

寺山修司と安部公房の比較研究：壁表象と箱表象を中心に

ヤン, ダニエル
九州大学大学院地球社会統合科学府：博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/2320099>

出版情報：九大日文. 32, pp.42-52, 2018-10-01. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

寺山修司と安部公房の比較研究

——壁表象と箱表象を中心に——

YOUNG Daniel
ヤング ダニエル

一、はじめに

寺山修司（一九三五～一九八三）と安部公房（一九二四～一九九三）はともに前衛的な劇作家、脚本家であり、作品のモチーフも極めて近い。本論文では、主に『箱』（NHKラジオ小劇場、一九六四年一〇月）、『箱男』（新潮社、一九七三年三月）、『レミング——壁抜け男』（晴海・東京国際貿易センター新館二階、一九七九年五月）、『壁——S・カルマ氏の犯罪』（近代文学、一九五二年二月）を取り上げ、『壁』を中心するテクスト『レミング——世界の果てまで連れてって』『レミング——壁抜け男』、『箱』を中心するテクスト『箱』『箱男』のそれぞれの節について、間テクスト性の観点から考察し、両者の類似性を考えてみたい。

寺山と安部を比較した先行論文には、千金楽健『「箱」と「箱男」——寺山修司のラジオドラマと安部公房の小説——』（『近代文学 注釈と批評』第六号、二〇〇七年三月）などがあるが、両者の関係についてはさらに検討する余地がある。千金楽の研究では、安部の長編小説『箱男』が寺山のラジオドラマ『箱』の影響を

受けて書かれたことが指摘されている。もちろん、安部は寺山のアイディアをただ単に剽窃したわけではなく、『箱』の奇怪な発想を出発点として、現代都市を新しい視点で描いている。例えば、『レミング』（再演版）の第六場「都市の孤独」には、以下のように書かれている。

荒涼とした都市、あるいは電気の砂漠。サラリーマン・フリークスタたちが、自分の失った顔をさがしたり、自らの「個室」を持ち運んだり、他人になりすぎたりしながら、ときどき、ぶつぶつとひとり言をつぶやきながら、歩きまわっている。^①

引用から、寺山は「安部的なもの」を書いていることが分かる。「自分の失った顔をさがす」すのは、安部の『他人の顔』（講談社、一九六四年九月）で、顔を失った主人公が自分のアイデンティティを探すのと類似している。また、「荒涼とした都市、あるいは電気の砂漠」という描写は、安部の『燃えつきた地図』（新潮社、一九六七年九月）と類似している。

また、寺山と安部という二人の作家を比較した先行研究では、清水義和が、寺山と安部の二人ともがハロルド・ピンター（Harold Pinter, 1930-2008）の影響を受けていると指摘している^②。

寺山の詩劇『忘れた領分』（緑の詩祭、一九六五年五月二六日公演）は、ピンターの『ダム・ウェイター』をコラージュして書かれた作品である。一方、安部の『幽霊はここにいます』では、存在

しない幽霊を詐欺で利用する人間たちが風刺されている。この点では、ピンターが『管理人』や『ダム・ウエイター』でありもしない存在を恐れている人間を風刺しているのとよく似ている。このように、寺山／安部にはピンターからの影響が指摘されている。

李先胤『21世紀に安部公房を読む——水の暴力性と流動する世界』³⁾ (勉誠出版、二〇一六年六月)では、寺山の映画『さらば箱船』(ATG、一九八四年九月上映)と安部の長編小説『方舟さくら丸』(新潮社、一九八四年一月)の関係が論じられている。『さらば箱船』は、ガルシア・マルケス (García Márquez, 1927-2014) の『百年の孤独』(Cien Años de Soledad, 1967) をもとにしている。

李は寺山と安部の「箱舟」／「方舟」を、「既存の価値や人間の関係性も変質してしまう、時代の転換期を漂流するもの」として定義している。

以上から、寺山と安部の間テクスト性を検討する必要があるといえる。本論文では、『箱』『箱男』『レミング』の初演版と再演版を対象として、この問題について考えてみたい。

二、『箱』

安部と寺山の文学に共通する関心をめぐっては、『箱』と『箱男』の関係から以下のように指摘されている。

安部公房はおそらく、『箱』の存在を知っていた。そして、

『箱』の設定や発想と類似する自らの問題意識に加えて表現形式を完成させた。それが、『箱男』なのではなからうか。そして、『箱』では完全に処理されていたはずの匿名への逃避を内包する形で乗り越え、さらに、匿名と帰属の難問に対する安易な回答をも拒否し、たとえば矛盾をもたらしめている全体に対して視野を拡大し、認識そのものの転換を迫るように作品を完成させる。私には『箱男』がそうした達成をめざし、そして完成されているように思われる。⁴⁾

千金楽は、『箱男』が『箱』からヒントを得て書かれたものであり、安部が自分なりの問題意識を持って『箱』のテーマである「匿名への逃避」を乗り越えたと指摘する。また千金楽は、安部は寺山の『箱』のアイデアを剽窃したわけではないとする。『箱男』は作品内の世界や時間が激しく混乱し、整理のつかない形で成立しているのに対し、『箱』は極めて単純である。こうしたところから、『箱男』は『箱』を出発点として新しく書かれた作品だといえる。

それでは、『箱』における「箱」はどのようなものなのか。以下に引用してみよう。

店員 「箱ですか」

主人公 「ええ、すこし大きめの箱がいいですが」

店員 「ええ、缶詰めの入っているボール箱ならありま

すが」

主人公 「もつと大きいやつです。私の背の高さくらいのがほしいんです」

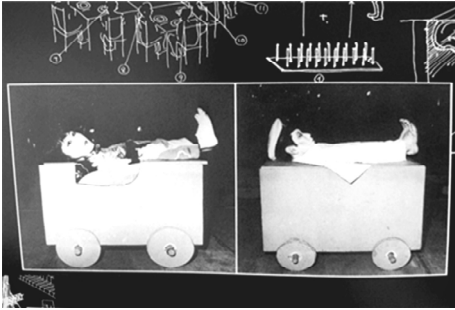
店員 「いったい、どんなつもりなんで、」

主人公 「箱の中に、私が隠れているんですよ」⁽⁵⁾

以上の対話から、主人公が「箱」を選ぶ基準は極めて単純で、彼自身が入ることができる「箱」を探していることがわかる。

「箱男」は寺山の作品にも登場する。例として、『疫病流行記』(アテネ・フランセ文化センター、一九七五年六月初演)が挙げられる。

【図1】は『寺山修司の仮面画報』(平凡社、一九七八年一月)



【図1】

から引用したものである。もちろん、これは「箱男」という題の写真であり、ラジオドラマ『箱』とは直接関係ない。しかし、この写真からは寺山の「箱男」のイメージが窺える。安部の『箱男』では「箱」は詳細かつ丁寧に描写されている(この点については、次節で言及する)。

一方、寺山の『箱』で

は「箱」は一時的な避難所であり、そこから逃れなければならぬものとされている。寺山は『箱』のエンディング(ending)で青年たちを登場させ、「箱出」を勧める。

青年の女 「あたしその本読んだわ」

青年の男 「今度はその続編を書こうと思っている。つまり、「箱出のすすめ」だ」

青年の女 「また売れるわ、きつと」

青年の男 「箱を破れ！青年よ、手に金槌を持って。箱の外には自由がある。金槌は」

青年の女 「金物屋さんで売っている」

青年の男 「金槌は思想だ。金槌なしじゃ自分の箱は破れない」

青年の女 「でも、箱に入っているひとがわざわざ箱から抜け出してそんな本を買いに行くかしら」

青年の男 「自分で気がつかないで箱に入っているひとがいっぱいいい。エレベーターという箱、団地やアパートの箱の中のマイホーム、バスや汽車の箱、会社というビルの箱、中でも一番恐ろしいのは幸福という名の箱だ」

青年の女 「それを全部壊すの」

青年の男 「いやいや、壊すのは難しいね。だが、箱から出ることならできる。箱を見ることができるとは箱の外にいる人だけさ」⁽⁶⁾

中年男は社会という共同体から出て、「箱」という避難所を見つけたが、「箱」を破って脱出する必要がある。そこで、「箱」を「金槌」で破ることを強調する。「金槌」とは思想である。寺山の『箱』では、「箱」が「避難所」のようなものとして表象されている。しかし、そこには長くいられないため、「箱」から出る必要がある。「箱出」という言い方をするとき、前提にあるのは「家出」であり、「家」「家族」制度であると思われる。封建的な家制度からの脱出をするためのプロセスが「箱」を通して描かれているのではないだろうか。

三、『箱男』

安部の「箱男」は移動的である。『箱男』の一つの章である「箱の製法」の冒頭には、「箱男」がダンボールの空箱を選ぶ基準について、以下のように書かれている。

ダンボールの空箱は、縦、横、それぞれ一メートル、高さ、一メートル三十前後のものであれば、どんなものでも構わない。ただ実用的には、俗に「四半割り」と呼ばれている、規格型のやつが望ましい。第一の理由は、規格品だとそれだけ入手が容易であること。第二には、規格品を使う商品の多くが、一般に不定形のもの―自由に変形がきく、食料雑貨の類―ので、箱の造りもそれなりに頑丈であること。事実、多くの知っているかぎり、ほとんどの箱男が申し合

わせたようにこの「四半割り」を使用していた。目立つ特徴があったりがあったりすると、せつかくの箱の匿名性がそれだけ弱められてしまうことになるからだ。⁷⁾

ここでの「箱」の描写は、『箱』よりも細かい。ではなぜ、単なる一つのダンボールの空箱をこれほど詳しく描写するのだろうか。それは、『箱男』では被る道具であるのに対して、『箱』では人が閉じこもる「家」のようなものだからである。

また、主人公が「箱男」になると決意するところは、どのように書かれているだろうか。『箱男』の「例えばAの場合」では、箱男から監視されているAが仕方なく空気銃で箱男を打って退治する。すると今度はAが箱男になった。このように、「箱男」になる、あるいは「箱」に籠ることは伝染的な能力を持っている。

一方で『箱』の場合は、主人公がある店で店員に「箱」を要請するところから始まるため、主人公が「箱男」になる動機が詳しく書かれていない。千金栗は、『箱』と『箱男』の類似性について以下のように述べている。

『箱』は、このモノローグの男性が社会的な生活、帰属を放棄して「箱」の中に閉じこもるところから始まる。『箱男』がやはり社会への帰属を拒否し、匿名性を求めて「箱」を破り、町を放浪することから始まっていることを見れば、この二作品における設定上の類似性は明白である。⁸⁾

なるほど、両作品とも「帰属」を拒否するのは明らかな類似である。『箱』の場合は「箱」に籠ることが最終目的ではない。

主人公は「箱男」になつておらず、段ボール箱に籠つただけである。これに対して、安部の「箱男」は「頭からかぶると、すつぱり、ちようど腰の辺まで届くダンボール」(「そして開幕のベルも聞かずに劇は終わった」)を身に着け、足は自由に動く。このように、安部の「箱男」は移動的である。

『箱男』の場合、主人公は「箱」を被ることで都市に定住できる空間を作る。つまり、共同体を拒否することなく「箱」を利用し、手がかりにすることで、共同体を離れずに生活していくのである。そして、「箱男」は「鷹箱男」に勝利して「箱」を脱ぎ、病院内で看護婦と二人きりの生活をする。しかし、看護婦が突然病院から出ていってしまい、帰つてこない。「箱」から出るかわりに、世界を箱の中に閉じ込めてやる。いまこそ世界が眼を閉じてしまふべきなのだ⁽⁹⁾。

ここから、『箱男』は『箱』のアダプテーション(adaptation)であることがわかる。「箱」は一時的な避難所であり、逃げる必要がある。「箱男」と看護婦は病院という大きな「箱」に籠つたが、しばらくすると看護婦は病院を去り、「箱男」一人が残つた。「箱男」は看護婦を探すために「箱」を出た。両作品のエンディングに関して千金楽は、『箱』は喜劇であり、『箱男』は悲劇であると述べている⁽¹⁰⁾。その理由については、『箱』に籠れば、問題は解決するのである。『箱男』の場合も「箱」を被ることが社会からの逃避であり、同時に、非現実的な混乱し

た世界へと移行する手段になつてはいる。しかし、決してそれによつて問題が解決したり、解消したりすることはない⁽¹¹⁾からだとする。

筆者はこの指摘に同意できない。『箱』では「箱」に籠つても逃げる必要があるとしている。そのため、「箱」に籠ることとすべての問題を解決したことは同一視できない。『箱男』では「箱」を去つた「彼女」について以下のように書かれている。

現に姿を消した彼女だつて、この迷路の何処かにひそんで
いることだけは確かなのだ。べつに逃げ去つたわけではな
く、ぼくの居場所を見つけ出せずにいるだけのことだろう。
いまならばつきりと、確信をもつて言うことが出来る。ぼ
くは少しも後悔なんかしていない。手掛りが多ければ、真
相もその手掛りの数だけ存在していいわけだ。⁽¹²⁾

「彼女」は逃げたわけではなく、ただ「ぼくの居場所を見つけて出せずにいるだけ」だと「箱男」は言う。彼の発言からすると、一切悲しさはなく、むしろ楽観的だといえる。つまり、ここでは「箱」の方が「問題」から逃げ、「逃げる」必要のある「箱」に籠ることは最終手段ではないことを暗示されている。

四、戯曲「S・カルマ氏の犯罪」

安部の小説『S・カルマ氏の犯罪』(『近代文学』一九五一年二月)

も同じく主人公が「壁」になる過程を描写している。本節では、小説と戯曲「S・カルマ氏の犯罪」の類似性について考えてみたい。

小説『S・カルマ氏の犯罪』は、第一部「S・カルマ氏の犯罪」、第二部「パベルの塔の狸」、第三部「赤い繭」（「赤い繭」は洪水「魔法のチョーク」「事業」から構成されている³³）。一九七八年一〇月、安部は小説『壁』を「S・カルマ氏の犯罪」（渋谷・西武劇場、一九七八年一〇月二二・二九日）のタイトルで戯曲化した。戯曲は小説を短くしたものになっている。

戯曲のなかでS・カルマ氏は、目にしたものを身体の中に吸い込んでしまう。彼が吸い込んだのは、会社の同僚であるY子と砂漠の写真だった。S・カルマ氏の砂漠化した体内でY子が見たものは、「世界の涯」という標識だった。戯曲の舞台設定は「街を思わせる巨大なビル」である。S・カルマ氏は自分の「名前」を紛失し、会社の事務員であるY子を尋ねるが、彼女を見たたん、自分の体内に砂漠を吸収した。Y子は安部の『砂の女』と同じく、砂漠に閉じ込められた「砂の女」になった。そして、S・カルマ氏は会社の室長に不法監禁の罪を問われる。一方、名前を紛失したことについては医者と看護婦に任せられた。

戯曲と小説のプロットに大差はないが、「名刺」との闘争の場面が削除されていることは重要である。また、小説ではY子は吸い込まれなかったが、戯曲では主として主人公がY子を助けるストーリーが展開されることも注目し値する。Y子は身体という「箱」のなかに取り込まれ、そのときに外壁となつてい

るS・カルマ氏の身体は「箱」になった。Y子が「箱」の中に閉じ込められたと考えられる。ここにおいて戯曲「壁」のS・カルマ氏は加害者となる。Y子はS・カルマ氏という他人の目線によつて「箱」という牢獄に閉じ込められたのである。

五、『レミング』の初演版と再演版

『レミング』には初演版『レミング——世界の涯へ連れてつて』（晴海・東京国際貿易センター新館二階、一九七九年五月）と再演版『レミング——壁抜け男』（新宿紀伊国屋ホール、一九八二年一月）の二つのヴァージョンがある。初演版と再演版のチャプター構成は以下のようになっている。

初演版『レミング——世界の涯へ連れてつて』は、一、観客は都市に近づく 二、壁が消える 三、囲碁の都市計画 四、四畳半の天文学 五、もぐら叩き 六、噂 七、屋根裏の散歩者 八、タンゴ 九、頭足人 十、リヤカー惑星 十一、遊戯療法 十二、王様ネズミに関する記述 十三、行き過ぎよ、影 十四、死都となつている。

一方、再演版『レミング——壁抜け男』は、一、マッチ箱の中の都会 二、壁の消失 三、囲碁の都市計画 四、四畳半の天文学 五、もぐら叩き 六、都市の孤独 七、屋根裏の散歩者 八、タンゴ 九、頭足人 十、リヤカー惑星 十一、遊戯療法 十二、B王様ネズミに関する記述 十三、間奏曲 十三、行き過ぎよ、影 十四、夢のネズミ算 十五、死都ラトポリス

となつてゐる。

チャプターからすると、初演版と再演版にはかなりの差異があるように見える。初演版ではコックの隣室に住むのは車椅子の兄妹だが、再演版では夫婦になつてゐる。車椅子の兄妹は望遠鏡で空を覗きながら宇宙人との通信を期待してゐる。それが再演版では夫婦になり、コックたちの自宅の壁がなくなる。また、初演版の第十一場「間奏曲」には囚人と女囚が登場するが、再演版では囚人1と囚人2になり、二人とも男性俳優である。さらに、初演版はコック王一人の独白で、倒れた登場人物が立ち上がり、同じ方角に向かつて歩く姿になる。

しかし、実のところ初演版と再演版にはほとんど差異がない。節のタイトルやセリフは変わつてゐるが、中身はほぼ変わつてゐないのである。最大の差異といえば、初演版では主人公がコック見習いの一人だつたのが、再演版では王と通の二人に増えている点である。その理由は、「この劇が独白者の夢にとどまるものではなく、複数の人物の相互性による、夢の社会性を問題にしたからである」⁽¹⁴⁾と寺山自身が明確に述べてゐる。

再演版のエンディングで、コック1とコック2はそれぞれ異なる結局を迎える。コック1は箱になつて凝固し、コック2は旅装のまま、まるで世界の中心に突き刺さつた一本の杭のように立ち尽くし、ゆつくりと暗黒を待ち受ける。そして、コック2は壁抜け能力を身につけた。

六、都市と遊牧思想

ここまで、『箱』と『箱男』、『S・カルマ氏の犯罪』と『レミング』それぞれの類似性と差異について分析してきた。四作品には「定住」を拒否するというキーワードに関連性がある。都市から砂漠まで逃げて壁を生成した。また、「箱」を被つて、都市の中に「見られずに、流浪する。特に、安部の「異端のパスポート」(『中央公論』一九六八年九月)では、「遊牧民」の優位について述べてゐる。寺山の場合は、「家出」し、「箱」に籠ることになつた中年男の物語である。『レミング』では、壁抜け能力を身につけた。本節では、本論文で言及した作品が発表されたのと同時代に活躍した思想家ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) と「フェリックス・ガタリ (Pierre-Félix Guattari, 1930-1992) の思想との類似性を論じたい。安部とガタリはバリエで数回にわたり会談してゐる⁽¹⁵⁾。また、ガタリは日本に来て、当時の知識人と交流した。ガタリは、安部の小説『燃えつきた地図』について触れ、彼の観察した東京の都市表象と類似してゐると述べてゐる。

いつ何時でもこの都市を窒息させかねない勢いの癌性の腫脹にもかかわらず、東京は、いろいろな角度から、古い実在領域や先祖のミクロコスモスとマクロコスモスの親和性を透かし見せてゐる。それは、東京の一次的布置(それを夢幻的な足どりで見事に探査してみせたのは『燃えつきた地

図』の安倍公房（アノベキウヘイ）だった）の水準において明らかであり、東京の群衆の分子的行動の中にも見てとることができる：公共の空間を私的領域として扱っているかに見える群衆の。⁽¹⁶⁾

上野俊哉は『箱男』を論じるなかで以上の箇所に触れている。

ガタリはが八〇年代に単に人間の実存ではなく、「実存の領土」という言葉を使っている意味はここにある。また五〇年代のイメージに引きずられていた安部もまた『箱男』や『燃えつきた地図』といった都市化や失踪を主題とした六〇年代後半以降の作品群において空間の変容と、主体や実存のあり方の変化に気づいていた。⁽¹⁷⁾

上野は『箱男』では、ガタリの「実存の領土」(territory of existence)の概念を使って論じている。『レミング』における「壁のない地図を作りたい」という願い、また『燃えつきた地図』のように、他人だらけの都市に失踪することへの選択は、「実存の領土」を作るためのものだろう。『レミング』(初演版)で主人公は以下のように言っている。

世界は壁のない一枚の地図……そしてあんな私たちの手には何も無い……印刷された海……あんなたちは、歩きながら水蒸気となって、立ちのぼって消えてゆくだけだ。⁽¹⁸⁾

寺山は主人公に託して、「世界は壁のない一枚の地図」という壁が消えた理想的な世界を語っているのではないか。

ドゥルーズ・ガタリは「地図」について述べている。ガタリの専門用語に、「地図作成法」(cartography)というものがある。ドゥルーズ・ガタリの『リゾーム』において、「地図」を作ることが勧められている⁽¹⁹⁾。上野によれば、「地図作成法」とは、精神生活の大部分を占有するオイディプスの三角形からなる社会構造から脱出することであるという。すなわち、「地図作成法」とは「実際の空間をたどるために描かれるのではなく、新たな空間を切り開く、あるいは実際の空間に対応する領土を新しく裁ちなおす試みとして考えられている」⁽²⁰⁾のだ。『レミング』において、主人公は壁抜け能力を持つことで、壁を無視することができると述べている。そうした面では、ガタリの「地図作成法」の概念との類似性が示唆されるだろう。

一方で、『レミング』の脚本に収録されている『地下演劇』では「機械——逆エディプス」という討論がある。フランス哲学者宇波彰と寺山修司は、ドゥルーズとガタリの『カフカマイナー文学のために』(宇波彰・岩田行一訳、法政大学出版局、一九七八年七月)をめぐる対談で「家族の三角形」について討論した。対談のなかで、寺山は以下のように述べている。

家族の三角形、原因と動機と結果という形で集約される父と母と子の図式が、突然、機械的作用によって、べつの回転軸をもちはじめると述べている。そしてかなり違ったディメンション

を見せる。そういうものを、非常に面白い形で見せてくれたのがレーモン・ルーセルだろうって気がするんです。カフカの場合には考虫が最終的に振り出しに戻って、豪族の三角形が再現される。つまり円環として閉じられるというペシミスティックなところがある様な気がするが、ルーセルにはそれがない。⁽²¹⁾

『カフカ マイナー文学のために』は、チェコの作家フランツ・カフカ (Franz Kafka, 1883-1924) の作品を中心とする評論書である。ドゥルーズ⇨ガタリは「家族の三角形」という概念でカフカの『変身』を論じている⁽²²⁾。「家族の三角形」の構造は「父——母——子」からなる。『レミング』において、父は不在であり、代わりに母だけが登場している。しかも、母を演じる俳優は男である。この「母」とは、「父」と「母」の混同体のような存在として見てもよいだろう。ドゥルーズ⇨ガタリは、カフカの『城』に登場するさまざまな「巢穴」を説明している。『レミング』においては、それがまさに都市の迷路のように描かれている。「出口」を探すという点においては、ドゥルーズ⇨ガタリによる『城』論との類似性があると思われる。

また、『レミング』の「もぐら叩き」において、主人公の「母」はもぐらとして主人公の四畳半の地下に現れる。主人公が何回ももぐらを叩こうとして母に対抗し、家族の三角形の破壊を図る。このことは、国家の基礎的な単位としての存在である家族を破壊し、国家を破壊すること等しいと見てもよいだろう。

寺山のエッセイ「青少年のための家出入門」(『新・書を捨てよ、町へ出よう』河出文庫、二〇〇六年七月)では、国の基礎単位としての存在は「家」であるとされ、「家出」により、「家」の構造が揺さぶられると述べられている⁽²³⁾。寺山はドゥルーズ⇨ガタリの言う「家族の三角形」を脱出しようと試みたと思われる。

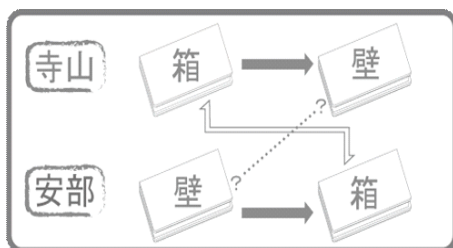
以上考察したように、寺山と安部の作品には「ノマド」的な思想が見える。ドゥルーズ⇨ガタリの『千のプラトール——資本主義と分裂症』(河出書房新社、一九九四年九月)の序書『リゾーム』(朝日出版社、一九七七年一〇月)で言っている「ノマド」的な思想に類似しているだろう。『リゾーム』では、社会を絶えず増幅しながら四方八面に広がる分子のようなイメージで欲望を捉えている。この増殖しながら広がる力が世界を動かす原動力となつている。彼らは欲望によつて動かされているこの世界を「欲望機械」と呼ぶ。そしてそれは無意識に私たちの身体のすべての器官をも動かしている。元々、人間は自分の意思により生きるが、権力者の抑圧装置により、拡散する分子を自分自身で同じ方法に統一しようとする。「箱」、『箱男』、『燃えつきた地図』、『レミング』にも「ノマド的思想」が含まれていると思われる。

「壁」について、寺山が「壁の消失」、安部が「壁の生成」を問うている点で異なるならば、「ノマド的思想」をめぐる安部と寺山の差異は何だろうか。寺山の場合は、「壁の消失」より、主人公が自由自在な生き方を得たという点からして、「壁」はノマド的な思想にとつて邪魔な存在である。安部の場合は、無機物の「壁」になる点において、形而上的なドゥルーズの「生

成哲学」から見れば、人生は生成の過程に過ぎない、という皮肉的なニュアンスが見られる。

七、むすび

本論文では、寺山修司と安部公房の作品における間テクスト性について、『箱』と『箱男』、『S・カルマ氏の犯罪』と『レミング』(初演版・再演版)を比較・検討することで考察してきた。小説、ラジオドラマ、演劇といった異なるジャンルを越境して「箱」と「壁」の二つのモチーフを表現した寺山と安部の関係は、次の【図2】のように措定できる。



【図2】

このように、彼らは類似したテーマを用いて創作活動を続けている。「箱」を破る、あるいは「箱」に籠ることで共同体から逃げるのが『箱』と『箱男』のテーマである。対する『レミング』は「壁」の消失がテーマである。これは「部屋」という大きな「箱」を破ると見てもよいだろう。そうすると、『箱』の延長線として読めるのではないだろうか。ただし、安部の小説『S

・カルマ氏の犯罪』は「壁」の生成を扱っているが、『レミング』は「壁」の消失を扱っている。それゆえ、両者は【図2】のような複雑な関係を持つているといえる。

なお、本論文で取り上げた四作品のうち、「箱」と「壁」の関係、戯曲『S・カルマ氏の犯罪』と『レミング』の間テクスト性や上映場所との関係、さらに、寺山と安部の文学的つながりを深く探究することが今後の課題である。

【注記】

- 1 寺山修司「レミング」(『寺山修司記念館公式カタログ第二弾』テラヤマ・ワールド、二〇〇〇年)二九頁
- 2 清水義和「寺山修司と安部公房によるハロルド・ピンター解説」(『寺山修司研究』第二〇号、二〇一七年一〇月)一七六―一八九頁
- 3 李先胤「水の表象と暴力」(『21世紀に安部公房を読む——水の暴力性と流動する世界』勉誠出版、二〇一六年六月)一〇七頁
- 4 千金楽健「箱」と「箱男」——寺山修司のラジオドラマと安部公房の小説」(『近代文学 注釈と批評』第六号、二〇〇七年三月)三八頁
- 5 寺山修司「箱」は、寺山修司ラジオ・ドラマCD『犬神歩き』／『箱』を音源に文字化した。
- 6 寺山修司「箱」は、寺山修司ラジオ・ドラマCD『犬神歩き』／『箱』を音源に文字化した。
- 7 安部公房「箱男」(『安部公房全集』第二四巻、新潮社、一九九九年九月)一三頁
- 8 千金楽健「箱」と「箱男」——寺山修司のラジオドラマと安部公房の

- 小説』(『近代文学 注釈と批評』第六号、二〇〇七年三月)三四頁
- 9 安部公房「箱男」(『安部公房全集』第二四卷、新潮社、一九九九年九月)一四一頁
- 10 千金楽健「箱」と「箱男」——寺山修司のラジオドラマと安部公房の小説』(『近代文学 注釈と批評』第六号、二〇〇七年三月)三四頁
- 11 千金楽健「箱」と「箱男」——寺山修司のラジオドラマと安部公房の小説』(『近代文学 注釈と批評』第六号、二〇〇七年三月)三四頁
- 12 安部公房「箱男」(『安部公房全集』第二四卷、新潮社、一九九九年九月)一四一頁
- 13 寺山と比べて、安部は「壁」が好きな作家であった。安部は小説「壁」以外でも「壁」への関心を示している。例えば、「壁の空想力」(季刊『草月』第二号、一九五一年一〇月)、『壁あつき部屋』(試写、一九五三年一〇月)、『映像は言語の壁を破壊するのか』(『群像』一九六〇年三月)、『時代の壁』(『東京新聞』夕刊・文化面、一九五九年二月)など、「壁」に関わる文章を多く書いている。『壁あつき部屋』は、戦犯たちが閉じ込められた牢獄の壁をいう。戦犯たちは国家のために戦争に参加したが、戦後、犯人として捕らえられ、絶望的な牢獄に入れられた。ここでの「壁」は、希望なき象徴として描写されている。
- なお、発表順は以下の通りである。①第三部「赤い繭」(原題「三つの寓話」『人間』一九五〇年二月)、②第一部「S・カルマ氏の犯罪」(『近代文学』一九五一年二月)、③第二部「パベルの塔の狸」(『人間』一九五一年五月)
- 14 寺山修司「壁抜け男の神話学」(『現代詩手帖』第二六号、思潮社、一九八三年二月)一三四頁
- 15 安部ねり「安部公房伝」(新潮社、二〇一一年三月)三三五頁
- 16 フェリックス・ガタリ「東京劇場——ガタリ、東京を行く」(平井玄、浅田彰、竹田賢一訳、ユー・ピー・ユー、一九八六年四月)八八頁
- 17 上野俊哉「文学の工場 安部公房」(『思想の不良たち——一九五〇年代 もう一つの精神史』岩波書店、二〇一三年三月)二一八頁
- 18 寺山修司「レミング」(『地下演劇』第一四号、一九七九年一〇月)四五頁
- 19 G・ドウルーズ、F・ガタリ『リゾーム』(豊崎光一訳、朝日出版社、一九七七年一〇月)一一頁
- 20 上野俊哉「美的なものと地図作成法」(『四つのエコジーフェリックス・ガタリの思考』河出書房新社、二〇一六年一月)二四八頁
- 21 寺山修司、宇波彰「機械のドラマツルギー」(『地下演劇』第一四号、一九七九年一〇月)五二頁
- 22 ドウルーズ、ガタリ『カフカ——マイナー文学のために』(宇波彰訳、法政大学出版局、一九七八年七月)二七頁
- 23 寺山修司「青少年のための家出入門」(『新・書を捨てて、町へ出よう』河出文庫、二〇〇六年七月)二二頁
- (九州大学大学院地球社会統合科学府博士後期課程一年)