

カミュ『追放と王国』における 世界と人間の関係について¹⁾

千々岩 靖 子

序

カミュの生前最後の作品となる短編集『追放と王国』*L'Exil et le royaume*は、1957年に出版された。この作品は『反抗的人間』*L'Homme révolté*の出版を契機とするサルトルとの「歴史」をめぐる論争や、アルジェリア戦争に対してとった立場による政治的孤独、さらに私生活においては、彼の妻であるフランシーヌの健康悪化など、カミュのその時期の孤独感や芸術家としての苦悩を反映した作品である。

この作品の中心をなす「追放と王国」というモチーフは、この短編集のみならず、カミュの小説全体に流れる重要なテーマの一つであるが²⁾、この主題はもちろん聖書の文脈を示唆している。つまり、『出エジプト記』における、神に選ばれた民の追放とそこから望まれる神の王国の到来である。しかし、カミュは彼の処女作品である『裏と表』(1937)の中で「僕の王国は全てこの世にある」*« tout mon royaume est de ce monde »* (II,49)と述べるように、「王国」をキリスト教のように未来の生に置くのではなく、自分自身が今存在する現実世界を肯定するために用いている。

カミュの作品における世界と人間の関係というテーマは、初期のエッセーである『裏と表』*L'Envers et l'endroit* (1937)、『結婚』*Noces* (1939)から『異邦人』*L'Etranger* (1942)、『シーシュポスの神話』*Le Mythe de Sisyphe* (1942)へと至る過程において、多くの批評家によってすでに議論されている³⁾。特に『シーシュポス』において、カミュは不条理を、理性では割り切ることのできない世界と、明晰さを求める人間との拮抗であると定義し、そしてさらに、その世界が理性では割り切れないからこそ芸術が存在すると述べている。ここに、「不条理」*« absurde »*という概念における人間と世界の関係の重要性が出てくるのだが、具体的に初期作品における人間と世界との関係を見ていくと、それは『結婚』において特に顕著に見られるとおり、登場人物あるいは語り手と、それを取りまく自然との交流、或いは一体化によって生まれる調和した関係が見てとれる。それは先ほども述べたように、未来の生を認めないカミュは肉体に「死」という限界を設けており、その死との対面、そこから生まれる死への恐怖があるからこそ、逆に生きることへの渴

望が生まれ、その烈しい欲求は、過去と未来の広がりを持たない現在という一瞬の中で、五官を使って周りの自然の全てを余すところなく汲み尽くそうとする貪欲な態度へとつながっていく。そこでは過去の記憶、未来への想像力を欠いた一元的な存在である肉体の優位というものが見られる⁴⁾。

このように、初期の作品において議論される人間と世界との関係は、カミュの思想と深く関わりがあり、作品の本質をなすものであるが、この関係は後の作品に関してはこれまで論議の対象とされることがあまりなかった。よって本論では、カミュの生前最後の短編集における人間と世界との関係を考え、そしてその関係がどのように初期の作品と変化しているのか考えたい。特に、人間と世界との関係を明らかにしていく具体的な手がかりとして、登場人物の外的世界に対する感覚という観点から『追放と王国』を分析していく。それによって、この短編集における「追放」と「王国」の位置づけを行い、さらに現実世界と「王国」の関係を明らかにすることによって、カミュの作品全体の中の『追放と王国』の占める位置について考えてみたい。

I. 登場人物達の「追放」の状況 ―感覚の時間的、空間的広がり―

まず『追放と王国』の全体を見ていくと、最初に気づくことは、小説の中で設定されている物質的世界が、初期作品のように太陽と海に支配された世界とは対照的であるという点であろう。短編集6編の内4編がアルジェリアを舞台としているにもかかわらず、そこには初期作品のように、若さや青春を意味する太陽や海はもはや存在せず、著者は代わりに、寒さが支配的な荒涼とした世界を意識的に作り出しているように思われる。そしてこのような世界に取り囲まれた登場人物達は、現前の世界に対する感覚的把握が不可能となり、それは彼らの現実逃避、あるいは「夢を見る」という行為につながっていく。これはもちろん登場人物達の心理状況と密接に結びついており、『ジョナス』«Jonas»において顕著に見られるように、彼らの現実の状況悪化と比例しておこってくる⁵⁾。この夢想という行為によって登場人物たちの感覚は鈍化し、それによって、初期作品におけるように「いま」、「ここ」にとどまらない空間的、時間的広がりを見出し、登場人物達は獲得することになる。

この「夢を見る」«rêver»という動詞は6つの短編中3つの短編に使われているが、この行為自体の性質を考えると、全ての登場人物にあてはまる行為だと言っても差し支えないであろう。この短編集での「夢を見る」という行為は、若く無邪気な登場人物のロマンティックな夢想ではなく、ある程度人生を生きた登場人物が、どうすることも出来ない現実へ気づき、それと直面したときに、そこから逃げるための手段とする切実なものである。ここでは、この行為の典型的な例として、『不貞』«La Femme adultère»からの一節を見てみたい。

Elle [Janine] restait debout, son sac à la main, fixant une sorte de meurtrière ouverte sur le ciel, près du plafond. Elle attendait, mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa

solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit du cœur. Elle rêvait en vérité, presque sourde aux bruits qui montaient de la rue avec des éclats de la voix de Marcel, plus consciente au contraire de cette rumeur de fleuve qui venait de la meurtrière et que le vent faisait naître dans les palmiers, si proches maintenant, lui semblait-il. Puis le vent parut redoubler, le doux bruit d'eaux devint sifflement de vagues. Elle imaginait, derrière les murs, une mer de palmiers droits et flexibles, moutonnant dans la tempête. Rien ne ressemblait à ce qu'elle avait attendu, mais ces vagues invisibles rafraîchissaient ses yeux fatigués. Elle se tenait debout, pesante, les bras pendants, un peu voûtée, le froid montait le long de ses jambes lourdes. Elle rêvait aux palmiers droits et flexibles, et à la jeune fille qu'elle avait été (I,1565)

この引用の中でまず気づくのは、現実世界における主人公と、夢の中での主人公の様子のコントラストであろう。現実世界の中で、それまでの旅による疲労と寒さでうなだれると同時に、自らの肉体的老い、そして結婚生活の不自由さを感じているジャンヌは、想像の世界の中で新しい生の息吹きを得ることになる。この石以外には何もない町のホテルで、彼女は遠く棕櫚の木のざわめきを聞き、それは彼女の幻想の中で、海のざわめき「sifflement des vagues」へと変貌し、それはヒロインが求めてやまない若さと自由な生活を思い起こさせるのである。このコントラストに比例して、登場人物の感覚という点から考えると、目の前で聞こえているはずの通りのざわめきや夫のマルセルの声は聞こえず、反対に遠くで聞こえる棕櫚の木に関心を寄せ、そのざわめきを聞いている。さらに、彼女が見ているものは「les vagues invisibles」という表現が示す通り、100%想像の産物である。このように、彼女の感覚は現実の世界ではなく、想像の世界に集中していることがわかるであろう⁶⁾。

そして、彼女の想像する「棕櫚の海」「une mer de palmiers」は、彼女を現在いる不快な「いま」、「ここ」から解放し、空間的、時間的広がりを与えることになり、これは現在という一瞬に集中している『異邦人』におけるムルソーの感覚とは対照的であるように思える。この夢の中で、彼女はまず棕櫚の木の生えているオアシスへと導かれる。そして、その棕櫚の木は彼女の幻想の中で海に変わることによって、実際には砂漠にいるはずのヒロインに海の広がりを与えることになる。同時に、引用の最後の文が示すように、幸福な少女時代をよみがえらせる海は、彼女に過去へと遡る時間的な広がりを与えているとも言えるであろう。『おし』「Les Muets」においても同様で、40才の主人公イヴァールにとって、太陽と海は幸福な若い時代の象徴となっている。しかし、これら二人がしばしば思い出す海と太陽のある幸福な過去は、現在の彼らの状況とは切り離された、戻ることの不可能な場所である。だからこそ、その過去は彼らにとって輝いたものに見えるのであろう。『追放と王国』は何らかの形で過去に捕らわれた登場人物達の話だといえるように思われるが、唯一の一人称小説である『背教者』「Le Renégat」においても、現在の状況は合間にしか語られず、テキストのほとんどは過去の回想によって成り立っており、語り手が砂漠の中で感じる灼熱の太陽は、過去への回想に至る前段階でしかないのである⁷⁾。

そして、過去に生きる登場人物達は受動的に未来を待つのみである。この引用の中で「attendre」という動詞が使われているが、これも短編集全部に共通する行為であり、この動詞によって、登場人物達に未来への広がりをもたらされる。ジャニーヌは何かわからない、しかし現在の状況を変える何かをおぼろげに待っている。『おし』の主人公のイヴァールも、夕暮れ時に海を見ながら何かを待っているし、『ジョナス』の中の主人公も、最後には屋根裏部屋にこもって自分の星が再び輝き出すのを待つ。

このように、現前にある世界を離れ、空間的、時間的な広がりを持つ登場人物達の行為は現実逃避と考えることができ、同時にそれは、彼らと現実世界との結びつきが希薄であることを示す。そして、そのことはこの短編集の一つの大きなテーマである「追放」の状態を表すものと考えられることができるだろう。

II. 現実世界と「王国」のずれ

II-1. ジャニーヌの夜の体験をめぐる

このように見てきた登場人物の外的世界に対する感覚は、厳しい現実世界を離れ、彼らの苦しみと和らげるような別の幻想の世界へと向かう。このことは、登場人物達の「追放」の状況を示すものであると同時に、彼らの幸福への欲求のしるしであるとも考えることもできるであろう。そこででてくるのが、もう一つのテーマである「王国」である。「王国」が「追放」にある登場人物達が求めてやまない救いであると解釈するならば、「王国」はどこに位置するのだろうか。この短編集では「追放」と同様、言語レベルでの「王国」の明示はほとんどないのだが、『不貞』のジャニーヌが高台の上から見た景色が「石の王国」« le royaume des pierres » (I,1569) と表現されているように、それは王国の明らかな現れと見て取れる。ここでは、『不貞』の最後の場面で彼女が夜の世界と交わる体験を、ジャニーヌの感覚という点を中心にして、「王国」の位置づけを試みたい。

町についた日の午後、ジャニーヌが何気なしに初めて訪れたアルジェリアの砂漠を見て、彼女は一種神秘的な体験をすることになる。25年の倦怠に満ちた夫婦生活をいやし、生気に満ち溢れた若さを蘇らせてくれる何か砂漠の向こうにあることを認めるのである。その景色に見せられた彼女は、夜、夫を置いてホテルから抜け出し、再び高台に登って砂漠の広がる夜の世界へと身を投げ出す。

Au bout d'un instant, pourtant, il lui sembla qu'une sorte de giration pesante entraînait le ciel au-dessus d'elle. Dans les épaisseurs de la nuit sèche et froide, des milliers d'étoiles se formaient sans trêve et leurs glaçons étincelants, aussitôt détachés, commençaient de glisser insensiblement vers l'horizon. Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la

réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir maintenant se combattaient. Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. [...] Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide. (I,1574-1575)

最後の文章からもわかるように、非常にエロティックな描写になっている。これは題名が示す通り、彼女と夜の世界との「姦淫」の場面で、プレイヤッドの注によると、カミュは4回の書き直しの過程で、この体験に情事的な要素を付け加えていった。この場面での彼女の現実世界に対する感覚は、「彼女は寒さを忘れていた」*« elle oubliait le froid »*とあるように、麻痺している。実際の彼女のいる場所の状況、つまり、高台にいて、しかも目の前には砂漠が広がっている冬の夜、ということを考えるならば、彼女は実際には寒さで凍えているはずである。しかもこの場面の描写は非常に象徴的で、現実味を欠いているということもできるだろう。この場面は彼女の視点で描かれており、その点から考えると、彼女の体験は、五官を越えた一種の内面的な体験である。

このヒロインの現実感覚の麻痺、体験の内面性ということを裏付けるためには、彼女がホテルから抜け出して高台へと登る過程を見ていくと明らかである。ジャニーヌは夫であるマルセルの横で寝ているのだが、そこで、高台で見た世界を象徴する棕櫚のざわめきが遠くから聞こえてくる。そして、再びその世界の存在を身近に感じるのであるが、そこで彼女は「何の音を聞いたかどうかもわからなく」*« elle ne fut même plus sûre d'avoir rien entendu »* (I,1573) になってしまう。さらに、その世界からの呼びかけ以外に彼女の聴覚は働かなくなるのだが、その呼びかけは、「声なき呼びかけ」*« un appel muet »* (loc.cit.) なのである。この表現は、その呼びかけが現実的な音を持たず、彼女の心理的な欲求によって聞いたことを示す。その後、彼女はその呼びかけに答えるために高台へと向かうのだが、彼女は「盲目同然に」*« à demi aveugle »* (I,1574) 闇の中を駆け抜け、高台についたとき、彼女の「息は弾み、目の前はすべてぼやけていた。」*« Elle haletait et tout se brouillait devant ses yeux »* (loc.cit.) このように、高台へと向かう過程において、彼女はすでに現実の聴覚、視覚が麻痺していたということがわかる。

このような彼女の感覚を考慮に入れると、彼女が「王国」の世界と交わる体験、つまり「王国」に達する体験は、現実味を持たない、精神的で個人的な体験のように解釈できるだろう。この体験の個人性というのは、さらに彼女の夫との関係を考慮にいれなくてはならない。この小説の主題はジャニーヌの苦しみであり、それはバスの中の回想からもわかるように彼女の夫との生活によるものである。ジャニーヌは夫との結婚生活に窮屈さを感じており、そこから結婚前の自由な生活を夢想するのだが、しかし、その一方で、彼女は自分一人で孤独に生きていくことは耐えら

れず、死への恐怖から逃れるためにも夫から愛されることを必要としているのである。まず、小説の最初でジャンヌの視線を通じて描き出されるマルセルは生気のない顔をしており、二人の視線は交わることなく物語は進んでいく。そして、午後、二人は高台に登ってジャンヌは後に交わる世界を見出すのだが、この場面は、二人の関係の亀裂を最も明らかに示すものである。

L'escalier était long et raide, malgré plusieurs paliers de terre battue. A mesure qu'ils montaient, l'espace s'élargissait et ils s'élevaient dans une lumière de plus en plus vaste, froide et sèche, où chaque bruit de l'oasis leur parvenait avec une pureté distincte. L'air illuminé semblait vibrer autour d'eux, d'une vibration de plus en plus longue à mesure qu'ils progressaient, comme si leur passage faisait naître sur le cristal de la lumière une onde sonore qui allait s'élargissant. Et au moment où, parvenus sur la terrasse, leur regard se perdit d'un coup au-delà de la palmeraie, dans l'horizon immense, il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour la laisser silencieuse devant l'étendue sans limites. (I,1569)

代名詞の変化を注意深くたどっていくと、最初は「ils」、つまりジャンヌとマルセル二人を示す代名詞が使われているのだが、ジャンヌが「王国」の存在を感じる瞬間、そこからの体験は常に「elle」で描かれている。そして夢中になっているジャンヌとは対照的にマルセルは横でそわそわしていて、寒いので早く戻りたいと思っている。このマルセルとジャンヌの反応の違いは、この二人の間の距離を示すと同時に、彼女の体験の個人性を証明するだろう。つまり、このジャンヌの体験にはマルセルは全く介入しないのである。そして、小説の一番最後で、彼女は夜の世界との交わりのあと夫の元へと戻るのであるが、ここで、ジャンヌは夫が何を言っているのかが理解できないし、夫の方でも彼女の方を見るけれども理解ができない。これが最後の場面で描かれるのは意味深いものと思われる。つまり、彼女とマルセルは小説の最初から最後まで相互の理解が成り立っていないのである。

このジャンヌの夜の体験における感覚の麻痺、そして高台でのマルセルとジャンヌの反応の違い等を考えると、小説の中で示唆される「王国」と、彼女の属する現実世界の間には断絶があることがわかる。ジャンヌの現実とは夫との生活にあり、それゆえ、マルセルがその存在に気づけなかったように、「王国」の世界は、現実世界とは別の次元に属するのである。これは、実際に彼女が夕方高台に上ったあと、彼女の苦しみをやわらげる世界に気づきながらも、そこに入っていくためには自分の存在があまりにも重いことに絶望していることから推測される。だからこそ、その世界からの呼びかけである棕櫚の木のざわめきを彼女が聞くとき、必ず彼女の感覚は現実世界から遊離し、別の方向へと向かうのである。さらに、最後で彼女と「世界」との一時的な交感成立するのだが、それはその世界の中で完結してしまい、最後のシーンで明らかのように、夫との関係において変化はなく、現実世界での幸せを彼女は得ることが出来ない。このよう

な断絶があるゆえ、彼女は夫を裏切る、つまり「不貞」という形でしか夜の世界と交わることが出来ないのである⁸⁾。

II-2. 「王国」の象徴としての海のイメージ

このようにみていくと、ジャンヌの現実世界と彼女の交わる「王国」の世界にはずれが見て取れることがわかるが、この二者のずれは、この短編集全体を流れている海のイメージからも推測することが可能だろう。カリーナ・ガドレックは、海は「カミュの作品において自由の象徴である」と述べているが⁹⁾、カミュの作品の中で重要な要素の一つである海は、「自由」以外にもいろいろな意味を持ちうる¹⁰⁾。『追放と王国』においては、海は「追放」の状況にいる登場人物達が求めてやまない救いの象徴として出てくる。

『追放と王国』の三年前に出版された『夏』*Été*というエッセー集の一番最後のエッセー『まじかの海』*« La mer au plus près »*の最後に、「王国」と海の関係を示す一文が見られる。*« J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal. »* (II, 886) 同様に、このエッセーの始まりを見ると、海は、語り手がつらく厳しい状況の後に見いだそうと欲する精神的な祖国のような意味合いを持っていることがわかる。

J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer, tous les luxes alors m'ont paru gris, la misère intolérable. Depuis, j'attends. J'attends les navires du retour, la maison des eaux, le jour limpide. (II, 879)

カミュがこのエッセーを、『追放と王国』とほぼ同じ時期に書いたことは重要に思われる。つまり、カミュ自身が、短編集の登場人物達と同様、自分自身が安心し、幸福に感じることでできる場所を海に求めていたという事が言えるだろう。さらに、この引用中の表現*« la maison des eaux »*が示している「海」と「家」の類似を考えるならば、『追放と王国』の登場人物達が、厳しい状況に陥ったときに自分の家へと帰ることを夢想することが理解できるだろう。すなわち、彼らの夢想の対象となる「家」は、物質的な家を示すと同時に、精神的な家、つまり「王国」を示すのではないだろうか¹¹⁾。

このように『まじかの海』で示された海と王国の類似は『追放と王国』においても見い出すことができる。まず、『不貞』における、先ほど見たジャンヌの夢想の場面で、ジャンヌの想像する若さをよみがえらせてくれる「王国」の世界は、*« sifflement de vagues », « une mer de palmiers », « moutonnant dans la tempête »*等の表現からもわかるように、海のメタファーを使って描かれている。そしてさらに、彼女が交わる夜の世界は「夜の水」*« l'eau de la nuit »*という言葉で表現されており、彼女に救いをもたらす世界が水のイメージで描かれていることがわかるだろう。

『背教者』の中でも同様に、灼熱の太陽の輝く砂漠で隠れている語り手が夢想する救いに対して、『不貞』における夜の世界と同じ「夜の水」*« l'eau de la nuit »* (I, 1588) という表現が使われ

ている。つまり彼の求める救いが、砂漠の暑さを和らげてくれる夜と、渇きを癒す水とを同一化したこの表現に集約されていると考えることができよう。これによって、テキストの最後で繰り返される「J'ai soif」という言葉が¹²⁾、単なる咽の渇きの訴えではなく、悪の王国を讀んでいるにもかかわらず、真の救いを求める語り手の叫びだと考えることもできるのではないだろうか。

『おし』の中では、海は現実にあるものとして設定されているが、主人公のイヴァールは、小説の冒頭で見られるようにそれを見ることに喜びを感じていない。すでに年老いた主人公にとっては、幸福な青春時代の象徴である海は、もはや彼に現状を知らしめるものとしてしか存在しないのである。彼はわずかに、仕事を終えた夕暮れ時に眺めるのを楽しむのみである。このような主人公の嘆きは小説の一番最後の文章に端的にあらわされている。この場面で主人公が旅立ちたいと願う「海の向こう」« de l'autre côté de la mer » (I,1608) は、若さへのノスタルジーをもっている主人公が、もう一度幸福な青春時代を得ることを望むその対象であり、ここでの海は、普段眺めている自己の老いを感じさせる海ではなく、主人公の救いの象徴となる幻想となっている。

このような救いを望むことと海を望むこととの関連性は、『客』においてもみられる。主人公のダリュは、何もない砂漠の中で自分を王侯のように感じているのだが、小説の一番最後で彼は「追放」の状態につきおとされる。アラブ人による脅迫めいたメッセージの書かれた黒板の前に力無く立っているダリュは、「海へとつながっている見えない土地を眺める」« Daru regardait le ciel, le plateau et, au-delà, les terres invisibles qui s'étendaient jusqu'à la mer » (I,1623) のである。この文章から、彼の望む救いが「見えない海」、つまり砂漠の先にあるはずの海にあることが推測できるだろう。

『ジョナス』では、テキストの表面上はまったく海は現れないが、小説のエピグラフの聖書のヨナ書からの引用からもわかるように¹³⁾、この話には背後に聖書の枠組みがあることが暗示されている。つまり、この小説は、ヨナが最終的な救いを得るためにつきおとされる再生の海が背後に隠されているのである¹⁴⁾。このヨナ書の話の内容は、以下の通りである。神からの命令から逃げるために船で逃げたヨナが、そこで嵐にあい、神の怒りに気付いたヨナは船員に命じて、自らを海におとしめる。そこで大きな魚に飲み込まれたヨナは三日三晩神に祈り、最終的に神の愛を知るという物語である。このヨナ書との関わりから『ジョナス』を讀んでいくと、彼が最後に閉じこもる屋根裏部屋が、聖書のヨナが飲み込まれる魚に相当することは明らかである。この屋根裏部屋の中で、ジョナスはヨナと同様、一種の精神的な死の体験をする。

Il ne peignait pas, mais il réfléchissait. Dans l'ombre et ce demi-silence qui, par comparaison avec ce qu'il avait vécu jusque-là, lui paraissait celui du désert ou de la tombe, il écoutait son propre cœur. [...] Il était comme ces hommes qui meurent seuls, chez eux, en plein sommeil, et, le matin venu, les appels téléphoniques retentissent, fiévreux et insistants, dans la maison déserte, au-dessus d'un corps à jamais sourd. (I, 1651-1652)

カリナ・ガドレックは、ジョナスが屋根裏部屋を建てた日と聖書のヨナが海に突き落とされたこととの類似を指摘している¹⁵⁾。ジョナスは、彼の妻のルイズが「おぼれたような顔つき」*« le visage de noyée »* (I, 1650) を見たあと、屋根裏部屋を作ることを決心する。そして、その日は雨が降っていたので、ジョナスは「キノコのようにびっしょりとぬれ」*« mouillé comme un champignon »* (*loc. cit.*) る。この場面を聖書と照らし合わせるならば、ジョナスの上に降る雨、つまり自分が犯してきた罪に気づいたジョナスの上に降る雨は、ヨナが落とされる海、すなわち救いの海を意味すると解釈できるだろう。

最後に『生い出づる石』*« La Pierre qui pousse »* に関してだが、ここではブラジルの大河が舞台となっているので、海へと繋がる大河は当然海が存在を示唆しているが、この小説の中においても、救いと海とを関連づけることができるような重要なエピソードが見られる。主人公のダラストと友人になる現地民のコックは、石を教会に運ぶことを誓うのだが、それは彼が海で遭難したときに助けられたことからである。さらに、「生い出づる石」の伝説の起源は、ソクラトの話のように、キリストの像が海から川へと上って来たことに由来する。このように、この小説においても、海は登場人物の救いに関わりのある場所として描かれてる。

このように見ていくと、表面上設定されている荒涼とした砂漠の世界の背後には、常に海のイメージが救いの象徴として暗示されていることがわかるだろう。もちろんこのことは他のカミュの作品においても言えるのだが、『追放と王国』において特徴的なことは、この短編集における海と登場人物との実際的な交わりが失われているということである。これは、『異邦人』におけるムルソーとマリーの海水浴、あるいは『ペスト』におけるリユーとタルーとの海水浴の場面と比較してみるとより明らかになるだろう。『異邦人』の場面において、マリーとの海水浴は、彼女との肉感的あるいは精神的交わりを意味すると同時に、海を媒体とした世界との交わりを意味する。『ペスト』においては、ペストの間禁止されている海水浴は、ペストからの解放を意味すると同時に、海は、タルーとリユーとの精神的なコミュニケーションの場となっている¹⁶⁾。しかし、『追放と王国』においては、水はメタファーあるいは単なる救いの象徴としてかわられず、幸福の成就を意味する登場人物との実際的な交わりは失われてしまっている。さらに、水によって象徴される世界、あるいは実際に存在する海は、登場人物達にとっては単なる夢の対象でしかなく、もはや彼らが海と交わろうとする意志は感じられない。このような実際的な交わりを失ったということは、すなわち、海によって象徴される「王国」の世界が到達することのできない次元にあることを示し、よって、先ほど王国と現実世界とのずれを見たように、登場人物達が現実の世界で完全な救いを得ることが不可能なことを示すように思われる。

さらに、この短編集のテーマとなる「追放」と「王国」は、砂漠と海の関係で考えることができる。そこで、興味深いのがカミュの『カルネ』の言葉である。

L'eau glacée des bains de printemps. Les méduses mortes sur la plage : une gelée qui rentre peu à peu dans le sable. Les immenses dunes de sable pâle. — La mer et le sable, ces deux déserts. (*Carnets I*, 227)

この表現によって示される海と砂漠の同一性は、『追放と王国』におけるこの二つの興味深い構造を明らかにしてくれる。つまり、この二つは外面的に対立しているように見えながらも、全く別のものではなく、同じものである。ジャンヌは広大な砂漠の中に、彼女の王国があるのを見い出す。「背教者」の語り手は、砂漠の中で救いの水を求める。「ジョナス」では、救いへと至るために自らの精神的な砂漠を屋根裏部屋で創り出す。ここでの砂漠は、聖書のヨナが最後に神の愛を得るために死の世界へと降りていくように、救いを隠した砂漠だと言うことができるだろう。このように、『追放と王国』の全体を包んでいる不毛な砂漠の世界は、登場人物が結果的に幸福を得ることができるかどうかは別にして、常に「王国」としての海へと開かれているのである¹⁷⁾。このように、「追放」と「王国」は、このような砂漠と海の構造のなかで、その位置づけが明らかになるであろう。

結論～世界と人間の調和の喪失～

このように、登場人物の外的世界に対する感覚を通じて「追放」と「王国」の状況を見てきたが、それではこの短編集での人間と世界との関係はどのようなものなのだろうか。『結婚』（これは人間と自然との結婚を意味する）という初期の短編集の中で様々な形で語られる世界と語り手との一体化においては、個人と世界という要素だけで完結して成り立っている。しかし、『追放と王国』においては、『不貞』における、ジャンヌとマルセルと夜の世界の三者の関係の分析で明らかのように、そこでは、個人と世界との関係の間に他者という要素が介入しており、それが人間と世界との「結婚」を「不貞」へと導いている。世界と人間との交感という意味においては、ジャンヌの体験と「結婚」における語り手の体験は同等のものである。しかし、「不貞」においては、ジャンヌの現実世界はマルセルとの結婚生活のうえにあるゆえ、最終的には夫の元に戻らなければならない彼女にとっては、世界との交わりは一時的な逃避にしかなりえない。初期の作品より年老いた『追放と王国』の登場人物達は、現実世界において様々な人間関係で苦しんでおり、この問題が解消されない彼らにとっては、たとえ一時的に世界との関係を結んだとしても、それは何の解決にもならないのである。このように見ていくと、初期作品の中で成立していた世界と人間との調和は、他者との関係によって崩されていることがわかるであろう。それゆえ、『不貞』において、現実世界から断絶した場所にある「王国」の体験は、これまで見たように、現実味を伴わない、一種象徴的な表現でしか表現されえないのだ。同様に、他の短編集の中でも、登場人物達が求めてやまない「王国」は、現実とは違うレベルのものとして、幻想という形でしか現れないものとなっている。

カミュの制作日記である『カルネ』によると、カミュは1952年からこの短編集に着手しはじめたのだが、この時点での題は、『追放の小説集』*Nouvelles de l'exil* となっており、7つの短編のプランが存在した。ここからも、「王国」というテーマは最初から存在せず、この短編集を書いて

いく過程で後から付け加えられたということがわかる。序論で書いたように、1937年に出版された『裏と表』で、現実世界の肯定の為に使われた「王国」という言葉は、意識的にせよ無意識的にせよ、『追放と王国』の中では現実世界とは別のレベルに移行している。このように考えると、『追放と王国』は、ロジェ・キリヨほか数名の批評家によって指摘されているように¹⁸⁾、『裏と表』への原点回帰を示すものだと言うことは不可能であるように思われる。実際に彼が原点回帰への要求を持っていたという事は、この短編集と同時期に書かれた『夏』というエッセーの「作者の言葉」(la prière d'insérer)からも推測される¹⁹⁾。しかし、これまでの分析で明らかにされた王国と現実世界との間の断絶を見て取るならば、むしろこの作品は、カミュが原点回帰を希求しながらも帰ることのできない、一種の不可能性を示すように思われる。この『追放と王国』で原点回帰に失敗したカミュは、遺作となる『最初の人間』でさらなる源泉探求に挑むことになる。誕生した後にすぐに死んでしまった父親の探索というテーマは、単に幼児期のアルジェリアへの回帰ではなく、さらなる不可能な回帰への模索を示すのである。

註

- 1) 本稿は、2000年1月に京都大学大学院文学研究科に提出された修士論文、「Les sentiments des personnages face au monde dans *l'Exil et le royaume*」(仏文)の序論および第2章と第3章を、若干の変更を加えて訳出したものである。なお、本論での引用には次のテキストを使用している。*Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. (以下 I と省略) *Essais*, édition établie et annotée par R. Quilliot et L. Faucon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. (以下 II と省略) *Carnets I*: mai 1935- février 1942, Paris, Gallimard, 1962. (以下 *Carnets I* と省略)
- 2) 「王国」という言葉は、既にカミュの学生時代の論文「*Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*」の中の、アウグスティヌスについての記述においてすでに使用されているが、カミュの作品の中での「王国」とは、直後に述べるように、キリスト教的な「あそこ」ではなく現世を指す。そして「追放」のテーマは、太陽の国へ旅立つことを夢見る『誤解』におけるマルタ、『カリギュラ』における人間と大地との一致を夢想するカリギュラとシピオン、『ペスト』におけるオラン市民の追放の状況などに見い出すことができる。
- 3) カミュの初期作品における世界と人間との関係については、特に FITCH, Brian T., *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Minard, « Bibliothèque des lettres modernes » no. 5, 1964, pp.175-195. を参照のこと。
- 4) このような感覚と肉体の優位性は『結婚』や『異邦人』において特に見られるが、最も典型的なのは、『結婚』の第一番目のエッセー「ティパサの結婚」の中の有名な海水浴の場面であろう。「Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère — la nage, les bras vernis d'eau sortis de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles ; la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes — et l'absence d'horizon. Sur le rivage, c'est la chute dans le sable, abandonné au monde, rentré dans ma pesanteur de chair et d'os, abruti de soleil, avec, de loin en loin, un regard pour mes bras où les flaqes de peau sèche

découvrent, avec le glissement de l'eau, le duvet blond et la poussière de sel. » (II,57)

- 5) 特に以下の記述において明らかである。主人公ジョナスは、小説の最初では無邪気で幸福な人物として描かれており、彼の家庭環境の複雑さは「malheur supposé」(I,1630)でしかない。しかし、画家として成功するにつれて、弟子、社交界の人々、批評家達に囲まれ、社会的義務に圧迫されていくにつれて、彼は自分の真の不幸に気付いていく。そして、最終的に絵が描けなくなってしまった彼は、現実と直面することをやめて、「夢を見る人」「rêveur」になってしまう。「Pourtant, Jonas travaillait moins, sans qu'il pût savoir pourquoi. Il était toujours assidu, mais il avait maintenant de la difficulté à peindre, même dans les moments de solitude. Ces moments, il les passait à regarder le ciel. Il avait toujours été distrait et absorbé, il devint rêveur. Il pensait à la peinture, à sa vocation, au lieu de peindre. » (I,1647)
- 6) ここでは聴覚や視覚などの現前に対する感覚の鈍化を述べているが、この小説においては、時間の感覚の鈍化もそれと平行して認めることができる。三野博司氏が指摘するように、この時間感覚の麻痺はすでにバスの中で見受けられる。実際にはバスは2時間しか走っていないのに、彼女は「すでもう何日も旅行しているように」「elle [voyage] depuis des jours」(I,1560)感じている。さらに、彼女は、バスの中でそれまでの夫婦生活を回想するのだが、25年間の結婚生活はその重みをもたず、結婚したのがつい昨日のように彼女には思われるのである。そして、これらの実際の時間と彼女の感じる主観的な時間のずれは、彼女が「王国」の世界と交わる経験において一つに融解するのである。この短編集全体における時間の分析については、三野博司、「『追放と王国』無時間への回帰—カミュにおける瞬間と持続」、『奈良女子大学文学部研究報』第35号、1992年、pp. 85-99. を参照のこと。
- 7) この小説における話者の現在における激しい感覚は、『結婚』や『異邦人』における登場人物のそのように、現在の生を称揚する証としてあるのではなく、常に過去の経験と結びつき、回想へと至らせるきっかけでしかない。以下の例を見ると、現在感じている灼熱の暑さが、過去の暑さの記憶と結びつき、それによって主人公が回想へと至る移行が見て取れるだろう。「Quelle bouillie quand la chaleur monte, je transpire, eux jamais, maintenant l'ombre elle aussi s'échauffe, je sens le soleil sur la pierre au-dessus de moi, il frappe, frappe comme un marteau sur toutes les pierres et c'est la musique, la vaste musique de midi, vibration d'air et de pierres sur des centaines de kilomètres râ comme autrefois j'entends le silence. Oui, c'était le même silence, il y a des années de cela, [...] » (I, 1584)
- 8) この『不貞』の最後の場面を、『異邦人』の最後の場面、つまりムルソーが夜の世界へと自分自身を開いていく場面と比較してみると興味深い。『異邦人』において、ムルソーは、大地と塩の匂いを感じ、サイレンの音を聞き、心地良い生の感覚で満たされている。さらに、自己の感覚を夜の世界へと解放することで、死んだママンを理解し、近しいものと感じるのである。ここにおいて、世界との繋がりと人間との繋がりは等しいものとなっている。しかし、『不貞』においては、彼女の現実的な感覚を伴わない夜の世界との交わりは、完全に個人的なもので、他の人間へと繋がる経験ではないのである。
- 9) GADOUREK, Carina, *Les innocents et les coupables : essai d'exégèse de l'œuvre d'Albert Camus*, La Haye, Mouton, 1963, p.39.
- 10) カミュの個々の作品における海のイメージについては、GASSIN, Jean, *L'Univers symbolique d'Albert Camus*, Paris, Minard, 1981, p.34. を参照。
- 11) さらに、Brian T. Fitch, Laurent Mailhot, Jean Gassin は、海 (la mer) と母 (la mère) の同一性を指摘している。FITCH, Brian T., *L'Etranger d'Albert Camus*, Larousse, 1972, p.20. MAILHOT, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du Désert*, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p.32. GASSIN, Jean, *op.cit.*, p.39.
- 12) この言葉は、物語の最後に2回くり返されている。(I, 1593)

- 13) « Jetez-moi dans la mer...car je sais que c'est moi qui attire sur vous cette grande tempête » (I,1627)
- 14) 聖書と「ジョナス」との関係は、様々な批評家によって論じられているが、特に GOLDSTAIN, Jacques, « Camus et la Bible », in *Albert Camus 4 : sources et influences*, textes réunis par B.T. Fitch, Paris, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1971, p.105. KING, Adèle, « Jonas ou l'artiste au travail », *French Studies*, vol.20, no 3, July 1966, pp.267-80. を参照のこと。
- 15) GADOUREK, Carina, *op.cit.*, p.216.
- 16) « Pendant quelques minutes, ils [Rieux et Tarrou] avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. » (I, 1429)
- 17) 砂漠のもつ肯定的な側面に関しては、1954年に書かれた短いエッセー、*la Présentation du désert*の中に興味深い一節がある。砂漠の不毛さについて述べた後、最後にカミュは以下のように結んでいる。「Et pourtant la vie est là. Mais elle se tient au ras du sol, tapie, respirant à peine. Dans les racines sèches, parmi les végétaux monstrueux et les citernes épineuses des cactus, tous les jours, contre tout espoir, obstinément la vie continue au désert, dans une belle et cruelle innocence. » (II,1836)
- 18) Roger Quilliot は、プレイアッド版の解説の中で、『追放と王国』*L'Exil et le royaume*と『裏と表』*L'Envers et l'endroit*の題名の共通性から、『追放と王国』はカミュの原点、つまりアルジェリアへの回帰を示すものであると述べている (I, 2039)。Roger Grenier も同様に以下のように述べている。「Si Camus a ajouté : « et le Royaume », c'est peut-être pour reproduire l'effet de symétrie et d'antithèse de son premier livre, *L'Envers et l'endroit*. Dans une certaine mesure, d'ailleurs, *L'Exil et le Royaume* est un retour aux sources. » (GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p.270.)
- 19) « Cet ouvrage [*Eté*] comprend plusieurs essais dont les dates de composition s'échelonnent de 1939 à 1953. Leur unité d'inspiration est évidente. Ils reprennent tous, quoique avec des perspectives différentes, un thème qu'on pourrait appeler solaire, et qui fut déjà celui d'un des premiers ouvrages de l'auteur, *Noces*, paru en 1938.
Vingt ans après, ces nouvelles *Noces* témoignent donc, à leur manière, d'une longue fidélité » (II, 1829)