

<論文>逃亡する<夢>の行方 : 安部公房論

著者	相澤 一紀
雑誌名	日本文学誌要
巻	54
ページ	68-78
発行年	1996-07-13
URL	http://hdl.handle.net/10114/00019896

逃亡する〈夢〉の行方

—安部公房論—

相澤 一紀

1 逃亡する夢のはじめに

へ終ったところから始めた旅に、終りはない。墓の中の誕生のことを語らねばならぬ。何故に人間はかく在らねばならぬのか？

安部公房の小説としての処女作となる『終りし道の標べに』はこの一節に始まっている。作品の冒頭としてだけではなく、安部文学の最初の一行としても、この一節は実に象徴的である。なかでも「墓の中の誕生」は、安部の作品群を貫いている「死んだ有機物から生きた無機物へ」という言葉へと派生していく重要なキーワードである。そして「何故に人間はかく在らねばならぬのか？」という人間存在へのアンチテーゼは安部文学の狼煙のように、文字どおり「標べ」となって立てられたのである。

満州、戦争、混沌、逃亡、葛藤、サイダー製造……『終りし道の標べに』には、安部自身の体験が、あるいは暗喩やキーワードが様

様な形でたち顕われる。私小説性や帰属意識といったものを否定し続けた安部の文学のはじまりとしては、そぐわない印象を受けるがこの作品の持つ意味は大きい。安部を小説へその独創的世界へと向かわせた「モチベーションの結晶」がこの作品であった、といえるのではないだろうか。では何が、安部に「墓の中の誕生」と言わせ、「何故かく在るのか」という命題を語らせたのか。それはやはり敗戦であり、満州であったといえるだろう。

安部公房は、大正十三年（一九二四年）に東京で生まれたが、父親が満州医大に籍を置く医師であった関係で翌年には渡満、奉天（現・中国瀋陽市）に住むようになった。そして多感な少年期のほとんどを満州で過ごす。このことは、安部の「故郷」というものへの意識に大きな影響を与えた。日本という祖国を持つ「私」の、戦争によって生まれた満州という、虚構性を多分に秘めた「故郷」。東京帝国大学に籍を置いていた二十歳の安部が敗戦間近という噂を耳にし、友人と肺結核の為の診断書を造ってまで奉天の自宅へ帰ったことも、満州に対するある種の帰属意識が安部のなかにあったことを

物語っているだろう。そして翌昭和二十年、敗戦となる。既成の価値観が崩壊し、肉体的、精神的飢餓が蔓延する風景の中で、安部もまた大きな喪失感を抱くことになったのである。その「故郷喪失」こそが安部文学の出発点であった。

〈戦後が、私の作家としての出発点に重なってくれたことを、私はまれにみる幸運だったと考えている。青春がいずれ虚像だとするならば、廃墟の青春くらい、青春にふさわしい条件はないのだから。〉

〔『夢の逃亡』あとがき〕

安部は戦後を「廃墟」と言い換えた。満州という地は事実、終戦と同時に安部の眼前で消え去ったのだ。そうした「故郷喪失」という体験は、安部を混乱させ苦しめた。「当時不信と憎悪で年中おこり（間歌熱の一種）にかかったような状態だった」という安部の言葉からもそれはわかる。ところが安部はそこから逆にむしろ積極的に、「一切のルーツを拒否する」という姿勢を確立させていった。〈故郷〉をはじめとする人間的なものを押しやり、『壁—S・カルマ氏の犯罪』から『夢の逃亡』、『砂の女』などへと脈々と受け継がれていく「逃亡者」の思想へと論理の逆転を遂げていったのである。

ただ見過ごされてならないのはルーツの〈拒否〉という姿勢それ自体の中に、意識されざる安部公房という人間の「裏返し」の精神が見え隠れするということである。

安部公房という作家については、自身の精神を作品の内に曝け出すことを嫌ったそのスタイルからか、作品ごとの関連性や作家本人の精神の考察はあまりなされない。しかし、たとえば安部は『砂漠

の思想』という自身のエッセイについて次のようなことを言っている。

〈私はこの不規則な足どりを、砂漠の旅行者には、避けがたいものだったと思っている。その証拠に、どの文章にも、それぞれ隠し絵のように、行間のどこかに磁石の針が隠されていて、注意してみると、その方向が、つねにどこか一点を指していることに気づかされるのだ。（中略）ちよつと目には無関係のようであっても、やはり間には、無視しえないつながりがあったらしいのである。〉

〔『砂漠の思想』あとがき〕

これと同様のことが、安部公房の小説群に対してもいえるのではないだろうか。「隠し絵」や「無視しえないつながり」、「つねにどこか一点を指している」といった言い回しに、作者安部とは異なるもうひとつの存在が示唆されている。それは三島由紀夫との対談で述べた「おのれのなかの読者」（『発想の周辺』）とも違う、もつと無意識な部分として作品の行間に見え隠れするのである。たとえば安部が、ハイデッガーやリルケ、ルイス・キャロル、カフカといった幾多の文学や哲学からの影響を受けながら、その方法を確立していったことは確かである。しかしその核になるのは常に「故郷の喪失」、「何故かく在る私」という主題を抱える安部自身であったように、安部文学の行間には、それをいくら否定しても否定しきれない者の存在がしばしば顔をのぞかせるのだ。そしてその存在は『壁』『砂の女』『方舟さくら丸』という幾つかの〈標本〉を通過しながら、安部作品の中を「隠された磁石の針」が指し示す方向へと向かっている。まるでそれが人間・安部公房自身の「夢の逃亡」であるかのように、『終りし道の標本に』をヘモチペーションの結晶〉といったのはそう

した理由からである。この作品は、まさに逃亡前夜の小説にほかならない。

〈私〉の綴るノートには、徴兵から祖国から逃れてきた逃走者としての自己と、へかく在るしかない私」という自己との間を交錯していく精神のことが埋めつくされている。

〈私〉の逃走のはじまりは、へかく在る」ことへの否定からであった。

へとにかく僕には分からないんだ。なぜ僕が、予定表に書き込まれたとおりの僕でいつづけりやならないのか、どうしても分からない……。

そして〈私〉は故郷を捨てた。しかし、この〈私のノート〉で展開される「喪失」の論理は、その後様々な作品へと派生していくそれとは、やや異なった性質を持っているように思われる。少なくとも、この小説の最後のことば、「さあ、地獄へ！」という一行を引張りだしてくるまでの〈私〉は「やつきになつて行為を求めて」いるのだ。その行為とは自己のルーツを消すことであり、帰属関係への懐疑であるが、その替りそこには〈私〉が故郷を捨てた代償に幸福になることを望む希望が含まれている。「どんな故郷も、建てるより早く風化してしまうにちがいない荒野」への逃走という安部独特の論理を既にこの作品で見せながらも、それでも「逃走する行為にとらわれた〈私〉は、逃走の先に幸福や希望を描かずにはいられない。結局それは故郷に成り代わる別の故郷を求めていたことにならないだろうか。言い換えれば、安部が否定し続けた〈郷愁意識〉や〈自己のルーツ〉への依存である。

へ《心残りはないの?》

へ《あるさ。あるけど、もう我慢がならないんだ。》

へあれは、故郷を持っている者の眼だ。あの空洞の底で燃えているものは、まぎれもなく故郷の火だ。私は憑を憎みながら同時に何かしら引きつけられるものを感じはじめたようである。私が苦勞して捨て去ろうとしたものを、この若者は奪われまいとやつきになっている。

つまり〈私〉はまだ、回帰する場所の存在にどこかでしがみついているのである。高野斗志美は「存在の故郷」という概念によって説明する。「ふつう、現実の具体世界で居場所を失ったとしても、形而上的な超越の観念があつて、それが居場所を持たぬ者の回帰していく故郷としてあらわれる。(中略)安部公房は〈存在の故郷〉という近代ヒューマニズムの根柢を拒む。」(『評伝—安部公房』)

しかしもし本当に、〈存在の故郷〉への希望を論理上で退けることができたとするならば、少なくとも、『終りし道の標べに』発表以降であったはずである。改訂のなされる同作品の初版には、次のような一節があるのだ。

へ悩み、笑い、そして生活するために、人間は故郷を必要とする。

故郷は崇高な忘却だ。

これはまさに戦後の安部自身の言葉ではなかったか。しかしやがて、安部は〈私〉の論理を別の言葉にすり替え、それを隠してしまふ。そしてもつと徹底した〈故郷〉との離別の意志を打ち出していく。それは、「動物のままで自己を占有」するためである。「地獄の檻」とさえいった風景の中へ向かうことでへかく在る私」からへただそこに在る生きている無機物」への変化を遂げようというのである。

そして「私」の「さあ、地獄へ！」ということばとともに「内なる辺境」へと足を踏み入れたこの処女作の最後の一節に、安部自身が立てた「標べ」がみえてくる。勿論「私」が安部の分身であるなどと言いつけることはできないが、「阿片」がもたらした精神の混乱を、終戦当時の安部に照らしあわせることは可能だろう。ならば辺境の集落に重くのしかかる権力闘争に戦争を重ね、部族に満州を重ねることもできるはずである。戦争を含んだ政治という大きな渦は、青年・安部公房を「現実の共同体」へ押しやった筈のものであり、故郷を奪いもしたからである。安部と「私」の、「脱出」へ向かう背景は一致しているのである。

このように、『終りし道の標べに』そのものを、安部自身の「故郷」との訣別を試みた「第一のノート」であったと考えれば、この小説がその後の作品と一線を画すのも当然のこととなるであろう。安部が何故、十数年たった後に改訂版を出したのか、と考えればなおさらである。

「ノートの表紙に『終りし道の標べに』と書き入れた。気取つていえば、別れとは名付けることだと考えたからだ。」

こうして「郷愁意識」との別れに「標べ」を立てた安部は、その「自己をただ在るものとして占有」する世界へと出発したのだ。

2 逃げだした「獣」

「僕はすべての町を憎む。僕にはどんな故郷も、郷愁もない。」（『異端者の告発』）

昭和二十二年に、関根宏、瀬木慎一らと共に「世紀の会」を結成した安部は、アヴァンギャルド（前衛派）であることの自覚を強めていく。さらに昭和二十三年には「夜の会」（花田清輝、野間宏、埴谷雄高ら）に加わり、安部の文学思想、あるいはそのベクトルが確立されていく。とりわけ、花田清輝からは多大な影響を受けた。超現実主義、マルクス主義、ハイデッガーやリルケを通じた実存主義などの影響もさることながら、花田の「日常という、すでに滅び去った有機的環境から新しい無機的關係へ」（『作家と予言者』）という思考は、直接的に安部文学の軸へと変換されていく。この頃に発表された『異端者の告発』、『デンドロカカリヤ』、『夢の逃亡』という作品群は、そんな花田清輝の説いた「無機物を徹底的に同化する」と追求した結果にもみえる。「無機物」への限らない同化は、まず「有機物」的思考を破壊することを必要とする。つまりは、日常性の破壊である。『デンドロカカリヤ』の「コモン君や、『夢の逃亡』のサンチャは、変身によって日常のなかでの「非在物」となり、はからずも「観念の共同体」から脱したのだ。こうした論理は、『壁』S・カルマ氏の「犯罪」へと繋がっていく重要な要素であろう。たとえば『夢の逃亡』や『異端者の告発』で語られる「獣」は、『壁』第一部・バベルの塔の狸』における「とらぬ狸」へと派生していく。

「悪夢？今どき、悪夢ではない夢なんてあるものか。夢が悪いのじゃない。（中略）夢はいやでも獣たちのために膨張し、重みを増し、ついには眠りの中だけでは納まらなくなつて、現実の中にはみだしてしまう。生きるための現実が、生きている現実と重なつてしまうような我々にとっては、常にありうる可能性にすぎない。」

『夢の逃亡』

「人間は誰でも各々のとらぬ狸を持っている。(中略)夢の量と質で決められる世界だ。そしてその夢があるところまでストックされ、狸として十分成熟すると、ぼくの場合みたいに、人間の世界に出ていって、自分の主人である人間の影をくう能力を獲得するわけなんだ。」

『壁』

「〈獣〉とはつまり観念のなかの自己でありあらゆる規制から独立したものである。〈獣〉が〈サンチャ〉という名前を鎖の先につけたまま飛び立ったのも、〈とらぬ狸〉が〈ぼく〉の影を食べたのも、「現実の中へはみだした獣」が、現実のなかに〈かく在る〉自己をさえ一切の規制から独立する〈生きた無機物〉にしようとする試みなのである。裏を返せば、〈かく在る私〉から〈現実〉の一切の約束事を引き剥がすと、観念の〈獣〉しか残らないというロジックであろう。安部の作品が寓話的スタイルをとるに到った原因もこのことにあるのだろう。〈日常性の破壊〉という方法によって安部は〈無機的環境〉を作品の中に生み出したのだ。『壁—S・カルマ氏の犯罪』へ発展する〈名前の喪失〉というモチーフもそうした論理の上に出現した。」

「まさに我々が不自由な衣装をまとった獣にすぎないということ……つまりらぬ約束事にしかすぎぬ名前が、いかに我々の日々に大きな悲しみを浸み込ませているのかを……」

『夢の逃亡』

しかしこの時の安部はまだ、『壁』の中で見せた「観念の中の〈自己の喪失〉」という思考にまでは到っていなかったようだ。主人公たちは、夢の中へ、あるいは非現実に引き込まれながらも、〈かく在る私〉の観念や、現実の名残の淵を彷徨しているように思えてならない。つまり〈名前〉と〈獣〉の間には〈有機的なもの〉の存在が見

え隠れするのである。

たとえば『夢の逃亡』においてサンチャは、観念という夢の世界への逃亡を凶りながら、〈獣〉と同化することはできなかった。何故か？それは、チヨという少女を連れていたからであろう。チヨとはサンチャが現実の中で求めていた存在であり、チヨもまた「サンチャ」という〈名前〉に自ら鎖の先を繋いでいたのだ。つまり〈無機物〉になりきれない者たちの逃走である。だからこそ、夢の世界で老人に出会った二人は彼らの世界に入ることが出来なかったのである。

夢とも現実ともつかぬ世界で、タクシーの運転手として生活を始めたサンチャとチヨのこんな会話がある。

「—こんな生活をしていて、どうなるのかしら？」

「—鹹になった連中のことを考えれば、不平は言えないよ。それより夜勤の手当で、今度こそ約束の服を買ってあげよう。」

「—服なんかより、お金ができたなら、どこかへ行ってしまいたい。(中略)行ったこともないのに、どんな素晴らしいところか、よくわかるのよ……」

「服を買ってあげよう」というサンチャの言葉は実にシニカルである。サンチャは〈獣〉の存在から離れ、〈衣装〉を纏った現実の生活を営もうとしている。ここではむしろ〈名前〉に引きずられてきた存在にすぎなかったチヨの方が〈逃亡〉を望みはじめている。いや、チヨもサンチャのなかに生まれた〈獣〉だったのかもしれない。結局、〈獣〉は決して現実の中に生活を構築することを許さず、崩壊させ、最後には、壊れた時計（これは現実との断絶のメタファーであろう）を手にしたサンチャを夢の中へと連れていくが、安部はこ

の時、人間を〈無機物的〉な存在に同化させる上で消さなくてはならない、〈存在の故郷〉という〈回帰の希望〉を否定しきれていないようにも見える。「物の構成で語られる空間」を描く実験的手法を固めていく一方で、出口を求めてやまない主人公たちの声がそこにはあるからだ。

〈恐ろしいのか？この世に、命のない、夢のない、脱け殻のような衣装だけが残るといことが……だが、自分自身が過ぎてゆくものの中に残されたとき、過ぎてゆくものことはもう考えるな。いずれまた、獣の内部から、新しい衣装が芽生えてくる季節がやって来るのかもしれない。〉

（『夢の逃亡』）

3 世界の果て、成長する〈壁〉

安部は紛れもない戦後作家である。だがしかし、安部は作品の中で、戦争によってもたらされた社会的混乱や飢餓、貧困といったことをあまり語らない。その理由を安部自身は「多分、そうした状況を、なにも特別なことではなく、恒常的なものとして受けとめていたせいだろう」と述べた。しかし、戦後文学という視野まで拡げてみると、安部のそうしたスタイルの持つ意味が見えてくる。

安部と同時期の戦後作家には、福永武彦、三島由紀夫、堀田善衛らがいる。昭和二十年代半ば頃から活躍した、いわゆる「第二次戦後派」である。

朝鮮戦争の勃発など、新たな社会情勢の展開のなかで、文学もまた新たな「確立」を目指していた。それは戦争という過去、歴史を

どう捉え、未知なる世界をどう語るか、ということであろう。そうした薄明の状況下で安部公房は、果敢に新たな「構築」を試みた。戦後を「廃墟」と表現することで、過去を解体し未知なる世界を語る時代の必要性を説いた。〈墓の中の誕生〉という言葉には、そんな安部の意識が読み取れる。〈故郷〉や〈哀愁〉といった人間的な精神の排除は、『壁—S・カルマ氏の犯罪』によってひとつの完成の形をみたと言っている。実はこの過程には、リルケの『マルテの手配』が重要な要素として関わっている。

〈リルケというのは私にとって、じつは第二次大戦中のシンボルだったのだ。いま考えてみると、あのシンボルが意味しているものは、「死者の平和」だったような気がする。死となれあうために、私が選んだ、死の国への案内図だったのだ。私の戦後はこんなふうに、まず、死のイメージから出発しなければならなかったのである。〉

安部の言う「シンボルとしてのリルケ」は、『壁—S・カルマ氏の犯罪』を貫くモチーフとも呼応しているであろう。リルケが描いた「すべての〈物〉が本来の姿に戻る、夜という空間」こそが、〈墓の中の誕生〉という言葉に導かれた安部の〈死のイメージ〉であり〈名前の喪失〉である。〈名前の喪失〉とはつまり、既成の価値観、日常を支える〈かく在る私〉の根柢の喪失である。このレトリックは後に、『人間そっくり』の「身分を証明するものを持たない」〈火星入〉の出現へと派生していく。

また安部は、『異端者の告発』での「自分自身の告発」を、カルマ氏の不条理な裁判へと発展させ、「バベルの塔の狸」の〈ぼく〉が変身する「白紙の訴状」へと繋げていく。ここで描かれている「罪」

とは、人間の存在認識のパラドクスであろう。

〈かく在る私〉であろうとするが故に 〈有機物的〉な存在同士の関係が生まれる。「ラクダを取り込んだ」ことの罪は、そうした〈関係〉を生んだことの罪ではないか。二重に解釈を払げれば、〈曠野の獣〉への同化、という意味であるのかもしれない。

いずれにせよ、安部は『夢の逃亡』で越えることのできなかった境界線を、このロジックの完成によって越えたように思われる。境界とはつまり、〈物〉としてのみそこに在る〈無機物的存在〉への境界である。自らが取り込んだ曠野に立つ〈壁〉は、「死」という人間の営みの対極にある永遠を獲得する。それは一切の衣装を剥いだ本来の姿なのであり、その曠野は、人間が回帰を望む「存在の故郷」ですらない。〈とらぬ狸〉が言った「ぼくらは書物だ。そして地球に対峙するひとつの星なんだよ」という言葉は、〈ぼく〉が独立した〈無機物〉となることを示すものであろう。〈書物〉とはつまり、意志を持つ〈生きた無機物〉である、ということだと読める。

そして、このように作家安部公房が「認識の構造」というその手法を確立させていく一方で、『壁』という作品には、安部の感傷が滲みだしたように思える。それは、戦後間もない時期に安部が記した『無名詩集』にあった「孤独」という詩に通じているように思える感傷である。

〈何故孤独が／石のように機械のように／強くあつてはならぬのか

何故孤独が／都会のように人間のよう誇らかにあつてはならぬのか

何故孤独が／金貨のように性欲のように健康であつてはならぬ

のか

（『無名詩集』）

この詩に書かれているのはどれも鉱物的な「孤独」である。

『壁』という作品においても〈成長する壁やアルゴン君の部屋での〈孤独〉はどれも、心情的な傾斜を排除した文体によって描かれている。

しかし、では何故、S・カルマ氏は〈曠野〉に一滴の涙を零したのか、何故バベルの塔から逃げ帰った〈ぼく〉は、とらぬ狸に石を投げ、詩人であることをやめたのか、何故、アルゴン君は自らが壁となり涙したのか。叙情的な表現を排除した裏に、〈孤独〉ということばを消去できない安部の感傷がそこにあるからではないだろうか。

4 流動する〈砂〉

〈砂のがわに立てば、形あるものは、すべて虚しい。確実なのは、ただ、一切の形を否定する砂の流動だけである。〉

（『砂の女』）

安部は、砂という物質の持つ性質に強く惹かれていた作家である。そのことは、安部の感性の培われた、満州という土地の風土とも関係する。安部の育った奉天の周囲には曠野がひろがり、ゴビ砂漠へと繋がる砂地が続いていた。満州という〈消えた故郷〉と〈砂〉は安部のなかで直結していても不思議ではない。安部自身は『砂漠の思想』の中でそのことに触れ、〈半砂漠的風土〉から受けた感性への影響を認めた上で、次のように述べた。

へしかし、砂漠的なものへの魅力は、単にそんな個人的な体験にとどまるものではあるまい。(中略)それは破壊され、また創造されつつある現実のなかに、ほとんど普遍的なものとして存在している一つの傾向なのだ。」

(『砂漠の思想』)

いずれにせよ、〈砂〉という、このおよそ八分の一ミリの物質の持つ性質は、安部の感性に深く根ざし、論理の構図を作りあげ、新たな方法をもたらしたといえるだろう。それはまさに〈死んだ有機物から、生きている無機物へ〉という〈墓の中の誕生〉を語り続けてきた安部のモチーフそのものであり、『終りし道の標べに』に記された「どんな故郷も建てるよりも早く風化してしまうにちがいない荒野」とも呼応している。

安部は、『壁—S・カルマ氏の犯罪』でも主人公が自分の中に取り込んだ砂漠を描いたが、『砂の女』のそれとは明らかに異なる。前者の砂漠は、荒涼としたいわば〈虚空〉の暗喩だったのに対し、『砂の女』では、安部の乾いた文体のせい、砂漠そのものに生命が吹き込まれたような印象をさえ受ける。

その違いが実は、作家安部公房の、そして〈逃亡者〉安部公房の「磁石の指針」の転換から生じているようにも思えるのだ。

『砂の女』は、昭和三十七年六月に書き下ろしの形で刊行された。当時の出来事として、安部の共産党除名ということが重要な意味を持つていると思われるが、ここではあえて、〈共同体〉という概念に絞ってみたい。

渡辺広士は、安部公房ほど〈共同体〉を自己の問題として強く意識している作家はいないとして、次のように三島由紀夫と比較している。

「三島は〈共同体〉を語らず〈他人〉を語る。(中略)これに対し安部のほうは、〈他人〉をではなく〈隣人〉を、〈共同体〉を語る。〈私〉や〈個〉を語る一般の口ぶりとも対照的である。」(『安部公房』)

つまり安部の語る〈個〉とは、私小説などがもつ自己憐愍や感傷的な自己認識を孕んだものではなく、そこに存在する一個の実存とそこに隣接する別の物との関わりの内に見る〈個〉であり、共同体という思想レベルでの〈かく在る私〉の認識であつたわけだ。『砂の女』を経て二年の後に書かれた『他人の顔』にも、その認識の構図は如実に現わされている。〈仮面〉とはつまり、実存を覆うコミュニケーションそのものの隠喩であり、主人公のモノログには、安部が後に語った「他人の恐怖」が告白されている。当時の社会状況と照らしあわせて考えてみれば、高度経済成長が進み、急速に都市化していく社会とどのように関わっていくかという問題も浮かんでくる。そして、『砂の女』の構図も〈共同体〉という概念によって作られているのだ。

砂丘に開いた穴の底に閉じこめられた男ははじめ、そこからの脱出だけを思い、抗い、試行錯誤を繰り返していた。しかしやがて、女という〈他人〉を通し、また、女の砂と共に生活をする姿勢を通し、あることに気がつく。それは、抵抗するのではなく、砂の流動に身をまかせればよいということであった。

つまり男が発見したのは、〈個〉とは「行き先も戻る場所も自由に書き込める往復切符」を所有しているものであり、「逃げるもとどまるも一緒ではないか」という認識の逆転である。そのことに気づいた時、閉じこめられていたはずの男に、自由な通路が開いたのだ。

それは「都市」という〈閉鎖空間〉の在り方の示唆であり、砂漠と土に象徴された「農耕から経済へ」という社会の流れにも通じていくであろう。さらに、流動する時代と戦い、そのことで生まれる焦燥や混迷は「単なる無知なのだ」と安部は言う。これは、除名を受けた共産党への返信とも思える。

もうひとつ、〈流動する砂〉という思想には、安部の精神の深層に触れる重要な鍵が隠されている。それは、〈故郷〉という概念から発するものである。『無名詩集』の中に、「祈り」という詩がある。

〈神よ

せめて一本の 木のようにあつて下さい

夕ともなれば

拡がって行く影と共に

宇宙の影に融けて行く

果樹園の実りの様であつて下さい

安部は、神に「一本の木の様であつて欲しい」と祈った。木とは土に深く根ざすものであり、「果樹園の実り」も大地や緑を連想させる。この土のイメージはおそらく、砂に囲まれた満州の風土と、〈流動する砂〉のように消えてしまった〈故郷〉への思いからくるものである。だとすると、〈砂〉というものによって〈共同体〉の認識を打ち出した『砂の女』の構図の裏には、逆に、未だ消えぬ〈故郷喪失〉の思いが残っていることにならないだろうか。そしてそのことを、再び安部文学の指針に照らしてみると、ここでもまた変化を遂げはじめたことが分かる。安部は小説の中で現実に近づきはじめていたのである。

安部の初期の大きな足跡である『壁』を軸に、安部文学はアヴァ

ンギヤルドで寓話的な世界で展開されることが多かった。それはまるで、安部自身が『夢の逃亡』のサンチャが彷徨した不条理な〈夢の世界〉を飛び回ったかのようなでもあった。しかし、そのベクトルが次第に現実社会へと向かいはじめたように思えるのだ。「行き先も戻る場所も自由に書き込める往復切符」を安部も手に入れたのかも知れない。いずれにしろ、〈内なる辺境〉を飛び回っていた〈夢の逃亡〉から〈現実〉へと近づいたことで、安部は〈共同体〉を語り、〈他人との関わり〉を語った。

しかしそれは同時に、『方舟さくら丸』という作品へと流れる、〈夢の逃亡〉の終焉への予兆のようにも思えてならない。

5 閉じた空間、ユープケツチャ

『砂の女』の砂丘の村もそうであったが、その後の安部の作品は、閉鎖された空間の物語となっていく。『箱男』や『方舟さくら丸』の採石場跡の巨大な洞窟がそうである。『箱男』では〈見る―見られる〉という関係を一方的に放棄することで、開かれた空間に閉じた空間を作った。〈死んだ有機物〉から〈生きている無機物〉への変身である。

こうした、空間から認識の上で疎外されることが〈閉鎖〉という言葉に繋がると考えれば、『燃えつきた地図』での、都市空間における〈他人〉との関係も閉鎖した空間を意味するものであろう。つまり各々閉じた〈個〉（あるいは〈生きていない無機物〉）が関係しあう空間こそが開かれた空間となる、というパラドクシカルな論理である。

しかしこの論理は、『密会』においてさらに逆転する。実は都市そのものが〈生きた無機物〉であって、すべてのものを管理下に置く〈閉じた空間〉なのだ、という論理である。

このあたりから、安部の行き着いた一つの結論が見えてくる。安部は『密会』になぞらえ、世界を〈病院〉とし人間を〈患者〉としたうえで「病人であることを素直に認め、快癒を願うよき患者になりさえすれば、心の平安が保証されるわけだ」と述べた。これは、『砂の女』において獲得した「逃げるも留まるも一緒である」という論理をさらに推し進めた言葉にも思える。そしてその結論の象徴〈ユーペケッチャ〉なのではないだろうか。

結局、〈かく在る私〉は、出口のない閉鎖した空間に存在する実存でしかなく、無限に拡がるのはその内側にある世界だけであり、〈逃亡〉とはつまり、〈ユーペケッチャ〉のような、自己完結した自給自足のものだけ達成し得ないものである、ということであろう。ユーペケッチャ〉の特性は同時に、「永遠にそこにとどまる」ということである。

そうした安部文学の終点に立てられた〈標ベ〉が『方舟さくら丸』なのである。

〈方舟〉とは文字どおり、「ノアの方舟」を題材としたもので、〈生きのびる為の核シェルター〉を意味している。この小説の舞台となるのは採石場跡であり、実際に舟としての機能は持っていないが、先にも述べたように、世界が〈閉じた空間〉であるとすれば、その世界が核によって崩壊した時、シェルターによって生き延びた者達に、〈新しい世界〉への扉が開かれるのだ。〈舟〉本来のイメージか

ら導かれる、何処かへ向けての出発、という意味も隠れているのかもしれない。

しかし、この方舟にはもうひとつの顔があった。そこは実は「不法投棄物の最終請け負い場」でもあったのだ。社会から廃棄されたものが集まってくる場所。死体さえも持ち込まれる。老人で構成される〈ほうき隊〉という組織が乱入してくることで、この〈方舟〉が実は「生き延びるため」の場所ではなく、社会における〈死〉を意味する場所であったというロジックが浮かび上ってくる。そしてこの〈方舟〉の正体が〈逃亡者〉の行き着く〈無人の曠野〉と同じであることにも気づかされる。象徴的なのが、主人公が便器に足をとられる場面である。

〈ぼく〉は自分の夢の城のなかでさえ〈死ぬ〉ことに直面する。完全なる疎外である。社会からそして〈かく在る私〉からの。そしてそれこそが〈無機物〉への同化にはかならない。

片足をはめたまま、〈ぼく〉と女が会話をする場面で、「鯨の集団自殺」の話が出る。

〈「……もしかしたら、溺れるのを恐がって水から逃げてるんじゃないかって……」〉

これは、社会からの〈死〉を鯨の自殺に置き換え、そこに〈本来の姿〉への希求の精神があることをほのめかしているのだ。

〈ぼく〉は結局助けられ〈方舟〉を降りてしまう。安部が〈故郷喪失〉から出発させた〈逃亡〉はこの時、終わった。

舟を降りたことは〈逃亡〉ではない。結局「生き延びる」とは、〈ぼく〉が惹かれた〈ユーペケッチャ〉のように、完結した連続性の中で〈在り〉続けることであるという結論への到達なのだ。そして

さらに、都市空間の中では実は誰もが「生きた無機物」であり得るのだ、という安部公房の最終的な答えが、この小説の最後の一節にある。

「顔のまえに手をひろげてみた。手を透して街が見えた。振り返って見ても、やはり街は透き通っていた。街ぜんたいが生き生きと死んでいた。誰が生きのびられるのか誰が生きのびるのか、ぼくはもう考えるのを止めることにした。」

安部公房は、「夢の逃亡」の果てに、何を見たのだろうか。その答えが、晩年の作品、『カンガルーノート』にあるように思えてならない。

脛にかいわれ大根を生やす主人公は、ベッドに乗ったまま「冥府巡り」をしていく。つまり「死」の世界の彷徨である。しかし、この作品には、鉱物的な「孤独」も無機物的な世界も現われない。あ

るのは、ストリートで実に人間的な、哀愁を帯びた感情である。看護婦の「信じがたい献身」に涙ぐみ「自分の卑俗さへの羞恥」を抱く「ぼく」の言葉には、この作品を執筆した数か月前に入院生活を経験している安部自身がダブって見える。安部はそこに、「人間の死」という完全なる疎外の「孤独」を見たのかもしれない。

「聞きたいと思う？」

「何を？」

「私の歌……」

「もちろん聞きたいさ」

「ほら、始まったみたい」

聞こえなかったが、リズムが彼女の体をとおして伝わってきた。

た。(中略)もし《かわれ大根》の負い目がなかったらその場で彼女を抱き締めていたはずだ。何故こんな孤独に耐えなげやならないんだろう。こんなに素晴らしい微笑が溢れかけているというのに……」

「彼女」が踊っているのは、「サーカス」のリズムである。「サーカス」とはおそらく日常の営みを彩る喜怒哀楽のメタファーであろう。「生きた無機物」となり、「閉じた関係性」の中へ向かった者が希求するのは、実は、そうした「つながり」であったのかもしれない。

◆参考文献

『砂漠の思想』(講談社)・『安部公房論』(審美文庫)・『文学アルバム・安部公房』、『発想の周辺』(新潮社)

(あいざわ かずのり・一九九六年卒)