

境界線を越える者たち

——カミュ作品における他者をめぐって——

佐々木匠

境界線の発見

アルベール・カミュは1948年、後に『夏』（1954年）に収められることになるエッセイ「ヘレネの追放」を書いている。そこで展開されているのは神話の神々を引き合いに出しながらのギリシアとヨーロッパの対比であり、カミュは一貫してヨーロッパの側に批判的な目を向けている。

ギリシア思想は常に限界という考えの上に立てこもってきた。その思想は何一つとして、聖なるものも、理性も、端まで押しやりはしなかった。なぜならそれは何一つとして、聖なるものも、理性も、否定しなかったからである。その思想は、光によって影と釣り合いを取ることで、あらゆるものを考慮に入れた。反対に、全体性の征服へと放たれた我々ヨーロッパは、過度の産物である。[…] ヨーロッパは、狂気のなか、永遠の限界を押し広げていくが、するとたちまち、不気味なエリーニュスがヨーロッパに襲いかかり、引き裂いてしまう。ネメシスが見張っている。彼女は節度の女神であって復讐の女神ではない。限界を超えるものは皆、彼女によって、情け容赦なく罰せられる¹⁾。

この一節には、やがて『反抗の人間』で示される反抗や連帯、正午の思想などの原型と呼びうる考えがふんだんにちりばめられている。すなわち、聖なるものと理性、影と光という相対するものをどちらも同時に維持し、均衡を保つ姿勢や²⁾、全体性や過度、過激に対する批判、そして、限界を見きわ

め、節度と中庸を守る立場などがそうである。とりわけ、「節度の女神」として挙げられているネメシスは、カミュが『反抗的人間』の次に執筆を目指し、事故死のために叶わなかった哲学的エッセイのモチーフになるはずであった——不条理を考察した『シーシュポスの神話』がその名の通りシーシュポスを、反抗を考察した『反抗的人間』がプロメテウスを、それぞれモチーフにしていたように。

注目したいのは、この短いエッセイの全体を通じてカミュが「限界 (limite)」や「限度 (bornes)」といった語を幾度も用いていることである。限界、限度、あるいは「ヘレネの追放」では使われていないが、「境界線 (frontière)」など³⁾、文脈に応じて語のバリエーションはあるものの、いずれにせよ、自己と他者とを隔てるものへの意識こそが、当時執筆中だった『反抗的人間』においても、その根幹をなすと言っている。しかも、「立てこもる、閉じこもる (se retrancher)」という本来ならば閉域を導く語と結びつくことの多い動詞が、「上 (sur)」という前置詞と組み合わせられていることも示唆的である。境界線の上に、あるいは、その限界ぎりぎりの場所に踏みとどまることが、『反抗的人間』の帰結として提示される正午の思想の基本姿勢そのものだからである。

「ヘレネの追放」の執筆から三年後、1951年に発表された『反抗的人間』の第一章において、カミュは反抗的人間を定義する過程で境界線や限界の存在を改めて強調している。

要するに、この^否は一つの境界線の存在を肯定するのだ。他者が「度を超している」、という反抗者のこの感覚のなかで、同じ限界の観念が見いだされる。つまり、他者が境界線を越えて自らの権利を広げている、という反抗者のこの感覚のなかで。その境界線の先で、もう一つ別の権利がその他者に対峙し、その者を制限するのであるが。[...] 反抗的人間が^否と^否を同時に言うのはまさにその点においてである。反抗的人間は境界線を肯定し、同時に、境界線のこちら側にあると予想し、またそうあってほしいと思うものすべてを肯定する⁴⁾。

この一節によれば、反抗的人間とは、境界線や限界を見つけ、その内側に

あるものを守ろうとする者のことだ。反抗的人間が「否」と「諾」を同時に言うのは、他者がその線を越え、向こう側からこちら側へと侵入してきたときである。つまり、他者が境界線を越えてくることによって、人は反抗を始めるのだ。

ところで、カミュの戯曲や小説では、境界線の内側や、境界線上にとどまっている登場人物たちのもとに、他者がそれを越えて不意に訪れるという筋書きがいくつか見られる。先ほどの引用で示されている考えに倣うならば、登場人物たちにとって、それは、文字通りの過度、すなわち、他者が度を超していると感じられる行為のはずだ。では、戯曲や小説では、そうした他者に直面したときの登場人物たちの行動はどのように描かれているのであろうか。

招かれざる客たち

まず取り上げたいのは、戯曲『誤解』と、短編集『追放と王国』に収められた「客」である。『誤解』ではマルタと母親が営むチェコの宿屋に、「客」ではダリュが勤務し、住居にもしているアルジェリアの学校に、それぞれ他者がやってくる。興味深いのは、その他者がいずれも「客」と呼ばれる存在であることだ。マルタのもとにやってくるジャンは宿屋の宿泊客であり、ダリュの場合も——作品名で一目瞭然だが——、彼のもとに連れてこられるアラブ人の囚人が作中で「客⁵⁾」と描写されている。しかし、彼らはどちらも招かれざる客である。

『誤解』と「客」には、戯曲と短編小説という形式の違いがあるだけでなく、当然、内容に関しても、登場人物たちが置かれている状況は異なる。また、二つの作品の発表年には十年以上の開きがあるため、時代背景や、著者を取り巻く状況、その考え方にもかなりの変化があったはずだ。にもかかわらず、招かれざる客に焦点を当てながら両作品を読むと、いくつかの共通点が浮かび上がってくる。順に見ていこう。

『誤解』のマルタは、閉じこめられているという意識を強く持っている。彼女を取り囲む環境のすべてが何重もの境界線を、幾重もの見えない障壁を築き、厚い雲がそこに蓋をする。マルタによれば、彼女が宿泊客を殺害し、

金を奪うのは、閉ざされた空間を出て境界線の向こう側へとわたるためである。彼女は母親に言う。「いいえ、お金のためではなく、この国を忘れるため、そして海辺の家のため。[…] 私はこの閉ざされた地平線に死ぬほどうんざりしている。[…] あなたは、私を雲の国に産み、太陽の地には産んでくれなかった⁶⁾」と。フィクションであれ、エッセイであれ、カミュ作品では多くの登場人物が閉域にこもることで自己と対峙し、ときにそれはその人物の語りにも影響を与えるが⁷⁾、マルタの意識は常に境界線の向こう側や他者へと向いてしまう。

確かに、マルタは母親と二人暮らしである。しかし、それ以上に、マルタが自分自身と向き合うことができないのは、この戯曲の一貫した舞台である宿屋が、彼女を身体的かつ精神的に閉じこめているのが事実だとしても、孤独になることを許さない人が行き来する空間、いわば、敷居の上と呼びうる場だからだ。ミハイル・バフチンは、ドストエフスキーの長編小説における空間が敷居の上やその近く、あるいは、それに代わる場に設定されていると分析し、「上階、下階、階段、敷居、玄関、踊り場は、危機や根本的な交替、予期しない運命の変転が生じ、決断が下され、禁断の境界線が踏み越えられ、蘇生や破滅が起こる《点》の意味を与えられているのである⁸⁾」と指摘している。マルタのいる宿屋も、そこを必要とする多くは町の外から来る人間であり、まさしくそうした空間の一つであるように思われる。それゆえ、マルタは常に境界線の向こうに、そして、それを踏み越えてくる他者に意識を割かざるを得ない。

今回、その境界線を越えてくるのは、マルタの兄ジャンである。若い頃に家族のもとを離れたジャンは、以来、二十年ものあいだ連絡一つよこさなかったが、父親が亡くなったことを知り、妻マリアを伴い、正体を隠して戻ってきたのだ。マリアはジャンを一人残し、別の宿を取るが、注目したいのは、マリアもジャンも境界線の両側をあからさまに比較するような言葉や仕草を見せることである。特に、生家に戻ってきたはずのジャンは、通された部屋で、自らの死を予知するような「永遠の孤独に対する恐怖⁹⁾」を抱きながら、執拗に窓の外に目をやる¹⁰⁾。また、マルタがジャンを兄だと気がつかずに殺害を決心するのも、ジャンがいつまでも正体を明かすことができず、帰ってきた目的も伝えられないという意味疎通の失敗に加えて、ジャンが語る境

界線の向こう側の国が、マルタが長年膨らませてきた想像に確固たる輪郭を与えてしまうからである。

だが、果たしてマルタは、閉じこめられていると感じていた閉域から外に出たいと本当に願っていたのであろうか。ジャンの殺害後、その正体を知った母親は自ら命を絶つ。母親と町を出る夢は断たれたが、それでも彼女が本心から望んでいたのであれば、一人で旅立つこともできたはずだ。しかし、彼女はもうそれを望まない。代わりに、彼女が希望するのは今よりさらに閉ざされた空間に身を置くことである。

これでは自分の国にいながら追放されたも同じだ。[…] 右も左も、前も後ろも、たくさんの民族と国に、平野と山に、囲まれてじっとしていなければならない。それらが海からの風を遮り、おしゃべりやつぶやきが、寄せては返す海の呼びかけをかき消してしまう。[…] 私には、祖国として、空に地平線のないこの閉ざされた光も通さないような場所があるだけ。[…] すべてのドアが私の周りで再び閉じてくれますように¹¹⁾。

ドアは、ある場所の外側と内側とをつないでいるが、いったん内側から閉じてしまえば自己を外部から隔てることができる。そして、マルタは、彼女のいる側に、これ以上他者が入ってくることを望まない。彼女が求めるのは真に閉ざされた空間である。すでに見たように、『反抗的人間』では、他者が境界線を越えてきたとき、その他者に対する反抗が生まれていたが、『誤解』では、招かれざる他者との出会いが、マルタを閉ざされた空間にいながらにしての追放へと導くのである。

他方で、「客」にも、『誤解』と共通する要素をいくつか見いだすことができる。ダリュがいる学校は、砂漠にある高原地帯の中腹に位置し、周囲は石や岩に囲まれている¹²⁾。ダリュに同僚はいなく、家族もない。作中で、修道士にも、領主にもたとえられるダリュは¹³⁾、少なからず自らが閉ざされた空間にいると感じている。「この地域はこうして、生きるにはつらく、人間たちさえもなく、しかも彼らがいたとしても何にもならなかった。しかし、ダリュはここで生まれたのだ。ほかのどこでも、彼は追放されていると感じた¹⁴⁾。」その上、大雪の影響で少し前から学校が休みになっているため、

ダリュは本当に一人きりである。だが、彼もまた、そうした状況下において、常に他者や学校の外を意識しながら暮らしているのだ。というのも、その年の干ばつ被害に遭った生徒たちの家族が、役所から学校に支給された食糧の割り当てをいつ取りに来るともしれないからである。

そして何より、この物語の舞台である学校が、人が行き来する場であることは言うまでもない。また、その地理的条件についても、ポール・フォルティエは、その特徴が実は「中間の地域」にあることだと指摘する。「ダリュはサハラ砂漠の「高台 (haut plateau)」にいる。「台地 (plateau)」という語は、この短編小説の十二ページだけで十六回もあらわれる。台地は、平原のように平坦で、山のように高く、しかしながらそのどちらでもない。それはつまり中間の地域である¹⁵⁾。」改めてバフチンの言葉を借りるならば、ダリュのいる学校は、場の本来の機能としても、地理的な位置としても、やはり敷居の上にあると言えるのだ。

そうしたダリュのもとにやってくるのは、殺人を犯したアラブ人である。『誤解』で、ジャンが妻マリアに付き添われて町を訪れ、ジャンだけがマルタの宿屋に残ったように、「客」でも、フランス人の憲兵バルデュッシがアラブ人を学校に連行し、そこから数時間歩いた距離にある役所へアラブ人を引き渡しに行くよう、ダリュに指示して去る。ダリュはアラビア語が流暢ではなく、アラブ人はフランス語をまったく話すことができない。そのため、学校に残された二人のあいだで、まず言葉が障壁をなし、人の命の尊厳に対する考え方や、文化、風習の違いがさらに彼らの意思疎通を妨げる。

最終的に、自らの信念や倫理観にしたがい、アラブ人を役所に連行することに強い抵抗を覚えたダリュは、彼に二つの道を示す。一つは、役所と警察へと続く道であり、もう一つは、彼をかくまってくれるであろう遊牧民たちがいる場所へと続く道である。ダリュの思いに反して、アラブ人は自ら役所へと続く道を進むが、学校に戻ったダリュを待ち受けるのは、誰によるものかわからない復讐を誓う言葉である。

彼 [ダリュ] の背後、黒板には、フランスの大河のうねりのあいだに、不器用な手でチョークの線が引かれていて、そこに記されたものを彼は読んだところだった。「おまえは私たちの同胞を引き渡した。つけを払うこと

になるだろう。」ダリュは空を、高台を、そして、その向こう側、海まで広がる見えない大地を見ていた。あれほど愛していたこの広い国に、彼は一人きりだった¹⁶⁾。

外の世界を夢見ることをやめ、それまで以上の閉ざされた空間に身を置きたいと考えたマルタとは異なり、ダリュは学校のはるか向こうに目をやる。だが、彼もまた、他者が境界線を越えて侵入してきたことがきっかけで、自らの王国にいながらにして追放状態に陥るのである。

ペストという名の他者

ここまで登場人物が追放へと導かれる作品を見てきたが、今度は、他者の存在が反抗につながる例として『戒厳令』を取り上げたい。この戯曲では、『誤解』や「客」と同じように、他者が侵入してくることにより、登場人物たちはまず追放状態に置かれてしまう。しかも、それは個人ではなく、集団での追放である。だが、この戯曲にはその先がある。やがて彼らはその侵入者に対して「否」を突きつけるのだ。それは、不条理に直面した孤独者同士が、徐々に連帯し、反抗へと転じる過程である。

『ペスト』の翌年に発表された『戒厳令』の最大の特徴は、「ペスト」と「死」が人間としてスペインの城塞都市カディスに入ってくることである。自らペストと名乗る人物はナチス・ドイツを連想させる制服を身につけた姿で、死はその女性秘書として、そろって町にあらわれる。女性秘書が手にしているメモ帳には住民全員の名前が記されていて、名前の上に線が引かれるとその人は死んでしまう。二人は、住民たちにとって、まさに招かれざる客である。

カミュは「まえがき」で、この戯曲が、小説『ペスト』とは無関係であると断り、制作の経緯にも触れているが、同じ病を扱い、その病のために閉ざされた町が舞台となる『ペスト』と『戒厳令』に、少なからず共通点があることは誰の目にもあきらかであろう。なかでも注目したいのは、ペスト＝理解を拒むもの、という構図である。『ペスト』において、町を突如襲う病原菌は、初めその正体をつかむことができず、住民たちを不安にさせる。やがて、それがペストだと判明した後も、容易にコントロールできないものとして描写

されている。小説の登場人物たちにとって、ペスト菌は未知なるもの、ほかなるもの、こう言って良ければ、「他者」と呼びうるものとして表現されているのである¹⁷⁾。他方で、『戒厳令』では、その構図が、より明確かつ意図的に示されていて、ペストと女性秘書はまさしく理解を拒む他者として人々の前にあらわれる。それは、彼らが町に入ってきた瞬間から一見してよそ者だとわかり、彼ら自身もそのことに触れるほどである¹⁸⁾。

町の為政者たちを追い出したペストと女性秘書は新たにカディスの統治を始めるが、伝令を通じて発表されるその方針は、あからさまに全体主義の政治を想起させるものだ。病に感染した家や感染者に星印がつけられ、食料は管理、配給制となり、明かりや公共の場への通行は制限され、感染者を密告したものには報酬が与えられ、人々は沈黙を強いられる。また、これらの伝令と並行して、町にある六つの門が一つずつ閉められていき、人々は外の世界から、とりわけ海から隔てられてしまう。コーラスが沈黙を余儀なくされた人々の声を代弁している。「兄弟たちよ、この苦境は私たちの過ちに見合わない大きさだ。このような監獄に入れられる筋合いはない！¹⁹⁾」カミュは『手帖』に、「悲劇は一つの閉ざされた世界である——そこで人はつまずき、ぶつかり合う²⁰⁾」と書いているが、町が監獄のように閉ざされ、悲劇の舞台が完成したところで、第一部の幕が下ろされる。

続く第二部を通して描かれるのは、人々が不条理にさらされ、追放されるさまである。まず舞台にあらわれるのは、死体を処理している「囚人服を着た墓掘り人たち²¹⁾」であり、その姿は、改めて、町が一つの大きな監獄と化したことを示している。既成の共同体は破壊され、住民たちのあいだには別離の感情が蔓延する。彼らはあたかも個を失った「単なる塊²²⁾」のようになるが、それは、カミュが『反抗的人間』で批判する「全体性 (totalité)」の行き着くところにほかならない。

こうした集団での追放のなか、反抗を始めるのはディエゴである。彼自身、第二部の前半では、ペストに感染者の印をつけられ、追われる身となる。一時的に臆病風に吹かれた彼は、婚約者であるヴィクトリアの家に逃げこみ、その弟を人質に取ったり、すべてを捨てて海へ逃れようと試みたりするが、そこにあらわれた女性秘書に対して怒りをぶつけることで、最初の反抗者となるのだ。女性秘書はディエゴに言う。「ただ一人の人間が、恐怖を乗り越

えて、相手の仕掛けがきしみ始めるように反抗すれば、いつでもそれで十分だった²³⁾」、と。さらに、ディエゴは、猿ぐつわをされていた漁師を見つけるが、助けた漁師がやっとの思いで口にする「こんばんは、兄弟²⁴⁾」という、一見何でもないシンプルなこの台詞こそ、反抗に伴う連帯が生まれた瞬間そのものである。

そうして第三部が始まったときには、ディエゴを中心に連帯はすでに広がりがつつあり、人々は追放から反抗へと転じている。ここまで不条理から反抗へという流れをカディスの人たちに見ることができるが、この戯曲に特徴的なことは、物語が決して幸福な結末を迎えるとは言い切れない点にある。最終的に、ディエゴは一人でペストと対峙し、追いつめられたペストはヴィクトリアに病の印をつけ、彼女を人質に取ってしまう。それは、ディエゴがヴィクトリアの家で取った卑怯な行動の再現にほかならない。ヴィクトリアと町のどちらも犠牲にすることをよしとしせず、反抗をやめなかったディエゴは、最後には、彼自身が両者の身代わりとして死んでいくのである。

この戯曲では、境界線や限界と呼びうるものを様々な形で見いだすことができる。一つ目は町の門と城壁であり、そこを越えてペストと女性秘書が侵入し、門が閉ざされることで住民たちの追放とその後の反抗が生まれる。二つ目は生と死のあいだにある絶対的な隔たりである。病の印をつけられたディエゴが、ヴィクトリアに向けて放つ、「君は向こう側にいるんだ、生きてる人たちと！²⁵⁾」という言葉はそれを象徴的に表している。そして、三つ目は反抗それ自体に存在する限界である。コーラスは言う。「いや、正義はない。でも、限界はある。そして、何ものにも規則を持ちこまないという人たちも、あらゆるものに規則を与えようと欲していたような人たちも、等しく限界を踏み越えている²⁶⁾。」これほどまでに境界線や限界に満ちたこの戯曲で、ディエゴの一連の行動と死は、それを踏み越えてきた他者との遭遇がしばしば苦痛に満ちているという一つの真実を明かしているようにも思われる。理解することが困難な他者と対峙する際、人はときに弱さをさらけ出す。たとえ反抗を望んだとしても、苦痛や犠牲を伴いうるし、最後まで本当の救いはないのかもしれない²⁷⁾。それでも、たとえいつときであれディエゴと人々とのあいだに連帯が生まれたことは間違いない。そのことを誰か一人でも記憶していれば、反抗と連帯は引き継がれていくだろう。女性秘書

が「ただ一人の人間が […] 反抗すれば、いつでもそれで十分だった」と述べていたように。それゆえ、この物語は、漁師の次の台詞で終わるのだ。

それ〔海〕は、すべての海の民たちの集結を、孤独者たちの集合を叫んでいる。おお波よ、おお海よ、反乱者たちの祖国よ、ここに決して屈服しないおまえの民衆がいる。海水の苦さに生まれた大きなうねりが、おまえたちの醜い都市を押し流してしまうだろう²⁸⁾。

振り返ってみると、『誤解』のマルタは「海辺の家」を夢見ながらそこにたどり着けないことが、「客」のダリュは「海まで広がる見えない大地」へと目をやることが、それぞれの追放状態を象徴していた。『戒厳令』でも、ペストと女性秘書が町にいたあいだは、門が閉ざされ、カデイスの住民たちは海から隔てられる。だが、この戯曲の最後の台詞は、海の民である漁師によって、そして、人々が再び手に入れた海に向かって発せられるのだ。それは孤独者たちへの新たな連帯の呼びかけなのである。

境界線を越える旅人

ここまで、境界線や限界に焦点を当て、登場人物たちの動向を分析してきた。マルタやダリュ、ディエゴといった人物たちは、境界線や限界を見定め、その内側や上にとどまっている。境界線を踏み越えてくるのは他者の方であり、彼らはそれを受けて追放や反抗を経験する。

だが、むろん、カミュ作品において、主要人物たちが、境界線を越えて他者の側に侵入していくことも十分ありうる。その行為は、ここまでの分析を踏まえるならば、向こう側にいる他者が守りたいと思っているものを侵犯し、その者の追放や反抗を導きかねない。ただ、そのなかで、登場人物たちにとって、あるいは、その先にいる著者カミュにとって、それでも境界線を越えることが有益だと見なされている場合が、少なくとも一つある。それは旅である。カミュは、1936年の『手帖』にこう書いている。

旅の価値をなすもの、それは恐怖だ。ふとした瞬間、我々の国から、我々

の国の言葉から、あまりにも遠く離れると、[…] 漠然とした恐怖が、そして、昔からの習慣という避難場所に帰りたいたいという本能的な欲求が、私たちをとらえる。それは旅によってもたらされる最たるものだ。[…] だから、喜びのために旅をするなどと言うべきではない。旅をすることに喜びなどありはしない。私ならむしろそこに苦行を見いだすだろう。[…] 喜びは私たちを自分自身から引き離す。[…] 旅、それは、より大きく、より重たい知恵であり、私たちを私たち自身に連れ戻すのだ²⁹⁾。

カミュにとって、旅は必ずしも気晴らしや娯楽をもたらしてくれるものではない。少なくともこの一節では、苦行であるとさえ言われている。しかし、同時に、彼にとっての旅は、旅人たちを自分自身に連れ戻す行為でもある。それは、つまり、人は旅を通じて自己と対峙することが可能になるということだ。境界線を越えはするが、ここでは、その先で、他者ではなく、あくまで自己との向き合い方に焦点が置かれている。

カミュはこの考えを、表現を換えながら別の機会でも書いている。たとえば、『裏と表』に収録されたエッセイ「生きることへの愛」では、旅により、「私たちは誰もが私たち自身の表面に浮かび上がる³⁰⁾」と述べられている。あるいは、1951年の『手帖』で、若い頃にいたスペインのバレアレス諸島への旅を振り返るカミュは、「私の奥底にあるのはスペインでの孤独だ。人間はいつも「一瞬」だけしかそこから出ることができずに、また自分の孤島へと戻っていく³¹⁾」と記している。自分自身の表面に浮かび上がること、自分の孤島へと戻っていくこと——それらはいずれも、自己と対峙することと同義であると考えられる³²⁾。旅は日常という舞台装置を崩壊させる経験である。それは、不条理を発見する経験にも似て、人を閉ざされた空間とほとんど同じ状況に置きうるのだ。それならば、境界線を越える旅人は——不条理に直面した登場人物たちがやがてそうなるように——、ときに芸術作品の創造へと向かうことになるだろう。そのことは、カミュが旅を、そして、境界線や、限界、限度といったものを前にした人物の行動を、多くの作品で取り上げた理由を示唆してくれているように思われる。

注

- 1) Albert Camus, *L'Été*, dans *Œuvres complètes*, tome III [1949-1956], Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 597. 以下, カミュの著作からの引用は新しいプレイヤッド版の全集(全四巻)を使用し, 「*L'Été*, III, p. 597.」というように作品名, 全集の巻数, 該当ページの順で示す。フランス語の文献を引用する際の訳文はすべて拙訳を用いる。
- 2) カミュが『シーシュポスの神話』以後, 本来は異なるもの同士, 対立するもの同士を維持する思想の構造を獲得したということについては, 別の場所で詳細に論じた。拙稿「不条理から反抗へ——アルベール・カミュ作品における「nous」の出現——」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』, 早稲田大学大学院文学研究科, 第64輯, 2019年, pp. 303-311)を参照されたい。
- 3) なお, « limite » と « frontière » は単数形と複数形のどちらの形も見られるが, « bornes » は複数形で用いられることで「限度, 限界, 境界」という意味になるため, もっぱら複数形で使われている。
- 4) *L'Homme révolté*, III, p. 71. 『反抗的人間』に先行して1945年に発表された「反抗に関する考察」においても, カミュはすでに似たような考えを示している: 「反抗者の「否」は, その者が守りたいと望んでいるものと, その者を抑圧しているものとのあいだに, その者が引くべきだと主張する限界を明らかにする。しかし, これと同じ動きによって, その境界線のこちら側と向こう側に, 相対する二つの価値が存在していることを反抗者は肯定するのだ。連帯はここで一般化される」(« Remarque sur la révolte », III, p. 335)。
- 5) Cf. *L'Exil et le Royaume*, IV, p. 52: 「この砂漠のなかでは, 誰一人として, 彼[ダリュ]も, 彼の客も, 何ものでもなかった。」
- 6) *Le Malentendu*, I, p. 473.
- 7) カミュ作品における閉ざされた空間と, 登場人物の語りや創作との結びつきについては, 拙稿「監獄と芸術と不条理——アルベール・カミュにおける語りの場——」(『関東支部論集』, 日本フランス語フランス文学会関東支部, 第27号, 2018年, pp. 33-44)を参照されたい。
- 8) ミハイル・バフチン, 『ドストエフスキーの詩学』, 望月哲男・鈴木淳一訳, ちくま学芸文庫, 1995年, p. 340.
- 9) *Le Malentendu*, I, p. 479.
- 10) ジャンの客室で展開される第二幕に限っても, 「ジャンは窓から外を見る」(*ibid.*, p. 474)というト書きが四度出てくる(*voir également, ibid.*, p. 476, p. 479, p. 480)。他方で, マリアは「この国」や「向こう」といった抽象的な表現で, 境界線の両側を幾度か比較している。マリアの二つの台詞を引用しておこう。「でも, この国に入ってから私はあらゆることを信用していない。幸せそうな顔を探しても無駄みたい」(*ibid.*, p. 462)。「でも, 私たちは向こうではあんなに幸福だった。それに, この国の夜が私を怖がらせたとしても私のせいではない」(*ibid.*, p. 463)。

- 11) *Ibid.*, pp. 490-491.
- 12) なお、この学校は、ダリユの本来の配属希望先ではなかった。ただし、ダリユが最初に希望した勤務地も、砂漠と高台を隔てる境界線上に位置し、かつ、そこを取り囲むように岩の壁がさらにもう一つの境界線を作っていることには注意したい。「彼は砂漠から高台を隔てる山の支脈の麓の小さな町にポストを求めている。そこは、北側では緑色と黒色の、南側では薔薇色と薄紫色の、岩の壁が、永遠の夏との境界線を示していた」(*L'Exil et le Royaume*, IV, p. 52)。
- 13) Cf. *ibid.*, p. 47 : 「この悲惨を前に、人里離れた学校でほとんど修道士のように暮らしていた彼は、わずかな持ち物とこの過酷な生活に満足し、その漆喰の壁、狭いソファ、白木の棚、井戸、そして毎週の水と食糧の補給によって、自分を領主のように感じていた。」
- 14) *Ibid.*, p. 48.
- 15) Paul A. Fortier, « Le Décor symbolique de “l'Hôte” d'Albert Camus », in *The French Review*, vol. 46, n° 3, 1973, pp. 537-538.
- 16) *L'Exil et le Royaume*, IV, p. 58.
- 17) なお、1941年4月の『手帖』に、初めて『ベスト』というタイトルが記された際、カミュは、「ベストあるいは冒険(小説)」(*Carnets*, II, p. 923)という書き方をしている。冒険小説の特徴の一つは、未知の国や人々との接触であろう。むしろ、『ベスト』の構成や登場人物はその後の推敲過程で大きく変更されているため、最終的にカミュがどの程度、冒険という要素を意識していたかはわからない。それでも、『手帖』のこの記述は、『ベスト』が、登場人物たちが未知のものと出くわし、それを理解しようとする物語だと考える余地を残してくれる。加えて、『ベスト』の執筆に際し、カミュが、冒険小説の代表作の一つ、ダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー』の一節をそのエピグラフに引用していることと、ハーマン・メルヴィルの象徴に満ちた冒険小説『白鯨』の影響を受けていることは補足しておきたい。
- 18) 二人の登場時のト書きは以下の通りである。「一人は男性一人は女性の、二人のよそ者(étrangers)が入ってくる」(*L'État de siège*, II, p. 313)。二人の姿を見た総督も、彼らがカティスの住民ではないとすぐに気がつき、やはり«étrangers»という語を用いて二人に呼びかける。「私に何かご用ですか、よそから来た方々」(*idem*)。また、女性秘書は自分たちについてこう述べている。「結局、私たちは来訪者の身ですから」(*ibid.*, p. 314)。
- 19) *Ibid.*, p. 321.
- 20) *Carnets*, II, p. 874.
- 21) *L'État de siège*, II, p. 324.
- 22) Cf. *ibid.*, p. 333 : 「私たちはかつて群衆であった。そして今では単なる塊でしかない。」
- 23) *Ibid.*, p. 348.

- 24) *Ibid.*, p. 349.
- 25) *Ibid.*, p. 341.
- 26) *Ibid.*, p. 365.
- 27) 事実、自己犠牲の末にペストと女性秘書を町の外に追い返したディエゴに対して、女性たちの声は、まるで彼が悪の根源であるかのように、その不幸を願ひ、さらには、すべての男性の不幸を願う。*Ibid.*, p. 372:「彼に不幸を！私たちの肉体を捨てるすべての男たちに不幸を！ […] ペストが来ようと、戦争が来ようと、すべてのドアを閉ざし、あなたたちが私のそばにいるならば、私たちは最後まで守り切ることができるでしょう。」興味深いのは、『誤解』のマルタと同じように、ここにもすべてのドアを閉ざすイメージが描かれていることである。
- 28) *Ibid.*, p. 366.
- 29) *Carnets*, II, pp. 800-801.
- 30) Cf. *L'Envers et l'Endroit*, I, p. 66:「旅は私たちからこうした避難場所を取り上げてしまう。家族から、我々の言語から遠く、私たちを支えてくれるすべてのものから隔てられ、仮面を奪われ、 […] 私たちは誰もが私たち自身の表面に浮かび上がる。」
- 31) *Carnets*, IV, p. 1129.
- 32) カミュは『手帖』に、旅の経験をしばしばメモしているが、興味深いのは、そうした記述に、高い頻度で「孤独 (*solitude*)」という語が添えられていることである。ここでは三つに絞って挙げておく。「クーフシュタイン—— […] 孤独が錨を下ろす。 […] ブジェヨヴィツェ——城壁外地区。ゴシック式の小さな修道院。孤独」(*Carnets*, II, p. 820)。「マルセイユにて、幸福と悲しみ——自己の極限にいる。私が好きな生き生きした町。しかし、同時に、この孤独の苦い味」(*ibid.*, p. 827)。「アルノ川に沿って私の歩みがリズムを刻んでいるこの孤独の生以外に、ほかの生はない」(*ibid.*, p. 828)。