

開高健『日本三文オペラ』の屈折

——自己批判の構造——

山田宗史

一 はじめに

戦後大阪の旧大阪砲兵工廠跡に集い、残された屑鉄を換金して生活していた人々——通称アパッチ族。彼らに取材した開高健の小説『日本三文オペラ』（『文学界』一九五九・一—七）には、主にふたつの性質が読みこまれてきた。ひとつは戦後の未だ混沌とした趣を残す場に躍動する、アパッチ族のエネルギーを描き出したこと。川本三郎は彼らの食欲に注目して「胃袋のエネルギー」と言った。^①四方田犬彦も同じく食事シーンを取り上げ、本作の祝祭性を語っている。^②本作を肯定的に評価するわけではない高澤秀次も、祝祭性が本作の特徴だと指摘した。^③もうひとつの点は、アパッチ族が多くの在日朝鮮人を抱えていたことから、ポストコロナリアルな問題にかかわる。朴裕河は本作に「未開地を眺める都会・文明人としての視線」^④を見出して批判した。あるいは丸川哲史は本作が戦後性を印象づけ

ている点を重視し、「戦争の継続状態の「戦後」」を論じている。^⑤

こうして見ると『日本三文オペラ』の研究・批評においては何が書かれているかという内容の側面が中心的な問題になってきたことが分かる。しかし、エネルギーにしてもポストコロナリアルな問題にしても、書かれていることが即座に作品の性質として同定できるわけではない。その事象が作品のなかでどのように書かれ、どのような位置を与えられているか。そういった形式的な面の考察が不可欠である。本論文では『日本三文オペラ』の構造を分析したうえで、素材・作品・作者の関係を改めて捉えることを目的とする。

二 語り手の存在

頭領の「キム」と、彼に従う「ラバ」、「めっかち」、「オカマ」などと名づけられたアパッチ族が演じる群像劇が中心を成す『日本三文オペラ』だが、その書き出しはこうなっていた。

あとで仲間から「フクスケ」と呼ばれるようになったひとりの男がすこし酔ったような足どりでジャンジャン横町を歩いていた。見たところは大きな男だが、すこし猫背で、穴のあいた水袋のように筋肉が骨のうえてたるみ、すっかり弱りきっていた。

ここであきらかなのは、「フクスケ」と呼ばれる男が主人公でありながら、彼とは異なる人物が語り手として設定されていることだ。ホワード・カーテスは本作の語り手の登場は「突然」であって、「フクスケ」の「第一人称的な書き方」が本筋だと論じたが、語り手の登場は冒頭からだから「突然」とは言えない⁽⁷⁾。フクスケの行動について「どうして電車にのりこんだのか、よくわからない」と述べたり、あるいは女の「アパッチ部落やがな」という台詞のあとに「早口なのでフクスケには聞きとれなかった」と書いたり、この語り手の存在を前提しなければ不自然な場面は冒頭に限らず多くある。また、「水屋」のエピソードなど、フクスケのいあわせていない出来事が語られている点からも、独立した語り手の存在を認めなければならぬだろう。

また「あとで」とあることから、語り手はその後の展開を知っているように思われる。これも一貫した特徴で、第二章には「これはあとで書く」などもあるし、初出のかたちでは、語り手が「一度は、ぜひ、書かなければならないのだ」とアパッチ族の記録を決意する

場面があったり、「以下につづくのは、その、『手』の種族の物語である」という物語を梓づける一文が現われたりする。語り手は物語の行く末を見通すような視点に立っているようだ。

語り手は物語を内在的に語るのではなく、外部から見ている。先を見通し、雄勁さを發揮して活躍していたアパッチ族がその力を徐々に失っていき、解散に追いこまれるという展開を知っているために、語り手は冷静な視線を獲得する。アパッチ族の活躍を語るにあたって、「このことはあとで詳しくしらべてみることにしよう」や「横の連帯関係が発生する沈殿や腐敗の痕跡が見うけられることはあるまいという予想が当然生まれるが、これはおおいと観察していくこととしよう」と、事実を述べる一方でその判断を保留するように記述して、アパッチ族に対する評価を抑制していることを感じさせる。本作におけるアパッチ族は、「キム」の言葉を借りれば「理想社会」のようなものと考えられてきたが、語り手はアパッチ族を冷静に、あるいは批判的に語っている。

話の進行とともに、そうした語り手の見方とアパッチ族の自己認識の齟齬が広がっていく。第四章では、部落の外では全く役に立たない状態の「アタリ屋」と「水屋」がアパッチ族によって有用な存在になるといふ、彼らの寛容さと再生能力を示す事態を紹介するものの、すぐに「炭礦の組合運動で首になったという男」を登場させ、アパッチ族に感心しているフクスケに対して「はげしい冷嘲」をこめた「ここは地上天国ぞ」といふ皮肉を言わせている。そしてその

あとすぐ、フクスケがアパッチ族の体制の「まったくあやふやなものであること」に気づくというように物語は進む。きっかけは「オカマ」が「キム」の組から別の組に黙って移動してしまうという出来事である。一見これは、黙って出ていった「オカマ」が戻ってきたても咎められなかったことから、アパッチ族の自由さを示す肯定的なエピソードと思われるが、語り手は、それは組の親分が「不平等」を強要しているからに過ぎないのだとすぐ指摘する。そして「キム」がフクスケに「寝返りをすすめた」ことについても、「キムは自分の不当利益を寛容の誇示にすりかえて」とまで評し、批判的なまなざしを隠さない。

語り手はつきり自らの評価を示すようになるのは、次に「ゴン」、「ラバ」、「めっかち」といったアパッチ族内の個々の人物に焦点をあてたエピソードのあとである。彼らの武勲を語る段が終わったところで語り手は、その行動について「むしろ、アパッチ族たちの行動は必死のあがきのあらわれと呼んだけれど正しかった」と述べるのだ。そしてさらに、物語のクライマックス、旧大阪砲兵工廠跡内に銀があるという噂にアパッチ族が沸き立ち、その獲得に奔走する話になると、語り手はアパッチ族の興奮とは反対に「毎日目に見えて傾斜のはげしくなつてゆく部落の困窮を見れば彼らのやったことが果してどれだけ独立を誇れるものか、疑問のかぎりであった」と、かなり冷やかな見方をしている。このように語り手はアパッチ族への評価を段階的にあきらかにしていくよう調整する周到さを持つ

ている印象を与える。

また話題の選択も一見無作為なようにでいて、語り手の評価、つまりアパッチ族への批判を悟らせるように仕組まれている。彼らの「二人狼」に対する反感を示すエピソードとして、第五章で「ある男は合図のネズミ鳴きをしなかったために暗がりでもアパッチ族に殴られて半殺しになり、ある男は白シャツを着て鉾山にもぐりこんだために私服刑事とまちがえられて、これまた半殺し同様に殴られた」ことが紹介される。これは象徴的なルールを通して部落の窮屈さを印象づける効果を持っているが、これ以前の第三章で同様に「ある『流れアパッチ』がアパッチ族内のルールを守らなかったために『撲殺せんばかりの迫害を加え』られたことが紹介された際には、「この戒律は異様に生きていた」というフクスケの感嘆が強調されているように、この出来事はアパッチ族のルール遵守の姿勢への称賛として挙げられていたのだ。また、アパッチ族によつて有用な存在となった「アタリ屋」も、銀の噂が広まるなかで、再び「目のかすんだ、いいかげんな、誇大妄想の、でたらめ八百で不景気のため頭のおかしくなった、たとえ嘘をついてでもひとの注目をひくよりしかたのない愛情乞食の不具者、ということにされてしま」うことになる。彼らの「再生」の能力も、絶対的なものではなかったことが示される。そして銀獲得計画の相談のために集まった際のうどん屋での活気に溢れた様子も、その計画が失敗に終わったあとは「笑声は起らず、叫声はいずれも焦燥と殺気にみち、時間つぶしの

手慰みのはずのものがしばしば真剣勝負の賭博になりかけて、とげとげしい争い声の走ることもあった」というような様子に変じてしまふ。

似た出来事を前後で紹介しながら、その意味づけを変えていくこと。このように、語り手は物語を語るだけではなく、彼の価値評価をあきらかにするような言葉、話題を選択している。作中に記された出来事は彼の目を通した、微妙な屈折を加えられたものになっているのではないだろうか。このような方向づけを持った語り手は単純な機能に還元されるものではない。明確な形象を与えられ、意味を問うこともできる存在である。そのことは、とくに終盤に注目することで判明する。

三 「相対的価値維持課」の意味

『日本三文オペラ』の終盤には、それまでの事実を語っているように感じる叙述に反して、極めて虚構性の強い「相対的価値維持課」の登場する場面がある。銀の獲得に失敗したあと、窮した「キム」は、訪れた市役所でたらいまわしにされた末、ここに辿りつく。その「市役所のなかで完全に忘れ去られてしまった」場所には「よぼよぼの老人がたったひとり書類に埋もれているきりで」、彼はアパッチ族にかんする資料を収集していた。老人は、「キム」たちの話を聞き、「同情と理解」を示したうえで、アパッチ族の来歴を「キム」

たち以上に詳しく話し出し、その話は「事実を述べているにすぎなかったが、しばしばその話の細部はキムにとって讀辞と思ひこみたくなるような描写にみちていた」。「キム」はそれを聞き感心するが、次に老人は「警察と財務局のことをおなじ口調で」語り出す。それも同様に「同情と理解」を示し、そして「事実の描写がそのまま讀辞となる」ものだった。さらに老人の話は続けて「財務局」のことにも及ぶのだが、ついに「キム」は耐えきれず「ほんなら、いったい、わいらはどないなりまんのや?!」と叫ぶに至る。それに対し老人は、「……ここは実行機関ではないのです」と答えることしかない。

「相対的価値維持課」の老人はアパッチ族にかんする資料を集め、当人たちよりアパッチ族に詳しくなり、語っていた。実は彼のこうした行為は、語り手の行為にはかならない。そのことは語り手の位置を精査することで自ずとあきらかになってくる。

語り手はフクスケと違う人物であるだけではなく、異なる性質を与えられていた。カーテスが「フクスケ自身の意識から生じるはずのない」とシェイクスピアへの言及を指摘したように、語り手はフクスケよりも高い知的教養を備えているものと見える。これ以外にも、語り手の知識の豊富さは「数人の奇蹟的な作家の感性についての文学理論」、「見ることはそのもの自体になることであるという精神の必然的傾性」、「ヘイエルダールの理論」、「結局いつもの『ドノゴ・トンカ』」「無主物占有観念」、「居住者優先権」といった言葉

からうかがわれる。彼の知識の対象はアパッチ族にも及び、彼らの発生を六十六年もの時を遡って語り、「管轄の東警察署と城東警察署の担当刑事の調書を読んでも」と警察署に入りこんでいることも示唆されている。このように語り手はアパッチ族に対しては外在的である。また初出のかたちを参照するならば、語り手が「ある晩、私は新宿のいつもの小屋で」とはっきり「私」として登場し、新宿で見かけた少女にフクスケやアパッチ族を想起して、自らがその傍で過去過ごしていたと表明しているのも目につく。そのとき、アパッチ族のいた「風景はどうしても一度は書きたいと思っていた」と思うところには、彼のアパッチ族に対する同情や共感の念が込められているように読める。

語り手も老人も、アパッチ族の外部にありながら彼らについて詳しく、彼らの事績を事実に従って述べていた。あるいは同情も抱いていたかもしれない。このように語り手と老人は重なりあっているのだが、そのために重要な意味を持つてくるのは、「キム」が発する老人への批判である。もし老人が語り手と重なりあうとすれば、この批判の対象には語り手も含まれることになる。つまり、語り手も老人も物語るばかりでアパッチ族を救うことができないという一点で当事者の「キム」から批判を受けるのである。ここに語り手の最も重要な意味がある。語り手は『日本三文オペラ』を語るという機能を果たすためだけでなく、まさにその語りを問題にするため

に作り出されていたと見ることはできないだろうか。

このような意味を読みとらなければ、語り手のはっきりした輪郭も、「相対的価値維持課」の登場も、宙に浮いた余計な部分になってしまう。フクスケの「第一人称的な書き方」では解決できない構造的な仕掛けが施されていたのである。またこの批判は、そうした小説の平仄を合わせるためではなく、より広い射程を持っている。

四 作者の屈折

語り手への批判は、語り手を突き抜けて作者・開高健にも及ぶ。なぜなら、語り手の行為（アパッチ族の資料を集め、彼らの行動を同情的に語ること）は、開高が行った『日本三文オペラ』の執筆と相同的でもあるからである。

三重野ゆかと越前谷宏があきらかにしたように、開高は『日本三文オペラ』執筆にあたって新聞記事などの資料を集め、アパッチ族の部落を含めたさまざまな場所に入り出して調査を行っていた⁽⁸⁾。そうして得た情報をもとにして『日本三文オペラ』は構成されたわけだが、これは語り手や老人の取り組みと重なっている。それゆえ語り手や老人は、この開高自身の行為を形象化したものと理解することができるとができる。

彼らを非難する「キム」の一声は、物語ることが実行には結びつ

かない、つまり現実^にに苦しむアパッチ族を救うことにはならないという点を衝くものだった。開高がたとえアパッチ族に同情を感じていたとしても、彼らを小説化することは彼らに対して何の意味も持たないという、他者を語るという行為にかかわる倫理的な問いがここにはある。

たしかにその問いへの応答が本作に十分書きこまれているわけではないが、少なくとも問題の所在を示すには至っているのではない。そのことは「キム」によって前景化される語りという形式的な側面において行われる、アパッチ族を下層に位置づけるような構造化に注目することで発見できる。

まず作中でのアパッチ族の位置を確認していこう。最初アパッチ族はフクスケの前に現われる。フクスケが出会う初めてのアパッチ族はある女だが、この女が「煮込みとモツ井」が食べたいフクスケに「ぜいたくや」と言うのに対して、「店で食わせるものではない以下のものがないと思いきんでいたフクスケは、女の言葉にちよつとおどろいた」。この驚きは「以下のものがないと思いきんでいた」とあるように、アパッチ族の嗜好がフクスケよりも下位にあることを示唆している。その後アパッチ部落に案内されてからも、フクスケの驚愕や戸惑いが強調されていく。

このフクスケはどのような人物だったか。彼は語り手よりも下の階層の存在として紹介されていた。語り手の知識がフクスケに教えられるべきものとして言及されていたからだ。そしてまたフクスケ

は、最初の舞台である「ジャンジャン横町」においても排除される存在だった。冒頭部分では、「さすが不潔好きのジャンジャン横町の連中も、この男がやってくるのを見ると、眼をそむけた」、「軒なみ何十軒と数知れぬ飲食店をまえにしても、また、そこにウンカのよな通行人の群れがあつても、一度なにかが狂いだすと豆一粒食えぬというのはしばしばありがちなことだ」、「さすが不潔で旺盛で物好きな横町の連中も彼の体からたちのぼるねばした悪臭にはたまりかねて、みんな体をさけ、彼がのろのろと通りすぎるのを道のはしで待った」と、ほかの人々よりもフクスケが不潔で貧しいことが次々に示されていくのだ。

そしてフクスケやアパッチ族が登場する空間を、語り手は一貫して下層として描写していく。ジャンジャン横町については「湿疹部」や「栄養と淫猥がいたるところで熱っぽい野合をしていた」、「腫物」といった言葉で猥雑さが強調され、アパッチ族の住む地域には、同じ「湿疹部」、「腫物」といった言葉や、「かさぶた」、「ぼろぼろの古帯」といった比喩が使われ、「その低地性、貧窮、陰湿さ、ゆきあたりばつたりの、まさに精粹」と言われている。また、それらの空間にいる人々も、規範から逸脱した下層の人々であることを示す表現によって語られる。ジャンジャン横町の人々は「ウンカ」、「ぼうふらの群れ」に喩えられ、フクスケには「猫背」、「水袋」、「塵芥山」、「ひき肉」といった非人間化する比喩や「かたちんば」、「白内障」、「子供くさい」といった身体的障^碍や病に関わる語彙が使われ

る。アパッチ族も、「松の幹のように」、「蟻がビケット屑をはこぶように」、「その動きは軟体動物の蠕動といったほうが正しかった」、「泥んこのイルカ」、「イワシの回遊現象そのまま」、「ビーバーのように」などの表現で、人間のカテゴリーを逸脱していることが強調されている。

以上のことをまとめると、次のようにイメージは作られていると言えるだろう。まず、語り手よりも下層に位置する空間としてジャンジャン横町やアパッチ族の住む地域といった空間は設定されている。そして、そのなかで生活する人々について、順番にジャンジャン横町の人々、フクスケ、アパッチ族という階層づけが行われている。つまり、それぞれジャンジャン横町よりも下位のフクスケ、それよりも下層のアパッチ族、という風に、一種の否定の連鎖によって混沌とした様子は書かれているのである。アパッチ族のイメージはこの差異化によって作られているのだ。

この差異化の始点となっているのは語り手である。語り手の持つ基準から、「そうではない」という仕方で奔放なイメージは作られていた。先行論では、そうした否定的なイメージが日常性から逸脱するために「祝祭的」という印象を与え、アパッチ族は別の世界を開く可能性を持つものと見られていた。⁽¹¹⁾しかし差異化の起点が語り手である限り、この語り手の立ち位置がゆらぐことはない。語り手は非日常を語りながら、あくまでも部外者で、その混沌に吞まれることはない。そもそも、その非日常が語り手の否定形として析出さ

れてきたものである以上、語り手の姿勢がゆらいでしまっただけで非日常を構成する秩序が崩れてしまうだろう。このような方法に従うかぎり、語り手は部外者に終るほかなかったのである。

だから本作に「文明側の視線」を見出しても、それは本作の語りをなぞっただけで、批判にはなりえない。また混沌のエネルギーを読みとつても、それは語り手によって設定された枠組みに従っているだけで、その批判の契機を取り落としている。そうした点で、『日本三文オペラ』は注目に値する語りの戦略を持った作品だったのである。李建志は本作に、日本文学にある、在日朝鮮人を体制批判の同志とみなすまなざしを読みとつていた。⁽¹²⁾しかしここまでの分析から分かることは、開高の批判は体制に向かっているだけではなく、語り手、そして開高自身にも向かっているのであり、むしろ問題となっているのはそうした（仮構された）混沌に何らかの「エネルギー」を見出す視線のありようなのである。独立した語り手の存在、そして「相対的価値維持課」における「キム」の批判を通して、語る者が自身の足場をゆらがせないことが他者を語る行為において溝を作り出すという関係性を捉え返すまなざしが、『日本三文オペラ』には胚胎している。

五 おわりに

『日本三文オペラ』は従来アパッチ族のエネルギーの祝祭性から

評価されるか、ポストコロニアリズムの視点から批判されるか、主にふたつの読み方をされてきた。しかし本作はあくまでも語り手の言葉として書かれており、作中の要素をそのまま作品の性質や作者の判断と見なすことはできない。むしろ詳しく検討して分かってくるのは、本作はそうした内容を語る、その行為自体を問題化していることだ。だから内容についてだけで評価や批判をおさめることはできない。さらに、語る行為に対する反省と批判は『日本三文オペラ』の執筆という作者の行為にも及んでいる。他者に取材し、彼らを切り取り演出するとき必ず生じてしまう溝が、「キム」の一声によって照射されているように見える。祝祭性もポストコロニアリズムも他者性をめぐって語られるとすれば、こうした語り自体の機構に目を向けなければならないだろう。

このような方法に価値があるのは、いわゆる祝祭論に異なる視点を与えるからである。祝祭やカーニヴァルといった他者性によって、硬直した現実、さらには権力機構を打破する、という議論がしばしば行われてきた。その中心的な参照先はミハイル・バフチンで、彼の『フランスワ・ラブレールと中世・ルネッサンスの民衆文化』は祝祭性の事典として大いに活用されてきた。しかしこの他者の領域への期待が一方で持つ権力性、そして祝祭と権力との相互依存性が指摘されている。ピーター・ストリブラスとアロン・ホワイトは他者の領域はそもそも近代的合理性が潔癖な自己表象のために自己内部から分節化したものであり、カーニヴァレスクが本質的に権力機構

への批判性を持っていると言うことはできないと述べた。またそれゆえに、理性的なブルジョワは「下層」へのアンビヴァレンスを増幅させていく。「ブルジョワが自己の内部にある下層の雑音を押さえつけようとすればするほど、ブルジョワは自分自身の二重性を増幅する結果となった。それはときに恐ろしく、ときには恍惚となるような感覚、自分が自己の外側にいるという感覚をかきたてたのである」⁽¹³⁾。そのようにして自己批判的になるブルジョワの身振りを、開高はなぞっているようではないか。アパッチ族という他者に取材して行われた『日本三文オペラ』の執筆が、その身振りに合致してしまっていることに、開高はどこかで気づいていた。その誤りを示すために、開高は自身の行動を形象化し、彼にそうした失敗を演じさせたのではないか。作者・語り手・登場人物（老人）への分裂と自己批判は、近代ブルジョワジーが抱えた「下層」への「嫌悪と欲望」を示す典型的な例となっている。そしてその結果として、他者との関係性において生じる問題の在り処を照らし出すに至ったのである。

また開高の作品の系列から見ても、『日本三文オペラ』に見た自己批判の姿勢は重要である。この時期の開高は自身の内面に向かう「私小説」的な小説ではなく、自身の外部に向かう小説を目指していた。のちの回想では、これを「求心力」ではなく「遠心力」に乗ることであると表現しているが、⁽¹⁴⁾「裸の王様」〔『文学界』一九五七・一二〕によって芥川賞を受賞した直後の発言にも、似た内容が見ら

れる。

やっとトレーニングをやりはじめたばかりだ。定型化をさせて、さまざまなことを、私は今後どしどしやってみたいとおもっている。⁽¹⁵⁾

『日本三文オペラ』についても、次のように語っている。

『日本三文オペラ』という作品には手こずっている。文体や発想法や主題などいろいろな面で私は自分のカラをたえず破りつけていきたいと思っているのだが、そのきっかけのひとつがこれである。⁽¹⁶⁾

これらの発言は、従来素材の選択についてのものであると理解されてきた。「求心力」＝自己の内面から離れるために「遠心力」に身を任せる＝外部に素材を求め、他者と出会い自身の感性を更新していくこと。しかし、本稿で行った『日本三文オペラ』の考察からすれば、内部と外部が截然と区別されるという考え方からは一度離れなければならないように思われる。『日本三文オペラ』で行われた他者（＝外部）の語りを志向しながら、それに挫折し、批判を被ること。こうした失敗の契機が既に意識されていたのではないか。

開高の創作歴において、「求心力」と「遠心力」の対立は重要な

開高健『日本三文オペラ』の屈折

ものと見なされ、理解の鍵として度々参照されてきた。⁽¹⁷⁾しかし外部を参照したからといって完全に内面性から脱することができていたわけではないのである。⁽¹⁸⁾そこには屈折があった。外部を志向しながら、決して自分の視点から出ることはできないということに対してそうした意味で、『日本三文オペラ』が完全に外側に向かつていけなかったように、「遠心力」との対比から理解されてきた「私小説」的な作品系列——『青い月曜日』、『輝ける闇』、『夏の闇』など——の内面性も、再考する必要があるのではないだろうか。

『日本三文オペラ』の引用は『開高健全集 第二巻』（新潮社、一九九二・二）から行い、必要に応じて初出を参照した。

注

- (1) 川本三郎「胃袋のエネルギー——『日本三文オペラ』について」（面白半分—一月臨時増刊号 これぞ、開高健。面白半分、一九七八・一一）。
- (2) 四方田犬彦「カフカと焼肉」（『ユリイカ』青土社、一九九〇・七）。
- (3) 高澤秀次「戦後に〈在日〉する根拠とは何か」（『文学者たちの大逆事件と韓国併合』平凡社、二〇一〇・一一）、一六九頁。
- (4) 朴裕河「共謀する表象3——開高健・小松左京・梁石日の「アパッチ」小説をめぐって」（『ナショナル・アイデンティティとジェンダー 漱石・文学・近代』クレイン、二〇〇七・七）、三三七頁。
- (5) 丸川哲史「戦争の継続状態としての「戦後」——開高健1959『日本三文オペラ』」（『帝国の亡霊：日本文学の精神地図』青土社、二〇〇四・一一）。
- (6) ホワード・カーテス「話法と内容——開高健の場合」（前掲『これぞ、開高健。』）。

- (7) 丸川も前掲『帝国の亡霊』でフクスケを作者の分身だとしている。
- (8) 三重野ゆか「資料紹介——開高健『日本三文オペラ』関連記事」(熊本女子大学国文研究『熊本女子大学国文談話会』一九九四・三)、越前谷宏「開高健『日本三文オペラ』・ルポルタージュ的方法の陥穽」(『国文学論叢』龍谷大学、二〇〇九・二)。開高自身も「大阪の『アパッチ族』」(『日本読書新聞』一九五九・六・八)で「なんとなく調べはじめた」と調査したことを言明している。
- (9) この点からも、内容を直接取り出すことは難しい。三重野と越前谷の調査を見ると、開高が新聞記事などをほとんどそのまま引用している部分が多数あることが分かる。そのため作中の言葉が資料となった記事か、作者か、そのどちらに帰属するかは判断がたい。
- (10) アパッチ族が下層であつたというわけではない。次に見ていくように、本作でアパッチ族は下層の属性を与えられているということである。
- (11) 川本は前掲「胃袋のエネルギー」で本作を「現実をデフォルメし、再生させていく『生気づけ』のスタイル」、「秩序の内側に眠りこけているわれわれの感性を挑発していく」と評していた。
- (12) 李建志「梁石日の読まれ方『在日朝鮮人文学』という「外地」」(『ユリイカ』青土社、二〇〇〇・一一)。
- (13) ピーター・ストリプラス+アロン・ホワイト『境界侵犯——その詩学と政治学』(本橋哲也訳、ありな書房、一九九五・三)、二七〇頁。
- (14) 代表的なものをひとつ挙げる。「受賞以前からひそかに思うところがあって、自身の内心によりそって作品を書くことはするまいと決心していた。だから受賞後の七年間に書いたものは出来のよしあしはべつとして、ひたすら「外へ」という志向で文体を工夫すること、素材を選ぶことにふけたのだ。求心力で書く文学があるのなら遠心力で書く文学もあつていいわけだし、わが国にはその試みがなさすぎると私は感じていたのである。」(開高健「あとがき」『青い月曜日』文芸春秋社、一九七四・一一)
- (15) 開高健「トレーニング時代」(『文藝春秋』一九五八・三)。
- (16) 開高健「三文オペラ」と格闘」(『岐阜タイムス』一九五九・一・二七)。
- (17) 例えば平野栄久「開高健 闇をはせる光芒」(オリジン出版センター、一九九一・九)。
- (18) 『日本三文オペラ』に戦後の焼け跡へのノスタルジーという開高の「内面」を読む論文はたしかにあるが、これは外部と内部の対立を完全なものとして捉えているため、ここでの議論とは異なっている(三重野ゆか「失われた原風景——開高健『日本三文オペラ』について——」(『論究日本文学』立命館大学、一九九四・五)、『Tomoko Aoyama, Down-to-Earth Eating and Writing (2). (Reading food in modern Japanese literature. University of Hawaii Press, 2008)』)。むしろ外部に向かいながら挫折し、語りが屈折した契機こそ重要である。