

書物の「帰属」を変える（Ⅱ）

— 安部公房『箱男』の折込付録「書齋にたずねて」の展開可能性 —

永野宏志

『箱男』は完成まで時間を多く費やし、作者安部公房もその創作過程において多くの言葉を残している。一方、それらの言葉から推測される創作中の複雑な変転に比して、完成後は著者が「帰属を問う」という一言で要約されるという特徴も併せ持つ。この落差の理由を、作者が断片的構想からひとつの作品にまとめる過程として後付けることは難しい。なぜなら、その基点である作品が、創作過程を過去と見なす習慣への「帰属を問う」ように思われるからだ。『燃えつきた地図』完成後からの『箱男』の創作過程を安部の言葉で辿った蘆田英治は、当初チェ・ゲバラをはじめとして激動する同時代に触発された小説の構想（「私の文学を語る」（三田文学）一九六八・三）が次第に変転する様を、特にドナルド・キーン宛の複数の書簡で跡付けている（タイトル変更など¹）。だが、それらの構想の表現として『箱男』を読むと、断片的な小説形式を採用した理由やその配置の仕方について、発想の側からはじゅうぶん説明されているとはいえない。

確かに、「一部原稿も」「渡した」と作者自身が明かす「小説を生む発想」（一九七二・六）では、作者自身が、『箱男』冒頭の物語設定の概要を明かし、「民主主義の原理」の徹底と「国家というものの機能」との関係を問うために、未来に「スタンプ」を押す「国家」という「充実した独房」に抵抗する「不自由、欠乏した自由」を徹底した箱男として設定した、という「発想」を披露している。だがそれでも『箱男』の断片的なあのページの配置は、『箱男』を読む時点でしか確認できないという点は変わらない。『箱男』として出版された書物に「発想」は含まれても、「発想」に書物が含まれることはないからである。

前稿においては、『箱男』が、読者の実際世界の知覚次元において、書物を「ノート」（として）読むことを、虚構次元で「ノート」（を）読むことに転換させ、虚構次元内の「ノート」と書物のページを同一視する読者の習慣を異化する仕掛けを設けている点を指摘した。²この地点から『箱男』に言及した作者の言葉を読むと、問題

は『箱男』を作品として見る場合、印刷された書物のページを見る読者の参加が、「発想」に含まれない点にあるように思われる。それゆえ、むしろ読者がこの書物を手にして初めて作品として機能する『箱男』は、作者の答えに安住せず、個々の読者自身に向けた問いとなりうるといえるだろう。

書物としての『箱男』初版には、折込付録として読者の手元に届いた「〈書齋にたずねて〉」という紙片を読者がどう扱うのか、という具体的な場面が設けられている。この小文は、作者の言葉でできてはいるが、紙片の「挿入」が『箱男』自身の重要なテーマであるかぎり、この書物の外に位置するのかもしれない。そしてこの問いの一部なのか、という問いもまた読者に委ねられる。そしてこの問いの射程が、『箱男』を一つの作品として統合する立場を拒む場面に及ぶなら、『箱男』研究において、「ノート」を包括する記述者の確定という難題は、むしろ作品として読む習慣に対する『箱男』から読者へ向けられた問いであるという解釈も可能となる。この拡張によれば、『箱男』の断片的構成は、全体としての作品という観念を破碎し、読者の日常的な読む行為をも巻き込む可能性がある。

本稿は、前稿において、紙幅の都合で考案を割愛した『箱男』後半の諸断片が複雑に並列する「ノート」の記述分析をする手前の媒介的作業に位置付けられる。その範囲は、『箱男』という作品外の言及と、安部作品に馴染み深い「都市」と「都市的なもの」の関係に限られる。だが、『箱男』においては、些細な作業にもその特異な主張に接近する道が用意されていると思われる。

一 「都市的なもの」と個別性

『箱男』の折込付録「〈書齋にたずねて〉」(一九七三・三)では、作者の生い立ちに沿って主要なテーマの説明が行われる。その内容は、満州での少年期に日本の教科書に描かれる豊かな自然と荒野と現実の格差から生じる文字情報の「相対化」(「満州で育って」)、戦時中に読んだリルケ作品に散在する「物」という「媒体」への執着(「リルケ、ポー、カフカ」)、「都市的なもの」の否定操作によって「田舎」の立場を主張する態度への「憎悪」(「都市的なものについて」)、そして個々人の「帰属」自体を「追い詰める」という『箱男』に課せられたテーマ(「最終の帰属を問う時代」)である。だが、『箱男』読後この紙片を読むと、作者の少年時代から『箱男』を書き終えた現在へ、そして、「相対化」を自覚する具体例から抽象された「帰属」概念の発見へとという順序は、「帰属を問う」テーマを際立たせる手続きのようにも思える。なぜなら、『箱男』において「帰属」は、書物と「ノート」の間に宙吊りされ、この小文の出発点である「相対化」へ回帰し、包括の次元を拒否するそれは書物という「物」の次元を開く一方で、物語次元においても「都市的なもの」という「都市」に集約できない性質が、今見ている書物に散らばる物語の諸断片を、作品として包括できない読者に提示するかのようだからである。

この時、重要な役割を果たすのは、「帰属」を試練にかける前出の三つのテーマである。三者の關係に注意すると、「相対化」と

「物」への執着は、類という包括的次元を退け、個物こそ実在であるとする相対主義的表明として捉えることが可能だ。すると第三の「都市的なもの」の二重の動きが問題となるだろう。この語は、作者の意図として個物の時空を主張しつつ、小説世界全体を「都市」として想像させるために個物を包括する類の役割を果たすからである。それゆえ、前二者の表明との矛盾を和解させるには、「都市」を、類ではなく単なる名として扱ふ必要も出てくる。

この小文の初めでは、安部が「人間に自由な参加の機会を約束していたはずの場所」と語る際、「都市」という言葉に実際世界の都市を含意させないような配慮がなされている。個々の世界から眺める世界を名付けてみると、「現代の都市」になっていると安部は語る。

『他人の顔』や『燃えつきた地図』、今度の『箱男』もそうだけど、多くの作品に都市を舞台にしたものが多いのは、とくに都市の現実からイメージを喚起されたというより、ぼくにとって関心のある人間を内側からよく見たら、その人間が必ず都市に住んでいたと言った方がいいかもしれない。どのみち小説を書くという作業は、誰か他人のなかに入り込むことだからね。いろんな意味でその運命が、誰にとっても自分の問題だと思えるような人間を見つけて、その中に入り込むとした場合、その人間が生きていける世界を探っていくと、それが現代の都市になるといことなんだ。（同右）

前半の個々の身の丈でできた小説の登場人物の世界と、後半の

個々の世界が集まって表象される「現代の都市」に、「都市的なもの」の矛盾が出ている。従来の小説世界の設定からこの一節を解釈するならば、一人称の語り手の置かれる環境として、実際世界と類似した「都市」が設定されて当然だろう。だが、個々の世界の優位を置き、包括する次元を拒否する安部自身の主張からすれば、小説に描かれた世界は、その結果または「名」として扱われることになる。この矛盾は、包括する類を包括される個々のメンバーと並列的に解釈するカテゴリー・ミステイクのようにも見える³。

だが、安部はむしろそれを積極活用するように、「都市的なもの」という語を「都市」から導出している。「都市的」という形容動詞を名詞「もの」に修飾させるこの語は、その性質を個々の「もの」の次元に留めようとするかのようなのである。安部は「都市」を対立項にする「否定」を、「憎悪感」によって対置する。

ただぼくが非常に憎悪感を覚えるのは、都市的なものに対してそれを否定したり、また否定的な発言に便乗しようとする人間なんだ。都市を否定している人間というのは、どこかに自分の場所を持っている人間、古い農村構造の中で安定していられる人間なんだ。（同右）

「否定」という操作が排除として振る舞うのは、物理的な諸個体を、言語の抽象的次元で区別可能と考えるからだろう。彼の生きる次元における「憎悪感」は、「都市の否定」を言語の抽象的次元に留めようとする。この次元は「国家」と呼ばれる。安部は「都市的なもの」と対置する「農村構造」から「都市」に向かう産業社会に

において、個物を包括し、「帰属」させる類を「法律やモラルもすべて帰属したワク」としての「国家」と見なす。安部は、「帰属を問う」モチーフを「書くということ」の課題と捉える。

農村構造というのは、そのもとへと人間の帰属を強制するわけだが、人間の歴史はその帰属をやらわらげる方向に進んできた。しかし、最終の帰属として国家が残った。ここだけは破れないんだな。法律もモラルもすべて帰属したワクの中だけにある。しかしいま、その最終的な国家への帰属自身が問われ始めているわけだ。帰属というものをほんとうに問いつめていったら、人間は自分に帰属する以外に場所がなくなるだろう。ぼくにとつてそれが書くということのモチーフだけれど、特に今度の書き下ろし『箱男』では、それを極限まで追いつめてみたらどうなるかということを試みてみたわけだ。

(同右)

この点について、中島誠は、「国家への帰属自身が問われ」という安部の言葉の背景に、生産から消費へと重心移動する資本主義社会の変化を読み取っている。⁴⁾

一方で大都市の出稼ぎ土木労働に多額の日給を出して人的資源の駆り集めをやりながら、他方ではふるさと再建とか地域コミュニティケーションづくりとかレジャー旅行の大動員などをする。都市と農村の往復意識運動が年毎に急テンポになったので、人々はその両極構造全体が国家であり、往復奨励の操作が国家意思で行われていることに気づく。

(同右)

確かに、世界的な激動な揺れる六〇年代の工業社会から消費社会

への急速な変容によって、田舎と都会という対立項が曖昧化し、都市化する状況が周縁を創り出していくダイナミズムは、例えば、安部と同時期に都市の危機を探索したフランスのアンリ・ルフェーブルの『都市への権利』の「都市的なるもの」(urbain)という言葉の創出と重なるようにも見える。⁵⁾ 安部もまた、農村と都市の対立では捉えきれない消費社会の前景化を、商品を梱包する段ボールに象徴させ、この廃棄されるもの自身に「都市的なるもの」という性質を込めたと考えることは可能だ。「否定」によって、「国家」による欲望や行動の管理が郊外や田舎へ及ぶような体制に対立する自立した場を確保することは難しい。だが、その現実を問うルフェーブルと異なり安部の「都市的なるもの」が、当時の都市の現実ではなく小説の構成に向けられた点に注意する必要がある。

安部の「都市的なるもの」が、さらに長い時間スパンを持つように思われるのは、「都市」に付随する「国家」の計画によって形成されたものではないという考えが、五年前の「内なる辺境」に見られるからである。⁶⁾ このエッセイで安部は、カフカの小説の「ユダヤ的特殊性」が、単に「ユダヤ人問題」に留まらない点を踏まえ、ヘルマン・ラウシェニング『永遠なるヒットラー』からヒットラーが「農民的なもの以外の一切が、すなわち反ユダヤ的なるものと考えていたのではないかと疑いたくなるほどだ」と述べる際に、「都市的なるもの」という語を用いている。ここで安部が語る「都市的なるもの」は、第一に、ヒットラーが反ユダヤ主義によって国家の統一を目論む際に対立的に配置された「抽象的な観念」である。

よきドイツ農民層のなかに、血統正しきドイツ民族の存在を認めたヒットラーが、憎むべきユダヤ人のなかに、都市的なものを見ていたとしても別に不思議ではないだろう。じつさい、ヒットラーのユダヤ人像は、都市が多様であるように多様であり、都市が複雑であるように複雑を極めているのである。（「内なる辺境」安部は続けて、ヒットラーが包括する「ユダヤ人」の「多様」と「複雑」さを強調し、ドイツ農民以外の都市居住者の種類を十五項目列挙することで、それら相互の相関性の多様な生活空間を際立たせようとする。

けつきよくヒットラーにとって、ユダヤ人とは、役所に巣くう薄汚い小役人であり、小うるさい啓蒙主義者であり、リベラリスドであり、高利貸であり、医者であり、相場師であり、ロマン派の作曲家であり、大財閥であり、弁護士であり、労働運動の指導者であり、自然科学者であり、大学教授であり、屋根裏部屋の文士であり、マルクス主義者であり……つまり、ドイツ農民以外のものになら、なんでも自在に化けられる、都会の魔物のようなものだったらしいのである。

（同右）

ここから、サルトル『ユダヤ人』にあるフランスの反ユダヤ主義者にも「ユダヤ人を都市的なものに投影する発想」が見出されることを指摘し、語る側がメタレベルにおいてそれと対応する観念に「投影」して初めて「都市的なもの」という観念が包括可能である点に、安部は注意を促すのだ。「内なる辺境」では、「都市的なもの」という語は、権力の側から捉えられる「抽象的な観念」だが、

その「投影」とは別の、個々の「具体的なイメージ」を導出する契機にもなっているのである。

一方、五年後の「書齋にたずねて」では、「内なる辺境」が見出した「ユダヤ的特殊性」への「投影」とは一見無関係な日本に舞台が移される。その際、包括する次元としての「国家」への「帰属」要請に対して、「都市」は「帰属」から切り離され、「都市的なもの」という個々の性質として対置されるのである。そして「都市的なもの」から構成される個物の集合体である「都市」は、「本来」「人間に自由な参加の機会を約束していたはずの場所」であり、「人間と人間が組み合わさることによって何かが生まれる、その組み合わせの多様化は、絶対に人間にとって可能の展開」の場に捉え直される。ここにおいて「都市的なもの」は、現状としての都市の現実から、逆に「帰属」を問い、「可能の展開」へ開く契機となるといえる。

ここから、個々の「人間と人間が組み合わさる」ような諸感覚が届く身の丈の次元から構成される「都市的なもの」は常に個物に宿る。それが抽象されて「都市」と呼ばれるにせよ、物語を包括する時空には回収され得ないような世界を、『箱男』のその断片的構成に見る時、読者は目前の文字と余白でできたページに「都市的なもの」を見出すことができるのだ。それゆえ『箱男』の折込付録であり、その紙片を手取る読者に向けられたインタビュー形式という間接的な作者の言葉もまた、『箱男』の挿入や貼付の操作と同列に扱いうるような、「可能の展開」に巻き込まれるように思われるのだ。

二 引用と挿入

「『書齋にたずねて』で、安部は『他人の顔』(一九六四・九 講談社)と『燃えつきた地図』(一九六七・九 新潮社)を、『箱男』につながる「都市」を「舞台」とした作品として挙げている。だが、『箱男』と比較すると、『他人の顔』の主人公である「ぼく」の「内側から」の独白によって描かれる彼の生きられた時空を「都市」と呼ぶには、すでに彼が生きる場の全体を想像させる類として指示可能な時空が設定されているように思われる。この特徴は物語世界に関わる人物設定に特徴的な仮面／素顔や実名性／匿名性という二項関係によって読者の実際世界と比較される点に顕著であり、『他人の顔』にはページを開く読者に関わる「ノート」(書置き・妻の手紙)と記述者との関係が密接である。『他人の顔』ではそれらに対応する記述者はそれぞれ明確であり、三冊の「ノート」に後から「追記」や「欄外註」を書き入れる者も同じ人物に限定されている。「ノート」本文と「追記」「欄外註」の関係も物語の時間に沿って追加されており、『箱男』のように「ノート」の余白に他者が書き込む可能性はない。

(別紙挿入による追記—くどいようだが、ここでもう一度、あの仮面の破廉恥な空想について立ち入った検討をしてみたいと思うのだ。というのも、今になって振り返ってみると、あの空想をめぐる駆け引きには、ぼくが思っていた以上の意味が隠されている、推理小説ふうによえば、犯人を指摘するための鍵か……ある

いは事件全体の結末の暗示が……すべてそっくり、そこに出しつくされていたような気がするからである。)

(『白いノート』『他人の顔』)

右の引用は、「ノート」本文の仮面の「空想」の文字どおりの「追記」であり、筆記者も書いた時間の前後関係にも、読者が疑義を差し挟む余地はない。つまり、「ノート」は物語の時空設定に従っており、『箱男』での物質としての「ノート」に含まれる他者の書き込みの可能性や直線的時系列に従う必要のない余白の広がり存在を、読者に自覚させる契機はないのである。それゆえ、『他人の顔』の「ノート」は物語世界の表象として、物語内の人物を指示するのであり、彼らの言語使用から意味が剥奪されて単なる見える文字として、読者の知覚次元に浮遊することはないといえる。確かに、『他人の顔』における「相対化」や「もの」への執着は、確かに「ノート」にある「ボク」の一人称視点から見える断片的世界に表現される。だがそれは、まだ「ノート」が物語世界に固定されるという意味で「都市小説」に留まるのだ。それゆえ『箱男』の「ノート」と比較すると、『他人の顔』のそれは、読者の「帰属」に訴える「都市的なもの」として不十分に見えるのである。

この点では、『燃えつきた地図』は探偵である主人公の生きられた時空を自動車での移動も含めて描き、物語世界内にモザイクの時空を作る点にその特徴が認められ、ウィリアム・カリー、徐洪が共に文体の反復構造をめぐって指摘したように、時間の円環(カリー)や襲のような空間(徐)が、探偵小説での探偵役の推理の前

提である数量化された直線的時間と平面的空間を壊す特徴がある。

『燃えつきた地図』初版にも付録がついており、出版後の佐々木基一、勅使河原宏との座談会「燃えつきた地図」をめぐって（『燃えつきた地図』付録 新潮社 一九六七・九）が収められている。その中で安部は、自らの主人公の行動の動機を「失踪」から「追う」に転換した理由を、戦後日本の「農耕社会」から「産業社会」に転換する時代的背景に重ね、「共同体」の「疎外感」から、「砂漠」に喩えられる「都市」に物流世界も転換したと述べている。すでに、この小説の執筆時期に書いた「都市について」（一九六七・一『新潮』）でも、「都市（産業社会）」を実際に生きる読者の現在に関連付けている点からも、物語の時間設定が出版と同年の昭和四十二年であるこの作品では、「都市（産業社会）」に生きる読者の現在と「都市」を密接に関係させようとする意図が窺える。

一方、「都市」を肯定的に捉える意図から、安部はそこに付着する従来の「悪夢」のイメージを払拭しようと、我々はまだ「都市の言葉を持っていない」と述べ、「都市からの解放ではなく、都市への解放」に向けて作品を書く旨を表明している。言い換えれば、物語世界のみならず読者と同時代の生活を、現代の環境として描く役割を『燃えつきた地図』が担っていると考えられる。とすれば、「都市」という言葉の意味の転換を作品に課す際に、作品を物語世界の内側に収束させず、むしろ、読者を促し、「都市」の「相対化」と「物」の断片性の体験を促す契機が必要になるはずだろう。

『燃えつきた地図』において、「都市」もまた物語世界と読者の実

際世界をメタレベルで包括する環境なる類ではなく、両者を知覚次元で「相対化」する一例ではないかと解釈できる場面が、その終盤にあるように思われる。つまり、物語世界を書物のページと見なすような、過去の作品記述が引用される場面である。女を探す主人公の調査員がタクシーで「町」を疾走する物語の終盤に、時間の「真空」的な凍結によって全体としての「町が消え」る。この時、安部作品の読者に、そのページが別の作品の引用ではないかと疑わせる文が続くのだ。

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、なんら真空と変わらない。存在しているのに、存在していないというのは、恐ろしいことだった。四つの車輪は、確実に地面についてまわり、ほとくの体はその振動を、疑いもなく受けとめ感じている。にもかかわらず、ほとくの町は消えてしまったのだ。やはりあのカーブは、越えるべきではなかったのかもしれない。カーブの向うに辿り着くことは、これで永久に不可能になってしまったのだ。

（『燃えつきた地図』）

断片化された「都市」は、主人公の視野に「カーブの向う」の予測を不可能にする「空間」それ自体として出現する。右の場面は、前年に発表された短編「カーブの向う」（一九六六・一『中央公論』）をもとにこの作品が長編化される際、修正されていくつかの断片がこの作品に組み込まれた中でも、短編時のタイトルを含み、過去の作品自体を想起させるように嵌め込まれ、引用部分の物語世界を読者に惹起し、『燃えつきた地図』の物語世界から引き離して、

引用部分の広がりとして読者を物語から知覚次元に飛躍させる契機となりうる。

空間を論じる物語内容と空間の知覚を読者に意識させる終盤の場面という点では、『燃えつきた地図』と『カーブの向う』の間に発表された『人間そっくり』(一九六六・九一―一)にも、別の形で試みられている。一九五九年にテレビドラマ脚本として書かれ、その後演劇化やメディアごとにヴァージョンが作られたこの作品は、小説化の際にそれまでにないトポロジーに関する記述が挿入される。突然押しかけた火星人と称する男が、語り手のラジオ番組作家に対し、「そっくり」の論理というトポロジーの数学的「投影」(射影 projection)の知見を繰り広げる場面もまた、作品終盤にあるのである。

ふくらんでいようが、ひしゃげていようが、人間の目にはドーナツです。ところが、電子計算機にとつては、変形ドーナツのパターンの判読は、意外にやっかいなことにらしいですね。反対にこれが、犬なんかの場合だと、まるでホモロジーでないパンとドーナツでも、原料と材料が同じなら、完全に同じものに見えるに違いない。どうです、トポロジーってやつは、えらく人間くさいものでしょう。逆に言えば、これまでははなはだ曖昧で、いかげんな概念だと思われていた『そっくり』が、じつはトポロジー以前の数学ではとらえられないほど、高度、かつ精密な論理構造を持っていたということにもなるわけですね。

(『人間そっくり』)

主人公の担当するラジオ番組の熱狂的ファンとして番組世界に同化した男が語る現代数学の知見は、実際世界の住み慣れた空間を投影する物語世界に同化する読者に、異質な時空を突きつける。この唐突な話は、物語世界が実際世界と『そっくり』な「射影」であり、その関係は「電子計算機」や「犬」なら「パンとドーナツ」を同じと解釈できるようなものにすぎない、という「相対化」を促す主張となっている。それによれば、文字の向うにある世界が、文字を知覚する世界と同じだという考えは、他の空間設定を選ばないことによつて可能なだけなのである。

これらは、安部が自らの作品をメディアごとにヴァージョン化し、書き直すケースの一つでしかない、ということもできる。だが、それら諸作品を一連のヴァージョンとして読む時、物語の経過する時間を一瞬止め、物語から離脱して他の作品へ注意を向ける契機があることも読者は否定しないだろう。その場合、ヴァージョン化と書き直しは、読む側にとつて、物語の時間によつて消去されつつある書物のページの物質性や読者の生きる実際世界への通路となる可能性を秘めている。

さらに進めて、これらの作業自体が『箱男』の主要なテーマである点を考慮するなら、『燃えつきた地図』と『人間そっくり』終盤の二つの箇所は、読者が物語世界の外の作品を埋め込んだページを知覚する次元への指示(引用)と、読者が物語世界に入りつつも実際世界をそのまま投影できない空間の指示(挿入)という、『箱男』の知覚次元における書物と、虚構内に広がる無際限の「ノート」の

広がり、関係に繋がるように思われる。なぜなら、読者へのこの二つの指示は、『箱男』では「ノート」の物質性を虚構内で主張する写真や別紙の挿入へと展開するからである。

このような一つの作品の一部分を扱う読みが浅薄の誹りを免れないのは確かである。だが一方で、作品概念そのものを包括する類と捉える習慣を問うことが、安部の「都市的なもの」に関する主張の根幹にある点も無視しがたい。この主張に沿えば、諸断片が散在し、時間的順序から逃れて出現する空間は、安部の描く「都市」のようである。しかしそれは、彼の考えを包括する類でも、実際世界にある都市でもない。おそらく、「都市」は何かを指示するのではない。「都市」と名付けることを避けるように「都市的なもの」と安部が言い換える対話的過程それ自体が、読者の眼差しにページの広がりとして差し出されるからである。この時、書物は物語や作者の発想を指示する閉じた時空ではなく、読者の関与によって開かれる「都市」に転換するのではないだろうか。

ここにおいて「都市的なもの」は、作者の主張を離れ、書物として手渡された読者との対話という段階に移ることが可能となるだろう。というのも、諸部分の世界を強調し、包括する類自体を拒否することは、作者の包括的な位置をも脅かしているからである。個別性が優位の世界では、習慣がメタレベルを形成しようとする、**「都市的なもの」**のダイナミックな対話が、作品の外へと「可能な展開」を始めるといえる。

三 作品とオブジェのあいだ

この対話的關係では、個物を包括する言語（個々の犬を「犬」と呼ぶような）の習慣的な使用が問われると同時に、文字が何も指示しない物理的の身体へと開く極限をも予測させる。つまり、この問いの極限には、文字は単なる画像となる可能性が想定される。もしこの想定において小説を考えるのなら、モノクロのグラフィックな細かい模様の並ぶ紙のオブジェが想像できるだろう。もちろん、それはもはや小説とは名づけ得ない不可能な極限であり、そう名指される間は近接しても達することができない特異点ともいべきものである。だが、『箱男』の読者なら、この特異点が物語の断片化だけでなく、「ノート」における挿入や貼付によって、そのつど仄めかされていることに同意するはずだ（例えば『死刑執行人に罪はない』の章における「嫌なことを、明日に持ち越せば、それだけま（理由不明のとつぜんの中断）」のような「ノート」の余白を思わせる箇所）。そしてそれが『箱男』の箱の表側に書かれた「著者のことば」にある「匿名の夢」ならば、「そんな夢に、はたして人はどこまで耐えるものだろうか」という問いは、この極限の想定において可能となるように思われる。¹⁰⁾

もちろん、『箱男』はこの極限を仄めかしながらも作品に留まる。しかし、作品への「都市的なもの」の「可能な展開」が同時に「帰属」に対する問いならば、『箱男』が全ての統括者を拒否する極限に開いているのもまた確かである。すなわち、物語内での「ノ-

ト」の広がりとして読者が手にする紙の書物が統合できないというジレンマに立たされる読者は、複数の断片（個物）の存在を認めつつ、「ノート」の記述者から作品、そして作家という概念に至るまで、包括する類を認めないという抵抗にあっているといえるのだ。

オブジェとしての極限を仄めかすこの問いは、マルセル・デュシャンの「絵画唯名論」の説明を試みるティエリー・ド・デュブの考察が参考になる。文字を文法や修辞から引き剥がし、「造形的存在」と捉えれば、「単なる言語の真の語」「語は語として留まる」と主張するデュシャンの主張を「説明にならず、せいぜい強調する程度」であり、それが主張の意味をなすゆえに「問題が後退する」とド・デュブは述べる¹¹⁾。

「もはや具象語の物的適用もなく、抽象語の概念的価値もない。語は音楽的な価値も失う」。語には指向対象があること、概念を生じさせること、音素からできていることを「忘れ」なければならぬ。辞書も、言語学も、音韻論も、美学も撤回されなければならない。そこで語は「少しづつ造形的な意味のある形をとり」たんに「目で読まれるだけのものとなり」、「感覚的現実」、さらに「造形的真実」にもなる。

（ド・デュブ『マルセル・デュシャン 絵画的唯名論をめぐって』p 一九四―五）

デュシャンのその主張に、「何も表現しなくなる芸術作品を作ろう」としつつ、それを「芸術作品だと認めさせようと念じている」という矛盾を見出すド・デュブは、「絵画唯名論」について使用

される言葉自体を問うデュシャンの「文字主義」が、ド・デュブの言葉にも、デュシャンの主張にも適用されると述べる。だが、この徹底した「文字主義」は、個物の次元を超えた類に対応させる実在論を批判する従来の唯名論では回避されている。

唯名論の立場から「制作」を「表象」（何かを指示するという意味での）として作品を捉えるネルソン・グッドマンにならうなら、絵画作品の描写と言語作品の記述は、その稠密さや分節性で明確に区別が可能だった。そこからグッドマンは、作者は「記号でたらめに寄せ集めて世界を制作するのではない」という「制作」の性質を確認しつつ、文字の無意味なオブジェ化を回避し、「多数の代替可能なヴァージョンを是認する」多元論を維持している¹²⁾。

確かに、意味の逸脱しない「制作」は、言語や絵の具を道具として用い、その世界も様々な体系や座標系を取りうると考えることは可能だろう。だが、ド・デュブが強調するのは、意味を「忘れ」、絵画と言語を跨ぐ飛躍を強いられるのは文字を「目で読」む側である。書かれ描かれる側での芸術「制作」が何かを「表象」するとしても、「目で読まれるだけ」のものに飛躍する契機は排除できない。すなわち、それを受け取る側が「表象」の体系とは別の体系に属する場合、「目で読まれるだけ」のものが想定可能だからである。

グッドマン自身、帰納法に関する「グルーのパラドックス」ですで見えていたように（『事実・虚構・予言』）、エメラルドのような色の物体が初めにグリーンなら、その後もブルーよりもグリーンだと考える傾向（「習慣の擁護」）を説明する際に、グリーンからブ

ルーに変換しづらい場面を想定していた。⁽¹³⁾ 彼は二つの色の間を時間的に移行すると考えるが、それはグリーンとブルーという二つの語の意味を知りえてはじめて可能だった。もし仮に、グリーンの意味をだけを知り、ブルーを知らなければ、またはデュシヤンの言う意味で「忘れ」ていれば、見知らぬ、無意味な出来事が「目で読まれる」(ド・デュープ) 飛躍の契機となるだろう。

ここで『箱男』に戻れば、読者における矛盾は、虚構内の「ノート」の設定によって、作品という抽象的な類を、物語の世界と目前に見える書物のページに分離させる一つ一つの場面に現れる。すなわち、語り手の人称の変化や彼らの交代によって断片化する物語言語に抗して物語を同一時空に整序する読者の努力にもかかわらず、貼付や挿入の作業が虚構内で行われる「ノート」を読者が見ることができないからである。物語世界からこの仕掛けを検証する場合、「ノート」の存在によって、書物と物語世界は作品という類に包括不可能となる。ここから、唯名論的「文字主義」(デュシヤン) から『箱男』を読み直すなら、「ノート」は文字という「造形的存在」に接近させ、『箱男』なる作品タイトルや安部公房なる作者という類も、この書物に書かれた名以上のものではないという可能性に開くということが出来る。

もちろん、『箱男』では、戦略的にこの極限に接近と後退を繰り返しながら小説形態を維持する。だが一方で、それは諸断片を同じ「都市」環境に住み、同じ時間を生きる記述者が書いたと仮定する、読者の側の「習慣の擁護」(グッドマン) に依存することによって

である。他方で、「ノート」という設定は、いつどこからでも書き入れられる広がりを持つという性質によって、物語世界を一つであると思いつむ読者の設定自体を揺るがす可能性を示すのである。さらに、虚構内に設定された「ノート」という平面は、書物のページを「ノート」と見なす読者を、個々の筆跡やペンの色や種類の区別や貼付や注の挿入の形跡の確認、そして「ノート」に書き込む権利等を剥奪した上で、知覚次元の印刷文字のページに引き戻すのである。それゆえ、「ノート」における矛盾は、読者自身の「習慣の擁護」を「造形的存在」(デュシヤン) の側から問いただす契機となるといえる。

この矛盾を念頭に『箱男』の最後を再読すると、語り手が「大事な補足」と言いながら、「ある種」の「落書」が何を指すのか、何を「内側から眺める」のかを明確にせず、「ノート」という設定を「迷路」としての世界へと拡大または飛躍させ、物語世界に実際世界を投影する「習慣の擁護」を読者自身に問う場面に連れ出すように思われる。

そうだ、忘れないうちに、大事な補足をもう一つだけ。箱を加工するうえで、いちばん必要なことは、とにかく落書のための余白をじゅうぶん確保しておくことである。いや、余白はいつだってじゅうぶん決まっている。いくら落書にはげんでみたところで、余白を埋めつくしたり出来っこない。いつも驚くことだが、ある種の落書は余白そのものなのだ。すくなくとも、自分の署名に必要な空白だけは、いつまでも残してくれる。しかし、それ

だって君が信じたくなければ、信じなくてもいいことに構わない。じっさい箱というやつは、見掛けはまったく単純なただの直方体にすぎないが、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なのだ。もがけば、もがくほど、箱は体から生えたもう一枚の外皮のように、その迷路に新しい節をつくって、ますます中の仕組みをもつれさせてしまう。現に姿を消した彼女だって、この迷路の何処かにひそんでいることだけは確かなのだ。

《……………》『箱男』

ここで、指示対象の探索をいったん脇に置くと、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ぬ。なぜなら、語り手は、「ノート」という全体を「余白」や「空白」の諸部分に引き戻す一方、「百の知恵の輪をつなぎ合わせた迷路」の中に「彼女」も「ひそんでいる」ような類に包括できない諸部分の世界として、箱の性質を「都市的なもの」の時空に広げていくからである。

ここにあの「可能の展開」(「書齋にたずねて」)を重ねるなら、『箱男』の最後の場面は、箱が設置されたというこの物語の舞台としての「地方都市」を、読者の実際世界から投影された「都市」という次元でなく、個物として存在する箱において「都市的なもの」を可能なかぎり展開させているように思われる。『箱男』の虚構内

に設定された「ノート」が、読者の知覚の次元と物語の次元の齟齬によって従来の作品という類をはみ出す諸断片や「余白」を念頭に入れるように要請していたと考えるならば、読者は、自ら「目で読まれるだけ」(ド・デューブ)のものに近接しつつ、そのつど自らの知覚の次元にあるこのページに舞い戻るといえるだろう。

この、今ここに見えるページが、安部のいう「ほんとうに聞いてみていっ」たところにある「帰属を問う」場所なら、この「投影」を拒否するそのつどの場面に、それを「極限まで追いつめ」る探求が、『箱男』を読むことに受け渡されると考えられる。(「書齋にたずねて」という折込付録を読み、「憎悪感」という言葉に出会う読者にとって、『箱男』から頻繁に引用される「見ることには愛があるが、見られることには憎悪がある」という言葉は物語内に留まらない。すなわち、「都市の否定」を行使する抽象的次元(「国家」への「憎悪感」としてこの言葉で読むとき、この感情は、読者の「帰属」をミクロの政治的次元において問う道へと開かれているからである。

「書齋にたずねて」の言葉は、確かに作品としての『箱男』なる作品から独立した作者の言葉(インタビューという間接的な形式の)である。それゆえ本稿でも、それを『箱男』を外から指示する類のように扱ってきた。だが、それは『燃えつきた地図』の付録「燃えつきた地図」をめぐって」と比べても、読者に対する役割が

異なる。同じ「ノート」を扱う二つの小説は、語り手と「ノート」を類に包括されるか、類を拒否するかどうかによって、「ノート」への様々な作業（挿入、貼付、注等）を物語世界からはみ出させる可能性の有無も示唆するからである。

『箱男』と名指された書物のページに折り込まれた一つの紙片として、読者自身の手元にあるこの紙片が、「目で読まれるだけ」のオブジェ的次元を胚胎したものだとしたら、作者もまた類ではなく名と扱うような「都市的なもの」の「可能の展開」が含まれるといえないだろうか。読者の知覚次元を組み込むことによって、作者の書く原稿用紙から離れ、印刷文字と化し、校正され、出版されて初めて、読者の目前に広がることになるこの紙片の文字列は、『箱男』〈の〉作者を『箱男』〈と〉作者に転換する契機として、差し挟まれているからである。

ここにおいて、『箱男』後半を読む準備が整ったように思われる。

注

- (1) 蘆田「箱●論―「移動空間」箱」の人間学／桜がサクラになる時（遊卵船）二〇〇四・六 参照。なお、この他にも「国家からの失踪」（日本図書新聞 一九六七・十一・二〇）、「自作の映画『時の崖』に自信満々」（東京新聞 一九七一・三）が、創作過程を窺わせる作者自身の言葉としてあり、完成後も「わが作品を語る」（『青春と読書』二十六号 聞き手・武田勝彦 一九七三・九 集英社）や『箱男』を完成した安部公房氏「共同通信 一九七三・四・六 配信」での解説的な言及がある。また二つの予告編（『箱

男 予告編 そのⅠ―周辺飛行13』『波』一九七二・十一月号、『箱男 予告編 そのⅡ―周辺飛行14』同十二月号）が完成前の時期に書かれているが、今回は『箱男』という書物の折込付録という特徴から「〈書齋にたずねて〉」に注目した。

- (2) 拙論「書物の「帰属」を変える―安部公房『箱男』の構成における「ノート」の役割―」（工学院大学研究論叢 第五〇―一―号 二〇一三・一〇）参照。

- (3) 中山康雄は、大学という類を図書館や運動場の個物と並列的に考える過ちを示す逸話に対して、諸部分を見た人はすでに類の一部を見ていたのであり、類と個物を別と考えること自体が誤りであるというギルバート・ライルの解釈を紹介している（第5章「事実の諸相」「現代唯名論の構築―歴史の哲学への展開―」二〇〇九・七 春秋社）参照。

- (4) 「安部公房『箱入り男のジレンマ』」（『現代の眼』一九七三年一〇月号現代評論社）参照。

- (5) 「都市・都市的なもの・および都市計画についてのテーゼ」（『都市への権利』森本和夫訳 二〇一・九 ちくま学芸文庫 初訳は同じ訳者らによる一九六九・七 筑摩叢書。原書Le Droit à la ville: edition anthropos. 1968）参照。なお、空間の生産に関するルフェーブルのその後の概念構築については、次回の稿において参照する予定である。

- (6) 「内なる辺境」（『中央公論』一九六八・十一月十二月号）参照。

- (7) 苅部直「窓から覗く眼」では、両者の「都市」描写の観点から、『箱男』においては「燃えつきた地図」では、小説中に描かれた都市が全体として漂わせる迷路の印象を、小説の形式に転写したような趣向」と対比している（『安部公房の都市』二〇一・二 講談社 所収）。

- (8) ウィリアム・カリー「仮面―コミュニケーションの壁 安部公房『燃えつきた地図』」（『疎外の構図―安部公房・ベケット・カフカの小説―』安西徹雄訳 一九七五・六 新潮社）、徐洪「燃えつきた地図」における反復表現（『近代文学試論』 広島大学近代文学会 二〇〇四・十二）参照。

- (9) 拙論「そっくりな仮説の住む時空―安部公房『人間そっくり』とSFの論理に関する覚書―」（『工学院大学論叢』四六一―号 二〇〇八・一〇）参照。

- (10) 書物をその構成から分類したジェラール・ジュネット『スイユ』(和泉涼一 訳 二〇〇一・二 水声社) ならば、「(書齋にたずねて)」と「作者のこ とば」は、本文以外のテクストとして書物に書かれた「パラテクスト」に 当たるだろう。だが、「箱男」にはそのような区別が取り去られ、「目に読 まれるだけ」の極限が、組み込まれているように思われる。それは安部に よって「匿名の夢」と呼ばれるが、「小説を生む発想」では、それは「デ モクラシー」とされ、「国家というもの」に対置されていた。
- (11) ド・デュープ「色とその名」(『マルセル・デュシャン 絵画的唯名論をめぐって』鎌田博夫訳 二〇〇一・一〇 政法大学出版局) では、この極限 の主張を「唯名論的弁証法」と名付けている。
- (12) グッドマン『世界制作の方法』(菅野盾樹訳 二〇〇八・二 ちくま学芸 文庫) の第6章「事実の作製」(p.172-174) 参照。なお、中山康雄 によれば、唯名論的で多元的な言語論では「使用される言語体系は意味を なすものでなくてはならず、何らかの機能をはたすものでなくてはなら ない」という(中山前掲書 第4章「多元的言語論と物理主義」p.110参 照)。
- (13) グッドマン「帰納法の新たな謎」(「事実・虚構・予言」兩宮民雄訳 勁草 書房 一九八七・五) 参照。

(ながの ひろし 本学非常勤講師)