

書物の「帰属」を変える（V）

——安部公房『箱男』を二度以上読むということ——

永野宏志

『箱男』（一九七三・三 書き下ろし 新潮社刊）の検討が常に失敗から出発するのは、従来の読みの習慣に挑戦するいくつかの問いをこの作品が読者に突きつけるからであろう。前稿ではそれらを、文字と意味の直接性に抵抗する間接性、諸断片を全体化し一貫した物語の時空に収めようとする全体性に抗う部分性、そして、読者が物語の外に安住することに挑戦する放浪性に関する問いとして提示した^①。その際、最後の「ノート」から「落書き」へ、そしてさらに「余白」を経て「迷路」へと虚構内の設定が急激に移動する場面を検討し、『箱男』の物語内で設定された「都市」と安部公房が折込付録「〈書斎にたずねて〉」で主張する「都市的なもの」を区別し、後者の「自由な」「展開可能性」を、理念としての徹底した移動性として仮設した。

だが、直接性／間接性、全体／部分、定住／放浪という対立の一方にこれらの問いが留まるなら、対立するもう一方の項の影でしかないのも確かである。『箱男』なる作品の特性にこれらの問いを従

属させないためには、「都市的なもの」の「展開可能性^②」を移動性それ自体として設定し、『箱男』の読者が設定する虚構内の「ノート」や実際世界で手にしている書物という領土間の移動に焦点を当てなくてはならない。なぜなら『箱男』には、「ノート」や書物という物質性を想定する読者の習慣に抗うように、その冒頭に単に「記録」と記されている部分が存在するからである。その後で「ノート」という「安全装置」が記される《安全装置を とりあえず》の断片からは、「記録」にその物質性が一定期間与えられるのだが、最後の件のめまぐるしい移動の場面に至って、「ノート」設定への信頼が裏切られる際に際立つのは、この記述がいったい何の素材な書かれてあるのかという「記録」そのものへの問いなのだ。

この移動的性質そのものが『箱男』の本質として是認されるなら、今進行しつつあるこの検討もその例に漏れないという事実も受け入れなくてはならない。というのも、その当初から『箱男』という書物を基準に、他の版との写真図版の異同や挿入ページの相違に言及

する際に、この検討が想定したのは初版『箱男』であり、ここでは文庫版や全集版には挿入されない折込付録（「書齋にたずねて」）が差し挟まれていることが前提となるゆえに、一つのヴァージョンに関する分析に留まることを『箱男』他のヴァージョンによって要請されるからだ。それゆえ、折込付録の言葉である「都市的なもの」を移動性自体として設定するこの検討自身も、初版のヴァージョンのそれに留まる。もしも「記録」の非物質性が「ノート」から書物への移動においてこの付録にも及ぶなら、他の版の『箱男』にこの付録が付属していない場合はどうなるのか。さらに、電子版を想定可能なら、つまり「記録」もふくめて「ノート」や書物も別の物質性を帯び、読者が日常向き合うモニター画面に浮遊することになるそう遠くない未来を考えれば、なおさらこの検討は限定されることを強調しなくてはならないだろう。

この検討の最終部に当たる本稿では、『箱男』の「ノート」という虚構設定や書物としての物質性から逃れ続ける運動としての「自由」な「展開可能性」をめぐる、写真に代表される平面を読むことと文字に代表される線的な読むことの区別から考察を進めることになる。その際、初版に差し挟まれた折込付録は、『箱男』の他の版と区別するひとつのヴァージョン内に留まりつつも「都市的なもの」の脱領土的な移動性として、付録のない文庫版や全集版に別の読みを促す契機となるだろう。

一 二度以上読むための「ノート」

『箱男』について言及した作者は、「小説」に「参加」するために「二回」読むことを読者に勧めている。

二回読んでもらうとわかると思うのですが、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てみました。つまり作者にとつて一人称のタッチでは手法的に限界があるし、三人称では勝手すぎて作品の信用が薄れる危険がある。そこで両方を自由に操る方法はないかと考えた結果で、読者にとつては小説への参加という魅力が生まれるんじゃないか……（『箱男』を完成した安部公房氏）一九七三・四・六 共同通信

この言葉に沿って二度読んでみると「ノート」と「記録」の些細な違いに気づくように思われる。確かに、この物語を「ノート」に書かれているという虚構設定で一貫しようとするなら、登場する記述者以外の多数の記述者の存在とどこからでも書き込めるという「ノート」の空間的広がりを受け入れなくてはならない。にもかかわらず「これはノートである」という読者の判断は「字体」等の識別が活字印刷された書物のページに阻まれ、よくても推測に留まるという点は以前にも指摘した³⁾。一方、最後の場面の虚構設定のめまぐるしい移動を知った後で、二度目の読みにおいて問題となるのは、『箱男』冒頭に登場する「記録」という言葉と「ノート」という虚構設定を同一と見なすことに疑問を持たざるを得ないという点⁴⁾があらたに加わるという点である。

一般にノートは記述として読まれうるが、読者はそれを外延指示する文字でできた単語、句、文節等で読まれる意味の分節性に従わなくてはならない。一方、『箱男』における「ノート」という虚構設定は、それらが分節的に指示する物語世界を体験することだけに読者を留まらせることはない。この設定は自身の広がりや指示するゆえに、文字以外に文書や写真を貼付する余白を読者に意識させるからである。すなわち、物語世界の直線的时间とは別に、何度も読み返せる繰り返し読みの可能性がこの設定には含まれるのである。

二度目の読みにおいて、書物のページ番号に従って読むと、さらにその性質が強まるように思われる。なぜなら、件の「記録」という言葉が書かれた《ぼくの場合》の前に、切り取られたネガフィルムと新聞のレイアウトに似せた《上野の浮浪者一掃／けさ取り締り百八十人逮捕》という記述が存在するからだ。前者は書物のページにコピーされたようなフィルムの物質感を連想させる陰影と肌理を持つ一方で、後者では新聞の紙質は抹消され、ただレイアウトと文体から新聞記事との類似性を連想させるにすぎない。「記録」という言葉が出てくるすぐ手前の物質性を強調するネガフィルムの貼付したであろう紙面の広がりや、新聞記事のレイアウトのみを模倣した同様の広がりやを眺めてから、《ぼくの場合》のページを再読する読者は、「これは箱男についての記録である」という言葉に、それが「ノート」に書かれてあるという判断はどこから可能だったのか、と一度読んだ『箱男』のページをめくり、《安全装置を とりあえず》に「ノート」という言葉があるのを確認するだろう。

このように、書物のページに従うと、ネガフィルムから《箱の製法》、《たとえばAの場合》まではどんな素材に「記録」されているのか、という疑問が浮上するだろう。つまり、「記録」を「ノート」と見なす読者の実際世界での投射に依存しないような、より精緻さを増すだろう二度目の読みにおいては、「ノート」という言葉が出現する以前のページに、書物を読む実際世界の慣習が介入していたという点が意識化されるなら、この慣習に従ってネガフィルムや新聞記事風の記述を貼付されたものと見なし、書物と「ノート」設定を混同する読みが批判的に強調されることになる。それゆえ、これまでの諸研究の誠実な読みが、「ノート」という虚構設定を書物と一致させようと努力しながら、隘路に入り込んできた諸事態を考慮に入れれば、「ノート」はやはり「安全装置」でしかなく、『箱男』にはその解除可能性が潜在しており、それによって書物を読むこと自体に問いが向けられているという点を考えなくてはならないことになるだろう。

ここまでの議論は、『箱男』における「ノート」が抱える難問を『箱男』の最後の場面を経て冒頭に戻った時に、虚構設定としての「ノート」を想像しながら書物を手に持つ実際世界の読者の存在を設定することによって可能となっていた。このような読者に対して、書物のページに記された「記録」が、その後記される「ノート」の範囲に含まれるかどうか問われるとき、この問いは、「ノート」は『箱男』内の言葉でできているのであり、書物は読者の実際世界に物質として存在するにもかかわらず、それらを同列と見なし

続けてきた読者の混同を明らかにする。読者にとって「ノート」は、実際世界の物質としてのノートを投射した非物質であり、物質である書物ではない。言葉の意味としての「ノート」と今ここにある書物を混同させるものは虚構の次元である。そして、『箱男』が当の虚構次元において両者の区別を読者に求めるのだとしたら、さらに問いを進める必要がある。すなわち、言葉で作られた「ノート」と言葉が書かれてあるこの書物との違いはどのようなものなのか。

虚構は、非物質の「ノート」と今ここにあるこの書物という物質を読み始める曖昧な瞬間に読者を出会わせながら、後者を後退させ、前者を脳内に広げて、物語世界を前景化する移動性の性質を使用する。しかしこの性質はまだ一方向的で限定的だろう。なぜなら、『箱男』での「ノート」という虚構はむしろ双方向的な移動性によって、一方向的移動に習慣づけられた読者を困惑させるからである。しかし『箱男』はそれだけに留まらない。もしそれだけなら、物語を読み終わる時には、書物に戻るというもう一方の方向性を、その途中で何度か体験させるだけにすぎなくなるからだ。それゆえ、最後に位置する《……………》の終末の場面において、「ノート」↓「落書き」↓「余白」↓「迷路」へと転換する虚構設定自体の急速な移動が、言いかえれば、虚構から移動性自身をその性質に留まらせない脱領土化の力を使用する場面が重要となる。ここから再び冒頭に戻るならば、「これは箱男についての記録である」という言明の一部でありその全体を成す「記録」の脱領土性がなおさら際立つことになるだろう。

このように、『箱男』を二度読むということは、認識や実在の優位性に疑問を差し挟むといえる。言いかえれば、言葉の意味としての「ノート」と読者が手にするこの書物の区別は虚構と現実という二項に収まることなく、むしろ現実こそが虚構と同様に諸部分によって構築され、全体に決して届かない一つの解釈に留まる可能性を示唆するのである。『箱男』は、虚構の本質的な諸部分性を読者に示すだけに留まらないのだ。

二 物語世界の分節性と「ノート」の広がり

ここで、ある断片に二度目の読みを試みたい。拙論の最初の稿において、最も諸部分から全体を構成しやすい例として《書いてはよくと書かれている多くの不機嫌な関係をめぐって》での看護婦の脱衣の場面と裸体の記述を挙げたが、その際、肉体の諸部分を一つの裸体として全体化可能なのは、読者が習慣的に行使する投射の働きによってだった⁴。だが、投射が、そこに書かれた彼女の服と体の諸部分を精密につなぎ合わせる働きではなく、実際世界の過去の記憶を二重写しするそれであるとするなら、この場合の部分の全体化の作業も投射する読者の過去に獲得した知識や経験データから構成され、諸部分それ自体から全体が再構成されるのではない、という点が強調されているようにも読める。ここから以下の場面を読み直すと、語り手である〈ぼく〉が過去に獲得した自身の知識を投射し、暗闇の中で〈彼女〉の「腰のくびれめ」を見ながら「連想」し

ていることが比喩的に表現されている点を確認できる。

彼女は小さくまるめた唇の先で、短く笑い、ボタンを外し終えたブラウスの裾をスカートから引き出すと、脱ぐ動作をそのまま指先にすべらせて、つまんだブラウスを診察ベッドの端に投げ掛けた。よじった腰のくびれめに、数本の細い髷がよった。とくに瘦せて見えるわけでもないのに、皮下脂肪の層は薄そうだ。何かを連想させる、なんだろう。そうだ、レンズを拭くためのあの小羊の揉み皮の感触だ。

《書いてあるごとく 書かれているごとく》

不機嫌な関係をめぐって》

《彼女》の顔がもし詳細に記述されていても、写真のような再現映像とはならないように、暗闇の中の脱衣する行為は諸部分の連鎖であり、「唇の先」から「ボタンを外し終えたブラウスの裾」までの距離は読者の投射によって補う必要がある。さらにいえば、「唇の先」がすでに目や鼻の投射を経て顔というカテゴリーに属しているという知識がなければ、それは浮遊する断片に留まるだろう。「ノート」に書かれてあるという設定ゆえに、『箱男』ではこのような虚構の曖昧的部分性が際立つのだ。トーマス・パヴェルはこれをお「フィクション」の「隙間」(“gaps”)と呼び、有限なテクストにおける必然的不完全さを強調しているが、ピーター・メンデルサントは概括的に、虚構を「提喩」的性質を持つ領域として定義している。「手が足りない」という場合に全体Ⅱ人(上位概念)を部分Ⅱ手(下位概念)で表現するような全体(人)と部分(手)の両カテゴリー

の序列が固定されて可能な「提喩」こそが投射によって補うべき虚構の部分性だというのだ。メンデルサントによれば、トルストイのアンナ・カレーニナに与えたその容貌や行動の情報、例えばその「ふくよかさ」や髪についての描写や振る舞いからは再現できない彼女の全体像は、部分から全体を想像させる虚構においては作者もすべてを伝えるわけではないし、読者もはつきりとイメージするわけではない⁽⁵⁾という。

この場合の言語が、語が意味を一方的に正確に示すという写実的な使用を前提としている点に注意したい。というのもこの前提によって、むしろ虚構の「隙間」にせよ「提喩」的性質にせよ、写実的な稠密な画像と比較してその部分性が強調されるからだ。

一方で、「提喩」的な序列関係からなる言語という前提から見れば、前出の引用はややそれを破るような部分が付加されているように見える。「腰のくびれめ」のよじれでできた「数本の細い髷」は「皮下脂肪の層」を連想させるに留まらず、「レンズを拭くためのあの小羊の揉み皮の感触」に跳躍し、視覚の触覚への移行とともに、カメラマンの経歴を持つとされる(「ぼく」が過去に修得した知識が投射されることも示唆する。この引用での投射では、身体の諸部分は身体という全体への方向性を失い、「腰のくびれめ」という人間のカテゴリーに属する視覚情報が裸体に向かわず、レンズという無機物と動物カテゴリーを媒介し、加工された「小羊の皮」という物の触覚情報に逸脱していくのである。

ここで注目したいのは、性的表現によく見受けられる視覚から触

覚への跳躍という傾向を利用して諸部分が諸部分に留まろうとし、さらに人間から物へと向かう逸脱の力である。諸部分は序列化せずさらに別のカテゴリーへ跳躍する力を秘めていることを、この引用部分は示している。確かに、この章冒頭にはすでに読者の投射を先回りするような諸部分の三種の性的な投射のヴァージョンが挙げられているのである。

四つん這いになった裸の彼女。胴と、上腿と、上膊で作られた逆三角形。ほくの眼球に焼き付けられ、どこを見ても、視界の向う側につねに投影されている肉色の透かし彫り。全体の毛穴がいつせいに口を開いて、だらりと舌を出している。吐き気がする。異常緊張。空気の不足だ。寝不足のせいでもある。(同右)

冒頭は「四つん這いになった裸の彼女」という女の「裸体」全体を曖昧に指示する文から始まり、それを受けて「裸の彼女」の諸部分から全体を表現する三つの文が連なる。まず幾何学的抽象化によって彼女の三つの身体部分を三角形の各頂点として固定し（「胴と、上腿と、上膊で作られた逆三角形」）、裸体は対象ではない「眼球に焼き付けられ」た「投影」として、全体への欲望を「肉色の透かし彫り」という比喻で要約し（「視界の向う側につねに投影されている肉色の透かし彫り」）、そしてさらに一つの部分を裸体全体に敷き詰めるように欲望を過剰にパロディ化する（「全体の毛穴がいつせいに口を開いて、だらりと舌を出している」）。これら三つの文の連続は、抽象次元（三角形）から具体物の次元（舌）へと全体への投射を経巡らせ、投射の欲望をことさら際立たせながら「吐き

気がする」「異常緊張」として、格下げ的にこの欲望を露出させている。すると、前半で「裸体の彼女」の諸部分を連続的に描き、後半で「ノート」自体を数値化してその物質的量の不可測性をあらわにする《書いてあるごとくと書かれているごとくとの不機嫌な関係をめぐって》と題された長大な文字断片そのものが、『箱男』と名指される諸断片の集合を一つの全体として読もうとする読者の欲望を批判的に要約しているとも読めるのである。

このように、二度読むと『箱男』が示唆する虚構の性質が明確になる。単純に言えば、それは意味情報でできた分節的な記述であるということだ。それゆえ、虚構はまず非連続的に点在し、読者はそれに過去の知識データを投射して、実際世界から物語世界へ移行するのであり、言語記号でできた虚構と物語がそれ自体で実際世界との対応関係を作るわけではない。では、「ノート」という言葉でできた虚構設定によって、断片の集まりとして読者に意識させ、諸部分の多数多様な可能性に開くように差し向けるのは何だろうか。この論理的な因果関係の推論を推移の時間によって混同する読者の素朴な実在論を、物語の入口であるはずの虚構次元によって多数化することを可能にするのは何か。

八角聡仁は写真の知覚を対立させ、「有用なものだけを、意味のあるものだけを取り出」す人間の知覚と「一切を無差別、無関心に見てしまう」写真の知覚を区別して『箱男』に挿入された写真の「異化」効果に言及していたが、写真以外の記述をも、『箱男』では、写真のように「無差別、無関心」に眺める反物語的な読みが可能な

ではないだろうか。なぜなら、諸部分を諸部分として存在するままにする広がり想像するように読者に要求する『箱男』の「ノート」設定は、その広がり物質性を、虚構における言語記号の「提喻」的性質に依拠しながら、不特定多数の関与者に開き、書き込みや貼付や挿入の場を提供する一方、ネガフィルムや写真の貼付に見られるように、自らの設定範囲からはみ出し、今手に持っている書物のページの広がり指示する可能性に読者の注意を向けさせてきたからである。

三 写真とキャプション

では、二度読むことに関して、ネガフィルムと他の八枚の写真の違いはどこにあるのか。冒頭のネガフィルムの断片については、その説明の当否はどうあれ、『安全装置を とりあえず』で「ノート」設定が表明された直後の《表紙に貼付した証拠写真についての二、三の補足》において言及されていた。その際、この断片は、「ノート」の「表紙」に「貼付」されていると明示され、最初の《ほくの場合》での「記録」もまた、「ノート」に含まれる例として読者を説得する役を果していた。ネガフィルムは、他の断片での文字による言及によって、「ノート」という虚構範囲をその冒頭に広げるだけでなく、「証拠写真」として自らを指示する。では、『箱男』にある他の八枚の写真はネガフィルムと同様に「ノート」の範囲内にあるのだろうか。もしそうなら文字によって記述された諸断片が描く物語世界の舞台となる

空間の一部を成していると判断する理由はどこにあるのか。

この二つの問いのうち、まず第二の問いから検討したい。というのも、『箱男』の八枚の写真が物語世界の舞台となる都市の部分なら、どうやって読者はその全体を知ることか、という件の虚構の本質に関わる問いが生じるからである。この点について、本論の最初の稿では、清塚邦彦の写真と虚構の関係をめぐる考察を参照し、ネガフィルム自体そのものを今現在見ている「知覚経験」と過去に撮られた「証拠写真」として「見ているかのように想像」する「虚構意識」とのズレを引き起こす事例として取り上げた。言いかえれば、読む行為という観点から、前者と後者の時間的な「せめぎ合い」に注目することで虚構次元と実世界の混同に焦点を当てることが可能となった。というのも、この「せめぎ合い」は、読者が読んでいる最中で手にしている書物と「ノート」という虚構設定に区別する契機となり、物語世界へ向う読者の欲望をあらわにするからである。しかし、八枚の写真は、各々がそのページの両脇に位置する文字でできた諸断片での言及はなく、下のキャプション風の文字断片とともに一ページの広がり収まっている。それゆえ、二度目の読みでは、写真とキャプション風の文との間に新たな「せめぎ合い」を移すことができるように思われる。

これら八枚の写真についても、読者の日常の習慣の投射を当てれば、各写真の下に書かれた数行の文によって「ノート」に貼付された写真であると見なすことは可能だ。しかし、いったん虚構の「ノート」に貼付されたと捉え、物語を構成する情報としてこれら

の写真を眺めると、そこにはネガフィルムの際には目立たなかった新たな読みみの「せめぎ合い」の存在が確認できる。なぜなら、「ノート」の書き手によって書かれた世界以外の情報がそこに写っているとも解釈できるからだ。

写真は前半に四枚、後半に四枚の二グループに分かれているが、グループ化する基準や特徴は特になさそうである。前半は、宝くじ売り場の前に立つ男の後ろ姿、「DAYS」³²と表記された貨物列車の部分、病院内の頭蓋骨の骨格が書かれた張り紙、車椅子に乗った子供とその家族らしき人々が、文字で書かれた断片の終わりと次の断片の始まりの間にある。後半の四枚は、凸面のカーブミラーに映った三角屋根の家、男子用公衆トイレ、自転車一杯の荷物を引く男性、廃車となったトラック等が積まれた場所の写真が一つの断片の途中に挿入されたように存在する。

これらの写真は、貼付行為のみで文字を書かない関与者の存在を想像できるほど他の文字テキストから独立している。また写真下のキャプション風の文も〈ほく〉以下予想可能な複数の記述者の中から見出せると断定できる証拠は見当たらない。確かに、病院に関わる頭蓋骨の張り紙が物語世界に出てくる病院に該当する可能性はあるが、それを特定可能な情報はキャプション風の文にも病院を描写している文字テキストにもないのである。さらにそれら写真は、記述者が記述していない彼らの生活世界なのか、記述者以外に単に貼付した不特定の人物が存在するのか、さらには、彼ら不特定の記述者または貼付者が〈ほく〉のいう「地方都市」の居住者なのかもわからない。

にもかかわらず、読者がこれらの写真を物語世界を映した窓あるいは箱男の箱に空けた穴からの視野として認識するのはなぜだろうか。

もちろん『箱男』を読みつつある読者が、虚構の「ノート」に貼付された写真として物語世界の一部または記述者の視野として判断する確率が高い。だが、ここで問題なのは、文字と写真の違いである。文字において、一字一字をリテラルに読むことだけでは物語世界の描写は構成されない。意味情報を構成する論理、文法、修辞を経た語や文として捉えることなしに物語世界には到達できない。だが、写真はその平面自身の提示によって世界そのものの提示のように見える。この違いについて、写真も含めた「テクノ画像」³³の性質を考察したヴィレム・フルツサーは以下のように述べている。

テクノ画像で指示されているように思われる世界はその原因であるように見え、その画像そのものがそれを指し示すものと直接結びついている因果の連鎖の最終項であるように思われるのである。世界は、太陽の光とその他のさまざまな光線を反射し、それが光学的、科学的、そして機械的な装置を媒介して光を感じる物質の表面に定着され、その結果、テクノ画像が産み出されます。そうして産み出された機械的画像は、それが指し示すものと同じ現実のレベルであるように見えます。すると、機械的画像は、解読されなければならない記号(シンボル)としてではなく、世界を、間接的にはあれ、それを介して読みとくことができる徴候(シンプトム)であるように思われるのです。

〔「テクノ画像」『写真の哲学のために』所収〕

フルツサーの言葉を参照すると写真は、虚構の部分性を全体化しようとする欲望に対して、文字のように間接的に意味を指示するのではなく、直接その表面に映し出しながら投射の欲望をはぐらかし、その「直接結びついている因果の連鎖の最終項」として振る舞い、言葉でできた物語世界の曖昧さを補うと同時に、その曖昧さそのものをむき出しにするといえる。八枚の写真について、その下の文によって描かれる物語世界上の都市のどの空間を指示しているかを考えてみれば、その曖昧さがむしろ際立つことがわかるだろう。ここから、前半の四枚の中から、貨物列車の写真とその下のキャプション風の説明との関係を取り上げてみたい。

この貨物列車の貨車番号を写した写真とその下の文では、確かに両者の連携によって物語世界の一部のようにも見える。だが、この写真がそのように見えるのは、写真自体の情報より、下の文の説明に「箱男」という語があるからではないだろうか。

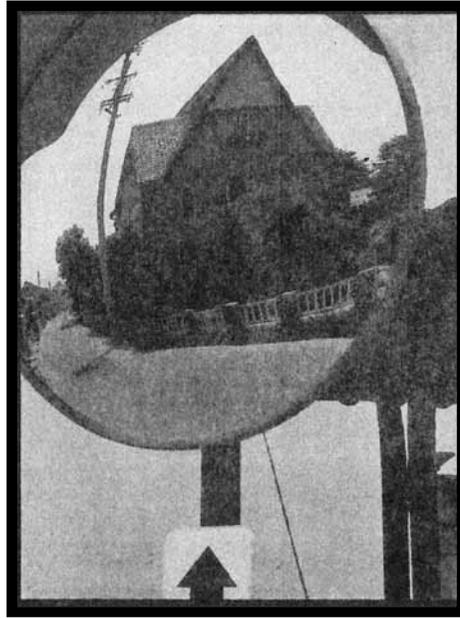


その日最後の貨物列車が、機関区の支線から本線へと、外側に大きく傾き、ポイントを鳴らしながら発車して行った後、後尾の赤いランプをぼんやり見送っていた操車掛は、線路の上にダンボールの紙箱が落ちているのを見つけて、首を傾げた。箱が歩き出した。

写真下には、「その日最後の貨物列車が、機関区の支線から本線へと、外側に大きく傾き、ポイントを鳴らしながら発車して行ったあと、後尾の赤いランプをぼんやり見送っていた操車掛は、線路上にダンボールの紙箱が落ちているのを見つけて首を傾げた。／箱が歩き出した」という二つの文があり、二つ目の「箱が歩き出した」という短い一文によって、箱男に関する他の諸断片と同じ物語世界の一部と判断することは容易だろう。この写真は下の文を補うように見える。だが、この写真の撮影者または貼付者が右の断片の記述者と同一人物のもものと特定することは「ノート」という平面の性格上難しい。例えば、非常に些細なことだが、「その日の最後の貨物列車」がもし夕方以降に発車したなら、暗がりでもフラッシュを使用したのか、ASA感度の良いフィルムを使ったのか、露出はどうなのか等と思うほど車両番号がはっきり写っており、さらに箱男になった（ぼく）の視野と見なすには、彼が《箱の製法》で記した横長の長方形の窓ではなく、正方形に切り取られているという情報も、写真は読者に与えうる。

このような些細な疑いが生まれるのは、写真の下の言葉が物語世界に密接であると考えるゆえに、世界を直接提示するように振る舞う写真の性質が、意味情報で充滿した曖昧な虚構次元をことさらに明示するからではないか。二度読むことを行使する場合、物語世界の補足と思われた写真のページは、物語世界を精緻かつ明確に指示すると期待されるがゆえに、逆に、言葉でできた物語世界の曖昧性と断片性を露呈させるように思われるのだ。

もう一枚、今度は後半の四枚の中から次の写真を問題にするのは、写真とその下の言葉の関係が貨物列車の写真とその下の言葉との関係と比較して曖昧だけでなく、写真も言葉もこの物語世界の一部であると判断することがさらに難しいからである。



小さなものを見つめていると、生きていてもいいと思う。
雨のしずく……濡れてちぢんだ革の手袋……
大きすぎるものを眺めていると、死んでしまいたくなる。
国会議事堂とか、世界地図とか……

写真下には「小さなものを見つめていると、生きていてもいいと思う。／雨のしずく……濡れてちぢんだ革の手袋……」と、大きすぎるものを眺めていると、死んでしまいたくなる。／国会議事堂とか、世界地図とか……」とあり、かろうじてだが「見つめている」という行為がこの途切れ途切れの二つの文と写真の共通項として見いだされる。一方、物語世界のそれは箱を被った世界から見た小さいものへの視線と考えることが可能でも、写真のほうは人間の身長以上の高さに設置されているだろうカーブミラーに近い

づいて撮影されたような高さを思わせる。この写真は、下の言葉にある路上の小さなものを見つめる視野に反しているように見えるだけでなく、物語世界の一部と解釈しても、この写真が箱の中から撮られたのか、箱を被ったまま背伸びして撮られたのかは不明であり、箱を被っていないか、または箱男でない可能性すらも想像させる情報が与えられるのは確かである。「ノート」にこの写真を貼付した人物は、下のキャプション風の文を書いた人物と同じなのか、その人物は他の写真の撮影者またはその下の言葉の記述者なのかを判断する痕跡もここには見当たらない。

写真という「画像」は「その上を眼が動き回り何度も繰り返す出発点に回帰できる平面」であるとするフルツサーは、写真に組み込まれた「同じものの永遠回帰」する性質が「もはやいかなるものも繰り返されることなく、すべてのものが原因を持ち、結果をもたらずという直線的な歴史的文脈の中に存在していない」とし、その「脱歴史」的時間を強調している。⁹⁾ この写真を眺める脱歴史の平面性が『箱男』を二度読むことにおける経験に参照可能なら、これら八枚の写真は、単に物語世界の一部として捉えられるべきではなく、むしろ『箱男』自身の反物語的な本質を例示していると考えることが可能だろう。すると、《表紙に貼付した証拠写真についての二、三の補足》という断片において「証拠写真」と名指されていたネガフィルムもまた、冒頭に戻って二度読むとき、「証拠写真」が指示する意味情報とは異なる写真自身の情報を読者に与え、読者に投射の欲望からはみ出る剰余をネガフィルムの広がりによって提示

している、という捉え直しも可能となる。

こうして、『箱男』を二度読むことにおいて、写真と文字のメディアミックスされた八枚の紙片の広がりにおいて起こっていることは、物語世界の補完ではないということが理解できる。この読みは、フルツサーの区別によれば「徴候(シンプトム)」としての写真と「記号(シンボル)」としての文字の情報「せめぎ合い」を際立たせる。その際、虚構次元の「ノート」は自ら平面という性質を行使して、物語世界を補完しようとする読者の投射の欲望を逆用しながら、文字が方向づける意味世界が写真に比べて穴だらけであることをあらわにするだけでなく、その穴を埋めて直線的时间に全体化しようとする読者の投射の欲望を「繰り返し出発点に回帰」させる契機となるのである。

箱男が覗く視野を写真のフレームのように指示する物語世界が「ノート」に書かれているという虚構設定の基点となるモデルは、線的な文字の読みから成る意味情報から写真におけるような何度も走査を繰り返す平面での読みに移行させるこの八枚の写真のページに見出すことができる。すると、この「せめぎ合い」は、異なるメディア間における「自由」な「展開可能性」となりうるだろう。なぜなら、箱男の視野を言葉で表現することと写真で提示することを一致させようとするほどに、この「せめぎ合い」は、言葉でできた虚構の曖昧な「余白」をそのつど指示し、全体化しようとする読者が投射する諸断片の外に細部の情報の可能性を匂わせ、箱の中の「落書き」から「迷路」へと展開する力を行使し続けるからである。

四 ヴァージョンとしての世界

ここから、「脱歴史」的にその広がりを読むように促す八枚の写真が、「ノート」に貼付されていると仮定するほど、その広がりが読者の今手にする書物のページとどのように異なるのかという点をめぐる前出の第一の問いに着手が可能となるだろう。なぜなら、写真は何度でも読みうる平面として読者の目前に広がっているからだ。すなわち、この平面は物語世界の一部として示しながら、自己自身を世界それ自身の例として指示するからである。つまりこれはフィクション世界の一部だが、読者の世界に広がる平面と同様に「脱歴史」的な読みの契機として自己を提示するのである。

本論の最初の稿ではこの平面の二重の指示を例示と呼んだが、その際、文字で書かれた諸断片を「本文」として一括して扱った⁽¹⁾。しかし、二度読むことは、写真が提示する認識と解釈の優先順位をめぐる問いを導出するように見える。すなわち、写真は世界への窓なのか、あるいは欲望の鏡なのか。最初の稿で導出される問いは、以下のようなものだった。『箱男』にある八枚の写真は、虚構の「ノート」上に貼付されているのか、それとも今読者が実際世界において自ら手にしている書物のページに印刷されているのか。しかし、二度読むことは、「ノート」と書物を判断する基準はどこに存するか、そして最終的にはそれが広がりの上の白黒の濃淡の広がりではなく、写真であると判断する基準はどこにあるのか、という点に問いを移行させる。そしてこの移行において、読者の実際世界の認識

の地位が問われるだけでなく、「知覚経験」の中での投射の欲望が作り出す虚構が見いだされるだろう。というのも、このとき事実を写すメディアとして認識を保証するはずの写真は、他の諸解釈の中での一つの権威ある解釈として、読者をヴァージョンとしての諸世界の制作に参加させるからである。

写真が世界自身の例示として自らを差し出す場面、つまり書物のページの広がりとして『箱男』の諸ヴァージョンにおける写真の配置を確認すると、版によってその配置が異なり、文字断片への挿入箇所が異なることで、虚構次元の「ノート」にもヴァージョンがあるのではないかという疑念を起す余地を作るように見える。以前この作品の写真の位置について言及した中で、特に『箱男』単独で刊行された初版（一九七三・三）、新装版（一九八七・七）、文庫版とその改版（一九八二・一〇、二〇〇五・五）の比較に限るなら、八枚の写真は四枚ずつ二グループに分類される点は同じだが、文庫版の改版では文字フォントが大きくなり、他の三つと同じ位置にな点を確認した。ここで「ノート」という虚構設定に移れば、記述者の「字体」も字の色も正確に判定できない『箱男』読者にとって問題なのは、この写真ページの「ノート」での移動可能性であるように思われる。

実際世界で見逃しがちなこの些細な位置の違いは、虚構の「ノート」では、写真を貼付するページによって別の「ノート」と見なしうる要因になりうる。というのも、フルツサーの言葉を繰り返すなら、写真は「指し示す現実レベルであるように」見せる画像であり、

その広がりには視線をさまよわせながら「直線的」な時間で統御できなくさせる「永遠回帰」の平面であり、それゆえ、写真は何度も読まれるべき「徴候（シンptom）」なのである。一方、書物における写真はそれが実際世界の例示であることによって、読者の投射は「ノート」に添付された写真として扱うことが可能になり、物語世界の都市の一部と見なされる資格を得ることができる。しかし、この考えを虚構次元にそのまま持ち込むと、それらの配置が違えば別ヴァージョンの「ノート」もありうるという考えも拒否できなくなる。『箱男』を読者にとっての写真は、物語世界の窓として扱うほかに、実際世界を虚構に投射する読者の欲望を映し出す虚構の鏡の性質を前景化するのである。

では、『箱男』を二度読むことが、窓から鏡へあるいは認識から解釈へと、これまで実際世界での写真に課せられてきたた価値転換を行いながら、読者の実際世界でそれが日々行われている点に注意を促す力となりうるのだろうか。『箱男』はまだ認識と解釈の価値転換を一つの作品に封じ込めているのではないだろうか。その鍵となるのは、例示のもう一つの特徴、すなわち物語世界の一部という特性を、実際世界の例示が引き渡す投射の場面にかかっているのではないか。清塚邦彦によれば、写真は「知覚経験」と「虚構意識」の「せめぎ合い」の場だった。『箱男』の写真が物語の時間に収まるには、フルツサーのいう「その上を眼が動き回り何度も繰り返し出発点に回帰できる平面」という「脱歴史」性を虚構において払拭し、物語世界の一部とならなくてはならない。だが、『箱男』にお

いては、「ノート」という「虚構意識」が、写真を諸断片が書かれている平面として物語世界を断片的なままに「ノート」上に留まらせ、書物の「知覚経験」に送り返そうとする。言いかえれば、読者は直線的な歴史時間を規範とした物語世界の再構成を試みるが、そのつど写真の「知覚経験」が読者の過去の知識データの投射によって「虚構意識」を作り出す時にも、その平面性は「知覚経験」の残滓として保たれるのである。もし写真という対象に過去があるのでなく、写真を見る側の過去が写真という平滑さに投射されていると考えられるのなら、それらは投射する側それぞれの知識と経験データに依存した解釈となるからだ。

この場合、読者はすでに『箱男』をその瞬間ごとに二度読んでいるのではないだろうか。自らのデータを書物のページに投射することによって、そして虚構の「ノート」の広がり諸断片に物語世界の全体を欲望することによって。それが例示の性質であるとするなら、これまで二度読むことと呼んでいた行為は、二度以上読むことあるいは累乗的に読むことだったといえるだろう。なぜなら、認識優位が転倒した世界では、諸解釈としての世界はそのつど複数化するように思われるからだ。そして、そのつど解釈を生み出すのは「生きた現存」としての「わたし」である。というのも、以前述べたように、自らを一人称で表示する記述者であれそうでない記述者であれ、「ノート」の諸断片を記述する主体は、ある一定の持続し、かその範囲を持たず、常にその外があることを指し示すエミール・バンヴェニストの述べた「今この現存」としての「わたし」に留

まるしかないからだ。⁽²⁾ 諸断片を超えて全体を統一する主体は存在せず、ひとつの断片内での貼付や挿入を行う主体において、名指されぬ関与者をも予想させるのは、この写真的平面性における「せめぎ合い」が虚構の「ノート」の広がりによって物語世界を形成する文字断片にも及ぶからである。そのような書物を読む読者は、そのつど解釈するたびに作られる世界と同時に、多数の「わたし」を作り出しているのだろう。

以上のような転倒に違和感を持つとするなら、読者は『箱男』を文学作品として実際世界の歴史時間に組み込もうとしながら、「生きた現存」としての読者自身が過去のデータを投射して実際世界を作りつつあるという行為の無意識そのものに目を向けざるをえなかったからかもしれない。このとき書物は、読者の「帰属」を変える問いとなり、「都市的なもの」は、その「脱歴史」的という意味でのその「自由」な「展開可能性」を行使できる平面の滑さを獲得しているように思われる。そして、読むことは、物語の全体を目指して諸断片を検証することから、試行錯誤を繰り返しつつ、前者の読みをそのつど反証する行為へと移行しているといえるだろう。

(注)

(1) 拙稿「書物の「帰属」を変える (IV) — 安部公房『箱男』から提示される新たな三つの問い —」(『工学院大学研究論叢』53-1号 二〇一五・一〇・三一) 参照。

(2) 同右参照。特に実際世界における都市と区別して一つの理念として「都

- 市的なもの」を分離する必要を説く際に、ひとまず移動性という概念によって表現した。
- (3) 拙稿「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』50 11号 二〇二二・一〇・三一) 参照。
- (4) 同右参照。
- (5) ピーター・メンデルサント『本を読むときに何が起きているのか ことばとビジュアルの間、目と頭の間』(細谷由衣子訳 フィルムアート社 二〇一五・六・三〇) 参照。なおトーマス・パヴェルの「隙間」については注(3)の拙論の最後の注(21)を参照。
- (6) 八角聡仁「箱男の光学装置—写真・都市・演劇」(『ユリイカ』一九九四・八) 参照。人間と写真の知覚の違いを読者の「異化」に活用するという指摘は、写真と文字の読みの違いを強調する『箱男』だけでなく読者の実際世界にも届いている。
- (7) 注(3) 参照。今回、清塚の「知覚経験」と「虚構意識」の区別は、さらに「知覚経験」の中の経験データによる投射の問題へと展開するよう思われた。
- (8) ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために』(深川雅文訳 勁草書房 一九九二・二・二五) 中の「II テクノ画像」を参照。テクノ画像とは機械装置によって作り出される画像であり、文字が意味を指示することで作る世界とは別の仕方で作る世界を作る。
- (9) 同右「IX 写真の哲学の必要性」参照。
- (10) 注(3) 前掲。
- (11) 同右参照。実際世界における書物として見れば、初版は文字テキストに近い色合いの紙に、他の三つの版は文字テキストの紙より白いコピーティンクされた紙に印刷されている。さらに、今回は議論の展開上、新潮社版安部公房全集二四巻の版と小学館『昭和文学全集15』に収録された『箱男』(その上 Alfred Aknopf 版)とのペーパーバックであるVintage International版の英訳における写真についての言及は省略した。が、文庫版の異同以上の写真の配置が認められる点は指摘しておきたい。
- (12) 注(1) 前掲。言語を文字からではなく発語行為から考察する場合、それは声の範囲における指示行為となり、バンヴェニストの「わたし」は「生きた現存」という最小の領土を持つといえる。

(ながの ひろし 本学非常勤講師)

