慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	〈狂気〉をめぐる欲動と「女性」表象： 一九二〇年代の芥川テクストにおける〈狂気〉表象について
Sub Title	Representation of "madness" and "women" in the fiction of Akutagawa Ryuunosuke in the 1920's
Author	副田, 賢二(Soeda, Kenji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2015
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.109, No.1 (2015. 12) ,p.181- 198
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	藤原茂樹教授 松村友視教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01090001-0181

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

〈狂気〉をめぐる欲動と「女性」表象

――一九二〇年代の芥川テクストにおける〈狂気〉表象について

副田　賢二

1　〈狂気〉表象をめぐる歴史性とその問題点

歴史的に主に男性ジェンダーの視線から眺められた〈狂気〉の領域は、その逸脱性と非日常性ゆえに、〈知〉を占有する主体側の欲望を投影される「未知」なる場であり続けた。〈狂気〉への視線が、外界に対する意味的区画化の欲望に基づく〈知〉のシステムの構築過程で生まれた制度であることは言うまでもない。ミシェル・フーコーは、「狂気の意味」が「狂気の判断に完全にかかわりあっている意識」としての「批判的な狂気意識」、「ある集団の実在と規範」の「同質性のなかで存在可能な意識」としての「実際的な狂気意識」、「一種の実体的存在として狂気を指示する」「陳述的な狂気意識」、「狂気の形態、その現象、その現われ方にかんして展開される」「分析的な狂気意識」の間の「内的抗争」と「連帯」において生まれたとする。[1] そして、〈正常／狂気〉の境界の曖昧さゆえに、「芸術」も〈狂気〉と親和的であり続けた。「狂気と芸術は紙一重」の認識はもはや古びたステレオタイプに過ぎないが、〈狂気〉は〈現実／非現実の相対性〉を示唆する普遍的主題として芸術表現の重要な底流となった。[2] そして、男性のホモ・ソーシャルな共同性の内で育まれた近代日本文学においても

〈狂気〉は特権的表象として扱われる。実際の「狂気」、つまり統合失調症や双極性障害や心的Disorderが錯綜する医学的現実とは位相の異なる地点で〈狂気〉は頻繁に対象化され、そこにあえて見出されてきた。〈狂気〉と名付けられる以前から「狂い」を抱えた存在は様々な物語を生んだ[3]が、〈内面〉を対象化する方法として文学が権威化される過程で〈狂気〉は主題化され[4]、時に「近代」の幻想を内部から解体する批評的契機にもなった。絵画の領域でもその主題は一七世紀以降広く展開され、一九世紀末には「狂気を測定し、心理学によって狂気を正当化していると信じている世界のほうが、狂気の正面で自分を正当化しなければならない[5]」事態が訪れる。そして芥川龍之介もまた、そのような〈狂気〉の歴史的コンテクストを共有する存在であった。一九二〇年代には文学をめぐる消費形態が転換し従来の枠組みが相対化されたことは様々な面で指摘されている[6]が、一九二〇年代初期の芥川テクストにも〈現実／非現実の相対性〉の主題が頻出する。そこではその主題の知的感触、つまり全ては絶対でなく相対的だという認識の布置の心地よさこそが小説を「文学」たらしめ、その思想性を保証したと考えられるだろう。そして、芥川研究も共犯的役割をそこで果たしてきた。例えば「藪の中」（『新潮』一九二二・一）の研究は、〈現実／非現実の相対性〉（「藪の中」では犯罪とその証言の真実／虚偽にデザインが変えられているが）としてテクストに設定された策略について延々と言及し、その迷宮を彷徨う快楽に自足しがちであった[7]。

まず本論文の前提となるのが、芥川テクストの〈狂気〉は、〈現実／非現実の相対性〉や人間の〈内面〉に対する知的欲求を主題化する概念であるかのようにテクスト内で意味付けられるが、そのように〈狂気〉を意味化する言説自体が擬装的な「構え」であるということである。そこで〈現実／非現実の相対性〉が示される際には、ある出来事が語られた後に第三者がその「事実」に対し別角度から（しばしば皮肉な）解釈的証言をするパターンが頻出し、それを含めた一連の言説がその「構え」を構成する。実際にそのような「構え」こそが、一九二〇年代初期の文学の主要なモードであったとも考えられるだろう。また、「特に後期芥川の作品読解では「狂気」のコードが特権化され、自殺に至るまでの芥川の心理の読み取りが中心的な課題になってきた[8]」その研究の偏向が〈狂気〉の特権化を促進した面もある。芥川テクストの〈狂気〉表象は、〈現実／非現実の相対性〉の主題としてのみ用いられたものではなく、作家の現実の例証でもない。そもそも〈狂気〉

は芸術的主題であったと同時に、「未知」への欲望が生む強力なコンテンツであり、その消費の場でもあった。ゆえに〈狂気〉表象にはしばしばエロティシズムが融合される。写真の登場はその消費を大規模化、簡便化し、そこで〈狂気〉は〈怪異〉のアウラを生む表象として重用された。一八七〇年代パリのサルペトリエール病院で「ヒステリー」に陥った女性のエロティックな肖像写真が好んで消費されたことはよく知られているが、[9]写真というメディア自体が、〈狂気〉を賞翫する上で最適な、見る側と見られる側とを隔絶させつつ関係付ける構造を具備していた。[10]そこで〈狂気〉は、現実社会では周縁化されつつも、イメージとして慰安的快楽を一方的に見出されるところの消費の場となった。そのイメージ消費が一般化した一九二〇年代に芥川テクストに浮上した〈狂気〉もまた、一定のパターンや漠然としたイメージとして示唆されるような、断片的な消費物であった。[11]そこで〈狂気〉は、〈現実／非現実の相対性〉の主題のみならず、その〈非現実〉としての「妄想」「幻覚」「夢」「ドッペルゲンガー」等の〈狂気〉系列の豊富なデザインにおいて自立的に表象化される。そこにはフロイト心理学の受容[12]や「狂人画」への視線、[13]モダニズムの表現的転換[14]等の多様な要因が作用していたであろうが、その表象化は〈狂気〉を意味的に対象化しようとする知的欲求によってのみ起動されたものではない。芥川テクストの〈狂気〉は、対象化された概念であり、同時代コンテクストが交錯する場であったと同時に、テクストが自らを同時代の言説空間に棲息させるために選択された、イメージ消費の場でもあった。その消費の過程では「女性」表象が召喚され、〈狂気〉とエロティシズムが融合される。〈現実／非現実の相対性〉の主題の下に文学は自立的に存在し得るという理念が相対化される中で、イメージ消費の場としての〈狂気〉はそこで実践的な表現戦略として採用されたのだ。芥川における〈狂気〉は作家論、表現論の両面で特権化されてきたが、実際のその〈狂気〉表象の多くが、女性性という〈他者〉の領域を深く取り込むことで成立していることには無関心であった。そこで〈狂気〉表象は、〈現実／非現実の相対性〉という意味性を纏った隠蔽的・抑圧的表象として機能することになる。本論文は、芥川テクストの〈狂気〉を特権化することなく、その表象をめぐるテクストのダイナミズムを、そこでの女性性のあり方に注目しつつ解析するものである。

2　「奇怪な再会」の〈狂気〉表象と語りの構造

一九二一年一月五日から二月二日まで『大阪毎日新聞』夕刊に連載された「奇怪な再会」は、題名から窺えるように自らを「怪異もの」として演出する傾向を顕著に示している。語彙レベルでも「気味悪さうに」「不意に妙な」（一）「妙に」（二）「妙な瞬き」（五）「妙な苦笑」（六）「気味の悪さうな眼つき」（七）「あんなに気味の悪かつた事は」（十）「妙な幻覚」（十一）「不思議な程」「気違ひじみてゐる」「すべてが一場の悪夢のやうな、気味の悪い心地を起させる」（十二）「無気味な程」（十四）と〈怪異〉への方向付けが頻出する。また、「お蓮」は「本所の横網に囲はれた」「遠い他国へ流れて来た」「妾」としてエキゾティシズムと共に表象されることで、最初から読者の欲望の視線に晒されることになる。

そのような表現戦略を孕むこのテクストには、科学＝医学的視線によって「対象化される〈狂気〉」が描出されている。前章で指摘した、過去の「事実」に対し別角度から第三者が証言するという、当時「高等落語[15]」と揶揄されたパターンは、ここでは「Kと云ふ医者」と「婆さん」が「お蓮」の体験を「妄想」として相対化し、彼女の〈狂気〉を「客観的」に立証するという形で展開される。フーコーが指摘するところの、「可逆的」なものとしての「狂気と非狂気の対立」を感受し「狂気が理性であり、狂気意識が狂気じたいの隠された現存、その策略である」事態を誘発する、「定点」が「欠如」した「批判的な狂気意識[16]」がそこに発動していると言えるだろう。そこでは「狂気と非狂気の対立」の可逆性が〈現実／非現実の相対性〉の主題にそのままスライドされ、「定点」の「欠如」が不安感を生む。実際に「影」（『改造』一九二〇・九）では「陳彩」の妻「房子」の性的領域への視線と〈狂気〉がドッペルゲンガー的現象において結び付けられるが、その物語全体が、「私」が「女」と見ていた「『影』の映画」であったという「落ち」でテクストは閉じられる。そこでは「女」が「お互に『影』なんぞは、気にしないやうにしませうね」と呟くのであり、〈現実／非現実の相対性〉を示唆する〈狂気〉を内面化した「女」というステレオタイプが動員されている。〈狂気〉に〈現実／非現実の相対性〉を見出し、そこに存在の「定点」の「欠如」としての〈怪異〉を演出しようとした「影」は、同時代の「批判的な狂気意識」のあり方のみに依拠し

た（それ故に貧弱な）テクストであった。ただ、〈現実／非現実の相対性〉を帰結的主題とする「影」とは異なり、「奇怪な再会」ではその証言が物語の進行過程の各所（「五」末尾、「十」、「十三」「十六」後半、「十七」前半と末尾）に挿入される。そこで〈現実／非現実の相対性〉を示す証言は、テクストの主題を最終的に示唆する解釈的言説としてではなく、テクストを起動する機能として用いられているのだ。それは分載性を前提とした新聞小説としての戦略でもあっただろう。

更にそこでは、「対象化される〈狂気〉」とは別の形態でも〈狂気〉が見出されている。それは、「K」「婆さん」の饒舌な証言的語りとは別に、語り手と「お蓮」自身によって、「お蓮」の存在空間に揺曳する生命的実在感として見出されるところの「実体化する〈狂気〉」である。一貫して「無気味」と表象されるその〈狂気〉は、「対象化される〈狂気〉」と重なりつつもずれてゆき、最終的には〈怪異〉の領域に昇華される。本来「無気味」は恣意的な感覚であるが、「怪談」と呼ばれる言説の場合のように、その恣意性ゆえにそれは時間的、空間的限定を超えて拡張するものとなる。「奇怪な再会」は、「対象化される〈狂気〉」の物語という外貌を擬装しながら、「お蓮」の女性性と身体を「実体化する〈狂気〉」として消費するテクストであり、〈狂気〉をめぐるその語りには二重の欲望が抱え込まれている。[17] 再びフーコーを導入すれば、「狂気の性質を定めることやその資格をなくさせることは問題にならず、一種の実体的存在として狂気を指示することだけが重要」な「陳述的な狂気意識」[18]が、「批判的な狂気意識」と交錯しつつそこに顕在化していると考えることもできる。

そこで注目すべきなのは、テクスト内での「奇怪」な事象の呈示のされ方である。そこでは語り手によって「お蓮」をめぐる様々な「奇怪」と〈狂気〉が専有的に対象化されている訳ではなく、その「お蓮」自身がそれを自発的に「発見」するという体裁が採られている。

> お蓮は何時か大勢の旅客と、薄暗い船室に乗り合つてゐる。（中略）乗合ひの連中はどうした訳か、皆影の中に坐つた儘、一人も口を開くものがない。お蓮はだんだんこの沈黙が、恐しいやうな気がし出した。その内に誰かが彼女の後へ、歩み寄つたらしいけはひがする。彼女は思はず振り向いた。すると後には別れた男が、悲しさうな微笑を浮べながら、ぢつと彼女を見下してゐる。……

（二）

「金さん。」

「金さん」への想いは「お蓮」の〈狂気〉の縦軸になる要素だが、それはこの「夢」の場面で初めて浮上する。この直後の「お蓮は彼女自身の声に、明け方の眠から覚まされた」の一節は、「お蓮」の〈狂気〉を構成するこのテクストの構造を象徴的に示すものだ。更に「三」で「男の夢を見た二三日後」に「ふと「身上判断、玄象道人」と云ふ旗」を見て「男が昨今どうしてゐるか、占つて貰はうと云ふ気」になる。そこで「滄桑の変」の幻想と「金、金、金」の文字の連なりが「お蓮」の内部に呼び込まれ、その文字を長火鉢の灰に書いていた途中「白い小犬」に出会う。「五」までは「お蓮」による「奇怪」の主体的「発見」が主調であるが、この「小犬」は「対象化される〈狂気〉」の領域では捕捉し難い存在として以後重要な役割を果たす。「五」末尾では「婆さん」の「何しろ薄暗いランプの光に、あの白犬が御新造の寝顔をしげしげ見てゐた事もあつたんですから」との発言で「小犬」が「お蓮」と内密に交通していた可能性が示唆され、「六」では「牧野」に「此処の家へ来る男」に擬された後「二人の枕もとへはいつて来」て「ぢつと彼等を眺め出」す。そこで「お蓮は何だかその眼つきが、人のやうな気がしてならなかつた」と、またも「お蓮」が自ら「小犬」の「奇怪」を感受する。「八」では「昨夜の夢を思ひ出し」ながら「手水を使ふ為に肌を脱いだ」「お蓮」の背中に「小犬」が鼻を押しつけるが、「彼女は格別驚きもせず、艶いた眼を後へ投げた」と両者の交通の可能性が仄めかされる。この「小犬」は、「金さん」の記憶を想起させる象徴存在に留まらず、その性的欲望でテクストの「奇怪」を拡張する実体存在である。そこで「お蓮」は「小犬」を含めた「奇怪」の「発見」に関し無知で無垢であるかのように描かれるが、そこにこのテクストの擬装性がある。

そのようなテクストの欲動を示すもう一つの実体存在が「膃肭獣（おつとせい）」である。「十四」で「田宮」は「膃肭獣」の「赤い鑵詰」を「お蓮」に渡し、「あなたは気のふさぐのが病だつて云ふから、これを一つ献上します」と語る。女性である「お蓮」の「憂鬱」の要因を性的抑圧や活力の減退に見出すこの視線が、男性側の偏見と好奇心が生む差別的なものであることは言うまでもないが、[19]「田宮」は「牡が一匹ゐる所には、牝が百匹もくつゝいてゐる」「膃肭獣」は「人間にすると、牧野さんと云ふ所です」「だから一つ牧野さんだと思つて」「御上んなさい」と語る。つまりそこでは性的イメージと同時に、「牧野＝

膃肭獣」を「お蓮」が食べるというカニバリズム的イメージが示唆されているのだ。社会化された男性性を過剰に具備する「田宮」により、「お蓮」が抱える「実体化する〈狂気〉」のグロテスクな内部が開示され、その「猟奇」性が物語の展開を促すという構造がそこにはある。そこで「お蓮」の「無気味」さは、「田宮」を媒介にして性的な要素と化合し、実体化される。「十」でも「婆さん」が「あの白犬が病みついたのは」「田宮の旦那が御見えになつた、丁度その明くる日ですよ」と証言しており、「田宮」がテクストの「奇怪」の拡張と連動していることが窺える。そして「十五」では「剃刀」を手に「牧野の畜生め」と呟く「お蓮」について語り手が「何時か彼女の心の中には、狂暴な野性が動いてゐた。それは彼女が身を売るまでに、邪慳な継母との争ひから、荒む儘に任せた野性だつた」「この数年間の生活が押し隠してゐた野性だつた」と説明する。芥川テクストに頻出し研究上のタームでもある「野性[20]」がここで使われるのだが、その内実はテクスト上では判然としない。畏怖と好奇心の下に「女性」に「自然」や「野性」を見出す意識は普遍的なもの[21]だが、語り手が「お蓮」の〈狂気〉を「狂暴な野性」と実体化することで、「お蓮」は類型化された典型的な〈狂女〉として立ち現れることになる。

3　女性性としての〈狂気〉の消費

また、テクストの〈狂気〉表象においては、「十二」で突然来訪し「お蓮」に「皮肉らしい調子なぞは、不思議な程罩つてゐな」い「御願ひ」をする「牧野の妻」も注目される。

「いえ、御願ひと申しました所が、大した事でもございませんが、――実は近々に東京中が、森になるさうでございますから、その節はどうか牧野同様、私も御宅へ御置き下さいまし。御願ひと云ふのはこれだけでございます。」

この奇妙な振舞いは、「十三」後半の「婆さん」の語りで「お蓮」の妄想として相対化される。そこでは「今度の御病気は、あの時分にもうきざしてゐた」とされ、「お蓮」が「御玄関先へ、ぼんやりと唯坐つてい」る前で「あちらの御新造」が「悪丁寧な嫌味のありつたけを並べて」いた様を目撃したと語られる。更に「お蓮」の「私なんぞの所へ来ても、嫌味一つ云はないんだから、あれがほんたうの結構人だらうね」「可哀さうにあの人は、気が少し変なんだよ」との発言を紹介

し、「十二」の描写が「お蓮」の幻覚であることを立証しようとする。本論文では、「十二」の描写と「十三」の「婆さん」の証言のどちらが「現実」かという点は全く問題にならない。重要なのは、ここで「お蓮」の主体性が「牧野の妻」の女性性の領域と融合することで、更なる〈狂気〉の実体化が起きていることである。「十二」では、続いて「それが猶更お蓮には、すべてが一場の悪夢のやうな、気味の悪い心地を起させるのだつた」と語られることで、「お蓮」は「牧野の妻」の女性性の内部に〈狂気〉を「発見」し、その「気味の悪」さを感受する存在として主体化されているのだ。それが後に「妄想」とされることは、その主体化の恣意性を擬装する仕掛けに過ぎない。引用した「牧野の妻」の言葉の中で「その節はどうか牧野同様、私も御宅へ御置き下さいまし」（傍線副田）と、密かに「お蓮」がその状況の主体者として措定されている（「牧野」を自宅に置いている「お蓮」像）ことも見逃せない。また、「十三」で「何時か興奮し出したお蓮」は「私はどうなつても好いんですけれど」と「牧野の妻」の台詞を模倣しつつ「御新造を捨てないで下さい」と懇願し、「私の国でも女と云ふものは」と語り始めようとするが「牧野」に遮られる。ここで「お蓮」が「牧野の妻」に抱く同情と共感は、それが「妄想」であったとしても、「女と云ふもの」、つまりこのテクストで趣向的に「加工」され続けた領域が孕む他者性を、日本／中国の対比項の導入を含めて露出させる可能性を秘めたものであったかもしれない。しかしそれは「牧野」と「婆さん」により遮断、相対化され、その「興奮」は「憂鬱」から「野性」、そして「妄想」のモードへと変換される。更に「十五」で「お蓮」が示す攻撃性をその「妄想」の中で宥めるのが、母国で「朋輩の一人」であった「一枝さん」であることも象徴的である。男性ジェンダーの語り手の統御の下に、〈狂気〉を「お蓮」の主体的視線において見出し、そこで女性性を配列、消費しながら、〈狂気〉を「奇怪」として複合的に発現させようとするテクストの欲動は、「お蓮」の〈内面〉を、性的欲望を含めたエネルギーが渦巻く放埒なカオスとして実体化することで自己完結する。当然そのような表象とジェンダー配置は偏向した男性中心主義的視線に基づくものだが、従来の芥川研究では無難に処理されてきたこのテクストが、芥川テクストの〈狂気〉表象を生み出す欲動の構造を如実に示す、いわば「不用意な」テクストであることも確かであろう。「お蓮」の〈狂気〉は、「K脳病院の患者の一人」としての「お蓮――本名は孟蕙蓮」が写った「古写真」と、「十六」「十七」

で「婆さん」に代わって語り始める「K」（語り手「私」の「友人」であることがテクスト内で三回強調されている）によって最終的に対象化され、意味的に同定される。「影」でも「書記の今西」が所有する「房子」の写真が〈狂気〉の中核となるイメージとして用いられるが、その「房子」は〈狂気〉を見出される二次元の対象に過ぎなかった。そこで対象化された〈狂気〉は、「古写真」の中の「お蓮」と同じく、「《それは＝かつて＝あった》」[22]（傍点原文）ものとして歴史化される。西山康一は、大正中期の「スキャンダル・ジャーナリズム」の中で「人々は〈狂気〉以外にも様々な〈他者〉的存在を欲望し、また実際それを見出し消費することで、彼らとの境界線をますます自明のものとしていった」が「そうした境界作りと可視化の共犯関係の中で、逆説的にも本当の意味での〈他者〉性が見失われてゆく」とする[23]が、一九二一年の「奇怪な再会」では、そのような明快な構図で〈狂気〉が処理されている訳ではない。そこでは〈狂気〉（「お蓮」）と〈正常〉（「お蓮」以外の登場人物と語り手と読者）との間に〈正常〉側から境界線が引かれる（〈狂気〉の対象化）と同時に、〈狂気〉側（「お蓮／女性」）からもそれが上書きされ（〈狂気〉の実体化）、そこで「対象化される〈狂気〉」に回収されないグロテスクな〈狂気〉の内部が開示されるのだ。そこで「お蓮」は〈狂気〉の所有者かつ発見者という二重化された主体として消費され、その「野性」と「妄想」の内に趣向としての〈怪異〉が醸成される。このテクストは、自らの物語を最初から「奇怪」として枠付けし、そこに自在な想像力を発現させないことによって、一九二〇年代初頭の言説空間に棲息しようとしたのだ。〈狂気〉の対象化と共に、女性性の領域で〈狂気〉を貪欲に消費するこのテクストは、一九二〇年代初頭の「消費される言葉」の一つのモードを示している[24]。ただ、そこで〈現実／非現実の相対性〉の主題を展開しつつ、それを語りの内部で断片化し、テクストを起動する機能として用いたことは、その「構え」からの離脱として捉えることも可能であろう。その〈狂気〉表象自体は女性性のステレオタイプに依拠した薄弱なものだが、それが「可能性としての〈怪異〉」としての新たな方法論のフェーズを呼び寄せたという面も否定できない。これ以降、芥川テクストの〈狂気〉表象は、小説表現の方法的試行と結びついたものとして展開されることになる。

4　〈狂気〉表象の構造と同時代言説

芥川テクストの〈狂気〉は作家論的側面や後期テクストでのあり方が注目されがちだが、一九二〇年前後からそれは様々な設定で使用されていた。同じく『大阪毎日新聞』連載の「路上」（一九一九・六・三〇～八・八）の「二十五」から「二十九」には「俊助」が「初子」「辰子」と共に「癲狂院」を見学する場面が展開されている。それは「初子」が構想する小説の中で「女主人公」を「最後にどこかの癲狂院で、絶命」させる場面を書くために実施されたもので、「熱心に」「好奇心に満ちた眼を輝かせて」「患者」を観察する「初子」は、小説創作という特権化された意義の下に〈狂気〉を非日常的トピックスとして貪欲に求める消費者であった。この場面の描写は、明治三〇年代から展開される「〈精神病院参観記〉という言説ジャンル[25]」の系譜上に位置付けられるものであろうし、本質的に「新たな対象を見出すことではなく、既に獲得されている観念の枠組の投影ないし再確認でしかない[26]」そのような〈狂気〉の「見学」は、〈狂気〉をめぐる当時の一般的な消費形態でもあっただろう。そして「実際厳密な意味では、普通正気で通つてゐる人間と精神病患者との境界線が、存外はつきりしてゐないのです。況んやかの天才と称する連中になると、まづ精神病者との間に、全然差別がないと云つても差支へありません」と「ロムブロゾオ」に言及しつつ語る「癲狂院」の説明者「新田」は、〈狂気〉を医学的に対象化する存在として登場する。「この連中が死んだ後で、脳髄を出して見るとね、うす赤い皺の重なり合つた上に、まるで卵の白味のやうな物が、ほんの指先程、かゝつてゐるんだよ」「つまり磐梯山の爆発も、クレマンソオへ出した辞職届も、女たらしの大学生も、皆その白味のやうな物から出て来るんだ、我々の思想や感想だつて――まあ、他は推して知るべしだね」と語るその言葉もまた、〈現実／非現実の相対性〉を〈正常／狂気〉の枠組み内で示唆する。「狂人」の「脳髄」をめぐるこの言説は、「或阿呆の一生」の「二　母」（『改造』一九二七・一〇）でも「母」への回想というコンテクストで使用されている。実際に「脳髄」は、一九二〇年前後の精神医学における重要な研究対象であったらしい。脳内の器質的機能に注目する病理学的視線は一八世紀中盤のメッケルの実験以降顕在化した[27]ものであろうが、近代日本への移入について小林洋介は、呉秀三

『精神病学集要』（一八九四、九五　太暉庵）が「精神病を「脳髄病」と規定」し「精神病学ハ医学トシテハ脳髄病理学」との認識を示しているとして、そこに「精神病」を「脳・神経系という身体の病として扱」（傍点原文）う思想を見出している。[28] 一九二〇年代には、その認識がより大衆化されて普及したと考えられる。一九二一年八月六日の『読売新聞』五面には「完成に近附いた脳髄の研究」の見出しで「東大の杉田博士が率先で　全世界中の鳥獣六百余種を集め　人類の脳との比較研究　学界最大の蒐集」との記事が掲載されている。「杉田直樹博士が主となつて昨年四月以来莫大の費用を投じ」た「脳髄」蒐集により「人類精神機能乃至脳髄其物との細密な比較研究を組織的に開始する筈」であり、「人間なり其他動物其物の本来を研究するには勿論必（ママ）でもあ」るとされている。そこには「先きに文部省から交附された科学奨励資金による研究として『日本人脳髄皮質の解剖研究』も一段落を告げた処なので」との記述もあり、「脳髄」において精神が病理学的・解剖学的視座から対象化されていたことが窺える。この記事には「脳髄」上の「卵の白味のやうな物」が〈狂気〉の実体であるとする言説は見られないが、[29]「人間なり其他動物其物の本来」を生み出す中核器官として「脳髄」が意味化されていることは確かであろう。そして、そのイメージは小林秀雄「一ツの脳髄」（『青銅時代』一九二四・七）の「自分の脳髄をガラス張りの飾り箱に入れて、毀れるか毀れるかと思ひ乍ら捧げて行く様な気持ち」に繋がるものであろう。「頭の内側」の「痒」さであり、いつの間にか「重い石塊に代つてゐた」「脳髄」は、「私」の自意識と身体をめぐる象徴性を付与されている。ただ、「路上」で「うす赤い皺の重なり合つた上に、まるで卵の白味のやうな物が、ほんの指先程、かゝつてゐる」と執拗に描写される「脳髄」は、そのような象徴的イメージではない。それは「スキャンダル的快楽」[30]のトピックスという枠組みを超えた、解剖学的欲望がもたらしたグロテスクな身体イメージであり、「奇怪な再会」では「小犬」の「鼻先」や「腦脚獣」の実在感としてそれは浮上し、テクストの「無気味」さを構成している。その意味で、芥川テクストの〈狂気〉は、旧来の文学的主題のプラットフォームでありつつも、同時にそこから逸脱して同時代の記号表現と接続し、そこに新たな表現的試みを発動させる場であったと考えられる。それゆえに「奇怪な再会」では、〈現実／非現実の相対性〉に〈狂気〉を主題的に寄り添わせる「対象化される〈狂気〉」と、それを超えて〈狂気〉を「無気味」として消費しようとする「実体

化する〈狂気〉」が交錯することになったのである。

5　「自伝」と〈狂気〉の「風景」

そのような〈狂気〉表象は、一九二〇年代中盤になると更なる転換を示す。「私の母は狂人だつた」との一文で始まる「点鬼簿」（『改造』一九二六・一〇）は、「母」「初ちゃん」「父」をめぐる「自伝」の体裁を採っている。それが実際の芥川の現実であったかどうかは別にして、やはりその冒頭の一文は暴力的なメッセージであろう。よってそれは自伝的告白として受容され、作家の過去を真摯に対象化したと評価されることもあった[31]。その意味でこのテクストは、冒頭の一文の強烈な意味性においてテクストとその読みを統御されることを最初から意図している。従来の芥川研究でも自立した虚構として読むことが回避されてきた[32]このテクストを、芥川の〈狂気〉表象のコンテクスト上で再検証する必要がある。

芥川テクストにおいて、「自伝」という言説形態は「大導寺信輔の半生」（『中央公論』一九二五・一）と「或阿呆の一生」でも用いられ、「彼」（『女性』一九二七・一）、「彼　第二」（『新潮』同・一）、「歯車」でも部分的に用いられている。「自伝」は書き手の過去を物語化する言説ジャンルだが、それは常に恣意的であり、その正確さを外部から計測することは不可能だ。ゆえに「自伝」は、戦後芸術の場ではメタ的な方法論としても用いられ、三島由紀夫「仮面の告白」（一九四九　河出書房）や寺山修司「誰か故郷を想はざる」（一九六八・一〇　芳賀書店）、井上光晴の晩年を追った映画「全身小説家」（原一男監督　一九九四）等の実践を生んだ。ただ、それでもジャンルとしての「自伝」の特権性は強力であり、作家の実体化が小説の読みの前提であった一九二〇年代にはそれはより強固であっただろう。ただ、「点鬼簿」冒頭の一文は、〈狂気〉表象として考察するならば、それが冒頭に置かれることで、対象化された〈狂気〉の帰結像には留まらない、テクストの新たなダイナミズムを起動する起点としての機能を付与されたものであったと考えられる。そこで注目されるのは、その語りにおける記憶の想起形態とそこに投影されたリリシズムである。「僕はいつか西廂記を読み、土口気泥臭味の語に出合つた時に忽ち僕の母の顔を、――痩せ細つた横顔を思ひ出した」「それからその手巾には「アヤメ香水」と云ふ香水の匂の

してゐたことも覚えてゐる」等の「一」の記述に特徴的なのは、「死者たち」の記憶が、その現場や事後に感受された嗅覚や味覚の領域で断片的に浮上していることである。「一」末尾でも「僕」が「香炉」を持ち人力車で谷中に向かう情景が描かれ、「二」の「初ちやん」の回想ではその顔が「熟した杏のやうにまるまるしてゐる」とされる。「三」では「父」の記憶として「当時新らしかつた果物や飲料」が羅列され「僕は当時新宿にあつた牧場の外の槲の葉かげにラム酒を飲んだことを覚えてゐる。ラム酒は非常にアルコオル分の少ない、橙黄色を帯びた飲料だつた」と細部が記述される。そこでは、過去の感情や出来事を物語的に意味化する語りよりも、非意味的な嗅覚や味覚の領域にこだわってしまう語りの方が優位化されているのだ。そして「三」「四」ではそこに俳句的リリシズムが投影される[33]。

僕は僕の父の葬式がどんなものだつたか覚えてゐない。唯僕の父の死骸を病院から実家へ運ぶ時、大きい春の月が一つ、僕の父の柩車の上を照らしてゐたことを覚えてゐる。（三）

が、特にその日だけは肉体的に弱つてゐたせゐか、春先の午後の日の光の中に黒ずんだ石塔を眺めながら、一体彼等三人の中では誰が幸福だつたらうと考へたりした。

かげろふや塚より外に住むばかり

僕は実際この時ほど、かう云ふ丈草の心もちが押し迫つて来るのを感じたことはなかつた。（四）

ここでは「死者たち」との社会的係累や感情よりも、その存在と死の叙情的感触の方が強く呼び込まれ、そこで〈狂気〉は書き手を特権化するスティグマとなる。ただ、「二」末尾では、生きていれば「四十を越してゐる」「初ちやん」が「或は芝の実家の二階に茫然と煙草をふかしてゐた僕の母の顔に似てゐるかも知れない」と、〈狂気〉としての「母」と接続された上で、「時々幻のやうに僕の母とも姉ともつかない四十恰好の女人が一人、どこかから僕の一生を見守つてゐるやうに感じてゐる」と語られる。そもそも「僕の生まれる前に突然夭折した姉」「初ちやん」への回想は「自伝」としては逸脱的であり、そこで浮上する「僕の一生を見守つてゐる」「女人」のイメージも、その回想された記憶の枠内に回収されるものではない。そこには語り手の現在的な思いなしが混入している。更に「これは珈琲や煙草に疲れた僕の神経の仕業であらう

か？　それとも又何かの機会に実在の世界へも面かげを見せる超自然の力の仕業であらうか？」と自問自答が誘発され、その「女人」は語り手「僕」の現在的な〈狂気〉の位相と接続される。「女人」が生み出したテクストのこの裂け目において、語り手の現在を迂回し、過ぎ去った記憶の内に「死者たち」を語ろうとしたテクストのあり方は流動化する。そこでは「奇怪な再会」とは異なる形で〈狂気〉と女性性が化合し、テクストの内部に新たな事態を誘発しているのだ。「点鬼簿」は、「死者たち」の物語を非認識的な記憶とリリシズムで再構成し、〈狂気〉を「風景」化しようとしたテクストであった[34]が、そこでは「自伝」の形式、及びそこで語られる存在がもはや語り手の現在と接続していないという前提が不可欠であった。つまり「自伝」としての「点鬼簿」の〈狂気〉表象は、「死者たち」と非認識的領域で対話することによってのみ成立するものであったのである。

そして、〈狂気〉表象をめぐる表現の方法的試行としてその先に生まれたテクストが「河童」（『改造』一九二七・三）であったと考えられるだろう。そこでは「或精神病院の患者、――第二十三号が誰にでもしやべる話」と冒頭でテクストの「〈狂人の一人称語り〉[35]」性が暴露されるのだが、同時にその「誰にでもしやべる話」自体が「異界迷入譚」としての自立した物語ユニットを構成してゆくのであり、テクストの最後でそれが相対化されることはない（そこで説明的語り手は再浮上しない）。そこではテクストが「異界迷入譚」であることによって、〈現実／非現実の相対性〉の「構え」は無効化されている。そこでの〈狂気〉は、もはや特権化された主題ではない[36]。「或精神病院の患者」の語りであることにおいて、〈現実／非現実の相対性〉への帰結を前提にしているかのように見える「河童」は、実際はその意味的帰結をテクストの内部で形骸化させた上で、その「異界迷入譚」の形式において自らの「書くこと」の歴史性を網羅的に対象化したテクストであった[37]。その意味で、一九二〇年代の芥川テクストは、〈狂気〉という濃密な意味的表象の場において常に自らを制約されつつも、同時にその制約において自らの言葉を押し開いてゆくという表現の現場で展開されたものであったのである。

注

1 ミシェル・フーコー『狂気の歴史――古典主義時代における――』（原著一九七二　田村俶訳　一九七五　新潮社）第二部「序論」p190-193

2 注1フーコー同書第三部第一章p384-385は「古典主義が閉じこめてきた」「狂気」の「理性と非理性とが混じりあ」う「様々のイマージュ」が一八世紀末に解放され、「心の妄想、欲望の狂気、制限をつけぬ厚かましい要求のなかでの愛と死との気違いじみた対話」が「サディスム」として出現したと指摘している。

3 近代以前の日本ではそれは主に「狂女物」という物語的意匠で消費されたと考えられる。

4 小林洋介は『〈狂気〉と〈無意識〉のモダニズム――戦間期文学の一断面』（二〇一三　笠間書院）p7で「戦間期に〈心身〉は、具体的には、〈狂気〉の表象、及び、〈無意識〉を中心とした深層心理の表象という形で、小説の主調となった」と指摘している。

5 注1フーコー同書第三部第五章p559-560

6 経済学的側面からその転換を考察した山本芳明『文学者はつくられる』（二〇〇〇　ひつじ書房）や、「懸賞小説」登場以降の活字文化の浸透に直面した作家達の「文字へのフェティシズム」を検証した紅野謙介『投機としての文学　活字・懸賞・メディア』（二〇〇三　新曜社）が代表的である。

7 一九七〇年代初頭に中村光夫、福田恆存、大岡昇平が展開した「藪の中」論争以降、その語りの構造自体が何らかの主題性を孕むメタ的なテクストとして、「藪の中」は特権化されてきた。

8 庄司達也編『芥川龍之介ハンドブック』（二〇一五　鼎書房）の「狂気／心理」の項p55（一柳廣孝執筆）。

9 西村清和は『視線の物語・写真の哲学』（一九九七　講談社選書メチエ）p177で、女性「ヒステリー」患者の臨床写真やその公開の場に「臨床という場における見ることのエートス、医者と患者、一方的に見るものと一方的に見られるものの特異な関係が顕在化している」と指摘している。

10 注9同書p176で西村は、写真の「現実と幻想がとけあうことで奥行きをもった驚異の世界」が「われわれのがわのファンタジーの物語」であると指摘している。

11 西山康一「〈狂気〉とスキャンダリズム　芥川龍之介「二つの手紙」における手紙公開形式の意味」（『芥川龍之介研究年誌　1』〔二〇〇七・三　芥川龍之介研究年誌の会〕所収）p48は、〈狂気〉を描いたテクストの「受け手である一般読者は、知識としてよ

りもむしろそれらが提示する〈狂気〉的世界のスキャンダル的な面だけを――〈正常〉と〈異常〉の内実を問うことはもはやなく、自らの〈正常〉な世界からは通常窺い知れない、社会の裏面や個人の内面に潜む〈異常〉な世界が、ちょっとしたスリル感とともに過激に可視化される感覚を求めて――より興味本位に消費することも多かった」とし、そこに「二つの手紙」の形式の意味を見出している。「〈負の内面〉を可視化する装置」としての当時の〈狂気〉の消費に関するこの指摘は的確だが、本論文は〈狂気〉をめぐるその視線や認識の水準を踏まえつつ、〈狂気〉としての女性性の複合的な消費の場として「奇怪な再会」を捉える。

12 一柳廣孝『無意識という物語　近代日本と「心」の行方』（二〇一四　名古屋大学出版会）が、芥川のフロイト受容を含めた大正期の「無意識」の受容と展開の様相を総合的に考察している。

13 大内郁「日本における1920～30年代のH.プリンツホルン『精神病者の芸術性』の受容についての一考察」（『千葉大学人文社会科学研究』第16号　二〇〇八・三）は、ドイツで一九二二年に出版されたH・プリンツホルンの『精神病者の芸術性』（Bildnerei der Geisteskranken）が、日本では小笠原道生や野村章恒、式場隆三郎といった「科学者」たちに受容され、同書の「狂人画」が同時代の芸術表現の領域と交錯する形で一九二三年以降に彼らを中心にして問題化されたその様相を詳細に論じている。

14 小林洋介は注4同書p48-49で「〈狂気〉を通して人間心理を描くこと。あるいは〈狂人〉を通して現代社会の本質を暴くこと」が「文学のみならず、大正末期から昭和初期にかけてのモダニズム文化・芸術の、共通の性質でもある」と指摘している。

15 田中純「正月文壇評」（『東京日日新聞』一九二〇・一・一一）。

16 注1フーコー同書p190

17 注12同書p151-152で一柳は「記述する「私」／Kの語り／婆さんの語りという入れ子型の三重構造のなかで、下位から上位へ向かう階梯での情報選択の有無、記述の基準がはっきりしていないため、本来三重の語りによって焦点を結ぶべきお蓮の姿は、さまざまな不確定要素によって迷宮のエクリチュールに閉じこめられたまま放置されている」として、そこに「幻想文学」としてのテクストのあり方とその表現的欠陥を見出している。

18 注1フーコー同書p192

19 「影」でも「房子」に「陳彩」が「それは神経衰弱に違ひないさ」と電話で語る場面が冒頭に示されている。そのように女性性を意味化する差別的視線は、当時の芥川テクストの〈狂気〉表象における前提条件であった。

20 清水康次「「野性」の系譜」（『国語国文』一九八九・二）がその代表的な論文であるが、芥川テクストの「野性」を作家論的に実

体化してそこに系譜性を見出す視点はもはや有効ではない。

21 若桑みどりは『絵画を読む　イコノロジー入門』（一九九三　ＮＨＫブックス）p146で、ジョルジョーネ「テンペスタ」（一五〇八頃）の男女像に「女性は自然の生命力を代表し、男性は文明的な力を代表している」図像としての意味を見出している。

22 ロラン・バルト『明るい部屋　写真についての覚書』（原著一九八〇　花輪光訳　一九八五　みすず書房）p94

23 注11西山同論文 p51

24 一柳廣孝は注8同書の「怪異」の項p54で「大正期は狂気をめぐる言説が整理され、心理学や精神医学にもとづく新たな言説布置がなされた時代」であり、それは「かつての怪異が心理学や精神医学の問題に落とし込まれ、脳や神経が見せる幻覚として再編されるプロセスでもあった」として、「芥川のテクストには、こうした眼差しの変容を意識させるものがある」と指摘している。

25 柴市郎「〈狂気〉をめぐる言説――〈精神病者監護法〉の時代」（『メディア・表象・イデオロギー――明治三十年代の文化研究』〔一九九七　小沢書店〕所収）p117

26 注25柴同論文 p119

27 注1フーコー同書 p241-243　また、江口重幸は「エスキロールとフランス精神医学の黄金時代」（Ｙ・リーパ『女性と狂気』〔和田ゆりえ・谷川多佳子訳　一九九三　平凡社〕解説）p291で、一八二〇年代のフランスではブルセやバイル等によって狂気を「病んだ器官が原因と説明」する「実証主義的医学」が盛んになり、「病理解剖」も一八三〇年代まで盛んに行われたと指摘している。

28 注4小林同書 p51　なお小林は同書p58で「遅くとも昭和初期には、精神病が脳・神経系の病であるという知識は、一部の知識層だけの専有物ではなくなっていた」と指摘するが、芥川テクストや本論文で引用した新聞記事から見る限り、その知識は一九二〇年前後には既に一般に普及していたと考えられる。

29 注1フーコー同書 p242は、メッケルの実験において女性患者の「脳の灰状物質が極度に青白く、骨髄の物質がきわめて白い」ことが確認され、それが「固くなった卵白のようであった」と表現されたと指摘しており、そこでの「脳髄」表象の枠組みが日本にも移入された可能性が考えられる。

30 注11西山同論文 p47

31 廣津和郎「文芸雑観」（『報知新聞』一九二六・一〇・一八～二〇）は「点鬼簿」の「底にひそんでゐる作者のさびしさには、十分な真実が感ぜられる」とする。宇野浩二は「もつとも真剣になつて、書かれた作品」「芥川の哀傷の作品」（『芥川龍之介』一九

五三　文芸春秋新社）との評価を示している。

32　小澤純は注8同書の「点鬼簿」の項p136で「本作によって芥川が初めて重い「告白」をしたという強力な解釈コードは根強い」と指摘している。

33　篠崎美生子「内藤丈艸の季節　説話と近代と芥川」（『芥川龍之介研究年誌　1』二〇〇七・三）p37は、「点鬼簿」の「〈丈艸説話〉は、芥川家ではなく実父母と新原家について「告白」を始めた「僕」自身の心境を効果的に表象するための借景に用いられている」と指摘している。

34　佐伯彰一『物語芸術論――谷崎・芥川・三島』（一九七九　講談社）の、「点鬼簿」以後「せきを切ったように、狂気への親しみが、さらには狂気というペルソナが」「芥川の作品に氾濫しはじめ」たとする指摘は重要だが、佐伯は「点鬼簿」ではなく「歯車」等の最晩年テクストに「狂気」の「聖化」を見出している。

35　注4小林同書p105

36　注4同書p141で小林は「河童の国の物語は、〈狂人〉によって語られることによってこそ、人間に対する〈告発〉〈啓示〉としての効果を決定的に増しているはずなのである」とその「〈狂人〉の手記」性を高く評価するが、「河童」での〈狂気〉が一九二七年時点でもなお、世界の相対性・自己反転性を示唆するラディカルな主題であり得たのか、という点は非常に疑問である。

37　〈狂気〉表象をめぐる「河童」の方法的意義については改めて別稿で論ずる予定である。