

## 寺山修司・ミッキーマウス・青ひげ

Steven Clark

完璧なオリジナリティを持つということは、他者とのコミュニケーションを不可能にするということでもあります。言語でも芸術でもそうです。言語で文章を作ろうとすると、すでに他人に使用された言葉を選んで、すでに他人に使用された文法の形にアレンジせざるをえません。つまり、言葉という内容のレベルでも文法という形式レベルにおいてもコミュニケーションのためにオリジナリティは邪魔になります。われわれが一般的に考えている「オリジナリティ」とは、その言葉と文法という材料を用いて、すでに書かれた文章と異なる文章をアレンジすることでしょう。

部分的に解体して見ればどんな文章でもオリジナリティは持っていません。けれども、全体的に見ればほとんどの文章は新しい。そのオリジナリティはどこにあるかと言えば、それは選ばれた言葉の配列です。こんなふうに、仮にオリジナリティとはアレンジメントにおいて現出するものだけということにしておきましょう。近現代芸術の世界では、新しい材料を使うよりも今まで「材料」として考えられなかったものを材料にしてアレンジするというのがオリジナリティだと私は思います。横尾忠則やアンディ・ウォーホルの作品を見ればすぐ分かるように、それぞれの要素そのものはまったく新しいというのではないのです。が、総合的に新しいということはその画家の頭の中に自分で「材料」という言葉を新しく定義した証拠だと考えていいでしょう。材料はペンキではなくてマスメディアのイメージなので、そのイメージを使ってオリジナルな作品を作るわけです。

文学という言語芸術の中でも、オリジナリティは同じようなものなのでしょうか？ 作家たちは自分の使う言語的材料を自分で定義する自由があるのか？

寺山修司の作品を三つ参考にしながらこの問題を考えていきたいと思います。まずその短歌デビュー。一九五四年に寺山が早稲田大学一年生だった時に『短歌研究』という雑誌の短歌コンクールに優勝して一気に話題になりました。『チェホフ祭』という作品です。しかし、デビューしてわずか三週間後に批評家たちがその『チェホフ祭』の短歌に似ている俳句をいくつも見つけて、いきなりこの三週間天才だった若い歌人が剽窃家になりました。批評家たちは二つのことを指摘しました。その一つは『チェホフ祭』が発表される二、三年前に出版された他人の俳句に、主に中村草田男の作品に、似ている短歌が何首かあるということです。もう一つは寺山自身がすでに同人誌に出した俳句を引き伸ばして短歌にしたということです<sup>①</sup>。確かにそうです。しかも、似ているというより、俳句を半分以上そのまま自分の短歌に入れているものが何首かあります。

『チェホフ祭』に出た寺山の短歌とその前に発表された中村草田男の俳句を比べましょう。寺山のほうは：

向日葵の下に饒舌高きかな人を訪わずば自己なき男

草田男のほうは：

人を訪はずば自己なき男月見草

一目で分かるように、これは剽窃そのものと言ってもおかしくありません。つまり、この五-七-五の十七音の俳句から、十四音を取りました。定家が考えた「本歌取り」の概念よりはるかに長い引用なんです<sup>②</sup>。それにもかかわらず、短い俳句から取ってもっと長い短歌に入れたということはその俳句のほとんど

を引用してもそれは短歌の半分にもなりません。その草田男の俳句から十四音の引用を入れた短歌には、寺山のオリジナルな十七音が残ります。すなわち、残ったのは五-七-五のちょうど俳句一首の長さがまだあったということです。実は、『チェホフ祭』までには俳句のほうを熱心に作りましたから、ある意味でそれが自然的です。この短歌は草田男の引用と寺山の自作、

向日葵の下に饒舌高きかな

という俳句を材料にしてアレンジされた作品として考えれば単なる剽窃作品として考えるよりもよほど面白いと思います。

こういうふうには『チェホフ祭』は剽窃だと言われましたが、それらの短歌を一つずつ見るより、その『チェホフ祭』全体的なオリジナリティをあきらかにする方向で考えることもできるのではないかと。そのために作品の冒頭に掲げられたエピグラムを見るべきです。

青い種子は太陽の中にある ソレル

最初雑誌に発表された時は「ソレル」だけで、後に単行本に収める時に「ジュリアン・ソレル」に変えられております。これはおそらくスタンダールの『赤と黒』という小説を念頭においたものだと思います。けれども、ソレルという主人公がこのセリフを一度もこの長い小説の中で言いません。小川太郎の『寺山修司、その知られざる青春』に書かれているように、寺山が堂本正樹という演劇批評家に告白したところでは、その「青い種子」のエピグラムは寺山自身が作った偽引用だったということです。

近代において剽窃は卑しまれるようになり、ともすると引用も剽窃の一種と見なされかねません。近代短歌においては、古典和歌で行われた本歌取りも剽窃と見られることを嫌ってあまり行われることもなくなりました。つまり

『チェホフ祭』という作品を全体的に見れば、引用が禁止されている短歌に引用文を入れた作品であり、引用文でしか成り立たないエピグラムに引用のふりをした自作を入れたのです。その違犯性は二重であります。そして、そこには文学的な価値もあります。この作品は修辞学的研究として読めばいいのでしょうか。われわれは〈短歌の形をする言語＝叙情詩的表現〉、また〈エピグラムの形をするもの＝名作の引用〉だと簡単に思い込んでいるのです。ところが、簡単に思い込んでいるから簡単にだまされてしまうのです。ニュースとか歴史の形をしているだけで、われわれは簡単にそれを事実だと思い込んでしまうという問題と同じだと思います。フィクションにもだます力があることを意識するとたんに、事実の仮面をかぶるものにもだます力があるということを意識するのです。

寺山のこの偽エピグラムについては、いまだ指摘されていない、もう一つ興味深い事柄があります。それは、スタンダールの『赤と黒』の小説も偽エピグラムだらけな作品ということです。各章はエピグラムで始まり、そのほとんどは名前が違うか、まったくの創作です<sup>③</sup>。例えば、『赤と黒』が次のエピグラムめいたもので始まります：

真実、おそるべき真実          ダントン

つまり、寺山は『チェホフ祭』で草田男の俳句内容を引用した上で、スタンダールの方法をも引用したということでもあるのです。前に指摘した二重の剽窃はもう一つ加わり、三重の剽窃だったのではないのでしょうか？ 三重の剽窃でありながら、これによってこの作品は三倍面白くなると思います。林達夫が『いわゆる剽窃』でアナートル・フランスの言葉を借りて言っているように、「剽窃家とは何でもかでも、他の家から家財でも雑巾でもゴミ箱でも滅茶苦茶に盗んでくる人間のことであって、かかる徒輩は思想の殿堂に住むに値しない。『だが、他人から自分に適したものを、得になるものだけを取る作家、選択する

ことを心得ている作家についていうならば、それは立派な人間である』」。

寺山のデビュー以降、彼の作品のタイトルはほとんど他人の作品から取られております。なぜなら、タイトルだけは著作権がないということであって、名作の力を勝手に借りてきたという行為と見なしてもいいでしょう。けれども、中身はぜんぜん違って、作品の味は寺山的になっているのです。もう一つのパターンは何回か同じタイトルを使うということです。寺山の傑作として知られている『田園に死す』はそういうタイプです。一九六五年の短歌集と一九七四年の映画の前に一九六二年には『田園に死す』という三十分のテレビ・ドラマが放送されました。そのテレビ・ドラマの三年後に出版された短歌集はほとんど内容的には関係ないんですが、映画になるとテレビ・バージョンも短歌バージョンも混じって両方入ってきます。ここにもまた、引用するだろうと思う時にはしないで、しないと思う時にするというようなゲームの形があります。

短歌を一首だけ見てみましょう：

大工町寺町米町仏町老母買ふ町あらずやつばめよ

これは短歌集の一番最初に載せられた短歌でもあり、映画の一番最初のシーンに引用される歌でもあります。映画でその短歌は、短歌集に出たそのままの形でスクリーンに映されますが、寺山が同時に朗読すると言葉の順番は違ってきます。つまり、寺町と米町が逆さまになっているのです。これは単なるミスだった可能性もありますけれど、寺山がこれをわざとやったとしても不思議ではありません。とにかく字幕スーパーを付けるならばにどっちの順番が正しいことになるのでしょうか？ 両方書いたらおかしいし、話す言語か書く言語か、どちらのほうが言語の本質により近いかというデリダ的な疑問を示しているのでしょうか？

しかし、もう一つの読み方もあるのです。短歌集として出た一九六五年と映画の一九七四年との間に青森市には本当にあった大工町と寺町と米町の地名が

なくなっております。昔からあった町の名前を一九六八年に改名したり他のごく一般的な、例えば中央町とか本町とか、の名をつけた町に合併されたのです。

「青森市には大工町と寺町と米町があります」という文章は短歌集においては事実であったけれども、映画の時点においては、もうフィクションになっております。フィクションでもあり、歴史でもあります。それはまったく同一のものでも時間が経つと事実からフィクションになるということです。このわずかなズレによって見えてくるのは、事実から伝説へというプロセスです。

このプロセスは歴史上によく行われるが逆方向のプロセスもあります。ディズニーはほとんど共有財産になった童話を内容にしなが、子どもが怖がる所を切り離したり、物語を整理したりして、それらを世界中に販売する会社です。それは共有から私有への伝説成立の逆プロセスであるということで、ミッキーが著作権の象徴になったのも当然のことでしょう。一九九八年に歌手のソニー・ボーノの名づけた法律でディズニーの力とお金によってアメリカ議会が四十年間に十一回も著作権の期間を延長して、ミッキーマウスが後二十年間公共財産にならないことが確実にになりました。その法律がなかったら、今年からミッキーはだれでも自由に使えるものになったはずです。それで、また二〇〇三年は東京ディズニーの二十周年記念であって、寺山修司没後二十年でもあるということは何か因果的關係がありそうで、不気味です。その寺山没後二十年のために今年寺山関係のイベントが多くて、その一つはパルコ劇場で二十四年前に同じ場所で上演した芝居、『青ひげ公の城』を再演しました。

この芝居のフルタイトルは『バルトークの「青ひげ公の城」』ですが、バルトークの音楽にもそのオペラの台本を書いたベラージュ・ベーラの原作にも関係が薄いのです。寺山の『青ひげ公の城』では『青ひげ公の城』の舞台の裏を舞台にして、セリフはその舞台監督とか俳優たちとかのリハーサルになっています。芝居の中の芝居とか、芝居の後の芝居ではなく、芝居の前の芝居だから、これはメタ演劇というよりもプロ演劇といってよいでしょう。それで、その主人公で青ひげの第七の妻になる少女は、最初のシーンで監督が彼女の楽屋の鍵

を渡すときに「他の女優さんたちの楽屋をあけちゃいけないよ」と命令されます。だから、ペローの童話にあった七つの扉はここでは七つの楽屋になりますが、青ひげ自身はずっと不在です。他の登場人物はバルトークのオペラからのユディットという妻とか、それから澁澤龍彦の『異端の肖像』に描かれた魔術師とか<sup>④</sup> 一九三五年のハリウッド映画、ゲーリー・クーバー主演、アーネスト・ルビッチ監督の『青髭の八人目の妻』からの第八の妻とか、寺山の『青ひげ公の城』にはなお、歴史上で有名なジャンヌダルクなども登場します。この芝居は青ひげ伝説というよりは、青ひげ言説についての作品と言ったほうが相応しいと思います。つまり、寺山の青ひげとは伝説より言説であることを主張するテキストなのです。

「青ひげ」という童話を書いたペローがジャンヌダルクの出身地オルレアンOrléansの大学を卒業して一番最初に就いた仕事はルイ十四世の財務総監、すなわちコルベールのもとで帝王の宮殿や記念碑の伝説を作ることでした。つまり、自分の空想で国のために偽歴史を書いたというわけです。その後、ジル・ド・レエという十五世紀にジャンヌダルクと一緒に戦って後に少なくとも百四十人の子どもを殺した人物をペローは「青ひげ」という童話に書きました。それ以降の青ひげ言説には二つのブームが見られます。

一つは一九世紀の後半から一九二〇年までです。それはちょうどカトリック教会がジャンヌダルクを聖人にするかどうかを審議していた時です（オルレアンの司教が一八六九年に請願を出してバチカンがそれを承認したのは一九二〇年でした）。聖なるジャンヌと悪そのものともいえる青ひげはワンセットでした。この五十年間に、一八八八年にペローの青ひげを最初に英訳したアンドルー・ラングがジャンヌダルク伝を書き（一九〇八年）、マーク・トウェーンが『聖ジャンヌダルク』と言うエッセイを発表し（一九〇四年）、オペラの世界ではグノー（一八七三年）もチャイコフスキー（一八八一年）も作曲をしています。それはちょうど、ナショナリズムの時代と重なり、ジャンヌがフランスの最初の愛国者として聖人になったということも無視できません。同じ時期に青ひげについての作品

も多く出てきます。フランスの小説家ユイスマンは『彼方』（一八九一年）という小説で青ひげの溢れるエネルギーにある共感を示しています。アナトール・フランスの『青ひげの七人の妻』（一九〇八年）ではその殺人事件を妻のせいにして、青ひげを弁護しています。それからバルトークのオペラ（一九一八年）では青ひげとユディットの好奇心というものが必然的にもたらす人間の悲劇を写して、人間性のある側面を象徴的に描き出しております。

二つ目は、五十年代から六十年代をかけてで、オロラン・ヴィルヌーヴがジル・ド・レエの伝記を書き（一九五五年）、パタイユが『ジル・ド・レエ裁判』を刊行し（一九五九年）、澁澤龍彦が『異端の肖像』で青ひげではなくてその歴史的なジル・ド・レエについての文章を書いた（一九六六年）時期です。この六十年代に青ひげの言説は伝説から歴史へ折れ曲がり、それはちょうど著作権の期間が延長された時代にも重なります。つまり著作権という限定された独占から知的財産権という永遠に続く独占の時代に起こったことは、時代によって変容すべき青ひげの伝説がジル・ド・レエという歴史的言説に固定されて行くプロセスです。こうした事態に対して寺山がこの芝居を創造したのです。寺山はその固定された歴史的言説となったジルを再びフレキシブルな伝説的存在にするために、青ひげ言説を引用しながら、ペローのように偽歴史として書き直しました。それはまたペローの方法からの剽窃かもしれません。方法も内容もすべて剽窃的引用なのですが、そのコラージュのしかた、つまりアレンジメントによって、この芝居は剽窃の新たな可能性を示し、オリジナリティを獲得したものとなっているのではないのでしょうか。

## 参考資料

- 小川太郎『寺山修司、その知られざる青春』三一書房 一九九七年  
澁澤龍彦『異端の肖像』『澁澤龍彦全集第七巻』河出書房新社 一九九三年  
『ペロー残酷童話集』メタローグ 一九九九年  
スタンダール『赤と黒』桑原武夫訳『スタンダール全集』第一巻 人文書院 一九六八年  
寺山修司『チェホフ祭』短歌研究一九五四年十一月  
『田園に死す』『ジオノ・飛ばなかった男』筑摩書房 一九九四年



- 「田園に死す」『寺山修司全歌集』沖積舎 一九八二年  
 「田園に死す」人力飛行機舎 + A T G 作品 一九七四年  
 「青ひげ公の城」『寺山修司の戯曲 9』思潮社 一九八七年  
 林 達夫「いわゆる刳割」『林達夫著作集 4』平凡社 一九七一年  
 バラージュ・ペーラ『青ひげ公の城、ハンガリー短編集』恒文社 一九九八年  
 若月彰「俳句と短歌の間」『俳句研究』一九五五年二月  
 Bartok, Bela. "Duke Bluebeard's Castle" [1918]. Hungarian State Opera Orchestra and Chorus, 1981  
 Bataille, Georges. *The Trial of Gilles de Rais* [1965]. Trans. by Richard Robinson. LA: Amok, 1991  
 France, Anatole. "The Seven Wives of Bluebeard" [1908]. *The Seven Wives of Bluebeard and Other Marvelous Tales*. Trans. by D. B. Stewart. London: John Lane, 1920  
 Lang, Andrew. "Bluebeard" [1888]. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. London: Harrap, 1922  
 Perrault, Charles. "La Barbe-Bleue." *Contes de ma mere l'Oye* [1697]. Paris: l'ecole des loisirs, 1949  
 Steiner, George. *In Bluebeard's Castle*. London: Faber and Faber, 1971  
 Stendhal. *The Red and The Black*. New York: Signet Classic, 1970

#### 【注】

- ①例えば、「この家も誰かが道化揚羽高し」という俳句を「この家も誰かが道化者ならむ高き堀より超え出し揚羽」という短歌にして、「桃太る夜は怒りを詩にこめて」を「桃太る夜はひそかな小市民の怒りをこめしわが無名の詩」に書き直したらしいです。若月彰「俳句と短歌の間」『俳句研究』一九五五年二月。
- ②藤原定家の『近代秀歌』を参照。
- ③ Donald M. Frame. "Afterword," in Stendhal, *The Red and The Black* (New York: Signet Classic, 1970).
- ④「異端の肖像」では澁澤がロシアの魔術師、ゲルジエフをも歴史的青ひげといわれるジル・ド・レーエをも描写します。澁澤龍彦「異端の肖像」澁澤龍彦全集第七巻、河出書房新社、一九九三年。

#### \* 討議要旨

寺田澄江氏は、寺山が有名作品の人名や書名を利用することのねらいは何か、と尋ね、発表者は、期待感をはぐらかす効果をねらっているのではないか、遊びの要素が強いだらう、と答えた。

ゼビア・ベンスキー氏は、「大工町米町寺町……」の短歌が、事実からフィクションになるという指摘があったが、その政治的な意味はあるのか、また似たような例が他にあるか、と尋ね、発表者は、寺山は古いものがないことを単なる喪失とは捉えず、積極的な意味を見出そうとする、またテレビの時代にこそあるラジオや演劇の可能性を考える、といった志向もある、と答えた。