

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」 ——寺山修司『毛皮のマリー』と 松本俊夫『薔薇の葬列』における『白雪姫』の影響

北村 紗衣

1967年に初演された寺山修司の芝居『毛皮のマリー』と、1969年に公開された松本俊夫監督の映画『薔薇の葬列』の類似は、一見したところ明らかである。いずれも1960年代後半の日本のアンガラ文化とゲイ文化を背景にした作品であり、アートシアター新宿文化でお披露目された。寺山も松本も実験的な映画で活躍し、『薔薇の葬列』も、近い時期に寺山が監督した映画『書を捨てよ町へ出よう』（1971）もアート・シアター・ギルドが制作・配給していて、両作とも当時の「新宿の熱気あふれるカウンター・カルチャーを記録した」（ドメーニグ、p. 41）映画の代表例と目されている。松本は寺山が1983年に死亡した際、25年間の長期にわたる交友関係に触れてその死を悼んでいる（松本「幻想のラディカリズム」、p. 38）。

しかしながら、このように双方の近さが自明であるためか、『毛皮のマリー』と『薔薇の葬列』の影響関係はこれまであまり学術的文脈で明確に論じられてこなかった。伏見憲明や菅野優香が2作が同じような文化的背景から出てきたことを簡単に指摘しているが（伏見、pp. 210-213; 菅野、pp. 275-276）、作品の内容にまで踏み込んだ学問的な分析は少ない。設定や背景のみならず、この2作はいずれも現代的な視点ではクィアと言える手法でグリム童話『白雪姫』のモチーフを似たような形で使用しているという大きな共通点があるが、この点について先行研究の中ではフェリシティ・ジーがほんのわずかに触れている程度で、ほとんど議論されていない（Gee, p. 62）。『薔薇の葬列』の試写がドイツで行われた直後に出た1971年のヴォルフ・ドンナーによる映画評では『毛皮のマリー』と共

通する『白雪姫』の引用について「全く同じことを意図している」(pp. 44-45)という指摘があり、公開当時の人々にとっては両作の影響関係は明白であったと思われるが、それ以降はまるで忘れ去られたかのように取り上げられることが少ない。

これは『毛皮のマリー』が舞台芸術である一方、『薔薇の葬列』が映画であり、ジャンルを超えた詳細な検討が比較的手をつけにくいものとしてとらえられていることに一因があるかもしれない。また、そもそも寺山修司の多岐に亘る業績の中で、他の分野に比べると「寺山の演劇研究自体がそれほど進んでいない」(久保、「寺山修司『毛皮のマリー』論」、p. 35)状態であり、上演回数が多い日本演劇の人気作であるわりには『毛皮のマリー』に関する学術論考が少ないことも原因としてあげられる¹。『毛皮のマリー』と『薔薇の葬列』の影響関係を論じることは、寺山修司の演劇における業績と松本俊夫の業績の両方を理解する一助となるであろう。

本論文においては、この2作の影響関係を主に『白雪姫』の鏡のモチーフの扱い方という点を中心に論じることとする。第一節では寺山修司がどのように『白雪姫』を受容し、『毛皮のマリー』の中で活用していたかを、作中におけるアイデンティティの描き方に重点を置いて論じる。第二節では『薔薇の葬列』が白雪姫

* 本論文は2018年10月8日に実施されたウィキペディアエディタソンである「第2回 Wikipedia プンガク in 神奈川近代文学館」をきっかけに生まれたものである。本エディタソンは神奈川近代文学館で行われた特別展「寺山修司展 ひとりぼっちのあなたに」開催に合わせて行われたものであり、著者がウィキペディアンとして[[毛皮のマリー]]の項目立項を支援した。このイベントを主宰してくださった神奈川近代文学館及び協力してくださった神奈川県立図書館、支援してくださった司書の方々、参加してくださったウィキペディアンの方々には深くお礼申し上げたい。

私が武蔵大学に就職して以来長くお世話になり、今回、ずっと塩漬けにしていた『毛皮のマリー』論を書くきっかけもくださった香川檀先生にも感謝したい。草稿にコメントを下された堀江秀史先生と久保豊先生、及び同僚の戸塚学先生と福田武史先生にもお礼を申しあげる。また、日頃ウィキペディアでの活動でお世話になり、さらに今回は松本俊夫やゲイボーイ関係の一般雑誌の記事を多数集めることを可能にくださった大宅壮一文庫にも感謝したい。

¹ 熊井、p. 1。たとえば三浦雅士『寺山修司——鏡のなかの言葉』はタイトルに「鏡」を冠しているにもかかわらず、鏡が大きなモチーフとして出てくる『毛皮のマリー』にはごくわずかにしか触れておらず、劇中の鏡のモチーフについては論じていない(p. 157)。堀江が指摘しているように、英語圏のほうが寺山の演劇について学術的な関心が高い可能性もある(p. 27)。近年の研究では、伊藤徹、檜垣立哉『寺山修司の遺産』は比較的演劇を扱った論考も多く収録している。

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における『白雪姫』の影響 北村 紗衣
のモチーフを使うにあたって『毛皮のマリー』からどのような影響を受けていたか、そしてどのような点で『毛皮のマリー』と異なる要素を組み込んでいるかを論じる。

1. 『毛皮のマリー』におけるアイデンティティの移ろい

『毛皮のマリー』のヒロインであるマリーは、登場人物紹介によると「花咲ける四十才の男娼²」であり、「男娼」には「おかま」とルビがふられている。マリーは現代の言葉を用いるならおそらくトランスジェンダー女性と称するのが比較的近いと思われるが、初演の時期には「おかま」という言葉で総称的に呼ばれていた、伝統的なジェンダーアイデンティティやセクシュアリティの規範におさまらない人物である³。本作はマリーと、マリーが育てている少年である欣也を中心に展開する。

本作はさまざまな作品からの引用で成り立つ入り組んだ芝居である。寺山の作風の特徴として「卓越した引用術」（久保、「寺山修司の作品における西洋からの引用」、p. 343）があげられることがあり、ポストモダン文学的と言えるような他作品からの引用が多数見られる。冒頭から『白雪姫』の引用で始まり、「鏡よ、鏡、鏡さん⁴」と世界で誰が一番美しいのかたずねるセリフが3回登場する⁵。冒頭場面で参照されている作品は『白雪姫』だけではない。

Zarah Leanderの“LA HABANERA”が古い手巻き式ポータブル蓄音器から、
ゆっくりと流れこんでくる。大正五十七年にあたる。ある日ある時。擬古典

² 寺山修司『毛皮のマリー』、『寺山修司の戯曲1』思潮社、1969、117-156収録、p. 118。以下、『毛皮のマリー』からの引用は全てこの版に拠る。なお、『毛皮のマリー』には版の異同があることが知られているが、本稿ではこの点は主題ではないため扱わない。版ごとの違いについては仁平、原（とくにpp. 382-384）、森崎を参照。

³ 2023年のB機関による『毛皮のマリー』公演ではトランスジェンダーの女優である葛とか喜代がマリー役を演じている。詳細は座・高円寺ウェブサイトの該当ページを参照。

⁴ 第1場 p. 120、第3場 p. 136、第4場 p. 146。

⁵ 清水は『白雪姫』の台詞が『毛皮のマリー』で「三度繰り返して」用いられていると述べているが（p. 135）、久保は「バリエーションを伴いながら作品中四度用いられている」（『寺山修司『毛皮のマリー』論』、p. 46）と説明している。これは清水が数えている3回の引用に加えて、久保が幕切れのマリーの台詞も『白雪姫』の引用と見なしているためである。

的に装われた贅沢な一室の中央に、西洋式の浴槽があり、灯りがともると、「毛皮のマリー」が入浴している。

その傍らに、なつかしいエリッヒ・フォン・ストロハイム氏を思い出させるような下男がタオルを持って、ほぼ直立不動の姿勢で立っている。

マリー（浴槽に全身を浸し、女とまがうばかりの美貌の顔を、手鏡にうつしながら、うっとり）鏡よ、鏡、鏡さん。

この世で一番の美人は誰かしら？

下男、表情一つ変えずに、

下男 マリーさん、この世で一番の美人は、あなたです。

マリー ほんとに？

下男 鏡は うそを申しません

マリー まあ、よかった。

白雪姫はまだ生まれてないのね。

と言って、浴槽からヌーッと足をつき出すと、それは毛深くはずかしい男も
の足である。（第1場 p. 120）

最初のト書きに登場しているツァラー・レアンダーもエリッヒ・フォン・シュトロハイムも、ヨーロッパ出身の往年の映画スターである。レアンダーは歌手でもあり、フォン・シュトロハイムは監督でもあった。ここで「下男」がフォン・シュトロハイムに似ているという記述があるのは、1950年のピリー・ワイルダー監督の映画『サンセット大通り』を意識しているためである⁶。『サンセット大通り』

⁶ Sorgenfrei, p. 127. 初演のマリー役である美輪明宏（初演時は丸山明宏）は著書で大女優の例として『サンセット大通り』のグロリア・スワンソンに触れている（p. 195）。

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における『白雪姫』の影響 北村 紗衣

でフォン・シュトロハイムは、かつての妻である引退した大女優ノーマ・デズモンド(グロリア・スワンソン)にかいがいしく仕える召使となった元映画監督マックスを演じている。マリーはノーマのようなハリウッドのスター女優に擬せられていると言える。

ト書きにある映画スターへの言及は、おそらくこの『毛皮のマリー』冒頭場面がグリム童話の白雪姫よりもディズニーアニメの『白雪姫』(1937)をベースにしていることを示唆していると考えられる。アニメ映画『白雪姫』の王妃はジョン・クロフォードやケイル・ソングガードなど、同時代のハリウッドのスター女優を思わせる風貌のキャラクターとして描かれていることはしばしば指摘されている(Allan, p. 52 and p. 55; Nissen, p. 197)。マリーは往年のハリウッド女優風の堂々とした美貌の持ち主として登場しており、ノーマ・デズモンドにも、アニメの白雪姫の王妃にも似たところがある。清水義和は、脇にいる下男がマリーの鏡に対する問いに回答する『毛皮のマリー』は、グリム童話よりもむしろ鏡の中に呪術師が現れて王妃に回答するアニメの『白雪姫』に近いことを指摘している(p. 126)。こうした点から見て、『毛皮のマリー』に登場する白雪姫モチーフの直接の影響源はアニメ映画である。

アニメ『白雪姫』の王妃も『サンセット大通り』のノーマ・デズモンドも、21世紀アメリカにおいてはゲイ文化に組み込まれている存在である。『白雪姫』の王妃、『101匹わんちゃん』(1961)のクルエラ・ド・ヴィル、『リトル・マーメイド』(1989)のアースラなど、女性のディズニー・ヴィランはいずれも悪さとともにある種の過剰な「女性らしさ」とでも言うべきものを付与されており、ドラッグクイーンのようなゲイコミュニティで一定の人気がある(Doty, p. 152; Griffin, p. 73)。大仰で過剰で自らのファンタジーに生きているノーマ・デズモンドは、アメリカのゲイ男性の間ではキャンプな感性に合致するゲイ・アイコンとして広く支持されている(Farmer, p. 196)。『毛皮のマリー』の冒頭部分は、こうした後にゲイ文化で大きな影響源となるようなキャラクターのイメージを借りてくることにより、ヒロインのマリーにドラッグクイーンとしての華麗な雰囲気をもたせている。寺山修司と天井棧敷の人々は1967年の時点で既にこうし

たキャラクターのキャンプな可能性に気付いていたと言える。

芝居が進行するとともに、マリーが最初に引き受けることとなった『白雪姫』の王妃という役柄のアイデンティティはだんだん曖昧なものになっていく。冒頭に出てきたシュトロハイム風の下男は、マリーの「もうひとつの自我」（清水、p. 126）としても解釈できるような存在であり、第3場では「醜女のマリー」に扮する。「ああ、うまいこと自分自身に化けたもんだな、これはあたしにそっくりだ。しかも、誰にも見せたことのないほんもののあたしにそっくり」と言いながら、「鏡よ、鏡。鏡さん」の問いを復唱する（p. 136）。それからこの人物は、どこかにいるという白雪姫を探しに行こうか…と言いつつ、ユージン・オニールの『夜への長い旅路』、ハリウッドスターのジーン・ハーロウ、ヘンリー・マンシーニ、女賊である鬼神のお松、八百屋お七などさまざまなことがらに言及する。映画の中で何度も死ぬ役ができる女優をうらやましがり、その気持ちを味わうために自分はめまぐるしくいろいろな変装をしてみていると語り、最後は「毛皮のマリー」になる位だったら白雪姫になるんだったわ。いっそひと思いに、マリーを死んで、生まれ変わるとしましょうか！」（pp. 137-138）と言いながら鬘を脱いでもとの下男の姿に戻る。召使が主人の留守中に主人の真似をするこの箇所はジャン・ジュネの『女中たち』（1947）からの影響も指摘されており、冒頭同様、『白雪姫』のみならず複数の作品が織り込まれている⁷。

この場面においては下男は王妃の真似をするマリーの真似をしているわけで、二層になった物真似によって下男はマリーのアイデンティティを乗っ取ろうとしており、マリーと下男のアイデンティティの境は曖昧になる。しかしながらこれは短いごっこ遊びであり、下男はマリー、つまり王妃ではなく、白雪姫のほうになれば良かったと言う。このセリフは第4場の伏線であり、実はマリーは以前、王妃ではなくむしろ白雪姫の立場にあり、マリー自身が王妃のアイデンティティ

⁷ 清水、p. 121。寺山は『奴婢訓』（1978）でも『女中たち』を参照している（久保、「寺山修司の作品における西洋からの引用」、p. 343）。また、ジュネという名前のゲイバーが登場することからもわかるように『薔薇の葬列』もジュネの影響を受けており、この時期の日本のカウンター・カルチャーは「ジャン・ジュネに熱中」（ネトルトン、p. 16）していた。

を乗っ取るような形に今に至ったことがわかる。

第4場では、マリーは金城かつ子という若い頃の女友達のことを回想する。かつ子はマリーの実家である大衆食堂の店員で、最初はいろいろな女性の衣服を貸し出してくれるなど、男性として扱われていたマリーが女性として振る舞えるよう助けてくれていた。しかしながらマリーいわく「あたしの方が女の子として魅力が出てきたことに、焼きもちをやくようになってきた」(p. 146)。ここで『白雪姫』の鏡のセリフが再度引用される。

いままではあたしにやさしかったのが、だんだんあたしを邪魔にするようになってきた。「鏡よ、鏡、鏡さん。この世で一ばんきれいな人は、だれ？」とかつ子がきくと、鏡はあたりをはばかりのような声でこたえたもんだ。

―それはマリちゃんです。

この世でいちばんきれいなのはマリちゃんです。

そこでかつ子は言ったんだ。

―マリーは男よ。あの子は女じゃないのよ。

だけど鏡は首をふるだけ。

―それはマリちゃんです。それはマリちゃんです。マリちゃんです。

かつ子はその鏡を、真夜中にコンクリート道路まで捨てにいきました。やがて、長距離トラックが来て、それをこなごなにしていってしまいました (pp. 146-147)

この回想では鏡が直接かつ子に答えたことになっており、よりグリムのもともとの童話に近い魔法の鏡が登場している。一見、神秘的な現実離れた品物が、トラックが通る道路という日常的な状況で簡単に破壊されてしまうという描写において、童話は現実世界にまで引きずり下ろされ、パロディ化されている。この場面においては王妃の役柄をつとめているのはかつ子であり、マリーは王妃からうとまれるようになった白雪姫の立場に身を置いている (清水、p. 135)。マリーに嫉妬心を向けるようになったかつ子は象徴的な意味でマリーの母であり、マ

リーは娘である。

しかしながら『毛皮のマリー』がグリム童話ともディズニーアニメとも異なっているのは、象徴的な母であるかつ子が最初はマリーが美しく成長することを助けていたということだ。グリム童話にもディズニーアニメにも、継母となった王妃が白雪姫を気にかけるような描写は全くなく、最初から娘に対して敵対的である。一方でかつ子は大衆食堂で唯一、マリーを女性として扱い、美しくなることに手を貸した。本作では王妃と白雪姫の間に一瞬だけ母娘の連帯が発生しており、その連帯をかつ子が裏切ったがゆえにマリーは激しい怒りを抱くこととなる。

この後にマリーが続けて回想する、かつ子とマリーの間の陰惨な性暴力に満ちた復讐の連鎖も、童話の暴力的なパロディと言えるような展開である。嫉妬をつのらせたかつ子はマリーを性的に誘惑し、それに反応したマリーの男性器を他の女たちの前ではだけ、嘲笑する。マリーはこの性的な辱めに対する復讐として、食堂に来ていた労働者を雇ってかつ子を強姦させる。その結果として生まれた子どもが欣也であり、出産で死んでしまったかつ子のかわりにマリーがその子を引き取り、さらなる復讐として「セックスの汚物を捨てる肉の屑籠にしまう」(pp. 148-149) ことを企んでいる。

かつ子がマリーを性的に誘惑するくだりは、象徴的な母が娘を誘惑し、やがては娘が娘であることも否定するという点で擬似近親相姦的であり、寺山が本作同様丸山明宏(現在の美輪明宏)を起用して上演した前作『青森県のせむし男』(1967)を引き継いでいるようなところもある。象徴的な母であるかつ子に裏切られたマリーは、ディズニーアニメの白雪姫とはかけ離れた積極的な復讐を行う。ディズニーアニメの白雪姫が、日本でおおむね「良妻賢母の性格を持ち、(中略)美しさと優しさだけで幸せを獲得する」(山田、p. 88) 女性として受容されていたことを考えると、この自ら残酷な復讐に立ち上がる白雪姫像はひねった読み替えと言える。マリーはかつ子に出産をさせて死なせ、生まれた子を奪うことにより、王妃に疎まれた犠牲者である白雪姫としてのアイデンティティを捨てて自ら王妃に変身する。

マリーがかつ子に対して募らせている憎悪は大きいが、『白雪姫』の物語と異

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における「白雪姫」の影響 北村 紗衣

なるのは、マリーは自分の子である欣也に対して嫉妬をしないということである（菅原、p. 99）。マリーは欣也に林檎を食べさせるなど（第2場 p. 128）、王妃を想起させるふるまいをしており、「美、とくに自分自身の美に過剰に魅了されている」（Sas、p. 38、拙訳）人物ではあるものの、最後の場面では「これからおまえはとってもきれいな女の子になるんですよ。（中略）おまえは今にこの世で一ばんきれいになるんですよ」（第5場、pp. 155-156）と、息子を自分より美しくしようとしている。これについて、菅原は「マリーは自身の性自認と異なる肉体的性を暴かれた。それに対して欣也を欣也自身の性自認と異なる女にすることで復讐を果たそうとしている」（p. 104）と分析している⁸。マリーはかつ子がかつて自分にしたのと同様、まずは欣也を美しい女性に育てようとしている。マリーは王妃であるかつ子によって白雪姫にさせられ、その後かつ子のアイデンティティを乗っ取って王妃になったが、自ら王妃として新しい白雪姫を育てることで復讐を完成させようとしている。

『毛皮のマリー』において、『白雪姫』はアイデンティティの曖昧さを描き出すために効果的に用いられており、さらに本作で描かれるジェンダーアイデンティティの流動性とも結びついていると言えるであろう。この作品において一見対照的で敵対していると思われる恐ろしい母たる王妃と、無垢な白雪姫は表裏一体の存在であり、白雪姫は王妃に変貌する可能性を秘めている。王妃は次世代の白雪姫を育てる存在でもあり、やがて王妃になって新しい白雪姫を育てる。欣也もことによるとやがては王妃ようになり、新たな白雪姫を育てるかもしれない。このアイデンティティの曖昧さは作中におけるジェンダーの境界のふたしかさと呼応しており、本作においてはヒロインであるマリーはかつては男性として扱われていたし、マリーは男性である欣也を美しい女性にするつもりでいる。ミリヤム・サスは、丸山明宏演じるマリーが、過剰な女性性を演じる一種の女形としてさらに邪悪な王妃を演じるという多層的なパフォーマンスを行っており、これにより

⁸ 性自認と異なるアイデンティティをまとわせることにより復讐を遂げようとするという展開は、近年ではペドロ・アルモドバル監督による映画『私が、生きる肌』（2011）にも見られる。この映画についてはEggertを参照。

女性美の神話が解体されパロディ化されるような効果があがっていることを指摘している(p. 39)。本作におけるジェンダーの境界は、白雪姫と王妃の境界と同様、何かのきっかけで入れ替わってしまうこともあり得る移ろいやすく不安定な人間の営みの一種として描かれていると言えるであろう。

寺山作品のジェンダー観は性差別的と言えるところも多い。『毛皮のマリー』では強姦されたかつ子が性的快楽を感じ、それをマリーが「女そのもの」(第4場 p. 148)と評してする箇所がある。丸山明宏が出演して『毛皮のマリー』によく似た形で白雪姫のくだりが挿入される映画『書を捨てよ町へ出よう』でも、登場人物が集団強姦されたのになぜか強姦に関わった者と交際しはじめる展開がある⁹。この時期の寺山の作品にはミソジニー的なレイプ神話を無批判に誇張する側面が見られ、こうした点はおおむね男性中心であった1960年代の日本演劇の限界と言える。

しかしながら、このようにミソジニー的な側面がある一方で、『毛皮のマリー』には固定的なジェンダー観を笑いのめすような、アイデンティティのふたしかな移ろいが溢れている。この作品においては、男女の境界も、白雪姫と王妃の境界も非常に脆い。現在に通じるゲイ・アイコンのイメージなどをいち早く活用しつつ、アイデンティティの境界を攪乱するような物語を作り上げている点において、『毛皮のマリー』は非常にキアな芝居であると言ってよいであろう。

2. 『薔薇の葬列』における変革

『薔薇の葬列』は、ソフォクレスの『オイディプス王』の翻案作品であり、このギリシャ悲劇の映画化であり、当時は新作であったピエル・パオロ・パゾリーニ監督の『アポロンの地獄』(1967)からも影響を受けている¹⁰。主人公は新宿のゲイバー

⁹ 『書を捨てよ町へ出よう』のこうしたプロットについて、伊藤はミソジニーには触れていないものの、「ドラマの論理という点からすると、高い評価が与えられるものとはいいたい」(p. 7)と述べている。

¹⁰ ただし、松本によると『薔薇の葬列』の制作を計画し始めた段階ではまだ『アポロンの地獄』が日本公開されておらず、ポスターを見ただけで作品のほうは未見であったという(「映画監督・松本俊夫インタビュー」p. 71)。

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における「白雪姫」の影響 北村 紗衣
であるジュネで働くエディ（ピーター、現在は池畑慎之介）だ。バーのママであるレダ（小笠原修）はオーナーである権田（土屋嘉男）と一緒にいるが、権田はエディとこっそり浮気をしていた。レダはこれに気付き、権田と仲違いした後に自殺してしまう。バーの新しいママとなり、権田も手に入れたエディだったが、実は権田がエディの父親だったことがわかる。権田は自殺し、エディは自らの目を潰す。

本作は「日本ヌーヴェルヴァーグとワールドシネマ全体におけるマイルストーン」でありかつ「クィア映画の正典におけるランドマーク」（Cleary, 拙訳）と評価されている。エディたちは自らを「ゲイボーイ」と自称しており、本作ではこの言葉は現代であればゲイ、トランスジェンダー、ドラァグクイーン、ノンバイナリ、ジェンダークィアなどと呼ばれるであろう人々に対する総称として用いられている¹¹。現在、この映画は英語圏においてトランスジェンダー表象を扱った映画の代表作として批評されることも多い（Abrams; Gardner）。

『薔薇の葬列』を撮影する以前から松本俊夫と寺山修司は双方の仕事についてよく理解しており、芸術的な関心についても共有しているところがあった。1961年には既に寺山、松本、真鍋博、大島渚、土方巽が「芸術の状況」という座談会を『三田文学』の企画として開催している。松本は1967年5月にプリマハムをスポンサーとして撮った短編映画「母たち」を完成させているが、これは岸田今日子による寺山修司の詩の朗読にあわせて4つの国の母たちの姿を映し出すという内容である。本作はヴェネツィア国際映画祭で賞もとっており、松本にとって「大きな転機」（阪本、52）となった。同年9月に『毛皮のマリー』が初演されるより以前から、松本は寺山の影響を受けつつ芸術的成果をあげていたことがわかる。

書籍『時代の射手』に収録された寺山修司、吉本隆明、松本俊夫、塚本邦雄、秋村功による「モダニズムと短歌をめぐって」という座談では、寺山と松本が吉本の議論を受けて「鏡」について考えをめぐらせている¹²。吉本隆明は短歌批評

¹¹ ネットルトンはエディを「トランスジェンダー女性」（p. 13）としている一方、本作における「ゲイボーイ」が「一括りにできない」多様な人々であることも指摘している（p. 31）。

¹² この座談は1962年5月に雑誌『短歌』に収録されたのが初出であり、1967年10月に『時代の射手』に再録された。『時代の射手』は1969年にも再版されている。

において意味や思想のみを論じるだけではなく、短歌という形式にも着目すべきだという文脈で以下のように指摘している。

短歌形式をとって出てきた表現内容というようなものを、どうやって擱んでゆくのか、どうやって批評するのかという点で、在来の批評に飽きたらなくなってきたのです。つまり形式——短歌形式というヤツをどういうふうに考えた方がいいのかという点ですね。だから一応短歌形式を歌人にとって現実の基盤がちょうど仮空に裏返しになったものだというふうを考えるべきじゃなかろうかというのがいま考えている一応の結論みたいなものです。

ですから形式というヤツは鏡みたいになった歌人の生活基盤なんだというふうに加え、そっからどういうふうの問題が出てきているのか、逆に考えるべきもんなんじやなかろうか、というようなことを考えているわけなんです。

(寺山『時代の射手』、p. 232)

ここで吉本は、短歌というリズムを持った短い詩の形式を、歌人が自らの暮らしをあてはめて映し出すために用いる装置のようなものとしてとらえている。これについて松本は以下のように応答している。

さっき吉本さんが短歌形式っていうのは鏡みたいになった歌人の生活基盤だ、というようなことをいわれたけれどもね、形式っていうのは作家の肉体みたいなものでしょう。ですから形式とか、その形式に特有のマチエールとかいうものを軽視したところで、表現の可能性を飛躍させようとする場合、時として大へん観念的になってしまうという危険性もともなうわけですね。むろん前衛的な作家にとって、新たな体験と新たな表現衝動を、既成の形式では表現しきれなくなってくるのは当然のことで、必然的に形式の破壊とか変革とかいう問題とぶつかるわけだけれど、その場合でも、ある画家を画家に作りあげてきたものはタブローだったし、ある歌人を歌人に作りあげてきたものは短歌形式だったということを、それこそことんまでみつめないも

のは、その破壊や変革すらよくなし得るものではない、ということを書いた
いわけです。(寺山『時代の射手』、p. 234)

ここで松本は芸術の形式としての鏡を、前衛的な芸術家がとことん向き合ったのちに破壊する必要性が出てくるものとしてとらえている。松本の発言からすると、形式としての鏡はよく見て深く理解しなければいけないものであり、芸術家の肉体にも等しいものであるが、一方で「破壊や変革」によって割られる可能性も秘めたものである。こうした鏡に関する議論に対して寺山は、実作する歌人としての自らの立場を吉本や松本の批評的な立場に対置し、「僕らはどんどん微視的になり、吉本、松本発言は巨視的に」なっていると述べ、「『鏡』という言葉がこの場合、比喩になっているわけだね。比喩にとってかわるものの意味づけ方はあとで説明していただければ、わかると思います」(寺山『時代の射手』、p. 235)と、ここでの吉本や松本の「鏡」に関する発言を比喩に関する議論に結びつけようとしている。

ここで松本が『毛皮のマリー』以前に寺山と鏡について語り合ったことは、『薔薇の葬列』の序盤に影響を及ぼしているのではないかと考えられる。松本は『薔薇の葬列』について、『毛皮のマリー』を具体的な作品名としてはあげていないものの、寺山が影響源であることは認めている(『映画監督・松本俊夫インタビュー』、p. 71)。『薔薇の葬列』も『毛皮のマリー』同様さまざまな作品の引用から成り立っているポストモダン的な作品である(Schoonover and Galt, pp. 151-152)。基層にあるのは『オイディプス王』であるが、『白雪姫』からの引用も大きな役割を果たしており、これは『毛皮のマリー』を経由して本作に取り込まれたと考えられる。『薔薇の葬列』が『毛皮のマリー』の丸山明宏のパフォーマンスにヒントを得ている可能性が高いことは、既にフェリシティ・ジーが指摘しており(p. 62)、両者の密接な芸術活動上の付き合いからして、松本が『毛皮のマリー』から何の刺激も受けなかったとは考えにくい。『白雪姫』のモチーフを共通して利用しているのみならず、『薔薇の葬列』でレダが足の毛を剃る場面なども『毛皮のマリー』に似ている。『毛皮のマリー』にも擬似的な近親相姦の

モチーフがあることなども考えると、影響関係は明らかと言ってよいであろう。

『白雪姫』のセリフが『薔薇の葬列』で最初に登場するのは、序盤でゲイバーであるジュネが映る場面である。工作中的のレダが薔薇の花で飾られた鏡をのぞき込んで髪の毛を直すと、鏡に白抜きの3行にわたる文字で「鏡よ鏡／この世で一番／美しい人はだれ？」という言葉が浮かび上がってくる。この言葉が音声で読み上げられることはないため、レダの意識の中のみには現れている言葉だと考えられる。自らの姿がきちんと整っていることを確認して微笑むレダだが、後ろからエディが入ってくる姿が見え、レダの表情が真面目になる。ここでショットが変わって鏡が画面に入らなくなり、レダが振り向くとエディが部屋に入ってくるころが見える。

レダが振り向いた後に実際にエディが部屋に入ってくるショットがあることや、鏡に映るエディと実際に入ってくるエディの衣装が違っていることを考えると、その前に鏡にエディが映る場面は現実ではなく、レダの頭に浮かんだ不吉な予兆であると考えられる。実際に入ってくるエディに比べると、鏡に映っているエディは光沢のあるロングドレスを着て真面目な顔をしており、現実の快活そうなエディに比べて古典的な妖婦のイメージをまとっている。この衣装の違いからは、レダはエディを実際よりも成熟した狡猾な存在として、自らのやや古風な感性に引きつけてイメージしていることがわかる。

松本は後年まで鏡を用いた表現には強い関心を抱いていた。アンドレイ・タルコフスキーの『鏡』（1975）について、「輻輳した合わせ鏡の中で、オリジナルとコピー、現在と過去、現実と想念などが、複雑に反射し合いながらどちらがどちらだったか区別がつかなくなるような眩暈感」（『逸脱の映像』p. 49）を評価している。『薔薇の葬列』は全体として鏡を効果的に使用した箇所が多い作品である（Schmidt）。『薔薇の葬列』の白雪姫の場面はまさに鏡を使って「現実と想念」を曖昧にする表現を試みている。『毛皮のマリー』やディズニーアニメ、グリム童話とは違って、この場面の鏡は王妃たるレダに対して明確に言葉で誰が美しいのかという問いに答ええないが、「鏡よ鏡／この世で一番／美しい人はだれ？」という言葉が浮かんだ時にエディが鏡に入ってくるという映像表現により、ジュネ

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司「毛皮のマリー」と松本俊夫『薔薇の葬列』における「白雪姫」の影響 北村 紗衣
で一番美しいのは誰かという問いに対するあり得る答えは明確に示されている。エディこそが白雪姫であり、レダにとっては脅威である。

王妃にあたるレダは和服を着た古風な中年女性のようなゲイボーイだが、白雪姫にあたるエディは長い髪にいかにも60年代末風のミニドレスを着て軽快にダンスをする、非常に現代女性らしいゲイボーイである。いつも容姿に細かく気を遣っているレダに比べると、エディはファッションナブルではあるものの比較的「見かけに気を遣わず、芸術や自身に関するもっと深い実存的な問いにより関心を持っている」(Gee, p. 62)。レダは伝統的な歌舞伎の女形風の装いを得意としており、若い頃にそうした扮装で撮った写真を自慢にしているが、一方でエディは現代風の軽快なダンスが得意で、2人の身体パフォーマンスのスタイルは大きく異なっている。レダとエディは明らかに違う世代に属しており、エディの美しい容姿のみならず新しく自由奔放な芸術的感性も古風なレダの嫉妬をかき立てる。『薔薇の葬列』における白雪姫であるエディは童話やディズニーアニメに出てくるような大人しい乙女ではなく、前衛的な政治や芸術の場で活動する若者たちと親しくつきあう革新的な存在だ。

松本俊夫にとって、『薔薇の葬列』に登場するゲイボーイたちは映画監督である自らと極めて近い存在であった。松本は『薔薇の葬列』について、芸術家も「男でありながら女としてしか生きる出口を見いだせなかったゲイボーイたち」も「自分にとってかけがえのない根源的虚構性」を「必死の出口」として求めており、極めて似ていると述べている¹³。松本の「ゲイボーイ」に関する言及は現代で言うところのトランスジェンダー女性とゲイ男性をあまり区別していないため、やや古風な印象を与えるところもあるが、松本本人が本作においてエディやレダを芸術家の象徴としてとらえていたことは確実である。

松本がゲイボーイたちを芸術家の象徴として見ていたことを考慮すると、レダが見つめる鏡にエディが現れてくる場面については、松本が『時代の射手』で鏡について語っていた、「とことんまでみつめないものは、その破壊や変革すらよ

¹³ 「映画の変革」p. 238。松本「私はゲイボーイの世界に何を見るか」も参照。

くなし得るものではない」という芸術論に関連づけることができるであろう。レダにとって鏡を見つめて自らの姿を整えることは仕事の一部であり、かつゲイボーイとしての暮らしの基盤である。しかしながら、鏡をとことん見つめるうちに「破壊や変革」が知らず知らずのうちに映り込んでくることがあり、新しい世代のゲイボーイであるエディはこうした「破壊や変革」、60年代における芸術的感性の刷新を象徴する存在である。レダがエディに対して抱く嫉妬心は、単なる容姿に関する嫉妬にとどまらず、伝統的な芸術が前衛芸術表現にとってかわられ、変革される際のプロセスを象徴的に表現しているとも言える。レダは非業の死をとげ、革新の象徴として新たにレダにとってかわったエディも自らの視力を奪うという破壊的な結末を迎える。エディが結局鏡を見るための目を失って終わるという本作の展開は、どんどん刷新され、革新される芸術の破壊的な力を象徴していると言えるかもしれない。

レダは恋人の権田もゲイバーのママの座もエディに奪われるが、その点では『薔薇の葬列』も『毛皮のマリー』同様、白雪姫が王妃のアイデンティティを奪う作品である。こうした点において『薔薇の葬列』は『毛皮のマリー』を参照していると言することができるが、一方で『毛皮のマリー』よりももとのディズニー映画やグリム童話に近いところもある。それはレダがマリーと違って明らかに白雪姫たるエディに嫉妬し、ひとりの男性をとりあっていることだ。レダは口だけはエディを心配してみせるが、この偽善的な態度に怒った権田は「鏡よ鏡、この世で一番きれいな人はだあれ？」という問いを繰り返し、レダが年をとってもう盛りを過ぎたことを冷酷に指摘する。『薔薇の葬列』は、『毛皮のマリー』に似た白雪姫風の展開を用意しつつ、芸術における世代交代が残酷なまでに不可避であることを表現していると言えるであろう。その点では、『薔薇の葬列』は40才になっても美しい王妃たるマリーを堂々と描いている『毛皮のマリー』よりも、革新を求める時代の雰囲気を反映した白雪姫物語である。

まとめにかえて

『毛皮のマリー』は『薔薇の葬列』の大きな影響源のひとつである。『薔薇の葬列』

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における『白雪姫』の影響 北村 紗衣

の白雪姫関連のモチーフは『毛皮のマリー』から取り込まれたと考えられる。いずれの作品も白雪姫をクィアな文脈に持ち込んでさまざまな意味を付与している。

1960年代末の日本におけるクィアコミュニティの姿が、この2本の作品において白雪姫という童話をモチーフに描かれていることは示唆的である。寺山修司も松本俊夫も常にクィアな題材を扱っていた芸術家というわけではなく、両者はクィアな登場人物たちに対して外部から視線を向けていたとも言える。そこでおかまやゲイボーイと言われる人々が白雪姫の鏡の間に固執する様子が描かれているのは、この時期における日本のゲイやトランスジェンダーのコミュニティがどう受け止められていたかに関係しているだろう。背景にはおそらく、女性として生きようとしている性的マイノリティは女性美に執着し、若さを失うことを怖れているはずだというやや下世話で偏見に基づく興味がある。こうした点においては、『毛皮のマリー』も『薔薇の葬列』も、ステレオタイプの描写から発して美にこだわるクィアな人々を描いているとも言える。

一方でこの2作にはステレオタイプを越えた独特の個性があることもたしかである。『毛皮のマリー』は白雪姫と王妃の間の境界の脆さとも言うべきものを表現することにより、ジェンダーの境界の曖昧さをも表現している。『薔薇の葬列』は、若い世代の革新を象徴する白雪姫がゲイボーイとして現れ、古いものを打ち倒しながらも自滅してしまう様子を、芸術の破壊的な力を象徴するような形で描き出している。1960年代末に作られたこの2作は、時代の精神を体現した『白雪姫』の読み替えとして考えることができるであろう。

参考資料

伊藤徹「寺山修司《書を捨てよ、町へ出よう》・映画における音楽の機能」『京都工芸繊維大学学術報告書』10（2017）：1-21。

伊藤徹、檜垣立哉編『寺山修司の遺産―21世紀の今読み直す』堀之内出版、2023。

「映画監督・松本俊夫インタビュー」『バースト』2004年4月号：70-77。

- 菅野優香『クィア・シネマ——世界と時間に別の仕方存在するために』フィルムアート社、2023。
- 久保陽子「寺山修司の作品における西洋からの引用」『大学院教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」活動報告書、2010、343-346。
——「寺山修司『毛皮のマリー』論」『演劇学論集：日本演劇学会紀要』62.0（2017）：35-49。
- 熊井絵理「寺山修司『毛皮のマリー』論——欣也の変容をめぐる」『演劇映像』52（2011）：1-18。
- グリム兄弟『監訳グリム童話集2』金田鬼一訳、岩波書店、1998。
- 「毛皮のマリー」、座・高円寺、<https://za-koenji.jp/detail/index.php?id=2867>、2023年10月8日閲覧。
- [[毛皮のマリー]]、日本語版ウィキペディア、<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%AF%9B%E7%9A%AE%E3%81%AE%E3%83%9E%E3%83%AA%E3%83%BC、oldid=97099040>の版、2023年10月1日閲覧。
- 阪本裕文「前衛記録映画論の戦後の意味——1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに」、博士論文、京都精華大学、2016。
- 清水義和『寺山修司——海外公演』文化書房博文社、2009。
- ジュネ、ジャン『女中たち／バルコン』渡辺守章訳、白水社、1995。
- 菅原一希「寺山修司「毛皮のマリー」における「母」と「性」」『国文研究』66（2021）：93-111。
- 寺山修司『時代の射手』芳賀書店（初版1967）、1969。
——『寺山修司の戯曲1』思潮社、1969。
- 寺山修司、土方巽、大島渚、松本俊夫、塩瀬宏、真鍋博「シンポジウム芸術の状況」『三田文学』511（1961年1月）：9-42。
- ドマーニグ、ローランド「映画館と都市空間の相互関係——アートシアター新宿文化を事例に」、細川周平訳、『新領域・次世代の日本研究』（2016）：35-46。
- ドンナー、ヴォルフ「オイディープスとトラヴェスティ——「薔薇の葬列」論」『映画評論』28（1971年1月）：42-46。

1960年代の「鏡よ、鏡、鏡さん」―寺山修司『毛皮のマリー』と松本俊夫『薔薇の葬列』における「白雪姫」の影響 北村 紗衣
仁平政人「最後の仮面は、いつでも笑っている——寺山修司『毛皮のマリー』（天井棧敷公演台本版）の射程」『郷土作家研究』38（2017）：50-75。
ネトルトン・タロウ「場としての新宿——『薔薇の葬列』と『新宿泥棒日記』について」、特定非営利活動法人戦後映像芸術アーカイブ編『新説松本俊夫論』、特定非営利活動法人戦後映像芸術アーカイブ、2023、8-44。
原仁司「寺山修司「毛皮のマリー」（五幕）」、日本演劇学会、日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲—現代戯曲の展開』評論社、2002、380-392。
伏見憲明『新宿二丁目』新潮社、2019。
堀江秀史『寺山修司の一九六〇年代——不可分の精神』白水社、2020。
松本俊夫「私はゲイボーイの世界に何を見るか——〈薔薇の葬列〉を作る理由」『映画芸術』17.4（1969年4月）：68-73。
——『映画の変革——芸術的ラジカリズムとは』三一書房、1972。
——「幻想のラディカリズム」『ユリイカ』15.6（1983）：38-40。
——『逸脱の映像——拡張・変容・実験精神』月曜社、2013。
三浦雅士『寺山修司——鏡のなかの言葉』新書館、1987。
美輪明宏『新装版天声美語』講談社、2021。
森崎偏陸「『毛皮のマリー』の不思議」『寺山修司研究』12（2022）：8-24。
山田晃子「『お姫様』が好き！——近現代日本の翻訳作品における白雪姫像の変遷と作られていった『お姫様』イメージ」、『女性学年報』28（2008）：66-96。
吉本隆明、松本俊夫、塚本邦雄、寺山修司「シンポジウム・現代短歌会議2」『短歌』9.5（1962/5）：100-114。

Abrams, Simon, [Review] 'Funeral Parade of Roses', RogerEbert.com, 9 June 2017, <https://www.rogerebert.com/reviews/funeral-parade-of-roses-1970>, accessed 9 October 2023.

Allan, Robin, *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, John Libbey, 1999.

Cleary, Sarah, 'Why *Funeral Parade of Roses* is a Landmark of Japanese Queer

- Cinema', BFI, 16 June 2020, <https://www.bfi.org.uk/features/why-funeral-parade-roses-landmark-japanese-queer-cinema>, accessed 9 October 2023.
- Doty, Alexander, 'My Beautiful Wickedness: *The Wizard of Oz* as Lesbian Fantasy', Henry Jenkins, Tara McPherson, and Jane Shattuc, ed., *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Duke University Press, 2002, 138–157.
- Eggert, Brian, [Review] '*The Skin I Live In*', Deep Focus Review, 29 July 2022, <https://deepfocusreview.com/definitives/the-skin-i-live-in/>, accessed 8 October 2023.
- Farmer, Brett, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, 2000.
- Gardner, Caden Mark, 'Disclosure and Pursuing the Trans Film Image', Reverse Shot, 19 June 2020, https://www.reverseshot.org/features/2677/disclosure_trans_image, accessed 9 October 2023.
- Gee, Felicity, 'The Angura Diva: Toshio Matsumoto's Dialectics of Perception. Photodynamism and Affect in *Funeral Parade of Roses*', *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 6.1 (2014), 55–73.
- Griffin, Sean P., *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*, NYU Press, 2000.
- Nissen, Axel, *Actresses of a Certain Character: Forty Familiar Hollywood Faces from the Thirties to the Fifties*, McFarland, 2007.
- Schmidt, Thomas, 'The Depiction of Japanese Homosexuality through Masks and Mirrors: An Observational Analysis of *Funeral Parade of Roses*', *The Polish Journal of Aesthetics*, 55 (2019) : 45–62.
- Sas, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Harvard University Press, 2011.
- Schoonover, Karl, and Rosalind Galt, *Queer Cinema in the World*, Duke University Press, 2016.
- Sorgenfrei, Carol Fisher, *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shuji and Postwar Japan*, University of Hawaii Press, 2005.