



Title	鏡について : ジュリアン・グリーン作品から
Author(s)	原田, 武
Citation	études françaises. 1989, 24, p. 23-52
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/93688
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

鏡 に つ い て

——ジュリアン・グリーン作品から——

原 田 武

1

ジュリアン・グリーンの書くもののなかに鏡がしばしば現われるのは、どんなに不注意な読み方をしてもすぐに気づくところであろう。それは彼の作品で欠くことのできない小道具である。

たとえば今、小説『人みな夜にあって』を調べてみよう。主人公ウィルフレッドが鏡で自分を見つめる場面は、長短とりまぜて21回⁽¹⁾の多きを数える。あるときは人からどう見られているか、「童貞を失った青年という印象を与えてはいしまいか」と不安げに手鏡をのぞきこみ（Ⅲ，448），またあるときは自分が偽善者だとの思いで浴室の鏡に唾を吐きかけ（Ⅲ，520），さらにはまた見つめているうちに別の顔が自分の顔と入れ代わったような気分さえ味わう（Ⅲ，548）。

また、初期の長編『アドリエヌ・ムジュラ』では20回⁽²⁾，少しのちの『漂流物』では19回⁽³⁾，登場人物の誰かが鏡をのぞきこむ情景がある。一つの小説としては、きわめて高い頻度といわねばならない。

『人みな夜にあって』についていえば、自己の二重性に悩み、肉の欲望にどうしても引きずられる自分が、それでも他人からは信仰の厚い人間とみられることに、耐えがたい欺瞞の意識を感じつつけているのが、主人公ウィルフレッドのありようである。とすれば、この作品に鏡が頻出するのはいわば当然であろう。「自分はいったい何ものか」を、彼はいつも問わねばならないのである。

しかし、「まるで僕のなかに二人の人間がいて、一人が苦しむのをもう一人がじっと見ているような具合だ」(Ⅲ, 148) という『モイラ』のジョゼフの叫びは、グリーンの中人物のほとんどに多少とも共通するといえる。彼らは多くの場合衝動的であって、意志とかけ離れたところできわめて不安定な行動の仕方を示す。作者のグリーン自身が「神秘家」と「放蕩者」の分裂に苦しんだことは、以前論じた⁽⁴⁾。「誰以上に私ほど未知なものはない」(『遙かな土地』Ⅲ, 1191) と考えるばかりか、「私であるというのは、もしかして悪夢なのであろう」(『日記』1951-7-9) とまでいい切るのがグリーンであるから、その作品に鏡でなくても「夢中遊行」や「分身」のテーマさえ出てきてもおかしくない。『私があなたなら』のエリーズは夜、無意識に歩いて姉夫婦の寝室に姿を見せ、初期の中編「地上の旅人」はかなりはっきりした形での二重人格の物語である。

本稿は、鏡を通じてグリーンの中人物の内面のドラマを調べ、かたがた関連する問題に少しでも近づこうとする試みである。

2

夏目漱石の『我輩は猫である』のなかに、鏡にふれた一節がある。鏡が「己惚の醸造器」でも「自慢の消毒器」でもあると述べたあとで、「自分に愛想の尽きかけた時、自我の萎縮した折は、鏡を見る程楽になる事はない」と、それが自分との対話として有効に働くことを語っている⁽⁵⁾。たしかに、多田智満子の『鏡のテオリア』がいうように、それは「善い意味も悪い意味も含めて、自意識増長の具」⁽⁶⁾であろう。

グリーンの小説のなかで、『つみびと』のエドウィー・ジュなど、鏡が内面の共鳴装置となる好例であろう。「生まれてはじめて、明日という日にある種の嫌悪をいただく」ときから(Ⅲ, 234)、思い切った行動に出る決意を固めるときまで(Ⅲ, 378)、鏡は小説の節目ごとに現われて、恋する男に容られないこの孤独な娘の、あるいは勇気づけとして、あるいは証人と

して役立っている⁽⁷⁾。彼女がこれほど鏡像にこだわるのは、この女性が余興に「手紙を読む女」などのパントマイムを演じて見せて、俳優的素質に恵まれていることと無縁ではない。鏡を見ることも、ある程度まで客体としての自己を演出することであるからだ。

鏡が共犯者でありうることについては、『漂流物』にも（Ⅱ，87），『悪所』にも（127），ほぼ同じ文言で言及がある。また、鏡によって引き起こされる感情がどんなに入り組んだものになるかは、例えば『アドリエンヌ・ムジュラ』の始めの方でわかる。ここでは、鏡像は自分の美しさの自覚が誇らしさを刺激すると同時に、かえって悲しみと絶望の気持ちを目覚めさせ、そこへ恥ずかしさも混じりこむのだ。

「彼女はこうして、長い間、自分の姿を眺め、鏡にうつしだされている欠点のない目鼻立ちに見とれていた。まっすぐで、意志の強そうなこの眉、青いこの瞳、それからきりっとしまっている肉づきのいい唇をした口。まじめくさった自分の様子に彼女ははっとした。彼女はほほえもうとした。だが、自分のつくり笑いを見て、彼女は思わず目をつぶらずにはいられなかった。あたかもなにかしら恥ずかしいものを見たかのように。しばらくして目を開いたが、相変らず目の前にある悲しげな顔を見て、彼女は頭を振った。そして、突然、沈黙の絶望の重みにたえかねて、顔を大理石の台にうつぶせたまま、へたへたと腰をおとした。髪の毛は、化粧台の上に散らばっているブラシや小壘や小箱の上にみだれかかっていた」（Ⅰ，311）

この小説でもまた、女主人公の揺れ動く自己把握に鏡が無視できない役割をつとめるが、この一節など、思春期の自我の目覚めがそのまま遺棄と孤立の意識と重ならざるをえなかった、幸せ薄い少女の屈折の描写として美しく、成功したものといえるだろう。鏡は多義的な内面を、そのまま映しとることができる。矛盾し流動する心理の屈曲を、分析によらずにくまなく掬いとろうとするグリーンの文学にとって、それは格好のモチーフと

いえよう。

それに、もともと鏡 (speculum) と瞑想 (spéculation) とは語源的に同じなのだ。グリーンの世界のもともと内省的なふんいきに、鏡はよくなじむのである。

鏡はそれ自身単なる物体にすぎないから、何かの感情の「増幅」や「伴奏」に際して、主体を傷つけその悲しみを拡大することも当然ありうる。例えば『漂流物』のフィリップは、鏡に向かって人から見た姿に気づき、自分がどんなに哀れな人間にすぎないかに思っていた。しかし彼は、ことさら自分をおとしめることに、むしろ一種の喜びを味わう。彼は「自分を傷つけば、心に感じるこの大きな重荷の幾分かを下ろせるような気がする (Ⅱ, 68)。自分をとがめることは、たしかに一つの解放にはなる。だが、ここで自分の鏡像を前にしていることが、その解放を一層効果的にしているのだ。鏡像という「分身」をののしることで、オットー・ランクのいうような「第二の自我への罪の転嫁」⁽⁸⁾の心理が無意識に働いていると考えてよい。鏡は、人間の自己保存の欲求に微妙にこたえるものだ。重荷を下ろしたあと、フィリップはまたいつもの自己陶醉に戻るのである。

鏡が頻出する作品群にあって、『幻を追う人』と『つみびと』の第二部「ジャンの告白」では、まったく鏡が出てこない（前者では、鏡ではないがマリー・テレーズが夜、部屋で自分の身体を見つめる場面 (Ⅱ, 138) はある)。『幻を追う人』では、捉えるべきもう一人の自分は幻想のなかに移し入れられ、自分対自分の対立は現実対幻想に置き換えられているのかもしれない。また、この小説のテーマは「偽善」という点にもあるが、日常生活で二重生活をうまく生きていく彼には、鏡でもう一人の自分を確かめる必要があまりないのかもしれない。

そして「告白」に踏み切ったジャンのように、自己の本性を自覚し、それにはっきり開き直った男には、もう自分を確認する必要が少しもないのであろう。

しかし、グリーンにおいての鏡の意味はこのような日常レベルでの感情の屈折のほかに、いわば形而上的なレベルでも考えられねばならない。

「私は誰なのか」という問いは、意志や行動にからむ自己の不定形さに基づくとともに、私であることの偶然さ・相対性というもっと基本的なところでの問題意識に発する。何ととってもグリーンは、輪廻を扱った『ヴァルーナ』と、人格変換の幻想をテーマとする『私があなたなら』の作者なのだ。『ヴァルーナ』で、女性作家ジャンヌは鏡に顔を映しながら、そのまなざしは「世界とともに古いこの問いを、だまって問いかけている」のだとの感慨を持つ。「私たちは誰なのか」と（Ⅱ，824）。

『私があなたなら』は、悪魔の援助で人格変換の秘法を身につけ、人から人へと移っていく青年ファビアンが主人公であるから、変身のたびごとに彼があちこちの鏡で自分を確かめたくなるのも、物語の性質上当然といえは当然である。しかしその平凡な場面も、ここには眺める私（ファビアン）と眺められる私（新しくなり変わった人物）とのあいだで、同一人におけるまったく別な二人の併存という異様な状況があるのだと思えば、意味が深くなる。それを知ったうえで、例えば冒頭部分でファビアンが父親譲りの懐中時計の小さな蓋で、顔中を子細に調べて強い不満を覚えるところ（Ⅱ，853）⁽⁹⁾を読み返すと、彼が自分と自分とのあいだに、自分と他人に匹敵する大きな隔たりを感じていることがわかる。このいわば鏡像による「自己疎外」の場面のあとすぐ、青年は変身への願いを含んだ手記「悪魔との出会い」を書きはじめるのである。

このような幻想物語でなくても、作中人物が自分を見るまなざしには、しばしば自分が自分であることへの、不安をこめた根源的な驚きといったものがこめられている。他人の目で自分を眺めてみようとする設定は作品のなかで珍しくないが、『人みな夜にあって』の終りの方でウィルフレッドは、めまいのような感覚に襲われるほど長いあいだ、アンガスの目で自分を見ようとする（Ⅲ，638-639）。「人間はみごとにふたりの人間である

ことができる」(Ⅲ, 560) というのがこの小説のテーマであるから、ウィルフレッドの分裂と驚きの気持は、変身の際のファビアンの場合にも等しい。だが、miroir (鏡) は動詞 mirer と語源において共通し、これはもともと「驚く」の意味であった。鏡には多少とも、驚きの感情がついてまわるのかもしれない。

もっとも、自分と自分とのあいだのこんなに鋭い対立ばかりが、グリーンにおける鏡のあり方のすべてではない。ときとして鏡は人物の心にうまく融け込み、その伴侶となる。グリーンにおいて、人と人との孤絶がどんなに大きな課題であるかをここで思い出さねばならない。

作者グリーンが早くから鏡に興味を持ち、鏡の前でいろんな表情を作っては一人楽しんだことは、回想録『夜明け前の出発』にある(V, 785-786)。鏡が無口な少年の遊び相手になることは、初期の短編「ミシェル・オジェの大作品」にも出る(『めまいの物語』185)。

作品のなかでこの種の場面としてとりわけ印象深いのは、『私があなたなら』第二部冒頭で、娘エリーズが朝まだきのまだおぼろな光のなかで、ひとり鏡に向かって髪をくしけずるところであろう(Ⅱ, 959-960)。まだ眠りに沈んでいる家のしじまに、櫛の通る髪ばかりがさらさらと音を立てて、彼女は従順に自分の意志に従う豊かな髪のを、まるで恋人のように感じるのだ。

「草と果実の香りがかすかに洩れるこの髪のを、これも彼女なのだろうか。これもまたエリーズなのだろうか。《私の髪……》と彼女はごく低い声で言った。そして彼女は、愛撫のように優しいこのことばを、もう一度口に出した。この黒い幕がちょっとばかり恐ろしい仕方で顔の半分を隠しているところを、彼女は幅の広い人間の両手が顔をさぐっているのだと想像してみた。得体の知れない幸せの感じがあった」

注意してよいことだが、この情景の直前には、部屋の外に二本のマロニ

エの樹があって、エリーズがそれらとまるで人間同士のような親しみを通わせていることが語られている。彼女はその樹木に見守られながら、鏡に見入っているのだ。髪と鏡と樹とは、おたがいに交流しあう。樹木もまた彼女の心を映す鏡であって、この義兄への恋心に苦しむ孤独な娘は今、沈黙のなかで、鏡像と髪と樹木のあいだに自己がのびやかに広がる喜びにひたっているのだ。髪の毛は木々の葉むろに通じ、その葉むろはまた鏡の深さと親近性の印象を強める。髪の毛が誰か恋人の手のような錯覚をもたらすのは、エリーズが今、周囲の道具立てによって支えられ高められて充実した存在感にひたり、ふだんの孤独の意識から束の間解放されているからであろう。

鏡の属性の一つは、どんなものでも分け隔てなく映し出す、その「忠実さ」にある。それに、鏡像は単なるイメージにすぎなくてもやはり、「準実在性」⁽¹⁰⁾をもって見る者に迫り、実在そのもののような印象と効果を及ぼすから、鏡が人間の伴侶であっても少しもおかしくないのだ。また、のちに考えることになるが、人はある程度まで自分が希望する通りの姿を鏡のうちに見出せるものだ。鏡の「忠実さ」は、この意味にもとれる。エリーズの髪の毛のように鏡像が思いのままに操れるとすれば、現実の他人より鏡像の方が信頼のおける仲間だということになる。それに、一回一回どんな違った姿が映し出されようと、すべては大枠において「自分」にほかならないという前提があるのだから、基本的なところでの安心感も持ったまままでいられる。鏡像によって、自分から出ることなく、多様にして忠実な他者に接することができるのである。

3

私たちはすでに、「ナルシシズム」の領域に足を踏み入れている。この点については、以前別の観点から論じたことがあったが⁽¹¹⁾、たしかにこれはジュリアン・グリーンJulian Greenの文学の核心に触れる問題であろう。彼の作っ

た人物たちは、おしなべて自分から出ることができない。愛することの怖れ、他者との断絶の意識のなかで、他に向かうべきエネルギーはむなしく自己に回帰していくのだ。

『モイラ』のジョゼフが典型的にそうであるように、グリーンの人物はえてして純粹主義者の一面を持っているから、ナルシシズムの傾向はこの点からも生じるであろう。純粹主義は自己の理想への過度の集中として、自己愛に境を接する。両者は、何らかの不毛さを伴いがちな点でも相通じるであろう。

たしかにジョゼフは周囲との孤立に甘んじ、ひたすら自分の信じる「純粹さ」に献身してはいる。しかし彼は同時に、自分では認めるのを肯んじないながらも、自己の外見に対してなかなか敏感であり、鏡にも鋭く反応するのだ⁽¹²⁾。もっとも彼は、外見にこだわる自分のあさましさにうすうす気がついてはいる。その後ろめたさが「鏡とは、うさんくさい品物 (un objet suspect) だ」(Ⅲ, 57) という、はなはだ適切な言葉をいわせるのだ。サルトルの劇『汚れた手』に出る純粹主義者ユゴーが、いつも鏡を持ち歩いているのが思い出される。

ジョゼフによって明らかになる、自分への集中が他への強い関心と表裏しているという事実は、広くグリーンのほかの人物たちに及ぼすことができる。作品世界でもっともナルシシズム的要素をそなえているのは、おそらく『漂流物』のフィリップであろうが、彼はある場面で「外から見えるだろうか」という懸念のなかで鏡を見る(Ⅱ, 67-68)。この場にいない他人に向かって、実際にはできない演説を行うつもりで、彼は自分の姿に見入る。彼がここで「ぼくは怖いんだ、心の底ではほとんどすべての人間をも怖がっているのだよ」ともらすのは暗示的であって、自己への執着は他人へ向かうエネルギーの、逆戻りした形であろう。他人を愛することができない分だけ、自己へのこだわりが生じるのだ。これは、どうしても他人をあきらめきれない孤独者の「あがき」のようなものかもしれない。人間

にとって他者への執着を完全に断ち切ることは、ついに不可能なのであらう。

この場面でのフィリップが示すように、自己への回帰には他人との関係における何らかの「うらみ」がつきまといっているから、ナルシシクな感情には、多少とも自己嫌悪の要素がまじりこむことになる。オットー・ランクが「ナルキッソスは自我と両面的（アンビヴァレント）に対峙し、彼の心のうちの何かが排他的自己愛に逆らっているようにみえる」⁽¹³⁾というのは、この間の事情を考えると理解できるように思う。

自己愛にからんで両面的な葛藤が生じるとすれば、鏡を見るというのははなはだドラマチックな事件だ。鏡像は守護天使でも賛美者でも警告者でもあることができ、鏡の前では毎回、自分への期待と失望、満足と絶望が交錯する小さなドラマが展開されるのだといえよう。他人の顔についてなら修正不能の、決定的な結論を下すことができて、自分に関する限り、不安にみちた果てしない自問自答がつづかずにはすまない。自分についての真実というものはないのであるから。

人間の顔について、ジュリアン・グリーンがどんなに敏感であったか、《beaux visages》の誘惑が彼にどれほどの猛威を振るったか、が思い出される。「顔は私には、いつまでも探検し終わらない一つの世界のようなものであった」（『遙かな土地』V, 1148）。「何という書物であろう、人間の顔は！」（46-9-4）。「宇宙全体のなかに、[人間の目に] 比較できる何かがあるだろうか。どんな花が？ どんな大海が？ 創造世界の傑作がおそらくはここにあるのだ、この真似ることのできない色彩の輝きのなかに。海も、これ以上深くはない」（『開かれた千の道』V, 924）。人間はむろん本来、心で評価されるべきではある。しかし、他人による判断の第一の根拠が顔にあり、その判断の重さが自分にはねかえって来ざるをえないところに、自己把握のドラマが生まれるのだ。

しかし、顔は老いる。人間の身体の中かで、顔は老いをもっとも早く察

知し、他人に知らせる。鏡へのこだわりのなかには、老い、したがって死への恐怖が宿っていることは確かだ。もう一度『漂流物』を引けば、ナルシシクなフィリップは、グリーンの人物一般がそうであるように、潜在的に死の恐怖にとりつかれた男である。彼は「肉体が醜くなるのを見るくらいなら、二十倍も卑怯者になったほうがまだ」と感じる（Ⅱ、74）。自分の顔とは、絶え間ない注意の必要な、つねに崩壊しつつある何かである。死の恐怖としても、滅びゆくものへの愛惜としても、ナルシシズムと「終わり」の意識のあいだは、おそらく本質的な連関で結ばれているのであろう。

顔について語るためには、さらに進んでグリーンにおける同性愛志向にふれないわけにはいかない。同性愛は彼において、肉欲の問題であるとともにかなりの部分、美意識にかかわっていることは以前に論じた⁽¹⁴⁾。それは第一義的に、人間の身体として具現した「美」への賛歌であり、肉欲が関与するのは、その美を味わうのに身体的接触が不可欠であるからにはかならない。しかしいかに美が優先しようと、同性に執着するとなれば、これは困難なしにはすまない。顔の持つ意味はその困難さのゆえに、一層痛切になるであろう。

考えてみると、同性愛とナルシシズムはごく近い関係にあることがわかる。むしろ同性愛であっても、他者へ向かう動きであることは異性愛と変わらないけれど、何といても自分から出る距離はさほど大きくなく、ここでは対極でなく同類が求められているのだ。オットー・ランクは、あの極め付けの「ナルキッソス」、オスカー・ワイルドの主人公ドリアン・グレイが若者たちと親密な友情を結びたがることを指摘する。それは、「若々しい自己の似姿に対するエロスの愛着を実現しようとするもの」⁽¹⁵⁾である。

グリーンについていえば、彼の作品にじつに頻繁にある、作中人物が何かの彫像に見惚れる場面⁽¹⁶⁾が、この点で教えるところが多い。多くの場

合ギリシャ・ローマ起源の、誇らかな裸身の彫像は、鏡と並んでグリーンの世界の支配的なイメージであるが、ここで、そのときの感動は対象に即する部分より、内面の事件である部分がはるかに大きいことに気づく。彫像を見ることで自己の欲望がさらけ出され、目の前の像はむしろ自己の欲望が輝かしく結晶した姿であるように感じられるのだ。つまり、像は他人の身体であるとともに、いくらかは自分自身の身体でもある。あるいはこんなとき、自己と他者とが区別できない一つの幻覚的な世界が出現するのだともいえよう。『真夜中』のエリザベートは町の十字路にある青銅の裸婦を、「悪に触れる喜びに満ちて」見つめる。彼女は「禁じられた行為を成就する自分に見とれるように」その像に見とれるのだ（Ⅱ，436）。また『もう一つの眠り』の語り手は、塑像を売る店の倉庫に並ぶ20近い神像に圧倒される（Ⅰ，843-844）。彼がこのときに感じる、賛美と歓喜と驚きの入り混じった感動のなかでも、とくに強い「恐怖」が問題になるのも、一つにはこれらの像に接して、自己の感覚と欲望の世界がどんなに広大かを自覚したからだと考えることができる。

したがってこのような彫像の場面と、これもまたグリーンによくある、鏡像であれ現実であれ、自分の裸に見入る情景⁽¹⁷⁾とは、基本的なところで違いはないといえる。対象化される裸身は自分のものであってかつ他人のものであり、思いがけず目にした他人の身体が刺激的であるのと同じ度合いで、自分の身体は自分にとって刺激的となる。本来自分のものであるのに、いったん外在化しある距離のもとで眺めるからこそ、自分の身体は興奮と嘆賞の対象となる。そしてグリーンにおいては、宗教に由来する罪悪感が心理的にこの外在化の距離を大きくしているから、そこで生じる葛藤も高まる。たとえば『幻を追う人』でマリー・テレーズが夜、服を脱いで月の光に裸身をさらすところなど（Ⅱ，138）、喜びと陶醉と侵犯の意識において、さきの彫像の場面とさして隔たりはないように感じられる。

彫像であれ裸身であれ、問題は「見る」ことの強さにかかわっている。

『人みな夜にあって』のウィルフレッドは邸の女性像を見ながら、「ながめることは一種の幸福だったが、その行為には、苦痛と、飢えと、心を荒廃させるなにかがまじり合っていた」と感じる（Ⅲ，421）。古代からルネッサンスにいたる、視覚についてのさまざまな仮説は、視覚をある種の触覚として理解するという点で、大なり小なり共通している⁽¹⁸⁾といわれる。「見られることは、目でさわられることだ」ということばが『開かれた千の道』にあるが（Ⅴ，960）、肉欲が加わる分だけ「見る」ことは切実になる。それは実際「さわる」ことに等しい重さをおびるのであろう。

ただ見るだけで、さわるのに匹敵するほど対象がからめとられるのであるから、ナルシシクな感受性においては、外界の事物を自己の一部とみなす度合いが強くかつ大きいのである。あるいは逆に、自己がかなり自由に外部に伸び広がるのだともいえる。未開人は選り抜きのナルシストに違いない、とフロイトはいったという⁽¹⁹⁾。グリーンの作中人物もまた多少とも、外界が自分とともに息づくアニミズム的世界観のもとに生きているのであろう。

この点、グリーンが登場人物のまなざしは対象を対象として捉えるばかりでなく、同時に内にも向かって主体の意識内で進行中のことがらをも垣間見させるのだという指摘⁽²⁰⁾は興味深い。目の、微妙な表情についての描写がよくあるのだ。他へ向かう動きは内に向かう動きと重なり、外界の問題がそのまま自己の問題となることができる。

ナルシシクな人間のあり方は、それゆえ詩人に近い。シュレーゲルによれば、詩人たちはつねにナルキッソスなのである⁽²¹⁾。

鏡から始まって話がナルシシズムまで来たけれど、鏡をめぐって心のなかでどんな多様なドラマが展開されるか、少しは明らかになった。「私たちを地獄へ突き落とすか、歓喜のうちに天国へ送り込むもの—それは自己自身の幻影である」と、ホフマンはいった⁽²²⁾。

昔から、動かしがたい真実を現わすという共通の了解が、心理的にも社会的にも、鏡の持つ主要な役割を支えてきた。鏡は「鑑」であって模範になることができ、「明鏡止水」といういい方が示すような純粹さ・公平さ・こだわりのなさのイメージをかもしだす。『赤と黒』の若い司教は鏡の前で、滑稽さをかえりみず、しきりと祝福を授ける仕種の練習に励む（第1部18章）。「鏡を前にして」生きることを理想とするボードレールのダンディズムも、冷然と真実を映しとる鏡像を自己規律に役立てようとするものであろう⁽²³⁾。

しかし、これまでの議論からもうすうす察せられるように、鏡は必ずしも客観的な「真実」を告げるものではない。むしろ、古来鏡は「おそろしい」存在であり、魔術的な働きを持つ。鏡像が自己愛を促すということ自体、すでにそのおそろしさの現われであって、鏡は見る人の心にひそかに媚びるのだともいえる。ジュリアン・グリーンのアニミズム的世界において、鏡の魔術性が広い範囲で力を振るわないはずはない。これからはしばらく、その線に沿って問題を考えてみよう。

まず、当然のことだけれど、鏡はもっぱら外見にかかわる。鏡像の明瞭さのあまり、外見の価値は内実の価値を連想させるけれど、両者がいつも一致するとはいいがたい。『私があなたなら』のファビアンは、変身のたびにこの点でつまずく。『悪所』のジェルトリュードは、自分の心のなかのいらだちが鏡に現われないのが不満だ（14）。『他者』に出る不思議な女性イルセが最初鏡像として登場するのは（Ⅲ，754）、中身のない、何か繰り人形のようなこの女性に似つかわしいといえよう（彼女は作品のなかで一度も口をきかない）。外見だけを生命とする鏡像はまた、「影」にすぎないのだ。

鏡そのものではないけれど、『真夜中』第三部の舞台となるフォンフロ

ワドの屋敷が池のほとりに、「月が映っているだけの、黒々とした池の真上に建っている」(Ⅱ, 596)とされるのは、エドム氏を中心にしてここに住む人々の生活を考えると、はなはだ示唆的である。「霧に包まれながらガラスの城のように静かに輝き」(Ⅱ, 596), これまでにも陥没で床が抜けたこともある(Ⅱ, 544)この建物は、むしろ非現実の存在に近い。いってみればこれは倒立した反映,あるいは鏡像であって、エドム氏が説く徹底した反現実と超脱の思想を、そのまま具現するものといえよう。フォンフロワドは文字通り「冷たい泉」なのだ。第二部の始めのあたりで、エリザベートはピアノを聞きながら、月明かりの下で澱んだ池のほとりに立ったようなイメージを心に描く。彼女は鋼の鏡の深みに映る自分の姿に眺め入るのだ(Ⅱ, 462-463)。このまぼろしはエドム氏がフォンフロワドを発見するいきさつと重なり、エリザベートと彼との深いかかわりを暗示するが、同時に彼女の心性を通じて『真夜中』全体が非現実への志向を含んでいるしるしにもなる。

現実の世界は実は存在しないのだといい切り、この世のいとなみがことごとく悪夢なのだと教えるエドム氏は、実際この中空にただよう影のような、一種の反世界であるフォンフロワドの屋敷の住人たるにふさわしい。セルジュが最後に大きなガラス窓を打ち破るところは(Ⅱ, 608), この逆転したイメージの世界がとうとう亀裂を生じた姿以外ではなく、窓から身を踊らせるエリザベートの目に、フォンフロワドは「沈んでゆく巨船のように空に揺れる」のである(Ⅱ, 617)。

目に見える外見が結局は一つの影にすぎないこと、にもかかわらず人がこの影にどんなに惑わされるかということ。これは、大きくってジュリアン・グリーンの基本的なテーマの一つである。早く、短編「クリスチヌ」は美がどれほど内実と相違しうるかを、一種幻覚的な迫真性をもって感動的に描き出した。のちの長編『つみびと』もまた、たましいと痛ましいほどかけ離れた身体の美が、悲劇性を形づくる。ふと見かけた男の外観

にとりつかれた女は、最後まで「外見の呪縛」から自由になることができないのである。真善美などという古典的な図式を信じるどころか、外見とたましいは本来別のものだとは重々知りつつもなお、人は外見に賭けないわけにはいかない。美の悲劇性はここにあるであろう。美はあくまで見かけの問題であるにもかかわらず、無限に奥へ誘いこむのだ。

姿と中身の隔たりについていえば、「類似」がもう一つのわなである。実体における相違は、外見上の相違を必ずしも伴わないのだ。事実においてまったく別人である二人は、ときとして驚くほどの類似で見る者を惑わす。ホフマンやネルヴァルを苦しめたこのテーマは、グリーンにもとりつく。『ヴァルーナ』の第二部「エレーヌ」のあのいまわしい死者再生の物語は、母と娘が生き映しであったことに起因し、生者と死者の類似が罪ある者の良心をさいなむ話は、戯曲『影』にも長編『他者』にもある。『他者』ではまた、イブがオットと目を疑うほどの相似を示すことのほかに、人物の多くが思いがけない別の姿をつぎつぎと露呈するところに注目することもできる。主役のカーリンやロジェの変身とともに、カーリンの近所の人々、彼女をだます詐欺師ルイなど、この例にこと欠かない。題名「他者」の意味は一つにはここにあり、これは一面『私があなたなら』に似た変身物語でもある。人と人とのあいだでの類似と相違は、一人の内面に置き換えることができる。ある人に宿る未知な半面は、いわば「分身」として、似ているけれど自分ではないほかの誰かと対応するからである。

『ヴァルーナ』が語る輪廻転生のテーマは、同一人間の反復としてまさしく「分身」の物語であるから、鏡像につなげて考えることも可能だ。つまり、つぎつぎ生まれ変わる同じ人間の連鎖は、昔からよくある「合わせ鏡」と効果において等しい。始源から発して延々と無限の彼方に及ぶ反復は、合わせ鏡のように「めまい」を感じさせないではない。「めまい」がグリーンのキーワードの一つであること、彼が幼児のころから「無限」の観念にとりつかれ、いい知れぬ魅惑をもって「星空」に引き付けられて

いたことを思い合わせるべきであろう。

輪廻と無限について語るとすれば、また外見と実質の乖離を問題にする
とすれば、当然「死」を考慮に入れないわけにはいかない。輪廻は死の問
題への一つの解答として生まれた観念であり、外見から実質をどこまでも
取り去って「影」そのものに還元させた先に、「死」が予感されるといえ
るからだ。死と鏡の結びつきについてすぐ思い出されるのはあのコクトー
の映画「オルフェ」であるが、鏡が壊れるのは死の前兆であるとか、自分
の肖像画を描かせると死にいたるとか⁽²⁴⁾、昔からさまざまな迷信や民間
信仰のなかで、鏡がよく死のイメージでみられるのは、実体を欠いた影そ
のものという観念がきわめて不気味であったからであろう。

グリーンにおいて死がどんなに重大な課題であったかは、いうまでもな
い⁽²⁵⁾。さきにみた『真夜中』のフォンフロワドでの、夜と昼を逆転させ
現世からまったく背を向けた生活は、いわば影にきわめて近く、そこから
は死と慣れ親しむネクロフィルな匂いが漂ってくるように感じられる。そ
れとともに、これも上に引いたエリザベートがピアノ曲で思い浮かべる情
景にしても、水・冷たさ・暗さ・静けさの行き着く先に、明らかに「死」
が、恐怖と魅惑のアンビヴァランな力をもって意識されているのを感じと
ることができる。

「昏々として深い眠りの底に舞踏会の音楽が聞こえてくる。彼女は遠
い遠いところにいて、もはや引き返すことなど考えることもならなかつ
た。悲しみのあまり茫然となって幼いころの庭のなかをさまよい歩く。
だがそこは暗く、右に左にと十字架が傾いて訪れる者としてなくなった墓
地にも似ている。やがてこの世ならぬ静寂が突然降って湧いた。燐光の
ような明るみを帯びてワルツの舞踏が墓石のあたりに旋回している。

ある幸福の思い出がこのふしぎな音楽に混じり合い、遠ざかり、また
たちもどり、そして前よりもさらにもっと遠くへ去って行く。そのとき
夜の闇のなかになんとも言えず優しい歌声が上がって、傷ついた心が愛

を求めて叫んでいた……」(Ⅱ, 462)

しかし、鏡が死の連想を誘うのは、それが表面そのものでありながらかつ、ある「深さ」と「実体」の印象を与えるからであろう。影であり、同時に実体を感じさせるところに、鏡の「こわさ」がある。

影でありかつ実体であるというのはしかし、べつにそれほど矛盾したことではない。強力な存在感をたたえた影は、なまじ実際身のまわりにある物体より濃密な現実性をもって想像力に訴えるであろう。グリーンの作中人物たちがこれほど鏡にこだわるのは、鏡像が単なるイメージと見られていないからであり、このことは彼らの多くが作者自身の資質を反映して、感覚イメージであっても、現実の事物と同じだけの強さで感じとる能力を持っていることに関係がある。

たとえば、『他者』のカーリンにとって鏡像は事実上、一個の独立した女だ。「鏡のなかに見える立ったままじっと動かぬ女の姿は、まるで動かないことによって〔彼女〕に身振りひとつできなくしてしまったように、〔彼女〕を呪縛して」(Ⅲ, 876) しまうのだ。

またたとえば、『つみびと』でエドウィー・ジュは、鏡に映った自分の顔にひどいショックを受ける。洗面台でごしごし洗って恨みを晴そうとし、あげくは「未来を予告するあの顔を、燃えさかる火の中に突っこんでしまいたい」(Ⅲ, 364) と思う。

彼女たちがこんなふうにもぎになって鏡と対峙するのも、鏡には見る欲求を刺激し、「奥」へ引き込む力がそなわっているからであろう。たしかにこの物体には「内部への磁力」、「魔的な吸引力」が宿る。「鏡は見るものに対して、存在の背後への飽くなき探求心に拍車をかける」⁽²⁶⁾。影でありながら実体に近く、表面でありながら限りなく奥に向かう鏡とは、事実サルトルがいうように「わな」である。

「壁に白い穴がある。鏡だ。これは罠だ。私は、自分がそれにひっか

かるだろうということを知っている。ほら、案の定だ。鏡の中に、いましも灰いろのものが現われた。私は近づき、それを眺める。もう立去ることができない」⁽²⁷⁾

日本語の「映す」は語源的に「移す」であった⁽²⁸⁾。鏡は見る者を鏡のなかに移す。むしろ鏡像の方がこちら側に自らを移す。

前に引いた漱石の『我輩は猫である』には、「元来鏡といふものは気味の悪いものである」とある⁽²⁹⁾。昔から鏡は魔物とされ、私たちの先祖にとって「現代の私たちが考えるようなただの鏡というものは存在せず、鏡であるかぎり何らかの霊性もしくは呪術力をもつものにちがいなかった」といわれる⁽³⁰⁾。鏡が強力な呪縛の働きをつとめることを思うと、それが「死」のイメージにつながるのが一層納得されるであろう。心の病気の一つに *catoptrophobie* (恐鏡症) があると聞く。

もともと鏡は、必要のないときは覆いをするものであった。アドリエンス・ムジュラも「恐怖をかりたてる」鏡の面を隠す (I, 447)。

鏡像自身が一つの「実体」でありうるのだとすれば、鏡像が鏡から抜け出し、一個の人格として機能することを容易に想定することができる。つまり、もう一人の自分である。前に調べたような人と人との類似や、自分のなかでの他人的要素をこの「分身」の問題として扱うことも当然でき、もっと非現実なレベルを含めて分身のテーマはグリーンの文学の中心的な場所に位置する。公刊されていないけれど、彼の比較的まとまった最初の文学的試みは、『ジーキル博士とハイド氏』に靈感を得た人格分裂の物語「ジャン・セバスチアン」(1919年)であったといわれる(『開かれた千の道』V, 1002)。また、初期の中編「地上の旅人」は端的に分身譚であって、主人公から離れた「影」が一人の人間として行動する幻想的な物語である。

グリーンにおける分身の主題の重要さは、前稿でもふれたような「放蕩者」と「神秘家」つまり現世志向と信仰への希求の二極的対立や、私はな

ぜ私であるのかといった、自分であることの偶然さの自覚から生じる。しかし、地上と天空、可視と不可視、現実と非現実、覚醒と夢、昼と夜のよ
うな、一連の二元的思考がグリーンの特徴であって、分化を起こす基盤は
彼にあってきわめて根強いといえよう。さらに、『ヴァルーナ』の一節で
は、モルガースを殺したあとオエルが見る夢として、ある人間の行為や言
葉が積み重なって一個の目に見えない人格を形づくるのだ、という考えが
示される。モルガース殺しによって急速に成長したこの人格は、主として
オエルの罪の化身であって（Ⅱ，680），ここには、つぎのようなグリーン
自身の言葉と呼応しながら、ユンク派の精神分析学のいう「影」の観念
に⁽³¹⁾いささか似通った人間観があるといえる。

「私たちは、自分の欲望や、毎日犯すあらゆる軽はずみな言葉の数々
によって、何かあるもの、いやある人を作り出すのだと思う。一人の目
に見えない人物が作り出され、彼は私たちを一步も離れることがなく、
私たち自身から養分を吸いとりながら生きるのだ。また、私たちが睡眠
と覚醒とにまたがるあいまいな時間にただようときなど、ときとして、
この奇怪な人物を見ることだってあるのだと思う」（35-6-17）

グリーンは1919年春、それまでの夢を捨て修道院にはいないことにす
る。しかしこの断念のあとも、修道生活へのあこがれがしばしば彼の脳裏
をよぎったことは『日記』でわかる。あのときもしもどこかの僧院に身を
埋めていたとして「もう一人の男、私になっていたかもしれない男は、今
何をしているだろうか。彼はよい修道士だろうか」（42-10-11，傍点グリー
ン）。「私はときどき、私を世間からへだてる見えない独房の壁のあいだで
生きていると感じる」（59-5-18）。たしかに、自己は本来けっして一箇所
に限定できないものであろう。しかし、このようなグリーンの感じ方は、
自己なるものは、ただ観念としてでなく、ほとんど肉体を伴うといいたい
ほどの具体性をもって、時間空間のあらゆる場所に同時に存在する可能性
を持つのだ、と教えているように思われる。

しかし、このように鏡像が実体としての厚みをおび、分身にまで近づく可能性を持つとすれば、それは単なる影ではなくなる。それはもはや主体の自由になる従順な物体ですらなく、それ自身の意志をおびるであろう。私たちは鏡を見るばかりでなく、鏡によって見られているのであり、私たちの姿は鏡像によって規定されるのだといえよう。『他者』の女主人公は人に気に入られる顔を得ようとして懸命に鏡と取り組み、「鏡はわたしに真実を語るためにできるだけのことをしてくれた」(Ⅲ, 828)と書く。まさに、「真実」を与えるかどうかは鏡がきめるのである。

ジュリアン・グリーンは74年10月4日の日記で、ときどき突然鏡のなかの自分を見て「これは本当じゃない!」と、大声で叫んでしまうことがあると語っている。アドリエンヌ・ムジュラは自分の暗い顔をしげしげと眺め、あまり見つめすぎたせいで像が二重になり、もとの顔から第二の顔が分かれていくように感じる(Ⅰ, 324)。『人みな夜にあって』のウィルフレッドもまた、「顔の輪郭がぼやけて、別の顔が自分の顔と入れかわったような」印象を抱く。これはひょっとして悪魔の出現かもしれない、と彼はこわがる(Ⅲ, 548)。

鏡面に映る姿は必ずしもそのときの私でないのかもしれない、鏡に働く何らかの意志で、別の私、もしかしたら別の人間であるのかもしれない。自分から数メートル先に置かれた、ひっきょうは単なる鉱物にすぎない物体の示す像が、そのまま自分だとは何か信じにくいという感じ方は、原始的な心性において十分ありうることであろう。生きた人間をこんなに鮮明に描き出す物体はそれ自身生き物でなければならず、生き物だとすれば何かの「意志」なしにはすまないのだ。miroir (鏡) が mirer (驚く) と語源を等しくすることを、ここでもう一度思い出してもよい。

鏡像が差し出す姿はむろん、その人を怖がらせるだけではない。ナルシ

スの神話以来、鏡にはナルシシズムがついてまわる。見る人の心に微妙に取り入り媚びるのが、むしろ鏡の本来の役割であろう。鏡が内面の増幅あるいは共鳴の装置となることは前にみたが、増幅された感情は今度ははねかえって主体を縛る。人間から自己愛を除き去るのはほとんど不可能であるから、どうしても自分に有利な像を拡大された形で自分に取り込んでしまふ。『悪所』のジェルトリュードは「恋する女のまなざし」を鏡に投げ(68)、『漂流物』のフィリップはふだん鏡を見ていないときでさえ、記憶にある鏡像を心の支えとする(Ⅱ, 186)。

逆に、長編『レヴィアタン』で、顔にひどい傷を負ったアンジェルは、もう鏡だけを頼りにはしないでおこうと思う。「鏡からはもう読みとれない真実」を他人の視線のなかに求める。「生きるために幻想を必要としていた」彼女は、鏡がもともと甘い幻想を提供するものだと思っていたのである(Ⅰ, 752-753)。

鏡像が見るものに媚び、多少とも幻想の形成に参加するメカニズムは、もしかして絵画を鑑賞する心理に似ているのではないだろうか。絵に描かれた人物は、それ自身どんなに醜くても、日常的な美の基準から離れ、画家の目を経由して画面というイメージの世界に移されると、何らかの美と価値をおびて眺められるものだ。同じことが鏡像にもあてはまらないだろうか。鏡に映った顔はあくまでイメージにすぎず、人はいくらか芸術作品に対するような仕方で鏡像に接するのであろう。鏡を見る人は、いってみれば潜在的な詩人なのだ。

人間を増長させずにおかない鏡とは、ジョゼフがいうように、たしかに「うさんくさい」物体ではある。しかし、鏡が「うさんくさく」はあっても、鏡が提供してくれるような自分への「甘え」なしに、人間はやっていけないのであろう。サルトルの劇『出口なし』の地獄には鏡がない。鏡という「共犯者」にして「恋人」を奪われ、どんな自分への甘えも逃避も許されずに、もっぱら他人のきびしいまなざしに身をさらさねばならないの

は、まったく地獄に等しい責苦であるからであろう。

グリーンの世界全体のなかで、「意志ある鏡」の最たるものは『ヴァルーナ』の第二部「エレヌ」に出るヴェネツィアの姿見である。ベルトラン・ロンバル邸の大広間を飾るこの鏡は、亡き妻を生き返らせようとする彼の悪魔的な計画の証人であり、彼が声高に決意を表明した途端、音を立てて上下に真二つに割れるのだ（Ⅱ，732）。

これは極端な場合であるが、鏡がその人の心と共鳴しながら、内面を明るみに出すことの例にはなる。鏡像は潜在意識を表面化し、何らかの形でその人の心に反応する。

むしろ人間は、幻想なしに生きていけない以上、無意識のうちに鏡像が自分に媚び、虚像でいいから自分の一面を拡大して目のあたりに見せてほしいと願っているのであろう。しかし人は、一方では鏡像が真実であるという世間的な前提に立つ。鏡を見る人の心のなかでは、真実をいってほしいという期待と、真実をまげても慰めてもらいたいとの期待が交錯しているのだ。もっと正確に言えば、鏡像の真実さという前提の背後に虚偽への願いが隠されており、虚偽が虚偽でありつつ同時に真実であってほしいという、屈折した心理がうちにひそんでいるとあってよいであろう。

少なくとも、人は必ず何かの意図・感情・期待をこめて鏡を見るものである。心の準備がなく、いきなり自分の姿が突きつけられたときの恐ろしさはたとえようがない。『悪所』で、ジュルトリュードは強い誘惑に抗しきれず、糖分をたっぷり含んだケーキを素早い仕種で口に運ぶ。その一連の動作のあいだの「自分の顔を〔……〕鏡で見ることができたら、彼女は逃げ出して修道院にでもとびこんでいたことだろう」（41）。

鏡が虚偽を差し出すこともでき、何かの「期待」をこめてしか人は鏡を見ないのだから、鏡像はある程度まで当人の思い通りに操れることになる。鏡に向かった人間は、思うさま主観とファンタスムの世界にひたることができる。この意味でも、鏡に対したとき人は詩人になりうるのだ。

こうなるともう、鏡によって自己を「客観的に」捉えることは事実上、不可能である。自己は鏡から見返され、その鏡像によって規定される。たしかに「非現実的なものが現実的なものを逆に呑み込んでしまい」⁽³²⁾、「鏡が私を複数の存在にし、私自身の同一性（アイデンティティ）を失わせる」⁽³³⁾のである。メルロ・ポンティはいう。

「ナルシスとは自己の姿を水中に見たためにいわば一種の眩暈に引き込まれて水鏡のなかで自分の像と一体になってしまった神話上の人物です。自分自身の像は自己認識を可能にしてくれると同時に、一種の自己疎外をもたらします。私はもはや、私が直接感じていた通りのものではなく鏡が私に提供してくれた私の像なのです」⁽³⁴⁾

しかも人間は、ラカンの鏡像段階説がいうように、鏡像によって自己を知り、鏡以外に自分を見る手段を持たない。自分を確認するためには、いったん自分を外在化し、そのイメージを自分だと認めなければならないのだ。サルトルの『嘔吐』の始めの方に、ロカンタンが、もう人間の姿とも感じられなくなるまで長々と鏡を見つめる場面⁽³⁵⁾がある。「人間には恐らく自分の顔を識ることが不可能なんだろう」というのが彼の結論であって、人はせめても他人とのつきあいのなかで「友人たちに見られているのと同じものを、鏡の中の自分の顔に発見することを学ぶものだ」と付け加える。他人に映るイメージはもちろん、鏡像もまた、これまでみてきたような主観性に左右されているとすれば、自己についての不動の像などあろうはずがなくなるのだ。

しかし、確固とした像が得られないとしても、そのことは逆にいえば自己に関する果てしない追求の可能性を示すものにほかならない。それに、自らのアイデンティティをめぐるこの追求は、人間として避けることができない。ジュリアン・グリーンの世界の魅力と迫力は、かなりの部分「私は誰か」というこの問いかけの切実さから成り立っているのだ。本稿を結ぶにあたって、鏡を見るというそれ自身ごくありふれた、しかし深く内心

に食い込む行為をもう少し、具体的な場面に即して調べてみよう。

6

グリーンの作品世界には鏡にまつわる印象的な場面がいくつもあるが、なかでも長編『レヴィアタン』第一部の最終部分は、その幻覚と見まがう切迫さで心を打つ。夜、アンジェルにさんざん暴力を振るったゲレが、あちこち逃げまわったあげくとある石炭置場に入り込み、ふと水を張った桶に顔を映してみるのだ（I, 695-696）。最初はっきりしなかった影は月明かりのなかで鮮明な像を結んで、彼をおびえさせる。彼は「魅入られたように」この「魔法の反射像」から目を外らすことができない。水に映った姿は彼でありながら彼でなく、「生きて」いるこの顔は「彼のところへ来て、彼を求めている」。

「不気味な光を満身に浴びた彼が恐れているのはもはや月ではなく、自分に視線をとらえ、魔法にかけたようにそれを抑え込んでいる眼差しであった。これまで彼はこの眼差しをあまりよく見知っているので、そうと気づかなかったのだ。今やこの眼差しは彼のところへきて、彼を求めている。そして唇が今にも叫ぼうとして開かれわなわなと震えているこの口のように、この眼差しは語り、そしてつまり生きているのだ。この水底の顔は上に昇ってきて、桶の外にゆっくりともち上ろうとしているようだった。一瞬彼はその顔を見定めたが、たちまち恐怖がその顔にとてつもない変化を起こし、もはやそれは前と同じ顔ではなくなった。その顔は水から出て、彼の前の空中に浮かび叫び声をあげようとしていた。足が急に緊張して、いきなり立ち上がり、彼は桶をひっくりかえした」

いうまでもなく、この像はゲレの犯罪の具体化である。突然分身として出現した自分の罪の意識に、彼はなす術を知らないのだ。アネット・タミューリーはこの一節にふれて、現象学の立場から、清澄と透明は自己意識に

とって耐えられないもののだとして、「明晰さの過剰による鏡像的意識 (conscience spéculaire) の壊滅」⁽³⁶⁾を語っている。たしかに、思いがけず鮮明な現実感をもって現われた自分の像に彼はすっかり戸惑っている。だが、このときの彼の反応をもう少し詳しくみると、惑乱をいやがうえにも高めるのは、この顔が映像にすぎないことと実体に匹敵すること、単に分身であることとまさしく自分自身であることとの、いわば弁証法的な関係だと感じられる。

つまり、ほんの風の一吹きで消えてしまうほど脆弱な水の像（水の「深さ」がここでは重要である）であるからこそ、なおのことこれが実体感を高め、一方では自分から離れたところにある「分身」だからこそ、自分そのもののような痛切さを味わうのだ。想像力が強くかきたてられた場合、映像をめぐるこのような逆転は容易に生じるものであろう。逃げ去るもの離れているものこそ強く心をとらえ、水面が人間の顔でもあるという驚きがその感動に加わる。鏡像が大きな衝迫力を獲得するのは、矛盾しながらかつ一体でもあるその緊張によってだということを、この一節は教えているように思える。

『レヴィアタン』の恐怖にみちた場面にくらべると、次にみる『悪所』のそれはむしろ荘厳というべきである。まだ歳のいかない娘ルイズがある夜、わざわざ椅子に登って暖炉の上の鏡に、自分の裸身をさらすシーンだ（70-71）。グリーンにおいて珍しくないテーマだとはいえ、このときの彼女の真剣さ、熱心さ、厳粛さには、宗教的と形容したい何かがある。事実それは「独特の儀式にしたがっている巫女」のようである。

「この検査は長くつづいた、というよりもむしろ熟視といったほうがいいかもしれない、なぜなら少女のあらゆる姿勢のなかには、どんな皮相な観察者の笑いをも妨げるような、何かしら深刻なものがあったからだ。耳の高さまで持ち上げられた両拳は宙に、しかも見たところ疲れた様子もなく、芝居の幕の役割を果たす白い寒冷紗を支えていた。そして

注意のために大きく見開かれた小さな顔は、ある神秘的な見世物を見つめているように思われた」

そして、静寂のなかでのこの「自己との秘かな逢引」の周囲で、周囲の部屋さえ姿を変える。「壁、家具、さまざまな物の姿は、一種の魔術的な共犯関係によって、説明しがたい仕方で別のものに」なる。

完全な孤独のなかで行われるこの儀式めいた凝視には、中世の昔トゥルバドゥールの賞揚した恋愛様式における、あの「裸身熟視」(contemplation)⁽³⁷⁾を連想させるものさえある。だが、中世においてこれが騎士にとっての試練であったのに反して、ここでルイーズは飲むも味わっている。むしろ、彼女がそれが罪深いと知るからこそ、喜びも高まる。

考えてみると、この場面の異様さ、あるいは一種の「ドラマ性」はゲレの場合と同様、一連の対立と総合から成り立っていることがわかる。しかし、ゲレにおいて鏡像と主体とのかかわりが問題であったのに反して、ここではルイーズの示す反応と行動のなかに、同じような二重性がみられるのだ。彼女のすることは、同時に、滑稽にして厳粛、みだらにして真剣、冒瀆にして聖化でもある。そして現実でありながら想像上の儀式でもあるこの行為のなかで、彼女は侵犯とともに飲むをも経験しているのだ。

イメージにして実体、表面にして奥を含み、物体でありつつ意志をもおびる鏡像は、人間のすることにも両義性を許す（むしろ押し付ける）のであろう。他人から離れひとり鏡と向き合うとなると、矛盾をはらんだ内面の姿が抑えようもなく表てに流出するのだ。鏡は自己への没入を導き、社会的規制が薄れた分だけ、自己集中のきびしさとその行為自身の滑稽さとの両立も可能となる。早い話、乗り物のなかで手鏡で化粧を直す女性の姿は滑稽といえば滑稽だけれど、ひどく真剣なものを感じさせる。

このような両義性は、このときのルイーズの役割にもみられる。彼女は見る主体であるとともに見られる客体であり（彼女が見られる喜びにもたっぷりひたっていることに注意したい）、いけにえを捧げる神官であると

ともにそのいけにえでもある。対立する役割を二つながら果たすことで、彼女はいま十全に自分の世界に没頭している。彼女はこの孤独な「自己との逢引」のなかで、「もうひとりではないという奇妙な感情」を味わう。鏡が孤独者の慰めとなることはさきにみた。実際、鏡さえあれば人間ひとりで、自足する世界に結構暮らしていけるのであろう。サルトルの『出口なし』の地獄に鏡がないのも、ごく当然なのである。

なお、この場面に宗教のイメージがつきまとうことについて、人間の身体に関するグリーンの見方に少しふれておきたい。身体は肉欲を誘発することで、むろん罪の苦しみ源泉となる。これがグリーンのドラマを形成することは、いうまでもない。だが、美しい肉体を宗教に近づける気持ちも彼にあったことは、たとえば『日記』の次の一節でわかる。もっとも、ここで詳論はしないが、「聖」と「性」とは微妙な交錯を生む。宗教の世界に組み入れられた肉体が、かえって何かエロチックな色合いをおびるという現象も見逃せず、ルイーズの凝視をこの点で考えることもできる。

「もし美しい肉体の与える印象を分析すれば、何か宗教的な感動に近接するものがみつかるだろう。創造主の作品はとてもみごとであるから、それを快楽の道具に変えるという欲求は、賛仰と驚嘆からなる複雑な感情のあとにしか来ないものだ」(39年、日付なし)

さきに、鏡の前ではいつも小さなドラマが進行しているのだといった。もともと演劇的な状況は、宿命と自由意志、義理と人情といった対立する二つの原理の葛藤を基本的なパターンとする。ここで調べた二つの例は、鏡という小さな動機によって、一人の人間の内部でも、人と人とのあいだに少しもひけをとらない強さで、ドラマが生じうることを示しているといえよう。

鏡にこれほどこだわるというのは、何ととってもナルシシズムの問題であろう。同性愛とナルシシズムがつながることは前にもみた。これはフロイトも言及するところである⁽³⁸⁾。同じフロイトによれば、自己愛的な人間は誇大妄想と外界の人物や事物への関心からの離脱で特徴づけられ、原始人のように「思考の全能性」を信じ、自分の心的作用を過大に評価して、いわば「魔法」を期待しながら外界に臨むのだという。これらは多少ともグリーンにあてはまるから、同性愛志向、主観性と幻想性、アニミズム的世界観といった彼の主要な特質が、ナルシシズムを中心に据えることでうまく整理できるように思える。さらにフロイトが、幼児期にリビドーの発達に障害をこうむると、子供が母親を典型として愛の対象を選ばず、代わりに自己自身を選択することがある、と述べているのを知ると、実情をグリーンの生涯に即して調べてみたい気持ちにかられる。

「詩人たちはナルキッソスである」というシュレーゲルの言葉はさきに引いた。タミユリーが企てたように⁽³⁹⁾、彼の作品にある衣服、家具、彫像、家、階段などさまざまなものが「鏡・物体」*objets-miroirs* として機能しているさまを記述し、そこから「事物の言語」を探りあてようとすることによって、ナルシシックな感受性を持つことが作家グリーンにどんなに寄与したかがわかる。

しかし、「ナルキッソス」であるとは、一つの「受難」なのであろう。ナルシシズムにはアンビヴァランな仕方で自己嫌悪がかかわることもさきにみた。自己愛にこだわる限り死の恐怖といつもたたかわねばならない。それに何よりも、自己との絶え間ない対話は苦しみでないわけにはいかないのだ。作家ジュリアン・グリーンの値打ちはあくまで、ナルシシックな感受性を持って生まれたことではなく、それを生き抜きそれに賭けて、自分の資質を文学的形象に高めたことでなければならない。

[注]

- (1) 主なものとしては、Ⅲ, 428, 448, 451, 488, 507, 520, 529, 548, 638-639 など。グリーン作品からの引用は、プレヤード版全集所収のものはその巻数とページ数を示す。それ以外は単行本のページ数。なお、引用にあたって既訳のあるものは使用させていただいた。訳文を多少変えた場合のあることを、おことわりしたい。
- (2) I, 311, 324, 430, 438, 446-447, 464, 487, 510 など。
- (3) II, 44, 60, 68, 74, 87, 102, 113, 157, 186, 197 など。以上の数字には、鏡以外の物体に身を映す場合も含まれている。また、単に鏡だけが問題になる場合も加えれば、数字はもっと大きくなる。
- (4) 拙稿「神秘家にして放蕩者—兩次大戦間のジュリアン・グリーン (1)」《Etudes françaises》21号 (1986)。
- (5) 夏目漱石『我輩は猫である』岩波書店版『漱石全集』第1巻, p. 348。
- (6) 多田智満子『鏡のテオリア』大和書房, 1977, p. 113。
- (7) ここで引用したほかに、Ⅲ, 342, 352, 364。
- (8) オットー・ランク (有内嘉宏訳)『分身・ドッペルゲンガー』人文書院, 1988, p. 105。
- (9) この部分は旧版『私があなたなら』の方が詳しい。新版 (プレヤード版) ではかなり縮められている。
- (10) 多田智満子, 前掲書, p. 21。
- (11) 拙稿「ジュリアン・グリーンとナルシシズムの誘惑」《Etudes françaises》16号 (1979)。
- (12) Ⅲ, 41, 47, 57。とくに彼は新調の服に身を包んで、いつものお祈りを忘れるほど有頂天になる (93)。
- (13) オットー・ランク, 前掲書, p. 101。
- (14) 前掲の拙稿「神秘家にして放蕩者」。
- (15) オットー・ランク, 前掲書, p. 100。
- (16) 『モン・シネール』(I, 148), 『もう一つの眠り』(I, 843), 『漂流物』(II, 12), 『幻を追う人』(II, 314), 『真夜中』(II, 436), 『ヴェルナー』(II, 732), 『モイラ』(III, 36 など), 『つみびと』(III, 265 など), 『人みな夜にあって』(III, 418) など。
- (17) 『真夜中』(II, 517), 『幻を追う人』(II, 138), 『悪所』(68, および70-71) など。
- (18) 川崎寿彦『鏡のマニエリスム・ルネッサンス創造力の側面』研究社, 1978, p. 93。
- (19) オットー・ランク, 前掲書, p. 110。

- (20) Brian T. Fitch: 《Résonances》, *Configuration critique de Julien Green*, Minard, 1966, p. 26.
- (21) オットー・ランク, 前掲書, p. 54。
- (22) 同書, p. 97。
- (23) 『パリの憂愁』にある散文詩「鏡」は, グロテスクな形でのダンディズムのパロディーだといえるだろう。ここでは醜い顔であっても, 鏡に映すことが社会の公平さにつながる, と無邪気にも信じる男がからかわれているのだ。
- (24) 同書, pp. 90-93。
- (25) 拙稿『『もう一つの眠り』から『幻を追う人』へ——两次大戦間のジュリアン・グリーン(2)』《Etudes françaises》22号(1987) 参照。
- (26) 石崎浩一郎『イメージの王国』講談社, 1978, p. 18。
- (27) Jean-Paul Sartre: *La Nausée*. 白井浩司訳, 人文書院, p. 27。
- (28) 川崎寿彦, 前掲書, p. 38。
- (29) 夏目漱石, 前掲書, p. 345。
- (30) 多田智満子, 前掲書, p. 46。傍点が多田。
- (31) 河合隼雄『影の現象学』思索社, 1976, 参照。
- (32) 石崎浩一郎, 前掲書, p. 35。
- (33) 多田智満子, 前掲書, p. 41。
- (34) 石崎浩一郎, 前掲書, p. 35-36 に引用。
- (35) 前掲の訳書, pp. 27-29。
- (36) Annette Tamuly: *Julien Green à la recherche du réel: Approche phénoménologique*, Sherbrooke, 1976, p. 96。
- (37) たとえば, René Nelli: *Erotique et civilisations*. 有田忠郎・渡辺昌美訳『エロティックと文明』紀伊國屋書店, 1979, pp. 63-64, 160参照。
- (38) 懸田克躬・吉村博次訳「ナルシシズム入門」, 人文書院版『フロイト著作集』第5巻, p. 109。以下も同論文による。
- (39) Annette Tamuly の前掲書, とくに第4章, 第8章。