

鏡像破壊

—

『カリギュラ』のラカンの読解

内 田 樹

Summary

La Destruction du Miroir—une lecture lacanienne de "Caligula"

Tatsuru Uchida

La trilogie de l'absurde d'Albert Camus se compose de trois œuvres: *L'Etranger*, *Le Mythe de Sisyphe* et *Caligula*. On croit d'ordinaire qu'avec elle, il a manifesté sa position philosophique qui devait annoncer l'inauguration de l'ère de l'existentialisme à la française.

L'auteur, lui-même, a avoué qu'il avait écrit *Caligula* pour "préciser une pensée dont *L'Etranger* et *Le Mythe de Sisyphe*—sous les aspects du roman et de l'essai—avaient marqué les points de départ".

La critique et le public ont accepté l'explication de l'auteur, sans aucune suspicion: Camus s'est servi d'une fiction théâtrale pour exposer ses idées toutes faites.

Mais les lecteurs des années 90 ne sont pas si naïfs pour croire qu'un écrivain puisse dominer complètement sa plume. Une œuvre littéraire n'est plus un mode d'exposition, ni un moyen de persuasion, mais un champ d'expérience où déborde ce qui ne dépend pas du contrôle de l'écrivain.

Jacques Lacan écrit, dans *Le séminaire sur «La lettre volée»*, que ce qui se fait remarquer excessivement est porté à échapper à l'attention. La lecture analytique consiste donc à arrêter les yeux sur ce qui se répète et s'impose plus qu'il ne faut.

Notre analyse a pour objet de présenter une nouvelle lecture de *Caligula* à l'exemple de Lacan.

A la surface de la pièce, on trouve divers éléments décoratifs qui n'ont que de l'importance secondaire à l'égard de l'intrigue.

Sans modifier le déroulement de la pièce, ils s'obstinent à se répéter. Mais, ses présences ostentatoires nous empêchent d'y adresser l'attention.

Parmi ces accessoires, le "miroir" nous en offre la clef.

Caligula efface frénétiquement son image dans le miroir quand il proclame le commencement de la dictature inhumaine; le miroir se brise à la fin de la pièce comme si la destruction du miroir préfigurerait la mort du héros.

Pourquoi Caligula a-t-il voulu effacer et briser sa propre image? Quelle relation y a-t-il entre la violence démesurée de l'empereur et le miroir?

Nous voulons répondre à ces questions à l'aide de la théorie lacanienne du "stade du miroir" et du complexe d'Œdipe.

人間はつねに自分がそう思っているよりはるかに多くの記号を駆使している。

ジャック・ラカン

一・序論

パブロ・ピカソは『尻尾をつかまれた欲望』(Le Désir attrapé par la queue)と題する戯曲をドイツ軍占領下のパリで書き上げた。ミシェル・レリスがその上演を企画し、友人たちを俳優に、一夜の祝宴が催された。

演出を担当したのは俳優・演出家として経験豊かなアルベール・カミュ。レリスの他、ジャン・ポール・サルトル、シモーヌ・ド・ボーヴォワール、ドラ・マールらが贅沢な文士劇に興じた。

ジャン・ルイ・バローやジョルジュ・バタイユも観客としてレリス家の客間に顔を見せた賑やかな上演のち、一同は、ピカソとカミュを囲んで記念写真を撮した。

その写真の後列左端に、トレード・マークのボウタイを着用したジャック・ラカンが横顔を示している。一九四四年三月一九日の夜、アルベール・カミュとジャック・ラカンは「ささやかな座興」の一夜を共有した。¹⁾

カミュの『カリギュラ』が刊行されるのはその二月後、ラカンが『私』の機能を形成するものとしての鏡像段階²⁾をチューリヒの学会で発表するのはその四年後である。

私たちはカミュとラカンの知的交流について寡聞にして知るところがない。H・R・ロットマンの詳細なカミュ伝にもラカンとの交遊については言及がない。おそらく両者のかかわりはレリス家のサロンで一夜を共にしたこと以上の逸話を持たないのであろう。

カミュとラカンは私たち日本人の読者にとって思想的には全く無縁の文脈で受容されてきた。カミュはマルロー、ジード、モーリアック、ポーランといった人たちがフランス文芸を支配していた「旧王朝時代」の寵児であり、フーコー、アルチュセール、レヴィ・ストロース、バルトといった人たちと共に語られることの多いラカンは臨床の精神分析家であり、その著作のほとんどは、専門家のためのテクニカルなテキストである。

しかし一葉の写真は、彼らがその主要なテキストを書きつつあった歴史的・文化的な与件を共有していたという単純であると同時に謎の多い事実を私たちに教えてくれる。

同一の文明的「危機」を状況として生きた二つの卓越した知性の一方は「鏡」の破壊をクライマックスに設定した戯曲を、一方は「鏡像」を経由して自我が想像的に形成される過程を理論化した。

二人に共有された「鏡」は単に偶有的な符合にすぎないのだろうか。それとも「鏡」の選択には何らかの必然性がひそんでいたのだろうか。

ラカンにとって鏡像の主題は先行する心理学上の知見(ボールドウィン、ワロン、クライン)とのかかわりから論及しないではすまされぬものであった。しかし、カミュにとって鏡の選択にそれほどの必然性があったようにには思われない。カミュは、発達心理学上の学説を顧慮して鏡

の装置を選んだわけではあるまい。鏡は、おそらく審美的な直観と、演出的な効果の計算に基づいて選択されたものと思われる。

鏡は、ほとんど唯一の重要な装置として舞台中央に置かれ、一幕と四幕で印象的な使われ方をする。

一幕では鏡像の隠蔽と開示の謎めいた動作がカリギュラの暴政の開始を暗示し、四幕では鏡の破壊がカリギュラの死を予告する。

私たちは、鏡がカリギュラの「変容」の決定的な転換に関与しているらしいことを知らされる。しかしなぜ鏡がそれほど重要な役割を果たすのかについては十分な説明を受けない。

もしト書き通りに演出されれば、『カリギュラ』は舞台一面に散乱した鏡の破片と、その中に倒れた血みどろのカリギュラの死骸を残して幕をおろすはずである。散乱した鏡の破片は、私たちの意識に突きささる。戯曲は十分に悲劇的であり、哲学的主題は十分に深遠であった。しかし鏡はどうなのか。鏡は何を意味していたのか。その問いは抜けないガラスの刺のように突きささったままだ。

鏡は私たちの読解に抵抗する。

だが、鏡の「意味」は理解できないままにとどまろうとも、鏡の演劇的な「効果」はそれによって損われるわけではない。

「その意味がかりに事情に疎い読者にとって全く理解できないものだとしても、事態の推移はそれによってさしたる影響を受けない。」⁽²⁾ 鏡はそのようなものとしてある。

鏡は物語の表層に露出し、私たちの理解に抵抗しながら、物語をすすめていく。余りにも目立ちながら、そのせいでかえって理解をまぬかれ

るもの、それが「事件」の核心にあるものだとすることを洞察したのはエドガー・アラン・ポーの創造した名探偵オーギュスト・デュパンであった。

『モルグ街の殺人』でデュパンはこう語っている。

「真理は、いつも井戸の底にあるわけではない。実を言うと、重要性の高い情報は、必ず表層に浮いているものなのだ。」⁽³⁾

表層に現れ、目立ちすぎるものは、「事態の推移」に関与していながら、その意味を問われずにすまされる。「極端に目立つせいで、かえって目逃されてしまふ」(escape observation by dint of being excessively obvious)のだ。⁽⁴⁾

極端に目立つ場所⁽⁵⁾はものを隠すのに絶好の場所だ。デュパンはそう考えて「盗まれた手紙」を探し当てる。

周知のように、ジャック・ラカンはその分析上の着想のいくつかをデュパンの推理から汲み出した。ラカンもまた、すぐれて分析的なものとは読解できるものではなく、反対に読解できないもの、「読解できないものの効果」であると考えた。

「分析を要請しているのはテキストにおける読解不可能なものの自己主張である。」⁽⁶⁾ (S・フェルマン)

『盗まれた手紙』についてのセミナーの中でラカンが注目したのは「盗まれた手紙」の内容は誰にも明かされず、にもかかわらず手紙は事態の推移に効果的に関与しているという事実であった。「読解不可能なもの」である手紙が登場人物たちの行動の仕方を決定している。手紙をめぐる登場人物たちの布置は循環的に移動し、誰一人そのようにして

決定された「役割」を拒むことができない。

「大臣が状況から引き出している影響力は手紙に由来するのではない。彼がそのことに気づいていようといまいと、それは手紙が大臣に与えている役割に由来するのだ。」

デュパンの推理に従うと、『カリギュラ』の鏡は何かを隠すのには絶妙な場所だということになる。「事件」の核心はおそらくそこにひそんでいる。

ラカンの推理に従うと、鏡は単に何かを隠してある場所というにとどまらず、隠蔽の運動、隠蔽の構造そのものである。さらに言えば、カリギュラを含めた登場人物たちは「それに気づいていようといまいと」鏡の力に統御されていることになる。

むろん、このような推理にはさしあたり説得力のある裏付けがある訳ではない。しかしその蓋然性を検討してみる価値はあるだろう。

私たちは以下の論考において、アルベール・カミュが『カリギュラ』において破壊した鏡はジャック・ラカンが「私」の機能を形成するもの」と規定した鏡像と同じ一つのものであることを示してゆきたいと思う。

二人は鏡がある根源的な運動の原点であるという了解を共有している（ラカンは学制的推論によって、カミュは文学的直観によって）。けれども二人が共有するのはそれだけである。

ラカンにとって「正気」の出発点である鏡は、カミュにとって「狂気」の終点であつたからである。

二・一

『カリギュラ』の主題についてカミュは戯曲集アメリカ版の序文に、次のような整然たる自註を加えている。

『カリギュラ』は一九三八年、スエトニウスの『皇帝伝』を読んだあとに書かれた。(…)この作品はその当時の私の思念を占めていた関心事に動機づけられている。(…)それまで比較的温厚な人物であつたカリギュラは妹であり、愛人でもあつたドリュジラの死に接して、あるがままの世界は満足しがたいものであることに気がつく。それから、不可能なるものに取り憑かれ、軽侮と恐怖に毒せられ、彼は殺人とあらゆる価値観のシステムティックな転倒を通じて、ある種の自由を行使しようと試みる。けれどもその自由が良きものではないことに、やがて彼は気づくことになる。(…)運命に対して反抗する点については正しいとしても、人間たちを否認する点において彼は誤っている。すべてを破壊するものは、おのれ自身を破壊せずにはすまない。(…)『カリギュラ』は至高の自殺の物語である。最も人間的で、最も悲劇的な錯誤の物語である。」

『カリギュラ』は『異邦人』『シシュフォスの神話』と共に、いわゆる「不条理三部作」を構成する。一九三七年にカミュの主催する〈仲間座〉(Le Théâtre de l'Equipe)のための戯曲として着手され、三九年七月一五日に脱稿、推敲ののち、四四年に『誤解』と併せてガリマール書店から刊行された。四六年にジュラル・フィリップ主演で初演され、カミュの戯曲中最も華々しい成功を収めた。以上が問題になっているテ

クストについての基本的な情報である。

カミュの自作自註による限り、戯曲の成立条件や作者の意図は疑問の余地なく明らかであるように思われる。この戯曲は古典に取材して、当時カミュの「思念を占めていた関心事」に文学的表現を与えたものである。

『誤解』と『カリギュラ』によってアルベール・カミュは『異邦人』と『シシュフォスの神話』でそれぞれ小説とエッセイという形式の下で出発点を画した一つの思想を明確にするために (pour préciser une pensée) 演劇的技巧に訴えた。⁽⁸⁾

おそらくこれが『カリギュラ』についての最も正統的で最も通俗的な解釈である。そしてこの「書評依頼文」は三人称で書かれているが、アルベール・カミュ本人の筆になるものなのである。

となれば、これを「イデオロギー的戯曲」「哲学的戯曲」と批評家たちが分類したのも当然のことと思われる。

「不条理の問題を直接に取扱ったカミュ最初の創作である『カリギュラ』は(…)作品それ自体の中に、これら不条理の問題に対するある有益な解決の可能性が、はじめて表現された作品である。⁽⁹⁾」

ある種の形而上学の問題への解決を示すことがこの戯曲の主旨であったとするならば、戯曲の文学的ディテールにそれほど関心を向ける必要はないだろう。事実、批評家たちは「不条理の哲学」を論じる際に『カリギュラ』の演劇的・文学的な創意にはほとんど触れることなく、その主題について手短かに言及して足早に立ち去ってしまう。

ある批評家はこの戯曲のうちに「カミュ研究上の心理的興味」以上の

ものを認めないし、⁽¹⁰⁾ある批評家は「今のところ、われわれはこの劇作品の出来栄えよりも、ただカリギュラの、そしてカリギュラをこうした狂気にまで駆り立てさせるカミュの形而上学的怒りの激しさを確認するだけでよい」としている。⁽¹¹⁾

このような、いささか冷やかな批評はおそらく正しいのであろう。戯曲をそうに読むように仕向けたのが当のカミュ自身なのだから。

しかし、カミュは批評家たちが自作を「哲学的戯曲」と決めつけ、その文学性を掬そうとしないことに傷ついた。(フランスの批評家たちは驚いたことに、これを称して哲学的戯曲 (pièce philosophique) だとしている。果たしてそのようなものが存在するのだろうか。⁽¹²⁾)

カミュは「計算された意図」とは別の「創造における直観的な要素」を鑑賞してほしいと訴えている。

私たちの読解はいうなれば、カミュのこの訴求に答えようとするものである。その読解が「計算された意図」とは、はるかに隔たる場所へ私たちを導くかもしれないとしても。

二・二

私たちはまず「哲学的戯曲」(そんなものが存在するのだ)として『カリギュラ』を読むという正統的な読解の線に沿って、この戯曲に託したカミュの「計算された意図」を確定するところから始めようと思う。

『手帖』に『カリギュラ』についての最初の言及がなされたのは一九三七年一月のことである。「カリギュラ、あるいは死の意味、四幕」とい

う表題、断片的な構想、そして幕切れの台詞が書きとめてある。(この台詞は、決定稿からはほとんど削除された。)

幕切れの台詞は次のようなものだ。

「幕。カリギュラ、幕を開けて登場。」いや、カリギュラは死んではいない。彼はそこにも、そこにもいる。彼は諸君ひとりひとりのうちにいる。諸君が権力を与えられたとき、諸君が愛を知るとき、諸君が生をいとおしく思うとき、その身のうちに棲むこの怪物あるいは天使が鎖を解き放たれるのを知るだろう。(…) さらば諸君、私は歴史のうちへ戻る。愛しすぎることを恐れる者たちが、かくも久しく私を幽閉してきたあの歴史の中へ。⁽¹³⁾

カリギュラは「怪物あるいは天使」(ce monstre ou cet ange) という言葉が示すとおり、善悪正邪の差異づけ以前の原初的衝動の体现者である。

カリギュラの象徴する根源的な能力は両価的である。

『結婚』でカミュはこう歌っていた。

「このとき私は栄光と呼ばれるものが何かを理解する。それは節度なく愛する権利だ。⁽¹⁴⁾

『シシュフォスの神話』や『反抗的人間』では、この「節度のない」(sans mesure)「絶対的自由」の請求は「殺人的ニヒリズム」として「反抗」や「限界」によって抑圧される。

カミュの態度は、この力能に対してはつねに曖昧だ。彼はときに制約を憎み、ときに節度を要求する。というのも、彼は自分を高揚させるものと打ちのめすものが根源的には同じ一つのものであることを直観して

いるからだ。光と闇、歓喜と絶望、栄光と悲惨、これらはある根源的な経験の二つの相にすぎない。

「この二つは、私にはいずれ劣らずかけがえのないものだ。私は光と生命に対する私の愛と、絶望的经验への私のひそかな執着をうまく切り離すことができない。(…) 私は選択したくない。⁽¹⁵⁾

世界は天使的な「表」と怪物的な「裏」の二相から織り上げられている。世界を全的に経験しようと望む者は表と裏を同時に生きなくてはならない。

「この世界の裏と表の間で、どちらを選ぶか私は決断したくないし、人にも選択してほしくない。⁽¹⁶⁾

「選択する」(choisir)とはカミュの用語法では、ある「物語」(histoire)を選ぶこと、その「物語」の中で生きることの意味している。

日常的・無反省的には、私たちは「物語」の中にとらえられ、その織目に沿って世界を分節している。意味や価値や善悪の差異化はその分節から生じる。

選択しないとは、そのような物語的分節に安住することなく、世界の分節以前、差異づけ以前の境地に立つことを指している。

むろんそれは容易なわざではない。だからこそカミュは「私にはある種の大きさが必要だった⁽¹⁷⁾」と書いているのだ。

怪物Ⅱ天使カリギュラは差異づけ以前の境地に立ち、日常的・無反省的な世界分節の恣意性・無根拠性をきびしく拒絶する「哲学的」英雄である。彼はさまざまな相反する属性ゆえにとらえがたい人物だが「ある種の大きさ」(une grandeur)において余人を圧倒していることは間違

いない。

カリギュラの任務はきわめて明確だ。

それは差異づけを破壊すること、一切を平準化・カオス化することである。

「私はすべての行為は等価であると思う。」⁽¹⁸⁾「私はこの時代に等価性(egalite)という贈りものを与えようと思う。」⁽¹⁹⁾

世界の物語的な被媒介性、端的に言えば世界の根源的な無意義性を非反省的な「俗人たち」に覚知せしめる最上の方法は、彼らに「死」をまじかに経験させることだ。「死」の接近のうちに世界の適所全体性はあつてなく崩落し、「俗人たち」はもはや頼るべきいかなる「物語」もないことを知らされる。

「人間は死ぬ。それゆえ人間は幸福ではない。」⁽²⁰⁾

この救いのない現実を直視することをカリギュラは臣民に強要する。存在論的な真理が強権によって組織的に開示される。

「私のまわりにあるものは、ことごとく虚偽である。私はひとが真理のうちに生きることを望む。」⁽²¹⁾

カリギュラは「ひと」(das Man)がその中に安住している「公共的な世界解釈」という「偽善」を「破砕」する。世界には起源もテロスもない。人間には人間を超えるものを権源とするような召命も救済もない。人間は「人間たちだけしかない閉じられた世界」⁽²²⁾に住んでおり、その世界には出口がない。

暴力的に開示されるこの明晰性は『結婚』で叙情的に語られた海と太陽の絶対無分節的な現実感を前にしたときの明晰性と同一のものである。

る。

「この世界を前にして、私は嘘をつきたくないし、ひとにも嘘をついてほしくない。私は最期まで私の明晰を保っていたい。私の終末を執着と恐怖にみたされながら、私は凝視していたい。」⁽²³⁾

カリギュラの暴政がめざしているのは、まさしくかかる哲学的な覚知に他ならない。

二・三

『カリギュラ』には、もう一人カミュの分身が登場する。カリギュラが真理のうちに生きることを要求するのに対し、ひとは真理を知ったのちに、あえて「物語」のうちに生きるために戻らねばならないと考えるケレアがそれである。

ケレアはカリギュラと等しい知性のもちぬしであるから「公共的な被解釈性」のうちに、頹落的に安んじてはいない。彼もまた「その糧である個人的利害や嘘を脱ぎ棄てる」能力を持っている。しかし彼は、ひとが一切の「物語」を剥奪されたままでは生きることができないことを知っている。それゆえ彼は準拠すべき超越的審級が不在であっても、人間の行動には相対的な差異化の余地があると主張する。「大きな物語」を断念しても「小さな物語」は手ばなさない。

「他の行為よりも立派な行為というものが存在すると私は思っています。」⁽²⁴⁾

その差異づけはいかにして可能なのだろうか。この問いをカミュは別

の言葉でこう語っている。

「私の関心は、いかに行動するかを知ることにある。より厳密に言えば、神も理性も信じえぬときに、ひとはなお行動しうるかを知ること⁽²⁵⁾に存する。」

ケレアはその行動規範を「他者とともにあること」「自分の運命を自分で決しうること」「安定」「幸福」といったささやかなプラス価値に求めようとする。

「私は生き、かつ幸福であることを切望しています。不条理を極限までおしすすめれば、生きることも幸福になることもできません。私は他の人たちと同じなのです。」⁽²⁶⁾

ケレアの論理は凡庸であるように見えながら、カリギュラの論理より一層屈折している。

ケレアは自分が「ひと」と同じではないことを知っている。「ひと」を嫌悪することにおいてケレアはカリギュラと変らない。

カリギュラ暗殺の陰謀に際してケレアは他の貴族たちに、あからさまな嫌厭の情を示す。

「君たちのくだらぬ屈辱を晴らすために私は君たちに与するのではない。⁽²⁷⁾」

「(…)私が君たちと行動するのは束の間だけのことだ。」
にもかかわらず、ケレアはあえて「ひと」の側に、そのちっぽけな「物語」の延命に与する。この屈折は『シシュフォスの神話』でカミュが語った「逆転」に対応している。

「私は探究の順序を逆転させ、知性の冒険から出発して日常の営みに帰還したいと思う。」⁽²⁸⁾

「物語」の「物語性」を認識しつつなお「物語」を生きたいというケレアの決意をのちにカミュは「反抗」(la révolte)と術語化した。

「反抗が一つの哲学の土台となりうるとしたら(…)それは限界と計算された無知とリスクの哲学となるだろう。すべてを知りえぬ者はすべてを殺すことはできない。(…)反抗がめざすのは相対的なものだけであり、反抗が予告できるのは相対的正義を伴ったささやかな威信のみである。反抗は限界に与する。それは限界のうちにいて人間たちの共同体が成立するからだ。」⁽²⁹⁾

ケレアは、この「反抗の哲学」の体現者である。

私たちが『カリギュラ』を「哲学的」に読むときに浮き出てくるのはかかる図式である。怪物Ⅱ天使と反抗者の二人の登場人物に分擬されたカミュ自身の内的葛藤。カリギュラの殺害と再生(「私はまだ生きている!」)。明快だが単純であり、整合的だが説明的にすぎる。

しかし『カリギュラ』は、これまでそのように読まれてきた。あえて言えば、そのようにしか読まれてこなかった。私たちはここまで検出してきた哲学的な「計算された意図」をすべて捨象し、カミュの言う「悲劇的次元」に注視して、異なる読みの可能性を求めてみたいと思う。

三・一

『カリギュラ』のうちにはカミュの統御に完全には服さない要素がある。例えばカミュはスエトニウスからいくつかの伝記的事実を制限として受け入れた。上演台本である以上、時間、空間、人数、装置などに物

理的制約が加わるのは言うまでもない。

これらはいわば素材の制約である。しかし素材の制約は、それが書き手の自由、彼のテキストに対する全能を掣肘するがゆえに、かえって書き手を惹きつける。すべてを思いどおりに書くことができないという主権性の翳りのうちにエクリチュールの自律性は住まっており、書き手はそのような権能の制限に魅了されるからだ。（例えばヴァレリーの『エウパリノス』は字数指定という全く非文学的な制約によって詩人に倒錯的な高揚感をもたらした。）

書き手は自由に書くことを本当は求めている。

素材の抵抗と形式上の制約によって書き手の全能が力を失い、ある種の被制状態に陥ったときに「デーモン」であれ「靈感」であれ、「エクリチュール」であれ、要は書き手の意識統御の検閲をくぐり抜けた何ものがテキストのうちに流れ込む。

そしてこの被制態において、何らかの禁圧ゆえに書くことのできぬもの「知っているけれど、語ることできぬもの」が文学的意匠として、テキストの表層にあふれ返るのである。

「創造における直観的要素」とはこのことである。

戯曲の主題が定まり、構成が決まり、決定的な台詞が書かれたあと、作者はその骨格の上に審美的な配慮をこらしつつ肉づけを行なう。彼は挿話を入れ替え、二次的な登場人物の性格を変え、効果的な身ぶりを書き加える。「怒り」を示す行為は何がよいか、「軽蔑」を示す表情はどれがふさわしいか、「友情」を示す言葉は何が適確か。そういった戯曲の主題からすれば副次的・偶有的な一連の選択のうちに、書き手の無意識は

歴然とした痕跡を残す。

のちに私たちはそのような「文学的」ディテールの分析に取り組みたいと思う。この表層に氾濫するシニフィアンの群を統御しているもの、それが私たちの考えでは「鏡」なのである。

鏡がなぜ、表層的な意匠の配列をひそやかに統御しているのか。その支配力と特権は何に由来するのか。私たちは鏡にまつわるこのような問いかけから、問題に接近することにしよう。

三・二

鏡の意味するものを、私たちはジャック・ラカンの解釈に拠って確定したいと思う。ラカンの理論に通暁している読者には不要な迂回であるが、私たちはまずラカンの鏡像段階と、エディプスについての理説の概略を祖述しておきたいと思う。

鏡像段階 (le stade du miroir) とは子供がおのれの身体像を獲得し、自己同一性を確立する経験である。

幼児は生後六カ月から一八カ月にかけて、鏡を前にしたとき特有の反応を示す。動物の場合は鏡像への反応は、それが生物でないことと分かるとたんに終わってしまうが、人間の場合は「自分のものとして引き受けられた鏡像の動作と、鏡に映るその周囲の関係、つまりこの虚像的複合とそれが強化する現実の関係を喜々として経験する」³⁰。

この喜悅は、人間固有の鏡像への反応である。この喜悅は何に由来するのだろうか。

幼児は自由に移動することも、自主的に栄養を摂取することもできないある種の不能状態にある。のちに見るように、この未熟性と不能性は強い不安感を幼児に及ぼしていると考えられる。しかし「鏡像をわがものとして引き受けるとき、主体の肉体に変容が生じる。⁽³¹⁾」

鏡像を他ならぬ「私」であると覚知することによって、幼児は自己同一性を一気に、視覚的に獲得するからである。このとき「私はその始源的態様に突入する。⁽³²⁾」

この劇的転換をラカンは鏡像段階と呼ぶ。

鏡像段階を足がかりに幼児は以後さまざまな成熟と社会化の段階を登ってゆくことになるのだが、「私」の獲得が、自己の外に視覚的に把持された虚像(image)を自己と同定するという一種の「詐術」を経て果たされたという事実は、「私」の構造に宿命的なねじれを呼び込むことになる。

「自我の力域は、虚構の系列のうちに位置づけられ、個体に回収することは永遠に不可能となる。⁽³³⁾」

自我の始点を虚像的＝想像的(imaginaire)な系列のうちに指定したがゆえに、人間は「私の精神的恒常性」を私ならざるもの、私の外部にある虚像によって保証されるという危うい宿命を生きることを余儀なくされる。

自我の起源は自我の内部にはない。そのような意味において、自我とは本質的に「疎外されたもの」(aliéné) すなわち「狂人」なのである。

幼児は、他の子供を殴っておきながら自分が殴られたと訴え、他の子供が転ぶと痛がって泣き出すことがある。転嫁(transitivisme)と呼ば

れるこの現象は、視覚的に見分けがたいもの(同類あるいは分身)に就いては、自他の識別に混乱が生じていることを示している。自己同一性は、外部の虚像から到来する。ゆえに「何よりも他者の中でこそ子供は自己を生き、自己を印づけている。⁽³⁴⁾」

同じことは欲望の形成においても起こる。経験的に明らかのように、私たちの欲望は他者の欲望によって賦活される。欲望は自存する欠如ではなく、他者の欲望を模倣する形で生まれる。転嫁の場合と同じように、自他の境界の混乱した分身の間では、欲望の癒着はとりわけ顕著に現れる。(子供たちに玩具や菓子を与えるとき、彼らが分身の欲望を追って、際限のない相互模倣を繰り返すのを見ることが出来る。)

欲望はつねに「欲望の欲望」(le désir du désir)という形をとることになる。ラカンによれば、幼児の自己意識は「母の欲望の欲望」(le désir du désir de la mère)という形式で構成されている。つまり幼児は母の欲望を全面的に専有し、母の欲望と隙なく重なり合おうとする。

母の欲望の「対象」(それはむろん自存する具物ではなく、「欲望されるもの」として、欠性的に指示されるにすぎないが)をラカンは「ファルス」(phallus)という術語で呼ぶ。

「ファルスは、それが象徴しているペニスやクリトリリスという器官ではない。(…)ファルスは一つのシニフィアンである。⁽³⁵⁾」

ファルスは「性的結合という現実において、把持される最も顕著なもの」であり、「その膨張性において生命潮流のイメージ」であるのみならず、「包み隠されることによってしかその役割を果たしえない」という固有の性格によって特権的なシニフィアンである。

「母の欲望がファルスであるとしたら、幼児はそれを充足させるためにファルスになろうと望む⁽³⁶⁾」。

「ファルスである」(etre phallus)という形式において子供は母と癒合する。原理的にはこのとき、すべての欲望は隙なく満たされ、子供は欲望を指示したり訴求したりする必要もなく、一種の至福の状況を生きている。

この自他未分化の二項的・双数的な母子関係の境位をラカンが、「想像的なもの(想像界)」(l'imaginaire)と呼ぶ。

しかし、想像的な癒合は一種の欲望の熱死状態でもある。欲望はたえず欠如によって賦活され、失われた対象を求めて運動することを宿命づけられている。

双数的関係の安定はただちに父の介入によって暴力的に打ち砕かれる。

父は子供の「衝動の満足」を禁止し、「母を禁止⁽³⁷⁾」し、「母は父のものであり、子供のものではない」ことを思い知らせる。

「母は自分のものではない掟に服属⁽³⁸⁾」しており、「母の欲望の対象は、彼女が服属する掟の所有者たるこの同じ〈他者〉によって〈抗い難く〉専有されていること」を子供は威嚇的な仕方て学習させられる。

子供が「ファルスである」のに対し、父は「ファルスを持つ」(avoir phallus)。父の介入は子供に「ファルスである」ことを止め、「ファルスを持つ」局面へ向かうことを指示する。(男児は「ファルスを持つ」ものたる父へ同一化し、女児は「ファルスのありかを知る」ものたる女へ同一化する。)

これは、子供が母の欲望の「対象」である段階から、母の欲望の対象の統御者すなわち「主体」になるという立場の劇的転換を意味している。

この転換点の通過は、鏡像段階の通過より一層複雑なプロセスをたどる。しかしここでもまた、ある種の不能状態が「詐術的」に克服され、「喜悦」が経験されるのが認められる。

フロイトの『快感原則の彼岸』に報告されている有名な「いないいない(fort-da)遊び」はこの「詐術」の適例である。子供は母の不在という苦痛を償うために、自分が意のままに操れる玩具を投げ棄て、「いない」と叫びながら「興味と満足の表情を表わす⁽³⁹⁾」。

子供は玩具を視界から排除することによって象徴的に母を追い払う。母の不在という受動的な苦痛の経験を、自分が操作できる玩具を用いた遊戯として反復することによって、子供は能動的な経験に読み換えるのである。子供は「失われた対象(母親)の不在を自分で支配できることを発見し、(…)大きな喜びを感じる⁽⁴⁰⁾」。そして、『主体の欲望』としての自らの欲望を、失われた対象と入れ替わった対象へと向けることができるようになる⁽⁴¹⁾。

鏡像段階で、虚像と自我の想像的なすり換えが行われたのと類比的に、父の出現によって「母の不在」は「母の不在の表象」に象徴的にすり換えられる。いずれの場合も、ある種の無能性が局面の詐術的な読み換えによって力能性に転換する。

「もの自体」すなわち、「失われた対象」は表象され、隠喩化され、象徴化され、言語化されることによって詭弁的に奪還される。これが「原抑圧」と呼ばれるプロセスである。

言語活動は本質的に原抑圧である。

「言葉に生命を与えたものは言葉の中で死ぬ。言葉とは、この死せるものの生命なのだ。(…)今はもうないけれども、何かそこにあったのだ。」(モーリス・ブランショ)⁽⁴²⁾

子供がファルスである時、ファルスは主題的に把持されることはない。ファルスが所有すべきもの、すなわち、自己にあらざるものとして疎隔化された時、はじめてファルスは表象される。そのとき、ファルスというシニフィアンに「生命を与えたもの」は「言葉の中で死ぬ」。ファルスのシニフィエは永遠に消失する。

言語化するとは、「言語化しえぬもの」の本質(非本質)を逸することである。そしてこの逸失の運動は一たび起動するともう誰にもとどめることができない。

「失われた全体」に入れ替わるものはつねにその部分にすぎない。だからシニフィアンの連鎖運動は「換喩」的たらざるをえないのだ。

このように入り組んだプロセスを経て遂行される失われた対象の言語的なすり換えをラカンは想像的ファルスの象徴的な欠如、すなわち「去勢」(castration)と呼んでいる。

去勢が成功裡に遂行されれば、子供はエディプスの階段を登って「正常」な「大人」へと育ってゆく。母と引き離された子供が、その欠如を象徴的に代償しながら踏み込んでゆく虚構の系列——言語、法、秩序の系列——を私たちはラカんに倣って「象徴的なもの(象徴界)」(le sym-bolique)と呼ぶことにする。

以上の祖述から私たちは子供の発達が鏡像段階とエディプスによって

二度、大きな転換点を通過することを知る。一度目は鏡像の想像的騙取による「私の形成」、二度目は母の喪失を象徴的に支配する「去勢」である。いずれの場合も一種の欠如、無能、あるいは不安が、「すり換え」によって充実、力能、喜悅へと詐術的に読み換えられる。

この二つの劇的なパラダイム・チェンジを境界として成熟のプロセスは現実界・想像界・象徴界の三つのレヴェルに区別される。

最後に鏡像段階以前の「現実的なもの(現実界)」(le réel)について補足しておこう。

現実界は、私の自己同一性にも世界の言語的な分節にも先立つわけであるから、「論理的な意味で、象徴化し、媒介化し、語り、また書くことが不可能」⁽⁴³⁾なはずであり、「言葉を発することがなく、名をもたない」⁽⁴⁴⁾到達不可能な境位である。それは「象徴によっては埋め合わせることのできない欠如」である。

言語化されざるもの、表象されないもの、「象徴界の明るみに到達しないもの」は現実界に属する。「現実界は(…)カオスないしは、ある・ない、外・内、生・死、その他いっさいの差異、区別のない神話的な純粹な同一性の世界」⁽⁴⁵⁾である。

言語化しえぬ現実界について、私たちはこれ以上言語を以て説明することはできない。現実界が私たちの世界に出現するのは幻覚・妄想・夢などにおける「太古的なイマゴ」としてのみである。

原抑圧以前の子供は「人間世界の太古的構造」である「寸断された身体」(le corps morcelé)という特異な心的経験を生きている。鏡像によ

る自我の統一像の騙取以前の状態は、論理的に考えても「統一されざる身体」すなわち「身体の分裂・分解」の状態以外にありえない。⁽⁴⁶⁾

この「ばらばらに切り離された四肢」「分断のイメージ、腹を切り裂くイメージ、貪り食うイメージ、身体を解体するイメージ」、総じて「寸断された身体のイマゴ」⁽⁴⁷⁾は、精神の「太古的な固着の底」にわだかまっており、私たちは幻覚や夢で繰返しこのイメージを反復する。

このイメージは幼児の未熟・無能の不安を反映しており、「いまだに動くことも自力で栄養をとることもできぬ状態にある存在」⁽⁴⁸⁾を圧倒している「生命を引き裂かれる不安」⁽⁴⁹⁾がこの悪夢的イマゴを条件づけている。

鏡像段階とエディプスについてのラカンの理説を瞥見したことによって、私たちはテキスト読解のための基本的なツールをいくつか、手に入れることができたと思う。ここで「ツール」というのは、どんな難問のドアをも開けてしまうマスターキーのような道具を意味するのではない。ラカンのツールは問題解決のためのものではなく、問題発見のための、問題点の局限のためのツールである。

私たちはラカンのツールを用いてカミュのテキストを読んでゆくことになるが、その用い方は臨床医としてのラカンの仕事とは逆向きになっている。臨床医は「狂気を治癒する」という抗い得ない使命のもとにこのツールを使用するが、私たちは「いかにして正常者は狂気を病むことができるか」という反—医療的な観点から、このツールを利用するからである。

『カリギュラ』は、カミュが意識的に仕掛けた哲学的主題とは別の層

に欲望のテキストを隠している。これが私たちの作業仮説である。その欲望のテキストは、ある種の文化的禁圧ゆえに決して主題的には提示されえず、非主題的に（つまり主題を構成する「材料」を装って）テキストの表層に執拗に回帰する。

この欲望の流れ（というよりは、むしろ常同的な反復）はあまりに際立った形で現れているために、かえって私たちの注視を逃れる。

以下の論考において私たちは『カリギュラ』の隠されたもう一つの読解の線——狂気を病むことへの固着——をたどってゆきたいと思う。

四・一

カミュは『カリギュラ』の核心的な主題についてこう言明している。

「この四幕に哲学を求めるのは空しいことだ。それでもなお哲学がここにあるとすれば、それは主人公の次の言葉に集約されるだろう。『人間たちは死ぬ。だから人間たちは幸福ではない。』（les hommes meurent, et ils ne sont pas heureux）」⁽⁵⁰⁾

カミュの指示に従って、私たちもこの「哲学」の分析から出発しようと思う。

手がかりになるのは「人間」(homme)と訳されている語が、フランス語では「女性」に対する「男性」、「子供」に対する「大人」をも意味するという事実である。もしhommeを「大人」と読み換えるとカミュの「哲学」は様相を一変させる。

「大人たちは死ぬ。だから大人たちは幸福ではない。」

ここでもう一度、ラカンの言う「子供」から「大人」への成熟のプロセスを確認しておこう。

「近親相姦を禁止する〔法〕の象徴としての父（あるいは父の名）は、一方では最初の権威的な『否』、断念せよという最初の社会的命令を表わしており、子供の根源的欲望のこの去勢を通じて、抑圧の必要性和欲望対象の象徴的な置き換えのプロセスを開始させる。」⁽⁵¹⁾

母子の双数関係を転覆し、三項関係を創始する第三者たる父は「法であり、言語であり、死の現実性であり、総じてラカンが〈他者〉と指称するものである。」⁽⁵²⁾

父の決定的な役割は「死」を象徴系のうちに回収し、「死」という置き換え不能・代替不能の経験を言語的に支配することにある。「死」は父による去勢が正しく執行されると象徴界に統合され、現実界の巨怪な裂口を彌縫する「死の現実性」となる。

つまり、父とともに死は現実のものとなるのだ。というのも、父ともにはじめて死は表象されるのであり、父以前においては欠如としての死は表象不能のはずだからである。

そのような意味においては、父こそが最初に死をもたらすのであり、父のもたらす死を受け容れた子供だけが大人になることを許されるのである。

「大人たちは死ぬ」あるいは「死ぬものが大人」なのだ。

父による死の導入は、去勢、剝奪、禁圧、拒絶、威嚇という一連の攻撃性を伴って遂行される。子供は一方的にこの攻撃にさらされるわけである。しかし子供の側に全く抵抗がないわけではない。「幼児的」言語を

持たぬ（infans）」段階は「毒を含んだ眼を以て（amaro aspecto）」他人を凝視するという「根源的攻撃性の心身の座標軸と不滅に結び」ついてもいるからである。⁽⁵³⁾

この「毒を含んだ視線」は、子供から母を奪い去ろうとする「主体の聖域への有害な侵奪者たち」、すなわち父と同胞のイマゴへ向けて発射される。⁽⁵⁴⁾

父と子供の間の攻撃的な確執は、正常ならば父の圧倒的な優位のうちに決着を見る。しかし、もし父が何らかの理由でその機能を全うしえず、子供が死ぬことを拒み通したなら、そのとき子供はどうなるだろう。

原抑圧の失敗をラカンは精神病の「本質的条件」であるとしている。

「原抑圧の到来を無効にしてしまう〈父の名〉の排除は、父の隠喩を失敗させると同時に、子供が象徴的なものへ接近することを危機にさらし、妨害するのである。」⁽⁵⁵⁾

「精神病の原因は、父性的隠喩の形成の失敗にあり、これにより主体は『ファルスの意味作用を喚起』できなくなる。」⁽⁵⁶⁾

父を拒み、母との太古的な双数関係に固着する者は狂人と類別される。父ライオスを殺し、母イオカステと通じたオイディプスはテバイに悪疫をもたらしした。精神の異型はそれが象徴界に統合されないカオスを暗示するがゆえに、つねに悪疫に類比される。

さて、カリギュラは自らを悪疫にたとえている。

「私がペストの代わりになる。」⁽⁵⁷⁾

「明日から大災害が起こる。そして私は好きなときにそれを停止させるだろう。」⁽⁵⁸⁾

カリギュラは狂人であり、悪疫である。それは彼の生得的な形質によるものでも主体的な決意によるものでもない。それはまさしくカリギュラが「父の名を排除」し、「父性的隠喩の形成に失敗」したからに他ならない。

カリギュラは父のもたらす「死の現実性」を拒んだ「子供」である。

彼は成熟に逆行する。彼は法、言語、規範、近親相姦の禁止を受け容れず、母への太古的固着を経由して、最終的に自我の解体と身体寸断を成就する。彼は適行的に反―成熟のプロセスを踏破するのである。

カリギュラがたどる反―成熟、退化のプロセスは、フロイトの『快感原則の彼岸』で論及されている「死の衝動」を想起させる。

「本能とは生命ある有機体に内在する衝動であって、以前のある状態を回復しようとするものである。以前の状態とは、生物が外的な妨害の影響のもとで、放棄せざるをえなかったものである。」⁽⁵⁹⁾

「あらゆる生物は、内的な理由から死んで無機物に還るという仮定が許されるなら、われわれはただ、あらゆる生命の目標は死である、としかいえない。」⁽⁶⁰⁾

父という「外的な妨害力」を何らかの理由でまぬかれたカリギュラは、おそらく「死の衝動」(Todestrieb)に忠実にまっすぐ「生物の原状」へ向かう。カリギュラは父の与える死、象徴され馴致された死を拒み、象徴的に詐取されることのない、非分節的な、剥き出しの死へと突進してゆく。

彼は自分の仕事すべてを平準化し、カオスを現出することだと表明していた。というのもカオスが成就したとき、人間は不死になるからで

ある。

「すべてが平準化されたとき、不可能なものが実現し、月がわが手にあるとき、そのときおそらく私自身も変容を遂げているだろう。そして世界も私とともにその姿を一変させているだろう。そのときついに人間は死ぬことなく、幸福になるのだ。(les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.)」⁽⁶¹⁾

すべてが平準化したとき、カオスが、神話的で純粹な同一性がすべてを呑み込むとき、想像界と象徴界が現実界の奈落のうちに崩れ落ちるとき、子供たちは一種の宏大な熟死状態、生命以前の平衡状態に達するだろう。「子供たちは死なない。だから子供たちは幸福なのだ。」

カミュの「哲学」を私たちは反―成熟のメッセージとして読もうと思う。ここであらわにされた成熟と退行の、別の言い方をすれば、大人と子供の、父と子の終わりのなき確執の図式に基づいて戯曲は読解されることになる。

四・二

まず「大人と子供」あるいは「父と子」という対立性に基づいて戯曲を検索してみよう。歴然としているのはカリギュラが「子供」として規定され、ひとびとが繰返しその幼児性を強調していることである。

貴族たちはカリギュラが幼児であり、大人の教化を受けて成人となるべきだと開幕早々に宣告する。

「若い者というのは、みんなあんなものだ。」

「年をとればすべて消えてなくなる。」⁽⁶²⁾

「あれはまだ子供だ。(C'est encore un enfant)」⁽⁶³⁾
カリギュラの愛妃セゾニアもその評価を追認する。

「あの方は子供だった。」⁽⁶⁴⁾

腹心のエリコンもこの評価に与する。

「若者たちも、いずれ年をとるでしょう。」⁽⁶⁴⁾

「カイウス様は理想主義者です。それはみんな知っています。つまりあの方はまだ何も分かっていないということです。」⁽⁶⁶⁾

興味深いのは、幼児性が一つの共通属性となつて登場人物の類別を可能にするということである。

若いシピオンは貴族たちによってカリギュラと同じカテゴリーに入れられる。

「あれは子供だ。(C'est un enfant.) 若い連中は仲がいいのだ。(Les jeunes gens sont solidaires.)」⁽⁶⁷⁾

ここでは若さ、幼なさが「大人」たちに対する連帯の統合軸として働いている。

エリコンは老獪な人物だが、奴隷の出身という弱さのゆえに「子供」たちに連帯を感じている。

「あなたは強い、ケレア。本当に強い。私は強くない。(Je ne suis pas fort.) けれどカイウス様には指一本触れさせはしない。」⁽⁶⁸⁾

大人たちは「強い」。彼らは「道理」を知っている。彼らは子供たちをつねに教化の対象と考えている。

「あれはまだ子供だ。私たちがあれにものの道理を教えてやるのだ。」⁽⁶⁹⁾

エリコンは奴隷であっただけに、暴力的な教化の経験を有している。

「私は奴隷に生まれました。だから美德の旋律を私はまず鞭の下で踊らされたのです。カイウス様は、あの方は私に説教を垂れたりとはなさらなかった。」⁽⁷⁰⁾

カリギュラ、シピオン、エリコンの三人は若さ、弱さ、無知、未熟といった大人たちの側からの決めつけによって、否応なく「教化されるべき子供たち」の地位に置かれている。

むろん子供たちは、このような攻撃を一方的に受け容れはしない。彼らは父性的なものの一切に対する激烈な攻撃によってこれに抵抗する。

四・三

法と道理を体现し、子供たちを訓育する立場にあると思ひ込んでいた老貴族たちは、おのれの使命を自覚したカリギュラの際限ない暴力にさらされることになる。彼らは戯曲の冒頭と終幕においてのみわずかに面目を保つものの、それ以外の全場面においてひたすらカリギュラの悪意と嘲弄の標的となる。彼らは恣意的に処刑され、資産を没収され、家族を殺害され、走らされ、給仕をさせられ、妻を寝取られ、思いつく限りの辱めを受ける。

「彼是我々の威厳を傷つけた。(…)彼は私を『お嬢ちゃん』と呼ぶ。彼は私を嘲弄する。(…)パトリキウス、彼は君の資産を没収した。シピオン、彼は君の父を殺した。オクタヴィウス、彼は君の妻を奪い、公営娼家で働かせている。レピドウス、彼は君の息子を殺した。こんな仕打

ちに耐えていくつもりか。⁽⁷¹⁾

カリギュラの暴力が大人たちのファルスに念入りに向けられていることは容易に察知される。資産も威厳も家族を保護する能力も、すべてはファルスのシニフィアンである。とりわけ男たちを女の名前で呼ぶことと、妻を奪うことは彼らの父性に取り返しのない傷をつけることになるだろう。カリギュラは二幕以降、大人たちを執拗に女性形で呼ぶ。

「お嬢さん」(petite femme) 「ごとうい人」(machérie) 「かわいい人」(ma jolie)。

父性とは現実の父親ではなく、純粹な機能である。父は禁止し、象徴する。それゆえラカンが父性の機能を「父の否」(le Non du père) 「父の名」(le Nom du père) と呼んだのである。

大人たちの威信を踏みにじり、大人たちを女性形で呼称することによって、カリギュラは「父の否」と「父の名」をともに毀損したことになる。

「父殺し」はシピオンの場合は、現実の出来事として身にふりかかる。興味深いのは、シピオンがカリギュラに父を殺されたことに両価的な感情を抱く点である。父を殺されたあとはいじめてカリギュラに対面した時、シピオンは「憎悪と何だか分からないもの (il ne sait pas quoi) の間で引き裂かれる。⁽⁷²⁾」

シピオンはどうしてもカリギュラを憎みきれない。その不決断をケレアに責められたとき、シピオンはこう答える。

「そうです。彼が父を殺したときにすべてが始まったのです。いや、そのとき同時にすべてが終わったのです。(…) ぼくの中にある何かが彼

に似ているのです。同じ炎がぼくたちの心を灼いているのです。⁽⁷³⁾

二人に共有された「同じ炎」は「父への憎しみ」に他ならない。けれどもシピオンはそれを直接口にすることはない。シピオンはカリギュラへの決別の言葉をこう結んでいる。

「ぼくはあなたのことがよく分かります。あなたにも、あなたに余りに似ているぼくにも、もう出口はないのです。⁽⁷⁴⁾」

「もう出口はない。」(il n'y a plus d'issue)

「父殺し」はいかなる弁論を以ても正当化することができない。なぜなら「弁論を以て正当化すること」が「父性」だからだ。父を殺しながら、父になることを拒むものには、父殺しについて語るいかなる可能性も残されていない。「もう出口はない」のだ。

だからシピオンはカリギュラを正当化することなしに愛するという身をよじるような生き方を選ばざるをえない。

「さようなら、カイウス様。すべてが終わったとき、ぼくがあなたを愛していたことを忘れない下さい。⁽⁷⁵⁾」

カリギュラ自身はおのれの父については一言も語らない。

エリコンは一度だけ父に言及する。

「もし私に自分の父を選ぶ自由があったら、私は生まれては来なかったでしょう。⁽⁷⁶⁾」

父への否定的なかかわりにおいて、カリギュラ、シピオン、エリコン——「子供たち」——はここでも際立った徴候を示している。

四・四

カリギュラは「不可能なもの」(impossible)を求めている。それはこの世ならざるものである。

「この世界はいまあるがままでは私には耐えられぬ。だから私は月を求めているのだ。あるいは幸福を、不死性を、おそらくは気違いじみた何ものかを、この世ならざる何ものかを。」⁽⁷⁷⁾

カリギュラにこの世界は耐えがたいものと映る。それはこの世が「嘘」で塗り固められているからだ。

「私のまわりにあるものはことごとく嘘だ。私は真理のうちに生きたい。」⁽⁷⁸⁾

「嘘」とは世界の根源的な無意義性を隠蔽するために「人間たち」が作り上げた虚構の系列のことである。カリギュラは序列・位階・分類といった差異化をことごとく否定することによって平準化・カオス化を実現しようとする。彼にとって嘘とは差異化のことであり、真理とは無差異(indifference)のことである。

「処刑の順序など実はどうでもよいのだ。むしろ処刑はすべて等しく重要だということだ。それはとりもなおさず処刑には何の重要性もないということになる。」⁽⁷⁹⁾

「私は空と海を混ぜ合わせようと思う。美と醜を混同しようと思う。苦痛の中から哄笑を湧き出させようと思う。」⁽⁸⁰⁾

アモルフでカオティックな世界を分節し、世界を有意化することが言

語活動であるとするならば、カリギュラのカオス志向は言語活動それ自体と不可避的に対立することになるだろう。

戯曲という古典的な言語芸術の領域において、言語活動の本質と対決するという企図は、しかしどのようなようにして遂行されるのだろう。むしろカミュは、戯曲の約束事を前衛的に突破したり、言語を限界まで酷使したりするような技法上の実験には訴えない。言語活動としての「父」は、きわめて演劇的な方法で殺害される。

カリギュラは簡潔にときに雄弁に、緩急自在に語り、その論理は過剰なほどに明晰だ。彼はどの水準においても言語に敵対しているようには見えない。しかし、ここでも私たちはデュパンの教訓を思い出さなくてはならない。極端に目立つものはかえって見逃される。言語活動の最も表層にあるものに目を向けなくてはならない。

テキストを読めば、誰でも気がつくことでありながら、その重要性が見落されていることがある。それはカリギュラが肉体に向けてふるう暴力が口・腔・と・咽・喉・に集中していることである。暴力は発声器官を標的にし、その機能を破壊しようとする。

カリギュラはメレイアの口の中に薬瓶を押し込み、それを打ち砕く。

(二幕一〇場)

シピオンの父に拷問を加え、その舌を抜く。(二幕二場)
命乞いをする者たちの舌を抜く。(四幕三場)

詩人たちに自作の詩を舐めさせて消させる。(四幕二場)

セゾニアを扼殺する。(四幕三場)

カリギュラの暴力が口唇周辺に固着していたことに、カミュ自身どの

くらしい意識的であつたのか私たちは知らない。(詩人たちへの罰はストニウスに拠っている)。しかし口腔と咽喉が言語活動の換喩的表現であることに異論の余地はないだろう。

発話のみならず、書字のレヴェルでも攻撃的な指標は少なくない。

カリギュラは『剣』と題する死刑論を執筆しているが、そのテキストは紙に書かれず、エリコンの頭の中に記憶されている。(二幕九場)

カリギュラが臣民たちに強制的に書かせる劇中唯一の文書は、子を廃嫡して財産を国庫に遺贈するという遺言である。(二幕八場)

カリギュラは謀叛人たちの名が記してある書字板を燃やす。(三幕六場)

詩人たちは書字板の文字を舌で消すことを強いられる。(四幕二場)

カリギュラの意に添うただ一人の詩人であるシピオンは詩を書字板に書かず、頭の中に記憶している。(二幕一四場、四幕二二場)

カリギュラ、エリコン、シピオン、つまり「子供」たちは字を書かない。そして「大人」たち(貴族たち、詩人たち)の書くものは(遺言、

謀叛の連判状、へば詩)いずれも書いた当の本人に災厄をもたらし、その取り消しを求めさせる。

エクリチュールは全く書かれないが、書かれたあと否認されるか、いづれかの形でしか戯曲のうちに登場しないのである。

言語活動は発話と書字という二つの具体的な形式において繰り返し凌辱される。言語活動そのものを言語によって排除するという「気違いじみた」企ては、こうして象徴的に解決されたことになる。

繰り返し言う通り、このようなディテールがどれほど意図的に書き込

まれているのか私たちには知る由もない。ただ同一の意匠の執拗な反復は、何らかの固着を反映しているということだけは言ってもよいだろう。そしてたいていの場合「欲望は、主体の与り知らぬ間に、主体の始源の欲望を名指し続けるのである」⁽⁸¹⁾

四・五

父のファルスをひとつひとつ無化してゆくことでエディプス・トライアングルの一項を解体させた「退行するヒーロー」は、成熟の逆行程をたどって、母との想像的な癒合に到達する。戯曲の中で母を演じているのは、むろん愛妃セゾニアである。

カリギュラとセゾニアの関係が母子関係をなぞっていることは容易に見てとれる。カリギュラのセゾニアへの対応はほとんど幼児的である。

「ほっといてくれセゾニア。(セゾニア後退)」いや、そばにいてくれ。⁽⁸²⁾

「セゾニア、私の言うことをきくのだ。いつも私を助けてほしい。私を助けると誓ってくれ、セゾニア」⁽⁸³⁾

駄々っ子のようなカリギュラの要求に対して、セゾニアは嬰兒をあやすような態度で応じる。

「寝なくてはだめよ。ぐっすりおやすみなさい。何もかも放り出して、もう考え込むのはおよしなさい。私が起きて、あなたを見張っていてあげますから」⁽⁸⁴⁾

「こちらへいらっしゃい。私のそばに横になって。私の膝に頭をのせ

て。(カリギュラ従う) 大丈夫、静かになったわ。⁽⁸⁵⁾

セゾニアはその盲愛によってカリギュラの退行を受け容れ、父殺しの共犯者となる。

しかし、カリギュラの「狂気」は母との双数的関係への安住さえ許してはくれない。セゾニアは完全に無差別的な愛でカリギュラを受け容れているのではないからだ。セゾニアはカリギュラの若さを、個性を愛している。彼女の愛はカリギュラを他者と差別化することの上に成立している。そして差別化があるとき、そこには必ず序列づけを可能にする

「第三者」が存在する。

セゾニアは最後になって母と子以外の「第三者」(それは父以外の何ものでもない)の介入を訴求する。

「あの人たちにあなたを殺させはしない。それに、そのときになったら、天から何かがやってきて (quelque chose, venu de ciel) あの人たちがあなたを手にかける前に、あの人たちを打ち滅ぼしてくれるでしょう」⁽⁸⁶⁾

「天」(Ciel)からの介入による子の救い。セゾニアは土壇場になって、双数関係から三項関係への事態の「正常化」による收拾を企てる。

「私はあなたが癒されるのを見たいだけのの。だってあなたはまだ子供なんですよ。(tu es encore un enfant)」⁽⁸⁷⁾

このとき、カリギュラはセゾニアの眼には「治癒されるべき」異型、「成熟すべき」幼児として映っている。「まだ」(encore)という副詞一つの挿入によって彼女は父と通じ、子供を去勢することに同意を与えてしまう。

この言葉を耳にしたカリギュラが「お前は私のそばに長くいた」と呟いてセゾニアの殺害を決意するのは、この裏切りに対する当然の応報なのだ。⁽⁸⁸⁾

セゾニアを扼殺しながらカリギュラは、その行為が「論理的」帰結であることを説きかせる。

「この峻厳な論理が人間たちの生を打ち砕き(カリギュラ笑う)、お前をも打ち砕くのだ。セゾニア。かくして私の欲する永遠の孤独が成就する」⁽⁸⁹⁾

四・六

父を殺し、母を殺して「永遠の孤独」を成就したカリギュラには、なお殺さなければならないものが残っている。自我すなわち鏡像である。鏡像として騙取された自我の統一性が打ち砕かれ、退行の旅程は完了しないからである。

戯曲は事実、鏡の破壊とカリギュラの死を以て終る。私たちはそこに至るまでの視覚と鏡像の位置の変換をひとつひとつ見てゆくことにしよう。

最初に確認しておくことは、「見ること」が戯曲の中ではつねに権力の執行の隠喩となっていることである。

カリギュラの暴君への変身は「見られること」の忌避と「見ること」の専有という形式で進行してゆく。

戯曲はまずカリギュラの「失踪」から始まる。「完璧な皇帝」は突如臣

下たちの視界から消えてしまう。ドラマはまさしく「視線からの逃走」を以て開始される。

宮殿に戻ったカリギュラは、エリコンに「不可能なもの」を追究する決意を語ったあと、衛兵の足音をききつけてこう語る。

「黙っているよ。私を見たことは忘れるのだ。」⁽⁹⁰⁾

暴君としてのカリギュラの権力は、彼だけが見ており、他の者は彼を見ることができないという視線の非対称性を源泉としている。

カリギュラは謀叛を企てる者たちの集会に不意に登場する。貴族たちを思う存分なぶったあと、彼はこうたずねる。

「ところで私がきたとき、諸君はたしか謀叛の謀議中であつたな。」⁽⁹¹⁾

カリギュラは臣下たちの動静をすべて見通しており、一方、臣下たちはカリギュラを見ることを許されない。

カリギュラは「グロテスクなウィーナスの衣裳をつけて」登場したり（三幕一場）、「踊り子の短い衣裳を着て、頭に花を飾り、シルエットで」登場する。（四幕四場）臣下の視線は「幔幕」や「紗幕」やカリギュラ自身の変装と演技によって幾重にも遮断される。

演技することによって内心を隠蔽するのもカリギュラの好むところである。シピオンの本心をきき出すときにもカリギュラはその「芝居」をなじられ（二幕四場）、ケレアとの対話でも「こんな臭い芝居にはあきあきです」と非難を受ける。（三幕一六場）

カリギュラの権力は、見ることに知ることの独占と、見られることに知られることの徹底的な回避によって構成されている。それゆえカリギュラの権力の驕りは、この非対称性の逆転に現われる。終幕でエリコン

を刺殺するのは「見えない手」(une main invisible)である。この時、カリギュラははじめて「見る」側から「見られる」側に回る。カリギュラは謀叛人たちに不意を衝かれて斬殺される。

四・七

近代の権力は「自分を不可視にすることで行使され、服従させる相手には可視性の義務の原則を強制する。」（ミシェル・フーコー）

カリギュラの権力性にはこの公式がそのまま当てはまる。しかし、このような権力にとっての根源的な難点は、他者の視線をのがれ、あざむき、遮断することはできても、おのれ自身の視線からはのがれられないということである。それが鏡像の経験である。

鏡に映るおのれの姿は、一切の視線からの逃走を求めるカリギュラにとってのアキレスの踵である。鏡の中には統一像として視覚的に騙取された自我が映っている。世界の諸事物との有意的連関のうちに捉えられ、分節されたカリギュラが映っている。鏡像がある限り、カオスの王子であるカリギュラも、視られ、理解され、称名され、父の力域へ回収されることに抗することができない。

鏡像のはらむこの難点をカミュはただしく直観していた。『手帖』にカミュはこう書きとめている。

「不条理、それは鏡を前にした悲劇的人間（カリギュラ）のことだ。それゆえ彼はひとりではない。そこには満足あるいは自己充足の萌芽が存在する。今や鏡を取り除かねばならない。(Maintenant, il faut sup-

primer le miroir)」⁽⁹²⁾

鏡を前にする人間は、ひとりではない。(il n'est pas seul) 彼は否定なしに彼を囲む世界と関係づけられ、その中へ組み込まれる。鏡を見るとは、外部の世界を受け容れ、自分をその全体性の一部分と見なすことである。カミユはそのようにして獲得される自己同一性を否定的に捉えた。「鏡を取り除かねばならない。」鏡を破壊しなければならない。ラカンの文脈で言えば、それは自我を放棄すること、自我以前へ帰還することには他ならない。

カリギュラと鏡の関係はあきらかに、このような趨向性のうちに展開される。

カリギュラが鏡に向けて示す最初のしぐさは、おのれの鏡像を消し去ることである。このしぐさは同時に、恐怖政治の開始をも告知している。

「みんなこっちへ来い。近くへ寄れ。寄れと命じているのだ(足を踏みならす)。皇帝がお前たちに来いと命じているのだ。(全員、恐怖にとらえられて前へ進む) もっと早くしろ、さあ来いセゾニア。(カリギュラ、彼女の手をつかんで鏡のそばへつれてゆく。そして槌で鏡面に映る鏡像を狂ったように消し去る)(笑いながら) ほら、もう何も見えない。記憶も失せた。すべての顔も消え失せた。もう何も無い。」

そしてセゾニアに鏡の中をのぞきこませる。「もっと近づけ。見ろ、近づけ。見ろ。」

セゾニアは鏡を見て「おびえた様子」で叫ぶ「カリギュラ！」⁽⁹³⁾

セゾニアが鏡の中に見たのは何だったのだろう。とにかく、それは彼女を恐怖させるものだった。銅鑼を打ち鳴らす槌(mallet)で「鏡像を消

す」(efface une image)という動作が舞台でどう演じられるのか、私たちはうまく想像できない。けれども槌で鏡の表面をなでても鏡像は消えないし、セゾニアが恐れるような像が生じるはずもない。

鏡はこのとき、槌で象徴的に割られていたと解釈することはできないだろうか。

セゾニアがのぞき込んだのは槌の一撃によって一面にひび割れた鏡であり、そこには無数の断片と化したカリギュラが映っていたと考えることはできないだろうか。

巨大なハンマーで鏡の表面を「狂ったように」こするという動作は、どう考えても不自然である。鏡を割ることはまだためらわれている。鏡を割るときは、カリギュラの自我もまた解体するときだからだ。おそらくこのとき、鏡は象徴的に、擬装的に、半分だけ割られたのだ。

父を表象する臣下たちと、母を表象するセゾニアの前でカリギュラは鏡像を消してみせた。これは「私は、お前たちの世界の中にはもう位置づけられない」というアピールと解することができる。そしてセゾニアだけは、消去された鏡像のうちにさらにカリギュラを認め、恐怖する。おそらくセゾニアはそこに、カリギュラがやがて帰還する「寸断された身体」を予兆する何かを見たのだ。

しかし、鏡はまだ半分しか割られていない。カリギュラの「永遠の孤独」はこれだけでは成就しない。

カリギュラはこうして開始された恐怖政治において依然として「父の言葉」を語り続けるからである。彼はあくまで「見る、見られる」という非対称性を権力の基本構造にすえている。彼は「嘘」と「真理」の二

元論で語る。彼は世界の無意義性を「暴露する」という視覚の用語を手離さない。

それは彼が「論理的であろうと決意」し、「お前のゲームに加わり、お前の札で勝負する」という形で、ゲームのルールそのものの不条理性をあらわにしようとした以上、避けることのできない事態だ。彼は「権力」と「論理」と「視線」を縦横に駆使することによって、権力と論理と視線の自明性を審問しようとする。父の道具を逆用して、父のシステムを攻略するというカリギュラのイロニクな戦略（脱構築？）は、きわめて巧妙な構成をもつように見えながら、その循環性ゆえに一種の「同一性の反復」の地獄にはまり込んでしまう。

父性機能を無化するために、全能の権力者となり、すべてを見通し、誰よりも卓越した知性の持ち主となろうとしたカリギュラは、そうすることによって、おのれ自身を父として構成することになる。父の無化のための努力が父の遍在性を逆証するというこのアポリアには、まぎれもなく一九三〇年代の思想的風土の刻印が読みとれる。

世界は無意義であり、にもかかわらず世界からの脱出は不可能である。「迫り来る戦争への不安」と『存在することの疲労感』という、あの時代の気分⁽⁹⁴⁾（エマニュエル・レヴィナス）が条件づける情動がここにも感知される。

カリギュラが世界の無意義性を証明するために権力と知性を駆使するたびに、権力と知性という世界内部的な財貨は騰貴してゆく。

彼はすべては愚劣だというために、おのれひとり賢明である（つまりすべてが愚劣であるわけではない）ことを絶えず証明しなければなら

ない。

世界から脱出しようとする冒険が、ただちに「世界から脱出しようとする冒険」の「物語」となって、世界のうちへ回収されてしまうこと、これが「脱出することの不可能性」という名で呼ばれるアポリアである。カリギュラは全能であるがゆえに、全能性そのものを審問する機会を原理的に封じられている。いわばカリギュラは、全能性に繫縛されるという形式において無能なのである。

世界を超越する運動が世界を拡大し、自我を審問する運動が自我を強化するというこの無能性を、レヴィナスは悲劇として受けとめてこう書いている。

「あらゆるものに対して外部にありながら、私はおのれ自身には内属し、それに繫縛されている。私が引き受けた実存のうちに私は幽閉されている。自我がおのれ自身以外のものではありえないというこの無能性は自我の根源的な悲劇性、すなわち私が私の存在に釘付けにされているという事実を示している。⁽⁹⁵⁾」

カリギュラが終幕近くに、おのれの鏡像を前にして叫ぶ言葉はほとんどこれと変わらない。

「不可能なもの！私はそれを世界の涯まで、私自身の極限まで追い求めた。私は手をさしのべた。（絶叫する）私は手をさし出す。すると私が出会うのは、いつもお前だ。私の前にはいつもお前がいる。だから私はお前が心底憎いのだ。私の選んだ道はまちがっていた。私はどこにもたどりつかなかった。⁽⁹⁶⁾」（強調は引用者）

カリギュラは「私自身の極限」（aux confins de moi-même）を究め

る。けれども極限においてさえ「私」は「不可能を追い求める私」であることに変わりはない。最後までカリギュラにつきまとうもの、彼が満腔の憎悪を向けるのは、彼が釘付けにされている「私」という機能なのである。「私が私自身でしかありえないこと」を究極的な無能性として認知するものには「私」の機能を廃棄すること、「私の機能を形成するもの」(formateur de la fonction du je)を破壊することしか残されていない。

それゆえ「鏡は排除されねばならない。」

「(カリギュラ、鏡の中のおのれの姿を凝視する。前に一歩跳ぶふりをして、鏡の中の分身が対称的な動作をするのに向けて、いきなり吠え声をあげながら椅子を投げつける)⁽⁹⁷⁾」

幼児は鏡の中の分身が自分と対称的な動作をするのを見て、喜悅の感情を示す。幼児はそのとき「私」を騙取する。退行のプロセスを駆け下るカリギュラは、分身の対称的動作のうちに「私」の「私」への繫縛性のあかしを見て、憎悪の感情を覚える。彼は「前に一歩跳ぶふりをして」鏡像を出し抜こうとする。けれども、鏡像を出し抜くことは「私」にはできない。なぜなら、鏡像の方が「私」の起源であり、鏡像の呪縛から逃れるためには、「私」であることを止める他ないからだ。

カリギュラに残された選択はもう一つしかない。鏡を破壊し、「私」の機能を解体し、鏡像段階以前の原身体への退行を完了することである。鏡の破壊と同時に舞台には叛徒がなだれ込んでくる。

「(老貴族、カリギュラに背後から斬りつける。ケレアは正面から斬りかかる。カリギュラの哄笑は鳴咽に変わる。全員が斬りかかる。)⁽⁹⁸⁾」

こうしてカリギュラは「寸断された身体」へと斬り刻まれ、言語以前の「しゃくり上げ」(hoquet)を残して、生物の原状へ帰還し終えたのである。

五・結論

『カリギュラ』のうちに「アンチ・オイディプス」の「隠し絵」を読み取ることは、これが本論考のねらいであった。鏡を軸にして配列された一連の文学的意匠を「欲望のテクスト」として読むという私たちの作業仮説はとりあえずつじつまの合う推理の態をなしたように思う。

このような読みが『カリギュラ』という作品にだけしか当てはまらないのか、それともカミュの他の作品についてもある程度妥当するものかについては、今のところ確かなことは言えない。しかし、いくつかの伝記的事実がこの読解と符合することは指摘しておいてよいだろう。

アルベールの子、リュシアン・カミュは息子が一歳に満たぬうちにマルヌで戦死した。

「分けへだてない愛情で子供たちを愛した⁽⁹⁹⁾」母は聴覚障害があり、文盲であった。父代わりの叔父は言語障害があった。家族を支配していたのはヒステリックで、自己中心的な祖母であり、彼女の口から出るのは、理不尽な情念の言語と「げろ」であった。⁽¹⁰⁰⁾

この家庭環境に、父性機能が著しく欠けていたことは、誰の眼にも明らかであるだろう。少年を「不思議な母の無関心(無差異)」(l'indifférence de cette mère étrange)⁽¹⁰¹⁾から切り離し、「掟と社会文化

的価値」の境位へ導くための「父のパロール」がここには欠落している。にもかかわらず「父の禁止」と「父の名」が「唯一の救済への道」である以上、少年は自らの手で自らを去勢する他ない。

カミュが「男(大人)であること」(être un homme)に過剰なこだわりを示し、その男性誇示が、しばしば通俗的・表層的なシシユラークルに流れがちであることを私たちは別稿で論じたことがある。⁽¹⁰⁾これを成熟することへの性急さのあかしと見ることも不可能ではないだろう。

「大人にならなければならない」という心理的脅迫の下で、ヨーロッパ人は成熟の旅程を歩む。脱落者はただちに異型に分類され、場合によっては狂人として治療の対象にされる。

エディプス通過のための条件においてハンディを背負わされ、なお範例的男性として自らを律することはカミュにとってひときわ痛苦な経験であったに違いない。彼が意志の力で排除した欲望は、それゆえ幻想的に繰り返しのエクリチュールの表層に回帰することになった。

「大人になんかなりたくない。」これが『カリギュラ』のうちに私たちが見出し、その「尻尾をつかんだ」欲望の名である。

註

- (1) Cf. Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 650.
- (2) Jacques Lacan, *le séminaire sur «La lettre volée»*, in *Écrits* I, Seuil, 1966, p. 36.
- (3) E. A. Poe, *The Murders on the Rue Morgues*, Poetry & Tales, The Library of America, 1984, p. 412.
- (4) Poe, *The Purloined letter*, Ibid, p. 694.

- (5) Shoshana Felman, *Jacques Lacan and the adventure of insight*, Harvard University Press, 1987, p. 46.
- (6) Lacan, Ibid, p. 43.
- (7) Albert Camus, *Préface à l'édition américaine du Théâtre, in Théâtre, Récits, Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, (以下 PL. I-V 巻記) pp. 1729-30.
- (8) Camus, *Prière d'insérer*, in PL. I, p. 1744.
- (9) フィリップ・ソディ『アルベール・カミュ』安達昭雄訳、紀伊国屋書店、一九六八年、八五頁。
- (10) Pol Gaillard, *Albert Camus*, Bordas, 1973, p. 72.
- (11) 西永良成『評伝アルベール・カミュ』白水社、一九七六年、九六頁。
- (12) Camus, *Préface à l'édition américaine du Théâtre*, PL. I, p. 1729.
- (13) Albert Camus, *Camet no I*, in *Œuvres complètes d'Albert Camus*, tome 6, Gallimard et Club de l'Honnête Homme, 1988, p. 36. (以下 Camet I-V 巻記)。
- (14) Albert Camus, *Noëces*, in *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 57. (以下 PL. II-V 巻記)
- (15) Albert Camus, *L'Envers et l'endroit*, PL. II, p. 39.
- (16) Ibid, p. 49.
- (17) Ibid, p. 39.
- (18) Albert Camus, *Caligula*, in PL. I, p. 79.
- (19) Ibid, p. 27.
- (20) Ibid, p. 76.
- (21) Id.
- (22) Albert Camus, *Mythe de Sisyphe*, PL. II, p. 122.
- (23) Camus, *Noëces*, PL. II, p. 65.
- (24) Camus, *Caligula*, p. 78.
- (25) *Interview à «Servit»*, (1945), PL. II, p. 1427.
- (26) Camus, *Caligula*, PL. II, p. 78.
- (27) Ibid, pp. 34-35.
- (28) Camus, *Mythe de Sisyphe*, PL. II, p. 117.

- (29) Camus, *L'Homme révolté*, PL. II, p. 693.
- (30) Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, in *Écrits I*, p. 90.
- (31) Id.
- (32) Id.
- (33) Ibid., p. 91.
- (34) J・ドール『ラカン読解入門』、小出浩之訳、岩波書店、一九八五年、七九頁。
- (35) Jacques Lacan, *La signification du phallus*, in *Écrits II*, Seuil, 1971, p. 108.
- (36) Ibid., p. 112.
- (37) Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient*, cité par L. Ferry et A. Renault, *La Pensée* 68, 1988, p. 296
- (38) Id.
- (39) S・フロイト「快感原則の彼岸」『フロイト著作集6』、井村恒郎他訳、人文書院、一九八〇年、一五六頁。
- (40) ドール、前掲書、九五頁。
- (41) Id.
- (42) Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, in *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 316.
- (43) M・ペリーニ『ラカン』、榎本讓訳、新曜社、一九八九年、一〇四頁。
- (44) 同書、一〇五頁。
- (45) 石田浩之『負のラカン』、誠信書房、一九九二年、一五頁。
- (46) J・ラカン『家族複合』、宮本忠雄他訳、哲学書房、一九九六年、六一頁。
- (47) ラカン「精神分析における攻撃性」、『エクリー』、高橋徹訳、弘文堂、一九七二年、一四二頁。
- (48) Lacan, *Le Stade du miroir...*, in *Écrits I*, p. 90.
- (49) ラカン『家族複合』、八八頁。
- (50) Camus, *préface à l'édition américaine...*, PL. I, p. 1729.
- (51) Felman, op. cit., p. 104.
- (52) Ibid., p. 105.
- (53) J・ラカン「精神分析における攻撃性」、『エクリー』、一五四頁。
- (54) 同書、一五五頁。
- (55) ドール、前掲書、一〇四頁。
- (56) ペリーニ、前掲書、七七頁。
- (57) Camus, *Caligula*, PL. I, p. 94.
- (58) Ibid., p. 46.
- (59) フロイト「快感原則の彼岸」、一七二頁（強調はフロイト）。
- (60) 同書、一七四頁。（同）。
- (61) Camus, op. cit., p. 27.
- (62) Ibid., p. 8.
- (63) Ibid., p. 12.
- (64) Ibid., p. 19.
- (65) Ibid., p. 13.
- (66) Ibid., p. 18.
- (67) Ibid., p. 13.
- (68) Ibid., p. 89.
- (69) Ibid., p. 12.
- (70) Ibid., p. 89.
- (71) Ibid., pp. 31-32.
- (72) Ibid., p. 55.
- (73) Ibid., p. 83.
- (74) Ibid., p. 101.
- (75) Id.
- (76) Camus, *Caligula*, p. 11.
- (77) Ibid., p. 15.
- (78) Ibid., p. 16.
- (79) Ibid., p. 22.
- (80) Ibid., p. 27.
- (81) ドール、前掲書、一〇〇頁。
- (82) Camus, op. cit., p. 26.
- (83) Ibid., p. 28.

- (74) Ibid., p. 26.
- (75) Ibid., p. 103.
- (76) Ibid., p. 105.
- (77) Ibid., p. 104.
- (78) Id.
- (79) Ibid., p. 106.
- (80) Ibid., p. 17.
- (81) Ibid., p. 42.
- (82) Camus, *Carnet I*, p. 243.
- (83) Camus, *Caligula*, pp. 29–30.
- (84) François Poiré, *Qui êtes-vous Emmanuel Lévinas?* Manufacture, 1987, p. 82.
- (85) Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, 1978, p. 143.
- (86) Camus, *Caligula*, pp. 107–108.
- (87) Ibid., p. 108.
- (88) Id.
- (89) Camus, *L'Envers et l'endroît*, Pl., II, p. 25.
- (90) Ibid., p. 21.
- (91) Ibid., p. 26.
- (92) マリーニ、前掲書、六〇頁。
- (93) 「レヴィナスとカミュ——存在論から倫理へ」『神戸女学院大学論集』、第一一〇号、一九九一年。

(原稿受理 一九九二年九月十日)