

「日本」文学としての安部公房―眼差しの戦略―

柴田勝二

いわゆる国際的な名声を博するに至った日本の作家のなかで、安部公房は一見きわめて特異な位置を占めている。谷崎潤一郎や川端康成がもつばら日本の伝統的な「美」を、三島由紀夫がもつばら日本の伝統的な「精神」を表象することによって、「国際作家」として認知されることになったのに対して、安部はむしろそうした連続性に対して意識的に距離を取りつづけた。また安部の作品は大江健三郎にも流れ込んでいる私小説の系譜からも断ち切られた世界としての様相を呈している。作者の身辺の人間関係が虚構化されることで作品がもたらされる側面は乏しく、作者自身によって語られる砂のような無機物への愛着は、そもそも湿潤な人間関係の描出を作品の主軸とすることを拒んでいるように見える。現に安部の人物は、多くの場合人間よりも砂や化学物質を相手としがちな性格として造形されているのである。その結果安部の文学を、日本という国のローカリティとの連関の希薄な、無国籍な世界として捉えようとす見方が、ほとんど通念化する形で流通するに至っている。

ロシア文学者の沼野充義は、安部の死去に際して追悼特集が組まれた「すばる」九三年六月号で、この安部の文学について通念化した評価ともなっている「無国籍性」について疑念を呈してい

る。沼野は安部の世界が「非日本的で、故郷を持たないコスモポリタン、あるいは「無国籍作家」といったレッテルで捉えられる」ことが多いのは国内においてであり、死去にともなう追悼文のなかでも依然としてそうした論調が一般であったことを指摘している。一方沼野によれば外国においてはむしろ一人の「日本的」な作家としての見方の方が優勢であり、その端的な例としてドナルド・キーンの「安部さんは国際的であつたために非日本的であつたと推論したら大いに間違つている」という言葉を引用している。そうした見方に沼野は当然同調するのであり、その安部公房の持つ「ローカルな特性」の一例として沼野は『砂の女』（新潮社、一九六二・六）にある「生こんにやくを、塩もつけずに食うようなものだ」という表現に相当する箇所が、ロシア語での翻訳では脱落していることを挙げている。こうした言語面での「ローカル」な用法への言及につづいて、安部の描く「都会の砂漠」が「一見「コスモポリタンな砂漠」でありながら、「しかし近寄つてよく見ると、それは人間関係、生活態度など、日本的風土にかこまれた砂漠にちがいないことがわかる」というチェコ語への翻訳者の言葉が紹介されている。それに対比される形で国内の論者の典型的な視点として挙げられているのが、「日本文学の伝統に無

縁で、それがかえって国際性を獲得する素因ともなっているのである」という、「群像」九三年三月号に収録された佐々木基一の言葉である。

もともと作家を追悼する文を、一つの独立した批評として捉えるべきかどうかには留保も求められる。佐々木のこれまでの安部公房に対する評価を眺めれば、必ずしも故郷としての日本の風土への執着を断ち切った地点で表現しつづけるへ無国籍の作家としては捉えていないことは明らかである。たとえば新潮日本文学46『安部公房』（一九七〇・二）の解説として書かれた作家論においては、「現代人の孤独の追求」が安部の主題であるという、最大公約数的な把握を掲げながらも、安部の描く主人公の孤独が「きわめて特殊日本的な色あいを帯びてもいる」という、追悼文の見方に逆行する評価が提示されている。佐々木は日本人の孤独が決して「個人の孤立による連帯」という形を取りえないという前提から、それが「市民社会というよりムラ的な性格を多分にのこしている家族共同体や社会共同体からはね出された個人の、たよりなく、やるせない状態であると同時に、共同体によっておしつけられる経済的、慣習的、倫理的、心情的な圧迫から自由に解きはなれた状態を意味する」と述べ、安部の登場者たちに刻みつけられた孤独の、「不安と期待、絶望と希望」が交錯するアンビヴァレントな性格を指摘している。

こうした佐々木の評価は当を得たものだが、以前述べたことがあるように⁽¹⁾、安部の描く人物が本当に「ムラ的な性格を多分にのこしている家族共同体や社会共同体からはね出された個人」であるかどうかには疑問を差しさむ余地がある。つまり作品を

仔細に眺めれば、彼らは一見ムラ的な共同体から放逐されているように見えながら、実は寓意的な形で再びそのなかに取り込まれていることが分かるのである。それをもっとも明瞭に示しているのが『砂の女』であり、ここで昆虫採集にやって来た中学教師を砂のなかの家に捉えて一人の女との共生を強いる部落は、その排他性と固有の規律の強制によって、あからさまに一つのムラとしての性格を備えている。また福武直は日本のムラが同じアジアでもインドや中国の「属人主義」とは異なり、「属地主義」の性格を持つていることを指摘しているが⁽²⁾、『砂の女』の部落はまさに特異な風土によって「土地」そのものに人びとが属せざるをえない「属地主義」に支配された空間である。もちろん砂の堆積と移動による物理的な圧力につねに抗しつづけてはならない状況は、日本のムラ的な共同体一般には還元しえない条件である。そこに生きる人間が個人としての自由を享受する余地はもともなく、そこから沼野充義が紹介するように、旧ソ連において「出口のないソ連の全体主義的社会」の寓意が読み取られたような受け取り方も生まれることになる。

けれども重要なのは、全体主義的な個の抑圧が主題として看取される一方で、その抑圧をもたらししているものが、一つの政治的な体制の力ではなく、あくまでも不可抗力的な自然の営為であるということだ。つまりこの砂のなかの部落には権力の集中装置は不在であり、砂の脅威に晒されつづけるという条件のもとにほとんど等価的な微力さが村人に分け持たれている。したがって休止することを許されない村人の労働は、もっぱら自身の生存を支えるためのサイクルを形づくり、権力者にも資本家にも収斂される

ことがないへ民主的へな平等性を帯びているのである。その自己完結的なサイクルが仁木にとつての世界を限定的なものとして感じ取らせ、閉鎖性の裏側であるこの「環境」としての手応えが、都市生活での自他の関係の希薄さにもどこしさを覚えていた彼の内面を癒すことになるというイロニーが、この作品の核心を成すことはいうまでもない。それと呼応する形で、シジフォスの営みのような生活に自己を縛りつづける、彼が共生する女が、むしろ生命感をたたえた存在として描出されているのは、これまでも指摘されているとおりである³⁾。

2

したがってここには一つの転倒が明瞭に浮上していることが分かる。砂のなかの部落が持つ閉鎖性や排他性は、日本のムラ共同体の属性を強めた地点に仮構されているにもかかわらず、それは作者の出自が農村社会にあるからではもちろんなく、むしろ農村社会の出身者が抱く都会での距離感を起点に持つ自然主義文学との距離が、この作家を特徴づけているはずであった。けれどもその「無国籍」な相貌を湛えた作品世界が、土俗的な空間を一方で現出させている二重性が認められたのである。もともと安部自身の発言においては農村社会への距離感が強く口にされており、たとえばインタビュー・講演集『都市への回路』（中央公論社、一九八〇・六）では安部は繰り返し現代人を取り巻く環境が都市社会であることを語り、多数の未知の人間と接触しなくてはならないのが、都市の住人の宿命であることを強調している。一方農村は限定された空間で相互に顔を見知った状況で人間が日々を送る

社会であり、そうした世界を拒絶するところに自分の文学が成り立っていると安部は主張している。けれども都市での生活を語る際にこれほど農村との比較を重んじるのは、村上春樹や田中康夫にはありえない発想である。むしろ都市と農村という二つの世界へのせめぎあう志向を主題化しつづけた横光利一の問題意識を受け継ぐ側面を安部の文学は持つっており、講演で語られた「農村的なものへのノスタルジーと都市的な現実との衝突が、ある意味では日本文化の特徴だといえるんじゃないかと思うんです」という言葉は、安部のなかに食い込んでいる農村的なものの比重の大きさを想起させる。またインタビューのなかで安部は「共同体はいくら否定したって消えるものではない。消えないからこそ絶対に拒絶する必要もあるんじゃないか」と語り、個人をからめとるムラ的な共同体の強固さへの意識をうかがわせているのである。

もともと三重県の柘植で少年時を送った横光とは異なり、安部が日本の農村で生活した経験を持たない以上、安部が口にするムラ社会のイメージはあくまでも理念的なものにとどまっている。おそらく安部に農村の幻想を抱かせる起点にあるものは少年時における満洲体験であり、この多民族による人工的な「国家」で成長したことが、出自の地としての日本という国自体を、稠密な人間関係によって特徴づけられる、ムラ的な原理の支配する国として思い描かせることになったと考えられる。あるいは都市の外側が砂漠であることを感覚的に知っている安部にとつては、もともと人間の共同体自体が、人間関係の稠密さを連想させる空間なのだとはいえよう。安部が少年期を過ごした奉天市（現瀋陽市）は、百万人を超える人口を擁する満洲の代表的な大都市であったが、

市街の外側には「半砂漠」(『砂漠の思想』講談社、一九七〇・二)の空間が広がっており、匪賊の襲撃も珍しくなかった。日本人による「満洲文学」の一つである牛島春子の『福寿草』(『中央公論』一九四二・九)には、北満に暮らす日本人の共同体が、匪賊の襲撃をかううじてくぐり抜ける話が語られているが、こうした荒野の感覚を安部は当然了解していたはずである⁽⁴⁾。

そこから安部のなかでムラ社会的な共同体は両義的な意味を帯びることになる。つまりそれはその粘着的な人間関係を嫌悪すべき世界であると同時に、一方では人間の根本的な存在を揺るがす孤独を癒しうる母胎的な安らぎをはらんだ空間としてもあらわれにくるのである。『終りし道の標べに』(真善美社、一九四八・九)や『けものたちは故郷をめざす』(講談社、一九五七・四)で語られる、故郷から自己を断ち切りつつなお故郷に執着せざるをえないアンビヴァレンスはそこから生まれているといえよう。けれどもそうした意識は、同時に個別の人間を共同体の雛形として眺めてしまう視線を導き出すことにもなる。『砂の女』の仁木順平は極限的な状況のなかで初めて緊密な対他者的な関係を持つに至ったようにも見えるが、しかし彼の共生する女が一人の個人としての意識を持ち、対等の地平で彼と相対しているわけではない。仁木自身がそう感じるように、彼女はある面では男の本来の社会生活を剥奪したことに對する見返りであり、彼の砂の穴のなかの生活を潤わせるための捧げ物にほかならない。一人の個人としての主張をする場面は彼女に付与されておらず、強く言葉を言い放つことがあるのは、部落がこの砂を建築用に売っていることを非難する男に対して、「かまい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!」という「部落の立場」を主張する時だけである。それは女の口を通して共同体の声が噴出した瞬間であり、彼女が部落の意識の形代として存在する場面である。しかし看過することができないのは、その共同体の雛形としての女によって男が受け入れられ、親密な交わりを持ちうることだ。それはそうしなければたちまち砂の圧力によって生存が危機に晒されるからであるだけでなく、安部の世界における個人と共同体の関係を示唆する状況である。つまり男はこの共同体のなかにとどまる限り、女だけでなく他の住人にも進んで受け入れられ、その力を求められさえするが、それは安部の文学が疎外された人間の状況を描くといった紋切り型の把握から逸脱する側面を備えていることの証左でもある。ウィリアム・カリーの『疎外の構図』(安西徹雄訳、新潮社、一九七五・六)では安部公房がカフカ、ベケットらとともに、二十世紀における人間の疎外をメタファー的な構図のなかで描出した作家として捉えられている。

安部公房は、西欧ではまだカフカやベケットほどひろく知られてはいないが、この同じ人間と世界との分裂を追求している。というのも、この問題は、今日すでに西欧と同様に日本でも共通に見られる現象だからである。安部の小説は、人間存在の原理的、哲学的な問題を探求するという点で、現代の日本の一般の小説と明確に一線を画し、ほとんど神話的と言えるほど単純化された物語を通じて、なんらかの形で人間の疎外を扱った作品がほとんどである。

外国人による評価というだけでなく、国内の評価も含めて、安部公房の文学へのもつとも公約数的な把握がここにあるといえよう。けれどもこの著作以外でもしばしば比較されるカフカの作品と比べると、安部公房の描く疎外状況が根本的な差異を含んでいることが分かる。つまりカフカの世界における疎外は、ほとんど先験的な断罪として主人公に与えられるのであり、そこから彼の身に生起する現実的な他者との断絶が縷々と語られていく。実直なセールスマンが巨大な毒虫に姿を変えられたり、同じくありふれた銀行員が捕らえられて審判される因果関係は不在であり、そこに人間が条件づけられた原罪の現実化を見ることが不可能ではない。事実ウィリー・ハースは「きびしい、ひどくきびしい宗教的根本動機」(原田義人訳)を分けもつている点で、カフカをキルケゴールとパスカルの「ただ一人の正嫡の孫」であると見なしている⁽⁵⁾。もつともK・E・グレーツィンガーが指摘するように、カフカが背負った宗教的背景はキリスト教というよりもユダヤ教であり、正統的ではないにしても、「通俗化されたカバラおよびその影響を受けたユダヤの慣習とも言える知識」(清水健次訳)を多く備えていた。グレーツィンガーによればこの「大衆のカバラ」の観念においては、「常在・遍在の裁きとその突然の開始ということに関する事柄から、執行吏や懲罰Ⅱ処罰ということを経て、処刑つまり人間の死ということに至るまでの領域を設定して、これを問題にしている」とされる。こうした問題性の具体化として『審判』やそのなかに入れ子的に含まれた『掟の門前』が挙げられていることはいうまでもない⁽⁶⁾。

一方こうした合理的な因果性を超越するような先験的な疎外は

安部公房の世界においては必ずしも適合しない。『砂の女』の主人公仁木順平にしても、砂のなかの部落に捉えられるようになって具体的な理由は、帰りのバスの時刻をよく確認しておかなかったからであり、それは昆虫採集という、趣味であり逃避でもある行動に没頭しやすい彼の性格からは起こりがちな事態であった。また液体空気の爆発によって顔に重い火傷を負ってしまう『他人の顔』(講談社、一九六四・九)の語り手にとつてもそれは通りすがりの突然の不幸ではなく、薬品を扱う日常的な職務においては蓋然性の高い事故である。そこには日常生活の連関における因果性を十分想定しうるのであり、決して人間の主体的な意志を無化する不条理な力が作動していたわけではない。ある意味では主人公を見舞う悲劇的な状況は、彼自身の個人性の範囲内に終始しており、彼を疎外する外的な力の存在を示唆しているわけではない。現に彼らが現実に対峙する人間たちは、決して彼らとの間に苛酷な断絶を置こうとしないのである。

『砂の女』の部落の住人が、仁木の力をむしろ求め、彼が部落にとどまろうとする限り彼の生存を支えようとしていたのはその端的な例だが、『他人の顔』の語り手もまた、顔に負った火傷を契機として、外界との関係を根本的に遮断されるに至ったわけではない。確かに彼は顔の火傷によって「永遠に通路のない独房に閉じ込められてしまった」という感慨を抱かされるが、技術者である彼の自己同一性が、皮膚の表層にあるのではないことはいうまでもない。感覚機能を失ったわけではない彼が、技術者として従前の仕事をつづけることは可能であり、周囲の人間がそれを拒んでいるわけでもない。また彼が関係の修復に心を砕く相手である

妻が、火傷を負った語り手との共生を拒否しているわけでもない。むしろ妻を含む周囲の人間は打撃を受けた彼を気遣っているのであり、「ぼく」と出会ったほとんどすべての人間が、愛想だけは惜し気もなく支払ってくれた」という態度を示すのである。けれどもそれは語り手の「ぼく」を逆にいら立たせることになり、たとえば「偽りの顔」と題されたクレーのデッサンを職場で若い女性の助手に見せられ、それが善意によるものであることが分かっているが、「ぼく」はその画集を衝動的に引き裂いてしまふ。妻との関係においても、「ぼく」はむしろ「顔の喪失」を逆手に取って積極的に距離をつくろうとするのであり、彼に付与される疎外とはその距離にほかならなかったのである。

3

したがって安部公房の世界において、疎外とは逆説的な自己実現の形態なのであるといえよう。これまで見てきたように、安部の主人公を取り囲む他者はつねに集合的な形でしか姿をあらわさず、そのなかで主人公はとりあえず他者との連関を保って生きることが可能であった。その連関が人間的な交流とはいえないものであったとしても、とりあえずその空間において彼らの生は容認されたのである。にもかかわらず彼らの内に抱かれた「個」への志向が、粘着的な連帯のなかにとどまることを拒否させることになる。『砂の女』において肯定される他者との共在も、やがて主人公が倦まねばならない生存の基盤にほかならない。仁木が砂のなかの生存を維持するためだけの労働に甘んじつづけることは考えられず、彼は再び脱出を試みるか、あるいは終盤考案された

溜水装置の大規模化によって、この部落での生存全般の改革を提案することになるに違いない。いずれにしてもその時彼と部落の住人との間に再び軋轢が生じることは避けられず、彼が共同体の論理に対立する自身の「個」に執着する事態が招来されることが考えられるのである。

そして『他人の顔』はこうした安部の人物がはらんだ「個」への志向を浮き彫りにした寓話にほかならない。高野斗志美が指摘するように、ある意味ではこの作品は『砂の女』が終わった地点から引き継がれた世界であり、⁽²⁾、自意識の空転のなかで個としての存在の感覚を蘇生させる試みを描いたものとして捉えることができる。この作品の「ぼく」は明らかに自己を外界から拒まれる対象として措定しようとするのであり、そればかりか他者によって社会的に認知されえない不定形の何ものかに自己を化そうとしている。つまり「ぼく」は自身の職業的な技術を応用してヘペルソナとしての顔を再建しようとするが、表向きは自己の社会的な関係性を復活させることが意図されながら、むしろ彼が目論んでいるのは、それまでとは別個の新しい自己の獲得にほかならない。彼が単なる皮膚の代替物をつくるのではなく、自己のあるべき自我の形態にかなった「新しい顔」を模索するのはもちろんそのためだが、またそれは無名の身体的存在に自己を還元することによって、その「新しい顔」の主体をゼロ記号化する試みでもある。「ぼくはおまえに近づきたいと願い、同時に遠ざかりたいと願っていた。知りたいと思い、同時に知ることには抵抗していた。見たいと望み、同時に見ることに屈辱を感じていた」という妻に対するアンビヴァレントな感情も、自己を他者に対して他者

化することによって、〈個〉としての実感を得ようとする「ぼく」の意志と即応するものであるといえよう。

そこに安部公房の個性とともに、同時にそれがはらんでいる〈日本〉文学としての特質を見ることが出来る。安部の世界においては超越的な統括者を措定しえないだけでなく、総じてそこにおいて支配的なのは平面的な次元における自他の相克である。しかもその相克は決して身体の物理的な衝突を喚起するではなく、むしろきわめて微妙な、感情的な主体性の獲得をめぐる展開することになる。つまり安部の人物は荒野をさすらう孤独から自己を救い上げてくれる癒しの在り処としての他者を希求する一方で、自己にまとりついて自由を奪う圧力としての、他者からの逃走を試みようとする。こうした〈個〉への志向が強く目指されている限りに於いて、安部公房の文学は紛れもなくロマン主義の刻印を負っているが、それは決して十九世紀の西欧文学の主人公たちのように、共同体の彼方にまで流離していこうとする性格のものではない。パイロンやフリードリッヒ・シュレーゲルの描く人物が、俗世間としての共同体からの離脱のなかに自己の確認と実現を試みるのに対して、共同体の外側が荒野であることを知っている安部の人物たちは、むしろ自己が身を置く共同体のなかでの流離を目指そうとする。「砂の女」が部落のなかに自己を定位させることによって終わっていたのは、主人公の住み処が砂の穴のなかにあるという空間的な条件によって、その確保が同時に他者からの距離をも含意することになるからであった。もともとそれは安部の世界においても特異な例であり、同一平面上での他者との共生を強いられる他の登場者たちの多くは、共同体における

内在と流離を同時に満たそうとする運動性のなかに生きようとするのである。

そこには鶴田欣也が『けものたちは故郷をめざす』について指摘したような、「荒野の中を迷いつづけるアンビバレントな状態」が成り立っている。鶴田はこの作品の主人公が「平和の壁の中にいる安定した状態ではなくて、外側にいて、内側をうらやましげに覗いている」にもかかわらず、「何かの拍子に内側に入ると、実はそれが外側であり、何とかしてそこを脱出して内側に入らなければならぬ」と考えるようになるという。こうした無限の往還性のなかで安部公房的なアンビヴァレンスが成り立っていると鶴田は述べている⁽⁸⁾。これは興味深い指摘だが、安部の人物は決して「犬が自分の尾を追いかけてぐるぐる廻るよう」だと譬えられるような、痴呆的な円環運動を繰り返しているわけではない。彼らの意識は共同的な他者に対するアンビヴァレンスを抱えながらも、やはりその収束地点を仮構しうるものである。それが共同体のなかに身を置きつつ、流離するという実存の形であり、『夢の逃亡』(「人間」一九四九・一一)や『S・カルマ氏の犯罪』(「近代文学」一九五一・一二)にあらわれる、本来の名前をなくすことで、他者との連関を失ってしまう人物の寓話は、その端的な例であった。けれどもこうした作品において「新しい名前」を持つことによって生み出される新しい外界との関係は、決して過剰さを含意するものではなく、むしろこれまでに維持されていた関係性が零に帰する欠如感のなかに主人公は漂わされることになる。仮の形で与えられた新しい名前は、彼らの主体性の新たな基点となるのではなく、他者との間に生じた裂開の記号として作用するの

である。しかし安部のなかにあるロマン的な「個」への志向は、名前を失うことによつて他者に客体化される存在に退行することを受容しえない側面をはらんでいる。そして共同体のなかで流離しつつなお他者に対する優位性を得ようとする葛藤が展開される地平が、眼差しの主体性をめぐる相克である。

それをもつとも鮮明に構図のなかで浮び上がらせているのが『他人の顔』だが、技術者の「ぼく」が仮面の製作によつて本当に回復しようとしているのは、皮膚ではなく眼差しの主体性にはかならない。彼が液体空気を浴びることによつて追いやられたのは、つねに他者の視線を受ける一方で、自己の視線を他者に向けてえない状況であつた。たとえば「ぼく」が衝動的に引き裂いてしまふクレーの「偽りの顔」と題されたデッサンを見せられた際に起こるのは、次のような内面の波立ちである。

その顔は、幾本かの平行線で水平に仕切られていて、見方によつては、縋帯でぐるぐる巻きにしたようにも見えなくはない。眼と、口のところだけが、わずかに狭い割目になっていて、無表情の表情が、残酷なまでに強調されていた。いきなりぼくは、言いようのない屈辱感におそわれた。むろん、彼女に、悪意があるはずがない。しかも、彼女に、そんな気を起させたのは、もとはと言えば、ぼくの意識的な誘導のせいだったのだし……そうとも、落着くんだ！　ここで腹を立てたりしては、せっかくの苦心が水の泡じゃないか……そう言いかけながらも、ついに我慢しとおすことが出来ず、やがてぼくには、その絵が、まるで彼女の眼にうつった、ぼく自身の顔のようにさ

え見えてくる……。見られるばかりで、見返すことの出来ない、偽りの顔……そんなふうに、彼女から見られていたのだと思うのは、やはりなんとも、やりきれないことだった。

ここにあるものは他者に眼差される存在になることが、自己とその世界を失う契機となるという、サルトルの議論の具体例ともいうべきものである。けれども安部の人物には他者に先んじて自己を相対化する、サルトル的な意識の超越的な志向性は希薄である。つまり安部の人物たちはむしろ自己を対自化する眼差しを自己に注ぐことを避ける人間であり、その点ではサルトルが批判を向ける自己欺瞞的な人間の範疇に括られる性格を持っている。サルトルによれば自己欺瞞とは、「私はほかならぬ私自身に対して真実をおおい隠す」（松浪信三郎訳）行為のことであつたが⁽⁹⁾、たとえば『他人の顔』の「ぼく」はまさに火傷によつて「蛭の巣」となつた自身の顔から視線を背けつづける人間である。彼にとつて重要であるのは、眼差しの相克においてより多く他者を見ることのできる相対的な優位性をかち得ることであり、その時に他者のペルソナとしての仮面を通して投げかけられる視線は、不敗の強度を持つはずであつた。視線がとりあえず「顔」に帰属するものであれば、社会的なゼロ地点に置かれるその主体を捉える他者の視線は空振りに終わるはずだからである。現に「ぼく」は仮面を完成した直後には「さあ、出掛けよう！　新しい他人の顔を通して、新しい他人の世界に出掛けよう！」という、強い期待感を仮面に対して抱いている。

にもかかわらず絶対に匿名の主体であつたはずの仮面が、外界

での行動によって「人格」を帯びるに至り、同時にその仮面をつけている「ぼく」の主体が揺るがされることによって、「ぼく」の期待は直ちに裏切られることになる。このやや図式的なイロニーのなかで「ぼく」は妻にあらためて接近しようとする主体のペルソナを嫉妬し始める。この「生々しく、肉感的な顫動感」が示唆しているものは、「ぼく」の内にある、即自的な自己への強い拘泥であるといえよう。「ぼく」が製作した仮面にしても、他者の眼差しをやり過ぎるため以上に、むしろ自己の赤裸な真実に自己の眼を向けさせることを遮断するための装置であり、即自的な自己を保存しつつ、他者への眼差しの攻撃性だけを得ようとする意志の具現にほかならない。またそのために、異化されることを回避した即自的な自己が、仮面を通して発生させた二次的なペルソナを嫉妬せざるをえなくなるのである。

4

このように考えると、安部公房の世界における眼差しの相克がサルトル的なそれに近似していながら、根本的な差異がそこにあることが分かる。つまりサルトルの想定する他者の眼差しが、基本的には個的な主体のそれであり、そのためにそこには「他者は、私にまなざしを向けている者であり、私がまだまなざしを向けていない者である」（傍点引用者）という、時間的な前後関係が問題化されることになる。一方安部の世界における「見る―見られる」関係においては、そうした前後性を想定することは不可能である。人物はつねに他者によって「見られる」という受動性を初めから刻印されており、それはその他者が個的に対峙しうる

相手ではなく、所与として受け取らざるをえない共同体の人間関係と等価だったからである。そこでは眼差しの相克は厳密には起こりえず、へ見られる「状態を超克しよう」とすれば、その眼差しの主体としての他者全体と絶縁せざるをえない。「他人の顔」の仮面や、後で取り上げる『箱男』（新潮社、一九七三・三）の「箱男」がかぶる箱はその絶縁の装置であったが、それによって志向される即自的な自己の保全是、安部の人物が決して自己変革的な人間ではなかったことを明らかにしている。彼らは自己を絶えず対自化することによって不測の未来に投企しようとする「実存的」な行動者ではなく、むしろ仮面や箱によって自己の社会的なペルソナを無化することで、周囲の他者の曖昧な眼差しを回避しつつ、それによって自己を確保しようとする人間なのである。

一方砂の穴のなかの住居を主な場として展開される『砂の女』には、「他人の顔」におけるような眼差しの相克は露わな形では浮上していない。けれども逆にいえば、仁木を取り囲む有形無形の圧力こそが、彼に注がれる集合体としての他者の眼差しの暗喩にはかならず、その点では彼もまたその脅威を受け取ることを強いられる人物であった。その集合的な他者の一要素である、彼が共生する女は当然個的な眼差しの主体ではなく、監禁を最初に疑われた時には「くるりと背を向け、うつぶせにな」る姿勢を取って、相手と視線を合わせることを回避する。けれどもそれは女における眼差しの不在をただちに物語るものではなく、彼女の身体を通過する形で、共同体の眼差しが自分を捉えていることを彼は了解している。女に性欲を喚起させられても仁木は「まるで、自分自身を抱くように、気安く抱くこともできるだろう……だが、

女のうしろには、沢山の眼がひかえている……女は、それらの視線の糸であやつられる、あやつり人形にしかすぎないのだ……」(傍点引用者)という感覚を抱かずにいないのである。こうした仁木を捉える眼差しの質を端的に物語るのが、この物語の住民を監視する火の見櫓である。穴のなかの住居からかすかに見える火の見櫓から「いつも誰か」が「双眼鏡でのぞいている」と女に教えられた仁木は、いわれた方向に「黒い櫓の先端が、小指の先ほどの頭をのぞけている」のを見出し、「あの棘のような突起が、監視人かもしれない」と考える。そして彼が一旦砂の穴から抜け出したものの、結局部落からの逃亡に失敗するのも、この火の見櫓の監視人の眼差しから逃げ切ることができなかったからなのである。

この囚われ人としての部落の住人の動向を見張る火の見櫓は一見、ミシェル・フーコーが『監獄の誕生』(田村俣訳、新潮社、一九七七・九、原著は一九七五)で描いた、囚人を監視するパノプティコンを想起させる。ここでは独房に入った囚人たちが、中央の塔(パノプティコン)からの視線によって監視されるが、『砂の女』の住民の家も、砂のなかに穿たれた独房に等しい意味を帯びているからである。けれどもパノプティコンが看守の直接の視線を隠蔽し、それが逆にその恒常を感じ取らせるといふ構造によって、近代における人間の管理、支配のシステムを示唆しているのに対して、『砂の女』の火の見櫓は構造としての内部性を持つておらず、監視人の存在を露出させている。またパノプティコンが石造りの塔としての量感を備え、それが囚人に監視する眼差しの圧力に転換されるのに対し、安部の描く火の見櫓は主人公

の視線にもともと入りづらく、その存在を忘れようと思えば忘れられるような設備にすぎない。彼方にかすかに認められる監視人の存在は、言わば砂の一点になぞらえられる可視性の極小値を示しており、仁木が共生する女の視線の微弱さと、その強度においてつり合っている。そして仁木がその微弱な視線から結局逃れることができないのは、彼が女に対して感じるように、それが「沢山の眼」と緊密に関連し、それらを直ちに動員させることができるからである。けれどもパノプティコンの監視人が投げかける不可視の眼差しが近代社会を統括する法や制度の暗喩を成すのとは対照的に、火の見櫓からの視線はその一つ一つがどれほど強度を欠いているようにとも、同一次元から住民に投げかけられる視線なのである。

安部公房の世界の持つへ日本へ文学としての側面は、こうした人物を取り囲む眼差しのあり方に収斂されているといえよう。安部の人物が総じて休むことなく活動しつづける人間であるのも、自己にまとりついてくる他者の影が、途切れることなく持続するからであった。こうした自己の存在や活動の形態を否定なく示唆してくる他者の眼差しが、ムラ社会的な共同体の色合いを帯びていることはいうまでもない。あるいはそれを引き継いだ地点に成立しているへ世間への観念に重ねられるものでもある。阿部謹也が述べるように、慣習そのものである成文化されないルールを前提として、それを知っている者たちによって形成される排他的な共同体であるへ世間のなかに、現在の日本人も生きつづけている。そこで生きる人間は自身の身の処し方がその暗黙のルールから逸脱していないかどうか留意しつづけてはならない

が、それが「世間の眼」への意識として人間の行動や表現を限定することになる。阿部は近代文学にあらわれた「世間」の端的な姿を島崎藤村の『破戒』に見ている¹⁰が、その図式がまったく認められない作品の方がむしろ希少であろう。夏目漱石の『坊っちゃん』はこうした「世間」に対してドン・キホーテ的に挑戦しようとした青年の話にはかならなかった。

もちろん『破戒』や『坊っちゃん』における、主人公を眼差す集合的な主体としての「世間」が、安部公房の世界で同様の形で成り立っているわけではない。安部の主人公を疎外する「世間」には、疎外することによってその密度を高めるための要因が存在しないからである。安部の世界における「世間」は、あくまでも人間が集合して居住する空間自体に、互いを連関させる絆の濃密さを見てしまう感覚がもたらすものであり、半ばは「自己」を「個」として定立しようとする主人公の意識が、他者を「世間」として括り出していた¹¹。また意識的に仮構される疎外の構図によって主人公の自己の輪郭が確保される例も、近代文学にはしばしば見出される。漱石の『それから』においても、主人公代助は働かないことによって自己を差異化し、そこから生まれる様々な軋轢を、自己像を明確化する力に転化させようとしていた。あるいは三島由紀夫の『金閣寺』ではこの意識的な疎外の構図はより明確であり、吃音であるという語り手溝口 conditions は、明らかに彼に他者性を付与する前提にはかならない。さらにその換喩ともいえる身体的な「醜さ」がそこに拍車をかける属性として持ち込まれていた。けれども代助にとっても溝口にとっても、周囲の他者は自己の異物性を証し立てるための類比物にはかならず、へ見る―見ら

れる」といった関係性を形成する度合いは希薄である。一方安部の人物においては、眼差しを投げかける曖昧な主体としての他者の存在は、実体的な形で意識のうちに取り込まれている。その点ではやはり『破戒』や『坊っちゃん』に連なる側面の方が色濃いともいえるのである。

安部公房の世界における他者とは、結局こうした非人格的な眼差しの担い手にほかならない。その眼差しは決して個別の次元では、主人公の存在を相対化するほどの強度を帯びていないが、その曖昧な他者の眼差しを凌駕しようとする時に、主人公の分析的な眼差しによる個的な意識の営為がそれを成就させるに至らないというイロニーが、安部の作品を貫流している。けれども『砂の女』や『他人の顔』から抽出しようとした自他の関係性の構図は、同形のまま維持されつづけるわけではない。時代の進行とともに人物を取り囲む集合的な他者もその様相を変えていかざるをえない。一九五〇年代以降、経済の成長とともに都市社会は膨脹をつづけるが、たとえば東京大都市圏の人口の占める比率は、一九五五年には一七・一％であったものが、一九七〇年には二三％に達している。さらに六〇年代のマクルーハン・ブームに象徴される情報化の時代の幕開けによって、都市と農村の情報格差は縮まり、日本の社会全体が都市化の度合いを強めることになった。職業別従事者の比率においても、農林漁業従事者は一九五五年から七五年にかけて、四〇・四％から一三・八％に激減している。また大家族制から核家族制への移行が六、七〇年代に急速に進行することはいうまでもなく、一九六五年にはすでに六一・六％の世帯が核家族となっている。それに加えて一九五五年には

三・四%にすぎなかった一人暮らしの「単独世帯」が一九七五年には一三・七%にも増加している⁽¹²⁾。こうした変化を反映して安部の世界における他者も次第にムラ社会的、あるいは「世間的」的な稠密さを希薄にしていくのであり、共同体に身を置くこと自体によって降りかかってくる他者の眼差しも、その抑圧的な重みを失っていくことになるのである。

5

一九七三年に発表された『箱男』は、そうした変質のなかに浮上してきた、安部公房的な「個」への執着の形を示唆する作品である。段ボール箱を住み処として外界を覗き見る「箱男」が、その住み処を五万円で売り渡すことを申し出られることをきっかけとして、「箱男」たろうとする贗医者とその上司たちとの葛藤に巻き込まれていくこの作品は、『砂の女』や『他人の顔』にあったような明確な筋立ては不在であり、後半の展開においては「覗く」覗かれるという関係性を主題とした、主筋から離れた挿話的な物語をも派生させている。それによって全体の物語性は拡散させられるに至るが、この拡散は『箱男』の世界において、「個的な自己」と「集合的な他者」という構図がもはや成り立たないところから生まれている。それを端的に物語るのは「箱男」という着想そのものであり、人間を一人の「箱男」に化する段ボールの箱は、物理的に他者から投げられた視線を遮断する装置でありながら、同時にこの装置によってかろうじて自己を取り囲むべき集合的な他者の存在が仮構されている。この作品の世界においては、主人公と呼ぶべき人間も明確ではなく、段ボールの箱をかぶ

ることによって誰もがその位置に入り込み、一人称の記述者となりうる。これまで安部の人物に主人公の位置を付与してきた、「地」としての他者の眼差しが後退することによって、「個」としての「個」の形象もまた溶解せざるをえず、誰もが語り手になりうる任意性のなかに作品の全体が成り立っているのである。

『箱男』の世界では「箱男」は現実にも存在する、段ボールを住居とするホームレスの人間とは違って、段ボールの箱をかぶって移動しうる主体として位置づけられている。この自由な視点で外界を覗き見る「箱男」の位相は、作中でも言及されているとおり、カメラの眼を想起させるものである。それは他者を一方的に眼差しうる点では能動的になりうると同時に、そこで捉えられた映像が視点の主体を行動に駆り立てない点では受動性を刻みつけている。またその映像自体が、対象を焦点化しない反ヒエラルキー性を帯びているのである。

誰でも、風景に接した場合、つい自分に必要な部分だけを抽き取って見がちなものである。たとえば、バスの停留所はよく憶えていても、そのすぐ隣の何倍もある柳の木のことにはさっぱり思い出せない。道に落ちている百円玉は、いやでも眼につくが、錆びた折針や路肩の雑草になると、無いも同然だ。おかげで、たいていの道なら、迷わずにすませられるのである。ところが、箱の窓を額縁にして覗いたとたん、すっかり様子が違ってしまふ。風景のあらゆる細部が、均質になり、同格の意味をおびてくる。タバコの吸殻も……カーテンが揺れている二階屋の窓も……ひしゃげたドラム罐の蓋も……ぶよぶよした指に食

込んでいる指輪も……はるかにに続いてる鉄道のレールも……濡れて固まったセメント袋も……爪の垢も……しまりの悪いマンホールの蓋も……でも、ほくはそんな風景が大好きだ。遠近が定まらず、輪郭が曖昧で、ほくの立場とも似通っているせいかもしれない。ごみ捨て場のやさしさ。箱から覗いているかぎり、どんな風景も見飽きることがない。

こうした対象の差異性を捨象した形で外界を取り込んでしまうのが本来カメラの持つ側面であることは、つとにロラン・バルトが指摘しているとおりである。バルトは撮影者の意識が取り落としていた余白的な対象が、現像された時点で認識されることがもたらす思わぬ驚きに、写真という媒体の特性を見ようとしている⁽¹³⁾。そこでは主體的な意識の収斂作用を相対化する、世界のはらむ神秘性にあらためて光が当てられているといえるが、安部の文脈ではむしろ有用性を剥奪された事物を含み持つことによつて成り立っている都市という空間への愛着が表出されている。『都市への回路』で安部は「廃棄物に対するシンパシー」を挙げ、農村では廃棄物が存在の意味を持たないのに対して、「都市の中では、人間を含めて廃棄物がたえ間なく再生産されつづける。都市で写真をとろうと思えば、必然的に被写体は廃棄物ということだろう」と語っている。『箱男』の引用部分が、この安部の「廃棄物へのシンパシー」に照応する条りであることはいままでもないが、同時にこの「廃棄物」をすくい上げようとする視線が、外界の対象の間に「同格の意味をおび」させる限りにおいて、それは他者を排除する眼差しにならざるをえない。バルトの論では、焦

点化の作用によつて排除されていた見知らぬ事物を、外界の雛形としての画面が復活させるという形で、むしろ他者的な存在が含意されていたが、『箱男』の「均質化」の眼差しは、このヒエラルキーを文字通り廃棄することによつて、外界に伏在する他者的な事物を非他者化してしまうのである。それは逆にいえば一切が他者化されることで、その源泉としての「箱男」の他者性が純化されることもある。

「箱男」がその異物性にもかかわらず、市民の眼にとまらない非実在性を帯びているのは、こうした「箱男」の視線のはらむ寓意を、自他の関係性として実体化させた虚構にはかならない。それはやはり安部が『都市への回路』で語っているように、市民の生活や情景を間近にへ眺めていながら、そこにあらわれる人びとと決して言葉を交わさないへ作者への位相に擬される眼差しでもある。安部は「小説とは本来覗きのものだ。とにかく作者が三人称で書くんだからね。まさに覗いている人のポジションじゃないか」と語り、「箱男」が小説を創作する自己の視点を含有する存在であることを示唆している。実際この作品においては、誰もが「箱男」になりうる任意性が、複数の書き手を導き出し、さらに手記とは別個の挿話的な小物語をも呼び込むことによつて、全体の物語の輪郭を拡散させつつ一方でその世界を押し広げているのである。このへ覗き見のスタイルは、周知のように二葉亭四迷の『浮雲』以来、日本の近代文学にしばしば姿をあらわす叙述の視点だが、内海文三がそうであるように、覗き見る主人公は多くの場合自己を取り巻く人間関係から疎外された存在である。そこで彼らは中心的な登場者でありながら同時に局外者的な

立場に押し込められることになるが、そうした負性が「覗き見」の視点に込められている。一方『箱男』の「覗き見」の眼差しは、やはり他者への関与と疎外の間域に揺曳するものでありながら、そこで両義化されているものは「箱男」の「社会的」な位相ではなく、むしろその虚構としての表象性である。いいかえれば彼らは一人称と三人称の境界域に存在しているのであり、そのため同一平面上における自他の関係が本来成り立ちえない空間として『箱男』の作品世界は成立しているのである。

ある意味では「箱男」は「廃棄物」のように都市空間をさまよう人間でありながら、外界のヒエラルキーを剥奪しうる超越的な眼差しを付与された存在である。この「作者」の位相にも重ねられる超越性を主人公が帯びることによって、安部公房的な眼差しのゲシュタルトは成立し難くなるが、一九七七年に刊行された『密会』（新潮社、一九七七年）においては、それに代わって「聴く―聴かれる」という関係性が全体を覆う構図として差し出されている。病院から何者かに連れ出された妻の行方を捜し求めて動き回る男の行動を書き記したこの作品は、一見『箱男』以前の孤独で動的な主人公の相貌を復活させていながら、『他人の顔』の語り手が拘泥していたような、妻との感情的な紐帯はほとんど問題とされていない。主人公の男が妻との過去を振り返っても「しほり汁はきれいに澄み切っている」のであり、二人の間に忍び込んでくる疑念や不安は彼の行動に動機を提供することはないのである。むしろ彼に探索の行動を起こさせ、病院の機構の複雑さに取り込まれていく契機として、連れ去られた妻の存在が置かれている。ここでは不在の妻は男に不透明な感情の渦を喚起させ

る源泉となるというよりも、むしろ純粹な探索の対象であり、しかもそれが絶望的に達成し難い状況に男が身を置きつづけることが、作品の眼目を成している。つまり妻の行方を捜す手段として「馬」と称される副院長から手渡された三本のカセット・テープを素材として男は手記を書き連ねながら、探索の対象である妻の姿をそこに見出すことがまったくできないのである。

テープにとどめられている音は、右往左往する男自身のものであり、病院によって男の行動が逐一盗聴されていたことが分かる。さらにこの作品の世界においては、男だけでなく病院に出入りする人間がすべて盗聴の対象となり、とくに入院患者と面会者の病院の外での「密会」のテープに、副院長らに娯楽を提供しているのである。副院長の持論によれば、「音声による刺戟が、他のいかなる表象も及ばない抜きん出た喚起力をそなえている」ときが盗聴の楽しみを高めることになるのだが、その一方で男が述懐するように、聴覚は「視覚とくらべると、かなり受動的に出来ている」感覚であり、聴覚映像からその対象を限定することは容易ではない。男がテープから妻の痕跡を探り出すことに難渋するのはそのためだが、またこの受動性が病院というシステムに対して男が抱かされる関係性の寓意であることはいうまでもない。この作品の舞台となる巨大病院においては、「操作している者など誰もいないのに、存在しているというだけで畏怖され、服従心を起させる」装置として盗聴のシステムが機能しており、そうした形でむしろここではフーコー的な管理社会のイメージが瀰漫している。『砂の女』を支配していたムラ社会的な共同体は、ここでは明確に後退しているが、同時に個人が浮遊するように一人一人

別個の生を持続させる空間として、都市社会が捉えられていないところに、安部公房的な世界の所以が認められる。『密会』の世界においては、人間と人間が出会えないというモチーフが、男と妻の間を初めとして様々に変奏されており、副院長を悩ませているインポテンツの症状も、人間関係の欠損症として意味づけられている。それは裏返せば、他者との関係性の緊密さを人物たちが希求しているということでもある。そこに都市のなかに潜むムラ的、土俗的なものと関わりつづけた安部が示した新しい方向性を見ることができ、『方舟さくら丸』（新潮社、一九八四・一一）などにもあらわれるこの他者志向の可能性を追求する過程で、作家の生涯が終えられることになったのだった。

〔註〕

(1) 拙稿「動きまわる孤独—安部公房論」(『三田文学』一九八九年夏季号、一九八九・八)

(2) 福武直『日本社会の構造』(東京大学出版会、一九八一・四)により、福武によれば、「検地によって定められた村高がきまつており、その村高に応じた年貢が連帯責任によって上納された」ことが、この「属地主義」の源流にある。この「連帯責任」を重視する姿勢が近代においても日本社会全般に行き渡り、「分に応じた行動をし、共同体的な和の雰囲気尊重して、極力自我をおさえないければならぬ」生き方が第一とされることになった。この指摘が『砂の女』の部落での生活にほとんどそのままあてはまること

はいうまでもない。

(3) たとえば高山鉄男は「他者からの逃亡」(『自由』一九七二・一二)で、仁木が共生する女を「個性と名前をもった一人の女でなく、生命をそのもつとも原初的な部分に還元した時に現れて来るはずのもの」であると述べている。また高野斗志美は『増補安部公房論』(花神社、一九七九・七)で彼女について、「歩いているいるうちに、歩行そのものに変形してしま」った存在としての「肉感性」を漂わせているという見方を示している。

(4) 年譜によれば安部公房は大正一四年(一九二五)家族とともに奉天市に渡り、昭和一五年(一九四〇)に高校入学のために帰国するまで満洲で過ごしている。第二次大戦の終了の前後にも安部は憲兵の監視の眼をくぐって満洲に渡っている。なお同じ空間を共有することが直ちに一つの「共同体」を構成してしまうという感覚は、同じ満洲出身の劇作家である別役実にも見られる。別役の戯曲では街路ですれ違う人間同士がそのまま親しげな言葉を交わし始めるといふ状況がしばしば見られるが、こうした他者への距離の近しさは、安部における他者への感覚と重ねられるものである。

(5) W・ハース「カフカ論」(原田義人訳、筑摩書房世界文学大系58『カフカ』、一九六〇・四、所収)。

(6) K・E・グレッツィンガー「カフカとカバラ」(清水健次訳、法政大学出版局、一九九五・八、原著は一九九二)。

(7) 高野斗志美『増補安部公房論』(前出)。

(8) 鶴田欣也「『けものたちは故郷をめざす』におけるアンビバレンス」(『日本近代文学』第20集、一九七四・五)。

(9) J・P・サルトル『存在と無』I・II(松浪信三郎訳、人文書院サルトル全集第十八・十九巻、一九五六・一一、五八・二、原著

は一九四三)による。もともとサルトル自身が指摘しているように、自己の対自化と自己欺瞞はその脱自的な意識の指向性においては紙一重の違いしかない。結局「自分があらぬところのもので—あらぬ(n'être-pas-ce-qu'on-n'est-pas)」というありかたにおいては私がそれであらぬところの即自を、めざす」ところに自己欺瞞の特性が見出されているが、この二重否定的な自己肯定への意志は、やはり安部の人物にも指摘されるものである。

- (10) 阿部謹也『西洋中世の愛と人格』(朝日新聞社、一九九二・一二)。
なお『世間』とは何か(講談社現代新書、一九九五・七)で阿部は漱石の『坊つちやん』を扱っている。また、神島二郎は『近代日本の精神構造』(岩波書店、一九六一・二)で、ムラのヴァリエーションとしての「世間」に言及し、これを「狭い世間」と「広い世間」に二分している。神島によれば、前者は「義理からんで固苦しいけれども、あたたかい内輪の世界」であり、後者は「遠慮なく自由にふるまえるけれども、つめたい他人の世界」であるとされる。そして「田舎」と「都会」がそれぞれ両者に相当する共同体として挙げられている。これは常識的な感覚にはある程度合致しているが、「あたたかい」「つめたい」といった主観的な基準によって「世間」を「田舎」と「都会」に区分することはできないと思われる。

- (11) 安部公房自身が他者を「世間」的なイメージで捉えていたことは戯曲『友達』(『文芸』一九六七・三)などからもうかがうことができる。ここでは一人暮らしの青年の部屋に見知らぬ家族が入り込んで居座ってしまうのだったが、青年は彼らを去らせようとすると結局檻のなかに捕らえられてしまう。その彼の虚しいあがきに對して家族の一人の次女は「さからいさえしなければ、私たちが

んか、ただの世間にしかすぎなかったのに……」という台詞を發するのだった。

- (12) 福武直『日本社会の構造』(前出)、藤原彰、荒川章一、林博史『新版日本現代史』(大月書店、一九九五・八)などによる。

- (13) R・バルト『明るい部屋』(花輪光訳、みすず書房、一九八五・六)。