

現代の芸術家の肖像、あるいは星の喪失 ——アルベール・カミュ「ジョナス」について——

Un portrait d'artiste moderne : « Jonas » d'Albert Camus

吉岡亮祐

Ryosuke YOSHIOKA

1957年3月に『追放と王国』を刊行する際の著者のコメントのなかで、アルベール・カミュはこの短編集の題にある「追放」を短編集全体にまたがる「唯一のテーマ」としながらも、その語が彼にとって何を意味するものなのかを詳らかにしていない。代わりに彼は、題のなかでこの「追放」と対をなす「王国」を、「われわれが再び見出すべき、自由なあるがままの生とでも言うべきもの」に一致するものと説明した上で、「追放はそれなりの仕方、われわれにその王国への道を示すのだ——われわれが、隷従と所有をともに拒むことができるかぎりにおいて」と述べる¹。ある理想的な生のあり方からわれわれを隔てながらも、逆説的にそこへの接近を可能ならしめるものとしてカミュが語る「追放」は、現代の人間が置かれたいかなる条件に対応する概念なのだろうか。

この同じ「追放」という語を、カミュはこれよりも前にエッセイの題に用いていたことがある。1948年の日付をもち、のちに『夏』に収録されることとなるテキスト「ヘレネの追放」において、カミュは歴史が隅々まで根を張った現代のヨーロッパを、古代ギリシャ的世界観と対比しながら次のように批判する。

われわれは美を追放し、ギリシャ人たちは美のために武器をとった。[...] ギリシャ的思想は常に節度の観念の上にとどまってきた。[...] 全体的征服へと突き進むわれわれのヨーロッパは、それとは反対に、無節度の娘なのである。ヨーロッパは美を否定し、同様に自らが称揚しないすべてのものを否定する。そして、その仕方はさまざまであるにせよ、ヨーロッパが称揚するものはたった一つしかない——それは未来の、理性の帝国である²。

ここには歴史の弁証法的発展を絶対視するマルクス主義に対するカミュの批判的な眼差し

が色濃く滲んでいる。歴史の絶対視は、「未来の、理性の帝国」を築き上げるために、現在を生きる人々の幸福を犠牲にすることを強いるのであり、歴史によって、美の女神たるヘレネは現代のヨーロッパから追放されてしまうのである。ここには、「追放」という語が1950年代のカミュにおいて主題として有することとなった意味の原型を求めることができるだろう。それは歴史に繋ぎ止められてしまった人間たちによる現在時の悦びの否定なのだ。

同じく『夏』のなかに収められた1952年のエッセイ「チバザへ帰る」でも、彼は自身の生きた戦中から戦後のヨーロッパを「追放の時代、乾いた生の時代、死に絶えた魂の時代」と言い表す³。しかし、先の「ヘレネの追放」から4年後のカミュにとって、もはや追放されているのはヘレネではなく自分自身であり、また彼と同時代の人間たちである。戦争の到来によって自らが喪失したもののことを、彼は次のように振り返っている。

初めに美の享楽の中で育ち、それを唯一の富としていた僕は、充足から出発した。そのあとで有刺鉄線が、すなわち独裁や戦争や警察が、反抗の時代が、やって来たのだ。夜の闇と折り合いを付けなければならなかった。昼の光の美は思い出でしかないのだから。[…] 戦火に照らし出され、世界は突如、その皺と、新旧さまざまの傷跡を晒した。世界は一挙に老いてしまい、われわれも世界とともに老いたのである。[…] 帝国は崩れ落ち、国家も人間も互いに喉元に噛み付き合っていた。われわれの口は血にまみれていた。初めは知りもせず無罪であったわれわれなのに、いまや望みもせず有罪なのだった——謎は、われわれの科学とともに膨れ上がるばかりだった。[…] 無垢の時代に僕は、モラルが存在することすら知らずにいた。僕は今やそれを知っているのに、その高みで生きることはできないのだった⁴。

同年のジャン＝ポール・サルトルとの論争の記憶——そこでサルトルは歴史の不可避性をカミュに突きつけ、共産主義革命を批判するカミュの態度を資本主義の暴力に加担するものとして厳しく非難した——は、このエッセイのなかで雨のチバザを歩く作家の述懐をいっそう悲痛なものにしているのかも知れない。戦争によって否応なしに歴史のなかへと飲み込まれた20世紀の人間たちは、生きる悦びから遠ざけられたばかりでなく、殺戮と暴力の連鎖のなかで、絶えず各々の罪を負わなければならない。もはやカミュにとっては、人々がヘレネを追放したのではない。むしろ人々こそが、無垢性や美の可能であった世界から、血塗られた歴史のなかへと、なすすべもなく追放されているのである。

『追放と王国』に収められた短編の主人公たちが置かれている追放状態も、歴史の相関物である点において概ね共通している。「不貞の女」のジャンニヌがアルジェリア内陸のオアシス都市で感じる疎外感、自らが植民者たちの社会に属するフランス人の女性としてその場所にいることのアイデンティティの重みと無縁でありえないし、マルクス主義化した知識

人たちの寓話として書かれたという「背教者」の語り手は、残忍な物神の宗教へと帰依し、悪がすべてを司る未来の帝国の到来のために、絶えず去来する自身のノスタルジーを打ち消そうと努めている。「哑者」に描かれる工員たちを頑なに沈黙させるのは社会階級間の対立であり、「客」のダリュと彼が庇おうとするアラブ人殺人犯のあいだには、アルジェリア独立戦争という歴史的コンテクストにおける民族間の決定的な断絶が横たわっている。また「生い出ずる石」のダラストが、移り住んだブラジルのイグアベで河岸の原住民たちの貧困を目の当たりにしたのちに乗り越えるのも、人種や階級、また信仰の隔たりである。彼／彼女らは、写実的な文体で描かれる地理的・歴史的背景によって浮き彫りになる種々の社会分断——民族・人種間の、あるいは社会階級間の対立——のなかでこそ、自らの追放者としての現実を知るのである。

われわれが本稿で扱う「ジョナス」は、この『追放と王国』の6編中5番目に収録されている短編でありながら、その文体と題材において異色のテキストと言える。パリで成功し、次いで失墜してゆく画家を主人公とするこの物語において、追放のテーマは創作に関わるものであり、歴史的・政治的文脈は他の短編においてほど明示的に筋に関与しない。代わりにそこには、批評家たちの毀誉褒貶、同業者たちのあいだでの孤立、大衆によって歪曲されるイメージ、そして自らの創造力の枯渇といった、作家自身が経験したのにもよく似た表現者の苦しみ描かれる。さらにそれらは、登場人物の内省や感受性からは一定の距離を置いた、他の短編よりも遥かに軽やかな文体によって語られる。「ジョナス」が異彩を放つのは、他5編が仔細な描写によってそれぞれの地理的背景や出来事の個性を際立たせ、それぞれの互いからの隔たりを強調し合っているのとはさらに別の層においてであり、それはこの短編における文体や語りの特質、そして物語が作家自身による創作行為の入れ子となるような自己言及性によっている。芸術家——カミュもまた、自身を「作家」(écrivain)よりも「芸術家」(artiste)という語で言い表すことを好んだ——の苦悩は、他の短編で語られる追放と、いかなる仕方で通い合うのだろうか。本稿ではこの点について、短編の原型となった黙劇との比較を交えながら分析し、この物語が書物全体のネットワークのなかに置かれることで新たな意味を獲得してゆくことを指摘した上で、最終部で示される「孤独」と「連帯」をめぐる開かれた問いかけについて、『追放と王国』の全体を俯瞰する視点から再考したい。

災いを呼ぶ者

フランス語読みで「ジョナス」となる画家の名前 Jonas は、旧約聖書に登場するヨナの名と同一である⁵。『ヨナ書』においてこの預言者はイスラエルの敵国であるアッシリアの首

都ニネヴェに預言を伝えにゆくよう神に命じられるが、異教徒の国を災いから救うことになるこの任務を彼は受け入れることができない。ヨナは命令に背き、船でタルシシュへと逃れようと試みるが、彼の乗り込んだ船は神の怒りによって海に放たれた嵐に巻き込まれてしまう。ヨナは乗り合わせた人々に、自分がその船に乗り込んだ経緯を打ち明け、災いの元凶である自分自身を海に投げ込むように助言する。短編のエピグラフに引用されているのは、その際のヨナの台詞である。

私を海に投げ入れなさい。あなたがたの上にこの大嵐を呼び寄せたのが自分だということとを、私は知っている⁶。

海へと投げ込まれたヨナはその後巨大な魚に呑み込まれ、その腹のなかで自らが神のもとから追放されたのだと悟り、悔悛する。それを見ていた神は魚にヨナを吐き出させ、生き延びた彼は当初の神の命令に従い、ニネヴェへと赴き預言を伝える。40日後に都が滅びると聞かされたニネヴェの人々は、神を信じ、悪の道を離れ、不法を捨てる。ヨナは街の行く末を見守るべく丘の上に小屋を建て、そこにとどまるのだが、人々の悔い改めたニネヴェを見た神は都に災を下すのを思いとどまる。ヨナは神が敵国の街を救ったことに抗議するが、最後には神に諭されるのである。

短編の主人公にジョナスという同じ名を与えるというアイデアを、カミュは短編集の着想の段階からすでに固めていたことが窺われる⁷が、それはまず何より、エピグラフの箇所が暗示するように、船に嵐を呼び寄せた預言者と、自らの名声ゆえに家族のもとに災いを招いてしまう芸術家の姿を重ね合わせてのことであろう。この短編で描かれるのは、ジョナスが画家として成功するに従って、彼の生活がその家庭もろとも浸食されてゆくさまである。あるいはモーリス・ワイエンベルグも指摘しているように、自らが見失った創作の「星」を孤独のなかで再び見出そうとする画家の姿も、魚の腹のなかで悔悛し神に呼びかけるヨナの姿に引き寄せられているかも知れない⁸。

しかしながら、画家ジョナスとヨナのあいだの共鳴は、これらの部分的な類似にはとどまらない。一般的に『ヨナ書』の諷刺的寓話は、神の慈悲が異教徒の街をも救おうとする物語を通じて排外的な選民思想を批判しているものと解釈されるが、カミュが関心を持ったのはむしろ、この神に振り回されて疲弊してゆくひとりの人間としてのヨナの姿、あるいは神に対する怒りを露わにし、激しく抗議する彼の、聖書のなかでも例外的な人物像であっただろう。預言者ヨナは自らの信念と神の命令とのあいだで切実な葛藤を抱えているが、『ヨナ書』の物語は全体にわたり、運命に翻弄されるこの男の姿を小さく無力な存在としてコミカルに描いており、そこには画家ジョナスが自らの生活のコントロールを次第に失ってゆくさまを辿るこの短編の文体との一致が見られる。芸術家の半生を描くカミュの短編が『ヨナ書』の

逸話にもっとも接近しているのはその寓話的叙述においてであり、さらにそれは以下に見るように、演劇の領野を源泉とするアイデアと結びつきながら、『追放と王国』全体のなかで新たな意味の広がりを獲得するだろう。命令を下す神が不在の時代において、ジョナスもまた何者かの呼びかけに背を向け、その結果として自らの身を破滅の危機に晒すのである。

黙劇から小説へ

短編『ジョナス』には、物語の原型となったカミュ自身の手による舞台芸術の構想が存在する。プレイヤッド版全集では『追放と王国』の補遺として採録されている「芸術家の人生」(« La Vie d'artiste ») は、1953年にオランの文芸誌に掲載されたテキストであり、ここでは台詞のやりとりを交えない黙劇(mimodrame)のプロットとして、「ジョナス」によく似た次のような物語が素描されている。

黙劇の主人公である画家は次第に名声を勝ち得てゆき、アトリエの規模もそれにとまって拡大してゆく。しかし、彼の名が世に知られ、客の出入りが増えてゆくにしたいが、創作は散漫になりペースを落としてゆく。ついには彼自身が肖像を描かれる側になった頃、ある日鏡を目にした画家は、そこに映る自らの姿に失望をおぼえ、一転して内面の危機に陥る。彼は人々を遠ざけ始め、アトリエに巨大なキャンバスを運び込んでひたすら創作に打ち込む。再び住まいは小さくなり、子供が、さらには妻が病にたおれるが、彼は構わず、ずっと梯子にのぼったままで、制作を続ける。

「ジョナス」と大きく異なるのはその結末である。短編小説ではほとんど真っ白な画布の前に気絶するのはジョナス自身だが、黙劇においては画家が傑作を完成させると同時に彼の妻が息を引き取る。私生活を、身内を、それまでの栄光を、何もかもを犠牲にして描き上げられた大作に、そこに居合わせた誰もが圧倒される。そんななか、ただひとり画家本人のみが、人々の賛嘆を意にも介さず、妻の亡骸の前にむせび泣いている。しかし友人たちが帰った後、彼はおもむろに、妻のベッドの横に画架を立て、その死に顔をデッサンしはじめるのだ⁹。

このテキストにおいて興味深いのは、黙劇というジャンルの特質ゆえ、本文中にカミュ自身による演出上の指定が比較的多く見られるという事柄である。例えば主人公の作業するアトリエの拡大、縮小——それは彼の社会的地位の変化を視覚的に示す役割を持つ——を、二枚の大きな可動式のパネルの間隔を調節することによって表現したり、投光器による照射と暗転を交互に繰り返して小間切れにすることで、物語内における月日の経過を視覚化するという演出は¹⁰、物語を喜劇的に加速させ、アイロニカルな滑稽さを強調する効果を担っている。また、そもそも登場人物らが声を発することのない黙劇においては、役者の身振りが

通常の芝居よりも誇張されたものになることが条件づけられるばかりでなく、観客はあたかも登場人物の声すらも届かないはるか遠い外部から場面を覗き込むかのようにして、出来事に立ち会うことになるだろう。

短編「ジョナス」について、ブライアン・T・フィッチが「すべては望遠鏡を逆から覗き込んだかのように遠くから眺められる¹¹⁾」と評していることは、黙劇においてカミュが狙いとしていたと思われる上記の効果が、短編小説への移植を経てなお十全に引き継がれたことの証左でもあるだろう。実際にこの短編のなかには、もともと舞台芸術として着想されたことの名残とも看做しうる要素が散見される。例えば以下の箇所ですり手がジョナスの妻ルイーズの動作を喩えるのに用いているのは、他でもなく「黙劇 (mimique)」という語なのである。

彼女 [= ルイーズ] は子供が泣き出すよりも早くアトリエに入ってくるが、そんな時も万全の注意を払い、いつも爪先で歩くのだった。[...] とはいえ、ルイーズのその用心深い侵入の仕方は、無遠慮に邪魔をされるよりもむしろ煩わしいのだと打ち明ける勇気は彼にはなかった。第一に、それには余計に時間が掛かったし、第二にそれは一種の黙劇のように行われ、ルイーズは両腕を大きく広げて上体をやや後ろに反らせ、足を随分高く上げながら歩くものだから、こちらも気づかないわけにはゆかないのである¹²⁾。

この描写のなかで引き合いに出されているのは、今しがたわれわれが述べたとおりの黙劇の特性である。声を発することのない役者たちは、ひとつひとつの行為の意味を身体の動きのみによって表現しなければならないが、その誇張された身振りに重ね合わせる形で、ここでは物語の登場人物の動きが描写されているのだ。

また、アイデアが舞台芸術としての構想を経由してきたことの痕跡は、物語の展開する空間そのものの造形にも見出される。この物語がパリを舞台とすることはテキストによって明示されているものの、作中で実際に描写されるのは主人公とその妻子が住むアパルトマンの内部のみである。『追放と王国』に登場する他5編の主人公たちが、程度の差はあれいずれも外界の自然と直接的に接触するのに対して、この短編のなかで登場人物らの姿は——主人公が酒に溺れ、場末の地区を彷徨い歩く場面を唯一の例外として——「ほとんどすべて硝子張りの、奇妙な平行六面体の集合¹³⁾」に似た人工空間の外で描かれることがない。その空間を特徴づけている「天井のじつに異様な高さ¹⁴⁾」も含め、このアパルトマンの描写は劇場内に組み上げられた舞台装置を連想させ、物語はその内部で展開しているかのように叙述されるのである。

さらに、この短編の文体は、その時間の経過速度の自在な伸縮において、カミュが構想していた黙劇の効果を物語のテキストに引き継いでいる。先の箇所ですり手の身振りはきわ

めて具体的に描かれているものの、半過去の時制に置かれたそれらの描写は動作の日常的な反復を含意し、そうした数行の描写によって、この物語のなかでは数日、数ヶ月、あるいは数年の時間がしばしば一挙に経過するのだ。同様の仕方でも描写を行なっている箇所は他にも無数に存在する。

こうしてジョナスの時間は流れてゆくのだった——友人たちや弟子たちが、今や画架を取りまいて同心円状に列をなしている椅子に座っているなかで、彼は描いていた。隣人たちが向かいの窓辺に現れ、これらの観衆に加わることもしばしばだった。彼は議論をしたり、意見を交わしあったり、弟子に見せられた画布を講評し、そばを通りかかるルイーズに微笑みかけ、子供らをあやし、心を込めて電話の呼び鈴に応じたが、そのあいだも決して絵筆を手放さず、時おりそれを使って、描き始めたばかりの絵に筆触を加えるのだった¹⁵。

同じくすべて半過去に置かれたこれらひとつひとつの行為の叙述が、カミュが黙劇の演出に用いようとしていた投光器による小間切れの照射と同じ役割を果たし、読者に月日の経過の加速を告げる。このような文体は、全体として写実的な筆致に貫かれ、一瞬の動作や光景がその仔細な描写によって引き伸ばされる『追放と王国』の他の短編とは対照的である。途中で時間の経過が曖昧になる「背教者」はともかくとして、「不貞の女」や「哑者」は物語全体を通して二日間、「客」では一晩、最も長い「生い出ずる石」においてさえ二晩が経過するに過ぎないのに対し、「ジョナス」においてはそのお伽話にも似た語り口のなかで¹⁶、数年にわたる月日が流れてゆく。作中に現れる「彼らの周囲では、時間も空間も同じように縮まっていた¹⁷」という表現は、主人公らの暮らしのみならず、この物語の文体そのものの特質をも言い表しているのだ。

芸術家と政治

こうした語り口ゆえに見落とされがちではあるが、『追放と王国』の他の短編のなかにもれなく影を落としている何らかの政治的・社会的文脈は、「ジョナス」においても中心的な位置こそ占めないものの、やはり持ち込まれている。先にわれわれが取り上げた黙劇は、明らかに時代背景を選ばない寓話として構想されているが、カミュは上映の際の衣装に関して複数の選択肢を検討し、物語をあらゆる時代背景の上に置くことができることを示した上で、「もしも現代を[時代背景として]選ぶ場合は、記者そして政治的マニフェストへの署名の場面を挿入する」というアイデアを書き留めている¹⁸。このメモの「政治的マニフェス

トへの署名」の部分は線で打ち消されているが、短編小説ではこの場面が実際に描き込まれている——世に名が知られるにつれ、ジョナスのもとには次第に大量の郵便物が届くようになり、彼はそれらの手紙に「返事を書き、[…] ささやかな寄付金を送るのにネクタイを一本買うのも控え、頼まれれば正当な抗議に署名さえした¹⁹」。すなわち、芸術家をめぐるこの物語は、黙劇から小説へと移し替えられる際に、現代という時代背景に確かな形で結びつけられたことになる。政治は、画家のアトリエにも侵入してゆく。抗議署名の依頼に応えながら、ジョナスもまた避けがたく政治に吞まれてゆくだろう——われわれの世紀においてと同様、当時の社会においてもそれは、政治を通して国境をも超えた無数の他者たちとの関係性を意識することであり、その意識は時に、自らが救いの手を差し延べることの叶わなかった社会的不正の犠牲者たちに対する罪悪感を呼び起こす。

彼は自分が、いつも遅れていると感じていた。いつも自分に罪があると感じていた。仕事をしている時にさえ、そのように感じる事が度々あった²⁰。

ジョナスがここで感じている後ろめたさには、「芸術家の特権からくる²¹」政治参加の責務を果たしきれていないことへの焦燥が含まれている。同じ世界に同時に存在している搾取や迫害とは無縁に、芸術家としての成功によって影響力を持ち、富を得ることが可能な境遇にある以上、彼にはその特権を社会的正義のために——金銭あるいは実効性のある行動として——還元する責任が生ずる。しかし、署名の懇請は尽きることなくジョナスのもとに届き、彼を急かし続ける。彼がひとつの署名によってある犠牲者たちの傍らに立ち連帯を示しているあいだ、返事を書くのを後回しにされた手紙の向こう側には、見殺しにしているほかの犠牲者たちが存在する。

もちろん、政治との関わりはジョナスの時間を削りにとってゆくもののなかの一部に過ぎない。この短編の主人公は、社会階級による構造的対立も、民族的・文化的アイデンティティによる分断も、直接目の当たりにすることはないだろう。しかし、そうしたすべてがジョナスを取り巻いている舞台装置の外側の社会に絶えず存在していることを、『追放と王国』を読み進めてきた読者は思い起こさざるを得ない。物語の展開する空間から巨大な硝子窓を隔てた向こう側の世界には、搾取が、迫害が、戦争が、そして処刑が存在する。演劇的手法の応用によって形作られたこの物語は、ひとつの閉鎖空間を描出することによって逆説的に、その外部とのあいだに緊張感を孕んだ関係性を立ち上がらせているのだ。

「ジョナス」が持つこうした固有の構図はさらに、作品を通しての芸術家の探求と、それを消費し批評する大衆の関係性にも重ね合わせられている。演劇において、物語空間の内外がもっとも張りつめた形で対峙するのが、役者たちが演じている舞台上と観衆たちのあいだであるように、そこではテキストを辿ってゆくわれわれ読者の視点までもが、この画家の悲

劇を描き出すための一要素として巻き込まれてゆくだろう。

星の喪失

先にも触れたとおり、この小説の文体を「望遠鏡を逆から覗き込んだように」と評したブライアン・T・フィッチは、そのような文体を、物語中でたびたび言及される「星」というテーマに関連づけている。その「星」はジョナスにとって、彼の創作の原理であり源泉である。ジョナスの画家としての名声は、このあまりにも謎めいて漠然とした超越的存在の庇護を受けて手に入れたきわめて危ういものに過ぎず、ひとたび「星」を失えば、画家はそれを自ら取り戻しにゆく手だてを知らない。再び星を見出すために画家自身ができることは、キャンパスの白さを前にひたすら待機の時を耐えることのみなのである。

カミュもまた『手帖』のなかで「星」について語っていたことがある。1950年1月10日の日付を持つ断章のなかで、作家は自らの創作を導いてきたものを「見えない星」と表現していた。

結局のところ、僕は自分の内をあまりはっきりと見通せたためしがない。だが、僕はいつだって、本能的に、ひとつの見えない星を追いかけてきた。

僕のうちにはある種の無政府状態、おぞましい無秩序がある。創作することは僕にとって千回分の死にも値する。なぜならそこでは秩序こそが重要となり、それでいて僕の全存在は秩序を拒絶しているからだ。だが、その秩序がなければ、僕はばらばらになって死ぬだろう²²。

創作が作家に、「千回分の死」にも等しい労苦をその代償として差し出させるのは、そこでは芸術が要求する秩序と作家のうちの「おぞましい無秩序」のあいだの絶えざる衝突が起こっているからである。見えない星という定かならざるものを追いかける作家自身の内的探求は、それに作品としての形を与えるための制度や規定をどこまでも逃れようとする。

同じく1950年に書かれたエッセイのなかでカミュは、これと似た経験を「謎 (l'énigme)」という別の言葉で言い表していた。そこで表明されているのは、創作をめぐるひとりの作家の探求の中心にあるものを、メディアや大衆がひとつの名前——カミュの場合それは「不条理」や「絶望」といった言葉になる——によって固定化しようとすることへの苛立ちである。

僕は自分が何を探しているのか分からない——僕はそれを慎重に名付け、撤回し、繰り返す。

返し、前進しては後退する。だが人は僕に、それにいくつかの、あるいはひとつの決定的な名前を付けるように命令する。それで僕は反発する——名付けられたものとは、すでに失われたものではないのか²³。

このエッセイにおいてカミュは、同時代の作家たちにとっての「読まれることがないという決定的聖別²⁴」、すなわち文壇において、作家の名前だけがひとり歩きし、もはやその作品の内実がほとんど問題にされなくなるという本末転倒について指摘し、そのような大衆の消費を煽る媒体への皮肉を畳みかけている。当時のカミュの創作が「不条理」の系列から「反抗」のそれへと移行していたように、作家は常に自らの歩みの動性のなかで思考し、そのある時点における痕跡を書物のうちにとどめるに過ぎない——生きて創造を続けるかぎりにおいて、作家は「名付けられたもの」の不動性に彼を固定しようとする大衆に抗い続けなければならない。

名声のただなかにある画家ジョナスの身に起こるのは、カミュがここで作家を例として語っているのと同じ事柄である。ただし、ジョナスはカミュとは対照的に、例えば弟子による註釈によって自身の作品のなかの何ものかが名付けられ、ひとり歩きを始めるのを、むしろ快く受け止めている²⁵。外部から自らに対して働きかけてくる力に対して、この主人公が一貫して無抵抗であることは、「お好きにどうぞ」（*« Ce sera comme vous voudrez. »*）という台詞が彼の口癖として繰り返し現れることによっても強調されているが²⁶、ジョナスの星が次第に「暗い霧」のなかに沈み込んでゆくのは、社会がひとりの芸術家を不動化しようとする力に、彼が抵抗しようとしなかったためでもある。

ジョナスは自らが歩んできた出世の道を振り返ったのち、「彼方へゆくのは星だ²⁷」とひとりつぶやく。星は地上の生きものにとって、常に触れえず、その実体を間近で把握することができない。「謎」はいずれ解かれるべきものとして存在するが、星は途方もない距離の彼方にあり、追い求めても果てしなく遠ざかるものである。物語のなかで「星」に仮託されているのは、芸術家を絶えずその歩みの動性のうちに置き、彼を褒めそやし消費する世間による「聖別」あるいは固定化から守るものであるだろう。それを失ったジョナスは、あの默劇の主人公と同じく、今度は自らが肖像画を描かれる側になり、そしてカミュがエッセイのなかで揶揄していた作家たちと同じく、自身の制作から次第に遠のいてゆく。公的機関からの依頼を受けた別の画家によって描かれるジョナスの肖像画が、まさしく芸術家自身が社会によって不動化されることを象徴的に表しているのは言うまでもないが、その肖像画の題である「制作する芸術家」（*« L'Artiste au travail »*）は、この短編の副題と一致する²⁸。「ジョナス」の語りが、主人公らを遠みから眺めるような視点から行われている理由、そして画家を主人公とする物語でありながらも絵画作品そのものの内容についての詳細な描写がまったく行われていない理由も、他ならぬこの点にあるだろう——テキストそのものが、ひとりの芸

術家を聖別し、不動化する一枚の肖像画との共謀関係にあることを、短編の副題は示唆する。物語全体が、絶えず遠ざかってゆく「星」を追いかける芸術家と、その芸術家の歩みを停止させようとする外部からの眼差しのあいだの緊張関係のもとに置かれ、読者はそれら双方の視点のあいだを揺れ動くことになる。テキストによって描かれる新たな肖像画は、「聖別」を受けた芸術家の悲劇を読み手とのあいだに分かち合いながらも、同時に彼を「聖別」する人々の視点に読み手を取り込んでゆく、痛烈なアイロニーとなるのだ。

孤独と連帯

星を再び見出すために、ジョナスは——しばらく酒と情婦に溺れる日々を過ごしたのち——自宅のなかに「天井部屋」を築き、そこに画布を持ち込んで引き籠ることになる。souterrain という語で表されているそれは、アパートマンの廊下の「暗い天井まで続く高い壁」の中程に木の板を張って作った、狭く奥行きのある屋根裏部屋のような空間である²⁹。これまでは垂直に仕切っていた居住空間を水平に仕切って上下に分割することで、誰にも邪魔をされない制作と、家族のそばに居続ける生活を両立しようというのである。

しかし、それでもジョナスは再び描きはじめることの出来ぬまま、天井部屋で数日間を沈思黙考のうちに過ごし、やがて衰弱のために気絶する。その直前の場面を、カミュは短編のほぼ全体において貫かれていた文体からテキストをあえて大きく逸脱させる形で描いている。それまでの寓話的なテンポによる簡潔な語り口は急激に速度を落とし、大通りをトラックが走る時の窓ガラスの振動や、アパートマンのなかに響く妻子の声、水の音、食器の触れ合う音などが詳細に描写され³⁰、語り手は主人公の内面にかつてなく肉薄する。黙劇の、音のない世界にあった物語は、音の反響を通じて表現される叙情への飛躍を遂げたのである。

子供たちが部屋を駆け回っている。小さな娘が笑っている。ルイーザも、今は笑っている——彼女の笑い声を聞くのは、もう随分久しぶりのことだった。彼は家族を愛していた！ どんなに愛していたことだろう！ 彼はランプを消した。そして、再び戻ってきた暗闇のなか、そこでずっと光り続けていた、あれは彼の星ではないのか。そう、彼の星だった。彼はその姿を胸いっぱいの感謝とともに認めた。そしてそれをじっと眺めたまま、ある時、音もなく倒れたのだった³¹。

ジョナスが倒れた後、友人のラトーは真っ白なままの画布の中央に、ごく小さな筆跡で「solitaire (孤独) と読むのか、あるいは solidaire (連帯) と読むのか分からない一語³²」が書き遺されているのを見つける。物語はジョナスの真意を明かすことなく、読者へと問いを

開いたまま幕を閉じる。

ここであまりにも明瞭な形で示されている「孤独」と「連帯」の二項対立は、短編集の題に掲げられる「追放」と「王国」のそれに必ずしも一致しないだろう。「不貞の女」のジャンヌが自らの帰属する社会の外側に見出した砂漠のノマドたちの野営地を「奇妙な王国」と呼ぶ時³³、あるいは「客」のダリュがひとりきりで自足した質素な生活を営む高台の校舎がそのイメージに引き寄せて描かれる時³⁴、そこに孤独と対をなすような他者との連帯の意味が含まれているとは看做しえないからだ。短編の主人公たちのうち、たとえば「背教者」の語り手はひとつの共同体から追放された結果として孤独になったが、「不貞の女」や「客」の主人公にとってはむしろ、自らが社会とのあいだにもつ関係の外側にこそ王国は存在する。

また、プレイヤッド版全集の註釈者たちも参照を促しているオリヴィエ・トッドによる伝記のなかの記述だが、カミュは1954年に、『レクスプレス』誌への寄稿を打診するジャン・ダニエルに対し「僕はこの時代において孤独(*solitaire*)だ。しかし同時に、君も知ってのとおり、僕はその時代に結ばれて(*solidaire*)もいる——しかも緊密に」と答え、躊躇いながらもジャーナリズムへの復帰を決めたという³⁵。一般に他者への共鳴をベースとした団結や結束を想起させる「連帯」という語を用いて翻訳されることの多い*solidaire*は、本来は何かに関係すること、連動することをより広範に指す。それは当時のカミュや、カミュの描いた主人公たちのように、心ならずも情勢のなかに巻き込まれているという状態を言い表しうる語なのであり、少なくとも「客」のダリュのような主人公にとって、それは自らの王国の喪失という悲劇をもたらした当のものでさえある——東浦弘樹も指摘しているように、この短編集において「孤独は専ら否定的なものであるわけではなく、同様に連帯も専ら肯定的なものではない³⁶」。オーウェン・J・ミラーは、短編集全体に一貫する命題として「自己に対する誠実さ」と「他者に対する誠実さ」のジレンマを挙げた上で、主人公たちが最終的に連帯のなかに身を置けるか、あるいは孤独に陥るのかが、そのジレンマのなかで彼らがおこなう選択によって決定づけられていると述べているが³⁷、連帯は、必ずしも『追放と王国』のすべての短編で共通に価値あるものとして探究されているわけではない。

家族と離れぬまま見失った星を見出すために天井部屋に引き籠ったジョナスの選択は、結果的に、彼が周囲の人々の喧騒を通して持ち続けていた社会との繋がりを断ち切ってしまうだろう。それは皮肉にも、かつて論争のなかでサルトルがカミュの歴史参加への態度の消極性を批判し「君はもはや僕らのあいだでは半分しか生きていないし、僕らから完全に離れてどこかへ隠遁し、そこでかつては万人のものだったはずのドラマを再び見出したい誘惑に駆られている³⁸」と揶揄したのによく似た状況へとジョナスを導くだろう。

この暗がりと、なかば無音の場所は、それまで彼が生きてきた生活と比べれば、まるで

砂漠か墓場のような感じだった。そのなかで彼は自分の心臓の音に耳を傾けていた。天井部屋に届いてくる音は、たとえ自分に向けられたものであっても、もはや自分には何の関わりもないものに思えた。彼はまるで、自宅で眠っているあいだにひとりで死んでゆく、あの人々のような感じだった——そして朝が来ると、主人なき家のなか、もう永遠に何も聞こえなくなった身体の上で、電話のベルは激しく、そして執拗に鳴り響くのだ。だが彼は生きていた。自分のなかの沈黙に耳を傾けながら、星を待っていた […] ³⁹。

彼が最後にその姿を認めた星は、もはや彼に芸術的創造の道を指し示さない。社会との繋がりのなかで絵を描くことができなくなったジョナスは、孤独のなかに引き籠もることによっても同じく、描くことはできない。なぜなら、その選択は現実には背を向け、自ら歩みを止めることを意味するからである。カミュは1957年12月14日の講演のなかで、「芸術家が自身と自身の特権について覚える恥」について語り、社会的現実との接点を失った自閉的な芸術が、彼らの時代においてはもはや「欺瞞的な贅沢」としてしか成立しえないことを強調していた ⁴⁰。芸術家の使命は現実を見つめながらその共有の場を築くことにあると考えるカミュは、同じ講演のなかで「孤独への権利をもたない者がいるとすれば、それがまさに芸術家だ」とまで断言している ⁴¹。これは、プロトタイプとなった黙劇の主人公が梯子のうえで大作を完成させたのに対し、短編のジョナスにはそれが不可能であったことの理由のひとつでもあるだろう。前述したように、『追放と王国』の短編のひとつとして組み込まれるにあたり、この芸術家の物語は、さり気なくも強固な仕方で、20世紀というひとつの時代背景を宿命づけられている。そしてそこでは、人々を遠ざけ孤独であり続けることもまた、芸術家を彼自身の創造から追放してしまう。神に課された使命を前に一度逃亡を図った預言者ヨナは、最後には神の呼びかけに応じなければならなかった。ジョナスもまた、絵を描き続け、芸術家として彼の時代のなかに存在し続けることを望むのならば、いずれ天井部屋から降りてこなければならぬだろう——そこで再開始される創作が仮に、もはや星の守護のものになかったとしても。

本稿では「ジョナス」という、『追放と王国』のなかの異色の短編とも言える芸術家の物語が、短編集全体で扱われる「追放」のテーマ、すなわち歴史の推移のなかで表面化する不平等や社会分断——植民者たちと原住民たち、貧しき者と富める者、搾取者と労働者——の相関物として個人が抱える苦悩とのあいだに、いかなる仕方で接点をもつのかを考察してきた。短編のプロトタイプとなった黙劇との比較によって明らかとなったのは、この物語が舞台芸術としての構想を経てきたことの名残を随所にとどめていること、そしてそれが物語の展開する空間の内部と外部のあいだの緊張関係を際立たせ、芸術家として現代を生きるということが持つ意味の特異さを浮かび上がらせているということである。「ジョナス」はその

寓話的文体によって、逆説的にもきわめて現代的な経験を物語っているのであり、「星」の追求と喪失、さらには「孤独」と「連帯」の両義性といった短編のテーマもまた、社会的・政治的現実との距離を模索する現代の芸術家のジレンマと不可分なのである。

気を失う直前のジョナスが果たして *solitaire* と *solidaire* のうちいずれの語をキャンバスのうえに書き留めたのか、その答えを語り手は他ならぬ読者に委ねている。そもそも、ジョナスがその語を書いたのが、自らの孤独あるいは連帯への希求を確かめるためだったのか、あるいは逆に、孤独あるいは連帯によって自らが与えられた苦痛を証言するためだったのかさえ、不明なままである。

確かなのは、1950年代半ばから後半にかけてのアルベール・カミュもまた、筆力の枯渇のなか、自らの資質への疑いに苛まれ、星の喪失を生きていたのだということ、そして彼がものした追放についての短編～中編作品群も、衰弱し倒れたジョナスの傍らに残された画布と同様に、その不毛の時間を通り抜けてきたのだということである。カミュとは対照的に、十全な作品と呼びうるものをジョナスは作り上げ得なかったが、「孤独」と「連帯」の語の影をともに宿している彼の筆跡は、この時期のカミュが書いた物語群と同じ両義性をまとっている。「不貞の女」のジャンニースが夫マルセルとのあいだに守り続ける夫婦の紐帯は、ノマドたちの影や不毛の砂漠との合一の記憶をとどめる孤独な憧憬とのあいだで不協和音を立て続けるだろう。あるいは「客」のなかで、歴史と情勢のなかに不本意な形で巻き込まれることで、王国を喪失したダリュの孤独はより悲痛なものとなるだろう。彼／彼女らもまた *solidaire* であると同時に *solitaire* なのであり、時に二つの語は矛盾することなく、ともに苦悩を指し示しうるのである。

後注

付記：

本稿におけるフランス語文献からの引用はすべて拙訳による。

- 1 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 123.
- 2 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 597.
- 3 *Ibid.*, p. 610.
- 4 *Ibid.*, pp. 609-610.
- 5 なお、広く読まれている翻訳版テキスト（カミュ『転落・追放と王国』大久保敏彦・窪田啓作訳、新潮社、1976年）では、短編の題と主人公の名はともに「ヨナ」と表記されているが、本稿においてはフランスの人名としての一般的な発音に近い「ジョナス」の表記をカミュの短編の登場人物に用い、旧約聖書の預言者ヨナと区別する。

- 6 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 59.
旧約聖書、ヨナ書、第1章12節を参照。
- 7 Voir Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 1140.
- 8 Voir Maurice Weyembergh, « Le Plongeon, la baleine et les piranhas » in *Europe*, n°846, Paris, Europe, 1999, pp. 152-153.
- 9 この黙劇の構想については、安藤麻貴もまた検討している。安藤は、妻の死に顔を描くという、最終部に描かれる画家の行動に、「芸術創造に邁進する余りにないがしろにした妻に対する画家の贖罪の意識」を読み取り、原型である『手帖』のなかの覚え書きから、短編の最終稿にかけて、主人公と妻の間の夫婦関係の描出が進展してゆく契機を見出している。(安藤麻貴、『カミュ晩年における文学創造の軌跡 — 追放から再生へ』大阪大学大学院文学研究科・博士学位申請論文、2019年度、pp. 83-89.)
- 10 Voir Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., pp. 113-114.
- 11 Brian T. Fitch, « "Jonas" ou la production d'une étoile » in Brian T. Fitch (dir.), *Albert Camus 6, Camus nouvelliste : L'Exil et le Royaume*, Paris, La Revue des lettres modernes, 1973, p. 64.
- 12 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 65.
- 13 *Ibid.*, p. 64.
- 14 *Ibid.*, p. 64.
- 15 *Ibid.*, p. 69.
- 16 先に引用したのと同じ論文のなかで、ブライアン・T・フィッチも「時おり、イソップの童話を読むような心地さえ覚える」(Brian T. Fitch, op.cit., p. 63.)と評している。
- 17 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 63.
- 18 *Ibid.*, p. 1380.
- 19 *Ibid.*, p. 71.
- 20 *Ibid.*, p. 71.
- 21 *Ibid.*, p. 73.
- 22 *Ibid.*, p. 1075.
- 23 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome III, op. cit., p. 602-603.
- 24 *Ibid.*, p. 603.
- 25 「ジョナスの弟子たちは、彼が何を描いているのか、また何故それを描いているのかについて、彼に長々と説明した。ジョナスはそうして自作のなかに、自分でも少しばかり驚くような意図や、自分では描いたつもりがなかった多くの物事を発見した。自分を貧しいと思っていた彼なのに、教え子たちのおかげで、いちどに豊かになったように思えたのである」(Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 67.)
- 26 *Ibid.*, p. 59, 61, 64, 66, 70.
安藤麻貴もこの言葉について、主人公が他者との関係において「受け身の姿勢」を保持していることを指摘している。(安藤麻貴、前掲論文、p. 85.)
- 27 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 68.
- 28 Voir *Ibid.*, p. 73.
- 29 Voir *Ibid.*, p. 79.
- 30 渡辺惟央は、この短編の終盤における主人公の聴覚体験に着目し、そこに表現される音響上の位置関係と、主人公と家族、ひいては世界との連帯の表現を読み取っている。(渡辺惟央、「所有と連帯 — 「不貞」「口をつぐむ人々」「ヨナ」の比較研究」、『カミュ研究』第12号、青山社、2015年、pp. 34-36.)

16 文学部附置人文科学研究所論叢第5号

31 *Ibid.*, p. 82.

32 *Ibid.*, p. 83.

33 *Ibid.*, p. 14.

34 *Ibid.*, p. 47-48.

35 Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 836.

36 Hiroki Toura, *La Quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, Eurédit, 2004, p. 390.

37 Voir Owen J. Miller, « *L'Exil et le Royaume* : cohérence du recueil » in *Albert Camus 6, op.cit.*, pp. 42-43.

38 Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus » in *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 122.

39 Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 80.

40 *Ibid.*, pp. 249-250.

41 *Ibid.*, p. 254.