



安部公房研究——国家への眼差しと現実認識の文学

長澤，拓哉

(Degree)

博士（文学）

(Date of Degree)

2025-09-25

(Date of Publication)

2026-09-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第9275号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100498315>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

令和七年七月七日

安部公房研究
――国家への眼差しと現実認識の文学――

神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程文化構造専攻

長澤 拓哉

安部公房研究
——国家への眼差しと現実認識の文学——

目次

・【はじめに】	4 頁
・【第一部】 過渡期の文学	
第一章 『終りし道の標べに』 論	
——現象学的還元への放浪	19 頁
第二章 「デンドロカカリヤ」 論	
——意識を変革する文学	30 頁
・【第二部】 都市への眼差し	
第三章 『砂の女論』	
——自己と風景の弁証法的対話	51 頁
第四章 『他人の顔』 論	
——都市の表象	64 頁
第五章 『燃えつきた地図』 論	
——流動する都市と失踪者の孤独	75 頁
・【第三部】 物語を「書く」こと	
第六章 『榎本武揚』 論	
——蘇る共和国	91 頁
第七章 『箱男』 論	
——箱の物語と実存を巡って	103 頁
・【おわりに】	116 頁
・【収録論文初出一覧】	
・【参考文献一覧】	

凡例

- ※ 各章が対象とする安部公房の作品からの引用は、特に断りのない限り『安部公房全集』（新潮社、全30巻、97・10～09・3）に拠り、その他の二次文献は、初出及び単行本に拠ることを原則とする。引用の典拠は、本文もしくは注に示した。
- ※ 引用文中のルビは適宜省略した。傍点は断りが無い限り、原文に従う。
- ※ 雑誌名・新聞名・単行本名は『 』で示した。
- ※ 小説・戯曲・評論・随筆・論文の標題は「 」で示した。
- ※ （ ）内の数字は西暦年月を表す。

【はじめに】

一、「故郷喪失者」の文学

安部公房は一九二四年に東京都北豊島郡に生まれた。青年期を戦争の中で過ごし、戦後に小説家として文壇に登場した安部は、その経歴だけを見ればいわゆる「戦後派」の一人として位置付けられる作家である。

デビュー作である『終りし道の標べに』（真善美社、48・10）が「アプレゲール新人創作選」の一つとして刊行されたことも、彼が戦後日本における新たな文学の担い手として迎えられたことを示しているだろう。

安部と戦後日本の間にはしかし大きな距離があった。それは後に安部自身が「戦後派はなんらかの形で批判的な戦争体験をしているが、ぼくにはそういうものがない。戦争中は青二才だった。だから戦後文学を語る資格もないし、興味もない」と語っているように、戦中を満洲で過ごしたことによる戦争体験の欠如に起因している。

医師であった父・浅吉に連れられ、安部は生後まもなく満洲へと渡った。その後、幾度かにわたって日本に帰ることはあったものの、終戦に至るまでの大半を満洲で過ごしている。こうした事情から、安部自身は出身地に関する明確な帰属意識を持ち得なかった。満洲体験を回顧する文章の中で、安部は「東京出身と書くのも妙で、また瀋陽のほう」にについても「やはり出身地として割切ることはいできない」と語っている。さらに、原籍は北海道の川上郡字近文東鷹栖村に置かれているのだが、こちらについても「郷土愛という精神が、はなはだ稀薄なので、あまり賛成できない」として、やはり出身地と認めることに否定的な態度を安部は示している²。東京、北海道、そして満洲という三つの「出身地」を持ちながら、そのいずれをも自身の「故郷」として認めることのできない安部は、自身を「本質的に、故郷を持たない人間」として認識している。このことは、彼の内面に、以降その創作活動の通奏低音となる「定着を価値づける、あらゆるもの」に対する反発を生じさせ、「故郷憎悪」という感情を芽ばえさせた³。

満洲での体験は、安部にとって単なる文学的土壌にとどまらず、戦後文学における位置付けにおいても重要な影響を及ぼしている。磯田光一は、安部を「第三の新人」、中でも同世代である吉行淳之介と比較して「永遠の青年にも似たおもかげがあり、極言するならば、精神年齢を持つことを最初から拒否していたかのような趣きがある」と述べ、彼を「精神的な「無国籍者」と評している⁴。このような評価は、以後、安部の文学の特質として「無国籍性」が繰り返し語られる契機となった。たとえば利沢行夫は、安部の文学を「故郷喪失者の文学」であると位置づけるとともに、戦後文学一般をも「故郷喪失の文学と規定」し得るとしたうえで、「安部公房は最も典型的な戦後派作家であった」と指摘する⁵。高野斗志美も、「日本という共同体の文化伝統と切断された別種の風土のなかで成長した」という「満洲体験が安部公房の感性をほぼ決定して」といって指摘し⁶、その文学における「無国籍性」の根源を同様に満洲に求めている。さらに、鳥羽耕史は安部公房生誕一〇〇年に際して組まれた特集の中で、「生い立ちから敗戦前後に至る満洲での経験が彼のアイデンティティに非常に深くかわつており、そのことが通常の日本文学とは異なる発想につながった」と述べており、こうした言説からは、満洲体験に起因する「無国籍」的な資質が、安部を戦後日本文学から切り離す枠組みとして現在にまで持続していることを読み取ることができる。

日本文学にその「根」を持たない安部は、作家活動の中で幾度も思想的・方法的な転換を繰り返した。また、扱ったメディアも小説のみにとどまらず、戯曲・映画・テレビ・ラジオと多岐に渡る。本多秋五は『物語戦後文学史』において、安部公房を「変貌の作家」と呼んだ。「実存主義者からシュールリアリストへ、シュールリアリストからコミュニストへ」といった一九五〇年代に至るまでの思想的・作風の変遷を「人が変ったかと疑うばかり急速な」ものであったと述べる本多は、その変貌が「それにふさわしい餌食があった」こと、すなわち安部が常に変化する現実と向き合い、応答しようとし続けたことによるものであったことを指摘している⁸。

安部公房研究は、時代における方法や思想の変化を捉えようとする営

為として展開されてきた。その潮流は、大きく二つの方向に分類することができ。第一は、特定のモチーフや主題に焦点を当てた作品研究である。たとえば、岡庭昇『花田清輝と安部公房——アヴァンギャルド文学の再生のために——』（第三文明社、80・1）はアヴァンギャルド芸術の観点から作品の分析し、『砂の女』以降の作品を批判的に位置づけている。また、刈部直は都市や満洲などの複数のモチーフに着目し、それらの交錯による「豊かな達成」が生まれた時期として一九六〇年代の作品を中心に論じている⁹。さらに、呉美征『安部公房の〈戦後〉——植民地経験と初期テクストをめぐって』（クレイン、09・11）は、安部の植民地体験やナショナリズムに注目した研究であり、この系譜に連なる坂堅太は、「無国籍作家」というクリシェを再考しつつ、「民族」「国民」という語に対する安部の認識を通じてナショナリズムとの関係を分析している¹⁰。近年においても、多様な主題に着目した研究は活発に展開している。たとえば、大場健司は一九六〇年代の作品群を中心に「失踪」というテーマを軸としてアメリカ文学との比較批評を行っている¹¹。また、藤井貴志は埴谷雄高、花田清輝、澁澤龍彦と安部公房を並置し、「物象化」の加速を通じて「ポストヒューマン」へと至る文学という観点から四者の共通性を論じている¹²。さらに、岩本知恵『安部公房と境界——未だ／既に存在しない他者たちへ』（春風社、24・3）や、佐々木幸喜『安部公房×科学』（臨川書店、25・3）といった研究も刊行され、異なる視点からの分析が着実に蓄積されている。

第二に、小説にとどまらない安部の多様な芸術活動や政治運動への関与に注目した評伝的研究である。この潮流の出発点として挙げられるのが、鳥羽耕史『運動体・安部公房』（二葉社、07・5）である。鳥羽は「戦後初期から一九五〇年代にかけて、芸術や政治の前衛を目指して活動したグループ」を「運動体」と捉え、その中での安部の活動の内実や位置付けを論じている。以後、安部の文学的生涯の痕跡を辿った宮西忠正『安部公房・荒野の人』（星雲社、09・3）、安部の娘である安部ねりによる私的視点からの評伝『安部公房伝』（新潮社、11・3）、またメディアにおける受容の動態を中心に論じた木村陽子『安部公房とは誰

か』（笠間書院、13・5）など、安部の生涯に対する多角的なアプローチが展開されてきた。近年では、二〇二四年に刊行された鳥羽耕史『安部公房——消しゴムで書く——』（ミネルヴァ書房、24・7）が、こうした評伝的研究の蓄積を集成・整理した成果として注目される。

以上のように、これまでの安部公房研究では、作品に同時代社会の寓意を読み取る試みや、ノートや手記といった作品の構造など、外部の枠組みに着目した分析が主流となってきた。これらの読みは、物語の筋を追うのではなく、作品を構造的・断片的に捉える傾向とも結びついている。このような傾向は、安部自身による作家は「イメージを調理するための、装置と材料を提供するだけでじゅうぶんなのである。あとは読者が指示どおりに装置を頭の中で組立て、提供された材料を加工して完成品に仕上げればいい」¹³という言葉に後押しされた側面もあるだろう。しかし、その思想的変遷や複数のメディアとの関りの中で、安部が小説という媒体を通して試みようとしたことを捉えるには、やはり物語に即した分析が不可欠である。

晩年の安部は、自身の創作活動を振り返って、「ぼくにとつての関心というのは、今を見る」ことであり「それを『箱』とか『壁』とか『砂』とかに投影する。その、いい投影体を探すということだ。今、ぼくが、この見ていること、感覚、言葉ではまだいえない感覚を、何に映すと一番よくこの感覚が映るか、というその映すものを探るのが作業で、それが小説を書く時に一番の楽しみです」と語っている¹⁴。この言葉が示すように、安部はその変転の中で常に「今」、すなわち「現実」を批判的に捉え続けてきた。安部にとって小説を書くということは現実を捉えることであり、「箱」に代表される様々なモチーフはそのための装置に他ならない。

本稿では、作品に表れる「思想」「物語」「形式」の三つを相互に関連するものとして捉え直し、安部文学に新たな視座を提示することを目指す。とりわけ、各時代における安部の作品に表れる主題や方法が、同時代の「現実」としての戦後社会、あるいは国家という枠組みとどのような関係していたのかを検討する。これにより、安部が小説という媒体を

通して、戦後日本における共同体意識をどのように克服しようとしていたのかを明らかにするとともに、彼にとって文学が社会に対してどのような役割を担い得るものと捉えられていたのかを考察する。さらに、小説作品に焦点を当てた通時的な分析を構築し、安部の思想的・方法的な転換の軌跡をたどることも試みたい。現実に対する文学的応答として安部が果たそうとした役割、そして、その変転の中で一貫して通奏低音のように響きつづけたものを明らかにすることが、本研究の目的である。

二、本稿の作業

以下、本稿の目次と梗概を確認しておきたい。

【第一部】では、戦中における「故郷」をめぐる問題や、戦後の芸術運動のとの関りを経る中で、一九四〇年代から一九五〇年代に執筆された安部の初期作品を考察の対象とする。戦中を満州で過ごし、終戦もまたそこで迎えた安部にとって、戦後の数年間は「故郷」としての日本といかに向き合うのかを問いつけた期間であったと言える。実存主義思想に触れて出発し、アヴァンギャルドを経てコミュニズムへと至る初期安部公房の歩みは、芸術運動としての文学を通じて戦後日本に自己をコミットしようとする試みであった。【第一部】ではまず、そうした思想的転換が作品にいかに関映されたのかを確認しつつ、安部が文学によって戦後国家とどのように向き合おうとしたのかを明らかにしたい。

【第一部第一章】では、安部のデビュー作である『終りし道の標に』（真善美社、48・10）を取り上げる。主人公による「何故に人間はかく在らねばならぬのか」という実存の探究と、「故郷」という表象への疑いに貫かれた本作には、戦中から戦後にかけての安部の哲学的体験が色濃く反映されている。【第一部第一章】では、「第一のノート」「第二のノート」「第三のノート」「十三枚の紙に書かれた追録」の四章構成となっている本作のうち、「第一のノート」に焦点を当てる。そこに展開される主人公の実存探求の過程を、ハイデッガー、フッサール、カントをはじめとするドイツ系哲学思想、特に現象学の観点から読み解くことを試みる。そ

の上で、本作が「手記」という形式を取っていることの意味を検討したい。

【第一部第二章】では、安部の初期変形譚の一作である「デンドロカカリヤ」（『表現』、48・8）を論じる。アヴァンギャルド芸術運動との関わりが最も深かった時期に執筆された本作は、これまで主に「植物への変形」という主題の解釈に焦点が当てられてきた。しかし本作は、語り手である「ぼく」が「君」に向けて語りかける形式を取っており、この語りのあり方そのものも、作品の意味構成において重要な役割を果たしていると考えられる。また、『餓えた皮膚』（書肆ユリイカ、52・12）に収録されるにあたり、大きな改稿が加えられていることも分析の対象とすべきであろう。【第一部第二章】では、「植物への変形」という事象が、語り手「ぼく」の語りによってどのように意味づけられているのかを検討するとともに、後年の改稿が作品の方法論にいかなる変化をもたらしたのかを明らかにする。これにより、安部の文学における初期の方法的転換の一端を把握することを目指す。

【第二部】では、一九六〇年代に入り、安部が都市への関心を強める中で書かれた、いわゆる「失踪三部作」¹⁾と称される三作品を取り上げる。安部はチェコスロヴァキアで開催された作家大会への参加を通じて東欧体験を経て、次第にコミュニズムとの距離を取り始めた。一九五〇年代後半には共産党への批判的姿勢を露わにし、最終的には一九六一年に除名されるに至る。こうした政治的・思想的変化の中で、安部は戦後日本の都市空間に眼を向け、「失踪」を主題とする作品群の中で、「他人」や「隣人」といったテーマを通して共同体の在り方を模索していく。それは、戦中を満洲で過ごした体験に根ざした、安部の「根なし草」としての自己意識に支えられた探求でもあった。【第二部】では、「失踪三部作」に表象された共同体のイメージを、安部の同時代の都市建築分野との繋がりを踏まえながら分析する。これにより、安部が戦後の共同体の在り方をどのように捉えていたのか、また、その中で人間の連帯がいかにして成り立ち得ると考えられていたのかを明らかにすることを目指す。

【第二部第三章】では、共産党からの除名後、安部が社会運動から文

学活動へと重心を移した転換点に位置づけられ、国内外で高く評価された『砂の女』（新潮社、62・6）を扱う。本作については、これまでその舞台である「砂の部落」が「現代社会の寓意」として読まれてきた。しかし、安部自身は、すでに「現実」を自明なものとは捉えておらず、個人の主体的な視座と対象との相互作用によって立ち上がると考えていた。この視点に立てば、砂の部落もまた、主人公・仁木順平の認識や心理の変化に呼応して変化するものとして捉え直す必要がある。【第二部第三章】では、仁木の認識の変化と、それに伴う砂の部落との関係の変化を分析する。その過程を通して、対立と変化を通して現実を再構成する弁証法的な認識のプロセスを読み取る。以上をふまえて、『砂の女』を、戦後都市社会における現実を捉え直そうとした安部の文学的転回点として位置付けることを試みたい。

【第二部第四章】では、都市空間における「他人」の存在に焦点を当てた長編小説『他人の顔』（講談社、64・9）を取り上げる。本作は、一九六〇年代の都市を舞台に、「顔」を失った主人公「ぼく」が「他人」との関係の回復を試みる物語であり、安部の都市への関心が主題として明確に現れた作品である。しかし、これまでの考察は、主として経済成長や産業化が進んだ都市の姿が表象されているという認識に留まっており、同時代の都市言説を安部がどのように取り込み、本作がそれらとどのように関係しているかについては十分に検討されてこなかった。【第二部第四章】では、一九六〇年代の都市言説を整理・確認した上で、『他人の顔』において都市がどのように表象されているのかを明らかにする。その上で、そこに現われる「他人」とはどのような存在なのか、それを巡る都市空間において「連帯」はどのようにして可能なものになるのかを検討する。

【第二部第五章】では、失踪状態が前提として置かれていた二作とは異なり、失踪に至る過程を描いた長編小説『燃えつきた地図』（新潮社、67・9）を論じる。本作における都市空間は、同時代の東京と具体的に重ね合わせることで可能なものとして表象されており、安部の都市への関心がより実体的に現れた作品といえる。したがって、本作を論じるに

あたっては、安部の具体的な都市空間への関心や、都市言説との関係性を中心に論じていく必要がある。【第二部第五章】では、一九六〇年代の都市建築論、なかでもメタボリズムとの相関性に注目しながら、『燃えつきた地図』に表象された都市空間の構造を分析する。そして、作品の空間がどのように「失踪」という事象と結びついているのかを明らかにしつつ、変貌する戦後都市空間において、本作が連帯の在り方をどのように示したのかを検討したい。

【第三部】では、創作の場を小説から広げ、演劇をはじめとする様々なメディアに実践の場を移していった一九六〇年代後半から一九七〇年代にかけての小説作品を考察の対象とする。一九六〇年代以降、安部は演劇にも積極的に取り組み、小説家としてのみならず戯曲家としてもその存在感を強めていった。一九七三年に結成された「安部公房スタジオ」は、その演劇活動の到達点の一つと言えるだろう。また、同スタジオが堤清二の支援を受け、渋谷の西武劇場を拠点としたことは、安部の活動が戦後の都市建築や都市文化と密接に結び付いていたことも示している。【第三部】では、このように演劇への関心が高まる中で、安部が小説という媒体においてなお「物語を書く」という営みにどのような意義を見出していたのかを明らかにすることを試みたい。

【第三部第六章】では、安部にとって唯一の歴史を題材とする長編『榎本武揚』（中央公論社、65・7）、及びその戯曲版を扱う。榎本武揚という実在の人物を中心に「忠誠」の在り方を描き出す本作は、安部自身の共産党離党の経緯を踏まえた「転向文学」として読まれてきた。しかし、戯曲化に際して、安部は「転向」批判の問題など、同時代における小説版に關しての批評言説を作品内に取り込んでいる。このような事情をふまえれば、両版の『榎本武揚』が同時代の思想的潮流とどのような相互関係にあったのか、また小説版と戯曲版の繋がりを考察するにおいても、作品構造の分析は避けて通れない。だが、これまでの研究では両作の思想内容に注目が集まり、構造的・形式的な側面の比較は十分には行われてこなかった。【第三部第六章】では、小説・戯曲両版の『榎本武揚』における作品構造を分析し、それぞれにおいて示される思想と作品

形式との相関を明らかにする。さらに、作中に描かれる榎本像を、同時代の榎本武揚をめぐる歴史的言説と比較検討することで、安部がこの人物をどのような存在として捉え、どのような意図をもって題材としたのかを検討したい。

【第三部第七章】では、「安部公房スタジオ」の立ち上げたと同年に刊行された長編『箱男』（新潮社、73・3）を論じる。本作は、複数の芸術的手法を模索する中で書かれた実験的な小説である。「箱男」という存在を中心に、その「語り」や「構造」に注目する読みなど、同時代性に関する議論を含めて、作品の枠組みや外部に焦点を当てた研究が多くなされてきた。しかしその一方で、物語性を後景化し、構造分析に終始するこれまでの読みは、本作が「小説」という媒体として持つ意義を十分に捉えているとはいえない。【第三部第七章】では、「箱」という装置の意味に着目し、それが作品内でどのような機能を果たしているのかを明らかにする。さらに、「書く」ことを通して物語がどのように生成されていくのかを分析し、語りの中に物語が立ち上がる過程に注目する。以上を通して、『箱男』を、小説というメディアの特性、すなわち語り、物語、形式の三層構造を安部が改めて捉え直した作品として位置付けることを試みたい。

以上が、本論で行う作業の梗概である。本研究は、安部公房の作品における物語内容の読解に軸足を置きつつ、通時的な視点から安部の思想的変遷を追い、その方法的な転換をも明らかにすることで、安部が小説というメディアを通じて、同時代の現実をどのように捉えようとしたのかを検討することを目的とする。こうした目的のためには、作品のみならず、安部が残した多くの言説に目を向ける必要があり、その研究作業の多くは、新潮社より刊行された『安部公房全集』（97・7-09・3）に依拠することになる。大江健三郎は、この全集を評して「非常によく考えて、考えつめたことを書く、そして最初から文体がある、そして、一生それを書き直すこともしたという作家としても、もしかしたら日本で全集を全部読んでおもしろい二人の作家の一人だと思うんです」¹⁶と述べており、作品と思想を通覧することによって初めて見えてくる安部

の姿があることを示唆している。

『安部公房全集』の刊行によって、安部研究は大きく前進したと言える。加えて、二〇二四年には安部の生誕百年を迎えたこともあり、現在においてもその研究機運は高まり続けている。【第二部】においても言及するように、都市共同体における「他人」との連帯の在り方を問い続けた安部の思想は、分断と孤立が進行する現代社会において、改めてアクチュアルな意義を持ち得るものである。二〇二四年に『箱男』が映画化されたことも、その意義の再評価が始まりつつあることを象徴しているだろう。

しかし、既に述べたように安部の創作活動は多岐に渡るものであるため、個別の作品や思想の読解は盛んである一方で、彼の全体像を捉えようとする試みは未だ十分とはいえない。評価的なアプローチを除けば、作品全体を通時的に検討する研究は限られており、その文学的成果を総体的に見通す視点が求められるだろう。また、大江は『砂の女』が一九六七年にフランスで最優秀外国文学賞を獲得したことに言及し、「それが日本であまり大きく報道されなかったことは僕は不思議だと思えますね。あれは非常に大きい賞で、安部さんは確実に国際的な評価の高い作家だった」¹⁷と語っている。大江の指摘するように、安部は現在に至るまで、国内でその業績に見合うだけの評価を受けているとはいえない。本論が物語内容の読解に軸足を置くのは、その生涯を通して様々なメディアでの活動を行ってきた安部が、一貫して「小説」という媒体を手放さなかったことに着目してのことである。晩年には演劇や映画から距離を取りつつも、なお小説を書き続けたという点にこそ、安部が文学に託した意義を見出すことができるだろう。以下、本論では「小説」という媒体に安部が込めた意義を改めて捉え直しながら、安部公房を「小説家」として再評価するとともに、近現代文学史における作家像の再定位を試みたい。

- ¹ 安部公房「散文精神——安部公房氏」(『朝日新聞』86・4・25
↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10)
- ² 安部公房「瀋陽十七年」(『旅』日本交通社、54・2↓『安部公房全集 4』新潮社、97・11)
- ³ 安部公房「略年譜」(『われらの文学』7 安部公房『講談社、66・2
↓『安部公房全集 20』新潮社、99・5)
- ⁴ 磯田光一「無国籍者の視点——安部公房論——」(『文学界』文芸春秋、66・5)
- ⁵ 利沢行夫「虚数の論理——安部公房論——」(『批評』批評発行所、7
0・12↓『日本文学研究資料叢書 安部公房・大江健三郎』有精堂、
74・5)
- ⁶ 高野斗志美『新潮日本文学アルバム 安部公房』新潮社、94・4
- ⁷ 鳥羽耕史・成田龍一「未完のアクチュアリティ——安部公房と「戦
後文学」の超克」(『現代思想』青土社、24・10)
- ⁸ 本多秋五『物語戦後文学史 完結編』新潮社、65
- ⁹ 刈部直『安部公房の都市』講談社、12・1
- ¹⁰ 坂堅太『安部公房と「日本」——植民地／占領経験とナショナリズム——』
和泉書院、16・20
- ¹¹ 大場健司『1960s 失踪するアメリカ——安部公房とポール・オー
スターの比較文学的批評』春風社、22・12
- ¹² 藤井貴志『ポストヒューマンの文学——埴谷雄高、花田清輝、安部公
房、そして澁澤龍彦』国書刊行会、23・2
- ¹³ 安部公房「言葉によって言葉に逆らう」(『岩波講座 文学 12——現
代世界の文学 2』岩波書店、76・12↓『安部公房全集 25』新潮
社、99・10)
- ¹⁴ 安部公房「方舟は発進せず」(『安部公房 方舟は発進せず』ミネルバ
放送批評会、85・1↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10)

- ¹⁵ 「私の文学を語る」(『三田文学』三田文学会、68・4)
- ¹⁶ 大江健三郎「友人」(『安部公房全集 21』新潮社、99・6)
- ¹⁷ 大江健三郎「友人」(『安部公房全集 21』新潮社、99・6)

【第一部】過渡期の文学

一、「故郷」を巡る実存

【第一部】では、過渡期の文学として、安部のデビューから日本共産党入党に至るまでの思想的変遷をたどり、それが作品にどのような反映されているのかを明らかにする。この時期の安部に見られるのは、「故郷」としての日本に帰属し得なかった彼が、戦後日本という新たな現実に向けて文学を通じて関与しようとした苦闘の軌跡である。

埴谷雄高が「安部公房は、ハイデッガーから出發した」¹と指摘するように、安部の思想的歩みは実存主義から始まった。安部は「成城高校のころニーチェやハイデッガー、ヤスパース、特にフッサールの現象学」をはじめとする「現実と現実の認識を区別して考え、精神の内部の現象としての「現実」を分析する学問」に親しみ、「登場人物の名前から内容まですべて記憶」するほどにその哲学的営みに傾倒していた²。

安部にとって実存主義は、「戦争中の基準に疑問をもつて別の基準をもとめ」る中で見出された「現実に対する内向的な抵抗」の方法であった³。当時の日本が示す軍国主義的な価値観は、安部にとって「祖国」や「母国」という「一種の従属概念」によって支えられた、「本質が存在に先立」つものとして安部の眼に映った。しかし、「故郷」を持ち得なかった安部にとって、そのような「本質」としての「祖国」は成立し得ない。あるのはただ「斯く在る」自己、すなわち「存在が本質に先立つ」という実存主義的な認識であった。こうした外界への疑いについて、安部は「詩と詩人」の中で次のように述べている。

自己の内面に心をはせて、あの心の部屋と自分に全く無関心な外界との分裂に気付く人は、その間を隔てている永遠の窓を態度も押し開けようと試みる。けれど何時でも、その窓を押し開けようとして差しのべられた手は力無く、実体を伴わぬ幻影のように佯しく目のを放棄して終わねばならない。その窓は永遠に閉されているのだ。

しかし、その分裂の悩みの裡に憧れたその窓の外には、果して今吾々が見ているが儘の姿が現存するのであるか。果して此の窓ガラスは透明に外界の形象をありの儘に吾等の孤独の部屋に送り込んで来るのであるか。若しかして此の色とりどりの外界は単に窓ガラスに巧みに画き出されて行く幻ではないのか。それとも此の窓は吾等の心の反照たる鏡なのではなからうか。⁴

いかなる「故郷」にも馴染めない安部は、自身の内面としての「心の部屋」と「全く無関心な外界との分裂」に苛まれている。その「心の部屋」と外界を隔てる「永遠の窓」を通して見える現実に対して、安部は「果して今吾々が見ているが儘の姿が現存するのであるか」という疑問を持たずにいられない。外界それ自体が絶対的に存在するという考えを、安部はもはや信じる事ができない。外界とは、あくまでも「窓」を通して「明かに吾等の体験的解釈を通じてのぞき見たもの」である。ゆえにこそ「外界は《かく見ゆる》」⁵のであり、個々の主体による認識を介してしか存在し得ない。安部にとって、現実とは確固たるものではなく、常に主観的な認識によって捉えられる「かく見ゆる」ものにすぎないのである。

こうした意識は、安部の民族観にも強い影響を与えている。戦中、国家の民族意識高揚の動きを前にして、安部は中塾肇への書簡の中で「民族愛は自己を民族の中に消滅させる事であると考へたり、衝動的なものの無条件肯定の中にある等と考へるのはもつての他」であると述べている。安部は、民族とは「高い実存的な自己肯定、更には強度の自我意識」を持ったものでなければならず、「最高の自我をはなれては物質的集団に過ぎ」ないと主張する⁶。この意識は、帰属する先としての国家を求めながらも、その存在を信じ得ない安部のアンビバレントな意識から生まれたものだろう。国家が自明でない以上、民族もまた無条件に自己を帰属させられるものではあり得ない。民族とは、その成員一人ひとりが主体的な自我を持つことによって初めて強固なものとして存在する。ここには「本質」としての「民族」に先立って、「存在」そのものとしての「自

己」を捉えようとする安部の思想が表れている。戦中における安部の思想探求の一つの結実として【第一部第一章】で取り上げるのが、「何故に人間は斯く在らねばならぬのか」という問いに貫かれたデビュー作『終りし道の標べに』（真善美社、48・10）である。本作には、現実に対する疑から出発し、内面へと深く降下しながら自己の存在と向き合うことで、アイデンティティの喪失を乗り越えようとする安部の試みが表れている。

しかし、安部の実存主義的方法は、終戦を機に大きな変化を余儀なくされる。終戦を迎えた満洲で安部が直面したのは、植民者である日本が破れたことによってもたらされた「完全な無政府状態」であった⁶。安部に大きな衝撃を与えたのは、「強盗や人殺しが日中大通りでヒンピンと起き」、「組織もない。個人にとって最悪の状態」の中にあっても、「商店はちゃんと店を開いている。我々が買い物に行ったら買える。つまり、最低の市民の秩序というものは同じに保たれている」という、「市民の知恵と秩序だけによつて」社会が保たれているという現実であった⁷。この体験について安部は、後に針生一郎との対談の中で、終戦によつて「社会の基準が徹底的にこわれ」「恒常的なものに対する信頼を完全に失った」と語り、実存主義を捨て「即物的な見方」を身につけるきっかけになったと述懐している⁸。

国家や民族という理念的な枠組みが信用できないものと化した状況において、そこに自己を委ねようとする思索はもはや意味を失った。これ以降、安部が重視するようになったのは、目の前にある物質的な現実であり身体をもった自己である。安部は「即物的な見方」によつて、物質的現実や、社会の構造を、観念的ではなく実体的に捉えようとする。国家や民族のような抽象的概念ではなく、制度や身体との関係の中で現実を捉え、その中で主体をどのように確立することができるかを問うことへと、安部の思想的方法は変遷していくのである。

二、アヴァンギャルドへの接近

安部が満洲を引き揚げ、日本に再び帰還したのは、終戦の翌年のことであった。戦後の文壇において問われていたのは、大きく変化した社会状況の中で、文学はいかにしてその自立性を確保し得るかという問題であった。本多秋五は『近代文学』創刊号に掲載された評論「芸術・歴史・人間」において「芸術至上主義」を標榜し、イデオロギー的着色を払拭した文学的真実を追求することを主張し、文学の自立性を強調している。政治と文学の関係が激しく論じられる中で、安部もまた芸術運動への関わりを深めていった。

その拠点となったのが「夜の会」である。一九四八年、岡本太郎と花田清輝の両名を中心に、埴谷雄高、野間宏、関根弘、佐々木基一、椎名麟三、梅崎春生、中野秀人、小野十三郎、そして安部公房らが集まりこの会は発足した。「芸術運動」と「芸術革命」を掲げた「夜の会」は、戦後派によるアヴァンギャルド芸術運動の中心となったが、安部にとつてもその意義は非常に大きなものであった。安部は後に、「夜の会」というものがなかったら、実際ばくなんかここまで来られたかどうかかわからない⁹。と語っている。

「夜の会」の活動自体は短期間に限られたものであったが、その運動は一九四九年に岡本と花田が主導した「アヴァンギャルド芸術研究会」へと引き継がれていく。一方で、安部は一九四八年に二十代の若手文学者を中心に結成された「世紀の会」の代表を務める。翌年には総合芸術運動を志向する同会は、その過程で「アヴァンギャルド芸術研究会」とも接点を結ぶことになる。安部はこれの中で花田清輝の思想に強い影響を受け、それを自身の文学思想の形成にも取り込んで行くのである。

安部のシュールリアリズムは、こうした戦後アヴァンギャルド芸術運動との関わりの中で見出された表現手法の一つであった。安部はシュールリアリズムについて「現実認識そのものをテーマとして取上げた」「現実を否定すると同時に再構成しようとした革命理論」であり、「新しい現実認識から必然的に要求された表現方法であった」と述べている¹⁰。こうした実存主義からシュールリアリズムへの転換について、本多秋五は「日本文学の模写的リアリズムから、最初から彼が完全に切れていた」¹¹

ことに注目する。また、長山靖生は「敗戦による国家体制や指導原理の変革、満州国解体といった価値観の大転換を目的にした」という「体験や感覚を意識して安部公房の『変形』をみると、戦中戦後の現実の投影を感じることができる」と指摘している¹²。戦後の体験の中で、安部は実存主義的な内面探求から脱却し、変容する現実へと向き合うための新たな認識の枠組みとしてシュールリアリズムへと辿り着いたのである。

注目すべきは、安部がシュールリアリズムによる現実認識を「革命理論」と捉えていた点である。この「革命」は、単に芸術の内部にとどまるものではなく、社会変革と密接に結びついたものであった。一九五〇年代に入り、焦点を現実社会に向ける中で、安部は文学もまた社会と結びつくべきものであるという認識を深めていく。「社会の変革を伴わない意識の変革がありえないように、社会の変革を伴わない芸術の変革もまたありえない」¹³と述べるように、安部の中で文学における意識の変革と社会的実践は不可分なものとして捉えられていたのである。

こうした考え方の背景には、既存のリアリズムでは変貌しつつある現実を捉えられないという認識がある。安部は、現実を単に「見たまま、感じたままの世界」として描き出す自然主義リアリズムを、「素朴なくそリアリズム」であるとして糾弾している。変化し続ける戦後社会を捉えるためには、「個人的体験を通じて現れた非合理の通過によってきたえられた唯物論者の目、動く目、流動し変化する目」による現実把握こそが必要とされたのである¹⁴。【第一部第二章】では、植物への変形を題材とした『デンドロカカリヤ』（『表現』、49・4）を取り上げ、安部がシュールリアリズムの方法によって提示した現実認識の在り方を考察している。

アヴァンギャルド芸術を通じて現実への批判的視座を強めた安部は、次第に現実社会そのものの変革へと直接コミットするようになっていく。そうした「革命」の志向は、安部を日本共産党へと導くことになる。一九五一年、安部は桂川寛、勅使河原宏らと共に日本共産党に入党すると、以後熱心なコミュニストとしての活動へと傾倒していくのである。安部

が入党した当時の日本共産党は、占領下の平和革命路線の挫折を経て不安定な状態に置かれていた。一九五〇年にコミンフォルムによる「日本の情勢について」における平和革命路線の批判をきっかけに、コミンフォルムに反発する「所感派（＝主流派）」と、コミンフォルムに追従する「国際派」の対立が激化し、党は二分された。文学運動の場においても、同年「平和・独立・民主主義擁護」へと舵を切った「新日本文学会」を批判する形で、所感派の文学者たちが中心となって「人民文学」が発足するなど、イデオロギーの対立が顕在化していく。安部が入党したのは、まさにこの分裂のただ中においてであった。

安部が共産党において所属したのは、人民文学派、すなわち所感派であった。しかし後年、安部は、自身の入党について「まったく非政治的な接近であり、『完全に文学理論としてのみ、つまりごく自身の中のシュールリアリズムの考え方の展開としてのみの共産主義』であったと述懐している。所感派への所属についても『自動的に『人民文学』派ということになったんで、選択の結果によるわけじゃない』と語り、そこに自らの明確な政治的判断が介在していなかったことを強調する¹⁵。しかし、こうした発言は必ずしも当時の安部における非政治性を担保するものではないだろう。実際、坂堅太が指摘するように、「所感派の掲げる民族主義的な言辞に対する期待がなければ、入党という決断はありえなかったはず」¹⁶であり、当時の安部の発言やテキストには、所感派の立場と通底する政治的言説が明確に認められる。たとえば、「新しい英雄」と題された一九五一年のテキストを見てみよう。

英雄は決して外からやって来はしない。かならず人民の中からみごもり、生れてくる。だとすれば、第一に典型的に時代に関係するものは、人民の中の一つの階級——プロレタリアートであり、次に農民、次に小市民である。従って、典型的なプロレタリアートこそ、英雄であると言わなければならない。彼は人民の全願望の統一的表现である。

しかし、英雄が自分だけで生れるとは限らないのだ。彼をめざめ

しめる鐘を打ちならす者が要だ。それをコミュニストという。彼は英雄のために存在し、英雄によって存在する。¹⁷

ここで安部は、人の中から現れ、社会を革命へと導く「英雄」としてプロレタリアートを挙げ、それを「めざめしめる」存在としてコミュニストを位置付けている。これは、人民文学の掲げる労働者階級による社会変革という理念と一致するものである。また、安部が代表を務めた「世紀の会」での活動についても、宮本治の加入によって会が「左傾化していった」ことを中田耕治が証言している¹⁸。芸術運動と政治運動の接近の中で、安部の思想もまた政治化されていったと考えることができるだろう。

興味深いのは、安部が後年において、自身の芸術的・政治的活動の痕跡を意図的に消去する語りを繰り返していることである。たとえば「夜の会」のような「戦後派と言われている人たちと一緒のグループ」の参加について、安部は「内側から責任をもって意識したことはなく」「主張に共感する」ことはほとんどなかったと語っている¹⁹。また、「いま考えると、そのすべてが僕にとってプラスに作用してくれたように思う」と前置きしながらも、「近代文学」とか「夜の会」とかへいっても、どこか外国人と無理につき合っているようで、一つピンとこないんだ。ただ、そこだけが僕を受け入れてくれたし、ほかに行く所がないからそこにいただけ」であると述べるなど²⁰、そこに思想的共鳴が無かったことを主張している。こうした語りには、『近代文学』に代表される戦後派文学者たちに対して、自らの「非政治性」を際立たせようとする意図を見ることが出来る。このような態度は、後年において政治から距離を取る過程で、自身の現実認識の方法があくまでも文学的なものであったことを強調するものであるだろう。

安部はこうした距離感の理由として、「戦後派的な（政治と文学）という発想」の欠如、さらには「終戦体験というものがひどく違つて」いたことを決定的な差異として挙げている。戦後派の文学者が持っていたという「価値の転換、あるいは戦時中のイデオロギーからの裏切りという

感覚」を安部は持ち得なかった²¹。ここにもやはり、満洲という外地における戦争体験、すなわち「故郷」を確かなものとして持ち得ない中で形成された安部の主体が影響しているのである。

三、芸術の革命と革命の芸術

アヴァンギャルド芸術運動、そして共産党下での政治運動を経て安部の文学は大衆に根ざした文学的実践へと展開していく。その特質が端的に表れているのが、「世紀の会」によって刊行されていた「世紀ニュース」に掲載された「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ！」というテキストである。

真の芸術だけが大衆の芸術であり、大衆の芸術だけが真の芸術たり得るのである。従つてわれわれはいま、「革命の芸術」は「芸術の革命」であると叫ばねばならないのだ。芸術は大衆とともに鎖につながれている。その鎖を断ち切ろうと、大衆以外の誰が意志しうるか！大衆芸術などという言葉にごまかされるな！そんな芸術はある訳がない。芸術は唯一しかあるはずがないではないか！われわれが、鎖から解放とうと欲するもの、それが芸術である。未だ現れないものの創造である。²²

「革命の芸術」と「芸術の革命」が求められるのは、「真の芸術だけが大衆の芸術であり、大衆の芸術だけが真の芸術たり得る」からである。このような主張において、安部は「芸術」と「大衆」が切り離せない関係にあることを明示している。

アヴァンギャルドを通過する中で、安部は現実をどのように捉えるのかという問題、すなわちリアリズムの問題を、文学の中心的主題として位置付けるようになる。「真に、社会を、芸術のジャンルにおいて於いて捉える方法、現在のリアリズムを確立しなければならない」という使命を持つて文学と社会の結節点を探る安部は、「それが育つ基盤」として「労

働者を中心とする大衆」の存在を見出した。そのような安部の文学においては、「文学運動の発展」ということは、大衆の思想の前進、したがって具体的には平和と自由と独立のための闘いのひろがりとして考えられなければならぬとされる²³。文学は大衆の闘争と不可分な関係にある、という認識が根底にあったのである。

安部が大衆と文学の關係に明確な像を与えるようになるのと並行して、安部の思考において政治と文学の密接な結びつきが見られるようになる。安部によれば、現実には「物質的な課題」に直面しており、そのような時代において「政治とは物質を支配するための闘い」である。「人間の存在自体が政治的」であるとする安部にとって、政治と文学を分離する態度は「物質へ肉迫しようとするリアリストの立場を捨て去った態度」に他ならない。「作家にとってはより作家たろうとすること、よりリアリストたろうとすること、そのことが政治的」なのである²⁴。この時点において、政治と文学は安部の中で一体のものとして捉えられている。

ここで重要なのは、安部が「政治」を常に大衆の側から捉えていたという点である。安部の言う「政治」とは「政党のカケヒキ」のような「ゲチな政治」ではなく、「大衆が今の現実に置かれて何を要求しているか、その現実にあふれそれをつかみ、大衆の要求に従って現実を変革する」を「大きな意味での政治」である。安部は、大衆に根ざした現実を変革するために、「文学が現実に対決してゆく限り政治的にも前衛でなくてはならない」と述べる²⁵。ここでは、文学と政治の双方において前衛であることが求められているのである。

こうした安部の政治的態度としての文学の実践は、記録芸術、とりわけルポルタージュの方法に顕著に表れている。安部はルポルタージュの意義を「リアリズムの前進のためにという文学上の要請」と「急激に変動する、したがって捉えにくくなった社会の姿を正しく報告するという現実上の要請」の双方に込め得るものとして位置付けている。さらに安部は、ルポルタージュが単に「作家が課された社会的責任に込める」手段にとどまらず、「新しい方法をうみだす」ことによって現実の変革を志向する点において、最も「今日的な芸術運動」であると主張している²⁶。

安部にとってルポルタージュとは、大衆の置かれた現実を把握するためのリアリズムの方法であると同時に、その現実を新たな認識によって捉え直すこと、すなわち、それ自体が「革命」であるような方法であった。このような政治的な「現実」と文学的な「方法」との不可分な関心を、安部は「記録精神」と呼び、一九五七年に結成された「記録芸術の会」における至上命題とした²⁷。

注目すべきは、安部が記録精神を要請する主体として、文学者だけでなく大衆にも期待を寄せていた点である。安部は「文学運動」において、「大衆の創造力の組織」化をその「中心課題」に位置づけた。その背景には、「今日ほど大衆が書きはじめているときはない」という時代状況への認識がある。そこから導かれた課題として、安部は「そのエネルギーを思想改造のためにいかに組織するか」、そして「いかにしてこの力をさらに拡大するか」の二点を挙げている²⁸。

安部は、ルポルタージュを軸とした文学運動が「労働者階級の手によつてはじめて本格的な運動になりうる」と考えていた²⁹。そのような認識は、共産党への入党と同時期に結成した「下丸子文化集団」における文化オルグ活動、とりわけ労働者との直接的な関わりから培われたものだろう。実際、一九五三年に日本製鋼所の赤羽作業所で発生した労働争議に際し、安部は「日鋼赤羽の問題をとりあげてみることは、今日日本で全国的におきている問題を集約的にとらえることになるのではないか」³⁰と述べている。

安部の眼は常に、変革の主体としての労働者へと向けられていた。闘争の中に表れる労働者自身の変革への意思が、広汎な運動へと結実しなければならぬ。ルポルタージュ、ひいては文学が果たすべき役割は、その意思を導くことにある。そしてこの点において、安部の文学観はきわめて政治的にアクチュアルなものであったと言えるだろう。コミュニケーションであることと、文学者であること、その二つの立場は安部の中で一つの矛盾も無く重なり合っていたのである。以上をふまえ、【第一部】では『終りし道の標べに』及び『デンドロカカリヤ』という二つの作品の検討を通して、安部がいかにして「戦後」と向き合い、文学を通じて応

答しようとしたのかを明らかにしていきたい。

- ¹ 埴谷雄高「安部公房「壁」」(『人間』51・4)
² 安部ねり『安部公房伝』新潮社、11・3
³ 安部公房「僕の創作劇評は三者三様」(『東京新聞』55・9・18
↓『安部公房全集』5『新潮社、97・12)
⁴ 安部公房「詩と詩人(意識と無意識)」(44・6↓『安部公房全集』1
新潮社、97・7)
⁵ 安部公房「中埴肇宛書簡 第7信」(44・7↓『安部公房全集』1
新潮社、97・7)
⁶ 安部公房・上野光平・小林明・関根弘・中田耕治・中野泰雄・宮本治「二
十代座談会 世紀の課題について」(『綜合文化』真善美社、48・8↓
『安部公房全集』2『新潮社、97・9)
⁷ 「安部公房「私の創作ノート」(66・4↓『安部公房全集』20『新
潮社、99・5)
⁸ 安部公房・針生一郎「解体と綜合」(『新日本文学』新日本文学会、5
6・2↓『安部公房全集』5『新潮社、97・12)
⁹ 安部公房・三島由紀夫・大江健三郎「文学者とは」(『群像』講談社、
58・9↓『安部公房全集』9『新潮社、98・4)
¹⁰ 安部公房「シュールリアリズム批判」(『みづゑ』美術出版社、49・
6↓『安部公房全集』2『新潮社、97・9)
¹¹ 本多秋五『物語戦後文学史 完結編』新潮社、65
¹² 長山靖生「変形のモメント——あるいは仮想的現実の科学論的基礎」
(『現代思想』青土社、24・10)
¹³ 安部公房「ピカソの変貌」(『美術手帖』美術出版社、51・9↓『安
部公房全集』3『新潮社、97・10)

- ¹⁴ 安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルタージュの意義」(『理
論』理論社、52・8↓『安部公房全集』3『新潮社、97・10)
¹⁵ 安部公房・古林尚「共同体幻想を否定する文学」(『図書新聞』72・
1・1↓『安部公房全集』23『新潮社、99・8)
¹⁶ 坂堅太「安部公房と日本——植民地／占領経験とナショナリズム——和
泉書院、16・10
¹⁷ 安部公房「(新しい英雄)」(51↓『安部公房全集』3『新潮社、97・
10)
¹⁸ 中田耕治「世紀」(『安部公房全集2』新潮社、97・9)
¹⁹ 安部公房・古林尚「共同体幻想を否定する文学」(『図書新聞』72・
1・1↓『安部公房全集』23『新潮社、99・8)
²⁰ 安部公房「都市への回路」(『海』中央公論社、78・4↓『安部公房
全集』26『新潮社、99・12)
²¹ 安部公房「(散文精神——安部公房氏)」(『朝日新聞』86・4・25
↓『安部公房全集』28『新潮社、00・10)
²² 安部公房「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ!」(『世
紀ニュース』49・7↓『安部公房全集』2『新潮社、97・9)
²³ 安部公房「僕の小説の方法論」(『希望(L'ESPOIR)』エスポワール社、
52・1↓『安部公房全集』3『新潮社、97・10)
²⁴ 安部公房「政治・文学」(『三田文学』酣燈社、52・8↓『安部公房
全集』3『新潮社、97・10)
²⁵ 安部公房「アヴァンギャルド文学の課題」(『希望(L'ESPOIR)』エスポ
ワール社、52・5↓『安部公房全集』3『新潮社、97・10)
²⁶ 安部公房「まず解剖刀を——ルポルタージュ提唱と(蛇足)によるそ
の否定」(『ルポルタージュとは何か? 日本の証言(増補)』柏林書房、
55・9↓『安部公房全集』5『新潮社、97・12)
²⁷ 安部公房「記録精神について」(『週刊読書人』58・5・19↓『安
部公房全集』8『新潮社、98・3)

²⁸ 安部公房「文学運動の方向」(『人民文学』人民文学社、53・4↓『安部公房全集 3』新潮社、97・10)
²⁹ 安部公房「文学運動の方向」(『人民文学』人民文学社、53・4↓『安部公房全集 3』新潮社、97・10)
³⁰ 安部公房・石谷良三・村田幸夫・古川稔・長尾修・榎木恭介・真鍋呉夫「戦車工場と文化のたたかい——日鋼赤羽のばあい」(『人民文学』人民文学社、53・9↓『安部公房全集 3』新潮社、97・10)

【第一部】過渡期の文学

第一章 『終りし道の標べに』論

——現象学的還元への放浪

一

一九二四年に東京に生まれた安部公房は、翌年には医師であつた父浅吉とともに満洲へと渡つた後、終戦を迎えるまでの大半をそこで過ごした。安部は後年、終戦後の満洲について「完全な無政府で、強盗や人殺しが日中大通りでヒンピンと起き、しかも抵抗が出来ない。組織もない。個人にとって最悪の状態だつたと思う」と述べている¹。戦争体験は安部にとって、「世界」への疑いを喚起し、自身の思想によってそれを乗り越えていく契機となつたのである。

本論は、このような満洲体験を背景とする『終りし道の標べに』（真善美社、48・10）を論じる。「戦争中、ぼくは実存主義者だつたんだよ。

それで『終りし道の標べに』を書いたんだね」²と述べるように、この作品の成立には安部の哲学的省察が大きく関わっている。『終りし道の標べに』冒頭の「亡き友金山時夫に」と銘打たれた巻頭言にある「何故さうしつように故郷を拒んだのだ。／僕だけが歸つて来たことさへ君は拒むだろうか」という言葉には、「故郷」への不信を抱えながら、戦後その「故郷」へと帰属せざるを得ない中で、自己の実存を懐疑する安部の精神の発露を見ることが出来るだろう。

工藤智哉が「公房自身もこの作品によつて現在の自己を振り返つていたのではないか」³と指摘するように、戦中を強い自意識の混乱と共に過ごし、世界と自己への懐疑の中で戦後日本に降り立った安部にとって、書くことは自己の実存を確かかなものとする方法であつた。初めての思想表出とも言える成城学園時代に書かれたエッセイ「問題下降に依る肯定の批判」の中で安部は「吾々はせめて手と指と目とを動かす丈でも良い。そうすれば其処に始めて最も小さな最初の肯定が生れるのだ」⁴と述べている。本作はまさしく「手と指と目とを動かす」ことによつて自己を「肯

定」しようとした苦闘の軌跡である。

埴谷雄高は本作をいち早く評価し、作家・安部公房の誕生に大きく寄与した。一九四七年に、阿部六郎から当時は『粘土塀』と題されていた「第一のノート」にあたる部分の草稿を受けとつたのが、安部と埴谷の最初の出会いであつた。埴谷は「存在感覚とでもいうべきものが正面から扱われていて、私としては、求めている作家の一人が現われた感じであつた」と述べ、次のように回顧している。

勿論、こういった領域を自己の問題として担う作家は、一方では、怖ろしい極限までへの凝視に耐えている論理の徹底性と、他方では、殆ど思いがけぬ角度から事物の核心に突入する感覚の鋭角性と——その二つを緊密に結びあわせているその作家独自の方法論をもつていなければならぬ、と私は思っている。ところで、私の見たところでは、この作者はまだその自覚には達していなかった。⁵

埴谷は本作に示された安部の存在探求を自身と並び立つ先駆性を有したものであると高く評価する一方で、それが未だ方法論として結実するにまでは至っていないことを指摘している。そうした事情も相まって「このような作品は、評価されにくく、『近代文学』には掲載されないだろうと考えた埴谷は、本作を『個性』（思索社）へと持ち込んだ。本作は一九四八年二月号に「終りし道の標べに」として掲載され安部の実質的な文壇デビューとなつた。

佐伯彰一が「リルケ風な抒情性さえただよっている」と述べたように⁶、本作について繰り返し指摘されてきたのが、リルケの影響である。安部自身は「ぼくの処女作『終りし道の標べに』に、リルケの影響はまったく見られない」⁷と後に述べたが、田中裕之はこの発言の信憑性を疑い、リルケからの影響関係を主張している⁸。一方で、磯田光一は本作に「リルケや実存主義の影響のみを見る見方」を「一面的なもの」として批判した上で、「故郷喪失感と「物」への偏執とが、安易に絶対化されており、旧来の私小説にも似た閉鎖的な構造をもち、文体もおおむね軟弱なもの

でしかない」と批判的な評価を下している⁹。

他方、高野斗志美は「この小説を書くことでかれは、戦後の日本を生きはじめの想像力の原点」に到達したと指摘する¹⁰。高山鉄男もまた「戦期に自意識の問題にぶつかった安部にとって小説を書くということは、根拠を奪われた自己の存在を見つめるために、それが全否定すべき世界としての場とそこでの異端者Ⅱ自己とを同時につくり出すこと」であり、本作は「この試みの苦しさの一つの実証である」と述べる¹¹。このように本作は、安部が戦後日本という時代の中で作家として出発したことの証として受け止められてきた。

こうした議論を踏まえて本論が注目するのは、安部の哲学的体験が色濃く反映された本作がなぜ「手記」という形式をとらねばならなかったのかという問題である。作品は「第一のノート」「第二のノート」「第三のノート」「十三枚の紙に書かれた追録」の四章によって構成されているが、特に「第一のノート」に注目したい。各ノートの間の繋がりについては、山田博光が「第一のノート」について「これだけで独立した作品であると推定される」¹²と主張する一方で、呉美征が初稿ノートにおいて既に四部構成が構想されていたことを根拠にそれぞれの部は「連鎖的に」展開していくテキストであると反論するなど意見が分かれている¹³。しかし、「第二のノート」における「存在象徴の統一を中心とする私のコンパスは一つの圆弧を閉ぢおわつたやうに思ふ」という記述や、標題として「終りし道の標べに」と名付けられていることを鑑みるならば、「第一のノート」は一定の独立性を持ったものであると考えられる。

本論では、「第一のノート」の方法を捉えつつ、そこにおいて展開される「私」の「存在象徴の統一」の過程を、ハイデッガー、フッサール、カントをはじめとするドイツ系哲学思想、特に現象学の観点から読み解くことを試みる。その上で、本作が「手記」を「書く」という形式を取っていることの意味を検討したい。なお、『終りし道の標べに』は初刊(真善美社)の内容に大幅な改稿を加えたものが、およそ二〇年後の一九六五年一二月に冬樹社から刊行されている。本稿では、初期安部公房の思想、及び方法を明らかにすることを目的とするため、分析の対象を初刊であ

る真善美社版に限定したい。

二

「終りし道の標べに」と名付けられた「第一のノート」は、「私」という存在をめぐる感覚や意識についての記述により構成されている。作品は「何故に人間はかく在らねばならぬのか?」という「私」の独白に始まる。「放浪」の終着点となる「邊境の村落」に見出された「粘土塀」を通して示されるのは、帰属すべき共同体を求めながらそこに到達することの出来ない「私」の姿である。「私」は「何時かは自分の敵になるかも知れぬ新人の異端者に對して、蜃氣樓の様に一步步身を退けて行く」という「悔り難い意志的な徴し」を「邊境の村落」に感じとっている。「私」の前に現れる「粘土塀」に手を押しつけることは、「私」の「自我の輪郭」を「村落の輪郭」へと接続しようとする行為にほかならない。それは帰属を求める「私」の最後のあがきである。しかしその手には、信じることも疑うことも不可能なまままだ一切が「疎遠に親しみにくい」という感覚が残るのみであった。この村落は「私」の実存を保証してくれるような場所ではなく、むしろ「鞏固な結合」によって「私」を「異端者」として「喰ひ止め押出さうと」する場所なのである。

本作のキータームとなる『斯く在る』という言葉が現われてくるのはこの文脈においてである。自己と共同体との接続が遮断されたとき、「私」の「輪郭を消し去るべく内部から擴つて來た力」が「名付けることの出来ぬ全體と繋がり始めて」しまう。しかし、この「自我の最後の輪郭を失ひ始めてゐるといふ自覺」は同時に「苦しい心の中でも消えずに脈打つて、荒い郷愁の息づかひを全存在にふきかけ」ているという、自己の実存への自覚を喚起する。「私」にとって問題なのは、ただ『斯く在る』という事が理解出来なくなってしまうだけでなく、その上で「而もなお『斯く在る』』ということである。自己の実存を疑いながらなお自己として存在しているという解消不能な二律背反の中にこそ、「私」の存在を巡る問いの核心が置かれている。

ここで注目したいのは、「自我の最後の輪郭を失ひ始めてゐると言ふ自覺」が「郷愁」と結びついていることである。この「郷愁」という気分こそ、安部とハイデッガーの存在把握における一致を見ることができ。ハイデッガーは一九二九年から一九三〇年にかけてフライブルク大学で行った講義「形而上学の根本諸概念」の予備考察において、「哲学とはほんらい郷愁であり、随所に、家に居るように居たいと欲う一衝動である」というノヴァーリスの言葉を引用して次のように述べている。

哲学がそのような一衝動でありうるのは、哲学しているわれわれが随所に、家に居るように居ない場合においてだけである。「略」随所に家に居るように居るとは、どんなときでも、そして何よりもまず、全体の中に居る、ということである。「全体の中に」(in Ganzen)とその全体とをわれわれは世界と名づける。われわれがいる。そして、われわれがいるかぎり、われわれは常に或るもの待っている。われわれは全体としての或るものから呼びかけられているのである。この「全体の中に」が世界である。¹⁴

ハイデッガーによれば、「家に居るように居ない」ということは「全体の中に居」ないということであり、「郷愁」とはすなわち自己の現存在を全体の中に位置づけようとする衝動である。「われわれはこの「全体の中に」への途中にいる」のであり「一方でもなく他方でもない」状態である。その中で「全体の中に」、つまり「世界」の内側に有ろうとする現存在の在り方こそが「世界内存在」である、とハイデッガーは論じている。

「郷愁」に関しては、フライブルクの講義をまとめた『形而上学とは何か』を解説した大江精志郎が、「人間の現存在の振動を」擴大しつつある現時代は、ノヴァーリスの如き浪漫的なる懐郷の情に沈潜し、徘徊すべきときではない。今は人間的現存在が、かの故郷の確實なる地盤の上に、實踐的躍進をなすべきときであらう¹⁵と指摘するなど、ハイデッガーの実存哲学の中心を成すものとして取り上げられていた。安部が「郷愁」の思想に直接触れていたかは定かでない。しかし、本作におい

て「自我の輪郭」を「消し去るべく内部から擴つて來た力」が「名付け」ることの出來ぬ全體と繋がりは始めてゐる」と意識され、「私」に呼び起こされる「郷愁」は、ハイデッガーが規定する、「全体」へと向けられた衝動に重なる。いかにして自己は「斯く在る」のかという「私」の問いは、「全体」と自己の実存の関係を問うことに等しい。安部のハイデッガーの影響は何よりもまず、この意味での「郷愁」それ自体を追い求める態度にこそあると言ふべきであるだろう。「私」にとつての「斯く在る」という問題は、とりもなおさず自己をそのように規定する現実への疑い、すなわち問うという行為への探究に根ざしている。

しかし「私」には「故郷の確實なる地盤」としての居るべき「家」がない。本作の執筆動機について安部は「帰る行為だけあつて帰りつく場所がないことを書いたんだと思う」¹⁶と述べている。安部の言う「帰りつく場所」すなわち「家」の不在は、「私」が繋がろうとしている「全体」が「名付け」ることの出來ぬものであることに表れている。「私」をとりまく全体としての世界と同じように、その中に「斯く在る」ものとして置かれた自己の実存もまた不確かで懷疑されるべき対象とならざるを得ない。本作の「私」は世界内存在としての実存を疑いながら、同時にそれを内包する「世界」を疑うのである。

粘土塀を後にして部屋に戻った「私」は、吐血したことをきっかけに「二十年間忘れてゐた啜り泣き」を思い出す。この「啜り泣き」こそが「私」の「放浪」の出発点であり、「私」の求める実存の在り方を示すものである。この時の「お前」との会話は、二十年後の「私」によって次のように回想される。

「いや、僕はあくまで存在を單純化したいのだ。眞つ裸かな實存が見たいのだ。そこからどんな無が産れるのか、どんな永遠が産れるのか、それが知りたいのだ……」

「私達はやはり現實に支配されるのですね。理想といひ希望といひ夢といひ、結局現實の一場面に過ぎないのですわ。愛したり憎んだり、誓つたり忘れたり、様々な心情に彩られて變化している様に

思はれるけれど、私達はやはり何一つ變化しない存在の中で浮き沈みしてゐるのではないでせうか。或る瞬間に自分が存在してゐると思ふ。別な瞬間にはもうそんな事はすっかり忘れてしまつてゐる。けれど結局同じ事ではありませんか。

ではさうなら。又何時かお遇ひ出來ますかしら……

《成程、それが貴女の現實なんだね。ところが僕はもうそれが分らないのだ。むろんそのやうに僕は「在る」のだらう。しかしもつと別なやうに「在る」ことが何故不可能なんだ。別様に……そしてやはりそのやうに……そして結局このやうに……それが現象を呼び出す存在の象徴なんだよ。分るかい。象徴は現象ではない。僕ははの中に潜入する。忘却する。そして存在の故郷を作り出すのさ。一體僕は何處から生れて來たのだらう。もうその故郷を想ひ出すことは出來なくなつた。そのくせ心は郷愁にうづいてゐるのだ。

ではさうなら。もう二度と遇ふ事もないだらう。御機嫌よう……

「私」の問いは実存それ自体へと、すなわち「斯く在る」ことへと向けられている。それに対して、「お前」が気にしているのは「現實に支配される」ことであり、自身の実存については「結局現實の一場面に過ぎない」という認識を持つてゐる。「現實」へと眼を向ける「お前」は、実存とはそこに從属するものに過ぎないことを暴きたてようとするのである。これに対し、「私」は「もつと別なやうに「在る」こと」、すなわち「存在を單純化」し「眞つ裸な實存」に至ることが可能であると主張する。この「存在を單純化」することこそが、「私」の「放浪」の目的に他ならない。そうであるとすれば、「存在の單純化」はいかにして為しうるものであるのか。「放浪」する「私」はいかにして終着点へとたどり着くことができるのだろうか。

ランプに火をつけようとマッチを繰り返し擦る陳を、「私」は次のやうに觀察する。

さう言つた動作を見ながらふとまた故郷への路しるべを見たやうに思つた。むろんそれは問題にならぬ常識的な行爲にしか過ぎぬだらう。その証據に私自身さうすべきだと始めから氣づいてゐた。しかし氣をつけて見ると、それは人間の行けない道を暗示してゐはしまいか。おぼろ氣ながら私は二つの故郷を見極はめたやうに思ふ。一つは偉大なもの永遠なものが住む肯定の據所、即ち生の故郷であり、今一つは更に遠い存在の故郷だ。今の陳の行爲も、それが意味を持ち正當な結果として現れるのはやはり存在の郷愁を裏づけしてゐるのではあるまいか。

「私」は自身の実存に関わるものとして「二つの故郷」を見出している。ひとつは「生の故郷」すなわち日本であり、もうひとつはより抽象的な「存在の故郷」である。前者が「肯定の據所」として意味づけられている点が興味深い。

サイダー製造技師であつた「私」は、馮ら使用人三人とともに瀋陽へと向かう道中で匪賊に捕えられる。「私」はその際、想像を巡らしつつ「抜きさしならぬ故郷の確證」を馮に見て取り、「馮にとつては村に結合する事があらゆる自由の出發點であるやうだ」と感じてゐる。そのような状態を「私」は「村と言ふ前提の上に生きる事によつて、自分は燈火を持つてゐるやうに安心して暗黒に満たされた外界を歩くことが出来る」状態であると表現する。「外界」という暗闇では、自己と外界との境界は曖昧なままであるが、「生の故郷」は自身の「輪郭」を形作るための「燈火」となりうる。「私」の眼に映る馮は「生の故郷」という「偉大なもの永遠なもの」によつて、自身の実存を確かなものとして肯定している。

しかし「私」にとつて「生の故郷」は「假象の眞實」にすぎない。匪賊に捕らえられ自身の「生の故郷」との結びつきに揺らぎが生じた馮について、「私」は「本能がなしうる限りの反抗をその小さな肉體の故郷

に投出してゐる」とその身体性・肉体性を強調して表現している。「生の故郷」とは馮という身体を通して表われてくる仮象Ⅱ現象にすぎず、「私」が求める「眞つ裸な實存」ではあり得ないのである。

「私」の認識によれば、「存在の故郷」とは「現象を呼び出す存在の象徴」である。坂堅太は「象徴とは、直接対象に言及するのではなく他の形象で間接的に暗示するレトリックであり」「存在象徴」とは「単に存在者を指すわけではなく、「存在」が直接現われずに何か別のもので（象徴されている）Ⅱ（代理されている）様子を表す言葉であると考えられる」と指摘している¹⁷。しかし、本作における「象徴」の代理表象作用に注目するのであれば、同様に表象されるものとしての「現象」の側にも注目する必要があるだろう。ここでは「象徴」と「現象」は区別されており、その両者の関係のなかに「私」の「斯く在る」ことの問題が捉えられている。この「現象」という概念の捉え方には、フッサールの思索との重なりを見ることが出来る。事実、安部は戦時中を回想した一文において、「その頃読んだのはヤスパース、ハイデッガー、フッサールです」と語り、その思想に触れていたことを認めている¹⁸。

フッサールは「現象」を「現出」と「現出者」の関係の中で捉えた。谷徹はこの二者の関係をサイコロの例により説明している。すなわち「「3の目」や「5の目」が出ること（現出）が媒介・突破されて、対象としてのサイコロそれじたい（現出者）が志向」されるのであり、サイコロの目の「現出は、そのまま対象あるいは現出者なのではなくて、むしろ「意味」であり、それらが媒介・突破されて、対象あるいは現出者それじたいが志向される」という¹⁹。

本作における「生の故郷」とは、馮の身体や陳をはじめとする村落の住民たちの行為として現われる、「眞つ裸な實存」の現出である。「生の故郷」が「全体」の中で「感覚・体験」されるものであるとするならば、「存在の故郷」とはそれらを知覚し意識するところの根源的自我そのものであるだろう。したがって、「生の故郷」と「存在の故郷」は別々に存在するものではなく、むしろ相互に作用している。架空の「秘密」を巡る「掛引」について陳から聞かされた私は、その後「今一人の私が絶え

ず何處かに影の様に蹲つてゐるのを感じるやうに」なる。その「影」について「私」は次のように述べている。

思ふにその影は、假設されたみじめな故郷の上に、更に假設された私の生活であつたやうだ。心に觸れ、目に止る故郷が總てその影の國であり、又その影の國にさへ引出されねばならぬといふ象徴――それを人間性だと斷定する所から崩れて行く存在象徴の悲しみ。そして悩みはその象徴の裏面に、幸福と共に重く垂れ込める。

「私」につきまとう「影」として表れる「生の故郷」は、いずれも現出者である「存在の故郷」が「私」の身体を照射することで映し出されたものである。「影の國」を生み出す光源としての「存在の故郷」へと至るためには、自身の知覚それ自体（Ⅱノエシス）へと、つまり「斯く在る」ということを意識する存在としての「主観的意識」それ自体を捉える必要があるのである。それでは「私」はどのようにして自身の「主観的意識」と向き合うのか。次節では作中におけるカント哲学の引用に注目しながら、「私」が到達した「現象学的還元」の方法を考察していきたい。

四

これまで「第一のノート」におけるハイデッガー、及びフッサールの影響を確認してきたが、本作はより明確な形でカントの「物自体」に関する諸概念に言及している。陳との出会いを回想し、互いの間にある「完全な無意味さ」とその関係を脅かす「秘密」への不安を想起した「私」は、「部屋中が密接な繋がりの中で結ばれて、陳の肩が呼吸に合はせて微かに動いてゐるのが不思議に思へるほど靜かに」「或る形象に沈んで行かうとする道程のやうに思はれ」たその「固定」を前に、「これが物自體であると言ふのか」と自問するのである。

カント哲学の主要概念の一つでもある「物自体」とは、我々が認識、知覚する以前の世界を指すものであり、カントはその存在の不可能性を

指摘する。すなわち普遍的・客観的世界などは存在せず、主体の主観的認識によって個々に成立する世界があるに過ぎないとカントは述べるのである。「私」はこのような「物自体」の概念に関して「否定しようとは思はない」としつつも「たゞ理解出来ない」という。「私」は「物自体」という概念について、部屋にある「棚」という実体的なものを例に挙げながら解釈してゆく。

その棚については、匂いを嗅ぐことも触れて質感を確かめることも、その「道具」としての意味を見てとることも可能である。しかし同時に、これらはいずれも「私」の主観的認識によって捉えられた「棚の認識」である。したがって、こうして浮かび上がった棚の姿は「私の自由に、如何様にも變化し、又統一される奇怪な影」であり、「根元」としての「棚自体」ではあり得ない。

重要なのはこのような「物自体」をめぐる「私」の思弁が、「故郷」の主題と結びつけられていることである。「根元」ではなく「属性」の中から「必要な有用なものを選び出し、それをそのまゝで深く追求する事」が重要なのだとしても、それは「故郷に住む人々だけの問題」にすぎない。故郷を失った「私」には、「根元」に関わらないものは「理解出来ぬ、無関係な事柄」であるという。棚の属性から「棚自体」の在り方を追求する事が不可能であるように、過去によって形成される属性としての「自己」、すなわち「斯く在る」ということを追求する事の不可能性がここでは示されている。それは「私」が「眞つ裸な實存」としての「存在の故郷」を失ってしまったということを意味している。

それでは「私」の実存はどのようなにして獲得され得るのか。ここで「私」の思索に決定的な影響を及ぼすのが、「阿片」である。存在しない「私」の秘密を巡って交渉をしていた李兄弟と陳は、「私」に対して阿片を用いることを提案する。彼らの提案を聞いた「私」は、阿片の「不思議な響き」に誘われて「故郷の概念」へとたどり着く。それは「相互に自ら制約付け、又制約付けられるものゝ總和としての人間像そのもの」である。続けて「私」は「故郷を失ったと言ふ事は、その人間像を自我の存在象徴と融和させる事が出来なかつた点に在る」のであり「その故郷はやは

り眞理や價值と同じく、各象徴の刹那毎に生み出され、定められる存在象徴に過ぎぬ」という。

「私」が辿り着いた「故郷」は、あらゆる関係の「總和」であり同時に自身を仮託することの可能な象徴として存在する。「故郷」それ自体が、この世界に現前する自己と、社会や自然、そして他者との関係をその中に内包するものであり、同時にそれを馮のように内在化することが可能なものである。それは「眞理や價值と同じく、各象徴の刹那毎に生み出され、定められる存在象徴」、つまり現出者の現出の一形態として、世界の中に「斯く在る」身体的かつ社会的な意味での「人間」としての在り方なのである。

故郷を去る人々に「私」が「忘却以外の總て」を失った姿を見るように、彼らはどれだけ故郷を離れたとしてもそこから無関係になることはない。「私」は馮が「誰かに出身地を聞かれても昂然と自分は錦縣城外の房の身内の者だと答へる事が出来る。それにやがては、俺は錦縣城外の馮だと言つて通るやうにならぬとも限らぬ」ことを「何よりも大きな保證」であるとしている。しかし、それは馮という個の存在が「錦縣城外」という「故郷」との結びつきから逃れ得ないことを示しているだろう。彼らの行動や知覚はいずれも「存在の故郷」の現出なのであり、彼らがそのことを「忘却」したとしても、あらゆる社会的・身体的・自然的法則から逸脱することがない以上、眞の意味での「忘却」は彼らにとつてはあり得ない。そして、それは同時にもはや私が「存在の故郷」に辿り着くことがないことをも意味している。この辺境の村落において「私」はあらゆる関係から遮断されており、彼をそこに引き止めるものとしてある「秘密」でさえも実体のない空虚なものである。したがって、ここに「私」を制約付け、関係付けるものは何一つ存在しない。

そのような状態においては、たとえ粘土塀に手を押しつけたとしても「私」は自己の実存の確証を持つことができない。現出である「生の故郷」としての自身の「斯く在る」ことが捉えられない以上、それを通じて現出者である「存在の故郷」へと到達することも不可能だからである。「眞つ裸な實存」を求めた「私」は、外界との関係やカントの「物自体」

概念のように、客観的現実を知覚することで存在それ自体へと到達することの不可能性に行き当たるのである。

二十年にわたる「放浪」に挫折した「私」は、「最後に残った唯一のものである郷愁をも捨て去るべき時が来たのであらうか」と自問自答する。「郷愁」とはハイデッガーの言うところの「全体へと向かう志向性」である。それを捨て去るとはすなわち、その志向性自体を捨て去ることに他ならない。最後に「私」が到達したのは、「斯く在る」という自意識そのものだったのである。ここにはフッサールの現象学的還元の方法を見ることができよう。

現象学的還元とは「前以て與へられてゐる全哲學の學說内容に關して全然判斷を中止し、すべて吾々の證示は此の判斷中止の埒内に於いて行ふ」ことによつて、「絶對的な固有本質上の現象學的排去を蒙らぬ固有存在」としての「純粹意識」へと到達することである²⁰。呉美征は本作に關して「しばしばハイデッガーや、実存主義の影響が指摘されてきたが、むしろその影響は内容よりも現象学的な還元のプロセスを露呈する構造自体に如実に現れていると見るべきなのではないか」²¹と指摘している。しかし、「第一のノート」の終盤において示された「私」の思考からは、構造のみではなく内容においても「現象学的な還元のプロセス」を読み取るべきだろう。

放浪に挫折した「私」は「母であり故郷であつた忘却の呼び聲」を聞く。その忘却の先にあるもの、すなわち他のあらゆるものを忘却した先に残る、忘却し得ない自意識にこそ「他のどんな言葉を以てしても説明し得ない《斯く在る》」が、即ち赤裸々な存在象徴」がある。続けて「私」はそうして到達した自意識によつて「自己の上に様々な説明を建設して行く」こと、すなわち他の何ものでもない存在それ自体としての実存を語ることにこそ「忘却の本能」があると言う。ここで「私」の思考は再び全ての始りへと回帰する。すなわち《「斯く在る」といふ事が理解できなくなつてしまつた。而もなお《斯く在る》》という状態である。二十年前の「放浪」の出发点における「あの愚かな目覺め、最初の忘却が創出したのが他でもない《自己の存在象徴》」だったのである。

直後「私」は「蒼ざめた男」の姿を幻視する。「見覺へのある、確實な動作」で目の前に立ちほだかり、「何故に人間は……斯く……在らねばならぬのか……」と「第一のノート」冒頭における「私」の問いを反復するその幻覚は「私」自身であるだろう。その問いに対して「私」は「答へる必要も感じ」ていない。「さようなら……愛する故郷よ」と去り行く幻覚を見送る「私」こそ「存在の故郷」そのものである。あらゆる志向性から脱却したその地点においてもはや「郷愁」はない。フッサールの「純粹意識」は「吾々がすべての物、生物、人間（吾々自身をも込めて）を含む全世界を『排去』してしまつても猶ほ且つ残存する所のもの」²²である。本作における「私」もまた、現象学的還元の方法によつて「全世界」を「排去」した果てになお「斯く在る」純粹意識と向き合う。「私」はいかなる関係性からも「こよなく自由」であり、あらゆる志向性や客観的事実に捉われることなく「透明」であり、そしてそれ故に自己の実存とただ向き合うほかない「孤独」へと辿り着くのである。

「私」の旅は終り、そして再び出发点に立ち戻つた。「私」は「失はれた過去を今一度呼び戻し、それ等の存在象徴を今一度生き直ほし、名づけかへ、そして統一」するために、そして「現状の肯定」のために、陳の誘いに乗つて阿片を摂取することを決める。陳によれば、阿片は一度吸うことでそれ「以外には慾も得もなくなつて」しまふという。阿片によつてあらゆる意識を「忘却」することで、「私」を「秘密」へと向かわせることを陳は企てている。しかし、「私」は喋るべき「秘密」を持たない。阿片による「忘却」の果てに「私」が到達するのは、「忘却を放棄し得ぬ、しかも常に動揺する《斯く在る》」の奈落」である。フッサールは「反省的把握が私の體驗に向ふ場合には、私はひとつの絶對的な自體」を「把握してゐる」と述べている²³。阿片によつて導かれる「私」の「存在象徴の統一」とは、「原理的に否定し得ない」「絶對的な自體」、すなわち「斯く在る」ものとしての実存を暴き出すことである。「私」にとつて阿片とは現象学的還元へと至るためのフアクターに他ならない。阿片によつて「存在象徴の統一」へと至ること、それこそが「私」の新たな出発、すなわち「終つた所から始」まる旅の目的なのである。

新たな「存在象徴の統一」の旅路へと踏み出した「私」は、「何かの爲に役立つだらうと取つて置いたノート」を取り出し、此の手記「すなわち「第一のノート」を書き始める。現象学的還元によって自己の実存を捉える方法として「私」が選んだのは「書く」ことだった。

三木清が「意識の流において與へられるものを煩瑣をいとはずどこまでも正確に、詳密に分析し、記述してゆかうといふのが現象學の精神である」²⁴と概説するように、フッサールの現象學は純粹意識の記述をその本質とするものとして受容された。阿片を摂取した「私」の記述は「始めも終りもない斷片の集積に過ぎぬかも」知れず、また「最悪の場合、つまり此の手記が此處でとぎれてしまふ」可能性を持つものである。本作の手記という形式は、「私」の記述が「煩瑣をいとは」ない純粹意識を捉えたものであることを担保する。

安部は自身の創作に関して「小説を書く時に私などは書くという作業を通じて物を考えていくんですね」²⁵と述べているように、思考の形成における「書く」ことの重要性を指摘している。「終りし道の標べに」において描かれるのは主人公「私」が「書く」ことを通じて、自身の思考を形成する「純粹意識」の「流れ」を捉える過程である。この「第一のノート」こそが「私」の現象学的還元の方法でありその過程の記録なのである。

安部が一九四四年に著したエッセイ「詩と詩人」に目を向けてみよう。「意識と無意識」と括弧書きで副題が付けられたこのテキストでは「真理」や「主観と客観」に加えて「人間の在り方」、「世界内在」など『終りし道の標べに』において取上げられた思想の萌芽を複数確認することができる。中でもここで「自己の内面」が「心の部屋」と表現されていることは興味深い。作中で「私」が「村に結合」した馮にとつて「村はあらゆる方向に大きく窓を開いた美しい小さい部屋のやうなものだ」と述べるほか、陳の横顔が「しつくりとこの部屋の輪郭にはまり込んで」「部

屋中が密接な繋がりの中で結ばれ」た様子を見るなど、「部屋」という空間は「私」の孤独と結びつく象徴的なモチーフである。

安部はこのエッセイにおいて、「心の部屋」は「自分に全く無関心な外界との分裂」状態に置かれていると述べる。『終りし道の標べに』においてもマツチの明りが消えた部屋の暗闇に「私」は「孤独な本性」を見ており、部屋に置かれた「私」はやはり「自分に全く無関心な外界との分裂」状態に置かれていると言えるだろう。「私」が陳との関係に「相互の完全な無意味さ」を感じていることや、李兄弟と陳が「私」の不在の「秘密」を巡って争うことが示唆するように、この村落にとつて「私」は「憐れな異端者」にすぎず、その個についてはまったくの「無関心」が貫かれているのである。

安部によれば、「心の部屋」と外界は、「永遠の窓」によって隔てられている。ここでの「窓」とは外界を認識する志向性を指すものであるだろう。その窓を通して見る外界に「果して今吾々が見ているが儘の姿が現存するのであるか」と問い、「外界は明かに吾等の体験的解釈を通じてのぞき見たものに他なら」ないと結論付けるとき、ここには明確にカントやフッサールのな外界への懷疑の方法を見ることが出来る。

この問いと解決の思考プロセスは、『終りし道の標べに』における「斯く在る」ことを巡る「私」の「放浪」へと引き継がれていく。安部にとつて、『終りし道の標べに』とはまさしく世界をひとつの「部屋」として内在化する試みだったのではないだろうか。そうして形作られた部屋の「窓」を改めて開き直し外界を見詰めること、それこそが変転し続ける戦後日本と「故郷喪失者」としての自己を接続し、その中へとコミットしていく方法だったのである。

若しこの最後の行まで目を通して、しかも此の手記の書かれた目的を理解出来なかつた時には、どうかあなたの望む人に、誰にでも良いから順に手渡ししてもらいたいと思ふのだ。さうする内にいつかは、此の手記が私の望む人の許に届く事があるに違ひないと、私は拙い望みを掛けてゐる。

このような性格を持つ本作は、思想表白の「手記」として内側に閉じたテキストとなる可能性を孕んでいる。しかし、「私」は「第一のノート」を「誰にでも良いから順に手渡してもらいたい」という言葉で締めくくっている。明確な宛先が設定されていない手記は、広く開かれたものとして拡散していく可能性を持つ。「誰にでも良い」という言葉が示すのは、「私」の思索が「誰にでも」当てはまり得るという同時代性である。

安部が望んだのは、自身が獲得した新たな「現実認識」の方法を、小説を通して戦後日本の中で同じ孤独を抱えた不定の読者に送り届けることであつた。五〇年代のコミュニケーションへの接近においても、六〇年代以降に獲得される都市空間への眼差しにおいても、安部は常に自身と同じ「孤独」を抱えた者達を小説の題材として描き続けた。後に安部が「いまなお私の仕事をつらぬいて通っている、重要な一本の糸のはじまりであることを、否定することは出来ない」²⁶と語るように、本作は以降の作品群を貫く芯を形成するものであるとともに、安部にとつての文学の在り方を明示した作品なのである。

※本文の引用はすべて『終りし道の標べに』(アプレゲール新人創作選 第8)『(真善美社、48・10)に拠った。

¹ 安部公房・上野光平・小林明・関根弘・中田耕治・中野泰雄・宮本治「二十代座談会 世紀の課題について」(『総合文化』真善美社、48・8) ↓『安部公房全集2』新潮社、97・9)
² 安部公房・針生一郎「解体と総合」(『新日本文学』新日本文学会、56・2) ↓『安部公房全集5』新潮社、97・12)

³ 工藤智哉「終りし道の標べに」論——破綻に突き進む物語として——」

(『繡』繡の会、99・3)

⁴ 安部公房「問題下降に依る肯定の批判」(『城』成城高等学校、43・12) ↓『安部公房全集1』新潮社、97・7)

⁵ 埴谷雄高「安部公房のこと」(『近代文学』近代文学社、51・8)

⁶ 佐伯彰一「安部公房・その想像力の原質」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・1)

⁷ 安部公房「リルケ」(『詩の本質Ⅲ 詩の鑑賞』筑摩書房、67・12) ↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)

⁸ 田中裕之「(真善美社版)『終りし道の標べに』「第二のノート」と(放蕩息子)の物語(リルケ)——初期安部公房の位相(二)——(『梅花女子大学文学部紀要』梅花女子大学文学部、02・12) ↓『安部公房文学の研究』和泉書院、12・3)

⁹ 磯田光一「無国籍者の視点」(『文学界』文藝春秋、66・5) ↓『日本文学研究資料叢書 安部公房・大江健三郎』有精堂、74・5)

¹⁰ 高野斗志美「新たなコンセプトによる作品案内 安部公房の小説を中心に」(『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、97・8)

¹¹ 渡辺広士「アヴァンギャルドの迷路——安部公房論——」(『文芸』河出書房新社、73・9) ↓『日本文学研究資料叢書 安部公房・大江健三郎』有精堂、74・5)

¹² 山田博光「終りし道の標べに」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・1)

¹³ 呉美征「安部公房の(戦後)——植民地経験と初期テキストをめぐって」クレイン、09・11

¹⁴ マルティン・ハイデッガー「予備考察 この講義題目のいわゆる一般的説明から始めてこの講義の使命とその根本姿勢とを述べる」(『形而上学の根本諸概念 世界——有限性——孤独』フライブルク大学講義、29—30) ↓川原栄峰訳、『ハイデッガー全集 第29／30』創文社、98・6)

- ¹⁵ 大江精志郎「ハイデッガー『形而上學とは何か』の解説」(『存在論と弁証法』理想社、32)
- ¹⁶ 安部公房「新人国記、82 外地^③——現代の先端を行く」(『朝日新聞』82・10・4)
- ¹⁷ 坂堅太「『内的亡命者』の誕生——安部公房『終りし道の標べに』の改訂を巡る諸問題」(『二十世紀研究』二十世紀研究編集委員会、09・12)
- ¹⁸ 安部公房・Z・S・ハーディン「インタヴュー 安部公房との対話」(『ユリイカ』青土社、94・8)
- ¹⁹ 谷徹・飯田隆・清家竜介・宮崎裕助・國分巧一郎『哲学史入門 Ⅲ』NHK出版、24・6
- ²⁰ エトムント・フッサール、池上謙三訳『純粹現象学及現象学的哲学考案 上』岩波書店、39・1
- ²¹ 呉美征『安部公房の〈戦後〉——植民地経験と初期テキストをめぐって』クレイン、09・11
- ²² エトムント・フッサール、池上謙三訳『純粹現象学及現象学的哲学考案 下』岩波書店、41・10
- ²³ エトムント・フッサール、池上謙三訳『純粹現象学及現象学的哲学考案 上』岩波書店、39・1
- ²⁴ 三木清「現象学と文学」(『セルパン』第一書房、32・11↓『三木清全集 第十二卷』岩波書店、67・9)
- ²⁵ 安部公房「映像と言語——ストーリー主義の克服」(『シナリオ』シナリオ作家協会、66・8↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
- ²⁶ 安部公房「あとがき」(『終りし道の標べに』冬樹社、65・12↓『安部公房全集19』新潮社、99・4)

【第一部】過渡期の文学

第二章 「デンドロカカリヤ」論

——意識を変革する文学

一

安部公房の作家としての生涯には、いくつもの思想的・方法的転換点が存在する。特に、『終りし道の標べに』（真善美社、48・10）で戦後文壇に登場した直後の数年間は、実存主義思想に始まり、シュールリアリズムを経て、次第にコミュニケーションへと接近するなど、安部の文学的変転が繰り返された、まさに過渡期と呼ぶべき時期であった。この転換期に執筆されたのが、一九四九年八月に雑誌『表現』に発表された「デンドロカカリヤ」である。本作には、文学を通して現実認識を模索しようとする、安部の生涯を貫く問題意識の端緒を見ることが出来る。

「デンドロカカリヤ」は、主人公「コモン君」が突如として植物であるデンドロカカリヤへと「変形」してしまう物語である。この「植物への変形」という主題は、従来の研究においても中心的な論点とされてきた。たとえば水永フミエは、「変形」を「慣れきった日常への訣別を意味」するものであり、「自己の存在理由を確認していく」「自己追究の第一歩」であると捉えている¹。栗山博子もまた、「植物化」という「非現実的な物語」が「日常性を取り除く」ことで「現実の本質を描いている」と述べ²、変形を既存の日常形態への疑いに基づく自己内省の契機として位置付けている。さらに田中裕之は、こうした変形が人々の「確かな存在基盤の喪失」を露わにするものとした上で、「植物病」とは「対社会的な関心を遮断した、自己閉鎖への逃避を意味している」と結論付けた³。これらの論は、いずれも変形を自己の内面へと沈滞していく運動として捉えている点で共通していると言えるだろう。

異なる角度からの読解として、斎藤朋誉は本作に表れる「光」と「眼」の關係に注目し、それが「実存主義思想とシュルレアリスム思想という相反する二項を同時に内包する止揚的な思想」を示していると指摘する。

その上で、変形とは「眼」を媒介とした「抽象から具象のプロセス」であると述べ、知覚の変容として変形を捉えている⁴。他方で、上総英郎は変形の着想を「メルヘン趣味にすぎぬ」として「稚拙な詩的空想の教訓以上の意義は見出せない」と否定的に論じ⁵、宮本育子もまた「形而上的な表現が多用され、哲学的な実存を追求する」にとどまっている点を指摘して実存探求の域を超えない点を批判するなど、こうした変形を積極的に評価しない見解も存在する。

また、鳥羽耕史が「様々な世界観、イデオロギーがせめぎあい、闘争しているのがこの小説の世界なのだ」⁷と評したように、本作には、同時代の社会状況やイデオロギーの寓意を読み取ることが出来る。こうした寓意性は、作品の時代背景を映すだけでなく、本作を安部の創作上の転換点として位置付ける根拠ともなり得る。本作に見られる安部の転換について、渡辺広士は「観念を具象化あるいは物象化する発想」による「リルケ的な物からアヴァンギャルド芸術における物への転換」と評している⁸。また、解放は安部が「意識」から「無意識」へと視点を移し、シュールレアリスムに傾倒する中で「実存主義の時代に見られた「意識」と「現実」との力関係が逆転したのだと言える」と述べている⁹。

他作品との関連においても、「デンドロカカリヤ」は後期作品への橋渡しとして位置付けられる。たとえば本多秋五は「牧草」（「綜合文化」、48）「異端者の告発」（「次元」、48）「名もなき夜のために」（48）「薄明の彷徨」（「個性」、49）の四作品を「うしろ向きの予言者として通覧」しながら「デンドロカカリヤ」を転機とした「赤い繭」（「人間」、50）「壁」（「近代文学」、51）の世界への「脱皮変貌」の過程を指摘している¹⁰。また、岡庭昇も「顔」のイメージは、S・カルマ氏における「名前」と同じ意味あいであろう¹¹と述べている。このように、「デンドロカカリヤ」で模索されたアヴァンギャルド的な「変形譚」の方法論は、「赤い繭」を経て『壁—S・カルマ氏の犯罪』で結実したと見る立場が概ね共有されている。『終りし道の標べに』と『壁』という初期作品群の中でもエポックな作品に挟まれた本作は、発表時期においても、思想の変遷においてもその中間に位置付けられ、まさしく安部が新たな文

学的位相へと踏み出した、決定的な転換点を示す作品であると言えるだろう。

以上のように、従来の研究では、主に「植物への変形」という事象をどのように解釈するかが分析の中心となってきた。しかし、本作は語り手である「ぼく」が「君」に向けて語りかける形式を取っており、コモン君の変形は「コモン君がデンドロカカリヤになった話」として語られたものである。したがって、植物への変形がどのような事象として描かれているのかに加えて、それがどのように語られているかにも注目する必要があるだろう。

以上をふまえ、本論では植物への変形がどのような事象として現れているのかを明らかにしつつ、それが語り手「ぼく」の語りによってどのように意味づけられ「革命性」を帯びていくのか、さらにその革命が挫折することの意味を明らかにする。その上で、本作に加えられた改稿の内実を分析し、安部の文学における方法の転換がいかにしてなされたのかを検討したい。なお、本論では便宜上一九四八年八月に『表現』に発表されたものを初出版、一九五二年一月刊行の『餓えた皮膚』（書肆ユリイカ）に収録されたものを初刊版と表記する。

二

初出版「デンドロカカリヤ」は、「何か植物みたいなものが、君の心にも生えてきているのじゃないの？」という「ぼく」から「君」への問いかけで始まる。作品冒頭で「ぼく」は植物への変形を「植物病」という病気の一種として定義し、「君もやつぱり例の病気のさ」と語りかけることで、聞き手を当事者として巻き込む。そのうえで、「こわがる必要はない、仲間がいるよ」と連帯を強調し、植物病を個人の異常ではなく、広く共有された問題として描こうとする意志が語りの中には見て取れる。

中でも注目すべきは、「ぼく」の「これはもう病気というより、一つの世界、とくにぼくらの世紀のね」という言葉である。ここで「ぼく」が「世紀」という言葉を用いていることには、安部が当時代表を務めてい

た「世紀の会」が影響を見られる。「世紀の会」は、安部を中心に二十代の作家たちによって一九四八年に結成された「総合的芸術運動」団体である。発足のきっかけとなった座談会「二十代座談会 世紀の課題について」では、関根弘が「共通の仕事を找出だすが常に大きな問題で今のところいろいろ壁があると思うんですがこれも『世紀の課題』と考えてもいいんじゃないかと思う」¹²と述べている。関根の「共通の仕事を找出だす」という発言に見られる、世代間において共通の問題意識を共有しようとする姿勢は、「ぼく」が「植物病」を「ぼくらの世紀」の問題として位置付ける姿勢と呼応している。

同座談会の中で、安部は「やつぱり事実を動かすのは事実以外にないだろうと思う」と述べ、「事実」を捉えることの重要さを強調している。「ぼく」が語る「植物への変形を、病気の世界から事実の世界へとつれもどさねばならないんだ！」という言葉は、この安部の発言と重なり合うものであるだろう。「ぼく」は植物への変形という非現実的な現象を、SF的な想像力や幻想ではなく、あくまでも現実の問題として捉えようとしている。このような語りによって、「ぼく」は非現実的な現象を通じて現実の姿を浮かび上がらせる寓話的な構造を作り上げる。そして、これから語られる「コモン君がデンドロカカリヤになった話」をどのような読み解くべきかという、読みの方向をあらかじめ聞き手である「君」に提示するのである。

「ぼく」によれば、「植物病」とは「顔の凹凸に合わせて、原存在が意識に固定され」、「顔はあべこべの裏返しになり、意識が絶えず顔の向側へおっこちてしまう」状態である。「原存在」とは、他者との関係の中で形成される以前の、意識されない存在それ自体であり、それが「意識に固定される」とは、そうした無意識的な対象が、意識の対象として可視化されることを意味する。このとき、外部と内部の境界である顔が「裏返し」になるとは、自己の像を外部において客体化し、本来外側へと向かっていた意識の流れが反転して内側へと向かうことを指している。つまり、「植物病」とは、自己像を内面へと取り込むことで、意識の運動が自己へと向かい続ける状態なのである。

そして、このように客体化された自己像の物質的な表象として現れるのが「植物」である。ここで内面化されるのは、客体化された自己像を見つめようとする意識そのもの、すなわち「意識することを意識する主体」としての自己である。したがって、「植物病」は、単なる身体的変容ではなく、意識が自己を捉えようとする運動そのもの、すなわち主体的意識の生成プロセスそのものを捉えたものと言える。以下、作中で最初に描かれるコモン君の変形を確認してみよう。

ざつと音をたてて、意識が軽い断層の模型をつくる。すべすべしたその断層面に、コモン君は、そう、はつきりそのままの格好をした自分が映っているのを見たんだ。路端の石を蹴って驚き、想出せないものを想出そうと努めながら、断層の鏡に映っている自分を見詰めている自分を見詰めている自分を……。〔略〕ふと俯向いて、愕然とした。足が見事に地面にめり込んでいる。なんと植物になっっているんだ！ぐにやぐにやした細い、緑褐色の、木とも草ともつかぬ変形。そして意識の断層は、もう模型どころではない。たしかに自分の外に、空を覆うように巨大な壁が現実存在していた。だが模様のときほど断層面が滑かでないので顔を近づけてみると……、いや、そうじゃないのさ。顔がぼんやり見えたので、断層面が滑かでないと考えたのだが、実はね、ぼんやり見えたのじゃない、顔の具合がひどく変てこだったので、錯覚しちゃったのさ。どんなって、君、コモン君の顔は裏返しになっていたんだ。

コモン君が植物に変形するきっかけは、「路端の石を蹴とばした」自らの行動に対して、「何故蹴ってみようなどという気になったのだろう」と「ふと意識」を向けたことにある。コモン君はその時、「意識の断層」に映る「自分を見詰めている自分を見詰めている自分」無限に反復することを体験する。ここには、まさに「意識することを意識する主体」の立ち上りを見ることが出来る。自己の主体的意識が意識された時、コモン君は「心の中で何か植物みたいなものが生えてくる」ような感覚に襲

われ、植物へと変形してしまう。このように、コモン君の変形は、何よりもまず自己の意識の運動が可視化され、物質化されることによって導かれていたのである。

コモン君の身体には、内面で起った意識の運動が物質的な表象として現れる。すなわち、植物への変形とは、客体化された内面を現実の一部として捉えることで、進退を媒介にして自己と外界を接続する契機となる。このとき、外界に植物が出現することは、意識の運動を外部に晒すことでもある。だからこそ、「ぼく」は、植物病を「いやらしいこと」とあると捉え、「年中、顔をおさえてびくびく」しているのである。

コモン君にとつての現実を形作るものは、K嬢を巡る「あの人」との関係性である。作中での最初の変形から一年後、コモン君はK嬢からの手紙を受け取る。その手紙によって、彼はK嬢との関係に愛を見出し、「関係自体に解きほぐされてしまったばらばら」の「時間の繊維」が結び合わされるのを感じる。それはコモン君にとつて「一生で一番幸福な瞬間」であり、「K嬢が届けてくれるはずの生活」への期待とともに、未来への希望が立ち上がる瞬間でもあった。「時間の繊維」が結び合わされるといふことは、過去と未来の連続性の中で現在を捉え直し、自己の実存を確かなものとして感じることに他ならない。ゆえに、コモン君はそのとき「全部にすっかり満足」したという感覚を覚えるのである。

しかし、「時間の繊維」を結び合わせ、現在を過去との連続性の中で捉えることは、結果として、忘却されていた過去の罪もまた現在に浮上してくることを意味する。作中で「あの人」は「時間の繊維の隅っこ」に潜む「ほころびの中のほころび」として登場し、コモン君からK嬢を連れ去ろうとするが、これは時間の結合によって過去が侵入してくるという構図に他ならない。

鳥羽耕史がデンドロカカリヤを「外地や海軍、すなわち戦争の記憶と結びつく、きわめて反・戦後的存在」と解釈しているほか¹³、呉美征もまた「デンドロカカリヤは（戦後）日本のアレゴリーとして浮上」し、「アメリカの占領政策が戦前の日本の植民地政策とアナロジーをもって捉えられ、理解されている」と指摘するなど¹⁴、本作は戦後日本、とりわけ

占領下という同時代の社会状況をその背景とすることが度々論じられてきた。呉はこのような背景をふまえ、「あの人」を「アメリカ占領軍」のメタファー」と読み解いている。しかし、K嬢がコモン君にとつての未来への希望、すなわち「戦後の平和」や「幸福な生活」を象徴する存在であるとすれば、彼女を奪おうとする「あの人」は、未だに清算されていない「戦争責任」や「加害の記憶」の象徴として現れているのではないだろうか。

実際、作品冒頭で「ぼく」は、植物病について「きつと君も被害者の一人なんだ」「加害者はむしろ君自身さ」と語り、被害と加害の混在した意識を「君」に突きつけている。この言葉は、安部自身が「われわれ日本人はそこで植民地の支配民族として暮っていた」¹⁵と述懐する、戦中期の満洲体験とも響きあう。すなわち、安部にとつて戦後日本とは、一方では被占領下に置かれた「被害者」としての立場を取りながらも、同時に植民地化における「加害者」としての記憶をなお抱えているという、二重性を孕んでいたのである。

コモン君は「どんなことがあってもK嬢をあの人から守らねばならない」と決意し、珈琲舗カンランでK嬢を待ち続ける。しかし、「次第に外の動きが激しく思われ、ともすれば意識が遅れがちに思われだし」、「すべての動きが追いつけないでいる意識の中にぼんやり動きのままの尾を引く」感覚とともに、コモン君は再び植物へと変形してしまう。ここでの変形は、コモン君の意識が外界を捉えきれなくなったことをきっかけに生じている。この時コモン君が「緑化週間のポスター」に見入っていることは示唆的である。

「植物は、わたしたち廃墟の心に調和を与え、街を清潔に、美しくするものです」という緑化週間のスローガンは、廃墟としての日本に調和をもたらそうとする占領軍のメタファーとして機能している。それは一見無害で肯定的でありながら、その制度的価値観の押しつけによって、日本人の内面は「植物」のように均質化され、秩序に対して無批判的な姿勢を形成するものである。

コモン君が変形の際にそのポスターに見入ることは、コモン君の意識

が、まさにそのような被占領下における支配に沈滞していることを示している。コモン君は「加害者」としての側面を示す過去から目を逸らし、K嬢によつてもたらされるような「幸福な生活」を享受しようとする。しかし、変形の最中にK嬢は「あの人」に連れ去られてしまい、結果的にコモン君は何もなすことができない。直後にコモン君に向けられる「単なる好奇心を超えて、憤りに燃えながら」「ひしひしと詰めよっている」「無数の眼」は、彼の無自覚な罪や責任を暴きたてようとする眼差しである。ここでは戦後日本の無自覚な意識が、コモン君の「植物病」を通して露わにされているのである。

「丘の上の焼跡」における変形はそのことを象徴するものである。コモン君の顔は、「ほんの一寸した動機でも、たちまち裏返ってしまう」ような、「表を向いているほうが却って無理」な状態になっている。コモン君はこの時訪れた変形の兆しを「拒む気はな」く、「意識の断層の向うで起っている虚像」としての変形を見つめながら「このまま植物になつてしまおう」と決心する。「広告塔の言うとおり」に「植物になり果てよう」とするその姿には、占領下における無自覚な従属の姿勢が重ね合わされている。「焼跡」に現れた植物園長が、変形したコモン君に「デンドロカカリヤ」という外来種の名前を与え、「海軍ナイフ」によつて採集する場面は、安部が同時代を概観して述べた「意識の植民地化」¹⁶を体现するものである。

外界へ向う意識を「原存在」として客体化し、その変容を見つめるという認識のプロセスこそが「植物病」の本質である。植物への変形は、単なる身体的な変容ではなく、意識の構造そのものの変質を可視化するものとして描かれている。そしてその変形を通して浮かび上がるのは、戦後の被占領下という現実において、自身の在り方を問うことなく外部の価値観を無批判に受け入れてしまう大衆意識である。「植物病」は、こうした無自覚な意識の在り方を露わにし、現実との関係を改めて問い直す契機として機能しているのである。次節では、「植物病」が革命性を帯びていく過程に注目しながら、語り手である「ぼく」が果たす役割とその意義について検討していきたい。

焼跡での植物園長の襲撃から逃れたコモン君は、「ぼく」に譲ったアパートへと戻ってくる。ここで「ぼく」は「全体、どうしたってのさ？」と問いかけ、疲弊したコモン君に寄り添う姿を見せる。この時、「ぼく」は語り手であると同時に「コモン君がデンドロカカリヤになった話」の登場人物として、彼と直接対話を交わす存在としても現れている。

コモン君に対して、「君の気持はよく分るんだなあ」と共感を示しながらも、「現在を所有していることにプライドを持つ」べきであり「Kという女だって、その現在には値しないんじゃないだろうか」と語る「ぼく」は、コモン君に過去や他者を求める姿勢を絶ち切るように促す。「何も彼も喪してしまつたって、その現在だけは逃げてゆかない」と語る「ぼく」が重視するのは、過去と未来との因果の中に現在を結びつけることではなく、今ここにある現在そのものの価値である。「どんな悪でも、かけがえのない悪だつていうことが分るものだよ」と語る「ぼく」は、戦後のな罪をむしろ積極的に引受けようとするのである。

このように、語り手としての「ぼく」はコモン君と一定の距離を取りながらも、登場人物としての「ぼく」はコモン君の思想を否定し、その意識を揺さぶり新たな考えへと導こうとする二重の役割を果たしているのである。

コモン君の中で植物病が具体的な像を結ぶのは、「現在を所有」することを重視する「ぼく」の言葉を通してである。「その現在さえ喪してしまつたり、無理に追出したりしたら」「そんな人間はきつと植物になつてしまふに違いない」と語る「ぼく」は、現在の喪失と変形を直接に結び付けている。驚くコモン君に対して「ぼく」がダンテの『神曲』を引き合いに出したことをきっかけに、コモン君の植物病は神話的な意味を帯び始める。

『神曲』の「地獄篇第十三歌」に登場する「地獄に堕ちた人間は、地獄にあつても決して罪の意識を持た」ず「罰だけがあつて罪はない」と

いう「ピエエル・デルラ・ヴィニア」の物語は、コモン君に自身もまた「知らずに、既に自殺してしまつていたのかもしれない」という危機感を呼び起こさせる。「罰だけがあつて罪はない」状態の中に置かれているのではないかという疑念によつて、コモン君ははじめて自らの存在が脅かされていることを自覚する。この瞬間から、彼の意識の中で植物園長は「自殺者の樹々をさいなむ怪鳥アルピイエ」という神話的存在へと変容し、植物病は神話的な枠組みの中で捉えられるようになる。

やがて、K嬢が「あの人」と二人連れで歩いているのを目撃したことで、コモン君の中で神話的イメージと「革命」が結び付き始める。「あの人」の背後で「罪人のおろおろして」いるK嬢の姿は、もはやコモン君にとって希望を示す存在ではなくなつていた。コモン君はK嬢からの手紙に火を付け、燃え上がる炎に「人間の圧制者であり、親殺しのゼウス族を山上から放逐するために送られ」た「プロメテウスの火」を重ね合わせ、自らの内部に革命の意志を見出す。この「プロメテウスの火」は、安部が一九四九年に書き記した詩「世紀の歌」において、「火を消すものがやつてきたら／ぼくら自身が火となるために！」¹⁷と詠んだように、戦後における革命主体の再生の象徴でもある。すなわち、コモン君の植物病は、現実の受動的な需要から能動的変革への意識の転換を示しているのである。

コモン君は「植物への変形はゼウス一族の仕業」であり、それは「火を奪う」ことだと捉えるようになる。そして「ゼウス一族によつて、植物にされた人々の物語を確かめる」ために、一冊のギリシャ神話を手に入れる。神や英雄たちの顛末を読み進めたコモン君の意識は次のように語られる。

結局、植物への変形は、不幸を取除いてもらつたばかりに幸福をも奪われることであり、罪から解放されたかわりに、罰そのものの中に投込まれることなんだ。これは人間の法律じゃない、ゼウスの奴隷たちの法律だ。新しい、もっと激しいプロメテウスの火がほしい！

ここでの「ゼウスの奴隷たちの法律」は、戦後日本がGHQ主導のもとで作りに上げた日本国憲法を示唆していると考えられるだろう。すなわち、戦後の占領下においては、戦争の「罪」は一見清算されたかのように見えるものの、それと引き換えに「幸福をも奪われ」る形で、占領支配という「罰」の中に隷属させられていた。こうした現実に向け、そこに変革をもたらすには、「もつと激しいプロメテウスの火」が必要である。「火を奪う」ものである植物病は、コモン君にとって、思想を封じ、革命を妨げようとする支配の象徴に他ならない。

この時点において、コモン君にとつての植物病に対する認識は大きく変化しているが、「植物への変形」という現象そのものに本質的な変化はない。作中で三度描かれる変形は、いずれも「顔の裏返り」という形で、自己意識が物質化される様相として提示されている。ただし、それに付随するイデオロギー的な意味づけは、「ぼく」の語りによって与えられたものである。「コモン君がデンドロカカリヤになった話」は、「ぼく」が「君」に向けて語る物語であり、コモン君の行動や内面もまた、語り手である「ぼく」を通して提示されたものである。

高木光子が述べるように、「ぼく」は「自分の解釈や判断をはさみこんだ情報を「君」に提供しているのであり、それによって、植物化したコモン君像というのは出来上がっている」¹⁸。しかし、「ぼく」が冒頭で、「ぼくの友達だったんだよ。なに？君の友人だった？むろんそれでもいいさ。要するにコモン君でありさえすればいいんだよ」と語るように、コモン君の像は固有の存在というよりもむしろ、「ぼく」と「君」を媒介する装置として機能している。つまり、コモン君の存在が、植物病をめぐる意味や思想を生み出す語りの媒介項となっているのである。

「もつと激しいプロメテウスの火がほしい！」と叫ぶコモン君の発話は、「ぼく」の思想と重なり合う。ここでは、語りの構造そのものが、植物病に対するイデオロギーの意味付けを生成していったことが示されている。すなわち、植物病とは植物病は単なる現象ではなく、語りを通じて現実への批判や希望、そして革命性と結びつき得る余白を持ったもの

として描かれているのである。次節では、「ぼく」によってコモン君の革命が挫折する過程を通して、本作の語りの構造が持つ意味を検討していきたい。

四

革命の火を守ることを決意したコモン君のもとに、H植物園長、すなわちアルピエから来訪の意志を告げる手紙が届く。アルピエを「火を消しに来た」存在として見定め、打ち倒すべき対象として直接対峙したコモン君は、「あなたの素姓をしらべていたんです！」と宣言し、「アルピエはネプチューンの女、鳥の形をせる怪物」と捲し立てる。それに対し植物園長は、「ギリシャ神話とは少し非科学的ですね。そいつは有害無益ですよ」とそれを一蹴する。続けて植物園長は、コモン君のギリシャ神話に對置するものとして「ティミリヤーゼフの植物の生活」を持ち出す。植物園長は「植物は現代の神々」と述べつつ、「数多のヒステリ―共が信者になってそれに倣う」ものであり「不純な認識だ」として退ける。彼にとつて植物病とは科学的な理解の対象であり、ここに神話と科学という対立構造が浮かび上がる。

「あなたは火を消しに来たゼウスの使いだ！」「アルピエ！俺の火を消すな！」と、なおも神話を引き合いに出しながら植物園長を非難するコモン君の言葉に対し、植物園長は「もつと科学的に考えましょう」と全く取り合おうとしない。「植物こそロゴスの根元」であり「原・存在そのもの」であると語る植物園長は、植物病を「ゼウスの奴隷たちのお情けだ」とするコモン君の認識を妄想として否定し、植物病を意識の問題として位置付け直す。コモン君が語る神話的な理解は「古い神話」として退けられ、科学的視点からの再定義によって無効化されてしまうのである。

初出版が発表される前年のエッセイ「平和について」において、安部は「現象としての平和」には「高度の科学精神」が必要であるが、それは「現象という根本問題が未だ充分に理解出来ぬ拙劣な政治家」によつ

て果されることはない、同時代の政治的姿勢を批判していた¹⁹。ここで示される「科学精神」を理解しようとするコモン君の姿には、安部の批判する「拙劣」な態度が表れていると言えるだろう。また、安部は同時代の「市民的インテリゲンチア」が示したデカダンスの兆候についても、「芸術家としての自信を全く喪失し」「あたかもギリシヤに於て自然が神格化されデメーテルの信仰となつたごとく、彼は社会を神格化し、その神に対する恐怖のあまり一切の感性を圧殺せざるをえなかつた」と批判を加えている²⁰。ギリシヤ神話に基づく神格化による自信の喪失と恐怖を示すコモン君の姿には、安部が批判したデカダンスに陥つた芸術家の像もまた重ねられている。すなわち、ここでのコモン君には、政治と芸術の両面において安部が否定しようとした態度が表象されているのである。

コモン君が依拠する「古い神話」による革命の試みは、結局のところ実現には至らない。「アルピエエを殺そう。人間から火を奪うアルピエエを殺してやろう」と決心したコモン君は、植物園へと向かい、奪った海軍ナイフで植物園長を殺害しようと試みるが、ナイフを取り上げられ失敗に終わってしまう。「アルピエエ、俺の負だった」というコモン君の言葉に対し、「私はアルピエエじゃありませんよ。勝つも負けるもないじゃありませんか」と応じる。ここには、コモン君が依然として神話的イメージに囚われ、現実の問題を捉え切れていないことが示されている。

コモン君が「囚れの魂」を救おうとする一方で、植物園長は「存在そのものを呼び覚ます権利なんか誰にもない」と語り、存在に対する介入の可能性を強調する。このとき重要なのは、神話的イメージに基づく英雄的行動ではなく、変形という現象を見つめ、そこにおける意識の動きを読み取ることで存在の現前を捉えようとする、観察的かつ内省的な科学的態度である。すなわち、革命とは権力を打倒することによって成し遂げられるものではなく、個々の内面における意識の変容としての植物の変形それ自体を捉え直す行為である。

したがって、被占領下における抑圧された意識に抵抗し、真に変革をもたらすためには、神格化や神話に依拠するのではなく、自身の内部に

おける意識の志向性に目を向け、現在という状況の中で自己の存在を再定位することが不可欠なのである。

コモン君の革命は挫折し、彼は「政府の保証」を受けた植物園に「デンドロカカリヤ」として採集される。安部が「名付ける」という行為を「存在をれい属させ家畜化するための鎖」²¹であると捉えていたことを踏まえれば、コモン君の末路は、内面的な革命を達成できなかった主体が「家畜」として隷属させられてしまうことを体現している。

コモン君の革命の失敗を受けて、「ぼく」は「あの発作が君だけの病気でなかったばかりか、一つの世界と言つてもよいほど、すべての人の病気であること」に気が付いていなかったことを要因として挙げ、「ぼくらみんなして手をつながなければ」、「アルピエエを亡ぼすこと」も火を守ることもできないと語る。

「ぼく」の言葉は、一見すれば革命を共同の意識へと開く契機のようにも見える。しかし、注意すべきは、「ぼく」もまた依然として「アルピエエ」を打倒すべき敵とみなし、「火を守る」という神話的イメージに依拠しているということである。さらに、「ぼく」はコモン君の物語を「デンドロカカリヤになつた話」として「君」に語り、結果的に植物園長によつて与えられた名付けを引き受けている。この点にも、「ぼく」が語り手として「君」を革命へと導こうとしながらも、同時に名付けの機能に内在する支配構造に無自覚であることが示されている。すなわち、「ぼく」はコモン君を媒介に思想を語りながら、自身もまた支配の中に置かれている存在なのである。

初出版においては、語り手である「ぼく」、その語りを受け取る「君」、そして語られる存在である「コモン君」という三者の関係が物語を構成している。興味深いのは、同時期のエッセイ「平和について」においても、安部が「僕」と「君」、そして「彼」という三者の関係を用いている点である。ここで安部は、平和を「個々の現象」であり「科学的に解決さるべきもの」とし、「人間の自由だとか神だとかを関係させる」ことを「愚劣」として強く批判している。さらに、「君」は「僕」の為にあり、「彼」はそれを耐えるためにある」という構図において、「僕」はむしろ

る人間から平和を奪う」存在であると述べている²²。

以上の安部の発言をふまえると、「ぼく」がコモン君の神話的イメージに依拠した革命思想を「君」に語り、「個々の現象」としてではなく「すべての人の病気」として「手をつながなければ」ならないと主張する行為は、その「愚劣なこと」を体現しているとも読めるだろう。すなわち、「ぼく」の語りは「君」を操作し、コモン君という「彼」の苦悩を神話化する語りによって、「平和を奪う」構造に加担しているのである。

このように捉えるとき、初出版においては、「ぼく」の語りそのものを批判的に読み解く姿勢が求められる。「ぼく」を批判的媒介項としつつ、「君」＝読者が新たな革命の主体として自己の現実を見つめ直すことで、はじめて古い神話的イメージを脱却し、「個々の現象」としての平和に至る契機が見出されるのである。

五

「デンドロカカリヤ」は一九四八年八月に雑誌「表現」に発表された後、一九五二年一二月刊行の『餓えた皮膚』（書肆ユリイカ）に収録される際に、大幅な修正が施されている。特に重要なのは、その改稿が行われた時期である。安部は一九五一年に日本共産党に入党しており、本作の改稿は、個人の実存を捉えようとする視点から、より社会的な視点へと接近していく思想的転換のただ中に位置していた。そのため、この改稿には安部の思想的転換が色濃く反映されていると考えられる。

本作の改稿をめぐっては、解放が「安部の実存主義からの離脱」と「当時の社会状況をルポルタージュ風に描こうとした」意図を指摘しているほか²³、鳥羽耕史は語りを通した「様々なイデオロギーが乱立しせめぎ合っている構図」の整理による、「植民地的な精神状況」に置かれた「日本におけるコミュニズムの寓話への志向」を読み取っている²⁴。

しかし、中でも注目すべき変更点は、語りの構造そのものであるだろう。初出版に見られた「ぼく」と「君」による語りの構造は、改稿において全面的に削除されている。この変更は、単なる文体の調整にとどま

らず、語り手の立場や読者との関係性、そして作品の主題に関わる重大なものであると言える。

初出版「デンドロカカリヤ」の発表後、安部は「世紀」は再び新段階への飛躍を試みなければならぬ時が来た。現実には更に厳しい闘いを要請している。まさに失われようとしている芸術を取戻さねばならない」と述べ、「芸術の革命」を通じた「革命の芸術」の実現を志向し、芸術そのものの在り方を問い直す志向を強めていく²⁵。同時期のシュールリアリズム運動に対して、安部は「意識の変革が物質を通じてなされたこと」を肯定的に評価する一方で、物質と向き合わずに「眺めるだけで手をふれようとはせず、その無意味を気分的に、ニヒリズムの口実とした」として、シュールリアリストたちの姿勢を「反革命的」と批判している。

また、安部は「物質は見られるものではなく動かされるべきもの、実践する目は眺める目ではなくて動かす目」であると主張し、「プロレタリア文学派からシュール・リアリストまで」を含めた「古いタイプのリアリストたち」が「意識を固定したまま意識を変えようとしたりした」点を強く批判していた²⁶。

このような安部の言説と照らし合わせたとき、初出版における語り手「ぼく」の存在は、まさにその批判の対象として捉えられる。「ぼく」は語り手という特権的な立場から、コモン君の変形を観察し、それを「君」に向けて語ることで意識の変革を促そうとする。しかし、そこには自らの意識に対する応答が見られない。すなわち、「ぼく」の語りは、安部が批判した「意識を固定したまま意識を変えよう」とする姿勢に他ならない。したがって、初刊において「ぼく」の存在が消去されたことは、単なる語りの整理ではなく、安部自身による思想的転換、すなわち自己批判的な見直しの表れとして読むことができる。

「ぼく」の語りが消去された初刊版では、思想の提示や視点がコモン君に統合されている。たとえば、初出版においてアパートで「ぼく」がコモン君にダンテの『神曲』の暗示を与える場面では、「ぼく」は「コモン君の不安の理由を充分つきとめずに別れる」ことを心残りにしつつ電車に「追立られるように、真先に乗込」み、車内からコモン君の姿を見

送っていた。しかし、初刊版ではアパートの場面はすべて削除され、追い立てられるように電車に乗るのはコモン君自身となる。以下、それに続くコモン君が図書館で『神曲』に至る場面を確認してみよう。

「図書館前……」

電車の車掌の呼声を聞き、成程そうだったというわけで、とっさにコモン君はおりの決心をした。人間が植物になるなどということだが、これまでもあったことなのか、あったとすれば、どういう理由でか、一つ調べてみようというわけだ。

まず最初に想いついたのは、ダンテの神曲だった。たしか、人間が植物になる地獄があったつけ。自分の身に現実に起きたことの理由を求めるには、いささか非科学的だと思ったが、しかし何かの手がかりにでもと、とりあえずカードに書いて係員に示す。と、まるで彼が借りに来るのを待っていたみたいじゃないか、すぐ引替えに本が手渡され、

「八十二頁をお読みなさい。」

驚いて顔を上げると、係員は例の黒服だった。狼狽して、追いつめられたみたいに席につく。シオリがちゃんとはさんであって、八十二頁が自然に開いた。

初刊版において、コモン君がダンテの『神曲』へと辿り着くのは、「ぼく」のような外部からの指示によるものではなく、自らの内発的な着想に基づいてである。すなわち、思想の根源としての神話的イメージも、そこから導かれるアルピエの打倒という行動も、いずれもコモン君の主体的な認識に基づくものとして描かれているのである。

このような改稿による変化には、安部の志向した「新しいリアリズム」の理念を見ることができる。安部は「創作の実践」として、「その方法と、現実変革の要求の実践者として、実践することの結合」が必要であると述べている²⁷。このとき「方法」とは思考の枠組みをであり、「実践」とはそれに基づいて現実働きかけようとする主体的行動である。コモン

君が自らの発想によって神話を解釈し、アルピエという象徴を通して現実の問題に立ち向かうとする姿は、安部の言う「方法と実践」の結合が具体化に他ならない。

作中人物にも改稿に際して変更が加えられており、初出版で喫茶カンランにおいてK嬢を連れ去る存在として描かれていた「あの人」は、初刊版では後に登場する植物園長に統合されている。また、初出版では「H植物園長」と記されていたその人物の名前は、初刊版では「K植物園長」と改められており、「Kというのはいやっぱりの男自身だったのかもしれない」というコモン君の言葉からは、K嬢の存在もまた植物園長に吸収されている可能性が示唆される。K嬢の存在は初出版と比較して希薄なものとなっており、彼女からコモン君に宛てて届く手紙も「あなたが必要です。それがあなたの運命です。明日の三時にカンランで」といったごく簡潔なものである。また、コモン君もその人物像を明確に思い出せず、「K……。はて、誰だったろう？ 分るようで、分らない」と述べているように、その存在は曖昧なままに留まっている。

以上のようなK嬢の変化には、安部が同時代に抱いていた政治不信が反映されていると考えられる。たとえば、安部は一九五二年七月に施行される破壊活動防止法案について、「破防法は現政府の本質をはつきりバクロしたものでした」と語り、「戦争準備のために着々とときずきあげていた反国民的な諸政策のファッショ的な総仕上」として厳しく批判している²⁸。また、同年四月にサンフランシスコ講和条約が発効された後の総選挙で共産党が議席を獲得できなかったことを受けて、「本来闘うべき（平和の中で）人間が、生産手段の独占という過程の中で、闘いの場、人間であることをうばわれ、その矛盾が、植民地のリヤクダツ、帝国主義戦争をうんでゆく——今日それがわれわれの周囲では、全国民のドレイ化を通じて行われようとしている」²⁹と述べるなど、安部は当時の政治情勢に対する強い危機感を示している。

このような言説と照らし合わせれば、初刊版におけるK嬢の存在の稀薄さには、未来への希望としての平和がはもはや成立し得ないという安部の認識を見ることができらるだろう。初出版においては「ぼく」を通じ

てその希望が否定されていたが、初刊版では初めからそのような希望を抱き得る余地が与えられていない。すなわち、K嬢の削除には、安部が政治への批判的眼差しを強め、思想的転換を図ったことが示されているのである。

安部が「文学の課題」として見据えたのは、「人民の誇りであるレジスタンスの魂を民族の中によびさます」ことであつた。安部にとって文学者とは、「人間という自然からそのエネルギーを解放」し、「絶望と闘う」存在である。そうした認識のもと、作中で「政府の保証」の植物園に採集された植物のように「特別待遇のドレイ」となって「仲間に、沈黙と忘却と絶望を強制する」作家たちの解放を安部は使命としたのである³⁰。このような思想的立場に基づき、安部は「アヴァンギャルドは今日大衆性を獲得して自己否定をやらなきやならない時が来た」³¹と述べ、既存の前衛文学に自己批判を求めた。シュールリアリズムが「生物主義的であり、且つ内部の問題に閉じこもりすぎていた」ことに限界を見出す安部は、³²芸術をより広く開かれた社会的実践として再構築することを求めた。そのために必要とされたのが、大衆の現実根ざし、彼らに訴えかける文学だったのである。

改稿における語りの構造の変化は、文学の再編成を実践する試みの一つであつたと言える。初出版における「ぼく」の語りは、「君」という特定の聞き手に向けられたものであり、作品内で展開される思想も、「ぼく」と「君」の関係の中に回収される構造を持っていた。その語りは、読者に対してはあくまで間接的なものであり、物語世界の内側に閉じる可能性を孕んでいた。一方、初刊版においては、「ぼく」と同時に「君」の存在も削除されることで、作品内における語り手の聞き手の関係そのものが消失し、読者自身が聞き手としての位置に置かれるという構造となっている。この語りの構造変化は、作品を読者に開くと同時に、芸術における変革の主体としての大衆を明確に意識したことを示すものであるだろう。初刊版において見られるのは、文学がいかに社会に寄与し得るのかということを再認識するための、安部による実践的な試みなのである。

植物への変形とは、意識することそれ自体を意識すること、すなわち

主体の現実認識の在り方を根本から問い直すプロセスであつた。それは、戦後占領下において抑圧された主体の意識が、自らの内面において現実を捉えようとする営為でもある。安部がコミュニティへと接近する過程で焦点を当てたのは、制度的な政治変革ではなく、むしろ大衆の個々の意識の変革である。その視座に立つ安部にとって、文学は現実を捉え直し、その関係を再編成するものとして機能し得るものであつた。

「デンドロカカリヤ」はその試みの一端を担う作品であり、改稿による語りの構造や人物の再編を通じて、文学を大衆へとより開かれたものとして提示しようとする安部の意志を色濃く反映している。変形が示すのは、抑圧された現実認識の更新であり、改稿を経た本作には、文学を通して変革への可能性をもたらし社会に寄与しようとする安部の実践が、思想と形式の両面において結実しているのである。

¹ 水永フミエ「安部公房『デンドロカカリヤ』論」(『山口国文』山口大学人文学部国語国文学会、85)

² 栗山博子「安部公房『デンドロカカリヤ』論」(『大谷女子大國文』大谷女子国文学会、94・3)

³ 田中裕之「『デンドロカカリヤ』論——〈植物病〉の解明を中心に——」(『国文学攷』広島大学国語国文学会、90・12)

⁴ 斎藤朋誉「初期 安部公房の変貌——『デンドロカカリヤ』の生成——」(『国学院大学大学院紀要』国学院大学大学院、12)

⁵ 上総英郎「オプティミストの変貌」(『三田文学』三田文学会、68・3)

⁶ 宮本育子「コモン君の不安と読者の不安——安部公房文学における、作品と読者の関係について——」(『葛野』京都外国語大学、98)

⁷ 鳥羽耕史『運動体・安部公房』一葉社、07・5

⁸ 渡辺広士「アヴァンギャルドの迷路——安部公房論——」（『文芸』河出書房新社、73・9）

⁹ 解放「GHQによる検閲への安部公房の眼差し——『牧草』と『デンドロカカリヤ』の改稿を通して——」（『言語・地域文化研究』東京外国語大学大学院総合国際学研究所、20・1）

¹⁰ 本多秋五『物語戦後文学史 完結編』新潮社、65

¹¹ 岡庭昇「変身の論理」（『第三文明』第三文明社、77・9）

¹² 安部公房・上野光平・小林明・関根弘・中田耕治・中野泰雄・宮本治「二十代座談会 世紀の課題について」（『綜合文化』真善美社、48・8↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

¹³ 鳥羽耕史「安部公房の戦後——真善美社から（世紀の会）へ」（『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、03・4）

¹⁴ 吳美征『安部公房の（戦後）——植民地経験と初期テキストをめぐって』クレイン、09・11

¹⁵ 安部公房「瀋陽十七年」（『旅』日本交通社、54・2↓『安部公房全集4』新潮社、97・11）

¹⁶ 安部公房「今、私は何を主張するか」（『文芸』河出書房新社、52・6↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

¹⁷ 安部公房「世紀の歌」（一九49・3↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

¹⁸ 高木光子「安部公房「デンドロカカリヤ」試論」（『續』『續』の会、04・3）

¹⁹ 安部公房「平和について」（『次元』次元社、48・8↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

²⁰ 安部公房「芸術の運命」（『BEK』50・6↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

²¹ 安部公房「ドストエフスキイ再認識について」（『国際タイムス』48・9・11↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

²² 安部公房「平和について」（『次元』次元社、48・8↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

²³ 解放「GHQによる検閲への安部公房の眼差し——『牧草』と『デンドロカカリヤ』の改稿を通して——」（『言語・地域文化研究』東京外国語大学大学院総合国際学研究所、20・1）

²⁴ 鳥羽耕史『運動体・安部公房』一葉社、07・5

²⁵ 安部公房「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ！（『世紀ニュース』49・7↓『安部公房全集2』新潮社、97・9）

²⁶ 安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルタージュの意義」（『理論』理論社、52・8↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

²⁷ 安部公房「痘痕のミューズ」（『文学界』文芸春秋新社、52・10↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

²⁸ 安部公房「闘いは明日から始まる——破防法は人々を黙らせはしない」（『早稲田大学新聞』早稲田大学雄弁会、52・6↓『安部公房全集3』新潮社、09・3）

²⁹ 安部公房「衆院選挙のあとに」（『現在』現在の会、52・10↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

³⁰ 安部公房「衆院選挙のあとに」（『現在』現在の会、52・10↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

³¹ 安部公房「アヴァンギャルド文学の課題」（『希望(L. ESPoir)』エスポワール社、52・5↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

³² 安部公房「僕の小説の方法論」（『希望(L. ESPoir)』エスポワール社、52・1↓『安部公房全集3』新潮社、97・10）

【第二部】都市への眼差し

一、インターナショナルリズムの目覚め

【第一部】では、安部が戦後日本と向き合い、自己の実存を把握する過程を経て、文学を通じて現実認識の方法を大衆へと開こうとした歩みを、初期作品を通して検討した。【第二部】では、共産党からの離脱を経て、安部がその視線を戦後都市空間における疎外された存在へと向けていく中で執筆された作品群を取り上げる。

一九五五年に開かれた「第6回全国協議会」において、日本共産党は従来の極左冒険主義、左翼セクト主義、党内官僚主義に対する自己批判を行った。旧国際派との党内の再統一を果たした日本共産党は、武装闘争路線を放棄し、民主統一戦線による平和革命路線へと再び舵を切ったのである。しかし、一九五六年、フルシチョフのスターリン批判によってコミンフォルムが解体されると、党の内部でもさらなる自己批判が求められるようになっていく。特に、同年に起きたボズナン暴動や、ハンガリー動乱におけるソ連の軍事介入とその顛末は、共産主義という思想そのものを根底から揺るがす出来事として、多くの知識人に衝撃を与えた。一九五一年の入党以来、共産主義運動に傾倒してきた安部にとっても、こうした出来事に対して無関心ではいられなかった。党の理論と現実との乖離、そして共産主義への失望は、安部の文学的課題や方法にも大きな転機をもたらすこととなる。

たとえば、日本共産党がハンガリー動乱においてソ連軍の介入に肯定的に捉えたことに対して、安部は「自己批判をふくめた表明」を行い、そのうえで「大衆に問題を投げかけなければいけない」と批判した。安部はこの事件に関し、「ワルシャワ条約をハンガリー人民の主体的要求にする思想闘争が先行」するべきであったと主張し、「大衆の革命的エネルギーを信頼して組織して行く根本が」共産主義に欠落していることを問題視する¹。安部が重要視したのは「たとえそれがいかに盲目的であり、矛盾に満ちていようと、そこにある大衆のエネルギーを信じ、その上

に立つ真の大衆になる」²という姿勢であった。安部の眼には、当時の日本共産党は既に大衆から乖離しており、彼らの思想を変革へと導く力を失った存在として映っていたのである。

安部と共産党の別離を決定的なものとしたのが、一九五六年におけるチェコスロヴァキア作家大会への派遣の経験であった。新日本文学会の代表としてチェコスロヴァキアを訪問し、さらに東欧諸国を周遊した安部は、帰国後その旅の中で最も印象的だったものとして、チェコ人の「意外なほどの民族主義」を挙げている。安部の目にした「民族主義」は、ともすれば他民族に対する「偏見」をも多分に含むものであった。しかし、坂堅太が指摘するように、安部は「境界」との対決という契機を孕んでいる点で、民族的偏見というマイナスの形で表されるナショナルリズムに積極的な可能性を見出そうと³している。安部は、日本と東欧諸国の最大の違いを「国境」の有無に見出す。国境を持つ国家では、そこに生きる人々が「自己を限定」し「自分を強く意識」することによって「民族主義」が育まれる。一方で、「国境」に「とらわれることによって逆に脱出をこころみる」ことで、「根強くまた自覚的」なインターナショナルリズムが形成されるのである⁴。

対照的に、日本は周囲を海に囲まれており明確な国境を持たない。このことが、「民族主義」に裏付けられた「愛国心」を根付かせにくくしている。代わりに、封建的な体制の下で育まれた「藩閥意識」こそが、日本人の連帯の基盤となってきた。日本人は、「外」への国境を持つことなく、「内」に向かって閉じた国境を形成し、国家ではなく「藩」、すなわち地方としての意識を強めて行っただけである。安部は、このような状況では真の「国家概念」は成立し得ないと考え、「藩閥概念の崩壊」が必要であると主張する⁵。

このような認識の背景には、日本における真の「インターナショナルリズム」の芽生えへの期待がある。安部は、日本人の本質を「根ははるかインターナショナルな性格」と見なし、戦後アメリカによって「国内に外国がつくられ、民衆が国境を意識」するようになったことを通して、日本に「本物のインターナショナルリズムが育ち始める」ことを期待し

ていた。鳥羽耕史は、安部の主張が示す「日本の国民として仮構されているものの中にも、民族集団の差異が見出されていく」という点が、「今日の問題を先取りしているようにさえ見える」と指摘している。⁶「アヴァンギャルドの精神」を「国際性と民族性の結合の法則を意識化してとらえること」と定義する安部にとって、内と外両方へと開かれた日本という空間は、「世界の芸術戦線のフロンティア」になり得る潜在性を秘めていたのである⁷。

安部は、日本人が「国境」を持たないがゆえに「民族主義」を形成し得ないという「孤独な部分」を、戦中に満洲で体験した自身の「孤独」と重ね合わせている⁸。東欧を訪れた当初、安部はその風景に「平凡で日常的」な印象しか抱かなかった。それは、すでに「文学と科学によって外国を内側から知る準備がすでにできていた」ためであり、幼少期を満洲で過ごした経験が安部のまなざしを外部に向かわせず、内面へと沈滞させていたからである。しかし安部にとって「真の内部は外部が存在するところ」にだけ存在する「ものであり、このときの彼は「外国にいながら実は日本に在るのと同然」だと感じていた⁹。

だが、東欧で目にした「民族主義」は、こうした感覚に大きな変化をもたらす。安部が日本人に対して国境の意識を通じてインターナショナルリズムへと向かうことを求めるのは、まさに彼自身が東欧において経験した変化を重ねているからである。かつて満洲において、終戦後の「完全な無政府状態」が安部の視線を内面から外部へと転じさせたように、ここでも「民族主義」という契機を通じて、再び外部へと向かうまなざしと呼び覚まされている。東欧体験は、安部にとって「国家」や「民族」の在り方を再考する転機であり、満洲と東欧という「外部」の地を経由することで、彼は日本の国家意識を相対化し、それを超克する視座を獲得していったのである。

東欧から帰国した安部は、急速に共産党との距離を取り始める。その大きな契機となったのは、チェコスロヴァキア作家大会において安部が目の当たりにした、「妥協と勇気の欠乏からおこる作家の墮落」への自己批判であった。この体験を通じて、安部は「作家は自分がその病氣から

回復すると同時に、大衆の声と心を聞かねばならぬ」という自覚をより一層強くしている¹⁰。また、東欧体験は、「構造分析の貧困さ、ゆがみ」に起因する、「日本の内部構造」に対する日本共産党の独断的な見解への批判意識を安部に芽生えさせた¹¹。一九六一年には、「新日本文学会」の文学者が中心となった「真理と革命のために党再建の第一歩をふみだそう」、花田清輝や針生一郎らと連名で発表された「日共全党員に訴える」、さらに「革命運動の前進のために再び全党員に訴える」など、共産党への批判的な意見書に立て続けに名を連ねる。こうした動きの末、一九六二年には花田、針生らとともに共産党から除名されるに至った。

同じく一九六一年、「日本共産党第8回大会」において、再びアメリカの占領に対する闘争の必要性が共闘されたことを受けて、安部は除名直後に「党の平和路線は問題なく狂って」と批判し、「政治的にもぼくが見ても、いまの日本が置かれている立場の分析もなく、方向がまるで見失われている」と断じている¹²。労働者に対する独断的な視点、そして国際情勢と民族意識を踏まえた自己批判の欠如。そのような空虚な「平和路線」こそが、安部と共産党との決定的な断絶を生んだ最大の要因だった。

このような体験を経て、一九五〇年代後半以降、安部の政治観および文学観には微妙な変化が見られるようになる。一九五八年に大江健三郎、三島由紀夫と行った座談会「文学者とは」の中で、安部は大江の作品に「なかなか政治性がある」と一定の評価を与えつつも、「文学者なんて強力な政治の前にはまったく無力」であると述べる。安部によれば、文学者が政治的な影響力を発揮できる背景には、労働組合や社会主義運動といった「政治的な援護力」があり、理想的には「政治家のほうが偉くて、小説家などはあとからあるパートを持って迷惑がからないようにやって」いくのが理想という立場を示している¹³。また、一九六一年の座談会「文学運動の課題と展望」においても、労働大衆の中に存在する「ある可能性に転化する直前のエネルギー」を導くのは政治の役割であり、「文学者がまず率先してイメージを描くことは不可能であると述べている¹⁴。ここからは、「作家たろうとすること」自体が「政治的」である

と捉えていたかつての認識から距離を取り始めている様子がうかがえる¹⁵⁾。

ただし、この変化は安部が文学に対する政治の優位性を一方的に肯定したことを意味しない。注目すべきは、政治が大衆のエネルギーを導いたときに、文学者側は「その動きではとらえきれないいろんなものが出てくる、そういう部分を受け持つ」¹⁶⁾と述べている点である。政治と文学の役割を明確に分離し、政治の変革過程で見落とされるような側面にこそ文学が目をつけるべきであるという姿勢がそこにはある。安部は、「政治と文学、あるいは組織と文学というような単純な図式には、もう飽きあきした」と語り、「作家はあらゆる疎外とたたかうのが本質」であると強調している¹⁷⁾。

このような視点の転換こそが、一九六〇年代以降の安部が都市の連帯や失業者といった主題に関心を向けるようになる出発点であったと考えられる。その後の作品群については、共産党からの「転向」と見る向きも多いが、佐伯彰一は「コンミニズムの政治観が、現実透視のための有効な武器と、安部の眼にうつった一時期があったことは確かだが、安部の大好きな出発や脱出の一つのバネという以上ではなかった」と指摘し、「政治的な風刺家としては、明らかに失敗した」と断じている¹⁸⁾。したがって、ここで問うべきは政治的な転向であるよりも、むしろ文学的な方法の模索であったと言うべきであろう。

二、戦後都市空間の連帯

一九六〇年代に入ると、安部は創作上の関心を都市へと移行させ、作品内でも都市空間の表象が繰り返し現れるようになる。ここで重要なのは、安部の作品における都市が、単なる寓意ではなく具体的な実体として描かれている点である。【第二部第四章】で論じる『他人の顔』（講談社、64・9）及び【第二部第五章】で論じる『燃えつきた地図』（新潮社、67・9）の二作は、とりわけ明瞭に同時代の都市に対する安部の関心が具体的なかたちで表れた作品である。この関心は、都市建築の専門

家たちとの対話にも表れている。たとえば、一九六一年に安部は、川添登、菊竹清訓、田辺員人、丹下健三らと都市計画の現実的課題について議論を交わしている。この座談会の中で安部は、市民の要求が「微視的」であり、「相対的な構想力が欠けている」ことを問題点として指摘した上で、「市民の主体的参加なしに、都市の再編成」は不可能であり、「市民をそうした構想力に向って組織する、意識的な運動が必要」であると主張する¹⁹⁾。

同座談会の中で、安部は同時代の都市をめぐる概念として、個人の住居や工場の生産といった「各単位の積み重ねの総和が、たまたま異常に膨大になった」ものとしての「帰納的都市」と、「新しい都市概念」から構想される「演繹都市」の二つを挙げている。この二つの都市概念は、「帰納的都市」が市民の構想力によって下から形成される都市、「演繹都市」が国家的構想によって上から形成される都市と捉えることができるだろう。安部は「どっちが正しいと割り切ることなくして、この二つをどう弁証法的にとらえていくか」が問題であると述べている²⁰⁾。そのためには、「演繹的都市」もまた対立するものとして成立するだけの構想力を備えていなければならない。安部が市民の主体的参加を「都市の再編成」における必須条件として強調する理由はこの点に求められる。ここには、かつて大衆を変革へと導こうとした安部の政治的問題意識が、都市計画というよりアクチュアルなものへと引き継がれていることが表れている。

安部が同時代の都市空間を問題化する際、その対立項として浮かび上がるのが「農村共同体」である。安部は戦後の都市、特に東京の特質として、行動経済成長期に多様な立場の人々が流入し、絶えず変化し続ける「流動」的な空間であると述べた²¹⁾。このような都市空間においては、共同体における連帯の在り方もまた更新されるべきだが、未だ「農村の連帯意識」が残存していることを安部は指摘する。それはファシズムに接続し得るような、「以前からのセクト主義、ナワ張り根性」として都市に現れるものである²²⁾。

一見すれば、都市社会における連帯は稀薄で「バラバラ」なものに見

える。しかし安部は、「人間と人間の関係」はむしろ「農村社会より都市社会のほうが緊密」であり、しかも「農村社会のようにべったり」した関係ではないと述べている²³。「ほとんどの文化が農村的な人間関係の上にしだいに積み重なってきた」がために、「現在の状況のアナロジーをなにかの形で農村的構造に求めようとする傾向」が根強く残っている。しかし、同時代の都市社会はすでにそのような構造では捉えきれず、その乖離の中に「都市に住む人間の、ある意味ではストレスというか、苦しさ」が生じてしまうのである²⁴。

このような農村的構造を乗り越え、新たな都市的連帯を築くために必要なものとして、安部は「他人」という存在に焦点を当てた。農村共同体において、人々は互いに密接に繋がりが合い、その関係は極めて緊密である。安部はこのような関係性を「隣人思想」と呼び、その思想のもとでは「他人というのは、むしろ敵という概念に近づいていくる」のだと指摘する²⁵。つまり、「他人」は排除されるべきものとして共同体の外部に追いやられてしまうのである。

安部はこの「隣人思想」を、戦後都市社会における人間関係の変容にとって大きな障害になるものであると捉えた。近代産業の発展は、従来の地域共同体を崩壊させ、人びとを「他者と直接ストレートにコミュニケーションしなければならぬ」都市空間へと「引きずり込」んだ。その中で必要なのは「隣人ではない他者の組織」を作ることである。にもかかわらず、人びとの意識には未だ農村的な「隣人思想」が残っており、「他人」との新たな関係は肯定的に捉えられていない²⁶。安部が主張するのは、隣人の連帯を強化することではなく、むしろ「赤の他人とわれわれとの関係をむしろ肯定的にとらえて、隣人を否定するという、逆の操作」の必要性である²⁷。都市における新たな連帯は、「赤の他人」との関係を肯定的に捉え直すことによってこそ成立し得る。このような立場からすれば、「人間のつながりを回復」するという発想こそが「非常にネガティブなもの」として批判の対象となる²⁸。安部にとって都市における連帯は、回復されるものではなく、むしろ新たな関係性として創造されるべきものである。こうした思考の在り方は、現実を常に再構成しようとする

る安部の現実認識の姿勢と共鳴する。都市の連帯を新たなものとして捉え直すことは、一貫して展開されてきた安部の方法的実践、すなわち現実そのものをどのように捉え、語り直すかという探求にも重ね合わせることができるのである。

三、「根なし草」の視点

農村共同体的な「隣人思想」の背後に潜むものとして、安部が排撃の対象としたのがナショナリズム教育である。実現には至らなかった映画『けものたちは故郷をめざす』の脚本を担当する予定であった恩地日出夫との対談「作家と情熱」において、安部は次のように述べている。

たとえば終戦後日本の、つまり日本人のイデオロギーとか、日本人の思想というようなものがいろんな形で変遷をたどってきているけれども、つまりなぜ、日本人に限らず、もっと広げていえば、なぜつまり何々人が何々人でなければいけないのか、国家とか民族は何かという問題ですね。それがいろんな形で問われているわけでしょう。最近わりにそれを問わず簡単に、愛国心とはいわないけれども、つまりやや日本人が日本人として自分たちを意識するということが自明の理であるかのように変わってきましたね、最近。それは一種の道徳教育とか何とかが実際には道徳でも何でもなくて、一種のナショナリズム教育に変わってきている、そういうことは根源的に考えてみるとなぜそうなのか、なぜエックス国人がエックス国人でなければならぬのかという問いは、これは現在つまり否定するか肯定するかは別にして、のつぴきならない問題なんだと。²⁹

安部が問題視するのは、国家や民族の在り方を問うことなく、「日本人である」ということを自明視させる「ナショナリズム教育」である。安部は地獄共同体的な「隣人思想」から生まれる国家意識は、非常に希薄なものであると指摘する。「隣人思想」を拡大した先に「日本人というイ

メージ」は存在せず、そこにあるのはただ「理屈」だけである。だからこそ、「ナショナリズム教育」によって育まれる「日本人」あるいは「日本人としての連帯感と考えられているもの」に対して、徹底した疑いを持つべきだと安部は主張するのである³⁰。このような姿勢には、呉美征が指摘するように、「五〇年代から求められてきた単一国家的な夢を問い直し、右傾化するナショナリズムのムードを執拗に拒絶」するという³¹、安部の一貫した政治的立場が見てとれるだろう。

安部は日本人の愛国心の特徴について、それが「ある別な種類の人間を叩くための武器」として機能し、「必ず排他的な憎悪に満ちた言葉」で語られると指摘する。このような「敵味方概念」を前提とするナショナリズムに安住するのではなく、そこに疑いの目を向けるこそが、現代を描く作家に求められる態度であると安部は言う³²。

こうした「敵味方概念」は、安部の思考の中で「正統と異端」という二項対立へと拡大されていく。一九六八年に『中央公論』誌上で連載され、一九七一年に刊行されたエッセイ『内なる辺境』（中央公論社、71・11）において、安部は国家と国民の関係について論じている。同時代の国家は「定着」を基盤としており、「本物の国民」は「農民的な姿」で現れる。その一方で、「贋」の国民は、都市にむかつて追い出され、都市は「内なる辺境」として周縁化されてしまう。農村共同体的尺度から生じた「本物」と「贋物」という対立構造は、やがて「正統」と「異端」という価値観へと拡張される。安部によれば、「異端」は、「正統」が自己確認のために創り出した踏み絵」であり、国家は「本物の国民」を「正統」とするために、そこから逸脱する存在を「異端」として排除していく³³。こうした国家概念、すなわち「他者を排除することによって内部を固める」共同体意識そのものを問い直すことで「拒絶反応」を引き起こすこと。それを繰り返すことによって、共同体の外にある存在、すなわち「根なし草（デラシネ）」への「拒絶反応を完全に除去」すること。それこそが、安部の文学が目指すものであり、そのときにはじめて、近代の終焉が訪れると安部は考えているのである³⁴。

興味深いのは、こうした安部の都市的連帯への問題意識は、国外体験

を通じて深まっていたことである。安部は一九六四年にソ連を訪れ、三週間滞在したのちドイツやチェコを巡り、さらに英訳版『砂の女』出版記念としてニューヨークを訪れている。安部はモスクワとニューヨークにおける自身の滞在を、「風に吹かれた水の上のピンポン玉のように通り過ぎた」と表現しており、そうした都市との接点の稀薄さは東京においても変わらないと述べている。この希薄さに通底するのは、「人間相互の関係が、複雑化、もしくは異常化」したことによって引き起こされる「孤独」である。安部にとつてこの「孤独」とは、「他人」同士の連帯の中で生じるものである。安部が「孤独からの回復ではなく、孤独を当然のもの」とみなして、それを進んで引き受け、未知の新たな通路を探索する精神」が重要であると述べるとき、そこには「隣人思想」的な共同体への回帰を否定する態度が表れている³⁵。

このような思想の背景には、安部の満洲体験を見ることが出来る。利沢行夫は、満洲における「郷土喪失体験」を「現代人の状況として普遍化し追求することに」に安部文学の創造の契機を見ているが³⁶、一九五〇年代の東欧体験のように、安部はモスクワとニューヨークといった異国の都市においてもまたそうした体験を反復している。安部にとつて国家や「日本人」のような民族的共同体への帰属は疑われるべきものであり、それを改めて自覚することは、自身の「根なし草」としての意識を強める契機となった。だからこそ安部は、都市の「孤独」と向き合い、それを肯定しようとするのである。

このような意識の深化は、安部の作家的出発点の再確認へと繋がっていく。一九六五年にデビュー作である『終りし道の標べに』を大幅に改稿し冬樹社から再刊した安部は、その「あとがき」の中で「やはりこの作品を、私の出発点として認めざるをえない」と語り、そこに「いまなお私の仕事をつらぬいて通っている、重要な一本の糸のはじまり」を見出している。共産党からの離党を経て都市へと問題意識を焦点化していく中で、安部が試みたのは「転向」ではなく、むしろ「再帰」であった。

それは、自身の出発点をあらためて照射し直すことで、戦後の共同体やナショナリズムといった現実の制度や価値観への懐疑を深めていく姿勢

そのものである。安部が『終りし道の標べに』を再構成したことは、そのような「再帰」の文学的実践として読むことができるだろう。

安部は農村共同体的な「隣人思想」を破壊し、都市的な連帯としての「孤独」を肯定することを試みた。その文学的実践の在り方を端的に示すのが、「他人を再発見するために隣人を破壊するという作業には、自分の内部の孤独を掘り下げ、外にある日常性を相対化して、日常性を危険なものに変容させていく作家の思想が必要」であるという安部の認識である³⁷。ここに見られるのは、単なる共同体の否定ではなく、「日常」の在り方にそのものに疑問を差し挟む視点である。そして、この「日常の相対化」こそ、まさに安部が一九六〇年代において繰り返し探求した文学的テーマであった。【第二部第三章】で取り上げる『砂の女』（新潮社、62・6）は、砂の部落と主人公・仁木順平の関係の変化を通して、現実の相対化を試みた作品である。

日常性に安住することは、その秩序から逸脱する異常性を「拒否し敵視する」態度へと繋がる。このメカニズムは、「隣人思想」が共同体の外にある他者を排除する構造と軌を一にするものである。安部はこうした安定化した日常を疑うこと、すなわち「仮説」を立てることによって、「日常は活性化され、対象化され」、人びとの「意識」は強く揺さぶられると述べている³⁸。そして、そのような「現実をあたらしい照明でてらし出す反逆と挑戦の文学伝統」に基づく態度こそが重要なのであり、その「今日的表現」であるとして安部はSF小説を高く評価する³⁹。ここで安部が重視しているのは、新たな現実認識の方法である。安部にとって文学の役割とは、「現実と見えない世界、現実にあらざる世界を描いて、それを透視してまた全然ちがった現実を見るための仮説」を提示することであつた⁴⁰。ただし、ここでいう「仮説」とは、必ずしも「反日常的なもの」を意味しない。安部自身が「ごく日常的なもののなかにも、出会いの角度しだいでは世界観をあらためさせられるくらいの驚異がひそんでいる」⁴¹と述べるように、その作品世界にはむしろ、「日常性」を描き出すことで、日常を異化し直す構造が表れている。以上をふまえ、【第二部】では、『砂の女』『他人の顔』『燃えつきた地図』の三作品を通して、安部

が小説家として、戦後都市空間における共同体をいかに捉え直し、その中での連帯の在り方をどのように構想していたのかを検討する。あわせて、その探求を通じて、安部が文学によっていかなる形で社会に寄与しようとしたのかを明らかにしたい。

¹ 安部公房・埴谷雄高・大西巨人「ハンガリー問題と文学者」（『新日本文学』新日本文学会、56・11↓『安部公房全集 6』新潮社、98・1）

² 安部公房「ヘコミニストに問う」（『キング』講談社、57・2↓『安部公房全集 7』新潮社、98・2）

³ 坂堅太『安部公房と日本―植民地／占領経験とナショナリズム―』和泉書院、16・10

⁴ 安部公房『東欧を行く――ハンガリア問題の背景』大日本雄弁会講談社、57・2↓『安部公房全集 7』新潮社、98・2

⁵ 安部公房「芸術の革命――現代文学の課題」（『現代文学講座第1巻』飯塚書店、58・9↓『安部公房全集 9』新潮社、98・4）

⁶ 鳥羽耕史『運動体・安部公房』一葉社、07・5

⁷ 安部公房『東欧を行く――ハンガリア問題の背景』大日本雄弁会講談社、57・2↓『安部公房全集 7』新潮社、98・2

⁸ 安部公房「芸術の革命――現代文学の課題」（『現代文学講座第1巻』飯塚書店、58・9↓『安部公房全集 9』新潮社、98・4）

⁹ 安部公房『東欧を行く――ハンガリア問題の背景』大日本雄弁会講談社、57・2↓『安部公房全集 7』新潮社、98・2

¹⁰ 安部公房『東欧を行く――ハンガリア問題の背景』大日本雄弁会講談社、57・2↓『安部公房全集 7』新潮社、98・2

¹¹ 安部公房・中野重治・小林勝・岡本潤・国分一太郎・武井昭夫「文学

- 運動の課題と展望」(『新日本文学』新日本文学会、61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ¹² 安部公房「(日共を除名された安部公房氏)」(『東京タイムス』62・2・15↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ¹³ 安部公房・三島由紀夫・大江健三郎「文学者とは」(『群像』講談社、58・9↓『安部公房全集9』新潮社、98・4)
- ¹⁴ 安部公房・中野重治・小林勝・岡本潤・国分一太郎・武井昭夫「文学運動の課題と展望」(『新日本文学』新日本文学会、61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ¹⁵ 安部公房「政治・文学」(『三田文学』酣燈社、52・8↓『安部公房全集3』新潮社、97・10)
- ¹⁶ 安部公房・中野重治・小林勝・岡本潤・国分一太郎・武井昭夫「文学運動の課題と展望」(『新日本文学』新日本文学会、61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ¹⁷ 安部公房「(人物カルテ)」(『社会新報』日本社会党、62・3・11↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ¹⁸ 佐伯彰一「安部公房・その想像力の原質」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・1)
- ¹⁹ 安部公房・川添登・菊竹清訓・田辺員人・丹下健三「新しい都市像を求めて」(『中央公論』61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ²⁰ 安部公房・川添登・菊竹清訓・田辺員人・丹下健三「新しい都市像を求めて」(『中央公論』61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ²¹ 安部公房・川添登・菊竹清訓・田辺員人・丹下健三「新しい都市像を求めて」(『中央公論』61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ²² 安部公房「(周囲に対する“おびえ”)」(『朝日新聞』62・6・10↓『安部公房全集16』新潮社、98・12)
- ²³ 安部公房・伊藤整「人間関係におけるアレルギー反応」(『雲』現代演劇協会、67・9↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)
- ²⁴ 安部公房「変貌する社会の人間関係」(『国際交流』国際交流基金、79・9↓『安部公房全集26』新潮社、99・12)
- ²⁵ 安部公房「文学の世界・映像の世界」(『週刊読書人』65・10・18↓『安部公房全集19』新潮社、99・4)
- ²⁶ 安部公房「私の創作ノート」(66・4↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
- ²⁷ 安部公房「文学の世界・映像の世界」(『週刊読書人』65・10・18↓『安部公房全集19』新潮社、99・4)
- ²⁸ 安部公房・佐々木基一・勅使河原宏「“燃えつきた地図”をめぐる」(『燃えつきた地図』新潮社、67・9↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)
- ²⁹ 安部公房・恩地日出夫「作家と情熱——原作者と演出家の間で」(『映画評論』映画出版社、65・8↓『安部公房全集19』新潮社、99・4)
- ³⁰ 安部公房「私の創作ノート」(66・4↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
- ³¹ 呉美征「安部公房の(戦後)——植民地経験と初期テキストをめぐる」クレイン、09・11
- ³² 安部公房「私の創作ノート」(66・4↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
- ³³ 安部公房「内なる境界」(『中央公論』中央公論社、68・11・12↓『安部公房全集22』新潮社、99・7)
- ³⁴ 安部公房「根なし草の文学」(『波』新潮社、69・9↓『安部公房全集22』新潮社、99・7)
- ³⁵ 安部公房「モスクワとニューヨーク」(『東京新聞』64・12・26

- ↓『安部公房全集 19』新潮社、99・4)
- ³⁶ 利沢行夫「虚数の論理——安部公房論——」(『批評』批評発行所、70・12) ↓『日本文学研究資料叢書 安部公房・大江健三郎』有精堂、74・5)
- ³⁷ 安部公房・大江健三郎「短編小説の可能性」(『世界』岩波書店、65・7) ↓『安部公房全集 19』新潮社、99・4)
- ³⁸ 安部公房「SFの流行について」(『朝日ジャーナル』朝日新聞社、9・23) ↓『安部公房全集 16』新潮社、98・12)
- ³⁹ 安部公房「仮説の文学」(『朝日新聞』61・6・3) ↓『安部公房全集 15』新潮社、98・11)
- ⁴⁰ 安部公房・小島信夫・安岡章太郎・大江健三郎「現代をどう書くか」(『群像』講談社、66・11) ↓『安部公房全集 20』新潮社、99・5)
- ⁴¹ 安部公房「ものの見方としてのドキュメンタリーについて」(『PLAYBOY 日本版』集英社、85・2) ↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10)

【第二部】都市への眼差し

第三章 『砂の女論』

——自己と風景の弁証法的対話

一

一九六一年一二月に日本共産党から除名された安部公房は、その後、『他人の顔』（新潮社、64・9）や『燃えつきた地図』（新潮社、67・9）といった書き下ろし長編作品を次々に発表することで、社会運動よりも文学活動に重心を移していった。その転換点に位置づけられるのが『砂の女』（新潮社、62・6）である。吉田永宏が『砂の女』を否定するか肯定するかは「即ち戦後文学の方向をも決定する」と述べたように¹、本作の評価は一九六〇年代の日本社会において「戦後」という時代とどのように向き合うのかという問いと密接に関わっていた。

本作にいち早く反応したのが、共産党員の津田孝である。津田は「主人公の内面世界が、現実からは断絶しており、孤独であり」「安部公房がえがいているのは、むしろ現実のたたかいから脱出し脱落した人間の心情に近い」と述べ、そこに描かれた現実変革を回避しようとする態度を批判する²。このような津田の批判は、本作発表の前年に決定的なものとなった安部と共産党との決別を背景にしている。対して、本作を高く評価した佐々木基一は、「ものと対決しながら、ものを変容せしめ」、「同時に、自らを変えてゆくこと」としての「創造という行為」を本作に見出し、「情況そのものを変革するためのたたかい」へと向かう主人公の姿があると指摘した³。

波瀾剛が「小説『砂の女』に対する評価は、新日本文学と日本共産党の「文学と政治」をめぐる対立を反映したものだといえよう」⁴と概括したように、津田と佐々木の評価の分裂は、戦後から続く「政治と文学」論争の流れを引き継ぐ。奥野健男はこのような状況に介入し、「新しい政治小説」として三島由紀夫の『美しい星』（新潮社、62）と共に『砂の女』を称賛した。「政治と文学」論争そのものを相対化する立場を取る奥

野は、両作が「政治と文学」理論とは無縁な場所から出現したという事実は、そのまま「政治と文学」論の不毛さ証明であり、今までの「政治と文学理論」への破産宣告であった」とする⁵。呉美姪が指摘するように、『砂の女』は「戦後文学論争」の中で、戦後文学の虚構性を指摘する論者たちによって、「戦後」的パラダイムの終焉を象徴するテキストとして取り上げられた⁶。本作は、六〇年代に転換点を迎えた「戦後」という時代意識に対して、文学はいかにして応答し得るかという指針を示すものとして受け入れられたのである。

こうした解釈は、いちちやく小島信夫が「流動体の砂は、つまり現代そのものである」⁷と指摘したように、「砂」という表象を同時代の社会状況と重ねるところに支えられている。磯貝英夫が「結局、読者は、この砂の国が、現社会の象徴図であることを思い知らされる」⁸と論じ、ウィリアム・カリーもまた「砂こそは、われわれがその中に生き、蠢き、自己の発見を迫られる現実——錯綜し、たえず流動しつづける現実全体のメタファー」であると指摘する⁹。このように『砂の女』は、砂の世界の寓意性あるいは象徴性が主な論点として解釈されてきた。

一方で、日野啓三が本作における「辞典的文章が作品全体の性質を微妙に規定し、内側から支えて」いることに注目し、「この作品の文章は、砂の客観的性質の独自さを巧みに利用して設定された状況を説明し保証するための『手段としての文章』である」と指摘するように¹⁰、作品の文体に言及する論も多い。本作に関する文体論は、蘆田英治が「テキストに能動的に参加し、その可能性を開いていくべき存在としての《読者》を、想定する必要がある」¹¹と述べるように、「読者」の存在を視野に入れてきた。刈部直の「砂の穴を相手にした男の「戦い」の記録を読むことで、読者もまた周囲の現実にある「灰色」の壁のありかを見さだめ、みずからの努力の向かう先を確認することができる」¹²という指摘や、沈俊の「読者はまさに、この主人公の思考の体験を自らに重ねながら、根本的な、展望の転換に直面していくことになる」¹³という指摘は、作品と読者の関係に光を当てている。

以上のように、従来の先行研究においては、『砂の女』の舞台である「砂

の部落」を「現代社会の寓意」と捉える解釈が主流となっている。こうした読みは、作品の外部に「現実」が自明なものとして存在することを前提としている。しかし、安部はもはや「現実」をそのように自明なものとしては捉えていなかった。たとえば、「政治と文学」の関係について語ったエッセイの中で、安部は「見たまま、感じたままの世界は、もう今日の現実にはなりえない。少なくとも変革しつつある現実を現わすものではない」¹⁴として、自然主義的なリアリズムを批判している。また、一九六〇年代における座談会においては、文学において記録の方法が取り入れられていることについて「自然主義以後、事実、真実というもの、つまり実在というものを把握することの困難さがかなり深まってきた」と語っている¹⁵。このように、一九六〇年代の安部の言説には現実への強い懐疑が確認できる。安部にとって「ありのままの現実」として捉えられる現代社会は存在しえないものだったのである。

このような現実の懐疑に対して安部はどのように向き合ったのか。注目すべきは、一九五九年のエッセイ「生きている辺境」の中で安部が次のように述べている点である。

ときどき人は間違える。とりわけ自然風景について、思いちがいをしている。風景を人間の外にある、人間と無関係なものとしてとらえたがるのだ。そこで人間のみにくさに対する自然の美しさ、といった対立概念も生れてくる。だが、実際には、人間の外にある自然などというものはありえない。あってもそれは風景ではない。風景と言った以上、たとえ人跡未踏の原始林であっても、それを風景として、捕らえている観察者がそこに介在しているはずである。その観察者の内部と自然の対立、対話が風景の内容なのである。¹⁶

安部は「自然風景」とはそれ自体として存在するものでなく、「観察者」に捉えられてはじめて存在するものと主張する。ここで言う「自然風景」とは、安部の現実観に照らしてみれば、「現実」そのものの比喩として読むことができるだろう。すなわち、風景とは観察者の主体的な視座

と、対象との関係性の相互作用によって初めて成立するものである。『砂の女』の主人公・仁木順平は砂の部落に閉じこめられ、その「現実」を観察する。ここに浮び上るのは、観察者Ⅱ仁木と自然風景Ⅱ砂の部落の対立にほかならない。したがって、本作の分析にあたっては、砂の部落という空間もまた、仁木の変化に併せて変化するものとして捉える必要がある。

以上をふまえ、本論では砂の部落という空間に対する仁木の認識がどのように変化していくのかを、「観察者」としての視線の変容を分析することから明らかにする。さらに、仁木と砂の部落の関係の変化に、対立と変化を通して現実を再構成する弁証法的な認識のプロセスを読み取る。その上で、本作を、一九五〇年代から一九六〇年代への転換期における都市社会の日常的・空間的な認識の変容を通じて、現実を捉え直そうとした安部の文学的な方法の転回点として位置付けることを試みたい。

二

物語は昆虫採集のために某県を訪れた仁木順平が、砂の部落に辿り着くことから始まる。「砂丘に村が、重なりあってしまった」部落は、常に飛砂の影響を受け続けている空間である。「女」が一人で暮らす家へと招き入れられた仁木は、部落の空間に侵食していく砂の特性を目の当たりにする。それは、家の中にまで降り注ぎ、家屋の木々を腐らせていく力を持つものであった。降り注ぐ砂から食事を守るために、食卓の上に番傘を開いて食事をするなど、部落の暮らしは、常に砂との共存を強いられる中で生み出された様々な「特別な風習」に貫かれている。

このような部落の「風習」を通じて現れる砂の特性に対して、仁木は自身の持つ既存の知識体系に基づいてそれを理解しようとする。以下は、家の天井に堆積する砂に関する仁木と「女」のやり取りである。

「そりゃ、天井に砂が積もっちゃ、具合わるいだろうな……だからと言って、砂で梁が腐るってのはおかしいじゃないか。」

「いいえ、くさりません。」

「しかし、砂ってやつは、もともと、乾燥しているものなんだよ。」

「でも、腐りますね……砂がついたまま、ほったらかしにしておいたら、買いたての下駄だって、半月もたたないで、融けてしまっただけで言いますからねえ。」

「わけが分らんね。」

「材木もくさるけど、いっしょに砂もくさっちゃうんですね……埋まった家の、天井板をはがしてみたら、中からキュウリでも出来そうな、よく肥えた土が出てきたって……」

「まさか！」男は、口をゆがめて、乱暴に言い返した。自分のなかにあった砂のイメージが、無知によって冒瀆されたような気がしたのだ。「ぼくは、砂のことについて、これでも、ちょっとばかり、くわしいんでね……いいですか、砂ってやつは、こんなふうには、年中動きまわっているんだ……その、流動するところ、砂の生命なんだ……絶対に、一カ所にとどまってなんかいやしい……水の中だって、空気の中だって、自由自在に動きまわっている……だから、ふつうの生物は、砂の中はどうして生きのびられやしません……腐敗菌だって、その点は、同じことです……まあ、言ってみれば、清潔の代名詞みたいなもので、防腐の役目はするかもしれないが、腐らせるだなんて、とんでもないことだ……まして、奥さん、砂自身が腐るだなんて……第一、砂ってやつは、れっきとして鉱物なんですよ。」

砂が材木を腐らせ、さらに自らもまた腐るという話を聞いた仁木は、「自分のなかにあった砂のイメージが、無知によって冒瀆された」かのような憤りを覚える。「ぼくは、砂のことについて、これでも、ちょっとばかり、くわしいんでね」と「女」に語る仁木の「砂のイメージ」を形成しているのは、「百科辞典」や「地質学書」といった文献から得られた砂の知識である。こうした文献は、外部の現実を一定の枠組みに当てはめ、絶対的に「明瞭な定義」を与えるものである。仁木にとって「砂」

とは、「岩石の碎片の集合体。時として磁鉄鉱、錫石、まれに砂金等をふくむ。直径2〜16mm」と定義され、「岩石の破砕物中、流体によってもっとも移動させられやすい大きさの粒子」以外のものではあり得ない。こうした「明瞭な定義」の枠組みから外れたものを、仁木は「無知」として拒絶しようとするのである。

こうした仁木の認識は、秩序づけられた現実が自明のものとして存在し、自身もまたその中に組み込まれているという意識に支えられている。部落に囚われるという「あまりにも常軌を逸した出来事」に直面した仁木は、自らの正当性を担保するために、「ちゃんとした戸籍をもち、職業につき、税金をおさめていれば、医療保険証も持っている」という社会的制度に依拠しようとする。これらの制度は、自身が社会秩序の中に属しているという「明瞭な定義」を与えてくれるものだからである。だからこそ仁木は、自身の監禁が「社会問題」としてその秩序を揺るがすものになり得ると考えている。

このように、現実を秩序化されたものと捉える仁木にとって、その枠組みから外れた砂の部落は、非近代的で「野蛮」な空間として立ち現れる。「女」の表情に対して「まったく、田舎の人間は、飾り気がない」と語り、砂掻きの様子を見て「こうした素朴な世界では、泊り客がスコップをにぎったところで、べつにどうということはあるまい」と述べる仁木の姿勢からは、部落の光景や人々の素朴で田舎的な在り方を、卑俗なものとする意識を読み取れる。さらに、家で裸で眠る「女」の姿を「ひどくみだらで、けものじみていた」と形容し、「現代の一角に、まだこれほどの野蛮が巣くついている」とは、夢にも思わなかった」と述べる仁木の視点には、部落の風景を都市的現実の対極にある異質な他者として外部化しようとする態度が表れているのである。

仁木が砂の部落において目にするのは、これまで彼が信じていた枠組みでは捉えきれない現実の姿である。部落での体験を通して、仁木の認識の枠組みは絶えず揺さぶられ続けることになる。しかし、仁木と砂の部落の間には、明確な断絶が存在している。部落を訪れた当初、仁木は人々やその風土には全く関心を示さず、部落の民から向けられる部外者

に対する「いぶかるような視線」に対しても、「関心があるのは、もっぱら砂と虫だけだった」として「一向に気に」しようとはしなかった。この時点での仁木は、自身とは無関係な外部として部落と距離を取り、風景の一部として眺めることも拒んでいる。仁木にとっての「現実」は、未だ絶対的なものとして外部化されており、砂の部落は自己との関係の中に位置づけられる風景、すなわち内的対話を通じて形成される現実の一部にはなっていないのである。

秩序づけられた自身の認識の外にあるものを排除し、遠ざけようとする仁木の姿勢には、安部が一九六〇年代に展開した「隣人と他人」に関する思想の反映が見てとれる。安部は、戦後の都市共同体的な連帯において、いかに「他人との関係」を築くかを問い続けた。当時の都市共同体は「隣人的な関係で結ばれ」ており、その中で「他人」は「敵という概念」に等しい。このような隣人的共同体において、「敵」を乗り越えるための手段とされたのが、キリスト教のように「隣人思想」を拡大していくことであつた。安部はそうした隣人の拡大を問題視し、「赤の他人」との関係肯定的に捉え、「隣人」をむしろ否定するべきであると主張する¹⁷。

『砂の女』における仁木の行動は、この安部の思想と対照的である。当初の仁木は、砂の部落を自分とは無関係な「他人」、すなわち「敵」として排除しようとする姿勢に貫かれている。そこには、「他人」との肯定的な関係を模索する安部の思想とは距離がある。他方で、仁木を「女」の暮す家へと監禁し、彼を部落の連帯の中へと取り込もうとする行為は、「隣人思想」によって「無制限に隣人を拡大していく」動きに他ならない。ここには、安部がこの時期に否定した二つの連帯の在り方、すなわち、農村共同体的な「隣人」の拡大と、「他人」の拒絶が同時に表れているのである。次節では、このような「隣人思想」に貫かれた空間である砂の部落において、仁木の「観察者」としてのまなざしがどのように展開するかを検討したい。

仁木は砂に関する「ある解説書」の中の、「水にしても、空気にしても、すべて流れは乱流をひきおこす」という記述に惹きつけられる。そこから「流動するイメージ」を喚起された仁木は、「言いようのない衝撃と、興奮」を覚えていく。流動する砂に囲まれた空間である砂の部落はしかし、流動性をもたない。「女」の言葉が示すように、砂掻きをしなければ家が「十日ももたずに、すっかり埋まつてしまう」というこの空間において、砂はむしろ「停滞」するものとして表れてくる。砂と部落の関係を目にした仁木は、そこに「古い生活様式」を見出す。この閉ざされた空間を支配しているのは、磯田光一が「主人公を新しく規制するのが砂丘の中にある「村の掟」である」という点は、注目に値する¹⁸と指摘するように、前時代的な農村共同体の在り方である。

仁木は「女」に対して、「古い生活様式」を捨て、穴の外を歩き回る自由を求めないのかと問いかける。しかし「女」は、「ほとほと、歩きくたびれてしまいました」と語り、穴の中から出る意志を持たないことを告げる。この言葉を聞いた仁木は、「十何年か前の、あの廃墟の時代には、誰もがこぞって、歩かないですむ自由を求めて狂奔したものだ」と述懐する。

ここでいう「廃墟の時代」とは言うまでもなく、敗戦直後を指す。人びとが家を失い、たえず「歩く」こと、流動することを余儀なくされた時代である。「女」にとって穴の外に出ることは、そのような「廃墟の時代」の生活に舞い戻ってしまうことを意味する。生活空間の流動性を受け入れることは、仁木にとって古い生活様式を切り捨て未来に漕ぎ出すことを意味するが、「女」には果てしなく歩くことを強いられた「廃墟の時代」に逆戻りすることを意味するのである。

砂の部落では「新生」というタバコが「配給」されているという挿話も興味深い。タバコは戦争末期から戦後直後にかけて極度に不足したが、ようやく一九四七年に「光」が復活し、「新生」が登場したという¹⁹。文字通り「新生」とは、戦後復興の最中で誕生した銘柄であつた。秋山駿は本作の時代背景について「戦後は終わった」という意識の日常的に成熟す

るのが、この昭和三十五、六年であり、それは一つの分水嶺をなす」²⁰と述べるが、これらのモチーフは、砂の部落の民がそのような「分水嶺」を通過しておらず、未だ過去の生活に執着していることを示している。

未来を拒否する砂の部落の民は、一樣に行政機構への不信感を持っている。飛砂の対策として砂防工事を提案する仁木に対して、部落の老人は「肝心の補助金をまわしていただかないことには、なんともなりません」とそれを斥け、「こんな、貧乏県に、なにが出来るもんですかね……私ら、はつきり愛想つかしております」と明確に否定の意志を示している。老人の消極的な態度は、「法治国家に住んでいる以上、救援を期待するのが当然である」という仁木の考えとは対照的である。行政機構による変化に期待せず、むしろ仁木を内部に取り込むことで既存の秩序の維持をはかろうとする砂の部落は、歴史的・社会的変化が停止した閉鎖的な共同体空間である。「愛郷精神」という時代錯誤的な理念が支配的であり、土地への「執着」を媒介に「隣人」を拡大していく「隣人思想」に貫かれたその空間には、農村共同体的な思想が残存しているのである。

砂の部落からの脱出を試みる仁木は、砂掻きを放棄し、穴の中に立て籠ることで、部落の秩序体系から逃れ出ようとする。仁木は、自身と部落の関係をあらためて対立的かつ緊張を孕んだものへと位置付け、そのうえで部落の民と対話の場を設けようとするのである。このような試みの中で、仁木は「なぜもつと、落着いた、観察者の気持になれないのだ！」と自身に呼びかけ、観察者の立場を取ることで風景としての砂の部落と対話を試みる。一見すれば、そこには「内部と自然の対立、対話」の契機が芽生えつつあると言えるだろう。しかし実際には、仁木は部落を風景として外部化し、他者化することで、自身と現実との間に距離を取ろうとしている。こうした対象化のまなざしは、むしろ安部が批判する自然主義的リアリズムの姿勢に近いと言える。ゆえに、穴の中に立て籠る仁木のもとには、部落の民との真の対話の契機はついに訪れることがないのである。

部落の民によって水を絶たれてしまったことで、仁木の穴への立て籠りは失敗に終わる。再び水を得るために砂掻きを再開した仁木は、「いざ

仕事にかかってみると、なぜか思ったほどの抵抗は感じ」なくなっていることに気が付く。ここには、少しずつ仁木が砂の部落の共同体の連帯の中に組み込まれて行く様子を見ることが出来る。こうして仁木が共同体の連帯に組み込まれて行く過程の中で、砂の部落という空間の姿も少しずつ変容し始める。

鉄とロープで手製の鉤縄を作った仁木は、四十六日ぶりに穴の外へと出ることに成功する。以下は、穴の上から部落の全景を仁木が見渡す場面である。

台所があり、火の燃えている竈があり、教科書をつんだ机がわりのリンゴ箱があり、台所があり、囲炉裏があり、ランプがあり、火の燃えている竈があり、破れた障子があり、煤のたまった天井があり、台所があり、動いている時計や止っている時計があり、鳴っているラジオやこわれたラジオがあり、台所と、火の燃えている竈があり……そして、それらの間にちりばめられた、百円玉と、家畜と、子供と、性欲、借用証書と、姦通と、線香立てと、記念写真など……恐ろしいほど完全な反覆……それが心臓の鼓動のように、生存には欠かすことのできない反覆であるとしても、心臓の鼓動だけが、生存のすべてではないこともまた事実なのだ。

部落の全景を見渡した仁木は、そこに映し出された生活の「完全な反覆」に対して、「そんな生活がありうることも、むしろ理解出来なくはなかった」と一定の理解を示している。しかし、日常的な細部を事細かに列挙してゆく叙述を通して、それらに取り囲まれた部落の風景を仁木は「どれい生活」として、そこに取り込まれることへの明確な拒絶を示す。ここでもやはり、仁木はその風景との対話には至っていない。部落の生活に見られる反復を否定し、そこからの脱出を変わず志向している点において、仁木にとってこの空間は未だ否定すべき他者として現れているのである。

仁木は部落からの脱走を図るが、砂丘に方向感覚を狂わされ、部落の

民の追跡から逃れようとして「砂あんこ」に落ち込んでしまう。「砂あんこ」は、迷い込んだ者を砂の中へと飲み込み、部落の民が「少しも手を汚」すことなく「他所者」を排除するシステムである。ここでは、部落の民個人意思ではなく、砂の部落という共同体が一つの意思をもって、仁木という他者を共同体の敵として排除しようとしている。安部は、日本人が持つ共同体意識がいずれも「地域的」なものであると述べている。

そして、「愛国心」や「郷土愛」のような「民族に対する愛情」は、しばしばそこに属さない「別な種類の人間」への「敵視」と結びついてしまふと指摘する²¹。「愛郷精神」によつて連帯を形成し、そこに属さない「他所者」である仁木を敵として排除しようとする部落の姿には、安部が否定する農村共同体的連帯の反映が色濃く表れていると言えるだろう。

仁木は「観察者」としての立場から、砂の部落を自身の外部にあるものとして対象化することで対話を果そうとした。しかし、その試みは仁木の持つ既存の認識の枠組みでは成立せず、さらに、砂の部落における共同体的連帯が示すのは、外部との対話を拒絶する構造であった。こうした対話を拒絶する共同体との関係に置かれる中で、仁木はもはや観察する主体としての位置を維持できなくなっていく。砂の部落は、隣人的連帯によつて結びついた変化を拒絶する閉鎖的共同体であり、都市的な秩序や主体的な視点からの観察という認識の枠組み自体を解体する場として機能しているのである。次節では、仁木と部落の関係の変化に焦点を当て、解体された仁木の認識の枠組みがどのように再編成されるのかを検討していきたい。

四

部落からの脱出に失敗した仁木は、再度の脱出を目指して「生活の單純な反復のなかに融けこ」み、部落の民の「意識から、消えさること」を試みる。これまで、砂の部落を自身にとつての外部として対象化し、「他所者」として関わりを否定してきた部落に対して、仁木はついに積極的な関与を結ぼうとするのである。この時点において、これまで部落を自

己の外部にある者として距離を取っていた仁木が、風景としての砂の部落との内的「対話」へと向かつていく可能性が示される。

「天井裏の砂はらいや、米をふるいにかける仕事や、洗濯」のような部落における「単調な手仕事」が「主な日課」となるなど、仁木は少しずつ部落での生活に馴染み始める。「繰返される砂との闘いや、日課になった手仕事に、あるささやかな充足を感じ」るに至つて、仁木と部落の間にほとんど距離は存在していない。しかし、部落の生活へと馴染んでいくにつれて、仁木は次第に「現状との馴れ合いにも、限りというものがある」と部落の風景に同化することへの不安も強めていく。「内側からの腐蝕」として感じられるこの同化に対して強い拒否反応を示す仁木は、「女」の内職に象徴される反復的な作業に「我慢のならない衝動」を抱き「ビーズ玉の箱をたたきおとし」てしまう。このように、仁木は部落に対して少しずつ自身を関係づけようとしつつも、両者の間には一定の距離が保たれている。

仁木の認識に大きな転換をもたらすのが、部落から掻き出された砂の行方に関する「女」との問答である。部落から掻き出された砂は、都市の工事現場に向けて内密に売られていた。そのことを糾弾する仁木に対して、「女」は「それまでの受身な態度とは、うって変ったひやかさ」で「かまひやしないじゃないですか、そんな、他人のことなんか、どうだって！」とそれを跳ねつける。「女」の態度に「むき出しになった、部落の顔」を見た仁木は、これまで自身にとつて「加害者」であった砂の部落に、彼らこそが見捨てられている存在であるという「被害者」の側面を見るようになる。このような認識においては、仁木もまた「加害者の片割れ」となる。

「自分と、部落との関係を、そんなふうにかえたことは、まだ一度もなかった」と記述される仁木の認識の転換は、彼の風景に対する視線の変化にも呼応する。仁木の中で「敵と味方」がはっきりと区別されていた「作戦地図」が、曖昧な「判じ絵」へと移り変わってしまうのである。現実には絶対的な実体ではなく、見る立場に応じてその姿を変化させる。このような相対的な視点による現実把握には、「ありのままの現実」を捉

えることの不可能性を主張する安部の現実認識が反映されているだろう。主体の認識に合わせて変化する現実の姿が、仁木と砂の部落の関係の変化、すなわち仁木と風景の「対話」によって描かれているのである。

仁木と風景の対話が極点を迎えるのが、彼が「女」との性交を迫られる場面である。穴の外へと出ることを望む仁木に対して、部落の老人は「女」との性交を部落の民たちに見せることを条件として提案する。「ほうっておけばいいんですよ!」と「女」は否定の意思を示すが、「自由に歩きまわれる地上」を求める仁木は無理矢理「女」に襲い掛かる。「女」ともつれ合いながら、仁木はその様子を見つめる部落の民たちを「自分のこと」のように感じ始める。仁木の中で「見られることと、見ること」との差は消失し、自己と他者の境界が曖昧なものとなっていく。仁木は部落と自己を同化させる、すなわち風景を自己の中に徐々に内面化していくのである。この同一化は、仁木の視点を外部から内部へと向かわせ、風景を自己を構成する一部へと転換させる。

「部落の顔」を表象する「女」へと向かっていくことは、「女」を媒介に部落との同一化をはかろうとする仁木の試みであるだろう。しかし「女」はそれを拒絶する。安部の言う「観察者」が行う風景との「対話」とは、互いに作用し合う相互的なものでなくてはならない。「女」がそれを拒むのは、仁木の行為が依然として「対話」たり得るものではなく、そこに「女」の意思が入り込まない一方的な対象化であったからに他ならない。

「女」に拒絶された仁木は、「砂にまみれ、うちのめされ」る。部落の民が満足することはなく、穴の外へ出るという仁木の望みも叶うことはなかった。仁木は、「すべてを委せきった、女の腕のなかで、自分はすべすべした平らたい河原の小石になる」のを感じ、「残った部分は、液化して、女の体に融け込んで」いく。「女」の拒絶を経て、仁木は風景としての部落と自己を重ね合わせ、外部化していた現実を自身の内部へと取り込む。仁木の主体は解体され、彼が持っていた部落を自己の外部として対象化する既存の認識もまた崩れていく。ここでの同一化は、自己と他者の境界の再編成として現れている。

安部は一九六一年七月に行われた座談会「現代文学の可能性」の中で、大江健三郎に対して「人間がいて砂漠が存在するのか、砂漠があつて、人間が可能になるのか」という問いを投げかけている。「それ、おんなじことですよ」という大江の返答を「いや、違う」と否定する安部は、続けて「変革するとか、闘うとか、そういう能動性をふくめて、外部の方が先にある。そして、両者の関係は、あくまでも弁証法的なものなんだ」と結論付ける²²⁰。ここで安部が志す「止揚」は、哲学的な統合の意味合いを帯びたものであるよりもむしろ、対立を通した一方的な対象化から相互関係への転換、すなわち「対話」による自己と「他人」の関係の変容として解釈できるものであるだろう。安部の言う人間と砂漠の弁証法的対立の構図が、仁木と「女」の関係を通して作中で展開されているのである。

砂の部落との関係の変化は、水の発見によって象徴される新たな視点の獲得へと仁木を導く。仁木は「希望」と名付けた、鴉を捕獲するための罠の底に水が溜まっているのを見つける。この発見によって仁木は、「穴の底であることに変わりはないのに、まるで高い塔の上のぼったような気分」、すなわち「穴の中にいながら、すでに穴の外にいるような」感覚を抱くに至る。仁木が得たのは、「穴の全景」を俯瞰するような巨視的な視点である。これまで仁木は、現実を「砂の粒子」のような断片であり、固定化された対象として捉えていた。ここに見られるのは、「異様に拡大された、細部」によって現実を認識するという微視的な認識の枠組みである。しかし、現実とは「砂」のように絶えず流動し、「モザイク」のように「距離を置いて見なければ」その全体像は捉えられない。仁木が獲得する「広角レンズをつけた眼」とは、見る地点によってその姿を変える現実を捉える眼にほかならない。

あいつや、同僚たちについても、そっくり同じことが言えた。これまで、思い浮ぶものといえば、異様に拡大された、細部ばかりであり、肉の厚い鼻の穴……しわだらけの唇……のつぺりした薄い唇……ひらいた指……とがった指……目のなかの星……鎖骨の下、

糸のようなイボ……乳房を走っている葦色の静脈……そんな部分ばかりが、やたらと真近にせまって、彼に吐き気をもよおさせてしまふのだ。だが、広角レンズをつけた眼には、すべてが小ぢんまりした、虫のようにしか見えなかった。あそこを這いまわっているのは、教員室で番茶をすすっている同僚たちだ。こちらの隅にはりついているのは、しめっぽいベッドの中で、タバコの灰が落ちかけているのに、まだ薄目のまま身じろぎしようとしもない、裸のあいつである。しかも、すこしの嫉妬もまじえずに、その小さな虫たちを、菓子型のようにだと思ったりする。菓子型には、輪郭があるだけで、中身はない。だからと言って、それに合わせて、たのまれもしない菓子を焼かずにいられないほど、律儀な菓子職人である必要もないわけだ。もし、もう一度、関係を回復することがあるとしても、それはすべてを御破算にしてからのことである。砂の変化は、同時に彼の変化でもあった。彼は、砂の中から、水といっしょに、もう一人の自分をひろい出してきたのかもしれない。

この新たな視点は、仁木の人間関係の捉え方にも及ぶ。仁木の「広角レンズをつけた眼」には、「あいつや、同僚たち」は「輪郭があるだけで、中身はない」「菓子型」のように映る。「それに合わせて」菓子を焼くこと、すなわちありのままの輪郭どおりに中身を捉えることがここでは否定される。仁木にとって、「もう一度、関係を回復する」ためには、「すべてを御破算にしてから」でなくてはならない。「他人」もまた、あらかじめそこに存在する自明のものではなく、関係を通じて絶えず変化する相対的な存在である。現実や他人は、自己の外部にあらかじめ存在する絶対的なものではない。このことに思い至った仁木は、自己と他者との関係そのものが、現実と同様に流動的なものであると認識するのである。ここで注目すべきなのは、仁木が自身の認識の変化をもたらすものを、「水の発見」ではなく、あくまでも「砂の変化」として捉えているという点である。砂の部落、すなわち沙漠は、もともと水をその内部に含んだ空間であった。しかし、既存の認識に基づいて砂の特性を捉えていた

仁木は、これまでその事実を見出すことができなかった。この点は、砂掻きのシステムを維持し続ける部落の民にとっても同様である。水の発見は、仁木の設置した罫によって、砂の毛管現象による吸引と蒸発の循環が偶然にも断ち切られたことによって引き起こされた。すなわち、仁木の行為が部落に変化をもたらし、その結果水が発見されたのである。

仁木は「観察者」として砂の部落と対峙し、「内部と自然の対立、対話」を経て、「水」という新たな現実認識へと至る。この認識の変化は、仁木だけにとどまらず、風景としての砂の部落にもまた変化をもたらす。水の発見は部落の従来のシステムを揺るがし、変革の契機となる可能性を孕んでいる。ここでは、現実を捉える主体の視点が変化することによって、現実もまた変容している。まさしく「砂の変化は、同時に彼の変化」であり、観察者と風景の間に形成される弁証法的な対話を経て、仁木と部落の双方に変革をもたらす新たな視点の象徴として「水」が獲得される。だからこそ仁木は、「砂の中から、水といっしょに、もう一人の自分をひろい出して」くるのである。

女の妊娠もまた、「砂の部落」の変化を象徴するモチーフである。部落を体現する存在としての「女」の身体の内面に新たな生命が宿するという出来事は、共同体の在り方にもまた変化が芽生える可能性を示唆している。しかし、それが子宮外妊娠であることは見逃すべきではない。「女」を通して表れる変化の「希望」は、それが子宮外妊娠であるがゆえに、結果的に実を結ぶ可能性が否定されている。すなわち、農村共同体における連帯は、次の時代へと引き継がれ得ないものとして描かれているのである。安部にとって農村共同体に見られる「隣人思想」は「絶滅しなければならぬ」ほどのものであった²³。部落における「愛郷精神」もこの「隣人思想」と重ねられるものであり、したがってそれもまた「絶滅」されるべきものである。だからこそ、女の身体に宿るはずの「希望」は、共同体の内部にとどまり続ける限りそれが成就することはない。子宮外妊娠によつて「女」が部落の外へと連れ出されることは、「希望」がもはや農村共同の内側には存在せず、外側へと向かうことでのみ見出されうることを暗示しているのである。

女が運ばれて行くのを見送った仁木は、縄梯子がなお穴に架かったままであることに気が付く。しかし、穴の上に登った仁木は、そこから脱走するのではなく、自らの意思で再び穴の底へと戻ることを選択する。だがこのことは、仁木が部落への帰属を受け入れたということを意味しない。仁木の手には、「行先も、戻る場所も、本人の自由に書きこめる余白」になった「往復切符」が握られている。ここで重要なのは、「往復切符の余白」が「自由に書きこめる」ようになっていくという点である。都市へと戻ることも、部落に留まることも選択しない仁木は、どこにも帰属することができないのではない。むしろ、仁木は今やどこにでも帰属することができる可能性を手に行っているのである。

「女」を通して部落の風景との内的対話を経たことで仁木の認識は変化し、部落の風景もまた変化した。当初は仁木を拒み、排除しようとする空間として立ち現れていた部落は、その眼差しが外部から内部へと転じたことによって、「希望」としての水を生み出す空間となった。風景Ⅱ現実観察者の認識によって構成され、認識の変化に応じてまた変化していく。だからこそ、現実を自明で固定的なものとして捉えるのではなく、観察者として対話すること、すなわち積極的な関与を重ねながら、ともに変化し続ける姿勢が求められる。そこには、流動する現実に応じて自らもまた変化し、その視点によって現実を読み替えていく、「根なし草」²⁴のようなあり方を肯定する安部の思想が確かに読み取れるのである。

五

作中の物語は、仁木が砂の部落に留まるという選択によって閉じられる。しかし、『砂の女』というテキストの最終部分におかれているのは、家庭裁判所による「失踪に関する届出の催告」と家庭裁判所の家事審判官による「不在者仁木順平を失踪者とする」「審判」の二枚の公的文書である。「昭和37年10月5日」という日付が付された二枚の公的文書は、仁木順平という男が失踪したという「事実」を改めて提示する。永野宏志が指摘するように、「日付から自ら物語内容を再構成する読みにも齟齬

を来させ、読者のすがりつく「現実」の読者自身による異化の方へとさらに踏み込ませる」この公的文書は、「常に受け手の「現実」を意識させる符牒」となり、読者に受け手としての立ち位置を喚起する作用を持つ²⁵。

また、この二枚の公文書は、改めて仁木を「失踪者」として位置付けるものである。このような枠組みは、本作の冒頭部においても示されている。本作の第一章第一節は、仁木の失踪から七年後の「民法第三十条によって、けつきよく死亡の認定」を受けた時点、すなわち末尾に置かれた家庭裁判所による「審判」と同じ時点から、仁木の失踪を評価しようとする外部の視点によって語られる。ここでは、「人間の失踪はそれほど珍らしいことではない」として失踪それ自体が普遍化され、その上で「精神分析にこつていた彼の同僚」によって、「厭世自殺説」が唱えられている。彼は昆虫採集への執着を「精神の欠陥」や「エディプス・コンプレックス」に結びつけ、「厭世自殺」という否定的な意味づけを仁木の失踪に与えている。こうした冒頭と末尾に置かれた外部の視点は、仁木の失踪についての認識の枠組みを形成しようとするものである。

しかし、作中において描かれる仁木の失踪は、決して「厭世」的なものではなく、むしろ積極的な現実への関与である。冒頭では死や否定のイメージと結びつけられていた失踪が、仁木の物語の中ではむしろ、新たな現実へと向かって行く肯定的なものとして描かれているのである。ここに見られるのは既存の認識の棄却と、新たな認識の獲得のプロセスに他ならない。こうした失踪の意味づけの転倒を通して、読者は仁木の変化の意味をただ受動的に受け取るのではなく、自らの読みのなかでその変化を追体験していく。ここには、テキストに積極的に関与することで自身の立ち位置を問い直すような、能動的な読みを促す構造が見られるのである。

安部は後年、作品と読者の関係において、作者の役割を「意味以前の、意味としてはまだ整理しつくせないイメージ」を「調理するための、装置と材料を提供」することであると述べている。「提供された材料を加工して完成品に仕上げ」る役目は読者に委ねられており、それによって「思い掛けない化学反応を引き起し、意味以前のイメージを生み出してくれ

ればそれでいい」というのが安部の考えである。安部にとって、作品とは「書く」行為と「読む」行為の結合によって完成するものである。そして、「読者がどんなイメージを創り出すのかの問題も、けっきょくは「読む」という作業の一部に含まれ」ているのである²⁶。

このような関係に作品を位置付けるとき、作者もまたその在り方を変容させざるを得ない。仁木と、彼を「先生」と呼ぶ者の作中の対話において、「作者になりたいっていうのは、要するに、人形使いになって、自分を人形どもから区別したいという、エゴイズムにすぎない」と、その存在に対する批判的な自己言及が見られることは示唆的である。ここで語られる「作者」とは、外部の現実と自己を切り離し、それらを対象化することで距離を取ろうとする存在である。この姿勢は、砂の部落における当初の仁木の在り方と重なるものだろう。だからこそ、仁木は「ぼくは、作者になってみたかったですよ」と述べるのである。

しかし、部落での体験を経て、仁木の視点は風景を外部として対象化するものから、風景に応答する視点へと、すなわちより積極的な関与を結んでいく視点へと変容した。ここでは「作者」の視点が解体され、それに代わって「読者」の視点が新たに獲得されている。このような意味において、本作のタイトルは極めて示唆的な意味を持つ。仁木は作中で、部落での体験に「砂丘の悪魔」や「蟻地獄の恐怖」といった「猟奇趣味」的な題を付けようとしていた。だがそれらは、仁木が未だに外部の視点から対象に一方的な意味づけを行おうとしていたことを示しており、「猟奇趣味」的な表象もまた、対象を敵対的な他者として位置付けようとするものに他ならない。だからこそ、本作のタイトルは、仁木とともに変化し、相互連関の中で意味を形成していく「砂の女」でなければならなかったのである。

一九六〇年代、高度経済成長期の中で発展を遂げていく日本の都市空間、特に東京を、安部は「流動」する空間として捉えていた²⁷。一方で、政治情勢においても、一九六〇年の安保改訂をはじめ、戦後日本は大きな変化と混迷のただ中にあった。そうした状況を前に、安部は「政治情勢」というものと生活との関係が非常にとらえにくくなっている」と述べ、

「そこに肉迫して描かなければならない」と語っている²⁸。安部にとって、同時代の現実にはさながら「沙漠」のように、絶えず流動する曖昧で捉えがたいものに変容していた。このような状況において、文学が「現実をありのままに描く」ことはもはや不可能である。安部が求めたのは「現実そのものを描く」ことではなく、「現実をいかに捉えるかを描く」ことであつた。

安部は、芸術の意義を「現実の描写でなく、現実の発見」にあると捉え、その実現のためには「形式の自律性と衝突し、その自律性を突き破」ること、そして作品を「受け手」の「相互的な能動性に依存」させることが不可欠であると述べている²⁹。『砂の女』に見られる、作者性の解体や「観察者」の位置へと読者を導く構造は、まさにその実践である。作品を自己完結的なものとせず、読者との相互作用の中で意味を生成していくような構造を持つ本作は、「形式の自律性」を超えて、読者の認識の再構成を促す。仁木の物語を通して、読者は受動的な「読み」ではなく、自ら解釈を創造していくような能動的な「読み」によって作品と関与するように導かれているのである。

仁木と砂の部落の関係が、観察者と風景の弁証法的な関係へと変容していく過程は、そのまま作品と読者の関係にも重ねられる。この構造は、両者の関係をも弁証法的に再編成する在り方そのものを体現していると言えるだろう。『砂の女』が描き出すのは、既存の現実認識を解体し、読者と作者の関係を再構築するプロセスである。このような実践は、変化し続ける現実に対して「小説」がどのように関与し得るのかを根本から問い直すものであり、安部の文学が社会との接点を模索する試みでもあったのである。

¹ 吉田永宏 「対決」の可能性はどこに——『砂の女』の二つの評価——

- (『日本文学』日本文学協会、63・9)
- ²津田孝『砂の女』の意味するもの——砂の壁にたいする孤独なたたかい——(『学生新聞』61・10・5↓『文学と文学運動の諸問題…現代修正主義とのたたかい』日本共産党中央委員会機関紙経営局、63)
- ³佐々木基一「脱出と超克——『砂の女』論——」(『新日本文学』新日本文学会、62・3)
- ⁴波瀾剛「高度成長期のアヴァンギャルド——小説『砂の女』と安部公房——」(『昭和文学研究』昭和文学会、03・9)
- ⁵奥野健男「政治と文学」理論の破産(『文芸』河出書房新社、63・6)
- ⁶呉美延『安部公房の〈戦後〉植民地経験と初期テキストとをめぐって』クレイン、09・11
- ⁷小島信夫「現代の寓意小説 安部公房著『砂の女』」(『週刊読書人』62・6・25↓石崎等編『安部公房『砂の女』作品論集』クレス出版、03・6)
- ⁸磯貝英夫「砂の女(作品論)」(『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、72・9)
- ⁹ウィリアム・カリー「砂——存在の根の探求 安部公房『砂の女』(『疎外の構図 安部公房・ベケット・カフカの小説』新潮社、75・6)
- ¹⁰日野啓三「安部公房の矛盾 「砂の女」と「燃えつきた地図」の間」(『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、72・9)
- ¹¹蘆田英治『砂の女』の諸問題(『論樹』論樹の会、01・11)
- ¹²刈部直『安部公房の都市』講談社、12・2
- ¹³沈俊『『砂の女』における「砂」——虚象から抽象へ——(『れにくさ』現代文芸論研究室、14・3)
- ¹⁴安部公房「政治・文学」(『三田文学』三田文学会、52・8↓『安部公房全集3』新潮社、97・10)
- ¹⁵安部公房・奥野健男「記録・報道・芸術」(『新日本文学』新日本文学会、60・8↓『安部公房全集12』新潮社、98・8)
- ¹⁶安部公房「生きている辺境」(『旅』日本交通出版局、59・7↓『安部公房全集11』新潮社、98・7)
- ¹⁷安部公房・勅使河原宏「文学の世界・映像の世界」(『週刊読書人』65・10・18↓『安部公房全集19』新潮社、99・4)
- ¹⁸磯田光一「無国籍者の視点」(『文藝』文藝春秋、66・5)
- ¹⁹野田卯一「たばこの経済」大蔵財務協会、50・4
- ²⁰秋山駿「日常的現実と文学の展開——一九六一—一九七八」(『戦後日本文学史・年表』講談社、78・2)
- ²¹安部公房「私の創作ノート」(66・4↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
- ²²安部公房・大江健三郎・石原慎太郎・小林祥一郎「現代文学の可能性」(『別冊 新日本文学』新日本文学会、61・7↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)
- ²³安部公房・三島由紀夫「二十世紀の文学」(『文芸』河出書房新社、66・2↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
- ²⁴安部は「著者との対話」(『名古屋タイムズ』67・10・2↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)の中で、「現代ではしきりに、疎外からの回復とか、ヒューマン・リレーションズとかいわれ目的・手段は違っても進歩・保守、左右いずれもが人間の連帯関係を強調しているが、はたしてそれは妥当だろうか？それは根なし草を否定しようとする情緒的退行現象であり、現代は根なし草が力をもって生き、文化をになわされている時代ではないのか——と考えるんです」と述べている。
- ²⁵永野宏志「電子メディア時代における異化——一九六〇年後の安部公房のテレビ脚本・SFから『砂の女』へ」(『日本文学』日本文学協会、10・11)
- ²⁶安部公房「言葉によって言葉に逆らう」(『岩波文学講座 文学12——現代世界の文学2』岩波書店、76・12↓『安部公房全集25』新潮

社、99・10)

²⁷ 安部は川添登・菊竹清訓・田辺員人・丹下健三ら都市建築分野の専門家たちと行った座談会「新しい都市像を求めて」(『中央公論』中央公論新社、61・1↓『安部公房全集15』新潮社、98・11)の中で、「流動ということだけ言えば、現にある東京も流動しているわけでしょう」として、「総合的な都市概念と、それを崩していく都市との矛盾」の中に建築家が置かれていることを指摘している。

²⁸ 安部公房・小田切秀雄・中野重治「第三回「アカハタ短篇小説」審査をおわって」(『アカハタ』日本共産党中央委員会、59・9↓『安部公房全集11』新潮社、98・7)

²⁹ 安部公房・中原佑介「現代芸術の可能性」(『現代の発見 第七巻 危機の思想』春秋社、60・9↓『安部公房全集12』新潮社、98・8)

【第二部】都市への眼差し

第四章 『他人の顔』論

——都市の表象

一

一九六一年に日本共産党を除名されたのち、安部は作家活動へと重心を再び移し、一九六〇年代には複数の書下ろし長編小説を発表している。その中でも、『砂の女』（新潮社、62・6）、『他人の顔』（講談社、64・9）、そして『燃えつきた地図』（新潮社、67・9）の三作を安部は「失踪三部作」と位置付け¹、共通の問題意識のもとで執筆された作品であると語っている。これら三作に通底する主題は、都市空間における連帯の可能性であり、安部は以降もこの問いを自身の作品において繰り返し追及していくこととなる。

安部は一九六六年の講演で「失踪という問題と、都会という問題をテーマにして書いてみたいというのが今の考え方で」あり、『砂の女』『他人の顔』『榎本武揚』（中央公論社、65）まで「全部含めて一貫してたどってきたテーマですが、他人、つまり他者というものは何であるかということの問題にしている」と述べている²。その題が示すように、本作はそれらの作品群の中でも、特に「他人」との連帯に焦点を当てた作品である。

安部は「他者」という概念を「都市」という空間と連関するものとして把握していた。一九六一年一月に『中央公論』誌上で川添登・菊竹清訓・田辺員人・丹下健三といった建築分野の人物達と行われた座談会「新しい都市像を求めて」において、安部は以下のように発言している。

市民の要求というものは、たしかに微視的すぎる。それには、総合的な構想力が欠けている。だからと言って、市民の主体的参加なしに、都市の再編成が出来るわけでもない。資本のエゴイズムが別のアナーキズムを生みだすだけでしょう。だから、市民をそうした

構想力に向って組織する、意識的な運動が必要なんじゃないですか。技術者、科学者、政党、労働組合、市民、その他関係あるすべての分野の最高の頭脳を集めた民主都市建設委員会が作られるべきでしょうね。³

安部は複数分野の専門家を集めた「民主都市建設委員会」の設立を提案しているが、注目すべきは「市民の主体的参加なしに、都市の再編成が出来るわけでもない」という発言である。ここで安部は都市における市民の主体的参加を求めているのであり、都市における「他人」と向い合う存在である「主体」も彼の主題系に属するものとして捉えられている。一九六〇年代の安部が創作上の問題意識の中心に据えたのは、都市空間における主体と他人の関係だった。

ここで注目したいのが、座談会に参加したメンバーである。丹下健三、川添登、菊竹清訓、田辺員人の四名はいずれも、一九六〇年代の建築界をリードした人物である。安部がこの座談会に参加したことは、彼が都市の問題をたんに虚構の問題としてだけでなく、実体的な空間として捉えていたことを示唆していると考えられる。『他人の顔』における都市空間は、「ぼく」や「おまえ」をはじめとする登場人物たちの存在の根底となっている。安部が一九六〇年代の都市をどのように捉えていたのかを考察することは、本作において示された人間関係のあり方を明らかにするにあたって必要不可欠であるだろう。

これまでの議論においても、本作のなかで「都市」という空間が意味するところが無視されてきたわけではない。しかし、従来の考察は概ね経済成長・産業化が進んだ都市の姿が表象されているという認識に留まっており、安部が主題とした一九六〇年代の都市空間が同時代にどのように言説化され、本作がそれらの言説とどのように関係しているかについては十分に顧みられてこなかった。

本論では一九六〇年代の都市論的言説を確認しながら、『他人の顔』において同時代の都市はどのようなものとして示されているのかを明らかにしていく。その上で、そこに現われた他人とはどのような存在なのか、

安部が都市における他人との連帯をどのようなものとして認識していたかを考察する。なお、本作は『群像』（講談社、64・1）に発表された後、単行本『他人の顔』（講談社、64・9）として刊行に際して大きく改稿がなされている。本論では、単行本のテキストを分析の対象とする。

二

『他人の顔』は、「ぼく」から妻である「おまえ」に向けて書かれたノートという形式を取っている。そのノートの中で「ぼく」は、仮面を作って「彼」となり、「おまえ」を誘惑する計画の一部始終を書き残す。そして、それを読んだ「おまえ」が「もう一步こちらに歩み出してきてくれる」ことが、「ぼく」の望みである。

事故によって火傷を負い、顔を包帯で覆うことで顔を失ったと感じている「ぼく」は、同僚に「偽りの顔」と題されたクレーの絵を見せられ、「おまえ」との関係回復も失敗に終わったことから、周囲との関係が絶たれてしまったという現実に向き合うことになる。顔を取り戻し、関係の再構築を望んだ「ぼく」は、仮面について話を聞くために「高分子学研究所」を訪れる。以下はそこでの「ぼく」と所長の対話である。

「どうも、よくお分かりになっていないらしい。顔というのは、つまり、表情のことなんです。表情というのは……どう入ったらいいか……要するに、他人との関係をあらわす、方程式のようなものでしょう。自分と他人とを結ぶ通路ですね。その通路が、崖崩れかなにかで塞がれてしまったら、せっかく通じかかった人も、無人の廃屋かと思つて、通り過ぎてしまうかもしれない。」

「けっこうですよ。無理に寄つてもらつたりする必要はない。」「つまり、我が道を行く、とおっしゃりたいんでしょう？」

「いけませんか？」

「幼児心理学なんかでも、定説になっていることですが、人間というやつは、他人の目を借りることしか、自分を確認することも

出来ないものらしい。白痴か、分裂病患者の表情をごらんになったことがありますか？ 通路をふさぎっぱなしにしておくと、しまいは、通路があつたことさえ忘れてしまうものなのです。」

顔を求める「ぼく」に対して、所長のK氏は「顔というのは、つまり、表情のこと」であり、その「表情」とは「他人との関係をあらわす、方程式のようなもの」、すなわち「自分と他人を結ぶ通路」であると述べる。この発言は、「顔」という表象が、他人と関係を築くために不可欠な「通路」であるという示唆に満ちたものである。

安部は、海外の都市を訪問した際の感想を綴った一九六四年のエッセイ「モスクワとニューヨーク」の中で、都市における焦燥感を「人間相互の関係が、複雑化、もしくは異常化したための、一種のいらだちであるように思われた」と述べている⁴。都市という主題を掘り下げるなかで、安部が注目したのは人間関係の現代の変容であつた。一九六七年のエッセイ「都市について」においても、「都市（産業社会）は、自己の成長の能力化のために、共同体的人間関係をすっかり再編成してしまつた。比喩的に言えば、隣人の組織から、他者の組織へと、編成替えをしてしまつたのである」と指摘している⁵。このような都市認識の文脈において、「ぼく」が仮面を作るきっかけとなつたのは、同僚や妻といった身近な人間との関係の喪失であり、その孤独が安部が一九六〇年代の都市空間に見出した共同体の解体にともなう人間関係の変容と重ね合わされているのである。

一九六〇年代に都市に関する重要な言説を提起したのが、メタボリズム・グループである。一九六〇年に開催された「世界デザイン会議」を機に発足したこのグループには、座談会「新しい都市像を求めて」において安部と同席した川添登、菊竹清訓の他に、黒川紀章、大高正人、槇文彦、栄久庵憲司、栗津潔らが名を連ねている。

〈メタボリズム〉とは、きたるべき社会の姿を、具体的に提案するグループの名称である。われわれは、人間社会を、原子から大星

雲にいたる宇宙の生成発展する一過程と考えているが、とくにメタボリズム(新陳代謝)という生物学上の用語を用いるのは、デザインや技術を、人間の生命力の外延と考えるに他ならない。

したがってわれわれは、歴史の新陳代謝を、自然的に受け入れるのではなく、積極的に促進させようとするものである。

今回は、建築家による都市の提案でまとめられたが、今後は各分野のデザイナーや美術家、技術者、科学者、また政治家など、多分野からの参加が予定され、すでにその一部は準備を始めている。われわれのグループそのものも、たえまない新陳代謝を続けていくであらう。⁶

以上はグループ発足時に発表されたマニフェストの一節である。ここでメタボリズム・グループは「きたるべき社会の姿を、具体的に提案するグループ」であると自己規定しているが、注目すべきはグループへの「多分野からの参加が予定され」ているというアピールである。この他分野に向けて開かれた姿勢は、安部が述べていた「民主都市建設委員会」の思想とも重なるだろう。

当時の建築家たちの都市に対する問題意識は、一見すると安部のそれに非常に近い。たとえば、同時代の建築界において最も大きな影響力を持っていた丹下健三は、六〇年代の建築・都市空間について「何が空間をストラクチュアリングしてゆくかということを考えますと、それはコミュニケーションだといえます」と述べた上で、「私たちは空間をコミュニケーションの場として考えなければならぬ」と結論付けている⁷。丹下のこうした言説に代表されるように、六〇年代の建築家たちは、都市における「コミュニケーション」の再定義を主題として捉えていた。

たとえば、黒川紀章は、都市空間において「まったく異質な二つの要素を少しづつ妥協させて連続させるのではなく、お互いを異質なままにつなぐ(節)が」必要であると説く⁸。また川添登も「都市はあらゆる人びとを結びつけるために存在する」⁹と論じており、都市における異質な

人びとの結合を問題としている点で共通している。さらに菊竹清訓は、「都市生活には、職場と文化あるいはコミュニケーションという三つの側面がある。この産業社会と地域社会と情報社会ともいいかえることのできる三つの側面は、都市において密接に関係しあつて都市状態を発生させている」¹⁰と述べている。このように、メタボリズム・グループに関わる建築家たちは、都市空間の中にコミュニケーション空間を形成するものとして建築物を位置付けたのである。

このような都市に対する視点は、後に詳しく検討するように、安部の創作上の問題意識と重なっている。波瀾剛は『他人の顔』について、「他人」という語は、安部公房の語彙においては、都市化現象によつて人間関係そのものが変化しているという仮定のもとに使用される語である」とした上で、「それは「隣人」(連帯感で結ばれる共同体の成員)の対立項としての意味合いが濃く、産業社会の生んだ都市において、連帯感では結ばれない共同関係の内部にいる人間を指している。そのような「他人」を前提にして、他の人間との相互の関係を意識することを読者に要求している」と論じている¹¹。波瀾が述べるように、「他人の顔」は、メタボリズム・グループが新しい都市の構想の一環として打ち出した「コミュニケーション」や「連帯」の問題を、顔に照準しつつ小説として形象化する作品として読むことができるのである。次節では、文化施設、消費施設、交通という要因に注目しながら、『他人の顔』における都市の表象を分析したい。

三

仮面の制作を進める「ぼく」は、その過程で必要な顔の型を手に入れるために街に出る。安部は、一九六〇年代に入り「近代産業というものが進むにつれて、地域共同体というものが成り立たぬ」くなり、労働環境や共同体の在り方が変化した結果、「共同体的な隣人と他者の関係」も変化せざるを得なくなったと指摘している¹²。このような都市化による人間関係の変化に対する認識は、同時代の都市論と共通するものであつ

た。たとえば川添登は、都市の構成物について「都市の都市たる所以は〔文化〕にあり、具体的には、学校、公園、劇場、放送局、スポーツ施設、ショッピング・センターなどの、もろもろの文化・消費施設である」と述べている¹³。また、黒川紀章は、「都市の機能の複雑化の傾向が進むと、当然必要になってくるのは「交通密度」「交通量」「交通速度」、そして「交通質」の向上である」と指摘している¹⁴。両者が挙げている「文化・消費施設」と「交通」はいずれも、高度経済成長を背景に近代産業の発展に伴って発展してきた都市のエレメントである。そして、それらが生み出す都市の風景こそ、「ぼく」の眼を通して描かれる都市の姿である。

作中で現われる文化施設の一つとして、映画館が挙げられる。街に出た「ぼく」は人混みの中に居ることに耐えられなくなり、その場から逃げ出してしまふ。そこで「ぼく」が向かったのが映画館である。

映画館について「ぼく」は、「自分の顔はいらない」「金を払って、しばらく顔の交換をしに行く場所」であると述べている。見る者の顔は問題とならず、顔を失った「ぼく」でも都市の中に自身を位置付けることのできる場として、映画館は機能するはずだった。だからこそ「ぼく」はその空間に逃げ込んだのである。映画館という空間は、都市において見る者の主体を問うことなく、共通のものを観るという体験を生み出す。そこに顔のない自分でも受け入れられる可能性を「ぼく」は托していた。本作には、戦争から二十年後、すなわち一九六〇年代を舞台とした「愛の片側」という映画が登場する。以下はその内容についての叙述である。

カメラは、娘のために、街じゅうを駆け巡ってみてやったが、とらえたものは、ねじくれんばかりの飽食と、惜しげもない生命の消費ばかりだった。深い排気ガスの海……数知れぬ工事場……うめき声をあげている塵芥処理場の煙突……駆けまわる消防自動車……遊技場と、特価品売場の、血まなこな雑踏……鳴りつづける警察電話……わめきつづけるテレビのコマーシャル……

スクリーンに続々と映し出されてゆくのは、近代産業の発展に伴って都市化された街の風景である。映画館において「ぼく」は、そうした都市空間を共有し、他人との連帯を可能にすることを期待していた。しかし、「ぼく」がまもなく目にしたのは、画面いっぱい映し出された顔であった。「覗く者に、顔がないのだから、覗かれる方にだって、顔など無用のはずだ」と考える「ぼく」の期待は裏切られる。むしろそこでは、顔が都市における共通体験を支えるものとして映し出されていたのである。顔というインターフェイスを持たない「ぼく」は、映画館においてさえ都市の中に自身を位置付けることが出来ないのである。

映画館を出た「ぼく」は、再び顔の型を探し始める。声をかけられそうな人物を求めて街を歩く「ぼく」は、やがて「ふと、デパートの食堂」に行くことを思いつく。デパートは、都市において文化と消費の両面を担う施設である。黒川紀章は『都市デザイン』の中で、都市における消費空間について、「銀座のショッピング・ストリートや地下街を流れる群衆のなかに自分を埋没させるとき、そこはすでに会社でも学校でも団地でもない群衆のなかにいる自分」であり「都市には、このアノニマスな群衆のなかで自分自身をとりもどすという安心感がある」と述べている。そして、そのような「埋没空間であるためには、そこにある建築の機能は統一した目的がない方がよい。マーケット、専門店、娯楽場、映画館、食堂、酒場、喫茶店、寄席等、ありとあらゆる多目的な空間がふさわしい」と主張している¹⁵。黒川によれば、都市生活者にとっては、自己を群衆の中に「埋没」させることのできる「多目的な空間」が重要であるが、様々な施設が複合しているデパートはまさしくそれに適した空間である。だからこそ、「ぼく」はデパートを指し、その匿名性の中で見知らぬ他人から顔の型を手に入れようとするのである。

しかし、ここでもやはり「顔」が浮上する。食堂のある階に降りた「ぼく」が目にしたのは、皮肉にも「催し物の会場」で開催されていた《能面展》だった。能面は本来伝統的共同体において祭儀の中で用いられるものであるが、その能面、すなわち「顔」がデパートにおいて商品として展示されているという事態は、都市において顔が吟味され、取引され

る対象と化したことを示している。このような顔の商品化は、続く食堂の場面においてより直接的に描かれる。以下、「ぼく」が男に声を掛け、金銭で顔の型を手に入れようとする場面を見てみよう。

「じゃあ、他の席に行っちゃえよ！」

「そりゃ、そうしてもいい。だが、そのまえに、単刀直入に一つだけうかがって……君は一万円、ほしくないかな？……いらなきや、すぐ他の席に移りますけど。」

相手の表情に、気の毒なほど敏感な反応があらわれ、すかさずぼくは、網をたぐりはじめる。

「……べつに面倒な頼みがあるわけじゃない。危険なことは絶対しないし、大した手間はとらせずに、一万円は確実に君のものです。」

どうかな？ 先の話を聞いてもらえるか、それとも、席を移すか……」

この交渉において、「ぼく」は「君は一万円、ほしくないかな？」「一万円は確実に君のものです」と、金銭を提示することによって男の顔を手に入れようとしている。当初は抵抗を示していた男も、「ぼく」のこの提案を聞いて最終的には顔の型を取らせてしまう。あらゆるものが商品化される空間であるデパートでは、顔までもが展示され貨幣経済の中で取引可能な記号として扱われているのである。

中野和典は『他人の顔』を論じる中で、「人間は自分の顔を人柄(内面)を象る素顔だと思っているかもしれないが、その実、顔は役柄(記号化・規格化された社会的役割)を象る仮面にしかすぎないのではないか。役柄を象る仮面が先行し、それを追うように「内面」が形成されているだけではないのか」¹⁶と述べ、顔が社会的な役割を表象する記号であることを指摘している。「ぼく」が道行く都市の群衆を見て、「互に他人であるはずなのに、まるで有機化合物のように、しつかり鎖をつくって、割り込む隙など何処にもない」と述べる場面は、このような顔の記号性を象徴している。「検定済みの顔を持っているというだけのことが、それも強い韌帯になりうるのだろうか。おまけに、着ているものまでも、どこか

で互に符牒を合わせあっている。流行と呼ばれる、大量生産された今日の符牒だ」と「ぼく」が語るように、商品化された顔は流行を形成する因子でもある。すなわち、誰もが「符牒」としての顔を持つことで、他人との連帯を形成しているのである。だが、「ぼく」はそのような符牒を持たない。だからこそ、顔を失った「ぼく」は、都市において自己を社会化することができず、他人と連帯することもできないのである。

デパートで顔の型を手に入れた「ぼく」は、ついに仮面を完成させる。仮面によって再び顔を得た効果が最もはつきりと現れるのは、電車という交通機関においてである。仮面を身につける以前、包帯を顔に巻いた状態で電車に乗り込んだ「ぼく」に関する描写を見てみよう。

郊外行の電車は、かなりの混みようだったが、上りのほうは、まだ比較的すいていた。それでも、何か月ぶりかの人ごみは、やはりかなりの苦痛だった。一応の覚悟はして来たつもりだったが、ドアのわきに外を向いてつつ立ったまま、車内を振向いて見ることさえ出来ない始末なのだ。そればかりか、むしろ暑いほど暖房がきいているというのに、立てた外套の襟に耳まですっぽりと埋めてしまったきり、われながら滑稽だとは思いつつも、死んだふりをしている虫みたいに身じろぎ一つ出来なくなってしまうのである。

ここで「ぼく」は、顔を持たないがゆえに連帯を形成出来ず、他人の中で「身じろぎ一つ出来なくなってしまう」っている。電車とは、その機能上複数の他人と共有することを強いられる空間である。そこにおいて「ぼく」は「死んだふりをしている虫」のようになるしかない。中野和典は「群衆(他人たち)に許容されるのは「誰であるかは明確ではないが、誰かではある」という匿名性であって、包帯で覆面をした「ぼく」のように「誰かではある」ということ自体を覆い隠してしまうような匿名性ではない」と指摘しているが¹⁷、本作では電車という交通機関が、他人の中で許容され得ない「ぼく」の姿を映し出す装置として機能しているのである。

そのような「ぼく」の状態は、仮面を身に付けること、すなわち顔を手に入れることによって大きく変化する。

電車の窓から見える、白いひげをたらした古代の遺跡のような行手の雲さえ、たしかに見おぼえのあるものだった……仮面の心臓は、ソーダ水で洗われ、小さな気泡がピチピチその表面をはねまわっている……(略)……他人との距離は、そうあるべき自然な距離に保たれたまま、ぼくはちゃんと仲間入りを許されている……

仮面を身に付け電車に乗りこんだ「ぼく」は、「他人との距離は、そうあるべき自然な距離に保たれたまま、ぼくはちゃんと仲間入りを許されている」と連帯が回復されたことを感じている。もはや「ぼく」は「身じろぎ一つ出来なくな」るような状態ではなくなった。他人の中に位置づけられない「ぼく」の姿を映し出した電車という交通機関は、「ぼく」が他人との連帯が形成されたことを初めに実感する場としても現れているのである。

映画館、デパート、電車という作中に現れた都市の諸装置は、いずれも六〇年代のメタボリズム・グループの建築家たちが言説化したように、一般的には他人とのコミュニケーションや連帯を形成するための空間として機能している。しかし、「ぼく」にとってそれらの空間は必ずしもそのようなには機能しない。顔を欠いた「ぼく」は、都市における他人との連帯を形成することができず、むしろこうした空間において自らの連帯不可能性が浮かび上がる。本作における都市の装置は、コミュニケーションのための場であると同時に、「ぼく」が都市の中に自身を位置付けることができないという事実を露呈装置でもあるるのである。

四

仮面を完成させた「ぼく」はそれを身に付け、妻である「おまえ」を誘惑しようとする。しかし、意図に反して「おまえ」があっさりとは仮面

に誘惑されてしまったことに困惑した「ぼく」は、次なるコミュニケーションの手段として手記を用いる。本作では各章が「〇〇色のノート」と題されており、いずれも「ぼく」が「おまえ」に向けて書いたノートという形式を取っている。この手記は、「おまえ」という他人と「ぼく」との関係を媒介する役割を担う。

「なによりもいけないことは、ぼくの運命が、あまりにも特殊で、個人的すぎることだった」と語るように、「ぼく」自身の認識では、他人との連帯を失ってしまったのは、顔を失うという体験が他人と共有不可能だからである。だからこそ、「ぼく」は「この手記を読んでもらえば、通路の復旧作業は、おそらくぼくたち二人の共同の仕事になってくれるに違いない」と期待し、自らの顔の喪失に端を発する仮面劇の一部始終を手記として残し、それを「おまえ」に読んでもらうことによって二人の間に共通の体験を生みだそうとするのである。武石保志が指摘するように、「この作品に安部が『夫のノートを読む妻』という構造を与えたのは、妻に夫の体験・思考が実体として意識されることの必要性を認めたからである」¹⁸。このように、本作における手記は、「書く」と「読む」ことを通して、二人の間に関係性を浮かび上がらせる手段として描かれている。

「ぼく」が連帯を回復しようとする相手に「おまえ」を選んだのは、単に夫婦の関係にあるからという理由のみではない。「第一号の他人」であり、「他人の筆頭」であつたと語られるように、「ぼく」にとって「おまえ」は他人そのものを象徴する存在でもある。しかし、「ぼく」の仮面は初めから見破られていたことが明らかにされ、「仮面が悪かったのではなく、あなたが仮面の扱い方を知らなすぎただけだったのです。その証拠に、あなたは仮面をかぶっても、何一つすることは出来なかった」と、「ぼく」の試みは「おまえ」によって全て否定されてしまう。「ぼく」は結局、他人との連帯を回復することが出来なかったのである。

それでは、仮面を見破り、「ぼく」の試みを否定する「おまえ」とはどのような存在なのであろうか。仮面を身に付けた「ぼく」は、「おまえ」を誘惑するため、「四時きっかりに駅前のバス停留所」に辿り着く。そこ

で「木曜日ごとの、おまえの手芸の講習会からの帰りを、待ち伏せよう」というのが「ぼく」の計画である。ここでは「おまえ」が複数の人物が一つの場所に集うような「手芸の講習会」に通っていることが示されているが、都市生活の中でこのような会合が持つ意味について、川添登は次のように述べている。

茶道、華道、書道などの芸事は、それ自身資本主義社会的意味での「人生目標」となんの関係もない。しかし、その教授を受け、種々の会合に出席するといった行為は、それだけで人間的コミュニケーションの役割をはたしたし、また、その芸事それ自身は、階層や職業、地域を異にする人びとの結合の潤滑油をはたしていたと思われる。(略)近代産業によって、バラバラにされた人びとは、あらゆる手段を通じて、互いに結びつこうと、無意識下で努力しているのである。¹⁹

川添によれば、都市空間において習い事を通じて得られる共通体験は、他人同士の連帯を可能にする。『他人の顔』に即して言えば、毎週のように講習会に通う「おまえ」は、他人とコミュニケーションを結び、連帯を形成している都市生活者として造形されている。

他方、「ぼく」が「おまえ」を待ち伏せるのは「駅前のバス停」という都市における交通の要所であり、時間帯は「夕方の混雑がはじまりかけ」、周囲が「盛り場」と化するような時刻である。人混みの中にあっても「おまえ」は「ぼく」のように「身じろぎひとつ出来なく」なったりはせず平然としており、都市の中に自身の位置を有している。都市空間の中に居場所を持たず、他人と繋がることのできない「ぼく」と対極にある人物として「おまえ」は描かれているのである。

このような「ぼく」と「おまえ」の対比は、他人との連帯を形成する機能を持った都市の装置によって、自身を位置付けることが出来ないことを露呈させられた「ぼく」の存在を前提としたものであった。しかし、仮面の計画を通して、「ぼく」の連帯に対する認識は変化していく。仮面を身に付け「おまえ」を襲う妄想をした後に挿入された追記には、次の

ような記述が見られる。

待つてくれ！特別でないのは、なにも仮面の計画だけではなかったのではあるまいか？その仮面の助けを借りなければならなかった、顔の喪失という、ぼくの運命自体が、すこしも例外的なことではなく、むしろ現代人に共通した運命だったのではあるまいか。……なるほど、こいつはちよつとした発見だ。ぼくの絶望は、顔の喪失そのものよりも、むしろ、自分の運命に、他人との共通の課題がすこしも無いという点にあったのだから。

ここで「ぼく」は、自身の顔の喪失という問題が「現代人に共通した運命」であることに気付く。仮面の試みを否定する「妻の手紙」に対する返答の中では「現代社会が必要としているのは、もっぱら抽象的な人間関係だけで、だから、ぼくのように顔を紛失してしまった者でも、給料の支払いだけは、支障なく受けることが出来るのである」と顔の喪失は「現代社会」においてそれほど大きな問題にはならないことを指摘している。そして、その上でそのような状態に気付いていない「おまえ」こそが「他人知らず」なのであると批判を加える。

顔の喪失が現代人に共通のものとなったとき、都市における連帯は抽象的な人間関係へと変質する。そこでは、自己も他人の存在も主体として問われることはなく、匿名的で曖昧な存在として現れるに過ぎない。そのような関係の中では、「ぼく」のように顔を失っていても何ら問題にならない。「ぼく」の認識によれば、「おまえ」のように同時代の都市空間に自身を位置付け、その中で連帯を結ぶことは、黒川が言う「アノニマスな群衆のなかへの自己の埋没」であり、それはすなわち都市における主体の喪失を意味するのである。

そのような都市空間において、安部が求めたのは行動による主体の回復であった。ここで、安部が新しい都市の構想において希求したのが、メタボリズム・グループとは対照的に「市民の主体的参加」だったことを想起したい。作中で仮面の計画に失敗した「ぼく」もまた、主体的な

行動を志向するようになる。

ともかくにも、彼女には、行為があつた。とりわけ堅固でならした、禁止の柵も、見事に打ち破つてみせ、死だつて、自ら選んだのだから、何もしないよりは、はるかにましだったに違いない。(略) よろしい、ぼくももう一度だけ、運よく生きのびた仮面に、機会を与えてやるとしよう。なんでもいいから、行為によって、現状を打開し、ぼくの試みを虚無から救い出してやるのだ。

以上は作中映画「愛の片側」に対する「ぼく」の評であるが、ここでは、映画の主人公の少女が自ら主体的な行為を選択したことが肯定的に捉えられている。「仮面をかぶっても、何一つすることは出来なかった」という「おまえ」の批判に対して、「ぼく」は再度「おまえ」、すなわち他人へと向う主体的な行動を志向する。だからこそ「ぼく」は、最後に「仮面に、機会を与え」、「行為によって、現状を打開し、ぼくの試みを虚無から救い出して」やろうとするのである。

「ぼく」の認識によれば、「現代」とは「隣人と、敵とが、もはや昔のように、誰の目にも容易に見分けがつくはつきりとした境界線で区別されなくなつてしま」い、「電車に乗れば、隣人よりも身近に、無数の敵がびつたりと身をよせてくる」社会である。そうした「現代」においては「他人は敵と、いさぎよく諦めの境地に達してしまつたほうが、処世の術としても合理的なのではあるまいか」と「ぼく」は述べるが、それは他人との連帯そのものを否定する態度である。他人との連帯を結び、抽象的なものになつてしまつた都市における人間関係の中に自己を埋没させることを「ぼく」は拒否するのである。

五

「他人は敵」であると認識した「ぼく」は、ラストシーンにおいて再び仮面を身に付け、「通り魔」として路地裏に潜み「おまえ」を待ち構え

る。安部は一九六六年の講演の中で、同時代の都市にまだ残存する「隣人意識」、「郷土的連帯意識」を否定し、「壊す」こと、「連帯感と考えることが「新しい連帯」のために必要であると説いている²⁰。さらに、同年の三島由紀夫との対談「二十世紀の文学」においても、安部は「二十世紀の主題」として、「隣人思想」、「つまり共同体思想だな、そいつをいかに絶滅するかということ」が問題であると述べている²¹。注目したいのが、「壊す」あるいは「絶滅する」という安部の言い回しの含意するところである。安部は単に共同体思想を否定するのみではなく、それを積極的な行動によって破壊しなくてはならないと考えていた。荻部直は安部の都市認識について、「人と人とは、おたがい見知らぬ他人のままに関係をとり結び、自由に離合集散をくりかえす社会。そういうものとして、安部は「都市」の本質をとらえた」²²と指摘するが、この理解は安部のアナキーな志向を捉え損ねている。安部にとつて、連帯を再構築には、共同体思想は破壊されなければならないものだったのである。

このような安部の志向は、都市の連帯を形成しようとする秩序の破壊という行動に繋がっている。『他人の顔』の末尾において、「ぼく」は「今度、おまえを襲うのは、野獣のような仮面なのである」と述べ、「おまえ」に通り魔として襲いかかろうと路地裏で息をひそめる。他人との連帯を求めながらその試みに挫折し、都市における連帯の可能性を否定した「ぼく」は、共同体を「絶滅」させようとする都市の破壊者と化す。連帯を構築するのではなく、それを破壊しようとする行動へと転じた「ぼく」の姿には、安部のラディカルな都市認識が表れている。

同時代の都市空間を連帯を形成する場として捉える安部の認識は、同時代に建築界から提起された、コミュニケーションを中心的主题とする都市論的言説と重なるものであつた。しかし、「連帯」への志向については、両者の間には大きな隔たりが見られる。メタボリズム・グループを中心とする同時代の建築家たちは、都市における連帯を、そこに集う他人同士を繋ぎ止めるために必要な理念として積極的に希求していた。対して安部は、『他人の顔』において、同時代の都市が連帯を形成するため

に用意した諸々の装置を可視化しながらも、そうした連帯を主体を喪失させる抽象的な関係として批判的に描いている。だからこそ、「ぼく」は、他人を敵であると考え、ラストシーンでは野獣のような仮面を被って「おまえ」に襲い掛かるのである。

妻である「おまえ」は初めから「ぼく」の仮面を見破っていた。したがって「おまえ」にとつては、「ぼく」が身に付けているのはあくまでも夫という役割を表象する仮面なのであり、「家畜化された仮面」にすぎない。

ふと鋭くひびく、女の靴音が聞えてきた。と、仮面だけが残って、ぼくは、消滅してしまう。とつさに、考える余裕もなく、すぐわきの露地に身をひそめ、拳銃の安全装置を外して、息を殺すのだった。

こんなことをして、何になるというのだろう。単に、自分をためすだけの芝居なのか、それとも本気で、何事かをたくらんでいるというのか。おそらく、女が、攻撃範囲に入ってくるまで、そして、最後の決断の瞬間まで、自分にも答えを出せないままにいるにちがいない。

ラストシーンでは「仮面だけが残って、ぼくは、消滅」してしまう。ここで仮面は、他人との連帯を否定し、通り魔として「掟破り」を行う「都市の破壊者」としての「ぼく」の役割を表象している。都市の中に自身を位置づけることの出来なかった「ぼく」の存在は消滅し、都市の破壊者の表象である仮面のみが残されるのである。

ここで再度、安部が「市民の主体的参加」を希求していたことを想起したい。最後に「都市の破壊者」として行動を起こす主体は、あくまでも都市の「市民」でなくてはならない。『他人の顔』の結末部は、安部が都市に内在する「市民」なるものを、ありのままの存在ではなくむしろ仮面的な存在として捉えていたことを示唆する。ラストシーンでは、顔を持たないがゆえに都市から弾き出された「ぼく」の存在は消失し、都市の中に自身を位置づけうる仮面が行動の主体として残される。物語の

結末において、都市における連帯の不可能性が示され、連帯を否定する主体が、仮面としての市民という都市に内在する存在に託されているのだ。

『他人の顔』において描かれたのは、連帯を形成する都市、そしてそこから弾かれた存在である顔を持たない「ぼく」の姿である。安部は本作において、「ぼく」と同時代の都市の関係性を通じて、都市の連帯を批判的に捉える認識を示している。『他人の顔』はこの意味において、安部による六〇年代における都市論的思索を通じた同時代への文学的応答として位置づけられうる作品なのである。

¹「私の文学を語る」（『三田文学』三田文学会、68・4）において、安部は本作について「一応三部作という形で、失踪前駆状態にある現代を書いてみました」と述べている。

²安部公房「私の創作ノート」（66・4）↓『安部公房全集20』新潮社、99・5）

³中野重治・小林勝・岡本潤・国分一太郎・武井昭夫と行なった座談会「文学運動の課題と展望」（『新日本文学』新日本文学会、61・1）においても、安部は「民主都市建設委員会」の設立の必要性を説いている。

⁴安部公房「モスクワとニューヨーク」（『東京新聞』64・12・26）27↓『安部公房全集19』新潮社、99・4）

⁵安部公房「都市について」（『新潮』新潮社、67・1）↓『安部公房全集20』新潮社、99・5）

⁶川添登編、川添登・菊竹清訓・大高正人・楨文彦・黒川紀章著『METABOLISM 1960…都市への提案』美術出版社、60・7。この宣言文について川添登は「栗津潔の担当した総扉の部分に、かなりの余白がある。ここに宣言をとつさに思いついて、その場で書き、たまたま

遅れて校正にきた槇文彦が英訳して最終稿に滑り込ませた」とし、「他のメンバーの承認を受けたものでもなかったが」、「宣言そのものに異論」はなかったと証言している(川添登「メタボリストたちと学んだ時と今」(大高正人・川添登編、川添登・大高正人・菊竹清訓・槇文彦・栄久庵憲司・栗津潔・黒川紀章著『メタボリズムとメタボリストたち』美術出版社、05・5)。

⁷ 丹下健三『復刻版 建築と都市 デザインおぼえがき』彰国社、11・11。六〇年代の丹下の活動については、「建築を、人間なのであろうと情報のであろうと、コミュニケーション(フロー)の場所と見なすようになった」(八束はじめ『メタボリズム・ネクサス』オーム社、11・4)という指摘や、「総じて近代建築と共同体(国民国家)の問題こそ二〇世紀建築の重要課題であり、丹下はこれを国内外の公共建築の問題に変換して捉えてきた」(豊川斎赫『丹下健三と都市』鹿島出版会、17・8)という指摘がある。

⁸ 黒川紀章『都市デザイン』紀伊国屋、65。黒川は『メタボリズムの美学 行動建築論』(彰国社、67・6)においても「今後のコミュニケーションの発達と、そのシステムが大きくわれわれの社会構造、ひいては都市の構造を決定していくことは確かである」と述べ、「コミュニケーション」が都市に果たす役割の大きさを強調している。

⁹ 川添登『都市と文明』雪華社、66・2

¹⁰ 菊竹清訓『人間の都市』井上書院、70・9

¹¹ 波潟剛「安部公房の『他人の顔』論——文章構成の形態とテーマを巡って——」(『文学研究論集』筑波大学、96・3)

¹² 安部公房「私の創作ノート」(66・4)『安部公房全集20』新潮社、99・5)

¹³ 川添登『現代都市と建築』三一書房、65・7

¹⁴ 黒川紀章『行動建築論 メタボリズムの美学』彰国社、67・6

¹⁵ 黒川紀章『都市デザイン』紀伊国屋、65

¹⁶ 中野和典「安部公房『他人の顔』論——仮面と行為——」(『Comparatio』九州大学大学院比較社会文化研究科比較文化研究会、02・5)

¹⁷ 中野和典「安部公房『他人の顔』論——仮面と行為——」(『Comparatio』九州大学大学院比較社会文化研究科比較文化研究会、02・5)

¹⁸ 武石保志「『他人の顔』試論——書くことと読むことを通しての他人——」(『日本文学論叢』法政大学大学院日本文学専攻委員会、82・3)

¹⁹ 川添登『現代都市と建築』三一書房、65・7

²⁰ 安部公房「私の創作ノート」(66・4)『安部公房全集20』新潮社、99・5)

²¹ 安部公房・三島由紀夫「二十世紀の文学」(『文芸』河出書房新社、66・2)『安部公房全集20』新潮社、99・5)

²² 荻部直『安部公房の都市』講談社、12・2

【第二部】都市への眼差し

第五章 『燃えつきた地図』論

——流動する都市と失踪者の孤独

一

安部公房が一九六七年に発表した『燃えつきた地図』（新潮社）は、「失踪三部作」の第三部にあたる作品である。言わば完結編となるこの作品と前二作との間にはしかし、大きな違いが認められる。『砂の女』で村に迷い込む仁木順平、『他人の顔』の顔を失ってしまった「ぼく」のように、前二作では失踪者が主人公とされていたが、『燃えつきた地図』の主人公である「ぼく」は失踪者ではない。根室波瑠に依頼されて失踪した彼女の夫である洋を追う探偵「ぼく」は、彼を追っていくうちに自身も失踪してしまう。すなわち、本作では失踪状態が前提として置かれるのではなく、失踪へと向かう過程が描かれているのである。

秋山駿は、作品刊行の直後に「この小説にある現実的なものの量は非常に寡く、『多くのものはほとんどその抽象的な平面上にある』のであって「本当に必要な現実的細部に乏しい」と評した¹⁾。以来、本作の舞台は専ら抽象的でアレゴリカルな空間として理解されてきた。たとえば前田愛は、「この風景はこれからはじまる搜索の原点であり、探偵自身が失踪者となる場所でもある。人間の方が架空の映像めいて見えるうつろな風景のありようは、失踪ないしはアイデンティティの喪失を予兆する暗喩なのである」²⁾と論じ、作品における「団地」という空間に注目を促しているが、あくまでもそれを「暗喩」として捉える解釈枠組は維持されている。

安部は、本書に寄せた「著者の言葉」として、「あえて希望を語りはしなかったが、しかし絶望を語ったわけでもない。おのれの地図を焼き捨てて、他人の砂漠に歩き出す以外には、もはやどんな出発も成り立ち得ない、都市の時代なのだから」と述べている。本論では、この作品を条件づけるものが「都市の時代」というきわめて具体的なコンテクストで

あることに注目したい³⁾。冒頭の《調査依頼書》に記された日付によって、『燃えつきた地図』作中の時間は、発表と同じく一九六七年であると確定できる。波瀾剛は作中の「F町」が「府中市中河原町周辺（現在の南町、住吉町）」⁴⁾であること、また荻部直は根室波瑠の住む団地が「日本住宅公団が開発した荻窪団地（現・杉並区荻窪三丁目）」⁵⁾であることを調査によって明らかにした。舞台となる都市空間は、同時代の東京と具体的に重ね合わせることも可能なものとして表象されている。

実際、一九六〇年代以降の安部公房は、磯崎新をはじめとする建築分野の人びとと深い関わりを結んでいた。本論ではこの点に着目し、一九六〇年代の都市建築論、主にメタボリストの言説との相関性の中で本作に表象された都市空間の分析を行う。現実の都市を表象した作品の空間と「失踪」という事象との関係を明らかにすることで、変貌する戦後都市空間におけるコミュニケーションの在り方を『燃えつきた地図』がどのように示したのかを明らかにしたい。

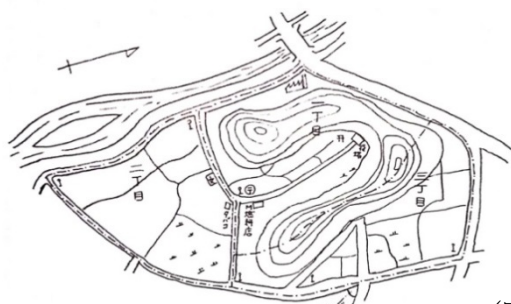
二

急速に戦争の傷跡からの脱却が押し進められた高度成長期の日本の都市空間において、建築家たちが果たした役割は絶大である。一九六〇年代の都市建築の中でも強い存在感を放ったのが、川添登や黒川紀章らを中心とする、いわゆる「メタボリズム・グループ」である。彼らの思想は建築分野のみならず様々な同時代の文化領域へと波及した⁶⁾。

メタボリストが提案したのは、都市を「新陳代謝」する空間、流動する空間として捉えることであった。黒川紀章は「もろもろの事象が激しく流動し、成長し、変貌し、増殖する」現代社会では、「都市そのものが本質的に変身するもの、新陳代謝するものとしてとらえられねばならない」と主張した⁷⁾。また、彼らの発想に大きな影響を及ぼした丹下健三は、人、もの、意識や感情を含む情報の「流れ」という空間的なカテゴリーをその都市論の核心に置いていた⁸⁾。彼らの建築思想の根幹には、同時代の社会が「流れ」によって形成されており、したがって都市建築もまた

それに併せて流動するものでなければならぬという発想があった。

このような認識は『燃えつきた地図』においても底流している。「ぼく」が調査のためにF町一丁目のM燃料店を訪れる場面の叙述を見てみよう。



(図1)

「だって、あんた、二丁目の団地が完成してごらんよ、町に都市ガスが入ることは、こりやもう、はつきりとした公約なんだから……こうして、町がどしどし発展して、ベッドタウンというのかな、そんなふうにくらんとくると、プロパン屋の財布も、いっしょにふくらんでくれるが、いずれ都市ガスが入って来て、それでバチン……店はひろげる、電話はふやす、店員も無理してかり集める、オート三輪だって、支店の分も入りや、十台にもなったというしねえ……」

F町の描写に関しては、そこに地図(図1)が挿入されていることが読者の目を引く。波瀾剛は、この地図を「読者に対するメッセージ」として捉え、「郊外の変貌を強いることによって展開される都市化といった構図は、作品世界の内側にとどまらず、外側の読者によっても重要な前提とされている」と指摘している⁹。都市の変貌は、同時代の読者にも強く意識されていた現象であった。

注目されるのは、地の文がそうした「変貌」を「ふくらんでくる」という膨張のイメージによって描き出す点である。町は「二丁目の団地」という新たな建築物が建てられることで発展するが、一方でM燃料店のような「旧い町」に属するものは取って代わられる。ここでは都市が、身体のように新陳代謝する有機体として捉えられているのである。

本作における都市の描写には、同時代の都市言説との深い相関性が認

められる。たとえばメタボリストたちは、新陳代謝する都市を支える重要なエレメントとして、「情報」に注目していた。本作の「ぼく」の妻は「いやにモダンなショーウィンドウ」を備えた洋裁店のオーナーとして独立しているが、彼女はその仕事について「宣伝なんていう、いちばん賑やかな表通りでの競争」と述べている。黒川は「消費者はものを買っているのではなく、それに付け加えられている情報価値、つまりデザインを買っている」のであり「ファッション・デザイン」は「情報価値がきわめて高いというところに位置づけられる」とファッションが持つ情報価値としての側面に注目し¹⁰、「製品を売る」ことよりも「新しい情報を提供する」空間として都市におけるショールームの重要性を強調していた¹¹。洋服を作ること、売ることにまわって、「宣伝」を重視する彼女の認識は、六〇年代の都市を「情報都市」と捉える黒川紀章の認識に重なっている。

小田光雄が「ぼく」が訪れる団地が「交通の便の悪い郊外に位置している」ことに注目し「郊外社会と自動車社会が成立して行く過程を物語の視座としてその背景にすえているようにも思える」と指摘するように¹²、本作で重要な役割を担うのが、自動車である。「ぼく」が波瀾の「弟」と初めて接触したのは、自動車においてであった。自動車は本作では、「ぼく」と他者を繋ぐと同時に情報をもたらすという重要な機能を担っている。同時代の都市の文脈でも、黒川紀章は「人間同士のコミュニケーションが情報と呼ばれるのと同じように、交通も人間自体の移動による、広い意味での情報技術と呼んでいい」¹³と情報都市における交通の重要性を指摘し、対話をはじめとする「情報都市の重要な機能」の要求に応えるものとして「自分一人の判断で自由に動ける自動車」の機能に着目していた¹⁴。

しかし、メタボリストが流動の肯定的な面を捉え、都市の新陳代謝を促進する立場を示したのに対し、『燃えつきた地図』は都市の流動の否定的な側面に光を当てている。「ぼく」が探偵業務の中で繰返し訪れる事になる団地がそのことを象徴する。

波瀾の暮らす団地の特徴は、何よりも他者を拒むその閉鎖性にある。

「ぼく」が初めて団地を訪れた際の「まるで一トンもありそうな重々しさで」「はじめに、二十度ばかり、つぎに六十度ばかりと、二回に分けて扉を開く」という対応に見られるように、波瑠は外から訪れた他者を容易に自身の領域内に立ち入らせようとはしない。「厚いわが家の壁を、さらに厚くて丈夫なものにするために、その壁の材料を仕入れに出掛けて行」く住人たちは、団地の一室と外界との繋がりを遮断し内側へと閉じた空間を形成する。

団地の閉鎖性は、そこでの住人の生活を画一化させる。彼らは「そっくり同じ人生の整理棚が」並んだ団地の生活において「自分で自分の見分けがつけば」十分だと感じているが、外部の存在である「ぼく」の眼には、その生活はこのように映る。

誰も付添い人のいない、赤い乳母車の中で、頭からシートをかぶった赤ん坊が、金切り声をあげて泣いている。銀色に光る変速機つきの軽合金自転車に乗った少年が、わざとらしい高笑いを投げつけながら、寒さに頬を染めてその傍を駆けぬける。見れば、けっこう、人通りもあるのだが、あまりにも焦点のはるかなこの風景の中では、人間のほうがかえって、架空の映像のようだ。

団地での生活は、「ぼく」の眼を通して見れば、いずれも「架空の映像」のようにしか映らない画一的なものに過ぎない。「ぼく」が波瑠について「正面から顔を合わせたはずなのに」「いきなり、印象がぼやけてしま」ったと感じることは、彼女もまた「架空の映像」として団地の中に埋没していることを示している。外界との関係を遮断する団地において住人の生活はその内部で画一化され、彼らの主体は「団地の住人」という枠組みの中へと収斂されていく。団地は、外的刺激による変化を拒み、その内部で固定化されていく都市での生活を象徴する空間として表象されている¹⁵⁾。

団地の固定性は「ぼく」の時間感覚に関わる問題として表れる。調査の過程で記す「報告書」の冒頭に必ず日時を示しているように、「ぼく」

は常に時間の流れを意識している。しかし、調査が進むにつれて調査書の日時が偽装されるなど、「ぼく」の時間感覚は徐々に狂い始める。《つばき》で襲撃された後、「ぼく」は団地を訪れるが、そのとき波瑠から告げられた残りの契約期間は「あと、五十八時間」であった。その後、気分が悪くなった「ぼく」を部屋に通した波瑠は「まだ三十四時間もある」と言い、さらにその後ベッドに横になった「ぼく」に対しては「五分前に契約が切れた」ことを告げている。こうして残りの契約期間であった五十八時間が過ぎてゆくが、「そんなに長い間寝ていたのかな？」と、この経過は「ぼく」自身の感覚とは一致していない。こうして「ぼく」は波瑠との関係を深めてゆくうちに、時間感覚を喪失してゆくのである。「ぼく」の時間感覚に乱れが生じるのは、波瑠との関係を深めてゆく中で「ぼく」が埋没した団地という場所が、無時間的で固定化された空間だからである。記憶を失った「ぼく」が再び団地を訪れる場面は、この空間の無時間性をより明確に示している。

べつに真空の中に投げ出されたわけではなかった。真空どころか、巨大な、見わたすかぎりの団地だった。四階建の住宅群が、高台のくせに、暗い谷底に沈み、規則正しい光りの格子をくりひろげている。まさか、こんな風景があらわれようとは、想像もしていなかった。だが、その想像もしていなかったところが、問題なのだ。町は、空間的には、まぎれもなく存在していたが、時間的には、なんら真空と変らない。存在しているのに、存在していないというのは、なんとという恐ろしいことだろう。

「ぼく」が団地を前にして述べる「時間的には、なんら真空と変らない」という言葉は、この建築空間の無時間性を端的に物語っている。そしてこのことを「ぼく」が「恐ろしい」と感受しているように、団地が持つ特性である固定性、無時間性には、明確に否定的な意味付けがなされている。これは「移り変え」の促進による住宅の「流通市場」の形成を提案した黒川のように¹⁶⁾、団地を含む住宅群もまた新陳代謝するもの

としてその流動を肯定的に捉えるメタボリストの認識とは対照的である。絶えず更新され続ける都市空間の裏には、新陳代謝の過程で切り捨てられていく無数の空間が存在している。槇文彦は、都市の新陳代謝について「新しい環境が都市に築かれて行くならばその空間はこうした変化に対し有機的な反応を示し得るものでなければならぬ。弾力性のあるものが発展し他は死滅して行く」¹⁷と述べたが、ここで槇が述べるところの「死滅」した空間がメタボリストの都市建築論において議論や注目の対象となることはない。対して本作では「ぼく」がF町一丁目に「いずれ取り残され、置き忘れられていく、この古い町の運命」の「暗示」を見るように、新陳代謝の過程で「死滅」していく古い空間が可視化されている。「踏み荒らされ」「捨てられた」ものにあふれた「道路の死骸」を通じて行き着く団地もやはり「死滅」した空間である。本作が表象するのはメタボリストが不可視化したような流動する都市空間の言わば裏面なのである。

三

高度成長期の建築家らが課題としたのは、人間を主体とする共同体を形成することであった。黒川紀章は建築家に「人間の主体性に基づいた社会を築いていくという基本的な態度」¹⁸を求め、槇文彦は「人と人、あるいは人との間のフィードバックが飛躍的に増大すること」あるいは「環境と人間とのかかわりあい方、相関関係が、より密接になること」を新たな「情報文明の時代」の本質として捉えた¹⁹。また、菊竹清訓は、都市計画の内部に自然発生的なものを組み込む「チャネル開発方式」を提案しているが²⁰、ここで「現代都市のもつ本質的矛盾である市民の主体性の喪失に対し、この理論はひとつの参加の方向を与えるものとして考えている」²¹と、都市が人間を中心として設計されることの重要性を主張している。

このように六〇年代においてメタボリストは、人間を主体とする建築の必要性和そこでの人と人との繋がりの重要性を繰り返し説いた。安部

が彼らと問題意識を同じくしていたことは、東京オリンピック後に着されたエッセイ「モスクワとニューヨーク」からも窺われる。

僕の印象では、あの焦燥感は、都市計画のひずみだとか、立ちおくれだとか、交通難であるとか、そんな外的条件によるものではなく、やはり人間相互の関係が、複雑化、もしくは異常化したための、一種のいらだちであるように思われた。とにかく、人々は孤独であり、不信と孤立感とで、甲殻類のようになってしまっているのだ。それに加えて、これは異常な、不幸なことだという、病理学的自己診断が、さらにいつそう焦燥感にかり立てることになる。²²

安部もまた、新たな都市空間のなかで新たな「人間相互の関係」が複雑化しつつあるという認識をメタボリストたちと共有していた。しかしそこに「いらだち」「孤独」「不信」あるいは「孤立感」を見て取るとき、都市における人間関係の変容に対する両者の意味づけには大きな隔たりが生じている。

人間の関係を建築思想上の主題とするメタボリストにとって、都市における「孤独」は何としても克服されなくてはならない最重要課題であった。黒川は「人間疎外の社会」である現代には「漠然と大きく、つかみどころのない社会と個人を結びつけるもの」が欠けていると述べ、「セミ・パブリック・スペース」をあらゆるところに広げていくことが、現代社会の疎外感を救ってくれることになる」と建築による疎外の克服を標榜した²³。また、菊竹は同時代の都市の「環境構造」について「全くコミュニティ環境をつくりだそうとはしていないか、故意に阻止しているかのいずれか」であると批判した²⁴。丹下健三の都市建築も、やはり「支配的な空間」によって「その建物を利用する人々、即ち、それがなかったら別々のセルに孤立した孤独な群衆となってしまうたであろう人々を統合する」ものであった²⁵。彼らは建築によってコミュニケーション空間を構成し、人と人をつなぐことで孤独や疎外の克服を目指したのである。人々はみな都市によって繋ぎ合わされるべきであり、

それこそが六〇年代において主体的に都市社会を構成していくために必要不可欠な条件だと考えられていた。

都市の孤独に対する安部公房の向き合い方は、彼らとは対照的である。「モスクワとニューヨーク」で群衆の孤独を指摘した安部は続けて「だが、人はそこで、孤独からのがれようとしてはならない」と主張する。「必要なのは、孤独からの回復ではなく、孤独を当然のものとみなして、それを進んで引き受け、未知の新たな通路を探索する精神なのではあるまいか」²⁶と述べる安部にとって、孤独は克服すべきものなどではない。むしろその状況を肯定することで、新たな「通路」、すなわちコミュニケーションの在り方を探求することこそが重要なのだ、と安部は考えていた。

一九六六年に行われた三島由紀夫との対談の中で、安部は「二十世紀の主題」として「他人と対立する」存在としての「隣人思想」あるいは「共同体思想」を「いかに絶滅するかということ」を挙げた²⁷。また、同年のエッセイ「隣人を超えるもの」では「他者との直接的なコミュニケーションを回復してゆかないかぎりどうにもならない。隣人というものとの枠のなかで隣人と隣人を仲良くさせようという、一種のナショナル・インタレストによる仲介方法では、もう問題を解決できない段階にきている」²⁸と述べている。安部の認識によれば、孤独の克服とは隣人との繋がりの中に回復することではない。メタボリストが主張するような都市建築を「仲介」することで形成される隣人共同体的コミュニケーションではなく、孤独を受け入れ「直接」に他人へと向うことこそが現代都市において求められるコミュニケーションの在り方である、と安部は主張する²⁹。黒川は「これからの社会における人間の精神的原点」の形として「都市の中で、人間が新しくつくり上げようとしている『ふるさと』がある」³⁰と述べるが、安部にとってみれば、「郷土的連帯感意識」³¹の産物にはかならない「ふるさと」など、真っ先に否定されなければならぬものだった。

実際、『燃えつきた地図』の執筆に際して安部は「現代社会が複雑だから、人間が疎外されている、それを回復するのに、人間のつながりを回

復しなくちゃいけないという。そういう発想こそ、じつは非常にネガティブなものだ」³²と発言している。野村喬は本作について「現代がもたらした疎外を獲得すべき疎外に置き換えすこと、そのための手段としての失踪者の軌跡を究明するために捧げられている」³³と指摘するが、「都市の孤独」を肯定する安部は、メタボリズムの発想とは逆の方向を向いていたのである。

四

八束はじめが「方法論に強くこだわった運動」³⁴であることを指摘するように、メタボリズムの建築家たちはその都市計画において「理論」や「計画」を重視した。「都市をモデル化して捉えるということ自体に大きな関心」を寄せた彼らは、「古典的なプラトニックな建築家像、つまりライプニッツ以来の人間の思考のアルゴリズム化(モナドロジー)ともクロスする」³⁵と八束は述べているが、ここで指摘されている「モデル化」や「アルゴリズム化」は、都市の構成要素や市民の在り方を抽象化し、システムティックに捉える抽象的かつ巨視的な視点によってもたらされている。対して安部の都市認識は、都市の細部を穿つような実体的かつ微視的な視点に支えられている。たとえば『燃えつきた地図』についてのインタビューにおける次の発言を見てみよう。

人はふつう、世界をひとつの略図としてみている。あるいは、その世界の略図にいつぱいの枝や葉をつけてみている。しかしそういうことをいつさい取払ってみても略図は略図なんだ。ぼくは現実へ接近するための方法として略図でないものを書きたい。しかもSF的な方法ではなく、日常的な世界の事物を通してどこまでそれを展開できるか、と考えてきたわけです。

失踪者を追う探偵の行動が、日常的な平凡なものにすぎないという批評があったけれども、ぼくにすれば、金を支払われているビジネスのワク内での、ありきたりの日常的行動に限定することで、ど

こまで略図でない「現実」に接近できるか、ということが問題だった。だから、あの批評はあたっていないという気がするんだ。³⁶

世界は「略図」として捉えうるという安部の指摘は、同時代の建築論の言説と重なっている。しかし、安部の小説は、あらゆるものを捨象した「略図」などではなく、むしろ「日常」という枠組みを設定した上で「略図」には収まらないありのままの現実に接近しようとする。八束はメタボリストの理論について「現実はそのように合理的には運ばない」と批判を加えてもいるが³⁷、都市の現実に焦点を当てる本作もまたそうしたメタボリズム批判の文脈に位置付けることが可能なのではないか。

主人公である探偵は、都市の現実の内部を生きる存在である。千野帽子は本作の描写について「高度経済成長末期の日本を遊歩する単独者の息づかいを感じさせる」³⁸と述べるが、「ぼく」は「下水の清掃人夫」のように「光の射さない汚物の中を、這いずりまわ」り「略図」によって決して捉えられない「現実」の都市の細部を感受し、記述して行くのである。

「ぼく」と同じく「光の射さない汚物の中」に立つのが、売春の斡旋やM燃料店に対してゆすりを行っており、調査の過程で「ぼく」の前に繰返し現われる波瑠の「弟」である。彼との関係を通して「ぼく」は失踪者の実体とはじめて向きあうことになる。「ぼく」が「弟」に連れられて河原のマイクロバスを訪れる場面を見てみよう。河原への道中、「ぼく」は「堤防をへだてた、河原とは反対側の風景」に目を向ける。

これまでは、梨島の土手にさえぎられて見えなかったのだが、畠も、家も、林も、根こそぎめくり取られた、広大な裸の土地が、直径一メートルもありそうな巨大な照明燈で、三方から、まるで舞台のように明るく照らし出されている。右手、百メートルばかりのところに、作業事務所と、数棟の飯場が、光の積木のような活気をみながら、それこそ都会の模倣のような賑わいだ。正面の丘に食い付いている、ブルドーザや、リフトショベル……交錯する、キャタ

ピラが刻んだ、紋様入りの縞……作業場と道路を結ぶダンプの道……

河原の向かいには、都市建築を行うために整備された「裸の土地」が見えている。「都市の模型」と喩えられるように、新たな都市空間を創造するこの工事現場は、新陳代謝の真只中にある。しかし、そこで働くのは、生活保護を受け取るために妻によって「行方不明人調査願」が出された男のように、失踪者として都市から弾かれてしまった者たちである。「あんたは、ちゃんんと、ここにいろよなあ……そうとも、わしはここにいろよ……」と互いに存在を確かめ合わなければ、彼らは都市空間の中に自身を定位することができない。彼の役目はこの工事の完了と同時に終わってしまうのであり、新陳代謝がなされた後の都市空間に居場所はない。

その後「弟」は、都市を巡る抗争によって殺害されてしまう。彼の葬式に現れた「大和奉仕団」は、家出少年たちによって構成されている。その組長として都市の裏側で暗躍してきた「弟」は、「他人の眼になつて見るつてのは、面白いものだ」と失踪者の視点から世界を捉えてきた。「ぼく」が「彼」の失踪に対しても、当然ぼくらとは全く違った視点をもっていたに違いない」と考えるように、「弟」は失踪という事象を異なった視点から捉える可能性を「ぼく」に提示するのである。

「ぼく」が眼差しを注ぐ失踪者は、都市を生きる有象無象の群衆である。孤独な群衆は、飯場の男たちや家出少年のように目の届かない場所にもみ存在しているわけではない。黒川紀章は、「社会の中には人間が歩くという基本的な交通のネットワークがある。歩くというのは、人間を主体とした社会の基本的なコミュニケーションの手段である」³⁹と、「道」という空間に都市のコミュニケーションの発生を見ているが、都市を見据える「ぼく」という探偵のまなざしは、交通空間のなかにさえ存在する孤独な群衆を可視化する。以下は地下街の喫茶店で「ぼく」が広場に目を向けた際の叙述である。

重ねたまま、写真を裏返しにして伏せ、目を上げると、すぐ向うの広場の柱の陰に、中年の男がしゃがんで、ぼんやりあたりを眺めている。外套の裾がタイルの床に触れて、折れまがっているが、そのまがりかたから見て、そう安物の生地ではなさそうだ。わきに置かれた皮の鞆は、ごく通常の勤め人であることを示している。コーヒーが、ガラス張りのテーブルの上に置かれ、ミルクの壺の下に伝票が敷き込まれる。柱の陰の中年男は、不規則に、しかし絶え間なく動きつづける周囲の群衆を、まるで風景でも眺めるような、焦点のない視線で追いつづけている。誰か特定の人物を探しているふうでもなく、また探し出されるのを待っている様子でもない。その位置に、その姿勢で似合うのは、せいぜい途方にくれた浮浪者くらいのものだろうか。そこは完全に、ただ歩くためだけの場所なのである。掏摸や、刑事や、カメラマンなど以外の人間にとっては、いわば存在しない虚の世界なのだ。見れば見るほど、理解しがたい、不自然な行為である。しかし、通行人には、その奇妙な男も、さして気にはならないらしい。床のタイル模様と同じく、一と足ごとに消えていく、空間の一部としか映らないせいだろうか。

「柱の陰」の男は、そこを歩く群衆のなかでほとんど不可視の存在と化している。彼の姿はただ「空間の一部としか映らず、いずれ都市の新陳代謝の中で忘れ去られてしまう存在に過ぎない。『虚の世界』に佇む「柱の陰」の男は、失踪者と全く等価な存在であり、彼のような存在を可視化しうるのは「掏摸や、刑事や、カメラマン」あるいは、「探偵」のような、都市の細部を見とおす目を持った者たちだけである。

このように『燃えつきた地図』は、孤独な群衆たちのひしめく場として都市を記述している。そしてそれは、同時代の建築言説が抑圧した要素であった。例えば横文彦は「未来都市の都市人」を「理想的にはより高い教育と、より多くの自由度と、自我の拡張、そしてその必然的結果として、より多くの選択の自由度に対する欲求をもった人びとの集団」と⁴⁰、高度な合理性を備えた市民を想定する。菊竹清訓も同様に、都市

における市民を「高い教育をうけた有能な知的水準の高い人たち」と想定し、「都市において、価値ある情報を持って動きまわり、情報生産していく人間こそ重要であり、そういう人間が快適に暮らす環境というものがもつとも重要である」と述べる⁴¹。しかし、都市に存在するのは知と情報に媒介されたそうした理想的市民だけではない。『燃えつきた地図』の「ぼく」が探偵として光を当てるのは、彼らの想定を逸脱する群衆の姿である。

飯場の人々や家出少年、道を歩く群衆、さらには一見連帯を形成しているかに見える会社のような疑似共同体の成員にいたるまで、微細な眼で都市を見据えればそこには多くの失踪者と化した孤独な群衆が存在している。安部が六〇年代の都市に見出したのは、彼ら有象無象の孤独であり、それを可視化する探偵の眼とは、すなわち小説家の眼にほかならない。『燃えつきた地図』は、建築家たちが「市民」の名の下に不可視化した孤独な都市生活者の姿を微細に可視化するのである。

五

安部は『燃えつきた地図』において、流動する都市の中で死滅して行く空間に目を向け、そこに存在する孤独な群衆に光を当てた。孤独や疎外状況からの回復ではなく、むしろそれを享受することを主張する安部は、本作において都市の内部で他者と直接的にコミュニケーションする方法として「失踪」という現象を捉え直している。

存在への疑念によって失踪前駆状態に陥った者たちは、他者との繋がりの可能性に行き当ることで失踪へと導かれる。「ぼく」と同じく作中で失踪する、大燃商事で洋の部下であった田代は、こう語っていた。

ぼくはね、朝の満員電車の中で、漬け物みたいにぎゅうぎゅう詰めになっているとき、すごく恐ろしくなることがあるんですよ。ふだん、顔見知りの、何人か、何十人か、何百人かとの付き合いだけで、世間の中に、ちゃんと自分の居場所を持っているようなつもりになっ

ているけど、もっと身近に、こんなにぎっしりぼくを取りまいて
る人間が、ぜんぶ赤の他人で、しかもその他人のほうが、はるかに
大勢なんでしょう。

田代は、少数の「顔見知り」との付き合い、すなわち「隣人共同体」
的關係の中で自己の存在を支えようすることに疑いを持ち、やがて自
殺する。安部が都市の自殺者について「単なる敗者」などではなく「一
見都市の陽気を支えているように見える、雑多な疑似共同体の虚妄を見
抜いてしまった」ことに「失望」した者たちであると述べるように⁴²、
田代の自殺もやはり都市への「失望」に起因している。ここに見られる
のは、「赤の他人」にとりかこまれた都市空間における共同性は疑似的な
ものにすぎず、そこで感じられる連帯は「虚妄」に過ぎないという認識
である。都市の内部に無数に存在している「他人」に直面したとき、田
代は彼らと自身の間に「交通」が成立していないことを認識し、自殺に
よって存在の自己確認を成し遂げるのである。

都市開発の一端を担う大燃商事を訪れた「ぼく」は、その一室が「北
部、北西部、西部と、郊外を三つに分けたそれぞれの巨大な手製の地図
で埋めつくされ」ているのを見る。地図は絶えず更新され、その過程で
多くの空間や市民を捨象していく。地図をたよりにF町三丁目を訪れた
「ぼく」は「私の地図(前年度発行)」に出ているF町には、そんな丁目の
区別などないし、道路の位置関係なども、かなりの相違が感じられる」
と述べるが、これはわずか一年で大きな変貌を見せる都市において、地
図がその過程で「死滅」した空間を完全に消去したことを示している。
都市建築において用いられる地図は、本作が描くような孤独な群衆の姿
を不可視化してしまう。だからこそ安部は小説家として既存の地図を捨
て、都市の現実を捉える新たな眼を獲得することを主張するのである。
本作のラストシーンで、記憶を失い都市を彷徨う「ぼく」は、彼を探
しにやって来た女から身を隠す。

ぼくは女を観察しながら、身をひそめつづける。女は落着かぬげ

に、空の方まで目をやって、探し求める。食いしばった歯で、悲鳴
を噛み殺しながら、ぼくはじつと耐えつづける。探し出されたところ
で、なんの解決にもなりはしないのだ。今ぼくに必要なのは、自
分で選んだ世界。自分の意志で選んだ、自分の世界でなければなら
ないのだ。彼女は探し求める。ぼくは身をひそめつづける。やがて、
彼女は、あきらめたように、のろのろと歩きはじめ、たちまち車の
陰にさえぎられて、もう見えない。ぼくも、闇の隙間から出て、彼
女とは反対の方角に歩き出す。理解出来ない地図をたよりに、歩き
出す。もしかすると、彼女のところに辿り着くために……彼女とは
反対の方角に、歩き出す。

「なんだ、あなたなのね」という電話での応答に見られるように、女
は「ぼく」と親しい関係にある人物である。彼女と元の関係に戻るこ
とは隣人共同体への回帰に他ならず、そこで形成される関係は欺瞞である。
彼女に探し出されることは「ぼく」にとって「何の解決にもなりはしな
い」のであり、だからこそ「ぼく」は「自分の意志で選んだ、自分の世
界」を求めて都市の中に失踪する。安部は「ぼく」について「特に能動
的な失踪者でもないし、特に受動的な失踪者でもない」と述べているが⁴³、
作品の結末部で「ぼく」は自身の意志で失踪を選び、「自分の世界」へと
向かうことを能動的に選択するのである。

しかし「ぼく」は、洋や田代のように、都市における連帯の虚妄に行
き当たったわけではない。彼を失踪へと導く自己喪失は、《つばき》で襲撃
された結果陥った「記憶喪失」によって引き起こされたものである。失
踪者を追う過程で「ぼく」もまた自身の存在に対して少しずつ疑いを持
ち始めるが、最終的に彼を失踪へと導くのはむしろ外的な要因である。
安部は「帰るといふことと、逃げるということは、結局意識の中で裏返
しになっているだけで、同じことになっている」と述べているが⁴⁴、結
末部における「ぼく」の失踪は能動的な選択でありながら、あたかもメ
ビウスの輪のように受動的な回帰へと裏返る。

ラストシーンで「ぼく」は猫の死骸に「名前をつけてやろう」とする。

「小説は、都会、この名前の与えられていないものの満ちた世界で、どうやって固有名詞のないものの有効性、ルールをつかむかという問いかけ」であるという安部の主張とは裏腹に⁴⁵、この行為は、主人公が固有名のある世界への回帰を欲望していることを示している。さらに、「ぼく」は「理解出来ない地図をたよりに、歩き出」そうとする。安部は「おのれの地図を焼き捨てて、他人の砂漠に歩き出す以外には、もはやどんな出発も成り立ち得ない」⁴⁶と語るが、「ぼく」はそれがたとえ「理解できない」ものであるとしても、未だ自身の地図を捨て去ってはいない。

本作のラストシーンで「ぼく」は「彼女とは反対の方角に歩き出」しながら「彼女のところに辿り着く」ことを志向している。都市空間が形成する共同体の内部では、隣人的関係へと収斂されてしまい、個としての「彼女」の存在に到達することはできない。だからこそ「ぼく」は、失踪することで既存の共同体に捕われることのない「自分の世界」に自己を定位し、「他者」としての「彼女」との間に関係性を構築しようとする。このとき「ぼく」の失踪という行為は、隣人共同体的連帯を脱構築し、「他者」の連帯へと都市を再構築することの可能性へと繋がっている。しかし、猫の死骸に「名前をつけてやろう」とし、「理解出来ない地図をたよりに、歩き出」そうとする「ぼく」は、既存の共同体の枠組みを越えてはいない。作品はこうして、主人公の「ぼく」を都市の共同体の内部に封じ込め、彼が他者へと到達する道をあえて閉ざしている。こうして「ぼく」の失踪は、「逃げる」と同時に「彼女」のもとへ「帰る」という両義性を帯びるのである。

六〇年代の都市論においてメタポリストラ建築家たちが重視したのは共同空間によって都市の連帯を形成することであった。彼らは都市における孤独を回復すべきものと考えたが、その認識枠組は孤独な群衆の姿を不可視化した。『燃えつきた地図』が光を当てたのは、同時代の都市論が不可視化した空間であり、そこに存在する孤独な群衆の姿である。本作には、同時代の都市論が死角に入れた都市の裏側を描くことで六〇年代の都市空間の在り方を明らかにしようとした安部の試みを見ることができるのである。

¹ 秋山駿「想像力はひび割れる―安部公房「燃えつきた地図」」(『文学界』文藝春秋社、68・1) ↓『作家論』第三文明社、73)

² 前田愛「空間の文学―都市と内向の世代」(『文学界』79・9―11、80・1) ↓『都市空間の中の文学』筑摩書房、92・8)

³ 安部公房「著者の言葉―『燃えつきた地図』」(『燃えつきた地図』新潮社、67・9) ↓『安部公房全集21』新潮社、96・6)

⁴ 波瀾剛「安部公房『燃えつきた地図』論―作品内の読者、小説の読者、および同時代の読者をめぐって」(『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、97・3)

⁵ 荻部直「安部公房の都市」講談社、12・2

⁶ メタポリズムが影響関係を持った文化領域の一つが未来学である。小松左京を中心とする一九六七年の「未来学研究会」発足に川添登、翌年の「日本未来学会」創設に丹下健三と浅田孝が発起人として携わっている。当時「科学技術の急速な進歩を目にしている文化人にとって、自然と人間、文明と人間の関係、今後の日本に起こる変化は切実な問題だった」のであり、「小松は「未来学」をそれらの問題を究明する「ツール」として提唱した」(徐翌「小松左京と日本未来学」SFと並走する「未来」(『海港都市研究』海港都市研究センター、17・3)。日本の「変化」に注目する小松の視点や、梅棹が一九六三年に「情報産業論」(『中央公論』中央公論社)を発表したことに示される「情報」への関心など、未来学とメタポリズムの間には相互連関的な影響関係を見ることが可能である。

⁷ 黒川紀章『ホモ・モーベンス―都市と人間の未来』中央公論社、69・

9) ↓『黒川紀章著作集1 評論・思想I』勉強出版、06・11

⁸ 八束はじめ『メタポリズム・ネクサス』オーム社、11・4

⁹ 波瀾剛「安部公房『燃えつきた地図』論―作品内の読者、小説の読者、および同時代の読者をめぐって」(『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、97・3)

¹⁰ 黒川紀章『情報列島日本の将来』第三文明社、72・9↓『黒川紀章著作集1 評論・思想I』勉誠出版、06・11

¹¹ 黒川紀章『都市学入門―この東京、この列島を蘇生させる術』祥伝社、73・8『黒川紀章著作集9 都市論I』勉誠出版、06・11

¹² 小田光雄『〈郊外〉の誕生と死』青弓社、97・9

¹³ 黒川紀章『情報列島日本の将来』第三文明社、72・9↓『黒川紀章著作集1 評論・思想I』勉誠出版、06・11

¹⁴ 黒川紀章『都市と自動車』（『サンケイ新聞』67・10・12↓『黒川紀章著作集10 都市論II』勉誠出版、06・11）

¹⁵ 環境の内部における画一化は日本の都市に限定的な現象ではない。デヴィット・リースマンは一九五〇年に発表した『孤独な群衆』（加藤秀俊訳、みすず書房、64・2）の中で同時代のアメリカ人の性格類型を伝統指向型・内部指向型・他人指向型の3つに分類し、その上で他人指向型の中でも「適応型の人間」について「自分がたまたま住んでいる近所の仲間集団だの、職業上の仲間だの、同じ社会階層に属する人びとだのの中にとどまり続けるかぎり、かれは自分自身についての自分のイメージと他人についてのイメージとの間なんらのくいちがいを感ぜないようになつてしまふだろう」と自己と他者の間の差異の消失が見られることを指摘している。

¹⁶ 黒川紀章「私ならこうする」（『朝日新聞』70・8・18↓『黒川紀章著作集10 都市論II』勉誠出版、06・11）

¹⁷ 横文彦「都市と人間」（『現代日本建築家全集』三一書房、71・2）

¹⁸ 黒川紀章「多重構造の社会システム」（『境界領域への挑戦』講談社、70↓『黒川紀章著作集10 都市論II』勉誠出版、06・11）

¹⁹ 横文彦「都市と人間」（『現代日本建築家全集』三一書房、71・2）

²⁰ チャンネル開発方式について、菊竹は「都市デザインの方法論」（『新建築』新建築社、66・4↓菊竹清訓『人間の都市』井上書院、70・9）の中で「部分から全体に拡大するというシステムが、一つの基本原理

となつてゐる。そして計画の内部に不確定的要素、すなわち自然発生要素を組み込んでゐる。つまり自発性を内在させてゐる。これまで自然発生は計画に従属する概念であつた。しかし、本来自発性は計画を支えるものであり、計画を推進させるものである」と述べてゐる。

²¹ 菊竹清訓『都市デザインの方法論』（『新建築』新建築社、66・4↓菊竹清訓『人間の都市』井上書院、70・9）

²² 安部公房「モスクワとニューヨーク」（『東京新聞』64・12・26↓27↓『安部公房全集19』新潮社、99・4）

²³ 黒川紀章「ゆずり合いの空間」（『週刊読売』73・1・13↓『黒川紀章著作集10 都市論II』勉誠出版、06・11）

²⁴ 菊竹清訓「住宅産業は市民の環境をつくりうるか」（『フジスチールデザイン』富士製鉄株式会社市場開発部、69・11↓菊竹清訓『人間の都市』井上書院、70・9）

²⁵ 八束はじめ『メタボリズム・ネクサス』オーム社、11・4

²⁶ 安部公房「モスクワとニューヨーク」（『東京新聞』64・12・26↓27↓『安部公房全集19』新潮社、99・4）

²⁷ 安部公房「三島由紀夫「二十世紀の文学」（『文芸』河出書房新社、66・2↓『安部公房全集20』新潮社、99・5）

²⁸ 安部公房「隣人を超えるもの」（『現代芸術と伝統』合同出版、66・12↓『安部公房全集20』新潮社、99・5）

²⁹ 「隣人共同体」思想を脱却し他人へと向かつていくべきであるという安部の主張は、『孤独な群衆』におけるリースマンの「他人指向型の人間は、コスモポリタンなのだ。伝統指向型の社会にあつては、自分の身近なものとの自分のみしらぬものとの間には、はっきりした境界線がひかれていたのであるが、他人指向型の人間にとっては、このような、境界線は存在しない」という指摘と重なる。

³⁰ 黒川紀章『ホモ・モーベンス―都市と人間の未来』中央公論社、69・9↓『黒川紀章著作集1 評論・思想I』勉誠出版、06・11

³¹ 安部は「私の創作ノート」(66・4↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)の中で「隣人意識、我々の中にある郷土的連帯感意識、そういうものをいっぺん壊すこと、だから我々が日本人とか、あるいは日本人としての連帯感と考えられているものに対して徹底的に疑いをはさんで、ばらばらなものにいつぱんなりきること」の必要性を説いている。
³² 安部公房・佐々木基一・勅使河原宏「『燃えつきた地図』をめぐって」(『燃えつきた地図 付録』新潮社、67・9↓『安部公房全集21』新潮社、96・6)
³³ 野村喬「安部公房―『燃えつきた地図』を視座として」(『国文学解 釈と教材の研究』學燈社、69・2)
³⁴ 八束はじめ『メタボリズム・ネクサス』オーム社、11・4
³⁵ 八束はじめ『メタボリズム・ネクサス』オーム社、11・4
³⁶ 安部公房「国家からの失踪」(『日本読書新聞』67・11・20↓『安部公房全集21』新潮社、96・6)
³⁷ 八束はじめ『メタボリズム・ネクサス』オーム社、11・4
³⁸ 千野帽子「誰が少年探偵団を殺そうと。 第14回 意外に風俗小説な『燃えつきた地図』」(『ハヤカワミステリマガジン』早川書房、09・10)
³⁹ 黒川紀章「多重構造の社会システム」(『境界領域への挑戦』講談社、70↓『黒川紀章著作集10 都市論II』勉強出版、06・11)
⁴⁰ 槇文彦「都市と人間」(『現代日本建築家全集』三一書房、71・2)
⁴¹ 菊竹清訓「新宿副都心計画のしめすもの」(『社会工学研究科主催 第三回地域都市開発プロジェクト事例研究会講演』69・8・20↓菊竹清訓『人間の都市』井上書院、70・9)
⁴² 安部公房「都市について」(『新潮』新潮社、67・1↓『安部公房全集20』新潮社、99・5)
⁴³ 安部公房・佐々木基一・勅使河原宏「『燃えつきた地図』をめぐって」(『燃えつきた地図 付録』新潮社、67・9↓『安部公房全集21』新

潮社、96・6)
⁴⁴ 安部公房・佐々木基一・勅使河原宏「『燃えつきた地図』をめぐって」(『燃えつきた地図 付録』新潮社、67・9↓『安部公房全集21』新潮社、96・6)
⁴⁵ 安部公房「国家からの失踪」(『日本読書新聞』67・11・20↓『安部公房全集21』新潮社、96・6)
⁴⁶ 安部公房「著者の言葉―『燃えつきた地図』」(『燃えつきた地図』新潮社、67・9↓『安部公房全集21』新潮社、96・6)

【第三部】物語を「書く」こと

一、「書く」ことと「読む」こと

安部は文学において常に現実を見つめ、それを疑いつづけてきた。【第二部】で明らかにしたように、一九六〇年代に入ると、その現実が「都市」という実像を結び、より大衆の実生活に即したものととして描かれた。この変化は、安部が自身の問題系により明確な焦点を当てるようになったことの現れであると言えるだろう。一方で、岡庭昇はこの転換に対して批判的な目を向けている。岡庭は『砂の女』以降の安部作品について「現代社会の不条理と民衆の疎外が表現化されているなどと本気でいうものがいたら、それは文学オンチである」と述べ、作品に見られる「あまりにもわかりやすすぎる図式性」や「通俗性」を問題視する。とりわけ、「対立図式が通俗的な二分法」にとどまり、「図式のアピールが、自己目的化されている」点に、その文学性の稀薄さを見出しているのである¹。だが、このような「図式化」は本来に安部の文学的衰退なのだろうか。むしろそれは、大衆を意識し、観念性を相対化しながら、新たな手段で文学を通じて社会に寄与しようとした安部の方法的選択ではなかったか。

飯島耕一は一九五九年の時点で、安部の文学には「ナンセンスとユーモアへの趣味」が色濃く、そうした観念性は「悲劇性を愛好し、柔軟であるとは決していえないほどの大衆にはなじみのうすいもの」であり、「当分ベストセラーにはならないだろう」と予測していた²。しかし、周知のとおり、『砂の女』をはじめとする一九六〇年代以降の作品群は国内外で大きな評価を受けている。そこには、単なる通俗化ではなく、新たな現実認識を可能にする「図式」をあえて用いることで、より多くの読者に届く新たな文学の形式を模索した安部の試みを見るべきではないだろうか。

安部が「日常の安定」に安住することを拒否するのは、現実とは絶えず変化し続けるものであり、その姿を性格に捉えるためには、常に新たな

認識を模索し続ける必要があると考えていたからである。芸術もまた、そうした変化から逃れられない以上、小説もまた既存の構造に安住させておくべきではないというのが安部の立場である。

戦後において、安部が芸術の未来にとって最大の転機になると考えていたのは、ラジオやテレビといった「電波という新しいマス・メディア」³の登場であった。これまで「小説の発展はそのマス・メディア（大衆伝達手段）たとえば新聞の増大、義務教育の普及などと密接に結びついて」おり、両者は「読む」という行為によって強く結びついていた。しかし、映像や音声によって伝達されるメディアでは、「読む」ことが不要になる。そうした状況において、小説はその存在意義そのものを問われる。だからこそ安部は、「テレビなどが高度に発展し普及した状況では小説などは存在理由を失うという極限状況を想定し、そこであらためて小説を考えなおす必要がある」⁴と述べるのである。

このような危機感を安部が抱くのは、自身の創作において「受け手」、すなわち「読み手」としての読者の存在がきわめて重要な意味を持つからである。安部は芸術の意義は「現実の描写でなく、現実の発見」にあると考えており、そこでは「形式の自律性と衝突し、その自律性を突き破って、作品に「受け手」の相互的な能動性に依存すること」が不可欠であると述べている⁵。すなわち、安部は「現実の発見」の営みにおいて、読者自身の関与が必要であると考えていたのである。このような読者観は、安部が文学において、「読む」という行為を作品への能動的な参加として捉えていたことを示している。安部が「新しい文学と言われるものが持つている一つの弱点は、「なぜ読むのか」という問題」の欠如であると語る発想の背景にも⁶、こうした読者への意識があると考えられるだろう。

安部が小説における「読む」行為に強くこだわるのは、それを作品の成立そのものに関わる行為だと捉えていたからである。安部によれば、小説とは「意味以前の、意味としてはまだ整理しつくせないイメージが、重要な構成部分をなしている」ものであり、作者は「イメージを調理するための、装置と材料を提供する」存在にすぎない。このような認識に

においては、読者こそが「指示どおりに装置を頭の中で組立て、提供された材料を加工して完成品に仕上げ」る役割を担う存在となる。安部にとつて作品とは、「書く」ことのみによつて完成するものではなく、「読む」という行為との結合によつて、はじめて結実するもの⁷なのである。

ただし、重要なのは安部が「作者と読者」という区別を単純な二項対立とは見なしていない点である。作家とは「作者と読者の弁証法的統一物」であり、創作とは「書く」とことと「読む」とことの「不可分な結びつき」である⁸。この意味で、安部にとつての「読者」とは、単なる「他者」ではなく自己の内なる鏡像であり、創作とはその自己との対決である。

こうした読者観・小説観は、安部の文学が実存主義を通じた自己の内的探究から出発したことにその起点を見出すことができるだろう。

「読者」に意味の構築を委ねるといふこの姿勢は、「作者」の絶対性をも揺るがすものである。ここには、小説という形式そのものを解体し、再構成しようとする安部の意図が明確にあらわれている。安部は、小説を「完成させたい衝動と小説を壊す衝動」のせめぎ合いの中で、「小説らしくまとめようという衝動」を抑えて壊していくことこそが「ものを創造していくというプロセス」であると述べている⁹。【第三部第六章】で論じる『榎本武揚』（中央公論社、65・7）及び【第三部第七章】で扱う『箱男』（新潮社、73・3）は、こうした意識のもと、「書く」とことと「読む」とことの意義そのものを問い直す作品である。『榎本武揚』においては、登場人物の一人である福地伸六が「五人組結成」の顛末を「読み」、それを自らの言葉で「書き直す」という構造が見られる。また、『箱男』においては、「箱男」という存在の実存を担保する行為として「書く」とことが前景化している。

芸術を通じて「あることを表現する」というためにはいままでのワクがいやでもこわれるところまでいかなければ、作品をつくるという必然性がないんじゃないかという気がする¹⁰。と考える安部は、小説を「作者と読者」、「書く行為と読む行為」の弁証法的対立によつて構成されるものとして再編成することによつて、そのワクを破壊しようとしたのである。一九六〇年代以降の作品群における「ノート」や「手記」と

いう方法の多用は、その実践であつたと言えるだろう。また、一九七三年に「安部公房スタジオ」を設立し演劇への参加を本格化させるなど、マルチメディア的な活動の展開を広げたのも、芸術という枠組みそれ自体の破壊を意図したものであつたと考えられる。

安部は、常に既存の構造を徹底的に疑い、その解体と再構築を行う中にこそ現実を捉えるための活路を見出していた。【第三部】では、このような芸術の破壊的実践が、「読む」行為との結合によつて小説そのものの再編成として結実する過程を検討する。その上で、安部の文学が読者の認識を揺さぶり、それを刷新する装置として、戦後都市社会においてどのように機能してきたのかを明らかにしたい。

¹ 岡庭昇『花田清輝と安部公房——アヴァンギャルド文学の再生のために——』第三文明社、80・1

² 飯島耕一「安部公房——あるいは無罪の文学——」（『批評』批評発行所、59・1）

³ 安部公房「危機を直視せよ——新劇の運命I」（『芸術新潮』新潮社、59・7）『安部公房全集 11』新潮社、98・7）

⁴ 安部公房・柁木恭介「詩人には義務教育が必要である」（『現代詩』書肆パトリア、58・1）『安部公房全集 8』新潮社、98・3）

⁵ 安部公房・中原佑介「現代芸術の可能性」（『現代の発見 第七巻 危機の思想』春秋社、60・9）『安部公房全集 12』新潮社、98・8）

⁶ 安部公房「都市への回路」（『海』中央公論社、78・4）『安部公房全集 26』新潮社、99・12）

⁷ 安部公房「言葉によつて言葉に逆らう」（『岩波講座 文学 12——現代世界の文学2』岩波書店、76・12）『安部公房全集 25』新潮

社、99・10)

⁸ 安部公房「隣人を超えるもの」(『現代芸術と伝統』合同出版、66・

12)『安部公房全集 20』新潮社、99・5)

⁹ 安部公房・花田清輝・羽仁進・佐々木基一・中原佑介・佐藤忠男・榎木
恭介「ジャンルの総合化と純粋化」(『現代芸術』みすず書房、59・6

↓『安部公房全集 11』新潮社、98・7)

¹⁰ 安部公房・武満徹・勅使河原宏・東松照明・羽仁進「若き芸術家たち
の課題」(『いけばな草月』草月会出版部、60・7)↓『安部公房全集 1

2』新潮社、98・8)

【第三部】物語を「書く」こと

第六章 『榎本武揚』論

——蘇る共和国

一

長篇小説『榎本武揚』は、一九六四年一月から翌六五年三月にかけて「中央公論」に連載された後、同年中央公論社より刊行された。安部公房にとって唯一の歴史を題材とする作品であるという点で異彩を放つ作品である。榎本武揚の存在を心の拠り所とすることで自身の戦後の変節を正当化しようとする元憲兵・福地伸六、榎本を裏切り者として糾弾し「五人組結成の顛末」を記した新撰組元隊士・浅井十三郎、そして小説家と思しき「私」を通じて、本作は「忠誠」の在り方を描き出している。

本作は、安部自身の共産党離党の経緯を踏まえて「転向文学」として読まれることが多い。例えば武井昭夫が「現代の転向問題を扱った、新しい型の転向文学」¹と呼び、本作について批判的な評価を下したほか、田村栄は「戦後の転向論を文学作品として具体化した一つの顕著な例証」が本作であり「自己の転向＝マルクス主義からの脱落を合理化するために意義的に書かれた作品である」と断言した²。後年の作品解釈においても専らこの「転向」という枠組みは維持されている。山田博光が本作で問題とされているのは「時代への忠誠」の意味であり、変節（転向）は許すことのできない行為かという疑問である³。と述べたほか、岡庭昇は「全体として試みられているのは、転向の思想化である。ごく日常的な日常内での転向である。いいかえるなら大義や理念を、生活の実体によって測り、検証しようとする意図にほかならない」⁴と論じた。また、河野基樹は「政治原理主義を無力化するために、転向にまつわる従来の思想・思索を『パラダイムシフト』することを目的に創作された」⁵と本作を評価している。このように先行論では、安部が本作において「転向」問題をその主題に据えたという見通しが概ね共有されている。

六〇年代後半の安部の活動において、その政治意識を窺わせる出来事

の一つに、文化大革命への反応がある。一九六七年、安部は石川淳・川端康成・三島由紀夫と共に、文化大革命に反対する共同声明を発表し、「学問」「芸術」を政治利用することに対する強い反発を示した。四作家の座談会「われわれはなぜ声明を出したか―芸術は政治の道具か？」を見てみよう。ここで石川淳が「紅衛兵」の運動を否定したわけではないと述べたことに賛同し、安部は「あれはやっぱり勝つための運動じゃなく、負けることによって勝つといった運動で、いずれ敗北は見えてきていると思うんです。その破壊というものが、逆に近代国家をつくるプロセスとして、やむを得ないものであったということもよくわかる」と述べている⁶。安部が評価するこうした「運動」のあり方は、榎本が八百長戦争において試みたことと重なっている。この件は花田清輝との決別を決定的なものにするなど、六〇年代以降の安部の思想的転換を示す出来事の一つであるが、このような動向も本作に安部の「転向」を見ることを根拠づけていると言えるだろう。

一方、安部自身は後年行われた対談の中で本作について「抛りどころを捨てようとした当時の新知識の悲劇を書き忘れたのですが、それがもつぱら転向小説とかなんとかにとられちゃって、べつに転向やなんか問題にしたわけではなかったのです」⁷と述べるなど、繰り返し「転向小説」としての読み方を否定している。ここで注目すべきは、戯曲版『榎本武揚』の存在である。本作は一九六七年、福田恆存率いる劇団雲によって上演された。安部は戯曲版について、「単なる脚色ではなく」「あらためて、戯曲の形を借りた続編」であると述べている⁸。この戯曲作品は、たんに小説版の筋立てや主題をなぞるばかりでなく、先述した「転向」批判の問題など、同時代における小説版に関しての批評言説を作品内に取り込んでいるのである。

折しも戯曲版が上演された一九六七年には、翌年に控えた「明治百年」に関する問題が言論の場に浮上していた。戯曲版の冒頭、演出家Aが「現在、昭和四十二年と言いましてね、明治になおすと、ちょうど九十九年目に当るんですが」と述べている。これは当時、「明治百年祭」の計画が国家事業として進められていたことを踏まえた台詞であろう。桑原武夫

と竹内好の両名によって始まる「明治百年祭」の運動には、小林秀雄や丹羽文雄、そして福田恆存など、文学者の関わりを見ることもできる。⁹ 政府主導によって進められたこの運動は、極めて保守的な性格を持つとして、多くの批判も寄せられていた。たとえば、歴史学者の中村政則は「明治百年祭」が「もはや「天皇」しかないという共通の深刻な認識をもってい」たことを指摘している¹⁰。

中村が指摘するように、明治百年祭批判の争点の一つには、天皇制に関わる問題があった。鳥羽耕史は戯曲版『榎本武揚』について「立憲君主制から敗戦、占領を経て象徴天皇制に変わった百年を一続きのものとして語る『明治百年』の虚構性を衝く」¹¹と評価し、本作がそれらの批判と同様の視点を有していることを指摘している。明治百年祭に対する安部自身の言及はほとんど見られないが、小説版の主題に触れて、「封建社会の内部での忠誠概念というものがあって、それを壊さずにそのまま延長して国家元首、つまり天皇に対する忠誠につなげていったわけだ。だから、日本人の意識の中で、今だに忠誠概念が何でもかんでも無限に普遍化されてしまう。そのことを実は『榎本武揚』を書いたときにテーマにしていぶん誤解されただけでも」¹²と述べている。安部が、『榎本武揚』に取り組んだ背景には、天皇を頂点とする封建制・君主制批判の意識があった。安部は榎本武揚という人物について「共和国という思想をもつということは抛りどころを捨てることで、たいへんなことだったと思うのです。アジアで最初の共和国でしょう」¹³と述べ、榎本が幕末維新期にすでに共和国思想を抱いていたことを評価しているのである。ここで課題となるのが、右に確認したような安部の政治意識をふまえ、榎本武揚という実在の人物がどのように語られているのかを明かにすることである。両版の『榎本武揚』が同時代の思想的潮流とどのような相互関係にあったのか、また小説版と戯曲版の繋がりを考察するにおいても、作品構造の分析は避けて通れない。だが、両版についての従来の解釈では、概ね思想内容が比較検討されるにとどまってきた。

小説版では「五人組結成の顛末」を中心に、榎本に関する福地伸六の語り、そして「私」の語りを展開される。戯曲版においても、作品冒頭

に昭和四十二年という時間が設定された上で三人の批評家のほかに榎本自身が同時代にタイムスリップして登場し、四者が問答を繰り返す。両作が共有するのは、榎本という人物を中心に置き、彼の動向を外部から相対化する言説を配するという構造である。

本論では、小説・戯曲版『榎本武揚』それぞれの作品構造の分析を行い、両作において示される思想内容と作品形式との関連を明かにすることを試みる。その上で榎本を巡る言説と、作中に於いて示される榎本像との比較を行うことで、安部がこの人物をどのような存在として捉えていたのか、またどのような意図をもって題材としたのかを検討したい。

二

小説版『榎本武揚』は、「私」が「五年ほどまえ、ある放送局の依頼で北海道旅行をした」時の回想で始まる。そこで「私」は旅館の当主で元憲兵の福地伸六から榎本武揚の共和国伝説を聞かされるが、その時点では特に関心を持つことはなかった。事態が進展するのはそれから一年後、すなわち「私」の現在から四年前のことである。福地から届けられた一通の手紙が、「私にこの文章を書かせるような結果」をもたらしたのである。

福地から届けられたのは「手紙というよりもむしろ小包といったほうがよさそうな、ずっしりとした大型の封筒」であり、中には「右肩をしっかりとこよりでとじた、枚数にして数百ページもありそうな（正確には二百九十ページだった）原稿用紙の束」と「細字用のペンでぎっしり書きこまれた、八枚ばかりの便箋」が入っていた。この「原稿用紙の束」こそが、本作の大部分を構成する『五人組結成の顛末』（以下「顛末記」）である。

「顛末記」は新撰組隊士である浅井十三郎が榎本武揚の変節を糾弾するために記したとされる資料である。その特徴としては、筆者浅井の手によって複数の資料が参照及び引用されているという点が挙げられる。例えば浅井が榎本の裏切りを糾弾しようとする一節として、次のような

記述が見られる。

さよう、榎本の奸計、面従腹背がいかにかりのものであったかは、わずかに次の一事だけをもつてしても、容易に察していただけるはずである。たとえば、次の文章に目をおしていただきたい。苦心のすえ手に入れた、一昨年の新聞記事である。

《内外新報第 三十号 慶応四年五月四日》——後四月十五日出上方よりの来状。近藤勇去る八日より三条大橋の下河原において梟首せらる。右棄札の写。

元新選組 近藤勇事

此もの兇悪の罪迹あまた有之上、此度甲州勝沼、武州流山両所において官軍に敵対せし段、大逆たるによって知此令梟首ものなり。

ここでは榎本の裏切りの事実を裏付けるための資料として、實在の新聞である「内外新法第三十号」の記事が引用されている。「顛末記」のなかには、この他にも「江湖新聞」や「横浜新報もしほ草」といった新聞記事をはじめとする多くの資料の引用が確認されるのである。

「顛末記」を読み進める「私」は、その過程で「浅井十三郎と名乗る、この手記の筆者についてだが、はたして、その筆者一人で書き上げたものかどうか、すこぶる疑わしい」と書き手についての疑いを露わにする。さらには「そもそも、そんな新発見の資料なるものが、はたして本当に実在していたのかどうか」、「あの福地氏になら、この程度の創作くらい、おそらく千円札の偽造ほどにも、努力を必要とはしなかったのではあるまいか」と資料自体が福地の手になる偽書なのではないかという疑いの眼を向けている。

なかでも注目されるのは、手元にある「顛末記」が、「福地氏の筆跡と文体で書かれたもの」であったということに「私」が言及している点であろう。福地にとって「漢文あり、仮名まじり文あり、楷書あり、行書あり」であった「顛末記」の読解は困難であり、そのため「中国で漢文

の教師をしていたことがあるという、農協の配達伝票整理係の老人をたのみ、毎晩2時間ずつ、口語体になおして読んでもらいながら書きつつ」たという。

このように不透明な成立過程を有する「顛末記」は、福地の主張を織り交ぜながら「書かれる」ことによって再編成される。浅井が書いたという「顛末記」における浅井や榎本の思想は、「福地の言葉」で書き直される語られることによって彼の主張を体現する存在となる。そこに実体としての浅井や榎本は存在せず、彼らは福地が思考を形成していく過程で内部化されているのである。

そのことを端的に表しているのが、「顛末記」に挿入される福地の注釈である。たとえば浅井らが榎本を毒殺するために牢に入る場面では、カッコ書きで「ここに、福沢諭吉が、榎本の妹婿、江連堯則にあてた手紙の一節を引用し、《顛末記》筆者の記述の裏付けに資することとする」福地記」という注釈を加えた上で、資料の挿入が行われている。みずから「十三郎が新聞に関心を深めたということとは、とりもなおさず、事実の確認にそれだけ意味を認めたということでもあり、おそらくこうした態度が反映しての、手記の体裁なのでありましょう」と示唆するように、福地は自身の主張を補強するための手段として資料を参照し、またそれに則って記述を進めているのである。

「顛末記」を読み進める「私」は、そこに示された「榎本に対する憎悪と否定」が「福地氏から、榎本の歴史的評価として聞かされていたもの」にも、徹底してはいない」ことを指摘し、本書が「榎本の裏切りの意味を、必死になって問いつづけているうちに、いつか榎本の存在をとりこして、裏切りという行為のもつ意味そのものに、直接対決させられてしまった」ところにその原因を求めている。すなわち「私」の解釈によれば、「顛末記」は、「榎本の糾弾」という目的を超えて「裏切り」という事象そのものを問うものへと変質している。

その変質には、本書が福地の手で書き換えられたことが与していると考えられる。すなわち本書の主題が「裏切り」、そして「忠誠」の在り方を問うものへと転換したのはそこに福地の思想が仮託されたからに他な

らない。一章末尾に挿入された「私」のもとに届けられた便箋の最後のページにおいて、福地は以下のように述べている。

しかるに、昨日を裏切らねば、今日に忠誠たりえず、今日に忠誠たらんとすれば、昨日を裏切らねばならぬというのは、いったい、いかなる理屈によるものなのでありましょうか。さっぱり分らないであります。時代や、制度を、自分勝手に選べるほどの者でないかぎり、ひいた籤は、ぜんぶ外れときめられておるとでも言うのでありましょうか。しかしながら、生きておる以上は、籤をひかぬわけにはまいらぬのであります。役所だろうと、会社だろうと、制度と申すものがあり、制度と申すものがあるかぎり、かならず忠誠が求められておるのでありまして、それを破れば、てきめん、賊首はさけられぬのであります。これが矛盾でなくて、なにが矛盾でありましょう。このところの理屈が、私には、さっぱりと飲込めないのであります。でありますから、どうしても過去の非を認めろと言われるのなら、では、忠誠そのものを罪悪であるとみなすような制度をば、制定していただきたい、と、こう私は申し上げるしかないのであります。

元憲兵の過去を持つ福地は、反軍思想の文書を所持していた義弟を摘発するなど、戦時体制下のもとで忠誠を全うした人物であった。しかしその忠誠心は、終戦によって、裁かれるべき罪へと反転する。戦後の新たな忠誠を信じることができず、憲兵時代の忠誠を信じ続ける自身のよな「時代から落伍した人間」にとつて、榎本は「変節漢」などではなく救世主となる存在である。自身と厚岸共和国の伝説に登場する四人たちとを重ね合わせた福地は、だからこそ自身の忠誠心の擁護者として榎本武揚という存在を追い求めたのであろう。

本作の成立と近い時代の言説に目を向ければ、「忠誠」の問題を論じたものに丸山真男の「忠誠と反逆」がある。丸山は、幕末維新期の社会的・政治的過程を「忠誠と反逆の人格内部での緊張と葛藤」という点でも、わ

が国未曾有の規模と高度とに達した時代」と捉え、「伝統的生活関係の動揺と激変によって、自我がこれまで同一化していた集団ないしは価値への帰属感が失われるとき、そこには当然痛切な疎外意識が発生する。この疎外意識がきっかけとなって、反逆が、または既成の忠誠対象の転移が、行われる」と論じ¹⁴、集団の基盤が揺らぐ転形期における忠誠の在り方を問うていた。しかし丸山の議論は、福地が拘泥した忠誠概念と重なるところも大きい。

福地の意識は「忠誠」という概念そのものを問うことに向けられており、ここに榎本を巡る歴史や言説の分析と解釈を通した、思想形成の過程を見ることができるとは。したがって、注釈による事実確認もあくまで資料として提示するために必要な手続きであつて眼目はそこにはない。「顛末記」は単に福地が自身の思想を語る上での土壌として置かれているのに過ぎないのである。

三

「顛末記」は戊辰戦争における会津落城の場面で一度中断されている。三章冒頭部でそのことについての見解が述べられた後、福地は「研究をもとに」した「幾項目かの自問自答」によつて「つづく手記へのつなぎ」とすることを試みている。この「自問自答」は注釈の枠を超え、「顛末記」の本文と地続きのものとして置かれている。

はじめ榎本さんは、私の耳許に口をよせ、おだやかな調子で、こう申された。「なにもくよくよ、肩身のせまい思いをすることはない。時代が変つたのは、なにもおまえのせいじゃないんだよ」ちよつぴり酒臭いような、親身な声で、私は全身がぬくもってくるような思いをしたものでした。ところが、今度は、その同じ口の下からこう仰言る。「だが世間には、なかなかの頑固者もおつてな、自分と時代とは一心同体だなどと抜かして、どんな餌にもとんと無関心だ。こういう聞き分けの悪い手合いも、時代に不都合さえなけりや、けつ

こうものの用に立つてくれるのだが、なにぶん時代の方が、ぼっくり先立ってしまったのだから始末がわるい。主人が死んでも、主人のくれる餌しか食わぬ犬の忠義は、かえっては迷惑さ。そこでどうするかと言えば、こつちも連中の先頭に立つて、敵だ、敵だ、ものども立ち合え、とわめきたててやる。ただし、その先にあるのは、海に面した崖っぷちだ。それでも、忠誠心というやつは、馬の目隠しみたいなものだから、連中わき目もふらずにつつ走り、どんぶり、どんぶりと、自分勝手に片付いてしまってくれるのさ。連中もそれで、忠誠をまっとう出来たのだから、満足だろうし、おかげで世間も、無事息災というわけだな」

福地の「自問自答」は、《問の一》として土方歳三が開陽艦に乗り組んだ心境の変化を、《問の二》では土方が協和府府思想に同調し投票に参加した事実から土方の忠誠の変質を問い、いずれも福地自身の忠誠の問題へと収束する。ここでは、福地による榎本の内部化が顕著となり、彼の内面で直接的に榎本と対話するに至っている。そこで榎本が発した言葉は、これまで抱いてきた忠誠の擁護者としての姿からはかけ離れたものである。しかし、福地は自身の中の榎本像を捨て去ることはできない。続く「顛末記」の中で「無節操こそ、もともと道理になかった生き方」であるという榎本の考えが明らかにされてもなお、福地は「いぜん榎本さんの論拠の隙を、見つけ出せずに」いる。福地の「忠誠」概念は、「顛末記」を読む以前と以後で何ら変わりはない。結果、福地の試みは、ただ「闇のなかでの、ひとり相撲」に終わってしまうのである。

福地のこの行き詰まりは、榎本を内部化したことに求められるだろう。「私」の視点はそれを観察する外部に置かれている。福地が「もしも、あなたに、いくばくかの見解がありますならば、ねがわくは、ご教示ねがいたい。賛成、不賛成にかかわらず、なにか一言、私のために、おめぐみいただきたいのであります」と述べているように、「顛末記」は「私」の読むという行為を前提とするのである。

日高昭二が「やがて複数の筆者を次々に想定する過程で、今度は「私」

までもが、《顛末記》の解体と再編に及んでいく」¹⁵と述べるように、福地の記述を読み進めるうちに「私」もまた書き手の位置へと導かれていく。以下は福地からの手紙の内容に関しての「私」の記述である。

もともと、その全文をそっくりここに書きうつす必要はないだろう。よほど追いつめられた状態で書いたものと見えて、ある部分はかなり文脈が乱れ、ある部分は重複が目立ち、またべつの部分には意味不明の箇所さえ見受けられた。それに、内容によつては肝心の《五人組結成の顛末》のほうの中身を知ってからでなければ、じゅうぶんにはその意図をくみとれないような所もある。とりあえず、まわり舞台を廻転させる、心棒の役割をした一節だけをそのまま紹介し、あとはなんとか私なりに手を加えたうえで、それぞれに相応しい場所を見つけ出してやるとしよう。

ここで「私」は「その全文を書きうつす必要はない」とし、福地の手紙を自身が編集していることを明示する。編集者としての「私」は、福地と「顛末記」の筆者の議論を読み、それらを抄写しながら相対化している。福地と「顛末記」の関係について、「新資料の出現という、事件に関するかぎり、彼は明らかに被害者」であると判定する「私」は、一方で「時代を相手の訴訟となると、はたしてどちらが被害者で、どちらが加害者か、めったな加減乗除くらいでは、処理しきれるものではない」ために、「それ以上の点については、判断をさしひかえ」と述べる。「私」はこうして、自身の判断を下すことなく資料の確認に徹し、「顛末記」を第三者として受容することによって、福地が形成する榎本像、及びそれを取り巻く言説や思想からは一定の距離を取っている。

「私」と同じく現代の視点から忠誠を巡る言説を捉える存在として物語の最後に登場するのが福地の甥である。彼は戦中に福地によつて摘発された「義弟」の息子であるが、彼にとつて福地の行いは忠誠の在り方とは無関係に糾弾されるべき罪であり「仮に、榎本武揚が、最初に伯父が考えていたような、忠誠そのものの守護者であったとしたところで」

彼に「伯父を許せるわけがない」。福地の榎本への執着を目の当たりにしながら「この世に政治が存在するかぎり、忠誠は社会の必要悪かもしれないが、しかし出来れば、そんなものとは、かわり合いを持たずにすませたいものですね」と冷ややかに答える彼は、忠誠を巡る闘争それ自体を無意味なものとして否定する。

山田博光は「明治維新と昭和二十年の敗戦という、二つの歴史的転形期を重ね合わせ、したがって小説の構造も歴史小説でありながら現代小説でもあるという、二重構造を意識的に採用している」¹⁶と指摘しているが、それら二つの時代の転形期を象徴する思想は、「私」という現代の眼を持つ存在によって統御されている。したがって、本作の比重は明らかに現代の側に置かれていると言えるだろう。「私」と福地の甥とともに福地より後の世代、すなわち現代の視点に立つ存在である。本作の結末は、福地の内部に生じた「変節」あるいは「転向」という忠誠の所在を巡って生じる問題を追及する行為それ自体の可能性を露わにするのである。

四

安部の自作解説によれば、『榎本武揚』の戯曲版は、小説版の発表時に寄せられた批評を作中に取り込んでいる。すなわち「批評家の一部が、こうまで登場人物化してくれたことを、黙って見のがしておく手もあるまい」と思い、これらの批評家諸君に、せめて地獄（舞台）で榎本武揚と直接対面してもらうことにした¹⁷というのである。冒頭のプロローグでは、それぞれ異なった思想を持つA・B・C三者の「演出家」が登場し、彼らが現代に登場した榎本武揚と対峙する。

三人の「演出家」A・B・Cはそれぞれ進行・榎本擁護・榎本批判の役割を担う。榎本について、Aが「けっきよくその本質は、ご都合主義の変節漢にすぎなかったんじゃないか、というのが、まあ後世の評判なんですよ」と述べれば、「そこまで言っちゃ、言いすぎだ。一部には、ちゃんと、理解者もいるんですから」とBが反論し、それに対しCが「体

制順応主義者」であると評するなど、三者は榎本の評価を巡って論争を繰り広げる。「あなたのことを、うっかりほめたりすると、たちまち左右両翼から袋叩きだ」と榎本に語りかけるBは、箱館戦争については「主戦派を海の向うの僻地に隔離して、内乱の早期終結をはかるのが目的だった」と解釈する。それに対し、Cは「ナシヨナリストの常習的な手口」であると、榎本の行動を批判する。このように、三者の榎本に対する評価はそれぞれの政治的立場を背景として発せられている。

初演に際しては、芥川比呂志が一人でA・B・Cの三役を演じた。黒川欣映は、「序幕の「現代」を現わす、A、B、Cの三人の人物を同時に演じて、戯曲そのものとしての部分の不要さを、逆に魅力的な導入部に転じてしまった」¹⁸と述べている。つまりここでは、一人三役を演じた芥川の演技力が評価される一方、導入部はあくまでも「不必要」な部分だと見られている。

だが、本作があえて三つの批評的立場を作中に導入したことが持つ意味については、より注目するべきであろう。前述の通り、A・B・Cの三者はそれぞれ異なる思想を持って榎本と討論を交わすが、舞台上ではそれらは全て「現代」を象徴する一人の人物を通して語られる。この場面で榎本は、個々の思想ではなく、それらの諸相の総体としての「現代」と対峙させられている。その後牢内に戻ってから、あくまで「夢」として受け取りながらも「後世、われわれの評判、あまりかんばしくないようだ」と永井に語るように、榎本は「現代」への認識をこのプロローグによって獲得することになるのである。

戯曲版において一貫して描かれているのは、榎本の教育的な態度である。小説版では「顛末記」において榎本の箱館戦争から投獄に至るまで様子までが叙事詩的に描かれており、投獄後の牢内での様子は子細には書かれていない。対して戯曲版では、牢内での出来事にのみ焦点が当てられ、榎本が囚人たちに外国語や軍事技術についての授業や講義を行う様子が描かれている。注目されるのは、プロローグにおける以下の榎本と「演出家」たちの対話である。

榎本 (気がかりらしく)すると、ここも、牢屋なのかね？

B 劇場ですよ。

C 牢屋も、劇場も、似たようなもんさ！

A 芝居小屋です。

榎本 そりゃまた、意外だ！ちと見物してみたいね……昔、ぼくがパリで芝居を見て、つくづくと感じたんだが、芝居くらい、その時代をよく現わしているものは……

「現代」＝昭和四二年に呼び出された榎本は、「ここも、牢屋なのかね？」と質問する。これに対し、Bは「劇場ですよ」と答え、それに合せてCが「牢屋も、劇場も、似たようなもんさ」と答える。ここでは、観客にとっての「現代」の劇場と、榎本にとっての「現在」の辰の口の牢屋という空間とが重ねられ、それによって劇場内の観客と牢内の囚人もまた重ねられる。長尾一雄は「榎本や浅井のドラマとして成就させる背景をなすところの、囚人たちの集団のドラマは語られて」おらず「囚人たちの群像に実体」が無いと指摘しているが¹⁾、本作では囚人たちの存在が抽象されることによって、彼らに向けられる榎本の言葉が同時に「現代」の観客に対しても向けられるよう仕掛けられている。ここで榎本が語る思想は、同時代の問題系を照射するよう仕組まれているのである。

このように、小説版と戯曲版はいずれも、榎本を「現代」に蘇らせることによって、作中にある種の枠構造を設定している。小説版においては登場人物である福地の記述を通して現代の「私」は榎本と対峙しているが、そこに榎本としての実体はなく、あくまでも福地という人物に思想として内部化された存在に過ぎなかった。そのようにして語られる「忠誠」は、結末で自ら語るように「過去の亡者」の「怨嗟の叫び」に過ぎず、武井昭夫によって「現代との緊張関係がこの作者には決定的に欠落しているのではないか」²⁾と批判されるに至る。

それでは、そのような方法を通して現代に蘇られた榎本武揚とは安部にとってどのような存在であったのか。次節では榎本に関する言説と作中における榎本の描写を比較しながら、安部が彼をどのような人物と

して創造していったのかを検討したい。

五

両版の『榎本武揚』において安部が提示した榎本武揚像と深く関連しているのは、『榎本武揚 明治日本の隠れたる礎石』（中央公論社、60）以来榎本の再評価を行った、技術史家・加茂儀一の言説であろう。加茂は「日本人としては最高の技術者としてあるいは知識人としての仕事を果たし、捨身になって日本の産業の発展のことに考えていなかった」人物であると榎本を評し、小説版『榎本武揚』においても取り上げられている福沢諭吉の「瘦我慢の説」をはじめとする榎本批判を「単なる外面的な人間の出世にのみこだわってその人の心の中にひそんでいた悩みを無視」したものであると非難した²¹⁾。

安部の榎本像は、加茂のこうした内在的理解を共有していると考えられる。例えば、加茂は榎本が駄洒落句を好んだことを取り上げ「本来茶目つきの多い人間で、威張ることを知らなかった人間であり、他人の面倒をよくみ、情愛の細やかな人間であった」²²⁾と述べている。このような榎本像は、小説版において福地の祖母が抱いた「身分に似合わず、気さくで、愛想のいい男だった」という印象と重なっている。祖母に伝えられたこのエピソードは福地に影響し、以降「顛末記」によって榎本の裏切りが自明なものとなってもなお揺らぐことのない榎本像の根幹を成している。

また、軍事技術、国際法、化学、鉱物学、電信技術等に精通した榎本の先進性については、加茂がつとに指摘するところである²³⁾。こうしたイメージは戯曲版において、牢内が「当時の日本における一番水準の高い」「最高学府」である「榎本学校」となるところに明確に反映されている。

安部が榎本に見出していたのは、知識人としての先見性と国際性であった。安部が榎本を共和国思想の先駆者として評価した所以である。安部は榎本を「いま生きててもいいようなモダンなところのある人間だっ

た」と評し、その理由として「あの時代に、オモチャみたいなものではあるが共和国をこしらえた」と述べるなど²⁴、榎本の功績において最も評価すべき点として「箱館共和国」を作り上げたことを挙げ、忠誠をめぐる問題よりも、彼の共和国思想が創作上の最大の主題であったことを示唆している。榎本が共和国主義者であったか否かについては、見解が分かれるところである。加茂儀一は、榎本が投票により総裁を決したことにについて、「自らが勝手に総裁を名乗るよりもみんなの責任において選ばせることが、全体の統率にとって都合のよいことを彼が知っていたから」であり、榎本が「政治体制としての共和国の樹立」を考えていたかどうかについては疑問を呈している²⁵。このような見解を踏まえつつ、安部は共和国の先駆者としての新たな榎本像の創造を試みている。

ただし、安部の言葉とは裏腹に、小説版は明らかに忠誠、転向の問題に焦点が当てられていると言つてよい。それはこの作品が、小説家の「私」ではなく、福地という人物の忠誠という問題への拘泥を中心に置いたことの帰結であろう。共和国の根幹を成す入札制度についても、「顛末記」では大きく取り上げられてはいない。しかし、福地は「ともかく投票というのは、かなり刺激的な事件であつたに相違ありません。私自身、かつて憲兵時代のことを思い出してみますと、投票という言葉は聞いたただけでも、なにやら忌まわしい不純なものを感じていた記憶があります」と述べ、それが封建制に反する試みであったことを示唆している。その上で、現在はそのような考えは一切持っていない事を強調し、その理由を「時代が私の忠誠をしなくなったための変化(悪しざまに申せば変節)」に見ている。福地にとって、榎本がとった入札という方法は「明らかに、忠誠心そのものに対する、挑戦」なのである。ここで入札は福地自身の「忠誠」概念を巡る問題系の中に回収されてしまっている。

ここで注目すべきが一九六〇年に発表された花田清輝の「慷慨談の流行」であろう。ここで花田は福沢の「瘦我慢の説」、久保栄の『五稜郭血書』における榎本の扱いを取上げ「作者が自分を棚にあげて、あまりにも轉向者としての榎本武揚の弾劾に全力をあげすぎているため、どうもわたしは納得するわけにはいかない」と指摘する。その上で、福沢の榎

本批判の態度を「つねに政治的責任をとることを回避してきた人物が、みずからの怯懦を恥じるどころか、正しかったにせよ、まちがっていたにせよ、終始一貫、政治的責任をとってきた勝海舟や榎本武揚のような人物の行動を、道徳的責任の名において糾弾することは、本末てんとうもはなはだしい」と批判した²⁶。花田が福沢の批判の根拠に「政治的責任」を置いていることからわかるように、榎本を巡る言説の中心にはやはりその「転向」の是非があつた。従来の研究においても指摘されているように、小説版の執筆に当り、花田の「慷慨談の流行」が安部に与えた影響は否定しえない。小説版『榎本武揚』はその出発点において既に「転向」を中心とする戦後の政治的文脈への位置付けから逃れ得るものではなかつたのである。

戯曲版では牢内での榎本に焦点が当てられ、そこで四人たちに教育を施す様子が子細に描かれている。これは各人に主体的思考を確立させるための過程である。戯曲版のクライマックスでは、蝦夷地開拓における総裁を決定するために行われた入札が描かれる。このとき榎本は「実際に、指揮能力のある人間、統率力のある人間」を「自分の意志で」決めることを強調する。従来の忠誠が打ち砕かれた今、求められるのはその代替としての新たな忠誠を待ち望むことではなく、自らが主体的にその節の在り方を選択することである。戯曲版において榎本が示す共和国思想は、このような理念に支えられている。しかし、直前に八百長戦争が糾弾されたことに動揺した四人たちが、総裁として選んだのは浅井だった。戯曲版は榎本の落胆をもつて幕を閉じることとなる。

(急に、きびしく)なるほど、そうか……そういうわけか……どうも、せんだってから、夢見が悪いと思つたが……(一同を見まわし)どうやら、何もかもが、無駄だったらしいな。封建の時代が終つて、新しい時代が来ているんだつてことを、あれほど話してやつたのに、なんにも分つちやいなかったんだ。君たちは、命令してくれる殿様がいなけりや、自分の始末も出来ないような、腰抜けなのか。だんだん、暗くなつてくる。夜明けかと思つていたら、この

薄明りは、どうやら夕暮れの光だったらしい。無駄だったよ。勝手に墓場から、殿様の幽霊をひっぱり出してくるがいいさ。馬鹿者だよ、君たちは。せつかくの入札も、君たちにかかっちゃ、猫に小判だ。

榎本は共和思想を繰り返し説き、その思想が囚人の間に浸透してきたものだと考えていた。ところが、選ばれたのはむしろ旧態依然とした封建制・君主制の残存を象徴する浅井だった。未だ根強く封建制が残存していること、そして共和制の可能性を痛感した榎本は、囚人らを強く批判する言葉を残すのである。

六

榎本の共和国が実現する様子が作中で描かれることはない。永井玄蕃が「もしも厚岸共和国に成功すりゃ、大したもんだ」とその計画を称賛するのに対し、榎本は「成功なんか、するはずがないでしょう」とあつさりとその成功を否定するのである。続けて「最初っから失敗を見越してけしかけたのか」という永井の問いに、共和国の「種をまくため」であると答える榎本の姿には、共和国体制の必要性を説きながら同時代においてそれが実現し得ないことに対する嘆きが見られる。このように、共和国が未完の企てとして成功し得ないものとして提示されていることは、六〇年代の「現代」において未だ封建制が残存することを示唆するものであると言えるだろう。

小説版に寄せられた評について、安部は「忠誠問題で、とたんにアレギー性の反響がまき起こり、『転向小説』だと決めつけられちゃった。戯曲ではその批判にも答えるように配慮した」と述べ、本作についてはあくまでも「人間社会における個と全体の問題をそこにとらえてみたかったわけで、『砂の女』以来、近く発表予定の書きおろし長篇小説『燃えつきた地図』まで、ぼくが一貫して追求してきたテーマ」なのだと語っている²⁷。

安部は『榎本武揚』の執筆に際し「膨大な資料を使っている」²⁸ことをもって自負している。だが、複数の資料を参照しながら榎本像を形成していく過程で、自身の思想の仮託先として榎本という存在を内部化してしまったのではないか。この構図は、小説版における福地の姿に重ねられよう。小説版の結末部、福地の甥が語る「この世に政治が存在するかぎり、忠誠は社会の必要悪かもしれませんが、しかし出来れば、そんなものとは、かわり合いを持たずにすませたいものですね」という言葉は福地を通してそのまま安部自身に向けられたものとして読むことができる。

それが主題ではないにせよ、小説版『榎本武揚』の内部には確かに忠誠、そして転向を巡る問題が内包されていた。忠誠という概念は安部にとつて、封建制と強い結びつきを持つがゆえに、自身の共同体思想とは相容れないものであった。したがって、ここに見られるのは自身の「転向擁護」であるよりも、むしろ転向の問題を文学のそれとして捉える政治主義的発想それ自体に対する決別の意志であると言えるだろう。戯曲版上演と同年の一九六七年に連名で発表した「文化大革命に関する声明」において「あらゆる『文学報国』的思想、またはこれと異形同質なるいわゆる『政治と文学』理論、すなわち、学問芸術を終局的には政治権力の具とするが如き思考方法に一致して反対する」²⁹と記載しているように、安部は明確に政治と文学の結びつきを否定しているのである。

「失踪三部作」に見られるように、六〇年代において安部は自身の関心を都市空間へと移し、以降『箱男』や『密会』などさらに都市の内部へとその視点を降ろしていく。『榎本武揚』をそうした安部の主題の変遷の中に位置付けるとき、そこに政治という巨視的な視点を退け、より微視的な視点を獲得しようとする安部の志向を見ることができなのではないだろうか。

- ¹ 武井昭夫「危機意識の欠落について」(『新日本文学』新日本文学会、66・2)『文芸時評大系 昭和編3 7巻』ゆまに書房、09・10)
- ² 田村栄「歴史小説にあらわれた転向の問題―『榎本武揚』と『沈黙』について」(『文化評論』文化評論社、67・2)
- ³ 山田博光「安部公房『榎本武揚』(維新前夜の思想と文学)―(近代文学に描かれた維新)」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・12)
- ⁴ 岡庭昇「『榎本武揚』―戦後への清算と訣別」(『現代の眼』現代評論社、79・10)
- ⁵ 河野基樹「戊辰函館五稜郭の文学―佐幕・転向・プロレタリアアリズムをめぐる物語」(『埼玉学園大学紀要 人間学部篇』埼玉学園大学、06・12)
- ⁶ 石川淳・川端康成・三島由紀夫・安部公房「われわれはなぜ声明を出したか―芸術は政治の道具か?」(『中央公論』中央公論社、67・5)『安部公房全集21』新潮社、99・6)
- ⁷ 安部公房「私の文学を語る」(『三田文学』三田文学会、1968・3)『安部公房全集22』新潮社、1999・7)
- ⁸ 安部公房「『榎本武揚』について」(『中央公論』中央公論社、67・10)『安部公房全集21』新潮社、99・6)
- ⁹ 吉野慎一「『明治百年祭』と歴史の偽造」(『文化評論』新日本出版社、68)において、明治百年記念の開催に際しては「統一見解」を作成するにあたって「広報部会に結集した安岡正篤、池島信平、木村毅、小汀利得、中山伊知郎、小林秀雄、林房雄らのイデオログたちによって原案が作成された」と小林、林両名の参画を指摘しており、福田恆存に関しても「明治百年記念準備会議委員名簿」(『明治百年記念準備会議資料』内閣総理大臣官房、67)の中に名前を見ることができ。
- ¹⁰ 中村政則「独占資本のイデオロギーと『明治百年祭』」(『歴史学研究』青木書店、68・10)

- ¹¹ 鳥羽耕司「『明治百年』と未来の共和国の幽霊―安部公房『榎本武揚』の戯曲化をめぐる」(『国文学研究』早稲田大学国文学会、19・3)
- ¹² 安部公房「問いと答えの間―第一部・問題提起」(『海』中央公論社、69・10)『安部公房全集22』新潮社、99・7)
- ¹³ 安部公房「私の文学を語る」(『三田文学』三田文学会、68・3)『安部公房全集22』新潮社、99・7)
- ¹⁴ 丸山真男「忠誠と反逆」(『近代日本思想史講座 第六巻「自我と環境」』筑摩書房、60)
- ¹⁵ 日高昭二「獄舎の夢―安部公房『榎本武揚』論」(『国文学研究』早稲田大学国文学会、94・6)
- ¹⁶ 山田博光「安部公房『榎本武揚』(維新前夜の思想と文学)―(近代文学に描かれた維新)」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・12)
- ¹⁷ 安部公房「『榎本武揚』について」(『中央公論』中央公論社、67・10)『安部公房全集21』新潮社、99・6)
- ¹⁸ 黒川欣映「軽やかなエッセイ風喜劇―劇団雲公演『榎本武揚』評」(『テアトロ』カモミール社、67・11)
- ¹⁹ 長尾一雄「歴史の空虚さ・活人画・牢―雲『榎本武揚』」(『新劇』白水社、67・11)
- ²⁰ 武井昭夫「危機意識の欠落について」(『新日本文学』新日本文学会、66・2)『文芸時評大系 昭和編3 7巻』ゆまに書房、09・10)
- ²¹ 加茂儀一「『榎本武揚』小伝」(『榎本武揚』資料』新人物往来社、69・8)
- ²² 山田博光「安部公房『榎本武揚』(維新前夜の思想と文学)―(近代文学に描かれた維新)」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・12)
- ²³ 山田博光「安部公房『榎本武揚』(維新前夜の思想と文学)―(近代文学に描かれた維新)」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・12)
- ²⁴ 安部公房「この人・インタビュー 安部公房」(『随筆サンケイ』サンケイ新聞社、1968・2)『安部公房全集21』新潮社、1999・

- 6)
²⁵加茂儀一「榎本武揚小伝」(『榎本武揚…資料』新人物往来社、69・8)
²⁶花田清輝「慷慨談の流行」(『中央公論』中央公論社、60・7)
²⁷安部公房「戯曲が認められて…」(『東京新聞』67・9↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)
²⁸安部公房・磯田光一「日常生活の発見」(『新刊ニュース』67・11↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)
²⁹石川淳・川端康成・三島由紀夫・安部公房「文化大革命に関する声明」(『東京新聞』67・3・1↓『安部公房全集21』新潮社、99・6)

【第三部】物語を「書く」こと 第七章 『箱男』論

——箱の物語と実存を巡って

一

安部公房はその創作活動において、小説のみならず、テレビドラマ、ラジオドラマ、映画など、様々な媒体で作品を発表してきた。中でも、戯曲・演劇は彼が特に力を注いだ分野であり、一九七三年には自ら主宰する演劇グループ「安部公房スタジオ」を結成している。その同年に刊行された小説『箱男』（新潮社、73・3）は、安部が複数の芸術的手法を模索する中で生まれた作品である。

『箱男』では「箱男」たちによる記述の主体を巡る闘争を通して、「小説」という媒体そのもの、そして「書く」ことの根源的な意味が改めて問い直されている。渡辺広士が「書く」という問題が、その主体、その場所、その対象（主題）とともに箱に結びつけられて強調されている¹と指摘しているように、本作における「書くこと」の問題については、これまで様々な議論がなされてきた。

平岡篤頼は、『箱男』においては「〈記述〉についての記述」を導入したことが、普通の小説ではかくされている記述というレベルの存在を開示し、「事実の記述」も事実ではなくて記述にすぎないことを暴露してしま²と指摘している。さらに平岡は、「覗いたものを記述するばかりでなく、覗く行為について省察し、記述することについても記述する記述者」とは「すでに小説家ではないのか」、そして「小説家とは、小説という箱をかぶって、〈一人だけの密室〉から世界を覗く〈箱男〉ではないのか」と述べ、『箱男』と「小説家」の同一性を指摘する。このような視点は他の論においても共有されており、真銅正宏は「箱男たちの匿名性と複数性こそ、「読者」の寓意であり、同時に、それをノートに描き込む箱男との対話をとおして、「作者」の寓意が提示されてくる」³と述べる。マーガレット・キーもまた、『箱男』の「不可視性」、「匿名性」、「資格の

放棄」とった特性によって、「作者」が「完全に具体化」されると指摘している⁴。さらに、工藤智哉も、「安全装置」が外されたことで「我々は物語の背後にいる作家という存在に向き合わねばならない」と述べ、「作家」の存在の前景化に言及している⁵。一方で中野和典は、こうした箱男と小説家を同一視する読みに対して批判的であり、このような隠喩的読みは「この小説の視野を狭めることにながりがかねない」⁶と指摘する。ただし、中野も本作を「書く行為自体を小説化した高次小説」として捉えており、「書くこと」そのものへの注目という点において問題意識は共有されている。

「書くこと」への注目と並び、本作の同時代性に関する指摘も数多くなされてきた。たとえば若林真は『箱男』が寓意する「現実」として「学園で暴れまわっている新左翼の若者たち」を挙げ、「自己変革の、社会変革の欲求」を示す「彼らもまた、一種の箱男なのではあるまいか」と述べる⁷。また、山川久三は「ダンボールでもかぶって「誰でもない存在」に変身し、そのことによって逆に「誰でもありうる存在」に昇華する契機をつかむ」ことこそが「不条理の世界に耐えて生きる方法」であり、この安部の主張が訴えかける社会的基盤は、国内のみならず「ソ連・東欧の社会主義圏までも含めて広く全世界的に存在する」と指摘している⁸。このような同時代的発想の背景として、蘆田英治は「三島由紀夫の過激な「右翼」的パフォーマンズや、新左翼諸セクトの武装闘争路線への転換、或いは永山則夫事件のような最底辺からの犯罪者の出現」など「68年」の衝撃」に言及する⁹。

一方で、徐忍宇が「箱」は現代社会におけるアイデンティティの呪縛を拒否する仮面」であると指摘し¹⁰、片野智子もまた、作中における「四人の権力争いは、近代的な監視システムのマクロかつミクロな様相を言い当てている」¹¹と述べるように、社会システムとの関係から同時代性を見る読みも提示されている。この同時代性を、一九六〇年代から続く安部の都市への関心と結びつけて論じる立場も根強く、たとえば松原新一は、『箱男』の存在を「都市的人間の極北」¹²と捉えている。山川久三もまた、「安部公房こそは、ことばの純正な意味での都市主義者とい

える」とした上で、『砂の女』（新潮社、一九六二）や『燃えつきた地図』（新潮社、一九六七）、そして『箱男』に表象されるのは、「喧噪を極める都市の実体そのものではなくて、いわば理念としての都市」であると述べ、都市空間をアレゴリーとして読む視点を示す¹³。しかし、こうした読みに対し、日野啓三はこの「箱男」の存在を、現代人の匿名性とか、都市の迷路性の象徴などと、大まじめに感心したりすれば、作者は腹をかかえて笑うだろう¹⁴と述べ、安易な同時代性や都市性の読みに対して批判的な姿勢を示している。

様々な視座を内包する『箱男』について、成田福裕はこれを安部の「これまでの想像力の産物をかきあつめて固めたような、多くの成分を含むマグマのようなもの」と評している¹⁵。また、イーハブ・ハッサンも本作を「テキストとしてきわめてポストモダン」であるとし、「メタフィクションの精神」お気に入りの道具立てが、ここにはすべてそろっている¹⁶と述べているなど¹⁶、本作は安部の方法的な試みが集約された作品としても評価されてきた。他方で、その実験性から、異孝之は本作を「早すぎた」作品であったと評し、安部の作品が「七〇年代半ばから一般読者の共感を得られなくなっていく経緯」と重ね合わせている¹⁷。

以上のように、『箱男』はこれまで様々な観点から論じられてきたが、その構造から「物語性」の欠如が指摘されることも多い。たとえば篠田一士は「小説の筋がどうなのかという点、これは、もう、説明してはじまらない」¹⁸と述べ、作品の物語的構造の不在を強調している。日野啓三もまた、「この作品は文章によって小説を読むという小説と読者のぎりぎりの約束事を壊してしまった」¹⁹として、小説形式そのものの解体を指摘する。さらに渡辺広士は、ノートという形式に注目しながら「終りを求めて展開する物語を安部が拒否している」²⁰と述べる。このような立場を前提に、杉浦幸恵は「物語の外部へ向けて物語ること」に本作の重点が置かれているとして、『箱男』における「箱」は、物語世界の虚構性を示す「象徴であると論じている」²¹。こうした「物語」の否定的読解に対して、大橋健三郎は「人間自身が「世界」や「箱」そのものに深くかわりながら、しかも常に自己への回帰運動を繰り返す、その絶え

ざるダイナミックな往復運動から自己の究極的なアイデンティティを掴みとろうとしているという点においてこそ、まさしく本物の「物語」であるにほかならない」²²と述べ、本作にこそ本来的な物語性が備わっていることを主張している。

このように、『箱男』に関する先行研究では、作品構造やメタフィクション性、さらには「書く」ことの意味といった、抽象的かつ図式的な側面が主に論じられてきた。しかし、物語性を後景化し、構造分析に終始する従来のアプローチは、本作が「小説」として持つ意義を捉え切れていないと言いがたい。この点で注目したいのが、『箱男』発表の前年に安部が行った講演における、以下の発言である。

文学だけではなく、芸術的な発想というものは、まずテーマとか、主題というものが先に一つあって、あるいはストーリー、プロット、物語というものが先にあって、それをだんだん肉付けして膨らませて作品を作るという誤解をしていらつしやる方が非常に多い。批評する場合も、まずテーマとかそういうものを先に抜き出して、それから批評する。読み方もそういう読み方をする方が意外といらつしやる。これは大変間違ったことで、それですむなら何も小説にしなくていいのです。論文や何かですむことで、その辺に芸術というものを持つている特別の性質がある。²³

ここで安部は、ストーリーや物語をあらかじめ備わったものと見なし、そこから主題を取り出す読みを批判している。主題の抽出だけで済むのであれば「論文や何か」でよく、小説である必要はない。安部は文学を含む芸術の「特別の性質」を、主題や物語が読まれる中で生成していく点に見出している。この発言をふまえるならば、『箱男』の構造を分析する際にも、そこでいかなる主題が浮かび上がり、どのように物語が立ち上がるのかという、その生成のプロセスにこそ注目すべきであろう。以上をふまえ、本論では「箱」という装置が持つ意味に注目しつつ、本作において「書く」ことを通じて、いかにして「物語」が生成されている

のかを明らかにしたい。その上で、「物語」を語ることの意味を検討し、『箱男』を、小説というメディアの在り方を安部が再度捉え直した作品として位置付けることを試みる。

二

箱男とは、「頭からかぶると、すっぽり、ちょうど腰の辺まで届くダンボールの箱の中」に入った存在である。その「箱」の製法は、以下のよう

に記述される。

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——なので、箱の造りもそれなりに頑丈であること。第三は、これがもっとも重要な理由なのだが、他の箱との判別が困難であること。事実、ぼ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。目立つ特徴があつたりすると、せつかくの箱の匿名性がそれだけ弱められてしまうということになるからだ。

箱男が被る箱は、それ自体はありふれた「規格品」によって構成されている「何でもないただの紙箱」である。しかし、それを身にまとって街に出た瞬間、「箱でも人間でもない」匿名の「化物に変ってしまう」。ここで箱男に付与されているのは、「規格性」に基づいた匿名性と、「化物」としての異形性である。つまり、箱男は匿名であるがゆえに都市に溶け込むことができる一方で、人間として認識することを拒まれる異物でもある。それゆえに「本能的に眼をそむけたくなる」存在である箱男は、人々の視線の外側に身を置きつつ、一方的に外界を「見る」ことが

できる。「箱の製法」において「もつとも慎重を要する」とされるのが「覗き窓の加工」であることが象徴するように、箱男とは、何よりもその「見る」機能によって定義される存在なのである。

箱男の「眼」が捉える風景は、「あらゆる細部が、均質になり、同格の意味をおびてくる」ものであり、それはまるでカメラが「見られるのを嫌がっているような、街の裏側」を写し出すような視線である。この視点のもとでは、空間のあらゆる要素が均質化され、意味を奪われる。作中で挿入される写真について高田一樹が「写真を見ている私たち自身も、これらの写真に写る人物同様、カメラからまなざされる対象となりうる可能性を示唆している」²⁴と指摘するように、その視線は空間に置かれた人間すらも、その他の風景と同じ「細部」として均質化していく。

ここで重要なのは、安部が「見ること」と「見られること」を相互的な関係として捉えていたという点である。安部によれば、人間にとつて「見ると見られるのとはつねに同時」であり、「見られる」という意識は、むしろ「見ている」側によって引き起こされるという²⁵。つまり、箱男という「見る」装置によって人々が「見られる」存在であることを意識することで、視線の構造が露わになるのである。

「ぼく」は、箱男の眼が捉える均質化された風景を、自身の「遠近が定まらず、輪郭が曖昧」な立場に重ねている。このような風景の均質化は、自己の位置を確定できないという感覚と結びついており、それは都市空間における主体の不安定さを象徴している。箱男の眼差しは、「担保にできるほど確実な職業や名前を持っている者」が一般的になった「最近の世相」の中で、「見られる」ことへの意識を通じて個の輪郭を曖昧にし、主体の同一性を不確かなものにしていく。その眼差しは、都市空間において人がどのように「見られ」、「位置づけられ」、そして「帰属」しているのかという問題を浮かび上がらせるのである。

箱男は「身分証明書を持たないこと、職業に就かないこと、一定の住居を持たず、名前や年齢を明示せず、食事や睡眠のための決まった時間や場所を持たない」という点において、乞食や浮浪者と共通する側面を持つ。しかし、「あんがい乞食までは、まだ市民に属する周辺の一部份で、

箱男になるともう乞食以下なのかもしれない」と記されるように、箱男は彼らを内包する社会の枠組みからすらも完全に逸脱した存在である。

すなわち、箱男とはいかなる制度的帰属からも切り離された存在である。そのような存在である箱男にとっての箱とは、曖昧化された自己と外界を隔てる最後の境界線である。主体を内包するその箱の窓を通して見る外界は、意味が剥奪され、均質化された現実の諸相として立ち現れる。

このとき、箱の窓は、制度の外部に身を置く主体が、現実や他者を捉えるための唯一の通路となる。すなわち、箱は都市空間における認識装置であると同時に、自己の輪郭を保持するための装置となるのである。

こうした箱男の在り方は、都市における一つの理想像としても提示されている。「扉という扉が、誰のためにもへだてなく開かれて」いる「匿名の市民だけのための、匿名の都市」という幻想が人を箱男へと誘惑することによって、主体性を取り戻す可能性を見出す。箱男の姿には「極言のデモクラシーの原理」が重ね合わされているのである。

一方で、箱男のように「完全に登録を拒否」し、「全然誰でもないし、誰でもあり得るといふこととんの状態」になることは「許しがたい」と安部は語る。それは、人々にとっての日常の安定を根底から揺るがすことであり、箱男は「われわれの日常の習慣というものに対してすく刃物を突きつけ」る存在だからである²⁶。あらゆる帰属の枠組みから逸脱する箱男は共同体にとつての異物であり、だからこそ、その存在は意図的に黙殺される。しかし、その存在が可視化され、箱男が現前したとき、それは共同体の内部にある連帯や安定を根底から揺るがす脅威として認識される。

作中において、箱男を敵として排除しようとするのが「ワッペン乞食」である。彼は「全身を鱗のように、バッジや、ワッペンや、玩具の勲章で埋めつくし、帽子には」「日の丸の小旗をぐるりと立てた老いぼれ」として描かれている。彼が身にまとうワッペンや勲章は、身分や所属への執着の表れであり、日の丸の小旗は、帰属先としての「日本国家」への依存を示している。そうした彼にとって、帰属することの安定を揺さぶ

る箱男の存在は、まさに「刃物を突きつけ」るような脅威である。だからこそ、黒河大河が「ぼく」が、「ワッペン乞食」と闘争する場面は、国家への帰属から逃れようとする箱男に対する襲撃者との闘争を、戯画化したものと読める²⁷と指摘するように、彼は、箱男を排除しようと襲いかかり、自身の帰属の象徴である「日の丸の小旗」を突き立てるのである。

箱という装置は、「見る」「見られる」という視線の構造を前景化することで、外界との安定的な関係を揺さぶる。これによって、主体は固定化された帰属や位置付けから離れて、外界に対して常に新たな接続を試みる主体として立ち現れる。箱男とは、世界の中で、「見ること」を通じて存在する主体を体现する装置なのである。次節では、こうした視線の装置である箱を被った箱男にとって、「書く」という行為がどのような意味を持っているのかを、本作に見られる語りの構造と、「贗箱男」の対立に注目しながら検討してゆこう。

三

『箱男』は、「これは箱男についての記録である」という一文で始まり、「ぼくは今、この記録を箱のなかで書きはじめています」と続くように、「書く」行為への自己言及が繰り返される作品である。たとえば、「手元を照しているのは、天井から吊した懐中電燈の光。そのせいか、緑色だったはずのボールペンの字がほとんど黒に見える」といった記述には、「書く」ことの物理的・視覚的な痕跡が示されている。渡辺広士が「欄外書き込みなどのにせの記録性フィクションとドキュメンタリーの間の段階的次元を多重化しており」「書かれているといふことの何重もの強調がなされている」と指摘するように、本作においては「書かれている」ことそのものが強調され、テキストの背後にある記述行為が前景化している。こうした構造によって、読者は「書かれている」という状況そのものへの注目を促されるのである。

他方で、記述行為の主体である「書き手」の絶対性は、作中で少しず

つ後景化していく。看護婦見習いとして働く戸山葉子と、「箱」の所有権を五万円で譲るという約束を交わした「ぼく」は、その約束を破棄するため病院へと向かう。そこで「ぼく」が覗き見たのが、裸の葉子と、「ぼく」と全く同じ「箱」を被り「贗箱男」となった「軍医」の姿であった。

葉子に対する贗箱男の「表情抜き」の、ただ見るだけの眼。一方的に、こちらに見られ役を強制してくる傲慢な眼「を目の当たりにした「ぼく」は、「見られているのもぼくだが、見ているのも同じくぼくなのだ」と記述する。この瞬間、「ぼく」の「見る」主体Ⅱ「書く」主体としての立場に揺らぎが生じ始める。以下、「書く」主体として「ぼく」の揺らぎが決定的なものとなる、贗箱男となった医者との病院での対話の場面を見よう。

「それなら結構。結論は出たようじゃないか。とにかく、君に箱から出る気がないことだけは、これではつきりしたわけだ。」

「箱は始末して来たと云っただろう。」

「……それじゃ聞くけど、君はいまこの瞬間に、何処で、何をしているんだい？」

「あんたの見ているとおりさ。ここで、あんたと、喋くっているよ。」

「なるほど……すると、このノートは、何処で誰が書いていることになるのかな？ 誰かが、箱の中で、海岸の脱衣場の裸電球をたよりに書いていたんじゃないかなったつけ？」

「そいつは言いつこなしだろう。それを言ったら、あんたたち自身、ぼくの空想の産物にすぎないことを自分から認めてしまう事になるんだぞ。」

「それはどうかな。」

「議論の余地なしさ。」

「たしかに、実在している人物は、一人だけだろうよ。現にこのノートを書きつづけている、誰か……ぜんぶが、その誰かの独り言にすぎないわけだ。その点は君だって認めざるを得ないだろう。こ

の調子だと、その誰かさん、必死に箱にしがみつづけるために、このまま永遠にでも書きつづける腹なんじゃないかな。」

「このノートは、何処で誰が書いていることになるのかな？」という贗箱男の問いによって、病院で贗箱男と対峙している「ぼく」の書き手としてのプレゼンスは不安定なものとなる。そしてさらに、「実在している人物は、一人だけだろうよ。現にこのノートを書きつづけている、誰か……ぜんぶが、その誰かの独り言にすぎない」と語られることで、「書いているぼく」と「書かれているぼく」の間に分裂が生じてしまうのである。

「ぼく」と医者は、書き手としての主導権を巡って争い始める。医者はノートの執筆時間に言及し、「君がそこで書きはじめたのが、たしか、三時十八分だったね。気味の悪い時計だな。あれからまだ、一時間と三十四分しか経っていない計算になる」と述べる。一方で、「ぼく」は、「箱を始末したとたん、あんたも落書もろとも消えっちゃうんだ」と医者を「書かれた」存在とみなすことで、自らの書き手としての位置を死守しようとする。さらに、「ぼく」は「断わっておくが、これはぼくのノートなんだ。どんな書き方をしようと、ぼくの勝手だろう」とノートの所有権を主張するが、医者はそれに対して「このノートの筆者を、君だと決める必要があるのかどこにもないんだ。君以外の誰かが筆者であつても、いっこうに差支えない」と応じ、書き手の同定を拒否する。

ここで想起されるのが、作品冒頭における「今、この記録を箱のなかで書きはじめている」という記述である。そこでは、「今のところ、箱男はこのぼく自身だということ」が一旦は保証されていた。すなわち、箱男であることは「箱」のなかで記述するということ、つまり「書く」行為の主体であることと重なっている。したがって、「ぼく」と医者の箱男の地位を巡る対立は、そのまま、誰がこのテキストの書き手であるのかという問題に通じている。

このような「ぼく」と医者の主導権を巡る争いによって、記述行為がそれ自体が作品の展開を駆動する力となる。とりわけ注目すべきなのが、

ノートの「外部」にあるはずの記述群が、そうした主導権争いの文脈の中で、内部へと取り込まれていく点である。たとえば、「字体はもちろん、インクの色も、ほとんど本文と見分けがつけられない」「十数行の欄外の付記」や、「紙がちがうだけではない。はじめて万年筆が使用され、字体もあきらかに違っている」「別紙による三ページ半の挿入分」、さらには「赤インクによる欄外の註」などである。これらはノートの周縁にある記述であるにもかかわらず、本文と並列に扱われることによって、その外部性を剥奪されている。紙質や筆記具、字体といった物理的な差異も含めて、すべての記述はテキストの内部で等価に扱われ、「ノートの記述」として統合されているのである。

外部の記述、さらにはそれらについて言及する記述は、いずれもその書き手を特定し得ない曖昧なものである。このような記述の不確かさは、「誰がこのノートを書いているのか」という主導権を巡る争いと接続される。マーガレット・キーは「一般的な意味において、『箱男』は推理小説的であると考えられる」²⁸と指摘しているが、ここでは前景化した記述行為そのものが、「誰が箱男なのか」という問いを軸として、小説の筋を形成している。言い換えれば、「書くこと」が主題化され、それについて語ること、すなわち「書くこと」について「書く」ことがサスペンスを生みだし、物語を推し進めているのである。

記述行為の前景化は、同時にノートが今まさに書かれているという語りの現在性をも強調する。「現にぼくはこうして書いている」と贗箱男に語りかける場面に見られるように、「ぼく」は自らの語りが現在進行中であることを強く主張し、その周囲にあるものは「どれもこれも、疑いようのない現実」であるとされる。続く、「もし今ここで、ぼくが書きやめたら、次の一字一句だって、出て来はしないんだ」という言葉に示されるのは、「書く」ことが未来へと語りを進めるための契機であるという認識である。すなわち、「書く」ことは今を語る手段であると同時に、語りを未来へと広げていく原理でもある。

本作が示すこのような記述行為の原理は、同時代の安部が「物語」に見出した意義と呼応している。安部は、人間は「現在自分がここにいる」

という「実存状況」に「とても耐えられない」存在であり、「まだ来ていないけれども、やがて来るべき結果というものを見るために過去を見る」のだと述べている。すなわち、人は「物語」の中に自身を位置付けることによって、その不安定な「実存」に耐えようとするのである²⁹。安部にとって「物語」を記述することは、自己の実存を現在から未来へ向けて構築していく行為に他ならない。「ぼく」が箱男の記録を「書く」ことによって「箱男はこのぼく自身だ」と同定したように、匿名性に覆われた存在である箱男にとって、記述行為は自らの「物語」を語ることで不確かな「実存」に耐えようとする試みなのである。

軍医の自殺はこのことを最も端的に示す出来事である。軍医は、戦後に自身の「姓名、戸籍、資格などと共に、人格まで」を医者に譲渡し、「自分が何者でもなくなったと信じていた」と供述される。その不確かな「実存」を確かなものにするために、軍医は自身の死の「物語」を「書く」ことを試みる。彼は医者の協力を得て、溺死を装う自殺計画を企て、「そしてぼくは死んでしまおう」と、やがて訪れる「未来」としての自身の死と、医者の手によるその処理が行われる過程をノートに記述していく。

「君が行動をおこした時が、そのままこのノートの終りにもなる」と記述されるように、「医者」の手による死が迫る中で書かれたこのノートは、「死刑執行」としての自死によって、「理由不明なとつぜんの中断」を迎える。平岡篤頼が箱男とは「記述者であるがために箱男」なのであると述べているように³⁰、箱男という存在が記述行為によって成り立っているのだとすれば、語ることの終焉は箱男としての「死」を意味する。だからこそ、軍医の死体には「ダンボールの箱」が被せられ、彼は語る者＝箱男として死を迎えるのである。

一方で、その死を「書く」ことによって、箱男としての生を獲得するのが医者である。「これから申し述べますことは、すべて真実であります」という言葉で始まる「供述書」は、「T海岸公園に打上げられた変死体」として発見された軍医についての証言であるとされる。しかしそれは、すでに起こった事件の記録ではなく、「どうやら君は、まだなに一つ始まっていない、明後日のことを、すでに過去の事件として記録しはじめる

気らしい」と記されるように、未来の出来事を記述する文書である。

「Cの場合」で描かれるのは、今まさにその「供述書」を書いている医者者の姿である。語りは現在進行形のものであり、「ちょうど今、君は書きかけの《供述書》から顔を上げて、深く息をついたところだ」と、書き手の時間は医者者の時間と同期する。「供述書」の冒頭と「続・供述書」で繰り返される「以上のことがすべて真実であります」という言葉が示すように、医者＝贗箱男は語ることによって自らの実存を「真実」として確かなものにしようとする。未来を語り得る者としての医者は、語ることを通じて箱男へと変貌していくのである。次節では、箱を脱いだ「ぼく」が新たな「箱」を創造する過程に注目し、ラストシーンにおいて「ぼく」が葉子を追い、迷路の中へと踏み込んでいく行為が何を意味するのかを明らかにしたい。

四

再び病院を訪れた「ぼく」は、その道中で自らにそっくりな箱男を目撃する。戸山葉子の「戻りっこないわよ。戻る気もなさそう」という言葉の通り、医者は箱男として都市の中へと姿を消したのである。「ぼく」は箱を脱ぎ、医者は箱男へと変貌を遂げた。ここに至って、箱男を巡る主導権争いは、一旦の終息を見せたかに思われる。

しかし、「ここに再び　そして最後の挿入文」で「ぼく」が記す言葉は、その構図を根底から覆す。「そろそろ、真相を明かすべきときが来た」と書き記す「ぼく」は、「誰が本当の箱男であったか」ではなく「誰が、箱男ではなかったのか。誰が、箱男になりそこなったのか」を問うべきであると主張するのである。

箱男とは、「敵兵や死刑囚」と同様に、「法律的には最初から生存さえ認められていない存在」である。だからこそ、「誰が箱男でなかったかを突き止めるほうが、ずっと手っ取り早い真相への接近法」であると「ぼく」は語る。「箱男だけの体験」は、「贗の箱男には決して語ることの出来ない」唯一性を持つものである。したがって「箱男であることを書く

こと」こそが、その実存を証明する唯一の手段なのである。

その後「ぼく」は自らこそが「贗物だったんだ」と告白する。「ノートは本物」だが、箱男としては贗物だったと語る「ぼく」の言葉には、語る自己と、箱男である自己との間にズレがあることが示されている。しかし、「終わったわけじゃない。失恋で始まったのさ」と語る「ぼく」は、語りを通じて再び物語の中に身を置こうとする。「むろんこれは物語だ。現在進行形の物語なのだ。聞いている以上、君も作中人物の一人になる義務がある」という言葉は、戸山葉子との関係において、自身を再び物語の内部に回帰させようとする試みである。

このとき「ぼく」が感じている「熱風」は、「眠っていた言葉や感覚」を呼び起こすものであり、それは物語を語ろうとする衝動そのものである。「大事なものは、結末じゃない。必要なのは、現在この熱風を肌を受け止めているという、その事実」と語る「ぼく」にとって、重要なのは語りが向かう先ではなく、語っている現在における実存を捉えることである。まさに今、自らの物語が始まろうとする、「開幕五分前」に「ぼく」は立っている。

だが、葉子は立去り、「ぼく」の物語は始まることなく終わる。「ぼく」が外から戻ってから、彼女が立ち去るまでの間、けっきょく一言も言葉は交わされず、「言葉が役立ってくれる段階はすでに過ぎ去ってしまった」でいた。「そして開幕のベルも聞かずに劇は終わった」のである。「ぼく」は、もはや「熱風」の中に身を置くことはできない。「言葉や感覚」を通じて自己の実存を捉えようとした試みは失敗に終わった。語ることによって箱男になろうとした「ぼく」は、物語を始めることもできず、箱男としても、語り手としても、何者にもなれなかったのである。

だが、物語は終わったところから始まる。「ぼく」は葉子との「恋愛」が、「失恋の自覚からはじまった」「終りから始まる、逆説的な恋」であると語り、「ふられた役を演じてくれなけりや困る」と葉子に「作中人物」の「義務」を説く。ここに見られるのは、「ふられた」ことが、むしろ物語を開始する契機になるという逆転の構図である。葉子に「ふられ」ることによって、「ぼく」は再び「言葉」を呼び起こし、「箱男にしか出来ない

い脱出」へと向けて、あらたな「出発」を遂げるのである。

その「出発」に際して、「ぼく」は病院の玄関やドア、さらには窓や通気孔までもをベニヤ板やダンボールで封鎖する。「建物全体が完全に外界から遮断されて、出口も入口もなく」なった空間は、「ぼく」にとって新たな箱となる。箱男にとって箱は、外界との境界であり、その窓から「見る」ことによって世界を捉える装置であった。しかし、ここで「ぼく」が作り出した箱は、完全に遮断することによって外界そのものを内部に封じ込めようとする点で、これまでの箱とは根本的に異なっている。「ぼく」はもはや、箱から世界を眺めるのではなく、「世界を箱の中に閉じ込め」ることで、自己と世界の関係を再編成しようとしている。箱の再編成とは「ぼく」の位置の再構築である。すなわち、「箱男にしか出来ない脱出」とは箱を脱ぎ捨てることではなく、箱を作り直すことによってこそ可能になるのである。

「ぼく」が「最後の打ち明け話」として語るのは、「彼女はいまも建物の中に閉じ込められっぱなしでいる」ということである。「ぼく」は病院という新たな「箱」の中で、「ブラウスとスカート」という「いまいまいしい」境界を排した、裸の葉子を追い求める。ここで語られる「裸」は、単なる肉体的な形象ではなく、「見る」ことによって初めて立ち上がる認識の対象として特別な意味を帯びている。病院で臍箱男と対峙した場面で、「ぼく」は葉子の裸について次のように記述していた。

想像しているよりも、はるかに魅力的な裸。当然のことだ、現実の裸に想像が追い付いたり出来るわけがない。見ている間だけしか存在してくれないから、見たいと思う欲望も切実になる。見るのをやめたとたんに、消えてしまうから、カメラで撮ったり、キャンバスに写したりしなければならぬのだ。裸と肉体は違う。裸は肉体を材料に、眼という指でこね上げられた作品なのだ。肉体は彼女のものであっても、裸の所有権については、ぼくだって指をくわえて引退るつもりはない。

「裸は肉体を材料に、眼という指でこね上げられた作品」であり、それ自体が客観的な実体として存在するのではなく、「見る」者の認識によって構築される像である。肉体が現実を象徴するものであるとすれば、「裸」はその現実を能動的に「見る」ことによって形作られるものである。この意味において、「裸」は現実をいかにして捉えるかという認識方法を示すものとなる。「見るのをやめたとたんに、消えてしまう」という記述が示すように、現実とは自明のものとして存在するのではなく、「見る」ことによって初めて把握することが可能になるものである。だからこそ、それを確かなものとして捉えるためには、「カメラで撮ったり、キャンバスに写」すという持続的な営為によって、絶えず「見る」ことを続けていなくてはならない。

箱男にとっての「書く」こともまた、それと同様の意味を持つ行為である。すなわち、現実を受動的に認識するのではなく、「書く」という能動的な行為によって捉え、保持し、再構築しようとする試みである。安部は「物語」を「因果律によって、世界を梱包してみせる思考のゲーム」であり、「かろうじて現在に耐え、切り抜けていくための生活技術」であると述べた³⁾。「ぼく」が行う「書く」こともまた、こうした世界への働きかけに他ならない。「書く」ことは不安定な現実を「箱の中に閉じ込め」ることであると同時に、「書く」主体としての自己を形成する行為でもある。「ぼく」は箱の中で世界を内在化し、同時に世界に働きかける能動的な「書く」行為の主体としての自己を構築していくのである。

ラストシーンで、「ぼく」は葉子を追って、彼女の「部屋だったはずの空間」に広がる「どこかの駅に隣合った、売店裏の路地」へと入り込んでいく。このとき、箱は単なる視覚装置を越えて、現実の不確かさそのものを体現する構造へと変貌する。それは、「見掛けはまったく単純なただの立方体にすぎないが、いったん内側から眺めると、百の知恵の輪をつなぎ合わせたような迷路」である。この箱は、捉えようとする行為によってその構造を変化させる流動的な現実の象徴である。

現実とは、たとえ「箱」の中に閉じ込めたとしても、なおその全体像を捉え切れず、「もがけば、もがくほど」「その迷路に新しい節をつくつ

て、ますます中の仕組みをもつれさせて」しまうように、絶えず変化し続けるものである。この「迷路」のような現実の中で「ぼく」がなおも葉子を追い続けることは、変化を続ける現実を前に絶えず物語を語り、その中に自己を位置付けようとする試みに他ならない。すなわちそれは、現実を捉えようとする不断の試みとしての「書く」ことそのものなのである。

このラストシーンについて、蘆田英治は「他者に向けての『命がけの飛躍』の必要性の確認と、しかしその行動化への留保であり、懷疑である。そしてここで暫定的に選ばれるのは、やはり迷路の中での手探りを続けること、つまり読むこと・書くことの持続である」³²と述べている。

しかし、ここで「ぼく」が「迷路」の中へと飛び込んでいく姿は、むしろ能動的な選択の結果としての「書くことの持続」の行動化に他ならない。ここに見られるのは、逃避ではなく現実を捉え直すための意志的な行動である。また、永野宏志は「この部分は、読者の実際世界の投影を否認し、諸部分を維持する箱それ自身を世界として提示する記述と考えられる。読者は、指示対象の探索をやめると同時に、箱が置かれる環境としての都市という観念も捨てなければならない」³³と指摘するが、ここでの箱は、むしろ都市的な空間を内部に抱え込んだものであり、「実際世界」を否認するのではなく内在化している。したがって重要なのは、「箱」が世界を象徴するという記号的構造ではなく、その中へと入り込み、現実を捉えようとする「ぼく」の記述的な実践そのものである。

「ぼく」は当初、「箱」に「やつとたどり着いた袋小路どころか、別の世界への出口」を見出していた。しかし、やがて「小さな覗き窓から外の気配をうかが」っているだけでは、「袋小路もそう変りはない」と気付く。「箱」の中に世界を閉じこめてもお、それは「けっきょくは閉ざされた空間の一部」にすぎないのである。だが、その「袋小路」は無限に広がり続け、「ぼく」はもはや「小さな覗き窓」を通してではなく、「裸」の自己としてそれと直接向き合っている。ここで「ぼく」が辿り着いた「袋小路」こそが、安部が見出した世界への通路に他ならない。

安部は、「世界に関心をもつ故に、国家集団にすぎない世界を見ること

を拒絶」し、「ひたすら地球の虫食い穴、都市の内部に目を向ける」必要性を説いていた。この意味で、「外壁を完全に気密室化した国家も、ますます迷路じみた都市には、いくつもの閉め忘れた扉を残している」という安部の認識のもとで、国家は「完全に外界から遮断され」た「箱」と同型の密室空間と見なされる³⁴。

また、「ぼく」が葉子と鷹箱男のやり取りを覗き見る場面で、赤インクによる「欄外の書き込み」において「あらゆる場所を覗いてまわりたいが、かと言って、世間を穴だらけにするわけにもいかず、そこで思いついた携帯用の穴が箱だったのかもしれない」と「覗くことに固執する」理由が記述されている。ここでの「覗くこと」は、現実を理解するための「穴」を開けること、すなわち「都市の内部に目を向ける」ことに他ならない。世界を内在化した「ぼく」は、今やその「穴」それ自体を携え、都市の「迷路」の中へと入り込んでいく。「ぼく」の行為は、「都市の内部に向かう」ことで閉じられた現実を打破する「求心的な旅立ち」である。ここには、安部が作品を通して示してきた、内側へと向かうこととで外側の世界を捉えようとする方法論の実践が表れているのである。

五

『箱男』刊行後のインタビューにおいて、「小説とは何だろう。人間がものを書くという行為について、こんどほど考えたことはなかったですね」³⁵と答えているように、本作は安部にとって「小説とは何か」を改めて問い直す作品でもあった。ここで注目すべきは、安部が繰り返し語っているエドガー・アラン・ポーからの影響である。奉天第二中学校時代、自宅にあった『世界文学全集』（新潮社）を通してポーの作品に惹かれた安部は、同級生に「ポーの短篇を——たぶんかなりの粉飾をまじえ、実話のように——語って聞かせ」ていた。やがて「たちまち種がつきてしまい」、「自分で嘘を發明せざるを得なく」なった安部は、「嘘を發明することのたのしさと、それにもまざる困難さを、身にしみて味わわれ」と回想する。そして、「あるいはあれが、小説観念を植えつけられた、

最初の機会だったのかもしれない」と振り返る³⁶。

「嘘をつくこと。それも、ポーのように嘘をつくこと」こそが、安部にとって小説を「書く」ことの原点であった。『箱男』において、「ぼく」が箱を脱ぎ、「ノート」の真の筆者が誰であったのか、真の目的はなんであったのか」を語る場面では、「これまで書いてきたことに、まったく嘘はない。想像の産物ではあっても、嘘ではない」と述べている。また、「ぼく」は「嘘は相手を言いくるめて、真実から遠ざけることだが、想像はむしろ相手を真実にみちびくための、近道になりうる」とも語られている。ここで語られているのは、「想像」によって構築された虚構こそが、むしろ相手を「真実」へと導き得るという構造である。安部にとって「ポーのように嘘をつくこと」とは、「真実にみちびくための、近道」、すなわち「想像」を通じて現実を捉えるための創造的手段だったと言える。したがって、『箱男』における「書く」という行為は、小説を「書く」とそのものへの自己言及であり、自己生成の過程としての創作行為の回復でもある。

『箱男』においては、贋物である「ぼく」が「本物の箱男からあずかった」ノートを模倣することによって箱男に近づいていく様が描かれている。こうした構造は、若き日の安部がポーの作品を模倣することで、小説家としての出発点を見出していった過程と重ねて読むことができる。すなわち、『箱男』は「模倣」を通じて「創作」に至るという小説の生成プロセスそのものを体現した作品であり、「ぼく」の変化には、作家が創作の中で自らを生成していくプロセスが映し出されているのである。

安部は小説を「自分の内部世界を開く」ものだと思えていた³⁷。「ぼく」が「書く」行為を繰り返しながら自らの存在を構築していく本作は、まさしく安部の「内部世界」が色濃く投影された作品であると言えるだろう。しかしそれは、単なる私小説的な内省にとどまらない。ここで示されている「想像」を通じて外界の現実に関与しようとする文学的実践であり、安部の創作態度そのものである。

安部がポーに惹かれたのは、彼が「因果律の合理性と超越性」の両面を意識的に作品に取り込み、「人間の精神活動の根源」に迫ろうとしたか

らである。また、安部は一九七〇年代のアンチロマンの運動において、「探偵小説」を意識しつつ、「物語、あるいは神話まで含めた因果律による現実の再構成」という操作を文学の中に持ちこ「む姿勢に共感を示した。安部は「ことばによる表現芸術の基礎にすえつけようと」すること抜きに「文学を論じたり、小説を書いたりする」ということは、ぼくにはちよつと理解できない」とも述べている。

このように、小説の根源にある「物語」とは何かという問いのもとで、安部は「因果律による現実の再構成」に文学の本質を見出した³⁸。『箱男』が「サスペンス・ドラマないし探偵小説と同じ構造」を持っていると語られるのも³⁹、そこに根拠を見出すことができる。「箱男とは誰か」という謎を軸とした構成は、読者に対して探偵小説的な読みを喚起するものであり、読者を謎へと巻き込むことで、小説世界への関与を促している。

さらに安部は本作について「バラバラに記憶したものを勝手に、何度でも積み変えてもらうように工夫」したと述べ、「読者にとっては小説への参加という魅力が生まれるんじゃないか」と語っている⁴⁰。すなわち、『箱男』は読者に「現実の再構成」を委ねる構造を有しているのである。このように、『箱男』は作家の誕生をなぞると同時に、「書く」こと、そして「語る」ことの本質を問いつ試みでもあった。小説という媒体はいかに現実を再構成し、読者と世界との間に新たな関係を築くことができるのか。その問いに対する安部の実践的な応答が本作には表れているのである。

¹ 渡辺広士「アヴァンギャルドの迷路——安部公房論」（『文芸』河出書房新社、73・9）

² 平岡篤頼『迷路の小説論』河出書房新社、74・10

³ 真銅正宏「『箱男』の寓意——遮蔽・越境・迷路」（『国文学解釈と教材

の研究』學燈社、97・8)

⁴ マーガレット・キー「箱の中の謎 反―推理小説としての安部公房の『箱男』」(『国際日本文学研究集会会誌』02・3)

⁵ 工藤智哉『箱男』試論——物語の書き手をめぐって(『国文学研究』早稲田大学国文学会、02・6)

⁶ 中野和典「見ること、書くことの不可能性と可能性——安部公房『箱男』論——」(『近代文学論集』日本近代文学会九州支部、20・1)

⁷ 若林真「人間に潜む変身の願望 安部公房『箱男』」(『朝日ジャーナル』朝日新聞社、73・6)

⁸ 山川久三「プラスチック文学」はどこへ行くか——安部公房『箱男』などをめぐって——(『民主文学』日本民主主義文学会、73・11)

⁹ 蘆田英治「箱●舟論——移動空間Ⅱ箱」の人間学／桜がサクラになるとき」(『遊卵船』遊卵船同人、04・6)

¹⁰ 徐忍宇「半人半獣の夢…異人論」を通して読む『箱男』(『九大日文』九州大学日本語文学会、07・3)

¹¹ 片野智子「阿部公房『箱男』論…匿名化された監視を超えて」(『学習院大学大学院日本語日本文学』学習院大学大学院人文科学研究科日本語日本文学専攻、15・3)

¹² 松原新一「都市的人間の極北 安部公房『箱男』」(『文芸』河出書房新社、73・8)

¹³ 山川久三「プラスチック文学」はどこへ行くか——安部公房『箱男』などをめぐって——(『民主文学』日本民主主義文学会、73・11)

¹⁴ 日野啓三「安部公房著『箱男』」(『潮』潮出版社、73・6)

¹⁵ 成田福裕「閲覧室〈生〉の出発点に向けて 安部公房著『箱男』」(『第三文明』第三文明社、73・7)

¹⁶ イーハブ・ハッサン「『箱男』、『死父』、そしてテキストの奇想」(『ユリイカ』青土社、94・8)

¹⁷ 巽孝之・久間十義「アヴァン・ポップの故郷 テクノロジーとしての文

学原基」(『ユリイカ』青土社、94・8)

¹⁸ 篠田一士「『箱男』あるいはテキストのよろこび」(『波』新潮社、73・4)

¹⁹ 日野啓三「安部公房著『箱男』」(『潮』潮出版社、73・6)

²⁰ 渡辺廣士「終りの文学——大江・三島と安部公房」(『ユリイカ』青土社、94・8)

²¹ 杉浦幸恵「安部公房『箱男』における語りの重層性」(『岩手大学大学院人文社会科学研究所研究紀要』岩手大学大学院人文社会科学研究所、08・7)

²² 大橋健三郎「箱男のあたたかさ ある「物語」について」(『早稲田文学』早稲田文学会、73・7)

²³ 安部公房「小説を生む発想——『箱男』について」(『第66回新潮社文化講演会』72・6・2↓『安部公房全集23』新潮社、99・8)

²⁴ 高田一樹「安部公房における文字テキストと視覚表象との関係性——『箱男』を中心に——」(『福岡教育大学国語科学研究論集』福岡教育大学国語文学会、20・2)

²⁵ 安部公房・ナンシー・S・ハーディン「(安部公房との対話)」(『ユリイカ』青土社、73・11↓『安部公房全集24』新潮社、99・9)

²⁶ 安部公房「小説を生む発想——『箱男』について」(『第66回新潮社文化講演会』72・6・2↓『安部公房全集23』新潮社、99・8)

²⁷ 黒田大河「『箱男』における革命家幻想」(『同志社国文学』同志社大学国文学会、14・11)

²⁸ マーガレット・キー「箱の中の謎 反―推理小説としての安部公房の『箱男』」(『国際日本文学研究集会会誌』02・3)

²⁹ 安部公房・ドナルド・キーン「反劇的人間」中央公論社、73・5↓『安部公房全集24』新潮社、99・9

³⁰ 平岡篤頼「迷路の小説論」河出書房新社、74・10

³¹ 安部公房「(物語とは)——周辺飛行I」(『波』新潮社、71・3↓

安部公房全集23』新潮社、99・8）なお、この文章に続く個所が大幅に改稿され、『箱男』における「夢のなかでは箱男も箱を脱いでしまっている。箱暮しを始める前の夢を見ているのだろうか、それとも、箱を出た後の生活を夢みているのだろうか……」の章として収録されている。

³² 蘆田英治「箱●舟論——「移動空間Ⅱ箱」の人間学／桜がサクラになるとき」（『遊卵船』遊卵船同人、04・6）

³³ 永野宏志「書物の「帰属」を変える（二）…安部公房『箱男』の折込付録「〈書斎にたずねて〉」の展開可能性」（『工学院大学研究論叢』工学院大学、13・10）

³⁴ 安部公房「地球の虫食い穴への旅」（『THE NEW YORK TIMES』75・6・11↓安部公房全集25』新潮社、99・10）

³⁵ 安部公房「〈箱男〉を完成した安部公房氏」（『共同通信』73・4・6↓『安部公房全集24』新潮社、99・9）

³⁶ 安部公房「一寸後は闇」（『新潮日本文学』46 安部公房集』新潮社、70・2↓『安部公房全集23』新潮社、99・8）

³⁷ 安部公房・千田是也「シアターメイツのサロンNo.1報告」（『コメディアン』71・9↓『安部公房全集23』新潮社、99・8）

³⁸ 安部公房・古林尚「共同体幻想を否定する文学」（『図書新聞』72・1・1↓『安部公房全集23』新潮社、99・8）

³⁹ 安部公房・ナンシー・S・ハーディン「〈安部公房との対話〉」（『ユリイカ』青土社、73・11↓『安部公房全集24』新潮社、99・9）

⁴⁰ 安部公房「〈箱男〉を完成した安部公房氏」（『共同通信』73・4・6↓『安部公房全集24』新潮社、99・9）

【おわりに】時代の共通感覚と言語

安部公房スタジオの最後の上演作品となった戯曲『仔像は死んだ』は、一九七九年、日本国内に加え、セントルイス、ワシントン、ニューヨーク、シカゴ、デンバーの海外五都市でも上演され、高い評価を得た。この頃には、安部公房スタジオから多くの俳優が離れ、「メンバーは若い役者だけになり、舞台は台本のあるものから詩情のある幻想的なコンテンポラリーダンスに近いもの」へと変容していた。スタジオの変容とともに、「安部スタジオの演劇を通じてかろうじてつながっていた」妻・真知との関係にも変化が生じ、安部は晩年を「芦ノ湖を見下ろす国立公園内にある山荘にひとりこもって暮らす」ようになる¹。その生活の変化とともに、安部は文壇との繋がりからも徐々に距離を置き、その思索と創作のテーマとして「国家」という主題と向き合うようになっていく。

一九八〇年代に入り、安部は国家を「成熟期」に入った「最終段階」として捉えるようになる。発展・拡張を終えた国家においては、その先にある「世界というものを想像すること」が否定され、「集団の儀式側面だけを盛り上げていく」ことで内的な連帯を強化する傾向が強まっていく²。こうした連帯の在り方は、「儀式からはみ出す者」を「敵意」を持つて排除することで共同性を確保するものであり、安部が繰り返し批判してきた農村共同体的な「隣人思想」の国家的スケールへの拡張に他ならない。安部が理想としたのは、「集団をまとめる求心力」と同時に「個別化を保証する遠心力も働いている」ような国家である。一九六〇年代以降の安部の作品に現れる国家は、いずれもこうした「求心力」と「遠心力」をもとに構成されたものであると言えるだろう。

国家が「最終段階」に至った時、本来であれば「あらゆる集団化の衝動にブレーキをかけ、すべての国家が国家としての枠をゆるめて、個別化を奨励すること」、すなわち安部の言う「他人」との連帯の実現こそが求められるべきであった。しかし現実には、「涙の洪水で疑似集団を日常化し、慢性中毒状態をつくり出」すオリンピック中継に象徴されるような、「隣人思想」の「国家的規模での総仕上げ」が進行していたのである

³。一貫して否定してきた連帯の在り方が未だ支配的である状況に、安部は深い「絶望」を覚えている⁴。

それでは、安部は「国家」の先にある「世界」をどのように構想していたのだろうか。ここで注目したいのが、安部が「共通感覚」を重視し続けてきたことである。たとえば、日本における愛国心が藩閥主義に根ざしていると指摘する安部は、「マスコミによる戦後の意識の均等化」を、「藩閥意識の延長ないしは変形にすぎなかった国家意識から、真の民族的な共通感覚に脱皮するため」の手段として肯定的に評価する⁵。「藩閥意識の延長」としての国家意識とは、集団化を推し進めるものには他ならない。そこから「脱皮」することによって得られる「民族的な共通感覚」は、民族としての「求心力」と、国家という枠組みを超えて他者と関係しようとする「遠心力」とを、同時に内包している。ここにこそ、安部が見据えた「世界」の姿がある。

こうした「共通感覚」は、安部によれば都市社会に固有なものであり、農村社会には見られないとされる。都市社会においては、農村社会のような「地域的な結びつき」に基づく「土地の共有感覚よりも、時代の共有感覚のほうが遥かに強くなる」。ゆえにこそ、安部は「地域的な差別、区別、地域的な相違点」を超えて、「時代というもののフィルターを通しての共通項を発見する」ことを自身の使命と考えていた⁶。

重要なのは、安部にとってこの「共通感覚」が、第二次世界大戦と結びつくものであるという点において「戦後」的な意味づけがなされているということである。安部は一九六九年の時点で、「同時代性として時代を共有するという側面のひじょうに強くなった」ことを「現代の特徴」として挙げている。「第一次欧州大戦後、第二次大戦にかけて」「同時代性」が強調され始め、第二次大戦後にそれが顕著なものになったというのが安部の時代認識である⁷。安部が繰り返し言及してきた「同時代性」の感覚は、一九八五年のインタビューにおいても、「日本も含めて世界中、ある意味では第一次大戦を経験して、そして第二次大戦後は地球的な現実になってきているのですね、現代になって」と語られているように、その後も一貫して問題意識の中心にあり続けた。安部のこうした時代認

識においては、「共通感覚」に到達し、それを乗り越えない限り「戦後」は真に到来し得ない。

安部が「共通感覚」へと至るための希望として見出したのは、「言葉」という媒体であった。安部は「言葉」を「現実を認識し、それに働きかけ、それを操作するための人間の道具」であると述べる。「一人の人間がものを考える」ことが、そのまま「社会全体としての思考となる」と考える安部にとって、「言葉でものを考える」ことそれ自体が、社会を変革し、前進させる力になりうる⁹。安部はこのことを、一九六八年に起こったソ連によるチェコスロヴァキアへの軍事侵攻に際して強く主張している。「あらゆる人間は、自分の言葉を虚空に向かってしゃべるのではなく、現実には作用させるのだという強い衝動を持っている。チェコの民衆のそういう要求が、世界の方々で起きている。政治はその声に耳を傾けてくれるのか、という抗議がある」¹⁰と述べる安部は、国家を超えた世界のスケールで民衆の「言葉」を求める闘争の発露をそこに見ている。

安部が「言葉」を重視するのは、それが「未来」を象徴するものだからである。「人間の死の本質」を「未来の喪失」に見出す安部にとって、「人間というのは、自分を未来に投影することによってはじめて人間」である。そして、その「未来に自分を投影」する手段こそが「言葉」である。したがって、「言葉」の剥奪とは「未来の剥奪」すなわち、「人間の死」にほかならない。「人間が自由を求めるのも要するに自分を未来に投影する自由を求めている」のであり、ゆえに安部は、大衆が自ら主体的な「言葉」を獲得することを強く希求したのである。

しかし、同時代の国家は、「言葉」によって獲得される「未来を国民的利益という言葉でもって国境の中に限定して」いる。安部はこれを「言葉」に対する「歴史の未熟さにつけこんだ政治操作」であるとして批判する。このような問題意識のもとで安部は、同時代のチェコスロヴァキアやベトナムの情勢を通して「同時代性の意識がこれほどクローズアップされた時代はかつてなかった」と述べ、それらを「一つの『言葉』を求めての闘いだった」と捉えた¹¹。

安部がフロップ・ディスクに残していた「もぐら日記」の一九八五

年八月二十三日の項目には、言語を巡る「今検討中の仮説」が記されている。そこでは、国家の形成と戦争における言語の関与を中心に、七つの論点が提示されている。すなわち、「1）現代において国家は社会集団のもつとも進化した段階である。2）戦争は国家レベルで選択遂行される。3）国家の意志決定のメカニズムの背景にひそむ言語機能。国家を形成している各ブロックをつなぐモルタルとしての言語。言語の粘性を変化させる溶剤もまた言語である。4）国家と儀式。5）国家の解体は幻想か？たしかに人間から「集団化」の衝動を完全に拭き去ることは不可能だろう。しかしそれがナショナリズムに結晶していくことは防げるかもしれない。6）言語だけが唯一のかすかな希望だ。7）言語と教育の自立。立法、行政、司法の三権に、教育をあらたに独立した《府》として加え、四権分立にすること」¹²である。ここに見られるのは、言語によってナショナリズムを乗り越えようという志向である。

とりわけ安部は、最後に提示された「言語と教育の自立」に「迷路脱出のための最後の手段」を見出していた。人間が戦争を行うようになったのは「言葉を持ったから」であり、「国家に忠誠を誓う言葉で、人間は自分の首をしめている」。だからこそ、「国家社会に左右されない『教育府』を創設」することと、それによって「国家の意志決定」に抵抗し得る教育の在り方を生み出すことが不可欠であると安部は考える¹³。森川達也が指摘するように、安部は小説の中で「言葉が生み出すイメージの重なり、運動、飛躍によって、言葉が事物を動かす現場に立ち会わされる経験」を読者に与える「言語の行動性」を表現しようとした¹⁴。それは、「創造的な言葉」を「作家の独占物」とせず、「人間の権利」として大衆に開かれたものとして提示する実践である¹⁵。安部にとって文学とは、「言葉」によって人々が未来を獲得するための、きわめて社会的な手段だったのである。

安部が重視するのは、「文章というような分析的な個別化するもの」ではない。安部の関心は、「この時代を表現するのに適した表現」としての「言葉の構造、文体」に注がれている¹⁶。すなわち、ここでは言語の構造を通して、思考の形式や現実認識の在り方そのものが問い直されてい

るのである。そしてそのとき、安部の思考は「言葉」という社会的表象から、より根源的で普遍的な構造としての「言語」へと潜り込んでいく。

安部は、「言語そのものの自由化」を取り戻すために、「文化的歴史ではなく生物学的な歴史」を基本にして「言語自身を見る」ことが必要だとする。すなわち、イデオロギーといった社会的機能から言語を切り離し、「言語の自律性」を回復しようとするのである¹⁷。ここで安部が注目するのは、「地球の表面のいろいろな場所によって違っている」という言語の表層的な相違ではなく、その根底にある「言語のもっている原理的な普遍性」である¹⁸。「言語」を文化や社会を超えた「共通感覚」として捉える点に、安部の視座はある。

大江健三郎が「ほんとうに現代作家として外国の知識人に読まれた作家は、安部さんが最初だった」¹⁹と後年語ったように、安部は国内外に多くの読者を持つ作家であった。その作品が「日本のなかで、日本語で考え、日本語で書い」たものであるにもかかわらず広く受け入れられた要因を、安部は「現代が地域性を超えて、同時代化している」ことに見出している。そのうえで、言語の「同時代化」の背景として安部が強く惹かれたのが、「すべての個別文法の底に、遺伝子レベルの深さで地下水のように普遍文法の法則が流れている」という「言語の特殊性と普遍性についてのチョムスキーの考え方」であった²⁰。

アメリカの言語学者であるノーム・チョムスキーが提唱した「普遍文法」理論に安部が惹かれたのは、「言語を可能にする能力は、すでに遺伝子にプログラムされている」とするその考え方に、既成の秩序や認識を超える「反伝統」の可能性を見出したからである²¹。親から子へと受け継がれる言語的伝統とは異なり、遺伝的な「言語能力」を起点とするこの理論は、安部にとって「言語の自律性」を回復し得るものであった。

言語の発生過程に関心を寄せる安部は、「遺伝子のプログラム」によって生み出される言語形態として「クレオール言語」に思考を展開させていく。「子供同士」によって自ら生み出された「新しい文法」体系、すなわち「親から教えられたのではない言葉」であるクレオールは、安部にとって権力やイデオロギーによる言語の統制に抗うものとして映った。

この「伝統を拒否」した「子供だけで作」られた言語としてのクレオールの特性を、安部はアメリカ文化と重ね合わせ、最晩年に構想した「アメリカ論」へと結びつけていく。

安部は、アメリカ文化の核心を、「国籍がな」く「親がいらない」ものとしての「ジンズとコーラ」に見出す。「親なし文化」が成立し得るという前提をもとに構想されたこの「アメリカ論」は、「コカ・コーラやジンズなどで代表される、反伝統の生命力と魅力をもう一度見直」そうとする試みであった²²。ここに見られるのは、親としての国家の伝統と接続することができなかった安部自身が、「根なし草」としてのアイデンティティをあらためて確めようとした試みであったのかもしれない。しかし、安部が「かなり長編論文になるはずだよ。あいにくそれまでは死ねない」と語っていた「アメリカ論」は、ついに実現することはなかった。その構想の全貌は明らかにならぬまま、一九九三年一月二二日、作家・安部公房はこの世を去った。

安部はその生涯を通じて、現実を問い直し、主体的な認識を獲得することの必要性を主張し続けた。【第一部第一章】で明らかにしたように、デビュー作『終りし道の標べに』は、「故郷」という現実への疑いから出発した作品である。安部は、本作を通して現実を内面化し、再構成する視点、すなわち新たな現実認識の方法を提示しようとした。現実を自明のものとしせず、「読むこと」を通して読者の意識に揺さぶりをかけること。そうした問題意識は、安部の作家活動の出発点において既に確立されていたのである。一九四〇年代、一九五〇年代の安部の活動は、こうした問題意識を内から外へと開いていくプロセスであったと考えられる。【第一部第二章】で確認したように、実存主義からアヴァンギャルドへと思想を転換していく中で、安部は大衆の意識の変革に強い関心を示すようになる。安部が試みたのは、文学を大衆に開かれた実践の場とすることであり、それによって社会の変革を促すことであった。安部にとって文学とは、何よりも意識に働きかけるものであり、アヴァンギャルドとはその意識の在り方を捉え、また広く共有していく方法でもあったのである。

その後、安部がアヴァンギャルドを経てコミニズムへと接近した理由も、また一九六〇年代にコミニズムから距離を取るようになった理由も、根本的には同じ所にあったと言える。安部は一貫して大衆の意識を捉えることを主題としており、当初はそれに応え得るものとしてコミニズムを評価していた。しかし、ハンガリー動乱などの国際情勢の変化を背景に、コミニズムは次第に民族意識の高まりに対応できなくなっていく。【第二部第三章】で論じたように、共産党除名後に書かれた『砂の女』はそうした転換点に位置づけられる作品である。この作品において安部は、従来の現実認識を解体し、また読者と作者の関係そのものをも問い直している。受動的に物語を読むのではなく、読者自らが解釈を創造し、能動的に作品に関与することを求める本作は、現実を捉える方法としての「小説」の在り方を改めて模索するものであった。すなわち、『砂の女』においては、コミニズムという媒介項を失った後もなお、社会に寄与しようとする安部文学の新たな方法が試みられているのである。

一九六〇年代に入ると、安部の関心は戦後日本の共同体の基盤としての都市空間へと向かっていく。安部にとって戦後都市空間は、ただ自明に存在するものではなく見るものの認識によってその姿を変える、流動的な現実の象徴であった。【第二部第四章】で分析した『他人の顔』においては、「他人」という主題を掲げること、都市共同体の連帯から疎外された存在を描き出し、同時代の都市の連帯の在り方を批判的に浮き彫りにしている。安部と都市建築分野との繋がりからも示唆されるように、安部が描いた都市は単なる寓意ではなく、現実の問題そのものであった。この問題意識は『燃えつきた地図』にも引き継がれる。【第二部第五章】で論じたように、安部はこの作品において「失踪」という行為を、他者と直接的に向き合うためのコミュニケーションの手段として捉え直している。本作が描き出すのは、同時代の都市論が不可視化した空間、そしてその中に存在する孤独な群衆の姿である。安部は、孤独や疎外状況を単に回復すべきものとしてではなく、むしろそれを楽しむことにこそ、新たな都市共同体の連帯の在り方を見出そうとした。そこには、戦後日

本において「根なし草」としての自覚を抱えていた、安部の自意識も深く関与していると考えられる。安部が志向したのは、巨視的な政治的思想や都市論の枠組みでは捉え切れない、孤独な主体の視点から都市Ⅱ現実を捉えること、すなわち、絶えず流動する都市空間において、連帯の中に埋没するのではなく、孤独な主体の意識を擲き上げることであった。この姿勢にこそ、一九六〇年代以降に安部が見出した文学の果たすべき役割があったと言えるだろう。

現実を自明のものとして捉えないという姿勢は、安部にとって小説という媒体の在り方そのものをも問い直す契機となった。とりわけ重要なのは、小説を成り立たせている「書く」という行為への意識的な揺さぶりであり、それは実際に作品における実践として現れている。【第三部第六章】で取り上げた『榎本武揚』では、榎本の共和国思想を出発点とし、「忠誠」という主題を軸に据えることで、政治的な巨視的視点を退け、個人の主体や連帯といった微視的な視点の獲得を目指す安部の志向を確認することができる。また、登場人物の一人である福地伸六が「五人組結成の顛末」という資料を「読み」、それ自らの言葉で「書く」ことで自身の思想を形成していく構造には、安部が構想した読者と作品との関係性が色濃く反映されている。すなわち、読者がテキストを「読む」ことによって、主体的な認識を形成していくという構造が、作品内で実践されているのである。『榎本武揚』は、そのように「読む」ことによってテキストを再構築していくプロセスを内包することで、読者と作者の関係を再編成する試みでもあった。

【第三部第七章】で論じた『箱男』は、まさしく「書く」ことの意味を追求することで、安部にとって「小説とは何か」を根源的に見つめ直した作品である。物語を「語る」ことで自己の実存を確かなものとし、さらに読者をその物語の中へ能動的に関与させること。そのような構造を通して、都市Ⅱ現実を「見る」ための装置、そしてそれを「書く」＝「語る」装置としての「箱」をまとい、「箱男」になろうとする「ぼく」の姿には、作家の誕生が重ねられている。それは「書く」として「語る」ことの本質を改めて問う試みであり、内発的な「言葉」を生み出すこと

で現実を再構成し、世界との新たな関係を築こうとする、安部にとっての実践的な創作の在り方を示すものであった。

逝去前年のインタビューにおいて、「人間が国家や共同体から個人として自由になれる可能性はあるのですか」と問われた安部は、「自由になれるよ。もともと国家は人間がつくったもので、昔は国家などなかったんだ」と解答している^{2,3}。その根底には、自身の満洲体験に根ざした国家への根本的な疑念があったのだろう。事実、このインタビューの中で、安部はこれまで繰り返し語ってきた、終戦後の満洲で「国家のメカニズムが崩壊し、無政府状態」になった中でもなお、「街は昨日と全く変わりがなく落ち着いていた」ことへの衝撃を印象的だった出来事として語っている。このとき養われた「国家というものを相対化してみる目」こそが、安部の創作全体を貫く方法論の中核を成すものだったのではないか。自己と現実の関係を、絶えず相対的かつ「流動」するものとして捉え、言葉によって関与することで、未来へと現実を変革しようとすること——それこそが安部の終生の目的であり、文学はそのための方法論的な実践だったのである。

はじめに述べたように、本論は小説家・安部公房の再評価を目的とするものであり、その分析対象は小説作品に限定している。そのため、戯曲や映画など、小説以外のメディアにおける安部の活動については、意図的に議論の対象から外してきた。しかし、生誕一〇〇年に際して、三浦雅士は「いまなぜ安部公房か？」という「問いを掲げ、それに答えるというかたちを採らなければならない理由」として「二十世紀末から二十一世紀にかけてメディアが大きく変容」したこと、すなわち「人間の意識の媒体、いや人類の意識の媒体、言葉を動き回らせる媒体が、あつというまに、それも全世界的に、変わってしまった」ことを挙げ、「安部公房にはこの変容を見越したうえでその全創作活動を展開していたとは思えないところがある」と指摘する^{2,4}。こうした見解を踏まえるならば、安部の創作活動を論じる上で、小説という枠組みにとどまらず、マルチメディア的な展開や、作品間に通底する相互連関的な視点を持つことが不可欠であるだろう。

事実、安部の作品には映画化・戯曲化など、メディア横断的な側面が強く見られる。そのため、小説作品のみを個別で論じるだけでは、作品に込められた意義やその方法の多層性を見落としてしまう可能性があり、他メディアでの創作活動を小説との連続性の中で読み直す視点が求められる。とはいえ、安部がその活動の中心に一貫して「小説」を据えていたことの意義は、やはり改めて問われなければならない。本論で明らかにした安部の小説における実践を基盤としながら、他メディアにおける作品を含む総合的な分析へと展開させることが今後の課題である。

また、本論では安部の小説を通時的に検討することを目指したが、一九八〇年代以降の作品群、具体的には『方舟さくら丸』（新潮社、84・11）、『カンガルーノート』（新潮社、91・11）、遺稿となった『飛ぶ男』などについては扱うことができなかった。これら晩年の作品群は、ワープロによる記述が行われたことも特徴の一つであり、そこでは安部の「書く」ことの意味そのものが大きく変質していると言えるだろう。これら晩年の作品群を対象とすることで、通時的な作品研究の完成を目指すと同時に、メディア環境の変化の中で「書く」ことがいかなる意味を持ち得たのかを問い直すことも今後の課題としたい。

¹ 安部ねり『安部公房伝』新潮社、11・3

² 安部公房・養老孟子「文明のキーワード」（87・2）『安部公房全集 28』新潮社、00・10）

³ 安部公房「破壊と再生 2」（『海燕』福武書店、86・1）『安部公房全集 28』新潮社、00・10）

⁴ 安部公房・養老孟子「文明のキーワード」（87・2）『安部公房全集 28』新潮社、00・10）

⁵ 安部公房「辺地の特殊性と共通性」（『熊本日日新聞』59・5・1）

『安部公房全集 11』新潮社、98・7）
⁶ 安部公房「続・内なる境界」（69・8↓『安部公房全集 22』新潮社、99・7）
⁷ 安部公房「問題提起人間」の登場」（『潮』潮出版社、69・6↓『安部公房全集 22』新潮社、99・7）
⁸ 安部公房「方舟は発進せず」（『安部公房 方舟は発進せず』ミネルバ放送批評会、85・1↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10）
⁹ 安部公房「平和の危機と知識人の任務」（『恒久の平和のために』日本社会党出版部、52・3↓『安部公房全集 3』新潮社、97・10）
¹⁰ 安部公房「ヘチエ問題と人間解放」（『読売新聞』68・8・29↓『安部公房全集 22』新潮社、99・7）
¹¹ 安部公房・萩原延壽「鎖を解かれた言葉たち」（『中央公論』中央公論社、68・10↓『安部公房全集 22』新潮社、99・7）
¹² 安部公房「もぐら日記」（85・5・10↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10）
¹³ 安部公房「人間と科学の対話」（『毎日新聞』85・10・17↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10）
¹⁴ 森川達也「安部公房とアバンギャルド」（『国文学解釈と鑑賞』至文堂、69・9）
¹⁵ 安部公房・いいだもも・中原佑介「言語と存在をひきずって——コレステロールが点火する関節の美学」（『季刊 フィルム』フィルムアート社、68・10↓『安部公房全集 22』新潮社、99・7）
¹⁶ 安部公房「続・内なる境界」（69・8↓『安部公房全集 22』新潮社、99・7）
¹⁷ 安部公房「反教育論——」（86東京国際円卓会議基調報告」（86・9↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10）
¹⁸ 安部公房・ジョン・ネーサン「伝統と反逆」（『現代日本の文学』47 安部公房・大江健三郎』学習研究社、70・3↓『安部公房全集 23』

新潮社、99・8）
¹⁹ 大江健三郎「友人」（『安部公房全集 21』新潮社、99・6）
²⁰ 安部公房「子午線上の綱渡り」（『Liberation』85・3・27↓『安部公房全集 28』新潮社、00・10）
²¹ 安部公房「（安部公房氏語る）」（『読売新聞』91・6・27・28↓『安部公房全集 29』新潮社、00・12）
²² 安部公房「われながら変な小説」（『波』新潮社、91・12↓『安部公房全集 29』新潮社、00・12）
²³ 安部公房「文学世界にテーマはいらない」（『日本経済新聞』92・1・25↓『安部公房全集 29』新潮社、00・12）
²⁴ 三浦雅士「いまなぜ安部公房か？——漱石、賢治、安部公房という視点」（『生誕100年 安部公房 21世紀の基軸』平凡社、24・10）

【付記】

※総字数は

※本文の設定は、縦書き二段組・行字数31字・行数30時に設定した。
文字のポイントは、10ptに設定した。

【収録論文初出一覧】

・第一章 『終りし道の標べに』論——現象学的還元への放浪

……………（『文学・語学』第244号、掲載予定）

・第四章 『他人の顔』論——都市の表象

……………（『阪神近代文学研究』20号、19・5）

・第五章 『燃えつきた地図』論——流動する都市と失踪者の孤独

……………（『国文論叢』56号、21・3）

・第六章 『榎本武揚』論——蘇る共和国

……………（『国文論叢』60号、23・3）

※「はじめに」・第二章・第三章・第七章・「おわりに」は書下ろし。
なお、いずれの既発表論文にも適宜加筆修正を加えている。

【参考文献一覧】

●安部公房のテキスト

『安部公房全集』新潮社、97・7―09・3 全30巻

●書籍・論文

- ・秋山駿「想像力はひび割れる―安部公房「燃えつきた地図」」（『文学界』文藝春秋社、68・1↓『作家論』第三文明社、73）
- ・秋山駿「日常的現実と文学の展開―一九六一―一九七八」（『戦後日本文学史・年表』講談社、78・2）
- ・蘆田英治『『砂の女』の諸問題』（『論樹』論樹の会、01・11）
- ・蘆田英治「箱●舟論―「移動空間」箱」の人間学／桜がサクラになるとき」（『遊卵船』遊卵船同人、04・6）
- ・安部ねり『安部公房伝』新潮社、11・3
- ・イーハブ・ハッサン『『箱男』、『死父』、そしてテキストの奇想』（『ユリイカ』青土社、94・8）
- ・磯貝英夫「砂の女（作品論）」（『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、72・9）
- ・磯田光一「無国籍者の視点」（『文学界』文藝春秋、66・5↓『日本文学研究資料叢書 安部公房・大江健三郎』有精堂、74・5）
- ・岩本知恵『安部公房と境界―未だ／既に存在しない他者たちへ』春風社、24・3
- ・ウィリアム・カリー「砂―存在の根の探求 安部公房『砂の女』（『疎外の構図 安部公房・ベケット・カフカの小説』新潮社、75・6）
- ・梅棹忠夫「情報産業論」（『中央公論』中央公論社、63・3）
- ・エトムント・フッサール、池上鎌三訳『純粹現象学及現象学的哲学考案 上』岩波書店、39・1
- ・エトムント・フッサール、池上鎌三訳『純粹現象学及現象学的哲学考案 下』岩波書店、41・10
- ・大江精志郎「ハイデッガー『形而上學とは何か』の解説」（『存在論と

弁証法』理想社、32）

- ・大橋健三郎「箱男のあたたかさ ある「物語」について」（『早稲田文学』早稲田文学会、73・7）
- ・大場健司『1960s失踪するアメリカ―安部公房とポール・オースターの比較文学的批評』春風社、22・12
- ・岡庭昇「変身の論理」（『第三文明』第三文明社、77・9）
- ・岡庭昇『榎本武揚』―「戦後」への清算と訣別（『現代の眼』現代評論社、79・10）
- ・岡庭昇『花田清輝と安部公房―アヴァンギャルド文学の再生のために―』第三文明社、80・1
- ・奥野健男「政治と文学」理論の破産」（『文芸』河出書房新社、63・6）
- ・小田光雄『〈郊外〉の誕生と死』青弓社、97・9
- ・呉美征『安部公房の〈戦後〉―植民地経験と初期テキストをめぐって』クレイン、09・11
- ・解放「GHQによる検閲への安部公房の眼差し―『牧草』と『デンドロカカリヤ』の改稿を通して―」（『言語・地域文化研究』東京外国語大学大学院総合国際学研究所、20・1）
- ・上総英郎「オブティミストの変貌」（『三田文学』三田文学会、68・3）
- ・片野智子「阿部公房『箱男』論…匿名化された監視を超えて」（『学習院大学大学院日本語日本文学』学習院大学大学院人文学部研究科日本語日本文学専攻、15・3）
- ・加茂儀一「榎本武揚小伝」（『榎本武揚…資料』新人物往来社、69・8）
- ・刈部直『安部公房の都市』講談社、12・2
- ・川添登『現代都市と建築』三一書房、65・7
- ・川添登『都市と文明』雪華社、66・2
- ・川添登「メタボリストたちと学んだ時と今」（大高正人・川添登編、川添登・大高正人・菊竹清訓・榎文彦・栄久庵憲司・栗津潔・黒川紀章著

- ・真銅正宏「『箱男』の寓意——遮蔽・越境・迷路」（『国文学解釈と教材の研究』學燈社、97・8）
- ・杉浦幸恵「安部公房『箱男』における語りの重層性」（『岩手大学大学院人文社会科学研究所研究紀要』岩手大学大学院人文社会科学研究所、08・7）
- ・徐忍宇「半人半獣の夢——異人論」を通して読む『箱男』（『九大日文』九州大学日本語学会、07・3）
- ・高木光子「安部公房『デンドロカカリヤ』試論」（『繡』『繡』の会、04・3）
- ・高田一樹「安部公房における文字テキストと視覚表象との関係性——『箱男』を中心に——」（『福岡教育大学国語科学研究論集』福岡教育大学国語国文学会、20・2）
- ・高野斗志美「新たなコンセプトによる作品案内 安部公房の小説を中心に」（『國文學 解釈と教材の研究』學燈社、97・8）
- ・武井昭夫「危機意識の欠落について」（『新日本文学』新日本文学会、66・2↓『文芸時評大系 昭和編』3 7巻』ゆまに書房、09・10）
- ・武石保志「『他人の顔』試論——（書く）ことと（読む）ことを通しての他人——」（『日本文学論叢』法政大学大学院日本文学専攻委員会、82・3）
- ・田中裕之「『デンドロカカリヤ』論——（植物病）の解明を中心に——」（『国文学攷』広島大学国語国文学会、90・12）
- ・田中裕之「『真善美社版』『終りし道の標』に『第二のノート』と『放蕩息子』の物語（リルケ）——初期安部公房の位相（二）」（『梅花女子大学文学部紀要』梅花女子大学文学部、02・12↓『安部公房文学の研究』和泉書院、12・3）
- ・田中裕之「安部公房文学の研究」和泉書院、12・3
- ・田村栄「歴史小説にあらわれた転向の問題——『榎本武揚』と『沈黙』について」（『文化評論』文化評論社、67・2）
- ・丹下健三『復刻版 建築と都市 デザインおぼえがき』彰国社、11・11
- ・千野帽子「誰が少年探偵団を殺そうと。 第14回 意外に風俗小説な『燃えつきた地図』」（『ハヤカワミステリマガジン』早川書房、09・10）
- ・沈俊「『砂の女』における「砂」——虚象から抽象へ」（『れにくさ』現代文芸論研究室、14・3）
- ・津田孝「『砂の女』の意味するもの——砂の壁にたいする孤独なたたかい——」（『学生新聞』61・10・5↓『文学と文学運動の諸問題…現代修正主義とのたたかい』日本共産党中央委員会機関紙経営局、63）
- ・デイヴィット・リースマン『孤独な群衆』加藤秀俊訳、みすず書房、64・2
- ・鳥羽耕史「安部公房の戦後——真善美社から（世紀の会）へ」（『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、03・4）
- ・鳥羽耕史『運動体・安部公房』一葉社、07・5
- ・鳥羽耕司「『明治百年』と未来の共和国の幽霊——安部公房『榎本武揚』の戯曲化をめぐる」（『国文学研究』早稲田大学国文学会、19・3）
- ・鳥羽耕史「安部公房——消しゴムで書く——」ミネルヴァ書房、24・7
- ・豊川斎赫「丹下健三と都市」鹿島出版会、17・8
- ・長尾一雄「歴史の空虚さ・活人画・牢——雲『榎本武揚』」（『新劇』白水社、67・11）
- ・中野和典「安部公房『他人の顔』論——仮面と行為——」（『Comparatio』九州大学大学院比較社会文化研究科比較文化研究会、02・5）
- ・中野和典「見ること、書くことの不可能性と可能性——安部公房『箱男』論——」（『近代文学論集』日本近代文学会九州支部、20・1）
- ・永野宏志「電子メディア時代における異化——一九六〇年前後の安部公房のテレビ脚本・SFから『砂の女』へ」（『日本文学』日本文学協会、10・11）
- ・永野宏志「書物の「帰属」を変える（二）——安部公房『箱男』の折込付録「（書齋にたずねて）」の展開可能性」（『工学院大学研究論叢』工学院大学、13・10）

- ・中村政則「独占資本のイデオロギーと「明治百年祭」」（『歴史学研究』青木書店、68・10）
- ・波瀾剛「安部公房の『他人の顔』論——文章構成の形態とテーマを巡って——」（『文学研究論集』筑波大学、96・3）
- ・波瀾剛「安部公房『燃えつきた地図』論——作品内の読者、小説の読者、および同時代の読者をめぐって」（『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、97・3）
- ・波瀾剛「高度成長期のアヴァンギャルド——小説『砂の女』と安部公房——」（『昭和文学研究』昭和文学会、03・9）
- ・成田福裕「閲覧室（生）の出发点に向けて 安部公房著『箱男』（『第三文明』第三文明社、73・7）
- ・野田卯一『たばこの経済』大蔵財務協会、50・4
- ・野村喬「安部公房——『燃えつきた地図』を視座として」（『国文学解釈と教材の研究』學燈社、69・2）
- ・花田清輝「慷慨談の流行」（『中央公論』中央公論社、60・7）
- ・埴谷雄高「安部公房のこと」（『近代文学』近代文学社、51・8）
- ・日高昭二「獄舎の夢——安部公房『榎本武揚』論」（『国文学研究』早稲田大学国文学会、94・6）
- ・日野啓三「安部公房の矛盾 「砂の女」と「燃えつきた地図」の間」（『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、72・9）
- ・日野啓三「安部公房著『箱男』（『潮』潮出版社、73・6）
- ・平岡篤頼『迷路の小説論』河出書房新社、74・10
- ・藤井貴志『ポストヒューマンの文学——埴谷雄高、花田清輝、安部公房、そして澁澤龍彦』国書刊行会、23・2
- ・本多秋五『物語戦後文学史 完結編』新潮社、65
- ・マーガレット・キー「箱の中の謎 反—推理小説としての安部公房の『箱男』（『国際日本文学研究集会会合議録』02・3）
- ・前田愛「空間の文学——都市と内向の世代」（『文学界』79・9—11、80・1—『都市空間の中の文学』筑摩書房、92・8）
- ・榎文彦「都市と人間」（『現代日本建築家全集』三一書房、71・2）
- ・松原新一「都市的人間の極北 安部公房『箱男』（『文芸』河出書房新社、73・8）
- ・マルティン・ハイデッガー「予備考察 この講義題目のいわゆる一般的説明から始めてこの講義の使命とその根本姿勢とを述べる」（『形而上学の根本諸概念 世界—有限性—孤独』フライブルク大学講義、29—30—川原栄峰訳、『ハイデッガー全集 第29／30』創文社、98・6）
- ・丸山真男「忠誠と反逆」（『近代日本思想史講座 第六卷「自我と環境」』筑摩書房、60）
- ・三木清「現象学と文学」（『セルパン』第一書房、32・11—『三木清全集 第十二卷』岩波書店、67・9）
- ・水永フミエ「安部公房『デンドロカカリヤ』論」（『山口国文』山口大学人文学部国語国文学会、85）
- ・宮西忠正『安部公房・荒野の人』（星雲社、09・3）
- ・宮本育子「コモン君の不安と読者の不安——安部公房文学における、作品と読者の関係について——」（『葛野』京都外国語大学、98）
- ・八束はじめ『メタボリズム・ネクサス』オーム社、11・4
- ・山川久三「プラスチック文学」はどこへ行くか——安部公房『箱男』などをめぐって——」（『民主文学』日本民主主義文学会、73・11）
- ・山田博光「終りし道の標べに」（『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・1）
- ・山田博光「安部公房『榎本武揚』（維新前夜の思想と文学）——（近代文学に描かれた維新）」（『国文学解釈と鑑賞』至文堂、71・12）
- ・吉田永宏「（対決）の可能性はどこに——『砂の女』の二つの評価——」（『日本文学』日本文学協会、63・9）
- ・吉野慎一「明治百年祭」と歴史の偽造」（『文化評論』新日本出版社、68）
- ・若林真「人間に潜む変身の願望 安部公房『箱男』（『朝日ジャーナル』朝日新聞社、73・6）
- ・渡辺広士「アヴァンギャルドの迷路——安部公房論——」（『文芸』河

出書房新社、73・9↓『日本文学研究資料叢書 安部公房・大江健三郎』有精堂、74・5）
・渡辺広士「終りの文学——大江・三島と安部公房」（『ユリイカ』青土社、94・8）
・川添登編、川添登・菊竹清訓・大高正人・槇文彦・黒川紀章著『METABOLISM1960…都市への提案』美術出版社、60・7
・「明治百年記念準備会議委員名簿」（『明治百年記念準備会議資料』内閣総理大臣官房、67）
・巽孝之・久間十義「アヴァン・ポップの故郷 テクノロジーとしての文学原基」（『ユリイカ』青土社、94・8）
・谷徹・飯田隆・清家竜介・宮崎裕助・國分巧一郎『哲学史入門 Ⅲ』NHK出版、24・6

博士学位論文

安部公房作品研究

—— 国家への眼差しと現実認識の文学 ——

著者 長澤拓哉

発行 二〇二五年七月一〇日