

# 寺山修司とアンディ・ウォーホルの 実験映画フィルム

清水 義和

## 01. まえおき

美術評論家の東野英明は、アンディ・ウォーホルが実験映画『エンパイア』の映像を8時間繰り返し映写し続ける意義を評して、ちょうどエリック・サティが一分前後のピアノ曲「ヴェクサシオン」を840回中断せず13時間38分繰り返すよう指示した演奏に似ていると指摘している<sup>1)</sup>。また、東野はジョン・ケージが現代音楽について行った解釈をウォーホルの実験映画に当て嵌めて『エンパイア』解説の手掛かりを掴もうとした<sup>2)</sup>。云わば、重厚な現代の文明に向かって単調な磔をぶつけ風穴を開け、そこに深い意味を掴もうとする戦略は、エリック・サティやジョン・ケージだけでなくウォーホルや寺山修司の実験映画にも求める事が出来る。

先ず、ウォーホルも寺山も生立ちが他の家族と異なり父を幼い時に失い母子生活を続けた。そのせいか、ダヴィッド・ボウドンはウォーホルのポスター「キャンベルスープ」を見て「子宮」を表していると述べた<sup>3)</sup>。また、ウォーホルの考えには「死」のテーマが絶えずつきまといっている (p. 25)。それにまた、ウォーホルは自分の絵画を「魔術」だとも言った (p. 26)。しかも、ウォーホルは独自の「機械」論を持っていた (p. 37)。他にも、ウォーホルは実験映画『スリープ』で8時間も同じ眠る男を撮り続けた (p. 40)。やがて、ウォーホルは、ジョナス・メカスと出会い本格的に実験映画に取り組むことになった (p. 41)。ウォーホルは実験映画のコンセプトで既成芸術の想像力を否定する (p. 23)。だが、ウォーホルが想像力を否定したのは、あくまでも既存の想像力の否定であって今までにない想像力の発見を目指していた。その意味から言えば、寺山が考える想像力に近いことになる。

どんな鳥だって想像力より高く飛ぶことはできないだろう。(『邪宗門』)

ウォーホルは現代アートに絶えず斬新な発見を求めコンセプチュアル・アート (Conceptual art) にも言及し (p. 128)、こうしてウォーホルは絶え間なく新しい世界を追求して、「鏡に自分が見えますか」という質問に「いいえ」と答えたり (p. 350)、或いはウォーホルは好きな人とはという質問に「犬」と答えたり (p. 370)、そして、ディナーの相手とはという問いに「テレビ」と答えている (p. 371)。

さて、アメリカの実験映画の移入史の繁栄は、第二次世界大戦中、戦火を避けて、ヨーロッパの前衛映画人の多くが、アメリカに渡ったことが切っ掛けとなった。やがて新しい映画人がニューヨークを軸にして映画制作活動に入り、最初の頃は新天地のニューヨークの前衛映画人はヨーロッパの支流にすぎなかったが、やがて本家のヨーロッパに代わり、実験映画の本流へと急成長を遂げた。アダムス・シトニー編の『アメリカの実験映画』やウォーホルの『ポップイズム』によると、メカスがアメリカで最初に実験映画を制作した経緯が記されている<sup>4)</sup>。また、女優のウルトラ・ヴァイオレットが、フランスからウォーホルのファクトリーに移住し、ウォーホルにダリを紹介したり、デュシャンを紹介したりした経緯があり、そうした時代背景からアメリカ実験映画の隆盛の歴史を見る事が出来る。『ポップイズム』によると、ウォーホルはメカスと会って実験映画を制作し (p. 63) また更にウォーホルの『日記』によるとウォーホルはジョン・レノンやヨーコ・オノらと前衛芸術を通して異文化交流を続けた<sup>5)</sup>。やがて寺山がアメリカに渡り、ウォーホルらのアメリカ映画や演劇との交流の機会が生まれていった。

或いは、美術評論家の日向あき子は自著『アンディ・ウォーホル』の中で「アンディ・ウォーホルは現代のシャーマンの再来」<sup>6)</sup>と述べている。シャーマンは魔術を使って宇宙と交信している。更に、日向によれば、マーシャル・マクルーハンが『グーテンベルグの銀河系』で予見したように<sup>7)</sup>、ウォーホルは、シャーマンのようにメディアを媒体にして宇宙と交信していると述べた。現代でも、原始社会のシャーマンは世界各地の異文化社会には実在する。原始の時代からシャーマンは一種の麻薬を使って入神状態に入り宇宙と交信した。マヤ文明ではエル・ドラード (黄金郷) があると信じられたが、シャーマンが麻薬で幻覚状態に入ると、ちらちらと明滅する金の輝きから、黄金には特別な信仰の価値があったといわれる。しかも、マヤ文明の人たちが用いた黄金はずっしりと中身のある黄金像ではなく、金細工師も驚嘆する限りなく薄く引き延ばした金箔で覆われた像であった。マヤ文明の金箔は、ちらちらと明滅する黄金の光を表そうとしている。だから、マルクスが述べたように、近代人が抱く「物神性」を象徴した黄金への欲望に関しては、古代マヤ文明人と近代人との間には天界と俗界との違いがあることを教えてくれる。

いっぽう、ウォーホルは、自分の工房をファクトリーと称し、室内の装飾を銀色で統一し、メディアとしての宇宙パイロットやロケットを象徴した色で表し、しかも自らも銀色の髪を被ってトレードマークにした。更にまたウォーホルは、前に述べたように自ら「機械」でありたいと考えていたようだが<sup>8)</sup>、機械の表面を表した銀色の世界は、何処かしら古代マヤ人が憧れた黄金郷と表裏一体を成しているように思われる。『僕の哲学』で、ウォーホルは、テープレコーダーと結婚している (p. 26)、と語っている。

また、ウォーホルが描いたシルクスクリーン『マリリン』は、ぺらぺらで中身はなく、室内の光線を落とし薄暗くすると、シルクスクリーンの『マリリン』の映像は消えてしまう。このように『マリリン』は見えるか見えないか儂い絵画であるために、フェルメールが描いた『デルフトの眺望』から浮かび上がる光に満ちた色彩の分厚い質量感とは対極にある異質な世界である。

さて、ウォーホルが書いたエッセイ『僕の哲学』、『ポップイズム』、『日記』を読むと、現代人の心の病と間接的な因果関係にある覚醒剤によって、若いアーティストたちや、殊に、トルーマン・カポーティやテネシー・ウィリアムズの生命が空しく失われていく姿が記されている。更に、『ポップイズム』では、ダンサーのフレディ・ハーコーが覚醒剤を常用してトランス状態になり、窓から飛び降り自殺するに至る場面が描かれている。この描写は、ミルチャ・エリアーデが『シャーマニズム』に描いたシャーマンの修行と幾分重なって見える。また、フレディの葬儀のときには会葬者は『チベットの死者の書』を朗読するが、これはシャーマンの死と再生の儀式を想起させる。それにまた、寺山自身も独自に自家版『死者の書』を書いている<sup>9)</sup>。

ところで、先にも触れたがウォーホルと寺山修司の世界は、幾つかの点で類似性がある。2008年劇作家の登り山美穂子氏は、『さらば映画よ』の名古屋公演で寺山が引用した夥しい数の映画シーンをウォーホル的なコラージュ感覚で演出した。たとえば批評家のガイルズは『ウォーホルの伝記パーティの後の孤独』で、ウォーホルには複製感覚があると述べている<sup>10)</sup>。更に、萩原朔美氏は「ニューヨークの出来事」(『寺山修司研究』第3号)の中で、寺山が『マリリン』を購入したときのエピソードを書いている。だが、先に触れたように日向あき子は自著『アンディ・ウォーホル』で、「ウォーホルは現代のシャーマン」と語っている。けれども、本稿では、日向が書かなかった、ウォーホルと寺山との芸術やシャーマンの関係を論及することにする。

また、ウォーホルがシルクスクリーンやアンダーグラウンドフィルムを制作したファクトリーは、寺山が家出少年を使って実験演劇映画を制作した天井桟敷と好対照を成している。けれども、イーディ・セジウィックの活動とカルメン・マキさんの活動と表面的に比較すること

はある程度できるとしても、芸術活動として、ウォーホルとイーディとの関係を天井桟敷の関係者に当て嵌めて見ることは軽々に論じることは出来ない。確かにウォーホルとジュリアの母子関係と寺山とハツの母子関係はある程度似ているが、ウォーホルは寺山のように母胎への回帰を詳しくエッセイに書いたり芸術作品に表したりはしていない。けれども、ウォーホルの場合、自分が母のジュリアになりたかったのであり、若い娘のイーディになりたかったのであり、従って或る意味でウォーホルとイーディとの関係を通してピグマリオンのような役割を見る事が出来るかもしれない。それから、ウォーホルは晩年になって、聖母子像の連作を際限なく描き続けたのであるから、その点が寺山の母胎回帰と似ているのかもしれない。しかしながら、寺山は、生涯一貫して女性を男性よりも逞しくて強い姿として描いている。少なくとも、そここのところが二人のアーティストの思いが幾分異なっているところである。

また、本稿では、寺山修司がウォーホルから影響を受けた実験映画フィルムを考察する。前述したように、日向あき子は「アンディ・ウォーホルを現代のシャーマン」と論じている。けれども、一方で、日向は寺山が『寺山修司演劇論集』で「俳優は現代のシャーマンだ」と述べたことについて何も論及していない。従って、本稿では、その点に焦点を当てその理由を解明していく。また、日向はエリアーデの『シャーマニズム』を批評しているが、レヴィ=ストロースが『悲しき熱帯』に描いた「母胎への回帰」を殆ど論及していない。しかも、寺山とウォーホルは母子関係が濃密でありながら、日向はウォーホルと寺山の母子関係の相関性についても殆ど論じていない。もしかしたら、その理由はウォーホルが寺山のように母子関係を俳句や短歌や映画や演劇で繰り返し描いたようには語っていないからかもしれない。しかしながら、ウォーホルが敬虔なカソリック教徒であり、晩年は聖母子像のイコンを曼陀羅の様に描き続けたことは注目しなければならない。従ってそこから見えてくるのは、結局根っ子では、二人が子宮回帰のコンセプトで繋がっているように思われる。そこで、ひとつの方法として、寺山とウォーホルの間に鏡を置いて、二人のアートを相互補完しあっている場所に焦点を当て考究することにする。そのきっかけになるのは、寺山がウォーホルから影響を受けたといわれる実験映画『ヘアカット』であろう。本稿では、寺山が、ウォーホルから影響を受けたと思われる『ヘアカット』と寺山の実験映画や『書を捨てよ、町へ出よう』の散髪のシーンや『田園に死す』の散髪台のシーンとの関連を比較しながら二人の実験映画を明らかにしていく。

## 02. ポップイズム：シルクスクリンから実験映画フィルムへ

アンディ・ウォーホルは、マリリン・モンローが1962年8月5日に亡くなった直後に、映画『ナイアガラ』からモンローのスチール写真をシルクスクリンに何枚も転写した。ウォー

ホルは既にニューヨークの行きつけのレストラン‘セレンビティ3’でモンローと偶然出会っていたかもしれない。だが、ウォーホルは多くの有名人毛沢東やエルビス・プレスリーらをシルクスクリーンに転写した。しかも、モンローの被写体は、ウォーホルが夥しい数のキャンベルスープ缶詰をコピーした時のように無機質で何の感情移入もしない作品であった。一方、モンロー研究家の中田耕治氏はモンローの死の直後連載中だったモンロー論を中断し、急遽それまでの論考を纏めて刊行したが、一部の批評家から「モンローに感傷的だ」と誤解された経緯を述べている。それに対してウォーホルの反応の仕方は中田氏と対照的であった。もっとも、注目しなければならないのはウォーホルがシルクスクリーンに使ったのも中田氏がモンロー論を書くきっかけとなったのもモンローの映画『ナイアガラ』であった。しかるにガイルズは、『ウォーホルの伝記』で映画『ナイアガラ』はマリリンの実像を映していないと批評している (p. 188)。後に、ウォーホルは、ケネディが暗殺されたときジャクリーヌ夫人の喪服姿をシルクスクリーンで描いたが、その時も、ガイルズによると、ウォーホルは、「人々がどうしてケネディ暗殺事件であんなに大騒ぎするのか分からない」 (p. 235) と反応したと述べている。そして、ガイルズは、その原因はウォーホルの病弱な幼年時代にさかのぼると指摘している。つまり、ウォーホルにとって幼いころ死への恐怖と同時にそれと相反するように映画スターモンローへの憧れがあったという (pp. 185-6)。或いはまた、ウォーホルの『ポップイズム』によると、ウォーホルの芸術と密接な関係があったフレディ・ハーコーが亡くなった時 (p. 104) や、イーディ・セジウィックが亡くなった時 (p. 377) も、ウォーホルは殆ど感情を外に表さなかったという。けれども、ウォーホルが『ポップイズム』の中で多くの頁を割いて、フレディやイーディについて詳細に語っていることは見落としてはならない。更に『ポップイズム』の中で、ウォーホルは、『チベットの死者の書』を朗読してフレディの死の追悼式を行った (p. 108) と書いている。ガイルズは『ウォーホルの伝記』で、「ウォーホルがフレディの空中飛躍を写真に撮っておけばよかった」 (p. 254) とファクトリーの誰かが語ったと書いている。

けれども一方で、『ポップイズム』の中で、ウォーホルは、メカスのためにイーディの出演作の回顧展を開催したと記している (p. 155)。また更にウォーホルは、以下のように述べた。

In the future everyone will be famous for fifteen minutes (p. 165)

将来、誰でも15分間は有名になれるだろう。

確かに、イーディは『タイム』や『ライフ』に写真が載った (p. 165)。だが、ガイルズは『伝記』で「イーディは1年足らずで一生を生きてしまった」 (p. 263) と述べている。それから、イーディが次第に狂い始めた。後に、1983年になって『イーディ』の自伝が刊行された

が、ウォーホルは『ウォーホルの日記』の中で「悪口が書かれた」と怒っている<sup>11)</sup>。因みにハワード・スーンズの『ボブ・ディランの生涯』によると、少なくとも、モンローの芸歴と比べると明らかだが、イーディはハリウッドへの手掛かりをボブ・ディランと模索するが、結局成功しなかったという<sup>12)</sup>。だからイーディの失墜の原因はウォーホルだけの責任ではなかったのである。さて、ガイルズは『伝記』でウォーホルの芸術をウィリアム・ホガースの絵に譬えて高く評価している (p. 271)。更に、『ポップイズム』によると、やがて、イーディに代わってニコやヴィヴィが登場し (p. 184)、更にウルトラ・ヴァイオレットが加わった (p. 264)。そして、ニューマンはこの時代を総括して『フィルムコメント』を引用しながら、1960年代のイーディとウォーホルのアンダーグラウンドのポップ現象を1930年代のポニーとクライドのアンダーワールドの犯罪に比して論述している (p. 245)。また、ウォーホルは1967年カンヌ映画祭にアンダーグラウンド映画として初めて『チェルシー・ガールズ』を出品した。殊に1968年にはオカルトが流行った (p. 321)。やがてヴァレリー・ソラナスが現れ (p. 341) ウォーホルを狙撃した (p. 343)。こうして、ファクトリーの時代に幕が下りることになる (p. 359)。

ともかく、結局のところ、その後ウォーホルにしても亡くなる直前には、誰の付き添いもなくひっそりと亡くなったのである。そもそも、ウォーホルは生身の人間よりも機械の方が好きだと言ったり、生の人間よりも電話の方が好きだと言ったりした。実際、ウォーホルの『日記』もテープレコーダーや電話で交わした音声を録音した会話をトランスクリプトして書かれた本である。ところで、ウォーホルは『マリリン』を制作したがそのモデルのモンローも電話魔であった。アンソニー・ソマーズは『マリリン・モンローの真実』で、モンローが電話魔で生身の人間と話すよりもそれ以上に電話で他人と話したと書いている。言い換えれば、モンローは傍に話す生人間の相手が居なくなると孤独に陥り絶えず電話したのであり、精神科医は、ここにモンローの自殺願望を読み取っている<sup>13)</sup>。だが、このモンローの電話魔とウォーホルの電話魔には、どこか共通した類似点がみられる。ただし、二人の電話魔が幾分異なるのは、ウォーホルの電話内容とモンローの電話内容であろう。モンローはジャン・コクトーのドラマ『人間の声』を連想させる。いずれにしても、ウォーホルはモンローの写真だけでなく、電話魔や声音さえもコピーしようとした (p. 111)。またある意味では、モンローもウォーホルの電話魔も現代流行の携帯小説の先駆を成したとみてもいいかも知れない。いっぽうウォーホルの『日記』をトランスクリプトし編集したハケットは、「ウォーホルの『日記』は部分的には意味を成さないかもしれないが、『日記』を全て読めば、ウォーホルの人物像が分かるはずだ」と述べている。

... the diaries should be read in sequence. (p. xxiv)

言い換えれば、ハケットは、ウォーホルの『日記』全体を読めば分かるように編集しているので、信憑性に欠けるという批判的な批評がある。ともかく、ウォーホルが突然亡くなったので何のために電話録音を記録として残したのか、或いはウォーホルが死んだあとに残された膨大な録音テープを如何するつもりだったのか不明であった。また、ウォーホルは、書物ばかりでなく、映画に間接的に関与するだけで、シルクスクリーンさえも、助手のジェラード・マランガが刷るのをウォーホルはその場所に立ち会っただけであり、自分は関与していないと述べている。ガイルズが『伝記』で述べているように、ウォーホルのアートは、芸術家個人の制作というスタンスが消滅してしまい、従って、客観的に見てウォーホルが工房（ファクトリー）の一部に過ぎなくなると意識していたとすれば、ウォーホル自身も工房（ファクトリー）という機械の一部にすぎないと広言していたことと関連があったのかもしれない。ジェラードがアンディ・ウォーホルについて次のように述べている。

The secret to Andy's success was his own self-effacement (p. 199)

アンディの成功の秘密は自分自身を消滅させたことである。

つまり、ウォーホルは『ポップイズム』の中で自分はファクトリーという工房に居たが、共同作業を行っていた傍観者にすぎなかったと言わんばかりである。しかし、この遣り方は、演劇のアンサンブルの概念と幾分似ている。また、個を捨て集団で芸術を創造するというのは、ブレヒトのベルリーナアンサンブルのメソッドを思い出すが、もしかしたら、ウォーホルも、自分がファクトリーの一部として共同で仕事をしているという観念があったのかもしれない。むろん、ブレヒトが共産圏へ行って、自分のドラマを自由に作れず党に従って上演することに抵抗があったと言われる。けれども、ウォーホルの場合は、もしかしたらアンサンブルで仕事を制作することが自分の性格には合っていると思ったのかもしれない。この一面を見逃すと、ウォーホルがモンローやケネディやフレディやイーディの死に感情過多にならず非情とも思われるほどの無関心さで作業を続けた意味は分からなくなる。従って、やはり、ウォーホルの発言から見えてくるアートはブレヒトの異化効果と幾分似ているとも解釈できるかもしれない。日向あき子は、次のようにウォーホルの言葉を引用している。

ブレヒトは、誰もが同じように考えたらいいのだと言ったそうだ (p. 195)。

この点を考慮すると、ウォーホルは、フレディやイーディのように相手の特異な才能があることが分かっているにもかかわらず、覚醒剤に溺れ身を崩して集団作業に支障をきたした彼らを排除したの

はウォーホルが必ずしも冷酷だったからだとはいえない。とは言うものの、ウォーホルは、アンサンブルとは対極にあったモンローやイーディの弱さや弱点を憎み避けたいけれども、反面駭しい『マリリン』やイーディの未完の膨大なフィルムを残した。恐らく、ウォーホルにとって、『マリリン』やイーディの未完のフィルムは、やはりウォーホルの理想の女性を表しており、ウォーホルは彼女らを造型したピグマリオンとしての役割を果たしたのであろう。ところでバーナード・ショーが劇作した『ピグマリオン』では、イライザはヒギンズによって改造された人形(=ロボット)となった。モンローがシルクスクリーンに転写され改造された映像はこのピグマリオンが造形した人形に似ている。ウォーホルは、スクリーンのモンローにしか興味がなかったと思われる。だから恐らくウォーホルにとって、イーディもまた、ちょうど、ビリー・ワイルダー監督が映画カメラで映しラッシュでみたモンローのようだったに違いない。つまりビリー・ワイルダーが言うように、ロケ中のモンローは麻薬中毒に侵されパラノイアで心を病んだ女優であった。或いは、モーリス・ゾロトフの『ビリー・ワイルダー イン・ハリウッド』によると、ワイルダーは映画のラッシュに映ったモンローを愛したが、麻薬中毒に侵されたモンローの日常を憎んだようだ<sup>14)</sup>。ウォーホルも、麻薬中毒に侵されたイーディを嫌い、イーディがファクトリーから一年後には出て行ったときウォーホルはイーディを探し求めようとしなかったようだ。

さて、ウォーホルの映画でも最高傑作のひとつだと評価されているのは『チェルシー・ガールズ』だが、スクリーンに二つの画面を繋げアットランダムに映写しただけで殆ど意味がない。或いは、例えば、ガイルズの『伝記』によれば、ウォーホルの映画が特異なのは、ビリー・ワイルダーのナンセンスなコメディ映画とは対照的であって、フェリーニ風であったからだという (p. 281)。また、絵画でいえば、ウォーホルの『マリリン』はマルセル・デュシャンのような芸術作品の痕跡を少しも残さず、殆ど芸術的な意味を削いだコピーにすぎないと評された。ガイルズによるとウォーホルは美大生の頃からデュシャンの影響を受けたが、デュシャンよりも徹底して既製の芸術性を削いだ (p. 224)。従って、ウォーホルのシルクスクリーンの『マリリン』が新しい芸術とみなされるには時間がかかり、なかなかスキヤンダル性を拭いきれなかったという。

また、ビリー・ワイルダー監督の映画に出演しているモンローは、ワイルダーのナンセンスなコメディ映画の中でも群を抜いていたという。しかし、ウォーホルの『マリリン』は一見するとモンローの同じ写真の被写体をコピーして機械的にシルクスクリーンとして並べただけ過ぎないように見える。

ところが見方を変えるとウォーホルがモンローの写真をシルクスクリーンに転写した作品『マリリン』やホテルの二部屋の窓をアットランダムにスクリーンに映写し続けた実験映画



『チェルシー・ガールズ』は、ウォーホル独自の芸術を考えるとときにかなり重要である。というのはガイルズが述べているように、ウォーホルの『マリリン』と『チェルシー・ガールズ』とは、デュシャンがモナリザに髭を描いたり『泉』と題して便器を展覧会場に陳列したりした芸術作品とかなり好対照をなしており、しかもデュシャンの影響が幾分みられるとしても、究極的にはデュシャンが求めた芸術性さえも消去したところにインパクトがある (p. 166)。

さて、一見モンローとチェルシー・ホテルとは何の関係もないように見えるが、ガイルズによれば、チェルシー・ホテルはモンローの三番目の夫であったアーサー・ミラーがしばしば宿泊したホテルの名前であった (p. 296)<sup>15)</sup>。つまり、ウォーホルの代表作となった『マリリン』や『チェルシー・ガールズ』は、1960年代のアメリカ芸術文化の象徴として縮図となっていたのである。

1960年代のアメリカ生活の内実を知らない人にとっては、エジプト古代文明のミイラやマヤ文明の遺跡と同じように、チェルシー・ホテルは馴染みのない対象にすぎない。ところがエジプト文明やマヤ文明に隠れている未知の世界が古代研究によってそれまで隠れていた部分が少しずつ明らかになっていくような具合に、ウォーホルの『マリリン』や『チェルシー・ガールズ』は、最初は一見スフィンクスの謎のような趣を与えるが、ウォーホルの『日記』や『ポップイズム』や伝記『マリリン・モンローの真実』や『マリリン・モンローの生涯』を調べていくうちに、遂に『マリリン』や『チェルシー・ガールズ』の現実世界の全貌が見えてくるようになる。

だが、ウォーホル関連の文献を調べウォーホルが造形した『マリリン』や『チェルシー・ガールズ』の謎解きをすると、その結果それらはウォーホルの『マリリン』や『チェルシー・ガールズ』とは別物になってしまうかもしれない。確かに、ウォーホルの顔はスフィンクスの顔のようであり謎めいていると言われるが、ウォーホルの顔とスフィンクスの顔が違うのは「ウォーホルの顔には中身がなく空洞だ」<sup>16)</sup>と言われるように、ウォーホルのアートは被膜のように極薄いベールで覆われているからである。

一方、モンローの詳細な自伝が明らかになり、アーサー・ミラーがチェルシー・ホテルに宿泊していた生活が明らかになるに従い、ウォーホルが生きたニューヨークの生活も明らかになってきた。すると忽ち偶然が必然に変わる瞬間が生じた。例えば、モナリザの髭は既にシェイクスピアの『ベニスの商人』に登場する男装したポーシャの髭にも見られたし、便器の尿の化学作用が生み出す芸術作品も登場した。

さて、翻ってみるとリュミエールの映画は、短い期間であったが映画が発明された当時人々を驚愕させた。そこで、メカスはウォーホルがシルクスクリーンの『マリリン』や映画『チェルシー・ガールズ』で、人々をあっと言わせたのもリュミエールと狙いは同じだと見ている。

しかしながら、ウォーホルはリュミエールと同じように人々をあっという間に驚かせて一回生の妙味を蘇らせただけではない。つまり、ウォーホルは、リュミエールと同じワンショット・ワンシーンを繰り返しただけではない。というのは、ウォーホルはエリック・サティの「ヴェクサシオン」のような単調な繰り返しから驚愕を更新する映画作りを模索したからである。一方でウォーホルは複雑な映画手法を使って映画『バッド』や『ヒート』を作るけれども、ジョン・ケージの音楽に暗示を受けた鮮烈でインパクトのある映画『エンピア』を作って、商業映画にはない実験映画を産み出したことも事実である。

リュミエールは世界初という映画の珍しさに頼ってしまい、さらなる映画の実験を考えなかった。ウォーホルは、リュミエールと違って技術革新によるモンタージュ映画の時代にいたので、劇場映画と芸術作品的な映画の両方を比較できた。その結果、ウォーホルは、技術革新だけに頼るのではなく、リュミエールが捨てた、ワンショット・ワンシーンの実験映画に斬新なアートを見つけ出したのである。

元々、ウォーホルは、同じ絵を繰り返し繰り返し描き続けていた。また、映画でもカメラを移動せず、固定して映写したが、その方法は、ウォーホル自身の画法にも似ていた。だが、わたしたちが同じ絵画を繰り返し何度もよく見ると、つまり、ジョン・ケージの音楽のようにそれまで聴き落していた無声映画に音が聞こえてきたりする。或いは、ウォーホルは、同じモンローを描き続けたが、その作業は、同じシーンを繰り返し撮る実験映画と似ている。ここには、商業映画と異なって、映画という媒体を使って、新たな芸術作品としての絵や彫刻するのと同じ手法がみられた。

ウォーホルは『チェルシー・ガールズ』でチェルシー・ホテルの部屋を二つの画面にくっ付けて一つのスクリーンで撮り続けたが、この映写法は、モンドリアンが、同じキャンバスの上に同じ風景をそれぞれ塗り潰しては何度も繰り返し描き続け、ついに、新造形主義にいたる作業とどこかしら似ている。

ウォーホルが、シルクスクリーンの『マリリン』や映画『チェルシー・ガールズ』で、ニューヨークの現実生活を異化する手法は、幾分ブレヒトの異化効果を思い出させる。また、かつてウォーホルが演劇に関心がありブレヒトの芝居上演に関わったことは、ウォーホルの反復の原点と関わりがあるように思われる。確かにブレヒトが、劇で人間性を殺してまで資本主義社会を異化し、判で押したように社会主義体制を実現しようとしたようだ。そして、今度はウォーホルが、それと同じことを、人間の感情を全く殺してしまいアメリカ資本主義制度を異化し、シルクスクリーンや映画で実現しようとしたとみることができるのである。

或いはまた、ブレヒトが『三文オペラ』でアウトローがロンドン・ソフォーを支配した状況を社会主義理論で異化して舞台化したのとは異なって、或いは、また、オルグレインが『黄金の

腕』で1930年代にアル・カポネが麻薬でシカゴを支配した時代とも異なり、今度は、ウォーホルが、そうした1930年代の社会状況をひっくりかえして、『マリリン』や映画『チェルシー・ガールズ』を制作することによって、いわゆる、1960年代にマフィアが麻薬でアメリカ全土を支配した状況を、ポップカルチャーによって異化して描こうという姿勢が見える。

1960年代のポップカルチャーの世界では、ロイ・リクテンシュタールがマンガを使ってポップカルチャーをアートに昇華し続けた。だが、ガイルズの『伝記』によると、ウォーホルは、シルクスクリーンを使って古典的な方法で新しい芸術を生み出したにもかかわらず、途中で止めてしまい、実験映画に転向して、ロイ・リクテンシュタールのように自分の芸術を推し進めなかったといわれる (p. 216)。

確かに、ウォーホルがシルクスクリーンで開発した新しい芸術を途中で終えてしまって、実験映画に転身したことは、リクテンシュタインが成し遂げた芸術の完成度に比較して未完成の感がぬぐえない。だが、ウォーホルは、リクテンシュタインのように自分の作品を既存の芸術観にまでわざわざ高めようとはしなかったのである。

それにまた、ウォーホルが制作したシルクスクリーンの『マリリン』と実験映画『チェルシー・ガールズ』には、密接な繋がりがある。

エジプト古代文明のミイラやマヤ文明の遺跡は、生の古代社会を現さず、それらの痕跡を辛うじてその薄い被膜に留めているにすぎない。一方、ウォーホルも、またシルクスクリーンの『マリリン』や実験映画『チェルシー・ガールズ』だけでなく、レオナルド・ダビンチの『最後の晩餐』をシルクスクリーンに転写した作品も辛うじてその薄い被膜に留めたにすぎないのかもしれない。だが、次いで、オリジナルのモンローやチェルシー・ホテルやレオナルド・ダビンチの『最後の晩餐』を比較して見ていると、やがて奇妙な逆転が起こる。というのは、現在、生のマリリン・モンローもチェルシー・ホテルも『最後の晩餐』も失われてしまい、従って現物はこの世には全く存在しない。その結果、現物に代わってウォーホルの実験映画『チェルシー・ガールズ』やレオナルド・ダビンチの『最後の晩餐』をコピーしたシルクスクリーンが新たなアートとなって定着することになった。しかも一度、このウォーホルのポップアートを受け入れると、その途端に、眼が新たな世界に馴染んでしまいウォーホルのポップアートの中で新しく生活出来るようになる。

今日では、ポップアートの影響が遠因にあるせいなのか、携帯小説が現れてくると、今度は忽ち反対に「1960年代の寺山修司や唐十郎のアングラ演劇は饒舌でありすぎる」と批判されるようにさえなった。けれども、この種の批判は、元をただせば、ウォーホルのポップイズムの焼き直しのように思われる。というのは、昨今、「森鷗外や夏目漱石は難しく読めないが、太宰治の小説は読みやすい」という批評もあるが、この批判もどことなくウォーホルのポップ

ズムの二番煎じのように思われてくるからである。

それだけではない。鴻上尚司氏のドラマ『恋愛事件』では、リアリズム演劇や『新劇』に比べると台詞や所作が軽薄であり、殆ど「ぺらぺら」で「ひらひら」な台詞のやり取りで舞台が覆われている。しかし、鴻上氏の軽薄な台詞や所作に一度感染して、いわゆるウォーホル中毒症状を起こすと、ぺらぺらな会話やひらひらな動きの世界が堪らなくリアル染みて来る。この言語感覚も、実は、ウォーホルのポップイズムの焼き直しに思われてきてしまうから不思議である。

かつて18世紀にマルクスが『資本論』によって人間の尊厳を一個の労働力に還元したとき人間の尊厳はマヤ文明のエルドラード（黄金郷）のように失われてしまった。更に、今度はウォーホルのポップイズムが現れるとちょうどマクルーハンが『ゲーテンベルクの銀河系』で象徴したようにコンピューター革命のもたらした所産となって人間の尊厳を極薄の被膜に変えてしまった。それに『僕の哲学』の解説によると更に人間は労働力から電波に変わって更に、いっそう「ぺらぺら」で「ひらひら」<sup>17)</sup>になってしまったかのようなのである。

### 03. アンディ・ウォーホルの実験映画フィルム

ウォーホルの母ジュリアはチェコからの移民だったので、アメリカへ移民したとき、チェコ語と英語を混ぜて話したという。また、『ポップイズム』によると、メカスはリトアニア人なので英語を使って書物を書くよりも映画で表した方が表現し易いと考えたようだ (p. 62)。或いは、ウォーホルがデザインや映画や録音テープを使って自分の考えを表現したのも、メカスと似た動機があったからかもしれない。また、ウォーホルがインタビューで質問にあまり答えなかったり話さなかったりしたのは、スピーチよりもデザインや映画や録音テープを通して自分のプリミティブでアヴァンギャルドなアートを理解してほしいと考えたからかもしれない。

さて、日向あき子は『アンディ・ウォーホル』で、ウォーホルが「映画制作をする動機」を尋ねられたとき、「映画はカメラをスイッチ・オンにすれば、自動的に映画作品を撮ってくれるから、絵の制作よりも簡単だ」と答えたという (p. 198)。これは裏を返せば、映画で15分間人間を撮影し続ければ、誰でも15分間有名な人になれることを意味しているかもしれない。確かに、美術館に展示されている無数の肖像画を一枚一枚15分も見る人はまれであろう。それに、映画は一秒間に24コマある写真を高速度に回転することによって、本来は静止画である筈なのだが、人間の目の錯覚によって、動いているように見える。しかも、映画は、画家が何年もかけて描いた一枚の絵画を、ほんの1/24秒以上の速度で撮ってしまう。ところが、ウォーホルは、再び、映画を静止画に戻すかのように、同じシーンを繰り返し繰り返し映写し

続けた。そしてウォーホルは映画の裏側に極薄の被膜のように隠れていたアートを探りあてようとした。

また、ウォーホルは外部に馴染めず内に籠る性格であったので、そこで生身を隠してしまい、機械の一部に成りたいと言ったのであり、またウォーホルの『僕の哲学』の中では、テープレコーダーと結婚した (p. 26) と言ったのも、結局、ウォーホルが外部に打ち解けられない性格だったからではないだろうか。『僕の哲学』の中で、ウォーホルは次のように言っている。

アンディは自分になりたいもの——機械——になった。彼は人々の身に起こる悲惨な出来事を淡々とテープレコーダーに記録する機械だった (p. 26)。

更にウォーホルは他人に身体の一部に触られると悲鳴を上げたという。或いはウォーホルが自閉症のような症状を呈したのは幼少から病弱で貧しい苦学生であったことと関係してくるかもしれない。ガイルズは『伝記』でウォーホルのような自閉症の性格を、コリン・ウイルソンが『アウトサイダー』で描いたアウトサイダーに見出そうという興味深い指摘をしている (pp. 120-121)<sup>18)</sup>。つまり、ガイルズはウォーホルをアウトサイダーだと述べている (p. 121)。しかも、ガイルズによると、先に述べたように「ウォーホルは自分を消去する」と指摘している。けれども、もしもガイルズがコリン・ウイルソンの『アウトサイダー』を引用するのであれば、ウイルソンの『オカルト』も引用すべきであった。というのは既に日向あき子が指摘したように、ウォーホルの自我の消去はエリアーデが論じるシャーマンに近いからである。それに、シャーマンは孤独である。

ともかく、ウォーホルは自分の意見を主張するよりも、他の人の意見を具象化しデザインした。こうして、他人のアイデアに身を隠し、他人のコンセプトで出来上がった作品を制作した。ウォーホルはシルクスクリーンの『マリリン』もジェラードが殆ど制作したものと断言したり、キャンベルスープ缶詰のレッテルをデザイン化したのも他人のアイデアから生まれたものと言ったりした。ウォーホルはインタビューを受けても一緒に居る仲間に質問を振り替えてしまって自分では殆ど答えなかった。絵のサインもウォーホルの母親ジュリアが書いたり、贋作が出回ってもさほど驚きはしなかった。極端な例は、講演を頼まれると、ウォーホルの体形に似た仲間がウォーホルのトレードマークであった白の鬘と黒の革ジャンパーを身につけて身代わりを演じた。しかも講演中にウォーホルの偽物だということが分かっても素直に謝罪した。或いは、ウォーホルは母親を真似たり、イーディと同じ出で立ちをしたり、更に、母親やイーディに同化しようとさえした。ウォーホルが自分を消そうとする行為は、中身を消して外観だけになってしまおうという願望の現れであった。またウォーホルは演劇に関心を持っ

たのは、自分ではなく他者になることが出来るからだったかもしれない。ところで、コリン・ウイルソンはアウトサイダーの典型としてバーナード・ショーを挙げている。ショーは、自分を「パブリック・ショー」と「プライベート・ショー」に別け、「パブリック・ショー」の仮面によって「プライベート・ショー」の自分自身を隠したという。ウォーホルは、いつも自分の周りに美男美女を侍らせて醜い自分自身の姿を目立たなくしたり、鼻の整形手術をしたり、鬘を被ったり、サングラスを掛けたりして醜い容貌を隠した。また、前述したようにシルクスクリーンの『マリリン』も照明の加減で見えなくなってしまう仕掛けがある。こうしてみると、ウォーホルには変身願望が根底にあったのかもしれない。いっぽう寺山も『さらば映画よ』でスクリーンは死んだ人の格好の隠れ家だと言っている。従って、ウォーホルも最初シルクスクリーンに死のイメージを追い求め続けたが、やがて誰もが死ななければならぬ運命からの隠れ家として、変身願望、他者として復活したいという願望をスクリーンに表したのかもしれない。

#### 04. トルーマン・カポーティ

ウォーホルの『日記』には、ウォーホルとカポーティとの交流が頻繁に出てくる。カポーティが『ティファニーで朝食を』で描いたホリーのモデルは、1960年代のニューヨークに生活する若い女性たちであった。ジェラルド・クラークの『カポーティの伝記』によると、実際、カポーティは『ティファニーで朝食を』が映画化される時ホリー役をマリリン・モンローに演じさせたいと考えていた<sup>19)</sup>。というのは、実は、かつて、カポーティは1954年ジョン・ヒューストン監督からモンローを紹介されたからだ。だがホリー役はオードリー・ヘップバーンに決まってしまった。ともかく、元々カポーティ自身が女性的だったから、彼自身がホリーに一番近いモデルであったわけである。それにまた、ウォーホルは、マリリン・モンローが亡くなった時に、シルクスクリーンに『マリリン』を転写したのである。だから、もしも仮に、ウォーホルのファクトリーでモデルであったイーディ・セジウィックがモンローの面影を幾分か映していたとすれば、それでイーディがホリーの面影を反映していたとしても少しもおかしくないことにもなる。となると、カポーティが『ティファニーで朝食を』で描いたホリーのモデルの一人がイーディであったと仮定することも可能であった<sup>20)</sup>。ウォーホルがグラフィックデザイナーの駆け出しの頃、若くて流行作家のカポーティが書く小説の挿絵画家になりたいと憧れていたから、今度は著名人となったウォーホルが若い素人同然のイーディを見て憧れの女性ホリーのイメージと重なっていったとしても不思議ではなかった。こうしてウォーホルにとって、ホリーはイーディとなり、イーディはウォーホルがピグマリオンとして生み出

したホリーに変身する。ジーン・スタインによると、『イーディ'60年代のヒロイン』の中で、結果的に、ある意味で、イーディはウォーホルでもあるのだから両性具有になると指摘している<sup>21)</sup>。実際、先に触れたようにウォーホルは、カポーティの小説の挿絵画家になろうとして、カポーティにファンレターを書き、カポーティの自宅の周りをうろつきまわりカポーティの母親を苛立たせたというエピソードがある。

ちょうど、ウォーホルとイーディはシェイクスピアの『十二夜』に出てくるセヴァスチャンとヴァイオラの双子兄妹のようであり、しかもヴァイオラが男装のセザーリオとなってこの双子兄妹が両性具有を表しているのとパラレルになっているのが分かる。こうしてみるとウォーホルが少年の頃母親になりたいと思ったり、更に成人してからイーディになりたいと思ったりした願望にはウォーホル自身が女性になりたいという願望を表していたからかもしれない。

また、イーディ自身も、ウォーホルの外見を模倣したといわれる。ウォーホルは銀色の髪に黒の革ジャンパー姿をトレードマークにしていた。ウォーホルは、自分の革ジャンパーはマロン・ブランドのコピーであり、ジェームス・ディーンのコピーとも言ったが、イーディもウォーホルのスタイルをコピーした。二人はよく一緒にいたが、遠くからイーディとウォーホルを見ると二人の区別がつかなかったという。もしかしたら、ウォーホルは、イーディを自分の化身のように考えていたのかもしれない。だから、ウォーホルは、『ティファニーで朝食を』を読んだとき、ホリーが、ウォーホルの化身であったイーディに重なったのかもしれない。つまり、かつて、ウォーホルがカポーティを追いかけた自分の姿とイーディの姿が重なったのかもしれないのである。

カポーティの初期の小説『遠い声 遠い部屋』は、エドガー・アラン・ポーのスタイルが読みとれるが、失われた少年の頃の時間を想起する試みは、カポーティが目標にしたプルーストの『失われたときを求めて』に描かれた少年の瑞々しいイマジネーションに溢れているといわれる。また、ウォーホルは、幼い時に失った父の面影を『遠い声 遠い部屋』に求める事ができるともいわれる。

さてクラークの『カポーティの伝記』によるとカポーティはプルーストの『失われた時を求めて』に匹敵する小説を書こうとしていたという (p. 275)。だからカポーティの小説のうち『冷血』は『ボヴァリー夫人』に譬えられるならば、カポーティの『叶えられた祈り』は、プルーストの『失われた時を求めて』に発展する予定だったといわれる。ちょうど、プルーストの『ジャン・サントウイュー』を含む一連の作品が『失われたときを求めて』のエチュードであったように、カポーティが書いた未完の『叶えられた祈り』はアメリカ社交界を現した『失われたときを求めて』として完結されるはずであった。実際プルーストの『失われたときを求めて』にしても最終稿ではなかった。プルーストは40代の時に『失われたときを求めて』の

結末にあたる『見出されたとき』の構想を得てから冒頭の『コンブレ』を書き始めたのであった。だからカポーティの『叶えられた祈り』はプルーストの『見出されたとき』に匹敵するロマンであると思われるのである。

ウォーホルは『日記』の中でカポーティにウォーホル自身の執筆スタイルを説明し、カポーティを励ました。ウォーホルはテープレコーダーで自分のスピーチを録音したり、或いは電話で秘書のパット・ハケットが自分のスピーチを記録し録音したりした。ウォーホルの電話録音を転写したハケットは『日記』だけでなく『ポップイズム』やシナリオ『バッド』を執筆した。『僕の哲学』も録音から転写された書物であるようだ (p. 94)。プルーストにも『失われたときを求めて』の口述筆記者セレスト・アルバレがいて重要な役割をした。ハケットはこの口述筆記者に相当する。因みに太宰治の小説も津島美智子が口述筆記して書かれた。ところでカポーティは日本に旅行したとき太宰の小説に興味を持っていると述べた。或いは、これはカポーティがウォーホルの口述筆記に関心があったことと関係があるかもしれない。それに、太宰は薬毒中毒にかかり、しかも無頼派であったから、カポーティは太宰の小説に『ヴィヨンの妻』に惹かれたのかもしれない。つまり、カポーティはフランク・ヴィヨンに関心があり、自作の『冷血』の冒頭にもヴィヨンの詩を引用している<sup>22)</sup>。

『冷血』のラストシーンでは絞首刑の場面が描かれている。『冷血』は実際に起こった事件がルポルタージュ・スタイルで描かれているが、『冷血』の冒頭のヴィヨンの詩を思い起こせば、『冷血』が単なるノンフィクションではないことが分かる。

さて、ウォーホルは最初「死」をテーマにした『マリリン』や『電気椅子』をシルクスクリーンに描き続けた。いっぽうカポーティは『冷血』の中で電気椅子ではなく絞首刑として死刑を描いた。だが、『冷血』はやはり、ヴィヨン以来ブレヒトの『三文オペラ』に至る文学の伝統を踏まえたものと読みとれる。さて、病弱なウォーホルの場合、死は幼い頃から身近にあった。だから、「死」を象徴している『電気椅子』に魅入られるようにしてシルクスクリーンに描いたのかもしれない。

若い頃ウォーホルはカポーティのファンであった。だからウォーホルはカポーティが書いた小説の挿絵を描きたいと望んでいた。このウォーホルとカポーティの関係は画家のオーブリー・ビアズレーと作家のオスカー・ワイルドとの関係を思わせる。またウォーホルはマチスやピカソのようなタッチやコラージュで絵を描きたいと考えていた。さて、クラークの『伝記』によると、カポーティは、『叶えられた祈り』の中で、テネシー・ウィリアムズを思わせる登場人物を辛辣に描写している (p. 489)。『叶えられた祈り』は未完の小説なので速断はできないが、元々、カポーティがプルーストの『失われた時を求めて』に匹敵する小説を書こうとしていた。だから、クラークが『伝記』の中で例にひいているように、元来プルーストの描写が



「非情なまでの批判的な研究」であり辛辣でもあったのだから、カポーティの人物描写が個人の私生活を単に暴露した小説にすぎなかったと見るのには抵抗がある (p. 470)。かつて、アンドレ・ジッドがプルーストのレオニ叔母さんの描写が大げさだと評して『失われた時を求めて』をガリマール社から出版しなかった経緯を考えていくと、一概に『叶えられた祈り』の評価が不評であったからといって駄作だということにはならない。

また、クラークが『伝記』の中で、カポーティは、晩年、『失われた時を求めて』と格闘したが、結局、『叶えられた祈り』は断片にすぎず、晩年は作品に恵まれないまま、禿頭となり肥満で麻薬中毒に侵されていたと述べている (p. 491)。このようにみえてくると、カポーティは、ウォーホルとの地位が、後年逆転したと見えるかもしれない。しかし、『失われたときを求めて』に出てくるシャルリュス男爵がサロンの中心人物から最後に身体の自由が利かない老残の身をさらすのと似て、同じように、アメリカ文学界の寵児であったカポーティが薬物漬けになり転落して死地に赴く姿には、或る意味で、晩年のワイルドとも似た姿と重なって見えてくるのである。実際或る意味でカポーティがプルーストよりも壮絶な人生を送りながら、その体験を、薬物中毒を克服して、正気に戻って書けなかったことは残念であったろう。一方、ウォーホルは、チェコ移民の病弱で貧乏苦学生から、遂には、晩年には、名声がカポーティと逆転して、アメリカ社交界の寵児の栄光を昇りつめていった。

けれどもウォーホルにしても凶弾に倒れ九死に一生を得て晩年を送ったことも忘れてはならない。カポーティは『遠い部屋、遠い声』や『ティファニーで朝食を』や『冷血』で文壇の頂点に登り詰めたが晩年は作品に恵まれずしかもライフワークの『叶えられた祈り』は未完に終わってしまった。ウォーホルが『日記』の中で若い頃カポーティに憧れたがその後若さも作品の勢いも衰弱したカポーティを痛烈に批判したのは手厳しい。だが先に触れたようにウォーホルにしても銃弾に倒れながらも辛うじて死を免れた身だったのだからカポーティの態度に苛立ちを覚えたのかもしれない。1984年の『日記』でウォーホルはカポーティの死を記述している (p. 755)。更に1985年12月22日の『日記』ではウォーホルはカポーティが書こうとして録音した芝居のテープを見つけ聞き直すがそのテープではウォーホルばかりが喋っていて、肝心のカポーティの音が殆ど録音されてはいなくて役に立たなかったと回想している (p. 888)。

## 05. テネシー・ウィリアム

ウィリアムズの名前はウォーホルの『ポップイズム』や『日記』にしばしば出てくる。ウィリアムズはウォーホルの映画『ヒート』が気に入ったようだ。『ヒート』ではサマーセット・モームの『ジゴロ』に出てくる若い男のようなサンドロが老若男女を手玉に取る。ラストシー

ンで嫉妬に狂った元女優が若者をピストルで射殺しようとする。だがピストルには弾丸が入っていない。このラストシーンはウォーホルが、ヴァレリー・ソラナスに銃撃された場面のパロディーであり、もしかしたらジョン・レノンと異なって銃弾を受けても生き残ったウォーホルの想いをそこから読みとることができるかもしれない。ウォーホルは1980年12月9日の『日記』の中で「ジョン・レノンのニュースを観ていて怖くなった」(p. 443)と述べている。更にまた、ウォーホルが、映画『ヒート』で若い男が何もしなくて凶たく生きていく姿を描写している件は、ウォーホルのポップイズムのコンセプトを伺わせる。ドナルド・スポターの『伝記』によると、恐らく、ウィリアムズは、若者を演じたサンドロが放つ魅力に自然に関心が向いたのだらうと述べている<sup>23)</sup>。というのは、サンドロに心引かれるホモセクシャルは、ウィリアムズの本質的なホモセクシャルのパロディーと読みとれるからである。つまり、ウィリアムズが自分のドラマに書いた『欲望という名の電車』に見られるブランチの重々しい心の苦悩に比べると、『ヒート』に描かれたホモセクシャルはパロディーになっていて、軽薄でペラペラなポップ調で描写されているが、かえって、そのシーンが痛快に思われたのかもしれない。また、ドットソン・レイダーの『伝記』によると、ウィリアムズの『小舟注意報』には、ウォーホルとキャンディが出演したと述べている<sup>24)</sup>。更にスポターは『伝記』で、『小舟注意報』の上演について、ポール・モリセイの報告を紹介している (p. 302)。

スポターの『伝記』が指摘するように、ウィリアムズは『欲望という名の電車』に描かれたような死のテーマに惹かれていた (p. 358)。また、スポターの『伝記』では三島由紀夫の割腹自殺が論じられている (p. 295)。つまり、ウィリアムズは『回想録』の中でも、三島由紀夫が輪廻転生を信じていたことに懐疑的であったことを表明している<sup>25)</sup>。しかも、批評家のスポターはウィリアムズが書いた『回想録』はウィリアムズがとりとめもなく書きとめたに過ぎず、また幾つかの思い違いがあると指摘している。だから、ウィリアムズの主張は信憑性に欠けるという。とはいえ、『回想録』を通して、少なくともウィリアムズの思考の一端を見ることが出来る (p. 308)。結局、スポターの『伝記』によると、ウィリアムズは、モンローやカポーティのように薬物中毒に嵌り込み死ぬ (p. 262)。

さてこのようにしてみると、1960年代のアメリカ文化史の断面をウォーホルが集めた知人についての証言から俯瞰してみる事が出来るかもしれない。つまりウォーホルが収集した証言を起点にして60年代の全貌を見晴らす事が出来るかもしれないのである。ウォーホルはシルクスクリーンを始めたがシルクスクリーンの技法に行詰ると映画に転身した。次いでウォーホルが銃弾に倒れると今度は電話録音を使って日記を記録し死の直前まで続けた。或いはウォーホルの人生を見ていると案外寺山の人生とも似ているかもしれないのである。というのは寺山も俳句短歌に行詰ると映画に転身し最晩年にはビデオレターを残したからである。

無論アメリカのポップカルチャーと日本のポップカルチャーは随分異なる。だが少なくともウォーホルの『日記』の最後の部分と寺山のビデオレターにはある種の共通点がみられる。

ところで、ウォーホルはウィリアムズを『日記』にしばしば引用していて、しかもスポーターも『伝記』で引用しているが、ウィリアムズは、チェーホフのドラマにある死のテーマに惹かれていた (p. 125)。チェーホフは、元々医者であった。それにまた、ウォーホルの『日記』に、カポーティが出てくるが、カポーティは、フロベールやプルーストに惹かれた。彼らの両親も医者であった。だから少なくとも、医者視点から、カポーティやウィリアムズを解説しなおす必要があるかもしれない。また、医者視点からいえば、病気で苦しんだ寺山も医者視点から解説する必要がある。少なくとも、手掛かりとなるのは、デュシャンは『失われた時を求めて』を読まなかったけれども、またウォーホルも、もしかしたらチェーホフもフロベールもプルーストもあまり知らなかったかもしれないが、それでも徹底的に観察者の態度を取り続け、カポーティやウィリアムズを観察して『日記』に記録した。或いはまたロナルド・ヘイマンの『テネシー・ウィリアムズ』の伝記によると、カポーティは『叶えられた祈り』の中で、ウィリアムズをモデルにした男ウオーレス氏を辛辣に描写している<sup>26)</sup>。このようなカポーティの視点はもしかしたら医者視点で見た視点であると言っていいかもしれない。

また、ウォーホルの一連の電話記録は一種のモノログにもみえる。というのは、ウォーホルはインタビューで他人との対話となると、殆ど自分からは話さず相手に話させた。それにもかかわらず、ウォーホルは電話記録では饒舌になり、しかも一方的に話続けたからである。しかも、ウォーホルの電話記録からは、カポーティやウィリアムズとの時間的な関係も教えてくれる。言い換えると、ウォーホルの電話記録は、或る意味では、医者視点のカルテに似ているかもしれない。つまり、医者視点のカルテのような具合に、ウォーホルの電話による記録を読むと、そのデータから、カポーティやウィリアムズや他にもエリザベス・テラーやジャクリーヌ・ケネディ未亡人などの心身の状態が伝わってくる。さて、これとは対照的に寺山が電話によって記録を残した録音テープは余り残っていない。むしろ、寺山の場合ウォーホルの『日記』とは異なり、夥しいエッセイから、幅広い寺山の交友関係を窺うことができる。例えば、寺山とオルグレンの交友関係は、記録としてエッセイの中に残っている。とにかく、少なくとも、ウォーホルの『日記』から、ウィリアムズの人生という時間の流れの一部を僅かであるが汲みとることができる。さて、ウォーホルは1983年3月3日の『日記』の中でウィリアムズの死について論述している (p. 620)。更にまた、ウォーホルは、数々の友人達の死んだ後になってから、ヨーコ・オノについての記述を『日記』の後半に頻繁に記録することになる。

## 06. ネルソン・オルグレンの『朝はもう来ない』と『黄金の腕』

1930年代アル・カポネがシカゴを麻薬で支配した時代をネルソン・オルグレンは『朝はもう来ない』や『黄金の腕』の中で描き市民が麻薬に支配され自滅していく姿を告発した。一方1960年代にはウォーホルは『僕の哲学』『ポップイズム』『日記』の中でアーティスト達が麻薬で自滅していく姿を告発している。この点でオルグレンとウォーホルの間には共通点が見られるが異なる面もある。その違いは1930年代に比べて、1960年代は、雑誌、写真、映画、テレビ等のメディアによって、人間の存在が全く希薄になってしまったことである。テレビのメディアはローマ法王のニューヨーク訪問を伝えたが、その画面ではローマ法王の中身が薄い皮膜になり軽くなってポップ現象に変わってしまった。

また1930年代オルグレンがシカゴの市民を克明に描いたどん底の闇の世界は、1960年代になると、ウォーホルが、メディアによって、薄い皮膜に写し撮ってしまう。オルグレンが『朝はもう来ない』で描いた電気椅子は、監獄の奥底に隠されて陽の目を見ることはなかった。だが、ウォーホルは、シルクスクリーンを使って、ぺらぺらの皮膜に微かに写し撮り、これでもかといわんばかりに、何枚も電気椅子をシルクスクリーンに表わして並べて観客に見せた。

つまりオルグレンが『朝はもう来ない』の中で描いた電気椅子は活字によって眼に見えないが、その代わりに読者の想像力を刺激して脳裏に死の刻印となって重くのしかかった。或いは、ヴォーボワールがオルグレンをインタビューして『アメリカの日々』に綴った電気椅子でさえも活字の背後に隠れていた。

ところが、ウォーホルは、電気椅子を、メディアのようにひらひらのシルクスクリーンに写し撮って観客に見せたのである。ウォーホルがシルクスクリーンに描いた電気椅子とヴォーボワールがエッセイに描いた電気椅子とオルグレンが小説に描いた電気椅子を比べると、ジャン・ジャック・ルソーが失われた黄金時代と虚無の近代とを対比したエッセイを想いうかべてしまう。無論、ウォーホルは敬虔なカトリック教徒であったから、興味本位で電気椅子をシルクスクリーンに描いたのではなく、むしろ現代の虚無感を写し取ったのである。

さて、オルグレンは『黄金の腕』の映画化で、小説と映画が違うことに抗議してハリウッドの映画監督オットー・プレミンジャーを裁判に訴えさせた。しかしながら、映画『黄金の腕』でフランキーを演じたフランク・シナトラの伝記を書いたキティ・ケリーやジェイムス・スパタやピート・ハミルによると、1930年代と1960年代では麻薬の被害は底辺の庶民だけでなくあらゆる層に感染し汚染が拡大していったことが分かってくる。

ところで、寺山のエッセイ『アメリカ地獄めぐり』によると、当時寺山修司はポップアートに調査にニューヨークへ訪れたが、その途中に1930年代のシカゴを知るオルグレンに会いに

行っていることが分かる<sup>27)</sup>。或いは、また、寺山はシナトラの伝記をむさぶるように読んだと証言している<sup>28)</sup>。当時、寺山がアメリカでオルグレンやウォーホルを調べてエッセイに残していたことは日本の実験映画やポップアートの変遷を辿るときに重要である。しかも、寺山は自分のアート作品の実験映画にもその技法を活かした。

## 07. 寺山修司の実験映画フィルム

寺山がウォーホルをどのように考えていたかは、萩原朔美氏のエッセイ「ニューヨークでの出来事」を読むとある程度予測ができる。寺山は、ニューヨークでウォーホルの『マリリン』を買い、同行した萩原氏にもウォーホルの『マリリン』を勧めた。当時、寺山は、自分の芝居をラママシアターで上演するために支配人のエレン・スチュアートとの会見を望んでいた。寺山は、『アメリカ地獄めぐり』の中で、エレンが主宰するパーティに参加した時の模様を次のように書いている。

バスケットが客席にまわされると、前方に坐っているミケランジェロ・アントニオーニや、アンディ・ウォーホルのスタジオの「ウォーホル・ガールズ」たちが紙幣をその中にぼんぼんと投げ込む (p. 40)。

ウォーホルは、集団で行動していたので、もしかしたら「ウォーホル・ガールズ」たちの中に居たと思われる。恐らく寄付金も、ウォーホルのお金であった可能性がある。多分、寺山は、ウォーホルの近くにいたのだらうが、生のウォーホルよりも、絵画や映画に描かれたウォーホルのアートの方に関心があったと思われる。従って、寺山は寡黙なウォーホルに会って話し合うよりも、むしろ、ニューヨークでウォーホルの『マリリン』を購入したり、実験映画『チェルシー・ガールズ』を見たりしたほうがウォーホルのアートをよりよく理解できると考えたのではないだろうか。それに、当時の寺山にとって、ウォーホル以外の他に多くのアメリカのアーティストたちと会ってみたいかと思われる。しかも、前述したように、同じ時期に、寺山は、オルグレンに会いに飛行機でニューヨークからシカゴに飛んでいる。

さて、寺山は、ウォーホルが実験映画『ヘアカット』の中で延々と床屋の散髪を続けるショットに影響されたと言われている。ガイルズの『伝記』によると、『ヘアカット』は観客を重要な媒体に考えていると指摘している (p. 243)。だが、寺山が、仮にウォーホルの実験映画『ヘアカット』に魅了されたとするなら、例えば、その一例を寺山の実験映画『じゃんけん戦争』で二人の男が延々とじゃんけんを続けるワンショット・ワンシーンにその影響を見るこ

とが出来るかもしれない。或いはまた、寺山は実験映画『書を捨てよ、町へ出よう』の冒頭シーンで、父親が息子の散髪をしている場面を描いている箇所にもその影響を観る事が出来るかもしれない。更にまた、寺山の実験的な映画『田圃に死す』でも、寺山が、田圃の真ん中に、理髪店の散髪台をコラージュしているのを確認することもできる。

他にも、寺山がウォーホルの映画ではなくて、シルクスクリーン『マリリン』からではあるがそこから影響されて創作したと思われる作品がある。例えば、寺山の『毛皮のマリー』は、名前は異なるが、詩の頭韻のように「マリー」は「マリリン」とリズムが重なり、二人は容易に繋がる。またマリーの下男が憧れた女優にジーン・ハローがいる。下男が醜女のマリーに変装して語る話にジーン・ハローが出てくる。

下男 ジーン・ハローの映画、観たことある？ ジーン・ハローはとてもいい女でしたよ<sup>29)</sup>。

こうして、寺山は巧みにマリリン・モンロー（ノーマ・ジーン）とジーン・ハローを自作に結びつけている。また、ガイルズの『伝記』によるとメトロがジーン・ハローのメダルを配ったようにウォーホルは『マリリン』を転写しアイコンに変えたと述べている（p. 186）。その意味で、ウォーホルが描いたマリリン・モンローの死のイメージは寺山が『毛皮のマリー』の中で描いた醜女のマリーが語るジーン・ハローの死のイメージと重なっているかもしれない<sup>30)</sup>。さて、『毛皮のマリー』でマリーと欣也は母子関係である。また、カポーティが『ティファニーで朝食を』でホリー役にマリリン・モンローを使いたかったことは先に述べた。だが、寺山はエッセイ『さよならの城』でホリーのイメージを母親のハツに重ねて描いている。

ぼくはホリーの挿話の中に、若き日の母のことを思い出さずにはいられないのだ<sup>31)</sup>。

このようにして、寺山はホリーを母のハツに結びつけて子宮回帰を巧妙に仄めかしている。また、ウォーホルは、死のテーマを『マリリン』だけでなく、『リズ』や『ジャクリーヌ』でシルクスクリーンに描き続けた。もしかしたら、ウォーホルはデュシャンの墓碑銘「死ぬのは他人ばかり」から死のイメージを着想したかもしれない。しかも、寺山自身も、自作にしばしば、デュシャンの「死ぬのは他人ばかり」をコラージュしている。

さて、寺山は、『暴力としての言語』所収の「第一章 走りながら読む詩」のなかで、ウォーホルの『チェルシー・ガールズ』について書いている。

ニューヨークにいた時、私はアンディ・ウォーホルの地下映画を二本観た。そして、「暴力としての映像」といったことについて考えてみようと思いついたのである<sup>32)</sup>。

また、寺山はエッセイ『風見鶏は回るよ』所収の『『テレフォン・ブック』は悪魔の囁き』の中で、ニューヨークでウォーホルの実験映画『テレフォン・ブック』を見た時の印象を書いている<sup>33)</sup>。

更にまた、寺山は雑誌『みずゑ』のウォーホル特集で、ウォーホルのリフレインの画像の右側に同じフレーズの文章を何度も繰り返しながらヴァリエーションを加え、全体としてウォーホル風に批評文を纏めている<sup>34)</sup>。

或いは、寺山は、自分の実験映画『トマトケチャップ戦争』を国際ホモセクシュアル実験映画祭 (Premier Festival International de Homosexuel) にウォーホルの作品とともに出品している。

また、寺山は雑誌『美術手帖』所収の「聖なる百回性アンディ・ウォーホルの犯罪」の中で、ウォーホルの呪術性について、次のように述べている。

呪物というのは間接的で、類感的なものにすぎないと、マルセル・モース (魔術的素描) は言っている。それは、いかにも実体であるかのように見せて、実は不在であることによって、欲望を刺激する。「受身のアンディ」「自己消去のアンディ」の伝説は、実はウォーホルの呪術的性格の傍証にほかならない<sup>35)</sup>。

前述したように寺山がしたウォーホル批評は、寺山の映画論や『寺山修司の演劇論』のシャーマニズムと深く結び付いているので興味深い。寺山の批評は、日向あき子が「ウォーホルは現代のシャーマンである」と評した言葉を思い出す。ともかく、いずれにしても、ウォーホルのアートは現代のシャーマンと結びついている。さて、寺山は、ウォーホルのアートを自分の演劇性に引き寄せて先ず、ウォーホルの一文を引用する。

僕の絵画や映画や、表面を見てごらん下さい。そこにはぼくがいます。その背後には、何もありません (p. 121)。

それから、寺山はウォーホルを引用した後で、次のように結論に纏めている。

ウォーホルは諸個人と一対一対応であるかのように向きあっている。アンディの神話は、諸個人の内面によって支えられ、そうすることによって諸個人の内面を支配する (p. 121)。

むろん、寺山はウォーホルが不死身であるというのではない。例えば、マクルーハンが『ゲーテンベルグの銀河系』の中で述べているように、コンピューターやテレビの発達により、人間は、電子となって自在に宇宙空間を飛翔するようになった。その光景は、まるで、マルセル・モースが、古代のシャーマンが魔術によって自在に宇宙空間を飛び回る魔術と似ている。けれども、実際には、ウォーホルはソラナスの狙撃を受けた直後、九死に一生を得たのであり、決して不死身ではなかった。現に、ウォーホルのように銃撃されたジョン・レノンが即死であったのであり、ウォーホルも、ソラナスの狙撃が遠因で間接的な原因とはいえ、その後胆嚢手術の際後遺症が併発して突然亡くなった。ウォーホルの場合は、ソラナスから銃撃を受けた時、ウォーホルの身体は光の粒子のようにスクリーンに映っていたわけではないし、鏡に映った虚像でもなかった。ウォーホルは『僕の哲学』で次のように言っている。

At the end of my time, when I die, I don't want to leave any leftovers. (p. 112)

いざ死ぬときになったら、後に何も残したくない。

とはいえ、寺山は、ウォーホルがメディア人間としての存在であった事に注目した。確かに、寺山はウォーホルの死の恐怖についてあくまでも暗示にとどめて詳しく書かなかった。しかしながら、寺山は、死のイメージを、デュシャンの墓碑銘「死ぬのは他人ばかり」からコラージュしていたのであり、また、別のエッセイ『誰か故郷を想はざる』の中では、「生が死んでしまえば、死も終わる」と書いたのである。

## 08. ま と め

寺山の『さらば映画よ』『ある男ある夏』『青ひげ公の城』は徹底した膨大な数の引用からなるドラマである。この寺山の技法はウォーホルの写真からそのままシルクスクリンに転写した技法を思わせる。また寺山はデュシャンの墓碑銘「死ぬのは他人ばかり」をコラージュしたのであるが、更にウォーホルがデュシャンの影響を受けた足跡を辿っていくと今まで分からなかった寺山の未知の世界が見えてくるかもしれない。

ところで、メカスは、ウォーホルの『エンパイア』『眠る男』『ヘアカット』はリュミエールの時代に戻したと述べている<sup>36)</sup>。いっぽう、寺山の実験映画『審判』には無限のリフレイン釘打ちシーンがみられる。殊に寺山は『青少年のための映画入門』で3面マルチ・スクリーンを使っている。これは、寺山がニューヨークで見たウォーホルの実験映画『チェルシー・ガールズ』の2面マルチ・スクリーンを拡張した実験映画である。松本俊夫氏も『つぶれかかった右



目のために』で同様に3面マルチ・スクリーンを使っている。更に松本氏は、ウォーホルがニューヨークを象徴した『エンパイア』に影響を受け、日本の京都の封建制度を表した『西陣』で屋根を延々と映し続けた。これはウォーホルの『エンパイア』がブレヒトの社会主義的なプロパガンダの対極にあるとすれば、松本氏の『西陣』の屋根はウォーホルのニューヨークの『エンパイア』の対極にある作品であろう。寺山がウォーホルから間接的な影響は映画よりもむしろ演劇に見られる。或いは、寺山はデュシャンの機械からヒントを得て『奴婢訓』の舞台装置を考えたようであるが、岸田理生によると、寺山はシャーマンの魔術から機械へ転換したと指摘している<sup>37)</sup>。だが、既に『毛皮のマリー』でも、テープレコーダーから流れるマリーの声が登場する。このテープレコーダーはウォーホルが好んだ機械のテープレコーダーであった。

マリーの声 「いろんな学校があるんだよ、坊や」(p. 127)

テープレコーダーが自ら意志を持って話すのは魔術的でシャーマン風であり、寺山の独自性を表わしている。また、寺山のト書には、マリーの声はテープレコーダーの音声であるという指示が書いてある。

マリーの声はテープレコーダーから流れ出しているのである (p. 128)。

さて、ウォーホルはスタニスラフスキー・メソッドの演劇に興味を持ちブレヒトの異化効果にも偏見を持たなかった。ところが寺山はブレヒトの異化効果もスタニスラフスキー・メソッドも嫌っていた。その理由は、寺山が人間の理性よりもシャーマン風の不合理性に強く惹かれていたからだと思われる。しかし、ウォーホルはブレヒトもスタニスラフスキー・メソッドも好んだ。実際に、ウォーホルは画家から出発して途中から実験映画を撮るように変わっていった。いっぽう寺山は詩人として出発して途中から演劇や映画を始めた。寺山とウォーホルは詩人と画家の違いはあるが二人とも前衛芸術を目指した。そこに二人には共通点がある。また1967年にウォーホルはカンヌ映画祭に実験映画として初めて『チェルシー・ガールズ』の出品を企てたことがあったが、寺山も1975年にカンヌ映画祭に『田園に死す』を出品した。更に後になって、寺山の実験映画に触発されて映像作家になった安藤紘平氏は「アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる」(1994)でハワイ国際映画祭銀賞を、「フェルメールの囁き」(1998)でスイス・モントルー国際映像祭アストロラビウム賞を受賞している。安藤氏は、「フェルメールの囁き」では、フィルムの代わりに一枚一枚写真を並べて貼り付け、高速回転

させて産み出した映像は平面に並べただけの映像ではなく重層的で立体的に奥行きを持った画面となり3D効果とも異なる実験映画の画期的な作品となっている。

ところで、ピカソはアカデミックな古典絵画を極めたうえでプリミティブで前衛的な絵画に向かった。詩人の馬場駿吉氏はゴーギャンのコラージュ方法はピカソにも受け継がれたと指摘しているが、更にこの趣向は寺山の俳句短歌のコラージュ方法とも類似性があると述べている。ウォーホルは、グリやデュシャンの芸術の影響を受けながらも、同時にマチスやピカソのプリミティブで前衛的な絵画を模範とした。この点でウォーホルや寺山の芸術は元々古典アートを踏まえたうえでシャーマン風な前衛アートに向かったという点からみていくと共通している一面があるかもしれない。

さてウォーホルがシルクスクリーンや実験映画で使ったリフレインは寺山の実験映画『審判』の釘打ちシーンに反映されている。殊に注目すべきことは詩人寺山が1970年代に構築したリフレインを、安藤紘平氏が制作した斬新な実験映画を経て、今度は天野天街氏が原作の『田園に死す』にない全く斬新なりフレインの脈を探り当て東京ザ・スズナリ劇場で2009年12月『田園に死す』を脱構築して演出した。因みに、天野氏はウォーホルのようにイラストレーターで映画監督でもあるが、天野氏が制作した実験映画『トワイライツ』の中で死んだトウヤ少年の遺影はよく見るとウォーホルが制作したシルクスクリーンの『マリリン』のアイコンを思わせる。このように見てくると寺山がリアルタイムで見つけたウォーホルのシャーマン的なリフレインを、安藤氏が受け継ぎ、やがて天野氏によって再びウォーホルのリフレインが新しく蘇り継承されていることが確認できるのである。

## 注

- 1) 東野芳明「ウォーホル——あるいは、何モシナイデ有名ニナル方法」(明日をひらく芸術家・1 『美術手帖』1969.2), p. 46.
- 2) ジョン・ケージ「1963年、ニューヨークにてエリック・サティの『ヴェクサシオン』を上演する。世界ではじめてサティの指示どおりに840回の反復を行ない、演奏は18時間にわたった。また、サティの『ソクラテス』から派生したピアノ曲『チープ・イミテーション』(1969年)を作曲している。」[ja.wikipedia.org/wiki/ジョン・ケージ](http://ja.wikipedia.org/wiki/ジョン・ケージ) Cf. Cage, John, *For the Birds* (Marian Boyars, 1995), p. 80.
- 3) *I'll Be Your Mirror The Selected Andy Warhol Interviews* Edited by Kenneth Goldsmith (Carroll & Graf Publishers, 2004), p. 11. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 4) *Film Culture Reader* edited by P. Adams Sitney (Cooper Square Press, 2000), p. 4. Andy Warhol & Pat Hackett, *Popism* (A Harvest Book, 1980), p. 37. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 5) *The Andy Warhol Diaries* Edited by Pat Hackett (Pan Books, 1992), p. 429. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 6) 日向あき子『アンディ・ウォーホル』(リプロポート、1987), p. 94. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。

す。

- 7) McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto U.P., 1962), p. 8.
- 8) Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol* (A Harvest Book, 1975), p. 113. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 9) Cf. 『チベットの死者の書』川崎信定訳 (筑摩書房、1993), p. 8. 寺山修司『死者の書』(土曜美術社、1974), pp. 208-9.
- 10) Guiles, Fred Lawrence, *Loner At The Ball The Life of Andy Warhol* (Black Swan, 1990), p. 165. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 11) *The Andy Warhol Diaries* Edited by Pat Hackett (Pan Books, 1992), p. 733. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。参考：ウォーホルが『イーディ』に憤慨した論述は次の箇所であろう。Stein, Jean, *Edie American Girl* (Grove Press, 1982), p. 377. “Warhol! She was trying to get him out of her system. She hated the Factory because of the dope. ‘I hate them. I hate them!’ She said he got people screwed up until they were automation, robots, doing what he wanted them to do, and discarded them. She said: ‘The way those sons-of-bitches took advantage of me. Warhol is sadistic faggot.’ Big black boots and a motorcycle jacket and a whip ...”
- 12) Sounes, Howard, *Down The Highway The Life of Bob Dylan* (Black Swan, 2001), p. 202.
- 13) Summers, Anthony, *Goddess The Secret Lives Marilyn Monroe* (Sphere Books Limited, 1985), p. 256.
- 14) Zolotow, Maurice, *Billy Wilder In Hollywood* (Pavilion Books Limited, 1988), pp. 259-260.
- 15) Cf. Miller, Arthur, *Timebends A Life* (Penguin Books, 1995), p. 514. “*Edie American Girl*” by Jean Stein (Grove Press, 1982) の中で、ヴァージル・トムソンによると、チェルシー・ホテルには、テネシー・ウイリアムズ、トマス・ウルフ、ディラン・トマス、エドガー・リー・マスターズが住んでいたという (p. 307)。Cf. Elia Kazan は *A Life* (Anchor Books, 1989) でアーサー・ミラーとモンローのロマンスに冷やかであった (p. 415)。アーサー・ミラーは『転落の後で』でモンローが麻薬で自滅していく過程を赤裸々にドラマ化した。Miller, Arthur, *After the Fall* (Penguin Books, 1980), pp. 111-112. Maurice Zolotow も *Billy Wilder In Hollywood* で『転落の後で』について論評をしている (p. 261)。
- 16) 高島平吾、『ポピビズム』訳者後記 (リポート1992), p. 403.
- 17) 落石八月月、『僕の哲学』訳者あとがき (文藝春秋、1998), p. 333.
- 18) Wilson, Colin, *The Outsider* (Victor Collancz Ltd, 1956), p. 116.
- 19) Clarke, Gerald, *Capote A Biography* (ABACUS, 2006), p. 269. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 20) 諸岡敏行「ウォーホルの憧れた男と女カポティとイーディ」『ユリイカ』「特集 アンディ・ウォーホル」(青土社、1990、9、第22巻10号), pp. 73-78.
- 21) Stein, Jean, *Edie American Girl* (Grove Press, 1982), p. 259.
- 22) Capote, Truman, *In Cold Blood* (Penguin Books, 1967) Freres humains qui après nous vivez, N’avez les cuers contre nous endurcis, Car, se pitie de nous pouvez avez, Dieu en aura plus tost de vous mercies Francois Villons Ballade des pendus
- 23) Spoto, Donald, *The Kindness of Strangers The Life of Tennessee Williams* (Little Brown & Company, 1985), p. 302. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 24) Rader, Dotson, *Tennessee: Cry of The Heart* (Doubleday & Company, INC, 1985), p. 20.
- 25) Williams, Tennessee, *Memoires* (A Star Book, 1975), p. 252.
- 26) Hayman, Ronald, *Tennessee Williams Everyone Else Is An Audience* (Yale UP, 1993), p. 210.

- 27) 寺山修司『アメリカ地獄めぐり』(河出文庫、1993), p. 137. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 28) 寺山修司『勝者には何もやるな』(立風書房、1993), p. 110.
- 39) 『寺山修司の戯曲』第1巻(思潮社、1969), p. 137. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 30) 寺山修司がマリリン・モンローに言及したエッセイは数多い。参考寺山修司『死者の書』(土曜美術社、1974), p. 151. 寺山修司『アメリカ地獄めぐり』(河出文庫、1993), p. 36.
- 31) 寺山修司『さよならの城』(『寺山修司青春作品集: 4』新書館、1983), p. 74.
- 32) 寺山修司『暴力としての言語詩論まで時速100キロ』(現代の思想叢書9思潮社、1970), p. 28.
- 33) 寺山修司『風見鶏はまわるよ、あの日のようにヨーロッパ通信』(立風書房、1993) p. 220.
- 34) 寺山修司「ウォーホル論を複製する試み」(「特集: ウォーホル」『みずゑ』), pp. 22-28.
- 35) 寺山修司「聖なる百回性 アンディ・ウォーホルの犯罪」(『美術手帖』No. 500, 1982) pp. 120-121.
- 36) メカス、ジョナス「アンディはリュミエールに戻った」飯村照子訳(『季刊フィルム』no. 9., 1971.1), p. 22.
- 37) 『寺山修司の戯曲』第6巻(思潮社、1986), p. 378.

## 参考文献

- Mekas, Jonas, *Movie Journal* (Coller Books, 1973)
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Sphere Books Limited, 1967)
- Ultra Violet, Famous for 15 Minutes My Years with *Andy Warhol* (Avon Books, 1988)
- Mary Harron & Daniel Minahan, *I Shot Andy Warhol* (Bloomsbury, 1996)
- Capote, Truman, *Breakfast at Tiffany's* (Penguin Books, 2000)
- Capote, Truman, *Music for Chameleons* (ABACUS, 1981)
- Capote, Truman, *Answered Prayers The Unfinished Novel* (A Plume Book, 1987)
- Grabel, Lawrence, *Conversations with Capote* (NAL Books, 1985)
- Peter Brown & Patte Barham, *Marilyn—The Last Take—* (Mandarin, 1993)
- Guiles, Fred Lawrence, Norma Jeane The Life & Death of Marilyn Monroe (Crafton Books, 1985)
- Stein Jean, *Eddie An American Biography* (A Dell Book, 1983)
- Dalton, David, *Eddie Factory Girl* (VHI Press, 2006)
- Ono, Yoko, *Memories of John Lennon* (Harper Entertainment, 2005)
- Hopkins, Jerry, *Ono Yoko, A Biography* (Sidowick & Jackson, 1987)
- Spada, James, Peter Lawford The Man Who Kept The Secrets (Bantam Books, 1991)
- Kelley, Kitty, His Way The Unauthorised Biography of Frank Sinatra (Bentam Books, 1986)
- Warhol, Andy, Love, Love, Love (監修 横尾忠則 日本ヴォーグ社、1997)
- Warhol, Andy, Cats, Cats, Cats (監修 横尾忠則日本ヴォーグ社、1994)
- 日向あき子『天才ウォーホルを精神分析する』(アートダイジェスト、1996)
- 日向あき子『ポップ・マニエリスム』(沖積舎、1993)
- 日向あき子『原始の心 共有と Be 感覚』(社会思想社、1972)
- 日向あき子『イメージを読みとる『カミ』的心性を求めて』(講談社現代新書781、1985)
- 日向あき子『ポップ・マニエリスムの画家たち』(PARCO、1977)

- 東野芳明『アメリカ虚像培養国誌』（美術出版社、1968）  
『現代の美術』「ポップ人間登場」4 東野芳明編（講談社、1971）  
『美術手帖』「特集 現代芸術とテクノロジー ウォーホル」（美術出版社、1969、2、第21巻309号）  
『美術手帖』「特集 ウォーホル」（美術出版社、1982、12、第49巻749号）  
『美術手帖』「特集 ウォーホル+ホックニー」（美術出版社、1982、8、第34巻500号）  
『美術手帖』「総力特集 アンディ・ウォーホル」（美術出版社、1987、6、第39巻581号）  
『おとなびあ』「特集 アンダーグラウンド三都物語」（ぴあ株式会社、2001、12第21号）  
『芸術生活』「特集 アンディ・ウォーホル」（芸術生活社、1974、12、第12巻304号）