

## アナクロニズムと「入れ子」構造：安部公房『カンガルー・ノート』から見る澁澤龍彦『高丘親王航海記』

劉，佳寧  
九州大学大学院地球社会統合科学府：修士課程二年

<https://doi.org/10.15017/4103508>

---

出版情報：九大日文. 34, pp.77-91, 2019-10-01. 九州大学日本語文学会  
バージョン：  
権利関係：

# アナクロニズムと「入れ子」構造

——安部公房『カンガルー・ノート』から見る

濫澤龍彦『高丘親王航海記』——

劉佳寧

## 一、はじめに

濫澤龍彦と安部公房は、戦後日本のシュルレアリスムについて考える際、重要な人物となるだろう。濫澤より四年早く生まれ、戦後復興期にいち早く活動を始めた安部公房の場合、花田清輝と岡本太郎が指導的役割を果たした「夜の会」の一員として、彼らのシュルレアリスムに関する理論を学び、それを初期の小説「壁——S・カルマ氏の犯罪」「赤い繭」「デンドロカカリヤ」などで実践的に示した。濫澤龍彦の場合は、仏文の原書でブルトンやコクトーを読み、処女作『サド復活』でシュルリアリスムとサド、黒いユーモアの関連性を発見している。また『夢の宇宙誌』から美術批評を発表して注目を集め、傍系シュルレアリスムの画家を積極的に紹介しはじめた。小説家と評論家という立場の違いはあるものの、執筆活動の最初の段階にお

いてシュルレアリスムの受容が重要な役割を果たした意味で共通しているといえるだろう。

両者の初期の活動において共通点があることについては、すでに先行研究があるが、二人の晩年における創作にも類似性が見られることに間してはほとんど注目されていない。濫澤の遺作『高丘親王航海記』（一九八五～一九八七）と安部の『カンガルー・ノート』（一九九二）には、未知への「旅」に向かいやがてそれが「死」のテーマへと帰結する点、作者自身の文学がそれぞれの小説で回顧的に示される点、病院における実体験という「私小説」的な特質、物語内部に起こる現実と夢の混同、同じ女と何度も出会う時空間、全七章構成が夢から夢への連鎖によって描かれる点など、内容や形式において多くの類似点がある。それだけでなく、濫澤の没後、『高丘親王航海記』が第三一回読売文学賞を受賞した際、この小説を「特に感動し推奨した」選考委員の一人に安部公房がいたという、両者の直接的な接点を確認することができる。<sup>①</sup>

濫澤と安部の二人にとつて、「現実」と「夢」と「想像力」、あるいは「現実」と「超現実」の関係は、生涯を通じてのテーマであった。千野帽子は濫澤龍彦の初期の小説『撲滅の賦』『エピクロスの肋骨』の主人公の心身における「内なる空虚」の先行例を安部公房の初期小説『壁』の諸作に見いだし、さらに、「安部にも濫澤にもシュルレアリスムへの興味をとおしてフロイトに接した時期があったかもしれない、一見無縁に見える——しかしいずれも「乾いたもの」を好んだ——四歳違いのふたり

の作家の若き日の小説に、あるいはひとつの時代の空気の側面を見て面白い」<sup>(2)</sup>と述べている。また、藤井貴志は安部公房『他人の顔』、川端康成「片腕」、濳澤龍彦「人形塚」という昭和三七年末から約一年の間に執筆されたテクストを取り上げ、その背後にM・カールジューが主張する（独身者の機械）という近代の神話を見いだしている。<sup>(3)</sup>一九五〇年代から一九六〇年代にかけての創作に関して指摘されたのと同じ問題が、二人の晩年にまで見られるとするならば、遺作どうしの比較分析を通して、戦後日本の「シュルレアリスト」が長らく抱えた課題を明確にすることが可能になると考えられる。

近年、『高丘親王航海記』が三島由紀夫の遺作『豊饒の海』シリーズへの応答である可能性が検証され、現実と精神の間の齟齬、世界と世界認識、小説家としての資質の違い、「小説とは何か」といった問題が議論されており、本稿にとつても非常に示唆的な知見が示されている。<sup>(4)</sup>『高丘親王航海記』と『カンガルー・ノート』の場合も、『高丘親王航海記』と『豊饒の海』に見られたのと同様の応答関係を想定することができる。それはすでに指摘した内容、形式の類似点や、安部公房が第三一回読売文学賞の選考委員を担当していたという事実からも想定可能であり、安部が『高丘親王航海記』を読んだ時点で、これらの問題を受け継いだ可能性も十分にあり得る。

では二人の遺作における共通性から何が見えてくるのか。本稿では、『高丘親王航海記』と『カンガルー・ノート』における時空間の記述に関して、時間の可視化・空間化、アナクロニ

ズム、「入れ子」構造に注目して、それぞれの類似性を検証しつつ、それらの間で生じてくる差異を明確にすることで、二人が目指したものを浮かび上がらせたい。

## 二、時間の可視化・空間化

濳澤にせよ、安部にせよ、作家の晩年の闘病生活の中で、執筆中の文章が遺作になるかも知れないという不安を抱く時、小説に描かれるテーマが「生と死」になるのは自然なことである。注目したいのは、その際、生の時間をどのように表現するのかという点で二人が酷似した方法を採用している点である。

濳澤はエッセイ「黄金虫」において、次のように述べている。

生命が時間とアナロジカルだとすれば、死は風景、すなわち空間とアナロジカルなのである。したがって、時間を空間的に表現する（時計におけるように）ということは、生を死によって表現するということとアナロジカルなのだ。ポーのネクロフィリア（屍体愛）は、おそらく彼の間への偏愛、あるいは時計への嗜好と一つのものである。同じ原理の異なる二つの発現だと言ってもよい。時計とは、まさしく時間のネクロフィリアではないだろうか。<sup>(5)</sup>

ここでは「生と死」が「時間と空間」の次元で把握され、両者が「アナロジー」によって結びつけられている。また、「生命」

としての「時間を空間的に表現する」うえで「時計」が例示されることは、安部公房の文章においても確認できる。

だが、われわれが見ているのは、けつきよく文字盤の上を廻転する針の空間移動だけなのだ。いくら時計をにらんでいても、時間は見えない。同様、人間の運命や生涯を主題にした作品からわれわれが読みとるのは、あくまでも空間に翻訳された時間にすぎないのである。<sup>6)</sup>

澁澤の「時間を空間的に表現する」ことの言及と、安部の「空間的に翻訳された時間」への言及には、顕著な類似性が見られる。しかしながら、「時計とは、まさしく時計のネクロフィリアではないだろうか」、「いくら時計をにらんでいても、時間は見えない」と書く両者の間には、もちろんニュアンスの違いがある。『真の文学者は、まだ空間化されていない時間の発見により貪欲だろうし、真の音楽家は時間が及ばない空間に対して怖れを抱きつづけることだろう。それが芸術における創造的行為なのである』<sup>7)</sup>と安部は先の引用の後で書いているが、澁澤は「時間を空間的に表現することを変容するオブジェに見出し、安部はまさに「時計」という即物的なものとして示している。

『高丘親王航海記』においては、「たま」というオブジェが全七章を貫いて描かれている。葉子が六〇年前天竺に向けて投げた丸い石がすべての「たま」の原型である。「たま」の変形を簡単にまとめてみると、第一章では蟻塚に嵌まり込んでいる「つ

やつやした緑色の円い石」であるが、親王は甘美な過去の時間に誘惑され、この石を日本に投げれば時間が逆流し再び葉子と出逢えるのではないか、という夢に取り憑かれる。第二章で「たま」は手形として通用する左巻きのほら貝となるが、それは仏教の世界で「仙螺」と言われ希少価値が高い。反時計回りの螺旋は親王の過去に戻りたいという願望を象徴しているとも言える。第三章では「たま」は「鞠のような大きさの丸いかたち」をする白っぽいものとなり、後にそれが夢を食う獺の糞であることがわかる。第四章では乗り物Ⅱ空飛ぶ丸木舟となり、夢の中で高野山に戻り、空海和上と葉子の顔とよく似た孔雀の像と出会う。第五章では「たま」は春丸と秋丸を生む卵と二つの鏡となる。第六章においては「たま」は獲ってきた「直径一センチ以上」の「ほぼ完全な球形をなし、青味をおびてつやつやと輝いている」真珠として登場している。真珠は影から真珠を守るためにそれを飲み込んだ親王の死と結びついており、この発想は物語外部にいる作者の下咽喉癌に由来すると想定できる。

『美しい物と病めるものとは相関関係にある』<sup>8)</sup>この真珠はみこの精神がこの世に生み出したもの」という相関関係は『高丘親王航海記』を執筆している澁澤と小説そのものの関係にも当てはまる。そして第七章では再び丸い石ころに戻り、親王は「そうれ、天竺まで飛んでゆけ」と言うが、実際には石を投げたりはせず、その夜の夢の中で葉子が出現し、親王の喉にある真珠を取り出し、その真珠が「小石の大きさ」となって、葉子は「そうれ、日本まで飛んでゆけ」と言いながら石をほうり投げ、親

王の部屋にある石は姿を消える。「たま」というオブジェは「玉ねぎ」のような物語の空間と共振しつつ、物語の時間の流れを空間化する役割を担っているだろう。

『カンガルー・ノート』において目まぐるしい変化を遂げるのは、各章に登場する「時計」である。第一章「かいわれ大根」の中で、時計とその針は、回転椅子の回る音と共に描かれている。「診察室から回転椅子のきしむ音。何時間もたつたようだが、時計の針は六分二十秒しかたっていない」<sup>(8)</sup>といった記述がしばしば見られる。第二章と第六章において、父にそっくりの人面スプリングラーという道具がその運動のイメージにおいて時計のイメージが変形したものとなり、「父そっくりの眼鏡をかけたスプリングラー、あるいはスプリングラーに刻まれた父の肖像。麻酔が波打ちながら引き返してくる」と描かれている。第三章「火炎河原」には賽の河原において「引率者が腕時計に目をはしらせ、せわしげに指令をくだす」という場面があり、時計が再び言及される。第四章「ドラキュラの娘」では、「地平線に近く、真円にちかい月。使い込んだ銅鍋の色。いつものまにかまた夜だ。気を失ってから、半日以上は経つた計算になる」<sup>(9)</sup>と、月の出現が時間の流れを意味するだけでなく、月が「真円にちかい」形をし、使い込んだ時計のように描かれている。さらに、第六章「風の長歌」での時を刻む時計のイメージは、次の引用箇所のように蜘蛛の糸を繰り出す「中心軸」<sup>(10)</sup>を内在する運動として描かれ、時計の文字盤が蜘蛛の巣に変形している。

その合間に、蜘蛛が糸を繰り出す感じで、粘着性の悲しげな呻き。<sup>(11)</sup>

丹生谷貴志は『カンガルー・ノート』を夢が「厳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」<sup>(12)</sup>と評しているが、やはり「時計のイメージ」がオブジェ化され、小説のいたるところに置かれていて、小説空間の一種の統合性のようなものがその記号によって保たれていると思われる。第二章「緑面の詩人」にも、「まず時計売場をざっと物色する。次に隣の変り種雑貨」と時計が登場する箇所がある。

「コンピュータ占いで器……天気によって色が変わる豚……福引の玉出し機……ニューギニア製のベニスの鞆……一九〇七年製のラジオ……」<sup>(13)</sup>といった品物が並ぶ場所は、父の愛読書『大黒屋爆破事件』のなかに登場する雑貨ショップである。「時計」の周囲には非常に奇妙な物が並んでいるが、これは『カンガルー・ノート』における「時間」の置かれた状況を象徴的に示しているともいえる。主人公の体験する「時間」は、すでに父が想像した世界の再現であり、奇妙なオブジェが陳列された「空間」として出現している。こうしたアナクロニズムこそが、二人の遺作における特徴ともなっているのだ。

### 三、アナクロニズムの階層

『高丘親王航海記』において、親王の幼少期から抱いている天竺へ憧憬が藤原菓子によって吹き込まれたものであることが、小説の冒頭部で提示されている。親王にとつて天竺は未知の地であると同時に、眷恋の地でもあった。

天竺では、なにもかもがわたしたちの世界とは正反対なの。わたしたちの昼は天竺の夜。わたしたちの夏は天竺の冬。わたしたちの上は天竺の下。わたしたちの男は天竺の女。天竺の河は水源に向かつてながれ、天竺の山は大きな穴みたいにへこんでいる。まあ、どうでしょう、みこ、そんなおかしいな世界が御想像になれまして。<sup>(14)</sup>

鏡に映るような正反対の世界という「アンチポデス(対蹠地)」としての天竺が最初から旅の目的地として設定されており、ここでは生の対立物である死が内包されていると思われる。高丘親王は歴史上の実在の人物であり、菓子の変の後、皇位継承を廃され、出家して唐に渡り、晩年広州から海路天竺を目指し出発したことも史実と一致する。このことについては佐伯有清の歴史研究書『高丘親王入唐記―廃太子と虎害伝説の真相』<sup>(15)</sup>に詳しく示されている。実在する人物を主人公にする以上、小説には当然歴史小説の一面がある。しかしながら、濫澤は歴史そのままの時間的順序に従わずに、アナクロニズムを前面に押し出す方法を選んだ。

大蟻食いと自称する生き物が親王の前に現れる時、親王の渡

天に付き従う円覚は「食ってかかる」ように次のように言う。

「みこはなにも御存じないから、平気でそんな無責任なことをおっしゃいます。それなら、わたしもあえてアナクロニズムの非を犯す覚悟で申しあげますが、そもそも大蟻食いという生きものは、いまから約六百年後、コロンブスの船が行きついた新大陸とやらで初めて発見されるべき生きものです。そんな生きものが、どうして現在ここにいるのですか。いまここに存在していること自体が時間的にも空間にも無理ではありませぬか。考えてもごらんなさい、みこ。」<sup>(16)</sup>

アナクロニズムを提示した円覚はすでに自分の時代には存在しない六〇〇年後の知識を有し、その背後には史伝をめぐる濫澤の語りも隠されているだろう。航海の時間は貞観七年という歴史上に定着した時間を超越してしまい、時間的な前後関係が意味を失うことになる。

親王が真臘王の後宮に入り、八角形の七つの部屋の中で鳥の下半身を持つている単孔の女を見かけることになる第二章「蘭房」の末尾で、真臘王の事績を記した石碑に刻まれた時間が親王の天竺行よりも二百年ばかり前ということから、親王の体験は歴史的信憑性を失う。

唐人張伯容のいうように、たまたま親王が真臘にあったとき、この王が八十回目の誕生日を迎えたなどということ

はありえない。どこでどう間違ったのか、あきらかに張伯容はアナクロニズムを犯しているとしか考えられぬだろう。<sup>(17)</sup>

以上のような物語内部の時間と史実の間に生じるアナクロニズムのほか、メタ・フィクションのいわゆる虚構としての自己暴露、「考えている」主体が物語外部の作者本人であるということには物語階層の侵犯をともなう二重のアナクロニズムが読み取れる。第四章「蜜人」では、四〇〇年後にコロンプスによって発見されたはずの犬頭人が親王の前に現れ、つらつら四〇〇年後の世界を語る。円覚は「うんざり」して次のように言う。

「こういうひとをアナクロニズムというのですよ。ちょうどコロンプスの船がやってきたのを見て、や、コロンプスだ。おれたちは発見された、と叫んだアメリカの原住民のようにね。」<sup>(18)</sup>

言葉によって記録された事件の歴史的根拠が、時間感覚の攪乱によって剥ぎ取られ、「コロンプスだ」と叫ぶ「アメリカ原住民」が登場するような事態が次々と起こる。親王の旅にはアナクロニズムの自由な時間感覚との戯れがあり、怪奇なものと遭遇が描かれる。ここでのアナクロニズムは、物語内部の時間と史実の間に生じる「錯誤」だけでなく、物語階層の侵犯をも含むものである。物語における階層の相対性の視覚性に関して、

それがシュルレアリスム的なものであるというよりはエッセイ的なものであることが先行研究において指摘されている。<sup>(19)</sup>ここで付け加えたいのは、「想像力」と「現実」の主従関係を形作ったアナクロニズムについては、澁澤の処女作『サド復活』で既に論じられており、その例として挙げたのもコロンプスの航海だったということだ。

コロンプスはアメリカ大陸を発見するために狂人ともに出発しなければならなかった。けれどもアメリカは在ったのだ。誰が前もつてそのことを約束し得たろう。誰が狂人の幻覚を信頼し得たろう。たぶんアメリカ・インディアンたちはスペインの船を見つけて、「や、コロンプスだ、おれたちはついに発見された！」と叫ばなければならなかっただろう。あたかも具体的な現実が個人の外に存在していたかのように、すべての事象は起こるのだ。起こつて、しかるのちに現実になるのだ。「現在証明されてあるものも、かつては想像されたものでしかなかった」といったのは、かのスヴェデンボルクの使徒ブレイクである。<sup>(20)</sup>

かつて想像されたものこそ存在できるという思考が夢と現実を取り換える『高丘親王航海記』の基盤であるように、親王が見る「現在」は想像力が形作った瞬間的な世界であり、そこに具体的な現実もはや存在しない。アナクロニズムがもたらす意味は歴史的な時間から想像力を解き放つことだけでなく、親王

の想像力を中心とする求心力を形作っている。未知の国へ旅をしながら、親王は夢の中で何度も死んだ菓子に逢う。この旅は未知の世界と遭遇すると同時に、過去に出会った人々と巡り合う構造を持つ。第一章で「言葉と一緒に死」に、第六章「真珠」で親王と再会の約束を果たした儒艮が言葉をおぼえたことで、自分は地上で「一度は死ぬという運命をまぬがれない」ことを語り、生前の菓子が天竺に向けて投げた光るものも、親王の夢の中で日本へ向かっており、ここで循環する時間が円環のように閉じていることがわかる。物語は親王を中心に「現在から過去へ」、「現在から未来へ」という二つの方向を内包して循環しており、「永遠なる現在」を遍歴する。

澁澤の妹、澁澤幸子の回想文によると、小学校二、三年生頃の澁澤は「コロンブス、ミケランジェロ」という「下駄かくし」のような遊びの室内版を考案し、妹や他の子供と一緒にガラスのオハジキを隠したり探したりしていたという。そこには、「鬼がまったくとンチンカンなところを探しているときは、他の二人は、「コロンブス、コロンブス」とはやす」とある。<sup>(1)</sup>コロンブスと「発見」の奇妙な弁証法はすでに少年時代の遊びに利用され、「や、コロンブスだ」と叫んだアメリカの原住民に、かつて一緒に遊んだ子供たちの面影を彷彿とさせる。少年時代の「リアル」な時間を変形して、「幻想」小説の一部となることは、澁澤が主張する「枠」を越える「枠物語」というようなもう一つのアナクロニズムではないだろうか。

『カンガルー・ノート』の「ぼく」が旅に出る動機はかいわれ

大根の治療であったが、この旅はカンガルーのように個体の識別がしにくいアンチポデスの有袋類への接近としても考えられる。ここで『高丘親王航海記』に見られるような鏡像のイメージが再び登場する。

でも有袋類つて、観察すればするほどみじめなんです。ご存じとは思いますが、真獣類も有袋類も、鏡に映したみたいにそれぞれに対応する進化の枝をもっていますね。ネコとフクロネコ、ハイエナとタスマニア・デビル、オオカミとフクロ・オオカミ、クマとコアラ、ウサギとフクロウサギ……すみません、つい脱線してしまいました。<sup>(2)</sup>

有胎盤類より先に出現した有袋類の生態系の位置が有胎盤類に奪われ、他の大陸から隔離されたオーストラリア大陸と南アメリカ大陸に生息する有袋類だけが哺乳類の進化から取り残され、有袋類中心の生態系を保つ。有袋類は哺乳類の歴史上のアナクロ的な存在ともいえるだろう。

第二章で「ぼく」は遊園地のミニ列車とすれ違い、父が大正期に書いた怪奇小説『大黒屋爆破事件』の世界に入り、いつの間にか点滴用のプラスチックの袋が「明瞭な有機物質」である鳥賊の内臓にすり替えられている。「ぼく」は「フェチシズムの世界」である「物欲シヨップ」に寄り、物と人間が融合する子供時代の夢の領域に入る。「ぼく」の目に映る幻想的な風景もやはり「かつては想像されたもの」であった。第六章「風の長歌」



で、「ぼく」は病院に入り、時間が逆流する感覚を味わう。

麻酔が波打ちながら引き返してくる。時間が感覚いつぱいの幅で逆流し初めていようだ。陶酔感とまではいかないが、やんわりとした浮遊感覚。<sup>(23)</sup>

過去への旅は一直線ではなく、ぼくは「ひとつの夢から別の夢へ」とジャンプし、時間の断絶が絶え間なく訪れ、感覚で把握できるのは「現在」だけとなる。「ぼく」は何度もトンボ眼鏡の看護婦A、少女Bと巡り合う。そして出会ったABCが実は同じ女なのか、それとも姉妹なのかも分からないままに時間の海の中で漂うなかで、「ぼく」の「想像力」と「夢」が世界の中心を占め、具体的な「現実」を排除する。

やがて「魔法の絨毯」と呼ばれる自走ベッドがミニ電車とぶつかる。そして、「ぼく」は少女Bの人さらいとなるため、旅の世界に残って箱の中に入る。それは一方で、「新聞記事」に記された死者の「現実」を指すのだが、ここでの「現実」と「想像力」は置換不可能なものとなっている。濫澤が問うた「想像力」と「現実」の主従関係は、安部が「真の文学者」として「貪欲」に求め続けた「まだ空間化されていない時間」と親和性を持つ。まだ見ぬ「現実」は「夢」によってのみ捕らえられるのである。

だれも人生のはじまりを憶えていない  
だれも人生の終わりに

気付くことは出来ない  
でも祭りははじまり

祭りは終わる

祭りは人生ではないし  
人生は祭りではない<sup>(24)</sup>

祭りには始まりと終わりがあがるが、人生は祭りではなく、忘却と無意識のために始まりと終わりを迎えることができない。具体的な始まりと終わりを自ら想像していなかったがために、存在する基盤を失い、「永遠の現在」が成立する。また、フロツピー・ディスクに保存された小説の文書「1」から「8」において、「2」を除けばほかの文書の校正日はすべて「91年X月X日」と記録されていたが、「2」だけが手動で「11年11月11日」に変更されていたという<sup>(25)</sup>。これは作者によるいたずらであり、テクスト外部の、小説が執筆された期間までが「編纂」の対象であることを示している。ここにアナクロニズムと戯れる作者の精神を見いだすことができるだろう。

『高丘親王航海記』のアナクロニズムと『カンガルー・ノート』における時間の浮遊感覚には物語行為の戦略における類似性があり、デジャヴと断絶感によって本来の歴史的な時間が攪乱され、未知への旅は過去への通路を開き、主人公は独自の時間空間で遍在する存在となり、幻想を中心とした「永遠の現在」が続く。また、「永遠の現在」のような時間感覚は子供時代の時間、夢の時間との親和性が高いことは、二つの小説に

おける単線性を攪乱するアナクロニズムのレトリックであり、かつてガストン・バシュラールが繰り返して論じている子供時代の「宇宙性」である。バシュラールだけではなく、シュルレアリストたちの注目を集めるものは子供時代の「記憶」そのものではなく、詩人が作った鮮烈な「形象」によって喚起された子供時代の「原型」である。この「原型」と形象の距離は空間化されていた「入れ子」構造として描かれる。

#### 四、「入れ子」構造

前節においては、『高丘親王航海記』と『カンガルー・ノート』において、アナクロニズムが顕在化していることを確認した。しかし、それはたんに「時間」が錯綜していることを意味しているのではない。むしろそれらのアナクロニズムが「入れ子」になって「空間」化されていることに、あらためて注目する必要がある。

『高丘親王航海記』における「入れ子」のイメージは親王の仏教観に既に示される。

なるほど、古き飛鳥時代よりこのかた、新しい舶載文化の別称といつてもよかつたほどの仏教が、そのまわりにエクトイズムの後光をはなつていたのはいうまでもあるまいが、親王にとつての仏教は、単に後光というにとどまらず、その内部まで金無垢のようにぎっしりつまつたエクゾ

テイズムのかたまりだった。たまねぎのように、むいてもむいても切りがないエクゾテイズム。その中心に天竺の核があるという構造。<sup>(26)</sup>

そのほかに、「猿園」の建物の構造は本章の「夢中夢」と照応しており、自分の夢を猿に食わせ、親王はやがて猿と同一化する肉体の恍惚感を味わう。

煉瓦造りの猿舎は内部がだたっぴろく、はいつてみると、一つの建物の中にもう一つ別の建物があるという感じであった。その入れ子になった内側の建物こそ、猿に夢を供給するひとが眠るための寝室である。<sup>(27)</sup>

「むいてもむいてもきりが無い」というのは中心の「天竺」がたどり着くことが不可能な場所であることを暗示する。『高丘親王航海記』の構想段階でR・ドーマルの未完の小説『類推の山』がかなり意識されたことは巖谷国士によつてすでに指摘されており、「天竺」の役割は非ユークリッド幾何学的な〈類推の山〉に近いものであるとされている。

「ある山が〈類推の山〉の役割を演じることができためには」と私は結論していた。「自然によつてつくられたありのままの人間にとつて、その峰は近づけがたく、だからその麓は近づきうるのだからなければならない。それは唯一で

あり、地理学的に実在しているはずだ。不可視のものの門は可視でなければならぬ。」<sup>(28)</sup>

〔類推の山〕は登ることはできないが、その麓の部分はず見えるところにあり、旅に出る動機にもなりうる。澁澤の天竺はドーマルの〔類推の山〕と同じ役割を持つており、つまり「不可視のもの」の門は可視なのである。到達できない入れ子構造の中心にある天竺はすでに旅の円環に内包されている。『類推の山』と『高丘親王航海記』の根本的な違いとは、次のようなものだろう。象徴としての「山」は未完の小説のように全体像が見えないが、逆に『高丘親王航海記』は玉ねぎのように伸縮自在な球体小説であり、旅の全貌がはつきり見えるのだ。親王は旅の途中でも自分が旅に出る目的を繰り返し自問する。自分が求法のために渡天をくだたてたことを疑わしく思ったり、「未知の国への好奇心」は妥当な理由かもしれないと考えたりし、やがて彼の中で「求法」という目的と「渡天」という行動が同義になる。渡天、好奇心と求法、換言すれば、行動、遊びと世界認識が一体化する。澁澤のエッセイ「円環の渴き」で触れられた旅する鳥たちもここでは容易に想起されうる。

「超越的な一つの目的を求めて出発した鳥たちは、結局、長い旅路の果てに、自分自身に回帰したのだと言ってもよいかもしれない。神の探索の旅は、同時にまた、隠された自我の探求の旅でもあったわけである。(中略)このアツタ

ールの鳥たちこそ、まさに主体的変貌をとげて、愛と、愛する者と、愛される対象との三位一体を実現したのだとも言えるであろう」<sup>(29)</sup>

親王が目指す「主体の変貌」は旅、親王と天竺の三位一体であり、旅の円環と入れ子の構造は隠された自己を探求するという願望を仄めかす。

一方、『カンガルー・ノート』における自己探求の旅では無名の「ぼく」、旅と人さらいが三位一体になることが目指され、この融合について、「ぼく」は「恐かった」と言う。「入れ子」構造については、小説の第一章においてカンガルーのようなノートとして描かれている。

一般にノートはポケットに入れるものですね、そのノートにさらにポケットをつけ足す……そのポケットにさらにノートを重ねていくと……<sup>(30)</sup>

このような「入れ子」の表現は小説に繰り返し登場する。

幻覚と現実が何処かで混りあってしまったようだ。それにしても妙だよ。幻覚だと自覚している幻覚は本物の幻覚ではないという説もあったはずだ。<sup>(31)</sup>

麻酔から目を覚ました「ぼく」は以前には、目の前にあった

ような「現実」を失い、いまの「現実」は「幻覚」のように見える。「幻覚」と自認する以上、それは「幻覚」としてのリアリテイさえ喪失しているだろう。『高丘親王航海記』の「夢中夢」のようなはつきりした輪郭を持つ夢ではないが、「幻覚だと自覚している幻覚」という入れ子の構造を示す表現としてはほかに「穴の中の穴」「風の中の風の音」などが見られる。

レールの継ぎ目の規則的なリズムには、郷愁に似た催眠効果があった。穴の中で、さらに深い穴の中に落ちていく夢。待てよ、役に立ちそうなイメージだぞ、穴のなかの穴、ちよつびりは猥褻感もあるし、カンガルー・ノート向きじゃないかな？<sup>(32)</sup>

風の中の風の音。あれはまぎれもなく祭りの賑わいだ。<sup>(33)</sup>

『カンガルー・ノート』において、「入れ子」の構造は、小説末尾の「箱」と結びつく。一九七三年に発表された小説『箱男』を思わせるダンボールの箱には覗き穴があり、見つめた先には、自分の後姿がある。

箱はただのダンボールではなかった。硬化プラスチックなみの粘りと堅さ。

正面に覗き穴があった。郵便受けほどの、切り穴。覗いてみた。ぼくの後ろから姿が見えた。そのぼくも、覗き

穴から向こうをのぞいている。

ひどく脅えているようだ。

ぼくも負けずに脅えていた。

恐かった。<sup>(34)</sup>

「ぼく」を覗きこむ自己像は「臨死体験を思わせる自己凝視」として解釈できるが、底なしの入れ子構造としての「ぼく」はそれ以上に「恐かった」である。入れ子の中心にいるのが永遠にたどり着けない「ぼく」であり、そこは「会えなかった、わたしが愛した人さらい」が住む故郷でもある。

むかし人さらいは

子供たちを探したが

すべての迷路に番号がふられた

子供の隠し場所がなくなつたので

いま人さらいは引退し

子供たちが人さらいを探して歩く

いまは子供たちが

人さらいを探している<sup>(35)</sup>

少女Bが箱の中に入って「人さらい」となる「ぼく」の隣で歌うという構図は、頻伽となった春丸が舞い上がって、空から虎に投身して天竺に向かうみこを見守る構図のパロディーとして見ることができる。看護婦Aと少女B、C、葉子とバタリヤ・

パタタ姫はいずれも「宿命の女」であり、葉子は名前通り薬物に詳しい魔女のような姫であり、パタリヤ・パタタ姫は葉子の分身のような人物である。巖谷国士はパタリヤ・パタタ姫を「まるで万能の看護婦さんのよう」であると解釈し、「もうほとんど、鏡のなかの「自我」にかかわる不死の象徴のような風格を身におびて、病室の彼に寄りそっているのではないでしようか」と述べている。また、『カンガルー・ノート』のトンボメガネの看護婦が第四章で「ミス採血」として登場しているが、この登場人物は「ドラキュラの娘」を思わせる現代の魔女であろう。彼女たちは「入れ子」構造の夢と現実の間を自由に往来しながら物語の導き役を担う。

「入れ子」の構造とその核心にある永遠にたどり着かない「自我」は濫澤と安部における最後の旅を形作っている。濫澤の入れ子構造を象徴的に表すのが「たま」であるのに対し、安部の入れ子構造は「箱」と「ノート」によって表される。『カンガルー・ノート』を『高丘親王航海記』への応答として考える場合、『カンガルー・ノート』の結末はどのようなメッセージを持つだろうか。「ぼく」は永遠にダンボールに閉じ込められた「幽閉者」であるだけでなく、「ぼく」はダンボールの内部の「ぼく」さえ見るができる「幻視者」でもある。ダンボールが「ぼく」に同化され、「ぼく」は外骨格を持つこととなり、新しい身体を持つ「ぼく」は少女Bの「人さらい」として外の世界と繋がる。そこに「実存的」な恐怖はなく、「ぼく」は世界そのものになる。

『カンガルー・ノート』を脱稿した一年後、安部はインタビューで次のように語っている。

小説を書くという行為には、ある種、自分のまわりに城塞を張り巡らすというような意味がある。作者という臆病者が何か恐いものから逃げ回っているようなものだね。だから、やっぱり書かずにはいられない。日常感覚のなかに潜む恐怖感や不安感、好奇心やユーモアや淋しいといったような、固定化、一般化できない瞬間を目の奥に焼き付けて、それを描写するのが小説というものだと思う。

大事なのは、その作家でなければ描けない世界やオリジナルな発想があること、ある瞬間をヒタツと把握すること、リアリズムを超えた次元の探索といったことではないだろうか。<sup>(37)</sup>

小説を書く行為は「自分のまわりに城塞を張り巡らす」行為とアナロジカルに一致し、テクスト内部に作られた「城塞」とメタ的な階層関係を持つ。それが安部の一貫した姿勢であり、この「城塞」の痕跡は「赤い繭」、「壁」、「闖入者」、「方舟さくら丸」などの多くの作品に見いだせる。一方、埴谷雄高がいうように、濫澤は「狩猟民族的」であって、「自らを帝王と擬している、森羅万象、全部自分のものという感じ」がありながら、「手を伸ばすところがあつたらすぐに自分のところの煉瓦にするとか釘にするということは、全くこだわりなかった人」<sup>(38)</sup>で

ある。安部の「城塞」が農耕民族が自分の所有物を囲うために作る壁ではなく、一種の「境界線」のような存在であることは言うまでもない。自己の存在を消滅させることと「リアリズムを超えた次元」で自己の存在を瞬間的に確立させることという一見して対極的な衝動が、二つの遺作において垣間見えるのではないだろうか。

## 五、おわりに

以上、本稿においては、時間の可視化・空間化、時空間の秩序を攪乱するアナクロニズムと「入れ子」構造、オブジェ嗜好と小説を書く行為の「アナロジ」を中心に二つの小説の共通点を論じた。しかしながら、『高丘親王航海記』の博物誌のような物語空間と『カンガルー・ノート』の見世物小屋風の舞台セットが彼らの今までの仕事の特質の違い、博物誌家と演劇家の一面を示すように、このことは小説家としての素質の違いもまた浮かびあがる。「夢」が「現実」を取り替えるテクスト空間であることは共通しているが、『カンガルー・ノート』には「人生は祭りではない」というような、アナロジが通用しないところもある。二つの小説の構図における違いのなかで相対化しやすいのは、澁澤がプラトニズムの「一」に執着するのに対し、安部は主人公が不定形の「多数」として存在することを強調した点である。秋丸と春丸が小説の中盤で入れ替わり、菓子とパタリヤ・パタタ姫は一緒に登場することはない。また、

女性主人公の四人とも鳥の特徴を帯び、原型である「迦陵頻伽」の一族として想定できる。『カンガルー・ノート』の場合、雷に撃たれて死ぬ「ぼく」と永遠に「死」にたどり着かない「鏡のあちら側」の「ぼく」は共存しており、安楽死と事故死がお互いの「可能性」を相対化している。また、少女AとCはAの「違った年代に姿を見せた同一人物」であり、少女BとCはAの姉妹であり、「一人が死んで、一人が家出したらしい」という可能性も併存しており、「輪廻転生」はあくまでも可能性として提示されている。

プラトニズムのアイデアと正反対に位置するアリストテレスの思想は、存在の「複数性」を支える。アリストテレスの「形而上学」とアイデアの関連を大まかに説明すると、一時的な存在としての「個人」とプラトンの原型の間にも共通する属性があり、それらを繋げるもう一つの原型を仮定しなければならず、この仮定された原型との間に更に第四の原型が現れてくる。更に第五の……、というように無限に続く。安部の「カンガルーのポケットにさらにノートを重ねていく」という行為とやや違いがあるかもしれないが、無限につづく自己を覗き込む自己という構造とよく似ている。人は生まれながらにしてアリストテレス的かプラトンの的であることを、ボルヘスはコルリッジを援用しながら論じた<sup>(39)</sup>。澁澤はプラトンの的であり、安部はアリストテレス的であるというような整理はやや乱暴かもしれないが、理念<sup>イデア</sup>の存在を先天的に信じるかどうかは、「一」と「複数の対比的な構図をもたらし、澁澤と安部の作家としての素質の

重要な違いを示す点であると考えられる。

再び本題に戻ると、オブジェ嗜好と「入れ子」構造は安部がかつて持っていたものの「再発見」として解釈ができる。ファンタジーにおける「この世ならざる別世界(彼岸)への突入、あるいは回帰という意味で、死の現象と深い関係がある」<sup>(40)</sup>という二つの小説の共通点も、かつて澁澤が「幻想文学について」で論じたように、近代における幻想文学の図式の一つであり、また、「出口なしの迷宮」を構築することもさほど珍しいことではない。しかしながら、オブジェの持つ意味の類似性、円環の時間と「入れ子」構造が共犯関係を結び、より複雑な迷宮の世界を形作っている。そして小説の結末部において自己の内面を小説の空間と溶け合わせる傾向があり、それらが止揚される瞬間において、カルージュがカフカやデュシャンの作品を「独身者の機械」と呼んだように、小説の仕組みとかわる「幻視」がもたらされている。

執筆活動において接点はあまりないが、世界文学の影響を視野に入れると、彼らはカフカやポオ、アンドレ・ブルトンなど、シュルレアリスムの作品と類似しているだけでなく、ロブ・グリエやカルヴィーノなど、ポストモダン文学への接近もそれぞれ確認できる。安部が『高丘親王航海記』と同じ構造の作品を書いた背景にはそういった外国文学の影響も考えられる。

#### 【注記】

1 山口果林『安部公房とわたし』講談社、二〇一三年七月、一二五頁

2 千野帽子「神話なんて嘘っぱち。澁澤龍彦の初期小説」『ユリイカ』青土社、二〇〇七年八月号、一〇五頁

3 藤井貴志「(独身者の機械)と(異形の身体)表象：『他人の顔』『片腕』

「人形塚」の同時代性」『日本近代文学』第九一号 日本近代文学会、二〇一四年、九五〜一一〇頁

4 跡上史郎「澁澤龍彦『高丘親王航海記』から見る三島由紀夫『豊饒の海』」『三島由紀夫研究』第十八号、二〇一八年五月、五一〜六一頁

5 澁澤龍彦「黄金虫」『思考の紋章学』河出書房新社、一九七七年三月以下同。

6 安部公房「時空の交差点としての舞台——周辺飛行28」『安部公房全集 第一四巻』新潮社、一九九九年九月、五一—頁

7 同前、五一—二頁

8 安部公房『カンガルー・ノート』新潮社、一九九一年十一月。引用文は『安部公房全集、第二九巻』新潮社、二〇〇〇年一月、八七頁による。以下同。

9 同前、一三五頁

10 「日常の器物の不思議な廻転こそ、小説を小説たらしめる本質」的なものという澁澤の文学観が『カンガルー・ノート』に共通すると思われる。

柳田國男「炭取り」、泉鏡花「草迷宮」など、「迷宮構造」がいつも物体の廻転を伴うことは澁澤『ランプの廻転』『思考の紋章学』前掲5で指摘されている。

11 前掲8、一六四頁

12 丹生谷貴志「地獄のデイズニ・ランド」『新潮』八九巻二号、新潮社、一九九二年二月、二二六〜二二九頁

- 13 前掲8、一二二頁
- 14 澁澤龍彦『高丘親王航海記』文藝春秋、一九六七年一〇月。引用は『澁澤龍彦全集 第二卷』河出書房新社、一九九五年三月、二三頁による。
- 15 佐伯有清『高丘親王入唐記——廢太子と虎害伝説の真相』吉川弘文館、二〇〇年十月
- 16 前掲14、三八頁
- 17 同前、六六頁
- 18 同前、九八頁
- 19 跡上史郎『澁澤龍彦とM・C・エッシャー』『日本文化研究所研究報告』第三号、一九九五年三月
- 20 澁澤龍彦『暗黒のユーモア あるいは文学的テロル』『サド復活 自由と反抗思想の前駆者』弘文社、一九九九年九月、引用文は『澁澤龍彦全集 第一卷』河出書房新社、一九九三年五月、一〇七頁による。傍点原文
- 21 澁澤幸子『澁澤龍彦の少年世界』集英社、一九九七年、九八頁〜九九頁
- 22 前掲8、八三頁
- 23 同前、一六〇頁
- 24 同前、一八八頁
- 25 同前、六頁
- 26 前掲14、二七頁
- 27 前掲14、八一頁
- 28 R・ドーマル『類推の山』巖谷國士訳 河出書房新社、一九九六年七月、一六〜一七頁。傍点原文
- 29 澁澤龍『円環の渴き』前掲5
- 30 前掲8、八四頁
- 31 同前、九二頁
- 32 同前、九九頁
- 33 同前、一七四頁
- 34 同前、一八九頁
- 35 同前、一八七頁
- 36 巖谷國士『澁澤龍彦と「反時代」『國文学』一九八七年七月
- 37 安部公房『おかしくて恐い世界が僕には見える』『安部公房全集 第二卷』新潮社、二〇〇〇年一二月、二四七頁〜二四八頁
- 38 埴谷雄高『文学の正道』『回想の澁澤龍彦』河出書房新社、一九九六年五月、一八八頁
- 39 J・Lポルヘス『統審問』中村健二訳、岩波書店、二〇〇九年七月
- 40 澁澤龍彦『幻想文学について』東雅夫編『幻想文学入門』筑摩書房、二〇一二年一月、二一頁
- \*すべての澁澤龍彦作品の引用は『澁澤龍彦全集』河出書房新社に、すべての安部公房作品の引用は『安部公房全集』新潮社に拠る。  
(九州大学大学院地球社会統合科学府修士課程二年)