

トマス・ピンチョンと寺山修司

——メディア映像論——

清水 義和

01. まえおき

トマス・ピンチョンが1963年に『V.』を書いて出版してから17年後、スティーヴン・スピルバーグは映画『E.T.』(1980)を公開した。その時代でさえも、まだ、インターネットも携帯電話もなかった。だから映画の中で宇宙人のE.T.が地球から銀河系宇宙の両親に電話でしか会話はできなかった。いっぽう、松本零士氏が『宇宙戦艦ヤマト』『銀河鉄道999』(1978)を発表したときも、未だインターネットや携帯電話はなかった。けれども、2008年6月、星出彰彦宇宙飛行士が、国際宇宙ステーション(ISS)・日本実験棟「きぼう」船内実験室を搭載したスペースシャトル「ディスカバリー号」で宇宙飛行したとき、宇宙から地球の今を体感しつつ松本零士氏に電話した。たしかに、現在われわれが入手できる最新の宇宙の知識からすると、松本零士氏の『宇宙戦艦ヤマト』(1974)や『銀河鉄道999』(1978)のアニメの世界は絵空事のように見える。ところが、トマス・ピンチョンも松本零士氏もある意味でSF的要素が強い作家であるが、トマス・ピンチョンの難解な小説を解読するとき、松本零士氏の『宇宙戦艦ヤマト』や『銀河鉄道999』のアニメを思い浮かべながらイメージすると分かり易くて案外手の届くところにある小説である事が分かってくる。

ところで、映像作家の安藤紘平氏はアナログからデジタル時代の両側に股がって、実験映画『オー・マイ・マザー』『フェルメールの囁き』『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』などを制作してきた。安藤紘平氏は2007年、寺山修司の実験映画『田園に死す』『書を捨てよ、町へ出よう』『さらば箱舟』をアナログからデジタルに転換してスクリーンに映し再上演した。¹⁾VHSからDVDの変換が可能になった時代からふりかえって見ると、安藤氏の業

績は目立たないかもしれない。しかし見落としてはならないのは実験映画をアナログからデジタルに転換する際の技術である。しばしば、CGによって手描きの絵コンテが持っている固有の優れた側面を洗い流してしまう場合が多々ある。安藤氏は寺山の実験映画の映像をアナログからデジタルに転換する際に技術的にも芸術的にも腐心したという。ところが、安藤氏が監修した寺山修司の実験映画『田園に死す』『書を捨てよ、町へ出よう』『さらば箱舟』のデジタル映像を見ても特別な新鮮さもないので味気ないと感じてしまう。だが、同時に、CGによる機械操作の味気なさを感じないで済んだことを見落としてしまったことも事実なのである。

トマス・ピンチョンが小説の中で種々のカメラの機能について詳細に描写するくだりがある。だが、デジタル映画が一般的になった時代から見るとピンチョンの小説構造は古色蒼然とした過去の作品のように見えてしまう。だが、もしも、ピンチョンの小説が持つ映像感覚をデジタル映像で再現するとすればどうなるだろうか。このような仮定をするのは、安藤氏が寺山の映像感覚をその作品を通して継承し自らアナログからデジタルに転換してきた事実があるからである。しかも、安藤氏自身も自主制作の映画をアナログの時代を経て、現在、デジタル映像を制作して批評しているのである。

さて、寺山が、かつて、1970年代から80年代にかけてピンチョンの小説『V.』に示した好奇心は批評として残っており、²⁾しかもそれが詩人で劇作家で映像作家でもあった寺山の批評だから、なおのこと、関心を懐かざるを得ないのである。寺山はピンチョンの『V.』の次回作『競売ナンバー49の叫び』³⁾の翻訳に取り組んでいた。

ところで、トマス・ピンチョンが現代小説に切り拓いた新機軸のひとつは、解けない謎をリーマン予想などを頻繁に引用しながら数学に求めていた事であろう。しかもピンチョンは斬新な小説の地平を切り拓くにあたり、解けない課題を「幽霊」として言い換えて示したことだ。これまで、リーマン予想やポアンカレ予想などの難問解明で、幾多の理系の学者がその謎に魅入られ、翻弄され、まるで悪霊に取りつかれるようにして、一生を賭けてきた。例えば、2002年から2003年にかけてロシア人数学者 グリゴリー・ペレルマンは、100年間解けなかったポアンカレ予想の謎を解いて証明してしまった。だが、その後、ペレルマンは、きのご狩りに出かけて数学の世界から遠のいたと言われる。ペレルマンの奇行は、ちょうど亡霊に唆された『嵐が丘』のヒースクリフや『ねじの回転』の女家庭教師や『エミリーに薔薇を』のエミリーが悪霊に翻弄される様子を思い浮べてしまう。

ところで、デイドロが著した『盲人書簡』は百科全書派として科学の世界を幾分啓蒙的に描いた作品である。いっぽう、トマス・ピンチョンが小説の中で次々と科学、占星術、地理、歴史、映画に展開していく有様は、万華鏡で世界を見つめているようで、百科全書派的な裾野を越えて、心理学、文化人類学、ポストモダニズムの領域にまで踏み込んでいる。

トマス・ピンチョンの『スロー・ラーナー』『V.』『競売ナンバー49の叫び』『重力の虹』『メイスン&ディクソン』『ヴィーランド』『逆光』『LA ヴァイス』を一望すると寺山の作品との類似性にしばしば遭遇する。ともかく、ピンチョンは寺山と殆ど同じ世代である。寺山が、1983年に没してから30年になるが、もしも仮に寺山が死なないで現在も生きていたらピンチョンと同等の素晴らしい作品を残しただろうと思わざるを得ない。二人が同時代人で時代の影響を受けたとはいっても、それほど、二人は似ている。

本稿では、トマス・ピンチョンの『V.』と寺山修司の『壁抜け男—レミング』を比較しながら、これまで解明されてこなかった『壁抜け男—レミング』の闇と謎の世界をピンチョンの技法を視野にして解明する試みである。

02. トマス・ピンチョンの『V.』

ピンチョンが小説『V.』に中で現わしたV.とステンシルは殆ど同一人物であり、しかも、V.はステンシルの父と同一人物であるらしい。それでいながら、ステンシルの母でもある。殊に、謎めているのは、ステンシルがV.を追い求めてマルタへ行き、ドイツ空軍の爆撃で神父の死を知るのであるが、実は、この神父は男でありしかも女でもある両性具有を現わしている。イエスの誕生はマリアへの受胎告知によって知らされるが、マリアはヨセフがいながら一人でイエスを妊娠するのであるから象徴的に描かれたV.に似ているし、マルタ島で死ぬ神父にも似ている。神父は男ではなく女性であったのであり、身体の各部分は義眼であり義歯であったりする。

それに、『V.』の冒頭でプロフェインがワニを退治するところが出てくるが、ステンシルは、マルタへ、このプロフェインを伴ってくる。このようにして小説『V.』全体を一望していると、プロフェインが殺すワニは人類の罪を背負った象徴にも見えてくる。或いは、ステンシルはプロフェインを何故マルタへ連れて来たのかと自問するのであるが、実は、ステンシルがマルタへ行く手続きをしている間、プロフェインはニューヨークのナショナルシアターにあるダリの描いた『最後の晩餐』を観に行くのである。ピンチョンは“偶然の一致”を使う。例えば、ステンシルとプロフェインがマルタへ行くのはダリの『最後の晩餐』と全く関係ないが極めて重要な暗示を現わしている。もともと、偶然の一致を芸術にしたのはジョン・ケージのチャンス・オペレーションである。

第1章で、ベニー・プロフェインは、『V.』の中で重要な役割を果たしている人物の一人であるが、木偶のヨーヨーと同じような生活をニューヨークでしている。

So in January 1956 Benny Profane showed up again in New York. He came into town at the tag-end of a spell of false spring, found a mattress at a downtown flophouse called Our Home, and a newspaper at an uptown kiosk; roamed around the streets late that night studying the classified by streetlight. As usual nobody wanted him in particular.⁴⁾

プロフェインは、一種のアウトサイダーに属するのだけれども、むしろ人生の落ちこぼれであると言っていだろう。

One morning Profane woke up early, couldn't get back to sleep and decided on a whim to spend the day like a yo-yo, shuttling on the subway back and forth underneath 42nd Street, from Times Square to Grand Central and vice versa. He made his way to the washroom of Our Home, tripping over two empty mattresses on route. Cut himself shaving, had trouble extracting the blade and gashed a finger. He took a shower to get rid of the blood. The handles wouldn't turn. When he finally found a shower that worked, the water came out hot and cold in random patterns. He danced around, yowling and shivering, slipped on a bar of soap and nearly broke his neck. (p. 37)

こんな駄目男プロフェインに、「ワニ狩りやれよ」という仕事が舞い込む。というのはプロフェインがニューヨークに来てから、ワニをペットにするのが、その頃、一年から二年にわたって流行して、ニューヨーク中の子供達が珍しがって飼っていたのである。だが、子供達は直ぐに飽きてしまってトイレに捨てたからである。

Geronimo stopped singing and told Profane how it was. Did he remember the baby alligators? Last year, or maybe the year before, kids all over New York bought these little alligators for pets. Macy's was selling them fifty cents, every child, it seemed, had to have one. But soon the children grew bored with them. Some set them loose in the streets, but most flushed them down the toilets. And these had grown and reproduced, had fed off rats and sewage, so that now they moved big, blind albino, all over the sewer system. Down there, God knew many there were. Some had turned cannibal because in their neighborhood the rats had all been eaten, or had fled in terror. (pp. 42-43)

このワニの話は、何かの喩を表わしているように思える。寺山は処女作『血は立ったまま眠っている』の中で、トイレの中に何かいるという寓意的な場面を描いているのを思い出させる。寺山はその正体が何かを具体的に形に表して示さなかった。だが、ピンチョンは具体的に

「ワニ」として形にして表したのである。けれども、ワニは子供の玩具として一時的に持て囃されたが直ぐに飽きて破棄されたのである。このアウトローとしてのワニの存在は同じような人生の落ちこぼれであるプロフェインの生活と、まるで鏡に反射した虚像となって重なる。

第2章の「ヤンデルレン」で、レイチェルが登場しリアルな時間にヴァーチャルな虚像時間をプラスすると結果はゼロになるのかと思案している。レイチェルはプロフェインらがガール・ウォッチングしていた女性である。

Rachel was looking into the mirror at an angle of 45°, and so had a view of the face turned toward the room and the face on the other side, reflected in the mirror; here were time and reverse-time, co-existing, cancelling one another exactly out. Were there many such reference points, scattered through the world, perhaps only at nodes like the room which housed a transient population of the imperfect, the dissatisfied; did real time plus virtual or mirror-time equal zero and thus serve some half-understood moral purpose? (p. 46)

レイチェルは、リアルな時間も鏡に映せば、ヴァーチャルな仮想現実となり、時間も何もいないことになると考え始める。しかし、レイチェルは、何も無くなる時間とは、幻の世界を表わしている事になるのだろうかと思いにふけり、ここから先は鏡の時間とリアルな時間の針の動きと、鏡の中の時間がくりかえすのかと思いつめながら、リアルな時間とは何かと考えるのである。

But soon the hand passed twelve and began its course down the other side of the face; as if it had passed through the surface of mirror, and had now to repeat in mirror-time what it had done on the side of real-time. (pp. 51-52)

こうして、レイチェルはリアルとヴァーチャルによって生み出される無数の仕掛けを感じるのであるが、次第に、背後では、もくもくと霊体が立ち上るのを感じるのである。

このリアルな時間と鏡の時間を合わせた狭間の中にいる間に、ステンシルが現れ、レイチェルとは全く異なった霊体を V. が象徴しているらしいと考えるのである。

さて、ステンシルは1901年に生まれたと記してある。ところが、父が1919年に謎の死を遂げる。そして、1946年ステンシルが45歳の時に、マジュウルカ島西海岸にある別荘で、ヒアーヴェ・ローヴェンシュタイン辺境伯爵夫人とステンシルの父が残した日誌に書かれた V. について話し合う。

“There is more behind and inside V. than any of us had suspected. Not who, but what: what is she. God grant that I may never be called upon to write the answer, either here or in any official report.” (p. 53)

ステンシルは、V.の背後と内奥には、人の想像を超えたものが潜んでいるらしいと感じている。しかし、その問題は、V.とは誰かという課題ではない。むしろ、ステンシルは、V.とは何者なのか。その問いに答えるのは恐ろしすぎると直感するのである。ともかく、ステンシルは、V.が固有名詞ではなくて、イニシャルのV.だけで記されているに過ぎないので、V.が一体何者なのか分からないのである。

Marc: A woman.

Sten: Another woman.

Marc: It is she you are pursuing? Seeking?

Sten: You'll ask next if he believes her to be his mother. The question is ridiculous. (pp. 53-54)

前述の伯爵夫人は「あなたが追っかけているのは彼女ですか?」と尋ねているが、ハーバート・ステンシルは、「彼 (父のシドニー・ステンシル) が彼女を彼 (父) の母だと信じているとお尋ねになるのですか? その質問はばかげている」と答えるのである。さて、直ぐ後で、「ステンシルは常に自分を三人称で言い表している」と描いてある。すると、「彼」というのは、ハーバート・ステンシルであるとも、父のシドニー・ステンシルであるとも考えられる。肝心なのは、伯爵夫人が、「彼ではなく」、「あなたが追っかけているのは彼女ですか?」と尋ねていることである。そうだとすれば、ステンシルは父ではなく、自分自身が、V.を母親として追い求めていることになる。しかもステンシルはそのことを予見できたと思って、その後では、もう、自分とV.と二人だけだと堅く信じ、自分とV.のどちらも社会の絆を失った者同士として、孤独の中で向かい合う事になっていくのである。

Stencil could see a day when he would only be tolerated. It would then be he and V. all alone, in a world that somehow had lost sight of them both. (p. 55)

第3章の「早変わり芸人ステンシル、八つ的人格憑依をおこなう」では、魔術が働きはじめる。それで、ステンシルがV.の追跡を始まると幾分『金枝篇』のような魔術的要素が入り混じり始めてくる。ステンシルが、V.の追跡する姿は狩猟動物を追いかけるようなものであり、

牡鹿や牝鹿や野兎を追いかけるように、奇矯でしかも禁断的で古代の性的快楽を追いまわしているのであり、その姿は道化じみてさえみえてくる。

さて、ヴィクトリア女王やアリスが姿を現わし、同じ名前のヴィクトリアが、アナキストやフェビアンや自由党さえも嫌悪するという。また、ヴィクトリアは、世界市民を自称し、プライドは、運動選手が強さや技術を誇るのと同様のものだとも称する。

やがて、生霊が姿を現わして、四つの出来事、つまり、内的で、霊的な恩寵が外的でもあり、しかも可視的に現れ出てくる。また、亡霊が出現し、次いで、機械人形が現れ出たり、自分の幽霊を見たりする経験をする。また、幻が見えてきて、ありもしない声が聞こえてきたりする。

第4章では、「エスター嬢が鉤鼻を付け替える」場面が詳細に描かれる。死後の生活があふれだしてきて、魂の輪廻が現れ出てくる。ところで、登場人物の一人シェーンメイカーには同性愛的傾向があったようだ。また、幽霊の身体を通り抜けるようにして歩いていく場面が描かれている。

第5章の、「ワニと一緒にステンシル、すんでのところでお陀仏」では、プロフェインがワニ退治の為にトンネルに潜り始める。だが、その場面に入る前に、既に、プロフェインの女友達のレイチェルが、鏡を見つめながら、リアルと鏡の虚像であるヴァーチャルの関係に関心を示す場面がある。更にまた、その後で、ステンシルがV.という謎を追いかけて始める事になるのである。そうすると、プロフェインが目前で撃退させようとしているワニは、一体、リアルなワニなのか、それとも、プロフェインの単なる虚像にすぎないのではないかという思いが浮かんでくるのである。

This alligator was pinto: pale white, seaweed black. It moved fast but clumsy. It could have been lazy, or old or stupid. Profane thought maybe it was tired of living.

The chase had been going on since nightfall. They were in a section of 48-inch pipe, his back was killing him. (p. 111)

このような摩訶不思議な世界の中で、ワニは、次第に擬人化されてゆき、悲しげに、プロフェインの方に振り向く。そもそも、プロフェイン自身が、最初にアマーバーのようにぶよぶよしている様子でいるのが紹介されたのである。しかも、アマーバーの生息地としてふさわしい場所こそ下水道であるのも明白である。

From time to time his quarry would half-turn, coy, enticing. A little sad. Up above it must have been

raining. A continual this drool sounded behind them at the last sewer opening. Ahead was darkness. The sewer turned here was tortuous, and built decades darkness. (pp. 111-2)

プロフェインは既に4頭の水戸黄門と一匹の鼠を始末したと述べる。アリゲーター撲滅隊本部によれば、この職場に戻ってくれば1日8時間、人間の糞と水戸黄門の血にまみれる仕事が残っている。それに、プロフェインは他の仕事にありつけないのであるが、水戸黄門退治の仕事には採用された事も暗示的である。こうして、プロフェインや仲間のアンヘルらが、マンホールの下に出てくる。やがて、二人の上のマンホールのふたが開く瞬間、地界から地上にでた有様が他の惑星に降り立った異様な雰囲気如実に描かれている。

さて、また再び地下の世界に戻ると、そこにはフェアリングの教区がある。かつて神父フェアリングはニューヨークが死滅した後は鼠の天下になると確信し、そこで、鼠をローマカトリックに改宗しようと思いついたつに至った場所である。

The water began to get a little deeper. They were entering Fairing's Parish, named after a priest who'd lived topside years ago. During the Depression of the '30's, in an hour of apocalyptic well-being, he had decided that the rats were going to take over after New York died. Lasting eighteen hours a day, his beat had covered the breadlines and missions, where he gave comfort, stitched up raggedy souls. He foresaw nothing but a city of starved corpses, covering the sidewalks and the grass of the parks, lying belly up in the fountains, hanging wrynecked from the streetlamps. The city—maybe America, his horizons didn't extend that far—would belong to the rats before the year was out. This being the case, Father Fairing thought it best for the rats to be given a head start—which meant conversion to the Roman Church. (pp. 118-9)

神父フェアリングは、不条理にも鼠を改宗しようと活動するのであるが、しかも、鼠を食べ生活している。このエピソードの喩は、かつてヨーロッパ人がアメリカを植民地化し、原住民を支配し、キリスト教に改宗し、その後に原住民をヴェトナム戦争の最前線に送って敵兵と死闘を演じた歴史を比喩的に述べているのであろうか。

After a breakfast of roast rat ("The livers," he wrote, "are particularly succulent") (p. 118)

さて、この地下下水道には、フェアリングの教区があるのだから、神父フェアリングが、同期に誕生した鼠集団を丸ごと一つに改宗させたことは間違いなさそう。ところが、鼠のイグ

ナチウスはマルクス主義を唱え、神父フェアリングのキリスト教儀を混ぜ返して困らせるのである。

Rat meat didn't agree with the Father, in the long run. Perhaps there was infection. Perhaps, too, the Marxist tendencies of his flock reminded him too much of what he had seen and heard above ground, on the breadlines, by sick and maternity beds, even in the confessional; and thus the cheerful heart reflected by his late entries was really only a necessary delusion to protect himself from the bleak truth that his pale and sinuous parishioners might turn out no better than the animals whose estate they were succeeding to. (p. 119)

その結果、遂には、神父フェアリングは、鼠の肉が不味くなったと自戒を込めて告白する。ピンチョンは、神父フェアリングが、アメリカの病根を、鼠の肉が美味いと感じながら、次第に不味くなる箇所をブラックユーモアたっぷりに描いている箇所であるにちがいない。

次いで、神父フェアリングが、関心を懐いた雌ネズミが現れる。名前をヴェロニカと言うが、神父の日誌にはイニシャルの V. で記されている。

第6章の「プロフェインが路上の暮らしに戻る」では、プロフェインが初めて8時間アリゲーター・ハンティングを貫徹した夜明けのことが描写されている。プロフェインは、女性に法螺を吹くときには決まって「ワニを殺す」というのである。ところが不条理なことに、プロフェインは、「下水道のワニも残りわずかとなり」と困った様子をする始末で、この場面は、ヴォードビル風でドタバタ喜劇風に描かれている。

第7章の「彼女は西の壁にかかっている」では、義歯が何かを象徴的に現わしているらしい。ところで、義歯は V. を象徴しているらしいのである。だが、一体、その V. とは何者なのか分からないのである。しかも、肝心のステンシル自身は、彼女が誰なのか、何者なのかさえも知らないのである。

そうこうするうちに、ヴィクトリアが忽然と現れ、ゴドルフィンが、ヴィクトリアに向かって「世界がいきなり総崩れを起こして、混沌たる無秩序と化してしまう」と物語る。

次いで、マキャベリの『君主論』が語られ、マキャベリと悪の根源であるメディチ家との攻防が示される。

続いて、『ヴィーナスの誕生』が述べられ V. との関連が暗示される。また、ヴィシューという名の土地は、ヴェネズエラのことであると言い争いが始まる。そのあとで、或る人が、ヴィシューはヴェネズエラの暗号名だと思いついたと言いだすのである。それから、ゴドルフィンが登場し、技師が不治の廃人になって精神病院にいる事を思い出しながら、鏡に映った自分の

顔のリアリティーを見つめている。

また、更に別の登場人物の一人、エヴァンがガウチョに火山の中に都市があって、その火山は百年ごとに噴火して炎熱の地獄になると語る。それにもかかわらず、人はそこに住みつづけるといふ。

やがて、霊的交換が働き始め、汚れた惑星の地球に人間が住んでいると語り始めるのである。

また、ヴィクトリアは、「この街は表面の下で何かが震えながら、どっと噴き出す時を待っているようです」と語る。すると、エヴァンは「亡霊が人々を取り囲んでいる」といふ。ヴィクトリアとエヴァンはツーリストの姿が「死の舞踏」のように思われたようだ。

ゴドルフィン「ヴィシューは、夢で、世界消滅の夢でもある」といふ。さて、「世界消滅の夢」は寺山修司の『壁抜け男—レミング』のラストシーンにも出てくる。

第8章の、「レイチェルにヨーヨーが戻り、ルーニーは歌を歌い、ステンシルはチクリツを訪ねる」で、プロフェインは、当時流行のレディメイドが醸す軟派の夢が彼を包んでいるが、同時に、ワニ狩りで得たお金も底をはたいてきて女遊びもままならぬと感じている。

いっぽう、ステンシルはV.の輪郭も形もぼけて来て、追跡の理由が分からなくなっている。或いはV.がステンシルの正体ではないと思っている。またステンシルはアイゲンヴァリユエヤヤンデルノの正体がV.でないと同様だと考えるのである。更に、ステンシルが見つけた相手のV.がある種の「魂の女装」した自分自身であるとしたら、ファルスだとも思っている。ステンシルはV.の性別も、如何なる「種」や「属」に入る生き物なのか知らない。

さてヴィクトリアも鼠のヴェロニカが同一の存在だと仮定しても、輪廻転生とはならないと考えるのである。

第9章の「モンダウゲンの物語」の中で、モンダウゲンは、ファン・ヴェイクが「振り子」(リアルな時間)のおかげで「混沌」に落ち込まないでいるといった独白にやけっぱちになっている。モンダウゲンは夢の中で黒いマスクが顔全体を覆っているという幻に付き纏われている。また相手がヴェラ・メロヴィングだと分かるのは何故かと自問自答している。更に、モンダウゲンは、夢の中に出てくる眼前の光景の能力について独白し始める。更に、モンダウゲンは、夢の中ヴェラ・メロヴィングの企みが関与して、共謀関係の輪郭がつかめてきたとつぶやくのである。

そしてモンダウゲンは、朦朧とした意識の中で、壁画『死の舞踏』とアフリカ版鎖でつながった土人の行進を思い浮べている。やがて、静止面の壁画とは対照的にアフリカ人の死の舞踏が動画的に展開していく。白人の植民地支配は、冒頭のプロフェインのワニ退治に似ている。プロフェインは女性に欲情を懐くときにワニを殺すのである。モンダウゲンは、夢から目

覚めると、ヴァイスマンが謎めいた暗号を見せる。

“The world is all that the case is,” Mondaugen said. “I’ve heard that somewhere before.” A smile began to spread. (p. 278)

この一種の言葉のジグソーパズルズは、ヴァイトゲンシュタインが『論理哲学論考』の中で次のように述べている「世界は、成立している事柄の全体である」を思い出させる。

第10章の「様々な若者集団が寄り集まる」で、プロフェインは「破滅の方向へ進むだけだ」と叫ぶ。だが相手から「ヒロイックな愛のために男が必要」と言われてしまう。その間にも、外部では惨事が起こっている。プロフェインは、ビールを飲みながら、マフィアに「生命ある世界は、その間、生命無き死界と通常以上の激しさで擦れ合う」と言われて騒ぎだす。

同じころ、素面のステンシルは緊張型表現主義の画家が「死の舞踏」について話すのに耳を傾けている。

第11章の「マルタ詩人ファウストの告解」では、ファウストが手記の中で、自我が幾つにも分裂して告解を書いている。先ず、自身が消えた跡に残る心的遺産について語っている。ところで、フランソワ・グREGOワールは『死後の世界』で人間だけが死を考えているという。また、ファストが「歴史という大蛇は一つの身体なのだ」とも言っている。更に、「神殿や下水道や地下墓地の闇の中でひとつなのだ」と述べ、「島全体が融合する霊的交換」へと進むのであった。

次いで、ファウストⅡが「世界壊滅のスローな進行」の話をする。更に、ファウストは「岩の子宮」というフレーズが大切だと答える。続いて、ファウストは「夢の中には二つの世界がある。街路と、その下だ」という。

マルタにドイツ空軍の13の爆撃があり、ファウストが生まれて告白録を書くことになった。

ここで、唐突に、ステンシルが登場し、ステンシルは、ファウストが生まれて書いた告白録の手記を読みながら、父の死とV.の死は無関係だったと思いたかったと回想する。そして、ステンシルは、父の死とV.の死は、「この二者は一つの物の違った面にすぎないのか」と思いにふける。つまり、言い換えるなら、ステンシルは、ファウストが書いた告白録の手記を読みながら、ファストとステンシルの父の死を同一視しているようなのだ。

第12章の「楽しみも尽きはてる」では、ドイツ空軍が飛行機でマルタを爆撃して町を一網打尽に破壊するのとは違って、いっぽう、プロフェインが住むニューヨークでは、茶番が横行して、住民は何も起こらないニューヨークに飽き飽きしている。

第13章の「ヨーヨーの紐とは心のあり様だったと分かる」では、ステンシルはニースで泊っ

た売春宿の天井の鏡に V. が映ったのを見る。やがて、ステンシルにとって、V. はもはや、手のつけられないほど取り散らかった概念になったと認識する。

第14章の「恋する」では、パリのモンマルトルで、女はマネキン人形のような姿勢を常に保っている。だから、その女は「あなたは本物の人間ではない」ということになる。これは、ノーバート・ウィーナーの『人間機械論—人間の人間的な利用』を想起させる個所である。恋に落ちた V. は、機械仕掛けのヘルプを求め、このようにして、V. は33歳になって、放浪の末、恋を見つけたのである。更に、レディ V. はイタリア人の熱狂的な領土奪還運動家と駆け落ちしてしまうことになる。そこで、モンマルトルの人の眼には、二人は、この地上からも掻き消えたように見えた。

Rumor had it that a week or so later lady V. ran off with one Sgherraccio, a mad Irredentist. At least they both disappeared from Paris at the same time; from Paris and as far as anyone on the Butte could say, from the face of the earth. (p. 414)

V. が死んだというのが噂なので、果たして、V. が死んだのかどうか分からない。そこで、ステンシルは V. の遺品を捜しに V. の死の事実を追い求め始める。

第15章の「いざ、サッハ」の中で、プロフェインは、アメリカワシントン DC のナショナル・ギャラリーで、ダリの『最後の晚餐』で偶然の出会いを求め。いっぽう、ステンシルは、V. の亡霊に会うのに備えての肝試しを試みる。

第16章の「ヴァレッタ」の中で、ステンシルは V. の全史を素描し、結局、V. というイニシャルと幾つかの命なき物体が、繰り返し現れるというだけの話ではないかと疑念を強める。だが、V. が死んだが、「形見がある筈」で、例えば、ガラスの義眼がある。このようにして、ステンシルは次第に V. が死んだ筈はないと思う。マルタのヴァレッタにいと、ステンシルは V. を感じるという。V. の国は“偶然の一致”が支配する国である。プロフェインがステンシルからフェアリング神父の名前を二度聞くというのも“偶然の一致”であろう。プロフェインがアリゲーター・パトロールの話を始めだすと、ステンシルが堅くなる。プロフェインが覚えているのは、ワニを追いかけてフェアリング神父の教区に入り、銃をワニに向かってぶっ放すと行き止まりの部屋は薄気味悪く光っていたことだ。

V. を追いかけて世界を回るステンシルには仲間がいる。不思議な事にステンシルはフェアリング神父の教区で、ステンシルは自分が撃たれたと話す。さて、ステンシルはプロフェインをマルタへ連れてきたのは無駄だと考えている。そうでないとすると、もしかしたら、ステンシルは本当に身の破滅を考えていたのかもしれない。

エピローグの「1919」で、船長が、ステンシルの死を予言的に「世界もわしらも、生まれた時から死に始める」という。実際、ステンシルは、自分の姿が消える譬えとして、顕微鏡で、ステンシル自身が、見えない大きさになって人間の脳に入り込む夢を何度も見たと語る。また、ステンシルは、何らかの魔法によってV.の中で溶けあつたと自覚するのである。当然、ステンシルはV.の中で溶け合った時、自らも掻き消えてしまう事になる。

さて、運転手は、小説の結末で、何か英語で叫んでいたが、その場に居合わせた誰にも分からなかった。しかも運転手は泣いていた。しかし何故運転手が泣いているのか、これは『V.』全体が包んでいる謎の一つでもある。

Astarte's throat naked to the cloudless weather, and slam it down again into a piece of the Mediterranean whose subsequent surface phenomena—whitecaps, kelp islands, any of a million flatnesses which should catch thereafter part of the brute sun's spectrum—showed nothing at all of what came to lie beneath, that quiet June day. (p. 492)

つまり、「下に沈んだ者の面影さえ残っていなかった」のである。この結末は、ガルシア・マルケスが描いた『百年の孤独』のラストシーンで、百年続いた一族が忽然として姿を消す場面と似ているのを思い浮べてしまう。

03. 寺山修司のトマス・ピンチョン作『V.』批評

寺山修司はトマス・ピンチョンの『V.』に出てくるワニ狩りに詩人固有の感覚で強烈な関心を示していた。寺山は『國文學 解釈と教材の研究』第27巻11号（學燈社、1982.8）所収の「聖鼠のエントロピー—トマス・ピンチョン」の中で、『V.』の冒頭に出てくるワニを引用しながらピンチョンの『V.』について批評を次のように書いている。

トマス・ピンチョンの『V.』の中に描かれるこのワニは、一体何の喩なのだろうか。（70頁）

寺山は「ワニ」の喩を「大資本の商業主義の犠牲」「ヴェトコン・ゲリラの幻影」「アングラと称される抵抗文化の活動家」「パウリー界隈の浮浪者」などを挙げる。だが、寺山は「ワニ」よりも「それを「狩り」に志願する人の方がもっとグロテスクなものとして扱えられる」と批評し、しかも、その男がプロフェインで「鉄砲をもってワニを退治にゆくボランティア」に応募して「孤立無援の戦いに挑むことになる」と説く。更に、寺山はプロフェインを次のように

性格描写する。

プロフェインは、太ってブヨブヨした感じのアメーバーのような男で、髪はでこぼこのトラ刈り、豚のような小さな眼は、間が離れすぎている。彼は道路工事夫なのだが、それに必要な道具の一つとして満足に扱えない、というダメ男である」(71頁)

寺山は、プロフェインをアンチヒーローとして論じ、いっぽう、ヒーローはメルヴィルの『白鯨』エイハブ船長であると主張する。

このダメ男プロフェインと下水道に追いつめられた老いぼれワニとの「死闘」は、そのまま、アメリカン・ヒーロー、エイハブ船長と、白鯨（モービー・ディック）との「死闘」を思わせる。(72頁)

寺山はピンチョンのエントロピーに関心があったので、「エイハブ船長と、白鯨（モービー・ディック）」の叙事詩が、後に、「ダメ男プロフェインと下水道に追いつめられた老いぼれワニ」に「エントロピー化」した」と解釈して以下のように批評した。

そして、ピンチョンが描いているのは、ニューヨーク文明という巨大な死によって、地下水道にまで押しやられてしまったエイハブと白鯨との対決のエントロピー化ということだ。かつてのヒーロー、片足のエイハブ船長は、現代ではヨーヨー人間プロフェインでしかありえない。まして、モービー・ディックはシラコワニである。(72頁)

更に、寺山はこのプロフェインとワニとの笑劇風死闘（ファルスの叙事詩）について、次のように論じている。

彼らの叙事詩（＝ダメ男プロフェインと下水道に追いつめられた老いぼれワニの死闘）は、たかだか地下水道の泥水のドタバタ喜劇でしかありえないだろう。（中略）死と死のあいだを行ったりきたりするヨーヨー人間プロフェインのおかしさの中に、私は自分を見出して思わず、背筋がつめたくなるのを覚える。(72-74頁)

更に、寺山はもう一人の主人公としてハーバート・ステンシルの性格について論を展開し続ける。寺山はステンシルとその名前の由来について次のように述べている。

ステンシルとは「謄写原紙とか文字抜き板」のことであり、そこに何か書きこまなければ、無であるにすぎない。無であるが、どのようにでも（書き手によって変わってゆく）という点に特色がある。(72頁)

ステンシルは、寺山が説明するように、何かを物を印刷するときに、謄写原紙と文字抜き板が両方向に拡がるわけである。そして、その瞬間に自然と形はV字型になる。いわば、ステンシルは、V字型に反りかえりながら、絶えずVを探し求める様子を示しているとも解釈出来るのである。これは言い換えれば、ステンシルは、自ら、V字型になりながら、絶えず、Vを探し求めるのであるけれども、他方で、ステンシルがどのようにでも（書き手によって変わってゆく）わけだから、そのような点からみていくと、自分というものが絶えず白紙であるのだから、自分というものが如何なる時も無いことになる。この特徴に、寺山は目を付け、ステンシルは、無から、絶え間なく、他我に変化することを見抜いたのである。

ハーバート・ステンシルは自分のことを「私」と言わず、「彼」と称する。彼もまたプロフェインとべつの角度から、V.という謎の女をさがしつづける。従来の小説作法に見られた人称の問題、すなわち私=主体といった図式は、ピンチョンによって、やすやすと乗り越えられてしまい、そこには限りないエントロピー現象が氾濫する。「物語」は中断し組み替えられる。主人公は、たびたび入れ替わる。(72頁)

Herbert Stencil, like small children at a certain stage and Henry Adams in the *Education*, as well as assorted autocrats since time out of mind always referred to himself in the third person. (p. 62)

寺山は、ステンシルが無であり、しかも誰にでもなるところに、ピンチョンが書く小説『V.』の新機軸を読み取った。つまり、寺山は、ステンシルが誰でもないところに一種のコペルニクスの転換を見たのである。デュシャンが「死ぬのは他人ばかり」と言い、ラカンが「あなたが見ている私の姿は私には見えない」と言ったりしたが、ピンチョンはデュシャンの美術論やラカンの哲学にある一種の謎を小説として表わしたのである。従って、この観点からみていくと、ステンシルもワニも、プロフェインも、ネズミも主人公にはなりえないようだ。寺山はピンチョンのエントロピーを次のように解釈する。

すなわち、熱力学でいうエントロピーというのは、閉ざされたシステム内では、熱エネルギーは高きから低きへと移り、徐々に平均化する現象であり、情報理論では蒐集、整理された

情報秩序が、情報量の増大によって「洩れあふれて」、混沌とし、何も伝えなくなる現象なのだ。(73-74頁)

寺山は、デュシャンの美術論やラカンの心理学を解読していたが、ピンチョンの小説からもエントロピーの理論を読み取って自家薬籠中の物にしていったプロセスが読み取れる。⁵⁾ピンチョンは混沌を子宮回帰の中に求めていたようであるが、寺山はより一層明確に小説『V.』の中に子宮回帰を読み取っていたようである。殊に、寺山が謎の女性 V. について論じる時にはっきりとそのコンセプトが現れる。以下に、寺山の謎の女性 V. の性格描写を紹介しよう。

『V.』において、登場人物たちは不在の中心であるヒロイン V. を探しつづける。だが、V. は母であり、妻であり、情婦であり、そしてエントロピー現象の中で、複数化した人格である。

ステンシルは V. を母だと思いつづけているが、しかしヴェロニカの V、ヴィクトリアの V、義歯、ガラスの義眼、象牙のクシ、サファイアのヘソをもった人造女 V、聖鼠 V、ヴァージンの V、ヴィクトリー（勝利）の V、ヴァギナ（膣）の V と、V は限りなく混沌の原因となってゆくのである。(74頁)

寺山の『V.』解釈は次の論述からより一層明らかになってくる。

私＝個の内面の神話は、ピンチョンによって否定される。好むと好まざるとにかかわらず、それが現代なのだ。エントロピー的宇宙観、謎とき、失われたロマンとその中断、幻想とグロテスクに象徴される日常の現実の描写は、ピンチョンが今日最大のサイエンス・フィクション作家であることを物語っている。(74頁)

確かに、私というものがなくなれば、全てが無であり、寺山が指摘するように「たしかに「行手は、まっ暗闇」であり、そこに感傷的な未来図を描くことなど不可能である」かもしれない。更に、私というものがなくなれば、当然、私と他人の区分もなくなってしまふ。寺山はピンチョンのエントロピーについて次のように指摘する。

ピンチョンは、エントロピーの増大と共に、「区分の消失」(de-differentiation) が始めると書いている。(72頁)

寺山修司は自作『壁抜け男—レミング』で壁の消失を描いているが、この「壁の消失」は、

ピンチョンのいう「区分の消失」の影響かもしれない。だが、はたして『壁抜け男—レミング』の崩壊感覚からブラックユーモアを読み取ることはできるのだろうか。だが、その反面で、見落としていた寺山の喜劇感覚をピンチョンのブラックユーモアから読み取ることはできるかもしれないのである。例えば、『V.』のなかで、鼠に宣教する神父フェアリングはニューヨークが死滅した後で、鼠が人間にとって代わると思い、「アメリカのためを思って鼠をローマ・カトリックに改宗させようと思ったつ」とあるが、寺山はこの一節を引用した後で次のように言う。

神父とネズミがマルクス共産主義について議論（ネズミたちに広まったマルクス主義的傾向が、神父に人間社会の貧困などを思い出させて、ネズミの肉がまずくなってゆく過程）は、抱腹絶倒のおかしさだ。（73頁）

ともかく、ニューヨークの死滅という悲劇を読み進むと、現世を生きる個々人にとって一時的に苦痛を伴うかもしれないが、他方で、改宗しようとしたネズミの肉がまずくなってゆく過程を読んでいると、一種の笑劇の効用によって、現世の無意味さとか残酷さとかそういった現実世界の本性を笑いで吹き飛ばして暴き出してくれる。

読みつづけているうちに、おかしさがこみあげて泣きたくなる。やるせないブラックユーモアの詩人トマス・ピンチョンにとっては、物質は詩の寓意なのである。（74頁）

この寺山の批評は、ピンチョンの小説『V.』のなかに出てくる「死の舞踏」を思い出させる。少なくとも、寺山は『V.』のなかに、悲劇性ばかりでなく笑劇性も嗅ぎとったのだろうか。さて、寺山修司の処女作『血は立ったまま眠っている』を劇団四季によって初演されたのが1960年であるが、『血は立ったまま眠っている』にはトイレの中に何かいると描写している。殆ど同時代にピンチョンが小説『V.』のなかに寓意としてワニを表わし「死の舞踏」として読み取ったのかもしれない。

04. 寺山修司の『壁抜け男—レミング』

寺山修司がトマス・ピンチョン作『V.』を批評した「聖鼠のエントロピー—トマス・ピンチョン」を読むと眼から鱗が落ちるように『壁抜け男—レミング』の謎に満ちた世界が解けてしまうような錯覚に陥る。むろんのこと、ピンチョン作『V.』を読めば、否が応でも『壁抜け

男一レミング』との類似に気がつかざるを得ない。寺山がピンチョンの『V.』や『エントロピー』を読んでいたのが『壁抜け男一レミング』の初演と殆ど同じ時期なので当然ピンチョンの作風から影響があってもおかしくない。もちろん、寺山がピンチョンの作品を単に模倣したというだけではない。つまり、寺山もピンチョンも同時代人であり、同時代精神の息吹を受け感化されて創作活動をしてきたようだ。二人がシュルレアリスムやポスト・モダンなど現代の最新芸術思想を次々と吸収し自作に取り込んでいった事も容易に読みとれる。けれども、彼らは類似点があっても相違点があったことも事実である。寺山は詩人でありながら自らの劇団をもち演劇や映画を制作した。いっぽう、ピンチョンは理系の出身であり軍事体験もあり、大部的な小説を次々と発表した。

恐らく、寺山は『壁抜け男一レミング』を上演したとき、ピンチョンには無いもの、即ち、劇の中に幾つもの劇を挿入したり、映画の撮影シーンを次々と持ち込んだりしたところに出色の出来栄えがみられた。或いはまた、寺山の劇には東北の暗い雰囲気濃厚であると見られがちであった。ところが一方で、寺山の関係者から、稽古中、笑いが絶えなかったと言い伝えもある。その矛盾した批評は「聖鼠のエントロピー—トマス・ピンチョン」を読むと氷解する。しかも、寺山がピンチョン批評でブラックユーモアとして引用する箇所はそのままにも見られるのである。

寺山は『V.』を読みながらペイソスを感じると同時に大笑いせざるを得なくなると書いている。同様のブラックユーモアが『壁抜け男一レミング』にも見られるのである。

『壁抜け男一レミング』の中で主人公王の相手は母親である。他方『V.』の中でV.は正体をあからさまに見せないのも曖昧な女性のみである。V.は謎に満ち、影のような存在なので、ある意味では、『壁抜け男一レミング』の中の影山影子を思わせる。事実、影子はスクリーンの中だけで生きている。

さて、王が終幕で穴から出てくるところは、王の母親そっくりである。寺山の芝居には穴がしばしば出てくる。穴は異界を指しているが、『壁抜け男一レミング』の場合、穴やマンホールは『V.』に出てくる地下と同じ世界を象徴している。

マンホールの数は112個、そのうち正式に記載されていないものが4個あって、その1個が「地下世界に通じている」と信じている中学生が今日もマンホール巡りをしている。⁶⁾

さて、『V.』の世界は、ニューヨークであったりイタリアであったり、南米のヴェネズエラであったりする。他方、『壁抜け男一レミング』の世界は、地理的には、横軸は東京の五反田とそれに王の畳の下は田舎の青森が広がっている、そして、空間的には、縦軸は地球と宇宙を

表わしている。

観客が入ってくると、そこは広大な闇黒のドームである。遠くに不時着した惑星のような物体が青白く浮かびあがって見える。(99頁)

寺山が『V.』批評で指摘しているように、『V.』の世界では、ステンシルには私というものがなくて全くの他人である。だから、ステンシルは私ではなく他の誰でもない。いっぽう、寺山は、私を失くした世界を壁がなくなって、私もなくなり、主人公の王は誰でもなくなっていく。

王、しばらく信じられないという表情で、二つの部屋の仕切を、壁の形でなぞっている。見えない壁があるつもりで、たしかめるように撫でているが、思いきってにぎりこぶしを突きだすと、何の抵抗もなく手はつき抜ける。(100頁)

寺山の劇では、大抵の場合、主人公は少しうすのろであることが多い。王の性格にも幾分そういう傾向がある。寺山は『V.』の中の二人の主人公プロフェインとステンシルは共にはぐれ者の性格があるとみている。特に、プロフェインがニューヨークの下水道でワニ狩りをすると、寺山は、王が畳の下に母が住んでいる場所とし、しかも、ワニ狩りをモグラ叩きに変えている。そして、また、ステンシルは私が無いところから、私を失うが、寺山は、そのところを壁の消失で表わしたようだ。

王 壁がなくなっちゃったんですよ。(102頁)

ピンチョンはステンシルが絶えず私を失うところを詳しく描いているが、寺山は、王が私を失うところを、王の人格が分裂している状態として表わし、その例として、王の眼には、大家が4人に分裂してみえてしまうように変えて表した。

大家は4人になる。(103頁)

寺山は、王には、私がないから、当然、住民票もない筈である。しかも、寺山は、更に、極端にして、王はキャラクターとして精神分裂症患者でもあると規定している。

王 じゃ、ぼくはどこに住んでるって言うんです？ 実在していない場所に住んで、下宿代を払ってるって言うんですか？

大家2 下宿代？

王 毎月、きちんと振り込んでいますよ。

大家1 (大家2に) この男、一寸おかしくないか？

大家2 おかしい。一メートル四方もない狭い碁盤の上に、こんな大きな男が住んでいると主張すること自体、常識外れだ。(105頁)

寺山には独特な地理感があって、高層ビルの屋上から王の部屋を見たら、王の部屋は小さく見えると考えているようで、だから、高所からみたら豆粒ほどの小さな部屋に王が住めるだろうかという単純な疑問をこの会話で使い現わしている。次いで、畳の下に穴があるという設定になる。穴は『V.』ではニューヨークの下水道を表わしていた。しかし王の部屋の穴にはワニやネズミではなくて、王の母親が住んでいる。

四畳半の畳の方形の穴から、ヌーッと白髪の母親の首が出てキョロキョロと部屋の中を見まわす。(111頁)

四畳半の畳の方形の穴は、伸縮自在のようで、隙間は紙一重の幅から無限大の地下にも通じているようだ。『身毒丸』でも穴が出てくるが、穴はボール紙の厚さであるが、しかも、その穴は無限の地下に通じている。寺山は、この伸縮自在の穴を魔法の穴のように表わしている。

母親 あたしを畳の下にとじこめて、頭の上を十六文キックで歩きまわろうとする。(112頁)

さて、ニューヨークの下水道は網の目のように拡がっているようであるが、寺山は市街劇で実際に東京阿佐が谷にあるマンホールに入って下水道巡りの冒険をした。実は、その市街劇のドキュメンタリーを映像作家のかわなかのぶひろ氏が映像として撮っている。ところで、『壁抜け男—レミング』に出てくる五反田の畳の下の穴は、実はミクロの小宇宙を表わしているようにも思えてくる。

母親 母さん、大分カビがはえてきたよ。下宿の四畳半の畳の下に年老いた母親を一人飼って、朝から晩まで田を耕させ、こっちから言わなきゃ一週間でも放ったらかしておく。(113

頁)

先に述べたように、寺山は、『壁抜け男—レミング』に出てくる穴をモグラたたきゲームのような穴に譬えている。

いきなり、王、もぐら叩きで母親の脳天に一撃、叩きつける。(114頁)

寺山が、魔法の穴が、モグラたたきゲームの一種の茶番の穴に変わっても、時代や文化を共有している人達には理解できると考えているようだ。

ボルヘス「あらゆる言語は、伝達者と被伝達者とが同じ過去を共有していることを前提にして使用される、記号の集合体である」(116頁)

さて、寺山は、ボルヘスを自作の劇や映画にしばしば引用している。殊に、寺山が『壁抜け男—レミング』にボルヘスを引用しているのは、ピンチョンの『V.』の魔術的な世界を想定していたことの表れのようなのである。或いはまた、寺山は、初期の作品『白夜』の中で「何も起こらないことの恐怖」を描きその後も『青ひげ公の城』にも繰り返し描いてきた。もしかしたら、寺山がピンチョンのエントロピーに共感したのは、エントロピーによって、宇宙や世界が消滅してゆく様を、寺山自身の根源的な孤独感と殆ど同一視して見たからかもしれない。

舞台では何も起こらない。ただ、空室だけが灯りのなかにくっきり浮かびあがっている。(116頁)

ところで、ピンチョンは『V.』の中でV.を通してエロスとタナトスを見ているようである。寺山も『壁抜け男—レミング』の中で類似した表現をコラージュしている。

(2) の噂 マンホールの蓋を見るとムラムラッとなるらしいんですね。(116頁)

更に、寺山は、江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』をコラージュしてピンチョンのエロスとタナトスとは異なる視点を作りだしているようだ。つまり、屋根裏の散歩者とその声は、人間の二重化によって、私性を取り去ろうとしているようなのである。

屋根裏の散歩者 こんばんわ。屋根裏の散歩者、郷田三郎です。

その声 わたしは、その声です。(120頁)

屋根裏の散歩者はその声に分離し、遂に「とてつもない屋根裏の散歩者が数百万」へと拡散し、私が無くなって無数の他人になっていく過程を描いているようだ。

屋根裏の散歩者 信じられない。

その声 兄妹だと言っているが。

屋根裏の散歩者 それは世間をごまかすための方便で、

その声 実は、夫婦か。

屋根裏の散歩者 駆け落ちしてきたバーテンと、その情婦。

その声 案外、誘拐された女の子と犯人かも知れん。(122頁)

さて、『V.』には、ワニと鼠が頻繁に登場するが、『壁抜け男—レミング』では、ワニはト書きにしかも極めて少なくしか現われず、また鼠も台詞として「一匹」としか登場しない。

仮面の似合う大佐と鰐が

応接間で私を待っている。(123頁)

ところで、『V.』では、ステンシルが謎の女性V.を追跡するが、『壁抜け男—レミング』では、王が影山影子の夢の中で追い求め、夢の映画のシーンで殺害されることを強く望んでいるようだ。

監督 ヒロインはいつも物語をほしがっている。ところが、物語ってやつは、大抵、行き止まりなんだ。鏡のように見えるが、実は壁だ。そこにヒロインは自分の顔をうつす。うつっていない顔だ！ …だが、その美しい顔が、だんだんほんとうに見えはじめてくる。(124頁)

さて、『壁抜け男—レミング』に出てくる女優、影山影子は、いわば、鏡でなく、どちらかといえば、壁のようである。何故なら、彼女は壁というスクリーンに影として映る幻にすぎないからだ。

影子 あたしは、うっとりとまた映画の中へ戻ってゆく。(126頁)

寺山は、しばしばボルヘスを引用するが、『円環の廃墟』の結末で、私ではなく固有名詞もない「彼」は幻であり他人が彼を夢見ていると書いている。

With relief, with humiliation, with terror, he understood that he also was an illusion, that someone else was dreaming him.⁷⁾ Borges, Jorge Luis, *The Circular Ruins* Translated by Anthony Bonner (p. 63)

寺山は、「聖鼠のエントロピー—トマス・ピンチョン」論で、『V.』に出てくるステンシルが「私」ではなく「彼」だと批評している。ボルヘスは『円環の廃墟』の中で「彼」を「私」ではないと書いている。しかも、「彼」は、幻であり、他人の夢に出てくると述べている。他方、寺山は『壁抜け男—レミング』で、ボルヘスの『不死の人』を引用するが、ボルヘスの異界をコラージュしているらしいことは確かだ。⁸⁾

「内部からこちらが何か目のようなものに見つめられていることがわかった」(128頁)

前述にある「目のようなもの」とは、ボルヘスの『不死の人』の眼差しのようなものである。寺山は『壁抜け男—レミング』で、「目のようなもの」を女監視員の眼差しとして表わしている。

女監視員 1 マンホールから潜望鏡が出て来てあなたのうしろ姿を狙う。(128頁)

ボルヘスは『不死の人』の中で、不死の人が固有の「眼差し」を失うと、不死の人は全ての人間と同じ生の人間となってしまう、早晩死ぬと述べている。いっぽう、寺山は死ぬ時に「墓は建てて欲しくない。言葉があれば十分」⁹⁾と書き遺した。もしかしたら、寺山は、自分の言葉は不死の人になると考えていたのかもしれない。

五反田の他人同士、全員うしろ手をかくし、箱の中、壁のうしろ、ドアの影に逃げ込む。

女監視員 2 アリバイのない鱈を切り抜く。(129頁)

さて、前述にある「アリバイのない鱈」とは、「五反田の他人同士」のことでもあるらしい。また、「他人」とは「私」が無くなった時の存在であるので、やがて、生の人間として死ぬことを意味しているらしい。

見まわせば、もはや舞台は下宿屋の一室ではない。五反田精神病院入院病棟の中である。

(134頁)

『V.』は、小説特有の無限の時空間を展開し、パラノイアに悩まされているステンシルが、特定の時や場所を越えて思考し行動する。けれども『壁抜け男—レミング』では、時空間が極限の狭い舞台に限定される。そこで、舞台設定が虚構なのか事実なのか分からないところはあっても、王の四畳半の下宿が、ロケ現場になったり、精神病院の入院病棟になったりする。そこへ、穴の底で生活している王の母親が、穴の中から、首を出す。明らかに、母親は王と異なる次元の住民として登場する。ある意味では、死滅したニューヨークの人間に代わって、新たな支配者住民となる鼠を象徴しているらしい。

穴の中から、王の母親ヌーと首を出す。(134頁)

だが、王の母親は、息子が精神病患者になったことを心配する。母親は息子が解放治療を受けている事に不安になり、一種の呪文を唱える。

母親 とび出すネズミがたった一匹！ (137頁)

この「とび出すネズミがたった一匹」は、ある意味では、母親を指している。母親は、ちょうど鼠のように、畳の穴の下から飛び出してくるからである。この鼠の穴からの脱走シーンが、夢の中の現象のように、一種の牢獄から囚人の脱走にシーンが変わる。

囚人1、片足で立とうとして描いた出口のドアの把手につかまる。力が入って、その把手を引くと描いた筈のドアがほんとに開く。(141頁)

牢獄の壁に扉を描いてそこから脱走しようとするのは、一種のだまし絵で、エッシャーやダリやマルグリッドのシュルレアリスティックな絵画を連想させてくれる。

影子 「行き過ぎよ、影！ 古い都に、雨は降る…」(142頁)

だまし絵は、一種の迷路に繋がっており、壁は、下宿の壁から病院や牢獄の壁を経て、壁に映写機からフィルムのない光だけが投影される。何故か、王が支那服を着せられ、往年の映画スターという設定の影子と対面している。影子は「人生は映画」(145頁)という。隣の部屋

の兄が王に向かって影子を指さし映画ごっこを取り入れた「遊戯療法」を施しているのだと言って、「この人は自分が往年の大スターだという妄想にとりつかれちゃって」という。影子は『サンセット大通り』の元女優のノーマ・デズモンドや、『欲望という名の電車』の精神病患者のブランチを思い出させる。やがて、影子が王を銃で殺害する。

影子 ほうら、事実が死んだ (148頁)

影子が、事実としての王が死んだという。さて『V.』では、以下のように述べている箇所がある。

“The world is all that the case is,” (p. 278)

そして、ヴィトゲンシュタインは『論理哲学論考』の中で次のように述べている。

世界は、成立している事柄の全体である。

世界は事実の寄せ集めであって、物の寄せ集めではない。¹⁰⁾

いずれにせよ、王は、本当に殺されたわけじゃないのであり、ただの映画であり、しかも、影子は狂人であり、狂った彼女を救うための、治療法として前提されている。従って、王は、影子の夢の中にいる。次の場面では王は自分の部屋で倒れている。畳の下から母が出て来て心配になりワーツと驚かす。すると王はハッと目をさまして、「死人に話しかけないでくれ」と言って悲劇的な場面を忽ち笑劇的な場面に変えてしまう。

ぼくはね、母さん。いま映画の中にいるんだ。他人の夢の中で撃たれて、うっとりと死んでいるのだ。(150頁)

王の台詞は、直ぐ前の場面でエキストラたちがコーラスで歌う「地球を今すぐとめてくれ。私はゆっくり映画を観たい」のエピグラムであることが分かる。

王 それが母さん。とってもきれいな人なんだよ。母さんと同じ年だって言うけど、とてもそうは見えないんだ。(150-1頁)

この王の台詞も『サンセット大通り』の元女優のノーマ・デズモンドや、『欲望という名の電車』の精神病患者のブランチの魔性の女の色香をエピグラムとして言い換えたようにも思われる。王の母親は王が寝言で素性も分からぬ女性に気持ちを奪われ魂を引き抜かれているのを知り、部屋の畳を鉤で引き剥がし始める。王の母親は、寺山がV.が母親であると述べている箇所を思い出させる場面である。但し、王は影山影子が母親に似ていると言っている。

王は影山影子の夢の映画の世界にいる。王をステンシルと同等のキャラクターに解釈すれば、この場面で、『V.』の小説は終わっている事になる。ところが、寺山は、一步踏み込んで影子の夢から息子の王をひきずり出し、穴の底に突き落とす。

母親 落ちて行け！（152頁）

ここで、王と母親の役割が逆転する。しかし、王は母親でもある事をこの場面は表わしている。ピンチョンもV.とステンシルが同一人物で両性具有を表わしている箇所として暗示的に描いている。前に述べたように、寺山は、『V.』の中で、V.は母親であると解釈している。そのところに寺山の新機軸が見られる。つまり、ステンシルはV.を追いかけるが、V.を追いかけているのが父のステンシルか息子のステンシルか分からない。しかし、寺山は、影子が母親と同年輩だと規定し、しかも王の母親が同時に存在するのである。

しかし、この場面のところで、『壁抜け男—レミング』は、急展開する。フロイトの夢からの覚醒では、現実に戻るのであるが、寺山のキャラクターたちは夢から他人の夢に目覚める。ピンチョンの『V.』でも、ステンシルは私というものがないので、他人の中で増殖し、しかも、その他人の夢の中で次々と夢を見つづける。ところが、『壁抜け男—レミング』の終幕では、母親と王が入れ替わった後で、消失した壁が再び現れる。

壁がゆっくりと夢を区切る。（153頁）

母親は、息子の王と役割交換した結果、夢も役割交換してしまうようだ。この場面展開は、寺山が『田園に死す』などでもよく使う夢の中断である。

母親 これは、あたしの夢じゃない。（153頁）

母親は、息子の王と役割交換した途端に、母親の夢に他人の夢が入り込む。しかも、この他人は無数の他人でもある。

母親 他人さまだ！（153頁）

フランスの作家マルセル・エイメの小説をもとに、1997年パリで幕をあげたミュージカル『壁抜け男』では、男は壁に挟まって外へ出て来られなくなってしまう。また、レミングは異常に繁殖して膨大な数に膨れ上がると、レミングの無数の群れは一斉に列を成して海に向かって泳ぎだし、遂には、全て溺れ死ぬ。寺山の『壁抜け男—レミング』では、無数の壁抜け男たちは人間の姿をしたままでレミングに変わって、やがて、消滅する。他方、『V.』では、ニューヨークで人類が減びると、代わって鼠が支配者になる。これに対して、寺山は、『壁抜け男—レミング』で人間ばかりでなく鼠の消滅をも寓意的にレミングとして描いたのかもしれない。

なぜかゆっくりと倒れている人達が立ちあがる。そして同じ方向にむかってゆっくりと歩き始めるのだ。（155頁）

エントロピーを念頭にして人類の消滅を考えると、人間が私を失い、結局、個が消滅して他人ばかりになったとき、人類は死滅する。

おれはあんたの事実。 おれはあんた自身だ。百万人のあんた全部だった。（155頁）

ピンチョンが死の舞踏と述べたように、寺山は、私を失った他人たちが死の舞踏であるワルツを踊って消えていく姿を、王の夢を通して描いたのである。

はるか地平で、やがて蒸気となって消えてゆく他人たちが、手を取りあってワルツを踊っている。王、まるで突き刺さった一本の杭のように立ちつくし、ゆっくりと暗黒を待ちうける。（155頁）

夢は私を失って他人の見る夢の状態を指している。その夢のゆく着く先は世界の果てであり、暗黒であろう。『壁抜け男—レミング』のラストシーンは『V.』のラストシーンとの類似性を思い浮べさせてくれる。ただ違うところは、王は母親でもあるのだから、V. とステンシルの消滅とは幾分異なっている。もっとも、寺山の『V.』解釈では、V. は母親でもあるのだから『壁抜け男—レミング』のラストシーンは『V.』のラストシーンがなくては片手落ちのように思われるのである。

寺山修司の『壁抜け男—レミング』には大まかにいって二種類の台本がある。1979年5月

25日～28日東京国際貿易センター新館で上演した天井棧敷第28回公演台本『レミング―世界の涯てまで連れてって―』と、1982年12月9日～15日紀伊國屋ホールで上演した天井棧敷第30回公演台本『「レミング」82年改訂版壁抜け男』である。他に、『レミング』2000年公演の台本がある。なお、『壁抜け男―レミング』の講演記録は「特集レミング天井棧敷新聞」（『寺山修司記念館』2、テラヤマ・ワールド、2000）に掲載されている。¹¹⁾

05. 詩集『田園に死す』の映像化と小説『LA ヴァイス』の映像化問題を巡って

ピンチョンの小説『LA ヴァイス』の映像化の企画が進められているという。さて、寺山修司が詩集『田園に死す』を映像化したのは、言葉で母殺しを書いたが、現実の母は生きているという矛盾を、映像を使ってヴァーチャルな世界に再構成したかったからだと思われる。そこで、寺山は母殺しをヴァーチャルな世界としてスクリーンで表わしたのであろう。他方、ピンチョンの小説は映画的小説であるが、ピンチョン自身は映像作家ではない。恐らく、ピンチョンの映画的小説を映像化してみようとする可能性は多くの映像作家たちの間であった筈である。寺山の映画にしても、山本達夫氏がカメラマンとして寺山のアイデアを集約したうえで映像化した。恐らく、ピンチョンも映画監督やカメラマンに独自のアイデアを出して映像化するのではないかと思われる。

06. まとめ

トマス・ピンチョンの作品を読むと、アメリカの政治問題にコミットし政府の対応の仕方が鮮明にあぶりだされてくる。

高取英氏によると、寺山も日本の政治にコミットしていると主張しているという。確かに、寺山は「森恒夫論」や「岡本公三論」を書いている。¹²⁾だが、寺山は芸術創造活動を重視したようで、あまり政治活動に深入りしなかった。トマス・ピンチョンの小説『ヴァインランド』の政治性と比べると、寺山は創作活動にあまり詳しく政治問題を描かなかった傾向があったことが明らかである。しかしながら、トマス・ピンチョンは多くの民衆を描きながら必ずしも全ての民衆の生活を網羅して描いていないことを認めざるを得ない。トルーマン・カポーティはトマス・ピンチョンの小説を批判した文化人の一人であるが、カポーティは、ドキュメンタリー小説『冷血』を書き、モデルとなった死刑囚の刑執行に立ち会った。また、カポーティはブルーストの『失われた時を求めて』のアメリカ版をライフワークとしながら果たせなかった。軽々に比較することは慎まなければならないが、ある意味で、カポーティのトマス・ピン

チョン批判には傾聴すべき論点があった。或いは、トマス・ピンチョンの戦争経験は、ウィリアム・フォークナーが戦争体験を小説に表したのと比せられる。だが、戦争体験といえば、ネルソン・オルグレンの小説『朝はもう来ない』や『黄金の腕』には、戦争で受けた怪我の治療でモルヒネが原因で社会の更生に失敗する人のペシニズムが濃厚に描かれている。従って、カポーティやオルグレンの観点から、トマス・ピンチョンの政治問題を見ていくと、ピンチョンの斬新なアメリカの政治構造の分析は目を見張るものがあるけれども、やはり、政治的なリアリティーよりも寓意性の方が勝っているように思われるのである。

確かに、ピンチョンの小説は、スイフトの『ガリバー旅行記』は3D映画『アバター』宮崎駿のアニメ『天空の城ラピュタ』と比べると古色蒼然とした神話の時代を思わせる。だが、その寓意性においては『アバター』や『天空の城ラピュタ』と比較できないほどの奥行きを感じさせてくれる。

それゆえ、ある意味で、トマス・ピンチョンの『ヴァインランド』はリアルなアメリカよりも神話的な宇宙を思わせる。例えば、ジョイスの『ユリシーズ』はダブリンの一日を扱った作品であるが、壮大な古代ヨーロッパの神話の世界がゆるぎない寓意性を表わしているのと似ている。

寺山修司がピンチョンの「エントロピー」や小説の翻訳を試みようとしたエピソードなどは如何にも唐突な感じが禁じえないが、寺山の死後30年を経るに従って、驚くべき発想の類似性を見出すのである。なかでも、メディア映像論は、『ゲーテンベルグの銀河系宇宙』が発表されて以来、トマス・ピンチョンや寺山修司や多くの芸術家が感化され彼らの創作活動に実践した。トマス・ピンチョンは小説を映画制作のように書いた。映画の観点からピンチョンを見ると、カメラマン、プロデューサー、俳優、時代考察など数々の映画制作協力者を総動員したかのように、ピンチョンは、小説を書いた。けれども、トマス・ピンチョンが描写するカメラの時代考証はデジタル映画からみれば既に時代遅れになってしまった。だが、興味深いのは、ピンチョンの小説がそのまま映画制作の歴史にもなっていることである。ピンチョンが描いた小説は、専ら、映画関係者が現場で行った作業を、記録する側面が濃密に描かれており、ピンチョンが難解なのは、ほとんど誰も踏み入れたことのない映画制作のプロセスを描いているからである。しかも、ピンチョンは、複数の協力者が制作する映画を独りで束ね、しかもドキュメンタリーだけでなく、寓意性の高い小説にしてしまっている。寺山修司や高取英氏は、カメラマン、プロデューサー、俳優、時代考察など数々の映画制作協力者を総動員して映画やドラマを制作している。例えば、寺山は歌集『田園に死す』で、文字で母を殺し現実では母は生きているという矛盾に直面した。そこで寺山は、虚構の世界を構築し現実との乖離を埋めるために映画『田園に死す』を撮った。これに対して、ピンチョンのばあいは、映画をあくまでも小

説で書いたと言ってもいいのではないだろうか。しばしばいわれることであるが、小説は、ドラマや映画の最も詳細な台本でありシナリオであると。だから、しばしば体験することであるが、オリジナルの小説に勝った文芸ドラマや映画は少ない。

さて、安藤紘平氏は、寺山の映画に影響された映像作家であるが、安藤氏の実験映画を見て、更に、安藤氏のメディア映像論を研究していると、ある意味で、ピンチョンの難解な小説の世界がメディア映像を通して見えて来てその地平の一端を垣間見る事が出来る。安藤氏は、アナログとデジタルの世界を跨いで体験して映画を制作してきたので、殊に、ピンチョンが描く数々のカメラ描写は、安藤氏がアナログのカメラで撮った『オー・マイ・マザー』や『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』の映像と比べるとピンチョンが描くカメラの描写を臨場感を持って彷彿と思いつくことができる。むしろ、安藤氏は映像作家であり、ピンチョンは小説家である。従ってその違いは歴然としているが、メディア映像論から見ると、安藤氏が撮った『オー・マイ・マザー』や『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』の映像は、ピンチョンが描くアイデアと重なって見える。例えば、ピンチョンが小説で描く「幽霊」は、数学の難問題はともかくとして、安藤氏が制作した実験映画の動画に「幻」となって現われるのである。

安藤氏はアナログで生み出した「幻」の映像は近年クリストファー・ノーランが映画『インセプション』をデジタルで制作したとき、産み出したと述べている。ノーランの映画『インセプション』はエッシャーのだまし絵や鏡を使った虚像現象を映像で表わしている。特に、ノーランが映画『インセプション』で鏡を多用しているのは、映画そのものが鏡であり虚像であり幻であることを映像表現で明らかにしているところである。

野島直子氏は『ラカンで読む寺山修司の世界』でラカンの虚像論を鮮明に明確に現わしたが、寺山はラカンやダリやブニュエルの虚像、だまし絵に強い関心を懐いていた。まさに、寺山がピンチョンの小説『V.』に強い共感を示したのは、エントロピー論もさることながら鏡の虚像描写から始まり、V.を捜索しているうちに迷路に落ち込んでしまうところにひかれたからではないだろうか。固有名詞であっても不明なのに、イニシャルのV.しか分からない謎の存在の捜索は、ある意味では自分探しであるのかもしれない。『V.』とよく比較されるのであるが、フロベールの『マダム・ボバリー』である。『マダム・ボバリー』は、オリジナルは、フロベールがエジプトで現地人が「ボバリー」という呼び名が耳に残り、遂に『マダム・ボバリー』の誕生につながったと言われる。また、フロベールが「マダム・ボバリーは私だ」と告白した言葉も暗示的である。ピンチョンが、小説の中で、男性の中に女性的なものを見いだすと述べているが、ある意味で、フロベールの自分探しはピンチョンの小説『V.』の中のV.の捜索という迷路を示唆しているようにも思われる。しかし、明晰な美文で知られるフランス文

学の代表作品『マダム・ボバリー』は、難解なピンチョンの小説『V.』の対極にあることも事実である。それはともかくとして、寺山の「自分探し」も有名であり、殊に、「職業は寺山修司」は、ピンチョンの世界を考えるうえで示唆に富んでいる。なかでも、寺山が、ピンチョンの初期の作品『V.』を読んで、ある意味で、その後ピンチョンの30年近くの創作活動を前以って言い当てたのは、単なる偶然の一致とはいえない深い要因があるように思われるのである。

例えば、寺山は、ダリとブニュエルの映画『アンダルシアの犬』から影響を受けた。一人の人間が二人に分裂して共存するというコンセプトは寺山にもピンチョンにもしばしばあらわれる。或いは、寺山が没後30年になり、殆ど忘れ去られている現在、寺山から無意識に影響を受けた安藤氏が、改めて寺山の映像作品を探求してメディア映像論を展開し、また、安藤氏の教え子らが寺山や安藤氏の映像論に影響を受けた映像作家が映画やテレビで新しい映像を創作している。これらのバックボーンに基づいてピンチョンの小説を解説すると鮮明に見えてくるものがある。かつて、筆者は安藤氏から「あなたは、カメラで映像作品を作ったことがありますか」と尋ねられたことがある。これは、そのままピンチョンの小説を読むときに紙媒体の向こう側から声なき声で問われている質問であるようにも思える。また、ピンチョンは、小説に一見アットランダムに数学の公式を提示する。これらの公式は、ちょうど、デジタル映画の画像制作で、数学や微分解析機が必要であるのと同じであるようにみえる。

注

- 1) 参考『早稲田と映画 寺山修司の全て』（早稲田大学創立120年、現代GPマスターズ・オブ・シネマ特別講座、早稲田大学小講堂、2007年11月16日-17日）
- 2) 寺山修司『聖鼠のエントロピー—トマス・ピンチョン』『國文學 解釈と教材の研究』學燈社、第27巻11号、1982.8）、70-74頁。同書からの引用は以下頁数のみを記す。
- 3) 志村正雄「あとがき」（『競売ナンバー49の叫び』志村正雄訳、（サンリオ文庫、1985）291頁。
- 4) Pynchon, Thomas, *V.* (Picador, 1981), p. 36. 同書からの引用は以下頁数のみを記す。
- 5) 参考：Tanner, Tony, *City of Words American Fiction 1950-1970* (Harper & Row, 1971). ウィーナー、ノーバート『人間機械論—人間の人間的な利用』鎮目恭夫、池原止戈夫訳（みすず書房、1979）
- 6) 『寺山修司の戯曲』5（思潮社、1986）、98頁。同書からの引用は以下頁数のみを記す。
- 7) Borges, Jorge Luis, *The Circular Ruins* Translated by Anthony Bonner p. 63.
- 8) ボルヘス『不死の人』（『エル・アレフ』木村栄一訳、平凡社ライブラリー、2005）、28頁参照。
- 9) 寺山修司『墓場まで何マイル？』（角川春樹事務所、2000）、61頁。
- 10) ヴイトゲンシュタイン、L.『論理哲学論考』藤本隆志、坂井秀寿訳（法政大学出版局、1968）、61頁。
- 11) 参照「特集レミング天井桟敷新聞」（『寺山修司記念館』2、テラヤマ・ワールド、2000）、3頁。
『レミング』公演記録—『レミング—世界の涯てまで連れてって—』
『レミング—世界の涯てまで連れてって—』、晴海東京国際貿易センター新館2階演劇実験室天井桟敷第28回公演、1979年5月25日～28日

- 『レミングー'82年改定版●壁抜け男一』、紀伊國屋ホール演劇実験室天井棧敷第30回公演、1982年12月9日～15日
- 『レミングー壁抜け男一』、スペース・ゼロ演劇実験室万有引力第18回公演、1992年8月14日～23日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、グリーンホール相模大野、主催：財団法人相模市民文化財団2000年10月6日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、ルネこだいら、主催：財団法人小平市民文化振興財団2000年10月11日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、かめありリリオホール、主催：財団法人葛飾区文化振興財団2000年10月13日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、シアター・ドラマシティ（大阪梅田）主催：関西テレビ放送／シアター・ドラマシティ／キョードー大阪梅田、2000年10月18日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、サンシャイン劇場主催：ニッポン放送、2000年10月20日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、川西フレンドリープラザ、主催：川西フレンドリープラザ、2000年10月26日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、りゅーとびあ（新潟市民芸術文化会館）、主催：財団法人新潟市民芸術文化振興財団2000年10月23日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、愛知県厚生年金会館、主催：名古屋テレビ放送／キョードー東海、2000年10月30日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール、主催：財団法人びわ湖ホール2000年10月31日
- 『レミングー世界の涯てまで連れてって一』、イズミティ21、主催：仙台放送／財団法人仙台市民文化事業団2000年11月2日
- 『レミングー壁抜け男一』、天野天街共同脚本、パルコ劇場（東京：渋谷）大阪ほか2013年5月予定
- 12) 寺山修司「森恒夫論」、「岡本公三論」（『歴史の上のサーカス』文集文庫、1976）、205-219頁。233-247頁参照。

参考文献

- Pynchon, Thomas, *Slow Learner* (Little, Brown and Company, 1998)
- Pynchon, Thomas, *V.* (Picador, 1981)
- Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49* (Picador, 1966)
- Pynchon, Thomas, *Vineland* (Secker & Warburg, 1988)
- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (Vintage Books, 2000)
- Pynchon, Thomas, *Mason & Dixon* (Jonathan Cape, 1997)
- Ridgely, Steven C., *Japanese Counterculture* (Minnesota U.P., 2010)
- Tanner, Tony, *City of Words American Fiction 1950-1970* (Harper & Row, 1971)
- Mcluhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy* (Tronto U.P., 1962)
- Borges, Jorge, Luis, *Ficciones* (Grove Press, 1962)
- Marquez, Gabriel, Garcias, *One Hundred of Solitude* Translated by Gregoy Rabassa (Perennial Classics, 1998)

- Swift Jonathan, *Gulliver's Travels* (Penguin Books, 2003)
- Lacan, Jacques, *Ecrits I* (Edition du Seuil, 1966)
- Stoltzfus, Ben, *Lacan & Literature* (Stage University of New York Press, 1996)
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie a l'age classique* (Gallimard, 1972)
- Leary, Timothy, *Flashbacks An Autobiography A Personal and Cultural History of an Era* (A Jeremy P. Tarcher/Putnam Book, 1990)
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference* Translated by Alan Bass (Routledge Classics, 1978)
- Cage, John, *Silence* (Wesleyan U.P., 1973)
- Cage, John, *Empty Words* (Wesleyan U.P., 1979)
- Escher, M.C., *Escher on Escher* (Harry B. Abrams, Inc., Publishers, 1989)
- 『文学とアメリカ』 I (南雲堂、1980)
- 「特集ピンチョン」(『ユリイカ』、青土社、1989.2)
- 「特集トマス・ピンチョン SF 的想像力」(『海』1978.6)
- トマス・ピンチョン、『秘密のインテグレーション』志村正雄訳(『海』1980.5)
- トマス・ピンチョン、「ラッドライトをやってもいいのか？」宮本陽一郎訳(『夜想』25、1989.4)
- 佐藤義明「トマス・ピンチョン V. 世紀を吹き抜けるエン트로ピーの嵐」(『国文学』1988.3)
- 波戸岡景太『ピンチョンの動物園』(水声社、2011)
- 木原善彦『ピンチョンの『逆光』を読む』(世界思想社、2011)
- 『身体を読む 寺山修司対談集』(国文社、1983)
- 『寺山修司の戯曲』5 (思潮社、1986)
- 『寺山修司戯曲集3—幻想劇篇』(劇書房、1995)
- 『寺山修司著作集3』(クインテッセンス出版株式会社、2009)
- 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)
- 『レミング—世界の涯てまで連れてって—』(1979年5月25日～28日東京国際貿易センター新館上演天井桟敷第28回公演台本)
- 『「レミング」82年改訂版壁抜け男』(1982年12月9日～15日紀伊國屋ホール上演天井桟敷第30回公演台本)
- 「特集 寺山修司の言語宇宙」(『国文学』1994.2)
- 寺山修司『私という謎』(講談社文芸文庫、2002)
- 野島直子『ラカンで読む寺山修司の世界』(株式会社トランスビュー、2007)
- アダムス、ヘンリー・ブルックス、『ヘンリー・アダムズの教育』刈田元司訳(教育書林 1955年、新版〈アメリカの文学13〉八潮出版社、1971年)
- ウィーナー、ノーバート『人間機械論—人間の人間的な利用』鏡目恭夫、池原止戈夫訳(みすず書房、1994)
- リアリー、ティモシー『神経政治学』山形浩生訳(株式会社リプロホート、1989)
- リオタール、ジャン＝フランソワ『ポスト・モダンの条件』小林康夫訳(水声社、1994)
- 池澤夏樹『世界文学を読みほどく スタンダールからピンチョンまで』(新潮選書、2005)
- 『レミング—壁抜け男』DVD 寺山修司・J・A・シーザー(共同演出)、新高けい子(出演)、天井桟敷1983年公演『レミング』の収録映像(テラヤマワールド、2005)
- 『壁抜け男～恋するモンマルトル』VHS 劇団四季(2000年福岡シティ劇場で収録)(四季株式会社、2000)