で如何にはやっていたかが、次のような記述からも理解できる。劇団駒場の俳優、芥正彦は『地下演劇』雑誌の四号で「首都ホモルーデンス期演現に関する四条件」を宣言した。寺山修司は『幸福論』の中の「性」についての章でこう書いている。

今では愛は真面目であり、性は遊戲であるというのが、きわめて現実的な考え方になっている。かつては「ホモ・ルーデンス」を書いたヨハン・ホイジンガは性を遊戲にくわえることは迷路にふみこむものだ、と説いていた。「異性を結合にいざなうための前戯、導入部、それにこぎつけるまでの道程には、遊戲のモメントが混入するが、交合という生物学的行為そのものは、われわれが考えているような遊戲の形式的特徴に対応するものではない」というわけだ。しかし、ホイジンガのように「愛が遊戲であり、性が真面目である」という考え方こそ、現代人のアパシー現象を生み出した原因になつていてるものなのではないだろうか？⁴¹

一方、同時代の瀧澤龍彦は、次のように述べる。

ければ、眞の意味で、社会や文明が進歩したことにはならないのだ、とわたしは考えるのです。このことは、何度もくり返して主張しておきたい。⁴²

寺山の作品を考察する時、その「遊び」的な側面を見過してはならない。寺山はすでに少年時代から、虚構と現実を故意に混合していた。たとえば、母が生きていたのに、俳句の中では母がなくなつてゐるかのような場面が出てくる。それは、単に寺山修司が母を恨んでいることに還元できるのか。筆者はそうは思わない。本論文では、映像の分析をする余裕がないが、寺山の世界の中で前述した「墓」というモチーフがどこまで想像力によって発展させられているのを理解するために、『田園に死す』という映画の最初のシーンに注目したい。墓地の情景の周辺で子供たちが「かくれんぼ」で遊んでいる。「かくれんぼ」「こども」「尖った墓」もちろんそれらは精神分析的に強姦を暗示するのではなく、より哲学的な話、時間の感覚に対する実存主義的な話に誘うものである。クローズアップで鬼の演技をしている子供がカメラの方を向いて手で目をふさぐ場面で、背後では他の子供たちが墓の後ろに隠れて行く。みんなから「もういいよ」の声が聞こえると鬼が目から手を離す。白塗りの顔をしている。その瞬間、墓の後ろから大人たちが出てくる。子供たちは、郵便配達人、洋装の女、軍人、子を抱いた母、満州浪人といった大人たちに、すっかり変わつてしまつてゐるのである。そうした大人们的姿は、子供たちの将来でありながら、過去でもある。かれらは既に死んでいる。子供の記憶なのか、歴史の影法師なのか。映像の色がセピアで、最初の一こまが静止状態にあることによって、古びた写真のイメージを利用するとともに、記憶の領域を表わしている。映画とは時間の現れとでも言える芸術で、観客は参加できず、自分の記憶（＝知識）を媒介とすることによって、「観る」立場に強いられている。その個人の記憶に対して、寺山の集団的な演劇の試みが生まれる。

私にとって、個人の記憶はしばしば劇の生成をさまたげるものである。なぜなら、記憶はきわめて個人的であります、そのために他人の入りこむ余地を許さぬものであるからだ。記憶は、個人のなかで編集され、統合される。そして、演技として表出してくるときには、自分自身を模倣する、というかたちをとることになる。それは、グロトフスキがどのように拒もうとも「結果としての知識」にほかならないのだ。⁴⁴

劇と比べて、映画は死の世界、記憶や地獄を表わすことしかできない。ゆえに、寺山の映画の登場人物の殆どがすでに死んでいるのだ。⁴⁵他方、芝居では、俳優と観客の相互作用によつて、現実と虚構の境界線を超えた、エネルギーあふれる妖怪のような行列が現れてくる。復活した百鬼夜行のように。⁴⁶

4. 六〇、七〇年代の芸術に於けるマッチの使い方

ガストン・バシュラールは、「蠟燭の焰」という作品の中で、蠟燭の焰がどういふうに詩の中で表れてくるのかを探求した。一つのちっぽけな焰が大勢の夢想家や思想家を魅了するのは、なぜだろうか。

バシュラールの試みは要するに、焰やその光が如何なる形で思想を刺激するのかを解明しようとするものである。焰やその光によって、人間はどういう風に外的な現象を受け取つて、内的な世界を作り出すのである。また、現代は、蠟燭の必要がない時代になつたが、そのような照明技術の進歩は人間の想像力あふれる作品の中で、どのような現れ方をするのだろうか。『蠟燭の焰』では、蠟燭から電球に至るまでの照明技術の変遷と、それが人の心理に与えた影響について語られる。ここでは、バシュラールにおいては触れられていなかつたマッチについての考察を行う必要があるだろう。つまり、彼の方法論を援用しつつ、マッチと人の心理の関わりを探求していくのである。まさに、寺

山もバシュラールとともに、世界に対してだけではなく、光そのものに対しても鋭い感受性を共有している。彼らは同じ種類の夢想家であろう。寺山の『演劇論集』の中には、次の文章がある。

古い書物によると、蠟燭の火が消えて真暗になつたとき、詩人カモンエシュは飼い猫の眼の光で詩を書き続けたということである。猫の眼の光が、それほども明るさを持つてゐるかどうかは定かでないが、べつの言い方をすれば電力の発明以後、猫の眼の光は忘れられてしまつてゐるといふことができるだろう。⁴⁷

寺山は光という現象に敏感である。これは言い換えれば、暗闇にも興味を持つてゐることである。寺山は、カモンエシュ (Camões、「カモンイス」と表記することが現在では一般的) の逸話に言及して、「見えない演劇をやりたい」と書いた。どうやつてそれを実現したのかについては第1節で示したので、ここでは蠟燭と猫とのつながりに焦点を当てよう。寺山が言う「古い書物」とは何の本を指しているのか不明だが、バシュラールの『蠟燭の焰』を読むと、同じ逸話が現れる。

バンヴィルの伝えるところによれば、カモンイスの蠟燭が消えた時、この詩人は彼の飼い猫の眼の光で詩を書き続けたという。飼い猫の眼の光で—ありふれたあらゆる光の彼方を信ずるようになる必要がある、優しく純粹な光。蠟燭はいまはなく、ただ、それはあった。詩人が彼の詩をはじめている一方で、蠟燭はこの夜をはじめたのであつた。⁴⁸

しかし寺山の場合、光という現象は古い蠟燭にとどまらない。つまり、ネオンや街灯、あるいはプロジェクタと

いった近代的な照明器具の影響を受けずにはいられない。猫の眼を単に照明として使うのではなく、映画を上映するために使うということにすら、寺山の想像力は及んでいる。

世界の電気がなくなつたら、猫を探して、ポルノを上映するために、その猫の眼の光を使え。⁴⁹

また、『盲人書簡・上海編』の戯曲では、黒蜥蜴の次の台詞さえある。

そう。猫は屍骸を燃やすと、とてもいいランプの燃料になるのです。それに、猫の目玉は一つでも役に立つ。あれは灯りです。世界中の電気消えても、猫が一匹いれば不自由することはないのです。むかしの人たちは、猫の目玉の明るさだけで、百冊の書物を読んだのですよ。それに、わたしは猫の目玉をみがくのがとても好き。あれは、この世で一番小さな鏡なのです。⁵⁰

これらの文章には寺山修司の遊戯性が表れている。さらにここで、エドガー・アラン・ポオの作品を基にした一九三四年のハリウッド映画『黒猫』(*The Black Cat*)との関連も指摘である。寺山の『不思議図書館』という本の中には、「ポオの謎をとく書誌狩獵」という章があつて、『黒猫』の映画のポスターが複写されている。それによつて、『黒猫』は寺山に好まれた映画だらうと推理してもいいが、ポスターが気に入つただけかもしねない。⁵¹

さて、蠟燭とマッチの光は如何に異なつてゐるのだろうか。両者の違いは、時代の変化を示すばかりではなく、演劇に於ける寺山修司の思想においてもきわめて重要である。バシュラールが『蠟燭の焰』を書き始めた時、蠟燭の時はすぐには捨てられてしまふものであるが、思索的な面では、いつたん立ち止まつて考えてみる必要があるのではない。つまり、マッチの考古学が緊急に必要とされるのである。一九六八年にアラン・レネのSF映画 *Je t'aime, je t'aime* が公開された。その中で、次のような、主人公と彼の恋人との間の会話がある。

「いつも何も買わないんだね」

「パン、牛乳、マッチ、野菜、トマト、マスタードとか買つてるじゃない」

「でも、君自身のものは何も買わないね」

「私は何も要らないわ」

日常的な会話の中で、食べ物ばかりの列举に混ぜて、マッチの姿が浮かび上がるが、時代の兆候であろう。兆候といつより、症状とすら言つてしまふくなるほどにつきまとつて、マッチの存在が、当時に果たした意味を探求してみたい。すなわち、バシェラールが蠟燭の碑文を書いたように、私はマッチの碑文を作りたい。

マッチとはオブジェであるのみならず、実際になんらかの目的のために使用されるのであって、使用の際には常に身体的な動作がともなうものである。蠟燭がしばしば絵画などの芸術作品の画面に登場するのに對し、マッチは描かれるごとに抵抗を示すかのように絵画面などには滅多に現れない。芸術作品中で登場する蠟燭として有名なのは、ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの絵画やゴッホの『ゴーギヤンの椅子』の上に置いてある一本の蠟燭である。そこから

時代を下ると、ナム・ジン・パイクの「*One Candle; Candle Projection*」⁵¹や、蠟燭の瞑想的な力がはつきりと現れる。だが、誰もマッチにそのような力を見いだしてはいなかつたし、工業製品としてマッチが流通し始めた時には、すでにタブローが主流の時代は風前の灯火となつていた。蠟燭が燃え尽きるまでのゆつくりとした時間は人々に瞑想の世界へと誘う機会を作り出した。しかし、それに対してもマッチは、単なる生活の道具として使われ、ほんの一瞬のうちにその役割を終えてしまう。

マッチは普通ポケットの中という身近な場所にあるし、すぐに使い終わつてしまふせいで瞑想の伴侶にはならないかもしない。だが、芸術の対象にはなる。ただ、芸術の空間、芸術の基盤は変わつた。芸術家たちは蠟燭を視覚的に扱うだけでは満足せず、身体的な運動をとりいれ、パフォーマンスにマッチを用いるようになつた。凝り固まつた「眺めるため」の作品という概念から離れて、肉体的な運動を伴うか、あるいは参加を促すような作品、すなわち出来事を起こすための行為へ、芸術が動きはじめた。五〇年代以降、アクション、パフォーマンスなど様々な例が挙げられるが、マッチの世界ではどうだろう。マッチは絵画作品の対象には殆どなつてないが、現在では立体的な作品がいくつかある。例えば、バルセロナオリエンピックのためにクレス・オルデンバーグ (Claes Oldenburg) という彫刻家が巨大なマッチを町に配置した。また、デヴィッド・マッチ (David Mach) というスコットランド出身の美術作家がマッチで多数の頭を作つている。とはいえ、マッチは火をつける行為と関わるので、マッチの特徴を駆使しようとしたら、行為、いわゆるアクションをするのがもつとも適切ではないだろうか。

ジョン・ケージは一九五四年にロンドンで講演を行つた。スピーチをするとき彼は、原稿に加えて、自分の行為を予め指示した楽譜を用意した。一文をかならず一秒で読むことにして、トータルで四五分の間、その原則を守るために、朗読のスピードをあげたり、さげたりした。さらに、話しながら、楽譜＝文章の中で指示された行為、音や身ぶりを実行した。それは例えば、いびきをかく、テーブルに肘をつく、口笛をふく、テーブルをたたく、咳をする、鼻

をかむ、髪を梳かす、微笑する、拍手する、手をあげる、うがいをする、眼をこする、あくびをする、鼻や耳を触る、舌打ちする、マイクを眺める、手で否定のサインをする、三回口笛を吹く、マッチに火をつける、手をあげる、拳でテーブルをたたく、等々。⁵²

それは普段の生活で行われる無意識的な動きや体の癖を、前もつて用意した楽譜に従つて意識的に遂行するという試みだった。そして、時間と文章の長さの関係を反省しながら、身ぶりや講義のパロディーを行う試みでもあつたのだろう。ここで指摘したいのは、指示の途中で現れるマッチの使い方である。その他の指示を読むと、すべては体に基づいていたので、如何にマッチがこの時代、体の一部分となつっていたのか納得できると思う。マッチは、人間に欠かせないもう一つの四肢になつっていたと言つても良いであろう。また、マッチは火をつける媒体という側面を持つのだから、身ぶりのように、人間のコミュニケーションの比喩にふさわしいであろう。

もちろん、こうした実践には、その時代の芸術の中で行われた、日常的なオブジェの再評価も関係している。一九五五年に、小野洋子はマッチの再評価を目指して、ただ一本のマッチを眺めるパフォーマンスを行つた。こうしたシンプルな短い行為の中に、美の世界が純粹に現れてくるということであろうか。暗闇の中の希望の光、火に関連する危なさや緊張感、人生の短さ。しかし、それはラ・トゥールの絵のように、ただ「眺める」ための芸術に留まる。次のステップを歩むのが一九六〇年代以降の芸術である。

フルクサス (Fluxus) という芸術運動の中で、マッチを利用するいくつかの試みが見られる。フルクサスとは六〇～七〇年代に生まれたコンセプチュアルアートのもつとも代表的な運動であろう。フルクサスは、解放の政治学という考え方に基づいて、ユーモアを含む作品制作やパフォーマンス活動などを様々に行つて、ジャリのパタフィジックや、あるいは、ダダ、特にデュシャンの活動などを受け継ぐ運動だった。この運動は日本まで影響を及ぼして、塩見允枝子、一柳慧、斎藤陽子やハイレッド・センターのメンバーたちは、フルクサスの代表的な作家として知られて

いる。さて、フルクサスには、パロディーの領域を始め、政治的な意味合いを含む活動や反芸術的な態度など、様々な潮流が見られる。⁵³ では、如何にフルクサスにおいてマッチが用いられていたのかを見てみたいと思う。

フルクサスの先導者であったジョージ・ブレクト（George Brecht）は一九六七年に左きき用のマッチを思いつめ、マッチ会社に作らせる計画を発表した。その仕組みは、マッチのどちらの先端にも燐が付けられてるので、マッチ箱のどちらの方向からマッチを取り出しても、すぐ使えるというものだった。もちろん、一般的のマッチでも、方向を変えるだけで、右ききや左ききの人、どちらのマッチを使えるのが当然である。ブレクトの左きき用マッチには、世界の見方をパロディー化して、社会の定まった考え方や見地を批判するような試みがあるのだと言える。面白いのは、一九六八年にロンドンで本物の左きき用の店が開店したことである。フルクサスが活躍した時代と同じ時期である。しかも、その店は現在でも商品を売り続けている。また、ブレクトは知らなかつたようだが、一八七〇年代に葉巻用の耐風マッチがあつて、軸の両方に頭薬が塗つてあつた。

ブレクトが次に考えだしたマッチのプロジェクトは『エリックの失敗マッチ』（Fail matches by Eric）であつた。そりで使われたのは、どちらの先端にも頭薬が無く、火をつけないと点火しないマッチである。

ベン・ヴォーティエ（Ben Vautier）の『自殺キット』（Suicide Kit）もまた、マッチを用いたユーモラスな作品として注目される。一つの箱の中に、自殺するための様々なオブジェが入つてゐる。その中、不要不可欠であるのは、火をつけるためのマッチである。自殺という社会的な問題を皮肉で捉えることは、この時代に特徴的な傾向でもある。寺山修司もまた、この傾向に無関係ではない。彼の小説『ああ、荒野』には自殺を提案する大学生のサークルが登場するし、「少年のための自殺」というセイも存在する。⁵⁴

ヴォーティエの別の作品に『Total Art Match-Box』というマッチ箱がある。この箱の表面には「すべての芸術を破壊するためには、火のマッチを使つて」などのような指示が書かれてある。後で述べるが、もしパフォーマンスの重要な特

徴が、観客の参加を求める⁵⁵ことによつて、観客も作品の一部、あるいは創造者の一人にする⁵⁶ことであるとしたら、火の作品では、さらに進んで、作品の受け手は芸術の破壊者にまでなれる。そして、矛盾することだが、そうした破壊行為もまた芸術という行為に包摂されてしまう。

一九六九年の大晦日にニューヨークで行われたフルクサス・フェスティバルにおいては、マッチで作られたアメリカの旗に火をつけるアクションが見られた。それは、ジョージ・マチューナス（George Maciunas）によるパフォーマンスで、あからさまなベトナム戦争への批判であった。そして、その作品は彼自身の一九六八年の作品『U.S.A. Surpasses All the Genocide Records』（アメリカがすべての大虐殺の記録を塗り替える）に関連していた⁵⁷とも明らかである。

火⁵⁸までも、芸術に取り入れられてきたマッチのいくつかの実例を見てきた。それらフルクサスの実例から、いったい何が推論できるのか。要するに、マッチは芸術に於ける運動、身ぶり、つまりアクションの再評価という二十一世紀の傾向の、重要な兆候の一つと言えるだろう。さらに、マッチは芸術のオブジェになるだけではなく、反芸術的、革命的、放火的な力に溢れている。ほとんどの場合、マッチが使われる時は、芸術制度であれ、政治的な権力であれ、限定された思想や定まったルールを乗り越えるためなのである。ジャン・ジュネの戯曲『黒んぼたち』（Les nègres, 1958）の途中で、総督という登場人物が、焦つてゐる態度で、対抗する黒人たちからマッチをとりあげようとするのにはそれなりの理由がある。⁵⁹

同時代の日本に目を轉じよう。日本では、文学作家の間でもまた、行為や体という問題が注目されていた。三島由紀夫、阿部公房、そして寺山修司自身など、書くことと行動する⁶⁰こととの間の葛藤に捉われ、三人とも演劇活動に向かつた。三島の場合は、周知の⁶¹とく、自殺という行動にまで至つた。文字を離れて、行為に至る（筆から刀へ）。その後、芸術行為、社会的行為、政治的行為のいずれを選択するかという際にも、改めて葛藤が生まれてくる。三島の『金閣寺』の中で、行為をするか観察するかという葛藤は、マッチをつける⁶²ことによって解決されている。

胸は陽気に鼓動を打ち、濡れた手は微かに。あまつさえ燐寸は湿っていた。一本目はつかない。二本目はつきかけて折れた。三本目は風を防いだ私の指の隙隙を明るませて燃え上がった。(略)

私の頭がこのときはつさりと冴えた。燐寸の数には限りがある。今度は別の一角に走って、一本の燐寸を大切にして、別の藁の一束に火をつけた。燃え上がる火は私を慰めた。⁵⁵

ところで、演劇の世界ではジャン＝ルイ・バロー (Jean-Louis Barrault) の書いた文章にも興味深い現象を指摘できる。それは、一九五九年に出版された *Nouvelles Réflexions sur le théâtre* の中での、演技者のための指示である。バローは俳優のために三つのルールを挙げる。三つのルールとも「模倣」、「ミメシス」の考え方に基づいているが、その二つ目のルールは客観的な観察と主観的な観察に分かれている。そして、客観的な観察について説明する時、バローは次の例を挙げる。

どんなオブジェでも構いませんから、手に取ってください。たとえばマッチ箱。それを分析的に観察してみましょう。箱そのもの、その中身、印刷された文章、木材の質、箱の傷などに集中しましょう。何分か経つたら、箱を隠しましょう。いいですね。さて、今、箱を描写してください。客観的に。

さらに、主観的な観察については、

今度は主観的な観察にうつりましょう。今度はただ一本のマッチを手に取ってください。しかし、眺める

(regarder) だけで満足せずに、マッチを理解していくぞ (voyez)。感じ取ってください、」のマッチを。」の、はかなくちっぽけなものを…⁵⁷

戦後のフランス演劇を最も刺激した演出家のバローはなぜ例を挙げる時、マッチやマッチ箱を用いるのか。それは、その時代におけるマッチという記号の重要さを物語っている。文学の世界では、有名なロラン・バルトの「」のような発言がある。「文学は燐寸 (phosphore) のようなものである。消えようとしている時にこそ、最も輝くのである。」⁵⁸

5. 蠟燭とマッチの比較において現れる寺山修司の思想

さて、マッチを蠟燭の光と比べると、次のような図式にまとめられるだろう。この図式によつて、寺山修司の演劇の特徴を確かめることが可能になる。

蠟燭とマッチの対比において、最初に思い浮かぶのは「素材」の違いである。蠟燭を作る際には、自然からそのまま取られる素材、蜜蠟や、パラフィンなどが用いられる。一方、マッチは木で軸が作られるけれども、火をつける部分は化学的なプロセスで獲得される。ここには、寺山の演劇との直接的な関係はみられないが、その化学的な側面はマッチの現代性を物語つてゐると言えるだろう。

「役割」の違いに注目すると、蠟燭が周囲を照らす役割を果たしているのに対して、マッチは火をつける物体に留まる。あくまでマッチは別のものに火をつけるための媒体である。マッチを使って周囲を照らすことができるが、すぐ燃え尽きて消えてしまうのだから、照明としての使用はマッチ本来の役割から外れると考えられる。この点において

てこそ、現代の芸術的なエッセンスが現れてくるのではない。デュシャンのレディメイドのように、オブジェが本来の役割から離れると、美的な領域に入ってしまうのである。

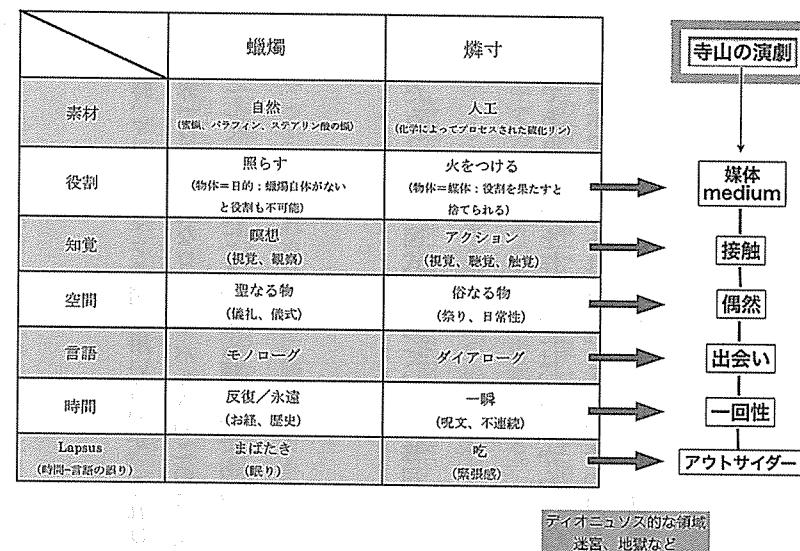
マッチという「媒体」の特徴は、寺山修司の演劇の最も根本的な特徴に合致する。寺山によると、俳優とは単に作家の脚本を奴隸のように再現するのではなく、俳優の役割は、脚本から離れて、シャーマンのように、即興を通して観客を別の現実に取り入れることである。

呪具（藁人形や人型）として、類感の素材にすぎなかつた俳優が、呪術師として参会者と関わりをもつに至る道を、私の「俳優術」と考えるようになつた。（略）俳優たちは「観られる」のでも「観せる」のでもなく「まき起し」「引きぢりこむ」のである。ぬきさしならぬ関係を作り出す」とが、「俳優術」の第一歩だ。

そうした中、俳優がそのようなわば「媒体」の役割を果たすために、マッチが用いられている。第1節で言及したコミュニケーションモデルを参考にすると、劇が最も使つている言

語機能とは、接触を確認するための「交話的機能」である。たとえば古代ギリシア劇においてそうした機能を担つていたのは、観客に向かつて語りかけるコロス (*xopos/choros*) であった。観客は、コロスの呼びかけに応じることによって、芝居という「交話」に参加していたのである。しかし、観客席が暗闇になり、芝居がより象徴的なものへと変わり、受け取り側の参加は忘れられるようになった。まさに、そうした光と闇の区別こそが、アクションと瞑想の間に境界線を引いた。ところが、二十世紀に近づくと、戯曲作家の間でコロスの役割を取り戻す試みが次々に現れる。ストリンドベリ、アボリネール、ブレヒト、アヌイ、ピランデッロなどが、そうしたことについて取り組んでいる。寺山の戯曲にもその傾向が見られる。『アダムとイヴ、私の犯罪学』に登場する神父や『犬神』の中の語り手の老婆などはコロスの役割をする登場人物である。コロスとは舞台に上がっている観客だと言つても良い。ある意味で、コロスは観客の鏡であり、観客の反省を刺激する。言語学的に言えば、コロスはコードの範囲でメタ言語的な機能 (metalingual function) を実現する。それゆえに、メタフィクションを探求する前衛的な演劇がコロス的な機能を再び要求することは妥当なのである。この点においても、現実と虚構の区別を取り払い、ミメーシスから離れてゆく芝居の契機が見出せる。演劇における、観客の反省をみちびく機能については、次のようなまとめが参考になるだろう。

芸術は、その世界の内部に現実の象徴である観客の参加を回復することによって、ナルシシズム的に言語と生命の同等性を宣言する。観客は「美的対象」 (*res esthetica*) になる、あるいは見せ物が現実になる。舞台の出来事は、そのようにミメーシスを越えたものとなる」とによつて、反省的な意識を生み出るのである。いわゆる「紋中紋 (mises en abyme)」あるいは「劇中劇」のような試みを示しながら、(ノルネイユの)『喜劇的幻想』から(ジランデルロの)『作者を探す六人の登場人物』にいたるまで、ある循環性、ひとつの自己中心性が反復されるのだ。⁵⁹⁾



しかし、反省の鏡であるコロスを入れるだけでは、俳優と観客の境界線を超克するにはまだ不十分である。こうして寺山の演劇に現れる工夫が、今日の劇場では禁止された火の使用である。この点でも、寺山における演劇概念とサークルとの関わりが指摘できる。サークルには本物の火、本当に危険な演し物が許されている。そして、二十世紀の前衛芸術がサークルの世界を好んでいる理由はそこにある。サークルは現実と虚構の区別をしないことで、社会から排除された人たちを集めて（天井桟敷のように）社会的な制限を破壊するのだ。パシユラールが指摘するように「火はそれゆえにまずはじめに『一般的禁止』の対象なのである」。⁶¹ そして、その「禁止」の範囲を超えるのは、ゲーム（遊び）や儀式の領域に他ならない。そこから、寺山の犯罪の美学がうまれる。

寺山の初期の戯曲『狂人教育』（一九六二）の中でコロス（コーラス）とマッチが初めて関連づけられている。この作品は人形劇として構想されており、舞台は紙で作られることになっていたため、冒頭にあるマッチをつける場面は、人生のもろさだけではなく、現実と虚構の境線を破ることも暗示している。ト書きにはこうある。

元伯爵ドン・ベンペンドッサが住んでいたと思われる「人形館」である。室内なのに月が出ていて。ただし、この月は紙で出来ていて、開幕と共に黒衣の手によってマッチで点火される。この燃える月のあかりの中で、不吉なコーラスが序曲を唄う。⁶²

そして、他の作品においても、こうしたコーラス（古代ギリシア劇のコロス）と同様の役割を果たす人物が登場する。『毛皮のマリー』では、「下男」役の人物が観客に向けてモノローグを始める際に、マッチで蠟燭に火をつける。その一連の身振りによって何らかの儀式的な雰囲気が作り出されている。つまり、この儀式的身振りによって、下男

が虚構の境界線を越えて、観客側との「接触」的なコミュニケーションを可能にしているのだ。⁶³
接触ということも、寺山の演劇論の一つの重要なポイントになる。

私にとって俳優の存在は、「接触の媒介」の役割を果たすものでなければならない。そして接触はフレーザーが呪術について定義するように「物理的な接触のやんだ後までも、なお空間を隔てて、相互的作用を継続する」ものでなければならないのだ。⁶⁴

ここには、寺山のエロティシズムがまた現れるのではないか。やはり、摩擦によって火をうみだすことは性的な行為を暗示する。そして、祭りをも暗示する。パシユラールが指摘するように「祭りのひとつ記号はいつも摩擦による火起こしに結びつけられている」。マッチは祭りの点火なのである。一方、蠟燭は人間の瞑想的な態度を促す力を持っている。それゆえ、宗教的な時空間を作るのに、蠟燭が用いられるることは珍しくない。

しかし、マッチを擦る行為は、教会の儀式などの象徴的な文脈すでに固まってしまった蠟燭と異なって、身ぶりの自由や偶然、よりダイナミックな動きの可能性を内包している。それゆえにマッチは、パフォーマンス、アクションなどで用いられるのに適切な物体である。そして、演劇の場合には、その偶然は観客とのダイアローグを作るための手段で、新しい出会いを生む。その出会いによって、日常の現実はフィクションの領域に引き寄せられ、集団的な経験を通して、別の現実が作り出される。

『盲人書簡・上海編』の苦力たちはコロス（コーラス）の役割を担つて、暗闇の中で、マッチをつけることによつて、観客を劇の世界に誘つている。苦力たちにとってマッチを擦る行為は観客への呼びかけに等しい。彼らの言葉には必ずマッチの音が先んじていて。

苦力1（シュツとマッチを擦つて）聞いたか？

苦力3（シュツとマッチを擦つて）何を？

苦力1（シュツとマッチを擦つて）怪人二十面相があんまりつかまらないので、

苦力2（シュツとマッチを擦つて）少年探偵団員は皆、年をとつてしまつたんだ。⁶⁶

怪人二十面相を捕まえられずに年を重ねてしまう少年探偵団員は、芝居の全体像を捕まえることができずに時を過ごしてしまう観客の状況に重なり合う。何が起っているのか。観客はまさに「事件」に巻き込まれているのだ。⁶⁷そして、観客のそれぞれには、前もってマッチが渡されている。それゆえ、観客は探偵の役割を任されているのであるから、自分のマッチで「犯人」を調べなければならない。しかし、マッチはすぐ消えるし、断片的な事実しか確かめられない。この状態は、寺山の次のような論述に引きつけて比喩的に言い表せば、目が吃つていてる状態なのである。

私たちによって靈媒的に用いられた「暗闇」は、通常は靈魂の不在、無意識の表徴、夜、といったものに結びついている。しかし、私たちの劇は、むしろ暗闇のなかの観客にゆさぶりをかけることによって、靈魂の核、自我の内面的領域に眠つているもの——を目ざめさせることを目指したものであった。そうした不連続で、ときにはたどたどしくもある夢は、「精神の錯乱した吃り状態」の反映であり、（以下略）⁶⁸

寺山の言う錯乱の状態とはつまり、個人の記憶（＝知識）を捨てて、集団の妄想に入ることである。ディオニュソスの祭りと同じく、自分のことを忘れていく。「ディオニュソスこそは忘却の神様、「移行の場と忘却の事柄の神」（ドウ

ルーズ）である。寺山は次のように述べる。⁶⁹

俳優と観客とは相互に記憶されたもの（＝知識）を媒介とするのではなく、相互に忘却されたものを媒介とする。このことは、ある意味で、俳優が総括的な觀念を放棄することを意味するものであり、吃りがちに世界と接触すると言ふこともできる。⁷⁰

暗闇とは、忘却の神ディオニュソスの迷宮でもあるが、その暗闇の体験において、観客は、ディオニュソスの妻であるアリアドネーの糸に導かれてゆくように、俳優のつけたマッチの軌跡を追いかけ、闇から出られる。⁷¹その過程において、観客の内面的な世界は変身する。そして、後ろを振り返ると、自分が取り込まれていた暗闇の正体が分かる。それは、ロビンソン・クルーソーのマッチ箱だった。大きなマッチ箱。寺山修司が『田園に死す』に使った巨大なマッチ箱である（図1・2）。その表面には「金魚三猫」の意匠があしらわれている。金魚鉢の中を泳ぐ二匹の金魚の図は「金玉満堂」と呼ばれ、富裕、幸福の象徴である。要するに、このマッチ箱から出る道のりは、「幸福」への道すじであったのだ。

結び

寺山が考える演劇は、現実を「再現」するための芸術ではなく、コミュニケーションの一つの手段である。そして、日常生活において他人からの求めに応じてタバコに火を分けてあげるときのように、相手にマッチの火を与えることによって、コミュニケーションが生まれている。そこには、「幸福論」にあつた「マッチ箱の中のロビンソン・クルー

ソー」の真意が隠されている。ロビンソン・クルーソーは孤独の象徴で、閉ざされたマッチ箱の中に眠つており、モノローグの領域を表す。ダイアローグを始めるために、いわば、「幸福」に向かうために、ロビンソンという作者、俳優または思想家は、箱の闇を放棄し、外へ出て、観客、通行人など、誰かに話しかける必要がある。寺山はその思想によつて、積極的に生きることを目指していたのである。闇をつくりだすこととは、人生のすべて、人生のエネルギーそのものを肯定するための手段である。そして、その暗闇を共同で体験することによって、「話しかける」という行為が生み出され、寺山修司が言つ通り、ドラマツルギー、いわゆる演劇が始まることになる。「話しかける」という行為である。そして、さらに、寺山において演劇とは、「幸福」への出発点でもあつたのだ。

注

- 1 Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie, « Poétique »*, Seuil, 1972, p. 47.
- 2 「寺山修司演劇論集」国文社、一九八三年、一六頁（以下「演劇論」）。日本の場合、六〇年代では新劇の影響がまだ強くて、寺山修司や他のアングラ劇団の一つの目的は新劇に抵抗することだつたとも言える。その時代の日本の演劇については、菅井幸雄『演劇の伝統と現代』（未来社刊、一九六九年）参照のこと。
- 3 「出会い」の概念については、寺山の『幸福論』（筑摩書房、一九六九年）を参照せよ。ドゥルーズのような哲学者にとつてそれは、人と人の出会いことではなく、人と物、または現象との間起つて出来事であるが、寺山の場合は、「出会い」は人と人のコミュニケーションという意味である。
- 4 「演劇論」、二八五頁。犯罪を犯す前に予告するのは、まるで怪人二十面相のやり方のようだ。寺山の『盲人書簡』の登場人物として、怪人二十面相、黒蜥蜴、明智小五郎、小林少年など、江戸川乱歩の作中の人物が出てくる」とも見逃してはならない。
- 5 これらの引用は、順序は前後するが、「演劇論」、一四九～一五三頁からのもの。なお、「」内は筆者による補足。『盲人書簡』上演時の映像が残つてゐるが、ビデオの画質が悪く、暗闇の状態でもあるため、そこで何が起つていたのか類推する。
- 6 『演劇論』、六一頁。
- 7 映画監督篠田正浩が映画化した寺山の『無頼漢』の中では、棺桶作りの際に聞こえる鎗の音が象徴的に用いられている。
- 8 『葬儀』（平井啓之訳）『ジャン・ジュネ全集1』新潮社、一九六七年、二三頁。原書は *Pompes Funèbres, Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1953, p. 25.
- 9 赤瀬川原平の場合は、マッチ箱の蒐集を目的として、一九六八年に、松田哲夫らと革命的燐寸主義者同盟を結成した。
- 10 文学においても、十九世紀後半から二十世紀初頭にかけて、マッチやマッチ箱が近代的な記号として頻繁に使われている。安野光雅と池内紀が編集した『燐寸文学全集』（筑摩書房、一九九三年）が参考になる。スペイン語系の文学では、ウルグアイのFelisberto Hernándezが *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) という作品の中で書いている次の文章が、マッチ箱のデザインの近代性を物語つてゐる。「それまで知らなかつた国々についた時、あらゆるオブジェによつて新しさの感覚がふいに立ち現れてきた。マッチ箱やタバコの箱の形、路面電車の色…」（筆者訳）
- 11 『空氣女の時間誌』（『演劇論』、三〇六頁）より。「やひば」という言葉は寺山がしばしば好んで使つた言葉で、「家出」や「出よ」とともに、様々な作品の中に現れて、独特の「脱出の思想」が託されている。演劇の『やひば映画よ』、エッセーの『家出のすすめ』や『書を捨てよ、町へ出よ』、そして映画の『やひば箱船』など、タイトルにまじめ表題としている概念である。『幸福論』の最後の章も「やひば周辺部」という題名であり、これは、最初の章の題名「マッチ箱の中のロビンソン・クルーソー」に呼応して、マッチ箱からの脱出を暗示してゐるとも考えられる。
- 12 Thomas M. Kempe, *Reading Marx Writing: Melodrama, the Market, and the "Grundrisse"*, Stanford Univ Pr, 1995, pp. 137-138.
- 13 マッチと資本主義の関連性は、二十世紀初頭の文学にも見る」とがどう。Roberto Arlt (1900-1942) の *Los siete locos*, Cátedra, 1998 (1929), pp. 123-124には「資本主義の搾取とは何かを自覚したいなひば、アベリヤネダの辺にある鋳鉄工場、穀穀所、ガラス工場やマッチ工場に行けば分かる」（筆者訳）とある。
- 14 『演劇論』、六五頁。
- 15 『盲人書簡』ノート、山口昌男・白石征監修『寺山修司著作集第3巻』、クインテッセンス出版株式会社、二〇〇九年、二二二六頁。

- 16 『演劇論』、一四五頁。
- 17 『演劇論』、一一二頁。
- 18 『演劇論』、四三頁。
- 19 『ヴァルフガング・シヴェルブシュ』『闇をひらく光——19世紀における照明の歴史』小川あくみ訳、法政大学出版局、一九八八年、二〇〇頁。
- 20 劇場の照明については、次を参照せよ。遠山静雄「劇場のあかり」、照明文化研究会編『あかりのフォーカロア』柴田書店、昭和五十一年、一六四—一八〇頁。篠木佐夫「舞台照明」津上忠・菅井幸雄・香川良成編『演劇論講座第六巻——舞台美術音楽・効果論』汐文社、一九七六年。遠山静雄「舞台照明とその周辺」島津書房、一九八六年。Penzel, Frederick. *Theatre Lighting Before Electricity*. 1st ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1978. Louis Hartmann, *Theatre Lighting—A Manual of the Stage Switchboard*. D. Appleton and Company, New York; London, 1930.
- 21 シヴェルブシュ、前掲書一〇頁。
- 22 シヴェルブシュ、前掲書四七頁。
- 23 加藤豊編『マッチラベルパラダイム——燐素商標様式美』木耳社、一〇一一年を参照せよ。
- 24 Antonio Flores, *La sociedad de 1850*, Alianza Editorial, 1968.
- 25 ニリカ・フィッシュヤー＝リビテ『バフォーランスの美学』中島裕昭訳、論創社、一〇〇九年、五五頁。
- 26 『演劇論』、四一頁。
- 27 フィッシュヤー＝リビテ、前掲書五六頁。
- 28 『演劇論』、一四六頁。
- 29 『寺山修司著作集第3巻』、三三六頁。
- 30 寺山にとては、偶然は「出合ふ」の象徴であり、「思ひがけなし」という意味以上に哲学的な論争をする必要はないと考えられる。
- 31 Max Tessier, "Comment cracquer des allumettes", *Ecran*, octobre 1975, pp. 38-39.
- 32 マッチの毒性にひいて、ファッハの場合は次の論文を参照せよ。A. Astier, "Les allumettes françaises ou la singulière histoire d'un mythe", *Le Monde du Livre*, 1992, p. 111.
- 33 菭島直子『「カノ」で読む寺山修司の世界』ヘンスルー、一〇七年。ファルスヒューバー精神分析で用いられるトーハ語の言葉で「男根」という意味である。
- 34 ガストン・バンユラール『火の詩学』せりか書房、一九九〇年。原書は *Fragments d'un poétique du feu*, Presses universitaires de France, 1988, p.66.
- 35 赤瀬川原平『外骨どう人がいた』筑摩書房、一九九一年、一一一頁。
- 36 マッチと言つても、十九世紀から知られている大量生産の燐のマッチと違つて、このマッチはただの小さな棒の端に硫黄が塗られていて、摩擦との接触によつて火をつけるのではなく、塩素酸カリウムや硫酸のよつてな危険な化学物質の反応でやれりふによつて火がつけられね。
- 37 Louis-François Delisle, *Alequin Sauvage*, 1721. "Allons dans mon pays on présente une allumette aux filles; si elles la soufflent, c'est une marque qu'elles veulent vous accorder leurs faveurs." ヘンスルー言葉は性交を暗示するいわば俗にフェラチオの意味が含まれている。
- 38 日本でのロレンスの需要は、Takeo Iida (Ed.), *The Reception of D.H. Lawrence Around the World*, Kyushu University Press, 1999 を参照せよ。
- 39 フィッシャー・ショネ「泥棒日記」「ハヤシ・ショネ全集」。寺山修司はこの本について、「衣裳倒錯症——ショネ」へふうエッセイで語つてゐる。「少年時代に、古本屋で『泥棒日記』を万引きして捕まつた私は、その瞬間に、ショネの書物の数百頁を「読書してしまった」のであった。それは、世界が何者かによつてひっくり返されてしまつた経験であり、人生の一頁目と二頁目のあいだから「まるきり正反対の姿」があらわれてくるのに立会わされる、という現実である。」おどもこれが本当であるかどうかはもして重要でない。重要なのは寺山がそのように「記述した」とあり、大島の『新宿日記泥棒』との関わりも深い。
- 40 ホイジンガの邦訳『ホモ・ルーテンス 人類文化と遊戯』は、中央公論社より一九六三年に出た後、一九七三年に早くも文庫化されている。安田武『遊びの論』、永田書房、一九六八年も参照せよ。
- 41 『幸福論』、一二六頁。

満澤龍彦『快楽主義の哲学』文春文庫、一九九六年、一一六頁。満澤が論じる「快楽」と「レジャー」との違いには注意しなければならない。「レジャーを楽しむべ。」と大衆に呼びかけて、このムードを盛りあげようとしている張本人は、マス・コミと娯楽、観光などの余暇産業です。ムードとは、要するにだれかが作り出したムードであって、そこには快楽があるとしても、規格品の快楽があるだけです。押しつけられたムードのなかで、いかに規格品の快楽を追い求めて、むなしさが残るばかりです。」（同書一四頁）

最初に注意しなければならないのは、「墓」ではなく「墓地」が現れてくる」とである。ドゥルーズが*L'abécédaire*に言及した逸話であるが、ユングは、自分の骨が出てくる夢をフロイドに説明した時、フロイトから「それは誰かの死を象徴している」と言われたが、その解釈に満足できないユングは「僕の夢に出てるのは、骨ではなく、納骨堂だよ」と対応したといふ。

【演劇論】、七五～七六頁。

記憶と死、個人と集團というテーマに関して、寺山が最も好んだ劇作品の一つはボーランド人カントールの『死の教室』であった。いじでも寺山の理論にかかるのはマッチの比喩である。「ただのマッチが、そのマッチに変わる」と。そこから生まれる関係を、ドラマツルギーと名付ける」とが、カントールの演劇的ディスクールであることは、あきらかだ。そこでは、「暴行をうけた物質」「有形化された誤解」として、マッチの仮面が剥がされる」となる。したがつて、マッチは最早、ただの物質に還元されるところから、カントールの演劇をはじめるのだが、厄介なのはこの「物質」が、すでに記憶を持つこと、という」とである。ただのマッチと、そのマッチ、そして一年後の同じマッチとを区別するのは、個人の時間なのか、あるいは集團の時間なのか、あるいはそれらの融合として歴史なのか？そのくんから、彼の近作『死の教室』を思い出してみると、とにかくよ。」（『演劇論』一二一八頁）

妖怪や怪談を好んだ60年代のアングラは、当時世界中に起つていた「カーニバル」的な雰囲気とも呼應しているが、起源を辿ればモダニズムの時代に遡ることもできる。宮台真司は次のように述べている。「同じ」とが大正や昭和にかけてのモダニズムの時代に一度起つているのです。モダニズムは『近代主義』と訳すと間違います。一口で言うなら、近代化の眩しき光を希求しつつ、急速に失われゆく共同体の闇への執着に引き裂かれる、心性のことです。具体的には、泉鏡花的なものであり、『新青年』的なものすなわち江戸川乱歩や横溝正史に象徴される感覚です。（略）新旧の世界觀がせめぎあう。都市建設の陰に妖怪がうづくめ、国家建設に思いを託す帝大生の故郷には古い因習に囚われた家族がいる。相反するのに引き裂かれ

て生えるのは人間的です。モダニズムの時代にもアングラの時代にも共通して人間的な匂いがありおや。」（宮台真司編『70's 寺山修司』世界書院、二〇〇四年、一〇頁）

【演劇論】、一四四頁。

バシヨウホール『蠟燭の焰』波沢孝輔訳、現代思潮社、一九七一年、五六頁。

49 48 47
MacDermott, Joshua, *TERAYAMA SHIJI AND THE EMPEROR TOMATO KETCHUP — The Children's Revolution of 1970 —*, Hawaii University, 2003. 〔英語で引用されてる。原文が参照できるなかの、筆者による訳文。"If the world's electricity dies, search for a cat, and use the glow from its eyes to project pornography."〕

50 51
【寺山修司著作集第二卷】、三三三四頁。

映画 *The Black Cat* の中で、マッチが大事な役割を果たしてくる。主人公が地下室に閉じ込められた時、マッチをつかむ

ところへ、壁を動かす装置を見つけて、逃げ道を発見する。

Javier Ariza, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Universidad de Castilla La Mancha, 2003.

53 52
一九世紀に於けるマッチの血殺しの事件、Robert Ricard, *En marge de Galdós: « révolution des allumettes » et clichés romanesques*, Bulletin Hispanique, Tome 72, N° 1-2, 1970, pp. 148-151 を参照の上。

54 55
Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1995.

56 57
『ジャパン・ジャネ全集 第4卷』、新潮社、一九六八年、一一一頁。

58 59
J.-L. Barthes, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Paris: Flammarion, 1959, pp. 46-48. (等新訳)

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1953, p. 57. "La littérature est comme le phosphore: elle brille le plus au moment où elle tente de mourir."

【演劇論】、五九頁。

60 61
André Helbo et al., *Sémiologie de la représentation*, Éditions Complexe, 1975.

ガストン・バシヨウホール『火の精神分析』前田耕作訳、改訳版、せりか書房、一九九九年、一四頁。

62 63
【寺山修司著作集第三卷】、七頁。

興味深いことに、'」のような連続性のある身振りが、心理学の分野において、失行 (Apraxia) という高次脳機能障害を診断するために利用されている。例えば、マッチに火をともして、その火で蠟燭をつけ、「」一連の行為が正常に遂行できない場合、つまり、例えばマッチの火をつけずに、蠟燭をつけようとするなどの行為が観察される場合、失行と診断される。また、失行を診断するための身振りには様々な類型があり、それは身振りの記号論にとって重要な示唆を含むと思う。マッチと蠟燭の実験の場合は、「連続性のある身振り」として分類されている。詳しく Jordi Alom Poveda, *Apraxias gestuales*, In: Manubens JM, Berthier M, Barquero S, editors. *Neurología Conductual: fundamentos teóricos y prácticos* 2002. pp. 109-115.

64 『演劇論』、六四頁。

65 パシユラール『火の精神分析』五六頁。寺山の『盲人書簡・上海編』ではマッチによつて性的なシーンも暗示されている。「」人、互いの体でマッチを擦りあいながら、会話を続ける」(『寺山修司著作集第3巻』、三四二頁)

66 『寺山修司著作集第3巻』、三二八頁。

67 「大体、「美しい作品」とは、一体何か? もし「美しう」がまだ、現代に有効なイデオロギーであるとするならば、それは事物としてではなく、体験としてである。美は、もはや、そこに居あわせた人々にとっての「事件」でしかありえないのだ。」『演劇論』、一六頁。また、彼の使つている「事件」という言葉は「犯罪」とのつながりが見られる。寺山は同じ『演劇論』の中で、「私ならばあらゆる犯罪は演劇的である」と宣言する。言い換えれば、犯罪的事件はドラマツルギーの始まりであつて、相互的な作品を生みだす。寺山によると「劇場」というのは建物で場所でもない。一つの事件なんだ」。

68 『演劇論』、一五二頁。吃りと芸術については、ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』河出書房新社、一〇〇一年も参照のこと。
69 ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』守中高明、谷昌親、鈴木雅大訳、河出書房新社、一〇〇一年、一三九頁。

70 『演劇論』、八九頁。

71 「彼女はテーセウスからディオニュソスへ乗り換える。彼女は、雄牛たるディオニュソスを憎むことから始めた。だが、テーセウスに、それも、かつて迷宮の中へ導いてやつたテーセウスその人に捨てられてしまった彼女は、ディオニュソスに奪い去られ、もう一つの迷宮を発見する。」ドゥルーズ、前掲書、一九九頁。

72 図1の意匠は、次の本から転載。加藤豊『マッチラベルパラダイム—燐票商標様式美』木耳社、一〇一一年。寺山の映画『田園に死す』の中で、マッチ箱から出でてくるのは、三人の猥褻な娘である。そこにも、エロチシズムへの誘いが暗示されている。

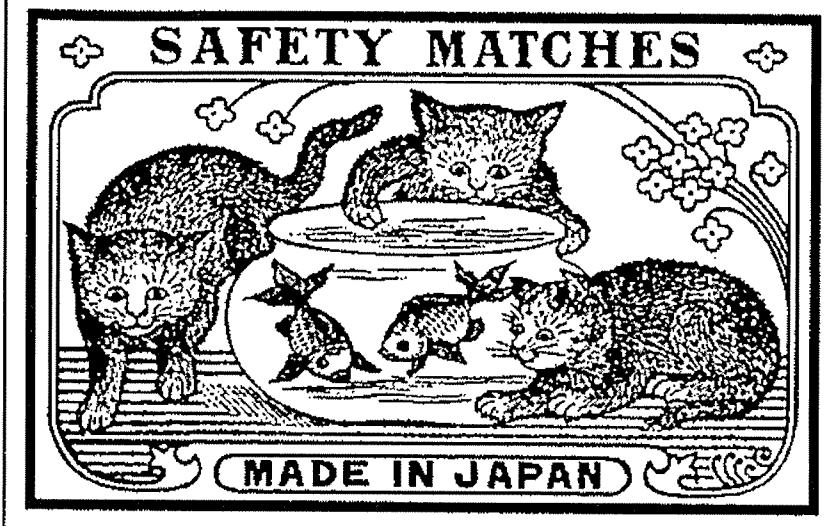


図1



図2 『田園に死す』(1974年) より