

団地ノスタルジアのゆくえ

——安部公房と柴崎友香の作品を手がかりとして——

菅 原 祥

要 旨

本稿は、近年の日本社会における「団地」を一種のノスタルジアの対象として見るようなまなざしのあり方を「団地ノスタルジア」と名付け、この団地ノスタルジアを分析するための足がかりとなるような予備的考察を提供することを目的としている。この目的のため、本稿では1960年代当時において「団地」を文学作品の中で扱ったものとして影響力の大きかった安部公房の小説『燃えつきた地図』（1967）を現代の団地ノスタルジアに先行する想像力を含んだ先駆的作品として読み解き、そこに見出される論理が現在においていかなる意義を持ちうるのかを検討する。さらに、この『燃えつきた地図』において提起された問題が、現在の団地ノスタルジアにおいてどのような形で継承・発展させられているのかを検討するために、近年の代表的な団地ノスタルジアの文学作品として、柴崎友香『千の扉』（2017）を取り上げる。

これらの分析を通じて新たに明らかになった知見は以下の4点である。(1) 団地ノスタルジアとは、「団地」という建築空間の中に、ここ数十年の時間とそこにおける断片的な記憶が寄り集まって集積するような一種の「磁場」を見出す想像力のことである。それは決して何らかの美化された過去への回帰願望ではなく、むしろそうした過去の記憶が集積した結果として存在する「現在」を志向している。(2) 団地ノスタルジアは、時に徹底して「反ノスタルジア的」「反ユートピア的」である。すなわちそれは、過去に措定された「幸福な過去」へと回帰することで共同性や全体性を回復しようとするような、素朴なノスタルジアやユートピア主義とは一線を画すものであり、むしろ過去に対するより反省的・批判的な態度のありかたを示唆している。(3) 団地ノスタルジアはこのような安易なユートピアへの回帰による共同性の復活を拒絶しつつ、新たな形での「共同性」を模索する想像力である。(4) この共同性は、団地という場が孕む「危機」や「空虚」から目をそむけるのではなく、逆にそれに徹底的に向き合うことから生まれうるものである。

キーワード：団地、ノスタルジア、ユートピア、安部公房、柴崎友香

1 はじめに

近年、「団地」という建築空間への注目が高まっている。もっとも、戦後日本において団地は一貫して人々の関心を惹き続けてきた場ではあった。初期の「団地族」という言葉に象徴されるような近代的で快適な住宅の象徴としてのイメージから、団地生活の不便さや共同性の希薄さ、孤立などの負の側面への着目、さらに老朽化や高齢化、およびそれに伴う建て替えなどへの需要の増大など、団地へのまなざしの歴史はそのまま戦後日本の成長と衰退の歴史でもある。

ただ、近年の団地をめぐる言説や表象において特徴的なのは、それが一種の「懐かしさ」を掻き立てるような、「ノスタルジック」な対象として描かれている事例が散見されるということである。それは、映画『ALWAYS 三丁目の夕日』（2005）のヒットなどで一大ブームとなった「昭和ノスタルジア」などと比べれば「ブーム」と呼ぶほどの広がりはないものの、団地を一種のノスタルジアの対象として見るようなまなざしは現在の我々の社会の中に確実に広がっている。

例えば、日本の近現代史を扱った博物館においては、近年、1960年代ごろの団地の居室の内部やそこに置かれた調度品を再現したものが「展示物」として展示・鑑賞の対象となる事例が増えている¹⁾。また、「団地萌え」などという言葉で表現されるような、団地の建築物自体の魅力にハマる人々も存在しており、こうした「団地マニア」向けのウェブサイトや写真集なども多く存在している²⁾。さらに、近年団地は小説や映画などのフィクションの舞台として頻繁に取り上げられ、多くの場合それが一種の「懐かしさ」の感覚を伴っている³⁾。これら、近年の団地をとりまくさまざまな文化現象に見られる一種の懐かしさの感覚を、暫定的に「団地ノスタルジア」と呼んでおこう。本稿は、この「団地ノスタルジア」という現象を社会的に分析するための足がかり、あるいは議論の出発点となるような予備的考察を提供することを目的としている。この目的のため、本稿では1960年代当時において団地を文学作品の中で扱ったものとして影響力の大きかった安部公房『燃えつきた地図』（1967）をいわば現代の団地ノスタルジアに先行する想像力を含んだ先駆的作品として読み解き、そこに見出される論理が現在においていかなる意義を持ちうるのかを検討する。さらに、この『燃えつきた地図』において提起された問題が、現在の団地ノスタルジアにおいてどのような形で継承・発展させられているのかを検討するために、近年において団地ノスタルジア的な感性によって書かれた代表的作品として、柴崎友香『千の扉』（2017）を取り上げる⁴⁾。だが、まず、なぜこのような分析を行う必要があるのか、問題の所在を確認しておきたい。

2 問題の所在

(1) 団地ノスタルジアの諸相

団地ノスタルジアが何を意味するのかを考える糸口として、手始めに団地ノスタルジアとしばしば同列に語られることの多い類似現象について考えてみよう。すなわち、先に言及した「昭和ノスタルジア」がそれである。団地が多く建てられた時代が、昭和30年代・40年代という昭和ノスタルジアが懐古の対象とする時代（すなわち高度経済成長前後）と重なっている⁵⁾という事情もあり、近年において団地が表象の対象となるときはそれに付随して「昭和（30年代）の暮らし」へのノスタルジックな憧憬が見られることも多いし、逆に「昭和」を舞台としたフィクション作品で団地が重要な小道具として登場する場合もある。このように見てみる

と、「団地ノスタルジア」は一見、「昭和ノスタルジア」に包摂される現象、あるいは完全に包摂されないまでも、重なり合う部分の多い現象であるようにも見える。だが、少なくとも理念型的なレベルにおいて、団地ノスタルジアは昭和ノスタルジアと大きく異なる、独自の特徴を持っているように見受けられるのである。以下、この点について詳しく考えてみよう。

第一に、昭和ノスタルジア的な文化現象が（「昭和」という時代を肯定的にイメージするのであれ、あるいは否定的にイメージするのであれ）、いずれにせよ何らかの形で現在とは断絶した「想像上の過去」である「昭和」（多くは昭和30・40年代）をその対象として設定し、そこへ何らかの形で回帰しようとする想像力であるのに対して⁹⁾、典型的な団地ノスタルジア的想像力は、必ずしもこうした過去への回帰を志向しておらず、現在が舞台であることも少なくないということである。もちろん、これらの作品でも「過去」や「記憶」が中心的に扱われることはある。しかしそれらの過去や記憶は、過去への単純な「回帰」として登場するのではなく、むしろ団地というある特定の物理的空間を舞台とした過去と現在の間の「時間の経過」、あるいは現在の団地の地層の中に堆積している過去から連綿と続く「記憶の積み重なり」として捉えられる。そこで決定的に重要なのは過ぎ去った過去への回帰ではなく、そうした過去が積み重なった上に成り立っている「現在」のあり方である。

例えば、後に詳述する柴崎友香の『千の扉』では、ひょんなことから都営団地に暮らすことになった主人公・千歳を視点人物として現在の物語が展開しつつ、その合間に千歳が関わることになる団地住民やその関係者たちの過去のエピソードが断章的に挿入されている。終戦直後から現在（2015年）に至るまでの70年間にわたるそれら複数のバラバラの記憶は、しかし「団地」という場を結節点とすることでゆるやかにつながっている。そこで問題になっているのは、どこか特定の「古き良き過去」（そのようなものはこの作品には登場しない）への回帰ではなく、むしろ過去から現在へと複数の人々のさまざまな記憶が堆積してきたことによって「現在」の中に生じるある種の「懐かしさ」の感覚なのである。他方、取り壊し間近の団地を舞台に、「時空たつまき」によって現在と1973年当時の過去が混じり合う重松清『たんぼぼ団地』は、どちらかという懐かしい過去への回帰をモチーフの一つとしており、すなわち昭和ノスタルジア的な色彩の強い作品ではあるが、結末において重心が置かれているのはやはり「過去への回帰」ではなく、多くの人たちのさまざまな記憶が積み重なってきた結果として存在する現在の団地と、その先につながる「未来」への希望であり、ここにはやはり団地ノスタルジア的な心性が感じられる。

作中に「過去」や「記憶」への言及が全く見られないにもかかわらず、どこことなく「懐かしさ」を感じさせる作品もまた存在する。団地に住む小学4年生の「ともお」を主人公とした小田扉の漫画『団地ともお』がそれである。小田光雄が指摘するように、『団地ともお』の時代設定は連載が開始した2003年に設定されているものの、その後どれだけ連載がつづいてもともおは小学4年生のままであり、また描かれている風俗は1980年代、90年代にかけての時代

背景を彷彿とさせる（小田光雄 2017: 647）。このように、ここに描かれているのは通常の時間の流れを超越した一種の無時間的な時空としての団地であるのだが、にもかかわらずその団地はどことなく「懐かしさ」を醸し出している。

こうした、過去への回帰ではなくあくまで「現在」の団地にこだわるような態度は、フィクション作品以外のもの、例えば写真集などにも頻繁に見られるものである。例えば「団地マニア」である長谷總と照井啓太による写真集『団地ノ記憶』（長谷・照井 2008）は、「記憶」とタイトルにあるものの実際に収録されているのは現在の団地の写真である。冒頭の「はじめに」で著者の一人、照井啓太は、これまで団地は「昭和ノスタルジーや高度成長期の象徴などという漠然としたイメージで」語られるのみで、「いままで誰も団地をありのままに見てこなかったのである」と主張している（長谷・照井 2008）。さらに特徴的なのが、やはり団地マニアである大山頭による写真集『団地の見究』である。この写真集はすべて正面から撮影した団地の写真とその形状の分析に費やされており、過去へのノスタルジックな言及は一切ない。この本のねらいについて大山は「まえがき」で、「しかしそういう〔過去の〕良いイメージも良くないイメージも、本書にはいっさい登場しません。ここにあるのはただ団地の形と色とおかしな解説だけです。（……）思い出やノスタルジーはすでにそれを持っている人にしか通じません。ぼくはすべての人に街に団地というものがあるということをもう一度『見て』もらいたいと思っています」と書いている（大山頭 2008）。これら照井や大山の記述に見受けられるのは、一見やや意外とも言える反ノスタルジア志向であり、すなわち団地というものが「昭和ノスタルジア」などの文脈に回収されて消費されることへの違和感であろう。にもかかわらず、例えば『団地ノ記憶』という写真集のタイトルが暗示するように、いくら昭和ノスタルジア的要素を排除してもそこにはやはり一種形容し難い「懐かしさ」の香気が立ち上っているのである。

(2) ノスタルジア概念の拡張：ボイムの「反省的ノスタルジア」

このように見てくると、この「団地ノスタルジア」と本稿が名付けた現象を、果たして「ノスタルジア」と呼んでいいものか、疑問が生まれてくる。本稿が先に「団地ノスタルジア」という名称が「暫定的」なものであると述べたのはこれが理由である。にもかかわらず、本書があえて「団地ノスタルジア」という用語を用いるのには理由がある。それはすなわち本稿が「ノスタルジア」という概念を従来とはいささか異なる、拡張された意味において用いることを意図しているのと同時に、そのような形で拡張されたノスタルジア概念の中にある種の新しい可能性を見出しているからに他ならない。このような拡張されたノスタルジア概念を考察するために、スヴェトラーナ・ボイムのノスタルジアに関する議論を参照してみよう。

S・ボイムは、その著書『ノスタルジアの未来』（Boym 2002）の中で「回復的ノスタルジア」*restorative nostalgia* と「反省的ノスタルジア」*reflective nostalgia* の二種類のノスタルジアを区別している。ギリシア語の「ノストス」(*nostos*, 故郷への帰還) と「アルジア」(*algia*, 切望)

の合成語であるノスタルジア (nostalgia) の中でも、「回復的ノスタルジア」が「ノストス」に重点を置き、喪失された想像上の故郷を回復しようとするノスタルジアであるのに対し、「反省的ノスタルジア」は「アルジア」すなわち終わることのない切望それ自体にこだわる想像力のあり方である。前者の「回復的ノスタルジア」が超歴史的な「起源」や「国民の伝統」、「われわれの共同体」に執着し、それを復活させようとする欲望である（それゆえ、このノスタルジアは過激なナショナリズムや陰謀理論と親和性が高い）のに対し、「反省的ノスタルジア」はそうした絶対的な「真理」そのものを疑問に付す、より内省的で倫理的・創造的な想像力のあり方である。それはすなわち、「故郷への帰還」（とそれに伴うアイデンティティの全体性の回復）を永遠に延期しつつも、なお過去への切望に拘り続けるような想像力であり、そこにおいて過去への切望は過去に関する批判的思考と一体化している (Boym 2002)。このボイムの「反省的ノスタルジア」の概念は、菅原 (2018) において換骨奪胎され、「ポスト・ユートピア的想像力」という概念に接続されている。「ポスト・ユートピア的想像力」とは、過去の無垢で純粋な「ユートピア」への幸福な回帰がもはや絶対に不可能であるということを冷徹に認識しつつも、なお現在の只中においてユートピア的な次元を追い求めるような、絶えざる自己反省と現在の創造的再解釈の終わりなきプロセスなのである (菅原 2018)。

このような形で「ノスタルジア」概念を拡張するならば、そこに見出されるのは美化された想像上の過去への単純な回帰願望のみならず、むしろ「過去」を批判的・反省的に想起することを通じて他ならぬ「現在」の只中に新たな創造的可能性を作り出すような想像力のあり方であろう。本稿の仮説は、本稿が言うところの「団地ノスタルジア」が（少なくともその一部は）こうした批判的・創造的な想像力のあり方に通じるような想像力なのではないかということである。

(3) 団地をめぐる批判的言説：「日常生活批判」の可能性

このように、団地ノスタルジアが時に昭和ノスタルジアと混じり合うということは事実であるが、より細かく検討してみると両者は根本的に次元の異なる想像力のあり方なのではないか、ということが示唆される。これと関連して次に本稿が注意を向けたいのは、団地ノスタルジアを同時代の類似現象（すなわち昭和ノスタルジア）との関連において考察するだけではなく、むしろ過去の「団地」をめぐる批判的言説の延長線上にあるものとして考察する必要性である。というのも、もし現代の団地ノスタルジアが単なる「美化された過去への回帰」ではない、より批判的・反省的想像力のあり方なのだとすれば、それは過去数十年の間に団地を舞台に展開された一連の批判的言説と何らかの形で通じ合うものを有しているはずだからである。団地は、なぜそれをめぐる批判的言説を生み出すのだろうか。そしてそれはどのような意味を持っているのだろうか。

例えば祐成保志は、1960年代～70年代ごろの「団地批判」の言説を引用しながら、そこに

「住宅への疎外」に対する「日常生活批判」の可能性を見出している。それは単に住宅の不備に対する「苦情」でもなく、またシステムからのナイーブな離脱願望でもなく、「日常生活批判」という形で住居空間を「再編成」することの可能性である（祐成 2008: 257-263）。

こうした可能性を実際の団地の具体的な歴史に即して詳細に検討したのが原武史の著作（原 2012）であろう。原は、団地が当時ダイニングキッチンやシンダー錠に代表されるような「アメリカ型ライフスタイル」や「プライバシーの概念」を日本の住宅にもたらし、それによって「私生活主義」の牙城になったという一般的な団地観に疑問を呈し、「コンクリートに囲まれたマイホームの室内」だけではなく、「同じような間取りの家が大量に集まって生活しているという、団地の集団生活としての側面」に注意を向けるよう促す（原 2012: 32）。当時の団地住民たちは自分たちで自治会や居住地組織、婦人の会などを積極的に組織し、当時団地に山積していたさまざまな共通課題（劣悪な交通事情、保育所不足、商店等の不足など）の解決に向けてさまざまな取り組みを行っていった。こうしたさまざまな「下」からの「地域自治」の実践を通じて、当時の団地では革新的な政治意識が育まれていったのである。こうして、実は当時の団地という空間は、「私生活主義」の牙城どころか、社会主義的な政治思想を「下から」生み出していく有力な基盤となっていたということが明らかになってくるのである（原 2012: 11-58）。

原によれば、こうした団地の「地域自治」の意識やコミュニティ意識は、1970年代になると団地の高層化・エレベーター化に伴って希薄化していく。かわりに登場するのが、映画『団地妻シリーズ』に代表されるような、団地に住む若い妻のセクシュアリティに関する性的欲望の高まりである。こうして、団地の脱政治化・私化が急速に進み、団地は団地をコミュニティとして成り立たせるような「共通の場」を失っていく。さらに1990年代になると、団地の老朽化、高齢化、過疎化など、団地というコミュニティの存続そのものを脅かすさまざまな問題が噴出することになる。そのような中、たとえば千葉県松戸市の常盤平団地のように、「建て替え反対」や「孤独死ゼロ作戦」などの先進的で斬新な自治会活動によって新たな共同性とコミュニティ意識の再生に取り組んでいる団地も存在する（原 2012: 225-267）⁷⁾。

こうした、現実の団地におけるさまざまな自治や共同性構築の取り組みの歴史を踏まえつつ現代の団地ノスタルジアを考えてみると、団地ノスタルジアという現象もまたある種の新たな「共同性」構築への希求を表現したものなのではないかという推測が成り立つ（先に紹介したいくつかの団地ノスタルジックな作品からもそれは明らかである）。であるならば、そこで希求されている共同性とはどのようなものなのか。またそれは、過去に団地という場をめぐって想像された共同性のありかたから何を受け継いでいるのか。そもそも、なぜ団地という場は戦後日本においてかくも新たな共同性が想像される場となりえたのだろうか。

(4) 本稿の目的と分析対象

こうして、本稿の目的をここで改めて確認することが可能になった。本稿は、過去における団地をめぐる想像力のあり方から現代の団地ノスタルジアを逆照射することで、団地ノスタルジアに関する今後の議論の出発点を提供するための予備的考察である。この目的のため、(やや唐突に思われるかもしれないが)本稿は安部公房の『燃えつきた地図』を取り上げ、その分析を試みる(第3章)。この作品を特に取り上げるのは、本作が「団地」を本格的に文学作品の舞台として扱った「団地文学」のはしりという評価をされている作品である(前田1979)という理由もあるが、最大の理由は、50年以上前に書かれたこの作品を現代的視点から詳細に分析してみると、そこには現代の団地ノスタルジアにつながるような団地という場をめぐる新たな想像力の萌芽を見出すことが可能だからである。それは、発表当時の読者には(そしておそらく作者自身にも)必ずしも明確に意識されていなかったような「団地」というものをめぐる新たな共同性の萌芽、先の祐成の言葉で言えば団地という場を舞台とした「日常生活批判」の可能性の萌芽である。この意味で、本稿の『燃えつきた地図』の読解の仕方は必ずしも作者(安部公房)の意図に沿った正当な読解というわけではなく、場合によっては、作者の意図を曲解した「誤読」ですらあり得る。だが、本稿の趣旨から言えばこの「誤読」はむしろ意図的な誤読である。本稿の読解の目的は、安部公房による団地をめぐる省察のロジックをとことんまで突き詰めた先に、安部公房自身も気づいていなかったような団地をめぐる新たな可能性を「発見」することなのである。

もし、本稿の仮説の通り、安部公房の『燃えつきた地図』のなかに現代の団地を考察する上で重要な可能性の萌芽が見いだせるとすれば、そうした可能性は現代の団地ノスタルジア的な文学作品にはどのように受け継がれているのであろうか。この点を明らかにするため、本稿はそうした現代の団地を扱った文学作品の代表例として、柴崎友香の『千の扉』を例として取り上げ、『燃えつきた地図』との比較のもとで詳細に分析する(第4章)。こうした分析を通じて、現代の団地ノスタルジアがどのような要素から成り立っており、どのような可能性を有しているのかがよりクリアーに見えてくるはずである。

3 安部公房『燃えつきた地図』：団地からの失踪か、団地への失踪か

安部公房の『燃えつきた地図』はさまざまな読みが可能な小説である。たとえばこの作品は一見、いわゆる「私立探偵小説」の体裁を取っている。すなわち、本書の「ぼく」は名無しの私立探偵であり、謎めいた依頼人・根室波瑠からその夫である「大燃商事」社員の根室洋の捜索を依頼される。だが、捜索は遅々としてはかどらない。失踪者に関する手がかりはほとんどなく、「ぼく」の手許にあるのは彼の顔写真と彼が残した「つばき」という喫茶店のマッチ箱だけである。しかも肝心の依頼人はひどく曖昧な情報しか与えてくれず、まったく捜索の助け

にならない。妻の根室波瑠は団地の自室でアルコールに溺れ、夫の幻覚を見て一日を過ごしている始末であり、本気で失踪人のことを心配しているのかも疑わしい。また、ヤクザ組織の幹部であるらしい彼女の「弟」はまるで先回りするように「ぼく」の調査先に姿を現し、「ぼく」を牽制する。「ぼく」は、自分が失踪人の搜索という名目の下に何らかの犯罪の片棒を担がされているのではないかと疑念を抱く。

ところが、こうした疑問や謎は最後まで解消されることはない。失踪人は最後まで失踪したままだし、何かを知っていそうだった「弟」は自らの組織が管理する屋台村で労働者たちの暴動に巻き込まれて殺されてしまう。また、根室洋の隠れた一面を知っていると「ぼく」に告白してきた田代という男も、最後には自分の告白がすべて嘘であると白状した挙げ句、失踪者の根室洋を羨んで自らも自殺してしまう。こうして関係者がどんどん消えていく中で、「ぼく」はわずかな手がかりから失踪人が臨時雇いの違法タクシー運転手として生計を立てているのではないかと、そして喫茶店「つばき」はそうした臨時運転手の斡旋を行っていたのではないかと推測する。真相を明らかにするため「ぼく」は「つばき」に乗り込むが、そこで「つばき」関係者に殴打され、それが原因で記憶を失ってしまう。結果、最初は失踪者を搜索していたはずの探偵自身が最後には自ら「失踪者」となることによって本書は幕を閉じる。その意味で本書は一種のアンチ探偵小説、メタ探偵小説であるとも言える。

だが、先にも述べたとおりこの作品に対する過不足のない批評を行うことは本稿の主要な目的ではない。本稿は、この『燃えつきた地図』という作品を、都市とそこにおける時間と空間のありかたの変容をテーマにした小説として読み解くことで、そこに描かれた「団地」という空間が持つ意味、およびそこにおける「失踪者」という人間のあり方について考えてみたい。

(1) 都市の拡大と「黒い穴」

「団地」の話に本格的に入る前に、『燃えつきた地図』においてそもそも都市空間というものがどのように表象されているのかということをも確認しておこう。この作品を一読して最も印象的なのは、そこに描かれる都市という空間のダイナミズムと、その都市の中にふいにあらわれては消える「断層」や「割れ目」のような束の間の時空間の圧倒的な存在感である。『燃えつきた地図』において、都市とは絶えず郊外へと向けて拡大を続け、開発によって「古い場所」が「新しい場所」へと変わっていく空間として描かれている。そして、その、それまで都市でなかった場所が都市になるまで、あるいは「古い地図」が「新しい地図」に書き換えられるまでのほんの束の間、そこには一種の時空の割れ目、「ぽっかりと空いた黒い穴」のような空間が口を開けるのである。そうした空間を特徴づけるのは、その非日常性であり、流動性であり、祝祭性であり、場合によっては一種の「自由」ですらある。

こうした、都市の中の一種の割れ目、あるいは束の間の渦のような空間のあり方は、この作品の中で繰り返し描かれるが、それがもっとも印象的に描かれているのが、作中に何度も登場

する、燃料会社のプロパンガス事業に関する描写のくだけたものであろう。なぜこの作品でここまでプロパンガスに関する記述が多いのかといえば、それは失踪者である根室洋がプロパンガス事業を行う燃料会社「大燃商事」の課長だからであり、主人公の「ぼく」が彼の足取りを追って燃料会社や燃料屋に聞き込み調査を行うからなのであるが、この作品の中におけるプロパンガスという存在は、そうした物語のプロットの一要素にとどまらない重大な象徴的役割を果たしている。プロパンガスは、都市が発展することによって成長するものの、やがては都市ガスにその座を明け渡すことを運命づけられている、束の間の儂い存在なのであり、すなわち、先に述べたような都市の拡大に伴う流動性と「束の間」性を象徴するような存在として描かれているのである。

どこかの町が発展すれば、それにつれてプロパンの売上も当然上向いてくれますが、あるところまで発展して都市ガスが入ったとたん、もう一巻の終りだ、そこで、まだ開けてはいないが、将来有望だという、新市場めざして進軍ラッパ、官庁や役場をかけまわって、情報集めをしたり、小売店のおやじどもを籠絡したり、あれやこれやの大合戦、まあ都市の成長が駆け足でつづいてくれているおかげで、まいた種が育つのも早い、それだけ枯れるのも早いわけです（……）（RM: 66）

「だって、あんた、二丁目の団地が完成してごらんよ、町に都市ガスが入ることは、こりゃもう、はっきりとした公約なんだから……こうして、町がどしどしと発展して、ベッドタウンというのかな、そんなふうにくらんでくると、プロパン屋の財布も、いっしょにくらんでくれるが、いずれ都市ガスが入ってきて、それでパチン……」（RM: 105）

ぼくは燃料店の仕組みのことは、よく分らない。しかし、住宅地が郊外にむかってひろがるにつれ、炭屋もプロパンガスのおかげで、商売をひろげていき、人口が増えれば増えるほど、繁盛し……だが、成長しすぎた爬虫類が、けっきょくは哺乳類に、道をゆずらざるを得なかったように、いずれ都市ガスにあぶらげをさらわれてしまうのだ。都市の成長によって、誕生し、都市の成長によって、死滅する、なんという皮肉な商売だろう……死を宣告されたときが、その最盛期でもあるという、身につまされる運命……（RM: 106-107）

また、こうした都市の中の束の間の割れ目のような空間こそ、この作品の「ぼく」が追いかけているような失踪者が逃げ込む格好の隠れ家でもある。その意味で、こうした空間は一種の「自由」な空間でもある。それを本書の中でもっともよく描いているのが、「ぼく」が「弟」と共にF町二丁目の団地建設現場の飯場を訪れるくだりである。この建設現場には「弟」のヤク

ザ組織が運営する屋台村が存在し、そこは社会のはみ出し者やアウトサイダーの吹き溜まりのようになっている。この建設現場で働く労務者の中には、「行方不明者」として役場から指名手配が出ている者もあるし (RM: 152)、またこの屋台村で労務者相手に体を売っている女性たちは「女なんてもんじゃねえよ、こんなところまで、稼ぎに来てるのは……」 (RM: 141) と評されるような、他にどこにも行き場のない女性たちである。また、この飯場の屋台村で起こる労務者たちの暴動のシーンは、日常的な秩序を逸脱した一種の「祝祭」としての性格を有したものとしてみてもできるだろう。

(2) 「団地」という空間

こうした都市の隙間に存在する束の間の空間と対比させられているのが、すでに開発が終わってしまった場所としての「団地」とその固定性である。この作品に何度も登場する「人生の整理棚」という表現は、こうした、既に完成してしまい、それゆえに変化の起こりようのない団地という空間の固定的な性格を端的に表現している。団地という空間を特徴づけるのは、流動性や不確実性、非日常性とは無縁の「安全」さである⁹⁾ (だからこそ根室波瑠の「弟」は、彼女を頑なに団地の一室に閉じ込め、外の世界に出すまいと骨を折る)。「飯場」が祝祭的な非日常性と秩序侵犯が横溢する場所だったのとは対比的に、団地とは「永遠に来るはずのない祭りの行進」 (RM: 30; RM: 325) を待ち続ける場所であり、だからこそ団地に住む人はしばしばそこから逃走したいという欲求に、ここではないどこかで行われているはずの「祭り」に参加したいという強烈な欲望に誘われるのである。

どんな祭りへの期待にも、完全に背を向けてしまった、この人生の整理棚から、あえて脱出をこころみた「彼」……もしかしたら、決して実現されることのない、永遠の祝祭日に向って、旅立つつもりだったのではあるまいか。(RM: 326)

だが、逆説的なのは、このように一見して無味乾燥な「秩序」と「安定性」に支配されているはずの団地という空間が、実はそのもっとも奥深い、人目につきづらい場所である個々の「居室」の内部にこそ、一種の根源的な秘密と不安そして秩序侵犯性を抱え込んでいるということである。それを象徴するのが、失踪者の妻＝依頼人である波瑠の存在である。よく指摘される通り、「団地の居室」という当時新しく登場した住居空間を特徴づけていたのは、その密閉性・秘匿性であった⁹⁾。それが一方ではそこに一人で閉じ込められた若い妻の孤独感・孤立感へとつながり (実際、弟によって「安全」なはずの居室に閉じ込められている依頼人は、まさにその居室の内部でアルコール依存症という「脅威」にじわじわと蝕まれている)、他方ではその妻が夫の不在中に別の男を性的に受け入れるのではないかという性的な妄想へとつながっていく。作中で頻繁に言及される、彼女の住む居室の「レモン色」のカーテンがかかった

窓は、団地の外から居室の窓を見上げる「ぼく」に対してこうした性的メッセージを伝える一種の信号のような役割を果たしている。

先にも既に指摘したとおり、団地に住む若い人妻を「団地妻」としてまなざし、そこにエロティックな欲望を投射するという構造は、何もこの作品に限らず当時の団地をめぐる典型的な想像力のあり方のひとつであった¹⁰⁾。だが、『燃え尽きた地図』において重要なのは、こうした団地の人妻に関するエロティックな妄想が、この作品においては団地という空間特有の匿名性、居室の交換可能性、そしてこの作品の「失踪者」というテーマと結びつくことによって、失踪者が「別の失踪者」と自らの居室を（そして妻までをも）「取り替える」可能性というものが示唆されているということである。結局、団地から失踪した失踪者が再び行き着く先もまた「団地」なのである¹¹⁾。こうした可能性が、『燃え尽きた地図』においては失踪者・根室洋と「ぼく」（私立探偵である彼もまた一種の潜在的失踪者である）の間の交換可能性として示唆されている。「ぼく」が根室波瑠が住む団地の窓の下に立ちながら以下のように考えるシーンは、この失踪者相互の入れ替え可能性・交換可能性を端的に示唆している。

そして、本来ならば、ぼくが立っているべき場所は、ここではなく、たとえば妻の部屋の窓が見える、あの工事場の板塀の前あたりでなければならぬはずなのに……そのぼくが、依頼人という偶然の関係以外にはなにもない、他人の窓を探して、ふるえながら立ちつくしているのだ……おそらく「彼」が立っている場所も、「彼」自身の地図にさえ載っていない、どこか思いがけない窓の下なのだろう（RM: 327）

こうして、表面上平板で、無味乾燥な秩序に支配された空間であるはずの団地という空間は、逆説的にもその内奥＝個々の居室の中において、ある種のぼっかりと空いた「時空の穴」のようなものを抱え込んでいるのである。その穴を通して、失踪者たちが姿を消すかと思えば、根室波瑠の妻が夫についてしばしば妄想するように、ひょっこりと幽霊のような形で舞い戻ってきて、後ろから妻をくすぐったりもする。あるいはひょっとすると、前に姿を消したのとは別の失踪者が「戻ってくる」こともあるかもしれない¹²⁾。実際、物語の最終盤に至って、記憶を失った「ぼく」は根室洋と完全に入れ替わり、妻の波瑠のもとへと戻るべき存在となってしまうのである（この結末部の解釈については後述する）。

(3) 失踪者と「地図」

「ぼく」と根室洋に限らず、この作品に登場する登場人物の多くは、皆多かれ少なかれ一種の「潜在的失踪者」である。住所も電話番号もわからないため、こちらから連絡を取ることもできない「根室波瑠の弟」、失踪者に憧れ、最後には自殺することによって「もっと遠くに」行ってしまった、根室洋の部下の「田代くん」、さらには飯場の労務者たち、かつての家出少

年で、今は「弟」のもとで男娼として働いている少年たち、喫茶店「つばき」が斡旋を行っている臨時のタクシー運転手たちなど、彼らは皆一種の失踪者である。いや、彼らばかりではない。田代くんが「ぼく」に示した新聞記事によれば、日本には行方不明者が8万人以上もあり、1000人に1人が失踪者であるという計算になる。それだけではない、歓楽街を歩いている通行人を見て、「ぼく」は「この辺をせっせと歩いている連中だって、考えてみれば、一時的な行方不明者みたいなものだな。一生か、数時間かの、違いがあるだけで……」と言う (RM: 297)。この世界は「穴だらけの街」であり、そこには「無数の『彼』 [=根室洋] が存在している」 (RM: 229)。

こうして、誰もが潜在的な失踪者である現代社会において、失踪を防ぐためのもの、どこだか分からない場所に行ってしまうないためのものこそが、「地図」である。この作品において地図とはすなわち世界の安定性を保証してくれる装置、自己の同一性を保証してくれるもの、世界の偶有性や不確定性を排除し、固定化してくれるものである。

「人生に必要な地図は、一枚だけで、沢山なんですって……弟の口ぐせなの……世間は、猛獣や害虫がうようよしている、森や藪みたいなものだから、みんなが通りつけて、はっき安全だと分ったところしか、絶対に通っちゃいけないだって……」 (RM: 36)

ところが、だからこそ地図には危険が潜んでいる。地図は人を目的地へと導くものであるがゆえに、逆説的にも人を「どこか変な場所」「自分の場所ではない場所」にも導いてしまう可能性を常に持っている。そうした危険性は、「自分の地図」を誰か他の人の地図と混同してしまうことによって容易に生じうる。あるいは、他人の地図をもとに他人の足取りを追っていたつもりが、いつの間にかそれが自分の地図に置き換わってしまうということもありうる。そもそも、地図とは人をその余白部分や何も描かれていない部分へと不可避的に誘うものなのである。「現実の街にくらべたら、ぼくらの画いた地図なんて、あまり簡単すぎるんだ」 (RM: 356)。

ここでの「地図」とはあくまで抽象的な存在でしかないが、根室洋にとってここで言う「地図」と同様の役割を現実に果たしていたのが、彼が失踪前、異常に執着していたという、各種の「免状」である。現代社会において免状とはある意味においてアイデンティティの係留地点であり、わたしがわたしであることの一つの証であり、さまざまな地位や身分に私をしぼりつけるものである。実際、「免状マニア」「免状気違い」とまで言われた根室洋がそこまで免状に執着した理由もやはり、「免状は人生の礎だ」という彼自身の考えによるものだった。だが、逆説的にも、免状は多く取りすぎることによって逆に免状所有者が何者であるのかというアイデンティティをあやふやにし、希薄化してしまう。そして、必要以上に多すぎる免状は、今の自分とは別の仕事に就くことを容易にしてしまうものであるがゆえに、礎となるどころか逆に

失踪を容易にしてしまう。田代くんの言う通り、免状さえあれば「赤の他人の中で、一人きりになっても、びくびくしないで済ませられる」(RM: 322) ののである。

(4) 結末

『燃えつきた地図』の最終盤で、喫茶店「つばき」で殴打された「ぼく」は根室波瑠の居室へと駆け込むが、殴打の影響で「ぼく」の意識は徐々に混濁しはじめ、根室波瑠の居室で時間感覚の狂った数日間を過ごす(この時点で、「ぼく」は完全に根室洋に取って代わっている)。その後唐突に場面が転換し、次のシーンで「ぼく」は過去の記憶をほとんど完全に失ってしまった状態で、団地へと通ずる坂道に立ち尽くす。このシーン以降のくだりは、その大部分が『燃えつきた地図』より以前に描かれた短編「カーブの向う」(安部 [1966] 1988) からの流用である。このシーンにおいて、記憶を失った「ぼく」は、「カーブの向う」に存在するはずの団地を、どうしても思い出すことができない。言いようのない不安と恐怖に駆られた「ぼく」はそのままカーブから逃げ出し、かろうじて記憶に残っていた喫茶店「つばき」に入る。「つばき」では根室波瑠がウェイトレスのアルバイトとして働いているが、彼女の顔を見ても「ぼく」はそれが誰だか思い出すことができない(また、波瑠も仕事であるためか、「ぼく」に話しかけようとしなない)。財布やポケットの中身を確認してみても、謎めいたメモ(田代くんが待ち合わせのために書いた地図である)やSという文字が書かれた謎のバッジ(根室波瑠の「弟」の遺品である)が出てくるばかりで、自分の身元を明かしてくれるものは一向に見つからない。「つばき」を出た彼はこんどは徒歩ではなくタクシーでカーブを越えることを試みるが、実際にカーブを超えてみて、そこに実在している団地を目にしても、彼の記憶はやはり戻らない。逆に、団地という空間に対する違和感が増していくばかりなのである。

べつに真空の中に投げ出されたわけではなかった。真空どころか、巨大な、見わたす限りの団地だった。四階建の住宅群が、高台のくせに、暗い谷底に沈み、規則正しい光の格子をくりひろげている。まさか、こんな風景が現れようとは、想像もしていなかった。だが、その想像もしていなかったところが、問題なのだ。街は、空間的には、まぎれもなく存在していたが、時間的には、なんら真空と変わらない。存在しているのに、存在していないというのは、なんという恐ろしいことだろう。四つの車輪は、確実に地面についてまわり、ぼくの体はその震動を、疑いもなく受け止め感じている。にもかかわらず、ぼくの町は消えてしまったのだ。やはりあのカーブは、超えるべきではなかったのかもしれない。カーブの向うに辿り着くことは、これで永久に不可能になってしまったのだ。(RM: 386-387)

ここの「時間的にはなんら真空と変わらない」という表現は、「ぼく」が団地の光景をどう

しても思い出せない、記憶がない＝つまり空間的に実在しているのは確かだが時間的裏付けが取れない、ということを行っているわけなのだが、ただしここで「真空と変わらない」と形容されているのが他ならない「団地」という場所であることが重要である。つまりここでは、一見確固としたアイデンティティの拠り所であるように見える団地という空間が実はその内部に根源的に孕んでいる空虚さ、裏付けのなさが問題になっているのである。

途方に暮れた「ぼく」は、謎のメモの下に書いてあった電話番号（「ぼく」は知らないが、それは「つばき」の電話番号である）に電話をかけてみる。電話に出たのは根室波瑠で、彼女は「なんだ、あなたなのね」と「ぼく」になれなれしく話しかける。助けを求める「ぼく」に対して、波瑠は「仕方のない人……じゃ、そこで待っていて。動いちゃ駄目よ。今すぐ迎えに行っておけるから……」と言って電話を切る（RM: 389）。ここでは、波瑠はすでに完全に「ぼく」の「妻」としてふるまっているが、重要なのはこの自らのアイデンティティを裏付け、保証してくれるはずの「妻」という存在さえもが、記憶を失った「ぼく」にとっては異質な他者として立ち現れている、ということである¹³⁾。「救助を求める電話に応じて、やって来る、救いの主が、自分の地図を省略だらけの略図にすぎないと自覚させる、地図の外からの使いだっただとしたら……」（RM: 391）という「ぼく」の独白に現れているように、ここでは、それまでの「地図」と「地図の外」の関係が完全に逆転している。それまでは、「団地」や「仕事」そして「妻」という存在は、「自分の地図」に描かれた存在だったのであり、失踪者はそこから地図に描かれていない空白へと逃げ出すのであった。ところが、このシーンに至って、この関係は完全に逆転し、「団地」や「妻」こそが「空白」に位置づけられるものとなってしまう。結果、「ぼく」は迎えにやってきた妻＝根室波瑠から身を隠す。

探し出されたところで、なんの解決にもなりはしないのだ。今ぼくに必要なのは、自分で選んだ世界。自分の意志で選んだ、自分の世界でなければならないのだ。（……）ぼくも、闇の隙間から出て、彼女とは反対の方角に歩き出す。理解できない地図をたよりに、歩きだす。もしかすると、彼女のところに辿り着くために……彼女とは反対の方角に、歩きだす。

過去への通路を探すのは、もうよそう。手書きのメモをたよりに、電話をかけたりするのは、もう沢山だ。車の流れに、妙なよどみがあり、見ると轢きつぶされて紙のように薄くなった猫の死骸を、大型トラックまでがよけて通ろうとしているのだった。無意識のうちに、ぼくはその薄っぺらな猫のために、名前をつけてやろうとし、すると、久しぶりに、贅沢な微笑が頬を融かし、顔をほころばせる。（RM: 392-393）

この結末は、一体何を意味しているのだろうか。それを解き明かすためには、この結末を、その元になった「カーブの向う」の結末と比較してみる必要があるだろう。というのも、『燃

えつきた地図』のラストシーンと「カーブの向う」とでは、結末に大きな違いがあるからである。

「カーブの向う」のほうでは、「ぼく」は最終的に妻に「捕獲」され、妻と一緒に自分たちが住む団地の一室（「18号のBの3」）へと帰ってくる（この短編では、「ぼく」は私立探偵ではなくただの団地の住人であり、「妻」も本当に「ぼく」の妻である）。「ぼく」が持っていた見覚えのない所持品についての謎もすべて解けていく中で、ただひとつ、何だかわからないまま未解決のまま残り、妻にも見覚えがないのが、財布に入っていた三角形にS字の描かれたバッジである。

「なにかしら？」

「分らないのかい？」

「道でひろったんじゃないの？」

「説明できないんだね？」

「そんなに、こだわるほどのものかしら？」

「いや、べつに、こだわりやしないけど……」

「ぜんぶがぜんぶ、分ろうとする方が無理なのよ。」

そうかもしれない、この程度に分っていれば、それでいいのかもしれない。あのカーブの手前で、ぼくがここまでは正常だと感じていた、あの持続感のほうが、むしろ異常な夢の世界だったのかもしれない。なんだか分らないバッジの角を、指の間にはさんで、まわしてみる。ぼくにはやはり、このわけがわからないバッジが恐ろしくてならないのだ。夜が明けたら、すぐにどこか遠くに行って捨ててこよう。（安部 [1966] 1988: 194）

このように「カーブの向う」では最終的に「ぼく」は団地とそれが象徴する日常的な生活世界へと立ち戻り、一旦逆転した「地図」と「地図の外の空白」の関係は再び正常に戻る。団地の世界が「こちら側」になる一方、「ぼくが正常だと感じていた」カーブの手前の世界は、「異常な夢」として片付けられてしまう。ただ一つ手元に残った「バッジ」は、その異常な夢の世界の名残として、まるで喉に刺さったトゲのような異物感を「ぼく」に与える。「バッジ」の存在は、表面上一見平静な団地の日常的世界においても、その水面下には根源的な不確定性と非日常性が沈潜していることを暗示している。だからこそ「ぼく」はバッジを恐れ、どこか遠くへ捨てようとするのである。

この結末と比べると、『燃えつきた地図』の結末は一步進んでいると考えられる。「ぼく」にとって、探し出されて日常的秩序に復帰することにはもはやなんの意味もない。なぜなら一見確固としたアイデンティティと拠り所を提供しているように見える「団地」も実は、その内部に根源的な不確定性と空白を孕んだものだからである。だからこそ、「ぼく」は探し出される

ことを拒絶する。

従来の安部公房研究では、この『燃えつきた地図』の結末は、「団地」や「家族」「会社」などに代表される「共同体」意識を拒絶し、反共同体的な「自由」への願望を語ったものとして読まれてきたという（中野 2009）。例えば波瀲剛によれば、この共同体との断絶を『燃えつきた地図』において表現しているのは、この作品における「道路」の存在である。すなわち、「ぼく」にとって「道路」が目的地に到達するための「手段としての道路」から「目的地に到達することのない空間」へと変容することで、道路は「失踪者にとっての『あらたな出发点』に変貌する」。道路上の「つぶれた猫」は、「ぼく」が「社会によって規定されることのない無名の存在」としての自己を肯定的に認識しなおすことにつながるものであり、その猫を「命名」というあそびの中に、「ぼく」は存在との新たな関係性を見出すのだという（波瀲 1997: 105-106）。

この解釈はおそらく、安部公房の「本来の意図」に沿った読解としてはすこぶる適切なものなのかもしれない。だが、本稿の立場からひとつ付け加える必要があるのは、ここでは団地はもはやこうした「自由」と単純に対立するものにはなっていないということである。すなわち、この結末を単に団地からの「逃走」と読むのでは不十分なのである。なぜならこれまで見てきたように、この作品のロジックを丹念にたどるとそこでは団地という空間そのものがいつの間にか「地図の中」から「地図の空白」へと、秩序と安定的な社会関係の場から不確定性の場へと変容してしまっているからであり、単純にそこから逃げるだけでは何の解決にもならないからである。現代の失踪者は、仮に団地から逃げようとしても、みな遅かれ早かれいずれは「団地」へと行き着く。それゆえ、現代の失踪者には、団地の表面的な秩序性や抛り所性を拒絶しつつも、団地という空間が内部にはらむ空虚さや不確定性に徹底的に向き合うという態度が要求される。だからこそ、先の引用にもある通り、「ぼく」は「彼女とは反対の方角に」歩き出しながらも、最終的には「彼女のところに辿り着く」ことを示唆しているのではないか。そしてこの示唆が意味するのは、団地の孕む空虚や不確定性に徹底的に向き合った先に現れる、新たな共同性の可能性ではないだろうか。

(5) 『燃えつきた地図』と団地をめぐる新たな想像力の可能性

先にも述べたとおり、『燃えつきた地図』は従来、団地に象徴されるような「共同体」の桎梏を拒絶し、「自由」への願望を謳った作品だと解釈されてきた。だが、本稿はこの作品の内的なロジックを丹念に辿ることによって、おそらく作者である安部公房自身も自覚していなかったような、団地という場をめぐる新たな想像力の可能性にたどり着いた。それはすなわち、団地という場に徹底的にこだわり続けること、団地の空虚に徹底的に向き合うことによって可能になるような新たな「自由」のあり方、「主体性」のあり方、そして「共同性」のあり方である。

また、このように見てみると、『燃えつきた地図』には1960年代～70年代当時の団地をめぐる主要な言説の特徴がほぼ網羅されているのが分かる。まず、団地とはそれまでの日本の住宅に欠けていた密室性とプライバシーの観念を、当時の社会に持ち込んだものであり（日本住宅公団編 1965: 138）、また「男は会社」「女は家庭」という「近代家族」モデルという鋳型に人々を嵌め込むための堅牢な容れ物でもあった（西川 2004）。また先にも述べたとおり、団地の密閉された扉は、その向こうで行われる「秘め事」としての夫婦の性生活や若い妻のセクシュアリティへの想像力を掻き立てるものでもあった。他方、この密閉性・遮断性はすなわち地域社会からの孤立、住民同士の連帯の希薄さ、個人主義、外界との隔絶、孤独などもつながっていた。さらには、規格化された団地の居室は、団地の匿名性、相互の交換可能性、没個性などを意味し、またそこに住む住民たちは、その根無し草性、遊牧民性によって特徴づけられた。それゆえ、団地の居住環境はしばしば批判の対象となったのであり、そうした団地に山積するさまざまな問題に住民自身が積極的に関与し、その解決をはかることで、団地は新たな「地域自治」と「共同性」の場となっていった。安部公房の『燃えつきた地図』は、こうした団地をめぐる当時の主要な言説を網羅した上で、それに見事な文学的表現を与えた作品であると言えるであろう。

では、『燃えつきた地図』において見出されたこのような団地をめぐる想像力は、現代の「団地ノスタルジア」とどのような形で通じ合っているのだろうか。そこには、兩者をつなぐ何らかの糸のようなものが見いだせるだろうか。この点を明らかにするために、次節では柴崎友香の『千の扉』を例として取り上げてみたい。

4 現代の団地ノスタルジア：柴崎友香『千の扉』を例に

『千の扉』は現代（作中の記述から2015年と推測される）を舞台に、ある巨大な都営団地の建設前から現在に至るまでの人々の記憶をテーマにした小説である。大阪の市営団地出身で現在は東京に住む39歳の主人公・千歳は、たまたま知り合った35歳の永尾一俊という男から唐突に結婚を申し込まれ、彼と一緒に住むことになる。当初は新たにアパートを借りる予定だったが、都営団地の4階に住む一俊の祖父・勝男が足を骨折し、回復まで娘（つまり一俊の母）の永尾圭子のもとで療養することになったため、勝男が帰ってくるまでの留守居も兼ねて一俊とともに一時的に都営団地の勝男の部屋で暮らすことになる¹⁴⁾。勝男から、「同じ団地のどこかに住む高橋という男に預けたものがあるので探してほしい」と頼まれたことから、千歳は団地の中をうろつくようになり、隣に住む川井さんという高齢女性や、一俊の同級生の妹の中村枝里、さらには学校に行かずに昼から団地内をうろついている少女メイなど、他の団地住民と知り合うようになる。こうして現代を舞台に千歳の視点でメインストーリーが展開する一方で、一俊、圭子、勝男といった千歳の関係者たちの過去の団地での記憶、さらには千歳が直

接出会ったこともないような、さまざまな団地の関係者の記憶・回想（特に家族にまつわる記憶）が、断章のような形で挿入される。

このように書くと、『千の扉』は一見、ごく通常の意味における「ご近所同士の共同性」や家族共同体の記憶にまつわる「ノスタルジア」を強調した作品のように見えるかもしれない。先に論じた『燃えつきた地図』において、団地の時間的連続性の消失が描かれており、それはすなわち伝統的な意味での家族的共同体・記憶共同体の消失を意味していた（だからこそ、そこでは新たな形での共同性のあり方が求められたのだった）のと比べると対照的である。だが、この作品を注意深く読んでみると、実はこの作品がそのような通常の意味での「ノスタルジア」を志向した作品ではなく、むしろ明白な「反ノスタルジア的」とでも言うべき志向を持った作品であるということが見えてくる。

まず、この作品の中で呼び出される「記憶」のあり方について考えてみよう。本作の最大の特徴と言えるのは、これら作中で呼び出されるさまざまな記憶が、登場人物相互の間で互いに共有されることがないということである。M. アルヴァックスが指摘しているように（Halbwachs 1950=1989）、家族の記憶や共同体の記憶は、普通、それが成員相互の間で語られることによって想起・共有され、それによってその家族や共同体の結びつきも強化される。だが、この作品における人々の記憶は、そのような形で有機的につながり合うことはない。なぜなら、この作品の中に登場する記憶は多くの場合、自分しか知らないような記憶、自分だけが覚えているような、他者との共有を前提としない孤立した記憶として登場するからである。それは、ほんの短い映像のような形で物語の中に呼び覚まされるが、またすぐ消え去り、通り過ぎていく。

さらに重要なのは、これらの記憶の断片によって呼び起こされる「家族」のあり方である。というのも、本作の中で想起される家族は、どれも多かれ少なかれある意味で崩壊しているからである¹⁵⁾。その意味で、この作品では「親」から「子」へ、という形で「家族の記憶」が世代間で受け継がれるということは一切ない。ここでは、記憶は互いに有機的に連続してひとつの記憶共同体をつくるというよりは、ただ隣接しているだけなのである¹⁶⁾。こうして、この作品における断片的な記憶のあり方は、明白に反ノスタルジア的・反共同体的であると言えることができる。

ところが、逆説的なことにこの作品ではそうした断片的で反共同体的な記憶が集積することによって、一種の「共同性」あるいは「懐かしさ」の感覚とでも呼ぶべきものが生まれているのである。それは、通常の意味での共同性を前提としないような共同性、ただ団地という同じ場に生活した無数の人々の記憶の断片がそこに集積することから生じるような、ゆるやかな共同性である。そうした共同性は、他者と記憶を共有することによってではなく、単に他者の頭の中の記憶を「のぞき見る」、あるいはもっと言えば、他者の記憶を自分の記憶と「取り違える」ことによって生じるような共同性である。

何年も思い出もしなかったことが、こうして次々と鮮やかに浮かんできても、本当にあったことなのだろうか、と思えてくる。映画かドラマで見た場面を、自分の記憶と勘違いしていると人に言われたら、まぎれもなく自分の人生だとちゃんと証明できるだろうか。さっき話していた川井さんの頭の中には、もっと遠い時間の、川井さん以外には誰も覚えている人がいない光景があったのだ。それを見られたらいいのに、と千歳は思う。近未来SFの映画のように、人の頭に電極をつないでそのヴィジョンを上映できるような装置が、いつか開発されればいいのに。(TD: 78-79)

「ときどき、人の頭の中が見えたらええのに、って思うねん。考えてる内容とかじゃなくて、人の中にある記憶の景色が見えたらな、って。この団地ができる前も見てみたいし」(TD: 211)

「この団地って、幽霊出るとか怪談話とかあるやん」

「らしいね」

「もし、その幽霊っていうのがここに、団地が建ってからでも、その前でも、ここにいた人やったら、その人たちに会えるってことなんやったら、話してみたい。話を、聞いてみたい。それが、ものすごい恨みでも、つらい話でも、怖ろしい話、ひどい話でも、私は聞きたい」(TD: 249)

先にも見たとおり、『燃えつきた地図』においては、まさにこうした他者と自己との相互の入れ替え可能性、あるいは「他人の地図」と「自分の地図」の取り違えの可能性こそが、とりわけ重大な危険を孕んでいたものであり、だからこそ自分の人生を誰か他の人の人生と交換する失踪者という人間のあり方があそこまで問題になっていたのであった。ところが、『千の扉』においては、こうした「他人の地図」と「自分の地図」の交錯の可能性は、むしろ新たな共同性を想像するための出発点であるかのようなのだ。千歳は、団地周辺の地形を描いた古い地図をたまたま発見し、それを見ながら次のように考える。

地図に描かれた大まかな地形と地名だけが同じで、いくつもの別の世界が乗っかっている。誰も、自分の世界しか生きていないが、共通の地図を持っているから同じ街だと思っている。別の時代の街も、別の暮らしがある街も、自分が知っているところと同じだと思っている。自分が見た街ではない時間の街を、すぐ近くにいる別の誰かが見た街を、直接見ることはできないのに。たとえ同じ場所にいっても見ることはできないのだと、思い知ることしかできないのに。見ることはできないからこそ、わたしはどうしても見てみたくなる。知りたいと思う。(TD: 247)

「地図」と同様に、「失踪」のテーマもまた『千の扉』に形を変えて登場する。『千の扉』では、『燃えつきた地図』における「失踪」に相当するものが二種類描かれている。ひとつは、子供の「家出」（行方不明）であり、そこで重要な小道具として登場するのが、団地の中にあってどこかに通じていると噂されている「秘密のトンネル」である。一俊の幼馴染の中村直人が子供時代に深夜家を抜け出してやってきていたのもこのトンネルだったし、また学校に行かずに昼間から団地をうろついている中学生、メイが探しているのもやはりこのトンネルである。ここではトンネルは、閉塞感に満ちた現在からの何らかの逃げ道として子どもたちの前に立ち現れるが、興味深いのはそのトンネルが通じている先がどこかということである。

「トンネルの入口、ほんとにあったんだよ。向こうの、病院の石垣に。二年前に通ったら、完全に塞がれちゃってたけど。」

団地の隣には国立の大きな医療センターと感染症の研究所がある。

「昔は入れたん？」

「いや、でも、何組の誰が入ったとか、そういうのはよく聞いた。ほんとかどうかわかんないけど。奥の方にずっと歩いていったら、この団地のどこかの部屋に出るっていう説もあったな」

「他人の部屋に？ ドラえもんみたいに押し入れから出てくるとか？」

「いや、これだけ部屋があるとどこか一つくらいは空き部屋があって、そこにつながってるって」(TD: 59)

「トンネルの奥に入ったら、どこかの部屋に出るとは言ってたけど」

「やっぱり」

メイの目つきが急に鋭くなった。

「みんな言ってる。その部屋は、未来の世界で、自分も5年後とか10年後の姿になってるって」(TD: 165)

このように、子どもたちに逃げ道を提供するように見える「秘密のトンネル」がつながっているのは、結局の所「この団地のどこかの部屋」でしかないのである。ここでは、団地から失踪しても結局は別の団地の一室に辿り着くという、先に分析した『燃えつきた地図』における構造が繰り返されている。だが、『燃えつきた地図』ではこの事態はすなわち団地という場そのものが根源的に抱え込んでいる不確定性と失踪者相互の交換可能性、そして失踪しても最後には別の団地の部屋へと行き着いてしまう失踪者の追い詰められた逃げ場のなさを暗示していたが、『千の扉』におけるこの「秘密のトンネル」はむしろ、団地の「コンクリートの壁」を突き抜けて新たな共同性を構築する可能性、そして、団地という場における生に最終的に向き

合うという態度につながっているようだ。それは、団地のトンネルに入って一時的に行方不明になった少女メイの、夢とも現実ともつかない体験にも如実に現れている。

あのとき、トンネルに入ったのはほんと。前にも行ったことある場所だったけど、なんかあの日だけ見つかったんだよね、草の中に道みたいなのができて。……中は単に狭い箱だった。トンネルの中にしばらくいて、スマホの充電も切れそうだったし、ただぼんやりしてたら寝てたみたいで。それで目が覚めたら、奥の壁がちょっと遠くなった。暗いけど、そこがドアになってるのがわかった。入るしかないし、ドアを開けたら、同じくらいの広さの箱になってまた扉があって、それを開けたら知らない人の家の中だった。振り返ったら、自分が出てきたところはトイレだった。……台所があって、その向こうの部屋に入ったら、子供がカレーライス食べてた。男の子、小3とか小4とか、そのぐらいの。……

わたしはテレビの前に座って、お腹空いたなーって思って、カレーライスわたしにもくれないかなって思ったんだけど、言ってみただけど、なんも答えてくれなかった。台所に行ってみただけど、鍋にはもう残ってなかったし。

そしたらやっと、男の子がしゃべった。帰ったほうがいいよ、って。だから、わたしは帰ることにした。(TD: 267-268)

こうして、失踪は最終的に団地の部屋の中に行き着き、失踪者は結局団地に帰り、団地という場に内在する「空虚さ」と徹底的に向き合うことになるのである¹⁷⁾。

だが、この「空虚さ」と徹底的に向き合うとは、具体的にどのようなことを指すのだろうか。それを解く鍵は、『千の扉』に登場するもうひとつの「失踪」のかたちにある。それが、「孤独死」である。本作で孤独死への言及は2回登場するが、いずれの場合もそれは高齢住民の間に常に見えない影を落とすような、日常性の中に隠された根源的不安をなしている。

川井さんや野口さんたちは、別の棟の人の通夜に行く話をしている。この団地の最古参組の人だったらしい。76歳で一人暮らしだったが、デイサービスに行っているときに倒れたから孤独死にならずにすんだのよ、よかったわねえ、一人で死ぬのは仕方ないけど早く見つかればええよ、そう、それが問題よ、見つけてもらえるかどうか、……(TD: 144-145)

「よかったわねえ、すぐ見つかって」

「うちのおじいちゃんは、解剖になっちゃってかわいそうで」

「うちの兄貴のときは警察が来てちょっとした騒動になったから近所で噂が立って困った

よ」「一人で死ぬのは覚悟してるけど、とにかく早く見つければ」

「誰かに鍵を預けてどうかしら」

会場をあとにした勝男と年の変わらない人たちは、そんな話をしていた。(TD: 263)

実際、安部公房の時代において「失踪者」が当時の団地の病理を象徴する存在であったとすれば、現代における「孤独死者」こそは、まさにかつての失踪者の後継者にほかならない。かつての失踪者たちが、いずれどこか別の団地に行き着くだけでしかないとはいえ、それでもまだ「ここではないどこか」に逃げ出す可能性を持っていたのとは違い、現代の孤独死者たちには、もはや団地の自室以外にどこにも逃げる場所がなく、ただ「死」という形によってしか団地から離れることができない。孤独死こそは、現代における共同性の崩壊の究極の形象であり、だからこそ、現代において新たな共同性を再構築しようとするれば、孤独死という問題に徹底的に向き合うことが要求される。千葉県松戸市の常盤平団地自治会が、同団地で相次いで起こった孤独死事件をきっかけとして「孤独死ゼロ作戦」を展開し、それによって新たな共同性の再構築を試みていることは、その象徴的な事例である(中沢 2008)。

5 むすびにかえて

以上、『燃えつきた地図』と『千の扉』を比較しつつ、「団地ノスタルジア」が意味するものを考えてきた。本稿をむすぶにあたり、冒頭の「はじめに」で提起した問題関心に今一度立ち返りつつ、本稿の暫定的結論を述べておきたい。

1967年に書かれた『燃えつきた地図』と、その50年後の2017年の『千の扉』における団地の描かれ方の比較から明らかになるのは、両者がその根底にある「団地からの失踪／団地への失踪」「自己と他者との取り違え」そして「反共同体志向から新たな共同性へ」などの主要な問題意識において驚くほど多くのものを共有しているということであった。本稿が最初に提起した、『燃えつきた地図』の中に現代の団地ノスタルジアに先行する想像力のあり方を見出すことが可能なのではないかという仮説は、上記の分析によって一応の裏付けを得たということができるだろう。さらに言えば『千の扉』のほうは、かつて『燃えつきた地図』において提起された団地をめぐる問題系をさらに一步深化させて、団地において可能になる新たな共同性再構築のあり方が具体的にどのようなものになりうるかという点にまで省察を進めているという点で、『燃えつきた地図』によって切り開かれた想像力を引き継ぎ、それをより発展させたものと捉えることができる¹⁸⁾。

他方、両者の間には重要な相違点も存在する。最大の違いは、両者においてそれぞれ団地という場がどのような時制のもとに捉えられているかという点にある。第3章の分析においても言及したとおり、『燃えつきた地図』において中心的に描かれていたのは「都市でない場所」

が「都市」へと変容し、それによって都市そのものがダイナミックに拡大していく絶え間ない流動性のプロセスだったのであり、そこにおいて「団地」とはその変容の先にある「(未来の)完成形」として捉えられていたのであった。この意味において、『燃えつきた地図』において団地はいかなる意味でもノスタルジアの対象とはなりえないのであり、だからこそ『燃えつきた地図』は団地ノスタルジアに「先行する」想像力を内包していたとまでは言うことができるが、団地ノスタルジア「そのもの」であると言うことはできないのである。他方、『千の扉』の書かれた現代の文脈において、団地とは常にすでに「終わったもの」「過ぎ去ったもの」「失われてあるもの」としてしか存在し得ず、だからこそ団地をめぐる思考とは常にかつて「未来」だったものが「過去」としてたち現れる場における思考なのであった。すなわちそこに見られるのは、団地とその設計思想が象徴していた「近代的な生活」「快適な生活」という「ユートピア」がすでに終わった後にそのユートピアを改めて批判的・内省的考察の対象とするような「ポスト・ユートピア的想像力」であると言える。団地ノスタルジアの内実には存在するのはこのようなポスト・ユートピア的な想像力なのであり、だからこそそこでは「幸福な過去」や「ここではないユートピア」を安易に措定するような単純なノスタルジア、素朴なユートピア主義は否定される。かわりにそこに見られるのは、そうした単純なユートピアが既に失われたということを経験的に認識しつつ、それを出発点としてそこから新たな共同性、新たな「ユートピア」を立ち上げていくような、より批判的かつ創造的な想像力のあり方なのである。

最後に、これまでの分析を踏まえ、「団地ノスタルジア」という想像力のあり方が意味するものをもう一度まとめておきたい。なお、以下の特徴はあくまで理念型的なものであり、すべての団地ノスタルジア作品にあてはまるものではないということに注意を促しておきたい。

1) まず、団地ノスタルジアとは、高度成長期に続々と建設され、今や老朽化や取り壊しの危機を迎えている「団地」という建築空間の中に、ここ数十年の時間とそこにおける断片的な記憶が寄り集まって集積するような一種の「磁場」を見出す想像力のことである。それは決して何らかの美化された過去への回帰願望ではなく、むしろそうした過去の記憶が集積した結果として存在する「現在」を志向している。

2) 団地ノスタルジアは、時に徹底して「反ノスタルジア的」「反ユートピア的」である。すなわちそれは、過去に措定された「幸福な過去」へと回帰することで共同性や全体性を回復しようとするような、素朴なノスタルジアやユートピア主義(ボイムの言葉を使えば「回復的ノスタルジア」とは一線を画すものである。それはむしろ過去に対するより反省的・批判的な態度(ボイム(Boym 2002)の言葉で言えば「反省的ノスタルジア」、あるいは菅原(2018)で言うところの「ポスト・ユートピア的想像力」)である。

3) 団地ノスタルジアはこのような安易なユートピアへの回帰による共同性の復活を拒絶しつつ、新たな形での「共同性」を模索する想像力である。団地ノスタルジア独特の「懐かしさ」はここから来ている。それは、「共通の起源」や「共同体の記憶」を共有することによる共同

性ではなく、むしろ異質な他者同士が隣接しつつ、自らの経験やアイデンティティを互いに「のぞき見る」あるいは「取り違える」という経験から来るような、よりゆるやかな共同性である。

4) また、この共同性は、団地という場が孕む「危機」や「空虚」から目をそむけるのではなく、逆にそれに徹底的に向き合うことから生まれうるものでもある。『燃えつきた地図』の結末はそのことを示唆していたし、現代の一部の団地における「孤独死」への取り組みなどはそうした新たな共同性の可能性を示すものである。

以上、本稿はあくまで「団地ノスタルジア」という想像力のあり方を素描するための予備的考察に過ぎない。そのため、本稿に残された課題は多い。最大の課題は、本稿においてフィクション作品の中に見出されたこうした想像力が、いかにして現実における新たな共同性再構築の可能性につながるのかということだろう。本稿でも常盤平団地の「孤独死ゼロ作戦」などを事例にそうした可能性の一端に触れはしたが、より詳細かつ実証的な検証は本稿の手には余るため、今後の課題としたい。

注

- 1) 博物館における団地再現展示のはしりは、松戸市立博物館（千葉県松戸市）の常設展示「常盤平団地の誕生」（1993～）である（青木 2014）。それ以外では、国立歴史民俗博物館（千葉県佐倉市）の第6展示室における赤羽台団地の再現展示（2010～）や、江戸東京博物館（東京都墨田区）常設展のひばりが丘団地の復元展示（2015～）が存在する。
- 2) 「団地マニア」向けに刊行された写真集の例としては、大山顕『団地の見究』（2008）、長谷總・照井啓太『団地ノ記憶』（2008）、志岐祐一（編著）『世界一美しい団地図鑑』（2012）、照井啓太『日本懐かし団地大全』（2018）などが挙げられる。
- 3) 団地のある種の「懐かしさ」の対象として扱ったフィクション作品の近年における代表例としては、小説では重松清『たんぼぼ団地』（重松 2015）、柴崎友香『千の扉』（柴崎 2017）、映画では『みなさん、さようなら』（中村義洋監督、2013年）、『団地』（阪本順治監督、2017年）、漫画では2003年から現在まで連載中の小田扉『団地ともお』（小田扉 2003他）、石山さやか『サザンウィンドウ・サザンドア』（石山 2017）などが挙げられる。これらはほんの一部の例に過ぎない。
- 4) 以下、『燃えつきた地図』からの引用は、全て新潮文庫改版（安部 [1967] 2002）から行い、「RM」と略記する。また、『千の扉』（柴崎 2017）からの引用は、「TD」と略記する。
- 5) ここで、「団地」の定義について簡単に確認しておく。原（2012）の整理によれば、集合住宅としての「団地」には、「1. 都営、県営、市営などの公営の集合住宅、2. 都道府県の住宅供給公社が建てた集合住宅、3. 1955年に発足した日本住宅公団（……）が建てた集合住宅、つまり（……）公団住宅、4. 社宅や公務員住宅」という4つの意味があるという（原 2002: 13）。この中で最も量が多く、「狭義の団地」とでも呼ぶべきものは、3. の公団団地である。1955年に発足した日本住宅公団は、発足から10年で約30万戸の住宅を建設したという（日本住宅公団編 1965: 123）。
- 6) 「昭和ノスタルジア」は多くの場合「古き良き時代」である昭和を多かれ少なかれ美化した上で、それに懐かしさを感じる懐古趣味・回帰願望であると説明されることが多い。例えば片桐新自は、昭和30年代を中心とした「昭和ブーム」が生じた原因として、「平成という新時代に入っただけでバブル経済が崩壊し、過剰な豊かさを追い求める価値観に反省が求められ、貧しかったけれど多くの人が未来を夢見ながら小さな幸せを感じていた時代が良い時代だったと見直されるようになった」（片桐 2007: 55）と説明すると同時に、当時を知っている自身の母が映画『ALWAYS 三丁目の夕日』を見て

もあまり感動しなかったというエピソードを紹介し、「昭和ノスタルジア」で想起される「昭和」が多分に美化されたものであることを示唆している（片桐 2007: 44-45）。また、市川孝一も同様に、昭和30年代が「個人的レベルでの『小さな幸せ』『ささやかな幸せ』（……）と国民的レベルでの熱狂が共存し得た（……）まれに見る『しあわせ』な時代」であった（市川 2010: 11）とした上で、当時の衛生環境などを引き合いに出しながら、「懐かしく振り返る過去は美化されるのが当然である。思い出としての過去は美しくなければならない」と述べている（市川 2010: 19）。

こうした、いわば「常識的」な理解がある一方で、日高勝之（2016）は「昭和ノスタルジア」の射程の中に実に複雑で多様な文化現象が含まれているということに注意を促している。日高は、昭和ノスタルジア映画が昭和30年代を美化しているという上述のような広く流布している見方に異議を唱え、実は多くの作品が「昭和」に何らかの形で違和を表明しているということを、個々の映画作品の詳細な作品分析から明らかにしている。そこに見出されるのは、「多様なポジションナリティからの『近過去へのクリティカルな執着』とでも言うべきもの」であり、これらの作品の作り手たちは、『現実』の過去と記憶を修正することで、「過去と現在の対話」を行い、近過去についての「意味闘争」「意味介入」を行っているのである（日高 2016: 446）。

本稿は昭和ノスタルジアを主要な分析対象とするものではないため、ここでこれ以上の言及は差し控えるが、「古き良き時代への回帰願望」という昭和ノスタルジアに対する一般的な見方を採用するにせよ、あるいは日高のように現在からの過去へのクリティカルな「介入」として昭和ノスタルジアをとらえるにせよ、いずれにせよここで問題になっているのはいずれもこの「過去」に設定された「想像上の昭和」に何らかの形で立ち戻ろうとする態度である。本稿で分析する「団地ノスタルジア」は、こうした態度とはいささか位相を異にしている。なお、他に昭和ノスタルジアを分析対象として取り上げた先行研究としては、『断片化』から『概念化』へ」という図式のもとで昭和ブームの移り変わりを分析し、初期には具体的なモノをキッシュとして消費していた昭和ブームが、近年ではそれとは異なり一種の「イデオロギー」として機能するようになってきているという青木（2011）の指摘が本稿の視点から見ても重要であるが、ここでは深くは立ち入らない。

- 7) 常盤平団地は、千葉県松戸市の新京成線沿線に位置する1960年竣工の大規模公団団地である。この団地は近年、一連の活発な自治会活動によって注目を集めている団地である。築数十年が経過した他の多くの団地で「建て替え」が進められる中、この団地では1995年から自治会の主導で「建て替え反対闘争」が行われ、2000年には公団は常盤平団地の建て替えを諦め、闘争は自治会側の全面勝利に終わった（大山真人 2008）。常盤平団地の名を全国的に有名にしたのが、「孤独死ゼロ作戦」である。2001年と2002年に相次いで常盤平団地で孤独死が発生したことから、常盤平団地自治会は孤独死対策に積極的に取り組むようになり、その取組の内容は2005年にNHKスペシャルで取り上げられたことによって全国的な反響を呼んだ（中沢 2008）。これがきっかけで現在、常盤平団地は先進的な孤独死対策を行っているコミュニティとして広く認知されている。
- 8) こうした団地の（私的領域における）安全性、確実性と対をなしているのが、公的領域における「会社」という存在であるのは明らかである。本書で会社は、流動化し、拠り所がなくなった個人のアイデンティティをそれでもなんとか必死につなぎ止めるための係留点として描かれている。だからこそ、根室洋の上司は自分の会社のことを「力づくで追い出されでもしないかぎり、私はここに、死ぬまでだってしがみついてやりたいね」（RM: 71）と言うし、根室洋の部下の「田代くん」もまた、会社のことを「あんな、くだらん会社」と言いつつも、「そこに勤めている間は、なんとかして、係長になったり、課長になったり、部長になったりしけりゃならないんだ……せめて、そんな夢でも持っていないけりゃ、みじめすぎるからな」と、会社という場所が一種のアイデンティティの拠り所として機能していることを認めている（RM: 292-293）。したがって、本書における根室洋の失踪は「家庭＝団地」からの失踪であると同時に「会社」からの失踪でもある。これは、潜在的失踪者である主人公の「ぼく」の場合も同様である。なぜなら、「ぼく」が私立探偵になったのは、妻のもとから出ていくと同時にそれまで勤めていた会社を辞めたことがきっかけだったとされているからである（RM: 224）。
- 9) よく指摘される通り、公団団地は当時の日本社会に「プライバシー」という概念をもたらしことにつながった。『日本住宅公団10年史』にも以下のような記述がある。「浴室とシリンダー錠は、いわ

ば住宅公団によってもたらされたプライバシーの概念を端的に象徴するものであった。多くの庶民がまだ浴室はおろか便所や台所すらも共用しなければならぬような戦後の貧しい住宅状況に悩んでいる時、浴室のある住宅が庶民の手に届くところにもたらされたという実感は、入浴という行為が持っているプライバシーの概念を日本の庶民の暮らしの中にはっきりとした形で浮き上がらせた。扉一枚でそこから先には門も塀もなく、ただちに公的な空間に接続するということは、これもまた庶民の暮らしの実感の中に公的な空間と私的な空間の区別の概念を明確化させるきっかけとなった」（日本住宅公団編 1965: 138）。

- 10) 団地に住む若い夫婦（特に妻）をめぐる独特のエロスを表現した文学作品としては、古井由吉「妻隠」（古井 [1970] 1979）が有名である。
- 11) ここでも「団地」と「会社」の描かれ方は並行的である。団地の居室からある住人が失踪し、別の失踪者がそれに置き換わっているかもしれないのと同じように、会社であくせく働いている者の中には、「どこか別の世界から行方不明になって逃げ込んで来た奴が、まぎれ込んでいるのかもしれない」と「ぼく」は田代くんに向かって言う（RM: 293）。
- 12) この「失踪者」としての団地住民のあり方は、小田光雄（小田光雄 1997）が指摘する通り、「平均居住年数4・5年」という短いスパンで、自分に縁もゆかりもない郊外の住宅地からさらに別の郊外へと「失踪＝転居」を繰り返す、当時の団地居住者の「根無し草住民」性、「遊牧民」性を暗示しているものとも読める。
- 13) そもそもここで「ぼく」としての「妻」として現れるのが、「根室波瑠」という本来「ぼく」として縁もゆかりもない他人であることが重要である。ここには「他人」が「妻」のようなものとして立ち現れ、逆に「妻」が「他人」でしかないものとして立ち現れるという二重構造がある。
- 14) この都営団地のモデルになったのは、作中の記述から、新宿区内にある巨大都営団地「都営戸山ハイッ」であると推測される。
- 15) 一俊の母・圭子は勝男の実の娘ではない（つまり、勝男と孫の一俊の間にも血のつながりはないということになる）。また、一俊の同級生、中村直人は、一見優等生で恵まれた家庭に育ちつつも、両親の過干渉に耐えかねて家出事件を起こす。主人公の千歳も、大阪の市営団地に住んでいた子供時代に漠然とした両親との不和を抱えていたことが語られる。それ以外の登場人物に関するエピソードも多くの場合、多かれ少なかれ何らかの形で伝統的な家族モデルの解体や家族の絆の崩壊に言及したものが多い。
- 16) この作品の舞台である「都営団地」という場所特有の事情、すなわち、親が死ぬとその子は都営団地に住み続ける権利を「相続」できないという事情（TD: 206）は、この親子間の記憶の継承の不可能性を暗示している。
- 17) この点から見れば、一見『千の扉』とは全く異なる作品であるように見える映画『団地』（阪本順治監督、2017年）も、実は『千の扉』と同様のテーマを扱った作品であるといえることができる。この作品では、主人公たちは一貫して団地から逃れて「ここではない別世界」へ失踪したいと望んでいるものの、その願いは決して叶えられることがなく、彼らは最後まで団地に閉じ込められたままである。団地から「失踪」した主人公の夫・山下清治（岸部一徳）が実際に隠れているのは自室の床下収納の中でしかないし、団地での生活を捨てて交通事故で死んだ息子に会いに行くために、清治とヒナ子（藤山直美）の夫婦が乗り込んだ「宇宙船」は、外から見ると団地の裏の雑木林の地面にめり込んだ小さな円盤でしかない。そして、息子に会うために必要な息子の「へその緒」を自室に忘れてしまったために、宇宙人である真城（斎藤工）によって時空が巻き戻され、結局山下夫妻は数日前の団地の自室に戻ってしまう。この作品の一見奇矯なストーリーが暗示しているのは、「ここではないどこか」にある安易なユートピアやそれへの憧憬を否定しつつ、「今ここ」＝団地の中に新たな共同性を探し求めようとする、「団地ノスタルジア」に典型的な想像力であろう。
- 18) もちろんこれは、例えば『千の扉』の著者柴崎友香が『燃えつきた地図』から直接の示唆を受けて自らの作品を書いたのではないかと、そういった直接的な影響関係の存在を必ずしも意味しているわけではない（もちろんそういう可能性もなくはないが、それは本稿の重要な論点ではない）。

参考文献

- 安部公房, [1966] 1988, 「カープの向う」『カープの向う・ユープケッチャ』(新潮文庫) 新潮社: 161-194。
 ———, [1967] 2002, 『燃えつきた地図』(新潮文庫, 改版) 新潮社。
- 青木久美子, 2011, 「変わりゆく『昭和30年代ブーム』——キッチュからイデオロギーへ」『社会学論考』
 32: 83-107。
- 青木俊也, 2014, 「現代史展示『常盤平団地の誕生』の新しい姿——展示リニューアルのための基礎的な
 考察」『松戸市立博物館紀要』21: 5-20。
- Boym, Svetlana, 2002, *The Future of Nostalgia*, Basic Books.
- 古井由吉, [1970] 1979, 「妻隠」『杏子・妻隠』(新潮文庫) 新潮社。
- Halbwachs, Maurice, 1950, *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France. (= 1989, 『集合的
 記憶』, 小関藤一郎訳, 行路社。)
- 原武史, 2012, 『団地の空間政治学』NHK 出版。
- 長谷總・照井啓太, 2008, 『団地ノ記憶』洋泉社。
- 日高勝之, 2014, 『昭和ノスタルジアとは何か——記憶とラディカル・デモクラシーのメディア学』世界
 思想社。
- 石山さやか, 2017, 『サザンウィンドウ・サザンドア』祥伝社。
- 前田愛, 1979, 「空間の文学へ——都市と内向の世代」『文學界』1979年9月号: 192-201。
- 片桐新自, 2007, 「『昭和ブーム』を解剖する」『関西大学社会学部紀要』38(3): 43-60。
- 中野和典, 2009, 「地図と契約——安部公房『燃えつきた地図』論」『日本近代文学』81: 208-223。
- 中沢卓実, 2008, 『孤独死ゼロ作戦——生き方は選べる!』本の泉社。
- 波瀲剛, 1997, 「安部公房『燃えつきた地図』論」『文学研究論集』14: 152-131。
- 日本住宅公団(編), 1965, 『日本住宅公団10年史』日本住宅公団。
- 西川祐子, 2004, 『住まいと家族をめぐる物語——男の家, 女の家, 性別のない部屋』(集英社新書), 集
 英社。
- 小田光雄, 1997, 『〈郊外〉の誕生と死』青弓社。
 ———, 2017, 『郊外の果への旅——混住社会論』論創社。
- 小田扉, 2003-2018, 『団地ともお』(1-31巻), 小学館。
- 大山頭, 2008, 『団地の見究』東京書籍。
- 大山真人, 2008 『団地が死んでいく』(平凡社新書), 平凡社。
- 柴崎友香, 2017, 『千の扉』中央公論新社。
- 重松清, 2015, 『たんぼぼ団地』新潮社。
- 志岐祐一(編著), 2012, 『世界一美しい団地図鑑』X-Knowledge。
- 菅原祥, 2018, 『ユートピアの記憶と今——映画・都市・ポスト社会主義』京都大学学術出版会。
- 祐成保志, 2008, 『〈住宅〉の歴史社会学』新曜社。
- 照井啓太, 2018, 『日本懐かし団地大全』辰巳出版。

[付記: 本稿は2015年度科学研究費助成事業(若手研究B)の研究課題「東欧と東アジアにお
 ける近代化の記憶とコミュニティに関する比較社会学的研究」の研究成果の一部である。]

What is Danchi Nostalgia?

A Comparison of Kōbō Abe's *The Ruined Map* and Tomoka Shibasaki's *A Thousand Doors*

Sho SUGAWARA

Abstract

This paper is a preparatory study about “danchi nostalgia,” a recent phenomenon in Japanese popular culture characterized by nostalgia for Japanese public housing complexes (danchi) largely built in the Shōwa period. The present study will compare a precursor of danchi literature, Kōbō Abe's *The Ruined Map* (1967), to a text that typically expresses the imagination of danchi nostalgia, Tomoka Shibasaki's *A Thousand Doors* (2017).

From this comparison, four features of danchi nostalgia were identified: (1) danchi nostalgia is not just “mere” nostalgia, longing a return to an idealized past, but a focus on the present and its strata of numerous fragmented memories; (2) danchi nostalgia sometimes has an explicit anti-nostalgic or anti-utopian character, and is opposed to the naive nostalgia or utopianism seeking to restore an idealized community based on a beautiful and imagined picture of the past; (3) instead, danchi nostalgia has a more reflective and critical imagination about both the past and present, seeking for other kinds of ‘communality’; and (4) paradoxically, this new communality emerges from the experience of ‘crisis’ or ‘emptiness’ in danchi life because such experiences pave the way for critical and reflective thinking about living conditions and communality to occur.

Keywords: danchi, nostalgia, utopia, Kōbō Abe, Tomoka Shibasaki