

鳴り響き続ける「ぼく」

——安部公房『カンガルー・ノート』 試論

1 聴覚をめぐる問題意識

安部公房にとって生涯最後の長編小説となった『カンガルー・ノート』は、「いつもどおりの朝になるはずだった」という冒頭の一文が示すとおり、日常の崩壊から物語の幕が開かれる。文房具会社の開発を担当する「ぼく」の日常を崩壊させるもの、それは突如として脛に生えてきた《かいわれ大根》である。突然生じた身体の異変にすっかり狼狽した「ぼく」は、その日のうちに医師の診断を受けるために病院へと赴くのであるが、《かいわれ大根》の脛への自生という異常事態を前に医師は有効な治療を施すこともできず、ベッドとともに病院から追い出されることとなる。以後、「ぼく」は日常の世界から荒唐無稽とも言えるような「夢」の世界へと「意識のジャンプ」を繰り返す。時に地獄の賽の河原、時にキャベツ畑、時に病院、といった次第に、イメージの転変に伴って舞台も一所に留まることがない。そこで繰り返されるエピソードは、それぞれが前章からの話を引き継ぎつつも、自走ベッ

ドの行先に従って「夢」の世界を転々としていく。

こうした本作の形式について、丹生谷貴志は「七回の悪夢、死にいたる七日間の悪夢」が「緊密な結びつきも展開も受けぬままに間歇的に吹き出し、投げ捨てられて行く」、「地獄巡りのジェット・コースター」を思わせるものと位置づけ、そこに安部の「死の切迫」に対する意識を読み取っている³。このような作品理解は、その後ドナルド・キーンによって、「安部さんがベッドで寝ていた間見たさまざまな夢を忠実に記録した」、「文字通りの私小説である（傍点ママ）」といった指摘⁴へと引き継がれていく。安部の「私小説」と捉える作品理解の背景には、本作が単行本化された際、帯文に「闇莫の私小説」と書かれたことと相俟って、一九九〇年七月から東海大学病院に二ヶ月間入院した時に本作が執筆されたこと、実母ヨリミの他界といった作品内容と関連する実体験があったことなどが要因ともなっているだろう。

他方、近年では特に「ぼく」の脛に《かいわれ大根》が自生するといった「ぼく」の身体を問題化したものが散見される。たとえば、中野和典は、《かいわれ大根》が全身に繁茂することによつ

河田 綾

て「おぞましい怪物」となることを恐れる「ぼく」の恐怖の内実を、「他者の視線が介入することで生じる劣等感の深まりによって自分自身を否定してしまふこと」と位置づけ、その「劣等感の深まり」に陥った際に生まれる「孤独感」こそが、「ぼく」を苦しめる直接の原因となっていると指摘する。あるいは、蔣葦は、自走ベッドに乗って「夢」の世界を彷徨する「ぼく」の姿に、一九九一年に公開されたSFアニメ映画「老人Z」との共通点を見出し、「機械」と生体の複合体ハイブリッドとしての「サイボーグ的なイメージ」を読み取りこうした画義的な「ぼく」の身体が、常に「外と内との境界」、「人間の身体と機械との境界を、攪乱し続けている」と言及する⁶。これらの先行研究では、とりわけ「ぼく」の皮膚を問題化している。すなわち、脛に植物が自生した「怪物」、あるいはベッドと一体化した「サイボーグ」といった次第に、非「人間」的身体とでも言うべき皮膚の特異性こそが、「ぼく」に他者との隔たりを生じさせ、孤独へと陥れるといった論旨である。

このように、「ぼく」の皮膚へと注目が集まるなか、本論において特に問題化したいのは、「ぼく」の聴覚に関わる表現についてである。本作は、その帯文に「ハナコンダ／アラコンダ／アナゲンタ……／冥府との臨界にこだまする、闇莫の私小説（傍線は引用者による。以下同。）」、「脛に自生した（かいわれ大根）を気づかう男を乗せて、／自走ベッドは郷愁のパルスを正確に刻みながら、／賽の河原を疾走する——。／オタスケ オタスケ オタスケヨ／オネガイダカラ タスケテヨ……／小鬼たちの唱和するコーラスを記憶に残し、／新たな駆動を開始したベッドの行きつく先はいかなる臨界点か。」といった聴覚に関わる表現が特筆さ

れている。そして、ウォルター・J・オングが「音は、聴く者の内部に注ぎ込まれる」と指摘したように、音声は身体へと直接的に働きかける側面があり、これは皮膚が他者との「境界」を意識させるものであるのと対照的な身体感覚を描き出す。

加えて、晩年の安部は、医学者である角田忠信の聴覚による言語理解の研究に、自らの小説や戯曲などの創作意識を接続させた発言を繰り返し行っている。角田はその著書の中で、左脳が音を言語的に理解することに優れ、右脳が非言語音を感覚的に捉えることに優れているといった実証を踏まえた上で、日本人の脳の特徴が非言語的の音声を「言語脳」である左脳によって処理する点にあることを指摘した⁹。こうした角田の言及を基に、安部は自らの「小説」創作の問題意識を、「左脳の言語というものを媒介にして、いかに非言語に挑戦するかということが僕の課題です」との発言をしている。こうした安部の「言語」（「デジタル」）によって「非言語」（「アナログ」）を表象しようとする「挑戦」は、『カングルー・ノート』発表の同時期になると、日本人の擬声語・擬音語に対する問題へと結び付けられていく。安部は「十分に嚙んだチューインガムの感覚」を「アナログ感覚」、それを「ネチャネチャ」と表現するのを「デジタル感覚」と位置づけ、こうした「アナログ感覚」の「デジタル」変換を問題化する。「アナログ感覚」を「擬声化されたデジタル表示」に捉えなおすことに秀でた日本人の音声認識の在り様は、「ほとんどカオスに近い自然情報」を「擬声語」という「他者と共有するための簡易転換装置」によって捉えなおすことにほかならず、「その代償として自然からカオスを奪ってしまいかねない」ことを危惧する。そうして

「日本人の場合、むしろ日本人らしさの紋章である擬声語（類型依存）からの脱出に努めるべきだ」との見解を示す。このように、一九七〇年代後半以降の安部の問題意識には、言語化不可能な「アナログ感覚」を言語（「デジタル」）によって表象することともに、音声認識を類型的に言語化する擬声語への疑義が内在している。

以上のことを踏まえ、本論では、「カンガルー・ノート」における聴覚表現を問題化することによって、言語による類型化を拒む「アナログ感覚」を描こうとする作家の「挑戦」を読み解いていくことを目的とする。それは、先走って言えば、言語化できないものを言語化しようとする試みの一つの現れとして、「ぼく」という主体の在り様を捉えなおす取り組みだと言える。

2 決定不可能な音

先にも述べたが、本作は「夢」とも幻覚とも捉えられるような世界を意識の上で「ジャンプ」していくように、いくつかのエピソードが展開されていく。こうした「夢」を転々としていく事の発端は、「1 かいわれ大根」での、「トンボ眼鏡」をかけた「下がり目」の看護婦（「A」）から、採血と称した麻酔注射を受けるところから大きく展開してゆく。ここで「ぼく」は、「何時間経ったのか分からない。夜か昼かも分からない」といった時間間隔の混乱したなか、「誰のものとも知れない会話」を断片的に「思いだ」しながら、遠くに聞こえる「ラジオの試験電波を思わせる風の唸り」を耳にする。すると、「経過していく時間の速度がなくな

なったみたい」と感じながら、「ハナコンダ、アラコンダ、アナゲンタ……」という「風」の「歌」を聞く。突如として挿入される「ハナコンダ、アラコンダ、アナゲンタ……」という節回しは、作中七箇所挿入されるのだが、これはいったい何なのだろうか。

たとえば、「2 緑面の詩人」では、ベッドの走行が「無秩序な振動」から「規則的な揺れ」へと変わったことによって、「レールの継ぎ目のひたすら正確な振動」を聞くと、「ハナコンダ アラゴンダ アナゲンタ／唐芥子ノ油ヲ塗ッテ バナナノ皮デクルミマス／（中略）／アナベンダ アナゴンタ アナゲンタ／唐芥子ノ油ヲ塗ッテ バナナノ皮デクルミマス」との節回しを想起する。この節回しは、「ごく普通にでてくる間の手ふうの文句」として、「意味はないのだが、ちゃんとレールのリズムに乗っている」と「ぼく」に捉えられているように、「正確」な「レールのリズム」を言語化したものと理解することができる。しかし、「ハナコンダ」が「アナベンダ」へ、「アラコンダ」が「アラゴンダ」へと変わり、あるいは「唐芥子ノ油ヲ塗ッテ バナナノ皮デクルミマス」といった文言が付け加えられるように、この節回しは同一音として言語化されるのではなく、僅かなずれを伴いながら反復されている。¹²⁾

こうした音声の言語化（文字化）について考える上で、次に確認しておきたいのが、「3 火炎河原」での、小鬼の歌う御詠歌を聴く場面だ。突如としてたどり着いた養の河原で、「ぼく」が小鬼の歌を初めて聴く時には、「しでのやまじのすそのなる さいのかわらのものがたり／きくにつけてもあわれなり（後略）」といったように、耳にした内容が表音文字である平仮名によって

記述される。ここで「ぼく」は、「暗記しただけらしいので、意味は半分も分らない。読んでいる小鬼自身にもよくは分かっていないのだろう」と感じるのであるが、次に老人たちの前でショーをしているのを聴く際には、職員から歌詞の紙を受け取ったことよって、「死出の山路の裾野なる 賽の河原の物語／聞くにつけてもあわれなり（後略）」といったように漢字交じりの記述へと変化する。これよって「ぼく」は、「なるほど、たしかに文章でなぞったほうが、ずっと理解しやすい」との感慨を抱く。このように、音声のみで聞き取られている段階では「意味は半分も分らない」のに対し、音声に文字という視覚情報が加わると「ずっと理解しやすい」くなるという。

併せて確認しておきたいのは、「ぼく」がハンマー・キラードの荒療治よって入院することとなった病院で聞く「満願駐車場カラノオ知ラセデス。アナコンダ地藏尊ノオ告ゲニヨツテ、タダイマ閉門サセテイタダキマス。」という院内放送をめぐる、同室の患者「縄文人」と交わすやり取りである。院内放送を聞いた「ぼく」は、「何だろう、満願駐車場って……」と問いかけるのだが、対して「縄文人」は、「珍しいね、そんな風に聞こえた？」「私はチェンマイ駐車場って聞こえるんだ」「人よって、聞こえ方が違うらしいよ。いいじゃないか、医者にも看護婦にも、定説がないらしいし……」と応答する。この「縄文人」の発言にも示されるように、ひとつの音声は、「人よって、聞こえ方が違う」、正しく何と言っているかの「定説」が無い。このように作中における音声は、個人差や聞き間違いよって正確な内容を聴取することができないといった、音声認識における曖昧性が問題化

され続けている。「人よって、聞こえ方が違う」ため、ある一つの音声はその意味や所在の「定説」を確定させることが困難であり、結局はそれぞれの聴取者の理解に任せられてしまう。

以上のように、本作の「ぼく」は音声の意味付けに失敗し続け、意味や所在の「定説」を捉えることができない。そして、その音声は、耳にした人よって異なる理解をもたらし、反復されるなかで少しずつ変化していく。その意味で、本作における音声とは極めて流動的なものであると言えよう。流動的で意味を確定させることのできない音声は、次節において確認する「ぼく」の自己認識と通底する問題を孕んでいる。

3 定まらない「ぼく」の自己認識

本作における聴覚表現の特徴として、擬声語による表現を避け、直喩や隠喩よって表現される点が挙げられる。具体的には「あれは音楽だろうか？ サークス向きのプラスチックのようでもあり、歌謡曲のようでもあり、ただの風のようにでもあり……」といったように直喩を重ねることよって音を捉えようとしたり、「波のうねりがしだいに幅を狭めてきた。船だろうか？ 槽を漕ぐひそかなきしみ、船縁をたたく水の音。まるつきりピンク・フロイドの『鬱』の出だしとそっくりじゃないか」といったように過去に聞いたことのある音と結びつける形で理解される。こうした表現を鑑みる上で重要視したいのは、認識した音を表現する際に強い結びつきを持つ記憶との関連である。

ベッド自身は信じがたく頑丈だが、そのぶん重量があり、車輪の径が小さいので、滑らかな動きは期待できそうにない。しかし実際に動いてみると、滑走している感じなのだ。(中略)最近では工場なんかでも、重量運搬に空気クッションを使っているというし、このベッドは病院用としてはなんととっても世界最高のアトラス社製で、その精巧で高度な機能は群を抜いているらしい。無段階に屈折する電動背凭れ、停車しても十六時間は持つ充電器、枕元のパネルには無線式の警報装置、いざとなれば自動的に酸素吸入器が作動するという至れり尽くせりの設備で……でも妙だな、病院用の機材について、ぼくがそんな知識を持っているはずがない。すべてぼくの勝手な妄想か、さもなければ……そのほうがもつと悪いが、自分が実際には医療器具のセールスマンだったことを忘れてしまったのか？

引用において「ぼく」は、「アトラス社製のベッド」に対する不自然とも思える知識について、「勝手な妄想か」あるいは「実際には医療器具のセールスマンだったことを忘れてしまったのか」といった具合に、自己を認識する上での記憶との整合性を捉えることができていない。だが、本文冒頭で「カンガルー・ノート」という新商品の開発によるストレスから《かいわれ大根》が脛に生じたと捉えていたように、そもそも「ぼく」は「医療器具のセールスマン」などではなく文房具会社の一社員だったはずだ。こうした「ぼく」の自己にまつわる記憶の不整合は、本文中いたるところに散見される。父との記憶に密接な関わりを持つも

のとして、『天黒屋爆破事件』なる怪奇小説の書き出しの一行を思い出す際にも、「これはたしかぼくにとって、とくに印象深い怪奇小説の書き出しの一行だったはずだ」というように、自らにとつて「特に印象深い」はずの文に、「たしか」、「はずだ」といった推定の表現を用いている。この点からも、「ぼく」は記憶と自己認識との結び付きに対して確証を得ることができていない。ただし、これらの記憶が曖昧なのは、単に「ぼく」の記憶力が乏しいから、と片付けることはできない。なぜなら、『6 風の長歌』での、入院患者の一人である老人の呻き声に辟易した患者たちと結託して、老人の殺害を企てる場面では、「一度聞いた名前と電話番号は絶対に忘れないのがぼくの特技だ」といって、『日本安楽死クラブ設立準備会』なる組織の経営者でもあるというハンマー・キラー氏に毒薬の注文を行ってもいる。ここからも、「ぼく」の記憶が定まらないのは、自己を認識するときのみ起こる問題だと言えよう。

こうした「ぼく」の自己認識の曖昧さについて考察する上で、「ぼく」が「オタスケ・マーチ」を歌う小鬼達の中にいた「目尻の下がった、知恵遅れの娘」(「C」)について「記憶の片隅に小屋をたて、以前からひっそり住みついていた「誰か」のような気がする」との感慨を抱いている点は注目に値する。「記憶の片隅」に在りながら「誰か」特定することのできない少女「C」について、「ぼく」は、その「下がり目」という身体的特徴から、泌尿器科の病院で出会ったトンボ眼鏡の女(「A」)、周遊列車ですれ違った少女(「B」と、姉妹または「違った年代に姿をみせた同一人物」でないかとの類推をしている。このことについて、「A」

自らが「私や妹たちの下がり目、母親ゆずりらしいの。私たち畠だけが一つで、ぜんぶ種が違うんだって。父親が居ついたことなんか、一度もないみたい」と述べるように、異父姉妹の存在が示唆されてもいる。こうした「A・B・C」の連続性について、「ぼく」が次のように感受している点には注意しておきたい。

トンボ眼鏡が皮肉っぽく小首をかしげ、ぼくを見上げる。角度のせいか反射が消え、やっとレンズの奥が見えた。案の定、下がり目だ。いつも何かに詫び続けている視線。ベッドの旅に出てから三人目、まず地下道ですれちがった遊園地めぐりの電車の少女、次に賽の河原の知恵遅れの小鬼、そして最後に自称ミス採血のトンボ眼鏡。この連鎖にはエコーのように心に染み入るものがある。偶然だろうか？ それともなんらかの繋がりがあるのだろうか。

「エコーのように心に染み入」ってくる「下がり目」の女たち。この直喩表現において、彼女たちの連続性が「エコー」という聴覚表現によって感受されている点は極めて重要である。三者は一つの音の発信源から発せられた「エコー」として、「ぼく」に捉えられているのだ。

この「エコー」の発信源として想定されるのは、「A」が自らの出自を「落ち目のオケイさん」と呼ばれるような「悲しい人」の系譜に位置付けていたように、彼女たちの母の存在が挙げられる。対して「ぼく」の母は、「眼裂そのものの痕跡もない」「不気味」な老女であり、本当に自分の母親であるかを疑わずにはいら

れないような姿であった。こうした対比で見ると、「ぼく」は、目の類似性によってその系譜を位置づけることが困難であることがわかる。しかも、母という「ひとつの畠」から生まれた女たちに対し、「ぼく」の身体には文字通り「畠」を持たない《かいわれ大根》が自生している。

ここに至って、「1 かいわれ大根」の章において「ぼく」が、麻酔注射を受けたときに想起する、《かいわれ大根》をめぐる記述に目を向ける必要がある。

「だいたい、これが本物の《かいわれ大根》かどうかを問題にする前に、そもそも《かいわれ大根》とは何か、その疑問点から解明すべきではないでしょうか。私が調査したところでは、たしかに《かいわれ大根》は存在するのです。しかしこれは、静岡県にある某社が製法特許をにぎっていて、一種の企業秘密と申しましょうか、正体はさっぱり分らない。会社では二十日大根の一種で、日本の大根栽培業者に迷惑をかけるためにアメリカのオレゴン州から種子を輸入している」と主張しています。でも、困ったことに、試験場で試験したかぎりでは、いくら手間暇かけても大根にはなってくれないんだ。土に移植したとたん、へなへなと腐ってしまう。あれはいったい、何なんだろうね？」

「あんがい植物の有袋類みたいなものじゃないんですか？」

たしかに存在しながらも、「正体はさっぱりわからない」、植物の有袋類みたいなもの。ここにこそ、「ぼく」についての理解

を深める一つの視座がある。つまり、「ぼく」とは、確かにそこに存在しながらも、「有袋類みたいなもの」としか位置づけることはできず、記憶の整合性を保つこともできないためにその都度ずれを伴って変異していく存在だと言える。そしてそれは一度「土に移植したとたん、へなへなと腐ってしまう」ように、「畠」の上では育たない。それはまさしく、親の存在を前提としない、突然変異的に生まれたものとして捉えることができる。

以上のように、音声認識における曖昧さと類似して、「ぼく」という存在の希薄さが、本作の捉えどころのなさを印象づけている。音のように、固定化することができない「ぼく」。この点について更に考察を進める上で、「7 人さらい」の章の冒頭における「ぼく」の態度は極めて重要である。「むかし人さらいは／子供たちを探したが／いまは子供たちが／人さらいを探している」という書き出しから始まり、その直後に「ぼく」は「濃縮された情報のシチュー」から、自らの「聴覚神経を精密分析器にして音の分離をこころみ」ることで、「ぼくを誘っている音」、「呼んでいる声」を聴き取る。ここでの音の認識は、「濃縮された情報のシチュー」という混沌とした音の中から、「情報」を「分離」させて取捨選択し捉え直すことよって意味を受け取ることが可能となっている。そして「ぼく」は、「ぼくを誘っている音」、「呼んでいる声」の主を「遊園地の周遊電車」に乗っていた「B」によるものではないかと推測する。この「ぼく」の類推通りに理解するならば、「B」にとつての「人さらい」とはまさしく「ぼく」のことであって、彼女に「自分がだれか」を知らせる存在だと言える。つまり、ここに至って「ぼく」は、自らを「人さらい」だ

と位置づけることが可能になるはずなのだ。

しかし、「ぼく」は「B」に「人さらいって小父さんのことじゃないの？」と尋ねられても、「まさか……」としか回答することできない。続けて「B」に、「人さらい」が「私が誰か、教えてくれることになっている」と述べられても、「ぼく」は「ぼくだって、自分がだれか教えてほしいね」と答えてしまう。このように、「ぼく」は自らを「人さらい」と位置づけることができないのみならず、「自分がだれか」分らないという煩悶の中にいる。

4（残響）としての「ぼく」

意味が確定されることがなく、浮遊する音。これと類似して、「ぼく」もまた、確定されることがなく揺れている。

「音楽も聞こえてる……」

Bはじつとぼくを見詰めつづける。垂れ眼を薄く細めて、じつとぼくの瞳孔をのぞきつづける。ぼくに催眠術をかけたようとしているのか、それともぼくのせいで催眠術にかかってしまったのか。（中略）

「音楽って、どんな……？」

「知っているはずよ」

憧れをこめた視線。どうしよう。誤解にまかせ、人さらいの演技を続けるべきだろうか？ 誤解でこの娘が満たされるのなら、ぼくはいっこうに構わない。ただまずいのは、演技

を続けられるほど、人さらいについて知識がないことだ。

「空耳じゃないの？」

「なんだっけ？ ピンク・フロイドの……むかし、サーカスのときよく聞いた、『エコーズ』……じゃなかったっけ……」
妙な符号だ。サーカスは知らないが、『エコーズ』ならほくの大好きな曲である。夜、神経が逆毛に立って、眠たいのに寝られないようなとき、この曲は結構有効なのだ。狂気の静寂ってやつかな。

「人さらい」としての「演技」すらできない「ぼく」。とりわけ、この場面において注目すべきは、自らを「人さらい」と位置付けできない「ぼく」の耳に、ピンク・フロイドの「エコーズ」が聞こえないという一事である。

イギリスのロックバンドであるピンク・フロイドに対して安部は絶大な評価を与えており^⑮、その影響については度々指摘されている。たとえば山之口洋は、一九八七年九月に発売された「A Momentary Lapse Of Reason (邦題「鬱」)」に収録された「Signs Of Life (「生命の動向」)」が本文に挿入されていることから、このCDジャケットを手がけたストーム・ソーガソンとの影響関係を読み取り、「ピンク・フロイドの音楽からソーガソンの影へ、さらにそれが安部公房の文学へ」といった連続性を指摘している^⑯。こうした指摘は、安部とピンク・フロイドとの影響関係を読むことに重点が置かれており、『カンガルー・ノート』本文の内容との関わりから論じられたものは乏しい。そのなかで、ホッタカシは自身のウェブサイト上にて、安部とピンク・フロ

イドとスタンリー・キューブリックとの結びつきを指摘する上で本作を粗上に挙げる^⑰。そこでホッタは、結末部における「おびえながらのぞき穴をうかがう自分の後ろ姿」を見る「ぼく」の姿から、「無限に続く「入れ子構造」のイメージ」を看取し、「これがまさに「エコーズ」そのものなのだ」と指摘する。ここでのホッタの指摘は、本作と「エコーズ」の構造的類似を指摘しながらも、「エコーズ」を聞くことができていない「ぼく」の姿を安部の創作意図と結びつけて、「エコーズ」のイメージを借りつつも、最後に聞かせるのは自らのオリジナルの肉声だ」とまとめており、結局安部のピンク・フロイド受容へと収斂してしまっている。本節では、ピンク・フロイドの「エコーズ」の歌詞の内容と、本作における「ぼく」の認識との関連から「ぼく」の主体の有り様を分析することを目指す。

「エコーズ」は、一九七一年一月に発売されたアルバム「MEDDLE(邦題「おせっかい」)」の最後を締めくくる楽曲で、同バンドの代表曲の一つでもある。その歌い出しは、「Overhead the albatross hangs motionless upon the air (頭上には空中でじっと動かず／止まっているアホウドリ)」といったように、時間の停止した空間を提出する。ただし、「The echo of a distant time / Comes willowing across the sand (はるかな時の木霊が／砂にそよいで届いてくる)」といったように、「はるかな時の木霊」が砂に紛れて運ばれてくるといった音の連続性は保たれている。このように、「エコーズ」冒頭における歌詞の世界では、視覚的時間と聴覚的時間とのねじれが生じている。そうした時空間にあって、「And no-one showed us to the land / And no-one

knows the wheres or whys (誰も陸への方向を覚えてくれなかった／誰にも現状が把握できなかった) という他者との断絶／混乱する「現状」認識が歌われている。

「か」 「something stirs and something tries / Now starts to climb towards the light (何かか動も何かかもがいて／光に向かって進み始める)」と、情景は転じ、「Strangers passing in the street / By chance two separate glances meet (街を通り過る見知らぬ者同士の／目と目が偶然に合う)」といった具合に他者との視線を介した認識が生まれてくる。すると、「I am you and what I see is me (ぼくはきみでありぼくの目に映るのは自分)」といったように、視線を介した他者の自己化、自己の他者化がおこなわれ、自他が溶解する。したがって、その後「And do I take you by the hand / And lead you through the land / And help me understand the best I can (ならばぼくが君の手をとり／この地を案内してあげれば／ぼくの最良の手助けとなってくれるのか)」と歌われるように、自己内他者としての「君」との協同関係によって「この地」を「案内」することが、翻って「ぼく」にとっての「最良の手助け」となる。

だが、このような関係の中にあいつ、「And no-one calls us to move on / And no-one forces down our eyes / No-one speaks and no-one tries / No-one flies around the sun (誰も進めと声をかけてくれない／誰も引き止めようとしなく／誰も口をきくとうもしない／誰も危険をおかさなく)」といったように、同曲における「ぼく」の耳には他者からの声が届いてこない。そのため、「So I throw the windows wide / And call to you across the sky

(ぼくはだから大きく窓を開けて／空の彼方の君に呼びかける)」といったように、自己内他者でありながら、遠く「空の彼方」にいる「君」へと「呼びかける」ことで、他者としての自己の声を聞き取ろうとする。しかし、「エコーズ」における「ぼく」は、自己と同一化したはずの「君」の声を直接的に聴取することは叶わず、その耳に届くのは自ら「呼びかけ」たところの「The echo of a distant time (はるかな時の木霊)」でしかない。その意味で、「エコーズ」の「ぼく」は、自己の「呼びかけ」をも「echo」としか認識することができず、その時空から抜け出すこともできていない。

このようなピンク・フロイドの「エコーズ」の歌詞における認識は、結末部における「ぼく」の認識について考える上で重要な視座をもたらす。先に引用したように、「音楽も聞こえてくる……」と眩く少女Bに対して「音楽って、どんな……？」と質問する「ぼく」の耳に「エコーズ」は届いていない。自己内他者へと「呼びかけ」ながらも自らの「エコー」を聴取してしまうという歌が聞こえない「ぼく」。本作における「ぼく」は、自らの声の「エコー」を耳にするといった認識の在り様をすら知ることができない。これを比喩的に理解するならば、「ぼく」は、自己の「呼びかけ」を認識することができないのであり、そのために自己を自己として位置付けることができない。

以上のように考えていくと、「ぼく」を「有袋類」として捉える見方は十分ではない。すなわち、本作における「ぼく」とは、「鏡に映したみたい」にそれぞれ対応する進化の枝を持つ「有袋類」ではなく、「真獣類」たる自己を持たない出所不明の「有袋

類み、たいな、もの（傍点引用者）ではない。「真獸類」にあたる自己を持つことができないのは、自ら「呼びかけ」る主体であることができないからであり、それは前節でも見たように、発信源を確定させることのできない音と近似したものである。まさしくその意味で、「ぼく」の在り様とは音の出どころの分からない「エコー」の、〈残響〉とでもいふべき音なのだ。どこからともなく聞こえながら、それを確定させることはできず、自ら響き渡らせることもない「エコー」の〈残響〉としての「ぼく」。このように、ピンク・フロイドの「エコーズ」の読解を通して浮き彫りになる本作の「ぼく」とは、移ろいゆく〈残響〉のような主体である。

結語

本作の結末部で「ぼく」は、少女「B」の歌を聴きつつ、小鬼たちの手によって「硬化プラスチックなみの粘りと堅さ」を持った「箱」へと閉じ込められる。そして、その覗き穴から、自らの姿を覗く自己の魯えた「後ろ姿」を目の当たりにする。ここで「ぼく」が見る自らの姿は「後ろ姿」ではなく、この自己認識は先に立つ自己を追隨するものでしかない。しかも、この「ぼく」を見る「ぼく」の背後にはまたそれを見る「ぼく」の存在が示唆されており、この連鎖には終わりが無い。このような「ぼく」の始発点としての正体を探ろうとしたところで、これもまた到達不可能なものでしかないだろう。始点も終点も分からない「ぼく」の連鎖。したがって「ぼく」が「恐かった」と漏らすその恐怖と

は、「ひどく魯えているよう」な「ぼく」の姿を追認することへの「魯え」なのであり、この連鎖から抜け出すことのできないことに対する恐怖である。しかも、ここでの「魯え」もまた、何に「魯え」ているのかわからない恐怖としか言いようのない不確かなものだ。何に「魯え」ているのか分からないことから生じる「魯え」、そしてそこから抜け出すことのできない恐怖。これこそ本作の結末部における「ぼく」の恐怖の内実であると言える。本文の末尾に挿入される「新聞記事の抜粋」もまた、「死因」も「身元」も分からぬ変死体の存在を告げるだけだ。「脛にカミソリを当てたらしい傷跡が多数見られ一見ためらい傷を疑わせたが、死因とは認めがたい」、「事故と事件の両面から調査をすすめ、身元の確認を急いでいる」という「新聞記事の抜粋」は、一つの死体の存在を示すだけで、それ以外の何物をも明らかにほしくない。「ぼく」の言説によって紡がれたそれまでの記述とは異なる位相の記述であるところの「新聞記事」においてもまだ、「ぼく」へと到達することはできない。

このように本作の「ぼく」という主体について考えていくと、それは常に暫定的で、固定化することのできないものと理解される。音声が連続性の中でのみ現れてくるように、〈残響〉としての「ぼく」もまた、鳴り響き続けることでのみ出現し得る。したがって、「ぼく」とは何かを表象することは、連続性のなかで移ろい変化していく軌跡としてのみ浮かび上がってくるのである。

晩年の安部の小説は「自らを密室のなかへと幽閉していく志向をもつようになる」^②などとたびたび評されるが、附言するならばそれは自己を固定化させていくようなものではない。自らを「密

室」へと内閉していけばいくほど、自己は掴みどころなく雲散霧消していくのだ。安部がその生涯最後に遺した小説にて描出した「ぼく」とは、〈残響〉のように鳴り響きながら、次第に消えていく主体の在り様だったのではないか。ここにこそ、生涯を通して自己存在を問い続けた作家の、一つの到達点を見ることができ

注

- (1) 初出は『新潮』（新潮社）の一九九一年一月〜七月号。一九九一年一月二五日に新潮社より単行本化された。初出では連作短編として発表されており、一回の短編が単行本での各章に対応している。本文の引用は『安部公房全集 第二九卷』（新潮社、二〇〇〇年二月一〇日）によっている。
- (2) 石崎等『カンガルー・ノート』（國文學—解釈と教材の研究—、學燈社、一九九七年八月号）
- (3) 丹生谷貴志「地獄のデイズニー・ランド—安部公房『カンガルー・ノート』（『新潮』、新潮社、一九九二年二月）
- (4) ドナルド・キーン『カンガルー・ノート』再読（『新潮』、新潮社、一九九四年一月号）
- (5) 中野和典「劣性の思想—安部公房『カンガルー・ノート』論」（『九大日文』、九州大学日本語学会、二〇〇七年三月）
- (6) 蔣威「安部公房『カンガルー・ノート』論—身体を視座として—」（『国文』、お茶の水女子大学国語国文学会、二〇一二年七月）
- (7) ウォルター・J・オング著、桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳『声の文化と文字の文化』（藤原書店、一九九一年一〇月）
- (8) 安部は一九七八年一〇月一八日に早稲田大学小野講堂にて行

われた講演の中で角田の『日本人の脳—脳の働きと東西の文化』（大修館書店、一九七八年二月）について紹介をしている（『言葉と肉体のあいだ』、『安部公房全集 第二六卷』、新潮社、一九九九年二月）。安部はたびたび角田の著作について言及しており、一九八九年八月五日には「角田理論追試のための研究会」と称して、安部と角田、江戸文化研究者である田中優子（当時、法政大学助教授）を招いた研究会を行っている（『安部公房全集 第二八卷』、新潮社、二〇〇〇年一〇月）。

- (9) 角田忠信『日本人の脳—脳の働きと東西の文化』同前
- (10) 「言葉と肉体のあいだ」同前
- (11) 「ネチネチ、クチャクチャ、ベタベタ」（『芸術新潮』、新潮社、一九九一年八月）
- (12) 他でも「アラベント ハナゴント アナゲント」（2 緑面の詩人）、「ハナゴント アラゴント アナゲント／唐芥子ノ油ヲ塗ツテ バナノ皮デクルミマス」（3 火災地獄）、「アナベント アナゴント アナゲント」（3 火災地獄）、「ハナゴント アラゴント アナゲント／唐芥子ノ油ヲ塗ツテ バナノ皮デクルミマス」（5 新交通体系の提唱）といったように、同じような文言であるようで、少しずつその言葉は異なっている。
- (13) 徐洪は「燃えつきた地図」における聴覚表現」（『広島大学大学院教育学研究科紀要 第二部 文化教育開発連領域』、広島大学大学院教育学研究科、二〇〇五年三月）の中で、「燃えつきた地図」での聴覚表現の特徴として「比喩による聴覚的表現」が「否定的な音」として表現されていることを指摘している。そのような比喩は「決して肯定できません、理解もできない「失踪」という状況をより浮き彫りにしている」という。「燃えつきた地図」における聴覚描写が「否定的」か否かを論証す

ることは稿を改める必要があるが、少なくともも擬声語を用いることなく比喩によって聴覚表現を行うといった点に、安部の文体の特徴の一つを見出すことはできる。

- (14) 『カンガルー・ノート』執筆後の談話記事「われながら変な小説」(『波』、新潮社、一九九一年二月号)において、安部はクレオール言語から着想を得た「親なし文化」をテーマとする「アメリカ論」の執筆を画策していると発言している。これは結局日の目を見ることはなかったのだが、「コカ・コーラやジンズなどで代表される、反伝統の生命力と魅力」について考察するものとして想定されていた。

- (15) たとえばインタビュー記事の中で安部は、「僕はね、ビートルズよりもピンクフロイドのほうが、時代というものの、過酷さともろさを非常にシンボリックに出していると思う。そりゃ、ロックのなかでは、プログレッシブだっていうレットテル貼られただけで終わってるけどね、音楽的才能としてはピンクフロイド、抜群だよ。『エコーズ』とかね、ああいう曲は、おそらく将来ね、不朽の名作として評価されるときが来ると思う」(人物ウィークリー・データ 安部公房、『週刊宝石』、光文社、一九八五年一月四日号)といった発言をしている。

- (16) 一九八五年六月に、バンドの中心人物であったロジャー・ウォーターズが脱退した後、新成ピンク・フロイドの作品として発表されたアルバム第一曲目。船を漕ぐ音と波が船を打つ音から始まるインストルメンタルの楽曲。

- (17) 山之口洋「安部公房が聴いたピンク・フロイド」『自走ベッド』考(『文藝別冊 ピンク・フロイド(増補新版)』、河出書房新社、二〇一五年一月)

- (18) <http://chnicovideo.jp/~hotta/blomaga/ar693855>
「夢みる機械」安部公房、キューブリック、ピンク・フロイド(そ

の1)二〇一四年二月二十六日記事(二〇一六年六月三〇日 閲覧)

- (19) 「MEDDLE (おせっかい)」のアルバムジャケットは、イギリスのデザイングループであるヒプノシス(ストーム・ソーガソン、オーブリー・パウエル、ピーター・クリストファーソン)が担当しており、そのジャケットでは耳殻を拡大撮影したものに波紋をあしらったものが映し出されている。本文に引用した歌詞の日本語訳は今野雄二のものによっている。

- (20) 鳥羽耕史『運動体・安部公房』(葉社、二〇〇七年五月)
(かわた・りょう／立教大学文学研究科博士後期課程)