

三島由紀夫と寺山修司

——オスカー・ワイルドのデカダンス——

清水 義和

01. はじめに

寺山修司は、三島由紀夫との対談「三島由紀夫—寺山修司 エロスと抵抗の拠点になり得るか」(『潮』第127号、1969.7)の中で、三島にファンレターを書き送ったと述懐している。¹⁾つまり、寺山は、若い頃かなり三島に心服していたものと思われる。では、寺山が仮に三島との間で少年の頃から共感し合うものがあったとすれば、その本性とは一体何だったのだろうか。因みに、寺山は、さながら読書家ホルヘ・ルイス・ボルヘスのように、若い頃殆ど全ての書物を読破したと言われる。そうだとしたら、当然、寺山は、三島文学に私淑しそのスタイルにも知悉していた筈である。

ないしは、寺山は、夥しい作家や芸術家や詩人からその表現形式を模写したりコラージュしたりしたと言われる。延いては、寺山が、三島の文体を畏敬して自分の作品に応用し昇華させていたとしても不思議ではない。それで思い出すことがある。マルセル・ブルーストは『模作と雑録』の中で様々な作家たちの文体で自作を書き別けた。

三島が著した『金閣寺』の主人公の溝口が吃音に苦しむ形姿がある。²⁾これは寺山の『あゝ荒野』の中で主人公の二木建二が吃音を直そうとして矯正学校に通う描写を想起させる。³⁾

また、三島が執筆した『仮面の告白』では、「私」は「僕はどこから生まれたの？ 僕どうして生まれたの？」⁴⁾と自問する。これは、寺山がドキュメンタリー番組「あなたは…」の中で、街頭でインタビューした所謂自分探しの「あなたは誰ですか？」⁵⁾と似通っている。

更に、『仮面の告白』にある「ジル・ド・レエの神秘すぎる衝動」(14頁)に著された一文は、寺山が劇作した『青ひげ公の城』の「謎」と通じている。

他にも、『水妖記』一括弧して—（ウンディーネ）と読まれた」（118頁）は、寺山のファンタジー童話『人魚姫』との繋がりを思い出させる。

しかも、三島が『仮面の告白』や『金閣寺』に提示した「フィクション」は、寺山の『誰か故郷を想はざる』や『毛皮のマリー』の「嘘」と連動している。

なかでも、三島が『サド侯爵夫人』で劇化したマルキ・ド・サドの不在は、寺山の『青ひげ公の城』の青ひげの不在や『奴婢訓』の聖主人の不在を想起させるのである。

なかんずく、三島の『サド侯爵夫人』を披見すると、サド侯爵夫人のルネが幕切れでサドをもはや目もくれないところが怪奇に思える。別役実氏が論述した「三島戯曲の方法意識『サド侯爵夫人』の構造」で、サド侯爵夫人がサドを捨てる時がドラティックだと論じている。⁶⁾

けれども、筆者は、別役氏の解釈には違和感を覚える。というのは、先ず、サド侯爵夫人の最後の短い台詞は、既にシェイクスピアが書いた『十二夜』でヴァイオラがオーシーノの心を一瞬にして蠱惑するエピグラム⁷⁾や、『マクベス』でマクベスが魔女に唆されて絶句する警句(p. 928) や、『ベニスの商人』でポーシャがシャイロックの刃をたったひと言で封じた名文句を思い出させるからである。(p. 204) 殊に、シェイクスピアは詩の弱強のリズムで劇的なクライマックスを作りあげてしまう偉大な前任者であった。

そのうえ、三島が創作した『サド侯爵夫人』の大詰めは、ジャン・ラシーヌが作劇した『ベレニス』の終幕でベレニスが恋人のティテウスと訣別するときに交わす科白を喚起させる。⁸⁾ というのは、パラドキシカルにみると、ベレニスは恋人のティテウスとの別離よりも、二人が二度と廻り合ってはならない事の方が要諦だからである。つまり、別れる苦悩よりも別れが創成する不屈な熱誠の方が肝要だからである。それと同じように、サド侯爵夫人もサドとの別離よりも二人が二度と遭逢してはならない熱愛の方が肝腎だったのである。

『ベレニス』の大団円では、実はベレニスに別離を先に宣告したのはティテウスの方だった。けれども、ベレニスはティテウスから別離を宣告された後、逆にベレニスの方がティテウスに向かって毅然と離別を切々と自己主張するのである。他方、サド侯爵夫人も長年敬愛してきたサドに向って別離を突如宣言するのである。この点で、『ベレニス』と『サド侯爵夫人』は、女性が男性を容赦なく拒絶する箇所が辛うじて一致している。これはまた劇的な急変によって惹き起こされる発想の大転換とでもいったらよいのだろうか。⁹⁾

更に、『ベレニス』と『サド侯爵夫人』の間にある破局には奇妙な逆転が相互に見られる。つまり、サド侯爵夫人の破局は、ベレニスの破局と状況が真逆であるけれども、この最後の一言、即ち、この科白を言うためにだけ、劇全体が構築されていたという禁秘に遭逢する。もしかしたら、三島はラシーヌの『ブリタニキユス』をそれまでに翻訳していたから、疾くくにラシーヌのドラマツルギーを修得していたのかもしれない。或いは、澁澤龍彦が指摘している三

島固有のセヴァスチャン・コンプレックスによる謂われ因縁があるのかもしれない。

さて、澁澤龍彦が書いた『サド侯爵夫人』論を読んでいると、これまで気がつかなかった箇所突然遭遇する。つまり、三島の『サド侯爵夫人』では、サドが最初から最後まで全く舞台に姿を現わさない。実を言えば、何故サドは舞台に姿を完膚なきまで現わさないのかという素朴な疑問は以前からあった。その後、寺山修司の芝居を頻繁に見るようになり、三島と寺山の共通した劇作法に幾つかの類似点に気がつくようになった。なかでも、『青ひげ公の城』の青ひげや『奴婢訓』の聖主人が舞台に全く姿を現わさないのもどかしい疑念を感じてきた。ところで、この疑問は三島の『サド侯爵夫人』のサドの不在に感じたのと同じ疑問であった。因みに、『サド侯爵夫人』では、サドが実在するアリバイは実を言えばサド侯爵夫人であるルネや関係者達の言葉によって提示されるだけである。

いっぽう、寺山の場合、青ひげ公や『奴婢訓』の聖主人のアリバイは、舞台に残された衣服や靴にすぎない。或いは、青ひげ公は青ひげ公本人の台詞を他の役者が代読したり、また『奴婢訓』の聖主人の役を演じる奴婢が代理人として演じたりする事によってのみ存在する。

ひるがえってみると、寺山にはガルシア・ロルカの死生観「この世には生と死があるのではなく死と死がある」¹⁰⁾という持論があった。言い換えれば、寺山は、生の役者ではなく、人形劇『狂人教育』(1962)の人形や映画『田園に死す』の光媒体に蔽われた生人間の代理人を生身の代替要員にしてきた。

さて、三島の『サド侯爵夫人』と寺山の『青ひげ公の城』や『奴婢訓』の初演とを年代的に見てゆくと、まず初めに三島の『サド侯爵夫人』は1965年の初演であるが、寺山の『奴婢訓』は1978年の初演であり、また、『青ひげ公の城』は1977年の初演である。この三作品の初演だけを比べてみると、三島の方が寺山よりも既に10年以上も前に舞台に登場しない主人公を劇に著していた事が明らかになる。

しかしながら、寺山は、それ以前に、『毛皮のマリー』のマリー、『青森県のせむし男』のせむし男、『花札伝綺』の鬼太郎の不在を1967年に書いて上演している。その事実から、三島と寺山はほぼ同時代に同じ主題、つまり舞台上の主人公の不在を扱った作品を書いていたことが分かってくる。

ついでながら、寺山は処女作『血は立ったまま眠っている』(1960)の上演前にエチュード『忘れた領分』(1956)公演がある。その中で、観客の眼には見えない鳥が極めて重要な存在となって飛翔する。むろん、明らかに、寺山は三島の『サド侯爵夫人』に影響されて芝居を書いたことは事実である。

そうはいうものの、実のところ同じ時期に、三島と寺山が当時ヨーロッパの芝居に影響されて自作を執筆していたのは事実であり、そのことの方がもっと肝要に思われるのである。三島

は、サド、ジョルジュ・バタイユ、ジャン・ジュネらのドラマに影響されて芝居を書いたが、寺山の場合もしかりであった。

疑いもなく、三島と寺山が、サド、バタイユ、ジュネらに影響されて芝居を創作していた。だが、さらに一步踏み込むと、三島と寺山の作風が似ているだけでなく、却って、二人が異質の劇を反比例するように創作していたことも顕著になって来た。

ついでながら、三島が著した『豊饒の海』(1970)は象徴的に月面を現わしている。けれども虚無の世界も表わしている。¹¹⁾寺山が作劇した『青ひげ公の城』(1981)のラストシーンでは少女が「月よりも、もっと遠い場所、それは劇場!」¹²⁾と語る。つまり、この場合、地球から遠く離れたところは月面でもあるわけである。要するに三島も寺山も死の世界を晩年に至るまで描いている箇所で両者は重なるところがある。

そうはいうものの、寺山が三島と異なるのは、寺山には「この世には生と死があるのではなく、死と死がある」という持論があり、この地球さえも死の国と見ている事だろう。その証拠に、寺山の芝居には人形が夥しく登場する。『青ひげ公の城』では青ひげの犠牲になった女性たちが人形の姿で現れる。人形は人間が死んだままの姿を何時までも腐敗せずに生身の姿を保っている。

寺山の人形に対する偏頗は、また寺山の「人間は不完全な死体で生まれ、完全な死体になる」¹³⁾というアナグラムと結びついている。或いはまた、寺山はボルヘスの『不死の人』から「人間は死なない」という考え方に影響されたようである。ボルヘスによれば、不死の人は、何十年もの梁間で何度も若返り、こうして生を絶えず更新してゆく。寺山はボルヘスの『不死の人』から、やがて寺山独特のコンセプトとなった「死と死が不死となる」という考え方を析出させていった。その不死の人とは、寺山にとって、人形であり映画であった。¹⁴⁾人形も映画も元々物質であり死んでいるのであるが、動きを与えられると生きているかのように動きだす。そもそも地球上に生物が誕生し姿を現わす遙か以前から、宇宙の運動や星の誕生によって物質全体は動いていた。ちょうど、間欠泉が突如水を噴き上げるように、物質はまるで生命が与えられたかのように性のエクスタシーを産み出していたのである。いうなれば、太古から死んでいる物質が間欠泉のようなエネルギーを得て、突如として全速力で活動していたのであろう。こうして無生物である死と死が不死となって生命現象に似た動きを生じさせるようになった。また、この間欠泉を偲ばせる性のエクスタシー現象を寺山は人形や映画に認めたようである。

これに対して、三島は、寺山がこよなく愛した人形や映画を、より深遠に、またより広漠とした景趣の中に見ていた。実際、三島は人形浄瑠璃に原型を持つ歌舞伎や能を近代化して自ら劇作した。別けても、三島の映画論『三島由紀夫映画評論集成』は実によく検分した上で記述

され纏められている。¹⁵⁾

ともかく、三島は、寺山を圧倒する博識な知識で作品を著した。おまけに、三島の周りには博学な智識に証憑された知識人が大勢いた。中でも、三島は澁澤龍彦から西洋の智識を得ていた。むろん、寺山も澁澤の博学な聡慧に憧れていたもので、結果的には、それほどまでに、三島と寺山の創造世界は相似形をなしていた。それにもかかわらず、寺山が、三島をライバル視していたのは、寺山自身が、三島と異なるオリジナリティーが心の奥底には潜んでいると確信していたからに違いなかった。¹⁶⁾

ついでながら、寺山の『奴婢訓』や『青ひげ公の城』を読んでから、三島の『サド侯爵夫人』を再読すると何れの作品でも、主人公が登場しないという「謎」や「迷路」に逢着する。けれども双方の違いも歴然としている。三島の『サド侯爵夫人』は、何よりも『失われた時を求めて』や『ドリァングレイの肖像』や『女中たち』の倒錯した世界の描写が横溢している。しかも、『失われた時を求めて』や『ドリァングレイの肖像』や『女中たち』は悪徳の世界を描き出している。そればかりではない。なかでも、三島は自ら手本とした、バルザックの人間喜劇やスタンダールの『赤と黒』や『パルムの僧院』を人間の漲った感覚の世界として自作に限無く映し出している。

三島は自作に膨大な知的教養の世界を提示してその宇宙観を読み手に伝授してくれる。いっぽう、寺山の方は「死と死」の世界が「不死」となるコンセプトを三島の仮面の背後に覗いていたようだ。それでもなお、寺山は、三島が描いた死の世界を象徴している月面『豊饒の海』にさえ、「種」を蒔こうとした。何故なら、そもそも命は生命のなかった死の世界から生まれてきたからである。おそらく、三島には永劫帰帰が念頭にあったと思われるが、地球上の人間の歴史にも興味があった筈である。とかく、これまで、読み手の方が、その事を度外視して、三島の死生観を専らニヒリズムと結び付けて解釈してきたのではないだろうか。その結果、三島にはニヒリズムとは別の独特の宇宙観がある事を見落としてしまい、むしろ、そのことが盲点となって三島独特の宇宙観に気がつかなかったのではないだろうか。本稿では、三島の死生観を辿りながら、三島のデカダンスの中に新たな命の地平を見出そうとする試みである。

02. 三島由紀夫と美輪明宏 『黒蜥蜴』『弱法師』

三島由紀夫は江戸川乱歩原作『黒蜥蜴』を脚色した創作劇で黒蜥蜴の配役を1962年最初女優水谷八重子に割り当て起用した。だが、1968年には美輪明宏氏が黒蜥蜴の役を演じた。また映画では黒蜥蜴を初め1962年京マチ子氏が演じ、次いで1968年に美輪明宏氏が演じた。

いっぽう、寺山修司は劇団天井棧敷を1967年1月1日に結成したが、同年4月18日から20

日にかけて『青森県のせむし男』を草月会館ホールで旗揚げ公演を行った。先ず、寺山は美輪明宏氏を『青森県のせむし男』で起用し、同年、第3回公演の『毛皮のマリー』を新宿文化劇場ではマリー役に割り当てた。

ところで、翌年、三島が『黒蜥蜴』公演で黒蜥蜴の配役を美輪明宏氏に変えたのは美輪氏の魅力が異彩を放った事によるものと思われる。初期の天井棧敷は「見世物の復権」を提唱し、「奇優怪優侏儒巨人美少女募集」とあるように、両性具有を表わしていた。美輪氏の登場によって、三島は黒蜥蜴を女装の麗人として演じさせることを思いついたのではないか。また、美輪氏を通じて、寺山は三島との遭逢が可能になったように思われる。

さて、美輪氏を介して三島と寺山の接点はあったが、その後両者の接点は双方のドラマの主題にも共通点が見られた事があった。例えば、三島の『弱法師』の初演は1965年、東京・アートシアター新宿文化で、NLT+新宿文化提携アートシアター 三島由紀夫作「近代能楽集」ナイト公演があった。他方、寺山の『身毒丸』の初演は1978年に紀伊國屋ホールで天井棧敷が上演した。先に触れたように、澁澤は『三島由紀夫おぼえがき』で三島の母胎回帰に言及している。実のところ三島の『弱法師』に出てくる俊徳は寺山の『身毒丸』に登場するしんとくと継母・撫子との愛憎を描いた過激さと異なるが、それでも俊徳が結果的に訴える胎内回帰は通奏低音のようになり力強く鳴り響いてくる。

ちなみに、2010年代まで、この半世紀にまたがる演劇活動を一望してみると、相変わらず、数十年前と同じ演出で、三島や寺山の戯曲は上演され続けている。果たして、寺山や三島の劇の上演方法は半世紀の間にどのように変わって来たのであろうか。そこで、両者の創作劇を上演史の観点から見てゆくと、その前に、三島と寺山が澁澤龍彦とどの様に関わり、彼らの演劇がどのように変化していったのか見てゆきたい。先ず、三島とワイルドの『サロメ』演出方法をここに見る事にする。

03.『サロメ』と『ドリアン・グレイの肖像』

オスカー・ワイルドは若き日の絶頂期の時代から、やがてアルフレッド・ダグラス卿との男色事件で有罪となりレディングに投獄され、傷心を抱いて『獄中記』(De Profundis)を書く。だが、ワイルドは、出獄後、零落れ、破産し、しかも創作力も失ったあげく、遂にパリの安宿で客死した。

三島の作家生活を考える上で、ワイルドの一生は重なって見えるところがある。ワイルドが時代の寵児になったのも若い頃であった。ワイルドと同世代で同郷アイルランド作家のバーナード・ショーは劇界にデビューしたのはワイルドに20年余り遅れる事30代後半であった。

しかも、ショーが代表作『ピグマリオン』、『傷心の家』、『聖女ジャンヌ・ダルク』を書いたのは50代後半から70代前半にかけてであった。だがワイルドは出獄後パリで病を得て若くして既に56歳で亡くなってしまった。

さて、三島は正に人気の絶頂で若くして自刃し果てた。寺山にしても旺盛な創作を続けていたのにも関わらず、肝硬変で若くして亡くなった。ところで、澁澤龍彦は三島が長生きすれば、たとえば、谷崎潤一郎や永井荷風の老後を考えて場合、谷崎のような小説を書いたであろうと予測している。

三島がワイルドの『サロメ』を演出したのは、三島が世紀末のデカダンスに傾倒していた証のように思われる。サロメは悪徳の限りを尽くして洗礼者ヨハネの首を要求する。因みに先ず三島はワイルドの『サロメ』に描かれたデカダンスの世界を演出したが、後になって『サド侯爵夫人』の劇化で再び表わすことになったように思われる。

話は変わるが、ギュスターヴ・モローは、絵画『顕現』に、サロメの面前に洗礼者ヨハネの首が善と悪の象徴として画面に現れる場面を描いている。

ところで、『顕現』の光景と同じ様な観点を念頭において寺山の人形劇『狂人教育』見ていくと、『狂人教育』のラストシーンで、身体障害者、蘭の首が空中を飛び、まるで蝶のように象徴的に壁に止まる場面が思い浮かぶ。ついでながら蘭の家族は蘭を殺して善人ぶる悪徳の象徴である。恐らく、寺山は『サロメ』や『顕現』を思い浮かべながら、人形劇『狂人教育』を善と悪の象徴としてドラマ化したものと思われる。だが、寺山の草稿『狂人教育』では蘭の殺害を暗示したままで終わっている。

他方、先に述べたように、三島は『サロメ』を自ら演出した。言うまでもなく、三島は『サロメ』を演出する時に、ワイルドの原作『サロメ』（日夏耿之介訳）が最初からあったので、当然、ドラマの結末が最初から分かっていた。それに対して、三島が後に創作した『サド侯爵夫人』では澁澤が著した『サド侯爵の生涯』に基づいてドラマ化したものの、『サド侯爵夫人』の構成を自由に改編したうえに、むろんのこと、劇の結末は三島自身が考え出したものだった。¹⁷⁾

ところで、再び、話題は変わるが、寺山は『対談集・それは三島の死に始まる』の中で、野坂昭如氏と三島の自殺について対話している。いわく、「三島は太宰と同じように自殺した」¹⁸⁾と。澁澤龍彦も『三島由紀夫覚書』で、同じような発言をしている。けれども、発言の趣旨が幾分違うのは、寺山や野坂氏は、戦後の日本の状況を念頭に政治状況を踏まえた発言であった。殊に、吉本隆明の太宰治論は戦中戦後の政治状況が太宰の苦悩を浮き彫りにしている。¹⁹⁾だから、寺山と野坂氏の発言から推測すると、双方は太宰と三島の自殺の一因は当時の政治状況と関わりがあると考えていたようだ。

これに対して、澁澤龍彦は、太宰の情死や三島のクーデターは、本当は女性や政治問題で二人が自殺する直接の原因ではなかったと述べている。少なくとも澁澤は、三島が究極的にはセバスチャン・コンプレックスに惹かれて命を絶ったと暗示している。けれども、澁澤は三島の自決は理解できるが、セバスチャンが殉教するように自ら命をデカダンスに捧げることには躊躇があると述べている。

もし三島が自決した理由が澁澤の推測したセバスチャン・コンプレックスやデカダンスであったとするなら、しかも、仮にそうであるとするならば、寺山は、三島のセバスチャン・コンプレックスやデカダンスを解していなかったのだろうか。けれども、一概に、寺山が三島のセバスチャン・コンプレックスやデカダンスを解していなかったとは言えないのである。むしろ寺山はずっと以前から三島のセバスチャン・コンプレックスやデカダンスを理解していた筈である。

他方、寺山はトマス・ピンチョンのSF的な発想、つまり、宇宙の生成の方に関心が強く心の中にあっただようだ。恐らく、寺山は、若いころ、家族に不幸があり、しかも自分も不治の病ネフローゼを患い、否応もなく死と対峙せざるを得なくて、その結果、生命の誕生と関わりのある宇宙の生成の方に関心が深くなっていったのではないだろうか。

前述したように、三島の遺作『豊饒の海』は月面のクレーターの世界であり生命が存在しない死の世界である。けれども、地球も岩石が支配した時代は、人間が地球を支配した時代と比べると途方もなく長い。同様に月の場合も岩石の時代がとてつもなく長かった筈である。もしも、そうだとしたら、少なくとも、人間は、この地球に岩石しかない時代を経て、漸く岩石から自分自身の力によって生命を生み落としたのである。しかも地球の岩石は月の岩石と同じ成分で出来ている。だから、月と地球は決して無縁ではないのである。

さて、三島の『豊饒の海』は澁澤龍彦のエッセイ「魚石」(ロジェ・カイヨワ作『石』)を思い出させる。澁澤によると、その石の中には、水が溜まっている。ところで、その魚石を持って、手を太陽に掲げて、光を当てて、透かして見ると、その石の中の水が動いているかのように見えるというのである。²⁰⁾月の豊饒の海の下には、ちょうど火星の岩石の下のように、もしかしたら水が溜まっているかもしれない。その水が、いつか現代の地球環境を生み出すかもしれない。しかし、それは、とてつもなく長い時間を要するだろう。

寺山と三島の死についての考え方は異なるが、少なくとも、寺山は、時空を超えた永遠の生命を考えていた。だから、寺山は「百年経ったらまた会おう」²¹⁾と言って、寺山は30年前に、死の彼方へと飛び去ったのである。なるほど、寺山の死の考え方と三島の死の考え方とは根本的には異なるように見える。けれども、どこかしら、二人の死生観は、極めて際どい処であるが交差しているように思えるのである。

04. 近代能楽集『班女』『葵の上』『卒塔婆小町』

まず、冒頭で披露した寺山との対談「三島由紀夫—寺山修司 エロスとは抵抗の拠点になり得るか」の中で、三島は、お能の役者が、一步、足を擦り足で、前に動かすたびに、時間が猛スピードで流れると語っている。

三島 お能のスピードは、電光石火をスローモーションで撮ればあなるにきまっている。恋愛でも、ドラマでも、迅速そのものにすべてが過ぎてしまって、あとは何も残らない。それで、塚の上に秋の風が吹いている。それしかなくなっちゃうんだから、すごいよね、どんな美女も、すぐ白骨になっちゃうしさ。

寺山 カカトを三センチずらすと、三年経ったりするわけです。²²⁾

ここで三島と寺山が話題にしている“スピード”は、アインシュタインが『相対性理論』の中で、光の速度が速ければ速いほど、それだけ一層時間が経過するのが遅れると論じているのを思い出す。²³⁾たとえば、仮に、ここに双子の兄弟がいたとする。兄の宇宙飛行士の方が、ロケットで、宇宙を猛スピードで10年旅行して地球に戻ってきたとする。すると、地球の時間はおよそ30年近く経っていて、双子の弟の方は30年ほど近く先に年をとってしまい、老人になっている。つまり、このようにして、兄は、時空間をロケットで飛び越えて、やがて地球上に戻って来た時、30年ほど先の地球の未来を見てしまった事になる。

ところで、寺山の『田園に死す』は、映像作家の安藤紘平氏が指摘するように、アインシュタインの『相対性理論』を映画に応用した作品である。²⁴⁾映画『田園に死す』の冒頭シーンでかくれんぼしていた鬼の少女が両手で顔を覆い「もういいかい」「まあだだよ」と言っているほんの一瞬の間に、背景にいた子供達は、30年も先に年をとってしまい、鬼の少女が両手を顔から離して眼を開けた瞬間、眼前に広がる光景は、まるで宇宙飛行士が10年間の旅を終えて地球に生還して、30年先の地球の未来を見るのと同じ体験をする場面が現れるのと似ている。(89)

いっぽう、三島が著した『豊饒の海』の結末では、主人公が近代の日本の寺の石庭を眺めている。だが、まるで主人公は、先の宇宙飛行士のように時空を超えた体験をしている。つまり、譬えるなら、地球がまるで月のような太古の時代にタイムスリップしているかのようである。それゆえ、『春の海』では若かったヒロインは、『豊饒の海』の結末では、あたかも、月の砂漠に聳える古色蒼然としたスフィンクスのような老婆になっており、遙かなる時空を越えて、何もなかったかのように語り始める。

前に紹介した寺山との対談で、三島は能で役者が足を一步進める間に何十年も経過すると語っていた。『春の海』のヒロインは、『豊饒の海』の結末で、現実の直線的な時間の流れではなくて、時空を超えた気が遠くなるような歪んだ時空の中で、話をしている事になるかもしれない。

話題は変わるが、2012年12月、長久手市文化の家 × 三重県文化会館 合同プロデュース公演「THE MISHIMA WORLD 2012 三島ル」で、筆者は、演出家の矢野靖人氏に、「『班女』を、三島没後30年以上も過ぎた今日、30年前の三島演出の仕方でも演出するのは問題があるのではないか」と質問し、更に、「矢野さんは『班女』を、例えば、アインシュタインの『相対性理論』とか何か他のイメージを念頭において演出しましたか」とお尋ねした。そして、筆者はその一例として、寺山の『田園に死す』を挙げ、「寺山の弟子の一人である安藤紘平氏が、寺山の映画『田園に死す』から無意識に影響を受けて、映画『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』を制作しました。そして、寺山のアナログ映画『田園に死す』のフィルムの時代から、今度は安藤氏がデジタル映画『田園に死す』に変換したのです。安藤氏の映像論は他にデジタル映画『インセプション』の時空を超えたスクリーンにも見る事が出来ます。いわば、今から30年前に、寺山がイメージしたが成しえなかった映像論を、今日、安藤氏たちが継承し発展させています。ですから、三島の『班女』演出でも時空を超えたコンセプトを舞台で活かすべきだったのではないのでしょうか。だから、45年以上経っても、初演当時の三島の近代能楽集を舞台化しているのは問題があるのではないのでしょうか」とお尋ねした。演出家の矢野靖人氏は真摯に「三島劇の演出方法を新しく考え出すべきだと考えています」と答えて下さった。

さて、江戸操り人形劇団の結城座が『三島由紀夫近代能楽集「葵上」「邯鄲」』を2013年6月に池袋東京芸術劇場シアターイーストで公演した。三島が人形を使って近代能楽集上演を考えたかどうか分からない。少なくとも、三島は歌舞伎『椿説弓張月』や人形浄瑠璃『椿説弓張月』を作劇しているので、三島が人形を意識して脚本『葵上』や『邯鄲』を創作したことは確かである。もしかしたら、三島は、『近代能楽集』で死の世界を、まるで月面の上で、死んだ人形が演じるという幽玄の世界を舞台化したかもしれない。その真意を問うたのが、結城座の『三島由紀夫近代能楽集「葵上」「邯鄲」』であった。『邯鄲』では一人の人間の意識が幾層にも入り込み、まるで、アインシュタインの『相対性理論』の中で時空間を超える異次元世界を思わせた。『葵上』でも生人間と生霊が分離して、生霊が生身の人間を殺害するに至るところは、ちょうど近年のリアルとバーチャルの世界を映画化した『アバター』で、生人間ではなくてサイボーグのアバターの方が目覚めるラストシーンと繋がりがるように思えた。殊に、人形は、生身の人間と異なり、伸縮自在、飛んだり跳ねたり出来るので、サイボーグのアバターの

ように時空間を飛び越える事が出来る事を舞台で示したのであった。

さて、寺山は、死の世界を舞台や映画に表わした。いっぽう、三島は『近代能楽集』の中で、生きているが既に死んでいるという概念をはっきりと作品の中で見つめていた。中でも、結城座が『三島由紀夫近代能楽集「葵上」「邯鄲」』で人形を使って独特な生と死の世界を表わしてみせた。因みに、寺山は、『懐かしの我が家』（角川春樹事務所『墓場まで何マイル?』より）で以下のようにいつている。

十二月十日に
僕は不完全な死体として生まれ
何十年かかって
完全な死体となるのである
そのときが来たら
ぼくは思い当たるだろう
青森県浦町字橋本の
小さな日当たりのいい家の庭で
外に向かって育ちすぎた桜の木が
内部から成長をはじめるときが来たことを
子供の頃、ぼくは
汽車の口真似が上手かった
ぼくは
世界の涯てが
自分自身の夢の中にしかないことを
知っていたのだ。

前述の寺山が書き遺した遺稿「僕は不完全な死体として生まれ 何十年かかって 完全な死体となるのである」は三島がしばしば自作の劇で使う「生きているが既に死んでいる」を思い出させる。三島は作品『セバスチャンの殉教』の中で死を意識して書き綴ったが、寺山は死に至る病を意識しながら自らの死について『懐かしの我が家』に書き綴った。

そのことは、また、三島が著した小説『ラディゲの死』を念頭に置いてみると、冥界から三島の声が聞こえてくるようだ。例えば、レーモン・ルーセルの小説『ロクス・ソルス』は機械の世界を象徴している。だから、ちょうど、結城座が『三島由紀夫近代能楽集「葵上」「邯鄲」』上演で、ある意味では、機械でもある人形を使い、機械的な所作の中に巧く冥界を象徴した

が、その理由は、機械が冥界からの言霊を伝えるときには人形が格好の動力装置のように見えたからかもしれない。

三島没後45年たち、三島の音声や映像が次第に生気を失いメカニクな映像と音声に化してきた。まさに、2010年代に、結城座の人形劇上演は三島の近代能楽集をもう一度再生させたと言っても過言ではないだろう。三島が生きていた時代ですら、殆どの方は、三島の音声や映像を、機械装置を通して見ていた。結城座の三島の代能楽集『葵上』や『邯鄲』の人形劇を見ていると、三島が生きていた時から、もしかしたら三島も三島作品も既に死んでいた事をわれわれに示してくれたのではないかと思い起こさせてくれたのである。

05. 『サド侯爵夫人』と澁澤龍彦の『サド侯爵の生涯』

澁澤龍彦が著した『サド侯爵の生涯』はモーツァルトの『ドンジョバンニ』を思い浮べてしまう。²⁵⁾モーツァルトの『ドンジョバンニ』は『わが生涯の物語』(通称『カサノヴァ回想録』)と田之倉稔氏が執筆した『モーツァルトの台本作者 ロレンツォ・ダ・ポンテの生涯』とを比較するとカサノヴァの伝記がモーツァルトのオペラに新機軸を齎した経緯が見えてくる。但し、澁澤の『サド侯爵の生涯』はサディズムとマゾヒズムを微に入り細に入って詳らかにしている。だが、『カサノヴァ回想録』にはサディズムとマゾヒズムにはあまり描写がないが、そのところが『サド侯爵の生涯』と大きな違いとなっている。

確かに、サドが著述した『悪徳の栄え』や『ジュスチヌ物語又は美德の不幸』がなければ、プルーストの『失われた時を求めて』やジュネの『女中たち』の倒錯した劇的葛藤は生まれなかったかもしれない。澁澤は『サド侯爵の生涯』を史実に基づいて書いているので、三島の『サド侯爵夫人』ほどの劇的緊張感を求める事はできない。しかし、『サド侯爵の生涯』と『サド侯爵夫人』を比べて読むと、『サド侯爵の生涯』による情報のおかげで、ドラマ『サド侯爵夫人』の厚みが増してくる。²⁶⁾

澁澤の記述によれば、サドが投獄されたのはルネの母親モントルイユ夫人の策謀であると論証している。実の所モントルイユ夫人は貴族の称号が欲しくてルネをサドと結婚させたのであるが、サドの浪費癖が底なしなのに愛想をつかして、サドを投獄させたと論じている。

因みに、ワイルドは『真面目が肝心』の中で縁結びを喜劇として巧みに描いている。殊に、『真面目が肝心』ではブラックネル卿夫人がジャックとグエンドレンに対して縁結びの役割を狡猾に果たしている。この縁結びの役割は、『サド侯爵夫人』でルネの母親モントルイユ夫人がルネとサドに対して果たす役割を思い出させてくれる。²⁷⁾

ところで、『真面目が肝心』ではブラックネル卿夫人は縁結びに首尾よく成功した。しかし

ながら、もしも仮に劇が終わった後、後日談があったとしよう。そうしたならば、早晚ジャックの浪費癖が暴露され、忽ち、事態は暗転し、今度は、ルネの母親モントルイユ夫人のように、ブラックネル卿夫人がジャックとグエンドレンの夫婦関係を解消しようとして躍起となり、遂にはジャックを投獄しようとしたかもしれない。そんな『真面目が肝心』の後日談が『サド侯爵夫人』には見られる。その視座からみていくと、結婚斡旋人としてのブラックネル卿夫人はルネの母親モントルイユ夫人と極似している事に気がつく。つまり、その座標軸で見えていくと、ブラックネル卿夫人とモントルイユ夫人は凄腕の結婚斡旋人ということになる。恐らく、モントルイユ夫人はルネとサドの縁談話ではブラックネル卿夫人ばりの手腕を発揮したのであろう。だが、逆に、都合が悪くなれば、モントルイユ夫人はたとえ娘の夫であろうとサドを投獄させてしまうのである。

ルネ ……サド侯爵家の家名に目がくらんで、娘をアルフォンスの嫁にやり、さあ今度は母屋に火がつきそうになると、あわてて買い戻さうと躍起におなりになる。

モントルイユ もう買い戻せるだけのお金は、十分に費ひましたよ。²⁸⁾

要するに、ブラックネル卿夫人は凄腕を発揮する結婚斡旋人であるから、破談ともなれば、相手に対して情け容赦もないだろう。その片鱗は、既にワイルドの『真面目が肝心』にさえも見られた。或いはプルーストの『スワンの恋』でも、スワンとオデットのマッチメイカーであったヴェルデュラン夫人はスワンの弱点を見つけると、スワンをオデットから無慈悲に引き離してしまい、遂には社交界から追放してしまう。それにまた、誠に不思議な事に、オデットのパトロンも小説の最初から最後まで姿を表わさない。もし仮に、三島が、『スワンの恋』に描かれたオデットのパトロンの不在に興味を持ち、今度は、自作でサドの不在をプロットに使ったとすれば、三島が懐いたサドやプルースト解釈の一端をうかがえるかもしれない。

いずれにしても、モントルイユ夫人はブラックネル卿夫人やヴェルデュラン夫人のように手練手管の巧みなマッチメイカーであり、『サド侯爵夫人』では、サドやルネ以上に重要な役割を果たしている。

さて、ここで全く別の視点から、モントルイユ夫人によく似た登場人物の例をとってみる事にする。2013年3月名古屋伏見のG/pitで『サンドリヨン』の上演があり、長縄都至子（劇団きまぐれ）氏が若い娘の安藤鮎子氏を舞台で手際よく捌き、腕利きの首謀者としての役柄を存分に発揮していた。²⁹⁾長縄氏の妙技は、ちょうど、モントルイユ夫人がルネとサドを手際よく処理していく首魁としての役処を彷彿とさせてくれた。

また、先にも触れたが、三島は、ワイルドの『サロメ』を演出した体験があった。サロメの

母はサロメを使ってヘロデ王を誘惑してヨカナンを首を刎ねて殺害しようと企む。恐らく、三島がサロメの母を念頭にして、ルネ（サド侯爵夫人）が母のモントルイユ夫人によって操られ、サドを過酷な投獄に陥れるところをドラマの美技として使ったものと思われる。

他方、寺山の『毛皮のマリー』はジュネの『女中たち』に描かれた倒錯した劇的葛藤と繋がりがあふれている。だから、『毛皮のマリー』は、『サド侯爵の生涯』の倒錯した関係を色濃く反映しているのが見てとれる。

ところで、寺山が作劇した『毛皮のマリー』では、マリーはアパート代が滞って生計が逼迫している。いっぽう、サドも借金で首が回らないでいる。だから、サドの頹廃した暮らしと比較すると、『毛皮のマリー』の中のマリーの倒錯した生活は必ずしもアナグロナンセンスや時代錯誤ではないことが分かる。

下男 御家賃のことで。

マリー オックス・シュモールの？

下男 この部屋でございます。もう七ヶ月たまっているそうで……³⁰⁾ (128)

他方、三島の『サド侯爵夫人』では、終幕で、ルネは監獄から解放されたサド侯爵を素気無く追いだしてしまう。結局、ルネは多額の借金を重ねる浪費癖のサド侯爵に愛想を尽かし追放することになる。おまけに、フランス革命によって、貴族制度がなくなったので、サドは裕福なアンシャンレジウムから文無しの庶民に転落しどん底に突き落とされるのである。

さて、澁澤の『サド侯爵の生涯』から産まれた三島の『サド侯爵夫人』と、ジュネの『花のノートルダム』から産まれた寺山の『毛皮のマリー』を比較すると、没落貴族と場末の男娼の違いがあるとはいえ、両者は類似している面が多々ある。殊に、澁澤の『サド侯爵の生涯』によれば、ルネとサド侯爵はサドの浪費癖で借金が嵩んで生活に困っていたのだから、双方は共通して経済的にも貧窮していたようだ。

また、この点から見ていくと、三島はサドの投獄をワイルドの投獄を重ねて『サド侯爵夫人』を構想していたかもしれない。更に、三島はユイスマンスが『さかしま』で描いた世紀末のデカダンスに見られるワイルドの『サロメ』に関心があり、その影響を受けていたことは十分に考えられる。

ところで、寺山の『毛皮のマリー』の劇構成を考えると、仮にはあるけれども、マリーにはパトロンが居る筈であるが、舞台には一度も姿を現さない。つまり、マリーの主人は最初から最後まで不在で舞台に姿を現わさないのである。ところで寺山が参照したと言われるアーサー・コーピットの『ああ、お父さん、可哀そうなお父さん、ママがお父さんを洋服ダンスに

つりさげたので僕は悲しい』では、父親は殺され洋服ダンスに吊り下げられていて舞台には登場しない。³¹⁾

『毛皮のマリー』と『サド侯爵夫人』は主人公のパトロンが舞台に登場しないが、少なくとも、サドが生きていたことは『サド侯爵の生涯』で明らかである。また、『サド侯爵夫人』には、サドばかりでなく子供達も登場しない。いっぽう、寺山の『毛皮のマリー』では、父親は登場しないが息子の欣也少年が登場する。初演の時、欣也少年を演じた萩原朔美氏は、「離婚した母親の萩原葉子との関係を寺山はドラマ『毛皮のマリー』に使ったようだ」と陳べて、寺山と母ハツとの関係だけをマリーと欣也少年に見るのは片手落ちだと論じている。

こうしてみると、寺山と三島の主人公の不在の有り方を巡ってその違いが歴然としてくる。寺山の作品に現われた父の不在は、肝心の父が死んでいるか或いは別離しているかして、存在が極めて希薄である。いっぽう、三島の『サド侯爵夫人』は、夫のサドは別離する直前まで、ルネは絶えずサドを愛し心配し続けていた。だから、双方の不在の在り方は極めて異なっている。ともかく、寺山のマリーのパトロンの方は存在が希薄で殆ど空洞に近い。それに対して、三島が著したルネの主人サドの方は名前があり実在感があり中身がずっしりと詰まっていた存在も大きいのである。

先にも触れたが、ルネとサド侯爵は、フランス革命以後、貴族制度が廃止されたのだから、浪費癖のルネとサド侯爵は、マリーと同じように絶えず金欠状態であった筈である。マリーは以前贅沢な生活に慣れていた様子なので、その点でも、フランス革命以後のルネとサド侯爵の貧しい生活と比べても境遇は余り変わらないように見える。そればかりか、サドの監獄生活と同様に、マリーは、ジュネの『花のノートルダム』(1944)にも見られるように、劇中、牢獄の生活が描写されており、マリー自身も劇中投獄生活を仄めかしている。

こうしてみると、三島が作劇した『サド侯爵夫人』の中のサドとルネは没落したとはいえ専ら貴族の生活を描いている。他方、寺山が劇化した『毛皮のマリー』の中で、マリーは犯罪経験者であり牢獄経験もあり、貧困者の惨めな暮らしを描いている。従って双方から少なくとも頹廢的な生活振りが滲み出てくる。

ところで、前述したように、三島はワイルドの『サロメ』を演出した体験があった。また、澁澤はサロメが男を食い物にする熱しやすく冷めやすい冷感症の女性だと述べている。サド侯爵夫人がサドを献身的に愛したにも拘らず素っ気なく捨ててしまうところは不可解なところである。だが、もしかしたら三島はサロメのような冷感症の女性をサド侯爵夫人の性格にも見ていたのかもしれない。

さて、『サロメ』でもヨカナンは声がすれども舞台に姿を現わさない。ヨカナンが最後に舞台に姿を現わした時、既に死者の首級のみであり、サロメがあればほど狂熱的に愛した予言者ヨ

カナンが素気なく捨てられた男の成れの果てと見ることもできる。サロメとサド侯爵夫人を軽々に比較できないが、サド侯爵夫人が幕切れで素気なくサドを見捨てる場所は、どこかしら、サロメと一脈通じるところがある。もしかしたら、三島は無意識的にサド侯爵夫人の中にサロメの冷感症を見ていたのかもしれない。

06. ジャン・コクトー

三島はジャン・コクトーの映画批評「ジャン・コクトーと映画」、「『双頭の鷲』について」、「ジャン・コクトーの遺言劇—『オルフェの遺言』」、「世界前衛映画祭を見て—『詩人の血』」を著している。殊に、三島が『ラディゲの死』でラディゲとコクトーの交友関係をロマンにしたのは注目すべきである。もしかしたら、三島は、ラディゲのように夭折する詩人の姿を、コクトーが映画『詩人の血』を通して詩人の運命を映像化したように、自らの小説で創作したのではないだろうか。

とりわけ、三島は『ラディゲの死』で自分自身をラディゲに投影し、コクトーを通して客観的な視点から描いている。三島は『ラディゲの死』を通して、既に自らの死を予兆していたように思われる。コクトーはラディゲの死を悼み、アヘンを吸引して、異界に入り込み、遂にそれが習慣となってしまったようだ。ちょうどギリシア神話でオフエリスが亡き妻に会いに冥界に降りて行くように、コクトーもラディゲに逢いに冥界へ降りて行く。いわば、コクトーがラディゲに会いに行くその姿と、オフエリスが亡き妻に会いに冥界に降りて行く姿とは、コクトーのアヘン吸引を通して、イメージが密接に重なってくる。コクトーが撮った映像『オルフェの遺言』は、オルフェの姿を借りて、コクトー自身がオルフェになり代わりラディゲに会いに黄泉の国へ降りていく姿とダブルように思われてくる。

他方、三島は、『ラディゲの死』を通して、いわば、ラディゲとコクトーの二人だけの世界に入り込んで共犯者となってしまう、遂には、三島は自身の異界である「豊饒の海」を攫んで、少しずつ死の国のビジョンを捉え、いっそう、死のイマージュを膨らませていったのではないかと思われる。

ところで、クリストファー・ノーランが撮った映画『インセプション』(2010)では、レオナルド・ディカプリオの演じるドム・コブが覚醒剤の助けを借りて亡き妻の住む死者の国に潜入してゆく。ちょうど、そのようにして、三島は、自作の中で、死者ラディゲに会いおうとしている。あるいは、もしかしたら、三島は、ドム・コブのように、覚醒剤やシャーマニズムの呪術的な魔力や何か不思議な力を借りたりしたのだろうか。恐らく、三島は、そのようにして、時空を超えて死の世界へと飛翔していったように思えてくる。

さて、コクトーと友人であったブルーストは母の死を受任するのが耐え難く、遂には自殺を考え、精神病院へも通った。だが、或る日ブルーストは偶然菩提樹の茶の葉浸したマドレーヌに舌が触れて、忽然として死者の母との遭遇を獲得し、「心の間歇」を体感する。こうして、ブルーストの『失われた時を求めて』は、コクトーの『オルフェの遺言』からエリアーデのいう根源的な性的なエクスタシーへと飛翔する。三島の初期の作品『花ざかりの森』はブルーストの『コンブレ』や『花咲く乙女の影に』のエキスが詰め込まれたような作品であり、やがて『花ざかりの森』から『ラディゲの死』へと昇華していく推移を見る事が出来る。

いっぽう、寺山はコクトーの映画『詩人の血』に見られる鏡の虚像に強い関心を持っている。寺山は鏡の世界を『不思議な中国の役人』の中で創作している。こうして、三島も寺山も共にコクトーに強く惹かれていた。たとえば、『毛皮のマリー』ではマリーが鏡と対話する場面があるが、これは寺山がコクトーの鏡の国を意識して書いた科白であろう。

また、コクトーは困窮のモリジアーニの絵を買って芸術家に援助の手を差し伸べた逸話がある。或いは、受刑者だったジュネは、コクトーを通じて自作を公にする機会を掴んだ。ジュネは、コクトーに自分の作品を読ませ、自らの文才を認めさせることに成功して、1944年には文芸誌「ラルバレット」に小説『花のノートルダム』の抜粋が掲載されることになった。これが公に発表されたジュネの最初の作品となった。寺山は『花のノートルダム』をカラージュして『毛皮のマリー』に応用した。恐らく、寺山は、若い頃、経済的に逼迫していたので『花のノートルダム』に描かれたアウトローの人生哲学に共感したものと思われる。言い換えれば、三島がコクトーに影響を受けたことは先に述べた通りだが、寺山も然りであった。

07. 寺山修司の三島由紀夫論

冒頭で披露したように、寺山は三島由紀夫にファンレターを書き綴ったと吐露している。寺山はしばしば数多くの有名人にファンレターを書き著したが、三島もそのうちの一人だったのである。

ちなみに、寺山は対談「〈対談〉三島由紀夫—寺山修司 エロスは抵抗の拠点になり得るか」で、三島にファンレターを書きおくれたと打ち明けているが、返信はなかったと語っている。

ところで、寺山は三島と対談したときに、それからおよそ半年後、三島が自殺する気配を嗅ぎ取ってはいなかったように思われる。

反面、寺山は、ロルカの詩やドラマの中に自殺願望を疑いなく嗅ぎ取っていた。だが、摩訶不思議な事に、寺山は、生前の三島から自殺を予測していなかったようだ。

いっぽう、先に述べたように、澁澤龍彦は、太宰治の情死や三島の政治的な自殺は、方法は

異なるにしても、少なくとも三島のぼあいはセバスチャン・コンプレックスによる自死のようだと述べている。他方、寺山は野坂昭如氏と『対談集・それは三島の死に始まる』（小川徹編、立風書房、1973）で、「三島以後のエロス」と題して対話している。寺山は三島の死が太宰と似ていると述懐している。

小川 だから寺山さんのドラマですが、野坂さんのはわりあいに古典的に、ガッチリプランが立ってて、というところは三島的です。

寺山 うん、そう思うね。要するに太宰と三島がよく似ているように、それがまた一回転してまた同じものだという点で三島と似ている。³²⁾

先に触れた三島との対談で、寺山は、三島に対して「偶然」の旨趣について諮問している。だが、三島は「必然」を優位に置いた。だから、三島は、小説も、自らの行動でも、最初から結末を決定していたので、「必然」を尊んだのであろう。

寺山 三島さんが賭博をおやりにならないというのは、反悟性的とお考えだからですか？

三島 偶然というのは嫌いですからね。偶然が生きるというのは、必然性がギリギリにしばらくれているときだけだ。(40)

いっぽう、寺山は、ジョン・ケージが「チャンス・オペレーション」で明言した「偶然」を知っていた。ケージは『易经』から「チャンス・オペレーション」のコンセプトを会得していた。また、寺山は競馬の賭けも「偶然」が支配すると考えていた。しかも、寺山は、競馬予想も、コンピューターで計算してさえも狂ってははずれると述べている。

さて、話題は変わるが、寺山は同郷の棟方志向が敬愛したヴァン・ゴッホにも関心を持っていた。因みに、画家フランシス・ベーコンは、ゴッホの狂気じみた行動も自らの運命に命を賭けた行動と同じだと考えたようだ。そして、ベーコン自身は賭博で巨額な賭けをして大損した時、その時に陥る心の恐慌がヒステリーを惹き起こすと考え、この人間の極度な脆弱さを絵画に表わしたといわれる。だから、ベーコンが描く肖像画の多くは、ヒステリー状態を現わしている。

このような一種の狂的心理は、一見したところ、三島が表明する「必然」から生まれにくいだろう。三島は武装蜂起による決起を「必然」と考えて行動した。だから三島の行動には「偶然」の入り込む余地はなかった。先述したように、ゴッホはピストル自殺を試みた時急所を外したと言われる。ゴッホが急所を外した理由は、自殺を必然と考えて引金を引いたからではな

かった事に一因があったようだ。ともかく、ゴッホは、ピストル自殺を試みたが未遂に終わった。だが、肝心なのは、真意がゴッホが自殺未遂したことよりも、むしろゴッホが緊張した瞬間を絵筆でタブローに表現したかったのかもしれない。実はその事を見逃してはならないのである。

少なくとも、ベーコンは、ゴッホの芸術を愛し、ゴッホのように、偶然が産み出す高揚した緊張感を絵画に現わそうとした。それにまた、エッシャーやダリやマグリットのだまし絵も、偶然が関与する領域から生まれる芸術である。しかしながら、三島は偶然を認めず必然に走った。

ところで、寺山は、近親相姦や母子による相姦をアントニン・アルトーの『ヘリオガバルスまたは戴冠せるアナキスト』や『ヴァン・ゴッホ』論に親しんでいた。そんなわけで、恐らく、寺山は、三島との対談で、青森の田舎では近親相姦や母子相姦があると語ったものと思われる。

寺山 不滅なんてない。

三島 不滅というのはフォルムですよ。

寺山 たえば母親と息子がやることは文化だとお考えにならないわけですか。

三島 もし、それが倫理化されれば文化になるんだよ。(40)

前述の対話で、三島は、時と場合によっては例外が起こりうるのを柔軟に認めて、寺山の主張にあくまで反対して拘泥する気にはならなかったようだ。つまり、三島は、原始の母系社会にはそうした慣習があったのを熟知していたから、近代社会でも、母子相姦があり得ると認めていたようである。確かに、三島は、自衛隊襲撃や割腹自殺を必然とみなして貫徹した。けれども、いっぽうで、三島は、寺山が追求する母子相姦を芸術全体からみて許容範囲として認めていたのではないだろうか。

恐らく、三島は寺山が言う競馬や賭けごとの産み出す偶然に夢中に慣れなかったのであろう。だが、寺山が主張したように、偶然と必然は表裏一体だという見方からすれば、三島は武装蜂起による決起があくまでも必然として進むとは限らないと予想していた筈である。だから、三島は、武装蜂起が必然しかなく偶然はないと必ずしも考えていたとはいえないのである。

また、寺山は、ジョン・ケージの「チャンス・オペレーション」のコンセプトを理解していたが、三島は元々必然しかないと考え、その態度が一貫し鮮烈だったので、寺山が偶然のコンセプトを三島に説明して了解をうることは難しかったかもしれない。

にもかかわらず、三島は、澁澤龍彦を通してサドやバタイユやジュネを理解したうえで『サド侯爵夫人』を作劇した。それゆえに、三島は澁澤との交流を通してサドやバタイユやジュネを解読していたものと思われる。しかし、三島には恐らく元々固有の考え方があって、寺山が草月ホールでシュルレアリズムの洗礼を受け受容したのとは幾分異なったプロセスを考慮しておく必要がある。

さて、ここで必然と偶然の観点から少し離れて、偶然性の強いサブカルチャーの儀範を考えてみよう。1960年代、競馬はサブカルチャーであった。だが、2010年代では、競馬は一時の流行ではなくてむしろスポーツ競技として定着してきた。例えば、かつて1960年代、ポップカルチャーの旗手、アンディ・ウォーホルは「誰もが15分有名人になる事が出来る」³³⁾と予言した。だが、2010年代から見ると、次々と現象は移り変わるいっぽうで、サブカルチャーが丸ごとメインカルチャーとして定着してきた。事実、ウォーホルの作品は美術館で展示されているが、その芸術品は違和感や時代錯誤を懐かせない。実際、三島も、週刊誌『プレイボーイ』に執筆してサブカルチャーに深くコミットしていた。

翻ってみると、2010年代の現象から1970年代を一望してみても気がつく事は、その当時から三島の芸術は既に裾野が幅広く広がっていた。しかも、三島は実に生前中多分野にわたって作品を生み出し続けていた。だから、矛盾するかもしれないが、一面では、三島は数々の作品のうち特異で狭隘な芸術をその一部分として念頭に置き発言したり論述したりしたのかもしれない。それは恐らく事実であったろう。それに、仮に三島がその様に部分的な見地から持論を言表したにすぎなかったとしても、それほど驚くことはなかったろう。けれども、2010年代の視点から鳥瞰すると、今度は、三島芸術をわれわれが掘り下げて新たな未知の鉱脈を探し出す役割は残されている。

従って、寺山は、三島没後、三島の武装蜂起を、太宰の入水自殺と同一化したり、政治的な行動を右翼や左翼の行動範囲に限って纏めようとしたりするだけではなくて、むしろ三島の宇宙観や先住民のシャーマニズムにまで押し広げた発言もすべきではなかったかと思われるのである。

なぜなら、矛盾しているように思われるかもしれないが、澁澤龍彦が指摘するように、三島の自殺は前から予定されていたことであり、三島が心の中で隠し通した狂気の成せる技であったからかもしれないのである。つまり、澁澤が述懐するように、三島は生涯を通して少しづつセバスチャン・コンプレックスにのめりこみ、遂に、マゾヒスティックな誘惑に抗する事が出来なくなってしまい、自刃へと引寄せられていったのかもしれないのである。

08. 寺山修司の『毛皮のマリー』と『身毒丸』

寺山修司のドラマ世界は人形や機械が支配する世界である。『毛皮のマリー』では、マリーの声がテープレコーダーに録音されている。しかも、この女装劇ではマリーは倒錯した世界が描かれている。マリーが重たい陰茎を紙に乗せ、輪郭を書いている場面がある。これは、ジュネが『花のノートルダム』でミニヨンという男について書いたエピソードからの引用である。

いっぽう、澁澤龍彦は『サド侯爵の生涯』で、サドが娼婦たちと役割を交換して男性と女性の両性具有を描いている。これに対して、寺山は女装版『毛皮のマリー』を創作し、同時に、男装版『星の王子さま』を劇化している。であるから、寺山も両性具有を『毛皮のマリー』や『星の王子さま』で描いている事はたしかである。

恐らく、寺山は、澁澤が訳したアントニン・アルトの『ヘリオガパルスまたは戴冠せるアナキスト』や粟津則雄訳によるアルトの『ヴァン・ゴッホ』から両性具有を解説して、自作の『毛皮のマリー』や『星の王子さま』に換骨奪胎してドラマ化したものと思われる。

また、因みに寺山は『狂人教育』で身体に障害がある少女、蘭を描いているが、更に、『身毒丸』では折口信夫が書いた小説『身毒丸』で、癩病（＝ハンセン病）で苦しむ身毒丸の境涯を田楽師と遊女から生まれた障害児として劇化した。いっぽう、澁澤は『サド侯爵の生涯』の中で、サドが放蕩の末、娼婦によって病気を感染させられ、サドの妻ルネにも感染する顛末を微に入り細に入り詳述している。それでもサドは放蕩がやめられない。この狂気じみた行為は寺山のしんとくや三島のサドの衝動と軌を一にする。

さて、折口信夫が書いた小説『身毒丸』の中で、身毒丸は性に目覚めた年頃になって、癩病に苦しみながらも歓楽に誘われていく姿を描いている。いっぽう、寺山はドラマ『身毒丸』で、しんとくが罪深い継母の遊女に惹かれる姿を母胎回帰として描いた。他方、三島が描いた近代能楽集の『弱法師』では盲目の俊徳が惨めな目に会いながらも、結末で、「皆から愛される」と不条理な発言をする。三島は劇作にあたってお涙ちょうだいやイデオロギー操作を避けた。それと比較すると、寺山の『身毒丸』のしんとくは、三島の俊徳とは真逆に、お涙ちょうだい風で過剰な情感や、説教節やシーザーの甘美な音楽を使い、過重なまでに心の襞を露出し、母胎回帰を操って山場を盛り上げていく。このしんとくの母恋を見ていると、もしかしたら、寺山は澁澤が『三島由紀夫のおぼえがき』に繰り返し使っている母胎回帰に影響を受けて独特な視点から自作をドラマ化したのかもしれない。

ひるがえってみると、折口信夫が書いた小説『身毒丸』のハンセン病（癩病）は、イブセンが作劇した『幽霊』の梅毒を想起させる。アルヴィング夫人の息子、オスヴァルは淫乱な娘レギーネに性が目覚めるが、父アルヴィング大尉が放蕩の末、娼婦にうつされたウイルス菌が脳

に転移して発病し狂って死ぬ。ここのところは、折口が著した身毒が癪病で苦しみ息絶え絶えに娼婦へ憧れていく姿と極似している。いっぽう、寺山のしんとくは、癪病で苦しみながら、最後に鬼子母神たちに食い殺される。つまり、折口の身毒は若い娼婦に憧れるが、寺山のしんとくは鬼子母神に愛され、ちょうど祭儀に供される生贄のように、しんとくは鬼子母神に食べられてしまう。いっぽう、三島の俊徳は盲目である我が身の上に対する同情を嫌って、一種の異化効果を引き起こし、態度を豹変させてしまう。この豹変は謎めいているが、三島が本心を隠して自刃し果てる境涯とどこか似ている。

09. 寺山修司の『奴婢訓』

寺山が作劇した『奴婢訓』には下賤な者達が喧しく出回る。けれども、肝心の聖主人の御披露目がない。おまけに、召使たちは、代わる代わるその屋敷の主人を演じる。詮ずるところ、主人がいないのは召使たちが自分たちの主人を食べてしまったからである。

『奴婢訓』では、その屋敷の聖主人という役割がありながら、肝心の聖主人は、ドラマの最初から最後まで披露されない。劇の構造から見れば、チェーホフの『桜の園』のように、主人から下人に転落したラネーフスカヤ夫人と、かつては農奴であったロパーピンが桜の園を買収して新しい主人になり、旧主人と入れ換わる大団円と似ている。けれども、『奴婢訓』には、主人になり損ねたラネーフスカヤ夫人のような召使い女ダリアは登場するが、ロパーピンに相当する人物は舞台の何処かに隠れているせい一度も姿を表わさない。

さて、寺山は舞台に主人公が登場しない芝居を何時ごろから書き始めたのであろうか。『毛皮のマリー』では、マリーは芝居の途中で居なくなる。やがてマリーが舞台に再登場するときにはテープレコーダーに録音した声そのものに姿を変えて出てくる。

ジュネの『女中たち』では女中たちがその屋の主人が留守の間に主人になり変わって偽の主人を演じる。いっぽう、マリーの方は姿を消して、テープレコーダーに録音した声そのものになってしまった。既に、寺山は『毛皮のマリー』の前作『狂人教育』で、死んだ蘭の声をテープレコーダーの録音を使って表わした。或いは、寺山が『狂人教育』の前に描いた『白夜』では、猛夫の恋人は舞台に最初から最後まで登場しない。というのは、猛夫が探し続ける恋人は、実は既に自殺してこの世に居ないからである。しかも猛夫は彼女が自殺した部屋とも知らずそこで一夜を過ごす。こうして寺山は『白夜』で事件が何も起こらない事によって、逆に恐怖を惹き起こした。或いは、『青森県のせむし男』では、大正松の息子の存在の是非を巡ってドラマが進行する。また、寺山の処女作『血は立ったまま眠っている』では、トイレの便器の中に何かが存在するらしい。他方、寺山が影響を受けたトマス・ピンチョンの『V.』では、ワ

この住処となった下水道の奥の方が寓意的に鈍く光っている。

こうしてみると、寺山が著した『奴婢訓』(1978)から遡って処女作『血は立ったまま眠っている』(1960)まで、寺山は主人不在のドラマを一貫して書き続けたようだ。しかも、寺山はエチュードともいうべき詩劇『忘れた領分』(1956)の終幕で、観客の眼に見えない鳥が舞台を飛翔する薄気味の悪いエンディングに仕立てた。

ひるがえって、三島は主人不在のドラマ『サド侯爵夫人』を1965年に作劇したが、実は、既に寺山は三島より10年近く前の1956年に、詩劇『忘れた領分』で眼に見えない鳥を書き下ろしていたのである。

そういう次第で、寺山は『奴婢訓』以前に舞台を不在の主人を初期のエチュード『忘れた領分』からずっと書き綴ってきた事が明瞭になる。

10. 寺山修司の『青ひげ公の城』

三島の『サド侯爵夫人』を読了した後、暫くしてから、サドの不在に気がつく。しかし、それと殆ど同時に、寺山修司の『青ひげ公の城』でも、青ひげが舞台に姿を現わさない事に思いあたる。

そのいっぽう、寺山はエッセイに『消しゴム』を書き、また実験映画でも『消しゴム』を制作している。つまり、寺山は一旦書いた詩やエッセイやドラマやシナリオを消し、まるで消しゴムで文字やスクリーンを消し去るように、総べてを消去しきってしまった。寺山は、ちょうどエッシャーやマグリットやダリのだまし絵のように、そこにあるように見せかけて実際にはそこには何もないといった種類の芸術作品に惹かれていた。因みに、森崎偏陸氏の証言によると寺山は消しゴムのコレクターだったと証言している。

かてて加えて、寺山は『奴婢訓』でも聖主人が居る小説と聖主人の居ない劇とを書き別けていた。また、寺山は「青ひげ」にも関心があり、幾つものヴァリエーションを「青ひげ」に付け加えて、新しく書き改めている。しかも、しまいには、寺山は、ドラマ『青ひげ公の城』で、遂に、消しゴムで下絵を消し去るように、青ひげの存在を消してしまった。

ここで、寺山の『奴婢訓』や『青ひげ公の城』と三島の『サド侯爵夫人』における主人の不在を見比べていると、最初、寺山の方が三島の『サド侯爵夫人』における主人の不在を『奴婢訓』や『青ひげ公の城』に応用したのではないかと思ってしまう。

他方、三島は澁澤の『サド侯爵の生涯』を披見し、劇作『サド侯爵夫人』を執筆してからその経緯を後書きに書いている。むろん、三島は寺山の『奴婢訓』や『青ひげ公の城』に言及していないし、まして、コラージュしたと書いてもいない。

ところで、問題なのは、寺山が創作した『奴婢訓』や『青ひげ公の城』の主人不在のテーマは、寺山の処女作『血は立ったまま眠っている』以前のエチュード詩劇『忘れた領分』に、既にその主題の萌芽があったことだ。しかも、寺山が書いた主人不在のテーマは、寺山が少年の頃、父・八郎がセレベス島で戦病死し、母・ハツが九州に永く出稼ぎに出て家を留守にした原体験から、両親不在のテーマを求める事が出来る。

仮にはあるが、もしも寺山の父が第二次大戦後、戦地のセレベス島から無事に帰って来たならば、ごく普通の平和な庶民生活が寺山一家に展開した筈である。ところが、寺山は両親不在の為に両親の愛情を想像力によって膨らませていった。逆説的ではあるが、もしも、寺山が両親の愛情を受けて育ったならば、決して体験することがなかった幻の家族はいうに及ばず、想像力によって造り出した“疑似家族”は決して生まれなかったであろう。寺山は詩的想像力によって、それを詩に書きエッセイに書き物語に書きドラマ化し、更に映画化して、家族不在の“疑似家族”を造り出した。

三島は澁澤の『サド侯爵の生涯』を読んで『サド侯爵夫人』を執筆したと書いている。だが、三島自身は、サドのように恵まれた家庭環境の中で育ち、サドのように倒錯した生活を体験してきた。だが、その権化でもあるサドを、三島は劇の中で不在にしてしまったのである。

或いは、ここで、視点を変えてみると、劇の結末で、サドが、サド侯爵夫人に抹殺される結末は、『桜の園』で老下僕フィールスがラネーフスカヤ夫人一家に仕えあくせく働いた挙句ばいと籠に投げ捨てられる顛末と似ている。もしかしたら、三島は、没落貴族サドの転落を老下僕フィールスにも認めたのかもしれない。

けれども、三島の『サド侯爵夫人』が寺山の『奴婢訓』や『青ひげ公の城』の主人不在を喚起させるのは、先ず、『サド侯爵夫人』が世紀末のデガダンスを思い浮べさせるからであろう。

或いは、『サド侯爵夫人』は『奴婢訓』や『青ひげ公の城』と同様にポストモダンの作品である。また、それらの作品群は、セナンクールの“人類は滅びる”という考え方によって支配されているかもしれない。或いはまた、ジョン・ケージが現わした「チャンス・オペレーション」によって人は誰もが運命に翻弄されているだけかもしれない。

また、さかさまに見るとすると、果たして先輩の三島は寺山の芝居『奴婢訓』や『青ひげ公の城』を参考にして『サド侯爵夫人』を作劇したのだろうか。それとも、やはり、後輩の寺山が三島の芝居『サド侯爵夫人』を『奴婢訓』や『青ひげ公の城』の中で参考にしたのだろうか。むろんのこと、三島が寺山の芝居を参照して『サド侯爵夫人』を創作したかどうかという推論を解明することが、本稿が目指す主要な目標である。その根拠は、三島と違って、寺山が生涯一貫して主人公不在の芝居を書き続けてきた事があげられる。

確かに、『サド侯爵夫人』は三島のドラマ作品の中でも最も傑出した作品である。ジャン＝ルイ・バローは三島の『サド侯爵夫人』をジャン・ピエール・マンディアルグが仏訳しパリで1976年に上演した。更に、イングマル・ベルイマンが『サド侯爵夫人』を東京グローヴ座で1990年に演出し上演したのである。しかしながら、忘れてはならないのは、ニコラ・バタイユが寺山の『花札伝綺』をフランス語に訳しパリのピガール劇場で1971年に上演したことがある。

11. おわりに

マルセル・ブルーストは『失われた時を求めて』の中で、死と死を象徴する「菩提樹の葉の香り (=物)」と「マドレーヌのお菓子 (=物)」と「舌 (=物)」との接触によって、心の間歇を体験する。『失われた時を求めて』の中では、死んだ物の中眠っていた無意識の記憶が目覚め、間欠泉のように突如噴き出す。そのとき、主人公の「私」はこの世が虚無ではなく、生命に満ち溢れている事に気がつく。

寺山は死んだ人形や人形が生み出す「死と死」のドラマから「不死」を生み出した。ミルチャ・エリアーデが『神話と夢と秘儀』の中で論じているように、不死は想像力によっていけば自然界の間欠泉のような性のエクスタシーによって忽然として蘇る。

ところで、三島は、このエリアーデが指摘する性のエクスタシーをよく知っていた。というのは、『サド侯爵夫人』の台詞の隅々からブルーストの言う心の間歇を読み取ることが出来るからである。実際、三島の『サド侯爵夫人』からはブルーストの『失われた時を求めて』に出てくるマドレーヌが生み出す心の間歇を読み取ることが出来る。

いっぽう、寺山が描いた『奴婢訓』や『青ひげ公の城』の場合、性のエクスタシーはマルセル・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』）に表わされた機械から想起することが出来る。

さて、前述したように、三島のサドも寺山の青ひげも舞台上に登場しない。だがその不在によって、つまり、主人公達が舞台上に居ない為、否が応でも想像力が掻き立てられる。しかもその想像力によって、幻想が次第に大きく膨らむ。パラドキシカルに言えば、三島のサドも寺山の青ひげも生身の人間で最初から舞台上に存在していたら、混沌とした迷宮から生まれる「心の間歇」も「性のエクスタシー」も生まれなかったであろう。恐らく、アンビバレントではあるけれども、寺山は三島が作劇した『サド侯爵夫人』の奥底から混沌とした恐怖が生み出す「心の間歇」や「性のエクスタシー」を既に知っていたのではないかと思われる。

この『サド侯爵夫人』にある劇的な「不在」の効果は、寺山だけでなく近年の映画『霧島、

部活をやめるってよ』(2012)にも見られる。霧島はスクリーン上に登場しない。だが、不死と不死から、つまり死んだ物の中から、突然、噴出する間欠泉のように、或いは、「性のエクスタシー」のように、命が蘇ってくる。殊に、三島と寺山の作品には「不在」の効果によって、無意識の中に忽然として命が蘇ってくる。

また、「不在」は気配を現わしている。サドの不在は、実はルネ親子の日常生活実態そのものを象徴している。いわば、ルネ親子の日常生活という一時的な生命の戯れよりも、サドの「不在」は強固な存在なのである。ユイスマンスの『さかしま』に描かれた世紀末のデカダンスは、浮かれた世紀末の喧騒から遠く離れたところに、つまり、ちょうど真夜中の真っ暗な川面に映った宮殿の灯りのように、象徴的な気配に包まれている。しかしその川面の灯りは虚像にすぎず、象徴にすぎない。だが、そこにこそ、サドの不在が、闇黒の宇宙に輝くモローの『顕現』のように宙刷りになって浮かんでいる。

注

- 1) 「〈対談〉三島由紀夫—寺山修司 エロスは抵抗の拠点になり得るか」(『潮』第127号、1969.7)
- 2) 三島由紀夫『金閣寺』(新潮文庫、1970)、7頁。
- 3) 寺山修司『あゝ荒野』(河出文庫、1993)、71頁。
- 4) 三島由紀夫『仮面の告白』(新潮文庫、1950)、5頁。以下、同書からの引用は頁数のみを記す。
- 5) 寺山修司『ぼくは話しかける』(角川春樹事務所、2000)、128頁。【参考】TBS名作ドキュメンタリー特選～萩元晴彦～ドキュメント「あなたは…」TBS名作ドキュメンタリー特選～萩元晴彦～ドキュメント「あなたは…」は、寺山修司が構成を担当し、当時衝撃的だった“街録”という手法でテレビに革命を起こした伝説的作品。(1960年11月20日放送) [1965年制作] (2013/06/02 tod.tbs.co.jp/genre/documentary/older-001.html)
- 6) 別役実「三島戯曲の方法意識『サド侯爵夫人』の構造」(『台詞の風景』白水Uブックス、1991)
- 7) *The Complete Works of William Shakespeare* (Spring Books, 1972), p. 69. 以下、同書からの引用は頁数のみを記す。
- 8) *Tragédies Choies de Racine Bérénice* (Doubleday & Company, Inc, 1962), p. 198.
- 9) Mishima, Yukio, *Madame de Sade Version Francaise de André Pioeyre de Mandiargues* (nrf Gallimard, 1976), p. 129.
- 10) 寺山修司「黙示録のスペイン—ガルシア・ロルカの死学」(『牧神』マイナス二号、思潮社、1974)
- 11) 『豊饒の海』(ほうじょうのうみ)は、三島由紀夫の最後の長編小説。『春の雪』、『奔馬』、『暁の寺』、『天人五衰』の全四巻からなる。文芸雑誌「新潮」1965年(昭和40年)9月号から1967年(昭和42年)1月号に『春の雪』、同年2月号から1968年(昭和43年)8月号に『奔馬』、同年9月号から1970年(昭和45年)4月号に『暁の寺』、同年7月号から1971年(昭和45年)1月号に『天人五衰』が連載された。
- 12) 『寺山修司の戯曲』9 (思潮社、1987)、68頁。
- 13) 寺山修司「遺構 懐かしのわが家」(『墓場まで何マイル?』角川春樹事務所、2000)、256頁。

- 14) ボルヘスは「不死の人」の末尾で、自分の不死の人のコンセプトをバーナード・ショーの『メトセラに還る』から影響されたのではないと断っている。
- 15) 『三島由紀夫映画評論集成』山内紀人編（ワイズ出版、1999）に示された三島の映画批評は、三島の映画好みを映画観賞に基づいて論評されている。吉本隆明の『メディア論』に匹敵する。
- 16) 「〈対談〉三島由紀夫—寺山修司 エロスは抵抗の拠点になり得るか」（『潮』第127号、1969.7）寺山は三島との対談で、三島の知らない賭博、競馬の世界の側から三島の教養主義を批判している。
- 17) 澁澤龍彦『三島由紀夫おぼえがき』（中公文庫、1986）
- 18) 『対談集・それは三島の死に始まる』小川徹編（立風書房、1973）
- 19) 富岡幸一郎『最後の思想 三島由紀夫と吉本隆明』（アーツアンドクラフツ、2012）
- 20) 澁澤龍彦「魚石」（『妖精たちの森』講談社、1980）、46-47頁。
- 21) 寺山修司『さらば箱舟』（新書館、1984）、155頁。
- 22) 『言葉が眠るときかの世界が目ざめる 寺山修司対談集』（新書館、1972）、43頁。
- 23) 佐藤勝彦『アインシュタイン相対性理論』（NHK100分で名著、2012.11）、87-90頁。同書からの引用は頁数のみを記す。
- 24) 清水杏奴「寺山修司と安藤紘平によるアヴァンギャルドとしての新しい映画表現」（『寺山修司カレイドスコープの新世界』文化書房博文社、2013）、222-234頁。
- 25) 澁澤龍彦『サド侯爵の生涯』（澁澤龍彦全集、第5巻、1993）、15頁。
- 26) 澁澤龍彦『サド侯爵の生涯』はギルバール・レリ（Gilbert Lely）の『サド』（*Sade, id ées nrf* Gallimard, 1967）を参照したものようである。なお、澁澤龍彦訳の『サド侯爵』（ジルバール・レリー著）もでてくる。
- 27) Wilde Oscar, *The Importance of Being Earnest (The Complete Phys, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde)*, Magpie Books, 1993), pp. 368-369.
- 28) 三島由紀夫『サド侯爵夫人』（『三島由紀夫戯曲全集』全二巻、新潮社版、1990）、607頁。Mishima, Yukio, *Madame de Sade* Version Française de Andre Pieyre de Mandiargues (nrf Gallimard, 1969), pp. 92-93. Mishima, Yukio, *Madame de Sade*, Translated from the Japanese by Donald Keene (Peter Owen, 1967), pp. 74-75.
- 29) 瀬辺千尋主宰 SOAP Works と加藤智宏主宰 office Perky pat の共同企画。瀬辺作・加藤演出『サンドリヨン』（G/pit 中区栄1-23-30 中京ビル1F 2013年3月20日～24日）
- 30) 寺山修司『毛皮のマリー』（『寺山修司の戯曲』第1巻、思潮社、1969）、126頁。
- 31) Kopit, Arthur, *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm feelin' so Sad, Three Plays* (Hill and Wang, 1997)
- 32) 寺山修司*野坂昭如「三島以後のエロス」（『それは三島の死に始まる』）47頁。
- 33) Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol* (A Harvest Book, 1975), p. 165.

参考文献

- Yukio Mishima, *Madame de Sade* (nrf Gallimard, 1969)
- Yukio Mishima, *The Decay of the Angel* Translated by Edward G. Seidensticker (Charles. S. Tuttle Company, 1974)
- Yukio Mishima, *Confessions of a Mask* Translated by Meredith Weather by (Charles. S. Tuttle Company, 1986)
- Yukio Mishima, *The Sound of Waves* Translated by Meredith Weatherby (Charles. S. Tuttle Company, 1998)

- Yukio Mishima, *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea* Translated by John Nathan (Charles. S. Tuttle Company, 1998)
- Yukio Mishima, *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea* Translated by John Nathan (A King Penguin, 1982)
- Yukio Mishima, *Forbidden Colors* Translated by Alfred H. Marks (Charles. S. Tuttle Company, 1995)
- Yukio Mishima, *Thirst for Love* Translated by Alfred H. Marks (Charles. S. Tuttle Company, 1991)
- Yukio Mishima, *Une soif d'amour* Traduit par Léo Lack (Gallimard, 1982)
- Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion* Translated by Ivan Morris (Charles. S. Tuttle Company, 1997)
- Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion* Translated by Ivan Morris (Everyman's Library, 1994)
- Yukio Mishima, *Spring Snow* Translated by Michael Gallagher (Charles. S. Tuttle Company, 1972)
- Yukio Mishima, *Death in Midsummer and Other Stories* Translated by Ivan Morris (Charles. S. Tuttle Company, 1987)
- Yukio Mishima, *The Temple of Dawn* Translated by E. Dale Saunders and Cecilia Segawa Seigle (Charles. S. Tuttle Company, 1995)
- Yukio Mishima, *After the Banquet* Translated by Donald Keene (Charles. S. Tuttle Company, 1983)
- Yukio Mishima, *The Decay of the Angel* Translated by Edward G. Seidensticker (Charles. S. Tuttle Company, 1995)
- Yukio Mishima, *Runaway Horses* Translated by Michael Gallagher (Charles. S. Tuttle Company, 1995)
- Yukio Mishima, *Five Modern No Plays* Translated by Donald Keene (Charles. S. Tuttle Company, 1986)
- Yukio Mishima, *Cinq nos modernes* Traduit par Georges Bonmarchand (nrf Gallimard, 1970)
- Yukio Mishima, *Madame de Sade* International Play Series 1 Translated by Donald Keene (Peter Owen, 1967)
- Yukio Mishima, *Acts of Worship Seven Stories* Translated by John Bester (Kodansha International, 1990)
- Yukio Mishima, *Sun and Steel* Translated by John Bester (Kodansha International, 1980)
- Yukio Mishima, *The Way of the Samurai* Translated by Kathryn Sparling (A Perigee Book, 1983)
- The New Mystery The International Association of Crime Writers' Essential Crime Writing of the Late 20th Century*
Edited by Jerome Charyn (A Dutton Book, 1993)
- Annie Cecchi, *Yukio Mishima, Esthétique classique, univers tragique D'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille* (Honoromé Champion, 1999)
- Yukio Mishima, *Le Japon modern et l'éthique samourai* Traduit par Emile Jean (Arcades Gallimard, 1985)
- Yourcenar, Marguerite, *Mishima ou L'avisio du vide* (Gallimard, 1980)
- Keene, Donald, *5Modern Japanese Novelists* (Columbia U.P., 2003)
- "Can Eros be the basis of Resistance?" *Conversation between Yukio Mishima and Shuji Tearayama* Translated by Nobuko Anan and Franklin Chang Originally printed in Ushio magazine, July 1970 (Tate Film, 2012)
- Stokes, Henry, Scott, *The Life and Death of Yukio Mishima* (Owen, 1975)
- Stokes, Henry, Scott, *The Life and Death of Yukio Mishima* (Ballantine Books, 1974)
- Henry Scott-Stokes; traduit de l'anglais par Léo Dilé., *Mort et vie de Mishima* (Balland, 1985)
- Nathan, John, *Mishima: a biography* (Little, Brown, 1974)
- Keene, Donald, *Five Modern Japanese Novelists* (Columbia U. P., December 1, 2002)
- Oeuvres complètes du Marquis de Sade I-III* (Pauvert, 1991)
- Sade du Marquis de, *Oeuvres I-III* (nrf Gallimard, 1998)
- Brix, Michel, *Sade et les Félons* (La Chasse au Snark, 2003)
- Hupet, Pierre, *Sade ou le Miroir de l'Absence* (Editions du Céfal, 1994)
- Sollers, Phillips, *Sade Contre L'Etre Supreme precede de Sade dans le Temps* (nrf Gallimard, 1996)

- Brighelli, Jean-Paul, *Sade La Vie La Legende* (Larousse, 2000)
- Phillips, John, *Sade The Libertine Novels* (Pluto Press, 2001)
- Phillips, John, *The Marquis de Sade A Very Short Introduction* (Oxford U. P., 2005)
- Jean Cocteau, *Théâtre complet* (nrf Gallimard, 2003)
- Jean Cocteau, *Oeuvres romanesques complètes* (nrf Gallimard, 2006)
- Jean Cocteau, *Oeuvres poétiques complètes* (nrf Gallimard, 2006)
- Gidel, Henry, *Jean Cocteau* (Flammarion, 1997)
- Jemma-Jejcic, Marie, *Jean Cocteau ou l'énigme du désir* (Erès, 2006)
- Castronovo, Enrico, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle* (L'Harmattan, 2008)
- Jean Cocteau sur le fil du siècle l'exposition The Exhibition* (Centre Pompidou, 2004)
- Jean Cocteau et le théâtre Textes et documents reunis par Pierre Caizergues* (Centre d'Etude du XXe siècle, 2000)
- 『三島由紀夫戯曲全集』全二巻（新潮社版、1990）
- 『三島由紀夫十代作品集』（新潮社、1971）
- 三島由紀夫『宴のあと』（新潮社、1960）
- 三島由紀夫『宴のあと』（新潮文庫、1974）
- 三島由紀夫『朱雀家の滅亡』（『文芸』、第6巻第10号、1967.10）
- 三島由紀夫『金閣寺』（新潮文庫、1970）
- 三島由紀夫『真夏の死』（新潮文庫、1970）
- 三島由紀夫『沈める滝』（新潮文庫、1976）
- 三島由紀夫『音楽』（新潮文庫、1972）
- 三島由紀夫『盗賊』（新潮文庫、1975）
- 三島由紀夫『獣の戯れ』（新潮文庫、1976）
- 三島由紀夫『美しい星』（『新潮』、第59巻第1号、1962）
- 三島由紀夫『美しい星』（新潮文庫、1967）
- 三島由紀夫『鍵のかかる部屋』（新潮社、1954）
- 三島由紀夫『わが友ヒットラー』（新潮社、1969）
- 三島由紀夫『ラディゲの死』（新潮社、1955）
- 『三島由紀夫作品集』4（新潮社、1953）
- 三島由紀夫『文章読本』（中央文庫、1974）
- 三島由紀夫『椿説弓張月』（中央文庫、1975）
- 三島由紀夫『雨の中の噴水』（講談社、1965）
- 三島由紀夫『絹と明察』（『群像』、1964.5）
- 三島由紀夫『絹と明察』（講談社文庫、1971）
- 三島由紀夫『癩王のテラス』（講談社、1965）
- 三島由紀夫『行動学入門』（文藝春秋、1971）
- 三島由紀夫『行動学入門』（文春文庫、1974）
- 三島由紀夫『美德のよるめき』（新潮文庫、1975）
- 三島由紀夫『禁色』（新潮文庫、1972）
- 三島由紀夫『不道德教育講座』（講談社、1959）

- 三島由紀夫『若きサムライのために』（文春文庫、1996）
三島由紀夫『假面の告白』（新潮文庫、1950）
三島由紀夫『金閣寺』新潮文庫、1967）
三島由紀夫『午後の曳航』新潮文庫、1972）
三島由紀夫『サド侯爵夫人』（『文藝』11、第4巻第12号、1965）
三島由紀夫『サド侯爵夫人』（新潮文庫、1979）
三島由紀夫『近代能楽集』（新潮文庫、1968）
三島由紀夫『作家論』（中央公論社、1970）
三島由紀夫『作家論』（中央文庫、1974）
三島由紀夫『荒野より』（中央文庫、1975）
三島由紀夫『花ざかりの森・憂国』（新潮文庫、1970）
三島由紀夫『鹿鳴館』（新潮文庫、1985）
三島由紀夫『愛の渇き』（角川書店、1953）
三島由紀夫『暁の寺』（『新潮』第67巻第3号、1970.3）
三島由紀夫『天人五衰』（『新潮』第67巻第9号、1970.9）
三島由紀夫『天人五衰』（『新潮』第68巻第1号、1971.1）
三島由紀夫『『古事記』と『万葉集』—『日本文学小史』の内』（『群像』、1969.8）
三島由紀夫『十日の菊』（『文學界』文藝春秋、1961.8）
三島由紀夫『恋の帆影』（『文學界』文藝春秋、1964.10）
三島由紀夫『鹿鳴館』（『文學界』文藝春秋、1956.12）
三島由紀夫『芝居の媚薬』（ランティエ叢書、角川春樹事務所、1997）
三島由紀夫「わが創作方法」（『文学』VOL. 31、岩波書店、1963）
「三島由紀夫の歌舞伎」（季刊雑誌歌舞伎、第3巻第4号、第12号）
『三島由紀夫全集』（新潮社、1975）
『三島由紀夫未発表書簡ドナルド・キーン氏宛の97通』（中央公論社、1998）
『血と薔薇』No. 1 澁澤龍彦責任編集（天声出版、1968.10）
三島由紀夫『芝居日記』（中央公論社、1991）
チャーリン、ジェローム『ニュー・ミステリ』小林宏明・他訳（早川書房、1995）
キーン、ドナルド「三島由紀夫没後満十年特別寄稿」（中央公論社、1980.10）
『聲』季刊誌第一號1958秋（丸善株式会社）
『聲』季刊誌第六號1960冬（丸善株式会社）
「川端康成・三島由紀夫往復書簡集」（『新潮』、1997.10）
『三島由紀夫』新潮日本文学アルバム20（新潮、1983）
『三島由紀夫対談集源泉の感情』（河出書房新社、1970）
『三島由紀夫必修掲』三好行雄編（學燈社、1989）
三島由紀夫、林房雄『対話・日本人論』（番町書房、1966）
奥野健男『三島由紀夫伝説』（新潮、1993）
村松剛『三島由紀夫の世界』（新潮、1990）
「緊急大特集三島由紀夫の死」（『週刊読売』第29巻第55号、読売新聞社、1970.12.11）

- 「特集三島由紀夫」(『サンデー毎日』第49年第57号、毎日新聞社、1970.12.18)
- 「特集事件から1年 生きている三島」(『サンデー毎日』第50年第50号、毎日新聞社、1971.11.18)
- 「三島由紀夫のすべて」(『國文学』—解釈と教材の研究—第15巻第7号、學燈社、1970.7)
- 「特集三島由紀夫死と芸術」(『群像』、1971.2)
- 「特集三島由紀夫・その生その死」(『文藝春秋』、1971)
- 「全巻三島由紀夫大鑑」(『新評』臨時増刊、1971.1)
- 「三島由紀夫の謎を解剖する」(『現代』講談社、1971.1)
- 「特集=三島由紀夫の文学と現代の思想」(『文化評論』No.115、1971.3)
- 「特集 三島問題と今日の反動」(『前衛』No.319、1971.2)
- 「特集三島由紀夫」(『文學界』文藝春秋、第25巻第2号、1971.2)
- 「三島由紀夫追悼特集」(『新潮』第68巻第3号、1971.2)
- 「いま三島由紀夫を読む」(『國文学』—解釈と教材の研究—第31巻第8号、學燈社、1985.7)
- 「特集=三島由紀夫傷つける美意識の系譜」(『ユリイカ』青土社、第8巻第11号、1976.10)
- 「三島由紀夫とデカダンス」(『国文学』解釈と鑑賞521号、至文堂、1976.2)
- 「特集三島由紀夫と村上一郎」(『創』総合評論社、1977.10)
- 「秋季特大号・三島由紀夫」(『理想』第533号、理想社、1977.10)
- 「特集三島由紀夫の何を読む」(『すばる』集英社、1988.11)
- 「没後二十年三島由紀夫特集」(『新潮』、1990.12)
- 「特集三島由紀夫没後30年」(『すばる』集英社、2000.10)
- 佐藤秀明「近年の三島由紀夫資料について」(『すばる』集英社、2000.12)
- 嵐山光三郎「追悼もまた文学なり」(NHK 人間講座、2000.10~12)
- 「特別掲載わが同志観三島由紀夫」(解釈と鑑賞別冊現代のエスプリ、1971.2)
- 「三島由紀夫」(文藝読本、河出書房新社、1975)
- 「三島由紀夫」(新文藝読本、河出書房新社、1990.11)
- 「三島由紀夫再評」(『新潮』第69巻第12号、1972.11)
- 「【新発掘】三島由紀夫十代書簡集」(『新潮』、1998.12)
- 「特集・三島由紀夫 生と死の遍歴」(『潮』第136号、潮出版社、1971.2)
- 「三島由紀夫特集」(『文芸』第10巻第2号、河出書房新社、1971.2)
- 「特集三島由紀夫」(『浪漫』、1973.12)
- 「特集三島由紀夫」(『ユリイカ』青土社、第32巻第14号、2000.11)
- 高原英理「三島由紀夫の私設天皇」(『群像』第57巻第6号、講談社、2002.5)
- 柏倉浩造『かくも永き片恋の物語』(未知谷、2000)
- 服部俊『三島由紀夫の復活』(夏目書房、2000)
- 堂本正樹『劇人三島由紀夫』(劇書房、1994)
- 黛哲郎『学芸記者〈哲〉セレクション文学と音楽のあいだ』(河出書房新社、1994)
- 磯田光一『文学・この仮面的なもの』(勁草書房、1969)
- 磯田光一『殉教の美学第二増補版磯田光一評論集』(冬樹社、1972)
- 佐渡谷重信『三島由紀夫における西洋』(東書選書65、1981)
- 『三島由紀夫』小笠裕二編(若草書房、2000)

- 『三島由紀夫没後三十年』(新潮、2000)
- 福島次郎『三島由紀夫一剣と寒紅』(『文學界』第52巻第4号、文藝春秋、1998.4)
- 福島次郎『三島由紀夫一剣と寒紅』(文藝春秋、1998)
- 福島次郎「オナマジン語」(『文學界』第52巻第5号、文藝春秋、1998.5)
- 青海健『評論集三島由紀夫の帰還』(小沢書店、2000)
- 猪瀬直樹『ベルソナ三島由紀夫伝』(文春文庫、1999)
- 『回想の三島由紀夫』日本学生新聞編(行政通信社、1971)
- 山平重樹『ドキュメント新右翼果てしなき夢』(二十一世紀書院、1989)
- 松本徹『三島由紀夫の最後』(文藝春秋、2000)
- 西本匡克『三島由紀夫ダンディズムの文芸世界』(双文社、1999)
- 萩原雄一『もうひとつの憂国』(夏目書房、2000)
- 安東武『三島由紀夫の生涯』(夏目書房、1998)
- 安東武『三島由紀夫研究年表』(西田書店、1988)
- 島崎博、三島瑤子『底本三島由紀夫書誌』(薔薇十字社、1972)
- 『グラフィカ三島由紀夫』(新潮社、1990)
- 橋本治「そして、「三島由紀夫」とはなにものだったのか」(『新潮』、2001.5)
- 橋本治「続「三島由紀夫」とはなにものだったのか」(『新潮』、2001.2)
- 三島由紀夫『サーカス・旅の絵本・大臣』(新潮カセットブック、新潮社、1967)
- 「三島由紀夫読本」(『新潮』第68巻第2号、1971)
- 『三島由紀夫』(現代日本文学アルバム第16巻 学習研究社、1975)
- 『三島由紀夫展』(毎日新聞社、1979)
- 椎根和『平凡パンチの三島由紀夫』(新潮文庫、2008)
- 『寺山修司の戯曲』第1巻(思潮社、1983)
- 『寺山修司の戯曲』第6巻(思潮社、1986)
- 『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)