

## サン＝テグジュペリにおける〈砂漠〉

木原, 雄一

<https://doi.org/10.15017/8792>

---

出版情報 : Stella. 23, pp.97-114, 2004-12-24. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :



## サン＝テグジュペリにおける〈砂漠〉

木 原 雄 一

アントワヌ・ド・サン＝テグジュペリは、『夜間飛行』や『星の王子さま』『人間の大地』など<sup>1)</sup>、自らの飛行士としての実体験にもとづく作品をのこしており、それらの物語群に頻出するイメージについては従来すくなく論じられてきた。たとえば渡辺公子は、「庭師 *jardinier*」がサン＝テグジュペリ自身の投影であるだけでなく、強靱な精神の持ち主という作家の理想像でもあることを指摘している<sup>2)</sup>。あるいは杉山毅によれば、「海」のテーマの周辺に絶えず付随する「船」の暗喩は、『夜間飛行』においては飛行機、飛行場主任、飛行事業という具合に姿を変えながら登場し、そのいずれもが「脅威にさらされながら進んで行く」もの、「永続する宝を運ぶ確固たる不動のもの」を象徴するという。しかも杉山は、これらこそサン＝テグジュペリにとってもっとも愛着のある特権的な形象であったと分析している<sup>3)</sup>。

ところで、「庭師」や「船」と同様に多用され、かつ重要な役割を担っているイメージに「砂漠 *désert*」がある。後期作品である『星の王子さま』のなかで飛行士と王子さまが出会う場所は砂漠であるし、遺作『城砦』でも「私」が砂漠について語る場面から物語ははじまる。だが、とりわけ砂漠を大きく扱っているのは『人間の大地』(1939年)であろう。シュリー・ベルナディが『『人間の大地』』においては書中のほぼすべての展望がサハラの地平線の上に向かい、また開いている」と指摘したように<sup>4)</sup>、同作では〈砂漠〉という形象がきわめて重要な意味をもっているのである。

『人間の大地』は、新聞や雑誌への寄稿文などを加筆修正ののち、配列しなおした作品であるため、一見するとエッセーの趣をもつ。しかしながら、1939年のアカデミー・フランセーズ小説大賞を受賞したように、この非小説的な手法による作品が小説としての構成をもつのはあきらかであろう。じじつテキストを仔細に検討するならば、それぞれの短い挿話の間には有機的なつながりが認

められる。主題は〈人間〉と〈大地〉との関係であり、作者はまず大地について序章冒頭でつぎのように述べている――

大地は、私たち人間についてあらゆる書物よりも多くのことを教えてくれる。それは、大地が私たちに抗うからだ。人間は障害に立ち向かうときにこそ己を知るのである。しかし、そこへ達するには道具が必要である。[I, 171]

引用箇所は、人間にとっての大地の意義を演繹的に予示している点で注目に値する。すなわち大地とは、人間に抗うがゆえに人間の本質を教えてくれる存在としてまず提示されているのだ。つづく部分には、そのことを知るための不可欠な道具として、鉋や鋤とともに飛行機があげられている。周知のようにサン＝テグジュペリの作品世界において飛行機は「道具」の筆頭格であるが、飛行機や飛行士の描写の際にしばしば「農夫」の比喩がともなう点を思い起こそう。作家にとって「農夫」は「庭師」とおなじく、自然という障害に立ちむかい、自然の秘密を探る代表的な人間であった。したがってサン＝テグジュペリは、『人間の大地』の序章部分において飛行機を「農夫」の道具と並置することにより、「飛行士」を「農夫」と同じ役割をになった存在として提示したと考えられるのだ。

このごく短い序章に続く本文は、つぎのような流れをとる。まず序章を受けて第1章から第4章までは大地と人とのかわり、さらにその分析の道具としての飛行機が語られる。つづいて話題は、第5章「オアシス」を経て大地から砂漠へと移っていく。これ以前にももちろん砂漠は登場するのだが、それはあくまで大地の一例としての言及にとどまり、砂漠が主題となるのは第6章以降である。その後、最後の第8章「人間」では作家の視点は再び大地へと戻る。本稿では、『人間の大地』各章に登場する〈砂漠〉を順を追って検討し、そのイメージの変遷と作中での位置づけについて考察する。

## 1. 『人間の大地』における大地

第1章「定期航空」では飛行の先駆者たちの逸話について、初飛行前夜にサン＝テグジュペリが先輩アンリ・ギヨメから受けた「奇妙な地理学の講義」の挿話がおかれている。ギヨメはサン＝テグジュペリに水路学も人口も家畜賃貸

も語らない。彼が話題にするのは、3本のオレンジの木や小川、羊の群、そして一軒の農家などである。この「地理学」についてサン＝テグジュペリはこう述懐する――

ギョメはスペインのことを教えてはくれなかったが、スペインを友達にしてくれた。  
[I, 176]

フランソワーズ・ブランは、この「地理学の講義」を『星の王子さま』の地理学者と比較し、ギョメの地理学はじっさいの地理学の範疇をはずれており、彼の関心はむしろ王子さまの姿勢につうじると指摘している<sup>5)</sup>。たとえば『星の王子さま』に登場する地理学者は、ギョメとは対照的に王子さまが語る花を「はかない」ものとして関心を示そうともしない。

それゆえギョメの話題はどれも、「全世界の地理学者に知られていないこと」なのだが、下界を見下ろす飛行士にとっては特別の意味をもつ。たしかに一見すると彼の「講義」は、飛行中に現在地の目印や緊急着陸時の障害物を確認しておくといった、いわば操縦上不可欠な注意事項にすぎないような感がある。しかしながらサン＝テグジュペリにとっては、大地の新しい姿を知り、自然の秘密を探り、さらには「世界を改変し、豊かにする」[I, 185] という重要な意味をもつ。つまり上空からの地上の俯瞰は、世界の新しい姿の発見を可能にするのだ。むろん、その受けとめ方は乗客と飛行士とは異なろう。雲海も峰も大洋も暴風雨も、乗客にとってはたんなる窓越しの雄大な景色にすぎないが、操縦士にとっては緻密な計算や判断を要する対象でもある。飛行士は農夫のごとく大地と対峙し、飛行機によって大地を耕し、豊かにしていく。

「僚友」と題された第2章は、大地を耕す飛行士たちのために割かれた章であるが、なかでも注目すべきはつぎの箇所であろう――

こうして大地は荒涼たると同時に豊かでもある。豊かなのは、こうした人知れず、隠れていて到達しがたいが、私たちの職務がいつの日か必ず巡り合わせてくれる庭園があるからである。[…]

しかし、少しずつわかってくる。あの人の明るい笑い声を聞くことはもう二度とないのだと。あの庭園は僕らには永遠に閉ざされてしまったのだと。[I, 188]

奇妙なことに、ここで作家はかつての僚友たちを「庭園」と呼んでいる。だが、

テキストにおいて「庭師」が飛行士のメタファーとして頻出することを考えるならば、庭師によって切り拓かれ、整えられる庭園とは、飛行機という道具を介して耕され、豊かになる存在をすべて指すはずだ。すなわち、それはメルモーズによって拓かれた砂漠、山々、夜、海洋といった障害物だけでなく、とうぜん彼の仲間たちも含まれよう。それはなぜか。砂漠に不時着した飛行士たちは、共有する「目に見えない富」によって自らを豊かにすることができるからである。それは彼らの語りあう思い出であり、「同じ共同体の一員」という連帯感である。こうしたものにこそ、作家のいう「ある職業の偉大さ」、「本当の贅沢」[I, 189] があるのだ。

つづく第3章「飛行機」と第4章「飛行機と地球」では飛行機が主題となるが、まずこれらの章題に注目したい。前者は「飛行機 L'Avion」だが、英語版では「道具 The Tool」と改変されており、飛行機の道具としての側面が強調されている。しかも英語版には、仏語版未収録の「自然の諸力 The Elements」が第4章として追加されているのだ<sup>6)</sup>。これに続く章は、両版とも同題の「飛行機と地球 L'Avion et la Planète / The Plain and the Planet」であるが、ここで«la Planète»という語がもちいられている点にも留意したい。「地球」をあらわす一般的な語は「大地」と同じ«la Terre»であるが、そうではなく«la Planète»がここで用いられたのは、「大地」と区別する意図があったためだと考えられる。つまり作家は「大地」と「地球」を異なるイメージで示したかったのではないか。いうまでもなく«la Terre»は地球の存在が天体として認識される前から使われてきた語で、惑星としての地球の姿をただちには喚起しまい。しかし«la Planète»という語のばあい、宇宙の存在がつよく意識される。この球体としての大地の姿は、飛行機ではるか上空から見ることによってはじめてわかる地球の真の姿であり、そこでは陸と海と、そして場合によっては空までが一体となって現前するのである――

こうして道路の曲折の度に甘い嘘に騙されるようにして、その道に沿って旅をしながら、灌漑の行き届いた多くの土地と、多くの果樹園と、多くの牧草地を辿ることで、私たちは長いこと自分の牢獄の姿を美化してきたのである。この惑星を湿潤で優しいものと信じてきたのである。[I, 201]

道路は危険な場所を極力避けてつくられるので、そこを通る人間は地球の姿を

安全なものだと思いこむ。だが、かかる誤解は飛行機の登場によって解かれた。飛行機は目的地までの最短距離を直線的に飛行する。不毛な砂漠も険しい山々も、海洋もかまわず飛びつづける。機上からは人の住む場所が「廃墟のなかのわずかな苔」と映るし、「幸運の偶然な結合」[I, 238] でしかないとも見える。まさに大地は〈牢獄〉と呼ぶにふさわしく、われわれは大地に重力をもって縛りつけられており、飛行機をもってしてもそこから抜けだすことはできない。

## 2. 大地から砂漠へ

このように〈大地〉をモチーフにしながら、作家の関心は「牢獄」としての大地の代表である砂漠へと移っていく。まず第4章で登場する老嬢は砂漠の真実を提示するための伏線となっている<sup>7)</sup>。砂漠について何も知らない彼女は、サン＝テグジュペリが語って聞かせる砂漠の話をまったく信じることができず、屋根もベッドもシーツもなしで眠らなければならない砂漠を「まあ、野蛮な」[I, 208] というこぼれで片づけてしまう。つまり彼女は大地の真の姿を頑なに拒む典型的な人物として描かれているかに見える。ところが砂漠で作家は彼女のほうが正しかったと考えを改める。フランスの穏やかな家は、苛酷な砂漠にいる作家の心中に夢となって現れたからだ。彼はその夢がその場にあるどんなものよりも現実的だとさえる——

サハラよ、私のサハラよ、お前は糸を紡ぐひとりの女性のおかげで、お前はすっかり魔法をかけられてしまった！ [I, 209]

砂漠に魔法をかけるためには別の世界が必要である。砂漠しか知らない遊牧民にとって砂漠はありふれた土地であり、魔法のかけられた土地ではありえない。だが、その別の世界は砂漠の外にあるとはかぎらない。砂漠にはオアシスがある。かりにオアシスを砂漠という「牢獄」に対立する別世界と見るならば、二項対立が仮定できるであろう。ジュヌヴィエーヴ・ル・イールは『サン＝テグジュペリ、あるいはイメージの力』において、大地をふたつの側面から論じている。すなわち、「肥沃な土地」と「敵意ある世界」である<sup>8)</sup>。人に恵みをもたらす穏やかな大地はここではオアシスのイメージにつながるし、人間に対し

て激しく牙をむく世界はまさに砂漠のイメージである。

第5章の表題は「オアシス」となっているが、そのじつ、ここで語られるオアシスは砂漠のなかにはない。語られるのは、アルゼンチンの草原に緊急着陸した飛行士が、そのそばで見つけた一軒の民家のことである。すなわち、ここでの「オアシス」とは一種の暗喩にはかならない。ではそれは何を含意しているのか。大地から砂漠への橋渡しとして選ばれた草原の「オアシス」は、たった一晩宿を借りただけの家である。しかし、そのオアシスにたどり着く過程で彼はまたしても「囚人」になっている――

ところで、飛行機のもうひとつの奇蹟とは、人間をいきなり神秘の真ん中に突っ込んでしまうことだ。人は機上の窓から人間の蟻の巣を観察する生物学者になる。[……]しかし、圧力計の針が一揺れして、眼下の緑の茂みがひとつの世界になってしまう。人は眠れる庭園の芝生の囚人となるのだ。

ここで作家は飛行士をあえて2人称の«vous»で示すことで、かかる出来事を一個人の体験としてではなく、誰にでもおこりうる普遍的現象として示唆しよう。このことは、つぎの記述からも裏づけられる――

それはアルゼンチンのコンコルディアの近くだったが、他のどこであってもよかったのだ。神秘は至る所に広がっている。[I, 209]

飛行機で上空から見下ろすとき、地上は冷静な観察の対象としてそこに存在する。街も森も丘も、すべてが広大な世界の一構成要素にすぎない。だが、いったん事故が発生して地上に降りねばなくなるとき、そのかぎられた場所が全世界と化す。もはや上空からのように外の世界を見ることは能わず、外へ行くこともできない。かかる時、人は文字通り「囚人」となり、オアシスを求めるのだ。

ところでサン＝テグジュペリが第5章で「神秘 le mystère」という語を多用している点は見逃してはならない。彼がアルゼンチンのある家で過ごした一夜も「おとぎ話」に譬えられている。「おとぎ話」には魔法がつきものであるように、大地の囚人が迷いこんだオアシスではあらゆるものが神秘と化す。たとえば古い家の床に空いた穴、修理されないままに放置された穴までもが神秘的で奥深い存在に変わる。ここに大工が修理に押しかけようものなら、その手に

ある物は「冒瀆の道具」になってしまおう。神秘はつねに侵すべからざる神聖なものとして描かれている。

これらの神秘をいっそう強めているのが、ふたりの家の少女たちである。サン＝テグジュペリは彼女たちに自分の姉たち、食卓でこっそりと来客の点数をつけていた姉たちのかつての姿を重ねているが、このとき彼にとってふたりの「妖精」は「子供時代」を象徴する存在へと変貌したのではないか。今度は自らが点数をつけられる立場になり、つつい虚栄を見せてしまう「私」はふたりの娘とは対照的な「大人」である。「大人」の代表としての作家自身と「子供時代」の象徴としての娘たちとの対比によって、そこには過ぎ去った時間の神秘性が喚起される。作家はさらに彼女たちとの出会いをも過去へと押しやり、「少女」から「女性」になったふたりに思いを馳せる。これにより、「子供」がいつかは「大人」へと移り変わる存在であることが強調され、「子供時代」の神秘が別世界のものではなく、「大人」の世界とつながっていることが示唆される。

すると〈オアシス〉とは、第4章の老嬢の家が端的に示しているように、魔法によって砂漠を神秘化する存在と見なすことができよう。このばあい、アルゼンチンの「オアシス」にもその対蹠物としての「砂漠」が想定される。アルゼンチンのある家で過ごす「おとぎ話」の一夜、時間の神秘を感じさせる「妖精たち」、そしてその「魔法」の力が及ぶ「砂漠」、これらはいったいどのような関係にあるのだろうか。ここで、砂漠が「牢獄」としての大地の代表であることを思い起こそう。「私」は飛行機の事故によって見知らぬ土地に「囚人」となって舞い降りたのだから、ここでの砂漠とはこの孤独な土地だと見なせる。かたや子供時代の象徴である少女たちをオアシスに見立てるならば、むしろ「大人」こそ対立する砂漠となろう。「虚栄」を覚えてしまった大人は「子供時代」というオアシスを夢見ることで魔法にかかる。この魔法のもつ神秘的な力は、オアシスが砂漠の内部にあるように、現在まで流れてくる時間のなかで生じ、「大人」になった人間の内部に存在するのである。

流れる時間のもつ神秘は、第6章「砂漠にて」の冒頭でもつぎのように示される――

人はそこ〔砂漠〕で、鉱物的風景のなかで消費される若さを恐れたりはしないが、自



分から遠いところで世界全体が老いていくように感じる。木々は果実をつけ、大地は麦を芽吹かせ、女性はもう美しくなった。しかし、季節は進む。急いで帰らねばならない……。だが季節は進み、自分は遠いところに引き止められている……。こうして大地の富は、砂丘の砂のように指から滑り落ちてしまう。[I, 214]

モニック・ゴスラン＝ノアによれば、オアシスの穏やかさとの対照によって呼び起こされる砂漠のモチーフは、流れる時間と移り変わる季節を教えてくれるものであって、ニーチェの永劫回帰に通じている<sup>9)</sup>。『城砦』においても砂漠というモチーフはやはり時間の流れと結びついている。同作の冒頭には、砂漠で死を迎える人々が描かれているが、〈死〉のイメージは流れる時間の先にある絶対的なものを感じさせるのである。

さらに、砂漠とオアシスの関係を示唆する重要な箇所を見ておこう。キャップ・ジュビーの飛行場主任を務めていた頃、作家は姉に宛てた書簡のなかで、「鉄道警備員みたいに辛抱強くサハラを監視するのはもううんざりです」[I, 768]とサハラ砂漠での暮らしに対する不満を書きつづっているが、いっぽうで『人間の大地』や『星の王子さま』ではサハラ砂漠に対して「愛している」と綴りかえし言及している。そのサハラ砂漠を語るとき、彼はさまざまなイメージをもちいている――

初め、砂漠は空虚と沈黙でしかないかも知れないが、それは砂漠が日の浅い恋人には身を任せないからだ。[……] 同様に、砂漠を作っているのは、砂でもなければトゥワレグ族でもないし、銃で武装したムーア人でもない。

ところが、今日では私たちは乾きを知った。そして私たちが知っていたこの井戸は、今日になってようやく広がりの上に光を放っていることを示してくれる。[……]

私たちはゲームのルールを認めたのだ。このゲームがイメージに合わせて私たちを鍛えてくれる。サハラは、私たちのなかにこそその姿を現すのだ。砂漠に近づくというのはオアシスを訪ねることではなく、ひとつの泉を私たちの宗教にすることだ。

[I, 215]

引用文中で、砂漠は「恋人」や「井戸」、「ゲーム」に譬えられているだけでなく、人間の内部に姿をあらわすものと規定されているが、これはむしろ前述したオアシスのイメージに連なるものであろう。砂漠のただなかであって、人に夢を見せてくれるのがオアシスであったはずだ。では、オアシスと人々が己のなかに見いだす「砂漠」との相違はどこにあるのか。ここで重要なのは、「砂漠」

が「井戸」に譬えられている点であろう。「井戸」と「オアシス」は喉の渇きをうるおす命の水というイメージにおいて結びつくからだ。このように考えると、砂漠とオアシスは異質な存在ではなく、その境界は曖昧だと見なせる。してみると、先に砂漠とオアシスの二項対立を仮定したが、砂漠の対立概念としてオアシスを捉えることはできないようだ。では、両者の関係はじっさいにはどのようなものなのか。

### 3. 砂漠の秘密

砂漠とオアシスの関係を軸にしてテキストを見ていくとき、われわれは砂漠の神秘性、あるいは砂漠の秘密へと迫っていくことになる。サン＝テグジュペリの作品において砂漠はつねに秘密を隠している。第2章の「庭園」のメタファーにおいても「人知れず隠れた庭園」との記述が登場した。同様の表現は『星の王子さま』にも見いだされる――

「星はきれいだけど、それは見えない花があるからなんだ」〔…〕

「砂漠が美しいのはね」王子さまは言いました、「どこかに井戸を隠しているからだよ」  
〔II, 303〕

『人間の大地』では砂漠そのものが井戸だったが、ここでは砂漠は井戸をどこかに隠すものとなっている。

いずれにせよ、こうした〈秘密〉が人に恵みをもたらすとはかぎらない。たとえば、砂漠のどこかを進行する匪賊によって、サハラは無人の「空き家」ではなくなる。匪賊の脅威が作家から遠いところにあり、実際には日常生活が続くのだとしても、こうした脅威によって砂漠が「荘厳」〔I, 219〕なものになるのだ。また、不帰順民たちにとって砂漠を尊い存在としているのが、フランス人士官ボナフス大尉である。彼らは大尉を斬り殺すために躍起になって砂漠で待ち伏せを続ける。つまり大尉という仇のおかげで、砂漠に慣れ親しんだ砂漠の民にとってもそこは戦場として特別な意味を帯びるのだ。したがって脅威や危険は砂漠を特別な場所に変える要素なのである。

第6章のエル・マムーンの挿話では、すべてを捨てて危険と脅威に満ちた特別な場所へと戻っていく男の姿が描かれている。フランスに帰順したエル・マ

ムーンは、勲功をあげて少なからぬ富を築いていた。ところが、唐突に彼は砂漠の野営に同行した士官を殺害し、ラクダと銃を奪って不帰順部落に戻ってしまった。彼の無謀とも言える「反逆」は傍目には狂気の沙汰でしかないのかもしれない。栄誉と富をあたえてくれる生活から一転して砂漠のお尋ね者としての生活へと転落してしまったのだから。しかしサン＝テグジュペリは彼の思考をこう分析する。彼は自分の裏切り、つまりイスラムの神に対して犯した裏切りに気づいたのだ。そうになると、栄誉も富もなんの意味ももたない――

それに結局、彼にとって大麦や平和がどれほどのものだろう。戦士が落ちぶれて羊飼いになったのだ。そうして彼は自分が住んだサハラを思い出す。砂の壁のひとつひとつが脅威をたっぷりと隠していた。夜のうちに前進した野営は、その先端に夜警を遣わしていた。敵の動きを知らせる報告が入ると、夜かがりの周囲の人びとは心臓を高鳴らせた。彼は大海の味を思い出す。それは一度味わったら忘れることなどできない。

ところが今日、彼はあらゆる権威を失った平穏な広がりの中を、何の栄光もなしに彷徨っている。今日になって初めて、サハラは砂漠となったのである。[I, 223]

ここでは砂漠とオアシスのイメージが逆転している。砂漠の民であるエル・マムーンにとっては、かつて住んだサハラ、危険に満ちていたサハラこそが夢を見せてくれる存在、すなわち〈オアシス〉である。それに対して、豊かな暮らしを手に入れ、平穏な日々を暮らすときサハラは初めて彼にとっての〈砂漠〉と化す。人は砂漠に身を置いてみないとオアシスの価値に気づかない。換言するならば、人は自分自身に価値を持たせる場所を離れてようやく、その場所をオアシスだったと認めることができるのだ。そのとき人は「物質的な富」[I, 222] になど目もくれなくなろう。手に入れたと思った栄誉ももはや栄誉ではなくなる。だからこそ、「砂を輝かせる唯一の方法」[I, 223] である「追跡」に戻るのである。

ボナフス大尉も事情はエル・マムーンと同じだ。ボナフスがフランスへ帰ることになれば、彼の敵である不帰順民は喜ぶどころか、逆に泣いて悲しむだろうとサン＝テグジュペリは言う。なぜなら彼らにとって大尉の存在こそが砂漠を輝かせているからである。だが、やがて彼らは、ボナフスと自分たちとの大きな違いに気づく。彼はやむにやまれぬ理由があって命がけの戦いをくり返したのではない。大尉は本国からの任務で派遣されたに過ぎず、任期終了後はと

うぜん帰国する。しかし不帰順民たちは違う。自分が生きる唯一の場所を守るために戦っている。彼らが守るものは自由でも目に見える富でもなく、「秘密の王国」[I, 226]である。そのために彼らは自分の命をチップにボナフスと賭をしてきたのだ。ところが、相手のほうは不意に自分たちを置き去りにしてしまった。このとき不帰順民たちは賭の意義を見失ってしまう。しかも、過去の歴戦までがその意味を喪失するよう感じられたのだ。こうしてサハラは彼らにとっても、エル・マムーンが発見したのと同じ「砂漠」へと変貌する。たしかに平穏はあるかもしれない。だが、そこは輝きのないただの砂の広がりとしたってしまったのだ。それはボナフスにとっても同様であろう。砂漠での命の賭を味わった彼にはヨーロッパでの賭け事には満足できない。砂漠での生活こそがまさに忘れられぬ「大海の味」だからである。それゆえ大尉は再び帰って来ると言うのだ――

彼は、ここでは単に冒険を味わっているに過ぎないと信じてきたかも知れない。大事なものはあちら〔フランス〕にあると信じてきたかも知れない。しかし、彼は嫌な気持ちで見つけるだろう。自分が持つ真の富は、この砂漠にしかなかったと。たとえばこの砂の権威、夜、静寂、風と星の国のようなものだ。[I, 226]

フランソワーズ・ブランは、「ここで推測されているボナフスの感情は、サン＝テグジュペリの感情である」と指摘している<sup>10)</sup>。キャップ・ジュビーにいた頃のサン＝テグジュペリは、砂漠の生活に倦み、そこを抜け出したがっていたが、いざ帰国してみると、砂漠の神秘を懐かしむようになったからだ。つづいて作家は、ボナフスが戻ったばあいに不帰順民たちが取る行動にまで思いをめぐらす。彼らはすぐに銃を手に戦いの準備をするだろう。そんな彼らは、サン＝テグジュペリによれば「憎しみ、あるいは愛に突き動かされて」[I, 227] いる。ボナフスを殺すための行動に「憎しみ」があるのは確かだ。しかし作家はそこに「愛」も同じく認めている。愛にせよ憎しみにせよ、強い情念という意味では変わりはない。砂漠とオアシスの二項対立が成り立たないのと同様に、愛と憎しみも単純に対立概念として捉えることはできない。

このように見てくると、砂漠の輝きや神秘は、人に牙をむき、人に媚びないからこそ成立すると理解できる。『親愛なるジャン・ルノワールへ』のなかでサン＝テグジュペリが「不帰順民たちに片言フランス語を話させないように。サ

ハラの神秘を損なってしまうよ。不帰順民は神秘的な人物でなければいけない」と語っているように<sup>11)</sup>、彼らもまたフランス人に媚びないがゆえに神秘性をまとうのだ。こうした砂漠の側面に関連して興味深いのは、つぎの部分であろう――

これが砂漠だ。ゲームのルールにすぎないコーランが砂漠を砂の王国に変えてしまう。空虚なはずのサハラの奥で、人知れぬ劇が演じられて、人びとの情熱をかき立てる。[……] 帰順砂漠とそれ以外では何と中身に違いがあることだろう！ だが、これはあらゆる人にも通じることではないだろうか？ すっかり変貌してしまった砂漠を前にして、私は子供の頃の遊びを思い出す。[I, 235-236]

このゲームはまた、子供の「遊び jeu」と同じものである。未知の世界があたり一面に広がっていた子供の頃、なにもかもが、小さな庭園さえもが神秘の輝きに満ちていた。ところが、大人になってそうした庭園に戻ってくると、人はそこがもはや魔法の国ではないことを知る。魔法の国に行くためには「庭園」に入るだけでは十分ではない。〈遊び〉のなかに入ることが必要なのだ。むしろ〈遊び〉は大人になってしまった人間には永遠にたどり着くことのできない〈オアシス〉であろう。サン＝テグジュペリは〈砂漠〉についても同じことを言っている。不帰順砂漠は次々と消えていく。帰順してしまった砂漠にはもはや神秘はない。人々の記憶のなかにしか残されていない神秘的な庭園と不帰順砂漠、はたしてこれらは〈砂漠〉なのだろうか、それとも〈オアシス〉なのだろうか。

#### 4. 砂漠から人間へ

第6章で砂漠の神秘を語ったサン＝テグジュペリだが、彼が話題にするのは砂漠で出逢った他人ばかりである。おそらく彼らにまつわる出来事をじっさいに体験したり聞いたりしたときには、作家はさほど砂漠の神秘を自分では実感してはいなかったと思われる。というのも、この章で語られるのはいずれもサン＝テグジュペリがキャップ・ジュビーで暮らした1927年から29年までのエピソードであり、当時の彼はむしろ倦怠のあまり早く帰国したがっていたからだ。つまり当時の彼は砂漠にとってまだ「日の浅い恋人」だったと言える。し

たがって同章での砂漠の神秘についての分析は、のちの体験を踏まえて書かれたのではないかと推察される。すなわち、1935年のリビア砂漠での遭難である。第7章「砂漠の真ん中で」はまさにこのときの出来事が主題になっているが、注目すべきことにここで再び「囚人」のイメージが出現する――

その上、私たちはあそこ〔墜落した飛行機〕に最後の数滴の液体を残してきた。もうどうあってもあれを飲まなければならない。生きるために戻らなければいけない。私たちは鉄柵の囚人だ。乾燥はわずかな自由しか許してくれない。[I, 248]

囚人を幽閉する「鉄柵」は砂漠だけではなく、その「乾燥」である。物理的条件がもたらすものが、飲み水のある場所から遠く離れられないという空間的な制約である。しかし、水をすべて飲み尽くしたとき、そこに意味の転倒が生じる。空間的な制約はもはや意味を持たない。飛行機の場所にとどまってももう飲む水は残っていないのだから。かわって出現するのが、時間的な制約である。砂漠での遭難は時間との勝負と言える。つまり水の涸渇が転機となり、再び砂漠が流れる時間を強く意識させる存在へと変貌するのだ。じじつ同章では、「人は19時間、水なしで生きられる」という文がくりかえされ、それを強調している。ところが、この極限状態でさらなる価値の逆転がおきる――

不意に起き上がって真っ直ぐに駆け出したい衝動に駆られる。向こうでは人びとが助けを求めている。難破しているのだ！ [I, 250]

遭難しているのは自分たちではなく、自分たちの帰りを待つ人々だとサン＝テグジュペリは言うのだ。自分たちは砂漠の真ん中で眠っている。一夜の眠りも永い眠りも違いはない。だから、作家は平安さえ覚える。いっぽうで砂漠の彼方にいる人々は、絶望の声を上げている。作家たちが砂漠から帰還するのを待っているのだ。この意味で作家は遭難者ではなくむしろ救助者である。第2章で語られたギヨメのアンデスでの遭難では、より現実的な観点から同様の感情を綴られていたのを思い起こそう。自分が死ぬのはいいとしても、妻には保険金を残さなければいけない。死体が見つからなければ失踪扱いになるから4年間は保険が下りない。ならば、少なくとも人目に触れやすいところで死ななければならぬ。その一心でギヨメは歩きつづけ、ついに助かった。第7章でサン＝テグジュペリが提示する遭難者と救助者の逆転イメージは、このギヨメ

の体験のより詩的な変奏とすることができよう。

そればかりではない。同章では砂漠に隠された〈神秘〉のテーマもまた変奏されている。夢とも現実ともつかないモノローグのなかで、サン＝テグジュペリは地図のなかに「宗教的施設」と「涸れない井戸」[I, 254]を見つける。地図にその印を見出した途端、「私」は強い感動を受け、暗黒に一条の光が差すかのような喜びをおぼえる。たとえ肝心の現在地がわからず、そこにたどり着く術がなかったとしてもだ。これはすでに登場したテーマ、砂漠を美しくするものがどこかに隠されているというイメージの変奏といえよう。むろん、ここでもひとつの逆転が生じている。地図上では「涸れない井戸」の場所は明らかになっているが、自分のいる場所が地図で特定できない。つまり隠されてしまったのは自分のほうなのだ。

こういった極限状態を経て、「私」が達する結論は至極単純だ。それは、「私が愛するのは危険などではない。私にはよくわかる。私は生命を愛するのだ」[I, 264] という考えである。しかしながら単純な真理とはいえ、それを感得するためには、かかる苛酷な体験が不可欠だった。「私」が砂漠の神秘を実感するためには、すでに耕されてしまった平穏な砂漠で高みの見物をしているだけでは不十分であり、砂漠で己の命を賭けた「ゲーム」をすることがなんとしても必要だったのである。当時の飛行機は故障しやすく機械としては不完全だったかもしれない。だが帰順砂漠よりも不帰順砂漠のほうに魅力を感じていたサン＝テグジュペリにとって、旧式の飛行機はそれゆえにこそ思考の道具としては好都合であったといえよう。現代の飛行機は、機械としての完成度が高いがゆえに、かえって彼の目には帰順砂漠と同様にその魅力を減じてしまったのではあるまいか。

どこかに隠れている砂漠の〈秘密〉は、「温かい手の罌に一度捕らえられるとその色彩を失ってしまう昆虫のように」、見つかった途端に失われてしまう。しかし作家は〈秘密〉の探究そのものは、けっして幻覚でも誤認でもないと主張する。なぜならば、それは「砂漠の魔法を糧とした」[I, 236] 行為だからである。ゴスラン＝ノアによれば、砂漠や戦争に特有の貧困は「子供の国の魔法」を発見するために必要な条件である<sup>12)</sup>。サン＝テグジュペリは砂漠に思いを馳せたとき、幼い日の家政婦の話を追想する。砂漠には魔法をかける目に見えない何ものかが眠っていて、それは子供の国の魔法のありようと相同である。そ

それは単純であるがゆえに誰も普段は気づかない、不可視の存在なのである。『星の王子さま』に登場する「大切なものは目に見えない」[II, 298] というキツネのことを思い起こそう。すると『人間の大地』において作家が砂漠の〈秘密〉を介して寓意したのは、「大人」が大切なものに気づくことの難しさだといえようか。

このように砂漠について語り終えるや、サン＝テグジュペリは再び大地へと話題をもどす――

この書物全体に渡って私が語ってきた幾人かの人びとは、否みがたい天啓に従って、他の人が僧院を選ぶように砂漠や航空路を選んだ人びとである。しかし、私が何よりも人間を讃えているように感じられるなら、私は目的を裏切ったのだ。何よりも讃えるべきは人間を作り上げた大地だからだ。[I, 270]

ここにおいて小説の真のモチーフが明らかにされる。人間のみならず、大地とともに賞讃されねばならない。もちろん、それは人間の真理が大地に宿っているからである。オレンジの木が育った土地、その土地こそがオレンジの心理であるように、人間に充足感を与える宗教、修練、あるいは活動形態こそが人間の真理にほかならない。ひとりのフランス人士官と戦い、勝利をおさめるために精力を尽くす不帰順民族にとって、砂漠は紛う方なき真理の宿る地である。砂漠とオアシスのイメージはしばしば逆転する。何が「砂漠」で何が「オアシス」なのか、これは人それぞれの「真理」によって変わる。そしてふたつのイメージはけっして相容れない二項対立をなすものではない。オアシスは砂漠の内部のどこかに隠れていて、砂漠をその神秘の光で照らしている。ならば、「砂漠」に潜む真理こそが〈オアシス〉なのではないだろうか。だからこそ、砂漠に近づくことは「ひとつの泉を宗教にすること」[I, 215] を意味する。この〈オアシス〉が失われたとき、砂漠は無意味な存在となってしまう。この意味を失った「砂漠」と、「どこかに井戸を隠している」魅力的な「砂漠」のふたつが作品中には語として入り乱れているが、これらはけっして別種の存在ではなく、なにかしらのきっかけによって〈砂漠〉が役割をかえて姿を現しているだけなのだ。

長い極限状態の末に「私」は「砂漠は私だ」[I, 266] と語る。水分を奪われた体は次第に土に近づいていく。さらに飲み水が欠乏するなか、自由に動ける



と思っていた自分たち人間が植物のように自力では離れることのかなわぬ、大地に根ざした存在であることに気づく。あるいは、人間も大地の一部であると言い換えることもできよう。大地と人間もまた二項対立で語られる存在ではないのだ。したがって前掲の引用が、たんに大地のみを讃えていると見るのは誤りであろう。

『人間の大地』はつぎの一文で終わる――

Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme.

精神が粘土に息を吹きかけて初めて、人間は作られる。[I, 285]

「人間 l'Homme」という一語が作品の掉尾を飾ることはきわめて象徴的であろう。前述のとおり、序章冒頭におかれた語は「大地 La terre」であった。つまりテキストは「大地」で始まり「人間」で終わっているのである。すると大地から人間へ連綿と続く糸を紡いだのが、この『人間の大地』という作品ではあるまいか。最後の一文は、おのずと旧約聖書の『創世記』の一節を連想させる。神の霊 (l'Esprit de Dieu) は土の塵から人を形づくり、それに息を吹き込むことによって人を生きる者とした。そして死によって人はふたたび土の塵にかえる――

お前は顔に汗を流してパンを得る

土にかえるときまで。

お前がそこから取られた土に。

塵にすぎないお前は塵に戻る。<sup>13)</sup>

こうして大地から人間への生成は、人間から再び大地へかえることによって「円環の時間」を構築する。稲垣直樹によれば、ヨーロッパには円環の時間と二度と帰らない直線の時間というふたつの時間認識があり、後者が19世紀以降に力を得た「近代的な時間」である。そして稲垣は、サン＝テグジュペリの全作品において、この近代的な直線の時間の解体が試みられたという<sup>14)</sup>。そうであるならば、作家が形象化しようとした円環の時間とは、農耕に培われた時間認識であるとも見なせよう。人間もこの時間認識のなかで、芽生え、育ち、そして老いて土に還っていく存在なのだ。しかし作家は、そういった時間の流れを可能ならしめる「人間のための庭師」の不在を痛感していた。それゆえ彼は

「虐殺されたモーツァルト」[I, 284] を例にあげながら「人間のための庭師」の必要を説き、自らが「人間のための庭師」たらんと欲したのだ。このようなサン＝テグジュペリの姿勢は、第2章の「庭園」のメタファーによって大地だけでなく人間をも含意した点においてすでに示されていたのである。

## 結 語

『星の王子さま』はこれまで他の作品とは区別して扱われがちだったが、しかし先行作品、とりわけ『人間の大地』との関連が指摘できる箇所は決して少なくない。たとえば、『星の王子さま』において飛行士の「私」は砂漠に不時着するが、これが1935年の作家自身の遭難をモチーフとしていることはあきらかであり、エピソードそのものは『人間の大地』第7章において語られている。そのほか、「地理学」や「井戸」などのテーマにくわえて、本稿でとりあげた〈砂漠〉もまた、両作品の親近性を示すきわめて重要な要素と言えよう。なぜならば、サン＝テグジュペリにとって〈砂漠〉こそ「子供の国の魔法」を可能にするトポスだからである。『星の王子さま』の「私」は、砂漠で遭遇した王子さまの「秘密」を探ろうと欲し、彼が地球にたどり着くまでの旅を想像していくが、稲垣直樹が示唆するように<sup>15)</sup>、砂漠に現れた王子さまを飛行士の見た夢か幻と捉えるならば、2者の対話はすべてが飛行士のモノローグと見なせよう。かかる観点に立つならば、王子さまは飛行士自身の無意識の象徴として位置づけられるのではないか。王子さまが単身地球にやって来て最初に降りた場所は「孤独」のイメージが広がる砂漠であることを想起するならば、飛行士が「子供の国」というオアシスを夢見るのにふさわしい場所は砂漠以外になかったといわねばなるまい。このように解釈をすすめるならば、『人間の大地』と『星の王子さま』の間には通底する主題、すなわち〈砂漠〉という共通項を軸として展開される作家の想像力の軌跡がまちがいに看取できるのである。

## 註

- 1) サン＝テグジュペリ作品のテキストとしてはブレイアッド版『全集』(Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de

- Michel AUTRAND et de Michel QUESNEL, avec la collaboration de Frédéric D'AGAY, Paule BOUNIN et Françoise GERBOD, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2 vol., 1994-99) を用い, 引用には [ ] 内に巻数とページ数を記載した (ただし同一ページが近接して連続するばあいには最後の引用にのみ参考文献を指示)。本稿で主に引用した作品『人間の大地 *Terre des hommes*』は同版の第1巻に、『星の王子さま *Le Petit Prince*』は第2巻に収録されている。なお訳出にあたっては堀口大學訳 (『人間の土地』, 新潮文庫, 1955) を参考としたが, 本文中での訳題は『人間の大地』に統一した。
- 2) 渡辺公子「サン＝テグジュペリにおける『庭師』について」, 『フランス語フランス文学研究』第79号, 日本フランス語フランス文学会, 2001年10月, 58-67頁を参照。
  - 3) 杉山毅「サン＝テグジュペリと海のヴィジョン」, 『広島大学文学部紀要』第38巻(1), 1978年3月, 346-367頁を参照。
  - 4) Sully BERNADIE, «Le Sahara, site révélateur», *Recherches et Travaux*, n° 35, décembre 1988, pp.169-181.
  - 5) Voir Françoise BRIN, *Étude sur Saint-Exupéry. «Terre des hommes»*, Paris : Ellipses, 2000, p. 30.
  - 6) この章のフランス語版は, プレイアド版に「飛行士と自然の諸力」の題で付録として収録されている。
  - 7) サン＝テグジュペリが幼年期を過ごしたサン＝モーリスの城館の衣装戸棚係を務めていた「モワジー」のことであり, サン＝テグジュペリは1939年にアメリカから帰国した後, 隠居していた彼女を訪問している。また, 別の家政婦ポーラも『戦う操縦士』にその名が登場する。
  - 8) Voir Geneviève LE HIR, *Saint-Exupéry ou la force des images*, Paris : Imago, 2002, pp. 52-63.
  - 9) Voir Monique GOSSELIN-NOAT, «La terre et le moi», in *Roman 20-50*, 2000, pp. 65-82.
  - 10) BRIN, *op. cit.*, p. 49.
  - 11) Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Cher Jean-Renoir*. Projet de film enregistré en 1941 par Antoine de Saint-Exupéry d'après *Terre des hommes*, Paris : Gallimard, 1999, p. 64. 同書簡には, 『人間の大地』の映画化に際してのサン＝テグジュペリによる注意書きが記されている。
  - 12) Voir GOSSELIN-NOAT, *op. cit.*, p. 75.
  - 13) 『創世記』第3章19節。引用箇所の訳文は『新共同訳聖書』(日本聖書協会, 1990年) によった。
  - 14) 稲垣直樹「無限孤独のコスモロジー」, 『ユリイカ』2000年7月号, 青土社, 96-107頁を参照。
  - 15) 同上, 97頁を参照。