

寺山修司の『邪宗門』とルイジ・ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に於ける創造的虚構世界

清水 義和

01. まえおき

俳優で劇座主宰者の天野鎮雄氏は、2010年名古屋の千種小劇場で、ルイジ・ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』を公演したが、上演後に「『あなたがそう思うならそのとおり』は、芥川龍之介の『藪の中』に似ている」と語った。観客は、劇の中では、誰が言っている事が正しいのか分からなくて煙にまかれている様子であった。

しかし、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』は他のピランデッロの作品『作者を探す六人の登場人物』と比較するならば、少なくとも、一見込み入っているように見える謎が解ける手掛かりが得られる。

或いはまた、寺山修司が、存命の母はつがいたのに短歌で母を死んでいると歌ったり、妹や弟がないのに俳句や短歌に歌ったりするのは、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に見られる虚構世界と関係があるのかもしれない。

さて、このピランデッロの劇を演出した本島勲氏は、「ピランデッロの不条理はその仕掛けがわりと単純であるが、ハロルド・ピンターの不条理劇の方はその仕掛けの仕組みが難解なので容易には解けない」と、かつて語った事がある。

また、本島氏は、「ピンターの不条理劇は、フィクションのように見えるが、実は、リアリズムで出来ているから、単なる作りごとのフィクションとして片付ける事が出来ない」とも述べた。

ピンターのドラマが不条理劇でありながら、同時に、リアリズムでもあるというのは、一見すると相矛盾しているように見える。だが、かつて、萩原朔美氏が、2007年栄中日文化セン

ターの講座「寺山修司の47年」で語ったことであるが、「どんな、芝居でも、劇場の仕組みに則って書かれている」と論じたことがある。

演出家のレオン・ルビン教授は、2006年愛知芸術センターリハーサル室で、シェイクスピアの『十二夜』をミュージカル風に演じたり、不条理劇風に演じたり、歌舞伎風に演じたり、新劇風に演じたりする課題を与えたことがあった。これは、ロンドン大学演劇学部のセミナーでも行われたエクササイズでもある。かつて、筆者は、1995年ロンドン大学のデヴィッド・ブラッドビー教授のセミナーで、ベケットの『ゴドーを待ちながら』をパントマイムで演じたことがある。

つまり、不条理劇を様々のドラマスタイルで上演する事は可能である。けれども、実際不条理であると同時にリアリズム仕立てにしてドラマ化する事は難しい。たとえば、不条理劇で幽霊を描くのは、フィクションとして描くのは比較的容易であるが、同時にリアリズムでも描くのは難しい。(例としてイプセンの『幽霊』はウイルスが息子の遺伝子に感染し息子は発狂する。)ピランデッロは劇自体が不条理なので比較的上演可能であるが、ピンターは、劇を不条理で同時にリアルに描くので、いわば、フィクションとリアルを両立させなくてはならないところが難しいのである。ところで、ピランデッロは『作者を探す六人の登場人物』を、舞台でフィクションとリアルとを並行させてドラマ化している。だから予めフィクションとリアルに別けて芝居を観ておれば混乱する事はない。けれども、『作者を探す六人の登場人物』は、ピンターの『昔の日々』のように、ドラマがフィクションであると同時にリアルであるようには描かれていない。譬えれば、ピランデッロの『作者を探す六人の登場人物』は正常者と異常者とがちょうど舞台中央に鏡を立てて双方を眺めているように並立してドラマ化されている。だが、ピンターの『昔の日々』は正常者が同時に異常者でもある。だから人物を鏡ではなくていわば重層的に見ていなければならない。ピンターの場合、どうしてそれが可能であるかといえ、レヴィ=ストロースが『悲しき熱帯』で描いた未開文明の人のように、現代人の眼で見ると未開文明の人の生活は異常であるが、未開文明の人の眼で見れば正常であるという観方がピンターの劇には存在するからである。

けれども、ピランデッロの不条理劇が今なおインパクトがあるのは、正常者が異常者によって混乱させられる事態が実際にしばしばあるからである。例えば、イヨネスコは劇『犀』でナチスの圧政下の状況を寓意化している。つまり、条理や道理が通らない場所では、正常者は不条理と対峙しなくてはならなくなるのである。

さて、寺山修司が海外公演で、日本語の分からない観客に、日本語の台詞に、七五調のリズムをつけたり、方言のリズムで発話したり、歌舞伎の節回しで所作をつけたりして公演したという。また筆者が『邪宗門』を英訳していた時に気付いたことがある。それは、脚本が、七五

調のリズムをつけたり、方言で発話したり、歌舞伎の節回しで所作があったりして、劇全体が万華鏡のようにバラエティに満ち溢れていて、一体こんな芝居を上演して海外の観客は混乱しないだろうかと思った事がある。しかし、外国では、観客は日本語が分からないから、言葉に変わる方法で、気持ちを観客に伝達しなければならない。それで、脚本には、七五調のリズムや、方言や、歌舞伎の節回しが折り込まれていたのである。

或いはまた、ロンドン大学演劇学部のセミナーでは、単なる散文でも、様々な声のサウンドをつけて、発話すると、言葉が、音楽に変わるのを体験した事がある。

後になって、ジョン・ケージのチャンス・オペレーションを知ったとき、当時、寺山が一人わけの分からない劇を上演していたわけではない事を知るに及んだのである。

ピランデッロにせよ、ピンターにせよ、劇場だけでなく、ラジオドラマや、テレビドラマや、映画に携わっていた。殊に、ピンターは、メディア媒体と『金枝篇』の呪術の世界をクロスオーバーして、ドラマを書いた。

だが、ピンターのドラマの複雑さに較べると、ピランデッロのドラマは、主として劇場に限定した作品が比較的多いので、劇場の仕組みを熟知した演出家であれば、幾分分かりやすいことになるという事があるのかもしれない。

たとえば、ピランデッロの作品『作者を探す六人の登場人物』は、あくまでも、ドラマの内容が舞台での出来事なので理解しやすい。だが、ピンターの『昔の日々』は、舞台の生人間と映画の光媒体が同次元で語られたり、メディア媒体と『金枝篇』の呪術がパラレルに展開したりするので、多分野にわたって多角的な視点を幾つか持っている必要がある。しかも、逆説的ではあるが、ピンターは、ドラマを、多次元の異相の中に組み立て、劇場の仕組みを建築家の設計図のように細かく組み立てているので、その意味からみていくと、不条理劇をリアリズムの尺度で再構成をしなければならないのである。

或いはまた、矛盾しているように見えるが、ピンターの芝居は、不条理劇をリアリズムの観点に立って上演してこそ、ピンターのオリジナルは冴え冴えとして輝きわたるのであり、極めて緊張感を要するのである。従って、本島勲氏がピンターの『昔の日々』を演出したとき、音響（BGM）なしで台詞だけに集中して劇を構成した。その演出態度は、ケージが『3分55秒』で行った気配で感じる音楽を連想させた。

更に又、寺山の場合も、劇の中で、ピランデッロやピンターのドラマツルギーを各所に取り入れコラージュしている所以、双方のドラマツルギーを熟知しておく必要がある。本稿では、殊に、ピランデッロのドラマツルギーを探求しながら、寺山の劇にある劇作術をパラレルに解明する事を目指す。

02. ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に於けるフィクションとリアリティー

演劇評論家の田之倉稔氏は、専門がイタリア語であるが、これまで寺山修司の芝居を数多く観劇しており、寺山に関するエッセイも「十三の砂山」「見世物は幻想に対する〈のぞきカラクリ〉」などを書いている。そのエッセイには寺山の逆転の発想が見られる。ピランデッロは『あなたがそう思うならそのとおり』でも、意表を突く逆転に継ぐ逆転が続き次第に迷路へと導いていく。ピランデッロの迷路はカオスの世界であり、或る意味では子宮回帰に繋がっている。この点が、ピランデッロと寺山が類似している点でもある。次に、田之倉氏は、寺山の『観客席』を例に挙げる。

まず寺山とピランデッロの関係は結構あるとおもいます。「観客席」はきわめてピランデッロ的です。

或いは、また、田之倉氏は、寺山とピランデッロの共通項として、虚構と現実、つまりフィクションとリアリティーの両面性を指摘している。

寺山—ピランデッロは虚構の現実性という基本的な点で共通性があるのではないのでしょうか。

さて、ピランデッロは『あなたがそう思うならそのとおり』の中で、先ず、ポンザ氏が、彼の母親のポンザ夫人が狂人だと証言する。

Ponza: Signora Frola is mad. 86 It is So!¹⁾

ポンザ ……フローラ夫人は頭が狂っております。

続いて、ポンザ氏は、フローラ夫人の娘が4年前に死んだと言い、彼女が自分の娘の死を知らないと言証するのである。

Ponza: ... Why her daughter died four years ago! (p. 86)

ポンザ ……彼女の娘は4年前に死んでいるというのに。

ところが、ポンザ氏によると、フローラ夫人は彼女の娘の死を認めたがらず、しかもこの事実に直面しようともせず、彼女が娘に会いたいと思っていると言うのである。

Ponza: And her madness consists precisely in believing that I don't want to let her see her daughter. (p. 86)

ポンザ ……それに彼女が気違いなのは、この私が彼女を彼女の娘に会わせたくないと信じさせようとしているからなのです。

更に、ポンザ氏は、話を続けて、自ら前妻が4年前に亡くなった後、それから、2年後になってから初めて2年前に再婚したと告白する。だから、ポンザ氏が一緒にいるのは2度目の妻であると証言する。

Ponza: Exactly! She is my second wife. I married her two years ago. (p. 87)

ポンザ 2年前に結婚しました。あれは2度目の妻です。

さて、ポンザ氏が2度目の妻を実母のフローラに会わせたくない理由は、彼女の娘が死んではいず生きていると信じているからだという。ところが、問題が込み入って複雑になるのは、肝心のフローラ夫人が姿を表して、彼女は「自分の娘が4年前に死んだ」事実を知っていると証言するからである。

Signora Frola: ... How could I tell you people, as he's doing, that my daughter has been dead four years and that I'm a poor mad mother who believes that her daughter is still living and that her husband will not allow me to see her? (p. 92)

フローラ ……私の娘は4年前に死んで、私はそれが分からない哀れな気遣いで、だから私に会わせたくないのだと、そんなこと言えるものでしょうか？

そこで、このフローラの証言によって、ポンザ氏の2度目の妻は、死んだ筈のフローラの娘とは異なる全く別人という事になる。だが、仮に、前ポンザ夫人がフローラの娘でなく別人であるとすると、ポンザ氏の間ずっと無用な隠し立てをして嘘をついていた事になる。だが一体何故ポンザ氏は嘘をつく必要があったのか。それとも、2度目の妻は、この世のものではなくて幽霊のような存在であるという事になるのだろうか。もしもそうだとすればポンザ氏はその事実を隠す必要がある。だが、遂に、終幕になってから、漸く肝心のポンザ夫人自身が姿

を表す。先ず、ポンザ夫人は「自分がフローラ夫人の娘です」と自己紹介する。これで、どうやら彼女が幽霊ではないことが明らかになる。

Signora: I am the daughter of Signora Frola. (p. 138)

ポンザ夫人 ……私は、はい、フローラ夫人の娘です。

ともかく、死んだ筈のポンザ夫人が幽霊ではなくて現存するという事実は不気味である。というのは、ポンザ夫人は、死んだ筈の「フローラ夫人の娘です」と答えたからである。それだけではない、次いで、ポンザ夫人は彼女が「ポンザの二度目の妻です」とも答える。すると、彼女が言った事が真実であるとするなら、いわば彼女は死者でいながら、別人の2度目のポンザ夫人の身体の中に乗り移り姿を表した事になり、つまり彼女は「二重人格者」であることを認めた事になる。ということは、言い換えれば、ポンザ夫人は一人の女性の中に、二人の女性が同居している事を認めた事になる。更に、ポンザ夫人は、続けて言う。

Signora Ponza: ... and the second wife of Signor Ponza. (p. 138)

ポンザ夫人 ……そしてポンザの二度目の妻です。

ここで、今一度、三人の前述の証言を整理すると、ともかく、ポンザ夫人の証言によって、先ず、ポンザ氏が「フローラの娘が死んだ」といった告白が嘘になり、またポンザ氏が、「フローラは彼女の娘が死んだことが分かっていない」といった告白も嘘である事を暴露したことになる。しかも当然フローラは彼女の娘が死んだことが知っていると言ったことも嘘になる。ところで、肝心なのは、当人のポンザ夫人は「死んだはずのフローラの娘であるだけでなく、ポンザ氏の2度目の妻でもある」と述べたことである。つまり、要約すると、ポンザ夫人の発言は、死んだ筈の娘が生きている事自体がおかしなことになるだけでなく、死んだ筈の娘が前夫であるポンザ氏の2度目の妻でもあることになってしまう。すると、このポンザ夫人は一体何者なのかという問題になる。しかも、彼女は全く不条理で馬鹿馬鹿しい返答をする。

Signora Ponza: (*continuing*) ... and, for myself, I am nobody! (p. 138)

ポンザ夫人 (続けて) ……それに、私自身、誰でもないのです。

つまり、ポンザ夫人の証言は、お能でいう幽玄の世界か、或いは、狂言のように、狐が彼女に化けて人を騙すような話のようである。というのは、彼女は、死んだ娘であり、前夫の妻で

あり2番目の妻でもあるというからである。しかも、彼女はその矛盾にに応じて、今度は全く意表をついて「私自身、誰でもないのです」とさえ、返事するのである。そればかりでない。次いで、ポンザ夫人は「私自身は、人が思う通りの人です」と答えて、またしても前言を覆し、結局のところ「私自身、誰でもないのです」と、応じるのである。ということは、ポンザ夫人は、ポンザ氏の言ったことも、母親のフローラが言ったことも、更に、ポンザ夫人自身が、たった今言ったばかりの証言さえも否定したのであり、彼女の発言は悉く嘘だということになる。

Signora Ponza: No! I am she whom you believe me to be. (p. 138)

ポンザ夫人 いいえ、私自身は、人が思う通りの人です。

こうして、ポンザ夫人は、彼女自身という存在は他人が勝手に想像する人物であると認めてしまう。先に紹介したように、田之倉氏は「寺山—ピランデッロは虚構の現実性という基本的な点で共通性があるのではないのでしょうか」と指摘した。つまり、寺山にしてもピランデッロにしても、様々な現象的な側面から二人のドラマを見てみると、元々現実性には確実性というものはないことに思い至る。だからこそ、彼らは「虚構が現実性」になることもありうるというドラマを描いていたのである。また、仮に嘘をつくにしても意識的にする嘘と無意識的にする嘘がある。ピランデッロの場合、嘘が意識的なのか無意識的なのか分からないことがある。ところで、この矛盾で思い出すのは、ピンターの『昔の日々』である。問題の同劇では、二人の女性アナとケイトが同じ一人の物の中に入っているようなキャラクターなのである。しかも、更にピンターは、同劇中、現実と映画の映像との交流を求めるシーンを描いているので、更に、現実と映画の虚構との境目が分からなくなってしまうのである。

さて、ピランデッロは『あなたがそう思うならそのとおり』で、観客が、劇を見ている最中に、そのシーンはフィクションなのに、そのフィクションをリアリティーとして見てしまうところに陥穽がある事を教えてくれる。つまり、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』を『作家を探す六人の登場人物』と較べると明らかなのだが、『作家を探す六人の登場人物』は、フィクションとリアリティーを、あたかも舞台の真中に鏡を立ててあるかのように完全に二つに別けている。だから、フィクションとリアリティーの境目が理解しやすい。ところが、『あなたがそう思うならそのとおり』はフィクションとリアリティーの境目が分かりにくい。そこで、予め、誰がフィクションで誰がリアリティーなのか別けて芝居を観ていかないと混乱してしまう。ポンザ夫人が虚構（フィクション）の人であり、しかも、ポンザ氏とフローラ夫人が嘘（フィクション）をついているとすれば、ポンザ夫人とポンザ氏とフローラ夫

人はフィクションという鏡の中の人であり、他の登場人物はリアリティー（現実）の人である事が容易に図式化出来る。

そこで、あたかも舞台の中央に鏡を立てて、『あなたがそう思うならそのとおり』を『作家を探す六人の登場人物』と比較すると、虚構の人と現実の人とは区別が付きやすい。

けれども、実際、フィクションとリアリティーの境目は、それほど理解しやすいものではない。ユングによると、現実海面に突きでている氷山の一角で、無意識や夢の世界は殆ど水の中に埋もれており、底なしの見えざる氷山のようなものである。たとえば、プルーストは既に死んで失われた記憶が「心の間歇」によって覚醒することがある事を指摘している。そうした記憶が突如として間欠泉のように心の中で蘇るのである。またプルーストは生物だけではなく無機物にも記憶があると指摘している。プルーストの『失われた時を求めて』の冒頭『コンプレー』では、無機質のマドレーヌや菩提樹のお茶に唇が触れた瞬間、長い間眠っていた失われた記憶が突然蘇る。つまり、マルセル（プルースト）が菩提樹のお茶にマドレーヌを浸した小片を唇に触れた瞬間、すっかり忘却の彼方に沈んでいた記憶が蘇ることになる。

従って、ポンザ夫人とポンザ氏とフローラ夫人はフィクションの世界の人であるが、実は、彼らが、夢の世界の住民であり、「幽霊」のように儚い無意識の住民であるとしたら、どうだろうか。

また、しばしば、ピランデッロはイプセンと比較されるが、イプセンの『幽霊』では、人間の目に見えない遺伝子やウイルスが、気付かないうちに、しかも無意識のうちに、生身の人間を襲ってくる。

或いは、ジョイスの意識の流れのように、夢や無意識の観念が、現実の人間の心に宿ると、くねくねと広大な無意識の世界がこの世に降りてくる。

そして、また、ピンターの『昔の日々』のように、現実と映画の境目を越えて「起こらなかったことも起きたことのひとつ」として、虚構が現実を侵食し始める。

更にまた、寺山の実験映画『ローラ』はピンターの『昔の日々』よりも一層過激に現実と映画（フィクション）との境目を曖昧にしてしまう。

それ故に、ポンザ夫人とポンザ氏とフローラ夫人はフィクションの世界の人であり、しかも、寺山の実験映画『ローラ』やピンターの『昔の日々』のように、現実とフィクションとがお互いに侵食し合っているのである。

03. ルイジ・ピランデッロの『作者を探す六人の登場人物』

ピランデッロは芝居『作者を探す六人の登場人物』を描き、その幕開きでは、舞台にもうひ

寺山修司の『邪宗門』とルイジ・ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に於ける創造的虚構世界

とつ芝居があつて、そこではリハーサルの最中である。こうして、ピランデッロはいわば芝居稽古のワークショップを見せてくれる。そこへ或る家族の父親役が稽古の途中に入ってきて、彼らの芝居の作者を探し始める。かくして、芝居が始まろうとする。

FATHER: (*coming forward, followed by the others, to the foot of one of the steps*). We're looking for an author.²⁾

父親 (前へ進み階段の下まで来る。他の者も続く) 私達は作者を探しているんです。

実は、このような作者探しは、寺山も『邪宗門』の中で引用している。さて、ピランデッロの芝居では、継娘役が登場し新しい芝居を紹介する。

STEPDOUGHTER: (*excitedly as she rushes up the steps*). That's better still, better still! We can be your new play. (p. 77)

継娘 (急いで階段を駆け上がり、興奮して) それが良いのよ。ずっとね。私たちが新しい芝居なの。

こうして、メタ・シアターのように、或る芝居のリハーサル中に他の芝居がもうひとつ割り込む。そこで、座長役が他のグループを排除しようとする。

PRODUCER: Do me a favour, will you? Go away. We haven't time to waste on idiots. (p. 77)

座長 どうか出て行ってください。気遣いを相手に時間を無駄にしている暇はない。

ともかく、先ず、座長役は、世間の常識を尺度にして、闖入者を撃退しようとする。ところが、父親役が他人の芝居の中で、自分の存在を強く主張し始める。

FATHER: What I'm saying is that you really must be mad to do things the opposite way round: ... (p. 77)

父親 私が言いたいのは実際に狂気は評価できるのでして、物事を逆にするんです。

つまり、こうして見ていくと芝居の方物事を逆転するらしい。このようにして、リアルな世界からフィクションの世界に入っていく。そのとき、どうやらフィクションの世界へは狂気を介して入っていくしかないらしい。更に、父親役は、狂気は、物の見方を一新すると主張す

る。

FATHER: (*resolutely, coming forward*). I'm astonished! Why don't you believe me? Perhaps you are not used to seeing the characters created by an author spring into life up here on the stage face to face with each other? Perhaps it's because we're not in a script? (p. 79)

父親 (前に進み、決然と) 驚いていますよ。どうして信じていただけないのでしょうか。多分、作家によって生み出された登場人物が生きている姿で飛び出して来るのを見るのに慣れていないのでしょうかね。それとも、多分、私たちには脚本がないからでしょうかね。

この場面で、父親役はこの芝居のプロンプターを指差す。或る意味で、このプロンプターの存在は俳優が台詞の奴隷であることを表している。ところが、この芝居には、台本がないのである。そこで、台本の作者探しが始まる。この点で見ていくと、この劇は寺山のドラマツルギーの原点を表しているように見える。何故なら寺山は、台本は、稽古を通して作るからである。つまり、寺山は、舞台は、台本の指示通り作るのではなく、役者のワークショップを通して台本を舞台で作っていくものだと考えていたようだ。

FATHER: Listen, listen: the play is all ready to be put together and if you and your actors would like to, we can work it out now between us. (p. 80)

父親 いいですか。芝居は一緒にするために準備ができています。もし、あなた方が準備していただければ、私たちは一緒に芝居ができるのです。

従って、最初から父親役には脚本がないことは明らかだ。この芝居の座長役は台本のない芝居に慣れていないようだ。

PRODUCER: And where's the script?

FATHER: It's in us, sir. (p. 80)

座長 脚本はあるのか。

父親 私どもの中にあります。

そこで次第に、座長役は、父親役の提案に混乱していく。その結果、芝居が始まるけれども、脚本がないので、即興的な会話が続いていく。妻役の愛人らしき男性が死に、別れた妻役

寺山修司の『邪宗門』とルイジ・ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に於ける創造的虚構世界

が家族と一緒に戻ってくるころへと舞台のドラマは発展していく。

FATHER: I'm sure you understand. Born as we are for the stage ... (p. 95)

父親 きっと分かってくれると思いますよ。私たちは舞台のために生まれた。

どうやら父親役の家族には何か問題があるらしい。つまり、別れた妻役が戻ってきたので父親役との対立が発生し葛藤が生じてドラマが生まれる。ところで、寺山は、「事件がドラマだ」といっている。一方、座長役は父親役のコセプトが分からないので父親役たちを「アマチュアか」と尋ねる。

FATHER: No! I say we are born for the stage because ... (p. 95)

父親 いいえ、私たちは舞台のために生まれた、何故って……

もしも事件がドラマだとするならば、事件の真相を知っている当事者の父親役が本物に近いことになる。ところが、座長役は問題のこのドラマには作者がいないと言って父親役たちに反論する。

FATHER: Why isn't it enough? When you've seen us live our drama ... (p. 95)

PRODUCER: Perhaps so. But we'll still need someone to write it

父親 十分じゃあないんですか。見たように、私たちはドラマを生きている

座長 多分そうでしょう。でも、必要なんです。誰かがそれを書かないと

ところで、寺山には、作者が脚本を半分書いて半分を俳優が作るという持論があった。さて、座長役は、父親役が主張する芝居のコセプトが分からなくて、あくまでも完成台本を要求する。とにかく完全台本がなければ、芝居は即興でやるしかない。

ANOTHER ACTOR: Does he expect to make up a play in five minutes?

YOUNG ACTOR: Yes, like the old actors in the commedia del'arte! (p. 96)

別の俳優 5分で芝居を組み立てるつもりかい。

若手の俳優 そうだよ。昔のコメデイアデルテのように！

前述の台詞のやり取りのように、この芝居は複雑なので、事件をドラマとして構築するため

には、コメディアルテのテクニックだけでは不十分である。けれども座長役はあくまで台本に頼ろうとする。

PRODUCER: The characters are there in the script (p. 100)

座長 登場人物は脚本の中にいるわけです

むろん、座長役は、コメディアルテのテクニックだけでは不十分であると判断したのだから、当然のようにあくまで完成台本に固執する。それに対して父親役は台本ではなく劇は仕上がって実際目の前にあるという。

FATHER: That's the point! Since there isn't one and you have the luck to have the characters alive in front of you (p. 100)

父親 そうです。脚本はないが、俳優の方は幸運にも生きている登場人物を目の前に見ることができのだから……

父親役が主張する劇は、脚本+俳優のことである。だが、その場合、脚本は未完成ということになる。また台本がないのは他にも理由があるらしい。

FATHER: How can I explain it ... to sound false, my own words sound like someone else's. (p. 101)

父親 どう説明したらいいのでしょうか……嘘に聞こえるでしょうし、私の言葉も誰か他の人のように聞こえるでしょうし、

この場合、父親役は、自分以外に父親役には成れないと主張する。一方、座長役はプロの役者は父親役を上手く演じることができると反論する。

FATHER: Yes, but the voices, the gestures ... (p. 102)

父親 はい、でも、声や仕草は……

つまり、父親役は自分以外の俳優の演技は模倣に過ぎないと主張するのである。

FATHER: ... and not how I know myself to be. (p. 102)

父親 それに、私が自分で感じる私ではありません。

父親役は、プロの俳優には、この父親役を演じることが出来ても、生の父親という人物は自分のように感じることは出来ないと主張する。そこへ、マダーマ・パーチェ役が現れる。彼女はとてもひどい訛りなので、他の俳優では彼女を演じることは殆ど不可能に見える。ところが奇跡が起り、マダーマ・パーチェ役が実際に舞台に現れるのである。彼女は、ひと通り、自分自身をそのまま演じた後で退場する。

LEADING ACTRESS: It's a game, conjuring trick!

FATHER: Wait a minute! Why do you want to spoil a miracle by being factual. (p. 105)

主演女優 ゲームでしょう。手品の真似でしょう。

父親 待ってください。どうして奇跡を台無しにしようとなさるのですか。事実に過ぎないのに。

主演女優は、演技だけでは“生”の演技が表現できないので、このマダーマ・パーチェ役に向かって「手品を使ったのだろう」というのである。だが、父親役は、手品でもなんでもなく、「普通に話ただけだ」と答える。そして、役者と現実の人物について、父親役は「同じではない」と主張する。

LEADING ACTOR: Good afternoon, my dear.

FATHER: (*immediately, unable to restrain himself*). Oh, no! (pp. 111-2)

主演男優 こんにちは、お嬢さん。

父親 (我慢できなくて) 違う。

つまり、プロの俳優が、継娘に話しかけたが、実は、この俳優は継娘の中身を全く知らないで話しかけるから紋切り型の挨拶になってしまう。つまり、継娘はプロの俳優に向かって態度とか口調とかは、プロの発話なのだが、でも、感じがぜんぜん違うというのである。

STEPDAUGHTER: ... But if it were me and I heard someone say good afternoon to me in that way and with a voice like that I should burst out laughing—so I did.

FATHER: (*coming down a little too*). Yes, she's right, the whole manner, the voice ... (p. 112)

継娘 でも、私が誰かにあんな風にあんな声で「こんにちは」と言われたら吹き出すわ。

父親 (彼も少し前に出て) そう。彼女が正しい。全体の態度とか……声とか……

継娘役と父親役は俳優たちと初対面である。だから、プロの俳優であっても、継娘役と父親役との親子としての心の動きが全然分からないのは当然である。かつて、寺山はチェーホフのドラマに登場するロシア人を日本人が演じた事に対して批判したことがある。

FATHER: I'm full of admiration for your actors, for this gentleman (To the LEADING ACTRESS.) and this lady. (To the LEADING ACTRESS.) But, you see, well ... they're not us! (p. 114)

父親 私は、あなた方俳優を、この紳士も（主演男優に）そしてこの女優にも（主演女優に）尊敬しています。でも、私たちとは違うんです。

父親役が俳優に向かって「違う」というのは、素人的な見方と玄人の演技にも不満があるという見方の両方がある。しかし、例えば、日本人のようなアジア人にとっては、素人は無論の事としても、ともかく、西洋人をプロの日本人俳優が演じて、西洋人に成れない。この場合、父親役の発言はある異国人が他の異国人を演じるほどの違いを言っているのであろう。

FATHER: It's something to do with ... being themselves, I suppose, not being us. (p. 114)

父親 俳優さんはどうにかやっているようですが、どうも私たちのとは違うようだ。

どうやら、父親役は座長役の演技メソッドを批判して発言しているようである。しかし、座長役は“生”の生活と舞台の演技との違いを認め始めたようだ。

PRODUCER: ... but you must see that we can't really put a scene like that on the stage. (p. 115)

座長 ……しかし、あなたにも分かって欲しいのですが、舞台ではあのような場面を本当には表現できないのです。

つまり、俳優を舞台にのせる事と、日常生活者を舞台にのせる事とは違う。だが継娘役はあくまでも「あたしのドラマ」と言って自己主張をする。

STEPDAUGHTER: ... but I want to show you my drama! Mine! (p. 115)

継娘 ……でも、私のドラマを見せたいのです。私のを！

こうしてドラマの中では、形勢は徐々に逆転し始めた様子である。つまり、ある家族がプロの俳優よりも迫真性を発揮して演技し始めたのである。次いで、父親役と継娘役が抱擁する。

すると、それを見た母親役は、絶叫する。

STEPDAUGHTER: ... (*she buries her head in the FATHER's chest, and with her shoulders raised as if try not to hear the scream, she speaks with a voice tense with suffering.*) Scream, as you screamed then!

MOTHER: (*coming forward to pull them apart*). No! She's my daughter! My daughter! (*Tearing her from him.*) You brute, you animal, she's my daughter! (p. 118)

継娘 (父親の胸に顔をうずめ、肩を上げてあたかも叫びを聞くまいとする。息の詰まるような苦悩の声で付け加える) 叫んで、あの時叫んだように！

母親 (彼等を引き離すために突進する) いけない。彼女は私の娘なんです。私の娘 (彼から彼女を引き離し) けだもの、けだもの、彼女は私の娘よ！

父親役と継娘役の愛は、家族の絆を超えた愛であるが、家族の絆に呪縛されている母親役は二人の愛に反対する。さて、こここのところで、座長役は劇を中断する。そして幕間となる。ところで、寺山は『青ひげ公の城』の中で、舞台監督役が芝居をしばしば中断するように工夫して劇を構成している。それはさておき、やがて、父親役がイリュージョンを問題にしていくと、次第に演劇のイリュージョンと現実の関係が焦点になってくる。

FATHER: I'm not saying that it isn't serious. And I mean, really, not just a game but an art, that tries, as you've just said, to create the perfect illusion of reality. (p. 121)

父親 不真面目ではないのです。つまり、本当にゲームではなくて芸術であり、あなたがたった今言ったように現実の完全なイリュージョンを作り出そうというのです。

ここで、父親役が劇をゲームではなく芸術と主張するのは注意をする必要がある。つまり現実生活のゲームと芸術との違いは、譬えるなら炭素とダイヤモンドの違いのようなものであり、更に、また比喩的に言えば炭素(ゲーム)がダイヤモンド(芸術)に変わる瞬間をイリュージョンと言ってもよいのかも知れない。そのうえ、父親役は、俳優の仕事を遊びのように考えているようだ。

FATHER: That's right, laugh! Because everything here is a game! (*To the PRODUCER.*) And yet you object when I say that it is only for a game that the gentleman there (*Pointing to the LEADING ACTOR.*) who is himself has to be me, who, on the contrary, am myself. You see, I've caught

you in a trap. (p. 122)

父親 その通り、笑いだ、なぜならここでは全てがゲームですから。(座長に) 実はあなたはゲームだからこそ、あの紳士は(主演男優を指差す)「彼自身」でありながら、「私」に成らねばならず、逆に、「彼」は「私自身」でもあるわけです。ねえ、罠にかかったでしょう。

ここで、もう一度、父親役と父親役の俳優との違いを、炭素とダイヤモンドに当て嵌めてみる。すると、炭素(父親役の俳優)はダイヤモンド(父親役)に昇華しなければならない。だが、元々、炭素(父親役の俳優)はダイヤモンド(父親)と同じ成分で出来ている。ここに見られるのは、父親役と父親役の俳優とは違うが、化学変化を起こして父親役の俳優は父親役になることが出来るのである。しかし、見方を変えて、劇を逆様に見れば、元々、ダイヤモンドは炭素から出来ているのだから同じ成分である。従って、同じ成分であるという観点からみると父親役の俳優は父親役でもあるわけである。けれども、父親役がかけた罠は単なる笑いではない。

FATHER: ... who are you? (p. 122)

父親 あなたは誰ですか。

この父親役の質問の真意は、いわば、炭素がダイヤモンドに変わる美的な化学変化の意識がない普通の俳優や座長のことを言うのであろうか。ところで、このピランデッロの台詞のように、いつも、寺山は質問した。「あなたは誰ですか」と。つまり言い換えれば、このような質問は今日の現実も、明日になれば儚いイリュージョンに過ぎなくなるとも言える。

FATHER: Don't you feel that not only this stage is falling away from under your feet but so is the earth itself, and that all these realities of today are going to seem tomorrow as if they had been an illusion? (p. 123)

父親 舞台が足元から崩れるように感じませんか、また、地面そのものが崩れるように感じませんか。つまり、今日の現実も明日にはイリュージョンであるかのように感じるようになるのではありませんか。

こうして父親役は、ここで再び観方を逆転してしまい、毎日、与えられた役を何の疑問もなく平然と変えて演じる身元不明な俳優に批判の矢を向ける。父親役は「今日の現実も明日にな

ればイリュージョンになる」と言って、俳優が、何時までも、いわば炭素のままに居る現実
に反論するのである。

FATHER: ... We are an eternal reality. That should make you shudder to come near us. (p. 124)

父親 私たちは変わることのない現実です。変わることのない現実のおかげであなたたちは
私たちの近付くだけで身震いすべきなのです。

つまり、言い換えるならば、父親役は、ここで、変わる現実と変わらない現実を出してきて
議論している。だから、この場合、リアル、つまり、変わる事のない現実とは芸術作品を指し
ているのであろう。もう一度、炭素とダイヤモンドの比喩を使って考えると、変わる現実
は炭素であろうし、変わらない現実とはダイヤモンドとなるだろう。やがて、舞台では、
話は作者探しに戻る。

STEPDAUGHTER: (*coming down the stage as if in a dream*). It's true, I would go, would go and
tempt him, time after time, in his gloomy study just as it was growing dark, when he was
sitting quietly in an armchair not even bothering to switch a light on but leaving the shadows
to fill the room: the shadows were swarming with us, we had come to tempt him. (p. 125)

継娘 (夢うつつのように進み出て) そうよ、私も行ったわ、何とか説得しようと、夕暮れ
の、陰気な書齋で彼が明かりのスイッチをつけるのも忘れ、部屋に闇が広がるまま、
肘掛け椅子に静かに座っているときにね、影が私たちに群がるなかを、私たちは彼を
説得しに行ったのよ。

“生”の舞台上演するドラマは、映画の一回性とは異なり、何回も繰り返し再生産しな
ければならない。そして、繰り返し上演する度に、いわば、作者は新しく美的化学変化を起こさ
なければならないわけである。さて、寺山の『邪宗門』にも作家が出てくる。それはさてお
き、舞台での「嘘」については、ピランデッロはまるで舞台の出来事が皆嘘だと告発してい
るかのようだ。

例えば、母親役と息子役は離れない。すると、継娘役は二人の関係を「嘘」と言う。また、
母親役と息子役は部屋にいる。すると、息子役もこの二人の関係を「嘘」と言う。やがて、
「嘘」はピストルの音となる。

there is the sound of a shot. (p. 133)

ピストルの音。

ピストルの音は自殺か殺人を想起させる。ところが、舞台上の自殺も殺人も元々、「嘘」である。だからチェーホフの『かもめ』のラストシーンでピストル自殺があっても、舞台上では「嘘」の出来事である。或いは、フェリーニの映画『8½』のラストシーンでピストル自殺があるが、それが「嘘」なのは、演劇の「嘘」と同じ仕組みで出来ている。こうして、ピランデッロは舞台の出来事は皆「嘘」であることを強調している。そして、俳優は「嘘」を連呼する。或いはまた、寺山の『青ひげ公の城』でもしばしば「嘘」を連呼する。

LEADING ACTRESS: He's dead! The poor boy! He's dead! What a terrible thing!

LEADING ACTOR: What do you mean, dead? It's all make-believe. It's a sham! He's not dead.

Don't you believe it!

OTHER ACTORS FROM THE RIGHT: Make-believe? It's real! Real! He's dead!

OTHER ACTORS FROM THE LEFT: No, he isn't. He's pretending! It's all make-believe.

FATHER: What do you mean, make-believe? (p. 133)

主演女優 死んだわ、可哀想な坊や、死んだのよ。なんて恐ろしいことでしょう。

主演俳優 何だって、死んだって。嘘だよ。恥ずかしい。死んでいないよ。信じるなよ

右から出てきた俳優 嘘だって、本当だよ。本当だとも。死んだんだ。

左から出てきた俳優 違う。死んでなんかいない。ふりをしているんだ。みんな嘘だ。

父親 何だって、嘘だって。

ある家族の息子役がピストル自殺したのは舞台の作り事であり、その作り物の中では、本当でも、舞台上の出来事は皆嘘である。だから、皆が現実とは反対の「死んだ」と言っておきながら、それぞれが、正しいことを言っているのである。座長役は舞台の本当は現実の嘘である事に混乱し始める。

PRODUCER: (*not caring any more*). Make-believe? Reality? Oh, go to hell the lot of you! Lights!

Lights! Lights! (p. 133)

座長 (もう何もかも構わないで) 嘘だって、本当だって。いい加減にしてくれ。明かりだ! 明かりをつけてくれ!

座長役は、ドラマの約束事では作り物であっても本当であるが、舞台上の出来事では現実で

は「嘘」であることが分からず、ドラマを中断させてしまう。

At once all the stage and auditorium is flooded with light. The PRODUCER heaves a sigh of relief as if he has been relieved of a terrible weight and they all look at each other in distress and with uncertainty. (p. 133)

突然に舞台と客席に煌々とした明かりに照らし出される。座長は悪夢から目覚めたように息をつく。一同顔を見合わせてなんとなく落ち着かない。

半睡で眠っている人が、夢の出来事が真実であると思いつつ、無意識の内に、夢のような出来事だと思うように、舞台の出来事は半睡の人の夢の世界に似ている。だから、舞台が中断されると、生の現実が目の前に広がる。

PRODUCER: God! I've never known anything like this! And we've lost a whole day's work! (p. 134)

座長 なんてことだ！ こんなことは初めてだ！ 丸一日むだにしてしまった！

前述の座長の告白は、夢から覚めた人の気持ちを表している。また、プルーストの『スワンの恋』で、スワンが「一生を棒に振ってしまった」と言った言葉を想い出す。

要約すると、六人の登場人物が突然舞台に現れ、勝手に喋り舞台で生活をはじめ。そして次第に演劇向きの人間になり、ユーモラスな状況が生まれ、ドラマが形成される。稽古中に紛れ込んだ6人が、このドラマを上演したいという。しかも、母親役が倒れると、他の俳優たちも興味を惹かれる。俳優たちは、父親役、継娘役、息子役、母親役がそれぞれ対立する情念をぶつけ合う。彼らは座長役を相手にして、このような絶望的な戦いを繰り広げ、疑似家族という普遍的な価値観を見出していく。六人が、てんでに生きる情熱や苦悩を語るうちにやがて、悲劇的葛藤が生じドラマが生まれる。

なかでも、六人のうち、父親役と継娘役が、お互いの葛藤の中に、永遠に変わらない本質を見抜き、父親役が罰を、継娘役が復讐を認める。一方座長役は演出の都合から変更や歪曲を目論むが、父親役と継娘役の二人は反発する。六人は同じレベルにあるけれども、父親役、継娘役、息子役は精神的であり、母親役は自然に振る舞う。息子役は何もせず、娘役はそこにただいるだけである。殊に、六人の中で、生き生きとして創造的なのは父親役と継娘役である。このような疑似家族というファンタジーの中で喜劇が生まれるのである。

このようにして、六人は舞台に登場し、芝居を始めたかったのであるが、肝心の作者がいな

いのである。そこで六人は、空しく作者を探す。しかも、その行為自体が喜劇なのである。六人は、作者を探す者として、次第にこのファンタジーに受け入れられていく。だが、結局、作者はドラマを拒絶してしまう。言い換えると、六人はこのドラマに関心があるが、作者には関心がないらしいのである。

事実、ドラマがないと如何なる芸術上の創造物も存在しない。つまり、ドラマは生命機能であり、必要不可欠なのである。従って、生きたいと思う父親役と継娘役はドラマを必要としている。だから、二人は作家を探す。

確かに、六人の登場人物は時には作者自身でもある。だが父親役は、作者を探すけれども、創作が出来ない。父親役は、作者が与える存在理由を受け入れ、座長役を舞台から放り出してしまふ。一方、母親役は、彼女自身が生きていないということを疑わないでいる。何故なら、彼女は、自然性であり精神的な働きがないからだ。彼女は全くの受身の女性だ。但し彼女は劇中一度だけ反抗する。というのは彼女が母性本能に目覚めたからだ。結局彼女は母という姿を借りた自然そのものだ。彼女は母親らしく振舞っているだけで、心の動きというものが無い。彼女は、感じているだけで意識してはいないのである。父親役と継娘役は、精神面を表し、母親役は自然そのものを表わしている。ドラマの葛藤は、老いが問題となっており、また生きるものは生きていくために形式をもつことになる。だからこのドラマでは、芸術派だけが永遠の命を持つことになる。彼らだけが創造の瞬間を見せたのであり、この創造的瞬間こそが作品の全生命と必要性を支えているのである。

また、このドラマには混乱がある。ドラマが整然と進行しないからだ。つまり、舞台上でドラマが混沌とした展開の中で繰り広げられる。というのは、しばしば、舞台は中断し、わき道にそれ、矛盾に満ちているからである。

父親役と継娘役は、息子役を拒否する登場人物であり、しかも作者を探す登場人物としてのみ生きている。しかも、実は彼らの求めるのは劇作家ではない。彼らはドラマに混沌と無秩序をもたらすロマンチックな対立の原因になっている。だが、混沌を上演することは明快でもある。というのは、結局混沌は秩序を求めるからである。それに、このドラマでは、精神に価値を見出す作者を求める事をしなければ、上演できない事も示している。つまり、この劇は、自分自身の作品を創造する事を訴えている。一方座長役や息子役が暗示することは意味を持たないので舞台から消えてしまうのである。結局、この劇では、詩人がドラマを創造する事を暗示している。

04. 芥川龍之介の『藪の中』

スティーヴン・スピルバーグは黒澤明の映画に描かれた不条理な時間に関心を示した。その理由のひとつには、恐らく『羅生門』に描かれた三人の錯綜した心の時間に関心を抱いたからであろう。或いはまた、スピルバーグは『羅生門』の異なる時間の処理の仕方と幾分似た寺山修司の『田園に死す』の錯綜した時間の処理の仕方にも興味を示したであろう。それほどまでに、『羅生門』と『田園に死す』は時間の錯綜した処理の仕方が似ている。寺山が『田園に死す』を映画化するとき、黒澤が『羅生門』で描いた三人の錯綜した時間の処理の仕方が念頭にあった筈である。例えば、黒澤の『羅生門』に出て来る死んだ武士、金沢武弘の恨みを代弁する巫女がいるが、その巫女のように、『田園に死す』では、恐山の巫女のいたこによって、セレベス島で戦病死した父が家族を思う気持ちを語る。

ところで、黒澤が『羅生門』を映画化したときに、特に工夫したのは、原典の芥川龍之介が『藪の中』に描いた錯綜した時間を、今度はどのように映像化するかであったろう。つまり、黒澤は、芥川がピアスの『月明かりの道』(*The Moonlit Road*)に描いた三人の錯綜した視点を如何に映画化するかが重要だと考えた筈である。いっぽう、寺山は『田園に死す』の映画化をするにあたり、黒澤が『羅生門』で描いた錯綜した時間を念頭に置いて、更に、H・G・ウェルズの『タイム・マシン』やボルヘスの『エルフ』の時間処理に一工夫加えて映画を仕上げたと考えられる。

或いはまた、スピルバーグが、黒澤の『羅生門』の錯綜した時間の描写に暗示を受け、また寺山の『田園に死す』の異次元空間からもヒントを得て、やがて、所謂タイム・マシンに乗り、錯綜した異次元を自在に飛び回る『E. T.』や『バック・トゥ・ザ・フューチャー』を映画化したと仮定できる。殊に、スピルバーグは、ディズニー・アニメのピーター・パンが時空を自由に飛びまわるファンタジーを加え、寺山の『田園に死す』の映像からコンセプトチュアル・アートとしてアイデアをコラージュしたようにも思われる。そこで、寺山とスピルバーグが映画で示した錯綜した時間の処理と、寺山の『田園に死す』とスピルバーグの『E. T.』や『バック・トゥ・ザ・フューチャー』にある未知との遭遇の共通点を見つけることができる。殊に、寺山やスピルバーグが自作の映画を国際映画祭に出展した背景から類似性が見られる。

さて、日本映画が国際映画祭で評判になったのは、黒澤明が、1951年のヴェネチア国際映画祭に『羅生門』を出品しグランプリを受賞したことであろう。『羅生門』は、国内では殆ど評判にはならなかった。元々芥川が『藪の中』の中で描いた三人の錯綜した時間を黒澤が映像で表した作品であった。原典となった芥川の『藪の中』は、ピアスが『月明かりの道』で描いた三人の異なった視点で小説化したといわれる。さて、寺山は、1975年にカンヌ映画祭で『田

園に死す』を正式招待として出品した。ところが『田園に死す』の国内の新宿 ATG 映画館では不評であった。ともかく、寺山は『田園に死す』の評判が国内で不評であっても、国際映画祭に出品して、黒澤のように国際的な評価を得ることは可能だという思いがあったかもしれない。そうした思いを懐きながら、寺山が『田園に死す』で、黒澤の『羅生門』の錯綜した時間を念頭におき、更に、H・G・ウエルズが『タイム・マシーン』やボルヘスの『エルフ』の時間処理に、シュルレアリスティックな味付けを加えて映画化していった。

実は、寺山が『田園に死す』をカンヌ映画祭に出品する前年の1974年に、スピルバーグ自身は『続・激突カージャック』で脚本賞を獲得している。同年に篠田正浩監督も『卑弥呼』を出品している。もしスピルバーグが篠田の『卑弥呼』を通して、篠田と知人だった寺山や日本映画に注目していたら、寺山の『田園に死す』に関心を持って観たかもしれない。

何れにせよ、フランソワ・ Coppola やジョージ・ルーカスは、黒澤の映画が好きだったから黒澤に協力して『影武者』を製作し、1984年カンヌ国際映画祭でパルム・ドール賞を受賞した。それらの経緯を考えると、もしかしたら、スピルバーグが黒澤や寺山の迷宮的な日本映画に注目して映画を観たかもしれない。

ところで、寺山は、篠田正浩監督の映画『乾いた湖』で脚本を書いただけでなく、次いで、演劇『血は立ったまま眠っている』の台本を書き、映画界や演劇界へと関心を広げていた。当時、篠田は、大島渚、羽仁進、吉田喜重らと並んで日本のヌーベルバーグの映画監督であった。寺山もジャン・リュック・ゴダールやフランソワ・トリュフォーのヌーベルバーグの映画に影響を受け『書を捨てよ、町へ出よう』を自主制作したのである³⁾。また、当時、ATG 映画は低予算で質の高い映画を作るという方針で映画制作を行っていたが、寺山は『書を捨てよ、町へ出よう』や『田園に死す』製作の際、この ATG (日本アート・シアター・ギルド) 映画に、フランス映画の制作技法を取り入れた。たとえば、ゴダールの映画『気狂いピエロ』はビデオ撮りした技法が見られるが、寺山の『書を捨てよ、町へ出よう』にもビデオカメラで撮るワンショット・ワンシーンの場面が数多く見られる。

また、スピルバーグはデジタルで CG 技法を使うよりも、カメラフィルムの撮影に拘っていたといわれる。これはゴダールの映画撮影技法を髣髴させる。更に、ゴダール自身も、スピルバーグの映画に強い関心を常に抱いたといわれている。ところで、寺山の自主映画『書を捨てよ、町へ出よう』には、撮影技法がゴダールから影響を受けた色合いが見られる。

更にまた、スピルバーグは『未知との遭遇』で、映画監督のトリュフォーを俳優として使っているが、その際、トリュフォー監督は、スピルバーグが「子供の視点で映画を撮るように」と助言されたという。トリュフォーはパリの友人セルジュ・ルソー宛にも次のように書いている。

寺山修司の『邪宗門』とルイジ・ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に於ける創造的虚構世界

It's a childhood dream come true.⁴⁾

子供時代の夢が実現するからだ。

そして、実際、スピルバーグはトリュフォーの助言を取り入れたのであろう。スピルバーグは『E. T.』では子供の視点で捉えた映画を生み出すことになった。

また、寺山は『書を捨てよ、町へ出よう』で、今村昌平のドキュメンタリー映画『人間蒸発』に感化を受け、独自のドキュメンタリー技法で「ドキュラマ」を生み出した。因みに、アメリカの映画監督マーチン・スコセッシは、今村昌平の『豚と軍艦』から、強い感化を受けたと証言している。

或いはまた、寺山は、フェデリコ・フェリーニの映画『甘い生活』や『8½』から感化を受け、祝祭的な異空間を取り入れた。例えば寺山は『田園に死す』でサーカスの巡業を挿入し空気を描いている。これは寺山が『8½』の祝祭的雰囲気を『田園に死す』にコラージュした例である。スピルバーグもローマでフェリーニに会い、フェリーニの映画『道』に大いに感化を受け、『道』の女芸人ジェルソミーナの孤独をスピルバーグは『E. T.』で使い、E. T. が仲間の宇宙人に見捨てられた孤独な表情をコラージュしたといわれる⁵⁾。それに、スピルバーグにとって、コッポラやスコセッシらは先輩の映画監督であったから彼らの映画技法を緻密に研究していたのは当然のことであった。

このようにして、1970年代の国際的な映画界を俯瞰して、世界各国の映画監督たちの様々な映画監督活動をみていると、寺山とスピルバーグを取り巻く映画の環境の中で、互いに彼らが影響し感化しあっていた映画環境が透けて見えてくる。

或いはまた、黒澤明がコッポラ、スコセッシ、スピルバーグに感化を与えたのは、黒澤の映画が欧米映画の技法をコラージュしているからであるとしばしばいわれる。その意味で、寺山は『田園に死す』の制作で、黒澤の『羅生門』の映画技法をコラージュしているが、更に黒澤以外にも実に多くの欧米映画の技法やSF映画の技法をコラージュしている。だから、ゴダールの『気狂いピエロ』を見ていると、寺山の『書を捨てよ、町へ出よう』を思い出すのである。そしてまた、全く反対に、スピルバーグの『E. T.』を見ていると、これまた、寺山の『田園に死す』を思い出してしまうのである。

更に、寺山は、後年自作の全映画作品を南カリフォルニア大学でも上映しているが、この情報をスピルバーグが知っていたら『田園に死す』を観たかもしれない。ともかく、H・G・ウェルズの『宇宙戦争』のコンセプトが、少なくとも寺山やスピルバーグの映画の根底にあるから、スピルバーグの『E. T.』や『未知との遭遇』や『バック・トゥ・ザ・フューチャー』の宇宙人や宇宙船を見ると、寺山の『田園に死す』に出て来る霊場の恐山や巫女のいたこを思い出

すのである。

さて、スピルバーグが、もしも『田園に死す』の恐山のシーンで少年が巫女のいたこを通して霊界の父と会話する場面を見たとするなら、スピルバーグの『未知との遭遇』や『E. T.』に出てくる宇宙人から、共通したコンセプトが見えてくる。その共通点は、未知との遭遇という不条理な時間であろう。殊に、ほぼ同じ時期に前後して、寺山は『田園に死す』で、スピルバーグは『E. T.』で、孤独な少年と未知との遭遇を共感の念を抱いて描いた。寺山にしてもスピルバーグにしても、『田園に死す』や『E. T.』以外の作品では、宇宙からの襲撃を不条理な恐怖として描いた。寺山は宇宙人襲来のパニックを『大人狩り』に描いてきたが、『田園に死す』で未知との遭遇に共感を持って描いた。一方、スピルバーグは『未知との遭遇』や『E. T.』では未知との遭遇に共感を持って描いた。だが、スピルバーグは、『E. T.』以後、宇宙の襲撃でパニックを引き起こす映画『宇宙戦争』に傾斜していく。

少なくとも、この『田園に死す』と『E. T.』には、他の作品にはない、未知との遭遇や憧れと、思慕の念があり、そのような意味で、両作品には共通して子宮回帰が描かれているようにも思われるのである。

05. ハロルド・ピンターの『昔の日々』に於けるタイムレス

寺山はオスヴァルト・シュペンゲラーが『西洋の没落』で「起こらなかったことも歴史のひとつである」と言っているのをしばしば引用している。このアナグラムは、ハロルド・ピンターが『昔の日々』でアナの台詞をコラージュしたものと類似している。殊に、『昔の日々』の中で、アナは映画『邪魔者は殺せ』の出来事でさえ劇の中で「起こらなかったかもしれないけれども、覚えていることがある」と言っているのである。

There are some things one remembers even though they may never happened.⁶⁾

決して起こらなかったかも知れないけれども、覚えていることが幾つかある。

ピンターの『昔の日々』では、やはり、20年前の出来事と1970年代の出来事が絶えず行き来しながら劇が進行するのである。寺山の『田園に死す』が製作されたのは、1974年であるが、ピンターが『昔の日々』を書いたのは1970年であるから、恐らく寺山はピンターの『昔の日々』を読んでいたようだ。

こうして、寺山は、映画『田園に死す』の結末でセットの中での出来事が作られた虚構に過ぎないことを示すために、セットを崩して、セットの後ろから1970年代の白昼の東京の街並

みが映し出した。

映画セットの屋台崩しは、今村昌平の『人間蒸発』の最後の場面にも見られる。寺山と今村の映画のセット崩しはフェリーニの『8¹/₂』のラストシーンでセットが取り壊されるシーンからのコラージュでもある。

さて、フェリーニの『8¹/₂』のセットはロケット発射台だったが、見方をH・G・ウエルズのタイム・マシンのように設定して考え直すと、『田園に死す』は20年前の霊場恐山から、20年後の1974年の東京新宿に一瞬にしてタイムトラベルしたと考えることが可能である。この場合、霊場恐山はH・G・ウエルズの宇宙船であり、巫女のいたこは宇宙人ということになる。そして、映画『田園に死す』では、タイムマ・シーンの代わりに、恐山の舞台装置が崩れる。このシーンは、ちょうどロケットが、大気圏に突入した後、ロケットからパイロットが地上に現れるように、『田園に死す』のラストシーンでは、一挙に、20年間の時間を飛び越えて1970年の東京新宿の町並みが現れるのである。

寺山は、映画撮影の製作費は安い、質の高い映画作りを目指したATG映画の事情もあったが、先ず、何よりも寺山自身が歌人であり、『田園に死す』で俳句や短歌をスクリーンにインボウズして見せ、更に、スピルバーグの玩具のようなタイム・マシーンではなく、目に見えないが、人間の想像力だけが見える、透明なタイム・マシンを舞台崩しの場面で使って、異次元空間を瞬時に見せたのである。また、歌人の寺山が、極限の三十一文字の世界を紡ぎ出す詩人として、しかも、劇作家として、また、ステージを熟知したアルチザンだったので、ぎっしりと詰め込まれた不条理な異次元空間の妙味を現すのに、舞台の暗転のような効果を、映画のスクリーンに使った。

06. バーナード・ショーの『ファニーの処女作』に於けるファンタジー

ショーは『ファニーの処女作』をドラマ化しているが、この劇構成はピランデッロの『作者を探す六人の登場人物たち』を思い出す。英国近代演劇の研究者の升本匡彦が2005年9月4日、名古屋学院大学さかえサテライトで『ファニーの処女作』の研究を話した。その際、升本はショーの『ファニーの処女作』とピランデッロの『作者を探す六人の登場人物たち』についてその類似性に触れた⁷⁾。劇の作中人物である批評家が、同じく作中人物のファニーが書いた戯曲『ファニーの処女作』は、劇作家のショーが書いたものだという。従って作者を探すという点では、ショーの『ファニーの処女作』もピランデッロの『作者を探す六人の登場人物たち』も或いは寺山の『邪宗門』も類似している。しかも、舞台が、劇の中にもう一つ劇があるというメタシアターの視点からも似ている。劇中劇という観点からみれば『ハムレット』や

『かもめ』などの先行作品がある。また、舞台と観客席との間にある壁を突き破るというドラマであればメタシアターとなってしまう、観客は劇を見ながらフィクションの世界に巻き込まれることになる。さて、天野天街氏は、愛知トリエンナーレの催し物で、諏訪哲司氏の芥川賞小説『りすん』を脚色し演出したが、舞台の最前列に役者を並べて終幕でステージの役者と一緒に合唱する工夫をした。こうした天野氏の演出によって舞台と観客の境目は無くなり、劇場全体がメタフィクション化し、観客は小説『リスン』の世界に入り込んで一緒になって小説を読んでいるという感覚に陥るのである。作者が観客をドラマに巻き込むという戦略からすれば、ショー、ピランデッロ、寺山修司、天野天街氏の意図する実験演劇のドラマツルギーの内面が案外容易に見えてくる筈である。

07. 寺山修司の『邪宗門』

『邪宗門』の中で登場人物たちが、終幕近くで、この芝居を誰が作ったのかと言っている。結局、新高恵子氏が「作者よ」という。この台詞は、直ちに、ピランデッロの『作者を探す六人の登場人物たち』を思い出してしまう。『邪宗門』は意図的にこの芝居が作り物である事を提示している。黒子が大勢登場し、しかも役者が“生”人間でなく人形であることを強調している。そして、終幕で、役者たちは“生”人間から人形化し、更に、黒子は黒い衣装を脱いで生人間として姿を表す。

山太郎 ……だとすれば、その黒子を操っていたのは一体誰なんだ。

新高 それは、言葉よ。

佐々木 じゃあ、その言葉を操っていたのは一体誰なんだ。

新高 それは、作者よ。

そして、作者を操っていたのは、夕暮れの憂鬱だの、遠い国の戦争だの、一服のたばこのけむりよ⁸⁾。

前述の台詞は、先ず、新高恵子氏が黒子の衣装を脱いで“生”人間になり、ドラマがフィクションから現実へ変換した事を暴露する。しかも、ここで注意しなければならないのは、それまで、劇中人物であった山太郎が、俳優の佐々木英明自身に変わって“生”人間として話し始める場面である。この変化は、かつて、佐々木氏が映画『書を捨てよ、町へ出よう』の冒頭シーンで、“生”人間としてスクリーンの中から観客に話しかけ、それから映画の中に入って行く場面を思い出す。そして、映画の終わりになって、佐々木氏は再びフィクションの北村英

寺山修司の『邪宗門』とルイジ・ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』に於ける創造的虚構世界

明から現実の佐々木英明自身に戻るのである。

そればかりではない、寺山は、『邪宗門』の終幕で舞台そのものを破壊して、劇場も破壊して市街をみせる。まるでパンドラの箱の中身が空中に霧散して消えていくように、舞台のキャラクター達は皆拡散して、遂には、あたかも、ウイルス菌のように、観客の心に感染していくのである。

08. 寺山修司の『観客席』

前にも紹介したように、田之倉稔氏は「まず寺山とピランデッロの関係は結構あるとおもいます。『観客席』はきわめてピランデッロ的です。」と述べておられる。また、かつて、守安敏久氏が、『観客席』を観劇中に、客席にボートが現れてびっくりした」と語った事がある。その場面は、『観客席』の「6 とびだす救命ボート」のト書に指示が次のように書かれている。

ふいに、観客Kの10を突き破って、巨大な救命ボートがとびだす。一瞬とびあがるK10の客！⁹⁾

前述のト書は、現実とフィクションとが交錯した場面である。観客は、現実の場である観客席にいたので救命ボートが突然フィクションが異次元の世界から噴出したように驚くのである。そこで、田之倉氏は「寺山—ピランデッロは虚構の現実性という基本的な点で共通性があるのではないのでしょうか。」と述べたのであろう。

09. まとめ

ピランデッロは『あなたがそう思うならそのとおり』や『作者を探す六人の登場人物たち』の中で、虚構の現実性を描いている。だが、寺山の場合には、更に、パラドックスがあるから、現実は嘘にもなるし、嘘も現実になる。

さて、映像作家の安藤紘平氏によると、寺山の映画のスクリーンにいったん、入り込むとそこから出られなくなるという¹⁰⁾。けだし、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』は、寺山が示す映画のスクリーンの世界を想い出させる。いったん、観客が映画のスクリーンの世界に入り込むと、映画の世界では、ポンザ夫人は、一旦は、死んだフローラの娘でもあるが、次の瞬間にはポンザの第二の妻にもなる。つまり、映画は、虚構の世界であり、嘘の世界であり、夢の世界であり、また幽霊が住む世界でもある。だから、映画の不連続な世界

の視点から見ると、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』は、何の矛盾も起こらない。しかし、あくまでも、現実の世界に拘ると、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』は、矛盾に満ちているので、遂には、不条理の世界に迷い込んでしまうのである。

結局、ピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』は、フィクションとして見続ける限り、ポンザ夫人の言っている事も彼女の存在も少しも矛盾しない。その尺度の基本となっているのはピランデッロの『作者を探す六人の登場人物』である。仮に舞台の真中に鏡を立てると、現実世界の人物と舞台の登場人物がパラレルに登場する。従って、予め、現実とフィクションとを並列して見ている限り、矛盾が起こらない。しかし、『あなたがそう思うならそのとおり』では観客がこの舞台中央に立ててある鏡を無視し、現実とフィクションを一直線に同列化しようとしたり、現実の視点だけで全ての現象を見ようとしたりすると、訳の分からない芝居になってしまう。

但し、一般の観客はピランデッロの『あなたがそう思うならそのとおり』が、事件の当事者以外には虚構という真実が客観的に分からないので、『作者を探す六人の登場人物』に比べると少し複雑で分かりにくくなっている。言い換えれば、ピランデッロの芝居は、観客を、舞台に巻き込むように仕掛けた装置になっている。だから、一旦、観客が舞台に巻きこまれると、現実とフィクションの境目が取り払われてしまい、矛盾した世界に巻き込まれ、迷宮の世界に墜ちこんでしまうのである。しかし、舞台の出来事が、映画のスクリーンに映る虚構の世界だと思えば、矛盾は取り除かれ、難問は解決する。

しかしながら、逆に映画の世界が、現実を飲み込む宇宙空間だと思えば、もはや、現実の尺度は役に立たなくなる。なぜなら、現実の人間社会を含めた時間は、150億年の宇宙の歴史から見ればほんの一瞬であり、おまけに、この現実は、宇宙と全く無関係ではなく深く繋がっているからである。寺山修司は『壁抜け男—レミング』で次のように言っている。

世界の涯てとは、てめえ自身の夢のことだ¹¹⁾

寺山は、宇宙を夢と同じ大きさで出来ていると考えていた。宇宙がビッグバンで誕生したとすれば、人間の意識の底にある潜在意識は、その人自身の生命の誕生と深く関係してくる筈である。というのは、人間の心の奥底に眠る潜在意識は、宇宙の誕生と関わってくるはずだからである。しかも、人間の潜在意識は宇宙の誕生にまで遡る事が出来る筈であるが、寺山は、それを夢によってそれが可能だと述べている事になる。ピランデッロの虚構の世界もこの人間の潜在意識と関係してくる。『あなたがそう思うならそのとおり』では、ポンザ氏もフローラも

ポンザ夫人の記憶も、気まぐれで定かでない潜在意識から立ち昇ってくる。そんな不条理な吹きであるとするれば、それはロジカルではない子宮の世界が宇宙の縮図となる。そうだとすると、ポンザ氏もフローラもポンザ夫人の虚言も、覚醒し目覚めた意識では決して測定できない言辞である事を表している事になる。

さて、寺山は『邪宗門』で、現実の舞台を破壊しようとするが、元々、台詞も舞台も虚構である事を示している。だから、この逆転は、いわば、現実の舞台を破壊することが、創造でもある事を示しているのである。

どんな鳥だって、想像力よりも高く飛べない (p. 126.)

鳥は現実を象徴しており、大気圏よりも遠い彼方へ飛んで行けない事を表している。だが、逆説的に、想像力は、成層圏を突き破って宇宙の涯てまで飛んでいく事が出来る事を示しているのである。従って、『あなたがそう思うならそのとおり』の世界も、逆説的にみれば、現実の出来事よりも、不条理で脈絡のない人間の想像力の方が遙かに真実を含んでいる事を表しているのである。

注

- 1) *It is so! If you think so* Edited by Eric Bentley (E. P. Dutton, 1952), p. 86. 以下同書からの引用は、頁数のみ記す。
- 2) Pirandello, Luigi, *Six Characters in Search of an Author* translated by John Linstrum (Three Plays, Methuen Drama, 1994), pp. 76-7. 以下同書からの引用は、頁数のみ記す。
- 3) ショーヴェ、ルイ、『書を捨てよ、町へ出よう』評(『フィガロ』田山力哉訳、映画評論、1973、3)、p. 37「ここにはトリュフォーにもよく見られる青春の不遇につきもののメランコリックな悲歌の跡も見出されるのである。」p. 38。「殊にゴダールの影響は強い。」
- 4) Baxter, John, *Steven Spielberg* (Harper Collins Publishers, 1996), p. 161.
- 5) Cf. Yule, Andrew, *Steven Spielberg Father of the Man* (Warner Books, 1997), pp. 39-40.
- 6) Pinter, Harold, *Complete Works: Four* (Grove Press, 1981), pp. 27-28.
- 7) Cf. Valency, Maurice, *Pirandello: A New Conception of Theatre (Modern Critical Views Luigi Pirandello)* Edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 1989), p. 146.
- 8) 寺山修司『邪宗門』(『寺山修司の戯曲』第6巻、思潮社、1986)、p. 125. 以下同書からの引用は、頁数のみ記す。
- 9) 寺山修司『観客席』(『寺山修司の戯曲』第7巻、思潮社、1987)、p. 87.
- 10) 安藤紘平「映画と私と寺山修司“最近何故か寺山修司”」(『寺山修司研究』第4号、2010)、pp. 52-54参照。
- 11) 寺山修司『壁抜け男ーレミング』(『寺山修司の戯曲』第5巻、思潮社、1986)、p. 155.

参考文献

- Pirandello, Luigi, *Theatre complet II* (nrf Gallimard, 1985)
- Pirandello, Luigi, *Naked Masks* (E. P. Dutton, 1951)
- Pirandello, Luigi, *Three Plays* (Methuen Drama, 1985)
- Giudice, Gaspare, *Pirandello A Biography* (Oxford U.P., 1975)
- Gieri, Manuela, *Contemporary Italian Filmmaking Strategies of Subversion Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation* (Tronto U.P., 1995)
- Pinter, Harold, *Complete Works: One to Four* (Grove Press, 1981)
- Pinter, Harold, *The 2005 Nobel Prize Lecture* December 7, 2005 (The Nobel Foundation, January 2006)
- Pinter, Harold, *The Proust Screenplay A la recherche du temps perdu* (Eyre Methuen, 1978)
- Pinter A Cokkection of Critical Essays* Edited by Ganz, Arthur (Prentice-Hall, 1971)
- Billington, Michael, *The Life and Works of Harold Pinter* (faber and faber, 1996)
- Hinchliffe, Arnold P., *Harold Pinter* (Twayne Publishers, 1981)
- Essliun, Martin, *The Theatre of the Absurd* (A Pelican Book, 1968)
- Modern Critical Views Harold Pinter* Edited by Harold Bloom (Chelsea House Publishers, 1987)
- Frazer, O. M. James George, *The Golden Bough* (Macmillan, 1976)
- The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces* (Max Reinhardt, 1972)
- Bentley, Eric, *The Pirandello Commentaries* (Nortwestern U.P., 1986)
- Valency, Maurice, *Pirandello: A New Conception of Theatre* (*Modern Critical Views Luigi Pirandello* Edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 1989)
- Modern Critical Views Edward Albee* Edited by Harold Bloom (Chelsea House Publishers, 1987)
- 『寺山修司の戯曲』第5巻 (『壁抜け男—レミング』思潮社、1986)
- 『寺山修司の戯曲』第6巻 (『邪宗門』思潮社、1986)
- 『寺山修司の戯曲』第7巻 (『観客席』思潮社、1987)
- 『寺山修司研究』第4号 (文化書房博文社、2010)
- 田中浩司 (台本)・寺山修司 (構成) 『'81版新観客席』(演劇実験室天井桟敷、渋谷ジャン・ジャン、1981年8月19日～27日)