

# 『誤解』の生成過程

—二つの「新聞記事」との比較を通して—

松本陽正

## 序

過去の作品から想を得て、名作が生まれた例は数知れない。ラシーヌやコルネイユが古代ギリシャ・ローマの古典作家たちを範とし、彼らの作品に素材を求めたことはよく知られている。今世紀になっても、ジロドゥ、サルトル、アヌイらは、古代ギリシャ・ローマに題材を求めて、傑作をものにしていく。なにも古典作家たちの影響による戯曲ばかり例にあげる必要はあるまい。噂話、三面記事、訴訟記録、政治的事件といったようなものから、後世に名を残すような小説が生まれた例も指摘できよう。スタンダールはベルテ事件・ラファルグ事件から『赤と黒』を書き、フローベールはドラマール夫人事件から『ボヴァリー夫人』を生んだし、カミュが翻案したドストエフスキーの『悪霊』の地帯にはネチャーエフ事件が存在していた。こうした例は枚挙にいとまがあるまい。

文学研究にはさまざまなアプローチがあるが、探求対象とする文学作品にこのようにモデルが存在する場合、両者を比較し、新たに付け加えられた要素や登場人物への肉付けから、作家の独自性・独創性をひきだす研究方法にもそれなりの意味があらうかと思われる。

ところで、『誤解』の源泉については、伝説や民間伝承に材を得たとかいろいろ取沙汰されていたが、1968年にスピアーが、35年ユーゴスラビアで起った、『誤解』の筋と酷似した事件を、パリで発行されていた「プッブル」紙と「ポピュレール」紙(1月6日号)が掲載している事実をつきとめ、おそらくアルジェでカミュはこの記事を目にしただろうと推測し、それを受けて70年、アンドレ・アブーがアルジェの二つの新聞、「エコー・ダルジェ」紙と「デベッシュ・アルジェリエンス」紙にその記事が掲載されている事実を指摘して以来<sup>1)</sup>、この事件を『誤解』の源泉とする説が定説となっている。1957年11月9日付のティーベルガー宛の私信にあるという、「この芝居の着想は実際三面記事から、それも私が新聞で読んだ三面記事から得たものです<sup>2)</sup>」とのカミュの証言が、この調査によって裏付けられる形となったのである。

それではどちらの新聞を読んだのだろうか？ アンドレ・アブーは「1935年にカミュは、〈エコー・ダルジェ〉紙を読んでいた。というのも同紙面に何回か絵画批評を載せているからだ<sup>3)</sup>」と述べているし、問題の記事が、「デベッシュ・アルジェリエン

ス」紙では四面の中段に載っているのに対し、「エコー・ダルジェ」紙では一面の  
上段に掲載されていることから、「エコー・ダルジェ」紙説が有力になるかもしれない。  
ただ、先のティーベルガーへの手紙では« les journaux »と複数形になっていること  
から、両紙をさすとも考えられるのではなからうか。

いずれにしても、このような特定作業にはさほど意味がない。というのも二つの新  
聞は共にAP電によるものであり、後に触れるが、見出しこそ異なるものの、記事内容  
はほぼ同一のものとなっているからである。おそらくは、一方の記事を目にし、強い  
衝撃を受け、他の新聞も読んだことだろう。そして、面白く思った新聞記事を切り抜  
く『異邦人』のムルソーのように、カミュがこの記事をファイルしていただろうこと  
は想像に難くない。

以後、このテーマはカミュにつきまとうこととなる。よく知られているように、『異  
邦人』の中に同じく新聞記事の形をとってあらわれてくるし、さらには『誤解』へと  
発展していくこととなるのである。

この間の経緯をもう少し細かく辿ってみよう。記事の出た2年後にあたる1937年、  
カミュは「仲間座」でジッドの『蕩児の帰宅』を上演し、自ら蕩児役を演じているの  
だが、息子の帰宅という共通の主題をもった劇作のこの上演にも、記事を目にした体  
験が反映しているのではないだろうか。さらに、先程のべたように、1940年5月完成  
の『異邦人』を経て、42年から43年にかけてカミュは『誤解』の執筆にかかることと  
なる。ロジェ・キーヨの指摘によれば<sup>4)</sup>、『誤解』には、マリア・カザレス所有のマ  
ニュスクリとブリュックベルジェに贈られたマニュスクリという、少なくとも二つの  
マニュスクリが残されているという。44年5月刊行。そして「マチュラン座」での初  
演。不評に終わってしまう<sup>5)</sup>。以後カミュは機会あるごとに朱を入れていくこととなる。  
47年の改訂版、50年と55年のテレビ上演に際しても加筆訂正を行い、決定版として残  
されたのは死の2年前の1958年版となっている。もしあの交通事故がなければ、この  
作業はその後も続けられていたことだろう。

ただ、マニュスクリおよび決定版以前の版と1958年版との間には、もちろんいくつ  
かの変更箇所があり、必要に応じて以下のべていきたいが、最大の変更点は台詞上の  
ものであって、基本的には構造上の変化は認められない<sup>6)</sup>。したがって、大別すると、  
生成過程は三段階に分かれ、『誤解』は、1935年の新聞記事（以下〔Ⅰ〕とする）、『異  
邦人』の中に嵌め込まれた新聞記事（以下〔Ⅱ〕とする）を経て、1958年版（以下〔Ⅲ〕  
とする）に至ったと考えることができよう。

後に詳しくみるが、〔Ⅰ〕および〔Ⅱ〕と〔Ⅲ〕との違いに関しては、従来、若干の変更  
箇所が指摘されていただけであったし、その理由説明は場所の変更に集中していた感  
がある。つまり、今までは〔Ⅰ〕および〔Ⅱ〕は、〔Ⅲ〕を論ずる際のintroductionとして  
提示されるにすぎなかったように思われる。すなわち、〔Ⅲ〕の前段階としての〔Ⅱ〕〔Ⅰ〕  
といった側面、つまり源泉としての側面、すなわちプロットの類似性が強調され<sup>7)</sup>、

差異の方は等閑視されてきたように思われる。本稿では、逆方向から照射してみたい。つまり差異に目を向け、〔Ⅰ〕から〔Ⅱ〕を経て〔Ⅲ〕にかけてカミュがいかなる修正を加え、登場人物への肉付けを行ってきたか、その箇所を指摘し、そしてその理由を考えながら、単なる三面記事という一素材からいかに芸術作品を創造していったかをさぐり、カミュの創造行為の秘密に接近してみようと思う。

## I. 二つの「新聞記事」

まず〔Ⅰ〕の提示からはじめよう。「エコー・ダルジェ」紙をあげておく。

〔Ⅰ〕

EFFROYABLE TRGÉDIE

*Aidée de sa fille, une hôtelière tue pour le voler un voyageur  
qui n'était autre que son fils*

*En apprenant leur erreur la mère se pend,  
la fille se jette dans un puits*

Belgrade, 5 janvier. — « La Vreme » rapporte un effroyable meurtre commis dans un petit hôtel de Bela-Tserkva par la tenancière de cet établissement et sa fille, sur la personne de leur fils et frère, Petar Nikolaus.

Celui-ci, travaillant depuis 20 ans à l'étranger, avait amassé un petit capital dont il voulait rapporter une partie à sa mère et à sa soeur. Il rentra, il y a deux jours, dans son pays natal sans prévenir personne, laissa sa femme et son enfant chez un oncle, puis se rendit à l'hôtel tenu par sa mère. Celle-ci ne l'ayant pas reconnu, il loua une chambre.

La tenancière s'étant aperçue que son client avait une grosse somme d'argent, s'entendit avec sa fille et dans la nuit elles le tuèrent à coups de couteau et enfouirent son cadavre dans le fumier.

Hier, vendredi, dans la matinée, la femme de Nikolaus cherchant son mari vint à son tour à l'hôtel et révéla aux meurtrières l'identité de leur victime.

La mère s'est pendue, la fille s'est jetée dans un puits.

すでに述べたように、二つの記事は見出しこそ異なるものの、記事内容はまったくといっていいほど同じものである<sup>8)</sup>。したがって、「デベッシュ・アルジェリエンヌ」紙については見出しのみあげておく。

*Un homme, revenant chez lui après une absence de vingt ans est assassiné  
et dévalisé par sa mère et sa soeur qui ne l'avaient pas reconnu*

それでは〔Ⅱ〕ではどうなっていたらうか。

## 〔Ⅱ〕

Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa soeur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa soeur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La soeur s'était jetée dans un puits<sup>9)</sup>.

「アメリカ版『戯曲集』への序文」でカミュは、「一人の息子が名前を名乗らずに、自分だと分ってもらおうとするが、誤解の果てに実の母親と妹とに殺されてしまう、以上がこの戯曲の主題である<sup>10)</sup>」と言っている。この言葉は〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕〔Ⅲ〕に共通してあてはまる言葉なのだが、〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕だけみてもすでにいくつか変更がほどこされているのがみとれよう。〔Ⅲ〕になるとさらに一層変更箇所がみつかるようになる。それでは以下、〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕〔Ⅲ〕を比べていこう。

## Ⅱ. 主犯の変化について

もう一度〔Ⅰ〕をみてみよう。母と娘のうち、犯罪の主謀者はいずれになっているだろうか？ 二人は犯行の翌朝自殺しており、証言は何も記されていないが、記事を読む限り、客が大金を所持しているのを目撃した母親が娘と示しあわせて犯行に走るわけだから、母親が主謀者だと読みとれる。「エコー・ダルジェ」紙の見出しになると、「娘に手伝わせて、ホテルを経営する女が」（« Aïdée de sa fille une hôtelière »）となっており、母を主犯、娘を共犯者と断定している。

〔Ⅱ〕になると様相が少し変化してくる。男が帰宅した時、最初に会い、男の正体を見抜けなかったのは〔Ⅰ〕同様ここでも母親となっているが<sup>11)</sup>、男は誰に金を見せたのだろうか？ 〔Ⅱ〕では「男は金を見せた」（« Il avait montré son argent. »）となっているだけで<sup>12)</sup>、対象が明示されておらず、これだけではよく分らない。解釈として

は、「母親に」という明瞭すぎるほど明瞭な間接目的補語の省略と考えるのが一応妥当だろうが、むしろカミュは意図的に明示するのを避け、母と娘ふたりにかもしれないという含みを残したのではなかろうか。そうすることによって、母親を主謀者から外し、母と娘を同等の共犯者に仕立てあげようとしたのではなかろうか。なぜなら、ここでは、〔Ⅰ〕にある「ホテルを経営する女は娘と示しあわせて」（《La tenancière (...) s'entendit avec sa fille》）といった母親を主語にとり、母を主謀者と推測しうる記述が姿を消し、以下<sup>13)</sup>、母と妹<sup>14)</sup>は並置され、「母と妹は彼を殺した」（《sa mère et sa soeur l'avaient assassiné》）「母は首をつた。妹は井戸に身を投げた」（《La mère s'était pendue. La soeur s'était jetée dans un puits.》）と二人は等位の関係に置かれているからである。つまり、〔Ⅱ〕では〔Ⅰ〕と異なり、母親が主謀者である指標を取り去り、犯罪に対して、母と娘を同等に扱っているのが読みとれる。『異邦人』の中に入れ子構造として組み込まれた〔Ⅲ〕においてすでに、カミュが母親の犯罪性をこのように弱めていることは注目に値しよう。

では〔Ⅲ〕ではどうだろうか？ 二人は常習犯という設定になっており<sup>15)</sup>、当初リードしたのは母親ということになってはいるが、このジャン殺害に関しては主犯が妹マルタであるのは異論の余地のないところである。犯罪に疲れ、休息を求める母を鼓舞し、殺人へと駆りたて、「今夜はよそうよ」(p.143)という母の制止の声にも耳を貸さず、睡眠薬を入れたお茶をもってジャンの前に現れるのは妹マルタに他ならない。母はといえば、逆に、睡眠薬を飲ませまいとしてジャンに会いに行く。母はマルタに無理強いされるのである。実際、母親が殺害に加担するのは、眠るジャンをマルタと共に河まで運ぶ行為だけだと言えよう。つまり〔Ⅲ〕はマルタの単独的犯行の色彩を帯びているのである。

どうしてこのように変化したのだろうか？ 三つばかり理由をあげてみたい。

一つは、カミュ自身にとっての母親に対する思いがそのまま投影されているという解釈である。周知のように、カミュにとって母は唯一絶対的な存在であり<sup>16)</sup>、それゆえにこそ彼の作品中には単に「母」（《la mère》）として無名のままで登場してきたのであった。そのような母を〔Ⅰ〕とまったく同じ形で主謀者にすることにカミュはためらいを覚え、〔Ⅱ〕では娘を共犯者に仕立てあげることによって母の犯罪性を弱め、さらに〔Ⅲ〕という独立した一作品になると、主謀者を完全に娘の側に移し、娘の単独的犯行といった形にすることによって、息子殺しのイメージを緩和したと考えられよう。

次に第二の理由を考えてみたい。カミュが自作をいくつかの系列に分類していたことはよく知られている。〈第二の系列〉（反抗）——「ベスト」「戒厳令」「正義の人々」——の主人公たちがみな犠牲者の側に立っているのに対し、〈第一の系列〉（不条理）——『異邦人』『カリギュラ』『誤解』——の主人公たちは加害者の側に立ち、ムルソーにしろカリギュラにしろ、殺人を犯し、その行為によって彼らは自ら

の死と対峙し、この世界の不条理性を暴き出し、作品は彼らの死の直前で完結するという共通点を備えている。そうした主人公には、年老いた母よりも若い娘の方がふさわしいことは言うまでもあるまい<sup>17)</sup>。

こうした系列からくる要請の他に、作品が生まれた内的必然性も大きな理由になっていると考えられる。それを少し整理しておく。

ブリュックベルジェに贈られたマニュスクリに付した「序文」でカミュは次のように述べている。

*Le Malentendu est certainement une pièce sombre. Elle a été écrite en 1943, au milieu d'un pays encerclé et occupé, loin de tout ce que j'aimais. Elle porte les couleurs de l'exil<sup>18)</sup>.*

よく言われることだが、この戯曲には、連合軍の北アフリカ上陸、ナチスの南フランス進攻によって、妻フランシーヌの待つアルジェに帰れなくなり、療養先のル・バヌリエに一人取り残されたカミュの当時の心境が色濃く投影されている。当初は「『ヴジョヴィツェ』<sup>19)</sup>」というタイトルが、今述べた帰国の途が絶たれ、追放感を味わった直後には「『追放者』(あるいは『ヴジョヴィツェ』)<sup>20)</sup>」というふうに変ったことからこのことがみてとれる。海と太陽を希求するマルタの叫びは、実際、フランス中部の僻村に閉じ込められ、故郷アルジェを思うカミュ自身の叫びでもあったのである。「誤解」の草稿を読んだあとカミュにあてた手紙で、ジャン・グルニエは「最も成功している人物はマルタです。というのもマルタは君に似ており、ほぼ全面的に君自身を表現しているからです<sup>21)</sup>」と述べ、マルタにカミュの分身をみているが、カミュが自己の思いを託するには、当然のことながら若い主人公が要求されたのである<sup>22)</sup>。

『誤解』の主人公がマルタであることに異論の余地はあるまい。マルタだけが、老召使を除く他の三人の登場人物たちと対立し、劇的緊張を高めている。他の三人の登場人物について触れておくと、ジャンと妻マリアは確かにそれぞれ「義務」と「愛」の立場に立ち口論するものの、根底において二人は愛で結ばれており、感情的な対立は認められない。また、ジャンと母との対話には、行き違いこそあれ対立は認められない。最後にマリアと母についていえば、この二人には対面する場面すらない。このようにこの三人の登場人物には対立関係はみられないのだが、それに対し、マルタはこの三人と一度は決定的に対立し、和解することはない。マルタこそ対立関係の中心にいる人物なのである。マルタの造型によってこそ、悲劇の基本的要素である対立の構図が可能となり、三面記事から「現代悲劇の創造<sup>23)</sup>」が可能になったといえよう。

このように、妹の役割は、〔I〕から〔II〕にかけては相対的に、そして〔II〕から〔III〕

にかけては急激に増大している。ではここで被害者ジャンの変化について少し辿ってみたい。

まず、帰宅目的を見てみよう。〔Ⅰ〕では、たまった財産の一部を母と妹にあげるためとなっている。〔Ⅱ〕では具体的には述べられてはいないが、〔Ⅰ〕と同じ理由からだろうと想像できる。〔Ⅲ〕になると、二人を幸せにするため<sup>24)</sup>というように、目的が一層明確になってくる。マルタにとっての魂の祖国に彼女を連れていき、幸せにしようと思って帰宅したジャンが皮肉にも殺されてしまうことによって、不条理性が高揚されたのは言うまでもない。

被害者が部屋を借りた理由も〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕と〔Ⅲ〕とでは異なったものとなっている。〔Ⅰ〕では「母親が自分だと分らなかったので部屋を借りた」(« Celle-ci ne l'ayant pas reconnu, il loua une chambre. »)となっているだけでこれだけではよく分らないが、しかし、母に見分けがつかなかったので〔Ⅱ〕同様「冗談に一室借りようと思いついた」(« Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. »)のだと想像されよう。だが〔Ⅲ〕になると、ジャンが部屋を借りるのは「冗談」からではない。「頭は空想でいっぱい」で、少しばかり「放蕩息子の宴会も期待して」(p.122)、名乗らずともすぐに自分だと分ってもらえると思って帰宅したジャンは、その試みが失敗に終わると、一部屋借りることを申し出、言うべき言葉がみつからず、苦しむからである。

それでは男はなぜ故郷を出たのだろうか？〔Ⅰ〕では「20年前から<sup>25)</sup>外国で働いていた」(« travaillant depuis 20 ans à l'étranger »)となっており、〔Ⅱ〕では「金をもうけようと、チェコのある村を出立した」(« Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. »)となっている。出稼ぎだったのか、故郷を捨てた出奔だったのか、これだけではよく分らない。しかし、〔Ⅲ〕になると、家を出る前に「母は接物もしに来てくれなかった」(p.122)とあり、口論の末の家出だったと読み取れる。不幸にもジャンは殺されてしまうわけだが、家を、つまり母と妹を捨て、便り一つよこさず、一人幸せに生きていた男という設定により、彼を殺害してしまうマルタの終幕近くの自己正当化が可能となってくるのである。とともに、家出とすることで、ジャンの帰宅をあの「蕩児の帰宅」と<sup>26)</sup>、つまり後で詳しくみるが「聖書」の世界と結びつけようとする意図もみとれるのである。

### Ⅲ. 登場人物の変化について

〔Ⅲ〕には五人の人物が登場する。その中に〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕にいなかった人物が一人いる。老召使がそれである。この登場人物の解釈については、「神」あるいは「運命」の象徴とする解釈が評家の間では一致したものとなっている。ジャンがマリアと一緒にいるのを目撃しながらそれをマルタと母に告げず、マルタがジャンのパスポートを見ようとする和不意に現れて彼女の注意をそらせ、睡眠薬で眠っているジャンのポケットをマルタが物色しているときに落ちたパスポートをかすめとり、その場では渡さ

ずに殺人を終えた翌朝になって初めて彼女にパスポートを差し出す老召使、そして何よりも最後の場面、神に助けを求めるマリアの訴えに「お呼びでしょうか」と初めて口をきき、マリアの嘆願に「いやです」(《 Non! 》)(p.180)と答える老召使は、人間の運命をもてあそび、人間の呼びかけには応えぬ「神」の象徴に他ならない。登場人物につけられた名前についても後で問題にしたいが、音の上からも、この老召使(《 le vieux domestique 》)は神(《 le Dieu 》)と重なりあっているのである<sup>27)</sup>。

ここまでみると、被害者の身元を明かす人物の変更の意味がおのずと明瞭になってくる。〔Ⅰ〕および〔Ⅱ〕では妻が告げることになっていたのに対し、〔Ⅲ〕では老召使の渡すパスポートによって事実が判明することとなる。このような設定によって、老召使の象徴性は深まったといえよう<sup>28)</sup>。

『誤解』の具体的な草稿は『手帖』に三回でてくるが、この草稿からも老召使の象徴性を深めた跡がうかがえる。初めての草稿では「無言の女中」(《 la servante ta-citurne<sup>29)</sup> 》)となっていたのが、次の草稿では「老召使」(《 un vieux serviteur<sup>30)</sup> 》)となり、それと共にタイトルも「『ヴジョヴィツェ』」から「『ヴジョヴィツェ』(あるいは『神は答えず])」というふうに変わっているからである。

さらに興味深いのは、この第一回目と第二回目の草稿にすでに最後の場面ができていているという事実である<sup>31)</sup>。第二回目の草稿は1942年のものだが、タイトルもまだ定まらぬこの段階で、1958年の決定版とほぼ同じ形になっている<sup>32)</sup>。すでにみたように『誤解』には二つのマニユスクリといくつかの版が残されているが、終幕(第三幕第四場)に関するヴァリエーションはない。たびたび加えられてきた修正を思うと驚くべきことだが、おそくとも1943年のマニユスクリまでに、決定版とまったく同じ形になっていたことがわかるのである。このことは何を物語るのだろうか？

〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕を戯曲化するに際し、まず終幕が、さらに言えば最後の「いやです」という台詞がカミュの念頭に浮かんだのではなかろうか。そしてそれを言う人物設定にカミュは取りかかることになる。そしてそれを「無言の女中」から「老召使」へと変えていく。最後の場面が決まる。劇がふくらみを見せ始める。そうした創造過程を実証してくれるかのように、三つ目の草稿は、第一幕第八場、第二幕第二場・第六場、第三幕第三場といったさまざまな場面に関するものとなっている<sup>33)</sup>。

ある意味では、この最後の台詞、ヴェルコールの『海の沈黙』の、それまで沈黙を守っていた娘がドイツ人将校に最後に初めて告げる「さようなら」(《 Adieu. 》)のように印象深いこの言葉を言うためののみ劇をすすめてきた感すらする。カミュ自身この結末のつけかたには自信があったようで、例によってジャン・グルニエに『誤解』の原稿を送り、批評を受けた礼状に、「『誤解』の終幕は自分では大いに気に入っています<sup>34)</sup>」と記しているほどである。

「きょう、ママが死んだ」(《 Aujourd'hui, maman est morte. <sup>35)</sup> 》)という語りの発見が『幸福な死』から『異邦人』への道を拓いたように、「いやです」という最



後の台詞の発見、〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕に存在しなかった老召使の創造によって、カミュは三面記事から「不可能な状況<sup>36)</sup>」の劇を創造することに成功したといえよう。

老召使とは逆に、〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕にはいて〔Ⅲ〕に登場しないのが子供である。これに関しては若干の批評家の指摘があるが、その理由をあげているのは、ロジェ・キーヨだけだと思われる。「片親のいない子という悲愴味をカミュは断ったのだ<sup>37)</sup>」とキーヨは説明する。確かに、カミュにとって子供は、『ベスト』や『ヨナ』とりわけ『正義の人々』にみられるごとく、絶対的に無垢なる存在であった。そのような子供を悲惨な状況に追いやるようなことをカミュは回避したとする指摘は正当なものだろう。ただ、この解釈以外にも、二つばかり理由が考えられるのではなかろうか。

『誤解』は三単一の法則を遵守した、古典仕立ての劇になっている<sup>38)</sup>。つまり、すべてが単純化の方向に向かっていると見えよう。すでに注10)であげたカミュの要約をみてもわかるように、この劇の主題を言う場合、子供に触れる必要はない。要するに、上演に際し、子供は不要な存在なのである。若い頃から芝居に携わってただけあって、上演上、必要最小限の登場人物に限定した感がする。

今度は少し視点を変えて、別の理由を考えてみよう。もし子供がいたらどうだろうか？ 子供を連れて、あるいは別の宿<sup>39)</sup>に残して、ジャンに会いに来たマリアが、「今夜、二人は初めて離ればなれになるのよ」(p.125)と言ったとしたら、この言葉はジャンの胸を打ち、彼を黙らせる効果は薄れ、なんとも甘い台詞になりはしないだろうか。さらにも子供が残されていたら、マルタから夫の死を告げられ、彼女に打ちのめされ、最後には神にも見放されるマリアの孤独感、つまり終幕の効果が弱まったことだろう。マリアの、すなわち人間のよるべない孤独を強調するためには、子供は、逆に、登場してはならなかったのである。

#### Ⅳ. 名前の変更について

〔Ⅰ〕では被害者の名前は紹介されているが、母と娘の名は出ていない。〔Ⅱ〕になると三人とも無名になっている。さらに付け加えると、『手帖』の中の草稿にも名前がつけられてはいないし、マヌスクリにおいても<sup>40)</sup>無名のままである。すでにみたように老召使(« le vieux domestique »)と母(« la mère »)の無名性にはそれなりの根拠があるのだが、他の三人の登場人物には1944年版から名がつけられることとなる。これはいかなる理由によるものだろうか？

ロットマンの調査によれば、カミュは比較的安易に作中人物名を決定していったようだ。

Un habitant du Chambon observa par la suite que Camus avait emprunté des noms locaux pour plusieurs personnages de son livre : le père Paneliou

d'après le Panelier, le D' Rieux d'après le D' Riou, du Chambon, Joseph Grand (c'était le nom d'une famille voisine)<sup>41)</sup>.

また、ヴィジアニによれば、「異邦人」の主人公ムルソーの名の由来について、「ムルソーが出た夕食会の席でこの名を思いついた<sup>42)</sup>」とカミュ自身が証言したとのことである。

確かに、名前それも登場人物の名前となると、符号のようなものであり、その意味するところは何もないのかもしれない。しかし、いくら符号といっても、命名にはそれなりの理由があるのではなからうか。

ヴィジアニはまた、カミュがジャン、マリア等の名を特に好んで用いていると指摘している<sup>43)</sup>。なるほど「ベスト」にもジャン・タルーなる人物が出てくるし、「転落」の主人公の自称はジャン＝バチスト・クラマンズだった。また「異邦人」のムルソーの恋人はマリーだったし、さらに「幸福な死」の主人公メルソーの最初の恋人はマルトだったことも言い添えておこう。

それとは別に、マリアについてはマリア・カザレスのことが浮かんでくる。カミュとカザレスの出会いは、「誤解」執筆中の1943年1月のことであり<sup>44)</sup>、すでに述べたように、カミュはカザレスに「誤解」のマニユスクリを贈ることとなる。こうした経緯を考えると、初演でマルタ役を演じるとはいえ、マリア・カザレスの名を妻につけたと想像できなくもない。しかし、そうすると他の二人の名はいかなる理由によるのだろうか？

ヴィジアニはさらにカミュの作中人物名に「聖書」に出てくる名前が多いこと<sup>45)</sup>を指摘し、具体的にマリー、マルト、ジャンらの名をあげている<sup>46)</sup>。ロジェ・キーヨは一步踏み込み、マルタとマリアを「ルカによる福音書」(第10章)に出てくるあのマルタとマリアに結びつけ、次のように述べている。

Marthe et Marie, couple évangélique, que Camus dévoue à l'absurde. Marie aime et contemple, son idole a les pieds d'argile. Marthe a choisi l'action, les mains sales; elle est la fille de vaisselle, mais révoltée cette fois, et hospitalière à la vilaine façon des dieux<sup>47)</sup>.

確かに、ジャンと共に南の国の幸福を満喫していたマリアは、キリストの言葉に耳を傾けるマリアと重なるし、魂の祖国に行くことができぬ「誤解」の主人公と、接待に追われキリストの言葉を聞くことができぬマルタとは重なりあってくる<sup>48)</sup>。

となると、ジャンは一体誰のイメージを帯びているのだろうか？ 殺害されることとなるジャンにカミュが重ねようとしたのは、サロメの求めによって斬首されるあのバプテスマのヨハネ、ジャン＝バチストのイメージではないだろうか。

このように三人の名を『聖書』の中の人物に結びつける解釈には、他にも根拠がある。ジッドの『蕩児の帰宅』*Le Retour de l'enfant prodigue*をカミュが上演したことはすでに述べたが、よく知られているようにこの作品の原型も「ルカによる福音書」(第15章)にある。『誤解』の中でカミュはジャンに「放蕩息子の宴会(« le repas du prodigue »)を少し期待していた」(p.122)と言わせていたが<sup>49)</sup>、ここにも『誤解』を『聖書』の世界に結びつけようとする意図がみてとれるからである。

「『誤解』は、宿命という古くからある主題(« les thèmes anciens de la fatalité »)を、現代的な虚構の中に取り上げてみようとする<sup>50)</sup>」試みだとカミュは述べているが、老召使の象徴性や古典悲劇仕立ての構成とともに、マルタとマリアそれにヨハネを思わせる三人の登場人物の名によって、カミュは彼らの「宿命」を暗示しようとしたのではなかろうか。

## V. 殺害場所の変化について

〔Ⅰ〕はユーゴスラビアで実際に起った事件なのだが、〔Ⅱ〕では「チェコのある村」(« un village tchèque »)、〔Ⅲ〕ではチェコスロバキアに舞台が移しかえられている。この件に関しては、本稿の〈序〉ですでに述べたように、十分な指摘と理由説明がなされ、定説ができあがっている。すなわち、カミュ自身はじめて追放感を味わい、最初の妻シモーヌ・イエとも別れる直接的な契機となった1936年のチェコスロバキアへの旅が苦い思い出として彼の心に陰を落とし、「暗い戯曲」の舞台としてチェコを選んだとする解釈がそれである。

ただ、注意しておきたいのは、時間の経過とともに、個人的な体験の投影から、普遍化・客観化の方向にカミュが向かっている点である。作品の表題が初めて『手帖』に登場するのは1941年4月だが、その時のタイトルは、カミュが実際に泊ったチェコの町をそのままとって<sup>51)</sup>「『ヴジョヴィツェ』(三幕)」となっていた。42年には「『ヴジョヴィツェ』(あるいは「神は答えず」)」「『追放者』(あるいは「ヴジョヴィツェ」)」「『ヴジョヴィツェ』(あるいは「追放者」)<sup>52)</sup>」と揺れ動き、1943年に最終的に「『誤解』<sup>53)</sup>」と定められることとなる<sup>54)</sup>。

タイトルの変化にみられるこうした普遍化への傾向は、テキストの中にも認められる。マニユスクリには「ヴジョヴィツェ チェコスロバキアの小さな町<sup>55)</sup>」というト書きが付されていたが、このト書きは〔Ⅲ〕になると削除され、本文中に「チェコ人」という語が一度、「ボヘミア」という語が二度使われているだけになり<sup>56)</sup>、注意深く読まないか舞台がヨーロッパのどこなのか特定できなくなってくるのである。こうした過程からも、場所の指標を極力避け、状況を一般化することで、「現代悲劇」を創造しようとした作家の意図がみてとれるのである。

## VI. 殺害方法・自殺方法の変化、自殺の理由について

殺害方法も変化している。〔Ⅰ〕ではナイフでめった切りにして殺し、死体を堆肥の中に埋めていたのが、〔Ⅱ〕では槌で殴り殺し、死体は河に投げ込むことになるし、さらに〔Ⅲ〕では睡眠薬で眠らせ、河に落とすというふうに変わってくる。

〔Ⅰ〕と〔Ⅱ〕では、ナイフと槌という凶器が異なっているものの、流血の場面という共通項が見つかる。それに対し〔Ⅲ〕では惨殺する場面は姿を消している。この「猟奇的な殺人<sup>57)</sup>」の場面の回避には二つの理由があるかと思われる。

「誤解」が三単一の法則を遵守した古典仕立ての劇であることはすでに述べたとおりだが、古典悲劇、たとえばラシーヌの場合など、死や流血の場面は舞台にのせられず、報告の形をとって観客（読者）に告げられていたことを想起するなら、上演（戯曲化）に際しカミュが残酷な場面を取り去ったのは当然のことと言わねばなるまい。

いま一つ理由をあげておこう。母とマルタは睡眠薬で客を眠らせ、「生きたまま」河に運ぶわけである。被害者は「少しも苦しまず」、したがって加害者は「それは罪というほどのものではない」と思い、「おそらくそのために自分が罪人だとは思えない」(p.119)のである。それゆえ、睡眠薬への変更によってもまた、二人の罪は弱められ、カミュ独自の母親像の提示と終末でのマルタの自己正当化が可能となってくるのである。

また、見落してはならないと思うのは、死体を捨てる場所の変化である。〔Ⅰ〕では堆肥の中に埋めていたのが、〔Ⅱ〕と〔Ⅲ〕では水の中に変っている。確かに、水には死と結びついたイメージもあり、エヴァレット・ミレーのあの絵、川を流れるオフエリアの姿が浮かんでくる。カミュの作品でも、たとえば「転落」では女がセーヌ川に身投げするし、その女が大西洋を漂う幻影に主人公が苦しめられる場面などがあげられる。しかしながら、マルタが「海辺で自由に生きる」(p.117)ことを夢想するように、水は本来的に生や自由といった肯定的なイメージをもち、それと同時にまた浄化のイメージを帯びている。〔Ⅰ〕は第三者による新聞記事だったが、カミュ自身の手による〔Ⅱ〕の段階ですでに、死体を捨てる場が河に変っている点に注目しておきたい。すでにみたように、〔Ⅰ〕から〔Ⅱ〕にかけて、母は主犯から娘と同等の共犯者へと変化していたが、「堆肥」から「水」への変更にも、これはもう無意識的な作用かもしれないが、母の罪を軽減しようとした痕跡がみてとれるように思えるからである。

二人の女の自殺方法ならびにその理由は、〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕と〔Ⅲ〕とで異なったものとなっている。

まず母の自殺方法からみていこう。〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕では首をつるのに対し、〔Ⅲ〕では河に身投げすることになっている。この点については、たびたび言及したカミュの作品世界における母親像と今し方ふれた水の浄化作用を想起するなら、変更の意味はおのずと明らかになってくる。すなわち、首つりから河への身投げへの変更は、母を罪から

清める効果を帯びているのである。

では、母はなぜ自殺するのだろうか？〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕では、事実を知らされ、驚いた母は罪深さのあまり絶望して自殺したと考えられる。だが〔Ⅲ〕になると、罪の意識はもちろん存在するが、母は生前はたせなかつた息子との合一を死の中に求め、息子の眠る河に身を投げることとなるのである。ここにもまたカミュにおける母のもつ意味合いの投影を見ることができよう。

次に娘について考えてみたい。まず自殺方法だが、〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕では井戸に身を投げて自殺したのに対し、〔Ⅲ〕では、方法は何も明示されてはいないが、自分の部屋で自殺するというふうに変わってきている。この件については後述するとして、まず自殺理由から先に考えていきたい。

娘はなぜ自殺するのだろうか？〔Ⅰ〕〔Ⅱ〕では母と同様の理由からと推測できる。しかし〔Ⅲ〕では、母に見捨てられた絶望感が引き金になるとはいえ、マルタが死を選ぶのは、神や世界への異議申し立てからである。母と別れたあとマルタは次のように独白する。

Là-bas, où l'on peut fuir, se délivrer, presser son corps contre un autre, rouler dans la vague, dans ce pays défendu par la mer, les dieux n'abondent pas. Mais ici, où le regard s'arrête de tous côtés, toute la terre est dessinée pour que le visage se lève et que le regard supplie. Oh! je hais ce monde où nous en sommes réduits à Dieu. Mais moi, qui souffre d'injustice, on ne m'a pas fait droit, je ne m'agenouillerai pas. Et privée de ma place sur cette terre, rejetée par ma mère, seule au milieu de mes crimes, je quitterai ce monde sans être réconciliée.(p.171)

母に棄てられ、一人っきり取り残され、この世の不条理を認識したマルタが死を選ぶのは、もはや絶望からでも敗北感からでもない。夫を捜しに来たマリアに向かって、マルタは次のように叫ぶ。

Et il est juste que je meure seule, après avoir vécu et tué seule.(p.177)

このようにマルタの自殺は、自己が歩んできた生を引き受けようとする態度に他ならないし、自己の生の完了、その帰結となっているのである<sup>58)</sup>。それゆえマルタは、自分が最も慣れ親しんできた自分のための空間を死に場所を選ぶのである。彼女は自室に一人引きこもり、命を断とうとする。カリギュラやムルソー同様、マルタの死にも不条理な世界への反抗の叫びが響きわたっているのである。

## 結 語

ジョージ・スタイナーはその著『アンティゴネーの変貌』の中で、アンティゴネーを例にとり、「[1790年代から20世紀初頭にかけて、根本的な血縁の線は、兄弟、姉妹というように水平に走っていた<sup>59)</sup>」のが、「フロイト主義の座標系からの圧力をうけて、批評と解釈の焦点は『オイディプス王』に移ってしまっ<sup>60)</sup>」たとして、アンティゴネーからオイディプスへ、つまり兄弟・姉妹という「水平」から親子という「垂直」に移行したと述べている。

ところでカミュの作品に目をやれば、彼自身の生の反映だろうか、両親とも登場するような主人公は一人もいない。登場するのは母親に限定されており、それも『誤解』と『ペスト』にみられるだけである。両親への言及は、したがって必然的に回想の形をとることとなる。むしろ逆にそのことによって、至高の存在としての母や不在の父<sup>61)</sup>が取沙汰されてきたし、それはそれで当然のことであった。

「水平」関係を有する主人公となると極端に少なくなる。主人公と「水平」関係にある人物が登場する作品は『誤解』だけだし、回想の形で触れられている作品としても『カリギュラ』があげられるくらいである。

『誤解』は、アルジェ以外の地で書かれた最初の作品、『ペスト』のタルーやランベール、『転落』のクラマンヌ、『生い出ずる石』のダラストへと発展することとなる最初の故郷喪失者——もっともマルタの場合は精神的なものだが——を描いた作品であるばかりでなく、「水平」の構図が「垂直」の構図と共存する最初で最後の作品という特異性を備えている。これは源泉となった新聞記事に母と妹とがいたことによるのだろうが、それにしてもカミュの「垂直」志向を思うとき、不思議な思いにとらわれる。とともに一つの疑問がわいてくる。ジャン＝マルタにしる、カリギュラードリュジャにしる、兄と妹の関係である。カミュには実際リュシアンという兄がいたのだが、彼の作品にはなぜ兄弟の痕跡がみあたらないのだろうか。そんな疑問が残るのである。

## 注

プレイヤッド版による Albert CAMUS の作品を次のように略記する。

Pl. : Théâtre, Récits, Nouvelles, Gallimard, 1967.

なお、邦訳は『カミュ全集』全十巻(新潮社)からはほぼそのままの形で借用したことをお断りしておく。また、『誤解』Le Malentenduからの引用については、直接ページを示したが、それらはすべて Pl. のページをさしている。

- 1) André ABBOU, La Source du Malentendu in Albert Camus 3, La Revue des Lettres Modernes, 1970, pp.301-302 参照。
- 2) 《L'idée de cette pièce m'est venue en effet d'un fait divers que j'ai lu d'ailleurs dans les journaux.》(R.GAY-CROSIER, Les Envers d'un échec étude sur le théâtre d'Albert Camus, Lettres Modernes, 1983, p.101.)
- 3) André ABBOU, op.cit., p.302.
- 4) Pl., p.1791 参照。
- 5) 『誤解』を、CAMUS の「最も美しい作品」(《l'œuvre la plus belle》)としたBATAILLE や「カミュが書いた中でおそらく最も完璧な作品」(《le plus parfait ouvrage peut-être qu'il ait écrit》)と述べた André ROUSSEAU らの評価は例外的なものといえよう。Georges BATAILLE, La Morale du malheur: 《La Peste》 in Critique, n°13-14, juin-juillet 1947, p.5, ならびに André ROUSSEAU, Littérature du XX<sup>e</sup> siècle, Albin Michel, 1948, p.74 参照。
- 6) Pl., p.1792, および Notes et variantes (Ibid., pp.1793-1819.) 参照。
- 7) たとえば, (I) を全文紹介し, (III) と比較する形での批評がみあたらなかったのはその好例であろう。注1)にあげた ABBOU にしろ, 詳細な伝記を著した LOTTMAN にしろ, (I) の見出ししか紹介してはいないし, Roger GRENIER も 1/3 ほど本文を紹介しているだけである。Herbert R. LOTTMAN, Albert CAMUS, Seuil, 1978, p.99, および Roger GRENIER, Albert CAMUS soleil et ombre, Gallimard, 1987, p.130, ならびに Album CAMUS, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1982, p.128 参照。
- 8) 参考までに違いをあげておくと, 《Hier, vendredi, dans la matinée》が「デベッシュ・アルジェリエンヌ」紙では《Hier matin》となっている。また最終パラグラフの二つの文が, 「デベッシュ・アルジェリエンヌ」紙では《et》で結ばれ一文になっている。その他は, 数詞の表記(20と vingt), 連結符号の有無(Bela-Tserkvaと Bela Tserkva), ヴィルギュールの有無, 改行がなされているか否かといった点が異なるだけである。
- 9) Pl., p.1182.
- 10) Pl., p.1731.
- 11) (III) では, 帰宅した男はまず母と娘ふたりに会い, ビールを注文するが, 自分だと分

ってもらえなかったので、母に部屋を借りることを申し出たと考えられる。p. 115, pp. 117-118, p. 122 参照。

- 12) (III) では、男が金持ちだと分るのは、母が盗み見したからでも、男が金を見せたからでもない。それは男が「勘定のことは気にしていなかった」(p. 115) からであるが、芝居の進行とともにジャン自身何度か証言することとなる。例をあげておく。《Je ne suis pas très pauvre》(p. 130) 《J'ai beaucoup d'argent et je désire rester un peu dans cet hôtel, si vous m'y acceptez. J'ai oublié de vous dire que je pouvais payer d'avance.》(p. 139) 《Vous ne devez pas douter que je suis solvable》(p. 147)。〔I〕からの変更理由は本文で以下述べる通りだが、〔II〕から〔III〕への変更は、金を見せびらかす成金ではなく、誠実な紳士を被害者とすることで、悲劇性の高揚をねらったものと考えられる。
- 13) これは〔I〕を踏襲している。
- 14) 〔I〕〔II〕では《sœur》が「姉」なのか「妹」なのかは分らない。本稿では便宜上「妹」と訳しておく。(III) になると、マルタはジャンの妹という設定になる。ジャンだと分らずに殺してしまうには、マルタは、ジャンが出奔したときは幼なく(p. 122 参照)、ジャンの顔を全然覚えていない(p. 168 参照)必要性があったからである。
- 15) 〔I〕〔II〕では常習犯か否かは不明である。
- 16) 一例をあげれば、自伝的なエッセー『裏と表』の一編「肯定と否定のあいだ」では、母以外の存在はすべて「他者」(《les <autres>》)として峻別されている。Albert CAMUS, *Essais*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1965, p. 27 参照。
- 17) 「望んでいるものを手にいれるためなら、行く手に何があるうとすべてをふみつぶして行くだろうと思います」(p. 150) と言って個人的幸福を激しく追い求めるマルタはカリギュラを髣髴させる人物といえよう。Roger QUILLIOT はマルタを「女カリギュラ」(《Caligula femelle》)に、R. GAY-CROSTIER は「カリギュラの妹」(《sœur de Caligula》)にみだてている。Roger QUILLIOT, *La Mer et les prisons*, Gallimard, 1970, p. 137, および R. GAY-CROSTIER, *op. cit.*, p. 110 参照。
- 18) Pl., p. 1793.
- 19) Albert CAMUS, *Carnets I*, Gallimard, 1971, p. 229.
- 20) Albert CAMUS, *Carnets II*, Gallimard, 1964, p. 59.
- 21) *Correspondance Albert Camus-Jean Grenier*, Gallimard, 1981, p. 105. 邦訳、大久保敏彦訳、『カミュ＝グルニエ往復書簡』、国文社、1987, pp. 170-171.
- 22) したがって、殺害目的もおおのずと定まってくる。(I) (II) では明確に述べられてはいなかったが、(III) になると、マルタが殺人を犯すのは、約束の地 — 北アフリカ — に赴き、そこで幸せに生きるための資金を手に入れるためというふうになってくる。この殺人はなによりもマルタのための殺人であって、母はマルタが幸福になるのなら手を貸しているだけであることを言い添えておこう。さらに、このような目的のもとに殺害するマルタには、幸福になるために必要な金を得るためにザグルーを殺害する『幸福な死』のパトリス・メルソーとの類縁性が認められる点も指摘しておきたい。



『誤解』は当初は〈反抗の系列〉の作品として着想されたのだが、その中に、〈不条理の系列〉以前の作品と類似するテーマが見出されるのは興味深いことのように思われるからである。

- 23) Pl., p.1731.
- 24) p.123, p.126, p.127 参照。
- 25) (II)では「25年」に変わり、(III)では再び「20年」になるが、(II)の異同にさほど大きな理由があるとは考え難い。
- 26) 注17)にあげた Roger QUILLIOT の La Mer et les prisons の『誤解』に関する章のタイトルは《Le retour de l'enfant prodigue》となっている。また Monique CROCHET は次のように述べている。《Comme l'Enfant prodigue, Jan revient à la maison familiale après une longue absence dans l'espoir d'être accueilli.》(Monique CROCHET, Les Mythes dans l'œuvre de Camus, éditions Universitaires, 1973, p.159.)
- 27) VIGGIANI は次のように指摘している。《Le Vieux et Rieux semblent n'être que de légères modifications du nom de Dieu.》(Carl A.VIGGIANI, L'Étranger de Camus in Configuraiton critique d'Albert Camus I, La Revue des Lettres Modernes, 1961, p.113.)
- 28) 1942年の『手帖』には「象徴性を強調するための細部を探すこと」(《Chercher des détails pour renforcer le symbolisme.》とあるが、この「細部」とはパスポートにまつわる老召使の行為と考えられる。Albert CAMUS, Carnets II, op.cit., p.45 参照。
- 29) Ibid., p.39.
- 30) Ibid., p.45.
- 31) これらの草稿は、第三幕第三場の後半と第三幕第四場に関するものである。
- 32) 最後の三行ほどはまったく同じである。
- 33) Albert CAMUS, Carnets II, op.cit., pp.63-65 参照。
- 34) Correspondance Albert Camus-Jean Grenier, op.cit., p.107, 邦訳, 前掲書, p.174.
- 35) Pl., p.1127. 邦訳は窪田啓作訳, 『異邦人』, 新潮文庫。
- 36) Pl., p.1745.
- 37) 本文中には部分的に訳出したが、ここには全文をあげておく。《Camus s'est refusé le pathétique de l'orphelin et du meurtre grandguignolesque.》(Pl., p.1788.)
- 38) Ilona COOMBS や Roger GRENIER などの指摘がある。Ilona COOMBS, Camus, homme de théâtre, Nizet, 1968, p.63, ならびに Roger GRENIER, Albert Camus soleil et ombre, op.cit., p.132 参照。
- 39) (I)では「伯父の家」(《chez un oncle》)となっている。この変更も本文中で以下述べる子供の削除と同じ理由によるものと考えられる。すなわち、マリアを絶対的な孤独に追いやるには、夫の伯父であれ、彼女に縁者はいてはならなかったのである。
- 40) Pl., p.1791, p.1793 参照。

- 41) Herbert R. LOTTMAN, op.cit., p. 289.
- 42) Carl A. VIGGIANI, op.cit., p. 114.
- 43) 《Soulignons tout d'abord la prédilection de Camus pour certains prénoms Jean, Jan, Ivan, Yanek, Jeanne; Raymond (Sintès et Rambert), Thomas et son dérivé Masson, Marie et Maria.》 (Ibid., p. 112.)
- 44) Herbert R. LOTTMAN, op.cit., p. 290.
- 45) 「総人口の80%以上がカトリックの洗礼を受け」「子供が生まれると、その日の聖人の名にあやかって命名されることが多い」(新倉俊一他編、『事典 現代のフランス』, 大修館書店, 1985, p. 309)フランスにあってはむしろ当然の現象といえよう。
- 46) 《En troisième lieu, Camus semble s'acharner à utiliser des noms qui évoquent particulièrement le Nouveau Testament ou qui relèvent de la tradition chrétienne: Marie, Marthe, Jean, Thomas, Diego, Joseph, Emmanuel(Manuel dans Noces) jouent tous un rôle essentiel dans le Nouveau Testament ainsi que dans toute l'œuvre de Camus (à une exception près).》(Carl A. VIGGIANI, op.cit., p. 113.)
- 47) Roger QUILLIOT, La Mer et les prisons, op.cit., p. 139.
- 48) 『聖書』ではマルタが姉, マリアが実の妹という違いはある。
- 49) またジャンの次のような台詞もある。《Allons, faisons honneur au festin du prodigue!》(p. 154.)
- 50) Pl., p. 1793.
- 51) Herbert R. LOTTMAN, op.cit., p. 130.
- 52) Albert CAMUS, Carnets II, op.cit., p. 63.
- 53) Ibid., p. 91.
- 54) CAMUS の作品には、『異邦人』L'Étranger 『ペスト』La Peste 『転落』La Chute 『正義の人々』Les Justes など象徴的な意味合いをこめた一語をタイトルにしたものが多いが、『誤解』Le Malentendu という表題もなるほど巧みである。戯曲の中ではこの言葉の使用は巧妙に回避されていて、終幕近くマルタとマリアが相対峙する場面ですら一度使われているだけである。

MARIA

Sa mère et sa sœur étaient donc des criminelles?

MARTHA

Oui.

MARIA (toujours avec le même effort).

Aviez-vous appris déjà qu'il était votre frère?

MARTHA

Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu. Et pour peu que vous connaissiez le monde, vous ne vous en étonnerez pas. (p. 175)

『異邦人』の中で CAMUS は「不条理」(《absurde》)という語を一度しか使わずに、イメージによって不条理を描出することに成功していたのだが、『誤解』の中でただ

一度しか用いられてはいないこの言葉もまた、作品世界の特質を明るみに出し、主題を見事に表現した言葉といえよう。

55) Pl., p.1793.

56) pp.130-131 参照。

57) 注37) 参照。

58) BATAILLE は次のように指摘している。《(...) la fille, bien qu'à la fin, par la défaillance de sa mère, elle perdit pied à son tour, perdait pied du moins sans défaillir, si bien que sa mort volontaire accomplissait sans la démentir la démesure de son acte.》(Georges BATAILLE, op.cit., p.7.)

59) ジョージ・スタイナー、『アンティゴネーの変貌』, 海老根宏 山本史郎訳, みすず書房, 1989, p.22.

60) 同書, p.8.

61) 未完に終わった『最初の人間』で CAMUS は父親の面影を求めていると言われている。