

ロックを聴く安部公房*

— プログレッシブ・ロックとシンセサイザー —

大場健司**

(e-mail : kenji.oba.kyushu.university@gmail.com)

<目次>

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| 1. はじめに | 3. 安部公房とミュージック・コンクレート |
| 2. 『カンガルー・ノート』とプログレッシブ・ロック | 4. 生/死の二項対立を超える「交通」 |
| | 5. おわりに |

キーワード：ミュージック・コンクレート (concrete music)、アダプテーション (adaptation)、高橋悠治 (Takahashi Yuji)、柄谷行人 (Karatani Kōjin)、交通 (transportation)

1. はじめに

近年の安部公房 (1924-1993年) 研究では、映画や演劇、テレビといった他のメディア(media)との関連で研究が行われる傾向がある。例えば、友田義行『戦後前衛映画と文学—安部公房×勅使河原宏』(人文書院、2012年3月)や木村陽子『安部公房とは誰か』(笠間書院、2013年5月)、鳥羽耕史編『安部公房メディアの越境者』(森話社、2013年12月)などでは、安部が映画や演劇、テレビ、ラジオといったメディアを越えて活動する作家として提示されている。安部と音楽の関係に注目すれば、1950年代を中心とした安部の演劇とその音楽や、安部のミュージカル論などは論じられているが、演劇をのぞく安部の文学(小説・エッセイ)と音楽の関係はほとんど論じられていない。本稿では、安部の晩年の長編小説『カンガルー・ノート』(新潮社、1991年11月)において、

* 本稿は、日本比較文学会中部大会シンポジウム「音とコラボレートする」(於・名古屋大学文系総合館カンファレンスホール、2015年5月9日)における口頭発表「ロックを聴く安部—ビートルズ、プログレッシブ・ロック、シンセサイザー」に加筆・修正を加えたものである。

** 韓国・朝鮮大学校 外国語学部日本語科 助教授 比較文学、日本近現代文学

プログレッシブ・ロック (Progressive Rock) のバンド、ピンク・フロイド (Pink Floyd) の名前が言及されることに注目し、安部のロック音楽受容を概観することにした。『カンガルー・ノート』における代表的な先行研究では、主に①安部が受容した生命科学をめぐる言説、あるいは②テキスト内における音楽の問題について論じられてきた。例えば、①の生命科学との関連については、中野和典が『カンガルー・ノート』における「カンガルー」などの言葉を「植民地主義の表象」と捉え、生命科学的な「劣性」の存在を欲望する主人公の姿を、「日本」の植民地主義と重ねている¹⁾。また、②の音楽との関連については、河田綾がテキスト内で登場する「発信源を確定させることのできない音」と同じく、主人公が「音の出どころの分からない「エコー」の、〈残響〉とでもいうべき音」のようであると論じている²⁾。以上のように、先行研究では、『カンガルー・ノート』という小説における主人公の「主体」が問題とされてきたと言ってもよい。

安部の文学において、ロック音楽が主に扱われたものには、エッセイ「ミリタリイ・ルック」(『中央公論』1968年8月号)がある。このエッセイでは、ビートルズのレコード『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』(*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967)の表紙や軍服調のファッション、歌詞に注目されているが、音楽自体のメロディーは扱う対象とはされていない。また、「軍服」が表象する「国民」や「兵士」といった役割からのズレが示される場面では、「楽屋に戻った俳優」や「化粧」、「扮していた役柄」、「ハムレットの衣装」といった演劇的な言葉が用いられている³⁾。これは、当時の安部が対談で述べているように⁴⁾、軍服とシェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) を重ね合わせている点で、オーソン・ウェルズ (Orson Welles, 1915-1985) が1937年にシェイクスピア『ジュリアス・シーザー』(*The Tragedy of Julius Caesar*, 1599)を軍服で演出したことを踏まえているだろう。安部がエッセイで「ハムレット」の例を出したのは、ジャン＝ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) が『存在と無—現象学的存在論の試み』(*L'Être et le néant: Essai*

- 1) 中野和典 (2007) 「劣性の思想—安部公房『カンガルー・ノート』論」『九大日文』第9号, p.93.
- 2) 河田綾 (2016) 「鳴り響き続ける「ぼく」—安部公房『カンガルー・ノート』試論」『立教大学日本文学』第116巻, p.89.
- 3) 安部公房 (1999) 「ミリタリイ・ルック」『安部公房全集』第22巻, 新潮社, pp.130-131. 安部のエッセイ「ミリタリイ・ルック」におけるロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) や三島由紀夫 (1925-1980年) の受容については、拙稿「安部公房「ミリタリイ・ルック」あるいは実存主義的アナキズム—短編小説「保護色」、三島由紀夫、ロラン・バルト」(『九大日文』第25号, 2015年3月)を参照
- 4) 安部公房、倉原健 (1999) 「棒になった男」『安部公房全集』第22巻, 新潮社, p.443.

d'ontologie phénoménologique, 1943) において、「～である」という「本質」(essence) すなわち役割からのズレを「ハムレット」を例にして説明していたことに由来するだろう⁵⁾。ここから分かるのは、安部がウェルズによるシェイクスピアのアダプテーション (adaptation) を、サルトルの実存主義を媒介にして更にアダプト (adapt) していたことである。ビートルズの軍服調のファッションに注目することで、安部はオリジナル (original) の軍服が内包していた国家のイデオロギー (ideology) を、パロディ (parody) をととして内部から破壊するコピー (copy) として、「ミリタリー・ロック」に可能性を見いだしていたのである。オリジナルよりもコピーを重要視する安部にとって、安部自身がビートルズ以上に評価しているピンク・フロイドの音楽は⁶⁾、どのように受容されていたのだろうか。本論文で試みたいのは、1990年代初頭における安部のテキストにおいて、音楽がいかにアダプテーションの対象となっていたのか、そして安部がいかに音楽という非活字メディアをアダプトしていたのかを問うケース・スタディである。そして、安部が音楽を受容した思想的背景を同時代言説との関係から浮き彫りにすることで、同時代の読者がいかに読みうるかという同時代的な読解可能性を開示していく。

2. 『カンガルー・ノート』とプログレッシブ・ロック

安部公房の『カンガルー・ノート』は、雑誌『新潮』に1991年1月号から7月号まで連作として発表された長編小説である。

第一章「かいわれ大根」では、ある朝、主人公の足の脛から《かいわれ大根》が生えはじめ、主人公は皮膚科の病院に向かう。病院に行くと、手術室で「病院用としてはなんといっても世界最高のアトラス社製」⁷⁾のベッドに横になる。そして、医者から「地獄谷」のような「硫黄泉」での「温泉療法」を薦められ⁸⁾、自走ベッドに乗り、「捨て子」⁹⁾のように、警察の移動車によって「何処か坑道の出入口みたいところ」¹⁰⁾に廃棄処分される。

5) ジャン＝ポール・サルトル (2007) 「無の問題」『存在と無—現象学的存在論の試み I』松浪信三郎訳, 筑摩書房, pp.201-202.

6) 安部公房 (2000) 「〈人物ウイークリー・データ 安部公房〉」『安部公房全集』第28巻, 新潮社, p.11.

7) 安部公房 (2000) 『カンガルー・ノート』『安部公房全集』第29巻, 新潮社, p.92.

8) 前掲注7, p.94.

9) 前掲注7, p.94.

第二章「緑面の詩人」では、坑道を通して地下の暗渠水路に到着し、父親の遺品『大黒屋爆破事件』をめぐる命を狙われ、『物欲ショップ』に逃げ込み、病院の「トンボ眼鏡」の看護婦に助けられるまでが描かれている。

第三章「火炎河原」では、主人公は「三途の川」の「賽の河原」に行き着き、「オタスケ オタスケ オタスケヨ／オネガイダカラ タスケテヨ」や「ひとつ積んでは 父のため／二つ積んでは 母のため」¹¹⁾と歌う「お助けクラブ」の小鬼たちと出会う。

第四章「ドラキュラの娘」では、キャベツ畑の中で主人公の壊れたベッドを修理する、亡くなった母親と再会し、「親不孝者めが！」¹²⁾と言われているところを、「三年連続、ミス採血娘」¹³⁾に選ばれたという「トンボ眼鏡」の看護婦に助けられる。

第五章「新交通体系の提唱」では、看護婦の家の二階に下宿して、「交通事故」を研究するアメリカ人ハンマー・キラーと出会う。「極年流空手道接骨院」の導師でもあるハンマー・キラーは、主人公の顎の関節が外れてしまったのを治そうとして、逆に気絶させてしまう。

第六章「風の長歌」では、病院に入院した主人公は、自分の祖先が縄文人だと言う男と出会う。そして、患者の安楽死を行う役をアミダ籤で決めることになる。

第七章「人さらい」では、主人公は風に誘われて病院を抜け出し、ベッドに乗って廃駅に到着し、サーカスの人さらいを待つ少女と出会い、少女が歌をうたっている間に、小鬼たちにダンボール箱に入れられてしまう。最後に挿入される新聞記事の抜粋をとおして、主人公の死が示される。

『カンガルー・ノート』と音楽の関係を考える上で重要なのは、プログレッシブ・ロックのバンド、ピンク・フロイドの名前が直接、言及されていることである。プログレッシブ・ロックとは、巽孝之が言うように、ビートルズ『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』を嚆矢とし、キング・クリムゾン (King Crimson) やエマーソン・レイク&パーマー (Emerson, Lake & Palmer)、ピンク・フロイドを中心にして1970年代半ばにピークを迎えた音楽ジャンルのことである¹⁴⁾。その特徴としては①クラシック (classic) やジャズ (jazz) といった他のジャンルとの交差¹⁵⁾、②シンセサイザー (synthesizer) など

10) 前掲注7, p.97.

11) 前掲注7, p.127.

12) 前掲注7, p.137.

13) 前掲注7, p.138.

14) 巽孝之 (2002) 「キング・クリムゾンまたは奇跡の恐竜」『プログレッシブ・ロックの哲学』平凡社, pp.14-15.

の電子楽器の使用¹⁶⁾、③歌詞のないインストルメンタル (instrumental) のパートの重視といった点を挙げる事が出来る。ピンク・フロイドは、1967年にデビューしたバンドで、シド・バレット (Syd Barrett, 1946-2006) やロジャー・ウォータース (Roger Waters, 1943-)、デビッド・ギルモア (David Gilmour, 1946-) などが中心のバンドで、日本では画家の宇野亜喜良 (1934年-) や寺山修司 (1935-1983年)、安部公房といった文化人層に受け入れられていた¹⁷⁾。

次に、そのピンク・フロイドの名前が言及される箇所をすべて引用する。

波のうなりがしだいに幅を狭めてきた。船だろうか？ 櫓を漕ぐひそかなきしみ、船縁をたたく水の音。まるっきりピンク・フロイドの『鬱』の出だしとそっくりじゃないか。バンド内の紛争でロジャー・ウォータースが抜けた後、87年に制作された新グループによる作品だ。ぼくは以前から髭を剃った馬みたいなウォータースのファンだったから、多少の偏見はあったかもしれない。でも出だしの音色には、昔の雰囲気の色濃くにじんできて、悪くない。いずれ家に戻る機会にめぐまれば、あらためて全曲を聞き直してみたいものだ。¹⁸⁾

船縁を叩く、溜め息まじりの水の音。ピンク・フロイドの最新作の導入部。舳先に雌鳥賊の臍物を掲げた追っ手の船も、もう待っていてはくれなかった。ベッドに這い上がり、眼をとじる。¹⁹⁾

「なんだっけ？ ピンク・フロイドの……むかし、サーカスのときによく聞いた、『エコーズ』……じゃなかったっけ……」

妙な符合だ。サーカスは知らないが、『エコーズ』ならぼくの大好きな曲である。夜、神経に逆毛が立って、眠たいのに寝られないようなとき、この曲はけっこう有効なのだ。狂気の静寂ってやつかな。²⁰⁾

「見物人はぼくらだけ？」

15) 前掲注14, p.21.

16) 巽孝之 (2002) 「パトリック・モラーツまたはプログレッシブ・ロックの標準」『プログレッシブ・ロックの哲学』平凡社, pp.33-34.

17) 伊藤政則、立川直樹 (2015) 「巨大なサーカスの再来を待ち望むために」『KAWADE夢ムック 文芸別冊 ピンク・フロイド〈増補新版〉』河出書房新社, p.14

18) 前掲注7, p.104.

19) 前掲注7, p.115.

20) 前掲注7, p.186.

「でも音楽は聞こえているでしょう？」

「どんな音楽？」

「いまはまだドラムだけ。『エコーズ』がはじまったら、わたしの出番なんだ。ここで待ってくれる、逃げたりしないで。わたしも以前は正式な座員だったの。それから鏡の芸があって……聞きたいと思う？」²¹⁾

最初の二つの引用箇所が、第二章「緑面の詩人」からの引用であり、後の二つの引用箇所が、第七章「人さらい」からの引用である。第二章からが地下空間の地獄に入ってから物語であることを踏まえると、主人公の地獄巡りの最初と最後に、ピンク・フロイドの音楽が導入されていることが分かる。また、これらの引用箇所では、擬態語や擬音語を用いて音楽が表現されているのではなく、むしろ、ある音を聞いた主人公がピンク・フロイドの音楽を想起していることが重要である。例えば、「櫓を漕ぐひそかなきしみ、船縁をたたく水の音」や「船縁を叩く、溜め息まじりの水の音」を聞いた主人公が、その水の音とピンク・フロイドの音楽を結びつけているのである。つまり、ここでは、ある音をピンク・フロイドの音楽のコピーとして見なす主人公の主体の問題が提示されているのだ²²⁾。

小説家の山之口洋によれば、地下の暗渠で出会う小舟の水音が、ピンク・フロイドのアルバム『鬱』 (*A Momentary Lapse of Reason*, 1987) の出だしとよく似ているという²³⁾。第二章の引用箇所における水の音は、アルバム『鬱』の最初に収録された曲「生命の動向」 (“Signs of Life”) ということになる。この曲は歌詞のないインストゥルメンタルの曲で、船を漕ぐ際の水の音を背景にしてシンセサイザーやギターの演奏が行われる。

第七章の引用箇所に登場する「エコーズ」 (Echoes, 1971) においては、風の音や鳥の鳴き声が電子音で再現されており、「ミュージック・コンクレート」 (concrete music) の技法が用いられて演奏されている。それでは、この「エコーズ」は安部のテキストにおいてはいかにアダプテーションの対象となっているのだろうか。『カンガルー・ノート』の第七章では、「サーカス」の座員だったという少女が、「エコーズ」が始まってから「賽の河原の歌」を歌う場面がある。次のその場面を引用する。

21) 前掲注7, p.187.

22) ピンク・フロイドの「エコーズ」と主人公の主体の問題については、河田綾 (2016) 「鳴り響き続ける「ぼく」—安部公房『カンガルー・ノート』試論」『立教大学日本文学』第116巻を参照。

23) 山之口洋 (2015) 「安部公房が聴いたピンク・フロイド～「自走ベッド」考～」『KAWADE夢ムック 文芸別冊 ピンク・フロイド〈増補新版〉』河出書房新社, p.107.

むかし人さらいは
子供たちを探したが
すべての迷路に番号がふられ
子供の隠し場所がなくなったので
いま人さらいは引退し
子供たちが人さらいを探して歩く
いまは子供たちが
人さらいを探している²⁴⁾

この引用箇所歌詞では、「すべての迷路に番号がふられ」とあるが、これが都市空間における「失踪」をテーマにした『燃えつきた地図』（新潮社、1967年9月）における次のエピソードを反復していることは言うまでもない。

都会一閉ざされた無限。けっして迷うことのない迷路。すべての区画に、そっくり同じ番地がふられた、君だけの地図。

だから君は、道を見失っても、迷うことは出来ないのだ。²⁵⁾

この引用箇所では、「都会」という「迷路」においては、「すべての区画に、そっくり同じ番地がふられ」ているとあり、『カンガルー・ノート』において少女がうたう歌が『燃えつきた地図』の反復となっていることがわかる。『燃えつきた地図』では1960年代の東京という都市空間を舞台に、失踪者を追う探偵が逆に失踪するまでが描かれている²⁶⁾。『カンガルー・ノート』においては、主人公は自走ベッドで地獄めぐりをするようになるのであり、ここでも『燃えつきた地図』で描かれたような「失踪」が描かれていることになる。ここで重要なのは、『カンガルー・ノート』では、「サーカス」と「人さらい」が結びつけられていることだ。これまで、「人さらい」によって子供がさらわれることは、柳田国男（1875-1962年）の民俗学などで論じられることが多かった²⁷⁾。そして、「サーカス」と「人さらい」の

24) 前掲注7, p.187.

25) 安部公房 (1999) 『燃えつきた地図』『安部公房全集』第21巻, 新潮社, p.114.

26) 拙稿 (2016) “Picasso’s Paintings as Allusions: A Comparative Study of Abe Kōbō’s The Ruined Map and Paul Auster’s Ghosts.” *Trans-Humanities* Vol.9 No.3. p.154. では、『燃えつきた地図』における「失踪」が、「～である」という「本質」を「現象学的還元」(phenological reduction) し、何者でもない「この私」の単独性 (singularity) を提示するものであることを論じた。

関係については、亀井俊介（1932年-）の『サーカスが来た！—アメリカ大衆文化覚書』（東京大学出版会、1976年12月）や蘆原英了（1907-1981年）の『サーカス研究』（新宿書房、1984年3月）などで扱われたテーマであった²⁸⁾。それでは、なぜ『カンガルー・ノート』では、「子供たち」の「人さらい」や「失踪」がテーマとなっているのだろうか。ここで同時代言説に注目すれば、浅田彰（1957年-）の『構造と力』（勁草書房、1983年9月）において、「子供たち」に「外へ出よ。さらに外へ出よ」と書いていたことが想起される²⁹⁾。浅田がここで主張しているのは、近代の社会システムの外部へと「逃走」するポストモダニズムなのであり、こういった同時代言説のネットワークの内部に『カンガルー・ノート』というテキストを置いてみることで、安部がポストモダンな文脈で「人さらい」や「失踪」を描いていることがわかる。

これまで論じてきたように、安部はピンク・フロイドのプログレッシブ・ロックを①「ミュージック・コンクレート」と②「ポストモダン」という二つの文脈でテキストにアダプトしていることが明らかになった。それでは、安部は「ミュージック・コンクレート」をどのようにテキストでアダプトしていたのだろうか。その点については次章で詳述したい。

3. 安部公房とミュージック・コンクレート

前章で論じたように、安部が『カンガルー・ノート』で言及したピンク・フロイドの音楽では、ミュージック・コンクレートの技法が使われていたことになる。ミュージック・コンクレートとは、録音された外界の音を音楽的に操作するというもので、1948年にフランスのピエール・シェフェール（Pierre Schaeffer, 1910-1995）によって生み出されたものである³⁰⁾。

日本では、第二次世界大戦（World War II, 1939-1945）後の前衛芸術グループである実験工房や武満徹（1930-1996年）らによってミュージック・コンクレートの技法を

27) 柳田国男（1975）「妖怪談義」『定本柳田国男集』第四巻、筑摩書房、pp.296-297

28) 例えば、蘆原英了は「夕方になっても家に帰らず、外で遊んでいると、人さらいにさらわれてしまう」、「さらわれた子供たちは、サーカスに売られて曲芸をさせられる」といった口頭伝承があったことを論じている（蘆原英了（1984）「日本のサーカス」『サーカス研究』、新宿書房、pp.104-105）。

29) 浅田彰（1983）「クラインの壺からリゾームへ——不幸な道化としての近代人の肖像・断章」『構造と力』、勁草書房、p.226.

30) 成田和子（1997）「音楽研究グループ GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES における電子音響音楽——ミュージック・コンクレート——アナログからデジタルへ」『研究紀要』第21号、pp.45-46.

用いて作曲が行われてきた。『カンガルー・ノート』では、小説全体をとおして、風の音がする場面があるが、これもピンク・フロイド「エコーズ」のミュージック・コンクレートを受けたものだろう。先行研究では、安部と武満がラジオドラマ『チャンピオン』（1963年）において、共同作業でボクシングをミュージック・コンクレートの手法で描いていたことが指摘されている³¹⁾。

安部は、このミュージック・コンクレートに注目しており、『芸術新潮』1985年4月号に掲載されたインタビュー「核シェルターの中の展覧会」において、次のように述べている。

ミュージック・コンクレートが破壊しようとしたのは、むしろ純音信仰というか純音幻想なんだ。歌曲が音楽と言葉の混合だとしたら、コンクレートは音楽とノイズの化合だろう。混合と化合は違う。化合は分子レベルでの変化が起きてしまって、もう容易には分離できない。意味と結合した具体音でさえ、音楽構造を与えてやれば、純音と同じくじゅうぶん意味に拮抗しうることを証明してみせたようなものだな。³²⁾

自然界のオリジナルの「純音」が意味を持たないものであるのに対し、歌曲では音楽と言葉が結びつき意味を持つ。しかし、自然界の「純音」のコピーである「具体音」（ミュージック・コンクレート）においては、音楽とノイズ（noise）が結びつくことで、意味に拮抗している。このインタビューにおいて、安部は、芸術のオリジナル／コピーという二項対立における、オリジナル信仰を否定し、コピーとしての芸術を提唱している。それは、①再体験における反復可能性、②資本に回収されるオリジナリティの否定という二点においてである。安部は音楽について、活字印刷というコピーを前提としたジャンルとしての小説との類似性を示し³³⁾、「物質的な所有はできないから、そのたびに現在進行形で体験しなおさなければならない。だから再体験を容易にするコピーの意味も大きいわけだ」³⁴⁾と述べ、更に、「もちろんオリジナルに対してコピーが優先するようになったジャンルとしては、小説のほうがずっと兄貴分だね。（中略）つまりコピーを前提にして発展した形式だね」と述べており³⁵⁾、小説や音楽といったメディアにおける、オリジナルに対するコピーの優位を示してい

31) 鳥羽耕史 (2013) 「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』」, 鳥羽耕史編『安部公房 メディアの越境者』森話社, p.339.

32) 安部公房 (2000) 「核シェルターの中の展覧会」『安部公房全集』第28巻, 新潮社, p.114.

33) 前掲注32, p.111.

34) 前掲注32, p.115.

35) 前掲注32, p.111.

る。また、安部によれば、オリジナルの芸術は「コレクターの手にかかったとたん、たちまち財産目録の序列に組み入れられてしまう」³⁶⁾と述べ、財産として資本に回収される芸術を否定している。

このようなオリジナルに対するコピーの優位性は、同時代では、ポストモダン (postmodern) の分野でジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard, 1929-2007) が『シミュラクルとシミュレーション』 (*Simulacres et simulation*, 1981) においてオリジナルがもはや存在しないと言っていることと対応していると言ってもよい³⁷⁾。このことは、安部が1980年代の日本で流行したポストモダン思想を受容していたことを物語っている。つまり、オリジナル／コピーという二項対立を脱構築している点で、ポストモダニズムと安部の同時代的類似性が窺えるのだ。

更に、安部が『カンガルー・ノート』を発表する以前の時代において、坂本龍一 (1952年-)、細野晴臣 (1947年-)、高橋幸宏 (1952年-) によるテクノ・ポップ (techno pop) のバンド、YMO (Yellow Magic Orchestra) の「東風」 (『イエロー・マジック・オーケストラ』1978年11月) といった曲では、風の音が電子音楽で表現されており、ミュージック・コンクレートの技法が用いられていた。更に、1980年代において、坂本龍一らの電子音楽が浅田彰らのポストモダン思想を表現したものとして受容されていたことは、安部が『カンガルー・ノート』を執筆した時点で、シンセサイザーやミュージック・コンクレートによる音楽がポストモダンなものとして受容されていたことを示しているだろう³⁸⁾。

また、『カンガルー・ノート』において、ミュージック・コンクレートの音楽が、「眠たいのに寝られないようなとき」に有効な曲だとされていたが、安部の遺稿『飛ぶ男』 (『新潮』1993年4月号) においても、「催眠効果」のあるミュージック・コンクレートとして、モグ・シンセサイザー (Moog Synthesizer) の創始者ウェンディ・カルロス (Wendy Carlos, 1939-) によるシンセサイザー版のバッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) の「Switched-On Bach」 (1968) の曲を聴く場面がある³⁹⁾。ここでは、クラリネットなどの「既成の楽器そっくりの複製はもちろん、存在しえない楽器の音、風や波や風邪をひいた雄鳥の叫び」が演奏されることになる。

36) 前掲注32, p.115.

37) ジャン・ボードリヤール (1984) 「クローン物語」『シミュラクルとシミュレーション』, 竹原あき子訳, 法政大学出版局, p.130.

38) 松井茂監修 (2017) 「坂本龍一にみる“メディア・パフォーマンス”の表現史」『美術手帖』第1053号, p.41.

39) 安部公房 (2000) 『飛ぶ男』『安部公房全集』第29巻, 新潮社, p.24.

このウェンディ・カルロスによるシンセサイザー版のバッハを受けて、作曲家の高橋悠治（1938年-）がバッハ『フーガの技法』のシンセサイザー版を1975年に発表していた。高橋悠治は安部公房原作、勅使河原宏監督の映画『おとし穴』（1962年7月）の作曲を担当していた。

ここで重要なのが、『カンガルー・ノート』が発表される二年程前に、高橋が病床のカフカと入院中の自分の姿を重ね合わせて、『カフカ 夜の時間』（晶文社、1989年5月）を発表していたことである。この本に収録された「病気・カフカ・音楽」の章では、突然始まった病気のために、病院のベッドの上で過ごす男の姿が描かれている。病院で夜中に病人が突然あえぎだす場面が描かれている。

それはたいがい夜中におこった。とつぜんゴボゴボと水の音。「だれか。ボタンを押してください」夜勤の看護婦の急ぎ足の足音。病人をベッドごと運びだす。次の朝、拭ききれなかった血の跡が黒ずんでいる。昼間病気を忘れていても、病気が追いついてくる。

昼間入院してきた時は、何の病気なのかたまたまにねていた人が、夜中に突然あえぎだして、その合間に、「くるしい、くるしい」とつぶやき、その声がかんたん大きくなる。当直の医者がきて注射をすると、たちまちしずかになった。ところが夜の明けきらないうちに、またあえぐ声。三回ほどで、「たすけて」と小さな声かして、急にしずかになる。発作がおさまったのか、それとも。様子を見に、向いのベッドまでいったものだろうか。40)

安部の『カンガルー・ノート』の第六章「風の長歌」では、主人公が病院に入院していると、夜に病人が呻き声を上げる場面がある。高橋の『カフカ 夜の時間』の場合と同じように、看護婦から手当を受けている。

呻きをかえって激しくなるばかりだ。痰が喉にからまるらしく、まず長い隙間風がふき、つづけてゴボゴボと詰まりかけた排水孔の音かする。その合間に蜘蛛が糸を繰り出す感じで、粘着性の悲しげな呻き。まるで外の風の悲鳴と競争しているみたいだ。41)

この二つの引用箇所では、共通して夜中に呻き声を上げる病人が描かれている。その際に、高橋の『カフカ/夜の時間』では「ゴボゴボと水の音」がし、安部の『カンガ

40) 高橋悠治 (1989) 「病気・カフカ・音楽」『カフカ 夜の時間』晶文社, p.24.

41) 前掲注7, p.164.

ルー・ノート』では「ゴボゴボと詰まりかけた排水孔の音」がしており、このような単語レベルでの類似から、『カンガルー・ノート』の第六章「風の長歌」と『カフカ 夜の時間』とが同時代的類似性を示していることがわかる。先行研究では、第一章「かいわれ大根」とカフカ『変身』の類似性が指摘されているが⁴²⁾、安部に高橋悠治のカフカ論の受容があったと考えることができる。以上のような単語レベルでの同時代的類似性から、同時代の読者が安部と高橋のテキストを重ねて読むことは十分に可能であろう。その際に「ゴボゴボ」という水の音を表す擬音語が単語レベルでの類似を示している点で、安部が小説という活字メディアにおいて「ミュージック・コンクレート」のような技法を用いていることがわかる。以上のように、多種多様な活字／非活字メディアの引用やアダプテーションから成る『カンガルー・ノート』というテキストのコピー性が窺えるのだ。

4. 生／死の二項対立を超える「交通」

次に、『カンガルー・ノート』における自走ベッドについて述べておきたい。この自走ベッドが、ピンク・フロイドのコンサートで流されたプロモーション・ビデオに登場した自走ベッドに由来することは、先程引用した山之口洋のエッセイでも言及されている⁴³⁾。

しかし、ここで重要なのは、ベッドに乗って移動し続けるイメージが導入されていることである。タイトルにある「カンガルー」は、西濃運輸労働組合が1967年から行っている「カンガルー運動」といった交通事故防止運動を想起させる。この「交通事故」は、第五章「新交通体系の提唱」のタイトルにある「交通」、及び、登場人物ハンマー・キラーが研究している「交通事故」のテーマと重なっている。

安部が『カンガルー・ノート』を発表した同時代で「交通」と言えば、柄谷行人が『探究Ⅱ』（講談社、1989年6月）において、「交通」をテーマにしていたことが想起される。「交通」とは、共同体の外部の他者との「交通」である。「交通空間」とは共同体と共同体の間にある空間であり、非定住的な遊牧民の空間である。同時代に浅田彰は、「多種多様な「交通」と生成変化の束としての個が、「交通事故」を繰り返しながら絡み合っていく」ことに、「個のアソシエーション」を見いだしている⁴⁴⁾。先述したように、

42) 小塚学 (2001) 「クレオールへの夢——安部公房の文学言語」『奏』第1号, p.40.

43) 前掲注23, p.107.

44) 柄谷行人、岩井克人、浅田彰 (1984) 「〈共同討議〉マルクス・貨幣・言語」, 浅田彰『逃走論——スキズ・キッズの冒険』, 筑摩書房, p.205.

安部の『カンガルー・ノート』の第二章「緑面の詩人」においては、1980年代のバブル経済を象徴するような『物欲ショッピング』が小説の舞台となっているが、これもまた、柄谷や浅田彰らのニュー・アカデミズム (new academism) が消費文化論の枠組みで消費されてきたこと、そして柄谷の言う「交通空間」が「商人」の売る／買うというコミュニケーションに「交通」を見いだしていることと呼応しているのだ⁴⁵⁾。このような1980年以降の日本の現代思想との類似性から、安部のテキストをポストモダンなコンテキストで読んでいくことが可能となる。

『カンガルー・ノート』では、そのような「交通」が、自走ベッドの地獄での移動をとおして描かれ、「交通事故」が、文字通りの「交通事故」＝「事故死」として描かれているところに、安部によるパロディがあるだろう。安部が『カンガルー・ノート』で描いた「交通」とは、生／死という二項対立を往き来する「交通」なのであった。以上のように、安部は柄谷らの同時代言説を摂取しながらも、それを換骨奪胎し、差異を含んで反復させたのである。

ここで興味深いのは、柄谷が他者と他者の間の「交通」を言語による「コミュニケーション」 (communication) の問題として提示していたことである。柄谷によれば、「言葉がそれを指示する対象や一義的な意味と必然的つながりをもっていないという認識こそが、哲学的問いをひきおこす」⁴⁶⁾。フェルディナン・ド・ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) の言語学で言い換えれば、柄谷の言う共同体外部の他者との「交通」＝「コミュニケーション」では、「言葉がそれを指示する対象」すなわちシニフィアン (signifiant) と「一義的な意味」すなわちシニフィエ (signifié) の恣意的な結びつきはア・プリオリ (a priori) なものではなくなるのだ。柄谷が言う「交通」とは、そのようなナンセンスな言葉のズレを肯定するようなものだと言ってもよい。一方で、柄谷の「交通」を換骨奪胎させた、安部の『カンガルー・ノート』においては、先述したように脈絡もないエピソードが積み重ねられる形式が採られており、主人公はそのような世界を自走ベッドで移動していくことになる。すなわち、安部の『カンガルー・ノート』の世界では、柄谷の言う「交通」が、ナンセンスな世界での「交通」として描かれているのだ。

45) 柄谷行人 (1994) 「交通空間」『探求II』, 講談社, p.322.

46) 前掲注45, p.322.

5. おわりに

最後に、この小説における「主体」の問題に言及したい。本論の「はじめに」で論じたように、この小説の先行研究では、音楽や生命科学といった視座から、主人公の主体の問題が考察されてきた。このことを本論の文脈で吟味すると、どうなるであろうか。これまで論じてきたように、この小説では、ピンク・フロイドや高橋悠治の活字／非活字メディアが摂取されることで、経験不可能なオリジナルの「死」が描かれていた。引用の織物としての『カンガルー・ノート』では、そのような多種多様な同時代言説がメディア越境的に摂取されている。『カンガルー・ノート』が出版された際に、帯に「冥府との臨界にこだまする、闇莫の私小説」と書かれていたことは、安部が1990年7月から東海大学病院に二ヶ月間の入院をしていることなどから、読者が安部の入院と『カンガルー・ノート』を重ねて読む読解可能性を誘発する⁴⁷⁾。例えば、『カンガルー・ノート』出版直後の『読売新聞』1991年6月27、28日付に掲載された新聞記事では、『カンガルー・ノート』の執筆について、「で、入院している間に、ちょっと焦ったんじゃないか。あんまり長いこと書いていないこともあるし。それで向こう側から、あるものが見えてきたんだよ。（昨夏二か月ほど、東海大病院に入院）」と述べている⁴⁸⁾。このような安部の入院に関する新聞記事は、同時代の読者を、『カンガルー・ノート』における病院と「死」を結びつける解釈可能性へと導くであろう。

このような作者である安部公房をめぐる言説だけでなく、『カンガルー・ノート』というテキストにおいてもまた、「死」がテーマになっていたと言ってもよい。例えば、この小説の最後には、急に「新聞記事からの抜粋」が引用されており、「廃駅の構内で死体が発見された」という記事が挿入され、物語が終わっている⁴⁹⁾。つまり、『カンガルー・ノート』というテキストでは、語り手である主人公の目を通して物語が語られると同時に、「新聞記事からの抜粋」というテキストが挿入されることで「新聞記事」を通して現実を見るという、複眼的な構造が提示されているのだ。このようなテキストの構造は、「新聞記事」で示された主人公の「死」、及びその主人公の臨死体験としての地獄めぐりとして、この『カンガルー・ノート』を解釈する可能性を提示するのだ。読者は読書という行為を経て、主人公の地獄

47) 安部ねり編 (2009) 「安部公房年譜」『安部公房全集』第30巻, 新潮社, p.643.

48) 安部公房、鶴飼哲夫 (2000) 「〈安部公房氏語る〉」『安部公房全集』第29巻, 新潮社, p.194.

49) 前掲注7, p.190.

めぐりという「死」を迫体験することになるが、その際にアダプテーションの対象となったのが、ピンク・フロイドの音楽や高橋悠治の小説になったというわけだ。安部はこのような活字／非活字メディアを受容しながら、「死」の体験を地獄めぐりとして小説化したのである。

更に、帯にある「冥府との臨界にこだまする」という言葉は、『カンガルー・ノート』という小説が、「冥府」という生／死の世界の「臨界」すなわち境界線上で「こだま」する音や音楽を描いていることを示唆している。すなわち、先述したような『カンガルー・ノート』における「死」のイメージや安部公房自身の入院をめぐる言説などから、『カンガルー・ノート』というテキストが、安部の入院体験をもとにした「私小説」であるような読解可能性が示されるのであり、安部が生／死の世界を往き来する「交通」を描いているように読みうるのだ。

安部は『カンガルー・ノート』において、ピンク・フロイドの音楽を、ミュージック・コンクレートの技法に注目しながら受容しており、同じようにシンセサイザーでバッハのコピーを演奏した高橋悠治の『カフカ 夜の時間』の影響を受けて、病院での入院生活を描いていることがわかった。このように、『カンガルー・ノート』というテキストでは、1980年代以降のポストモダンの受容が見られると同時に、受容したテキストが織物のように重なり合う構造が見られる。ここには、オリジナル／コピーという二項対立において、コピーの優位性を提示した安部のポストモダン思想が反映されているだろう。そして、ピンク・フロイドのプロモーション・ビデオに登場した自走ベッドのイメージを用いて、柄谷行人の言う「交通」を、差異を含んで反復させてテキストで描いていたのである。

【参考文献】

- 浅田彰 (1983) 「クラインの壺からリズムへー不幸な道化としての近代人の肖像・断章」『構造と力』、勁草書房、p.226.
- 蘆原英了 (1984) 「日本のサーカス」『サーカス研究』、新宿書房、pp.104-105.
- 安部公房 (1999) 「ミタリィ・ルック」『安部公房全集』第22巻、新潮社、pp.130-131.
- _____ (2000) 「核シェルターの中の展覧会」『安部公房全集』第28巻、新潮社、p.111、114-115.
- _____ (2000) 『カンガルー・ノート』『安部公房全集』第29巻、新潮社、pp.92、94、97、104、115、127、137-138、164、186-187、190.
- _____ (2000) 「〈人物ウイークリー・データ 安部公房〉」『安部公房全集』第28巻、新潮社、p.11.
- _____ (2000) 『飛ぶ男』『安部公房全集』第29巻、新潮社、p.24.
- 安部公房、鵜飼哲夫 (2000) 「〈安部公房氏語る〉」『安部公房全集』第29巻、新潮社、p.194.

- 安部公房、倉原健 (1999) 「棒になった男」『安部公房全集』第22巻, 新潮社、p.443.
- 安部ねり編 (2009) 「安部公房年譜」『安部公房全集』第30巻、新潮社、p.643.
- 伊藤政則、立川直樹 (2015) 「巨大なサーカスの再来を待ち望むために」『KAWADE夢ムック文芸別冊 ピンク・フロイド〈増補新版〉』河出書房新社、p.14.
- 柄谷行人 (1994) 「交通空間」『探求II』、講談社、p.322.
- 柄谷行人、岩井克人、浅田彰 (1984) 「〈共同討議〉マルクス・貨幣・言語」、浅田彰『逃走論—スキゾ・キッズの冒険』、筑摩書房、p.205.
- 河田綾 (2016) 「鳴り響き続ける「ぼく」—安部公房『カンガルー・ノート』試論」『立教大学日本文学』第116巻、pp.88-89.
- 小塚学 (2001) 「クレオールへの夢—安部公房の文学言語」『奏』第1号、p.40.
- サルトル、ジャン=ポール (2007) 『存在と無—現象学的存在論の試み I』松浪信三郎訳、筑摩書房、pp.201-202.
- 高橋悠治 (1989) 「病気・カフカ・音楽」『カフカ 夜の時間』晶文社、p.24.
- 巽孝之 (2002) 『プログレッシブ・ロックの哲学』平凡社、pp.14-15、21、33-34.
- 鳥羽耕史 (2013) 「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』、鳥羽耕史編『安部公房メディアの越境者』森話社、p.339.
- 中野和典 (2007) 「劣性の思想—安部公房『カンガルー・ノート』論」『九大日文』第9号、p.93.
- 成田和子 (1997) 「音楽研究グループ GROUPE DE RECHERCHES MUSICALESにおける電子音響音楽—ミュージック・コンクレート—アナログからデジタルへ」『研究紀要』第21号、pp.45-46.
- ボードリヤール、ジャン (1984) 「クローン物語」『シミュラークルとシミュレーション』、竹原あき子訳、法政大学出版局、p.130.
- 松井茂監修 (2017) 「坂本龍一にみる“メディア・パフォーマンス”の表現史」『美術手帖』第1053号、p.4.
- 柳田国男 (1975) 「妖怪談義」『定本柳田国男集』第四巻、筑摩書房、pp.296-297.
- 山之口洋 (2015) 「安部公房が聴いたピンク・フロイド～「自走ベッド」考～」『KAWADE夢ムック文芸別冊ピンク・フロイド〈増補新版〉』河出書房新社、p.107.
- Oba, Kenji (2016) . “Picasso’s Paintings as Allusions: A Comparative Study of Abe Kōbō’s The Ruined Map and Paul Auster’s Ghosts.” Trans-Humanities Vol.9 No.3. p.154.

논문 투고 일자 : 2018. 04. 15.

논문 심사 일자 : 2018. 04. 30.

게재 확정 일자 : 2018. 05. 09.

＜要旨＞

ロックを聴く安部公房
— プログレッシブ・ロックとシンセサイザー—

大場健司

近年の安部公房（1924-1993年）研究では、安部の小説のみならず、戯曲や映画といった他メディアからの研究が活発化している。本稿では、安部の長編小説『カンガルー・ノート』（新潮社、1991年11月）におけるロック音楽受容を論じることで、「音楽」という新たなメディアとの関係に浮き彫りにする。『カンガルー・ノート』では、イギリスのプロGRESSIONAL・ロック (progressive rock) のバンド、ピンク・フロイド (Pink Floyd) への言及がテキスト中に散見される。それはピンク・フロイド「ミュージック・コンクレート」(concrete music) の技法を用いて自然界の音を電子音楽で演奏したからであった。安部は柄谷行人（1941年-）の影響を受けながら、ポストモダン (postmodern) な文脈で電子音楽をテキストに取り入れていた。

Abe Kōbō as a Listener of Rock Music:
Progressive Rock and Synthesizer

Oba, Kenji

Recent previous studies on Abe Kōbō (1924-1993) tend to argue about the relationship between Abe and other media such as playwrights or movies. On the other hand, this article discussed about Abe's acceptance of music. Abe wrote about Pink Floyd, a British rock band in UK, in his novel *Kangaroo Notebook* (1991). He adapted Pink Floyd in the viewpoint of the history of "music concrete." He accepted such electronic music under the influence of postmodernist such as Karatani Kōjin (1941-).