

〈オブジェ〉達の革命

——花田清輝と安部公房「壁——S・カルマ氏の犯罪」——

藤井貴志

1 〈主体性論争〉に抗する〈物体〉

〈無機物〉に対する尽きることのない偏愛——花田清輝と安部公房を結ぶ紐帯をさしあたりかかるキーワードの元に設定し、奇妙な立論を試みてみたい。ここでいう〈無機物〉は多様なヴァリエーションを内包し、たとえばしばしば両者の影響関係が指摘される〈砂〉の主題系——花田の「沙漠について」と安部の『砂の女』——もその裡に含むであろうし、有機的な素顔に対する〈仮面〉の主題系——花田の「仮面の表情」と安部の「他人の顔」——についても同様であろう。そこには眼前の現実を覆う観念的な〈人間中心主義〉を相対化する極めて散文的で乾いた認識が賭けられていた筈だが、ここで注目してみたいのは、両者の〈無機物〉への拘泥の中でもとりわけ〈物体〉をめぐるそれが相互に織り成す昭和二十五（一九五

○）年前後における言説の布置に他ならない。

〈物体〉といってもそれ自体極めて幅広い対象を含み得るのだが、本論ではカント的な〈物自体〉と実存主義の関係、さらにシュルレアリスムの文脈でS・ダリが提唱した〈象徴機能の物体〉を中心に検討する。昭和二十五年前後の花田の評論には、アヴァンギャルド芸術の一環としてシュルレアリスムの〈物体〉が度々取り上げられ、ダリの固有名と〈象徴機能の物体〉というコンセプトが繰り返し組上に載せられていた。昭和二十四年八月の『人間』に掲載された「わが物体主義」における次のような記述は、この時期の花田の〈物体〉をめぐる思考を圧縮して興味深い。

わたしのいわゆる物体は、いささかも抽象的なものではなく、むしろ、抽象的なものを否定する極度のなまなましさを具えている。ピカソの画面に貼りつけた物体、エルンストの動く物体、ダリの象徴機能の物体、等々をあげるまでもなく、二十世紀の

芸術家は、あくまで具象的であろうとするがゆえに、物体にたいする異常な執着を示すのである。／周知のように、この種の物体はオブジェと呼ばれる。オブジェはシユジエにたいする言葉であり、主体にたいする客体の意味もある。思うに、わたしたちのあいだで、主体性に関する論争ばかり盛んであつて、いつこう、それと共に客体性に関する論争がおこらないのは、わたしたちが、まだ十九世紀の段階にさまよつており、二十世紀的な観点から、おのれ自身を、客体として、オブジェとして、物体として、はつきりとらえていないためではなからうか。

引用文中にある「主体性に関する論争ばかり盛ん」との指摘が、昭和二十一年からこの批評が発表された二十四年にかけて展開されていた所謂〈主体性論争〉を指していることは間違いない。この論争の射程は広い範囲に及ぶが、発端となつたのは、敗戦の要因のひとつともなつた「軍国主義」における「滅私奉公」から「個人に帰するところもつとも少い教へ」としての「史的唯物論」に至るまでを標的に、芸術家は「個人の内部から噴き出す情熱」や「魂の諸要求」に「忠実」であることで、「私」を守り、自我を生かさねばならぬ」とした本多秋五「芸術歴史人間」(『近代文学』昭和21・1)の問題提起であつた。一方、その議論に触発された哲学の分野では、客観的歴史法則を至上とするマルクス主義に対して人間の実存的自

由および主体性の在処を問う梅本克己の「唯物論と人間」(『展望』昭和22・10)が口火を切り、その問題圏を拡大していく。

本多と連続する視点から、「ヒューマニズムのなかにエゴイズムを凝視し、エゴイズムのなかにヒューマニズムを発掘」することによつて「エゴイズムを拡充した高次のヒューマニズム」の創出を企図したのは「第二の青春」(『近代文学』昭和21・2)における荒正人であつたが、あまりに〈人間的〉という他ない同時代の〈主体性論争〉を背景にして「わが物体主義」を再読する時、かかる「エゴイズム」から遠く離れて「おのれ自身を、客体として、オブジェとして、物体として」捉えることを志向した花田のスタンスの異様さが鮮やかに浮上するだろう。

既に戦前の「群論」(『文化組織』昭和17・5)において、「問題は、苦勞によつて人間がでかがるのではなく、関係そのもの、物そのものになることによつて、人間でなくなることにあるのだ」と書き、更にあのあまりに有名な一節——「すでに魂は関係それ自身になり、肉体は物それ自身になり、心臓は犬にくれてやつた私ではないか。(否、もはや「私」といふ「人間」はゐないのである。)」と未練無く言い切つてみせた花田であつてみれば、有機的な生の連関を根こそぎ断ち切られた廢墟としての戦後の光景を目の前に突き付けられて尚、依然として観念的な「私」なるものに汲々とし〈主体性〉や「自

我」を再興することに必死になる（人間中心主義^{ヒューマンニクスム}）的な輩の身振り
が空虚且つ滑稽な徒勞として映じたとしても不思議はない。

したがって（主体性論争）に対して花田がとった立場は徹頭徹尾
逆説的なものであり、たとえば「作家と予言者」（「表現」昭和23・
9）においては、「すっかり無機物に化し去つた環境のなかにありな
がら、あくまで自己否定をしまいとして躍起になつている、われわ
れの周囲のアルチザン連中」を相手取り、「自己を無機物に同化し、
両者のあいだに共通の因子を発見」することによって拓かれる地平
を次のように遠望していた。

社会の有機的発展は、絶ちきられてしまつた。それは、すでに
バラバラになつて無機物に化し去つた。その起死回生の術な
ぞ、どこにもない。——とはいへ、どこにもない、ではすま
されないのだ。われわれは、一刻といえども、このような無秩序
の状態に堪えることができない。それゆえにこそ、われわれは、
さまざまな試行錯誤を繰返しながら、無機物を組織化すること
によつて、有機体をつくりだすという、いまだかつて何びとも
成功した例のない不可能事、——革命にむかつて、熱中するの
ではあるまいか。

「有機物／無機物」の対比によつて大胆に掴まれるこのような逆
説的な現状認識、とりわけ（人間中心主義^{ヒューマンニクスム}）から最もかけ離れてみ

える（無機物）の側に託したその法外な、しかし勝ち目の薄い賭金
こそ、安部が花田の構想する「革命」に見出した魅惑と可能性の最
たるものであつただろう。「何びとも成功した例のない不可能事」
というそのギャンブルに、安部もまた小説の形式を借りて挑むこと
になる。

花田が描く、「無機物に同化」し「組織化」されることで生成する
オルタナティブな存在をヒューマニスティックな物の見方に慣れ
切つた眼が捉えるならば、それは疎外された異形の何者かとして、
何かしら（人間）とは似て非なる（変^{メタモルフォーリス}貌）を強いられた
奇妙な物体として立ち現れるに違いない。とはいへ、「おのれ自身
を、客体として、オブジェとして、物体として」捉えるその存在を、
非本来的な状態に墮した劣性の疎外態としてのみ捉えるなら間違
である。むしろそれは（人間中心主義^{ヒューマンニクスム}）を宙吊りにしたところに見
出される新しい（人間）の異名でもあるのだ。「いかにして人間が、
人間以外の動物や植物や鉱物に転身することができるのか。或ひは
また、いかにして動物や植物や鉱物になつた人間が、再び元の人間
の姿に復帰することができるのか」という問いによつて安部の初期
短篇への影響が指摘される花田の「変形譚」（近代文学）昭和21・
1）——その掲載は本多の「芸術歴史人間」と同号である——のモ
ティーフもおそらくここにあるだろう。

〈主体性論争〉で問われていた〈主体〉とはまるで別の場所にある、謂わば〈無機物〉のような再帰的《主体》をアクロバティックに立ち上げること——花田と安部が昭和二十五年前後に旋回していた問題圏をさしあたりその場所に設定し、まずは安部の「壁——S・カルマ氏の犯罪」に描かれた〈物体^{オブジェ}〉から追跡することにした。

2 死んだ有機物から／生きている無機物へ！

昭和二十六年二月の『近代文学』に掲載され、同年七月に第二十五回芥川賞を受賞する安部公房「壁——S・カルマ氏の犯罪」（以下「S・カルマ氏」と略記）は、ある朝目を覚ました「ぼく」が「胸がからっぽになつたように感」じると同時に「名前」をも喪失していることに気付くところから始まる。その初発の設定において既に〈人間〉的な〈主体〉であることを降下するというモチーフ、即ち満たされるべき内面的な「自我」の場所——〈主体性論争〉が問うていた「魂の諸要求」が発される場所——そのものの空虚と「ぼくがぼくである」という自同律の脱臼とが鮮やかに宣言されるだろう。

その後「ぼく」は「ただの空虚感ではな」く「実際かららっぽ」になつたように思われた「胸の中」を診察してもらう為に病院へ赴き、その待合室で眼にした「スペインの絵入雑誌」の中の「曠野の

風景」に強烈に惹き付けられ、いつの間にか自らの胸の中にその「広大な砂原」——ここにもまた無機的な〈砂〉の形象——を吸収してしまう。その雑誌の中に「サルヴァドル・ダリの骸骨と白鳥の死を踊っている美しいバレリーナの姿」を描いた図版が挿入されていたという記述も極めて示唆的^{示唆}なのだが、ここでは、病院での診察の後に訪れた動物園において、自然と近付いてくる動物達を不思議に思いつつ、不意に自らの中の「ラクダを吸収したい」という胸の陰圧の欲望」に思い当たる次のような場面を参照したい。

やにわに胸の空虚感が内側から激しく胸壁をかきむしりはじめます。胸の陰圧は、ぼくの気持なんかどうでもよく、ドクトルの言うようにただその空虚を満たすために吸収することばかりを望んでいるのでしよう。だが、ぼくの胸を、それがいくら曠野にすぎないとはいえ、野獣たちの跳梁にまかせるといふことが許されるでしょうか。「何故許されないんだ？」と耳許で囁くものがありました。しかしぼくは強くかぶりを振つて、じつと誘惑に抵抗しつづけました。ぼくは、やはり、あくまで、も自分自身でありたいと思ひました。

有機的に統一された身体の一部を「野獣たちの跳梁にまかせせる」ことで「ぼく」を形成している自己同一性の境界を攪乱し、〈人間〉的な〈主体〉として構築された現在の存在様態を変容・解体してし

まうこと。ここには「空虚」な自己の身体が他なる身体と混成されることで何か別の新しい存在へと〈変形〉を遂げる可能性が既に胎動している訳だが、引用にあるように「ぼく」はその生成変化の「誘惑に抵抗」を続ける。実は「S・カルマ氏」の物語を駆動していく力学こそ、この「誘惑」と「抵抗」の葛藤と軋轢、その絶えざる闘ぎ合いに他ならない。

「ぼくはやはりあくまでも自分自身でありたいと思いました」という一節が示す如く、物語はこの畏われた〈主体〉の探求譚というプロットを偽装しつつ展開していくのであって、読者は「名前」の喪失と「胸の空虚感」という、かつてあったが今はもうない本来性を取り戻すという「抵抗」の物語をメインプロットとして読むべくひとまず方向付けられている。しかし、仮にそのような疎外論的な枠組を解除してゲシュタルト的に物語を反転させるなら、言い換えると「何故許されないんだ？」という「誘惑」の側を因として前景化するなら、〈人間中心主義〉を尻目に花田のいう「おのれ自身を、客体として、オブジェとして、物体として」捉え返す〈変形〉へのチャンスがそこに伏在していたことに気付く筈だ。

たとえば花田は「わが物体主義」の翌月に発表された「革命のプリズム——サルトルとマルクス主義者」(『近代文学』昭和24・10)の中で次のように記していた——「わたしが物に近づけば近づくほ

ど自由だというのに反し、かれらは物から遠ざかれば、遠ざかるほど自由だというのである」と。この逆説的なレトリックからいえば、「ぼく」が「あくまでも自分自身でありたい」と希うその「抵抗」の果てにあるのは実は「自由」などではなくむしろ桎梏であり、あまりに〈人間中心主義〉的な錯覚かもしれないのである。花田もまた耳許で囁くだろう——「何故許されないんだ？」と。

「S・カルマ」という取りあえず与えられた名前への異和感を抱えつつ勤め先の「事務所」へ赴くと、「ぼくの椅子にはもうちゃんとは別なぼくが掛けて」おり、程なくその「もう一人のぼく」の正体は「ぼくの名刺」であることが判明するシーンがある。正確には「右の眼では、はつきり鏡にうつしたようなぼく自身のうつし絵」であり、「左の眼には、まぎれもない一枚の紙片にすぎない」という「二重の影像」を伴ってそれは現象するのだが、ひとつの影像の中に〈人間〉という有機的なものと「名刺」という無機的な〈物体〉がクリスタルのように共振しつつ共存するこのダブルイメージは、有機的な身体を寸断し無機的に異形化する導線として看過し得ない重要性を帯びている。

さらに「名刺だつて「ぼくの種類」であることには変りないのですから、帰るとすればこの部屋にきまつている」と踏んでいた「名刺」が何時の間にかそれ自体ひとつの〈主体〉として独立し、主人

「有機的な（人間）に対して反旗を翻す次のような幻想的な場面もまた、（人間中心主義）が逆様に顛倒された（物体）の世界を鋭く開示するだろう。

名刺はしばらくそのままの隙間にはさまつて様子を見ているようでしたが、やがてひらりと床にまい下り、大声で言いました。「起きろ、起きろ、みんな起きろ。革命だぞ！」／するとそれに応えて驚くべきことが起こつたのです。脱ぎすてあつた上衣がするすると生物のように立上りました。ついでズボンが立上りました。下駄箱から靴がぼんと飛下り、まるで透明人間がはいでもいるように自分で歩きはじめました。机の上から眼鏡があげは蝶のように舞上りました。ネクタイが壁から蛇のようにするりと逼り下りました。帽子がやはり壁から、これは如何にも帽子らしくころげ落ちました。上衣のポケットから万年筆がトンボのように飛立ちました。手帳が蛾のように飛出し、電球にぶつつかり、あわてて床に舞下りました。

（物体）達の「革命」はこうして産声を上げる。注目すべきは、この「革命」を先導する「名刺」が続けて壁に貼りつける次のような「マニフェスト」だろう——即ち「死んだ有機物から／生きている無機物へ！」と。この「マニフェスト」はピラらしく枠線で囲まれた上にゴシック体で強調されてテキストに象嵌されており、同じ

ピラの表面にある「旅への誘い！／世界の果に関する講演と映画の夕べ」の告知や末尾近くの「裁判速報」と並んでとりわけ強い印象を与えるのだが、この謎めいた「マニフェスト」こそ、花田を中心とする同時代の言説状況へと「S・カルマ氏」を接続する際の最大のポイントであるに違いない。

ところで、「生きている無機物」がこの「革命」に参加する無機的な「物質」達だとしたら、「死んだ有機物」は端的に「ぼく」を指すのであろうか。「われわれの絶えざる闘争は、ついに敵を永遠の被告たらしめ」（傍点原文）、勝利の暁には「敵のすべての存在理由は根絶されるであろう」と「名刺」はいうのだから、「敵」および「死んだ有機物」が即ち「ぼく」を含む（人間）存在を指示すると取って間違いないまい。「名刺」の挙げた闘の声に対し、「眼鏡」は「そうだ。随分永いあいだわれわれは奴隸的状态に屈してきた」と同意し、「おれは映画のときだけ利用されて、女の子に逢うときには全く無視された。おれにだつて見る権利はある。おれはすべてを見る自由がほしいんだ」とその不満を訴える。順次それぞれの不満を「万年筆」「時計」が述べ、「そうだ、おれたち物質は墮落した」と「ネクタイ」がしわがれ声で呟く。「奴等にとつておれたちが役に立つても、おれたちに奴等はからつきし無用の長物だ」と「物質」たちは「奴等」「死んだ有機物」の一人である「ぼく」に対して異議申

し立ての声を挙げるのである。

「興奮して口々に叫」ばれる言葉の中でもとりわけ重要なのは「そうだ、われわれ物質は主体を恢復しよう」という台詞であろう。これまで〈主体〉として君臨していた〈人間〉は名前を奪われ、胸に穴を穿たれることでその座から陥落して「死んだ有機物」となり、逆に〈客体〉として〈人間〉に利用されていた「物質」が「生きている無機物」として「主体を恢復」するということである。マルクス主義における主人（ブルジョアジー）と奴隷（プロレタリアート）の弁証法をパロディ化し、有機物（主体）と無機物（客体）の關係に置換した上で「革命」を展望する構図であり、このような問題設定自体、花田の思考を経由することで浮上した可能性が高い。たとえば、やはり〈主体性論争〉の渦中に執筆された「ドン・ファン論」〔人間 昭和24・9〕の中で花田は、「どうしてかれらは、生物にだけ意識の存在をみとめ、無生物にはみとめないものであろうか」という問いを立て、続けて次のように記していた。

ルネッサンス以来、ヨーロッパでは、生命のあるものを極度に尊重する傾向があり、鉱物よりも植物が、植物よりも動物が、——殊に動物のなかでは人間が、一段とすぐれたもののようにみなされてきたようだが、むしろ、これは人間的な、あまりにも人間的な物の見方であり、近代の超克は、われわれが、こ

いう人間中心主義を清算し、無生物にはげしい関心をもち、むしろ、鉱物中心主義に転向しないかぎり、とうてい、実現の見込みはなからう。ヒュームは二十世紀藝術の特徴を、生命的・有機的なものから、幾何学的・無機的なものへの移行に求めたが、要するにこれは、新しい藝術家の視線が、動物や植物よりも、主として鉱物にむかつてそがれているということだ。

花田の所謂〈鉱物中心主義〉を闡明したよく知られた部分であるが、ここにある「生命的・有機的なものから、幾何学的・無機的なものへ」という一節と「死んだ有機物から／生きている無機物へ」というあの「マニフェスト」との間の類縁、^{注4}というよりも直接的且つ決定的な影響は覆うべくもないだろう。「無機的なもの」に「意識の存在をみとめ」た花田が待望する世界こそ、即ち「物質」達が蜂起するあの「革命」の光景に重なるものだ。花田はここで①人間、②動物、③植物、④鉱物というヒエラルキーに基づく「ルネッサンス以来」の〈人間中心主義〉を逆様に顛倒し、挑発的に〈鉱物中心主義〉を打ち立てる訳だが、文字通り革命的といってよいこのような見取図を前提とする時、ちょうど「ドン・ファン論」の一月前に安部の「デンドロカカリヤ」〔表現 昭和24・8〕が発表されていたことは興味深い。

花田が描いた位階序列の中では①人間から③植物への〈変形〉を

描いたのが「デンドロカカリヤ」に他ならないが、それから約一年半後に発表された「S・カルマ氏」においては、既にみたように①人間の胸の中に②動物（ラクダ）を取り込むという「誘惑」から、「名刺」を初めとする「無機物的なもの」の叛乱「革命」を経て、次第に「彼の全身が一枚の壁そのものに変形」し「見渡すかぎりの曠野」の中で「静かに果しなく成長してゆく壁」へと化す結語に向けて①人間から④鉱物へのラディカルな〈変形〉が成就される。まさしく「死んだ有機物から／生きている無機物へ」というあの「マニフェスト」が、「成長してゆく」エピタフのような奇妙な〈物体〉の生成と共に公約を果たすのである。「デンドロカカリヤ」から「S・カルマ氏」へ——両テクストにおける〈変形〉には単に度合の差異に留まらぬ質的な飛躍が介在するように思われるのだが、安部にかかる飛躍を強いたものを、より広い同時代的文脈の中で追跡することが急務だ。

3 「存在」(物体)は「本質に先立つ」

安部の文学テクストのエッセンスを総て花田の批評へと還元する必要はないし、むしろ還元した際にこぼれ落ちるものこそが掬い取られるべきなのだが、ここで両者が置かれていた同時代の磁場を確

認しておくことは無駄ではあるまい。花田と安部の直接的交流は昭和二十三年一月に発足した〈夜の会〉に遡るが、その間の事情を当事者の視点で振り返った貴重な資料に針生一郎と安部の対談「解体と総合」(『新日本文学』昭和31・2)がある。より若い世代を中心に昭和二十三年五月に結成された〈世紀の会〉でも安部と活動を共にした針生が、安部の初期作品の変遷を辿る中で次第に「観念的なものがずつと具象的になつてくる」という変貌の印象を抱き、そのメルクマールを安部本人に尋ねた際の次の応答がとりわけ印象的である。

安部 やつぱり「デンドロカカリヤ」だな、あのころやつていたのは、いかにさまざまな現象からヴェールをはぎとるかということ。観念的といわれたが、どう観念と闘つて観念のヴェールをはぐかという、自分の中へ唯物論を確立するストラッグルだつたと思うんだ。そして行きついたのが「壁」だつた。「S・カルマ氏の犯罪」というやつ。

「現象」から「観念のヴェールをはぐ」ということ——その「観念」の中にはむしろ最も巨大かつ鞏固なそれとして〈人間中心主義〉という「ヴェール」が含まれるであろう。「S・カルマ氏」のように、「名前」という「観念のヴェール」を「はぎと」つた時に現れるもの、あるいは「はぐ」が日常何ひとつ疑うことなく使っている「眼鏡」

や「靴」といった「物質」(道具的存在者)から、(人間)のために製造され利用されるといった先験的な目的性・有用性の「ヴェール」を「はぐ」ことで現れるもの。この対談の中では「現象」の対概念を明示していないけれども、その時立ち現れるものこそ即ち(物自体)に他ならない。確認しておけば、カント哲学の鍵概念である(物自体)は、人間の主観や悟性によって媒介された「現象」の内部において有意義な認識対象となる客観物とは異なり、主観・客観という回路そのものの外部において限界として立ち現れるような、端的にそれがあるという形では記述することが出来ないような形で(ある)としか言えない、あるものである。

花田が(人間中心主義)に抗する(物体)の問題を取り上げる際、常にこの(物自体)の概念が念頭にあったであろうことは想像に難くない。たとえば「第二の精神革命、——物の意味をみず、物を物としてみるということ」であるとか、「元来、物質というやつはナンセンスなものだ。非常に冷酷なものだ」といった花田の言い回しの中には、人間の主観によっては有意義なものとして了解することの出来ない(物自体)の位相が巧みに言い換えられているであろうし、「ボン・サンズの拘束を超越している状態とでもいおうか、極度に尖鋭な理知も、その前に立つと、たちまち眩暈をおぼえはじめるような、物それ自体のすがたを示す、われわれの外部の現実」といった

言説もまた、端的にカント的な(物自体)を指していると取って差し支えない。さらに重要なのは前掲「ドン・ファン論」の中にある次のような箇所だろう。

ボードレールの描いたような、傍若無人なわれわれのドン・ファンが、この種の可憐な贗ものたちと異なり、いかなる女性に出会つても、悠々として眉一つうごかさないので、必ずしもかれが人間通であり、およそ女とはこういうものだ、と多寡をくくつているからではなく、反対に、観念のヴェールを透さず、直接自然に対決し、理論によつて割り切れないもの、類によつて溶解されない個、それ自身において独自のもの、——つまるところ、物自体を、冷静に受けいれる心の用意ができあがつているからであり、したがつて、かれは、人間にたいしては、それほど慇懃ではないかもしれないが、——しかし、自然にたいしては、この上もなく謙虚なのだ。

ここに既に安部のいう「観念のヴェール」という表現が(物自体)と関わって記されていることを見逃すことはできない。ただし、(物自体)の概念は必ずしも花田を経由して出てきたものではなく、たとえば安部の『終りし道の標べに』(昭和23・10、真善美社)の中にも——「私とても物自体を否定しようとは思はない。たゞ理解出来ないのだ。／物自体とは一体なんのことなのだらうか」といった形

で既に顔を覗かせていた。(物自体)をめぐる安部・花田の同時代的共振を看取することが出来るだろう。

引用部で「理解出来ない」と端的に語られることに象徴的なように、カント的な(物自体)の位相を「存在の故郷」とパラレルに捉え、ハイデガーの存在論的概念を駆使しつつ(故郷喪失)や(存在忘却)が問われていく『終りし道の標べに』のアプローチには、始めから乗り越えたいアポリアが内包されていたのではないだろうか。言語によっては表象不可能なものを、にもかかわらず如何に語るかというこのアポリアは、あくまで人間的な主観に出発点を置く限り終局のない観念論に留まる以外ない。「他の、どんな言葉、を以てしても説明し得ない《斯く在る》が、即ち赤裸々な存在象徴だ。そして其れ等が、自己の上に様々な説明を建設して行くのが忘却の本態なのだ」という『終りし道の標べに』の一節は、(物自体)の名指しが「《斯く在る》」の果てしない同語反復か、あるいは意味のない無駄口(空談)に帰する他ない事態を見事に捉えている。

こうしたアポリアからの脱出や転回是如何に果たされるのだろうか。先の対談にはそれを示唆する次のような重要な遣り取りも含まれていた。「夜の会」のころ、安部公房というのは、よくヤスパースとかハイデッガーとかをふりまわしていた」と針生が回想し、続けて「世紀の会」でサルトルの「唯物論と革命」をやった時」に安

部が「永久革命の考え方からサルトルの唯物論にたいする懐疑を支持した」というエピソードを披瀝する場面がそれである。「サルトルとマルクス主義者」の副題を持つ花田の「革命のプリズム」(前掲)はサルトルの「唯物論と革命」(一九四六)に触発された批評であり、実存主義とマルクス主義との節合という同時代的な関心が(主体性論争)と相俟って熱を帯びていたことを伝えるのだが、興味深いのは安部自身が「解体と総合」の中で、実存主義への接近と離反を次のような形で述懐していることだ。

安部 あの時、そういう具合に変わり始めてたんだ。戦争中、ぼくは実存主義者だったんだよ。それで『終りし道の標べに』を書いたんだね。「存在は本質に先行する」という思想さ、しかしこのテーゼはすこぶる自己否定的だね。しがみつこうとすればするほど、はねかえされる。実存主義がこわれはじめたのは、終戦後の体験だよ。瀋陽に一年半ばかりいた。社会の基準が徹底的にこわれるところを目撃して来たわけだ。恒常的なものに対する信頼を完全に失った。俺にとつちや大変ありがたいことだ。(……)とにかく俺は即物的な見方を身につけた。そしてその時つくづく思つたのは、結構これでやれるな、ということだ。大して変りがねえな、という。(笑)

「何故に人間はかく在らねばならぬのか？」という問いによって

始まる「終りし道の標べに」が実存主義の範疇で構想され、その後「終戦後の体験」を経て「恒常的なものに対する信頼を完全に失い、実存主義が「こわれはじめた」というこの見取図は、^{注12}「S・カルマ氏」の置かれた位置についての示唆的なコメントりたり得ている。ただし、ここで実存主義を代表するテーゼのように語られる「存在は本質に先行する」という表現には注意が必要だろう。一般的には「実存は本質に先立つ」(existence précède l'essence) という翻訳によつて流布しているであろうよく知られたこのテーゼは、サルトルが一九四五年に行つた講演「実存主義はヒューマニズムである」の中心に位置する思想である。だが、サルトル(の翻訳)と安部では表現が異なっているように、「本質」に「先行」する「existence」の訳語を「存在」とするか「実存」とするかの変更が、単に恣意的な用語上の選択やニュアンスの移動以上の意味を担っていることに留意しなければならない。

たとえばサルトルの一九三八年の小説『嘔吐』(以下、後述の青磁社版の白井浩司訳より引用)の中に、「ロカンタン」が「公園」で「マロニエの根」に遭遇する有名な場面がある。注目したいのは、その「事物」を凝視することで到来する「存在は不意にヴェールを剥がれた^{注14}」という一節に他ならない。花田・安部のいう「観念のヴェールをはぐ」という言い回しと重なることも重要だが、サルトルの記述

では、その「ヴェールが剥がれる」ことによつて「事物の多様性、それらの個性は単なる外観、単なる漆にしすぎなかつた」ことが明かされ、「その漆が溶けた。そして怪物染みた軟い無秩序の塊りが——怖ろしい淫猥な裸形そのままの赤裸な塊りだけが残つた」と続いていく。ここにおける「外観」は既に確認した「現象(ヴェール)と対応しており、一方それを「剥ぐ」ことによつて現われる「怪物染みた」「赤裸な塊り」は(物自体)に対応しているだろう。「言葉とともに事物の意味もその使用法も、また事物の上に人間が記した弱い符号もみな消え去つた」とサルトルが記す以上、「怪物染みた」というメタファーもまた言語的表象の不可能な対象に対する苦渋の表現に過ぎないのだが、(物自体)に対するサルトルのこうした不可能な接近は、安部の『終りし道の標べに』のアプローチと二重写しに捉えることが出来るものだ。

安部は「映像は言語の壁を破壊する」(『群像』昭和35・3)の中で「サルトルは、『嘔吐』(正しくは、むかつき、とでも訳すべきものだろう)という小説の中で、まだ名づけられないもの(＝実存)が人間にあたえる衝撃と苦悩をえがいた」(傍点原文)と語り、大橋也寸との対談「サルトルに挑戦する」(『雲』昭和44・3)においても、「決して観念的じゃないよね。それは実に物質的なとらえ方を基本的にしている人」とサルトルを評している。たとえば「事物はそれ

に与へられた名称から解放された」「私は無数の「事物」の真中にゐる」といった表現に顕著なように、「嘔吐」は人間的な実存のみが特権的に眼差されるというよりも、まさしく自らをもその一部として含む「事物」「存在」についての問いと驚きに貫かれたテクストだといつてよい。だからこそ花田も自らに重ねてサルトルに一定の評価を下していたのだし、安部の関心もそのような「物質的なところ方」に集中していた筈である。しかしサルトルの「存在」に対するこうした態度はその後の哲学的言説において変質していく。

先程の「存在はふいにヴェールを剥がれた」という一節は昭和二十二年二月に刊行された白井浩司の手になる初訳「嘔吐」(青磁社)に拠るが、同じ部分はその後、やはり白井の手で「実存はふいにヴェールを剥がれた」と改訳されている。共に「existence」の翻訳であることに変わりはないのだが、事は(実存)の語が否応なく身に纏うことになる「ヴェール」イメージに関わるに違いない。『嘔吐』以降の「existence」の変容・転落と引き換えに実存主義は以後世界的なブームとして流通するのであり、「実存は本質に先立つ」のテーマが一般化・通俗化していくその過程は、まさしく昭和二十五年前後の(主体性論争)と歩調を合わせた一つの「現象」に他ならなかつた。

たとえば、その一般化・通俗化を強力に後押しした講演といつて

よい前掲「実存主義はヒューマニズムである」(一九四五)の中で、サルトルは「実存主義の第一原理」として「主体性」を挙げ、「人間は苔や腐蝕物や花キャベツではなく、まず第一に、主体的にみずから生きる投企なのである」と定義している。さらに「われわれはまさに人間界を、物質界とは区別された諸価値の全体として構成しよう」と望むと記し、「人間は石ころや机よりも尊厳であるということ」といった具合に他の存在者との比較を通して人間の(実存)を特権化していくのだが、かかる(主体性)と(人間中心主義)こそ花田が執拗に顛倒を目論んだ当のものであったことを思い出そう。(人間)よりも植物(苔、腐蝕物、花キャベツ)を、植物よりも鉱物(石ころ)を、と花田は繰り返し語ったのではなかつたか。

伊吹武彦は「実存主義」という「言葉」についてハイデガーが「存在と時間」(一九二七)において「はじめて用いたもの」と出自を明かし、「ハイデッガーの場合、実存とは「存在の光のなかに立ち出でること、人間が主体性の枠を破つて存在そのものの光のなかに帰り立つことであるのに対し、サルトルの場合、実存とは、自らの存在を自らを選択する主体性の意味である」と解説しているが、このような差異を踏まえるなら、安部および花田が連繋し得るのは人間存在の主体性や自由を特権化するサルトル的な(実存)ではないこととは明らかであろう。安部が「存在は本質に先行する」と言う時、

その「存在」は〈人間〉存在のみを指すのではあるまい。むしろそれは「おのれ自身を、客体として、オブジェとして、物体として」捉え、「主体性の枠を破つて存在そのものの光のなかに帰り立つ」ような位相を指していたと思われる。

だからこそ「死んだ有機物から／生きている無機物へ！」というあの「マニフェスト」が要請されたのであり、それは同時代に支配的であったサルトル的な実存主義へ向けた一種の批判的パロディともなり得ている。「主体を恢復しよう」と叫び「ゼネスト」を執行するのが「われわれ物質」達であり、逆に〈人間〉存在の側が「果しくなく成長してゆく壁」として「生きている無機物」と化すこと。「死んだ有機物から／生きている無機物へ！」というヴィジョンには、昭和二十五年前後の〈主体性論争〉と共に同時代に瀰漫していく実存主義的〈人間中心主義〉をも相対化し得る極めて広大な射程が内包されていたのではないだろうか。「実存主義がこわれはじめ」、「即物的な見方を身につけた」という安部の転回の中には、実存主義的な〈主体〉の側から「物」への問いを開示するのではなく、むしろ人間存在をも「物」＝オブジェの位相に還元し、〈物体〉^{オブジェ}の側から即物的に存在論的な問いを開示するというラディカルな方法の転換が潜在していたに違いない。

4 ダリの〈象徴機能の物体〉^{オブジェ}

ところで、実存主義からの「世界観」の変更をもたらした契機について、安部はやはり対談「解体と総合」の中で、その前史としての戦時中の阿部六郎との出会い、その後の『近代文学』同人——とりわけ埴谷雄高が大きな存在であったらう——との「つきあい」を挙げた上で、「でも一番大きな影響を受けたのは花田清輝だと思ふ。こつちに下準備があつたんだな。「存在は本質に先行する」という、実存主義ともある点でぶつつかつてくるわけだし……」と述懐していた。そして「そこらへんからだんだんと唯物論に近づいていった。その手掛りになつたのがシュール・リアリズムなんだ。転換期だつたな」と続くのだが、「そこらへん」というメルクマールを「デンドロカカリヤ」として良いならば、それ以後の「転換」の「手掛りになつた」とされる「シュール・リアリズム」とは具体的に何を意味していたのだろうか。

花田を通して、その独特な解釈・変形を被つた上でのシュールレアリスム摂取がその一つであつたことは間違いない。もう一つは、花田自身もその一連の仕事からの触発によつて自らの思考を発展させた痕跡を確認できる瀧口修造のシュールレアリスム紹介、とりわけダリと彼が提唱した〈象徴機能の物体〉^{オブジェ}についての受容（翻訳）

と解説である。まずは例の「存在は本質に先行する」というテーゼとも「ある点でぶつつかつてくる」とされる花田のシュルレアリスムをめぐる思考から追跡しよう。

花田がダリに言及する際には一定のパターンがある。花田は主観／客観、主体／客体、内部／外部といった対立物の分裂を分裂のままに統一——あるいは楕円の分裂した二つの焦点を同時に生きるといふべきかもしれない——するアクロバティックな可能性をダリの絵画およびその絵画論にみており、それはたとえば「さるとび・れげんで」（『人間』昭和25・3）における次のような一節に典型的に顯れている。

超現実主義者は、その内部の現実には、外部の現実と比較しても、いささかも見劣りのしないような、きびしい客観性をあたえようとす。ここから、かれの物質にたいする肉迫がはじまる。つまり、かれは内部の現実を、できるだけ正確に、できるだけ即物的に、とらえようと思うがゆえに、どこまでも執念深く外部の現実を追及するのだ。そうして、かれ自身、物質そのものになり、きろうとつとめるのである。そこでサルヴァドル・ダリなどは、あらためて「物体」を問題にしたりするのだが、——しかし、これこそ「猿飛」のいわゆる「五遁の術」にはかならないのだ。

目の前にある外部の現実をできる限り写實的に即物的に描くのが旧来の自然主義（リアリズム）であるとすると、我々の内部の世界の現実——夢の世界や無意識における不合理な欲望——を自然主義とは異なる方法で捉えようと試みるのが超現実主義（シュルレアリスム）である、とひとまずは言える。この両者の間には超えがたい断絶があり、自然主義は外部の現実世界のみを対象とし、超現実主義は逆に内部の世界へと深く潜行していき、その二つが交わることはない。ところが、花田によれば「内部の現実を、外部の現実としてとらえる術」^{注19}を熟知していた者こそダリであり、彼は内部の現実を表現主義のように激情に任せて主観化することもなければ、非合理なものを抽象的な絵画技法によって曖昧に混乱させることもなかった。

花田の「寓話について」（『改造文藝』昭和25・4）の中に「超現実主義者のダリは、かれの作品を、想像的な世界の手製の色彩写真だと称し、「主観描写」を問題にするがゆえに客観へおもむき、即物的な表現技術をつくりだした」という一節がある。花田にとって、あくまで「物体」に即しつづつ見えないものを見るようにするダリ的なシュルレアリスムが、内部／外部の亀裂を乗り越えるべく構想された自らの弁証法を賦活するような魅惑を放射していたのは間違いないだろう。だからこそ、花田のダリに対する繰り返しの言及は、

悉くダリの〈物体〉^{オブジェ}に対する態度に集中し揺らぐことがない。たとえば花田は「鏡の国の風景」^{注20}の中で、モンドリアンを初めとする「ダリの抽象派にたいする反発」を例に取り、ダリの絵画論「非合理性の征服」（一九三五）から次の箇所を引用している。

絵画的な領域におけるわたしの野心は、すべて具体的な、非合理性の映像を、もつとも熾烈厳格な精密さをもつて物質化することにあり。想像的な精密さをもつて物質化することにある。想像的な、あるいは、具象的な非合理性の世界は、現象的な現実の外的世界にくらべて決して劣らない客観的な証明力と、密度と、継続性をもつのみならず、同じ強さの説得力、認識力、伝達力をもつものである。重要なことは、非合理的な具象性の主題を伝達することであつて、絵画上の種々な手段が、この主題のために使用されるのである。

この引用部分は出典が明示されていないので花田が自身で訳したものと錯覚しそうになるが、使用された語彙等から推してみると、これは瀧口修造の翻訳と解説による「サルヴァドル・ダリと非合理性の絵画」（『みづゑ』昭和11・6）を下敷きにしてアレンジされたものであると判明する。瀧口訳では「最も熾烈厳格な精密さをもつて表出、materializerすることにある」となっているが、「表出」を「物質化」と改訳するところに花田の同時代的関心が凝縮されているだ

ろう。

既にみた花田の「寓話について」の中の一節も、ダリの画集と瀧口の批評を併せて「西洋美術文庫」の一冊として刊行された「ダリ」（昭和14・1、アトリエ社）を踏まえてのものに違いない。瀧口はそこで「絵画とは具象的非合理性の、またあらゆる想像的な世界の、手づくりの色彩写真である」というダリの言葉を引いた上で「私はこの短い断定の中に、ダリの絵画生理が悉く圧縮されてゐると考へる」と記していた。さらに瀧口は同書の中で「彼の物体への執着は異常なほどであつて、シュルレアリスムのいはゆる「象徴機能のオブジェ」を助成したのも彼であり、映画や写真そのもの、表現に特殊な偏向を示すのも彼である」とダリを評しており、この言い回しも実は花田の「鏡の国の風景」にほぼそのまま転用されている。瀧口からの影響は疑うべくもない。^{注21}

シュルレアリスムを「物体」^{オブジェ}の芸術として強調した者こそ瀧口だった。瀧口のその「物体」観が遺憾なく発揮されたのが昭和十三年九月に刊行された「近代藝術」（三笠書房）である。「戸坂潤のすすめで『唯物論全書』の続刊のような形で刊行された」というこの書物の影響圏は広く、安部も同書を所蔵していたことが知られているが、花田が昭和二十五年前後に展開したアヴァンギャルド芸術論の中でシュルレアリスムおよびダリに繰り返し言及しているのは、同書が

昭和二十四年三月に再刊されていることが大きな要因であったと思われる。この『近代藝術』には「シュルレアリスム論」に一章が割かれ、ダリについても概観されているが、花田にとつてとりわけ重要な意味をもったのは同書の中の「物体の位置」と題された章であつたに違いない。

瀧口はこの章において、セザンヌから立体派へ至る「主題性よりも物自体への興味から描かれた絵画」の系譜を辿りつつ、その進展が必然的に「吾々の主観的な存在の外にある、客観的な存在」である「物体」の問題に突き当たることに説き及び、「シュルレアリスムのオブジェは、この物的、認識の再開発にはかならない」と位置付けている。前章において辿つてきた哲学的な〈物自体〉の問題が、近代芸術の展開と相俟つて交錯する^{注24}ことは、実存主義からシュルレアリスムへの安部の転回を考える時、極めて興味深い。瀧口は同じ場所で、デュシャン、マン・レイ、オッペンハイム、ジャコメッティ、そしてダリが製作したオブジェの写真をふんだんに挿入しつつ様々なオブジェを分類・紹介していき、たとえば「自然のオブジェ Object naturel」の項目では「鉱物界、植物界、動物界などには、それ自身驚くべき構造や姿態を持つものがある」といった記述があり、この自然三界についての指摘はやはり花田を想起させずには措かないのだが、中でも見逃すことができないのは「象徴機能のオブジェ」

についての次の説明だろう。

象徴機能のオブジェ *Objet à fonctionnement symbolique*
シュルレアリスムのオブジェと呼ばれるもの、根幹をなすものであり、サルウアドル・ダリの提唱によつて明るみに出されたと言つてよいものである。(……)これらのオブジェを、シュレアリストがとくに *Objet surréaliste* として、他の種類の効果的な物体から、厳密に区別しようとしてゐるのは、ダリが「オブジェのカルチュアは、欲望のカルチュアに同化されるだらう」と言ひ、また「シュルレアリスムのオブジェは使用不可能である……それは思想の榮譽のためにのみ作られ、存在するものである」と言つてゐるやうな、全く独自のものとしての機能を主張するからである。

同じ場所で瀧口は「その特徴はその要素のメカニツクな日常的効用性が最小限に還元され、幻想と無意識的行為によつて惹き起される表現であること」とダリの言葉^{注25}を捕捉しているが、有用性・効用性という目的——サルトル的な意味で「本質」と言い換えてもよい——のもとに〈人間〉存在に利用される道具的存在者とは対極に位置するような無用物としての〈物体〉^{オブジェ}こそ、即ちダリの「象徴機能のオブジェ」に他ならない。

たとえば瀧口は前掲『ダリ』の中で〈象徴機能の物体〉^{オブジェ}の一例を

写真付きで挙げ、「色情的な上衣」といふ物体は、ペパミントを注いだリキユール・グラスが、スモオキングに刺繍したやうに無数に附いてゐる。ダリはそれを「考へるための機械」の範疇に入るものだと「言ふ」と記しているが、その「上衣」は端的に「使用不可能」であり、有用性という「觀念のヴェール」を剥がされることと引き換えに、意味を宙吊りにした〈物自体〉としての奇妙でオルタナティブな相貌を俄かに露呈し始めるだろう。その〈物体〉は我々の裡にある、人間（主体Ⅱ主人）と上衣（客体Ⅱ奴隸）という関係性の自動化した自明性に亀裂を走らせる「考へるための機械」として突如目の前に立ちはだかるのである。有用性の軛から解放されたこの「使用不可能」なオブジェはまた、「S・カルマ氏」における「物質」達の次のような「ゼネスト」の光景を想起させるに違いない。

パジャマを脱いで、着替えにかかると、おかしなことが起りました。ズボンが生物のようにぼくの手足にさからつて、ぐにやぐにや動いたり、縮つたり、突然妙な方向にびんとはね上つたりしてどうしてもはけないのです。上衣も同じようでした。そつたり突張つたりして、全然袖を通すこともできません。（……）動物園の前で待っているY子の姿がちらつと脳裡をかすめました。がばと跳ね起き、ぼくはまたズボンや上衣と格闘しはじめました。ズボンや上衣のねばつこい抵抗は、高熱にう

かされた悪夢の中で、セロファン紙が水にぬれて急にちぢまるよくなあのいやらしい感触に似ていました。そのうち彼等の抵抗は、積極的な反抗に変わってくるようでした。

律儀にも「使用不可能」な「上衣」がここにも登場しているが、「生きている無機物」による「ゼネスト」はこうして有用性の「ヴェール」を剥ぎ取られた〈物体〉の奇怪な相貌を浮き上がらせ、〈人間中心主義〉に対する〈革命〉を進行させていく。勝利の暁には「敵のすべての存在理由は根絶されるであろう」と名刺は言うのだが、それは「生きている無機物」としての〈物体〉にしても同じことだろう。それはもはや〈人間中心主義〉からは遙かに遠いところでナンセンスな〈物〉としての自らの姿を突如現出し、意味ではなく強度としての〈超現実〉を明滅させる〈象徴機能の物体〉と化するのだから。

5 〈オブジェ〉達の革命

ダリは自ら執筆した「オブジェに忠実に！」の中で「シユルレアリスム的オブジェは、なすがままにはもはやならないという断固たる決意をしている」と記し、また別の論考では「美術館はたちまちのうちにオブジェで満たされるが、その無用性、偉大さそして場所

塞ぎのために、砂漠にそれらを収容するための特別な塔を造らざるをえなくなるだろう」と予言^{註7}している。前者からはやはりあの「ゼ

ネスト」の光景が、後者からは「S・カルマ氏」と同じく単行本『壁』（昭和26・5、月曜書房）に収録される「バベルの塔の狸」（「人間」昭和26・5）に描かれた「バベルの塔美術館」が連想されるに違いない。「シユール・リアリズムの部屋」まで備えたその「美術館」には「太もものつけ根から切断された女の脚」（傍点原文）の「彫刻」が林立し、「モビル・オブジェと称されるゼンマイ仕掛のブリキ細工」^{註8}まで展示されており、ダリ的（オブジェ）との共振を感じさせるに十分である。

「S・カルマ氏」や「バベルの塔の狸」は、〈物自体〉に対する実存主義的なアプローチを転換し、シユルレアリスムの〈オブジェ〉の発想を導入することなしには成立し得ないテクストだったに違いない。そしてその転換の具体的な契機となったのが、不可視なものとしての不合理な内部の現実を、外部に実在する〈物体〉^{オブジェ}に即すことで可視化し物質化するダリの方法だったのではないだろうか。たとえば、〈物自体〉と〈オブジェ〉の手触りを共にダリの絵画の中に触知した言説として、瀧口修造、針生一郎、池田龍雄による座談会「ダリ 偏執狂的批判と性倒錯の芸術」（『美術手帖』昭和34・9）がある。花田と岡本太郎を中心とする〈アヴァンギャルド芸術研究会〉

に昭和二十三年秋に加わり、安部や月曜書房版『壁』の挿絵を手掛けた桂川寛^{註9}とも近傍にあった池田の発言を中心に引用しよう。

池田 そういう意味で、この「パン籠」なんかも、単なる静物画というのでなしに、非常にダリらしい神秘感の強い作品だと思いますね。僕はこの絵をはじめて見たときに、ほとんど恐怖に近い感じをうけたんですよ。／つまり、ちょっと見たところでは、単にパンの一片を非常に克明に描いた写実的な絵ですけれども、その克明さをこえてメタフィジカル（形而上的）なもの——すでに日常的なパン、という名前を失った一つのオブジェとして僕の目に映ったのですね。

瀧口 おそらくそうでしょうね。（……）テープルの上にボツンとパンが置かれていて、やはりそれがダリをよくいう一種のスペクトルというか、もの、そのものが、突然現われたように、不思議な感じをもって迫ってくる……。

池田 僕がこの絵を見たのはもう七、八年前のことですが、当時はまだ戦争体験がなまましく残っていた。たとえば、弁当箱が突然弁当箱ではなくなつて、ひとつの迫害するものとしてこちらに迫ってくるというような経験、ちょうどダリの、スペクトルに似たものとして……。

「パン籠」（Corbelle de pain）というタイトルの作品をダリは二

度描いているが、ここで話題とされているのは終戦の年、一九四五年に発表されたタブローに他ならない。「日常的なパンという名前を失った一つのオブジェ」という一節はまさしく「日常的」な「名前」を失って「一枚の壁」となりゆく「S・カルマ氏」とも重なり合うものであるが、〈物自体〉をめぐる、そして〈物体〉^{オブジェ}をめぐるダリの潜勢力が、池田自身の「戦争体験」という歴史的文脈と切り結び形で浮き彫りにされていることに、まず注目すべきだろう。

ところで、この「弁当箱」のエピソードは池田の「告白的方法論——現実認識から作品まで」（『美術手帖』昭和35・4、増刊号）の中に縷説されている。戦時中「海軍航空隊で、大和魂とか軍人精神とかいうわけのわからぬものを叩きこま」れていた池田がある日「弁当箱を紛失」し、「物質はイクォール精神」という「軍人精神」に命じられ、その「小さなアルミニウムの箱」を探し続ける「涙ぐましい努力」を強いられるのだが、追い詰められた池田は「ぎりぎりの極限状況」の中で次のような奇妙な光景に遭遇する——「今まで何の疑いもなく使用していたそのつまらない日用品が、日本軍国主義の不条理をバックに、すさまじい敵意をもってわたしに対立していることを識ったのである。それは、ペン、トウ箱、という名前を失った、一個の、奇怪なオブジェに化けて、背後からわたしの意識を突き破り、眼の前に立ちふさがった」。

「S・カルマ氏」の「物質」達の叛乱・革命とも比肩し得るような〈物体〉の「敵意」に、まさしく池田はここで出会った。その後、失われた「ペントウ箱」はその質感から「ジュラルミン」で出来た「飛行機」へと転位し、「ペントウ箱」になった「戦闘機」が飛行場に並ぶ奇妙な姿を池田は「空想」の中で幻視するのだが、この一連の体験こそが「アヴァンギャルド運動に参加する契機」になったのだと自ら回想している。池田の定義に拠れば「客体（もの）が主体（意識）を突き離れた」り「対立」した際に立ち上がるのが「オブジェ化の作用」であり、実はこのような「オブジェ」の発見はすでに古くからあったとして、池田はまた次のように述べている——「わたしの場合、まだ絵を描きはじめない以前から、ときどきおそつてくる失語症に似た心理現象であり、ロカンタンのように嘔吐をもよおす程ではないけれども、ヤカンや靴が突如として、奇妙な何ものかに変貌して面喰らったことがしばしばあるのだ」（前掲「告白的方法論」）。

「観念のヴェール」を剥ぎ取られた〈物自体〉との遭遇という出来事を回想するにあたって、サルトルの『嘔吐』が引き合いに出されていることは偶然ではない。それは「失語症」に似た状態の中で、言語によって仮構された象徴界の向こう側に一瞬だけ垣間見られる「恐怖」と「神秘」に満ちた〈超現実〉なのである。「ヴェール」によって覆われた自明性の世界を切り裂き、〈物体〉^{オブジェ}達が繰り広げるお

ぞましくも魅惑的な〈超現実〉の世界——それはまさしく「S・カルマ氏」の「生きてゐる無機物」が画策する〈革命〉が成就した曉に「世界の果」において垣間見られるかもしれない反・世界でもある。しかし、〈物体〉達がこのような〈革命〉を画策する動機は改めて何処にあったのだろうか。池田の言説では「戦争体験」が大きな鍵を握っていたが、「S・カルマ氏」の中にも一箇所だけ、そのような外部が仄めかされる部分がある。

全体このやつかいな人間どもは、墮落といい異常といい、悪いことは全部おれたちになすりつけようとする。だが、だまされちやいけない。こうしたことは全部人間の卑劣な責任回避の口実にすぎないんだ。なまけものの天国、必然と偶然の境目のなくなつた世界、結局そうした奴等のあさましい願望がおれたちの責任でつくなわれなければならぬ。善男善女はただ最後の審判を待ちつづける。戦時中、反抗できぬ弱虫はただ発狂することをねがつた。朝起きて、夜が明けたことを呪う飢えたものたちは、永久の夜に憧れ、死に瀕した人間はデーモンを信じ、生活力のない臆病者が悪魔の物語を創りだす……そんな馬鹿つてあるものか！ そのじめじめした願望を現実にして奴等にたたき返し、うんと言わしてやるのがおれたちの復讐なんだ。

「名刺」が「マネキン人形のY子」にその「哲学を述べ」立てる場面での長広舌である。全篇寓意的要素に彩られた「S・カルマ氏」にあつて、「戦時中」というのは唯一例外的に歴史的な外部を読み込むことが可能な箇所といつてよい。本来性から頹落した現状を代償するべく「人間ども」が観念の中で様々に紡ぎ出すルサンチマンに満ちた「じめじめした願望」が、「おれたち」〈物体〉によつて徹底的に告発されている。〈人間中心主義〉という名の「観念のヴェール」を剥ぎ取り、その異様さを糾弾し得るのは、〈物自体〉としての〈物体〉を措いて他にない、とでも言うように。

昭和二十五年前後という歴史的文脈を背景に「おのれ自身を、客体として、オブジェとして、物体として」捉えることを繰り返し要請した花田の認識は、戦中・戦後を貫通する観念としての〈人間中心主義〉の瀾漫を眼前に確認した上で、その連続を切断する必要によつて駆り立てられた末の逆説でもあつただろう。安部の「S・カルマ氏」もまた、批評ではなく小説というポリフォニックな装置を駆使しつづ、〈物体〉達によるかかる切断「〈革命〉」を試みるのだ。

〈物体〉をめぐるポリフォニックな変奏——このテキストには少なくとも三つの位相において〈物〉に対する重層的な問いを確認することが出来る。まず、カントから実存主義に至る「現象」と〈物

自体」をめぐる哲学的なアポリアを旋回する次元、次に「即物的な見方」を可能にする「唯物論」とそこから導かれる主人と奴隷の弁証法という「革命」の必然性、そして、その主人と奴隷の弁証法を主体と客体に読み換えた上で、「物質」(客体)に拠る「革命」を企図することを可能にするシュルレアリスムの「物体」に連なる位相。多面体の「プリズム」が光線を屈折させ、異なる波長によつて分散させられたその光線が「スペクトル」を形成するように、その三つの位相は「人間中心主義」に抗する「革命」を複数の且つ重層的に仕掛けていく為の「プリズム」となるだろう。

座談会での瀧口の発言にも出てくるが、タリは「スペクトル」という言葉に特別な意味を込めて使用した。瀧口は「真珠論サルバドル・ダリ」の中でこの語を「西洋流の幽霊のごときもの」とした上で、「オブジェ・スペクトルという新語の意味するものもそのひとつで、この出霊的幻覚を物に即してひきだしてくるやりかたはタリの独壇場である」と解説しているが、花田もまたサルトルの『唯物論と革命』に触発されて「革命のプリズム」を執筆していたことを想起しよう。タリの「オブジェ・スペクトル」と花田の「革命のプリズム」とを二重写しにするようなイメージを、「S・カルマ氏」の「生きている無機物」達——それは「幽霊のごときもの」として顕現する——が巻き起こすあの「革命」の光景に幻視することが出

来るだろう。「何びとも成功した例のない不可能事」と花田の呼ぶ「革命」もまた「幽霊のごときもの」に違いないが、かつて誰も見たことのないその「出霊的幻覚」を「物に即してひきだしてくる」稀有なチャンスが、あの「物体」達の「革命」のヴィジョンに賭けられているのだ。

ところで、安部は「S・カルマ氏」から三年後に「オブジェ雑感」(『草月』昭和29・9)と題したエッセイを執筆している。「感激するとすぐ大地に接吻」してしまふ「ドストエフスキーの主人公たち」を例に取り、「大地」や「沙漠」に「無限だとか、悠久だとか、神秘だとか」を見出さずには措かない「意味の世界のヴェール」に囚われた文学主義的な者達を「ちっとも面白くない」と一笑に付し、むしろ「意味の世界の砂ではなく、無意味な砂自体から出発」する「科学者」の態度にシュルレアリスムと通底する「物体」の思想を見出す安部は、続けて次のように述べている。

シュール・リアリストがオブジェ＝客体という思想を発見したのも、こうした事情と無関係ではないはずだ。オブジェを思想だと書いたが、この点を注意していただきたい。オブジェはあくまで思想として意味がある。オブジェとは、芸術の世界で、沙漠と闘う精神なのである。芸術という意味の世界から脱して、非芸術の世界にくだいり、新しい現実を発見しようという

態度なのである。／だからオブジェはかならずしも美しくはない。いや、美しくあつてはならないのである。オブジェはむしろ、あぶらむしのように不気味なみにくいものであるはずだ。

徹頭徹尾〔無意味〕なものとして「オブジェ」を位置付ける安部にとつて、〈美的なもの〉や〈人間中心主義〉の残滓をそこに許容することは出来ない相談だつたに違いない。とはいへ、「あぶらむしのように不気味なみにくいもの」という安部の「オブジェ」イメージは、アブジェクシオンとしての逆向きの美学化と隣り合わせでもあり、花田が思い描く〈鉱物中心主義〉との間にやはり微妙な差異を孕ませずには措かないだろう。シュルレアリスムの〈物体〉を否定的媒介としてその乗り越えを謀る花田の眼が捉えるのは、もはや「あぶらむし」(動物)ですらなく、むしろ「象徴機能」さえ持たない〈物体〉そのものであり、それと格闘し、それを練成することで初めてあの強大な〈人間中心主義〉に抗し得るようなオルタナティブな結晶が掴まれるのであつてみれば。

だが、これまで辿ってきたように、昭和二十五年前後という文脈の中で、〈主体性論争〉で問われていた〈主体〉とはまるで別の場所にある、謂わば〈無機物〉のような再帰的《主体》をアクロバティックに立ち上げるといふ課題を花田と安部が共有していたことは間違いない。そしてそのような幸福な連繫を「S・カルマ氏」の中に読

み込むことは可能である。「生長する壁、生命のある壁」として「もう人間の姿ではなく、四角な厚手の板に手足と首がばらばらに」なり、やがて「その手足や首もなめし板にはりつけられた兎の皮のようにひきのばされて、ついには彼の全身が一枚の壁そのものに変形」してしまふ「S・カルマ氏」の結末の光景が「美しく」ないのもちろんだが、同時にその「名前を失つた一つのオブジェ」は「あぶらむしのように不気味なみにくいもの」というもう一つの意味に収斂することもない筈だ。それはあくまで〈非意味〉な〈物体〉として屹立し続けることで、あの〈人間中心主義〉に対する最も有効で殲滅的な「復讐」〔革命〕を成し得るのだから。

注

(1) 安部は「砂漠の思想」〔群像〕昭和33・4)の中で、花田の言説を引用した上で「プラスチックな砂の集合体である砂漠Ⅱ辺境」について記している。「砂」への拘泥がまず〈無機物〉への拘泥として発現していることに注意したい。

(2) ダリの絵画が安部の初期作品に与えた影響については拙論「安部公房『壁』の中の〈ダリ〉」〔愛知県立大学 日本文化学部論集〕平成28・3)を参照されたい。

(3)「死んだ有機物から／生きている無機物へ」の表記は、『近代文学』掲載の初出では枠線で囲まれてはいるもののゴシック体ではない(因みに「い」の表記は「ゐ」である)。単行本「壁」(昭和26・5、月曜書房)収録の際に枠線で囲まれた上にゴシック体となり、かなり大きなポイントの文字に変更されている。なお、「S・カルマ氏」および「バベルの塔の狸」の本論における引用は月曜書房版に拠る。

(4)この「マニフェスト」の原型は、大島榮三郎の詩集『いびつな球体のしめつばい一部分』(昭和25・3、文学地帯社)に収録された安部の以下の「序」に確認することが出来る——「この詩集の見えない頁にむかつて、過剰なひん死の言葉たちは、確固たるイメージへの再結晶をつづけているのである。／死んだ有機物から生きている無機物へ……」。

(5)磯田光一は「移動空間の人間学——安部公房論」(『現代日本文学大系76 石川淳・安部公房・大江健三郎集』所収、昭和44、筑摩書房)の中で「無名詩集」(昭和22・5、自費出版)の中の「何故孤独が／石の様に機械の様に／強くあつてはならぬのか」といった一節を引きながら安部の「無機物化」への「志向」を指摘し、「終りし道の標べに」から「壁」に至る道程は、植物・鉱物の混淆状態から次第に植物的なものを克服してゆく過

程といつてもよい」と述べている。

(6)鳥羽耕史は「デンドロカカリヤ」と前衛絵画——安部公房の「変貌」をめぐる(『日本近代文学』平成12・5)の中で、安部を「花田理論の申し子」と断じる岡庭昇「花田清輝と安部公房」(昭和55、第三文明社)のような「単純化」を警戒し、両者をより広い「同時代的な文脈」——戦後美術界におけるリアリズム論争——の中に再布置化している。別の角度からではあるが、本論もまた安部と花田をめぐる同時代的なコンテクストを浮上させる意図を共有している。

(7)花田とサルトルの同時代性、また両者における〈物自体〉の意味に着目した卓抜な論考に三宅芳夫「外の思考 ジャン＝ポール・サルトルと花田清輝」(『理想』第665号、平成12)がある。本論はサルトル／花田の關係に安部を交錯させた上で、ダリを中心とするシュルレアリスムの〈物体〉へと接続する点で異なるものの、この三章においては依拠する部分が大きかったことを付記しておく。

(8)花田清輝「罪と罰」(『社会』昭和23・12)

(9)花田清輝「ヒューマニズムと反ヒューマニズム」(『毎日新聞』夕刊、昭和25・5・6、8)

(10)花田清輝「悪人について」(後に「マザー・グース・メロデー」)

に改題、『群像』昭和25・8)

(11) 昭和二十三年八月号の『綜合文化』に掲載された安部や根弘の参加した座談会「世紀の課題について」では「コンミニズムと実存主義」という見出しの元に白熱した議論が行われているが、私見に拠ればこうした下地の上に『現代フランス作家叢書 I J・P・サルトル』(昭和23・12、新樹社)が出版されたことが大きかったと思われる。同書には矢内原伊作による「唯物論と革命」の「紹介」(抄訳)が収録され、その概要を伺うことができるし、また白井浩司による「嘔吐」と「自由への道」も収録されていた。「唯物論と革命」はその後、昭和二十四年三月から六月まで四回に渡り『世界文学』に全文が訳出(「一革命の神話」を多田道太郎、「二革命の哲学」を矢内原が担当)されている。瀬木慎一の『アヴァンギャルド芸術 体験と批判』(平成10、思潮社)の中に「世紀」の活動のなかで、今でも強烈な印象として残っているのは、一九四九年八月十三日に、法政大学でおこなったサルトルの「唯物論と革命」をめぐる討論会である」という記述があり、会員以外に花田や佐々木基一等が出席したと記されているが、時期的にみて二ヶ月前に完結したこの翻訳をテキストとして使用したものと思われる。

(12) 対談の記述では、実存主義者であった戦時中に安部が『終

りし道の標べに』を執筆したと読み取れるが、同書は戦後三年を経過しての出版であり、その草稿「粘土塀」脱稿もその前年の昭和二十二年であるから齟齬が生じる。安部の記述は、執筆時期を指しているものではなく、『終りし道の標べに』に描かれている物語内の時間を指しているものと捉えるのが自然であろう。

(13) 以下、「実存主義はヒューマニズムである」からの引用は「サルトル全集 第十三巻」(昭和30、人文書院)収録の伊吹武彦訳に拠る。

(14) この部分の『嘔吐』(『La nausée』)の原文は「existence s'était soudain dévolée」となっている。この「existence」を如何に翻訳するかについては注(16)を参照されたい。

(15) 花田は「革命のプリズム」(前掲)の中で「サルトルの特色は、わたしのばあいと同様、人間は、おのれを客体化されるばあいのみ、おのれの主体性を確立すると考え、まず人間を物としてとらえ、人間の物からの脱出の過程と、物への転落の過程とを描いている点」にあるとした上で、「しかも「復興期の精神」のなかでわたしの強調したように、物からの脱出を許されている人間は、プロレタリアートのみであると考えている点において、ほとんど似ている」と記している。

(16) この一節は平成六年刊行の白井浩司訳『嘔吐』(改訳新装版、

人文書院)に拠る。青磁社版以降、白井は幾度かの改訳を行っているが、この改訳新装版に到り「existence」の訳語を「存在」から「実存」へと置き換えている。この白井の改訳を明確に意識した上で、その後『嘔吐「新訳」』(平成22、人文書院)を刊行した鈴木道彦は、同じ一節をあえて「存在はとつぜんヴェールを脱いだのである」と訳し、その理由を「あとがき」の中で次のように述べている。まず、「日本語で「実存」という言葉が定着し、明確に「存在」と区別されるようになったのは、一九三〇年前後」からのことであり、「それから現在まで、「実存」という語は人間のあり方を指すものとして用いられており、物の存在を示す言葉ではない」こと。次に『嘔吐』では、*exist*という語がまず物の存在を示す言葉として使われていて、人間に使われる場合も、大部分は物と同じように、人間も偶然に存在している、という意味で用いられて」おり、「だからこれらに共通する訳語として「実存する」という言葉を当てるのは不可能である」こと。「小石やマロニエの木の根っこが「実存する」などということはあり得ない」のであり、以上の理由から鈴木は「すべての existences、*exist*に「実存」の訳語を避け」て、「存在」という訳語を採用したのだという。本論にとつても極めて重要な指摘であろう。

(17) 注(13)と同書収録の「訳注」(伊吹武彦作成)における「実存主義」の語の解説に拠る。

(18) 安部は昭和二十四年五月十四日に東京大学で開かれた(世紀の念)主催の「20世紀文芸講座」(第二回)で「カフカとサルトル」と題した講演を行っている。その「要旨」を記した『世紀ニュース No. 4』(昭和24・6)を参照すると、安部が「サルトルの「嘔吐」、カフカの「審判」に現れた時間の問題については一応はつきり区別されねばならない」と語ったことなどが分かり、本論における「実存」が「主義」化されることに伴う陥穽や「実存」と「存在」の区別にとつても示唆的な内容であったことを確認できる。

(19) 花田清輝「現実と超現実」(『中央公論』昭和25・5)

(20) 花田清輝「鏡の国の風景」(原題「西欧近代小説」、『文学読本鑑賞篇』所収、昭和25・12、塙書房)

(21) 瀧口からの影響が決定的であったことは確かだが、瀧口の『近代藝術』刊行以前に山中散生の「OBJET SURREALISTEの問題」(『新造型』昭和11・9)と「物体の革命 オブジェ・シユレアリストの位置」(『みづゑ』昭和12・2)が発表されていることは重要であろう。二つの論文共にダリの(象徴機能

の物体モノ）——山中の訳では「象徴作用のオブジェ」——についての解説があり、特に後者はダリやブルトン、ベルメール等の〈オブジェ〉の写真を添えた上で詳細な紹介を行っている。

(22) 針生一郎「瀧口修造と花田清輝」(『花田清輝の世界』所収、昭和56、新評社)の記述に拠る。針生は美術出版社版の『近代芸術』(昭和37)に収録された「解題」でも戸坂とのエピソードに触れ、「戸坂潤が未知の瀧口の評論にひきつけられたのは、何よりも、瀧口がシュルレアリスムから学び、近代芸術論の中核にすえている、物質の概念の独特さによってではなかったか」と推測した上で、その「物質の概念」が「マルクス主義と接合しうる一面」について記している。

(23) 瀬木慎一の『アヴァンギャルド芸術』(前掲)の中に「瀧口修造の旧著『近代芸術』をもっていたのは、安部公房だった。三笠書房から戦前に刊行されたこの一書は、二十世紀のアヴァンギャルド芸術に関する最良の啓蒙書だったが、当時、入手することはすこぶる困難だった」とある。同書に拠れば、その安部の蔵書を「廻し読み」して「この先駆者になんとしても会いたく」なった〈世紀の会〉のメンバーが瀧口に講演を依頼し、法政大学で行われた「会合に引っぱり出す」のは昭和二十五年九月三十日のことである。

(24) ダリもまた「カント」の名を挙げつつ〈物自体〉の問題を絵画史の流れの中に次のように位置付けていることが重要である。——「僕たちはキュビズム時代を通じて、事物がもつとも抽象的な知的な形態を取る見方に慣れて来たのだ。ギター、パイプ、ジヤム壺、水瓶等は、恐らく全く近代的な外観や現象やの混乱の陰にかくれて見ることの出来ない、カントの〈物自体〉の形態をとらうとしたのであつた」(サルヴァドール・ダリ「シュルレアリスムの実験に現はれた対象」(瀧口修造訳、『詩法』昭和10・3)。

(25) この言葉は出典が明示されていないが、ダリの「シュルレアリスムのオブジェ」(一九三二)からの引用と思われる。

(26) ダリ「オブジェに忠実に！」(一九三六)の引用は、『ダリはダリだダリ著作集』(北山研二訳、平成23、未知谷)に拠る。

(27) ダリ「シュルレアリスムのオブジェ」(前掲)。引用は注(26)に同じ。

(28) 瀧口の『近代芸術』の中に「動くオブジェ(Objet mobile)」についての紹介があり、「アレクサンダア・コルダア」や「ジヤコメッテイ」の制作したオブジェが例示されているし、やはり瀧口の「ダリの近況」(『みづゑ』昭和14・7)には「小さなゼンマイ仕掛で微かにしかし正確に「動くオブジェ」はあくまでダ

り的なものである」といった記述も見受けられる。また、花田の「ドン・ファン論」(前掲)の中にも「動く石像は、わたしに、マックス・エルンストの動くオブジェを連想させる」とある。

(29) 桂川寛には「新しいオブジェは新しい空間を要求する」(『世紀ニューズ』No. 2) 昭和25・10)と題した小文があり、「歴史的现实との関わり」の中で「アプストラクトとシュルレアリスム」からの「脱却」を可能にする「新しいオブジェ」が模索されている。

(30) 本論では「唯物論」の位相について詳述しなかったが、この点については鳥羽耕史『運動体・安部公房』(平成19、一葉社)の第七章「S・カルマ氏の剽窃——初出「壁」1951」が興味深い分析を行っている。「S・カルマ氏」の中にある「おそらくマルクスの影響に違いない」という一節を契機として、「商品世界」が繰り広げる「奇怪な妄想」を描き出した『資本論』からの間テクスト的な影響を確認し、「物」II「商品」となりゆく「ぼく」が浮き彫りにされており、説得力に富む。

(31) 瀧口修造の翻訳「真珠論(サルウアドル・ダリ)」の初出は「アトリエ」(昭和15・7)であるが、その後『造形美術』(昭和28・6)、『本の手帖』(昭和39・11)に再録されており、本論における引用は『本の手帖』への再録の際に書き加えられた「訳

者附記」からのものである。

(32) 安部がここで参照しているのはリッチ・コールダーの『沙漠と闘う人々』(甲斐静馬訳、昭和27・9、岩波新書)である。前掲「砂漠の思想」でも同書に触れている。

(33) 花田は「林檎に関する一考察」(『人間』昭和25・9)において、どうして彼等は「ダリのいわゆる「象徴機能の物体」ではなく、物体そのもの」と「対決しないのであるうか」と疑問を投げ掛けていた。「物体」が有用性から切断されながらも「象徴機能」と結び付けられるところに尚残存する(人間)的な「欲望」に対して、花田はやはり(鉱物中心主義)的な批判の矛先を向けずにいられたのである。花田がダリおよびシュルレアリスムの(物体)^{オブジェ}の実験に触発されつつ、アイロニカルな批判を繰り返した理由の一端がここにあるだろう。

※引用に際して旧字体は適宜新字体に改めた。引用文に付した傍点および省略記号(……)は断りのない限り引用者に拠る。