

安部公房『砂の女』論 ——「異空間」の叙事詩

霍 士 富

『砂の女』(1962)は、安部公房の、創作方法における「自我」に対する大胆かつ大きな挑戦であっただけでなく、『デンドロカカリヤ』(1948)と『S・カルマ氏の犯罪』(1951)に次ぐ「第三回の転換期」¹⁾に完成された傑作でもあった。その大胆かつ大きな挑戦とは、言うまでもなく作品の構造におけるものであった。まず、テキストの扉に題辞「——罰がなければ、逃げるたのしみもない——」がある。そして、「八月のある日、男が一人、行方不明になった」と語り手は、現時点に立って過去のことを語る。即ち、現在進行形の語り手と過去進行形の語り手と、二人の語り手がいることになる。現在進行形の男は、砂丘へ、さらに砂の穴に落とされてしまう。こういう異空間で「男」は、脱出の失敗を繰り返した上で、やっとその「砂の穴」を脱出することができる。そこで、彼はこの「逃げるてだては、またその翌日にでも考えればいい」と決意する。それに対して、過去進行形の男は、「失踪に関する届出の催告」から七年後に、「審判」によって失踪者と判決されている。また、作品全体が1から31までの節で構成されている上に、巻末に「催告」と「審判」という二つの公文書が付載されていて、テキストにより一層ユニークな構造を付加しているのである。

今まで数多くの『砂の女』論、また、『砂の女』を中心とした論説が書かれている。それらの論における『砂の女』評価の代表的な見解を挙げれば、およそ次のようなものである。

佐々木基一は、『砂の女』を変革者誕生の物語として捉え、その変革の可能性を示すメタファーとして「溜水装置」を挙げて、「わたしは、『砂の女』を読みながら、云うなれば、一種の創造の喜びのようなものを感じた。」その「創造」とは、「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。(中略)こうして、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、世界をつねに新たにきりひらいてゆくことができるのである。」²⁾と主張している。一方、三木卓はこれを批判して、「結末近くで、男は<希望>と名付けた鴉捕りの装置を創る。鴉は捕れなかったが、その装置は、たまたま砂の底でも水を手に入れることができることを知らせる。(中略)どうして結末近くへ来て、<希望>は実現しなければならないのか。なぜ、希望について語らなければならないのか。」³⁾と述べている。両者の相反する見解の焦点は、「砂の穴」という蟻地獄の空間で水を発見する「溜水装置」に係わっていて、どちらも「心的なもの」である。この「心的なもの」をどう認識すべきかを検討する余地があると思われる。

波瀲剛は、テキストの叙事構造に注目し、「佐々木氏は、作品内容の二節から三節に登場する人物像を評価するだけで、一節、あるいは三節の後に付された二枚の公文書にはほとんど言及していない。したがって、『男』の記録を通して、状況に立ち向かう姿を導き出す、その論の展開についていえば、二節から三節までの内容に関する説明としては、確かに適切である」が、『砂の女』という小説の題が示す通りに、主要な登場人物はほかに存在する。それらを抽象して作品全体の評価をすることは可能だろうか。」⁴⁾という鋭い指摘をしている。しかし、波瀲の結論は、「男」の失踪

という出来事の展開は、「二枚の公文書」と「直接には結びつかないこと」によって、「過去の自分の心理と記述する現在の自分との乖離が架空の対話を作り出した」とし、作品の結末における「男」の「失踪」の宣告は、「疎外を克服したのでもなく、日常性を回復したのでもない」「純粋な逃亡」⁵⁾だという負のイメージに帰結させている。この結論はテキストの叙事構造における「二枚の公文書」の役割を誤解したものであり、さらなる検討を必要とすると思われる。

小泉浩一郎は、作品発表当時の六〇年代という時代背景を視野に入れて、主人公・仁木順平の「砂との和解や砂からの水の発見とは、反米主義と概括されうる旧きアメリカのイメージと訣別し、“アメリカの影”と和解し、ひいては自らの内部のアメリカを再発見することでもあったはずである。」⁶⁾と力説している。この説は、戦後の日本にとって、日本の未来を左右する史上最大の存在が“アメリカの影”であったことを認めるものであり、日本人の深層心理を洞察したものとはいえ、「男」が「砂との和解」から“アメリカの影”との和解へと転換しているとする読みは、適切ではない。筆者はこの点をさらに究明したい。なお、同時代の大江健三郎『万延元年のフットボール』(1967)にも「穴ぼこ」が書かれている。「砂の穴」と「穴ぼこ」はメタファーとして、何を示唆しているのか。この点についても考察してみたい。

さて、ネズミ色のピケ帽の男が一人、S 駅から失踪し、砂丘にある村に入り、さらに「砂の穴」に落とされるが、S 駅から砂丘へ、さらに「砂の穴」への移動は、明らかに現実空間から異空間への旅であり、いわゆる砂漠の空間の問題に係わっている。この点に関して、安部公房は、「砂漠を描写しろと言われても、『砂、砂、……見わたすばかりの砂……果てしもない砂の波……』」。こういう「けじめのない空間を、内部から、けじめをつけてとらえる」ことは、「単に映画だけの、また砂漠だけの問題ではなく」、「その方法を、言葉を変えて言えば、思想ということにもなる。逆に、思想とは、そうした方法としての現実的な力を、持ちうるものでなければならないということにもなる」⁷⁾と告白している。だが、安部公房文学における「第三回の転換期」の『砂の女』は、「空間」の審美上の変化において、『デンドロカカリヤ』や『S・カルマ氏の犯罪』に比較して、どのように展開していると見ればいいのかのだろうか。

エルンスト・カッシーラーは、「空間という問題こそが美学の新たな自己反省の出発点、即ち、単に美学固有の対象を明らかにするにとどまらず、美学そのものに内在する諸可能性を美学そのものに対して明らかにするような自己反省の出発点」⁸⁾だと述べている。要するに、空間の問題の考察は、その空間で遭遇を体験する人物の、「新たな自己反省の出発点」を検討することである。では、主人公は「砂の穴」という「異空間」で、いかに砂と女との戦いを通して、「自己反省の出発点」に辿り着いたのだろうか。

以上のようないくつかの問題点を踏まえ、本論では「異空間」の叙事詩という視点から、まず砂丘・日暮・星・月という記号のメタファーを明らかにする。そして、「縄梯子」やロープの象徴性を通して、昼の世界と夜の世界を透視したい。最後に、男は「砂の穴」という異空間で、砂と女との決闘によって、いかにして魂の自由を獲得し、さらにはいかにして「現実」と対峙する魅力的な異空間を作り上げたかを検討したい。

『砂の女』の引用は、すべて安部公房『砂の女』(新潮社、1962年6月)による。

一. 記号としての砂丘・日暮・星・月

境界は、あらゆるものを選別し、あるものに対しては拒絶を、あるものに対しては進入の許可を与える。そのため空間は、はてしなく続く人々の遭遇と出来事を誘起する媒介者となりえた。言い換えれば、「境界は、私の体をつつむ皮膚が私に個性を与えるように、空間を分節する。この個別化のはたらきは、境界の第一義的な効果である。しかし、このアナロジーがただちに示すように、境界は表情でもある。私は抑えた喜びを壁の装飾に見ることができ、表現者の迷いと悔恨をガラス窓に見出す。小都市の城門からは、領主の虚勢がいままで読みとられ、塔の表面には天空への不思議な願望が塗り込められている」⁹⁾。もうひとつ、境界は交換と媒介を果たす役割がある。

「砂丘」。「男」が一人でS駅のプラットホームに降り立ち、砂地に住む昆虫を採集しに行く。そして、砂地にある部落に入る。不思議なことに、部落の道が上り坂で、部落自体がいつまでも平坦である。やがて、半月形にそそり立ち城壁のように部落を取り巻く砂丘の稜線に立った「男」は、身の周りを見ると、海に面した部分は砂丘の定石どおりに、盛り上がったような急傾斜で、部落の側は、砂丘に近いほど深く掘られた大きな穴が、部落の中心にむかって幾層にも並び、まるで壊れかかった蜂の巣である。砂丘に村が重なりあっていると言うよりも、村に砂丘が重なりあっているのである。いずれにしても、苛立たしい、人を落ち着かせない風景である。

この「砂丘」に関して、三木卓は、「主人公は砂丘の部落に住むものにとってはあきらかに外部者の眼で風景をとらえている」と主張すると共に、次のように語っている。

砂丘はまず昆虫採集家やぼくらにとって日常現実の一部として示されるが、それはたちまち部落の側からみた非現実の色濃い砂丘に変わる。それはぼくらの世界と部落の世界をつなぐ扉としてのはたらきを持つ。しかも退路は決してふさがれていない。彼は部落の追手をうまくまくことさえできればいつでも職場へ、妻のもとへ帰ることができる。この退路は結末まで決して閉じられることはない。そのことによってぼくらは砂丘のこちら側と向う側が実は一つあわせの状況であることを知ることが出来る。¹⁰⁾

三木卓が「砂丘」を「ぼくらの世界と部落の世界をつなぐ扉として」、「こちら側と向う側」を繋ぐ「一つあわせの状況」だと力説しているのは興味深い。というのは、この見解は「砂丘」を二つの「世界」あるいは「空間」を繋ぐ媒介である境界として理解しているからである。言い換えれば、「坂」は「境」を含意して、部落の「上り坂」は明らかに境界として提示される。そこで、まず半月形にそそり立ち、城壁のように部落を取り巻く砂丘の稜線は、境界を円周として持っている。その「円周」の中心は円心と重なる部落の「我々」であるのに対し、「男」は意識化される円周およびその彼方の部分に対置する他者である。彼は現実の世界から非現実の世界へ足を踏み入れ、異空間で「人々の遭遇と出来事」を体験しなければならない。そして、「砂丘」の稜線は、境界の表情として現れる。

「砂丘」の稜線。「男」は「砂の穴」を脱出して、再び「砂丘」を踏んで、自由を手に入れた時、部落の外れの道は砂丘の稜線に重なり、視界がひらけて、左手に海が見えたと、「稜線」をただ客観的に描いている。だが、部落を抜け出そうとする時、「砂丘」の稜線は、すっかり変わって、「男」の心の「表情」がリアルに現れている。

風で、手拭がめくれ上った。眼の端で、砂丘の稜線の一つが、金色に輝いた。なだらかに盛上ってきた曲面が、その黄金の線を境に、急角度で影のなかにすべりこむ。その空間の構成には、異様に緊迫したものがあり、男は妖しいまでの人恋しさに、ぞっとしてしまった。——（さよう。まったくロマンチックな風景です……）（164頁）

ここで、境界としての二つの「砂丘」の稜線は、対照的に「男」の「表情」を提示している。「砂の穴」を出た時に見えた稜線が、彼の未来を象徴するような「ひらけ」た世界だとすれば、金色に輝いた「稜線」は、「男」の期待と解放感を表していると言えよう。そして、「その金色の線を境に、急角度で影のなかにすべりこむ」ことは、彼の不安を再現して、「異様に緊迫したもの」で構成される「空間」に対し、「男」がぞっとするのは、未来に対する焦りを表現しているのであろう。

また、「砂丘」の稜線は「男」の「逃亡」の結末を象徴するメタファーとして、次のように描かれている。「稜線の光が、ふっと消えた……風景全体が、みるみる闇に沈んでいく。いつか、風もおさまり、この分だと、靄も、また勢いをとり戻しはじめているにちがいない。この急な日暮れも、多分そのせいなのだろう」（166頁）。こうして、「稜線の光が、ふっと消えた」ことによって、「男」の「逃亡」の結末を予兆されたように、やがて部落の人に捉えられて、再び砂の穴に降ろされる。その「みるみる闇に沈んでいく」風景は、「男」の意識の内側の状態の投影であり、意識の下層のある状態の投影物でもあろう。

<境界>は「砂丘」だけに留まらない。「日暮」という時間もテキストにおいて所々に出ていて、語り手は極めて自覚的に<日暮>という<境界>を打ち出しているのである。「空間に混沌がにじみ出ていると同じような意味で、時間にも、同様に、秩序と秩序のエアポケットという二つの要素が投射される。船舶が赤道を超える時や大晦日の夜十二時に大騒ぎをする風習は、境い目の通過の意識と大いに関連のあることは今日よく知られている。」¹¹⁾『砂の女』における<日暮>という時間は、明らかに昼の世界と夜の世界という、「境い目の通過の意識と大いに関連」とすると共に、「秩序と秩序のエアポケットという二つの要素が投射され」ていることが分かる。昼の世界はまともな人間の活動する共同体としての日常世界であるのに対し、<日暮>からは非日常の夜の世界が始まるのである。

また、「穴の中は、周囲の明るさとは対照的に、すでに日暮がせまっていることを告げていた」（15頁）と感じられ、「日暮」という時間は、部落の「日暮」よりもはやく進んで、すでに暗がりを示している。この「日暮」に対する「男」の妙な感じとは、明らかに部落の世界と「ほら穴」の世界を区別する無意識の現れである。一人の教師として、現実の世界から部落の世界へ足を踏み入れ、さらに「ほら穴」に入ることによって、「男」は「中心」の世界から「周縁」の「周縁」に追い出された。「男」はその「ほら穴」を「蟻地獄」と呼ぶが、「天界」に対置されるこの「地獄」は、両義的な役割を果たしている。即ち、この「蟻地獄」は「男」にとって、災と共に福をもたらず境域として考えられる。そのイメージとして、昼の世界に対する夜の世界といった、混沌と生成という相対立する要素が強くにじみ出ているのである。

「日暮」に付与されたイメージは、それだけではない。「男」が「蟻地獄」を一時逃げ出して、砂漠の中で周りの風景を見ていると、「靄」のせいで風景全体がみるみる闇に沈んでいく。「この急な日暮れも多分そのせいなのだろう」という気配は、日本文学における「一種の伝統的な不安」¹²⁾を表していると言えよう。

さらに<境界>としての「星」と「月」も見逃してはならない。「男」はその「ほら穴」で、ランプの光で砂掻きをしている様子を見た時、次のように述べている。

土間の下を、冷たい風が流れていた。どうやら表のほうのしがしぎやすそうだ。砂に埋もれて動かなくなった引戸をくぐって、外に出る。道から吹きおろす風は、たしかにずっと涼しくなっていた。その風に乗って、オート三輪のエンジンらしい音が聞えていた。そのほか、耳をすますと、さまざまな人の気配もして、気のせいかな、昼間よりもむしろ活気が感じられた。それともこれは、海鳴りの音だろうか？ 空には、星が、ずっしりとたれこめていた。(30頁)

「空には、星が、ずっしりとたれこめていた」のは、夜の時間の宣言である。それなのに、「ほら穴」の外には「オート三輪のエンジンらしい音」や「海鳴りの音」、それに「さまざまな人の気配」など、「昼間よりもむしろ活気が感じられ」る。「このにぎわいと明るさのグラデーションは、空間の内と外との<反転>をよぶ。この現象は、境界面が誘起する空間効果のもっとも面白い現象のひとつである。」そして、「境界論におけるもっとも直接的な交換は、<反転>である。内と外との交換である。そのなかで、最も魅力ある反転とは、現実と構想する世界、フィクショナルな世界とのあいだの反転であろう。」¹³⁾ この<反転>によって、周縁の「穴」の世界は、中心の「現実」の世界と置換されるのである。また、「空には、星が、ずっしりとたれこめていた」世界が伴い、その「星」に何らかの希望を託しているのである。けれども、この「希望」は、「男」が「ほら穴」を脱出する時、「全神経をロープに託し、蜘蛛の糸で星を引き寄せようという思いで」(155頁)、「星」に付与された「希望」とは違うものである。それは、後で出てくる「溜水装置」にかかわる「希望」である。

「月」も、テキストのなかで「砂の女」に伴って、所々に出てくる「境界」である。「男」の逃亡は失敗に終わり、脇の下にロープをかけられ、荷物のように、再び穴のなかに吊り下ろされる時、「穴は、深く、暗かった。月が、砂の全景を、淡い絹の輝きでくるみ、風紋や足跡までも、ガラスの襞のように浮き立たせている」(185頁)と語り手は語っている。ここでの「月」は、言うまでもなく女性ないし母性原理を象徴しているのである。即ち、「月が、砂の全景を、淡い絹の輝きでくるんでいるのは、「男」にとっての母性の優しさと寛容を象徴的に表していると言えよう。事実として「誰も、一言も口をきかず、まるで埋葬の儀式に立ちあってもいるよう」に、穴に吊り下ろされた「男」が、「その暗闇のなかで、暗がりよりももっと暗かった」女に付き添って寝床に足を運びながら、なぜか彼には女がまるで見えないのだ」というのは、二人の心理をリアルに描いたものである。要するに、逃亡に失敗した「男」が女に出会っても見えないふりをするしかないのに対して、女が「暗がりよりももっと暗かった」心情を持ちながら、彼を寝床に連れていくのは、まさに挫折した子供を母親が柔らかい「絹」のように迎える態度ではないか。こうして、『砂の女』は砂丘・日暮・星・月という記号の発見によって、夜の異空間の物語へと飛躍していくのである。

二. 縄梯子・ロープのシンボリズム

<境界>としての梯子や階段について、エリアーデは次のように語っている。

われわれがいましたがみたとように、階段は、全部がそうだというわけではないが、極めて豊かなシンボリズムの運び手である。つまりそれは「ある存在様態から他の様態への移り行きを可能ならしめる次元の断絶の造形的形象なのである。」あるいは天上界と大地と地下界との間の行き交いを可能ならしめる宇宙論的次元へわれわれを置くものだといってもよいだろう。階段と梯子が、加入礼の儀式と神話の中でも、葬送儀式の中でも、またいうまでもなく帝王や教皇の即位儀礼、あるいは婚姻儀式の中でも等しく顕著な役割を果たしているのはこのためであろう。¹⁴⁾

この語りによる梯子と階段のシンボリズムの要点は、次の三点に纏められる。第一に、我々を「ある存在様態から他の様態へと移り行かせること。第二に、宇宙論的次元において、我々の「天上界と大地と地下界との間の行き交い」を可能にすること。第三に、帝王や教皇の即位儀礼、または葬送儀式や婚姻儀式などにおいて、積極的な役割を果たすこと。『砂の女』においては、縄梯子・ロープのシンボリズムは、まさにそういう<境界>としての役目を果たしているのである。

『砂の女』では、まず「男」の視点から、異空間としての「砂の穴」が描かれているが、そこへ至るには、梯子が絶対に必要である。

なるほど、梯子でもつかわなければ、この砂の崖ではとうてい手に負えまい。ほとんど、屋根の高さの三倍はあり、梯子をつかってでも、そう容易とは言えなかった。昼間の記憶では、もっと傾斜がゆるやかだったはずだが、こうしてみると、ほとんど垂直にちかい。梯子は、おそろしく不ぞろいな縄梯子で、バランスを破ると、途中でねじくれてしまいそうだった。まるで天然の要害のなかに住んでいるようなものである。(21頁)

「男」はその「おそろしく不ぞろいな縄梯子で」、頭からさんざんに砂を浴びせられながら、「砂の穴」に入るわけだが、それでも「男」が、少年時代に戻ったような、物珍しさを感じたのは、語り手が十分に自覚的に「砂の穴」を異空間として設定したからであろう。縄梯子は日常的空間・昼の世界から、さらに部落の世界から異空間・夜の世界へと至る<境界>として積極的な役割を果たしているのである。その役割とは、「男」に日常的な存在様態から非日常的な存在様態への移り行きを成し遂げさせたことである。

ロープに掛けた対極的な感情。「男」は「砂の穴」に入った翌日に、その縄梯子が外されたのを発見する。それから理由もなく毎日その「穴」に閉じ込められて、女と一緒に砂搔きをしなければならない。「男」の言葉で言うと、「砂の穴」での生活は「まるで砂搔きのために生きている」ようなものである。それに耐えられなくなり、「男」はその女を紐で縛りあげて、口に手拭をかませて、家の中に閉じこめる。そして、部落の人によって降ろされた、砂を引き上げるロープにしがみついて脱出しようとする。そのロープが引き上げられると、「男」は、「胃のあたりから、笑いに似た激しいけいれんが、しぶきをあげて噴きあげてくる……一週間の悪夢が、ばらばらになって、飛び散って行くようだ……よかった……よかった……これで助かったのだ！」(97頁)という強烈な情動の念が起こるのである。では、なぜ「男」の強烈な情動がそのロープに結びついているのか。エリアーデは、次のように述べている。

階段とか昇天は「絶対的実在への道」を象徴し、そして世俗的意識のなかではこの実在性の接近が、恐れと悦び、魅力と嫌悪の対極的な感情を呼び起こすのであり、聖化、死、愛、救い等々の諸観念はみんな階段のシンボリズムのうちに組み込まれるだろう。¹⁵⁾

「男」の「砂の穴」という「蟻地獄」からのロープによる「昇天」は、「笑いに似た激しいけいれん」という「悦び」を呼び起こして、それで救われたと思込ませるが、たちまち上の連中がロープを手離して、「男」を砂の上に投げ出し、どん底の「恐れ」を体験させる。こうして、「男」は部落の外力に象徴される「ロープ」によって、救済を求めようとするが、「恐れと悦び」という対極的な感情を体験して惨敗してしまう。この極めて矛盾した深層心理は日本の戦後民主主義の成立と破綻との過程を再現しているのではないだろうか。戦後、日本人は占領された日本という意識なしに、戦後民主主義を受け止めていた。しかし、岸信介内閣が「安保条約」を強行採決したことは、日本国民に戦後民主主義の危機を感じさせると共に、それがマッカーサーによって占領された時代の民主主義だと自覚させたであろう。従って、外力によって作られた戦後憲法における「民主主義」は、魅力的なものでありながら、嫌悪の感情も伴っていた。これはそのまま、「男」の「アメリカ脱出」によって呼び起こされた「魅力と嫌悪の対極的な感情」ではないか。

だが、この挫折は「男」にとって、自力で脱出する契機になったのである。それから、自力でロープにかけた鉄の鉤は、がっちり俵に咬みつかれて、砂の壁に垂直にぶら下げられたロープが「男」の目の前に現れる。その時の「男」の心情は、次のように書かれている。

地上はもうすぐそこだ……信じられないほど、すぐそこなのだ……顔がこわばり、唇のまわりに、しびれが走った。コロンブスの卵は、きっと茹で卵だったにちがいない。あまり、あたたためておきすぎると、かえって傷みが早いのだ。(155頁)

ここで、二つの問題に注目したい。一つは、「男」はもうすぐ地上へ上がっていくことになるのに、なぜ「悦び」の「顔」ではなく、逆に「顔」がこわばり、「唇のまわりに、しびれが走った」のか。また、この「顔」の表情に表れた心の「傷み」は、「コロンブスの卵」とどんな関連があるのか。

まず「コロンブスの卵」の中身を見てみよう。『大辞林』によれば、「コロンブスの卵」とは、「〔アメリカ大陸の発見はだれでもできることだと批判する人々に対して、コロンブスは卵を立てることを試みさせ、だれにもできないのを見て、卵の尻をつぶして立ててみせたという話〕から、一見簡単そうなことでも、初めて行うのは難しいというたとえ」¹⁶⁾である。即ち、その自力で作った「ロープ」によって、「男」の脱出が「信じられないほど、すぐ」に実現されそうに見えたが、実はそう簡単には成功せず、死にぎわのところに落ち込んでしまう。

自力で脱出した「男」は、「人食い砂」の陥穽に沈んで行き、死にぎわのところで、「助けてくれ！どんなことでも約束する！」と泣き出して、部落の連中をお願いをする。その時、「男」の後ろから四、五人の人が笑い声をあげて助けてくれるが、それからまるで葬式に立ち会ってでもいるように、ロープで再び「男」は、穴の中に吊り下ろされる。この唇のまわりにしびれが走った「こわばり」は、まさに一つの予感のように、「男」の挫折をリアルに再現しているのではないか。「男」が異郷的な境界線にある砂丘で、村人と出会って、日常とは全く逆さまの死の世界を体験して、また砂の穴に戻っていくという形で、通過儀礼が完全に文学言語化されている。だが、「この場合、通過は同

質の生の連続をただ通過するのではない。むしろそれは、それぞれの節目において、象徴的な死と再生を通して脱皮していく働きである。だからこそ、通過儀礼はかつては——つまり本来は——特定の場所で特定の人々が集まり、日常生活から隔離したところで、たっぷり時間をかけて、日数を費して行われたのである。」¹⁷⁾ 言い換えれば、穴の中に吊り下ろされた「男」は、改めてやみくもに「砂の穴」を脱出しつづけるのではなく、素直に「砂の穴」で新たな人生を始めるのである。

さらに、「コロンブスの卵」は、なぜ「きつと茹で卵だったにちがいない」のか。ここで二つの問題を考えてみたい。第一に、「コロンブスの卵」には、「アメリカ大陸の発見」があること。この点に関して、安部公房は「アメリカ発見」において、次のように述べている。

アメリカ文化の評価に際して（中略）既成の概念をふりすてて、現実を直視してみよう。明治権力の形成過程などについても、ヨーロッパ流の民主化概念で説明しきってしまうのではなく、アメリカの特殊性と対応させてみたりすることで、案外新しい発見がありうるのではなかろうか。¹⁸⁾

即ち、二度目の逃亡の挫折を通して、「男」は「砂の穴」で生きなければならない現実を覚悟して認識する。しかも、「砂の穴」で生きる動機を持って現実を直視して、忍耐強く「砂の穴」に閉じ込められ、＜希望＞と名付けた「溜水装置」によって、新たな未来を展望するのである。これは、日本人が現実に対して、「安保条約」に反対することによって、「アメリカの影」を脱出するのではなく、茹で卵のように長い時間をかけて、歴史の流れの中にアメリカの特殊性を発見したことをたとえている。これは、まさに鴉に罌を仕掛けたのに、「溜水装置」に転換された「案外新しい発見」ではないか。

三. 昼の世界との戦い

山口昌男は「昼の思考」のメタファーとして、「恒常性・秩序・和・光・理性・友愛・温情」¹⁹⁾ を挙げている。即ち、昼の世界の論理は秩序や理性による思考で、往々にして因襲的道德に属するものである。『砂の女』における「女」の「男」への＜裏切り＞は、昼の世界の論理に対する裏切りであり、それによって昼の世界の論理が暴かれているのである。

都会を脱出しようとする「男」は、思わず「砂の穴」に投げ込まれるが、その「砂の穴」に降ろされる前に、男の視点からその「穴」が次のように描かれている。その「砂の穴」とは、部落の一番外側にある、砂丘の稜線に接した「穴」で、楕円形を成している。向こう側が、比較的ゆるやかに見えるのに対して、こちら側は、ほとんど垂直に近く感じられた。その端に、こわごわ片足をのせてのぞきこむと、暗がりの底に棟の一方の端を、斜めに砂の壁につき立てるようにして、小さな家が一軒、ひっそりと沈んでいた。

この「砂の穴」に関して、評論界では様々な見解が出されている。吉田熙生は、「都会を脱出したつもの『失踪者』順平が投げ込まれた砂の穴も、また現代の状況に他ならない。流動する微細な個体であり、人間を渴かす存在である『砂』のイメージは、高度に工業化し大衆化した現代社会の本質を示す」²⁰⁾ ものだと主張している。この見解は一定の説得力を備えてはいるものの、実は昼の

世界に見えるものしか提示していない。というのは、空間的位置から見ると、「砂の穴」が部落の一番外側にある、砂丘の稜線に接した「穴」であり、境界としての円周に位置していることが分かるからである。境界に関して、山口昌男は次のように述べている。

文化のプラクシスのなかに生きて、これを疑わない人間の世界像は、多かれ少なかれ、己れを中心とした同心円を形成しており、当然のことながら境界を円周として持っている。中心はもちろん円心と重なる「私」であり、この「私」は「彼」、「我々」に対する「彼ら」、「この世界」に対する「彼方の世界」という外で意識化される円周およびその彼方の部分に対置する形で、世界の像が描かれている。この円周の部分に現われる「彼ら」は他者の原像を提供する。²¹⁾

まず平面図として見れば、「砂の穴」は砂丘の円周に位置する境界で、「こちら側」に対置する「向こう側」の世界、あるいは「この世界」に対する「彼方の世界」という構図が提示されている。そして、部落の村人という「我々」に対して、「砂の女」は明らかに「彼ら」あるいは「彼」としての他者である。更に立体的構図から見ると、男は、すでに円の縁に立っていて、まもなく暗がりの底にある世界へ入り、「砂の女」に出会って、様々な体験をすることになる。「砂の穴」における「男」の遭遇に関して、美濃部重克は次のように語っている。

砂の穴は「男」の表層意識が外に向かって脱自を企てたその果てに「男」の内部に現象した空洞であり、視線がその方向を変え視点が絶え間なく動く場所でもある。そこでは都市の日常における秩序と価値の崩壊が起こる。(中略)砂の穴は既成の秩序と価値観への反逆をラディカルなメタ・フィクションとして表現するための時空と呼ぶことも出来る。砂の穴の疎外環境は受動的な閉塞状況に見えながら実は「男」が自ら獲得した能動的で未来の可能性に満ちた状況とすべきものである。²²⁾

この見解は、現象学の視点から、「男」の深層心理を洞察することによって、砂の穴を彼の「都市の日常における秩序と価値の崩壊が起こる場所であるだけでなく、それが「受動的な閉塞状況に見え」るにもかかわらず、「彼が自ら獲得した能動的で未来の可能性に満ちた状況」を提供する空間でもあると見抜いていて、卓見である。だが、私は「砂の穴」を昼の世界に拮抗する夜の世界として設定し、「男」はどのように、昼の世界における秩序と価値との戦いによって、夜の世界の価値と秩序を獲得したのかを検討したい。

異空間における「女」との初めての戦い。「男」が「女」と最初に交渉したのは、「縄梯子」が撤去された時である。その時、「男」は「縄梯子の問題を詰問する」代わりに、「砂の穴」を出て自由に歩きたいと言うが、「女」は、「ここに来るまで……子供をかかえて、ながいこと……もうほとんど、歩きくたびれてしま」ったと答える。「男」はこの答えに不意をつかれて、次のように自己反省する。

そう……十何年か前の、あの廃墟の時代には、誰もがこぞって、歩かないですむ自由を求めて狂奔したものだ。それでは、いま、はたして歩かないですむ自由に食傷したと言い切れるかどうか？ 現に、おまえだって、そんな幻想相手の鬼ごっこに疲れてはてたばかりに、こ

んな砂丘あたりにさそい出されて来たのではなかったか…… (81頁)

あの「廃墟の時代」とは、戦後の混乱期と考えるのが無難であろう。即ち、嘗てその時代に、「子供をかかえて、歩きくたびれ」た女は、ようやく異空間の「砂の穴」で＜歩かないですむ自由＞を手に入れて生きている。「男」はその女を非難しようとする、とたんに自信がなくなり、自己を反省する切っ掛けを得たのではないか。例えば、田中裕之は、「男も女も、＜歩かないですむ自由＞を求めて狂奔した」ことに変わりはない。しかし、女は＜歩かないですむ自由＞に辿り着く前に＜歩きくたびれ＞、せめて手にすることのできた＜往復切符＞に、しっかりしがみついている。一方、都会での男は、＜歩かないですむ自由＞を求め続けていた。そして、その疲れ、砂丘への逃亡を試みた。しかし、この逃亡はあくまで一時的なものであり、男が＜往復切符＞即ち都会生活を、放棄したことを意味しない。(中略)＜歩かないですむ自由＞と言う時、その裏には、歩かされているという現実がある。＜片道切符＞にしる＜往復切符＞にしる、それを持っている人間は、それに従って歩かされているのである。(中略)＜歩かないですむ自由＞とは、自己の生の形を、常に自分自身で選択決定し得る状態を意味し、＜駄菓子生き方＞の対極に位置するものと言えよう。」²³⁾と指摘している。この見解は的確に「男」の深層心理を見抜いている。というのは、その「女」の過去が「男」の現在の「裏返しになった自画像」であり、現在の「女」が「男」の未来像を示唆しているからである。従って、ここでの「男」の自己反省は、初めて昼の世界の秩序と価値に対する疑いを抱いたものであり、高く評価すべきものであろう。

村人の共犯者ではない「女」の発見。男は「砂の穴」に一週間閉じ込められ、そこを絶対に脱出できない事実を認めなければならなくなる。その時、「男」は「女」を村人の共犯者として扱い、裏切られた「女」を人質にする。「男」は「女」の口に手拭いをかませ、首の後ろで固く結んで、続けて用意してあったゲートルで、女の両手を力一杯後ろ手にしばりあげて、「家」の中に押し込んだ。だが、「男」の暴力に対して、「女」は受け身で、一切抵抗しない。さらに「男」を困惑させたのは、「女」を「家」の中に押し込んだことに対して、村人が一切気にせず断水し続けることである。男はついに、女を生贄にしても村人が自分の要求に応じないことを覚悟する。「男」は間もなく、「女」を単純に村人の共犯者として扱うことは不可能なのだという現実気づく。では、「男」の暴力に対して、「女」はなぜ受け身で、一切抵抗しないのか。また、「女」と村人との人間関係は共同体なのか。

磯貝英夫は、「砂の穴」でまるで砂掻きのために生きているようなもので、「男」の乱暴に受け身の姿勢で対応する「女」に、「日本の働き者の農村婦人の、さらに汎化していえば、生活者としての日本女性の典型を見る」²⁴⁾。これに対し、廣瀬晋也は、砂の「女は『草枕』や『雪国』の女主人公のように、若くも美しくもない。時に『豚みたいな』表情を見せて、『笹のようにつぶれた爪』で『手鼻をか』む夜行型の獣である。(中略)そういう意味でこの女は、那美や駒子よりも、『羅生門』の楼上で下人が遭遇した、あの『啓示』者としての老婆により近い存在とも考えられる」²⁵⁾と指摘する。筆者は後者の読みに賛成したい。もし「雨の夜の羅生門という異空間を＜裏切＞る者への憎悪・反感から発した下人の勇気は、＜裏切り＞者の言う昼の世界の論理を逆手に取って、(中略)再び京の町へ引き返し、盗人として新たに出発する勇気を導いた」²⁶⁾とすれば、「砂の女」が果たす役割は、下人が世間の因襲的道德という日常的なものとの戦いを逆手に取ったのとは異なり、ハンミョウのように「強い適応能力を利用して、競争圏外にのがれた」定住者になる勇気を獲得させることになる。「女」と村人との人間関係について、廣瀬晋也は次のように語っている。

しかしながら、「愛郷精神」や「義理」を口にする彼女ほど、共同体の倫理からほど遠い存在はなかろう。完全なる無名性を体現した彼女は、もちろん一般社会のあらゆる規範から自由な、砂の女であるからだ。彼女は村人と対等の〈契約〉をしている。村は彼女の砂の底の自由を保障し、食料や生活必需品を提供する。(中略) 彼女の存在＝〈砂掻き〉はその世界に屹立する。目的と手段の一致である。定着を求めながらも共同体への愛憎からは自由であること、これが砂の女の新鮮さである。しかもそのような彼女も、男との関係性のただ中であって、次第に変容していく。²⁷⁾

ここで、まず廣瀬晋也が見抜いた「彼女は村人と対等の〈契約〉をしている」点に注目したい。なぜなら、男は「砂の穴」という異空間で、女との戦いによって、女の生存状況の内実を明らかにしたからである。だが、その明らかにされた女の生存状況の内実は、廣瀬晋也が指摘した、「彼女は村人と対等の〈契約〉をしている」ということではない。逆に彼女の村人と対等でない〈契約〉が浮上してくるのではないか。要するに、廣瀬晋也が指摘した、彼女がした「村人と対等の〈契約〉」は、あくまでも昼の世界に見慣れた秩序と価値である。それは現実の社会で、雇用する側と雇用される側との関係を、リアルに表現しているのではないか。例えば、会社員は規律を守って働けば、給料をもらえるのである。女と村人との関係は、一見対等の〈契約〉に見えながら、その内実は明らかに「我々」に対する「彼ら」という、排除された構図である。その証拠として、部落の老人は「男」に彼女を紹介する時、「お婆さん」と呼んだが、実際に穴の中で、ランプを捧げて「男」を迎えてくれたのは、「まだ三十前後の、小柄の女」であった。ここで、三十前後の女が「お婆さん」と呼ばれるのは、明らかに差別された他者として扱われているのではないだろうか。

また、「男」が「女」を人質にして、部屋の中に押し込んだ時、部落の村人はなぜ「女」の生死を棚に上げることができたのか。山口昌男が「円環内の『我々』は運命を共有し、共に裕かになったり、共に窮乏を味わったりする」²⁸⁾と述べているように、もし「女」が村人の「我々」の側に存在していたとすれば、「男」の人質にされて死にぎわまで追い詰められた時、村人はなぜ「女」を助けてやらないのか。これは明らかに、「女」が「彼ら」の側に疎外された存在であるからではないか。『砂の女』における女性像について、安部公房は「私の書きたい女——種的な人」において、次のように述べている。

「砂の女」の場合のように、女よりもむしろ砂に注目することで、ジャンヌとマリリンのあいだの、あらゆる女の相をきわめてみたい。それは単に、女と人間の間の矛盾にかかわることだけでなく、そのままそっくり、男と人間の間の矛盾にもかかわってくる問題であるからである。²⁹⁾

このように、安部公房は「砂の女」という女性像を通して、「女と人間の間の矛盾」だけでなく、「男と人間の間の矛盾にもかかわってくる問題」を提起している。では、「砂の女」という女性像にはどのような意識が託されているのだろうか。それは、〈男も女も同じ社会的存在である。あるいは、男も女も一人の主体として、社会に規則正しく義務を果たせると同時に、社会からの不合理な要求に積極的に反抗し、自らの存在権利を獲得するのだ〉という意識である。

それでは、部落の村人はなぜその「女」を他者あるいは「彼ら」の位置に押し出したのか。その

理由に関しては、山口昌男が次のように述べているのが参考になる。

「我ら」のアイデンティティが確認されるために、「彼ら」は必要なのであり、彼らはそういった意味で有用なのである。即ち、彼らは一つの社会の周縁に位置する存在である。そして、多くの社会で、女性が潜在的にこういった内側の彼らの位置を占めている。そういった「女性」を秩序から排除するメカニズムが、記号論的背景を持っているのである。³⁰⁾

要するに、「砂の穴」は村という社会の周縁に位置する存在であるのに対し、「砂の女」は村人にとっては、すでに秩序から排除された存在である。だが、女＝「彼ら」の存在によって、村人＝「我ら」のアイデンティティが確認されるのである。従って、「砂の穴」は、「男」にとっては、二重の<境界>として存在している。このような混沌とした世界において、「男」は、「女」との戦いを通して、昼の世界あるいは日常的世界が持つ既成観念を暴いていく。そして、それによって、自らの既成観念が少しずつ崩壊していき、新たな誕生が実現するのである。こうして、「男の『変貌』の現実性は驚くべきリアリティをもった二つの要素によって保証されている。それは小説の題にある『砂』と『女』である。」³¹⁾ この異空間において、「男」は「砂の女」及び「砂」そのものと闘うことによって、はじめて新たな生を獲得することができるのである。

四. 夜の世界での「砂」との戦い

文化は、秩序に向かう力と、反秩序を通して生命の根源に触れるような力との相互関係の中でダイナミックな統一体を形成する。即ち、文化の中の恒常的な部分から非恒常的な部分、秩序を再生産していく部分から反秩序の部分へという規則を中心として成立している枠組みの拘束から、人間を解き放つものが潜在している。山口昌男は「夜の思考」のメタファーとして、「秘匿・呪術・奇跡・発明・創造・暴力」³²⁾を挙げているが、『砂の女』に登場する様々な要素は、夜の世界の論理＝脱構築のルーツを再生産しているのである。

「ハンミョウ属」の虫から蜘蛛への転換。「男」は都会から砂丘に、ハンミョウ属の虫を捕るためにきたのである。だが、逃走の失敗で再び「砂の穴」に戻されてから、男の関心は「ハンミョウ属」の虫から蜘蛛へと転換する。男が夜中に眠れず、ランプを付けてぼんやりタバコをくゆらせていると、「ハンミョウ属」の虫の代わりに、一匹の「ずんぐりした、しかも敏捷そうな蜘蛛」を発見する。その蜘蛛がランプのまわりをぐるぐる廻りはじめた。蛾ならともかく、趨光性をもった蜘蛛とは珍しい。あるいは、単なる趨光性ではないのかもしれない。期待するものがあって、見守るうちに、一匹の迷い込んだ、下司な外見に似合わず、いやに引っ込み思案な蛾が、ランプのほやに衝突し、取手の金具にとまった。男はタバコを蛾の胸のあたりに押し付けて、蛾を蜘蛛の通路にはじき込んでやった。男の期待通りに、蜘蛛が跳ねたと思った瞬間、蛾がもう生け贅の上に張り付いている。

こんな蜘蛛がいるとは、知らなかった。巣のかわりに、ランプとはまた洒落れている。巣では、受け身に待ち受けているしかないが、ランプを使えば、積極的に相手をおびきよせられるわけだ。(中略)するとこの蜘蛛は、人間以後に進化し、本能を定着させた、新種だというわけ

か？……説明としては、悪くない……だが、そうすると、蛾の趨光性のほうには、一体どんな説明をつけるつもりなのだ？（中略）人工の灯によって、惹き起された、この盲目で、狂熱的な羽ばたき……火と、虫と、蜘蛛の、いわれのない密通……法則が、こんな無謀な現われ方をするのなら、一体、何を信ずればいいと言うのか？（186-187頁）

ここでの男の関心の転換について、田中裕之は次のように述べている。

ハンミョウが、あくまでも《強い適応能力を利用して、競争圏外にのがれた》定着者に過ぎなかったのに対し、この蜘蛛は、定着観念から解放され、住むべき場所を自らの意思のみによって決定し得るという点で、《歩かないですむ自由》を獲得した存在と言えよう。／また、この蜘蛛は“火と、虫と、蜘蛛”というように、虫と対立させられている。（中略）作品中で男が虫と見るのは、ハンミョウのような女であり、《あいつや、同僚たち》である。つまり、虫は、定着観念に囚われた人間の象徴としての役割を与えられている。虫には、当然ハンミョウも含まれるだろう。ここからもこの蜘蛛が変化後に、＜歩かないですむ自由＞の出発点に到達した男の姿を、暗示していることが推測されるのである。／ハンミョウから蜘蛛へ。この男の関心の移動は、定着観念からの解放前と後との、男自身の姿と対応するものと言えるだろう。³³⁾

この見解は大変興味深いものである。だが、私は男の関心事の変化を通して、彼の深層心理を洞察したい。男の心理の変化は、昼の世界から夜の世界への転換であって、日常の世界から非日常の世界への関心事の転換なのである。

まず、蜘蛛と蛾がともに持つ共通の習性「趨光性」に注目しよう。蜘蛛はランプのあるところに巣を作る。その目的は、ランプの光を利用して「積極的に相手をおびきよせ」るためである。即ち、蜘蛛の巣は受け身の構えで相手を待っているだけのように見えながら、相手がかかった瞬間、蜘蛛はすばやく移動して相手を捕ってしまう。それに対して、蛾も趨光性を持っているが、一体のなんのために光を好むかは、なかなか説明しにくい。しかも往々にして「人工の灯によって、惹き起された、この盲目で、狂熱的な羽ばたき」をするのである。ここでの「趨光性」が人間の欲望による「希望」だとすれば、この人間の「希望」による行動は、蛾の「盲目で、狂熱的な羽ばたき」に近いものではないだろうか。例えば、「男」が砂地にすむ昆虫を採集した目的を見てみよう。

昆虫採集には、もっと素朴で、直接的なよろこびがあるのだ。新種の発見というやつである。それによりつけさえすれば、長いラテン語の学名といっしょに、自分の名前もイタリック活字で、昆虫大図鑑に書きとめられ、そしておそらく、半永久的に保存されることだろう。たとえ、虫のかたちをかりてでも、ながく人々の記憶の中にとどまれるとすれば、努力のかいもあるというものだ。（9頁）

この「男」の昆虫採集の目的は、蛾の「趨光性」に似ていて、「盲目で、狂熱的」な行動と言えるのではないだろうか。それは「男」の言葉を借りて言えば、「幻想相手の鬼ごっこ」に誘われているものとしか言いようがないのではないか。そこで、蛾の愚かさを見抜いた「男」は、自らの行動で、「蛾を蜘蛛の通路にはじき込んで」死なせたわけである。言い換えれば、「男」の行動は、蛾を殺す

ことによって、それまで逃亡を続けていた自己の自死を暗示しているに違いない。そして、自らの眼で、いままで知らなかった蜘蛛を発見したのは、まさに蛾から蜘蛛への、自らの変革を示唆しているのであろう。

カーニバルの祭り。三か月余りも砂の穴に閉じ込められた「男」は、一日に一度、たとえ三十分でもいいから、崖に上って海を見たり、散歩したりできれば、どんなに素晴らしいことであろうと思うようになる。「男」がそれを部落の人に交渉すると、老人は「あんたたち二人で、表で、みんなして見物してる前で、「雄と雌が、つがいになって」、「あれをやって見せてくれりゃ」と交換条件を持ち出す。すると、「モッコ運びの連中が、どっと、気違いじみ笑い声をたてた。」さらに、懐中電燈の光「七、八本が、いっせいに光の皿になって、穴の底を這いまわりはじめる。崖の上の男たちの、焼けた樹脂のような熱気に気圧されて、反撥するよりまえに、その狂気に感染してしまいそう」になり、男はそれを受け入れるが、女は「すさまじく、息苦しげにあえぎながら、『あんた、気が変になったんじゃないの?…』」と反発する。

女の激しさに、たじろぎながらも、男の内部には、むしろねじれたような空白がひろがっていく……ここまで、踏みつけにされた後で、いまさら体面などが、なんの役に立つだろうか? ……見られることに、こだわりがあると言うなら、見る側にだって、同じ程度のこだわりがあるはずだ……見られることと、見ることを、それほど区別して考える必要はない……多少のちがいはあるにしても、おれが消えるための、ほんのちょっとした儀式だと考えればすむことだ。(中略) 女の叫びと、二人がもつれ合って壁に倒れかかった音とが、崖の上に、けものじみた熱狂と紅潮をひきおこした。口笛、手を打ち合わせる音、言葉にはならない卑猥なわめき声…… (207-208頁)

廣瀬晋也は、女の反発は「女の健全な道德観よりも」、「村人のそのような類の要求は、女が暗黙のうちに交わした<契約条項>にはなかったはずであり、「彼女が直視を避けてきたもの、村と彼女との真の関係をむきだしにした。それは支配(搾取と言いかえてもよい)と被支配の関係である。」³⁴⁾と指摘している。これは大変鋭い指摘である。だが、私はこの秩序に反する混沌とした夜の世界で、「気違いじみ笑い声」や光の皿になった「穴の底」に起こった、非日常的な行為をカーニバルの祭りとして考察してみたい。

カーニバルとは、基本的には秩序を一定の祭りの期間停止して、「さかしまの世界」を現出させるという行事である。この期間、上/下、貴/賤、老/幼、善/悪、真面目/不真面目、仕事/遊び、等々の価値関係は、ひっくり返される。人々は秩序の拘束から離れて気儘に戯れの日を過す。³⁵⁾

こうした夜の世界で、女の叫びや男の口笛、それに手を打ち合わせる音、言葉にはならない卑猥なわめき声などの要素を導入することは、暴力であり、哄笑であり、強姦といった、日常的世界では決して見られない、規範に反する夜の世界である。そして、この儀式によって、空間と時間の死と再生という弁証法を実現し、過去の「おれが消え」て、新たな仁木順平に生まれ変わるのである。従って、『砂の女』において、「失踪に関する届出の催告」は、現実の世界から逃げた仁木順平の通

知書である。様々な「罰」を受けながら逃走し続けた「男」は、死の世界を通過することによって、過去の「おれが消え」てしまった。これは仁木順平を失踪者とする裁判である。だが、現実の世界における仁木順平の死は、メビウスの輪のように再生した「男」を暗示しているのである。

「鴉」をとらえるための罫《希望》から溜水装置への転換。ある日、男は裏の空地に、鴉をとらえるための罫を仕掛けて、それを《希望》と名付けた。鴉が鳴いた。思いついて裏の《希望》を覗いてみたが、反応がない。それは、《希望》を仕掛けてから二週間以上たったのである。それから、また、変わりばえのしない、砂と夜の何週間かが過ぎ去った。男は「砂をとり除き、蓋を開けてみて、驚かされた。桶の底には、水が溜っていて」、透明で毎日配給された水よりもはるかに純粹に近い水である。こうして、溜水装置の研究があらたに日課としてくわえられることになる。

溜水装置《希望》については、様々な見解が出されている。その中で最も否定的な見解としてあげたいのは、三木卓の批判である。

結末近くで、男は〈希望〉と名付けた鴉捕りの装置を創る。鴉は捕れなかったが、その装置は、たまたま砂の底でも水を手に入れることができることを知らせる。(中略) どうして結末近くへ来て、〈希望〉は実現しなければならないのか。なぜ、希望について語らなければならないのか。物語のなかでは偶然のこととはいえ、簡単に溜水装置を見つけ出してしまふ。しかし、ぼくらは決してそう容易に、現実のなかから溜水装置などが見つけ出せるわけのものではないのだ。³⁶⁾

この論理的な批判が意味深長なものであるのは、言うまでもない。魯迅の『薬』の結末近くで、華大媽と夏四奶奶はともに死んだ息子の墓参りをする。その時、夏四奶奶が墓の周りを見ると、カラスが一羽、葉のない木の上にとまっていた。そして、「おまえ、ほんとうにここにいる、わたしの言うことがきこえたら——そうしたら、あのカラスをおまえのお墓の上に飛ばせて、わたしにみせておくれ」というが、彼女たちがまだ二、三十歩行かぬうちに、カラスは「カアー」と甲高い鳴き声をあげて、一直線に矢のように遠くの空をめがけて飛び去っていった。暗い現実にある、人間にとって取り返しのつかない「死」そのものに対して、魯迅はその絶望的な現実をそのまま正視し、客観的に叙述しながら、未来を展望するのである。

では、『砂の女』では、「なぜ、希望について語らなければならないのか」。この問題に答える前に、まず男が鴉の罫を仕掛けて、水を発見するまでの心理の変化に注目したい。

鴉の罫を仕掛けてから二週間たっても、餌は相変わらず仕掛けた時のままである。その時、男は「忍耐」について、次のように呟く。

忍耐そのものは、べつに敗北ではないのだ……むしろ、忍耐を敗北だと感じたときが、真の敗北の始まりなのだろう。もともと、『希望』というのも、そのくらいのつもりでつけてやった名前だ。希望峰というのは、ジブラルタル……ではなくて、ケープタウンだったっけ…… (198頁)

「忍耐」とは苦しみ・つらさ・怒りなどを、堪え忍ぶことである。忍耐できる限り、忍耐そのものはいつでも「希望」に転換する可能性がある。逆に、忍耐せずに、最初から戦いに負けると感じた時、それこそ真の敗北の始まりなのだろう。作者はもともと、「忍耐」と「敗北」との弁証法を踏ま

えて、「鴉」をとらえるための罫を《希望》と名付けた。従って、文学において、希望を語るのは、我々の心理に忍耐のケーブタウン（港湾）を設けて、辛抱強くジブラルタル（海峡）を渡らせるためである。

この問題に関して、大江健三郎の『個人的な体験』（1964）にも「忍耐」と「希望」とが対にされ、次のように書かれている。

家にかえりついたならまず鏡をみよう、と鳥は考えた。それから鳥は、本国送還になったデルテュフさんが、扉に《希望》という言葉を書いて贈ってくれたバルカン半島の小さな国の辞書で、最初に《忍耐》という言葉をはいてみるつもりだった。(251頁)

大江健三郎はこの「忍耐」を「情熱によって、支えられたパシャンス（Patience=忍耐）。辱めを耐え忍ぶという侮辱」³⁷⁾と解釈しているが、ここで、大きな疑問として、鳥はなぜ他者から贈ってきた、扉に《希望》と書かれた辞書で、「忍耐」という言葉を引くのか。一九六〇年の安保反対運動を視野に入れて考えれば、鳥の《希望》は他者から与えられたものであり、それを受け入れて、初めて「忍耐」そのものを理解できたのである。その他者とは言うまでもなく“アメリカの影”である。即ち、その「影」に「辱めを耐え忍ぶという侮辱」に耐え、《希望》を持って、新しい未来を切り開いていくのだ、と鳥は考えている。現に今、日本とアメリカとの「安保条約」を振り返ってみれば、半世紀たっているにも拘らず、日本の未来は相変わらず“アメリカの影”の下にある。若手の二人の作家がそれぞれの作品で提起した問題は、いまでも日本人全体が担わなければならない「忍耐」なのである。

さらに言うならば、「希望」を語るのは、「魂」の革新を実現する喜びを持っているからである。テキストにおいて、溜水装置《希望》により、砂の中から水を掘り当てたことが分かった男の「気分」は、次のように描かれている。

いぜんとして、穴の底であることに変わりはないのに、まるで高い塔の上のぼったような気分である。世界が、裏返しになって、突起と窪みが、逆さになったのかもしれない。とにかく、砂の中から、水を掘り当てたのだ。あの装置があるかぎり、部落の連中も、めったな手出しはできないわけである。いくら水を絶たれても、もうびくともしないですませられるのだ。連中が、どんなに騒ぎうろたえるか。(212頁)

廣瀬晋也は、＜溜水装置《希望》は「穴の底」を「高い塔」、「穴の中」を「穴の外」のような「気分」にしてくれた。おかげで男には、「あいつ」や同僚たちがいまでは「虫のように」見える。こうして見方は、砂の生活のなかでしだいに輪郭を整えていったのである。装置の発見はその仕上げに過ぎない。＞³⁸⁾と指摘しているが、これは意味深長である。というのは、テキストで語り手が語っているように、「砂の変化は、同時に彼の変化でもあった。彼は、砂の中から、水といっしょに、もう一人の自分をひろい出してきた」(214頁)からである。「砂の穴」での「蟻地獄」の生活を長く忍耐し、やっと溜水装置《希望》を発見したことは、現実における過去の仁木順平が死に、新たな男が誕生したことを示唆しているのである。

こうして、過去の自己を殺すことによって、新たな男は、やっと新しい人生の「出発点にたどり

ついた」³⁹⁾のである。それで、テキストの最後で、「縄梯子」が男の目の前に垂れて、逃げようと思えば、すぐにできるが、男は次のような選択をすることにした。

べつに、あわてて逃げ出したりする必要はないのだ。いま、彼の手のなかの往復切符には、行き先も、戻る場所も、本人の自由に書きこめる余白になって空いている。それに、考えてみれば、彼の心は、溜水装置のことを誰かに話したいという欲望で、はちきれそうになっていた。話すとなれば、ここの部落のもの以上の聞き手は、まずありえまい。今日でなければ、たぶん明日、男は誰かに打ち明けてしまっていることだろう。

逃げるてだては、またその翌日にでも考えればいいことである。(216頁)

この問題に対して、三木卓は、「ぼくらは、やはり以後この男がどうしたか、ということを知らなければなるまい。その辺をきれいに見落させていることは、ぼくたちにとっての大きな課題の一つを落としているということに他ならないし、またこの作品にとっても大きな弱点になっている、と思う。」⁴⁰⁾と批判しているが、この批判は当たらないと思う。ここで次の二点に注目したい。第一に、彼が「あわてて逃げ出したりする必要はない」理由である。砂漠の中での「溜水装置」による水の発見は、彼自身の存在意義を大きく変えたに違いない。いま、「彼の心は、溜水装置のことを誰かに話したいという欲望で、はちきれそうになっていた」というのは、まさに日常生活のなかで、今までに経験したことのない喜びが生き生きと現れているのである。第二に、彼の独特な発明を話す相手として、「ここの部落のもの以上の聞き手は、まずありえまい」というのは、彼の存在価値を大いに強調しているのではないかということである。砂漠の中で、「水」というものは「部落のもの」として、何よりも貴重なものであるに違いない。例えば、旱魃の連続を想像するだけでも、水の価値は十分に理解できるであろう。だが、そのような時でも、彼は水を作る技術を持っている唯一の技術者なのである。水＝命＝彼の存在価値という方程式の成立を考えれば、「部落のもの」としての彼の存在価値に質的な飛躍が起こったのである。もし誰かがある社会においてそのような存在価値をもっていれば、もちろん「彼の手のなかの往復切符に」においては、「行き先も、戻る場所も、本人の自由」である。今の彼は「あわてて逃げ出したりする必要」が全くないと言っても過言ではない。なぜなら、彼の心に満ちた「話」を聞かせる相手として、「ここの部落のもの以上の聞き手は、まずありえまい」からである。こうして、彼は受動的な姿勢から能動的な姿勢に転換し、「行き先」を自由に選択できる「出発点」に立つのである。従って、ここでもし六〇年の反安保運動を視野に入れて考えるならば、『砂の女』の主人公・仁木順平の、砂からの水の発見とは、小泉浩一郎がいう「反米主義と概括されうる旧きアメリカのイメージと」の「訣別」ではあっても、「“アメリカの影”と和解」することではない。それは個々人の内部で、「日本に対する一種の『犯人』としてのアメリカを発見すること以外にない」⁴¹⁾。また、その「発見」の内実とは、「アメリカの影」に生きる日本人の深層心理であり、先に述べた「忍耐」にも通底しているのである。

芥川龍之介『羅生門』も、「下人の行方は、誰も知らない」という一文で結ばれている。この結び方について、平岡敏夫は、「下人の行方は、誰も知らないとすることで、(中略)己を縛る律法からの完全な解放」(関口安義)としての、つまり昼の思想・昼の世界に対峙する夜の思想・夜の世界を提出せんとする芥川が浮かび上がってくる」⁴²⁾と指摘しているが、『砂の女』は「逃げるてだては、またその翌日にでも考えればいいことである」という結びで、『羅生門』のそれと同工異曲と言えるので

はないか。ただし、『砂の女』の「男」が獲得した「自由」は二重性を持っているのである。即ち、二枚の公文書による仁木順平の失踪催告と失踪者とする判決は、作品の(1)節にある、失踪して「七年たち、民法第三十条によって、けっきょく死亡の認定をうけることになったのである」という叙述(5頁)に呼応して、日常世界の過去での「彼」の死を意味している。これは『羅生門』の「下人」と同じように、「己を縛る律法からの完全な解放」を獲得したと言えよう。また、異空間の「砂の穴」という非日常世界で、「男」は様々な戦いを通して、「溜水装置」の発見によって、「行き先」を自ら選択する自由を手に入れている。この「砂の穴」での水の発見と同時に、もう一人の自分に生まれ変わったことは、「男」の再生を暗示している。従って、現在の「男」の再生は過去の「彼」の死の延長線上にあることで、「新しい人」が誕生するのである。

結びに

『砂の女』は、都会で暮らしていた「男」が「砂の穴」という異空間の世界に引きずり込まれ、その異空間の中で、昼の世界との戦いと、夜の世界での通過儀礼を通して、砂の中から「溜水装置」による水の発見と同時に、もう一人の自分に生まれ変わった物語である。この偶発的な出来事による「溜水装置」という希望の発見は、純粹に「心的なもの」に過ぎないが、我々はそれが「心的なもの」であるということに満足しなければならない。なぜなら、「心は人間世界のなかでもっとも強い力を持った事実」で、「心こそあらゆる人間の事象の・文化の・人間を殺す戦争の・母」⁴³⁾だからである。それに、「男」は「ニワハンミョウ」という新種の関心から、虫の蛾や蜘蛛への注目——蛾を殺すことによって、これまでに逃亡した自己が殺され、さらに自らの眼で、いままでに知らなかった蜘蛛を発見して、蛾から蜘蛛への、自らの変革——に転換したのも「心的なもの」である。というのは、表象としての「虫」は、「男」の「心的な現実」という深淵で流動する、直視不可能で不気味なものを、間接視するための有力な手がかりとなる側面を持っているからである。従って、テキストの叙事構造から言えば、扉の「題辞」は、「砂の穴」の異空間で「男」の劇的な「変容」と対話する役割を果たしている。その具体的な対話とは、二つの公文書により「男」が生から死に至ることと、「穴」の中で「男」が通過儀礼を通して死から再生に転換することが呼応関係として響き合う対話なのである。

また、安部公房『砂の女』における「砂の穴」と、大江健三郎『万延元年のフットボール』における「穴ぼこ」とは、いずれも戦後、六〇年代安保闘争で敗北した主人公が精神的にも状況的にも落ち込んでいる、深い「穴」の底を暗示している。そこには、主人公がいかにして脱出し、救済を獲得したかが再現されている。仁木順平が「砂の穴」で忍耐強く死と再生を体験し、水を発見することによって、新たな人生の出発点に辿り着くのに対し、蜜三郎は、行動者の弟・鷹四の自殺という破局に直面した時、はじめて自分の内部の地獄に耐えている人間、そのような人間として新生への方途を探る努力を続けた弟の死を理解し、その死を契機に新たな人生の出発点に達するのである。言い換えれば、前者は現実の状況を直視して、自らの内部のアメリカを再発見するのに対して、後者は近代日本の歴史の中で、現実の挫折を歴史の一環として受け止めて、アメリカの影を抜け出そうとするのである。従って、テキストの終わりの方で、仁木順平が砂から水を発見し、「砂の穴」に留まることは、「反米主義と概括されうる旧きアメリカのイメージと訣別」しようとする意思表示では

あっても、「アメリカの影」と和解」することではないのである。それは「既成概念を振り捨てて、現実を直視して」、日本の内部と自らの内部に新たなアメリカを再発見することなのである。

ところで、カッシーラが「空間という問題こそが美学の新たな自己反省の出発点」だというのは、「男」が迷い込んだ「砂の穴」という異空間自体が、自己認識・世界認識に関する〈視点〉を実験的な時空の設定と表現装置によって新たに誕生させ、これまでにない特異な〈視界〉——誰でも避けがたく体験する自己認識の変容を切り開かれたためである。だとすれば、砂丘・日暮・星・月という記号のメタファーで構築された異空間では、「昼と夜、光と闇、生誕と死といった二項対立は生活の具体的な事象の神話論的解釈において無数の方法で反映される」⁴⁴⁾のである。この見方を当てはめるなら、『砂の女』では、昼の世界と夜の世界は懸け離れて無関係に存在しているのではなく、砂の世界においては、昼の世界に拮抗する夜の世界として立ち現われていると考えられるのである。

こうして、戦後の廢墟に直面した安部公房は、人間の存在を深く問う立場に立って、現実的存在の世界の奥に象徴的な夜の世界における新たな発見を試みるために出発したのである。その夜とは、『名もなき夜のために』で書かれたように、リルケにおける〈一切の心象〉が一つ一つ〈意味の世界〉から解き放たれる場所、マルテがあらゆる事物の存在が名もないものに戻されるのを見た、内面の場である。だが、安部公房はリルケのように、象徴的言葉によって夜の世界を表現するのではなく、比喩の言葉であらゆる故郷を喪失した、廢墟世界の自己存在を語るなのである。そして、その決定的な転換期を迎えたのは『デンドロカカリヤ』においてであった。

この作品に見られるのは、過去の手記風の書き方を捨て、明確に観念を具象化する発想である。具体的に言えば、「名前とか顔とか壁とか死とか自己否定とか、その他さまざまの、人生の本質的なことについて比喩として用いられる語を、具体的なものであるかのように物語の中に登場させるのである。(中略)とりわけ注目すべきことは、リルケにおいて生の象徴であった〈樹〉が、植物人間、植物である人間として具象化されて否定的にとられてきた」⁴⁵⁾ことである。また、安部公房の仕事の方向を決定づけることになった作品は『S・カルマ氏の犯罪』である。この作品において、これまでの「壁」のイメージは一変し、「壁によって仕切られた内部の空間と、壁の外にひろがる外部の空間とは、まったく同質の素材からなる同質の空間ということになり、それ故に「両者のたえまない相互滲透と自由自在な変換の可能性の発見」⁴⁶⁾を辿るのである。さらに、砂丘という「けじめのない空間」の中に「砂の穴」を設定し、その「内部からけじめをつけてとらえる」世界像を再現しようとする『砂の女』である。要するに、『砂の女』からは、現代人を日常的な状況から非日常的な状況の中へ投げ込んで、異空間で昼の思想・昼の世界に対峙する夜の思想・夜の世界を再発見しようとする安部公房の姿が浮かび上がってくるのである。「砂の穴」という、一見現実世界の延長線上にある、「それ以前の生活の、いっそう凝縮された象徴」を書きながら、実は異次元であることによって、「現実」と強く対峙する魅力的な異空間を作り上げたのである。

注釈

- 1) 安部公房文学における初期作品の転換期は、『デンドロカカリヤ』が一回目で、『S・カルマ氏の犯罪』が二回目である。
- 2) 佐々木基一「脱出と超克——『砂の女』論」、『新日本文学』1962年9月、『近代文学作品論集19』に収録、10頁。
- 3) 三木卓「非現実小説の陥穽——安部公房『砂の女』をめぐって」、『新日本文学』1963年11月、『近代文学作品論集19』に収録、28頁。

- 4) 波瀾剛「安部公房『砂の女』論——登場人物と『砂』、およびテキストとの関係をめぐって」、筑波大学『日本語と日本文学』1998年2月、『近代文学作品論集19』に収録、300-301頁。
- 5) (3)に同じ、315-316頁。
- 6) 小泉浩一郎「『砂の女』再論——研究史の一隅から」、『国文学 解釈と教材の研究』1997年8月号、『近代文学作品論集19』に収録、24頁。
- 7) 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、268-269頁。
- 8) エルンスト・カッシーラー著『シンボル・技術・言語』篠木芳夫・高野敏夫訳、1993年3月、143頁。
- 9) 原広司『空間<機能>から様相へ』、岩波書店、2007年12月、164-166頁。
- 10) 三木卓「非現実小説の陥穽——安部公房『砂の女』をめぐって」、『新日本文学』1963年11月、『近代文学作品論集19』に収録、20頁。
- 11) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000年5月、94-95頁。
- 12) 平岡敏夫『<夕暮れ>の文学史』、おうふう出版、2004年10月、1頁。万葉集に「夕暮れ」の用例があり、平安朝では名詞型の「日暮れ」は一、二の例を除いてまだなく、「夕暮れ」が一般的であった。そのはるか以前から、<夕暮れ>に人々は、ある種の感情、情趣を覚えていた。その感情ははるか後代の今日まで受け継がれ、柳田国男はそれを「一種の伝統的不安」と呼んだ。
- 13) 原広司『空間<機能>から様相へ』、岩波書店、2007年12月、215-218頁。
- 14) (15) エリアーデ『エリアーデ著作集』第四巻『イメージとシンボリズム』前田耕作訳、せりか書房、1976年9月。
- 15) 松村明編『大辞林』、三省堂、1989年1月20日第三刷発行、924頁。
- 16) 中村雄二郎『術語集—気になることば—』、岩波書店、1985年、128頁。
- 17) 安部公房『安部公房全作品13』、新潮社、1973年5月、274頁。
- 18) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000年5月、21頁。
- 19) 吉田熙生「『砂の女』について」、『古典と近代文学』1971年10月、『近代文学作品論集19』に収録、40頁。
- 20) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000年5月、88-89頁。
- 21) 美濃部重克「安部公房 無常体験の文学『砂の女』論」、『南山国文論集』1998年3月、『近代文学作品論集19』に収録、331頁。
- 22) 田中裕之「『砂の女』論—その意味と位置—」、『日本文学』1986年12月、『近代文学作品論集19』に収録、114頁。
- 23) 磯貝英夫「『砂の女』」、『国文学 解釈と教材の研究』臨時増刊、1972年9月、『近代文学作品論集19』に収録、55頁。
- 24) 廣瀬晋也「メビウスの輪としての失踪——『砂の女』私論—」、『近代文学論集』1987年11月、『近代文学作品論集19』に収録、142頁。
- 25) 平岡敏夫『芥川龍之介と現代』、大修館書店、1995年7月、38頁。
- 26) 廣瀬晋也「メビウスの輪としての失踪——『砂の女』私論—」、『近代文学作品論集19』に収録、143頁。
- 27) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000年5月、90頁。
- 28) 安部公房「私の書きたい女——種的な人」、『安部公房全作品15』、新潮社、1981年、94頁。
- 29) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000年5月、90頁。
- 30) 鶴田欣也「『砂の女』における流動と定着のテーマ」、『芥川・川端・三島・安部』現代日本文学作品論、桜楓社、1973年、227頁。
- 31) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000年5月、21頁。
- 32) 田中裕之「『砂の女』論—その意味と位置—」、『日本文学』、1986年12月、『近代文学作品論集19』に収録、118-119頁。
- 33) 廣瀬晋也「メビウスの輪としての失踪——『砂の女』私論—」、『近代文学論集』1987年11月、『近代文学作品論集19』に収録、146頁。
- 34) 山口昌男『文化人類学の視角』、岩波書店、1986年9月、240頁。
- 35) 三木卓「非現実小説の陥穽——安部公房『砂の女』をめぐって」、『新日本文学』1963年11月、『近代文

学作品論集 19』に収録、28 頁。

- 37) 聞き手 尾崎真理子『大江健三郎 作家自身を語る』、新潮社、2007 年、356 頁。
- 38) 廣瀬晋也「メビウスの輪としての失踪——『砂の女』私論一」、『近代文学作品論集 19』に収録、147 頁。
- 39) 「対話者」安部公房・磯田光一「人間共同体 幻術」、『安部公房全集』(23)、386 頁。その中に次のような対談がある。磯田 そうすると、あの男がかつて生きていた、ふつうの日常生活と、砂の穴の中というのは、安部さんの意識としては連続しているわけですね。安部 そうなんだ。それで、最後に、やっと出発点にたどりついたんだな。磯田 「砂の穴」っていうのは、それ以前の生活の、いっそう凝縮された象徴ということになるわけね。安部 そう、同じことだったんだ。
- 40) 三木卓「非現実小説の陥穽——安部公房『砂の女』をめぐって」、『新日本文学』1963 年 11 月、『近代文学作品論集 19』に収録、第 29 頁。
- 41) 安部公房「アメリカ発見」、『安部公房全作品 13』、新潮社、1973 年 5 月、263 頁。
- 42) 平岡敏夫『芥川龍之介と現代』、大修館書店、1995 年 7 月、42 頁。
- 43) C. G. ユング『個性化とマンダラ』林道義訳、みすず書房、1995 年、7-8 頁。
- 44) 山口昌男『文化と両義性』、岩波書店、2000 年 5 月、112-113 頁。
- 45) 渡辺広士『安部公房』、審美社、1978 年、19 頁。
- 46) 佐々木基一『壁』(解説)、新潮社、1969 年、260 頁。

(西安交通大学外国語学院日本語科教授)