

カミュの『誤解』を読む

——空間構造への着眼——

桂 川 久

0. はじめに

『誤解』という戯曲は3幕物の悲劇で、初演は1944年パリのマチュラン座においてです。同年、初演に先行する形で初版が出た後'47年と'58年に改訂版が出ます。テキストとして使用するプレイヤッド版では最後の'58年版を採用していますが、その註の中で、先行する2つの版、さらにマニュスクリとテレビ放映版を含めて、主要なヴァリエーションを知ることができます¹⁾。

この戯曲の題材は、「長期にわたる不在の後、家族が経営する宿屋に帰ってきた男が、身元を明らかにしないままそこに宿泊しようとして自分の母と妹に殺されてしまう」という単純なものです。それは、『異邦人』の中で牢獄に入れられたムルソーが繰り返し読む新聞の切れ端の内容を踏襲していますが²⁾、André ABBOU が確認した通り、実際に新聞の三面記事から採られたものと考えて間違いなさそうです³⁾。そしてこの題材を基に、運命をテーマとする、古代ギリシャ風でありながらも現代の悲劇を書こうとした、とカミュ自身は言っています⁴⁾。

カミュが書いた戯曲は全部で4つありますが、その中でも『誤解』と言う作品は形式的に最もクラシックで、フランスの古典悲劇でいう三単一の原則を厳密に守っています。場所の単一ということで言えば、筋の展開の場としての舞台空間は母とその娘マルタが営む宿屋に局限されます。より精確に言えば、第1幕と第3幕は宿屋の1階のロビー、第2幕は宿屋の2階にある、息子のヤンが泊まった一室ということになります。しかし、本稿で空間と言う場合は、舞台空間にとどまらず、登場人物によって言及される全ての場所、地理的に実在する場所であれ、空想上の場所であれ、それら全てを含めることにします。これらの空間の構造を明らかにすることが本稿の課題です。

第1章では、「3つの具体的空間」の問題を悲劇が成立する以前の時間において考察します。母とマルタがヤンを殺した後、ヤンの身元を知って2人とも死を選ぶことになるという悲劇が成立する時、「ここ」は「死の空間」となり、「神に支配された空間」であったことがわかります。第2章では、そういう、いわば形而上学的観点から「ここ」の空間について考察します。

1. 悲劇の前：3つの具体的空間

『誤解』の空間構造について考える時、まずそこから3つの大きな空間を取り出すことができます。その3つとは、舞台空間である宿屋を含む「ここ」と「マルタの夢見るあそこ」、そして「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」です。これらは、現実世界の空間をモデルとして持っている具体的空間、という共通した特徴を備えています。またこれらの空間は、1つ1つ別個に考察するよりも2つの空間の関係から考察したほうが、それぞれの空間の性格だけでなくこの戯曲の空間構造と筋の展開との関わりをも、明白にするのに適していると思われます。3つの空間から2つの空間を取り出すと3つの組合せができますから、第1章ではそれらを登場人物との関係から順に見ていくことにします。

1.1 マルタと母における、「ここ」と「マルタの夢見るあそこ」

1.1.1. マルタにおける「ここ」と「あそこ」⁵⁾

まず、「ここ」に関する登場人物の発言からできるだけ客観的なものを拾って「ここ」を記述することにします。この劇の舞台空間となる宿屋はとても小さな村にあります⁶⁾。そしてこの村は、旧名チェコスロヴァキアのボヘミア地方にあり、ヨーロッパ大陸の中心、陸地の奥深くに位置して、前後左右を多くの民族や国、平野や山に囲まれています。天候について言えば、雨や曇りの日が多い国です。

これらの客観的特徴自体が「ここ」の空間をマルタが嫌悪する理由になります。そして彼女の「ここ」への言及は、春は肌を刺すようにとげとげしく、惨めな匂いのするヨーロッパ、というようにしばしば否定的な色彩を帯びます。繰り返し「地平線がない」(117, 141, 170)と形容されるこの空間は、マルタにとって息の詰まる閉じられた空間であり、そこから逃れたい空間を構成しています。

他方、「あそこ」はマルタの夢見る空想上の国で、特定の場所を指しません。かといってそれは、全く架空の实在し得ない土地ではなく、本を読んだり旅行者の話を聞いて得た知識によって支えられ、想像力によってイメージを過剰に脹らまされた、あくまで地上に存在する土地です。そこは、海と太陽という言葉がオブセッションのようにマルタの口から聞かれる通り、自然環境の点で「ここ」とは正反対の属性を持つ開かれた空間と言えるでしょう。

マルタにおいて、閉じられた空間の「ここ」から開かれた空間の「あそこ」へと向うベクトルは、人を殺して金を奪うことを決意させるほど大きいものです。その夢が兄とは知らずヤンを殺す動機となることを考えれば、マルタにおけるこの2つの空間の関係が劇全体の空間構造の最も大きな柱となっていることは明らかでしょう。この項の最後に、上に述べたベクトルを明瞭に示す引用を1つ挙げておきます。

マルタ（興奮して）「ああ、おかあさん。私たちがたくさんお金を貯めてこの地平線のない土地を離れることができた時、この宿もこの雨の多い町も後にしてこの日陰の国を忘れることができた時、私があれほど夢見た海をついに目の前にした日、その日こそ私の笑顔が見られるでしょう。言葉を恐れてはいけないのはそのためよ。そのためこそ、きつと戻って来る男に無関心ではいられないのよ。もし彼がたくさんお金を持っていたら、私の自由はその男とともに始まるわ。[……]」（第1幕第1場 p.117）

1.1.2. 母における「ここ」と「あそこ」

母においては、「ここ」に対する感情も「あそこ」に対する感情も両面的で、マルタの場合の単純な対立関係とは対照的です。母の、2つの空間に対する感情の両面性は、次の引用の中に全て読み取ることができます。

マルタ「本で読んだわ。太陽は魂まで食べてしまい、光り輝くけど中身は空っぽの体を作るんだって。」

母「マルタ、お前が夢見るのはそんなことなのかい。」

マルタ「ええ。魂をいつも持ち歩くのはもううんざりよ。太陽がいろんな問題を粉砕してくれる、そんな国を早く見つけたいの。私の住む場所はここじゃないわ。」

母「その前にたくさんすることが残っているわ。もし何もかもうまくいったらもちろん私も一緒に行くよ。でも私には安住の地へ行くという気にはなれないでしょう。ある年令になると休息できる場所などなくなってしまうからね。思い出の詰まったこのつまらないレンガ作りの家を持っただけでも大したものさ。時々そこで眠れるんだから。でももちろん、眠りと忘却を同時に見つけられるならそれも結構でしょうけど。[……]準備をおし、マルタ。[……] 本当にそうするだけのことがあるならね。」

（第1幕第1場 p.120）

母が「ここ」の空間に対してある一定の肯定的な感情を持っていることは、「思い出の詰まった」云々という言葉に明らかです。また、第1幕第6場で、観光客を装うヤンに向って村の修道院は評判が良いと言って自慢するところにも、同じポジティブな感情を読み取ることができます。

一方で、母が「ここ」に対してネガティブな感情を抱いていることもまた明らかです。その理由は、安住の地であるべきはずの自分の家が現実には犯罪の巣になっているからです。戯曲全体を通じて、自らの死を選ぶ時まで、母は、倦怠感、疲労感、そして休息と眠りの願望を盛んに訴えます。この訴えは、単に老齢によって説明されるべきではなく、むしろ繰り返された犯罪が休息を可能にする眠りを母から奪ってしまうことに、その由来を求めるべきでしょう。上の引用で、母が「あそこで忘却を得られるなら」と願う時、特に問題なのは犯罪の忘却だと考えられます。

確かに母においては、「ここ」に対するネガティブな感情の裏返しは「マルタの夢見るあそこ」

へ一緒に行きたいと思う動機の1つになっています。しかし、母の「あそこ」に対する肯定的な感情にはもう1つ理由があります。それは娘への愛です。マルタの喜びは母の喜びでもあるはずです。ただしそれは、一見奇妙な、愛と呼ぶべきか躊躇するような愛です。

母（ゆっくりと）「[……] お前によく接吻してあげた頃のことを覚えているかい。」

マルタ「いいえ、お母さん」

母「そうだろうね。もうずっと昔のことだし。お前に手を差し伸べてやることもとっくに忘れてしまったしね。だけどお前のことはずっと愛し続けてきた。[……] それが今の私にはよくわかる。私の心がそう語っているから。[……]」

（第3幕第1場 p.169）

先程、生きることに疲れ切った母のイメージについて話しました。そこに、ここで語られる子どもへの愛情表現を忘れてしまった母、それでも子どものことを愛し続けている母というイメージを重ねてみて下さい。そうすると、この母は『裏と表』という作品の中で描かれるカミュ自身の母親とよく似ていることがわかります。

[……] 祖母は鞭をもって子どもたちを教育する。彼女が余り強くぶつと、その娘⁷⁾が言う。「頭はぶたないで下さいね。」なぜなら自分の子どもたちだからであり、とても彼らを愛しているからだ。母は子どもたちを分け隔てのない愛でもってかわいがっている。しかしその愛は決して彼らに明らかに示されたことはなかった。時折、彼が覚えていたあのいつもの夕べのように、体をすり減らす仕事から彼女が帰って来ると家は空っぽだった。（彼女は家政婦をしていた。）祖母は買物に行き子どもたちはまだ学校なのだ。そこで彼女は椅子に腰を下ろす。そして空ろな目で床板の溝を一生懸命追うことに没頭する。[……] 母は子どもを愛撫したことが一度もない。多分その術を知らないから⁸⁾。

引用の最初に、祖母が子どもを強く鞭打つのを止めようとする母のことが語られます。このエピソードは、母が子どもを愛している証拠を見つけようとして探した末にやっと見つかった数少ない証拠として読む必要があります。なぜなら、母は子どもたちを愛撫する術を知らず、その愛は子どもたちに決して明らかに示されたことはなかった、と言うのですから。したがってカミュ＝子どもは、「母は子どもを愛している」と二度繰り返して書いているにもかかわらず、それは確信というよりも期待というほうが正確でしょう。その子どもが同じ母のイメージを別の場所で用いる時、彼は期待を事実として描き出すのではないのでしょうか。『誤解』という作品の母親は確かにその一例だと思います。

以上で、母が「ここ」の空間に対して両面的な感情を持っていること、それから「あそこ」の空間に対しては肯定的な側面についてのみ母の感情を説明しました。残っているのは「マルタの夢見るあそこ」に対する母のネガティブな感情です。

前に挙げた引用の中で、母がマルタに「お前が夢見るのはそんなことなのかい」(120)と尋ねる時、そこには明らかに非難の調子があります。この非難は何を意味するのでしょうか。マルタが描いて見せる「あそこ」には共通したある特徴が見られます。同じ引用の中の、「太陽は魂まで食べてしまい、光り輝くけど中身は空っぽの体を作る」、あるいは「太陽がいろんな問題を粉碎してくれる国」という表現に注目して下さい。他の箇所では、「全く人気のない、荒涼とした砂浜」(148)だとか、「夏が全てを焼き尽くし、冬の雨が洪水で町を水浸しにする国」(150)という言い回しが使われています。これらの表現に共通した特徴を、荒々しい自然の否人間性と呼ぶことができると思います。

確かに母は「マルタの夢見るあそこ」に人間性が欠如していることを非難しています。しかしその空間がもつばらマルタの主観的な世界であることを考えるなら、それはマルタ自身の否人間性を非難するのと同じことです。実際、母は、マルタが笑顔を見せないこと、泣けるような性格ではないこと、若い娘に似合わず硬直した態度でいつも厳しい顔つきをしていることなどを非難しています。また、ヤンが心を開いて話そうとすることへの抑え難いいらだちや、舞台空間である宿屋自体についての描写にも、マルタの否人間性が顕著に表れています。彼女によれば、その「家は灰色の歳月と共に少しずつ冷たくなり、そこには親密さやくつろぎ、あるいは熱気といった、心の糧となるようなものは何一つ見つけることはできません。」(140)

犯罪が、母に疲労と倦怠を与えたとすれば、マルタからは人間的な心を奪ってしまったと言えるでしょう。「マルタの夢見るあそこ」に対する母のネガティブな感情の根底には、「ここ」から「あそこ」への脱出が娘の人間性の回復を意味しない、したがって必ずしも娘の再生を意味しないという認識があります。

「ここ」の空間に対しても「あそこ」の空間に対しても母は両面的な感情を持っていることを説明してきましたが、そのどちらに対してもどちらかといえばネガティブな感情のほうが強いと言えます。すなわち、母にとって「休息が可能な場所はありません。」(120)母において、眠りの願望が死の願望と境界を接しているのはそのためです。死の世界という抽象的な空間については第2章で説明ことになるでしょう。

1.2. ヤンとマリアにおける、「ここ」と「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」

「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」とは、2人が「ここ」、すなわち、ヤンの故郷を訪れるまで一緒に暮らしてきた国を指しています。この空間について客観的に言えるのは、その国はアフリカにあって、海に臨み、太陽の光に恵まれた土地であるということです。

マリアの「ここ」と「あの国⁹⁾」に対する感情とマルタの「ここ」と「あそこ」に対する感情との間に、そして、ヤンの「ここ」と「あの国」に対する感情と母の「ここ」と「あそこ」に対する感情との間には、パラレルの関係があります。前者においては2つの空間に対する感情ははっきりと対立しています。他方、後者においてはどちらの空間に対する感情も両面的です。ここでも単純から複雑の順に見て行きます。

1.2.1. マリアにおける「ここ」と「あの国」

マリアにとって、「あの国」という空間は愛する夫とともに暮らしてきた幸福の国であり、そこに否定的要素は何もありません。一方、マリアは「ここ」の空間の中に否定的要素しか見出すことができません。

マリア「[……] でもこの国に来てから全てが疑わしく思えるの。ここではいくら探しても幸せそうな顔が見当たらないわ。このヨーロッパは本当に悲しい。ここに着いてからあなたの笑い声も耳にしなくなったし、私は私で疑い深くなってしまったわ。ああ、どうして私をあの国から引き離したの。帰りましょう、ヤン。ここで幸せは見つからないわ。」
(第1幕第3場 p.124)

マリアはやヤンによって宿屋から別のホテルに追い返されますが、5年間の結婚生活で初めてヤンと離れて眠るホテルの部屋は、「ここ」でのマリアの追放感を象徴しています。以上のように、マリアにおいては「ここ」と「あの国」との対立は明白で、「ここ」から「あの国」へと向う大きなベクトルを見て取ることができます。

1.2.2. ヤンにおける「ここ」と「あの国」

ヤンの場合、事情は複雑になります。彼は、「ここ」についても「あの国」についても両義的な感情に引き裂かれます。

ヤンは、「あの国」の自然に恵まれた美しさにもそこでマリアと分かち合う幸福にも確かに肯定的な価値を認めており、「あの国」への愛着はマリアに劣るものではありません。しかしヤンにはその幸福に満足しきれない理由が2つあります。

その1つは、ヤンは「あの国」で追放あるいは忘却の状態にあったということです。この追放や忘却という言葉が意味するのは、ヤンが家を飛び出し故郷を去ってから20年の歳月が経っているわけですが、その間一度も祖国の土を踏むことはなく、したがってヤンは家族から忘れ去られた存在であったということです。この状態には当然、自己の存在、アイデンティティーに関わる不安が伴っていたでしょう。

もう1つは、家族に対する責任を果たしていないという自責の気持ちです。ヤンは、父親の死を知った時、母と妹が自分を必要としているに違いないと考えます。個人的な幸福と社会的義務との衝突というテーマはカミュの作品にしばしば見られますが、この戯曲においても、「あの国」に執着するマリアと家族への義務感から「ここ」へやって来るヤンとの対立という形で現れて来ます。

このように「あの国」に対するヤンの感情は両義的です。他方、ヤンにとって「ここ」の空間は、少なくとも実際「ここ」にやって来るまでは、自分の祖国として、また家族に対する責任を果たす場所として、肯定的な意味しか持っていませんでした。しかし実際にやって来てみると、家族に義務を果たすことはもとより、自分の祖国を見出すことさえできません。見知らぬ国へやっ

て来たマリアと同様、ヤンはデペイズマンを味わい、自分の祖国にありながら追放感に苦しむことになります。

この期待外れの結果の第一の原因は、ヤンの観点に立って言えば、最初に宿屋を訪れた時、20年前ほんの小娘だった妹はともかく、母がヤンのことを認知できなかったことにあります。「母親というのは何時でも自分の息子を認知できるものだ」(122)とマリアは言い、母は母で、息子を認知できないまま殺してしまった後、「母親が自分の息子を認知できなくなったら地上での母親の役割は終わったということだ」(165)と言って悔やみます。そしてヤンも、母は必ず自分を認知してくれるという予断をもって20年前に飛び出した家を再訪したに違いありません。

自分から身元を明かさないで、向こうから自分だとわかってもらうことへのこだわりは、二度にわたって聖書にある「放蕩息子」と自分とを自嘲的に比較してみせるところによく表れています。この聖書の喩話では、もらった財産を蕩尽して貧困に陥った挙句に戻って来た放蕩息子を、父親がすぐにそれと認め、過去の不義を水に流して、ご馳走を用意してこの放蕩息子を歓待します¹⁰⁾。ヤンにしてみれば、「放蕩息子」とは反対に、自分は異国で財産を築き、そうして家族を幸福にする意図を持って帰って来たのに、息子だと認めてくれないのは不当だという気持ちがあったでしょう。

ヤンが自分の家を自分の家と思えないもう1つの大きな理由は、マルタとの間に持ち上がる言葉の上での食違いです。相手が自分の母親であり妹だと知っているヤンは、自分を思い出してもらおうという意図もあって善意と共感に満ちた言葉遣いをします。一方、相手が自分の兄だと知らないだけでなく、それどころか単なる旅行者でさえなくて、自分の手にかかって死ぬべき犠牲者と相手をみなしているマルタが、ヤンの親密な調子を拒否して冷たい言葉を使うのも当然なところがあります。このような言語状況は、ヤンの無邪気さと同時にマルタの残酷さを強調します。マルタの言葉遣いには、相手の手の内にあると知るとは知らない犠牲者を弄ぶ死刑執行者のようなサディズムが、随所に見られます。

第2幕に入るとヤンは既に宿屋から出て行きたい気持ちを抑えられません。そして、再び祖国を見出し家族に対する義務を果たすという目的意識との間で葛藤が起きます。

第2幕

第1場

宿屋の一室。夕暮が部屋に入り始める頃。ヤンが窓越しに外を眺める。

ヤン「マリアの言う通りだ。この時刻は堪え難い。(間)あのホテルの部屋でマリアは今頃何をしているだろう。何を考えているだろう。心を閉ざし、涙もかれ、椅子の凹に座り込んで。あの国の夕暮は幸福を約束するかのようだった。しかしここでは反対に……(部屋を眺める)いや、この不安に根拠はない。自分が何を望んでいるのか知る必要がある。全てにけりがつくのはこの部屋でだ。」(p.145)

第2幕はヤンにあてがわれた宿屋の一室が舞台空間になります。この一室でヤンは、「窓越し

に外を眺める」という動作を第1場だけで三度も繰り返します。このト書はあたかも「ここ」から逃げ出したいというヤンの無意識の願望を暗示しているようです。一方で、「自分が望んでいることを知る必要がある。全てにけりがつくのはこの部屋においてだ。」というように、決意の言葉が独白の中で二度にわたって聞かれますが、自分が「ここ」へやって来た目的を思い出すことでヤンは脱出願望を打ち消そうとします。また、ヤンは部屋の改装の跡に自ずと注意を引き付けられます。部屋の改装は、ヤンの目から見れば自分の知っていた家が変わってしまったことを意味し、一般のホテルの部屋にいるのと同じよそよそしさを感じてデベイズマンの感情に拍車を駆けられることになります。

こうして次第に葛藤が募り、第2幕第6場に至ってついに出発を決意します。そして自分が息子だと分からない母に向って、「この家は私の家ではありません」(156)と辛い告白をせざるをえなくなります。

1.3. 「マルタの夢見るあそこ」と「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」

この2つの空間については、既に説明したように海と太陽とに恵まれた南の国という共通点を持っています。宿帳を記入する際ヤンがアフリカで海の側に住んでいたことを知ったマルタは、その国についてもっと詳しく尋ねてみたい誘惑に克てません。「浜辺には人間を思い出させるものは何もない。朝には、海鳥の足跡が唯一生命の印として砂に残る」(148) だとか、「春には花が白壁の上に数千と咲き乱れて息を詰まらせる」(149)だとか、荒々しい自然の描写がマルタを熱狂させます。

この2つの空間の一致はヤンとマルタにとって全く別の意味を持ちます。ヤンはそれによって妹を幸福にする手段を知ります。それはたやすいことで、「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」へマルタを連れ帰ればそれで足ります。他方、2つの空間の一致によってマルタはそのありがたい自分の兄を殺すという皮肉な決意に導かれます。

マルタ「[……] でも私にとっては、この時間は全く無駄だったというわけではありません。私の中で眠っていたらしい欲望が目覚めましたから。本当にあなたがここに泊まりたかったとしたら、それとは知らずあなたは勝負に勝ったわけです。実は帰っていただくことほとんど心に決めて来たのです。それなのに、あなたは私の人間らしさに訴えかけました。今では、あなたに泊まっていたきたいと思っています。海と太陽の国々への愛着が結局それで利益を得られることになりますから。」

(第2幕第1場 p.151)

この引用は先程述べたマルタの言葉遣いの残酷さを示す一例でもあります。ヤンにとっては、自分が宿泊費を払い、そのお金がマルタの旅立ちを助けると当たり前に取り返ることができる言葉ですが、マルタの意識においては宿泊費が問題なのではありません。

普通の旅行者らしさが少しもない、家族のプライベートにまで入り込もうとするようなヤン

の言動が、母と娘に彼を殺すことへの躊躇を生みます。しかし、「ヤンとマリアが暮らして来たあの国」が「マルタの夢見るあそこ」と一致したために、マルタは欲望を刺激され躊躇を踏み越えることを決意します。

3つの具体的空間に対する4人の登場人物の感情と筋の展開との関わりを見てきましたが、次の章に移る前に全体的に見て言えることを一言付け加えておきます。3つの具体的空間に対する4人の登場人物の感情は概ね固定的で、その固定された感情を持つ登場人物同士の間の対立あるいは登場人物個人の内部での対立や両義性が、劇の展開を構成していると言えます。その唯一の例外がヤンの「ここ」に対する感情です。その感情が肯定から否定へと変化してゆく過程は劇が悲劇の時へと向う過程と一致しており、その展開に緊張感を与えています。

2. 悲劇の場としての「ここ」

第1章で見たように、4人の登場人物は皆「ここ」という空間について、程度の差はあれ、かなり強い否定的な感情を持っています。あるいはヤンの場合のようにネガティブな感情を持つようになります。したがって、この4人は皆「ここ」から出て行きたいという願望を持ちますが、願いは叶えられず、4人のうち3人は「ここ」で死に、「ここ」に永久に釘付けにされます。マリアは死なないかもしれませんが、彼女は夫を失うと同時に「あの国」の幸福を失い、もはや行き場がありません。以上が空間という観点から見たこの戯曲の悲劇です。

2.1 死の空間としての「ここ」

序論で述べたように、第2章では、まず死の空間としての「ここ」について考えます。ヤンの死は結果的に母とマルタの自殺を導きますが、息子の後を追うように母が川に身を投げる一方で、マルタは自分の部屋に閉じ籠もって死を選びます。この具体的な死に場所の違いは、母とマルタの対立する死のイメージ、死についての考え方を反映しているように思われます。

2.1.1. 母と死

戯曲全体を通じて、母が盛んに倦怠と疲労を訴え、老いを嘆き、眠りと忘却の願望を口にすることは既に述べました。ここではまず、母における眠りの願望と死の願望とが隣接していることを示したいと思います。

母「[……] 死ぬまでの間、彼（＝ヤン）は何も疑わずに眠っている。この世界とは縁を切ってしまった。これからは全てが容易でしょう。ただイメージに満ちた眠りから夢のない眠りへと移って行くだけ。誰もが身を裂かれるような恐ろしい別離と思っている死なのに、彼には長い眠りとしか思えないでしょう。

[……] 決心したり終わらせたりしなくてはいけない仕事の疲れも、彼はもう知ら

なくて済む。彼は眠っている。もう、体を強ばらせ、無理をし、できないことを自分に要求する必要もない。休息も気晴らしも弱さも許さない、あの精神生活の十字架をもう背負ってはいない…… [……] ああ、疲れ年老いた私には、今は眠りやがては死ぬ運命の彼が羨ましい。[……]」
(第2幕第8場 pp.160-161)

この引用を十分理解するためには、母とマルタがどのように殺人を犯してきたか、その方法を知っておく必要があります。まず、犠牲者に睡眠薬入りのお茶を飲ませます。そして夜中、ぐっすり眠っているところを襲って金目の物を奪い、その傷一つなく眠っているだけの犠牲者をそのまま川まで運んで沈めます。以上が何度も重ねられた犯行に共通の手口です。したがって、犠牲者について「ただ、イメージに満ちた眠りから夢のない眠りへと移って行くだけ」云々というように、生から死への移行が苦痛のない滑らかな連続であるような言い方ができるわけです。

母が、今、目の前で眠っている、しかしやがては死ぬ運命にあるヤンを羨む理由はそれだけではありません。引用の後半部分は、生きることの本質的な苦しみの在り方、少なくともその1つをよく言い当てているのではないのでしょうか。それは、自己を裁くもう1人の自己が絶えず自己に命令し要求を課すことに由来する苦しみです。ここでは死がそういう分裂した自己＝自意識からの解放としてとらえられています。

以上のように死というものに大きな魅力を感じているところから、殺人を正当化する発想が生まれて来ます。運がなくて川に身投げする連中と比べたら彼女たちの犠牲者は少しも苦しまない、人生というものは彼女たちよりも残酷だ、という考え方に基づいて、自分たちの殺人を罪と呼ぶ代わりに、「他人の人生へのちょっとした干渉、親指の軽い一突きにすぎない」(119)と母は言います。

このような母が、自分が息子を殺してしまったことを知った時、死ぬ機会が与えられたことを喜ぶように自ら死を選択することは見易い道理だと思われるでしょう。しかし実際は、死を選ぶ前にもう一度心理的な曲折を経ます。

母「私がお前の側で殺人を助け続けたのは本当よ。でもそれは習慣によって。私は死んだ人間も同然だったのよ。そうした全てを変貌させるには息子を殺してしまった苦痛があれば十分だったわ。[……] その苦痛は愛に甦る苦しみにほかならない。でも私には耐えられないの。」
(第3幕第1場 p.167)

殺したのは自分の息子だと知った時、母は再び苦しむことを学び、息子への愛を確信します。同時に、ヤンとの対話を思い出して、その時には理解できなかった言葉の端々に息子の愛が込められていたことを悟ります。この二重の愛が、習慣的な犯罪と共に、死人のように倦怠と疲労の中で生きてきた母の生の流れを一変させ、生き生きとした精神を甦らせます。今や心が雄弁に語り始めますが、しかし、状況が生きることを許しません。

この時、母にとって唯一の慰め、唯一の救いとなるのは、川の底でもう水草に覆われている息

子と再び結合することです。もちろん死後のことは検証不可能なので、それは祈りにすぎません。しかし、地上では不可能な愛が死後に実現するという祈りは、ちょうど川の流れが国境を越えていつかは海に注ぎ込むように、閉鎖的な「ここ」という空間からの唯一の出口として機能しています¹¹⁾。

2.1.2. マルタと死

他方マルタにとっては、自分の兄を認知することなく殺してしまったことが死を選ぶ直接の理由にはなりません。「たとえ私が兄だと認めたとしても何の違いもなかったでしょう」(168)とマルタは言い切ります。それではなぜ自殺を決意するのでしょうか。

ヤンの後を追って母が死を選ぼうとするのを思い止まらせるため、マルタはあらゆる根拠を列挙して説得に努めます。ヤンが20年間母のことを忘れていたのに対してマルタはずっと母に忠実でした。また、ヤンが十分人生の旨味を味わったのに対して不幸に耐えて来たマルタの幸せはこれからです。

マルタ (とても小さな声で)「私はごくわずかなことで満足するわ。今までなら口にするとも思えなかった言葉だけれど、普段の生活をやり直すことに静かな喜びがあると
思えるの。」 (第3幕第1場 p.168)

これまでマルタは自分の夢のことしか考えず、その実現のためには殺人さえ躊躇しませんでした。しかしここでは、母と一緒にいられるならその夢を放棄してありふれた日常生活をやり直してもいい、とマルタは言うのです。マルタの倨傲が道を譲るのは母を前にした時だけです。この率直で感動的な愛の表明は母を動かしたはずですが、自分の息子を殺したという罪の意識、疲労と休息の欲求に打ち克つには至りません。母に対する報われない愛がマルタを殺すと言ってよいでしょう。

母に捨てられたという意識は、ヤンが祖国で追放感を味わされたように、マルタにも同じ追放感を与えます。

マルタ (急に絶望的な口調で)「私はあなたのご主人(=ヤン)とも貸し借りなしよ。同じ苦しみを味わったんですから。私だって彼のように自分の家があると思っていたわ。罪こそ我が家だと、この罪こそ母と私とを永久に結び付けてくれるんだと。一緒に人を殺した母でなかったら、この世で一体誰を頼りにできて。でも私は間違っていた。罪もまた孤独なものだわ。たとえ千人がかりでやったとしても。1人で生き1人で殺した後、1人で死んでゆくのは当然よね。」 (第3幕第3場 p.177)

マルタは、「ここ」という閉鎖的な空間から南の国の海と太陽によって象徴される開かれた空間への脱出を夢見ていました。しかし、その夢は母が傍らにいて初めて成立するものでした。母

を失った今、広い世界へと向っていたマルタの意志は、現在の追放と孤独の状態を象徴するように、閉じた空間へと逆戻りします。そして「自分の部屋」という、外界から遮断された密室が自殺の場所として選ばれます。ここに観察される反作用的な運動は、マルタの精神において否定性が激化したことを意味しています。「永久に追放の身となるあの苦しみの家」(178)、「盲目の動物の餌となる、光を奪われたあの厚みのある土地」(178)、あるいは「私たちがとうとう身を寄せ合うことになるあの恐ろしい家」(179)というように、マルタの抱く死のイメージには、彼女の絶望した心理状態を反映していかなる慰めも救いも入り込む余地はありません。否、むしろそれを自ら拒否して、運命との和解なき死を選択すると言うべきでしょう。

2.2. 神に支配された空間としての「ここ」

2.2.1. 聖書的な世界

マルタは、山に囲まれて地平線のない「ここ」の地形そのものが、視線を空に上げて神に嘆願するようにできていると言います。また、宿屋のある小さな村には神の家たる教会はなくても評判の高い修道院があります。そして、マルタ、ヤン、マリアという登場人物の名前は自ずと聖書の世界を連想させます。

ヨハネ福音書の第11章はラザロの復活の奇跡で有名なところですが、このラザロの姉妹がマルタとマリアです。ただ戯曲とは異なり義理の姉妹ではありません。ヤン(Jan)はフランス語のジャン(Jean)、つまりヨハネと同名です。ラザロという名前は語源的には「神が彼を救う」の意味です¹²⁾。マルタの兄の名前がラザロではありえない、というところに、「神に支配された空間」としての「ここ」を解明する鍵があるでしょう。

ヤンが二度にわたって「放蕩息子」に自分をなぞらえることは既に見ましたが、その運命を考えるならむしろキリストと比較されるべきです。

〈御言葉〉はこの世にいた。神はこのかたによってこの世を造ったが、この世はこのかたを認めなかった。このかたは、自分の民のところへ来たが、その民はこのかたを受け入れなかった¹³⁾。

ここで〈御言葉〉はキリストを、「自分の民」は神に選ばれた民であるユダヤ人を指しています。福音を伝えに来たキリストは、ユダヤ教徒達から神の子とは認められず、逆に迫害されて十字架にかけられてしまいます。同様に、家族を幸福にするために故郷へ戻って来たヤンも母と妹の誤解によって殺されます。

しかし共通点はそこまでです。キリストはその死によって人間の罪をい、メシアとしての役割を果たします。他方、ヤンについて言えば、「私たちが救われるのは多分彼によってなのよ」(143)という母の「予言」は実現されません。そしてヤンの死は、親子3人の悲劇を完結することになるだけです。この悲劇を司るのが、今まで言及を避けて来たもう1人の登場人物、すなわち老僕

です。

2.2.2. 老僕の象徴：神

最初に、老僕がこの戯曲の悲劇を成立させる上で決定的な役割を果たしていることを見ておきます。まず、第1幕第5場では、ちょうどマルタがヤンのパスポートを読もうとするところで呼ばれない老僕が姿を現し、それに注意をそらされた格好でマルタはパスポートをそのまま開かないで返してしまいます。第2幕第8場では、マルタが眠っているヤンの金目のものを物色する際にパスポートが床に落ちますが、老僕は母とマルタに気づかれないでそれを拾い、その場を退きます。この2つの行為は、結果的にヤンが認知されるのを妨げ、ヤンを死に導きます。第3幕第1場では、既にヤンが殺されていますが、その時になって初めて老僕はパスポートをマルタに手渡します。こうしてヤンの認知を事後的に手助けすることで、母と娘を自殺に導きます。最終場面では、夫を失い絶望して神の助けを求めるマリアの前に姿を現し、それまで一言も話さなかった老僕は「ノン」の一言で救いを拒否します。

3人の登場人物の運命を操って彼らを死に導き、マリアの神への呼び掛けに応じて姿を現す、というだけでは、老僕を神の象徴と見なすのに不十分かもしれません。そこで、この戯曲の草稿断片が含まれている『手帳Ⅱ』を参考に、もう少し根拠を挙げましょう。そこには、石のように啞でかつ耳が聞こえない、という属性が神に与えられている草稿断片があります。

妹。——石のようにして下さいって神様に祈りなさいよ。それこそ本当の幸福、神が自分のために選んだ幸福だわ。

神は花崗岩のように啞で耳が不自由なのよ¹⁴⁾。[……]

ここで「幸福」という言葉が皮肉な意味で使われているように、上で述べた神の属性は、神が人間の苦しみや不幸に無関心でその救いを求める呼び掛けに答えてくれない、という非常にネガティブな意味を持っています。

ところで、同じ属性が老僕にも与えられています。第3幕第4場でマリアが求める救いを老僕が拒否することは先に述べました。これとパラレルをなす場面が2つあります。1つは第1幕第2場で、宿泊の手続きに来たヤンは「誰もいないのですか」と尋ねますが、老僕は無視して立ち去ります。もう1つは第2幕第2場で、やはりヤンが呼び掛けます。自分にあてがわれた部屋で、ヤンは「永遠の孤独の恐れ」と「答えがないのでは、という不安」に襲われて呼び鈴を鳴らします。そこへ老僕が姿を見せますが、やはり彼はじっと押し黙ったままです。実際には神の如く支配している者が「召し使い (domestique)」と呼ばれることの逆説は、言葉の相違こそあれ、この老僕を「宿屋で働く下僕」というよりむしろ「神の僕 (serviteur de Dieu)」と考えることで解けるでしょう。

最後に、この老僕との関連で『誤解 (Le Malentendu)』というタイトルの意味を考察しておきます。第一義的にはもちろん、20年ぶりに故郷に帰って来た息子をただの旅行客と誤解して母

と妹が殺してしまう、ということでしょう。しかしコノタシオンがあると思われまゝ。マルタは老僕についてはっきりと、「耳がよく聞こえない (entend mal)」(130)と言います。また、注文されない眠り薬の入ったお茶をヤンに出した時も、老僕が「聞き違えた (mal entendu)」(153)ことを口実にしています。それから、『手帳Ⅱ』の中でのタイトル、「ブデヨヴィツェ (あるいは、神は答えない)¹⁵⁾」が、『誤解』に変わったという事実があります。この事実から、「神は答えない」という言葉の意味が『誤解』という言葉の中に吸収されたと推測できると思われます。以上の2つを考え合わせると、『誤解 (Le Malentendu)』というタイトルには「老僕＝神が不幸な状態にある人間の訴えに対して耳を貸さない」という意味が含まれていると言えるでしょう。

3. 結 論

第1章では、「ここ」を中心として、「マルタの夢見るあそこ」と「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」とを含めた3つの空間によって形成される構造が、どのように筋の展開と関わり、また登場人物の内面のドラマを映し出すかを見ました。第2章では、今度は「ここ」という空間の内部構造に着眼して、悲劇の後に現出する「死の空間」を描き出した後、悲劇の場としての「ここ」を「神に支配された空間」として規定しました。

Pierre-Louis REY が指摘するように、この悲劇の舞台空間となる宿屋を含む「ここ」という空間は、そこから誰も逃れられないという意味で、我々の人間世界を象徴していると言えるでしょう¹⁶⁾。このような条件の下で、人間に出口は、救いはあるのでしょうか。この人間の歴史と同じほど古くからの問題に対して、『誤解』の中では、母とマルタの死を通じて消極的な解答が示唆されるだけです。

母の死は、死というものが人間にとって必ずしも絶対悪ではないことを2つの意味で示しているように思われます。1つは、死が、生を苦悩たらしめる自意識から人間を解放するという意味で。もう1つは、死において愛する者に再び結び付くことができるという祈りの形で。他方、マルタの死には、救いを拒否することにこそ人間の偉大さがあるというメッセージが読み取れます。実際、運命との和解なき死を選ぶマルタの精神には、たとえそれがどれほど否定性の印を帯びていようとも、人間を越えるものに対して反抗し挑戦するその絶望的な力によって、端的に人間の生を励ますところがあるのではないのでしょうか。

註

- 1) Albert CAMUS, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962. 以下、B.P. と略す。また本稿中の括弧内の数字は、特に指示のない限り B.P. 所収の『誤解 (Le Malentendu)』のページ数を示す。

- 2) cf. *L'Etranger*, B.P., p.1182.
- 3) André ABOU, « La source du *Malentendu* » in *Albert CAMUS 3 : Sur la Chute*, Minard, 1970, pp.301-302.
- 4) cf. « Préface » (B.P., p.1793), « Préface à l'édition américaine du théâtre » (B.P., pp.1730-1731).
- 5) 「マルタの夢見るあそこ」を以下、簡単に「あそこ」と呼ぶことにします。
- 6) 実際には、'58年版に関する限り用語の不統一があります。p.117でマルタが「この雨の多い町 (*cette pluvieuse ville*)」と呼ぶのに対して、p.137では母が「ごく小さな村 (*un bien petit village*)」, p.140ではマルタが「この小さな村 (*ce petit village*)」と呼んでいます。ただ後者の2つについては、ブレイヤッド版所収のヴァリエーションによると、'47年版では、「*un bien petit village*」の代わりに「*une bien petite ville*」、また「*ce petit village*」の代わりに「*ce petit point du centre de l'Europe*」であったことがわかります。この事実から、カミュは「ここ」という空間の閉鎖性を強調するため'58年版で「*village*」に統一しようとしたが、p.117の「*cette pluvieuse ville*」については見落とした、という推測が許されるのではないのでしょうか。cf. B.P., pp.1799-1800.
- 7) つまり、カミュの母を指します。
- 8) Albert CAMUS, *L'Envers et l'endroit* in *Essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.25.
- 9) 「ヤンとマリアが暮らしてきたあの国」を以下、簡単に「あの国」と呼ぶことにします。
- 10) 「新約聖書」、ルカによる福音 15:11-32 を参照。
- 11) カミュの最後の戯曲『正義の人々』では、「*O love! O life! Not life but love in death*」というシェイクスピアから引かれたエピグラフが示す通り、同じ祈りが主題の1つになるでしょう。
- 12) “*Lazare* était un nom probablement assez courant à l'époque de Jésus; c'est la forme abrégée d'*Eléazar* (Dieu l'aide).” Alliance biblique universelle, *La Bible*, Société biblique française, 1982, p.151.
- 13) ヨハネによる福音 1:10-11, 『新約聖書 (共同訳・全注)』, 講談社学術文庫, 1978, p. 272.
- 14) Albert CAMUS, *Carnets II*, Gallimard, 1964, p.64.
- 15) 上掲書, p.45。「ブデヨヴィツェ」はボヘミア地方の町の名前です。
- 16) Pierre-Louis REY, « Préface » in *Le Malentendu*, Collection Folio Théâtre, Gallimard, 1995, p.21.