

# 月曜書房版『壁』について—共同制作としての書物—

鳥羽耕史

## —「S・カルマ氏の犯罪」のテクスト

も作者のイメージの一端として映つてくるような印象があります<sup>(3)</sup>。

安部公房の「壁」というテクストが、文字テクスト自身の変遷と短篇の組合せによる様々なヴァリエーションを持つことは、既に拙稿で検証した<sup>(1)</sup>。しかし、その中でも『壁』というタイトルの単行本にまとめられたのは、月曜書房版、角川文庫版、新潮文庫旧版、新潮文庫新版の四種類のみである。本稿では、その中でも大きな意味を持つ月曜書房版<sup>(2)</sup>を取り上げ、その特徴について考察してみたいと思う。

まず、『壁』についての一つの感想を取り上げてみたい。

しかし、『壁』をはじめ、安部公房の初期作品はきわめて視覚的、かつ映像的ですから、そうしたとまどいをこえて、想像力の飛翔を目の人あたりみるおもいがあります。『S・カルマ氏の犯罪』と『バベルの塔の狸』に採り入れられている安部真知によるカット（手ぢかなテキストにはあらたに編まれた新潮文庫の『壁』があります）

一九六九年における、武藏野美術大学現代文学研究グループの一員・坂田早苗による感想の一節である。坂田は、『壁』を視覚的テクストだとした上で、同年の五月に刊行された新潮文庫版での安部真知のカットとの相互性に注目している。これは文庫本による「壁」受容の一例でもあるが、何よりも視覚性・映像性に特徴を見ていることが重要である。「壁」のこのようないくつかの視覚的側面に関する着目は、さらに一九五五年の国語学者・市川孝による分析にまで遡ることができる。<sup>(4)</sup>

市川は、月曜書房版の初版と同じ挿絵を収録した角川文庫をテクストとして、安部の文章の特徴を、主としてその表記に関わる部分で分析している。市川は「符号を盛んに用いている<sup>(5)</sup>ことや、「文字言語の視覚性を利用したものとして、ゴチック体を用いている個所」があることに特徴を見出した他、次のような指摘をしている。

次に注意すべきことは、左の如き図形もしくは、視覚性を強調した語句や、さしこにまで、文章の展開上、一種の役割を演じさせている点である。（全文に九箇所、なお、文章の展開にまったく関係のないさしこが、別に七箇所入れられてある。）

市川の言う「一種の役割を演じさせている」図形やさしこは、全集にも収録されている九つの挿絵類のことである。ゴチックの「S・カルマ」という文字や、名刺や、象の鼻が方角を指し示す「動物園」の立札などの挿絵やタイポグラフィーが、テクストの進行上、欠かせない役割を果たしているのは明らかであり、これらに対応する図形や挿絵は、先に言及のあつた新潮文庫版でも収録されている。<sup>(6)</sup>

一方、市川が「文章の展開にまったく関係のないさしこ」とした箇所は、新潮文庫や全集では省略されてしまったものであり、図版1～7の七点の絵が該当する（最終ページ参照）。これらは本当に「文章の展開にまったく関係のない」ものだろうか。以下、それぞれの図版について、その意味を考えてみたい。

図版1は、小説の冒頭のページ上半分（全集378上1～13の上）に置かれているもので、文中の「目」が大文字になつているのと対応するかのように、大きな目を持つ奇怪な人物が横たわっている姿が描かれている。手足の他、顔は目と耳し

か見えていないこともあり、シーツの下に何か得体の知れないものが隠れているような不安を感じさせる絵であり、カフカの「変身」の連想を喚起する役割も果たしているといえる。冒頭の文中には指示のないベッドとスリッパが描かれているのも、直後のパンとステップという食生活と共に、「ぼく」の洋式の生活スタイルを予告することになつていている。

図版2（全集387下5～11の上）は、「ぼく」の胸に吸い込まれた曠野を描きつつ、「ぼく」の「空想」の中で指の間から砂がさらさらと流れ落ちたシーンを、まさに頭が茫然とした雲のようになつた人物の姿として描いている。さらに、遠くの砂塵が胸の空洞を飛び越えて体の外側にも連続していくことで、メビウスの輪のように内と外とが連続している「ぼく」の世界を象徴的に表している。

図版3（全集393下17～394上16の上）は、「鼻は誰、眼は誰、唇は誰、頭の格好は誰と、別々には想出せるが全体としては誰かはつきりしない寄木細工のような連中」を、文字通り唇、鼻、眼、頭だけでできている人物像として形象化した挿絵である。ゴーゴリの「鼻」を連想させる上、コミカルなこのシーンの雰囲気をつくりあげるのに貢献している。

図版4（全集413上18と19の間）は、手帳が歌の文句通りに鐘を鳴らしながら革命歌を歌い、ひつくり返った靴とネクタイがそれを聞いているシーンの図像化である。手帳の表紙には「DIARY」と記され、革命歌の作者にふさわしく煙を上げる工場らしき絵に彩られている。なお、この絵は初版で

は上下が転倒していたが、二刷で訂正されている。

図版5（全集435下19と20の間）は、詩の朗読をするロール・パン氏の姿を描いたものである。せむしから一転してそり身になつてはらむしになり、さらにもるまつていくという回転運動の軌跡が表れた形だが、手や足が突き出しているのが見えるので辛うじて人間らしいことがわかる。

図版6（全集444上22、下6の上）は、少し前に登場したY子の肖像画の涙と、胸に解剖刀を刺された「彼」の姿を描いている。ただし、本文中での「彼」は解剖刀を刺されそうになるが実際には刺されないので、これはあり得べきシーン、ここの中でもさに起こりそうな事柄の予想を描き、読者をあざむく効果をもたらしている。

図版7（全集451下19の次のページ）と本文との関係も、同様に興味深い。挿絵が本文の記述を裏切りつつ、ある程度本文から独立した形で、壁の力強く成長する姿を描いているからである。

こうした挿絵は、文章の展開に關係ないどころか、単に文章の絵解きをする通常の挿絵の役割にも止まらない機能を果たしている。図版の位置がずれた角川文庫版<sup>(7)</sup>をテクストとしたという事情はあるにせよ、市川の分類は一面的に過ぎるくらいがある。これらの挿絵は、本文との微妙な齟齬と連携のあいだを揺れうごきつつ、本文に従属する挿絵とは呼べないような創造的な関係を本文との間に持ちながら、読者のイメージ形成を豊かにする役割を果たしているのだ。先に調査

した校異<sup>(8)</sup>以外の点でも、「S・カルマ氏の犯罪」のテクストは、ここで初出の「近代文学」版とは異なるものに変貌したと言えるだろう。

## 二 『世紀群』との連続と断絶

さて、この『壁』の挿絵を担当している桂川寛と安部公房とは、『世紀の会』以来の関係である。『世紀の会』とは、一九四七年春から一九五一年にかけて活動した、若手の文学者と画家たちによる会合である。同時期に活動した『夜の会』と重複するメンバーも多いが、『夜の会』が花田清輝と岡本太郎という当時三十代後半の二人を中心に結成されたのに対して、当初は『二〇代文学者の会・世紀』としてスタートした通り、ほとんどが二十代前半の若いメンバーで運営されていた。一九四八年春に安部公房と関根弘を中心にして『世紀の会』として再編成された会合は、定期的に研究会を持ちつつ、次第に画家のメンバーも集め、一九四九年五月には絵画部を発足させる。ところが、文学者が主導する運営に不満を表明した画家たちは一九五〇年四月二九日に脱会し、残ったのは桂川寛と勅使河原宏と大野齊治の三人のみになつてしまふ<sup>(9)</sup>。そうした中で、『世紀の会』がその活動の末期に刊行したガリ版刷りのパンフレットが、『世紀群』である。『世紀群』として刊行された七冊を以下に整理しておこう。

- 1 花田清輝訳、桂川寛挿絵『カフカ小品集』一九五〇年  
九月二九日
- 2 鈴木秀太郎著、大野齊治美術『紙片』一九五〇年一〇月（推定）
- 3 ピエト・モンドリアン、瀬木慎一訳『アメリカの抽象芸術—新しいリアリズム—』一九五〇年一〇月（未見）
- 4 安部公房著、勅使河原宏美術『魔法のチョーク 世紀群4』一九五〇年一〇月（推定）
- 5 安部公房著、桂川寛表紙、勅使河原宏扉、鈴木秀太郎・桂川寛挿絵『事業 世紀群5』一九五〇年一一月（推定）
- 6 関根弘著、桂川寛表紙、安部公房扉、勅使河原宏・桂川寛・大野齊治・安部公房挿絵『詩集 沙漠の木』一九五〇年一一月（推定）
- 7 ア・ファー・デ・エフ（訳者不明）、瀬木慎一美術『文芸評論の課題について』一九五〇年一二月（推定）  
別冊 勅使河原宏・鈴木秀太郎・大野齊治・桂川寛・安部公房『世紀画集』一九五〇年一二月

1・2・4・5が小説、3・7が評論、6が詩集、別冊が画集という構成である。これらの本文のガリ版は国会図書館の印刷部にいたプロの筆耕の手によるものだが、絵はメンバー自身による手作りのガリ版である。<sup>(10)</sup>

これらのパンフレットを一見して気がつくのは、粗末なガリ版印刷にもかかわらず、美術・絵画的な要素の比重が非常

に高いことである。3は未見だが、1・4・5・6には挿絵が付され、中でも4には多色刷りの挿絵が貼付されている。また、安部が6に扉絵と挿絵を描いたり、瀬木慎一が7の扉絵を描いたりといった形で、画家以外のメンバーも積極的に絵を描いている。その中でも注目すべきは鈴木秀太郎の存在である。理科大の物理学専攻の学生であつた彼は2の小説を書き、安部にコメントをもらつたりもしている一方で、別冊の画集にも参加して絵を描いているのである。別冊には安部も絵を寄せており、このようにジャンルの垣根にこだわらない形で、絵を媒介としたコミュニケーションが成立し、仲間意識の醸成がなされているのがこのグループの特徴である。これに先立つ「デンドロカカリヤ」が当時の前衛絵画をめぐる論争を契機として成立していることは拙稿で分析したが、安部はここで実作の面でも新たな試みをしているのである。絵をモチーフとした「魔法のチョーク」や「事業」といった、後に単行本『壁』に収録されることになる小説も、こういった芸術運動の中でこそ生まれてきたと言えるだろう。

桂川寛は、この後一九五一年五月の雑誌「人間」で、安部公房「バベルの塔の狸」の挿絵を担当している。ここで試みられたのは、先に市川孝が「S・カルマ氏の犯罪」について「一種の役割を演じさせていく」と称した挿絵の使い方である。この小説世界の全体をイメージした冒頭の挿絵に続き、「とらぬ狸」が最初に登場する場面で、「口で説明するよりも、手つとり早く次の絵を見ていただくことにしましよう」

として、挿絵でその姿を描き出すのである。桂川氏はこれについて、特に打ち合わせもなく絵を描き、安部がそれを面白がつたと述べている。いわば、二人のセッションのような形で「とらぬ狸」のイメージは生まれた。ここにおいて、先に分析したように、本文と挿絵が補い合いながら展開していく「S・カルマ氏の犯罪」の原型が生み出されたのである。

その後、単行本『壁』においては、「S・カルマ氏の犯罪」以外にも、「バベルの塔の狸」に新しい挿絵が加えられ、第三部「赤い繭」の諸作にもそれぞれ扉絵が加えられている。

表紙には勅使河原宏による象形文字風の図案が付され、へ世纪の会／メンバーによるブックデザインの仕事の集大成の観をなしている。ここで行われた仕事について、桂川氏は安部公房との「相互浸透」とでも呼ぶべき関係の産物とし、「文章に絵をつけたというより、二人の間の濃密な雰囲気から醸成された絵」だとしている。面白いのは、「S・カルマ氏の犯罪」における「スペインの雑誌」にまつわるエピソードである。ダリの絵の写真版などを収録したスペインの雑誌を、実際に桂川氏が古本屋で買ってきており、それに安部が興味を持ったのがこのエピソードの原型になつていてるという。また、二人とも以前からヘッセの『荒野の狼』<sup>13</sup>を読んでおり、共にそのコラージュ的方法に感心していたともいう。『壁』における視覚的イメージからの発想や、発想の時点からの二人の関係を示す挿話である。

ともあれ、そうして生まれた彼らの試みは、ガリ版文化の『世紀群』から出版資本への参入とでも言うべきものであり、共同性の中で生まれるものとして、質的には連続しているのである。埴谷雄高<sup>14</sup>や本多秋五<sup>15</sup>以来、様々な評者が指摘するように、いわゆる「戦後文学」——まさに安部自身の『終りし道の標べに』を含むアプレゲール叢書に代表されるような——とは異質な雰囲気を『壁』がまとっているとすれば、それはこうした成り立ちから釀成された部分も大きいだろう。もちろん、手作りのガリ版の世界と違い、活字出版には出版社・編集者・印刷所などの様々な関わりが生じてくるため、そうした面での断絶を軽んじるわけにもいかない。『壁』で芥川賞受賞以降の安部の活動は、当然出版資本の側が中心になっていく。そういう意味では、『壁』をこれまでの連続の終結点における達成であると同時に以後の出発点であると考えることもできるだろう。

それを象徴的に表しているのは、『壁』の見開きにある「著者近影」の肖像写真である。万年筆を置かれた原稿用紙を前に、吸いかけの煙草を左手にし、長めの髪を右手でかきあげる安部の姿は、コミカルなまでに「作家」の像を模倣し、芥川賞の受賞を予告しているようにさえ見える。ところが彼の後ろの壁に架かっている額は、下方のわずかな部分しか写っていないのでわかりにくいが、『世紀画集』に収録された安部の「エディップス」という絵なのである。

## 三 序文とあとがきの問題

『壁』の出版にあたっては、『世紀の会』メンバー以外に、石川淳という存在が加わってくる。この後長く師弟関係を結び、互いに影響を与え合うことになる二人の出会いの時点<sup>16)</sup>で、石川淳は『壁』に序文を寄せていているのだ。

たいへん見事な序文をいただき、感激しました。本当にありがとうございました。なんとお礼申上げてよいか分らないほどです。何か、序文以上のもので、序文としていただくのは、なんだか勿体ないような気さえしました。<sup>17)</sup>

このように安部が述べる「序文以上のもの」は、先に見てきた桂川寛の挿絵のように、本文とのクリエイティヴな連携を果たすべきものとして構想されている。

壁について最初の名案を示した人物は、ドストエフスキイでした。壁のきはまで駆けて来ても、やけにあたまをぶつけて、あはてて目をまはすにはおよばない。そこで曲ればよい。じつに単純な著想です。かういふことを革命といひますね。これほど単純なことに、どうして人間は長いあひだ気がつかずにあるのか。ともかく、ドストエフスキイの智慧に依つて、壁は決して人間がそこ

石川はドストエフスキイの「地下室の手記」をほのめかしつつ、「絶対に思想なんぞではない」壁と人間の闘いについて描く。そして、「圧倒的に逆襲して」きた壁に対し、「安部公房君が椅子から立ちあがつて、チョークをとつて、壁に画をかいたのです」という形で、単行本の「壁」というタイトルと「魔法のチョーク」とを接続し、ユーモラスな筆致で自在に読みかえながら、新たな文脈を創造している。二十世紀の文学を切り開いたドストエフスキイの「最初の名案」に新たな局面を加えたという大きな賛辞を安部に与えた後、石川の文章はさらに時代を超えて意外な展開を見せる。

壁について最初の名案を示した人物は、ドストエフスキイでした。壁のきはまで駆けて来ても、やけにあたまをぶつけて、あはてて目をまはすにはおよばない。そこで曲ればよい。じつに単純な著想です。かういふことを革命といひますね。これほど単純なことに、どうして人間は長いあひだ気がつかずにあるのか。ともかく、ドストエフスキイの智慧に依つて、壁は決して人間がそこ

にあたまをぶつけるために立つてゐるものではなく、人間の運動に曲り角を示唆するために配置されてゐるものだといふことが見つかつた。壁の謎が解けたわけですか。おかげで、人間の運動はずゐぶん柔軟になり、領域がぐつと広くなり、世界の次元が高くなつて来たやうです。<sup>18)</sup>

が具象化されてゐるからです。むかし唐の韓湘、仙をまなんでよく造化をうばひ、ある日韓愈といふ親類の頑固ぢいさんの面前に、たちまち大神通をつかつて、碧花一朶をひらかしめた。花間に金字一連あり。雲横秦嶺家何在、雪擁藍関馬不前。頑固ぢいさん、これを読んでその意を解せない。韓湘がいふことに、これは他日あなたが体験することですよと。しかし、諸君はもちろん頑固ぢいさんではない。安部君は、いや、安部君のゑがく壁上の画は柔軟なる精神にむかつてのみ呼びかける。これは今日あなたが生活することですよと。

この韓愈と韓湘のエピソードは、『太平記』卷一で玄惠法印が「昌黎文集」の談義をするくだりで紹介される話の引用である。『太平記』での韓昌黎こと韓愈は、後に左遷されることになり、馬での途上、故郷を振り返つても雲が秦嶺に横たわつてはつきりせず、藍田の関所が雪に埋まつて行く道も見えない状況になる。そこで初めて彼はこの詩の意味を解し、やつてきた韓湘に、以前の一連に六句を続けた律詩を送ることになる。石川はこの韓愈を「頑固ぢいさん」と揶揄した上で、安部を仙人の韓湘にたとえ、読者の「諸君」に「壁」を自分の生活と結びつけて理解するよう促すのである。石川のこの序文は、それぞれ別の経路を辿つて『壁』にまとめられた個々の短篇に、ドストエフスキーや『太平記』といった伴奏を加えることで、新たな相貌を見出させる働きをしてい

ると言えるだろう。

さらに、安部は先の石川宛書簡と同じ日付を記した「あとがき」によつて、これらの短篇における「壁」というテーマの一貫性を強調する。

この三篇は、三部作と断つてありますとおり、だいたい一貫した意図によつて書かれたものです。壁というのはその方法論にほかなりません。壁がいかに人間を絶望させるかというより、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した。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ますことを思い、いささか悔まずにはいられませんでした。

「S・カルマ氏の犯罪」は近代文学二月号（一九六〇年）、「バベルの塔の狸」は人間五月号（一九六一年）、「赤い繭」のうち、「事業」のほかは人間十二月号（一九五九年）発表です。事業は未発表です。石川淳さんの立派な序文をいただき、桂川君、勅使河原君にそれぞれ挿絵と装幀に協力していただき、月曜書房の方々の努力によつて、この本が出来たことをそれぞれに感謝いたします。<sup>(18)</sup>

安部がここで「階級」と「小市民」という言葉を導入していることには、二ヶ月前の共産入党が影響しているだろ

う。共産入党入黨後の安部は、花田清輝「林檎に関する一考察」<sup>19</sup>が示した、内部の世界のアヴァンギャルドから外部の世界のアヴァンギャルドへ、という図式をそのまま実現するかのように、政治的にラディカルになつてゆく。「あとがき」で本文を否定するような言辞を漏らすことは、石川とは別の意味で本文の読みかえ、相対化につながる契機となりうる。また、

「序」で石川が、壁にぶつかる「直情型の人間や活動家」を揶揄する『地下室の手記』をほのめかしたことには、この時期に『世紀の会』を終えて『人民芸術集団』を結成し、急進的になりつつあつた安部を牽制する意味も含まれていたかもしない。ともあれ、この「序」と「あとがき」に挟まれることで、『壁』収録の諸篇には挿絵以外の点でも新たな意味が加えられたのである。

そして、これらに誘導されるかのような書評も現れる。

この本は「S・カルマ氏の犯罪」「バベルの塔の狸」「赤い繭」の三篇からなり、「赤い繭」は四つの寓話からなつてゐる。三部作とあって、一貫した意図によつて書かれたものだ、と著者は断つてゐるが、その意図というのには、この本の題となつてゐる「壁」である。壁は空間を仕切つて、人間の運動をさまたげ、圧しつぶしにかかるつてゐる。絶望的になり、壁に頭をぶつけて死ぬかわりに、著者

絶望的になり、壁に頭をぶつけて死ぬかわりに、著者は壁に挑戦し、絵をかいた。ここに新しい精神の運動が始まり、生活は解放された。「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誘うか」ということを示す」のが、この小説の目的だ、と著者はいう。<sup>(25)</sup>

埴谷雄高氏が、へ文学の純粹さを最も新しい形で示す今後の作家として安部公房に期待しているのは、全く正しい。私も亦性急にそこに单なる「武器」を見ようとするのではない。たゞ、『壁』における出発の中に、逞しい「武器」の半面が育つであろうことを感ずるのだ。そして作者自身は、『壁』にも階級があることを、誰よりも一番よく知つてゐる筈である。<sup>(2)</sup>

中園英助による書評の末尾に当たる部分だが、これが安部

評者は石川と安部を混同して「著者」と呼んでいる。不注意と言つてしまえばそれまでだが、『壁』はこうした読み方を誘発するよう構成されているとは言えないだろうか。「著者近影」にはじまる『壁』のスタイルは、いわゆる「作家」像の前提を予期させつつ、序文に誘導されてはじまるテクス

トは、先の本文を裏切る挿絵の問題も含め、読者に安定した「作家」への通路を提供しない。勅使河原宏の装幀、扉の肖像写真、桂川寛の挿絵、石川淳の序文といったものがあいまつて形成されている『壁』は、必ずしも「安部公房」という署名の下に置かれない、共同制作としての書物なのである。

瀬木慎一は「世紀の会」の第四期創造時代を五一年五月までとし、六月一〇日の「人民芸術集団」の第一回集会について、「もし「世紀」の最終的解散時を定めるならば、この時点となるだろう」と述べている。一方、桂川寛氏は、筆者への私信において、五一一年一月頃には安部が解散をもらしており、「実質的には「五一年初頭活動停止」とすべき」だとしている。明確な解散という形はとられなかつたにしても、先の『世紀群』の刊行をもつて「世紀の会」の活動は幕を閉じたということだろう。しかし、『壁』には、たしかに『世紀群』からの連続性が脈打っている。それは、共同性の中から生まれてくる新しいイメージを提示しているのだ。先に拙稿で検証したように<sup>(24)</sup>、これ以後、「壁」は安部公房という作家による一つ一つの短篇テクストに分割されていき、挿絵は次第に等閑視されていく。以後の採録には再現されることのなかつた共同制作としての『壁』は、ここで一回限り実現されたと言えるだろう。

安部への芥川賞授賞は、本来の規定に反し、単行本『壁』について行われたと思われる節がある<sup>(25)</sup>。安部がそのニュースを文学サークル組織中の下丸子の工場街で聞いたと回想して

いるのはいかにも政治のアヴァンギャルドらしいエピソードだが<sup>(26)</sup>、受賞した『壁』自体が芸術のアヴァンギャルドを目指した会合の成果としての出版であつたことこそ、その事態の新しさを示している。同時受賞した石川利光「春の草」が、審査員たちの評するとおり、いかにも見慣れた自然主義的な手法で書かれた「作家」らしい作品であつたのと対照的に、『壁』は芥川賞という制度を食い破るような、「作家」の名の下に閉じられないテクストとして世に現れたのである。

(1) 「何が「壁」なのか」(「文藝と批評」一〇〇一年一一月・一二〇〇二年五月)。

(2) 一九五一年五月二八日初版、同年九月一五日二刷。

(3) 保昌正夫・坂田早苗「『壁』をめぐつて(往復書簡)」  
〔國文學解釋と鑑賞〕一九六九年九月)

(4) 市川孝「安部公房の文章」(「言語生活」一九五五年一〇月)

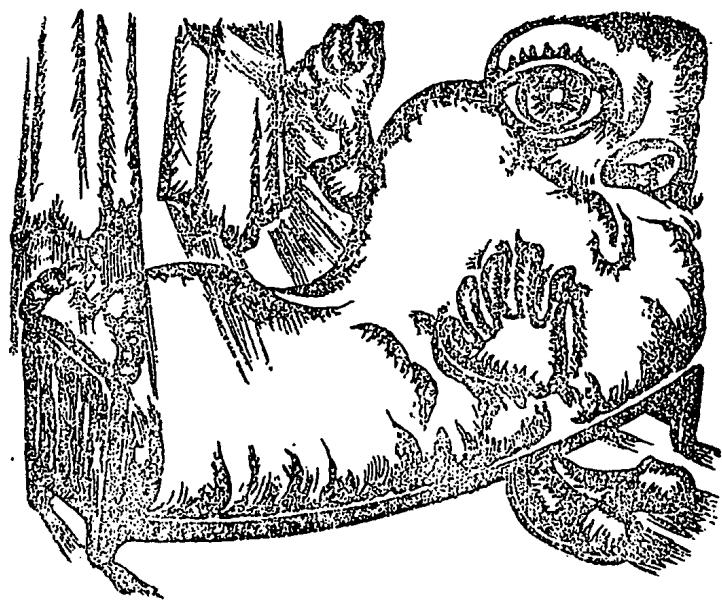
(5) 「?」「……」「( )」「!」「——」「《 》」「『 』」および傍点などが用いられている。

・

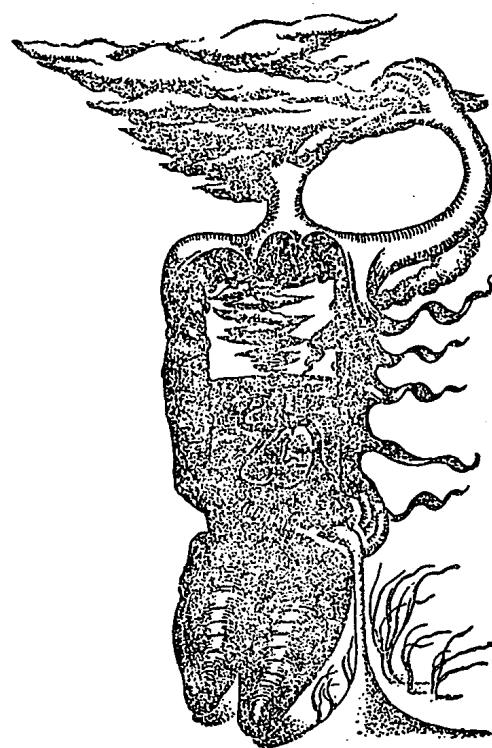
(6) 全集での該当箇所を挙げれば、S・カルマ(380上14)、名刺(381下12)、立札(389下7)、広告ビラ(392下15)、ビラの裏側(411下16)、マネキン人形(426上13)、看板(429下9)、世界の果(431下1)、裁判速報(440上16)の九箇所である。なお、これらのうちの挿絵が使われている箇所は、初出では黒線などで処理されていた。

- (7) 角川文庫での挿絵位置は、図版1が全集378上1～12の上、図版2が全集387下9～16の上、図版3が全集393下9～394上7の上、図版4(上下転倒)が全集413上19と20の間、図版5は初版と同じ、図版6が全集444上18～下2の上、図版7が全集451下2～16の下となっている。
- (8) 前掲「何が『壁』なのか」。
- (9) 『世紀の会』の活動の経緯については、主として瀬木慎一『戦後空白期の美術』(思潮社 一九九六年一月二五日)による。
- (10) 桂川氏による。
- (11) 桂川氏による。その後の消息は不明とのこと。
- (12) 「デンドロカカリヤ」と前衛絵画』(『日本近代文学』一〇〇〇年五月)。
- (13) 桂川氏によると、二人が読んだのは一九四二年一二月発行の『決定版ヘルマン・ヘッセ全集第十四巻』(三笠書房)の手塚富雄訳であろうとのこと。
- (14) 「安部公房『壁』」(『人間』一九五一年四月)
- (15) 『物語戦後文学史』(新潮社 一九六六年三月)
- (16) 安部公房『石川淳宛書簡』一九五一年五月一九日(『安部公房全集3』(新潮社 一九九七年一〇月一〇日)所収)。
- (17) 石川淳「序」(『壁』(月曜書房 一九五一年五月一八日))。
- (18) 安部公房「あとがき」(月曜書房版『壁』所収。文末
- (19) 「人間」一九五〇年九月。
- (20) 江川卓訳『地下室の手記』(新潮文庫 一九六九年一二月三〇日)一五頁。
- (21) 中薗英助「安部公房著『壁』」(『近代文学』一九五一年一月)。
- (22) 無署名「新しい資質をどう活かす。安部公房著『壁』(月曜書房)」(『週刊朝日』一九五一年一〇月二一日、週刊朝日編『春も秋も本!』所収)。
- (23) 瀬木慎一前掲書。同じ著者の『日本の前衛 1945-1999』(生活の友社 二〇〇〇年一月一五日)では五月一三日解散としているが、その日付の根拠は明らかでない。
- (24) 前掲「何が『壁』なのか」。
- (25) 「一九五一年一月号より六月号までの諸雑誌に発表された作品中より」候補作を選んだと「銓衡経緯」(『文藝春秋』一九五一年一〇月)には記されているが、受賞作として掲載されているのは前年一二月に『人間』に掲載された「洪水」と「魔法のチョーク」である。本文末尾には、「本編は三部作『壁』の一部を掲載したものである」と注記しているものの、三部作という単位が形成されたのは単行本が初めてなのである。
- (26) 「あの朝の記憶」(『文学界』一九五九年三月)

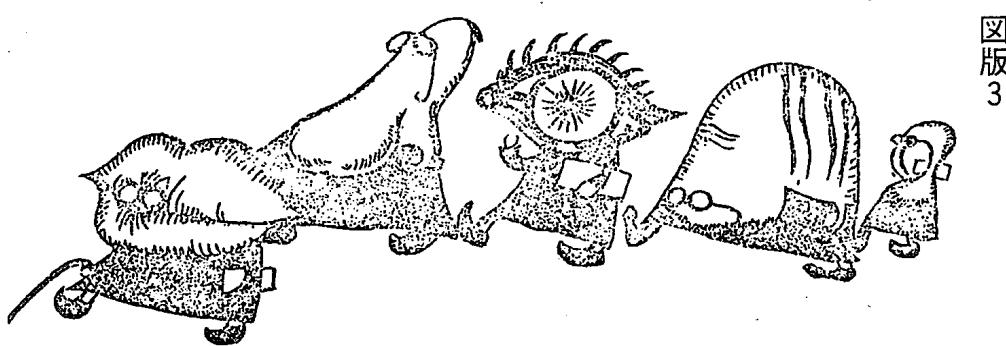
なお、注や文中で「桂川氏による」とあるのは、筆者のインタビューや書簡による質問に対する桂川寛氏の回答によるものである。貴重なお時間を割いて質問にお答えいただいた桂川寛氏に感謝申し上げたい。また、参考図版は桂川氏の許可を得て筆者架蔵の二刷の本から引用したものである。引用文中の旧字は新字に置き換えた。



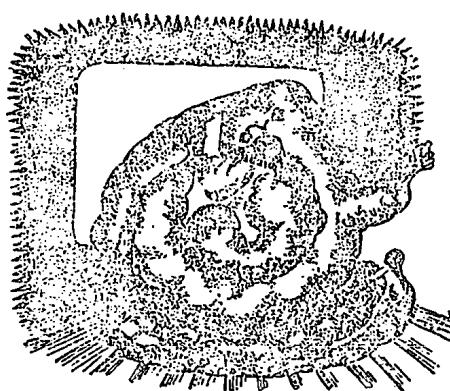
図版1



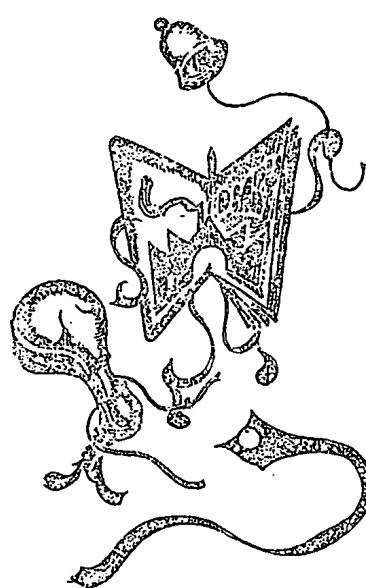
図版2



図版3



図版5



図版4

図版  
6図版  
7