

# メタファーとしての「家」

—安部公房『赤い繭』論

霍 士 富

## 序 論

『赤い繭』（人間）1950.12）は第二回「戦後文学賞」を受賞したばかりではなく、彼の初期の代表作として、文学界の注目を浴びた。これまでに数々の『赤い繭』論、また、『赤い繭』を中心とした安部公房の初期作品論が書かれているが、「家」を研究テーマにした論説はまだ少ない。作品の最初から主人公の「おれ」が痛切に「日が暮れかかる。人はねぐらに急ぐときだが、おれには帰る家がない」という境遇に悩んでいるのは何を暗示しているのか。また、「おれ」が悩んでいる「家」は、一見単なる空間的な「家」に対する不安に見えるが、作品の全体を読むと、決してそんなことではない。なぜなら、作品の書き出しで、作者はわざと「ねぐら」と「家」を使い分けて、読者に何かを伝えようとしたと思われからである。私見によれば、『赤い繭』に扱われている「家」は、人間存在の根源的な問題であり、一個のメタファーとして、想像力によって再現された、詩的創造の産物である。

『赤い繭』に関する代表的な論説を挙げれば、およそ以下のようなものである。高野斗志美は、『赤い繭』の、家をもたぬ『おれ』とは、じつは、存在の根拠を決定的にうばいとられて、戦後に追放された、安部公房の、不可能の意識をその原型に持っている<sup>①</sup>と指摘している。この見解は、「家」を、第二次世界大戦の惨敗によって「存在の根拠をうばいと

られ」たものの「意識」として読み取る、大変興味深い解釈である。私は、この「おれ」と「家」との関係を、現在ではどのように読めるかに注目したい。

ウィリアム・カリーは、現代人に置かれた存在状況の視点から、次のように読み取っている。「この物語から作者は、一個の中心的メタファーのまわりに小説を築いてゆくという技法によって、統一性をもった、緊密な構成をそなえた作品を作り出しているのだ。自分の家を探し求める主人公自身が、社会の中に自分の場所を得ようとする人間一般のメタファーである。しかしその社会（彼を追い立てる女と警官によって代表される）が、非人間化され、いつわりのものであるために、『場所』を発見するためには、真の自我を失うという犠牲をはらわなければならないのだ<sup>②</sup>」。この指摘は卓見である。第一に、「自分の家を探し求める主人公自身が、社会の中に自分の場所を得ようとする人間一般のメタファーである」こと。第二に、その「場所を発見するためには、真の自我を失うという犠牲をはらわなければならない」こと。この二点は、現代人の置かれた存在状況を生き生きと呈示している。

田中裕之は、これまでの「おれ」を、普遍化された（家のないプロレタリア<sup>③</sup>）と「故郷<sup>④</sup>」喪失者として見る論説を認めたくて、自らの見解を展開している。

この「繭」の生成は、家が欲しいという「おれ」の願望の成就ではあっても、それが直ちに、「おれ」の既存の「故郷」への帰属を意味するものではない。確かに「おれ」は、故郷への帰属を求めていた。しかし、「おれ」はこれまで、「彼」の言葉等によって、その可能性を決定的に否定されてきたのであり、なによりも、「おれ」が「繭」になったというのは、「おれ」が路上において、既存の「故郷」から切り離されたままで、家そのものとなったことを意味している。「繭」と化した段階の「おれ」は、決して、「女」や「彼」に属している「故郷」に帰属しているわけではない。したがって、作品のここまで展開から、国家などの共同体に帰属することは自己喪失をもたらす、といった主題を読み取るのは、当を得ていない。(中略)『赤い繭』に即していえば、歩き回るといふ行為で示されていた主体的な行動を失うことなく、その方向性を変えることにほかならない。

この読みは、これまでの「自己喪失」という見解に反対して、「おれ」が主体的に未来へ向かって行動するものとして確立されているのが分かる。

森川達也は、「この作品の生命は、何よりもまず、『赤い繭』そのものが持っているイメージの美しさ、にある。」と力説する。だが、それは、その『赤い繭』が持っているイメージの美しさとは具体的に何のイメージなのか。この点は、不明のままに残されている。この点に関して、田中裕之は、「暗闇の中で、『内側から照らす』光によってただ一つ自ら光る『繭』の『赤』は、『自分独りの昼』を表すものと見るべきであろう」と言っているが、その「自分独りの昼」とは何かなお具体的に明らかでない。

このような「赤い繭」論の現況の中で、本論文はまず、「ねぐら」と

「家」との微妙な違いに注目し、メタファーとしての「家」をテーマに検討したい。そして、一種の変身物語としての「赤い繭」を、カフカの『変身』と比べながら、両者の間に、物語手法や芸術効果などの面において、どんな違いがあるのかを探ってみる。また、安部の初期作品の中にはいくつの変身物語がある。例えば、『デンドロカカリヤ』や『魔法のチョーク』などである。これらの変身物語の中で、『赤い繭』はどのような位置付けができるのか。さらに、安部の代表作『砂の女』とどんな関係があるのかも視野に入れて探求してみたい。

### 外に向けた変形と変貌への欲望

森川達也は『赤い繭』を、「ユーモアとアイロニーをこめた寓話的な手法によって、現代の人間の置かれた状況を描き出した短編だ」と高く評価している。この評価は卓見であり、我々に大きなヒントを与えてくれる。ただし、この作品の「ユーモアとアイロニーをこめた寓話的な手法」とはどのような手法なのか、また、それによって描き出される「現代の人間の置かれた状況」がどのようなものであるのかは、具体的に明らかにされていない。この問題を解明するために、私は「家」という空間の寓意に注目し、現代人の生存状況について考えてみたい。まず、小説の書き出しを見てみよう。

日が暮れかかる。人はねぐらに急ぐときだが、おれには帰る家がない。おれは家と家との間の狭い割目をゆっくり歩きつづける。街中こんなに沢山の家が並んでいるのに、おれの家が一軒もないのは何故だろうか……と、何万遍かの疑問を、また繰り返しながら。

これを読んで我々の眼の前に浮かんでくる風景は、大都会の六時か七時頃に、大勢の人々が仕事を終え、急いで家へ帰る雑沓である。その時、大勢の人々のなかに、「家と家との間の狭い割目をゆっくり歩き」ながら、「街中こんなに沢山の家が並んでいるのに、おれの家が一軒もないのは何故だろう?」、という疑問を抱く人は、現代中国では少なくないだろう。即ち、ここで作者は「おれ」の心象風景によって、現実の社会における外地から都会に流入したばかりの人々の深層心理をリアルに再現していると言えよう。また、同時に、「おれ」が探し求める「家」には、多義的な意味がある。

「家」の多義性。主人公の「おれ」は、死にそうに文句を呟きながら、縄の誘い——「兄弟、休もうよ」——に対してはつきり拒絶する。なぜなら、ここでの「休もうよ」という言葉が、死を暗示しているのに対し、「おれ」は「何故おれの家がないのか」ということの理由が納得できない限り、絶対に死にはしないからである。作品の中で、作者はわざと「ねぐら」を「家」に言い換えたり、「家がないのではなく、単に忘れてしまっただけなのかもしれない」と強調したりして、その「家」に多重的な意味を持たせている。ガストン・バシユラールは『空間の詩学』で「家」について次のように語っている。

わたくしは、家が、人間の思想や思い出や夢にとつて、もつとも大きな統合力の一つであることをしめさなければならぬ。この統合における統合原理は夢想である。過去、現在、未来は家にさまざまに活力をあたえる。人間の生においては、家は偶然性をしめだし、連続性にいつその考慮をはらわせる。もしも家がなかったならば、人間は散乱した存在となるだろう。天の雷雨にも、生の雷雨にもめげず、家は人間をささえまもる。家は肉体とたましいなのである。

それは人間最初の世界なのだ。<sup>8)</sup>

この主張を要約すると、「家は肉体とたましい」であるということだろう。言い換えれば、「肉体」の「家」は人間が住む空間であるのに対して、「たましい」の「家」は人間の精神の「故郷」である。もつとわかり易く言えば、前者は「天の雷雨にも、生の雷雨にもめげず」、「人間をささえまもる」存在であり、後者は人間の生において「過去、現在、未来にさまざまな活力をあたえ」、人間に夢を見させる存在である。バシユラールは「もしも家がなかったならば、人間は散乱した存在となるだろう。」と断定するが、主人公の「おれ」はまさにそのような状況に生きていると言えよう。貧窮にくれた「おれ」が歩きながら、「家」を探し求める行為は、日常性の中に日常性を超えて行く契機を発見する努力の姿勢である。

「ねぐら」から「家」への変貌。「日が暮れかかる。人はねぐらに急ぐときだが、おれには帰る家がない」という表現を読むと、すぐに「ねぐら」という言葉に惹かれる。そこで、「ねぐら」を辞書で引くと、「(1)鳥の寝るところ。鳥の巢。『』に帰る」(2)転じて、人の寝るところ。家。」(『大辞林』、P.871)と書かれている。この二つの解釈を関連させて考えると、作者が敢えて人間を鳥の生息状況に比較することによって、現代人の生存状況があらわに表現されているといえる。というのは「日が暮れかかる」時、鳥さえ「ねぐら」に帰れるのに、「おれには帰る家がない」のは何故だろう? このようにして、作者は「ユーモアとアイロニーをこめた寓話的な手法によって」、現代人の置かれた、厳しい生存状況を生き生きと表現している。ここで、この現実における切実な問題に対して、我々が反省しなければならぬことは「ねぐら」から「家」への変貌である。かつて、人間にとっての「家」は、「ねぐら」であり、「人



の寝るところ」であった。しかし、農耕社会から現代文明社会に至って、「家」の意義は大きく変質した。特に、貧富の差がますます大きくなりつつある現在の競争社会においては、富の分配は大きな問題になっている。具体的に言えば、金持ちにとつて「家」は富や地位を表す象徴物で、彼らは豪華な「家」だけでなく、別荘まで持っているのに、貧乏人には「ねぐら」（＝寝るところ）さえない。そこで、「おれ」はさらに現代人の生存状況を追求する。「夜は毎日やってくる。夜が来れば休まなければならぬ。休むために家がある。そんならおれの家がないわけがないじゃないか」。この「おれ」の悲鳴は、こだまのように我々の心に響いてくるのではないか。現在のわが国では、おそらく多くの外地から大都会に流入したばかりの若者たちが、「おれ」の悲鳴に共鳴するだろう。少なくとも次のような人々は「おれ」と同様な悲鳴を上げるに違いない。

「農民工」。この言葉は高度経済成長の産物である。彼ら（彼女ら）は都会で、「雨ニモマケズ 風ニモマケズ 雪ニモ夏の暑サニモマケヌ」（宮沢賢治）ぐらい懸命に働き、数多くの高層ビルやマンションを建てているのに、彼らの住める「家」は一軒もない。夜になると、彼らは町のどこかでテントを張って、大勢の人々が一緒に寝るしかない。寒い夜中に、彼らはテントの外で小便をする時、周りの高層ビルを眺めながら、おそらく「おれ」と同じようにつぶやくだろう。あるいは、夏の暑さに耐えられず、夜空の星を眺めながら、「おれ」と同じように「首をくくりたくない」ほどの気持ちが湧いてくるのではなからうか。

また、「高等無業遊民」という言葉も、経済発展や合理化を限りなく求めた結果に生まれたシンボルだと考えられる。中国では、かつては大学を卒業すれば職業に就くのは当たり前と思われたが、現在は大学生の就職難が極めて目立ってきている。厳しい競争のなかで、需要と供給のバランスが崩れて、数多くの大学生が「高等無業遊民」になってしまった。

## 四

おそらく彼ら（彼女ら）も、大都会で「家と家との間の狭い割目をゆっくり歩き」ながら、「街中こんなに沢山の家が並んでいるのに、おれの家が一軒もないのは何故だろう？」と悲嘆に暮れるだろう。

町をさまよい歩く浮浪者。激しい競争の中で、何時の間にか社会から落ちこぼれ、橋の下か公園のベンチを、自分の「ねぐら」にした人も少なくないだろう。こんな貧困の中で、「時たまおれは錯覚した。工事場や材料置き場のヒューム管がおれの家だと」。ところが、それらのものも「おれの意志や関心とは無関係にそこから消え」たり、「おれの家ではないものに変形し」たりしてしまう。ここでの「変形」は、現実社会のさまざまな「変形」に対し、全然付いて行けない「おれ」の深い孤独や寂寥、あるいは困惑を表していると言えよう。そこで、「おれ」は「公園のベンチ」でも「せめて誰のものでもないものが一つくらいあってもいいではないか」と考える。

では、公園のベンチはどうだ。もちろん結構。もしそれが本当であれば、この家であれば、棍棒をもった彼が来て追いたてさえしなければ……たしかにここはみんなのものであり、誰のものでもない。だが、彼は言う。

「こら、起きろ。ここはみんなのもので、誰のものでもない。ましてやおまえのものであろうはずがない。さあ、とつと歩くんのだ。」

ここでは、二点に注目したい。第一に「おれ」のことである。花田清輝がこの「おれ」を普遍化された〈家のないプロレタリア〉と見ているのに対し、田中裕行は花田清輝の見解を肯定しながら、「その根底には、他の作品と同様の、『故郷』をめぐる安部の切実な問題意識がある」と主張している。この意見は理解できなくもないが、私はこの「おれ」をウイ

リアム・カリーの「社会の中に自分の場所を得ようとする人間一般のメタファー」とする見解に賛成したい。その理由として、まず「故郷」の問題に関する安部公房の次の発言に注目したい。

ぼくは東京で生まれ、旧満州で育った。しかし原籍は北海道であり、そこでも数年の生活経験をもっている。つまり、出生地、出身地、原籍の三つが、それぞれちがっているわけだ。おかげで略歴の書き出しがたいそうむつかしい。ただ、本質的に、故郷を持たない人間だということは言えると思う。ぼくの感情の底に流れている一種の故郷憎悪も、あんがいこうした背景によっているのかもしれない。定着を価値付けるあらゆるものが、ぼくを傷つける。<sup>⑩</sup>

即ち、「本質的に、故郷を持たない人間」で、そのうえ「感情の底に流れている一種の故郷憎悪」さえ持つている作者には、「故郷」探しの人間は考えにくい。それに、「公園のベンチ」は公共施設の一部であり、「国家」に属するその一部でもある。即ち、「おれ」は「国家」という組織の一員になりたいのだが、結局そこから「おれ」は追い出されることとなる。少なくとも、以上に挙げた三種類の人間は、「国家」という組織の一員になりたいという夢を見ていると言えるのではないか。要するに、ここで安部公房は現代人の帰属問題を問い詰めているのだと考えたい。

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。(中略)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。帰属というものに本当にと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。<sup>⑪</sup>

即ち、この「公園のベンチ」とは「国家」という組織に、自分の場所を得ようとする、「おれ」の具体的な行動を示す空間である。

第二に、「彼」とは誰か。「公園のベンチ」は「みんなのものであり、誰のものでもない。ましてやおまえのものであるはずがない」と言つて、「棍棒をもつて」「おれ」を追い出す「彼」は、誰なのか。田中裕之は、「この『彼』が警察官であることは、あきらかである。『おれ』は、国家権力によっても、『故郷』への帰属を拒否される。」と力説している。この見解も理解できるが、この「彼」は自我に対する他者だと考えたい。なぜなら、現実の状況を考えると、その「彼」は、公園の管理人なのか、その他の浮浪者なのか、どちらも有り得るからである。「他者」は弱々しい「おれ」をとことんまで追い出そうとする。この自我と他者との疎外関係から、安部公房は実存主義の影響を受けていることが窺われる。なぜなら、自我と他者との関係に関して、自我は常に他者を客体化しようとすると共に、自らはどうかして他者の客体化から逃れようとする。こうして、自我と他者は衝突し、お互いに疎外関係に陥らせる、というのがサルトルの主張だからである。そのように考えるならば、実は、公園の「彼」だけではなく、半開きの窓の「女」も、「おれ」に対する他者と考えることができよう。

母なる顔の変貌。人間は世界に投げ出される前から、家の揺籃のなかにおかれていた。その「家」は暗闇の母の子宮である。そこからこの世に生まれた時、初めて目に付くのは、母親の笑顔であろう。従って、われわれ人間は、その無意識の深層に、自分自身の母親の像を超えた、絶対的な優しさと安全感を与えてくれる、母なるもののイメージをもって

いるのである。しかし、その母親は、子供を生むだけではなく、その子

供を育てる責任も持っているわけである。要するに、母親はその子供を育てる役割を果たそうとすると、自分と分離した子供を——一体感を保持しているが——教育し、発達せしめるといふ働きが入ってくると、人間の母性は両面性を持つことになる。即ち、子供にとって、母親というものは、肯定・否定の両面を持つものとして体験される。具体的に言えば、母親が子供を養い育てるといふ機能は、母性の肯定的な面を示しているのに対し、母親が子供を切り離して拒絶するという働きは、母性の否定的な面を表している。即ち、「人間が持つ、肯定的な母性は、傷ついた人を癒すとか、ある人が仕事の成功を得るための支えとして存在するとか、という役割を果たすことに対して、否定的な母性は、子供を拒否するとか、切り捨てるとか、死のイメージが強い」<sup>⑧</sup>。『赤い繭』の「おれ」は、「勇気をふるって」ドアを叩くのだが、「半開きの窓から」表れた女の顔は、笑顔から壁に変貌する。この変貌に対し、「おれ」は、「ああ、これが女の笑顔というやつのも正体である」という嘆きをするが、ここで女の笑顔の「正体」とは何か。

女の笑顔。「半開きの窓からのぞいた親切そうな女の顔」に対して、「おれ」は、「希望の風が心臓の近くに吹き込」んできたと感じる。それで、「おれも笑って紳士のように会釈した」。この「希望の風」は、「おれ」が母なるものやさしさに憧れている深層心理を表わすと同時に、自我と他者との心に通じ合うその僅か一瞬への憧憬でもあろう。しかし、すでに一人の社会人になった「おれ」に対して、母なるものの現れは、肯定的なものではなく、否定的なものとしてしか登場しない。そこで、女の笑顔は次第に変わっていく。笑顔から、「こわばる」顔、「おびえる」顔、壁に変わって窓をふさいだ顔へと変貌したことは、「おれ」を絶望させたのである。この母なる笑顔の変貌は、「おれ」の自我を確立してゆく過程であり、そこで内面的な母親殺しが行われていると読み取ることができ

るのではないか。「おれ」を、『赤い繭』前後に発表された安部作品の主人公と同様、「故郷」の喪失者としてみるこれまでの論説も理解できなくもないが、安部文学における「故郷」の真髄を読み取るには、その「故郷」を二つの意味——自分の生まれた場所と真の生活の根拠——に分けて考えなければならぬ。彼は『終りし道の標べに』の中の第一の手記で、主人公の旅を次のように語っている。

人間は生まれ故郷を去ることは出来る。しかし、無関係になることはできない。存在の故郷についても同じことだ。だからこそ私は、逃げ水のように、無限にさりつづけようとしたのである。

要するに、作者自身の心底にはいつも「生まれ故郷」と「存在の故郷」が同時に存在している。しかし、その「生まれ故郷」は、記憶の中にある母親の「笑顔」のように、すでに過去のものである。現在の「おれ」はそこに戻ろうとしても戻れないし、結局は、「笑顔」から、「こわばる」顔、「おびえる」顔、壁に変わって窓をふさいだ顔へと、変貌するしかないのである。これがいわゆる、「女の笑顔というやつ」の「正体」である。

以上に分析してきた通り、「生まれ故郷」に戻ることが出来なければ、他者に自分を受け入れてもらうことも出来ない。ここまでの「おれ」を「既成秩序の中の存在権をどうしても獲得できない人物」と理解できるなら、それからの「おれ」はどうすれば、この競争の激しい社会に自らの存在権を得ることができるのか。



## 内的な変貌と変形

「女」の家からも「公園」の「彼」からも追い立てられた「おれ」は、「さまよえるユダヤ人」のように歩きつづける。もちろん、「日が暮れかかる」時に街で歩き回り、盲目に自らの「家」を捜し求めるといふのは、この場合一つの比喩である。主人公はどこへ行っても追い出されたとき、初めてこの異常な状況がほかならぬ日常的な状況であることを覚り、そして、日常性のなかに日常性を超えてゆく契機を発見しようとする。「おれ」は、なぜ自分が社会から閉め出されなければならないのか。なぜ自分のための場所がないのか、と眩きながら歩き続けるうちに、思いもつかない不思議なことが起こった。「おれ」の体が徐々にほつれた糸のようにはじめはじめ、ついに「おれ」は消滅して、「大きな空っぽの繭」と化してしまったという。ここで、作品における「変身」とは何か。また、「空っぽの繭」は何を暗示しているのか、ということについて考察したい。

主人公の「変身」とする作品は、世界文学史の中に数多くある。その中でも、カフカの『変身』は一番名高い作品と言えよう。主人公のグレーゴル・ザムザは、朝起きて、悪夢のように害虫となってしまう。この主人公の変身について、グスターフ・ヤヌーフは、ある時カフカに対して、変身は恐ろしい悪夢だ、恐るべき想像だという意見を述べたところ、カフカはこう答えたという――「夢は現実の深層を開示する。概念では手の届かない深い層だ。それこそが人生の恐ろしいところであり、同時に芸術の恐ろしいところでもある」<sup>④</sup>。このグスターフ・ヤヌーフの『カフカとの対話』から、「変身」とは、「現実の深層を開示する」とともに、「人生の恐ろしいところ」を提示しているのが分かる。それに対し、森川達也は、安部公房の作品における「変身」を次のように指摘している。

変形とは、現にこのように与えられてしまっている存在の在りようを激しく嫌悪し、拒絶し、そこから逃れて何か他のものになろうとひたすらに願う精神の表現であるわけだが、そういう魂は同時に、人間そのものに対する公平で透明な、あるあたたかいリリズムを生まずにはおくまい。<sup>⑤</sup>

即ち、「おれ」が繭に変身したことは、現実から逃れようとする「願う精神の表現」を表すと同時に、「そういう魂は同時に、人間そのものに対する公平で透明な、あるあたたかいリリズムを」読者に伝えようとするものだというのである。

このように、カフカの「変身」と安部公房の「変身」の共通点は、「現実の深層を開示する」と人と人間の「魂」の問題に関することである。もっと分かり易く言えば、社会構造の「変革」は、時代の変化に適應するのがその主旨であるとすれば、人間の「変身」は、「魂」の変革であり、激しく変革しつつある社会で生き残ろうとする努力の姿勢を示しているのではないか。即ち、我々は、いつも物質と精神、肉体と魂、という二項対立の図式で、人間を捕らえようとするが、ここで、文学芸術における人間の変身とは、明らかに人間の魂の「変革」を暗示し、さらにその「変革」によって、この世に生きるとはどういうことかを読者に提示するのである。この点に関して、安部公房は次のように語っている。

小説家というものは、本当は魂の技術者でなければならぬのです。現実を深く追求し、常識の目でとらえられなかったものを発見して、読者の目にも新しい見方、考え方を、いかほどかでもつけ加える、それが小説家の役目なのです。小説家は、現実と魂の専門家にならなければなりません。(中略)人間と物との関係、人間と人間との関

係、人間と社会との関係、そうしたことについて、たゆみなく追求し、観察し、理論付け、熟達した言葉の技術によってそれを表現していくのが魂の専門家の仕事です。<sup>⑮</sup>

ここから、私たちは、小説というものを通して、「人間と物との関係、人間と人間との関係、人間と社会との関係」を探ろうとする、安部公房の文学観を窺うことができよう。言い換えれば、『赤い繭』における「おれ」の肉体の「変身」は、彼自身がどのような存在状況に置かれているかが視覚化され、「おれ」の「魂」の変革を表す徴として理解できるのである。

「空っぽの繭」の二重性。「おれ」は人間から変身して「大きな空っぽの繭が残った」。それによって「確実に誰からも妨げられないおれの家」が見つけられた。しかし、「家ができて、今度は帰ってゆくおれがない」。この「空っぽの繭」については、いくつかの論説がある。高野斗志美は、「大きな空っぽの繭とは何だろう。私は、安部公房が、そのイメージによって、痛烈な批評を、戦後的『私』にむかって、たたきつけているのだと、そうおもう<sup>⑯</sup>」と指摘している。「大きな空っぽの繭」を戦後の「私」のイメージとして想像するこの見解は、興味深い。

有光隆司は、「おれ」の繭化によって〈文字通り「誰のものでもない」完璧な空間〉が出現することに〈時間の停止した「純粹空間」〉というリルケ的な外部遮断の態度の成立<sup>⑰</sup>を読み取っている。しかし、一人の人間を〈時間の停止した「純粹空間」〉に遮断してしまえば、どのように生きられるのか。即ち、一人の人間が周りの社会に遮断されたら、死んだような存在ではないか。

「赤い繭」の赤さは〈夕陽が赤々と繭を染めていた〉、〈内側から照らす夕焼の色に赤く光っていた〉という陽の赤さなのだから、それを共産主

義の象徴と見なさねばならないという必然性は認められない。中野和典は、「繭の赤さとは何か。それは〈夕暮〉の赤さである。では、〈夕暮〉とは何か。それは〈日が暮れかかる〉という二度の反復が強調している通り、家を持つ人々と持たない『おれ』との差異が最も際立つとき、そして『おれ』が所有への疑念を最も募らせるときの指標である<sup>⑱</sup>」と主張している。が、この意見に、私は賛成できない。というのは、「繭の赤さ」は、肉体に対する「魂」の徴を示すものだと思うからである。

田中裕之は次のように述べている。「繭」と化したとき、かつての「おれ」の肉体は、確実に消滅しており、これを、行動する主体としての「おれ」の喪失と見ることはできる。しかし、自己喪失とか、〈真の自我〉〈内的自己〉の喪失といえるような、「おれ」の精神的なものの消滅は、どこにも描かれていない。確かに、「繭」の中は「空っぽ」だとされている。しかしそこには、「内側から照らす」光がある。これは、精神的なものの消滅ではなく、むしろ逆に、「おれ」が、精神のみの存在となったことを示すものであろう<sup>⑲</sup>。即ち、田中が主張する「繭」と化した「おれ」の状態は、主体的な行動をやめ、自分一人の精神世界で自足しようとするものである。言い換えれば、自分一人の精神世界で自足しようとするものが、行動する主体たる「帰ってゆくおれ」がない、という事態をもたらしたわけである。この読み取りも一つの説だと理解できなくもない。しかし、そもそも、一人前の社会人として、「自分一人の精神世界で自足しようとする」生き方は、世の中に通用できるのだろうか。この読みは、恐らく作者の創作動機から外れていると思う。安部公房は『種のない話』で、次のように述べている。

自我は、決して果実のように、自立して存在しうる実体なのではなく、むしろ他者、もしくは外部との関係の拡大という、一つの現象



的なものだというふうには、ぼくは考えたいのである。<sup>21)</sup>

即ち、作者の「考えたい」ことは、他者の存在が「私」にとって不可欠であるということである。さらに言えば、作品の終わりに、「繭になったおれ」と「彼」との関係、彼の息子の玩具箱に移された結末は、自我と他者との関係を端的に示しているのではないか。

このように、私は、この「おれ」を、変身する前の「おれ」と変身後の「おれ」に分けて分析したい。スピノザは人間の精神と肉体との関係を「身体の変様の観念」として捉えて、このように書いている。

身体の変様 (affectio corporalis) とは、なにかといえば、世界のなかで外界の事物からの働きかけによってわれわれの身体が蒙る変様 (受動による変化) のことである。つまり、変様は他からの働きかけの結果の受動によってもたらされるものだが、人間が自己の身体変様をとらえ、変様を自覚化するとき、それが精神の働きだ、というわけである。(中略) ここに人間の精神は身体の変様をとおして、外界の事物をとらえるだけでなく、外界の事物とのかかわり合いで、自己の身体が蒙る変様を自覚的にとらえる、ということになる。<sup>22)</sup>

即ち、「おれ」の身体の変様 (人間から「繭」と化したこと) は、精神的な「変革」であり、それを通して自我と他者とのかわり合いを表現しようとするものである。スピノザの理論で言えば、「身体の変様の観念」は、「外界の事物」と「身体」と「精神」とが結びついた、それら相互の働きかけの関係のなかで成り立っている。<sup>23)</sup> それに対して、「赤い繭」におけるその三要素とは、「彼」と「繭」と「おれ」(＝変身した「おれ」) のだと考えられる。しかも、「今度は帰ってゆくおれがない」という「おれ」

は、能動的な「おれ」ではなく、受動的な「おれ」を指すものと思われる。なぜなら、我々現代人の存在自由は、あくまでも相対的な自由だからである。即ち、我々の肉体はどこかの場所に帰属しながら、頭はつねに物事を考える自由を持っているのではないか。池内紀はカフカについて次のように指摘している。「カフカはみずから鳥と感じた。この鳥は鳥籠から逃げ出したものか。本来、鳥籠に在るべき鳥なのか。鳥籠はとらえるものであるのみならず、それと同時に、あるいはそれ以上に、外の世界から鳥を守るものだろう。自由に飛びまわる鳥は、一方で安全な鳥籠に「あこがれる」<sup>24)</sup>。要するに、カフカの文学観は、人間の存在を「鳥と鳥籠とのジレンマ関係」に仮定しているのであり、だとすれば、安部公房の文学観は、むしろ「鳥籠に在るべき鳥」を前提にして、徹底した自我の存在を探索しようとするものである。というのは、「さまよえるユダヤ人」の自由を直視した「おれ」は、不安で堪らないとしか感じていない。もし、現実の社会に生きている我々自身のことを例えにすれば、自らの力で自営業をしている人々に比べて、会社に働く社員や国家公務員は確かに能動的に動くことができない。しかし、自由に動ける自営業者が、少しも後者の生活に憧れていないと言えるだろうか。要するに、カフカの「変身」の主人公、グレーゴル・ザムザは、害虫へ変身することによって、「外界を異化し、ザムザをめぐる人間関係に新しい光をあてる契機とな」<sup>25)</sup> ったとすれば、安部公房の『赤い繭』における「おれ」の「変身」は、「おれ」を巡る人間関係に新しい光をあてる契機となったと言える。即ち、『赤い繭』はカフカの『変身』と同じ芸術効果を發揮したと評価できよう。「空っぽの繭」は、「おれ」の脱皮した抜け殻と、赤々と光る「繭」を媒介にして未来を切り開こうとする「おれ」の願望という、二重の意味を表している。「空っぽの繭」が残れば、その「繭」から飛び出した蝶々がいるはずで、その蝶々は新たに誕生した「おれ」であ

る。あるいは、もう一つの次元の「おれ」である。言い換えれば、「繭」の「家」に「帰ってゆくおれがいない」ことは、他方に「新しい人」として誕生した「おれ」がいることを暗示している。この新たに脱皮した「おれ」について、作品の中には次のように書かれている。

繭の中で時がとだえた。外は暗くなったが、繭の中はいつまでも夕暮で、内側から照らす夕焼の色に赤く光っていた。

ここで、二点に注目したい。(1)「繭の中で時がとだえた」こと。「時がとだえた」ことは、「おれ」自身を変革する時の徴を表している。なぜなら、「ぼくたちの自然は——ぼくたちの肉体は停止することができない。が、精神はいつ、どこでも時間のそとに静止することができる。いや、それは静止しうるのみならず、なにか大なることをなさうとするばあひ、あるいは自己を変革するばあひ、かならず静止のひとときをもたなければならぬ<sup>26)</sup>」からである。即ち、「外は暗くなった」のは、厳しい現実の社会を暗示しているのに対し、「繭」の内側に光っている「赤い光」は、「おれ」の未来に満ちた「希望」を示唆しているのである。

(2)「夕暮」について。作品の中に、「日が暮れかかる」という言葉は、二回出てくるが、「夕暮」という言葉は、一度しか出てこなかった。そして、「日暮れ」(＝日が暮れかかる)と「夕暮れ」という二つの言葉には、同義的な意味もあれば、異なる意味もある。即ち、「日暮れ」ないし「夕暮れ」は昼と夜の境界で、短い時間であるが、不安と期待が入りまじり、明から暗へ向かう独特の魅力と美しさを持ち、日本文学の伝統の中に生きつづけている<sup>27)</sup>。また、平安時代までは、動詞は「日暮る」、名詞は「夕暮れ」だけで言い表していたという<sup>28)</sup>ことで、『日暮る』は太陽が西の端(京都であれば山)に隠れるまでを示し、そのあとの時間帯を『夕暮れ』

と称したものと推測される<sup>29)</sup>。このように見ると、小説の初めに出てくる「日が暮れかかる」とは、一つの時間帯で、昼から夜へと移す過程である。この時間帯になると、「おれは首をくくりたくな」るほどの「不安」に陥ると同時に、どこか「おれ」の「家」があるはずだという熱い「期待」を持つ。即ち、作品の最初に出た「日が暮れかかる」とは、「おれ」の「不安と期待」の心境を表しているのである。

ところが、二回目に出てくる、「日が暮れかかる。おれは歩きつづける」になると、「おれ」の心境は、絶望から希望へと転換していく。

家……消えうせもせず、変形もせず、地面に立って動かない家々。その間のどれ一つとして定まった顔をもたぬ変わり続ける割目……道。雨の日には刷子のようにけば立ち、雪の日には車のわだちの幅だけになり、風の日にはベルトのように流れる道。おれは歩きつづける。おれの家がない理由が呑み込めないので、首もつれない。

ここでの「家」と「道」は、きわめて対照的な構図によって、「おれ」の心境を鏡のように映している。「家」はいつまでも「変形」せずに地面に立っているが、「おれ」の「家」はどこにもない。「雨の日」も「雪の日」も「風の日」も、「おれ」は休める「家」がなく、その「道」を歩き続ける。このような悲惨の境遇に陥っている「おれ」は、生きるか死ぬかの「壁」に直面している。しかし、「おれ」は「家がない理由が呑み込めない」限り、絶対に「首もつれない」。この意志は、「おれ」の生きる強い願望を宣告すると同時に、逞しい精神力をも示しているのである。石川淳は、安部の『壁』に対して次のように指摘している。

壁について最初の名案を示した人物は、ドストエフスキーでした。

壁のきわまで駆けて来ても、やけにあたまをぶつつけて、あわてて目をまわすにはおよばない。そこで曲がればよい。じつに単純な着想です。こういうことを革命といいますね。これほど単純なことに、どうして人間は長いあいだ気がつかずにいたのか。ともかく、ドストエフスキーの智慧に依って、壁は決して人間がそこにあたまをぶつつけるために立っているのではなく、人間の運動に曲がり角を示唆するために配置されているのだということが見つかった。壁の謎が解けたわけです。おかげで、人間の運動はずい分柔軟になり、領域がぐつと広くなり、世界の次元が高くなって来たようです。

即ち、「おれ」は生きるか死ぬかの「壁」に直面する場合、その「壁」は、「おれ」を死なせるためのものではなく、「おれ」を復活させるものである。こうして、「おれ」は苦悩を克服して、目標に邁進することになる。

奥田修は、「秋の夕暮」がとくに中世において「幽玄美」の世界としてとらえられたのは「秋」も「夕暮」も現実社会（中世）と同様にある変遷の一過程にすぎないと理解せられたため、秋は春から冬へと移る中間であり、その先には冬が待ち、夕暮は昼と夜の間位置し、その先には夜が待っている。そういう意識が現実社会（中世）の動乱期及び末法思想と結びつき、「幽玄美」の世界の象徴として「秋の夕暮」が存在する、と述べている。『赤い繭』における「夕暮」は、現実社会が激しく変化している過程であり、「おれ」がいつの間にか落ちこぼれた存在になっているし、時間的に言えば、「夕暮」の後に来る「夜の世界」は、「昼の世界」という日常性の世界で「さまよえるユダヤ人」の姿に対峙して、一人の人間が非日常の世界で、新しい自己を捜し求める姿を表している。従って、『赤い繭』で繰り返し描かれている「夕暮」は、芸術の面における「幽玄美」に通じるものであると言える。

「彼」に拾われ、さらに「息子の玩具箱」に移された「おれ」の存在。「大きな空つぼの繭」となった「おれ」の運命は、どうなっているか。これはおそらく読者の誰もが関心を寄せるところであろう。

この目立つ特徴が、彼の眼にとまらなはずがなかった。彼は繭になつたおれを、汽車の踏切とレールの間で見つけた。最初腹をたてたが、すぐに珍しい拾いものをしたと思いなおして、ポケットに入れた。しばらくの中をごろごろした後で、彼の息子の玩具箱に移された。

この結末には多くの評論家が注目している。森川達也は、『赤い繭』を「見事な現代の作品」と肯定しながら、この結末に対して、「ぼく自身の印象を端的に言えば、この『落ち』は蛇足であり、作品の全体のイメージを、かえって不鮮明にし、委小化し、卑小化するものである」と批評している。それに対し、田中裕之は、この「最終の場面は、〈蛇足〉などではなく、結末として欠かせない、重要な意味をもつて」いるとして、次のような重みのある指摘をしている。「物語は、『おれ』の視点に添って語り続けられてきた」が、作品の最終場面に出てきた「語り手は『おれ』のままであるにもかかわらず、カメラは『おれ』の外部にあり、『おれ』の見ることの不可能な情景を映し出している。このカメラの位置に重なるのは、ほかならぬ作者の眼であろう<sup>②③</sup>」。この点に関して、私にも述べたとおり、作品の最終場面に出てきた「おれ」は、これまでの「おれ」から脱皮した新たな「おれ」であり、「繭」という媒介を通して、この新たな「おれ」の運命を見事に表していると主張したい。

また、田中は、『彼』に拾われた『おれ』は、さらに『彼の息子の玩具箱』に移された。つまり、ここに至って、『繭』になったおれは、『玩



『具』に等しい存在となる。ここでの『玩具』とは、直接には子どもの遊び道具の意であるが、その背後には、思いのままに操られるもの、取るに足らぬものといった意味が隠されている。『おれ』は、『彼』に拾われることを契機に、既存の『故郷』への帰属を果たしたといえるものの、それは結局、権力の思いのままに操られるものとなることではなかったのである。(中略)しかし、作者のレベルで考えれば、この『おれ』の『玩具』化、並びに、それをもたらし『おれ』の『繭』化は、明らかに、マイナスの意味を持たされている<sup>55</sup>と言っている。また、波瀾鋼は、玩具箱が「彼」の息子のものであると同時に、息子に玩具を与える「彼」のものでもあるという所有の二重性<sup>56</sup>境界性に注目し、そこに繭が移されることに「誰もが安定した領域に属しているという認識」を相対化する可能性<sup>57</sup>を読み取っている。前者は人間存在の絶対的な不自由であるのに対して、後者は人間存在の自由の相対化を言おうとしていると思われる。

この二者の読み取りに対して、私は、前に述べた「身体の変様」の觀念に立つて、人間存在のあり方を考えたい。即ち、読者は「おれ」の身体「変様」の觀念を認識することが、「おれ」の精神を認識することによって一致していて、身体も外部の物体もそれと無関係ではないのである。言い換えれば、「おれ」が「赤い繭」と化したことは、「身体の変様」ではあるが、それは「おれ」の精神への認識と繋がっている。赤い色は、新しい生命が誕生する時にもたらされる「血」の色であり、豊穡の意味を暗示している。「空っぽの繭」が残れば、何時の間にかそこから「蝶々」が飛んだことに想像される。こうして、古い「おれ」から脱皮された新たな「おれ」は、「独りの昼」の世界を持つと同時に、他者と複雑な関係で絡み合っている。「彼」は繭になった「おれ」を拾って、ポケットに入れたり、息子の玩具箱に移したりする。そこは、「おれ」の肉体にとって、

どれも安全な場所である。この場所は鳥にとつての「鳥籠」にあたるものであり、「繭」の内側に光っている「赤さ」は、「おれ」の心の中で一匹の鳥が青空を飛んでいるような「精神」の世界である。これは、不自由の肉体と自由の精神を同時に持つ人間存在のあり方ではないか。

### 結びに

主人公の「変身」をテーマにした作品は、世界文学史の中に数多い。しかし、その多くの作品の中でも、カフカの『変身』が一番高いと言えよう。また、日本の近代小説で言えば、中島敦の『山月記』もよく知られている。前者の主人公は、朝起きて、悪夢のように虫に変わってしまったのに対し、後者の主人公・李徴は、詩人になれなくてとうとう「虎」に化してしまった。この二作の相違点について、「内から外を描く抽象的なカフカに反し、中島は内面を暗示的に、外面を具体的に描く方法を強調した」。「よき詩人になれず発狂し、人喰虎となり、それを山中にきた友人に告白し、詩をとなくなるこの男への、天罰の響きや同情の声が切々ときかれる点は大いにカフカとちがっている<sup>58</sup>」と八木浩は指摘している。この二人が用いる小説作法と比べ、安部公房は明らかに、カフカの手法でもなければ、中島の手法でもなく、彼独特な手法を発見したのである。埴谷雄高は、「安部の方法を、ピカソなどの手法と比較して〈時間的、多面的、動的な観察を許す空間のなかで物体のリアリティを追及しようとする前衛絵画の方法論〉を人間に適用したものだ<sup>59</sup>」と力説する。この見解は適切だと言わざるを得ない。というのは、埴谷雄高の指摘に対応するかのように、安部自身もまた後年、「当時私は、文学的には完全に孤立していた。小説の概念も、まったく自己流のもので、小説を書こうというよりも、たぶん一つの世界を書こうとしていたのだと思う」

(1965年「終りし道の標べに」あとがき)と述懐しているからである。

また、田中裕之は、『赤い繭』を『名もなき夜のために』と比較して、二作の相違点を次のように指摘している。両作品の違いは「作者安部の『自分独りの昼』を持つことに対する認識の変化を示している。すなわち、『名もなき夜のために』では、『自分独りの昼』を持つことはプラスの意味を持たされており、『僕』は、自らそれを選び取るうとしていた。だが、(中略)『赤い繭』では、たとえ『内側から照らす』光があるうとも、やはり『繭』は『空っぽ』なので、もはや、『自分独りの昼』を持つことが充実を意味することはないのである<sup>⑤</sup>。しかし、大事な問題は、『空っぽの繭』が「おれ」の脱皮であって、不充実を意味しているのではないということである。正確に言えば、『名もなき夜のために』の主人公の「僕」は人間の痛々しいまでの弱さを表しているのに対し、『赤い繭』の「おれ」は人間の強さを見せているのである。即ち、後者は前者の延長線にありながら、より一層魂の遍歴を模索している安部自身の姿を表現しているのである。

さらに言えば、『赤い繭』の「おれ」は「家」との戦いを通して、赤く光っている「繭」を見つけた。安部の代表作『砂の女』の主人公の男は砂とのたたかきを通して、カラカラに乾き切った砂丘の底に、一種の毛管作用によって水がわき出ることを発見した。前者は光っている「繭」を見つげるとともに、新たな自分が誕生したのに対し、後者は水を発見すると同時に、新しい自分を発見するにいたるのである。こうして見ると、『赤い繭』の中に、すでに「砂」と「水」との要素が孕まれているのではないか。即ち、両作品の中に、「家」と「砂」、「繭」と「水」という一対一の図式を発見することができる。それは、要するに、ものと対決しながらものを変容せしめることである。そして、ものを変容せしめながら、同時に、自らを変えてゆくことである。このように、人間は外

から強いられた状況を自らの状況に変えることができ、世界を常に新たに切り開いてゆくことができるのである。

最後に、森川達也は、「一人の読者として、もし勝ちな注文をこの作品につけるとすれば、最後の『落ち』に登場して来る『彼』を、『おれ』とは、別の人間としてではなく、この『おれ』は、全く同一の人間である『彼』として登場させることはできないであろうか。とすれば、全く同一の人間である『彼』に拾われたこの『おれ』は、全く同一の人間である『彼』のなかで、ずっと『おれ』であり続けるわけだ。もしそのことに成功すれば、この短編小説はあくまでシンプルな『落ち』を維持しながら、いっそう鮮明でかつ尖鋭な幻想を読者の心に刻印する見事な現代の作品となるのではないか。」と力説しているが、私の読みでは、『赤い繭』における「おれ」と「彼」との関係は、終始一貫して自我と他者との存在であり、小説そのものが見事な現代の作品である。この作品は、安部の初期作品とは言え、すでに作者の里程標となる代表作『砂の女』の基石を築いている。従って、安部公房文学の発展史において、『赤い繭』は、創作の手法と主題の表現がともに重要な意味を持つ傑作なのである。

### 注釈

- ① 高野斗志美『安部公房論』、サンリオ山梨シルクセンター出版、1971年、第21頁。
- ② ウィリアム・カリー『疎外の構図』——安部公房・ベケット・カフカの小説、安西徹雄訳、新潮社、1975年、第23頁。
- ③ 花田清輝『新鋭文学叢書2 安部公房集』、「解説」、1960年12月。
- ④ この「故郷」とは、〈真善美社版〉『終りし道の標べ』において、「生の故郷」と呼ばれているものである。
- ⑤ 田中裕之『赤い繭』論——リルケとの決別、『近代文学研究創刊』により、和泉書院、2012年3月、第92-105頁。

- ⑥⑦ 森川達也『赤い繭』短篇小説の鑑賞 安部公房『国文学 解釈と教材の研究』、1969年6月、第97頁。
- ⑧ ガストン・バシユール『空間の詩学』岩村行雄訳、筑摩書房、2002年10月、第49頁。
- ⑨ 田中裕之『赤い繭』論——リルケとの決別、『近代文学研究創刊』により、和泉書院、2012年3月、第91頁。
- ⑩ 大江健三郎、江藤淳編『われらの文学7 安部公房』講談社、1966年。
- ⑪ 安部公房『書齋にたずねて』、「箱男」にはさみこまれた付録。
- ⑫ 河合隼雄『無意識の構造』、中央公論社、1998年、第73頁。
- ⑬⑭ ウィリアム・カリー『疎外の構図』——安部公房・ベケット・カフカの小説、安西徹雄訳、新潮社、1975年、第41頁、第17頁。
- ⑮ 森川達也『安部公房 島尾敏雄集』（解説）、『日本現代文学』30、筑摩書房、1977年、第405頁。
- ⑯ 安部公房『私の小説観』（「エッセイ」、『文章倶楽部』牧野書店）、1954年4月号。
- ⑰ 高野斗志美『安部公房論』、サンリオ山梨シルクセンター出版、1971年、第21頁。
- ⑱ 有光隆司『赤い繭』——内部と外部の間『国文学 解釈と鑑賞』2008. 7
- ⑲ 中野和典『所有の始原——安部公房『赤い繭』論』、『国語と教育』34号、2009年12月。
- ⑳ 田中裕之『赤い繭』論——リルケとの決別、『近代文学研究創刊』により、和泉書院、2012年3月、第95頁。
- ㉑ 安部公房『砂漠の思想』現代日本のエッセイ、講談社、1994年1月、第129頁。
- ㉒⑳ 中村雄二郎『感性の感覚』、岩波書店、1985年、第103・104頁。
- ㉓ 池内紀『カフカ短編集』「解説」、池内紀訳、岩波書店、2003年、第260頁。
- ㉔ 有村隆広、八木浩編『カフカと現代文学』、同志社、1985年、第53頁。
- ㉕ 岡本英敏『近代の宿命』、『三田文学』No.112、2013年2月「季刊」冬季号、第170頁。
- ㉖⑳⑳ 平岡敏夫『夕暮れの文学史』、おうふう出版、第23頁、第17頁、第8頁。
- ㉗ 石川淳 安部公房『壁』の序文に掲載されたもの、新潮文庫、1969年、第131頁。
- ㉘⑳⑳ 森川達也『赤い繭』短篇小説の鑑賞 安部公房『国文学 解釈と教材の研究』、1969年6月、第99頁、第99頁、第99頁。
- ㉙⑳⑳ 田中裕之『赤い繭』論——リルケとの決別、『近代文学研究創刊』により、和泉書院、2012年3月、第96頁、第99頁、第98頁、第95頁、第96頁。
- ㉚ 波瀾鋼『失われた記憶／空間——安部公房の満州体験——』（『九州という思想』2007. 5、花書院）
- ㉛ 有村隆広、八木浩編『カフカと現代文学』、同志社、1985年、第53頁。
- ㉜ 森川達也『安部公房 島尾敏雄集』（解説）、『日本現代文学』30、筑摩書房、1977年、第404頁。

（中国 西安交通大学外国语学院教授）