

アルベール・カミュにおける Navigation のイメージについて

—後期作品を中心として—

神 垣 享 介

序

1952年の所謂カミュ・サルトル論争後の長い沈黙の間¹⁾、カミュが自らの再生の道を模索していたことは良く知られた事実である。本稿では、後期作品の中でも特に『転落』と短編小説集『追放と王国』の中の最初と最後に置かれている「不貞の女」と「生い出ずる石」を中心として、それらの中に読み取れる navigation=航海のイメージを手掛りとして、カミュの自己再生への試みの跡を追ってみたい。

この航海のイメージそのものは、日常的にも頻繁に用いられ特に目新しいものではない。しかしこのテーマと深い関わりのある海がカミュのテーマ大系の中で占めている特権性を考慮すれば、彼がこのイメージに託した思いは格別のものではあったように思われる。

ところで、この航海のイメージが自己再生のそれと重ね合せて考えられ

《Abréviation》

PL. I... Albert Camus, *Théâtres, Récits, Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974.

PL. II... Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972.

- 1) この論争以前からすでに、ソビエトにおける強制収容所の問題に関して、サルトルら「現代誌」派の知識人との軋轢は存在していた。さらに、悪化していた健康や、泥沼化していたアルジェリア独立問題に関して彼が微妙な立場に立っていたことも、彼の沈黙の原因となっていた。

ていたことを端的に示してくれるのは、サルトルとの論争の翌年に発表されたエッセー「チパザに帰る」と「間近の海」である。「チパザに帰る」のエピグラフとしてカミュは、エウリピデスの『メディア』から次のような一節を引用している。

《Tu as navigué d'une âme furieuse loin de la demeure paternelle, franchissant les doubles rochers de la mer, et tu habites une terre étrangère.》²⁾

このエピグラフは、生まれ故郷のアルジェリアを離れ、パリで心身共に疲弊しながら暮している当時のカミュの姿を如実に示している。そしてこのエッセーは、パリという異国の土地に住む彼が、自己の精神的、文学的源泉とも言える父の家であるアルジェリアのチパザを久し振りに訪れ、苦勞の末に再び「自然との交感」を成し遂げ、その一瞬の思い出を糧として再び「人間との愛」に立ち向う決意を述べたものである。この「自然との交感」と「人間との愛」はカミュの王国觀の両極であり³⁾、そこに再び帰ろうとする決意は当然のことながら帰りの航海を予想させる。そのことを認めるかのように、同年に発表された「間近の海」の冒頭部分で彼は次のように記している。

《J'ai grandi dans la mer, (...) puis j'ai perdu la mer, (...) Depuis, j'attends. *J'attends les navires du retour, la maison des eaux, le jour limpide.*》⁴⁾ (イタリックは引用者)

そして彼は続けて、何時でも出航する準備が出来ているとも記している⁵⁾。ここで注目すべきは、彼が「帰りの船を待っている」という表現を用いていることである。Jean Gassin は、カミュの作品から徐々に海が消え去っ

2) *Retour à Tipasa*, PL. II, p. 867.

3) 拙稿「『追放と王国』について－「不貞の女」と「生い出ずる石」を中心として」－『仏語・仏文学』第15号参照。

4) *La mer au plus près*, PL. II, p. 879.

5) 《(...) j'appareille à toute heure, le désespoir m'ignore.》 *Ibid.*, p. 880

ている原因を彼のペシニスムに求め、それは「果てしない敗北^{しるし}の徴」であると論じている⁶⁾。確かに初期の『結婚』や『異邦人』等に現われていたような現実の海を、後期作品の中ではほとんど見出すことは出来ない。しかしながら、ここで問題となっているのは、清澄な日といった彼の根源的な拠り所の象徴としての海であり、そこに帰ろうとする帰りの船なのである。したがって、初期作品ではこうした帰還の為の航海のイメージは見あたらないのである。以下で論じようとするのは、この王国へ帰ろうとする主人公＝船のイメージであり、そこに現われる海は必ずしも現実のものではなく、この船の動きを補助するメタファーとしてのものである。しかしながら、後期作品に現われる航海のイメージが全て自己再生への動きを示している訳ではなく、1956年に上梓された『転落』では逆に航海に失敗し、その失敗に他者をも引き込もうとしている人間の姿が描かれている。

『転落』

パリ時代に自他共に許す高潔な弁護士生活を送っていた主人公クラマンヌは、或る夜背後に笑い声を聞いたように思ったのを契機として、過去の自らの様々な欺瞞的な行為を思い起こしていき、ついには橋の上からセーヌ川に身投げした若い女性を見殺しにしてしまった苦い記憶に行くつのである。こうしたことから、彼は自分は決して高潔な人間ではなく、偽善的で自己しか愛していないと悟り、その結果他者も自分と同様、自己愛しか持っておらず、その自己を守る為に人間たちは他者を批難し、互いに裁き合っているにすぎないと理解するに至るのである。ところで、パリ時代の親切で高潔という彼の評価をもたらしていた行為そのものが、文字通り順風満帆な彼の姿を示している。例えば、ストでバスに乗れない人を自分の車に *embarquer*⁷⁾ したりとか、横断歩道を渡ろうとしている盲人を *le*

6) Jean Gassin, *L'univers symbolique d'Albert Camus*, Minard, 1981, pp. 40—41.

7) *La Chute*, PL. I, p. 1486.

havre に導いた⁸⁾、と彼は言っている。しかし自己の偽善性を認識してからの姿は反対に、航行不能 (désemparé) となり、女性という港を求める難破寸前のものなのである。

《Elle (la femme) est son (du criminel) port, son havre, (...) Désemparé, je courus à mon port naturel.》⁹⁾

こうして港に避難した彼は、或る程度自己回復をしたと思ひ、その祝いとして旅に出るのであるが、その航海の途上で精神的に決定的な遭難に出会うのである。つまりは、大西洋横断船 (Transatlantique) の上で海に浮かぶ黒点を溺死者と見誤ったことから、彼はもはやあのセーヌ川に身を投げた女性から決して逃れることは出来ず、潔く自己の罪を認め、完全に自己の航行不能を余儀なくされるのである。そして彼がパリでの弁護士生活にピリオドを打ち、オランダにやってきて彼の言う juge-pénitent (改悛者にして判事) になるのもこの航海の失敗が原因となっているのである。彼はいくつかの理由の為にこのオランダにやって来たと言っているが、その一つには Laurent Mailhot も認めているように¹⁰⁾、癒し難い航海へのこだわりがあるように思われる。しかしクラマンズがオランダで求める航海のイメージは、動きを止めた陰画の中での夢のようなものであり、又歴史の中に封印されたものであり、そして最後には他者を支配し得るようなものなのである。彼はアムステルダムの死海である Zuyderzee を走る船を指して、《Ce n'est pas navigation, mais du rêve.》¹¹⁾と言っているが、それは海が霧で覆われ、何一つ目印になるものがないので走っている感覚が無く、何も変化しないからである。こうした鉛色の死海や夢のような航海に彼がこだわるのは、そうした背景の中では決して失敗する

8) Ibid., p. 1486.

9) Ibid., p. 1526.

10) Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Presses de l'université de Montréal, 1973, pp. 156–157.

11) *La Chute*, PL. I, p. 1525.

ことがない（具体的に言えば二度と黒点を見ないで済む）からであろう。それだからこそ、この死海を前にして、彼は無言の相手に向かって「デッキチェア (transatlantiques) に坐りましょう」¹²⁾ と言い得るのである。さらには、大西洋横断船と同じ言葉で示されるデッキチェアに相手を誘うのは、逆に相手の中にも自分と同じような罪の意識を芽生えさせようとする底意があるからだとも考えられる。そして彼はオランダはシパンゴにも通じている海だと言っている。《la Hollande n'est pas seulement l'Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, (...)》¹³⁾ このシパンゴは日本を意味する古い言葉であり、敢えて彼がこの表現を用いたのは、彼が住んでいる「フェルメールの絵 (un Vermeer)」¹⁴⁾ のような部屋と呼応させようとしたからだと思われる。なぜならフェルメールは17世紀のオランダ人画家であり、この世紀はオランダが日本と交易を始めた時代と一致するからである。さらには、田中英道氏が指摘しているように¹⁵⁾、このフェルメールの絵そのものの中に、航海を通しての東洋との関係を示す数多くのイメージが含まれているのである。こうしたことから考えると、クラマンスは自分自身を過去のオランダ大航海時代の中に封印したものと考えられよう。そうした時代を念頭に置き、地獄のような陰画の風景の中で、尚且つ憑かれたように航海にこだわり続けるクラマンスをカミュが描いたのは、クラマンスをさまよえるオランダ人の伝説¹⁶⁾ になぞらえようとし

12) Ibid., p. 1526.

13) Ibid., p. 1482.

14) Ibid., p. 1537.

15) 田中英道、「フェルメール・真珠の画家—その東洋からの影響—、『ユリイカ』、青土社、1984年3月号、pp. 124—134.

16) 原文には、このさまよえるオランダ人を直接示すような件はない。しかし、クラマンスはローエン格林 (Lohengrin) に言及しており、それはワーグナーの『ローエン格林』を思い起こさせるであろう。そして、オランダに住みながら、失敗した航海にこだわっている人間の姿は、たやすくワーグナーの別の作品『さまよえるオランダ人』(仏題 *Le vaisseau fantôme*) を連想させよう。

たからだと考えられる。なぜなら難破船＝クラマンズが地獄のようなオランダの中で再び甦ることが出来るのは、幽霊船としてしか道は無いように思えるからである。そのさまよえるオランダ人＝幽霊船の伝説とは、最後の審判の日まで永遠にさまよい続けることを運命づけられ、その姿を見た者を遭難に巻き込むと言われるものである。そして幽霊船＝クラマンズの最終的な目的も、彼の表現を借りれば《mettre tout le monde dans le bain》¹⁷⁾にあるのである。ここで彼は *bain* という語を罪のメタファーとして用いているが、このことは罪＝遭難をイメージさせよう。このことを考慮すれば、彼が如何にして他者を罪の *bain* の中に引き込んでいくのかを説明する^{くだけ}件で用いられている *naviguer* という動詞のイメージがより明瞭となろう。

《(…) je navigue souplement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, (…) Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, (…) Avec cela, je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne.》¹⁸⁾

こうして彼は他者にも有罪性の意識を植えつけようとするのであるが、それは万人が有罪という状況ではそれを最初に認め、告白するものが他者から裁かれることを回避でき、反対にそれだけ他者を裁き、支配できるからである。そしてそれこそが、*juge-pénitent* という奇妙な仕事の目的なのである。このように、他者の回りを *naviguer* しながら遭難へと引き込まうとしている不吉な幽霊船としての彼は、カミュが求める再生への帰りの船とはなり得ないのである。この帰りの船を見出せないままに終わったクラマンズの後を受けるかのように、真の自己再生の啓示を獲得することになる「不貞の女」と「生い出ざる石」が収められている『追放と王国』が翌

17) *La Chute*, PL. I, p. 1546.

18) *Ibid.*, p. 1547.

年の1957年に発表されている。

「不貞の女」と「生い出ずる石」

この二つの作品に現われる航海・船のイメージは、各々二つのレベルで示されている。つまり前半で描かれているそれは、表面的で受身的なものであるのに対して、後半で描かれているのは主人公がそれぞれ船となつて出航していくメタフォリックで主体的なものである。主人公が自己再生の可能性をかい間見ることが出来るのは、後者のイメージを具現化することによってなのである。

「不貞の女」は、夫の南アルジェリアのオアシスへの商用の旅に不本意ながらも同伴した主人公ジャンヌが、そこで夜の砂漠を前にして自然との交感（つまりカミュにとっての一方の王国）を成就する物語である。その冒頭から描かれている彼らの乗ったバスが、船と二重写しとなっていることは明らかである。ぐるり回りに何も無い砂漠は海を想起させるし、吹きつける砂嵐も *pluie, brume* といった言葉で示されている。さらにはバスそのものも《(...) *le véhicule roulait, tanguait, avançait à peine*》¹⁹⁾と記述されているが、用いられている動詞 *rouler*（ローリング）と *tanguer*（ピッチング）は明らかに船の動きを示していよう。さらには少し後では、*naviguer* という動詞が使われてもいる²⁰⁾。しかし、この旅＝航海は彼女にとっては夫の随行というあくまでも受身的なものであり、自らが乗客となつて運ばれていくものにすぎない。だがこの旅が無意味だという訳でもなく、それは後半部での自らが船となつての出航への心理的背景、さらには一種の通過儀礼的な役割を持っていよう。こうした受身的な航海から主体的なそれへの移行は突然訪れるものではなく、そこに至るまでにはそれなりの伏線が隠されているのである。そのことを最も良く示し

19) *La Femme adultère*, PL. I, p. 1559.

20) 《(...) ils (passagers) avaient navigué en silence dans une sorte de nuit blanche.》 *Ibid.*, p. 1560.

ているのは、オアシスのホテルの部屋に到着した時に彼女が耳にする椰子の木の音がもたらすイメージである。

《*Elle attendait, mais elle ne savait quoi. (...) Elle rêvait en vérité, (...) plus consciente (...) de cette rumeur de fleuve qui venait de la meurtrière et que le vent faisait naître dans les palmiers, (...) Puis le vent parut redoubler, le doux bruit d'eau devint sifflement de vagues. Elle imaginait, derrière les murs, la mer de palmiers droits et flexibles, (...) Elle rêvait aux palmiers droits et flexibles, et à la jeune fille qu'elle avait été.*》²¹⁾ (イタリックは引用者)

何か分らぬが何かを待ち続けながら彼女は、風に揺れる椰子の木々の音を媒介として河から海へと変化するイメージを思い描いている。そして注目せねばならないのは、最後の件で海のメタファーである椰子の木と、自分がかつてそうであった自然と一致して生きていた少女の姿を同時に夢想していることである。このことは河のイメージに始まって、その河をたどりながらついには海=自然との一致へと至る彼女の意識の流れを示している。そして彼女が河をつたい、再び海に帰る²²⁾ことが出来るのは船の動きを通してでしかあるまい。それ故に彼女が待っているのは、カミュ自身と同様に帰りの船であると考えられよう。この船のイメージを補助してくれるのは、彼女自身、結婚した時に夫に沈められた (submergée) と意識していることである²³⁾。つまり現在の彼女は、習慣と倦怠の生活の中で難破し

21) Ibid., p. 1565.

22) 彼女が海のイメージにこだわるのは、結婚して以来本当の海を奪われているからである。《Sur la côte, les années de jeunesse peuvent être heureuses. Mais il (son mari) n'aimait pas beaucoup l'effort physique et, très vite, il avait cessé de la mener sur les plages.》 Ibid., p. 1561.

23) 《Surtout, elle aimait être aimée, et il l'avait submergée d'assiduités.》 Ibid., p. 1560.

た船も同然なのである。こうした彼女の意識の反映として、ホテルの食堂の壁に描かれた自然そのものの象徴である椰子の木や駱駝の絵も溺れて (noyés) いる²⁴⁾のであろう。だが、その日の午後に訪れた城砦での体験は、執拗に彼女の再出航も促すようなものなのである。例えば、彼女がそこで見た光景とは宏大な空間に打ち寄せようとする波²⁵⁾のイメージであり、光が液体に変化してしまう²⁶⁾ようなものである。こうした昼間の経験が、彼女が夜、ホテルの部屋を抜け出していく心理的な引金になっていることは言うまでもない。部屋を出て行くまでの彼女は次のように描かれている。

《à demi endormie, (elle) se blottit contre lui. Elle dérivait sur le sommeil sans s'y enfoncer, elle s'accrochait à cette épaule avec une avidité inconsciente, comme à son port le plus sûr. (...) Marcel remua un peu comme pour s'éloigner d'elle.》²⁷⁾

このように、漂いながらも港を失った彼女は決然と夫婦のベッドから出て行く訳であるが、この時にも決定的に彼女を促すのも椰子の木々の中で風がかなでる水の音なのである。そしてこの行為のみが、Alain Costesも認めているように²⁸⁾、この物語の中で彼女が唯一イニシアティヴを取る主体的なものである。このことは、これまで難破状態の中で待つことしかなかった彼女が、初めて帰りの船の動きを選び取ったことを示していよう。それ故に、彼女が砂漠に赴いた時に漂っている火 (les feux à la dérive)²⁹⁾を見るのは、彼女＝船が漂っていることを示す視線の反映であろう。そし

24) Ibid., p. 1565.

25) 《(...) une vague grise se formait à l'est, prête à déferler lentement sur l'immense étendue.》 Ibid., p. 1570.

26) 《Dans l'après-midi qui avançait, la lumière se détendait doucement; de cristalline, elle devenait liquide.》 Ibid., p. 1570.

27) Ibid., pp. 1571-1572.

28) Alain Costes, *Albert Camus ou la parole manquante*, Payot, 1973, p. 188.

29) *La Femme adultère*, PL. I, p. 1674.

で最後の自然との交感のクライマックスの場面での、夜の水に満たされ、絶え間の無い波が彼女の口にまであふれたという描写も、船そのものとなつて³⁰⁾ 帰りの航海を果して波間に浮かんでいるジャーヌの姿であろう。

《(...) 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 (...)》³¹⁾

尚一言付け加えれば、ここで夜の水が寒さを沈めた (submergea) と記されているが、この動詞は先に指摘したように彼女が結婚によって夫に沈められたことと呼応するものだろう。この寒さは現実の寒さと同時に、彼女が結婚以来送ってきた精神的に凍りついた生活の象徴でもあるのだから、その不毛な生活を一瞬でも沈めることは逆に、そうした生の重みから解放されて口にまであふれる波と共に再び浮び上げてきた彼女のイメージを与えてくれるだろう。これまで見てきたように、本当の海と対極にある砂漠を舞台にしたこの作品に頻繁に現われる、水、河、海、波といった言葉も、航海と自己再生のテーマとを結び付けて考えた時、より一層それらが果している役割の意味が明確になるように思われる。

次に見ていく「生い出ずる石」も、航海・船のテーマを通して考えた場合、「不貞の女」と同一の構造を有していることは明白である。ここでも冒頭の数ページで、夜ブラジルの森の中を目的地イグアペに向って車で進んでいる主人公ダラストたちの姿は、長くて辛い航海をしているイメージとして描かれている。彼らが数百メートルの河を渉る時に乗った筏の描写はその典型的なものである³²⁾。そしてその後、森を抜け出して赤土の埃に

30) P. Cryle もこの時の彼女を船として捉えている。《Vaisseau, elle reçoit l'eau de la nuit.》Peter Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus*, Minart, 1973, p. 58.

31) *La Femme adultère*, PL. I, p. 1575.

32) 《Quand le radeau heurta le nouvel embarcadère ce fut comme si, toutes amarres rompues, ils abordaient une île dans les ténèbres, après des jours de navigation effrayée.》*La Pierre qui pousse*, PL. I, p. 1660.

覆われた大草原を走る時にも《la longue, longue navigation à travers un désert rouge》³³⁾と記されている。この場合、この長い航海のイメージを補助しているのは、すぐ後で示される日本（厳密には日本人の村）への到着である。この日本への航海のイメージは、『転落』でクラマンズが Cipango と呼んで関心を寄せたことの反映かも知れない。こうして目的地に着くまでの最初の受身的な航海を経験する訳であるが、最後には彼も自らが船となって出航していくのである。ここでも、それに至るまでの伏線が巧みに張り巡らされている。この物語は、「自分のせいで人が死にかけ」、「自分の場所が見つからなくなった」結果、再び一つの出会い（つまりは、カミュにとってのもう一方の王国である人間との愛）を求めてブラジルにやって来た技師ダラストが、或る出来事を契機としてその出会いを成就することを描いたものである。その出来事とは、祭りの日に神との誓いとして教会に石を運ぶ途中で倒れてしまった原住民のコックの代りに、ダラストがその石を運ぶというものである。このことの中にすでに航海のテーマが含まれていると考えられる。なぜなら、コックが石を運ぶ理由は、彼が働いていた船が遭難した時にもし助かれれば石を運ぶことを神に誓ったからである。そしてその手助けをダラストに求めるのであるが、そのダラスト自身遭難したことを敢えて否定してはいないのである。

《 Et toi (D'Arrast), n'as-tu jamais appelé, fait une promesse ?

— Si, une fois, je crois.

— Dans un naufrage ?

— Si tu veux.》³⁴⁾

現実にはダラストは海で遭難した訳ではないが、クラマンズと同様に「ある人が自分のせいで死にかけた」³⁵⁾事件を、コックが口にする遭難とい

33) Ibid., p. 1661.

34) Ibid., p. 1672.

35) Ibid., p. 1672.

うイメージで認めることにやぶさかではないのである。それ故に、ダラストは精神的に難破状態にあると考えられる。コックにとってはその内実がどうあれ、二人が遭難の意識で結ばれていることが重要なのである。だからこそ、自分の誓いはダラストのものでもあるのだから、自分を助けることはダラスト自身の為にもなるのだと言うのである。

《Et puis, tu (D'Arrast) vas m'aider à tenir ma promesse, c'est comme si tu la faisais toi-même. Ça t'aidera aussi.》³⁶⁾

それ故にここでは、失敗した航海を石を運ぶことによって完成させようとするテーマが見て取れよう。こうした心理的背景の下に、祭の日に行列を良く見る為に有力者たちとバルコニーに居たダラストは、石の重みで倒れてしまったコックを見て彼のところに駆けつける訳であるが、その時の描写は次のようなものである。

《(...) remontant de tout son poids la marée humaine, il s'ouvrit un chemin, (...)》³⁷⁾

ここで人間の波を溯っているダラストの姿は、難破状態を脱した船そのものであろう。しかしながら、彼がこうしたイメージで示されるには、それなりの伏線があるのである。それは Michael Issacharoff も指摘しているように³⁸⁾、この作品の題名ともなっている生い出する石の伝説を創ったキリスト像のこの村への漂着である。

《Tu (D'Arrast) vois ! Un jour, la bonne statue de Jésus, elle est arrivée de la mer, en remontant le fleuve. Des pêcheurs l'a trouvée. Que belle ! Que belle ! Alors, ils l'a lavée ici dans la grotte. Et maintenant une pierre a poussé

36) Ibid., p. 1672.

37) Ibid., p. 1682.

38) Michael Issacharoff, *L'espace et la nouvelle*, José Corti, 1976, p. 102.

dans la grotte. Chaque année, c'est la fête.》³⁹⁾

(イタリックは引用者)

そして、海から河を溯ってやってきたこのキリスト像の話の聞いたすぐ後で、洞窟の前でジャンヌと同じように何かを待ち続けているダラストの姿が示されている。

《Lui aussi attendait, devant cette grotte, (...) et il ne savait quoi. Il ne cessait d'attendre, en vérité, depuis un mois qu'il était arrivé dans ce pays.》⁴⁰⁾

ここで彼が待ち受けているものが何か分らなくても、最終場面でキリスト像に倣って人間の波を溯って進んで行く彼の姿を読めば、彼が待っていたのは結果的には人間の愛を生み出す生い出ずる石となる為の帰りの船であったことが了解されよう。それだからこそ、駆けつけてきた彼に向ってコックは船長と呼びかけるのであろう。この後でダラストが代って石を運ぶことになるのであるが、その時のダラストの心理を解き明かしてくれるのは、船長という呼びかけに続く一節であらう。

《《Ah! Capitaine. Ah! Capitaine!》 et les larmes noyèrent sa voix.》⁴¹⁾ (イタリックは引用者)

船=船長となったダラストが溺れる者を救うのは当然であらう。又、彼が石を教会へではなく、コックの兄弟の小屋に運んでいく理由の一端もこの船=船長のイメージから知ることが出来るように思われる。なぜなら、船は水を求めて進むのであり、コックの兄弟の小屋が河の区域にあることをダラスト自身知っているからである⁴²⁾。こうして石を運び終った彼は、コックの兄弟たちから「我々と一緒に坐れ」⁴³⁾という言葉によって仲間と

39) *La Pierre qui pousse*, PL. I, p. 1668.

40) *Ibid.*, p. 1668.

41) *Ibid.*, p. 1684.

42) 《Quand d'Arrast entra dans la première rue, qu'il avait déjà prise avec le coq, et dont il savait qu'elle menait aux quartiers du fleuve, (...)》*Ibid.*, p. 1685.

43) *Ibid.*, p. 1686.

して迎えられるのであるが、それは溺れたコックを救うことによって彼の挫折した航海を完成させたからであろう。そして溺れた他者を助けることによって、真に他者との出会いを実現しようとするダラスト自身の帰りの船としての航海も完成することが出来たのである。それ故に、最終場面での描写も、ジャーヌ同様自己の中に高まってくる歓喜の波につつまれていくダラストの姿なのである⁴⁴⁾。カミュがこのダラスト=船のイメージにこだわっていたことを証明するように思われるのは、初稿の段階では、ダラストが石と共に小舟に乗って森の中に消えていくように結末が考えられていたことである⁴⁵⁾。カミュが最終的にこのプランを放棄したのは、本物の船を介在させることなく、直接ダラスト=船のイメージを定着させようとしたからだと考えられる。

結語

これまで三つの小説作品に読み取れる航海、船のイメージを考察してきたが、これらの作品が共通して持っている特徴は、難破した意識を有している主人公たちがそれぞれ、そこから脱しようとしていることである。それは、その方法が間違っていたクラマンズとて例外ではない。ところで、われわれが論じてきた作品の順序は、発表された年代に従ったものである。『転落』は周知のように、『追放と王国』の一編として構想されていたものである。われわれは別のところで、『追放と王国』は「自然との交感」から「人間への愛の挫折」を経て「人間との愛」に至る枠組を持っていると指摘した⁴⁶⁾が、『転落』は明らかに「人間への愛の挫折」を描いたものである。こうした枠組の中では、クラマンズの航海の挫折もジャーヌ→クラマンズ→ダラストという流れの中で捉えることが出来よう。それだけか

44) 《(...) il écouta monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer.》 Ibid., p. 1685.

45) Ibid., p. 2065, 参照。

46) 拙稿, op. cit., 参照。

からこそ、ジャーニユが示す船としての行為も、他者の介入のない自然対自己の関係の中だけで完遂出来るのである。そして、クラマンズとダラストに残されたのは人間との愛の問題であるが、彼らが直面する航海のテーマ（他者との関係の中での）から見ると、クラマンズに対する一つのアンチ・テーゼ、乃至は一つの答えとしてダラストを位置づけることが可能である。なぜなら、身投げした女性を見殺しにした結果、自己の有罪性の意識から逃れられず、他者をも自分と同じ罪の水の中に沈め、遭難させようとしているクラマンズに対して、ダラストは逆に溺れた者を救い出すことによって他者との連帯を再び見出しているからである。そして、こうしたダラスト的行為のみが、自己と他者を同時に救い得る可能性を有していることを、クラマンズ自身一番良く知っているのである。

《Ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux !》⁴⁷⁾

こうした言葉を吐くことによってクラマンズは、ダラストに自己再生への啓示に向けて一つの指針を示している考えられる。

(本学非常勤講師)

47) *La Chute*, PL. I, p. 1551.