

# 失われた原風景

——開高健『日本三文オペラ』について——

三重野 ゆか

## 序

『日本三文オペラ』は、昭和三十四年一月から七月まで雑誌『文学界』に連載された。開高がアパッチ族の調査を開始したのは昭和三十三年の夏頃であるが、その頃にはもはや戦争の傷跡は払拭されつつあった。しかし「もはや戦後ではない」といわれるほどの経済成長の中で、戦後の傷跡から抜け出せない人々もいたのである。当時の新聞などを見ると、バラック住まいの人々が「不法占拠」の烙印を押され、追い立てられるなどの批判的な記事ばかりが目につく。敗戦直後の頃はどこにでもあった（つまり大半の人間が居住し、利用した）焼跡・闇市の空間が、昭和三十年代代はすでに過去の遺物として扱われ、しかも忌み嫌われていたのである。

そして『日本三文オペラ』の舞台もまた、このような焼け跡的空間であった。たとえば、作品ではアパッチ部落の様子について、

## 「手の人間」の位相

さて、『日本三文オペラ』について、開高健自身がその主題に触れたエッセイがある。

私は内なる自我へ下降することを拒んだので「頭の人間」より「手の人間」を書くことにひたすら没頭したのである。（中略）ここで私が書きたかったのは「内面」というような贅沢を許されない状況に追いこまれた人間と道具との単純な関係なのである。

たしかに『日本三文オペラ』には、「頭の人間」、つまり観念過多の人間がまったく描かれていない。作品内には、あくまで生活に密着した「手の人間」、換言すれば「頭」で考えるのではなく「肉体」（あるいは「胃袋」）で考える人間たちが描かれている。まず、このような『日本三文オペラ』が抱える人物形象上の問題について、考察を行なっていく。

『日本三文オペラ』の主な登場人物は、通称アパッチ族と呼ばれ泥棒稼業を営むスラム街の住人たちであるが、たとえば、中心的な登場人物であるフクスケは、「職業はもちろん、家、子供、女房、道具、名前などあらゆる属性を失ってすでにひさしいというところが一瞥してわかった」（第一章・一）と描かれている。また、アパッチ族については次のように説明されている。

「豚や鶏がけたたましい声で鳴きながら平気で家のなかへかけこんでいくところを見れば、人間が床をもたずに彼らと親交をかわしているらしい気配がはつきりとのみこめた」（第一章・二）と描写されている。いまだ焼跡・闇市的なる生感の色濃く残る空間として、ことさらアパッチ部落を描こうとした開高の意図を、ここから伺うことができる。床もない、豚や鶏が平気で出入し、「尿と汗の匂い」（第一章・二）が立ち籠めるバラック。経済成長とはまったく無縁な、スラムを連想させる作品の舞台には、当時すでに経済成長を遂げつつあった戦後日本の面影がまったく認められない。では、なぜ開高は、戦後の復興の波の中その光の部分ではなく影の部分に照射し、そこを舞台として選んだのであろうか。本稿においては、この問題について考察を進めていくことにする。

だいたい部落の人間は名前や履歴にたいしてすこぶる恬淡で、なかには想像力を露骨に刺激するような、「自転車」とか「金庫」とか「笑い屋」などという呼ばれかたをしているものもたくさん、いや大なり小なりほとんどみんなそうであった（第二章・三）

ここから、フクスケやアパッチ族があらゆる属性を失っているという特徴をもっていることが分かる。属性を失うということは帰属すべき社会との断絶を意味する。ここで言う社会とは、観念あるいは理性によって合理化された文化的秩序、あるいは人間の本来の姿（肉体に根ざす欲望、エネルギー）を疎外し、隠蔽する場と言い換えてもよい。彼らが「名前や履歴にたいしてすこぶる「恬淡」であることは、そうした社会とは無縁なところで生きていることを暗示している。彼らにとっては名前すら、便宜上いられる記号に過ぎず、用さえ足せば「あだ名」で十分であった。別の視点から見れば、彼らはあらゆる観念から自由たり得る人物であると捉えるともできる。

この点については、アパッチ部落の人間にとって「見ることはそのもの自体になることである」（一の三）という言説からも読み取ることができる。見る―見られるという主体と客体の分裂はここには存在していない。合理的で理性的な認識主体が、眼差す対象を一方的にモノ化してしまいうような認識の在り方、博物館に

おける閲覧者と陳列物との関係に見られるような冷え冷えとした関係はここには見当らない。ここからも肉体の思考の内実を伺うことができる。肉体の思考においては、主体と客体は分節化されることはないであり、両者は渾然と一体化しているそれは理性や合理的な思考様式とは無縁なものである。

このような彼らは泥棒の集団ではあるが、しかし彼ら自身は泥棒であるという意識は微塵も持ち合わせていない。アパッチ族の親分の一人であるキムに「すき腹かかえて死にたいのか死にたくないのか」と詰め寄せられたフクスケは、結局アパッチ族となることを決意するが、その時の様子が作品では次のように描かれている。

誰だって生きたくないと思う奴はいないだろう。(中略)彼「フクスケ」は、いちばん手っとり早くて堅固な考えをとることにした。橋は川をわたるためにある。家は人が住むためにある。すると、死にたくないのなら……。(第二章・二)〔内引用物注・以下同〕

こうした思考過程を経て、つまり、生きるために食べる。食べるために鉱山の鉄を掘るのであり、あくまでも盗むのではないのだと自分を納得させて、彼はアパッチ族の仲間に入ることを決意する。また、アパッチ族がクズ鉄を盗むようになったきっかけについても、作品では、砲兵工廠跡で「男はあたりを見まわして無

数の鉄が土のなかへゆるやかに沈みつづめるのを知り、もつとも距離のみじかい理解をおこなった」(第一章・三)と説明されている。フクスケの「いちばん手っとり早くて堅固な考え」という言辭や、アパッチ族の「もつとも距離のみじかい理解」という言辭が示すように、飢えという極限状態にあった彼らの思考は道徳的に筋道だったものではありえない。それはまさしく、飢えに苦しむ胃袋に直結した「肉体の思考」であった。

このことは、フクスケの「これだけ他人のことを考えるのはおれの腹がたりているからだ」(第二章・二)という独白や、同じくフクスケの「よほど腹が足りて幸福らしいことは(中略)身の上を聞こうとしたことでも確認された」(同前)というキムについての観察にも明示されている。アパッチ族は「(他人の過去を)誰もせんざくしなかったし、興味をもつものもなかった」が、彼らも他人のことを気にする時がある。それは「腹がたりている」時、つまり食べる心配をしなくてもいいという時である。胃袋が飢えに苦しまずにいるほんの束の間、彼らは「幸福」を感じている。彼らの「もつとも距離のみじかい理解」においては、今日その場を生きることだけが目的となる。つまり、わずかでも食べることであれば、今日を生き延びることができる。ゆえに腹一杯食べられるということは、彼らにとつての生きる上での余裕となる。ここから、開高の考えていた「肉体の思考」の内実も明らかになってくる。開高にとつて「肉体の思考」とは、「食うこと」つまり己れの生命を維持していくための欲求に立脚した行動であ

り思考なのである。

付言すると、『日本三文オペラ』で描かれた「肉体の思考」においては、あくまで「食うこと」(食欲の充足)が中心を占めており、性的欲望についてはほとんど描かれていないことも注目に値する。開高には、何かのために生きるのではなく、生きることそれ自身が自己目的化した人間達を描くこと自体に目的があった。そのような開高にとつて、性的要求の充足もまた人間の生にとつて「余剰」に過ぎなかった。より詳しく言えば、それらの欲望は生命の維持を達成した後初めて人間の意識の上に昇り始めるという点において、人間存在の中心を占めるものではなかったのである。開高は、人間のもつとも原初的な生の様式を描こうとした時、性的欲望すら人間の生にとつて「余剰物」であるとして周辺に追いやっていく。

ところで、このような「肉体の思考」、つまり理性・観念を剥ぎとったところに残る、人間の始原的な姿については、坂口安吾もその形象を試みている。しかし開高と安吾を比較した場合、両者は次の点において異なる。つまり、開高の場合「肉体の思考」を描くこと自体に主眼が置かれていたのに対して、安吾は目に見えない制度として人間の生を拘束する様々なイデオロギーを破壊するための概念的な装置の一つとして「肉体の思考」(安吾の言葉で言えば、たとえば「娼婦の思考」)を用いている点である。

(そのために安吾においては、「肉体の思考」も「現実」に密着した合理主義思想)も観念を破壊する装置であるという点において全

て等価に扱われている。

たとえば安吾は『天皇小論』<sup>3)</sup>において、「日本人の生活に残存する封建的欺瞞は根強いもので、ともかく旧来の一切の權威に懐疑や否定を行なうことは重要」であると述べている。あるいは『統墮落論』<sup>4)</sup>・『欲望について』<sup>5)</sup>の中では次のように語っている。

人間の、又人性の正しい姿とは何ぞや。欲するところを素直に欲し、厭な物を厭だと言ひ、要はただそれだけのことだ。好きなものを好きだと言ひ、好きな女を好きだと言ひ、大義名分たの、不義は御法度だの、義理人情と言ひニセの着物をぬぎざり、赤裸々な心にならう、この赤裸々な姿を突きとめることが先ず人間の復活の第一の条件だ。そこから自分と、そして人性の、真実の誕生と、その発足が始められる。<sup>6)</sup>

貞操などというものは単に精神上に存在するのみであって、物質としては一顧の価値もない。根本的な物質主義を基盤として成り立っている娼婦の思考は、無貞操ということに罪悪感を持ち得ず、男を無上に喜ばせるということに対して当然にして莫大な報酬を要求しているだけのことだ。<sup>7)</sup>

安吾は、『統墮落論』においては、人間の欲望を抛り所にして封建主義的道德意識を、『欲望について』では、「根本的な物質主義を基盤として成り立っている娼婦の思考」を抛り所にして、よ

り普遍的な道徳としての貞操の観念を批判する。安吾においてはあくまで、人間の生を外部から拘束する様々な観念を破壊するところに思想上の眼目があり、「肉体の思考」もまたそのための装置の一つにすぎない。一方開高の場合、『日本三文オペラ』においては、「肉体の思考」（生きるための様々な欲望に根ざす思考）を描くことそれ自体が置かれており、安吾のように何かのための概念的装置ではない。ここに両者の根本的な差異がある。この点については、石川淳『焼け跡のイエス』との対比からも浮かび上がってくる。『焼け跡のイエス』に登場する「少年」は、「堂堂たる態度をもって」市場の食物を盗み、売り子の女性に抱き付くが、このような「少年」を見ていた「私」は、「決して劣情は色に出さず」「もつぱら体裁をつくることに苦心」している自身を恥じ、「少年」に「ナザレのイエス」の面影を認める。このような『焼け跡のイエス』においては、たとえば「健全な道徳とは淫蕩よりほかのものではなく」という言説に直截に語られているように、姦淫と窃盗という反道徳に道徳を認めるとする価値の転倒に重臣が置かれている。そのような人間の生の様式形象に重心が置かれていくわけではない。

むしろ、『日本三文オペラ』に描かれた人間像は、人間の生き延びる能力を称揚し、どのような道徳も無視してひたすら生き続けていく人間の姿を肯定的に描きだしている。この点については、川本三郎氏も言及しているように、喜劇的な人間を支持したジョゼフ・ミーカールの文学観と通じるものがある。ミーカールは『喜劇

としての人間<sup>10</sup>』において、「人間は弱くて愚かで威厳の欠片もないにしても、生き延びる力だけは持っている。——これが喜劇の強調している眼目である。悲劇の主人公はその理想のために苦しんだり、それに殉じたりするけれども、喜劇の主人公はそんなもの棄にたくもないので、あっさり生き延びる」と述べている。今日食うものすらままならぬ貧困の極限にあっても、フクスケたちはけっして悲嘆に暮れることはない。彼らは、したたかに生き延びる。フクスケの「仕事はなんだんねん」という質問に対して、メツカチは「笑うのやがな」「食うこっちゃ!」（第一章・二）と答えている。彼らアパッチ族にとつての仕事（窃盗）は「笑う」「食う」という言葉に置き換えられている。彼らにとつて食うために盗むことは、生きることの意味しており、それを真理なのである。また、「わいら悪法といえども法は法やなんてことをいって毒なんか飲むのはまっぴらや」（第三章・二）というキムの台詞からも分かるように、生きること邪魔するものは、たとえ法律であっても彼らにとつて「偽り」（文化生活が生み出した、人間が生得的に有する生命力の発露を妨げる障害物）ではないのだ。

一切の社会的属性、生きる上では「余剰物」にすぎない様々な観念を放棄した人間。自身の生命を維持するための様々な欲望に基づいて考へ行動する人間。生きることそれ自体が真理であると考へ、貧困の極限にあっても決して悲嘆に暮れることなく、笑いき、したたかに生き延びる人間。開高が『日本三文オペラ』に

おいて描こうとした人間の始原的な生の様式、文化的秩序によって隠蔽化された生の様式と、このようなものであったと定義してよからう。第三章においては、このような開高健における「肉体の思考」への傾斜を、彼の戦争体験との関わりから考えていきたい。

### 『青い月曜日』と『日本三文オペラ』

開高の大阪での青春時代における歴史は、『青い月曜日』や谷沢永一氏の回想<sup>11</sup>に詳しく語られている。開高にとつて大阪は、青春時代のさまざまな思い出の詰まった場所であることは言うまでもない。そしてその思い出のいくつかは、戦争にまつわる衝撃的な記憶であった。『青い月曜日』には、十三歳という多感な時期に開高が目撃した親友の死、多く人々の無意味な死、飢えなどが記されている。

しかし、開高が戦争体験を通じて得たものは、このような戦争にまつわる現実の悲惨さ、残酷さだけではなかった。彼は敗戦後の焼け跡に、日々の糧を得るため、さまざまな職業を転々とする。その過程で彼は、焼け野原と化した敗戦後の日本をしたたかに、そしてたくましく生きぬく人々を発見する。今日食べるものすらまならぬ極限状況、ここには道徳も倫理も存在しない。ただ糧を得ること、そして生きぬくことそれだけが真実であった。開高はこのような焼け跡の大阪を生きる人々の生きざまに、いままで想像だになかった生の様式、一切の道徳や理性を捨て去ってただ

生きぬくことそれ自体に生の目的を認める生の様式を発見する。そして開高はそこに、日常、つまり法と道徳によって秩序化された文化生活においては隠蔽されていた（そして、敗戦後という非常時の社会状況において露呈し始めた）、人間の真実の姿を認める。比較的自伝的要素の強い『青い月曜日』をわれわれが読むとき、ついつい主人公の「私」ばかりに注意を向けがちになる。しかし作品を丹念に読んでみると、彼が見聞きした、敗戦後の大阪をたくましく生きぬく人々のエピソードが無数にちりばめられていることが分かる。たとえば下記の引用などはその顕著な例といえよう。

なかにはすがすがしいくらいに女もいた。彼にタバコをもらい、茶碗につがれたどぶろくをすすり、はじしらずなことを口にしてはばからない「ズベ公」がいた。（中略）いつ見ても目があふれるような生への興味で輝いていた。彼女は目にふれる物ごとくを蔑視して漂っているらしく、なにか、爽快な虚無というものもあるだということ私に教えてくれた<sup>12</sup>。

ここには、従来の近代文学の主流を占めてきた近代的自我に目覚めた人間像、近代啓蒙主義の中で生まれた、理性的存在としての人間像とはまったく無縁な人々が描かれている。彼らは敗戦後の貧困の中でたくましく、そしてしたたかに生きぬいている。その筆致から開高が彼らにある種の好感を抱いているのは明らかで

あろう。けっして開高は彼らを道徳的に糾弾しているわけではない。『青い月曜日』をほぼ事実として考えるならば）おそらくこのような人々との邂逅は、開高に従来の近代文学に描かれてきたような人間観の相対化をうながすことになったはずである。『日本三文オペラ』に描かれた「肉体の思考」を体現する人々と、このような戦後の焼け跡をしたたかにそしてたくましく生きぬいた日本人とは質的に一致している。『日本三文オペラ』に登場する悪漢達の「肉体の思考」は、開高が発見した焼け跡の大阪をたくましく生きぬく人々を原型として成立している。開高は、焼け跡で発見した、人間のもっとも人間らしい姿・人間の真実の姿を『日本三文オペラ』で描こうとしている。また、開高は「戦争体験と作家」において、「生は死を媒介としたときにはじめてその裸形の本質を露呈してくれるものである」とすると、作家は自身を極限に追いこんだ戦争を憎みつつも歎ばずにはいられないという心理を味わうわけである」と語っている。ここから推測するならば、開高は焼け跡の大阪で絶えず死と直結した飢えと直面しながらもしたたかに生きぬいた当時の日本人に、人間の「裸形の本質を見た」ということになる。だからこそ開高にとって戦争（より正確に言えば、それによってもたらされた戦後の荒廃）は、「憎みつつも歎ばずにはいられない」ものでありえた。このような言辞もまた、『日本三文オペラ』と開高の戦争体験とを繋ぐ傍証となるはずである。

#### ハイマールスト―焼け跡的空間の解体

作品の舞台であるアパッチ部落が、開高の内部において戦後の焼け跡と同質の空間として位置付けられていたのも、アパッチ族の人間像の原型が、敗戦後の日本をたくましく生きぬいた人々であったからであることは間違いない。開高は当時を回顧する野坂昭如との対談において、そのような時代の流れを次のように語っている。

あれ（トリスバー・ブーム）が戦後なるものに対する最後のとどめの一撃やね。焼け跡はなくなつたけど、断片的には戦後現象がまだあったのが、あの頃をさかいにいっせいに見えなくなつてしまつたね。しかし世の中が落ち着いてきたといつても、自身の中には安定感なんてはないんや。何も無い。やはり、幼少期の経験というのは、一生つきまとうんじゃないかな。ぼくなんか背中(15)の皮に焼きつけられたような感じで「戦中」「戦後」の体験があるから。

開高は戦争の傷跡が消えつつあった日本の現実を前に抱いた感慨をこのように回顧している。トリスバー・ブームを契機として戦後現象が一斉に消えていっても、開高は安定感など感じることはなかった。「戦中」「戦後」の「幼少期の経験」は、開高の「背中(15)の皮に焼きつけられ」ており、そのような開高にとって戦

後の復興は、むしろ、自分が幼少期の頃に生きた世界が失われていくことを意味していた。

城東線（いまの環状線）に沿ってよどんでいた猫間川が消えた。草原も消えたし、アパッチ族も消えた。いまのこっているのは南森町にある市交通局の鉄材置場となった鉄骨の林だけである。この巨大な無機物の林がいまの日本にあるさいこの「焼け跡」なのかもしれない。

このように開高が「日本にあるさいこの焼け跡」になつかしさを感ずるのも、敗戦後の日本で見えた風景や人間模様が文学的出発となった開高であったからこそ持ち得た、「焼け跡」に対するこだわりがあったからに他ならない。そして、開高の焼け跡に対する郷愁が基底に横たわる『日本三文オペラ』においては、アパッチ部落の人間達の姿がきわめて向日的で健康的でユーモラスな色彩に彩られることになる。たとえて言うならば、彼らの世界は、失われた楽園だと言える。

この点については、田村泰次郎の『肉体の門』と比較した時、一層明らかになる。たしかにこの作品にも、敗戦後の日本をたくましくしたたかに生きぬく人間の姿が描かれてはいる。この作品に登場する娼婦達にとっても、「法律も、世間のひとのいう道徳もない」。なぜなら彼女達もまた、アパッチ族と同様に「まず食わねばならない」からである。また、この作品に登場する伊吹新

太郎についても、作品では「強盗も、搦つばらいも、そんなに悪いことには思えないのだ。彼にとっては、それは極めて自然な無理のない生き方だった」と説明されている。しかし、『肉体の門』の場合は、『日本三文オペラ』とは異なり、登場人物達のような生きざまが、憎悪や残忍さと表裏をなして語られている。作品にたびたび登場する私刑の場面や「なんでもかんでも、自分たち以外のものは、みんな呪うのだ。（中略）どうしても生きて行くこととする本能が、ひとりだけでそうさせるのだ」という記述がこのことを直截に物語っている。生きることそれ自体を目的とし倫理・道徳を捨象している点では、『肉体の門』の娼婦達も『日本三文オペラ』のアパッチ族も、たしかに軌を一にしている。しかし、『肉体の門』ではそれが剥出しの残忍さや憎悪とともに語られているのに対して、『日本三文オペラ』ではきわめて向日的にユーモラスに語られている。両者の差異を決定づけているものは、開高の焼け跡の空間に寄せる郷愁であることは間違いない。逆説的に言えば、（先に紹介した随筆「日本三文オペラ」から明らか通り）昭和三十年代の日本に生きる開高にとって、敗戦後の焼け野原と化した日本は、郷愁に彩られた美しい記憶でもあった。だからこそ、『日本三文オペラ』は、登場人物達のたくましさやしたたかさ、健康的で喜劇的に描かれることになる。敗戦後の日本を目の前にしながら書かれた『肉体の門』に形象されたような残忍さや憎悪は、それからすでに十数年の歳月が経ちその記憶が郷愁に転化しつづつあった開高にしてみれば、作品の外に捨象すべ

き要素であった。

開高は『日本三文オペラ』脱稿から十二年後に「消えた『私の大阪』」と題するエッセイを書いている。それは自身の生い立ちから始められ、生まれ育った大阪の思い出を「水平線」に沈む夕陽や「清浄な大自然なもの」としての「焼け跡」を追憶するものである。さらに当時(昭45・5)の大阪の「大変貌」について、「水平線も夕陽も見え」ず、「スモッグがたちこめ」「海はドブとなく」たと語る。この時、開高は思い出の地を「思いたせるかぎりシラミつぶしにたずねて歩く」が、最後には「茫然となつてしまった」とも述べている。そして、この「茫然」の内容は次のように語られている。

ハイマールロスト。家なき児。いまさらのようにその思いが胸につきあげてきて、ついでそれは音をたててどこかへころがり落ちていったのである。私の知っている大阪がごとく消えてしまったことを徹底的にさとられたのである。すべての風景は私だけにあり、遠くなり、小さくなり、薄明のなかにおぼろに光るものとなつてしまった。<sup>(20)</sup>

開高が昭和四十五年の大阪を彷徨して感じたことは、自分もはや「ハイマールロスト」、すなわち故郷喪失者となつてしまったということであった。とするならば、『日本三文オペラ』執筆のためアパッチ部落に潜入した昭和三十三年、焼け跡の解体過程を

目のあたりにした時も、同じような感慨を抱いたことは間違いないまい。アパッチ部落は開高にとつて、言わば失われた原風景でもあったのである。

【注】

(1) たとえば、昭和三十三年二月十四日の『朝日新聞 大阪版』には次のような記事が見られる。

焼け跡や公園敷地などの公有地に、また市の管理する国道や市の都市計画道路上に今なお戦災直後からの集団バラックが点在して、道路学校公園、住宅建設などの都市の復興に大きな障害となっている。

(2) 「地図をもたない旅」『われらの文学』昭和四十一年六月 講談社

(3) 『文学時標』昭和二十一年六月

(4) 『文学季刊』昭和二十一年十二月

(5) 『人間』昭和二十一年九月

(6) (4) と同じ

(7) (5) と同じ

(8) 『新潮』昭和二十一年十月

(9) 「胃袋のエネルギー」『日本三文オペラ』について』『面白半分』昭和五十三年十一月

(10) 越智道雄訳／昭和五十三年十月 文化放送出版部

(11) 『文学界』昭和四十一年二月／同四十二年四月

(12) 「回想 開高健」『新潮』平成三年十二月

(13) 「三部 日が暮れて 海へ行く」

(14) 『月報』『新潮世界文学』昭和四十五年二月

(15) 「わが戦後、体験」『諸君』昭和五十八年七月

(16) 「日本三文オペラ」舞台再訪・私の小説から』『朝日新聞』昭和四十一年六月十六日

(17) 『群像』昭和二十二年三月

(18) この点については、平野栄久氏も『開高健―闇をはせる光茫』(一九九一年九月 オリジン出版センター)の中で、「開高がこの作品にこれだけ打ちこむことができたのは、虚飾のはぎとられた生の原点としての『戦後』をここにみただけであつたらう。」と指摘している。

(19) 『読売新聞』昭和四十六年七月二十二日

(20) (19) と同じ

(みえの・ゆか 本学大学院博士後期課程)