

塔とユートピア

——佐藤春夫「のんしゃらん記録」の未来都市——

中 沢 弥

1

佐藤春夫は、「美しき町」（一九一九）のなかで、東京の隅田川のほとりに計画された理想の町作りに熱中する男たちを描いた。その計画は、シンプルな郊外住宅の快適さを設計に取り入れると同時に、最も江戸情緒を感じさせる隅田川の中洲にそれを実現させようというものであった。それは最新の設備と江戸という過去へのノスタルジーを調和させるという一種のユートピア⁽¹⁾といってよいものであり、明治末期に起こったパンの会の芸術運動を精神的に受け継ぐとする計画であった。しかし、町の発案者であり出資者でもあった川崎禎蔵に、町を建設するだけの財産は残されていないかった。そのため計画は、設計図が完成し紙製のモデルが出来上がるところで終焉を迎えるが、この「紙の町」はユートピア⁽¹⁾というものの幻影性を語って余りがある。

この「美しき町」のほぼ十年のちに書かれた「のんしゃらん記録」（改造）一九二九・一）は、約千年後の未来都

市を舞台として、芸術は亡び人間は徹底的に管理されるアンチ・ユートピアを描いている。ユートピアからアンチ・ユートピアへ——この二つの作品の間には大きな展開があるようにも見える。だが、「美しき町」の計画が文字どおりのユートピア（どこにもない場所）に終わって結局実現しないことと、薔薇色の未来など存在しないことを述べた「のんしゃらん記録」とはコインの表裏の関係にあると考えることができるだろう。

実際、両作品の主人公は互いに類似している。「美しき町」の川崎はアメリカ人と日本人とのハーフであり、育ちは日本だが、町の計画を持って日本に現れたときはテオドル・ブレンタノという名を持つアメリカ人である。しかも日本を去ったあとにドイツのスパイではなかったかという疑いを掛けられる（父親がドイツ系アメリカ人であったからであろう）というように、彼は複数の国に帰属すると同時にどこの国に対しても帰属を失った人間であった。一方、「のんしゃらん記録」の主人公は、自分がどこで生まれどこで育ったかを全く記憶していない。そして何らかの理由で自殺（この社会では専用車道を歩いて事故にあった人間は全て自殺者と見なされる）し、生きたまま死体として捨てられたところを一人の老人に助けられる。彼は捨て子であると同時に、一度は死んだ（とみなされた）人間であるから帰属性の無さはさらに徹底している。しかし空気も水も貴重なこの未来社会では人口は完ぺきに把握されなくてはならない。数年後主人公と老人の二人の無国籍者は逮捕され、最下層の世界に追放される。それでもともと名前さえ持たない彼は、やがて1928という番号をふられて植物への変身手術を受けて薔薇に変身する。最終的にこの主人公は人間でさえなくなる。

つまりこの二つの作品の主人公は、彼等が関わったのがユートピアであったかアンチ・ユートピアであったかはともかくとして、帰属を失った一種の無国籍者として規定される存在である。そうした彼等にとって彼等が存在する「いま・ここ」は、かりそめの場所としてしか意識されない。例えば「美しき町」の川崎は、町の計画が当初から実現不可能なことを知りつつ、設計段階が終わりを迎えた時点でもう日本には用がないのだと言うかのように旅立っていく。友人の

E氏の氣遣いが不要なくらい、川崎は冷静に日本を立ち去るのである。同様に「のんしゃらん記録」の薔薇に変身した主人公も地上の世界が自らの居場所では無いことを悟り、「こんな世界に生き長らえるにも及ばない」と感じながら高層住宅の窓から墜落していく。「のんしゃらん記録」の主人公も自己が存在する「いま・ここ」を否定する形で、暗にユートピアを指向する。

「いま・ここ」の否定という点では、「のんしゃらん記録」が未来小説という形をとりながらも、結局現代に対するのんしゃらんな諷刺で全体が成り立っていることは一読すれば明らかである。そもそも主人公が植物変身手術を受ける際に振られる1928という番号は、作品が執筆された昭和三年の西暦にあたるわけで、「のんしゃらん記録」はその当時の社会を誇張し歪曲することでアンチ・ユートピアとしての未来都市を描いている。例えば文学作品は亡びて「円本」と呼ばれる模擬紙幣の図案集が文学として流通していると言うように、大正末から昭和の初めに流行する「円本」が対象として取り上げられている。文字どおりの円本＝円の本というわけだが、円本ブームはそもそも改造社の「現代日本文学全集」(大正十五年十一月発刊)に始まるわけで、「のんしゃらん記録」が当の改造社が発行する「改造」に載っていることから大上段に振りかぶった批判ではないが、「数百万円が僅二一円」というのはでな宣伝合戦と共に、小説が大量に消費される時代の刻印がテキストに印されていることは確かである。

そうした点で「のんしゃらん記録」は、川端康成がいち早く時評文で指摘した⁽²⁾ように、その一年ほど前に書かれた芥川龍之介の「河童」(一九二七)ののんきな模倣であるとも言えよう。「河童」によれば、河童の社会の書籍製造工場では、紙とインクと粉末を機械に入れるだけでさまざまな本が製造できるといふ。書籍だけでなく絵画も音楽も同様に大量生産され、しかも機械化によって解雇された労働者は全て食肉として食べられてしまうのである。「河童」はそうした大量生産・大量消費という「機械時代」における詩人や・音楽家・哲学者といった芸術家を描いている。「のんしゃらん

記録」の主人公が薔薇に変身したあとで入り込むのも芸術家のサロンであり、アンチ・ユートピア小説としての「河童」を受け継いでいる。

このように一九二〇年代の後半を、アンチ・ユートピアの造形を軸にユートピアが捉えなおされていく時代として考えることができるかもしれない。そうした動きと関連するかどうか解らないが、「のんしゃらん記録」発表の年——昭和四年には、古典的なユートピア文献をまとめて翻訳・紹介した本が二冊出ている。『社会思想全集』第一卷（平凡社 一九二九・一）と『世界大思想全集』第五十卷（春秋社 一九二九・八）である。両者にはトマス・モアの「ユートピア」やモリスの「ユートピアだより」など、ユートピア文学の基本文献が異なる訳者によって訳出されている。⁽³⁾これらは一般の読者が初めて手にするまとまった形のユートピア文献の翻訳・紹介であるが、実は「のんしゃらん記録」で揶揄されている円本の一つである。小説から始まった円本ブームが新たな素材を求めて思想書の分野に進出した結果、内容の重なる二冊が一度に出版され、いわばユートピアの大安売りが現出する。今日から見ると、このような現実の方がきわめて「のんしゃらん」であったように思える。その意味で「のんしゃらん記録」の手法は、時代と交差しつつその存在を示しているのである。

2

「のんしゃらん記録」の主人公が暮らす未来都市は、「ノンシャラン市」と名づけられている。地下生活しか知らなかった主人公は、どうやら「慈善デー」の呼びかけで初めて地上に出るまで自らが暮らす都市の名前さえ知らなかったらしい。そして彼の前に現れたのは地上高く聳える高層建築であった。ここでは主人公が暮らす未来都市の地上高く聳える

高層建築にこだわることで、ユートピア（アンチ・ユートピア）のイメージを考えていきたい。というのは、のんしゃらんな現代社会諷刺にすぎないように見えるこの作品の中にあつて、この塔状建築は未来のアンチ・ユートピア社会の原風景となつてゐるのではないかと思えるからである。

高い塔が夕の空に聳えてゐる。

塔の上に集つてゐる鴉が、立ちさうにしては又止まる。そして啼き騒いでゐる。

鴉の群れを離れて、鴉の振舞を憎んでゐるのかと思はれるやうに、鴉が二三羽、きれぎれの啼声をして、塔に近くなつたり遠くなつたりして飛んでゐる。

これは森鷗外の「沈黙の塔」（『三田文学』一九一〇・11）の一節である。この作品は、大逆事件とその後の報道管制を批判して書かれた作品とされている。佐藤春夫と大逆事件の関わりの深さはいうまでもないが、冒頭に述べた「美しき町」が明治末年のパンの会へのノスタルジアを隠さないのは、そうしたユートピアに反するものとしてやはり大逆事件の影を宿しているからであろう。同様に「のんしゃらん記録」の起源をもこの事件に求めることは可能であろう。そうして塔のイメージも。

沈黙の塔とは、ゾロアスター教（拝火教）徒が死者を葬る墓場であり、死体は禿鷹（母性の象徴）に喰われて腐敗し、太陽の光によつて浄化されるという。だが、ここに描かれてゐるのは浄化とは程遠い荒涼たる塔の様子である。鷗外はこの塔の様子を借りて言論の弾圧を諷刺する。

「沈黙の塔」に登場するパシイ族は、ゾロアスター教徒の一族で、七、八世紀に回教徒の迫害を逃れてインドに移住

した一派の子孫である。Angra Mainyuはその悪神で、信徒が善を積みめば悪神は滅びて善神 Ahura Mazdaのもとに安住することができるという教えを持つ。鷗外は、洋書の輸入を悪神の仕業として危険視して、一族同士で殺し合うパアシイ族の様子を描く。そして弾圧によって殺された同族たちの死体を彼等は沈黙の塔に運び込む。

ここで「のんしゃらん記録」の主人公が、死体処理口で老人に救い出されたことを想起して好いだろう。彼が死体処理口に運び込まれるに至った経過はわからない。思想的な煩悶か個人的な問題か、あるいは単なる事故か（専用自動車道に理性のある大人がたまたま入り込むということはどうやら有り得ないようだ）——原因は不明だが、事故にあった人間はまだ息があっても社会から無用のものと判断されることは確かである。そして無用のものと判断された死体は異物として扱われ地下に投げ捨てられる。老人に命を救われた主人公にとってこの死体処理口は、ゾロアスター教徒にとって沈黙の塔がそうであったように死と再生の場所となる。

それと同時に「沈黙の塔」という名称は、抑圧された言論のイメージを呼び起こす。ここでは、「のんしゃらん記録」の主人公が物語の最初から声を失っていたことを確認しなくてはならないだろう。実は、この作品は主人公が見聞したことの報告の形になっているのだが、彼自身は薔薇に変身してからは当然として、変身手術を受ける前も口をきくことができない。というのは、いったん老人に救われた主人公であったが、数年後不法滞在者として摘発され、刑罰として過去の記憶を失うか声を失うかという選択を迫られる。そして彼は自分の命を助けてくれた「老人の敬愛すべき人柄と恩義」を記憶し続けるために、声を失う道を選ぶのである。この刑罰は、いずれも当事者から言論の自由を奪うものであることに変わりはない。しかし主人公は記憶を保持することで精神の自由を選択するのである。ここにおいて「沈黙」は、抑圧に対する抵抗となり得る。

このように「のんしゃらん記録」は抵抗の書としての側面を隠し持っているのだが、もう一つの特徴として、地上高

く聳え、地下三〇〇メートルに穿たれた塔状の建築物の構造がそのまま身分制度に重なるようになっていたことが挙げられる。地上に住む上流階級の間でも、洋服の流行は上から下へと引き継がれ、誰も異を唱えないという点で厳格な統制社会であることは確かだが、そうした規律と統制がとりわけ地下社会に住む人間に対して厳しいのも明かである。

冒頭で追放された主人公が暮らしている場所は、地下三百メートルにある最下層の世界で日光は全く届かない。住居は天井が一メートルしか無く人間は立ち上がることが出来ない。幅三分の二メートル（七十センチくらい）長さ一メートル半の棺桶のような空間が主人公の住居である。主人公は死体処理口で老人に助けられるまでの記憶を失っているのだ、生い立ちは不明だが、老人の推測では地下三十階付近の生まれ。この社会では出産税が高額なため、それが払えるのは地下の二十階位までの人々で、出産税が払えない場合は、社会税を払って捨て子するという。社会税の額により捨てられる階数がことなり、地下三十階に捨てられると言うのはそれなりの額を出したことになる、というのが老人による説明である。老人がこの都市の様々な階層について詳しいのは、彼がもともと地上二十階に暮らす歴史学者であったためである。老人は二十世紀の社会を研究していたが、発表した学説によりその場所にいらなくなり地下世界に追放されたらしい。つまり、この老人は自分の属する階級以外のことはほとんど知ることのない（知ることのできない・知ろうとも思わない）この社会にあっては稀な存在である。

地下世界は深く潜るほどその環境は悪くなる。地上と地下十五階までは立体軌道があつて乗り物に乗って移動できるが、最下層の世界では地上への通路といえば円筒の空間に配されたらせん階段のみである。ラジオのニュースはひっきりなしに流れ続けているが、娯楽番組は地下十階位までしか届かない。また女性は地下十階以下には住んでいない。このように未来都市ノンシャラン市は、空間的な上下関係がそのまま階級の上下と結びつく厳密な階級社会なのである。

高層建築ではないが、明治時代に同様の空間構成を持った階層社会が存在したことを松原岩五郎の『最暗黒の東京』(一八九三)はレポートしている。この書物は当時のスラム街をレポートした書物として知られているが、東京を出て伊香保温泉でのレポートとして、平面的な世界ではなく空間の上下が階級と結びついている社会をそこに発見している。それは伊香保の温泉街がたまたま山腹の斜面にそって形成されたために自然に生じた重層構造である。つまり、伊香保では山腹の上層に旅館・料理屋などがあって浴客が出入りし、そうした客のためのさまざまな需要を満たす酒屋・荒物屋・仕出屋・洗濯屋が下層にあるというように重層的な構造をもつとされる。しかも山腹の崖に張りつくように建物を建て増し建て増ししていったために、下層の家屋で日光に浴する場所は稀である。

日光も届かない下層の世界——それは平地においても狭い路地に囲まれた場所ならどこでもあるかもしれない。だが岩五郎が発見したのは、その下層の更に下にある、まさに地下の世界と言ってよい場所だ。

さてその最下層という処はいかなる有様にしてかつ何人の住する処なるかと見るに、まずその家は酒屋、荒物屋等下層の家の床下五尺ばかり穿ちたる土窖にして出入梯子を以てするべく、三尺の出入口は即ち天上の窓にして往来人の歩行する処なり。

(『最暗黒の東京』⁽⁵⁾)

最下層の住居、それは下層とされる住居の床下である。その穴ぐらの一つ一つは十畳から十二畳の広さがあって五人から八人が住み、全体で百数十人に及ぶという。そこに住むのは浴客のつれづれをなぐさめる芸人たち——多くは自らの身体の障害を見世物にするような芸人たちである。

前田愛は、⁽⁶⁾松原岩五郎の『最暗黒の東京』で報告された東京のスラム街を取り上げて、それらが結果的に立身出世と

いった国家の公認する価値を転倒させたユートピアであったことを指摘している。だが、この穴ぐらの世界はそれとはことなるアンチ・ユートピアであると言う。何故ならば、そこには「酋長」と呼ばれる人物がいて、穴ぐらに住む人々を統括する過酷な身分制度が作り出されているからである。それは牢名主制度さながらの牢獄的世界なのである。

「のんしゃらん記録」に描かれた未来都市は、地下深くまで到達する塔建築がそのまま身分の上下を伴う厳密な階級社会として描かれているとともに、その地下部分は、沈黙の塔さながらに異分子を排除する死体処理施設であり、生きたままの人間を埋葬する場所でもあった。ノンシャラン市の地下世界は、牢獄的世界に類似すると共に、立ち上がることもできないその小さな住居は端的に棺桶を連想させる。エドガー・アラン・ポオの「早過ぎた埋葬」のタイトルが本文に顔を出しているが、地下三〇〇メートルの最下層の世界に住む人々は、まさに生きたまま埋葬された人々なのである。

3

ノンシャラン市の地下世界が死と差別（もちろん地上にも階級差は存在するが）に満ちた未来都市の暗黒の部分であるとするれば、地上の世界はそれと対称的な光あふれる楽園でなければならない。そこにあるのは「沈黙の塔」のような不吉なイメージに彩られた塔建築ではなく、快適な塔状建築Ⅱ摩天楼が空間を埋め尽くした未来都市の風景である。摩天楼とその間を縫うように張り巡らされた交通網——今日においてはかなり手あかにまみれてしまったような未来都市のイメージ——が「のんしゃらん記録」には描かれている。

しかし、こうしたありきたりのイメージも一九二〇年代という時間の中に置いてみれば、単純に紋切り型と切り捨て

ることできない。なにしろニューヨークに超高層建築が立ち始めるのは、一九二〇年代後半、本格的な摩天楼時代は一九三〇年代に入ってからのことである（エンパイア・ステート・ビルは一九三〇年竣工）。この時期、摩天楼の林立する都市の姿は、建築家たちの想像力を大いに刺激する対象だった。例えば、一九三九年から翌年にかけて開催されたニューヨーク世界博覧会に模型として展示されたノーマン・ベル・ゲデスの「フーツラマ」と呼ばれる未来都市はなかでも注目すべき計画である。

巨大な建築、ハイウェイ、そしてそのハイウェイを流線型のクルマが走っている。このハイウェイは谷、湖、村などから大学地区、商業地区、工業センター、郊外、住区をネットワークしている。クルマにはラジオ電波によって情報を与える。また、実験農場などもある。つまりさまざまな施設をユニットとして構成し、それをハイウェイで結んでいるのである。これがフーツラマの展示であった。（柏木博『ユートピアの夢』未来社 一九九三・12）

「フーツラマ」というのは、未来（フューチャー）とジオラマを結合した合成語であつたらしい。この計画には都市社会と快適な住環境を持つ郊外をハイウェイで結びつけるという点で、柏木氏も指摘するとおり一九世紀に夢見られた田園都市のイメージ・ユートピアのイメージが流入している。こうした機械と自然の調和を正直に信じるのが「フーツラマ」のプロジェクトであるとすれば、ユートピア的な未来都市のイメージとアンチ・ユートピア的なヴィジョンを表裏の関係として目に見える形で示したのは映画であり、フリッツ・ラング監督のドイツ映画「メトロポリス」（一九二七）がそれである。

この映画の企画自体は監督自身が一九二四年にハリウッドに招待された時に立ち寄ったニューヨークの圧倒的な印象

に導かれて発想されている。ラングの印象は、妻であり仕事上のパートナーでもあったテア・フォン・ハルボオによってシナリオ化され「メトロポリス」が制作された。高層建築の林立する地上の世界は上流階級の住む場所であり、都市を支える労働者は地下の工場で過酷な労働に従事するという「メトロポリス」の階級社会は、「のんしゃらん記録」の未来都市のヴィジョンと大変よく似ている。

映画「メトロポリス」の美術担当者としては、オットー・フンテ、エーリヒ・ケッテルフート、カール・フォルブレヒトの三人の名がクレジットされている。このうち巨大タワーをデザインしたケッテルフートの下絵などが今日も残されている。これらのスケッチについて、ドナルド・アルブレヒト「デザイン・ドリームス」(萩正勝訳 鹿島出版会一九九五・2)は、「表現主義の最後の段階とモダニズムの出現しつつある要素とを結び付ける、空想都市の発展過程」を示すものであり、サンテリアなど未来主義者の建築デザインを、「最も納得のいく形で実現した」のが「メトロポリス」であるとする。柏木博(前出)もケッテルフートのデッサンに示された(図1)多層型都市の像と移動(トランスポートーション)のための軌道に着目しているが、まさに未来派的なスピードとエネルギーな都市の表現が「メトロポリス」のセットには見られるのである。

一方「のんしゃらん記録」の方はどうか。比較をする前に両者の前後関係について確認すれば、「メトロポリ



(図1)

ス」の方がもちろん先であるが、この映画の日本公開は、一九二九（昭和四）年の四月三日^(?)から。したがって佐藤春夫が「メトロポリス」を見て「のんしやらん記録」を書いたとは考えられない。ただし、映画のシナリオからノベライズされたテア・フォン・ハルボウの小説が、秦豊吉の訳で一九二八年の十一月に刊行されている（世界大衆文学全集一五巻『メトロポリス・殿方は金髪がお好き』改造社）。この翻訳書には映画のスチールが十枚ほど収められているから、それらを春夫が見た可能性は否定できない。

さて「のんしやらん記録」では、下層社会の人間に一日だけ地上に出ることを許すという「慈善デー」の呼びかけによつて初めて地上にでた主人公の印象が次のように描かれている。

両側の極端な高層建築は、見上げると遠近法の理に従つて正に一点に集中しようとするかのやうに両方から今にも崩れかかつて来さうに見えた。さういう直線が上に向かつて延びてゐると同時に平面的に前方へも延長され、これら左右の平行線も亦一点で結びつかうとして遠くへ行くほど切迫してゐた。これらの堅い冷酷な巨大な立体用器画の風景はどこもかしこも毒々しい赤や青で縦横無尽に出鱈目に不規則に大小さまざまな形で区画されて、塗りつぶされてあつた。それは極度に強烈なあらゆる色彩の稲妻が建築物の広大な壁面へぶつつかつて、その痕にその色彩の断片を落して行つたやうであつた。

（「のんしやらん記録」）

「街上奇観」という見出しのつけられたこの章は、主人公の目に飛び込んできた刺激的な都市の映像から始まる。本来、二次元の平面に自然な奥行きを与えるべき遠近法が、ここでは強烈な空間の混乱を与える要素として用いられている。光が全く届かない地下に暮らしていた主人公が始めて目にする光景のなまなましさを、「遠近法」という言葉は逆説的

に伝えようとしている。遠近法を説明するための透視図に書き込まれたいくつもの放射状の補助線が、あたかも主人公の目の前で一斉に運動を始めたような感じと言ってよいであろうか。そうした多様な線の氾濫とともに、引用文の後半では強烈な「色彩の稲妻」について語られる。こうした色彩が不規則に塗りつけられている建築物の壁の様子などには、明らかに表現主義や未来派の絵画の反映がみられる。

「メトロポリス」も「のんしゃらん記録」も、その未来都市のイメージのルーツは、表現主義などの二〇世紀芸術にある。佐藤春夫の場合、すぐに思いつくのは彼自身期待された新進画家の時代を持っていたということであろう。佐藤春夫が、一九一五年から三年連続して二科展へ出品したことはよく知られている。残された二科展への出品作などを見るとセザンヌ系統の作品であることは明らかであるが、当時の批評では他の出品作と並べて立体派や未来派として扱われたこともあったらしい。春夫自身自らを積極的に前衛絵画と結びつけたことは無いが、全く無関心というわけではなかった。⁽⁸⁾したがって「のんしゃらん記録」の後半が一種の芸術談義になっていくのも当然であろう。

薔薇に変身した主人公が買われていったのは画廊（ギャラリー）であった。未来の芸術家たちのやり取りからは、どうやらこの未来都市では「精神派」「感覚派」の二つの流派がその主張を争っているらしい。模擬紙幣を集めた「円本」が属するのは精神派の芸術らしく、主人公が買われていった画廊は感覚派のギャラリーである。画廊の主人はこの派のリーダー的存在らしいが、画廊といっても薔薇になった主人公が最初勘違いしたように、それは菓子屋に似ている。つまり感覚派の画廊は食べる芸術を販売しているのである。画廊の主人の長たらしい演説から抜粋すれば、「色や香の結合した固形体にその色なり匂ひなりから当然連想される味をさまざまに工夫」するのが「感覚派」の芸術であり、画廊の主人はさらに「強烈な肉体的な刺激の創造」をしたのだという。それは笑いや涙や苦痛の感覚を味わうことができ、「要するに吾輩は色彩や形態や味覚の芸術のなかへ文学的要素を取入れたのだ」ということになる。

「感覚派」といえばこの当時、当然川端康成や横光利一ら「新感覚派」が思い浮かぶが、そうすると「精神派」は自然主義だろうか。もちろん「のんしゃらん記録」にそうした議論は無用であろうし、世紀末から二十世紀への芸術の展開を漠然と示しているに過ぎない。その中で主人公が変身する「薔薇」はさらに古い芸術の象徴である（画廊の主人が薔薇である主人公を指さして、「こんな馬鹿なものを見て喜んでいた古代の人間は、滑稽な話さ」と演説し、主人公が侮蔑を感じる場面がある）。薔薇に変身した主人公の立場で考えれば、過去の伝統とへその緒を断ち切らないでいることが春夫自身の主張であろう。しかし主人公と作者を短絡的に結び付けるのは早計である。というのも主人公が変身した薔薇が毎晩のように見る夢には「祖先」を名乗る千八百年代の薔薇が現れ、それは「さめてから後に彼の現実を嘲笑うため」であり「花はどれもこれも三分の一だけ開いてしなびた」とされるのである。これは結局三派による争いが無駄であることを示すようにも見え、またとりあえず三派が存在する現状を追認しただけのようにも見え、そうした疑問を取り残したまま、「のんしゃらん記録」は結末へと突入していく

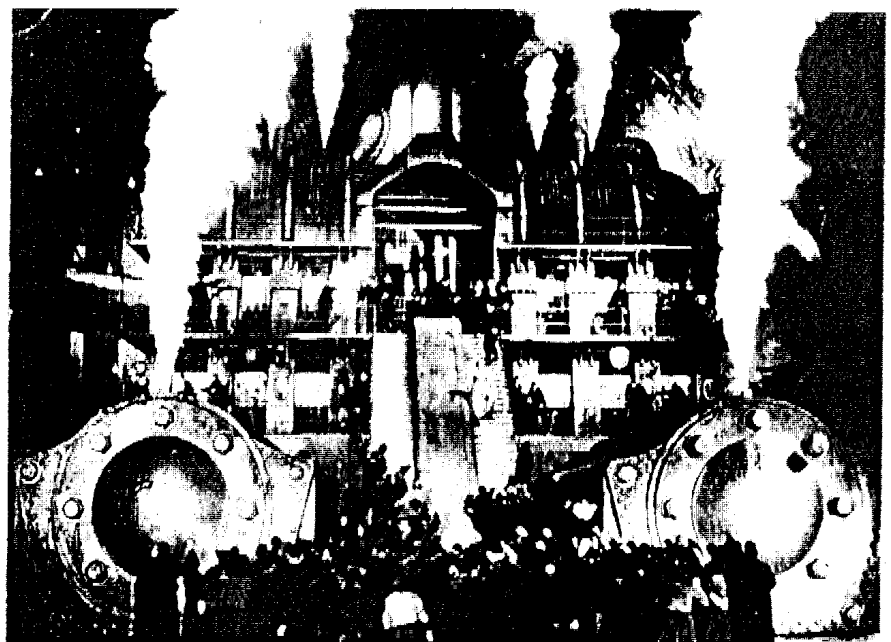
4

「のんしゃらん記録」や「メトロポリス」の未来都市は共通のルーツを持ち、そこに登場する高層建築Ⅱ摩天楼は、一種の塔と見なすことができるだろう。しかしマグダ・レヴィツ・アレクサンダーの『塔の思想』（池井望訳 河出書房新社 一九七二・3）は、摩天楼を塔と見なすことを拒否する。なぜなら高層建築は「真の高所衝動の精神的要素、理想を目ざす情熱、自己自身との精神的葛藤——端的にいえば、あらゆる物質的抵抗に打ち勝つ精神的契機を欠いている」からである。確かにニューヨークの摩天楼は、現実的な要求によって建てられた実用建築であり「精神的契機」を欠い

ているかもしれない。だが映画「メトロポリス」の場合、テクノロジの発展に対する奇妙に矛盾した感情が窺われる。それはテクノロジの進歩に対する信頼とそれに相反する恐怖である。場面としては、過酷な労働を強いる地下工場の様相などに、そうした恐怖は窺われる。こうした矛盾についての批判は、公開直後の批評にすでに現れているが、ドイツ工作連盟がその機関誌に、わざわざ快適で労力のかからない発電所の建設は十分可能だという意見を載せたことに端的に現れているだろう(アルブレヒト『デザインング・ドリームス』前出)。

そもそも「メトロポリス」の世界は、テクノロジへの信頼とともに神話的な要素を多く取り入れている。例えば支配者ヨー・フレデルセンの部屋がある高層建築は「新バベルの塔」と呼ばれており、彼によって統括された世界の司令塔である。その一方で地下の世界は過酷な労働で巨大な未来都市を支える労働者たちの世界であり、地下世界にもぐり込んだフレデルセンの息子フレダーは、地下工場の機械類を古代の神々の名でたとえる。特になかでも巨大な機械は「モロク」と呼ばれている(図2)。モロクとは聖書に登場する人間を喰い殺す恐

ろしい神のことである。同じ「モロク」という名称はH・G・ウェルズの小説「タイムマシン」(一八九五)でも、未来の世界で地下にとどまった人間に対して用いられており、彼等は地上に住む「エロイ」と呼ばれる人間たちを食糧にしている。「モロク」の名称が示唆するのは食人のイメージであり、「メトロポリス」の地下世界はまさに機械が人間を「食



(図2)

う」世界なのである。

と同時に、そうした恐怖と隣り合わせの場所にこそ地上では失われた精神的なものが存在することも確かであろう。地上世界には動植物に囲まれた楽園があり、上流階級の子女がスポーツに興じる古代アルカイック的な運動場もある。図書館や劇場を備えたその施設は「息子たちのクラブ」と呼ばれ、楽園は「永遠の花園」と名づけられている。しかし、それらはいくまで人工的なつくりものであるにすぎない。フレーターが「永遠の花園」で偶然出会った地下に住む少女マリアに憧れて地下世界に導かれるのも当然であろう。

その後の「メトロポリス」のストーリーは、息子の行動に危惧を抱いたフレーデルセンが親友の科学者ロートヴァング（いわゆるマッド・サイエンティスト）に監視を頼み、ロートヴァングはマリアそっくりのロボットを作って地下の住民を従わせようとするというふうに展開していく。しかしロボットのマリアは暴走して労働者を煽動し、工場でサボタージュを起こさせる。その結果地下水をくみ上げていたポンプも停止し、地下都市は水没の危機を迎えるのである。そして迫り来る水から労働者の子供たちを救ったのがフレーターとマリアで、二人の力によって支配者と労働者が手を結ぶことになるという結末であった。ハルボウの書いたストーリー、特に頭脳（支配者）と手（労働者）が結び合うことで幸福な世界が形作られるという結末の陳腐さには多くの批判が今日まであるが、当時としては最高の金額をつぎ込んだ未来都市のセットや多数のエキストラを使った群衆シーンは圧倒的な映像の力を保っている。

一方「のんしゃらん記録」に結末をつけるのは、植物変身手術に失敗した地下世界の人間である。それらは人間の血を吸う植物性断片として現れる。結局変身手術に曲がりなりにも成功したのは、榲かじわの大樹になった（主人公の恩人である）老人と薔薇になった主人公のみであった。残りは全てできないの植物となり、空を飛ぶこともできないこの植物性断片は、喉の渇きから人間の血を吸うようになる。そして太陽光にあてるために手に薔薇（主人公）の鉢を持った少

女をこの吸血植物が襲撃し、薔薇は彼女の手を離れて窓から転落する場面で作品は終わる。

「のんしゃらん記録」の幕引きは、吸血鬼の登場によって突然のように断ち切られる。薔薇を喜ぶ「古代」の人間を馬鹿にしていた画廊の主人からすれば、吸血鬼など超古代社会の迷信にすぎないであろう。だが、ポオの「早過ぎた埋葬」が本文に顔を出していたことは先に触れたが、「吸血鬼」とは、まさに生きたまま墓場に葬られた人間が復活したものだと思われる。つまり、厳格な身分制度によって地下に埋葬された人間たちが、吸血鬼として復活し、空を飛んで犠牲者となる若い女性をねらうのである。また地下人が地上人を襲うというのはウェルズの「タイムマシーン」にも似ている（ただし「タイムマシーン」では地下人「モロク」は野蛮な人間であり悪者あつかいであるが）。

階級社会において虐げられた者どもの飢えが未来都市の世界に破滅をもたらす。読者は薔薇とともに中空に放り投げ出されたままであるが、それはこの未来都市の茶番劇から逃れる一つの方法でもあったろう。佐藤春夫の提出したアンチ・ユートピアのヴィジョンは、あたかも悪夢であったかのようにとぎれる。

注

(1) 本稿は「佐藤春夫のユートピア・ヴィジョン——『美しき町』のアルケオロジ——」（『湘南国際女子短期大学紀要』一九九七・二）に続くものである。

(2) 川端康成「新春創作界の概観」（『文芸春秋』一九二九・二）。川端は「のんしゃらん記録」を、「芥川龍之介の『河童』に似て、『河童』程に周到でなく、『河童』よりも大胆に仮想社会を書いている。大胆をのん気にと云ひ直してもいい」としながら、芥川のような切迫した気持が伺えないと批判する。

(3) 両者に収録された作品は、『社会思想全集』一巻がモリス「無可有郷だより」ベラミー「回顧録」カンパネラ「太陽の都」モア「ユートピア」、『世界大思想全集』五十巻がカンパネラ「太陽の都」モア「ユートピア」「ユートピア」モリス「無可有郷通信記」ベーコン「ニュー・アトランティス」である。

- (4) ユートピア文献については、香内信子「日本のユートピア文献解題 付・ユートピア文献史」(ユートピアの会編『日本ユートピア学事始』河出書房新社 一九七三・12)を参照。
- (5) 松原岩五郎『最暗黒の東京』(岩波文庫 一九八八・5)
- (6) 前田愛「獄舎のユートピア」(『都市空間のなかの文学』筑摩書房 一九八二・12)
- (7) 「メトロポリス」は、創業間もない東和商事が松竹の名を借りて輸入。東京はじめ大阪、京都などの松竹座で公開された。また特に東京の邦楽座では、北村喜八作の「人造人間の恋」という劇が「メトロポリス序曲」と銘打たれ、映画の前に上演されている。これは分裂直後の築地小劇場による出張公演であった。
なおケッテルフートによるセット・デザインなどについては、カタログ「Expressionist Utopias」(Los Angeles County Museum of Art 1993)を参照。またハルボウの小説「メトロポリス」の翻訳には、秦豊吉訳の他に前川道介訳(創元推理文庫 一九八八・12)がある。
- (8) 佐藤春夫と絵画の問題については、原仁司「佐藤春夫における絵画と自我の問題」(『国語と国文学』一九九〇・8)を参照。