

メディア実験と他者の声

——安部公房「チャンピオン」と「時の崖」——

鳥 羽 耕 史

1 音の「記録」と構成の実験

——ラジオドラマ「チャンピオン」——

安部公房の「チャンピオン」および「時の崖」とは、ボクシングを扱ったラジオドラマ、小説、演劇、映画からなる一連の作品群である。具体的には、一九六三年のラジオドラマ「チャンピオン」、翌年の小説「時の崖」、一九六九年の演劇『棒になった男』の第二景「時の崖」、そして一九七一年の映画『時の崖』が本稿の対象となる。拙著では、一九五〇年代の〈現在の会〉や〈記録芸術の会〉で展開された「記録」をめぐる運動の後、安部の運動が停止したと考えた。しかし、一九五〇年代の安部に日高昭二が見出した「スペクタクル芸術」としてのメディア展開が、むしろ一九六〇年代以降に全面化していくことを重視すれば、そこにはまた別の意味が見出されうる。本稿は、その最初の検討として試みられるものである。

安部公房とスポーツと言えば、彼がオリンピックを嫌ったこと

が想起される。「要するに、国家による筋肉の誇示だ」として、安部は鍛えられた筋肉がナシヨナリズムを背負うことに「兵士礼讃の大合唱」、つまり軍国主義との隣接を見て嫌悪した。⁽³⁾しかし安部は必ずしもスポーツ全般を嫌ったわけではなかった。特にボクシングについては、「私はボクシングが好きだ」と明言した上で、ブレヒトが異化作用の説明にボクシングを援用したエピソードを紹介するエッセイを残している。⁽⁴⁾

しかし同じくボクシングを愛した三島由紀夫や寺山修司が自作にボクシングを取り入れようとしたのに比べ、安部が自作でボクシングを扱うことはほとんどなかった。そのほとんど唯一の例外が、「チャンピオン」および「時の崖」なのである。安部がボクシングをテーマとするにあたり、〈世紀の会〉以来の盟友である勅使河原宏がニューヨークで撮ってきた短編ドキュメンタリー映画『ホゼー・トレス』（一九五九年）は大きな意味を持ったように思われる。プエルトリコ出身のボクサーを撮ったこの映画を評する文章の中で、安部は次のように述べている。

ボクサーというのは、孤独なものらしい。自分に嘘をつかなければ、耐えられないほどのものらしい。彼らが追いつめられるのは、リングの上ばかりではないのだ。肉体と商品が背中合せになっているように、力と苦悩が背中合せになっていてそれがあたかも現代の象徴のように、ぼくらの心をうつてくるのである。⁽⁵⁾

映画の公開に合わせて書かれたこの文章においてだけでなく、安部は五年後の一九六四年七月一〇日に開かれたアートクラブ主催「講演と映画の夜」(アートシアター新宿文化劇場)においても勅使河原宏と共に登壇し、この映画とユーゴのアニメーション「銀行ギャング」について話したようである。⁽⁶⁾そして「ドキュメンタリー・ポエム」のサブタイトルがつけられた「チャンピオン」の企画意図について、演出の武敬子は「この作品で、私達スタッフは、ボクサーを現代人の一つの象徴であると考え、それを(言葉だけに頼らずに)音で表現しようとした⁽⁷⁾」と述べている。「現代の象徴」という安部の『ホゼー・トレス』評が、そのまま四年後の武の企画意図となっていることに注意したい。さらに『ホゼー・トレス』の音楽を担当した武満徹が「チャンピオン」も担当することになった。このように、「チャンピオン」はまず『ホゼー・トレス』の影響圏内からスタートした企画と見る事ができる。

「チャンピオン」(RKB毎日、一九六三年二月二八日、四月二日再放送)には、「音響による建築学的試み」もしくは「ドキュメンタリー・ポエム」という副題がつけられていた。⁽⁸⁾これは田辺邦

クシングジムと後楽園ホールでの録音に、中谷一郎と井川比佐志らの演技を組み合わせた、録音構成とラジオドラマの折衷のような作品である。安部はこの「音のイメージによるドラマ」を制作した際、「音のイメージに徹しようとしすぎたあまり、イメージの音の排除に神経質になりすぎて」台本を作らなかつたことを説明する。

台本は、山のように積み上げられたテープを整理する段階になって、はじめて書きはじめられた。こうしたやり方のおかげで、意識的な方法ではとらえられない、生々しい偶然の音が、ふつうのドラマにおける言葉と同等の重さをもつて浮び上り、文字で書かれた台本も、音のイメージをすこしも損うことなく、その役割を充分に発揮することが出来た。⁽⁹⁾

ここで言われる「言葉と同等の重さ」を持つ「生々しい偶然の音」こそ、三分しか録音できないテープレコーダーが捉えた声や物音の断片であり、その制約ゆえ、捉えられた音は必ずから偶然性と断片性をもつものとなった。そして安部は、テープ整理からの作品化を「まったくの共同作業だった」とし、「ぼくが言葉の側から、武満徹君が音楽の側から、それぞれ接着剤を紡ぎ出し、断片の合成が暗示しているイメージに向かって、その隙間を埋めていった⁽¹⁰⁾」と回想している。武満の側はこの作業について次のように述べている。

実際にジムに通って、多くのボクサーたちの言葉を集めると、シノブシスの骨格は全くあらためられていきました。平凡な言葉は発見にがやき、あざやかな感動をもつのでし

た。それらの言葉は逆説的なメタファではない。純潔な響きのほかのなにでもない。それらは、ボクサーたちのありふれた会話でありながら、安部さんの精神を通過した緊張感をもっていました。⁽¹¹⁾

武満は「発見」をキーワードとして、「発見」されたボクサーたちの言葉が安部の精神を通過することで緊張感をもった作品となった、としている。たしかにボクシングジムでの「発見」は、安部にとっても、取材に同行した武満にとっても重要なものとなったように思われる。ボクサーのパンチを「機関車が連結するときのガチャーンという音」⁽¹²⁾に譬えたという彼は、シナリオで「鋭いひびき」と書かれる音を、パンチの衝撃を示すように何度も入れることを試みた。

しかし結末近くに挿入される流行歌（弘田三枝子「VACATION」）以外に音楽の入らないこの作品への武満の関わりは、通常の意味での作曲とは異なる。そのため安部とのコラボレーションの様相は腑分けしにくい。冒頭と結末、そして練習中に響くパンチングボールの音が、音楽で言う主題を示しているのは武満のアイデアではないかと思われる。全編で交わされる言葉は、多声的な録音の声と、内言を主とする男（ボクサー）の声との徹底的なずれ違いである。次のように内言ではなく対話的な部分も、男の言葉と録音の言葉とのずれ違いとなっている。

男 ……（ガヤの中にわり込んでいく感じで）ほら、赤い靴下

買ったんだ……（確信ありげに）この赤い色、エンギいいんだって、八月生れには……。

▽ボクシングはいいですね。

男 だから買ったんだよ、赤い靴下。

▽いつだってやりたいですよ。

▽はつきりしますからね、生きるといことが白か黒かはつきりしますからね。

男 白？（深刻に）でも八月生れじゃないんだろ、生れたの

は？……（誰に云うともなく）とに角わざわざ赤い靴下新調したんだから、いやでも勝たないとア……⁽¹³⁾

男の独白の合間に、録音されたつぶやきが入る。ほとんど関係のない言葉がはさまれる形だが、「白か黒か」に男が反応して応答するため、会話が始まるかのようにも聞こえる。しかしその前の声が男に応答することはなく、男の質問は宙に浮いたまま、次の独白へと移行していく。

ゴングが鳴って試合に入ると、セコンドの声が男に動きを指示する。しかし男は内的な独白を続けるのみで、ボクシングの状況は全くわからない。次第に息の音が入り、「鋭いひびき」が繰り返されることで男の劣勢が示され、ダウンスして「フォア」までカウントされているという男の自覚に至る。男は残りの六秒の意識を語りつつ立ち上ろうとするが果たせず、減量をやめてたくさん食べてやるという欲望や、激しい頭痛を語って終る。

ボクシングをミュージック・コンクレートの手法で表すという方法は、既に三島由紀夫と黛敏郎が「ボクシング」（文化放送、一九五四年一月二日）で試みていた。また、「チャンピオン」と同日の全国放送では、松本俊夫の「カメラ・ルポ フォト・ポエ

ジー「石の詩」(TBSテレビ)が放映された。当日の『朝日新聞』の紹介によれば、秋山邦晴が現地で録音したものを早回し、遅回し、切断などで変形し編集してミュージック・コンクレートにしたものとアーネスト・サトウの写真などで構成した番組ということなので、当時のラジオやテレビにおいて、こうした実験的な企画自体が特別に珍しかったというわけではないようだ。それでは安部や武満の独自性はどこにあったのだろうか。

それはここでの多様な声が織りなすざわめきの場であった。その取材の過程では、おみくじの「棚から牡丹餅」に縁起を担ぐことなど、迷信的な一般庶民としてのボクサーの感情の発見があった。一貫しないところもあるが、男の声が東北弁のこもった感じをこめて読まれたのも、そうした都市への新参者としてのボクサーの姿を演出している。柳瀬善治が指摘するようにエリートである日大ボクシング部に取材した三島の見たものと、ここでのボクシングとは明確に異なる。「チャンピオン」が描いたボクシングは、勅使河原宏が『ホゼー・トレス』に見出したのと同じくブアマンズ・スポーツとしてのそれであり、多くの選手がチャンピオンを目指しながらも挫折していくという本質を的確に描き出したものと見るができるだろう。

2 他者の声で音を語る——小説「時の崖」

「チャンピオン」は翌年、小説「時の崖」(『文学界』一九六四年三月号)として発表される。先の日高昭二も指摘した通り、基本的には小説として発表したテキストを「スペクタクル芸術」とし

ての演劇、ラジオドラマ、テレビドラマに変換してきた安部にとって、ラジオドラマから小説への逆の変換は、やはり取材に基づく録音構成だった「人間を喰う神様」(文化放送、一九五四年三月六日)から「死んだ娘が歌った……」(『文学界』一九五四年五月号)への展開以来のことである。

最初に目につく大きな変更点は、そのタイトルである。ヒエラルキーの頂点に注目した「チャンピオン」から、負けたら落ちる崖に着目したタイトルに変わったと言えようが、それでは「時」とは何だろうか。後述する戯曲を分析した利沢行夫によれば、ノック・ダウンされて「フォア」までカウントされてからの「この六秒間が「時の頂点」となり、その前後は崖になっている」と解釈される。さらに時間芸術としてのラジオドラマから小説への転換においてこの改題がなされたことを重視すると、後述するようになされたものを盛り込んでいく変更の一つとして、この改題を位置づけることもできるだろう。この小説には、その冒頭から、ラジオドラマからの「変換」のあり方が鮮やかに刻印されている。

……負けちゃいられねえよなあ……勝負だもんなあ……負けるために、勝負してるわけじゃねえんだからなあ……

あ、これ、昨日の牛乳じゃないか！ 駄目だよ、しようがねえなあ、いくら冷蔵庫にいられておいたって、駄目なんだよ。牛乳ってのはね、生きてるもんだろ？ 分る？

ラジオドラマにおいて、二八秒間のパンチングボールの音の後にはじまる男の語りは、「負けちゃいられねえよなあ……(勝ちてえなあ……)勝つさ……勝つとも……」というものだった(括弧内

はシナリオにない台詞)。その後にはすぐ「余り多いと駄目だよ、早く駄目になっちゃう」という声に軽くエコーがかかって響き、牛乳をめぐる話はなかつた。小説では冒頭の語りが変形され、声の中から「駄目」という要素だけを抽出して、これも取材で得たのかもしれない牛乳の話に接続する。しかもそれはボクサーの周りにいる誰かに語りかける形になり、「分る？」という問いかけさえなされる。雑多なざわめきの断片のいくつかを単線の語りの中に取り込みつつ、より饒舌に語り、周囲の人物に話しかけるボクサーを造形するのがここでの方法である。

この冒頭に見られるもう一つの特徴は、「勝ち」の消去と負けの予告である。「(勝ちてえなァ……)勝つさ……勝つとも……」が「勝負だもんなあ……負けるために、勝負してるわけじゃねえんだからなあ」に変わることは、語りの中から「勝ち」を遠ざけ、結末でボクサーに訪れる「負け」を予告することになっている。ここに、「観客は、試合がはじまる前から、一切を知りぬいている。つまり、どちらかが勝ち、どちらかが負けるだろうということ⁽¹⁶⁾だ」というプレヒトを引用しての安部の演劇Ⅱボクシング論を参照すれば、その二者択一のドラマをさらに限定するような小説化と見ることが出来る。

セコンドの指示以外はモノロークで語られ続けるこの小説について、奥野健男は「落ち目のランキングボクサーの試合に向う心理や感覚や行動を、意識の流れに沿って表現している」と述べている。たしかに、主にダウンからノックアウトに至るまでの「意識の流れ」を書いた小説に見えるが、「チャンピオン」と比べる

と内言ばかりではなく、先輩らしき「木村さん」や後輩らしき「おまえ」に向けられた声が目立つ。すれ違いに終始したラジオドラマに対し、対話的な演出となっているのだ。しかし「木村さん」や「おまえ」からの声が発せられることはないの、セコンドからの指示以外全て一人の語り手による点は、複数の声が響いていたラジオドラマ版よりも徹底して単声的になっている。しかしこの語り手は、失われた声や音の回復を試みるかのように、様々な「音」に言及していく。

男は新しいパンチング・ボールの当り具合の感じがいいことから自分が音に敏感なことに言及し、「リングに上って、靴の裏が、松脂でキュッキュッキュと鳴る」ことでその日の調子がわかることを語る。スパーリングの途中、「なんだい、いまの音……ああ、下のドアか……ドアまで、鉄なんだからなあ……じすと、腹にこたえちゃう」と語る。寝る前に「チャイコフスキーのバオリンコンチェルト」や「白鳥の湖」を聞くとよく眠れるが、「ジャズは眠れなくなるから駄目」なことを語る。試合が始まると、「大丈夫だ！ ホイッスルの音が、すぐ耳の近くで聞えたから……こういうときは、気が落着いている証俺なんだ……靴の松脂もい音をたてていやがる」と語る。これらは全てラジオドラマにはなかった部分で、小説が声や音を失ったのを補完するかのようになり、ことさらにそうした言及がなされていくのである。

この小説について、安部が「自分の短篇の中でもっとも可能性にみちた成功作と自負している作品」であると先の奥野健男は紹介している。(記録芸術の会)のマニフェストともいえる文章の

中で「記録にフィクションが必要かどうかではなく、むしろフィクションに記録が必要かどうか、芸術における今日的な課題なのである。そして私は、この問いにならば、はっきり必要だと答えるように思う¹⁸⁾」と論じていた安部にとって、このフィクションを語る言葉自体が「記録」としての他者の言葉から生れてきたという経緯は重要だったはずである。安部の中でも他に類を見ない特異な文体のこの小説は、第三者の立場から他者としてのポクサーを代理表象するのではなく、他者の言葉自体を用いて語る実験として試みられたのだ。これはプロレタリア文学以来の理想であり、『人民文学』時代の安部が下丸子などのサークルの実践で目指していた、プロレタリアート自身に言葉を獲得させて自己を表象させる試みの延長線上に達成されたものと読むこともできよう。この小説の後、新たなメディア展開を見せるのは演劇である。

3 商品としての肉体——演劇「棒」になった男

一九六六年四月、俳優座の俳優養成所の解散と共に新設された桐朋学園大学短期大学部芸術科の演劇コースの教授に安部は就任し、戯曲論と戯曲論演習を担当した。しかし「短大の二年間で俳優を作ることの不可能さの自覚と、戯曲・演出から音楽や衣装や装置までを含めた演劇全体への創造意欲が、自分の劇団を作りたという方向に向かった」ことと、「文字で表現できないものの追求」のために、一九七三年の安部公房スタジオの設立に至った、と柘植光彦は説明している。その追求の過程に、初めて舞台で自作を演出する機会が訪れた。一九六九年一月一〜一七日、第一

回紀伊國屋演劇プロデュース公演として行われた、『棒』になった男 全三景』（新宿・紀伊國屋ホール）である。この過程を資本などのバックアップの關係で捉えれば、戦後の新劇を切りひらいた俳優座の千田是也による演出とステージ、そして桐朋学園での俳優養成から、昭和初年の新宿文化や『行動文学』を支えた紀伊國屋書店の資本による公演を経て、八〇年代のセゾン文化の中心となる西武百貨店の堤清二の支援による渋谷のスタジオへの展開と演出家としての自立、の過程として見る事ができよう。

安部は初めての演出にあたり、三つの旧作を戯曲化して舞台に上げることを試みる。しかもそれは単なる三本立てではなく、三つの作品を組み合わせ、大胆な文脈の再編を行うものだった。第一景はラジオドラマ「男たち」(NHK-FM、一九六八年一月一日)を改作した「靴」、第二景は「時の崖」の(台詞を全く変えないままの)戯曲化、第三景は小説「棒」(『文藝』一九五五年七月号)からラジオドラマ「棒」になった男(文化放送、一九五七年一月二九日)に改作されたものをさらに戯曲化したものである。これを刊行した際の「後記」において安部は、「たとえば、各景の副題として、それぞれ「誕生」「過程」「死」と名付けることも可能である²⁰⁾」と述べた。つまり第二景の「時の崖」は、男の生の過程という文脈に置かれたのである。

主演は俳優座の井川比佐志で、第一景では靴、第二景ではポクサー、第三景では棒を演じた。この第二景において、「チャンピオン」からはじまったこの作品群の中から初めてポクサーの身体が現れることになった。そのため、井川は安部の指示でポクシン

グジムに通い、肉体づくりによるリアリズムを実践した。その成果は次のように受け取られている。

そのボクサーのひとり芝居を演じる井川比佐志が実にうまい。ボクサーの生活を的確にとらえ、平凡な日常を徹底的に演じてみせる。彼がリング上でたたかうとき、相手の男の動きやパンチまでもわかるリアルな描写力を持ち、汗まみれに躍動する体は、いきいきとした肉体の重みと輝きをそなえていた。

安部の最初の舞台であった「制服」を演出した倉橋健は、「ボクサー（井川）のジムとリング上におけるモノローグであるが、目に見えない観衆とジム側の人間をいれば、やはり三重奏である」「テーマがポリフォニック（多声的）に強烈にえがかれているのが特徴である」と高く評価している。この評価から、ジム側の人間が声だけの出演だったこともわかる。また、蔵原惟治の次のような評価からは、ダウン前のリアリズムに対し、ダウン後が幻想的に演出されていたこともわかる。

特にノックアウトされてからの井川の動きを非現実的な浮遊の形にしてせりふの内容に合わせ、ボクサーの肉体的状況から全く離してしまった演出は面白くない。ここはあくまでもマットに這わされたボクサーの、立ち上がろうとしても立ち上がれない肉体のあがきを見せながら、しかもその肉体から離れて自由な意識の独白を聞かせるべきではなかったか。

倒れてからの六秒間の意識の独白が微分的に延々となされるのは、たとえ井川が倒れていたとしてもリアリズムではありえな

い。観客に声と表情を屈けるための演出だったのだろうが、それまでのボクシングシーンがリアルに描けているほど大きく感じられたギャップ故の苦言であろう。一方、野村喬は、「肉体を生きた物体としてとらえなおす作業」として「時の崖」を捉え、「モノローグをかさねながら、川の底にいるみたいな気分になりこんでいつて、いつさいの減量への努力を放棄していくボクサーの四回目のラウンドまで、この商売の物体化するかわち商品として外から内からと育てあげながら、商品性から脱落するドラマとして展開する」としている。この読解は先の「肉体と商品が背中合せ」という安部による『ホゼー・トレス』でのボクサーの見方とも符合し、「商品性から脱落」したその肉体はもはやボクサーとしてふるまう必要がなくなると見ることもできよう。だとすると、舞台版「時の崖」は先の拙著で分析したような、「壁——S・カルマ氏の犯罪」（『近代文学』一九五一年二月号）における『資本論』の商品をめぐる主題を継承したものと見ることができると。

奥野健男は「多くの『時の崖』上演絶対不可能説は井川比佐志によって完全に破られた」とし、「『棒』になった男——全三景」が、二景のいちばん戯曲らしくない始ど上演不可能と思われた意識の流れの独白を体現したことになり俄然リアリティを掴み、それが第一景、第三景の象徴性に反影し、全体が強烈に魂に訴えかけてくるなにかに化した」と『棒』になった男』全体を高く評価している。種村季弘は、『時の崖』は、「生れる前のみじろぎであるわたし」のポートレートの後を承けて、書くことによる——ほかでもないこの戯曲三部作を書くことによる——「わたしから彼への

移行」を、すなわちエクリチュールの内的構造の追求を主題として「壁」的な主題を読んで第二景までを高く評価しつつ、第三景の「文明批評臭」には否定的である⁽²⁶⁾。

一方、「安部真知の装置がすばらしくいい。第二景、床面に白く反射するリング、川底と青空のうつくしさは、文体の無機的透明感を増幅した。入野義朗の無調的な音楽もいい」という劇評に見られるように装置と音楽は好評で、井川は芸術祭大賞、真知は紀伊國屋演劇賞を受賞した⁽²⁸⁾。入野は同じ年の四月に、桐朋学園演劇コース第二期卒業公演として行われた安部のミュージカルス「可愛い女」の音楽監督でもあった⁽²⁹⁾。安部はこの最初の演出舞台において、俳優座や桐朋学園からの人的ネットワークを最大限に生かしつつ、ボクサーの肉体を商品として具現するステージを実現したと言えるだろう。

4 リングサイドのナシヨナリズム

—— 映画『時の崖』

安部はさらに一六ミリのモノクロ映画『時の崖』（一九七一年七月二日試写）を自主制作した。自ら原作・脚本・監督を兼ね、撮影は大映で二〇年以上の経験を積み、『東京パラリンピックと栄光の祭典』（日芸総合プロ、一九六五年）の脚本・監督作もあるベテランの渡辺公夫、プロデューサーに新潮社の新田敏、ボクサーは舞台と同じ井川比佐志、合間に断片的に登場する女に安部スタジオの西村（糸）文子という布陣である。この映画は、一九七一年七月二日、マスコミ、映画人を招き、東和第二試写室での

試写会で公開された。一九七九年のビデオ作品『仔象は死んだ』と並ぶ、安部としては二本だけの監督作品の一つである。安部自身、この映画について次のように述べている。

十六ミリでは音楽と肉体のクロスオーバーに重点を置いてみた。眼で見る音楽というか、リズムが重要だった。／音は僕自身が作り、編集にも全面的にタッチした。記録というよりは、独立した作品をねらった。当然、舞台とは全く別ものになってしまった⁽³⁰⁾。

たしかにこの映画は舞台とは異なる。井川比佐志は戯曲の「時の崖」について、「これを舞台化するということは、演技者がボクサーを演じることであって、ボクサー役に扮することではない。なぜなら、ボクシングが進行しながら、意識の浮遊が語られるというスタイルだからだ」と述べていたが、映画では試合中の映像とモノローグが分離するため、先の蔵原惟治が不満を述べていた事態は解消された。

この映画は、ボクシングジムのリングでボクサーがランニングやうさぎ跳びをしているシーンからはじまる。窓の向うの線路から聞えて来る電車の音や画面の外の縄跳びの音、そしてパンチングボールの音へと移行する冒頭の音の設計は、武満が手掛けた最初のラジオドラマのそれに近い。クラブにスタッフやキャストの文字を投影するタイトルの後、ロッカールームでの井川によるモノローグを写す長回しのシーンがはじまる。そこで鏡に向ってシャドウボクシングなどをしながら一人語り、ドアの向こうの「木村さん」に話しかける井川の姿は、舞台での一人芝居では感

じられなかったであろう異様さを感じさせる。特にそれが顕著になるのは、クラブを準備してもらいながら「おまえ」に話す場面である。話しかけられる「おまえ」は、目の前でクラブの紐を結ぶスタッフではなく、画面には見えない誰かなのだ。この奇妙なねじれは、安部がゴダールの『ウィークエンド』の観客への演説に見出した「ルール破り」³²にも似ている。つまりここで展開されるのは徹底的なモノローグであり、最初のラジオドラマで演じられたすれ違いほどにもダイアロギックな要素はない。長回しの途中、不意に西村演じる女が歩道橋を上ってくるカットと共にエレキギターの音が流れる。このカットは何度か反復されるが、最後にはボクサーがすれ違ったことのある女の回想であることが明らかされる。室内でパンティストッキングを引っぱってみせたりする別の女も登場するが、これは当時のテレビコマーシャルらしく、「テレビのボクシングの間には必ずコマーシャルが入っているんだから、別に不思議ではない」と安部自身が説明している。勅使河原宏はそれに対して「そうだとしたら、パロディはすごく利いてたね」と感心してみせたが、これをコマーシャルと認識できた同時代の観客にとっては、パロディというよりボクサーの商品性を強調するカットということになっただろう。ただしこのカットの正体が判別しがたい現代の観客にとっては謎めいたものである。

ほとんど台詞が使われず、静止画像で現れるセコンドの横顔や指示する声の存在感の薄さに比べて、映画における特徴の一つは観客からの声である。試合のシーンでは独白の合間やバックグラ

ウンドに、観客からの叫びや野次が大きく響く。安部は初めて「ブラウン管で濾過される以前の、あの生試合場」に行った時に接した「罵声と悪態」に驚き、それが「兵士に対する、下士官の叱咤である」ことに気付いたことをエッセイで回想していた。「勝利と敗北だけがあって、その中間項がすっぽり脱落している」ボクサーに「市民を辞退した報酬としての市民権」を見出した安部は、次のような結論に達した。

いまではほくも、以前のように、リングサイドの下士官的マニヤを、頭ごなしに否定することはできなくなってしまう。ブラウン管で濾過された、清潔で安全なボクサーの幻を鑑賞しているのと、それにせのヒーローの幻を、遠慮会釈もなく罵倒してたのしむ倒錯者と、はたしてどちらが、より真実を見ていることになるのだろうか。すくなくとも試合場の猥雑さの中には、ブラウン管の周辺にはない、市民の幻をみている反市民と、反市民の幻を見ている市民との、直接的な出会いがある。³⁴

つまり下士官と兵士は対立的な存在ではなく、互いに相手の立場に幻を見て憧れている市民と反市民だというのが安部の分析である。この「直接的な出会い」の演出のために、観客からの声、特にダウンしてからの「立てコラー」といった罵声は有効に響きわたっていると思われる。

ところで、この映画に勅使河原の、特に『ホゼー・トレス Part III』（一九六五年、以下『Part III』）の影響は様々に表れている。もちろん徹底して外面から異邦の異邦人を振りつけた勅使河原

とは違い、安部は饒舌に内面を語る日本人ボクサーを描いている。また、KOパンチのブレイバック以外ではスローモーションなしにリアルなボクシングを生で捉えつづけた勅使河原に対し、三七歳の井川演じるボクサーは、「ジュニアリーグの四位か六位」⁽³⁵⁾にいる二四、五歳の斉藤という相手役と数回パンチの応酬をした後、顔面への二発のパンチでダウンするシーンを、スローモーションやストップモーションで繰り返されるだけで、リアルタイムのボクシングは全く演じていないのだ。しかし、そのストップモーションでは、『Part II』の計量シーンでホゼーを切りとる黒い枠の光学処理を踏襲し、ダウンしたボクサーを同じ枠で囲んでみせる。また、ダウンしたまま起き上がれないボクサーの肌に浮かぶ汗をクローズアップで写していくシーンは、『ホゼー・トレス』のシャワーシーンを想起させる。最終的に安部演じる医者の指がボクサーの眼を懐中電灯で照らしてチェックするシーンも、『Part II』のハラウンド後に医者が来て、チャンピオンのパストラーノの眼を懐中電灯でチェックする俯瞰シーンをアップに仕立てた形のものである。

そしておそらく最も重要な類似点は、観客席で振られる日の丸である。『Part II』は、チャンピオンになった主人公の、ニューヨークでのプエルトリコ人としての立場を鮮明に出した映画であった。ホゼーはリングでアメリカ国歌と共にプエルトリコ国歌を演奏することを要求し、難色を示していた主催者側からその権利を勝ち取った。オリンピックのように国を背負うことを宿命づけられたスポーツでなくても、むしろ積極的にマイノリティとし

てのナシヨナリズムを誇示する場合があることをホゼーは示していた。『時の崖』の日の丸（しかも右翼団体らしき文字の書きこまれた）のショットは、リングサイドに集う「下士官」たちによって持ちこまれたナシヨナリズムが、商品としてのボクサーに託される事態を示していると言えよう。しかしボクサーのモノローグがそれに応えることはない。「兵士」はナシヨナリズムの要請に応えず、個人的な欲望の次元に帰っていく。第三者としての医者の手による眼のチェックとゴングと共に来る暗転は、急激に訪れた死を語るとも、「崖」を落ちたボクサーの個人的生活への回帰を語るとも読めるものになっている。

「チャンピオン」と「時の崖」と題される一連の作品は、安部にとつての一九五〇年代の「記録」の運動、一九六〇年代の演劇、ラジオドラマ、テレビドラマ、映画との関わり、一九七〇年代の安部公房スタジオの活動とを結ぶ重要な結節点となった。これらの作品は、厳しい節制とトレーニングを通じて自らを商品化していく存在であるボクサーを「象徴」として、高度経済成長下の社会において商品と化していく人間、さらに新たなナシヨナリズムに巻き込まれていく人間を描いたものと見ることができ。その過程では、ボクサーという他者の声をそれぞれのメディア特性の中でいかに取り込むかの実験が試みられた。一九五〇年代の運動から離脱した安部は、この他者の声によって賦活され再生したと見られることもできるだろう。

注(1) 拙著『運動体・安部公房』(二葉社、二〇〇七年)。

- (2) 日高昭二「幽霊と珍獣のスペクタクル——安部公房の一九五〇年代」〔『文学』二〇〇四年一月号〕。
- (3) 安部公房「御破算の文学——破滅と再生」〔『すばる』一九八五年六月号〕。
- (4) 安部公房「ボクシング」〔『週刊読書人』一九六〇年二月二三日〕。
- (5) 安部公房「骨化の精神——映画「ホゼイ・トレス」を見て」〔『いけばな草月』二七号、一九五九年二月、全集二巻〕。
- (6) 「生誕一〇〇年 人間・岡本太郎展」(川崎市岡本太郎美術館、二〇一一年)に展示された池田龍雄氏デザイン・所蔵のポスターによる。
- (7) 武敬子「企画意図」〔『テレビドラマ』一九六五年五月号〕。
- (8) 『武満徹全集』によれば「音響による建築学的試み」で、そう書かれた放送テープの外箱の写真も収められている。しかし「安部公房全集」の「編集ノート」では「ドキュメンタリー・ポエム」とサブタイトルが付けられている。公房の書齋に残された台本の表紙には、手書きで「音響による建築学的試み」とサブタイトルが書かれている」とあり、「ドキュメンタリー・ポエム」という副題もどこかには書かれていたようである。
- (9) 安部公房「音とイメージ」〔『ラジオ・コマーション』一五号、一九六三年一〇月、全集一七巻〕。
- (10) 安部公房「あとがき」〔『現代文学の実験室①安部公房集』大光社、一九七〇年〕。
- (11) 武満徹「凝固された美」〔『新日本文学全集29福永武彦・安部公房集 月報』集英社、一九六四年〕。
- (12) 武敬子「インタビュー この仕事をやめられない理由」〔『TVチャンネル』二巻、二〇〇〇年初出、『武満徹全集 第五巻』(小学館、二〇〇四年、一七〇頁)〕。
- (13) 安部公房「チャンピオン」〔『テレビドラマ』一九六五年五月号〕による。全集版と比べ、録音された個々の声を「▽」で区別しているのだからやすい。

- (14) 柳瀬善治『三島由紀夫研究——「知的概観的な時代」のザインとゾレン』(創言社、二〇一〇年)。
- (15) 利沢行夫「棒になった男」〔『国文学解釈と鑑賞』一九七四年三月号〕。
- (16) 前掲安部公房「ボクシング」。
- (17) 奥野健男「解説」(埴谷雄高著者代表『現代文学大系66現代名作集(四)』筑摩書房、一九六八年)。
- (18) 安部公房「新記録主義の提唱」〔『思想』一九五八年七月号〕。
- (19) 柘植光彦「安部公房スタジオ——反言語の試み」〔『国文学解釈と鑑賞別冊 現代演劇』二〇〇六年二月)。
- (20) 安部公房「後記」〔『棒になった男』新潮社、一九六九年〕。
- (21) 石沢秀二「うまい井川の一人芝居 安部公房作・演出「棒になった男」」〔『朝日新聞』一九六九年一月八日〕。
- (22) 倉橋健「井川比佐志、出色の演技 紀伊国屋公演『棒になった男』」〔『東京新聞』一九六九年一月六日、大笹吉雄『新日本現代演劇史4 大学紛争篇』一九六七—一九七〇 中央公論社、二〇一〇年、六七九—六八〇頁〕。
- (23) 蔵原惟治「SPACE(8)肉体と意識の分離抗争」〔『新劇』一九七〇年一月号〕。
- (24) 野村喬「棒になった男」 安部公房・主要作品の分析」〔『国文学解釈と鑑賞』一九七一年一月号〕。
- (25) 奥野健男「棒の人間の切実感『棒になった男』(作・演出) 安部公房」〔『文芸』一九七〇年一月号〕。
- (26) 種村季弘「劇との対話、ことばの嘘の両側で」〔『海』一九七〇年一月号〕。
- (27) 大島勉「上演劇評 無機的人間の孤独」〔『テアトロ』一九七〇年一月号〕。
- (28) 無署名「うち・そと」〔『コメディアン』二二三号、一九七〇年一月一日〕。
- (29) 国立音楽大学附属図書館編『人物書誌大系19入野義朗』(日外ア

ソシエーツ、一九八八年、二四六頁。

(30) 安部公房「創造のプロセスを語る」〔CROSS OVER〕八号、一九八〇年四月、全集二七巻。

(31) 井川比佐志「演技形象の体験 棒になった男」〔国文学解釈と鑑賞〕一九七六年五月号。

(32) 安部公房「ルール破り」〔俳優座定期公演〕九二号、一九六九年三月、全集二二巻。

新刊紹介

別所興一・鳥羽耕史・若杉美智子著

『杉浦民平を読む』

『地域』から『世界』へ
——行動する作家の全軌跡——

昨年没後十年を迎えた杉浦明平について、その人と文学を分かりやすく紹介することを試みた一冊。

まず「生涯とその時代」では周囲の状況などを踏まえながら、杉浦が生れてから亡くなるまでを素描する。それによって「なじみのうすい若い世代」の読者でも杉浦の全体像を掴むことが出来る。続く「作品を読む」では「ノリソダ騒動記」をはじめとするルポルタージュ作品を旺盛に執筆していた時期と『小説渡辺華山』を中心とした歴史小説、農村風刺小説を書いた晩年期、二つの時代を検討することで、渾美

(33) 安部公房、勅使河原宏「自由をまさぐる映画——「サマー・ソルジャー」をめぐる」〔季刊フィルム〕一一号、一九七二年四月。

(34) 安部公房「現代のヒーロー」〔現代の眼〕一九六五年七月号。

(35) 安部公房「人間をいかに認識するか——桐朋学園土曜講座」(一九七一年二月四日、全集二三巻)。

*映画『時の崖』のビデオ視聴は佐藤正文氏、コーチ・ジャンルーカ氏、渡辺三子氏のご厚意による。

半島という「地域」や「イタリアルネサンス文学」といった杉浦の固有性が肉付けされ、読者はより克明な作家像を得られる。ただし、本書は三人の執筆者それぞれの微妙に異なった杉浦明平像が描かれているが、それは作家を知るにあつての障害となるものではなく、むしろ今改めて読むことの意味を強調するものであるということ

は付け加えておかなければならない。(二〇一一年八月 風媒社 A5判 二七三頁 税込二六二五円) [栗原 悠]

和田敦彦著

『越境する書物』

変容する読書環境のなかで

文学研究といえば、もっぱら本の中身、つまりテキストに対して行われる。しかし、本書は本がここににあること、という一見自明のように見えることがらについて問

いを立てる。「蔵書が出来上がる歴史は、単にある書物をいつ、誰が購入したというような単純な問題ではなく、情報や知の体系が歴史的に生まれてくる複雑なプロセスである」(序章)。

本書は第一部と第二部に分かれており、第一部ではアメリカにおける日本語蔵書の形成や歴史について、著者が米コロンビア大学にて行ってきた調査に基づきまとめられている。第二部では「書物と読者をつなぐもの」、越境する書物を支える人物や組織について述べられている。

書物の移動、特に国際流通に注目してみると、本に書かれた内容だけにとどまらないさまざまな事象が明らかになる。出版形態が多様化する昨今、本書は書物と読者の関係のとらえ直しを試みている。

(二〇一一年八月 新曜社 A5判 三六二頁 税込四五一五円) [林由美子]