

寺山修司と W. シェイクスピアと ガルシア・マルケスの映像表現

清 水 義 和

01. はじめに

寺山修司の遺作となった映画『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）は、映像作家の安藤紘平氏が撮った実験映画『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』の映像を通して考察していくと、時空を超えた宇宙空間に、W. シェイクスピアの『マクベス』（*Macbeth*）やガルシア・マルケス（Gabriel García Márques）の『百年の孤独』（*One Hundred Years of Solitude*）が表象する異空間と類似した映像表現や斬新な映像コンセプトを提示してくれる。

先ず、第一に、寺山修司がシェイクスピアの『マクベス』に関心が強かったことは、様々な文献で認証できる⁽¹⁾。その原点は、寺山が高校三年生のときに、執筆した青森高校生徒会誌掲載の評論「林檎のために開いた窓—現代の紀行ノート—」にある。寺山は、この評論の中で中村草田男について『マクベス』の魔女の言葉を引用している⁽²⁾。寺山は、単に、中村草田男の俳句を批評しているばかりでなく、中村草田男の俳句の創作方法を解説した。つまり、一つの句から、複数の類似した句を作るという手法を読み取っていた。これは、後に、寺山自身の俳句、短歌、劇、映画の中で、一つの言葉や句に、複数の解釈を取り込むという手法の萌

芽を見る事が出来る。また、中村草田男の手法は、松尾芭蕉の創作方法にも共通して見られる創作法でもあった。

更に、寺山修司は、同論文で、『マクベス』の魔女が言う台詞を引用している。

“Fair is foul, foul is fair”⁽³⁾

この魔女の呪術的な言葉は、両義的な意味があり、二枚舌を表し、つまるところ、嘘を表白しているようなのだ。そして、この魔女の呪文は、寺山を読み解く重要なキー・ワードになっている。たとえば、寺山修司は、『われに五月を』で「僕は五月に誕生した」と歌ったり、生年月日を「12月10日」としたり、「戸籍は、1月10日が生誕」であったりする摩訶不思議な存在であった。興味深いことには、寺山は、『不思議図書館』の中で、『マクベス』の魔女たちが髭をたくわえている件を引いて、両棲類的な存在について注目すべき論述をした。⁽⁴⁾

久慈きみ代氏は、青森大学主宰の寺山修司忌開催に長年に亘り心血を注いできた。久慈氏は、寺山が、青森高校時代迄に新聞『東奥日報』『青校新聞』や雑誌『生徒会誌』『ガラスの髭』や句集『牧羊神』などに投稿した俳句・短歌・詩歌・小説・評論を評して「寺山修司は、高校生のときに、既に、後の寺山文学となる骨格を完成していた」と述べている。

さて、筆者は、2005年8月8日に、片平会で、「寺山修司と海外演劇」と題して研究発表をしたことがあった。その際、資料として、高校時代の寺山修司の評論を披露した。会場からは、田中幸穂氏により「寺山修司は自分の文学を、高校時代に、すっかり確立していた」との批評があった。また、福尾芳昭氏からは「寺山が、シェイクスピアの『マクベス』を、とても高校生とは思えぬ筆致で論じており、既に、高校時代に、後の演劇活動の土台を築いていた」との評価もあった。

ところで、寺山修司が著した『身毒丸』の中で、しんとくは、継母親⁽⁵⁾に向かって「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください」

という場面がある。この場合、しんとくは、生きたくて、そう言ったのか、或いは、いっそ死んでしまいたくて、そう言ったのか、曖昧なところがある。

さて、しんとくは「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください」と曖昧な台詞を言ってから、継母にすがる。すると、忽ち、継母は老婆に化し、同時に、しんとくは、突如現れた無数の母親たちに食い殺されてしまう。この場面は、「生（妊娠）」と「死（供儀）」が並存しているようにみえる。従って、ここでは、しんとくが、ハムレットの独白「生か、死か、それが、問題だ」を言い換えて、「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください」と言っているようにも思われるところでもある。

因みに、亡き子を主題にした文学の系譜がある。例えば、この台詞は、シェイクスピアの『ハムレット』(*Hamlet*)やジェームス・ジョイス(James Joyce)の『ユリシーズ』(*Ulysses*)と繋がりがあるように思える。というのは、シェイクスピアは、息子のハムレットの死を悼んで『ハムレット』を書いたといわれる。また、ジョイスの『ユリシーズ』の中に出てくる夫婦も息子を失ったことで苦悩する。更にまた、オリジナルのオデッセイとアリアドネの物語も息子テセウスを巡る物語である。そこで、寺山修司が、しんとくに「お母さん、もう一度、ぼくを、にんしんしてください」と語らせたのは、寺山の両親と子供との関係、或いは、寺山夫婦と子供との円環的な時間軸が、無意識のうちにしんとくの言葉となって表れているのではないか。さて、ハムレットが次のように独白する場面がある。

(6)
“To be or not to be that is the question”

先ず、第一に、この独白はハムレットが生きたくて、そう述べたのか、或いは、死にたくて、そう語ったのか曖昧である。第二に、“To be or not to be”「生きるか、生きるべきでないか」の表現は、マクベスの魔女

の予言“Fair is foul, and foul is fair”「いいは悪いで、悪いはいい」と同じように、本当はどちらの気持ちの本心なのか、曖昧なところがあり、そここのところが互いに似通っている。

寺山修司は、シェイクスピアやジェームス・ジョイスにコミットした詩人であり劇作家であった。ところで、フォークナー（William Faulkner）も、小説『響きと光』（*The Sound and the Fury*）や戯曲『尼層の鎮魂歌』（*Requiem for a Nun*）で、シェイクスピアの『マクベス』や、マクベスの台詞の一節を引用し、アメリカ南部の混沌とした世界を描写した。因みに、マクベスは次のように独白している。

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle,⁽⁷⁾

更にまた、マルケスはといえば、フォークナーの小説に影響を受けて長編小説を執筆した。マルケスの『百年の孤独』（*Cien Anos De Soledad*, 1967）は、アメリカ南部の世界を、南米に舞台を移した小説である。或いは、マルケスやボルヘス（J. L. Borges）らの南米の作家は、フォークナーの影響を少なからず受けている。殊に、マルケスの『百年の孤独』は、フォークナーを経由して、シェイクスピアの『マクベス』と繋がっているといわれる。

また、寺山は、ちょうどサルトル（Jean-Paul Sartre）やカミュ（Albert Camus）が、フォークナーやヘミングウェイ（Ernest Hemingway）から影響を受けたように、アメリカ文学を摂取した。殊に、寺山は、既に青森高校時代に、シェイクスピアの『マクベス』の両義的な世界に触れた。更に、寺山は、アルトー（Antonin Artaud）やボルヘス（J. L. Borges）の論じる呪術に刺激を受けていたから、マルケスの『百年の孤独』の呪術に共感しやすかった筈だ。寺山は、『百年の孤独』の南米の世界を、ドラマ『百年の孤独』から映画『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）に改作していく。そのうえ、更に、寺山はフォークナーのアメリカ南部を、日

本の青森へと移していった。その源にあるのは、寺山が青森高校時代に書いた評論にあるマクベスであったと思われる。因みに、マクベスは、英国の北方に位置するスコットランドの人である。

02. 時空を超えたドラマ『百年の孤独』

寺山修司のドラマ『百年の孤独』はガルシア・マルケスの小説『百年の孤独』のコンセプトを、脚色した作品である。寺山は、マルケスの小説『百年の孤独』を、最初ドラマ化し、次いで、シナリオ台本に書き改め、更に、何度も書き直して映画化した。

さて、劇作の『百年の孤独』は、5つの舞台が、5箇所でも同時進行する。というのは、寺山がマルケスの原作の2次元世界を5次元世界の舞台に脱構築したからである。このアイデアには、2次元の世界の小説では表すことの出来ない劇空間を形作ることになった。従って、5次元の舞台空間を無視して、寺山の台本とマルケスの小説を比べることは危険といわねばならない。その理由は、いうまでもなく、寺山の5つの舞台は5次元の空間から構成されているが、書かれた台本は、2次元の平面に閉じ込められているからだ。

『百年の孤独』の舞台構造は、中世の道徳劇『堅忍の城』(*The Castle of Perseverance*)の舞台構成となっている天国・現世・地獄と比べると、コンセプトから見てもかなり異なっている⁽⁸⁾。だが、単に、舞台の景観だけから比較して見ると幾分か似ている。つまり、マルケスの『百年の孤独』を、中世の道徳劇に似た概念に置き換えて舞台化すると、マルケスの小説の神話が具体的に現われるので、この5次元の舞台装置は、極めて重要に思われる。しかし、観客が観客席から5次元の世界を俯瞰して見ることはかなり限定される。

寺山が、1981年7月にマルケスの小説『百年の孤独』を、5次元の世界に舞台化した後、次いで、1982年に『百年の孤独』を映画化した。しかし、映画『百年の孤独』（『さらば箱舟』）は、2次元というスクリーンの世界に退行したのではないかという疑問が生じた。とはいえ、カメラ・アイから、神話の世界を、時空を超えて俯瞰して見ると、何故、寺山が『百年の孤独』（＝『さらば箱舟』）をフィルム製作したのか、その意図が見えてくる。

けれども、フィルム『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）を小説『百年の孤独』と比べてみると、寺山の映画『さらば箱舟』は、マルケスの小説の世界に比べてあまり原作に密着していないのではないかという疑問が生じる。

実際、マルケスの小説『百年の孤独』を読み終えるには何日も要する。しかも、小説の『百年の孤独』を理解するには、中身を詳細に読み返さなければ、マルケスの斬新な神話の世界に肉薄することは出来ない。

にもかかわらず、寺山は、マルケスの小説『百年の孤独』を先ず5次元の世界にドラマ化したのであり、次いで、小説の最良の部分を省略して、最も、神話的な部分だけを映画化したのである。しかしながら、寺山は、小説『百年の孤独』の大部分を大胆に省略したおかげで、かえって、独自性のある映像を浮き彫りにすることになった。このような観点から寺山の映画『さらば箱舟』を観ていると、寺山の映画とマルケスの小説との解釈の差異を如実に読み取る事が出来るようになる。

或いは、寺山が、マルケスの小説『百年の孤独』のどの箇所にも焦点をあわせてドラマ化し、更に、フィルム化していったかも理解できる。殊に、寺山が、小説『百年の孤独』のうち90%以上を省略した理由が明確に見えてくるのである。

先ず、マルケスの小説『百年の孤独』と寺山の舞台台本『百年の孤独』とを比べてみると、寺山が、最初、ドラマの中に、マルケスの小説全体

を、できる限り、隈なく描こうとした事が分かる。そのことは、更に、2種類の舞台台本と2種類の映画台本の計4種類のテキストを読み比べてみると、その推敲課程で、寺山が、マルケスの小説『百年の孤独』のどの部分に焦点を搾っていったか読み取る事が出来る。

ところで、マルケスの小説『百年の孤独』と寺山の舞台『百年の孤独』と映画『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)を交互に読み比べて分かるのは、実は、当初、寺山は小説全体を俯瞰できる手法を考案したが、結局、網羅的に、小説全体を表わすことは不可能だと考えるようになったようである。その結果、寺山は5次元の舞台装置を大幅に縮小してしまった。つまり、映画シナリオだけに限って分析してみると、意外なことに、寺山は小説の最良の部分を含めて90%以上を省略してシナリオを書きあげたのである。

ひるがえってみると、シェイクスピアの戯曲を読んで感じることであるが、シェイクスピアは、プルタークの『英雄伝』(*Plutarch's Lives*)に描かれたシーザー(Julius Caesar)や、ホリンシェッド(Holinshed)の『年代記』(*Chronicles*)に描かれたマクベスの中で、二人の英雄的な部分を省き、むしろ、思いもよらぬ、箇所焦点を当てて、膨らませていく。つまり、シェイクスピアは、特にシーザーやマクベスの長所よりも短所を劇化した事が分かってくる。

マルケスの小説『百年の孤独』の場合、一般的に見ると、主要な部分は、ドン・キホーテ的なアウレリャノ大佐の英雄伝や、ジェンダーの問題を孕んだウルスラの孤独な人生などにある⁽⁹⁾。だが、寺山は、映画シナリオ『さらば箱舟』で、冒頭のウルスラとホセ・アルカディオの新婚時代を描き、神話的なエピソードに焦点をあてて、ウルスラやアウレリャノ大佐の孤独な老後生活を省いてしまった。明らかに、寺山の『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)は、小説の主題と外れた瑣末なサブプロットを劇化したような様相を帯びてくるのである。

寺山修司が、『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）を脚色するとき、何故、小説からウルスラとホセ・アルカディオの新婚時代の神話的なエピソードを抽出したかを探っていくと、実は、この物語全体を産み出す種子が、このエピソードに含まれている事が分かってくる。

寺山は、『百年の孤独』の中心的人物と思われるアウレリアーノ・ブエンディアーア大佐の冒険談や老ウルスラの失明の物語には直接触れなかった。むしろ、冒頭にあるウルスラとホセ・アルカディオ夫婦の新婚生活を中心に据えた。その理由は、そのエピソードの中で、奇怪な不眠症現象が現れるからだ。つまり、殆どの人間は、誰でも不眠に陥ると、奇妙な現象に襲われる。或いは、ウルスラとホセ・アルカディオ夫婦たちが、不眠によって引き起こされる物忘れや幽霊との遭遇は、心理学的に考察すれば、小説の意図は、もっと明瞭に解読できるはずである。

さて、不眠は、マコンド村の住民全員を襲う一種のペストのようである。だが、寺山は、自分自身が脚色した舞台台本では、村民の不眠について、箱書きやト書で触れているけれども、映画台本では、特に、村民の不眠によって、物忘れや幽霊の出現が付帯的に生ずる経緯については、あまり詳しく述べていない。むしろ、寺山はペストの代わりに、ペストではなくて、奇形児(10)が生まれる現象に書き変えた。

また、小説『百年の孤独』の中心をなすウルスラの孤独の原因は、盲目であり、それによって、彼女には「心にさそりがすんでいる」と譬える。というのは、さそりは、この小説の中で、毒物を象徴しており、不毛を暗示しているからである。更にマルケスは「心霊術師のアルナウ・デ・ピラノーバは幼い時分にさそりに噛まれてインポテ(12)になった」を引用している。まさに、さそりは、ウルスラとホセ・アルカディオ夫婦生活の挫折にも繋がっているのだ。マルケスは、さそりを、暗喩として用いているが、半ばヒューモラスに使っている。だが、寺山は、『百年の孤独』の脚色で、あえて、さそりを、使わず、さそりが産み出す心の苦

しみだけに焦点を当てているようだ。

確かに、寺山は、ドラマ『百年の孤独』では、「箱書き」のト書の中で、「不眠」に触れたが、シナリオ『百年の孤独』（『さらば箱舟』）の中では、「不眠」や、或いは、「心にさそりが住んでいる」のエピソードを引用しなかった。そのために、寺山の映画『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）から、孤独を解説するのが困難である。とにかく、寺山は、『さらば箱舟』に限らず、他の作品の中でも、病について、あまり詳細に、言及しなかった。その理由は、寺山が、人間の狭い心理だけを専ら描写することによって、ドラマツルギーを退行させてしまうのを好まなかったからであろう。

マルケスの小説『百年の孤独』の中で、女性の祖に相当するウルスラは、寺山の劇『百年の孤独』では、名前がハタケに変わり、更に、映画『さらば箱舟』では、スエに変わっている。ところで、映画の中で、スエが、夫の捨吉の後を追って自殺を遂げる場面がある。

「人間は、中途半端な死体として生まれてきて完全な死体になるんだ」^(E3)

「中途半端な死体」とは半分死にかかった身体であり、つまり、不治の病に犯された身体のことを指すのであろう。寺山は、不治の病を謎めいているが、シニカルな暗喩で映画に挿入して見せた。

さて、寺山はドラマ『百年の孤独』を1981年東京国際見本市協会B館で上演した。舞台は5箇所あり、しかも劇は同時に進行して行われる。考えてみると、元々複数の出来事を一箇所に限定して進行すること自体が不合理である。だから、寺山は芝居が持つ不合理性を解放して、あえて不可能な芝居を上演してみせたのであろう。

また、寺山は、最初から、近代劇の舞台で使うプロセニウムアーチを取り除いた。次いで、ドラマ『百年の孤独』の29シーンを5つの舞台で同時に展開した。つまり、5次元の舞台装置では、広い空間を5箇所に区切り、舞台1荒地、舞台2アバラ屋、舞台3空家、舞台4教会、舞

台5穴のまわり「負の穴」に別けて構築したのである。次に、台本は、箱書きになっていて、個々の桁に、それぞれの事件が5つ並列して書いてあり、Stage 1, Stage 2, Stage 3, Stage 4, Stage 5の場所で事件が起きる。次に、2次元の世界に閉じ込められたシナリオが続いていく。

天井積敷の関係者によると、「東京晴海にある東京国際見本市協会B館は、会場が広がった。だから、寺山さんは、広い空間を生かすために、5つの舞台を考案したのであって、最初から、『堅忍の城』の5次元の舞台や、道徳劇のコンセプトはなかったのではないのでしょうか」と語っている。

寺山の劇『百年の孤独』では、まず、「はたおり唄」が始まり、「噂のケチャ」へと続く。続いて、各場では、同時多発的に、事件が起こって進行する。

エピソード1.「トラホームの月」が、場面2に相当し、Stage 1で、事件が発生する。

エピソード2-6.「自動ピアノを撃て」が、場面2に相当し、Stage 3で、事件が生じる。

エピソード3-5.「はじまらない婚礼」が、場面2に相当し、Stage 4で、事件が起こり進行する。

エピソード4.「三メートルの輪」が、場面2に相当し、Stage 中央で、事件が突発する。

エピソード7.「旅路の果て」が、場面4に相当し、Stage 2で、事件が発生する。

エピソード8-9.「ズムの予言」が、場面4に相当し、Stage 1とStage 中央で、事件が生じる。

エピソード10-11.「謎の電報」が場面4と5に相当し、Stage 4とStage 中央でその事件が起こる。

エピソード12.「少女テマリの素性」が、場面5に相当し、Stage 1で、

事件が発生する。

エピソード12.1「木の葉の音がきこえる」が、場面5に相当し、Stage 2で、事件が同時に生じる。

エピソード13.「新発明」が、場面5に相当し、Stage中央で、事件が発生する。

次いで、「村全体を襲う不眠の伝染」の場面が、各場を横断して「人間さまの唄」となって始まる。200歳の人間が、5 Stagesに跨る回廊を、手製楽器をかき鳴らしながら、歌を歌って通り過ぎる。すると、忍ち、登場人物たちは皆不眠に襲われる。

エピソード14-18.「金のエナメル靴」が、場面6に相当し、Stage中央で、事件が起こる。

エピソード15.「記憶のフォークロア」が、場面6に相当し、Stage3で、事件が生じる。

エピソード16.「遺品配達人」が、場面6に相当し、Stage2で、事件が発生する。

エピソード17.「妊み月」が、場面6に相当し、Stage1で、事件が起こって進行する。

エピソード19.「文字」が、場面6に相当し、Stage3で、事件が突発する。

エピソード20-22.「テマリの人形変」が、場面7に相当し、Stage1とStage4で、事件が起こる。

エピソード21.「点鬼簿」が、場面7に相当し、Stage3で、事件が発生する。

エピソード23.「とけたダイヤモンド」が、場面7に相当し、Stage1で、事件が起こる。

エピソード24.「お粥の鍋の蓋が……」が、場面7に相当し、Stage2で、事件が発生する。

エピソード25.「チョコレートの空中浮上術」が、場面7に相当し、

Stage 3で、事件が起こる。

続いて、「穴の呪」の唄が、各場を、横断して始まる。

エピソード26.「動物園のような淫売屋」が、場面8に相当し、Stage 2で、事件が起こる。

エピソード27.「ローソクは、どれ？」が、場面8に相当し、Stage 3で、事件が生まれる。

エピソード31.「あの人の一生は小止みのない雨の日」が場面8に相当し、Stage 2で事件が生じる。

エピソード28.「テマリ昇天」が、場面8に相当し、Stage 4で、事件が起こる。

エピソード30.「物が本来あるべき場所」が、場面8に相当し、Stage 3で、事件が発生する。

エピソード29.「中途半端な死体」が、場面8に相当し、Stage 中央で、事件が起こる。

ラストのエピソード「冥土からの返事」が、場面9に相当し、Stage 中央で、事件が突発する。

「村全体に交響する祭の覚醒」の場面では、各場を横断して、暗黒の中の和太鼓と松明による魂の呼びかわしが生じる。

次いで、「あとの祭り」の唄が各場を横断して始まる。空地では写真機を組み立て、村人たちを呼び集めて記念写真を撮る。こうして、記憶は一枚の写真に記録され、百年は一瞬にして煙と化する。

因みに、寺山のドラマ・シナリオ『百年の孤独』（＝『さらば箱舟』）の中心部分を成しているのは、マルケスの小説『百年の孤独』の中で、ホセ・アルカディオとウルスラ夫婦中心の挿話2箇所⁽¹⁴⁾にすぎない。つまり、このドラマ・シナリオ『百年の孤独』（＝『さらば箱舟』）の部分は、小説『百年の孤独』の総頁数307頁から見ると、およそ1/30のみに相当するにすぎない。

ところで、寺山のドラマ『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオとウルスラ夫婦の名前が変り、タネとハタケ夫婦となる。また、タネとハタケに関係する場面は、1、8、9、15、19、21、25、27、29の9場面がある。全体（29シーン）から見ると、タネとハタケに関係する場面は、およそ1/3に相当する。

なお、寺山のシナリオ『百年の孤独』（『GAKU』、1982.4.15）では、タネとハタケ夫婦の名前が、また、変わり、捨吉とスエになる。捨吉とスエに関する場面はおよそ76場面である。全体（215シーン）から見ると、およそ1/3を占める。

また、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（『百年の孤独』、1982）（フィルムアート社、1993）では、捨吉とスエ夫婦の名前は変っていない。捨吉とスエ夫婦に関係する場面は、合計48シーンある。全体の184シーンから見ると、およそ1/2を占めている。

更に、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（新書館、1984.8.25）でも、捨吉とスエ夫婦の名前は変っていない。捨吉とスエ夫婦に関係する場面は56場面である。全体の137シーンから見ると、およそ1/2に相当する。

寺山の3本のシナリオ『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）を全体からみると、最終版に近い新書館版（1984.8.25）のシナリオでは、捨吉とスエ夫婦に関係する場面は、20シーン減少している。だが、最初のシナリオ『百年の孤独』（『GAKU』、1982.4.15）と、新書館版のシナリオ『さらば箱舟』（『百年の孤独』）とを個々に比較してみると、シーン全体が、78シーン減少しているのに対して、捨吉とスエ夫婦に関係する場面は20シーン減少しているに過ぎない。従って、個々の場面の数の増減を比較してみると分かってくることがある。つまり、むしろ、逆に、捨吉とスエ夫婦の関係を表す場面の数が増えたことになり、次第に、この二人に焦点が集まってきていることが分かってくる。

いま一度、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）と、マ

ルケスの小説『百年の孤独』を比べてみると分かることがある。それは、寺山が小説を脚色する際に、全体の90%以上をカットし、そして、冒頭部分のホセ・アルカディオとウルスラ夫婦の新婚時代だけの描写を本体にし、それに、僅かに小説の結末部分を、フィルムのエピローグとして付け加えたにすぎない。つまり、小説の結末部分を、寺山は、シナリオ『百年の孤独』（＝『さらば箱舟』）の結末に、字幕で「百年後」と付け加えているだけなのである。また、結末部分に限ってみると、小説『百年の孤独』と、シナリオ『百年の孤独』（＝『さらば箱舟』）を比較すると、次のような変遷が見られる。

「百年の孤独を運命づけられた家系は二度と地上に出現する機会を持ちえぬため、そこに記載されていることの一切は、過去と未来を問わず、永遠に反復の可能性はないことが予想されたからであった。」（マルケス『百年の孤独』⁽¹⁵⁾）

いっぽう、雑誌『GAKU』所収のシナリオ『百年の孤独』の結末は以下のようにになっている。

「銀板写真機に灼きつけられて、次第に色あせて、ゆっくりと脱色し、消えてゆく死んだ人たち……彼らは皆、現代人の服装をしているのだった。」シナリオ『百年の孤独』（『GAKU』⁽¹⁶⁾）

他方、フィルムアート社の『寺山修司のシナリオ』所収のシナリオ『百年の孤独』の結末は以下のようにになっている。

「彼らは皆、現代人の服装をして死を生きているのである。」（シナリオ『百年の孤独』フィルムアート社⁽¹⁷⁾）

しかしながら、新書館のシナリオ『さらば箱舟（寺山修司のシナリオ）』所収のシナリオの結末は以下のようにになっている。

「彼らの微笑みは、永遠の百年の中の死を生きてゆくのである。」（シナリオ『百年の孤独』新書館⁽¹⁸⁾）

マルケスの小説『百年の孤独』では、物語を記してある羊皮紙が、被

写体になっている。だが、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）では、台詞とナレーションによる写真が、被写体になっている。つまり、寺山は映像詩人として、文字を映像化したのである。ちょうど、演出家のトレバー・ナン（Trevor Nunn）が映画『十二夜』（*Twelfth Night*）で、シェイクスピアが書いたヴァイオラの言葉（詩）を映像化したようにである。

VIOLA

I'll do my best

To woo your lady. [*Aside*] Yet a barful strife!

Whoe'er I woo, myself would be his wife.⁽¹⁹⁾

トレバー・ナンは、映画でシェイクスピアが書いた極めて重要な対句（couplet）を省略してしまい、ヴァイオラにその対句を語らせず、問題の対句を映像で表したのである。舞台演出家でもあるトレバー・ナンが、映画では、言葉を映像化して、演劇と映画とが異なる芸術であることを証明した。だが、多くの映画監督は、シェイクスピアの額縁舞台を撮り、役者に台詞を語らせているだけであり、結局のところ時空を超えた映画を撮っていないのである。

寺山も、『百年の孤独』の最も重要な最終場面を、カメラで撮ってスクリーンの中で、写真機で村人を記念撮影している。つまり、カメラで撮っている映画を、更にそのシーンを写真機で重ねて撮ることによって、寺山が拘ったアントナン・アルトーの「ダブル」の解釈を応用したわけであり、両義的な意味で曖昧にしたのである。

マルケスの小説では、メルキアデスが、ホセ・アルカディオとウルスラー族の百年後の歴史を予言して羊皮紙に書いた。また、メルキアデスは銀板写真機の開発に努力を傾ける決心をしたといわれる。けれども、メルキアデスが実際に銀板写真を使って、消える運命にあった羊皮紙の文字を撮影したかどうか分からない。一方、寺山は、写真機を使って、小説の最後では消えた記録を、映画の最後の場面で、写真に留めたので

ある。

03. 映画『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）

寺山修司のシナリオ『さらば箱舟』の中で、村には、本家に時計がひとつしかない。この時計は、父親支配を象徴している。ところが、本家の大吉が、分家の捨吉に刺されて死ぬので、父親支配は終わり、それ以後、村では時計が幾つも増えて勝手に時を刻む。時計が、もはや、ひとつでなく幾つもあることは、父親の不在、つまり、父権支配の死を表している。

因みに、寺山の父・八郎は、大戦後、セレベス島で、戦病死した。もともと、父・八郎には、文才があった。しかも、寺山は、父親の文才を意識していたようだ⁽²¹⁾。寺山が、1954年、『短歌研究』特選に応募した歌集『父還せ』は、中井英夫の忠告で、『チェホフ祭』に改められた。だが、歌集のタイトルは変わっても、中身に変わりはなく、寺山が、幼少から、亡き父の思いが強⁽²¹⁾くあった。

寺山のシナリオ『さらば箱舟』で、大吉と捨吉は、アントナン・アルトーの〈ドゥーブル〉、ダブルのコンセプトから生まれた⁽²²⁾。従って、大吉と捨吉は、互いに分身としてオータナティブな関係にある。また、大吉が死んだ後、息子のダイが、急に大人に成長する。しかも、大吉とダイは極似していて、スエは、ダイを、大吉の幽霊だと間違える。ところで、ダイは、音が、“die”（死）と似ている。ダイは、大吉と捨吉が死んだ後、亡霊のように動き回るフリークスのようである。それに、大吉、捨吉、ダイのうち、特に「ダイ」音は、父親の「大吉」のうちの頭の部分「ダイ」の音は息子の「ダイ」の音と重なって聞こえてくる。つまり、父と子の名前の類似は、マルケスの円環的な時間軸を連想させる⁽²³⁾。

前に述べたように、シェイクスピアは亡き子ハムレットをモデルにしてハムレットを創ったといわれる。同時に、ハムレットは先王で父親であった亡霊ハムレット王と繋がっている。更に、ハムレットはシェイクスピアの息子ハムレットのように、また父親ハムレットのようにも、死を免れる事が出来ないでいる。つまり、マルケスばかりでなく、シェイクスピアもまた『ハムレット』の中で、円環的な時間軸を捉える視点が既にあったように思われる。

あるいは、シナリオ『さらば箱舟』は、寺山が、円環的な時間軸を使った例でもある。日本では、愛称として、「キチさん」「ダイさん」と呼ぶ慣習がある。そうだとすれば、大吉、捨て吉、ダイは、お互いに、螺旋状に連環しあっていることになる。

前に述べたように、大作の息子ダイは、捨て吉の死後、スエの貞操を襲う。ところが、ダイは大作に似ているので、スエは、ダイを大作の幽霊だと勘違いする。いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオの長男アルカディオが母のウルスラと近親相姦する。マルケスは同じ名前アルカディオを反復して使い、円環的な時間軸の流れの中で、神話として新しい意味を引き出した。だが、寺山は、映画『さらば箱舟』のなかで、捨て吉とスエ夫婦にとって、敵である大作の子供ダイの名前を反復することにより、また、同じ敵を作るという円環的な時間軸から神話を繰り返して作り出したのであろう。

ところで、寺山の『さらば箱舟』に出てくる大作の幽霊は、『マクベス』に登場するバンコオーに似ている。魔女の予言では、次のようにいう。

Your children shall be kings.⁽²⁴⁾

実際、捨て吉は、村人に襲われ殺害される。また、スエは、大作の子供ダイに襲われ貞操を奪われる。だが、スエは、ダイを受け入れる。こうして、マクベスが亡霊のバンコオーに逆襲されたように、捨て吉は、大吉の亡霊に逆襲され、更に、大吉の息子ダイにスエの操を奪われてしまう

のである。

更に、捨吉が、大吉を殺害した後で、彼の家を捨てて旅する。だが、巡り巡って、元の自分の家に戻ってくる。これは、悪霊の祟りが働いているからである。ちょうど、黒澤明が『マクベス』を翻案した映画『蜘蛛の巣城』で、マクベスに相当する鷲津武時が、悪霊に囚われ、同じ場所を堂々巡りするのと似ている。

マルケスの小説『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオ・ブエンディアが敵を殺害して、夫婦そろって、山奥の部落の家を捨てる。そして、旅に出て、3年4ヵ月後、辿り着いた場所で、彼が夢で見たマコンドを建設することになる。ところで、マルケスは、小説の7頁のところで、ホセ・アルカディオが「東へ、東へと航海すれば必ず出発点に戻りつくはずだ、と説いた⁽²⁾」と書いている。寺山は、捨吉とスエの旅で、新天地ではなく、元の自分の家にたどり着くという着想をえるが、それは、悪霊の仕業ばかりでなく、ホセ・アルカディオのコンセプトからも想を得たかもしれない。

また、寺山の映画『さらば箱舟』で、郵便配達夫が、冥界へ出入りする巨大な穴がある。この穴は、映画『田園に死す』では、少年が、恐山で、亡き父の霊を降ろすと霊場と重なっている。また、シェイクスピアの『マクベス』では、マクベスが、彼の未来を占ってもらう為に、魔女たちの住む冥界に行く場面とも似ている。

そこで、『マクベス』の魔女は、マクベスに「いいは悪いで、悪いはいい」(Fair is foul, and foul is fair)と言って二枚舌を使い、両義性を発揮する。魔女の両義性は、『さらば箱舟』では、大作が、生者と死者の二人に分裂したり、更に、円環的な時間軸に沿って、親と子に分裂したりして、親子が同じ女性を愛するという一種のオータナティヴな存在となる。つまり、大作は死ぬことによって、二面的になり、両義性を発揮するのである。

或いは、寺山の映画『さらば箱舟』の中で、捨吉が生きている間不能であるのは、子孫が生まれぬことを暗示している。そして、捨吉が死ぬと、この魔術が解ける。この魔術は、『マクベス』では、魔女が予言して、バンコオーの子孫が繁栄し、マクベスの子孫が繁栄しないという予言と繋がりがあるようだ。つまり、マクベス夫婦も、捨吉・スエ夫婦も共に滅びてしまい子孫は残らないのである。

ところで、『さらば箱舟』で、スエの貞操帯は、スエが、「豚の尻尾を持った子」を妊娠しないための魔よけであった。だが、捨吉が、死ぬと、魔法のように、スエの貞操帯はずれてしまう。つまり、これは、貞操帯に呪いがかかっていたことを示している。いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、夫のホセ・アルカディオは、妻のウルスラに命令して、貞操帯を解かせる。つまり、ウルスラの貞操帯には魔術が働いていなかったのである。こうして、ウルスラは妊娠して、正常な子供を出産する。かくして、ウルスラの心配は杞憂にすぎない事が分かる。だが、結局、一族は、百年後に全て跡形もなく消え失せてしまう。ということは、やはり、ウルスラの貞操帯にも、魔術がかかっていたことになる。他方、寺山の映画『さらば箱舟』では、百年後の世界が現われ、不思議なことに、スエと捨吉夫婦に子供がいる。

寺山は、映画『さらば箱舟』で、百年後の出来事を描いたが、実際には、大吉も捨吉もスエも死んでしまったのだから、結局、百年前に3人の生活は中断し断絶していたはずである。ともかく、映画では、スエは「百年たてば、その意味わかる！ 百年たったら、帰っておいで！」と謎めいた予言を残して投身自殺したのであった。つまり、ここにも、寺山の曖昧性や、両義的な解釈を見る事が出来る。

更に、寺山はシナリオの字幕「百年後」のところで、映画のエピローグを付け加え、村人の百年後の暮らしの様子を垣間見せる。そこでは、死んだはずの大吉も捨吉もスエも平和に生活している。しかし、元々、

大吉も捨吉もスエも存在しないので、百年後の姿もあるはずがない。けれども、寺山のコンセプトには、「起こった事も、起こらなかったことも歴史のうち」だとする次のような独特の持論があった。

記憶したものを再生し、その痕跡の変容の中に「私」のアリバイを求めるのではなく、実際に起こらなかったことまで記憶し、あるいは記憶しなかったものまで再生し、個の記憶を合成し、編集し、その総合された結果として「私」をとらえ直す⁽²⁷⁾。

元来、寺山のコンセプトには、既に、寺山が、俳人や短歌詩人の時代から、現実と虚構とが入り混じっていた。けれども、映画『さらば箱舟』では、結局、近代文明の象徴として写真機が現われて、魔術を働かせ、被写体に写っている百年後の村人の命を全部吸い取ってしまう。そこで、村人たちは、再び、百年前の姿に戻って、その姿を被写体に残すのである。

ところで、映画『さらば箱舟』で、スエが、投身自殺を遂げるときに語る最後の言葉は、寺山自身の遺言ともなった。つまり、寺山は、『さらば箱舟』を、彼の遺書として映画に遺したのである。言い換えれば、寺山は、彼の遺書を、映像化したといつてもいいかもしれない。

また、「半分死体となって生まれ、完全な死体となって死ぬ⁽²⁸⁾」は、両義的な意味、つまり「生」と「死」を合わせ持っている。また、この言葉は、パラドキシカルに、「生」とは何か、或いは、「生まれる」とは何かを考えさせる。同時に、この呪術的な言葉は、観客を睡眠状態から、覚醒させもする。それは、ブレヒトの教育的意味での異化作用ではなく、呪術的な意味での異化効果がある⁽²⁹⁾。なぜなら、死体は「ボデー」(body)であり、「ボデー」は肉体であり、その「ボデー」が生きているのは、霊、つまり、「スピリット」(spirit)が、肉体に宿っているからである。霊は、降神術によって天から降りてくるが、再び、霊が、肉体から離れるとき、「完全な死体」となって、「死ぬ」のである。

話は変わるが、青森の春は、遅く訪れる。映画の中で、スエが、大きな穴に向かって投身自殺する直前にふりしきる黄色い花びらは、やっと5月になって咲いて散る桜吹雪に似ている。寺山は、『われに五月を』の中で「ぼくは5月に誕生した⁽³⁰⁾」と歌った。寺山は、青森の桜の花びらを、映画の最後で再生を現す象徴として使ったかもしれない。

或いは、シェイクスピアの『マクベス』では、マクベスはダンカン王を暗殺した後で次のように言う。

Sleep no more: Macbeth does murder sleep⁽³¹⁾

魔女が、マクベスの眠りを奪ってしまったのだろうか。一方、マルケスの小説『百年の孤独』では、ウルスラの長男の伴侶であるレベエカの目に、ある「病気の兆候⁽³²⁾」が発生する。「それは、悪質な伝染性の不眠症であった⁽³³⁾。」そして、「この不治の病はどんなことをしても世界の果てまで追ってくる⁽³⁴⁾」のであり、「この不眠症のもっとも恐ろしい点は眠れないということではない—体はまったく疲労を感じないのだから—、恐ろしいのは、物忘れという、より危険な症状へと容赦なく進行していくことだった⁽³⁵⁾。」つまり、マクベスの不眠は、マコンド村住民全てを襲う不眠と同じなのである。

ある晩ホセ・アルカディオ・ブエンディアーは寝つかれなくてベッドの上で輾転反側している自分に気がつく。同じように目をさましていたウルスラにどうしたのかと聞かれて答えた。「プルデンシオ・アギラルのことを考えていたところさ、久しぶりに」という。結局彼らは一睡もしなかったのである⁽³⁶⁾。

プルデンシオ・アギラルは、ホセ・アルカディオが殺害した男である。そこで、ホセ・アルカディオとウルセラが、プルデンシオ・アギラルの呪いから逃れるために、村を離れ、マコンド村に移住した。しかし、プルデンシオ・アギラルの亡霊が現われ、ホセ・アルカディオの眠りを、ちょうど、亡霊のバンコオーがマクベスの眠りを圧殺するように、殺し

てしまったのである。こうして、再び、不眠が、コレラの如く、マコンド村を襲ってきて、ホセ・アルカディオとウルセラは、プルデンシオ・アギラルの祟りに脅かされたのだった。

けれども、寺山は、映画『さらば箱舟』では、捨吉が大作を殺した後、大作の亡霊が現れて、ただ捨吉だけを苦しめるようにした。この亡霊は、妻のスエには見えない。ちょうど、マクベスにはバンコオーの幽霊が見えても、マクベス夫人や他の誰にもバンコオーが見えないのと同じである。

ひるがえてみると、マルケスの小説『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオ・ブエンディアーアとウルスラ夫婦の兩人には、プルデンシオ・アギラルの亡霊が見えるのである。しかも、不眠によって、村中では、物忘れが生じたので、ホセ・アルカディオは皆に紙に物の名前を書くようにと、次のように命じた。

墨をふくませた刷毛で〈机〉〈椅子〉〈時計〉〈扉〉〈壁〉〈寝台〉〈平鍋〉という具合に、物にいちいち名前を書いていった。(『百年の孤独』⁵⁷⁾)

いっぽう、寺山の映画『さらば箱舟』では、不眠は、村人を襲うのであるが、物忘れは、捨吉だけに生ずる。しかも、捨吉は、次第に、次のようにして、狂気じみてゆく。

部屋の中のあちこちに、捨吉によって書かれた備忘のための名前が貼られている。例えば、「亀」「戸口」「床」「柱」「鍋」「桶」「葉」「水」「豚」「暦」。それらに埋もれるようにして、捨て吉が眠りこけている。⁽⁵⁸⁾(『さらば箱舟』新書館)

更に、寺山は、ドラマ『レミング——世界の涯まで連れてって』や『疫病流行紀』などで、眠りや夢について独特の解釈を展開している。マルケスも小説『百年の孤独』で、固有の眠りについて以下のように解釈をする。

みんなは眠れるどころか、一日じゅう目をさましたまま夢を見つづけ

た。彼らは自分自身の夢にあらわれる幻を見ていただけではない。ある者は、他人の夢にあらわれた幻まで見ていた⁽³⁹⁾。

マルケスが、小説『百年の孤独』の中で、この不眠症という「町全体が疫病に冒されたこと」と書いたのは、夢が、人生であり、歴史（＝物語）であることを暗示している。この不眠症で苦しむ村人を救ったのはメルキアデスである。マルケスによると「彼（メルキアデス）は死の世界にいたのだが、孤独に耐えきれなくてこの世に舞い戻ったのだ⁽⁴⁰⁾。」という。

このメルキアデスは、ホセ・アルカディオ一族の歴史について、既に、百年前に羊皮紙に書いていた。しかも、この歴史の記録は、この小説『百年の孤独』が終わると共に一瞬にして消え去るのである。

さて、寺山は、映画『さらば箱舟』で、メルキアデスらしき人物を暗示して描いているようだが、劇の鍵を握る人物として描いていない。或いは、また、寺山は、『さらば箱舟』以外のいずれの劇作品でも、メルキアデスが作ったような覚醒薬を使って魔術を解かない。もしかしたら、寺山にとって、悪の魔術師は、詩的であっても、メルキアデスのような善の魔術師は、散文的だと考えたのではないだろうか。

また、寺山は、映画『さらば箱舟』の中で、夢のように消えてしまう歴史を、つまり、捨吉とスエの夫婦生活を映像としてとどめるためのよう、メルキアデスが写真機を開発しようとした。そして、メルキアデスが写真機を使い、捨吉とスエ夫婦の生活を記録として残そうとした。さて、この寺山のアイデアは、次に示すメルキアデスの銀板写真にあったと思われる。

「彼（メルキアデス）は、銀板写真術の開発に努力を傾ける決心を固めていた⁽⁴¹⁾。」

いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、メルキアデス以外の人物は皆、次のように写真を魔術のように恐れていた。

「ホセ・アルカディオ・ブエンディアーアはすっかり怖気ついていた。金属板に姿が移されるにつれて、人間は少しずつすりへって行くのではないか、と疑ったからだ⁽⁴²⁾」

いわば、マルケスが小説『百年の孤独』で、描いたマコンド村は、魔術の箱そのものであった。こうして、寺山は、映画『さらば箱舟』の最後で、メルキアデスの銀板写真機になり代わって、写真を撮る。或いは、言い換えれば、この場面で、寺山が、メルキアデスになり代わって、写真を撮ったと考える事も出来る。

ところで、シェイクスピアの『マクベス』では、魔女が、マクベスに、次のように予言する。

The power of man, for none of woman born Shall harm Macbeth⁽⁴³⁾

つまり、マクベスは、まるで、ウルスラが産むような怪物でなければ負けないと予言されるのだ。或いは、また、魔女は次のように予言する。

Macbeth shall never vanquished be until Great Birnam Wood to high
Dunsinane hill Shall come against him⁽⁴⁴⁾

前述のように、マクベスは、ちょうど、マルケスの小説『百年の孤独』で、メルキアデスが引き起こすような超自然的な能力に出くわさない限り、不死身だというのである。

或いは、また、シェイクスピアは、マクベスに次のように語らせる。

Macbeth Out, out, brief candle,
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.⁽⁴⁵⁾

前述の台詞には、孤独なマクベスが、消えうせてしまいたい気持ちが表れている。ともかく、マクベスは敗残者なのだ。

ところが、マルケスの小説『百年の孤独』の中では、ホセ・アルカディオとウルスラー族は敗残者ではない。けれども、彼らは、孤独だという。メルキアデスですら、死の世界にいて、遂に、孤独に耐えきれなくてこの世に舞い戻ってきたという。孤独とは何か？ 実はこの小説『百年の孤独』の中で、解けない謎となって最後まで残る。この問題に答えるのは、ウルスラである。

「畜生！」思わず大きな声を出した。トランクに服を詰めかけていたアマランタはびっくりし、さそりにでも刺されたのだと思って聞いた。

「どこ？」

「どこって、何が？」

「さそりよ！」とアマランタははっきり言った。すると、ウルスラは自分の胸を指さして答えた。

「そいつなら、ここだよ」⁽⁴⁶⁾

他方、シェイクスピアは『マクベス』の中で、マクベスが、バンコオ一暗殺を考えているうちに懊悩する心境を劇化した。

O, full of scorpions is my mind⁽⁴⁷⁾

ところで、寺山の映画『さらば箱舟』では、捨吉は、大作を殺害した後、大作の幽霊を夢に見る。やがて、以下のように、捨吉は悪夢に悩まされ、気が狂い、遂に村人に殺害されてしまう。

捨吉「ダバシャ！ シナキローツ！」

スエが「あんた！」と制止するのきかず草刈り鎌をふりまわすので、村人たちも、手に手に持った棍棒や鍬で応じる。「こんにゃろーツ！」「ぶっ殺せ！」といった言葉が行き交い、柱時計は叩き割られ、捨吉は脳天に一撃、二撃とくらって血だらけになって倒れる。動かなくなった捨吉を見て、

六「(びっくりして) 逃げろーツ！」と飛び出す。

スエ「あんたッ！」と駆け寄るが、捨吉はもう死んでいる。⁽⁴⁹⁾(フィルムアート社)

ところで、マルケスの『百年の孤独』や、寺山の『さらば箱舟』や、シェイクスピアの『マクベス』との間で共通してあらわれる孤独とは、毒である。毒が人間の心を苦しめるのである。人間はこの病に犯されて不治の病を得るのだ。また、寺山の毒は、不能とも結びついている。直接的には、『さらば箱舟』の中で捨吉が不能なのは、マルケスの小説『百年の孤独』にも描かれていた。

これは心霊術師のアルナウ・デ・ピラノーバの不能から暗示を受けたと思われる。アルナウ・デ・ピラノーバは、さそりの毒で不能になった。或いは、また、遠因として、監督の羽仁進と脚本の寺山修司が描いた『初恋・地獄変』(1968)に登場する主人公シュンにも、既に、不能の兆候が見られた。明らかに、『さらば箱舟』の中の捨吉の毒は、寺山が、生涯、ネフローゼ治療の薬害で苦しんできた暗喩としての猛毒が、さそりに変わった瞬間でもあった。そうだとすれば、シュンの不能も、ナイーブな少年の気持ちから生まれたのではなく、不治の病として死に直結した毒薬⁽⁴⁹⁾だったのである。

寺山は、青森高校時代に、シェイクスピアの『マクベス』から引用した評論を著した。その引用は、マクベスを騙した魔女の呪文「いいは悪いで、悪いはいい」であった。魔女の呪文は、二枚舌で、両義性があり、結局、後年、寺山の「ダブル」の考えに繋がっていく。それ以来、寺山は、ときどき、シェイクスピアについて、殊にマクベスに拘りを持って論評した。確かに、寺山は『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)の中で、マクベスという言葉を使わなかった。しかし、寺山は、ドラマ『百年の孤独』で、『マクベス』を暗示する場面を描いている。

たとえば、寺山のドラマ『百年の孤独』には、27、「ローソクは、どれ？」がある。そこでは、夫のタネが狂死した後、妻のハタケが次第に狂って

いく場面で次のように語られる。

あたりを見まわしても、タネがあらわれる気配がない。ハタケ、火のとぼったローソクをもって、ふらふらと家の外へ、夢遊病のように出てゆく。

ハタケ あんた……！ あんた！⁽⁵⁰⁾（ドラマ『百年の孤独』）

前述した27番目の場面は、シェイクスピアの『マクベス』の中で、マクベス夫人が、狂って、燭台を手にして、夜中に独り言を言う場面と似ている。

Out, damned spot! Out, I say!⁽⁵¹⁾

シェイクスピアは、『マクベス』の中で、マクベス夫人が先に狂死して、後に、マクベスが死ぬ設定にしている。しかも、マクベスのもとに最後まで従っているのは、シートンである。ところで、シートンの名前は、悪魔サイタン（Saton）と、音が、似ている。

いっぽう、寺山のドラマ『百年の孤独』では、タネの最後を看取るのは、ハタケたちであるが、神父が立ち会う。やがて、タネが息を引き取ると、神父は、ちょうど、イエスの磔刑の後、身包みを剥いでいく兵士のように、奪った壺や金時計を小脇に抱えて逃げてゆく。けれども、寺山は、映画シナリオ『さらば箱舟』で、この場면을省略した。そして、その代わりに、大作の息子のダイが、スエの操を襲う場面に変えた。

寺山の映画『さらば箱舟』には、上映台本『百年の孤独』（1982）と『寺山修司全シナリオ』II（1993出版）所収の『さらば箱舟』（1982発表）と、新書館（1984.8.25発表）の『さらば箱舟』とがある。他に、楽叢書『GAKU』（1982発表）収集の『百年の孤独』がある。楽叢書収集の『百年の孤独』は、他のシナリオ『さらば箱舟』とは、タイトルが異なっている。だが、中身は、ほぼ同じ内容のものである。発行年月日と内容から見ると、上映台本『百年の孤独』（1982）と楽叢書『GAKU』（1982.4.15）収集の『百年の孤独』が古く、それを、改定したものが、『寺山修司全シナリオ』

II（1993出版）所収の『さらば箱舟』（1982発行）である。そして、新書館（1984発行）の『さらば箱舟』が一番新しいシナリオに近いようである。

そこで、次に、『寺山修司全シナリオ』II（1993出版）所収の『さらば箱舟』を中心にして、先ず、楽叢書『GAKU』所収の『百年の孤独』と比較して、続いて、新書館（1984発行）所収の『さらば箱舟』と比較したい。というのは、シーンの数が、新しいシナリオになるに従って、少なくなり、描写が詳細になっていく事が分かるからである。

- ①ドラマ『百年の孤独』（『GAKU』1982.4.15発行）215シーン（各頁、3段組、43頁）
- ②シナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社、1982発行）184シーン（各頁、2段組、45頁）
- ③シナリオ『さらば箱舟』（新書館、1982.8.25発行）137シーン（各頁、1段組、164頁）

次いで、②シナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社）を中心にして、②のシナリオを①と③のシナリオと比較してみる。②シナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社）の各場面は、次の通りである。

1 海の見える丘、2 村の遠景、3 本家の正面、4 その裏庭、5 本家・台所、6 柱時計、7 本家・仏間、8 分家・捨吉の家、9 賭け、10 村の道、11 鍛冶屋、12 分家・裏庭、13 鍛冶屋・表口、14 鍛冶屋・土間、15 分家・裏庭、16 水呑み場、17 分家・土間、18 村の空き地、19・20 村の道、21 本家・仏間、22 本家・入り口、23 本家仏間、24 本家裏口、25 本家・仏間、26 本家・裏口、27 本家・仏間、28 本家・裏口、29 分家・裏庭、30 本家・仏間、31 森、32 分家・土間、33 森、34 分家・土間、35 村の道、36 本家一家畜小屋、37 村の空き地、38 村の道、39 村の空き地、40 村の空き地、41 子育て地藏、42 酒場、43 酒場の外、44 村の道の遠景、45 本家・物置、46 本家・台所、47 本家・仏間、48 家畜小屋、49 夜の森、50 村の空き地、

51 村の広場、52眩惑する様な白日の輝き！ 53 村の広場、54 分家・裏庭、55 分家・土間、56 村の丘、57 村の丘、58 一軒家、59 一軒家、60 村の俯瞰、61 村の空き地、62 村で一番の老木、63 本家、64 柱時計のすぐ下に掲げられている大作の遺影、65 本家・物置、66 日に陽光の矢を射かけてくる日輪の目くるめく輝き！ 67 分家・台所、68 分家・裏庭、69 分家・台所、70 分家（夜）、71 森の入り口、72 森の奥、73 森の大木の陰、74 分家・板の間、75 森の大木の陰、76 小学校の教室、77 森の木陰、78 分家・板の間、79 分家・板の間、80 分家・裏庭、81 交番、82 分家・板の間、83 鍛冶屋・台所、84 村の田、85 大木の幹、86 青空、87 分家・板の間、88 丘の上、89 村の広場、90 分家・土間、91 分家・戸口、92 村の広場、93 鍛冶屋・台所、94 分家・台所、95 村の空き地、96 分家・土間、97 家畜小屋、98 本家・板の間、99 家畜小屋、100 本家・台所、101 本家台所、102 分家・裏庭、103 森の入り口、104 森の中、105 森の入り口、106 森の中、107 木陰、108 分家（裏庭）、109 村の道、110 本家・仏間、111 本家・表口、112 本家・仏間、113 本家・廊下、114 本家・仏間、115 村の空き地、116 本家・台所、117 分家・裏庭、118 分家・裏庭、119 分家・裏庭、120 本家・仏間、121 本家・板の間、122 分家・台所、123 分家・裏庭、124 本家・板の間、125 村の空き地、126 本家・裏庭、127 本家・台所、128 本家・裏庭、129 本家・板の間、130 本家・裏庭、131 分家、132 教会、133 分家、134 村の空き地、135・136 分家、137 通夜の月、138 分家（夜）、139 村の酒場（夜）、140 分家・裏庭、141 分家（夜）、142 砂丘（夜）、143 本家（朝）、144 子育て地藏堂、145 森の中、146 墓地（月夜）、147 分家・戸口、148 分家・台所、149 分家・台所、150 林、151 本家・庭、152 馬小屋、153 本家・台所、154 本家・台所、155 本家・板の間、156 本家・仏間、157 村の道、158 本家・表口、159 分家、160 村の道、161 村の道を通る自動車の後部座席、162 分家・台所、163 村の広場、164 本家・台所、165 本家・便所、166 本家・台所、167 本家・物置、168 本家・土間（同

じ夜)、169本家・裏庭、170本家・板の間、171本家・板の間、172村の道、173本家・板の間、174村、175子育て地蔵、176広場、177分家・板の間、178曇天、179村の空き地、180村の全景、181時計屋、182かつて〈村の空き地〉だったところ、183町の大通り、184村の空き地。

先ず、寺山のシナリオ『さらば箱舟』で、主だった場面となるのは、大まかに見て、本家（50シーン）と分家（40シーン）の場面に分かれる。つまり、全体の184シーンのうち、およそ1/2近くの場面が、本家と分家が占める。いいかえれば、本家の大作の支配が、分家の捨吉におよび、二人の間の権力争いの構図が浮かび上がってくる。ところで、マルケスの小説『百年の孤独』には、本家や分家の概念は出てこない。

但し、マルケスの小説『百年の孤独』では、捨吉が殺した男、大作に相当するブルデンシオ・アギラルが亡霊となって出てくる。いっぽう、寺山のドラマ『百年の孤独』では、ブルデンシオ・アギラルは、名前が、二番星に変わっている。小説のブルデンシオ・アギラルと異なって、二番星は、タネを苦しめ、遂に、呪い殺す。更に、二番星は、寺山の映画『さらば箱舟』では、また名前が変わって、大作に変わっている。

更にまた、映画『さらば箱舟』では、大作の子供にダイと名前が付く。しかも、ダイは、悪魔性を発揮する。そして、ダイは、スエが身につけていた貞操帯から呪いが解けてはずれると、スエと交わる。いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、ダイに相当する人物は存在しない。しかし、スエに相当するウルスラが、長男と交わる近親相姦の場面がある。けれども、このウルスラ母子のエピソードは、神話や創世記や文明などの黎明期に生ずる古代文化の残像、エディプス・コンプレックスを想起させるにとどまっている。

次いで、寺山がシナリオ『さらば箱舟』（フィルアート社）から、シナリオ『百年の孤独』（『GAKU』）のシーンをカットした箇所をあげてみる。8裏の川、17小学校（放課後）、18墓地（日ざかり）、20本家・

物置、43村（朝）、49鍛冶屋・土間、50村の道、51青空、63本家・板間、64村の丘（夕暮れ）、74本家・仏壇、82砂丘、83分家、93村の田、94蠟燭屋、97酒場の裏の空地、115本家・台所、135砂丘、144月、145夜の森、146分家、146分家、151楡の木の下、152分家、160分家（夜）、162鍛冶屋、164小学校、170砂丘（月夜）、178砂丘（真昼）、180村の空地、181青白い裸電球！ 182本家・板間（夜）、185村の空地、189教会、191本家・物置、202本家・台所、205本家（遠景）、206分家・土間に及ぶ。（全体では、38シーンが省略されている。）

因みに、寺山がシナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社）に、新たに付け加えたシーンは、16水呑み場、99家畜小屋、101本家・台所、105森の入り口、106森の中、111本家・表口、134村の空地、135分家に及ぶ。（全体では、8シーンを追加している。）

さて、ここで場面の増減を計算してみると、全体で、30シーン減少していることが分かる。こうして、映画台本は、捨吉とスエの物語に収斂していき、同時に、ファンタジックで表現主義的な場面が省略されて、叙述的でリアリスティックな場面が残されていくように思われる。

更に、寺山が『さらば箱舟』（新書館、1984.8.25）から『さらば箱舟』（フィルムアート社、1982制作）のシーンをカットした部分をあげてみる。カット場面は、2シーンの村の遠景から始まって、4～7シーン、9・10シーン、12・13シーン、16・20・26・30シーン、33～35シーン、38～40シーン、43シーン、46・47シーン、49・50シーン、54・56・60シーン、62～70シーン、73・76シーン、80シーン、84～90シーン、92・93シーン、98～100シーン、103シーン、105～107シーン、114・115シーン、119～121シーン、125・127シーン、134・136シーン、140～142シーン、144シーン、146～149シーン、153・156・158シーン、161～170シーン、175・176シーン、180シーンに及ぶ。（全体では、85シーンを省略している。）

寺山が、映画『さらば箱舟』（新書館）からカットした場面を見てい

くと、捨吉とスエ夫婦と大吉との権力争いに直接関係のない場面（161～170、175、176、180）や、重複場面（136）等である事が分かる。また、映画『さらば箱舟』は、映像を主体にしているので、殆ど童歌だけの場面（134）は省略している。

また、寺山が、シナリオ『さらば箱舟』（新書館）に、新たに加えたシーンは、24森、25分家・土間、29森、33森、42本家、43村の丘・夕暮、48分家・台所、49分家・台所、50分家・板間、62森の大木の下、64森の中、65村の空地、67本家・板間、68分家・土間、76本家・仏間、77本家・家畜小屋、86本家・台所、87本家・土間、89村の空地、93渚、96本家・仏間、100本家・縁側、109夜、110火祭り、114分家・新屋、118本家・便所、119本家・台所、120分家・新屋、121広場、123真昼の砂丘に及ぶ。（全体で、30シーンを追加している。）

寺山が、追加した場面を見ていくと、スエや捨吉の心理描写（24、25）事物・現象（貞操帯・柱時計・火・幽霊）の説明（29、30、42、48、60）を新しく付け加えている事が分かる。

ところで、寺山は幽霊が出てくる場面で、眠りの場面（65）を多用している。いっぽう、マルケスは、小説『百年の孤独』の中で、不眠に悩まされた村人たちが、夢に、幽霊を見る状況を描いているが、夢の解釈が、寺山の夢の解釈と少なからず異なっている。つまり、寺山のシナリオ『さらば箱舟』では、ドラマ『百年の孤独』と同じように、不眠が引き起こす、物忘れの場面（67）（68）は、幽霊の復讐のように思われる。また、マルケスの小説『百年の孤独』にも、虫の発生や異変が状況の変化と結びついた場面がある。更に、状況の急変は、マルケスの小説『百年の孤独』でも、寺山のシナリオ『さらば箱舟』の（86）（87）（96）（110）の場面でも、一種のフリークスの世界と結びついている。

寺山修司のドラマ『百年の孤独』では、タネが狂い死にし、その後で、ハタケが狂って、最後に穴に向かって投身自殺する。ハタケが狂う場面

は、シェイクスピアの『マクベス』でマクベス夫人が狂うところと似ている。だが、『マクベス』では、順序は逆で、マクベス夫人が先に狂って死に、その後で、マクベスが死ぬ。ところで、シェイクスピアは、妻が先に死に、夫が後で死ぬドラマ『ジュリアス・シーザー』(Julius Caesar)『リチャード三世』(Richard III)『ハムレット』『オセロ』(Othello)などを多く書いている。それに対して、寺山は、父が先に死に、妻が後で死ぬドラマを多く書いている。これは、寺山が、若くして、父・八郎を失ったことと関係してくるようだ。例えば、寺山の映画『さらば箱舟』では、捨吉が狂い、そして、死ぬ。その後、スエは、大作の子供ダイに、彼女の操を奪われる。最後に、スエは捨吉を追って後追い自殺をする。つまり、寺山のシナリオ『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)を、順を追って見ていくと、シナリオのファイナル・バージョンに近づくと、俄然、父親の問題が主要なテーマへと変わる。

04. むすび

寺山修司の考え方には、マルケスの考え方に似ているところがある。だから、寺山はマルケスの原作『百年の孤独』を脚色したわけである。だが、寺山は、結局『百年の孤独』を脚色するときに原作をなぞるだけの単なる模倣にはしたくなかった。そこで、寺山は、最初、紙(マルケスの小説)という2次元に対して、5次元の舞台、つまり、5箇所で5つの芝居が同時進行する劇を作ってマルケスに挑戦した。更に、寺山は、マルケスの『百年の孤独』の中へシェイクスピアの『マクベス』のコンセプトを混入してシェイクスピアにも挑戦した。というのは、作家ならばシェイクスピアを超えたいと考えているわけであるからだ。実際に、寺山のドラマ『百年の孤独』には、マクベスを思わせるシチュエーション

ンが頻繁に出てくる。

いっぽうマルケスにしても、また、小説『百年の孤独』で、豊かな南米庶民に棲息する神話を産み出し、シェイクスピアの『マクベス』を乗り越えたいという意欲を表わしていたかもしれない。だから、自然、寺山もシナリオ『さらば箱舟』で、あくまで慎ましい市井の人の立場にたちながら、シェイクスピアが描いた『マクベス』の貴族に対抗して、挑戦的な意識を露にしたのかもしれない。

結局、寺山は映画『さらば箱舟』で「父還せ」のテーマに帰っていったように思える。そして、また映画『さらば箱舟』のラストシーンで、花びらがしきりに舞うシーンでは、寺山が青森の桜吹雪を思い出し、「ぼくは5月に誕生した」という思いを、花びらにたくしていたものと思われる。寺山は『さらば箱舟』で、転生を映像詩として歌っていたのかもしれない。

安藤紘平氏の実験映画『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』では、プラットホームで子供達が全員揃って記念撮影をする場面がある。次の瞬間、子供たちの前を電車が通り過ぎる。すると、電車が通り過ぎた後に、記念写真の被写体には100年前の子供たちではなくて、お爺さんお婆さんの子供時代の顔が映っている。翻ってみると、100年前の子供達も100年後の子供達も宇宙の進行から見ればほんの束の間の出来事である。だけれども、実に、驚くべきことには、よく見ると、100年前に撮った写真の子供達は100年の間、永遠の死を生き続けていたのである。

さて、マルケスもシェイクスピアも寺山が表したようにこの死の死から「不死」を明示して永遠に生き続ける映像を考えたことはなかったように思われる。言うまでもなく、安藤紘平氏にこのアイデアを無意識に与えたのは寺山が撮った遺作『さらば箱舟』のラストシーンであり、記念撮影するシーンであった。まさに、この場面で、100年前の村人は

永遠の死を生き続けていたのだ。

注

- (1) (参考) 『寺山修司演劇論集』(国文社、2000)、50-52頁。『身体を読む 寺山修司対談集』(国文社、1983)、113頁。『寺山修司演劇論集 臓器交換序説』(日本ブリタニカ株式会社、1982)、307頁。『寺山修司戯曲集 2—実験劇篇』(劇書房、1981)、231頁。『寺山修司対談集 密室から市街へ』(フィルムアート社、1976)、77頁。
- (2) 寺山修司「林檎のために開いた窓—現代の紀行ノート—」(『生徒会誌』青森県立青森高等学校、1953)、29-31頁。
- (3) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 229.
- (4) 寺山修司『不思議図書館』(角川文庫、1993)、61頁。「マクベスに出てくる魔女」
- (5) 寺山修司『身毒丸』(『寺山修司の戯曲』第6巻、思潮社、1986)、46頁。
- (6) Shakespeare, William, *Hamlet* (大修館、2001), p. 214.
- (7) 注(3)に同じ。
- (8) 『堅忍の城』(『イギリス道徳劇集』、リーベル出版、1992)、33-37頁。
- (9) ガルシア・マルケス『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1972)、311-313頁。
- (10) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、16頁。
- (11) ガルシア・マルケス、前掲書、193頁。
- (12) 同書、296頁。
- (13) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、152頁。(フィルムアート社、1993)、338頁。
- (14) ガルシア・マルケス、前掲書、19-48頁。
- (15) 同書、307頁。
- (16) 寺山修司『百年の孤独』(GAKU)、233頁。
- (17) 寺山修司『さらば箱舟』(フィルムアート社、1993)、340頁。
- (18) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、164頁。
- (19) *Twelfth Night* Edited by Elizabeth Story Donno (Cambridge U.P., 2000), p. 57.
Cf. Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen* (Cambridge U.P., 2001), pp. 238-40.
- (20) 寺山八郎「人生と宗教」(北奥気圏、2005)、14-15頁。

- (21) 中井英夫「眠れゴーレム」(『寺山修司』、河出書房新社、1993)、51頁。
- (22) Cf. Artaud, Antonin, *Autour du Théâtre et son double (Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud Tome V nrf GALLIMARD, 1964)*, pp. 14-47.
- (23) ガルシア・マルケス、前掲書、312頁。
- (24) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 114.
- (25) ガルシア・マルケス、前掲書、7頁。
- (26) 寺山修司『さらば箱舟』(フィルムアート社、1993)、338頁。(参考) ガルシア・マルケス『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1972)、144頁。
- (27) 『寺山修司演劇論集』(国文社、2000)、227頁。
- (28) 注(26)に同じ。
- (29) 寺山修司『演劇論集』(国文社、2000)、37-40頁。
- (30) 寺山修司「五月の詩・序詩」『寺山修司全詩歌句』(思潮社、1986)、12頁。
「ぼくは5月に誕生した」
- (31) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 144. 「マクベスに眠りはない」
- (32)~(36) ガルシア・マルケス、前掲書、36-37頁。
- (37) 同書、39頁。
- (38) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、84頁。
- (39) ガルシア・マルケス、前掲書、37頁。
- (40)~(42) 同書、41頁。
- (43) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 195.
- (44) *Ibid.*, p. 195.
- (45) *Ibid.*, p. 229.
- (46) ガルシア・マルケス、前掲書、192-193頁。
- (47) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 171. 「俺の心はさそりでいっぱいだ」
- (48) 寺山修司『さらば箱舟』(フィルムアート社、1993)、327-328頁。
- (49) ガルシア・マルケス、前掲書、296頁。『寺山修司全シナリオII』(フィルムアート社、1993)、146, 173, 353頁。
- (50) 寺山修司『百年の孤独』ドラマ、107頁。
- (51) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 218. マクベス夫人「消えてしまえ、しみよ、」

参考文献

- Marquez, Gabriel Garcia, *Cien anos de soledad* (Catedra, 2004)
- Marquez, Gabriel Garcia, *One Hundred of Solitude* (Perennial Classics, 1998)
- Friederike Von Schwerin-High, *Shakespeare, Reception and Translation* (Continuum, 2004)
- Tetsuo Kishi, Graham Bradshaw, *Shakespeare in Japan* (Continuum, 2005)
- 寺山修司『不思議図書館』(角川文庫、1993)
- マルケス、G・ガルシア『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1999)
- マルケス、G・ガルシア『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1972)
- 『フォークナー全集』5, 19, 27巻(富山房、1995)
- 『草田男の森』(宮脇白夜著作集 I、本阿弥書店、2002)

