

ディズニーの『白雪姫』と ダリの『アンダルシアの犬』と 寺山修司の『毛皮のマリー』に於ける映像詩

清 水 義 和

01. まえおき

寺山修司の作品には、鏡が暗喩として度々出てくる。寺山の鏡に対する趣向はいつ頃から始まったのだろうか。先ず思い出されるのは『毛皮のマリー』の幕開きでマリーが『白雪姫』の冒頭を想わせるように鏡に向かって「鏡よ鏡、この世で一番美しいのは誰」という場面であろう。また、『身毒丸』のしんとくと継母の撫子が合わせ鏡のようにお互いに姿を写しあう場面はシェイクスピアの『十二夜』の双子ヴァイオラとセヴァスチャンが合わせ鏡のように対面する出会いの場면을想わせる。更に、『中国の不思議な役人』の鏡の世界はルイス・キャロルの『アリスの不思議な冒険』の鏡に逆さに映った世界のパロディーになっている。それに『月蝕書簡』の冒頭の短歌に描かれた鏡の隠喩はジャン・コクトーの映画『オルフェ』に出てくる不思議な鏡が思い浮かぶ。実に、寺山は、映画や演劇から短歌まで鏡を幅広く使っている。

なかでも、『毛皮のマリー』が異色なのは、『白雪姫』に描かれ鏡の中に閉じ込められた呪術師が鏡の外の下男となってステージに存在するからであろう。またこのイメージは、ジャン・ジュネの『女中たち』に見られる「反射」を思いださせる。つまり、女中のソランジェが、奥様が

留守の間に奥様の立ち振る舞いを真似する場面があり、それが鏡に反射しているように見える。この場面は、ちょうどマリーの下男がマリーを真似てまるで鏡に反射しているように立ち振る舞う場面と似ている。

さて、『毛皮のマリー』の場合、不思議なことに下男は鏡の中の呪術師のようにも見える。おまけに、下男はソランジェのような生の人間ではない。

恐らく、寺山はこの呪術師的な下男のモデルをパラケルススの『妖精物語』だけでなく、フレイザーの『金枝篇』やマルセル・モースの『社会学と人類学』やレヴィ=ストロースの『悲しき南回帰線』に描かれている呪術師から応用したものであろう。

また、寺山が典拠にしたもうひとつのモデルは、ブニュエルとダリが共同で制作した実験映画『アンダルシアの犬』の前衛的な映像ではなかったかと思われる。『アンダルシアの犬』の前衛的な映像は、呪術師としての下男を考える上で重要な働きをしている。というのは、『アンダルシアの犬』には、似たような人物の男が同じ映画の中に現れるからである。この二人の男は同じ人物でありながら幾分か違っている。

従って『アンダルシアの犬』の二人の同じ男に焦点を当てながら、『毛皮のマリー』の鏡の中にいる筈の魔術師と鏡の外にいる下男とを見比べていくと両者は互いによく似ていることに気がつく。もしもこの両者が同じ呪術師だとすると、マリーが鏡の中にいる呪術師に向かって質問するとき、鏡の中の呪術師ではなくて鏡の外にいる呪術師が返事をするのは奇妙であるが不自然ではない。

それだけではない。『毛皮のマリー』の場面が変わって、インタルーダの終わり近くになると、下男は自分の姿が六人に増殖する場面がある。このようにして『毛皮のマリー』や『アンダルシアの犬』の中の夢のような異次元世界は、ちょうど映画『マトリックス』の仮想現実を微かに想起させるのである。

本稿では、現実的な視点で見るリアリズム演劇とは異なり、むしろ忘却の彼方に忘れ去られてしまい曖昧模糊となってしまった夢の世界や死の世界に棲息する呪術師を求めて、現実と無意識の世界が合体した深層心理の狭間を探索する。

02. ウォルト・ディズニーの映画『白雪姫』

ディズニーが制作したアニメーション映画『白雪姫』には、グリム童話の『白雪姫』とは微妙に違った挿話がある。つまり、白雪姫の継母となった女王は、不思議な鏡に向かって呪文を唱える。

The Queen Slave in Magic Mirror, come from the farthest space through
wind and darkness.

I summan thee speak. Let me see thy face.

Miller What wouldst thou know my queen?

The Queen Who is the fairest one of all?

Miller Famed is thy beauty majesty

Loves maid I see

Rags cannot hide her gentle grace

A lass she is more fair than thee⁽¹⁾

女王 魔法の鏡の奴隷よ、風と闇を通して彼方の空間から出てきなさい。

直ぐに、あなたが話すようにさせましょう。あなたの顔を私に見せなさい。

鏡 ご用は何でしょうか。女王様。

女王 この世の中で誰が一番美しいか。

鏡 あなたの美しさは有名です。女王様。
 愛らしい娘が見えます。
 ぼろは着いてても、彼女の優雅な美しさは隠せません。
 ああ、白雪姫はあなたより遥かに美しい。

いっぽう、原作のグリム童話の『白雪姫』の冒頭には、ディズニー映画にある女王の最初の台詞はない。いきなり、女王は鏡に向かって尋ねる。

The Queen Magic Mirror on the wall—Who is the fairest one of all?⁽²⁾

女王 壁の魔法の鏡よ、——この世で一番美しいのは誰。

このグリム童話の『白雪姫』の場合、本来、鏡に映っている姿は鏡を見ている女王本人だけのはずである。ところが、鏡の中に、女王以外の呪術師が突然現れるのである。そして、鏡の中に現れた呪術師が答える。

Magic Mirror A lovely maid she is more fair than thee.

魔法の鏡 美しい乙女は、あなたよりも美しい。

このグリムの『白雪姫』を読んでいる読者は、ともかく童話の世界であるせいなのか、多少話の辻褄が合わなくても、また矛盾した話であっても、妖精物語として受け入れてしまうのかもしれない。いっぽう、ディズニーの『白雪姫』の魔法の鏡は、『オズの魔法使い』の水晶玉のような魔力をそなえているらしい。つまり、この鏡は対象を映すのではなくて、異次元世界を写す魔法の鏡のようである。或いは、ディズニーはアニメーション映画『白雪姫』と同じようなアニメーション映画『アラジン』の中に出てくる魔法のランプに潜んでいる呪術師を、魔法の鏡に潜んでいる呪術師に応用したのかもしれない。

さて、原作のグリム童話の『白雪姫』では、女王は鏡に向かって「この世で一番美しいのは誰」を二度質問する。一度目は、白雪姫が生まれた数年後であり、二度目は、白雪姫が少女から乙女になったときである。だから、当然、鏡の中の呪術師は二度答える。一度目の答えは「女王」であり、二度目の答えは「白雪姫」である。そこで、女王は二度目の問いの後に呪術師の答えを聞き、年頃の白雪姫に嫉妬し殺意を懐く。

ディズニーのアニメーション『白雪姫』では、白雪姫が成長していく時間の経過はナレーションで語られ、動画としては現れない。だが、少なくとも、ディズニーでもグリムでも、白雪姫が生まれ育っていく時間の流れが記されている。御伽噺であるから歴史のように正確な時間の流れはないが、白雪姫の誕生や少女時代や乙女時代が記述されている。だから、歴史的な時間は、物語の時間として現実の時間と同じように流れていく。

ところが、寺山修司のドラマ『毛皮のマリー』では、全くといってよいくらい現実的な時間の流れはない。もしかしたら、寺山が歴史的時間を無視するのはシュペンGLERの『西洋の没落』にあるフレーズ「歴史は比喩に過ぎない」からの影響があるのかもしれない。まず、幕開きの場面で、マリーが鏡を掲げて『白雪姫』の女王を真似し、「鏡よ鏡この世で一番きれいなのは誰」と問う。すると、不思議なことに、返事をするのは鏡ではなくて、傍にいる下男がマリーの質問に答える。

召使 マリーさん、

この世で一番の美人は、あなたです。⁽³⁾

当然、グリム童話やディズニーの『白雪姫』の魔法の鏡や鏡の中の呪術師を知っている観客は、『毛皮のマリー』に出てくる下男が、『白雪姫』の魔法の鏡から外へ抜け出して、マリーの傍らにいと想像する。そし

てまた、観客がもう少し想像をたくましくして『白雪姫』と『毛皮のマリー』を比べてみたとすれば、マリーの下男は、魔法の鏡の中に閉じ込められていた呪術師が、鏡の外に出て、マリーの傍らにいと容易に想像できるであろう。更に、観客は、この下男が呪術師であるばかりでなく、また、マリーとも全くの赤の他人の関係ではなさそうであることに気づくかもしれない。つまり、もしかしたら、下男がマリーのもうひとつの自我を現しているのかもしれないと気づくかもしれないのである。

だから、マリーの下男を注目してよく見ると、この下男は、ちょうど『白雪姫』の鏡に映った呪術師と同じ働きをしていることが分かる。けれども、ディズニーの映画『白雪姫』の魔法の鏡もグリムの魔法の鏡も、ただの魔法であって、女王のもうひとつの自我であることがあまり暗示されていない。だが、魔法の鏡やの鏡の中の呪術師ではなくて、寺山が描いた下男のように呪術師から擬人化していくと、少なくとも、ディズニーの『白雪姫』に描かれている鏡の中の呪術師は、女王の意識の中のもうひとつの自我が隠されていて、無意識のうちに姿を現わしたのではないかと推測したくなる。もしかしたら、そのもうひとつの自我を、寺山は下男として現わしたのではないだろうか。

ここで、更に寺山の創り出したアイデアを辿って推測してみる。つまり、『毛皮のマリー』の下男が、マリーのもうひとつの自我であると仮定するならば、マリーは現実のマリーであり、下男はマリーの深層心理を映していると見てもよいかもしれない。つまり、マリーが現実世界の意識を現わしているとするなら、下男は現実にはない無意識の世界から擬人化して舞台に現れたと考えられる。

このように推測すると、寺山は、現実の人間と無意識の人間とを同時に映画のスクリーンや舞台のステージに現したと仮定することが出来る。実は、このような例は寺山の他の作品にも現われる。たとえば寺山の映画『草迷宮』に登場する明は、微妙に意識が分裂している。もしか

したら、明は、もう一人の明と分裂して二人と一緒に登場するものと仮定することも出来る。だから、観客は、予め、どちらが現実の明で、どちらが無意識の世界の明なのか区別して映画を見ていないと、二人の明を同一人物と間違えて見てしまうことになる。或いはまた、また寺山の他の映画『田園に死す』でも、20年前の「私」と20年後の「私」が登場する。しかし二人の「私」は子供と大人の違いがあるから、観客は、現実の「私」と無意識の世界の「私」との区別はしやすい。けれども、『毛皮のマリー』の下男のように、姿を全く変えて同じ画面、即ち同じステージにいと混乱してしまう。その混乱の原因は、どうやら現実と無意識が同じ次元の映画や舞台に同居することから引き起こされるようだ。

さて、ブニュエルとダリの共同制作映画『アンダルシアの犬』は、シュールレアリスムを映像化した作品である。この映画を見ると、画面には無意識の世界だけが描かれていて現実の姿は現れない。つまり、少なくとも、現実の人間が映画に介入していない。そのおかげで、かえって明確になる部分が出てくる。いうなれば、ブニュエルとダリの映画は夢だけの世界を描いていて現実が介入していないのである。だから観客は専ら非現実的な世界として映画を見ることになる。つまり、この現実と夢の世界の違いは、リアリズムとシュールレアリスムの違いでもある。

しかし、寺山のドラマや映画では、しばしば現実と無意識の世界の両方が同時に描かれているので、リアリズムとシュールレアリスムとが混沌として現れる。つまり、寺山の舞台や映画はリアリズムとダリの『アンダルシアの犬』の夢の世界が、同時に、リアリズムとシュールレアリスムとがいわば合成された世界になって表されている。

さて、フロイトの心理学がラカンやジジエクらによって映画や演劇に影響を与えたことはよく知られている。ジジエクは映画論『ヒッチコックから読むラカン』の中で、ハンス・ホルバインが描いた絵画『大使たち』を鑑賞者が正面から見てみると、実は絵の一部分しか見ていないと

の手には、既に、蛆のような虫が集っていて死を暗示している。こうして、愛するものへの強い欲望には死の予感が示される。その視点で見ると、欲望には常に死やタブーとの同居が暗示されている。つまり、愛する者への強い感情が発揮されるとき、同時に愛の終わりが暗示として姿を現す。ちょうど、『十二夜』で、ヴァイオラとオーシーノとの愛が成就するとき、愛の衰退が始まるように。

Viola To die even when they to perfection grow.⁽⁵⁾

ヴァイオラ 愛が成就するとき、既に愛の衰退が始まっている。

また、寺山の映画『草迷宮』では、明は、昔歌を歌ってくれた女性に憧れその女性を探し求めて迷宮の世界へ迷い込んでいく。明が、昔の思い出の女性を尋ねていくところは、過去の世界を探求することであり、当然、死の世界へと結びついていく。次いで、『白雪姫』に描かれた愛と死のテーマを更に詳細に見ていくことにしよう。

03. グリムの『白雪姫』

グリムの『白雪姫』は民間伝承の民話であるが、今日まで伝えられた物語の由来は忘れ去られ、ただ謎が残って隠れている。けれども、文化人類学者のマルセル・モースは、『社会学と人類学』の中で、呪術を科学的に研究するのは『グリム童話』から始まると述べている。

La liste de ceux-ci commence avec les écrits des freres Grimm, qui inaugurerent la longue serie des recherches, a la suite desquelles notre travail se range.⁽⁶⁾

科学的研究の一覧表はグリム兄弟の著作から始まり、われわれの研究も彼らが先鞭をつけた一連の膨大な研究の翼尾に付き従っている。

勿論、女王が鏡に向かって何かものを尋ねることは不自然な行為ではない。しかし、鏡のほうが擬人化して女王に答えるのは現実にはありえず不自然な現象である。

Looking-glass, looking-glass, on the wall,

Who in this land is the fairest of all?

the looking-galass answered:

Thou, O Queen, art the fairest of all. (p. 214)

鏡よ、壁の鏡よ

この世で、誰が一番きれいな

すると、鏡は答えた。

后よ、あなたが、この世で一番きれいだ。

更に、白雪姫が成長して年頃になり、女王よりも美しくなったとき、もう一度、女王は鏡に尋ねる。すると鏡はまるで第三者になったかのように客観的な事実にしたがっているかのように答える。

Thou art fairer than all who are here, Lady Queen.

But more beautiful still is Snow White, as I ween. (p. 214)

后よ、あなたはここでは誰よりも美しい

けれども、白雪姫はもっときれいです。

とすると、この鏡とは一体何者なのだろうか。或いは鏡の中に呪術師

がいるのだろうか。それとも女王は妄想に駆られているのだろうか。たとえば、シェイクスピア劇には不思議な事象が現れる。先ず思い浮かぶのは、狂気のマクベス夫人が真夜中に健常者の眼には見えない相手に向かって独り言を言う場面がある。もしかしたら、この狂気のマクベス夫人のように、女王も気が狂い、ただの鏡なのに魔法の鏡だと錯覚して話しかけているのであろうか。

さて、シェイクスピアの芝居は独白が多いが、その独白は相手ではなく自分の心に向かって話しかけているのである。その原因はマクベス夫妻が魔法の呪術に操られ心の病を患っているからである。演出家のレオン・ルビン教授によると、「マクベスやマクベス夫人は、相手ではなく、自分の心に向かって話しかける」という。言い換えれば、マクベスやマクベス夫人はもう一人の自分に向かって話しかけているのである。しかも、もう独りの自分は不治の病に罹っている。いっぽう、グリムの『白雪姫』では女王は魔法の鏡を通して何者かに何かを伝えようとしているに違いない。だが、真実は窺として事物を隠すベールのようにすっぽりと包まれている。

ともかく、グリムの『白雪姫』では、「鏡」や「毒リンゴ」や「魔女」の不気味な小道具は若い王子様の登場によって一変してしまう。確かに、白雪姫の死と再生の物語は暗示的であるけれども、「鏡」や「毒リンゴ」や「魔女」は、結局、『白雪姫』の物語から切り捨てられ、そして、「毒リンゴ」や「鏡」や「魔女」の背後に隠された秘密はぼんやりとしか暗示されない。だから、グリムの『白雪姫』の物語は半分謎が隠されたまま御伽噺のベールに包まれている。

その理由は、多分、『白雪姫』の童話の世界では、女王は呪術師でありながら自分の気持ちを心の外へと向かって、心の秘密を露に見せないからであろう。恐らく、女王の台詞は現実の人間に向かって発せられた言葉ではない。実際には、女王の言葉は自分自身の心の奥底に浴びせか

けた呪いの言葉なのであろう。

けれども、ここで視点を180度変えてみるなら、たとえば、呪いの言葉もいったん音楽に変わると、ちょうどバーナード・ショーが「シェイクスピアの言葉は音楽だ」と語るように、いわば、俳優が楽器となり、チェロが振動し楽器の中心で鳴り響くように、俳優の声は俳優の内部器官で鮮やかな音色を発して鳴り響いて外部に出てくる。少なくとも、女王の心の秘密は音となって漏れ出てくる。

また、継母の女王が白雪姫を殺そうとする劇的葛藤は、寺山の『毛皮のマリー』の中で継母役のマリーと欣也少年との劇的葛藤とも繋がりがあ。ともかく、マリーは欣也の育ての親なのである。或いは他にもまた、寺山の『身毒丸』では、継母の撫子としんとくとの劇的葛藤が見られる。これらの寺山の作品の葛藤の背後には呪術的な力が働いている。この親子の葛藤は白雪姫と継母の女王との劇的葛藤を明らかにしてくれる。

04. 寺山修司の『毛皮のマリー』

寺山は『毛皮のマリー』の劇の中で、グリムの『白雪姫』の女王の心に隠された呪術を暴こうとしている。従って、『白雪姫』では明らかにされなかった女王の心の奥底にある呪術が『毛皮のマリー』ではよりいっそう露に示される。つまり、『白雪姫』では女王の呪術は女王の心の背後に隠れ半ば闇に葬られたままになっている。さて、ディズニー映画の『白雪姫』では、女王は呪術によって醜い老婆に化ける。けれども、反対にマリーの方は永く美貌を保っている。マリーはその秘密を率直に告白する。

マリー まあ、よかった。

白雪姫はまだ生まれてないのね。(p. 120)

つまり、マリーは未だ若いのだから、若い白雪姫が王子を愛するように、マリーはマドロスのような若い男と愛しあう。さて、ここで、ワーグナーの『ニーベルンゲンの指輪』の『ワルキューレの飛行』を思い出すのは無駄ではないであろう。神々の長ヴォータンは娘のブリュンヒルデを、300年の眠りにつかせる。ブリュンヒルデはヴォータンが呪文をかけた300年の眠りから覚めると、忽ち若い王子ジークフリートに恋をし結婚する。いわば、仮死状態で300年間眠り続けていたブリュンヒルデは300年若いジークフリートと恋をする。或いは、この場面は、同じグリムの『眠り姫』を思い出させてくる。そして、ジークフリート王子のように、若い王子も眠り姫を深い眠りから目覚めさせ恋をして結婚する。ここに描かれているのは女王の呪術によって不老不死が出現する。つまり、『毛皮のマリー』では、呪術によって、時間は止まったままなのである。もし時間が止まったままになれば、現実が消え、呪術の世界となり、マリーはいつまでも若い男と恋をする。しかし、もし、白雪姫が生まれたなら、時間が動き始め、呪術は消えてなくなり、現実が時を刻みはじめ、女王のように、マリーも年をとり忽ち醜くなる。実は、寺山の映画や演劇は時間が殆ど止まったままなので現実の時間ではなく呪術的な時間が世界を支配している。

こうして『毛皮のマリー』では、マリーは未だ若いままである。さて、桃源郷のような舞台に、呪術が機能していると想定すると、『毛皮のマリー』では、いったい『白雪姫』の鏡の中にいた呪術師は、どこへ消えてしまったのだろうか。実は、鏡の中の呪術師は消えたのではなく、マリーのもうひとつの自我として舞台にいる。それは、マリーの下男である。この下男は、マリーが側にいるときは従順な下男であるが、マリーが外出して部屋にいとなくなると、下男は忽ち心の底に隠れていた自我を

發揮して変身し、主人のマリー役を演じる。

もしも仮に、下男が、芝居の最初から終りまで従順なままでいて、途中のインタルーで、突然変身してマリーを真似しなければ、暗号として、下男と鏡の中の呪術師との間にある関係も明らかにならず、また、ディズニー映画の『白雪姫』に出てくる女王の心に隠された深層心理としての呪術師も姿を現さなかったはずである。また、グリムは『白雪姫』の中で、女王は白雪姫を殺そうとはするけれども、その動機となった欲望を鮮明に表さなかった。つまり、女王は白雪姫のように若返りたいという欲望をあからさまに表さなかったのである。

寺山の『毛皮のマリー』では、マリーの下男は、マリーのいないときに、マリー役を演じて、いわば、マリーのもうひとつの自我を表現しようとする。つまり、この下男の欲望を通して、ディズニー映画の『白雪姫』に出てくる鏡の中にいる呪術師の役割が明らかとなり、鏡の中の呪術師は、女王のもうひとつの自我でもあり、女王の深層心理をも暗示することになったはずである。

こうして、ディズニー映画とグリムの『白雪姫』と寺山の『毛皮のマリー』を並べ、女王と呪術師をマリーと下男とのペアとしてセットにして比較すると、女王の深層心理は炙り出されて浮かび上がってくる。さて、『毛皮のマリー』の下男がマリーの真似をして自分の欲情に我を忘れている最中に、マリーが帰宅する。すると、下男は、もう少しで、「マリーを死んで、生まれかわる」(p. 138) ことが出来たのに、とんだ邪魔が入ってしまったと地団駄踏んで悔しがらる。

下男 ああ、また死に損ってしまいました。(p. 139)

この下男の叫び声は、ちょうど、『白雪姫』の女王が毒リングで白雪姫を殺した後「この世で一番美しいのは私よ」と言わんばかりに有頂天

になる欲望と木霊しあっているように思われる。女王にとって白雪姫の存在が邪魔なのは、下男にとってマリーの存在が邪魔なのと同じである。それだけではない。下男はマリーのもうひとつの自我かもしれないのである。また、この関係を『白雪姫』に当て嵌めてみると、鏡の中の呪術師も女王のもうひとつの自我なのかもしれない。つまり、『毛皮のマリー』では、下男とマリーの関係は、鏡の中の呪術師と女王の関係のようにコインの表と裏の関係を暗示している。言い換えれば、このような意識は、フロベールが「マダム・ボヴァリーは私だ」と言ったように、もうひとつの自我と繋がっていると行って良いのかもしれない。

さて、ノーマン・メイラーが、「フロイトの欲望や快楽は、バーナード・ショーの生命力と同じである」と指摘して欲望を広い意味に解釈している。つまり、『白雪姫』の女王は、白雪姫が生まれたため、自分の欲望や快楽が危うくなり、女王自身が毒リンゴと化し生命力を失って死ぬ。だが、『毛皮のマリー』では、マリーは、「未だ白雪姫が生まれていない」と言って、自分の欲望や快楽に溢れ、また、マリー自身は生命力に漲っているのである。ところが、醜い魔女や毒リンゴは、マリーと隣り合わせに並んでいて、絶えず、老いや死となって脅かす。そのように、『毛皮のマリー』では、下男がマリーを模倣し同化しようとして、内側からマリーを侵食してマリーに取って代わろうとしたのである。

また『毛皮のマリー』には、下男とマリーの関係の猥雑さが漂っている。たとえば、ルネ・クレマンの映画『太陽がいっぱい』では、下男が主人を殺害して主人に成りすまそうとする。つまり、その下男の動機とマリーの下男の動機には似通った愛憎が色濃く出ていることを見逃してはならないだろう。寺山は「太陽がいっぱい」のフレーズが好きで、自分の作品『書を捨てよ、町へでよう』にコラージュして使っている。だから、『毛皮のマリー』を、たんにジャン・ジュネの『女中たち』のコピーとして見るだけでは危険である。

言い換えれば、グリムは、女王の隠された潜在的な欲望をかなり抑えている。だが、寺山は、『毛皮のマリー』の中でこの女王の欲望を二重化し、女王が白雪姫暗殺計画を企てたように、マリーは欣也少年に少女を殺害させるように仕向け、同時に、若い白雪姫のような生命力をマリー自身が回復させたいという欲望も露にした。

ところで、寺山は『毛皮のマリー』の中で、『白雪姫』からの同じ台詞「鏡よ、壁の鏡よこの世で、誰が一番きれいな」を三度繰り返している。最初はマリーの口を通してであり、2番目は下男の口を通してであり、3番目は、再びマリーが自分の口を通して繰り返す。だが、3番目の台詞は、マリーが語る物語として話される。その物語のなかで、マリーは、思い出話を回想し、かつての同僚であった金城かつ子が彼女よりマリーのほうがもっときれいになったことに嫉妬したと語る。

マリー ……「鏡よ、鏡、鏡さん。この世で一番きれいな人は、だれ？」とかつ子がきくと、鏡はあたりをはばかりような声で答えたもんだ。

——それはマリちゃんです。(p. 146)

このマリーの思い出話では、不思議なことにパラドキシカルにもマリーが「白雪姫」を演じ、金城かつ子は「女王」を演じていることが分かる。つまり、マリーが、モノログ風に語って、一人芝居をしながら、自分自身の役や金城かつ子の役や鏡の役を演じている。けれども、もっとも大切なのは、マリーが、物語のすべてを話す役割をしていることだろう。いいかえれば、マリーは若いときのマリー自身でもあり金城かつ子でもあり鏡自身でもあるのだ。つまり、マリーの物語はダイアログ（対話）ではなく、モノログ（独白）になっている。いうまでもなく、ダイアログは他者に向かって外に向けて語りかける言葉であり、モノ

ローグはもう一人の自分に向かい、心の内部の自分に向かって語りかける言葉である。

ここで、もう一度、寺山が『毛皮のマリー』で使ったドラマツルギーを整理して考えてみよう。まず、最初、マリーが『白雪姫』のダイアローグを語る。それに答えるのは、下男である。続いて、幕間劇（インターラード）で、下男が、マリーになりすまして『白雪姫』の物語を独演する。第三番目には、マリーが、マリー（白雪姫）と金城かつ子（女王）と鏡（魔法の鏡）の物語を、第三者のマドロスに話すという設定で語って聞かせる。舞台では、マリーがマドロスと対話（ダイアローグ）しているという設定になっているので、マリーの物語が独白（モノローグ）であることに容易に気がつかない。おまけに、欣也少年も舞台袖にいてマリーの物語を同時に盗み聞きしている。だから、マリーのモノローグの構造が複雑になり分かりにくくなっている

萩原朔美氏は『毛皮のマリー』の初演で欣也を演じたのであるが、「寺山さんの台詞は皆モノローグであって、ダイアローグがない」と語っている。実は、萩原氏の指摘は、寺山のドラマがシェイクスピアのドラマに近いことを物語っている。シェイクスピアはフレーザーやマルセル・モースの呪術だけでなくパラケルススの錬金術に魅了されて創作をした。しかも、シェイクスピアだけでなくゲーテやワーグナーもフレーザーやマルセル・モースの呪術やパラケルススの錬金術から深い影響を受けて自作を書いた。寺山も然りである。

さて、ディズニーもグリムも同じ女王が魔法の鏡に向かって「この世の中で一番美しいのは誰」と二度尋ねるが、寺山の場合、先ず、マリーと下男が魔法の鏡に向かって同じ問いをする。更に、マリー自身が語る話のなかで、金城かつ子が魔法の鏡に向かって同じ問いをする場面を作った。しかし、もう少し厳密に言うと、金城かつ子の鏡の話は、マリーの思い出として、しかも、嘘として物語られる。寺山にとっては、「ウソ」

はイストワール（物語＝歴史）でノンフィクションではない。

マリー 歴史はみんなウソ、去っていくものはみんなウソ、あした来る鬼だけが、ホント！（p. 149）

マリーの「ウソ」は、「鬼」以外のものはみな「ウソ」という事になるのだろうか。「ウソ」はフランス語のイストワールの「物語」と「歴史」の意味を思い出させる。「物語」はフィクションであってノンフィクションではない。だが、「歴史」はノンフィクションであってフィクションではないはずである。それを知っていながら寺山は「歴史」を「ウソ」といったのは他に理由があったからであろう。また「歴史」は、寺山がしばしば引用するシュペングラーの『西洋の没落』の一節を想起させる。

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.⁽⁷⁾

あらゆる移ろい行くものは比喩に過ぎない。

さて、九條今日子氏によると、寺山が一番恐れていたのは「死」という。というのは、人間が死んでしまえばもはや何も残らないからだ。つまり、誰でも死を前にしたら全てがご破算になる。ハムレットの言うように「誰も死の世界から帰ってきたものはいない」。ならば、死だけが真実であることになるのだろうか。寺山は「墓場まで何マイル？」で書いている。

寿司屋の松さんは交通事故で死んだ。ホステスの万里さんは自殺で、父の八郎は戦病死だった。

従兄弟の辰夫は刺されて死に、同人誌仲間の中畑さんは無名のまま、癌で死んだ。同級生のカメラマン沢田はヴェトナムで流れ弾丸にあ

たつて死に、アパートの隣人の芳江さんは溺死した。
 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。⁽⁸⁾

寺山は、事件（＝ハプニング）だけがドラマだと考えていた。だから、事件以外は、みな「ウソ」になるのだろう。『毛皮のマリー』も結局フィクションであり、劇が終ると、死んだ少女も立ち上がって蘇る。寺山によれば、ドラマで死ぬ人はいない。だから、寺山の場合、演劇や映画の死は本当に死なないのだから不死を表し、生人間の隠れ場所だと考えていた。更にまた、寺山は『青ひげ公の城』の中で、死んだ少女の兄は舞台のどこかに隠れていると考えていた。例えば生身のハンフリー・ボガードは死んだが、同時にハンフリー・ボガードは映画『カサブランカ』の中で格好の隠れ場所を見つけて不死の人になっている。つまり、寺山は、スクリーンとは死んだ人の都合のいい隠れ家になっているのだと推測していた。

寺山にとって「ウソ」は、スクリーン上の死であり、ステージの上での死である。結局、欣也はマリーの「ウソ」を知らず、「ウソ」を鵜呑みにしてしまい、人殺しをする。けれども欣也の殺人にしても舞台上の出来事だから「ウソ」になる。こうしてみると、結局、本当なのはマリーが言うように「あした来る鬼だけが、ホント！」なのかもしれない。また、ワイルドが言うように、「人間の命は死ぬまでの執行猶予」かもしれない。だから、「あした来る鬼」とは、寺山が恐れた「死」を暗示しているのであろう。或いは、サロイヤンが言うように「あらゆる男は、命をもらった死である」のかもしれない。

A man is afraid all his life, for every man is death given a face, eyes, nose, mouth, body and limbs, and every man is death given life, as he himself knows.⁽⁹⁾

男は一生不安である。誰もがみんな顔や眼や耳や口や身体や手足をもらった死だからである。あらゆる男は、命をもらった死である。

サロイヤンの言葉はキリスト教風な解釈の余地が幾分か残っている。サロイヤンは、命を誰からももらったとは描いてないが、恐らく神からももらったと暗示しているのであろう。しかし、寺山は、サロイヤンのマイナーな作家態度に共感していたのであって、サロイヤンの宗教観に惹かれたからではなかった。たとえば、寺山が異色なのは、『毛皮のマリー』の初演で劇が終ると、死んだ少女も立ち上がって死から蘇り芝居の出来事はみな「ウソ」であったことが暗示される場所である。

少し珍しい公演として、2008年東京と青森で上演された『毛皮のマリー』がある。この公演では、寺山のオリジナル台本通り、劇はカリカチャーとしてキリストの最後の晚餐を暗示しながら終る。しかし、寺山はレヴィ=ストロースのように文化人類学の視点をもって様々な文明があることを見ていたのだから、川村毅氏演出の『毛皮のマリー』のようにキリスト教的な解釈を暗示した結末は納得できないところが残った。また、寺山は確かにキリスト教に対する造詣が深かったことも事実であるのだが、寺山は上演ではあくまでキリストの晚餐のイメージを暗示にとどめたに過ぎない。既に1970年のニューヨークでの『毛皮のマリー』公演でも、寺山は、ドン・ケニーの英訳によるキリスト教的解釈の英訳台本『毛皮のマリー』を採用せずに死んだ人の魂が生きている人の身体に乗り移るトランス・パフォーマンスで上演した。

こうして見てくると、やはり『毛皮のマリー』は『白雪姫』をバレースク風にカリカチャー仕立てにしたから面白いのである。たとえば、1994年、ロンドンのヴォードビルシアターで上演された『シンデレラ』(Sinderera)のように、『毛皮のマリー』は軽演劇に近い側面も持っている。2007年、平常氏が人形劇『毛皮のマリー』を春日井市で公演した

とき、この人形劇を見に来た親子が児童向けの芝居でないということを知り観劇をキャンセルした。ロンドンのヴォードビルシアターでの『シンデレラ』公演でも児童の入場には年齢の規制があった。だから『白雪姫』のバーレスク風な作品『毛皮のマリー』には児童向けの芝居でない趣向があることも念頭に入れておくべきであろう。

また、天井桟敷の稽古場で『毛皮のマリー』をリハーサル中、笑い声は絶えなかったと証言する人が多い。したがって、『毛皮のマリー』は、寺山の多くの作品にあるように何よりも大人向けの童話の範疇に入るようなドラマであることを忘れてはならない。

05. ブニュエルとダリの実験映画『アンダルシアの犬』

映画『アンダルシアの犬』には衝撃的で印象的な場面として剃刀で眼球を裂くシーンや掌から蟻が出てくるシーンや女性の胸部や臀部を男性が摩るシーンがありいつまでも心に残る。けれども、その他にいつまでも心に引っ掛かって残り気になるシーンがある。それはある男が相手の男に向かってピストルで射殺する場面である。この二人の男はお互によく似ている。そこで台本で問題の箇所を確かめると、実はこの二人の男は同一人物であるだけでなく、既にその前のシーンで同一人物が分裂してダブルになっていることが示されている。

The same bed is there, with the same man lying on it, the one who has still got his hand in the door.⁽⁰⁾

前と同じベッド、その上に確かにドアに手を挟まれたままになっている筈の同じ男が横たわっている。

次いで、映画では問題の射殺の場面となる。ともかく、いきなり、赤の他人が部屋に押し入ってきて相手をピストルで殺害しようとする。殺人者の方は凶暴な顔をしているが、被害者の方は優しい顔に穏やかな表情を浮かべている。この二人の対照的な態度を不思議に思っているのと、次第に、この二人はなんとなく似ていることに気がつく。

そこで、台本にあたりその箇所を確かめてみると、問題の箇所ではこの二人が同一人物であることが示されている。

At that instant, the shot goes out of focus. The stranger moves in slow motion and we see that his features are identical to those of the first man. They are the same person, except that the stranger is younger, more full of pathos, rather like the man must have been many years earlier. (p. 9)

この瞬間に、画面はソフト・フォーカスになる。新しい登場人物の姿は高速度撮影によって描かれる。彼の顔かたちは、もう一人の人物と同一であることが分かる。彼等二人は一人なのである。ただ、新しくきた人物の方が、より若く、よりパセチックで、数年前はもう一人の人物がそうもあつたかと思われるような顔かたちをしているに違いない。

実際に、映画『アンダルシアの犬』では、二人の男に年齢差がある事はあまりはっきりしていない。しかし、寺山はこのシーンを見てダブルのイメージにかなり感銘を受けたらしい。たとえば『毛皮のマリー』では、鏡の中の呪術師が下男になりダブル化し、またインタールードでは更にマリーに化けた下男が六人に増幅していく。そればかりでない。年齢差でいえば『田園に死す』では、20年前の私と20年後の私と同じスクリーンに登場する。

さて、『アンダルシアの犬』では、その相手によく似た男が、問題に

なっている相手をピストルで射殺する。それだけでも不思議なのに、男が肝心のピストルをどこで入手したかのかよくわからない。そこで問題の箇所を台本で調べてみると、男が手に持っていた本がピストルになると台本のト書にある。

The books he is holding begin to change into two revolvers. (p. 9)

彼が手の上に支えている二冊の本はピストルに変化する。

こうして、殺気立った男が、不思議なことに同一人物であろうと思われる穏やかで寛大な相手の男に向かってピストルで射殺する。

The man threatens the stranger with his guns, forcing him to put his hands up. In spite of this, the first man fires both revolvers. (p. 9)

短外套を着ていた人物は相手を銃器で威嚇しながら、彼に手を上げさせる。その上彼が従順にそれに従ったにも拘らず彼に二発の弾丸を浴びせかける。

互いに似た人間同士が向かい合って相手の人間を射殺するのは不思議な感じがする。もしかすると、『アンダルシアの犬』は、一種のモノローグで語る世界を連想させてくれるのではないだろうか。つまり、その語り手は一人芝居で何役も演じ、いわば一人相撲をしながら話をしているようなシーンを思い浮かばせるのである。或いはまた、プルーストの『スワンの恋』にあるように、夢の世界では、ある男が眼の前で見知らぬ男が泣いているのを見かけて同情し立ち止まって、遂に、近付いて声をかけようとする、その男は実は自分自身であったりする。だから、全く反対に、もしも夢がリアルで判然としたものであるならば、人は危険を感じたら素早く反応するが、夢は理不尽としか思えない何かもうひとつ別

の力によって支配されているので思い通りには身体が動かないのである。

もしかしたら、ダリとブニュエルは映画『アンダルシアの犬』の中で、現実のもとで隠された欲望だけを表したのではないだろうか。そのために、現実の人間の意識は、夢と一緒に深い眠りに落ちてしまい、その結果、現実の人間の意識はスクリーンから消えて見えなくなってしまう。

さて、ここで、仮に、『白雪姫』に隠されている無意識の世界と『アンダルシアの犬』で露にされた無意識の世界を合体して現したとするならどうなるだろうか。恐らく、それだけでは、やはり『白雪姫』の無意識の世界は隠れたまま漠然としているだろう。それにまた、映画『アンダルシアの犬』で描かれなかった現実の意識の世界も、やはり漠然としたまま残るであろう。何故なら、両者には何か欠落したものがあるからである。だから、それぞれの作品を合体しても、両作品の欠落した部分をお互いに補うことは出来ない。

しかし、その映画に更に『毛皮のマリー』を重ねあわせてみると、それまで見えなかった部分がある隙間から現れてくる。つまり『白雪姫』が直面しているが意識の下に隠れて見えない夢の世界と、『アンダルシアの犬』が直面しているが夢のバールが邪魔をして見えなかった現実の世界とが互いに浸透しあうのである。白雪姫では呪術師は鏡の中に閉じ込められて外に出られなかった。だが、毛皮のマリーでは、呪術師は下男となって鏡の中から外へ出てくる。また、マリーの部屋には外の世界からマドロスや少女が入ってきて部屋の呪術的なファントムを破壊しようとする。

或いは、このとき、『白雪姫』や『アンダルシアの犬』と違って、『毛皮のマリー』は一種のドキュラマ（ドキュメンタリー＋ドラマ）のような世界を構成しているのかもしれない。たとえば、寺山の映画『書を捨てよ、町へでよう』では、現実世界の詩人佐々木英明氏が映画の撮影現

場に来て俳優たちが演じるフィクションの中に入って行く。そうしてドキュメンタリーとドラマが交差し始める。従ってドキュラマ風に『毛皮のマリー』を見ると、『毛皮のマリー』では、『白雪姫』の鏡の中の呪術師は現実世界に闖入し下男となり、また映画『アンダルシアの犬』のスクリーンを破って、マドロスや少女がステージに闖入してくる。

本来、ドラマは、ウソ（フィクション）とホント（ノンフィクション）とが絶妙な具合にバランスを保って表現されるときに最もドラマティックになる。しかも、寺山のドラマ『毛皮のマリー』は前衛的で思いもよらぬ仕掛けが他にもいっぱい隠されている。

たとえば、マリーの部屋にしても、アマゾンの密林のような設定なのであるから、もしかしたらマリーの部屋はレヴィ＝ストロースが描いた『悲しき南回帰線』のアマゾンに繋がっているのかもしれない。或いはまた、白雪姫の魔術師や毛皮のマリーの下男は、パラケルススの魔術だけではなく、レヴィ＝ストロースの呪術師やロートレアモンの『マルドロールの歌』のシュールレアリスムの世界がかけ合わさっているのかもしれない。

06. 『毛皮のマリー』と『奴婢訓』に描かれた主人と下男

マリーは全身丸ごと舞台に姿を現すが、或るときは、マリーが姿を消してテープレコーダーの声だけとなって存在を示す。これはマリーのキャラクターの特徴をよく現している。たとえば、2007年春日井市民会館で平常氏が『毛皮のマリー』を人形劇で上演したとき、マリーは、“生人間”以外の物質であるマリオネットになっていた。実際、マリーは劇の中の半分ちかく姿を消して舞台に登場しない。

さて、寺山はドラマ『奴婢訓』を最初小説の形で表し、主人と召使を

明記していた。しかし、小説から演劇に変るにしたがって、主人はステージから姿を完全に隠してしまう。どうやら下男たちが主人を撲殺して食べてしまったらしい。ちょうど、寺山の『身毒丸』でしんとくが無数の鬼子母神に食い殺されてしまうようにである。

さて、ヘーゲルが『精神現象学』で論じたり、フロイトが『トーテムとタブー』で論じたり、レヴィ=ストロースが『今日のトーテミズム』で述べている主人と奴隷の関係は、『毛皮のマリー』に出てくるマリーと下男との関係や金城かつ子と若いマリーとの関係と幾分類似が見られる。

したがって、もしもマリーではなくてかつ子を主人と見るならば、かつ子はマリーによって間接的に殺害されたことになる。また『毛皮のマリー』や『奴婢訓』はジュネの『女中たち』やスウィフトの『奴婢訓』の主従関係と深いかかわりがあるのが分かる。けれども、『毛皮のマリー』や『奴婢訓』では、主人が実体を次第に失っていくところが他の作品と異なっている。恐らく、奴隷たちが主人を殺し食べてしまったのであろう。だが、それでも、『青ひげ公の城』の青ひげ公は、姿を失っただけで、声や空気や影のようにステージのどこかに存在している。そのようにしてみていくと、かつ子や青ひげ公は、実体はないがステージのどこかに隠れているはずである。かつ子や青ひげ公は、ちょうど、ポーニアスがハムレットに殺害された後姿を舞台から消すが死体がないのと似ている。つまり、ボディ(=死体)がどこにも見つからないのである。そこで、国王のクローディアスは後のガートルードからハムレットがポーニアスを殺害したのをじかに聞くことにする。

King I have sent to seek him, and to find the body. (p. 1098)

王 本人(ハムレット)を捜して、死体を見つけ出すように手配をしたのだ。

けれども、国王のクローディアスがハムレットに会って何度問いただしてもポローニアスの死体は見つからない。或いは、もしかしたら、寺山が『青ひげ公の城』で役者に語らせているように、出番が終わった役者がポローニアスの衣装を着替えてしまったのか、或いはその役者は出番が終わって他の役を演じているかしてポローニアスの死体が見つからないのかもしれない。こうして、ポローニアスは舞台から自分のボディーが消えてしまって存在しない。けれども、寺山の劇では、かつ子や主人や青ひげ公は、最初から最後まで舞台に姿を現さない。そればかりではない。寺山は『消しゴム』の中で、自分自身の姿さえも消去してしまう。

自叙伝を書きながら、私は次第に記述者が何者であったかを忘れてしまっ
 ちゃって、いつのまにか手だけを残して、自分をも消し去ってしまった
 っていたのであった。⁽¹⁾

ヘーゲルの『精神現象学』やフロイトの『トーテムとタブー』やレヴィ＝ストロースの『今日のトーテミズム』と異なって、寺山は、主人を消したのは奴隷ではなく、作者自身が主人を消し去ったと言っているようなのである。もしかしたら、寺山は、作者のいない脚本、主人公のいないドラマ、主人公のいないステージを書こうとしたのかもしれない。たとえば、サミュエル・ベケットは自作のドラマから言葉をどんどん削って行って、終いに僅か数行のドラマだけを残した。そのようにして、寺山は、ドラマから中身を削って中心不在のドラマを書いた。それで思い出すことがある。それは、天井棧敷の元女優の蘭妖子さんが語ったことであるが、「寺山さんは劇団でいつも孤独でした。中心的な劇団員が次から次と辞めていったからです。演出家の東由田加さんをはじめ、有能なスタッフが次々と劇団を辞めていきました。寺山さんはいつも孤独でした」という。或いはまた「寺山さんには、台本はないのです。みんな

ながワークショップで組み立てて劇を作ったのですから」とも。ひょっとしたら、寺山が孤立し中心不在のコンセプトを作ったのは、もちろん前衛的なドラマツルギーがあることに間違いはないにしても、同時に当時の天井桟敷の現実の姿を写しだしていたのかもしれない。

07. ジジエクの『ヒッチコックからラカンを読む』

ヒッチコックは映画『白い恐怖』でダリの絵をスクリーンに使った。『白い恐怖』は精神科医の心を分析し、大胆にも、ダリの絵を用いて謎解きをする。映画は、役者よりも、むしろスクリーンに映し出される絵や雨や風や火事が重要な働きをしている。萩原朔美氏は、「映画を見るとき、役者よりも照明や雨の反射や風や火事に興味を持ってみる」と語ってくださったことがある。ヒッチコックはダリの絵画を映画に利用した理由を次のように言う。

The real reason was that I wanted to convey the dreams with great visual sharpness and clarity, sharper than the film itself. I wanted Dali because of the architectural sharpness of his work. Chirico has the same quality, you know, the long shadows, the infinity of distance, and the converging lines of perspective.⁽¹²⁾

私が望んだ本当の理由は、驚くほど視覚的にシャープで明晰な夢のイメージそれも映画そのものよりもシャープで明晰な夢のイメージを伝えたかったからだ。私がダリに望んだのはダリの作品にあるあの鋭角的に構築された夢のイメージのためだ。それはキリコにもある同じ資質だ。ご存知のように、長く伸びた影、無限の距離感、あらゆるラインが遠近法で収斂されている。

寺山は、ヒッチコックの『白い恐怖』に写されたダリの絵に興味を引かれた。特に、大きな眼だけを幾つも画面いっぱい描いた場面がある。寺山は自作のドラマ『犬神』（1969）の舞台装置の写真パネルに、ダリが描いた巨大な眼に似た眼を幾つも舞台背景にいっぱい描いた。

ヒッチコックは自作の映画で現実には見えない部分と、無意識の世界に横たわる部分の両方を描いた。『白い恐怖』では、現実には見えない人間の心理をダリが描いた幾つもの眼を使って無意識の世界としてスクリーンに現した。

また、ヒッチコックは『サイコ』では、人間の心を二人に分離する。ひょっとしたら、ヒッチコックは、『アンダルシアの犬』で男が二人に分離し、同じ男が分身の男を殺すコンセプトを利用し『サイコ』に応用したのかもしれない。『サイコ』では人間の無意識の世界にいるもう一人の自分が殺意を懐く。それで思い出すのがフロイトの『トーテムとタブー』である。そこでは、息子が父親を殺すときに、息子は父親から虐められた不快と父親を殺す快楽との両方の気持ちを抱く。こうしてヒッチコックは、人間の心の襞に隠れている心理を引き出して映像化するのである。

ジジェクによると、ヒッチコックが映画を撮るときに使う心理分析はラカンの心理分析と似ている。けれども、実際、心理学の視点から専門的に見るとヒッチコックの映像表現はラカンの心理分析とは異なっているようだ。けれども、ヒッチコックは独特な心理分析を用いて映画を造形しているとも述べている。

08. ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』

寺山のワーグナーへの嗜好は強い。寺山は映画『乾いた湖』の冒頭で、ワーグナー『ワルキューレの飛行』の音楽を使っている。また、寺山は

『毛皮のマリー』で、ワーグナーの『さまよえるオランダ人』をコラージュしている。更に、寺山は『ニーベルンゲンの指輪』を訳し、その解説でワーグナーの音楽と祖父の死の関係について書いている。また更に、寺山はグリとブニュエルの合作映画『アンダルシアの犬』が好きだったから重要なコンセプトを自分の作品にも応用した。そればかりではない。寺山は、『アンダルシアの犬』に使われていたワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』の音楽にも共感し、しかも『トリスタンとイゾルデ』のモチーフが常に念頭にあり、従って、『アンダルシアの犬』のテーマや音楽との関連に強く惹かれて自分の作品のモチーフに使ったようである。

或いは、寺山はマルクーゼの『エロスの文明』のコンセプトをしばしば自作に応用している。けれども、寺山が、マルクーゼの『エロスの文明』をどのような意図で自作に取り込んだのか未だ充分には解明されているとはいえない。とにかくマルクーゼは『エロスの文明』でトリスタンとイゾルデの愛と死を思わせるようなエロス（快楽）とタナトス（死）を引用し、失われたエロスを求めてタナトスと交わるところに焦点を合わせているようだ。マルクーゼはエロス（快楽）とタナトス（死）の関係を次のように述べている。

At the same time, Eros, freed from surplus-repression, would be strengthened, and the strengthened Eros would, as it were, absorb the objective of the death instinct.⁽¹³⁾ Eros and Civilization. (p. 230)

同時に、過剰抑圧から解放されたエロスは強められ、そしてその強められたエロスは、いわば、死の本能の目的を吸収するようになるだろう。

けれども、寺山は『毛皮のマリー』で、ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』ではなくて、バッハの『トッカータとフーガ』の音楽を使っ

て、マリーの猥雑さを浄化する効果を高めた。無論、『毛皮のマリー』は神の救済を表しているのではない。たとえば、2008年東京と青森で上演された川村毅氏演出の『毛皮のマリー』は、神の救済を明確に暗示していた。だが、『毛皮のマリー』が、あまり神の救済を求めた作品ではないことは、むしろ川村演出によって逆に証明されることになった。

むしろ、『毛皮のマリー』にはドラマのコンセプトとしてレヴィ=ストロースが『悲しき南回帰線』で述べているような子宮への回帰が濃厚に現れている。実際、寺山の主要な作品では、死んだ母親への憧れを現した作品が数多い。『田園に死す』では、化鳥が「母さんもう一度私を妊娠してください」と言って死への憧れを示している。『身毒丸』では、しんとくがやはり「母さんもう一度ぼくを妊娠してください」と言って死への憧れを示す。一方、マルクーゼは『エロスの文明』で、失われたエロスを母性愛に結びつけようとしている。

The impulse to re-establish the lost Narcissistic-maternal unity is interpreted as a “threat,” namely, the threat of “maternal engulfment” by the overpowering womb. (p. 230)

失われたナルキソスの一母性的結合を再び確立しようとする衝動は圧倒的な子宮の力を借りる「母性による吸収的」の脅威として解釈される。

こうして見ていくと、『毛皮のマリー』の中で、欣也少年がかつ子あるいは見知らぬ母への憧れを懐いて少女を殺害し自らも自殺しようとするのは、一度も見たこともない亡き母への憧れを表しているからではないだろうか。

しかしながら、『毛皮のマリー』は欣也が主人公ではなくてマリーが主人公である。その理由は、たとえ「ウソ」であっても、毛皮のマリー

は欣也の生みの母を殺害するのに一役買っているからである。金城かつ子の位牌や墓が舞台にない以上、マリーの話は「ウソ」に近い。けれども、かつて、寺山自身が、実際、生みの母ハツの寝顔を見ながら、本当の母親は他にいるに違いないと心底信じていた経緯から推測していくと、寺山には他に本当の母がいるというコンセプトが自作『毛皮のマリー』の中で重要な位置を占めていることが分かってくる。

また、寺山は映画『草迷宮』で明少年の未だ見ぬ母への憧れを描いている。明はこの世かあの世のどこかにいるかもしれない母を求めてやまず、遂には死への憧れを示していく。また『毛皮のマリー』の欣也少年は、マリーの作り話を聞くまで、生みの親について考えてみたことがなかった様子である。しかしながら、寺山の作品全体から見ると、間抜けな欣也少年でさえも生みの母親への憧れを懐き、遂には死にたいと思いつめるようになる。つまり、寺山のドラマの根っここのところには、未だ見ぬ母親への憧れがあり、その憧れが極めて強かったことを表している。次のマルクーゼの解説は寺山の母親への憧れを解説するには参考になる。

It is only beyond this reality principle that the “maternal” images of the super ego convey promises rather than memory traces—images of a free future rather than of a dark past. (pp. 230–1)

この現実原則を超えてのみ、超自我の「母性的な」イメージは記憶の痕跡でなく約束を伝えまた暗い過去ではなく自由な未来のイメージを伝える。

もしかしたら、寺山は、贖の母親を描けば、それだけ一層未だ見ぬ母親像がむしろ真実味を帯びていくのではないかと考えたのではないだろうか。たとえば、三島由紀夫は映画『憂国』で、ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』の音楽を使っている。だから、愛と死への強い憧れを

表した作品であるが、『憂国』の世界がフィクションに近ければ近いほど、戦後の日本にはない失われた戦前の幻が、うそと知りつつ、益々虚と実が融合した世界へと取り込まれていくのではないだろうか。

確かに『毛皮のマリー』では、実際ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』の音楽ではなくて、バッハの『トッカータとフーガ』の音楽が効果的に度々使われている。だが、寺山は少なくともバッハの『トッカータとフーガ』を使って『毛皮のマリー』の中でアンチキリスト的なジュネの『女中たち』の毒を中和剤として機能させ、絶妙に神聖さと世俗さとのバランスをとっているのである。

09. まとめ

寺山の『毛皮のマリー』は、仮にグリム童話の奥底にある無意識の世界に、フロイトやラカンやジジェクの心理学の光を当てた場合、ダリやブニュエルの『アンダルシアの犬』やヒッチコックの『白い恐怖』にも共通した深層心理が浮き彫りになる要因がある。しかも『毛皮のマリー』は同時にフレイザーやマルセル・モースやレヴィ=ストロースの呪術が複雑に絡み合わさって出来た劇である。萩原朔美氏は「どの映画や演劇にも必ず先行作品がある」と語ったことがある。だから、殊に、寺山の映画と演劇作品は先行作品を厳密に調査する必要がある。従って、グリム童話に隠されている無意識的な心理の世界とダリやブニュエルの『アンダルシアの犬』にある夢の世界との襲の狭間にある迷路を辿っていくと、あんがい『毛皮のマリー』が暗示する子宮のような形をしたステージの宇宙空間に辿り着くことになるかもしれない。

実際、寺山は、『毛皮のマリー』の中に、ダリとブニュエル合作映画『アンダルシアの犬』の夢の世界を単にコラージュしているだけではない。

というのはダリとブニュエルは『アンダルシアの犬』の中で映画が夢と化す不分明な領域を専ら映像化しているだけだからである。

寺山は、自作の映画や演劇の中に、ダリの夢の世界をはめ込み、もうひとつ別の世界を作って、映像を重層的に現わした。そこには、現実の世界が描かれているが、眼に見えない透明な扉があってそこから夢の世界へと繋がっている。

たとえば、ディズニー映画の『白雪姫』と寺山の『毛皮のマリー』とダリとブニュエル合作の『アンダルシアの犬』の三つの作品を並べて順に見ていくと、ディズニーやダリとブニュエル合作の映像作品を見ていたときに気づかなかったものが、三つの作品の間から浮かび上がってくる。先ず、『白雪姫』の魔法の鏡の中の呪術師と『毛皮のマリー』の下男を見比べていると、それらの二つの作品の間に何か密接な関係があることに気がつく。だが、それが何であるのか漠として焦点が合わない。しかし、次に、『毛皮のマリー』を『アンダルシアの犬』に重ねて見ていると、それまで現実の意識では分からなかったものが夢のような皮膜を通して、魔法の鏡の中の呪術師と下男との間で魔術的な力となり作用していることに気がつく。それは、魔法の鏡の中の呪術師や下男の背後に何か得体のしれないものが隠れていて大きな力となって蠢いているからである。三つの作品のうち、殊に寺山の『毛皮のマリー』には最も強力な呪術があり、何かしら眼に見えないが不思議な力が、ステージの背後で働いていることに気づく。

この得体の知れない未知の力が、『毛皮のマリー』では眼に見えないが舞台の上で轟めいている。だが、はっきりとは分からない。けれども、更に寺山の後期の作品『奴婢訓』を見ていると、マリーに相当する主人が姿を消してしまい舞台に下男たちだけが残っている。すると実は得体の知れない力の正体は下男であったことが判明する。そして、『奴婢訓』では、下男の誰かが、マリーに匹敵する主人を殺し不在の主人に取って

代わる。ちょうど、『毛皮のマリー』で下男が主人のマリーを模倣したようにである。無論、この下男は『女中たち』の下女ソランジェとは違う。いわば、それは呪術師と生身の人間との違いのようなものである。

つまり、ディズニーの『白雪姫』で魔法の鏡に閉じ込められていた呪術師は、『毛皮のマリー』では下男となって舞台に姿を現す。ところが、劇の後半になると、突然逆転が起こる。というのは、意外なことに、マリーが金城かつ子との思い出を語りだすからである。その話の中で、マリーは金城かつ子が仕掛けた罠にかかりかつ子に隷属していたことが明らかになる。こうして、金城かつ子と若いマリーの間には主人と下男との関係が生じたことが判明する。言い換えれば、かつて、若いマリーも後のマリーの下男のように、かつ子に隷属し絶えず復讐心を懐いていたのである。このマリーの下男とマリーの関係のパラレルに見ていくと、若き日のマリーがかつ子の前で下男であったように、白雪姫も女王の前では下女になる。このことは、若き日のマリーが白雪姫と同じように奴隷の境遇にあったことを示している。

結局、若い頃のマリーは金城かつ子を闇に葬り隷属関係を断つ。だが、マリーには養子の欣也がいて、今度は、マリーと欣也の間には主従関係が生じる。欣也はマリーの手によって、新しく白雪姫になろうとしている。そしてまた、呪術師の下男はこの新しい白雪姫にとって代わり自ら若い白雪姫なろうと企んでいる。ところが、実はその白雪姫は遠い彼方にいて舞台にはいない。この状況は、ちょうど、突然家出した欣也が白雪姫のように遠いところへ出かけてしまうこととパラレルになっている。だが、意外なことに、マリーが舞台にいない欣也に向かって呼びかけると、欣也は無限の彼方から戻ってきて白雪姫のように美しい装いを始めるのである。この寺山の遠近関係のコンセプトは独特なものであるが、この遠近関係のコンセプトを解く手がかりとなるのは、しばしば、寺山が、「世界の涯とは自分の心のことだ」と言っているコンセプトに

ある。ちょうど、シェイクスピアの『嵐』に出てくる妖精のパックのように、欣也は突然宇宙の彼方から舞台に帰ってくる。まるで妖精パックのように、世界の涯てから欣也はマリーの心に帰ってくる。ここでレイヴイ=ストロースが『悲しき南回帰線』で指摘しているコンセプトを『毛皮のマリー』に例を引くと、ちょうど欣也は母の子宮に回帰するようにマリーの懐に戻ってくるのである。

さて、J. A. シーザー氏は寺山の遠近関係を表したコンセプトを使って2008年『万有引力の法則』の東京公演で披露してくれた。劇の最後近くになると、舞台上に巨大な東京地図のパネルが立てかけられた。やがて、観客が一人一人舞台にあがり、その東京地図に描かれた自分の住まい周辺に向かって画鋲を一つ一つ差し込んだ。全員が画鋲を差し込んだ後舞台は暗くなり、東京地図の上に差し込んだ無数の画鋲は宇宙に輝く星のようにきらきらと闇に浮かび上がった。こうしてシーザー氏は、劇場の舞台が宇宙の彼方でもあることを表したのである。

もしも、このパネルを舞台ではなく映像で表したら空間は無限に広がるだろう。ともかく、寺山が表した「世界の涯とは自分の心のことだ」のコンセプトを様々な方法で映像化していけばもっと映像詩として鮮やかに蘇るだろう。しかし、そのスクリーンには、肉眼では見えないはずのものが写っている。実は、あの世に行ってしまった人間の魂や失われたもの達がスクリーンに映し出されるのである。つまり、その場合スクリーンが魔法の鏡となり、舞台に現代の呪術師が姿を現す。というのは、スクリーンは、このとき、今では地上に存在しないがかつて地上に在った異次元空間を映し出す魔法の鏡と化すからである。即ち、そのスクリーンには、現実には死んでしまった俳優たち（現代の呪術師たち）がスクリーンの中では生き生きと動き回っているのである。また、この呪術師こそ、グリムの『白雪姫』の背後に隠れていてはつきりとは見えなかった物の怪の正体なのかもしれないのである。

注

- (1) *Walt Disney's Classic Snow White and the Seven Dwarfs* (Disney Enterprise, Inc, 1995)
- (2) Brothers Grimm, *Little Snow White, Complete Fairy Tales* (Routledge, 2002), p. 214. 同書からの引用は以下頁数のみ記す。
- (3) 『寺山修司の戯曲』第1巻 (思潮社、1969)、p. 120. 同書からの引用は以下頁数のみ記す。
- (4) *The Complete Works of William Shakespeare* (Avenel, 1995), p. 1088.
- (5) *The Oxford Shakespeare Twelfth Night* (1998), p. 136.
- (6) Mauss, Marcel, *Sociologie et Anthropologie* (Presses Universitaires de France, 1966), p. 3.
- (7) Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes* (marixverlang, 2007), p. 218.
- (8) 寺山修司『墓場まで何マイル?』(角川春樹事務所、2000)、p. 61.
- (9) Saroyan, William, *Rock Wagram, Selected Works of William Saroyan* (Hon-No-Tomoshia, 1994), p. 57.
- (10) Bunuel, Luis & Dali, Salvador, *Unchien Andalou* (faber and faber, 1994), p. 8. 同書からの引用は以下頁数のみ記す。
- (11) 寺山修司『黄金時代』(九藝出版、1978)、p. 304.
- (12) *Hitchcock by Truffaut* (Paladin, 1986), pp. 233-4.
- (13) Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization* (Beacoin Press, 1966), p. 230. 同書からの引用は以下頁数のみ記す。

参考文献

- Hollis, Richard & Sibley, Brian, *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs & the Making of the Classic Film* (Hyperion, 1987)
- Brothers Grimm *Complete Fairy Tales* (Routledge Classics, 2002)
- Mauss, Marcel, *A General Theory of Magic* translated by Robert Brain (Routledge & Kegan Paul, 1972)
- Bunuel, Luis & Dali, Salvador, *Unchien Andalou* (faber and faber, 1994)
- Selected Works of William Saroyan (Hon-No-Tomoshia, 1994)
- Everything You always Wanted to Know about Lacan* ed. Slavoy Zizek (Verso, 2002)
- Zizek, Slavoy, *How to Read Lacan* (Norton, 2006)

- Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, ed. Žižek, Slavoj (Verso, 2002)
- Hitchcock by Truffaut* (Paladin, 1984)
- Robert A. Harris & Michael S. Lasky, *The Complete Films of Alfred Hitchcock* (Citadel Press, 2002)
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes* (Marixverlag, 2007)
- Spengler, Oswald, *The Decline of the West* translated by Charles Francis Atkinson (Oxford U.P., 1991)
- 『寺山修司の戯曲1』(思潮社、1969)
- モース、マルセル『社会学と人類学』山口俊夫・他訳(弘文堂、1973)
- 『ルイス・ブニュエル著作集成』杉浦勉訳(思潮社、2006)
- トマス・プレスト、ホセ・デ・ラ・コリーナ『INTERVIEW ルイス・ブニュエル公開禁止令』(フィルムアート社、1990)
- キラー、アド『ブニュエル』種村季弘訳(三一書房、1970)
- キラー、アド『映画のシュルレアリスム』飯島耕一訳(フィルムアート社、1997)
- ブニュエル、ルイス『映画、わが自由の幻想』(早川書房、1984)
- 映画パンフレット『白い恐怖』(東宝株式会社、1976)
- 「特集=ブニュエル」、『ユリイカ』(青土社、1982)
- 「特集=マルクーゼ・ラカン・レイン」、『現代思想』(青土社、1973)
- 『アンダルシアの犬』(Classic Film Collection DVD, 2000)
- 『「白雪姫」コレクション』(講談社、1985)