

『転落』を神話批評から読む

篠田 知和基

ル・クレジオやトゥルニエを目して「寓話派」と呼ぶなら（ピエール・ブリュネル）、その先蹤はまちがいにカミュだった。

世界を象徴的に、神話的にとらえる「物語作者」カミュにおいて、「寓話」はむしろ、神々の物語、すなわち「神話」だった。⁽¹⁾

ル・クレジオやトゥルニエでも、「寓話」と言うよりは「神話」と言うほうが正しい。

もちろんその系列はプロメテウスやオイディプスの神話の再解釈を行ったレシ作家、いや「語り手」ジッドにまでさかのぼり、と同時にもそこからもうひとつの流れ、文学の実験の流れへと下つてもくるだろう。

二十世紀文学のもっとも野心的な実験家たちが、技法の開拓のころみと平行して、人間の運命の根源的な形としての神話的レシの再解釈、ないし、再創造を行っていた。

そしてそのかなめの位置に、神話劇作家サルトル（「蠅」ほか）、神話物語作家カミュが位置するのである。⁽²⁾

そのはじめにはジッドとブルーストが（彼の大作は「失った女を

求めるオルベウス」の物語を骨組として、そこに無意識的記憶のからくりを絡ませたものである⁽³⁾）、最後のほうには『消しゴム』でオイディプス神話をアレンジしたロブ・グリエやディオスクロイ神話の変奏を演ずるトゥルニエがいるのである。⁽⁴⁾

そこで言う「神話」はもちろん、文化人類学的な概念の「神話」で、文芸的に潤色されたギリシャ神話ではない。

火や水や風の起源を語り、罪と罰の根源を語り、五穀や鉄や織物の生い立ちを語る世界共通の物語（風の歌、時の声…）、『婚礼』で歌いあげた太陽と海と砂漠の物語、そこに神々が、そしてやがては、妖精や諸霊の段階を通りぬけた、英雄と美姫たちの物語が紡ぎだされて、カミュの文学が形成されてゆく。

カミュが若い頃「メリュジーヌの本」を書いてきたことも記憶されよう。⁽⁵⁾「フランス神話学」⁽⁶⁾の中心的存在である国民的妖精、その変幻のあとを追求してきたネルヴァルや、ジャン・ロラン、フランス・エレンス、アンドレ・ブルトン、それら「メリュジーヌ語り」の作家の列にカミュもつらなるのである。（『異邦人』にも「水の

女」が出てくるではないか)。カミュは太陽と海と砂漠の神話のみを追求したのではなかった。

カミュの「神話」が『婚礼』でギリシャ神話を援用したときにも、ザグレウスの方向を向いていたことが注意されよう。それは『ギリシャ神話物語』といった毒にも薬にもならない「神話」ではなく、オルベウス教、ディオニソス教の主神、蛇神ザグレウスが主宰する闇の領域の物語なのだ。

ちなみにザグレウスは、ゼウスが蛇の姿になって、自らの娘ペルセポネと交って生ませた子とオルベウス教では語り伝える。⁽⁷⁾

カミュの神話を水と蛇、あるいは闇の祝祭の方向で考えること、それは、あの単純素朴なアメリカの学者、モニク・クロシェの思いもよらないことだったろう(『カミュの神話哲学』)。

それはまた『転落』⁽⁸⁾を神学的に読むことに汲々となっているカトリック文学者たちにも考えも及ばないことだろうし、ドストエフスキーとの比較に目をくらまされている比較学者にも見えてこない展望なのだ。

ここでは神話学批評のひとつの試みとして『転落』を分析するとともに、カミュを「メリュジーヌ語り」の作家の系列としても位置づけようとするのである。

そのためには、まったく縁もゆかりもなさそうな、田地文子の『遊魂』をとりあげてみる。

葵祭が雨で流れるのを気づかないながら、うとうととしている夜明

けの夢に、あざやかな「メキシコ湾の群青の海」から「海豹のように」浮かびあがってくる男の顔があらわれる。女はいま、アメリカから帰ってくる昔の恋人のことを思っている。

葵祭はやはり雨になった。その雨の中を、水の幕を伝ってくるようにやってくる女がいた。二人の女は紫色の傘を開いたその下にしゃがんで、水の流れを見ながら語りあった。女は世間の思惑を越えた恋に生きるようにとそそのかす。ふっと気がつく女は姿はない。声だけが消えがちに聞こえる。「仄ぐらい水の面をみていると、細い流れの縞をかきよせるように不確な女の顔が揺れ」、声が聞こえる。

『転落』もまた、たえまなく降りつづく雨と霧の中に沈む水の町⁽¹⁰⁾アムステルダムに、その雨をたどってくるように導きよせられる「運命」を語る物語ではなかったろうか？

『婚礼』がティバサの太陽と地中海を扱ったなら、『転落』は北の都アムステルダムの霧と北の海を舞台に据えるのだ。

それはもちろん港町だし、運河が網の目のようにはりめぐらされた「橋のある町」、そして、水面より低い「水底の町」だ。

ブランシヨは「濡れた砂漠」と表現する。それを語り手クラマン⁽¹¹⁾スは、あやしげなバーのカウンターに陣どって、そこに流れてくる旅人(主としてフランス人)をつかまえては、愚にもつかない身の上ばなしを語るフランス人という設定、これがいかにも曰くありげな「仮面の語り」であることはブランシヨを引くまでもなく、だれ

でもすぐに感じとるだろう。

彼が「語る」身の上ばなしはフィクションで彼の本当の機能は別にある。興味を引きそうな謎をだして旅人を試すスフィンクス、あのテーバイの市門を守る怪物なのだ。ドストエフスキーにならえば「審問官」と言ってもいい。まさに彼は、偽りの肩書として「悔いあらためた判事」と称しているのではないか？⁽¹²⁾

いや「悔いあらためた……」とは何だろう？ マグダラのマリヤなら、娼婦たちのバトロンである。アムステルダム飾り窓の奥の女たちの守り神である。ただし「悔い改めた」というのは誤訳であるという説もある。ペニタンとはある種の苦行や巡礼をする「講」のメンバーであって、「悔い改めた」という形容詞ではない。

おそらくそれは、淫らな表面とは裏腹な、悔い改めてきれいになった心を持った女といった意味で、つまりは、彼、クラマンズの役割が表面上それらしく見えるものとはちがうということを言いたいのだ。

酒場の隅で網を張って獲物を待ちかまえるあやしげな職業の男という外見、実は、旅人たちの良心の審問官であり、地獄の入口で亡者を選び分けるエンマ庁の役人。

そう言えば、地獄の裁判官(十王)たちはこの世では柔和な地蔵としてあらわれて、子供たちのなぶりものになっても怒らない。しかし、本当は恐ろしいエンマ様なのだ、お寺の絵解きが語っている。

『転落』を神話批評から読む(篠田)

ひとつのものにふたつの相がある。「悔い改め」でも「苦行者」でも、そこには現実と理想、罪と贖罪のふたつの面がある。神ですら、人には裁きの相と許しの相で接するだろう。

門番という職業については幾度も言及される。門番が死んで巨大な棺を作って、ドアを通らなかつたといった話もある。⁽¹³⁾なぜそんな話が語られるのかちよつとわからない。その話のついでに「キャバレーの門番」という話が出る。結局、クラマンズの「門番」的な役割、地獄の渡し守的役割を暗示しているにちがいない。カローンはダンテにも出てくる。『転落』では、ここはダンテの何番目かの地獄に似ているという表現(最後の輪は裏切り者の地獄だ)がある。

弁護士ないし判事という仕事かやはり門番的なのではないだろうか？ 弁護士と判事といえば普通は反対の立場だが、無力な一般人にとつてはどちらも、そのご機嫌次第で地獄へ行くか天国行きかかきまる選別人のように見えるだろう。

被告の書類を調べもせずに任意の刑を言い渡すということぐらい、それほど良心的でない判事であればありうるだろう。ただし、ここではあまり現実の司法官を考へてはならないだろう。

地獄の渡し守カローン、つまり、テーベの門番スフィンクスは、その性格をより明確にしてくる。その役目として、かつて、無実のものに罪に陥しいれたことがあった。ポン・ロワイヤル(ロワイヤル橋)から一人の女が身なげをしたのを見て何もしなかつた。すぐに手を打てば助けられたかもしれない、しかし、彼は何もしなかつた。

た。地獄の渡し守カローンは職務を怠ったのだ。地獄へやるべきでない女を地獄へ送ってしまった。いまその苛責が心をかじる。

そのときも雨が降っていた。いまでも同じ雨がしとしと降っている。その水のカーテンを伝って、むこうからやってくるものがある。

あるとき大西洋を渡る汽船に乗っていると、水平線に何か黒い人影のようなのが見えた。その瞬間、彼は確信する。それこそ、あの日小雨の中をセーヌへ身なげた女が、いま、川の流れとともに海へ流されて、そこまで彼を追ってきたのだと。このあとどこへ逃れようと、その黒い人影はあとを追ってくるだろう。

どこへ隠れても、あのふしぎな笑い声が聞こえるだろう。ここで思いだすのは、フィラレット・シャルルの「まぶたのない目」だ。フランス幻想文学の初期の傑作で、はじめはスコットランドの民俗の世界での結婚占いの場からはじまる。そこで軽率にもいたずら妖精を呼び出してしまった男は、結局、彼女と結婚しなければならなくなる。ところが、これが大変に嫉妬深い女で、しかも「まぶたがなく」いつも目を見開いて彼の行動を監視している。

「まぶたのない目」とは、実は蛇の目である。蛇にはまぶたがなく、いつも目を閉じることができない。そうやって永遠に目を見開いて、人間の罪とあやまちを見つめつづける。神の目は一時たりとも閉じられることがない。それと同時に、彼が見殺しにして死なせた女の魂がどこへ行っても彼のあとを追ひ、彼のほうにうつろな目を向ける。⁽¹⁴⁾

ユゴーにあつてはカインを追ひ回す神の目だ。

晴れていればまだいい。しかし雨が降るとあの日のことが思いだされる。過去が清算を求めて追いつがる。亡霊が水を伝ってやってくる。水死人の魂は水の中に留まって、水の妖精になる。妖精とは本当は浮かべられない亡霊なのだ。セビヨの『フランス民俗学』をひもとけば、洗礼を受けずに死んだ亡者がいかにいつまでも宙有に漂って、いつの日か「成仏」することを願っているかよくわかるだろう。中でも水死人の霊はいつまでも水中の妖怪となつて人々を仲間引きこもうとする。

水の妖精の代表はもちろんメリユジーヌである。しかし、よりヨーロッパ的な伝承ではそれは人の中へ引きずりこむ悪しき妖精ローレイ、あるいはドラク、ルーサルカなどだろう。

水辺を歩く旅人に、そんな水の妖精が、声をかける、笑い声を響かせる。その声に耳を傾けたものは、その声に金縛りになって、やがて水の底の土左衛門となりはてる。⁽¹⁵⁾ 水の妖精は淋しいのである。彼ら、彼女らは仲間がほしいのだ。

クラマンズは水の妖精、「笑いかささぎ」にとりつかれている。彼が死者たちを裁くのではない、彼が審かれるのだ。彼がしかけていた網にひっかかった旅人は、実は「パリの弁護士」、つまり彼自身だった。

クラマンズは、自分自身を逃がれようとしていたのだ。その彼にもう一人の彼がつきまとは「過去」の罪をつきつけていた。

水の流れをさかのぼってやってくるもう一人の自分、『ドラキュラ』に同じような話がなかっただろうか？⁽¹⁷⁾

水の中から水を伝って子供が生まれてくるように、いま「悔恨」という名の子供があつた世からこの世に生まれいずるべく送りだされてきた。

それはオレステスを追うエリーニエスでもあり、罪人を追求する「死者の谷」(ノディエ)のパンクラスでもある。「神の裁きは遅れてやってくる」。遅れているあいだ罪人に良心の苛責をいやというほど感じさせる。それも罰のひとつなのである。

ここで『転落』の「神話」を整理してみよう。「トリポリ」前後の過去のある人間が弁護士になって、人の運命を操っていた。あるとき彼の前に漱石の「島田」、すなわち「死なない過去」が顔を出して、かつての醜行をあげれば、行いすました弁護士は、もうその商売を続けてゆくことができなくなる。

ところがそれが現れた。それが「水音」であり「笑い声」である。サンドの「リユプー」であり、シャルルの「まぶたのない目」だ。結局彼は、その「誅求者」の「笑い声」にいたたまれなくなつて、アムステルダムにまで逃がれてくる。逃がれる？ 本当だろうか？ その水底のようなひんやりとした世界は、彼が水の精に誘ひこまれた水底の世界ではなかつたらうか？

一時は逃げようとしたのである。大西洋航路の船にも乗つたのだ。しかし「まぶたのない目」同様、罪人を追う神の報復にとつてはま

『転落』を神話批評から読む(篠田)

さに地の果ても水の果てもなかつた。

どこまでもそれはつきまといつてくるのである。

それは若い女だった。水の精は若い娘なのである。いかにも水々しく見える。しかしそれがおとりなのだ。実は彼女には死の性質しかない。彼女との接吻は男の生気を吸いとり、男を水底に引きずつてゆく。彼女自身が実は死んだ女だからだ。

それは日本の「機織姫伝承」でも同じことだ。女は嫁入りの途中で水神に見こまれて水の底へ引きこまれ、そこで機を織る。そしてときおり岸辺にあらわれては人を誘うのだ。

「雪女」伝承なら死の誘惑の性格はよりはっきりしている。

ここにあるのは「死者の誘い」だ。ときおり港の汽笛が聞こえる。「汽笛」を「セイレン」⁽¹⁸⁾と呼ぶことは偶然ではない。いやすでに彼は水の底にいる。彼には水面に浮かびあがる希望はない。パリに戻つて、はなやかな弁護士職業にもどる可能性はまったくない。

彼にとつて「過去」は重い錨だ。それをふりきつて未来に向かうには、それはあまりに深く「トリポリの砂漠」⁽¹⁹⁾にくいこんでいる。彼はたえず後ろをふり返りながら生きてゆく。

過去にとりつかれた男、「過去」は一時は女の笑い声のようにも思えたが、よく見ればそれは自分自身以外の何物でもなかつた。⁽²⁰⁾ 彼がくどくどと語っている「相手」、この不在の「聞き手」は実は彼自身であることくらい、物語の最終行を読まなくとも、あるいはブランシヨの解説を読まなくともわかっている。自分自身との対決に

敗れた男、それがクラマンズだ。ジャン・バチスト、なぜ彼をジャン・ジャックと呼ばないのか、ルソーの裁き手ジャン・ジャック。あるいはホフマンのメダルドウスとヴィクトリン。ポーのウィリアム・ウィルソンともうひとりのウィリアム、分身が「過去」を引きずって罪の清算を求めにやってくる。

クラマンズはそれを、キリストとアンチ・キリスト、法王と偽法王、あるいは水による洗礼者ヨハネと霊の洗礼者イエスといった対に置きかえて、自己の問題を誇大妄想的、メシア妄想的に全世界の問題にすりかえようとする。それをまさに沈黙の聞き手が許さない。

ポン・ロワイヤルからセーヌにとびこんだ女がいたでしょう。それを目撃して何もなかった男がいるとする。そのことに何のうしろめたさも、悔恨も感じない人間もいるだろう（たとえば「メキシコ・シティー」の「ゴリラ」のように）。しかし、クラマンズはちがう。いや、クラマンズを名告る「偽クラマンズ」と言っておこう。どのようにちがうのか、彼はその後「するべきことをしなかった」という自責の念にとらえられる。

しかしどちらかと言うと、この「偽クラマンズ」は「するべきことをしない」ほうの人間で、自分自身からも、パリからも、職務からも逃げていくくらいで、このポン・ロワイヤルでだけ、急に自責の念を感じるはずがない。

たとえば、車に乗っていてオートバイ乗りが馬鹿にされたときも、通行人になくられて彼には何もできなかった。殴りかえすことも、

罵声をあびせることもできなかった。⁽²¹⁾（そしてしかしその後、背後から警笛を鳴らされるたびに、自己の「有罪性」を感じるのだ）。

あるいは女との関係だつてそうだ。ドン・ファンであるということは、結局は、いかなる女とも本質的にかかわりあいにならないということだ。いわゆるアンガージュマンを避けることだ。オートバイ乗りの挿語のあとに、女関係の「告白」があることは偶然ではない。彼には「愛の中にみんながやっていることしか認められない」という「欠陥」がある。精神的なつながりなどまかりまちがっても持つつもりがない。

それをしかし、彼はどこかで、不自然である、非人間的であると思っている。⁽²²⁾「彼」というのがもしかしたら問題で、それは、「彼の反対の「クラマンズ」、すなわち「誅求者」のほうかもしれない。女に対しても、殴りあいでも、本当にやるべきことをやれない欠陥者は、あるとき、自分に本当の人間性が欠けていることに気づくのだ。その人間性が「クラマンズ」である。気づくのは「偽クラマンズ」だ。

殴られれば殴り返したくなる。しかし、なぜか彼「偽クラマンズ」は何もしないで車に乗りこんだ。女を愛すれば、身体だけではなく心がかわってくるだろう。しかし、なぜか彼は、すべての女を冷たく捨ててかえりみない。「なぜか?」、なぜなら彼は本当の存在ではなく、「偽り」の「見せかけ」でしかなく、本当の「クラマンズ」ではないからだ。それでは本当の「クラマンズ」はどこにい

るのか？ 言うまでもなく、彼はいまパリで弁護士をしている。

いや、いま目の前にいて彼の話を聞いているはずの弁護士がそれだろうか？ いや、そこに聞き手などいはいはしない。「偽クラマンズ」は自分を見失って久しいのだ。

いつ、彼は「偽り」の影になってしまったのだろうか？ ポン・ロワイヤルでだろうか？ もう一人の、「本物の」クラマンズが、そのとき、彼のやるべきはずのことをやって水中へとびこんでいたのだろうか？

その後、ボン・デ・ザールで、あるいは大西洋航路の船の上で聞いた「笑い声」は死んだ女の笑い声ではない。それは彼自身の、いや、もう一人の本当の彼の笑い声でなくてなんだろう。もちろん、ふりかえってもどこにもだれもいない。笑ったのは自分自身だ。

水の面を流れる笑い声は楽しく誘うような女の笑い声ではなく、嘲けるような男の笑い声だ。自分自身で笑っていることに気がつかない男が、だれかが笑っていると思う笑い声。

しかし、死んだ女としての水の精にしてもあるいは、森の中で旅人を迷わせる笑い声の妖怪リュプーにしても、その性が男であるか女であるかはほとんど意味がないにちがいない。天使の性についての論議以上に、実は幽霊の性についての論議は虚しいのである。

あるいは狐でもいい。女に化けて男をたぶらかす狐の正体が雄であるか雌であるかは定かではない。「狐遊女」はたしか雌だった。死者の霊が宿る狐は性を超越している。水の精の原型のひとつはオ

デュッセウスを誘惑したセイレンである。しかし、人の顔をした鳥であるこの妖怪が本当は男女いずれの性を持っていたのかは定かではなく、その点は下半身が蛇だったメリュジーヌにしても、下半身魚のローレイでも同じことで、〈性〉の差異のあるべき部位はひとつの胸にくるまっついていて、性差は表面にはあらわれていないではないか。水の精たちの性は死である。

誅求者でもいい。エリーニエスは女であると言う。しかし、オレステスを追いたてるエリーニエスたちのどこに女性性があるのだろうか。ノデイエにおける「誅求者」、「神の報復は忘れたころにやってくる」と言う「パンクラス」は、醜怪な小男である。

「運命」を女の姿のもとに想像したのはギリシヤ人の偏見で、「分身」としての「誅求者」に性はない。

問題は「改悔者」裁き手」だ。弁護士が「裁き手」になるのはなぜだろうか？ 現実には判事が弁護士になる例はたくさんあり、その逆もないわけではない。しかし、この象徴的な作品で、それぞれの人物に役割が付与されている以上、弁護士は弁護士であり、弁護士が良心の痛みから仕事をしていられなくなったのなら、弁護士を廃業してもいいが、廃業後に「判事」になるのは理に合わない。判事がスキャンダルで辞職して弁護士になるのがふつうなのだ。

「判事」という語を取れば話は簡単である。弁護士が己れのやっていることに疑問を抱いて、ある日職を辞して、「悔い改めの苦行者」になる。結局は働かずには生きていけないのでアムステルダム

で旅行者あいてのいかかわしいガイドになる。ガイドをしながら実は自分のもと弁護士で、思うところがあつて職を辞して、悔い改めの苦行をしているのですと言う。それならよくわかる。

売春婦が「改悔者」になる。これもよくあることで、「マゲダラのマリアの改悔苦行者の会」に入るとは、修道院に入ることほど難しくはなかった。

改悔者になればそれまでの生と反対の生を送る。その意味では、処刑人／処刑囚、警官／罪人、判事／弁護士といった対立項の中での入れかえがありうるだろう。ジャン・ヴァルジャンは「改悔した泥棒」で、やがては市長となる。

「ジュージュ」を「判事」とせずに「裁き手」としようというのが白井浩司氏の提案だが、「裁き手」という言い方なら、人の罪をはかって「裁く」のは判事でもあれば弁護士でもあつて、法律や裁判にかかわっているものすべてとすることができると言える。

ここにはもうひとつ「ジュージュ」が出てくる。ファン・アイクの「正しい裁き手」がそれだ。これも「潔白な判事」と訳すと違和感がある。⁽²³⁾

もつとも彼の肩書はそれだけではない。「法王」というのもつと大げさである。「法王」の前は何をしていたのかはわからない。戦争にかりだされたが戦闘には加わらずに（ここでも彼は何もしていない）パリに送りかえされた。パリでドイツ兵を見ているうちに「レジスタンスの情報を知りたくなつた」彼はチュニジアに向かう。

そこでドイツ軍につかまってしまう。収容所の中でふとした遊びから彼が「法王」にまつりあげられる。

もちろん何もできない無力な、それ以上に悪しき法王である。弁護士をしていても同じことだ。表面をとりつくりついても内面は腐っている。

が、表面であつても彼は「戦士」「法王」「弁護士」そして「改悔者」という階段を経た。そのあいだに、よりプライベートなレヴェルで「女たらし」、「女殺し」そして「盗品隠匿者」という「罪名」を得た。

これを「告白」ではなく、有罪者による自己弁護の「弁明」と受けとつてみよう。相手は「聞き手」ではなく「告発者」であり、あるいは、まさに「判事」である。有罪者は当然、自分のしたことをとりつくり、罪を他人にかぶせようとする。告発されている事実としては、収容所での非人道的行為、そしてセーヌ河女性水死事件、さらにファン・アイクの名画盗難事件があるでしょう。その「告発」ないし、「露見」の可能性を前にして偽クラマンズが弁明をする。

かつてトリポリの収容所に前歴不明の不審な捕虜がいて、「法王」とあだなされていた。逮捕の状況は不明だが、一緒にいた女はスパイだった。彼がパリからトリポリまで行った理由は判然とせず、本人の供述で、パリの地下鉄で犬がドイツ兵についてゆくのを見たからと言っているのは、本当の理由を隠すための「見えすいた下手な

嘘」と見られる。⁽²⁴⁾彼は収容所内で水の分配をとりしきり、「法王」と呼ばれて恐れられた。⁽²⁵⁾

彼のおかげで死んだものは一名や二名ではない。それに対して彼自身は、彼の責任があるのは一人だけで、それも、もともと死にかかっていた病人で、水をやつていても早晚死んだのだと言うが、収容所のもと捕虜たちはそうは言わない。

一杯の水については「よきサマリア人」、エスメラルダとカジモド、「ヨハネ伝」他のサマリアの女に与えた水、十字架上で水を求めたときに飲まされて息たえた酸敗した酒、あるいは砂漠や海上の遭難者の話が思いだされる。

セーヌ河水死体事件については、警察では若い女の死体を引きあげたのちの捜査で、その前の晩、セーヌにだれかが落ちる水音と、悲鳴とが聞こえたという証言が得られ、悲鳴と水音の前後関係は判然としないものの、投身自殺であれば悲鳴があるはずがないことから、他殺の疑いが強まる。さらに調べてゆくと、同じ時刻にボン・ロワイヤルから足早に立ち去る男の姿が目撃されていた。クラマンズはそれに対して、『転落』にあるとおりの弁明を行う。

名画盗難事件については、捜査の結果、彼の部屋から盗品が発見されればもはやどう言い繕っても申し開きはできず、直接の窃盗犯ではなくとも、盗品隠匿と犯行とに関わった容疑で取り調べられる⁽²⁶⁾のはまちがいない。

それに対して彼は何と言うのか？ 一、犯人はバーの男で自分で

『転落』を神話批評から読む(篠田)

はない。二、精巧な模写が本物の代わりをしていてだれも気づかないのだから、社会的損害は与えていない。三、世の中に正義も潔白もなくなってしまう以上「正しい裁き人」という絵は無意味である。

もちろん、それはすでに完全な罪状認知であり、彼の有罪性は確定する。であれば前の二つについても、彼の「潔白」の主張は崩れるにちがいない。なにしろ彼自身「潔白」が世にないことを言っているのだから。

ちなみに「正しい裁き手」を含む「神秘的仔羊」の絵は、泉の上に仔羊が立ち、その下から水がほとばしりでてゐる絵で、これもまた「水」の主題の絵である。

と同時にそれは「贖罪の羊」の神話を喚起する。

ゲントの祭壇画は、この小説の「源泉」のひとつであろう。それを「神話」と言ってもいい。二十六枚のパネルからなっていて、中央にあるのはあまりにも有名な「神秘的仔羊」の絵で、上部両端にはきわめて写実的なアダムとイヴ、そしてその上の枠の装飾に、カインによるアベル殺しの場が描かれている。この「人類最初の殺人」を含め人間の罪が神秘的仔羊の犠牲によってあがなわれる。両脇にいるアダムとイヴによる「原罪」ももちろん贖われる。

その仔羊の奇蹟を見にきた人々の群の中に「キリストの騎士たち」となるんで「正義の裁き手たち」がいる。キリストの騎士たちがひたむきに真しな眼ざしを仔羊に向けているのに対し、この「正

しい裁き手たち」はみな一様に懐疑的に首をひねっている。すくなくとも一番手前の人物は首を傾けている。四番目の人物はむしろ顔をそむけている。顔つきはさまざまだが、とくに前景の首をひねった人物の懐疑的なおもろさが印象的である。

彼にはあきらかに贖罪の神秘が信じられない。おそらく、右側の隠者や苦行者、そして中央画面の中の聖女たちとちがって左側には当時の人々の顔が描かれているのだろう。(右側でも当時の三人の法王の顔が見分けられると言う。しかし法王は聖なる人物たちの列に入っているにちがいない。それに対して左側は同時代の世俗の権力を描いている)。「正しい裁き手」という概念は政教一致の原則による法と信仰の裁き手であり王でもあるものをあらわしている。が、一応「正しい裁き手」と言う。世俗の法も精神の掟もふまえ、全的に人を裁くことのできる完全な人と言う意味でフランス語では「アンテール」と言う。

その「完璧な裁き手」を描いた絵を盗んだものがある。裁き手が盗まれるというシチュエーションは滑稽な以上に絶対的な裁きのシステムが根底から否定されることで、「裁かれる裁き手」と思想としては同じである。つまり「苦行者―裁き手」という概念の先行形態がある。

この「正しい裁き手」は右側の「聖巡礼者」すなわち苦行者と対をなしている。祭壇画上部のアダムとイヴを見るまでもなく、この祭壇画二十六枚の構成はすべて左右対称になっている。そこから

「裁き手」―「苦行者」の対が出てくる。

ついで、この祭壇画はこの「裁き手―苦行者」の部分折り畳んで中央の面に蓋をするようになっていた。折り畳むと、そこには洗礼者ヨハネが描かれている。裁き手とヨハネが裏表である。

洗礼者ヨハネの右には福音書記者のヨハネが対をなして描かれている。

逆に言えば、二人のヨハネ(一方がフランス語でジャン＝バチスト、すなわちクラマンズの名前である)が描かれた扉絵を開けると「正しい裁き手」と「苦行者(巡礼者)」に見守られた贖罪の羊があらわれる。

この画のシンメトリ構造ではもうひとつ、上下の対がある。扉の上部の欄間のようなところにカインとアベルの絵が左右対称に描かれている。人類最初の殺害の場である。中段にはリングを食べるアダムとイヴがいる。

この二十六枚のパネルからなる祭壇画の主題は言うまでもなく、「罪と贖い」である。そこには「裁き」の要素は稀薄で、ヨハネによって予告された「神の仔羊」が自らの犠牲によってアダムとイヴの、そしてカインの罪を贖うことが示されている。その神の贖いにおいて左側の「正しい裁き手」は、ただ、立会うだけで、いかなる積極的な働きもしていない。無用な存在である。むしろ、奇蹟の贖いのときには、邪魔ものとして排除されている。

そのパネルを取り去って隠匿したものは、神の仔羊の犠牲のため

に、地上の裁き手や王権が不要であるとみなして持ち去ったとも考えられる。クラマンズが病床で言うのはそのような意味である。

彼が「苦行者―裁き手」という肩書を名告っていたのは、まさに、その絵を隠しもっているからだ、その絵を持っていることが彼にとつて免罪を保証しているかというとなんかではない。

むしろそれは彼の有罪性を証明しているのであり、「正しい裁き手」が「贖い」の奇蹟から排除されているように、クラマンズも、贖いから排除されているのだ。

もしその絵をセントの聖アボン教会の祭壇画へ戻しに行ったら、それでは彼は赦されるのだろうか？ いや、彼にとつて赦しが可能である時は過ぎていた。ポン・ロワイヤルで？ あるいはトリポリで？ もちろん、トリポリの一杯の水がすでに彼の有罪性を決めていた。

ここまで来れば、この「偽クラマンズ」の「告白」と通常言われている「弁明」の意味も明きらかになってくる。

彼自身がそれを、それまでのほぐらかしたふざけた調子とははつきり違う言い方で、第六章で明言する。

「五日にもわたって何も好きこのんでこんな長い話をしたんではありません」「私は改悔者〓裁き人の仕事を行っているのです。事務所はふだんはメキシコ・シティーです」。

「私はメキシコ・シティーの教会で説教をしています」。

「要するにしばらく前からメキシコ・シティーで有益な仕事をし

【転落】を神話批評から読む(篠田)

ています……できうるかぎり人前で告白をすること……縦横に自分を告発するのです」。

「私は自分に関することとほかの人たちに関係することをまぜあわせません。私は一般的な様子、みんなが共同で耐えた経験、たがいに分けあう弱さをとりあげます」。

「そうやって、万人のものであるとともにだれのものでもない肖像を作りあげます……その肖像が鏡になるのです」。

「改悔者〓裁き手」という言葉の意味がこれ以上明瞭にはなりえない。身をもって人々の誤ちを示し、自らを鞭打つことで、人々を鞭打つ裁き手、あるいは自らを犠牲にすることで人々の罪を引き受ける贖罪の羊、実は贖罪の羊とは人々に有罪性を身をもって示す裁き手なのだという観念²⁸。

エリーニエスには黒い羊と、地獄の水ネバーアが捧げられる。復讐の女神エリーニエスたちは罪人を追って地の果てまで至り、そこで罪人たちみずからに自分たち自身を罰させる。エリーニエスに追いつめられた罪人は死なねばならない。クラマンズは事実、死に追いつめられている。六日間の物語のあと、彼が生きのびると考える可能性はない。それは彼自身、承知している。死を自覚して、死ぬ前に告白をしようとしたのである²⁹。

その物語を描くのに「まぶたのない目」、水面の笑い声が存在する。補助ではなく、分身と言ってもいい。彼に犠牲になることを強いる誅求者、水の中をつきまとう暗い意識、かつて圧殺した無意識

の鬼子、水に流した水子、つきまとう悔恨としての水の中の亡霊、贖罪の羊が首を斬られるとき、その台の下から噴きだしていた水の中から勝利の笑い声がひびき渡るだろう。

このテクストの文学的メッセージに耳を塞いで、形式の問題にのみかかずらわるもの、あるいは、クラマンズの告白の背後に、それが偽りのものである以上何もないとみなすものには、カミュの文学は無縁であろう。⁽³⁰⁾しかし、このテクストによって人間の有罪性を告発されていることに気づかず、クラマンズが身なげ女を見殺しにした以上に、いま、クラマンズが死んでゆくのを見殺しにするもの、あるいは、むしろ盲目の群衆とともに彼に石を投げるものがいかに多いことか。それ以上に、彼の苦しみを見て何の感興もおこさずに、何ら内的行動を持たずに、安易な『転落』論をもする論者のまた何と多いことか。

それでも文学の読み手たるものであれば、いくつかの神話的テクストとの照応によって、ここに水の妖精の恐怖や贖罪の羊のドラマを読むことは容易にできるはずだ。問題はそのような照応的読みが人によってはできないことだ。『遊魂』のようなテクストと『転落』のあいだに同一の神話構造があり、そのふたつを読者の世界でひとつに合わせることが可能であり、それによって隠された人類の原神話をうかがいあがらせることができるということに気づかないことだ。

文学を読むとは、人間の運命を語る「神話」をそこに読みとることである。

そのばあい、「語り」のからくりを翻弄されて、見るべきものが見えなくなったものがある。⁽³¹⁾

もちろんそれと「語り」のからくり」に翻弄されて、クラマンズの語りのおりに物語を読もうとするものもあるだろう。それと、からくりの機構にのみ目を奪われて本当のメッセージが読みとれないものとは同じである。⁽³²⁾

クラマンズの「皮肉」にしても、ここだけではなく文学全般に皮肉があること、文学的表現とはひとつの壮大な迂言法であることを了解しないものには文学は語れない。⁽³³⁾

またこれをたんなるサルトルへの反論の書と読むものにも、作品のメッセージはごく限定された形でしか伝わらない。⁽³⁴⁾

社会的背景だの、作者の実人生だのを捨象して読む、それでも、作者の皮肉がわからないものがある。また皮肉にまどわされて、本当に作者の言いたいことがわからないものがある。作家の真意をさぐるにはかなりの明敏さを要求されるとしても、「神祕の仔羊」を描いたファン・アイクの「ゲント祭壇画」を思いだすものなら明瞭になるはずのメッセージが伝わらない人がいる。⁽³⁵⁾

裁き手、法王、水音といった構成要素をつみ重ねてもここに「神話構造」を汲みとれない人は、たとえばクラマンズに、われわれの内なる悪魔を見るという読み方はとても容認されないだろう。⁽³⁶⁾

しかし、彼が内なる嘲笑者でなくて何だろう？ 背後の水音が、われわれの偽善の仮面をはがすものでなくて何だろう。

注

(1) 「神話」をあえて定義すれば、「天地の一回性的な起源を語る物語」となるだろう。グレマスの定義をあげよう。
 「神話は人類が根源的な問いかけを間接的に表明し、われわれの前に提起される哲学的な問題を解決しようとして、自らのために物語る物語の総体である」(グレマス『神々と人間』一九八五、一三頁)。

大林太良氏の定義に即すると神話は「それを伝承する民族の世界像の表現である」(『世界神話事典』一九九四、一四四頁)。

(2) カミュは「シーシュポスの神話」で神話を語っただけではない。「婚礼」では、デュオニュソスやデーメーテルを引用しながら、海と大地の神話的婚礼を語った。また『カリギュラ』も、歴史よりは神話的な素材であると見られよう。『ペスト』については寓意的作品とみなされるが、「ペスト神話」を文学的神話として、「ファウスト」、「ドン・ファン」などととも論じればまさきにあがる作品であろう。なお、クロシエに「カミュの神話」がある。(邦題は後出)。

(3) 「失われし時を求めて」とは、まず「失われた女を求めて」の物語であり、それはエウリディケーを求めるオルペウスの物語であるとピエール・ブリュネルは言っている。(『文芸神話事典』一九九四)。

(4) 「言葉によって作られたその他すべてのものが、神話や隠喩によって支えられ、構築されている。その後の神話や隠喩はより起源に近いと想定されるかたちで文学の中に見いだせる」ノースロップ・フライ『文学の解剖学』一九五七、三三七頁(クロシエの引用から。訳文は同書の邦訳を使用)。

なお、内田樹氏が「転落」を論じながら援用した概念の「話型」(『言葉と言葉にならぬもの』の間に)行路社一九九五、一六六頁も「神話」類縁の概念とみなしたい。

(5) 「アルペール・カミュ・手帳」二号にヴィアラレックスが発表したテクスト。メリュジーヌについてはしかし直接的には言及されて

【転落】を神話批評から読む(篠田)

いない。

メリュジーヌを正体を見られて逃げ去る蛇妖精として描いたものは、しかし文学では多くはない。ゲーテのメリュジーヌは蛇ではない。ネルヴァルも蛇とは明言しない。フランツ・エレンス、ミッシェル・ダール、いずれも蛇とはしない。ブルトンだけがメリュジーヌ＝蛇としている。

(6) フランス神話学は、アンリ・ドントランヴィルが創設した同名の研究会の活動と同義語と考えられてきた。つまり、大学で学ぶ「古典学」で「神話」と言えばギリシャ神話であり、ヨーロッパには固有の神話はないという一般の了解に反撥して、「フランス神話」の概念を打ちだしたのがドントランヴィルであり、その後継者アンリ・フロマージュである。彼らは各地の民間伝承の底に「神話」があったと考える。

(7) ロベルト・カラツソの『カドモスとハルモニアの結婚』は、ギリシャ神話のすべてを蛇の相のもとに読み直すところみである。彼によれば、はじめに宇宙の混沌の中を這う蛇がいて、世界はその蛇から生まれた。のちの神々は蛇の相は持っていないが、その蛇の系譜には敬意を払っているとも言う。

蛇の神話はギリシャでも原初的な形の神話であるとともにデュオニュソス＝オルペウス系の密教の神話でもある。

(8) たとえばポール・リーチ神父の「アルペール・カミュの『転落』について」『世紀』八四。あるいはハビエル・ガラルダ「人間は救われるか」カミュの『転落』をめぐって」『人間学紀要』9、一九七九。ただしカミュにおいて、父なる神の問題がつねに偏執観念となっていたことはたしかであり、ドストエフスキと比較する論の正当性もそこにある。もちろんそれは有罪性の神学である。『転落』がひとつの『罪と罰』であることは言うまでもない。

清水徹氏はそこで「(私)の語る独特なイエス解釈—自分の誕生ゆえにユダヤの幼児たちが虐殺されてしまったという『みずからは与

り知らぬ過ち』にイエスが苦しんでいたという解釈があることを指摘する(『転落』の位置「明治学院論叢三四」一、一九八三、八二頁)。氏はさらにまとめて言う。これは「クラマンズの『転落』の告白録ではなく、どうしても語りたい、しゃべりつづけたいたいというゆえに知れぬ衝動に駆られているある無名の『私』の、暗い有罪感という重苦しい倍音をひびかせる『語り』として読むべき作品なのだ」(同、八三頁)。

もうひとつ、カミュの宗教観について、イングリッド・デイ・メグリオが「カミュは服従の『垂直』の倫理を『水平』のモラルと対立させる」と言っているのが注目される。『カミュと宗教』A・C11、一九八二)。

また、マリウス・ギューイヤールの「裁き／愛」の対比の論は「転落」を「失墜」と読む可能性を指示してくれる。これもまたすぐれてキリスト教的な読解である。(『転落』におけるキリスト教的形象とイメージ」青山学院文学部紀要29、一九八七)。

(9) ひとつの作品の基本的構造として、「神話」を抽出し、その作品がその「神話」にいかなる解釈を下しているかを見ようとする研究方法。「神話」は既存のものとは限らず、ここではじめて語られた、そして核となるものでもよい。大江健三郎の『同時代ゲーム』における「森の神話」のようなものも考えられる。神話構造を抽出するには類似の物語との重ね合せによる共通機能抽出法と、アアルネ・トンプソンの「国際話型分類」法による。

(10) アムステルダムは水と霧の町であると言う。(プレヤード版一五四五頁)。アムステルダムが同心円状に運河を配した町であるとの指摘もある。「転落」の中では、最初の日から「数日来の雨」が降っている。(ボン・ロワイヤルも小雨だった)。

四日目、船に乗ったときは「ひどい霧」だ。帰りも、「陸との境がはつきりしない」水の世界である。最後の日は雨が雪になった。

内田樹氏は「『海』の話型」を指摘する。

「水」について矢野正俊氏は、トリポリの「水」も思い出す。死にかけている人の水を奪った男が、いま地獄で水の責苦にあっている。(『転落』の試練(二)「試行」68号一九八九)。

矢野氏は「循環する水」に注目する。上流から海へ向かって流れる、「時間的」な水ではなく、それは「上流へ向かって流れる」循環的な水だ。

なお内田樹氏は、「海の話型」を指摘しながらも、「転落」を満たしているものは、まさしくこの『海の残骸』である(二一四頁)と
言う。

水とは表面と奥底をもったものだ。その暗い奥底に何が隠れているかわからない、そんな無気味さがある。岩や土であれば、内部が表面に顔を出すことはない。

その意味で、二重性の物語としての「転落」にいかにもふさわしい。そこへ落ちれば死の国に誘われる。しかしその誘惑は美しい。

その水の中からの「声」が隠していた過去をあばきたる。

(11) クラマンズの名前については「砂漠に呼ばれるもの」という意味が固定している感があるが、ジャン＝パチストも含めて、洗礼のヨハネとするか、それとも黙示録のヨハネとするかは微妙なところがある。

「転落」があとで見えるように「黙示録」の「贖罪の羊」の物語の展開であるなら、ヨハネは黙示録のヨハネであろう。クラマンズのほうはクレメンズ、すなわち慈愛、あるいは歴代の法王の名のひとつかもしれない。

(12) 改悛した判事、ないし、苦行者に裁き手、カミュ自身、手帳に(実存主義者ども)と注記する。自ら断罪すると見せかけて実は他人を圧殺しようとするもの、自ら鞭うつことで罪人にその罪の重さを思いしらせるたぐいの「裁き手」の役をする「苦行者」だろうか？クラマンズが判事でないの言うまでもないが、「苦行者」ではありうるかもしれない。その自己告発と苦行に社会的な意味がありうる

とすれば他者への見せしめである。

白井浩司氏が「アルベール・カミュ『転落』読解ノート」「京都外国語大学研究論叢」一九八九で「悔いあらためた判事」という訳に文句をつけているのは正しいだろう。少なくとも「ペニタン」のほうは氏の指摘のとおり名詞で、「苦行僧」とか「悔悛の道士」という意味だ。「ジュージュ」のほうは、聖書訳では「土師」であり、「判事」であるはずはないかもしれない。白井氏は「裁き人」と訳す。

(13) 門番としての機能を語るなら、彼の死のエピソードを落とすことはできないだろう。語り手の住んでいたアパートの管理人、すなわち門番が巨大な男で、棺を横にしないと入口を通れなかった。日本の寺院の門を守っている巨大な仁王像が想起される。狭い「門番小屋」に押しこまれた門番としての仁王、彼自身が門を通ろうとすると、入口が狭くて通れない。裁き手が裁かれる側に回るととたんに非道義性を露呈する。なお語り手は自分のいましていることに近いものとして門番の仕事に親近感を持っているのではないだろうか？ この門番の女房は、亭主が死ぬとすぐに情夫を見つけた。

バルシロンによればカミュには葬式のオペセッションがある。C AC5、二十二頁。

(14) 誅求者の目は超自我の目だ。と同時に、それは自分自身の目でもある。鏡(ないし水面)にうつった自分の目で、それは写っている本人が衰弱してゆくにつれてしだいに弱まってゆく。『転落』の語り手が「しだいに衰弱してゆく」(内田、二二六頁)のはあきらかであれば父なる神の目も衰弱してゆく。「父の全能は不能の権力だったのだ。父は衰弱しており、教化的でも威嚇的でもなかった」(内田、二二二頁)。

(15) 水の妖精の主たる機能は人間を水の底へ引きこむこと、水の中でとり殺すことであるの言うまでもない。ただし、その妖精が美しい女や、あるいはかわいらしい小鳥としてあらわれると、水死者とは関わりもないように見えるかもしれない。

『転落』を神話批評から読む(篠田)

水の底に竜宮があるという思想も、結局は水死者となっても竜宮に迎えられるということだ。そこから美しい姫君があらわれるというのも結局「死の誘惑」であることを忘れないようにする必要がある。

サンドの「フランス田園伝説集」に、「リュプー」なる森の怪があり、旅人に向かって笑い声をひびかせる。

これはリュパンと、名前の上では同類のようだが、リュパンは狼の姿で墓地をうろつく死後の人狼である。しかしリュプーも、だれかいたずらものの亡霊でない保証はない。

リュプーは池の教在する荒地に住みつく妖精で、旅人の背後から笑い声をかける。ふりかえって返事をする、その妖怪にとりつかれる。そしてついには「恐ろしい水のふちに連れていかれて、『見てごらん!』と言われる」。水面をのぞきこむと後ろからつきおとされる。(サンド『田園伝説集』)。

(16) 「笑いかわせみ」というものが東洋にあるなら、フランスには「泥棒かささぎ」がいる。しかし、「かささぎ」は、うるさいおしゃべりで人をなやませる。サンドの「リュプー」もかささぎの類かと作者は推測する。ところで夜の森の怪、「洗濯女」の怪は、そういった鳥の鳴き声でもあろうかと、ソルランはアイルランドの妖精パンシーとメリュジーヌの研究で言う。夜のしじまを破って響く笑い声はいずれにしても不吉な死の予兆である。(『命の叫び、死の叫び、ケルトの地の運命の女神』、FFC248号、一九九一、二二七頁)。

(17) どこまで行っても水に流される死体の幻をのがれられない。ジョゼ・バルシロンは、「カミュの無意識における心理の深みと限界」で、「クラマンズは、どこまで行ってもついでくる川から海へ運ばれてゆく現在の死体につきまとわれる」(二七頁)と言う。

(18) 「セイレン」すなわち船乗りを誘惑する水精である。ギリシャでは人面の鳥である。それがいつからか、人面の魚、人魚になる。美しい歌を歌って船乗りを誘惑するところから鳥になっていた

のかもしれない。

ただし、それが「サイレン」となると、もつと別の意味作用が付与されてくる。宿命の刻を告げる鐘の音にもそれは通じる。

(19) 「ふり返ること」、このオルペウスの主題に矢野氏は執拗にこだわらる。あたかも過去をふりかえることを恐れるかのように。

クラマンズにとつても、笑い声はつねに背後から聞こえてくる。

もちろん、ジョゼ・バルシロンも、カミュの世界にふりかえってはいけない禁忌をおかしたオルペウスの主題を見ている。しかし神話構造としては後ろをふり返つてエウリディケを失ったオルペウスの地獄下りはここからは出てこない。

三野氏は「ロワイヤル橋事件」の底にさらに「トリポリ事件」があると指摘する。「おお娘よ、もう一度水に身を投げてくれ！」という叫びは、「トリポリ事件」(捕虜となつていた収容所で病人の水を飲んで、仲間の死を早めた)については「もう一度戦争になつてくれ！」という叫びにならざるを得ず、つまり、良心の叫びのように見えながら、「トリポリ事件」までさかのほれば本質的に非人間的な欲求であることがわかる。

(20) 一五一六頁、「私が呼ばれたあの晩から」「笑い声」、あるいは「叫び声」は死の呼び声だった。「笑う人はよりはっきりと自分の中を見ることが教えてくれた」。

自分の中にはもう一人の自分がいた。問題は、それこそが「笑う人」であることにいつ気づくか。そしてまたそれが「告白」の「聞き手」でもあることにいつ気づくかということだろう。気づいたときはしかし、復讐のとげられるとき、死のときであるはずだ。

笑うのはだれか？ もちろん自分だが、それを分身と理解するか、それとも、たんに、自己批判や自嘲の笑いとするか。

「そのたえまない笑いは、自分自身の内面をよりはっきり見るところを教えてくれたのです。ようするに、私つていうものがそんなに単純じゃないことをさとらせてくれたわけだ」。

あきらかなのは、その「告白」を聞いている「もう一人の彼」は、苦笑は浮かべても、笑い声はたてないということだ。

一五〇七頁「そのことを思いだすたびに私は笑いだしてしまふ。しかし、それは別人の笑いで、ボン・デ・ザールで聞いた笑い声にかなり近いものだ。私は自分の演説に、自分の弁論に笑いだしてしまふのだ」。

「笑いに先手を打つために、あえて世間の笑いものになるようにしようとしたこともあります」(一五二〇)。

笑われる側ではなく、笑う側へ身を置くために馬鹿なことをして、みんなの哄笑を引きおこすこと、道化師のつとめだが、クラマンズを道化師として見た論がないのはなぜだろう？

(21) オートバイ乗りの話は空話症のフィクションと考える必要はないだろう。いかにもありそうな話として作者は書いている。そして、そのさい、殴られても殴りかえせず、すこすこ車の中に引込む情ない男として、作者はこの場面を描いている。それをそのまま読者に語らせているのは、何もできない自分を人にさらけだして自嘲するタイプの人間として描きたかったからだ。

(22) 一五〇三頁に「不具性、愛の中に、ふつう人がすること以外のものを見ることのできない生まれつきの不可能性」とある。回りとどい言い方だが、「ふつう人がすること」とはセックスであり、愛の中にセックス以外を見れないとは、精神的な愛を信じられないということだ。

女たちとはいろいろ関係を持った。たしかなことはそのうちのどれ一人、いまの落ちぶれた彼を支えてはくれないということだ。彼の方では、そんな女たちを紙屑のように捨ててかえりみなかったと言っているが、その空威張りのせりふが語る「事実」は彼の孤独であり、また社会的なきずなを作ることのできなかつた不適応性、社会的無能さである。女に精神的な思いやりを抱けなかつたという性格的欠陥を露呈している。その象徴がボン・ロワイヤルである。

(23) 「潔白な判事」と訳されている画の題は、むしろ「正しい裁き人」であろう。「潔白」という言葉には原文にない意味がありすぎる。

また画中の騎馬人物たちも「判事」らしいところはあまりない。

この祭壇画にカミュがこだわっているからではないだろうか？

「アベルの殺害」の光景が描かれているからではないだろうか？

「裁き手」のほうは、さしてこだわらざるほどのものではないように思える。あるいは、カミュはほかのもの、たとえば祭壇画中央の「贖罪の羊」を見つめているのだろうか？

贖罪の羊、すなわちキリストである。ポール・ヴィアラレクスの言によれば、クラマンズはキリストにだけ「ユーモアの感覚」を与える。(一九八)。

なお、この「神秘の仔羊」について、これが一時ドイツ軍に渡されていたことを指摘して、カミュが「無垢」性を失った象徴であると西永良成氏を見る。(『評伝アルベール・カミュ』一九七六、白水社、二〇四頁)。「神秘の仔羊」はカミュにとってもまた、実に『正義』と『潔白』をの決定的な分離の象徴だった。

ゲントの祭壇画についてはエリザベト・ダネンス、黒江光彦訳の『ファン・アイク、ゲントの祭壇画』みすず書房 一九七八による。

同書では、このパネルの下に「地獄」が描かれていた可能性を示し、仔羊の下の泉から流れる水が、地獄を浸していたのではあるまいかと暗示している。(八八頁)。すくなくともそこに水面に浮ぶ「胞児」のようなものが描かれていて、クラマンズに呼びかけていると想像することはできる。

(24) ハンス・ボック・ヨハンセンは「カミュの『転落』の隠された思惑」(『ルヴェ・ロマヌ』1412、一九七九)で、クラマンズがアルジェリアに行ったのはドイツ軍のスパイとしてではないか、すくなくとも彼の行動がドイツ軍に利したのではないかと考える。

(25) 当然、法王と言ってもカーニヴァルの「阿呆大王」である。「ロバの王」だ。皆も彼をからかうために「法王」にしたにちがいない。

『転落』を神話批評から読む(篠田)

ただ一人まじめだったのが彼本人だったかもしれない。だれ一人、彼に仲間を助けるようなヒロイックな行動も、グループの統率も期待していなかったろう。もしそれが、捕虜団の団長で、收容側との交渉役であつたら「法王」という言い方はしないにちがいない。ところが彼は、そこでも皆に馬鹿にされていることがわからない。あるいはわかつていても何もできない。

カーニヴァルの「阿呆の王」、「ロバの王」を思わせる收容所の中の「法王」という存在は、現実の「牢名主」などよりはるかに皮肉である。

酒場にたむろする「弁護士」というのも、「ロバの王」に近い皮肉な存在だ。

いやそもそも、捕虜收容所から出てきて弁護士になったというのがいかがわしい。彼ははじめから偽の弁護士だったのでないだろうか？ だからこそ、それがつづけられなくなった。

そこで死にかけていた仲間の貴重な飲み水を奪って、相手の死を早めたといったことも、いくらでもありうることで、いずれも皆同じ生きるか死ぬかの瀬戸際では、人のために自分が必要とする水をわけてやるものもないし、病人が自分で飲む力がなくなつてほつてある水があればそれを飲んでしまつてもあたり前なことだ。そんな状況に追いやっていた收容所側に問題があつても、しいたげられたものたちには自分たちの生命を守る権利がある。

それを過大に考えて、仲間を死に至らしめた罪だと考えるなり、そう公言するなりするのは、いくぶん誇大妄想的なところがある。それも「法王」という肩書をただ一人、まじめにとつていればのことではないだろうか？

(26) この事件はもちろん本当のオブセツションを隠す道具だてである。祭壇画の二十六枚のパネルの中でも、一番上の「アベルとカイン」の殺人の場や、中央の「贖罪の羊」は、当然クラマンズの関心を引いていだろう。それに対して、一番隅の「正しい裁き手」は地味

な絵で、それをあえてねらったところには、格別な意味があると見てよさそうである。「正しい裁き手」の裏が聖ヨハネ、すなわちクラマンズの名、ジャン・バチストであることはすでに見た。

「正しい裁き手」と左右対称になる右端のパネルは「苦行者」を描いている。赤い毛布をかぶって裸足で荒野を越えてくる苦行者、一般に注釈はこれを「聖巡礼者」とするが、苦行の巡礼者である。それは、反対側の美しく着飾った「裁き手」と対照的である。この「苦行者」の表は福音書の聖ヨハネである。

ジャン・バチストは、洗礼のヨハネであり使徒のヨハネである。その二面が「裁き手」と「苦行者」によってあらわされている。

(27) 一四九四頁に「私はこの連中の法律顧問をやっています。この国の法律も勉強しまして、このあたりの客をつかんでいるんです。ここじゃ免状など人が見せろとは言いませんからね」とある。これが本当のところだろう。経歴からするとどうも弁護士資格をとれるような勉強をしていたとも思われぬ。それが戦後のどさくさで無資格の弁護士になりました。弁護士事務所では法律相談を受けるくらいなら無資格でもできなくはない。

(28) 告白者が万人の罪を告白する身替り番であるということと、他人の罪を断罪するために己れの罪を告発するということは同じようで微妙にちがう。さらにそれがもし、聞き手の告白を誘うためのおとりの「告白」であつたらなおさらだ。フェルナンド・バルトフェルドはこの語り手に、告白をそそのかす誘惑者を見ている(『転落』の誘惑者の独白者) AC 13、一九八九)。

(29) 「彼は死ぬ前に自分の虚偽を少なくとも一人の人間に打ちあけたいという欲求にとりつかれる」(レオ・ポルマン『サルトルとカミユ』三修社、一九七九、一六七頁)。

これをサルトルへの遅ればせな反論であるとか、クラマンズはサルトルの戯画だという説もあるが、その前にやはり一人の小説的人物として、死を恐れ、死後の亡霊たちによる報復を恐れた人間の必

死の告白であると思いたい。

その聞き手、すなわち永遠の批判者に向かつて生涯の罪を告白しないうちは死ぬことができない。「嘘をすべて告白しないうちは死ぬない」(二五一九)。

そして彼は例のファン・アイクの祭壇画の盗難事件について告白をはじめ。なんとこの巧妙なはぐらかしだろう。彼の本当の罪はそんなところにはないはずだ。しかし世俗の裁判所は、名画盗難のほうに反応する。その盗品が祭壇画で、しかも「正しい裁き手」だ。

ここにあるのは「死」のテーマである。クラマンズは身投げ女を見殺しにしたことによつてや、収容所の仲間の水を奪って死を早めさせたことによつて以上に、いま、自身の死を目近に控えて、最後の告白をしているのである。

「死なねばならないのは自分でした」という鏡花のせりふを思い出すまでもなく、さまざまに「死」を語るこの男こそ、まっさきに死なねばならない人間だった。

そもそも四日目、マルケン島の告白では、一度、自殺を考えたことがあることをあきらかにしている。

「まぶたのない目」でも、罪人を誅求するもうひとつの自我は、相手が死ぬまで追求の手をゆるめない。水の中の声は彼を水の中に引きずりこまずにはすまない。水の都アムステルダム、雨にとざされた風景がすでに、そのような復讐の水の精のとりこになつてい

ることを示している。
ここで最後にもう一度、物語をまとめてみよう。死を前にした罪人の欺瞞的告白は、迂回と皮肉語法に隠れようとしながら、しだいに核心に迫つてゆく。それをさせるのが、水を伝つてやつてきた死者の霊、あるいは「見えない目」(「魂の目」)である。彼の前で黙つて話を聞いている聞き手(黙っているのではなく、訊問のほうに記録されていない)は、たくみな訊問によつて、ついに彼に本当の罪を告白させ、死に追いこむ。

そこまで彼は逃げつづけてきた。名前を隠し、(本当の名前から逃れ)、チュニスに飛び、(そこで「法王」の名のもとに人を殺し)、戦後のパリでは、おそらく死んだ弁護士(たとえば収容所で知りあつた仲間、そして彼が見殺しにした仲間の名をかたり、偽弁護士になりすまし)その間法廷では、いくたの無実のものの処刑を手をこまねいて見送つたばかりか、ときにはそのときの気分で、いいかげんな判決に手をかしもした。(セーヌの身なげはそんな彼のバリ生活を象徴する)。そこにもいられなくなつてアムステルダムに高飛びし、(そこでは名画盗難事件に手を貸し、さらに港のあやしげなバーで、旅行者に女や盗品をあつせんし、密航やもぐりの古美術取引きなどの「法律顧問」として、法の裏をかく手だすけをしてきた)、いま、そこにも、彼を追求する永遠の死者の「声」を聞き、見えない「目」を感じて、ついに、最後の「裁き手」に臨終の告白をする。

(30) 「転落」ほどテクスト外の読み方をされる作品はない。サルトル「カミュ論争」そのひとつだ。伝記的研究はそれなりに意味があり、評伝であれば、作品を作家研究に活用するのは当然だが、作品研究は、一応テクスト自体から出発するのが常道である。

テクストがナラシオンとディスクールを持つているということは、この作品のように神話的構造の顕著な作品ではとくに強調されている。深刻な主題を扱つた神話が、皮肉でシニカルな、かつ自己偽瞞的な「語り」によつて展開する。そこから作者が何を言おうとしているのかわからないという感想が、研究者の口からさえ洩れる。虚言症の患者にありもしない過去を語らせている「偽りの告白」だから、「事実」はどこにもないようにも見える。しかしそこからは、小説における「事実」の問題が出てくる。本来、フィクションの世界に「事実」などなく、すべては「作りごと」なのである。

それでも作者が「事実」であるとして提供し、読者も少なくとも小説的事実として受け入れるものがある。つまり、作家による「設定」である。「転落」では、まず語り手が小説的に(間接的に)紹介

『転落』を神話批評から読む(篠田)

される。アムステルダムの酒場にたむろして、フランスからの旅行者が来ると話しかけてきて、通訳をしたり、案内をしたりする人間、ヒモとかガイドとか酔っ払いの宿なしとか、そういったイメージが浮かぶ。

『転落』はサルトルの攻撃に対して、「現代人の神話」をもつて答えたものと二ナ・ヌジュールセンは言う(言語の転落、カミュ・ポードレール、ポール・ド・マンによる皮肉)。

「現代人の神話」とはもちろん、何ものも信じられない不信の時代の神話である。「嘘と本当のあいだを往復しながら真実にたどりつく」。

そのシステムが作品の最後で崩れているとヌジュールセンは見る。役者が仮面を脱ぐ場面。

(31) ここで三野博司氏が分けた「語り」と「物語」の「二つの審級」の区別を考えるべきであろう。「偽りの告白」としての「語り」と神話構造としての「物語」である。(三野博司「『転落』物語の反復」大阪市立大学「人文研究」四二、一九九〇)。

三野氏はさらにマイヤール、そしてバンヴニストに従つて、「物語」をディスクールとレシに分ける。「神話」はレシである。が本論ではディスクールの中にも隠蔽されたレシを見る。

ところで、この「偽の告白」の構造が、読者を聞き手の位置に据えることによつて、「フィクションの人物から個人的に弾該される」印象を与えるための巧妙な装置であるという見方もある。(ブリアン・フィッチ「解釈者としてのナルキッソス」AC10、一九八二、九七頁)。

(32) ポール・リクールは「信頼のおける語り手」という概念を持ちだして、『転落』の語り手と、その語りとを否定するが、「語られる時」一九八五、二八六頁「共感の持てる語り手」という概念も可能であり、そのばあい、「私はあなたに共感をしてもらいたいのです」(一四八九)と言うクラマンズの呼びかけを「疑わしい存在」とか

「信頼のおけない嘘つき」という言い方で斥けることはできないのではあるまいか? 《転落》を予感しないものにはこの作品は無縁であるとしても。

一五二六頁では、愛による救いに絶望したあと放蕩に溺れたとある。そのあげくがこの酒場であり、「笑い声」(幻聴)が耳に響くようになったのがはたして、その「彷徨」のきつかけだったのか、それとも「結果」だったのかははっきりしない。「告白」を真に受けられもしかたに、「声」を聞いてから彼の人生が狂ってしまった。「声」を聞くという状態はふつう、狂ってしまった状態をさすものであり、狂っていないければ「声」も聞こえない。

彼が自分のことをブルジョワだとか、色男だとか、かつぶくのいいスポーツマンであるかのように言うところ

—ラゲビーの選手みたいでしょう?

—話を聞けば多少は教養がにじみでていませんか?

—上品な様子ときれいな言葉つかいで:

それこそ、まさに落ちぶれた酔払いの昔話で、昔は相当の生活をしていたかもしれないが、いまは見る影もない。第五節ではベッドから起きあがることさえできない。

この「設定」からして、相当の論者が読みまちがえている。「判事」という「誤訳」(白井)もそれを助けているだろう。彼の口調、すなわち文体は、一部に弁論調をまじえながら基本的にはくだを巻く酔払いの饒舌である。自虐的な思い出の快に溺れきったありもしない思い出話だ。彼が今何をして暮らしてをたてているのかと言えは、フランス人相手のいかがわしい観光ガイドだと言おう。盗品の転売などにも手を出している社会の屑である。

その彼が語る「思い出」は、あきらかな誇張と感傷と作り話にいろどられている。こんな酒場でクダを巻いている老いばれの酔払いが口にする昔の色事の自慢などだれもまともにとりあつかわない。そういうものとして作者は彼の「語り」を読者に提供している。色

事の話は第三節、オートバイ乗りとの出来事のとに続けて語られる。つまり、社会的に馬鹿にされ、何もできずに、転落していった人生の象徴である。

法王(教皇)の話はそれとは少しちがう。これも捕虜収容所の話とすると半ば英雄譚的な感じがあるが、読者の語りは十分にその色彩をやらせている。やはり自嘲的な語りだが、トリポリまで行ったのが、何となくふらふらとと言うので、レジスタンスの英雄ではない。はじめにパリの地下鉄の構内で、迷子の犬がドイツ兵について行くのを見て憤慨したというのがそのきつかけであれば、戯画の構図は完璧である。

一五一頁、自殺の衝動を語ったあと、「でも地球は暖く、森は深く、屍衣は不透明だ」と言い、「魂の目だ!」と叫ぶ。一見、脈絡がなさそうながら、「目」は誅求者の目で、死へ追いつめる目なら、地球—大地は、死後の墓をおおう土であり、森、すなわち棺の板は厚い。屍衣も軽くない。

霧の都の夜を墓の中の闇にたとえていることは言うまでもなく、死んだあとでも、誅求者の目はそれを見つめている。

そのあとで、死後の報復の例として、父親に好きな男と一緒にいることを禁じられて死んだ女の捨てぜりふを紹介しながら、娘の予言にもかかわらず、父親は三日もしないでそのことを忘れて、ふたたび川へ釣りに行ったたりしていたとしめくくる。そのあととは言っていない。川へ釣りに行った父親の釣糸が水死人にからまって動けなくなったり(モーパッサン「水の上」)、水の中へ引きずりこまれたり(伝説「賢淵」という話はあえて語らない)。

(33) 「クラマンズの皮肉は鋭い批判を内包している」(ジュヌヴィエーヴ・キヤール「転落」の中の皮肉の機制と社会文化的コード) AC 14、一九九二。

「異議はすべてのものに向けられる」。「その反論が登場人物だけではなく読者をも巻きこんでゆく。最

- 終的に、判断し、問いかけ、疑わなければならぬのは読者なのだ。
- (34) もちろん、その制作の動機やカミュ「転落」と論争「東洋大学紀要24、一九八五年はそれをふまえてカミュは「自他ともに含めた、いわば現代の精神状態を浮彫にしたインテリの一典型の象徴としての人物像を描こうとした」(一一二頁)とまとめる。ただし、「潔白は偽善でしかなかったことを悟ることによって、自己の有罪性を認識して以来、神なき国の改悔せる判事として、自らを裁き、万人の有罪を宣言する」というまとめには、「潔白＝改悔＝判事」といういささか疑問のある先入見がありはしないかと思われる。
- (35) 「イエスの血が、すべての罪からわたしたちをきよめる」(ヨハネの第一の手紙一一七)。
「イエス・キリストは、水と血とをとおってこられた」(五一六)。
ヨハネ神学の「裁き」は血の裁きである。カミュの「正義の人々の裁きと同じである。「正しい裁き手」の意味がその文脈でよりはつきりしてくる。「潔白な裁き手」ではない。「厳正な、恐るべき裁き手」なのである。
「神」のテーマ、「弁論でときおり神に言及するたびに、依頼人は警戒したものです」。
「彼らのささやかな傑作のためには、神などいらなかったのです」。
「クラマンズは誇大妄想と自己嘲笑から、最後の審判を演出し、それを司り、そこで神の役を演じようとする」(モーリス・ワイエンベルク、69)。
- (36) モーリス・パンゲは、クラマンズを「カラマゾフ」のイワンと対話をかわした悪魔にたとえている。(「エキノクス」―「カミュの『転落』」一九八七)。