

馬場駿吉の「身体論」と 寺山修司のマリオネット『狂人教育』

清水 義和

01. まえおき

馬場駿吉氏は、『加納光於とともに』所収の「密封された詩集の命運—《アララットの船あるいは空の蜜》をめぐって」¹⁾の中で、加納氏のオブジェ《アララットの船あるいは空の蜜》を医者 of 観た芸術論として論じ、微に入り細に入り《アララットの船あるいは空の蜜》を展開している。馬場氏はこのオブジェを専門の医学的な側面から、レオナルド・ダ・ヴィンチ以来の解剖学と現代アートを解読する方法としてハイブリットな芸術論の見地から詳細に「身体論」を論じている。

馬場氏の身体論は、殊に医学解剖の視点から分析して荒川修作、寺山修司、四谷シモン氏のオブジェを解読することに関心があった。

なかでも、寺山修司のドラマに、原型としてオリジナルを求めると、そのルーツは、寺山の初期の人形劇『狂人教育』にある。マリオネットには、奇怪な森羅万象が付き纏う。寺山が設立した劇団「天井棧敷」には、奇人、怪女が集まった。実は、寺山のドラマには、マリオネットとリンクした世界がある。

寺山のドラマは、「プレイヤーが“汗”をかかない劇であり、唐十郎氏のドラマはプレイヤーが“汗”をかくドラマである」といわれる。寺山のドラマは、プレイヤーが中心のステージではなくて、プレイヤーはステージ空間の一部であるというコンセプトから構成されている。従って、プレイヤーは、ステージのデザインやライトやサウンドやドレスと同等の価値である。ちょうど、人形劇でマリオネットが占めるロールプレイのようである。だから、マリオネットに着想がある寺山のドラマでは、プレイヤーは、マリオネットと同じように、“汗”を

かかない。

カレル・チャペック (Capek, Karel) は、チェコのごレム伝説からドラマ『ロボット』(R.U.R) を書いた。ところで、寺山が、畸形ものに対する強い関心は、人間の身体が、身体と死体を表すボディ (英語で言う body) の二つに意味がある。そして、人形が、息をしない死体なのに、ゼンマイや電池やリモコンで動き、しかも、生きた人間よりも、有能な仕事を成し遂げ、それに、不滅の芸術作品であることに関心を懐いた。

マリオネットとフィルムには共通点が幾つかある。つまり、フィルムは、カット、アングル、モンタージュの文法で制作され、狭いスクリーンに、無限の宇宙からマイクロの世界まで自在に映し出す。しかし、リアリズム・ドラマのステージでは、等身大の人間が狭いスペースに2時間近くも拘束される。ところが、マリオネットは、伸縮自在で、フィルムのスクリーンのように、ステージを無限の空間に変えてしまう。

寺山が、何故、人間ではなくて、マリオネットに関心を懐いたのか。その理由は、恐らく、寺山が不治の病ネフローゼに侵されていたことと無関係ではない。寺山は、いつ死んでもおかしくないボディを抱えて、ドラマやフィルムを観にシアターにいき、上演中に、何時、身体が死体になるかもしれないという不安にかられた。だから、寺山がいう「隣の席にいるのは死体が座っている」というフレーズは、こけおどしでもなんでもなく、寺山の実感であった。そして、寺山が、マリオネットと出会ったとき、人間が「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」のに、人形は、死体でありながら、人形遣いやリモコンの操作によって、甦生する。だが、寺山は、気付いたのだ。つまり、寺山の身体は何時か死ぬが、寺山のパロールは、人形のように、他者の助けを借りて、発声され、甦生するのだ、と。

寺山にとって、寺山のパロールは、マリオネットと同じ機能を有している。寺山のエピグラフに「私の墓は、私のことばであれば、充分」があるが、マリオネットには人形遣いが必要であるように、寺山のパロールは、朗読者が必要なのである。寺山にとって、マリオネットとの出会いは、寺山自身のパロールとの出会いでもあった。つまり、寺山は、パロールが、彼のアイデンティティであることに気がついたのである。

02. 寺山修司と人形劇の出会い

寺山修司は、人形劇団「ひとみ座」(1949年設立)の清水浩二氏が、演出したシュールな『マクベス』(1961年5月、渋谷の東横ホール)を観て衝撃を受けた。近年、「ひとみ座」の清水浩二氏は、ウェブサイトの後日談を披露した。

寺山修司氏は後日、劇団人形の家第六回目の公演パンフレットに、この「マクベス」演出を評して「見た目はまったく等身大のように見えながら、その内部の空間がまったく等身大を倒錯しているというところが、清水浩二の人形劇をはじめて見たときからの驚きだった。」と書いている。²⁾

この人形劇の『マクベス』を観て、寺山は、自身の人形劇『狂人教育』(1962年)を執筆する動機が生まれた。しかも、寺山は、マリオネットに対する関心が続き、後年『魔術音楽劇青ひげ公の城』(1979年)を書くことになる。そのステージでは、一連のマリオネットたちと共に、小山内薫が登場して人形を操る。そのドラマでは、小山内が、スタニスラフスキー(Stanislavski, Konstantin)やゴードン・クレイグ(Craig, Gordon)に傾倒した時代を表している。つまり、寺山の脳裏には、『狂人教育』上演前後から、スタニスラフスキーとゴードン・クレイグのドラマツルギーが付き纏っていたようだ。

寺山 演劇の中で「世界」を設定する場合、装置としての機械、道具としての機械、登場人物としての機械と、いろんなレベルの機械が作用することになる。俳優は、感情を持つ者としてそれらの機械を支配するのではなく、作者の書いた観念の伝達媒体として機能しているだけです。しかしスタニスラフスキーは《俳優は人形でなくて人間である》と主張し、諸機械の上に、俳優という人格を据えようとした訳ですね。そして感情を持った悪しき機械が、演劇を内面化してしまった。それに対して例えば、ゴードン・クレイグは、俳優の一番完璧な形は人形であると主張した。彼はそれまで《人間の代用品としての人形》にすぎなかったものを、《それ自体が超俳優である人形》の演劇としてとらえ直した。つまり、「機械としての人間」を演劇のなかで、方法化したのは、ゴードン・クレイグあたりからではないか、と思うのです。³⁾

清水浩二氏は、ウェブサイトにて、寺山が人形劇『人魚姫』のインタビューの為に執筆した「特別寄稿」を掲載し、その中の「等身大世界の超え方」で、寺山ワールドの輪郭を表した。

ぼくらは舞台の上に、等身大の人間が現実を複製復元化するというにもうあきあきしてしまっている。人間のスケールを超えた、等身大ではない世界、それが本当の現実なんだけれども、人間はいつのまにかすべてこの世は等身大だと思いこむようになってきていて、そういうものに対して一つの疑問符をさしはさむことが、最近の人形劇に顕著にあらわれてきている。【“人形の家” 第一回公演『人魚姫』(寺山修司作 清水浩二演出 1967

年)「ヤファー」2006.9.16】

寺山は、この当時、「ひとみ座」の人形劇に興味を懐いたらしく、清水浩二氏が新しい人形劇を始めるのにシナリオライターとして協力した。

1966年の初夏、高山英男氏などの提言や支援により私は再び人形劇団設立を決意した。そして私は旗揚げ公演に『人魚姫』を企画し、寺山修司に台本執筆を依頼した。(無論、この企画案には高山氏も賛成であった。)【『人魚姫』と寺山を振り返って一劇団人形の家のこと、寺山版『人魚姫』の演出ポイント―「ヤファー」2006.9.24】

寺山は、後年、『身毒丸』や『邪宗門』などでステージに人形や黒子を現わした。これは、寺山と清水浩二氏が人形劇をプロデュースした時のコラボレーションによる賜物であるかもしれない。当時、清水浩二氏は『説教浄瑠璃集』を寺山にプレゼントしている。『説教浄瑠璃集』所収の「しんとく丸」は、恐らく、寺山の『身毒丸』創作に繋がっていったと思われる。

寺山への本のプレゼントと言えば、この『人魚姫』童話以前にもシュールリアリズム最大の先駆的作品のアルフレッド・ジャリの『超男性』(佐藤朔訳)をプレゼントし、『人魚姫』以後では、東洋文庫の『説教浄瑠璃集』(「さんせう太夫」「しんとく丸」など、収録されている)をプレゼントしている。【『人魚姫』と寺山を振り返って一劇団人形の家のこと、寺山版『人魚姫』の演出ポイント―「ヤファー」2006.9.24】

後年、寺山が『中国の不思議な役人』(1977年)で描いた中国の役人は、人形のように、身体がバラバラになる。このドラマは、「新劇」のリアリズムに慣れた視点で見ると、異様に思われるが、人形劇では、ごく当たり前のムーブメントなのである。

麦 バラバラだ、中国の役人が、バラバラになっちゃった……。⁴⁾

人形劇『狂人教育』は、家族ゲームのパターンで見ると、『ガリガリ博士の犯罪』や『身毒丸』と、「家族」というフレームでリンクしている。また、『狂人教育』は、『毛皮のマリー』や『レミング』と共通した密室劇として見ると、双方のドラマスペースがリンクしていることに気が付く。つまり、人形劇『狂人教育』は、寺山のドラマ全体の核を成し、種子となっているのである。

寺山は、「ひとみ座」が、上演した人形劇『マクベス』（1961年、上演）の暗殺シーンから、ベルリオーズ（Berlioz, Hector）の『幻想交響曲』（*Symphonies Fantastique*）のギロチンと類似したイメージを得たようだ。つまり、このシーンは、『狂人教育』の中第十五シーンの首切りで、蘭が、いわば、「交響曲」の指揮者となり、全楽団員に処刑されるイメージとダブる。

萩原朔美氏は、「寺山さんのドラマや映画の中の《母子関係》は、結局、皆、同じパターンで出来ているのではないだろうか」と指摘する。つまり、寺山のドラマに共通したテーマ《母子関係》を描いた映画やドラマを見ていくと、観客は「確かに、寺山は、幼児の頃の〈母子〉体験を何度も語っているのだが、真実は幾つもあるはずはなく、結局、《母子関係》をパターン化して描いているのであって、ひょっとしたら、寺山の幼児体験というのは、“うそ”ではないだろうか」という不信に陥る。というのは、寺山は、同じテーマを繰り返すので、否が応でも、感情移入が出来なくなり、次第に、観客は、冷めた眼で理性的に、寺山が描く《母子関係》を、ちょうど、人形浄瑠璃を見る時のように、パターン化して見るからである。

寺山は、『狂人教育』の終わりで、家族の人形が、「うそつきだって！」⁵⁾だとか、「虚妄なのは……虚妄なのは！……」（168）と言った後に、舞台をバラしてしまう。この手法は、一種の異化である。

清水浩二氏は、寺山に影響を与えた人形劇『マクベス』に仕掛けたコンセプトを独自に示している。

その場合、登場人形を「モノ」として扱いながら、その人物の動きを表現する新しい演技の方向が望ましいことはいうまでもない。そしてこれは、今回の人形のマスクが古典的仮面をモチーフとしていることと同様に「嘘らしい本当」を生命とする人形劇の本来あるべき姿だと考えているのである。【清水浩二「思い出のキャラ図鑑「第13回『マクベス』」（「ヤフー」2006.9.24）】

寺山は、人形劇体験で、俳優を、完璧な芸術作品として見る事に、あまり、信用を置かなくなったようだ。何故なら、俳優は、生身の人間である以上、芸術作品としての人形のように、永遠に、高水準のレベルを保つことは出来ない。ある意味で、俳優の対極にあるのは人形である。だが、人形は人間ではない。だから、人形が演じている人間の世界は“うそ”でもあるのだ。

人形劇『狂人教育』は、人形と人間との虚実を露にしている。人形は芸術作品である。反面、人間は、常に、芸術作品として、人形と同じレベルを保つことを要求されるのである。寺山は、このコンセプトを、ゴードン・クレイグの「超人形」に求めていくことになる。

03. 人形劇『マクベス』

寺山は、青森高校生のとき、中村草田男の『マクベス』論と出会った。「マクベスは眠りを殺した。もう、マクベスに眠りはない」(Sleep no more: Macbeth does murder sleep)⁶⁾のフレーズに拘り、寺山は、草田男の『マクベス』論批評を、『生徒会誌』に書いた。以後も、寺山は、マクベスに拘り続け、やがて、人形劇『マクベス』に出会ったと思われる。

マクベスを演じる俳優の肉声が、ほんの一瞬たりとも表出するわけではないのだ。なぜなら、従来の演劇観のなかにあっては、俳優は「台詞の奴隷」であるにすぎず呪術の蟬人形が口を利いて見せたにすぎなかったからである。⁷⁾

寺山は、マクベスのパロールはシェイクスピアのものであって、プレイヤーのパロールではないと断っている。明らかに、ここで、寺山は人間と人形の関係を語っているのだ。

『マクベス』の冒頭で、魔女たちは二枚舌を弄する。マクベスは、無意識ではあるが、魔女に翻弄され、次第に、魔女の二枚舌に騙されていく。

ALL Fair is foul, and foul is fair, (103)

マクベスは、魔女の“うそ”に惑わされ、ダンカン、バンコオーを、次々と暗殺していく。だが、やがて、マクベスは、魔女の“うそ”に気がつく。

MACBETH ... I pull in resolution and begin
To doubt th'equivocation of the fiend (230)

黒澤明は、フィルム『蜘蛛の巣城』で、『マクベス』を翻案している。三船敏郎が演じた鷲津武時は、マクベスに相当するが、蜘蛛の糸で絡めとられていく。宇波彰氏は、ジル・ドゥルーズ (Deleuze, Gilles) の『カフカ』所収の「付録・カフカの表現機械」の中で、フランツ・カフカをクモと捉えて、蜘蛛と人間の関係を論じる。

カフカの手紙も表現機械の一部であるが、それをクモの巣として把握するということは、敷衍すればカフカがクモであり、手紙がクモの巣であって、このクモの巣にかかるものをシーニュとして感知し、そこへカフカ＝クモが走っていくように考えるということである。⁸⁾

また、訳者の宇波彰氏は、ジル・ドゥルーズの『プルーストとシーニュ』〔増補版〕の中で、カフカとプルーストの類似性を「クモ」というキーワードを使って指摘する。

クモはただその巣のはしのところにおいて、強度を持った波動のかたちで彼の身体に伝わって来る最も小さな振動をも受けとめ、その振動を感じて必要な場所へと飛ぶように急ぐ。⁹⁾

寺山は、1962年、清水浩二氏が演出した人形劇『マクベス』に感激したとき、マクベスが、ドゥルーズが考案した「クモ」の糸によって、操られ、殺害されるに至るコンセプトを既に見てとっていたかもしれない。というのは、寺山の場合、人形は、クモの“糸”によって操られるからである。例えば、寺山は、『邪宗門』の終幕で、山太郎を“糸”によって操られる人形に作ったが、『邪宗門』と『狂人教育』の人形遣いの“糸”に、ドゥルーズが考案した“クモの巣”を想起すべきである。

従来の代用品としての人形を超える——ぼくが最初に「マクベス」（演出・清水浩二、人形、片岡昌）をみてびっくりしたそんな印象は、形を変えてずっと引きつづいて生きている。【清水浩二「思い出のキャラ図鑑」「ヤファー」2006.9.12】

寺山の人形劇『狂人教育』は、清水浩二氏の人形劇とのコラボレーションを通じて創作された。まず、寺山は、1962年2月、青山の草月ホールで『俊英三詩人の書下しによる人形劇』の6ステージ公演にシナリオライターとして参加した。三詩人のうち、岩田宏氏が『脳味噌』、谷川俊太郎氏が『モマン・グランギニョレスク』、そして、寺山修司は『狂人教育』を執筆した。清水氏は回顧して、寺山に会ったのは、渋谷の「さくら」という喫茶店で、1961年の秋で、当時、寺山は25才であったという。

私はその時、寺山さんから歌集「血と麦」をプレゼントされると共に私も彼に、山村祐著「ヨーロッパの人形劇」という本をプレゼントした。そして「寺山さん、人形劇の台本書いて頂けませんか？どんな物でもいいですから……」と依頼した。そして出来てきたのが『狂人教育』である。彼の説では、「現代ではフィクションはもう限界。事實は小説より奇なり」です。演劇だって、いくら役者が頑張っても、実生活のニセもの以上を出られない。だから、いっそもうひとつ抽象化してしまって人間を語った方がいいわけです。」と言う。【清水浩二「思い出のキャラ図鑑」第13回『俊英三詩人の書下しによる人形劇』に関った人たち「ヤファー」2006.9.12】

寺山のドラマにある呪術的要素は、土方巽の暗黒舞踏に負っている。殊に、寺山は、人形固有に備わる呪術的要素から影響を受けた。人形劇は、ヨーロッパの中世演劇で盛んに上演されたが、寺山のドラマにもしばしば垣間見られる、寺山の中世劇的なドラマコンセプトには、古い伝統を持つ人形劇からの影響があったかもしれない。

04. ゴードン・クレイグの「超人形」

寺山修司は、ゴードン・クレイグのように、人形と人間との関係を考え続けた。寺山は、『演劇論集』の中で俳優と人形の間を、クレイグの解釈を通して論じている。

ゴードン・クレイグは「俳優が人形を追放し、それに代わったときから、演劇の衰退がはじまったのだ」と書いている。(236)

寺山がゴードン・クレイグに関心を懐いたのは、人形劇『狂人教育』の上演を通してであったと思われる。寺山のドラマツルギーは、ゴードン・クレイグが考案した「超人形」とリンクしている。クレイグが主張する「ムーブメント」は、人形とライトとサウンドと舞台装置が一体化している。寺山のドラマコンセプトは、俳優中心ではなく、「ムーブメント」に近い。

The actor must go, and in his place comes the inanimate figure—the über-marionette we may call him, until he has won for himself a better name.¹⁰⁾

また、岸田真氏は「ゴードン・クレイグ Gordon Craig」(「ヤフー」2006年9月24日)の中で、クレイグの「超人形」をディコードして、俳優たちは人真似してはいけないと言う。

『俳優と超人形』のなかでクレイグは、「今日、俳優たちは人真似をしたり解釈をしている。明日には表現して解釈すべきである。明後日には創造しなければならない」のであり、「本当らしく話すことをやめよ、身振りの自然さも捨てよ」と記し、与えられた役柄を表面的に模倣することで満足している俳優たちを批判している。そして「演劇芸術を回復させるためには、演劇から役になりきるとか自然を再現するという考えを消し去るところから始めるべきなのである」と主張するにいたるのである。

或いは、ウェブサイトの「演劇ラボーASAHI ネット」所収の「舞台創造の構造」では、

ゴードン・クレイグの演劇について、俳優の対極にあるのは超人形だという。

築地小劇場の小山内薫が学んだゴードン・クレイグという演出家は、演劇には劇作家も俳優も必要ないと宣言しました。クレイグが劇作家を必要ないといった背景には、演劇を文学化する傾向にある劇作家達への反動があるのですが、俳優を必要ないといった真意は完璧に演出の指示通り繰り返し上演できる能力……まるでアンドロイドやロボットのように、人間を越えたスーパーマリオネット（超人形）が舞台上で演じるべきだという主張のものでした。【演劇ラボ—ASAHI ネット、ヤフー2015.12.30】

寺山の『狂人教育』の人形たちには、カレル・チャペックの『ロボット』との類似性が見られる。チャペックはドラマ『ロボット』の中の「ロボットという言葉の起源3」でロボットとゴーレムの関係を示している。

「R・U・R」（ロボット）は、実はゴレムに現代の衣を着せたものなのです。私がこのことに気付いたのは、勿論この戯曲を書きあげてからです「何だ、これはゴレムではないか」私はひとりごとを言いました。¹¹⁾

チャペックの考案したロボットは、ゴーレム（ゴレム）のコンセプトに見る事が出来る。ゴーレムは、元々、土塊であった。

土塊（粘土）から人造人間ゴーレムを造った高德のラビ、レウでした。彼は、紙の切れ端に書いた秘密の言葉“シェーム”を、自分の造ったゴーレムの舌下に置き、命を吹き込んだのでした。¹²⁾

詩人の中井英夫氏は、寺山修司が亡くなったとき、寺山の肉体と死体の関係を、ゴーレムに比して述べている。

これまで寺山修司の短歌はあまり正面から論じられていない。……土に帰ったゴーレムがまだ息づかいを収めていないいまこそ、もっともその機運が熟したといえるであろう。¹³⁾

寺山は、『不思議図書館』のなかで、チャペックのロボットについて興味深いコンセプトを示している。¹⁴⁾

寺山が、死者を、生者と同等に考えたのは、ボルヘスの「不死の人」やゴレムやゾンビとリンクしているからである。つまり、寺山のコンセプトの根っこにあるのは、生命がない人形が動いて、呪術的な力を発揮する不可思議なところにある。殊に、『狂人教育』では、結末で、死んだ筈の蘭が、ヴォイスとなって再生する。この場合、ヴォイスは、生から死への連続性を否定するが、反対に、ヴォイスは、発話を持続する事によって、言葉を活性化させ、死から蘇って再生する。だが、元々死んでいる人形が、再び、死ぬはずもなく、また、生から死への連続性もないわけである。しかしながら、生者の側から見ると、“死んだ筈の人形”が呪術を弄して蘇ったように見えるのである。

05. ベルリオーズの『幻想交響曲』

寺山修司が、『狂人教育』のサウンド・エフェクトを考えた際に、ベルリオーズの『幻想交響曲』が脳裏に浮かんだのは、音楽を担当した山本直純のサジェッションがあったものと考えられる。

第四楽章：断頭台への行進「若い芸術家は夢の中で恋人を殺して死刑を宣告され、断頭台へ引かれていく。その行列に伴う行進曲は、ときに暗くて荒々しいかと思うと、今度は明るく陽気になったりする。激しい発作の後で、行進曲の歩みは陰気さを加え規則的になる。死の恐怖を打ち破る愛の回想ともいふべき“固定観念”が一瞬現れる。」しかし、ギロチンの刃は無情にも落とされ、首が落ち、血が飛び散ります。【ベルリオーズの『幻想交響曲』「ヤフー」2006.9.24】

ベルリオーズ作曲『幻想交響曲』固有のデモーニッシュな音楽は、人形劇のような、ある種硬質なオブジェに対して、イマジネーションを喚起するのに役立っている。しかし、ベルリオーズ作曲『幻想交響曲』のイメージを、想起するのは、家族の中の父親である。けれども、ベルリオーズ作曲『幻想交響曲』の結末で提示される曖昧なテーマは、『狂人教育』に登場する家族が、終幕で一つの醜悪な怪物に変身する箇所とリンクしている。

06. 小山内薫とゴードン・クレイグ

寺山修司は、『魔術音楽青ひげ公の城』の中で、ステージに、小山内薫を登場させ、批判している。

悪徳の演出家小山内薫、またの名を人形作りの親方コッペリウスの、もっとも得意とするところだが、人体模型のノラじゃ、ものも言わなきゃ、踊れもすまい。¹⁵⁾

寺山は、同ドラマで、小山内を、スタニスラフスキーと同一視している。小山内やスタニスラフスキーも、俳優を人形と見なさず、俳優術を指導した。そこで、寺山は、今度は、小山内が、人形に俳優術を教えるシーンを作り、人形に何も演出できないでいるシーンを作った。寺山が作った人形は、ゴードン・クレイグの「超人形」を想わせる。

寺山は、『寺山修司の戯曲』第4巻（思潮社、1979年）「解題」の中で、「ゴードン・クレイグ」に触れなかった。だが、三年後に出版した『寺山修司戯曲集』第1巻、初期一幕物篇、（劇書房、1982年）の「解題」で、「ゴードン・クレイグ」に関する一文を付け加えた。

俳優と人形とは、形をべつとすればその機能がよく似ている—とゴードン・クレイグも言っている¹⁶⁾

寺山は、小山内が、スタニスラフスキーとゴードン・クレイグに知悉していたことを、当時（1979–1982年）知っていたと思われる。しかし、寺山は、小山内が、ゴードン・クレイグよりもスタニスラフスキーに心酔していたと判断したようだ。つまり、岸田國士がリアリズム演劇と一線を画したのと違って、小山内は、スタニスラフスキーとゴードン・クレイグに心酔したが、結局、リアリズム演劇に加担していったと判断したのかも知れない。

07. ガルシーア・ロルカの『血の婚礼』

寺山修司は、人形劇『狂人教育』の冒頭に、何か特別な意味を込めてロルカの詩を引用している。

And watch over your dreams.¹⁷⁾

寺山は、ロルカのポエティック・ドラマ『血の婚礼』と同じように、ポエトリーとプローズのスタイルで多くのドラマを執筆した。

マユ お兄さん なんか勘ちがいしてるんじゃないのかしら
あたしたち 人形なのに

そして人間があたしたちの下にいて
あたしたちを操っていて
そう ゆめのなかでゆめの番しているときみたい (147)

夢の出来事を現実の出来事と同じように考えれば、夢のように漠然とした死と現実の生との境目も曖昧になってくる。また、寺山は、ロルカが詩の中で歌う死について、独特の解釈をしている。

ガルシア・ロルカは二度死んだ詩人であった。

一度目は、彼自身の詩の中で死に、二度目は、スペインの内乱で、フランコ軍に処刑されて死んだ。¹⁸⁾

寺山は、ロルカの詩に歌われた死を通して、生理的な死と、言葉の死とを別けていった。

死は、もしかしたら、一切の言語化の中にひそんでいるのかも知れないのだと私は思った。なぜなら、口に出して語られない限り、「そのものは、死んでいない」(17) ことになるのだからである。

寺山が考える死のテーマも、幾分か、ロルカに負っているようだ。というのは、ロルカの言葉は、寺山のエピグラムを解く鍵にもなっているからだ。

私は肝硬変で死ぬだろう。そのことだけは、はっきりしている。だが、だからと言って、墓は建てて欲しくない。私の墓は、私のことばであれば、充分。¹⁹⁾

寺山は、しばしば、デュシャン (Duchamp, Marcel) の墓碑銘「死ぬのはいつも他人ばかり」を引用した。というのは、寺山自身は、生身で、自分の死を確認する事が出来ないと考えたからだ。寺山は、絶えず、死を意識し、時間の流れのなかで、死を境目にした二つの世界、つまり、この世とあの世とを書き続けた。或いは、寺山は、死体と同じように、自らは動かない人形が、見る者には、何かを訴えているように見えるのは、それは、逆説的に、人形が、生と死の時間軸を超えた不死という存在であるからだと考えたからかもしれない。従って、書かれた文字も発すれば、死んだ文字が息を吹き返すのと同じように、人形を“もの”と考えた場合、人形は、人形師が操れば、生理的な生と死を超越した“生と死”を表現することが出来る。つ

まり、寺山は、ロルカの言葉の中に、人形と似た“死”を見出し、自分の人形劇に使ったのだ。

08. 寺山修司の人形劇『狂人教育』

寺山修司は、『狂人教育』は、ファンタジーであって、リアリズム演劇ではないと、制作上のメモで述べている。

「子供たちが昆虫採集でカラスアゲハを針で留めるように、大人の道徳律を針で留めてしまふような」ファンタジーを失ってはならない。(141)

人形劇『狂人教育』の舞台裏で、コーラスは、冒頭から、「うそつき」を連呼してファンタジーの世界を構築する。

うそつきうそつきみんなうそつき (141)

寺山は、「制作上のメモ」で、「みんなうそつき」は、大人の道徳律に縛られている人は、「みなうそつき」であると記している。

人形劇『狂人教育』の結末近くで、小児麻痺の女の子の蘭は、警告を発して、集団が、個人を圧殺すると警告する。

蘭 みんなのうそつき（と、叫ぶ）

うそつき！（とうたうように）うそつき！みんなのうそつき！（167）

「うそとは何か」と、寺山は、ドラマを通して観客に考えさせる。そして、うその背後に隠れている迷宮の世界に誘い込む。

劇の冒頭で、「マッチ」(141)が灯される。すると、暗闇のステージにこの世が現われる。つまり、劇場の闇は死の世界を表している。ライトが照らし出す微かな明かりは、この世を照らし、生の誕生を表している。また、マッチで灯され点滅するステージは、蝶々がひらひらと舞う姿を象徴している。或いは、パラドキシカルに、実験映画『蝶複記』の中で蝶が舞うように、蝶が、画面を黒く遮るのは、明らかに、蝶の影は、不吉な死の世界を暗示しているからである。

第二シーンで、蘭の兄で虚無的な詩人の鷹司が、カラスアゲハを部屋に閉じ込めたという。

鷹司 蝶々を閉じ込めたんだ (142)

人形劇『狂人教育』では、先ず、悪い噂は、ドアのなかに監禁して、この世から葬り去らねばならないという約束事があるようだ。というのは、「蝶々」は「気違い」をシンボライズしているからである。「蝶々」が、部屋に閉じ込められたように、やがて、「気違い」という「噂」が、閉ざされた室内に家族たちを金縛りにする。

続いて、第九シーンで、鷹司が、聞こえるはずのないカラスアゲハの羽音を「聞こえる」という。

鷹司 きこえるぞ！

カラスアゲハの羽音だ (155)

カラスアゲハは、サウンドの「羽音」によって、イメージーションの世界に存在する。そして、サウンドは、生の音声をシンボライズしている。

第十五シーンで、蘭が部屋の扉を開けると、カラスアゲハが室内に入ってきて、一瞬、暗くなる。

蘭 (ドアをパッとあけて)

出ておいで蝶々！

カラスアゲハ……あたしは王様よ！

大きな黒い紙のカラスアゲハ、ゆっくりと部屋のなかへとびだしてゆく。

その影で「人形館」が暗くなる。

蘭 さあ これでも見えないの？ この蝶々がみえないの？ (166)

カラスアゲハの「羽音」はパロールの代わりにサウンドで表し、「その影で「人形館」が暗くなる」は、パロールの代わりに、ライトで表し、また、黒い紙のカラスアゲハというト書は、パロールの代わりに、メタファーで表すことによって、リアルに表さず、シンボライズしている。

また更に、「カラスアゲハ」を二階の部屋に監禁するのは、蝶々を「気違い」としてシンボライズしているからだ。けれど、蘭は、カラスアゲハを解き放ったのだから、あたかも囚人を

監獄から解放するかのように、狂人を解放したことになる。つまり、フーコー (Foucault, Michel) が『狂気の歴史』(*Histoire de la Folie à l'âge classique*) で論じている「阿呆舟」の住民たちを、この世に解放するようなものである。そこで、蘭の「特異な」行動は、家族にとって、気違いのシーニュとなる。気違いは、「阿呆舟」の住民のように、海の沖合いで溺死させ、殺して、葬ってしまうに限る。けれども、ドラマの中でもっとも恐ろしい出来事は、家族が、蘭を、家族の一員である事も忘れ、殺害してしまうことだ。

家族が、投票用紙に、蘭を密告者として記名する。だが、古来、密告者は、最も信頼する人間である場合がある。げんに、イエスを裏切ったユダの譬えがある。第三シーンで、蘭は、祖父の船の設計士が「うそ」をつく人だという。

蘭 でもそれはうそなんです お祖父さんは何でもすぐうそにしてしまうんです (143)

「うそ」は、現実の事実と反することである。だが、祖父の場合の「うそ」は、詩形式のパリノードに近い。しかし、祖父自身が、自ら「うそ」だとは言っていない。

蘭 あたし 気違いなんかじゃありません (144)

蘭は、現実世界の価値観で見ると「うそつき」でも「気違い」でもないが、夢やファンタジーの世界では、蘭の話は、相対的になってしまう。

人形劇『狂人教育』のステージは、ファンタジーである。従って、当然、ステージは、作り物の世界である。

祖母が紙の猫にミルクをやっている。 (144)

当然、現実の世界では、祖母が紙でできた猫にミルクを飲ませることは出来ない。だが、一般的に人形劇では、ファンタジーだからといって、「飲ませる」行為を仕種で済ます約束事している。ところが、寺山の人形劇では、紙製の猫が、当然、ミルクを飲む事ができないので、祖母が猫を切り刻んでしまう。

ハサミで一匹の猫を剪る。

紙片になって捨てられた猫は風で吹きとんでしまう。 (145)

紙で出来た猫は、鋏で切り刻めば、小さな紙片になってしまう。リアリズムでは、紙は切り刻めば、小さな紙片になってしまう。だが、一般に、人形劇に限らず、ドラマは、サウンドやライトやミュージックが、言葉の代わりに、ファンタジーの世界を作り出す。だから、言葉でリアルにト書を書いてあっても、人形劇の文法によって、ファンタジーの世界が現出する。しかし、寺山は、ファンタジーの世界に真実の世界を持ち込んで、観客の幻想を打ち砕き、新しいイマジネーションの世界を見せるのである。こうして、切り刻まれた猫は、幻想の世界で、痛みを喚起する。夢の中の恐怖のように。

祖父 ……場合によったら家名と名誉のために密殺し
グリア畑に埋めてしまうことだ (145)

不条理な夢の中の出来事のように、家族の一員を殺める事は、他の家族全員を救うためであるという。蘭が家族の意見に反対する主張は、正しいのであるが、身体が身体障害者なので、他の人と異なる。蘭が処罰されるのは、カフカの『変身』で虫になったラムザのようである。ラムザの言っていることは、正常なのに、身体が醜悪な虫であるために、闇に葬られる。

ところで、第四シーンの結末では、祖母と祖父が「気違い」を探しだし、処罰する話をしている。

だれだかわかったら殺すの？
やむを得んさ! (145)

ついで、第五シーンの冒頭では、マユと鷹司が、蝶々の話をする。

殺すの
やむを得んさ (146)

第四シーンと第五シーンの二つのフレーズ「やむを得んさ」は、韻を踏んでいる。しかも、同じフレーズが、第四シーンと第五シーンに跨っている。第四シーンは、狂人を殺す話題であるが、第五シーンは、蝶々を殺害する話題である。この場合、人間と蝶々を交互に殺害する話をしている。やがて、寺山は『毛皮のマリー』(1967年)で、人間と蝶々のイメージとをダブらせて殺害するシーンを再現することになる。

こうして、夢の連鎖が、ステージを構成していく。つまり、「ゆめ」という蝶々を「ゆめ」

という網で捉えようと見張っているファンタジーの装置が仕掛けられていく。

マユ ゆめのなかでゆめの番しているときみたい (147)

とうとう、第八シーンでは、幽霊が登場する。吃りで、ベルリオーズの熱狂的ファンであるパパが、幽霊と会い話をする。

パパ あ

兄さん!

影 呼んでいたね

パパ よ、よ、よびやしません

影 ただ思い出していただけるかね

……

私は幽霊だ (152)

このシーンは、明らかに、『幻想交響曲』のイリュージョンをモチーフにした場面設定である。ミュージックとライトの織り成す文法によって、ファントムが現われる。背広を着た紳士のシルエットが、壁に映っているに過ぎないが、ミュージックとシャドーによって、シルエットは、ファントムに変貌するのである。ところで、そのとき、蘭は、ちょうど『レミング』の中で、他人の夢の中に入っていくように、パパの声に反応して、パパの夢の中に入る。

蘭 ふいに目をさまし、壁に向かって雄弁をふるっているパパに話しかけようとする (153)

こうして、夢の中で夢を見るように、蘭は、パパの夢の中に入る。

蘭 (あくびをして) パパは ゆめのなかにいるのね

そっとちかよってそっとパパにさわってみる。

蘭 パパの夢って

まるで現実そっくり (153)

夢の連鎖は、蘭の現実が夢と相対化する場面である。ところが、蘭ばかりでなく、鷹司も夢を見ている。

鷹司 おれが番していることの意味があるってことにな
るわけだな (155)

鷹司は、カラスアゲハの番をしているが、言い換えれば、鷹司は、カラスアゲハという夢の番をしているわけである。

鷹志 いまひと眠りから醒めたところなんですよ (155)

鷹司は、扉のそばで、寝ずの番をしているのだが、居眠りをする。だが、鷹司は、夢の中で目覚めるのかどうか判断基準がない。

蘭、また目をさまして
二人の話をきいている (155)

鷹司は、カラスアゲハの寝ずの番をしているが、どうやら、蘭は、家族全員の寝ずの番をしているようだ。

祖父 (声を一段とおとして) でたらめだっていいのだよ
だれかひとりを気遣いだとして
殺して埋めてしまえば (156)

蘭が言ったように、恐らく、祖父は、正真正銘の「うそ」をつく人のようである。ところが、それだけに止まらない。「うそ」が増殖して、ドラマに亀裂が入り、ステージが剥き出しになり、解体を始める。先ず、人形劇に、人形使いが登場して、人形のマユと人形遣いとの話をつぎだしていく。

どんどん本を作りかえてゆくんだ (159)

寺山が、ドラマを解体していく傾向は、最初からあったようだが、それは、『狂人教育』の構成からも見て取る事が出来る。しかも、後に、『邪宗門』の結末でも繰り返し用いているシチュエーションである。

第十二シーンからは、いささか、単純に見えるが、ここで、蘭を除いて家族全員が同じ行動

をとり始める。マッカシー旋風のレッドパージのように、「気違い」探しが始まる。

祖父 死体はこれにいれていも畑に埋めてしまうことにした (163)

夢の覚醒時のように、ドラマの急展開は、「死」への恐怖によって、家族一同が同じ方向に回転し始めるモメントである。

祖父、眼鏡を出してかける。

一同あわてたように眼鏡を出してかける。(164)

恐怖によって、皆が一様に同じ行動をとるが、実は、同じ行動を取る事が恐怖であり、滑稽である。また、一種のゲームのようにも見える。或いは、人形たちが、家族の枠を超えて、ゾンビやロボットに変身したかのようなのである。チャペックのロボットのように、家族達は、一様に同じ行動を取る。資本主義や社会主義社会のように大量生産を能率よく処理していく兆しが透けて見える。人形がロボット化して機械化するプロセスを表している。ジル・ドゥルーズが指摘する蜘蛛の糸によって、神経が麻痺していくかのようだ。

一同まったく同じように歩いてきて立止まりすわる。(166)

同じト書き「一同首ふる」が四回繰り返される。このような家族の豹変を見て、蘭は、絶叫する。

蘭 みんなのうそつき！ (166)

蘭は、鷹司の大切なカラスアゲハを逃がしてしまうが、蘭の行為に、鷹司も他の誰も、微塵にさえも動じない。皆、同じ動きに囚われてしまったかのようなのである。

と、突然その名を書きながら、同じ手つき、同じ表情の人形たち、しだいにくつつき、ねじれあって同化して、一つの人形になりはじめる。(167)

ホブズ (Hobbes, Thomas) が『リヴァイアサン』(Leviathan) に描いた怪物のように、家族のメンバーたちは、蘭を追い詰め、スケープゴートに仕立てていく。ちょうど、カラスアゲ

ハを捕らえようと血眼になったハンターたちのように。この瞬間、蘭は、カラスアゲハと一体化する。

やがて、全員の顔と手をそなえた「家族の」人形が出来上るや、巨大な斧を手にして舞台一杯に一振りする！

ちぎれて飛ぶ蘭の首！

壁に象徴のようにくっつくその首。(167-168)

蘭の首は、まるで、カラスアゲハが壁にピンで留められるように、壁にくっつく。そして、蝶々となった蘭の首は、「人間の首」や旅する「豪華船の内部」を現わした舞台装置を表わし、壁に留まった蘭の首とパラレルになる。

テープレコーダーから、しずかにMだけが勢いよく唄われる。(蘭の声で)

あたしは あたしの うたうたう

あたしは王様

ゴーイング マイウエイ

ひとりぼっち マイウエイ (168)

蘭の台詞のうち、最後の二行の「マイウエイ」は、カプレット(対句)になっている。ところで、法医学者ドクは、登場しないが、同じサウンドである「ドク」の「毒」を象徴している。またこの毒は、蜘蛛の毒を表している。ドクのくだした診断「狂人」に人間は怯える。ドクの言う事を人は皆単純に信じる。ちょうど、アントナン・アルトー (Artaud, Antonin) の『残酷演劇』のように、人はこの毒に感染する。

更に、もっと滑稽なのは、ドクが、誰かを特定して言ったのではないのに、誰もが、その言動を、信じてしまうことだ。スケープゴートを必要とする家族が悪いのか。この意味では、『狂人教育』のコンセプトは、明らかに、ブレヒト (Brecht, Bertolt) の悲劇『ガリレオ・ガリレイの生涯』(Life of Galileo) でガリレイが口にするフレーズのパラドックスになっている。

GALILEO: No. Unhappy the land where heroes are needed.²⁰⁾

しかも、もっと恐ろしいのは、狂人を作り出したり、集団妄想を作り出したりする家族の群衆心理である。また、おまけに、始末が悪いのは、『狂人教育』の集団妄想を観劇しながら、

観客は、皆、「自分だけは毒（ドクの診断）に感染せず、客観視できる」と思っていることだ。

寺山は、家族を密室に閉じ込め、社会の窓を閉ざしてしまう。どうやら、寺山は、家族を、社会の最小単位（モノド）とみなしているようだ。『狂人教育』と同じテーマを持つ『身毒丸』の家族は、母親不在のために家族の崩壊が起こる。けれども、『レミング』と同じ系列に入る『無頼漢』の母子のように、都市の崩壊以後も、母子の絆は残る。何れのドラマでも、母子の絆は、家族や都市よりも強い。

萩原朔美氏は、「不思議なことに、寺山さんの描く女性は男性を襲い、男性は、女性の言いなりになる」と指摘する。また、野島直子氏は「寺山修司とマゾヒズム」論の中で、「怒れる専制君主的な女性とそれに従う男というマゾヒスティックな形象を核にしたものが頻繁に見られる」²¹⁾と論じている。

寺山は、メタファーで、蝶々と人間を同一視したり、或いは、女性と男性を昆虫の雌や雄と同一視したりしたのではないだろうか。寺山が父を亡くし母親の手で育てられたとき、この世界は、農耕社会の枠組みで成り立っていた。だが、一家の働き手を失うと、幼い寺山は、農耕社会の恩恵に浴せない悲哀をまざまざと見てきた。殊に、寺山が、父親の庇護を失ったとき、農耕社会の豊穰のシンボルとしての母親像ではなくて、狩猟時代のシンボルとしての雌の生命力を見たのではなかったか。

蘭が殺されたのは、子供を守る母親の不在のせいだといえるのではないか。だから、寺山が、『狂人教育』の中に、蘭の母親を描いたなら、全く違ったドラマ展開になったに違いない。ちょうど、『無頼漢』では、原作『天衣紛上野初花』には登場しない直次郎の母親が出てきて、露骨に、息子の直次郎を庇護する。そこで、寺山にとって、母親は、昆虫の交配のように、雌が雄を餌食とし、しかも、雄は雌に食べられて気持ちがいいとマゾ的な表情をする。確かに、子孫繁栄の構図としてみると微笑ましいが、『草迷宮』のように、吸血鬼が、人間の生き血を吸って殺害する光景を思い浮かべるならば、戦慄が走る。ところで、『狂人教育』では、家族全員が、一体化して巨人になり、一種の吸血鬼的な怪物となって、蘭に襲い掛かる。

この作品でばくは「人形は人間の代用品かどうか？」という素朴な疑問にぶつかった。もし、人形が「もの」としてのドラマを演じるならば、人間によく似ている必要などはなく、紙と木が対話したっていい筈だからである。しかし、俳優と人形とは、形をべつとすればその機能がよく似ている—とゴードン・クレイグも言っている。²²⁾

『狂人教育』のステージでは、人形が集まって、巨大な塊となり、人間の身体をした怪物に変形する。ところで、『マクベス』では、物の怪の魔女たちが、マクベスを襲い、マクベ

スの神経を麻痺してしまう。

ひとみ座は、この公演の前にシェークスピアの「マクベス」をとりあげたりして意欲を示していたが、……²³⁾

『マクベス』の魔女の二枚舌は、実は、「うそ」であったが、『狂人教育』では、「うそ」が重要なキーワードになっている。元来、詩で歌った前言を否定する詩の形式である「パリノード」と寺山の「うそ」との関係が、端的に見られるが、複雑に絡まっている。ところが、『狂人教育』では、最初から最後まで「うそ」が連発されファンタジーを象っている。

寺山の「うそ」の定義は徹底したもので、もとより、リアリズム演劇のステージは、「うそ」であるという観方が濃厚である。しかも、寺山は、自作の人形劇『狂人教育』のステージさえも、「うそ」として、最後に破壊してしまう。だが、寺山のステージは、脳裏に残ったイメージネーションである。しかも、目に見えないステージを象るのは、デモーニッシュな「狂人」が推進力となり、「うそ」が異化として、ドラマの中で強烈に機能している。

蘭は、「うそつき」として処刑されるが、実際には、「うそつき」は、同一の行動をとる家族である。従って、殺されるのは、蘭であるが、同時に、蘭を殺す家族は、蘭の心を殺し、同時に、自らの心も殺してしまったのである。このパラドックスは、ワイルド (Wilde, Oscar) の『ドリアン・グレイの肖像』(The Picture of Dorian Gray) のパラドックスと同じである。また、ワイルドの『サロメ』(Salomé) では、猛毒の持ち主であるサロメは、預言者ヨカナンを殺害する。『狂人教育』では、妄想によって、人間の内なる世界にしか棲息しない病原菌が蔓延して、観念によって、蘭を、殺害する。ちょうど、カラスアゲハが美しいという理由で、ピンで留めて標本にするように。けれども、美しい残像はハンターの脳裏に焼き付けられ、目の前には、無残な形骸しか残らない。だが、ファンタジーは生死を越えているから、脳裏に残るのである。

『狂人教育』の舞台装置が、人間の頭を模しているのは、観念の世界を表している。カラスアゲハが美しいという観念である。しかも、カラスアゲハは首を象徴していて、この舞台装置とパラレルになっている。

09. 流山児祥演出『狂人教育』

『狂人教育』は、近年、森英樹演出により、CITY 演劇フェスティバル徳島で、1991年9月に上演があり、また、高野美由紀演出により、A.P.B-Tokyo で、2004年6月と2006年6月に公

演があった。また、佐々木銀次演出により香川県高松 DIME で2005年6月の上演があった。他にも、池の下の第十六回公演がタイニー・アリスで2006年3月に公演があった。なかでも、流山児祥氏は、『狂人教育』を永年上演してきたが、その上演パンフで「1999年韓国ソウルで世界初演して以来8年間世界30余都市で上演してきた」と解説している。

まず、流山児祥氏は、『狂人教育』を、三つのヴァージョンに仕立て、東京森下ベニサンピットで、2006年10月7日から15日まで上演した。次いで、流山児氏は、『狂人教育』の演出で、俳優を、文楽でもなく、歌舞伎でもなく、西洋のマリオネット式に操った。西洋の“人形”といえば『コッペリア』や『マイ・フェア・レディ』がある。けれども、寺山の人形劇は、ジャリ仕立てのシュールなドラマである。流山児氏の『狂人教育』公演で、シュールなシーンを思い起こしたのは、ステージに張り巡らされた紐であった。だが、「紐は、蝶々の輪郭を模ったもの」との説明を聞き、散文的な飾付に思えた。

また、人形が、一体になるシーンをどのように構成するのか見物であった。というのは、愛知万博では、中国のダンサーたちが、千手観音を演じた先例があったからだ。しかし、“全員顔と手をそなえた「家族の」人形”のイメージは全くなく、バラバラのままで一体感はなかった。また、人形は“汗”をかかないが、俳優たちは、唐十郎氏の芝居のように“汗”びっしょりであった。

また、蘭の首は飛ばないで、俳優の胴体に繋がったままであった。改めて、寺山の『狂人教育』は人形劇だが、『身毒丸』や『邪宗門』のように、人間が人形を模倣する芝居とは違うと感じさせた。

先にも触れたように、劇中、裸の舞台を紐で仕切る。筆者は、流山児氏に「あの紐は、蜘蛛の巣ですか」と尋ねた。だが、「蝶々の輪郭です」と答えた。更に、「鈴の付いた紐が、震えるのは、蝶々の羽ばたきを表している」との説明があった。結局、紐は、ジル・ドゥルーズの蜘蛛の巣とは全く関係がなかったのである。だから、蜘蛛の巣に蝶々が囚われ、蘭の首が飛びイメージに結び付かなかったのである。少なくとも、寺山のドラマを改作するときは、皮相な説明ではなく、寺山の創作意図を詳細に解釈して、脚色しなければならないと思った。

萩原朔美氏が指摘しているが、寺山は、ドキュメンタリーとドラマの間として、“ドキュラマ”を考えた。つまり、寺山は、プレイヤーたちの身振りは、コピーであって、リアリズムではないと論じた。本当のリアリズムはドキュメンタリーにあり、プレイヤーたちの模倣的な演技は“うそ”であると述べた。また、本物のファンタジーは、無表情なマリオネットたちから生まれると考えた。

寺山は、「制作上のメモ」で、大人が失ってしまったファンタジーを書きたいと述べている。『狂人教育』のラストシーンでは、人形は、皆、同じアクションをする。つまり、人間が人間

である事を止め、ロボット化する現代社会を風刺している。

パロールとマリオネットとは、素材として、いわば、死んだ状態にある。しかし、パロールとマリオネットは、朗読者や人形遣いの生命力によって甦生する。パロールは、普段は死んでいるから、墓碑のようである。だが、墓碑は、永遠に何も語らないが、パロールは、話者の発声によって、息を吹き返す。終幕で、マリオネットの蘭は、死ぬが、蘭のパロールが“ヴォイス”となって蘇生する。ドラマ『マクベス』では、物言わぬ首級がステージに置かれる。だが、蘭の“ヴォイス”は、テープレコーダーを通して流れる。寺山は、蘭の“ヴォイス”をマリオネットのように、生の声ではなくて、素材としての録音の音声である事を示したかったのかもしれない。こうして、遂に、寺山は、ステージを破壊し、客電を灯し、ドラマがマリオネットによるファンタジーであった事を明らかにするのである。

10. まとめ

寺山修司は、生身のボディと無機質の人形やパロールとは無関係だと考えていた。だが、生身のボディとパロールが接近する場合がある。仮に、夢を媒介にすると、現実と夢の境は曖昧になる。眠っている人は、意に反して、無意識のうちに行動する。正夢と夢の違いがあるように、夢の中の人物は、夢を見ている人とは別人となる。というのは、眠っている人の意思に反して、夢の中の人物は、勝手に話すからだ。殊に、夢を見ている人と夢の中の人物が同じ人物である場合、自己同一性が混乱する。夢は、明らかにボディとパロールを接近させるが、逆に、違和感も生じる。つまり、夢は、時折、微妙に、ボディとパロールは違うと告知する。

台本に書かれて眠っているパロールも声に出して読めば、息を吹き返す。このパロールと同じように、病も、息を吹き返す。ちょうど、記憶喪失者が、過去の思い出を音楽で聞くと過去の出来事を思い出すように、である。だから、過去の思い出は夢と同じように仕組みで出来ているかもしれない。現実の世界では、過ぎ去った過去の人物像は実在感が欠落しており、夢のようにぼんやりし、自己同一性が混乱する。

記憶を喪失した人は、人形と同じような状態になっている。というのは、人形は、記憶能力がないから、他者から与えられたパロールで話す。ちょうど、死んだ蘭が話すパロールのように、テープレコーダーを通して人形は話す。ところで、蘭が話す録音の音声は、蘭の記憶ではなく、テープレコーダーから流れる音声である。しかし、録音テープの音のように、蘭の録音テープの音声は蘭を操る人形師の生のヴォイスとは関係がない。

言い換えれば、蘭の録音の音声は、ちょうど、霊のように死んだパロールそのものになったのである。しかも蘭が死んだのは、霊のように空中を浮遊するカラスアゲハになって変身した

からである。

蘭の首が飛んで壁に付着する。その姿は、ちょうど、カラスアゲハが標本箱に収まるような具合になる。或いは、ギュスターヴ・モローの『出現』では、ヨカナンの首は、切断された途端、閃光のように輝くシンボルとなって、サロメの暗闇を圧倒する。サロメは、ヨカナンの首を切ったが、首は、ちょうど、蘭の首が、壁に付着するように空中にとまる。まるで、カラスアゲハが壁に止まるように空中に静止して美しく輝く。つまり、パラドキシカルな意味では、ヨカナンの首とカラスアゲハは、光と影が織り成す美を出現するのである。

蘭の首も、ヨカナンの首も、カラスアゲハも、互いに対を成し、こうして、カラスアゲハは霊のように浮遊する。

多重人格障害患者は、医学の治療によって、回復して病気が治る。ところが、寺山にとって、ドラマの病は治療と無関係である。つまり、死には、生理的な死とパロールの死とがある。即ち、パロールの死は、霊のように舞うシンボルとしてのカラスアゲハである。カラスアゲハはパロールを話さないが、ナレーターが、カラスアゲハとなった死者のパロールを話す。寺山にとって、カラスアゲハは死者の霊を表しているのだ。

寺山は、カラスアゲハをこの世とあの世を結ぶ霊的な役割を付与した。更に、寺山は、眠ったように死んでいるパロールを、発話する事によって、あの世から、この世に呼び戻した。寺山にとって、夢はこの世とあの世を繋ぐ媒体の役割をするのであるが、舞台がその格好の場所となっているのである。

寺山はマリオネットの芝居『狂人教育』や『人魚姫』を書いたが、オブジェとしての人形を自ら作ったわけではない。荒川修作、加納光於、四谷シモン氏らは、身体としてのオブジェを自分で作った。

馬場駿吉氏は耳鼻咽喉科の専門医学者として、先ず人間の身体を解剖する視点から芸術作品を見ている。加納光於氏のオブジェ《アララットの船あるいは空の蜜》はアバンギャルド作品ではあるけれども、人間の身体を象徴的に模している。

大岡信氏の詩篇が実際にそのオブジェの中のどこかに隠されているけれども、その紙片が人間の心を司る臓器の一部を象徴していることは想像できる。

寺山が創作したマリオネット劇『狂人教育』や『人魚姫』は、対象の人形が人間の身体を表すオブジェというよりも、むしろ人形よりも劇場全体の空間のほうが、巨大な人形を象徴しており、大きな劇場空間から観念的で抽象的な人形劇を紡ぎ出す可能性があることをドラマにしている。

言い換えれば、馬場氏にとって、寺山は『狂人教育』や『人魚姫』劇で個々の身体を表している人形というよりも、劇場全体を現わす身体として象徴的に表していると考えている。

馬場氏の劇評集『サイクロラマの木霊 名古屋発・芸術時評1994～1998』は、氏が劇場全体を大きな身体と考えている好例である。しかしながら、馬場氏は人間の身体を扱う医学専門家なので、寺山の言葉による観念的な身体論よりも加納氏の具体的なオブジェ《アララットの船あるいは空の蜜》に対する関心のほうがむしろ強い。それに比べると、寺山の『狂人教育』や『人魚姫』は、オブジェであるよりも言葉で造形した抽象的な観念の集積のようだ。だから馬場氏は寺山演劇に見られる心の解剖よりも、加納氏のオブジェに見られる身体の解剖の方に重きをおいて解説していることになる。

注

- 1) 『加納光於とともに』所収「密封された詩集の命運—《アララットの船あるいは空の蜜》をめぐる」(書肆山田、2015.6.30)、127頁。
- 2) 思い出のキャラ図鑑「第13回『マクベス』の演出 新しいクリエイティブ・ディレクション発見へのプロセスその二」(「ヤフー」2006年9月24日)参照。
- 3) 寺山修司+宇波彰「対談—逆エディプス」(『地下演劇』十四号、1979年10月20日)、51頁。
- 4) 『寺山修司の戯曲』第九巻(思潮社、1987年)112頁。
- 5) 『寺山修司戯曲集』第一巻 初期一幕物篇、劇書房、1982年)、168頁。本書からの引用は頁数のみを記す。
- 6) Shakespeare, William, *Macbeth* (The New Cambridge Shakespeare, 1997年)、103頁 本書からの引用は頁数のみを記す。
- 7) 『寺山修司演劇論集』(国文社、2000年)、53頁。本書からの引用は頁数のみを記す。
- 8) ドゥルーズ、ジル『カフカ マイナー文学のために』宇波彰・岩田行一訳(法政大学出版社、1983年)、196-197頁。
- 9) ドゥルーズ、ジル『ブルーストとシーニュ』〔増補版〕宇波彰訳(法政大学出版社、1981年)、219頁。
- 10) Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre* (London William Heinemann, 1914)、p. 81.
- 11) チャベック、カレル『R.U.R.』栗栖継訳(『カレル・チャベック戯曲集I、十月社』、1992年)、256頁。
- 12) バルタ、イージー「『ゴーレム』を語る」(『夜想』三五、1999年)、16頁。
- 13) 中井英夫「眠れゴーレム」(『新文芸読本寺山修司』河出書房新社、1993年)、55頁。
- 14) 『不思議図書館』(PHP、1982年)、20頁。
- 15) 『寺山修司の戯曲』第九巻(思潮社、1987年)、54頁。
- 16) 『寺山修司戯曲集』第一巻 初期一幕物篇(劇書房、1995年)、「解題」276頁。
- 17) Lorca, Garcia, *Plays One, Blood Wedding*, translated by Gwunne Edwards (Methuen world classics, 1987年) p. 83.
- 18) 寺山修司「黙示録のスペイン—ロルカ」(『私という謎』講談社文藝文庫、2002年)、13頁。本書からの引用は頁数のみを記す。
- 19) 寺山修司『墓場まで何マイル?』(角川春樹事務所、2000年)、61頁。
- 20) Brecht, Bertolt, *Life of Galileo*, translated by John Willett (Methuen, 1980), p. 98.
- 21) 野島直子「寺山修司とマゾヒズム」(『日本病跡学会雑誌』第65号、2003年六月)、12頁。
- 22) 『寺山修司戯曲集』第一巻 初期一幕物篇(劇書房、1995年)、「解題」276頁。

23) 『寺山修司の戯曲』第四巻（思潮社、1971年）、401頁。

参考文献

- Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre* (London William Heinemann, 1914)
- Craig, Edward Gordon, *The Mask* (Harwood Academic Publishers, 1998)
- Craig, Edward, *Gordon Craig the Story of his Life* (Limelight Editions, 1985)
- Innes, Christopher, *Wdward Gordon Craig A Vision of Theatre* (Routledge, 2004)
- Redon, Odilon, *a soi-meme journal (1867–1915) notes sur la vie l'* (the EBook version (.pdf format) of the 1922 edition.)
- XENAKIS, Iannis, *Music and Architecture* (Pendragon Press, Hillsdale, Ny 2008 First Edition. Hardback. No Dustjacket, 2008)
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot* (Les Editions de Minuit, 1952)
- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot* (Faber and Faber, 1965)
- Samuel Beckett *The Complete Dramatic Works* (Faber and Faber, 1990)
- Three Novels Samuel by Beckett Molloy Malone Dies The Unnamable* Translated by Patrick Bowles (Grove Press, Inc. 1965)
- Cronin, Anthony, *Samuel Beckett The Last Modernist* (Harper Collins Publishers, 1997)
- Zurbrugg, Nicholas, *Beckett and Proust* (Colin Smythe Barnes and Noble Books, 1988)
- Samuel Beckett Now* Edited by Melvin J. Friedman (Chicago U.P., 1975)
- James Knowlson & John Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose & Drama of Samuel Beckett* (Grove Press, Inc. 1980)
- Kalb, Jonathan, *Beckett in Performance* (Cambridge U.P., 1991)
- Doherty, Francis, *Samuel Beckett* (Hutchinson University Library, 1971)
- Alvarez, A., *Beckett* (Fontana Collins, 1973)
- Josephine Jacobsen & William R. Mueller, *The Testament of Samuel Beckett* (A Dramabook, 1964)
- Core, Richard, N., *Beckett* (Oliver & Boyd, 1964)
- A Samuel Beckett Reader* Edited by John Calder (The New English Library Limited, 1967)
- Modern Critical Interpretations Samuel Beckett's Waiting for Godot* Edited by Harold Bloom (Chelsea House Publishers, 1987)
- File on Beckett* Compiled by Virginia Cooke (A Methuen Paperback, 1985)
- Raynham, Alex, *Leonardo da Vinci* (Factfiles Oxford U.P., 2013)
- Clarke, Georgia, *Leonardo da Vinci* (Penguin Active Reading, 2010)
- Karen Ball & Rosie Dickins, *Leonardo da Vinci* (Usborne Publishing Ltd., 2007)
- Nicholl, Charles, *Leonardo da Vinci Flights of the Mind* (Viking, 2004)
- Leonardo da Vinci Codices Madrid Iwanami 1975*
- Raynham, Alex, *Leonardo da Vinci* (Factfiles Oxford U.P., 2013)
- Clarke, Georgia, *Leonardo da Vinci* (Penguin Active Reading, 2010)
- Karen Ball & Rosie Dickins, *Leonardo da Vinci* (Usborne Publishing Ltd., 2007)
- Nicholl, Charles, *Leonardo da Vinci Flights of the Mind* (Viking, 2004)

Leonardo da Vinci Codices Madrid Iwanami 1975

寺山修司『狂人教育』（『新劇』白水社、1962.12）

『寺山修司戯曲集一血は立ったまま眠っている』（思潮社、1965）

『寺山修司の戯曲』第4巻（思潮社、1971）

『寺山修司の戯曲』第9巻（思潮社、1987）

『寺山修司戯曲集 初期一幕物篇』第1巻（劇書房、1992）

南江治郎『世界の人形劇』（三彩社、1975）

岸田真「ゴードン・クレイグの舞台美術—『王位継承者』の上演を中心に」（『演劇と映画 複製技術時代のドラマと演出』晃洋書房、1998）

『加納光於1960-1992』全3冊（'60-92 prints, '80-91 paintings, Catalogue raisonné & documents）、（小沢書店、1992）

『加納光於』（南画廊、1967）

『加納光於の芸術』（『水声通信』No. 8, 水声社、2006.6）

加納光於「さながら血管樹に蔽われた雷雲よ」（『雷鳴の頸飾り—瀧口修造に』書肆山田、1979）

「特集 加納光於 色彩の光芒1954-1992」（『版画芸術』76、阿部出版、1992）

加納光於、大岡信「アララットの船あるいは空の蜜」「索具・方晶引力」（『版画芸術』77、阿部出版、1992）

「特集2 加納光於最新作」（『版画芸術』49、阿部出版、1985）

『加納光於《形象を押しかけて》（ギャラリー東京ユマニテ、2001.11.5-11.24）

『加納光於《身を起こした蛇のために》（ギャラリー東京ユマニテ、1998.11.14）

『加納光於《隣と花と》（ギャラリー東京ユマニテ、1999.1.11-1.30）

『加納光於《胸壁にて》—1980』（アキライケダギャラリー東京 名古屋、1980.11.1-29）

『加納光於—油彩』（アキライケダギャラリー東京、1982.10.4-30）

『加納光於 PAINTINGS '80-83』（北九州市立美術館、1983）

『加納光於《振りまわす巣房の下で》《その雲形の》』（ギャラリーユマニテ東京、1994）

『加納光於 語りえぬものための変容』（小沢書店、1981）

『特集 加納光於』（Poetica 臨時増刊 小沢書店、1992.4）

『加納光於「骨の鏡」あるいは色彩のミラーージュ』（愛知県美術館、2000.9.15-11.5）

『「色彩」としてのスフィンクス—加納光於 KANO mitsuo 1960-1992』（セゾン美術館、1993）

『加納光於《稲妻捕り》Elements』（書肆山田、1978）

『加納光於』（『加納光於展』バルール画廊、1978.3.27-4.15）

『加納光於色身—未だ視ぬ波頭よ2013』（神奈川県立美術館鎌倉、2013.9.14-12.1）

『加納光於1977-1987版画《強い水—夢のパピルス》』（品川文化振興事業団O美術館、1988.11）

『加納光於展 MIRROR, 33』（南画廊、1965.3.16-27）

加納光於、大岡信「〈アララットの船あるいは空の蜜〉」（『美術手帖』美術出版社、1972.3）

加納光於「アーク・オーロラの分光に屹立して」（『美術手帖』美術出版社、1969.5）

加納光於「私のデッサン・私のメモワール」（『美術手帖』美術出版社、1964.3）

加納光於「オマージュ 澁澤龍彦 八ヶ岳高原にて」（『澁澤龍彦をもとめて』美術出版社、1994）

加納光於「オマージュ 澁澤龍彦 八ヶ岳高原にて」（『追悼澁澤龍彦』『みづゑ』No. 945, 美術出版社、1987）

- 加納光於、菊池信義「対話」世界を捲る「書物」あるいは「版画」(『現代詩手帖』思潮社、1987.3)
- 加納光於「現代版画の危機」(『みづゑ』No. 964, 美術出版社、1962.12)
- 大岡信『加納光於論』(書肆風の薔薇、1982)
- 大岡信「現代作家論 加納光於」(『qq』7、qq 出版、1974)
- 大岡信「加納光於個展」(「月評」『美術手帖』美術出版社、1965.5)
- 『マルチプル・ショー デュシャンからリキテンスタインへ』(町田市立国際版画美術館、2005)
- 馬場駿吉『加納光於とともに』(書肆山田、2015.7)
- 馬場駿吉『点』創刊号(1965)、2号(1966)、3号(1967)、6号(1976)
- 馬場駿吉「特集—荒川修作」(アールヴィヴァン1号、1980)
- 馬場駿吉「幾何学的抽象の極北から吹く風の中で—ヴァザリ展に寄せて—」(『GALERIE VALEUR』、1976)
- 馬場駿吉「愛知曼荼羅から東松照明曼荼羅へ」(『愛知曼荼羅—東松照明の原風景』、2006)
- 馬場駿吉『時の諸相』(水声社、2004)
- 馬場駿吉『海馬の夢』(深夜叢書刊、1999)
- 馬場駿吉『液晶の虹彩』(書肆山田、1984)
- 馬場駿吉『耳海岸』(書肆山田、2006)
- 馬場駿吉『句集 夢中夢』(星雲社、1984)
- 馬場駿吉『星形の言葉を求めて』(風媒社、2010)
- 馬場駿吉『澁澤龍彦西洋芸術論集成』下、解説(河出文庫、2010)
- 馬場駿吉『感染症21世紀耳鼻咽喉科領域の臨床』19(中山書店、2000)
- 馬場駿吉『駒井哲郎展 第17回オマージュの瀧口修造』(佐谷画廊、1997)
- 馬場駿吉「世界をからめとるものとしての色彩—加納光於に」(『加納光於胸壁にて—1980』、アキライケダギャラリー、1980)
- 馬場駿吉「ブーメランの獲物たちのために」(『加納光於—油彩』アキライケダ、1982)
- 馬場駿吉「万物の海としての補遺—岡崎和郎の作品に触れて」(『岡崎和郎展』倉敷市立美術館、1997)
- 馬場駿吉『サイコロラマの木霊 名古屋発・芸術時評1994~1998』(小沢書店、1998)
- 馬場駿吉「コレクターとしての二つの原則—私の蒐集40年の歩みをふり返って—」(『版画芸術』、2003)
- 馬場駿吉「一俳人のコレクションによる駒井哲郎銅版画展~イメージと言葉の共振~」(名古屋ボストン美術館、2008)
- 馬場駿吉「集積燦惨アルマン Accumulation 論」『Accumulation Arman』(GALERIE VALEUR、1978)
- 馬場駿吉「翼あるいは熱狂の色彩—加納光於展に—」(『加納光於 GALERIE VALEUR、1978』)
- 馬場駿吉「見えるものから観念への逆探知—ジャスパー・ジョーンズ・レッド・レリーフ展に—」(『Lead Reliefs Jasper Johns』 GALERIE VALEUR、1978)
- 馬場駿吉『薔薇色地獄』(湯川書房、1976)
- 馬場駿吉「方寸のポテンシャル」(『洪水』第七号、2011.1.1)
- 馬場駿吉瀧口修造残像「方寸のポテンシャル2」(『洪水』第八号、spiralvews 2011.7.1)
- 馬場駿吉瀧口修造残像2「方寸のポテンシャル3」(『洪水』第九号、2012.1.1)
- 馬場駿吉瀧口修造残像3拾遺「方寸のポテンシャル4」(『洪水』第十一号、2013.1.1)
- 馬場駿吉「ギャラリスト西岡務を追憶して」(『REAR』リア制作室、2013)、26-27頁。
- 馬場駿吉「慢性副鼻腔炎における嫌気性菌に関する臨床的ならびに実験的研究」(名士大医誌、20巻4号、

- 1970)、800-853頁。
- 鈴木祥一郎、上野一恵『厭気性菌』(第二版)小酒井望編一日常検査法シリーズ8(医学書院、1978)
- 齊藤一郎「古都に集う音と言葉」(月刊なごや、2015.3 No. 390)、22-23頁。
- PHARMAKON '90(幕張メッセ現代の美術展、1990.7.28アキライケダコーポレーション)
日常に偏在するアート(日常に偏在するアート展実行委員会 サン・メッセ、2003.10.7)
- 谷口幸代「名古屋の文学—俳人・馬場駿吉が見た名古屋—」(『名古屋の観光力』風媒社、2013)
- 『レオナルド・ダ・ヴィンチ解剖図集』松井喜三編集・解説(みすず書房、2001)
- 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』杉浦明平訳 上・下(岩波書店、1983)
- 『レオナルド・ダ・ヴィンチの素描』裾分一弘(岩崎美術社、1973)
- ヌーランド、B. シャーウイン『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』ペンギン評伝叢書(岩波書店、2003)
- 久保尋二『レオナルド・ダ・ヴィンチ研究その美術家像』(山陽社、1972)
- ヴェッツオン、アレッサンドロ『レオナルド・ダ・ヴィンチ』後藤淳一訳「知の再発見」双書79(創元社、1998)
- クラーク、ケネス『レオナルド・ダ・ヴィンチ芸術家としての発展の物語』第2版 丸山修吉、大内賢治訳(叢書・ユニベルシタス 法政大学出版局、1981)
- ブランリ、セルジュ『レオナルド・ダ・ヴィンチ』五十嵐見鳥訳(平凡社、1996)
- 『アラン ヴァレリー』桑原武夫・河盛好蔵編 世界の名著66(中央公論社、1994)
- 山岸健『レオナルド・ダ・ヴィンチ考 その思想と行動』(NHK ブックス207、1978)
- 齋藤泰弘『レオナルド・ダ・ヴィンチの謎』(岩波書店、1988)
- 堀真理子『ベケット巡礼』(三省堂、2007)
- 「アスベスト館通信」第1号、3号、5号、6号、7号、8号、9号 元藤燐子編集(アスベスト館、1986~1988)
- マセダ、ホセ「ドローンとメロディー—東南アジアの音楽思想」高橋悠治編・訳(新宿書房、1989)
- 『コレクション瀧口修造』1巻~13巻、別巻1~2巻(みすず書房、1993)
- 「特集 瀧口修造」(本の手帖、No. 83. 昭森社、1969.8)
- 『瀧口修造』(『現代詩手帖』、1974.10)
- 「瀧口修造追悼」(みすず書房、No. 233、1979.10)
- 『池田満寿夫「愛の瞬間」』(美術出版社、1987)
- 加藤郁乎『江戸俳句歳時記』(平凡社、1983)
- 加藤郁乎「詩集「形而情学」から ぼえしす」(『戦後詩大系II』、三一書房、1970)
- 加藤郁乎編『吉田一穂詩集』(岩波文庫、2004)
- 加藤郁乎編『荷風俳句集』(岩波文庫、2013)
- 加藤郁乎編『芥川龍之介俳句集』(岩波文庫、2010)
- 加藤郁乎「久友土方巽」(『アスベスト館通信』8、1988)
- 加藤郁乎「旧雨音なし」(「総特集 澁澤龍彦」『ユリイカ』6、1988)
- 『加藤郁乎俳句集成』(沖積舎、2000)
- 加藤郁乎『陰内楽』(大和書房、1975)
- 加藤郁乎『夢一筋 あるいは夢の研究』(コウベブックス、1976)
- 『加藤郁乎詩集ニルヴァギナ』(薔薇十字社、1971)

- 加藤郁乎「迷宮の建築術が生んだ傑作」(週刊サンケイ、1970.12.31)
- 加藤郁乎詩集(現代詩文庫45、思潮社、1971)
- 『加藤郁乎詩集成』(沖積舎、2000)
- 加藤郁乎『後方見聞録』(学研 M 文庫、2001)
- 加藤郁乎「牧神そのひと」(『大野一雄の舞踏』白林聖堂、1977)
- 天野文雄著編「江口」『世阿弥』(角川学芸出版、2013)
- 駒井哲郎「パウル・クレエ」(『アトリエ』、アルス、1949.11)
- 駒井哲郎『白と黒の造形』(小沢書店、1970)
- 駒井哲郎『銅版画のマチエール』(美術出版社、1976)
- 駒井哲郎『ルドン 素描と版画』(双書版画と素描 8 岩崎美術社、1974)
- 『駒井哲郎銅版画作品集』(美術出版社、1973)
- 『駒井哲郎銅版画展』(東京美術館、1980)
- 『駒井哲郎版画作品集』(美術出版社、1979)
- 『駒井哲郎回顧展 没後15年銅版画の詩人』(第1回資生堂ギャラリーとそのアーティスト達、1991)
- 『駒井哲郎と現代版画家群像果実の受胎』(埼玉県立近代美術館、1994.7)
- 『特集 駒井哲郎』(『みづゑ』No. 864、1977.3)
- 「対決! 駒井哲郎」(版画芸術80 阿部出版、1993)
- 池田龍雄『アヴァンギャルドの奇跡』(山梨県立美術館、2010)
- 池田龍雄「漂着」(『第21回オマージュ瀧口修造展』、佐谷画廊、2001)
- 『池田龍雄展』(梵天シリーズ 第5章「点生」、ギャラリーさんよう、1981)
- 池田龍雄「驚異の人・土方巽」(『驚異の人とその周辺展』横浜市民ギャラリー、1989)
- 池田龍雄「ナンデスカコレウ」(『点』創刊号、1981)
- 『みづゑ』No. 851美術出版社、1976.2
- 高橋悠治、一柳慧、武満徹(音楽) 勅使河原宏監督、安部公房原作『おとし穴』(1962) ポニーキャニオン、2002
- 勅使河原宏監督短編集『北斎、いけばな、命、東京1958、ホゼー・トレス I・II、白い朝、動く彫刻ジャン・ティンゲリー』(1968) ポニーキャニオン、2002