

妄想の深層心理—— ユングからラカンへ ——(1)

西 村 則 昭

本稿(1)(2)では、かつてユング心理学の観点から解釈が行なわれた、ドイツ・ロマン派の作家
ホフマンの『ブランビラ王女』(西村, 1997)と統合失調症の臨床事例(西村, 1998)が、今回は
ラカンの精神分析の観点から再解釈が試みられた。『ブランビラ王女』の主人公ジーリオも事
例も、若い男性で、誇大妄想をもっていたが、その背後にはユングのいうアニマ(心の深層の女
性的存在)の問題と絡んでラカンのいう「父の名」の問題が横たわっていたと考えられた。幼少
期、父の名が体得されることによって、主体は象徴界(言語活動の次元)に組み込まれ、欲動を
制御しつつ、このわれわれの共同の現実世界を生きていくことが可能となる。本稿(1)では、『ブ
ランビラ王女』の再解釈までを載せる。主体(ジーリオ)は去勢を是認して父の名の体得をやり
直すという課題に直面した。その際、父の名は、主体の側と、＜他者＞における言語の側に分裂
した。主体は、主体の側にある父の名の片割れの援助を受けつつ、アニマ像に導かれ現実界へと
接近し、鏡像段階以前の、現実界の中の主体、物自体としての主体、根源的主体に立ち返った。
そして根源的主体は、それに相応しい大いなる＜私＞のイメージに包まれ匿われ守られ、いわば
誇大妄想の状態、父の名の体得のやり直しを果たした、と考えられた。

キーワード：父の名、アニマ、根源的主体

1. はじめに

心理臨床の実際に携わりはじめて3年目、私は壮大、
多彩な妄想をもつ統合失調症のクライアントの個人面
接を担当することになった。彼との面接は3年近く継
続されたが、初心の時期、統合失調症者の内面に触れ
えたことは、心理療法家としての私の形成に大きな影
響を及ぼすものとなったといっていよい。終結してしば
らくして私はその事例を論文にまとめようとしたが、
彼の深層心理を理解しようとする作業は難航をきわめ
た。その作業の中、私は彼との面接場面、彼の面影を
繰り返し思い返し、彼の言葉を反芻し、彼の心情に思
いをめぐらし、そうして必死の思いで以って心理療法
家としての私を見つけようとしていたように思われる。
それは「妄想のある青年の心理療法」(西村, 1998)
として完成された。またこの事例によって触発された
問題意識から私は、ドイツ・ロマン派の作家、E.T.A.
ホフマン(1776-1822)の研究に向かい、「ホフマンと

影の兄弟」(西村, 1996)と「ホフマンとアニマの問
題——『ブランビル王女』をめぐる」(西村, 199
7)を書いた。これらのホフマン研究は当の臨床事例
に導かれつつ行なわれ、それらはまたその事例の理解
を深め、拡充してくれるものとなった。

河合隼雄先生、山中康裕先生のご指導の下、私は主
にユング的な考え方に沿って臨床活動に入っていた。
前記三論文も主にユング心理学の観点で分析考察が展
開されている。しかしそれらの執筆の時点ですでに私
は、事例もホフマンも、ユング的な観点では充分それ
らの本質を捉え切れなかったと感じていた。たしかに「ホ
フマンと影の兄弟」では、内的なイメージ偏重のユン
グに対して、外的な現実の重要性、特にトラウマの重
要性を説くフロイトに立ち還ろうと試みたが、その試
みは中途半端に終わってしまったように思われる。当
時、私には、私の求めるべき答えが、ラカンという高
い峰の上にあることがすでに予感されていたが、そこ
は当時の私には到底到り着けない高所に感じられてい

た。

あれから十余年経ち、臨床経験を重ねることで、私はその高度な理屈には頭がついていかなくとも、臨床感覚的には、だいたいラカンがわかるようになってきたと思う。本稿では、当時のホフマン研究（本稿は特に『ブランビラ王女』^{註1}を取り上げる）と事例研究に新たにラカンの光を当て、考察のやり直しを行ないたい（私は再びあの頃のように心理療法家としての私を見つける旅に出ようとしているらしい）。結論を先取りするというならば、『ブランビラ王女』でも事例でも、ユングのいうアニマ（心の深層の神話的な女性的存在）や誇大妄想がテーマとなっていたが、その背後にはアニマの問題に絡んで、ラカンのいう「父の名(Nom-du-père)」の問題が横たわっていたように思われる。

父の名とは、幼い子が母の言葉の中に聞く、不穏な響きの語、不壊のものに思われていた母子の一体性を揺るがせる語、母の欲望が自らとは別のところにあることを否応なく感じさせるシニフィアン（言語の音声的側面）のことである（例えば、母の呟く「ビール買っておかまい」という言葉が、そうであることもあるだろう。幼い子自身とは何の関係もない、父の晩酌のためのビールを母が求めていることを告げる、この母の言葉を幼い子は不穏なものとして聞くことだろう）。父の名は、母子密着を切断し、母子相姦を禁じる。これが去勢である。去勢の痛みに耐えて、父の名は体得される。そして父の名によって、主体は秩序ある世界、言語システム、象徴界に組み込まれ、このわれわれの共同の現実世界を生きていくことが可能となる。

父の名はファルスを生み出す。ファルスとは、欲望を指し示すシニフィアンである。象徴界に組み込まれたわれわれは、欲望を言葉にする（「煙草が吸いたい」とか）が、言葉にする以上、その充足は先延ばしにされる。ファルスは言葉にされた欲望の中にある節制の感覚といえよう。こうしてファルスは欲動を制御しつつ、主体を象徴界において導いていく。この現実において主体は絶えず、禁止や拒否という形で去勢を課してくる、＜他者＞において働く父の名に直面するが、このとき主体の側に父の名がしっかりと体得されていれば、それが＜他者＞において働く父の名と呼応する

ことで、我慢すべきところは我慢して、すなわち、去勢に耐え、ファルスに導かれつつ、他者と共に欲望を抱えて生きていくことが可能となる。しかし、境界性パーソナリティ障害においてのように父の名がしっかりと体得されていない状態（別稿で述べる）や、本稿で取り上げる統合失調症においてのように父の名がまったく体得されていない状態では、＜他者＞において働く父の名は迫害的なものを感じられ、激しい怒りの反応が惹き起こされる（そうした怒りの、境界性パーソナリティ障害と統合失調症での違いについては、総合的考察で述べる予定である）。

2. 『ブランビラ王女』論

（1）あらすじ

『ブランビラ王女』（全八章）の舞台は、カーニバルに沸くローマ。エチオピアのブランビラ王女が行方不明になった婚約者、アッシリアのキアッペリ王子を捜しに来る。その街に住む、お針子ジアチンタと、自惚れの強い貧しい悲劇役者ジーリオのカップル（双子の兄妹のような名前である）は、各々自分のことをブランビラ王女、キアッペリ王子と思い込み（誇大妄想といってよい）、お互い自分自身と相手を見失ってしまう。二人の身边に出没し、巧妙な言葉で誘導し、二人をそのような状態に陥れたのが、大道香具師チェリオナティである。実はそれは、ウルダルの国（物語の中で語られるメルヘンに登場する国）のミューステリス王女にかけられた魔法（石化）を解くための試みであった。チェリオナティは魔術師ヘルモートと力を合わせ、それを成し遂げる。ジーリオとジアチンタは、妄想状態を脱し、結婚を成就させる。

（2）解釈

結論を先取りしていえば、『ブランビラ王女』は、主体（ジーリオ）において父の名が体得されるか体得されないかの微妙な瞬間の危機的状況が、物語として展開されたものに思われる。つまり、この物語では父の名の体得に際しての葛藤がテーマとなっており、父の名は分裂していて、二人の父親的人物、すなわち、香具師チェリオナティと魔術師ヘルモートとして描かれているように思われる^{註2}。チェリオナティの方がジ

ーリオやジアチンタと接触をもつ。チェリオナティは
 ジーリオの「世にも不思議な主治医」であると、作者
 は書いている（第7章）。つまり、彼は主体の側にあ
 るといえる。一方、ヘルモートの方はウルダルの国に
 おり、彼は＜他者＞における言語の側にあるといえる。

まずジーリオとチェリオナティの関わりについて見
 ていこう。

ジーリオは世にも美しい王女の夢を見た。彼は陶醉
 しつつ、その夢の話を恋人のジアチンタに語り、彼女
 の平手打ちを喰らう。その後、ジーリオはコルソ通を
 のぼってくる異様な仮装行列に遭遇する。その行列に
 は、華麗な馬車を中心に、一角獣や駱駝や貴婦人やモ
 ール人などがおり、ホフマンならではの奇想の凝らさ
 れた描写がなされている。その一行はピストーヤ宮に
 入っていく。香具師のチェリオナティは、その行列に
 そブランピラ王女の一行であり、臼歯を抜くためロー
 マにきた婚約者キアッペリ王子を彼女は捜しにきたの
 であり、その王子の抜歯を行なったのは他ならない自
 分なのだと、口上巧みに人々に呼びかけ、王子の歯の
 模型を売り捌く。ジーリオはその口上を聞いて、ブラ
 ンピラ王女こそ夢の美女であると思い込んでしまう。
 以上第一章。

ここでジーリオは、チェリオナティのディスクール
 中の「ブランピラ王女の婚約者のキアッペリ王子」
 という語と妄想的に同一化してしまったことになる
 （物語の中に「ブランピラ王女」も「キアッペリ王子」
 も語だけが登場し、実体としては登場しない）。ここ
 で「抜歯」という去勢のイメージが登場していること
 が注目される^{註3}。チェリオナティはジーリオに、抜歯
 されたキアッペリ王子と同一化させることによって、
 彼に去勢を是認させようとしているのではないかと考
 えられる。

ジーリオは「自分が王子になったつもりになり、は
 ては支離滅裂な、常軌を逸した言葉の迷宮に迷い込ん
 でしまう始末」で、劇団を首になる。ジーリオはそれ
 をチェリオナティのせいだと思い、激怒する。「どう
 やらあの極悪非道のチェリオナティはあの手この手の
 地獄の魔法を使って彼を誘惑し、人を小馬鹿にした意
 地の悪い喜びに痴れつつ彼の愚かなうぬぼれを利用し
 て、ブランピラ王女を餌に、恥ずべき手口で彼をおび

き寄せようとしているらしい。それに決っていた」。
 ジーリオはジアチンタのことを懐かしく思い出し、彼
 女の家に行くが、彼女は引越したのか、いなくなっ
 ている。彼は自分のポケットの中に金貨のじゃらじゃ
 ら入った財布を発見し、「かたじけなくもかしこくも、
 チェリオナティがこの財布を忍ばせてくれたんだな」
 と思う。これで貧苦を免れることができる。その財布
 の上に「汝ノ夢像ヲ忘レルベカラズ！」と縫い取りが
 ある。チェリオナティに会ったジーリオは彼に、「ぼ
 くの一举手一投足をじっと隠れて窺っているスパイど
 もでぼくの身のまわりをびっしり囲んで、ありとあら
 ゆるものをこのぼくめがけてけしかける」となじる。
 以上第2章。

ジーリオが精神病的状態に陥っていく様（言語の混
 乱、「スパイ」に監視されているという注察妄想）を
 描くホフマンの筆致は迫真的である。ジーリオはチェ
 リオナティに激しい両価的感情を抱く、すなわち、「極
 悪非道」と激怒したかと思えば、財布を呉れたと思い、
 「かたじけなくもかしこくも」と深謝する。ここで激
 怒は、父の名がしっかりと体得されていない際に体験
 される、去勢に対する主体の反応であると考えられる。
 主体に父の名がしっかりと体得されているならば、それ
 が＜他者＞において働く父の名に呼応することによっ
 て、我慢すべきところを我慢すること、すなわち、去
 勢に耐えることが可能となるが、そうでない場合、＜
 他者＞において働く父の名は迫害的なもの感じられ、
 激しい怒りが喚起される。

金貨の入った財布は何を意味するだろうか。お金は、
 われわれの約束の上に成り立っているものであり、こ
 の現実を生きていくために必要なものである。その意
 味でそれは言葉、特にその音声的＝物質的側面、シニ
 フィアンと同様である（お金もシニフィアンもその物
 自体には意味がない）。ジーリオが得た財布は、この
 現実で流通しうお金＝言葉を彼に与え、彼の言語の
 混乱を喰い止め、彼を象徴界に留め、彼の陥った精神
 病的な状態を何とか緩和し、彼の現実的な生を支えて
 くれるものである。つまり、この財布は、いわば仮免
 許のように彼に与えられた父の名であり、可能性とし
 ての父の名を意味していると考えられる。そこに書い
 てあった「汝ノ夢像ヲ忘レルベカラズ！」という文句

は、欲望を堅持すべきことを言っており、財布の中のお金＝言葉をういつつ、象徴界の中で、充足されることのない欲望を抱えて生きていくべきことを教えていると考えられる。

次に分裂した父の名のもう片方、魔術師ヘルモートについて見ていこう。ヘルモートは『ブランビラ王女』の中で語られるメルヘンに登場する。それは豊饒なイメージで紡がれる奇想天外な物語で、前半（第3章）と後半（第5章）に分れて語られる。

前半（チェリオナティによって語られる）。はるか遠い昔、ウルダルの国のオフィオッホ王はいつも憂鬱で、リリス女王はいつも笑ってばかりいた。王は狩りに行った森の中でヘルモートと出遭う。王はそのときヘルモートにいわれた謎の言葉が心から離れず、「思想は直観を破壊した」をはじめ、その言葉を黒大理石の銘板に刻ませ、広間の壁に嵌め込ませる。その広間で王と女王は十三掛ける十三夜を眠って過ごす。ヘルモートが水晶のプリズムによって、ウルダルの泉を生成すると、王と女王は目覚め、二人してその泉を覗き込み、そこに自然の風景と自分達の姿が映っているのを見出す。すると「暗いペールがするすると巻き上がって、生命と歓喜に満たされた新しい壮麗な世界が鮮やかに眼前に生成してくるように思え」、二人は見交わし、「心の中の精神の力の勝利を祝う歓び」の笑いを笑い、心の底からの愛をこめて抱擁し合う。感謝する二人にヘルモートは空の上から、次のようにいう、「思想は直観を破壊した。そして人間は母の胸からもぎ離されて、迷妄のうちにさまよい、盲いた麻痺のうちによろばい、やがては最後に、思想自身の鏡像が思想の実像に向って、思想は存在しており、思想は、たとえ臣下としても服従しなければならないとしても、母なる女王が開いてくれる最奥のかぎりなく豊かな深層にあってはものみなを統べる至高者として君臨しているのだ、と悟らせてくれるだろう」。以上第3章。

オフィオッホ王とリリス女王は、憂鬱と陽気という反対物同士として登場する。両者の結合がこのメルヘンの前半ではテーマとなっている。その結合は、ヘルモートの魔力によって生成された泉の水鏡に映る自らの姿を二人が見出すことによって成し遂げられた。

ここでラカン（Lacan, 1949/1966）の鏡像段階

（*stade du miroir*）が想起される。6ヶ月から18ヶ月の時期、幼い主体が鏡に映った自らの身体像を見て、歓喜を以ってそれと同一化することで、自我の核が作られる。このとき一緒に鏡を覗いている他者（母親等）の「ほら、××ちゃんだよ」といった言葉が、重要な役割を果たす。主体が鏡面＝想像界に到達し、＜そこ＞で同一化した鏡像を携えて＜ここ＞に戻り、象徴界に自らを位置付けるために、他者の言葉が必要である。しかしこのときまだ主体は象徴界に完全には組み込まれていない。父の名が体得されてはじめて、象徴界における主体の足場は確固たるものになる。

さて、オフィオッホ王とリリス女王の場合、この鏡像段階にまで退行し、各々自らの身体像を確認することで、自らの存在と共に相手の存在を見出し、両者の真の出会いが実現されたといえる。このときヘルモートが象徴的な父の役割を果たしたと思われる。「思想は直観を破壊した」という謎めいた言葉の意味を考えてみよう。「思想」は象徴界に位置付けられた主体——まだ完全に象徴界に組み込まれているわけではないが——であり、「直観」は自らの虚像（妄想的に構成された＜私＞）であると考えられる。誇大妄想的なく＜私＞は、象徴界と乖離した想像界において、イマジネーションがあらゆる現実的な規制から外れ、かぎりなく自己愛的に拡散してしまっ構成される。「破壊」とは、そうした自己愛的拡散の結果構成された＜私＞の破壊であり、それは正に主体が象徴界に位置付けられること——象徴界の足場はまだ堅固なものとなっていないが——であると考えられる。

ヘルモートの最後の言葉を考えてみよう。「母の胸からもぎ離されて」とは、母子密着の切断、去勢のことであると考えられる。主体は父の名に「服従」することで、象徴界に組み込まれる。「母なる女王」とは、ユング派に親しんだ者からすると、心の深層の女性的存在、アニマ、魂の元型に相当すると捉えたい。しかしながら、ユングは理論化する際、想像界に留まっている（西村, 2008a）ので、アニマは想像界の次元において自我と無意識を繋ぐものと捉えられている。そうしたユングの視点からは、この「母なる女王」を十分に捉え切れなれないと思われる。というのは、このヘルモートの言葉においていわれているのは、象徴界の

ことであり、象徴界が想像界と現実界との関連性の中で問題とされていると思われるからである。私はアニメ概念をラカンのように捉え直し、深化したい。アニメ＝魂とは、物自体に相応したイメージを生成する元型であり、イマジネーションを紡ぎ出し、主体を想像界の限界の向こう側、現実界へとかぎりなく接近させる存在であると。アニメは抗し難い魅力をもち、「永遠性」「神秘」「唯一性」等を感じさせるイメージとして体験されるが、そうした感覚は物自体の特性であり、現実界に由来する。このようにアニメ概念を捉え直すことによって、心理学的な展望が一気に開けるように思われる。ヘルモートのいう「母なる女王が開いてくれる最奥のかぎりなく豊かな深層」とは、アニメ＝魂の活動によって紡がれる、物自体に相応して想像的に構成された世界（西村，2008b，2009）のことであると考えられる。世界構成のそうした心的水準は、象徴界、想像界、現実界の三次元が接する場であり、父の名が体得される場であり、また言葉の機能が現実界の視点から真に客観化されて問われうる場であると考えられる。そうした心的水準こそ、真に「心の深層」という名が相応しいように思われる。この現実、「心の表層」を生きる主体は、象徴界の制約の下で、多数の中の一人（「臣下」）に過ぎないが、「心の深層」の水準において、他の誰でもない唯一の自己、本来的自己（「至高者」）が見出されると考えられる。ホフマンはユングのアニメを先取りしていただけではなく、このようなアニメのラカンの捉え直し＝深化をも先取りしていたといえるだろう（このようなアニメのラカンの捉え直しを総合的考察でさらに論じていきたい）。

このメルヘンの前半では、鏡像段階において主体が象徴界に足場を捉えつつ自らの現実的な身体像を獲得するまでが描かれていたが、後半ではその主体が父の名を体得することによって象徴界の足場を堅固なものにすることが課題となるだろう。

後半（ブランビラ王女の一行の中の老人ルッフィアモンテによって語られる）。王と女王亡き後、かつて泉だった沼地に蓮が生い立ち、その花の中からミュースティリス王女が誕生する。彼女は王宮で育てられるが、言葉話せる年頃になると、誰にも通じない言葉を喋り出す。言語学者もお手上げである。「話すこと

は話すのだし、受け応えもハキハキと分りが早いように耳には聞こえるのだが、意味がつかめないのだ」。一方、ウルダルの泉は透明な水を吹き上げはじめる。大臣達は、王女の言語に関しては、魔術師ヘルモートの智慧を借りようと思う。大臣達は森の中で偽ヘルモートと出遭い、オフィオッホ王とリリス女王が十三掛ける十三夜を眠って過ごした広間の黒い石の下に、ミュースティリス王女への賜物があると教えられる。さっそくそこを捜してみると、「世にも美しい象牙製の小さな、見事な細工の小函」が見つかる。王女がその小函を開け、中の編み物道具を取り出すやいなや、はっきり聞き取れる言葉を喋りだす、「祖母さんが私の揺籠のなかにこれを入れておいてくれたの。でもあんたたち悪者が私の宝物を盗んだのだわ。あんたたち、これを返してくれなかったら、森のなかでつんのめって鼻柱を挫いてたところだったのよ！」。王女は編み物をはじめたかと思うと、小さな磁器人形になってしまう。そうしてウルダルの泉は涸れてしまう。以上第5章。

ミュースティリス王女こそ、先にヘルモートがいった「母なる女王」＝アニメとなるべき存在であろう（まだこの段階では「母なる女王」になっていない）。彼女は意味不明の言葉を喋りだし、周りの人々は困惑するが、この意味不明の言葉は次のように考えられる、すなわち、それはまだ象徴界に組み込まれる以前の幼い主体の体験する言葉であると。ここで主体のポジションは、大臣達ははじめ人々の側にある。ここで課題となっているのは、父の名の体得によって、主体が象徴界に組み入れられ、その上でアニメに導かれ、現実界にかぎりなく接近することである。つまり、それは象徴界と想像界と現実界を繋ぎ合わせることである（それが達成されたとき、王女は女王へと変容するだろう）。ここで偽ヘルモートが登場するが、彼は次のように考えられる、すなわち、主体に父の名が体得されていないとき、＜他者＞において働く父の名は、その主体にとって迫害的に感じられるが、偽ヘルモートはこうした迫害的な父の名であると。彼が指示した小函の中の編み物針は、ファルスのイメージである。それは去勢を暗示している。去勢が是認されることで一旦、主体は象徴界に組み込まれ、意味の明らかな言葉が体験さ

れた。しかしそれはほんの一時的なことであった。一体ここでは何が起こったのだろうか。ここでは去勢がたちまち否認され、父の名の体得の作業が放棄され、象徴界と想像界と現実界の繋がりが断たれてしまったと考えられる。ラカンによれば、人間にとってイメージは、象徴界によって「完全に捉え直され、練り直され、再び生気を吹き込まれている」(Lacan, 1981, p. 17)。ミューステリス王女の石化は、想像界が象徴界との繋がりを断たれることで、アニマの活動が停止してしまった状態をあらわすと考えられる。



図1 『ブランピラ王女』第5章の挿絵(深田, 1971)

『ブランピラ王女』で各章ごとに置かれる挿絵は、ジャック・カロ(1592-1635)の銅版画集『スフェサニアの舞踏』24葉(フィレンツェの古典喜劇コメディ・デッラルテの俳優二人の演技が描かれたもの)から、ホフマンが選定し、知り合いの版画家ティーレに頼んで模写してもらった。第1章と第5章の挿絵だけが、原画と左右反転した鏡像となっているのが興味深い(図2参照)。



図2 「スフェサニアの舞踏」の中の原画(谷口編, 1985)

では、ジーリオはどうなったか。

ジーリオは仮面をつけた異装の姿でコルソ通りにあらわれる。そしてパンタローネの恰好の若い男と出遭い、決闘する。相手の剣先がジーリオの胸に炸裂。彼は倒れる。彼の死体を担ぎ上げ運び出そうとした野次馬達は、爆笑する。というのは、それは「張りぼての^{モデル}人形」にすぎなかったからだ。決闘で勝利した若い男は、カフェ・グレコで、ジーリオに間違われる。そこにチェリオナティが来て、男は「殿下」と呼ばれる(男はキアッペリ王子=ジーリオだと読者にわかる)。チェリオナティは彼に、「ご尊顔に関する限り、実際の俳優に瓜二つなのでございます。されば殿下のドッベルゲンゲルを首尾よく片づけてしまわれたのは、まことに上策でございました」という。以上第6章及び第7章。

＜私＞の獲得は、鏡像段階において、「そこ」＝想像界にある鏡像を携えて、「ここ」＝象徴界に自らを位置付けることによって達成される。そして父の名の体得によって象徴界の足場を堅固なものにすることによって、現実の＜私＞も堅固なものとなる。しかし、主体が去勢を否認し、象徴界に入ることを拒むならば、鏡像との同一化のための足場がそもそも失われることになり、その同一化は不確実なものとなる。このとき主体は、象徴界に組み込まれる以前の主体、鏡像段階以前に退行した主体(鏡像段階にある主体は、象徴界にまだ確実に組み込まれているわけではないが、次第に組み込まれつつある)、現実界の中の主体、物自体としての主体——根源的主体と呼ぶに値するもの——であるといえる(ラカンは去勢され象徴界に組み込まれた主体をSとして表記するが、この抹消の棒が引かれる以前のSが、根源的主体といえる)。根源的主体Sは、現実的な制限を一切免れているから、その主体が自らに相応しい＜私＞を構成しようとする際に自己愛に囚われてしまうならば、それは、象徴界と乖離した想像界において自己愛的にどこまでも拡散して構成される、誇大妄想的なものになるだろう。

精神病者の主体とは、根源的主体Sのまま一度も抹消の棒の引かれたことのない(去勢を是認したことのない)主体、象徴界に真に足場をもたない主体である。それは鏡像段階以来の現実の＜私＞が一度も確実に自

分自身のものとなっていない主体である。このような主体においては、自己愛に囚われ、誇大妄想的なく私>が構成され、それとの同一化が起こりやすい。しかしながら、ジーリオの場合、精神病者とは異なって、一旦去勢を是認し、象徴界に組み込まれており、現実の<私>はすでに確実に主体自身のものとなっており、その後、去勢を否認し、鏡像段階以来の現実の<私>を否認することになり、そうして根源的主体Sとなつて、誇大妄想的なく私>=キアッペリ王子と自己愛的に同一化したように思われる。そしてすでに確実なものとなっていた現実の<私>=貧しい悲劇役者が、ドッペルゲンガーとして、主体に去勢の否認の是正を迫り、現実を獲得させるべく、敵対的な仕方で登場していると考えられる。これは現実を回復しようとする心の自律的な動きであると考えられる。しかし物語では、ドッペルゲンガーは倒され=抑圧され、誇大妄想的なく私>が主体の座を奪うという展開になる。ジーリオの死体は「張りぼて^{モデル}の人形」であったが、それは\$の抹消の棒が消えることによって主体から脱ぎ捨てられた現実の<私>の総合体、自我である。ラカンによれば、自我とは「小道具倉庫のガラクタの山と私が呼ぶだろうものから借りてこられた、様々な外套の重ね着のようなもの」(Lacan, 1978, p. 187) であるが、これは根源的主体Sから見られた自我の真相であろう。こうした自我の真相をホフマンは、ラカンに先立ってすでに鋭く洞察していたといえるだろう。

チェリオナティはカフェ・グレコの若い男、すなわち、自我を脱ぎ捨て、誇大妄想的なく私>と同一化した主体（根源的主体）を支持する。これは病者の妄想を肯定し、病者が妄想に留まることを促す、非治療者の対応ではないだろうか。たしかに一見そのように見えるが、実はそうではない。誇大妄想的なく私>とは、鏡像段階以前に退行した主体（根源的主体）が自らに相応しい<私>として自己愛的に構成したものであるが、チェリオナティは、そうした<私>を支持することで、そうした<私>によって根源的主体を包み込み守ろうとしたのではないだろうか。その上で、主体に去勢を是認させ、父の名の体得のやり直しをさせようとしていたのではないかと考えられる。

最終章（第8章）で、ミューステリス王女に掛け

られた魔法が解かれ、そしてこの物語のからくりがチェリオナティによって説明される。

ジーリオは自らをキアッペリ王子と、ジアチンタは自らをブランピラ王女とすっかり思い込んでしまっている。二人は街で出遭う。そして一緒のところをレースの網によって捕縛され、麻痺状態になって、ピストーヤ宮（ブランピラ王女一行の滞在場所）に連れて行かれる。壮麗な広間。玉座の上で、魔術師ルッフアモンテとピストーヤ候とがやさしく抱擁しあっている（ルッフアモンテは、ブランピラ王女一行の一員で、ヘルモートの仮の姿、ピストーヤ候は、チェリオナティの本来の姿であるとされる）。麻痺状態のジーリオとジアチンタの背後に、多彩な色のガウンを着た小男（ジーリオの属する劇団の座元のベスカーピ親方）が、手に「きれいな象牙の小函」持って立っている。その蓋は開いていて、中の「小さなキラキラ光る縫針」を小男はうっとり見呆けている。宮殿の広間がウルダルの国となり、ジーリオとジアチンタが麻痺状態から回復すると、二人はウルダルの湖岸におり、湖水を覗き込む。そして自分達の姿をそこに認め、あのオフィオホ王とリリス女王のように笑う。二人は現実のジーリオとジアチンタに戻ったのである。その瞬間、ミューステリス王女（ブランピラ王女と同一人物とされる）の魔法は解け、蓮の花の^{うてな}萼の中から「頭部が青空のさなかに聳え立つ」姿が出現する。民衆は浮かれて、「われらがミューステリス女王陛下万歳！」と叫ぶ。以上第8章。

ピストーヤ宮とはどのような場であるのか、それは、象徴界と想像界と現実界の三次元の接点であり、そこにおいてこそ父の名の体得が達成される、そうした心的水準、真に「心の深層」と呼ぶに相応しい水準をあらわしているように思われる。そこにおいて、チェリオナティはピストーヤ候という^{本来}の姿に、ヘルモートはルッフアモンテという^仮の姿に変容したが、これはどのように考えられるだろうか。チェリオナティは、先に述べたように、主体の側にある、分裂した父の名の片割れであり、それが<他者>における言語により接近した形態、その意味でより本来的な形態へと戻ったものが、ピストーヤ候であると考えられる。一方、ヘルモートは、先に述べたように、<他者>にお

ける言語の側にある、分裂した父の名のもう一方の片割れであり、それが主体の側により接近した形態、その意味でより非本来的な形態へと変容したものが、ルッフィアモンテであると考えられる。またブランピラ王女一行のローマ行は、＜他者＞における言語の側から主体に対して、父の名の体得達成のために起こった動きであると考えられる。ピストーヤ侯とルッフィアモンテのやさしい抱擁は、分裂していた父の名がひとつに統合されたこと、すなわち、主体における父の名の体得が達成されたことをあらわすと考えられる。

主体（ジーリオ）における去勢の体験は、ここでは主体の体験として直接的に描かれてはいないが、去勢のイメージは、ベスカーピ親方の手にする小函の中の縫針として登場しているように思われる（ベスカーピ親方の役割については後述）。これまで登場した去勢のイメージは、表1のようになる。ラカンが想像的ファルスと象徴的ファルス（シニフィアンとしてのファルス）を区別する。王子の白歯や縫針が想像的ファルスに相当する。つまり、白歯や縫針は、硬い材質や縦に伸びた形状や刺し入れて用いる（歯は食物に刺し入れるし、針は布に刺し入れる）用途から、男性性器を連想させる。一方、小函は、想像的ファルスを入れる容器として、そこに想像的ファルスがあることを意味している、すなわち、容器＝シニフィアンとして、想像的ファルスを象徴する機能を担っており、象徴的ファルスの想像的表現となっていると考えられる。小函は、第1章では黄金で、第5章と第8章では象牙製に変るが、これはどのように考えられるだろうか。「象牙」は、キアッペリ王子の白歯のイメージを担っており、物語の進行に伴って、ジーリオ（主体）がキアッペリ王子と同一化し、去勢（抜歯）を是認することによって、彼に体得された象徴的ファルスを意味していると考えられる。また縫針であるが、それはイメージを紡ぎ、想像界を織り成していく道具であり、イマジネーションの機能を意味すると思われる。縫い針が小函の中にあるということは、縫い針＝イマジネーションの機能が、小函＝象徴的ファルスによって規制されているということになると考えられる。そのかぎり、想像界は象徴界によって支えられ、生命を吹き込まれることになる。かくして想像界と象徴界の乖離はなく

なり、ミューステリス王女＝アニマ＝魂の活動、イマジネーションが再開されたと考えられる。

表1. 去勢のイメージ

	第1章	第5章	第8章
想像的ファルス	キアッペリ王子の白歯 「一本の、真白な、長い、尖った歯」	「すてきな可愛らしい編み物道具」	「小さなキラキラ光る縫針」
小函の描写	「小さな黄金の小函」	「世にも美しい象牙製の小函」	「こざれいな象牙の小函」
所持していた人物	チェリオナティ	ミューステリス王女	ベスカーピ親方

ジーリオとジアチンタの誇大妄想は、ユングの用語を用いるならば、ジーリオの方はアニムス（心の深層の神話的な男性的存在）の像と同一化し、ジアチンタの方はアニマ像と同一化した状態である。ジーリオとジアチンタの麻痺状態は、ミューステリス王女＝アニマ元型の石化に呼応しており、象徴界と乖離し生命を失った、アニムス像としての＜私＞とアニマ像としての＜私＞を意味していると考えられる。主体（ジーリオ）は、女性のパートナー（ジアチンタ、彼女の役割については後述）と共に、象徴界から離脱し、鏡像段階以前の、現実界の中の主体、物自体としての主体、根源的主体に立ち返ったが、それに相応しい＜私＞として自己愛的に構成された誇大妄想的な＜私＞のイメージに包まれ匿われ守られつつ、去勢を是認し、父の名の体得のやり直しを行い、そうして鏡像段階において現実の＜私＞の再構成を行ったと考えられる。

物語の最後の場面では、結婚して一年目になるジーリオとジアチンタが子どものようにはしゃいでいる。そこへピストーヤ侯とベスカーピ親方が訪問してくる。ピストーヤ侯はジアチンタにいう、「こうも言える。きみは幻想だ、諸諺が天翔けるためにはどうしても必要な幻想なのだ、とね。けれど諸諺という肉体がなかったらきみは翼以外の何物でもないから、風のまにまにふわふわ空中を漂うだけだ」。そして彼は、二人をミューステリス王女にかけられた魔法を解くために選んだ経緯について述べる。ベスカーピ親方が、「あたしはいつも自分の役どころを、いわば形式や様式のように、全体が裁断の構成で滅茶苦茶にならないよう

に按配している人間だと思っているのです！」と述べると、ピストーヤ候は「うまいことを言う」と叫ぶ。

ジアチンタの役割について考えてみよう。彼女のことをピストーヤ候は「^{ファンタジー}幻想」といつているが、これはアニマの働きことである。アニマ像と同一化したジアチンタは、アニマ像に憑かれた主体（ジーリオ）を導き、父の名の体得のやり直しが行なわれうる心的水準、心の深層、すなわち、象徴界と想像界と現実界の三次元の接点に到らしめたと考えられる。その際、^{ファンタジー}「幻想」＝アニマは^{フモール}「諧謔」と一体的に働かないと有効に機能しないと、ピストーヤ候は述べているが、^{フモール}「諧謔」とはアニマと対に働くアニムスのことであると考えられる（ユングは、アニマとアニムスの一体的協同的働きをシジギーと呼んだ）。しかしここでアニムス概念もラカンの捉え直され、深化させる必要がある。アニマもアニムスも、象徴界と想像界と現実界の三次元の接点において機能し、アニマの方はイマジネーションという形で想像界においてその活動を展開するが、アニムスの方は言語活動という形で象徴界においてその活動を展開する。アニマは物自体に相応したイメージを紡ぎ出し、主体を現実界の方へ導き、本来的自己を見出させるが、アニムスはアニマ＝物自体に相応したイメージを言葉にしつつ客観化して捉え直し、そうすることで主体を現実界から立ち上げる、すなわち、フロイト（Freud, 1933/1960, p. 80）のいう「エスがあったところに、私が生じるべきである」（Wo Es war, soll Ich werden.）を導く（その際、本来的自己になることが理想である）。『ブランピラ王女』では、このように機能するアニマとアニムスが、ジアチンタとジーリオとして具現化されていたと考えられる。

次にベスカーピ親方の役割について考えてみよう。彼は、先のピストーヤ宮の場面で、小函に入った金の縫針——それは先に想像的ファルスと解釈された——をうっとり眺める「小男」として登場した。「小男」は、「大きくなること」＝男性性器の勃起を暗示する点で、想像的ファルスといえる。ベスカーピ親方は自らの役割を「いわば^{フォルム}形式や^{スチール}様式のように、全体が裁断の構成で滅茶苦茶にならないように按配」することだと述べているが、これは欲望を指し示すシニフィアン

として、欲動を制御しつつ、主体を象徴界の中を導いていく、象徴的ファルスの機能であるといえる。先のピストーヤ宮の場面でベスカーピ親方が手にしていた小函を象徴的ファルスの想像的表現と見たが、彼自身、象徴的ファルス的人格化として、想像的に表現された人物であると考えられる。演劇はこの日常的な現実と比べて、より豊かなイマジネーションの展開が許される場であるが、俳優が自らのイメージを自分勝手に自己愛的に膨らませていったら、「構成」はいびつな「^{フォルム}裁断」となって、演劇は成り立たない。そのため「^{フォルム}形式」や「^{スチール}様式」を与えるのが、座元の役割であろう。それはまさにファルスの機能であるといえる。こうした座元＝ファルスが機能し、それに正しく導かれるかぎり、役者のジーリオ＝主体はもはや誇大な自己愛に陥ることなく、その仕事を続けていくことができるだろう。

以上の『ブランピラ王女』分析考察は、次のようにまとめられる。主体（ジーリオ）は去勢を是認して父の名の体得をやり直すという課題に直面した。その際、父の名は、主体の側（チェリオナティ）と、＜他者＞における言語の側に分裂した。主体はアニマ像（ジアチンタ＝ブランピラ王女）に導かれ現実界へと接近し、鏡像段階以前の、現実界の中の主体、物自体としての主体、根源的主体に立ち返った。その主体は、主体の側にある、分裂した父の片方の援助を得て、その主体に相応しい＜私＞として自己愛的に構成された誇大妄想的な＜私＞のイメージ（キアッペリ王子）に包まれ匿われ守られつつ、父の名の体得のやり直しを行った。そして鏡像段階において現実的な＜私＞の再構成が行なわれた。父の名が体得された主体は、ファルスに正しく導かれ、もはや誇大な自己愛に陥ることはないだろう。

脚注

註1) 以前の研究（西村，1997）では、深田甫訳「ブランピラ王女」（1971）を使わせていただいたが、本稿では、新訳の種村季弘訳『ブランピラ王女』（1987）を使わせていただいた。

註2) フロイトはホフマンの短編「砂男」の分析の中で、主人公ナタニエルにおける「父」の分裂を見出している。ナタニエルの子どもの頃、ときおり家に弁護士のコッペリウスが訪ねてきた。ナタニエルは彼をひどく

嫌っていた。ナタニエルの心の中で、子どもが夜なかなか寝ないと目玉を取りに来るという砂男と、コッペリウスは同一化された。「ナタニエルの子ども時代の話」において、彼の父とコッペリウスの形象は、彼の両価的感情によって父親像が二つの反対物に分裂したものを示している。一方は彼を盲目にすると、すなわち、彼を去勢すると（視力の喪失＝男性性器の喪失）脅かし、他方、『よき』父は彼の視力が失われないように懇願する（Freud, 1919/1955, p. 232）。『砂男』では、両者は統合されることなく、父は亡くなり、主人公も悲劇的な最期を遂げる。

註3）前記のように、フロイトは「砂男」における目玉を取られることを去勢と解釈したし、私はホフマンの長編『悪魔の霊液』と短編「分身」の両者に描かれる人形劇における首の切断モチーフを去勢と解釈した（西村, 1996）。

文献

- Freud, S. The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 17, London: The Hogarth Press, 1919/1955.
- Freud, S. New Introductory Lectures on Psycho-Analysis. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 22, London: The Hogarth Press, 1933/1960.
- 深田甫訳 『ホフマン全集8』 創土社, 1971.
- Lacan J. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je —telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1949/1966.
- Lacan, J. *Le Séminaire Livre II Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Lacan, J. *Le Séminaire Livre III Les psychoses*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- 西村則昭 「ホフマンと影の兄弟」『ブシケー』, 15, 1996.
- 西村則昭 「ホフマンとアニマの問題——『ブランビラ王女』をめぐる」『日本病跡学雑誌』, 54, 12-22, 1997.
- 西村則昭 「妄想のある青年の心理療法」『心理臨床学研究』, 16(2), 150-161, 1998.
- 西村則昭 「心理療法における『死と再生』再考(1)」『人間学研究』, 7, 41-56, 2008a.
- 西村則昭 「詩の研究ノート(2)——物それ自体へとかぎりなく誘う女性という存在」『仁愛大学附属心理臨床センター紀要』, 3, 43-60, 2008b.
- 西村則昭 「心理療法における言葉の体験」『心理臨床学研究』, 26(6), 698-709, 2009.

- 種村季弘訳 『ブランビラ王女』 ちくま文庫, 1987.
- 谷口江里也編 『画集ジャック・カロ』 講談社, 1985.