

【論文】

## カミュ『誤解』の執筆に隠された内的動因

奈 蔵 正 之

『誤解』ほど、「命題に基づく戯曲」から遠い作品はない。『誤解』は、単に悲劇という次元に位置しているだけあって、いかなる理論とも相容れないのだ。(カミュ)<sup>1</sup>

序

### 1. 研究の前提

- 1-1. 典拠から見た『誤解』
- 1-2. 『誤解』の各バージョン

### 2. 自己認知を求めて

- 2-1. ジャンの宿命
- 2-2. 家族の姿
- 2-3. 見つけれぬことば

### 3. 死を通じての合一

- 3-1. 伝えきれぬ声
- 3-2. 関心を示さぬ母親
- 3-3. 死を与える両手

### 4. 兄弟殺しの神話

- 4-1. マルタの渴望
- 4-2. マルタの反抗
- 4-3. 母親を巡る争い
- 4-4. カインの末裔, マルタ

結

---

<sup>1</sup> 『誤解』初版（『カリギュラ』と合本）に挟み込まれた *Prière d'insérer*（書評依頼のしおり）より。PLI, p.442.（PLIなどの略号については、巻末の一覧を参照のこと。）

## 序

いかなる作品にも、着想という受胎の瞬間がある。だが、全く一から作者の想像力によって着想されることは、むしろ稀であろう。日常生活の些細な体験、読みかけの本の一ページ、新聞やテレビなどから飛び込んで来たニュース、あるいは紅茶に浸したマドレーヌ菓子の味わいなどが、内的な深層に底流していたイメージや思念に思いも寄らない刺激を与え、発火させ、将来の作品へと向かう第一歩を形成させたということは、数多くの作家が経験しているはずである。それは単に、作品の素材を得たなどというレベルに留まる問題なのではない。

アルベール・カミュも、その例には漏れなかった。彼の場合、明らかに外的な題材から着想を得た例は、演劇の分野で目立つ。いくつもの翻案作品は脇に置くとしても、最初の戯曲『カリギュラ』は、ローマ五賢帝時代の歴史家スエトニウスが著した『ローマ皇帝伝』における「カリグラ」の章に刺激を受けたものであった。他方、ロシア社会革命党の闘士だったボリス・サヴィンコフが活動の日々を綴った『テロリストの回想』において活写されたイワン・カリーヤエフの清冽な姿は、テロや殺人と倫理の問題を巡るカミュの思索に強い影響を与え、21世紀の現在においてますますその作品的意義を強めている名作『正義の人々』が生まれるきっかけとなったのである。

『誤解』に関しては、『異邦人』の主人公ムルソーが牢獄で見つけた古い新聞記事にそのプロットが記されていることは広く知られているが、同様の事件が1935年1月に当時のユーゴスラヴィアで起こったことをまずデイヴィッド・G. スピーアが指摘し、ついでカミュ研究家アンドレ・アブーが、アルジェリアで発行されていた新聞にこの事件の記事が載っていたことを示した。こうして、『誤解』の着想の契機となったのは、若きカミュが実際にこの事件について新聞で読んだことであると明らかになったのである。

とはいえ、スエトニウスの著作やサヴィンコフの回想録とは異なり、カミュが目にしたのは新聞の一記事に過ぎず、それは作品の最低限のプロットを提供しただけであった。だが1935年に読んで以来、この記事はカミュの文学精神に突き刺さり続け、『カリギュラ』や『正義の人々』の場合とは異なり、彼はほとんどの内容を想像力から紡ぎ出して、1943年7月に『誤解』の第1稿を完成させたのである。ふと目に触れた新聞記事、まさにただの小さな一片 (article) が、どうしてここまで深くカミュの心を揺さぶったのであろうか。

本稿は、その疑問から出発して、『誤解』の執筆へと作家カミュを突き動かした本質的な内的動因を探ることを目的としている。そのために、『誤解』テキストの詳細な検討を行うのはむろんのこと、『誤解』の元となった実際の事件と出来上がった戯曲との間にある設定などの相違の吟味、そして、『誤解』に先行するカミュのテキストから重要となる傍証を探し出すこと、以上の3方向からの分析を通じて議論を進めていくこととする<sup>2</sup>。

<sup>2</sup> 本稿は、『誤解』の形成過程について詳細に論じた「アルベール・カミュ『誤解』の世界」(『人文社会論叢』第28号、人文科学篇、2012年8月、pp.59-134)に引き続く性格のものである。本来、総合的な論文の「上」と「下」を構成するはずであったが、さまざまな事情で本稿の発表が遅れたことと、その結果、内容的に当初の計画からかなり変更が生じたことという二つの理由から、後半を独立した論文として構成し、発表することとした。

引用テキストや論述において、若干両者に重複するところが生じてしまったが、本稿を独立した論考として

## 1. 研究の前提

### 1-1. 典拠との比較

「序」で述べたように、アンドレ・アブーは、アルジェリアの二紙に掲載されたヘッドラインをこのように紹介している。

『ラ・デペッシュ・アルジェリエンヌ』 *La Dépêche algérienne* 紙：「20年ぶりに故郷に戻った男が、彼だとは気付かなかった母親と女兄弟によって殺害され、金品を奪われた。」

『エコー・ダルジェ』 *L'Écho d'Alger* 紙：「宿屋の女主人が、娘の手を借りて、旅行者を殺害し金を奪ったが、その旅行者は実は息子だった。過ちに気が付き、母親は首を括り、娘は井戸に身を投げた。」<sup>3</sup>

他方、作家ロジェ・グルニエはその著作『アルベール・カミュ、太陽と影』において、記事の本文の抜粋を紹介している。

「ベオグラード発、1月5日。*La Verme* 紙が、ベラ＝ツェルカヴァの宿屋で起きた恐るべき殺人を報じた。宿屋の女主人とその娘が、女主人の息子であり娘の兄弟であるベタル・ニコラウスを殺害したのである。ニコラウスは、20年間外国で働き、一財産をこしらえ、その一部をもたらそうと思ったのである。」<sup>4</sup>

この2つの重要な新聞記事のことを、「典拠①」と呼ぶことにしよう。

他方、やはり「序」にあるように、この事件をカミュはまず、『異邦人』における1エピソードとして利用した。主人公ムルソーは「太陽のせいで」犯した殺人により逮捕され、投獄されて予審判事による取り調べを受ける。そして独房の寝床とマットのあいだに古びた新聞記事を見つけ、なぜかそれを何度も読み返すのだが、その記事が「典拠①」に基づいたものなのである。この、言わば二次資料にあたる、ムルソーによる典拠のことを「典拠②」と称することにする。

ある男が一財産を作ろうと、チェコの村を離れた。25年経ち、金をこしらえた男は、妻と男の子を伴って戻ってきた。男の母親と女兄弟は、生まれ故郷で宿屋を営んでいた。二人を驚かせてやろうと、男は妻と子供を別の宿に残し、母親の所へ行ったが、彼が誰だか、母親にはわからなかった。冗談のつもりで、男は宿を取ることにした。男は、持っている金を見せた。夜、母親と女兄弟は、男を金槌で殴り殺し、金を奪って、死体を川に投げ捨てた。そうとは知らずに、朝になって男の妻がやってきて、彼が誰だったのかを告げた。母親は首を括った。女兄弟は井戸に身を投げた。僕は、この話を何度読み返したことだろう。ある意味で、ありそうもない話だ。だが別の意味で、当たり前の話である。どっちにしても、この男は自

---

まとめるためのやむを得ない措置である。

<sup>3</sup> André Abbou, «La Source du *Malentendu*», *Albert Camus 3*, Minard, 1970, pp. 301–2.

さらに詳しくは、上記拙論『アルベール・カミュ・『誤解』の世界』 pp. 62–65を参照のこと。

<sup>4</sup> Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, 1987, p.130.

業自得と言えるし、演技をしたりしてはならないのだと、僕は思ったものだ。<sup>5</sup>

それではまず、「典拠①」から「典拠②」にかけてカミュがどのような改変を行ったかを列挙し、通し番号を付けていこう。なお、番号のうち前の方の「1-」は、この段階における改変であることを示す。

**【改変 1-1】** 惨劇の舞台になった土地が、戦前のユーゴスラヴィアからチェコへと移し替えられている<sup>6</sup>。1943年の『誤解』初稿では戯曲の舞台はチェコのブジェヨヴィツェとされているが（第2稿でもそのままだが、1944年の初稿でその指定は省かれた。だが、舞台が中央ヨーロッパであることは示唆されている）、すでに『異邦人』執筆の1940年の時点で、戯曲の舞台の移動をカミュは思いついていたことになる。

**【改変 1-2】** 「典拠①」では被害者が故郷を離れていたのは20年間とされているが、「典拠②」においては25年に改められている。しかし、『誤解』のテキストでは（第1稿から）、ジャンが故郷を離れたのは再び20年前に戻された。これには、ジャンの年齢の設定をどうするかが関与していると思われる。最終的に、ジャンは38歳とされているので<sup>7</sup>、18歳の時に生家から旅立ったことになる。

**【改変 1-3】** 「典拠①」では被害者がどういう状況で殺害されたのか明確ではないが、「典拠②」では、母と女兄弟が自分だとわからなかったので、「冗談のつもりで宿を取った」とあり、いわば戯れが原因ということになっている<sup>8</sup>。

**【改変 1-4】** 「典拠①」では母親と娘が犯行に及んだことの原因が記されていないが、「典拠②」においては、被害者から金を見せられたためにそれに目がくらんだのだと明示されている<sup>9</sup>。

**【改変 1-5】** 「典拠②」において、被害者は一人で故郷に戻ったのではなく、妻と男の子供(un enfant)を伴ってきたのだが、二人を別の宿に泊まらせて、自分だけが母親の宿へ赴いたという重要な情報が付け加わっている。

「典拠①」の記事の本文全体に原文であたることができないので、この違いが記事の内容に即し

<sup>5</sup> 『異邦人』第2部第2章。PLI, p.187 および PLT, p.1182。

本稿におけるカミュのテキストからの引用訳は、すべて筆者の手になる拙訳である。また、アンダーラインによる強調も筆者による。原文そのものにイタリック強調が施されている場合は、上付きの傍点で示すこととする。なお、原文や原語表記を提示したい場合は、（ ）に入れて、当該訳文の直後に補うこととした。

<sup>6</sup> 戦前のユーゴスラヴィアの領域は、ほぼ、戦後に成立しその後解体した旧ユーゴスラヴィア連邦の範囲と一致している。

<sup>7</sup> 第1幕第5場で、宿帳を記すマルタの質問に答えて、自分は38歳だと答えている（PLI, p.466）。

<sup>8</sup> 被害者は死亡しているのだから、「冗談のつもり」だったかどうかを確かめる術はない。このひと言は、ムルソー＝カミュによる解釈だろうか？

<sup>9</sup> 上記と同様、加害者の母と姉は自ら命を絶っているのだから、犯行の直接の動機は第三者にはわかりようがないと思われる。これも、ムルソー＝カミュによる解釈だろうか？

たものなのか、最初に記事を目にしてから数年経つうちに記憶違いが起こったのか、それとも『異邦人』に書き込むに際してカミュが意図的に改変を行ったのか、いずれであるかを判断することはできない。しかし、作品の中に書き込まれた文章というのは、その結果、作家の内面にもっとも深い形で根を下ろすことになるものであり、それゆえ、「典拠②」は『誤解』の実際の形成において大きな働きを果たしたことであろう。

以上、1935年の記事による「典拠①」と1940年のムルソーによる「典拠②」対して、1944年に、舞台上で初演されるとともに『カリギュラ』と合本で初版が出版された『誤解』のテキストは、ほぼ次のような内容になっている。

生まれ故郷のチェコの村を長年離れていた男、ジャンが、ようやく一財産をこしらえ、妻マリアを連れて帰郷する。彼の母親と妹のマルタは、さびれた宿屋を営んでいた。ジャンは、久しく絶えていた家族のつながりを取り戻したいと望んでいた。だが、自分だとは名乗らずとも母親と妹がジャンであると気付いてくれることが、そのために必要な条件であると、彼は頑なに思い込んでいたのである。

妻を別の宿屋に泊まらせると、ジャンは旅人を装って生家へと戻る。しかし、母親も妹マルタも、彼がジャンだとはわからない。そのうえ、この二人は、旅人を殺めては金品を奪うという行為に手を染めていた。それは、マルタが太陽と海を求めて地中海に面した土地へ移り住みたいという強烈的な願望を抱き、そのために金が必要となったからであり、母親も、娘の強い思いに促されて、共犯者となっていたのであった。

ジャンもまた、これまでの犠牲者同様、茶に仕込んだ眠り薬で眠らされ、川に沈められてしまう。翌日、パスポートから、この旅人の正体がわかる。母親はジャンが永遠の眠りに就いてしまった川へ身を投げに行く。妹マルタは、訪ねてきたジャンの妻マリアに怨嗟の声を浴びせてから、縊死へと向かう。絶望の淵に投げ込まれたマリアは、「神様、お慈悲を！」と叫ぶが、そこに現れた宿屋の老使用人が言い放つ。「それはできないね！」

それでは、「典拠①」および「典拠②」から出発したカミュは、1944年の『誤解』初版に至るまでの間にどのように内容を膨らませ、あるいはどのように設定の変更を行ったのであろうか。主なものを列挙すると、以下のようになる。

**【改変2-1】**「典拠②」とは異なり、『誤解』の主人公ジャンは、妻マリアを伴って故郷の町へ戻ってきたが、子供は伴っていない。子供を誰かに預けてきたという会話もないので、二人の間に子供はいないと考えられる。

**【改変2-2】**被害者の女兄弟は、「典拠」の①でも②でも単にsœurとのみ記されていて、両者の年齢関係は不明である。だが『誤解』においては「ジャンが旅立った時にマルタがune petite filleだった」と語られており(PLI, pp.461), 明確に「妹」と位置づけられている。

**【改変2-3】**「典拠②」では、被害者は「冗談のつもりで」宿を取ることにしたが、『誤解』のジャンは母にも妹にも自分が誰だかわかってもらえなかったことに衝撃を受け、その状況を打開するために旅人

を装って宿を取る。したがってこの行為は自己認知を求めるための重要な営みであって、「冗談」などというレベルのものではない。

**【改変2-4】**「典拠①」と「典拠②」を併せ読む限り、加害者二人が旅人の殺害と金銭の強奪を常習にしていたとは考えがたく、この犯行は今回限りの突発的なものだったと考えられる。だが『誤解』においては、マルタと母親はジャンが来るまでにすでに何度も犯罪に手を染めている。「典拠②」では戯れに金を見せられたことで犯行の原因となったが、ジャンはそのようなことはしていない。する必要もなく、最初から犠牲者の運命を背負って舞台に登場するのである。

**【改変2-5】**「典拠②」では、犯罪の動機は単に金の欲に目がくらんだことのように記されており、それ以上の情報はない。だが『誤解』においては、生まれ育った中欧の土地に心底嫌気がさしたマルタが、地中海を前にした「陽光の土地」（北アフリカと考えられる）への移住を希求し、そのための必要な金銭を蓄えようと考え、母親を巻き込んで旅人に対する強盗殺人を犯すようになったのである。

**【改変2-6】**「典拠②」では金槌による撲殺という凄惨な殺害の手段であるが、『誤解』では犠牲者には睡眠薬の入った茶を飲ませ、眠り込んだところを川まで運んでいって投げ込むという手段が執られている。つまり、母親もマルタも、直接手を下しているわけではない。

**【改変2-7】**どちらの「典拠」においても、自殺の手段が、母親は縊死であり、女兄弟は井戸への身投げである。だが『誤解』においては、母親は息子が沈んでいる川に身を投げに行くのであり、マルタは自分の部屋で縊死を遂げることになる。

このような各種の改変は、単に作劇上の都合によるものだけだろうか。それとも、そのような改変を強く促すような内的な事情や表現欲求が、作者の側に存在したのだろうか。その点について、第2章以降で詳しい検討を行うこととする。

## 1-2. 『誤解』の各バージョン

1943年の第1稿から、1944年の初版を経て1958年の最終版に至るまで、『誤解』には実にさまざまなテキストや資料が存在しており、その種類の多さはカミュ作品の中でも群を抜いている。新プレイヤッド版（2006年）に収められた注解にしたがってそれらを列挙すると、以下のようになる<sup>10</sup>。なお、それぞれの冒頭にある番号は、わかりやすくするために筆者が振ったものであり、新プレイヤッド版の注解には存在しない。

1. **第1稿**：1943年7月に完成させた最初の原稿の手書き草稿。初めは「プロローグ」が置かれていたが、後にその部分が切り取られている。マリア・カザレスが所持していたが、現在はパリのフランス国立図書館に収められている。

<sup>10</sup> PLL, pp.1344-45を参照。

1-2. 第1稿修正：プロローグが削除されるとともに書き直された台詞が記された数ページ。「異文」として、第1稿の末尾に綴じられている。

1-3. 第1稿創作メモ：第1稿の元となった下書きで、資料としては最も古いものになる。第1稿の関連するページに貼り付けられている。ただし一部分、第1稿下書きや第1稿そのものよりも後のものである書き込みも、「異文」として、これらと一緒にされていると言う。

1-4. 第1稿冒頭：カミュの死後、1965年になって、妻のフランシーヌが、チャリティーのために第1稿のプロローグをタイプしたもの。遺漏が多いと言う。

1-5. 創作メモ第2：19枚からなる、2種類目の第1稿下書きで、フォトコピーの形で保存されている。

2. **第2稿**：1939年9月に推敲が終了した、2番目の手書き草稿。第1稿の台詞がすべて書き写され、削除する部分に削除線が引かれ、書き換える必要がある所は別の用紙に書き換え、「bis」として該当部分に挟み込まれている。ところどころ鉛筆による書き込みがなされているので、カミュが批評を仰ぐために9月20日にジャン・グルニエに送付したのは、この草稿だと考えられる。カミュがル・パヌリエ滞在に友人となったブリュックベルジェ神父に献呈したために、「ブリュックベルジェ稿」という通称がある。その後テキサス大学に売却された。

2-2. 第2稿のタイプ原稿：カミュがブリュックベルジェ神父依頼して作成してもらった第2稿のタイプ原稿に、ところどころ修正を施したもの。61枚のタイプ原稿と7枚の手書き原稿から構成されている。

3. **1944年版**：『カリギュラ』と合本で出版された、『誤解』の初版。ただし、第2稿からかなり書き直されている。

4. 1947年版：47年に出版された第二版。1944年版にわずかな修正が施されている。

5. テレビ稿：1955年に『誤解』がテレビ番組化された際に作成された修正稿。テレビでの演出を考慮に入れて、多くの加筆訂正が施されている。85枚の印刷ページと、11枚の手書きページからなっている。<sup>11</sup>

5-2. テレビ稿のタイプ原稿 (T2)：テレビ稿をタイプで打ち直した66枚のページに、ところどころ手書きの修正が施されている。

6. **1958年版**：カミュが最後に修正を施し、1958年に出版されたもの。テレビ稿における修正を元としているが、47年版のものに戻されているところもある。結果として、47年版と比べると百数十ヶ所の修正箇所があるという、大掛かりな改訂版となった。

旧プレイヤッド版も新プレイヤッド版も、これを「決定版」として採用している。「決定版になってしまったのは、カミュの意図によるというより彼の早すぎる死による」という観点から、本論文では「決定版」という表現を避け、「58年版」と呼ぶこととする。

<sup>11</sup> ただし、旧プレイヤッド版で『誤解』の注解を行ったロジェ・キヨは、『誤解』がテレビ化されたのは1950年と55年の2回あると指摘し、テレビ稿としての改変が2度に渡って行われたことを示唆している (PLT, p.1792)。一方、新プレイヤッド版における『誤解』の注釈者ダヴィッド・ウォーカーは、50年のテレビ放映については言及していない。

本稿においては、58年の最終版ではなく、44年の『誤解』初版に基づいて論考を進め、『誤解』からの引用も初版を用いて行うこととする<sup>12</sup>。その理由はまず、最終的な刊本が研究のための最良のテキストであるとは限らない、という事情による。出版後の修正によって作品としての完成度は高まるかもしれないが、その反面、初版に現れた作者の根源的な表現欲求が薄まってしまうことがある。したがって、初版の方がその後の定本よりも研究上は有益になることがあり、『誤解』は、まさしくそのケースなのである。

作者の表現欲求が生々しく現れているという点だけでは、初版以前の各種草稿の方がより濃厚である場合が多く、それゆえにこそ草稿研究は重要となる。だが、初版というものは、作品として完成させたという、作家側からのいわば「認知」が行われたテキストであり、その意味は重い。作品以前の草稿類は、どれほど興味深いものとはいえ、あくまでも「資料」として扱うべきものである。これが、初版を研究の定本とした第2の理由である<sup>13</sup>。

## 2. 自己認知を求めて

### 2-1. ジャンの宿命

「典拠①」では、宿屋の母と娘が旅人だと思い込んだ男から金品を奪い取ろうと考えたことの直接の原因は不明だが、「典拠②」では、男が戯れに金を見せたことで犯意が芽生えたと述べられている。いずれにせよ、金に目がくらんだ、衝動的に近い一度限りの犯罪であり、周到な準備と言った計画性は見当たらない。しかし、『誤解』における母親とマルタは、【改変2-4】にあるように、これ

---

<sup>12</sup> 44年の初版自体は、現在では入手が不可能に近い。そこで、幸運にも入手できた1947年版に基づき、プレイヤッド版の注における44年版と47年版の異同の指摘にしたがって（その数は数カ所に過ぎない）44年版を復元して使用した。

一方、47年版から58年版にかけては100数十箇所改訂が施されているが、プレイヤッド版には残念ながらその異同の半分も収められていない。47年版を入手することができなかつたら、本稿における研究は極めて困難になったことであろう。

本文中の引用においては、[ ]に入れられている部分は58年版において改訂が施された部分であり、その訳は注において示した。

プレイヤッド版原書においては、58年版を本文に掲げ、他の版や草稿との異同を注で示している。それゆえ、44年版と58年版で変更が生じている場合は、本稿の注ではプレイヤッド本文と注、双方のページ数を記すこととする。さらに、47年版における該当ページ数も示してある。

<sup>13</sup> 本文中で引用した部分について、第1稿および第2稿に興味深い異文がある場合は、適宜それを注で示すこととする。

までも何年にもわたって、何回かの強盗殺人を犯してきたのであり<sup>14</sup>、客を眠り込ませるための睡眠薬を予め用意するという周到な計画の元にそれを遂行している。ジャンは、いわば母と娘という二匹の毒蜘蛛が張り巡らせた巣の中へ、吸い寄せられるようにはまり込んでしまうのである。

『カリギュラ』、『誤解』、『戒厳令』、『正義の人々』の4作の英訳が合本されてアメリカで出版された際、それに寄せた序文でカミュは、『誤解』の主題を簡単に紹介した後、次のように述べている。

確かにこの主題は、人間が置かれた条件に対する悲観的な見方であろう。だが、それは人間に関する相対的に楽観的な見方と折り合いをつけることが可能なのである。というのも、この主題は結局、もし息子が「僕ですよ、ほらこれが僕の名前です」と口にしていれば全てが異なっていたであろうという意味になるからだ。不正義に覆われ関心をもってもらえないこの世界にあって、人は自分自身と他者を救いうるのだということ、それは最も素朴な誠実さに訴え、最も適切な言葉を用いることによる、という意味になるのである<sup>15</sup>。

ところが、作家自身によるこの解説は、大きな矛盾をはらんでいる。仮にジャンがすぐに自分の正体を明かしていたら、それで戯曲はハッピーエンドになったであろうか。その場合、確かにジャンの命が奪われることはなかったであろう。しかしそのことによって再会する母と妹は、すでに何人もの旅行客の命を奪い、その金品を奪ってきた、凶悪な犯罪者である。母と妹は、そのことをジャンに対して隠しおおせるであろうか。あるいは息子との再会に動揺した母親が告白してしまうだろうか。そうなれば、二人を「幸せにしたい」という思いを抱いて20年ぶりに故郷に戻ってきたというのに、その当の二人がもはや幸せにしてあげることがかなわぬ罪人だと知って、ジャンはどれほどの絶望に陥ることであろうか。いずれにせよ、そこで幕を開けるのは別の形での悲劇であり、とてもではないが「楽観的な見方 (un optimisme) と折り合いを付けることが可能」とは言えないであろう。

では、このように登場人物を完全に「出口無し」の状況に追い込んでしまう【改変2-4】を、なぜカミュは行ったのだろうか。リアリズムの観点からは、わずか一人の旅人を犠牲にするだけでは金額的に不足しているという懸念もあったのかもしれない。もとより『誤解』はリアリズムを旨とした芝居ではないし、登場人物の心情においてはともかく、状況の設定や筋の進行においてはむしろ「リアル」とは思えない点が多々認められ、それが初演時における不評の原因の一つとなっている。しかし、【改変2-5】のように、マルタが「陽光の土地」への移住を熱望するあまり母親を引き込んで凶行に手を染めるようになったという設定を施した以上、それに見合った劇作上の説得力が少しでも必要となったのではあるまいか。

<sup>14</sup> 「一人客の金持ちがやってくることは稀」と第1幕第1場における母と娘の会話にあるので (PLI, p.457)、何年もかかったとはいえ、それほどの大人数だということはないであろう。これまでの犠牲者は、数名程度か、多くても10名は超えないのではあるまいか。

<sup>15</sup> PLI, p.448. むろん、英訳本においては英語に訳されている。 *Caligula & 3 other plays*, Vintage Books, New York, 1958, p.vii.

マルタ：ああ、お母さん！金をたくさん集めて、果ての見えないこの土地を離れることができれば、この宿屋と雨ばかり降るこの町をうっちゃって、影のように暗いこの国のことを忘れてたら、<あれほど夢見た海をやっと目の前にする時が来たら>、その日には、笑い顔を見せるわ。でも、海を目の前にして自由に暮らすためには、金がたくさん要るの (il faut beaucoup d'argent pour vivre libre devant la mer)。だからこそ、ことばを出すのにたじろいじゃだめなのよ。だからこそ、戻ってくることになっている奴の相手をしなきゃならないの。たっぷり金を持っているのなら、あいつのおかげでわたしの自由が始まるからよ。<sup>16</sup>

とはいえ、実際に所持している金額がいくらなのかを把握していないというのに、ジャンから金を奪えば「海を目の前にして暮らす」ために必要な金額にどうして届くというのか、明確には語られていない。また、第2幕の最後でジャンから盗む金は、札束といったものではなく、札入れに収められていた紙幣に過ぎない。設定を少しでもリアルにしようとした配慮は、さらなる疑問符を戯曲の中に生み出してしまっているのである。

実際には、同じ「アメリカ版への序文」で、先に引用した「楽観的な見方」とは本質的に矛盾する事柄を、カミュは『誤解』の狙いの一つだと述べている。「『誤解』は、現代における悲劇を作り上げるといふ試みである」「悲劇にふさわしいことばを今の時代の登場人物に語らせることは、私の意図するところであった<sup>17</sup>」。

ここで「現代における悲劇」と訳したのは原文では « une tragédie moderne » であるが、これを単に「現代悲劇」と解してはカミュの意に沿わなくなるだろう。いやむしろ、その意図を尊重するならば「現代における古典悲劇」と訳してもよいくらいである。すでに1943年の9月、『誤解』の第2稿を完成させたカミュは、生涯にわたる恩師ジャン・グルニエ宛ての書簡で次のように述べ、ギリシア悲劇やフランス古典悲劇の伝統を現代によみがえらせたいという野望を語りつつも、しかしそれは作品の内的な意味においてであって、設定や登場人物の方は現代にふさわしいものとしていきたい、としている。

<sup>16</sup> 第1幕第1場。PLI, p.458. PLT, p.117. Mal47, p.17. < >内は、第1稿では「何年も苦い愛撫を待ってきた波頭をやっと目の前にするその日が来たら」となっていた。PLI, p.458の注eおよびp.1347.

なお、『誤解』からの引用に際しては、あくまでも芝居の脚本であることから、漢語熟語をできるだけ避けるなど、実際に舞台上で口にしても不自然ではない日本語となるように配慮を行った。一方、特に重要なものである場合を除き、煩瑣を避けるために、ト書き (indications scéniques) は原則として削除することとした。

<sup>17</sup> PLI, p.448. なお、この序文においてカミュは「『誤解』は1941年に書かれた」と記しているが、実際に『誤解』の第1稿が完成を見たのは1943年の7月であり、さまざま資料から判断する限り、1941年当時は、あったとしてもぼんやりとした着想程度で、『誤解』の明確な構想などは存在しなかったはずである。同様にカミュはこの序文で「『カリギュラ』は1938年に書かれた」と述べているが、これも実際には1939年の8～9月にかけてのことである。生前のカミュには、このように、作品が書かれた時期に関する韜晦癖があった。自分の才能は若くして開いたという「背伸び」をしてみせたかったのであろうか。ただし、英語版の方では、『誤解』の執筆時期は「1943年」と印刷されている (前掲, p.vii)。(『カリギュラ』に関しては、やはり1938年のまま)

僕は『誤解』を書くことで、現代における悲劇 (une tragédie moderne) を作りたいと思いました。私たちに、昔からの悲劇のジャンルがあります。けれども僕が書くのは、そうした伝統に立った悲劇ではないのです。というのも、大抵の場合、それらの悲劇は舞台や物語を古代人（アトレウスの子孫たち！）から借り受けているからです。その理由は、「背広を着た悲劇」を書くのがとても難しいからなのです。僕は、背広を着た悲劇を書こうとしたわけです。<sup>18</sup>

また、『誤解』の第1稿には、エピグラフとして、ラテン語の« *Invitus invitam* » という文句が記されていたと言う<sup>19</sup>。これは、元はスエトニウスの著作から、ラシーヌがその悲劇『ベレニス』の序文のために引用したもので、現在ではスエトニウスよりもラシーヌを想起させる成句として有名である<sup>20</sup>。もちろん、『誤解』は悲恋の芝居ではないので、『ベレニス』と内容的な関わりは持たないが、この成句をエピグラフにしようとした際のカミュには、遠くラシーヌの衣鉢を継ぎたいという思いが去来したのであろう。

アメリカ版の序文においてカミュが記した『『誤解』の楽観的な見方による解釈』というのはいわば「後付け」であろう。レジスタンス体験、戦後フランスにおける対独協力派粛正問題、戦後の世界全体を巻き込んだ厳しい冷戦、『反抗する人間』を巡る論争、そして当時泥沼の様相を示していたアルジェリア紛争など、『誤解』執筆時には思いも寄らなかった時代の過酷な状況を生き抜き、そのつど決しておれることなく、人間的価値の擁護という立場から発言を繰り返してきたカミュは、1958年という段階では、もはや宿命的悲劇といった美学に全面的に身を委ねることはできなかったに違いない。しかし、作家は必ずしも自作に対する最良の批評家であるとは言えない。戯曲『誤解』が持つ悲痛だが豊穡な世界の探求を行うには、作品が書かれた時点に立ち返り、その宿命の意味と向かい合うしかないのである。

## 2-2. 家族の姿

ジャンが妻マリアを伴って生家へ戻ろうと考えたきっかけは、父親が没したことを知り、残された母親と妹に対して責任を感じたことだった。またそのようにして二人を想起したことで、20年間も離れていた故郷を懐かしく思う気持ちも引き起こされたのであろう。その二つの思いは共に、

<sup>18</sup> 『カミュ・グルニエ往復書簡』 Gallimard, 1981, p.103 (第93書簡)。なお、アトレウスはギリシア神話に登場するミュケーナイの王で、アガメムノンとメネラーオスの父親である。そして、アガメムノンとその子供のアレステースとエレクトラーは、アイスキュロスによる三部作の悲劇『オレスティア』の中心人物にほかならない。

<sup>19</sup> PLI, p.1346, および PLT, p.1793.

<sup>20</sup> その意味はフランス語で« *malgré lui et malgré elle* » となり、直訳すれば「彼の意に反してまた彼女の意に反して」となるが、ローマ皇帝ティテウス（ティトゥス）が、愛人であったイスラエルの王女ベレニス（ベレニケ）を、帝国の安定のために涙を飲んでローマから送り返した故事を指し、スエトニウスの原文は *Berenicem invitus invitam Titus dimisit* となる（ラシーヌは、スエトニウスから自由に引用して自分で文を組み立てている）。なお、カミュがスエトニウスの『ローマ皇帝伝』から戯曲『カリギュラ』の最初の着想を得たことに注意しておきたい。

マリアとの幸せな生活ゆえに長年に渡って心の奥に封印されてきたのであろうが、いったん封印が解かれると、是が非でも戻らなくてはならないという強い感情が湧きだしたのだと考えられる。

『誤解』第2稿まで存在した「プロローグ」では、ブジェヨヴィツェにある修道院の庭で、ジャンとマリアの長い会話が交わされるが、その中でジャンは次のように明言している。

いつかは、戻ってこなければならなかったはずなんだ。父さんだけが、その妨げとなっていた (Mon père était le seul obstacle)。だから、父さんの死を知った時、何もかもたやすくなったと思ったんだ。<sup>21</sup>

44年版ではプロローグは全面的に削除され、その内容はかなり縮小されて、第1幕第3場～第4場に再配置された（その結果、『誤解』はジャンとマリアの会話ではなく、母親とマルタの会話で幕を開けることとなった）。そこでは上の台詞は、次のように変更されている。

ここに来たのは、お金を、それにできれば、幸せらしきものをもたらすためなんだ。父さんが亡くなったと知った時、母さんと妹に対して責任があると悟ったんだ (Quand j'ai appris la mort de mon père, j'ai compris que j'avais des responsabilités envers elles deux)。<sup>22</sup>

1913年11月に出生したカミュは、ほどなくして父親を第一次世界大戦で亡くしたため、父に関する記憶は全く持たず、その姿は生涯永遠の謎となっていた（不在の父の面影を求めようとする思いは、『最初の人間』においては重要なテーマとなっている）。たとえフィクションであるとはいえ、父親という存在に具体的なイメージを与えることにカミュは困難を覚えたであろうし、「プロローグ」におけるように父親とジャンとの間になにかわだかまりがあり、それが故郷を捨てたことの原因の一つであるかのような描写をすることはわざとらしいとも思えたのであろう。こうして44年版では父親は「亡くなった」と記されるに留まり、その姿からは一切の具体性が剥奪されるのである。

『誤解』全体を通して、ジャンの父親についてはほとんど言及されない。それはあたかも、カミュの実人生における父親の不在が作品に投影されているかのようなのである。辛うじて見つかるのは、母親とジャンの会話と、母親がマルタに対して語る台詞くらいである。

**母親**：(ジャンに) おやおや、昔は男手の支えもありましたよ！ でも仕事が多すぎてね。つれあいとあたしの二人でやっとかっとなんと言ったところで。お互いのことを考えるいとまさえなくなってしまうてね。つれあいのことも、亡くなるよりも前に忘れていたんじゃないかってくらいでして。<sup>23</sup>

<sup>21</sup> PLI, p. 501. (Appencice)

<sup>22</sup> PLI, pp. 461–62. PLT, p. 123. Mal47, p. 24.

<sup>23</sup> 第2幕第6場。PLI, pp. 470–71. PLT, p. 138. Mal47, p. 42.

母親：「しっかりしろ」と、おまえの父さんもよく言ってたね、マルタ。思い出したよ。[...] おかしなものさ！ あの人がそう言うのは、あたしがお巡りを怖がるからだったのに、おまえがそう言うのは、ちょっと湧いてきた正直になりたいという気持ちをかき消そうというだけなんだから。<sup>24</sup>

「亡くなるよりも前に忘れていたんじゃないか (avant même qu'il fût mort, je crois que je l'avais oublié.)」という表現は、まさに示唆的であろう。母親の記憶からだけでなく、『誤解』という作品自体から父親のイメージは消し去られ、この戯曲における「家族」は、母親と兄（ジャン）と妹の3人だけで形作られることになるのである。

むしろ、「典拠」においても「母親と娘」とあるだけで、二人暮らしであったことが示唆されており、元の新聞記事にも父親に関する言及はなかったのである。しかし、父親が存在しないことを重い錨のように内面に抱え込んでいたカミュが、素材となった事件においても父親が不在であることに強く反応しなかったとはとても考えられない。ユーゴスラヴィアの悲劇における家族の構成も、『誤解』の着想へと至る隠された動因の一つではなかろうか。

この点に関しては、【改変2-1】の「元となった事件では男は妻と子を伴ってきたのに、作品では子供が省かれている」ということも重要な意味を持っていると思われる。仮にジャンが子供も伴ってきたならば、あるいはマリアとの会話で子供に言及していたならば、そこでもう一組の「家族」が形成されることになってしまう。しかしジャンとマリアの二人だけであれば、たとえ結婚していてもその姿は「カップル」に留まり、「家族」というイメージは避けることができる。

『誤解』において、ジャンにとっての家族とは、あくまでも中央ヨーロッパの故郷に残していた家族のことであって、家族への思いというものは常にそちらへと向けられており、マリアに対する思いは「妻への愛情」に留まるのである。そのことを、客を装ったジャンとマルタとの会話を通じて、カミュは明瞭に書き込んでいる。

マルタ：あら、忘れていましたわ！ ご家族はおありですか？ (Vous avez de la famille ?)

ジャン：ええ、まあ、ありますよ。[でも、もう長いこと会っていないくて。]

マルタ：いえ、お伺いしたいのは、「ご結婚なさっていますか」ということです。(Non, je veux dire : « Êtes-vous marié ? »)

ジャン：なぜまたそんなことを？ 宿を取って、そういうことを尋ねられたことはないですよ。

マルタ：この土地の役所に提出する書類には、それを書き込む箇所がございまして。<sup>25</sup>

<sup>24</sup> 第2幕第8場。PLI, p.473. PLT, p.142. Mal47, p.47.

<sup>25</sup> 第1幕第5場。PLI, p.467. PLT, p.132. Mal47, p.36. [ ]内は、58年版では削除された。表現が直截過ぎるとカミュは考えたのであろう。また波線部は、最初「宿屋をやっておりますと、そういうこともお尋ねした方がいとわかりましたもので」となっていたが、早くも第1稿の時点で修正を受けた。「新プレイヤッド版で『誤解』を担当した編者は、リアリティに配慮したためであろう」と注aeで述べている(PLI, pp.1348)。

さらに、『誤解』の作中で子供が登場したり、あるいはジャンとマリアの会話を通じて子供に言及されたりしたならば（ジャンは作中で38歳であり、20年前に故郷を離れたのだから、マリアとはかなり以前に結婚していたと思われ、子供がいるほうがむしろ自然であろう）、ジャンはもう一人の「父親」となり、マリアは別の「母親」となる。だが、親による子殺しというテーマを重要な柱とするこの戯曲においては、ジャンの母親は唯一無二の、大文字の *la Mère* でなければならず、ジャンもまたただ一人の「息子 *le Fils*」でなければならなかった<sup>26</sup>。それゆえ【改変2-1】は、戯曲『誤解』の本質に関わる重要な変更だったのである。

このようにして唯一の息子＝ジャンは、故郷に戻ったのは息子の務め、そして兄の務めを果たし、母親と妹の力になるためだと、妻マリアに対して繰り返し述べ、また独白においてもそのように語る。しかしその有様を仔細に検討すると、母親と妹マルタの重みは決して同等とは言えず、時によって母親のみが強調され、さらには妹の存在が消されてしまうことすら起こるのである。

「母親と妹に対して責任がある」という熱意にかられてジャンが生家である宿に戻っても、母も妹も、訪れたのが息子あるいは兄だとは気が付かず、旅人がやって来たのだと思ひ込み、そのような対応を行った。やむをえずジャンは客としてふるまい、ビールを注文する。そして母たちがジャンだと気が付いてくれるまで、客としての演技を続けようとする。そのことを聞いたマリアは、「僕ですよ」と言いさえすればすべてが片づくのにと夫をなじるが、ジャンはこう答える。

ジャン：ああ。でも僕は、思い込みでいっぱいだったんだ。帰ってきた放蕩息子にふるまわれる食事みたいなものを期待していたんだけど、出されたのはビールで、それもお金を払ったからさ。それを見たら、[ことばが口をついて出なくなってしまったよ。]それで、このまま続けなくちゃいけないと思ったんだ (*J'ai pensé que je devais continuer*)。<sup>27</sup>

こうして、【改変2-3】にあるように、「典拠②」では「冗談のつもり」に過ぎなかった「演技」は、『誤解』の作品世界においては、自ら名乗らずともその正体をわかってもらいたいという自己認知の願望を反映した重要なテーマとなるのである。けれども、常識という叡智を備えた女性である妻マリアは、素直に自分の名を告げるべきであって、そのような演技はまともなことではなく、そんなことを続けては良い結果を招かないと夫に詰め寄る「自分が誰だかわかってもらいたかったら、名前を名乗るものよ。わかりきってることじゃない。自分じゃないというふりをしていたら、お終いには何もかもわからなくなってしまわ<sup>28</sup>」。ところが、心配するマリアをジャンはこのように受け流そうとするのである。

<sup>26</sup> 第1稿では登場人物名として *Jan* ではなく、*le Fils* と記されていることも、示唆的であろう。

<sup>27</sup> 第1幕第3場。PLI, p.461. PLT, p.122. Mal47, p.23. [ ] 内は、58年版では「こころがかき乱されて、口が利けなくなってしまったんだ」と書き替えられている。また、「帰ってきた放蕩息子にふるまわれる食事」は、むしろ、「ルカによる福音書」における逸話を下敷きにしている（ルカ 15.11-30）。

ジャン：おいおいマリア，そんなに大げさなことじゃないよ。それに，こいつは僕の考えに役立つんだ。これを潮にして，母さんと妹を外から少し眺めてみようと思う（Je vais profiter de l'occasion, les voir un peu de l'extérieur.）。そうすれば，どうしたら二人を幸せにできるか，もっとよくわかると思うんだ。それから，僕だとわかってもらう方法を考えるさ。つまりは自分のことばを見つけさえすればいいんだから。<sup>28</sup>

一方マリアは，中央ヨーロッパのこの土地自体に違和感を覚え，ここに来て以来ジャンが陽気な態度を失ってしまったし，ここでは幸せは見つからないと言いつのる。それに対してジャンは再び自分の義務について語るが，その表現が先ほどのものとは形を変えていることに着目したい。

マリア：[...] 帰りましょう，ジャン。ここでは幸せは見つからないわ。

ジャン：ここに探しに来たのは，幸せなんかじゃないよ。幸せなら，もう手にしているじゃないか。

マリア：どうしてその幸せだけじゃいけないの？

ジャン：幸せが全てというわけじゃない。男には義務というやつがあるんだ。僕の義務は，母さんと再会し，ふるさとを見つけることなんだ。（les hommes ont leur devoir. Le mien est de retrouver ma mère et une patrie.）<sup>29</sup>

このようにして，ジャンの台詞から妹の姿が姿を消し，彼の内面においてふるさとのイメージと分かちがたく結びついているのは母親に他ならないことが明かされるのである。さきほど「自分には母さんと妹に責任がある」と語ったばかりなのに，そのことを別の言い方でマリアに再び話すときには，もう母親のことしか話題には上らない。

マリア：[...] あの土地で二人ともとても幸せだったんだから，この国で夜が来る度に怯えても，わたしが悪いんじゃないわ。どうか独りにしないで。お願い。

ジャン：わかってくれよ，マリア。僕には守らなきゃならない約束があつて，それが大切なんだ。

マリア：どんな約束なの？

ジャン：母さんが僕を必要としていると悟った日に，自分に誓った約束だよ（Celle que je me suis donnée le jour où j'ai compris que ma mère avait besoin de moi.）。<sup>30</sup>

さらに続くジャンのことばにおいては，ふるさとだけではなく，生家のイメージそのものが母親と一体化していることが示唆されている。

マリア：[...] 愛があるのなら，どうして夢なんか見るのよ...

ジャン：いったい，何が言いたいんだい？ 母さんと再会して，支えて，幸せにする，それだけのことじゃ

<sup>28</sup> ともに，第1幕第3場。PLI, p.462. PLT, p.123. Mal47, p.24.

<sup>29</sup> 第1幕第3場。PLI, p.462. PLT, p.124. Mal47, p.25.

<sup>30</sup> 第1幕第4場。58年版では，「わかってくれよ」の前に「そんなに長くはならないから。」の一文が付け加わった。PLI, p.462. PLT, p.123. Mal47, p.24.

ないか。 [...]

[...]

ジャン：もうよそうよ，マリア。どうしてもここで独りにして欲しいんだよ。もっとよく見えるようにね。そんなにひどいことじゃないし，たいしたことでもないだろ，母親と同じ屋根の下でベッドに入るなんてことは (ce n'est pas une grande affaire que de coucher sous le même toit que sa mère)。あとは神様におまかせだよ。 [...]<sup>31</sup>

このように語るジャンの深層意識において，旅人のふりをして宿を取るこの生家は，まさに精神的な子宮だったのであろう。マリアと幸せに暮らしていた陽光の北アフリカの地から，マルタに言わせれば「閉ざされた中央ヨーロッパ」へと戻ってきた旅は，それゆえ，胎内回帰願望を具現化したものであると解釈することも可能だと思われる。精神的な胎児へと退行して変貌するためには，当然一人きりにならねばならず，いかに妻マリアが離ればなれになりたくないかと懇願しようとも，ひととき彼女と離れることが，ジャンにとっては不可欠なのであった。

### 2-3. 見つけられぬことば

ジャンはこうして，母親と妹に対して正体を隠したまま，生家である宿屋においてその二人との会話を重ねる。マリアには，自分だと告げるための「ことばを見つけさえすればいい」と語っていたが，その一方で，自ら明かさずとも，息子であり兄であると二人の方が気づいてくれるような言い回し，ほのめかし，さまざまな仕草を繰り返す。その結果，第1幕と第2幕の多くの部分を占める，ジャンと母親の会話およびジャンとマルタの会話において，ジャンが口にするのはほぼすべて，客としての表面の意味と，認知を求める裏の意味とを持つ台詞となっている。その表現は精緻を極め，執筆に要したカミュの労苦が忍ばれるが，他方で，初演時にこれを舞台で耳にした観客は，果てしなく続くダブル・ミーニングの台詞の流れにいささか辟易を覚えたことであろう。

そのような二重会話のありさまを，まずジャンとマルタのシーンで確認してみよう。第1幕第5場で，「母親と二人きりでは寂しくはないか」と話しかけることで，兄のことを思い出してほしいか，兄が長く不在であることを残念に思いはしないかと暗にジャンは問いかける。だがマルタは，20年前に去った兄のことなどまるで想起した様子もなく，そのように馴れ馴れしい口調は迷惑であり，ジャンはこの宿では「お客としてしか扱ってもらえないのだ」と，戯曲のテーマに直結する断言を行うのである。

マルタ：[...] すぐに，お選びになったのは静かな宿だと，おわかりになりますわ。めったにお客様はいらっしゃいませんので。

ジャン：それでは，仕事がうまくいかないのでは。

マルタ：ええ，実入りは減りました。でも静かに暮らせるようになりましたわ。 [...]

<sup>31</sup> 第1幕第4場。PLI, p.464. PLT, p.127. Mal47, p.27.

ジャン：でも…（言いよどむ）時には、毎日が楽しくないと感じることもあるはずでは？ おかみさんと二人きりで寂しいと思うことはありませんか？（*Ne vous sentez-vous pas très seules ?*）

マルタ：[そういうことには、お答えできかねますわ。その手のお尋ねをなさるといのは、お客さまが受けるおもてなしには含まれていませんからね。] ひとつ申し上げておかなくてもいけないようですわね。ここにお越しになったからには、お客様としてしか扱われない（*en entrant ici, vous n'avez que les droits d'un client*），ということです。[...]

ジャン：すみません。親しみを覚えていることを伝えたかっただけで、気分を害そうなどとは思っていませんでした。ただ、お互いにまるでなじみがないように思えなっただけでして（*Il m'a semblé simplement que nous n'étions pas si étrangers que cela l'un à l'autre*）。

マルタ：繰り返さなくてはいけないようでございますが、わたくしが気分を害するとか害さないとか、どうこう申し上げるはずがありません。お客さまがどうやらこだわっていらっしゃる話しぶりが、お泊まりになる方にふさわしいものではございませんので、そのことをお伝えしたいのですよ。<sup>32</sup>

マルタにけんもほろろに扱われたジャンは、やむをえず「親しみを覚えている」「お互いにまるで馴染みがないようには思えない」と、自分が20年前に家を出た兄であることをほのめかすのであるが、これも妹にはまるで通じず、あくまでもジャンを客にしかすぎないと捉えるマルタは、客にふさわしい言葉遣いをしてほしいと、兄の思いをはねつけるのである。そしてマルタにしてみれば、相手を「客とみなす」ことは、すなわち、「犠牲者として扱う」ということにほかならない。

第2幕第1場では、タオルと水を取り替えに部屋を訪れたマルタが（さびれた宿なので、個々の部屋にまでは水道の蛇口が行き渡っていなかった）、ジャンが20年間過ごしてきた北アフリカの土地について問いかけを発してしまう。「客＝犠牲者」と一定の距離を置こうとしてきたマルタであるが、罪に走ることになったそもそものきっかけが陽光と海の土地への激しい憧れただけに、興味を抑えきれなかったのであろう。愛する土地について尋ねられ、ジャンはその自然の美しさを、感動を込めて語り出す。まだ見ぬ北アフリカの光景を陶然として思い描くマルタ。ようやく妹との間に気持ちのつながりを持つことができたジャンは考えるが、それは恐ろしい思い違いであった。

マルタ：どうして、そんなふうになんかご覧になるのですか？

ジャン：これは失礼。[...] 初めて、お嬢さんが人の思いのこもったことばで話してくれたような気がするのですよ（*il me semble que, pour la première fois, vous venez de me tenir un langage humain*）。

マルタ：なにか、お間違えのようですわね。もしそんなふうにご覧になるとしても、だからと言ってお喜びになる謂われなんてありませんわ。人の思いがあるからと言って、それがわたくしのいちばん良いところなどはありません。人の思いとは、わたくしにとって、望んでいるもののことです（*« Ce que j'ai d'humain, c'est ce*

<sup>32</sup> PLI, pp. 467–68. PLT, pp. 133–34, および p. 1798（注）。Mal47, pp. 36–37.

[ ] 内は、58年版において削除された（ただし、プレイヤード新版の注ではその点を指摘していない。旧版ではきちんと指摘がある）。いささか冗長であるとカミュは判断したのだろう。その一方、波線部は第1稿にはなく、第2稿で付け加えられており（PLT, p. 1348, 注ag）、「自分が兄であると伝えたい」というジャンの思いをより明確にしようという作者の意図が込められていると考えられる。

que je désire)」。その望んでいるものを手にするためなら、前をふさぐ物をみな押しつぶしてしまいますわ。ジャン：そう激しくおっしゃるのはわかります。でも、だからと言って怯えることもないのでして。私はあなたの道をふさぐ物でもないし、あなたの望みを妨げる謂われもないんですから。

マルタ：[...] お国のことを話してくださったことについては、お礼申し上げます。お時間を取ってしまったようで、申しわけありません。ですが、わたくしのほうは、時間がむだになったとはあまり思っておりません。この心の中の、たぶん眠り込んでいた思いを呼び覚ましてもらえました。ここに留まりたいと本当に思っていたらしゃったのなら、知らないうちに、お客さまはお勝ちになりましたわ。最初はお発ちくださいと頼もうと決めかかって参ったのですけれど、おわかりのように、お客さまはわたくしの人としての思いに訴えたのでございますよ。ここに留まっていたいただきたく思うようになりました。それがつまり、わたくしの海への思い、太陽の国への思いのためになりますので (vous en avez appelé à ce que j'ai d'humain, et je souhaite maintenant que vous restiez. Mon goût pour la mer et les pays du soleil finira par y gagner)。<sup>33</sup>

ジャンは「人の思いのこもったことば」*« un langage humain »*と口にし、人と人とがことばで心を通じ合わせることの大切さに力を込めるが（むろん、家族として心を通わせたいとほのめかしている）、これに対してマルタは「人の思いとは、わたくしにとって、望んでいるもののことですよ」と、個人的な欲望こそが人間的なものであると応える。そして兄は、第二の故郷、地中海の土地の自然についての会話によって妹の内に「人間的なもの」を呼び起こすことができたと思いついたのであるが、実際にマルタの心で呼び覚まされたのは、それを実現させるためなら人の命を奪うことも厭わないというほど強烈な、彼の地への憧れの気持ちであった。そして、第1幕の最終場で虫が知らせたのかジャンを犠牲者とするに母親がためらいを見せたことで、犯行へのマルタの意図はぐらつきかかっていたのであるが、ジャンが妹の気持ちを溶かそうと試みたこと、つまり「お客さまはわたくしの人としての思いに訴えた」ことで、逆に彼女の気持ちは固まり、ジャンの運命は決してしまったのである。

次いで、ジャンと母親とのことばの行き違いを分析してみよう。例えば第1幕第6場では、母親と娘だけで旅館を切り回すのは大変だというやりとりから、もし家族の他のメンバーがいてくれたらそれはましになってくれるのではないかとジャンは話を向ける。ところが「男手*un bras d'homme*」という言葉から母親が想起するのは、数年前に亡くなったと思われる夫のことで<sup>34</sup>、第2節で見たようにその夫のことですら「亡くなるより前に忘れていたのではないかとつぶやいてしまう母親の脳裏には、20年前に家を出て行った息子のことは浮かばない。ことばには出さぬものの落胆の思いを味わったジャンは、「支えてくれたのが息子だったら」と、とうとう「息子」という決定的な単語を母親の前で口にし、暗に自分こそが戻ってきたジャンなのだと伝えようと試みる。だがそれも虚しく、母親は、自分はすっかり歳を取っており、年老いた女というのは「息子を

<sup>33</sup> PLI, pp. 477–78. PLT, pp. 150–51. Mal47, pp. 58–59.

<sup>34</sup> 母親とマルタは数年前から犯罪に手を染めているのだから、ジャンの父親が亡くなったのはそれより前のことのはずである。では、「父親の死を知って母と妹に対する責任を感じた」とジャンは妻マリアに語っているのに、故郷に戻るになぜ何年も待たなくてはならなかったのか、という疑問は残る。

大事に思うことまで忘れてしまうものだ」と、芝居のテーマの根幹に触れる台詞を口にする。そう、息子を思う気持ちを忘れてしまった結果が、この後の悲劇につながっていくのだから。

ジャン：[...] では、もう長いことこの宿にお住まいで？

母親：何年も何年もね。あまり何年も経ったものだから、初めはどうだったかもうわからないし、その頃自分がどんなだったかも忘れてしまいましたよ。これが娘でね。[ずっと前から助けてくれていますが、たぶん、だから娘だってわかるくらいでして。もしそうでなかったら、娘のことだって忘れちゃったことでしょうよ。]

マルタ：お母さん、そんなことを話してどうするというの？

母親：そうだね、マルタや。

<ジャン (とても早口で)：いえ、お話しください。気持ちはよくわかりますよ、おかみさん、働き詰めの毎日を送っていると、お終いにはそういう気持ちになるものです。でも、何もかも変わってくれるのではないのでしょうか (peut-être tout serait-il changé)。他のおかみさんたちと同じように、手助けを得ることができたなら、男手によって支えてもらうことができていたなら (si vous aviez reçu l'appui d'un bras d'homme)。

母親：おやおや、昔は男手の支えもありましたよ！ でも仕事が多すぎてね。つれあいとあたしの二人でやっとかっと言ったところで。お互いのことを考えるいとまさえなくなってしましましてね。つれあいのことも、亡くなるよりも前に忘れていたんじゃないかってくらいでして。

ジャン：ええ、そういう事情なら。ですが... (少しためらってから) 支えてくれたのが息子でしたら、忘れなかったのではありませんか？ (un fils qui vous aurait prêté son bras, vous ne l'auriez peut-être pas oublié ?)

マルタ：お母さん、仕事はたくさん残っているのよ。

母親：息子ねえ！ おやおや、あたしはすっかり婆さんでしてね。婆さんというのは、息子を大事に思うことまで忘れちゃうもんなんですよ (Les vieilles femmes désapprennent même d'aimer leur fils)。心がすりきれちゃうんですよ、お客さん。

ジャン：ええ、確かに。でも、息子の方は忘れていないはずですよ (je sais qu'il n'oublie jamais)。>

マルタ (二人の間に割って入り、きっぱりとした口調で)：たとえ息子がいてここに入ってきたとしても、どのお客様だって目にする事しか目の当たりにしませんよ。愛想のいい知らん顔というものですわ。(Un fils qui entrerait ici trouverait ce que n'importe quel client est assuré d'y trouver : une indifférence bienveillante.) [...] <sup>35</sup>

<sup>35</sup> PLI, pp. 470–71, および pp. 1348–49 の注 *ak* と *am*. PLT, pp. 138–39, および p. 1799 (注). Mal47, pp. 42–43.

< >内の部分は、1943年7月完成の第1稿では次のようにずっと短いものであった (この点の指摘は、PLTの注では欠落している)。第2稿のように書き加えた上で「母親が夫は思い出しても、息子のことは思い出さない」という形にしたのは、ジャンの落胆の思いを観客に想像させるためであろう。

息子 (とても早口で)：お話し下さい。では、男の方はどなたも？ 支えてくれたのが息子でしたら、忘れなかったことでしょう。[男の肩と、女性の心、この二つがこの世で確かなものなのです。：削除]

妹：お母さん、来てよ。

母親：息子ですか！ あたしはすっかり婆さんでしてね。婆さんというのは、息子を大事に思うことまで忘れちゃうもんなんですよ。ご存じないでしょうね、心というものがどこまですり切れちゃうものか、[わたくしどもの心なんてからっぽですよ。愛情も、哀れみも、あるいは憎しみもなくなって：削除] 乾いてしまうものか、愛情や哀れみや憎しみが少しずつなくなっていくものか。

一方、[ ]内は58年版において削除された。「忘れられる対象」としてマルタにまで言及すると上記のジャンの落胆が目立ちにくくなると、カミュは判断したのである。

「男手」のことにせよ、「息子」のことにせよ、「*tout serait-il changé*」や「*si vous aviez reçu*」のように、ジャンは条件法過去や *Si* + 直説法大過去を用いて、あくまでも仮想上のこととして口にするのだが、ついに思いが溢れたのか、その台詞の最後で「*je sais qu'il n'oublie jamais.*」と、現実にもそうであることを述べる直説法現在形を用いてしまう。ここでジャンは、まさに告白の瀬戸際にまで来ていると言えよう。しかし、この劇的な法と時制の変化は、老齢のため耳が遠くなっていたであろう母親にも、ジャンの話のしつこさに苛立っていたであろうマルタにも、聴き取ってもらうことができない。そして決然とこの話題を打ち切ろうとするマルタは、「*entrerait*」や「*trouverait*」と口にして、再び条件法の世界へと会話を引き戻してしまうのである<sup>36</sup>。

また、第2幕第6場では、マルタが薬を盛った茶を運んで行ったと知って、母親が部屋へ駆けつけて来る。虫の知らせか、母親はこの「客」を手を掛けることにどうしても気が進まなかったのだ、ジャンが茶を飲むのを止めようとしたのだ。だが時すでに遅し、「これこそが放蕩息子へのご馳走なのだ」とつぶやいて、彼は茶を飲み干していた。あきらめて部屋から去ろうとする母親に、ジャンはこの宿を去ることにしたいと告げる。母と妹を相手に見知らぬ客のふりをする芝居をこれ以上続けても虚しいと考えるに至り、これからマリアが待つ別の宿へ戻って、明日の朝二人でここを改めて訪れて自分の正体を告げようと決めたからだった。しかし、その体内ではすでに睡眠薬が効き目を発揮し始めていた。こうして、母と息子は最後の会話を交わすのである。

ジャン：驚かれるのはごもっともです。でもどうか、そちらのせいかもしれないとは思わないでください。そちらへは親しみの思いしか覚えていないのですよ、それもたいへんな親しみを(*Je ne me sens pour vous que des sentiments de sympathie, et même de grande sympathie*)。けれど、本当のことを言って、ここではどうもくつろぐことができないのです。それで、これ以上とどまらないほうがいいと思うのです。

[...]

ジャン：[...] 何か気に入らないことがあってここを発つのだとは思われないう、お願いします。それどころか、こんなふうにもてなしてもらえて、たいへんありがたく思っております。[...]

母親：もちろんでございますよ。お客さまを悪く思うわけなどまるでなかったのでございますから。どうかおわかりください。

ジャン：そうですね、きっと。ですが、こう申し上げているのは、気持ちよくお別れすることにしたいからです。たぶん、またお邪魔することになります。いや、必ずそうします。そうしたらには、おそらくものごとがもっとうまくいくだろうし、その時には、また会えてお互いに嬉しい思いがするにちがいないありません。でも今は、なにか間違えてしまったように、ここでは何もすることがないように感じるのです。ありまのままに申し上げれば、いささかわかりにくいかもしれませんが、この宿は自分の所ではないという気がするのです (*j'ai l'impression que cette maison n'est pas la mienne*)。[58：この宿は自分の所ではないという辛い気持ちがするのです (*j'ai l'impression pénible que cette maison n'est pas la mienne*)]<sup>37</sup>

<sup>36</sup> どのように訳してもこの時制や法の転換を日本語に明確に置き換えることはできず、フランス語でカミュの原文を読む醍醐味を強く感じさせてくれるパッセージである。

<sup>37</sup> 台詞の展開としてはこのようにしか訳せないが、この一文は当然、「(せっかく戻ってきたのに)ここは自分の家ではないような気がするのです」とダブルミーニングになっている。

母親：わかりましたよ、お客さま。[58：そうでしょうとも] [...]

ジャン：ああ、もちろんですよ！ 何も文句はありません。ただ、この土地に戻って初めてお目にかかるのが、お二人だったのです。なので、予想していたとおりに、最初はお二人とうまくいかないこともあると感じても、しかたがありませんよね。もちろん、わけはみなこちらにあります。 [...]

[...]

ジャン：[...] お心遣いにどれほどこころ打たれたか、嬉しく思っているか、お伝えできるかどうかわからないのですが。 (母親に向けてしぐさをする) つまり...

母親：[どれもごくあたりまえのことでございますよ。：58で削除] お客の皆さまに心地よくしていただくのが、わたくしどもの務めですから。

ジャン (気を落として)：そうですね。

[...] (母親は何も言わずにドアの方へ向かう)

ジャン：おかみさん！ (母親は振り向く。ジャンはうまく話せない。だが、少しずつなめらかになる)

ジャン：できれば... (口ごもる) ...すみません。でも旅のせいで疲れてしまって。(ベッドに腰を下ろす) できれば... せめて、お茶にお礼を、それからこれまでのおもてなしにお礼を言いたいと。どうしてもお伝えしたいのは、おわかりのように、この宿を発つからと言って、私は冷たいお客などではないのですよ。

母親：お気遣いなく、お客さま。[少々取り違えがあったからと言って、いろいろとお礼を言われましても、困りますもので。：58で削除]<sup>38</sup>

母親と妹を今も変わらず大切に思っているということを、ジャンは「宿の女主人とその娘に親しみを覚えている」という仮のことばで母親に告げる。しかしあくまでもジャンを一人の客として扱う母親は、そのことばを字義通りに解釈し、そこに込められた息子の真意を感じることができない。伝えたいことが伝わらぬことに、そして親愛な存在が眼前にいるのに自分との間には無限の距離があることに心をつぶされそうになりながら、ジャンは、明日こそ、妻を伴ってここをまた訪れ、自分の正体を明かすつもりだということを、やはり婉曲の極点と言ってもよい表現で母に語る。だが、同じ台詞の中で口にする「この宿は自分の所ではないという気がするのです」ということばは、正体を隠したままではここにはいられないという気持ちを伝えたかったのだろうが、戯曲の流れの中に置くと、宿命的な響きも帯びているのではなかろうか。ジャンは結局、本当の意味でこの家に戻ることができないのであるから。

「わけはみなこちらにある (tout vient de moi)」というひと言にも、ジャンの万感の思いが込められているであろう。18歳の頃に故郷を捨てて出て行ってしまったこと、それから20年間音信不通だった(と思われる)こと、せっかく実家に戻ってきたのにすぐに名乗りを上げられなかったこと、旅人のふりをした芝居を母と妹の前で行ってしまったこと、そしてにもかかわらず、その芝居を通じて「ことばを見つけ」、真意を二人に伝えるに至らなかったこと、そうしたジャンの悔悟の思い

<sup>38</sup> PLI, pp. 481–83, および pp. 1354. PLT, pp. 155–58. Mal47, pp. 64–68. 全てを引用すると長大になるので (この部分の対話は、はっきり評してかなりくどい)、適宜途中省略を行った。また、58年版における修正が非常に多い箇所だが、どれも細かなものなので、引用文中で指示を行ってある。

がすべて、このひと言に畳み込まれている。まさに作家・劇作家としてのカミュの真骨頂を示す一行だと評して良い。

しかし、この魂のことばもまた、母親には「一方的に宿を引き払うことにして済まない」という、字義通りの謝罪としか受け止めることができない。あくまでも客に対する応対を行う母親は、「お客の皆さまに心地よくしていただくのが、わたくしどもの務めです (C'est notre métier de nous rendre agréables à tous nos clients)」という断言で、この長い対話に幕を引こうとするのである。

最後にジャンは呼びかける「おかみさん！ Madame !」。だがこの言葉の代わりに、「お母さん！ Mère !」と、どれだけジャンは叫びたかったことであろうか。睡眠薬の効果で意識が混濁し始める中、今ここで本当のことを告白しようという思いと、いや先ほど決めたように明日改めということにしようという考えの間で、ジャンは揺れ動く。しかし明確な決断を付けられるまま、流れにまかせて、客としての演技、つまり死へと向かう演技を最後まで続けてしまうのであった。「この宿を発つからと言って、私は冷たいお客などではないのですよ (ce n'est pas comme un hôte indifférent que je quitterai cette maison.)」と。

### 3. 死を通じての合一

#### 3-1. 伝えきれぬ声

カミュは1935年の5月から死の直前まで、生涯にわたって、日々の考察や覚え書き、創作のためのメモなどを定期的にノートに記し続けた。死後『カルネ』 *Carnets* というタイトルで出版されたそのノート集は、カミュ研究のための貴重な資料となっている。そしてそのノートの冒頭は、他ならぬ母親に関する省察から始められているのである。

僕が語りたいこと。ロマン的な思いはなくとも、失われた貧しさに対してノスタルジーを抱くことができる。ある程度の年月貧しさのうちに暮らしただけで、一種の感受性が形成されるのだ。そうした特別の場合には、息子が母親に対して抱く一風変わった感情から、その感受性の全てが作り出される。実にさまざまな領域でこの感受性を明らかに示すというのは、子供時代についての、隠された、物質的な記憶によって十分に納得のいくことなのだ（それは、魂にこびりついた膠（にかわ）のようなものだ）。[...] <sup>39</sup>

<sup>39</sup> PLII, p. 795. 断章 1-001。なお、この通し番号は、『カルネ』の分析を効率的に行うために筆者が独自に付したものであり、最初の数字が『カルネ』の巻数、ハイフンの後の数字が断章の並び順を示す。原書では断章の順番を占める番号は付されておらず、断章ごとの切れ目が単にアスタリスクで示されているだけである。また、注5で述べたように、下線部は筆者だが、文字上傍点部は、カミュ自身が下線を引いており、原書ではイタリックになっている。

この「息子が母親に対して抱く一風変わった感情 (le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère)」とは、幼児的な母への執着ではなく、精神分析一派が喜ぶような近親相姦的願望などでもなく、カミュの特異な生い立ちと彼の鋭利な感性とがあいまって形成された、極めて独特かつ複雑な様相を示す、母親へのこだわりなのである。そしてそれが、若きカミュに創作衝動における根本的動因の一つとなり、「貧しい地区の声」, 「ルイ・ランジャール」, 『裏と表』所収のエッセイなどを通じて重要なモチーフを形成した後、『幸福な死』, 『異邦人』においてもその姿を垣間見せ、その文学的表現の一つの到達を、『誤解』作中において果たすのである。

「貧しい地区の声」*« Les Voix du quartier pauvre »* は、生前は未公開だった、4つのエピソードからなるエッセイ風のテキストであり、ノートに清書したその原稿を、カミュは1934年のクリスマスに、結婚したばかりだった若妻シモーヌにプレゼントとして捧げている<sup>40</sup>。それゆえ本来極めて個人的なテキストであり、自分の内的世界や生い立ちを愛する妻に知ってもらおうという思いからしたためたものであろう。だがそうした事情ゆえに、「貧しい地区の声」は、当時のカミュが自らの内面を深く掘り下げる経緯となり、そこで表出された内容が、その後何度も繰り返し語られることになるのである。

「ルイ・ランジャール」*« Louis Raingard »* は、カミュが初めて取り組んだ小説執筆の試みであり、自らの幼少年期の体験に基づいた内容となっている。「ルイ」とは主人公の名前だが、カミュそのものと言ってもいい、忠実な自画像となっている<sup>41</sup>。このテキストは「貧しい地区の声」とは異なっており長いことその存在が知られていなかったが、未発表だった草稿類の中から、カミュ研究の泰斗ジャクリーヌ・レヴィ=ヴァランシがを見つけ出し、博士論文の基礎資料とした後<sup>42</sup>、新プレイヤッド版カミュ全集第1巻(2006)において、復刻した原稿の収録を行った。ただし、二度目の小説執筆の試みだった『幸福な死』*La Mort heureuse* が『異邦人』とほぼ同等のテキスト分量を持ち、かつ作品として一応の完成を見ているのとは異なり、「ランジャール」はプレイヤッド版にして10数ページの分量しかなく、内容的にもまとまりを欠いていて、あくまでも草稿という性格のものである。

<sup>40</sup> カミュは、まだ学生時代だった1934年6月にシモーヌ・イエと結婚した。「貧しい地区の声」の前にも、「メリュジューの本」*Le Livre de Mélusine* という大人のためのお伽噺を書いて、シモーヌに捧げている。シモーヌは、若き文学青年カミュにとって、創作のためのミューズだった。少なくとも、カミュはそう思い込もうとしていた。

<sup>41</sup> なお、カミュの原稿においては、ランジャールではなくランガール (Raingard) と記されており、レヴィ=ヴァランシ氏もかつてはそう称していた (筆者はフランス留学時代、氏が実際にそのように発音するのを耳にしたことがある)。氏があえて Raingard の表記を採用したことの理由はプレイヤッド版の注解で記されていないために不明だが、Raingard という姓が実際にはフランスに存在しないということも理由の一つかもしれない (Raingard は存在する)。

<sup>42</sup> この大部の研究書は、さまざまな理由によりなかなか書籍化されなかったが、ようやく2006年になって、若千の加筆修正が行われたものがガリマール社から *Albert Camus ou la naissance d'un romancier* というタイトルの、500ページ近い長大な研究書として出版された。なお、原稿の整理を行ったのはアグネス・シュピーケルであり、残念なことに、出版時にはレヴィ=ヴァランシはすでに物故していた。

だが、拙いものとはいえ生涯で初めて具体的に小説を構想したという体験は、カミュの文学精神にとって重い意味を持ったことであろう。「ランジャール」は決して、かつて一部で主張されていたような「カミュの最初の小説」ではないが、将来の作家の文学的出発を画するテキストという意義を備えていると考えられる。

また、「貧しい地区の声」を構成する4つのエピソードがすべて、ほとんどそのままの形で引用されているので、「ランジャール」は一からオリジナルに構想したテキストであるとは考えがたい。恐らくは妻に宛てた私的な「声」を書いている内に、そのことが契機となって幼少年期の思い出が生き生きとよみがえり、追体験を迫られた結果、それらを小説という形でまとめたいという発想が芽生えたのであろう。そして、上に引いた『カルネ』冒頭の長い断章は、「ルイ・ランジャール」のための覚え書きと考えられる。時期的に「貧しい地区の声」以降に当たる1935年のものであり、また、断章の末尾に「最終章」ということばが認められるからである。

しかし、小説を誕生させるために不可欠な仮構性と、実体験をよみがえらせたいという主観的な思いとのバランスを取ることが、当時のカミュの手には負えなかったのであろう。「ランジャール」はまとまった形を取ることがなく、放棄されることになった。とはいえ「貧しい地区の声」から「ランジャール」へと引き継がれた自伝的な素材は、カミュにとって捨てがたい貴重なものであった。それらを何とか生かそうと、未来の作家は改めて二つのエッセイを執筆する。そのうちの「皮肉」*«L'Ironie»* は、「貧しい地区の声」 - 「ランジャール」と引き継がれたエピソードを、文章もそのままに組み直して構成したものであり、「ウイとノンの間」*« Entre oui et non »* は、おもに母親にまつわるエピソードを基に、かなりの部分を改めて書き加えたエッセイである。これら2つに、1936年夏における中欧旅行時の体験に基づいた「魂の中の死」*« La Mort dans l'âme »*、35年夏のバレアレス諸島への旅を題材にした「生きることへの愛」*« L'Amour de vivre »*、36年1月頃に『カルネ』に記した1断章の内容を膨らませた「裏と表」*« L'Envers et l'endroit »*、以上5本のエッセイをまとめて、カミュはエッセイ集『裏と表』*L'Envers et l'endroit*を編み、1937年の5月にアルジェリアのシャルロ書店から、最初の著作として出版したのである。

こうして、幼少年期の思い出の中で最も重要だった母親に関する事柄と、その母親への「一風変わった感情」が3つのテキストを貫いて描き出されることになったわけだが、カミュは母親と二人暮らしだったわけではない。彼の家族の構成については、「ランジャール」の冒頭で、今では家族のもとを離れたルイがかつての暮らしを想起する中で、このように語られている。

それまで、彼らは5人暮らしだった。祖母、年下の息子、年上の娘、そして娘の男の子が二人だ。年下の息子はほとんど耳が聞こえず、娘の方は、体に障害があり、ものをうまく考えることができなかった。二人の孫と言えば、一人はもう保険会社で働いており、年下の方はまだ学校に通っていた。70歳になっても、祖母はこの一家の全てを支配していた。<sup>43</sup>

<sup>43</sup> PLI, p. 86. この文章は、ほぼそのままの形で、エッセイ「皮肉」において再利用されている。PLI, p. 44.

カミュの評伝をひもとく限り<sup>44</sup>、これはカミュの実際の家族と寸分違わぬ描写である。祖母カトリーヌ・サンテスには、娘カトリーヌと息子エチエンヌの二人の子供があった。カトリーヌは1909年にリュシヤン＝オーギュスト・カミュと結婚し、長男リュシヤンと次男アルベールをもうける。アルベールが生まれた翌年、1914年の夏に第一次世界大戦が勃発すると、父リュシヤン＝オーギュストは召集されてすぐに負傷し、それがもとで10月にフランスはサン＝ブリューの病院で死亡して、現地に埋葬された。こうしてアルベールは、父親の実際の思い出を何一つ持たずに成長することになるのである。一方、叔父エチエンヌは樽職人をしてしたが、独立することなく、祖母のもと、つまりアルベールの一家と一緒に暮らしていた<sup>45</sup>。

「貧しい地区の声」は、4つの「声」、つまり4人の人物に関するそれぞれ個別のエピソードからなるのだが（実際には、そのうちの2つは共にカミュの母親に関することなので、実質的には3名である）、その冒頭のエピソードが、自分の母親についてカミュがはっきりと記した初めての文章なのである。

それはまず、考えることをしない女の人の声だ。

[...] 彼は思い出すのだ。過ぎ去った幸せではなく、自分が苦しんだ奇妙な感情のことを。母親がいた。時により、問いかけることがあった「何を考えているの?」「何も」という答えが返る。その通りだ。なにもかもあるのだから、なにもない。母親の毎日、興味があること、二人の子供たち、それらは、ただあるだけだ。あるということが当たり前すぎるから、そう感じることもないのだ。母親は体に不自由があり、考えることも得意ではなかった (Elle était infirme, pensait difficilement.)。

時々、彼が思い出していたこのような夕べ、母親が疲れ切るような仕事から戻ると（家政婦をしていた）、家には誰もいない。老母は買い物に出かけており、子供たちはまだ学校から帰宅していないのだ。そこで椅子に体を丸め、うつろな目をして、床の溝をぼんやりと眺めて過ごすのだ。

[...] 話しかけても母親には聞こえない。耳が働きを失っているから (Elle ne l'entend pas, car elle est sourde.)。もうすぐ、祖母が戻ってきて、生活がまた始まることになる。石油ランプの丸い明かり、防水のテーブルクロス、叫び声、粗野なことばの数々。けれども今は、この沈黙が、止まった時間、永遠の一瞬を刻んでいる。そのことにぼんやりと気づくと、その子は、心に住み着いた感情の高まりのままに、母親に対する愛情を感じるように思うのだ。そうしなければならないのだ。何と言っても、ここにいるのが母親なのだから。<sup>46</sup>

「考えることをしない」それが、初期のカミュの文章に繰り返し現れる、母親についての基本的イメージであり、その言い回しが幾度となく繰り返されている。しかし、ものを考えない人間などが

<sup>44</sup> Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Widenfeld & Nicolson (London), 1979, マリアンヌ・ヴェロンによるその仏訳 (Seuil, 1978), および Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996.

<sup>45</sup> カミュが描き出した姿から想像する限り、エチエンヌは母親および姉に対し、精神的に深いこだわりを持ち、二人から離れることが難しかったらしい。

<sup>46</sup> PLI, pp. 75–77. 「考えることをしない女」のテキストは、若きカミュにとって極めて重要なものとなった。そのため、まず「ルイ・ランジャール」に再利用した後 (PLI, p. 90), 「ランジャール」を経由して、エッセイ「ウイとノンの間」に用いており (PLI, pp. 49–50), その間、字句の修正は最低限のものに止められている。妻への贈り物にした極めて私的なテキストが、最終的にはカミュの最初の出版物の中に姿を現すことになったのである。

現実に存在するはずもない。この表現でカミュが言い表したかったのは、障害が主な原因となって自分の考えをあまり息子や周囲に伝えないがゆえに、母親がまるで何も思考してはいないように彼の目に映った、ということである。

「貧しい地区の声」に続く「ルイ・ランジャール」では、「地区」のテキストを全面的に織り込みつつ、カミュは自らの幼少期のエピソードとそれにまつわる心の動きをより詳細に描き込んでいるが、次のような描写にぶつかる。

二人の視線が重なり合うような瞬間がある度に、なにかより大切なものがお互いを結びつけるのではないかと、息子は心の中で考えた。一方で、教育を受け、行動的なこの息子のことを、他方で、耳が聞こえず、二言三言口にするのが精一杯で、とりわけまるでものを考えることができず、まったく文字が読めないこの母親 (cette femme sourde, incapable de dire plus de trois phrases, incapable surtout de la moindre pensée, complètement illettrée d'ailleurs) のことを考えるならば、二人の関わりが、「おはよう」と「こんばんは」からなる単純な世界以上のものになりえると思うのは難しい。<sup>47</sup>

こうして、「貧しい地区の声」～「ルイ・ランジャール」～『裏と表』所収の「皮肉」「ウイとノンの間」においては、幼少期のカミュが母親にコミュニケーションを求めてもそれがうまく実現できないという様相が繰り返し語られるのである。

なお、母親の障害について、「耳が働きを失っている、耳が聞こえない (Elle est sourde)」と繰り返されるが、実際には、完全な聾者ということではなく、耳が非常に遠くなっていて、家族やまわりの人との円滑なコミュニケーションが困難、という程度であったらしい<sup>48</sup>。

さらに、生前出版は断念したものの、最初に完成を見た小説『幸福な死』においては、主人公メルソーの母親は、若い頃は美しかったが、40歳頃にひどい病気に罹った結果、メルソーと二人暮らしだったアパルトマンの部屋を出ずに過ごすようになり、56歳で亡くなる<sup>49</sup>。母親の存命中に

<sup>47</sup> PLI, p. 92. このパッセージは「地区」にはなく、「ランジャール」において新たに書き込まれたものであり、かつ、後の『裏と表』に利用されることもなかった。

ロットマンの評伝によれば、文字が読めないという点では、祖母カトリーヌも同じであった。また、同居していた叔父エチエンヌも言葉を発するのに障害があったという。

<sup>48</sup> 後年カミュは、1960年の早すぎる事故死の直前まで『最初の人間』の草稿を書き進めていたが、その中で、「祖母から聞いた話では母親が若い頃にチフスに罹り、その後遺症で耳が非常に悪くなった」と書き込んでいる (PLIV, p. 788)。

『最初の人間』においてはまた、カミュ自身をモデルにしたジャック・コルムリイが大人になってから、久しぶりにアルジェの母親の元へ里帰りして、記憶にはない父親の姿について母親に詳細に尋ねるという場面があるが、そこではジャックと母リュシは、ほぼ通常の会話を交わしている。

<sup>49</sup> 「母親の死」というテーマは、『幸福な死』において初めて出現し、続く『異邦人』において作品の根幹に関する重要な位置を占めることになる。しかし、親族の死ということでカミュが具体的にイメージしたのは、むしろ、「貧しい地区の声」や「ランジャール」で詳細に語られている、祖母の死のほうであろう。『幸福な死』と『異邦人』における「母親」の姿には、少なくともその「死」に関しては、母親だけでなく祖母の記憶が強く投影されていると考えられる。

「親子二人が夜になって顔を合わせ、石油ランプを前にして何も語らぬまま (en silence) 食事をしていると、この飾り気のなさ、この隠れ家の内には、密やかな幸せがあった<sup>50</sup>」。一方、出世作『異邦人』においては、ムルソーは施設に預ける前の母親についてこう語る「家にいた頃の母さんは、黙ったまま (en silence) 僕を目で追って過ごしていたものだ<sup>51</sup>」。この2作品においては、「声」や「ランジェール」に表出されたような痛切な思いは薄められ、母親の姿も小説の内容に合わせて形を変えているが、「沈黙する母親」という根本的なイメージはいささかも揺らいではない。

病気などの原因が重なってコミュニケーションがうまく取れなくなり、そのことでますます受動的になってしまった母親を前にして、幼いカミュは、お互いの気持ちをはっきりと通わすことができない、通わすための適切なことばがお互いに見つからないという苦しみを抱き、そのことが強いこだわりとして、彼の心にこびりついたのではないだろうか。そしてそれが、後年の『誤解』において、ジャンが直面した苦悩の中に、形を変えて投影されているのではなかろうか。

前節で引いた第2幕第6場のような、母親と息子の饒舌な対話は、現実のカミュ母子の間ではほとんどありえなかったであろう。それゆえここには母との緻密な会話を実現したかったという作家の願望が表出されていると捉えることもできる。しかし、そうして舞台上で実現するのはあくまでも表層的なことばのやり取りに過ぎず、ジャンの真意が母親に受け止められることはない。母親への思いを伝えようとしても期待する反応がなかなか返ってくるのがなく、思いが伝わったという確信を抱けずに苦しんだ幼少期の記憶を、『誤解』における息子の姿を描きながらカミュが想起しなかったとは、とても考えられないのである。

この対話の直後、部屋で一人きりになったジャンが行う独白は、『誤解』テキストの変容を検証する上で、最も興味深い素材を提供する。これほど何度も、しかも全面的に書き直された部分は、『誤解』の中で他には見当たらないのである。

#### 【第1稿 (1943年7月)】

息子：マリア！ 今夜だけは離れ離れになるまい。違う、ここは僕の家ではない。人の愛が待っている別の家へ向かおう。この愛よりも高みにある愛などはない。手に余るものを探し求めてもむだなことだ。あした、妻の手を取って一緒に戻ってきて、こう言おう。「僕ですよ」。どんなやり方で僕だとわかってもらおうが、どうでもいいではないか。そのあとここを去り、もう一度この愛とともに生き、この愛とともに、美が現在のものにほかならないあの国で死を迎えるのだから。[...] <sup>52</sup>

#### 【第2稿 (1943年9月)】

ジャン：「僕ですよ」でも、ああ、お母さん、なんて遠くにいるんだ (oh, mère, que vous êtes lointaine)。おかしい、なにもかもひどく遠くに思える。これから落ち合わなければならないマリアまでもが (ため息を

<sup>50</sup> 『幸福な死』 第1部第2章。PLI, p. 1112.

<sup>51</sup> 『異邦人』 第1部第1章。PLI, p. 142.

<sup>52</sup> PLI, p. 1354. 注<sup>o</sup>において詳しく異文が紹介されている。

つき、横になりかかる)。だれも僕のそばにいない。なにもかも遠ざかる。マリアは海の向こう側へ、ひどく遠くに。そしてお母さん、なんというへだたり (et vous, mère, à quelle distance) ! [...] <sup>53</sup>

#### 【44年版（初版）】

ジャン：ややこしくしてはいけない。そうだ、どれもややこしくしてはいけないんだ。あした、マリアと一緒に戻ってきて、「僕ですよ」と言うんだ。そうしたからといって、母さんたちを幸せにできないわけじゃない。何もかも明らかだ。マリアの言うとおりであったんだ。[...] <sup>54</sup>

#### 【58年版（最終版）】

ジャン：明日、マリアと一緒に戻ってきて、こう言うんだ「僕ですよ」。二人を幸せにするんだ。わかりきってるじゃないか。マリアの言う通りだったよ。ああ、今夜はいやだ！なにもかも遠ざかる。[...] <sup>55</sup>

第1稿では、母親とのコミュニケーションが現状では不可能であることに絶望したジャンは、自分が戻るのはマリアの元であり、マリアと暮らしている新たな故郷だという思いに駆られる。翌日母と妹に自分の正体を告げようとも、「そのあとここを去る」のであるから、生家に戻ったと言うよりも、ひとときの里帰りをしたことになるに過ぎない。だがこのような独白にしてしまうと、作品の比重がマリアとの愛の方へ傾きすぎ<sup>56</sup>、母親と真の対話を行うことばが見つからぬゆえにジャンの運命が決まってしまうという、『誤解』における根本的な力動が不明確になってしまう。そのことに気づいた作者は、第2稿では母親をクローズアップした内容に書き直したが、思わず、今度は母親への比重が置かれすぎる独白となってしまった。「お母さん、なんて遠くにいるんだ」「お母さん、なんという隔たり」とジャンにつぶやかさせたとき、カミュはこの登場人物と自分とを、紛うかたなく同一化していたことであろう。

第2稿におけるジャンの独白は、このように、『誤解』の深層に横たわる、カミュの内的動因の一つを明示する重要なパッセージであった。しかしまさにそれゆえに、作者の生々しい声が劇作品としての完成度を損ねかねないと判断したのであろう、44年版において、カミュは母親へのジャンの思いを抑え込み、他方マリアをクローズアップすることもなく、作品の表面的な流れに沿った穏やかな内容に書き改めるのである。58年版ではさらに簡素な表現に修正され、第2稿におけるような心の叫びは、残念なことにかがいが知るよすがもなくなったのであった。

<sup>53</sup> 同上。

<sup>54</sup> Mal47, p. 68. この44年版の異文は、プレイヤッド新版、旧版、どちらにも収められていない。そのため、カミュ研究者でもこの異文の存在に気が付いている方は少ないと思われる。

<sup>55</sup> PLI, p. 483.

<sup>56</sup> 後述するように、当時のカミュはフランス山岳地帯の小集落ル・パヌリエにおいて孤独な逼塞生活を余儀なくされていただけに、海を隔てたオランで待っている妻フランシーヌへの思いは痛切なものであっただろう。作中のジャンのマリアに対する感情には、そうしたことがある程度反映していると思われる。

### 3-2. 関心を示さぬ母親

先に言及したように、『誤解』の第2稿までは、ジャンとマリアの対話からなる長大な「プロローグ」が冒頭に置かれていたが、44年版ではそれが削除され、以前の第3場（マルタと母親の対話）が新たな第1場となって芝居は開始されることとなった。プロローグの内容は大幅に縮小され、新たな第2場と第4場に再配置されたが、削られた台詞の中に、母親とジャンとのコミュニケーションのずれは、単に作中でジャンが行った「演技」に起因するだけのものではなかったことを示唆する、興味深いパッセージが見つかる。

ジャン：[...] いつかは、戻ってこなければならなかったはずなんだ。父さんだけが、その妨げとなっていた。だから、父さんの死を知った時、何もかもたやすくなったと思ったんだ。今でもそう思うよ。ただ、始まりがまずかっただけなんだ。子供の頃からもう、母さんが僕に関心を見せなかつたり僕を遠ざけたりするので、面食らうことがあったんだよ。 (Dans mon enfance déjà, ma mère me déconcertait, avec son indifférence et ses distances.) でも、時間が経てば、みんなうまくいくようになるさ。自分が機転の利かない人間であることはわかっているよ。けれどこれまでは、僕の不器用なところをマリアはわかるうとしてくれたし、そのことでがっかりしたことなんかじゃないか。<sup>57</sup>

つまりジャンは、生家を離れる前、幼少期においてすでに、母親との間に精神的な距離があると気づかされる経験をしていたというのが当初の設定だったのである。ところがこのひと言は、前後のジャンの語りとは目立った論理的なつながりがなく、そこだけ浮き上がった形になってしまっている。カミュはおそらく、台詞の流れはあまり考慮せずに、ペンの赴くままにこの一行を記してしまったのであろう。このように無意識に近い形で文が浮かび上がるという体験は、作家ならば誰にでも起こることであり、そのような部分こそ、隠された深層意識を反映していることが多い。台詞の流れにおける必然性がないこと、不用意にジャンを通じて心的心声を語ってしまったこと、この2つの理由ゆえに、第2稿から44年版に映る際にカミュはこのパッセージを利用しなかったのであろう。

幼少期のカミュ自身も、日常の身体的接触や、親としての態度全般においても、母親から「遠ざけ」られているような体験を重ねており、それが浅からぬ心の傷となっていたらしい。前節で引いた「貧しい地区の声」の一節で中略とした部分に、次のように重要な意味を持つ文章が見つかるのである。

[...] 周りでは、夜の暗さが迫ってくる。夜に包まれ、この呻くような沈黙は、癒やしがたい悲嘆の様子を取る。だれも、それに気づいてくれる人はいない。

[...] その子は母親に哀れみを覚えた。それは、大切に思っているということなのだろうか？ 母親は、その子を抱いて可愛がってくれることが一度もなかった。どのようにすればいいのかわからなかったから

<sup>57</sup> PLL, p. 501.

だろう。(Elle ne l'a jamais caressé puisqu'elle ne saurait pas.) そうして、子供は長いこと母親を眺めたまま  
いる。自分がここにいない必要もないと感じ、心に痛みを覚える。<sup>58</sup>

「一度もなかった」というのは文学的誇張であろうが、フランス文化圏における通常の<sup>59</sup>、少なくともアルベールが期待していた母と子のスキンシップが、幼少期の彼にはもたらされなかったのであ  
ろう。言語によるコミュニケーションと非言語的な身体接触、この両面において、母親からの疎外  
を痛感しつつカミュは成長したのだと思われる。

身体接触の中でも特に重要なものがキスであろう。日常の挨拶代わりに「ビズ」と呼ばれる頬を  
寄せて軽いキスを行うほどキスが一般的であるフランス文化圏において、母が子に行うキスは、愛  
情表現の中心の位置を占める。この点についても、『誤解』にはさりげない一行が書き込まれてい  
るのである（第1幕第3場）

（マリアが入場。ジャンは急にマリアの方を振り向く）

ジャン：ついてきたんだね。

マリア：ごめんなさい。[でも]無理だったの。たぶんすぐに帰るわ。でも、あなたをどういう所に残して  
いくのか、見せてほしいのよ。[...]

マリア（周りを見渡して）：ここなの？

ジャン：そう、ここだよ。このドアを開けたんだ。20年前にね。妹はまだ小さかった。この隅っこで遊ん  
でいたよ。母さんは、キスをしに来てくれなかった。たいしたことじゃないと、その時思ったものけどね。

(Ma mère n'est pas venue m'embrasser. Je croyais alors que cela m'était égal)<sup>60</sup>

息子の旅立ちという家族にとって極めて重要な出来事にもかかわらず、なぜジャンの母親はキスを  
しに来なかったのか。またジャンはなぜわざわざそのことをマリアに語るのか。「たいしたこと  
はない」という言い訳じみた付加表現がかえって、キスをもらえなかったことへのジャンのこだわ  
りを強く物語っているのではなかろうか。

身体接触に乏しかったと考えられるカミュの母子関係において、当然のことながら母親からのキ  
スがもらえる機会というのはごく稀であったに違いない。少年の頃の彼に強いインパクトを与え、  
文学の道への誘いとなった書物として、恩師ジャン・グルニエの『島々』*Les Îles* と<sup>61</sup>、アンドレ・ド  
リシヨールの『苦悩』*La Douleur* の名が良く挙げられ、特に後者に描かれた母子関係にカミュが強い

<sup>58</sup> PLI, p. 77. このパッセージは「ウイとノンの間」でそのまま用いられている。PLI, p. 50.

<sup>59</sup> アルジェリア在住とはいえ、カミュ一家が暮らしていたのは、まぎれもなく植民者たちによって持ち込まれ  
たフランス文化圏の中だった。

<sup>60</sup> PLI, p. 461. PLT, pp. 121-22. Mal47, p. 22.

<sup>61</sup> 邦訳ではなぜか『孤島』というタイトルにされているが、文法的にも作品の内容から言っても『島々』と訳  
すのが適切であろう。

印象を受けたことが指摘されている<sup>62</sup>。しかし、小説世界の母子の姿に文学的影響を受けたという点では、十代の後半から彼が愛読することになったプルーストの『失われた時を求めて』を見逃してはならないであろう。語り手が少年の頃、就寝前のキスを母親からもらえるかももらえないかで世界の様相が一変するかのようであったというエピソードを読んだカミュは、想像すら覚束ないフランス本国のブルジョワ的環境と自らが生きる植民地アルジェリアにおける貧しい白人社会とを比べながら、母親からのキスの問題について、どのように複雑な思いを抱いたことであろうか。

だが、母親との間の意思疎通の難しさは、カミュの場合、就寝前のキス云々などというある意味牧歌的なレベルをはるかに超えて、少年の生死に関わる問題にも影響を及ぼしてしまう。この点について、「ルイ・ランジャール」は極めて重要な一節を我々に提示するのである。

ルイに決して納得がいかないもう一つのことは、息子がかなり重い病気に罹った時に母親が見せた奇妙な態度だった。 (Une chose encore que Louis ne s'était jamais expliquée, c'est l'attitude singulière de sa mère lors d'une maladie assez grave qui avait atteint son fils.) 最初の発作に襲われたとき、かなり深刻な咯血を目にしても、母はほとんど怯えた様子をしなかったのだ。 (Lors des premiers symptômes, des crachements de sang très importants, elle ne s'était guère effrayée) たしかに、心配そうな顔はした。けれどもそれは、身近な人間が頭痛を起こした場合に、まともな神経の持ち主だったら誰だっで見せる程度のものであったのだ。けれども、母が恐ろしく感じやすい性格の持ち主だとわかっていたし、また一方で、自分に対して深い思いを抱いていることもわかってはいた。それから後、息子の病はとて長く続くことになるが、母親はその療養に決して関わらなかった (elle ne s'occupa jamais de cette maladie qui devait durer très longtemps)。面倒を見たのは叔父の一人であり、母親がどうしたかは、繰り返し語るまでもない。息子に会いにこの叔父の家にやって来ると、病状について尋ねるのだった。「良くなるよ」と答えると「そうだね」と返ってくる。それから母親は黙る。そして差し向かいになると、なにか語ることはないかと探しあぐね、二人とも疲れ切るのだ。お母さんは泣いていたよと、ルイに話してくれる人もいた。けれどもその涙もが、ルイにはそれほど熱のこもったものには思えなかった。とはいえ、母は息子の病が重いことを知らないわけではない。だがこんなふうに、驚くほど息子に対して関心を示そうとしないのだった。 (Mais elle promenait ainsi sa surprenante indifférence.) 考えてみるとさらに驚くべき事は、一度たりと母を咎めようなどとは思いつかなかったことだ。暗黙の了解が二人を結びつけていたのだ。それに息子の方も、母が病気に罹ったときに大した心配も覚えなかったことを覚えていた。<sup>63</sup>

<sup>62</sup> André de Richaud (1907-68)。日本ではほとんど知られていないが、南仏を舞台に活躍し、生涯で10作を超える小説を著した。なお、『苦悩』に描かれた母子関係自体は、カミュ自身の母子関係とは似ても似つかない。

<sup>63</sup> PLI, pp. 91-92. このパッセージは「貧しい地区の声」から引用されたものではなく、「ルイ・ランジャール」において初めて記されたテキストである。一方、「ランジャール」から多くの部分が後の「皮肉」と「ウイとノンの間」に引用されているにもかかわらず、この部分はそれらのエッセイに引き継がれなかっただけでなく、いかなる形でもカミュの生前には公にされなかった。カミュはこの文章があまりに個人的すぎると考え、「ランジャール」の中にいわば封印したのであろう。しかしそれゆえにこそ、当時のカミュの内的なこだわりを物語る貴重な資料となっている。

なお、プレイヤッド旧版において『裏と表』の注解を行ったロジェ・キヨは、「ルイ・ランジャール」の存在に気づかなかったのか、あるいはそのための草稿群を小説の下書きとは認めなかったのか、このパッセージ

ロットマンによる評伝や、生前のインタビューにおける作家の証言などから、カミュが最初に肺結核の発作に倒れたのは、1930年の12月頃、17歳の時だったと考えられる。当時、結核に対する有効な治療の手立てはなく<sup>64</sup>、死の手に委ねられるかそれを免れるかは、運命の気まぐれに任せるほかはなかった。本来生命力が絶頂に達しようとする年齢で、死の確かな可能性にさらされた若者は、その恐怖に怯え、その不条理に怒り、単に身体上の試練のみならず、過酷な、しかし作家としての生涯をいずれもたらす、決定的な精神的体験を味わうのである。

ところが、「ルイ・ランジャール」からの引用にあるように、息子が死の危険にさらされているというのに、ふつうの母親ならばそうするであろう、心からの不安と懸念を自分の母親が示しているとは、少年カミュにはどうしても思えなかったのである。そればかりか、彼の療養は最終的に、義理の叔父であるギュスターヴ・アコーの手に委ねられることになってしまう<sup>65</sup>。日常生活においてだけではなく、このように生死に関わる重大な問題が生じて息子に対して不思議な距離を置いてしまう母親の姿勢、このことをカミュは、「関心を示そうとしないこと (indifférence)」ということばで表現するようになる<sup>66</sup>。そう、『誤解』の草稿に元々存在した「プロローグ」で「*Dans mon enfance déjà, ma mère me déconcertait, avec son indifférence et ses distances.*」とジャンに語らせたとき、カミュは密かに、全面的にジャンに自らを仮託し、「*l'indifférence*」を捨て去ることがなかった母親の姿を、ジャンの母に重ね映していたのである。

だが、母親がアルベール少年に対して、母ならば当然見せるような関心を示そうとしないからといって、それに対して非難の思いを抱くことは、母親に対する愛情を裏切ることのように感じ、彼は苦しんだことであろう。そこでカミュはあえて、「一度たりと母を咎めようなどとは思いませんでした (il n'avait jamais songé à le lui reprocher)」と強がりとも思えることばを記し、さらに進んで、母親の「*l'indifférence*」を強引に肯定的なイメージへと転換してしまうのである。そして自らもまた、愛情と愛撫を求める本当の気持ちとは裏腹に、母親に対して関心を示そうとしないのだと眩き、実は互いに関心を持たないことによってこそ親子はつながっているのだという、後年の『シー

---

を含む草稿を、「『裏と表』のためのメモ」と考えて、補足資料として『裏と表』の注解に収めている (PLE, Pp 1213-16)。

ところが、PLIでは「*Une chose encore que Louis ne s'était jamais expliquée*」とある部分が、PLEでは「*Une chose encore qu'il ne s'était jamais expliquée*」となっており、固有名詞 Louis ではなく、人称代名詞 il が用いられている (p. 1214)。明らかにカミュの同じ手書き草稿に基づいているに、この違いの理由は何なのか。キヨが il に書き改めたのか、それとも PLI に収録するのに当たって「ルイ・ランジャール」をまとめ直した (reconstitué と但し書きされている) レヴィ=ヴァランシが書き直したのだろうか。

<sup>64</sup> ストレプトマイシンが開発されるのは、1944年のことである。

<sup>65</sup> 叔父に引き取られる前の一時期、結核療養院で過ごしている。その時の体験を、短いエッセイ「貧しい地区の病院」にまとめている。

<sup>66</sup> 「無関心」と訳すと、日本語では否定的な、ある種の色合いを帯びた語感が生じるうえに、カミュがこの単語に込めた独特の、個人的なニュアンスを表すことができないので、本稿では *l'indifférence* をこのように訳出する。

シュポスの神話』における議論を想起させるような、曲芸的な論理の転換を「ランジャール」において記していくのである。

息子は、他の人間の死のことを、鋭く、苦しいとっていいくらいに感じていた。彼の世界では、それは生きることにある意味を与えさせた。けれども一つ例外があり、それは母親についてだった。母親が死ぬのではないかと不安を覚えたことは一度もない。だから、自分が母に対して関心を持つとしないことに説明がつくのだ。そして母が自分を見る眼差しの内に、はっきりした同じ考えが読み取れるのだった。母は意識はせずとも、息子との関わりが永続するという考えを抱いていた。何かによって二人が引き離されるなどは少しも思わない。不安に思うことすらない。それについて考えることがないのだ —

これほど奇妙な関わりに、息子は心の底から驚きを覚えていた。このように何事にも関心を示そうとしないこと (Cette indifférence à toute chose), 壊し得ない存在におけるとりとめのない感情に浸りきって、このようにものを考えないということ、それが実際のところ、母親のうちにある夜、息子が見出したことだった。 [...]<sup>67</sup>

### 3-3. 死を与える両手

しかしながら、こうした強引な論理によって母親のイメージを肯定的なものに固定しようと努めても、母親との距離を埋めきることができないという思いから生じる複雑な感情に完全な整理をつけることは難しい。だからこそカミュは、母親から受け取るイメージが否定的なものになってしまう瞬間も描写せずに済ますことはできなかった。以下は、先ほど引いた「貧しい地区の声」のパスセージにおいて、議論の都合から中略とした部分である。

けれども、母親がただ一つのしあわせをおそらく見いだしているこうした態度に、二人の子供のうち片方はつらさを覚えていた。こういう時に部屋に入ってくると、骨張った肩をした痩せた影を認めて、その子は立ち止まる。怖いのだ (il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a peur)。その子は、いろいろな物事を感じ始めている。自分の人生というものにやっと気が付いたばかりだ。けれども、この動物のような沈黙を前にして、うまく泣くことができない。<sup>68</sup>

この時感じた「恐れ」というのは、ただの驚きから生じたものではなく、理解を拒む不思議な存在に直面したときの、いわば不条理の感情にも似た思いであっただろう。

この部分を含む「貧しい地区の声」のパスセージの全体が、ほぼそのままの形で、「ランジャール」に引用され、最後には「ウイとノンの間」でも再利用されて、最初の出版物『裏と表』に収められることになった。母親にネガティブな印象を与えかねない「恐れ」の描写を、しかしカミュは封印することがなかったのである。そして同じ「ウイとノンの間」の中には、カミュが抱いていた母と子の関わり方のイメージについて考察するヒントとなる、極めて重要な一節が見つかるのである。

<sup>67</sup> PLI, pp. 92-93.

<sup>68</sup> PLI, p. 77. および PLI, p. 50 (「ウイとノンの間」).

「ウイとノンの間」の語り手は、アラブ人が営むあるカフェに腰を下ろしながら、過ぎ去った少年時代のことを思い出し、それに考察を与える。思い出の部分は「貧しい地区の声」や「ルイ・ランジャール」のテキストの再利用からなるが、考察の部分は「ウイとノンの間」において改めて書き加えられている。そして語り手は、とりとめのない連想を重ねる内に、成人してからのことだと思われる、異様な体験を想起するのである。

このように、世界の奥深い意味に触れたと思われる度に僕を揺り動かすのは、世界が単純だということだ。母親、今宵、そして母が不思議にも関心を占めそうとしないこと (son étrange indifférence)。かつて僕は、郊外の家で暮らしたことがある。犬と、猫のつがいと、黒毛の子猫たちがいた。母猫は、子供を育てることができなかった。一匹、また一匹と、子猫は死んでいった。猫たちの部屋は汚物で一杯になるのだった。そして毎晩、家に戻るたびに、死んだ一匹とそのめくれ上がった口元が目に入るのだった。ある晩目にした最後の一匹は、半ば母親に食われていた (Un soir, je trouvai le dernier mangé à moitié par sa mère.)。すでに臭い始めていた。死の臭いが、尿の臭いと混じり合っていた。この悲惨なありさまのただ中に座り込み、汚物に手を入れ、この腐った臭いを嗅ぎながら、僕が長いこと目にしたのは、部屋の片隅でじっとしていた母猫の、緑色の目の中で輝く狂った炎の色 (une flamme démente qui brillait dans les yeux verts de la chatte, immobile dans un coin) だった。今宵もそうなのだ。ある深さまで逼迫が進むと、なにものもなにもものたりえず、希望も絶望も理由を失い、生きることの全てが、一つのイメージに集約されてしまうのだ。<sup>69</sup>

「ルイ・ランジャール」を読んだ後にこのパッセージを目にすると、子供を育てることができない母猫の姿に、息子を可愛がることができないカミュの母親の姿を、子猫が死んでいくのにまかせるだけの母猫に、少年カミュが重い病気に倒れても手をこまねている母の有様を、重ね合わせて読まずにはいられないであろう。しかも、悲惨な猫の親子の描写に移る直前に、例の «indifférence» というキーワードが姿を見せているのである。カミュが猫の親子に仮託して暗にここで語ろうとしているのは、結核の発作で生死の境をさまよった時に、「自分がこのまま息を引き取っても母親は関心を示そうとせず眺めているだけなのではないか」という不安を覚えたことなのではなかろうか。いつものようにほとんど沈黙を保ったままこちらを眺めるともなしに眺めている母親の目にも、一瞬「狂った炎の色」を垣間見たと思ったということではなかろうか。こうして、暗い部屋の中で一人椅子に腰を下ろしている母親を前にして幼いカミュが戸惑いと共に感じた、あの漠然とした「恐れ」は、結核の発作に苦しむ17歳の彼にとって、具体的な「恐怖」の形を取ったのかもしれない。「自分は母親によって死に追いやられるのではないか」という妄想として。そしてエピソードの中の母猫は、死んだ子の死体を食べ始めてしまっていたのであった。<sup>70</sup>

<sup>69</sup> PLI, p. 52.

<sup>70</sup> 子猫を育てることができない母猫というエピソードは、まず、1936年4月頃に記されたと推定される、『カルネ』第1分冊の断章1-034 (PLII, p. 807) に出現しており、カミュはこれを元にして、「ウイとノンの間」において大幅に加筆を行った。それゆえ、母親の «indifférence» の直後にこのエピソードを持ってきたことには、ある程度明確な狙いがあったと考えられる。

このように検証を進めるならば、『誤解』着想の元となった新聞記事を目にした時に若きカミュが覚えた衝撃は、想像に難くないであろう。もちろんこの事件は、母親による子殺しと、妹による兄弟殺しという、二重の殺人事件であり、それぞれの持つ意味合いのベクトルは大きく異なっている。だが、母による殺人の側面は、自らの母に対する複雑な感情を抱え込んでいたカミュの想像力を強く刺激し、それが後年の『誤解』執筆に至る大きな原動力となったことは間違いないだろう<sup>71</sup>。

典拠からの【改変2-6】に示したように、元の事件における金槌による撲殺は、薬を一服盛って意識を失ったところを川へ投げ込むという形に和らげられた。これには、戯曲に凄惨すぎるイメージを与えたくないという配慮が働いたのはもちろんだろうが、もう一つ、母親が死の打撃を直接加えるのではなく、もっと受動的に、息子をいわば死の手に委ねるといった形を取らせたいという、カミュの内的な動機が預かったのではなかろうか。

『誤解』第2幕第8場では、眠り込んだ「客」を前にして母親とマルタの会話が繰り返される。一刻も早く川へ運んでしまいたいとマルタが焦るのに対し、虫の知らせなのか、それまでもこの客の殺害に気が進まない姿勢を示していた母親は、それほど慌てる必要はないと、奇妙に冷静な態度を示す。そしてジャンがこれから迎える死は、生命が切断されるという厳しく動的なものではなく、ひとつの眠りからもうひとつの眠りへの移行という静的なものであると語る。その手段としてジャンの両足をつかむことになるその両手についても、自らの意志で動かすものではなく、あたかも自動的に作動する機械であるかのような表現を行うのである。

**母親**：こいつをごらん。口を利いている時も無邪気だったけど、眠っている姿はもっと無邪気だよ。こいつはともかく、[世の中にけりをつけたんだ。これからはもう、何もかもたやすくなるんだよ。いろいろなものを夢見る眠りから、夢を見ない眠りへ移るだけのことさね。この世とのお別れは、だれにとってもおぞましいものなのに、こいつにとってはただの永い眠りなんだよ (ce qui, pour tout le monde, est un affreux arrachement ne sera pour lui qu'un long dormir.)。] [...]

**母親**：[...] こいつは今、自分の運命にすら見放され、命がどうなるかは、他人の手に握られているんだ。あたしの手がこんなふうには、この脚の上に置かれたままで明け方が来たら、こいつは何も知らずに息を吹き返すよ。けれどこの手が伸びて行って、くるぶしのまわりを堅い輪っかのようにぐっとつかんだら (elles [ces mains] s'avancent vers lui et qu'elles forment autour de ses chevilles des anneaux durs), 思い出のない地面へとこいつは入っていき、二度と戻ってこないんだよ。<sup>72</sup>

<sup>71</sup> 「妹による兄弟殺し」の側面がカミュの想像力に与えた影響については、次章で検討を行う。

<sup>72</sup> 第2幕第8場における母親とマルタの会話は、58年版に際して大幅に縮小されて書き直された。戯曲全体の流れから考えて冗長であるとカミュは判断したのであろう。しかしそのために、作家の内面の動きと関連が深い重要な表現がかなり削られてしまったのである。

この引用は、他の『誤解』からの引用同様、44年版からのものである。PLI, p.1355 (注p), PLT, p.1810. Mal47, pp.71-72. ただし、[ ] は58年版においてそのまま利用された。PLI, p.484. PLT, p.160

死をもたらすこの「母親の両手」については、第1幕で伏線が張られている。第6場の最後で、会話を終えて母親が立ち上がるので、ジャンは思わず手を貸そうとするが、体が言うことを利かないわけではないと言って母親は断り、さらにこう言い足すのである「ほら、この手をご覧なさいな。まだしっかりしていますよ。男の方の両脚だって支えられそうでしょうが。<sup>73</sup>」一人になった母親は、続く第6場で独白を行う。その手のことで、「客」はなにか不吉なことに気が付いてくれたのではないかと。そのせいでこの宿をひきはらってくれば、再び犠牲者を死の手に委ねるための労苦から免れられるのに、と。そして眠り込んだ客を死の川へと引きずっていくことについて、生々しい描写を語るのである。

**母親**：[この手のことを話すなんて、おかしなことを思いついたもんだね (C'est une idée singulière que de lui avoir parlé de mes mains.)。けれど、この手をよく見たんだから、マルタの話の中で、わかるまいとしていることの意味に、あいつは気が付いたかもしれないね。

でも、なんだってあの客の方は死んでもいいという気持ちでいっぱい、あたしの方はもう一度手に掛けるという気持ちがこれっぽっちしか湧いてこないんだろう？ あいつにここを引き払ってもらいたいよ。そうしたら、今夜も横になって眠れるんだけどね。] 婆さんになったもんだよ！ すっかり婆さんになっちゃって、またあいつのくるぶしに手をかけて、川まで引っ張っていく道すがら、あの体がぶらぶら揺れるのを感じるなんて、もう無理な話だよ。すっかり婆さんになっちゃって、最後にまた力を振りしぼって川に投げ込み、腕をだらんとさせたまま、息が切れ、腕は強ばり、投げ込まれたあいつのせいで水が顔に跳ねかかってもぬぐう力さえ残されていないなんて、そんなことはもうたくさんなんだよ。すっかり婆さんになっちゃったんだね！<sup>74</sup>

しかし、このようにカミュが戯曲『誤解』を通じて形象化しようとした「母親に殺されるというイメージ」は、ただ単に恐怖の対象だけだったのであろうか。この世に生を受けた者とその生を与えた者の間には、分かたることが不可能な結びつきがある。そのネガであるかのように、死をもたらした者と命を奪われた者とのあいだにも、永遠のつながりが生じてしまうのだ。仮に、誕生させてくれた母親の手にかかって命を落とすならば、その両者の結びつきは二重に強固となり、悲劇による紐帯のメビウスの輪が完成を見る。そこにはもう、自分を悩ませていたあの「関心を示そうとしてもらえないこと l'indifférence」の介在する余地はない。母親との関わりにおいて深刻な心的こだわりを抱え込んでいたカミュが、そのことに、禁断の誘惑を感じたとしても不思議ではない。

<sup>73</sup> PLI, p. 472. PLT, p. 140. Mal47, pp. 43-44.

<sup>74</sup> この引用も、注74を付した引用同様、44年版からのものである。PLI, p. 1349(注aq). PLT, p. 141. Mal47, p. 46. 58年版では [ ] 内は次のように改められている。PLI, p. 472. PLT, p. 1800. 引用後半に関しては異同はない。

**母親**：なんでまた、この手のことを話したりしたんだろうかね。けれど、この手をよく見たんだから、マルタの話の中で、わかるまいとしていることの意味に、あいつは気が付いたかもしれないね。

あいつはわかったんだよ、行っちゃまうんだよ... いいや、わかっちゃいないんだ。死にたがっているんだ... あたしとしてはただ、ここを引き払ってもらいたいよ。そうしたら、今夜も横になって眠れるんだけどね。

しかも『誤解』における母親と息子のつながりは、典拠からの【改変2-7】によって、さらに深い次元のものとして完結を迎えることになる。典拠では、息子を手に掛けたことを知って母親は縊死を遂げ、兄弟を殺したことがわかって娘は井戸に身を投げる。ところが、『誤解』ではそれがほぼ逆転し、川に身を投げに行くのは母親であって、マルタは自分の部屋での縊死を選ぶのだ。カミュがなぜそのような改変を行ったのか？ その理由が明確に台詞に現れているのが、第3幕第3場である。夫と離れて別の所に泊まった MARIA は、翌朝、夫のことが心配になり、ジャンを残していった生家の宿を訪れる。一方、全てを知った母親は、留まるように哀願するマルタを振り切って、息子が沈んでいる川へと向かう。取り残され、自らに課された不条理の運命を激しく呪うマルタの所に MARIA が現れる。そして、母と妹に夫を殺害されたことを明かされ、驚愕に打ちのめされ、悲しみにうちひしがれ、そして怒りをたぎらす MARIA と、それらをみなあざけり倒していくマルタとの間に、緊張感あふれる悲劇のシーンが展開されるのである。

MARIA：[...] ああ、あなたはあの人のかたきだった。そうでなければ、どうしてそんな冷たい声で話せるというの？ こんなことをしたら、道に身を投げ出して、獣のような声で泣きわめくもんじゃないの？

MALTA：勝手に決めつけないでほしいわね。何もかもわかっているようなつもりになってさ。[今頃はね、母さんは息子とまた出会っているよ。二人とも、川の堰の壁に体をくっつけてさ (À l'heure qu'il est, ma mère a rejoint son fils. Ils sont tous les deux collés contre les douves du barrage)。もう波に削られ始めて、腐った材木に絶え間なく押しつけられているよ。そのうち引き上げられて、同じ土の中でまた出会うってわけ (et ils se retrouveront dans la même terre)。]でも、だからといってどうして泣きわめかなくちゃいけないのか、わからないね。あたしは人の心については違ったふうに考えているし、まあ言ってしまうと、あんたの涙にはうんざりするよ。

MARIA：[この涙は、失われてもう戻っては来ない喜びへの、奪い去られた幸せへの、涙なのよ。]これが枯れたら、乾いた苦しみがすぐにやって来て、身震いもせずあなたを殺すかもしれないわ。涙の方がましでしょ？

MALTA：そんなことを言われてもこたえないね。まったく、たいしたことじゃないよ。あたしだって、もう見飽きたし聞き飽きたから、死ぬことにしたんだからね。でも、あいつらと一緒になんかならないよ。[大体ね：58年版で削除]、二人の間に割って入って何になるんだい？ そっとしといてやるよ。あいつらはお互いの思いやりを取り戻して、こっそりと撫で回し合っているんだから (Je les laisse à leur tendresse retrouvée, à leurs caresses obscures)。あんただって、あたしだって、入り込む余地なんてないよ。あいつらは、あたしたちを永遠に裏切ったのさ。嬉しいことに、あたしには部屋があるし、[天井の梁は丈夫だからね]。<sup>75</sup>

<sup>75</sup> PLI, p. 494. および p. 1358 (注). PLT, pp. 175-76. および pp. 1817-18 (注). Mal47, pp. 92-93 このパッセージは、58年版にかけてかなり細かな修正が施されており、[ ]内はそれぞれ、次のように改められた。

[今頃はね、母さんは息子と一緒にいるよ。波に削られ始めているね。そのうち見つけられて、同じ土の中でまた出会うってわけ。]

[この涙は、失われてもう戻っては来ない喜びへの涙なのよ。]

[そこで一人で死ぬのがお似合いさ]

こうして【改変2-7】は、『誤解』における母親と息子が二度と« l'indifférence »によって引き裂かれることなく、死を通じて互いを愛撫しあえるようになるために不可欠な変更であったことが明らかになるのである。

「死を通じての合一」は、『誤解』のみならず、カミュの作品全体を通して何度も出現する、重要なテーマである。例えば、1937年から38年にかけて構想・執筆されたものの発表は断念された小説『幸福な死』においては、主人公パトリス・メルソーは、「幸福」を追求する営みに身を投じるために、体が不自由になっていた資産家ザグラーを拳銃で殺害し、その財産を奪う。それはザグラー自らが教唆したことであり、幸福の追求が不可能になった自分の身代わりとして、メルソーにその道を託したのであった。物語の終盤、メルソーはついに自然との神秘的な和合体験を経て幸福へと辿り着くが、病の床に伏せてしまう。高熱にうなされながらメルソーは、かつて手に掛けたザグラーの姿を、いまそこにいるかのように想起するのだった。「体力と抵抗力の限界にあって、メルソーは初めて、そして内面から、ザグラーと再びまみえようとしていた<sup>76</sup>」「ザグラーを殺したことで、二人を永久につなぎ止める婚礼を彼と果たしたのだということが、メルソーにはわかるのだった<sup>77</sup>」。『幸福な死』においてザグラーはメルソーの分身であり、その両者が死を通じて合一を遂げることは、『誤解』におけるケースとは事情が異なると言えるかもしれない。しかし、子は母の体の一部を譲り受けるように生まれるのであるから、ある意味で子は母親の「分身」なのではなかろうか。

また、『正義の人々』*Les Justes* は、20世紀初頭におけるロシア社会革命党に属する革命家たちの、テロリストでありつつも人間としての倫理を忘れなかった姿にカミュが深い感銘を受け、舞台劇に仕立て上げたものである。主人公イワン・キャリアエフは、標的にしていたロシア大公セルゲイが馬車に妻および甥と姪という二人の子供を伴っていたことで、巻き添えにしてはならないと、いったんテロの決行を思いとどまる。だが後日、馬車に一人で乗っていた大公に爆弾を投じてテロを成功させると、その場で逮捕され、裁判の後、絞首刑に処せられる。キャリアエフの同志であり恋人でもあったドーラ・ブリリアントは、彼の処刑の有様をつぶさに聞かされ、今度は自分に爆弾を投げさせてくれとグループのリーダーに懇願する。それは、革命のためというよりも、愛する者と同じ運命を辿り、同じ処刑台で最期を遂げることで、死を通じて彼と再び相まみえるためであった。既にキャリアエフも、改悔を説きに面会に来た大公妃に対してこう述べていた「思い描くことはできないでしょうか？ いかなる喜びも諦めた二人の人間が、苦悩の中で愛し合い、苦悩という名の再会しか目指すことができないという姿が？ 思い描くことはできないでしょうか？ この二人を、同じ処刑のロープが結びつけるという光景を？<sup>78</sup>」そして、戯曲の最終幕の幕が下りる直前、ヒロインのドーラも叫ぶのである。「凍えた夜、同じロープ！もう難しいことなんかなにもないの

<sup>76</sup>『幸福な死』第2部第5章。PLI, p. 1194.

<sup>77</sup> 同上。PLI, p. 1195.

<sup>78</sup>『正義の人々』第4幕。PLIII, p. 43.

よ。<sup>79)</sup>」

そしてなによりも、死を通じての合一のテーマに関して、代表作『異邦人』を見逃してはならないであろう。施設に預けてあった母親の死亡を伝える電報がムルソーに届くことで小説は始まり、偶然の連鎖から浜辺でアラブ人を殺害したこの主人公は、「犯罪者の心を持って母親を埋葬したがゆえに、この人間を告発するのです<sup>80)</sup>」といった検事による強引な論法が効果を上げ、死刑の宣告を受けてしまう。小説の最後で、悔い改めるように説きに來た教誨司祭に対してムルソーは激烈な反抗の声を上げた後、不思議な静謐感に包まれ、自分の運命のすべてを肯定し受け入れようという気持ちになる。そして母親が施設で過ごした最後の日々のことを偲び、自らも死を控えた者として、改めて母への共感を覚えるのであった。このようにして母と子は、死を通じての一体化を実現するのである。「死が間近に迫ると、母さんはかえって解き離れたように感じ、すべてを生き直そうとしたのに違いない。だれも、だれも母さんのことで涙を流すなど許されない。そして僕もまた、すべてを生き直そうという気持ちになったのだ。<sup>81)</sup>」

それゆえ、死を通じて母親との合一を果たすという秘教的なテーマは、『異邦人』において一応の結実を見ているとも言えるだろう。しかしながら、処刑の後埋葬されるムルソーの遺骸と、遠くマレンゴの地にある母親の遺体とは時も距離も隔てられており、その一体化はあくまでもムルソーの内面においてのことに過ぎない。同様にメルソーとザグラーも、ドーラとキャリアエフも、実際には引き離され、合一が果たされるのは内的なイメージの世界でのことである。

それらに対し、『誤解』に登場する母と子は、時を置かず、同じ川で同じく溺死を遂げ、死の世界においても、現実世界に残された遺体としても、合一を果たすのである。幼い頃から母親との間の不思議な距離に苦しみ、関心を示してもらえないことに悩み、その疎外感を解決するすべを探し求めてきたカミュにとって、これこそが恐ろしくも甘美な、母親との「合一」の究極の姿ではなかっただろうか。それが、死という絶対的なものを通じてのことであるがゆえに、『誤解』の典拠から受けた衝撃の深さも、戯曲化に際して母親の自死の手段を変更したことも、以上のような考察によって説明が付くと考えられるのである。

## 4. 兄弟殺しの神話

### 4-1. マルタの渴望

カミュは『誤解』によって「現代における悲劇」を誕生させようと試みたわけであるが、ラシー

<sup>79)</sup>『正義の人々』第5幕。PLIII, p. 52.

<sup>80)</sup>『異邦人』第2部第3章。PLI, p. 197.

<sup>81)</sup>『異邦人』第2部第5章。PLI, p. 213.

ヌの『フェードル』における不義の恋心のように、悲劇を悲劇たらしめるには、根本となる動的な要因が欠かせない。『誤解』において、それは「海と陽光の土地」へ是が非でも移住したいという、マルタの渴望である。典拠からの【改変2-5】は、単に旅人に起こった惨劇に「欲に目がくらんだ」こと以上の理由付けを与えたに留まるのではなく、その改変によって『誤解』を悲劇として成立させるための根本的な条件を成立させようという作者の意図が込められたものであると考えられる。

戯曲冒頭の第1幕第1場、母と娘の対話を通じて、彼女たちの秘密の行いが観客に対していきなり明かされる中、もっと柔和な顔をしてほしいと願う母親に対して、娘はこのように答える。

**マルタ**：ああ、お母さん！金をたくさん集めて、果ての見えないこの土地 (ces terres sans horizons) を離れることができたなら、この宿屋と雨ばかり降るこの町 (cette ville pluvieuse) をうっちゃって、影のように暗いこの国 (ce pays d'ombre) のことを忘れたら、<あれほど夢見た海を>やっと目の前にする時が来たら、その日には、笑い顔を見せるわ。でも、海を目の前にして自由に暮らすためには、金がたくさん要るの。だからこそ、ことばを出すのにたじろいじゃだめなのよ。だからこそ、泊まりに来ることになっているあいつの相手をしなきゃならないの。たっぷり金を持っているのなら、たぶんあいつのおかげでわたしの自由が始まるからよ。<sup>82</sup>

このように、マルタの出発点は、自らが生を受け育った、中央ヨーロッパの故郷の地とその自然に対する、激しい嫌悪感である。海へ向けて開けていないために水平線などは見えず<sup>83</sup>、雨が多く、陽光に包まれることが少ない（とマルタが感じている）この土地は、『誤解』のヒロインにとってみずからを幽閉する牢獄に等しいものであり、そこからの脱出こそが最大の願いなのであった。そして彼女が希求する「海」こそ、牢獄の外に開ける「自由」の象徴だったのである。しかし、マルタの選択は北の海にはなく、南の地中海へと向かう。陽光に包まれてこそ、その自由は全きものとなるからだ。

**マルタ**：[...] 母さん、あそこでは、浜辺の砂で足が焼けるようになるって、本当なの？

**母親**：あたしは行ったことなんかないからね。でも、聞いた話では、日の光で何もかも焼かれるということだよ。

**マルタ**：本で読んだんだけど、日の光で心まで焼き尽くされ、体は輝くばかりになるけれど、内側から空っぽのようになるんだって (qu'il [le soleil] mangeait jusqu'aux âmes et qu'il faisait des corps resplendissants, resplendissants, mais vidés par l'intérieur)。

<sup>82</sup> PLI, p.458. PLT, p.117. Mal47, p.17. < >は、第1稿では「何年も苦い愛撫を待ってきた波頭を」となっていた。詩的すぎる表現なので観客にはわかりにくいと考え、カミュは第2稿で改めたのであろう。PLI, p.1347 (注e)

<sup>83</sup> 引用においては舞台での台詞らしくするために「果ての見えないこの土地」としておいた。カミュが当初『誤解』の舞台と考えていたチェコのブジェヨヴィツェは山がちの土地というわけではなく、当然「地平線」は見えたはずなので、『誤解』のテキスト中に3回出現する«horizon»は、「水平線」の意と解してよいだろう。

母親：おまえが夢見ているのは、そういうことなのかい？

マルタ：そうよ。だって、いつでもこの心を抱えているなんて、もうたくさんなの。日の光が問いかけなんてつぶしてしまうあの土地 (ce pays où le soleil tue les questions) を見つけたくてたまらないのよ。わたしの住む所はここじゃないんだわ (Ma demeure n'est pas ici)。<sup>84</sup>

とはいえ、さびれた宿をほそぼそと営む毎日では、この移住に必要な金がとてもたまりそうになり。それが、旅人を殺めて金品を奪おうとマルタがかつて決意した理由であった。その犯罪の共犯者として、娘は半ば強引に母親を引き込んだのであろう。母親の方はこの企てには積極的ではなく、なかば引きずられる形で加わったのだろうということが、その台詞から垣間見える。「海を前にして死のうが、この平らな土地で死のうが、あたしはどっちでもかまわないけれど、始末した後には、おまえと一緒にここから発ちたいものだよ<sup>85</sup>」。これに対してマルタは、自分を産んだという、母親としてのそもそもの責任において娘に協力する義務があるのだ、という論理を突きつける。第1幕第8場で、今回の客を手に掛けることになぜか気が進まない母親が、「自分は疲れているし、お前は感情が高ぶっている、わずかな金のために無理をする必要があるのか」と問いかけたのに対し、マルタは勢いよく反論を行うのである。

マルタ：いいえ、金のためじゃないわ。この土地を忘れ、海を望む家で暮らすためよ。母さんが暮らしに疲れているというのなら、わたしはこの締め切られた土地に死ぬほど飽きているし、たとえひと月でも、これ以上ここで暮らすことなんてできないと感じているのよ。二人とも、この宿に疲れ切っていて、母さんときたら、老け込んで、ただ目を閉じて忘れたがっている。でもわたしは、この二十年間の思いがまだ少し心の内に残っていて、そいつをもうこれっきり感じないようにしたいのよ。たとえそのために、二人とも捨てたがっているこの営みに、今よりもっと関わらなくちゃいけない

<sup>84</sup> PLI, p. 460. PLT, pp. 120–21. Mal47, pp. 20–21. この部分の対話は、第2稿から初版にかけて全面的に書き直されている。以下は第2稿のものだが、下線部は初版に利用されたものの、それ以外の表現は全面的に削除されることとなった。プロローグがカットされたために、この会話が戯曲の最初の場に来ることになったので、このようにマルタが心情を明かす長広舌は芝居の展開上まだ早いと、カミュは判断したのであろう。PLI, p. 1345 (注m)。

母親：[さあてね。：1稿] あたしは行ったことなんかないからね。でも、聞いた話では、日の光で何もかも、心まで焼かれて、体は輝くばかりになるけれど、内側から空っぽのようになるという話だよ

マルタ：ええ、そういう話なのよね。心が日の光の下で息を止めるのなら、ただ体だけが喜びと忘却をもたらしてくれるのなら、心がなくても幸せになれるというのが確かなら、あの国こそわたしの楽園で、住む所はここではないということになるのよ。もうたくさんなの、いつでもこの心を、時には他の連中の心を抱えるなんて。重すぎるわ。厄介だわ。そしてもう20年間、なにもかもわかりやすくなることを待っていたのよ。20年間、自分の中のどんな問いかけも消し去ってきたのよ。でもそれは易しいことじゃないの。だから、日の光が問いかけなんてつぶしてしまう土地を見つけたくてたまらないのよ。わたしの本当の国では波が国境となっていて、わたしの楽園では、心は息を止めているの。お母さん、急いでそこへ戻りましょうよ。

<sup>85</sup> PLI, p. 459. PLT, p. 119. Mal47, p. 18.

ね。手伝ってくれなくちゃいけないわよ。太陽の土地ではなく、雲に閉ざされた国でわたしを産んだのは、母さんなんだから (il faut bien que vous m'y aidiez, vous qui m'avez mise au monde dans un pays de nuages et non sur une terre de soleil)。<sup>86</sup>

マルタの渴望は、しかし、悲劇の根本動因としてどこまで客観的な説得力を持ちうるのだろうか。生まれ育った土地への愛着というのは、人としてごく自然に生じるものである。ある土地の気候や生活の条件が、よその土地の出身者からどれほどつまらないものに、あるいは過酷なものに見えようとも、そこで育った人間はそれに順応し、自分の肌と魂の中にとりこみ、かけがえのない「ふるさと」として意識するものである。人によっては、故郷に違和感や不満を感じることもあるが、マルタのように自分の育った土地へ怨嗟とも呼ぶべき声を上げ、そこからの脱出のためならば殺人や強盗すら辞さないほどにまで嫌悪を募らせる例などというのは考えにくいではなからうか。あるいは、経済的理由によって、まさにジャンのように故郷を離れて別の土地で働くという道を選ぶ人々は、移民の例を取るまでもなく、幅広く見られるが、そういう人々は故郷を偲びこそすれ、思い出しては嫌悪感に苛まれるということは珍しいのではないか。

ジャンもまた、移り住んだ土地を深く愛するようになったとはいえ、マルタとは異なり、生家の宿がある土地を積極的に憎んだりしていない。確かに、第2幕第1場でジャンがこのように独白をおこなうことはある。「マリアの言うとおりで。この時間は耐えがたい。[...] あの土地での夕暮れは、幸せを約束するものだった。でもここでは、それどころか...<sup>87</sup>」だがそれは、自分が誰だかわかってもらおうとする努力がうまくいかないため、母からも妹からも拒絶されているかのような気持ちに陥っているからにすぎず、マルタのような故郷に対する本質的な嫌悪感ではない。それどころか、母と妹の元へ戻り、なかでも母親から自分の正体についての認知を求めるという思いは、ふるさとを取り戻したいという願望と一体化しているのである。第1幕第4場で、自分の試みが理屈に適っていると力説し、不安に怯えるマリアを説得しようとして、ジャンはこう語っている。

ジャン：[...] ふるさとから離れたままや忘れられたままでは、幸せにはなれないんだよ (on ne peut pas être heureux dans l'exil ou dans l'oubli.)。見知らぬ他人のままにいることはできないんだよ。[男には幸せが必要さ、たしかに。でも、自分が何者であるかを見つけることも必要なんだ。そのためには、ふるさとを取り戻して、大切な人たちをみな幸せにすることが助けになってくれると思うんだ (j'imagine que retrouver mon pays, rendre heureux tous ceux que j'aime m'y aidera)。]<sup>88</sup>

<sup>86</sup> PLI, pp. 473-74. PLT, pp. 142-43. Mal47, p. 48.

<sup>87</sup> PLI, pp. 474-75. PLT, p. 145. Mal47, p. 51.

<sup>88</sup> PLI, p. 464. および p. 1348 (注u). PLT, p. 127. および p. 1797 (注). Mal47, p. 30. [ ]内は、58年版では「ふるさとを取り戻して、大切な人たちをみな幸せにしたいんだ。それ以上のことは何もないよ。」と短縮されている。

つまり、ジャンの言動そのものが、マルタの渴望を相対化してしまい、それが不自然であることを際立たせる働きを、皮肉にも劇中で行ってしまっているのである。

カミュはなぜ、このようにも悲劇の動因としては説得力に欠け、矛盾をはらんだ「マルタの渴望」を、戯曲の中心軸に据えてしまったのであろうか。そこには、第一に彼が抱いていた中央ヨーロッパに対する根深い怨念と、第二に『誤解』執筆当時に置かれていた状況という、作家の二つの個人的な事情が深く影を落としていると考えられる。

1936年の7月から8月にかけて、カミュは当時の妻シモーヌと、素人劇団における活動を通じて知り合った友人、イヴ・ブルジョワとの3人で、オーストリア、チェコ、ドイツを巡り、最後はイタリアを経由して南へ戻る旅に出た。アルジェリアに生まれ育った彼にとって、これはヨーロッパの大地に足を踏み入れる最初の機会であり、それだけに精神をインスパイアする、新鮮な体験となったはずである。だがこの旅は、途中で辛い体験へと暗転することになる。ザルツブルクに滞在していた7月下旬、局留めの郵便物を受け取りに行ったカミュは、その中に、ある医師からシモーヌ宛の手紙を見つけて開封し、その医師と妻が一線を越えた関係になっていたとの確証をつかんでしまったのである。妻に裏切られたショックに打ちのめされ、彼女との間に深刻な諍いも生じたが、友人ブルジョワのためを思っか、カミュは旅を打ち切るのではなくそのまま続けることを選ぶ<sup>89</sup>。

しかし、内的な懊悩をむりやり抑え込んだことの反動なのであろう、妻およびブルジョワから離れて一週間ほど一人旅を行うことになったカミュは<sup>90</sup>、激しい抑鬱状態に陥ることになった。それが最悪の状態に達するのが一人プラハで過ごした数日間であり、その間の不安と混乱をカミュはエッセイ集『裏と表』に収められた「魂の中の死」で活写している<sup>91</sup>。そのプラハを訪れる前にカミュが立ち寄っていたのが、チェスケー・ブジェヨヴィツェ České Budějovice だったのである。当時も今も鉄道がそのルートで通っているのであり、『カルネ』の断章1-92にブトヴァイス（ブジェヨヴィツェのドイツ語表記）の地名が認められるからだ。「魂の中の死」ではまったく言及されていないが、ブジェヨヴィツェにおいてもカミュは辛い精神状態を味わっていたに違いない。あるいは、言及されていないがゆえに一層、プラハよりも深刻な状況に陥った可能性も否定できない。

ザルツブルク：[...]

リンツ：ダニューブ川と労働者街。医師。

<sup>89</sup> カミュの生前は深く秘密にされていたこの事件のいきさつを明らかにしたのは、浩瀚な評伝『アルベール・カミュ』を著したH. R. ロットマンである。O. トッドも、やはり大部の『カミュ、ある生涯』において、この間の事情を後付けしている。

<sup>90</sup> 中央ヨーロッパの溪流をカヤックで漕ぎ渡るのがこの旅の目的の一つだったが、健康上の理由からカミュはすぐにこのスポーツについていけなくなり、妻及びブルジョワと別行動を取ることが多くなってしまった。

<sup>91</sup> ロットマンによる上記評伝が世に現れるまでは、カミュがどうしてプラハで精神的危機に陥ったのかが読者にはわからなかった。

プトヴァイス：大通り。ゴチック様式の小さな修道院。孤独。

プラハ：最初の4日間。<sup>92</sup>

このような事情で、『誤解』の暗い物語が展開される舞台としては、行ったことがないユーゴスラヴィアなどよりも、実際に旅をし、しかも暗鬱な精神状態を経験したチェコの地の方がふさわしいと、カミュには思われたのであろう。しかし、古都プラハは有名すぎる上に、さびれた宿屋の立地場所としては大きすぎるといふことで、ブジェヨヴィツェの方を選んだのではあるまいか<sup>93</sup>。しかし、第2稿まではプロローグに明記されていたブジェヨヴィツェという地名は、プロローグが削除されるに伴い、初版からは消滅する。地名を明示するとなんらかの支障が生じるであろうし、また土地の名が固定されていると観客の想像力が縛られてしまう。『誤解』を「現代における悲劇」としてより象徴的な戯曲としたいと考え、カミュは地名を省いたのであろう。

だが、いったんブジェヨヴィツェという土地の名で関連づけたがゆえに、『誤解』の舞台となる土地について描写する時のカミュの脳裏には、チェコの土地と町のイメージがつきまとっていたはずだ。それも、実際のボヘミアの美しい光景ではなく、抑鬱状態に陥ったカミュの目というフィルターを通して歪められ、彼の内面において暗い色彩で塗りつぶされたチェコの姿である。それゆえ、マルタが生まれ故郷に対して向ける残酷な嫌悪の視線には、劇作上の必然よりも、チェコで味わった作家の辛いトラウマが強く反映しているのではなかろうか。『誤解』の舞台というのは、四方を大地で閉ざされ、自由の象徴である海には開けず、雨が降り続く、暗鬱な土地でなければならず、そのヒロインは、そうした故郷を忌み嫌う務めを負わされてしまったのである — 記憶にこびりついた中央ヨーロッパのイメージをカミュが忌避することの身代わりとなって。

第二に重要な点は、カミュが『誤解』の詳しい構想を練り、執筆し、1943年の7月に第1稿を完成させたのが、フランスの中央山岳地帯、オート＝ロワール県の小村シャンボン＝シュル＝リニョン Le Chambon-sur-Lignon の近くにある、ル・パヌリエ Le Panelier という小さな集落においてであったということである。これが、マルタの渴望に、そしてジャンの造形に強い影響を与えているからである。作家が一人この地に移り住んだのは1942年の8月のことだったが、それは悪化した結核の療養を行うためであり、体調が回復すればアルジェリアのオランで待つ妻フランシーヌの元へ戻るようになっていた<sup>94</sup>。ところが、1942年11月に連合軍が北アフリカへの上陸作戦、通称「トーチ

<sup>92</sup> PLI, p. 820. ただし、『カルネ』の第1分冊はカミュ自身の手によってページの入れ替えなどの改竄が行われており、断章1-92をこの位置に置くのは適切ではないと考えられる。詳しくは拙論「カミュ『カルネ』第1分冊校訂の問題点」(『人文社会論叢』第33号, 人文科学篇, 2015年2月, pp.15-41)を参照のこと。特にpp.26-28.

<sup>93</sup> しかし、ブジェヨヴィツェも13世紀にさかのぼる古都で、戦前から観光地として有名であり、『誤解』のテキストから感じられるようなさびれた田舎町とは言えない。

<sup>94</sup> 最初の妻シモーヌとは、1936年以降別居状態が続いていたが、1940年に裁判所によって正式に離婚が認められ、同年12月、カミュはずっと交際をしていたオラン出身のフランシーヌ・フォールと再婚した。フランシー

作戦」を敢行し、これを受けてドイツ軍は、北部の「占領地帯」だけではなく南部の「自由地帯」も直接管轄下に置いてしまった。その結果フランス本土とアルジェリア（当時はフランスの海外領土）との間を行き来することが禁じられ、カミュはル・パヌリエで孤立した生活を余儀なくされてしまったのである。こうして作家は自らを「追放」の身であると感じることとなった。そして彼の内部に「追放」のイメージが深く根を下ろし、次いでそれが「追放」という文学テーマに発展して、後の『ペスト』などにおいて重要な位置を占めることになっていくのである。

自らの故郷の自然に対するマルタの嫌悪感には、旅でわずかな日数滞在したチェコなど中央ヨーロッパよりも、作家が丸1年以上過ごすことを余儀なくされたル・パヌリエとその近郊に抱いた違和感の方が強く反映しているかもしれない。特に、それまで冬といえばアルジェリアの温暖な冬しか知らなかったカミュにとって、フランス山岳地方の冬の厳しさは想像を絶したものであったろう<sup>95</sup>。さらにはその地形が、「海から隔てられ」「水平線が見えない」という実感をもたらす最大の要因となったのかもしれない<sup>96</sup>。「くすんだ年月が何年も何年も、中欧ヨーロッパのこの小さな土地を過ぎていき、そのせいで、この宿屋は少しずつ冷え込んできたのです<sup>97</sup>。」「わたくしにはもう、このヨーロッパに対しての辛抱などありません。秋は春の顔をしていて、その春ときたら貧しい匂いがするんですから。<sup>98</sup>」そして、母親と共謀して殺害してしまった客が実の兄だったと明らかになった後、絶望した母親が息子が沈む川へと向かい、一人取り残され、すべての夢が瓦解したマルタは、こう叫ぶのである。「生まれた土地で追放の身になるなんて (me voilà exilée dans mon propre pays)<sup>99</sup>！」

さらに、マルタが移住を目指している土地が「海の向こう」の土地北アフリカであるのも<sup>100</sup>、当時のカミュの心境を反映しているのであろう。海と陽光に恵まれた地中海世界を目指すのであれ

---

ヌとの間には、後に二人の子供をもうけることになる。

<sup>95</sup> 例えば、メテオ＝フランス（フランス気象局）のサイトで検索をかけると、シャンボン＝シュル＝リニオン近郊のル・ピュイ＝アン＝ヴェレ Le Puy-en-Velay の年間平均気温がわかるが、それによれば12月～2月の平均気温が零度を下回っている。<http://www.meteofrance.com/climat/france/le-puy/43062001/normales>

<sup>96</sup> シャンボン＝シュル＝リニオンの海拔は960メートルである。ル・パヌリエもそれに近いであろう。

<sup>97</sup> PLI, p.1349 (注 an. PLT, p.1800(注). Mal47, p.44.

58年版では、「この小さな町とわたくしどもの上を過ぎていき」と修正されている。PLI, p.147. PLT, p.140

<sup>98</sup> PLI, p.477. PLT, p.170. Mal47, p.85.

<sup>99</sup> PLI, p.490. PLT, pp.142-43. Mal47, p.48.

<sup>100</sup> マルタ自身は「北アフリカ」という言葉は発していないが、彼女が憧れるのはまさにジャンが住んでいる土地であり、そのジャンは、第1幕第5場で、住まいの土地を尋ねるマルタにこう答えている。

「モロッコからです」(第1稿)

「モロッコ、そう、外国からです」(第2稿)

「南からです。海の向こう側ですよ」(44年版)

「アフリカからです」(58年版)

ジャンにどう語らせるか、カミュがなんども悩んだことがうかがえる。また、ついに「アルジェリアからです」と言わせなかったのは、それでは自分の心情を直接反映しすぎると考え、ためらったためであろう。

ば、バレンシアであろうが、コート・ダジュールであろうが、アマルフィであろうが、エーゲ海の島々であろうが、一向にかまわないはずだ。マルタが目指すのが北アフリカ（さらに言えばマグレブ諸国）の地中海沿岸である必然性はないし、劇中でもその理由はまったく述べられていない。彼女の北アフリカへの執着は、むしろ作品のリアリティを損ねる要因の一つだろう。しかしカミュはここで、客観的な整合性に配慮するよりも作家の内心の声に従うことの方が時として作品に真実性をもたらすことがあると、考えたのかもしれない。

ル・パヌリエにおけるカミュの追放体験は、ジャンに仮託されると、マルタの場合よりも複雑なベクトルを描く。まず、オランの実家に残してきた妻フランシーヌへの思いが、劇中で別の宿に泊ませたマリアに対するジャンの感情に投影されていることは、まちがいが無いだろう。例えば、第1幕で妻の懇願を説き伏せて「母と妹に対する演技」を続けることにしたというのに、第2幕第1場における妹との会話で失望を味合わされ、ジャンの心は、「結婚して初めてベッドを別にするようになった」マリアの方へと向かっていく。

ジャン：たしかに、たぶん... でも、あの娘のせいでかきたてられるのはただ、帰りたい、マリアに会いたい、また幸せになりたいという思いだ。何もかもばかげている。ここでいったい何をしているんだ？<sup>101</sup>

一方生まれ育ったアルジェリアに対するカミュの望郷の念は、二つの方向に分裂してジャンに反映されていくことになる。ジャンにとって故郷とは20年ぶりに戻った中央ヨーロッパのこの地であり、すでに見たように、「ふるさとから離れたままでは幸せになれない」がゆえに、「ふるさとを取り戻して、母と妹をしあわせにする」義務が自分にあると痛感している。20年前に去ったのは、マルタとは異なり、この地の自然に対する嫌悪感などではないのであろう。しかしジャンが語る「ふるさと」は極めて抽象的であり、その特徴や自然の光景について具体的に語られることはほとんどない。それは、中央ヨーロッパやル・パヌリエ近郊の風物に対してカミュが共感を持てなかつ

<sup>101</sup> PLI, p. 479. PLT, p. 152. Mal47, p. 59.

第1稿でははるかに詳しく、マリアへの思いが書き込まれている。この箇所に限らず第1稿から第2稿、そして初版にかけて、マリアへの言及が次第に薄められていく。一つには、第1稿執筆当時の自分の感情が生々しく反映されすぎているとカミュが判断したためであろうし、他方では、戯曲の力点を「ジャンと母、妹との関わり」の方へもっと移していこうという配慮があったためであろう。

**息子**：マリアの言う通りだ。この時間はつらい。そうだ、マリアの国では、毎日の夕べが幸せの約束だったのに、ここの夕べは、苦悩の匂いがする。この日暮れ、僕たちは初めて離れ離れになり、互いに向かおうとしてもむなしく、そして体におけるよりも、考えにおいてずっと確実に、愛が尽きていくということ学ぼうとしているんだ。今ここにいない人に我を忘れて手を差し伸べようとするもののつらさ、そして、その人に背を向けることのさらなるつらさ！少なくとも今は、ここで僕を呼んでいるものなど、どうでもいい。僕の思いは、マリアへと向かうんだ。マリアは、宿の部屋で、椅子に深く腰を沈めきり、心は閉ざされ、目は渴き、不安な思いでこの不幸せの色をした空を見つめているのだ。わかれば、せめてわかれば、この愛だけが僕のすみかなのか、そうでないのかを！（PLI, p. 1351, 注b）

たことの反映なのだと思います。

これに対し、ジャンが第二の故郷である北アフリカの大地と海について語るとき、そこには、ル・パヌリエの厳しい冬に堪えながら陽光の地アルジェリアを思い続けたカミュの心情が、あからさまと言ってもよい形で反映されることになる。こうして、作者が抱く地中海の国への思いは、ベクトルの方向は真逆であるものの、『誤解』における兄と妹に強く託されることになる。そして二人は、第2幕第1場で、陽光の地を思う美しい二重唱を奏でるのである。

マルタ：では、お国へお帰りなのですか。

ジャン：ええ、必要なら。

マルタ：きれいな所なんでしょうね。

ジャン：ええ、きれいな所です。

マルタ：そういった土地では、まるで人気がない浜辺が広がっていると伺いますが。

ジャン：その通りです。人の影も形もありません。朝早く行くと、海鳥が残した足跡が砂浜についています。それだけが、生き物のしるしなんです。夕暮れといえば...

マルタ：夕暮れといえば？ お客さま。

ジャン：心が揺さぶられます。ええ、きれいな所です。

マルタ：何度も思い描いたことがあるのですよ。お泊まりの方々が話してくださるし、手に入る本は読みました。そしてよく、今日みたいに、この国の刺々しい春に取り巻かれていると、遠いあの地の海と花々のことを思いますの。そういったことを心に描くと、まわりにある物が何もかも見えなくなってしまう。

ジャン：わかりますよ。あちらの春は、喉をつかまれるような思いがしますよ。白い壁を伝って、数え切れない花が咲き誇ります。私がいた町を取り囲む丘を一時間でも歩いたら、黄色い薔薇の蜜の香りが、服に染みつくことでしょう。

マルタ：すばらしいですわ。[...]

[...]

マルタ：わたくしにはもう、このヨーロッパに対しての辛抱などありません。秋は春の顔をしていて、その春ときたら貧しい匂いがするんですから。でも、あちらの国のことを思うとうっとりします。夏が何もかも押しつぶして、冬の雨が町という町を水浸しにして、つまりは、ものごとがあるべき姿をしているんですわ。<sup>102</sup>

#### 4-2. マルタの反抗

しかし兄と妹によるこの共感の世界は、単に束の間の事であるのみならず、一瞬にして暗転し、深い奈落への扉を開くことになる。第1幕の終盤で母親がこの「客」を犠牲者とするためにためらいを抱いたことを受け、マルタは、それでは今回は見逃そうかという気持ちも抱きつつ、客の部屋

<sup>102</sup>PLI, pp. 476-77. PLT, pp. 148-49. Mal47, pp. 55-56. なお、第2幕第1場におけるジャンとマルタの対話は、第1稿から全面的に書き改められている (PLI, pp. 1350-51, 注a)。

を訪れたのであった。しかしジャンが北アフリカの自然の美しさを生き生きと語ったことで、その土地へ行きたいという積年の思いにまたも火を注がれ、既に見たように、マルタはやはりこの客から金を奪わなければならないと心に決めることになったのである。第2幕第8場で、茶に仕込まれた薬によって眠り込み、無防備な獲物と化したジャンを前にして、母親がなおも不思議な躊躇を示し続けると、娘は我慢の限界に達して、このように言い放つ。

**マルタ**：しかたがないから言いますが、[薬を入れた茶を運んで来るように仕向けたのは、こいつなんですからね。母さんがあんまり悩んでるから、どうしようか迷い始めていたわ。]でもこいつは、わたしが待ち望んでいる土地のことをしゃべったのよ。この心を揺り動かすことはできたのだけれど、そのせいで、自分に向けられる凶器をこっちに渡したのよ (pour avoir su me toucher, il m'a donné des armes contre lui.)。無邪気というのは、こんなふうにして報いを受けるものなんだわ。(第2幕第8場)<sup>103</sup>

すでにジャンの財布から金を奪っていたマルタは、こうして、最後まで二の足を踏む母親を説き伏せ、その体を手はず通りに川へと運んでいく。犯行の翌朝の第3幕第1場、これでやっと暗鬱な故郷を捨て去り海と陽光の地へ移住ができると、マルタは自分が生まれ変わったかのような感じ、全身で解放感に浸る。そこには、罪を犯した者としての悔恨は微塵も姿を見せない。

**マルタ**：ええ、何もかもましになるわよ、きっと。でも、まだ愚痴はやめにしてね。こころゆくまで幸せを味合わせてほしいのよ。前のような若い娘に戻ったんだわ。もう一度、この体がぬくもりを帯びたし、駆け出したいような気持ちになるの。ああ、せめて言ってほしいのは... (口ごもる)

**母親**：どうしたんだい、マルタや。おまえらしくないよ。

**マルタ**：お母さん... (ためらう。それから熱烈に) わたし、まだきれいかしら？

**母親**：[きれいに見えるよ、今朝は。やってみればおまえのためになることってあるんだね。

マルタ：そうじゃないわ。苦にならないように感じるのは、やってみることだけなのよ。でも今日は、新たに生まれ変わったように思えるの (il me semble que je nais pour la seconde fois)。わたしは大地とひとつになって、そこで幸せになるんだわ (je vais rejoindre la terre où je serai heureuse)。]<sup>104</sup>

渴望を癒やし、幸せになるために犯したものであるのなら、罪は罪たりえず、幸せを追求する者としての無垢性は失われないう姿は、カミュのテクストにおいて、『誤解』のマルタが初めてではない(フランス語では共に同じ«innocence»になってしまうが、あえて日本語で考えるならば、

<sup>103</sup>PLI, p. 485. PLT, p. 161. および p. 1812 (注). Mal47, p. 75.

[ ] 内は、58年版では「こうなるように仕向けたのは、こいつなんですからね。迷ったわ。」となっている。

<sup>104</sup>PLI, p. 486. および p. 1357 (注b). PLT, p. 163. および pp. 1812-13 (注). Mal47, pp. 77. [ ] 内は、58年版では次のように修正され、マルタの無垢性がより強調されている。

**母親**：きれいだよ、今朝は。罪というのは美しいね。

**マルタ**：罪がなんだというの！わたしは生まれ変わったのよ。大地とひとつになって、そこで幸せになるんだわ。

マルタは決して「無実」ではありえないが、「無垢」を失っていない、ということである)。ここで想起する必要があるのが、3-3でも言及した、事実上の処女小説『幸福な死』におけるパトリス・メルソーである。資産家ザグラーを殺害して財産を奪ったものの、殺人に対する悔恨をメルソーが示すことは一度もない。それどころか、そのことによって秘教的な意味合いの「幸福の探求」に身を投じた自分は、一種選ばれた者であり、本質的に無垢な存在であるのだと信じ込んでいるのである。小説の第2部第2章終盤、「魂の中の死」の話者同様、プラハにおいて過酷な精神的危機を味わったメルソーは、ウィーンからイタリアを經由して帰国する途上で不思議な蘇生感を味わい、最後にアルジェへ船で戻るのだが、港が間近となり懐かしい町の光景が迫ってくるさなか（まさにマルタが希求していた北アフリカの光景である）、改めて次のような確信を抱くのだ。

そしてとうとうアルジェだ。朝、ゆっくりと港へ近づいていく。海を見下ろし、まばゆい滝のように降り落ちるカスバの街並み。町を取り巻く丘の連なりとその上に拡がる空。差し伸べた両腕のような形をした港。木々に囲まれた家々。波止場の匂いがもう漂ってきている。その光景を前にして、メルソーが気が付いたのは、ウィーンを発って以来一度として、この手で死なせた男だとしてザグラーのことを思ったことがないということだった。自らの中にあると認めたこの忘却の能力は、子供や天才、そして無垢の者にしか備わっていないものだ。無垢であり、喜びで心揺さぶられるメルソーは、とうとう、自分が幸福のために生まれてきたのだと納得したのだ (Innocent, bouleversé par la joie, il comprit enfin qu'il était fait pour le bonheur)。<sup>105</sup>

仮にパスポートが見つかりジャンの正体がわかることがなく、マルタが望み通りに北アフリカに到着したなら、迫り来る港を前にして、自分が無垢であり、幸せのために生まれてきたのだと、メルソーと寸分違わずに思ったことであろう。そう、無垢の殺人者マルタは、ジャンの妹であるのみならず、カミュの想像世界において、見事なまでにパトリス・メルソーの妹でもあったのである。

そして、引用文中最後の「わたしは大地とひとつになって、そこで幸せになるんだわ」ということばこそ、初期のカミュのテキストにおける究極の「幸福」のイメージであり、マルタをカミュの想像世界の中で位置づける上で決定的な働きをするキー・センテンスなのである。

「世界＝自然との秘教的な和合（一体化）によって実現する幸福」という観念・イメージにカミュが初めて取り憑かれたのは、1937年夏のイタリア旅行の際であった。すでに前年36年の旅行の時にも、アルジェリアへ戻るさなか滞在した北イタリアの町ヴィチェンツァでカミュは魂の蘇生感を味わっていたが、37年の9月にフィレンツェとその郊外のフィエゾーレで体験した神秘的ともいえる精神的な高揚は、彼の文学的想像力を根源から揺り動かし、その内面に深い刻印を施したのである。そのことを証言する書込みが、『カルネ』第1分冊の当該時期に数多く見つかる。

[...]「むきだしになる」ということは、常に肉体的に自由になるという意味を持っている。そして、手と

<sup>105</sup>『幸福な死』PLI, p.1145.

この花々との合一 (accord), 大地と、人間的なものから解放された人間との愛に満ちた和合 (cette entente amoureuse de la terre et de l'homme délivré de l'humain), ああ、僕はぜひそれに改宗したい。もしそれが、すでに僕の信じる教えでなかったならば。 [...]

初めて、「幸福」という単語が僕にとって曖昧なものではないように思える。それはふつう「幸せなんだ」ということばで表すこととは少しばかり逆のことなのだ。 [...]<sup>106</sup>

カミュが『幸福な死』の執筆へと邁進した文学的原動力の一つが、このイタリア体験であった。主人公メルソーは、幸福への確信を抱いてアルジェに戻った後、「世界を望む家」と称する高台の家で女友達数名と牧歌的な集団生活を営み始める。しかし自分の求める「幸福」は、人々や「人間的なもの」に取り囲まれていては達成できないと自覚し、アルジェの西方の地シュヌーアに一人移り住んで、自然との一体化を全うするための日々へと入る。そしてある夏の終わり、その後マルタも夢見ることになる「大地との一体化」を遂に果たすのである。

夏の終わり、イナゴ豆の花はアルジェリアの全土に愛の匂いをもたらすのだ。夕暮れや雨の後などは、それはまるで大地全体が、太陽に身を委ねてから、苦いアーモンドの香りのする精液で濡れそぼった胴体を休めているかのようなのだ。 [...] メルソーは苦く香り立つ匂いを激しく吸い込んだ。その匂いによってこの夕べ、彼と大地との婚姻 (ses nocés avec la terre) が聖なるものとなるのだった。 [...] これに似た数多くの夕べが、自分の中で幸福の約束のようなものだったがゆえに、この夕べを幸福として感じることで、希望から獲得へと進んできた道のりの長さがわかったのだ。<sup>107</sup>

『幸福な死』の発表は断念されたが、自然との合一による幸福体験というテーマ自体は若きカミュにとって極めて貴重であり、何とかテキストとして完成させたいという思いがあった。それが結実したのが、第二エッセイ集『婚礼』Noces (1939年出版)なのである。

こうして、母親を求めるジャンだけではなく、無垢なる者として幸福の追求を行うマルタの姿にも、作者の内面世界が強く反映されていることが浮かび上がってくる。1943年に『誤解』の第2稿を受け取って批評を求められたジャン・グルニエは、その慧眼によりこの点を見抜き、カミュへの書簡で、称賛の言葉とともにこのように書き送っている。

この戯曲は最高のレベルのものであり、第1稿を読ませてもらった時の『カリギュラ』よりもずっと出来がよいと思われまます。君は自分のトーンを見つけましたね。『誤解』は、まさにアルベール・カミュの作品です。『異邦人』と同じ資格において。テーマはとても見事で、君はそれを、見事な形で扱っています。と同時に、君の力であるあの節度も伴っています。

いちばんうまく描けている登場人物は、マルタです。マルタは君に似ており、君のほとんどすべてを表現しているからです (Le personnage le plus réussi est Martha parce qu'il vous ressemble et vous exprime presque

<sup>106</sup> 『カルネ』、断章1-140 (1937年9月15日の記事)。PLII, p.832, 833.

<sup>107</sup> 『幸福な死』第2部第4章、PLI, pp.1186-87.

entièrement)。この戯曲はマルタによって動かされ、マルタによって意味を獲得しています。

私が「ほとんど」と言ったのは、ジャンも重要であり、彼はマリアの影響を受けているからです。マリアはこの戯曲における「ヴィオレーヌ」ですね。一方、マルタは「マーラ」です。ですから、当然のように、衝突と動揺が生じるのです。<sup>108</sup>

一般に作家は、小説においてであれ戯曲においてであれ、主要な登場人物たちに、自らのさまざまな側面を分割して投影することが多い。第2章や第3章で分析したようなジャンの姿を見ると、カミュが最も自らを反映させているのはジャンではないかという判断をしがちになるだろうが、カミュの恩師であるとともに最高のカミュ批評家であったグルニエは、ジャンよりもマルタの方がカミュの化身という役割を強く担っていると考えたのである。

グルニエがこのように判断した大きな理由が、マルタの渴望の強さや無垢なる者としての幸福の希求に加え、それらが自らの置かれた条件に対する「反抗」として立ち現れていることではなかろうか。グルニエが、作家としての道半ばにして命を絶たれた弟子を追悼したエッセイ『アルベール・カミュ回想』には、次のように印象的な文章が見つかるのである。

『異邦人』ともう一つの（カミュの）若い頃の作品を読み返すと、私のはっとするのは、次のようなものを耳にするとと思うからだ。荒々しい叫び声。妥協することがない、妥協することができない者の叫び (Celui d'un être irréconcilié et irréconciliable)。人間の声と言うよりもむしろ、不当に傷を負わされた獣の叫び声 (Le cris d'une bête injustement blessée)。あるいは、理由もわからぬままに刑を宣告された者の叫び。だが叫び声なのだ。説明を求めるのでもなく、抗議を行うのでもなく、何か手続きを行おうとすることでもまるでなく。罠に捕らわれた動物の叫びなのだ。<sup>109</sup>

恐らくは、一つには貧しい環境における複雑な生き立ち、他方では人生が開花する直前に病魔に襲われさまざまな可能性を絶たれたこと、それらが相まって、自らが置かれた条件が不当なものでありそれに対する反抗は必然なのだという感覚が、若きカミュの中に形成されたのであろう。『回想』には、出会った頃のアルベール少年の、矜持を高く持ち、決して他者を拒絶するわけではないが、自分の中の世界を安易に他人に開いてみせはしないという姿が活写されている。教師であり文学者であったグルニエは、そこから、カミュの本質は「反抗」にあると見て取った。その思いは、弟子の死後、その作品を読み返すことでまた新たになったのであろう<sup>110</sup>。

<sup>108</sup>『カミュ・グルニエ往復書簡』第95書簡（1943年10月6日）。pp.104-05.

カミュは43年の7月に第1稿を完成させていたが、まだかなり手を入れる必要があると判断し、これはグルニエに送らなかつた。そして9月に第2稿を完成させてから送付したのである。

なお、「ヴィオレーヌ」と「マーラ」は、ポール・クローデルの戯曲『マリアへのお告げ』*L'Annonce faite à Marie*（1912年12月初演）の登場人物を指している。

<sup>109</sup>Albert Camus —souvenirs—, Gallimard, 1968. P.185.

<sup>110</sup>カミュ自身もそのことをある程度自覚していたのであろう、若い頃から「反抗 la révolte」を重要な単語・概

『異邦人』のムルソーは、いかなる社会的な慣習や圧力に直面しても、自らが本当にそう思えないことについてはウイと言わないという姿勢を貫く。社会的演技が極めて重要視される法廷の場では、その姿勢は極めて不利に働き、死刑判決を招く要因の一つとなってしまう。とはいえムルソーはそうした反抗の姿勢を、特に意識することもなく、言わば受動的な反応として、さまざまな局面で淡々と繰り返すにすぎない。だが物語の終盤、改悔と来世への「希望」を説きに牢獄を訪れた教誨師に対し、ムルソーは初めて、激しい怒りと反抗の叫び声を上げる。グルニエは特に、このシーンのことを想起しているのであろう。

すると、なぜだかわからないが、何かが僕の中ではじけた。僕は声の限りに叫び始め、司祭をののしり、祈らないでくれと怒鳴った。その服の襟首をつかみ、喜びと怒りの入り混じった興奮のままに、心の奥底をあいつにぶちまけたのだ。[...] 俺の方は、この両手に何も持っていないように見えるだろう。だがな、俺は自分に確信があるし、何にでも確信があるんだ。お前よりもずっと強い確信がな。この命は確かだし、これから訪れる死も確かなものなんだ。そうだよ、俺にあるのはそれだけなんだよ。けれど少なくとも、この本当のことをしっかりつかんでいるんだ。そいつが俺をつかまえているのと同じようにな。俺は正しかったし、今でも正しいんだ。いつだって正しいんだ。こんなふう生きてきたけれど、別の生き方もできただろうよ。これをしたけれど、あれはしなかった。ああいうことはしたけれど、別のことはしなかった。それから？<sup>111</sup>

グルニエが言う「もう一つの若い頃の作品」が何かを断定することはできないが、劇中におけるマルタのまるで「不当に傷つけられた獣のような叫び」を耳にすると、それが『誤解』のことを指しているもなんら不思議はないと考えられる。これまで分析したように、海が見えず陽光に恵まれない中央ヨーロッパの地に生を受けたという自らの条件に、この娘は必死に抵抗を試み、ついには殺人と強盗にさえ手を染める。そして全てが成就しこれでやっと大地と一つになれると幸福感に浸ったのも束の間、最後に手に掛けたのが実に兄であったことが明かされ、息子殺しに絶望した母親は去り、あらゆる望みを絶たれたマルタは、罪を悔いる気持ちなど一切見せずに、第3幕第2場の長広舌において、運命に対する反抗の絶叫を上げるのである。語られる内容こそ異なるが、その叫び力の強さは、牢獄におけるムルソーを彷彿とさせずにはおかない。そう、カミュの想像世界においてムルソーの妹であるマルタは、同時に、ムルソーの妹でもあったのだ。

マルタ：母さんなんて、死んでしまえばいいのよ。あたしはもう愛されていないんだから！このまわりの

---

念として用い続けた。しかし、それを感性的レベルに止めるのではなく、まず『シーシュポスの神話』*Le Mythe de Sisyphe* (1942) において「反抗」に論理的根拠を与え、次いで『反抗する人間』*L'Homme révolté* (1951) において「反抗」を個人的レベルから、社会や歴史の不正に対して人々が連帯して立ち向かうための拠り所まで進化させていったのである。

<sup>111</sup>『異邦人』第2部第5章。PLI, pp.211-212.

扉という扉が閉まってしまえばいいのよ！ [この当然の怒りのままにさせておいて！ (Qu'on me laisse à ma juste colère !)] 死ぬ前に、天にすがりつこうと目を空に向けることなんてないんだからね。ああ、あの土地でなら、逃げて、解き放たれて、体と体をお互にぶつかりあって、波間で転がることができるから、海で守られたあの土地でなら、神々なんて近づいてこないのに。でもここでは、どっちを見てもさえないものばかりで、顔を上げるように、[空を見てすがりつくように]、大地が出来あがっているのよ。ああ、この世界が憎い、神の元なんか追いやられるんだから！ でもあたしは、不当な扱いに苦しめられ、正しさが認められなくて、ひざまずいたりなんかするものですか。 (Mais moi, qui souffre d'injustice, on ne m'a pas fait droit et je ne m'agenouillerai pas.) この地上での自分の場所を奪われ、母親から見捨てられ、犯した罪にたった一人で取り囲まれて、この世を去ってやるけれど、折り合いなどつけるものですか (je quitterai ce monde sans être réconciliée)。<sup>112</sup>

この激しい独白の後、夫の身を案じたマリアが宿にやってくる。そして、きのうここに止まった旅人は実はマルタの兄であり母親の息子であると明かし、夫に会わせて欲しいと口にする。しかしにべもなくマルタは答える。「それは難しいわね。旦那さんはもういませんからね<sup>113</sup>。」その意味が理解できず、混乱を見せるマリアに、義理の妹は冷たく宣告するのであった。「あいつは今、川の底にいるよ。母さんとあたしが運んだのさ。ゆうべ、眠り込ませてからね。苦しまなかったわよ。でも、死んだことに変わりはないわね。そう、あたしたち、母さんとこのあたしが、手を下したってわけ。<sup>114</sup>」

夫が死んでしまったこと、しかも実の母と妹の手にかかって殺されたことに対して、マリアは驚愕し、怒り、悲しみ、混乱し、人としてのあらゆる感情をあらわにしてマルタに詰め寄る。だがマルタは、決して動揺は見せず、しかし内に冷たい怒りを秘めて、マリアの言葉のひとつひとつを引き裂き、斥けていく。この第3幕第3場における、全くそのベクトルは異なっているとはいえ、絶望に全身を覆い尽くされた二人の女性の対決を通じて、カミュが狙っていたごとく、戯曲『誤解』は「現代における悲劇」としての全き姿を現すのである。

マリア：でもなぜ、なぜそんなことをしたの？

マルタ：何の名において尋ねているのかしらね。

マリア：愛の名においてに決まってるじゃない！

マルタ：聞いたことがないことばだわね、愛なんて。

<sup>112</sup>PLI, p. 491. PLT, p. 170-71. および (注). Mal47, p. 86. 引用末尾の «sans être réconciliée» という表現が、グルニエの書簡にある «un être irréconcilié et irréconciliable» ということばと見事に呼応しているのではなかろうか。

なお [ ] 内は、58年版ではそれぞれ次のようになった。

[母さん、この当然の怒りのままにさせておいて！ (Qu'elle me laisse à ma juste colère !)]

[空を見て哀願するように]

<sup>113</sup>PLI, p. 491. PLT, p. 172. Mal47, p. 87.

<sup>114</sup>PLI, p. 493. PLT, p. 173. Mal47, p. 89.

マリア：愛というのはね、いまこの時わたしを引き裂き責めさいなむすべてのもの、この手であなたを始末してやりたいと思う、狂った気持ちのことよ。[失われてしまった喜び、あなたのせいで湧き起こる生々しい苦しみのことよ。(58年版で削除)] どうしても信じられないという思いがこの心になかったら、いかれたあなたにも、このことばの意味がわかるだろうに。その顔がわたしの爪で引き裂かれるのを感じるようになるんだから。

マルタ：まったく、あんたの話すことばと言ったら、わけがわからないね。愛だとか喜びだとか苦しみだとか、そんな言葉はよく飲み込めないよ。

マリア：[...] はっきりと話してよ、わたしがはっきりと知りたいことを。この心が折れないうちに。

マルタ：さっきよりもはっきりさせるなんて、易しくないね。金を取ろうと、あたしと母さんがゆうべ、あんたの旦那さんを殺したのさ。これまで何人か同じ目にあわせたんだけどね。

マリア：じゃあ、あの人の母親と妹は、ずっと罪を犯してきたわけ？

マルタ：まあね。[そうしなくちゃならなかったのね。(58年版で削除)]

マリア：あなたのお兄さんなんだって、わかっているのなことなの？

マルタ：わけを知りたいって言うんなら、誤解があったのさ (Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu)。世の中のことがちっとはわかっていたら、驚くこともないでしょうに。<sup>115</sup>

しかし、マルタが放つこうした言葉の毒矢の数々には、直接マリアを狙ったものだとは言いがたいところがある。マルタには義理の姉を特に恨む謂われなどはない。マルタの台詞の厳しさは、むしろ、直前の第2場におけるあの絶叫を受け継ぎ、マリアの存在を超えて、その向こうに拡がるこの世界の不条理へと向けられているのではなかろうか。そしてマリアに対してはむしろ、その不条理をしっかりと目にせよという、教訓的な言辞も行っているのである。

マルタ：[...] あんたの愛とか涙とかは、もうたくさんだよ。でもね、あんたの言うことがまっとうで、愛はむなしなものじゃなくて、これはただの事故なんだ、とあなたに思わせたままでこっちが死ぬわけにはいかないというわけなのさ。今こそあたしたちは、筋道というやつの中にいるんだよ (c'est maintenant que nous sommes dans l'ordre)。納得してもらわなくちゃね。

マリア：なんの筋道なの？

マルタ：どんな人間も、自分が誰だかわかってもらえないという筋道さ。

[...]

マルタ：[...] あんたもあたしもはめられたんだよ。そうなのさ。心がこんな大声で呼ばわろうが、魂がこんな戒めを行おうが、そんなものが何になるのさ。なんだって、海に向かって叫んだり、愛に向けて叫んだりするんだよ。くだらないね。あんたの旦那は、今では答えがわかっているよ。このおぞましい家で、あたしたちはとうとう身を寄せ合うのさ。 あんただっていまに答えがわかるさ。そしてもしできたら、辛すぎる追放の身になってしまったと今は思いこんでいるこの日のことを、うっとりと思いがいいよ。わからないかい。あんたの苦しみなんか、人間に課せられている不当な仕打ちに比べれば、まるで大したものじゃないんだよ (votre douleur ne s'égalera jamais à l'injustice qu'on fait à l'homme)。<sup>116</sup>

<sup>115</sup>PLI, pp.493-94. PLT, pp.173-75. および p.1817 (注) Mal47, pp.90-91.

<sup>116</sup>PLI, p.496. PLT, pp.178-79. Mal47, pp.95-96.

こうして、不当な苦しみを課す世界とも、人としてのマリアの悲しみとも、決して「折り合いを付けず」、マルタは、反抗の叫び声を上げながら、死が待つ自分の部屋へと向かうのである。

#### 4-3. 母親を巡る争い

『誤解』におけるマルタと母親の関係において、最初はどうしても奇異に映るのが、母親に対するマルタの異様な執着である。息子ならばともかく、娘がこれほどまで深く母親にこだわるものだろうか？ 故郷の地がそこまで自分の精神と身体を束縛する牢獄のようなものであるなら、20年前に去った兄のように、自らも単身、憧れの地へ渡ればよいのではなかろうか。だがマルタは、その旅路にどうしても母親を伴おうとする。もしかすると、母親一人を残していくのは忍びないという思いがあったのかもしれない。しかし、二人が共に移住を果たすためとはいえ、度重なる強盗殺人に巻き込んでしまうほうが、よほど母親にとって気の毒なことではないか。ここでもカミュは、戯曲に客観的な整合性やリアリティを与えることよりも、自らの内的な文学的真実性を作品に表出させることの方を選択しているのである。

マルタは、孤独な幸福の追求を行ったメルソーとは異なり、たった一人で「大地とひとつ」になろうとはしない。海を前にした土地で彼女の幸福が成就するためには、母親の存在が必須なのであり、それどころか、母と離ればなれになるということは、手足をもぎ取られるに等しい精神的な苦痛としか考えられないのだ。例えば第1幕第8場で、陽光の土地ではなく雲に閉ざされた土地に自分を生んだのだから、そこからの脱出に手を貸すべき謂われがあると詰め寄られ、母親が寂しげな思いを滲ませると、マルタは母への思いをこのようにさらけ出すのである。

**母親**：そんなふうな口調で咎められるくらいだったら、マルタや、おまえの兄さんに忘れられたように、おまえにも忘れられた方が、ある意味で、あたしにとっちゃあましなんじゃないかね。

**マルタ**：咎めるつもりなんてなかったに決まってるじゃない。(間、そして激しく) 母さんがそばにいてくれなかったら、どうしたらいいというの？ もし離れてしまったら、わたしはどうなってしまうの？ (Que ferais-je sans vous à mes côtés, que deviendrais-je loin de vous ?) わたしだけはね、母さんを忘れてたりなんてできはしないのよ。敬わなくてはいけないのに、この暮らしがつらいせいで怠ることがあるとしたら、ごめんなさい。<sup>117</sup>

しかしながら、前節で検討した「カミュの化身としてのマルタ」という視点から眺めるならば、彼女の強烈な母親へのこだわりは、なんら不思議なこととは言えない。ジャンと同様、マルタもまた、カミュの内面に底流していた母親への執着の感情を強く投影された存在であり、母へ向けた作家の声の代弁者なのである。

---

< >内は、第2稿では次のようであった。<あたしはやつらと一緒にあって、木々の根っこが伸びてきてあたしたちのまなこをえぐり出すんだよ。> PLI, p.1358 (注x)

<sup>117</sup>PLI, p. 474. PLT, p. 143. Mal47, pp. 49-50.

このことを明確に示す台詞のやり取りが第3幕第1場書き込まれていることに着目しよう。やっと数年にわたる労苦が報われ、母親とともに解放の旅路へ立とうとしていたマルタの前に、ジャンのパスポートというデウス・エクス・マキナが突きつけられる。真実を知った母親は、「ああ、わかっていたのさ。いつか、こんなことが起こっちゃうって。そうしたら、けりを付けなきゃいけないんだって」と呟き、息子と同じ場所で死ぬことを選ぼうとする「こうなったからには、あの子と一緒にいけるよ。あの川の底でね<sup>118</sup>」。あれほど執着していた母親が決定的な別れを告げようとするのを前にして、マルタは、自分を一人にしないでほしいと必死でかき口説き、二人の間で悲痛な会話が交わされる。だが母親は、娘の懇願に応えようとはせず、扉から出て行く直前、こう語るのである。

**母親**：[...] 泣いているのかい、マルタ？ 違うよね、泣けるはずがないものね。おまえにキスをしてあげた頃のことを覚えているかい？ (Te souviens-tu du temps où je t'embrassais ?)

**マルタ**：いないわ、お母さん。

**母親**：そうだろうね。もうずいぶん昔になるし、腕をさしのべることだっすぐに忘れちゃったからね。けれどずっと、おまえのことを大事に思ってきたんだよ。<sup>119</sup>

3-2「関心を示さぬ母親」で示したように、子が望むような形で子に対するスキンシップを取れない母に対して覚えた違和感をカミュは成人してからも抱き続け、そのことをさりげなく、「ジャンが家を出るときに母親はキスをしに来なかった」という台詞に反映させていた。そして戯曲『誤解』の母親は、あれほど自分のことを大切に思い、兄とは違ってずっと寄り添ってきた娘に対しても、スキンシップによる愛情表現を欠いてきたのだった。そのことは、第1稿の段階ではより生々しい形を取っており、上記引用文中の2番目の下線部は、最初次のように記されていたのである。「それは、おまえにキスをしてあげたことが一度もないからだよ (C'est que je ne t'ai jamais embrassée)<sup>120</sup>。」

こうして、ジャンのみならずマルタも、「愛情を形として示すことがない母親への違和感と、それにもかかわらず、あるいはだからこそ、その母親に対して覚える強い執着」という、作家カミュにおける深層的テーマを担っていることが明らかになる。戯曲『誤解』は、実は、カミュの内面が分割されて生まれたジャンとマルタという二人の登場人物が、母親の愛情を巡って相争うということを作品の隠された根幹としているのである。そしてジャンに対するマルタの怒りがさらに高まるのは、「海と陽光の地での幸せな暮らし」という、犯罪を犯してまで手にしようとしていた彼女の渴望を、ジャンがとうの昔に獲得していたからだ。幸福の追求と母親の愛情、その二つをともにジャンに奪い去られるのであれば、マルタにはいったい、何が残されているというのか？

<sup>118</sup>PLI, p. 487. PLT, p. 165. Mal47, p. 79.

<sup>119</sup>PLI, p. 490. PLT, p. 169. Mal47, p. 84.

<sup>120</sup>PLI, p. 1357, 注kで示されている異文。

マルタ：だめよ、お母さん、わたしを捨てるなんてだめ。忘れないで。そばに残ったのはわたしの方なのよ。あいつの方は出て行ったのよ。生まれてからずっと母さんのかたわらにいたのはわたしじゃないの。あいつときたら、母さんを無言の中に取り残したのよ。あいつがこうなったのは、払わなきゃいけないわけだわ。合わせなきゃいけない帳尻だわ。だから母さんが戻ってくるべきなのは、わたしの方へなのよ。

母親：そうだね、マルタ。でもあの子を、あたしが殺したんだよ！

マルタ：人生で手に入れることができるものを、あいつはみんな手にしたわ (Tout ce que la vie peut donner à un homme lui a été donné)。国を捨てた。他の世界を知った。海や、自由な人たち。わたしの方は、ここに留まったわ。小さくて陰気で、暗い気持ちのまま、ヨーロッパの真ん中に押し込められ、大地の分厚さにとりまかれて育ったのよ。このくちびるにキスしてくれた人はだれもないわ。裸になったわたしの体を見た人も、母さんを含めて、だれもないのよ。はっきり言わせてもらうわよ、お母さん。あれは払わなきゃいけない付けなのよ。人がひとり死んだなんていうつまらない理由で、自分のものになるはずのものをわたしが受け取ろうというのに、その機会から身を隠そうだなんて、ひどいじゃない。どうかわかって。人生を満足に生きた者にとって、死ぬなんて些細なことなのよ。わたしの兄だろうと、母さんの息子だろうと、忘れてしまえるわ。あいつに起こったことなんて、大したことじゃないのよ。もう何もわかりっこないんだから。でもわたしからは、母さんがすべてを取り上げ、あいつが楽しんだものを持ち去ろうというのよ。それなのにあいつが、母さんの愛情までわたしから奪って、冷え切った川の中へ母さんを永遠に連れて行ってしまふなんて、どうしてそんなことをしなくちゃいけないのよ？<sup>121</sup>

だが母親は、マルタの懇願にうなづくことはしない。もし娘を一人にせず共に旅だったりしたら、それはジャンの死をなかったことにするわけであり、息子に対する裏切りとなってしまふからだ。母親が死を目指すというのは、娘の幸せよりも息子への思いを選ぶということにほかならず、それゆえ、第3章で見たように、息子と同じ死に場所を選び、そこで「一緒になる」というのは、戯曲の論理において当然の帰結となるのである。こうして、母の愛を巡る闘いにおいて、死せるジャンの前に、いやジャンが殺されてしまったからこそ、マルタは敗北を遂げるのである。確かに死者は黙して語らない。しかしある意味で、死者ほど強い存在はないのだ。究極の形で生者を縛り付けるのだから。

母親：[...] 息子を見てもわからなくなっちゃったからには、この世における母親の役割なんてお終いなさ。

マルタ：違うわ。娘の幸せがまだ築けるうちは。[そんなことばを初めて耳にすると、わたしだけじゃなくて、希望という希望が引き裂かれてしまうわ。] お母さんは、何も大切にする必要などないと教えてくれたじゃないの。

母親：[だからはっきりわかるのさ。] なんでも打ち消してしまえる世の中でも、消してしまえない勢いというものがあるんだってね。どれもこれも不確かなこの世界でも、確かだと思えるものがあるんだってね。あたしがいま確かだと思えるのは、息子に対する母親の思いなんだよ (L'amour d'une mère pour son fils est maintenant ma certitude.)。

マルタ：じゃあ、母親が娘のことを思えるというのは、確かなことじゃないと言うの？

<sup>121</sup> PLI, pp. 488–89. PLT, pp. 168–89. Mal47, pp. 82–83.

母親：[こんなふうにしておまえを傷つけないとは思わないよ、] マルタや。でも確かに、同じじゃあないね。娘への思いの方が弱いんだ。それに、こうなったからには、息子が思ってくれていたことからどうやって目をそらせるんだい？

マルタ：二十年も母さんを忘れていた、ご立派な思いよ！

母親：ああ、二十年も黙っていたのに失われなかった、立派な思いだよ。<その思いがあったから、こっちが忘れていただけではなく、こっちのことも忘れていたと思っていた息子が、海原を越えて、家に戻ってきたんだよ>。<sup>122</sup>

#### 4-4. カインの末裔, マルタ

このようにしてジャンに託されたカミュの分身は、闘いに勝利を収め、川底で母親と一体化することで目的を遂げる。ではマルタに託されたカミュの分身の方は、なにもかも失ったのであろうか。そうではなくその分身が『誤解』の作中で得たものがあるとしたら、成し遂げたことがあるとしたら、それは何なのであろうか？

ここで、【改変2-2】に立ち戻り、「典拠①」でも「典拠②」でも単に«sœur»とのみ記されていたのが、『誤解』においては第1稿から明確に「妹」と位置づけられている理由について考察してみよう。もちろん最初に考えつくのは、劇作上のリアリティーの都合である。旅人がジャンであることが母親にわからなかったことの一番の理由は、年老いたためにその視力が衰えたことだと、第1幕第3場のジャンとマリアの会話で示唆されている<sup>123</sup>。では、マルタが気づかなかったのはなぜか？ 仮にマルタがジャンの姉であったならば、ジャンが旅立った時には十分に大人であるはずだから、20年経ったとはいえ弟の姿がわからないというのは不自然だろう。ジャンが家を出た時にはまだ«petite sœur»だったからこそ、兄の記憶は曖昧としていて、それから20年も経てば別人としか思えない、という理屈が成り立つのである。

だが、母親を巡る争いという『誤解』の深いテーマと、カミュ自身の生い立ちという二つの視点から検討するならば、【改変2-2】が行われたより本質的な理由が見えてくるのではなかろうか。つまり、マルタは妹に位置づけられたからこそ、殺害する相手を兄とすることができたのである。

実際、いかにこの土地を捨てて母と二人で南の土地へ移住するためとはいえ、最後にやって来た

<sup>122</sup>PLI, pp. 488-89. および p. 1357 (注). PLT, pp. 168-89. および p. 1816 (注). Mal47, pp. 82-83.

[ ] 内は、58年版ではそれぞれ次のように改められている。

[ いったい何を言っているのかわからないわよ。母さんのことばとは思えないわ。]

[ そうだね。でもあたしは学んだところなんだよ。間違っていたんだってね。]

[ こんなふうにおまえを傷つけないよ ]

一方、第1稿では波線部の後に次のように続いていた。

「けれどおまえの慰めになるなら言うけれど、息子からの思いの方が、あたしからの思いより強かったと悟ったところなのさ。そんな思いだけしか抱けなかったというのが、命を絶つ理由なんだよ」

さらに、引用部分最後の< >は、47年版において削除され、当然58年版にもない。

<sup>123</sup>一方母親の側からは、「犠牲者になる旅人の顔はよく見ないようにしている」と第1幕第1場で述べられているが、その後の劇の展開においてジャンと差し向かいになっているのだから、これはあまり理由にならない。

「客」をなんとしても犠牲者にしようというマリアの執念は、客観的に見てかなり異様だと述べるを得ない。自分はこの客にとって死刑執行人であり、いったん決めたからにはどうしても命を絶たなければならず、この世は人が死ぬためにできている、などと、あたかもジャンの金を取ることもよりも命を奪うことの方が重要であるかのような台詞が溢れているのである。

(第1幕第1場)

マルタ：お母さん、あいつを始末しないと (il faudra le tuer)。<sup>124</sup>

(第1幕第8場)

マルタ：[...] でも確かに、あの客は妙に上の空だし、無邪気すぎる様子だわね。死刑囚が執行人に心の痛みを打ち明けていたら、世の中はどうなっちゃうのかしら？ (Que deviendrait le monde si les condamnés se mettaient à confier au bourreau leurs peines de cœur?) それは無節操というものよ、まったく!<sup>125</sup>

(第1幕第8場)

母親：[...] 今夜はやめとこうよ...

マルタ：なんですって！ 明日の夜まで待つのか？ わかってるでしょう？ そんなふうにしたことはなかったし、あいつが誰か人に会うようなチャンスをやってはいけないだし、首根っこを押さえているあいにだにことを済ませなくちゃいけないのよ (il faut agir pendant que nous l'avons sous la main)。

[...]

マルタ：[...] お母さん、こんなふうのためにためらっているのはもうやめにしないと。今夜やるか、やらないか、なのよ。<sup>126</sup>

(第2幕第8場)

母親：マルタや、知ってたかい、こいつは今夜、ここを引き払おうとしていたんだよ。

マルタ：いえ、知らなかったわよ。でも、知っていたとしても、同じ事をしたわ (le sachant, j'aurais agi de même)。いったん決めたことなんですからね。<sup>127</sup>

(第2幕第8場)

母親：でもね、マルタや。こいつはお終いにはわかっていたんだよ。この宿は自分にとっての場所ではないように感じると言っていたんだよ。

マルタ：ええ、この宿はこいつのもんじゃないわ。でもそれは、だれの物でもないからなのよ。くつろぎも、ぬくもりも、ここで見つかるものですか。それがもっと早くわかっていたらこいつは助かっただろうし、わたしたちも楽だったでしょうよ。この部屋は眠り込むためにできている、この世は人が死ぬためにできていることを (que cette chambre est faite pour qu'on y dorme et ce monde pour qu'on y meure)、こいつにわからせる手間なんて省けたでしょうからね。[...]<sup>128</sup>

むろん、マルタが「客」の正体を悟っていてこのような言辞を弄しているわけではない。しかし結

<sup>124</sup> PLI, p. 459. PLT, p. 118. Mal47, p. 20.

<sup>125</sup> PLI, p. 473. PLT, p. 142. Mal47, pp. 47-48.

<sup>126</sup> PLI, p. 474. PLT, p. 143. Mal47, p. 49.

<sup>127</sup> PLI, p. 485. PLT, p. 161. Mal47, p. 74.

<sup>128</sup> PLI, p. 485. PLT, p. 162. Mal47, p. 75.

果として、彼女は兄に対して限りなく非情なことばと態度を貫き、二の足を踏む母親をせかして、死の淵へ追い込もうとする。いや、母親はジャンを犠牲者とすることをほとんど断念しようとしていたのだから、兄を殺害した張本人はマルタであるとすら断言できる。

「兄弟殺し」というテーマの「祖型」として、旧約聖書『創世記』第4章が名高いが、そこでは、父なる神ヤハウエの愛を巡って、嫉妬に駆られたカインが弟アベルを殺害し、エデンの園から追放される。戯曲『誤解』の世界においては、母親の愛を争って、それとはわからずにマルタが兄を殺害し、決して南の国の「エデン」にはたどり着けないという追放を味わうのである。

そしてすべてが明らかになった後でも、マルタはほとんど動じず、悔恨の情を微塵も見せずに、観客を慄然とさせることばを口にする。

**母親**：あの子だと、気づいていたのかい？

**マルタ**：まさか！気づくはずがないじゃない。あいつのことなんか、まるで思い出に残っていなかったもの。こうなってしまったのは、こうなるしかなかったからなのよ。母さんだって言ったじゃない、この世は理屈が通らないって。でも、気づいていたのかと尋ねてくれたのは、あながち的を外れたものじゃないわ。だって、もしあいつだと気づいていたとしても、何も変わりはしなかつたらうって、今のわたしにはわかるもの (si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé)。<sup>129</sup>

もちろん、自分が間違っていたとは母親の前でどうしても認めたくないという強がりの側面はあるかもしれない。しかし、客の正体がわかりつつ、母親の両手がそのくるぶしをぐっと握るありさまを静かに見守るマルタの姿というのも決してあり得ないと言いがたい厳しさが、彼女の数々の台詞に含まれているのである。

それでは、こうした『誤解』における兄殺しの構図に、作家カミュの内的な欲動は、どのように反映されているのであろうか。カミュは幼少期、注43を付した引用におけるように、祖母、母、叔父、兄との5人暮らしだった(孫アルベールを巡っては、祖母と母との間に少なからぬ葛藤があり、そのことで少年はかなり苦しんだらしい)。初めから父親が存在しないこの家族にあっては、母の愛を巡る競争相手は、叔父と兄にならざるをえない。この点で叔父エチエンヌは、母(カミュの祖母)と妹(カミュの母)に対して、いささか度を過ぎた愛着を示していたらしい。他方、父親の欠損を埋めるかのように、叔父はカミュ兄弟に対して父親的役割を務めようと試みたふしもある。そうした叔父の存在が、アルベール少年にとって時として疎ましいものとならなかつたはずはない。そのことを物語るように、初期のカミュのテキストでは、叔父が描かれる時、あるいは叔父をモデルにした人物が登場する時、かなり容赦のない描写がなされているのである<sup>130</sup>。

それでは、兄リュシアン・カミュについてはどうか。ここで驚くべきなのは、母親の姿は当然の

<sup>129</sup> PLI, p. 489. PLT, p. 168. Mal47, p. 83.

<sup>130</sup> 例えば、『幸福な死』第1部第5章で登場する、メルソーの隣人で樽職人のカルドナは、母親に死なれ姉に去られ、孤独で悲しい生活を、汚れきった部屋で送っている。

こととして、上記の叔父はむろん、そして祖母の姿も、さまざまに変形されつつ、時にはモデルとして採用され、「貧しい地区の声」, 「ルイ・ランジャール」, 『裏と表』所収の「皮肉」と「ウイとノンの間」, 『幸福な死』とつらなる一連の初期作品において生き生きと描かれているのに対して、兄の姿はほとんど登場しないという事実である。「年上の子供」などという形で言及されることはあっても、具体的な描写は完全に欠落し、ほとんど影のような存在に過ぎない。生涯を通じて自らの生い立ちにこだわり続けたカミュが、兄についてのみ沈黙に近い状態を貫いているというのは、異様な事態ではなからうか。

その後のカミュ作品の全体を見渡しても、『誤解』におけるジャンとマルタの兄妹を除いて、カミュの作品の主要登場人物たちには、兄弟がいない(仮にいたとしても、作品の中で言及されない)。『幸福な死』のメルソー, 『異邦人』のムルソー, 『ペスト』のリウーとタルー, 『転落』のジャン＝バティスト・クラマンズ, 誰一人として兄弟の存在を匂わせることはなく、さらにメルソー, ムルソー, リウーらは、明確に「母一人子一人」という形で描かれている。『戒厳令』のディエゴも家族について語られることはなく、『正義の人々』の登場人物, カリヤーエフやドーラたちは、お互いのことを思想的同志という意味で「兄弟」と呼び合うことはあるが、実の兄弟姉妹についてはひと言も口にしない。『追放と王国』の6つの短編におけるそれぞれの中心人物, ジャニーヌ, 背教者, イヴァール, ダリュ, ジョナス, ダラストらについても、全く同様である<sup>131</sup>。

つまり、生前に完成したカミュ作品の登場人物の中には、実の兄リュシアンをモデルにした存在、あるいは彼を想起させるような人物はまったく認められないのである。これは、カミュがそのように意図して人物造形を行った結果なのだろうか。それとも意図せずして、兄の存在が作品に反映しないようになってしまったのだろうか。どちらにしても、幼少期のカミュが実兄に対して抱いた複雑な感情の結果であることは間違いがないであろう。

兄の登場という点で唯一の例外となるのが、遺稿として残された、小説『最初の人間』*Le Premier Homme*の草稿である。この作品は自伝的小説という側面を持ち、主人公ジャック・コルムリイは、作者カミュの等身大の肖像として設定されている。小説は、ジャック＝アルベールの、1920～30年代における幼少年期の姿と、第二次世界大戦とレジスタンスおよび1950年代のアルジェリア動乱を背景にした、壮年になってからのありさまを交互に描き出す形を取るという構想になっていた。残された原稿は主に幼少年期に関する部分で、かつての「ルイ・ランジャール」の世界をよみがえらせつつ大幅に拡大し、それまで記憶にのみ止めていた思い出をカミュが思いきり原稿に

<sup>131</sup> 例外は戯曲『カリギュラ』におけるローマ皇帝カリギュラであるが、その妹ドリュジラとは恋人同士(近親相姦)であり、通常の兄妹関係とは言いがたい。さらにドリュジラは戯曲が開始される時点ですでに死んでおり、登場人物には含まれないのである。なお、『幸福な死』におけるメルソーとザグルー, 『ペスト』におけるリウーとタルーのように、「兄弟に等しい存在」との結びつきが描かれることはある。しかしこれらはいずれも、作家の分身が二つに分かれたというべきものであり、実際のカミュ兄弟の関係性が少しでも反映しているとは思われない。

吐露しているという、まさに作家の「原点回帰」と称すべきテキストであった。それゆえ、これまで舞台裏に追いやられていた兄も、共に暮らした4人の家族の一人として、肉体を備えた姿でようやく登場を果たすのである。

しかしここでも、他の3人と比べると兄の影は薄いと述べざるを得ない。カミュにとって唯一絶対の存在である母親は別としても、祖母も叔父も1つの章を割り当てられ詳しくその姿が描かれているの対して、兄が中心となった章もなく、兄についてまとめて描写したくもりもなく、主人公ジャックとの関わりにおいてそのつと顔を現す、という程度なのである。その結果、兄の名あるいは（ジャックの兄という意味での）単語 «le frère» が『最初の人間』に現れる頻度は、他の3名の家族比べると格段に低くなっている。その事実を、次の一覧表によって具体的な数値で示すことにしよう。

【遺稿『最初の人間』における家族の構成員への言及数】<sup>132</sup>

母親	142	mère	134
		Lucie	8
祖母	194	grand-mère	177
		Catherine	17
叔父	120	(l') oncle	60
		Ernest	55
		Étienne	4
		Émile	1
兄	23	frère	17
		Henri	4
		Louis	2

ここまで徹底した兄の軽視から導かれる結論は、カミュの内的世界における兄とは、できるだけ言及せずに済ませたいし、いわんや『最初の人間』以外のフィクションにおいてはとてもモデルとして導入したくないという、疎ましい存在であった、ということ以外に考えられない。とはいえ、カミュの評伝やカミュに関するその他各種の証言をひもといても、彼が兄と特に不仲であったという記述は見当たらない。『最初の人間』においても、カミュ兄弟が一緒に、子供らしい遊びに興ずる光景が描かれている。しかし、文学創造の源流を探る研究において重要なのは、現実はどうで

<sup>132</sup> プレイヤード新版における『最初の人間』のテキストを、OCR処理してデータ化し、複数のソフトを用いて検索とフィルタリングをかけてカウントしたものである。mère や frère のような一般名詞の場合、必ずしもジャックのそれとは限らないので、最終的には一つ一つ当該箇所を読んで確認を行った。また、elle や il といった人称代名詞によって示されている箇所の方が当然多くなるわけであるが、その数は名詞や固有名詞の数にほぼ比例するわけであるから、「兄」に言及される頻度を確認するためには、名詞と固有名詞の検索だけで十分であると考えた。また、「l'oncle Ernest」のような場合は、重複を避けるために、Ernest としてのみカウントし、oncle の数には加えていない。なお、『最初の人間』に登場する叔父には、他に Joséphin と Michel の二人がいる

叔父の名前は Ernest のはずであるが、Étienne や Émile と呼ばれている箇所もある。同様に、兄の名は Henri のはずであるが、Louis と記されている場合もある。このように、テキスト全体の整合性に配慮が欠けている点から考えても、遺稿『最初の人間』は、完成にはほど遠い、最初の段階の草稿だったのであろう。

あったかではなく、どのようなものとして作家の想像力にとりこまれ、育まれたか、ということなのである。

カミュが兄を自らの内的世界から「追放」しようとした一番の理由は、もちろん、母親の愛を巡る最大のライバルが兄だったことであろう。「貧しい地区の声」, 「ルイ・ランジャール」, 『裏と表』と繰り返し語られる母と子の差し向かいのシーン, 『幸福な死』, 『異邦人』, 『ペスト』において、主人公が母一人子一人の境遇であったこと、これらはみな、兄の存在を想像世界から締め出すことで、求めても得られなかった母親の独占をテキストにおいて実現させるという、代償行為でもあったのだと思われる。

他方で、兄リュシアン肉体的存在そのものが一種の圧迫感を幼少期のカミュにもたらしており、それに対する反発あるいは抵抗の思いが彼の内面で形成されていったふしがある。『最初の人間』で描かれているところによれば、一家5人が暮らすアパートマンは決して広くなく、寝室(chambre)は2つしかなかったが、父親が欠けた家族において家長的存在に収まっていた祖母がそのうち一つを占有し、もう一つの部屋に二つのベッドを置いて、母親が片方のベッドで休み、リュシアンとアルベールの兄弟は同じベッドで寝ていたのである<sup>133</sup>。いくら兄弟とはいえ、目をつぶれば寝息やいびきが間近で聞こえ、寝返りを打てば隣の体に触れてしまうという毎晩では、心から「一人きりで休む」ということはできなかったであろう。また、次第に自我が固まってくる年齢になると、自らの個別的な身体空間に否応なく割り込んでくる存在は、そのまま自我に対する脅威とも感じられたことであろう。ジャックの兄を指して「兄 frère」という単語が用いられる17回のうち、4回までがこのベッドを共にしていたという描写においてのことであるうえに、「兄に触れるのを避ける」「兄に触れないように」という表現が2箇所現れる点が示唆的である。

(父親が死刑執行を見物に行き、激しいショックを受けたという)話を聞いたその夜、ジャック自身は、一緒のベッドで寝ている兄に触れるのを避けるために (pour éviter de toucher son frère avec qui il couchait) ベッドの端に体を横たえて、体を丸め、話して聞かされた事柄を何度も思い返し、また自分でも幾度も思い描いて、恐怖から吐き気に襲われては、それを飲み込むのだった<sup>134</sup>。

「もう寝るんだよ」と祖母が言う。ジャックは、小さな石油ランプを灯さずに、食堂から漏れ出てくるほんの光を頼りに、部屋で着替えるのだった。彼はベッドの端で横になることにしていた。それは兄の体に触れないようにするためであり、兄の邪魔にならないようにするためでもあった (Il se couchait sur le bord du lit à deux places pour ne pas avoir à toucher son frère, ni le gêner.)<sup>135</sup>。

<sup>133</sup> 『最初の人間』, PLIV, p763. なお、叔父エチエンヌ(作中では「エルネスト」)は、食堂で眠った(p.802)。

<sup>134</sup> 同上, p.789. ( )内の出来事を聞いたという体験は、少年カミュの精神に、恐怖と共に深甚な影響を与え、それが後年の「死刑」というものへのこだわりの大きな原因となったと思われる。また、父親のこのエピソードについては、まず『異邦人』におけるムルソーの思い出として語られ、ついで死刑制度の廃止を訴える『ギロチンに関する考察』で実話として紹介され、三度目に『最初の人間』において克明に記されることとなった。

<sup>135</sup> 同上, pp.883-84.

こうして、明確に意識したにせよしなかったにせよ、カミュ少年の深層意識で「もし兄の存在を消すことができたなら」という夢が芽生え、それが澱のように沈殿し、大人になった後も内面にからみついていたのではないだろうか。そうしたカミュが1935年にユーゴスラヴィアで起こった不幸な兄弟殺しの事件の記事を読んだとき、押し隠してきた願望を刺激されるとともに、そのような願望を抱いてしまった自分に対する恥と恐怖が入り交じった複雑な感情を抱いたのではなかろうか。それゆえにこそ、一片の記事が彼の記憶に深く留まり、その後戯曲『誤解』を着想するに至る出発点を形成したと考えるのは、十分に可能であると思われる。

このような分析から、『誤解』のヒロイン・マルタは、「兄弟の排除」という、秘められたカミュの願望の、虚構作品を通じての成就という役割を担っていると考えられるのである。先に見たように、やって来た客の正体がわからないにもかかわらず、異様とも思われるほど殺害の意欲を何度もマルタが口にするのは、いわば「無意識の状態における排除の願望」を具現化したものと言えるだろう。だが、手に掛けた犠牲者の正体が判明し、それが理由で母が去るのを目にしたとき、マルタにとってジャンは怒りと憎しみの直接の対象となる。そこには悲しみや悔恨が入り込む寸分の隙もない。陽光と海の土地で暮らすという妹の渴望をずっと前にかねえながら、その可能性を妹から奪い去り、あまつさえ母親の愛を独り占めにし、究極の合一を果たしてしまった兄ジャン。こうして、『誤解』が備えている悲劇としての内的なメカニズムにより、「兄の排除」は、出発点であった作家の慎ましい心の秘密からかけ離れた巨大な叫び声へと一瞬にして変貌し、憎しみの言葉を伴って、ヒロインの口からほとばしるのである。

**マルタ**：そんなことってない！ 兄さんかどうか確かめる役目なんてなかったのに，[生まれた土地で追放の身になるなんて！ もう眠りに就ける所もないし，母さんにさえ捨てられてしまった]。でも，兄さんかどうか確かめる役目なんてなかったし，罪のない者がこんな目に遭うなんて，正しいことじゃないわよ。あいつはもう望むものをなんでも手に入れたというのに，あたしはここで一人きり，あれほど憧れた海からも遠いままなのよ。ああ，あいつが憎い！（Oh！ je le hais！）これまでずっと，あたしを運んで行ってくれるあの波を待って生きてきたというのに，もう波は来てくれないのね！ ここから離れられないのよ。右も左も，前も後ろも，人間という人間，民族という民族，平野という平野，山という山に囲まれて，海からの風が遮られているし，風が呼び声を繰り返しても，あいつらのお喋りと眩きのせいで消し去られてしまうんだわ。[...] 欲しいものからこんなにも遠く，この隔たりには埋めるものなどないの。あいつが憎い。望むものを手に入れたあいつが憎い！（Je le hais, je le hais pour avoir obtenu ce qu'il voulait！）あたしには，国と言えば，空の彼方に水平線が見えない，閉ざされて厚ぼったいこの場所だけ。飢えを満たすものと言えば，モラヴィアの[この土地の：58年版]酸っぱいスモモだけ，渴きを癒やすものと言えば，流させた血だけ。それが，母親の優しさを求めるために払わなければならない埋め合わせなのよ！<sup>136</sup>

<sup>136</sup> PLI, pp. 490–91. および p. 1358 (注 m). PLT, p. 170. p. 1816 (注). Mal47, pp. 86–87.

[ ] 内は，第1稿および58年版では次のようになっている。

第1稿：生まれた土地で放逐の，放浪の，逃亡の身になるなんて。もう体を休める所もないし，母さんにさえ捨てられてしまった。

さらにここで、「兄さんかどうか確かめる役目なんてなかった (je n'avais pas à veiller sur mon frère)」という表現に注目したい。というのも、創世記第4章には次のような記述が見つかるからである。

- |  |   |
|--|---|
| 8 Caïn dit à Abel, son frère : « Allons aux champs. » Et, comme ils étaient dans les champs, Caïn s'éleva contre Abel, son frère, et le tua. | 8. カインは兄弟のアベルに言った「野へ行こう」。二人が野にいた時に、カインは兄弟のアベルに襲いかかり、殺した。                  |
| 9 Et Yahweh dit à Caïn : « Où est Abel, ton frère ? » Il répondit : « Je ne sais pas ; <u>suis-je le gardien de mon frère ?</u> »            | 9. 主はカインに言われた「お前の兄弟、アベルはどこにいるのか?」。カインは答えた「わかりません。私は兄弟を見張っていなければいけないのですか?」 |
| 10 Yahweh dit : « Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. <sup>137</sup>                                  | 10. 主は言われた「お前は何をしたのか? お前の兄弟の血の音が、土の中から私へ向けて叫んでいるのだ」                       |

いかにカミュがキリスト教に反発する姿勢を生涯貫いたとはいえ、フランス人植民者の社会というカトリックの環境で育った彼は、聖書に関する一通りの知識を当然備えていた<sup>138</sup>。また、『誤解』の上演を目にした当時のフランス人観客の多くが、マルタの台詞を聞いて、創世記第4章における兄弟殺しの犯人の言葉を想起したことであろう。マルタはその行為のみならず、言葉によっても、カインの遠い末裔であることを明かしているのではないだろうか。

言葉という点で、最後に単語の使用について述べておこう。先に指摘した『最初の人間』のケースとだけでなく、カミュの作品においては、「同志」などという意味ではなく「兄弟」という意味で明確に *frère* という単語が用いられることが、*mère* や、「神父」ではなく「父親」という意味での) *père* に比べると圧倒的に少ない。それはこの『誤解』でも同様であって、44年版では全体で10例しか使用されていないのだが、中でも、ジャンの正体がまだ明かされていない第1、第2幕を通じては、わずか1例だけなのである(注119を付した引用: «être oubliée comme je l'ai été par ton frère»). いくら20年前に故郷を去り、その後音信不通だったらしいとはいえ、母一人娘一人であまり楽ではない暮らしを送っているのであるから、「もしお前のお兄さんがいてくれたらねえ」とか「もし兄がいてくれたって」とかのような台詞が聞こえてくる方が自然であろう。その方が、実はジャンが戻ってきているという芝居の設定が引き立つのではないだろうか。あるいはそれでは露骨すぎると作者は判断したのであるだろうか。しかしそれ以上に、『誤解』の作中において«frère» という単語を用いること自体を極力避けたいというカミュの意図があったのではないかと考えられる

---

58年版：自分の国で追放の身になるなんて！ 母さんにさえ捨てられてしまった。

<sup>137</sup> 聖書の仏訳にはさまざまなものがあるが、下記を引用した。なお、訳文は拙訳である。

[https://fr.wikisource.org/wiki/Bible\\_Crampon\\_1923/Genèse#Bible\\_Crampon\\_1923.2FGen.C3.A8seCH04](https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Crampon_1923/Genèse#Bible_Crampon_1923.2FGen.C3.A8seCH04)

<sup>138</sup> 後年の短編集『追放と王国』*L'Exil et le royaume*に収められた「ジョナス」«Jonas»の主人公の名前が、旧約聖書「ヨナ書」から取られていることも想起しておきたい。

のである。

そうした解釈の根拠となるのが、58年版に際してカミュが行った改稿である。この改稿作業を通じて、作者は入念に、さらに2箇所「frère」という言葉を削り取っているのだ。

【初版・1947年版】

LA MÈRE : Je le sais maintenant puisque ton frère est venu réveiller cette douceur insupportable qu'il faut, à présent, que je tue avec moi. (PLI, p.1357, Mal47, p.84)

母親：今ならそうだとわかるよ。おまえの兄さんがやってきて、この耐えがたい優しい気持ちを目覚めさせてくれたんだから。でも今では、その気持ちを捨て去らなくちゃいけないんだよ。道連れにしてね。

MARTHA : Mon frère n'est plus là parce qu'il est mort. (PLI, p.1358, Mal47, p.89)

マルタ：兄はもういないわね。死んでいるからね。

【58年版】

LA MÈRE : Je le sais maintenant, puisque *mon cœur parle*; je vis à nouveau, au moment où je ne puis plus supporter de vivre. (PLI, p.490)

→ 母親：今ならそうだとわかるよ。この心が語っているからね。あたしは生まれ変わるのさ。もう生きるなんて耐えられなくなった、この時にね。

MARTHA : *Votre mari* n'est plus là parce qu'il est mort. (PLI, p.492)

マルタ：ご主人はもういないわね。死んでいるからね。

このように、「兄の排除」という『誤解』の背後に隠された内的動因は、なによりもまずテキストの表層レベルにおいて実現されていたのである。自分が何者であるかを認知してもらえず、死を免れることのできなかつたジャンの宿命は、まさに、カミュの想像世界において負のイメージを塗り込められた「兄」の写し絵に他ならなかつたとさえ述べることができるであろう。

## 結

カミュは生涯演劇の世界を愛し、情熱を傾け続けたが、そのオリジナル戯曲4作品は、多様な演出の可能性がある『カリギュラ』を除いて、あまり高い評価を受けていない。例えば、高名な文芸批評家ピエール・ド・ボワデッフルは、1964年に出版されたカミュの追悼文集において、早すぎる作家の死を悼む感動的な一文を寄せているが、彼の演劇作品に対しては、手厳しい批判を行っている。

純粹に文学的な観点から、カミュの作品の中から後世にも残り得るものを選ばなければならないとしたら、さしてためらう必要もない。ほとんどの演劇作品は、その対象から外すだろう。まず『誤解』だが、これは不条理に関する型通りの空論にすぎず (simple syllogisme de l'absurde)、構造があまりにも単純で空疎なため、人間的な要素が抽象的な葛藤に矮小化され、いかなる真実らしさ (vraisemblance)、も感じられない。『戒厳令』とは言えば、『ペスト』の大いなる主題を無様にかつこれ見よがしに移し替えたものだ。『カリギュラ』が成功を取めたのは、主役を務めたジェラルド・フィリップのおかげではなからうか。[...] 同様に、

4年後の1949年、『正義の人々』が成功を収めたのも、マリア・カザレスのおかげではなからうか。[...] <sup>139</sup>

そしてカミュ研究の大家レエモン・ゲー・クロジエは、同じくボワデッフルを引用しつつ、その著書『ある失敗の裏面』の冒頭で、「じっくり検討してみるならば、カミュの演劇作品が失敗であることには、異論の余地がない」と断じている <sup>140</sup>

しかしながら、ここまで見たような詳しい分析を施すならば、ボワデッフルのごとく「simple syllogisme de l'absurde」の一言で『誤解』を切り捨てるのは、あまりに皮相であることは明らかであろう。この作品における「人間的な要素」は、「抽象的な葛藤に矮小化」されるどころか、それぞれの登場人物、ジャン、マリア、母親、マルタらの悲痛な叫びを通じて見事に形象化され、それらが重なり合うことで、緊張感を持ったハーモニーが生み出されている。この作品によってカミュが目指した「現代における悲劇」は、少なくとも言語表現としては十分に成立し得ているのである。このテキストの深みとカミュの世界をよく理解した上での演出が行われたならば、初演時の不評を覆すような上演は十分に可能ではなからうか。

また、あくまで演劇ジャンルの美学や上演可能性からある戯曲を評価することと、作家のテキスト総体という視座から検討し、作家の作品群の中でその戯曲がどのような価値を持ちどのように位置づけられるかを論じることとは、おのずから異なった事柄である。さらに、個々の作品を超えた、作家の作品世界に共通しそれを特徴づけるテーマ群を分析するという研究にとっては、個別には成功しなかった作品や未完成の原稿であっても、重要な意味を持つ場合がある。

「私小説」などという奇妙な文学ジャンルが誕生し、作家と読者のあいだで湿度の高い共犯関係を結ぶことがならわしとなった本邦とは異なり、近代以降の西洋文学においては、作家は *créateur* 「創作者＝創造者」であって、まさに神のごとき創造の高見から作品全体の配置を形成し、アダムに命を授けイヴを彼から取りだしたかのように登場人物を生み出し、そして綿密な計算の元に作品という小宇宙を作り出す者であるというのが、当然の美学であった。その出来栄こそが作家としての腕の見せ所であった。しかし、作家というピュグマリオンが理知的で客観的な設計を行うだけでは、作品というガラテアに命を吹き込むことはできない。時には作品の均整を破ってでもどうしても書き込みたいという、作者の内面からの表現への欲求があって初めて、それは生命を得る。文学作品とは、作者におけるやむにやまれぬ内的な要請と、創造のための理知的な計算との、危うい均衡から奇跡的に生み出されるものでなくして、なんであらうか。

そして、カミュにおける内的な表現欲求と、作家としての本質を支えるテーマ群を探る研究において、4つの戯曲作品は、『異邦人』、『ペスト』などのような小説作品に優るとも劣らず、場合によ

<sup>139</sup> Pierre de Boideffre, «Camus et son destin», *Camus* (Collection Génie et Réalité), Hachette, 1964, p. 275. なお、本稿では1969年のリプリント版を使用した。「真実らしさ (vraisemblance)」とは、よく知られている通り、17世紀フランス古典主義における黄金律の一つである。

<sup>140</sup> Raimon Gay-Crosier, *Les Envers d'un échec*, Minard, 1967, p. 5.

てはそれ以上に多大なヒントを与えてくれるのである。中でも『誤解』は、これまでの分析から明らかかなように、故郷からの追放、陽光と海という自然世界との一体化、家族に対する複雑な感情、母親との間の埋めきれぬ距離、兄を排除したいという隠された欲望、そして死を通じての合一という、カミュ文学を鑑賞し理解する上で欠かせない数々の主題について、実に豊穡な検討の素材を我々に提示しているのである。

にも関わらず、残念ながら『誤解』は、カミュ研究の大勢においてもあまりに不当な扱いを受けており、言及されることや分析の対象とされることが非常に少ない<sup>141</sup>。カミュの創作世界を深く探究しようとする者にとって、『誤解』は無視することのできない重要なテキストであるということ、いまいちど確認するべきではなかろうか。

### 【使用略号一覧】

**PLI** : Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome I (1935–1944), Gallimard, Bibliothèques de la Pléiade, 2006. 新プレイヤッド版アルベールカミュ全集第1巻。

**PLII** : *Ibid.*, tome II (1944–1948), 2006. 同第2巻

**PLIV** : *Ibid.*, tome IV (1957–1959), 2008. 同第4巻

**PLT** : Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Bibliothèques de la Pléiade, 1974. 旧プレイヤッド版カミュ作品集：演劇、小説、短編小説篇（初版は1962年）

**PLE** : Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Bibliothèques de la Pléiade, 1977. 旧プレイヤッド版カミュ作品集：エッセイ篇（初版は1965年）

**Mal47** : *Le Malentendu*, édition de 1947, Gallimard (Blanche). 『誤解』1947年版（『カリギュラ』と合本）

<sup>141</sup>前記拙論『アルベール・カミュ・『誤解』の世界』から、あらためて引用を行いたい。

「新プレイヤッド版第4巻にはカミュ研究に関する書誌が収められているが、『誤解』を主な対象にした研究は2つしか掲載されていない。数年置きに出版されるカミュ研究の雑誌に、*La Revue des Lettres Modernes*の「シリーズ・アルベール・カミュ」があるが、カミュの演劇を特集した第7号には、『誤解』に関する研究は収められていない。また、かつて1989年に、フランスのアミアンでカミュの演劇作品に関する国際学会が開催されたことがあったが、そこでも、『誤解』を扱った発表は皆無であった。カミュの作品で最も失敗に終わったのはやはり戯曲の『戒厳令』であり、こちらはわずか10回の上演で打ちきりとなって、カミュの生前には二度と再演されることがなかった。だが、『戒厳令』に関する研究は、プレイヤッド版の書誌には3つ掲載されているし、89年の国際学会でも取り上げられていた。今もなお数多くの研究者が取り組んでいるカミュ研究の世界において、『誤解』はあまりにも低い扱いを受けていると言ってよいであろう。」(p.61)