

# 安部公房『赤い繭』論

——その意味と位置——

1

『赤い繭』（初出『人間』昭25・12。第二回戦後文学賞受賞作）は、著名でありながら、本格的に論及されることの少ない作品であり、独立した作品論としてではなく、作家論の中で、簡単に論じられることが多い。それらの論における、『赤い繭』の主題についての代表的な見解は、△「赤い繭」には、家のないプロレタリアの悲しさが、簡潔に、そして尖鋭に、集中的に表現されている▽とした花田清輝氏のもの<sup>(1)</sup>と、ウィリアム・カリー氏に代表される、国家などの共同体に帰属することは自己（△真の自我▽△内的自己▽）の喪失をもたらす、というものである<sup>(2)</sup>。しかし、それらの論の中に、作品の最終場面までを射程に入れたものは、一編も認められない。本作品のストーリーが、△家のない「おれ」に家ができたとき、肝腎の住むべき「おれ」がなくなった▽等<sup>(3)</sup>と要約されることが多いという事実<sup>(3)</sup>に、端的に表れているように、従来の論においては、

△繭の中で時がとどえた。外は暗くなったが、繭の中はいつまで

田中裕之

も夕暮で、内側から照らす夕焼の色に赤く光っていた。この目立つ特徴が、彼の眼にとまらぬはずがなかった。彼は繭になったおれを、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。しばらくその中をごろごろした後で、彼の息子の玩具箱に移された。▽

という、本作品の最終場面が、全く等閑に付されてきたのである。しかし、作品主題の明確化を試みようとする時、その作品の最終場面を切り捨てて考えることは、あまりにも危険であり、ことに対象が、本作品のように、全編で原稿用紙八枚程度の短編である場合は尚更であるろう。

『赤い繭』一作品のみを対象として書かれた作品論としては、管見によれば、森川達也氏の「短篇小説の面白さ『赤い繭』」<sup>(4)</sup>が認められるのみである。しかし、その森川氏にしても、△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。▽△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篇だと言えば、むしろその

通りであるに違いないのだが、単にこの作品を合理的に解釈し（略）そこに含まれている寓意をあれこれとせんさくしても始まらないとばかりは思う。Vとされ、作品主題についての言及は行っていない。それ故、氏は、本作品の最終場面についても、Aこの「落ち」は蛇足であり、作品全体のイメージを、かえって不鮮明にし、矮小化し、卑小化するものVであり、Aそこに作者のねらう寓意がこめられていることは明らかだが、しかしその寓意はいかにも貧しく、かつ常識的であるVと、否定的な見解を述べるのみにとどまっている。尚、氏が、如何なる寓意を読み取った上で、それをA貧しく、かつ常識的であるVとするのかは明らかにされていない。

筆者として、本作品のA生命Vが、何よりもA赤い繭Vの持つイメージの美しさにあるという森川氏の見解に、異論があるわけではない。本作品は、筆者にとっても、安部の作品中で最も好きな作品の一つであり、できるならば、この作品の詩的で、幻想的な美しさを味わうにとどめたいという気持ちもあるのだが、安部という作家の歩みの中で、本作品がどのような意味を持ち、どのような位置を占めるのかの解明は、是非とも必要であろう。そこで本稿では、先ず、これまでなおざりにされてきた、作品の最終場面までを射程に入れて、本作品の主題の明確化を目指す。そして、その上で、安部文学における本作品の位置を明らかにするべく試みたい。

## 2

『赤い繭』の主人公AおれVは、作品冒頭から、

△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？……と、何万遍かの疑問を、また繰返しなが  
ら。V

というように、家を捜し求める人物として登場する。このAおれVの姿を、普遍化されたA家のないプロレタリアVの姿と見ることも当然できよう。しかし、ここに、短編集『夢の逃亡』の「あとがき」に語られている、A当時、私には長い間、住む家がなく、また金がなく、したがって飢え疲れていた。Vという、安部の個人的な体験が投影されていることも、また間違いあるまい。更に、ここには、そのような体験のレベルを越えた、安部の思想レベルの問題も、注ぎ込まれていると考えられる。つまり、ここでは求める対象が家に限定されているとは言え、このAおれVの姿を、本作品前後に発表された安部作品の主人公と同様、A故郷V喪失者の姿として見る事ができるのである。従来の論においても、ウィリアム・カリー氏を始めとして、多くの論者がこの観点に立っているわけだが、先ず、この点を確認することから始めたい。

安部の処女作『終りし道の標へ』(昭23)では、主人公A私Vは、A僕はあくまで存在を単純化したいのだ。真つ裸かな実存が見たいのだ。Vもつと別なやうに「在る」ことが何故不可能なんだ。Vという思いから、生まれ故郷である日本を離れる。彼は、自分が置かれた日本の状況に、どうしても適応できず、自己の存在の意味を確かめるため、また、A町を建てる為に必要なのは平原と曠野だ。Vと、自己

を位置付け得る場所を建設するために、満州へと渡るのである。彼は、既存の《故郷》を否定して、新たな《故郷》を求めているわけである。既存の《故郷》に適応できないのは、『異端者の告発』（昭23）の主人公《僕》も同様である。彼は、自分を、《どうしても他人と歩調を合はせることの出来ない人間、どうしても他人の歩調を覚えることの出来ない人間、どうしても歩調の存在などを考へることの出来ない人間》であり、《存在の資格》を持っていない《流謫の身》だと考えるのである。また、『S・カルマ氏の犯罪』（昭26）では、《名前》を失った主人公《ぼく》が、社会の中に自己を帰属せしめる場所を見出せない様が描かれる。どの作品の主人公も、既存の《故郷》とは、つまりは既成秩序とは、相容れない、《故郷》喪失者である。尤も、『終りし道の標べに』『異端者の告発』の主人公が、既存の《故郷》を否定しているのとは逆に、『S・カルマ氏の犯罪』の主人公は、既存の《故郷》への帰属を拒否される人物となっている。しかし、『異端者の告発』の《僕》が、《人類の敵》だと主張する、既存の《故郷》を否定する存在である一方で、自身を《存在の資格》を持たない人間だと考えているように、これらは、いわば同じメダルの裏表の関係にある。そして、安部が、『S・カルマ氏の犯罪』において、主人公を、否定する存在ではなく、否定される存在として設定したことには、安部の、アウトローとしての自己の確認の意味と、主人公の個性や特異性よりも、主として、主人公が置かれている状況そのものを描こうとする意図があろう。

本作品の主人公《おれ》の設定は、『S・カルマ氏の犯罪』の《ぼく》のそれと類似したものである。『赤い薔』を、以上の諸作品の間

に置いて見ると、《おれ》の姿が、普遍化された《家のないプロレタリア》の姿として見得るとしても、それは結果としてそうだった、若しくは、安部が戦後のプロレタリアートの置かれた状況に仮託しながら作品を描いたと見るべきであり、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言える。

《おれ》は、どこにも自分の家を、即ち、自分を帰属せしめる場所を見出せない。《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》と思い、《偶然通りかかった一軒の前に足をとめ》、その家の《女》に《ここは私の家ではなかったでしょうか？》と尋ねてみるが、相手にされるわけもない。《工事場や材料置場のヒューム管がおれの家だ》と錯覚したこともあったが、それらは、《おれの意志や関心とは無関係にそこから消えてしま》うか、《明らかにおれの家ではないものに変形してしま》った。《そればかりか、《誰のものでもない》はずの公園のベンチでさえ、

《「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らうはずがない。さあ、とっとと歩くん。それが嫌なら法律の門から地下室に来てもらおう。それ以外のところで足をとめれば、それがどこであろうとそれだけでおまえは罪を犯したことになるのだ。》

と主張する《棍棒をもった彼》によって追い出されるため、《おれ》の家とはならない。この《彼》が警察官であることは明らかである。《おれ》は、『S・カルマ氏の犯罪』の《ぼく》が、国家権力を頂点とした、既成秩序を維持し監督する存在の象徴と考えられる裁判組織によって、《故郷》への帰属が認められないのと同様に、国家権力の

側に属する《彼》によって、《故郷》への帰属を拒否される。自身を、《さまよえるユダヤ人》に準える《おれ》は、決して、既存の《故郷》とは相容れない人物なのである。

《おれ》は更に歩き続ける。すると、《ねばりけのある絹糸》が足にまつわりつく。《好奇心にかられてたぐりつづけると》、《次第に体が傾いてくる。《糸をたぐるにつれて、おれの足がどんどん短くなっていく》。《その糸は、糸瓜のせいの、ように分解したおれの足であったのだ》。その後、糸は《自分でほぐれて蛇のように身にまきつきはじめ》る。《糸はやがておれの全身を袋のように包み込んだが、それでもほぐれるのをやめず、胸から胸へ、胸から肩へと次々にほぐけ、ほぐけては袋を内側から固め》る。《ついにおれは消滅し》、《後に大きな空っぽの繭が残》る。そして、《これだけは確実に誰からも妨げられないおれの家だ。だが、家が出来ても、今度は帰ってゆくおれがない。》という状態に至る。

この《繭》の生成は、《おれ》の、家が欲しいという願望の成就だとは言える。しかし、これをして、《おれ》が既存の《故郷》へ帰属し得たと見ることは問題があろう。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》が属している《故郷》に帰属しているわけではない。よって、本作品のここまでの展開から、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。また、このように見るかぎり、先に引用した作品の最終場面は、蛇足としてしか捉えられないのであり、おそらく、それ故に、これらの見解を述べる論者は、最終場面については触れることがない。

《おれ》は、既存の《故郷》に帰属し得ず、自らを《繭》と化したとき、《帰ってゆくおれ》を失ったのである。これは、如何なることを表しているのだろうか。

『名もなき夜のために』（昭23、24）に、次のような箇所がある。

《既に在り、人々に共通なものとして在る屋にどうしても満足出来来ないなら、自分だけの屋をその屋から守り隠さうとすることに  
とまらず、せつせと夜の中でまゆを紡ぎ、光に答へる瞬間までに僕独りの屋が運命つけられた落差を埋めつくすやうにすればよい。僕等は誰でも自分独りの屋を持つことが出来るはずだ。（略）  
ことによると古い屋だつてそれほど悪意があるわけではなく、事情さへ分れば僕が自分だけで自分独りの屋を支へてゐることも見のがしてくれぬとも限らぬ。さうだとすればもう何も恐れることはないだらう。せつせと糸を紡いでゐた自分を想ひ起こしいつくしむことだ。限りなく自分の屋へ夜の中で作つた歌や生物や不安や絶望を投げ入れ、それを重く、負ひきれぬほどのものにして行くことだ。》

《既に在り、人々に共通なものとして在る屋にどうしても満足出来来ない》人物として思い浮かぶのは、『終りし道の標べに』の《私》であり、『異端者の告発』の《僕》である。逆に、《既に在り、人々に共通なものとして在る屋》をどうしても獲得できない、換言すれば、既

成秩序の中での存在権をどうしても獲得できない人物として描かれたのが、『S・カルマ氏の犯罪』の《ぼく》であり、本作品の《おれ》である。《既に在り、人々に共通なものとして在る昼にどうしても満足出来ないなら》、《まゆを紡ぎ》、《自分独りの昼》を持てばよいのだと、『名もなき夜のために』の《僕》は考えている。これは、《おれ》の《繭》への変形にも繋がるものではないだろうか。既存の《故郷》に帰属することができなかった、本作品の《おれ》もまた、《繭》の中で、《自分独りの昼》を持ったのだと考えられるのである。最終場面に見られる、《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。》という一文は、まさに《自分独りの昼》を示すものと言えよう。しかし何故、《自分独りの昼》を持つことが、《おれがない》という事態を引き起こすのであろうか。また何故、『名もなき夜のために』では、《僕》が自ら、意識的に《まゆを紡ぐ》のに対して、本作品の《おれ》は、自分の意志とは無関係に《繭》と化してしまうのであろうか。

先ず、押さえておくべきことは、この《おれがない》という状態は、自己の喪失といった言葉や、《真の自我》《内的自己》の喪失といった曖昧な言葉で置き換えるべきものではない、ということである。《おれ》の《繭》への変形は、あくまでも《帰ってゆくおれ》の喪失をもたらすものであり、《帰ってゆくおれ》がいなくなっても、《繭》になった《おれ》は存在する。そして、本作品において、歩くという行為が強調され、家を探し求める《おれ》と、《繭》(家)となった《おれ》という二項対立が、《歩きつづける》《おれ》と、歩行を停止した《おれ》との二項対立にもなっていることからすれば、《おれ

がない》という状態は、嘗ての《おれ》、歩き回っていた《おれ》、即ち、行動する主体としての《おれ》の喪失と考えるべきであろう。《繭》と化した時、嘗ての《おれ》の肉体は、確実に消滅しており、これをして、行動する主体としての《おれ》の喪失と考えることはできる。しかし、自己喪失とか、《真の自我》《内的自己》の喪失と言い得るような、《おれ》の精神的なものの消滅は、どこにも描かれてはいないのである。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、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。

そもそも、既存の《故郷》への帰属を決定的に否定された、即ち、既存の《故郷》とは決して相容れない《おれ》が選び得る道は、二つあったはずである。一つは、自己を位置付け得る、新たな《故郷》の獲得のために、既存の《故郷》の変革へと向かう道であり、もう一つは、『名もなき夜のために』の《僕》が選んだ、《自分独りの昼》を持つという道である。前者は、主体的な行動の方向性を変えるものであるが、後者は、主体的な行動をやめ、自分一人の精神世界で充足しようとするものであり、非能動的、非社会的な、いかなれば果ごもりの姿勢である。ここには、行動する主体はない。『赤い繭』における、《繭》となった《おれ》の姿は、この果ごもりの姿勢を示すものと言えよう。《繭》の中へ巣ごもることが、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のである。

とは言え、《おれ》は、自ら進んで、《繭》の中に巣ごもったわけではない。先の二つの選択肢は、あくまでも可能性としてあり、《お

れは、二つの選択肢を前にして、意識的に、後者の巢ごもりの姿勢を選び取ったわけではない。《繭》への変形に際しては、《おれ》の意志とは無関係に、足が勝手にほぐれていくのであり、《おれ》は、いわば、巢ごもりの状態へと陥ってしまったのである。先に触れたように、ここに、『名もなき夜のために』との相違点があるのだが、これは、両作品の間での、作者安部の、巢ごもりの姿勢に対する認識の相違を示している。即ち、『名もなき夜のために』では、《自分独りの昼》を持つという巢ごもりの姿勢は、プラスの意味を持たされておられ、《僕》は、自らそれを選び取るうとしていたわけであるが、本作品では、それが、既存の《故郷》に帰属し得ないまま歩き続け、《首をくくりたくな》るほどにも疲れ切っていた《おれ》が陥る、陥弁として捉え返されているのである。そして、巢ごもりの姿勢が、このように捉え返されることになった理由と、作品の最終場面は、密接な関係を有する。《繭》に変形した《おれ》の姿を、巢ごもりの姿勢を示すものと見た時、作品の最終場面は、結末として欠かせない、重要な意味を持つてくるのである。

### 3

作品の最終場面で、《繭》になったおれは、《彼》に拾われ、その後、《彼の息子の玩具箱》に移される。この《彼》について、森川氏は次のように述べている。

「この「おれ」を汽車の踏切とレールの間で見つけたのだから、「彼」は少くともこの踏切に何かの関係を持つ人間、たとえば毎

日この踏切を渡って通う人間か、あるいは偶然この踏切を渡った人間か、のいずれかであろう。けれどもこの男は、汽車の踏切とレールの間に転がっているこの「おれ」を見つけて「最初腹を立てた」のは、どういう理由によるのであろう。単に一介の通行人であれば、そのように「腹を立てた」のはいかに不自然だと言わねばならない。とすればこの男は一介の通行人ではなくて、鉄道に特別の関係を持つ人間、たとえば踏切番のような人間、つまりは平凡な給料生活者のような人物でなければならない。▽

もし、最終場面にのみ《彼》が登場するのであれば、この氏の見解は、ある程度領けるものではある。しかし、作品には、既に、《彼》という三人称で示される人物が登場している。筆者は、この最終場面の《彼》を、既に登場している《彼》と、同一人物とまでは言えないにしても、少なくとも同職業の人物ではあると考える。勿論、作品中に、このことを直接に示す記述はどこにもないのだが、全編で原稿用紙八枚に過ぎぬ短い作品の中にあつては、全く関係のない二人の《彼》が登場するよりも、同じ、若しくは同類の《彼》が、二度登場することの方が、より作品の緊密さを高めることになる。そして、最終場面の《彼》が、先に登場した《彼》と同様に、警察官であるなら、《汽車の踏切とレールの間》に、異物たる《繭》になったおれを見つけて、《最初腹をたてた》ことも、全く自然なこととして受け取れるのである。（《彼》が《おれ》を見つけてるのが、ほかならぬ《汽車の踏切とレールの間》とされていることには、当時の社会状況と密接に係わった意図があると考えられるが、この点については、後に触れる。）

最終場面の《彼》が、警察官であると考えられる理由として、先に語られていた、警察官の《彼》が登場する場面が、そこに登場する《彼》は一人であるにも拘らず、背後に複数の《彼》を想定させるものとなっている、という点も挙げてよいだろう。先の場面は、《おれ》が既存の《故郷》とは相容れない人物であることを示す挿話の一つとして、《おれ》と《女》とのやり取り、《工事場や材料置場のヒューム管》についての話、に続いて語られていた。《おれ》と《女》とのやり取りは、それ自体は、《おれ》が《ふ》と思いついてのもの、つまりは単起的な出来事として語られているのだが、《女》の拒絶を受けた《おれ》の、《誰かのものであるということが、おれのものでない理由だという、訳の分らぬ論理を正体つけるのが、いつものこの変貌である。》という想念が、類似の出来事がこれまでにあったことを示唆している。また、《工事場や材料置場のヒューム管》についての話は、《時たまおれは錯覚した。》とあるように、明らかに何度も繰り返されたものとして語られている。つまり、これら二つの挿話は、いずれも括復的な性格を持っているのである。とすれば、続く《おれ》と《彼》との間の出来事もまた、《おれ》がこれまで、《おれ》の家が一軒もないのは何故だろう？》という疑問を、《何万遍》も反復するほどの放浪を続けてきたとされていることからしても、幾度も繰り返されたものと考えることが妥当であろう。よって、この警察官《彼》の背後には、複数の警察官《彼》の姿があり、それら警察官の総てを、《彼》という一語が包括していると考えられるのである。

《彼》という人称代名詞は、ここでは、ある特定の人物を指し示すことを越え、警察官という特定の職種の人々一般を指し示すものとして

機能していると言ってもよい。そして、この《彼》という人称代名詞が、作品の最終場面でも同様に機能しているだろうと考えられるのである。

以上のような理由から、最終場面に登場する《彼》も、《公園のベンチ》から《おれ》を追い立てた《彼》と、少なくとも同じ職業の人物、即ち、警察官だと考えられるのである。従って、《繭》になった《彼》は、国家権力の側に属する人間の所有物となったわけである。《彼》に拾われることで、初めて、《おれ》は路上から離れることになったのであり、この後、《彼》の家を持ち帰られることになるのだが、《おれ》が既存の《故郷》への帰属を求める人物であったことからすれば、これによって《おれ》の願いは叶ったことになるのであるうか。

《彼》に拾われた《おれ》は、更に、《彼の息子の玩具箱》に移される。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のである。ここでの《玩具》とは、直接には、子供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言えるものの、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。ここで想起されるのは、『デンドロカカリヤ』（昭24）の結末である。『デンドロカカリヤ』では、《植物病》にかかった主人公が、抵抗も空しく、《政府の保証》付きの植物園に収容されてしまう。この作品において、国家権力の下に取り込まれることが、マイナスの意味を持つことは明らかであり、これは本作品で

も同様であろう。(安部文学において、国家権力が、常に否定されるべきものとしてあるのは、周知の事実である。)尤も、《おれ》のレールで考えれば、《故郷》への帰属を求めていた《おれ》が、自身の《玩具》化をどう考えているのかは分からない。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、それをもたらした《おれ》の《繭》化は、明らかに、マイナスの意味を持たせられると考えられるのである。

この点は、本作品の視点の移動からも窺えるように思われる。作者は、この《繭》になった《おれ》の行き着く先を、冷静に見つめていると言えるのである。作品の最終場面に先行する部分を引用してみる。

《後に大きな空っぽの繭が残った。

ああ、これでやっと休めるのだ。夕陽が赤々と繭を染めていた。これだけは確実に誰からも妨げられないおれの家だ。だが、家が出来ても、今度は帰ってゆくおれがない。》

《夕陽が赤々と繭を染めていた。》という一文に、最も明確に表れているように、作品の最終場面を含む、この引用以降における視点は、《おれ》のそれとは一致しない。これまで、《おれ》の想念や記憶を盛り込みながら、物語は、《おれ》の視点に添って語り続けられてきた。物語を映し出すカメラを想定すれば、カメラは、常に《おれ》の眼に重ねられていたのである。ところが、この引用以降では、語り手は《おれ》のままであるにも拘らず、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。カメラの位置の変化ばかりではない。《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》というように、《おれ》が立ち入ることのできるはずのない、《彼》の感情の変化までが記されている。ここでは、もはや、形式上の語り手は《おれ》のままとは言え、実質的な語り手は、作者へと移行していると言ってもよいだろう。作者は、《繭》になった《おれ》の《玩具》への転落を、客観的に見つめているのである。また、《おれ》の全身を袋のように包み込《む》ようにしてできた(この時《おれ》の両足はほぼ完全にはぐれていると考えられるため、この《全身》とは、両足を除いたものであるが)、《大きな》はずの《繭》が、《彼》に拾われる時には、ポケットに入るほど小さなものとされているのも、《おれ》の卑小な存在への転落を示すものと考えられることのできる。

#### 4

《おれ》は既存の《故郷》への帰属を果たしたものの、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しかなかったのであるから、『赤い繭』から、国家に帰属することは自己喪失をもたらす、という作者の認識を読み取ることも、確かにできる。しかし、それは、《おれ》の《玩具》化までを射程に入れて、初めて可能となるものであろう。そして、それ以上に、本作品は、巢ごもりの姿勢の無意味さを描いた作品であると言えるだろう。作品中では、歩き回るといって行為で示される、主体的な行動を失い、対社会的な関心を遮断した、自閉による自足状態に陥ることは、結局は権力の側に取り込まれ、自由を失うことにしかならないというわけである。そして、ここにはまた、



安部が戦中から戦後にかけて耽溺した、リルケとの決別の意味も託されていると考えられる。先に触れた「名もなき夜のために」は、《本  
当に書き始める前に僕の△リルケ論▽が必要なのだ。》△とリルケは  
マルテの手記について書いて見たい。勿論マルテの手記を書くこと  
ではないのだが、しかしマルテのやうに書くこととはそれほど違はな  
いのかも知れない。》等、リルケに関する記述の頻発する、安部のリ  
ルケへの傾倒を明らかに示す作品である。従って、「赤い繭」での、  
《繭》と化した《おれ》の否定は、「名もなき夜のために」の主人公  
《僕》の姿勢の否定でもあり、それは、リルケ的な生を選び取るうと  
していた、嘗ての安部自身の否定にほかならないのである。

短編集『夢の逃亡』の「あとがき」において、安部はリルケについ  
て、

《リルケというのは私にとって、じつは第二次大戦中のシンボル  
だったのだ。いま考えてみると、あのシンボルが意味しているも  
のは、「死者の平和」だったような気もする。死となれあうため  
に、私が選んだ、死の国への案内図だったのだ。私の戦後は、こ  
んなふうに、まず死のイメージから出発しなければならなかった  
のである。》

と述べている。本作品における、リルケ的な巢ごもりの姿勢を示すと  
考えられる《おれ》の《繭》化もまた、《死者の平和》をイメージす  
るものとされているように思われる。

『赤い繭』第二・第三段落を引用する。

《電柱にもたれて小便をすると、そこには時折縄の切端なんか  
落ちていて、おれは首をくくりたくなった。縄は横目でおれの首

をにらみながら、兄弟、休もうよ。まったくおれも休みたい。だ  
が休めないんだ。おれは縄の兄弟じゃなし、それにまだ何故おれ  
の家がないのか納得のゆく理由がつかめないんだ。

夜は毎日やってくる。夜が来れば休まなければならない。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。》

注目すべきは、第二段落での「休む」という言葉が、死を意味して  
いるのに対して、第三段落のそれは、平穩・安息に繋がる、休息・眠  
りを意味するものとなっているという事実である。ここでは、異なっ  
た意味内容が、共に「休む」という同一の言葉によって表され、それ  
が、二つの段落の間で、滑らかに変換されている。ここに、作者の意  
図的な操作を認めることは可能だろう。つまり、連続した二つの段落  
の中で、「休む」という言葉に、二つの異なった意味内容を持たせる  
ことによって、これ以降に登場する「休む」という言葉に、それが直  
接には片方の意味内容のみを持つものであっても、同時にもう一方の  
意味内容をも暗示させようとしたものと考えられるのである。《お  
れ》は、自身が《繭》(家)と化した時、《ああ、これでやっと休め  
るのだ。》とつぶやく。ここでの「休む」という言葉は、直接には休  
息・眠りの意味を持つのだが、この言葉が、既に死の意味でも使われ  
ている為に、背後に死のイメージをも漂わせることになる。ここで  
《おれ》は、死のイメージを伴った平穩を得たのだと言えるだろう。  
そして、「休む」という言葉の持つ、異なる二つの意味内容が、行動  
の停止という、一つの意味に括ることができることからすれば、《お  
れ》の行動の停止という事態そのものが、死のイメージと平穩とを結

び付けるものとされているとも言えよう。

また、第二段落において、《兄弟》、休もうよ。《と》、《おれ》に死の誘いを掛けるのは、《繻の切端》であるわけだが、《おれ》の行動を停止させることになる、《おれ》の《繻》（家）への変形は、《おれ》が、《繻》の《兄弟》とも見なし得る、《糸》としてほぐれることから始まる。ここでもやはり、平穩をもたらすはずの家が形成されることの背後に、死のイメージが伴わされているのであり、《おれ》の行動の停止が、死のイメージと平穩とを結び付けるものとなっている。無論、ここにあるのは、あくまでも死のイメージであって、死そのものではない。同様に、《家》が出来ても、今度は帰ってゆくおれがない。《と》という状態も、先に述べたように、比喩的に、行動の主体の死と言い得る状態を意味するものであっても、《おれ》の喪失、即ち、死そのものを意味するものではない。《死者の平和》とは、主体的な行動を捨て去った平穩にはかなるまいが、本作品の内部でも、《おれ》の《繻》化を、《死者の平和》としてイメージさせるような、安部の意図が読み取れるのである。《おれ》は、自身を《繻》と化した時、《死者の平和》を獲得したのだとも言えるだろう。そして、その《死者の平和》の無意味さが、最終場面において示されるのである。安部は、「リルケ」<sup>(6)</sup>というエッセイの中で、次のようにも述べている。

《戦争のなかで生れ育ったぼくらの世代は、戦争の哲学しか知らされなかった。反戦などという言葉は、耳にしたことさえなかった。しかしぼくは、なぜかその戦争の哲学になじめなかった。世界を拒み、世界から拒まれていよう怖れのなかで、リルケの

世界は、すばらしい冬眠の巢のように思われたのである。ぼくはリルケの世界、とりわけ『形象詩集』と『マルテの手記』に耽溺した。銃をかつぎ、雨やほこりの中を、行軍演習しながらも、時にぼくは、あの洗いたての敷布のような、ひんやりとしたリルケの言葉にくるまり、別の世界を感じつつつけていられたのである。あの耽溺感を、今なら分析できる。リルケの世界は、時間の停止だったのである。停止というよりも、遮断といったほうが、もっと正確かもしれない。《

この発言は、『赤い繻』の、既存の《故郷》に帰属し得なかった《おれ》が《繻》となる筋とも、最終場面冒頭の、《繻》の中で時がとどめた。《と》という一文とも、繋がるものである。ここからも、『赤い繻』が、リルケ的な巣ごもりの姿勢の否定こそを、中心主題としていることが窺えよう。そしてまた、ここで安部は、《リルケの言葉にくるまり、別の世界を感じつつつけていた自分が、結局は、国家権力が強要する生の在り方を受け入れ、《銃をかつぎ、雨やほこりの中を、行軍演習》していたことを語っている。リルケの世界は、精神の避難場所とは成り得ても、社会的な自由の獲得へと、人を赴かせるものではないのである。

安部は、『終りし道の標べに』によって、小説家としての出発を果たした後、『異端者の告発』や『デンドロカカリヤ』といった、シュール・リアリズムを経由してコミュニズムへ、という彼の思想的な変遷の中に位置付け得る、対社会的な姿勢を明確に示す作品を執筆する一方、それと平行して、『名もなき夜のために』のような、非社会的な姿勢を示す作品をも執筆してきた。ここには、安部が、針生一郎との

対談「解体と総合」の中で語っている、《リルケ的なものとそうでないものとの対決を自分の中でさしていた。》《超えてゆこうとするものと戻ろうとするものが絶えず入りまじって妥協したり反撥したりしていた。》という思想上の揺れが、明確に現れている。そして、リルケへの傾倒を示す『名もなき夜のために』の執筆が、昭和二十三年の十月をもって中絶されたことからすれば、この時点で、安部のリルケとの決別は、ほぼ果たされていたとも考えられる。しかし、安部はまだ、コミュニストとはなっていない。『赤い繭』は、コミュニズムに接近しながらも、未だコミュニストたり得なかった安部が、共産党入党を前にして、これまでの自己の歩みを振り返り、嘗てのリルケ的な巣ごもりの姿勢が、自己の社会的自由の獲得に、何らの有効性をも持たないことを、再確認したものだと言えよう。<sup>(9)</sup>

ここで、もう一度、作品の最終場面を振り返ってみたい。警察官である《彼》が、《繭になったおれ》を見つけたのは、《汽車の踏切とレールの間》であった。何故、《汽車の踏切とレールの間》なのか。ここでは、恐らく、本作品執筆に先立つ、昭和二十四年の七月から八月にかけて相次いで起こった、下山・三鷹・松川の列車事件が念頭に置かれていよう。それら三事件では、共産党員や国鉄労働組合員がその犯人と目された。本作品が発表された昭和二十五年には、レッド・パーツが始まり、共産党中央委員の追放や、党機関誌「アカハタ」の発行停止が行われている。コミュニストは、厳しい弾圧の中にあつたのである。とは言え、『赤い繭』の《赤》が、コミュニズムの「赤」だといわわけではない。既に述べたように、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

独りの屋》を表すものと考えらるべきであろう。しかし、この色彩が、コミュニズムを連想させるものであることも、また、確かであり、《繭になったおれ》を見つけた《彼》が、《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》すのも、この点に係わっていると考えられる。

リルケ的な巣ごもりの姿勢は、《自分独りの屋》を持つとうとするものであり、《人々に共通なものとして在る屋》に、即ち、既成秩序に従うものではないという点では、コミュニズムと共通している。しかし、それは、既成秩序を脅かすほどの力を持つものではない。それ故、《彼》は、《繭になったおれを、汽車の踏切とレールの間で見つけた》時、《最初腹をたてた》ものの、《すぐに珍しい拾いものをした》と思いなお《す》のである。巣ごもりの姿勢は、弾圧を受けることはいない。しかし、それは結局、《玩具》として国家権力の下に取り込まれることにしかならない。《彼》に、《繭になったおれを、汽車の踏切とレールの間で見つけ》させることを通して、安部は、巣ごもりの姿勢の無意味さを描きながら、同時に、コミュニズム・共産党にも目を向けていたものと考えられる。

『赤い繭』で、巣ごもりの姿勢の無意味さを再確認した安部は、『三つの寓話』という総タイトルの下に、『赤い繭』と共に発表された『洪水』において、労働者の液化が《富める人々》を恐怖に陥れ、遂には人類を絶滅させる様と、新たな人類誕生の予兆を描いて、コミュニズムへの期待と讃辞とを表明し、もう一編の『魔法のチョーク』では、外界を遮断し、《赤いチョーク》の力で《新しい世界》を創造しようとする、画家のアルゴン君が、挫折し、《世界をつくりかえるの

は、チョークではない。▽との認識に至るまでを描く。この『魔法のチョーク』における、△赤いチョーク▽の△赤▽も、そのチョークの力が、△太陽の光の前では無効である▽とされていることから、△自分独りの昼▽を引き継ぐものと考えられる。『赤い繭』を始めとする『三つの寓話』を執筆することで、安部は一步一步、共産党入党へと歩を進めていったのだと言えよう。まもなく安部は、コミュニストの作家として、彼の望む△故郷▽を獲得すべく、外界の変革へと踏み出してゆくことになる。それは、『赤い繭』に即して言えば、歩き回るという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。

## 注

- (1) 筑摩書房『新鋭文学叢書2安部公房集』（昭35・12）「解説」。
- (2) ウィリアム・カリー氏は、その著書『疎外の構図—安部公房・ベケット・カフカの小説—』（新潮社、昭50・6）の中で、次のように論じている。  
△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払わなければならないのだ。▽  
同様の見解を述べたものとして、松原新一氏には、『デンドロカカリヤ』と『赤い繭』を繋いだ上で、△家であれ、故郷であれ、国家

- であれ、なんでもあってもよいが、なんらかの共同体に帰属することが、「政府の保証」つきのような「平穩」を個人にもたらすとしても、それと引きかえのようにして人は自己を失わなければならないというわけだ。▽とする論（「否定の精神—安部公房小説論」『作家の世界・安部公房』番町書房、昭53・11所収）があり、五十嵐亮子氏には、△家（＝その社会への帰属根拠）を捜していると家はあるけれど帰る自分はない繭になってしまおうというストーリーになっている故、そのテーマは『帰属根拠を与える代わりに内的自己を喪失させる社会』であ▽る、とした論（『初期安部公房研究—寓意空間の創造—』『東京女子大学日本文学』第69号、昭63・3）がある。
- (3) 本多秋五『変貌の作家安部公房』（『週刊読書人』昭37・1・22号）3・12号）。
  - (4) 『国文学』昭44・6。
  - (5) 徳間書店、昭43・4。
  - (6) 原題「リルケ—苦痛の記憶・その後」。筑摩書房『詩の本』Ⅲ（昭43・3）に執筆。「リルケ」というタイトルで新潮社『安部公房全作品15』（昭48・7）に収録。
  - (7) 『新日本文学』昭31・2。
  - (8) 『名もなき夜のために』は、昭和二十三年七月から、同二十四年一月にかけて、六回にわたって、『綜合文化』並びに『近代文学』に分載された。最後に執筆されたのは、『綜合文化』昭和二十三年十二月号掲載分であり、その末尾に、△（第一部をほり）一九四八・十・七▽と、脱稿年月日の記載がある。
  - (9) 安部の共産党への入党がいつなのか、正確にはわかっていない。

しかし、安部自身の手による、筑摩書房『新鋭文学叢書2 安部公房集』（注(1)参照）所収の「年譜」には、昭和二十五年の項に、△「赤い繭」で、第二回戦後文学賞受賞。思想的には、次第に Kommunismus に接近。▽とあり、翌二十六年の項に、△「壁——Sカルマ氏の犯罪」で、第二十五回芥川賞受賞。工場街の文学サークルの組織をする。▽とある。この記述からして、『赤い繭』の頃の安部は、まだ入党していなかったものと思われる。尚、『赤い繭』が第二回戦後文学賞を受賞したのは、正確には翌二十六年の四月。また、安部の Kommunismus への接近は、『デンドロカカリヤ』（発表は昭24・8、脱稿は昭23・4）に、既にその端緒が認められる。

○ 本稿における、『赤い繭』からの引用は、新潮社『安部公房全作品2』（昭47・5）に、『終りし道の標べに』からの引用は、真善美社・アプレゲール新人創作選『終りし道の標べに』（昭23・10）に、その他の作品からの引用は、それぞれの初出誌に拠る。引用に際して、旧字体は新字体に改めた。また、作品タイトルの後に括弧付きで記しているのは、作品の発表年次であって、執筆年次ではない。