

論文

## ルイス・キャロルの『アリス』シリーズにおける狂気の表現

角田 あさな\*

## 序

ルイス・キャロルの『アリス』シリーズ<sup>1</sup>は、ノンセンス文学の代表とされ、これまでに様々な分野で分析・言及されてきた。キャロル生誕百年になる1932年には、イギリスの作家ギルバート・キース・チェスタトンが『アリス』シリーズは学者たちに分析されすぎたと嘆いたというほどである。文学、哲学、論理学、数学、宗教学など、数多くの分野で様々な解釈がなされ、文学研究においても精神分析や文化論などの様々なアプローチが試みられてきた。多様に解釈ができるという作品の多面性こそが『アリス』シリーズの魅力であるが、そうした多面性は作品全体に漂う不安定さにも繋がっていると考えられる。『アリス』シリーズの不安定さをもたらす要因となっているひとつの大きなテーマが「狂気 (mad)」である。狂気が作中でどのように表現されているのかを考察することで、『アリス』シリーズにおける狂気が何であるか、その特性を明らかにしたい。

『不思議の国』において、チェシャ猫はアリスに“we are all mad here. I'm mad. You're mad.”<sup>2</sup>と言い、実際にアリス自身でさえも物語の中で自己同一性を見失ってしまうようなことが起こる。チェスタトンは『ナンセンスの擁護 (A Defence of Nonsense)』において、「彼のワンダーランドは頭のおかしな数学者の住む国だ」<sup>3</sup>と述べている。『アリス』シリーズは精神分析ともしばしば結びつけられ、日本においては、キャロルの小児性愛的な側面が強調され、主人公アリスの少女性に重点をおいて論じられることも多い。精神病理学者である松本卓也の『創造と狂気の歴史』によれば、現在ではキャロルは自閉症スペクトラムであったとする説が有力なようだ<sup>4</sup>。狂気とは、異常な精神状態を指し、一般的には文化的な逸脱として受け止められるものである。狂気というテーマを考えようとする場合、精神医学や心理学、精神分析といった分野と密接にかかわることは想像に難くない。しかし、この作品における「狂気」は、一般に解釈されるような病的な性質をともなって身体的・物的 (corporel) な意味を持つものではない。本稿では、精神分析や病跡学とは距離を置き、作中の狂気を非常に言語的・論理的で、表面的 (surface) な文字の上での狂気として考察する。

フランスの哲学者ジル・ドゥルーズは『意味の論理学 (Logique du sens)』において「深層 (profondeur)」と「表面 (surface)」の二つの狂気を論じている<sup>5</sup>。アントナン・アルトーの深層の文学に対して、キャロルの文学を表面のものとして捉えている<sup>6</sup>。表面にあるのは「非物的 (incorporel) な意味の言葉」<sup>7</sup>である。表面の狂気とはつまり、物体に響かない言葉という表層の上での狂気、文字通りの、言葉の上での狂気と呼べるものである。近年の国内における文学研究としては、川端有子が2009年の論文において『アリス』シリーズで頻出する「食う／食われる」というモチーフを重視し、文化論的な視点から考察を行っているが<sup>8</sup>、この食べること／食べられることは、ドゥルーズによれば、話すこととの二者択一として現れる。物体と言葉という二元性における物的な側面が、食べること／食べられることなのである。食べること／食べられることと話すこととは、物体の深層に対する表面の言葉として対立するものである<sup>9</sup>。

本稿では、作中で「狂気 (mad) である」と明言されるキャラクターである帽子屋と三月ウサギを中心に作品の中での狂気の表現を整理し、ドゥルーズの表面概念を用いて考察することで、『アリス』シリーズにおける狂気の表面的な性質が作品のファンタジーとしての性質に繋がることを提示する。

---

キーワード：ルイス・キャロル、アリス、狂気、表面、ドゥルーズ

\* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2009年度入学 表象領域

## 1. 名づけによる狂気

『アリス』シリーズは、様々におかしなキャラクターが登場し、チェシャ猫が「ここにいる者はみな狂っている」と述べる世界である。その作中で、「狂気である」と名指しされるキャラクターが帽子屋 (the Hatter/Hatta) と三月ウサギ (the March Hare/Haigha) である。彼らが最初に現れるのが『不思議の国』の第七章“A Mad Tea-Party”であり、“mad”と銘打たれて登場する二者である。1860年代の当時において、帽子屋と三月ウサギという語は、どちらも狂気を表現する慣用句として使われていた狂気の代名詞であった<sup>10</sup>。つまり、彼ら二者は、名前そのものが文字どおり狂気の代名詞としての存在なのである。

彼らについて、はじめに言及するのはチェシャ猫 (Cheshire-Cat) である。道を尋ねたアリスに対して、チェシャ猫は答える。

“In *that* direction,” the Cat said, waving its right paw round, “lives a Hatter: and in *that* direction,” waving the other paw, “lives a March Hare. Visit either you like: they’re both mad.”<sup>11</sup>

『不思議の国』においても『鏡の国』においても、アリスの会おう住人たちはみなおかしな者たちであるにもかかわらず、作中において“mad”と明言される者は彼らを除いて他にないことになる。チェシャ猫の論によるならば『不思議の国』にいるものはみな狂っていることになるのだが、その中においてもなお狂気と名づけられているということに注目したい。彼らが狂気であると言われるのは、そのように名づけられているからであり、実際に狂気であるかどうかは無関係なのだ。

『鏡の国』では、ハンプティ・ダンプティ (Humpty Dumpty) が名前には意味が無ければならないと言っている。

“Must a name mean something?” Alice asked doubtfully.

“Of course it must,” Humpty Dumpty said with a short laugh: “my name means the shape I am—and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.”<sup>12</sup>

「アリス」という名がアリス自身の様子 (shape) を何も言い表していないがために、名乗るアリスの言葉を遮ってハンプティ・ダンプティは “It’s a stupid name enough!”<sup>13</sup> と言い放つのである。しかしまた同時に、英文学者の高山宏が既に指摘しているように、『鏡の国』でのアリスと蚊のやりとりや、白の騎士の歌の名前についての話など、名前や意味は、実際には存在そのものとは関係のないものだという考えも作中で提示されている<sup>14</sup>。

存在そのものとは無関係のはずの名前がその人となりを形づくる世界で、帽子屋と三月ウサギは狂気を指し示す意味の名を持つからこそ、狂気存在となっている。彼らが身体的・物的に狂気という実体的な何かを持っているために、あるいは彼らの行為や存在そのものが狂っているために、「狂気である」と言われるのではない。狂気の代名詞をその名として与えられたことによって、その名づけ自体によって、狂気であるものとして存在づけられているのである。つまり、帽子屋と三月ウサギという二者の狂気は、狂気という何らかの実体があるものではなく、狂気を意味する名で呼ばれる者であるがためにそのように言われているというものである。本来ならば事物の状態や属性とは無関係なはずの表面的な名前の意味が、そのまま彼らの属性として位置づけられてしまっているのである。

ドゥルーズは表面を、意味を表現する言葉 (命題) とともに、命題が指示する事物の状態や形質とも混じり合うことなく、その間にある境界として捉えている<sup>15</sup>。本来は事物について語られるものが言葉であり、その言葉に帰属する意味を間接的に推論するものだが、『アリス』シリーズの中では言葉と事物を切り分ける表面の意味が直接に作用しているのだ。

## 2. 停止した時間の狂気

### 2.1. 言葉によって止められた時間

帽子屋と三月ウサギの二者が狂気であると言われるのは、その名づけによるものであった。では、その狂気はどのような状態として表現されているのだろうか。

帽子屋と三月ウサギの「狂ったティー・パーティ」とは、六時のティー・タイムで時が止まったまま、終わることのないティー・パーティを行っているというものである。その理由は、ティー・パーティの席において、帽子屋自身によってアリスに語られている<sup>16</sup>。

“We quarreled last March—just before *he* went mad, you know—” (pointing with his teaspoon at the March Hare,) “—it was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing

*‘Twinkle, twinkle, little bat!  
How I wonder what you’re at!’*

You know the song, perhaps?”

“I’ve heard something like it,” said Alice.

“It goes on, you know,” the Hatter continued, “in this way:—

*‘Up above the world you fly,  
Like a tea-tray in the sky.  
Twinkle, twinkle—’*”

[...] “Well, I’d hardly finished the first verse,” said the Hatter, “when the Queen bawled out ‘He’s murdering the time! Off with his head!’”

“How dreadfully savage!” exclaimed Alice.

“And ever since that,” the Hatter went on in a mournful tone, “he wo’n’t do a thing I ask! It’s always six o’clock now.”<sup>17</sup>

二者の現在の狂気の内実であると思われるティー・パーティだが、彼らがティー・タイムで時を止めてしまったのは、「時を殺している (murder)」と言われたからであるということがわかる。永遠のティー・タイムを続けているのは、実際に帽子屋が時を殺してしまったからではない。彼が実際に行ったのは、調子はずれの、かつ、一般に知られている詩とは異なる歌<sup>18</sup>を歌ったということだけである。しかしながら、帽子屋と三月ウサギは女王にそのように言われたが故に、時を止めてしまっているのである。時間がティー・タイムで止まったままだと言いながらも帽子屋と三月ウサギはお茶を飲み、会話をして活動している。単に言葉で「時間が止まっている」と主張しているだけの状態であって、物理的・身体的な停止は伴わない。時間が実際に停止しているのではなく、言葉の上での時間の停止になっているのである。

止まった時間は、常にティー・タイムのままで、その先の時間に進むことはできない。アリスと帽子屋との会話にその状態が表現されている。

A bright idea came into Alice's head. “Is that the reason so many tea-things are put out here?” she asked.

“Yes, that’s it,” said the Hatter with a sigh: “it’s always tea-time, and we’ve no time to wash the things between whiles.”

“Then you keep moving round, I suppose?” said Alice.

“Exactly so,” said the Hatter: “as the things get used up.”

“But what happens when you come to the beginning again?” Alice ventured to ask.

“Suppose we change the subject,” the March Hare interrupted, yawning. “I’m getting tired of this. I vote the young lady tells us a story.”<sup>19</sup>

常にティー・タイムであるために茶器を洗う暇がなく、カップが汚ればテーブルに並べられた茶器の間で席をずらしていく。ここでは、例え会話の上であっても次の段階へと進ませることはできない。“[W]hat happens when you come to the beginning again?”というアリスの問いは考えることさえも許されず、三月ウサギにさえぎられてしまう。ティー・タイムで止まった時間は、最初に戻ることも、その先に進むこともあり得ない。言葉によって常にティー・タイムであると定められたものであるからこそ、言葉によってその次へと進む可能性を提示することはあってはならないのだともいえる。

帽子屋と三月ウサギは、狂気の代名詞として名づけられているために狂気のものたちとして語られ、さらに、“murdering the time”という言葉によって、表面的な意味のままにその時をティー・タイムのまま停止させている。ティー・タイムの止まった時間は、表面的な意味だけの非現実的なイメージであり、幻想なのである。

『不思議の国』における帽子屋と三月ウサギの狂気の状態が、言葉による表面的な意味の上での停止した時間であるということを確認した。帽子屋と三月ウサギにはもうひとつ、他のキャラクターとは明らかに異なる点がある。それは、物語の主人公であるアリスを除いて唯一、『不思議の国』と『鏡の国』の双方に登場するキャラクターであるということである。次に、『鏡の国』における帽子屋と三月ウサギについて考察を行いたい。

## 2.2. 終わることのないティー・タイム

『鏡の国』において、帽子屋と三月ウサギが揃って登場するのは、『不思議の国』でのタイミングと同じ第七章の“The Lion and the Unicorn”である。彼らはそこで、ハッタ (Hatta = 帽子屋) とヘイア (Haigha = 三月ウサギ) という名で、白の王の使者として現れる。彼らの名前からも『不思議の国』の帽子屋と三月ウサギを想定できるが、ジョン・テニエルの描いた挿絵によって、彼ら二者の同一性はより明確に提示されている。ハッタ (帽子屋) は先に第5章 “Wool and Water” において、白の女王の未来の記憶の中にも出てきている。

“[T]here’s the King’s Messenger. He’s in prison now, being punished: and the trial doesn’t even begin till next Wednesday: and of course the crime comes last of all.”<sup>20</sup>

注釈付き『アリス』を編集したアメリカの数学者であるマーティン・ガードナーによると、罰されている彼の罪とは “murdering the time” のことだと考えられている<sup>21</sup>。白の女王の記憶が最も働くのは、再来週のことであるという。未だ犯していないその罪で牢屋に入れられるのは、罪を犯す前の裁判のさらに一週間以上も前なのである。『不思議の国』と『鏡の国』のストーリーにおける時間軸については、ここでは詳しい言及は控えることにする<sup>22</sup>。『不思議の国』の裁判において女王は “Sentence first—verdict afterwards.”<sup>23</sup> と発言している。「文 (sentence) が先だ」と女王も言っているのである。帽子屋が罪を犯す、すなわち、時を殺すのは一番後のことであり、その前に判決 (sentence) が、そして “murdering the time” という言葉が、さらにその二週間前に白の女王の記憶による言及があることになる。

第七章でヘイアは、ハッタのことを次のように説明する。“He’s only just out of prison, and he hadn’t finished his tea when he was sent in,”<sup>24</sup> このヘイアの言葉を解釈すると、ハッタの時間は罰を受ける前からティー・タイムであり、現在もまだティー・タイムであるということがわかる。『不思議の国』における帽子屋と三月ウサギの狂気の内実とも言える停止した時間のティー・タイムは、『鏡の国』においても続いている。『不思議の国』と『鏡の国』という異なる物語世界であるにもかかわらず、帽子屋と三月ウサギが同じ存在として現れることのできた理由は、この終わることのないティー・タイムによって説明が可能となる。

2013年の論文で角田あさなは、止まった時間のパラドックスとして、帽子屋と三月ウサギのティー・タイムと関

連付けてドゥルーズの時間論を考察している<sup>25</sup>。『意味の論理学』においてドゥルーズは、過去や未来を自己が向かう二つの次元とする視点としての現在（クロノス）と、視点なき無限の俯瞰、直線的な順序としての時間（アイオン）という二つの対比的な時間概念を用いている。このアイオンの時間は、過去と未来だけが存立し、現在が実現することのない永遠の時間である。常に現在から逃れながら、同時に過去と未来という二つの意味＝方向に無限に分裂するものである<sup>26</sup>。現在が実現することがないために、この時間は経験不可能な時間である。ドゥルーズが帽子屋と三月ウサギのティー・タイムをこの経験不可能な無限の時間としてのアイオンにあてはめていることを踏まえた上で角田は、「帽子屋と三月ウサギは、アイオンの時間の中でさまよい、誰にも経験されない時間を生きていることになる」<sup>27</sup>と結論づける。つまり、「実在している者は誰も経験しえない経験を、帽子屋と三月ウサギは「狂気」によって実現してしまっている」<sup>28</sup>のである。帽子屋と三月ウサギの狂気とはティー・タイムとして止められた時間のことであり、アイオンの時間として、現実から逃れ続ける。表面で同時に二方向に分裂する時間の性質によって、帽子屋と三月ウサギは異なる時間軸、異なる世界の物語であっても、『不思議の国』と『鏡の国』の双方に現れることができたのである。

### 2.3. 言葉による思考の中断

帽子屋と三月ウサギのティー・タイムという停止した時間は、同時に二方向に分裂し続けるアイオンの時間として捉えられた。ドゥルーズは帽子屋と三月ウサギをパラドックス的な存在としてみる。ドゥルーズにおけるパラドックスとは、「一回で二つの方向を肯定すること」<sup>29</sup>であり、「唯一無比の方向としての善き方向 [= 良識] (bon sens) を破壊するものであり、次に固定的同一性を割り当てる常識 [= 共通意味 = 共通方向] (sens commun) を破壊するもの」<sup>30</sup>である。パラドックスは良識と常識という一つの意味 (sens) を破壊し、意味は常に二方向に分かれて、表面を上滑りしていく。帽子屋と三月ウサギの狂気の特徴付けるこのパラドックス的な要素は、同時に表面の性質としても成り立つ。

ドゥルーズにおける表面について、哲学者山内志朗はその著書『ドゥルーズ 内在性の形而上学』で次のようにまとめている。

表面とは何か。意味が向かう領域だ。そして、この意味は矢印という内実を持ち、非存在性を帯びている。意味は命題の第四次元だ。意味を出来事とともに発見したとドゥルーズは記す。出来事は、物的事の上を物的事と関わりなく、無情に飛翔していく。<sup>31</sup>

つまり、表面とは、非存在的な意味が無限の時間の中にあるものである。意味は常に二方向に分かれ、物体の上を、物体と関わることなく、広がって行き、直接に現出する。

ティー・パーティに参加したアリスは言う。“[A]t least—at least I mean what I say—that’s the same thing, you know.”<sup>32</sup>『アリス』シリーズにおいてはまさに、言葉とその意味が直結している。帽子屋と三月ウサギの名はそのまま彼らを狂気の代名詞として存在させ、“murdering the time”という言葉によって時を止める。

ティー・タイムの次へと思考を進めることをさえぎった三月ウサギは、何か話をするを提案し、眠るヤマネを起こして話をさせることになる。その話に度々口を挟んだアリスに対して、帽子屋が“you shouldn’t talk”<sup>33</sup>と言ったことで、アリスはティー・タイムから抜け出すことになる。その場面については、稲木昭子と沖田知子が詳しい説明をしているので以下に引用する。

ヤマ寝の「a muchness の絵を見たことがあるか？」に対して、‘I don’t think—’とアリスは言いかけた。おそらく、‘I don’t think I saw such a thing.’とでも応じるつもりで口を切ったのであろう。この文は、I think I didn’t see such a thing の補文の否定が、主文に繰り上がったものである。命題に対する否定的態度を先に表明するのは、英語の常套手段であるのに、わざとそこの所で切って、その箇所だけを文字どおりの意味にとり、「考えない (I don’t think) というのなら、しゃべるな (you shouldn’t talk) とねじ込む。形式優先を意識的に使って、話を中断させる。<sup>34</sup>

アリスがティー・パーティの場を去ったのは、帽子屋のこの言葉に我慢ならなくなったからであるが、言葉が文字どおりの意味として表れる世界においては、言葉によってすべてが決まる。“you shouldn't talk”という帽子屋の言葉は、この世界における価値そのものである言葉を発することを禁じたものであり、アリスがこの場に留まる必要性が無くなったということだ。この帽子屋の言葉によって、アリスはティー・タイムから抜け出すことができたのだと考えられる。言葉による表層の意味の上での停止した時間であるがゆえに、そこから抜け出すことは、意味を構成する言葉の表象の外に出ることになる。言葉を禁じられることによってアリスは、ティー・タイムという幻想から離れるという実際的な行動へと移行し、時を進めることができたのである。

### 3. 夢の狂気

『アリス』シリーズの中でもうひとつ、大きな問題として提示されているパラドックスがある。『不思議の国』と『鏡の国』はどちらも夢であったとして終わる物語であり、夢の中の夢というテーマが随所に登場する。それは、夢を見る主体が誰であるのかを問い続けるものだ。『鏡の国』においては明確に、「夢を見ているのは誰か」という疑問が読者に向けて投げかけられる。『鏡の国』の最後の章は、“Which Dreamed It?”と題打たれており、夢を見ていたのは赤の王か、アリスか、どちらであるのか、という問いが直接に提示されているのである。この夢の中の夢という問題には、赤の王とアリスが互いに互いの夢の中で夢をみているという、合わせ鏡のような入れ子構造が含まれ、その内側においてはどちらであるとも判別し難い。

ガードナーによれば、『鏡の国』における夢の問題は、夢と気づかないで夢を見ているというプラトンの対話篇『テアイテトス』にあるソクラテスとテアイテトスの議論を想起させるものとなっているという。ガードナーが引用するソクラテスの論は以下のものである。

眠っている時間と覚めている時間が等しいものだとすると、これのどちらにおいてもわれわれの精神は、それぞれの時に現在して、それと思われているところのものを何よりも本当だとして、あくまでもそれを通そうとするから、従ってわれわれは等しい時間を、一方ではこれをあるものと主張し、他方ではかれをあるものだと主張して、しかもそのどちらを主張するのにも同じような強硬さで押し通そうとしているということになるのだ。[…] 同じことは、時間が等しくないという点を除けば、病い、特に精神病について言われるのではないか。

35

「テアイテトス」という対話篇のテーマは、知識についてである。知識の真偽をここでは話題にしているのであるが、プラトンは自分の知覚や思考はその夢の中で起こっているにすぎず、現実に対応していないと考え、「我思う、ゆえに我あり」という命題で有名なルネ・デカルトはそれを自己の知識の基盤を求める認識論における一つの方法として発展させた。分析哲学者の八木沢敬によれば、プラトンもデカルトも「自分が目下持っている知覚経験や思考経験は自分の夢の中に起こっているものだ、という考えなのであって、自分は誰かほかの人の夢に登場する限りの存在者だという考えではない」<sup>36</sup>。他方で、自分は自分以外の他者（神）の心の中の現象、つまりは“a sort of thing in his dream”<sup>37</sup>にすぎないとするのがアイルランドの哲学者ジョージ・パークリーの立場であり、『鏡の国』におけるトゥイードルダムとトゥイードルディー（Tweedledum and Tweedledee）の主張である<sup>38</sup>。

『鏡の国』の第四章において、トゥイードルダムとトゥイードルディーは眠っている赤の王のところへアリスを連れて行った上で、赤の王が見ているのはアリスの夢であり、アリスは赤の王の夢の登場人物に過ぎないと話す。

“He’s dreaming now,” said Tweedledee: “and what do you think he’s dreaming about?”

Alice said “Nobody can guess that.”

“Why, about *you!*” Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. “And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?”

“Where I am now, of course,” said Alice.

“Not you!” Tweedledee retorted contemptuously. “You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!”

“If that there King was to wake,” added Tweedledum, “you’d go out—bang!—just like a candle!”<sup>39</sup>

このトゥイードルダムとトゥイードルディーの論理の狂いについては、八木沢が以下のように解説している。

もし自分が誰かの夢の登場人物にすぎないのだとしたら、その誰かがその夢を見ている状況は自分にとって原理的に観察不可能な状況でなければならない。ある特定の人がある特定の夢を見ているという状況は、その夢見を実現している状況だが、その夢のなかの状況すなわちその夢の内容状況ではありえないからだ。ある人がある夢を見ているという状況は、夢のなかの視点から言えば「超越的な状況」という言葉で言いあらわすのが適切かもしれない。<sup>40</sup>

トゥイードルダムとトゥイードルディーも非常に特徴的なキャラクターであり、上記のようなパラドックスをアリスへと提示してくる存在のひとつであるが、彼ら自身が狂気を持つものとして語られることはない。夢の狂気は、アリスを筆頭に読者までも含めて、『アリス』シリーズの「ここにいるもの」すべてに該当するものであるためだ。「誰かの夢に自分が属している」ということは、現実ではあり得ないことのはずである。しかし、表面的な意味が直接に作用する『アリス』シリーズでは、現実的側面にに関わりなく、言葉そのものが実現する。赤の王は最後まで目覚めることはなく、赤の王が目覚めた時にアリスが消えてしまうのかどうかは分からないまま、疑問として提示されるのである。

こうした非物体的な表面における狂気は、物体的な時間を停止させることも、夢の外側へと侵出することもない。高山は以下のように指摘する。

『鏡の国のアリス』の第十章、十一章は何度見てもおそろしい頁だ。あちらがこちらへと、夢が現実へと収斂させられる「覚醒」の瞬間、「作家」キャロルは言葉を失うのだ。第十一章にいたってはただ一行だけ […] だだっぴろい白紙の沈黙があるばかりである。<sup>41</sup>

『鏡の国』の十章、十一章は非常に短く、十章は半頁足らず、十一章はただ一行のみの章である。夢から目覚めた後の現実では、表面の言葉は力を持たない。アリスが言葉を禁じられてティー・パーティーから抜け出した時と同じく、言葉が失われることによって、表面の世界から現実へと立ち戻るのである。高山が「おそろしい」と述べるのは、表面の言葉が失われて現実へと引き戻される時に、これまで持っていた意味が失われて白紙化し、われわれの立つ思考の足場が崩れ落ちてしまうように感じるためではないだろうか。

『アリス』シリーズでは言葉が指示する事物の状態が重要なのではなく、言葉そのものが主体であり、表面の意味が直接に作品世界に作用することが狂気となり、幻想を形作っている。言葉が絶対的な意味を持つ世界では、チェシャ猫のアリスへの発言に見るように、「ここにいるものはみな狂っている」のだといえる。ここまでは言葉の意味が直接に作用し、何らかの狂った事態が起こる場面を見てきたが、次に論理に狂いが生じている場面についても考えたい。

#### 4. 論理の狂気

ここで、チェシャ猫の発言に戻ることにする。チェシャ猫に帽子屋と三月ウサギのそれぞれの住む方角を教えられたアリスは、“I don’t want to go among mad people”<sup>42</sup>と云う。それに対するチェシャ猫の返答が、“[W]e’re all mad here. I’m mad. You’re mad.”<sup>43</sup>である。チェシャ猫がこの言葉をアリスに納得させるために述べた議論には、狂った論理がある。「わたしやあなたが狂っていることがどうしてわかるのか」というアリスの質問に対して、「そうであればここに来るはずがない」とチェシャ猫は答える。自身が狂っていることを、チェシャ猫は次のように証明する。

“How do you know I’m mad?” said Alice.

“You must be,” said the Cat, “or you wouldn’t have come here.”

Alice didn’t think that proved it at all: however, she went on: “And how do you know that you’re mad?”

“To begin with,” said the Cat, “a dog’s not mad. You grant that?”

“I suppose so,” said Alice.

“Well, then,” the Cat went on, “you see a dog growls when it’s angry, and wags its tail when it’s pleased.

Now I growl when I’m pleased, and wag my tail when I’m angry. Therefore I’m mad.”<sup>44</sup>

チェシャ猫は二つの議論を述べているが、その論理は二つとも三段論法の形式になっている。一つ目の論理は、次のようになる。

仮定1 ここにいる人はみな狂っている。

仮定2 あなたはここにいる。

結論 ゆえに、あなたは狂っている

二つ目の論理は、以下である。

仮定1 犬は狂っていない。

仮定2 犬は怒ればうなり、嬉しいときには尾をふる。

仮定3 わたしは嬉しいときにうなり、怒れば尾をふる。

結論 ゆえに、わたしは狂っている。

八木沢の整理によると、一つ目の論理は、一見、三段論法として妥当であるように見える論ではあるが、そもそも仮定1が真であると受け入れる必要がないものである。それゆえ、結論を受け入れる必要もないということになる。二つ目については、仮定1、2、3がいずれも真であっても結論は偽であるとする<sup>45</sup>。単純な論理の問題として捉えるのであれば、結論を導き出すために必要な仮定が抜けており、それゆえに論理の飛躍が起っているということだ。論理の飛躍とは、その内実(真理条件)にかかわらず表面的な論理形式のみを追うことで起こるものだ。「ここにいるものはみな狂っている」という言葉も、それを裏付ける議論は表面的に三段論法をなぞったものであり、論理的に不完全なものとなっている。しかし、論理的に不完全であっても、その表面の意味によって、『不思議の国』にいるものはみな狂った者として現れているのである。有名な「猫なしのにやにや笑い (a grin without a cat)」<sup>46</sup>の存在が現実ではあり得ないものであるように、すべてが言葉の表層の意味の上でのみ成り立つ幻想なのである。

意味や論理の狂いは、形式上の整合性を優先することで、現実の経験との一致を無視してパラドキシカルに現れてくる。論理は言語によって思考する上でのルールであり、言語的な思考は言葉を用いて行われる。不完全な論理や、パラドックスによる言葉の意味の破壊は、思考する足場の崩壊に他ならない。『アリス』シリーズの読者は主人公のアリスとともに自身の良識や常識と向き合う必要性が生じるのだ。

## 結

ドゥルーズは、表面にあるのは「非物体的な意味の言葉」<sup>47</sup>であり、「表面には、意味の論理のすべてがある」<sup>48</sup>と述べている。『アリス』シリーズにおいて狂気として表現されているものは、深く実在的な存在や力ではなく、物体とは切り離された表面を非物体的に移動し続ける無-意味 (non-sens) である。無-意味とは、「意味の不在に対立するもの」<sup>49</sup>であり、ジェームズ・ウィリアムズの解釈では、「意味の欠如ではなく、無-意味を通してのみ機能する重要なある種の意味の存在」<sup>50</sup>とされる。表面を移動し続けるパラドックス的な要素が無-意味であり、意味の創出される場としてある無-意味は「常に自己自身の平衡を欠き、同時に過剰かつ欠落であり、決して自己に等



しいことはなく、自己自身との類似性、自己自身の同一性、自己自身の起源、自己自身の場所を欠き、常に自己自身から移動する」<sup>51</sup>。この無意味こそが、『アリス』シリーズの世界観を不安定たらしめるものであり、作品における狂気の根源だと言えるだろう。

この作品の特異性は、幻想 (fantasy) を描くために言葉があるのではなく、言葉の絶対性が幻想を作りだしていることにある。狂気を描くために言葉が用いられているのではなく、言葉によって狂気的狀況を作りだしているのである。『アリス』シリーズにおける狂気は、すべてが言葉という表面の上で帰結する。名づけによる狂気、停止した時間の狂気、夢の狂気、論理の狂気のいずれもが表面的な言葉の意味によるものであった。ドゥルーズは、「幻想的作品は、直接的に意味に関与し、パラドックスの力を直接的に意味に関係付ける」<sup>52</sup>と述べる。本来は事物について語られる言葉と、その言葉に帰属する表面の意味が、言葉と事物の間の境界として事物に関わることなく、境界に沿って広がり、直接に作品の中に作用しているのが『アリス』シリーズなのである。

帽子屋と三月ウサギは狂気の意味を持つその名前によって、文字通りの狂気の代名詞として存在し、彼ら二者の狂気は、彼ら自身の在り方や彼らが実際に行なった行為や行動に起因するものではなく、言葉によって起因するものであった。「狂気」の名を持つ二者は、言葉の上での表面的な意味を体現している。

言葉が絶対的な力を持ち、表面的な意味が直接に作用する世界で、パラドックスは、常識・意味 (sens = sense) を破壊する。そうあるべき正しい論理・意味からの逸脱である。児童文学は、『アリス』以降で教訓・意味 (moral) から決別し、ファンタジーへと転換したという<sup>53</sup>。『アリス』シリーズでは、良識・善き意味 (good sense) と常識・共通意味 (common sense) を破壊するパラドックスが表面的な意味世界における狂気として、物体から切り離された非現実的なイメージ (fantasy) の中に現れているのである。

## 注

- 1 『不思議の国のアリス (*Alice's Adventures in Wonderland*)』(1865) (以下、『不思議の国』) と『鏡の国のアリス (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*)』(1871) (以下、『鏡の国』) の二作品を指す。本稿では、マーティン・ガードナーによる注釈版を参照した。Lewis Carroll/Martin Gardner (ed.), *The Annotated Alice. 150th Anniversary Deluxe Edition*. W. W. Norton & Company, Inc., 2015.
- 2 Carroll, *op. cit.*, p. 79. 『不思議の国』第六章。
- 3 原文は "His Wonderland is a country populated by insane mathematicians." Gilbert Keith Chesterton, A Defence of Nonsense, In. *The Defendant*, R. Brimley Johnson, 1902, pp. 42-50.
- 4 松本卓也『創造と狂気の歴史 プラトンからドゥルーズまで』講談社選書メチエ、2019年、297-331頁。
- 5 ドゥルーズにおける深層と表面という対立は、エミール・ブレイエによるストア派哲学の「深くて実在的な存在、力」の平面と「存在の表面に関係し、結合も終局もない非物体的な存在の多様性を構成する諸事実の平面」の対立からきている。松本、前掲書、301-302頁。エミール・ブレイエ『初期ストア哲学における非物体的なものの理論 附：江川隆男「出来事と自然哲学」』(古典転生1)、月曜社、2006、27-28頁。
- 6 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 101-114 (ジル・ドゥルーズ『意味の論理学』(上・下)(小泉義之訳)、河出文庫、2007年、上152-172頁)。
- 7 *Ibid.*, p. 114 (上169頁)。
- 8 川端有子「アリスは食べるのか、食べられるのか—不思議の国・鏡の国における捕食関係の意味—」『Tinker Bell 英語圏児童文学研究』英語圏児童文学会、54巻、2009年、1-14頁。
- 9 Deleuze, *op. cit.*, pp. 36-37 (上54-55頁)。
- 10 ガードナーの注釈によると、“Mad as a hatter”という慣用句は、帽子屋は帽子の素材であるフェルトの製造過程で使われる水銀により水銀中毒になり、幻覚などの精神異常をきたすことがあったためだという。また、“mad as a March hare”という慣用句の由来は三月の発情期に狂ったようになる雄のウサギの様子からきている。Gardner, *op. cit.*, pp. 79-80, note 10.
- 11 Carroll, *op. cit.*, p. 78. 『不思議の国』第六章。
- 12 *Ibid.*, p. 246. 『鏡の国』第六章。
- 13 *Ibid.*
- 14 高山宏『アリス狩り』(新版)、青土社、2008年、44-45頁。

- 15 Deleuze, *op. cit.*, pp. 30-35 (上 46-52 頁).
- 16 三月ウサギの狂った経緯については作中では言及されていないが、時期は三月ウサギが狂う前の三月であったと帽子屋が述べていることから、狂った時期が同時期であったことが伺える。また、ティー・パーティーが行われているのが三月ウサギの家である(6章の最後でアリスが向かったのは三月ウサギの家の方角であった)ことから、彼ら二者の状況は同様のものとなっている。三月ウサギは単に、三月であったことにより狂ったのだらうと推察される。
- 17 Carroll, *op. cit.*, pp. 87-89.『不思議の国』第七章。
- 18 アリスも「そのような歌なら聞いたことがある」とコメントしているが、元となっているのは童謡「きらきら星 (Twinkle, twinkle, little star)」である。
- 19 Carroll, *op. cit.*, p. 89.『不思議の国』第七章。
- 20 *Ibid.*, pp. 232-233.『鏡の国』第五章。
- 21 Gardner, *op. cit.*, pp. 232-233, note 5.
- 22 ガードナーの注釈によると、物語の舞台の設定としては、『不思議の国』は五月四日(アリスは七歳)、『鏡の国』は十一月四日(アリスは七歳と六か月)と考えられており、物語全体としての時間の流れは『不思議の国』から『鏡の国』にとなっている。物語のストーリーの上では『不思議の国』と『鏡の国』の時間軸が捻じ曲がっているように思われることもあるが、『鏡の国』においてはその時間の流れも反転しているとも考えることもできるだろう。*Ibid.*, pp. 162-163, note 2.
- 23 作中では、評決 (verdict) に対する判決 (sentence) の意味で用いられている。Carroll, *op. cit.*, p. 144.『不思議の国』第十二章。
- 24 *Ibid.*, p. 266.『鏡の国』第七章。
- 25 角田あさな「『アリス』のパラドクス解釈の試み——マクタガートとドゥルーズの時間論を中心に——」『Core Ethics』立命館大学大学院先端総合学術研究科、vol. 9、2013年、52-54頁。
- 26 Deleuze, *op. cit.*, pp. 77-79 (上 117-121 頁).
- 27 角田、前掲論文、55頁。
- 28 同上。
- 29 Deleuze, *op. cit.*, p. 9 (上 16 頁).
- 30 *Ibid.*, p. 12 (上 19 頁).
- 31 山内志朗『ドゥルーズ 内在性の形而上学』(極限の思想)、講談社選書メチエ、2021年、149頁。
- 32 Carroll, *op. cit.*, p. 84.『不思議の国』第七章。
- 33 *Ibid.*, p. 92.『不思議の国』第七章。
- 34 稲木昭子/沖田知子『アリスのことは学 不思議の国のプリズム』大阪大学出版会、2015年、114頁。稲木と沖田はヤマネ (the Dormouse) を「ヤマ寝」と訳している。
- 35 プラトン『テアイテトス』(田中美知太郎訳)、岩波文庫、1966年、58-59頁。
- 36 八木沢敬『『不思議の国のアリス』の分析哲学』講談社、2016年、102-103頁。
- 37 Carroll, *op. cit.*, p. 225.『鏡の国』第四章。
- 38 Gardner, *op. cit.*, pp. 225-226, note 11.
- 39 Carroll, *op. cit.*, pp. 225.『鏡の国』第四章。
- 40 八木沢、前掲書、100-101頁。
- 41 高山、前掲書、46頁。
- 42 Carroll, *op. cit.*, p. 79.『不思議の国』第六章。
- 43 *Ibid.*
- 44 *Ibid.*
- 45 八木沢、前掲書、202-204頁。
- 46 Carroll, *op. cit.*, p. 81.『不思議の国』第六章。
- 47 Deleuze, *op. cit.*, p. 114 (上 169 頁).
- 48 *Ibid.*, p. 114 (上 170 頁).
- 49 *Ibid.*, p. 89 (上 135 頁).
- 50 James Williams, *Gilles Deleuze's Logic of Sense—A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2008, p. 68.
- 51 Deleuze, *op. cit.*, p. 265 (下 93 頁).
- 52 *Ibid.*, pp. 34-35 (上 52 頁).
- 53 高山、前掲書、40-41頁。

## Lewis Carroll's Descriptions of Madness in *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*

KADOTA Asana

### Abstract:

The idea of madness is one of the key themes in Lewis Carroll's two *Alice* books: *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. Carroll's descriptions of madness, unlike interpretations in general, takes on neither corporeal nor diseased characteristics. Applying Gilles Deleuze's concept "surface" discussed in his 1969 book *Logic of Sense*, this paper explores the nature of madness expressed in a superficial sense separately from both psychoanalytical and pathographic perspectives. I focus on two characters such as the Hatter and the March Hare, clearly synonymous with being "mad" in both books, in order to analyze all the scenes depicting the two characters based on four concepts that I classified: naming, time, dream, and logic. As a result, Carroll's madness expressed on the surface includes a both paradoxical and nonsense characteristic. The paradoxical element destroys common and good senses, while the nonsense means not the absence of sense but an empty space to generate different senses. Consequently, because of these two characteristics, the *Alice* books expanded a genre of children's literature from stories with morals to fantasy literature.

Keywords: Lewis Carroll, Alice, madness, surface, Deleuze

## ルイス・キャロルの『アリス』シリーズにおける狂気の表現

角 田 あさな

### 要旨：

ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』と『鏡の国のアリス』の二つの『アリス』作品において、狂気は重要なテーマの一つである。しかし、この作品における狂気は、一般に解釈されるような身体的・物的な病としての狂気とは異なる性質を持つ。本稿の目的は、作中の狂気を精神分析や病跡学とは切り離し、ドゥルーズの『意味の論理学』における表層の概念を用いて考察することで、表面的な言葉の上での狂気として考察することである。本稿では、作中の狂気の表現について、「狂気である」と本文中で名指しされるキャラクターである帽子屋と三月ウサギを中心として整理し、名付け、時間、夢、論理の4つの観点から論じている。表面的な意味の狂気は、パラドックス的要素、意味を生み出す場としての無-意味である。そのパラドックスによる意味の破壊によって、『アリス』作品は教訓的意味から児童文学を逸脱させ、ファンタジーへと転換させる契機となった。

