

安部公房「赤い繭」論

——占領下における実存的方法——

高橋 龍夫

一、はじめに

安部公房の「赤い繭」は、一九五〇（昭和25）年12月発行の雑誌『人間』に、「三つの寓話」というタイトルで「洪水」「魔法のチョーク」とともに発表された短編である。発表の翌年（1951）4月には第二回戦後文学賞を受賞し、同年5月には「S・カルマ氏の犯罪」(1951・2『近代文学』)や「バベルの塔の狸」(1951・5『人間』)とともに作品集『壁』に所収された。⁽¹⁾ 埴谷雄高に「美しい小曲」と評価された「赤い繭」は、昭和40年代からは高等学校の教科書教材にも継続的に採用され現在に至っており、作品としての知名度も高い。

だが、「赤い繭」についての研究史は、作品発表後50年以上を経過しているにもかかわらず、そう進展しているとは言いがたい。先行研究では、国語教育の実践報告も含めて、その多くが特異な文体としてのテクストの多様な解釈の許容、もしくは安部の履歴を念頭に置いた作家個人の認識レベルへの還元にとどまり、いずれも結末を射程に入れた解釈の提示が不徹底であった。⁽³⁾ この状況を批判した田中裕之氏は、主人公の「おれ」を「《故郷》喪失者」と見て、次のように指摘する。

『赤い繭』は、コミュニケーションに接近しながらも、未だコミュニケーション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、嘗てリルケ的な巢ごもりの姿勢が、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。⁽⁴⁾

田中氏の論は、安部個人の問題を当時の社会背景と絡めた点で看過できない。だが、テキストの結末部について『玩具』として国家権力のもとに取り込まれることにしかない」とするネガティブな捉え方は、先行研究の穏当性を逸脱するものではない。

おそらく、テキストの拡散的読みと安部自身の故郷喪失のモチーフの援用とのモザイク状況を解きほぐすには、やはり社会背景を視野に入れるべきだと思われる。安部がアヴァンギャルドの手法によって『赤い繭』を発表した時期がGHQ占領下の日本であったことは、実は『赤い繭』成立の決定的因子なのではないだろうか。当時、戦後文学賞の審査員をしていた野間宏、椎名麟三、花田清輝、佐々木基一、埴谷雄高ら戦後派によって評価された理由もそこにあると思われる。

本論では、ひとたびテキスト生成の起源に立ち返り、発表当時の社会状況を踏まえたアプローチを試みることで、『赤い繭』における手法とモチーフとの不可分性を改めて浮上させてみたい。

二、アヴァンギャルドと歴史的コンテキスト

安部公房の初期活動は、敗戦後の戦後派たちのアバンギャルド芸術胎動期と連動していた。一九四八年九月、安部や関根弘、中田耕治らが所属していた「世紀」は、花田清輝や岡本太郎らが活動していた「夜の会」と合同してアヴ

アンギャルド芸術研究会を結成し、翌年の五月には「世紀の会」に移行する。そこには埴谷雄高や佐々木基一、梅崎春生、椎名麟三なども出入りしたが、そのときの会長をつとめていたのが安部公房であった。池田龍雄によれば、安部の一九五〇年代初頭は「社会の変革（それによる生活の変革）」と芸術の変革とを、同じ方向で成立させようとする願望の努力がなされていた時期であった。池田は「政治は生活を軸にして、芸術を抑圧したり、歪めたりする。そのとき、前衛を目指す芸術が人間存在の正当性・独自性にもとづき、表現の自由を盾にとって政治に反発し、抵抗しようとするのは当然のなりゆきだろう。」と指摘する。そもそも、アヴァンギャルドとは、レナード・ボッジョーリが『アヴァンギャルドの理論』⁽⁶⁾で集約しているように、十八世紀フランス革命以来、既成概念を破壊しつつ時代に先駆する急進的革命的活動家もしくはその傾向を意味し、二〇世紀芸術になると、政治的にはコミニズムの立場からの革命運動と連動している場合が多い。アヴァンギャルドとは、その性質上、多分に同時代の社会・政治状況と関わるのである。

安部は、「赤い繭」発表の約一年前に「シュールレアリスム批判」(『みづゑ』1950・6)を展開している。その中で、アンドレ・ブルドンの『シュールレアリスム宣言』を参照しつつ、シュールレアリスムの手法を「新たな現実認識の方法」だとし、次のように論じている。

意識と無意識界とは無関係に成立したのではない。はじめは外界に対して極めて合理的な筈であった。しかし、社会的現実には常にその関係に対して合理性を保つように動いていきはしなかった。神経の型による個人差を超えた抵抗(内的軋轢)が現れてくることがあった。大多数の人間(民衆)がその抵抗を共通の社会的現実として受け取らざるを得ない時があった。例えば自律的経済である資本主義の下にある民衆の社会的現実のごとく。そして、その意識と無意識とのアンバランスが、我々を取りまく様々な現象なのである。抑圧階級の圧制が意識

では検閲し切れないほどの刺戟を無意識界に与えた場合、バランスはついに破れる。精神深層作用は露呈あるいは爆発せざるを得ない。(中略)

そして内的軋轢に耐えながら詐病によつて放散させず芸術まで高める(昇華させる)ことによつて創造の契機としなければならぬ。しかしこれはすべて論理的追求であることによつて破壊的であり、合理的であり、真の非合理はシュールレアリズムやアブストラクトアートというところにあるのではなく、創造自体の問題に及んで始めて出てくるものであることを忘れてはならない。

ここでは、この時期の安部が、「内的軋轢」を芸術にまで高める創造プロセスにおける「論理的追求」の方法に多分に意識的であつたことがうかがわれる。しかも、「内的軋轢」の一例として、社会的現実に対する抵抗をあげている点は見逃せない。この翌月にも「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ」(『世紀news』1949・7)という短文の中で「一切の創造が抑圧をその動機とするように、芸術も、現実の様々な矛盾と対立が真実の姿をとつて現れる大衆の側にしかありえないのだ」とし、被抑圧階級から生まれる真の芸術、すなわち「革命の芸術」が「芸術の革命」なのだと声高に論じている。さらに「偶然的の神話から歴史への復帰」(『世紀news』1950・8)でも、次のように論ずる。

やがて資本主義の進展に伴い集中化された責任のない力——ヴェルサイユ宮殿の噴水が象徴するところの力の崇拜か屈従という形をとらなければならなかった。芸術は純粹という名をかりて歴史に無関心となり思想や情熱や無邪気さえも失つてしまった。(中略)

革命とは自由への志向であり、自由とは自己にとどまることではなく自己を人間(世界内存在)として捉え、歴史への責任を負うことによつて偶然から自由になることである。

「赤い繭」発表前後の安部は、芸術の歴史性を重視し、歴史的コンテクストにおける芸術の力量を図ろうとしている。「デンドロカカリヤ」や「S・カルマ氏の犯罪」など、抒情性を排除した物質的な要素を積極的に取り入れた抽象的な文体を急速に展開し、アヴァンギャルド芸術胎動期を駆け抜ける安部であるが、「赤い繭」もその延長上にあるとすれば、もはや歴史的コンテクストから切り離して読むことは不可能だとさえ思われてくる。

もちろん、歴史性に依拠せずとも、「赤い繭」が、読者に暗示や象徴性としての解釈を要請する手配りを随所に布置しているテクストであることは見逃せないだろう。

例えば、冒頭の「日が暮れかかる」時間設定は、人が「ねぐらに帰る」時であるゆえに「おれ」に家を求め彷徨うことを誘発するが、昼夜の境界の曖昧さは変身譚の誘因背景として機能し、同時に、特定の帰属の場に収斂されない「おれ」の宙づり状況それ自体をも暗示している。

ちなみに、安部は、中野肇宛書簡（第10信 1947.7.5）の中で、次のように書き送っている。

僕の帰結は、不思議な事に、現代の実存哲学とは異なった実存だった。僕の哲学（？）を無理に名づければ新象徴主義哲学（存在象徴主義）とでも言はうか、やはりオントロギーの立つ一種の実践主義だつた。存在象徴の創造的解釈、それが僕の意志する所だ。（中略）

君は自己放棄に耐えられぬと言ふが、自己放棄と言ふ事も存在象徴の象徴次元として取りあつかはれる可きで、それが実存的存在論から急に何の用意もなくいきなり実践と言ふか、未分化な存在象徴に結びつけられた所から生まれた次元象徴であつて、つまる所、耐える耐えられぬの問題ではないのではなからうか。

これは、ロマン主義の延長上にある象徴主義——個人の諸体験や思念・感情が外界と照応しつつ、それ自体が普遍性に通ずるという確信に支えられた芸術意識——ではなく、外界と主体との照応への信頼や自己が普遍を體現しうる

という確証が消滅した後の、非予定調和的、あるいは主体放棄的象徴主義と捉えられよう。

「赤い繭」において、今日も「ねぐら」を求めて彷徨しなければならぬ「おれ」は、日暮れのもつボーダレスなイメージと否応なく照応せざるを得ないのであり、いわば個人を起点とするよりも、個人が外界に翻弄されてしまう不遇な象徴性を体現しているといえる。

アヴァンギャルド芸術との位相において、こうした特異性を備えたテキストの象徴性を、先述した歴史的コンテクストを踏まえながら「論理的追求」の方法として解説することで、「赤い繭」のテキストが発信するエレメントは読者の消化不良を回避できるのではないだろうか。

三、レッド・バージと「赤い繭」

『安部公房全集』2・3 (1997・9・10 新潮社) の『贗月報』によれば、次のような二つ証言をみることができる。

そのころ (1949年頃―筆者注) 「世紀の会」が占領軍のバージの対象になっていました。安部さんはその中心にいたんでほかの仕事はほとんどありませんでした。(『贗月報』2 「世紀——中田耕治」)

安部さん達が来た鵜ノ木寮っていうのはね、木造で急な階段がついていて、廊下の両側に四畳半の部屋がならんでいました。(中略) ひどい寮だった。そんな所に安部さんは来て (1948・49年頃―筆者注)、中心になって『下丸子詩集』作って、いろんな事教えてくれた。(中略) 北辰電電機を首になった後、党の文化活動みたいのをやらないか、って安部さんから言われたような気がする。(『贗月報』3 「バージ——高橋元弘」)

どちらも「赤い繭」執筆前後の安部をめぐる状況について、レッド・パージと関連させた証言であることに注目すべきであろう。この時期、それまで民主化と非軍事化を推進してきたアメリカの対日占領政策は、冷戦の深化とともに現れた国内の政治的な反動化現象に対して、日本政府とともに厳しい弾圧政策へと移行している。一九四九年四月には、団体等規正令が公布され、日本共産党や左派勢力などへの監視が強化され、この夏には下山・三鷹・松川事件も起きている。翌一九五〇年には内紛を繰り返しながらも労働者と連帯した闘争を強めていく共産党や同党系の大衆運動に対して、GHQは朝鮮戦争の開始とともに国内の言論統制を強化し、七月から二月にかけては大規模なレッド・パージを行った。

ちなみに、三宅正明氏の『レッドパージとは何か 日本占領の影』によれば、一九五〇年のレッド・パージでは、民間企業一万一八九三人、政府機関関係一一七七人、合計一万三〇七〇人が強制的に職場を解雇され、そのうち再雇用されたのは約二パーセント前後にすぎないとされている。同書は、当時の解雇された人々の状況を、各々の回想の文章によって具体的に示しているが、その中には、会社だけでなく、寮や家にもいられず、駅の待合室では公安官に追いつてられて彷徨せざるを得なかった一労働者の苦境も散見される。このような状況は、「赤い繭」における「おれ」の事情——自分の家を求め彷徨い、家を守る「女」の壁に拒絶され、公園では警察官らしき「彼」から追いつてられて途方に暮れる状況——を連想させる。

平岡篤頼氏は、安部公房の手法を「⁽⁸⁾隠喩の直叙化」と評した。「家」や「壁」、「彼」などを、シニフィエとしての抽象的な表象概念だけでなくシニフィアンそれ自体をも等価として受容するならば、当時、実際に「家」を追われ、「壁」にぶつかり、「彼」に追いつてられたレッド・パージ受難者約一万人の状況を、「赤い繭」の前半部はそのまま「直叙化」しているともいえるのではないだろうか。かつて花田清輝が「赤い繭」を「家のないプロレタリアの悲し

さが、簡潔に、そして先鋭に、集中的に表現されている」と評したことも改めて想起されてくる。

とすれば、警察官である「彼」が従来から国家権力を象徴する存在と理解されてきたように、「おれ」が最初に訪問する家の「女」も、単なる不特定多数の一般市民という把握では不徹底だと思われる。「おれ」は偶然通りかかった一軒の家の「女」に対して、「ここは私の家ではなかったでしょうか？」と訪ねるが、その後のやりとりは次のようなものであった。

「ともかく、こちらが私の家でないとお考えなら、それを証明していただきたいのです。」

「まあ……」と女の顔がおびえる。それがおれの癪にさわる。

「証拠がないなら、私の家だと考えてもいいわけですね。」

「でも、ここは私の家ですわ。」

「それがなんだっていうんです？ あなたの家だからって、私の家でないとは限らない。そうでしょう。」

返事の代わりに、女の顔が壁に変わって、窓をふさいだ。ああ、これが女の笑顔というやつの正体である。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、訳の分からぬ論理を正体づけるのが、いつもこの変貌である。

「おれ」は「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」という論理に釈然としない。一方、「女」のほうは、家を所有している根拠を迫られても「でも、ここは私の家ですわ」と非論理的に言い張るだけで、その後の対話を拒み窓をふさいでしまう。「女」は、いわば私的所有の論理的背景を説明できぬままに所有意識を自明のものとして体得し、そこに疑義を差し挟むレッド・パージ受難者のようなマイノリティーを「壁」によって排除する存在として描かれているといえよう。

G H Q の対日占領政策下において、アメリカ資本主義が流入し、同時にアメリカ流の民主主義が喧伝され、それに呼応するかのよう、出版メディアはさかんに娯楽・風俗の自由を謳歌するような商業誌を次々と出版した。ファシズムや戦禍に曝されていた市民は、アメリカがもたらした資本主義の復興と上からの民主主義とをあたかも所与の事態であったかのごとく受け入れていく。しかし、福田歓一氏が当時の民主主義について、「戦勝国の原理」として「普遍的な権威を持つようになり」「戦後の国際政治の現実、冷戦という権力政治の文脈のなかに取り込まれしま」⁽¹⁰⁾ったと指摘するように、当時の民主主義が構造的にマイノリティーや少数意見を排除しつつ多数派の原理に流されていくシステムであったことは否めない。しかも、占領下における上からの民主主義は、私有財産や個人所有を前提とした競争原理を奨励する資本主義と不可分にもたらされているのである。ちなみに、私的所有について、鷺田清一氏は次のように述べている。

近代社会において私的所有の権利は個人の自由と社会の正義の基盤をなすものとして設定された。がしかし、自己の財産を他者によってみだりに侵害されないというこの権限が、だからこそそれを意のままにしてよいのだという権限へとスライドされるとき、所有の観念は本来それがなじまないような存在領域にまで及んでゆくことになる。所有主義の浸透である。(中略) 人々の〈存在〉が〈所有〉関係という次元に置き換えられることによって、他者、そして物のみならず、なによりもそれを所有しようとするじぶん自身が意のままにできない存在なのだという事実が、私たちの意識から蒸発してゆく。⁽¹¹⁾

今日提起されている〈所有〉に対する疑義としての一例である。(鷺田氏の指摘に沿うならば、私的所有に疑問を抱く「おれ」自身がその直後に不随意的に藪と化すことは、「じぶん自身が意のままにできない存在なのだ」ということを身をもって示していたことにもなる。)やはり、「壁」と化す「女」は、占領下に煽情的にもたらされた民主主義

と増幅された私的所有意識を非論理的に受容した当時の日本国民の現状を代弁し、一方、それに当惑する「おれ」は、「所有主義」という自明的論理への疑義を体现しつつ、レッド・ページ下にマイノリティーを許容しない社会状況への抵抗感覚を表象しているのではないか。

例えば、安部は、「赤い繭」執筆直前のメモノート「MEMORANDUM 1949」では次のように記述している。

我々の要求すべきは、強烈な社会意識の上に立った反社会主義である。（反社会主義ではない）（また非社会主義でもない）市民社会に於ては、社会を人間の集団として考えるから、反社会は直ちに Antimoral に通ズル。シカシ、社会は、その人間の集団という考えかたの背後に、すでに神格化されているのであって、事実決して市民的判断のごとく、人間の集団ではないのが現実である。従つて、反社会は、決して、人間に反対するものではなく、むしろ、人間の側に立つことである。しかし、これは古いヒューマニズムでもない。市民社会では、従つて、人間の側に立つということは、直ちに社会正義というような概念と結びついた。しかし、事実はこの二つは矛盾しあつていたではないか。今われわれが人間の側に立つというのは、そのような市民的モラルの側に立つということではむしろなく、逆に、社会の神格化に抵抗するということに於て、である。

Übermensch という語の、市民社会に於ケルニュアンスと、新しい、実存照明下に於ケルニュアンスの差を明リョウにした上で、（これは重大である）、われわれはやはり、Übermensch の側に立つ!!

ここでは、安部が一般的な市民的モラル側に立つのでもなく、社会主義といったイデオロギーの立場に立つのでもなく、体制として強化されている「社会の神格化」に対して抵抗するという Übermensch（超人）の立場、いわゆる超越的な立場に立とうとしていることがうかがえる。この当時の「社会の神格化」が占領下政策とそれに付随する政府の対応であることは言を待たないであらう。

「赤い蔦」においても、占領下政策に無批判な一般市民を「女」に体现させ、そこに「おれ」との乗り越えられない「壁」をおき、さらに国家権力の波及を象徴させる「彼」を設定する。安部は、レッド・パージによって排除され、一般市民側にも国家側にも帰属し得ない人間を「おれ」という彷徨者に託した。

四、結末の解釈

「蔦」については、従来、「自己閉塞」とか「自己喪失」といった観点から捉えられてきた。「おれ」がいつのまにか「蔦」になってしまふ状況は、たしかに社会から疎外された自己喪失のプロセスと読むことができる。だが、先の「論理的追求」と「隠喩の直叙化」にしたがうならば、「蔦」そのもののもつ特性をも考慮すべきであろう。一般的に、蔦とは、昆虫などの活動停止状態の卵、幼虫、さなぎを保護する目的でつくられる構造物のことである。カイコの蔦は、蔦の中でも最も堅固なものの一つとされるが、イガラの蔦などでも6〜7kgの耐圧を持つとい⁽¹²⁾う。

この性質は、すぐに、当時の激しいレッド・パージの強化に対する〈耐性〉を連想させるのではないか。家を追われたマイノリティーにのしかかる圧迫に一人で耐えうるものを自ら創り出すには、「蔦」という形態は最適といえる。

「蔦」化は、先の安部の言葉を借りれば、「抑圧階級の圧制が意識では検閲し切れないほどの刺戟を無意識界に与えた場合」の、自動免疫作用ともいえる自己防御を形象化させたものではなからうか。

「蔦」は、「夕陽に染まって赤く光」り、「汽車の踏切とレールの間で」発見される。赤色は、強烈な夕日の残照として「おれ」の極限の告発が象徴されるとも、あるいは血の色の連想から鉄道自殺としての肉体の死を象徴しているとも受け取れる。だが、「汽車の踏切とレールの間」で発見される設定が、田中裕之氏の指摘にもあるように「赤い

「繭」発表の前年に起きた下山・三鷹・松川の列車事件を示唆しているのだとすれば、赤色が、コミニズムへの連想へと直結することはたやすい。

但し、安部は、先の「MEMORANDUM 1949」で、当時活動が劇化していたコミニズムについては次のように書き残している。

否定すべきものの設定にあせるのあまり、否定すべからざるものの設定にはあまりにも消極的でありすぎる。

Negaと同時に Posi.も必要なのだ。この点から、革命の芸術理論が導出されるであろう。 14/V

コミニズムはピッコの現実変革しか出来ないのではなからうか。 15/V

芸術をコミニズムが批判するしかたは、人間不信の上に立っている。 15/V

後に左傾化する安部であるが、この時点では、コミニズムの偏向性に対して批判的であった。しかしながら、「繭」による抵抗としての〈耐性〉を指標する色は、当時においてはコミニズムのシンボルとしての赤以外にはありえないだろう。安部は、そういった現実的意味を表す色を、その性質のみ〈記号的要素〉として抽出し、メタレベルで「直叙化」したのではないだろうか。

安部は「夕陽が赤々と繭を染めていた」という描写によってさりげなく日暮れの風景の中に赤を導入し、いつまでも「内側から照らす夕焼の色に赤く光っていた」というように繭の内部の時を途絶えさせて外部から断ち切り、外照を巧みに内照にすり替えていくことで、「繭」そのものに時勢的なシンボルを付与する。そういった繭の赤色を「目立つ特徴」としたのも意図的であり、「彼」（＝国家権力側の人間）に注目させて「腹を立て」させているのも、赤色にことさら象徴性を持たせているからに他ならない。しかし、「彼」にとってそれはあくまでも物質としての「繭」であるため、「珍しい拾いもの」としてポケットに入れられ、「彼の息子の玩具箱に移され」るのである。

従来、この「玩具箱」に移される結末は、「おれ」の「繭」化が結局は虚無、無意味、不条理などに解体・無化される方向で読まれてきた。だが、そこには繭の特質から読めるもう一つの象徴性が考慮されていない。繭は、そもそもそれ自体が存在目的ではなく、活動停止状態のさなぎなどが一定期間を経た後に成虫として羽化するための準備段階である。先述したように、「おれ」の「繭」化が無意識における「内的軌轢」を契機としているのだとすれば、抵抗としての「耐性」は、自己閉塞や自己喪失をもたらすというよりも、むしろ将来に向けて何らの羽化の可能性をそれ自体が密かに潜在していると見ることができるのではないか。

「玩具箱」を従来のように他愛もないものとして「ごみ同然」⁽¹⁴⁾と読むならば、「玩具箱」はごみ箱とも交換可能なメタファーとしてしか機能していかないことになる。しかし、「玩具箱」の中身は、子供にとっては成長過程を補助する教育的効果を担っていることも忘れてはならないだろう。つまり、拾われた「繭」には「息子」の玩具に相当するものとして、存続可能性のチャンスが辛くも確保されたのである。換言すれば、「赤い繭」の結末は、「おれ」の現実社会に対する疑義と抵抗精神の形象が「繭」化して、次世代に継承されやがて羽化していくかもしれない希望を、読者にも伝達しようとするための暗示的なエピソード／プロローグになっているのではないか。

だとすれば、この結末は、「赤い繭」の語りの方法とも関わってくる。

「おれ」自身の状況をあくまでも現在の時間軸に沿って克明に報告する「おれ」の語りは、過去の回想ではなく、語り手自身が、常に新たな出来事に遭遇していくリアルタイムな独白を採用している。「おれ」が現実社会への「耐性」として「繭」化（物質化）してもその語りの方法は途絶えることなく継続され、それを語る「おれ」自身はあたかも精神的、形而上的存在であるかのように存続する。これは、例えば芸術家の死後にも作品は生き残るのと相似形のスタイルではないか。ならば、「おれ」の語りは「玩具箱」に移された時点でポーズ（Pause）状態に入るわけだ

が、その状況自体、「おれ」の存在が今後も復活する希望を内包しているといえる。にもかかわらず、ポーズが解かれるかどうかは語り手自身にも保証外の問題である。これは個人の存在が外界と照応しつつ普遍を体现することの約束された象徴主義的な方法ではなく、逆に普遍という救済も保証されないまま投げ出され外界に個人の運命が左右される、主体放棄としてのリスクの高い実存的方法の反映といわざるをえない。「玩具箱」に移行した「繭」は、将来羽化する保証を度外視した実存的手法とリアルタイムな語りとに未来投企的に託されているのである。

安部は、先の「MEMORANDUM 1949」の中で、次のようにも記述している。

革命の要請は実存的なものである。それは必ずしも生活上の革命ではない。資本主義の行きづまりとして現実を解釈するのは、芸術家にとっては芸術上の問題であり、人間にとっては実存の問題なのである。 24/V

近代芸術の持つ特徴の一つは、自己完結の要求を、芸術によって満たすことにあり、それが、近代抽象芸術の発端であった。 5/VII

象徴主義の流れをくむ十九世紀末芸術の神話は、第一次世界大戦と第二次大戦、及び二十世紀前半の政治闘争の余波によって既に崩れ、芸術は、「自己完結の要求」を満たすものとして抽象化しつつその存在を多様な形で存続させていくものに変容する。「繭」は、当時の抵抗姿勢を象徴する赤色に染まりつつ、占領下の上からの民主主義や劇化する体制側の弾圧政策に対して、あくまでも個人としての堅牢な抵抗を示し、そういった姿勢そのものの将来にわたる可能性を、何の保証もないまま示唆しようとしたのではなかったか。

五、検閲と実存的方法

しかし、読者には伝わりにくいアヴァンギャルドの手法を用いた理由については、もう一点考慮すべきことがある。それは、七年間の占領下において継続的に作動していた検閲の問題である。

周知のように、敗戦後、いわゆるSCAP (Supreme Commander for the Allied Powers) の略称＝連合国最高司令官は、一九四五年九月からプレス・コードによって日本の諸メディアの検閲を開始する。例えば、『中央公論』一九四六年八月号掲載予定だった谷崎潤一郎の「A婦人の手紙」は事前検閲によって「軍国主義的」だとされて発表禁止となった。また、『改造』一九四九年新年号が全部発行禁止となり、全面差し替え事件が起こったのは有名である。軍国主義を払拭し、自由主義傾向を促進するための事前検閲そのものは、一九四九年一〇月で廃止されるが、検閲自体はその後も対社会主義への処置としてレッド・パージなど労働運動弾圧の口実として乱用された。一九五〇年七月には『赤旗』とその後継紙および共産党関係紙の無期限発行停止が命じられている⁽¹⁵⁾。

かつて占領下の検閲の資料を調査した江藤淳は、次のように述べた。

占領軍の検閲は、組織としてのCCDが昭和二十四年十一月が解散されたのちになっても、その上部機関だったCIS (Civil Intelligence Section・民間情報局)並びにCCDとつねに競合関係にあったCI&E (Civil Information and Education Section・民間情報教育局)によって継続され、占領終了まで効果的に実施されつづけた。このことは、検閲の基礎となった「日本に対するプレス・コード」(SCAPIN-33、昭和二十年九月十九日)が昭和二十七年(一九五二)四月二八日の占領終了まで一度も改廃されず、昭和二十五年(一九五〇)

六、七月、朝鮮戦争勃発前後に「赤旗」をはじめとする大小の日本共産党系新聞五百六十一紙が発行禁止処分を受けたという事実を見ても明らかである。

この過程で他の一般ジャーナリズムは、事後検閲を通じての検閲指針の巧妙な内面化を通じて、ほぼ完全に占領政策批判の姿勢を抛棄させられていった。⁽¹⁶⁾

また、『占領軍検閲雑誌目録・解題』⁽¹⁷⁾では検閲の記録を具体的に確認することができ、当時検閲された雑誌一万三千種、新聞一万六千五百種の中には、後に安部が「赤い繭」を発表する雑誌『人間』も創刊号からほぼ全巻リストアップされているのである。

このような検閲による諸メディアの自主規制が継続的に行われた占領下の時期に、特にコミニズム支援の立場から言説を主張することは、それ自体、ある程度リスクを伴った表現行為であったはずである。たしかに、柄谷行人氏がいうように、検閲は「半ば公然と意識⁽¹⁸⁾されていた」のかもしれない。だとすれば、検閲が暗黙の了解であればあるほど、「赤い繭」の方法的意図の輪郭は顕在化したものではなかったか。レッド・パージ受難者を想定させる「赤い繭」は、そういった社会状況下でアヴァンギャルドの方法を意識的に適用した、あくまでも芸術による批評、安部のいう「革命の芸術」の貫徹の形態だったのではないか。「赤い繭」の文体がしばしばシュールレアリスムの手法だともいわれ、人間存在の実存性といった観念的テーマを表現するために用いられたとされるが、その起源を歴史的コンテキストによって照射したとき、そういった表象的な解釈では不十分となるのである。「赤い繭」のアヴァンギャルドたるゆえんは、暗黙の検閲を逆手にとりそれを切り抜けるため、テキスト自体が、〈作者→テキスト→読者〉における（→）に特定のコンバーターを要求するシステムと化していたことにあるのではなかったか。

すなわち、一旦言葉のもつ実際的な意味をメタファーに圧縮することで記号化し、それらをテキスト上に乗せて伝

達することで検閲やメディアの自主規制をくぐり抜け、読者の側で記号化されたメタファーに付随する実際的な意味を改めて解凍・増幅するというテキスト・システムと捉えることができるのである。こうしたシステムに適合する読みをすることで初めて、語り手のポーズ状態は読者上で解除され、テキストの水面下に広がる実践的な事態を測量することができる。占領下政策に流されていく一般市民への疑義と規制・弾圧への抵抗など、安部のいう「さまよえるユダヤ人」としての受難的営為は、すべて物質としての「繭」に記憶としてセーブされたまま、いつの日か改めて理解される可能性を次世代に向けて残したのである。

もちろんこのシステムの作動条件は、「繭」といういわば堅牢な記憶媒体を読み込むことのできる互換性を読者側が準備していることである。だとすれば、このテキストは、一重の意味で実存的といえよう。なぜなら、「おれ」の孤独な超越的スタンスとその未来にわたる投企性が実現可能かどうかの保証がないのと同時に、テキストとしてのヴァンギヤルド的戦略も読者によつて解読されるかどうかの保証がないからである。

このように「赤い繭」の生成起源をたどってみると、「赤い繭」というテキストは、占領下における一個人としての非共同体的抵抗と芸術的営為としての社会的抵抗とをヴァンギヤルドという必然的な方法によつて表明し、次世代への可能性を何の担保もなく主体放棄的に信託した点で、モチーフと文体とに不可分性を備え、「状況」と不即不離の、いわば（批評の文学）としての役割を担っているといえよう。テキスト解釈が読者個々に委ねられる自由は決して否定されるべきものではないが、同時に、やはりテキスト生成の起源から照射する必要性も看過されるべきではないと思われる。

なお、今日でも、戦後憲法の再検討の是非や戦後民主主義や資本主義の構造的諸問題が露呈し続けている。ここには、判断や選択の余地のない占領下政策がもたらした諸矛盾と不可分の問題も少なくない。「赤い繭」が今日まで批

評の文学としての役割を担い続けているとするならば、戦後半世紀以上を経た現在、インターネットなどパーソナルメディアの普及よって市民活動や個人活動のネットワーク化が進み、特定のイデオロギーや党派性に偏った集合体に依存することなく、あくまでも個人としての活動がわずかながら実現しうる条件が整い始めてきたことは、あるいは「繭」が変容する時期を迎えつつあると見ることもできるのではないか。

占領下における実存的方法が改めて注目されるゆえんである。

注

- (1) 『壁』(月曜書房 1951・5)に所収される際には、「赤い繭」の表題の下に、「事業」が加えられている。
- (2) 「安部公房のこと」(『近代文学』1951・8)
- (3) たとえば、波瀾剛氏は「〈故郷〉を〈創造〉する(引揚者)―安部公房とシュルレアリスム―」(『日本語と日本文学』2000・3)において、この時期の安部公房の手法を「新しい現実認識から必然的に要求された表現方法」だとしながら「安部公房にとって、シュルレアリスムへの接近は、敗戦後の「満州国」をどう認識するかということの延長上にあった」と結論づける。李貞熙氏は「〈おれ〉の〈ユダヤ性〉」にみる実存状況―安部公房『赤い繭』論」(『稿本近代文学』1995・11)において、「作品を秩序や日常性への批判と解釈するよりも、〈おれ〉の存在状況への作家のまなざしを重視」しつつ、作品の寓喩性を「現代人が運命づけられている不安な存在状況そのものが、境界的存在形態たる「繭」にドッペルゲンガーしていくモチーフとしてとらえられている」と説明する。また、教材論においても、松原澄良氏は「安部公房『赤い繭』の授業を考える」(『富山大学国語教育』2001・11)において、所有権の観点を導入しつつも「私たちは、何を所有しているのか。その根拠は何なのか。問いの叫び

を残したまま、小説は終わる。」と捉え、授業についても寓意の翻訳に終始してしまつて「とてもやりにくい」と結ぶ。早川勝広氏も「安部公房『赤い蔦』を読む」(『国語表現研究』1992・3)において、人間存在の矛盾を「他者との関係性(社会性)」と、実態性(個人性)の二つの契機におきながら『赤い蔦』は、人間を、根源的な矛盾を抱えた存在として捉え、その矛盾をどう乗り越えるべきかと問いかけているだけであつて、答えを出しているわけではない。」と結んでいる。

- (4) 安部公房『赤い蔦』論―その意味と位置(『近代文学試論』1989・12)
- (5) 『芸術アヴァンギャルドの背中』(沖積舎 2001・6)
- (6) 篠田綾子訳『アヴァンギャルドの理論』(1988・9 晶文社)
- (7) 『レッドパーズとは何か 日本占領の影』(1994・9 大月書店)で三宅氏が引用している記事のうち、園田孝之助「コッペパン一つの生活」(朝日新聞社レッド・パーズ証言録観光委員会編『一九五〇年七月二八日』1981晩聲社)による。
- (8) 「安部公房・人と作品」(『昭和文学全集』第15巻 1987・2 小学館)
- (9) 「解説」(『新鋭文学叢書2 安部公房集』1960・12 筑摩書房)
- (10) 『近代民主主義とその展望』(1977・6 岩波新書)
- (11) 「わたし」というトポス(『情況』1997・3→『時代のきしみ―わたしと国家のあいだ』TBSブリタニカ 2002・5)
- (12) 「蔦」(『世界大百科事典』27 1988・4 平凡社)
- (13) (4)に同じ。

- (14) 松原澄良氏「安部公房『赤い繭』の授業を考える」(「富山大学国語教育」2001・二)
- (15) 前栄治・中村隆英監修、古川純解説『GHQ日本占領史 第17巻 出版の自由』(1999・3 日本図書センター)による。
- (16) 「一九四六年憲法―その拘束」(「諸君!」1980・8↓『落葉の掃き寄せ 一九四六年憲法―その拘束』1988・4 文藝春秋)
- (17) 奥泉栄三郎編(1982・11 雄松堂書店)
- (18) 柄谷行人「検閲と近代・日本・文学」(『中央公論』1981・9↓『批評とポストモダン』1985・3 福武書店)