

芥川龍之介とラカンの「構造」

——「地獄変」をラカンのように読む——

片山文保

一 ラカンの「構造」

まず、以下の分析・検討の枠組みとして用いる「構造」というラカンの概念について、我々が解釈するところを見取り図に従って明らかにしておこう。説明に当たって、この見取り図の根拠となるフロイトの報告と分析をまとめておく。¹⁾

フロイトが扱っている具体例は、現在三七歳の女性患者が一二歳半の時に経験したいわゆる既視体験である。この女性は、級友たちの自宅を訪問している最中に、この家に前に来たことがあるという強い実感を抱いた。この級友の家には重病の弟（兄 Bruder）がおり、彼女はこの弟にも会っている。その時、この人は死ぬだろうと思った。実は、この訪問の数か月前に、彼女自身の弟（兄）がジフテリアで危篤状態に陥ることがあったが、フ

ロイトは、この折に、彼女が弟の死を空想したに違いないと見る。つまり、級友たちの家で、彼女らの弟を見た時に、自分の弟のことを再認したに違いないのだが、問題の死の空想が抑圧されていたために、この再認も抑圧され、その代わりに、訪問した家が偽再認されたのである。²⁾

この例についてのフロイトの議論を要約すれば、次のようになるだろう。その時、主体は、現在の状況に触発されて、ある抑圧された過去の状況を思い出しているのだが、その過去の状況と現在のそれという内容を含んだ「類似性」の認知は無意識にとどまり、意識には、その状況間の形式的関係としての類似性だけが知覚場面の類似または同一性として、即ち、「既に体験したことがある」という実感のもとに認知される。つまり、類似性・同一性の再認が、場所を「移動」[置き換え]「Verschiebung」をせられ

ているのである。

そして、フロイトによれば、主体は、この時、この移動、即ち、既視感の現象について、その「動機を、意識的には知らないが、無意識的には知っている」⁽³⁾、あるいは、その意味を「知っている」ということを知らない⁽⁴⁾のである。つまり、抑圧されたものの再認が別の場所に移動させられているだけなだから、主体は、抑圧されたものを再認している、つまり、知っていることになる。しかし、意識的に知っているのではなく、無意識的に知っているのである。⁽⁵⁾

ここで、この事例を、以下のように図式化してみよう(図1)。

① 過去の状況・空想
② 過去の光景(状況)
②' 過去において体験された
とされる現在と同じ光景

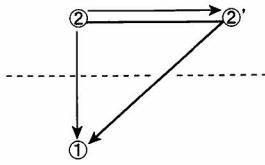


図-1 「既視感」における再認の関係図

況に似ていることを認知する。しかし、この過去の状況、あるいは、その状況につながる空想が抑圧下にあるために、その再認は抑圧され、類似性の認知だけが、②の光景における不明な過去の体

これは、②の現在の光景を発端とする、二つの再認を巡る関係図式である。患者は、②の現在の光景を前にして、まず、その光景に含まれる状況が①の過去の状況

験の反復として意識される。つまり、②-①の再認関係が、②-①の再認関係へと「移動される」「置き換えられる」のである。

「抑圧されたもの」、「無意識的なもの」とは、②-②'に対して、常にその陰にある②-①のこと、あるいは、最終的には、①のことをいう。そこに在る欠如のことをいうのである。この意識と無意識というフロイト的な二水準の分割を、ラカンは「主体の分割」として捉え直す。つまり、〈意識/無意識〉を制定するところの、フロイトの言う「原抑圧」において、主体は異なる二水準の間に、二つの主体として引き裂かれるのである。図の破線を境に、その上の②-②'には「自我」が、そして、その下の①の場、即ち、欠如の場には、ラカンは「抹消された主体」と呼ぶものが位置付けられる。ここで、破線の上を「世界」と呼べば、自我とは、世界内の主体、あるいは、自らを世界の中に位置付ける主体のことであり、他方、破線の下に欠如の場を、世界内の自我に対する「他者Autre」の領域と呼べば、この場に消え去った主体は〈他者における主体〉である。そして、後者は前者の失われた自身の価値を持つ。つまり、「他者」における主体とは、世界内の主体にとつて、永遠に失われ、永遠に回復を試みるべき本来の主体(あるいは、そこに表現される自己の決定的な「存在」)の価値を持つのであり、これが、さまざまな場面において、さまざまな姿のもとに、欲望の対象として機能するのである。ラカンは「対象a」と呼ぶものを、我々はこのように解釈しよう(②にお

ける①の再認とは、したがって、最終的には「対象a」の再認のことである。弟の死の空想とは、回復された両親の愛情を鏡にして自己の「存在」を映し出し取り戻す空想である。

そして、②-②は②-①の置き換えであるとは、人間の欲望は常に、水準あるいは主体の分割に示されるような二重構造を持っているということである。前者を自我の欲望と呼べば、後者は「他者の欲望」(ラカン)である。自我にとって後者の欲望は、フロイトの女性患者にとって実の兄弟の死を願う願望がそうであるように、まさしく、身に覚えのない、見知らぬ他者の欲望である。これら二つの欲望の「置き換え」の関係とは、言い換えれば、強迫のそれである。つまり、あらゆる神経症の症候が、そうであるように、自我は「他者の欲望」に駆られることを「余儀なくされる」(フロイト)のである。この強迫の関係を図式化すると、「他者の欲望」である②-①を、②-②'①と書き換えることになるだろう(図参照)。つまり、「他者の欲望」は自我の欲望を貫き駆るのである。それは常に世界内の主体に先行するのである(待従がいいつも平中の「胸算用」の先回りをしたように)。

さて、このような欲望の「構造」を前提として、我々の課題である芥川の「地獄変」の検討に取りかかることにしよう。

二 良秀Ⅱ猿

「地獄変」の物語中の主要な登場人物は、絵師良秀、大殿、そし

て大殿の御邸に小女房として仕える良秀の一人娘である。物語は全て、自身が登場人物でもある語り手「私」によって語られる。

良秀は高名な絵師であるが、人柄は卑しく「獣めいた」印象さえ与える。良秀に備わる「獣めいたもの」とは、仏性がそうであるように、人間性に対する一つの「他なるもの」のことである。作者は「良秀」という名の猿を登場させ、一方では、いつも娘に寄り添わせることでこの猿に良秀の自我を担わせ、他方では、こうして「畜生」に重なることによって、良秀がある意味で人間世界を凌駕していること、即ち、「他者」の領野にその視線が向かっていることを暗示する。

三 一人娘と「禁止線」限界

そんな主人公にも「たった一つ人間らしい、情愛のある所」がある。良秀は、自分の一人娘を「まるで気違いのように可愛がっていた」のである。絵師良秀の欲望は、世界の表象や意味の厚みを貫いて他界へと向かっているが、情愛においても事情は基本的に同じである。即ち、その欲望は、地上的対象としての娘を介して、やはり他界を目指している。その点において、それは獣性を帯びており、いわば「畜生の欲望」である。

娘が大殿の御声がかかりで小女房に上がったことを、良秀は大いに不服にしていたが、ある日、絵の褒美に娘のお暇を願い出る。これに対し、大殿は「それはならぬ」と拒絶する。この拒絶にお

いて、三者が巡る限界の軸が、世俗の父による禁止線として浮上する。大殿が良秀に、地獄変の屏風を描くようにと命ずるのはこの時である。つまり、この禁止線を巡って、両者の間に「他者の欲望」が台頭し始めているのである。

四 奈落の娘

良秀は地獄変の絵に掛かりきりになる。そんなある日、良秀は午睡の折に譚言を呟く。「奈落には己の娘が待っている」という言葉で、「娘」は既に奈落にいたことが明らかになる。炎熱地獄という他界で、ことの初めから良秀を待っているもの（欲望するもの）とは、分割され失われた主体、即ち、良秀から分離・去勢された「存在」としての分身なのである（図の①）。それは、世界内の肉親（肉身）である娘とは根本的に異なるものだが、構造的な分身として、それに重なるのである（この重なりは、図12で見れば、②と①との重なりを表す②として表現される）。ズレを含みつつ重なるからこそ、肉親の娘を介した「他者の欲望」が物語になるのである。

五 禁じられたもの

描き続ける良秀に、「何か屏風の画で、自由にならない事が」生じる。それに続いて、御邸の廊下で、ある夜更けに良秀の娘が、何者かに襲われる。この廊下の出来事は暗示と示唆でしか語られ

てはいない。それはある意味で語り得ぬものこと（図の①）である。我々はこの事件を近親相姦であると解釈する。この廊下の一件は、出来した「自由にならない事」に対するひとつの解決の試みである。「自由にならない事」とは、要するに、禁じられたことの意味なのである。この禁止とは、娘の暇を願う良秀に、大殿が「それはならぬ」と応じた際に浮上した禁止線のことである。それはまた、良秀の譚言の「奈落には己の娘が待っている」という言葉が含意する、現世と奈落の境のことでもある。つまり、絵師である良秀に、彼方をその眼で見ること、禁ずる構造的な禁止線（限界）が、近親相姦の禁止線として立ち現れるのである。それと同時に、地上の娘に、禁じられた対象（対象a）、即ち、見えないものが重ねられる。芥川は、画家の芸術上の欲望が、性的なそれと本質において、即ち、構造的に、同じものであることを知っていたのである。

六 描けないもの

その後、良秀は御邸に参って大殿に、「あらましは出来上がりでしたが、唯一つ、今以て私には描けぬ所がございます」と言う。そして、「私は総じて、見たものでなければ描けませぬ」と説明する。つまり、「描けぬ所」とは「他者」の場に位置付けられる見えないものことである。そして、「地獄」の地獄たるどころ、即ち、決定的に見えないものが、中空から炎上しながら地

獄へ落ちてくる一両の牛車の中の「一人のあてやかな上臈」に凝集されて位置付けられる。良秀にとって越えるべき限界はそこにある。

良秀は大殿に、自分の目の前で檳榔毛びんがうけの車に火をかけて頂きたいと、「そうしてもし出来ますならば——」と請い、大殿は良秀の言わんとするところを承知する。

七 他界の美

良秀の限界越えの場面は去勢の儀式でもある。世界における全価値を一身に担った一人娘が良秀から切断されるのである。禁止線・限界を越えることは、もはや、世界内に実在化された掟を侵犯することではない。それは、世界と他界の次元の差を乗り越えることである。そしてそれは、世界とそこを住処とする自我の原理を消尽することに等しい。他界において、そこに待っている〈娘〉と同一化するためには、地上の娘は消尽（焼尽）されねばならない。これは、いわば構造的論理である。

良秀はこの欲望を果たし、自身の分身的主体と一体化して、失われていた全一を回復したのだろうか。作者はそのように描いていると見える。遂に回復された全一の「恍惚とした法悦の輝き」を顔に浮かべたその様子には、「人間とは思われない、夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな敵かき」が、即ち、「無心な鳥の眼にも」明らかな超越的な獣性がある。見えないものを目の当た

りに見る良秀を、語り手は、現世的存在における他界の仏性的本質との一体化を示唆しつつ「開眼の仏」に喩え、その場に居合わせた者たちが皆「異様な随喜の心に充ち満ちて」良秀を見つめていたという。「何と云う狂敵、何と云う歡喜でございましょう」。

八 「地獄変」の構造

これまでの議論を、先に示した既視体験の図を用いて簡単にまとめてみよう（図-2）。

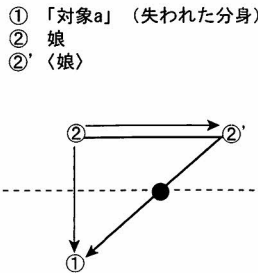


図-2 「地獄変」の構造図

「再認」ということについていえば、まず、良秀は、②の娘において、自身の失われた分身的主体①を再認している。この「対象a」は「他者」の場に抑圧され喪失されているのだが、置き換えの機制により、②に幻想の〈娘〉として経験される。ここで、自我は②-②'に位置付けられるが、この自我は②から②'を貫いて①へと向かう「他者の欲望」に駆られて、その「他者の欲望」の代わりに②-②'上に〈娘〉への欲望を経験する。言い換えれば、自我に対して、②が①への欲望（再認）を媒介するのである。一方、問題の見えないものは①に「対象a」として置

くことができる。しかし、良秀は当初、この「描けぬ所」が②の「娘」であると、即ち、娘において実在するかに見える何ものかとして捉える。こうして問題の解決において、良秀は、まず近親相姦へと導かれる。

②-②'における、良秀にとっての娘の存在は、次のような図で描くことができるだろう(図-3)。

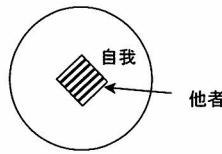


図-3 娘の構造図

この図で、菱形の枠を境に、その外が良秀の自我の場を、そして枠内が「他者」の場を表している。このように見ると、娘は良秀にとって、その自我だけでなく、「他者」という超越の場をその媒体となつて担うのが分かる。つまり、「他者の欲望」の通り道になっているのである。この構造図は元々あるが、大殿の禁止が菱形の枠を禁止線として浮上させ、この穴の中に、穴を通して、「対象a」が現れるのである。良秀は、まず、この「枠」と「対象a」が娘における実在だと思つた。しかし、近親相姦の禁止と構造的限界(「枠」)の間には決定的なズレがある。つまり、娘の存在における「他者」とは、足を踏み入れることのできない場のことである。近親相姦の禁止は越えられないが、構造的限界は越えられない。「他者」の場も「対象a」も、娘において垣間現れていながら、娘において在るのではない。良

秀はこのことに気づいただろう。ズレに気づいただろう。では、「他者」の場に行き着くためにはどうすればよいか。娘の媒介性、意味を捉え直すことである。そこで、娘が自我の場、良秀の「人間的な情愛」が凝集した場であることが注目される。「他者」への限界を越えるとは自我を滅ぼすことに他ならない。娘を滅び行く自我を乗せた車(媒介)として、他界へと境を越えるのである。

この限界越えの瞬間を、先の「地獄変」の構造図(図-2)上で、②-②'を貫いて①へと向かう「他者の欲望」が限界線(破線)と交錯する点(黒丸)として表現することができるとして更に、炎上する牛車と娘をその黒丸であるとすると、その牛車が、欲望の道を進んで今まさに他界へ越えようとしている境界線(破線)とは、地獄変相図の描かれる屏風面であることになる。

ラカンが、意識と無意識の分割、つまり、主体の分割を引き起こす原抑圧における二つのシニフィアンの連結(S1-S2)を「スクリーンécran」あるいは「枠stage」と呼ぶ。我々の「地獄変」の構造図で見れば、②-①のことである。そして、この②-①の成立が全く同時に自我の世界と他界との分割を意味する点において、それは、境界線(破線)のことでもある。「スクリーン」は、世界と他界の位置関係を限界面の表裏として捉え、また、「枠」はそれらを限界枠の内外として捉えるのである。我々の「娘の構造図」における菱形は「枠」の図式化の一例である。そ

して、地獄変の描かれている屏風について、その縁枠を「枠」の、また、その画面を「スクリーン」の、それぞれ象徴的表現の一例であると見なすことができるだろう。

つまり、画面の中心を成す牛車の女房は、この屏風絵の「枠」の外から、あるいは、その裏側から、即ち「世界」の側から、他界である枠内あるいは絵の表へと現れ出たのである。こうして屏風絵はその枠の中に、あるいは、その画面の表に、今まさに世界の側から限界を越えて落ちてくる女房を、他界である地獄の側から捉え表現する。しかし、ここで、枠の内外あるいは画面の表裏という二水準の相互関係は両義的である。つまり、世界と他界の区別を「見えるもの」と「見えないもの」の区別であるとすれば、屏風絵の地獄はひとつの表象として、それを見る者と共に世界の側に位置付けられるものであり、その裏の方が「見えないもの」の他界になるからである。

この観点、我々の〈娘の構造図〉(図13)で見ることができ、この図で自我としたものを一般化して世界としてみると、菱形の穴は、世界における他界の現れであることになる。良秀だけではなく一般に画家は、この「枠」に画枠を重ねて画布を置くのである。そうして、他界の要を成す「見えないもの」(「対象a」)をそこに描き取るうとする。つまり、何も描かれていない白い画布面は「他者」の領域の価値を持つのであり、「他者」の場に失われた主体である「対象a」は、画布に塗り重ねられる表

象世界において、その中心に位置付けられることになるだろう。つまり、その絵の中心において、いわば他界に死せる主体が、その裏側から画面上に現れかかるのである。

こうして、屏風の炎上する牛車に乗った女房は、その裏側の他界から画面世界の中心に現れ出た画家良秀の亡霊的な主体(①)における主体)であることになる。つまり、この女房は、世界から地獄に墮ちつつあると同時に、地獄から絵という表象世界に現れつつあるのである。二つの領域の間の限界を越えるとはそういうことである。絵を描くとは、その本質において、そういうことである。他界の「枠」に画布を重ねて見えない対象を絵の具で描き取るためには、その他界への限界を越えねばならないのであり、そのためには、世界の側の原理である自我を消尽(焼尽)しなければならぬ。そして、限界自体を越えることは図式的には可能であり、それは死を意味するのだが、実際の絵画創作においては、辿り着いた限界面である画布上で、「見えるもの」(自我の原理に属するもの)が潰えたその場に、「見えないもの」が新たに「見えるもの」(表象)へと置き換えられるのである。

しかし、「見えないもの」それ自体が「見えるもの」に置き換えられるということはない。「置き換え」という語が端的に示すように、それはやはり別の物(表象)にされている。しかし、「見えないもの」、即ち、見る(視る)ようにと我々の欲望を駆り立てる強迫、即ち、我々の眼を射すくめる他界からの他者の「視

線 regard」(ラカン)は、そこにある意味で捕らえられている。⁽¹⁰⁾

つまり、この地獄変相図を前にして見る者は、この女房を介してやって来る「視線」に捕らえられその脅威にある仕方では曝されるのである。この他界からの「視線」、即ち、「他者の欲望」は、これに捕らえられる人々を「不思議に敵かな心もち」で打つことだらう。

(1) 「羊粥」と「好色」のラカンの読解については、拙論「芥川龍之介「羊粥」の構造」、明星大学人文学部研究紀要 35、36、二〇〇四年、及び、「芥川龍之介「好色」の構造」、明星大学人文学部研究紀要 40、41、二〇〇五年を参照されたい。ここで扱うフロイトの報告とそれについての我々の見取り図は後者で用いたものである。

(2) フロイト、「日常生活の精神病理学」、『フロイト著作集四』、人文書院、pp. 225-226、及び、「精神分析治療中における誤った再認識(すでに話した)について」、『フロイト著作集九』、人文書院、pp. 110-111。

(3) フロイト、前掲「日常生活の精神病理学」、p. 219。

(4) 「[...] 夢をみた人はその夢がなにを意味しているかを知っているのだ、ただ自分が夢の意味を知っているか、ことを知らないのであり、そのため、自分が知らない、信じている、だけなのだ。[...]」『精神分析入門』第六講、「フロイト著作集一』、p. 81。強調はフロイト。

(5) ラカンは、この(無意識において知っている主体)を「知っている」と想定された主体 *sujet supposé savoir* と呼ぶ。無意識とはあくまでも「想定」という様態において捉えられるものである。

(6) 引用には昭和六二年改版の新潮文庫を用いる。また、引用文中の傍線は引用者による。

(7) 問題の牛車に乗った「一人のあてやかな上臈」が誰のことなのか、ここでは、大殿は既に心づもりをしているが、良秀は知らないかのように語られている。大殿にしても、何故、それが良秀の娘でなければならぬかは知らないだろう。しかし、大殿の意図が「他者の欲望」に貫かれている限りに於いて、実は知っていた。即ち、両者とも、知っていると、いうことを知らなかった(つまり、「知」は「他者」に在る。小説という仮構においては、作者がそこに位置する。作者は「知っていると想定された主体」の位置にいる)。なぜなら、「他者」の場は、両者において「つだからである。「それはならぬ」という禁止と共に形を得た「他者の欲望」が、それ自身の対象を指しながら、まっしぐらにこの限界の場まで突き進んできたのである。

(8) 良秀にとって「この世」は、世界内存在であるその自我と共に消滅している。つまり、語り手は、「屏風の出来上った次の夜に」、「一人娘を先立てたあの男は、恐らく安閑として生きながらえるのに堪えなかった」ために、「自分の部屋の梁へ縄をかけて」、「この世に無い人」になったというのだが、良秀は、娘が焼け死んだ一月前のあの夜に、既に構造的に死んでいるのである。

(9) この「梓」の概念については、拙論「絵画と構造」、日本ラカン協会編『I. R. S. ジャック・ラカン研究』、no. 5、二〇〇六を参照されたい。

(10) ラカンは絵画を「視線の罠 *piège à regard* 」と呼ぶ。絵画は「視線」がそこを通る「梓」状の罠である。(かたやま・ふみやす、フランス現代思想、明星大学教授)