

『S・カルマ氏の犯罪』論

— 作家誕生の物語 —

田中裕之

一、はじめに

『S・カルマ氏の犯罪』（初出『近代文学』昭26・2）は、安部文学の中で重要な位置を占める、初期の代表作とされるが、安部が本作品において意図した主題については、未だ定説がない。作品主題の帰結があると考えられる、主人公の《ぼく》が《壁》になるといふ作品の最終場面についても、そこに何らかの肯定的な意味を読み取るうとする論と、否定的な意味を読み取る論とが併存している。否定的な意味は、自己喪失という言葉に収斂させることができるが、肯定的な意味は、多岐に渡る。

それら先行論の中にあつて、筆者の考えに近いものは、最終場面を、《ぼく》がへ混沌（曠野）の中に新しい秩序形成者としての地位を確立した₁ものと見る、林晃平氏の論（「壁——S・カルマ氏の犯罪」の構造₁）と、最終場面の《ぼく》は、へ「地平線」（＝無限大）のような「壁」に変身することで、名づけられる前の世界と名づける行為そのものをへ父₂の手から奪い返し、ぼく、自身の、反転し世界に

開かれたへ自意識₁へと限りなく近づきつつあるのだ。と₂する、石原千秋氏の論（「安部公房「壁——S・カルマ氏の犯罪」・「パパ」の崩壊₂」）である。しかし、林氏が、《世界の果》たる《曠野》を、単にへ混沌₁として片付けているところには疑問が残り、石原氏の言う、へ反転し世界に開かれたへ自意識₁へと限りなく近づきつつある₂ということが、いかなることを意味しているのかは、今一つ判然としない。

筆者は、本作品を、《ぼく》が、創造力の住みかである《真の世界の果》（《見渡すかぎりの曠野》）の中で、新たな言葉そのものとしての《壁》となる物語、すなわち、作家（それも外界の変革を目指す作家）誕生の物語だと考える。そしてまた、作家としての《ぼく》の誕生は、現存の社会条件下にある生活者《ぼく》が閉ざされた状態に置かれることと表裏一体であるために、本作品の最終場面からは、肯定的な意味のみを読み取るべきではないとも考えている。以下、詳論する。

二、《名前》喪失、胸の《陰圧》、《曠野》、裁判組織

『S・カルマ氏の犯罪』は、主人公《ぼく》が、《名刺》の逃亡によって《名前》を失ったことから始まり、その《ぼく》が、《見渡すかぎりの曠野》の中で《静かに果てしなく成長してゆく壁》となることで終わる。本作品の主題は、この《ぼく》の変化にこそある、と筆者は考えている。

そこです、《ぼく》が《名前》を喪失していることの意味を明確にすることから始めたい。

小説家としての出発を果たす前の『無名詩集』（昭22）において、そのエピグラムに、《私の真理を書ふのは常に名前だった》と書き付けた安部にとって、《名前》をめぐる問題は、《故郷》をめぐる問題と密接に係わる主要な関心事であったと言つてよい。安部の、名付けることに対する認識を示すものとして、たとえば、『無名詩集』に収録されたエッセイ「詩の運命」から、次のような箇所を挙げる事ができる。

《名前を与へられて了へば総べては人間の理解可能な属性の中に圧縮されて了ふが、既に怖れも驚愕も失つて了ふ。》

このほか、『異端者の告発』（昭23）には、《フロイドの説を信頼し、「名づける」ことが存在の征服であることを武器としてゐる君達」という言葉がみられ、後年のエッセイにおいても、次のように語られている。

《サルトルは、『嘔吐』（正しくは、むかつきとでも訳すべきものだろう）という小説の中で、まだ、名づけられないもの（＝実存）

が人間にあたえる衝撃と苦悩をえがいた。名づけ、言語の秩序の中にくくり入れることで、人間は外部の存在を服従させ、安全なものにし、家畜化することができたのである。》

（「映像は言語の壁を破壊するか」³）

名付けるという行為は、対象を意味付けることであり、知識や価値の体系といった有意性の網目の中に取り込むことであるから、《名前》を与えられたものは、一つの秩序の中に組み込まれ、その在り方を規定されることになるのである。したがって、《名前》を失った《ぼく》は、既成の秩序から脱落し、未だ存在を征服されていない立場に置かれたことになる。

しかし、このような存在は、既成秩序の側からすれば、全く無用な存在でしかない。事実《ぼく》は、社会の中に、自分を帰属させる場所を、どこにも見出すことができない。《ぼく》は、《名前》と同時に、社会における存在権をも完全に失つてしまっている。そればかりか、《ぼく》は、《名前》を失うことで《からっぽ》となった胸に、その《陰圧》によって、雑誌に載っていた《砂丘の間をぼうぼうと地平線までつづく曠野の風景》を吸収したことを契機に、犯罪者として奇妙な裁判にかけられ、また、常に、《私設警察》と名乗る男達に監視されるはめになる。次に、これらの点について考察する。

まず、《ぼく》の胸の《陰圧》についてであるが、これは、《曠野》を吸収したことによって消失するものではなく、以後も、《ぼく》が凝視するものを、ことごとく胸の中に吸収しようとするために、《ドクトル》をはじめとする、既成秩序の側にいる人々が、恐れて逃げ惑うことにもなる。このことから、胸の《陰圧》は、《名前》を失っ

た《ぼく》の存在自体が、既成秩序に対する一つの反指定であることを示すものと考えられる。《名前》を持たない存在が、既成秩序を脅かすものであるという認識は、『異端者の告発』における、既成秩序の代弁者と見なされる登場人物《X》の次の言葉に、すでに示されている。

《とにかく人間が名付け忘れてゐるものが見付かつたら、それを私の胸に突刺して御覧なさい。そして、私がそれにやはり名前を与へられなかつたら、その時は私も本当に死ぬでせう。》

また、後年のエッセイ「消しゴムで書く」⁽⁴⁾における次の発言も、胸の《陰庄》についての自己解説と見ることができよう。

《このタイプの作家（安部を含めた、作品を書くことによつて、自己の生活の軌跡を抹消している作家）に共通した、一つの特徴は、世界に対して自己の存在を、真空にちかいほどの大きな負庄として自覚しているということだ。》（内引用者）

《真空にちかいほどの大きな負庄》とは、《陰庄》にはかななるまい。筆者は、最終的に、《ぼく》を、作者安部自身の姿とも重ねて見るのであるが、その理由の一つがここにある。この胸の《陰庄》により、《ぼく》は、単に既成秩序にとつて無用な存在であるばかりでなく、それに脅威を与える危険な存在なのであり、《曠野》を吸収するまでもなく、《名前》を失った時点で、すでに、《ぼく》は、既成秩序を脅かす“罪人”（《カルマ氏》）となっていると言えよう。

それでは、なぜ、《からっぽ》の胸の吸収するものが《曠野》でなければならなかったのか。先に述べたように、《名前》の喪失は、既成秩序からの脱落を意味するのであるから、《名前》喪失者《ぼく》

は、外部との既存の関係を失つて、何ものからも限定を受けない、それはまた同時に、全く拠り所のない立場にあることになる。このような《ぼく》の胸の中に与えられる形態としては、《曠野》が最もふさわしいと言えよう。また、《ぼく》は、秩序付けられた世界の外に置かれるべき存在となっているとも言えるため、この《曠野》の風景は、《ぼく》がそこに置かれるべき存在であることを示すものともなっているだろう。それゆえ、《ぼく》は、いつの間にかこの《曠野》にいる自分に何度か気付き、《なぜぼくがここにいるのが当然なのだろうと内心いふかりながら、やはりぼくがここにいるのが当然なのだと思》つたりもするのであり、後には、この《曠野》の風景そのものである《世界の果》へと旅立つことにもなるのである。したがって、《名前》を失った時点で、すでに、《ぼく》の胸の中は、《曠野》の状態となつていたとも言えるわけだが、《からっぽ》の胸が《曠野》を吸収するという展開になっているのは、先に触れた《ぼく》の胸の《陰庄》を示すためだと考えられる。

次に、裁判を主催する裁判官や《私設警察》についてであるが、これらは、国家権力をはじめとする、既成秩序を管理し監督する存在だと考えられる。《名前》を失った《ぼく》は、国家を頂点とする既成秩序に帰属していないアウトローなのであり、このようなアウトローの存在を、既成秩序の管理者側は看過しないのである。しかし、《ぼく》は、“罪人”ではあるものの、《名前》喪失によって法の外にあるため、裁判組織は、《ぼく》に最終的な裁きを与え得ない。《ぼく》は、ただ、常時監視の下に置かれるのである。

この裁判組織をはじめとする諸点や、ストーリーの類似から、本作

品とカフカの『審判』との比較なども行われているが、両者の決定的な違いは、『審判』のヨーゼフ・Kとは異なり、『ぼく』が裁判組織に脅威を与え得る存在だという点にある。これは、言うまでもなく、『ぼく』が『名前』喪失者であることに由来するものであり、それはまた、本作品が、『審判』に比べ、反体制の姿勢を強く印象付ける所以でもある。

裁判組織が、国家権力をはじめとする、既存秩序を管理し監督する存在であることは、本作品と、本作品に先立って執筆された『デンドロカカリヤ』（昭24）との関連からも窺うことができる。『デンドロカカリヤ』は、『植物病』にかかった主人公が、抵抗も空しく、『政府の保証』付きの植物園に収容され、名付けられることによつて、『H植物園長』の宰領下に置かれてしまうという物語であり、これは、敗戦により、いったんは権力から解放された人々が、再び台頭してきた権力によつて再組織されていく様を描いたものと考えられる。この『デンドロカカリヤ』に対し、『S・カルマ氏の犯罪』では、『ぼく』が裁判組織によつて裁判にかけられ、また常に監視される様が描かれる。いわゆる逆コースの始まったのが昭和二十三年であり、本作品が執筆されたのが、朝鮮戦争が勃発し、政治の右傾化が決定的となる昭和二十五年であるという、両作品の背景にある時代状況を考え合わせるなら、『H植物園長』と裁判組織とが、同一の存在を指し示していることは明らかであろう。そして、本作品に登場するマニフェスト、『死んだ有機物から生きている無機物へ』における『死んだ有機物』とは、『デンドロカカリヤ』での植物園に収容された人間に繋がる、国家を頂点とする秩序の下で管理され、奴隷状態に置かれた人

間を意味する言葉にはかなるまい。

三、『世界の果』

『ぼく』は、この裁判組織から逃れるためにも、また、自己の存在理由を獲得するためにも、『世界の果』へ逃亡せざるを得なくなる。

『あなたが法廷から逃れるためには、世界の果に行つてしまえばいいのです。』『それ以外にあなたの存在理由はない。』というわけである。本節では、この『世界の果』についての考察を行う。

『ぼく』は、『世界の果』に関する講演と映画の夕べ』という催しに出席することになり、まず、映画によつて、『世界の果』が、『ぼく』の胸の中に広がる『曠野』と同一であることを知らされる。続いて、『ぼく』は、『世界の果』に関する講演』を行う『せむし』から、『世界の果』は『ぼく』の部屋にはかならないとの話を聞く。『せむし』は次のように述べるのである。

『さて、ずっと以前、と申しましたが、みなさんがこの世に存在するよりはまだ昔のことです。地球がまだ平たい板で四頭の白象に支えられているとか考えられていたころ……、世界の果、それは当然極度に密度の拡散した周辺地帯として解釈されてきました。しかし、現代、地球が球体になってこのかた、すっかり事情が変わったのはみなさんも御承知のとおりです。すなわち、世界の果という概念も、むしろその言葉のもつニュアンスとまったく逆の相貌を呈してきた。つまり、地球がまるくなつたので、世界の果は四方八方から追いつめられ、そのあげくほとんど一点に凝縮してしまつたのですね。お

分りでしょうか？ もっと厳密に言えば、世界の果はそれを想う人たちにとって、もっとも身近なものに変化したわけなのです。言いかえると、みなさん方にとっては、みなさん自身の部屋が世界の果で、壁はそれを限定する地平線にはかならずぬ。現代のコロンブスの旅行者が船を用いないのも、うべなるかな！ 真に今日的な旅行くものは、よろしく壁を凝視しながら、おのれの部屋に出發すべきなのであります。》

この言葉は、現代に至るまでの、文明の発達、西洋的知の進歩によって、地球上のものが次々と名付けられてきた歴史を踏まえたものと考えられ、エッセイ「枯尾花の時代」における、安部の次のような発言にも繋がるものであろう。

《なるほど、名づける力がなかったら、アメリカは永遠に発見されずじまいだったかもしれない。しかし、いくら名づけることに全力をふるったところで、現実から一切の「名づけられぬもの」を閉めだすことなど、とうてい出来る相談ではないのだ。たしかに、地球上のことだけに限って言えば、新大陸はもはや何処にも存在しないかもしれない。が、現実はなにも、地球の上のことだけにとどまってははいないのである。

もし、他人が作り上げた概念の城の片隅に、欲得もなく安住しようと言うのならともかく、わずかでもその外に目をむけたことのある者ならば、まだ登録されていない新大陸、名づけられないライオン、枯尾花の正体をあらわしていない幽霊どもが、うようよしていることに、気付かずにはいられないはずである。》

地球上を探索し、名付け続けてきたのは、これまでの文明の総体で

あり、殊にそれを加速したのが、近代合理主義に基づく科学・機械文明であると言えるであろうから、《世界の果》は、この文明の手の未だ届いていない空間となる。《名前》を失い、名付けられたものによって構成されている既成秩序から脱落した存在は、近代合理主義や科学・機械文明と未だ無縁の空間へ、すなわち、未だ名付けられず征服されていない空間である《世界の果》へ赴く以外にはないのである。むろん、この《世界の果》としての《曠野》は、既成秩序の外なる空間でもある。そして、現代にあつては、このような空間は、最も個人的なただ一人の世界である《おのれの部屋》にしかない、と《せむし》は言う。もっとも、通常は、《おのれの部屋》は《曠野》ではなく、単に四方を壁によって仕切られた空間に過ぎない。そこで、《せむし》は次のように続ける。

《ここでひとつ注意していただかねばならないことがあるのです。それは、地球が球体であるということによって世界の果に附加えられた今ひとつの重要な性質についてであります。すなわち、両極という概念……お分りでしょうね。北極と南極との関係がそのいい例です。したがって、世界の果も自然二つのポールの弁証法的統一と考えざるをえなくなる。これを具体的に申しますと、つまり、みなさんの部屋もそれに対立する極としての世界の果を発見することによって、はじめて真の世界の果たりうるといふわけなのであります。》

単なる閉ざされた空間である《おのれの部屋》を、《真の世界の果》にするには、《それに対立する極としての世界の果》を、すなわち、何ものからも限定を受けない、開かれた空間としての《曠野》を、

その中に、主体的に発見しなければならぬ。この時、《おのれの部屋》に《世界の果を発見する》人間として、まず思い浮かぶのは、本作品の作者である安部その人をも含めた、孤独な密室での作業によって作品を生み出していく作家（芸術家）であろう。閉ざされた《おのれの部屋》でありながら、同時に限りなく開かれた《曠野》でもある《真の世界の果》とは、まさに創造力の住みかであり、作家主体の存する場であると考えられるのである。

なお、先ほど、《曠野》たる《世界の果》を、近代合理主義や科学・機械文明と未だ無縁の空間であると述べたが、無縁であるというよりも、むしろ、決して相容れない空間であることが、この後に、《成長する壁調査団》の登場によって明らかとなる。《ドクトル》と《ユルバン教授》の二人から成る《成長する壁調査団》は、《ぼく》の胸中の《曠野》、すなわち《世界の果》へ入り込み、《成長する壁》を調査しようとするものの、結局は、《世界の果》から排除され、次のような言葉を残して逃げ帰ることになる。

《「危険だ。」「悪意あるたくらみだ。」「科学の限界。」「神の、神の……。」「無意味だ。」「ラクダの賠償金。」「生命保険。」「成長する壁。」「承認したい。」「引上げよう。」「そうだ、帰ろう。」「我家へ！」「我家へ！」》

《ドクトル》は、《われわれ医学者は非科学的な事実を許容するわけにはいかん。》《非科学的なことは書かなくてもいい。》《私はかかる非科学的な問題に関して何も発言したくありません。》等の発言を繰り返し、あくまで非科学的なことを排斥しようとする、科学・機械文明に浸り切った人物であり、《ユルバン教授》も、《コルビュジ

エ氏の門弟で生粋の都市主義者^{ユルバニスト}》であり、《極く冷酷な性》と自称する《精密科学大学の教授》であって、《ドクトル》と同類の人物である。彼等は、まさに、《科学の限界》を目の当たりにして逃げ帰るのであり、彼等が排除された《世界の果》は、科学的論理や合理性とは、決して相容れない空間となっている。《ユルバン教授》が《コルビュジエ氏の門弟で生粋の都市主義者^{ユルバニスト}》とされ、嘲笑されている点は、埴谷雄高に於てエッセイに見られる、安部の次のような発言と重ねて見ることができる。

《埴谷雄高様

初めて訪れた部屋で、いつ来るのか分らぬ人を幾時間も待つて、待ちくたびれたとき、誰にも記憶されなかった、誰の眼にもとまらなかつた隅つこの部分を、ふと眺め入っていることがあります。そしてその特別な場所が、自分も初めて見たに相違ないのに、ひどくなじみ深いのに驚くのです。そればかりかそこには何か自分をひきつける厳粛なものがあって、部屋中で一番大事なところだと思ひこんだりすることがあるかもしれません。しかし、物理学的には存在しない場所なのです。僕は貴方がきっとそんな体験をしたことがあるにちがいないという気がしてならないのですが……それも一時間や二時間ではなく、何日も、何年も……。僕たちが出会うのもそんな場所ではなかつたでしょうか。

むろんつまらぬ比喩にすぎぬことも分っています。先日も新しい建築のデザインを見たのですが、要するに現代建築の大きな特徴はそういう場所を意識的になくそうという点にあるのだとも言えるようです。しかし、そうした努力が少しでも役に立っているとお考

えになりますか？ 無意味です。初めから無かったものをどうやって消すことが出来ましょう。」（「物質の不倫について」）

ここに語られているのは、名付けられていないもの、意味付けられていないもの、また、名付けられないもの、意味付けられないものに対する安部の愛着であると言ってよい。現代建築（ル・コルビュゼがこの第一人者であったことは言うまでもない）をはじめとする、徹底した合理主義に基づくものは、機能性を重視し、名付けられないもの、無意味なものをそぎ落とすがゆえに、安部の嫌悪の対象となるのである。これは、それらが、ひいては人間存在をも一つの機能にしてみよう、と安部が考えているからであろう。そして、《ユルバン教授》が、《ぼく》の《パパ》と同一人物であるとされているため、《世界の果》は、父権から解放された空間ともなる。

以上の考察から、《世界の果》は、国家を頂点とする既成秩序に組み込まれていない空間であり、国家権力、科学・機械文明、近代合理主義、さらには父権といった、人間の生の在り方を規定しようとする、あるいは規定することになる、あらゆる制度的なもの、すなわち、名付ける側に属するあらゆるものが、入り込むことのできない、まさに開かれた自由な空間と言える。しかし、このような空間は、現代では、《おのれの部屋》にしか有り得ず、それも、自ら主体的に発見しなければならぬ。そして、《おのれの部屋》にこの《世界の果》を発見し得た時、《おのれの部屋》は、創造力の住まう場であり作家主体の存する場でもある、《真の世界の果》となるのである。

四、《壁》となった《ぼく》の意味

《世界の果》への逃亡を決意した《ぼく》は、作品の最終場面において、《見渡すかぎりの曠野》の中で、まさに《生きている無機物》であるところの、《静かに果てしなく成長してゆく壁》となる。筆者は、ここにこそ、作品主題の帰結があると考えており、以下、この最終場面で、安部が何を表そうとしたのかについて考察する。

《世界の果への出発》は、《壁の凝視にはじまる》とされ、《おのれの部屋》の《壁》を目前にした《彼》（スクリーンの中に入り込んだ《ぼく》・以下同様）の様子は、次のように描かれる。

《「壁がある！」ふと涙ぐんだのも思いがけないことでした。「壁がある。」もう一度小声で繰返すと、目の前の壁がもやもや霧のように胸いっぱいにはびるがるのでした。それは郷愁に似た深い感動のようでした。》

《彼》が《壁》に《郷愁に似た深い感動》を覚えるのは、《名前》に逃亡されて以来、《彼》が《壁》に取り囲まれていなかったためだと考えられる。《名前》を失った《ぼく》は、既成秩序から脱落していたわけであるから、ここでの《壁》とは、部屋を取り巻く、単なる物質としての《壁》ではなく、内部にいる人間の存在権を保証する既成の秩序体系を構成している、既成価値・既成概念を意味していると言えよう。それゆえ、続いて《壁》は、《古い人間のいとなみ》であり、《実証精神と懐疑精神の母胎である》とされる。そして、この既成価値・既成概念は、名付けられ終わったものとも、それらと不可分な、それらに与えられた《名前》、すなわち、言葉とも言い換えるこ

とが可能であろう。価値であれ、概念であれ、それらを《名前》（言葉）と切り離して考えることは不可能であり、これらは、《名前》（言葉）の問題に還元して考えることのできるものである。続いて歌われる、

《壁よ／私はおまえの偉大いとなみを頌める／人間を生むために人間から生れ／人間から生れるために人間を生み／おまえは自然から人間を解き放った／私はおまえを呼ぶ／人間の仮説》

という詩における《壁》とは、まさに、言葉を意味するものであると考えられる。

人間は、既成価値・既成概念によって構成された秩序体系の中に身を置いていれば、自己の存在権を保証され、安心感を得ることができ。しかし、それらの価値や概念が固定化し、秩序体系が堅固なものとなると、それは内部の人間を規制し拘束するものとして、重くのし掛かってくる。これは、言葉がそれを用いる人間を規制し拘束することになる、と言い換えることもできるであろう。次のように、《壁》の二面性が語られる所以である。

《壁はもはや慰めなどでなく、耐えがたい重圧でした。それは人間を守ってくれる自由の壁ではなく、刑務所から延長された束縛の壁でした。》

したがって、ここでの《壁》とは、人間を保護する一方で、人間の思考や生の在り方を規定することにもなる既成の秩序体系を構成する、既成価値・既成概念を意味し、それはまた、既成の言葉そのものと言ひ換えることもできるものなのである。（第二節で引用したエッセイの一つが、「映像は言語の壁を破壊するか」（傍点筆者）というタイ

トルであったことを想起されたい。）

《彼》の凝視によって、《壁》は、「おまえの中で、もう何ものからも呼ばれないただの石になって、よみがえろう。」《と言いながら、《彼》の胸の中に吸収されていく。そして、作品は、次のような結末を迎える。

《ただひとり、後に残されて、彼は疲れた体を起そうと肘をつきました。と、全身に、なんとも形容しがたい奇妙なこわばりを感じました。何か、固いものが、体の内側からつばっているような具合でした。

彼はすぐに、それが胸の中の曠野で成長している壁のせいだと気づきました。壁が大きくなって、体の中いっぱいになっているにちがいありませんでした。

首をもたげると、窓ガラスに自分の姿が映って見えました。もう人間の姿ではなく、四角な厚手の板に手足と首がばらばらに、勝手な方向に向ってつき出されているのでした。

やがて、その手足や首もなめし板にはりつけられた兎の皮のようにひきのばされて、ついには彼の全身が一枚の壁そのものに変形してしまっているのです。

★

見渡すかぎりの曠野です。

その中でぼくは静かに果てしなく成長してゆく壁なのです。》

《彼》の胸の中の《曠野》（《世界の果》）から排除された《成長する壁調査団》が《彼》の部屋から出て行った後、一人《おのれの部屋》に残った《彼》は、自分が吸収した《壁》の成長によって、《壁

そのものに變形してしまふ。そして、星印を挟んだ次の場面で、《おのれの部屋》は、《見渡すかぎりの曠野》となる。《彼》（《ぼく》）が、かつての人間としての姿を失い、《壁》そのものとなった時、すなわち、言葉そのものとなった時に、《おのれの部屋》も、《真の世界の果》となったのである。（この時、同時に、再び《ぼく》という一人称が現れるが、これら人称の変化については、後に考察する。）

本作品の最終場面（星印以降）は、《ぼく》が、《おのれの部屋》でありながら、同時に、何ものからも制約を受けることのない、全くの自由な空間としての《世界の果》の《曠野》でもある、《真の世界の果》の中で、新しい言葉そのもの、すなわち、新しい価値・概念そのものとなり、新たな秩序を生み出していく、新たな人間（人間の仮説）として自立することを意味していよう。そして、《果てしなく成長してゆく》という無限の可能性が与えられている、この《ぼく》の姿は、新たな言葉を生み出していくことで、新たな認識の地平を切り開いていこうとする、作家の姿勢そのものを示すものでもあるだろう。《世界の果への出発が壁の凝視にはじまる》とされていたのも、新たな言葉を生み出すことは、人間を拘束するものとなっている既成価値・既成概念、すなわち、既成の言葉を凝視することに始まるのだ、ということを示すものであったと考えられる。

本作品は、《名前》を失った《ぼく》が、閉ざされた空間である《おのれの部屋》に追いやられながらも、そこに《世界の果》を発見することで、言葉そのものとしての存在、すなわち、作家として生まれ変わる物語であると言えるだろう。安部は、

《ジャンルの如何をとわず、もともと芸術的創造とは、言語と現実との癒着状態——言語という壁にとりまかれた、ステロタイプの安全地帯——にメスをいれ、異質な言語体系をつくり出す（それはむろん同時に新しい現実の発見でもある）ものであるはずだ。このことは、当然のことながら、散文芸術についてもそのまま当てはまる。》（「映像は言語の壁を破壊するか」）

と述べているが、ここに述べられた散文芸術家（作家）としての安部の姿勢が、『S・カルマ氏の犯罪』の最終場面に表明されているのである。そして、この姿勢は、新たな《人間の仮説》としての姿勢であり、新たな秩序を生み出すための姿勢なのである。

五、語りの時間的位置、並びに、人称の変化について

以上、本作品の主題の帰結があると考えられる、作品の最終場面に託された意味の明確化を主眼に、作品分析を行ってきた。本節では、前節で保留しておいた、《ぼく》から《彼》へ、そして再び《ぼく》へという、作品中での人称の変化についての考察を行うが、それは、本作品の語りの構造について、若干の考察を行うことでもある。

まず、人称の変化について考える前に、本作品における語りの時間的位置、つまり、物語内容に対する、語りの、時間軸上の相対的位置に注目しておきたい。本作品は、《ぼく》が、自らの物語内容を語るという形式の下に開始される。この時、語り手は（《数量までわざわざ書いたのは、むろんそれがぼくの普通量でないことを明示するためです。》との箇所があることから、正確には書き手と呼ぶべきだが）

《ぼく》であり、語られる主人公もまた《ぼく》である。そして、物語は主として過去形で語られているから、主人公《ぼく》は、語り手《ぼく》よりも過去に属する存在であり、両者の間には時間的な距離が認められることになる。作品の途中で、《ぼく》と呼ばれていた主人公が、《彼》という三人称で呼ばれ始めるが、この時も、語りの時間的位置には何の変化も生じない。《ぼく》と呼ばれようが、《彼》と呼ばれようが、主人公は同一人物であり、その主人公に起こった出来事を、後の時間から、これまでと同じ語り手《ぼく》が語るのである。（主人公が《彼》と呼ばれる場面への転換点において、《ぼくは——というよりはもはや彼はと言わなければならぬでしょう——》とあるように、語り手が、以前通り《ぼく》であることに変わりはない。）

ところが、作品の最終場面において、語りの時間的位置に変化が生じる。この最終場面だけは、現在形で語られているのである。つまり、ここに至って、物語内容の時点が、語りの時点に追いついたのであり、《見渡すかぎりの曠野》で《果てしなく成長してゆく壁》となった《ぼく》こそが、この物語の語り手であり、これまでの物語内容を語ってきたことが明かされるのである。

このように、語りの時間的位置に着目すれば、本作品は、主人公《ぼく》が、語り手へと変身する、語り手としての《ぼく》の誕生の物語であると言うこともできる。主人公《ぼく》は、《名前》を失ってから、かつての人間としての姿を失うまでの体験を通過して、語り手となり得たのである。これは、前節までの考察から導かれた、本作品を作家誕生の物語とする結論と合致するものと言えよう。

では次に、作品中における人称の変化について考えてみる。先にも述べたように、本作品が開始された時点において、語られる主人公《ぼく》は、語り手の《ぼく》よりも過去に属している。それゆえ、本作品の語り手《ぼく》は、すでに、これから語り出す物語内容の中で、主人公《ぼく》が経験していく出来事についての知識を持っているわけである。しかし、語り手《ぼく》は、その知識をひけらかすことはしない。後に生じる出来事をあらかじめ語ったり、喚起したりすることは一切なく、語り手自らの考えを述べることも、ほとんどない。語り手《ぼく》は、主人公《ぼく》に、ほぼびったりと寄り添う形で物語を語っている。

ところが、作品の途中で、《ぼく》と呼ばれていた主人公が、《彼》という三人称で呼ばれ始める。先に述べた通り、《ぼく》と《彼》とは同一人物であり、語り手は、これまで同様《ぼく》であるから、この、《ぼく》から《彼》へという人称の変化は、語り手としての《ぼく》の、語られる存在としての《ぼく》に対する距離の取り方の変化を意味すると思われる。通常、《彼》をはじめとする、三人称で語られる人物は、語り手によって客観的に眺められる存在であるから、これ以降、語り手と主人公との距離が増大され、かつて《ぼく》と呼ばれていた主人公を、語り手《ぼく》が、これまでのように寄り添う形ではなく、より客観的に眺め、語ることとなるのである。《ぼく》から《彼》へと主人公の人称代名詞が変化するの、《ぼく》がスクリーンの中へ入り込んだためであるが、スクリーンの中の存在とは、本来、眺められる存在にほかならない。語り手が、主人公を、スクリーンの中の人物であるかのように客観的に眺め、語り始めるにあ

たつて、物語内容の方でも、実際にスクリーンに入り込んだとされているのである。そして、ついには、その客観的に眺められた《彼》が、《おのれの部屋》で人間の姿を失い、《壁》となる様子が語られる。この眺められた《ぼく》としての《彼》を、語り手としての《ぼく》に対して、生活者としての《ぼく》と呼ぶこともできよう。つまり、語り手としての《ぼく》は、生活者《ぼく》の肉体の喪失までを、《彼》の物語として、客観的に語っているのである。

語り手の《ぼく》が《彼》の物語を語り終えた後に、再び、《ぼく》という一人称が現れる。ここに現れた《ぼく》こそが、語り手となった《ぼく》であり、これまでの物語を語ってきた主体であることは、すでに述べた。この語り手《ぼく》は、《真の世界の果》に在るのだが、これを、現存の社会条件の下での、他者との相関の中にあるべき生活者《ぼく》の側面から見れば、《おのれの部屋》に閉じ込められ、さらに、自己の肉体までも失われているに過ぎない。生活者《ぼく》は、徹底的に閉ざされた状態にある。つまり、語り手としての《ぼく》の誕生と、生活者としての《ぼく》が閉ざされた状態に置かれることは、同じ盾の表裏なのである。《ぼく》から《彼》へ、そして再び《ぼく》へ、という人称の変化は、この表裏一体の関係を明確に示すものである。自立する語り手《ぼく》の裏側には、閉ざされた状態に置かれた生活者《ぼく》の姿があり、語り手《ぼく》は、それを、常に客観的に、冷静に見つめているのだと考えられる。

六、外界の変革に向かつて

語り手《ぼく》の裏側に、常に、閉ざされた状態に置かれた生活者《ぼく》の姿があるということは、本作品の最終場面からは、肯定的な意味のみを読み取るべきではない、ということにはかならない。そもそも、《何故に人間はかく在らねばならぬのか?》という問い掛けから、処女作『終りし道の標べに』(昭23)を起筆し、『デンドロカカリヤ』において、語り手に、《人間の圧制者》に抵抗するための連帯を呼び掛けさせるに至った安部にとって、既成秩序による拘束から脱却することこそが宿願であり、それはむしろ、社会的自由の希求と不可分であったはずである。しかし、最終場面での《ぼく》の姿は、この自由の獲得を示すものでは決していない。《名前》を失った《ぼく》は、《世界の果》に赴く以外なかったのであり、《真の世界の果》においてのみ、辛うじて存在理由を獲得し得たのである。これを作者である安部に重ねるなら、安部は、作家としてのみ、自己の存在理由を獲得し、作家としての精神の自由のみを獲得したのだと言える。したがって、『S・カルマ氏の犯罪』は、新たな秩序を生み出していこうという、作家としての安部の姿勢を表明した作品であるとともに、自己の位置確認を行った作品でもあると言える。閉ざされた状態に置かれている生活者としての自己の、社会的自由の獲得が、以後の課題として残されているのである。

安部は、エッセイ「S・カルマ氏の素姓」⁽⁹⁾において、主人公《ぼく》(エッセイの中では《カルマ氏》として語られる)を、《一種の実存主義者らしい》とした上で、次のように述べている。

《彼は自己に対して真面目であり、誠実であることによって、その無意味さをバクロする。私がバクロするのではなく、彼自身が、哲學的な表情で自分の首をしめてみせてくれるという仕組なのである。》

《名前》を失った《ぼく》は、まさしく実存の立場に置かれていると言えるが、彼は、《真の世界の果》（《おのれの部屋》）以外に、自己の置き場はなかった。既存秩序の中では、すなわち、現存の社会条件の下では、この実存の立場は、何ものをもたらさない。《名前》を失った《ぼく》の姿には、現存の社会条件による拘束から逃れようとしていた安部自身の姿が投影されていると考えられるが、その《ぼく》は、生活者として、《おのれの部屋》の外に存在することはできなかったのである。生活者としての《ぼく》が、外界における存在権を獲得するためには、現存の社会条件そのものを変えなければならぬ。

『S・カルマ氏の犯罪』以後の安部は、自らの作家主体を《真の世界の果》に置き、精神の自由を保ちつつ、同時に、社会的自由の獲得をも求めて、外界の変革へと向かうのである。それはすなわち、『S・カルマ氏の犯罪』に即して言えば、《ぼく》の存在を許さなかった裁判組織の破壊へと向かうことにほかならない。安部が、実存主義から出発し、シュール・リアリズムを経由して、コミニズムに接近していったことは、よく知られているが、『S・カルマ氏の犯罪』からは、この、実存主義からコミニズムへとという思想上の転向を窺うことができるのである。そしてそれは、アヴァンギャルティストとしての自己の、自立表明でもある。安部は、まもなく、外界の変革という目的

に向かつて、読者の認識の変革を目指した作品を書き続けるとともに、コミニストの文学者として、文学サークルの組織という実践活動にも積極的に参加していく。次に引用する安部の発言も、作品に照らし合わせて、ほぼ領けるものである。

《文学的にも、思想的にも、私は一つの転機に立っていた。実存主義ヤスパースとリルケからぬけだし、社会に目をむけることで、アヴァンギャルドの方法にひかれはじめ、「世紀」というグループをつくっていたころである。作品のうえから言えば、芥川賞をうけた『壁——S・カルマ氏の犯罪』が、ちょうどその屈折点に当たっている。（略）

しかし一般には、私のこの作品と、私が工場街サークル組織に乗り出したこととの関係は、まるでちぐはぐなものに見えたらしい。（略）だが、アヴァンギャルドの方法とは、芸術の革命と、革命の芸術とを統一することであり、『壁』を書くことと、サークルの組織をすることは、私の内部ではっきりと論理的に統一されていた。むしろ、『壁』が書けたことによって、はじめて行動にふみきることができたと言ってもいいくらいなのだ。》（『あの朝の記憶』¹⁰）

※

最後に二つだけ付け加えておきたい。一つは、本作品の最終場面における、『真の世界の果』で自立する《ぼく》の姿が、『赤い繭』（昭25）における《繭》と化した《おれ》の姿や、『魔法のチョコレート』（昭25）のアルゴン君の姿と重なるものではないということである。《ぼく》が存在する《真の世界の果》は、あくまでも《おのれの部屋》に過ぎず、『壁』には、精神の自由のみが辛うじて確保されて

いるに過ぎない。しかし、この《ぼく》の姿は、人間を拘束するものとなつてゐる《壁》を《凝視》することによつて、新たな《壁》と化すというものであり、《ぼく》は、認識者として、決して外界との係わりを失つてはいない。これは、『赤い蔭』の《おれ》や、『魔法のチョーク』のアルゴン君の姿を通して否定されている、『自分独りの昼』（『名もなき夜のために』昭23・24）を持つとうとするような非社会的な姿勢ではない。それゆえ、『赤い蔭』の《おれ》が国家権力の下に取り込まれ、アルゴン君が《曠野》へと踏み出し得ないまま、既存の《壁》の中へ吸収されるのに対して、『ぼく』は、既存の《壁》を自らの内に吸収することで、新たな《壁》と化し、裁判組織の入り込めない空間において自立し得るのである。⁽¹¹⁾

もう一つは、最終場面の《ぼく》の姿を通して、これまで論じてきたような、作家としての安部の姿勢が表明されていると言つても、本作品の《ぼく》は、安部その人へのみ重ね合わされるべきではないということである。《ぼく》を、安部自身が投影された人物として見得ることは、これまで述べてきた通りであるが、この《ぼく》は、さらに、その設定そのままの、労働者の姿をも示していると考えられるのである。まもなく安部が乗り出していく工場街文学サークルの組織は、工場街の労働者に、職場や地域の現実、階級闘争などを反映した小説・ルポルターージュ・詩等々の執筆を呼び掛け、それらペンの力を革命に結び付けようというものである。安部は、本作品を通して秘かに、名付けられることによつて拘束・抑圧され、疎外状態に陥っている労働者に向かつて、ともに新たな《壁》にならうではないか、と呼びかけているものとも考えられるのである。

注

- (1) 『日本文学論究』第39号 昭54・7。
- (2) 『国文学』昭63・3 臨時増刊号。
- (3) 『群像』昭35・3。
- (4) 原題「私の文学・消しゴムで書く」。講談社『われらの文学7 安部公房』（昭41・2）に執筆。
- (5) 有村隆広「カフカと安部の小説——『審判』と『壁』—S・カルマ氏の犯罪——」（『カフカと現代日本文学』同学社、昭60・10）など。
- (6) 初出時の末尾に、『一九五〇・三・五』と、脱稿年月日の記載がある。
- (7) 初出年次未詳。エッセイ集『砂漠の思想』（講談社、昭40・10）に収録されているから、それ以前の執筆であることは間違いない。
- (8) 『近代文学』昭23・10。
- (9) 『言語生活』昭30・11。
- (10) 『文学界』昭34・3。なお、ここで《この作品》と呼ばれているのが、『S・カルマ氏の犯罪』であることは確かだが、『壁』と呼ばれているのが、『S・カルマ氏の犯罪』のことなのか、『S・カルマ氏の犯罪』のことなのかは、判然としない。本エッセイは、安部が『S・カルマ氏の犯罪』で芥川賞を受賞した日のことについて述べたものであるが、引用箇所のみが『壁』とされ、その前は『壁』——S・カルマ氏の犯罪』とされているため、この『壁』が、特に作品集『壁』を示しているのか、単にここだけ略記したものであるのか、判断し難いのである。もし、これが

『S・カルマ氏の犯罪』を示すものであったとしても、安部自筆の「年譜」等の記述からすれば、『S・カルマ氏の犯罪』脱稿直後から、すなわち、昭和二十五年の上半期頃から、すでに安部が、サークルの組織活動に参加していたとは考え難い。安部は、おそらく、作品集『壁』収録作品群をすべて書き終えた頃、共産党に入党し、活動に参加したものと思われる。(芥川賞を受賞した二十六年七月には、サークルの組織活動に踏み出していたことが確実であり、この点については、本エッセイでも述べられている。)

(11) 『赤い繭』については、拙稿「安部公房『赤い繭』論——その意味と位置——」(『近代文学試論』第27号 平1・12)を参照していただければ幸甚である。

○ 本稿における『S・カルマ氏の犯罪』からの引用、並びに、「詩の運命」を除く諸エッセイからの引用は、すべて、新潮社『安部公房全作品』に、その他の引用は、それぞれの初出誌に拠る。引用に際して、旧字体は新字体に改めた。

なお、本稿における『S・カルマ氏の犯罪』最終場面の解釈と、拙稿「『砂の女』論——その意味と位置——」(『日本文学』昭61・12)において『S・カルマ氏の犯罪』に触れた際のそれとが、若干異なっている。本稿の通りに改めたい。