

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	アルベール・カミュにおける《鏡》について
Author(s)	松本, 陽正
Citation	フランス文学 , 12 : 47 - 55
Issue Date	1978-05-20
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00039181
Right	
Relation	



アルベール・カミュにおける《鏡》について

松本陽正

『シーシュポスの神話』の中で、不条理とは、世界の非合理性と、人間の奥底で鳴り響いている明晰さへの死物狂いの欲求との対峙である（注1）と明確に定義づける前に、アルベール・カミュは、意識的な活動の端緒となる不条理の感情をいくつか列挙しているが、その中の、人間自身によってもたらされる不条理の感情の一例として、次のように鏡を提示している。

人間自体にある非人間性をまえにしたときのこの不快感、ぼくらのあるがままの姿を見せつけられたときのこの測りしれぬ転落、（中略）、これもまた不条理なものである。同様に、ぼくらが鏡に眺め入っていると、ときに、突然ぼくらの眼に映ってくる異邦人、ぼくらが自分の写真のなかに見つけどす、見慣れてはいるがなにか不安をかきたてる兄弟、それもやはり不条理なものだ。（注2）（下線部引用者による）

不条理は、比較・対峙から生じ、比較の両項間のずれが増大すればするほど、それだけますます不条理は増大するとカミュは述べているが、（注3）ここに描かれている鏡は、正確に物を映し出すという機能を通して、我々が心の中に思い描いている我々と我々のありのままの姿との間のずれを示すことによって、我々に我々自身との違和感を生じさせ、我々を我々自身に対して異邦人として意識させ、不条理な感情を味あわせる媒体として提示されているのである。では、このような鏡の効果は、カミュの他の作品の中にどのように反映しているのであろうか。

*
**

『シーシュポスの神話』は、『異邦人』の正確な註釈であると指摘したのはサルトルだが（注4）、事実、我々は、『シーシュポスの神話』で述べられた鏡の役割を、『異邦人』の中にも見つけることができるのである。第Ⅱ部第Ⅱ章の最後のパラグラフがそれである。引用しながら説明を加えていこう。

Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste. (注5)

ムルソーの姿を映し出す鉄製の碗は、鏡の機能を果しているといえよう。ムルソーが微笑みかけようとしても、彼には、碗に映る彼自身の姿は真面目な表情を浮べているようにしか思われぬ。彼は苛立ち、それを揺り動かし、表情の変化を、自分の意志と同じ姿をそこに求めようとする。《 J'ai souri 》ということばで分るように、ムルソーは、確かに自分は微笑んだのだ、と思う。しかし、《 elle a gardé le même air sévère et triste 》（下線部引用者による）ということばが示すように、碗に映る彼自身の姿は、相変らず真面目で悲し気な表情を浮べたままで、その表情は変化しない。微笑んだという彼の意識にもかかわらず、実際には、彼は微笑んではいなかったのである。彼の意識は表情となって現われず、微笑もうとする彼の意志・微笑んだという彼の意識と、相変らず同じ表情を浮べたままの彼自身の姿との間には、断層が生じるのである。この瞬間に、ムルソーは、自分の意志や意識と無関係な表情が外部に現われ出るを感じ、自分にとって自分自身を異邦人として意識するのである。

もしも、他の人々が、ムルソーの微笑もうとする意志や微笑んだという意識を考慮に入れず、彼を外部だけから判断し、碗に映る姿こそ彼の本当の姿であり、その真面目で悲し気な表情こそ、ムルソーの意志や意識の反映であると判断を下せば、一体どうということになるだろうか。このパラグラフの直後に描かれている裁判の主題が、まさにそれなのである。

『異邦人』第Ⅰ部では、読者である我々は、ムルソーの見るものしか見ることができず、彼の意識を通してしか物を見ることができないようになっている。我々は、ムルソーの内部から、つまり、微笑もうとする彼の意志や微笑んだという彼の意識を通して、彼の行為を共有していくわけだが、第Ⅱ部Ⅲ・Ⅳ章の裁判では、養老院の院長、門番等々の語るムルソーは、外部からだけで眺められた、つまり、碗に映ったムルソーであり、検事の論告は、外部からみた、ムルソーの行動の可能な心理的再構成となっているのである。第Ⅰ部に描かれたムルソーの意識と裁判の過程で外部から眺められたムルソーとのこの断層は、確かに微笑んだと思う彼の意識と碗に映った真面目で悲し気な表情との断層と同じものといえよう。それ故、それまでムルソーの意識を通して彼を理解してきた我々読者は、裁判の過程で、碗を前にしてムルソーが味わうのと同じ感情を味わうことになるのである。鏡の作用が描かれているこのパラグラフは、内部からムルソーを眺めてきた第Ⅰ部と外部から眺められたムルソーを見ることとなる裁判との間に置かれることによって、『異邦人』全体の構成上、一枚の鏡の役割を果しているし、碗を前にして自己を異邦人と感じるこの場面は、ムルソーが社会から異邦人として裁かれ、断罪される場面をすでに孕んでおり、『異邦人』の主題をすでに示唆した重要な場面といえるだろう。

また、鏡の啓示の描かれたこの場面の直前で、ムルソーは、《私にとっては、絶え間な

く、同じ日が独房のなかへ打ちよせて来、同じ努力をつづけていたにすぎない。》と述べているが、鏡は、それまで牢獄での生活にすっかり順応し、それを習慣化して過していたムルソーに、日常性の連鎖を断ち切らせ、あるがままの姿として、自己の置かれた状況を味あわせる働きをすることとなる。鏡の啓示の直後、彼は、《ほんとに抜け道はないのだ。》と認識するに至り、この不条理な感情が、死刑を宣告された後のムルソーの変貌、彼の思索や司祭への反抗の重要な伏線となっているのである。また、鏡の啓示に続いて、ムルソーはモノローグを繰り返していたことに気付くが、フィッチの指摘するように、『異邦人』はムルソーのモノローグの転化と考えられ（注6）、この場面は、『異邦人』はムルソーによって書かれた物語であるということの現実性を納得させる働きをしているし、最終章において、自己の生に無関心になり、再び生きようと決意し、我々読者に一人の異邦人となって、彼の不条理な物語を語り始めるムルソーの萌芽が、鏡の啓示によって自己を異邦人と感じるこの場面にすでに表われているのである。

*
**

戯曲『カリギュラ』は、四幕のうち三幕が、鏡の置かれた広間で進行する。それでは、鏡はどのような役割を果たしているのだろうか。

妹であり、愛人であったドリュジラの死後、三日間さまよったカリギュラが、初めて舞台上に登場する場面に鏡は置かれている。ドリュジラの死によって、《人間はすべて死ぬ、だから人間は幸せてはいない。（注7）という真理に目覚めたカリギュラに、鏡は、そこに映る彼自身の姿との対話を通して、この真理を意識的に持続させ、論理を確認させ、不条理を押しすすめるように誘う役割を果たしている。カリギュラ暗殺の首謀者ケレアの陰謀に気づき、彼と相対峙する前にも、カリギュラは鏡に向い、自己の論理を確認するのである。

論理だ、カリギュラ、最後まで論理を押し通さねばならぬ。とことんまで権力を行使するのだ。何もかも捨て去るのだ。そうとも、人間、元へは引返せない、突き進むだけで、すべての尽きるところまで。（注8）

鏡に映る主人公の姿は、ここでは、『シーシュポスの神話』や『異邦人』の中で述べられた、異邦人の意識を引き起し、不条理の感情を味あわせる働きはなく、見つめるものと見つめられるものとの間の断層はまだ存在してはいない。鏡に映るカリギュラの姿は、不条理を生きようとするカリギュラの意識の確認相手になっているにすぎないのである。

しかしながら、忘れてはならないのは、鏡に映る主人公のこの姿が、最後には、主人公を絶望に陥れるということである。カリギュラは、不可能を可能にしようと決意し、神々に比肩しようと決意し、あくまでも自己の論理に忠実に生きるけれども、彼が最後に逢着するのは、神々の姿・ある絶対者の姿ではなく、絶対を渴望しながらも、人間の姿をまとった自分自身の姿なのだからである。

不可能なこと／ それをおれは世界の果てまで、このおれの内側のすみずみまで探し求めた。おれは両の手をさし延べた、(絶叫して)今もこうしてさし延べている、ところが、おれが出会うのは貴様だ、いつでもきまって貴様なのだ、おれの前に立ちただかるのは、おれは貴様に対する烈しい憎悪に燃えている。(注9)

カミュの創作ノートともいえる『手帖』によると、戯曲『カリギュラ』の中に鏡を導入することは、非常に早くからカミュの念頭に浮んでいたことがわかる。1937年1月の『手帖』には、次のような『カリギュラ』の最初の腹案が見うけられるのである。

カリギュラ、あるいは死の意味。四幕。

I—(a) かれの王位継承。喜悅。高德な訓話(スエトニウスとくらべてみること)。

(b) 鏡。

II—(a) かれの姉妹たちとドリュジラ。

(b) 偉人にたいする軽蔑。

(c) ドリュジラの死。カリギュラの逃亡。

III—

終幕。(注10) (以下略、下線部引用者による)

1938年に最初の草稿がすでに完成していたとされる戯曲『カリギュラ』には、四つの草稿といくつかの版があるが、そのいずれにおいても、上述の最初の腹案のII幕まではほとんど削除され、回想の形で導入されているのにもかかわらず、鏡だけは、舞台を飾る主要な道具としてカミュの念頭に浮び続けていたことは興味深く思われる。しかもカミュは、1944年の版までは、舞台装置に関する次のような指示を付け加えていたのだった。

第一幕、第三幕、第四幕の舞台は宮殿の一室。鏡が一つ(等身大)、ドラが一つ、寝台兼用椅子が一脚そこに置かれている。(注11) (下線部引用者による)

《等身大》という指示の付け加えられた鏡は、寸分違わぬ姿でカリギュラの全身を映し出し、カリギュラに生身の不安な人間としての自己の姿を自覚させ、彼を絶望へと追いやる最後の場面で効果を発揮することとなる。それ故、カミュが鏡によって強調しようとした場面は、鏡に映る彼自身の姿と向き合ったカリギュラに、《永遠を目標ける人間の熱情と、その実存の有限性ととの間の断絶》(注12)を自覚させ、彼に不条理な感情を味あわせる、(注9)で引用したIV幕XIV場の鏡の場面に他ならぬことが分るのである。

『異邦人』と同様、戯曲『カリギュラ』においても、鏡は、事物をありのままに映し出すという本来の機能を果している。鏡は、主人公の姿を正しく映し出すことによって、主人公の意識や願望と、鏡が投げ返すありのままの姿との断層を主人公に味あわせているのである。このように、鏡は、『シーシュポスの神話』『異邦人』『カリギュラ』というそれぞれジャンルの異なる作品群の中で、乖離を生じさせることによって、不条理の感情を惹

起するという共通の役割を果しているものであり、このことは、我々に、《創造者は、多分いつも同じことを言うだろう。だが、憊むことなく、形式を新しくするのだ。》（注13）というカミュ自身のことばを思い起させてくれるのである。

*
**

『手帖』を読むと、カミュが、違ったジャンルのいくつかの作品を並行して書きすめていたことが分る。1938年6月の『手帖』によれば（注14）、当時、『カリギュラ』『異邦人』『シーシュポスの神話』が並行して書かれていたことが分るし、これら三つの作品の中に鏡のテーマが共通して用いられていることから、当時のカミュにとって、鏡は、不条理の感情を惹起するための重要な手段であったことが論証されるのである。

しかしながら、これら三つの作品と共に不条理の系列の作品群に組み入れられている『誤解』には（注15）、鏡のテーマを見つけることができない。その理由について少し考えてみたいと思う。『誤解』において、作品構成上、主人公が鏡に映る自分自身の姿と対峙する必要がなかったということも当然考えられるが、二つの観点、つまり、不条理の系列の作品の成立過程とカミュの創作態度について考えてみれば、より深い理解が得られるだろうと思われる。

まず、成立過程について考えてみたい。『手帖』によると、『異邦人』は、1937年8月に意識の形成がなされ、1940年5月に完成しているし、（注2）で引用した鏡に関する言及のある『シーシュポスの神話』の第I部は、1940年9月に完成している。また、すでに述べたように、1937年1月に腹案の得られた『カリギュラ』の最初の草稿は、1938年に完成していたのであった。これに対して、『誤解』の最初の着想は、1939年4月から7月の間と考えられ、戦前に着想の得られた作品とはいえ、不条理の系列の他の作品に比べて極めて遅いことが分る。しかも、『誤解』の次のプランが『手帖』に現われるのは1941年4月であり、創作メモが頻繁に現われるのは1942年から1943年にかけてなのである。このように、『誤解』の成立過程と、1937年から1940年までの間に書かれた鏡に関する記述の見受けられる作品の成立過程とでは、互いに重なり合わぬ部分があるのである。従って、不条理の系列の三作品の鏡による不条理の啓示の描かれた部分は、『誤解』の作品化以前にすでに完成していたのではないかと、『誤解』においては、鏡による不条理の啓示はもはや必要ではなく、別の問題意識があったのではないかと想像されるのである。

成立過程の違いによって導かれるこのような仮説を、1941年4月の『手帖』の次の記述が裏付けてくれる。

第IIの系列。

悲劇の世界と反抗の精神

——『ブジョヴィツェ』（三幕）

ペストあるいは冒険（小説）。（注16）

『ヴジョヴィツェ』というのは、当初、『誤解』に考えられていた表題であり、『ペスト』と並列されているこの記述から明らかなように、不条理の系列に『誤解』を組み入れた1947年のカミュ自身の分類にもかかわらず、『誤解』は反抗の系列の作品として構想され、創作されたと考えられるのである。実際、1942年から1943年にかけて、『手帖』には、『誤解』の創作メモと並行して、『ペスト』の草稿・プランが頻繁に見受けられるようになるし、『誤解』の完成した1943年は、『ドイツ人の友への手紙』— 第一の手紙— 発表の年と一致しているのである。このように見てくると、『誤解』の中に、不条理の啓示の手法である鏡の見当らぬ理由は、『誤解』が第Ⅱの系列の作品として構想され、いわば、第Ⅱの系列への過渡期に書かれた作品であるという点に求められるのである。

次に、カミュの創作態度の観点から出発して、不条理の系列に組み込まれた『誤解』に鏡のテーマが見当らぬ理由、『誤解』における新たな問題意識を探ってみたい。

1959年のインタビューで、カミュは、

私は時代という町の通路を、あらゆる人々と同じ歩調で歩いているのです。私の世代の人々が問うている問題を、私もまた自らに問うているだけです。（注17）

と言っている。自分が生きている時代に忠実であり続けようとしたこのようなカミュの態度は、大戦直前に着想された『誤解』の中にも、当然のことながら反映しているのである。『誤解』の序文の中で、カミュは次のように述べている。

『誤解』はたしかに陰惨な戯曲である。それは1943年に、敵に包囲され、占領された国にあって、私が愛していたすべてのものから遠く離れた状態で書かれた。

（注18）

これらのことから分るように、『誤解』の中で、カミュは、彼自身も味わった追放感を、マルタに語らせることによって、戦争によって打ち拉がれた世代に共通する暗さを示し、彼の生きた時代の証人であろうとする姿勢を示したのであった。不条理の系列の他の作品と異質な『誤解』の暗さは、『誤解』創作時のカミュ自身の体験や彼を取り巻く時代の反映であると考えられるのである。

我々は、そこに、《今世紀のあちらこちらに見出される不条理な感性》（注19）を忠実に描こうとした不条理の系列のカミュから、自らの戦争体験を通して、反抗へと移行するカミュの姿を見ることができし、反抗の系列の作品で、鏡のテーマが全く姿を消していることを考えるなら、鏡は、戦前カミュが不条理の系列として考えていた作品と緊密に結びつき、『カリギュラ』の最初の着想を得た1937年以後数年間、遅くとも『シーシュポスの神話』の第Ⅰ部が完成する1940年9月までのカミュの念頭に、不条理を啓示するための重要な手法として、また、『異邦人』『カリギュラ』の作品構成上、必要不可欠な要素とし

て存在し続けていたことが分るのである。

*
**

最後に、第Ⅲの系列の問題について簡単に触れ、この小論を終えたいと思う。第Ⅲの系列には、『転落』と六つの中編小説が収められている『追放と王国』とがあるが、その中の、『転落』に鏡が再び現われてくる。自己の職業に喜びを見出し、満ち足りた人生を送っていたクラマンズが、ある夜、ポン・デ・ザールで背後に笑い声を聞き、帰宅した時の場面がそれである。その場面を引用し、クラマンズの心理を辿りながら、鏡の効果について考察してみたい。

Je me rendis dans la salle de bains pour boire un verre d'eau.

Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon
sourire était double ... (注20)

笑い声を聞いた後、買いたくもない煙草を買ったり、不快感に襲われたり、若者達の笑い声に驚いたりするように、彼の心は激しく動揺している。彼は気分を落ち着けるために水を飲み、自分を安心させるために鏡に向かって微笑みかけたのだと考えられる。鏡は微笑を返してくれるが、しかし、彼の意識は、その姿をそのまま受け入れることができず、彼にはそれが二重に見え、彼は安心することができないのである。

『異邦人』や『カリギュラ』で我々がみてきたように、鏡が正常に機能していると考えれば、二重に映し出されるということは考えられぬことである。それ故、《 il me sembla 》ということばが示すように、分身を見るクラマンズの意識に、微笑が二重になって見えたのだということになる。不条理の系列の作品にみられた鏡との微妙な差が生じてくるのである。つまり、『異邦人』や『カリギュラ』では、鏡は、主人公の意識や願望と反する主人公のあるがままの姿を映し出し、主人公が映し出されたその姿を自分の姿としてそのまま認めることによって、それまで抱いていた意識や願望との間に断層が生じたのに対し、ここでは、鏡の投げ返した微笑をそのまま認めることができず、それを歪め、二重に感じるクラマンズの意識の故に断層が引き起されているからである。正しく映し出された自分自身の姿を前にして、不条理の系列の主人公があるがままの肉体を意識したのに対し、クラマンズは、そこに、あるがままの本性、自己の隠れた二重性を感じてしまうのである。

こうした微妙な相違にもかかわらず、鏡の描かれたこのパラグラフの作品構成上の効果は、『異邦人』の場合と酷似したものとなっている。このパラグラフを境にして、それまで無意識のうちに自己中心的に生きてきたクラマンズは、以後、自分自身を外から眺めて生きるようになってしまうのである。《 double 》ということばが暗示するように、これ以後、クラマンズには、彼の行動を監視し、彼を記憶へと遡らせ、彼の二重性を告発す

もう一人のクラマンスが住みつくようになり、ついには、笑い声を聞く二年前、ボン・ロワイヤルで自殺しようとする女性を見殺しにしたことを彼に思い出させ、彼をアムステルダムへと追いやってしまうのである。自己中心的に生きてきたクラマンスと自己を外から眺めながら生きるようになるクラマンスとの間に置かれたこのパラグラフは、作品構成上、すでに検討した『異邦人』の鉄製の腕と同じ効果をもち、作品全体の中で一枚の鏡の役割を果たしているし、微笑を二重に見るこの場面は、自己の二重性に気付き、満ち足りた人生から転落していく場面をすでに孕んでおり、『転落』の主題を示唆した重要な場面といえるのである。そして、鏡のこの作用によって、『転落』は、《ぼくらのあるがままの姿を見せつけられたときのこの測り知れぬ転落》という、すでに（注2）で引用した『シーシュポスの神話』のことばがそのまま当てはまるような世界を現出させているのである。

しかし、『異邦人』刊行から14年の歳月が経過した後には現われる鏡の手法のこの類似性から、第Ⅲの系列は不条理の系列へ回帰しようとしていると単純に断定することはできない。それには二つの理由があげられよう。まず第一には、すでに述べたように、正しく映し出された自分自身の姿を見る主人公の意識が微妙に違っているからである。第二には、『転落』は第Ⅲの系列の中の一作品にすぎないということであり、ほぼ同じ時期に書かれ、当初、『転落』がその中の一編として考えられていた『追放と王国』の六つの中編小説の中に鏡が現われてはいないからである。そこには、カミュ自身の変化、そしてまた、時代の変化と共に、新たな主題があるはずである。しかしながら、第Ⅱの系列では全く見られなかった鏡のテーマが、『転落』の中で再び取り上げられていることは、少なくとも、第Ⅲの系列と第Ⅰの系列との類似性を指摘できる箇所の一つにはなっているように思われるのである。

注

（注のローマ数字は文末の参考資料の番号を示し、アラビア数字は、本文の注の番号を示す。また、括弧内は、参照させてもらった訳本のページ数を示している。）

1. Ⅱ-113 ページ
2. Ⅱ-108 ページ（Ⅷの2. 92 ページ）
3. Ⅱ-120 ページ
4. Ⅴ-100 ページ
5. Ⅰ-1183 ページ（Ⅸ、86~87ページ）
6. Ⅵ-20ページ
7. Ⅰ-16ページ（Ⅷの3. 14ページ）
8. Ⅰ-75ページ（Ⅷの3. 54ページ）
9. Ⅰ-107~108 ページ（Ⅷの3. 78ページ）
10. Ⅲ-43ページ（32ページ）
11. Ⅰ-1751 ページ
12. Ⅴ-100ページ（83ページ）
13. Ⅱ-1922~1923 ページ（Ⅷの10. 307 ページ）
14. Ⅲ-112 ページ
15. Ⅳ-201 ページ；Ⅶ-92ページ
16. Ⅲ-229 ページ（166 ページ）

17. II - 1925 ページ (VIII の 10, 310 ページ) 18. I - 1793 ページ (VIII の 3, 128 ページ) 19. II - 97 ページ (VIII の 2, 81 ページ) 20. I - 1495 ページ

参 考 資 料

- I. Albert Camus ; Théâtre, Récits, Nouvelles, (Pléiade, 1967)
- II. Albert Camus ; Essais (Pléiade, 1965)
- III. Albert Camus ; Carnets, Mai 1935 - Février 1942, (Gallimard, 1962) : 邦訳 ; 高島正明訳 (新潮社, 1970 年)
- IV. Albert Camus ; Carnets, Janvier 1942 - Mars 1951, (Gallimard, 1964) : 邦訳 ; 高島正明訳 (新潮社, 1970 年)
- V. J. - P. Sartre ; Situations, I, (Gallimard, 1947) : 邦訳 ; 窪田啓作訳 (人文書院, 1972 年)
- VI. Brian T. Fitch ; narrateur et narration dans L'Etranger d'Albert Camus (Lettres Modernes, 1968)
- VII. Roger Quilliot ; La Mer et les Prisons (Gallimard, 1970)
- VIII. カミュ全集, 1~10, (新潮社, 1972 年~1973 年)
- IX. アルベール・カミュ ; 異邦人, 窪田啓作訳 (新潮文庫, 1968 年)

(広島大学文学研究科 博士課程後期在学中)