

『追 放 と 王 国』

——〈王国〉の意味と作品集の統一について¹⁾——

松 本 陽 正

L'Exil et le Royaume : le sens du royaume et la
cohérence du recueil

Yosei MATSUMOTO

Résumé

Notre mémoire sur *L'Exil et le Royaume* (1957) d'Albert Camus se divise en deux parties. Dans la première partie, nous recherchons d'abord les raisons de la modification de l'ordre des nouvelles, intervenue entre le plan initial, conçu en 1952 sous le titre de *L'Exil*, et l'édition définitive. Nous supposons que l'auteur a procédé à cette modification pour exprimer effectivement l'idée de royaume ajoutée au titre après 1956. Ensuite en prêtant attention surtout à la fin de chaque nouvelle conformément à la définition de Camus lui-même ainsi conçue: "il (=le royaume) coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin", nous examinons le cas des personnages qui trouvent le royaume: parmi les héros de six nouvelles, Jonas et d'Arrast retrouvent cette vie. Le romancier insiste donc sur la valeur du royaume en plaçant *Jonas* et *La Pierre qui pousse* à la fin du recueil. Après cela, analysant la figure de Jonas et d'Arrast, nous mettons en lumière le sens concret du royaume dans le dernier cycle de Camus: le royaume, ce n'est plus ni "la communion avec la nature" (P. Cryle) comme dans les premières œuvres, ni, à proprement parler, "l'amour des hommes" (P. Cryle) comme dans les ouvrages du cycle de la révolte, mais

アルベール・カミュの作品を次のように略記する。

PL I : *Théâtre, Récits, Nouvelles* (Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1967.)

PL II : *Essais* (Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.)

なお、カミュのテキストからの引用は、ほとんどそのままの形で『カミュ全集』全十巻（新潮社）からとられている。また、ほぼ窪田啓作訳による『追放と王国』からの引用については、主として本文中にページを示したが、それらはすべて PL I のページをさしている。

1) 本稿は、日本フランス語フランス文学会（1978年春季大会）において、『追放と王国』の構成について」と題して発表したもの——『フランス語フランス文学研究 N° 33』（1978年）に要旨所収——を加筆・補正したものである。

c'est l'univers personnel où le protagoniste se sent heureux et veut revivre, univers qui lui offre en même temps la possibilité de s'ouvrir aux siens.

Dans la deuxième partie, classant six nouvelles en trois groupes, selon la cause de l'exil et notre définition précise du royaume, nous traitons le problème de la cohérence du recueil. Dans le groupe A (*La Femme adultère, Le Renégat*), Camus nous montre la rupture de l'univers des héros qui considèrent comme absolu soit leur propre sentiment, soit leurs idées personnelles. Comme antithèse, dans le groupe B (*Les Muets, L'Hôte*), l'auteur dépeint l'échec des héros qui ne peuvent bien s'exprimer en face des problèmes sociaux. Par conséquent, l'équilibre entre le monde individuel et celui des autres, en d'autres termes entre «solitaire» et «solidaire» s'impose. Comme synthèse, dans le groupe C (*Jonas, La Pierre qui pousse*), le créateur nous indique donc la figure des héros trouvant le chemin qui mène de l'exil au royaume. De plus, ces trois groupes font ressortir le contraste entre eux: le monde du bavardage infini du renégat, situé à la fin du groupe A, s'oppose au silence forcé des ouvriers dans *Les Muets*, nouvelle placée au commencement du groupe B. Le dénouement de *L'Hôte*, nouvelle placée à la fin du groupe B, consacre la profonde solitude de Daru, contrastant ainsi avec le monde heureux du début de *Jonas*.

Ainsi donc, *L'Exil et le Royaume* nous offre l'univers cohérent et la nouvelle valeur qui allait peut-être se développer dans *Le Premier Homme*.

1. 序
2. <王国>の意味について
3. 作品集の統一について
4. 結語

1

アルベール・カミュの最後の作品である『追放と王国』（1957年）は、ある意味でカミュの到達した世界を示しており、重要な位置を占める作品であるのにもかかわらず、彼の他の諸作品に比べて、個別的に論じられることが少なく、近年、ピーター・クライルの「アルベール・カミュの『追放と王国』（1974年）やレットル・モデルスから定期的に刊行されている『アルベール・カミュ』の第6号、「アルベール・カミュ 6—中編小説家カミュ、『追放と王国』（1973年）で、ようやく具体的研究がすすめられるようになったにすぎない。カミュの創作ノートともいえる『手帖Ⅲ』^{カルネ}（1951年3月以降）が未刊行であり、客観的資料に乏しいこともその理由の一つだが、従来、批評家たちによって、この作品が^{過小}評価されてきたことも要因となっている。ロジェ・キーヨが、『追放と王国』のもつ、創造の空白を埋めるための文体練習の側面を強調し、次のように述べているのはその一例である。

「実際、当時、少しばかり自分自身を疑ってかかり、さまざまな理由から、劇作・エッセ

エ・小説という自己の三部作の三大パネルを企てることができないと一時的に感じていたカミュは、中編小説と翻案でこの空白を埋めようとした。それは仕事のリズムを維持するための一つのやり方であったし、また、あえて言えば、腕をみがくためのやり方でもあったのだ²⁾」

確かに、キーヨの指摘するように、この作品集には、『背教者』にみられる内的独白から『啞者』にみられる写実的手法に至るまで、さまざまな小説技法が用いられている。また、カミュ自身、創造者の特質とはたえず「形式を更新する³⁾」力だとも述べている。形式への不満から、20年以上『裏と表』の再刊を拒み続けてきたことや生前『幸福な死』の刊行を禁じていたことはその好例であろう。

だが、芸術家として、この形式への配慮と同時に、いやそれ以上に、カミュには内容を重視しようとする気持ちがあったことも明白な事実である。『追放と王国』刊行の翌年にあたる1958年の『裏と表』の再刊の因は、不器用な形式にもかかわらず、そこに述べられている「証言の価値⁴⁾」の真实性を認識したために他ならない。さらに、カミュの次のことばは、芸術に関する彼の見解をよく示しているように思われる。

「現代芸術の誤謬の一つは、大体において、目的よりも手段を、内容よりも形式を、主題よりも技術を重視していることです。私が芸術上の技術に対して情熱をもち、そのすべてを自分のものにしようとしているのは、それらの技術を自由に使用し、それらを道具としての役割に限定したいからです⁵⁾。」

このことばをあてはめてみると、『追放と王国』の中にさまざまな表現形式が認められるとしても、それはその表現形式が作品の内容に最もよく合致した形式であったからに他ならないからだと考えなければならないだろう。さらに、

「私に関する限り、私は孤立した書物の存在を信じてはいません。何人かの作家にあっては、彼らの作品は、各々の作品が他の作品によって照らし出され、しかも、すべての作品が向き合っているような一全体を形成しているように思われます⁶⁾。」

2) PL I, p. 2039. キーヨの『紹介文』による。また、ジャン・グルニエも同様の指摘を行っている。
プレゼンテーション

L'Exil et le royaume ne sont pas seulement des contes très divers d'inspiration; ils sont volontairement des exercices de style divers. (J. Grenier: *Albert Camus souvenirs*, Gallimard, 1969, p. 100.)

3) PL II, p. 1923.

4) PL II, p. 5.

5) PL II, p. 1927.

6) PL II, p. 743. グルニエの影響を指摘できる箇所の一つであろう。1941年のグルニエの手紙に、「一全体を形成している」ということばがそのまま見受けられるからである。vos 3 écrits se complètent bien et forment un tout. (Albert Camus-Jean Grenier: *Correspondance* 1932-1960, Gallimard, 1981, p. 60.)

という彼自身のことばが示すように、カミュは、『異邦人』の中に『誤解』の挿話を、『ペスト』の中には『異邦人』のエピソードを劇中劇の形で盛り込むことによって、ジャンル（小説と戯曲）や系列（＜不条理の系列＞と＜反抗の系列＞）を超えて、作品相互の結びつきを緊密にし、それによって、自己の作品が—全体として読まれることを望んだ作家なのであり、それ故、ましてや—作品集の統一を求めなかったはずがないと考えられるのである。

こうした観点から、我々は、『追放と王国』全体の構成を考察することによって、この作品集が、単なる文体練習のためのものではなく、綿密な構成のとれた、統一ある世界を形成していることを論証し、そこに認められる新たな価値観を明らかにしようと思う。

2

プレイアド版のロジェ・キーヨの『紹介文』プレザンタシオンによると、1952年の『手帖』に『追放と王国』の最初の着想が現れている。

- 1.——ラグーア。不貞。
- 2.——イグアペ。人間的熱情、コックの友情。
- 3.——高地と囚人。
- 4.——身を潜める芸術家（表題はヨナ）……
- 5.——知識人と看守。
- 6.——混乱した精神……
- 7.——狂気に関する中編⁷⁾。
ヌーヴェル

このプランの1は『不貞』、2は『生い出ずる石』、3は『客』、4は『ヨナ』、6は『背教者』をさしている。

このプランの配列と、

『不貞』

『背教者』

『啞者』

『客』

『ヨナ』

『生い出ずる石』

という決定稿とを比較すると、配列に変化が認められる。この変化を少し具体的に辿ってみよう。プランの中の作品化されなかった5番『知識人と看守』と7番『狂気に関する中編』を除き、そしてこのプランの直前に概要 (schéma) が書かれており、それ故、ほぼ同じ

7) PL I, p. 2038.

時期に着想が得られたと想定される『啞者』⁸⁾を3番目に据えて決定稿と比較すれば、プランと決定稿とでは、『背教者』と『生い出ずる石』の順序が逆になっていることとなる。従って、配列の変化から生じる問題点は次のように要約される。

- (1) なぜ『啞者』を3番目に据えたのか。
- (2) なぜ『背教者』と『生い出ずる石』とを入れ換えたのか。

もしも『追放と王国』が創作の空白を埋める文体練習のためだけに書かれたのであれば、配列の変更は問題にならなかったはずである。主張すべき何かがあったからこそ、配列を変える必要が生じたのだし、この作品集に統一を与えるものを効果的に表現するために、決定稿の配列が考案されたと考えなければならない。

ところで、後に『追放と王国』に収められる6つの中編小説のうち5つまでが、『追放』という表現のもとに配列されている1952年のプランは、当初から、作品集の全体的着想が得られていたこと、『追放』という表題によって、カミュが作品集に統一を与えようとしていたことを物語っている。『不貞』のジャニースが偶然訪れた砦から夢みる空間——「最初の河がようやく森をうるおす地点」(p. 1570)——に酷似した場所が、『生い出ずる石』の舞台となっており、『不貞』の後に『生い出ずる石』を置いたプランの配列から、カミュが、ジャニースからダラストへと至る系譜を考えていたことがうかがえよう。

ロジェ・キーヨの指摘によれば、カミュは、作品集に収められている中編小説の大部分が草稿の段階にまで達していたとされる、刊行の2年前にあたる1955年まで、『追放』という表題を考えていた⁹⁾。従って、作品集に収められている全作品に流れる唯一のテーマとして〈追放〉のテーマをあげた、刊行の際に付したカミュの次のことばは当然のものといえるだろう。

「そこでは、追放という唯一のものである主題が、内的独白から写実的な物語に至る6つの異なった手法で扱われている¹⁰⁾。」

しかしながら、カミュ独自の用語であり、自己疎外に近い響きをもったことばと考えられる〈追放〉¹¹⁾のテーマだけの観点にたち、その濃淡によって、作品集に完全な統一を与える

8) PL I, p. 2038, キーヨの『紹介文』参照。

9) La plupart de ces nouvelles seront en manuscrit en 1955. (PL I, p. 2038. キーヨの『紹介文』による。) Tel est en effet le titre que, de 1952 à 1955, il avait envisagé de donner à son recueil. (R. Quilliot: *La Mer et les Prisons*, Gallimard, 1970 p. 285.)

10) PL I, 2039.

11) 要するに、反意語である〈王国〉を奪われた状態である。P. クライルは次のように述べている。parler d'exil, c'est supposer l'existence de quelqu'un ou de quelque chose dont on se trouve séparé, bref, d'un royaume. (P. Cryle: *L'Exil et le Royaume d'Albert Camus*, Lettres Modernes, 1974, p. 225.)

ことは不可能であったろう。なぜなら、主人公が〈追放〉に陥る原因、主人公の職業、階層、年齢、性、彼らが生きる風土等は多様であり、〈追放〉という単一的視点から、主人公たちの〈追放〉状態の序列をつけることは困難だからである。

それ故、1956年以後に、新たな価値創造の欲求と共に、カミュの脳裏に〈追放〉の反意語である〈王国〉のテーマが入り込み、それを表題に付け加えることによって、〈追放〉と〈王国〉という二重構造を通して、作品集の配列を変更し、それに統一を与えようとしたのではないかと考えられる。決定稿における配列の変化は、導入された〈王国〉のテーマと緊密に結びつき、〈王国〉を効果的に表現するために考案されたのだと想定されよう。

それでは、〈王国〉とは一体どのようなものなのだろうか？

P. クライルは、『追放と王国』以前に書かれたカミュの著作を援用しながら、〈王国〉の姿として、「自然との合体」と「人間への愛」という二つの側面を導き出し、それを『追放と王国』の中に適用しようとする。

「カミュは、この作品集の表題の意味を明らかにしうる文脈において、何度か、追放と王国について語っていた。彼は、チパザの廃墟と自己の自然体験に、〈王国〉ということばを結びつけている。彼は、『戒厳令』の中で、登場人物のディエゴに、愛の世界は王国であると言わせている。『追放と王国』の中に再び現れてくる、自然との合体と人間への愛という、人間の生の二つの側面がまさにそれなのである¹²⁾。」

P. クライルは、作品集の特色は、多様性 (*diversité*) にあり、そこに統一を求めるべきではないと繰り返し強調しながらも¹³⁾、〈王国〉に関するこのような見解から、彼は、『追放と王国』においては、ジャニース、ヨナ、ダラストが〈王国〉を発見するとし、作品集は、〈追放〉から〈王国〉に至る進展 (*évolution*) と共に、『不貞』と『生い出ずる石』を両極とする分極構造 (*polarisation*) をとっていると説いている¹⁴⁾。

確かに、P. クライルの指摘するように、『追放と王国』以前の作品では、「自然との合体」と「人間への愛」は〈王国〉の姿として提示されていたように思われる。だが、『追放と王国』の中に、初期作品の「自然との合体」と中期の「人間への愛」というそれまでの〈王

12) *Ibid.*, pp. 224-225.

13) Le principe fondamental de l'œuvre entière semble être la *diversité*. (*Ibid.*, p. 223.) 及び, il faudrait accepter l'œuvre comme elle s'offre: dans sa diversité. *L'Exil et le royaume* ne se prête pas volontiers à la généralisation. (*Ibid.*, p. 228.) また, *ibid.*, p. 237 も参照のこと。

14) Il y a dans *L'Exil et le royaume* non seulement une évolution, mais une certaine polarisation: «La Femme adultère» et «La Pierre qui pousse» représentent les deux pôles du royaume. (*Ibid.*, p. 235.)

国〉の姿をそのまま適用して解釈してもよいのだろうか？『追放と王国』は『転落』と共に、＜ネメシスの神話＞の作品として考案されたものであり、それ以前の作品とは微妙な変化が認められるのではないだろうか¹⁵⁾？

こうした観点から、我々は『追放と王国』における＜王国＞の具体的な姿を追求してみることとする。作品集の中で、＜王国＞ということばは、『不貞』で3回 (p. 1569, p. 1570), 『背教者』で4回 (p. 1589, p. 1590, p. 1591, p. 1592) 使われているだけである。『背教者』では、悪の＜王国＞という意味あいでも否定的に用いられているのに対し、『不貞』では、「何ものも所有しないが何人にも仕えぬ」(p. 1570) 遊牧民の姿に＜王国＞ということばが結びつけられている。この「何ものも所有しないが何人にも仕えぬ」ということばは、注10) であげた引用文の少し後の、作品集の序に付したカミュ自身による＜王国＞の定義に一致したものである。

「表題においてやはり問題となる王国ということについて言えば、それは、最後に甦えるために、我々が再び見出さねばならない自由で赤裸なある生と合致する。追放はその流儀に従い、我々が、隷属と所有とを同時に拒み得るということを唯一の条件に、我々にその道を示している。」(強調筆者)

＜王国＞のこの定義は具体的 image に欠けるが、我々は、「最後に甦えるために…」ということばに注目し、個々の作品の結末部をとりあげながら、各々の作品の主人公たちが、「自由で赤裸な」生である＜王国＞を見出したかどうか検討し、「象徴的解釈を受けやすい¹⁶⁾」＜王国＞の意味を具体的にさぐることから始めたい。

まず、作品集の最初に置かれている『不貞』の結末部を考えてみよう。

「彼女は泣いていた。もうこらえることもできなくて、さめざめと涙を流していた。＜何でもないの＞と彼女は言った、＜あなたは、何でもないの＞¹⁷⁾」

この結末部の直前に、ジャニーヌは、夜の世界と合体し、初期作品に描かれているような、「自然との合体」によるあの＜特権的瞬間＞を体験する。すでにあげたP.クライルは、この点で、ジャニーヌは＜王国＞を発見したと考えている。しかしながら、我々は、いくつ

15) 1956年1月、ロジェ・キーヨにあてた手紙で、カミュは『夏』以後の彼の作品の変化を認めている。

Votre étude a toute raison de s'arrêter à l'Été, et à ma quarantième année, puisque, par un pur hasard d'ailleurs, ces dates coïncident évidemment avec une sorte de charnière de mon travail et de ma vie. (PL I, p. 2037.)

16) Owen J. Miller: *L'Exil et le royaume: cohérence du recueil*, in *Albert Camus* 6, *Lettres Modernes*, 1973, p. 24.

17) PL I, p. 1575.

かの理由から、ジャニースが否定的に描かれていることを論じようと思う。

まず第一に注17)に引用した結末部の問題があげられる。この点に関しては、P.クライル自身指摘しているが¹⁸⁾、作品が自然体験による頂点 (le point culminant)¹⁹⁾で終らず、夫のもとに帰り、涙を流すジャニースの姿を付け加えているからである。この点で、「頂点」で作品が終る『生い出ずる石』との差異は明瞭である。また、「世界の果てで辛抱よく彼の来るのを待っていた」ある出会い (p. 1668) を求めて、ブラジルに赴く『生い出ずる石』のダラストに比べて、夫に従って不承不承行った土地で成就されるジャニースの自然体験は、はるかに受動的なものとなっている。しかも、ジャニースが夢みる、遊牧民たちの〈王国〉に入るには、彼女は「あまりに大きくあまりに厚く、またあまりに白すぎる」(p. 1571)のである。つまり、彼らの〈王国〉は、彼女の現実とは異質な世界であり、現実逃避によって彼女が「自分の根を再びみつけたと思った」(p. 1574)としても、それは一時的なものにすぎず、彼らの〈王国〉は以後永久に彼女には閉ざされるのである。最後に、「自然との合体」に赴く前に、ジャニースが、

「彼女は自由になりたかった。マルセルもまた他の人たちも決して自由ではなかったにしても。」(p. 1573)

と感じることを指摘しておこう。カミュは言う。

「人は他のすべての人間に逆らって自由ではあり得ないのだ²⁰⁾。」

人間を忘却したジャニースのこの利己的な考えのために、彼女の世界との合体は、〈結婚〉noces として祝福されず、表題が示すように、彼女は la femme adultère とされるのである。他の作品の表題が象徴的意味を帯びていることを考えあわせると、*La Femme adultère* という表題によって、カミュがジャニースを否定的に提示していることが納得されよう。つまり、『追放と王国』においては、初期作品とは違って、人間を忘れた、自然体験によって得られた純粹に個人的な〈王国〉は、ただそれだけでは崩壊してしまうのである。

次に、第2作『背教者』、第3作『啞者』、第4作『客』の結末部をとりあげてみよう。

「〈この憎しみの顔を捨てろ、さあ善良になれ。われわれは間違った。またやり直そう。われわれは慈悲の府を造り直そう。私は家に帰りたい。そうだ、手伝ってくれ、そこだ、お前の手をのばして、くれ……〉

一掴みの塩が、おしゃべりな奴隷の口を一杯にした²¹⁾。」(『背教者』)

18) P. Cryle, *op. cit.*, p. 232 参照。

19) *Ibid.*, p. 45.

20) PL I, p. 1745.

21) PL I, p. 1593.

「＜ああ、あいつがいけなかったんだ！＞と彼が言った。彼は若くなりたかった。フェルナンドも若くなって欲しかった。そうしたら、二人で出発しただろう、海の向う側へ²²⁾。」(『啞者』)

「しばらく経って、教室の窓べに突立ったまま、教師は、高原の縁一面に、黄色の光が空からさっと躍り出るのを見るとはなしに眺めていた。彼の背後の黒板には、フランスの大河のうねりくねりの間に、下手くそな筆蹟の、白墨で書かれた文字がならんでいた。それはこう読まれた。＜お前は己の兄弟を引き渡した。必ず報いがあるぞ。＞ダリュは空を眺め、高原を眺め、さらに、そのかなた海までのびている目に見えぬ土地を眺めていた。これほど愛していたこの広い国に、彼はひとりぼっちでいた²³⁾。」(『客』)

注21)の「われわれは間違った」ということばから分るように、自らの過誤に気づき、隷属状態の示される背教者、注22)の「ああ、あいつがいけなかったんだ！」ということばで示されるイヴェールの悔恨の念と、老いを嘆く彼の姿、注23)の「彼はひとりぼっちでいた」ということばが示すように、誤解され、孤独に陥るダリュ、これらの作品の結末部には、「最後に甦えるために、我々が再び見出さねばならない自由で赤裸なある生」の姿は認められない。

第5作『ヨナ』の分析に移ろう。

「別の部屋でラトーはカンヴァスを眺めていた。それは全然白のままだった。その中央にヨナは、実に細かい文字で、やっと判読できる一語を書き残していた。が、その言葉は、solitaire (孤独)と読んだらいいのか、solidaire (連帯)と読んだらいいのか分らなかった²⁴⁾。」

『ヨナ』のこの結末は、多少曖昧だ。solitaire と読めばいいのか、solidaire と読めばいいのか分らない一枚の絵は、何を物語っているのだろうか？その意味を少し詳しく探ってみることとしよう。

孤独を味わうこともなく、絵画に没入していたヨナは、同時に狭まってくる時間と空間(p. 1633)に悩まされ、ついには絵を描けなくなってしまう。「世界と人間たちとを描き、同時に、人間たちと共に生活することは困難なことだった」(p. 1642)が、しかし、「自分の絵と同じくらい子供たちを愛して」(p. 1647)いるヨナは、芸術創造のためだけに生きることとはできない。困難な探求が始まる。「自分の身内から別れることなしに孤りでいるように

22) PL I, p. 1608.

23) PL I, p. 1623.

24) PL I, p. 1654.

定められていた」(p. 1652) ヨナは、それ故、外部世界から完全に遮断された空間にではなく、外部世界の物音が「半ば押し殺されたように響い」(p. 1651) てくる屋根裏部屋に身を潜め、そして調和を探求する。ついに彼は1枚の絵を完成する。幸福感に満たされながら、彼の心は次第に外に開けていく。まず、子供たちに、そして妻ルイズに、それから、人間たちへと、ゆっくりと根を拡げていく。

「彼はカンヴァスを壁ぎわに裏返した。疲れきって彼は待っていた。坐ったまま、両手は膝の上にのせたままだった。自分はもう仕事をしないだろう、と彼は心に呟いた。彼は幸福だった。子供たちの呟き、水の音、食器類の触れ合う音が聞こえた。ルイズが話している。通りをトラックが通ると、大きな窓ガラスが振動する。世界はあそこにある、若々しく、愛すべく……ヨナは人間たちのたてる美しいざわめきに耳を澄ましていた。あんなに遠くにあつて、それは彼の内部のこの快活な力、彼の芸術を妨げはしなかった。」(pp. 1653-1654, 強調筆者)

注24) の前のパラグラフにあるこのことばによって、困難な道程の果てに、ヨナが、芸術家としての自己の世界、つまり、芸術創造のために必要な孤独と、一人の人間として必要な他の人々との絆(連帯)との調和を発見したことが示されている。ほぼ空白のままの、solitaire と読めばいいのか solidaire と読めばいいのか分らないその絵こそ、ヨナの到達した微妙な心の均衡を完璧に表現した彼の傑作なのである。『ヨナ』は、表題やエピソードが暗示するように、大魚の体内にも似たあの暗い屋根裏部屋での探求の末、＜蘇生＞する芸術家の物語なのである。

「ダラストは、闇の中に立ったまま、何も見ようとはせず、聴き入っていた。流れの音はざわめかしい幸福で彼を満たした。眼を閉じて、彼は心楽しく自らの力を祝福していた。もう一度始められる人生に祝福していた。その瞬間、爆竹が鳴った。それはついそばのように聞こえた。兄弟は少々コックから離れて、半ば、ダラストの方を向き、これを見つめることはなしに、空いた場所をさした。＜我々と一緒に腰をおろせ²⁵⁾＞」(強調筆者)

これが作品集の最後の作品『生い出ずる石』の結末部だが、主人公ダラストが満たされる幸福感や「もう一度始められる人生に祝福していた」ということばは、ダラストが、ついに、「最後に甦えるために、我々が再び見出さねばならない」生に逢着したことを示している。忌まわしい過去の思い出につきまとわれ(p. 1672)、警官や商人が支配するヨーロッパで「自分の場所をみつけることができず」(p. 1679)、そこを逃げ出し、かといって、死ぬまで踊り

25) PL I, p. 1686.

狂う原住民たちの生活に溶け込んでいくこともできず、孤独に陥っていたダラストは、友に代って石をかつぐという雄々しい行為によって、＜王国＞を発見するのである。

こうして、作品集の中では、ヨナとダラストが＜王国＞を発見することとなる。彼らの＜王国＞に共通していることは、個人的幸福感が他の人々への広がりを含んでいるということ——「人間への愛」へと向かっていること——である。『ヨナ』の結末部には、身内の者たちから人間への広がりを感じられる。また、『生い出ずる石』でも、コックの家族たちの住む地区の貧しい家々はすべて石で支えられており (p. 1666)、その中にはダラストが何度か心をとらえられた娘のいるコックの家の象徴ともいえる炉の中に投げ込まれたダラストの石が、しっかりした基盤を築き、生長することが表題やエピソード (p. 1668) によって暗示されているし、なによりも、末尾の *Assieds-toi avec nous* 「我々と一緒に腰をおろせ」(強調筆者) という連帯の呼びかけによって、コックとその家族への広がり暗示されているのである²⁶⁾。

しかしながら、ここで注意しておかねばならぬことは、ペストに象徴されるような絶対悪の消失と共に、『追放と王国』では、*solidarité* (連帯) ということばが微妙に変質している点である。つまり、「人間への愛」といっても、もはや不特定多数の人々への愛をさすのではないということである。すべての人々に愛想よくふるまっていたヨナの幸福な世界が崩壊することがそのことを証している。一旦、孤独に陥り、長く苦しい探求の末、絵を完成したヨナが外界に最初に心を開くのは、子供たちと彼の妻ルーズに対してであった。また、ダラストの場合も、コックとその家族への広がり暗示されているにすぎなかった。このように、彼らの個人的な幸福感は、まず最初は、限定された、身近な人々 *《les siens》* への愛へと向かっているものであり、そこから、ヨナが人間へ、ダラストがイグアペの貧しい人々へと次第に＜連帯＞の輪を広げていく可能性が示されているということである。自分一人だけが自由になりたいと思ったジャンヌの＜特権的瞬间＞が崩壊することや、「自らを王侯のように感じていた」(p. 1612) その土地で、他者とのかわりの失敗によって、ひとりぼっちだと感じるようになる『客』のダリュを考えあわせると、『追放と王国』における＜王国＞は、初期作品の、自然体験によってもたらされた個人的幸福感とは異質なものであり、純粋に個人的な世界はただそれだけでは崩壊してしまい、身近な他の人々 *《les siens》*

26) この根拠となる箇所は、本文中、他にいくつか指摘できる。娘がダラストにさし出す杯はダラストには「歓迎の杯」(p. 1671) の意味を帯びていたし、ダラストと初めて会った日コックは彼に「私の家はあんたの家だ」(p. 1672) と告げるのであった。また、草稿では、腰をおろしたダラストの肩にコックの手がそえられる場面が末尾に付け加えられ (PL I, p. 2070 参照)、友情・連帯が一層強調されていた。

への広がりやを孕んだ個人的幸福感が＜王国＞の姿として提示されていることが分るのである。

しかし、ここでいまひとつ注意しておかねばならぬことは、ジャンヌにみられたような、人間を忘却した自己充足の世界は否定されているものの、「自然との合体」それ自体は、カミュにとって価値あるものであり続けていたということである。つまり、『不貞』から『生い出ずる石』に至る系譜が鮮明であったプランの配列を変更し、6つの中編小説のうち、＜王国＞を発見するヨナとダラストを決定稿の最後に据えることによって、カミュは、表題に付け加えられた＜王国＞を強調しようとしたのが、生きる空間がパリのアパルトマンの内部にほぼ限定されており、絵を完成した後、過労で倒れるヨナよりも、異郷の大自然の中に溶け込み、処女林の中を流れる大河のざわめきによって喚起される幸福感に満たされながら（強調筆者）、肉体の力によって、自らの＜王国＞を築きあげる、「巨人のような」（p. 1657）ダラストを決定稿の最後に置くことによって、カミュが一層＜王国＞のテーマを強調しようとしたことがうかがえるからである。

3

以上のことをふまえた上で、作品集の全体的構成について論をすすめたい。

カリナ・ガドゥレックは、

「作品集の配列を決定づけているのは、形式への配慮でも、着想の順番でもない。各々の作品は、前の作品に比べて、追放から王国へと至る道である進展を示している²⁷⁾。」

と述べ、＜追放＞から＜王国＞へと至る進展の過程として、作品集の統一を論じようとしたが、P. クライルが反論しているように²⁸⁾、一時的にせよ、自然との合体によって「自分の根を再びみつけたと思った」うジャンヌに比べて、雪に閉ざされた中央山岳地帯に育ち、酷熱の塩の町で隷属状態を生きる背教者の＜追放＞感が強いことは明瞭であり、作品集の統一を＜追放＞から＜王国＞への進展の過程としてとらえるガドゥレックの説は覆されてしまう。

それでは、作品集の統一をどのように考えたらよいだろうか？

ヨナとダラストにみられるように、＜王国＞発見の過程で、自己を認識するために一旦孤独に陥る必要があったという事実と、いまひとつ、『追放と王国』における＜王国＞は、個人的幸福感が身近な他の人々《les siens》へと広がっており、ヨナがラトーに抱く友情、ダラストがコックに抱く友情の外に、とりわけそれが、絵を完成したヨナが外界に最初に心

27) Carina Gadourek: *Les Innocents et les Coupables*, Mouton, 1963, p. 223.

28) P. Cryle, *op. cit.*, p. 235 参照。

を開くのは子供たちと妻という彼の家族に対してであり、ダラストの場合もコックの家族への広がり暗示されているという風に、ある種の〈家族的結合〉へと広がっている 事実は——この作品集が妻フランスに献げられていることはこの点で興味深いのだが——以上二つの事実は、作品集の統一を論じる上で示唆に富んでいるように思われる。

こうした観点から作品集の配列を眺めてみると、作品集に収められている6つの中編小説のうち、奇数に配列された作品——『不貞』、『啞者』、『ヨナ』——では、主人公はすべて伴侶を得ているのに対し、偶数に配列された作品——『背教者』、『客』、『生い出ずる石』——では、主人公はすべて係累のない²⁹⁾独身者となっているという奇妙な事実気付く。カミュは、人間の最も基本的な絆として家族をあげ、そしてそれと交錯させながら、人間の条件として孤独を提示したのではないだろうか？『ヨナ』のことは借りれば、〈孤独〉と〈連帯〉という2つの中編小説の組み合わせによって、カミュは作品集に統一を与えようとしたのではないだろうか？

こうした仮定にそって、今かりに、『不貞』『背教者』をA群、『啞者』『客』をB群、『ヨナ』『生い出ずる石』をC群と名付け、作品集を三つに分け、全体的構成を考え直すことによって、配列の変化によって生じた効果、作品集の統一を明らかにしようと思う。

まずA群では、利己的な感情から現実を忘却し、絶望に陥るジャンヌス、相対的なもので満足できず、絶対的権力を渴望し、独善的に生きる背教者³⁰⁾という二人の主人公によって、自己の感情や観念を絶対視し、それを押しすすめたがために引き起こされる破綻が示される。

「ネメシス——節度の女神。節度を越えたものはすべて、容赦なく破滅させられるだろう³¹⁾。」

そのアンチテーゼとしてB群では、仲間と一緒にあって守る頑なな沈黙のために、工場主の子供が病気で倒れた時、個人的な同情の念すら表現できなくなってしまうイヴァール、二者択一を迫られた状況の中で、一人の人間を引き渡すことへの厭悪とその人間が犯した殺人への厭悪とによって引き裂かれ (p. 1621)、曖昧な形でしか自己の考えを表現できない³²⁾た

29) 『背教者』にごく短かく回想の形で父母に関する言及があるだけである。『客』のダリュは土地の者という設定にもかかわらず、係累への言及は全くみあたらない。

30) 『背教者』は、最後の一文を除くと、背教者の内的独白に終始した作品であり、この手法は主人公の独善的な生き方を表現するのに役立っている。

31) Albert Camus: *Carnets janvier 1942-mars 1951*, Gallimard, 1964, p. 198. 邦訳：高嶋正明訳、『反抗の論理 カミュの手帖—2』, 新潮社, 1967, p. 139.

32) ダリュはアラブ人の自由な選択に任すのだが、彼がアラブ人を解放したく思っていることは十分読みとれる。全速力で引き返したダリュは、まず南（遊牧民のいる方角）を見るし、東（牢獄の方角）に向かうアラブ人を見て、胸が締めつけられるからである。p. 1623 参照。

めに、誤解され、孤独に陥るダリュという二人の主人公によって、他の人々との複雑な関係（社会的問題）に直面して、自己の感情をうまく表現できないために、抑圧され、破綻をきたす個人の世界が描かれることとなる。

「不正、あるいは無関心な世界の中でも、最も単純な正直さと、最も正確なことばとを用いれば、人間は自分自身を救えるし、他人を救えることになる³³⁾。」

『アメリカ版「戯曲集」の序文』にカミュはこう述べている。このことばは依然として真実を証してはいるものの、ただ、ここでは、「ぼくだよ」という単純なことばを口にできなかった『誤解』のジャンに対するような非難はなく、単純なことばを素直に口にすることが困難な状況が強調されているのである³⁴⁾。

注23)に引用した『客』の最後のパラグラフは、1954年の草稿にはなく、それ故、このパラグラフを付け加えることによって、他者（社会的なるもの）とのかかわりによって生じるダリュの個人的世界の破綻が強調され、『客』は『啞者』と結びつき、A群との対比構造を鮮明にしているのである。また、A群に描かれている空間はいずれも主人公たちには異郷の地であるのに対し、B群に描かれている空間はいずれも主人公たちの生まれ故郷、しかもほとんど仕事場が舞台となっており、いわば日常生活の場が問題となっていて、そこに起った社会的事件によるささやかな個人的世界の崩壊が示されているのである³⁵⁾。

A群・B群は、個人的世界を絶対視してもいけないし、かといってそれが社会的なものの犠牲になってもいけないことを教えている。従って、個人的なものと社会的なもののバランスが、《solitaire》と《solidaire》のバランスが問題となる訳である。この問題がC群で論じられることとなり、A群・B群のサンテーズ³⁶⁾として、C群では、自己の世界を確立し、同時に他の人々との絆を発見する主人公の姿が示されるのである。

当初、プランに組み込まれていなかった『啞者』を3番目に据え、『背教者』と『生い出する石』とを入れ換えた決定稿の配列は、さらに、三つのグループ相互間の対照を群明にし

33) PL I, p. 1731.

34) キーヨの『紹介文』(PL I, p. 2045)によると、1952年の『啞者』のプランでは、工場主が半身不随になることになっている。キーヨも指摘しているように(PL I, p. 2046), 工場主が子供に変わったことによって、労働者たちが同情の気持ちを表現することはより容易になったにもかかわらず、彼らは相変らず沈黙を強いられたままである。『ペスト』や『正義の人々』において絶対的に無垢なる存在だった子供、その子供の死の危機に対してすら彼らは素直に感情を表すことができない。従って、病気で倒れるのが工場主から子供に変わったことで、彼らの困難な状況が一層強調されている。

35) 『客』のダリュは地中海沿岸出身の臨時教師という設定だったが(PL I, p. 2050 参照), 彼を土地の人間とすることで、彼の〈追放〉感が強められている。

36) キリスト教か共産主義かというジレンマに悩み、「不可能な総合」une impossible synthèse (A. Camus-J. Grenier, *Correspondance, op. cit.*, p. 119)を夢みていたカミュにとって、この概念は慣れ親しんだものではなかったろうか。

ている。つまり、A群の最後におかれた際限のない内的独白に終始した『背教者』の世界は、B群の冒頭の作である『啞者』の頑なな沈黙の世界と対比構造をとっているし、

Une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard.

(一握みの塩が、おしゃべりな奴隷の口を一杯にした。)

という『背教者』の結末の一文は、*Les Muets* (啞者) という表題へ、強いられた沈黙の世界へと移行していくのである。

また、B群最後の作品『客』の結末の一文、

「これほど愛していたこの広い国に、彼はひとりぼっちでいた。」

で表されたダリュの孤独感は、孤独を知らずに絵画に没入する幸福な主人公を描いた『ヨナ』のユーモラスな冒頭部と鮮やかな対照をなしているのである。すでにのべたように、この部分の含まれる『客』の最後のパラグラフは、1954年の草稿にはないものだが、この付け加えられたパラグラフの効果は、『客』一作品上の構成上の効果やB群相互の結びつきを深め、A群との対比構造をとるという効果にとどまらず、C群との対照の上からもきわめて有効であったと考えられるのである。

『追放と王国』は、このように、綿密な構成のとれた、統一ある世界を形成しており、刊行の2年前に表題に付け加えられた〈王国〉を強調するために効果的な配列がなされたことが分るのである。

4

当初、『追放』と題されていた作品集に〈王国〉を付け加え、このように強調していることは、戦後の一連の論争を経た後、カミュの内部に新たな価値観が生まれてきたことを証している。

では、このような価値観は、いつ頃生まれてきたのだろうか？

ブレイアッド版の『ヨナ』の『紹介文』によれば、カミュは、1951年6月『創造者』という表題で、家族の者たちを犠牲にしながらも傑作を創造しようとする作家の姿を描こうと考えていた。また、1953年オランで刊行された『芸術家の生』という黙劇 (mimodrame) においても、同じような画家の姿が描かれている。ところが、1952年に現れる『ヨナ』のプランでは、子供たちは家出し、傑作完成と同時に妻が死ぬという風な、身内の者たちを犠牲にしてまで作品を制作しようとする芸術家の姿勢をカミュが放棄したことが分るし、このような態度が、以後、強められていったのではないかと推測されるのである³⁷⁾。

37) 『スウェーデンでの演説』(1957年) では、ヨナの到達した芸術家のあるべき姿が繰り返し肯定されている。L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. (PL II, p. 1072.)

また、『生い出ずる石』の成立過程でも、1952年には、主人公が舟に石をつみ、大河を遡り、一人で処女林の中に石を運ぶことになっていたのを、少し後には、コックの家族の小屋に石を運ぶように結末を変更しているのである³⁸⁾。

〈王国〉の姿の描かれていた『ヨナ』と『生い出ずる石』にみられる、孤立性から他者との絆へと向かう主人公のこの変化は、1952年頃から、徐々に、カミュの内部に新たな価値観が生まれてきたことを証しているし、それは、当初『追放』と題されていた作品集に〈王国〉を付け加える経緯と緊密に結びつくようになると考えられるのである。そして、そこに描かれていた身近かな人々《les siens》への愛へと向かう主人公の姿は、『追放と王国』の翌年に再刊された『裏と表』に付した『序文』の中で述べられている「ある愛のかたちについて語る³⁹⁾」作品、つまり、『追放と王国』の完成後着手され、『追放と王国』と共に〈ネメシスの神話〉の作品群に組み入れられる予定だった『最初の人間』へと引き継がれていくはずだったように思われる。

『最初の人間』については、まだ資料が未公開であり、断定ははばかれるのだが、批評家たちの指摘によれば、カミュはそこに父親の面影を求めていたようである。そしてそれは、「敵意を含んだ見知らぬ土地にのりこみ、そこに根を張って、ついには一つの新しい民族を創造する貧しいヨーロッパ人⁴⁰⁾」の物語になるはずだった。我々が論証した、『追放と王国』の中の身近かな人々《les siens》への愛へと向かう主人公の姿、とりわけダラストの姿は⁴¹⁾、それが『最初の人間』へと発展していく可能性をよく示しているように思われるし⁴²⁾、『最初の人間』は、『追放と王国』にみられた、〈追放〉から〈王国〉へと至る困難な探求の延長線上に位置づけられる作品と考えられるのである。

38) PL I, p. 2065, 参照。

39) PL II, p. 12.

40) J. Grenier, *Albert Camus, op. cit.*, pp. 71-72. 邦訳：井上究一郎訳、『アルベール・カミュ回想』、竹内書店、1972, p. 75.

41) ダラストはコックの兄弟から最初は敵意を含んだ視線を受ける (p. 1666) し、住民たちからも排斥される (p. 1677)。また、先祖は貴族ではあったが、ダラスト自身は「悲慘と灰の匂い」 (p. 1685) をよく知っている人物であった。

42) ロジェ・キーヨは、ダラストが『最初の人間』へと発展する可能性を、半ば疑問視しながら、次のように示唆している。Une seule pierre, au milieu du foyer, mais une pierre qui pousse et qu'il a jetée là, avant de partir, dans un suprême effort. Etait-ce un geste de consolation, ou la pierre autour de laquelle le premier homme reconstruirait sa case? (R. Quilliot, *La Mer et les Prisons, op. cit.*, p. 285.)