

「往生際」のトポグラフィ——つげ義春と古物

松 原 知 生

De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.

Baudelaire

序——パラテキストの中の「古物好き」

昭和の時代から今日に至るまで、小林秀雄、青柳瑞穂、安東次男ら多くの文士たちが、自らの古美術体験に即しながら、骨董について優れた文章を数多く書き継いできた。その中で成立するに至った「骨董文学」とも呼ぶべき文芸ジャンルの、今日における正統な後継者を挙げるとすれば、誰に指を屈することになるだろうか。古美術研究家の青柳恵介や出川直樹、日本民藝館学芸員の尾久彰三、あるいは商売のかたわらペンをとる骨董商の勝見充男や坂田和實など、さまざまな名が浮かぶに違いない。しかしここであえて挙げておきたいのは、梶井純の名と、彼の二つの著作『骨董紀行』および『骨董遊行』である。^①

出版人として漫画評論を行なうかたわら、骨董——彼はそれをいくぶん自虐的に「カワラやセトカケ」と呼ぶが——を愛好してきた彼の文章には、自分の所蔵品に対する主観的な美的耽溺とも、またそれを禁欲的に抑制することで学問的な客観性を標榜する無味乾燥な分析とも異なる、両者の間の自在な往還が見出される。それを支えるのが、平仮名の多用によって潤いある優しさを孕みつつも、淡々とした厳しさを失うことのない文体である。そして、そこから紡ぎ出される実践的な理論、あるいは理論的な実践には、かつての安東次男を髣髴とさせる弁証法的緊張が強く感じられるのである。「つつころがし」という行為、「おもしろい」という形容辞、あるいは「下がっ

てもムロマチ」という台詞など、一見単純ながら深い含蓄を湛えたその独自の語法もまた、愛着と距離感を兼ね備えたへもとの微妙な対峙の作法によって裏打ちされている。美術や骨董を専門とする大手出版社から刊行された書ではないため、多くの読者を獲得しているとはいえないが、骨董をめぐる今後の理論と実践を考える上で、数々の重要なヒントが含まれている。

ところで、梶井の『骨董紀行』はまた、その装丁の点でも注目に値する。著者の友人でもある漫画家のつげ義春（昭二二）が、カバーのカラー装画（図1）を手がけているからである。



図1 梶井純『骨董紀行』のためのカバー装画

そこには、海辺に建つ藁ぶきの粗末な小屋にひとり座り、壺や大八車の車輪のようなものをひさぐ、眼鏡をかけた和服姿の古道具屋が描かれている。店の背後、海辺には一本の樹（柳？）が立ち、その下には帯刀した侍のプロフィールのシルエットが浮かんでいる。波が打ち寄せる岸辺では、ユーモラスな表情をした亀が、沖に向かって泳いでいるように見える。画面左下には「義」の落款が押され、この飄々としたとぼけた味わいのイラストにいくぶん古風な雰囲気を加味している。古道具屋の店の白壁には「古物」の大きな文字がにじむように書かれているが、これに照応するかのように、梶井による「あとがき」のさらに結語には、「古物好きの同志（？）」としてのつげに謝意が表されている。このように古物をめぐる梶井のテキストの両端＝周縁には、いわばパラテキストの形で、「古物好き」としてのつげが姿を現しているのである。

よく知られているように、つげ義春は日本の古い風景に偏執的な愛情を抱き、しばしばそれらを漫画の中で主題化している。実際、従来のつげ批評においても、鄙びた温泉や鉱泉や宿場への旅行の体験、そしてそれを契機に彼が手がけた作品について、たびたび論じられてきた。「旅もの」と称される一連の漫画作品もさることながら、特に昭和四〇年代に精力的に旅を繰り返した彼が、その際に撮影した多くの写真や、それらを基に制作したペン画には、高度成長によってすでに失われてしまった日本の〈原風景〉を今にとどめるものとして、民俗史的と形容してよいような価値が見出される。つげが、日本各地を旅して膨大な数の写真を撮影した民俗学者・宮本常一としばしば関連づけられて語られるのも、故なしとはしない。

これに対し、旅の中で一過的に眺められた古い風景ではなく、生活の中でつげ自身が購入し所有していた古物、さらに彼が一時自らのものにしたいとさえ考えた古物商という職業への憧れが、彼の漫画制作や造形思考の中でど

のような役割を担ったのかについては、管見の限りでは、いまだ十分に考察されていないようである。つげが紀行文や旅行記をたびたび公にしているのに対し、骨董や古物について彼がものした文章は、残念ながら決して多くはない。当初は漫画による「骨董論」として構想されたという『カメラを売る』（昭六一・六）も、残念ながら十分に議論が展開されぬままで終わっているため、その全体像がつかみにくいのも、考察が進められない一因であろう。だがその代り、古物および古物業に対する彼の独特の捉え方は、漫画やイラスト、写真などの作品に多様な表現のもとに形象化され、彼のコルプス全体に埋もれるようにちりばめられているように思われるのである。こうした諸々の断片をできるかぎり丹念に拾い集め、それらをわれわれなりに再配置してみることにしよう。こうしてそこから、いわば形象化された古物（業）論の図柄を大まかにではあれ描き出してみることが、小論のささやかなねらいである。

一 つげのテキストにみる古物趣味および古物商との交遊

古いもの全般に対するつげの好みが最も明瞭に述べられているのはおそらく、「クロという喫茶店」（昭五六・六）と題されたエッセイ冒頭の、次のような文章であろう――

私はなぜだか古ぼけて貧しげなものが好きである。古くても高価でいかにも骨董然としたものは別として、それ以外は何でも好きである。それで時々古道具屋へ行つては、業者がゴミと称するようなガラクタを買ってみた。また、古いといつても物だけが好きなのではなく、古い家屋とか、舗装されていない土の道だとか、景色にしても古めかしい（そういう景色もあるのだ）田舎のような景色なども好きなのである。店屋にしても豪華

な店よりも、貧弱でうす汚い店に這入るほうが妙に落ちつくのである。

これは私が常にピンポーンで豪華なもの良さを知らないせいなのか、それともっと深い意味の嗜好を決定づける経験が過去にあったかどうか知らないが、ともかく偏向しているのは自分でも分っている。(別：161)³⁾

この文章を読むと、古いものに対する彼の嗜好が、視覚的な対象として眺められる「景色」と、具体的に触覚的な「物」との両方にわたっており、つげの中で両者が分かちがたく結びついていることが分かる。彼が昭和四一年から五一年にかけて頻繁に旅をしたのも、単に漫画の題材を探すためではなく、古びた「景色」および「物」との親密な出会いを果たすためであった。つげにとって旅とは、「そのまま腐って土にかえる感じのある」彼好みの景色の中に「佇んでいたい」あるいは「ベッタリと居たい」⁴⁾という欲望を満たしてくれるものであった。と同時に、つげは旅先で、農家の軒下に置かれた農機具やこやし桶など、生活の匂いのある古びた事物に親しみを込めたまなざしを注ぐことで、日常生活の中で鈍化してしまった「物」に対する感受性を回復し、その「裸身」の「存在感」を感じとろうとしてもいたという。⁵⁾

だが、昭和五一年以後、心身不調を初めとするさまざまな理由から旅行を断念せざるをえなくなると、それに代わるかのように、古物蒐集への関心が芽生えていったようである。かつては旅の中で体験するものであった「景色」や「物」との邂逅、あるいはそれらへの同一化の欲望を、日常生活の中でひととき満たしてくれるのが、それ自体古びた「景色」を帯びた場所である「古道具屋」を訪れ、あるいは骨董市を徘徊しながら、そこに散らばる「骨董」ならぬ「ガラクタ」を物色し買い求めるといふ行為だったと想像されるのである。

それでは彼は当時、どのようなものを購入していたのだろうか。この点を知るにあたっては、「クロという喫茶店」にわずかに先行する、昭和五〇年から五五年にかけての日記をまとめた『つけ義春日記』が参考になる。ちょうど蒐集趣味が昂じていた時期に書かれたこの日記をひもとくと、古物購入についての記述が散見されるのである。たとえば、「昔のインク瓶」(三百円)⁷、「櫛の一枚板の卓袱台」(二千元)と「椅子」(二千元)⁸、「旧式の電気スタンド」⁹、「瀬戸物小皿」(五枚で七百円)¹⁰、同じく「瀬戸物の小皿」(四百五十円)¹¹、弟のつけ忠雄のジーンズ屋の開店祝いとして購入した「柱時計」¹²、「丹下左膳の女房とかいう怪しげな人形」¹³、「大八車の車輪」(二個で四千五百円)¹⁴、「市松人形」(五万円)¹⁵などを、古道具屋や骨董市で、あるいは友人から購入したことが記されている。さらに、同書に掲載された当時のつげの仕事場の写真(図2)を見ると、日記の中に言及のあるものと思しき卓袱台や電気スタンドなどを認めることができ、古物が彼の生活空間や仕事場の中に溶けこんでいることが分かる。このように、つげが購入していたのは、骨董品や古美術品ではなく、いわゆる古民芸やアンティークに類するものであった。

また、旅先で骨董屋に立ち寄ることもあったようだ。たとえば、『貧困旅行記』には、昭和六一年六月の鎌倉旅行の際に、宿の近くの骨董屋で、明治期のものという千手観音(図3)を、六万七千円で購入したことが記されている。また、昭和六一年八月の秩父旅行では、秩父駅周辺の骨董屋をのぞいている。¹⁶

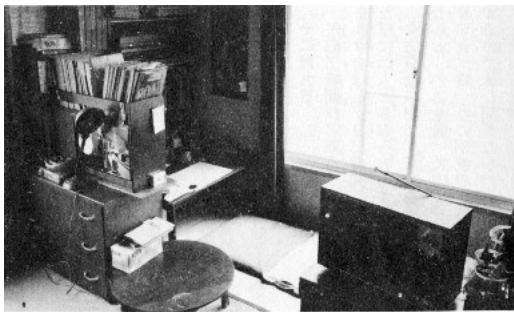


図2 酒井荘の仕事場、昭和50年12月

他方『つげ義春日記』には、古道具屋や露天商との交遊についても、実名人りの言及が少なからずある。日記の中で最も頻繁に登場する古物商が「多奈加さん」である。当初「布田神社の縁日」に出店していた彼は、のちに調布で正式に店を構えることになる¹⁹⁾。さらに、「古道具屋の深沢商店」、「金」と「軍隊物」を得意とし、蛇酒の製造もするらしい狛江在住の「蛇屋の加藤」²¹⁾、「古物と寿司屋を兼業した変わった店」という飛田給の「骨董屋丸金屋」²²⁾、「小田急祖師谷のデスカウントショップSさん」²³⁾、下北沢の古物屋「ひろば」²⁴⁾、都営住宅の二階の自宅で開業している「近所のSさん」²⁵⁾、「狛江の団地の古物商Sさん」²⁶⁾など、実名やイニシャルでさまざまな古道具屋が姿を現す。よく知られているように、彼らの多くが、いくぶん名前を変えて『カメラを売る』に登場している(図4)。たとえば、「多奈加さん」は「中田さん」、「深沢商店」主人は「深田さん」、いずれかの「Sさん」は「鈴木さん」、「蛇屋の加藤」は「工藤さん」、といった具合である。漫画の中の彼らは、「その日暮しの末端の業者」(8:260)として、強い共感とともに描き出されている。



図4 『カメラを売る』(8:291)



図3 旅先の骨董屋で購入した千手観音

このように、比較的安価な古物を、敷居の高い「豪華な」古美術店ではなく、「貧弱でうす汚い店」や骨董市を回って買い求めるのが、つげの流儀であった。さらに、彼らの生き方に感化されたつげは、自分も漫画家と骨董屋、古本屋、中古カメラ屋などを兼業したいと考えるに至るのである。⁽²⁸⁾

二 「景色」と「物」のあわい——漫画の中の古物たち

つげは古物について、日記や旅行記においては断片的に言及するに留まっている。これに対し、彼は『ガロ』平成五年八月のつげ特集号巻頭の文章において、自分の「骨董」趣味について、比較的詳しく論じている。彼はその中で、かつて「瀬戸物」にも興味をもっていたが、理解が難しく、また高価なため深入りしなかったこと、そして自分が「家具類」や「柱時計」を買い求める「平凡なマニア」にすぎないことなどを述べている。⁽²⁹⁾

とはいえ、『カメラを売る』に登場する骨董屋や露店を見ると、つげが「瀬戸物」について、ある程度の知識を有していることが理解される。そこには、さまざまな古道具に混じって、瀬戸の馬の目皿(図5)や、山水文や草花文のある絵志野と思しき皿、古伊万里の染付の徳利など(図6)が、かなり正確に描かれているからである。だが、これらはいくまで骨董屋としての現実的な雰囲気を出すための細部あるいは小道具であり、漫画において格別重要な意味を担っているようには見えない。

これに対し、つげ作品にしばしば登場し、ストーリーの中で際立った役割を帯びてい



図5 『カメラを売る』(8:259)

るのが、「柱時計」である。彼が大きな振り子時計を愛好するきっかけとなったのは、旅で訪れた宿場町や温泉の宿（特に玄関）に、しばしばそれらが掛けられているのを目にして、強い魅力を感じていたためである（図7）。つまりつげは当初、旅の「景色」の一部としての古時計に魅かれていたのであって、それが「物」として購入と所有の対象となるのは、のちのことである（図8）。言い換えれば、古い「景色」と古い「物」、あるいは非日常と日常の中間に存在し、両者をつなぐ位置にあるもの、もしくはそのどちらでもあるものが、つげにとっての柱時計なのである。

古時計はつげ漫画に頻繁に登場するが、なかでも重要なのは『初葺がり』（昭四



図8 調布の団地でのつげ親子と柱時計、昭和54年正月



図6 『カメラを売る』（8：264）

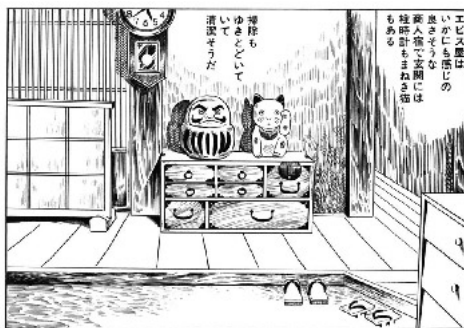


図7 『リアリズムの宿』（5：205）

一・四)である。その前年の秋、千葉県大多喜町の商人宿「寿恵比楼」に、白土三平らとともに滞在した際の体験をもとに制作されたこの作品において、柱時計は登場人物たちとほとんど同等の地位が与えられている。漫画に登場する時計も、大多喜の宿の茶の間に掛かっていたものから想を得ており、その「時を刻む音が、そのときの私の心に不思議な安らぎを覚えさせてくれた」という⁽³⁰⁾。物語はいたって単純だが、不可思議なものでもある。祖父と(おそらくは二人で)暮らす少年・正太は、翌日の初葺がりを楽しみにしながら床に就くが、明日への期待と時計の存在への問い——「どうしてこんなに大きな時計があるんだろう?」「この時計だれが買ったの?」(4:258)——がない交ぜになり、眠ることができない。そして翌朝、祖父が目覚ますと、正太が柱時計の振り子室の中で眠りこけている場面で物語は終わる(図9)。最終ページの半分を占めるこのラストシーンのコマは、さまざまな解釈を許容(あるいは誘発)するものであるが、ここではつげ自身の註釈を引いておこう——

あれは「……」主人公の気持ちと時の流れにずれができてしまっって、主人公は時のなかにもぐりこんで時と同化してしまいたかったのだ、ということをかきたかったわけですね⁽³¹⁾。

古い家屋の中、朽ちかけた土壁に掛けられた古い時計とは、古い「景色」の中に置かれた古い「物」である。そして、時を刻む装置であると同時に、

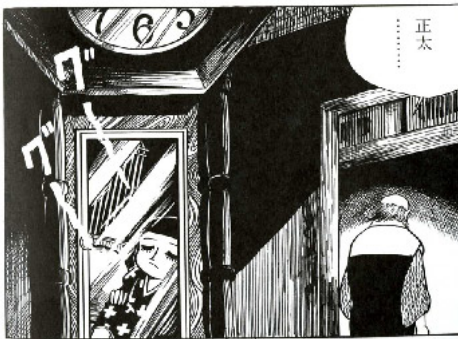


図9 『初葺がり』(4:258)

それ自体の表面にも時の痕跡が刻印された古時計とは、いわば二つの時間を内包した、特殊な〈景色〱物〉なのである。だとすれば、その中に「もぐりこ」むとは、幾重にも折り畳まれた時の襞の内奥、その懐に身をうずめて「時と同化」することにほかならない。そして仮に、振り子と化した正太が古時計の懐で見ているのが、胎内回帰（つまり母との再「同化」）の夢であるとすれば、時計は正太の不在の（死んだ？）母の代理表象であるとともに、胎内で聞いたはずの母の心拍のように「不思議な安らぎ」を感じさせる時計の音は、生命の起源をも暗示するものである。³²⁾

生と死をともに含みこんだ、このような二重化された時間性は、ここでとり上げる第二の古物、すなわち魚石にも共通している。それが登場するのは、同タイトルの作品『魚石』（昭五四・一一）においてである。

主人公である「私」は、古本屋を営むことになった友人のT君に、店の飾り用として、自分が所蔵する稀覯古書を貸してやるが、T君は無断でそれらを売ってしまう。気がとがめたのかT君が後日、「これは本の代わりとしてはなんだけど」(8:55)と言いながら「私」のもとに持参したのが、いささか怪しげな魚石だった。江戸時代より伝わるというこの石の裏には、「玉中に魚の蛭せし千金の器物」とペンキで（！）書かれている。石の中の魚はもちろん目には見えず、玉のように磨きこむとほんやり魚影が浮かび上がるという。魚石の中の魚は千年は生きるという、その姿を見た者にも長寿をもたらすという伝承が、最終コマに記されている。主人公はその由来や伝説を信用しないが、かといって完全に否定することもできず、「釈然としないまま」(8:55)眺めたり水をやったりする(図10)。主人公にとってこの石はひとつのフェティッシュと化しているわけである。

つげは『魚石』のアイデアを柴田宵曲の書物から得たというが、作品の後半には、この想像上の魚石と異なる、

実在するものとされる石が登場する。それは、天明三年の浅間山大噴火の際、熱泥流が川に流れこんで川魚を呑みこみ、そのまま冷却凝固するこ
とでできたものである(図11)。死んだ魚の痕跡IIインデックスが写真のように文字通りへ焼きつけられたこの石には、江戸時代のカタストロフイーの瞬間的時間、およびそれが発掘され古物として愛玩されて

現代に至るまでの持続的時間という、二つの時間が刻みこまれている。⁽³⁶⁾それゆえこの石もやはり、古時計と同じように、その内部と外部に二重化された時間性を含みこんでいるわけである。また、のちに論じるように、元来自然の風景の一部をなしており、そこから言わば抽出されて文化的な愛玩物となる石は、柱時計以上に「景色」と「物」の双方の性格を帯びた、両面的なオブジェでもある。さらに、魚石の中に棲み永遠の生命を保つ魚の存在状態は、古時計の中で安らかに眠る『初茸がり』の正太(図9)のあり方とも類似している。そして、古時計が死と生に同時にかかわるものであったように、魚石もまた、別の二種類の石というかたちではあるが、過去における死と現在・未来における生とをともに内包しているのである。

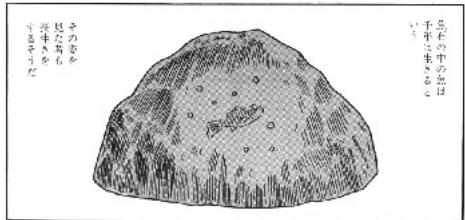


図10 『魚石』(8:29)



図11 『魚石』(8:26)

とはいえもちろん、魚石とは空想の産物であり、つげ義春はこの怪しげな魚石を自分で所有していたとは述べていないため、柱時計と同等の蒐集物として論じることにはできない。のみならず、彼は石一般について、『無能の人』の影響もあり世間では水石マニアのように思われているかもしれないが、「一つも集めたことないからインチキだよね(笑)」と語って^(註)もいる。だが、そうかと言ってわれわれは、つげ自身が魚石を持っていなかったと断定することも許されていない。というのも、同作品の表題紙(図12)には、こちらに二眼レンズを向けてわれわれを見つめるかのごときアンティークカメラ——明らかにつげの蒐集品——や観葉植物、そしてほかならぬ魚石が置かれたアンティーク調の棚の写真が用いられているのだが、漫画本の並んだこの棚は、『つげ義春日記』に掲載されている、彼の家の様子を撮影した写真(図13)に写っているのと同じのものである。さらに、同じ魚石と二眼レフカメラは、漫画の最初のページの一コマ目、主人公である漫画家の「私」の仕事場に、今度は描かれた姿で再び登場する。したがって我々は、この写真を介して作品の中に文字通りへ導入されるとともに、魚石を所有する作中の「私」がつげ自身であるのかのように思いこまされるのだが、し

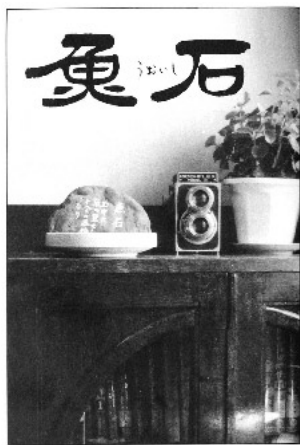


図12 『魚石』表題紙(8:5)



図13 柏市十余二の住まいの様子、昭和53年2月

眼レフカメラは、漫画の最初のページの一コマ目、主人公である漫画家の「私」の仕事場に、今度は描かれた姿で再び登場する。したがって我々は、この写真を介して作品の中に文字通りへ導入されるとともに、魚石を所有する作中の「私」がつげ自身であるのかのように思いこまされるのだが、し

かし作者は、魚石の所有の事実や、このからくりめいた演出の種については明言していないため、読者は現実と虚構のはざまに宙吊りのまま放置されることになるのである。単なる私小説的な自我の独白の物語には還元できない、私／彼、自身／分身、自我／他者の間の微妙な戯れは、つげ漫画全体を貫くモチーフのひとつであるが、ここでは魚石が、その危ういバランスを保ちつつ攪乱する、両義的な支点としての機能を担っていると言えるだろう。

ところで、ここで「石」や「家具類」とともに写真というかたちで表題紙の中に登場したアンティークカメラこそ、つげが最も蒐集に力を入れた古物である(図14)。先に触れた『ガロ』特集号の記事においても、カメラについてだけは、寡黙なつげとしては異例なほど饒舌に語り、蘊蓄を傾けている。この記事によれば、カメラに対する関心は昭和四二年頃に始まるが、これは彼が温泉や宿場への旅を始めた時期とほぼ重なる。このことから分かる通り、カメラは当初は取材の際の「スケッチ代わり」つまり手段にすぎなかったのだが、その三年ほど後になると、コレクションの対象としてそれ自体が目的化してゆく。昭和五三年には本格的な蒐集を開始し、最終的には二五〇台ほどを所有、国産の貴重なカメラはほとんどすべて持っていたという⁽³⁸⁾。さらに昭和五六年には古物商の免許を取得して「ピント商会」を設立、雑誌を介して中古カメラの売買を始めるに至るのである(ただし不景気のおおりに受けて、翌年には開店休業状態に追いこまれることになる)。

骨董市や古道具屋でジャンクカメラを漁り、それを自分で修理し、通信販売



図14 中古カメラ・コレクション、昭和56年8月

を行なうという、このあたりの経緯は、『カメラを売る』の中で「ピンチ商会」を設立した主人公・助川助三に重ねあわせて詳しく描き出されていることもあり、よく知られている。⁽³⁹⁾ 実際『カメラを売る』においては、つげがカメラ通販の際に実際に作成したと思われるカタログや、カメラ雑誌の売買欄のページ、あるいは購入希望者からの手紙を切りとり、それらを漫画のコマに貼り付ける、インデックス的なカラーージュの技法によって、作者つげと作中人物の助川とが同一化しているのである。これは、すでに見たように『魚石』において、主人公と作者つげの微妙な同一化が、表題紙に写真というインデックス記号を挿入することによって達成されていたのと同様である。それゆえ魚石と同様に、あるいはそれ以上にアンティークカメラとは、それを介して現実と虚構が不断に反転しあう蝶番、あるいは、現実の虚構化と虚構の現実化という異なるヴェクトルをもつ二つの作業が交差する交点をなしているわけである。

とはいえ、つげにとっての中古カメラは、単にコレクションの対象でも、副業や投機的手段でも、また創作のための契機でもなかった。アンティークカメラの蒐集は、特に妻が癌に罹った際に亢進した不安神経症から自らを救い出すための手段でもあった。⁽⁴⁰⁾ つげにとって古いカメラは、光学的・視覚的な装置であるのみならず、それ以上へいじるための触覚的な対象だったのであり、カメラいじりとは箱庭療法にも似た、暗箱療法とも呼びうるような一種の精神安定の作法であった。さらにそれは、漫画への情熱・受苦からひととき逃れるための手段ともなりえたのである。⁽⁴¹⁾

つげにとって古いカメラが、その内部に古びた風景が像として受肉し物質化するところのオブジェであるとするれば、古時計と同様、ここでもやはり「物」と「景色」という二つの価値、あるいは二つの時間性、二つのへ古さへ

が入れ子をなして交錯していることになる。考えてみれば、古時計とアンティークカメラには、ほかにさまざまな類似点がある。たとえば、機械でありながら作動するには人の手の介入を必要とするマニュアルなメカニズムである点（この点は後述する自転車にもあてはまる）、時間をインデックス的に刻みこみ可視化する装置であるとともにそれ自体にも時間の痕跡が可視的に刻まれているという、いわばメタ時間的な機械である点、そしていずれも死と（再）生の両者につながっている点⁽⁴³⁾、などである。

そして、両者の関連についてここでさらに問うてみたいのは、『初葺がり』の正太が、胎内を連想させる古時計の振り子室の中で眠っていたように（図9）、つげもまた、カメラの語源であり原型でもある「暗い部屋（カメラ・オブスクーラ）」の薄闇に身を委ねることに安らぎを覚えていたのではないか、ということである⁽⁴⁴⁾。

つげが薄暗い部屋に住み、黄昏時になってもすぐには灯をともしなかつたことは、複数の知人が証言しているが、彼の部屋は文字通り「暗室」になることもあった。というのも、彼は気に入りのカメラで単に撮影を行なうだけでなく、その現像も自分の部屋で行なっていたからである。明かりを消して鍵をかけたつげの暗い部屋、その中で古い「景色」のイメージが現像され現前してくる「暗室」は、文字通りカメラ⇨暗箱と相似形をなすものなのである。

さらに、つげの場合、「暗箱」で撮影され「暗室」で現像された写真それ自体、あるいはそれらを参考に制作された漫画やペン画などの作品にも、そうした「暗い部屋」のイメージを湛えているものが少なくない。たとえば、秋田県の蒸の湯温泉（昭四四・八）や、福島県の大塩温泉（昭五一・一一）を撮影した写真を見よう（図15、16）。狭くほの暗い簡素な板張りの浴室の中を、蒸気で曇った窓からさしこむ柔らかい光が照らしだす。さらにその光は湯船にまで届き、ゆらめく湯の表面に反射し、鈍い像を生み出している。このイメージからは、いにしえの

カメラ・オブスクーラの閉ざされた薄闇のみならず、カメラが反射を通じて像を結ぶメカニズムまでもが想起されるのである。薄暗い浴室の中、窓からさしこむ日光が温泉の水面に反射し静かにたゆたう様子につげが魅せられていたことは、同じく福島県の西山温泉を題材にしたペン画（『桃源行』昭五一・一〇—昭五一・五、図17）や、『夢日記』（昭五一・一〇—昭五一・一）において最も完成度の高いイラスト（図18）からも、同様に理解される。

このような、いわばメタ写真的なイメージを構成する要素として、暗い部屋や水面に映る光とともに重要なのが、障子に映る影である⁽⁴⁶⁾。漫画作品における例としては、たとえば、「死んだように静か」な温泉町の民家、その薄暗い部屋の障子に「昔からあのままの形でしみついているような」（6:30-31）人影を描いた『ゲンセンカン主人』の一コマが挙げられる（図19）。写真の発明家の一人トールボットにとつて、写真とは移ろいやすい影を永遠に定着させる術であったことをここで想起しておくのも、意味のないことではないだろう。また、これと類似した構図をもつ、群馬の湯宿温泉をテーマとした『桃源行』のペン画（図20）には、障子に映る影の手前に、おそらく同じ人物のシャツが掛けられ、われわれには不可視の人物の存在を換喩的に指し示す白黒二つのインデックス記号を形成している。その手前には、鍋や七輪など生活の匂いのする古い「物」が、影に隣接するように並んでいる。さらに、そのタイトルからして意味深長な作品『退屈な部屋』（昭五〇・一〇）において、主人公が妻に内緒で借りている「部屋」（図21、24）もまた、レンズにも似た特殊な円窓の形状、内部のほの暗い雰囲気、その中に浮かび上がる主人公のシルエットなどの点で、やはりカメラ（・オブスクーラ）の構造や写真のメカニズムを連想させるものがある⁽⁴⁷⁾。

ところで、カメラ・オブスクーラを前近代的な主体のあり方のパラダイムの^{フイギュール}な比喩形象として論じたジョナサ



図16 福島県大塩温泉、『つげ義春の温泉』

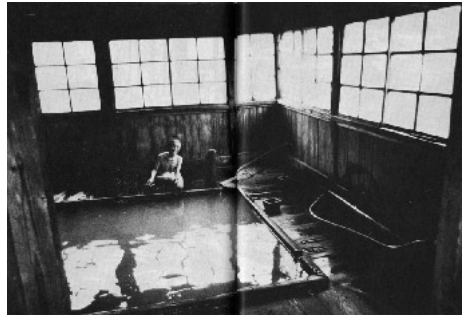


図15 秋田県蒸の湯温泉、『つげ義春流れ雲旅』

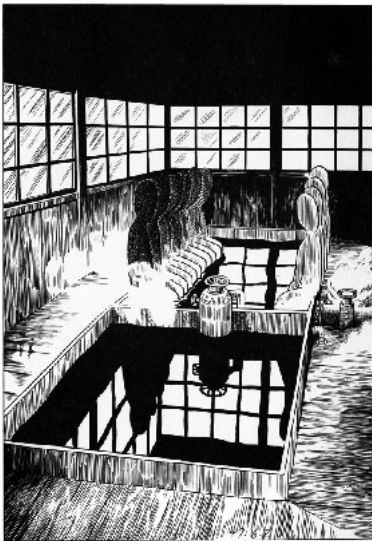


図18 『夢日記』昭和47年6月2日(別:62)



図17 福島県西山温泉、『桃源行』(別:無頁)

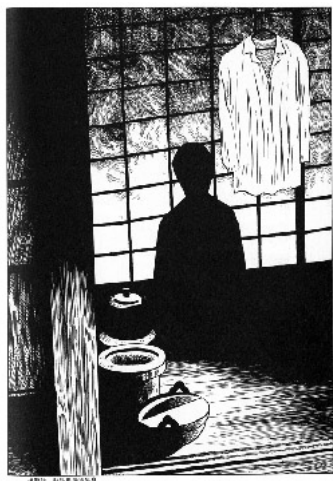


図20 群馬県湯宿温泉、『桃源行』
(別：無頁)



図19 『ゲンセンカン主人』(6:31)



図21 『退屈な部屋』(6:290)

ン・クレリーによれば、この装置によって図解される近代以前の主体とは、対象⇨客体や外部の世界そのものに直接対峙するのではなく、それらからはあえて距離を置いて「暗い部屋」の内部に閉じこもり、その中に投影された表象像を観察しようとする、反省（⇨反射）的で「私秘的な存在」である。それは、「世界からの退隠」によって内面化・非身体化されるとともに、暗室の中に「曖昧に位置づけられ」て「自由に浮遊」する、「周縁的で補足的な存在」なのである。^⑧そしてわれわれは、カメラ・オブスクーラの直接の子孫たるアンティークでアナログなカメラを蒐集し、「秘密の穴ぐら」（『退屈な部屋』6：200）のような雰囲気をもつ薄暗い部屋に「佇み」、そこに生成する反映像に愛着の眼を向けるつげを、隔世遺伝を経て近代を生きるカメラ・オブスクーラ的な主体になぞらえてみる、強い誘惑に駆られる。

『夜が掴む』（昭五一・九）において真夜中の闇の中に引きずりこまれることへの恐れを描きだし（図22）、『外のおくらみ』（昭五四・五）において白昼の光に押しつぶされることへの不安を漫画化した（図23）つげは、完全な闇でも完全な光でもない、「曖昧」な薄明（あるいは薄暮）の中に「退隠」し（図24）、あるいはその中を自由に「浮遊」することを好む。そのための特権的な空間が、温泉という子宮的なトポスであり、そのような暗い部屋を生み出す「曖昧」な仕切りが、障子であり簾（図25）である。そしてつげにとって、そのような「景色」がいわば「物」として物象化したのが、薄暗い振り子室が内在した柱時計であり、それ自体へ暗箱であるカメラだったのではないだろうか。



図23 『外のふくらみ』(6:143)

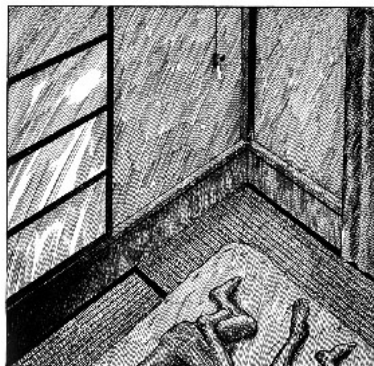


図22 『夜が掴む』(6:106)



図25 『李さん一家』(4:280)

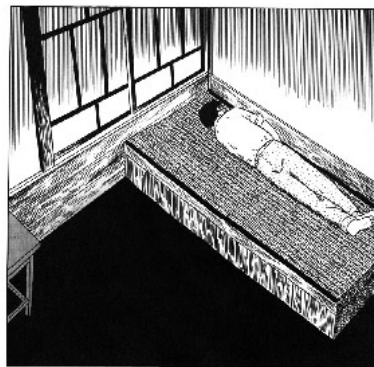


図24 『退屈な部屋』(6:291)

※いずれのコマにも、柱と梁が逆Y字型を形成する部屋の隅に対するつげの愛着が認められる。

三 古道具屋の夢判断——『夢日記』と『ヨシボアの犯罪』

古時計や魚石やアンティークカメラなど、二つの時間性や生／死を同時に内包した事物たちが、「物」であると同時に「景色」とも深いかかわりをもつものであったとすれば、それらの「物」が居並ぶ場＝「景色」としての古道具屋もまた、ひとつのトポスとして彼の偏愛の対象となり、しばしば作品中に姿を現している。

たとえば『散歩の日々』（昭五九・六）の表題紙を見てみよう（図26）。建物の上部には「古物商かどや」という文字が認められ、下部は、それ自体レトロな「物」としての価値をもつことのあるブリキ看板や、選挙運動のポスターで覆われている。夏の白昼の光に強く照らされた、古物商のこの写実的な「景色」は、おそらくつげが自分で撮った写真に基づいて描いたものであるが、他方、作品の主人公である「自分」——彼もまた漫画家である——が、散歩の途中あるいは「プールの帰り道」に目にした風景とみなすことも可能である。それゆえ『魚石』の場合（図12）と同様ここにおいても、古物（商）を題材とした表題紙が読者を作品中へと導入するとともに、作者と登場人物を微妙ななかに重ねあわせてもいるわけである。

また、古道具屋への憧れそのものがテーマとなっている『カメラを売る』では当然、骨董屋の様子がしばしばリアリステイックに描かれる。たとえば主人公の友人の「中田さん」

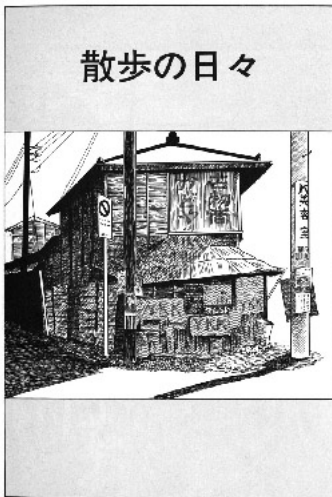


図26 『散歩の日々』表題紙（8：55）

が営む「アンチック奈加多」(図6)や、自分がその中にいることを夢想する想像上の古道具屋(図27)などが挙げられる。そこで主人公が憧憬するのは、「骨董品に埋もれるようにして……オレ自身骨董品のように……市井の片隅に埋もれる人生」(8: 271-72)、言い換えれば、古道具屋のへ暗い部屋、古い「物」から成る古い「景色」の中に「退隠」し、自分自身「物」と化すことである。

他方、つげ作品には、「骨董屋をやりたい夢」⁽⁴⁹⁾の具現化としてではなく、文字通り夢の中に登場した骨董店が形象化されたものもある。

実際、つげが自分の見た夢を文章とイラストにまとめた『夢日記』には、古道具屋が何度か登場しているのである。もちろんテキスト化/イメージ化の過程の中で言語と意識のフィルターを通過したものであるとはいえ、そこには古道具屋というトポスをめぐるつげの無意識の痕跡や徴候が認められるに違いない。

骨董屋が登場する夢の中で最も早い時期に属するのは、昭和四八年五月一〇日のものである。夢の中でのは、週刊誌の写真に登場する海辺の女性たちを、ピンセットで突き刺して写真から取り出し(ピンナップし?)食べるという猟奇的な趣味をもっているが、そのピンセットを隠滅して罪から逃れるために、自転車に乗って捨てる場所を探す。そのうち目的を忘れ、散歩気分で行くうちに、「宿場の面影を残す坂道の田舎町」に出る。その「坂道の上の突き当り」には、「戦後の闇市のような」「急造の新興マーケット」⁽⁵⁰⁾があるが、ひと気はなく閑散としている。坂の上から自転車でジグザグに滑走していくと、途中に「坂道の民芸品屋」があり、そこに立ち寄りつも



図27 『カメラを売る』(8: 271)

りだったのが、「どうでもよくなる」。さらに坂を下っていくと、「先祖の遺影」を何枚か掲げた「古い民家」がある。その建物は「入口も窓も戸が取り払われ、家の中は丸見え」になっていたという。その「民家の裏の山へ行く道」では温泉も発見し、「嬉しくなる」(別・73頁)。

つげはこの奇妙な夢を、『ヨシボーの犯罪』(昭五四・九)の中でかなり忠実に漫画化している。それが夢に忠実なのは、単にストーリーやプロットにおいてだけではない。「わざと稚拙に」描くことで、逆説的に「夢の不安感」をできるだけありのままに再現しようと苦心しているのである⁵¹。実際、『ヨシボーの犯罪』は、夢の表象Ⅱ上演を試みた一連の困難な作品群の最後に位置するものであり、そのまましく終結部に「骨董屋」が登場することは意義深い(図28)。そこには、カメラや時計、ラジオやミシンなどのアンティークな機械類、そば猪口や貧乏徳利や山水文のある絵皿などの古陶磁、石臼や大八車の車輪などの民芸品が、所狭しと並んでいる。その克明で緻密な描写は、大雑把に描き出されてスクリーントーンを一面に貼られた他のマーケットの店々のそれとは、著しい対照をなしている。だが、この一見写実的な古道具屋の描写を『カメラを売る』などのそれ(図6、27)から大きく隔てるのは、夢というプロット(あるいは反プロット)の内部におけるその位置である。

まず注意すべきは、夢の中のつげ義春Ⅱ漫画の中のヨシボーが「坂道の民芸品屋」を見つけたのが、自転車に乗っ



図28 『ヨシボーの犯罪』(6:183)

て徘徊している最中であつたことである。つげの「自家用車」⁽³²⁾でもある自転車は、彼の漫画と夢の双方に頻繁に登場するが、その中でおそらく最も早い時期に属する重要な作品は、『夢の散歩』(昭四七・四)である。『ねじ式』(昭四三・六)を別とすればいわゆる「夢もの」の第一作という点で、最終作『ヨシボーの犯罪』と対蹠的な位置関係にあるこの作品において、つげは「白っぽく」⁽³³⁾どこか希薄な描写方法を通じて、超現実的な(白昼)夢の質感を再現しようとしている。自転車で乗った主人公が、横断禁止の道路を渡ろうとしたところを警官に見つかり、「坂の下のガードをくぐりなさい」(6:62)と、そばにいた見知らぬ子連れの婦人ともども注意を受ける。自転車を引いて壊れたガードレールを越え、ぬかるんだ坂を下り、ドブ川を渡って、ガードトンネルにたどりつく途中、主人公はぬかるみに足をとられた婦人と交合する、という内容である(図29)。多くの註釈を必要とする夢漫画であるが、ここでさしあたり指摘しておきたいのは、自転車が、さまざまな境界線(横断歩道のない道路/ガードレール/ドブ川/トンネル)を越えて、不条理な異次元世界へと下降する際の乗物⁽³⁴⁾媒介⁽³⁵⁾になっているという事実である。

同様のことは、やはり夢に取材した前述の『外のふくらみ』⁽³⁶⁾にもあてはまる。家を押し潰さんばかりの「ふくらみ」から脱出して外に出た主人公は、自転車で乗って「行きつけの喫茶店」⁽³⁷⁾に向かい、自転車をひきながら段を下って、暗い地下室に入っていく(図30)。そこから通じる地下道を歩き、太鼓橋を過ぎると、竹藪に囲まれた墓場があり、一つ目

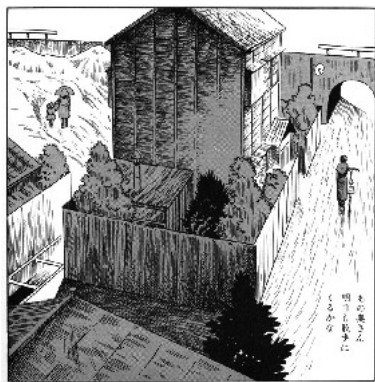


図29 『夢の散歩』(6:71)

小僧に追い回されるのである。ここでも喫茶店（地下室）への入り口、地下道出口、太鼓橋というように、さまざまな閾を越えて地下の奥底へと下降していくにあたって、「ボロ自転車」が主人公に随伴してくるのである。

『夢の散歩』におけるぬかるんだ土手とその先のガードトンネルが、あからさまにエロティックな象徴であるすれば、『外のふくらみ』の地下階段の先、太鼓橋の向こうにある墓場は、言うまでもなく死の隠喩である。

だが、さらにその先、主人公があまりこんでしまい「こんな所で誰にも知られず死んでしまうのか」(6:153)と呟く細い階段状の通路は、閉所やそこでの死への恐怖だけでなく、子宮の中にうづくまる安堵感を覚えさせもする、奇妙に両義的な空間として表象されている。

以上の分析を踏まえた上で、再び『ヨシボーの犯罪』へと帰ってみよう。〈通過〉のための空間である宿場町、その坂道の上にあるマーケットから、骨董屋を横目に自転車で緩やかに下降し、行き着く先にあったのは、遺影の掲げられた古い民家であった(図31)。閉鎖的な隔壁は取り払われているが障子を備え、漠とした闇を保ち、

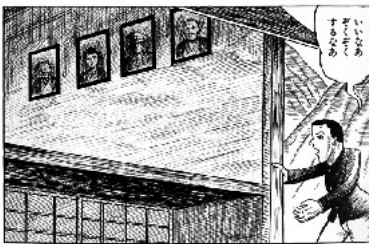
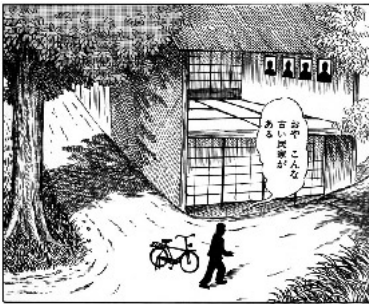


図31 『ヨシボーの犯罪』(6:185)

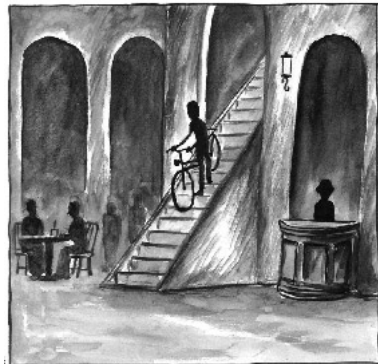


図30 『外のふくらみ』(6:146)

ヨシポーに「いいなあ ぞくぞくするなあ」(6:185)と言わせる、両義的で魅惑的な場所。その上に巨木が濃い影を投げかけるこの「暗い部屋」は、死の影を帯びた領域であると同時に、その裏手の温泉の存在が示すとおり、子宮的な空間でもある。そして、つげにとって自転車坂道を下ることが、エロス／タナトスの支配する領域への下降を意味するとすれば、古道具屋とは、死／胎内への下降の最中に眺められる、いわば通過中の「景色」なのである。

このような夢解釈は、えてして恣意的な空想に陥りがちである。しかし『夢日記』において、骨董屋が登場するもうひとつの夢にもやはり、自転車と坂道という同様のモチーフが認められることは、われわれの仮説を補強してくれるように思われる。つげが昭和五一年二月八日に見たこの夢において、彼は「シャツにパンツ姿のまま自転車どこかへ行った帰り」、「森につづく坂道」の傍ら、もと貸本屋だった骨董屋の向かいに、その支店が新たに開店しているのを見つけ、中に入ってみる。そこには貸本漫画が置かれ、店の主人たちとともに漫画の絵について議論をする、という内容である(別:126-27)。

これを再現したイラストを見てみよう(図32)。「森につづく坂道」は、画面左下隅から右上隅へとびる対角線とはほぼ一致し、さらに坂道を構成する右の直線は、画面右部の骨董屋本店の正面の線と重なりあっているため、不自然に急角度をなしているように見え、眩惑・幻惑を誘う非現実的な遠近効果が生み出されている。『ヨシポーの犯罪』では古道具屋の店先のみが描かれていたが、ここでは店全体の外観が描かれている。特に興味深いのは、言うまでもなく画面左の支店の方である。夢の中のつげが眺めるウィンドーの脇には、はっきりとは判読できない「〓堂」という屋号を伴った看板が掲げられている。小屋のような粗末な造りで、坂道の上ではなく、その外の突

端のようになった場所に、か細い木の柱と梁に支えられるように建つその様子は、不安定な槽を思わせる。店に入るには、坂道と敷居の間にかろうじて渡された敷板を跨がなければならぬ。店の向こうは崖になっているのか、何も描かれておらず、そのことが非現実な雰囲気倍加させている。

このような〈際〉に立つ建築は、一見特異なものに思えるが、実はつげ作品に反復的に登場するモチーフである。たとえば、『つげ義春流れ雲旅』の巻頭を飾るカラーイラストの一枚(図33)には、『夢日記』における骨董屋をちょうど反対側、つまり坂道の上の方から見下ろしたような小屋が登場する(ただしここでははつきりと坂道として表象されているわけではない)。海沿いの小径を隔てて左に大きな藁ぶきの家屋、右に突端に面した粗末な小屋が建つという構図も、左右反転しているとはいえ、夢のイラストと共通している。さらに、『夢日記』では省略されていた、小屋の背後の風景も描写されている。鉛色の空の下、高い波が打ち寄せる暗い海を背景にして、今にも波にさらわれそうな小屋は、いっそう貧しくはかなげに見える。後ろ姿の人物が小屋の方へと歩いていくが、小屋は雨戸が閉ざされて、人の気配は感じられない。

このイラストときわめて類似した構図のコマは、『やなぎ屋主人』(昭四五・二)にすでに登場している(図34)。構図の視点は『夢日記』のイラスト(図32)とほぼ同一であり、岩場のある海辺に張り出した小屋が画面左に位置している。『流れ雲旅』のイラストに類似した、曇天の下の陰鬱な海浜の風景は、千葉の長浦を想定したものであるという(漫画の中では「N浦」とされている)。さらに、ここでもやはり後ろ姿の人物が登場するが、その黒々としたシルエットは、海に向かって建つ小屋のシルエットと照応している。道の両脇に並ぶ建築のうち、その大部分が影に沈んでいるのはこの小屋のみであるため、主人公と小屋の間の照応関係は、さらに強められるのである。

とはいえ、蒸発に憧れる『やなぎ屋主人』の主人公——つげの分身⁽³⁵⁾——が最終的に向かうのは、この小屋ではなく、寒風吹きすさぶ砂浜であった。これに対し、海辺に立つ小屋に身を置くことへのつげの憧憬が明瞭に造形化されたものとしては、『流れ雲旅』中の「北陸雪中旅」に添えられたペン画が挙げられる(図35)。小屋の外観が『やなぎ屋主人』のそれ(図34)とよく似ているのみならず、その手前に立つ、頑丈そうな石造りの土台を伴った白壁の建築の表現も、きわめて似通っている。これに対し、著しく異なるのは人物の描写である。小屋の方に歩み寄りつつも(少なくとも作品から判断する限り)そこには入ることのなかった『やなぎ屋主人』の主人公とは異なり、丸い眼と団子鼻をした人物(四方田犬彦の分類に従えば、作品におけるつげの自画像的表象のAタイプに属する)が、その中に佇んでいる。『夢日記』と同様シャツ姿の彼は、裸電球の下「こういう所で暮してみたいなア」と眩く。下着姿や裸電球など生活臭漂う細部には、日常空間から蒸発し、このような世界の果てあるいは縁に位置する「暗い部屋」に住みつくことへの憧憬が表出しているのである。

さらに、漫画やペン画のみならず、つげが旅先の宿場町、温泉や鉱泉、巡礼地などを撮影した風景写真にも、『夢の散歩』のイラスト(図32)と類似したフレーミングが頻繁に見出される。それらは多くの場合ひと気のない風景で、奥へとびてゆく道が中心に据えられ、道(しばしば坂道)の先はゆるやかに折れ曲がり、その行く手を見通すことができないこともあり、漠としたノスタルジックな寂寥感を感じさせる。そして路傍には、藁ぶきの民家や朽ちかけた小屋など、古びた建築が静かに佇むように配されている。昭和四〇年代に撮影された写真や、それに基づいて克明に描かれた細密ペン画には、このような構図は枚挙に暇がないが、長野県麻績^{おみ}宿で撮影された写真(昭四六・三、図36)と、会津西街道横川を描いたペン画(『旅の絵本』昭四八・四、図37)を、それぞれの例として



図33 『つげ義春流れ雲旅』
カラー口絵

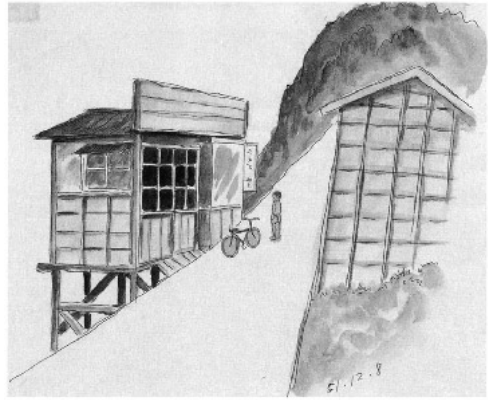


図32 『夢日記』昭和51年12月8日(別:127)



図35 「北陸雪中旅」『つげ義春流れ雲旅』
(別:無頁)

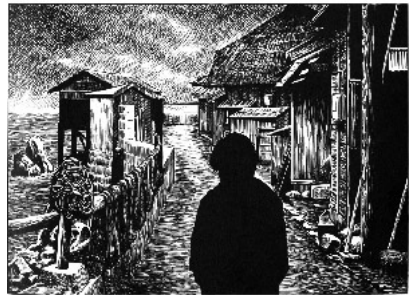


図34 『やなぎ屋主人』(5:178)



図36 長野県麻績宿、『つげ義春旅写真』



図37 会津西街道横川、『旅の絵本』(別：無頁)



図38 山梨県奥牧野、『貧困旅行記』

挙げておこう。これらの宿場町は、不審者の侵入や脱出を阻み、また全体を一望の下に眺められるのを防ぐため、街道をその出入口付近でかぎ状に折り曲げる、「杵形」という構造を有している（したがって宿場町とは、絶え間ない往来の場であるとともに一定の自閉的な完結性を備えてもいるという、つげ好みの両義的な空間性を有している）。それゆえ、宿場町に取材した往年の写真やペン画に、行く先の見通せない道や坂道が認められても、それは当然のことと言える。

⁽⁶⁰⁾ところが、宿場町をテーマとしていない比較的最近の写真、たとえば昭和六三年秋に山梨県奥牧野を撮影したものの(図38)などにおいても、同様のフレーミングが行なわれているのを見れば、このような構図が明らかにつげの

持続的な嗜好によるものであることが分かる。この写真を一二年前の『夢日記』のイラスト(図32)と比較してみると、右奥へのとびていく「森につづく坂道」、その左の傍らにぼつんと佇む小屋、そして何よりもうら寂しく閑散とした全体の雰囲気において、両者は酷似しているのである。

このように見てくると、坂道の傍らの骨董屋を描いた『夢日記』のイラスト(図32)は、そのモチーフ、構図、フレーミングなど、さまざまな点において、これ以外のつげ作品と強い関連を有していることが理解される。だがこのことは、つげが夢の無意識の世界をイラストとして可視化するにあたり、彼の〈意識的〉作品を構成している造形語彙を流用することで、不自然に演出・脚色している、あるいは無意識が意識に一方的に汚染されているということを意味しない。そうではなくむしろ、つげ義春において、意識と無意識、創作活動と夢、現実と想像という通常相対立する二項は、境界線が曖昧なまま互いに連絡していると考えるべきであろう。そして崖や波打際などの境界線上に立つ小屋は、これら二項が結びつくことによって織りなされる曖昧な「景色」のただ中に反復的に出現する形象フィギュールであるとともに、その「景色」の両義性そのものの比喩フィギュールともなっているのである。

さらに、ここで想起しておくべきは、遍路道に立つ粗末な小屋や札所に棲むことに対する憧憬を、つげが頻繁に語っているということである。たとえば、昭和四〇年代半ばに篠栗霊場の風景を撮影した写真(図39)には、ゆるやかな上り道(その行く手はやはり見えない)に沿って、わびしげな祠とともに、そ



図39 福岡県篠栗霊場、『つげ義春旅写真』

の形状と大きさが『夢日記』のイラスト(図32)における骨董屋を思わせる、朽ちかけた小屋が立っている。この写真を公開した最近(平成一八年一〇月)のホームページでのコメントにおいて、つげは「こんな小屋に隠棲してみたいけれどトイレなのか?」と、半ば冗談めき半ば真剣な註釈を付け加えている(とはいえ、『夢日記』において、トイレがしばしば異界へと通じる穴のごとき超現実的な存在として表象されていたことも、指摘しておかねばならない)。また彼は、秩父霊場の無住の札所に棲むことを夢想してもいる。

遍路道の傍らの小屋や札所に棲むことが、彼岸へと向かうプロセスの途上にいつまでも滞留することであるとすれば、つげにとつて坂道沿いの骨董屋に立ち寄ることは、自転車をいったん下りて、彼岸への下降を延期することを意味するのではないだろうか。そして、(坂)道の傍らに位置づけられる小屋というトポスへの執着、あるいはそこにいつまでも「佇んでいたい」という欲望が、そのままプロット展開さらには構想と執筆そのものの動因となっているように思われるのが、『無能の人』(昭六〇・九)を中心とする、いわゆる「石屋」連作である。

四 汀の仮庵 — 「石屋」連作

主人公の漫画家・助川助三は、「マンガなんていつまでも続けられるものじゃないし 早いところ見切りをつけたほうが賢明かもしれない」(8:269)という理由から、中古カメラ商や古物業にも手を出す、いずれも成功しない。挙句の果てに彼は、チラシ配りのパートで家計を支える妻の反対をよそに、家の近所、多摩川中流の河畔に「石屋」の店を出す(図40)。それはバラックとさえ呼べない仮庵かりおのような簡素な構築物で、助川が二年かけて多摩川流域で拾い集めた石が棚に無造作に並べられている。当然ながら客は来ない。

以前から古道具類に並々ならぬ関心を示してきたつげであるが、たしかに一種の古物趣味であるとはいえ、それらとは微妙に区別される水石が、なぜ漫画の主要テーマとしてここでとり上げられるに至ったのだろうか。

その背後にあるのはもちろん、捨った石で金もうけをする欲望でもなければ、単なる文人趣味でもない。いくつかの理由が考えられるが、やはり最も重要なのは、水石趣味においては、すでに論じた古物の数々以上に、「物」の価値と「景色」の価値が交差しているからではないだろうか。よく言われるように水石趣味とは、単なる一片の石という「物」の中に大自然の「景色」を投影する、換言すればミクロコスモスの中にマクロコスモスを見出す営みである。だが同時に、石というその「物」自体、元来は自然の「景色」の一部をなす構成要素だったのであり、それが人間の眼によって発見され抽出されることで、初めて「物」としての価値を獲得するのである。それゆえ水石を見ることとは、「景色」の一部をなしていた「物」の中にさらなる「景色」を見出すことであり、ここで「物」と「景色」は合わせ鏡の中におけるように互いを映しあい、あるいは入れ子状に互いを包含しながら融合しているのである。

だがここでは、水石の美学についてこれ以上掘り下げることはせず、助川の石屋というトポスに限定して考察してみよう。

ここでまず想起すべきは、つげが以前から、水辺に面した木造建築の写真をしばしば撮っていたということであ



図40 『石を売る』(8:116)

る。その例としては、福島県の早戸温泉(昭四六・四)や、神奈川県塩川鉱泉(昭六三・一一)を撮影したものが挙げられよう(図41、42)。これらはその形状や作りの点で、先に見た『夢日記』の骨董屋(図32)と類似しているが、水(前者はダム湖、後者は川)に直接面したその位置においては、助川の佇む石屋とも共通するものがある。それゆえこれらの写真における湯小屋は、坂道の骨董屋と河畔の石屋の中間に位置づけられるべきものである。

また、つげは昭和末期以降、エッセイやインタビューにおいて、自分の漫画に登場する場所を、彼自身も住んでみたい空間として言及するようになるが、それらのトポスは多くの場合、「石屋」連作の石屋と明らかな類縁性を示している。

たとえば、『近所の景色』(昭五六・一〇)の主人公である「私」——彼もまた明らかにつげの分身である——は、近所の在日朝鮮人の集落にしばしば散歩に赴く(図43)。多摩川の土手下にあるそれは、戦後の混乱期、朝鮮の人々が不法に居住した場所で、雑草が生い茂る水はけの悪い土地に「バラックの家は無秩序に並び」、「路地は迷路のように入り組んでいた」(8・33)。だが、主人公はこの侘しげな空間に「佇む」ことを好み、その風情を、梶井基次郎の『檸檬』において述べられる「見すばらしくて美しいもの」になぞらえ、さらには「ぼくのオアシス」(8・40)とさえ呼ぶのである。そしてこの主人公の感慨は、ほぼそのままつ



図42 神奈川県塩川鉱泉、『貧困旅行記』

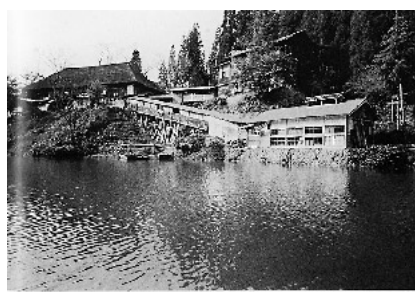


図41 福島県早戸温泉、『つげ義春の温泉』

げ本人のものと見てよい。というのも、彼は以前「こわれていくもの」の魅惑をめぐって、『檸檬』に対する強い共感を語っていただけ⁽⁶⁵⁾でなく、かつての彼の住まいのそば、多摩川の土手下に実際にあった「廃屋」の並ぶ「ゴミ溜めのような」朝鮮人集落に、「ふる里」のような「安心感」を覚え、「そこに住みたいほど」の愛着を感じていたと述べているからである⁽⁶⁶⁾。

多摩川の河畔に立つ貧しいバラックという点で、この朝鮮人集落と「石屋」連作の石屋が類似していることは、改めて指摘するまでもない。いっそう重要なのは、そこに住む者の存在様態である。漫画家でありながら中古カメラ売買、古物業、さらには石屋にまで手を出す「無能の人」助川の身分は、常に変転し安定することがない。彼はそのいずれでもあり、またいずれでもないのである。

これと同様に、「李さん」をはじめとする『近所の景色』の朝鮮人たちの立場も、在日でありしかも土手下に不法に居住しているという点において、二重に仮そめで、揺らぎを孕んでいる。このようなアイデンティティの不安定性は、実はすでに、やはり在日朝鮮人をテーマにした『李さん一家』(昭四二・六)に認められたものである。主人公の「僕」の家(図25)の庭と「隣接の神社の境内との境界線がおぼろげなため」(4・188)、その境界線を越えて家の庭に迷いこんできた朝鮮人の「李さん」——『近所の景色』の登場人物と同姓——は、鳥語を話すことのできる奇妙な人物であり、いつの間にか「僕」の家の二階に一家四人で住みついてしまう。いずれの「李さん」もそれゆえ、複数の意味において寄生的かつ境界侵犯的な存在なのであり、その寄生先が周縁的な貧しい建築(土手のバ



図43 『近所の景色』(8:34)

ラック／郊外のポロ屋）である点も、同様に共通している。これら在日常の登場人物とその生活の場に対し、主人公や作者が抱くのは、倫理的・イデオロギー的な共感というよりも、美的かつ存在論的な憧憬なのである。

同様の事例としてはさらに、つげの少年時代をテーマとした作品群の一部をなす『大場電気鍍金工業所』（昭四八・四）を挙げることができる。経営の傾いた町のメッキ工場で働く少年・義男——つげ義春の名に由来すること（図44）は明らかである——は、昼の休憩時間、「池に面した三畳の部屋」で弁当を食べている（図44）。この部屋は、ストリー展開の上でさほど重要な役割を演じるものではないにもかかわらず、特に漫画の前半部で、半ページを占める大きなコマの中になぜか頻りに登場し、さまざまな角度から描写されている。これに対し、ストリーリーの主要な舞台となっている工場自体の作りや間取りなどは、今ひとつはつきりしない。明らかに作者はこの水辺の小部屋の「景色」に並々ならぬ愛着を抱いているのだが、

それは作中の義男少年の感情とも重なりあうものである。新しく雇われたメッキ職人である「三好さん」がこの部屋に住みこむことになる、義男は「いいだろこの部屋おれが使いたかったんだ」と話し、はね上げ窓を指さして「ここおれが直しておいたんだぜ」と自慢げに述べる（7:17）。さらに、事故で硫酸による火傷を負った義男は、「三好さん 治るまでこの部屋におかせてくれよ」（7:23）と、状況を考えれば不自然とさえ感じられるような発言をしてもいる

のである。雇い主の「オカミさん」と三好さんが夜逃げをってしまった後も、義男がなぜか誰もいない工場に来て一人で仕事をしていたのは、もしかするとこの



図44 『大場電気鍍金工業所』（7:10）

部屋の存在に魅かれてのことであつたかもしれない。

池に面したこの部屋は、一見すると茶室のような風情を湛えているが、つげの構想メモによれば、池の水は工場から排出される薬品の毒で汚染されており、さらにこの部屋の背後には、暗鬱な過去が存在する。ここにはかつて、元工場長の「金子さん」とその一家が住んでいたのだが、金子さんはメッキの毒素によつて肺を冒され、立ち上ぐれないほど衰弱し、この部屋の床板の割れたところからその下の池に直接（大便ではなく腐敗した内臓を）排泄していたという。義男の入社一ヶ月後に金子さんは死亡し、妻子は忽然と姿を消した。それゆえ、義男少年が愛着を抱くこの小部屋と池は、貧窮と病と死という陰惨きわまりない一連の出来事の舞台だったのであり、少年がこの事実には奇妙なまでに無頓着であることは、われわれに奇異の念を抱かせるに十分である。

このことは、やはりつげの少年時代を題材とした『海へ』（昭六二・三）に登場する、家舟——もはや水辺ではなく明らかに水上に位置づけられたあばら屋——の場合にも当てはまる。同じく終戦後の時代を舞台とするこの漫画において、主人公の少年・春男の親（義父と母）はなけなしの金でミシンを買い、家内制の縫製業を始めるが、その女工として雇われたのが、キヨちゃんというあだ名のある少女である。川べりの粗末な家舟（図45）に独りで住む貧しい彼女は、父親が肺病で死んだ際も葬式さえ出せず、遺体を川に流してしまつたという。義父に邪険に扱われる春男は、キヨちゃんの住む家舟を訪れ、「舟の家つていいよな 何処だつて好き



図45 『海へ』（7：82）

などところへ行けるしさ 海の方へ行こうぜ」(7:188)と呼びかける。これは春男が、実の父を含む家族とともにかつて幸福に暮らしていたのが伊豆の大島であり、「大島にはほくが四歳のときに死んだ父がまだ元気でいるような」……「一家みんな揃っているような そんな気がしてならなかった」(7:192)ため、海への強い憧憬を抱いていたからである。もちろん、春男のこのようなロマンティックな感慨を、家舟での孤独な生活という厳しい現実を強いられているキヨちゃんを理解するはずもなく、義男の呼びかけは無視される。

このように、漫画の中の春男少年が家舟に格別の思いを抱くことは、一応ストーリー上の整合性を有しているのだが、これとつげ自身の思い入れとの間には、やはり重なりあう部分があるように思われる。つげは以前、家舟のようなところに住んでみたいという理由から、しばしば家舟の実物を見に行っており、『海へ』における家舟もその際の記憶に基づいて描いたという⁶⁸。このようなつげの愛着は、その作画法にも明瞭に現れている。彼自身が認めている通り、春男少年の自宅が主要な舞台である作品前半部に比して、家舟が登場する後半部の風景描写は、綿密さにおいても質の点でも、明らかに完成度が高いからである。それゆえ家舟は、その表現上の卓越性においても、『大場電気鍍金工業所』で金子さんが死んだ部屋(図44)と類似しているわけである。さらに言えば、この作品でもやはり、家舟に暮らす孤児キヨちゃんの絶望的な悲惨は括弧にくくられ、「何処だつて好きなところへ行ける」——もちろん現実には不可能である——と仮想される家舟の越境性、あるいはその美的な「風情」⁷⁰が、あくまで偏愛の対象となるのである。

汀の仮庵というトポスへの存在論的で審美的な愛。それが結晶化して作品全体にちりばめられているのが、「石屋」連作であると言えよう。

その存在論的な性格について、ここでもう少し考えてみよう。すでに述べたように、水石において、「物」と「景色」の間の境界線は揺らぎ、両者は互いに溶解している。その実践の場として助川がほかでもなく河原の小屋を選んだのも、単に「町なかに店舗を構える資金もなかった」(80:157) という消極的な理由からではないだろう。河原で売られる石(「景色」)から抽出された「物」を、河原の石(「景色」)を構成する「物」から隔てるのは、助川の選択眼のみであり、両者の間に引かれた境界線はきわめてかすかなものであって、両者がいつ再び混ざりあってしまうとおかしくはない。それゆえ、本来は価値があるはずの助川の石が、河原に転がる無価値の石と同様にまったく売れないのも、理由のないことではないのだ。それと同様に、ありあわせの資材を使つてプリコラージュよろしく仮設された石小屋それ自体、いつ河原の「景色」の中に消滅してしまつても不思議ではない。さらに言えば、「無能の人」である助川自身、小屋の中に寝そべつて石のような「物」と化し、河原の「景色」の中に埋没してしまふことを望んでいるようにさえ見える。「物」への転身と「景色」への消滅の欲望は、つげ自身のものでもある⁽²¹⁾。河原とは、「物」と「景色」、価値と無価値、現前と不在が踵を接し、相互に侵食しあう闘なのであり、そこでの石屋の営みとは、助川の友人である古書商の山井の言葉を借りれば、「自分をへあつてない」と観想するための具体的方法」(8:305)としての「蒸発」と等価なのである。

このように、助川の石屋は、河原という空間と切つても切れない関係にあるのだが、つげにとつても川はきわめて重要な意味をもつ存在である。伊豆の大島に生まれたつげは、移住先の東京での不幸な少年時代、海に対して尋常ではない憧れを抱いており、一四歳の頃には、船員になるためにニューヨークへの密航を図つてさえいる⁽²²⁾(このエピソードは後年『海へ』のテーマにもなった)。それが昭和五〇年代になると、「海の恍惚から変じて川の静を好

むようになつた⁽²³⁾という。つげが宿場町などのわびしげな坂道を偏愛し、また彼の夢や漫画に、坂道の傍らに立つ骨董屋が登場することはすでに述べたが、川とはいわば、水の流れる緩やかな坂道である。そして、すでに見た『ヨシポーの犯罪』における坂道の先に、遺影のある古民家や温泉が存在していた(図31)のに似て、川という坂道の緩慢な下降の行く末には、『海へ』の春男(そして作者自身)の生まれ故郷であり幸福な記憶が永遠に息づいていると同時に、キヨちゃんの父親の遺体が流れ着いた先でもある海がある。つげにとつて海とは生と死をとともに孕み、起源であると同時に終末でもある彼岸なのだ。そしてつげは、「無能の人」助川に、海という聖なる彼岸へと向かう下り坂である川のほとりに、いつまでも「佇む」ことを選ばせたのである(遍路道の札所に棲みつくことへのつげの憧憬が、ここで想起されよう)。

そんな助川(そしてつげ自身)の「夢」が、多摩川の渡し場の守になることであつたとしても、もはや驚くにはあたらない。かつてつげが住んでいた調布の多摩川には、昭和四九年二月まで、実際に渡し場があつた(図46)。川の中央に小舟を浮かべ、杭で支えた板を渡した仮設的な橋のような構築物で、百メートルほどの長さがあり、その傍らの一坪ほどの小屋には、老人が火にあたって暖をとりつつ番をしていたという。つげはこの老人が廃業したらその後を継ぎたいと本気で考え、「その小屋でマンガでも描いて細々と暮らしていたら、素敵な風情だろうに、などと空想⁽²⁴⁾」し、その憧憬が形をとつたものこそ「石屋」連作なのだと述べている⁽²⁵⁾。実際、この渡し場の様子はそのまま『石を売る』(昭六〇・六)にも登場し(図47)、助川もこの渡しを復活させて、そこで石を売ることを夢想するのである(図49)。このコマが、それ以前につげが渡し場に棲みつく夢を画像化した自画像的イラスト(図48)に基づいていることは、一見して明らかである。棚に薬缶や皿や瓶が並べられ、電球がつり下がり、柱時計の掛け

られたこの小屋には、どこか古道具屋めいた雰囲気がある。

つげ作品において、橋や渡し場はしばしば、非日常的な空間への通路として登場する。たとえば『枯野の宿』（昭四九・七）では、突然の土砂降りに追われるように偶然泊まることになった宿で、主人公は部屋の壁に描かれた風景画をきっかけに、船で彼岸へと連れて行かれる奇妙な夢を見るのだが、その宿は、利根川に架かる橋を渡った中洲のような非現実的な空間、風に揺れる柳の木のように位置している（図50）。また、『日の戯れ』（昭五五・一一）の主人公は、散歩の途中、まさしく多摩川の渡し場の橋を渡り、「知らない町を旅行しているみたいな気分」

（6：321）に浸っていると、そこに偶然鉱泉を見つける（このエピソードは、坂道の果てにやはり偶然に温泉を見つけた『ヨシボーの犯罪』の結末部を思わせる）。体に特に悪いところもない彼はそこで、髄鞘炎であると偽り、手に湿布薬を塗って包帯を巻き、ささやかながら病人という「他者」を演じるのである。

そして、海という彼岸へと向かう坂道である川と、非日常の空間へと至る通路である橋のいわば交差点に位置しているという点に、つげにとつての渡し場というトポスの特異性があるだろう。それは、川と橋がもつ異化効果が交錯しいわば累乗される場なのであり、それ自体は不動な点なのだが、あるいはそれゆえにこそ、その効果の潜在的な力はいっそう強まるのである。

以上のように、つげがそこに住むことを夢想する古道具屋や石屋などの小屋は、ほぼ例外なく坂道、河原、橋の



図50 『枯野の宿』（5：218）

たもとなどに位置するものであった。それらに共通するのは、通過／移行あるいは周縁／差異の場としての境界的な性格である。田中純氏がその著『都市の詩学』において明らかにしているように、へ端／でもある橋や、へ境／でもある坂は、古くから乞食、遊女、呪術師、卜占師、芸能者など、さまざまな「異人」たちの棲みかであった。また、道路と同様に非課税の土地であり、葬送の場としても利用された河原は、文字通り此岸と彼岸を隔てる無主・無縁の領域であり、「河原者」と呼ばれる社会的没落者や貧民が棲みつく「アジールの境界性」をもっていたという。そして、われわれの文脈において特に重要なのは、これらが単に「聖と俗、死と生を分かť境界線」であるだけでなく、「境界自体が拡がりをもつた空間」でもあったということである。それらは、そこを踏み越えてある領域から別の領域へと移行するための一過的な手段としての線なのではなく、そこに寄生し居着くことのできる敷居／なのだ。田中氏はいみじくも次のように書いている——「異なる領域へのへ通過／それ自体が延々と引き延ばされたこの空間に棲まう者は、聖俗、生死のいずれにも完全に属することがない」。

つげとその作品、そしてその中に登場する人物や古物たちが、自我／他者、現実／虚構、作者／作中人物、定住／蒸発、物／景色、価値／無価値など、諸々の二項対立の間で揺れていることはすでに見た。つげにとつて、さまざま境界領域に位置づけられた貧しい古道具屋や石屋は、それらの間の「通過」の途上に身を置きつつも、その境界を決定的に踏み越えることを果てしなく遅延させ、両者の間を曖昧にたゆたうための、両義的な滞留のトポスをなしているのである。

五 「蒸発」の弁証法——『骨董紀行』表紙装画の図像解釈

つげの「越境願望」についてはこれまでも論じられているが、つげは境界を越えるよりもむしろ、そこに静かに「佇み」、いつまでも留まり続けることを欲しているように見える。ちょうど『窓の手』（昭五五・三）における女性グロリアの手が、戦後三十年もの間、窓際から離れなかったように。これに対し、つげの漫画において、夢をテーマにしたものを別とすれば、異次元間の境界を越える存在として表象されているのは、むしろ動物たちの方である。『チーコ』（昭四一・三二）の文鳥、『山椒魚』（昭四二・五）の山椒魚、『峠の犬』（昭四二・八）の犬、『二岐温泉』（昭四三・二二）の猿、『蟹』（昭四五・一）の蟹、『魚石』の魚、やや文脈は異なるが『近所の景色』の雷魚などを想起すればよい（これに対し、『鳥師』（昭六〇・一二）における鳥師でさえ、水門という関を越えて飛翔することはできなかった）。そして、これらの越境的動物の中に、本論の冒頭で簡単に見ておいた『骨董紀行』カバー装画（図1）に登場する、あの奇妙な亀も含むことができるだろう。ここでは今一度このイラストに立ち返り、以上の考察を踏まえながら、その〈図像解釈〉を試みてみよう。

海辺に立つ粗末な小屋としての古道具屋のイメージが、つげの想像界においてもつ意味については、もはや多言を弄する必要はないだろう。そこに「佇む」古物屋の姿は、彼に背を向けて沖に向かって泳ぎつつある亀と、汀という境界線を隔てたその位置において対称的な関係にある。彼の店には、いくつかの器にまじって、大八車の車輪が壁に立て掛けられている。すでに述べたように、この種の車輪は、つげ自身購入して所有しており、漫画にも描かれていた（図28）が、『夢日記』の昭和五〇年六月五日の夢にも、たまたま見つけた鉦泉の宿の石垣に立てかけ

び浜辺に立つ二つの影は、それ自体が可視と不可視、現前と不在のはざまに位置する、つまり「あつてない」という点で、まさしく山井の言う「蒸発」のフィギュールとなっているのである。

そして、これら二つのコマに描かれた影をさらに結びつけるのが松の存在である。左下のコマの浜辺には松が生え、上のコマの旅館の外壁には、円窓を囲むかのように、おそらくは鍍絵こてえによって松が描かれている（鍍絵はすでに『長八の宿』〔昭四三・一〕において重要な役割を果たしていた）。さらに、『蒸発』の表題紙それ自体にも、盆栽を意識したという松81が、崖を越えてその向こうへと幹を伸ばしている。つげ自身が日記で述べているように、彼にとつて松の木は、それ以外の樹木とはまったく異なり、「その異様さは尋常ではなく、「非常にシユール」で「冥界を想わせる」ものがあるという。82『蒸発』の中に反復的に表象される松は、『蒸発』という漫画への導入をなすと同時に、蒸発そのものへとわれわれをいざなう、「冥界」に開いた門なのだ。

『骨董紀行』の表紙の中央に生えた柳もまた、これらの松と類似した機能を担っているのではないだろうか。すで見たとように、『枯野の宿』の橋のたもとには、異界への道標として柳の木が生えていた（図50）が、主人公の頭上に大きく張り出したこの柳の葉は、風雨にさらされて、あたかも彼に向って手招きをするかのように波打っている。同じように幹が傾き、やはり生きていくかのような枝ぶりを呈する『蒸発』の松は、助川を（そして表題紙を通じて読者をも）「蒸発」へといざなっている。これらとは異なり、『骨董紀行』表紙の柳はスタティックなものではあるが、岸辺の小屋で佇む古物商と、浜を越えて沖へと泳ぐ亀のまさに中間、海と陸のぎりぎりの境界線上に位置づけられている点は、注意されている。ここで柳の木を隔てて展開しているのは、つげの本質的な衝動としての「流転」と「停止」83の戯れである。それを、水のように自由であることと石のように不動であること、へ水／石へ

の間の揺らぎと言い換えてもよいだろう。両者のはざまに宙吊りになったこの柳と影は、幽霊を思わせるその並置と両義的な存在感において、現前と不在のあわいに身を置くこと、「あつてない」こと、すなわち「蒸発」の弁証法を上演しているのである。

「往生際」のトポグラフィ——むすびにかえて

そして、ここで最後に問いたいのは、特に不安神経症と古物蒐集を体験した後のつげにとって、これら路傍や汀に立つ仮庵と同様、漫画それ自体もまた、「流転」と「停止」、現前と不在、自我と他者、生と死を曖昧に隔てる境界領域に仮設された、エフィメラルな構築物のごときものだったのではないか、ということである。「石屋」シリーズを特徴づけていたのは、漫画家としてのアイデンティティを捨て去ろうとするネガティブな欲望（およびその失敗）を通じてのみ漫画作品が成立するという奇妙な逆説であった。「石屋」連作以後に書かれたある紀行文において、つげは書いている――

現在の生活にいかげん観念してしまえばいいものを、私は往生際の悪い人間か、今度はまた「鉱泉宿を始めようかしら」と減相なことを考えだした。⁽⁸⁴⁾

つげの漫画が生成するのは、アイデンティティと他者性が踵を接する境界領域としての「往生際」においてであり、そこで漫画が生まれるのは、「往生際の悪い」つげが両者の罅をたやすく越えず、その通過の途中にいつまで

も「佇み」、常にプロセスに身を置いているがためであった。

そして「往生際」が悪いとは、言うまでもなく生／死のあわいに滞留することでもある。ごく最近（平成二〇年四月）ウェブ上に公開された文章においてつげは、「生死を超える」手段としての「蒸発」について論じている。彼によれば、「生は相對關係としての死によって規定され支えられて」いるのだが、「自己を規定する關係を断つ」行為としての「蒸発」とは、「死をも断ち、死に支えられている生も同時に失う」ことで、死と生を同時に超越する行為であるという。しかし照れ屋の彼らしく、この哲学的な調子は、文末においていささかの変化を見せる――

蒸発経験者として私はそのように理解しているのだけれど、「生死を超える」手応えはまるでない。むしろ呆けて生も死も忘れてしまうことを願っている。⁸⁵

ここで彼が希求するのは、いわば生と死の境をまぎらかすことである。そして、最近のつげは実際、境界の境界線そのものを曖昧にぼかすことによって、境界性それ自体を消去しようとしているようにも思える。現時点で「石屋」連作の最終作となっている作品『蒸発』において、助川が端座して茶を喫する河原の石小屋は、ほとんど茶道の「草庵」のような「風情」を帯びているが、濃い霧につつまれ、周辺の景色の中に溶けこんでい



図53 『蒸発』（8：313）

る(図53)。さらにつげは、いまだ実現していないシリーズ最終話として、助川の寝ている小屋に真白な雪が降りてきて、小屋がまるで「蘭玉」のように雪に包まれ、「ただひたすら雪が降り積もっているだけ」で「一切が雪にかき消されちゃう」という、タルコフスキーの映画『ノスタルジア』を思わせるラストシーンを構想している。⁸⁶ここでは水と陸の境界としての河原そのものの境界線が、同じ水という物質から成る霞や雪によって曖昧に浸食され無化されていくのである。

そして、この最終話の構想を明らかにした同じ対談の中でつげは、最近漫画を描かなくなった理由として、自其そのものの「創作化」あるいは「虚構化」を挙げている。たとえば盆栽や寒中の釣りなど、特に興味のないことを自分にやらせてみて、いわば他者を演じ、さらにその様子を見ているもう一人の自分を想定してみる。それはいわば、演出家と役者と観客という三つの審級を同時に引き受けること、三者の間を隔てる境界線を抹消することであり、かつて創作あるいは虚構の中につげという自我がいくぶん姿を変えて登場していたということとは、本質的に別の次元に属する行為である。そこには観客⇨読者もなければ、現実と虚構のはざまに位置していた作品ももはや存在しないからである。「それで満足してしまうんですか?」という聞き手(権藤晋)の問いに対し、つげは答え
ている――

発表しなくていいんです。だからぼくは古本屋とかカメラ屋、石屋などに転業してもかまわないんです。別人、
28号なんちゃって(笑)「傍点原文」。

路傍や海辺の骨董屋、川辺の石屋など、われわれがこれまで辿ってきた場所はいわば、漫画の生成するトポスである境界線上すなわち「往生際」にたまさか出現した仮庵たちであった。それが濃い霧にかき消されて見えなくなつて間もなく、自ら作品と化したつげのペンが止まってしまったのも、もしかすると必然だったのかもしれない。

註

- (1) 梶井純『骨董紀行』北冬書房、平成四年。同『骨董遊行』北冬書房、平成八年。なお、小林秀雄と安東次男の骨董体験については、それぞれ以下の拙論を参照。「物質(化)への情熱——小林秀雄と骨董」『西南学院大学国際文化論集』第二巻第二号、平成二〇年、一〇—一四頁。「残欠のフェティシズム——やきもの鑑賞における陶片・疵物考」『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史——欧米各国との比較から』平成一五—一八年度科学研究費補助金(基盤(B))(2)研究成果報告書、岡田温司編、平成一九年、三五—三七頁。青柳瑞穂の古美術愛好については別稿を期したい。
- (2) つげ義春・権藤晋『つげ義春漫画術 下』ワイズ出版、平成五年、三六三頁。
- (3) 以下、つげの作品と文章を引用するにあたっては、原則的に『つげ義春全集』(全八巻および別巻)筑摩書房、平成五—六年に拠り、発表年月を漢数字で、巻と頁数をアラビア数字で記す(別巻は「別」と表記)。全集に収録されていないものについては、註でその都度出典を明記する。
- (4) つげ義春・北井一夫・大崎紀夫・藤原まさほか「放談会 流れ雲旅余聞」『るうじん』第七号、昭和四八年一〇・一一月合併号、一—二〇頁(引用は六、八頁より)。
- (5) 大崎紀夫「旅の時間・日常の時間」『ユリイカ』昭和五七年三月号、五四—五七頁(特に五五頁)。
- (6) つげ義春「あとがき」、同『新版 貧困旅行記』新潮文庫、平成七年、二七四頁。
- (7) つげ義春『つげ義春日記』講談社、昭和五八年、一九頁。
- (8) 同五八頁。
- (9) 同六一頁。
- (10) 同六九頁。

- (11) 同七二頁。
- (12) 同九六頁。
- (13) 同一一九頁。
- (14) 同一二三頁。
- (15) 同一八一頁。この人形については、つげ夫人であった故・藤原マキがイラストと短文を残している（「つげさん一家」『ユリイカ』昭和五七年三月号、一七二頁）。
- (16) 『つげ義春日記』前掲書、一二頁。
- (17) つげ義春「鎌倉随歩」（平成三年）、『新版 貧困旅行記』前掲書、六九―七九頁（特に七五―七七頁）。
- (18) つげ義春「秩父の鉱泉と札所」、同『つげ義春の温泉』カタログハウス、平成二五年、二六―二六七頁（特に二六―二頁）。
- (19) 『つげ義春日記』前掲書、一九、三九、六一、六四、八八、九六―九九、一一二、一一六、一二二、一二七、一三八、一七〇、一七四、一八三、二〇一、二二九頁。
- (20) 同五八、六九、九六、一四一、一六七―六八、一七〇、一八一、二二七頁。なお、一一九頁に登場する「草加市の深沢七郎さんの店」がこれと同一かどうかは詳らかでない。
- (21) 同一六七―六八、一七〇、一七六、一八二、一八六、一九二、一九九、二二六頁。
- (22) 同六八、七二、九七頁。
- (23) 同一六六頁。
- (24) 同一八二頁。
- (25) 同一八三―八四頁。
- (26) 同二三二頁。
- (27) 『カメラを売る』における人物（特に作品中の「中田さん」『日記』中の「多奈加さん」と場所の特定については、金沢國許「つげ義春に会いに行く」の第五回、「調布篇三「カメラを売る」人に会いに行く」(<http://www.geocities.jp/bhugaken/tugais-2.html>)を参照。なお、本論で言及するウェブサイトのURLは、いずれも平成二二年一月二二日現在のものである。
- (28) 『つげ義春日記』前掲書、九七、一一六、一二二頁。
- (29) つげ義春「つげ義春趣味を語る―骨董」『ガロ』平成五年八月号、三三―三頁。
- (30) つげ義春「大多喜でのこと」（昭和四九年）、同『つげ義春とほく』晶文社、昭和五二年、五〇―五五頁（引用は五四頁よ

- (31) 同「旅籠の思い出」(執筆年不詳「昭和六二―六三年頃」、別：7-20)所収の「寿恵比楼」(29-30)も参照。
大崎前掲文、五六頁。
- (32) つげ漫画における胎内回帰願望を指摘した批評は少なくないが、早い時期の優れた解釈としては、由良君美「羊水のやさしさ」、『つげ義春の世界』青林堂、昭和四五年、一八九―九五頁を参照。
- (33) このことは、必要な変更を加えれば、『ほんやら洞のべんさん』(昭四三・六)にも当てはまるように思われる。両作品には、最終ページの約半分を占める最終コマに大きな時計が登場する点、いずれの時計も暗がりの濃い影に半ば沈んでいる点、それらがともに睡眠や休息と関係している点、さらに主人公に母(あるいは妻)が欠けている点など、さまざま共通点が存在するのである。
- (34) これに対し、つげ作品における針のない柱時計は死を暗示する(大崎前掲文、五六頁)。たとえば『もつきり屋の少女』(昭四三・八、5:115)や『つげ義春流れ雲旅』(旺文社文庫、昭和五七年)中の「下北半島村恋し旅」に掲載されたイラスト(八一九頁)を参照。
- (35) 『つげ義春漫画術 下』前掲書、二六四頁。柴田宵曲「魚石」、同『妖異博物館』ちくま文庫、平成一七年、三一〇―一四頁。
- (36) ちなみに、骨董と化石の蒐集家としても知られる写真家の杉本博司は、化石を「写真以前の時間記録装置」と呼ぶ。杉本博司インタビュー「正調モダンリズムを引き継いでゆきたい」『季刊アートイット』第九号、平成一七年一〇月、四二―五八頁(四二頁)。
- (37) つげ義春「つげ義春趣味を語る——石」『ガロ』平成五年八月号、三三二頁。とはいえ彼は、次の文章において石拾いの経験を語ってもいる。つげ義春「石」『COMICぱく』春季号、昭和六〇年、二五七頁。
- (38) つげ義春「つげ義春趣味を語る——カメラ」『ガロ』平成五年八月号、三〇〇頁。
- (39) このあたりの経緯については、「カメラ商開業未遂」(昭和五七年、別：170-72)も参照。
- (40) 『つげ義春日記』前掲書、六八一―六九、七一、一四七、一九二、二〇一、二二六頁。なお、『つげ義春漫画術 下』前掲書巻末の年譜の昭和五六年の項には、中古カメラの売買に手を出したことで「ノイローゼが多少救われる」とある(四三二頁)。
- (41) 『つげ義春日記』前掲書、一二九、一六九頁。

- (42) とはいえずげは、蒐集したアンティークカメラで実際に撮影することはほとんどなかったという(つげ義春「旅写真」、『つげ義春資料集成』北冬書房、平成三年、五三頁)。
- (43) 写真と死および再生(復活)との関連については今もなお、ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光沢、みずす書房、昭和六〇年を参照。
- (44) 大崎前掲文、五四頁(『薄暗いアパートの部屋』)。高野慎三「つげ義春の暗闇への偏愛」(昭和六三年)、同『つげ義春一九六八』ちくま文庫、平成一四年、一〇四—一二三頁。
- (45) 赤瀬川原平「つげさんのカメラ」『ガロ』平成五年八月号、三四—三五頁に、その様子的一端がユーモアをこめて綴られている。
- (46) 日本における影絵の美学、および影絵と写真のかかわりについては、以下を参照。岡戸敏幸「影」と肖像」、「日本の美学」第二号、平成六年、一三二—一六三頁。同「影」になること——越境する身体」、「日本の美学」第三五号、平成一四年、六五—八一頁。なお、西洋美術における影の表象の問題(写真との関連も含む)については、ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、平成二〇年も参照。
- (47) カメラ・オブスクーラとメタ表象の問題については、文脈は異なるが、ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、平成一三年、第七章と第八章も参照。
- (48) ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、十月社、平成九年、六八—七二頁。
- (49) 『つげ義春日記』前掲書、一二二頁。
- (50) 同様のマーケットは、やはり夢を題材とした作品草稿『アルバイト』(昭五二・一、9.13.52)にも登場する。そこには軍服姿の復員兵も描かれ、「戦後の闇市」の雰囲気により色濃く出ている。
- (51) 夢の表象Ⅱ再現の困難性については、『つげ義春漫画術 下』前掲書、一七〇、二五一、二五五、二六三頁などを参照。
- (52) 同二四四頁。
- (53) 同一六八—七三頁。
- (54) 夢を扱った作品ではないが、『退屈な部屋』においても、主人公が踏切という閾を越えて非日常の場である「退屈な部屋」に赴くのは、自転車に乗ってであったことを想起されたい。
- (55) 『つげ義春漫画術 下』前掲書、一五九頁。

- (56) 『やなぎ屋主人』の主人公がつげ自身に類似していることについての指摘は、同二六二―六四頁を参照。
- (57) 四方田犬彦「自画像のパラドックス つげ義春」(昭和六一年)、同『文学的記憶』五柳書院、平成五年、一二六―二九九頁。
- (58) 北冬書房のウェブサイトに「万力のある家」に公開中の「つげ義春旅写真」に掲載されているものを参照 (<http://a.sampal.co.jp/hokutoh/suge/om2.html>)。ちなみに、同ホームページでの写真と文章の公開は、現在つげが継続的に携わっている唯一の創作活動である。
- (59) 『つげ義春とぼく』前掲書、一四六―四七頁。
- (60) つげ義春「秋山村逃亡行」(平成元年)、『新版 貧困旅行記』前掲書、一九六―二一七頁(写真は二一頁)。
- (61) 前掲ウェブサイトに「つげ義春旅写真」における写真とコメント (http://a.sampal.co.jp/hokutoh/suge/sasagun_015.html) を参照。
- (62) 『新版 貧困旅行記』巻末の「旅年譜」(二三八―七三頁)の昭和六一年の項には、秩父観音霊場の「無住の札所」に「棲みついて、乞食のような暮らしはできないものかと、偏奇なことを考える」とある(二六九頁)。
- (63) 『つげ義春の温泉』前掲書、三六頁。
- (64) つげ義春「丹沢の鉱泉」(平成三年)、『新版 貧困旅行記』前掲書、一七六―一八七頁(写真は一八三頁)。
- (65) 「放談会 流れ雲旅余聞」前掲文、七頁。
- (66) 高野慎三との対談「あの頃の調布」(平成二年)、高野慎三『つげ義春を旅する』ちくま文庫、平成十三年、二八八―三〇四頁(特に三〇一―三〇二頁)。さらに『つげ義春日記』前掲書、四〇―四一頁も参照。
- (67) 「〇〇メッキ工場は わずかな敷地に掘立小屋のような格好でたつている。／工場の半分は足りない敷地をおぎなうように池の上に張り出している。／工場から吐き出す薬品の害で池には魚がない」(『つげ義春とぼく』前掲書、六〇頁)。
- (68) 『つげ義春漫画術 下』前掲書、三八八頁。
- (69) 同三八七―八九頁。
- (70) 同三八八頁。
- (71) つげは創作において「自分自身がへものになれたら」という願望を語っている(左右田本多「マンガ批評家II つげ義春、『つげ義春の世界』前掲書、一四三―一六一頁」引用は一四七頁)。また彼は、利根川河畔を散歩した折、「このまま景色の中へ忽然と消えてしまいたい」気持ちになった体験についても書いている(『つげ義春日記』前掲書、一一七頁)。
- (72) つげ義春「密航」(昭和四三年、別：148-150)、および同「断片的回想記」(昭和四四年、別：140-147)を参照。

- (73) 『つげ義春日日記』前掲書、一八頁。また同一〇七頁では、「私は近ごろ、海よりも、川や、沼、池を好むようになった」と述べている。
- (74) つげ義春「渡し場」(昭和五〇年)、『つげ義春とほく』前掲書、四四頁。
- (75) 「あの頃の調布」前掲対談、二九八頁。
- (76) 田中純「犬の街——境界の叙事詩、森山大道『新宿』」、同『都市の詩学——場所の記憶と徴候』東京大学出版会、二〇〇六年、二四二—二六二頁(特に二四二—四七頁)。
- (77) 同「無縁の根源——河原という魂の市庭」、同前掲書、三〇四—二四頁(特に三二—二四頁)。
- (78) 田中「犬の街」前掲文、二四三頁。
- (79) 山根貞男「境界を生きる肉体あるいは劇画——つげ義春の近作を読む」『ユリイカ』昭和五七年三月号、七〇—七九頁。
- (80) 『つげ義春漫画術 下』前掲書、三七二頁。
- (81) 同三七五頁。
- (82) 『つげ義春日記』前掲書、一五四頁。
- (83) 四方田犬彦「二つの衝動 つげ義春」(平成三年)、同前掲書、一三〇—三二頁。
- (84) 「丹沢の鉱泉」前掲文、一七六頁。
- (85) 前掲のウェブページ「つげ義春旅写真」中の「秋葉街道(一九七三年四月)」(<http://a.sampai.co.jp/hokutoh/suge/AKIBAKAIDO.html>)に加えられたコメントを参照。
- (86) 『つげ義春漫画術 下』前掲書、三六九—七〇頁。なお、つげとタルコフスキの間には、水への偏愛、朽ちてゆくものや廃墟への執着、幼年期の記憶への強いノルタルジー、練的なストーリー性の拒絶、アナクロニクな映像シークエンスの多用など、ほかにもさまざまな類縁性を見出すことができる。
- (87) 同三一六頁。