

# 空白の「イメージ」としての作者

——安部公房「周辺飛行」論

河田 綾

## 1 「周辺飛行」という方法論

複数のメディアに跨る創作を行った安部公房の創作態度は、「リテラリー・アダプテーション」<sup>①</sup>、「メディアの越境者」などと評されるが、一九七〇年代に入ると、次第に、書下ろし長編小説と安部スタジオでの演劇との二つの創作活動に集中することとなる。

こうした七〇年代の安部の創作活動を、木村陽子は、「小説・演劇二極化」時代<sup>②</sup>と位置づけ、その要因に「〈俳優養成〉大学の教授に就任」、「小説家としての成功と社会的ポジショニングの上昇」、「左翼思想からの解放」、「アングラ演劇の隆盛」、「舞台美術家としての妻・真知の成長」といった五つの事柄を挙げ、その「状況的变化」を説明する<sup>③</sup>。

こうした安部の「変化」について考察するにあたり、本論が取り上げるのは、一九七一年三月から一九七五年六月にかけて、新潮社刊行のPR誌「波」<sup>④</sup>に連載された「周辺飛行」<sup>⑤</sup>である。本連載が際立っているのは、連載期間が約四年と長期に渡ること、小

説や戯曲のみならず演劇論や言語論を展開する随筆など文章形態が多岐に及ぶこと、連載された掌編の多くが後に小説や戯曲、随筆集へと作品化されたことが挙げられる。これらを踏まえれば、同時期における安部の創作活動を考える上で、「周辺飛行」は格好の材料であるのだが、これまで先行研究では、連載「周辺飛行」が単体で注目されることは少なく、十分な議論がなされてきたとは言いがたい。この背景には、連載初回の「編集室だより」において、次のように位置付けられたことが関係しているだろう。

今号より安部公房氏の連載「周辺飛行」が開始する。現在安部氏は『砂の女』『燃えつきた地図』につづく純文学書き下ろし特別作品シリーズ「第三作『箱男』の執筆に没頭されているが、これはそうした文学活動と並行して書き進めていたたく予定のものである。いわば氏の創作ノートであり、また実験室であるともいえよう。ちょうど『豊饒の海』が本誌十八号で中絶した連載エッセイ「小説とは何か」を俟ってより全的に三島文学の世界を呈示したように、この連載に

よって安部文学の世界が鮮明に浮び上つてくることを期待したい。

「周辺飛行」は、前月号まで連載していた三島由紀夫の「小説とは何か」の後を継いで開始した。三島の突然の死によって空いた連載の枠に、当時『箱男』執筆中の安部があてがわれたといった経緯からか、新たな創作ではなく、通常の文学活動と「並行して書き進め」られる「創作ノート」、「実験室」として機能することが求められた。編集側の意図としては、本連載が「創作ノート」、「実験室」として機能することで、「安部文学の世界」という全体像を浮かび上がらせることを期待した。こうした位置付けは、先行研究においてもほぼ踏襲される。<sup>8)</sup>つまり、「編集室だより」から先行研究においてくり返されるのは、連載「周辺飛行」を特定の作品を読むための手掛かりとして参照するといった態度であり、連載タイトルに端的に示されるように、ここでは「周辺」に対する何らかの中心（作者や作品）が想定されている。小説や戯曲、あるいはそれを創作する作者・安部公房を中心に据え、「創作ノート」を「周辺」へと位置づけるのだ。では、本連載について、安部本人はどのように捉えていたのか。連載最終回の記述を確認しておこう。

創造的表現は、一見現実からの断絶に見えても、けっして単なる断絶ではなく、その間の通路がきわめて見きわめにくいという場合もあるはずだ。その通路が、通常の論理的思考（覚めた言葉）では辿りきれない迷路だったとしたら、その道

を辿ろうとすること自体が無駄な努力というべきだろう。もっとも、迷路通過の方法論があれば話はまた別だ。芸術が現実からの挑発である以上（ぼくはそう信じている）いくら無いように見えても、なんらかの道筋はあるにちがいない。地図に作成しかねるような道だからこそ、創造的表現にも辿り着けるのではあるまいか。「周辺飛行」は、つまり、論理では辿り得ないその迷路をくぐり抜けるための、よく自身の体験的報告（方法論）なのである。

安部は、「周辺飛行」をひとつの筋道に沿って進む「論理」に基づくのではなく、試行錯誤をくり返す「迷路をくぐり抜けるための」「体験的報告（方法論）」と捉えた。ここでは、「地図に作成しかねるような道だからこそ、創造的表現にも辿り着ける」というように、「創造的表現」を「通常の論理的思考」では説明不可能なものと捉えている。「論理的思考」では明らかにすることのできない「創造的表現」に至るまでの道程を、「なんらかの道筋はあるにちがいない」との希望的観測に基づいて、思考を重ねる自身の「体験的報告（方法論）」が本連載であったというのだ。

こうした自作言及を踏まえるならば、「周辺飛行」での実践を明らかにする上で重要なのは、中心としての作品や作者との結びつきを考察することであるより、むしろ、「周辺」であることそれ自体を問題化することではないだろうか。このような推論から、本稿では、「周辺飛行」において実践された「迷路」探索の「体験的報告（方法論）」の内実を詳らかにすることを第一の目的と

する。そのため、本文を検討するにあたり、文中に用いられる一人称「ぼく」「わたし」「私」を統括する主体として作者安部公房に直結することは一旦保留し、本文の表現に則って、「ぼく」または「わたし」「私」のまま検討する。こうした手続きにより、「周辺飛行」における記述はひとつの主体（安部）に還元されることなく複数性を帯び、「創作ノート」という表現形式がもたらす言葉の流動性や不確実性を考察することとなる。そして第二に、「周辺飛行」で実践された「方法論」を詳らかにすることによって、一九七〇年代の安部の創作活動を「状況的变化」から傍証するのではなく、文学作品の読解から繙いていく。これらを明らかにすることで、安部が、小説執筆と演劇活動という二つの創作活動をいかなる形で架橋していたかを探っていく。なお、本文検討に当たって、各連載回は「」でその回を示し、タイトルは省略した。

## 2 「種子」をまき続けること

「周辺飛行」は、原則各回一話完結の体裁をとり、小説・戯曲・随筆などの異なる文章形態が混在する。中でも、連載当初の掌編のほとんどは、『箱男』や『笑う月』<sup>9)</sup>の一部に組み込まれており、このことから、連載当初の掌編は、「編集室だより」での期待に応えるように、特定の作品に対する「周辺」として機能していた。

しかし、回を重ねていった「15」において、「ぼく」は、突如連載における問題意識が、「夢を通じてしか触れることの出来ない

現実の特殊な部分」という「夢の芯」を探ることにあって、連載と小説執筆に追われるにつれ、「箱男の周辺を飛行してまわるような事態」へと陥ってしまったと、反省の弁を述べる。そこで、当初の「ねらい」であった「ぼく自身の周辺飛行」へと軌道修正することを宣言する。こうした方向転換によって、本連載における中心は、作品（『箱男』）から作者（「ぼく」）へと移動する。また、「22」では、「愛の眼鏡は色ガラス」の公演にかかずったため、「演技論についてのノートは、小休止ということにしたい」旨を述べ、その後には「ぼく」の疲労に関する考察が続く。同様に、「19」においても、「今回はいささか脱線の気味があった。もっとも、いずれ周辺飛行なのだから、多少の舵の狂いくらい、気にすることはないだろう」と、話題の脱線を「周辺飛行」の特色に沿うものとして許容する。このように、「周辺飛行」では、話題の転換や休憩、脱線をくり返し記述する。

「29」において「ぼく」は、作品の萌芽となる「発想の種子」が、作者の「意識的操作」を越えて「知らぬ間に」育つてゆき、思わぬ形で作品へと結実することがあると述べる。作品には「育たなかった発想の種子」は、「書きくずし」の中に「記録された死産」として埋没する。その意味で、作品は膨大な「記録された死産」の上に成り立つ。

……と書いてきて、急に思い出した。どこに書きとめておいたか、すぐには思い出せないが、たしかにメモをとった記憶のある着想……なにか予言者の話……偽予言者？……いやちがう……（ここで数時間の間）……やっと思い出した。自分

の予言能力を意識していない予言者が、偽予言者の商売を思い立ち、結局は挫折してしまう。真の予言が、偽の予言に及ばないことを、無意識の予知能力で予知してしまったためである。……書いてみると、そう面白くもなさそうだが、思い出せた以上、それだけの理由もありそうだから、出来ればいずれ短編にでもふくらませてみたい。ただ一般に、こういう理詰め着想は、思ったほどの展開を見せてくれないものなのである。

ある「理詰め着想」を「思い出」すに至るまでの思考の痕跡をあえて残しながら（……（ここで数時間の間）……）、しかし、「思い出し」て「書いてみる」と途端に興を削がれる。結局のところ、この「着想」は「死産」として埋没し、目の目を見ぬままであることの方が、よほど興味をひく。引用では、ある「着想」を「いずれ短編にでもふくらませ」ることを期待させつつも、「思ったほどの展開をみせてくれないもの」だなどと二の足を踏むのだ。

作品を作り出す上で、「記録された死産」は、不可避免的に生ずる。ただしここでは、一度は「記録された死産」と思われたものでも、「うまく生きのびてくれ」る可能性もまた、示唆されている。したがって、「ぼく」の作品を生み出す手続きは、「着想」を「記録」するという行為がなくして成り立ち得ない。重要なのは、「記録」する行為そのものだ。たとえば、それが「そう面白くもなさそう」であろうとも。

「周辺飛行」は、話題の転換・休憩・脱線をくり返すために、

「記録された死産」とでもいうべき、作品には結びつくことのない言葉が、そのまま残される。何らかの作品へと結実するであろう「発想の種子」をまき続けること。たとえばそれが「死産」となるうとも、「記録」として残し続けること。かくして、「周辺飛行」における言葉は、暫定的なものであり続ける。

### 3 反「物語」としての身体——「ニユートラル」

「周辺飛行」では、中心（作者・作品）へと向かう志向性を持ちながら、それには至ることのない「記録された死産」を、そのまま「記録」として残す。こうした記述は、各掌編において、具体的にどのような表現されるのか。本節では、小説的掌編におけるプロットと、随筆的掌編における身体表現としての「ニユートラル」<sup>10</sup>に関する考察から探っていくことにする。

「6」は、「タブ」というものが存在しているらしい。あいにく、タブについての情報は、まだひどく不確かなものだ。どんな大きさで、どんな形をしているのかさえ、よくは分っていない始末なのである」という書き出しで始まる。この回は、「タブ」と呼ばれる何ものかについて、それを必要とするA氏、「タブ」を製造・提供するB氏との関係性について、「わたし」が思考を巡らせるといった内容である。文中、「タブ」が何であるかは明らかにされず、「あれがタブだなどということは、絶対にありうるはずがない」といった次第に、指示対象の不明な指示語「あれ」との類推から模索される。ここでは、「タブ」と「あれ」とが、内実の不明な何ものかとして名指されている。「タブ」に対する問いは

解消されることがなく、「わたし」は思考し続けることを強いられる。このような、事物の内実が不明のうちに、なぜそうなるのか、何がそうさせるのか、といった物事の因果関係を思考し、模索し続けるというプロットが「周辺飛行」の小説的掌編ではくり返される。しかし、因果関係は明らかにならず、答えのない問いを立て続けなければならない<sup>17</sup>。ただ、翻って言えば、これらは決定不可能であるからこそ、あらゆる意味を代入させることを可能とする。その意味で、指示対象の不明な「あれ」を思考することは、読者をその作品世界に誘う機能として働く。こうした志向性は、演劇論を展開するにあたり、「ニュートラル」という概念と接合する。

「17」では、まず、ある人物が台所のコンロで何ものかを茹でていることについて、その中身が何であるかを二人の俳優が対話するという演技を行わせ、次に鍋の中身が一体何であったか、演技者と見学者全員で回答し、その後討論するといった実験についての報告を行う。ここで問われているのは、「文学（演劇を含めた広義の）における因果律の魔力」に、いかに俳優たちが毒されているかという点をあぶり出すことであり、俳優たちには、たとえば鍋の中身が「目覚し時計」のような、まったく「不可解なもの」であっても、特別な「状況」にあるということを舞台上で表現しきることが求められる。この「状況」を的確に表現するため、俳優に要請されるのが「ニュートラル」という「生理」感覚である。

「ニュートラル」を作り出すためには、まず「聞えている音を一つ一つ消していく」よう意識を働かせる必要があるという。意

識から音を排除することで、集中力を高め、身体の緊張を解きほぐし、特別な「状況」下でも新鮮な演技ができる状態を作り出す。この点に留意すれば、「ニュートラル」とは、情報を一つ一つ「消していく」ことによつて、意識を空白化することだと言える。ただし、「ニュートラル」は単なる虚脱や弛緩の状態を指すのではない。「18」で、「ニュートラルとは、状況とのかかわりあいの深さにほかならない」と述べるように、「状況」に対して俳優は、「そこにそのように存在しているということ（傍点本文ママ、以下同。『引用者注』が求められるのであつて、「見る者を捉え、その日常から引離し、目撃という体験の中で、相手に自己の再創造を強制」しなければならぬ。したがって、「俳優に必要なのは、雄弁術ではなく、存在術」である。このように「ニュートラル」を整理すると、「28」で俳優を「イメージ自体」、「時間と空間の両軸を、自由に往来できる使者」と形容することも、俳優の身体表現それ自体が独立した「意味」を持つのではなく、様々な「意味」を代入することができる空白としての機能を求めているということがわかる。

「20」では、小箱の中に一枚の写真をおさめ、一人がその写真について説明し、ほかの聞き役にまわった者たちがどのような「イメージ」を結んだかを、実物と比べながら検討する「写真のぞき」なるゲームについて報告を行う。ここで、卓抜な才を見せたのが田中邦衛で、田中の説明は「まるでロブグリエを思わせる、硬質で正確な描写だった」と評される。ここで「ぼく」は、田中の「ほとんど主観的な印象をまじえ」ることなく「対象に即物的な迫り方が出来る」点に、「非凡な演技者」としての才覚を看取

する。田中の俳優としての才覚が、こうした「観察と表現の一致」に見出されるのは、写真の「イメージ」を言葉に置き換える「分析力」に基づいており、聞き役に「イメージ」の「再構成」を促すことで実現される。俳優は、演技の「意味」を伝えるのではなく、対象を「分析」的に捉えた上で、その演技の「イメージ」を観客に構築させる表現力を養わねばならない。

さて、「ばく」の希求する俳優の演技についてさらに考察を加えるために、ロブ・グリエの『新しい小説のために』<sup>12</sup>における演劇論を確認しておきたい。ロブ・グリエは、同書において、「世界は意味もなければ不条理でもない。ただたんに、そこに『ある』だけである」と述べ、多くの文学作品が「世界」に対して過度な「意味」付けを行うことを批判した。そして「ただたんに、そこに『ある』」ということについて、演劇論を述べる箇所では、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』<sup>13</sup>を引き合いに、「現存する」という事実はどういうことなのかを示すという、演劇的表象のあの重要な機能<sup>14</sup>について説明する。演劇における「現存する」ということは、「ある役割を演じること」ではなく、演技者が「役割をもたずに登場した」と思わせるほどの現実感を伴って、舞台上に立つことを指す。『ゴドーを待ちながら』における、ヴァジミールやエストラゴン<sup>15</sup>は、「ゴドー」という、いつ来るとも知れぬ存在の不明確な他者を「待つ」ことによって、その身体を前景化する。これは、「ニュートラル」が「状況」との関わり合いを問題化したことと同様の問題意識によるものである。その意味で、ロブ・グリエの視座は、「俳優に必要なのは、雄弁術ではなく、存在術」だとする「ばく」の演劇観と問題意識を共有し

ている。いずれも、俳優が演技によって「役割」や「意味」を伝播することをやめ、舞台上に「現存」する身体と「状況」との関係性を問うている。「意味」を伝えることではなく、「状況」の中に俳優の身体がいかに「現存」するかということが重要であり、「現存」する身体が、特定の「意味」を持たない空白として機能することによって、観客に更なる「再創造」を促す契機となる。

では、今一度「周辺飛行」に話を戻すべく、連載の初回に掲げられたエピソードを参照しておこう。

物語とは、因果律によって、世界を梱包してみせる思考のゲームである。現在というこの瞬間を、過去の結果と考え、未来の原因とみなすことで、その重みを歴史のなかに分散し、かろうじて現実に耐え、切り抜けていくための生活技術としての物語。パンがなければ餓死するように、人は物語という色ガラスなしでは、瞬間々々のまぶしさに眼を焼かれてしまうことだろう。人類にとって、物語の歴史は、たぶんパンの歴史とともに古いはずだ。

引用が示すように、過去・現在・未来といった時間の連続性によって「物語」は生まれる。そうして生み出される「物語」は、「現実」に耐え、切り抜けていくための生活技術<sup>16</sup>として、人々の「歴史」に深く根差してきた。しかし、先に確認したように、「ニュートラル」は、リニアな「因果律」を否定し、「瞬間々々」に「現存」することを要請する身体表現であった。俳優は、特定の「意



味」を有することなく、舞台上での「瞬間々々」に「現存」することが求められている。そして、俳優の表現それ自体が「意味」持たずに「現存」することは、観客に「再創造」を促す契機となる。このように、「周辺飛行」で提唱される「ニュートラル」とは、「因果律」によって生じる「物語」を否定する身体表現だと言える。それは言わば、「物語」という色ガラス」を取り外すことによって、俳優の身体がもたらす「瞬間々々」の「まぶしさ」を観客へと突きつけるものだ。その意味で、「ニュートラル」とは、「因果律」に基づく「物語」を打ち壊す身体表現なのだ。

#### 4 「夢」を「書く」

「15」において「ぼく」は、俳優を「単なるイメージの伝達者ではなく、イメージ自体であることを求められる存在」と捉え、意味の「運搬係」であってはならず、観客に「夢見られる者」でなければならないと主張する。そこで求められるのは、「概念」ではなく「生理的なもの」によって引き起こされる「イメージ」である、と。ここでは、俳優の身体表現と「夢の論理」とが、「概念」ではなく「生理的なもの」によって「イメージを紡ぎ出」す点において結び付く。したがって、ここでの「イメージ」とは、「概念」や「意味」に収斂されず、身体の「生理」から喚起される心象を指す。では、本連載において夢は、どのように記述されるか。

連載「周辺飛行」では、目覚めることのない夢が、モチーフとして多用される。たとえば、「2」は、「貝殻草のにおいを嗅ぐと、

魚になった夢を見る」ことについて、「ところで君は、貝殻草の話を聞いたことがあるだろうか」との一文から始まる。「貝殻草」の夢を見る当人は、初めこそ魚になったことを楽しむものの、なかなか覚醒には至らないため、次第に、魚でありながら人間としての意識を持つという「むず痒いような二重感覚」に苛まれる。

夢から覚めるために、魚なりの自殺を試みるが、それでもなお夢から覚めることはなく、夢の中に居続けることを強いられる。夢であると知りながら、夢から抜け出せないという、目覚めの遅延に伴う「二重感覚」を描くのだ。ただし、同文は「どうしたわけか、ぼくはまだ魚になっていない。ここでもう何度か夜をすごしたが、いぜんとして、昨日のままのぼくである」と、「貝殻草」の夢が「ぼく」自身の体験した夢ではないことが明示されてもいるように、伝聞形式によって、夢を見た当人と、それを語る「ぼく」とが峻別されることで夢としての輪郭を保つ。

あるいは、「7」では、現実との境界が曖昧化した夢について語る。旅先のホテルで客を待っていた「ぼく」は、うたた寝をして、そこで夢を見る。夢の中で「ぼく」は、「気味の悪い化物」に追いかけられ、それからの逃亡を企てるが、なかなか夢から覚めることがない。仕方なく、高所からの飛び降りを敢行するが、「ぼく」の身体は「ゴムマリ」のように弾み、目覚めも死も迎えることがない。「ゴムマリ」と化して往來を弾む「ぼく」は、周囲からの哄笑に耐えられなくなり、急ぎ足でホテルのロビーへと戻り、待っていた客の応対に臨む、といった内容である。この挿話では、ホテルで客を待っていたところから、来客の応対にあたるまでの間に夢が差し挟まれることによって、夢から地続きに現実へと移

行する。夢と現実との境界が不分明であることで、両者の区分けを擾乱する。そしてまた、この挿話は、「ぼく」が「一度など、こんな経験さえある」と事後的に語ることによって、夢としての輪郭を保つ。

これらを踏まえれば、夢を夢として記述する上での、覚醒との関係について確認する必要があるだろう。たとえば、デトレフ・フォン・ウスラーは、「夢見られた事象はすべて無である。それにもかかわらず、夢見られた事象は存在する」といった命題に対し、「夢は目覚めのさいに夢として明らかになるのであって、このことは同時に、夢が世界としては終わるということであり、また夢が時間的に遡って夢と化す<sup>15)</sup>」と指摘した。そして、「(夢が意味する)」ことの様態を、次のように説く。

われわれは、夢世界の歴史、夢のなかの歴史を、〈夢が意味する〉という働きのたんなる実現形態として理解してはならない。むしろ、われわれはこの〈夢が意味する〉ということを、最終的にはまさしく〈夢見る人が世界の中に存在する〉ということとして捉えることになる。〈意味する〉という働きとしての夢の歴史は、〈われわれが世界の中に存在する〉という存在の歴史なのである。——世界とそのなかでのわれわれの存在がわれわれにとって問題となるのは、われわれが夢見て目覚めるときである。夢の意味とは、こうした〈問題となる〉という生成のことである。こうした〈問題となる〉という出来事は、そうした生成として、ひとつの歴史をもっていないが、しかしこの歴史は一般的に不明確であって、それ

が明らかにされることができるのは、夢の解釈において、なのである。

引用にあるように、夢の「意味」は、目覚めに伴って「〈問題となる〉」ことによって生成する。夢はその「世界」を崩壊させ、適及的に解釈されることによって、初めて夢の「歴史」が「意味」するところを明らかにする。だから、夢を記述することは、夢を見た身体の一回性の現象を、解釈し直すことで成り立つ。したがって、夢が一つの「世界」を保つのは、目覚めをも含めた現象として捉えることによってこそ可能となる。このように、夢を記述することは、夢の「意味」を生成・解釈する主体の認識を前提とする。しかもそれは、目覚めによって、一度はその夢を崩壊させることによって、「われわれが世界の中に存在する」という存在の歴史」を浮かび上がらせるのだ。

「周辺飛行」に議論を戻す。「36」では、「ぼく」が見た夢として、「阿波環状線」という鉄道のある一帯に、男性が女性に対して背後から性行為を行う限りでは、いかなる条件であっても「正当」と見做される「奇妙な風習」について語る。この夢の内容が、突飛で荒唐無稽であることは言うまでもないが、「ぼく」が疑念を抱くのは、この夢には「視覚的なもの」が伴っておらず、「イメージの展開」が欠けている点にあるという。「阿波環状線の夢」には、「体験する主体」が欠如しており、純粹な「認識」しかもたらさない。したがって、この夢を通じて得られる見解は、夢を「書く」ためには「まず、見なければいけない」ということだ。そして、「確実に見たかどうかを繰り返して自分に問い直し」、「見



たものと、見なかったものとを、厳正に選り分けて、見なかったものを捨てることに、ためらいを見せないこと」が重要である。「捨てるいさぎよさ」を持つことによって、「書くという行為に、必然性を取り戻してくれるはずであり」、「書くべき夢は、見た夢であり、だからこそ書くことも可能」となる。

これらが明らかにするのは、夢を「書く」ということが、常に夢を「見た」主体を経由した追憶や想起によって成り立つということだ。そして夢は、目覚めた状態で「書く」に値するか否かが、審判される。ここにおいて、「周辺飛行」で問題化される「ニュートラル」と夢を「書く」とことをめぐる結びつきが確認されるだろう。つまり、俳優の演技と夢とは、身体化されているうちは「意味」として空白であるが、それが適及的に捉え返され、あるいは観客に「再創造」されることで、事後的にその「世界」が立ち上がってくる。夢を見ている最中の身体、それ自体は「無」であるが、それは覚醒によって夢としての輪郭を備えるのであり、改めてそこで「書く」ことが可能となるのだ。

## 5 空白の「イメージ」としての作者

「周辺飛行」における夢の記述をめぐって、石川淳は興味深い指摘を行っている。石川は、「題名に従っていえば、夢は安部君の飛行である」として、夢をめぐる記述がテープレコーダーの記録を基にしていることを踏まえ、「声は当人の声であるものの、その当人が夢うつつの境にいるはずなのだから、むしろ無人格の声に等しい」と述べる。先にも確認したように、夢を記述するこ

とは、その夢を「見た」当人の身体を前景化する。しかし、石川は夢における「声」を「当人が夢うつつの境にいる」ことから、「無人格の声に等しい」という。むしろ、ここには音声記録と文字記録という言語機能の違いを含んでいるわけだが、注目したいのは、夢を語る言葉が、当人を離れて「無人格の声」を獲得するという一事である。このことは、「当人が夢うつつの境にいる」との一言で片付けられる問題ではない。なぜなら、本連載において「無人格」であることは、作者が作品を「書く」という営為と結び付けられるからだ。

「22」では、「書く」ことに疲弊した「ぼく」が、「言いようのない悲哀の念」から抜け出るために、「ある忘れられた作家の伝記」の執筆を思い立つ。この「忘れられた作家」とは、「ぼく自身」のことを指しており、「ぼく」は「たえず繰返して忘れられようと努める以外に、作家の存在理由などあり得ない」と、作品に自身の痕跡が残ることを嫌悪する。読む者に「忘れられるよう努める」ことに「作家の存在理由」を見出す「ぼく」。ここでは、「書く」主体（作者）を始発点としながら、終局的には、作品からその痕跡は消さねばならないものと捉えられている。「忘れられる」ことによって、作品と作者との結びつきは断絶されなければならないのだ。

「38」において、「ぼく」は、「緑色のストッキング」の公演初日を終え、「出来はかなりの所までいった」ことを報告しながら、しかしそれを手放しには喜べない自らの憂鬱を吐露する。この憂鬱は、「創造」にかかる悪戦苦闘に脱力しきったことによってもたらされるのだが、ここでも「幕があいた瞬間、消滅してしまう

のが作者や演出家の作法であろう。ぼくはただその作法に従ったまでのことである」と、作品から「消滅」する作者の「作法」を戒める。だが、注目しなければならぬのは、この後も「ぼく」が「消滅」することはなく、言葉を連ねることだ。

どのみち創造に喜びなどありはしない。いや、創造の過程には、喜びを含めたさまざまな感情がありうるだろうが、「創造の喜び」という表現は明らかに錯誤なのだ。あくまでも、「創造の哀しみ」でなければならぬのである。ちやうど今のぼくのように、すべての言葉がただ歯ざしりの中に消えていく……

むろんこんなことは、あらためて言葉にしたり、書いたりする必要もないことだ。石も語ることがあるらしいが、べつに驚くことはない。死体よりは、石のほうが、はるかによく語るからこそ、人は死の上に墓石を建てるのだ。死体にはやはり、沈黙がふさわしい。創造が喜びであろうと、悲しみであろうと、本当のところはどうでもいい事なのだ。読者にも、観客にも、まったく関係のない事である。創造の哀しみなど、作者や俳優たちが、勝手に哀しんでいればいいことだ。

.....

.....

.....

.....

.....

.....  
.....  
.....  
それでも墓荒らしの批評家たちがやってくる。なんという鈍感さ。もう沢山だよ！  
(空行ママ＝引用者注)

「創造」について「あらためて言葉にしたり、書いたりする必要もない」としつつも、言語化できない「歯ざしり」とでも言うべき「.....」を連ね、そのうえ、「それでも墓荒らしの批評家たちがやってくる。なんという鈍感さ。もう沢山だよ！」との嘆息を漏らす。「ぼく」は、言葉を打ち消してもなお、言葉を連ねずにはいられない。ここでは、なぜ「書く」のか、という問いに対して、「創造の衝動」などといった言葉で説明することを退け、「行手にあるのが、死という虚無に過ぎないことを知りつつ、なおも生き続けている」説明不可能な「生」のあり様との共通性から説明する。「問い掛け自体が、生の構成要素の一つ」であり、「問の存在そのものが、生においては、解答の一つ」なのだ、と。先に確認したように、本連載の掌編は、なんらかの作品に至る「種子」でありながら、同時に「記録された死産」となることが示唆されている。だから、一見不毛とも思える「歯ざしり」の表現は、まさしく作品化されることのない「記録された死産」だと言える。しかし、重要なのは、「記録された死産」となるうとも、なぜ「書く」のか、という説明不可能な問いを絶えず立て続けることであり、その問いを唾棄することなく、ひたすらに「書」き続けることでしか、問いに対する答えとはならない

ことを「記録」として残していくということだ。

以上を踏まえると、「40」の本文末尾に挿入される「総論で世界を論じ／各論で食欲を語る／インク壺の毒蛇たち／こぼれて地図になる／地図を指がさぐると／指が夢をみる／蓄音機という牢屋に閉じ込められた／夢をみる／どんな明日でもかまわない／とにかく今日と違った／明日のために」との詩は、これまで確認してきた「周辺飛行」における取組みに対して、一つの視座をもたらしだそう。ここでは、「総論で世界を論じ」、「各論で食欲を語る」といったように、異なる位相の言説双方が、「インク壺の毒蛇たち」の「こぼれ」た痕跡によって「地図」となる。本連載は、一見不毛とも思えるような言葉の痕跡をそのまま記述することによって、着地点としての中心を空白化する試みである。このことを踏まえれば、引用における「インク壺の毒蛇たち」の痕跡としての「地図」が示すのは、整然とした地勢ではなく、回り道や道間違ひへと陥りやすい道筋でしかない。その上、痕跡を「指」で「さぐる」ことによって、不確実な「明日のために」歌い続けなければならない夢が立ち上がる。「世界」について「論じ」るにしても、「各論」について「語る」にしても、いずれにおいても「インク壺」から「こぼれ」る言葉の痕跡は、「世界」や「食欲」を明らかにせず、「牢屋に閉じ込められ」た夢を見せるだけだ。重要なのは、「総論」で「論じ」、「各論」で「語」られてきた言葉の「地図」は、「指」で「さぐる」ことによって、「蓄音機という牢屋」の中の夢に変換されるということだ。これらが示すのは、「周辺飛行」での記述が、何事かを明らかにするのはなく、言葉を書き連ねることによって、「意味」に収斂されな

い「イメージ」を紡ぐものとして機能するということだ。絶えず「書く」ことを続けながら、不確実な「明日」に向けて言葉を生み出し続けること。ここにおいて、「イメージ」によって構築される作者の姿が立ち上がる。つまり、本文中に表れる「ぼく」や「わたし」（「私」といった主体の複数性は、統一的な作者像には辿り着かず、「イメージ」の蓄積に寄与する。そうして、本連載は空白化された中心に、「イメージ」としての作者を遂行的に立ち上げ続ける。しかし、そうした「イメージ」としての作者は絶えず更新され、決して固定化することがない。まさしく、それは、「飛行」が常に動いていることによってしか成し得ないこととアナロジーであるように、言葉を「書」き続けることでのみ成り立ち得る。

## 結語

「周辺飛行」連載終了後、安部は、「小説は意味だけで成り立っているわけではない。意味以前の、意味としてまだ整理しつくせないイメージが、重要な構成部分をなしている」と述べ、「ぼく自身は、意味以前のイメージに強くひかれるし、それ無しに小説の魅力を考えることは不可能だ」と、特定の「意味」へと収斂されることのない小説への志向を明らかにした<sup>17</sup>。同文中では、小説の「可能性の裾野は、無意味の側にずっとゆるやかに広がっている」として、「無意味」の地平に向かって言葉を連ねていくことを、「言葉によって言葉に逆らう作業」と捉えた。こうした安部の小説創作のスタンスは、「周辺飛行」において実践された、言

葉を連ねることによって、「意味」に収斂されない空白の「イメージ」を紡ぐといった試みを発展させる形で生じたものと理解することができる。

これまで本論では、一九七〇年代における安部の創作活動の基となっていた思考を炙り出すべく、「周辺飛行」における空白の「イメージ」への志向性を明らかにした。こうした志向性は、俳優の身体表現としての「ニュートラル」、夢を「書く」ことを經由して、言葉を連ねることによって、作者「イメージ」を空白化させる実践へと結実する。その意味で、七〇年代の安部が長編小説の執筆と演劇活動に執心するのは、身体による一回性の現象から、「意味」には収斂しない「イメージ」の構築を、小説・演劇の両面から目指したものとして理解することができる。ここに、連載「周辺飛行」における「迷路」探索の「方法論」を見て取ることができらるだろう。

### 注

- (1) 木村陽子『安部公房とはだれか』（笠間書院、二〇一三年五月）
- (2) 鳥羽耕史「メディアの越境者としての安部公房」（鳥羽耕史編『安部公房 メディアの越境者』、森話社、二〇一三年二月）
- (3) 木村陽子、前掲書。
- (4) 「波」は、一九六七年に新潮社の新刊案内「カタログ」をPR誌に発展させたかたちで創刊された。当初は年四回刊行、一九六九年七月より隔月となり、一九七二年三月より月刊に変更された。二四頁、誌価一〇円。

- (5) 一九七一年三・四月号〜一九七五年六月号（全四四回）。一九七二年五月号は作者病気のため、休載。以下、「周辺飛行」からの引用は初出誌によっている。

- (6) 連載期間は一九六八年春季号から一九七〇年一一・一二月号まで。のち、一九七二年三月に新潮社より『小説とは何か』として単行本化。

- (7) 安部公房『箱男』（新潮社、一九七三年三月）。連載全四四編のうち、同書には加筆修正された上で、五編が収められている。

- (8) たとえば、柴垣竹生は、「安部公房『周辺飛行』の解体と『笑う月』の再構成をめぐる（前編）」「『賊徒』、花園大学浅子逸男研究室、一九九四年二月）において、「周辺飛行」と『笑う月』との本文を比較検討し、そこから安部の「編集」の意図を読み取り、本連載を、「小説『箱男』の周辺を飛行する安部のエッセイ」という性格と、演劇の周辺を飛行する安部のエッセイ」という性格を併せ持っている」と述べた。あるいは、清水徹は、「夢の周辺飛行」（中央公論、一九七六年五月号）において、随筆集『笑う月』の特徴を、先行する連載「周辺飛行」に見出し、「これらの小品群（『笑う月』における作品群のこと）引用者注」はけって納得のいく目的地（作品）ではないはずだ。これらは「盲目にちかい周辺飛行」——地図のない地平を前進することが道を切り開く作業に他ならぬような記述である」と述べた。さらに清水は、『笑う月』から「意識の波動の最大限の偏差・逸脱を積極的に取り入れる」という「夢の力学」にしたがって作品を構築する手法を明らかにし、「夢の「周辺飛行」は、「作品」の周辺の地形図であると同時に、「それ以上に「作品」へと向う動きそのものの記述なのである」と結論づけた。

- (9) 安部公房『笑う月』（新潮社、一九七五年十一月）。一七編が

加筆修正された上でまとめられた。

- (10) 高橋信良は『安部公房の演劇』(水声社、二〇〇四年四月)において、「ニュートラル」を、「緊張と弛緩の二極間運動によって感情を引き出す基本条件」と定義し、その上で、「ただし、これは、表現への生理的な対応であり、それを即、心理的対応と同一視してはならないし、生理的表現の重視が、心理的表現を排斥するとも考えてもならない。言うなれば、生理的認識から心理的表現が、理解され、導き出されるということである」とまとめた。

- (11) 内実不明の問いを、主体が思考し続けるというプロットは、『3』での、店自慢の鶏肉料理と称して運ばれてくる正体不明の「白と黒の粒子が混り合った粉末」、あるいは、『10』での、『私』の元へと求職に訪れた青年の手にした中身の不明な「靱」などにも見られる。

- (12) ロブ・グリエ著、平岡篤頼訳『新しい小説のために 付一スナップショット』(新潮社、一九六七年六月)

- (13) ジュラル・ジュネットは「定着された眩暈」(平岡篤頼、松崎芳隆訳『フィギュール』、未来社、一九九三年六月)において、ロブ・グリエの小説における「叙述や描写の文」体<sup>テクニカル・スタイル</sup>の特徴について、「どんな情緒のない詩的表出性によっても厳密さを損なわれていない字義<sup>セマシム</sup>と通りの文体である」と述べ、「ロブ・グリエの対象は、まったく表面だけから成り立っている」と指摘した。そのような「現前性」によって、登場人物は、いかなる「人間的意味をももち得ない」「空虚な主体」として描出されていることを明らかにした。

- (14) サミュエル・ベケット著、安堂信也訳『ゴドーを待ちながら』(白水社、一九五六年七月)
- (15) デトレフ・フォン・ウスラー著、谷徹訳『世界としての夢』

- 夢の存在論と現象学—(法政大学出版局、一九九〇年二月)
- (16) 石川淳「文芸時評」(朝日新聞夕刊、一九七一年二月二九日付)

- (17) 安部公房「言葉によって言葉に逆らう」(岩波講座 文学12 —現代世界の文学2—、岩波書店、一九七六年二月)

- (18) 「周辺飛行」における試みについて、たとえば、『箱男』では、断片的な挿話、間に挟まれる写真、断絶した記述などによって、言葉の結びつきは断ち切れられ、統一的理解に結びつかない「イメージ」としての作品世界を創出した。こうした手法は、続く『密会』(新潮社、一九七七年二月)においても踏襲され、断片を断片として提出することで「イメージ」を立ち上げるといった手法が、七〇年代以降の安部の小説技法の一つとして位置づけられる。

#### 付記

原則として漢字は新字に改め、かな遣いは原文に基づいた。また引用文中における傍点は原文ママであり、改行を示す／は論者(河田)による。なお、本稿は日本近代文学会二〇一六年秋季大会(二〇一六年一〇月一六日、於福岡大学)での口頭発表に基づく。会場内外において、ご教示くださった方々に深く感謝申し上げます。

(かわたりよう 本学大学院博士後期課程)