

# 安部公房『壁』の中の〈ダリ〉

——〈偏執狂的批判的方法〉と〈異形の身体〉表象——

藤 井 貴 志

## 1 〈前衛絵画〉——埴谷雄高の見取図

「その作品の位置」を「のみこめない」「吾国の批評家」を横目に「安部公房」は「正当に理解されてゐない」として書き出される埴谷雄高の同時代評「安部公房『壁』」（『人間』昭和26・4）のポイントは、「ハイディッガーから出発し」「リルケをへて、サルトルとカフカとシュペルヴィエルの影響を強く受けた」として安部の哲学的／文学的遍歴を辿ってみせるある意味凡庸な「位置づけ」にあるのではなく、その見取図の中へ非言語芸術である「前衛絵画的物質観」を大胆に重ね合わせ、「キュービズムからアブストラクト・アートに至る絵画の方法論」こそ「彼の小説の方法論となつた」といち早く「独断」してみせた慧眼にこそ存するだろう。埴谷は言う――。

ピカソが、一九一一年、『手風琴をひく人』を描いたことは、自然の形態にリズムを与へた力強い勝利であるといはれる。線と面の移動と運動がはじまつたのであつた。物体の自己運動が喚起され、追求されはじめた。この傾向に答へた文学上の成果は、詩人アポリネールの『オノレ・シュブラック氏の滅形』に代表される。裸で追ひつめられたシュブラック氏の軀はつひに壁のなかにのめりこんで一つの影となつてしまふのである。ところで、リルケからカフカに移りつつあつた安部公房の『手風琴をひく人』は、昭和二十四年の『デンドロカカリヤ』であつた。

この作品の主人公の顔は外側から内側へひつくりかへつてしまふのである。私たちがよく見るピカソの絵——一つの顔を右からと正面からと同時に見るため妙な具合にくつついてゐるといつた構成は、文学にとりいれられてもはや不思議でなくなつてゐた。

キュビズムの強力な擁護者<sup>①</sup>でもあつたギヨーム・アポリネール「オノレ・シュブラックの失踪」(一九一〇)は、埴谷の梗概にあるように、〈壁〉の中へ主人公が融解する〈変身〉のモチーフにおいておそらく安部の「壁——S・カルマ氏の犯罪——」(『近代文学』昭和26・2、以下「S・カルマ氏」と略記)の典拠の一つに数えられるべきものだが、やはりここでも重要なのはアポリネールの短編そのものではなく、その文学的な「位置」が絵画史の流れとパラレルに重ねられていく語りの志向性の側にあるだろう。埴谷のこうした批評スタンスは四ヶ月後の「安部公房のこと」(『近代文学』昭和26・8)でも一貫しており、出発期の安部に「椎名麟三と私の影響」を確認した上で、「その後の彼が前衛絵画の手法を見事に消化し、ピカソ、以後の立場に立つた」とされるや否や、「椎名君や私」は忽ちそれ以前の十九世紀的な「セザンヌといつた位置」へと引き戻されてしまうという徹底ぶりであつた。

ところで、「デンドロカカリヤ」(『表現』昭和24・8)の「その後」が「ピカソ以後」を指示するのだとすると、その内実は絵画史的に何を意味するのだろうか。埴谷は安部を「アヴァンギャルド藝術」へ「まつしぐらに押しだした」存在として「花田清輝」の名を挙げ、花田を「モンドリアンとブルトンを一緒にしたやうな二十世紀的な人物」(前掲「安部公房のこと」と評しているが、なるほど、「モンドリアンとブルトン」は確かにアブストラクト・アートとシュルレアリスムという「ピカソ以後」の二つの流れを代表する特権的な固有名に違いない。だが、「S・カルマ氏」に埋め込まれた絵画イメージをつぶさに博搜するならば、少なくともモンドリアンが代表するアブストラクトの文脈は忽ち背景に退いていくのではないだろうか。そこに見出されるのはセザンヌからピカソ、そして抽象芸術へと延びていくラインではおそらくない。そもそも、ピカソ的な前衛絵画の方法を「文学にとりいれ」ということが何を意味するか、安部の作品に即して具体的に例示することは極めて困難なように思われる。

ところで、「S・カルマ氏」と同じく単行本『壁』（昭和26・5、月曜書房）に収録されることになる「バベルの塔の狸」（『人間』昭和26・5）には「シュール・リアリズム」と「ブルトン狸」が明示的な形で登場するけれども、やはり「ピカソ以後」の片翼を担い得るであろうこうした文脈は、抽象絵画と比べれば遙かに安部のテクストに親和的であろう。たとえば、「S・カルマ氏」掲載の前月に発表された花田清輝の「機械と薔薇」<sup>(4)</sup>には、『壁』を論じるにあたって最重要と思われる画家の名が次のように記されている。

サルヴァドル・ダリの作品などによって代表される後期の超現実主義は、抽象藝術に對立し、内部の世界における、具体的なものを、——つまり、包括の過程として、結果としてあらわれる具体的なものを、外部の世界におけるそれにまさるとも劣らぬほど、あざやかに定著しようと試みる。そこでダリは、かれのいわゆる象徴機能の物体をとりあげる。すなわち、内部の世界における薔薇の花を描きだすために、いきなり外部の世界におけるその同類に注目する。

花田は、全篇ダリ論といっても過言ではない「林檎に関する一考察」（『人間』昭和25・9）の中でも「内部の世界を、即物的に外部の世界をとらえることによつて表現しようとするダリの方法」をクローズアップしている。我々が『壁』に見出すものはピカソ的なキュビズムでもモンドリアンのアブストラクトアートでもなく、むしろ「内部の世界における具体的なものを「即物的」に外部化しようとするダリ的な絵画イメージではないだろうか。「バベルの塔では、夢すなわち現実だ」という「とらぬ狸」が「ぼく」に告げる定式はその意味で重要である。「絵画とは具象的非合理性または想像的な世界の、手づくりの、色彩写真である」<sup>(5)</sup>（傍点原文）とダリは定義しているが、彼の特異な方法は、自らの内部における一見非合理的な欲望——無意識あるいは夢において垣間見られるそれ——を、過度に抽象化した主観化したりすることなく、あくまでそれ自体「具体的なもの」として外部の〈物体〉<sup>オブジェ</sup>に即して抽出し、さらにそれを徹底したりアリゾムの手法を用いて細密に表象することにあつた。ダリが案出した〈偏執狂的批判的方法〉とそれによつて掴まれる具体的非合理のイメージの裡にこそ、安部とシュルレアリスムの関係を解く鍵が潜んでいるように思わ

れる。

シュルレアリスムからの影響は安部自身認めるところであり、既に先行研究においても繰り返し言及されているが、特に絵画の分野においてシュルレアリスムから如何なる影響を受けたのか、その具体的な分析は不十分であったと言わざるを得ない。鳥羽耕史の論文「『デンドロカカリヤ』と前衛絵画——安部公房の「変貌」をめぐる——」（『日本文学』平成12・5）は、戦後の日本美術界における「リアリズム論争」の中へ安部のテクストを置き直す有益な試みであり、同時代の絵画史への言及について本論でも参照したが、ここでは「デンドロカカリヤ」の「その後」である『壁』——特に「S・カルマ氏」および「バベルの塔の狸」——に焦点化し、従来の研究で見過ぎてきたダリに纏わる同時代言説を踏まえつつ、さらにダリの具体的な絵画作品を間テクスト的に例示しながら、より微細な分析を進めることとしたい。

## 2 『壁』の中の〈ダリ〉

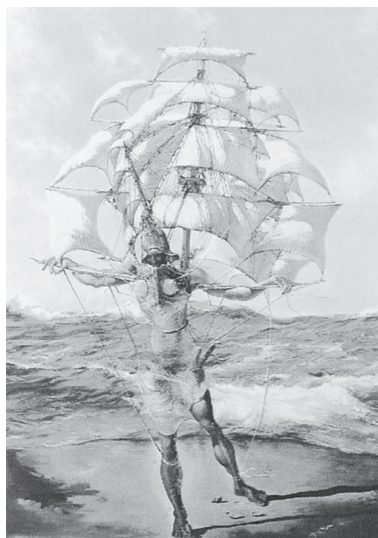
まず、「S・カルマ氏」に散りばめられた絵画イメージの痕跡から辿ることにしよう。絵画イメージというと、月曜書房版『壁』に収録された桂川寛による挿絵、あるいは現在入手しやすい新潮文庫で眼にすることが可能な安部真知による挿絵<sup>(7)</sup>がまず想起されるかもしれないが、雑誌『近代文学』初出の「S・カルマ氏」には挿絵は一切なく、枠線で囲まれた名刺や動物園の看板などを除けば、全て言語的な表象により物語が進行していたことは注意されてよいだろう。とはいえ、「S・カルマ氏」生成の経緯を回想した桂川自身の次のような言説を参照すれば、このテクストを触発した端緒に、ある具体的な絵画イメージが存在していたことは疑いない。

ところで池田龍雄の日記によれば、「一九四九年十二月二十四日／田原、桂川君と夜、安部氏を訪ねる。桂川君持参の本のなかのダリ、のい、いい作品を見た……」とあるが、その本とは私が神保町の本屋で掘りだしたスペイン語

のグラフ雑誌のことで（今は表紙が失せて雑誌名はわからないが）、そのなかにはダリ、の舞台美術用の大きな帆船の絵をはじめ、当時の私たちには珍しい文化・芸術の記事や写真が入っていた。安部は熱心に見入っていたが貸してくれというので、雑誌はしばらく彼の手もとにあった。『壁』の第一部「S・カルマ氏の犯罪」の十三頁目ほどに出てくる病院の待合室での一連の描写は、実はその雑誌のいろいろな写真から得た印象の叙述である<sup>(8)</sup>。

引用にある「スペイン語のグラフ雑誌」について、タイトルや刊号など具体的な詳細を特定することは困難かと思われる。ただしこの限られた記述の裡にも幾つかの有力な手掛かりは点綴されているだろう。たとえば桂川の言う「ダリの舞台美術用の大きな帆船の絵」は、おそらく『狂えるトリスタン』衣装（船）（一九四二―四三、【図版1】）として知られるタブローに違いない<sup>(9)</sup>。インターナショナル・バレエ団により一九四四年に上演された『狂えるトリスタン』の舞台装置および衣装をダリが手掛けた際の作品であり、『ヴェイクトリアー天使のいる小船に変貌する女』（一九四五）と題されたヴァリアントが数点あるが、何れも人間の身体と帆船がダブルイメージとして融合し、両手を挙げて勝利を告げる人間の姿が帆を目一杯広げた帆船の形状と混成されること<sup>(10)</sup>で〈船⇨人間〉とでもいうべき〈異形の身体〉への〈変貌<sup>メタモルフォーゼ</sup>〉が表象されている。

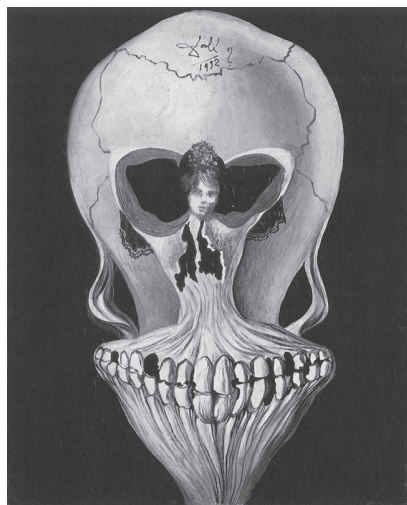
むろん、このような形で桂川の証言にあるダリの絵画を特定することが「S・カルマ氏」への直接的な影響の裏付けとなるわけではないし、このタブローのイメージがそのままの形で安部のテクストに象嵌されているわけでもない。ただし、「S・カルマ氏」の中に「ダリ」の固有名がさりげない形で明示されていることは予め確認しておくべきだろう。それは桂川の指摘する「病院の待合室」における描写の中に登場する。



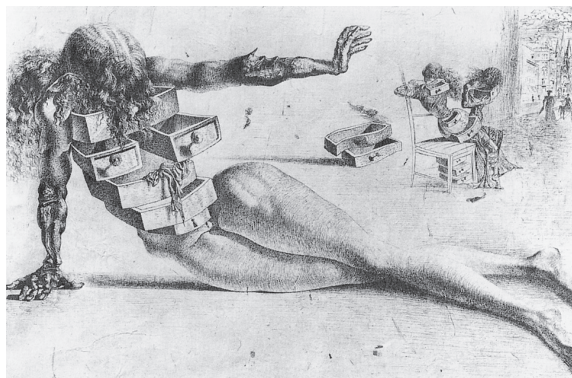
【図版1】『狂えるトリスタン』衣装（船）

ソファの前にテーブルがありました。テーブルの上に灰皿とスペインの絵入雑誌がありました。タバコに火をつけて雑誌を膝にひろげました。ぼくはスペイン語を知らないで、絵と写真をながめ、その説明の固有名詞だけをひろい読みしました。警官隊に包囲された暴民の写真がありました。射殺された男の上に泣き伏す女の写真がありました。それからサルヴァドル・ダリの骸骨と白鳥の死を踊っている美しいバレリーナは、現在《どくろのバレリーナ》(図版2)というタイトルで知られるダリの一九三九年の作品として間違いない。それはタイトル通り「どくろ」と「バレリーナ」という一見異質な二つのものを重ね合わせるダリ特有のダブルイメージ(重複像)の技法を用いた絵画である。輪を描くように掲げられたバレリーナの両手が頭蓋骨の眼窩を形成し、髑髏の鼻骨と一体となったバレリーナの顔と首、チュチュの模様のようにもみえる髑髏の鼻腔と融合した胸部、そしてその狭まったウエストからほぼ真横に広がったスカートに幾重にも折り重ねられた小さなアーチ状の裾が髑髏の歯列と二重写しになる——不気味だが極めて美しく幻想的なタブローに他ならない。

この《どくろのバレリーナ》が実際に桂川所有の「スペイン語のグラフ雑誌」に載っていたものかどうか不明である。ただし、安部にとってダリのような絵画が現出させる〈異形の身体〉イメージがとりわけ重要なものであったことは、たとえば前掲「バベルの塔の狸」における次のような一節を参照してみれば明らかだろう。自らの影を「獣」||「とらぬ狸」に持ち去られ、「透明人間」となった「貧しい詩人」の「ぼく」が周囲からの迫害を怖れて漏らす言葉——。



【図版2】《どくろのバレリーナ》



【図版3】《引き出しの都市（人間の形をしたタンス）習作》

ぼくは部屋を出る勇気をなくしてしまいました。そしてぼく自身までが、透明な自分の肉体に対してひんやり恐怖を感じはじめました。そうだ、ぼくは奇怪な存在。ノートルダムの怪物よりも一つ目小僧よりも、ダリの人間家具よりも恐怖に満ちた存在なのだ。人は、ぼくの呼掛けを聞く前に、見ただけで気を失ったり発狂してしまうだろう。駄目だ。別な方法を考えなければ……。

この引用にある「ダリの人間家具」について、安部が参照したダリ作品を具体的に特定することは難しいけれども、たとえば人間の身体をタンスと融合させ、その引き出しの開閉をもって人間の無意識の精神的な引き出しが隠喩されるダリによく知られた一連の作品を想定することができる。ここでは、ダリの画集と瀧口修造の批評とを併せて「西洋美術文庫」の一冊として刊行され、「不完全ながらも世界で最初にダリに関する単行本であった」と後に回想される『ダリ』（昭和14・1、アトリエ社）に収録された《引き出しの都市（人間の形をしたタンス）習作》（一九三六、【図版3】）を参照しよう。内部の世界の現実（自らの奥深くに仕舞われた秘密や無意識）が外部の世界の形態学的な同類（何か大切な物を仕舞っておくタンス）と重ねられ、あくまで「物体」<sup>オラジエ</sup>に即す形でリアリスティックに表象されていることがこのタブローから了解される筈だ。既にみた《『狂えるトリスタン』衣装（船）》、《どくろのバレリーナ》に引き続き、ここで発現しているのもまた人間（有機的なもの・柔らかいもの）とタンス（無機的なもの・硬いもの）の相互に溶け合うダブルイメージであることは偶然ではない。ダリ特有のこうした重複像は、「S・カルマ氏」におけるあの「マニフェスト」——「死んだ有機物から／生きている無機物へ！」——とも密接に関わるものだろう。

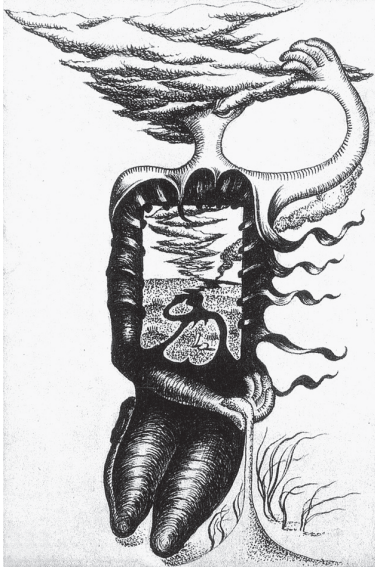
ところで、「バベルの塔の狸」においてダリの固有名が現れるのが、「希望者の影を切断し、それを変形機にかけて変形し、肉体の再形成」を行うことで「個人の觀念」と「所有権」を消滅させ、「完全な自由」あるいは「永遠の再分配」を夢想する場面の直後であることは重要である。人間の「肉体」を「変形」することによって主体に纏わる意識や所有関係を空無化し、身体を理性に統御されない、非合理的無意識の欲望が跳梁するアナキーな舞台と化すこと。「下意識の世界」こそが「塔の入口」の「通路」であり「バベルの塔に入るにはシュール・リアリズムの方法によらなければならぬ」とされていたことに注意しよう。「バベルの塔の狸」に描かれた「肉体改造の夢」には、確かにダリが繰り返して描いた「変形」デフォルマションを施された身体の多重イメージと響き合う何かが胚胎している。

月曜書房版『壁』収録の作品に限れば、ダリへの明示的言及は以上の二カ所のみということになる。<sup>①</sup>何れも羅列的に挿入される項目の一つ——「S・カルマ氏」においては雑誌の「一頁」、「バベルの塔の狸」においては「奇怪な存在」である「ぼく」をそれ以上のものとして引き立たせる比喩の一つとして——であり、あえてその固有名を特権化することへの疑問もあるかもしれない。しかしその明示的な箇所以上に、「S・カルマ氏」にはダリの絵画を起点としたイメージの発展を推測させる重要な箇所が存在する。やはり「病院の待合室」の場面から、先ほど引用した「スペインの絵入雑誌」の中の《どくろのバレリーナ》の描写に引き続き一節を紹介しよう。

闘牛の写真とコニヤックの広告とが並んでいました。コレセットの図解に並んでレイモン・ラディゲの肖像がありました。文字だけの頁とはばしました。そして二十三頁目をめぐりました。／するとぼくの眼はその頁に吸いつけられるように動かなくなりました。砂丘の間をぼうぼうと地平線までつづく曠野の風景が頁いつばいにひろがっていったのです。砂丘にはひよろひよろした灌木、空には部厚い雲が箱のように積み重つていました。人影はありません。家畜はおろか、カラスの影さえ見えません。曠野を一面に覆う草は針金のようにやせて短くまばらで地面がすけて見えるほどです。草の根もとには砂がさらさらと風流れてひだをこしらえています。

「スペインの絵入雑誌」に含まれたこの「曠野の風景」は「悩ましい戦慄」と共に「ぼく」を捉え、あたかも「記憶



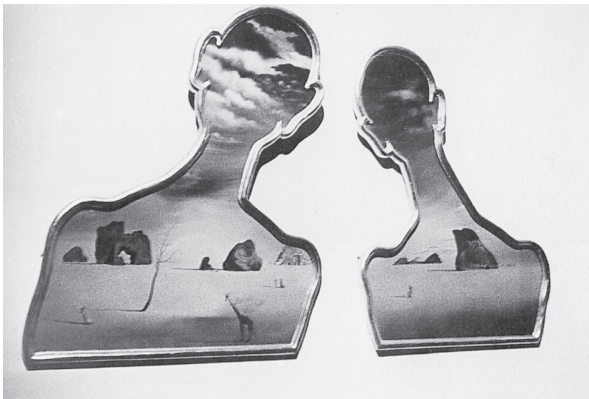


【図版4】《砂の男》

男》や《頭に雲のたれこめた男女》  
（図版5）のタイトルで知られる、人間の上半身を象った額縁の中にまさしく「空には部厚い雲が箱のように積み重つて」「ひよるひよ

の底に開かれた窓」のように激しく魅了する。そもそも眼を覚ますと「からつぽ」になったように感じられた「胸の中」の「原因」を突き止めるために病院を訪れた「ぼく」であったが、待合室で例の雑誌を眼にした後の診察で「胸圧を計」ると「恐ろしい陰圧」であると「ドクトル」から診断され、何時の間にかその胸の中に「広大な砂原」——絵入雑誌の中のある景色——を「吸い取つてしまった」ことが明らかとなる。風景を「胸の中」に吸引するというこの場面は「S・カルマ氏」の中でもとりわけ鮮烈で非合理的な印象を残すものであるが、こうした奇妙なモチーフにもやはりダリからの間テクスト的な影響を看取することができるのではないだろうか。

この「胸の中」に取り込まれた「曠野」のイメージについては「スペイン語のグラフ雑誌」の所有者であった桂川寛による《砂の男》（図版4）——月曜書房版『壁』に収録された「S・カルマ氏」の中の十点の挿絵の一枚——が存在するけれども、ここで参照したいのは《頭に雲のたれこめた



【図版5】《頭に雲のたれこめた男女》

ろした灌木」が「不毛の曠野」の中に淋しく点在する景色が嵌め込まれた、ダリによる一九三六年製作のタブローである。

ここに描かれた風景はダリの父の故郷であり、ダリ自身、幼少から彼の地の別荘でその夏を過ごした（カダケス）に他ならない。「カダケスこそ、わが一生を通じて、日ごとにもますますの熱狂的な忠誠心をもって愛しつづけて来た土地である」<sup>12</sup>とダリは生涯讃辞を惜しまなかったが、スペイン・カタルーニャ州、クレウス岬近郊に位置するこの小さな漁村は、奇妙な形をした花崗岩の岩場——ダリは幼時からそうした奇岩の「変則性」の中に偏執狂的なイメージを自在に重ね合わせて空想に遊んだ——や独特な形状の入江などがまさしく地質学的な錯乱としてこの画家を強烈に捉え、その絵画制作に代わらぬインスピレーションを与え続けた。瀧口修造の言葉を借りれば、「沙漠という場面は、ダリの無限の空間描写にお誂いむき」<sup>13</sup>の舞台装置だったのであり、であればこそ、ダリは繰り返し鉱物的な「沙漠」を背景にあの奇妙な世界を構築し得たのである。

「待合室」の引用にあるような「曠野」や「砂」のモチーフは安部にとっても特権的なものであり、満州における黄砂や砂漠の体験といった安部の個人史、あるいは花田の評論「沙漠について」（『季刊思索』昭和22・9）からの影響などに還元しがちであるけれども、「奇蹟的に美しい」「鉱物的無感覺性」（前掲『わが秘められた生涯』）の中でダリを恍惚へと導き続けたこのカダケスの「曠野」や「砂原」の風景もまた、「スペイン語のグラフィ雑誌」を通して「S・カルマ氏」のテクストの中に影を落としていたのではないだろうか。

「S・カルマ氏」にとって極めて重要な位置を占める「陰匠」の設定、加えて「砂丘」「曠野」のイメージとダリを結ぶ影響関係はこのままでは未だ恣意的であり、憶測の域を出るものではない。だが、たとえば安部ねりによるインタビューに応えた池田龍雄の次のような発言は、両者の紐帯をまた別の角度から補強する役目を果たすだろう。

安部さんはそのころ、純粹抽象絵画の人たちとはほとんど交流がないんですよ。安部さんはシュールレアリスムに興味を持っていましたから。安部さんが、板倉賛治さんの家に間借りしていたころ、桂川寛と安部さんの家に

行ったことがあるんです。桂川君がダリ、の画集を持って。安部さん気に入ったみたいで、「壁—S・カルマ氏の犯罪」の中の砂漠のシーンにさっそく出てくるんです……<sup>(16)</sup>

ここにはおそらく、先ほど引用した桂川による回想と同様の記憶が語られているのだが、桂川・安部・池田が同席して「ダリの画集」——桂川のいう「スペイン語のグラフ雑誌」と見なしてよいだろう——を閲覧し、そこで得た「ダリ」の印象が「S・カルマ氏」の「砂漠のシーンにさっそく出てくる」という、安部の近傍に居た者の実感的証言がとりわけ重要であろう。即ち、ダリからの触発は既にみた『狂えるトリスタン』衣装（船）、《どくろのバレリーナ》のみではなく、「S・カルマ氏」の中の「砂漠のシーン」にも関わるのだということ。池田の証言はカダケスの「砂漠」に纏わるダリの作品が「スペイン語のグラフ雑誌」の中に収録されていたのではないかという推測を後押しするに違いない。

『壁』の中の〈ダリ〉——テキストに影を投げかける〈ダリ〉の複数的なイメージには、その影響が明示的なものもあれば、直線的な形での影響を押し量りがない間テキスト的なものも混在する。桂川持参の「スペイン語のグラフ雑誌」に「熱心に見入っていた」という安部はダリの何に惹かれ、また同時にダリの何を斥けねばならなかったのか。その内実を測定する為に、次章からはより広くダリをめぐる戦前からの受容を祖上に載せ、ダリに対して安部の取った微妙な位置を探ってみたい。

### 3 《ナルシスの変貌》と〈隠喩の直叙化〉

「バベルの塔の狸」で安部の使用した「ダリの人間家具」という言い回しにはおそらく先例がある。安部の「前衛絵画」からの摂取については既に瀧口修造『近代藝術』（昭和13・9、三笠書房）からの影響が指摘されているけれども、たとえば「素描」というタイトルで同書に収録されたダリの絵画——《尾てい骨女》（一九三八、【図版6】）——

についての次の解説は、単に用語の一致に留まらず、図らずも「デンドロロカ  
カリヤ」を初めとする安部の一群の〈変形譚〉を思考する際の有力な手掛か  
りさえ提供しているのではないだろうか。瀧口は言う。

サルウアドル・ダリ かれの絵に常にモティフとなる「人間家具」

(人体の胴体から抽出しが出てゐる) や支柱(人間のたとへば脳髓の柔  
軟な肥大突起物を支へる為に屢々用ひられてゐる) などが描かれてゐ  
る。頭部は狂つた木の根や枝に変形してゐる。

ダリには《バラの頭部の女》(一九三五)と題されたタブローも存在する  
が、ダリが彼固有の〈偏執的批判的方法〉によつて繰り返し描いたこのよ  
うな〈変形〉<sup>デフォルメーション</sup>を施され〈変貌〉<sup>メタモルフォーズ</sup>した〈異形の身体〉を前景化するな  
らば、「デンドロロカカリヤ」を「ピカソ」と対応させる埴谷の見取図にも根  
本的な修正が迫られるに違いない。

ところで「S・カルマ氏」の「陰圧」の設定に関連して、やはり池田龍雄  
に興味深い言及がある。「何故絵を描くような羽目になったのだろうか」と  
いう自問の末に「既成の秩序・既成の価値観が崩れ去ったかに見えた」敗戦直後の「廢墟の季節」とシンクロして受容  
したダリの絵画世界との遭遇を語りつつ、池田はまた次のように続けている——「たとえ「ナルシスの変貌」を、それ  
こそ、頭の中に球根ができるほどに、まじまじと見とれることはあつても、ついに、例えばS・カルマ氏(安部公房の  
小説『壁』の主人公)のように、その風景をスルスルと胸の中に吸い込んでしまうようなことは一度もなかった」<sup>18)</sup>。

ダリを語る言説の中に、安部の名と「S・カルマ氏」および「陰圧」の設定が唐突に挿入される連想作用がとりわけ  
貴重なのだが、この《ナルシスの変貌》(一九三七、【図版7】)についてはダリ自身の自作解説がある。ダリは「日が



【図版6】《尾てい骨女》

な一日、鏡と睨めっこ」をしている若者に対して「奴の頭にや球根があるのさ」というリガト港の漁夫の常套句を紹介し、「カタロオニユ語で、『頭の中の球根』といふ言葉は、恰度、精神分析学上の《コンプレックス》の概念と一致する」として、「人の頭に球根があるとすれば、それは醜態花ひらくだらう、ナルシスの花が！」という鮮烈なイメージへと接続している。ここにも「内部の世界における具体的なもの」としての「コンプレックス」を「外部の世界」における具体的な物——即ち「球根」および「花」——と即物的に重ね合わせることでダブルイメージを現出させるダリの〈パラノイアック・クリティック偏執狂的批判的方法〉が垣間見られるのだが、この自作解説を「ナルシスの変貌 サルウアドル・ダリ」と題して昭和十三年六月の『みづゑ』にいち早く訳出していたのも瀧口に他ならない。その中にはダリによる次のような印象的な詩も翻訳されていた。

ナルシスよ／精神の幾何学の気高いねむりである均衡は、すでにおまへの頭を、この植物的な、癒しがたい、隔世遺伝的な、緩慢なねむりで満す。／そのねむりこそおまへの近づくと変貌の核心の／羊皮紙のごとき実体のなかで／脳髓を乾燥する。(……)

しかしおまへ、ナルシスよ／澄み透る青春の香り高い／内気な花の形をしたおまへは／水の花のごとく眠る。／たちまち大いなる神秘が近づき／偉大な変貌が起らうとしてゐる。／ナルシスは動かぬ姿のまま、／肉食植物の消化の緩慢さをもつて／おのれの影に吸ひこまれて見えなくなつてしまふ。

ニンプ・エーコーからの熱烈な求愛を冷たく退け、その罰として水面に



【図版7】《ナルシスの変貌》

映った自らの姿に恋をするようにしむけられたナルシスは、その叶わぬ自己愛の為に次第に衰弱し、終に死して水仙へと「変貌」を遂げるといふ（ナルシスの神話）——。ダリによるこの詩には、「ナルシス」の「頭」と「植物」の重ね合わされたダブルイメージが「混乱させられたおまへの肉体」「変貌の核心」「偉大な変貌」などといった詩句と共に見事に定着されているだろう。ところで、「変形の発作」によって「顔を境界面にして内と外がひっくりかへ」り、いつの間にか「全身ほとんど植物」に（変貌）<sup>メタモルフォーリス</sup>してしまふ安部の「デンドロカカリヤ」にも次のような一節が存在するのを見逃してはなるまい。

最後に黄水仙になったナルシスが神の同情であつたとしても、それはただ死への自由を与へてくれたのにすぎなかつたのではないか。そこには絶望そのものの自由があるにすぎない。／結局、植物への変形は、不幸を取除いてもらつたばかりに幸福をも奪はれることであり、罪から解放されたかほりに、罰そのものの中に投込まれることなんだ。

むろん、ここに描かれた「植物」へ「変形」した「ナルシス」は、「ゼウス一族によつて、植物にされた人々の物語」を「ギリシヤ神話」の中に探した結果見出された一例に過ぎないのだし、「人間が植物になる」「地獄」を描いたブレテクストとして作品内に明示されているように、木の幹の中に幽閉された自殺者の魂を描いたダンテ『神曲 地獄篇』の第十三歌を直接的なモチーフとしているだろう。とはいえ、「S・カルマ氏」発表と同年の一九五一（昭和二十六年）年に、ダリがイタリア政府から依頼されて製作した『神曲』の挿絵群——とりわけ裏切者たちが手足をバラバラに水漬けにされている『シモンの弟子』という奇怪な挿絵が興味深い——を参照するならば、広くダリ的な（変貌）<sup>メタモルフォーリス</sup>の主題系を「デンドロカカリヤ」に重ね併せることもまるで牽強附会とは言えまい。<sup>19</sup>

ところで（変貌）<sup>メタモルフォーリス</sup>といつても一元的なものではなく、既に触れたダンテやアポリネール、カフカ、ルイス・キャロルといった先行する文学テクストからの引用や参照の文脈があり、とりわけ花田の「変形譚」（『近代文学』昭和21・1）からの影響があり、そうした複数的に錯綜する影響の縫い目の中にダリの絵画イメージが混在しているとみるのが

自然であろう。ただし、そうした一連の影響の中でも、内部の世界を外部の〈物体〉<sup>オブジェ</sup>に即しつつダブルイメージとして現出させる《ナルシスの変貌》に確認したようなダリの〈偏執狂的批判的方法〉<sup>パラノイアック・クリティック</sup>は、安部の初期テクストに多用されるレトリック——〈隠喩の直叙化〉——の絵画表象における先取りとして特筆に値するものだ。たとえば「糸車」を「人間の皮をかぶつた機械のように、踏みつづけ」る「三十九歳の老婆」が、やがて自ら「糸になつてまきこまれ」た末に「一枚のジャケツに編上げられ」ていく「詩人の生涯」（『文藝』昭和26・10）の冒頭部に触れながら、田中裕之は次のように述べている。

かつて、平岡篤頼氏は、安部公房の方法を〈隠喩の直叙化〉と呼んだ。『詩人の生涯』の冒頭部分に認められるのは、隠喩ならぬ直喩の〈直叙化〉ということになるが、いずれにせよ、安部公房の変形譚においては、このように、通常は比喩を形成すべきものがレトリックの次元を超えて実際に形象化されてしまう。『デンドロカカリヤ』における「植物」や『赤い繭』における「繭」は、植物のような、また繭の中に閉じこもつたような存在形態を表象するものとして、やはり比喩的な形象にほかならない。比喩（直喩・隠喩）は類似性に基づく。安部の変形譚では類似性によって結びつけられた人間の存在形態と物象とが変換されるのだ。生前の男の存在形態と棒との類似が作品中で言及されている『棒』における変形も、この事実を明確に示すものである。<sup>20</sup>

「類似性によって結びつけられた人間の存在形態と物象とが変換される」というのは、既にみてきたダリの絵画作品に顕著な特徴でもあっただろう。安部の「詩人の生涯」においては「やれやれ、私は〈綿〉のように、疲れてしまった」という「直喩」の吹きと共に忽ち自らが〈綿〉へと化するのであるが、ダリ的な世界においても、勝利を示すべく掲げられた人間の両手があたかも帆船「のよう」であれば忽ちにして人間は船と「変換」されるだろうし、人間がタンスの引き出し「のように」自らの中に秘密を隠し持っている存在だとすれば、「レトリックの次元を超え」て「タンスⅡ人間」が「実際に形象化されてしまう」ことは既に確認した通りである。《どくろのバレリーナ》、《ナルシスの変貌》が描くのもまた比喩されるものと比喩そのものとが重なり合うダブルイメージといつてよい。

実は「詩人の生涯」の中にも「二人は、ダリ、の色つき彫刻のように固く動かなくなつた」という一節があり、ダリの〈偏執狂的批判的方法〉と安部の〈隠喩の直叙化〉との結び付きを強化するのだが、「S・カルマ氏」の中にダリ的なダブルイメージを探るとすれば、「名前」を失うことで困惑した「ぼく」が「事務所」に出社すると、自らの「デスク」に腰掛ける「二重」の「ぼく」を発見する次のような場面にまず思い当たるだろう——「ぼくは急速に右の眼と左の眼を交互に閉じてみて、この二重の影像の理由をつきとめました。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したが、左の眼には、まぎれもない一枚の紙片にすぎないのでした」。社会的な記号に過ぎない「名前」を喪失したことで全ての「存在理由」まで剥奪されたかのように右往左往する「ぼく」は、あたかも名刺「のような」存在に他ならない。その「ような」という直喩が「レトリックの次元を超えて」、「人間」と「名刺」とのダブルイメージⅡ「二重の映像」を形成するのである。こうしたダブルイメージは「タイピストとマネキンが半分づつ合わさつたY子」の形象などにも顕著に現われており、「S・カルマ氏」に遍在するモティーフといつてよいのだが、〈偏執狂的批判的方法〉と〈隠喩の直叙化〉の紐帯をとりわけ強く感じさせるのはやはりあの「陰圧」の場面に違いない。

たとえば、自分自身の内面がまるで潤いのない空虚で荒廃した状態にあつたとしよう。その内部の世界の不毛な現実を描くためにそれを過度に主観化したり抽象化したりすることなく、外部にある「砂漠」の形象Ⅱ〈物体〉<sup>オブリジェ</sup>を極めてリアルスティックに描くことで内部と外部のダブルイメージを一挙に掴むのが、即ちダリの方法であつた。同じことを「S・カルマ氏」に即していえば、予め「胸の空虚感」を抱えた「ぼく」が「スペインの絵入雑誌」を眺めるうちに「砂丘の間をぼうぼうと地平線までつづく曠野の風景」を「どうしても見たことのある光景」だと思ひ込み、「空つば」の「胸の中」にその「砂原」を取り込むという、あのあまりに即物的な出来事がそれにあたるだろう。

「その画面はまるで記憶の底に開かれた窓のようでした」という一節が示すように、自分自身の内部が不毛な砂漠「のよう」であつたから実際に胸が砂漠になる、あるいは外部の砂漠と不意に出会われることによって自らの内部の荒



廃が浮き彫りになるといふ、外部の自然Ⅱ〈物体<sup>オブジェ</sup>〉の即物的な触発によって内部の映像を二重化して表象することのよう  
な描写は、まさしくダリ的な〈偏執狂的批判的方法<sup>パラノイアック・クリティック</sup>〉の文学テクストへの応用・変換であるといふことができるのでは  
ないだろうか。従来、安部の〈変形譚〉や〈隠喩の直叙化〉についてダリからの影響が具体的に指摘されることはな  
かったけれども、以上のような文脈を踏まえるなら、ダリからの触発が安部のテクストにもたらしたものの大きさが浮  
き彫りとなるに違いない。

#### 4 瀧口修造のダリ紹介と安部の「シュールリアリズム批判」

『壁』の中の〈ダリ〉を準備したものは何だったのだろうか。ここで『壁』と同時代における〈ダリ〉という記号を  
めぐる言説の配置を確認しておかなければなるまい。ダリがパリで初めての個展を開催し、画壇へのデビューを果たし  
たのが一九二九（昭和四）年、翌年にはその絵画論を集めた『見える女』が出版されているが、日本におけるダリの受  
容・紹介は早く、昭和十年三月にはやはり瀧口の翻訳によってダリの「シュールリアリズムの実験に現はれた対象」〔詩  
法〕が発表されている。瀧口によるこの翻訳はシュールリアリズムが一九三〇年代に積極的に取り組んだ「対象」Ⅱダ  
リのいう〈象徴機能の物体<sup>オブジェ</sup>〉についての先駆的な紹介となっている。受容史の面できわめて重要なのは、その翌年の昭  
和十一年六月にやはり瀧口によって「サルवादール・ダリと非合理性の絵画」〔みづる〕が発表されていることであ  
ろう。何故ならここには、シュールリアリズムをダリ以前／ダリ以後という形で截然と分かつといつてよいダリの絵画論  
『非合理の征服』（一九三五）の部分訳が含まれているからである。ダリは言う――。

絵画的な領野に於ける僕の野心は、凡て具体的な、非合理性の影像を、最も熾烈厳格な精密さをもつて表出  
materializer することにある。想像的な、或は具体的な非合理の世界は、現象的現実の外的世界に比較しても、決  
して劣らぬ客観的な明證と、密度と、連続性を持つのみならず、同等の説服、認識、乃至は伝達の力強さを持つ

ものである。重要なのは、非合理的な具象性の主題を伝達せんとすることであつて、絵画的表現の種々な手段が、この主題のために使用されるのである。

ここには、ダリの〈具象的非合理性〉の概念によって「後期の超現実主義」を代表させた花田の「機械と薔薇」(一章に前掲)と同様の原理が開陳されており、そればかりか、『非合理の征服』におけるこの引用部分はまるごと花田の「鏡の国の風景」<sup>(21)</sup>にも引用されている。花田の引用は若干の語句の変更を施したものに過ぎず、瀧口訳を参照した痕跡は明らかである。既に触れた『近代藝術』はもちろんのこと、瀧口の批評とダリの画集を併せて昭和十四年に刊行された『ダリ』(前掲)等の一連のダリ紹介が、「鏡の国の風景」、「林檎に関する一考察」、「機械と薔薇」といった花田の批評へと発展的に流れ込む軌跡の中に、戦前から戦後へかけてのダリ受容の一端を伺い知ることができる。花田のダリへの言及は昭和二十五年前後に集中——それらは後に『アヴァンギャルド芸術』(昭和29・10、未來社)に纏められる——しており、その直接的な背景の一つには瀧口の『近代藝術』が昭和二十四年三月に三笠書房から「唯物論全書」の一冊として再刊されていたことが介在していたと思われる。いずれにしても安部もそのような軌跡の中で、あるいは同時代の花田から戦前の瀧口へと遡行する形で、ダリをめぐる言説を受容していったと考えて間違いない。

ところで『非合理の征服』におけるダリの主張で見逃せないのは「心的オオトマチスム、夢」といった「方法」が「具象的な非合理性に近づくため」には「極度に消極的」であり、その「非合理性」がフロイト的な「精神分析の領域に落ちた場合」には「容易に、論理的な通用語に還元」され「未知な影像」ではなくなるのだと、「初期のシュルレアリスム」への不満が明確に表明されている点であろう。ダリに拠れば「具象的・非合理性の、新しい狂的影像是、物理的・現実的な《可能性》に向つてゐて、空想や精神分析を可能にする《架空的》再現を超える」のであり、自らの「偏執狂的批判的活動」こそは「客観的偶然の、一つの組織力であり、生産力」となり得る積極的な表象システムであるとされる。

ここには、抑圧や歪曲、圧縮を施された「非合理性」を、精神分析的な解釈装置を通過させることによって意識的な

ものへと置き換えて二次的に享受せざるを得ないことへのダリの苛立ち、あるいは代理表象や「《架空的》再現」を経由することによって必然的に遅れを伴い、その潜勢力や強度を漸減させていかざるを得ない「非合理性の影像」への哀惜のようなものを透かし観ることが出来るだろう。それ故ダリの提示する「偏執狂的」な「妄想」や内的イメージは既にそれ自体で一つの積極的で体系的な解釈を形成——偏執狂患者の内部では見事に完結し組織化されている誇大妄想や被害妄想を想起すればよい——しており、オートマティスムや夢のように受動的・個別的な形で観念的な再解釈を被ることを断固拒絶するのだ。

むしろ、ブルトンの採用したオートマティスムの方法も意識からの介入を極力排することを目指し、無意識のイメージを直接的に汲み上げる為に案出された試みであろう。「精神を集中するのにできるだけ都合のいい場所に腰をすえてから、筆記道具をもってこさせなさい。できるだけ受身の、つまり受容的な状態に自分をおくこと」という一節が『シュルレアリスム宣言』に確認できるけれども、内的欲望を全面的に解放するためにはそうした受動的態度では不十分であるとしてダリは「初期のシュルレアリスム」に徹底して牙を剥くのである。この論文が『非合理の征服』とされる所以であり、かかるラディカルイズム故にブルトンは後にダリを運動から切り離すことを余儀なくされるだろう。

ところで、ダリと同様の立場からではないとはいえ、安部にとってもブルトンの存在は乗り越えられるべき、あるいは既に用済みの存在として意識されていたに違いない。「バベルの塔の狸」には「フロイド博士の発見と、ブルトン先生の研究で、やつとこの大衆的な通路が見つかった次第さ。いわば以前は偶然的だったものが、現在は意識的になったとも言えるね」と「ぼく」にその恩恵を説明する「とらぬ狸」の言葉が見受けられるが、より重要なのは「八、入塔式。ブルトン先生の大演説」における以下のような描写であろう。

ブルトン狸は長いたてがみをさつとふり上げ、耳の間から折畳んだ紙を取出して読みはじめました。あの有名な第十宣言です。(……) ぼくは胸がむかむかして来ました。後足で耳を掻きあげ、いきなり背中の蚤にかみついて、思い出したように続けるブルトン狸の演説は、ぼくの耳から入り込むと、神経をつきさす化学薬品の粉末に変

り、苦しくなつてぼくは歯ぎしりしました。するとそのたびに、きびしい表情でぼくの狸が肘でつつくのでした。侮蔑的といつてもよいこうした「ブルトン狸」に対する態度が、ブルトンに対するダリの挑発的態度を經由して出てきたものなどと短絡するつもりはない。だが、『壁』収録の諸作品を執筆する段階で既に安部がブルトンを中心としたシュルレアリスムの現状とダリの〈偏執狂的批判的方法〉を明確に意識していたことは確かである<sup>24</sup>。おそらく瀧口による一連のダリ紹介を踏まえて執筆——発表媒体がダリ受容に関わり深い『みづゑ』であることにも留意したい——されたのである。安部の「シュルレアリズム批判」(『みづゑ』昭和24・6)がその証左に他ならない。

再刊された『近代藝術』の三ヶ月後、「デンドロカカリヤ」掲載の二ヶ月前に発表されたこの論文の劈頭で安部は「現代絵画の上でシュルレアリズムがこのような位置を占めること」になつた「必然的契機」を「精神構造の分析」において捉えることを表明し、「現実認識」「非合理」「プシコノイローゼ」「意識の検閲」「表現方法」「デフォルマション」「デモーニッシュなもの」の各章に分けて展開していく。「非合理」の章においては「原始藝術・狂人の作品等との近似性」として「非合理」の問題を取り上げ、「ここで想起されるのは、先ずダリのパラノイア的批判活動であろう」と明確に「ダリ」と彼の〈偏執狂的批判的方法〉に言及していた。「精神現象でありながら意志の統制を受け」ず「意識の検閲をすり抜けて種々の妄想を形成」する「パラノイア」を「深層心理なる概念(フロイドの)」を援用して説明し、「原始藝術や狂人の作品に接して禁じ得なかつた驚くべき感動の理由」を「論理的に捉え」る為に「アンドレ・ブルトン」は深層心理による思考のプロセス即ち精神自動現象を、ダリはパラノイア即ち非合理的思考の合理化のプロセスを方法として取上げた」とする安部の見取図には、ブルトン／ダリの両者を分かつシュルレアリスム内部における歴史的差异も的確に峻別されているといつてよい。とはいえ次のような一節を確認するならば、安部がダリに対して抱いていた微妙な距離感は明らかである。

しばらく経つてダリが一つの答を出す。《パラノイア的批判活動》それは客観的に無意識の自己主張を意味づけようとすることである。だがしかし、シュルレアリストが直観していたデモーニッシュなものは、単なる深層作

用の露呈などではなく、その露呈が与える意識の苦悩にあつたのではないのか。深層作用がかくも問題になつた理由は、プシコノイローゼ的現実が社会的現実になつたためであり、もし無意識が意識との矛盾に於て捉えられるのではなくそれ自身独立して意味づけられ得るなら、現実は何等プシコノイローゼ的ではなかつたはずである。その点で狂人の作品とは自ずから区別され、非合理がそれ自体合理的統一の要素となり得るのではないか。

一読しただけではその意図を掴みかたい晦渋な文章であるが、安部のシュルレアリスム理解が独特なのは、意識と無意識との「矛盾、内的軋轢」により発生する極めて個人的な次元に限定された「プシコノイローゼ（精神神経症）」を「資本主義の下にある民衆の社会的現実」即ち「社会的」次元がもたらす「内的軋轢」へと議論を巧みにスライドさせている点であろう。パブロフの「二系学説」を踏まえて、無意識の位相を「第一系」、意識の位相を「第二系」とする安部は、言語や抽象作用を司る「第二系」の形成をもつて「社会の成立」を確認し、相互に密接に関係し合つた意識と無意識の二つの系の間に孕まれる「内的軋轢」には「第二系」を通じて「社会的現実」が不可避に反映され、従つてそこには「個人差を超えた抵抗」が必然的に織り込まれていくとする。つまり、そのような「社会的現実」を精神構造の中に繰り込むならば、「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」に二系相互の「バランスはついに破れる」結果となり、その時に「露呈あるいは爆発」——それは抑圧された「民衆」が引き起こす（革命）とパラレルな位相にある——する「精神深層作用」を捉えたものが即ち安部にとつての「シュールリアリズム」に他ならない。

「シュールリアリズムの特徴は現実認識そのものをテーマとして取上げた」ところにあり、それは「現実を否定すると同時に再構成しようとした革命理論である」という言い回しには、限定的なものではあれ、シュルレアリスムに対するこの時点での安部の肯定的評価を垣間見ることが出来るだろう。「たしかにそれは正しい被抑圧階級の藝術である」と断言する安部にとって、意識——延いてはそれが媒介する社会——との弁証法的な軋轢を織り込まず、無意識におけるパラノイアックな欲望の強度をそれ自体として一挙に析出しようと試みるダリの〈偏執狂的批判的方法〉は、外部に

ある「社会的現実」の次元を黙殺し、ひたすら内部へと没入し「自閉していく極めて個人的で美的なイデオロギー」として映じていたに違いない。桂川に抛れば、安部は「現実を上から超えてゆく」という意味のシュルレアリスム（超現実主義）<sup>(25)</sup>に対して、自らの方法を「現実の底を潜り抜けてゆく」意味で「Sub Realism」（サブ・リアリズム）と呼んだというが、いずれにしても安部はそのヴィジョンにおいてダリを、むしろブルトンをも批判的に乗り越えるような場所へ向けて自らをポジショニングしたということができらるだろう。

## 5 政治的前衛と芸術的前衛

ところで、『非合理の征服』に先行するダリの重要な論文に『腐った驢馬』（一九三〇）がある。この論文も昭和十二年には山中散生によって「腐った驢馬 サルヴアドオル・ダリ」（『みづゑ』昭和12・12）として翻訳されているのだが、ダリを論じる際に必ずといってよいほど引用される一節をその山中訳によって参照しよう。ダリは述べている——「僕は思惟の偏執的な、能動的な特性の過程に依つて、混乱を系統化し（同時に、自動法或は其の他の受動的な状態に対しても）、現実の世界の全き不信用に寄与し得るだらう時機が近づいてゐるやうに思ふ」。

一方、安部にとつてはダリの言う「現実の世界の全き不信用」こそ何としても回避しなければならぬオブセツションであつたに違いない。「社会的現実」との間の「内的軋轢」の激化に逆説的な可能性をみる「シュールリアリズム批判」における安部の立場は、月曜書房版『壁』刊行から約一年後に発表された「アヴァンギャルド文学の課題」（『希望』昭和27・7-8）では更に深化し、その政治的立場をより先鋭化している。安部は言う——。

情勢の発展と革命意識の大衆化が、アヴァンギャルドの内部にあつた矛盾を大きく表面化したということ。だからピカソ、マヤコフスキー、アラゴン等のように、アヴァンギャルドをコクフクして行つたものがあると同時に、それができなかつたものは、たとえばダリや、一部の抽象派の作家のようにかえつて反動的役割を果し、それが二ヒリ

ズムにつながつて社会フ、ア、シズム、の温床になる。現実に対する関心が創造方法と結びつかない、簡単な言い方だが、アヴァンギャルドをリアリズムの線ですらに追求できず、それを形式化してしまう、そこからニヒリステイクなもの、アナキーなものが生まれ、その盲点をついてファシズムがはびこるのだ。

ダリが「反動的役割を果」したとされる具体的理由を安部は明記していないが、一九四〇（昭和十五）年以降アメリカに渡り商業主義へ墮したダリをブルトンが「ドル亡者」——ダリ (Salvador Dali) の名前のアナグラムから *Avida Dollars* と命名——と呼んで非難した点、またそれ以前にも《ウイリアム・テルの謎》（一九三四）に描かれた、剥き出しの引き延ばされた長大な尻を持った男が実はレーニンを暗示していると見なされてブルトン等の怒りを買ったこと、また《ヒトラーの謎》（一九三八）と題したタブローがヒトラー現象を〈非合理〉の名の下に擁護しているのではないかとシュルレアリストの間に物議を醸した点など、ダリがしでかした「反動」と見なされてもおかしくない挑発的事件は枚挙に遑がない。前掲『天才の日記』におけるダリ自身の回想に拠れば、「ニーチェ流かつ反カトリック的非合理性の観点からヒトラーの神秘について討論するために、われわれのグループの臨時集会を至急招集するようにブルトンに要求」し、「自分のヒトラーへの執着はその本質からして厳密に偏執的かつ非政治的、性格のものである」と主張したものの、「ブルトンおよびその仲間との間に一連の断続的な不和不仲をもたらす」結果に終わったという。

安部の描いた「バベルの塔」の内部には「ニーチェ教授」の「推挙」によって「入塔」した政治家の「ヒッソリーニ君」が「塔員」として登場し、彼が「途中気が変になつて以来、見違えるような成長ぶり」を示したとされるアイロニカルな描写が盛り込まれているが、この挿話はシュルレアリズムにおける「偏執狂的」な欲望が本来的に目的意識を持たない内的な衝動によって発現することを伝えて興味深い。「私はかつて政治に興味を抱いたことがない」（前掲『わが秘められた生涯』）とダリ自身が述べているが、彼の関心は急進的カリベラルか保守かといった政治的な意味内容——レーニンからヒトラーまで——を〈善悪の彼岸〉に宙吊りにするようなパラノイアックな欲望の強度そのものにあつたのであり、その意味ではダリは単なる「反動」というよりも〈脱政治〉という名の政治性を否応なく身に纏つた、極

めて厄介でコントロール不能な存在だったといえよう。意図の有無に関わらず結果として、かかる〈脱政治〉性は理性や言語ではなく無意識的な情動に巧みに働きかけるフアシズムの美学と親和的に機能してしまう危うさを回避できないからだ。そしてそのことはダリの絵画が湛える神秘的な魅力と無縁ではない。

一九三〇年代はシュルレアリスム陣営にとつて、政治的前衛と芸術的前衛の相容れない複数の岐路が明確になった時代であった。それを象徴するのが一九三二（昭和七）年に勃発する所謂〈アラゴン事件〉である。一九三〇年十一月にハリコフで行われた第二回国際革命作家会議にシュルレアリスム陣営の公式代表として出席したルイ・アラゴンは、シュルレアリスムを観念的な理想主義として非難する声明に署名してしまい、次第にグループから浮き上がった存在となつていく。さらに彼が一九三二年に発表した革命詩「赤色戦線」がフランス政府の眼に留まるところとなり告訴されると、ブルトンが「詩の貧困」を執筆するなどしてその弁護に努めたものの、アラゴンはシュルレアリストからの擁護を拒絶し、結果として古くからの盟友であつたブルトンとも袂を分かち、共産党での活動を本格化——共産党への入党そのものは一九二七年——させて急速に政治的な転回を遂げることとなる。アラゴンに追随して幾人かのシュルレアリストが共産党へ去り、シュルレアリスムの運動は、共産党の指導的芸術理論である〈社会主義リアリズム〉に基づいて「社会的現実」の变革を目指す政治的立場と、かかる「社会的現実」を括弧に括り（パトラレライアック・クリティック）に基づいて「現実の世界の全き不信用」を加速させるダリ的な芸術的立場とに両極的に分解していく。そうしたシュルレアリスム内部の事情は既に戦前から、たとえば瀧口の「サルウアドル・ダリと非合理性の絵画」（前掲）における以下のような記述の裡に伺い知ることができた筈である。

「非合理性の征服」は昨年末に刊行されたもので、本の帯紙には「社会主義リアリズムに面して」と刷られてあつたことは、フランスの情勢を彷彿たらしめるものである。これは恐らく同じ頃に出たルイ・アラゴンの講演集「社会主義リアリズムのために」を目してゐることは確かである。嘗て「侮蔑の絵画」を書き、シュルレアリスムの有力な推進者であつた詩人アラゴンは、今はプロレタリア藝術の戦士であつて、事毎にシュルレアリストと対立して



るる間柄である。表現藝術のメカニズムに対する以上、結論は政治上のテエゼのやうに、単純明白に運ばれるものではない。それはこの国でもすでに体験された所である。

末尾にある瀧口の懸念とは裏腹に、ある地点を境として、おそらく安部はここにみられるダリ／アラゴンの両極の内、決然とアラゴンの立場へと自らを擬えていったのではないだろうか。昭和二十八年に安部は書評「L・アラゴン著『レ・コミュニスト』」（『週刊・東京大学学生新聞』二月五日）を発表しているが、まだ未完のこの作に対して「今日の情勢の中で、最大の問題をなげかける文学の一つ」と絶賛し、「総合的な世界像」を捉えるべく「いつそう発展した社会主義リアリズム建設」のために奮闘するアラゴンの姿勢を放手して讃え、作品の今後の行方については「アラゴン、信じている私は、彼が決してブルジョア合理主義者にへつらったりすることはないだろうことを確信している」と力強く表明している。この言説より二年ほど遡るが、「S・カルマ氏」と共にやはり『壁』に収録される「魔法のチョーク」（『人間』昭和25・12）の中で「貧しい画家」の主人公が「アルゴン君」と名付けられていたことも、こうした「アラゴン」への傾斜と無縁ではあるまい。

〈アラゴン事件〉が嘗てそうであったように、ポイントはおそらく複、数の、〈共産党入党〉にあるのではないだろうか。「アヴァンギャルド文学の課題」の中で安部は「ピカソ、マヤコフスキー、アラゴン」を一纏めにしてきたが、ピカソについては安部が同時期に「ピカソのリアリティ」（『アトリエ』昭和27・1）を執筆していることが注目される。その中に挿入された安部自作の「簡単なピカソ年表」には「一九三六年 ピカソ反ファッショの声明。／（フランス人民戦線。スペイン内乱。）、翌年の「ゲルニカ」を経て、「一九四四年 ピカソ共産党に入党。」と記し、「ゲルニカ以後、入党までの、レジスタンスでできたえられ、準備された、方法論中心主義からの脱出」を「大変貌の時期」として「レジスタンスは解釈の技師を変革の戦士にきたえ上げたのだ。ピカソの入党は偶然でも気まぐれでもない、芸術家の道をつらぬいたはての必然だった」と結論付けている。それに先立って執筆された「ピカソの変貌」（『美術手帖』昭和26・9、臨時増刊号）では、「社会の変革を伴わない意識の変革がありえないように、社会の変革を伴わない芸術の変

革もまたありえない」とした上で、「誰にも、ピカソがコムニニストであることから目をそらすことは許されない」と警鐘を鳴らしていた。何れもピカソの絵画的な先駆性よりもその政治的立場に重点を置いたものであり、その意味で冒頭にみた埴谷の同時代評における「ピカソ」とはニュアンスが異なることに注意しなければならない。

ところで、安部自身が「桂川寛、勅使河原宏と日本共産党に入党<sup>(28)</sup>」するのは昭和二十六年五月のこととされる。桂川自身の証言に拠れば「野間宏のもとに入党申込みに行った」のが同年の「三月末」、「正式の入党」は「五月末」のこととされるが、それに従えば「バベルの塔の狸」の雑誌掲載、月曜書房版『壁』の刊行と同月に入党という出来事が成立したことになる。このような安部自身の同時代の動向を勘案すると、たとえば既に参照した「バベルの塔の狸」における「ぼく」の「ブルトン狸」へのあまりに冷淡な眼差しの中に、ブルトンと離反して共産党へ傾斜していったアラゴンの眼差しを重ねてみるのが許されるかもしれない。「ブルトン狸」の色男ぶりを揶揄してのことではあるが、作中には「シユール・リアリズム撲滅運動」といった過激な言葉も顔を覗かせる。ただし、ここには時期的に微妙な問題も介在する。「バベルの塔の狸」が『人間』に掲載された際のテキスト末尾には「(一九五〇・五・二三)」という日付が書き込まれており、これに従えば雑誌掲載のちょうど一年前には摺筆していたことになるからだ。実は「S・カルマ氏」の初出である『近代文学』(昭和26・2)掲載時のテキスト末尾にも「(一九五〇・三・五)」という日付が書き込まれており、やはりこれを摺筆の日付を示すものとみてよいとすれば、このテキストの原型——その後実際に発表するまでに加筆修正が行われたことが当然考えられるので「原型」そのものを復元することは不可能かもしれないが——は入党という出来事の約一年前に成立していたということになる。

ここで時系列を整理してみよう。安部が「シユールリアリズム批判」を執筆し、シユルレアリスムおよびダリの〈偏執狂的批判的方法〉に対する疑義あるいは「批判」を書き付けたのが昭和二十四年六月のこと、その二ヶ月後に「デンドロカカリヤ」が発表され、さらにその四ヶ月後の十二月に安部は桂川・池田と共に「ダリ」の絵画を含む「スペイン語のグラフ雑誌」に「熱心に見入」り、桂川に「貸してくれ」と申し出ている。安部が「S・カルマ氏」を摺筆

するのはそれから三ヶ月後の昭和二十五年三月、さらにその二ヶ月後に「バベルの塔の狸」を摺筆している。この昭和二十五年はダリに焦点化した花田の評論が相次いで発表された年であり、「林檎に関する一考察」（『人間』）が九月、「鏡の国の風景」が安部の「赤い繭」「洪水」「魔法のチョーク」（「三つの寓話」の総題の元に『人間』）に「一挙掲載、三編とも月曜書房版『壁』に収録」と同じ十二月、翌二十六年一月に花田の「機械と薔薇」が、その翌月に「S・カルマ氏」が『近代文学』に発表されるというのが大まかな流れである。<sup>30</sup>

花田の「林檎に関する一考察」には「政治的な意味においてもアヴァンギャルドであろうとしたアンドレ・ブルトン」が「弱音を吐き、ふたたび内部の世界に閉じこもってしまった」ことが嘆息される他、既に触れたダリの《ウイリアム・テルの謎》について「それらの作品には、社会主義リアリズムの片鱗さえみあたらない」として「実は内部の世界から一步も出ようとしない、小心翼翼たる超現実主義者」が糾弾されているが、安部の「シュールリアリズム批判」はそれよりも早い時期に同趣旨の本質的な批判を展開していたことは特筆されてよいだろう。この評論における安部の態度は一貫しており、「内的軋轢の爆発的必然であつた場合よりもむしろ逃避的に深層意識の言葉に身を委せてしまつた」場合や「非合理の奈落（緊張を失つた非合理）」に陥ってしまったシュールリアリズムが「社会的現実」を捨象した廉で厳しく剔抉されていく。ダリの絵画が弛緩した自動作用や自己模倣によつて時にそのようなシュールリアリズムの隘路に転落したことは事実かもしれない。しかし、であるならば、なぜ安部は「シュールリアリズム批判」において既に充分にその限界を認識していた筈のダリの絵画にその後再び惹き付けられ、あえて『壁』の中に〈ダリ〉を描いたのか。昭和二十五年前後における政治的前衛と芸術的前衛をめぐる安部の中の亀裂が、ここにある。<sup>31</sup>

## 6 《内乱の予感》

ところで、同じくスペインを代表する「前衛」画家であるピカソとダリに関しては、やはり瀧口修造に興味深い「回

想まじりの随想」が存在する。日本初の「ダリ展」を記念しての「回想のダリ」（『読売新聞』昭和39・10・13夕刊）がそれである。戦前のダリの受容については「活字や複製」を通した限定的なものであったにも関わらず「一九三五年ごろから太平洋戦争までの期間、若い画家たちのあいだに隠然とした影響があった」ことを述べた上で、瀧口は次のような戦前のエピソードを披露している。

それにしてもダリに関しては、おかしなことも起こりえた。一九三六年にダリはゴヤの怪物をおもわせる巨大な化け物が苦悩で絶叫している「内乱の予感」という作品を描いた。その翌年スペインの内戦が起こり、ピカソが「ゲルニカ」を発表しファシズムに抗議したことは有名だ。この二つの作品は当時の雑誌でもしきりに話題に上った。ところで「内乱の予感」の写真がある美術雑誌にいち早く紹介されたとき、どうした誤りか「人民戦線の防衛」と訳され、ある批評家がまたそうした前提のもとに「超現実主義批判」を書いた。人民戦線の勃興（ぼつこう）していたとき、この時宜をえた（？）誤訳はたちまちひろがり、最近でもそれを「別名」と信じている人がいるのである。シュルレアリスムは当時、政治的にも活発に活動していたのだから、スペイン人のダリがそんな題の絵を描いたと想像されてもふしぎではないが、当時のダリ自身は政治的な態度をとることを避けていたのである。しかしその作品がスペインの引き裂かれた状況を潜在意識の怪物として完膚なきまでに描いているといっても過言ではなからう。

現在の翻訳では《如だた隠元豆のある柔らかい構造（内乱の予感）》  
 (Construction molle avec haricots bouillis Prémonition de la



【図版8】《内乱の予感》

guerre civile【凶版8】）として知られる一九三六年製作のダリの代表作であるが、瀧口の回想にあるように、戦前の受容過程において「人民戦線防衛」という画題へと誤訳されて流布したことは、たとえば昭和十二年の『アトリエ』に八回に渡って連載された尾川多計の「超現実主義の現実的批判」<sup>32</sup>——瀧口の回想にある「超現実主義批判」は尾川の同論文を指すと思われる——を参照すれば了解される筈だ。尾川はそこで「ダリの「人民戦線防衛」と称する甚だ現実的な絵題を持った作品」という紹介文と共に《内乱の予感》の凶版を掲げ、「畸形的肉塊」を描いたこのタブローを「明らかにサド的変質者の作品」と断じている。さらに「頭と足だけの人間が地上を歩き（挿絵A2）、首の無い人間が空中に跳り、而もその両手首は不気味な人間の顔を持つてゐる（挿絵A1）」といった形で「早發性痴呆（精神乖離症）」患者の描いた作品を実例として挙げ、そこにダリとの「共通点を見出すことが出来る」と述べた上で、「シュール・リアリズム」自体を「誇大妄想と外界（人物或は事物）に対する興味の消失」を特徴とするような「疾患への逃避」として容赦なく棄却していた。

尾川の論文自体は左翼的立場からの裁断批評として、ある意味で安部の「シュールリアリズム批判」とも接続し得る視点を有するものとして歴史的に興味深い産物なのだが、問題は「人民戦線防衛」という誤訳の流通・散種の過程にある。たとえば、「S・カルマ氏」発表の一年前——摺筆のひとつ月前——にあたる昭和二十五年二月の『アトリエ』に「アヴァンギャルドの五つの個性」という記事があり、その中の「ダリー」を担当した古沢岩美は、「ダリーが「人民戦線防衛」を描いた様に、当時フランスに在住していたスペインの知識人達は各々の職域で人民戦線側に協力していた事が伝えられていた」としてやはりピカソを引き合いに出し、「ダリーの「人民戦線防衛」は「ゲルニカ」をはるかに引離して現代絵画の座標を打ち立てたものだと思う」と絶賛していた。<sup>33</sup>ここで注目すべきは、尾川と古沢の対照にみられるように、ダリの同一の作品からまるで逆向きの評価が導き出されているという事実であり、ダリを「人民戦線側」（左派）とする誤読を許容するような形で《内乱の予感》Ⅱ「人民戦線防衛」に孕まれていた両義的な可能性に他ならない。<sup>34</sup>

ところで、ダリ自身はこの作品について『わが秘められた生涯』（前掲）の中で次のように述懐している——「パリに着いた私は『内乱の予感』と題した大作を描き上げた。私がこの作品に描いたのは、突如として怪物的、異常発達を起した巨大な人体が、自動狭窄症の譫妄状態で互いにかきむしり合う手足と化した様相である。ナルシスティックな生物学的天変地異にむさぼり食われているこの狂乱の肉体の、建築の背景として、私は過去何千年ものあいだ無用な革命の餌食にされて来たある地質学的風景を、その「正常な道」に凝縮させて描き出した」。既にみた瀧口の「回想」に拠れば「スペインの引き裂かれた状況を潜在意識の怪物として完膚なきまでに描いたのが『内乱の予感』に他ならないが、それはまた有機的な「狂乱の肉体」が無機的な「地質学的風景」にダブルイメージとして重ね合わされる（異形の身体）を表象したタブローでもあったのである。

この絵画が「現実の世界の全き不信用に寄与」するのではなく、むしろ「社会的現実」との間の「内的軋轢」の激化によって異常な（変形）<sup>デフォルマシオン</sup>を余儀なくされた「狂乱の肉体」を描いており、その（異形の身体）を（壁）として「人民戦線」を「防衛」しているのだとしたら、「シュールリアリズム批判」において安部の希求していた「被抑圧階級の芸術」を具現化するような作品として『内乱の予感』が立ち現れることになるだろう。安部がこの作品をそのような「人民戦線防衛」の文脈で受容していたかどうか、言説として残されていない以上、確かめようもない。ただし、このタブローが孕む両義的可能性をその振幅ともども読み込むことが出来るような描写なら「S・カルマ氏」の中に存在している。たとえば次のように——。

彼はすぐに、それが胸の中の曠野で成長している壁のせいだと気づきました。壁が大きくなつて、体の中いつづいになつてにちがいませんでした。／首をもたげると、窓ガラスに自分の姿が映つて見えました。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、勝手な方向に向つてつき出されていたのです。／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つていたのでした。

そしてテキストの結語——「見渡すかぎりの曠野です。／＼その中でぼくは静かに果しなく成長してゆく壁なのです」へと続いていく描写である。まさしくダリのいう「怪物的異常発達を起し」た「狂乱の肉体の建築」と二重写しになるような光景に違いない。有機的な「人間」の「胸の中」で無機的な「壁」が「成長」していく、身体の《内乱の予感》——。しかも、その「胸の中に吸い込」まれたのはダリの描いた「砂漠」のような「風景」かもしれないのである。「S・カルマ氏」のクライマックスを飾るこのような光景を、「シュールリアリズム批判」における安部自身の言葉を借りて「資本主義の下にある民衆の社会的現実」が惹き起こした〈変形〉<sup>デフォルメシヨク</sup>の表象と解釈することが出来るだろうか。おそらく、その種の解釈ではこの「具象的・非合理性の新しい狂的影像」を取り逃すことになるに違いない。同時にこのような光景を紋切型の〈社会主義リアリズム〉によって疎外論的に解釈することも出来ない。いや、そのような解釈も実は事後的に常に可能である。その「ばらばら」に引き裂かれた肉体の「壁」は一方で、社会的次元においてかかる「怪物的異常発達」を強いた者達に抗する「人民戦線」の「防衛」となり得る。だがおそらくその「狂乱の肉体の建築」が現出させる形而上的イメージは、社会的次元に還元し尽くされることのない存在論的な次元において、「内乱」する〈異形の身体〉の裡に「生きている無機物」としての新しい生命体の生成を「予感」させ、「人民戦線」——それがあくまで〈人間中心主義〉<sup>ヒューマニズム</sup>的なものに留まる限り——さえも破壊し尽くすような過剰な何かを不意に垣間見せるだろう。

安部は月曜書房版『壁』の「あとがき」において、「壁がいかに人間を絶望させるかというよりも、壁がいかに人間の精神のよき運動となり、人間を健康な笑いにさそうかということを示すのが目的」であったとした上で、「しかしこれを書いてから、壁にも階級があることを、そしてこの壁があまりにも小市民的でありすぎたことを思い、いささか悔まずにはいられませんでした」と記している。社会的現実としての「階級」性を観念的に超越してしまった「小市民的」的な態度を自らのテキストに見出すこの共産主義者の悔恨は、「S・カルマ氏」の擱筆から『壁』刊行までの約一年の時差がもたらしたものとしてみ違ひあるまい。謂わば自らの内部に残存していた〈ダリ的なもの〉を決然と

抑圧・棄却し、〈アラゴンのなもの〉へと邁進していく過渡期の時間がこの一年の中に圧縮されているのである。

だが、抑圧したものはやがて回帰するだろう。<sup>(35)</sup>既に「シユールリアルズム批判」によって言説や意味の上ではその政治的な限界を見極めていた筈のダリであるにも関わらず、その後桂川の特参した「スペイン語のグラフ雑誌」に「熱心に見入り、それを借り受けることでダリ的なイメージを「S・カルマ氏」の中に書き記さずにいられたのは、あらゆる意味を宙吊りにし、〈偏執狂的批判的方法〉をもって非合理的な「狂的映像」をダブルイメージの裡に現出させるダリの絵画の異様なまでの強度と無縁ではなかった筈だ。同様に、安部が昭和二十五年前後に繰り返し描いた〈変形譚〉を疎外論的な紋切型の読解から救出するものも、〈人間中心主義〉<sup>ヒューマニズム</sup>的な思考からは俄かに理解しがたい非意味的な地平——それを〈砂漠〉と呼んでもよい——へと向けて〈超現実〉を加速させていくダリの法外な潜勢力と別のものではあるまい。月曜書房版『壁』の中には、〈壁II人間〉<sup>壁II人間</sup>とでもいうべき〈異形の身体〉を表象した桂川の挿絵〔図版9〕<sup>(36)</sup>が挿入されているけれども、それはカダケスの「砂漠」のような「曠野」の中でまさしく「手足と首がばらばらに、勝手な方向に向つてつき出されている」巨大な身体の錯乱状態を描いた《内乱の予感》と共振し、「S・カルマ氏」のラストを飾る形而上的イメージがダリ的〈異形の身体〉の遠い筈であることを伝えるだろう。「S・カルマ氏」に僅かに一カ所だけ顔を覗かせる〈ダリ〉の固有名に賭けられたものは、決して小さくない。



【図版9】桂川寛の挿絵



注

- (1) たとえば「ピカソのような画家でも、対象を、外科医が屍体を解剖するように研究しているのだ」（『アポリネール全集』所収、渡邊一民訳、昭和39、紀伊國屋書店）と記し、その革新性をいち早く意味づけたアポリネール「キュービズムの画家たち」（一九一二）を参照のこと。因みに「シュルレアリスム」(surréalisme) はアポリネールの作品中の記述に由来する言葉である。
- (2) 「オノレ・シュブラックの失踪」については花田清輝「変形譚」（『近代文学』昭和21・1）の中に「アポリネールには、危急存亡の際、忽ち壁になつてしまふ人物について述べた短篇がある」との記述があり、安部自身の「保護色」（昭和二十六年五月十九日の日付をもつ未発表原稿）にも「アポリネールのオノレ・シュブラックの滅形という小説を読んだことがありますか？」（『安部公房全集3』平成9、新潮社）という一節がある。
- (3) 瀬木慎一の翻訳で『世紀群』の第三号として刊行された『ピエト・モンドリアン アメリカの抽象芸術』（昭和25・11）には安部と桂川寛による小文「モンドリアン解剖」が添えられており、「シュルリアリズム」に一定の評価が下される一方、モンドリアンは「改良自然主義者」に過ぎず、その「論理はアメンバーの幻想である」と批判されている。因みにダリのモンドリアン嫌いは有名であり、「アカデミズム」から「勿体つけて「抽象創造」などと呼ばれた精神薄弱の情ない例」（ダリ『異説・近代藝術論』、瀧口修造訳、昭和33、紀伊國屋書店）とモンドリアンを評し、また自らを含む十一人の画家を取り上げた「ダリ的分析に基づく諸価値比較一覧表」（ダリ『天才の日記』所収、東野芳明訳、昭和46、二見書房）ではモンドリアンに対し九項目のうち六項目に零点を付けている。
- (4) 花田清輝「機械と薔薇」（原題「機械美」、『日本文学講座 第七卷』所収、昭和26・1、河出書房）
- (5) この言葉はダリの『非合理的の征服』（一九三五）に見受けられるのだが、訳文は瀧口修造『近代藝術』（昭和13・9、三笠書房）の中的一節に拠る。
- (6) その他にも、やはり鳥羽耕史の『運動体・安部公房』（平成19、一葉社）の第六章「共同制作としての書物——初版『壁』1951」が、月曜書房版『壁』における桂川の挿絵が安部のテキストとの間に形成した「相互浸透」的な「創造的な関係」について、具体的に図版を参照しながら論じている。桂川への直接のインタビューを行った上での説得力に富む分析であり、本論においても示唆されるところが大きかったことを付記しておく。
- (7) 月曜書房版『壁』以来の桂川寛による挿絵が安部真知による七点の挿絵に変更されるのは、『現代日本文学大系76 石川淳・安部公房・大江健三郎集』（昭和44、筑摩書房）収録の「S・カルマ氏の犯罪——壁——」以降のことである。同年刊行の新潮文庫『壁』でも安

部真知の挿絵が用いられ、現行の新潮文庫（平成25、九十七刷）もそれを踏襲している。

- (8) 桂川寛『廢墟の前衛 回想の戦後美術』（平成16、一葉社）より。なお桂川の引用の中にある「池田龍雄の日記」は池田の『夢・現・記 一画家の時代への証言』（平成2、現代企画室）で読むことが出来る。桂川は二十四日と記しているが、池田の記述では二十五日であり、引用部は「田原、桂川両君と夜、安部（公房）氏を訪れる。桂川君持参の本の中にダリのいい作品を見た。」となっている。桂川と池田は多摩造形芸術専門学校の同級生（昭和二十三年入学）であり、池田は同年九月に発足した〈アヴァンギャルド芸術研究会〉に参加し、既に〈世紀〉で活動していた安部、桂川と合流することになる。

- (9) 桂川寛の小論「新しいオプチュエは新しい空間を要求する」（『世紀ニユウス No.2』昭和25・10）の中に「ダリの帆船は荒れる海辺に二本の足で直立するが、それはこうもりの羽ばたく薄明の時である」という記述があることから、安部・桂川・池田が「スペイン語のグラフ雑誌」で見たダリの絵画は、数点あるヴァリアントの中でも【図版1】と見て間違いない。

- (10) 瀧口修造「異邦人」（『新風』昭和21・6）

- (11) 『壁』収録作品以外での安部のダリへの言及は適宜触れていくが、たとえば昭和二十三年四月二十五日の日付をもつ未発表小説「夕ブー」（引用は『安部公房全集1』平成9、新潮社）には、「セザンヌ、ウラマンク、ルオー、ピカソ、ダリ、良し悪しはともかく比類のない正確さだ。面の階調、灰色のリズム、だが小説はマルテの手記を除けばどれもこれも偶然と見せ掛けの混乱に過ぎない」といった記述が見受けられる。安部が文学テクストよりも絵画イメージから強く触発されていた痕跡を確認できる。

- (12) ダリ『わが秘められた生涯』（足立康訳、瀧口修造監修、昭和56、新潮社）

- (13) 瀧口修造「絵のない絵の物語（アメリカにおけるダリ）」（『世界文学』昭和22・7-8合併号）

- (14) たとえば『終りし道の標べに』（昭和23・10、真善美社）における「南国の湿地帯に積り、あふれて砂漠の空を黄色く染め、更に勢ひ余つて押しよせて来た空気に一そう広さを増した曠野の端に私は立つてゐるのだ」といった記述を参照されたい。

- (15) 花田の「沙漠について」は安部の『砂の女』への影響においても度々言及されるが、ここではよりダリとの関連を思わせる花田の「テレザ・パンザの手紙——転形期にいかにか生きるか」（『文化展望』昭和22・7）を引用しよう——「ほんとにこのイスパニアといふ国は、どこへ行つてみても、沙漠のやうな感じが致します。いつも空にはピラミッドみたいな雲が浮んでをり、埃りつばい茶色のステップが、果もなくひろがり、みずばらしい樹木が、ところどころ、まばらにはえてゐる有様は、まったくアフリカやアジアの荒涼とした沙漠の風景を思はせませす」。

- (16) 安部ねり『安部公房伝』(平成23、新潮社)に収録された池田龍雄への「インタビュー」に拠る。
- (17) 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「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。また池田の『夢・現・記』(前掲)にもこの書への言及があり、その決定的な影響を伺うことが出来るし、桂川の『廃墟の前衛』(前掲)にも「たまたま瀧口修造の『近代芸術』を『手に入れて大いに啓発されたこともあって、私も徐々にアブストラク的な作品を実験的に描くかと思えば一転ダリ的・シュル風の作品も試みた』という一節がある。
- (18) 池田龍雄「一枚の絵 サルヴァドール・ダリ「水の影に眠る犬をみるために非常に注意深く海の皮膚をもちあげる少女である私」」(『みづゑ』昭和44・4)
- (19) ブルトンは『シュルレアリスム宣言』(一九二四)の中で「ダ、ン、テをはじめ、脂ののりきつたころの、シェークスピアや、かなりの数の詩人がシュルレアリストとして通るだろう」(『アンドレ・ブルトン集成 第5巻』所収、生田耕作訳、昭和45、人文書院)と記している。「パベルの塔の狸」で「パベルの塔歴代の英雄たち」が「古くはダ、ン、テから始まって、君に至る大芸術家たち……。」とされるのは、おそらくこのブルトンの言葉を踏まえた上でのものだろう。因みに「ぼく」の「入塔式の委員長」は「ダンテ狸」である。
- (20) 田中裕之「比喩と変形——安部公房の変形譚について」(『梅花女子大学文学部紀要 比較文化編』平成15・12)
- (21) 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)
- (22) 安部と瀧口との直接的関係ということでは、やや後のことになるが、瀧口邸を訪問して安部が記したエッセイ「訪問瀧口修造」(『美術手帖』昭和32・7)がある。花田の瀧口評「コロンブスのタマゴ」(『美術批評』昭和30・4)を踏まえた上で「この家の主人は、古いアヴァンギャルドの闘士として、ながい不毛の風雪に耐えぬき、無抵抗の抵抗、いや相手には抵抗と気づかせない抵抗の技術を身につけてきた人だ」と記している。また、瀬木慎一『アヴァンギャルド芸術』(前掲)に拠れば、安部を中心とする(世紀の会)に依頼された瀧口が法政大学で講演を行うのは、昭和二十五年九月三十日のことである。
- (23) 『シュルレアリスム宣言』からの引用は注(19)に同じ。
- (24) 生田耕作は「シュルレアリスムと安部公房」(『國文學』昭和47・9、臨時増刊号)の中で、「わが国におけるシュルレアリスム移入の歴史のなかで、安部公房はきわめて特異な興味深い位置を占める」とした上で、「パベルの塔の狸」における「ブルトン狸の形容」に「一種の悪意」を感じ取り、ブルトンに対する「皮相な誤解」を「シュルレアリスム作品の邦訳が宿命的に連綿と背負ってきた誤訳

の歴史」に帰している。『シュルレアリスム宣言』（注(19)を参照のこと)のみならず、「パベルの塔の狸」で触れられている「第二宣言」の訳者でもある生田の指摘は一定の説得力を持つものだが、生田が「披見の機会を得られな」かったという安部の「シュールリアリズム批判」の内容は、逆に生田の説を「皮相な誤解」とする瑕疵となり得るだろう。なお生田のこの小論には「ブルトン狸の正体」を「サルバドール・ダリ狸が化けおせた偽物ではなかるうか」と疑ってみせる一節がある。

(25) 桂川寛『廃墟の前衛』（前掲）に拠る。「現実の底を潜り抜けてゆく」という表現から、「パベルの塔の狸」における以下の一節との関連を考へることも可能だろう——「くぐり、抜け、んだよ。外見不可能のようだが、われわれの方法でやれば可能なんだ。つまり、シュール・リアリズムの方法だね」。

(26) たとえば、アラゴンとの決裂の瞬間を回想するダリ自身による次のエピソードが興味深い——「政治的な偏見から、彼らの多くは左翼に向い、神経質な小ロベスピエール、ルイ・アラゴンのスローガンに従ったシュルレアリストの分派は、コミュニストの文化綱領を文字通り受容する方角へ急速に進みつつあった。こうしたシュルレアリストの内的危機が頂点に達したのは、私が「思考機」を作ることを提案した時だった。それは暖かいミルクを満たした無数のゴブレットを揺り椅子から吊り下げるといふものだったが、アラゴンは憤怒に燃えて大声に叫んだものだ。「ダリの幻想はもう沢山だ！ 失業者の子供たちのために、暖かいミルクを！」（前掲『わが秘められた生涯』）。

(27) 同時代のアラゴン受容については、矢内原伊作の『抵抗詩人アラゴン』（昭和26・9、弘文堂）が重要であろう。元となった同名の論文は昭和二十四年四月に『世界文学』に掲載されており、そこにはアラゴンが「ブルトン達と別れコミュニスムに転じた」経緯を説明する以下の重要な指摘も見受けられる——「シュール・レアリスムは十九世紀のブルジョア文化を否定しながら、革命を精神の内面、といふよりは表現方法にのみ求め、超現実を現実の彼岸にのみ築かうとすることによって、それ自身ブルジョア文化の頹廃を示すものにかならなかつた。精神の革命は現実そのものの変革にまで進まねばならず、超現実が現実の此岸にこそ求められねばならぬ。アラゴンはそのことを知つた」。また金子光晴訳による『アラゴン詩集』（創元社）が刊行されるのは昭和二十六年六月のことである。

(28) 安部ねり編の「安部公房年譜」（『安部公房全集 30』所収、平成21、新潮社）に拠る。

(29) 桂川の『廃墟の前衛』（前掲）における回想に拠る。同書には、安部は「五〇年夏ころから野間や花田の影響によって徐々に入党の意志を固めつつあったようだ」という記述も見受けられる。

(30) さらに年代的な捕捉をすれば、昭和二十五年十二月に発行された『世紀画集1』には、勅使河原や桂川の絵画作品に加えて安部の

「エディプス」と題されたタブローが収録されている。砂漠らしき背景の中にどこからダリ的なイメージを彷彿とさせるこの絵画の存在も安部の「シュールリアリズム批判」を念頭に置くくと不可解である。なお同画集収録の鈴木秀太郎「オブジェ・ポデスク」は、ダリの《内乱の予感》(後述)からの影響を強く感じさせる作品である。

(31) 「シュールリアリズム批判」の翌月に安部は「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ」という檄文のような文章を『世紀ニュース No.5』(昭和24・7)に執筆している。「芸術を、単に抑圧から観念的に昇華し、夢の逃亡によつて自己をあざむく道具にしてはならない」と記し、「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得ないのだ」と断じるこの時点の安部にとつて、政治的前衛と芸術的前衛は統一し得るものとして明確に意識されていただろう。本論で問題にしている「亀裂」とは、このような批評的言説を時に裏切るような形で、文学テクストにおいて図らずも発現してしまう齟齬＝亀裂に他ならない。

(32) 尾川多計の「超現実主義の現実的批判」は『アトリエ』に昭和十二年一月から十月までの間に八回連載された。五月と七月の掲載はない。引用したのは「超現実主義の精神鑑定——超現実主義の現実的批判(5)」(六月)と同タイトルの「(6)」(八月)からであるが、連載を通してダリへの言及は多い。

(33) 他にも同時期の岡本太郎『アヴァンギャルド芸術』(昭和25・9、美術出版社)の中に《内乱の予感》の図版が収録されていることが重要であろう。「精神病患者の作品」の図版と並置した上で、「ダリやエルンスト等には全く狂人の絵のような作品がありますが、よく見れば歴然たる相違に気付くでしょう」という記述もあり、やはり「狂人」を引き合いに出すことがクリシエであったことを教えるが、戦前の尾川の批判とはまるで逆向きであることは興味深い。

(34) 瀬木慎一は『戦後空白期の美術』(平成8、思潮社)の中で、昭和二十二年五月に設立された〈前衛美術会〉の「発足に際しての声明の一部」——「今次戦争を通じて、フランスのピカソ、ダリ、マチスが世界ファシズムに対しても行って行った方向をみても明らかに、前衛美術は絶えず人民解放への意欲によつて脱皮、飛躍し、その実践と行動によつて推進したのであります。彼等が歩んだ前衛美術が先頭になって、世界の民衆の立場から旧文化に対して全面的に闘い、解体を促進したものと確信されます。」——を紹介した上で、「今から見ると、先例にダリが入っている点は、まことに奇異であり、マティスも前衛と呼ぶにはふさわしくないが、要するに、これまでシュールリアリズムの線で活動して来た作家たちが、いかに社会主義運動のなかで新しい方法を見出すべきかがかれらの共通の課題となっていた」としている。ダリを「人民解放」の「意欲」を持ちそれに寄与した画家として捉えるこうした誤解には、おそら

く「人民戦線防衛」の画題で流通・散種されたタブローの影響が大きかったのではないかと思われる。

(35) 安部は昭和三十四年三月に発表した「あの朝の記憶」(『文學界』)において「S・カルマ氏」で芥川賞を受賞した当時について次のように回想している。「S・カルマ氏」を実存主義からアヴァンギャルドへ移行する「屈折点」と位置付け、「この作品と、私が工場街サークル組織に乗り出したこととの関係は、まるでちぐはぐなものに見えたらしい」という同時代の印象に対しては、「アヴァンギャルドの方法とは、芸術の革命と、革命の芸術とを統一することであり、『壁』を書くことと、サークルの組織をすることは、私の内部ではつきりと論理的に統一されていた」と記している。安部が日本共産党から除名されるのはこの言説から三年後の昭和三十七年二月のことだが、その十年後に行われた古林尚との対談「共同幻想を否定する文学」(『図書新聞』昭和47・1・1)においては、「ぼくはまったく非政治的に共産党に接近したわけだな。それは完全に文学理論としてのみ、つまりぼく自身の中のシュールリアリズムの考え方の展開としてのみの共産主義だった」と述べ、さらに「ぼくは、芸術と、政治との間には、関連はあっても非常に遠い関連しかないという考えです」と発言している。二つの言説の中には同断に論じることが拒むような異質なものが孕まれているはずだが、こうした記憶の錯綜や亀裂の中にも昭和二十五年前後において安部が抑圧したものの影を看取することが出来るだろう。

※「S・カルマ氏の犯罪」「パベルの塔の狸」の引用は、挿絵との関わりを踏まえて月曜書房版『壁』から行った。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。また、ダリの絵画の邦題はロペール・デシャルヌ、ジル・ネレ編『ダリ全画集』(平成14、タツシエン・ジャパン)の表記に基づく。

※ 本論で使用した桂川寛の図版(二点)の掲載に関しては、著作権継承者の桂川潤氏よりご快諾頂いた。記して感謝申し上げます。また、本論で使用したダリの図版(七点)の著作権使用許諾に関するクレジットは以下の通りである。

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, JASPAR Tokyo, 2015 E1826

(愛知県立大学研修員／愛知大学准教授)