

コレット『牝猫』にみる引きこもり

—自分の領分との関係における男性主人公の少年性

山田 志生

キーワード：コレット、牝猫、1920年代、思春期、性差、子ども、共感覚、母と息子、フランス文学における母親像、病気の子ども、文学と空間

はじめに

2015年、フランスのコレット研究誌 *Les Cahiers Colette* に、日本における社会現象をコレットの『牝猫』(*La Chatte*, 1933) の主人公像に適用して「hikikomori」と評する研究が掲載された。筆者はインターネットやパソコンと共に自分の殻の中に閉じこもり、孤独に依存し、侵入者を警戒する姿をアランに重ね合わせるのである⁽¹⁾。引きこもりは、一般的な社会に出るべき年齢を過ぎても家から出られない思春期以降の人間を指すが、この小説の主人公に対して、この言葉はどのような意味合いによって用いられるのだろうか。そのような問いが本論の出発点である。一般的な引きこもりにおいては親との感情的関係がしばしば要因のひとつとなり得るが、この小説において親はどのような位置を占めるだろうか。また、「自分の殻」を脅かす存在としての侵入者の役割は誰が引き受けるのだろうか。そして、筆者の指摘するようにインターネットを通じた仮想空間に閉じこもりがちな現代の青年像を、『牝猫』の主人公と飼い猫との関係に見出すことは可能だろうか。

これらの問いを考察する際に大きな手掛かりとなるのが、時間と空間の機能である。年齢相応の振る舞いをするべき時期がやってきても仕事に身を入れることができないアランは、子ども時代という過去への愛着と郷愁に捕らわれ、

人生を歩むための時間を進めることができない。そして、子ども時代を象徴し、母と密接に結びつけられた家になによりも執着し、最終的に生まれた頃と何ひとつ変わらない「家」という空間へ戻ることを選ぶのである。本論ではこのような主人公の心理や行動を、アランにとって重要な意味を持つ家、すなわち空間に焦点を当てながら文学的テーマとして考察していく。

はじめに、20世紀は「時間」を発見した時代であると言われ⁽²⁾、さまざまな作家が普遍性や意識への着目や、時系列を横断するなどの形であらゆる時間を描いた⁽³⁾。しかし、「時間」と同時に小説空間を構成し、切り離すことのできない要素が「空間」の機能である。この時間と空間の関係については、藤井治彦が以下のように指摘している。

文学作品を時間の視点から論じることがよく取られる方法である。ことに20世紀前半には時間についての思索が文学の重要なテーマであったから、文学と時間についての研究が数多くなされたのも当然であった。しかし、空間もまた私たちの認識の座標であり、一層直接的な感覚であり、時間感覚の媒体として、しばしば時間と不可分な形で結びついているとすれば、文学を空間の視点から考えてみることも重要な方法であるはずである⁽⁴⁾。

「時間」が外界の認識や内的世界を構築する際のひとつの座標としての役割を果たすと同時に、「空間」もまた、それらを認識するためのより直接的でわかりやすい座標となり得るのだ。そして、作者の視点を通して描かれた小説世界においては、強弱はありつつもすべてのものが意味を与えられ、記号化され、濃密に意味付けられた虚の空間を持っている、と岡本は述べる⁽⁵⁾。作者によって意図的に配置された空間、さらにその空間から生じる移動や運動は作中人物の心理を示す重要な比喩、あるいはメタファーとなるのである。たとえば、コレットと同時代を生きた女性であり、フェミニズムや女性同性愛といった共通項から比較されることの多いヴァージニア・ウルフについて「時間を描く作家と言われながらも、ウルフは本来、作品世界の視覚的空間的定着にもきわめて優れた手腕を発揮している⁽⁶⁾」と太田素子は述べる。ウルフは多くの場合、「部屋」によって内と外に境界を隔てることで庇護空間を作り出し、パーティー空間の場合には、「扉」「窓」に特別な意味合いを持たせることで登場人物たちの変化

する心理描写を緻密に描いているのだ。

では、コレットの『牝猫』において、空間の機能はいかに表れるだろうか。コレットが晩年期に執筆したこの小説は、彼女の得意とする男女の三角関係によって展開されるのだが、ふたりの女性（あるいは女性の役割を担う存在）の間で苦悩する主人公は、必然的にふたつの空間を移動することになる。ふたつの空間の移動によって、主人公の緻密な心理描写や物語の展開が読者に明示されるのだ。

新居が完成するまでの間、アランとカミーユは「カール＝ド＝ブリ」と呼ばれる友人のアパートマンで過ごすことになるのだが、アランが前々から抱いていたカミーユへの違和感は結婚生活を通して次第に嫌悪感へと膨れ上がってゆく。夫婦間の不調和と牝猫への愛着からアランは牝猫サアをカール＝ド＝ブリに連れてくるのだが、そのことがカミーユの感情の暴走の引き金となりふたりの関係は破綻を迎える、というのがこの物語の筋である。しばしば、この『牝猫』という作品においては、主人公の過剰な愛着とそのタイトルからもわかる通り、男女関係の破綻の原因として牝猫サアに焦点が当てられる。たしかに、カミーユはアランと牝猫サアの関係について「たとえ女の人だって、きっとあんな風に愛したりしないわ⁽⁷⁾」と投げかけるし、物語の終盤で牝猫をアパートマンの10階から突き落とすという嫉妬による暴挙に手を染めてしまったことは、ふたりの関係の終焉を決定的なものとする大きな要因のうちのひとつだろう。しかし、アランとカミーユの間には事件が起きる以前から、根本的な問題が存在していたように思われる。なぜなら、アランは新婚生活で交わされる言葉や肉体のやり取りにおいて、カミーユとの間に理解を求めることを早々に諦め、彼女を「最悪の敵」とみなすようになるからである。以下の引用から彼にとって夫婦関係よりもさらに重要なものが何であるかを見出すことができるだろう。

そこで甦ってくるのが、彼が名誉、かつ当然のこととして受け入れている最も大きな気がかりである。ずっと繰り返されてきた問題であり、長い間もちろん一番重要な地位を占めてきた例の問題である。《どうしたらカミーユがほくの家に住むことを妨げられるだろう？》

《新築工事》に敵意を抱いていた時期が過ぎると、彼は生まれた家に戻る日に心から希望を持つようになった。絶え間ない大地、すなわち大地が生み出すものに支え

られている土地に即したある存在によって、心を落ち着かせることを心待ちにしているのだった⁽⁸⁾。

アランは、カミーユとの関係を修復し結婚生活を守ることよりも、自分が生まれ育ったヌイイの家に彼女を立ち入らせない方法を模索する。そして、新築工事が終わり生まれた家に戻ることを何よりも心の慰めとするのである。アランの抱く「カミーユを家から追い出したい」という感情は物語を通して頻繁に描かれ、実際に母親であるアンバラ夫人の元を訪れる際に打ち明けられる。そして、カミーユを「追い出したい」と願う彼は、最終的にカール＝ド＝ブリから「出て」いき、屋敷に「戻る」のだ。このことから読者は、ふたりの破局の原因をカミーユの少し粗野な態度や恥じらいのなさではなく、アランが持ち合わせる、家への過剰な執着のうちに見出すことができるだろう。

さらに、『牝猫』における家を考察するうえで注目すべき点は、母親の存在である。結婚前の家において、母親は常にヌイイの家を象徴する「庭」に結びつけられる。

一羽の白い鳩がヴェジェリアと薔薇色の房をつけたうつぎの陰でかきこそと動いた。

《あれは鳩じゃない、ママの軍手をはめた手だ⁽⁹⁾》

母親は固有の存在としてではなく、まるで家や庭の一部として描かれるのだ。コレット作品において母娘関係は、同性愛や子どもに対して彼女が持つ根本的な思想を表す重要なテーマのひとつとして扱われてきた。たとえば、小野ゆり子氏は『娘と女の間——コレットにおける母娘関係と男女関係の交差』という著作の中で、コレットの自伝的著作にみられる母娘関係について詳細な研究を行っている⁽¹⁰⁾し、コレットと彼女の母であるシドの関係は非常に近いものだった。しかし、同性である母／娘関係と、異なる性を持つ母／息子の関係は必ずしも同質、あるいは対称の関係になるわけではないだろう。

以上のことを踏まえるとき、『牝猫』においてヌイイの家は彼にとってどのような意味を持つのだろうか。また、アランと親との関係性、自分自身の空間を脅かす存在、そして、アランと牝猫の関係の中に前述した筆者の指摘のような

引きこもりの性質を見出すことが可能であるかを検討する。そして、これらの問題への回答を通じて、家という空間が持つ機能とその意味を考察することが本論の目的である。

1. 『牝猫』における対立

まず、本章ではこの『牝猫』がさまざまな対立から構成される物語であることを確認したい。住居や家系の対立に始まり、物語終盤ではふたりの人間を異なる種に分類し、対立関係に配置するかのような場面が登場する。それらを整理することは、ふたりの間に存在する根本的な問題、またアランという人間を解釈するための手掛かりとなり得るのではないだろうか。

1-1. 家系の対立

主人公であるアラン・アンパラは、絹織物で財をなした由緒ある家庭出身のひとり息子として描かれる。ヌイイにうっとりするような庭のついた荘厳な邸宅を持っているのだが、彼の家業はすでに衰退しつつある。一方、配偶者のカミーユ・マルメールはといえば、ロードスターを運転し、流行のファッションを取り入れる若く感じの良い娘であり、なおも繁栄を続けるマルメール脱水機の跡取り娘である。このふたりの構図について、フィリップ・シャルダンはそのように指摘している。

わたしたちはこのふたりを、類型学的なコントラストと言及することができるだろう。——これは19世紀後半から20世紀初頭の多くのヨーロッパ文学にしばしば見かけるのだが——洗練されているが衰えつつあるブルジョワジーの後継者に対して、現代的な風習の金持ちの後継者という対立が、カミーユに対するアランの愛のない軽蔑した態度を演出するのだ。一方、カミーユもまた、時代遅れでもはや機能していない財産によって互いに軽蔑しあうという状況に、この若い夫婦は組み込まれているのである⁽¹¹⁾。

シャルダンは、コレットは文学の手法を用いてふたりの登場人物を分類し、時代の潮流における典型的な枠組みの中に彼らを落とし込んでいると言及する。た

しかに、アランは彼女のことを「現代風の娘と値踏み」するのだが、この言葉は1920年代に流行したギャルソンヌを思わせるし、一方のアランは、カミーユの目には「まるで1830年代のロマンチスト」として映るのである。これらの言葉から、両者が互いに異なる価値基準を持つことを自覚していることがわかる。

そして、コレットはその典型的な対立をふたつの空間、すなわちヌイイの家と近代的なアパートマンによって象徴しているのではないだろうか。シャルダンの指摘する類型学的コントラストは、住まいに対するアランとカミーユの異なる姿勢に明確にみることができるだろう。

いくつかの庭に囲まれたこの家の広大な庭は、夜闇の中で、絶えず滋養を与えられて肥沃になった花の咲いた大地の豊かな香りを放っていた。アランが生まれて以来、家はほとんど変わっていなかった。《ひとり息子のお家》とみなすカミーユは、お菓子の家のような屋根や、スレート板にはめこまれた高窓、そして一階のフランス窓の側面にあるいくつかの控えめな浮彫り装飾を軽蔑していることを隠しはしなかった⁽¹²⁾。

アランは伝統的で自然的な雰囲気を漂わせる家愛するのに対し、カミーユはそれらに尊敬の念を抱くどころか、正反対の態度をとる。カミーユが「素敵な家」と呼ぶカール＝ド＝プリは三角形の奇妙な間取りをした10階建てのアパートマンとして描かれるのだが、近代的で無機質なイメージを伴うその建物はいかにもカミーユを象徴するのである。アランは結婚を機にカール＝ド＝プリへ移ったあとにも《これは人間の住むところではない》と感じ、ヌイイの家に思いを募らせる。日を重ねる毎にヌイイでの思い出が高まるのだが、アランの母親もまた、カール＝ド＝プリを「乱雑に散らかった場所 capharnam」と掛けて「隊商宿 caravansérail」とからかうことから、彼と同じ意見を持つことがわかるだろう⁽¹³⁾。アランだけではなくアンバラ家の人間にとってカール＝ド＝プリが受入れ難いものであることがわかると同時に、アンバラ夫人の中に、カミーユがヌイイの家を見下していたのと同じ態度をみるができるのだ。これらの相違から、アラン（と母）が伝統と自然を、カミーユが近代的かつ人工的な傾向を象徴する存在であることを読み取ることができるのである。歴史ある家系を継ぐアランと新興ブルジョワの家庭に生まれたカミーユの対立を、ヌイイの

家とカール＝ド＝ブリという空間が対称をなすことで顕わにしているといえるだろう。

1-2. 「純粋さ」による対立

ヌイイの家とカール＝ド＝ブリというふたつの空間によってアランとカミーユの持つ異なる背景が浮彫りになったが、ふたりの間にはより内面的で主観的な対立を思わせる描写があることに着目したい。以下の引用は、アランがヌイイの家に出向こうとする場面である。

「あら！工事なんて…あなた、工事に興味があるの？白状しなさいよ」彼女は悲劇俳優のように腕を組み合わせた。「認めなさいよ、あたしのライバルに会いに行くって！」

「サアはきみのライバルじゃない」アランはただそれだけ答えた。

《サアがきみのライバルになるはずないじゃないか》彼は心の中で続けた。《きみのライバルは不純なものの中にしかないんだから…》⁽¹⁴⁾

これはカミーユが、夫に対して新築工事を口実に牝猫サアに会いに行くのではないかという嫉妬と疑念を顕わにする場面であるが、アランは心の中でカミーユとサアは恋敵にはなり得ないと応える。しかし、その理由はカミーユとサアがひとりの女性と一匹の猫であるからではなく、「純粋さ」という独特の価値基準に置かれたときに比較できるだけのそれをもち合わせていないからという理由である。彼は「純粋さ」を基点として、カミーユとサアを異なる性質を持つ二種類のカテゴリーへと分類するのだ。

では、カミーユの夫でありながらサアの飼い主でもあるアランは、どちらのカテゴリーに属すのだろうか。その問いについては、以下の語り手の言葉が手掛かりとなるだろう。

猫への称賛と理解を、彼は生まれつき自分の中に身につけていた。彼に与えられたこの基礎のおかげで、のちにサアをいとも簡単に翻訳することができるようになっていた。アランはサアを文学の傑作として読み解いてきたのだった。（…）

《ほくが連れてきたのはただの仔猫じゃない。果てしない無欲さと処世術、人間のエリートとの親近性を持ったネコ科の貴族なんだ…》彼は顔を赤らめ、心の中で弁解

した。《サア、エリートっていいのはね、おまえのことをよく理解できる者のことなんだ…》

しかし、彼はさすがに《理解》の代わりに《類似》を考えはしなかった。というのも、彼が属している人間の環境では、動物への親近性を認めること、あるいは抱くことすら禁じられているからだった⁽¹⁵⁾。

アランは牝猫サアの心情、考えや習性を正確に理解することで周囲を驚かせる。アランは言葉をもたないサアの代弁者の役割を果たすのである。そして、実際には理解に留まらず、彼は自身とサアとの間に類似を見出していることがわかるだろう。もし他者の目がなければ、アランは人間の側ではなく、動物の側に位置しうるのである。ここに、読者はアランと牝猫サアがまるで交換可能な存在であるかのように読み解くことができる。サアを自身の分身のように捉え連帯を示すことで、カミーユとの間に、自己と他者、そして人間と動物という境界を暗示させるのである。

さて、アランと牝猫サアを同じカテゴリーにある存在と考えるとき、彼らの空間に対する反応はふたりの類似を読者に強く連想させるのではないだろうか。アランにとって、ヌイイの家は「気ままな子どもの領土、いまでも大切に思い、すみずみまで知り尽くしているつもりの彼の領土」であるが、これは、彼が本来の性質を変えることなくありのままの自分でいられる場所であることを意味するだろう。そのことは些細なこだわりとなって表れる。

ひとりで昼食をとる時には、4歳から7歳という些細な事にこだわる年齢に無意識の誓いによって念入りに作りあげたいいくつかの行為に顔を赤らめなくてよかった。(…) しまいには、ひとりのブロンド髪の美しい青年の奥に隠された幼いアランは、食事のあとに、蜂蜜のポットのスプーンは黒ずんで軟骨のような古い象牙のスプーンなのだが、それをあらゆる角度からなめることを待ち切れないのだった⁽¹⁶⁾。

この描写から伺えるのは、幼い頃に身につけた習慣を実行することで心地よさを覚えるアランの姿であるが、人前では幼い自分をひとりの青年という仮面の下に隠しているという事である。しかし、カール＝ド＝ブリでのアランはカミーユとのいさかきを避けるために、この妙なこだわりを捨て、性格は変化してしまう。そして、ヌイイの家での生活を回顧し、郷愁の念を抱くのだ。

金髪の少年であり、男らしくもひょろりとした体形、彼が持ち合わせる子どもっぽい刺激は、いつも称賛的だった。《ぼくは王様だったからな》と彼は悲しげに微笑みながらそう考えた…⁽¹⁷⁾。

アランはヌイイという自分の領土では「王様のように」でいられたために、「劇的な青年 le jeune homme」を演じる必要はなかった。しかし、結婚生活においては妻を満足させる夫として「劇的な青年」を演じる必要があるのだ。それによって自分の領土を出て、カール＝ド＝ブリに移動した彼は性格を変化させ、会話を避け、心の中に思いを留める人間にならざるを得ないのである。さらに興味深いのが、牝猫サアにおいても彼と同じような変化が生じるという点である。アランがヌイイの家を後にしてからというもの、サアは途端に活力を失い、みるみる衰えてしまう。そんなサアを心配したアランはサアをカール＝ド＝ブリに連れてくるのだが、ヌイイにいた頃のサアは特有の言葉と銀色の毛並みを持つ特別な猫として神格化されていたのに対し、カール＝ド＝ブリでのサアはうって変わって「普通の猫」へと変化してしまう。ヌイイの領土では特別な猫であったはずのサアも、王国を出ることによって普通の猫へと下がるのだ。

では、一方のカミーユはいかにしてふたつの空間を捉えるのだろうか。以下に、物語の終盤でふたりの不和や事件が露呈したあとにアランとカミーユが思いをぶつけ合う場面を引用する。

アランはカミーユの打ち明け話を思い出した。《あなたは考えたこともないでしょうね、あなたの美しい庭がどんなにあたしを怖気づかせたか…わたしはここに来ると、まるで城主の息子と庭園で遊ばせてもらっている村の娘みたいな気がしていたのよ。それにしても…⁽¹⁸⁾》

普段は勝気なカミーユも、ヌイイを訪れる時には「城主の坊ちゃん」と「村娘」という格差を感じ、気後れる。そして、ヌイイの中でもとりわけ庭に脅威を抱き、アランと親密な関係になったあとにも自分をよそ者として下に見積もり、疎外しようとする庭を警戒するのである。コレットのエクリチュールを演劇的観点から読み解いたシャレルは、以下のように指摘する。

コレットが主人公たちの空間の状況を考え出すのは、劇作家としてなのだ。彼女が描写すると決めた場所に関する美学的価値に、ほとんど常に機能的な焦点（空間が対立を際立たせ、具体化する。そしてこれが作るものが行動を構成する要素になる）と、意味論的な焦点（空間が主人公を示す、あるいは象徴する——人格、環境、心理的状态）が付け加わっている⁽¹⁹⁾。

コレットは空間の配置によって物語の根幹をなす対立を顕著にし、それによって登場人物たちの行動を方向づける。さらに、空間は主人公たちそのものの代弁者として機能するのである。ヌイイの家を愛するアランは伝統的で自然なもの、カール＝ド＝ブリを好むカミーユは近代的で人工的なものの代表者としての姿を、ふたつの空間の相違が明確に表している。そして、その対立は庭を守ろうとするアランと、庭を潰してテニスコートにしたいというカミーユをまさに敵対関係へと加速させるのだ。

これらのことから、アランは独自の基準によって自己と他者を隔て、純粋なもの側に自己とサアを、それに反する側にカミーユを置く。そして、異なる種として分類されたアラン／サアとカミーユは相手の空間に立ち入るやいなや、本来それぞれの領土で持っていたはずの性質や特別さを失ってしまうことがわかる。互いの空間を行き来するという行為によってふたりの対立は明らかになり、対立はさらに加速を極めるのである。

2. 「家」はなにを象徴するか

ヌイイの家は牝猫サアとアランを特別な存在にし、カミーユに脅威を抱かせる。とくにアランにとっては、子どものままでいることが許される空間として機能しているように思われる。本章では「家」に結びつけられるイメージに焦点をあて、子どもでい続けることとの関連を検討する。

2-1. コロスとしての使用人たち

ヌイイの家はアランにとって甘えが許される居心地のよい空間であったが、第三者の目にはいかに映るのだろうか。その問いについては、以下のカミーユとアランの会話が参考になるだろう。

「申し分のない人を紹介してもらったの。(…) あそこの家でわたしの小間使いになるお嬢さんよ。」(…) しかしアランは笑わなかった。自分の家に新しい女中が入ってくると想像するだけでぞっとした…。

「誰だい？でも考えてみてよ。母さんは、ぼくが子どもの時から、使用人を変えたことは一度もないんだよ…」

「見ればわかるわよ！」とカミーユが遮った。「まるで博物館だものね！」⁽²⁰⁾

アランの家族は使用人ですら新たな人間を迎え入れることを嫌い、部外者とみなす。排他的な態度によって変化を好まないヌイイの家を、カミーユは「博物館」のようになにも変わらず、アンバラ家の歴史が詰まった場所だと指摘するのである。しかし、昔から「博物館」の一部としてアンバラ家に仕える使用人たちもまた、部外者であるカミーユに対して敵意を抱くのだが、それらが物語の中であえて描かれることにはどのような効果があるだろうか。そのことについては、『牝猫』の生成過程を執筆したニコルの言及が参考になる。

他の人物たちは単なる端役として本を横断する。まるで古典悲劇の副次的な役者のように、彼らは主人公たちの周りで、作品の折り返し点と集中する点に付け加えるためだけにそこにいるのだ⁽²¹⁾。

アンバラ家の内側の人間として登場する使用人たちは古代ギリシア悲劇に登場するコロスのような役割を持ち、物語を盛り上げ、アランがカミーユに抱く感情をある一定の方向へと導く存在としての役割を担っているとニコルは指摘する。たしかに、使用人の長であるエミールはカミーユの言葉遣いや率直さに対する嫌味を、直接アランに耳打ちする。そして、アランは間接的な方法においてもまた、使用人同士がカミーユがこの家にふさわしくないことを囁き合うのを耳にしてしまうことで、彼の持つ彼女への嫌悪がますます盛り上がっていくのだ。

アランは逃げ腰になり、少し身体が震えているような気がした。そして、まるで人殺しに生かされた人間のように息をした。(…) 協定こそ結んでいないが共犯の同志たちの証言を手に入れてしまったこと、罰を受けないにしてもあさましくも耳にしてしまったことのせいで心臓がどきどきするのだった。彼が顔を拭い、深く息を吸い込んだのは、ただ一つの雄の原理に捧げられたこの異教徒の香りが彼をくらくら

させたからである。それはまるで使用人たちが全員一致で女嫌いの発作を爆発させたかのようだった⁽²²⁾。

使用人たちがカミーユの陰口を言う姿を、アランはまるで異教徒たちが秘密裏に行う集会のように感じる。この家に通底する女嫌いの雰囲気呑み込まれまいと、アランは大きく息を吸い込み自身を持ち直そうとするのである。このように使用人たちは個々の意志ではなく、むしろカミーユを追い出そうとする動きを全体として象徴し、盛り立て、誘導するための存在として描かれるのである。

2-2. 庭／母の役割

ヌイイの家をより格式高いものへと引き上げ、家よりも多くの詳細な描写を与えられているのが「庭」である。とりわけ、庭はカミーユの訪問をいち早く知らせたり、サアの持つ特別な猫としての魅力が存分に発揮される場所として活躍するのだが、その庭と常に結びつけられているのがアランの母親であるアンパラ夫人である。

庭で一本の熊手が、砂利をのんびりと搔いていた。アランはその熊手を導く手を見た。老い始めている女の手、憲兵のような守護者の厚く白い軍手の下の、機械的で執拗で優しい手…⁽²³⁾。

アランの母親は、冒頭にあげた「鳩」や先の引用にみる「熊手」のように、まるで庭の一部のように描写される。庭と母親が常に結びつけられることで、読者は庭を母親の象徴として捉えるのだ。そして、「憲兵 gendarme」という語の守るというイメージが、母親が持ち合わせる子どもに対する庇護のイメージと重複するのである。では、庭と家はどのような関係性をとるだろうか。

庭はカミーユと同じように、家を軽視しているようだった。年を経た楡の木に特有の黒く干からびた小枝を、はらはらと落としている何本かの大木が、隣人や通行人から家を守っていた⁽²⁴⁾。

「庭」は「家」よりも地位の高いものとして描かれ、それ故に「庭」は敷地の外のものから「家」を守るという役割を担っている。言い換えれば、自然豊かな

家を人間の生活空間から守っているのである。領土の外のものから「家」を守るために部外者を排除しようとするこの働きは、当然、家／自然に対立する種であり、人間によってつくられた人工的な側面を象徴するカミーユに対しても作用する。すなわち、家に手を加えようとするカミーユに庭は脅威を与え、あるいは庭を潰してテニスコートに変えようと提案することで彼女はその脅威を払拭しようとして抵抗するのだ⁽²⁵⁾。このことによって、アランだけでなく庭において神格化され、庭の番人のように描かれる牝猫サアもまた、カミーユに対して牙を剥くのではないだろうか。

彼女は念入りに薄化粧をし、黒い睫毛で武装し、蕾のように開いた美しい唇と輝く歯をもっていたが、アランが会いに来ると自信を失った様子で現れた。というのも彼が、保護者を纏った雰囲気のまま近付いてきたからである。これ見よがしに結託した木々の下で生まれ育った庭の芝を踏みつける彼を、カミーユは哀れな目で見つめていた⁽²⁶⁾。

これは、物語の終盤でヌイイに出戻ったアランのもとをカミーユが訪ねる場面であるが、彼女の目には、アランが庭を味方につけ「保護者のような周囲の雰囲気」をまとっているように映る。この「保護者」という言葉によって庭に結びつけられる母のイメージはより強固なものとなるのだ。そして、カミーユに対する「念入りの薄化粧」と「武装した睫毛」という描写からは、人工的なものを纏いながらも自然への配慮と警戒が見られる。これらのことから、カミーユがヌイイの家に対して抱く気後れは、外部のものから家を守ろうとする母と女嫌いの使用人たちの働きによって、よそ者を閉め出そうとする動きに起因するものだと考えられるのではないだろうか。アンバラ家において、母親は家を守る存在として、使用人たちはよそ者を吊るし上げる存在としての役割を担うのである。

3. 成熟を拒否する息子

アランは母親と使用人たちに守られた自分の領土の中で、「子どもでいること」を許される。しかし、子どもでいることは彼にとって自分らしくいること

と同義であるが、それによって彼は実年齢に相応しい振る舞いが求められる世界、すなわちひとりの大人の人間として営むべき社会生活を送る際の弊害を被ることになる。

牝猫と、薔薇の樹、つがいのシジウカラ、生まれたばかりのコガネムシたちに囲まれたアランは、幼年時代に迷い込んだような苦悩と幻想を、すなわち人間としてあり続けることから免れてしまったような瞬間を味わった。(…)塔から落ちる夢遊病者のように、アランは24歳という自分の年齢を取り戻したのだった⁽²⁷⁾。

ヌイイの家でのアランは自分の年齢を忘れ、幼年時代へと迷い込んでしまう。それを助長させる夢想や夢は、いかにアランに働きかけるだろうか。

3-1. 夢想は何を意味するか

物語を通して、アランは夢想にふける少年として実に奇妙な形で描かれるのだが、ヌイイの家において彼のこの特性は過激さを増すように思われる⁽²⁸⁾。彼は自分の年齢を超越するだけでなく、とりわけ第1章の後半では非常に長い文体で (p.818-819) 抽象的に描かれる夢についての話は注目に値するだろう。彼の夢想や夢にはどのような意味があるのだろうか。まず、彼と夢の関係について述べた語り手の言葉を以下に引用する。

彼はたっぷり夢を見るのだが、一段一段夢想の中へと降りていくのだった。目が覚めても夜中の冒険について語ることはなかった。甘やかされて繊細な幼年時代が成長した領分、つまりは背の高くか細い少年から急激に成長する間ベッドで過ごした日々に、彼は執着しているのだった。

彼は夢想を愛し、それを育てていたので、彼はどんな場合でも待ち受ける夢の連鎖に背くことはなかった⁽²⁹⁾。

彼の夢想と夢は、子ども時代に帰るための行為、あるいは子ども時代そのものであり、自分の中だけに留めておくべきものなのだ。この行為は、カール＝ド＝ブリに住んでからも彼の避難場所としての意味を持つ。

彼は体の上に漂う孤独の香り、すなわち咲き誇ったツゲと多年草のまざった強烈

な猫の香りに一息ついた。片腕を伸ばし、もう一方の腕は胸の上に折り曲げて、穏やかな態度と子供の頃の至高の眠りを再び手に入れた。三角形の家のてっぺんで、彼は恋による疲労が打ち砕いてしまった昔の夢を取り戻そうと、全力でかき立てた。(…)ここではカミーユが考える以上に、逃げるのは容易だった。なぜなら、不自然ではあるが、その場で、純粹に自分の殻に閉じこもることによって逃避すればよいのである⁽³⁰⁾。

アランは夢を見ることでカミーユとの日常を瞬間的に消し去り、心の回復を図る。ヌイイの外においては、自分の空間を意図的に創り上げ休息する必要があるのだ。これは、カール＝ド＝ブリに來たばかりの牝猫サアが瞑想のために「人目につかぬ場所と孤独を渴望する⁽³¹⁾」ように、アランとサアには非常に類似した態度をみることができる。これまでに言及してきた彼らの類似、そして夢を必要とする共通点から、読者は牝猫サアを、子供時代に執着するアランの分身として読み取ることができるのではないだろうか。そして、アランはこの自分の分身のような牝猫を手放すことができない。そのことをカミーユに指摘された彼は、以下の引用のような反応を見せる。

「僕がこれだけは言いたくないってことを言わせたいんだな。ぼくがああ猫を手放さないことは、君もよく知っているだろう。それは恥ずべきことだ。自分に対しても、あいつに対しても、恥ずかしいことだ…⁽³²⁾」

アランは、牝猫サアを手放すことができないことを「恥ずべきこと」とであると自覚している。まるで、牝猫サアを手放すことが子ども時代を手放すことと同じ意味を持つかのように語られ、牝猫サアはアランの子ども時代そのものを象徴するかのようである。

しかし、彼の夢を唯一妨げる存在が、亡くなった父親の最も古い協力者であるヴェイエ氏である。

新しい絹地の化学的な酸っぱいにおいが、空想を始めた鼻孔に立ち上った。それだけでなく、ヴェイエ氏の計り知れない微笑が夢のように現れ、そしてやはり夢のように、アランは24歳になった今でも恐れずにはいられない彼の言葉を聞いた⁽³³⁾。

24歳になった今でもアランはヴェイエ氏に対して気後れを感じる。では、その気後れはどこからくるのだろうか。この問いについては、トンタットの指摘が参考になるだろう。

母親への嫉妬めいた所有欲は、父親の追放、あるいは父性的な存在の拒否と同列である。スワンも追放に値する人物であったが、ジャンについてはもはや父親は死んでしまっているがためにライバルではなく、写真がただ残されていることで二重の排除を感じさせるのである。ジャンは父親を象徴する存在として医者をも憎むのだ⁽³⁴⁾。

ここでの言及に登場するジャンはコレットの『病気の子ども』(*L'Enfant malade*, 1944) という作品の男性主人公を、スワンはブルーストの『スワン家の方へ』(*Du côté de chez Swann*, 1913) の登場人物を指す。トンタットはコレットの描くジャンに焦点を当て、感受性豊かな病気の子どもが持つ母親への異常な執着が父親の不在によって加速すると指摘する。たしかに、『牝猫』においてもまた、アランの父親は全くと言ってよいほど登場しない。通常、大人への成長を促してくれるはずの父親を持たず、母親と使用人たちによって部外者を排除して創り上げられた空間において、ヴェイエ氏は唯一の男性として、父親を暗示する存在としてアランに脅威を与えるのである。

3-2. 小部屋はなにを象徴するか

アランは夢によって自分の避難場所を獲得し、牝猫サアを子ども時代の象徴として大切にするのだが、彼は自分自身の小部屋に対しても執着をみせる⁽³⁵⁾。

彼は疲れと苛立ちを感じ、今にも不当なことをしでかしてしまいそうだった。もう決してひとりにはなれないという事を認めてしまうことに怯えていた。彼は乱暴に、頭の中で昔の部屋に戻ろうとした。冷たい色の花模様をちらした白い壁紙が広がったあの部屋を、誰一人として飾り付けようとか、醜くしてしまおうと試みた者はいない⁽³⁶⁾。

アランは子どもの頃からの小部屋に変化が与えられるのを極端に嫌うのだが、それについては、トンタットの「子どもは内面性を映し出すものとして、小部屋とベッドを逃げ場として求める。」という指摘が参考になるだろう。彼は自分自身を小部屋に投影し、小部屋への変化を拒否することで子ども時代を維持す

るのである。そして、カール＝ド＝プリにおいては、夢想することで小部屋、すなわち子ども時代を疑似体験するのである。

また、小部屋や、小部屋の抽斗にある品々⁽³⁷⁾ そのものに対する執着、そしてそれらを自分ひとりのものとして独占する姿勢について、ボナールは以下のように指摘する。

彼は、多くの子どもがおもちゃを貸すのを拒否するのとまったく同じように、魔法のような領域を共有することを拒否する。そして少年のように、彼が助けを求めるのは、母親に対してなのである⁽³⁸⁾。

高岡尚子は『摩擦する「母」と「女」の物語』の中で母親像の変化について言及している。ナポレオンの失脚を境に、青年たちは父親を男性のモデルとして見出すことができなくなったために、父親の代わりに母親が、女性のいる家庭でいかに女性と共存していくべきかを提示する役目を担うようになったのである。そして、高岡は母親との「癒着」からの脱却の重要性を指摘する。本来、母親は息子を現実社会に対応するための準備へと導かねばならないのだ⁽³⁹⁾。

しかし、『牝猫』においてアランの母親は、アランに「子どもでいること」を容認する。

彼の顔が突然笑顔で明るくなり、少年時代が舞い戻った。(…)
「あれを見て、ママ！奇跡の猫でしょう」
「そうね」アンパラ夫人がため息をついた。「あれがあなたのキマイラなのね⁽⁴⁰⁾」

そして、本来であれば母親との癒着を妨げるべき父親を持たないだけでなく、女嫌いを助長させる使用人たちに囲まれ、ある一定の年齢に達しても子ども時代の象徴である牝猫サアを手放すことを母親から強制されないアランは、「病気がちな子ども」であった頃の面影を垣間見せるのである⁽⁴¹⁾。

アランは子供っぽく高笑いした。これは家の中で内輪の人間しかいないときの、とっておきの笑い方で、楡の木立や黒い鉄柵の外では聞くことのできない声だった。《ママの話し方を聞いていると、まるでほくは病気が治りかけか、そうでなければまたパラチフスにかかったみたいだな…》⁽⁴²⁾

自身の内面性と現実との折り合いをとることのできないまま年を重ねたアランは読者に病を暗示し、物語の終盤ではカミーユの前である種、病的に取り乱す。

彼女は自分を理解させようと苦勞していた。それと同時に、やや常軌を逸した感覚を抱かせる偶発的ないくつかの徴候がアランに現れているのをさし示した。つまりは、引きちぎられた袖や、侮辱的に震えている唇、血の気がすっかり失せたままの頬、ばかみたいにぼうぼうで暴風雨の時のような金髪のことである…彼は抗議せず、あらゆる救済をはねつけ、帰り道のないある探求の中へと迷い込んでいるようだった⁽⁴³⁾。

アランは子ども時代からの脱却に失敗し、またそこから脱却するための協力を周囲のおとなから得ることができない。結婚という転機によって一度は他の人間と共存する社会で生きることを試みるが、上述した引用に見られるように、最後の砦ともいえるカミーユの救済すら拒否するのである。自身の夢を追求めるアランは、物語の最後の描写にみられるように牝猫サアとの同化によって、再び自身の内的世界へと戻っていくのである。

並木道のカーブは生い茂る葉むらの途切れ目があったので、カミーユはもう一度遠くから、牝猫とアランを見た。彼女は一瞬立ち止まり、いま来た道に戻ろうとするかのように勢いづいた。しかし、彼女は一瞬揺れ動いただけで、いっそう足ばやに遠ざかった。というのも、監視しているサアが人間のようにカミーユの出発を見送っており、アランはといえば、半分寝そべって、猫の前足のように巧にまるめた手の平で、緑色でとげとげの、八月の未熟な栗をもてあそんでいたからである⁽⁴⁴⁾。

この最後の描写において、牝猫サアとアランは完全に人間と動物という種を越境し、交換可能な存在として入れ替わってしまう。アランは牝猫サアとの同化によって、再び自身の内的世界へと戻っていくのである。では、一瞬彼のもとに戻ろうという迷いをみせたカミーユは、なぜ立ち去ったのだろうか。その理由については、夫であるアランを夢想の世界から人間社会へと連れ戻すことが不可能であると悟っただけではない。サアに監視され、母のように外部のものから家を守ろうとする庭に、やはり彼女は立ち入ることができないと理解したからではないだろうか。あらゆる自然に守られるヌイイの家は、アランの子ど

も時代そのものである彼らの「領分 domaine」であり、人間の立ち入る場所ではないのである。

おわりに

コレットは『牝猫』において、ヌイイの家とカール＝ド＝ブリというふたつの空間を用いることによって一組のカップルの対立を表した。空間を登場人物そのものの代弁者として描くことで、人物の心情を効果的に浮彫りにするのである。自然と伝統、子ども時代を象徴するヌイイの家はアランを、近代化と人工、人間社会における大人への成長を象徴するカール＝ド＝ブリはカミーユを表すのだ。そして、主人公であるアランが異常なまでの執着をみせるヌイイの家に関わる人間たちには詳細に役割が充てられている。ヴェイエ氏は現実を突きつける脅威的な存在として、使用人たちは女嫌いの感情を助長させる存在として、母親はアランを外部の者から守る存在としての意味を担うのだ。とくに、自然を好むアランを筆頭としたアンバラ家は、カミーユをよそ者と認識し、排除しようとする。また、それに対する反抗が、庭をテニスコートに改築したいというカミーユの願望によく表れているのだ。ふたりの主人公の対立は、自然と人工（人間）というさらなる問題へと発展しうるのである。

ヌイイの家で子どもでいることを許されたアランは、結婚によって人間社会と向き合うことを放棄し、自身の分身である牝猫サアと共に自己の内面性を象徴する小部屋へ戻ることを選択する。冒頭で挙げた現代の「引きこもり」の人間がインターネット空間とともに自己の内面性へと向かっていくのだとすれば、『牝猫』におけるアランは夢を具現化した存在とも呼べる牝猫サアとともに、自己の内面性の探求へと進んでいくといえるだろう。そして、夢が妨げられないことにより過度に暴走した自己の内面性は、病的な態度として現れるのである。このような思春期を過ぎた若い男の病は、『病気の子ども』を始めとして、『青い麦』や『シェリ』にも見出すことができる。この病をコレットのなテーマのひとつとして、今後の課題としたい。

註

本論における『牝猫』のテキストは、1984年から2001年にわたって刊行されたプレイヤッド版の第三巻に収録される *La chatte* を使用した。邦訳については、工藤庸子訳（岩波文庫、2004年）を参照し、筆者が作成したものである。

- (1) Philippe CHARDIN, *Jalousie des animaux et animalité de la jalousie. Belle et bête jalouses dans La Chatte de Colette*, Cahiers Colette, 36, p.91-103, 2015
- (2) 岡本正明『プルーストから村上春樹へ「時間」で読み解く世界文学』、2020、幻冬舎。中村真一郎のエッセイ「現代小説と時間」を紹介しながら、岡本は次のように指摘している。「《時間の発見》、あるいは《時間に対する新しい感覚》。現代の作家は、「時間」をテーマ的にも、物語構造の上でも強く意識し、「時間に対する新しい感覚を表現する手段」として、実にさまざまな手法を取り入れてきた。」
- (3) ジョルジュ・ブーレ『人間の時間の探求』、1969、筑摩書房
- (4) 藤井治彦編『空間と英米文学』、1987、英宝社、p.2.
- (5) 前掲書「そこではすべての描写が強弱さまざまな意味を担った記号の機能を果たしているはずである。「家」ということばの持つ意味の深さを考えてみるだけでも、そのことは容易に察せられるであろう。「部屋」「壁」「窓」「扉」などのことばは深い象徴性を備えている。「庭」「森」「荒野」「都市」などのことばは、一方において歴史上の個別の場所を指し示しながら、他方において抽象的な思想を喚起する力を持つ。そして作家はひとつの空間を人間や世界を示す比喩とする。(…)空間と運動は社会的人間とその心理を示す重要な比喩となり、記号となる。内と外、中心と周縁、異人の越境、排除と包摂などは本来空間感覚から生まれたことばである。それらは現実の空間の中に文字通りの姿で出現することもある。またこれらのことばはメタファーとして、現実の社会の中に目に見えぬ空間を浮かび上がらせる。」p.3-4.
- (6) 太田素子「ヴァージニア・ウルフのパーティ空間」、藤井治彦編『空間と英米文学』、1987、英宝社、p.175.
とくにウルフの作品においては「部屋」が重要なテーマのひとつであるという指摘から、彼女が空間という機能をいかに活用し、作品の主題や人物の心理描写を表すことに成功したことがわかる。「ヴァージニア・ウルフの作品に於いて、「部屋」は重要なイメージの一つである。このことは、表題に推敲を重ね常に主題を担わせているヴァージニア・ウルフが、「部屋」という言葉を『ジェイコブの部屋』『私ひとりだけの部屋』と二度も表題に用いていることにも端的にあらわれている。(…)この様に、ヴァージニア・ウルフの作品でこれまで研究されてきた「部屋」は主として

- 個室である。ウルフは、この個室を主要登場人物の個我 (self) の部屋として描いている。」p.173.
- (7) コレット、工藤庸子訳『牝猫』、2004年、岩波文庫、p.145
 - (8) Colette, *La chatte*, édition publiée sous la direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984-2001, vol.3, p.850
 - (9) *Ibid.* p.822
 - (10) 小野ゆり子『娘と女の間 コレットにおける母娘関係と男女関係の交差』、1988、中央大学出版部
 - (11) Philippe CHARDIN, *Ibid.*
 - (12) *Ibid.* p.811
 - (13) アンバラ夫人はカミーユのことを《あたしたちとは考え方の随分違う娘さん》と呼ぶことから、彼女の人間性に対しても異なりを示していることがわかる。
 - (14) *Ibid.* p.832
 - (15) *Ibid.* p.825
 - (16) *Ibid.* p.821
 - (17) *Ibid.* p.851
 - (18) *Ibid.* p.887
 - (19) Martine Charreyre, *Théâtraliser l'écriture romanesque*, Cahiers Colette, p.294
 - (20) Colette, *Ibid.* p.842
 - (21) Colette, *La chatte*, poche, p.21
 - (22) Colette, *Ibid.* p.852
 - (23) *Ibid.* p.822
 - (24) *Ibid.* p.811
 - (25) 庭を潰すことで脅威、あるいは恐怖を取り除こうとするカミーユの姿勢は、みずからの夫を、いつまでも自分の子どもとして庇護しようとする母親への抵抗としても読むことができるだろう。本小説でカミーユとアランの母親が直接対決することはないが、引きこもりにおける嫁／姑間に生じる問題へと発展させることができるのではないだろうか。
 - (26) *Ibid.* p.887
 - (27) *Ibid.* p.822.
 - (28) 彼は起きている間にも頻繁に夢に侵食されていく。「いまにも彼は睡魔におそわれ、弱弱しく朦朧とした気持ちで、とりとめがなく甘やかな思春期の誘いに身を委ねようとしていたところだった。」
 - (29) *Ibid.* p.818
 - (30) *Ibid.* p.862

- (31) *Ibid.* p.839
- (32) *Ibid.* p.875
- (33) *Ibid.* p.814
- (34) Thanh-Van Ton-Taht, « *L'Enfant malade* » *résonances proustiennes et poétisation d'un topos romanesque*, Cahiers Colette, 19, p.167-177, 1997
- (35) アランはしきりに「ほくたちの部屋」「ほくたちの庭」「ほくたちの家」と所有欲を含む言葉を牝猫サアに語り掛ける。
- (36) Colette, *Ibid.* p.845
- (37) 「彼は窓から庭のほうへ身を乗り出して、やりかけの《新築工事》の白い塊を、敵意のこもったまなざしで探し、それから抽斗や箱を開けたり閉めたりした。その中には彼の大事な秘密が眠っていた。(…) そのほか、彼がこの世で執着している財産といえば、仮綴じ本や装丁を施した本、手紙、写真相らいなものだった…。」
- (38) Gérard BONAL, *La confusion des genre*, Cahiers Colette, p.135.
- (39) 高岡尚子『摩擦する「母」と「女」の物語』2014、晃洋書房
- (40) Colette, *ibid.* p.886
- (41) アランの病を暗示させる描写は他にも次のようなものがある。「胃のくぼみに苦しいほどの空腹をおぼえながら、全身の力が抜けていくのを感じていた。《なんていい気持ちなんだ。病気が治りかけたときみたいだ…》」(p.882)
- (42) *Ibid.* p.811
- (43) *Ibid.* p.890
- (44) *Ibid.* p.891