

# 母と言葉

——アルベール・カミュの初期作品世界——

鈴木忠士

はじめに

第1章 アルジェリアの母と息子

第2章 『苦悩』との出会い——〈読む〉から〈書く〉へ

第3章 『裏と表』論

I テクストの生成過程……（この節のみ本号）

II 深層のテキスト

第4章 『幸福な死』論

## 第3章 『裏と表』論

### I テクストの生成過程

小品集『裏と表』（1937年5月刊）に編まれている諸作品は、作者自身の言によれば、1935年と1936年の2年間に亘って書かれた。1935年と言えば、カミュが『手帳』の筆を起した年である。それは次のように書き出されている。

「35年5月

僕の言いたいことは、

人は——ロマンチズムなしに——失われた貧しさへの郷愁を懐きうるといふこと。貧しい生活もある歳月を経ると、それだけで一つの感受性を作り上げるに十分だ。<sup>1</sup> そうした特殊な場合には、息子が母親に懐く奇妙な

感情が〈彼の感受性すべて〉の基になる。〔だから〕このような感受性の実に多種多様な局面における現われは、幼少年期の潜在的で、物質的なものとなった思い出——魂に取りついた鳥もちのようなもの——によって十分に説明がつくのだ。

そこから、そのことに気付く者には、感謝の念が、したがってまた疚しい心が生じてくる。そこからさらに、境遇が変わると、比較することから、失われた豊かさへの思いが生ずる。金持には、空は、おまけとして与えられる、自然の贈物に見える。貧乏人にとっては、空は、その無量の恵みという本来の性質を取り戻すのだ。

疚しい心には、告白が要る。作品は告白であり、僕は証しなければならぬのだ。僕が言わなければ、よく見なければならぬことは、一つだけだ。あの貧しい生活の中で、あの慎ましい、あるいは見栄っぱりな人々の中で、僕は人生の真の意味と思われるものに、この上もない確かさを以て触れたのだ。〔……〕

こうした一切のことが母親と息子〔の関係〕を介して言い表わされなければならぬまい。

これを全体として示すと次のようだ。

正確には、すべてが入り組んでいるのだが、

- 1) 背景。町とその住民達。
- 2) 母親とその行為。
- 3) 息子の母親に対する関係。

どんな結末にするか。母親は？ 最終章、息子の郷愁が具現している象徴的な価値？？……」

R. キーヨはこの一節の1に注して、「母親のテーマ（『異邦人』、『誤解』、『ベスト』）が現われているこのテキストは、おそらく、『裏と表』の中の『肯定と否定との間』と題されたエッセエが初めてはっきりと形をとったものである」と述べている<sup>1)</sup>。

決定稿の『裏と表』は、五つの小品から成り、『皮肉』、『肯定と否定との間』、『魂の中の死』、『生きることへの愛』、『裏と表』の順に配列してある。このうち、紀行文の体裁をとっている『魂の中の死』と『生きることへの愛』を除く残りの3篇は、その内容からして、上に示されたプランが実現されたものと看做しうる。したがって、『手帳』の筆がとられた時点で、『裏と表』の構想の礎石は築かれていたと言ってよいのである。

『手帳』の、1935年5月の日付を持つこの覚書は、それに先立つこと4年の『苦悩』との出会いについて、後年のカミュが語っていたことを直ちに想起させる。すなわち、『苦悩』は「母親、貧困、空の美しい夕暮など、私が知っていたことを私に語ってくれた最初の本」であり、『苦悩』によって「私の頑なな沈黙、あの茫漠とした比肩しうるもののない苦悩、私の周囲の奇異な世界、私の身内達の気高さ、彼らの悲惨、そして最後には私の秘密、これらすべてが、したがって言い表わされうるのだ」ということをカミュは悟ったのであった<sup>2)</sup>。『苦悩』はカミュに、彼にとって文学表現が何であるかを教え、彼のうちの何が表現を求めているかを気付かせたのである。そして、それから4年の模索と試行の後、遅くとも1935年5月には、自らの作品についての明確なイメージを抱きうるに至ったのである。

『手帳』によれば、この「作品」は「告白」であり「証<sup>あかし</sup>」である。そして、それを構成する様々なモチーフは「母親」と「息子の母親に対する関係」に収斂する。このようなカミュ自身による、「作品」と自己自身との関係の、「作品」の内容についての規定は、前章における『苦悩』体験の分析が明らかにしたところからすれば、当然の帰結であったと言える。

処女作のうちには、それ以降のすべての作品の胚が含まれていると言えるとするれば、同じようなことが『手帳』のこの冒頭の一節についても言われうる。この一節の射程は、来たるべき「作品」としての『裏と表』を超える。それは、作家としての自己の誕生を自覚した者の、一つの宣言なのである。

ところで、「作品は告白であり、僕は証しなければならぬ」ということ

は、『裏と表』が自伝あるいは告白的な私小説であることを意味するのであろうか。あるいはまた、自伝的な作品とひとまずは言われうるとしても、それはどのような意味合いにおいてであろうか。

『皮肉』は三つの挿話から成っているが、その最初のもは、カミュが「ある少女の家庭教師をしているときに」識った「その祖母、鉛でできたキリスト像を持つ老婆」に材を得ていると言われている<sup>3)</sup>。そして、同じ『皮肉』の最後の挿話と、『肯定と否定との間』に語られている四つの挿話が、伝記的なカミュ＝サンテス家の「家族の悲劇」にそれぞれ材を得ていることは、誰の目にも明らかであると見える。また、『生きることへの愛』は1935年夏に妻シモーヌ・イエとバレアレス諸島に遊んだ際の見聞に、『魂の中の死』は翌年の夏に妻と友人イヴ・ブルジョワの三人で行なった中央ヨーロッパ旅行の体験に基づいている。さらに、掉尾の小品『裏と表』に語られている、生きていうちに自分の墓を買いこむ老婆の話は、ある実在の人物に係わる逸話を元にして<sup>4)</sup>いる。だとすると、『裏と表』全体は、作者の伝記的な事実になんとも相当程度忠実であるという意味で、自伝的な作品である、という判断にも一理あると思われもする。

けれども、『裏と表』の形式と内容を少しでも立ち入って検討するなら、事態はそれほど単純ではないことがすぐ分ってくる。以下、形式と内容の両面から、『裏と表』における伝記的事実と文学表現の対応関係、前者から後者へのテキストの生成の問題を考察してみよう。

### (1) 形式

『裏と表』の属するジャンルは、作者自身によって、エッセエであるとされている。処女作にこうしたジャンルを選択したことには、1933年に読んだ、ジャン・グルニエの『孤島』<sup>5)</sup>の影響があることは明らかである。当時から少なくとも『裏と表』刊行に至るまで、カミュはグルニエの圧倒的な影響下にあった。

『孤島』はエッセエと銘打たれているわけではないが、収録されている作品の語り手はすべて「私」であり、それらのテキストも様々な挿話や省察によって織り成されている。したがってその形式は、少なくともエッセエ風であると言うことはできる。だが、そのことは、『孤島』が自伝であることを、あるいは自伝色の濃い作品であることを直ちに意味するものではない。

定義によれば、エッセエとは「論文に類似したところもあるが、一般には、構成と文体上の一層大きな自由度によって、それと異なる作品のこと」である。また、広義には、「一般に短く、活きのよい、多様な小<sup>アルテイクル</sup>品が、統合的な題名の下にまとめられた作品」<sup>5)</sup>のことである。それ故、エッセエは必ずしも虚構性を排除しないのであり、虚構の要素からも成る複数の小品をまとめる大層緩やかな文学形式であると言うことができる。

『孤島』も、このような意味での広義のエッセエに属している。『孤島』に収められた『ケルゲレン諸島』（初出1931年5月）の書き出しの「私は、よく夢見た」の「私」に、著者自ら注して、「已むを得ず《私》とすることにするが、小説家の《彼》の超越も、《私》の誠実も、どちらも信用していない」と述べている<sup>6)</sup>。また、『想像のインド』（初出1930年7・8・9月）の中でも、対話する「コルネリウス」と「私」について、いずれも「想像上<sup>ベルソナージュ・イマジネール</sup>の人物である」と断わり書きを添えている<sup>7)</sup>。『孤島』を1933年に熟読したカミュは、こうした微妙な「私」のあり方にも注意を払ったことであろう。このことからだけでも、後年カミュ自身が「22歳では、天才がなければ、書く術をほとんど知らないものだ」<sup>8)</sup>と述べているからとって、『裏と表』のエッセエという形式が、一篇の短篇小説をも未だ構想する力量のない未熟な作家が手始めに選ぶに適した形式であると片付けるわけにはいかないことがよく分る。

さらに、『皮肉』の三つの挿話と『肯定と否定との間』の一部は、習作『勇氣』（1933年）と『貧民街の声』（1934年12月）のうちそれぞれ先駆形を求めることができるのであるが、これら先駆形はいずれも三人称で語られて

いる<sup>9)</sup>。それ故、通常の行方とは逆に、『裏と表』の〈私〉は、作品の形式に関する試行と熟慮の後に選ばとられたものであると言わなければならないのである。

それに、グルニエとは違って明らかに天性の作家であったカミュは、作品の中で〈私〉と著者は同一人物ではないなどと断わったりせず、もっと巧妙に、物語形式そのものによって〈私〉のあり方を示そうとした。『皮肉』の第1話は、「2年前、僕はある老婆を知った」と語り出されている。この「僕」は語り手に止まって、登場人物としての役割は担わないかに見える。続く一節の中では、「その日、ある男が彼女に関心を持った。それは一人の若い男だった」(37)<sup>10)</sup>と書かれている。この「若い男」と「僕」が同一人物であるや否やの断わり書きは一切ない。だが、後述される「若い男」が「老婆」に対して懐く心的葛藤を、三人称叙述形式の全智の語り手ならぬ「僕」が熟知しているためには、「若い男」と「僕」は別人であってはなるまい。また、第2話は、全体として、三人称による掌篇小説の観を呈している。しかし、よく見ると、後半になって、突如として語り手の「僕」が姿を見せて、「僕は彼〔老人〕を見た。滑稽なことだ。だが、どうしようがあるろう」(47)と語るのである。そして、続く一節の中で、「彼」を訪う「明るい色の服を着て」いる「一人の男」が登場し、これが立ち去ると再び「僕」が現われて、「彼〔老人〕は大往生するだろう、つまり〔僕の言う意味は〕苦しみながら、だ」(47-48)と述べる。ここでも、「一人の男」と「僕」の同一性如何については、何も明言されていない。が、「彼」と「一人の男」だけが対坐する場面の成行きに通じている「僕」とは、当の「一人の男」その人でなくてはなるまい。ただ、注意すべきは、そうした「僕」は、「一人の男」と同一人物であることが明示された場合に生ずる視点の制約を免れていることである。「一人の男」との絆のあいまいさを利して、「僕」は不自然さを感じさせぬ態でその視点を一人称から三人称の全智のそれへと移し、「彼」が路上で野垂れ死にしてい<sup>メグーユ</sup>く様を叙述する一方で、「こうした美しい情景の裏面」

として、「彼」を家で独り待つ「老婆」(49)の振舞いを描き出しているのである。

『皮肉』の第3話には、語り手の「僕」は登場していない。『皮肉』の挿話はそれぞれ独立の小品と看做すこともできるので、この第3話は、『裏と表』の中では唯一つの例外的純然たる三人称体の作品であると見える。しかし、冒頭の一節でまず「五人」家族の構成員の肖像が素描され、続く一節で「おばあさん」の性格の特徴をよく示す逸話が語られるのだが、この件は、「彼女の孫には、この〔祖母の〕明るい目にまつわる一つの思い出があって、それにはまだ頬が赤らむのだった」と語り出されている。「彼女の孫」というだけでは、それが「二人の子供」(50)のうちのいずれを指しているか判然としない。が、挿話全体の文脈からすれば、明らかにそれは「二人の子のうちの下の方」(53)のことである。だから、もし語り手が純然たる三人称叙述形式のそれであったなら、ここは例えば「彼女の孫の下の方」としたことであろう。そうしたとき、文体が重くなることは確かである。だが、それ以上に、作者が敢えて「彼女の孫」というようなあいまいな表現の方をとったのは、語り手と「彼女の孫」の見えざる紐帯を暗示せんがために他なるまい。つまり、この挿話の語り手は全智の非人称的な視点に立ちながらも、他方では、物語られる世界に対する超越的な透明性を失い、そこにそれとなく影を落している、匿名の語り手なのである。

『肯定と否定との間』の語り手の「僕」はどうであろう。「モール人のカフェ」(61)にいる「僕」の口を通して、「僕」が思い出す過去の情景が次々と語られる。「僕」は、「僕が思」う「ある貧しい街で暮したひとりの子供」(62)のことを、「もう大きくなっている」という「息子」(67)のことを、「それ程昔のことではないが、古い街の一軒の家」にいる「母親に会いに行った」という「一人の息子」(73)のことを、他人事のように語っている。だが、「子供は宿題を済ませた。今日、その彼は汚いカフェにいる」(66-67)と言う、「僕の母親」(71)と言い、「今この時、僕はどこにいるんだろう？ そ

して、この人気のないカフェとあの過去の部屋をどうやって別けられよう」(76)と言う「僕」は、そしてこれらの「子供」や「息子」の「母親」に対する心理の機微に精通している、作中人物でもある「僕」とは、「子供」や「息子」の成長した姿である他ないであろう。ただ、この同一性は、ほのめかしによってしか示されていないということなのである。

『魂の中の死』と『生きることへの愛』には、語り手の〈私〉のこうした一種の「二重化の傾向」<sup>11)</sup>はない。語り手の「僕」は自身の見聞し感じたことしか語っていないから、「僕」を含めて「僕」の語り全体を虚構と見れば、それは語り手=主人公としての「僕」である。また、自伝ないし「告白」と看做せば、この「僕」は露な「告白」の〈私〉である、とすることができる。

小品『裏と表』の「僕」は、一方で「風変りな、孤独な女」(119)にまつわる「話」(125)を語り、他方では、そうした「自分の墓穴を掘っている」人間とは対照的な、「瞑想」(124)する「僕」の体験と省察を述べる。これは通常のエッセエの〈私〉である。「話」の中に、「僕」と一見別人に見えるような、分身としての〈彼〉は登場していない。

このように、叙述形式に注目してエッセエ集『裏と表』に収められている作品のすべてを吟味してみると、語り手の〈私〉はそこで少なくとも三つの有りようを示していると言える。一つは、三人称の視点をもとりうる〈私〉、二つには、「告白」体の〈私〉、三つには、逸話をあくまで逸話として語るとともに加えて自らの体験や省察も述べる伝統的なエッセエの〈私〉である。

技術的には、『皮肉』と『肯定と否定との間』も後二者の〈私〉のいずれかによって語られえた筈である。作者が最初の〈私〉を敢えて選びとったについては、それなりの理由があろう。

選<sup>び</sup>と<sup>つ</sup>た<sup>と</sup>言<sup>う</sup>の<sup>は</sup>、<sup>そ</sup>う<sup>し</sup>た<sup>種</sup>類<sup>の</sup>〈私〉<sup>そ</sup>の<sup>も</sup>の<sup>は</sup>カ<sup>ミ</sup>ユ<sup>の</sup>独<sup>創</sup>で<sup>は</sup>な<sup>い</sup>か<sup>ら</sup>で<sup>あ</sup>る。語り手の〈私〉が作中人物の一人としても登場するが、この語り手=作中人物の絆は緩やかで、語り手の視点が作中人物としてのそ



れに必ずしも縛られることなく、三人称叙述の視点にも自在に移りうるような一人称叙述形式は、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』のそれでもあった。カミュは『裏と表』に収められた小品の執筆時期よりも数年前に、師グルニエの貸し与えた『失われた時を求めて』を読破し、これを讚歎していた<sup>12)</sup>。『異邦人』や『ペスト』の含む一種の円環構造のことを考え合わせると、物語の叙述形式のことに限ってみても、カミュがブルーストから学んだことは少なくないと思われる。『肯定と否定との間』の「僕」が、緩やかに波紋を重ねていくように、過去の情景を連想の趣くままに想い浮かべていく様には、『失われた時を求めて』の「私」の語り口を彷彿とさせるものがある。ただ、『皮肉』や『肯定と否定との間』の「僕」とその分身としての作中人物との繋がりには、『失われた時を求めて』の「私」と主人公とのそれ以上に、あいまいなものにされている。

一般的には、このような〈私〉のあり方は、作家の「告白」欲求を充たすと同時に物語作者としての才をも揮わせうる形式であると言える。また、〈私〉に馴染み易い抒情的な表現に訴える傾向と、それとは少なくとも見掛け上は矛盾する、物事の裏と表を対照させてアイロニカルな視野のうちに収めようとする傾向の、二つながらを共に容れうる形式である、とも言える。

小品『裏と表』の「僕」についても同様である。ただ、この作品の場合には、逸話をあくまでも逸話として語る「僕」、つまり三人称叙述の語り手と、「告白」的な「僕」とが、互いに異質なまま並存している。『皮肉』や『肯定と否定との間』の場合には、見掛けは変らぬようだが、物語を完全に外側から語っているわけでも、その内側に没入して語っているわけでもない。「僕」のこの外から内へ、内から外へという緩やかでまた密やかな動き、そして物語られる話に対して語り手が維持する内と外との間とも言うべき距離、それが当の語り手の存在と彼の紡ぎ出す物語空間に、不可視の領域を現出させ、不可思議な奥行きを生み出すのである。

だが、カミュという一人の作家に即して、こうした〈私〉の選択の意味を

考えてみると、それはグルニエの言う「小説家の《彼》の超越」と「《私》の誠実」の「どちらも」を、グルニエの〈私〉とは反対に、可能にするためであったと考えられる。作品のジャンルをエッセエと表示することによって、作者は語り手の〈私〉と彼自身を同一視してもよいのだという信号を読者に送る。さらに、〈私〉と作中人物の〈彼〉との同一性を暗示することによって、作者と〈彼〉の同一性に気付くように読者を促し、「作品は告白」であり「証」であるという暗黙の了解へと読者をそれとなく導いていく。しかし、他方では、〈彼〉と〈私〉の同一性を明示することなく、〈彼〉を〈私〉とは別の人として語り通すことによって、〈私〉は自らに対して距離を、「超越」を得ることができし、この「超越」を利して、矛盾を覚えさせずに、易々と三人称叙述の「小説家の《彼》」に移っていくこともできる。また、〈私〉と〈彼〉を一応別物とすることによって、〈私〉だけでも、〈私〉=〈彼〉の下でも不可能な、「私の秘密」の間接的だがそれだけ一層徹底した表現が可能ともなろう。それは単なる〈彼〉の下でも可能なことだが、〈私〉をあくまで保持することによって、作者は「疚しい心」の「証」としての文学表現への執心を示しているのである。

## (2) 内 容

『皮肉』の第3話は、祖母を柱とする或る家族の素描、祖母と孫の関係、祖母の性格像、祖母の死と埋葬、を内容としている。これと、『肯定と否定との間』に語られている四つの情景、すなわち支配者としての祖母と母親とその子供達の関係、沈黙する母親の姿とそれを複雑な心で見守る子供、暴漢に襲われた母親と一夜添寝してこれを看取る息子、久方振りに顔を合わせた母親と息子の寡黙な対話、は誰の目にも明らかに、いわゆるカミュ＝サンテス家の「家族の悲劇」に材を得ていると見える。

『皮肉』の第3話は次のように語り出されている。

「彼らは五人で暮っていた。おばあさんと、その次男、長女、そしてその

二人の子供達だった。息子はほとんど口が利けなかった。娘は身体の利かぬところがあり、頭がなかなか働かなかった。そして、二人の子供のうち、一人はもう保険会社で働いていたが、下の方は学業を続けていた。」

(50) [テキスト-1]

次いで、一節置いて、「おばあさん」は夫に「九人の子供を与えた。その〔夫の〕死後、彼女は子供達を精力的に育て上げた。一家は郊外の小作地を離れて、古い貧民街に流れ着き、そこにずいぶん永く住んでいるのだった」(51) とある。

第1章で見たように、アルベール・カミュの祖母はその夫との間に九人の子を成した。夫が1907年に死ぬと、二人の息子（エチエンヌ、ジョゼフ）と二人の娘（カトリーヌ、アントワネット）を連れてアルジェ郊外のシェラーガを去り<sup>13)</sup>、アルジェ市の貧しい労働者街ベルクールのラマルチーナ通りに腰を落ち着けた。やがて、1909年11月にカトリーヌはリュシアン・オーギュスト・カミュと結婚し、翌年1月に長男リュシアンが生まれると、一家はすぐ近くの、リヨン通りに面したアパルトマンに引き移った。1913年秋、社命によってリュシアンは、妻子を伴い、チュニジアとの国境に近い要港ボヌ（現在名アンナバ）から13キロ南に下った所にあるモンドヴィに居を転じた。そこで、1913年11月、次男アルベールが誕生する。翌1914年8月リュシアン・オーギュストが出征すると、それと前後して、カトリーヌは二人の幼子を抱えてベルクールの母の下に戻った<sup>14)</sup>。この時の家族構成は、祖母とその二人の息子、そしてカトリーヌとその二人の子供、の計六人である<sup>15)</sup>。アントワネットは、それ以前に、やがて1917年7月に嫁ぐことになるギュスターヴ・アコーに付いて家を出ていた<sup>16)</sup>。ジョゼフは、1920年頃独り立ちして居を別に構えた<sup>17)</sup>。その時の家族が、丁度「五人」なのである。

そうしてみると、先に引いた『皮肉』の二つのテキスト（以下〈テキスト〉と略記）は、アルベール・カミュの伝記の一部を言わば「生の状態」<sup>18)</sup>のまま再録したものであると言えそうにも思われる。しかしながら、少しでも立ち

入って吟味すれば、上に述べたことの範囲内だけでも、〈テキスト〉と伝記の間には微妙な相違があることにすぐ気付く。〈テキスト〉の叙述では、「おばあさん」はその夫の死後、独力で九人の子供のすべてを育て上げ、九人のすべてを引き連れてベルクールに移り住んだかのような印象を受ける。が、伝記の上では、成長したのは七人である。1857年生まれ祖母は夫と死別した1907年には50歳になるやならずだが、1882年11月生まれの三女のカトリーヌはこの時すでに24,5歳であった。次男のジョゼフは、1908年8月以前にすでに「大手のぶどう酒運搬会社ジュール・リコム」の社員であった<sup>19)</sup>。したがって、当時の年齢が不明である四女のアントワネットと末娘のマリーにはまだ手が掛ったとしても、祖母は夫が死んだ頃にはもう子供達を「育て」る必要はほとんどなかったし、一家の生計を支えていたのもその子供達の方であったということである。それに、祖母がベルクールに伴ったのは、七人の子のうち、娘二人と息子二人だけであった。

ここには確かに「文学的変形」<sup>20)</sup>がある。それは〈テキスト〉の自伝性を緩和、あるいは隠蔽するためのものであろうか。事を伝記に引き寄せて見れば、そういうことになろう。だが、〈テキスト〉に焦点を合わせて見れば、こうした「文学的変形」は、祖母が「70歳」にしてなお保持しているという「一家全体を支配」する力なるものを正当化する役割を果たしていると言うことができよう。

別の観点から〈テキスト〉と伝記の対応関係を検討してみよう。カミュ＝サンテス家が「五人」家族となったのは、1920年以降のことである。そして、アルベールの兄リュシアンは1925年、15歳で働きに出、1927年、17歳のときに亡父と同じジュール・リコム社に就職している<sup>21)</sup>。一方、祖母が「70歳」となっていたのは、1927年12月である<sup>22)</sup>。リコム社は保険会社ではないが、これを「文学的変形」と見れば、以上の伝記的事実は、年代的に、〈テキスト〉の叙述とほぼ合致している。また、「保険会社」はリコム社以前の勤務先のことだとしても、1925年から1927年にかけての2カ年の間

のこととなり、その頃アルベールは11歳から13歳の間で、リセ在学中であり、「下の方」は「学業を続けていた」という叙述に一致する。さらに、エチエンヌ叔父は、12,3歳くらいまでは「完全な啞であった」<sup>23)</sup>というのであるから、「おばあさん」の「息子はほとんど口が利けなかった」という叙述ともほぼ符合している。

さて、『皮肉』のこの第3話では、幾つかの情景が、それぞれの時間軸上の位置が大層あいまいなまま、連続的に映し出されている。したがって、断定することはできないのだが、テキスト（以下単にテキストと言うときは、すべて作品のテキストの謂）の流れからして、祖母の死の場面では、「彼女の孫は、今ではそれがよく分っていたのだが、当時は事態を何一つとして理解していなかったのだった」(53)と述べられているから、「二人の子供」はまだ「絶対的な判断を下す年齢にあった」(51)と考えられる。ところが、伝記の方を見ると、もしロットマンの推定通り「祖母の死の時期は、1931年5月から11月の間に位置づけられ」とするならば、当時兄リュシアンは21歳、アルベールは17,8歳である。それはリュシアンが兵役から戻ってきた後のことであり、アルベールが結核を発病してアコー家に寄寓していたとき、あるいはそこから一時リヨン通りの実家に戻っていたときのことである<sup>24)</sup>。第3話のテキストでは、そうした「二人の子供」の身近の変化について何も触れられていない。そこで、冒頭の〈テキスト〉で述べられているような、一方は「保険会社」に働きに出、他方は「学業を続けていた」という状態、つまり親の手許を離れぬまま、あまり時を経ないで祖母の死を迎えたという印象を読者は受けることになる。仮に「僕」=アルベールとすると、作品の中の祖母の死は、伝記上のそれより数年遡り、アルベールの結核発病以前の時期に移し替えられているわけである。

今度は、『肯定と否定との間』におけるテキストと伝記との係わりを調べてみよう。語り手の「僕」が「ある貧民街で暮した一人の子供」(62)のことを思い出して、その「子供」の家族のことを次のように語っている。

「彼女〔母親〕は身体の利かぬところがあり、頭がなかなか働かなかった。彼女には気性の荒い支配者である母親がいた。その母親はすべてを過敏な猥染みた自己愛を充たすための生贄とし、頭の弱いその娘を長い間支配してきたのだった。結婚によって一度解放されたこの娘は、またおとなしく戻ってきた。夫が死んだからだ。彼は、いわゆる名誉の戦死を遂げたのだ。格好の場所に、金縁の額に入れられて、軍功章と戦功章が飾ってある。病院はまた、未亡人に、身体の中から発見された砲弾の小さな破片を送ってきた。未亡人はそれを取っておいた。もう随分前から悲しみはない。彼女は夫のことは忘れてしまったが、まだ子供達の父親のことは話をする。子供達を育てるために彼女は働いて、お金を自分の母親に渡す。この母親は鞭で子供達の教育をする。彼女があまりひどく打つと、娘は言う。《頭は打たないで。》というのも、自分の子供達だからで、彼女は彼らを大層愛しているのだ。彼女は公平な愛で彼らを愛しているのだが、この愛は彼らには決して頭にそれとして示されたことはないのであった。」(64-65)〔テキスト-2〕

このテキストとこれに続いて同一のシーケンスを構成しているテキスト(65-66)——以下〈テキスト〉と略記——に叙述されている事柄は、第1章に見たカミュ＝サンテス家の「家族の悲劇」を織り成している出来事と符合するところが多い。すなわち、「娘」が「夫」の「戦死」とともに「子供達」を連れて、「貧民街」の実家へ戻ってきたこと。この戦争「未亡人」の許に、「病院」から「砲弾の小さな破片」が送られてきて、それを彼女が保存しておいたこと。彼女は「家政婦」(65)をして一家の生計を支え、「子供達」の「教育」は彼女の母親が、しかも手荒な仕方を受け持っていたこと。母親は「耳が聞こえない」(66)こと。彼女の「子供達」への情愛は「頭にそれとして示されたことはない」こと、など。

この〈テキスト〉の幾つかの要素は『皮肉』の〈テキスト〉にすでに現われていた。すなわち、母親は「身体の利かぬところがあり、頭がなかなか働

かなかった」こと、祖母の「支配」的な性格、子供達の養育を祖母が受け持っていること、「貧民街」を舞台にしていること。そうしてみると、いずれのテキストにおいても同一の家族が登場しているのであり、ただ異なった角度から、異なった情景が描かれているだけなのだ、と言えそうに思われる。しかし、よく見ると、素材やモデルは同一でも、造形の仕方に幾分の違いのあることが分る。

テキスト-2では「父親」のことが語られているが、『皮肉』のテキスト-1では「父親」への言及は皆無である。逆に、『皮肉』では一言触れられていた「ほとんど口が利けなかった」、祖母の「息子」の姿がこの〈テキスト〉にはない。また、〈テキスト〉の「子供達」は、『皮肉』のそれのようには数を「二人」とは限定されていないし、「一人の子供」（62）とは別の「子供（達）」についての説明は何もないのである。したがって、この〈テキスト〉は、先に見た『皮肉』のそれ以上に伝記的事実に即して書かれていると言うことができると同時に、少なくとも省略という形で「文学的変形」が施されてもいると言わなければなるまい。

『肯定と否定との間』において語り手の「僕」が回想する情景は、祖母と「父親」にまつわる逸話を描くとすれば、大部分が一人の息子とその母親の間柄に係わっている。そうしたテーマの選択が、このような省略に関係があることは明らかである。それは、語り手＝主人公の「私」とその母親との係わりが主要なテーマの一つである『失われた時を求めて』において、「私」＝ブルーストと見立てたとき、ブルーストの実兄の姿が作品の中には欠けていると映るのと、おそらく同一の事態である。

「母親」が暴漢に襲われ、その「息子」が一夜添い寝してこれを看取するという挿話が、伝記的事実に材を得ていることは確かである<sup>25)</sup>。「ある晩、もう大きくなっていた息子は、呼びつけられて母親の許にやって来た」（67）というのも伝記的事実に即しているとする、事件が起きたのは、1931年秋アルベールが再びアコー家に寄寓するようになってからのことと考えられ

る。この時には、祖母は死んでおり、兄リュシアンも結婚して居を移している。エチエンヌが残って、カトリーヌと一緒に暮し続けたのかどうか。ロットマンのカミュ伝では、その点は不明である。「叔父のサンテス〔エチエンヌ〕と彼の姉はよく理解し合い、別れ別れになることもなく、清潔な住居で暮した」<sup>26)</sup>というJ.サロッキの言が事実を述べているとすると、エチエンヌは、少なくとも「息子」が「やって来た」ときには姿を見せていなければなるまい。倒れている「母親」を発見して、「息子」を「呼びつけ」る人が他に見当たらないからである。あるいは、発見者はエチエンヌ以外の、「母親」をたまたま訪れて来た身内の誰かであったかも知れない。発見者が隣人であった可能性もないことはない。いずれにしても、暴力を揮われた「母親」は「気を失ってしまった。息子が着いたとき、彼女は寝ていた」というのであるから、「彼女」を「寝」かして「医者」(68)を呼んだ人も、少なくとも「息子が着いたとき」にはその場に立ち会っていた筈である。そして、その人はリュシアンかエチエンヌであったであろう。発見者が他人の誰かであるとしても、病み上りでしかも次男のアルベールが真先に「呼びつけられ」る理由はないし、いわんやテキストが印象付けるように、「息子」=アルベール独りが「呼びつけられ」たということはまずありそうにないことだからである。つまり、テキストを伝記と対照すると、登場人物に関して、テキストには省略が認められるということである。それは、「母親」と「息子」の関係にテーマを絞り、「息子の母親に対する関係」のある「特殊な」有りように焦点を定めるための工夫であったであろう。

『肯定と否定との間』には、「古い街の一軒の家に一人の息子が一人の母親に会いに行った」(73)ときの、「母親」と「息子」が黙しがちに対坐している場面がある。そこに、次のような件がある。

「《僕が父さんに似てるって、本当?》——《ああ、父さんそっくりさ。もちろん、お前は父さんを知らない。あの人が死んだとき、お前は6カ月だったもの。でも、お前に口髭でもあったら!》



何という気持からでもなしに、彼は父親の話をしたのだった。なんの思い出も、なんの感動もない。多分、普通の男だったのだ。だが、彼は大層熱狂して出征していった。マルヌの戦いで、頭蓋を割られた。盲目になって、1週間の間、断末魔の苦しみを嘗めた。そして、彼の出身地の戦没者記念碑にその名を刻まれた。」(75)〔テキスト-3〕

回想している語り手の「僕」は、「一人の母親」と「一人の息子」と言っていて、あたかも新たな一組の母と息子について語り出そうとするかのようである。だが、戦死した父親のことが話題に上っていることからして、やはりそれは、これまでに語られてきたのと同じ「母親」と「息子」のことなのである。何故『肯定と否定との間』に回想されている幾つかの情景に登場する母と息子は、現われるその都度、その同一性が明言されず、あたかも別人であるかの観を呈し、幾つもの母と息子の組み合わせが描かれているかのような印象を与える仕組みになっているのであろうか。

『裏と表』の自伝的性格に視座を置いてこうした事態を見るならば、それはそれぞれの情景の連鎖を隠すことによって、作品の自伝性をカムフラージュするためであると答えることができるかも知れない。それはまた、一般に自伝的世界の時間と空間に課されている連続性と等質性が生む単調さを壊すためのものであるとも言えるかも知れない。だが、テキストという観点から同じ事態を見ると、別様の説明が可能である。すなわち、こうした、情景の一つ一つを、相互の関連を断って、各々独立の世界を成しているものとして描き出す回想形式は、極めてプルースト的なものであって、プルーストの物語技法からカミュがいかにも多くのものを学びとったか、その証の一つをここにも認めることができると。闇の中に間を置いて幻燈画が映し出されるように、過去の闇の中から、語り手の記憶の仄灯りを受けて、前後の関係も、互いの隔たりもあいまいなまま、一つ一つの情景が点的に浮かび上がってくる。そうした叙述方法は、作品世界のうちに、物理的な時間と空間の制約を蒙っている日常的な世界を超える、夢幻的な興行きをもたらす。そして、そ

のようにして各々の情景が独自の趣きを持つとすれば、それらを貫いて登場する「母親」と「息子」の関係も相異なった様相を呈し矛盾を示すようになるから、作品世界の統一性を保持するために、一方では「母親」と「息子」の同一性を暗示しつつ、他方では、あたかも別々の複数の組み合わせの「母親」と「息子」を語っているかのような口吻を示す必要があったのであると言える。

しかしまた、いま一步踏み入って、伝記と文学表現との関係という観点から見直せば、作者カミュが描き出そうとした「母親」と「息子」の有りようは、作者の統合化への努力にも拘らず、作者が現実のモデルと「証」としてのテキストに執する限りにおいて、相異なる局面の下にしか表現されえない態のものであったということである。カミュは、「魂に取りついた鳥もち」となった「幼少年期の潜在的で、物質的なものとなった思い出」の主要な織り糸となっている「息子が母親に懐く奇妙な感情」を言い表わそうとする。が、「奇妙な」という形容に明らかに見てとれるように、この「感情」はそれを懐く本人からも違和感を以て眺められる、異質な要素が入り混り絡み合った「名状しえぬまま窮屈に感じていた桎梏」、「心の奥底の仄暗い縛め」<sup>27)</sup>なのである。そして、それは辛うじて「象徴」<sup>28)</sup>としての母親像のうちに、一度は統一的な表現を見出す。ところが、次いで文学表現の次元でそれを分節化して表現しようとする、矛盾する「多種多様な局面における現われ」に分裂し、それぞれの「現われ」をそれぞれに表現する以外に術がないということである。作品を構成するとは、そうした相矛盾する「現われ」の間に秩序をもたらすこと、「現われ」を限定し、「二、三の単純で偉大なイメージ」<sup>29)</sup>に絞っていくことに他ならない。カミュの場合には、「母親」という同一の対象に対して、単一の統合的なイメージは形成されえず、複数の相矛盾するイメージがそれに対応して存在するということである。そして、テキストの水準において「母親」像の統合化が至難であることは、アルペールの「幼少年期」における「母親に対する奇妙な感情」に潜在する感情の相反性、

そしてそこに由来する否認と理想化の心理機制によって「十分に説明がつく」と考えられるのである。

テキスト-3がその一部を成している情景の中では、母親は「指がリュウマチで麻痺し、歪んだ形をしている。」(75) アルベールの母が「家政婦」を始めたのは、「リュウマチ」で他の仕事はできないからであった<sup>30)</sup>。彼女の夫もやはり「マルヌの戦い」で戦死していることと考え併せると、確かにここでもアルベールの母がモデルになっていると言える。しかし、このテキストの母親像は、『肯定と否定との間』に限ってみても、これに先立つ情景の中に現われてきた母親像とは趣きを異にしている。この場面での母親は、息子とごく自然なリズムで対話している。彼女が寡黙であるとしても、「ああ、お前がおしゃべりだったことなんてなかったよ」(73)と母親に言われる息子も同じ程度に寡黙なのである。それどころか、母親と息子が対坐するこの場面全体(73-76)を眺め渡すと、言葉数が相対的に多く、また話題をあれこれと提供することに腐心しているのは、明らかに母親の方なのである。彼女は「そんなに煙草を喫っちゃいけないよ」(73)と言い、編んでいる「チョコッキ」の説明をし、「今頃は夜になるのが早いね」(74)と時候のことを口にし、しまいには息子が「まだ、行こうともしていない」(75)のに、ただ「何か話すため」に「またすぐ来るんだろ」(74)と言さえする。息子の方とは言え、ば、「そうだね」(74,75)と言葉少なに応えるだけであり、「僕が父さんに似てるって、本当」(75)と尋ねて、唯一度だけ新たな話題を供したときも、「何という気持からでもなしに」であった。これに対する母親の答えは、言葉数は少ないが、熱心で、ある意味で雄弁ですらある。

つまり、この対話場面に登場している母親は、「耳が聞こえない」風もなければ、「頭がなかなか働かなかった」という様子もない。「何も考えていない」(66)母親でもなければ、「動物のような沈黙」(65)によってその心中が量り難い母親でもない。彼女は息子の煙草の喫み過ぎを注意して、その「愛」の一端を「頭にそれとして示し」さえしているのである。「また来るん

だろ？ お前に仕事があるのは分ってるさ。けど、時にはね……。」(76)  
息子に会いたい気持を「頭に」し、息子を引き留めようと、話の継穂に苦慮しているのは母親の方なのだ。

一方での、「象徴」として一度は丸ごと捉えられた母親像が、文学表現の次元で分節化されるとき、その重層性・多面性が顕在化し、同じモデルについて語られながらあたかも複数の母親が存在するような観を呈するに至ることと、他方での、同一モデルに基づくそうした相矛盾する多様なイメージを「二、三の偉大なイメージ」に集約することによって、日常的了解の枠組みには収めることのできない独得の「奇妙な母親」像の形成への、およびそれと相関的な、「母親」を主要な登場人物とする作品世界に統一性をもたらすことへの作家カミュの努力、この二つの面を視野に収めるとき、『裏と表』の先駆形を成す作品群に入るものでありながら、何故あるテキストが結局『裏と表』に収録されなかったか、その理由が初めて理解できるものとなる。

1934年12月の日付を持つ『貧民街の声』<sup>31)</sup>は、五つの断章から成る。終章は後書に類するものであるが、前四つは小品と看做することができる。これらの小品のうち、1番目と2番目と4番目のものには、いずれも『皮肉』のうちに対応する挿話がある。しかし、3番目のテキスト<sup>32)</sup>は、『裏と表』の全体に互ってもそれに対応するものを見出せないのである。

「それから、音楽によって昂らせられた声だ」と語り出されているこの断章の主要な内容は、母親である「女」の「恋<sup>アヴァンチュール</sup>愛」と、「女」とその「弟」との間の葛藤である。これはアルペールの母親とその弟(エチエンヌ)に係わる伝記的事実に基づいている<sup>33)</sup>。これが収録されなかったのは、「あまりに個人的な告白」<sup>34)</sup>がそこに透けて見える内容のものだからだというのではあるまい。何故ならカミュは、母親である「女」の「恋愛」事件と、この「女」とその「弟」の関係を、『幸福な死』でも描き<sup>35)</sup>、『第一の人』の中でも「再び描」<sup>36)</sup>いていると言われているからである。

『裏と表』の決定稿から『貧民街の声』の第3話が除かれたことと、カムユ＝サンテス家の「家族の悲劇」に多くの材を得ていると一般に看做されている『裏と表』の中で、「悲劇」の主な登場人物の一人であったエチエンヌ叔父が、少なくとも明示的には、ほとんどその影を落していないことは相關的である。ただ一箇所「息子はほとんど口が利けなかった」というところに、モデルとしての叔父の存在を垣間見ることができるだけなのである。つまり、母親の恋愛事件のモチーフと叔父のモチーフは、アルベールの心的世界のうちでは、別ち難く結びついていたのである。それは、『貧民街の声』の第3話と、『幸福な死』の最終稿ならびに異稿を見れば明らかである。母親の恋愛事件に触れることは、即母と叔父の關係に、叔父自身に言及しないでは済まないことであったのである。だからこそ、第3話は『裏と表』の決定稿から外されなければならなかった。第一に、それは「母親と息子」の關係というテーマに作品世界を収斂させる妨げになったであろうから。「弟」（叔父）は「父親」と同様、必要にして最小限の言及で済まされなければならなかったのである。第二に、それは『裏と表』の中に、既出の母親像のどれとも水と油のように異質な「恋愛」する「女」という母親像を現出させたことであろう。この女としての母は、「動物的な沈黙」を守る母親とはおよそ違う。「自分の夫のことを忘れてしまっ」てひたすら「子供達」（64）のために、それもそのうちの唯一人の「息子」のためにだけ、少なくとも彼に対してだけ在るといふ、「黙っていても、事態ははっきり分る。彼は彼女の息子で、彼女は彼の母なのだ。彼女は彼にこう言えば済むのだ、《ね》と」（73）というような母親とも全く異なっている。既出の母親像は、互いに微妙な食い違いを見せつつも、巧みな物語技術によってそれがカムフラージュされ、「奇妙な母親」といふ言わば擬似的な単一イメージへと収斂していく、少なくともその可能性を読者に感じさせ、作品世界の統一性を辛うじてではあれ損なうには至らぬ態のものであった。だが、恋する女としての母親像は、そのようなテキストの二様のそして相關的な統合化への動きを混乱させ、潜在

的な分裂状態を顕在化させる触媒となり、作品としてのテキストの成立を不可能にしてしまうほどに、あまりにも異質なイメージであるが故に排除されなければならなかったのである。

テキスト-3で、伝記と文学表現の関係ということから、いま一つ問題とさるべきは、「父親」のことである。アルベールの父親がモデルになっていることは確かだが、やはり「文学的変形」も見逃せない。

アルベールの父親が「マルヌの戦い」で戦死したのは事実である。彼は1914年9月4日に家族宛に手紙を出し、その翌日始まったフランス軍の「大規模な逆襲」のさ中に負傷し、ブルターニュ地方の「サン＝ブリューの病院」で治療を受けつつ、1914年10月11日に死んだ。「父親が病院から送った葉書」があるということだが、ロットマンは文面を紹介していないので、内容は明確でなく、重傷を負った日付も病院に担ぎ込まれた日付も確定できない<sup>37)</sup>。とは言え、〈テキスト〉の「盲目になって、1週間の間、断末魔の苦しみを嘗めた」というのには、負傷した時から死ぬまでの間の時間について著しい短縮があり、「苦しみ」には誇張があるように思われる。ロットマンの確言するところでは、「葉書」は「確かに自筆であ」<sup>38)</sup>り、「葉書が、美しい丁寧な文字で書かれていたことを考えれば、彼が視力を失っていなかったのは明らかである。」<sup>39)</sup> アルベールは父親が死亡した日付については、カトリーヌが保管していた「戦死を《通知する》3年半も日付のずれた公報」<sup>40)</sup>によっても知っており、「葉書」を見てもいたであろうから、伝記から見ると〈テキスト〉には事実の歪曲があると言える。この伝記的事実の歪曲ということは、父親の死亡時、実際にはアルベールは生後11カ月であったのに、〈テキスト〉では「6カ月」となっているところにも窺われる。テキストの生成という観点から見たとき、これらの「文学的変形」の果たしている役割が了解される。「僕」が生後「6カ月」であったことと、父親が「1週間」という短い期間のうちにあっけなく死んでしまったということが相俟って、「僕」の「なんの思い出も、なんの感動もない」という事態を正当

化する。そして、語り手としての「僕」自身が「思い出」を持たないし、また関心もないのであるから、当然そこに格別の逸話も持たない非個人的な「普通の男」としての父親像ができ上る。こうして「父さん」が路傍の影薄い存在となることによって、「母親と息子〔の関係〕を介してすべてが言い表わされる」というテキストの形成が可能となるのである。

さて、伝記的事実に照してテキストに見出される矛盾を説明するという方法をとるとすると、「父さん」=夫の死によって、「母親」=カトリーヌの示す相矛盾する両様の特徴、すなわち一方での「頑ミユクテイスムな沈黙」と他方での、相対的には雄弁とも言える程の対話能力に、ある程度説明が付けられる。ロットマンによると、カトリーヌは生来の「難聴」に加えて、夫の死の報を受けたときの「精神的なショック」<sup>41)</sup>が元で遺った「言語障害」<sup>42)</sup>にも生涯悩まされた。さらに「読み書きを知らなかった」という「事実」がそこに重なって、「彼女を極端に受動的な女にしてしまった。」<sup>43)</sup>これによって、「頑ミユクテイスムな沈黙」がある程度説明されうる。だがまた、この「言語障害」なるものが、「ククス」と言おうとして「ククス」と言ってしまうという類の<sup>44)</sup>、「ほぼ普通の話し方で話をすることはできはしたが、すぐに見当違いなことを言い出してしまった」という程度のものであった、したがって彼女が「極端に他人に対して臆病になった」としても「親しい人々」に対しては必ずしもそうではなかったことと、「難聴」の方も「唇の動きを読みとることができたために支障はなかった」<sup>45)</sup>ということから、他方での寡黙ながらも不自由のない対話能力がやはりある程度説明されうる。

ロットマンによれば、「当時は誤って、精神的なショックを受けた状態を脳膜炎ということがよくあった」が、夫の死亡時のカトリーヌの「発作」を「家族のものは脳膜炎」と呼び、「妹のアントワネットは、カトリーヌがよく話ができないようになったのはこの病気のせいだと指摘した。」<sup>46)</sup>ところが、テキストには、「父さん」の死による「精神的ショック」はおろか、「家族のもの」の口の端によく上っていたと思われる「脳膜炎」あるいは「病気」と

という言葉も、またそれらを暗示するような表現も全く見当たらない。ロットマンも言うように、カミュは母親の受けた「ショック」とそれ故の「痛手」について、「自分の少年時代について書き残したさまざまな記述の中でも、触れていない」<sup>47)</sup>のである。同時に見落してならないことは、他方で、そうした「病気」にも拘らず、「親しい人々」に対しては必ずしも「臆病」ではなく、「ほぼ普通の話し方で話をする事ができ」たことと、「唇の動きを読み取る事ができた」ことがテキストから脱け落ちていることである。

カミュは、一方での「母親」の「頑なに沈黙」を説明し、他方で「母親と息子」の間での不自由のない対話の可能性を納得させるような、そうした伝記的事実の一切をテキストからは省いた。もしそうした説明があったなら、「母親」イメージの統合は、もっと容易であったであろうし、「奇妙な母親」の「奇妙」さは軽減され了解し易いものとなっていたであろう。カミュはそうした道をとらなかったのである。

その理由は、第一に、テキストが目差しているのは、アルベールの自伝ないし自己分析ではなく、「母親と息子」を中心とするある一つの虚の世界を造形することだからである。「奇妙な母親」の「奇妙」と、そのような「母親」を前にした「息子」の懐く「<sup>エトランジュ・サンチマン</sup>奇妙な感情〔違和感〕」(61)は、伝記的事実をテキストに組み入れてこれを参照すれば、一般的な理由付けによって理解し易いものになったではあろうが、その分、「母親」は類型的な「普通の」女になってしまい、その「奇妙」さの持つ神秘的な魅力も、それ故に「息子」の「奇妙な感情」が有していた含蓄も失われてしまったことであろう。第二に、テキストが目差しているのは、「思い出」を日常的な時間と空間の世界の秩序のうちに位置付けて、客観的に語るのではなく、「自分が今現に生きているのか、それとも思い出に生きているのか、もう分らない」(76)というような夢<sup>うつつ</sup>と現の、あるいは幽明の境で「思い出」を言語表現に導くことであり、事後的な理性的な解釈によって再構成された「母親と息子」の関係ではなくして、「幼少年期」の「息子」の目に映ったがままの母親の



イメージとそこに根差す「息子の母親に対する奇妙な感情」そのものを言語表現にもたらずことであつたからである。

最後に、カミュ＝サンテス家の「家族の悲劇」とは別段なんの係わりも持たないものと見える、『皮肉』の最初の二つの挿話と、掉尾を飾る小品『裏と表』に触れておこう。『皮肉』の第1話には、映画を観に行く自分の娘とその客の「若い男」に置き去りにされる老婆が登場する。この老婆「の右半身は全体が麻痺してゐた。」アルベールの母は「リュウマチ」を患っていた。確かにこの「小さな老婆」は「よく動き回り、おしゃべり」だったが、今では「沈黙と不活動を余儀なくされていた」のである。そして「文盲で、感受性に乏しく（peu sensible）、彼女の生活のすべては、神に帰しているのだった。」(37) この老婆の神信心は「最後の悪徳」(39)なのであり、その信心の「証は、彼女が数珠と、鉛のキリスト像と、スタッコでできた、幼児キリストを抱えている聖ヨーゼフの像を持っていることだった。」(37) これも、アルベールの母を含むカミュ＝サンテス家の人々の神信心が「宗教的」というよりはむしろ「迷信」の類であつたとカミュ自身によって言われていたことを想起させる。成程この老婆の耳は確かであり、「市場の競り売りの声、買い叩く声」(38)を上げる。そこは「動物的な沈黙」を守る「母親」とは異なっている。だが、「頑なな沈黙」に陥っていた「母親」が「床の溝をぼんやりと目で迎っていくうちに我を忘れてしまう」(65)のと同じように、この老婆もまた「その眼差しは壁掛けの何かの模様の中に溶け入ってしまう」(39)のである。そして、自分自身のうちにそのように没入してしまっている「母親」を目の前にして、「自分を係わりのない者と感じると、自分の苦しみが自覚された」(65-66) 息子がいたのと同じように、ここでも、自分だけの世界に閉じ籠って生きている母親を眺めて、「どうもしないけど、でもしまいには苛々させられちゃうのよ」(39)と言う「彼女の娘」がいるのだ。

「娘」と「若い男」は老婆を見棄てて映画を観に行ってしまう。ロットマ

ソの伝記によって、アルベールが祖母と一緒に映画を観に行ったことは判っている。母とはどうであったか、については何も言われていない<sup>48)</sup>。彼女が「難聴」であったことと、昼間は「家政婦」をして働き夜は疲れ切っていたことを考え併せると、おそらくそうした機会はなかったであろう。だが、何よりも注目すべきは、「人々が映画に行くというので見棄てられていく身体（利かない老婆）」(42)について、語り手の「僕」が言う次のような言葉だ。「たとえ彼女の手足が利かないというようなことがなかったとしても、彼女の無知は映画の理解を妨げたことだろう。彼女は、映画は好かないと言っていた。本当は理解できなかつたのだ。」(40) 同じことがアルベールの母についても言われえたとに違いないのである。

結局、「小さな老婆」の造形に当って、アルベールの母の面影の、少なくとも幾分かはそこに与っていたと言える。そしてまた、アルベールの祖母の姿も、幾分かは、そこに寄与していたと思われる。というのも、『貧民街の声』の第4話の中にこの挿話の先駆形が見出されるが、そこでは「病気の老婆」は「70歳」であると、その年齢が明言されていた<sup>49)</sup>。それは直ちに、『皮肉』の第3話に出てくる、「70歳」の「おばあさん」を想起させる。「市場の競り売りの声、買い叩く声」は正にこの「気性の荒い」、「支配」的な性格の「おばあさん」にこそ相応しい。そして、この「おばあさん」の像は、すでに指摘したように、ある程度はアルベールの祖母の実像に基づいているのだから、『皮肉』の「小さな老婆」もまた、幾分かは、アルベールの祖母の面影を宿していると言ってよいのである。つまり、「小さな老婆」は、少なくともその幾分かは、アルベールの母と祖母のアマルガムを以て造形されているということである。

一方、この老婆を見棄てていく若者の方とはいうと、『皮肉』では単に「若い男」と言われているだけだが、『貧民街の声』では、「背が高い、蒼白い若い男」<sup>50)</sup>あるいは「蒼白い若い男」<sup>51)</sup>と言われていた。『貧民街の声』の執筆終了時期と目される1934年12月とえば、1930年の暮れから翌年

早々にかけてのアルベールの結核の発病とそれに続く療養生活から間もない時期である。そして、アルベールも「背が高」かった。したがって、「若い男」もまた、少なくともその根の幾分かを作者のうちに下していると言える。

小品『裏と表』に登場する、生きていうちから「自分の墓穴を掘っている」(124)老婆は、一見するところでは『皮肉』の「小さな老婆」となんの係わりも持たないように思われる。前者は後者とは相違して、半身不随ではなく、「毎日曜日」(120)自分が買った自分の墓を見に行くことを楽しみとしている。また、「家族の何人かとは会うことを拒んでいた」(119)というように、後者とは逆に、人を避ける傾向を示している。

だが、この老婆も「精霊達と密接な交渉を持っていた」という迷信家であり、「自分が逃げ込んでいる世界」(119)の外のものへの関心を断っている。そして、この老婆の傍らにも、やはり「彼女の娘」(125)が登場するのである。つまり、『皮肉』の老婆と『裏と表』の老婆は、別々の人物ではあるが、また互いに共通の面も備えているのである。

さらに、小品『裏と表』の老婆は、「風変わりで、<sup>オリジナル</sup>孤独な女」(119)と言われている。そうした形容には『肯定と否定との間』の「奇妙な母親」を連想させるところがある。結局、『皮肉』の第1話の「小さな老婆」、『肯定と否定との間』の「奇妙な母親」、そして小品『裏と表』の「風変わりで、孤独な」老婆は、それぞれ別人として登場しながらも、共通な一面も有していると言える。それを踏まえて見ると、何故『裏と表』の冒頭に『皮肉』の第1話があり、末尾に小品『裏と表』が置かれているかが良く了解できよう。両者は対応する関係にあるのである。

『皮肉』の第2話、「話を聞かせるというのが彼の唯一つの悪癖だった」(44)という「老人」(43)にまつわる話こそは、カミュ＝サンテス家の「家族の悲劇」とは無関係で、単に人生の呈する「皮肉」を<sup>イロニー</sup>よく物語るものとして作者はこれを採ったと考えられよう。しかし、よく見ると、ここにも「奇妙

な」、そしてその「無関心」な態度が際立つ「老婆」(46)が登場しているのである。すなわち、「老人」には彼の帰りを独り家で待っている老妻がいる。この老妻が夫を評して言う「気紛れなのさ」(47,49)という口癖は、アルベールの母が彼女の母親を評して時に口にするもののあった言い回しであるという<sup>52)</sup>。

そこで、「老人」の方も見直してみる。ある時期まで「完全な啞であった」というエチエンヌとは正反対に、この老人は実に饒舌である。だが、アルベールの祖母が死に、次いでリュシアンやアルベールが出ていった後では、エチエンヌはリヨン通りのアパートマンに、アルベールの母と二人だけで住んでいたのである。このエチエンヌとその姉の二人だけの生活は、「老人」とその老妻とのそれにどこか通ずるものがあるように思われる。

そう思ってなおよく見ると、「老人」を訪れて「明るい服を着」た「男」(47)が登場していることに改めて注意を惹かれる。既述のように、この「男」と「若い男」は同一人物であり、各々語り手の「僕」の分身であり、一面では作者カミュ自身の分身であると言える。そのカミュその人が、リヨン通りのアパートマンを離れて、アコー家に寄寓していた頃、つまり1931年の秋、スマートな「白服にネクタイといった出で立ち」で人を驚かせたというのである<sup>53)</sup>。彼もまた、そうした「明るい服を着」て、母とエチエンヌを訪ったことがあるであろう。だから、アルベールの母と同じ口癖を持つ「老婆」と暮している「老人」のモデルとして、少なくともその一人としてエチエンヌの名を挙げてよいであろう。その一人としてと言うのは、「老人」の饒舌に加えて、1935年から1936年の時点でも、アルベールの母親の方は53.4歳で辛うじて「老婆」と言えたとしても、エチエンヌの方は、「老人」と呼ぶにはまだ早い年齢であったようだからである<sup>54)</sup>。

エッセエ集『裏と表』における伝記と文学表現の対応関係如何および前者から後者へのテキストの生成過程を問うという本節の課題からして、いま一つ検討しておかなければならないことが残っている。それは、このエッセエ

集は、「母親と息子」の関係を主要なテーマとしているが、一方の「息子」に係わる叙述の中で、アルベールの伝記の上で重要な事実でありながら表現の場を与えられなかったものは何であり、またその理由は何か、ということである。

作者カミュの言う通りだとすれば、『裏と表』の執筆時期は、1935年から1936年に亘る2年間である。とすると、1936年以前のアルベールの伝記に見出される重大な出来事で、『裏と表』に採り上げられていないものは、二つある。一つは、1930年末から翌年初頭にかけての間における肺結核の発病と入院、およびそれに引き続いたアコー家に寄寓しての療養生活のことである。いま一つは、1934年6月に結婚して1936年夏に破局を迎えるに至る、最初の妻シモーヌ・イエとの関係のことである。いずれについても、「あまりに個人的な告白」であるから避けられたのである、とひとまずは言えようが、いまだ少し立ち入って考察してみよう。

先に後者の問題について考えてみる。ロットマンはこれについて次のように述べている。「この奇妙なシモーヌ・イエとの生活が、カミュの創作活動と公生活に、どのような直接的影響を及ぼしたかは判然としない。当時の作品においても、またその後の生活においても、彼は妻と同一視されるような人物を作り出さないように心懸けていたらしい。多くの登場人物についてはっきりと実在のモデルが指摘できる『幸福な死』の草稿からさえ、彼女は欠落しているように見える。」<sup>55)</sup> 実際、少なくとも今日までに公開されているものに限って見れば、シモーヌとの関係を扱っていると明らかに見てとられるようなテキストは、『裏と表』の決定稿並びに異稿、先駆形、草稿断片のうちにはなく、何一つ存在していない。だが、『幸福な死』について『手帳』を見ると、その日付を信ずるならば、1936年1月から同年2月13日までの間に書き留められた覚書は、明らかに『幸福な死』の最初の構想を示しており、それによると同作品の第2部のB章の内容は次のようなものになる筈であった。

「B<sub>1</sub>の章——彼は回想していた。リュシエンヌとの関係。」

「B<sub>2</sub>の章——リュシエンヌが彼女の不実を語る。」

「B<sub>4</sub>の章——性的な嫉妬。ザルツブルク。プラハ。」

「B<sub>5</sub>の章——逃亡（手紙）。アルジェ。風邪を引き病気になる。」<sup>56)</sup>

本稿の第1章でアルベール・カミュの伝記を辿った者がこれを見ると、「リュシエンヌ」のモデルがシモーヌであることには疑問の余地がないと見える。この構想は結局テキストにまでは結実しなかった。しかし、いずれにしろ、『裏と表』の執筆と同じ時期に、傍らでカミュがシモーヌとの関係の曲折に材を求めたテキストの腹案を練っていたことは確かなのである。つまり、カミュは初めから、シモーヌと「同一視されるような人物を作り出さないように心懸けていた」わけではないということである。

『魂の中の死』には、舞台背景の一つとして、「プラハ」が現われている。それは、妻シモーヌの「不実」が「ザルツブルク」で露見した後で、アルベールが独り訪れた「プラハ」のことであろうか。もしそうだとすると、この作品の中には、妻あるいは恋人の「不実」とそれ故の「性的嫉妬」というモチーフは全く存在しない。何故だろうか。常識的な答えは、『裏と表』を執筆している段階では、作者にとってシモーヌ「との関係」の委細はまだあまりに生々しくこれを文学表現の次元にもたらずために必要な対象との距離を保てなかったため、ということであろう。

だが、自伝としてではなく、あくまでテキストとして『裏と表』の全体を見渡すと、別様の答えが可能であることがすぐ分る。繰り返し述べてきたように、『裏と表』の主要なテーマは「母親と息子」の関係である。シモーヌあるいは「リュシエンヌ」が「母親」から「息子」を引き離すものである限り、そのような存在を『裏と表』の中に容れえないことは明らかであろう。また、「性的な嫉妬」のモチーフは、『裏と表』に生成されたイメージの中で最も重要なものである「無関心」な「奇妙な母親」というイメージを、間接的にあれ、損なってしまったことであろう。そうしたモチーフは、「母親」

の陰の中に沈められている女としての側面を浮かび上げずにはおこなったであろうから。

さて今度は、『裏と表』から「欠落」しているいま一つの伝記的事実、およびそれと文学表現の関係について考えてみよう。

現在までに公開されている草稿群の中に、明らかにアルベール自身の結核発病と入院、そしてそれに引き続いた療養生活に材を得ていると判断されるものが幾つか存在する。一つは、『肯定と否定との間』のための草稿断片<sup>57)</sup>(以下『草稿断片』と略記)であり、いま一つは、『幸福な死』のために準備された草稿である<sup>58)</sup>。これに、最終稿の『幸福な死』の第1部第2章に出てくる「店主〔セレスト〕の息子、ルネ」の肖像<sup>ポルトレ</sup>を加えることもできるであろう。その他、アルベールの入院時の見聞に材を得ていると看做しうるものに、『貧民街の施療院』がある。その中で語られている「片方の肺しかやられていなかった」のに「妻」との荒淫が祟って死んでしまう「ジャン・ペレ」の逸話は<sup>59)</sup>、字句もほぼそのまま、『幸福な死』の中に組み入れられている<sup>60)</sup>。

『貧民街の施療院』は完成度の高い小品であり、その「皮肉<sup>イロニ-</sup>」な内容と語り口からしても『裏と表』に収められて然るべき作品であったと思われるのであるが、何故再録されなかったのであろうか。『裏と表』の、「証」としての文学作品という特徴と、それと不可分の関係にある物語形式という観点から、その理由を考えてみよう。

『貧民街の施療院』の叙述形式は、三人称である。これを『裏と表』に収めるには、エッセエ集全体の統一を図るため、語り手の〈私〉、「僕」を登場させる必要がある。その場合、小品『裏と表』のように、伝聞の「話」として「僕」が語るには、『貧民街の施療院』は長過ぎるし、内容も豊富に過ぎる。そこで、『皮肉』や『肯定と否定との間』のように、「僕」と共にその分身の「彼」を登場させて、「彼」の体験ないし見聞として語るか、あるいは『魂の中の死』や『生きることへの愛』のように「僕」の直接体験したこと

として語るしかない。だが、『貧民街の施療院』の叙述形式がそのように変えられて、『裏と表』に収録されていた場合、すでに述べたようなこのエッセイ集全体の語り手の「僕」とその分身の「彼」との間の密かな紐帯からして、読者の脳裏において、「彼」の体験ないし見聞は「僕」のそれと別ち難いものとなるから、『裏と表』の世界全体が病者の世界という特殊な色合いに染め上げられて、その普遍性が大きく損なわれてしまったことであろう。『幸福な死』がやはり「結核」を扱いながらも、それを主人公や他の主要な登場人物の身の上からは外して、端役の「ルネ」のこととしたのも、同様の理由によっていたに違いない。

いま一つの、『幸福な死』のために準備された草稿を見てみよう。J. サロッキが紹介している限りでの草稿の中では、アルベールの結核発病と入院、療養生活への言及と看做しうるような叙述は、一つの手稿の中に「ある日彼はそこで〔一人の叔父の家で〕病気になった」、そして別の「もっと推敲されたテキスト」に「〔病院で一夜を過した〕後〕彼は彼の面倒を見ていた叔父の家に連れ戻された」とあるのが認められるだけである。また、前者の草稿においては、息子の「病気」のモチーフは「彼の母に恋人がある」というモチーフ、およびこの「母」とその「身体の利かぬところがある弟」との不幸な共同生活のモチーフと密に絡み合っている。後者の「テキスト」においても、「姉」と「弟」の葛藤が主要なモチーフの一つとなっている。「母」の「恋人」や「姉」と「弟」のモチーフが扱われているテキストが『裏と表』に用いえない理由についてはすでに述べた。確かに「病気」のモチーフだけを他のモチーフから解離させるという作業も不可能ではなかったであろうが、たとえそうしてみても、「病気」のモチーフだけのテキストは痩せ細っていて用をなさなかつたであろうと思われる<sup>61)</sup>。

残る『草稿断片』を見てみよう。これは全体が三人称で叙述されていて、語り手の「僕」は登場していない。が、その回想的な叙述形式、「母と息子」の関係が主に扱われていること、幾つかの詳細——例えば、「父の死の思い



出]、「彼の母親が働いている女中部屋」，「耳が聞こえず，二言三言以上には言葉を交すこともできず，特にほんの少しでも物を考えることができない，それに文盲の，この女」——が『裏と表』の諸作品のそれと符合することなどからして、『草稿断片』は『裏と表』の決定稿に極めて近い所にあるテキストであると言える。何故『裏と表』の中に組み入れられなかったのであろうか。

『草稿断片』は確かに未完成である。その短かさに比べて，あまりに多くのことが未整理のまま盛り込まれているということは無視できない。だが，たとえどれほど巧みに前後の脈絡がつけられ，文体が整えられたとしても，その内容に変わりがないとすれば，やはり『裏と表』に収録されはしなかったであろう。

『草稿断片』の主要なモチーフは、「大量の吐血」という「最初の徴候」によって明らかになった「息子が患ったかなり重い病気の時の，彼の母親の奇妙な態度」とこの「息子」の「死の恐怖」である。「彼の面倒を見たのは一人の叔父だった」と述べられていることから，このテキストがアルペールの結核発病当時の事情に材を得ていることは明らかである。だから，ロットマンの説くような，「あまりに個人的な告白」であるからこのテキストは『裏と表』から除外されたのであるという見解にも一理あるとは言えよう。ただ，焦点を「奇妙な「母親」と「息子」の関係の叙述に合わせれば，逆に，このテキストが『裏と表』に再録されなかったのは不思議であるという見方も成り立つ。これが除外されたのは，根本的にはやはり，すでに述べたような理由によるのであろう。すなわち，三人称叙述形式の『草稿断片』を『肯定と否定との間』の中に組み入れようとすれば，技術的には困難はなく，語り手の「僕」をそのどこかに書き加えるだけで済んだであろう。だがその場合，『裏と表』全体の〈私〉と〈彼〉の関係のあり方からして，「彼」は「僕」の分身ということになってしまう。やはり『裏と表』の世界が病者の特殊なそれに侵蝕されることを防ぐためにこそ，『草稿断片』は捨

てられたのである。

(この項おわり)

付記 本稿は先に本誌前号までにおいて発表した拙稿(カミュ『異邦人』における「無関心」と相互補完的な関係にある。併せて読まれることを希望する。また、本稿はカミュの二、三の伝記的事実の確認に手間取っており、それに係わりのない部分から先に発表することとした。

なお、引用文の訳出に当っては、既訳のあるものは参照しこれを活用したが、文意をより明確にするためなどの理由から、敢えて拙訳を試みたところも少なくない。

〔注〕

- 1) Albert Camus: *Carnets 1*, 1962, Gallimard, pp. 15-16. (以下『手帳1』と略記。)
- 2) Albert Camus: *Rencontres avec André Gide*, in *Essais*, 1965, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, pp. 1117-1118.
- 3) Albert Camus: *Essais*, p. 1176. (以下『エッセエ』と略記。)
- 4) *Ibid.*, p. 1178.
- 5) *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome 2<sup>ème</sup>, 1973, Le Robert, p. 640.
- 6) Jean Grenier: *Les Iles*, nouvelle édition, 1959, Gallimard, p. 67.
- 7) *Ibid.*, p. 136. 初出については、J. グルニエ『孤島』(改訂版)、井上究一郎訳、1979、竹内書店新社、p. 216 参照。
- 8) Albert Camus: *L'envers et l'endroit*, 1958, Gallimard, p. 12.
- 9) Albert Camus: *Le courage; Les voix du quartier pauvre*, in *Cahiers Albert Camus 2*, 1973, Gallimard, pp. 219-221; pp. 271-287.
- 10) 引用文に直統する( )内の数字は『裏と表』原書の頁数を示す。以下同じ。
- 11) Paul Viallaneix: *Le premier Camus*, in *Cahiers Albert Camus 2*, p. 96. 但しヴィアラネー自身は語り手と作者カミュを直接等号で結んで「二重化の傾向のあるカミュ」と言っているのではあるが。
- 12) Jean Grenier: *Albert Camus*, 1968, Gallimard, pp. 77-78. グルニエの記憶が正しいとすれば、それは1931年の暮れから1932年の秋にかけての間のことである。
- 13) H. R. ロットマン『伝記 アルベール・カミュ』、大久保敏彦・石崎晴己訳、1982、清水弘文堂、p. 20. (以下『伝記』と略記。) なお、この訳書からの引用に当っては地の文との釣り合い、部分的に表記を変更したことがある。また、稀にはあるが、訳書であまいな箇所については、原書(R. Lottman: *Albert Camus, a biography*, 1981, George Braziller.)に当り、文意がより明確になるように幾分の変更を加えた所もある。但し、「79年の版以降の版に対して(翻訳も含めて)、著者からかなりの訂正が送られてきたので、それに従って訳出した」(『伝記』、p. 752.)という『伝記』の訳文一般が何よりもまず尊重されなければならない、ということには変りはない。
- 14) 同書、pp. 24-25. および p. 33 注 9.
- 15) 同書、p. 27.
- 16) 同書、p. 60.
- 17) 同

書, p. 27. 18) *Cahiers Albert Camus 1*, p. 219. 19) 『伝記』, pp. 19-20. 20) 同書, p. 66. 21) 同書, p. 46. 22) 同書, p. 30. 23) 同書, p. 29. 24) 同書, p. 66. 25) 同書, p. 32. 26) *Cahiers Albert Camus 1*, p. 221. 27) Albert Camus: *Rencontres avec André Gide*, p. 1117. 28) *dito*: Fragment manuscrit pour «*Entre oui et non*», in *Essais*, pp. 1213-1214. 29) *dito*: *Préface*, in *L'envers et l'endroit*, p. 33. 30) 『伝記』, p. 32. 31) *Cahiers Albert Camus 2*, pp. 271-287. 32) *Ibid.*, pp. 279-282. 33) 『伝記』, pp. 29-30. 34) 同書, p. 56. 35) Albert Camus: *La mort heureuse*, in *Cahiers Albert Camus 1*, pp. 83-86; pp. 218-222. 36) 『伝記』, p. 30. 37) 同書, pp. 25-26. 38) 同書, p. 33. 39) 同書, p. 26. 40) 同書, p. 33. 41) 同書, p. 26. 42) 同書, p. 22. 43) 同書, p. 26. 44) 同書, p. 33. 45)-47) 同書, p. 26. 48) 同書, p. 31. 49) *Cahiers Albert Camus 2*, p. 283. 50) *Ibid.*, p. 283; pp. 285-286. 51) *Ibid.*, p. 287. 52) 『エッセエ』, p. 1176. 53) 『伝記』, p. 62. 54) 同書, p. 34. 55) 同書, p. 94. 56) 『手帳 1』, p. 24. 57) Albert Camus: *op. cit.*, in *Essais*, pp. 1213-1216. 58) *Cahiers Albert Camus 1*, p. 219. 59) *Ibid.*, p. 38. 60) *Cahiers Albert Camus 2*, p. 242. 61) *Cahiers Albert Camus 1*, pp. 219-220. 但し、厳密に言えば、このような判断は少なくとも「より推敲されたテキスト」に関しては留保されなければならない。というのも、テキストの「彼は彼の面倒を見ていた叔父の家に連れ戻された」に先立つ部分は省略されていて、その要点のみが紹介されているにすぎないからである (*Ibid.*, p. 219.)。