

## 〈自伝〉と「夢」の形式を借りた「虚構」

—寺山修司の映画『田園に死す』—

久保陽子\*

### 1、はじめに

寺山修司（一九三五—一九八三）が関心を寄せていたテーマが「私」の探求である。「私」を外的に他のものから区切る身体や、内的に統一しようとする意識に対して、臓器交換、俳優の役柄交換、夢、狂気、記憶等を題材にした数々の作品において、「私」という単位の輪郭を成立させるものの〈解体〉を試みている。

一九七四年に公開され寺山が監督・脚本を手がけた映画『田園に死す』もこうした関心の中で創作された作品の一つである。本稿では、映画『田園に死す』が〈自伝〉と「夢」を模している点に着目し、それらの装置を用いることが映像表現における「私」の探求とどのように関連しているのかを探っていきたい。

### 2、メタフィクションとしての〈自伝〉

主人公の少年時代を回想した〈自伝〉的な映画である『田園に死す』は、公開年の翌年の一九七五年にカンヌ国際映画祭に招聘された。その際に、同じく生まれ故郷を舞台に自身の少年時代を扱った〈自伝〉的な映画『フェリーニのアマルコルド』と比較されることになる。この作品は一九七三年に公開され数々の賞にノミネート、受賞し話題を呼んでいたイタリアの映画監督フェデリコ・フェリーニによる作品である。これら二つの〈自伝〉的映画が製作・公開されたこの時期は、〈自伝〉文学が転換期を迎えていたという。ヨーロッパの〈自伝〉文学を論じた石川美子は『自伝の時間』とはなぜ自伝を書くのか（中央公論社、一九九七年）の中で、一九七五年を「自伝文学の両極端がしめされた」意味のある年だという。この年にフィリップ・ルジェンヌが『自伝契約』を刊行し「正当な自伝とは何かを定義」し、他方ロラン・バルトが『彼自身によるロラン・バルト』という「革新的な自伝的エッセー」を発表し、「伝統的な自伝から距離をとって『わたし』を独創的に語るすがすがしく明らかなになった」ルジェンヌの定義によると〈自伝〉とは「実在の人物が、自分自身の存在について

書く散文の回顧的物語で、自分の個人的生涯、特に自分の人格の歴史を強調する場合を言う」（傍点原文）<sup>1</sup>。つまり「記憶」を遡及することで、「私」の根源を探求し、その存在を同定しようとするわけだが、そうするためには「私」が連続的・同一的であるという前提がなければならない。他方、それと距離をおいたバルトの「革新」性は、石川によると、従来は一つの「私」の真実へと「求心的」に向かう〈自伝〉において、「私」の「複数性」と「虚構性」を書いたことだという<sup>2</sup>。「私」の不確定性が唱えられ、この世に生を受けてから連続と続く「私」の存在が疑わしく映っていたポストモダン以後、「私」を探求する〈自伝〉文学でも、錯綜した複雑な自己をいかに表象しうるかを模索する方向へと大きく転換したということである。

こうした時代の流れの中で映画『田園に死す』では「私」の探求の試みにおいて「記憶」に着目し、しかしながら「記憶」を「修正」という「革新的」な〈自伝〉の創作を目指している。シナリオの冒頭に付された「ノート」で寺山は作品を以下のよう

これは一人の青年の自叙伝の形式を借りた虚構である。われわれは歴史の呪縛から解放されるためには、何よりも先ず、個の記憶から自由にならなければならない。この映画では、一人の青年の「記憶の修正の試み」をとおして、彼自身の（同時にわれわれ全体の）アイデンティティの在を追求しようとするものである<sup>3</sup>。

「記憶」の「修正」は映画の編集行為として表象され、それにより「私」は断絶し「複数」化されていく。映画は恐山の麓の村を舞台に、前半部では比較的不スタルジックな少年時代の物語が展開する。だが中盤ほどでフィルムが途切れ映画の試写室が映し

「キーワード」自伝／夢／自己表象／「私」／メタフィクション

\*平成二十年度生 比較社会文化学専攻

出され、そこで今まで見ていたものが、映画監督「私」が手掛けている映画であることが明らかに。そして前半部の物語を「私のウソだった」とひっくり返す形で、後半では辛酸な少年時代に「修正・上書きされていく。(以後、本稿では前半の少年時代を虚構①、後半を虚構②とする。) 映画はその作り手である映画監督「私」が登場人物として現れるメタフィクションの構造を有し、この一人の青年の「自叙伝の形式を借りた虚構」(「自叙伝」と「自伝」は同義である) というわけである。

「記憶」の「修正」による「私」の探求というテーマはそれ自体興味深いものであるが、こうした映画の編集行為は〈自伝〉の本質に大きく関わっている。〈自伝〉を書く行為は「記憶」を整理し取捨選択する編集行為であり、いかなる「修正」も差し挟まない無編集の〈自伝〉は存在しえない。さらに〈描く私〉と〈描かれる私〉は固定的な一対一の関係ではなく、相互にずれ、ゆらぎ、葛藤しあう往還関係の中で「私」は絶えず相対化される。三浦雅士はそうした「自己」と「表現的自己」の対話の中の揺れ動きを「私という現象」というタームを用い以下のように説明する。

書くという行為はまずなによりも私という関係を現象させるものなのであり、差異Ⅱ遅延を現象させるものなのだ。書くことと差異Ⅱ遅延あるいは異和とは、もはや先後問題を問うことのできない根源的な領域にあるといつてよいだろう。<sup>4</sup>

過去の「私」を表象することは、現在の「私」の想念に少なからず影響を受けるが、「回想の物語」である〈自伝〉にはそうした自己表象の「差異Ⅱ遅延あるいは異和」が常につきまとうことになる。そして〈自伝〉をメタフィクションの構造で扱うこの映画では、自己批判的な映画監督「私」の自意識を作品に手繰り込んでいる。そうありたかった「記憶」である虚構①から、現実に近いであろう「記憶」である虚構②への「修正」は、それ自身がこうした自己批評の手づきを映像化してみせたものではある。しかしいずれの「記憶」にしても「書くつもりで対象化したとたんに、自分も、風景も、みんな厚化粧した見世物」へと絶えず横滑りしていく。虚構①と虚構②の「差異」、そして映画監督「私」の映画への「異和」は、自己表象の困難そのものを表象している。このように〈撮る私〉である映画監督「私」の意識の介入によって、「記憶」は常に「修正」される可能性を孕んでいるが、それは翻つて言えば、映画監督「私」が別の「記憶」を持つ「私」に分断され、「複数」化することでもある。

こうした「自己」と「表現的自己」の葛藤が、最も視覚的に表現されているのが、将棋のシーンである。このシーンは、映画の作り手であるはずの映画監督「私」が、虚構②へと分け入り、少年時代「私」と同一画面上で対座し将棋を指す。時間も空間

も異なる位相にいる二人の「私」が出会うシュルレアリスティックな衝突の中で、向かい合う二人の「私」がまさに対決するのである。「あなたは二十歳を過ぎてから腕時計を買った。でも、おれは明日買うことだってできる。そうすれば、おれはあなたじゃなくなる」と言う少年時代「私」に対して、映画監督「私」は、少年時代に火事があったという「虚構」の過去を語り「作り直しのきかない過去なんてどこにもない」と対抗し、互いに「私」の連続性や同一性から逸脱しようと葛藤する。二十年という時間に隔てられ「複数」化された二人の「私」は互いを二人称で呼び合い自立性を有する他者として対立し合い、かつ「先後問題を問うことができない」相互往還的に派生する「私」を、二人の「私」による対話によつて鮮やかに展開させている。

〈自伝〉を執筆することは、石川によると「自分が生きた過去の時間と、自伝のなかを流れる物語の時間と、執筆している自分の現在の時間」という三つの時間に関わることだという。この将棋のシーンでは、過去の時間にいる少年時代「私」と、現在の時間にいる映画監督「私」を、映画という物語の時間の中で対峙させ、重層的な時間を一つの画面内で展開している。つまり、この将棋のシーンは〈自伝〉を書くという行為のメタファーであり、自己との対話とその揺らぎという〈自伝〉の本質そのものをその映像内に見事に表現しているのである。

ところで〈自伝〉を扱う際に、最も大きな問題として、読者の問題がある。〈自伝〉を一つのジャンルとしてその定義を試みたルジェンヌは、〈自伝〉の形式的条件として〈作者(実在の人物)、語り手、登場人物の同一性〉とするが、しかしながら最終的に〈自伝〉は、表紙に記載される作者の署名によつて、読者が〈自伝〉をその作者のものだと同定する「契約」によつて成立するとしている。<sup>6</sup> 読者が作品を〈自伝〉と認めるためにはその外部にある作家情報を参照できることが前提となるが、読者が作家の事実を検証することは実質不可能であり、それゆえ「契約」とするのである。映画「田園に死す」では〈自伝〉における作家であるところの映画監督「私」が登場させ、「私の少年時代(傍点筆者)」と語らせ、署名することで、〈自伝〉の「契約」はたやすく結ばれる。

しかしその一方で、これがメタフィクションの構造を有するがゆえに、映画の外部で、同じく『田園に死す』という映画を撮っている寺山は映画監督「私」に重ねられ折り返され二重化される。それゆえ受け手側が結んでいた〈自伝〉の「契約」は、映画監督「私」から寺山へと紛らわしくずられ、誰の〈自伝〉なのかが峻別しがたくなっていく。

加えて、映画は寺山の生い立ちを想起させるような仕掛けもなされている。寺山は恐山のある青森県の出身であり、寺山の実母であるハツと、「修ちゃん」と呼ばれていた修司は、映画では母親セツと「新ちゃん」となっている。また映画公開当時三〇代後半だった寺山と映画監督「私」の年齢はほぼ重なり、当初は映画監督「私」を寺山が演じる予定であったように、映画は寺山の「自伝」と解釈されることを拒んでいない。とは言っても、もちろん、映画の少年時代は作家の事実とは異なる。寺山が育ったのは恐山の麓ではなく比較的都会の青森市で、母親が九州に働きに出たために十二歳の時に親戚にあずけられ、その後早稲田大学に入学し、東京で再会するまで母子は別々に暮らしているのである。とは言え、寺山には虚実交えて「私」を語る自己言及的な作品が多く、受け手はそこから恣意的な作家のイメージを作り上げることになる。母親を詠んだ俳句や短歌、母親からの精神的自立を説いたエッセイなどの作品群を参照的に解釈の中に取り込むことは、それが作家の事実か否かはさておき、作家の「自伝」(と錯覚している映画)における何らかの解釈を誘発するであろう。そしてこの物語が描くのは、「私」の母親からの自立や(母殺し)の葛藤であるから、作品解釈の射程はメタレベルまで拡張されることとなる。このように、映画の外部の作家(性)をも手繰りこむゆえ、母子の葛藤というドラマに奥行きを与え、その強度を増しているといえよう。

また映画の中では寺山の第三歌集『田園に死す』(白玉書房、一九六五年)から引用された十四首の短歌が映像の間に映し出され、音読される。本来は作品の外部にあるはずの作家による別の作品を組み込み、ここでも「私」を衝突させる。松田修が「短歌は一首としての自立性を保ちつつ、万の補助線の原点として、あえて映像とずれることによって機能している」と指摘するように、二つの作品間で生じる差異性や類似性によって作品各々のイメージは増強したり逆に亀裂を生じさせたりする。また映画が物語という流れる時間を有するのに対して、短歌では「私」が詠んでいる今という一つの定点から世界観が広がり、水平的な映画の「時間」に垂直的な短歌の「時間」がくさびを打ち込み、その衝突によって複層的な「私」が立ち現われることとなる。また映画も短歌とともに故郷や原体験を題材に創作されているが、それは表現形式の差異と約一〇年という時間に隔てられている。つまり三〇代後半の〈撮る私〉と、二十九歳以前に詠まれた〈詠む私〉では、当然故郷への感懐も異なるだろうし、書く内容は描写の様式にも規定されざるを得ない。こうして短歌は、映画という「虚構」の場合と作家(性)を誘いこむ呼び水となるだけでなく、一〇年という時間に隔てら

れ「複数」化された作家の表現が衝突し合う場をも形成しているのである。

では「虚構」としての〈自伝〉の中に、作品の外部にいる作家の痕跡を残すことは、作家にとつてはいかなる意味があるのか。寺山は粟津潔が手がけた映画美術を指して「この映画のための方法というよりは、私自身の現在の思いこみ」とし、映画という「虚構」の「記憶」が作家の事実をも浸食していく様相を語っている。これは先に挙げた三浦が「先後問題を問うことができない」とした「自己」と「表現的自己」との対話で現れる「私という現象」という考えに通じている。「先後問題を問うことができない」のであれば、「私」は「虚構」テキスト空間の中でしか現象しえないことになるが、寺山はまさに「虚構」空間に立ち現れる「私」を創作することで、自己変革を試みようとしたといえる。十八歳で雑誌『短歌研究』(一九五四年十一月号)の「第二回五十首応募作品」特選を受賞し文壇デビューした際に、模倣が指摘されたことはよく知られているが、もう一点、事実を尊重する当時の歌壇において、作品の「虚構」性をめぐっても議論になっている。寺山はそれに真つ向から反論し、後に「短歌における新しい人物像『短歌』(一九五七年、十一月)と題し、自らの「私」性観を以下のように表明した。

私性の文学は同時に自分を超えること、自分を否定することもできない。歌うという行為がつまりは自己肯定なのだから、どのように自分を否定したようなかたちで歌っても「否定したかたちで歌う自分」を肯定しているのである。したがって歌の中の「私」と、実作者が同一であるということは無気力であるか、ナルシストであるか、ということになる。アララギリストをはじめ、歌壇の歌のなかで「私」と作者が同一の場合は多く、無気力である。<sup>12)</sup>

文学を自己超克や自己否定の手段として捉え、作家と「私」が同一であることを「無気力」と糾弾し、文学表現において作家と乖離した「私」を仮構することに意義を見出している。仮構された「私」によって現実の「私」を否定し超克していくことは、そのまま「記憶」の「修正」に通じている。仮構された映画監督「私」とその「虚構」の「記憶」を設定し、それはまったくの「虚構」というよりは作家の事実をも混ぜたものであるが、それと自己との葛藤の中で「私」を探索しようとした。つまり、先の作品ノートに記された「アイデンティティの在所を追求しようとする」試みは、映画監督「私」においてのみならず、寺山自身にも及ぶ、映画の内部と外部の双方で同時に行われた、作家の実験的かつ本質的な試みであったといえよう。

こうして「差異」遅延あるいは異和によって「自己」と「表現的自己」の間を揺

らぐ「私」を表出する〈自伝〉の本質を映像化するとともに、メタフィクションによって、映画の内部と外部は、紛らわしく「虚構」空間の中に溶け込まれることとなる。「虚構」が全く含まれない〈自伝〉も、作者の事実と全く基づいていない「虚構」も存在し得ない。さらに「私」が「虚構」空間の裡にしか立ち現れないのであれば、それを問うこともはや意味がない。真偽の検証が不可能であることを、〈自伝〉が否かというジャンル分けに還元するのではなく、作家である自らの側に引き寄せて、自己表象の往還の中で、どこまでが「私」かを問うたというわけである。

### 3、「夢」における「私」の欲望

映画は〈自伝〉の形式を借りているといえども、映像表現においても〈ありのまま〉の少年時代の事実を撮る方向へと向かわない。「書くつもりで対象化したとたんに、自分も、風景も、みんな厚化粧した見世物になつてしまふ」という映画監督「私」の台詞は、一見すると原体験を〈ありのまま〉に撮る困難を吐露しているように思われる。しかし、映画では〈ありのまま〉を撮ることに注意が払われていないどころか、映画は「一種の〈夢〉」<sup>13</sup>を模して虚飾に彩られて映像化されている。「擬景作図」と称された粟津潔の美術は、大小の倒錯、家の内外の配置換え等、本来あるべき姿や場所がない事物を出会わせて違和を生じさせるシュルレアリスムの手法である転置によって「夢」の世界を作り上げる。顔を白塗りにされた登場人物は風景から浮き立ち、映像の間には静止画のショットや短歌が挿入され時間を遮り、映像は着色されるなど、時間や空間を〈ありのまま〉の自然な形から切り取って脈絡なく配置する。

フロイトは「夢解釈」の中で、「幼年期の素材は、周知のようにその大部分が意識的な想起能力の隙間へと落ち込んでしまっているのに対し、夢はそうした幼年期の素材を手中にしている。そしてそのことが、興味深い超記憶的な夢の発生のきっかけとなる。」<sup>15</sup>と言う。つまり大部分が意識的に想起できないとされる幼年期の「記憶」は、「夢」という装置によってのみ表象されうる。それゆえ「虚構」性を技巧的に盛り込み、「記憶」へと通底する「夢」を模すことで逆にリアリティを獲得しようとしたともいえる。

そもそもフロイトは「夢」の定義を、「検閲」を受け「歪曲」された形で欲望が成就する場としている。<sup>16</sup>しかしこの映画の中では最も明白で顕在的な「私」の欲望であるところの〈母殺し〉は成就しない。「記憶の修正」の焦点となるのは〈母殺し〉が

できるか否かであるが、物語は「たかが映画の中でさえ、たった一人の母も殺せない私自身とは、いったい誰なのだ？」という「私」の痛苦な問いかけで終わっている。この反カタルシスのエンディングは、さまざまな解釈を生んできた。<sup>17</sup>

寺山は「映画のラスト・シーンで主人公が母親の首をしめたり草刈鎌を振りかざしながら、これは映画なんだからいいんだ、というのを二十年前の少年がみて、それが解体していく風景が表われてもよかった」と、「私」の〈解体〉の最終形として「私」が消失しうる可能性も想定しながらも、あくまで「私」として踏みとどまるエンディングを選んだ。それは母親を殺せない「私」という自己否定によってのみ「私」を超越しえるという、ナルシズムにもカタルシスに収斂されない厳しさともいえよう。そして〈母殺し〉が為されないエンディングは観客の意表を突くものであるから、当然ながら解釈の欲望が発動する。とはいってもこの作中で予告された〈母殺し〉のストーリーは終幕に向かって直線的に収束していくという意味では、最も自明な予定調和的な物語として提示されている。

しかし他方、「記憶の修正」がなされた部分の物語における意味についてはあまり論じられてこなかったといつてよい。メインプロットである〈母殺し〉のなかで、「修正」の及んだ部分はサブプロットであるが、これが〈母殺し〉を際立たせるための脇風景として看過されてよいのだろうか。物語は「修正」によってこそ展開している。

作中、美化された虚構①とそれを「修正」する虚構②にあつて物語はがりとその様相を変える。そうした作品の構成の中にあつて、母親像は「貫し「修正」されない。母親は、寝ている少年にまわりつき、屈強な体を丸めて仏壇を磨き、大いびきをかき、顔は灰色の化粧で汚され、「私」としては疎ましく嫌悪すべき醜い存在として表象されている。そうすることで母親は動かしがたい最も不都合な「記憶」の核として物語を統御する。代わつて「修正」されるのはサブプロットに配された「八千草薫の美しい人妻、春川ますみの空気女、新高恵子の間引き娘」といった「母のイメージの分身」<sup>19</sup>としての三人の女性である。フロイトは「夢」を造形するとされる二つの心的な力を、「一方の力は夢によって発現される欲望を形成し、他方の力は、こうした夢の欲望に検閲を加え、この検閲によって欲望の発現に歪曲を強いる」と説明する。

これを「夢」を模した映画に当てはめてみれば、「家出をするとき、くつついて来てしまった」母親と暮らす映画監督「私」は、前者の力によって〈家出〉や〈母殺し〉の欲望を映画の内に「発現」させる。そして後者の力によってアンタッチャブルな母親へと向かう「欲望」が、「母のイメージの分身」である三人の女性たちへと「歪曲」

されているといえる。それならば彼女たちがいかに「修正」されるのかを、物語に沿って見ていきたい。

### 3-1、空気女

空気女は村にやってきたサーカス一座のメンバーである。男性に空気入れて空気を入れてもらおうと空気女の衣服は風船のように膨らみ、と同時に空気女は恍惚の表情を浮かべる。「膨らむことは妊娠」であり、空気を入れる行為はセックスのメタファーである。空気女には性のイメージが重ね合されているが、同様にサーカスのメタファーのイメージをまとっている。「ほくにとつて、サーカスとは一体何だったのだろう」という映画監督「私」のナレーションの後には、男女が抱き合うショットや全裸の男女がテントから飛び出すショットなどの猥雑なイメージが挿入される。サーカスの天幕をめくると、まだ初体験をしない少年には男女の抱き合う姿が、映画監督「私」には荒涼とした恐山の風景が見える。果たしてどちらの光景が「地獄」なのかはさて置き、少年と映画監督「私」の性の捉え方が視覚的に見事に表現されている。

空気女は三人の女性の中では最後に登場するものの、少年が言葉を交わし関わりを持つ最初の人物である。空気女に呼び止められた少年は、力いっぱい空気を入れようとするも、「ちつともよくないわ。全然、ふくらんでこないもの」と、初体験に失敗する。すると少年は空気女の腕時計に気付き、驚きを持って「一人で一つずつ時計を持っている。それで皆と一緒に旅行している……」と独白する。一家に一つの柱時計と、個人に一つの腕時計は、映画の中でそれぞれ〈家〉と〈個〉を象徴し、腕時計を欲し〈家出〉を望む少年とそれを抑圧する母親との対立となっている。個々の家から集まった団員たちは、テントというひとつ屋根の下で漂流する生活を、しかしひとつの家族のように暮らしている。少年はその生活スタイルに、驚きと同時に、憧れを抱く。少年が自分だけの腕時計を持って家を出る漂泊への、潜在的な契機である。こうして空気女との出会いによって、のちに少年の母親からの精神的自立の触媒となる初体験、腕時計、〈家出〉という三つの要因がすべて出揃うこととなる。

空気女は虚構①では性的に奔放で、ゆえに夫である一寸法師を嫉妬させる女性であるが、虚構②では快楽としての膨らむ洋服を抜け出て、夫に手編みのセーターを渡す良妻としての一面を見せている。が、一寸法師は空気女を捨て別の女性と出奔してしまう。物語では、女性と一緒に旅に出ること（＝駆落ち）が〈家出〉の一つの鍵となるが、一寸法師を小さな男つまり息子のメタファーとして考えると、「母のイメージ

の分身」である空気女を捨て別の女性と旅に出ることは、少年の〈家出〉の変奏として読むことができる。そして、一寸法師に捨てられても「でもいいよ。きつと帰ってくるから。」と信じて疑わない空気女は、「家出した少年をいつまでも待ち続ける母」の姿といえよう。<sup>23</sup>

### 3-2、化鳥

隣家の美しい嫁・化鳥は、泉鏡花の同名の幻想小説から取られている。鏡花の『化鳥』（『新著月刊』明治三〇年四月）もまた母親と少年の物語である。川で溺れた少年・廉は、五色の翼が生えた美しいお姉さんに命を救われ、以降、廉はこのお姉さんに憧れを抱く。同様に『田園に死す』の少年は、美しい化鳥に憧れ淡い恋心を抱いている。化鳥は少年に駆落ちを持ちかけ、少年を抑圧する母親や〈家〉から解放しようとする救済者でもある。また少年・廉は二人きりで暮らす母親にも強い思慕を抱いており、テキストからは判然としない美しいお姉さんの正体は、母親と不可分に、限りなく母親に接近して表象されている。

虚構①では、少年は化鳥と駆落ちをし、線路を二人で歩いていく場面で映画が途切れる。二人が歩く線路には性を喚起させる二組の布団が荷台に乗って通り過ぎ、少年が〈家出〉と初体験によって母親から自立し〈個〉を獲得することを予兆する。しかし、虚構②では母親と掴み合いの末、〈家〉を抜け出すものの、化鳥は少年を裏切り、恋人・嵐と恐山で落ち合い彼と心中する。

化鳥は心中の前に長い身の上話を語る。その語りの最中、スチール（静止画）や映像が挿入されるが、その中には燃え上がる御堂の映像が二度、最後には燃え落ちてくすぶる御堂の映像がインサートされる。これは化鳥が御堂で心中することをフラッシュバック（先説法）によって予兆している。同様の御堂炎上の映像は、少年と映画監督「私」が〈母殺し〉の相談をする場面でも語りに合わせて挿入されている。また、化鳥の心中を少年と映画監督「私」が二人で見届けるように、〈母殺し〉の相談の場面では、映画監督「私」が、嫌がる少年の顔を強いて燃える御堂の方に向け、二人で母親の死を見届ける場面も挿入されている。このように化鳥と母親の死は、意図的に関連づけられた映像によって重なり合う。予兆を裏切り達成されない〈母殺し〉は、母親の「分身」である化鳥へとずらされ、化鳥はその身代わりとして殺されているのである。物語の表層のみを見れば、少年の救済者になるはずの化鳥の裏切りと死は、忌まわしい「記憶」にすぎないが、欲望が「歪曲」して現れる「不快夢」として

捉えれば、ここでは潜在的に「母殺し」の欲望は成就されているということが出来る。

### 3-3、草衣

「草衣」とは、粗末な材料で作った質素な衣服のことであるが、虚構①では「赤いじゅばんの着たきり雀」だった彼女は、虚構②で見違えるほどモダンな黒のワンピースへと様変わりする。草衣は妊娠し出産する母親として表象されている。虚構①で村人に歓迎された赤子は、虚構②では「ててなし児」を忌む村人たちによって間引きをせまられる。村という共同体の中で噂や信仰によって行動を決定付けられた草衣は、間引きを余儀なくされ、村という共同体の外へと押し出されるように東京へ逃れる。

東京で娼婦となって戻ってきた草衣は少年と出会い、恐山の本堂で抵抗する少年を組み伏せ「むさぼるように髪を乱して犯しきる」。少年は初体験を奪われ、その象徴として腕には腕時計が光る。「もう帰れないよ」という少年に対して、草衣は「わたしと一緒に東京に行く?」と誘うが、化鳥の死によって頓挫した「家出」と初体験は、草衣によって思いがけない形で達成されることとなる。少年の母親からの精神的自立の物語は、初体験、「家出」、腕時計というキーワードとともに、空気女、化鳥、草衣を順番に巡ることで、心は達成されていくのである。このように虚構②は、一見すると都合な「記憶」ではあるが、これを「不快夢」と捉えなおすことで、「私」の欲望を「歪曲」し潜在的な形で映像の中に表出させていることが明らかになる。

### 4、少年と草衣、映画監督「私」と母親

批評家マリヤ・ロベルタ・ノヴィエツリは草衣を母親の愛着から切り離す「娼婦―解放者」<sup>25</sup>と見るが、池内靖子は、和讃の合唱と赤子の泣き声を背景に「赤ちゃんが欲しい」と絶叫しながら少年を組み伏せていく草衣は「娼婦」というだけでなく「自らの母性に囚われた姿を浮き彫りにしている」という。

娼婦による侵犯行為は、かつての子殺しの行為と重なると同時に、もう一度腹に孕むという妊娠・出産のメタファーへと転換され、少年を食う地母鬼神ともいうべき「母のイメージの分身」<sup>26</sup>に変貌します。

「地母鬼神」ともいうべき強烈な母性を体現する草衣は、妊娠・出産に代表されるような一般的な「母のイメージの分身」にとどまらない。子どもを胎内に取り込もうとする草衣は、少年を抑圧し庇護下におこうとする母親であり、必死に抵抗し逃れよ

うとする少年との攻防は、自立を阻む母親と少年の抵抗と重なり合う。すがりつく母親を力づくで振り切り「家出」した少年は、待ち伏せていた母親の「分身」である草衣によって再び胎内へと押し込められてしまうのである。少年の腕には自立の象徴である腕時計が光るも、力尽きてうつ伏す少年の姿には挫折感すら漂っている。このように草衣は「娼婦」であると同時に母親の「分身」でもあるがゆえ、一方では腕時計を獲得したアガリであるが、しかしもう一方では、母子の攻防において敗北するというダブルバインドとなっているのである。

少年「私」の物語は、母親よりも草衣との攻防の方に描写がさかれており、母親との葛藤という物語の内容から言って、不自然な印象も受ける。草衣と少年の攻防は約三分にも及ぶのである。だがこのシーンの後に展開する母親と映画監督「私」の対決も、三分を超えるシークエンスショット(＝長回し)という同様のカメラワークによって撮影されている。この技法は物語と現実の時間が一致するため一進一退の攻防の熾烈さを臨場感をもって演出し、印象深いこれらの二つのシーンを関連づけている。少年の物語は草衣との攻防で終止符が打たれるが、代わって今度は映画監督「私」が母親と対決するクライマックスとなる。

映画監督「私」は、恐山の麓にある生家で二十年前の母親と出会う。そこで「(まるでいつものように)」家に招き入れられた映画監督「私」は母親を殺せないままに一緒に食事をとる。手料理を食べる息子を見て母親は「満足そうに、にっと笑う」が、ちやぶ台ひとつを隔てた距離で母親の手料理を食す「私」は、母親のテリトリー(＝胎内)から抜け出せておらず、いまだ臍帯しているといえよう。傍らに置かれた草刈鎌を振りかざすこともできないまま食事が続く中、突然「家」の三方の壁が外側へ倒れ撮影当時の新宿の景色が明るく拓ける。それは現在の映画監督「私」が暮らす街であり、映画監督「私」は母親と臍帯しながらに、一人前の男として壁一枚隔てた街へと放り出されているのである。草衣を母親の「分身」とし、二つの攻防を関連づけることで見えてくるのは、自立と臍帯というアンビバレントな葛藤の中にあつてこそ成長する「私」の姿なのである。

こうして映画は「母殺し」という顕在的な欲望を中心にすえながらも、それを「夢」という装置を用いサブプロットの中に「歪曲」させることで、物語は拡散し複雑な意味を蓄え、拓かれたままエンディングを迎えるのである。「夢」という装置によって、想起されたい「記憶」や、「検閲」によって抑圧された「私」の欲望のうごめきといった「私」の意識下をも表象し、より本質的で深い次元での「私」へのアプローチを試

みたといえる。

## 5、おわりに、

以上、前半部では「私」の探求である〈自伝〉の形式を模しながら、メタフィクションによって「複数」化・「虚構」化した様々なレベルでの「私」の葛藤の様相を探り、後半部では達成され得ない〈母殺し〉の意味を解釈するのではなく、それが「夢」という装置において「歪曲」されて代理表象を迂回するあり方を探った。メタフィクションとしての〈自伝〉は鏡像構造にあつて、作品の外部にいる作家(性)をも呼び込み、濃厚かつ過剰なまでの自意識を表出させ、他方、「夢」は欲望を潜在的に映像の中に滑り込ませる。「虚構」に粉飾された映画でありながら、「私」の真実に肉薄しえたこの作品は、フィクションあるいはメタフィクションにおける「私」の表象の可能性を改めて示唆するものであった。

\*本文の引用は『寺山修司著作集 第二巻 小説・ドラマ・シナリオ』(クインテッセンス出版、平成二十一年)に拠った。

\*本稿は、「第十五回国際寺山修司学会春季大会」(二〇一三・五・十一 多摩美術大学)における研究発表「登場人物からみる寺山修司の映画『田園に死す』」に基づいて執筆した。

## (注)

- 1 フィリップ・ルジェンヌ『自伝契約』花輪光監訳(水声社、一九九三年) p16
- 2 石川美子『自伝の時間 ひとはなぜ自伝を書くのか』(中央公論社、一九九七年) P29〜30
- 3 寺山修司「ノート」『田園に死す・草迷宮』(フィルムアート社、一九八三年)
- 4 三浦雅士『私という現象』(講談社学術文庫、一九九六年) p30
- 5 注2に同じ。 p36
- 6 注1に同じ。 p31

7 少年は作品で十五歳あるいは中一となっており、映画監督「私」とは二〇歳の差があるので、映画公開当時三〇代後半だった寺山とほぼ重なる。

8 映画監督「私」を寺山が演じるという提案が取りやめになった理由を「カメラの前に立ちあらわれてくるのが、まぎれもない『現在の私』であるのならば問題ないが、いささかのテレとナルシズムによって粉飾された『べつの私』であるならば、作品の主題を損ねるだけだから」としている。寺山修司「演出ノート 一九七四年十月三日クランク・インまでの断片」『田園に死す』フィルムアート社、一九七五年)

9 松田修「解説 風景の呪縛」寺山修司『田園に死す』フィルムアート社、一九七五年) 注8に同じ。

10 一九五四年に第二回『短歌研究』五十首応募作品特選を受賞した際には、「アカハタ売るわれを夏蝶越えゆけり母は故郷の田を打ちてゐむ」の一首をめぐり、作者の事実を歌っていないと当時の歌壇から批判されることになった。当時の歌壇について塚本邦雄は「赤旗を売らずに売ったと歌ったことが、それ自体罪と呼び得たこのうとましい世界」アルカディアの魔王―寺山修司の世界『寺山修司全歌集』(講談社学術文庫、二〇一一年)と述べている。

11 寺山修司「短歌における新しい人物像」『短歌』(一九五七年、十一月)

12 寺山修司と斎藤正治の対談における寺山の発言「対談 田園に死す―嗚呼幻想の自叙伝」『シナリオ』(一九七五年二月)

13 粟津潔と寺山修司の対談「粟津潔の撮影作図―『田園に死す』の場合 映画美術を超えて」『美術手帖』(一九七五年二月)

14 フロイト「夢解釈」(初版) 上(中央公論社、二〇一二年) 金関猛訳 p16〜17 注15に同じ p204

15 例えば、母親という原風景の「記憶」こそが「アイデンティティの在り所」であり、そこに深く踏み込みえた点を評価したのが、松田修「母を殺しえぬはず、母とは己れに他ならない。」「解説 風景の呪縛」寺山修司『田園に死す』フィルムアート社、一九七五年)や、吉田司雄『「記憶」を統御しつづける『母』の存在へと向かってしまった点が重要』「母殺し―寺山修司『田園に死す』である。針生一郎は、寺山の一連の活動が変革を試みながらも、決して一定の枠組みを越えないことを挙げ、母親を殺すと言いがらそれを実行できないことを「寺山の致命的な弱点」『作品論・寺山修司映画『田園に死す』』国文学 解釈と教材の研究(一九七六年一月)と否定的にとらえる。他方、池内靖子は『母殺し』の挫折は、『父殺し』の通過儀礼では捉えられない、『母性』を問題化することの可能性を示唆し、『母殺し』を「対象化するまなざしと意識で見続ける」寺山の「脱ロマン化」の批評意識を肯定的に評価している。「アイデンティティ(脱)構築の迷路―寺山修司の『田園に死す』を中心に」(立命館言語文化研究、二〇〇六年十一月) 注13に同じ。

- 19 寺山修司『私という謎 寺山修司エッセイ選』(講談社文芸文庫、二〇〇二年) p247
- 20 注15に同じ。 p183~184
- 21 池内靖子「アイデンティティ(脱) 構築の迷路―寺山修司の『田園に死す』を中心に」(立命館言語文化研究、二〇〇六年十一月)
- 22 空気女役 of 春川ますみは、元日劇ミュージックホールのヌードダンサーで、娼婦役でスクリーンで活躍した女優である。
- 23 注19に同じ。 p246
- 24 この草衣の台詞は映画で実際に発せられた台詞である。シナリオでは「あたしと一緒にどこか行こうか?」となっている。
- 25 マリア・ロベルタ・ノヴィエツリ「イメージの形式と形式のイメージ―寺山修司の作品における超視覚的な道程」『新文芸読本 寺山修司』(河出書房新社、一九九三年) 押場靖志訳
- 26 注21に同じ。



# Terayama Shūji's film, "Cache-Cache Pastoral" as an autobiography and a dream

KUBO Yoko

## Abstract

The aim of this paper is to make clear how Terayama Shūji (1935-1983) represents Self in his autobiographical film entitled "Cache-Cache Pastoral" (1974). The film projects the delicate subject of depicting self-representation. He denies the unchangeable and single Self and represents the fictitious and plural Selves instead. The description of multi-faced self involves difficulty as the self will be divided into the "I" who writes, the "I" who is written, and the "I" who existed in the past. Terayama depicts multi-faced "I"s which conflict with each other to adapt metafiction. Terayama has the film director appear in the film and confront with himself in the past.

In addition, this film tries to modify one's memory and the film director makes an attempt to kill his mother whereby he gets his independence in this film. However, he cannot achieve it. Instead, he adapts three women as his mother's doubles and realizes his desire in distorted ways. The film looks like a dream and the dream enables him to approach his subconscious desire.

Keywords: autobiography, dream, self-representation, Self, metafiction