

# マルセル・デュシャンと寺山修司

——レディ・メイドとコンセプチュアル・アート——

清水 義 和

## 01. まえおき

マルセル・デュシャンが提示した『泉』は、レディ・メイドの“便器”である。さて、コンセプチュアル・アートは、そのオブジェを鑑賞するとき、高踏的なイマジネーションを働かせて凝視することになる。しかし、鑑賞者は、普通の絵画や写真のような、いわばタブローに総てが表現されている即物的な作品に見慣れている。だから、誰もが、そこに置いてあるオブジェを鑑賞するよりも、先に、作品それ自体に違和感を懐いてしまう。つまり、殆どの人が、オブジェに何か革新的なイメージを見出す前に、トイレで見慣れた“便器”をイメージしてしまう。従って、誰もが、寝かせてある“便器”を前にして、泉である尿を降り注ぐと、“便器”が男女の愛を象徴しているという説明を、初めて知りその新機軸に漸く気づくことになる。だが、それまでにかかなりの時間がかかってしまう。そこで、デュシャンは次のように自分の芸術観を述べることになるかもしれない。

On n'a que : pour femelle la pissotière et on en vit. —<sup>1)</sup>

おまけに、トイレに立て掛けてある“便器”は男性的であるが、その“便器”寝かせると女性的になる。つまり、こうしてみると、高橋康也が東野芳明との対談で語っているように、“便器”が両性具有的なものであり、そういうオブジェとして眺めることになる。<sup>2)</sup>それに、このオブジェに対して、そうした概念を懐くことを強いる事は、やはり、些か、説明的であり、もっと辛辣に言えば、屁理屈のように思え、鑑賞より先に、先入観が先に来てしまいかねな

い。

だが、デュシャン以来、レディ・メイドの既製品をコンセプチュアル・アートの視点で眺める芸術作品は、現代アートに大きな影響を与え、メジャーな現代美術作品であり続けてきた。先ず、そのことを思い出す必要がある。しかも、実は、デュシャンを遡ってみても、例えば、過去の芸術を概観してみると、既に、ボードレーが詩『阿呆鳥』で、詩人を、社会に無用なものとして象徴したり、ランボーが詩『地獄の季節』で象徴派詩人の境涯について内的独白をしたり、ロートレアモン伯爵が『マルドロールの歌』で奇怪なものとの鉢合わせ「手術台の上の、ミシントこうもり傘の出会い」を書いていたのである。以来、近代人は象徴派詩人の芸術に慣れ親しんできた。更にまた、近代人は、ジャリの『ユビ王』のナンセンスな劇や、レーモン・ルーセルの『アフリカの印象』の奇想天外な言葉遊びに衝撃を受けてきた。こうして振り返って見ても、デュシャンが提示した『泉』に至るまでに、既に時間は随分長く経っている。

それにもかかわらず、鑑賞者は、デュシャンのレディ・メイドである“便器”を『泉』として提示された時、それまでの前衛芸術と全く異なった何の変哲もないオブジェを眼前にして、前衛芸術家達ですらその斬新さに殆ど気がつかず、無視し続けた経緯がある。つまり、展示当時、ただのレディ・メイドの“便器”に、今までになかった芸術的価値を認める事は、誰にも出来なかったのである。従って、レディ・メイドである既製の“便器”を見て、前例のない芸術価値に気付くには、コペルニクスの転換を必要とした。

さて、今では、地球が丸い事は誰もが知っている。しかし、1961年宇宙飛行士ガガーリンが宇宙から地球を見るまで、誰も丸い地球を見たものがいなかった。だが、ガリレオはおよそ四百年前に「地球が丸い」と言ったのであり、その出来事は近代科学史においてビッグバンであった。その事は誰もが認めることである。言い換えれば、ガリレオが想像力によって、見た事がない地球の姿を「丸い」と言ったのである。それは、デュシャンのレディ・メイドである“便器”を想像力によって男女の愛を共有した両性具有としてイメージする事と、どこかしら、似ている。

いわば、デュシャンのレディ・メイドである“便器”は、ガリレオが望遠鏡で眺めた星と似ている。というのは、ガリレオの想像力が現実となるまでには、宇宙飛行士ガガーリンがロケットに乗って、宇宙から地球を眺め、地球が丸いと実感するまでに、人類は気の遠くなる時間を要したからである。けれども、デュシャンのレディ・メイドである“便器”は、想像力によってのみ可能であり、いくら凝視しても誰も“便器”に男と女の両性具有を見る事は出来ない。また、それを見た者もないのである。言い換えれば、想像力がなければ、デュシャンのレディ・メイドである“便器”の『泉』に、解答はなく、いつまでも謎のままである。

ところで、寺山修司のドラマを観ていると、分からない事にしばしば遭遇する。例えば、『青ひげ公の城』では、主人公の青ひげ公が舞台に姿を現さない。確かに、青ひげ公の台本には、青ひげ公自身の台詞がある。それなのに、当人は姿を現さない。また、舞台に青ひげ公の衣装が置いてある。それにも拘らず、本人は姿を現さない。しかし、どうやら、寺山は、青ひげ公のイメージを、レディ・メイドとして考えていたらしく、舞台の上に、その空洞の姿をそのまま置いたようなのだ。その時以来、手垢のついた青ひげ公は姿を隠し、謎となってしまった。だが、いわば、透明なイメージの方は、忽ち、手垢のついた青ひげ公のイメージから離れて、斬新なイメージとなって舞台に姿を現わすことになる。但し、その姿はあくまでもイメージの成せる業によってのみ現われるのである。こうしてみると、前にも述べたように、恐らく、寺山は、“青ひげ”を『山姥』『犬神の女』『あおひげ』『青髭とジャム』で連作しているうちに、“青ひげ公”がそれ自体すっかりレディ・メイドになってしまったと考えて、遂に、寺山はその姿を消してしまったようなのだ。というのは、青ひげ公の伝説のせいで、観客は、何も想像力を使わずに、何の抵抗もなく、しかも受動的に、舞台上、青ひげ公の伝説を見せられ、そのレディ・メイドを受動的に受け入れてしまうからである。恐らく、寺山は“青ひげ”を劇作していく過程で、そのことを十分意識していた筈である。

いっぽう、マルセル・デュシャンが制作した芸術作品のレディ・メイドも、よく見ていると、その由来を知らない限り、あくまでも、何の変哲もないオブジェにすぎない。しかし、その由来をいったん知ると、俄然、今まで見たこともない芸術作品のイメージが目の前に姿を現わす。

ところで、デュシャンの芸術作品は、オブジェを見る時、想像力を駆使し、何も無い空間に何かを補って見ないと、デュシャンの芸術作品がトータルとして完成しない事は既に見てきた。

他方、寺山は『青ひげ公の城』で、青ひげ公の台詞や衣装すらも、レディ・メイドになってしまったとみなしていたようだ。従って、そのように解釈していくと、観客の方が自ら想像力を総動員して舞台を見つめ、創造力を駆使して見直せば、今まで見えなかった何もない空間に、青ひげ公の姿が蠢いているのが見えてくるのである。

かつて、寺山は、自作の『はだかの王様』で、子供が、「王様ははだか」と言ったのは、「その子供に、王様の衣装が見えないのは、想像力がないからだ」と批評している。こうしてみると、寺山は、はだかの王様ですらレディ・メイドにしていたように思えてくるのである。

また、デュシャンは、万人が知っているモナ・リザをレディ・メイドとして考え、モナ・リザの顔に髭を描いた。そればかりか、髭のないオリジナルのモナ・リザは、髭をそった後のモナ・リザだと批評している。

更に、デュシャン自身の女装や、『大ガラス』を見ていると、一見、悪戯な変装趣味や変態願望と見えてしまう。ところが、プルーストの『失われた時を求めて』やエリアーデの『悪魔と両性具有』に描かれた両性具有の概念とか、両生類の生態系などを知ると、生命の誕生以来、生命そのものが男と女が一体になっていた事を教えられる。進化の過程で、何時の時代からか、一体であった生物が、男と女に分かれる事になったようだ。しかも、男と女として二つに分かれてしまった時から、その後、男と女を別々の視点で、眺めるようになり、その結果、モナ・リザの髭やデュシャンの女装さえも、芸術家の気まぐれや悪戯だと解してきてしまったようなのだ。

ところで、子宮は、男女の両方とも生み出す。つまり、子宮は女性だけでなく男性も産む。ということは、女性の子宮は、男と女を両方生み出す不思議な“器”と言う事になる。

寺山は、『田園に死す』で化鳥が「かあさん私をもう一度妊娠してください」といい、或いはまた『身毒丸』でしんとくが「かあさんぼくをもう一度妊娠してください」という。この不可解な言葉は、ともかくとして、母親の子宮が、男と女を産み出す容器であることを思い出させてくれる。

また、シェイクスピアは、『十二夜』で、双子の兄妹のヴァイオラとセヴァスチャンを描いた。しかも、劇中、更に、ヴァイオラが男装して小姓のセザーリオに変身してしまう。その為に、元々一つであった生命が、先ず、双子に分裂し、更にヴァイオラが男に変装することによって、再び、一人の人間が男女に分かれ、そのようにして分裂を繰り返す。その過程を、シェイクスピアは、『十二夜』で、ドラマ化した。更に、また2011年1月4日～26日 Bunkamura のシアターコクーンで上演された『十二夜』で、女優の松たか子氏は、ヴァイオラとセザーリオばかりでなく、セヴァスチャンも一人で演じ分けてしまった。言い換えれば、松たか子氏は、『十二夜』で、根源的な生命という生物を取りだして、舞台上演し分けたと考えられるのである。

さて、デュシャンが遺作として描いた「(1)落ちる水、(2)照明用ガスが、与えられたとせよ」のうち裸体画は、女性(1)落ちる水、(2)照明用ガスは、男性を暗示している。更にまた、女体と流れる水と照明用ガスとが一体になっているところから見ると、東野芳明が評論『曖昧な水』で指摘するように、このオブジェは両性的である。<sup>3)</sup>

ところで、このデュシャンの遺作を見る為には、鑑賞者は覗き穴からしか遺作を見ることが出来ない。もしかしたら、覗き穴の向うにある世界は子宮のようで、この世に生れ出る前の世界を表しているかのようだ。或いは、実は、かつて、東野芳明が推論して、驚くべき発想に基づいた新機軸を展開した事がある。つまり、東野は「デュシャンの遺作の中身は鏡に反射して映った空洞かもしれない」と述べている。しかし、東野は、後になって、それは、「自分の勘

違いであった」、と認めた。しかし、東野の勘違いは、例えば、寺山の作品を考えるうえでは、極めて重要な指摘であると思われる。

というのは、東野は高橋康也とアリスの鏡の国について対談した際に、ルイス・キャロルとデュシャンとルーセルのアートを論じ、東野がデュシャンの遺作を空洞だと思ったのが、単なる思い付きや勘違いであったとは思われなかったからである。

つまり、例えば、寺山の『地球空洞説』では、部屋が消えてなくなる。或いは、『壁抜け男——レミング』では、部屋の壁がなくなる。まるで、鏡に映った虚像のように、生の姿は突然虚像となり実在しないことになる。そもそも、子宮も、錬金術的な意味で見つめ直すと、実に不思議な容器であり、そもそも本来中身の無い容器の中に、生命が誕生するわけである。

更にまた、寺山は、遺作「懐かしのわが家」で、自分自身の身体が、桜の木の枝に変容して成長していくのを歌っている。そこで、「懐かしのわが家」を、仮にデュシャンの『遺作』に沿って解釈すると、寺山が歌っている“木の枝”（女性）は、地中の“水分”（男性）を汲み取って成長する。また、地中の水は、寺山が命の水として飲んで育った故郷の水でもある。また、桜の木は、接ぎ木をすると、根が生え、芽が出てくる。これは人間が失った能力である。また、或る植物は、雄蕊と雌蕊が一本の木に同時に備わっている樹木がある。

もしも、一本の木を、系図に譬えるなら、一本の木は、父や母や、兄弟姉妹が含まれた家族を内包しているようにも思われる。とするなら、アルトーが指摘するように「父や母は、私であり、兄弟姉妹も私である」と言う事になる。

*Cela veut dire que la mère est le père, que c'est la mère qui est le père ...<sup>4)</sup>*

果たして、寺山が遺作『懐かしのわが家』を書くときに、晩年のデュシャンの作である『遺作』を想い浮べて歌った詩かどうか分からない。だが、少なくとも、寺山が自分の命の再生を桜の木に見ていた事は確かである。

このようにして見ていくと、デュシャンの女装やモナ・リザの髭を、人間だけでなく、植物などの両棲類を含めた観点から見直していくことができる。すると、デュシャンの女装やモナ・リザの髭は、単なる悪戯でなく、デュシャンが生命を再生の視点からも眺めている事が次第に分かってくる。

前に述べたように、デュシャンのレディ・メイド作品である“便器”の『泉』も、“便器”を女性と見、泉を男性と見れば、男女の生命の営みをシンボリックに表している事が分かってくる。他方、寺山の作品『青ひげ公の城』では、青ひげ公は姿を舞台に姿を現さない。けれども、いわば、透明人間のような青ひげ公が、少女との生の営みを象徴的に表わしている事が劇

の進行と共に次第に分かってくる。

寺山は、ドラマ作品を一つの視点からだけで構築していない。絶えず、その作品は、未知を秘め、迷宮の世界に引き込む。だから、寺山とデュシャンの因果関係を軽々に論じる事は出来ない。だが、少なくとも、寺山は、デュシャンのアートを自作の作品やエッセイの中で度々引用しているのは注目に値する。しかし、寺山は、デュシャンから引用しただけでなく、その痕跡を執拗に辿っていったのである。従って、デュシャンのアート作品と寺山のドラマ作品を具に比較して観ていくと、寺山の謎めいた迷宮の深淵の中に、今まで見えなかった姿が、ブラックホールのように忽然と現われてくるのである。

本稿は、デュシャンの芸術作品を解析し、同時に、寺山の知られざる迷宮の淵を辿りながら、両者が作品に秘めた謎を解明していく試みでもある。

## 02. マルセル・デュシャン

デュシャンの作品を見ていると、キュビズム風な問題作『階段を降りる裸体』や、レディ・メイドの『泉』、『モナ・リザの髭』、『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）、『遺作』『(1)落ちる水、(2)照明用ガスが、与えられたとせよ』などが、その都度、絵画史を塗り替え、絶えずモダン・アートを次々と更新し続け、前衛芸術界に衝撃を与え続けてきた実体に分かってくる。

けれども、デュシャンの作品の根底にあるのは、男女の愛（エロス）と生命である。デュシャンは、斬新なコンセプトで既製の絵画芸術を根底から覆してしまった。だが、先駆者たちでさえも、彼らのアートがあまりにも新しい芸術であるがゆえに、呪われた芸術家の境涯を辿ったのであり、全く新しい美感覚でアートを更新してきたのであった。時代を遡って、ボードレー、ランボー、ロートレアモンから、ジャリの不条理な芸術やルーセルの言葉遊びを経て、マン・レイ、サルバドール・ダリ、アンドレ・ブルトン、アポリネールらのシュルレアリスムまで、時代の影響を受けながら、その都度、前例のない前衛芸術の新機軸を切り拓き続けてきたのである。

さて、ミシェル・カルージュは『独身者の機械』で、カフカの『変身』の毒虫と、デュシャンの『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）の上部のオブジェの間の類似性を指摘している。

Pourquoi, par exemple, ai-je senti, des la première lecture de la Métamorphose de Kafka qu'il existait une singulière identité entre l'image de Grégoire Samsa changé en vermine et cette autre affreuse

vermine suspendue par Duchamp au sommet de son célèbre verre : La mariée mise à nu par ses célibataires même ? Alors qu'en outre, Grégoire est suspendu, lui aussi, par moments contre une vitre au plafond de sa chambre.<sup>5)</sup>

カルージュは、『独身者の機械』の中で、デュシャンに至る、カフカ、ルッセル、ジャリ、アポリネール、ヴェルヌ、リラダン、カサーレス、ロートレアモン、ポーラを“機械”というコンセプトで総括的に論じている。寺山は、カルージュの『独身者の機械』に触発されて、『奴婢訓』をドラマ化した。しかしながら、寺山はデュシャンの『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）はカルージュの評論『独身者の機械』と異なるとみなしているようだ。

いっぽう、ジョン・ゴールディングは『マルセル・デュシャン 彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』の中で、デュシャンの『大ガラス』を、全く斬新な視点で解説した。

In conversation with Piere Cabanne, Duchamp remarked, ‘Eroticism ... replaces if you like what other schools of literature called Symbolism, Romanticism. It could so to speak become another ism.’ In Duchamp’s hands it has become just that. The *Large Glass* continues to preserve its enigmas intact, but it is as if having given us the literary key to a greater understanding of it by publishing the *Green Box*, Duchamp, forced to admit that he had been artist all along, felt obliged to paint and sculpt it ‘back into the world’—and into art.<sup>6)</sup>

しかしながら、ゴールディングは著書『マルセル・デュシャン 彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』の中で、デュシャンのオブジェ『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）について論じているが、オブジェ作品と論文との間で、双方の視点はかなり異なっているようだ。それと同じように、デュシャンのオブジェ『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）は、ティエリー・ド・デュエヴの著書『マルセル・デュシャン』や東野芳明の著書『マルセル・デュシャン』や『マルセル・デュシャン遺作論以後』とも異なっている。或いはまた、カルージュの著書『独身者の機械』は、寺山のドラマ『奴婢訓』と比べるとかなり異なっている。だが、こうして、これらの作品や評論を一堂に並べて比較してみると、以外にも、寺山が構成した劇のコンセプトは、むしろ、カルージュの『独身者の機械』のコンセプトに似ている事に気が付く。但し、カルージュの『独身者の機械』は、あくまでも、評論であり、劇作品ではない。また、それが、寺山に

とって不満だった様にも思われる。確かに、寺山が自分のエッセイ『装置実験室』所収の「装置の宇宙誌」で論じた「独身者の機械」は、寺山がライフワークとして、機械をドラマ化してゆく上に如何に重要であったかを詳細に明示してくれる。

殊に、寺山が、『装置実験室』の中で、デウス・エクス・マキナ（機械仕掛けの神）としての機械を、ある意味では、カルージュが『独身者の機械』で示したコンセプトを超えて、舞台化の過程で、腐心して構築していった経緯を読み取る事が出来る。また、寺山は、デュシヤンのエロスとは幾分異なり、男女のエロスよりも、子宮回帰としての母子関係にエロスを見ていた。

この事から、寺山は、デュシヤンの模倣ではなく、デュシヤンのアートが寺山自身のドラマに新機軸を開く重要な役割を果たしていたことも解読出来る。言い換えれば、つまり、デュシヤンの前衛芸術を解読する事と、デュシヤンが成しえなかったドラマ作りとは異なる。例えば、ルーセルは、自分の小説『アフリカの印象』を脚色化してもらい、舞台化もしてもらった。デュシヤンは、ルーセルの舞台を観て、自らの進むべきアートの方向性を掴んだ。だが、デュシヤンはそのコンセプトを舞台化しなかったのである。

ところで、寺山は、デュシヤンの成しえなかったアートの舞台化を、デュシヤンのコンセプトをヒントにして作りあげようとした。寺山のドラマを観ていくとき、デュシヤンの『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）に、更に、フーコーやドゥルーズの機械のコンセプトが繋がっていることに気がつく。けれども、寺山が、独自の機械論を舞台化していく中で、デュシヤンのコンセプトから離れていったというわけではない。というのは、デュシヤンが「死ぬのは他人ばかり」と言った墓碑銘に、寺山が、生涯拘ったからである。つまり、ラカンが言うには、他人である相手が、自分を見つめているように、そのように、自分の方では、その姿を見つめる事が出来ない。だから、同じ様に、他人の死は見る事が出来ても、自分自身では、自分が死ぬ姿を見る事が出来ないことになる。

“Never do you see me there where I see you,” Lacan declares.<sup>7)</sup>

寺山は、自分の死を見届けられないなら、最初から自分が死んで生まれたらどうなるかとか、或いは、自分の死が、他人の死だとするならばどうなるかとか、自分が半分死んで生まれたならば、どうなるかとか、色々と考えた。これに対して、デュシヤンとは反対に、荒川修作は、死を反転させて見つめようとした。これは寺山もやろうとしたが、荒川はもっと積極的で、しかも本格的に成し遂げようとした。「死ぬのは法律違反です」と。



### 03. アルチュール・ランボーとロートレアモン

ボードレールが象徴詩にことよせて詩人の心境を歌ったのは、何時の時代でも恵まれない詩人に対する慰めとなった。1842年、二十歳のボードレールは、西インド洋のモーリシャス島からフランスへ帰る途中の南大西洋上で、船を追って来て、水夫に捕まった阿呆鳥を見たという。この阿呆鳥は、空を飛んでいる時は、優雅で美しいのに、甲板で水夫に追回されると、大きな翼が邪魔となり、ヨチヨチ歩きしかできず、不器用な鳥でしかなくなった。ボードレールはこの阿呆鳥を自分の身の上に重ね合わせ、呪われた詩人の運命に思いを馳せた。ヨーロッパでは阿呆鳥やかかもめを水死した船乗りの魂と信じて、これを殺せば凶運に見まわれると考えたのである。

ところで、ジャン＝リュック・ゴダールは映画『気狂いピエロ』のラストシーンで、ランボーの詩「永遠」を使った。

L'eternite'  
Elle est retrouve'e.  
Quoi ? —  
L'Eternite'.  
C'est la mer alle'e  
Avec le soleil.<sup>8)</sup>

いっぽう、寺山は、『超時間対談』の中で、ランボーと対話する場面を設定して次のように述べている。

ランボー　ねえ、読んだ？  
寺山　何を？<sup>9)</sup>

上記のように、寺山は、ランボーと一緒に、『気狂いピエロ』のラストシーンを扨って架空の対談をしたのかもしれない。

また、更に、寺山はロートレアモンの『マルドロールの歌』を実験映画で映像化している。さて、ロートレアモンは『マルドロールの歌』の中で「解剖台の上のミシンと蝙蝠傘の偶然の出会いのように美しい」と歌ったが、この詩句はシュルレアリスム運動にかなり影響を与えた。

... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine a coudre et d'un parapluie.<sup>10)</sup>

或いは、松岡正隆氏は、ロートレアモンを解説している批評の中で、寺山を引用して次のように述べている。

寺山修司さんが「松岡さんならわかるとおもうけど、ロートレアモンは言葉の絵を描いたんだよね。でね、ぼくはこれを映像か舞台にしようと思ってね」と言った。<sup>11)</sup>

寺山は、実際、実験映画『マルドロールの歌』を制作し、驚いたことに、ロートレアモンの詩集自体を映像化してしまった。つまり、寺山は、詩集『マルドロールの歌』をスクリーンに映し、書物の詩集を紐で縛り水に浸しているのである。寺山の意図からすると、詩集は読むためのものだけと考えている人に対して、詩集がまるで生の肉体であるかのように扱っている。しかも、詩を解説することを期待している観客にとっては、寺山の映像は悪戯とも思われ、苛立ちさえ覚えてくる。ところが、実験映画『マルドロールの歌』を、全く視点を変えて見ると、寺山が、『人魚姫』を舞台化したときに、人魚姫の名前をマルドロールと名付けた事と関係してくることが分かってくる。この実験映画は、寺山が、詩集『マルドロールの歌』を人魚姫に譬えていることを意味する。また、この人魚姫の名前が「マルドロール」である由来から推測していくと、何故、寺山が、実験映画『マルドロールの歌』で、詩集を水に浸すのかその謎が分かり、こうして実験映画『マルドロールの歌』解説の手掛かりがつかようになる。また、実際、『マルドロールの歌』を読むと、ロートレアモンが、この詩集で、海と水を賛歌している事も分かってくる。ここにおいても、何故、寺山が詩集を水に浸すのか、その謎も解け、おまけに、実験映画『マルドロールの歌』と、デュシャンの『泉』との間に‘水’を介して符号があることも分かってくる。

#### 04. エドガー・アラン・ポー

寺山が『中国の不思議な役人』の中国の役人のモデルにしたのは、ポーが『使いきった男』で描いたジョン・A・B・C・スミスである。スミスは、自分の臓器を自在に取り外しが出来る男である。確かに、ポーは、ジョン・A・B・C・スミスの生理作用を説明していない。寺山の中国の不思議な役人は身体がバラバラになった後、再び、総ての器官を接合してから姿を現す。このとき、中国の不思議な役人は、ちょうど、ジョン・A・B・C・スミスが、バラバラになった臓器を元に戻して、人間の形を取り戻す場面と繋がりが分かる事がある事分かってくる。

“Strange you shouldn’t know me though, isn’t it?” Presently resqueaked the nondescript, which I now perceived was performing upon the floor some inexplicable evolution, very analogous to the drawing on of a stocking. There was only a single leg, however, apparent.

“Strange you shouldn’t know me though, isn’t it?” Pompey, bring me that leg! Here Pompey handed the bundle a very capital cork leg, already dressed, which it screwed on in a trice; and then it stood up before my eyes<sup>12)</sup>

また、ポーが『使いきった男』の中で描いたジョン・A・B・C・スミスは、ヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』やピグマリオンのガラテアとも繋がりがあがる。

或いは、バルトークの中国の役人が神か仏陀の化身であるとすれば、寺山の中国の不思議な役人は、ポーのジョン・A・B・C・スミスや、リラダンの未来のイヴや、ピグマリオンのガラテアや、ジャリの超男性のように、「機械」が醸し出す不死のイメージと繋がりがあがる。

## 05. ジョルジュ・バタイユ

寺山は『中国の不思議な役人』を劇化する時、ジョルジュ・バタイユのアイデアが念頭にあったようだ。殊に、娼婦、切り抜きキャラクターは『青ひげ公の城』で演じた衣装係とバタイユの父の梅毒とが微妙に絡み合っているように見える。

さて、バタイユは『眼球譚』で、眼だけになった人間の苦悩を物語っている。この眼は、一種の内視鏡のような働きをしている。或いは、寺山の読書映画では、人間がペンカメラのようになって書物に入り込む場面がある。ミクロの世界では、等身大の生人間のイメージは消滅し、まるで臓器自体になってしまう。殊に消化器官の検診で、内視鏡が、身体に入り込み、モニターで映し出す映像を見ていると、バタイユがいう少女と人形と娼婦は一体であるという奇妙なイメージが思い浮かぶ。つまり、臓器の内視鏡検査では、カメラ・アイによって、暗喩として、少女と人形と娼婦が臓器と微妙に繋がっているような錯覚に陥る。この場合、カメラ・アイは、死とエロスを合体させ、同時に、死への恐怖と生命への欲望とを結びつけてしまう。

また、バタイユが『眼球譚』の中で、父親の死に至る病を描写する件は、自らの受苦と死とが深く結びついていると思われる。

When I was born, my father was suffering from general paralysis, and he was already blind when he conceived me, ... and those huge eyes went almost entirely blank when he pissed, ... In any case, the image of those white eyes from that time was directly linked, for me, to the image of eggs, and that

explains the almost regular appearance of urine every time eyes or eggs occur in the story<sup>13)</sup>

バタイユが描写する眼は、眼としての機能が在る器官ばかりでなく、生理作用とも堅く結びついている。しかも、生理作用は、浄化作用とも繋がりがあがる。涙や糞尿は生理作用を伴い、逆説的に見ると、アリストテレスのカタルシスとも結びつきがある。また、バタイユのコンセプトは、どこかしら、寺山が考える死やエロスとも繋がりがあがるようにも思える。

バタイユが、ロマンを通して醸し出す妄想の世界を、仮に『中国の不思議な役人』とダブらせると、逆説的ではあがるが、中国の役人のバラバラになつた臓器は転じて、内視鏡によってモニターに映し出される生々しい臓器のひとつひとつと繋がっているように連想させられてしまう。

## 06. アルフレッド・ジャリ

寺山が『中国の不思議な役人』で描いた超人としての役人のイメージは、ジャリの『超男性』を想い起こさせる。殊に、『超男性』の中で関心を引く挿話は、機関車と自転車乗りとの競争である。つまり、機械と人間の競争であるが、先ず、機関車の前を走っている自転車には、問題の人間が乗っており、その男は、後から猛進して来る機関車に押しつぶされそうになり、衝突は避けられそうもない。にもかかわらず、機関車と自転車は一体となつて走り続けるのである。

... Le Pédard se prélassait toujours à gauche, sur le ballast ! La locomotive était tout contre lui et il n'en paraissait d'aucune manière incommodé. J'eus l'explication du prodige : la misérable brute ignorait sans doute l'arrivée par derrière du grand rapide, autrement elle n'eût pas fait preuve d'un aussi beau sang-froid<sup>14)</sup>

このシュールな描写は、デジタル映画で、CGの特殊撮影を駆使すれば、少なくとも、クストファ・ノーラン監督が『インセプション』で見せたように、デジタル処理による合成した場面が再現可能となる。ともかく、書物の中で、ジャリは、機械と人間との愛をシュールでシンボリックに書いている。結局、超男性の正体は、機械である。

Ce n'est pas un homme, c'est une machine. (p. 127)

ジャリの発想するイメージには夢が介して、現実ではありえない不条理な笑いを引き起こすのである。寺山は、清水浩二氏から贈呈されたジャリの『超男性』を読み、やがて、ゴードン・クレイグ (Craig, Gordon) の超人形に関心を懐いて、自作の人形劇『狂人教育』を書いた。『狂人教育』のラストシーンでは、家族全員が合体して出来た一匹の怪物が、少女の“蘭”を殺害する。『狂人教育』の機械=人形のイメージは、ジャリの『超男性』のイメージを濾過して、やがて、『中国の不思議な役人』の機械=人形のイメージへと繋がっていく。

## 07. レーモン・ルーセル

デュシャンはルーセルの『アフリカの印象』の舞台公演を観て、当時の観衆とは正反対の反応を示した。或いは、そこにこそ、デュシャンのコンセプトの原点を見る事が出来るかもしれない。

CABANNE: In 1911, the year you met Picabia, you were at the Théâtre Antoine with him, Apollinaire, and Gabrielle Buffet, Picabia's wife, for the performance of Raymond Roussel's *Impression of Africa*.

DUCHAMP: It was tremendous. On the stage there was a model and a snake that moved slightly—it was absolutely the madness of the unexpected. I don't remember much of the text. One didn't really listen. It was striking ...<sup>15)</sup>

ともかく、ルーセルの場合、岡谷公二氏によると言葉や語句の繰り返しでも、言葉の綴りを一字変えることによって、全く別の意味を表してしまう。以下にその例を示してみよう。

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

次いで、ルーセル自身の解説を紹介する。

En ce qui concerne billard et pillard les deux phrases que j'obtins furent celle-ci :

1° Les letters du blanc sur les bandes du vieux billard ...

2° Les letters du blanc sur les bandes du vieux pillard.<sup>16)</sup>

つまり、上記の解説のように、billard (撞球台) の頭文字の b を、p に変えると、pillard (盗賊) と、意味が全く変わってしまうのである。

ところで、寺山の一連の映画やドラマ作品の場合、言葉の綴りや台詞は少しずつ変わっても、内容は殆ど同じである事が多い。なかでも、『ジャンケン戦争』はその典型的な一例であ

ろう。『ジャンケン戦争』では、「ジャンケン・ポン、アイコデ・ショ」と言って、不毛な戦いを延々とくり返すワンシーン・ワンカットの実験映画である。しかも、『ジャンケン戦争』には、明らかに、単純な掛け合い言葉や、合言葉に、俳優を狂信的に駆り立てる不思議な呪術が働いている。そのところは、レーモン・ルーセルの作品『アフリカの印象』のテーマと類似している。観客の一人であったデュシャンは、ミミズがギターを演奏する場面を見て、呪術が働いているとしか思えなかった。ルーセルは、フランスの小説家であり詩人でもあり、その奇想と言語実験的な作品は、ダダリストやシュルレアリスト達に高く評価されたのである。

## 08. マン・レイ

マン・レイは、それまで単なる写真であった媒体を芸術作品にまで高めた。マン・レイはデュシャンに会って、レディ・メイドの『自転車の車輪』や『瓶掛け』等のオブジェ作品に触発された。また、マン・レイは、デュシャンの『大ガラス』に埃が付いた凹凸面を写真の映像に捉えたりした。

或いは、また、デュシャンとマン・レイは、お互いに芸術上影響しあった。デュシャンは、1919年、マン・レイによるしくと、アレンスバーグ宛の手紙に書いている。

Je viens de recevoir le magazine de Man Ray TNT ... Remerciez Man Ray de m'avoir reproduit le dessin : j'ai l'intention de lui envoyer un petit mot.<sup>17)</sup>

更に、デュシャンは、1921年、マン・レイに出会ったときの経緯を、フロライン・ステットハイマー宛の手紙に書いている。

Hartley. Man Ray j'ai\_vu. (p. 101)

かつて、ウォーホルは知名人の写真からシルクスクリーンを何枚も作った。それと同じ様に、マン・レイは、知名人やモデルの写真を撮り続け、単なる写真を越えた独特な映像写真を造りだした。なかでも、マン・レイがプルーストのデスマスクを撮った写真は、幾つかのデスマスクをスケッチした画像よりも遙かに秀でた作品となっている。<sup>18)</sup>また、マン・レイは、モデルのキキ達と交友があったが、なかでもマン・レイが撮ったキキの写真は、優れた被写体となり、ただの静止画を芸術作品にまで高める為に重要な役割を果たした。かつて、マン・レイはデュシャンの影に隠れていたという批評があったが、近年マン・レイの生涯を網羅した個展

が開催されて、デュシャンの良きパートナーとしての存在感を確実にした。

## 09. サルバドール・ダリ

ダリはシュルレアリスム運動を通じて独自の芸術を産み出した。従って、ダリの奇抜なパフォーマンスと比較すると、デュシャンは生涯の殆どを寡黙で通し、むしろ自作の芸術作品自体にその真価を語らせ続けた様に思われる。

殊に、ダリがブニュエルと合作した『アンダルシアの犬』は実験映画史上革命的な作品となった。ダリがブニュエルやロルカと学生時代を過ごしていたとき、斬新なイメージで創作する芸術運動を展開し、やがて、ブルトンとダダ運動に怒涛のごとく巻き込まれていった。その後、更に、ダリは、デュシャンと次々と新しい芸術運動を産み出した。それらのプロセスを見て行くと、ダリが絶えず新しい芸術運動の最中にいた事が分かってくる。

After Coco, Marcel Duchamp came to see us. He was terrorized by those bombardments of Paris that had never yet taken place. Duchamp is an even more anti-historic being than I; he continued to give himself over to his marvelous and hermetic life, contact with whose inactivity was for me a paroxysmal stimulant for my work.<sup>19)</sup>

さて、近年のことであるが、寺山をよく知る下馬二五七さんが、惜しくも亡くなられた。在りし日、下馬氏が、「寺山さんはパリ滞在中、ダリと連絡が取れて会いに行ったよ」と語って下さった言葉が今も尚偲ばれる。また、寺山の『壁抜け男——レミング』には、ダリの絵画を思わせる幻想的な場面がある。

## 10. アンドレ・ブルトン

ブルトンは「シュルレアリスム宣言」で、既製の芸術を根底から覆した。文学では、自動記述の方法を提案して、既製の作品にある物語性を批判した。或いは、寺山修司の自動記述はエッシャーの絵から想を得ているが、ブルトンからも、寺山は自動記述の方法についてかなり影響を受けていたはずである。例えば、1995年、ロンドン大学のデヴィッド・ブラッドビー教授から、筆者は、「ブルトンは特色ある文章を書いているから、小まめに、文献にあたると、新しい発見が必ずある筈だ」とアドバイスを受けた事がある。少なくとも、デュシャンはブルトン固有の文体から深い暗示を受けていたように思われる。例えば、ブルトンは『黒いユーモ

ア選集』の中で、デュシャンのレディ・メイドについて次のように定義している。

Duchamp, tout en se consacrant de 1912 à 1923 à cette sorte d'« anti-chef-d'oeuvre » : La mariée mise à nu par ses célibataire même qui constitue son oeuvre capital, a signé, en protestation contre l'indigence, le sérieux et la vanité artistiques, un certain nombre d'objets tout faits (ready made) dignifiés a priori par la seule vertu de son choix : portemanteau, peigne, porte-bouteilles, roués de bicyclette, urinoir, pelle à neige, etc.<sup>20)</sup>

また、ブルトンは『シュルレアリスムと絵画』に所収されているデュシャンの『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）の中で、花嫁と独身者の関係を次のように述べている。

La Mariée mise à nu par ses célibataires 2 éléments principaux : 1. Mariée 2. Célibataires ... Les célibataires devant servir de base architectonique à la Mariée, celle-ci devient une sorte d'apothéose de la virginité. Machine à vapeur avec soubassements en maçonnerie. Sur cette base en briques, assise solide, la machine célibataire grasse, lubrique (développer). À l'endroit (en montant toujours) où se traduit cet érotisme (qui doit être un des grands rouages de la machine célibataire) ce rouage tourmente donne naissance à la partie-désir de la machine.<sup>21)</sup>

前述したブルトンの論述は、デュシャンの『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）を解説した批評である。この論評を一読すると、後にドゥルーズが『アンチ・オイディプス』の中で論じる事になる機械論が、既にブルトンの文章に見られ、同時にその予告を彷彿させてくれる。

## 11. 瀧口修造

日本のシュルリアリストとして知られている瀧口修造は、博学で旺盛な知識から、デュシャンだけでなく、ダリやブルトンをはじめ、シュルレアリスム運動全体にまで知悉したモダン・アーティストであった。殊に、瀧口は、シュルレアリスムの全体像を総括的に俯瞰できる稀有な詩人であり、自動記述を応用した作品や、或いは、モダンな音楽や絵画にも造詣が深かった。例えば、瀧口は、デュシャンの批評としてブルトンを例に挙げて次のように述べている。



マルセル・デュシャンは二十世紀初頭のもっとも賢明で、また（多くの人にとって）最も厄介な人間、と言ったのはアンドレ・ブルトンであったが、この謎と啓示にみちた人間の思想と作品がなぜ今日もたえず喚起されるのだろうか。<sup>22)</sup>

また、瀧口は、デュシャンとも交友があり、「レディ・メイド」について、以下のように簡潔な文章で説明している。

マルセル・デュシャンは、例のモナ・リザにひげをかいたり、便器に「泉」と題して展覧会に出品したりした有名なダダイストであるが、現代にいわゆるオブジェというものを導き入れた最初の人だといってもよいだろう。……デュシャンのオブジェの最初のもは「既成品」（レディ・メイド）と呼ばれるもので、日用品をそのまま、その用途を無視して一箇の芸術作品のように、いやひとつの独立したオブジェとして提示する。するとその平凡な器物は異様な実在感をもって見直される。（91頁）

前述したように、瀧口は、活字の人として評価されるだけでは満足せず、膨大な詩集や批評や翻訳だけではなく、文章を解体した斬新な表記を披露したり、或いは、自ら、写真や抽象絵画や奇抜なオブジェ作品を創作し続けた。また瀧口はデュシャンの紹介に生涯を奉げた。また、瀧口の後継者として、詩人・吉増剛造氏がいる。吉増氏は、瀧口との交友を通じて、デュシャンの影響を早くから受け継いでいた。吉増氏の創作活動は、造詣が深く、写真や映像や文化人類学にまで及んでいる。

## 12. 東野芳明

東野芳明が著した『マルセル・デュシャン』論は、前衛芸術に博学な批評家の書いた比較的分かり易いデュシャンの伝記である。殊に、デュシャンのモダン・アートに近づくためには好著である。東野は次のようにデュシャンを紹介している。

デュシャンの世界が、徹底して女性原理に基づいていることが分かるだろう。「大ガラス」の独身者の運動を司っていたのはじつは花嫁だったことを思い出していただきたい。<sup>23)</sup>

東野は、ウォーホル研究の泰斗でもある。だが、それと同じくらい、東野の『デュシャン論』は、瀧口修造の『マルセル・デュシャン』論と好対照を成している。

更に、また、東野は『マルセル・デュシャン遺作論以後』の中で、「大ガラス」と「遺作」について次のような見解を述べている。ところで、「遺作」はデュシャンが死後公開した作品である。

「大ガラス」の解答——ここでは眼差しは何時も早く来すぎてしまう。なぜなら、出来事が《遅延》しているからであり、肉体は限りなく裸にされつづける状態にとどまっている。「遺作」の解答といえ、遅く来すぎたのは眼差しであって、裸体化はすでに終わり、裸が残っている。現在が、まだなお (pas encore) と、もうすでに (déjà plus) の間で、蝶番を作りあげているのだ。<sup>24)</sup>

しかも、東野の『デュシャン論』は、更に、荒川修作の『マルセル・デュシャン』論へと発展し、次いで、そのデュシャン研究をダイナミックに展開していく過程を読み解くことが出来る。

### 13. 荒川修作

荒川修作が、ライフワークとした建築芸術を読み解くためには、マルセル・デュシャンの芸術を濾過しないと見えてこない、そんな核になる部分を荒川の労作は内包している。というのは、瀧口修造にしても、東野芳明にしても、批評家であり、荒川のように、本格的にアートを創造し、斬新な芸術作品として産み出し、結実していないからである。荒川は、大部な自作芸術の評論を書き続け、しかも、同時に、実際に、次々と芸術作品も作った。荒川の建築は、ガウディやフランク・ロイド・ライトのように巨大な建築「三鷹天命反転地」であるばかりでなく、広大な庭園「養老天命反転地」も造った。更に、その建築や庭園が、これまでの既成概念を覆す作品ばかりであり、荒川のスケールの大きさには目をみはるばかりである。馬場駿吉氏は、「荒川修作はある意味で、デュシャンの後継者という人もいる」<sup>25)</sup>と批評したが、その評価は、まさに、至言であり、ある意味では、予言でもある。荒川の芸術作品は、デュシャンの作品を雛型にしており、また、荒川の構築した広大な宇宙を想わせるような建築作品や庭園となっていて、それらの巨大な作品群は、そのまま宇宙に繋がっているように思わせる。デュシャンの前衛芸術が現代アートのビッグバンとすれば、荒川の建築や庭園は、ダークエネルギーのように、今尚、膨張し続ける巨大な宇宙のようにも思えてくる。さて、東野芳明は『美術手帖』所収の「ニューヨークの荒川修作」で次のように指摘している。

アラカワの絵画の青写真は、いわば「グリーン・ボックス」の絵画化であり、胚芽の観念のままを、大きなカンヴァスの上に定着しようとする試みである。<sup>26)</sup>

また、工藤順一氏は、『美術手帖』所収の「荒川修作「見る者がつくられる場」読解」の中で次のように指摘している。

通常は、作家が表現し、見る者＝観客はそれを鑑賞するのが美術に限らず近代芸術、現代美術のルールではなかったか。「られる」を、いま文法的に受身とするなら、君は勝手につくられるのだよ。なんだか抵抗を感じないか。デュシャンを知っている人なら、逆に「見る者が勝手に心の中で芸術作品をつくる」(鑑賞する)→①……第一に「られる」という受け身を能動態に変え、主語をつけると「芸術作品が(外の心＝場)に勝手に見る者を作る」となり、これは、デュシャンの①の言葉をちょうど反転させていることに気づく。<sup>27)</sup>

さて、荒川修作は、ドキュメント映画『死なない子供たち』の中で、「一万年たったら会おう！」と予言を残している。

死なない家＝生きる家＝リバーシブルディスティニー／生命とは何か、それを地球上で知っている者は誰もいない／私の言っていることは、あなたたちには誰ひとりわかるはずがない／死なない＝自然と繋がること＝永遠／目に見えるあの星までが私のテリトリー／一万年たったら会おう<sup>28)</sup>

或いは、また、馬場駿吉氏が指摘するように、「寺山修司の遺作『さらば箱舟』で「百年たったら帰っておいで」と述べている言葉と、荒川修作の「一万年たったらまた会おう」の言葉とは符合する」と語る。馬場駿吉氏は「荒川修作を語る」で以下のように語る。

聞き手：荒川さんは、大きな謎をかけたまま、いなくなった人という印象があります。この映画は、それに対するひとつの答なんでしょうね。

馬場：その話につなげて言うと、最近気になっていることがあります。1957年に、あるイベントで寺山修司が荒川に会っていて、「荒川というのはすごい男だ」と書いています。その時のことを荒川に聞いてみたかったと思って。

聞き手：そういえば、映画の中に「一万年後に会おう」という荒川さんの言葉が引用されています。寺山の遺作『さらば箱舟』のラストのセリフは……

馬場 : そう「百年経ったら、その意味わかる」。どこかで二人はつながっていたんでしょ  
うね。今まで気がつかなかったけれど。<sup>29)</sup>

#### 14. 寺山修司の『地獄篇』

寺山が、デュシャンから影響を受けたもっとも有名な引用句は「さりながら、死ぬのはいつも他人ばかり」であろう。

マルセル・デュシャンはうまいことを言ったものさ。「死ぬのはいつも他人ばかりだ」と。<sup>30)</sup>

また、寺山が、デュシャンから影響を受けた証左のひとつとして、次の様な一文によっても、その痕跡が見うけられる。

「デュシャンがくわえたばこでちょっといたずらしたと。」<sup>31)</sup>

或いは、寺山は、デュシャンからの引用句「死ぬのは他人ばかり」をコピーするだけでなく、そのコンセプトを発展させ、更に展開している。

「いつでも死ぬのは他人ばかりだとデュシャンはいった。ぼくは他人じゃない。ぼくは自分になる。それは消えること」<sup>32)</sup>

特に、寺山はコラージュの名手であったが、「他人が言った名言も、今度は自分がそれを口に出した時には、他人の言葉では無く、自分の言葉になってしまうことがある」と、考えていたようだ。寺山の考え方は、一種の模倣を想起させるが、デュシャン程の有名なアーティストではなくても、無名の人が使った名言も、やがて作者不詳になっても後世に残ることがある。寺山は、皆が強い関心を示す言葉に対して、まるで鋭利な刃物のように敏感であり、その言葉を独特に解釈してしまう。その能力に関しては、寺山は特に鋭いという評判が高かった。さて、寺山がデュシャンの「死ぬのは他人ばかり」をキーワードにして書いた詩篇『地獄篇』がある。そこで、以下にその一例を紹介してみよう。

秤を売る男 私共はいつでも死んだ人間を量っております。悪企みではなしに。

哲学者 だが、おまえには死んだ人間は量れても、人間の死は量れないぞ。

- 秤を売る男 人間の死なんてものはありません。あるのは他人の死ばかりです。
- 哲学者 自分の死は？ おまえ自身の死の問題はどう答えるつもりなのだ？
- 秤を売る男 自分の死を量ってくれるのは、いつだって他人ですよ。それどころか、自分の死を知覚するのだって、他人なんです。<sup>33)</sup>

これらの一連の対話は、確かに寺山がデュシャンの「死ぬのは他人ばかり」を念頭のおいて書いているようだ。だが、先ず、寺山は、ウォーホルの『マリリン』のアート作品を知っていたことを思い出す必要があるかもしれない。だから、寺山の『地獄篇』をデュシャンの墓碑銘の模倣にすぎないと判断したら、それは甚だしい間違いとなるであろう。例えば、デュシャンは、「他人の死は知覚できるが、自分自身の死を知覚することはできない<sup>34)</sup>」と言っているわけである。ところが、寺山は、デュシャンの墓碑銘をひっくりかえして、「自分の死を量ってくれるのは、いつだって他人ですよ。それどころか、自分の死を知覚するのだって、他人なんです」と論じているのだ。

しかも、寺山は、「他人」について、自作の戯曲『花札伝綺』の中で、その他人さえも、既に死んでいると言っている。例えば、歌留多は「あたしは死んだんです」と言い、更に、歌留多は「あたしは生まれた日に死んだのです<sup>35)</sup>」とも言って、歌留多の生まれ変わりの代理人は、藤しまだが、既に彼女も死んでいると語る。しかも、歌留多は死んで生まれたのは「歌留多ではない藤しまです」（111頁）と述べ、他人の“生”まで否定しているのである。

## 15. 寺山修司『装置実験室』

寺山修司は、デュシャンの機械を一種の遊戯装置と捉え、全く別の視点から、この機械をSF的な世界観へと拡大してから再び脱構築した。先に、寺山はエッセイ『装置実験室』を書き、次いで『奴婢訓』の舞台装置に応用するため、舞台空間を組み立てていったように思われる。さて、寺山が、『奴婢訓』を書くときに使用した文献は以下の作品群がその一部分である。

ウィリアム・テン『生きている家』、J・G・バラード『ステラヴィスタの千の夢』、ロバート・シルヴァーバーグ『時の仮面』、レイ・ブラッドベリ『草原』、フランツ・カフカ『ある流刑地の話』、チャールズ・アダムズ『Dear Dead Days』の「簡易首吊り用ネックレス」、カール・レーヴェ「心臓ピアノ」「機械の中の死」、ルイス・ホルヘ・ボルヘス『不死の人』、チャールズ・チャップリン『モダンタイムス』、カレル・チャペック『R・U・R』、江戸川乱歩『パノラマ島奇談』、アルフレッド・ジャリ『超男性』、ミシェル・カルージュ『独身者の機械』、レーモン・ルーセル『アフリカの印象』、ロートレアモン『マルドロールの歌』、デウス・エキ

ス・マキナ（機械仕掛けの神）、ミシェル・フーコー『レーモン・ルーセル』、ジル・ドゥルーズ『アンチ・オイディプス』の機械論などである。

先に示した一連の作品群は、寺山が『奴婢訓』に使った資料の出典であり、寺山が舞台に『奴婢訓』を構築する時にアイデアとなった原典であると思われる。ところで、寺山は、『装置実験室』のなかで、デュシャンを以下のように引用している。

マルセル・デュシャンによると、この「独身者の機械」は二種類の等価な要素のよって構成されていることになる。その一つは、性的な要素である。すなわち、機械は両性具有であり、男でも女でもない。

「独身者の機械」には男性的要素の分子とみなされていい九人の独身者が入っている。そして、そのなかの幾人かが協同で、一つの女性的キャラクターに対して、男性的要素を表出する、という仕組みになっている。

（この二元性は、同じマルセル・デュシャンの「大ガラス」Large Glass にもはっきりとあらわれている）。そこでは、彼は花嫁を上部にとりつけ、男性的な独身者装置を（隔離するように）下部にとりつける。性の二元性は、この機械にとって不可欠なものだ。<sup>36)</sup>

こうして、寺山は、デュシャンの『大ガラス』（『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』）を解体して、『奴婢訓』の舞台に脱構築していくのである。

## 16. 寺山修司『奴婢訓』

寺山は、『奴婢訓』の解説で、『プレイ・アンド・プレイヤーズ』から批評を引用しながら、デュシャンの「大ガラス」『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』について次のような批評を引用している。

マルセル・デュシャンの機械などの、驚くべき集合体を思わせる。寺山のオリジナリティは、内省者としてより、イメージの狩人としてのものだ。空間に対して、画家的感覚を持っており、俳優たちを、行為のキャンバスに絵具として塗りこめる。<sup>37)</sup>

また、寺山は『奴婢訓』の紹介文で、自ら「私がこの演劇で描きたいことは、〈主人の不在〉と言う言葉で表される」と述べている。寺山の〈主人の不在〉は、例えば、デュシャンが『泉』に暗示したように、横たわった“便器”の相手である男性の姿が見えないこと、その事が『奴

婢訓』を劇化するときに大きな動機となって働いたと思われる。また、デュシャンの油彩画『階段を降りる裸体』には、女性の姿が見えない。従って、この作品はキュビズムを根底から覆した作品であるともいわれる。ハーバート・R・ロットマンは『マン・レイのモンパルナス』で、デュシャンの『階段を降りる裸体』について次のように批評をしている。

The biggest shocker was the work of unknown Frenchman named Marcel Duchamp. His Cubist Nude Descending a Staircase, despite the irresistible title, revealed very little nudity or indeed anything else that was recognizable. (p.31)

ところで、寺山の歌『階段上の猫』は、映画『書を捨てよ、町へ出よう』の挿入歌で、浅川マキが映画の中で歌っている。さて、実際、浅川マキが寺山との思い出を語ったラジオ番組がある。それは、MRO 北陸放送ラジオが『浅川マキ〜ロング・グッドバイ』を制作して、2011年5月29日（日曜日）に15時00分から15時55分まで放送した。その番組で、浅川マキは、実際、問題の場面を映したスクリーンを見たが、薄暗くてマキの姿全体がはっきりと映っていなかった。そこで、浅川マキが試写会の後で、寺山にその場面の撮り直しを提案した。だが、寺山は「それでいいのだ」と答えて、浅川を困惑させたという。後に、浅川マキはこの話を聴衆の前で再び話したら、聴衆はまた笑った。それで、浅川マキは「何故笑うのか」と聴衆に反論している。これら一連のエピソードから分かる事は、寺山が浅川に「それでいいのだ」と答え、しかも、同じエピソードを浅川が聴衆に話したら、また、聴衆が笑ったので浅川が困惑していることだ。ちょうど、これは、観客が『泉』を見ても意味が分からず、困惑しているのを、デュシャンが見て笑う悪戯っぽさとどこかしら似ている。また、そこから、同時に、寺山の悪戯も透いて見えてくる。

確かに、寺山の〈主人の不在〉は、『奴婢訓』以外にも『青ひげ公の城』の青ひげ公の不在や、『中国の不思議な役人』の役人の不在などにも現れている。けれども、私達が寺山の謎解きに囚われていると、案外、寺山の悪戯によって、私達の方が、翻弄されていることに気がつかないのかもしれない。

それでなくても、『奴婢訓』は、分からない仕掛けや謎に満ちた作品である。先ず、冒頭の主人の謎めいた描写がある。いったい主人は、生身の人間なのか、それとも、ガンダムのように組み立てロボットなのか、それとも、『ターミネーター』のサイボーグなのか分からない。そんな謎の物体として、問題となっている屋敷の主人が紹介される。

元々、戯曲『奴婢訓』には、その前後に書かれた小説があり、そこでは、生身の主人公が描かれている。ところが、寺山は、まるでエッセイのだまし絵のように、その絵が描かれた所

から、元の絵を消しゴムで消してしまう。そのようにして、寺山は『奴婢訓』から生身の主人の姿を消し去ってしまったらしい。つまり、寺山は、台本が、あたかも下絵の鉛筆の線であるかのように、その台詞を言う役者を、今度は、絵の具が下絵の鉛筆の線を消していくのと同じような具合にして、生身の主人公の姿も消し去ってしまうのである。

先に触れたが、浅川マキは映画『書を捨てよ、町へ出よう』に出演し歌を歌っている。なのに、寺山は、暗い照明で、彼女の姿を殆ど消してしまった。けれども、ライトが浅川の姿を黒く塗りつぶしたのであって、浅川の声は聞こえてくる。ちょうど、実験映画『消しゴム』の中で、画面は消えてしまっても、人の声や波の音は聞こえてくるように、浅川の声は暗闇から聞こえるのである。

或いは、『奴婢訓』の舞台には、幾つもの箱がメールボックスのように幾層にも積み上げられていて、その中から幾つもの顔が次々と首を出し、台詞を、即興的に、しかもアットランダムに言う。あたかも、それが、ジョン・ケージのチャンス・オペレーションのように、或いは、デュシャンのチェス・ゲームのように、全く偶然に、舞台は進行してゆく。寺山の舞台には、物語やスタニスラフスキーの俳優術を無視したパフォーマンスがある。だが、その代わりに、ルイス・キャロルの『アリス・ワンダーランド』や『マザー・ゲース』の鋭いナンセンスな薬味の効いたユーモアもある。

『奴婢訓』に出てくる舞台上の人間ハンガーは、アクロバットのな軽業師の熟練を要する。だが、寺山はここでも殊に見世物の復権を強く要求していて、サーカスの世界を芝居に導入することを強く求めているようだ。

『奴婢訓』の舞台には、自分自身を折檻する機械が登場するが、寺山は、SF的な機械装置を実際に舞台上に登場させようとした。これは一種のマジックショーであるが、ちょうど、ルーセルが自分の小説『アフリカの印象』の観念の世界を舞台上で表わそうと試みたように、『奴婢訓』の折檻する機械には、ルーセルのアイデアにオリジナルがあるように思われる。ところで、寺山は、東野芳明から、ルーセルを知り次いで、デュシャンの機械に関心を懐き、遂に『地下演劇』第9号で「レーモン・ルーセルの演劇」の特集を刊行した様である。

寺山 東野さんが「君、レーモン・ルーセルを知ってるかい」って言った事がこの特集の最初の動機となったわけです。<sup>38)</sup>

寺山は、『地下演劇』第9号を通して、自分の新しい演劇の展開を明らかにしていった。殊に、東野がルーセルとデュシャンとの関係を論じる時、その発言が、寺山には強い刺戟になったようなのである。



東野 デュシャンがしょっちゅうルーセルのことを言ってるわけね、デュシャン論など色々読んでいるとどうもルーセルというのは一つの鍵になるらしい。(11頁)

ところで、現実世界では、全くあり得ない世界を、エッシャーやマグリットがだまし絵で描き、SF映画作家がトリックや特撮や合成技術でスクリーンに映写した。だが、寺山は、舞台上、生の人間を使って一種の人間機械を表わそうとした。さて、寺山の天井桟敷に属した制作者や役者達は、人間ポンプで口に大やけどしたり、人力飛行機を火で燃やす時に、腕に大やけどをしてケロイドになったりした。また、萩原朔美氏や鈴木達夫氏の発言によると、寺山が出す無理難題のアイデアを実現しようとしたのでスタッフは辟易したと、回顧している。けれども、寺山が、一種の人間リンチ機を空想して作りあげようとした危険性にもかかわらず、寺山が、少年のような好奇心から出すアイデアに、制作に関わった人達が、次第に、心を引きずられて行くほどの魔力があったことも事実だ。例えば、寺山が作った実験映画『ローラ』では、森崎偏陸氏は現在六十二歳であるが、彼が二十五歳の時に演じた青年役を四十年近く経っても、まるで機械の一部となったかのように演じ続けて、未だにフランスや日本各地を巡演し続けている。これなど、森崎氏が寺山の魔力に今も尚、引き摺り回されている好例であろう。

さて、寺山は、『奴婢訓』の劇中で、宮沢賢治の宇宙論に触れている。他にも『青ひげ公の城』で、寺山は、劇場は、宇宙の彼方と繋がっていると述べている。つまり、寺山は、劇場を宇宙の核のように考えていたようだ。

また、寺山の市街劇は劇場の外側の世界である。かつて、松山で開催された『人力飛行機ソロモン』を観劇した後、筆者が、夜の飛行便で、松山から名古屋に飛んだとき、飛行機から、真っ暗な下界を見下ろしながら、松山の夜景の中に、数時間前に観た『人力飛行機ソロモン』のフィナーレの光景をぼんやりとした灯火の中に観た思いがした。それは、銀河系宇宙の星のぼんやりとした輝きのように頼りがなかった。しかし、確かに、あのぼんやりとした灯りの下で、市街劇は上演されたのだと思ったのである。

また、荒川修作の広大な建築や公園と比較するならば、確かに、寺山は、狭い劇場空間や広い市街劇の空間に宇宙を見ていたにすぎないかもしれない。けれども、馬場駿吉氏が述べているように、荒川のアイデアは、寺山のコンセプトに繋がっているかもしれないのだ。

## 17. まとめ

もしも、寺山修司の作品から、マルセル・デュシャンの前衛芸術から受けた影響を取り除いてしまったら、寺山の作品が訴えている底知れない「謎」は消滅し、衝撃的なインパクトも半

減してしまうかもしれない。むろん、寺山の謎に満ちた暗黒世界は、デュシャンに止まらず、荒川修作の衝撃的な芸術観によって更に発掘され、次々と新しい謎が解明されるであろう。しかし、その前にデュシャンが残した芸術を解明する必要がある。というのは、寺山は、デュシャンからの影響を提示しているのであり、従って、デュシャンの芸術の尺度から寺山の作品を再検討すると、それまで、寺山演劇の地表の下に隠れていて見えなかった真の姿が現われ、ベールの被膜から、まるで半睡のまま眠っている秘密が、透いて見えてくるからである。

従って、寺山の隠れた真実を解明するためには、先ず、デュシャンの芸術の尺度から測定方法を探求しなければならない。そして、更に、デュシャンの芸術に新しい視点を開発した荒川修作の芸術を解明しながら、新たな手掛かりを発掘し、未だに寺山の作品の中に眠り続けている鉱脈を掘り当てていかなければならない。

言い換えれば、デュシャンが切り拓こうとしていたモダン・アートの地平を、今度は、荒川修作が継承し新たな視点からそのアートを解明していた事に気がついて、それを探求し、その考え方を解読して、寺山の隠れた謎の解明に挑まなければならない。

そのとき、寺山作品の理解の仕方が一変し、未知の地平に、新しい道のりが見えてくる。例えば、寺山は「百年経ったらその意味分かる」と言っているが、荒川は「一万年経ったら再び戻ってくる」と予言しているのだ。

荒川の方法は、デュシャンとは異なるが、もし、デュシャンが生きていたら、自分とは違う荒川の方法論を傾聴して、自己の芸術を更新したに違いない。また更に、寺山の未知の鉱脈を掘り当てる為にも、デュシャンの鑿ばかりでなく、荒川の鑿も、寺山山脈の採掘には不可欠である。デュシャンは「死ぬのは他人ばかり」と言って「不死」を退けたがたが、荒川は「死ぬのは法律違反です」を著し、「不死」論の新機軸を展開している。かつて、岡本太郎は、ピカソが好きだったがピカソのエピゴーネンになることを嫌い、生涯「アンチ・ピカソ」を貫いた。荒川が、「不死」論を展開するのは、デュシャンの「死ぬのは他人ばかり」を深く理解したうえで批評しているのであり、取りも直さず、荒川がデュシャンの芸術に通暁しているからに外ならない。

また、寺山は、やはり、デュシャンの墓碑銘でもある「死ぬのはいつも他人ばかり」から強い感化を受け、「自分の墓はいらない。言葉だけで十分」と遺言を残しさえした。けれども、寺山の「不死」論は、デュシャンの「死ぬのはいつも他人ばかり」にアンチを表明していた事は確かだ。だからこそ、寺山の「不死」論からは、アンビヴァレントな感覚を読み取ることが出来る。従って、寺山の二律背反的な反応を、荒川の「不死」論と比較することによって、未知なるアートの一部が、もしかしたら解明されるかもしれない。その時、デュシャンの「レディ・メイド」や「コンセプチュアル・アート」が、明白で分かり易いコンセプトとして我々

の目の前に現れるかもしれない。

## 注

- 1) Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe* (Flammarion, 1994), p. 37.
- 2) 高橋康也対談集「デュシャンの方へ」(『アリスの言葉たち』新書館、1981)、229頁。
- 3) 東野芳明『曖昧な水』(現代企画室1980)、52頁。
- 4) Artaud, Antonin, *Oeuvres Complètes VII Heliogabale* (nrf Gallimard, 1967), p. 20.
- 5) Carrouges, Michel, *Les Machines Célibataires* (Arcanes, 1954), pp. 27–28.
- 6) Golden, John, *Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (Allen Lane Penguin Press, 1973), P. 100.  
cf. ジョン・ゴールディングが『ピエールガパンヌとマルセル・デュシャンとの会話』から引用した個所は以下の通りである。Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp* Translated by Ron Padgett (The Viking Press, 1971), p. 33.
- 7) Duve, de Thierry, *Pictorial Nominalism on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* Translation by Dona Polan (Minnesota U.P., 1991), p. 42.
- 8) Godard, Jean-Luc, *Pierrot Le Fou* Translated by Charles Affron (Rutgers U.P., 1987), p. 104.
- 9) 「アルチュール・ランボー 寺山修司」『超時間対談』(集英社、1981)、174頁。
- 10) Ducasse, Isidore (Comte de Lautréamont) *Oeuvres Complètes Lea Cants de Maldoror Lettres Poésies I et II* (nrf Poesiel Gallimard) p. 234.
- 11) (参考)「松岡正剛の千夜千冊」(2011/11/13) [www.isis.ne.jp/mnn/senya/senya0680.html](http://www.isis.ne.jp/mnn/senya/senya0680.html)
- 12) *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe* (Modern Library Giannini, 1938), p. 411.
- 13) Bataille, Georges, *Story of the Eye* Translated by Joachim Neugroschal (Penguin Books, 2001), p. 72.
- 14) Jarry, Alfred, *Le Surmâle* (Mille. Et. Une. Nuits, 2006), p. 73. 以下同書からの引用は、頁数のみ記す。
- 15) Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp* (Viking, 1971), p. 33.
- 16) Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1963), p. 11. (参考) 岡谷公二『レーモン・ルーセルの謎』(国書刊行会、1998)、69頁。
- 17) *Affectionately, Marcel, The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* (Ludion Press, 2000) p. 101. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 18) Cf. Lottman, Herbert R., *Man Ray's Montparnasse* (Harry N. Abrams, Inc., 2001), p. 72.
- 19) Dali, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dali* Translated by Haakon M. Chevalier (Dover Publications, inc., 1993), p. 383.
- 20) Breton, André, *Anthologie de l'humour noir* (Jean-Jacques Pauvert, 1966), p. 356.
- 21) Breton, André, *Le surréalisme et la peinture* (Gallimard, 1965), p. 133.
- 22) 『コレクション瀧口修造』3 (みすず書房、1996)、90頁。以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 23) 東野芳明『マルセル・デュシャン』(美術出版社、1981)、335頁。
- 24) 東野芳明『マルセル・デュシャン遺作論以後』(美術出版社、1990)、253頁。
- 25) 馬場駿吉「60年から70年代芸術と寺山修司・II」(国際寺山修司学会第11回春季大会、講演、愛知学院大学楠元学舎・薬学部棟)
- 26) 東野芳明「ニューヨークの荒川修作」(『美術手帖』1966.5)、111頁。

- 27) 工藤順一「荒川修作「見る者がつくられる場」読解」(『美術手帖』1992.2), 38-39頁。
- 28) 「荒川修作の言葉 死なない家=生きる家=リバーシブルディスティニー」(2011/11/12) [http://hiwihhi.com/ha2\\_a/status/67249429073231874](http://hiwihhi.com/ha2_a/status/67249429073231874)
- 29) 「『死なない子供』荒川修作」(2011/11/12) <http://cineaste.jp/2000/2013.htm>
- 30) 寺山修司『黄金時代』「詩歌人——岸上大作」(九藝書房1978), 249頁。
- 31) 寺山修司『言葉が眠るときかの世界が目ざめる』(新書館1972), 259頁。
- 32) 『寺山修司の状況論集時代のキーワード』(思潮社1983), 9頁。
- 33) 寺山修司『地獄篇』(思潮社、1983), 100頁。
- 34) Duve, de Thierry, *Pictorial Nominalism on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* Translation by Dona Polan (Minnesota U.P., 1991), p. 42.
- 35) 寺山修司『花札伝綺』(思潮社、1984), 111頁。
- 36) 寺山修司『装置実験室』(日本ブリタニカ、1980), 52頁。
- 37) 『プレイ・アンド・プレイヤーズ』からの引用(『寺山修司の戯曲』第五巻『赤札伝綺』作品ノート、思潮社、1984), 326頁。
- 38) 東野芳明、寺山修司「特集「レーモン・ルーセルの演劇」対談「アフリカの印象」(『地下演劇』第9号), 11頁。以下同書からの引用は頁数のみ記す。

## 参考文献

- The Writings of Marcel Duchamp* Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson (A Da Capo Paperback, 1973)
- Dialogues with Marcel Duchamp* by Pierre Cabanne Translated by Ron Padgett (Viking Press, 1971)
- Golding, John, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (Allen Lane Penguin Pree, 1973)
- Marcel Duchamp* Edited Anne D'Harnoncourt Kynston McShine (The Museum Modern Art, Philadelphia Museum Art, 1989.5)
- West Coast Duchamp Ed: Bonnie Clearwater* (Grassfield Press, 1991)
- Cvach, Milos, *Marcel Duchamp Porte-chapeau* Editions du Centre Pompidou (1 janvier 1992) ; Collection : L'art en jeu.
- Curtill, Sophie & Cvach Milos, *L'Art en Jeu* Edition du Centre Pompidou, (1973)
- Marcel Duchamp, *die grosse Schachtel : de ou par Marcel Duchamp ou Prose Selavy*
- Inventar einer Edition Ecke Bonk (Schirmer/Mosel, 1989)
- Marcel Duchamp *The Box in a valise inventory of an Edition Ecke Bonk* Translated David Britt, (Rizzoli, 1989)
- Baldwin, Neil, *Man Ray: American Artist* (Clarkson N Potter, Inc., 1988)
- Roussel, Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique* (Pauvert, 1979)
- Roussel, Raymond, *l'Etoile au Front* (Jean-Jacques Pauvert, 1963)
- Roussel, Raymond, *la Poussiere de Soleils* (Jean-Jacques Pauvert, 1964)
- Roussel, Raymond, *Locus Solus* (Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1965)
- Caradec, Francois, *Vie de Raymond Roussel* (Jean-Jacques Pauvert, 1972)
- Dali, Salvador, *Comment on deviant Dali* (Editions Robert Laffont, 1973)
- Dali, Salvador, *Hidden Faces* (Picador, 1975)
- Dali, Salvador, *Journal d'un genie adolescent* (Motifs, 2004)

- Dali, Salvador, *Dali on Modern Art* Translated by Haakon M. Chevalier (Dover Publications, inc., 1996)
- Madeline Gins and Arakawa, *Architectural Body* (Alabama U.P., 2002)
- Silberg, Robert, *The Masks of Time* (VGSE, 1987)
- Shekiley, Robert, *The Status Civilization and Notions: Unlimited* (SF Ace Books, 1960)
- Ballard, J. G., *Passport to Eternity* (A Berkley Medallion Book, 1963)
- Gins, Madeline & Arakawa, Syusaku, *Making Dying Illegal* (Roof Books, 2006)
- Fris-Hansen, Dana 『マルセル・デュシャン紙の上の仕事』 南條史生訳 (京都書院、インターナショナルビギナーアートスペース、1991)
- トムキンズ、カルヴィン 『デュシャン1887-1968』 東野芳明日本語版監修 『巨匠の世界』 (Time.inc, 1966)
- 菅原教夫 『レディメイドデュシャン覚書』 (五柳書院、1998)
- パタ、オクタビオ 『マルセル・デュシャン論』 宮川淳、柳瀬尚紀 (書肆の薔薇、1991)
- モウレ、グロリア 『マルセル・デュシャン』 野中邦子訳 (美術出版社、1990)
- ミンク、ジャニス 『マルセル・デュシャン』 (Taschen, 2001)
- シャルポニエ、ジョルジュ 『デュシャンとの対話』 北山研二訳 (みすず書房、1997)
- 中原佑介 『デュシャン』 (新潮美術文庫49、1993)
- 宇佐美圭司 『デュシャン』 (岩波書店、1986)
- レリス、ミシェル 『デュシャンミロマッソラム』 岡公二編訳 (人文書院、2002)
- コレクション 瀧口修造 1～13、別巻 (みすず書房、1991-1998)
- 寺山修司、矢牧健太郎 『遊戯装置』 (河出文庫、s63)
- 寺山修司 『装置実験室』 (日本ブリタニカ、1980)
- 寺山修司 『私と言う謎』 (講談社文庫、2002)
- 『黄金時代』 寺山修司評論集 (九藝出版 s53)
- 『寺山修司演劇評論集』 (国文社、2000)
- 寺山修司 『月蝕機関説』 (冬樹社、s56)
- 『寺山修司の状況論集時代のキーワード』 (思潮社、1993)
- 『寺山修司対談集言葉が眠るときかの世界が目ざめる』 (新書館、1972)
- 東野芳明 『曖昧な水』 (現代企画室、1980)
- 瀧口修造 『シュルレアリスムのために』 (せりか書房、1974)
- 瀧口修造 『16の横顔ポナールからアルプへ』 (白揚社、1955)
- 『コレクション・日本シュルレアリスム⑤』 澤正宏編 (本の友社、2000)
- 飯島耕一「瀧口修造」『言論は日本を動かす』 第9巻「文明を批評する」(講談社、s61)
- ダリ、サルヴァドール 『異説・近代芸術論』 瀧口修造訳 (紀伊国屋書店、2006)
- 『飯島耕一・詩と散文』 2 「瀧口修造へのオマージュ」 (みすず書房、2001)
- テラス、アントワーヌ 『ポール・デルヴォー』 與謝野文子訳 日本語監修瀧口修造 (河出書房新社、2006)
- 『マルセル・デュシャン書簡集』 北山研二訳 (白水社、2009)
- 『マルセル・デュシャン全著作』 北山研二訳 (未知谷、2001)
- デュシャン、マルセル 『表象の美学』 (牧神社、1977)
- トムキンズ、カルヴィン 『マルセル・デュシャン』 木下哲夫訳 (みすず書房、2003)
- 『特集=シュルレアリスムの彼方へデュシャンとルッセル』 (ユリイカ、1977.8)

- デューヴ、ティエリー・ド『マルセル・デュシャン』(法政大学出版局、2001)
- ブルジャッド、ピエール『マン・レイとの対話』(水声社、1995)
- 石黒輝雄「マン・レイになってしまった人」(銀紙書房、1983)
- 荒川修作「デュシャン頌」(『マルセル・デュシャン』『エピステマー』、朝日出版社、1977.11)
- 荒川修作、マドリン・キンズ『養老天命反転地』(花の都ぎふ花と緑の推進センター、2005)
- 荒川修作・藤井博巳〔対談集〕『生命の建築』(水声社、1999)
- 荒川修作、マドリン・キンズ『建築する身体』川本英夫訳(春秋社、2004)
- 『現代思想』「総特集荒川修作+マドリン・キンズ」(青土社、1996)
- 荒川修作、マドリン・キンズ『死なないために』三浦雅士訳(リプロボート、1988)
- ブルトン、アンドレ『シュルレアリスムと絵画』(粟津則雄、大岡信訳(人文書院、2008)
- 『版画芸術』「荒川修作最新作集」No. 18 (阿部出版、1977)
- 荒川修作、マドリン・キンズ『建築——宿命反転の場アウシュヴィッツ——広島以降の建築的実験』工藤順一、塚本明子訳(水声社、1995)
- 荒川修作+マドリン・キンズ『死ぬのは法律違反です』河本英夫、稲垣論訳(春秋社、2007)
- 『美術手帖』「特別企画荒川修作「見る者がつくられる場」展」(美術出版社、1992.12)
- 荒川修作+マドリン・キンズ『意味のメカニズム進行中の著作(1963-1971、1978) 荒川修作の方法によって』瀧口修造訳(発行所: ギャラリー・たかぎ、1979)
- 高橋康也対談集『アリスの言葉たち』(新書館、1981)
- 『夜想』27「★特集★レーモン・ルーセル」(ペヨトル工房、1990)
- 『日本詩人全集』第6巻昭和篇(1) 瀧口修造(創元社、s27)
- 『世界美術全集』37 西洋(13) 現代(角川書店、s36)
- 『瀧口修造とマルセル・デュシャン』(千葉市美術館、2011)