

鏡の中の鏡

——安部公房の演劇論 (II)

高橋信良

一 見取り図

安部公房の演劇活動、それを一言でいってしまえば、小説家が求めた活字芸術に対する劇的効果の模索であろう。しかしその内実は、活字芸術と舞台芸術の錯綜によって、私たちを一種の出口のない迷路、あるいは閉塞状態へと誘い込むもので、彼の戯曲は、現実から虚構への、あるいは虚構から現実への誘導装置、いいかえればメビウスの帯への入口として機能する。

今回は、前回考察した演劇理論を踏まえ⁽¹⁾、実際の戯曲分析に入りたいと思う。そこでまず、全戯曲の見取り図なるものを明らかにすべきであろう。

昭和三〇年三月一〇日、劇団青俳は、倉橋健演出により、「制服」を初演する。これが安部公房の演劇活動の第一ページであり、この作品が彼の処女戯曲であることは歴史的事実として語られてきた。しかしこのことに関しては、いくつかの別の史実に留意しておかねばならない。一つは、この上演の二年前に、「少女と魚」という一三景の戯曲が『群像』(昭和二八年七月号)に発表されているという事

実である。これは上演にはいたらなかつたものの、上演企画はあつたようだ。⁽²⁾そして二つめの事実は、「制服」の発表経緯に関することである。この作品は、一幕五景の構成で、まず『群像』(昭和二九年一二月号)に掲載され、初演の時には三幕七場という大幅な変更がなされている。この変更に関しては、俳優の稽古に際して、処女作ゆえの荒削りな部分が問題となつたのだろうと容易に想像される。安部公房自身、貫して初版の荒削りな部分を認めているが、その一つの理由として、機会があるごとに次のように語つていてほしい。

「制服」という作品には、一幕物と、三幕物の、二種類がある。以前、青俳で上演されたのは、その三幕物のほうである。最初に出来たのは、もちろん、一幕物のほうだった。ある雑誌からたのまれて、自分では小説のつもりで書きだした。ところが、書きすすむうちに、自然に戯曲になつてしまつたのだ。それまで戯曲を書いた経験がなかつただけに、この思いがけない誕生には、私自身

すくなく驚かされたものである。たぶん、テーマの必然性が、小説という枠に合わせて加工されてしまうことを嫌い、逆に自分に合わせて、ふさわしい形式を選択したということかもしない。

(第一二巻、四六〇頁*)

『安部公房全集12』の「作品ノート」、および倉橋健の証言では、この作品は劇団青俳の依頼によるもので、最初から戯曲として書き出されたのである。⁽³⁾ ではなぜ、「小説のつもりで書きだした」といって、歴史上の処女戯曲である「少女と魚」は、習作として考えられていたということである。その場合、「どれい狩り」を中心と初期の戯曲群を考察することが必要であろう。このように、安部戯曲の代表作をどのように規定するかは難しい問題であり、安部公房自身、戯曲への言及をとおして、安部戯曲の全体像を明確化しようとするものを煙に巻き、明確な答のない迷路へと招き入れようとしているようみえる。この点に注意しながら、あえて全戯曲をいくつかの先ほどの「小説のつもりで書きだした」「制服」の執筆経緯をその理由として述べている。

「どれい狩り」は、いろんな意味で、きわめて思い出の深いものだ。まず第一に、これが意識して書いた、ぼくの処女戯曲なのである。もつとも、この前に、「制服」という作品がある。しかし、「制服」の場合は、最初ある雑誌からの注文で、小説のつもりで書きはじめたものが、書いているうちに、なぜか自然に芝居形式になってしまったという、例外的な生い立ちを持ち、その素姓にやや変則的なものがあつた。自分の気持ちとしても、やはり「どれい狩り」のほうが、かけねなしの処女作のような気がしている。⁽⁴⁾

ここではなにも真実を明らかにして、安部発言の矛盾をつこうなどいう気はさらさらないが、史実と発言の矛盾点から以下の明白な事実に留意して安部戯曲の見取り図を考えねばなるまい。つまり、作者にとつて完成度という点からみた眞の処女戯曲が「どれい狩り」であり、「制服」にはまだ小説的な発想が色濃く残っていた。そして、歴史上の処女戯曲である「少女と魚」は、習作として考えられていたということである。その場合、「どれい狩り」を中心と初期の戯曲群を考察することが必要であろう。このように、安部戯曲の代表作をどのように規定するかは難しい問題であり、安部公房自身、戯曲への言及をとおして、安部戯曲の全体像を明確化しようとするのを煙に巻き、明確な答のない迷路へと招き入れようとしているようみえる。この点に注意しながら、あえて全戯曲をいくつかの時期に分類してみると始めよう。

安部公房の演劇活動は、昭和四八年一月に結成された“安部公房スタジオ”を境としておおまかに二つの時期に分けられる。しかし、彼がはじめて自ら演出した作品は、「棒になつた男」であり、それは昭和四四年一月一日のことであつた。そこでここでは、時期が重なることを承知のうえで、他の演出家に上演をゆだねた時期、そして、自ら演出することを前提に執筆した時期、という前後半に分けることにする。具体的には、前半が処女戯曲から俳優座による「未必の故意」(初演 昭和四六年九月一〇日)までであり、後半が「棒になつた男」から“安部公房スタジオ”最後の作品、「子象は死んだ

(イメージの展覧会III)」(初演 昭和五四年五月四日)までである。

またさらに、前半は三つの時期に分けることができる。前期は、先ほどの「どれい狩り」を中心に、「少女と魚」、「制服」、「快速船」、「永久運動」、「幽霊はここにいる」、「最後の武器」という、昭和二八年から昭和三三年までの期間で、中期は、昭和三四四年に初演された「可愛い女」から、「巨人伝説」、「石の語る日」、昭和三七年初演の「城塞」までの四年間とし、後期は、「おまえにも罪がある」、「友達」、「榎本武揚」、「どれい狩り（改訂版）」、「未必の故意」という、昭和四〇年から四六年までの期間とする。

この期間の細分化は、単に年代順に分割したというより、つぎの二つの理由にもとづいている。その一つは、ミュージカル仕立ての「可愛い女」以降、中期の作品では、それまであたりまえのように使われてきた非実在物（幽霊や特効薬ピューなど）たちがあとからもなく消え去り、そのかわり登場人物たちの状況との関わり方が前面に押し出されるようになつていていること。そして二つめは、後期の作品が、それまでの経験を踏まえ、非実在物の有無を問わずに状況演劇としての効果をよりいつそう深めていること。ここで一言つけ加えておかねばならない。それは、この細分化があくまで完成品としての戯曲発表年にもとづいているということである。安部公房は、ほとんどの戯曲制作において、まず小説であたためておいたテーマを発展させていく。たとえば、昭和四二年に初演された「友達」のテーマは、昭和二六年に発表された小説、「闖入者」からのものであり、ほぼ一七年にわたつて一つのテーマを煮つめたことになる。したがつて、いくつかの作品群に分けたとしても、そのカテゴリー化

は便宜的なものであり、安部公房の戯曲分析は、この分類にもとづきながら複数の時期を絡めた錯綜的展開とならねばならない。そして、複雑に交錯する作品群の収斂の場として、安部演劇の後半の時代が始まる。それは、虚構としての舞台空間の効果的利用、作品の抽象性の深化、個性や情緒の消失などが安部公房自らの演出によって実験される場となっていく。

後半は、前半を三期に分割したようにはいかず、同時進行で二つの流れが共存することになる。それらは既存戯曲の改訂版（あるいは改作）の上演、そして既存のテーマをもとにした新戯曲の制作である。前者は、「棒になつた男」、「友達」、「ウエー（新どれい狩り）」、「幽霊はここにいる」、「人命救助法」であり、後者は、「愛の眼鏡は色ガラス」、「贋魚」、「緑色のストッキング」、「ガイドブック I～IV」、「イメージの展覧会 I～III」である。なお、昭和四九年には、ハロルド・ピンターの「ダム・ウエイター」を翻案、上演しているが、この作品はもう一つの翻案劇、「最後の武器」（ギュンター・ヴァイゼンボルン原作「世界に警告する（ゲットイング・カンタータ）」とともに翻案方法の考察対象として別にとりあげる。

二 欲望と残酷

昭和二七年六月、『文学界』に「水中都市」という小説が掲載された。このなかに登場する魚というオブジェが、昭和五二年に発表される「水中都市（GUIDE BOOK III）」まで安部公房のなかでずっと生き続けることになる。ある時は『第四間水期』（昭和三四四年）に

出てくる水棲人間として、またある時は「人魚伝」（昭和三七年）の緑色の人魚として。そして、処女戯曲である「少女と魚」でも、「魚の王」は主人公の「むすめ」に対して重要な役割を果たしている。

ある日、乳飲み子を抱いた一人の女性が海に身を投げた。まだ息のある赤子を魚たちが王様のところへ連れていく。王様はその子に「成長エキス」を飲ませ、喋れるようにする。少女となつたその子は、魚に生まれ変わるか、それとも魚の餌になるか、と選択を迫られる。少女はそのどちらも拒み、もう少しだけ人間でいさせてくれと頼む。それを承諾した王様は、服を貸しあたえ、その一番上のボタンの裏のピンをぬけばいつでも海に帰れることを告げる。そして、もう一度彼女を赤ん坊にもどし、陸に送り返す。その子は漁師夫婦にひろわれて、魚子という名で育てられる。そして、なんと一ヶ月で少女へと成長してしまう。魚の服が欲しくてたまらないキャラメル工場の社長夫人がいる。しかし、どうしても少女から服をはぎ取ることができない。そこで夫人は、少女を連れ去り監禁してしまう。娘は毎日泣き続け、とうとう屋敷が水浸しになつてしまふ。そして少女は解放された。それでも涙は流れ続ける。その涙には外傷を治す力があつた。そこで、多くの人々の苦痛を解消してあげ、少女は感謝される。それを知った社長夫妻は、もう一度少女を誘拐する。

可哀そうに可哀そうにと泣きながら、お母さんを食べてしました。魚が泣くかつて？ 泣くとも、だから海の水は塩カラいのさ。（第三巻、四七六頁）

まず冒頭で、人形芝居屋の「私」の前口上がある。その後、この「私」が、幕がおりるたびに三度登場し、子供たちに語りかける要領でつぎの景へとつながる説明をする。そして最後の幕がおり、「私の話で締めくくられる。したがつて、明確な幕数は定められていないが、この「私」が展開のきつかけとなるなら、四幕一三景と考えられよう。いずれにせよ、人形芝居屋の登場によって、舞台の虚構性を強調した点は注目に値する。というのも、安部公房はこの虚構性を生かして、ストーリーや時間の錯綜した戯曲を好んで書くようになるからである。それは後にふれる劇中劇のかたちをとり、作者のなかで明確な演劇方法となるにいたる。

それでは、四半世紀にわたつて拘り続けられた「魚」は、ここでどのような役割を持つのであろうか。前口上では、身投げした女を発見した魚たちのことがつぎのように語られる。

この作品は、子供に語りかけるような、まるで童話のような文体で全体が覆われている。にもかかわらず、ここでは、魚の残酷さが前面に押し出され、そのあと王様と少女のやりとりまでこの残酷さが尾を引いているような印象を受けてしまう。そして、人間の今までいたかつたはずなのに、なぜに少女は魚のもとへと帰ったか、だが、それはどのような方法によるのだろうか。

と首を傾げることになる。ところが、これは作者の周到な計算から成された可能性がないわけではないのだ。ここで安部公房にとつての「魚」と「残酷」の意味を吟味した方が良さそうである。

安部公房は、ドナルド・キーンとの対談集『反劇的人間』のなかで、人喰い人種が人を食べるのと文明人が人を食べるというのでは意味が違い、残酷という一言で括ることはできないという。

だから文明人が残酷なことをするというのは、やはり一つの想像力の結果で、その想像力というのは、人間に對する非常に深い愛をはぐくむと同時に、残酷さも生むという両面がある。文化が高くなればなるほど、残酷になるという面があるのじやないですか。⁽⁵⁾

「なにも言わないで……私、泣きすぎたかしら？」いえ、海の中じゃ陸の上の息みたいに、海では涙は目立たない。人間がみんな魚になつたらどうかしら？」（五〇五頁）と呟く。安部公房にとつて、海はすべての生物のふるさとであり、人の原形が魚なのかもしれない。「涙もろい人の心は、案外魚の心に似ているのかもしない。涙もろい人が多すぎるのは、人類がもう一度、魚にもどろうとしていることの、しるしであるのかもしれない。」〔……〕大気も、半分海になりつかつて、しつとり濡れている。（第七巻、四〇二頁）

この考えが、「少女と魚」を一四年後の「水中都市(GUIDE BOOK III)」に発展させるのであり、そして、「少女と魚」のなかに、すで

安部公房にとつて「残酷」は、想像力から生みだされるもので、つまりは残酷という意識が問題になつてくる。そして、魚にとつて海に漂う死体は食料以外の何ものでもないのだ。だから、「泣きながら、お母さんを食べててしま」う魚たちは、皮肉なアンチノミーとして存在することになる。「少女と魚」を読みながら、魚の残酷さに心を痛める読者は、気がつけば人間の欲望の残酷さに驚かされていることになる。魚の服を奪おうとした社長夫人が少女を監禁する。そして、少女の涙で一儲けしようという社長の想像力の結果、むりやり流した涙が洪水となり、夫婦そろつて水の渦にのみこまれてしまふ。その一方、少女は、人間の強欲さにあきれ、自分も人間であるのである。

つぎに考察する非実在物は、「人造超人」と「ピュ一」である。前者は「永久運動」という一幕物に登場し、後者は「快速船」（三幕一三景）に出てくる万能特効薬。

「永久運動」は、昭和二一年、『文学界』三月号に掲載された。この戯曲も「少女と魚」同様、上演されてはいない。内容は至極単純なもので、人造超人という、発明家が助手の肉体を改造してつくった万能マシーンを会場でお披露目するというものだ。この劇の独自性はつぎの二点にある。一つめは、ト書きに指示があるように、「この劇がおこなわれる劇場そのものが、この劇の舞台である。だからべつに装置はいらない」（第六巻、二七頁）という点である。つまり、この芝居は、人造超人完成発表会であり、観客はこの会への参加者と見なされ、観客参加によつてはじめて成立するものなのだ。

人造超人は、客席から「抽籤によつてゲストを三名選出」（三一頁）し、自らの能力を証明すべく、選ばれた三名の悩みを解決するといふ。もちろんこの三人は、前もつて客席に待機させておいた俳優たちである。しかし、この設定は、芝居を見にきたという、観客の完全な傍観者意識を一瞬崩壊させる。これは映画とは異なつた演劇独自の効果といえないだろうか。この疑問にこたえるべく、映画と観客の方についての安部公房の捉え方をみておこう。

諸君の行為は完結した。あらゆる条件から計算しつくした結論がここにある。諸君の結論は「所有」であつた。「所有」は諸君の間を無限にまわりつづける。所有者は所有に所有されることによつてのみ所有を所有する。さて、ただいまから諸君はぼくのもの、そしてぼくは諸君のもの……さあ、取るべし、ぼくは諸君の

識というものは、独特なものじやないか。観客と映画との間には、それと似た状態が、まず約束として成立するんじやないか。観客は安全な戦車に乗つていて。だからどこまでもずんずん行けるという感じですね。つまり観客は武装しているという感じです。（第五巻、二七六頁）

僕は戦車というものに乗つたことがないが、戦車のように、周りを完全に取囲まれた安全なところにいて、自分は強く外部のものがいかにも弱々しいというようなところに入つてゐる人間の意

もの。（四三頁）

「少女と魚」で示された欲望は、ここでも満たされることはない。

それどころか、ゲストそれぞれの欲望を解決することが不可能であると、人造超人が強調したところで幕となる。というのも、「学生」、「紳士」、「娘」という三人の欲望は、互いを所有したいというもので、一人の欲望を叶えれば他の欲望が満たされないのだから。つまり、学生に好意をもつた娘は、なんとか学生の気を引きたい。娘に興味をもつた紳士は、なんとか娘に好かれたい。職のない学生は、会社の人事部長だという紳士に取り入って、なんとか仕事にありつきたい。この欲望の三角関係は、見ず知らずの三人が舞台上に上がつてはじめて生じるものであり、欲望の重さが問題となるわけでもなく、三人の残酷さが具現化されることもない。残酷さは三人の想像力のなかに、観客（読者）が想像することになるだけである。この皮肉な状況も観客の「アリバイ崩し」と関係がないとはいえないだろう。

このような構造とテーマ両面からの独自性は、昭和三〇年、劇団青俳によつて上演された、「快速船」のなかでよりリアルに表現されることになる。

主人公の「志野」は、夢に出てきた願望が現実になるという特効薬を開発し、ピューと命名する。しかし、新薬の製品化のために人体実験が義務づけられているにもかかわらず、その許可がなかなかおりない。そこで彼は、許可申請窓口の女性の口利きで、闇の人体実験斡旋所を訪れる。幾人かの候補のなかで、貨客船の船長になる夢を見たという「ガイコツ」なる男を実験台に決める。しかし男は

嘘をついていた。実験途中のある日、ガイコツは夢を見たといつて、驚いて起きあがる。つまり、この夢が初めて見る夢で、男は、バイト料欲しさにすべてでたらめを言つていたのである。この実験の協力者たちはみなピューの効能など信じてはいない。ピューをとおして各人の思惑を膨らませてゆくのである。そんななかで、ガイコツの娘（「波子」）だけは違つた。彼女は父の体を心配し、ピューなど信じないことを志野にはつきり言う。そしてそんな彼女を彼は好きになつてしまふ。そんなことをしているうちに、志野の研究は横取りされ、ピューは製薬会社から発売されてしまう。

ここで注意しなくてはならないのは、架空の特効薬ピューの存在である。この薬は、魚の王様や人造超人のように、観客の意表をつくような非実在物ではなく、あくまで登場人物の想像の産物という役割しか与えられていない。舞台に現れるのは、ごく普通の人間たちだけである。そこで、否が応でもこの戯曲では、人の欲望が前面に押し出されることになる。登場人物の欲望は、いろいろな方向へと分散するが、新薬の人体実験を中心に表面化してくる。ピューの効能を確信していたのは、開発者の志野ただ一人で、他のものたちはピューを巡つてさまざまな欲望を膨張させる。人体実験斡旋所を舞台に繰り広げられた人間模様は、その横町の住人たちへの立ち退き命令によつて幕となり、そのあとにはそれぞれの現実が待つだけとなる。これは夢を現実と勘違いした人たちの悲劇であるが、安部公房は、観客の哀れみの感情を避けるために、またもや絵空事である舞台を強調する。物語が佳境にはいり、ヤキモキする観客を尻目

に、ピューで一儲けしようと企んでいた斡旋所のおやじが、客席に向かつて話しあげる。

このお芝居も、この辺で幕ということにした方が、お互い気持ちの上でもすつきり行くように思うんだが（幕を見上げ）……まだ降りきそくはない……（観客に乗り出さんばかりにして）

本当なんですよ、本当に、この先、なにかが起つたりする気づかいは、これつぱかりもありやしないんですからね。（第五巻、二五

五頁）

ここにいたつて、あらゆる欲望は、実現されることもなければ断念されるわけでもなく、永遠の空回り状態に陥つてしまふ。おとぎ話のような「少女と魚」のヒロインは、欲望から生まれる残酷さから逃げ出してしまう。「永久運動」のゲストの独占欲は、実現不可能なもので、「所有者は所有に所有される」しかなかつた。そして、観客（読者）は、欲望の不合理さに人間の残酷さを見る。しかし、「快速船」での欲望は、ピューが効いたら、あるいは売れたら、という

受動的な欲望で、観客は欲望のむなしさと際限のなさを味わうことになる。つまり、欲望はこれら三作品をとおしてより現実的なものへと具体化されたといえるだろう。さらに「快速船」では、製薬会社から発売されたピューが、実験の失敗とは裏腹に、これから爆発的に売れていくと暗示されて、幕となる。作者は、物語の一応の解決を見たと思った観客たちを、最後にもう一度、解釈の宙づり状態

へと導くのである。したがつて、この作品において、観客の期待は常に裏切られ、登場人物たちの滑稽な行為を嘲笑していた観客は、なにかしら後味の悪い気持ちで席を立つことになる。というのも、あまりに生活臭い欲望は、絵空事で終わることなく、また嘲笑は決して同情や哀れみとはならず、私たちはこの芝居をとおして、自らの欲望の身勝手さと残酷さを連想しないではいられないのだから。

一見、いかにも空想でつくり上げた作品のようにみえるかもしない。しかし、私の三つの芝居「制服」、「どれい狩り」、「快速船」のうちでこれが一番生活体験をもとにしているといつてもよい。「……」ゆがんだものをただ笑おうというのではない。このゆがみは私たち自身の中にあるものであり、笑ってすませるような事柄ではないはずだ。笑えばかならずその後で口の中が苦くなる。しかし一度笑つてみなければ、口の苦さも気づかずに通りすぎてしまうだろう。だから一度は、いやでも笑つてしまわなければならぬことなのだ。（第五巻、二六五頁）

ここでいう「笑い」は、「友達」の副題である、「黒い喜劇」の笑いへと発展し、観客へのカタルシスの否定は、非実在物の存在理由の一つとして拘り続けられる。しかしこの先、非実在物は、現実社会の残酷さを暴いてみせるためだけのものではない。教訓めいた寓意劇をさらに一步前進させるために、非論理的な事象を絶対に認めない、理性的な人物が、非実在物の対立項として必要不可欠なもの

となつていく。安部公房は、「快速船」の上演が失敗だつたといい、その理由が、感情から役に取り組んだ俳優にあるとしながらも、登場人物の設定にも問題があつたと回想する。彼は、作品がいつも寓意劇とだけ見なされ、登場人物たちが予め設定された観念の比喩と見なされることが不満だといいながら、この上演の時には誤算があつたという。

たとえば、あの中の娘ね。あれはもつと理屈の権化みたいにして、あらゆることをロジックですべて明快に割り切つてゆく女性にすべきだつた。（第五巻、四三六頁）

そこで問題となつてくるのが、非実在物と論理的な人物との関係、そしてその舞台効果である。したがつてまず最初に、安部演劇で代表的な非実在物、そう、あの幽霊たちに登場願うことにしよう。

三 幽霊の履歴書

安部公房の劇壇デビューのきつかけとなつた「制服」では、初演時に初稿をそのまま使用することができなかつた。その辺の事情については、どうやら倉橋健の証言が一番妥当なようである。倉橋氏いわく、「初稿では、女房の役つていうのは、俳優としてはあんまり演じ所がないんです。俳優たちは自分の役を、いろいろ裏づけしたいわけです。そうやつてつめよられて、稽古場で安部さん、ふーん、って考えこんじゃつて…。女房はどんな感情を持つていたのか、チン

サアを好きだつたのか嫌いだつたのか、そうだな、女房の生活つていうのは出てないなつて言つてね、それで女房とひげとが不倫の関係にあつたらしいなんていうことになつて⁽⁶⁾。つまり、安部公房はここではじめて、文字化された言葉が再び生の言葉になるときの難しさに直面する。倉橋氏の証言に出てくる俳優たちは、まさに安部の嫌う気持ち芝居をめざしているが、そのことが、彼がのちに拘ることになる、生理から入る演技への出発点となつてゐる。

稽古の途中で、作者が台本を手直しすることはよくあることだが、安部公房は、手直しするどころか、一幕五景であつたものを三幕七場へと大幅に加筆したのである。この大幅な変更は、登場人物たちの個々の感情の明確化だけのためではなく、プロットやテーマ上の重大な変更も含まれてゐる。

二つの「制服」に共通の粗筋はだいたい次のようなものであつた。舞台は敗戦の半年前の朝鮮。もと巡査の「制服の男」は、千葉に手頃な土地を見つけて帰国することになつた。しかしその前の晩、男は死んでしまう。殺人の嫌疑をかけられた韓国人の「青年」も、警察の拷問によつて死んでしまい、二人一緒にその後の成り行きを見守ることになる。

まず最初、制服の男が登場して自分が死んでしまつたことを嘆く。そして、第二景、あるいは第一幕第二場で、死んだ晩の回想として、生前の男と密造酒仲間の「ひげ」と「ちんば」とのやりとりが行われる。ここで目をひくのは、生理的な表現まで、細かく変更されて考えこんじゃつて…。女房はどんな感情を持っていたのか、チン

科白である。初稿で、「おい、水をくれ。喉の入口が、こう、くさつたゴムみてえに、ペチャペチャはりついて、かなわねえ」（第四卷、四五六頁）、というところが、上演台本では、「おい、水うくれ、ノドの入口が、こう、くさつたゴミみてえに、ペチャペチャはりついて、かなわねえ」（第五卷、三一一页）となる。この一つの表現からも、作者が生理的な物言いに細心の注意を払っていたことがよくわかる。

かる。そして、この場面のあとから、青年が登場し、現世での死体を巡る展開とそれを見守る死者の世界が並行して舞台の上にのせられることになる。成り行きを見守る死人たちを観客とすれば、安部公房がのちに採用することになる劇中劇への種子が、すでにここで発芽し始めたことになる。

登場人物たちの設定の変更は、倉橋氏が例に挙げたように、とりわけ死んだ男の「女房」とひげに顕著である。制服の男が死んだので、女房はひげを誘って内地に帰ろうとする。三幕物では、土壇場で金を半分のこして先にいってろと言ひげに対して、女房は、「馬鹿野郎！ いい気なこと言わないでよ！ ジヤ、言うけどね、私や、子をはらんてるんだよ。[……] 分つてるじゃないか……うちの人は、タネがわるかつたんだよ」（五六頁）、と叫ぶ。「切符が一枚余つたのがもつたいなかつたから」（四七七頁）という一幕物より、二人が行動をともにする理由は明確にされている。また、この理由の明確化により、殺人の真相もなるほど根拠のあるものとなつてくる。

最後に明かされる制服の男の死亡理由は凍死である。酒に酔つた男は、千鳥足で転んでしまい、そのまま眠つてしまつたのである。そ

れを目撃したひげは、みてみぬ振りをし、男はそのまま凍死する。この真相は死んだちんばによつて明かされる。病氣のちんばが置き去りにされ死んでいつたのが一幕物だが、三幕物では、置き去りにされたちんばが次のようないうことによつてひげに殺されるのである。

待て！ ひ一人殺しー。おれは、ぜんぶ見たぞ。ぜんぶ、ばらしてやらあ。てめえら、助かりたきや助かって、内地のブタ箱でもくらいやがれ！ （五五頁）

次にプロットについては、二つの大きな変更が成される。一つめは現場検証の場面である。目撃者である「学生」とひげの不明瞭な証言から、三幕物では、「刑事」が、「なるほど……」「……」犯人がもうあがつてしまつたからいいようなものの、でなかつたら、ちつとばかり面倒なことになるところだつたぜ。このぶんだと、あんたらのどつちにも、ちつとずつは嫌疑をかけにやならんとこだからな」（五〇頁）、と目撃者たちにも疑いをかける。したがつて、真犯人の割り出しは一幕物よりいつそう困難なものとなる。そして二つめは、ちんばと同じように警察に行くと脅迫した女房がひげに殺され、他の死人に合流するという変更である。死体を見つけた郵便配達員を殺し損ねたひげは、最後にがつくりうなだれて、「おれのせいじやねえ」（五九頁）と呻く。

登場人物の設定がはつきりし、プロットがこのように変更された

ことで、テーマはより鮮明なものとなってきたようである。つまり、被害者と加害者の不透明さというテーマが、自分の無罪を証明しようとした青年は、結局真犯人などいなく、事故死かもしないという現状に愕然として、「もしかすると、犯人なんか、いなかつたかもしれん。あの学生は、自分の足音におどろいて、あんたに助けをもとめようとしただけなのかもしれん。そのはずみに、すべつて、ころんが。地面は鉄のように固く凍っている……いか、そう考えるのが、おれには、いちばんやりきれんのだ！　まるで、茶番じやないか！」（五三二頁）といふ。また、「誰が被害者で、誰が加害者か、この男に、小屋の中の芝居を聞かせようとしていたんだ」（五八頁）、という青年に対して、死んだばかりのちんばは、「被害者と加害者だつて！」と薄笑いを浮かべる。青年は、自分の死の原因なのだから制服の男が加害者だと主張するが、ちんばは静かに、「なに、この地獄みてえな冬のせいさ」とこたえる。この例が示すように、主要な登場人物はすべて、自分の境遇を嘆き、その加害者を決めつけて納得しようとする。しかし、各人の犯人探しは、論理化できない運命によって空回りするばかり。結果、被害者と加害者の問題以前に明白なもの、つまり、確実に失つてしまつたと認識できたもの、それは制服の男がせつせと貯めたお金だけであった。男は叫ぶ、まるでモリエールの『ドン・ジュアン』に出てくるスガナレルのように、「⁽⁷⁾二千円！……私の二千円！」（六一頁）と。

安部公房は、「俺は死人が大好きさ。でもあれはまだ発想が小説的なんだよ」（第五卷、四三五ページ）ともらしたことがある。また、

清水邦夫は、「制服」の死人について、「劇中登場する人間たちには、この死人が見えない。しかし観客には見える。端的にいって、この面白さはきわめて演劇的である⁽⁸⁾」、と評する。もちろんこの評価は的を射たものであるが、「死人＝小説的な発想」とする安部公房にとって、舞台上の死人は、その存在をも否定する理論武装した登場人物を必要とする。そして死人は、舞台上の存在であることをやめ、観客にも見えない存在となることになる。そう、それが幽霊の登場なのである。死人を小説的発想から脱却させるために、安部は幽霊を採用するのである。「制服」において、答を見つけようとしたのは死人を含む登場人物たちであり、観客はそれに同化するだけでよかつた。しかし、舞台上に存在しない幽霊を論理的に納得しようとするのは、今度は観客の番なのである。観客参加の演劇という発想は、このようなかたちで発展し続ける。

「幽霊はここにいる」（三幕一八場）は、「制服」の三年後に俳優座で初演され、清水邦夫もいうように「安部戯曲の前期における頂点をなすもの⁽¹⁰⁾」であろう。ここで興味深いのは、この戯曲が二つの未発表作品を発展させたものという新事実である⁽¹¹⁾。それらは、昭和三二年五月頃の執筆と推定される小説「人間修行」と、それをもとに同年一二月頃に戯曲化された「仮題・人間修行（メモ）」である。戯曲の方は解説をつけて俳優座に届けられたようである。そこでここで、これら三作品をとおして幽霊の発展経過を考察してみたいと思う。

最初の小説は後半部分の原稿が消失しており、完全な状態ではないが、幸いなことに結末が想像できるところまでは残っている。まではこの小説と「仮題・人間修行」との幽霊の扱われ方、及び設定状況の違いを検討してみよう。

小説では、平木というサラリーマンが主人公である。ある日突然、彼には幽霊が見えるようになる。その理由は、幽霊によれば、四年前から平木と行動をともにし、ずっと平木の仕草を真似るよう努力したおかげらしい。これが幽霊の人間修行の始まりだつた。そのうち幽霊は、平木に二つのことを希望するようになる。一つは、平木の会社に入社すること。もう一つは、平木のアパートの隣の住人、阿佐子と結婚したいというものである。幽霊は平木にしか見えず、これらの希望は実現不可能に思えた。それが証拠に、幽霊の意見を代弁する平木は気が変になつたと思われる。しかし、ひょんなことからこの幽霊が新聞沙汰となり、宣伝になると踏んだ上司の大野が幽霊の入社を認める。もちろんこの時点で、結婚のほうの希望は実現していない。幽霊を雇つていてるという宣伝効果は想像以上のもので、幽霊の知名度が急速に広まり、幽霊は独立して事業をはじめる。そして、さまざまの疑惑の中、幽霊後援会なるものまで発足し、かなりの収益をあげる。最後に残された人間修行は結婚することだけとなつた。金に目が眩んだ阿佐子は、ついに結婚を承諾するが、後援会から結婚に際しての条件を申し渡される。そのうちの一つは、幽霊が見えるふりをすることであつた。結婚承諾の連絡を受けると、突然平木には幽霊が見えなくなつてしまふ。錯乱した平木は、後援

会長の大野によつて病院送りとなり、お払い箱。先の条件を飲んだ阿佐子は、幽霊が見えるふりをし、とりあえず後援会は安泰である。「仮題・人間修行」では、幽霊の出現理由がもう少し明確化される。設定は、生前の記憶がまつたくない「幽霊」が、天国と地獄のどちらに行くか迷つたあげく、もう一度この世に舞い戻つて人間になる修行をするというものである。そしてこの世に舞い戻つた幽霊は、自殺願望のある「洋子」という若い女性と知り合う。この女性を死なせたくないと思つた幽霊は、人間への復讐を提案し、そのため大金持ちになろうという。そして、二人は新聞社を訪れ、幽靈を売り出すための宣伝協力を要請する。かくして、死ねない幽霊と死にたい女との二人三脚が始まる。後は小説と同じように、事業を広げることになるが、もともと幽霊の力など信じていなかつた後援会と幽霊の対立が生じる。そして幽霊は、それと並行して、死者の国への移動を可能にするという新空間論の実験台となつていたが、ついに死者の世界へ帰る日がやつてくる。その当日幽霊は、新聞記者の「私」を司会とし、後援会の連中の陰謀などすべて暴露することにする。そして、異次元移動実験のその瞬間、洋子が幽霊にかけより、二人とも消え去つてしまう。

ここで興味深いのは、小説で見えなかつた幽霊が実体を持つたことである。完成版の「幽霊はここにいる」ではもう一度実体のない幽霊に戻されるのだが、それではどうして「仮題・人間修行」では、幽霊が他の登場人物たちに見え、彼らと直に会話する設定になつたのだろうか。

小説のほうの重要なポイントは、阿佐子が結婚を承諾したとき、平木の前から幽霊が消えてしまうことである。平木は幽霊が現れる以前から阿佐子に好意を持つていたが、それが何らかの行動に結びつくことはなかつた。ただ、平木は笑顔のすてきな女性のことをよく話題にし、その結果、彼の妻はその女性と阿佐子を結びつけ、ヒステリックになつて引っ越ししようと周旋屋を探し回るようになる。

そしてその途中、彼女は電車にはねられる。妻の死後すぐに、平木

は阿佐子の部屋の隣に引っ越すが、それは、「一種の共犯者意識が、阿佐子にたいしてあらたな近親感を深めた」（第七巻、一七一页）からであつた。しかし、二人に不倫の事実などなく、平木の勝手な「近親感」で、彼には幽霊のような積極的な行動力も所有欲もないのである。裏を返せば、彼のできることを幽霊が代わりにやってくれたとも言えなくはない。だから冒頭で、幽霊は「二重写しのファイルのよう、固い壁のなかを歩いてい」（二六〇頁）たのであり、平木は「一瞬、自分の影かもしれないと思った」のだ。このように考えれば、生前の記憶のない幽霊の似顔を新聞に載せるため、平木が幽霊の特徴を説明するとき、絵描きが困惑したのも当然であろう。

しかし、君、君のその説明は、まるで自分の顔の説明ですよ……
鏡にうつして、よく自分の顔をみてごらんよ……（一八〇頁）

つまり、幽霊の代弁者であつた平木が、実は幽霊に気持ちを代弁してもらつていたのであり、幽霊は平木の分身だつたのだ。だから

幽霊は見えないわけで、ましてや直接ほかの人間と喋れるわけなどないのである。

その一方戯曲のほうでは、幽霊は誰の代弁者でもなく、自分自身のために人間修行をする。その結果、金儲けに利用されたあげく捨てられてしまつた幽霊は、民衆の前に姿を現し、自らの声を使って実体のない無力さを嘆くのである。

昔、羊の国に歌の上手な羊がいた。ある日そこに一頭の狼がやつてきて言うことには、私は歌が大好きだ、ぜひ聞かせてもらいたい。歌の上手な羊はいつしようけんめいに歌つた。歌いおわると狼が言つた。なんて下手な歌いかただらう、とても聞いたりやられない。羊たちも恐くなつて、合づちをうつた、本当に聞いたりやられない。狼が言つた、こんな羊は食つてしまおう。羊たちは、歌の上手な羊が食われるのを見てやんやの拍手を送つた……じつさいすべてのことが言葉のアヤにすぎなかつたのです。私の立場なんて、適当に書きこめば肯定にも否定にもなる語尾の抜けた証文みたいなものだつたのだ。一つ狂うと全部が狂つてしまふ。私にあるはずもない肉体という急所の一と押しで、私は切り返す武器をなくしただけでなく、あらいざらい持ち物のすべて、仕事のすべて、つきあいのすべて、はては洋子のために日々の糧をかせぐしがない貧仕事まで失つてしまつたのです。（第八巻、六三頁）

ここで幽霊は、実体を持つことによつてより人間的に扱われるここまで

となるが、それは、人間たちに利用された哀れなピエロとしての側面のみが強調されたことになり、かえつて幽霊である必然性は薄れていく。仮に演劇が、観客の感情移入やカタルシスを実現するためのものであるならば、主役とは、観客が同化しうるものである必要がある。安部公房によれば、「幽霊は——同化しえないということがその特性である幽霊は——その原則からいけば、最初からすでに主役の資格をもたないことになる。その幽霊を主役クラスに抜擢しようというのだから、アカデミックな手法にたよることができないのは、もはや当然なことなのだ」⁽¹²⁾。しかし、彼は人間の欲望というテーマへの拘りから、観客が同情できる幽霊を登場させることになつたのである。したがつて、彼は見えない幽霊の存在理由を自分にもう一度問い合わせることになる。幸いなことに、内容変更の理由書のようなメモが書き残されており、そこには練り直しの方向づけとして一五項目が挙げられており、これらを要約すると次のようになる。

- 1 空間論に重点をおかない。
- 2 幽霊のシリアルスなどりあつかいをやめる。幽霊の意味は人格ではなく、生きている人間の行動を拡大する、レンズの役目でなければならない。
- 3 洋子をもつと単純に。
- 4 幽霊が守護神で、彼女は威力発揮。
- 5 悲痛さは、すべて笑いの下にかくすこと。
- 6 空間的に表現する。
- 7 人間の臆病さ。
- 8 人間の貪欲さ。
- 9 みんな奇跡を待つ。
- 10 アナウンサー不要、洋子の叔父はぜひとも登場させる。
- 11 欲は恐怖よりも強し、つまり、幽霊の人間化が、彼を無力にさせる。
- 12 彼を追いつめたものに妥協しようとする、悲劇の真の原因ここにあり。
- 13 幽霊が分別くさくてはいけない

くてはいけない。

13 みんなで、幽霊にだまされたふりをしていたにすぎないことが、ある日突然判明する。幽霊より強い幽霊。

14 洋子は幽霊と結婚すべき。

15 人間はなかなかむつかしい。（第八巻、八三～八四頁参照）これらの項目にしたがつて、「仮題・人間修行」から「幽霊はここにいる」への発展内容を検討してみることにしよう。

まず1と6の「空間」という意味についてであるが、これは前回の「叙事という名の抒情」で論じたように、安部公房が時間の空間化を舞台芸術の最大の特徴にあげていることから、「時間論に重点をおき、時間を空間的に表現する」と言葉を補つてやればわかりやすいだろう。そして3、4、14の洋子は、名前も設定も完全に変更されることになる。「ミサコ」という名で登場するこの女性は、新聞記者の箱山同様、幽霊の存在をまったく信じない。そして、9で「ぜひとも登場させ」たかつた叔父がミサコの父親の「大庭」に変更され、その彼が幽霊事業を発展させる張本人となる。つまり、論理的な人間として登場するミサコは、幽霊と敵対するのではなく、幽霊を利用しようとする父親たちと敵対するのである。「快速船」で、実験台のガイコツの娘が父親の健康を心配して、いかがわしい薬の開発者の志野を非難したが、ここでは騒ぎのもとなる幽霊の存在を信じない以上、幽霊否定論者はそれを肯定する人間たちと敵対することになる。だから、幽霊はシリアルスに描かれるべきではないし（2）、ましてや分別くさくてはいけない（12）。そして、幽霊の存在は、その人格にあるのではなく、「生きている人間の行動を拡

大する、レンズの役目」にあるのだから、7、8、10、11、13でいう人間の欲望と残酷さが強調されることになる。「人間の臆病さ」は、「人間の貧欲さ」の裏返しであり、幽霊を商品とみなした場合、非実在だから恐ろしいはずの幽霊は、金儲けの道具として、「新しい身分保証と安住の地をあたえ^[13]」られる。登場人物たちは、幽霊にだまされていたことに、ある日気づくわけではなく、「だまされたふりをしていたにすぎないことが、ある日突然判明する」のである。まさに、「幽霊より強い幽霊」がここに存在する。たとえば、大庭に対して箱山がそのことを皮肉る場面がある。

大庭 いるといつたら、いる！

箱山 あの気の毒な、気の変になつた男の頭の中にはね。でも、あの幽霊と、あんたの幽霊とは、なんの関係もありやしないじやないか。（第八巻、四二一頁）

そして、5の「悲痛さは、すべて笑いの下にかくすこと」とは、「笑えばかならずその後で口の中が苦くなる」ような笑いで満たされた芝居を目指することはうまでもない。まさに最後の項目に挙げられたように、「人間はなかなかむつかしい」。

ところで、変更項目には具体的な記載がないのだが、「幽霊はここにいる」では、コーラスが随所に採用され、ギリシャ悲劇のコロスとは違った、現実へのメタファー的、あるいはイロニックな効果をもたらしている。安部公房によれば、ミュージカルス的要素の採用

は、「総合による新しい大衆性の恢復」という意図のほかに、カタルシスを排除しようという意識的なねらいがあつた^[14]」ようだ。いずれにせよ、この効果は、非存在物の有無にかかわらず、今後の安部戯曲において「笑い」の扱いに対して重要な役割を担うことになるので、ここにいくつかの例をあげておく。

（市民たちのコーラス）／あまりありそうにない／本当のことより／本当らしい噂のほうが／ずうっと本当らしく見えるもの／指が四本でないわけは／指を手袋に合わすため／壁に割れ目がないわけは／ネズミにかじつてもらうため（三六八頁）

（市民たちのコーラス）／やがて死人の唇に／黄金の花が実をもつて／嘘を信じよ／そうすりや死人の唇に／黄金の花が実をむすぶ（三九九頁）

（市民たちのコーラス）／物に値打ちがあるわけは／誰かが買ってくれるから／お金をはらつてくれるから／買い物がつけば／嘘でも千円……（四〇九頁）

「征服」において、観客の同化作用として機能した死体は、「人間修行」では、目に見えない平木の分身という幽靈になつた。「仮題・人間修行」では、幽靈と人間の欲望を直接対決させたために、幽靈は実体を持ち、観客（読者）の感情移入の対象となつてしまつた。そして、その修正は修正にとどまらず、「幽靈はここにいる」では、幽靈は目に見えないというだけでなく、利用と排除の人間同士のせめぎあいの場としても機能し始める。そして、ここでのミュージカルス的要素など含めて、ブレヒト的な異化効果が機能していることも事実である。この点に関しては次章で詳しく取り上げるが、観客を何者にも同化させない効果として、幽靈と並びここでは論理的な人物も重要な役割を果たすのである。ミサコについてはすでに触れたが、もう一人幽靈のおかげで論理的にならざるをえない登場人物がいた。それは唯一幽靈が見えていた「深川」である。ミサコに幽靈商売をやめるように言われた彼は、「でも、人間らしくするためには、なにかしなければならないからな……なにかするつてことは、それで他人に影響をあたえることだろう……ちょうど、ほら、誰でも鏡に自分の顔をうつしてみたいと思うだろう、あれと同じさ」（四二三頁）、と答える。しかし、深川自身鏡が嫌いなことを、ミサコに指摘されると、「だつてぼくは、彼【幽靈】のかわりに生きているんだから……单なる代理なんだから……」、と弁解する。そして、本物の深川が現れ、「幽靈は、ここにいるよ……（深川に）吉田君、おれだよ、深川啓介だよ、分るだろう……」（四四五頁）、といわれた彼は、「鏡を、みせてくれないかなあ……〔……〕（鏡を見つめながら）

「そうだ……おれだ！」（四四六頁）、と叫ぶ。つまり、ミサコが欲望の対立項として論理的人間であるならば、深川（＝吉田）は観客の代わりに幽靈の論理化を試みるのである。そして深川にとつての幽靈は、論理化されて消滅することで、枯尾花となつてしまう。しかし、深川が観客という存在のパロディ的役割を果たすとき、枯尾花でない「幽靈より強い幽靈」は消滅しない。それどころか、「幽靈たちの事業が、ますます繁栄を約束されたところで、幕になるのである。幕がおりた瞬間、舞台と、観客とは、完全に逆な方向をむいている^{〔15〕}。そして、この幽靈は、つぎの戯曲で成長の最終段階をむかえる。

「おまえにも罪がある」は、昭和四〇年一月、俳優座によつて上演された。この戯曲も「幽靈はここにいる」と同じく、小説から発展したもので、その小説とは、昭和三六年の『群像』四月号に発表された「他人の死」であり、後に「無関係な死」と改題されたものであるが、その経緯は少し込み入つたものであつたようだ。

千田是也によれば、「実はこの芝居は『城塞』の前身なのだ」。^{〔16〕}つまり、この戯曲は、小説からすんなり書きかえられたものではなく、まず昭和三七年初演の「城塞」にかたちを変え、それから三年後に「おまえ……」になつたというわけである。小説と「城塞」の内容はまったく違い、このことは非常に興味をそそられる事件であるが、まずはその事実だけ確認しておいて、その理由については後の「城塞」の項で触ることにしよう。ここでは、千田是也からの孫引き

ではあるが、「城塞」上演時のパンフレットに書かれた安部公房の文章を参照することからはじめる。

この戯曲（『城塞』）の生い立ちは、いささか風変わりである。

実をいうと、最初は、抱腹絶倒の喜劇になる予定だった。……事件は、あるアパート住いの男の部屋に、ある日突然、見知らぬ死体が投げこまれたところから始まる。男は、さんざん思い悩んだ

あげくに、事件と無関係であることの立証くらい、論理的に困難

なものはないことに思い当たり、その死体をこつそり、隣の部屋に投げこんでしまうのだ。隣の部屋でも、やはり、同様なことが行なわれる。こうして死体は、ぐるぐるタライまわしにされたあげく、けつきよく最初の男のところに舞い戻つて来てしまった

……⁽¹⁷⁾

「おまえにも罪がある」はこの粗筋を大筋で踏襲したものであるが、完成作品では後半の「タライまわしにされ」る部分が省かれている。つまり、「死体」を投げ込まれた「男」の部屋だけで物語が展開されるのである。これはもとの小説とまったく同じシチュエーションで、違うのはその死体が幽霊となり、その幽霊と男の会話によつて芝居が進行することくらいである。そこで生じる疑問は、観客の同化作用を避けるために、観客に見えた死人から見えない幽霊への進化が、どうしていまさら見える幽霊に退化したのかというものである。幽霊は実体化されてはいけない筈じやなかつたのか。

幽霊の出てこない小説のほうは、自分の部屋に死体を見つけた男の自問自答だけで物語が構成されている。つまり、この男は一人三役で、論理的な人間、死体に惑わされる人間、そして死体の身になつて考える役割を同時に演じるのである。だから、「仮題・人間修行」で実体を持った幽霊が実感したことを、こんどは生きているこの男が肌で感じる番なのだ。一例をあげれば、生理的な表現が次のように変化することになる。

生きている人間なら、針をさされれば、本能的に痛い顔をすることができます。しかし私はそれを意識的にやらなければできないわけです。生物が内側から習慣をつくり出すものだとすれば、私は鉱物のように外側からそれを固めていかなければならなかつたのです。（『仮題・人間修行』六三頁）

首筋がマッチの軸を折るような音をたてた。「……」死体には、いら立たしいような感じがあつた。動いていないのに、かすかにしかし絶え間なく、時計の針のように動きつづけているような印象をあたえるのだ。⁽¹⁸⁾

主觀から客觀への移行があるにせよ、主人公によつて物事はつねに生理的に表現されることになる。また、事態の論理化もこの男ひとりで引き受けなければならず、死体を目の前にした彼は、動搖すると同時に次のような論理化の努力をはじめる。

自明であることは、難易のよりどころとは、あまり関係がなさそうだ。たとえば、平行線は交わらないという公理は、その明白さにもかかわらず、絶対に証明不可能だし、逆に、平行ならざる二直線はからず交わるという定理なら、ごく簡単に解けてしまう。具体的に問題を検討してみるまでは、なんとも結論を下しかねることだった。(一七一页)

この時期の安部公房は、徹底して登場人物の数を減らし、時と場所の移動のない作品をつとめて書くようになる。三一致の法則に関してはあとで触れるとしても、どうやら「生きている人間の行動を拡大する、レンズの役目」という幽霊の存在理由が少し修正され始めているようである。今まで安部公房は、幽霊にまつわる人間模様を叙事的に描写しようと努めてきたが、ここでは主人公の内面、つまり抒情的にあらわせる部分を叙事的に表現しようとしているのではないか。言いかえれば、「レンズの役目」はそのままに、「拡大」するのは、「人間の行動」ではなく人間の内的葛藤そのものではないのか。そのために、小説ではただ横たわっていた死体が、芝居では主人公の男の内面を剥き出しにするために実体化し、観客に見えるようになる。だから、死体があるという現実を否定する男に対して、幽霊が次のように嘆くのも尤もな話である。

まったく、とんだぐうたらとかかわり合いになつたもんだよ……おかげで俺は、二度も殺されかかっているんだ……一度は、

自分の肉体のなかで、いま一度は、他人の心のなかで……法律が、第一の殺害犯人だけを裁いて、第二の人殺しには寛大だというのは、なんとも片手落ちな話じゃないか……まあ、法律家自身が、一度も死んだ経験のない奴ばかりだから、やむを得ないにしても、……二度目の殺人のほうが本当は、ずっと恐ろしいんだがなあ……生きていたことが、まるで無駄になつてしまつて、まるつきり、生きていなかつたのと、同じことになつてしまふんだ……

(第一一巻、三九頁)

そして、ここでは存在してはいけない幽霊の論理化など必要なく、幽霊は男の創造物のように扱われることになる。そのひとつの一例として、芝居途中に男の部屋を訪れた恋人には幽霊が見えず、彼女は、いつもと違う男の言動に対しそれを論理化しようとする。もはや観客には、その存在の是非について論理化する余地などなく、幽霊と男の会話は、観客の内面にある残酷さ、その残酷さをひきだす想像力そのものへと焦点を絞り込むことになる。したがって、観客にゆるされた論理化の対象は、身に覚えのない殺害の容疑で主人公が逮捕されるかどうか、という一点のみである。しかし、男が警察を呼びに行っている間に、死体を投げ込んだ夫婦が再びこつそりと死体を持ち出してしまい、その行動に対してもいかなる説明もされない。すなわち、観客は論理化しうる唯一の対象さえも取り上げられてしまう。そして、警官たちが男の部屋に現れたそのとき、舞台全体が「動かぬ活人画になり」、幽霊の科白で幕となる。

いかがです、私の声が聞えましたか？聞えない方には別に問題はないんだが、もし聞えているとなると……いまもごらんになっていたとおり、私と話が出来たのは、私がいた部屋の住人だけ……つまり、これからお帰りになつてみると、そのあなたの部屋にも、私がお待ち申し上げている、という、これはきわめて論理的な結論になるわけですが、もちろん、お心構えは、お出来になつているんでしょうか？私のために……おとぎ話の中の子供はともかく……せめて私のために、罪の一 半くらいは、名乗り出で下さる覚悟のほどは……（六八頁）

観客と一緒に事件を見物していた見える死人は、見えない幽霊となつて現実を映す鏡となつた。そして、喋れる死体は、その死体を見ることができの人間の内面の鏡となる。しかし、鏡といつても、「人間修行」のような平木の分身ではなく、見られたくない自分の内面を取り出して見せてくれるまことに不快な鏡である。「幽霊はここにいる」で深川のいった、「誰でも鏡に自分の顔をうつしてみたい」という言葉は、ここでやつと深川の鏡の嫌いな理由、つまり幽霊の代理なのだからという一見論理化されたような理屈を抹消する。もはや観客に逃げ場などないのである。観客参加の演劇は、こうして「黒い喜劇」を着々と準備する。

四 ウエーの変遷

「……でもう一度、時計の針を昭和三〇年までもどすことにしてよう。

「制服」のときは同化作用を前提としたが『どれい狩り』では異

「制服」を書き終えたばかりの安部公房は、「私は今後さらに芝居を書きづけずにはいられないだろうことがよく分かる。私の発想の中には、なにか芝居の形でなくては現わせないものが、ながいこと押しこめ閉じこめられたままになつていたようなのだ」（第五巻、六二頁）と昂揚し、矢継ぎばやに二つの戯曲を上演することになる。そして同年六月、「制服」に次ぐ上演作品として、「どれい狩り」が俳優座で初演されたのである。

本論の冒頭でも触れたように、この戯曲は作者にとつてほんとうの意味での「処女戯曲」であり、その言葉には演出家千田是也との初の共同作業という意味も含まれていただろう。千田との共同作業は、その後昭和四年の「未必の故意」まで続けられることになるが、この間に安部公房は、戯曲作法に関するさまざまな刺激を千田から受けることになる。したがつて、そのきっかけとなつた「どれい狩り」に特別な思いをもつていたことは、至極当然のことともいえる。

もし、「どれい狩り」が、千田さんとの間をとりもつてくれなかつたら、これほど芝居に深入りしていくかどうか、自分でもはつきり断言できないような気がする。戯曲作家としてのぼくは、千田さんなしには考えられず、したがつて、「どれい狩り」なしには、今日の僕もあり得なかつたようだ。

化作用を狙つた」、という作者の発言からすれば、彼は最初から千田是也を意識し、千田をとおしてブレヒトを意識していたともいえる。したがつて、この章では「どれい狩り」の作品分析から、これまで何の注釈もなく用いてきた「異化」という言葉のもつ意味を考えてみたいと思う。そこでまず、とりわけこの作品を「異化」の考察対象とする理由、そしてブレヒトの「異化」の定義という二点を明確にしておく必要があるだろう。

この戯曲の上演は初演も含めて主なものは三度であるが、再演の度ごとに状況設定が大幅に変更されている。たとえば、「幽霊はここにいる」などは初演時に作品としてほぼ完結しており、再演のたびごとに大幅な改訂が行われることなどなかつた。それでは、なぜこの戯曲だけが上演されるたびに大きく内容変更されねばならなかつたのだろうか。ほとんどすべての戯曲は、小説から書き起こされ、綿密な計算のもと、上演時には完成作品として発表されているとい

うのに。「どれい狩り」に関する今までの作品論では、この改訂理由はおしなべて、時代の要請、つまり初演時と再演時の時間的隔たりにあると考えられてきた。たとえば、大笛吉雄氏は、この改訂が失敗だったと考え、「いま、時代の子であった安部公房は、それゆえに時代の復讐を受けていた。それはまた『状況の作家』の宿命である」と結論づける。また、大島勉氏は、改訂を肯定的に受け止めながら、

その理由を「急変する戦後社会の十二年という重み——とりわけ時代の雰囲気を敏感に反映する舞台芸術というものの性格——あるいはその宿命ともいうべき一面がつよく作用した」からだと考える。⁽²¹⁾

改訂への賛否は別としても、時代の要請というその理由に関しては首を傾げざるを得ない。というのも、この作品の再演は初演から一、二年後の昭和四二年一月のことであり、また「幽靈……」は昭和四五年三月に再演され、奇しくも両作品とも初演から一二年後の再演ということになるのだが、後者のほうには大幅な改訂などなかつたのだから。もし時代の要請が改訂理由なら、「幽靈……」における深川（戦友の幽霊がみえる登場人物）や戦後のどさくさの状況設定なども、当然変更されて然るべきであろう。しかし、安部公房は「どれい狩り」のみ内容を変更するのである。

非実在物の幽霊は、「制服」を含む三作品を通じて進化をとげたが、「どれい狩り」では、非実在物のみの進化というよりも作品そのものが成長していくのである。そして、幽霊たちに見た「異化」的效果は、ここで作品全体の効果としてもう一度捉えなおされることになる。この違いを考察することで、観客参加の演劇、あるいは感情移入（同化）を否定する演劇といったものが、具体的に私たちに何を求めたのか、また、安部演劇の独自性、つまりその存在理由がどこにあるのか、といった問題を非実在物ではなく作品全体のなかに、考察することができるであろう。それでは、一般的に「異化」という用語にはどんな意味があるのでろうか。

この用語はもともと、ロシア・フォルマリストの理論家の一人ヴィクトル・シクロフスキイの術語「オストラニエニエ」に由来する。この概念は、水野忠夫氏の「非日常化」⁽²²⁾という訳語が示すように、事物を指し示す手段としての言葉を文学的表現の言葉に置き換える

ことによつて、平俗な意味に隠された側面、あるいは言葉によつて見失われた事物そのものを見るためのもので、一言でいえば、事物を日常から引き離して見つめ直すことといえるだろう。つまり、情報伝達としての言葉は、その目的を達成すると無用になるが、文学的表現によつて意味をすらされた事物は、限定された意味以上の存在となり、さまざまな解釈の可能性を生みだすことになる。この技法が異化効果である。そして舞台芸術にあてはめた場合、この効果は観客と舞台との関係を再考する一つの方法論となる。それを押し進めたのがベルトルト・布莱ヒトであった。

彼は今世紀前半のドイツを代表する演劇家であるが、当時の演劇傾向（自然主義的傾向、あるいは表現主義的傾向）に対比させて、自分の演劇を「叙事的演劇」と呼んだ。そして、その演劇の中心概念が「フェルフレムドゥング」（異化）である。叙事詩における語り手は通常不問に附されるが、布莱ヒトの「叙事的演劇」では語り手の存在が重要となる。この場合、語り手とは一定の役柄ではなく、俳優の観客への挨拶、コーラスの挿入、映写される字幕、幕を上げたまでの場面転換のよう、観客に芝居であることを意識させ、芝居への感情移入を中断させる効果全体を意味する。つまり、布莱ヒトのいう「叙事的」とは、事件や事実をありのままに表現することというよりも、事件や事実に対して距離を置くこと、言いかえれば、常に批判的立場にいようとすることである。そのためには異化効果が必要であり、「ある出来事ないしは性格を異化するというのは、簡単にいって、まずその出来事ないしは性格から当然なもの、既知

のもの、明白なものを取り去つて、それに対する驚きや好奇心をつくり出すことである。⁽²³⁾

感情移入によつて主人公に同化する場合、観客は主人公に同調（あるいは同情）し、彼（彼女）の行為を肯定的に受け止めることになる。しかし、主人公の行動についていくつも想像できる余地を残すように表現される場合、その行動は普遍的なものであることをやめ、主人公は同情されるかわりに好奇の対象となる。そうすることで、観客は、他の登場人物や出来事を成立させている背後関係を観察することができるようになる。まさに、観客は芝居への参加を始め、主人公はもはやヒーロー（ヒロイン）とは限らない。しかし、ここで注意せねばならないのは、異化効果の歴史性についてである。異化された行為や出来事は一つの事例でしかないのだから、いつの時代でも起こり得るものとして表現されるわけだが、それらを観客と同時代の状況のみにあてはめて解釈しようとした場合、その時代固有の社会問題、あるいは道徳律といったものだけが前面に押し出されることはなる。布莱ヒト自身、異化することが「歴史化すること」と認めているが、それはある一つの時代に固着されることではなく、と認めているが、それはある一つの時代に固着されることではなく、「推移するものとして表現」されることである。もしこの効果を同じ時代の解釈にのみ有効なものと見なせば、異化効果にはイデオロギー的メリットしか見えてこないだろう。そうすると、安部公房の異化効果も、常に何らかの社会的寓意劇のためとしか見なされなくなってしまい、観客は芝居に何らかのアレゴリーを見いだし納得することになる。そうすると、固定観念を取り払つた現実、あるいは

裏側から見た現実などというのは、結局現実の切り取り方の問題でしかなく、異化は最終的に遠回りをしたアナボリズム(同化作用)のようなものになってしまふ。ブレヒトも安部公房も異化効果をそのようには考えていない。演劇は単なる社会の鏡ではないのである。

このずれの問題は、そろそろ実作品のなかで吟味したほうが良さそうである。

小説「奴隸狩」は、昭和二九年の『文芸』一二月号、そして翌年の三月号に連載されたが、未完のまま戯曲「どれい狩り」へと発展することになる。小説から戯曲へという経緯は「幽霊はここにいる」と同じであるが、プロットの変更には大きな違いがある。たとえば、幽霊が主導権を握ったかたちで進行するストーリー、その状況設定などは、「人間修行」と戯曲とではそれほど違わなかつたが、「奴隸狩」と戯曲のあいだには筋の展開に大きな隔たりがある。この作品にも他の作品同様、非实在物が登場する。それは、人間そつくりだが人間ではないウエーという動物であるが、小説と戯曲のあいだで、この動物の設定とそれをとりまく登場人物に共通点は全くないのである。

小説では、ウエーに関して次のような説明があるだけで、この珍獣が実際どのような姿でどのような役割を果たすのか、一切告げられてはいない。

北牧場から百三十二匹のウエーが逃亡しました。ウエーは人間

によく似ておりますが、人間ではありません。おとなしい動物で、けつして人間に危害をくわえることはありません。発見された方は……（第四巻、四二二頁）

物語は、田地という男がウエーを逃がしたという理由で逮捕されるところから始まる。舞台となる街の上役連たちは、みなウエーで一儲けしようとするに至る。裏切り者の田地は、精神異常ということにされ病院に監禁されてしまう。そして、この男がほんとうに精神異常だったのか、ウエーを逃がした動機はなんだつたのか、という二点を中心に、医者の岸と田地とのやりとりが展開されることになる。最初、「協力というのは、私がよい医者になり、君がよい患者になるということです」（四二九頁）、と田地を精神異常と決めつけていた岸は、徐々に自分の診断が誤りではないかと感じ始める。ちょうどそんな折に、彼は病院に侵入したウエーに暗闇で遭遇する。そしてその直後、田地を入院させた張本人の辺見が全身火傷でかぎ込まれ、田地が放火したと訴える。これら二つの予期せぬ出来事で、岸の信じる理性のバランスが脆くも崩れ去ってしまう。

おれは少々気が立ちすぎている。人間の思考の基礎はものの形だ。夜は、ものの形が、人工的な光で加工されている。だから夜の思考はどうしても人工的にゆがめられてしまうのだ。「……」リンゴ畠をすかして、自分の家が見えた。二階の書サイは灯りをつけ忘れたままになっている。ふとそこから、もう一人の自分がこ

ちらをのぞいているような気がした。（四四三頁）

このように小説では、非实在物の登場が重要ではなく、その存在をめぐる関係者たちの心理描写そのものが問題とされ、ミステリー

仕立てによって、日常性の安定が崩壊される。つまり、外的要因（实在するウエー）によってではなく、もともと個人の内面に巣くつている不安要素（ウエーの存在理由）によってその崩壊が引き起こされることを示した作品といえよう。言いかえれば、現実を描写しようと信じられた言葉が、常に指示対象からずらされ、不確定な状態におかれるが、決して新たな対象を見いだすことはないといった、不確実性そのものがミステリー化しているともいえる。しかし、ミステリー仕立てといつても厳密な意味での推理小説ではなく、明かされるべきタネなどないのである。ウエーによる謎の発生は、その謎の解消を要求しはするが、それを必然的な結果とするものではない。「まったく、出来事というやつは、毛糸のジャケツみたいに、端からずるずると、ほどいていけばいいと言うようなわけのものではない。たとえほころびがあつても、まだとかれていない一枚のジャケツでなければならないのである。」（四五二頁）

あるがままの現実と思われている日常は、光のあてかた次第で簡単に異常な光景へと変貌する。問題を一つ一つ整理し、論理化すれば、日常は揺るぎなもののように見えるが、それはその問題の捉え方が一つに限定される場合であり、捉え方を少しづらしてやるだけで、日常はいとも簡単に崩壊する。そういう意味での現実を再現する場が、安部公房の舞台であり、観客はどの登場人物にも感情

とが必要不可欠なことであつたといえよう。そして、その設定は、「人間そつくりだが人間ではない動物」から「人間そつくりだが人間ではない動物」を演じる人間に変更されることになる。

「どれい狩り」はずいぶん意識的にやりました。大体僕が仕事をするスタイルとして、自分で意識している特徴というのは、日常いくらでもある現象を、あるテーマに載せて考え、いろいろひっくり返したり何かして煮つめて煮つめて行つて、結果として非常に非現実的なもの、しかもそれを裏返せば、ほんとうに現実的なもの、そういう結晶を一応作つて行つて、それができたら今度は、前のテーマの中にもう一度還元して、これを自由にさせる。勝手なことをさせるんです。そしてこれでストーリーを作るという方法をとつてているんです。「……」だから僕は、日常性、日常の断片をいろいろと整理するというようなストーリーは、ストーリーとして何か間違つたものじゃないかという気がする。（第五卷、二七二頁）

移入できない宙づり状態におかれることで、その現実を目の当たりにする。「どれい狩り」において、ウエーは、「日常いくらでもある現象を、あるテーマに載せて考え」たものであつて、けつして超自然的な存在などではない。まずこの着想は、作者自身の聞き違いから生じたものなのだ。

安部公房は、北海道旅行の折に、現地の人からハムスターで一儲けしようとした詐欺事件のことを聞き、「ハムスター」を「アムダ」と、そして「ネズミそつくり」を「人間そつくり」と聞き違えたのである。⁽²⁴⁾ この聞き違いがウエーを生み、それが詐欺というテーマに張り付けられることになる。このことは、どのように改訂されよう

がずっと戯曲の土台となつていて。変更はその土台の上に立ついくつかの支柱のほうで、問題は、ウエーの周辺がどのように「ひっくり返」され、「煮つめ」られたのか、そしてその結果がテーマに還元されたとき、ストーリーがどのように組み立てられたのか、という二点にある。つまり、本章のタイトルである「ウエーの変遷」とは、幽霊で見たような非实在物そのものの舞台効果上の進化ではなく、ウエーをとりまく状況設定の変化のことである。

最初の「どれい狩り」（五幕一八場）から「どれい狩り（改訂版）」（七景）、そして「ウエー（新どれい狩り・二幕一二景）」（昭和五〇年五月初演）へと、改訂（改作）内容を検討する上で、まずは最初の上演が失敗であつたとする作者の見解から出発することにしよう。

ぼくがここでやつたのは演劇の大衆化ということ、低級芸術を

作らねばならないと思った。誰が見てもグラグラ笑うものを。ブレヒトに一番学んだものは下級なことだ。／否定的の人物である役に対しても距離を持たねばならないが、それが経験主義に走りやすい。千田是也はその点を非常によくわかつて演出した。しかし昔の表現派のおしつけがあつて、こわれた面もあつた。家族の崩壊過程というものを縦の軸として考え、これに社会のファッショニ化を横軸として交さくさせることを考えた。縦軸に対しては心理主義的に、横軸に対しては表現主義的に、これが結合しない形になつて出てきてしまった。（第五巻、一九二頁）

この文章から、小説のミステリー仕立てが戯曲では低俗な喜劇へと変更されたこと、そして「家族の崩壊過程」と「社会のファッショニ化」という二つの軸を設定し、この二つの軸を結合させることを目的としていたことがよく分かる。ウエーを使った詐欺というテーマは、騙す側と騙される側というふうに舞台を二極化するが、笑いを意図的に誘発するコメディ仕立てによつて、観客はそのどちら側にも同化せず、距離を置くことになるはずであつた。しかし、「どれい狩り」では、心理的な気持ち芝居、あるいは表現主義的演技だけが前面に押し出されることになつたのだ。そこで、「改訂版」では、時代の要請ではなく異化効果を有効にするために、この主觀的要素の排除が変更課題となつたのである。それでは、これら二つの軸はどういうに変更されるのであろうか。

「どれい狩り」では、騙す側は「探検家」と二匹のウエーを演じ

る「男」と「女」であり、騙される側は、アニマル・スピリッツ（動物の眼から発する磁気）を病氣治療に利用している「閣下」と呼ばれる元陸軍大佐と「大臣」である。そして、ここでの家族構成は、閣下とその「娘」、それにまつわる関係者たちということになり、「家族の崩壊過程」は父子関係の次のような設定から生じることになる。

娘 私、人間がこわくって仕方がないのよ…… 「……」だって、

私にはパパが三人もいるのよ。（閣下を指さし）戸籍の上ではこの人がパパ。（肖像「閣下の父親」をさし）でも本当のパパはこの人の。この人がこっちのパパの（と閣下を指し）奥さんに私を産ましたんですって。「……」すると、こっちのパパが（と閣下を指さし）こっちのパパを（と肖像を指さし）殺したんですって。それで、こっちのパパ（と飼育係を指さし）と逃げて行つたんですって。その奥さんは、私がまだお乳を離れないうちに死んじゃつたんですつて…… 「……」それから十年ほどしてこのパパが（と閣下を指さし）北海道の牧場にいた私と、こっちのパパ（と飼育係を指さし）を見つけ出して、ここに連れ戻したの。ねえ、こんなことつてあるかしら。おまけに今度は、このパパが（と閣下を指さし）私に言い寄つて、奥さんにしようとしているのよ。（第五巻、一二四～一二五頁）

親子の対立を前面に押し出すことになるこの娘の役割は、ウエー

を購入して一儲けしようとする父親の愚かさを暴くと同時に、珍獸ウエーの不在証明を行うことである。つまり、娘は非実在物を否定する論理的人間なのである。しかし、複雑な親子関係から現実に絶望した娘は、現実逃避の手段として、存在を否定したはずのウエーになりたいという矛盾を引き起こすことになつてしまふ。一見悲劇のヒロインと思える娘は、観客の同情を引き起こすはずであるが、「社会のファッショニズム」というもう一つの軸のせいで、感情移入の対象とはならないのである。つまり、欲望のために嘘を嘘も眞実にしてしまう論理化、そしてその欲望を粉碎するために嘘を嘘と證明しようとする論理化のあいだに、喜劇が生まれ、どちらの論理的立場にも同情の余地はない。たとえば、娘とそのボーイフレンドの関係（眞実）を探りだそうとする閣下に対して、娘は、「赤ん坊つて、大人よりも動物に近いんでしょう。それで動物磁気が出るんじやないかつて、しらべてみる気になつたのよ。出ていれば、パパに買つてもらうつもりだつたんですって。アルバイトにいいんじやない？」（一〇七頁）と、父親の詐欺まがいの商売を皮肉る。すると閣下は、「でたらめ言うんじゃない！」と興奮し、自分の商売が詐欺であることをうつかり認めてしまう。この滑稽さは閣下の三段論法にも十二分に生かされる。言葉を喋らないことが人間ではないウエーの存在証明だという探検家に同調して、閣下はもつともらしく次のようにいふ。

なあに、大した証拠じゃないか。つまりウエーは人間のように

おしゃべりはせん。おしゃべりをせんということは、一体何んだ？まあ、例えばだな。いろんな言葉がある中で、一番威力があるのはどういう言葉か？電報だ。あの短かい言葉だ。それも短かけりや短かいほど威力が大きい。そう考えてみるとだな。つまりは、何も言わない、黙つてるっていうのが、一番威力があるということになる。（一一九頁）

しかし、この論法は、「でも嘘だつたら」という飼育係の反論であつてなく崩される。そして、理屈は常に屁理屈として嘲笑されることになる。つまり、嘘でも商売になれば真実というような「社会のファッショニズム」がこの喜劇の喜劇たる所以である。しかし、ウエーを否定する娘のウエーイズム（みんなでウエーになろうという現実逃避の主張）、そしてクライマックスでのウエーになりきった娘の演技などは、この作品が喜劇として成立する以上、逆に観客の哀れみを引き起こす結果となってしまった。実際、この表現主義的な失敗は、社会に対する寓意的な主張といったものを観客に模索させることになったのである。たとえば、飼育係の呟いた、「AがBでないことは証明できる。しかし、BでないものがAだと断言することはできん。まして、AがAであることを証明するのは絶対に困難だ……」

という問題提起は、閣下と娘双方の異なった論理的立場の頑強さから、作品の表面には出てこない。つまり、先の縦軸と横軸は決して結合することはなく、観客は、まるでボクシングの勝敗を見極めるように、嘘と眞実の対立のどちらかに加勢する野次馬のようになつ

てしまつた。そして、異化は効果的に機能しなくなり、笑い転げる観客にはプレ・テキストとしての登場人物たちの諸関係は見えてこない。安部公房が「千田是也はその点を非常によくわかつて演出した」とフォローしたとしても、異化効果が十分に機能しない場面は後に削除されることになる。たとえば、第一八場のような場面効果は「改訂版」以降まったく採用されることはない。理論上では、この場面の直前で芝居が終わつたかのように見せかけられ、観客が拍手をし始めるその瞬間、舞台上の電話が鳴り、演技を続行しようとする役者に対し、「舞台監督」が出てきて幕を下ろすように言う。そして、すべての俳優が演技することをやめ、日々に勝手なことを言い始める。このように舞台は混乱するが、この混乱のなかでの科白も台本で決められた演技だつたのである。そう、ほんとうの意味で混乱するのは観客のはずだつた。しかし、表現主義的演技は、このような極端な異化効果を舞台上で実現することができなかつたのである。つまり、安部公房は、「社会の直接分解、それからドラマの発展にともなう集約化、そういう方法を意識的にさけモンタージュのような転換を考えた。しかし、結果としては、心理劇的要素とその他の部分との分裂をさけるための様式化というものになつて表われている」（第五巻、一九三頁）と反省するしかなかつた。

そこで「改訂版」では、ドタバタ喜劇的な入り組んだ筋が単純化されることになる。ウエーの男女と、それを売り込みに来る探検家だけがほぼ同じ設定で、他の状況はすべて変更されることになる。ここで騙される側は、大金持ちの「主人」だけであり、「女中」と「運

転手」をのぞいた主要な登場人物はすべて、騙す側の人間である。

そして、中立的な立場の女中は、前作同様ウエーの女が自分の姉で

あることを証明する、つまりウエーが人間であることを立証する役

（一七二頁）
探検家　だつて先生、わたしが言いだしたことじやないですか。

割をもつ。前作で重要な意味を持つた「家庭の崩壊過程」は、あつさりと削除される。主人は、土地成金である上に、妻子の相次ぐ不幸から莫大な保険金も受け取っていた。騙す側の人間はこの金めあてに集まってきたという設定である。非実在物を否定する論理的人間は、主人の息子の死亡前に家庭教師の依頼を受けていたといって

やつてきた「娘」である。しかし、この娘は前作の娘とちがい、探検家たちの先を越して大金を手にしようと、必死になつてウエーの存在を否定するのである。つまり、論理化の努力は、すべて騙す側の人間の都合で行われるのであり、観客の同情を引く可能性は一切排除されている。唯一同情されうるのは騙される主人であるが、「一見して百姓風の、おどおどした感じ⁽²⁵⁾」というト書きにもかかわらず、財産と引き替えに娘に結婚を迫るに至つて、その可能性も消え去ってしまう。しかも、ウエーが人間だつたことが発覚しても、金儲けのためには真実を認めようとしなかつた閣下や大臣といった、確固たる意見を持った登場人物たちはすべて排除される。つまり、次のような前作の会話は「改訂版」では機能しなくなるのである。

探検家　でも先生、島だなんて……ありやみんなつくりごとなんで……

閣下　馬鹿言え！　本当だ。

大臣　ウエーという動物はだな、とにかく実際におるんだよ。
何故かというと、眞実というものはそれが役立つか、役立たんか
ということで決まるもんだ。ウエーは、いたら役に立つ。だから
ウエーはおるんだ。（一七七頁）

「改訂版」では、みなが不安な要素を抱きながら行動することになる。そして、小説における岸の立場が、観客に引き受けでもらえない以上、登場人物全体が不安な心を観客にさらけ出すことになる。それでは観客は、芝居に参加しない傍観者でしかないのだろうか。前作から贅肉をそぎ落としたこの作品は、もはや抱腹絶倒の喜劇ではなく、前回、腹をかかえて笑つたはずの観客は、苦笑いをしている自分に気がつくはずだ。つまり、騙し、騙される愚かな行為を愚かなものとして嘲笑できるのは、その喜劇的行為が実生活との隔たりを確約してくれる場合に限られ、嘲笑は対象となる行為の否定から生みだされるものである。しかし、登場人物が確信に裏づけされた行動をしないとき、私たちの否定的な笑いにも確固たる裏づけがなくなってしまうのである。安部公房は、このような笑い（喜劇）の変質を『チャップリンの独裁者』を見て取り、「チャップリンの仕種には、解放された民主主義的な人間関係の、暗示と予感がかくされているんだ。あの笑いは、否定の笑いなんかではなく、むしろ解

放の笑いなんだよ。〔……〕独裁者の本質を、深くえぐり出そうなん

つけもするのだ。（第八卷、一六〇—九頁）

ていうところに、ねらいがあつたわけじやなく、むしろ子供の眼で、可能なかぎり表面的に、無意味な現象として見てしまおうというのが、そもそもの意図だったのじやないかな」（第一二二巻、四二二一頁）と感想を述べている。安部は、このような考え方から、観客に笑う根拠を探させはしない。そして、このような笑いの効果も含めた異化効果が、舞台と客席の垣根を限りなく透明なものにしていくのである。そのために彼は喜劇というジャンルのあり方そのものも再検討する。その際、フランス語の学習を例にとり、文法と単語のどちらか一方が欠けても言葉として機能しないことを説明し、そのことを意識することが舞台でも必要だと説く。

喜劇（＝演劇あるいは映画）も、その文法（全体構造）だけでとうえるのではなしに、その単語（微視的な意味での演技）を、独自なものとして考えなおしてみる必要があるのでなかろうか。「……」「情緒は、感情移入という手段でしか、よび起しえない、など」という、通俗美学の主張は、誤りである。（ブレヒト）——演技の基本はむしろ、客体化された自己を通じて、客体化された対象を表現するという、素朴な模倣再現の行為だつたはずである。〔……〕真に物真似が成り立つために、求められるのは、行動を意味以前の生理的な、場合によつてはさらに物理的な段階にまで、細分化し解体しつくしてしまう能力なのである。その分解作業の深さが一見対立的みえる、物真似と創造を、一つのものに結び

要するに、今まで他の作品にも見え隠れしていた生理的表現といふものが、今ここで、はつきりと必要なものとして認識されることになる。その一つは、この戯曲では朝食の場面である。ウエーが持ち込まれた晩、ウエーに扮した男女が檻から抜け出して金を盗もうとするが失敗する。朝食はその翌朝の一種の儀式のようなもので、作者はこの生理的描写に拘り、「どれい狩り」三作品をとおしてこの場面を採用し続けている。まず最初の作品では、泥棒が入つたといふ知らせから、ウエーの知名度に気をよくした閣下が探検家を朝食に招待するという設定である。その朝食は水だけが本物で、あとは自分が食べたいものを想像し、それを食べる演技をするという滑稽な儀式として舞台化されたものである。「改訂版」では、架空の食事という点はそのままに、設定が変更される。泥棒騒ぎの翌朝、探検家を招待するのは、家庭教師の娘である。ウエーが偽物なんだから、それを本物だという探検家には、偽物の朝食で十分ということであろう。そして、この食事が気に入らない探検家に対しても、それならウエーの動物磁気が本物か確認させると、娘は朝食の儀式をウエーの化けの皮をはぐために利用したのである。これが、「新どれい狩り」になると、泥棒騒ぎは削除され、朝食は、本物の食事となるが、「スピリット食」といつて動物の目の「メ」にちなんだもの、ワカメの酢の物、木の芽ジュース、ウメ干しなど、人を茶化したものとなる。また、ウエーが動物か人間かを判断するために、笑いという人間固

有の生理現象を利用する場面があるが、「改訂版」以降、それに汚水を飲ませるという行為も付け足されることになる。「改訂版」では、娘がそれを提案する。彼女は運転手に、バケツで運ばれてきた水の中に唾を吐き、それから靴下をその中で洗うように指示する。それが飲めなければ、ウエーは人間だというのである。「新どれい狩り」ではその汚水の条件がもつと克明に説明される。この作品で騙される側の主人がそれを提案するのだが、飼育係にバケツのなかに唾と痰を吐くようについて不潔すぎるという騙す側の意見に対し、「不潔？」動物の立場になつて考へるんだな。動物にそんな観念はない。

痰だつて、唾液だきだつて、ちゃんとした蛋白源さ」と、彼は平然と言つてのける。そして、飼育係の靴下も洗濯するように指示する。このように生理的な描写は変更される度ごとに重要な要素となつていくのである。それでは、このような微視的な描写にどのような効果があるのだろうか。

「改訂版」では、生理的行動が物語の結末——人間がウエーになり、ウエーが人間になるという結末——をなんの説明もなくただ暗示することになる。たとえば、主人がおもむろに「檻の前に四つん這いにな」(一三一頁)つたり、「主人が急に四つん這いになつて前に出たので、青年「娘の共謀者」は力を外され、鉄棒に額を打ちつけ、同時に、檻が倒れて、それまで前面だつた部分が、床になる。したがつて、そこから足を出し、檻を持上げると、檻ごと歩きまわれるわけだ」(一五一頁)、というト書きには、もつと顕著にこのような微視的な行為が、「新どれい狩り」では、もつと顕著にな

る。この作品は安部スタジオによって上演されたもので、後期の作品に属するが、異化効果の発展を考察するためにここで取り上げることにする。

この作品では、騙される側の人間は、最終的に「主人」一人だけで、最初はことの成り行きが分からぬ、「飼育係」、「女子学生」、「家政婦」なども結局騙す側の人間にはいる。そして、もともと騙す側の人間は、ウエーの男女と主人の息子夫婦である。もはや探検家を必要とせず、主人の金を奪い取ろうとするのは息子夫婦の役割となる。また、強盗事件も省かれ、金を奪取する方法は、ウエー普及協会から送られてきた珍獸ウエーを四八時間試用してみて、気に入れば代金を支払うという通信販売的な詐欺の手口となつていて、つまり、設定はより実社会の生活に近いものとなつたわけである。

その上、筋立ては「改訂版」をさらに単純化したものとなり、微視的表現がより強調されることになる。ウエーの女が女中の姉であつたという設定も、その女と息子の妻が姉妹というわかりやすい設定に変更されている。そして、詐欺のテーマは、生理的表現、あるいは微視的行為による、意味の拡散から裏のテーマを持つことになる。それは「浄化と再生の原理」というもので、先の汚水の場面ではつきりと言及されることになる。この二重のテーマが作品を貫き、観客はふと気がつけば、現実と虚構のあいだに宙づりにされていることになる。

い？ 文明は醜く、自然は美しいんでしょ？ お父さんらしくないわ、こんなこと……

主人 分つてないな。文明から見ていくら汚い、靴下の洗い水でも、自然から見れば、水は水。それが自然の美しさじゃないか。

飼育係 （洗濯をつづけながら、深くうなずき） 墓はゆりかご、ゆりかごは墓……

主人 つまり、浄化と再生の原理だな。⁽²⁷⁾

そして、金のために我慢して汚水を飲んだウエーの男女は、感染症などの病気への恐怖から、息子の妻に薬を要求する。慌てている二人は何の薬かよく分からぬまま服用し、皮肉なことにその薬で眠り込んでしまい、寝言から人間であることが飼育係と女子学生にばれてしまう。すべてがそんな風に、論理的な展開とはならず、頭のなかを整理して考えようとする観客は、論理化する前に次の展開へと引き込まれてしまうのである。そして、舞台上では二重のストーリーが同時に進行したりと、劇中劇的要素など含め、異化効果がふんだんに使われている。とりわけ、ラストシーンでは人間のウエー化が今まで以上に重要なものとなっている。人間である登場人物たちがウエーとなることによって、ウエーを演じていた男女が人間に

あなたが苦しいとき、言葉をお捨てなさい。すぐ捨てられなかつちがウエーとなることによつて、ウエーを演じていた男女が人間にもどる点は、「改訂版」と同じであるが、その理由づけはまったくなされていない。その最初のきっかけは息子の妻に現れた奇妙な行為である。

息子の妻は、ヒバリの剥製を見詰めつづける。息子、離れた所から、その様子を不審気にうかがう。女子学生、黙つて飼育係から離れる。主人、関心をしだいにウエーの女だけに集中しはじめらる。助手も、主人の視線を追つて、後に従う。家政婦は比較的冷靜に、全体の動静をうかがい、ゆっくり歩きまわつていて。(28)

殻の中の、真珠母色の無限……いまあなたは、ウエーの世界にいる。

るのです。⁽²⁹⁾

(第五卷、八五ページ)

(第五章に続く)

ウエーは、決して現実逃避の手段ではない。そうではなくて、眞実がぐらついたとき人に心に現れる「真珠母色の無限」なのだ。

だから、現実から逃れる、あるいは夢のなかへの逃避、舞台に求める快樂、つまり、虚構というものは私たちの内面にすでに存在している。ウエーはそのことを私たちに示してくれる。さあ、殻を閉じようではないか。

ここにいたって、安部公房における異化効果は、演技の微視的効果が人の思考形態への客体化へと続く道筋をつけることとなる。それは、自分がリアリストであると語った作者の次の言葉がすべてを物語っているだろう。

もののか考え方として、現実の中では仮説をたてて現実を見るという見方は、みなさんも知らず知らず日常やっている。「……」もの事を考へる時にありのままの現実と簡単に言いますけれども、ありのままで思うだけで、ありのままの現実なんかわからない。

やはり銘々が今までの生活経験の中の色々な仮説を基礎に考えて、仮説を段々くり返している内に本當になつて来る。平行線は交わらないということは自明の理として通用しているが、証明は出来ない。我々の認識というものはそういうものです。私の書くものはそれは本当に突飛ですが、ただむやみに突飛ではないので、突飛の理由がある。だから私はリアリストであると自認している。

註

*新潮社から刊行中の『安部公房全集』からの引用は、引用文末尾の括弧内に巻数と頁数を示すこととする（同じ巻からくり返し引用する場合はページ数のみ記す）。ちなみに本論文執筆時（平成一〇年一〇月）までに刊行されたのは第一四巻までで、そのうち第五巻までが平成九年に出版されている。

(1) 「叙事という名の抒情——安部公房の演劇論」、『言語文化論叢』第四号、千葉大学外国语センター、平成一〇年三月、八七~一〇一ページ。

(2) 編者の「作品ノート」（『安部公房全集3』）によれば、「芥川比呂志演出、劇団りんごくらぶ上演台本」と「草月アート・センター上演台本」が残されているが、草月アート・センターでは企画があつたものの上演にはいたらず、劇団りんごくらぶについては分かつていないと（一四ページ）いうことである。

(3) 『安部公房全集12』の「作品ノート」一〇ページ、及び「賡月報 安部

公房全集5サブ・ノート」を参照。『賡月報』の倉橋証言では、「その「公演」前年の、早く『群像』に発表してもらわないとこっちが原稿もらえなって、青俳の方で神楽坂の宿屋に、カンヅメになつていただいたんです。あの戯曲は青俳が安部さんに書いてくれって頼みました」となつている。

(4) 「十三年目の……」、『安部公房全作品15』、新潮社、昭和四八年、二四一ページ。

(5) 『反劇的人間』、中公文庫、昭和五四年、四三ページ。

(6) 『賡月報 安部公房全集5サブ・ノート』。

(7) モリエール、『ドン・ジュアン』、鈴木力衛訳、岩波文庫、昭和五〇年改訳版。第五幕第七景のスガナレルの独白のことを指す。「おれの給料！おれの給料！」さて、あの人人が死んでみんなさんご満足。瀆された神さま、犯された娘、だまされた娘、侮辱された一家、恥をかかされた両親、間違いをしてかした女房、面目まるつぶれのご亭主、だれもかれもがご満悦。かわいそうなはおれひとり。長の年月勤めあげたその報いに、ご主人様の

不信心が世にも恐ろしい罰を受けるのを見なくちゃならんとは！　おれ

の給料！　おれの給料！　おれの給料！」（九七ページ）
（27）

五〇年、三〇ページ。
同書、三三ページ。

（8） 清水邦夫、「解説」、「幽靈はここにいる・どれい狩り」、新潮文庫、昭和
四六年、三五三ページ。

（28） 同書、一四〇ページ。
（29） 同書、一四九ページ。

（9） 「『どれい狩り』合評」、「安部公房全集5」、一九二一ページを参照。「『制服』のときは同化作用を前提としたが『どれい狩り』では異化作用を狙つた。」

（10） 前掲書、三五六ページ。

（11） この事実は、昨年から刊行が始まった編年体の『安部公房全集』のおかげで明らかになつたものである。

（12） 「あとがき」、「幽靈はここにいる」、新潮社、昭和四六年、一七三～一七八ページ。

（13） 同書、一七三ページ。

（14） 同書、一七四ページ。

（15） 同書、一七四ページ。

（16） 「安部公房の芝居づくり」、「千田是也演劇論集」第5巻、未来社、昭和五八年、三一〇ページ。

（17） 同書、三一〇ページ。

（18） 「無関係な死」、「無関係な死・時の崖」、新潮文庫、昭和四九年、一六六、一六八ページ。

（19） 「十三年目の……」、前掲書、二四一ページ。

（20） 大笛吉雄、「どれい狩り」、「国文学 解釈と教材の研究」九月臨時増刊号、學燈社、昭和四七年、七七ページ。

（21） 和四九年、一二五ページ。
大島勉、「どれい狩り」、「国文学 解釈と教材の研究」九月臨時増刊号、學燈社、昭和四七年、七七ページ。

（22） ヴィクトル・シクロフスキ、「散文の理論」水野忠夫訳、せりか書
（23） 房、昭和四六年、三一三八ページを参照。
田是也訳、平成八年（新装復刊）一二三ページ。

（24） 安部公房、「藤野君のこと」、「笑う月」、新潮文庫、昭和五九年、四三～四六ページを参照。
（25） 「幽靈はここにいる・どれい狩り」、前掲書、七九ページ。

（26） 安部公房、『ウエー 新どれい狩り』、書下ろし新潮劇場、新潮社、昭和