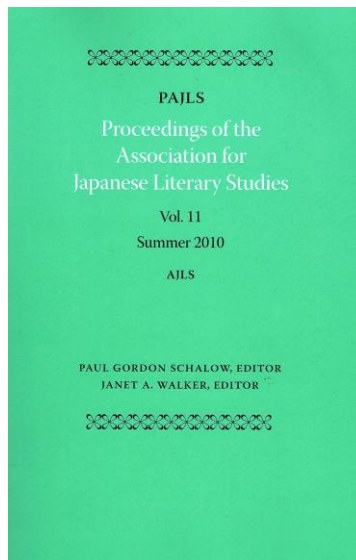


「尾崎翠と多和田葉子にみる「分身」」  
“‘Doubles’ in the Works of Osaki Midori and  
Tawada Yōko”

宮崎紗英子 Saeko Miyazaki

*Proceedings of the Association for Japanese  
Literary Studies* 11 (2010): 136–141.



*PAJLS* 11:  
*Rethinking Gender in the Postgender Era.*  
Ed. Paul Gordon Schalow and Janet A. Walker.

---

---

# 尾崎翠と多和田葉子にみる「分身」

## “Doubles” in the Works of Osaki Midori and Tawada Yōko

宮崎紗英子

SAEKO MIYAZAKI

城西国際大学

*Jōsai International University*

### 18-20 世紀初頭の文学における「分身」のテーマ

18世紀のロマン主義文学から20世紀初頭のモダニズム文学では、「分身」をテーマにしたものが数多くある。ホフマンをはじめ、ミュッセやコールリッジの詩、シャミッソー『影をなくした男』、モーパッサン『オルラ』、アンデルセン『影』、エドガー・アラン・ポー『ウィリアム・ウィルソン』、ドストエフスキー『分身』、スチープンソン『ジキル博士とハイド氏』、オスカー・ワイルド『ドリアングレイの肖像』、ハンス・ハイント・エーヴェルスの映画原作『プラウグの大学生』などである。<sup>1</sup> 日本文学では、泉鏡花『星あかり』をはじめ、芥川龍之介『影』、佐藤春夫『指紋』、梶井基次郎『Kの昇天』などがある。<sup>2</sup>

迷信や説話なども含め「分身」のモチーフは西洋でも日本でも近代以前から確認できるが、近代文学における「分身」のテーマは、妄想や神経症からくる「二重自我」の不安を扱っている。「二重自我」の不安は、フロイトによって「無気味なもの」と呼ばれる。フロイトは「無気味なもの」を「一度抑圧を経て、ふたたび戻ってきた『慣れ親しんだもの』」と定義する。<sup>3</sup> 自我の中で、対立する一部分が「自己観察」の役割を果たし、意識に対する「良心」（超自我）が現れる。「良心」が抑圧した悪や無意識の欲望などが強くなり病理となる場合、本来自己の中にあつた「慣れ親しんだもの」が、「無気味なもの」として「分身（ドッペルゲンガー）」になすりつけられる。「分身」物語には、「分身」を作り出した本人の身体から遊離した「鏡像」や「影」のモチーフが共通してよく使われる。オットー・ラングが論じた『分身』によれば、喪失した「分身」から追跡・迫害を受け、本人も死に至るケースがほとんどだという。<sup>4</sup> 「分身」物語の主

<sup>1</sup>ラング 1988, 参照。

<sup>2</sup>渡邊正彦 1999, 参照。

<sup>3</sup>フロイト 1969, p. 350.

<sup>4</sup>ラング 1988, p. 102.

人公は、「無気味な相手から自由になろうとする」が「分身の命が本人自身の命ときわめて密接に結ばれている」。<sup>5</sup> 「分身」物語の多くは元の身体（実体）に根ざして、善／悪の 2 律背反から逃れようとしても逃れることのできない破滅や死の恐怖を描いているといえる。

今回取りあげる尾崎翠と多和田葉子も、「分身」のテーマを扱っている。1920 年代から 30 年代に作品を書いた尾崎翠は、当時盛んであった「分身」をテーマにした文学や映画に興味を持っていた。尾崎翠は「分身」ではなく「分心」という言葉を使い、1つの身体に 2 つの心が共存する状態を表現した。1960 年生まれで 1990 年代から作品を発表している多和田葉子は、文学における「分身」の物語の伝統を下敷きにしながら、新しい表現を試みている。両者の作品は、「分身」の物語の枠組みに位置づけられるにもかかわらず、男性作家が描いた自我の破滅へ向かう「分身」の物語ではないことが共通している。両者にとって、「分身」の物語は、ジェンダー社会の外部への脱出の試みに繋がっているからである。

この発表では、尾崎翠は「分身（心）」、多和田葉子は「変身」をキーワードに分析する。尾崎翠の短編「新嫉妬価値」（初出『女人芸術』1929 年 12 月号）と多和田葉子の短編「雲を拾う女」（初出『新潮』1995 年 10 月号）をテキストに両者の共通点を探り、「分身」のテーマを枠組みにしたジェンダー社会からの脱出の試みと「書く主体」の問題を論じる。

### 尾崎翠にみる「分身（心）」

尾崎翠の「新嫉妬価値」では「私」と「耳鳴り」の 2 つの心が 1 つの身体に同居している。身体を持っている方は「私」であるが、もうひとつの心である「耳鳴り」に従っている。

耳鳴りが今夜は部屋に蟄居することをひどく嫌つて、さつさとオオヴァを引つけ始めた。何処に行くのか私には見当がつかないけれど、しかし蹠いて行く他に仕方がない。何しろ彼と私は一つ肉体の中に一緒に棲んでゐるのだから。ロシアではもう一世近くも昔に鼻が街の広場を散歩したんだ。耳鳴りの漫歩に蹠いて行くのもけふの人間に取つてはさう無駄なことではないかも知れない。と私は耳鳴りに聞こえないつもりで私かに思つた。<sup>6</sup>

「私」と「耳鳴り」は対立しているようで、1つの体に同居することを楽しんでいるように見える。「私」の語りは、「耳鳴り」の視点に取って代わり、杖を持った「女」についていく様子が、クローズアップの視点で描かれる。「耳鳴り」は、雑踏の中で杖を持った女と同伴の男の会話を断片的に拾う。会話から男がジョセフィンベーカーという女優の映画に夢中な女に嫉妬していることがわかる。そして「新嫉妬価値」は、次のように終わる。

性ではなくて芸術が嫉妬価値を獲たんだ。ちよつと面白いな。今頃は何処かの女の画家の家庭でフヂタの絵が痴話喧嘩を創り、ジョン・ギルバートの脚で六十一

<sup>5</sup>ラング 1988, p. 26.

<sup>6</sup>尾崎翠 1998a, 「新嫉妬価値」 p. 256.

の親父が十四の娘にやけてゐる。— (略) —「おい」と耳鳴りは私に呼びかけた。  
「フロイドがだんだん忙しくなるんだぜ、かうやきもちが交錯しちや。」<sup>7</sup>

「耳鳴り」が言う「やきもち」とは、男女が人間同士で嫉妬するというのではなく、映画の中の女優が演じる役や絵画に描かれた女といった実体からはかけ離れた芸術の世界に嫉妬することである。実体や現実から離れた世界が芸術であるが、その想像力が作り上げた世界に実体を持たせて、嫉妬の対象にしている。

翠は雑誌の座談会でエロティシズムについて次のように語っている。

(前略) 役者は生きた男性だというようなことは、全然考えない。幕に写った男性だけ感じて、頭の中でエロティックを感じる事があります。／どこまでも現実と離して、幕の上だけの世界で考えます。私のエロティシズムと云うのは、1種心臓を突かれると云う意味に使うて居ます。全然頭の中を通して、而も枠に入った世界を通して来ます。<sup>8</sup>

尾崎翠はフロイトが精神分析で示した実体のない心理や精神、病理に興味を持っていた。身体に基づいた善／悪の2律背反の世界を描いた「分身」文学や、分身をテーマとした映画が深層心理の恐怖や強迫観念を描いていたのに対し、尾崎翠は深層心理の世界と芸術を肯定的に結び付け、空想した世界を実体の世界と対比させて、心が遊離する世界をより価値のあるものとして描いたといえる。

尾崎翠は自分自身のことを「漫想家」と定義している。

漫想とは、丁度幕の上の场景のように、浮び、消え、移ってゆくそぞろな想いのことで、だから雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄なんかには似ていても一点の視点を持った透明な批評などからは遠いものだと思う。つまり画面への科学者ならぬ漫想家という人種は、画面に向かった時の心のはたらき方までも映画化されているのかも知れない。<sup>9</sup>

漫想とは、ここでいわれているように「浮び、消え、移っていくそぞろな想い」という曖昧な感覚である。「雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄」というのは字義通り「浮遊」して漂うものである。「一点の視点を持った透明な批評」が、統一的で客観的な科学者の視点とするならば、断片的な漫想家の批評は、非統一的な視点といえる。

現実の尾崎翠は、地位も、足場も持たず、孤独や貧乏な状態にあつて耳鳴りや頭痛に悩まされながらギリギリのところで存在する自己、結婚や出産もしないジェンダー役割から逸脱した儂い存在としての自己であったが、一方で尾崎翠は「心」の世界に価値をおき、断片的に「浮遊」する「漫想家」を創り出すことで、ジェンダー社会から脱出する表現を試みていた。

### 多和田葉子にみる「変身」—実体をもたない語り手

現代女性作家の多和田葉子は、「分身」のテーマの枠組みを踏まえた上で、尾崎翠の断片的な主体の試みをより発展させた、身体に基づいた二律背反を越える試みをしている。

<sup>7</sup>尾崎翠 1998a, 「新嫉妬価値」 p. 259.

<sup>8</sup>尾崎翠 1998b, 「座談『刃辺談話』より」 pp. 212-13.

<sup>9</sup>尾崎翠 1998b, 「映画漫想 (一)」 pp. 94-95.

『雲を拾う女』の語り手は、形を変えて変身していき、人間の実体ですらなくなっているからである。

『雲を拾う女』の語り手は（）で括られた（わたし）である。駅の通りを過ぎる靴の群集を眺めていた（わたし）の視線が追いかけるのは、「小さな雲が足に付着しているかのような」白いハイヒールを履き、道端に落ちている灰色のパンのかけらを拾う女である。長く黒い爪の女を見上げる（わたし）。公衆トイレでパンを噛む女を追いかける（わたし）。

上述した冒頭の、（わたし）はカメラの目のようだ。カメラは低い位置から始まり、白い奇妙な靴にクローズアップする。カメラはローアングルで足元から上へと向っていき主人公と思しき女が登場する。

女を追いかけた（わたし）は、唐突に、哺乳ビンの乳首のカタチになってしまう。カメラは（わたし）の視点から切り替わりポツンと哺乳ビンの乳首をみている。哺乳ビンの乳首として見られる（わたし）は、パン同様に女に拾われてハンドバックにしまわれ、「女の同伴者」となる。

この（わたし）とは何者なのだろうか？（わたし）は次のように自分を説明する。

（わたし）は、身体を持たない。名前もない。何者でもない。普段は、人の目にも見えない。ただ、時々自分の意志とは関係なく、ある物質や生物のカタチになってしまうことがある。1度あるカタチを取ってしまうと、もとにもどるのが難しくなる。早くもとにもどりたいと、そればかり考えてしまう。カタチがあると、壊れるのが恐いので、カタチがない方がいい。<sup>10</sup>

（わたし）は仮にカタチがあるにせよ現在のカタチは、哺乳ビンの乳首という常識的には、ふざけた、信頼に値しない語り手である。多和田葉子はふざけた語り手を登場させることで語る主体のあり方そのものにズレをもたらしている。

（わたし）がカタチを失った理由は、靴を取り返すために悪魔と取引をしたためである。

落ちた靴さえ拾ってくれれば、何でもあげるわ、と沼に住む魔物に言った時には、（わたし）は、靴のことしか頭になかった。あの時は、新しく買ってもらった靴が何よりも大切だった。だから、靴さえもどってくるならば、何を取られてもいいし、第一、（わたし）には取られるものなど何もないと思った。まだ所有物など玩具の他に何もなかったので安心していたら身体をとられてしまった。（わたし）は、その時まで、身体が持ち物の一種だと思ったことはなかったので、驚いて後頭部の血管を一本切られたようになった。そう思った時にはすでに遅かった。身体はすでに消えていて、ひっひっひという笑い声が沼の底から聞こえてきた。<sup>11</sup>

（わたし）は悪魔に身体をとられてしまった上に靴も返してもらえていないまま人間のカタチを持たないので言葉を発することができないでいる。（わたし）は「哺乳ビンの

<sup>10</sup>多和田葉子 2000, p. 42.

<sup>11</sup>多和田 2000, p. 68.

乳首」のカタチとなって、コオモリの周りで起こる会話を記録している。結局、（わたし）は、「雑音や迷い言を全身に刻み込んでいる」録音テープへとカタチを変える。

コウモリが拾い集めるパンは、野良犬も小鳥すらももう食べなくなった何の役にも立たないものである。それそのものだけでは意味のないものを拾うコウモリは、カタチとしては哺乳ビンの乳首の（わたし）も拾う。それそのものだけでは、やはり役に立たない（わたし）。こういった役に立たないものを集めることが鍵となり、コオモリは悪魔の世界に返っていく。雲とは、水蒸気の塊であるから、もともとカタチや実体のないものといえる。

雲のようだ、と（わたし）は思った。パンのかけらが、どんなに固く乾いて灰色がかっていても、無駄に捨てられたものの記録として、いろいろな道から、様々な時間に拾われたパンのかけらならば、たくさん集まれば、光を吸い込み、白くなって雲を形作るかもしれない。<sup>12</sup>

コオモリがいろんな街区からパンのかけらを拾うことは、（わたし）がいろんな言葉を記録することと似ている。（わたし）は完全なカタチを持った主体ではないが、不完全な言葉のかけらを拾い集めることで、実体のないものでありながらかろうじて語り手足りえている。

### ジェンダー社会からの脱出の試み

最後に「分身」の物語とセクシュアリティの関係について考えてみたい。ラングは、『プラーグの大学生』のプロットを追い、主人公が「分身」に悩まされ邪魔を受けるのは、恋人との関係が発展しそうなときに限られていることを特徴としてあげる。そこから主人公は「〈愛〉に対して無能」だと指摘している。<sup>13</sup>このことはすぐにフロイトのエディプス・コンプレックスを連想させる。〈愛〉の獲得が自我の確立に不可欠だとすれば、そこから逃れようとする「分身」の物語の主人公が、破滅に向かうのは十分、考えられうるかもしれない。

ラカンはフロイトのエディプス・コンプレックスのモデルを想像界と象徴界のモデルを使って説明する。想像界とは、鏡像段階といって母と子が合わせ鏡のように一体化した自他未分化な前-言語的領域である。自他を分離し主体を形成するには、鏡を割って象徴界へと3入しなければならない。象徴界は統制された言語の獲得によって、想像界での母との一体化の欲望を断念し、異性愛の欲望に基づく家父長制家族へ参入することである。クリステヴァはラカンの理論では象徴界によって破壊されてしまう前-言語的領域を「元記号界」と名付け、フェミニズムの読みで反転させて用いる。リズムやトーン、色などとして現前する「元記号界」の言語は、象徴界を粉碎する破壊の力を持つとする。<sup>14</sup>

尾崎翠の「漫想家」の定義や多和田葉子の実体を持たない語り手は、クリステヴァの提示する「元記号界」の言語の戯れに繋がるものかもしれないが、クリステヴァが依拠する母性的な力や身体のおぞましさからも離れている。尾崎翠は、実体からはなれて「浮遊」することに価値をおくことで、ジェンダー社会では役に立たない身体から逃避

<sup>12</sup>多和田 2000, p. 80.

<sup>13</sup>ラング 1988, p. 10.

<sup>14</sup>クリステヴァ 1991 参照。

した。多和田葉子は、語り手を非実体の役に立たないカタチに変身させることで、身体を希薄化し、身体の意味づけや、身体と言語に基づくセクシュアリティ規範の価値をずらそうと試みている。

多和田葉子は『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』<sup>15</sup> で、「自分を包んでいる（縛っている）母語の外にどうやって出るか？ 出たらどうなるか？」という冒険的な発想が「エクソフォン文学」だと解釈している。エクソフォニーとは母語の外に出た状態一般を指す。多和田葉子は日本語で書くときであっても使い慣れた言葉で表現し得ない何かを、にもかかわらず言葉を使いながら、言語の外を呼び出そうとしている。それは、『雲を拾う女』で集められた「雲のカケラ」のようなものにしか語れないものなのかもしれない。

映画の幕の上に「雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄」として「浮遊」した尾崎翠は、語りえない何かを語る主体として「分心」を創造した多和田葉子の先駆者といえる。

#### 参考文献

尾崎翠 1998a

稲垣真実編『定本 尾崎翠』上巻, 筑摩書房, 1998.

尾崎翠 1998b

稲垣真実編『定本 尾崎翠』下巻, 筑摩書房, 1998.

クリステヴァ、ジュリア 1991

(原田邦夫訳) 『詩的言語の革命 第一部理論的前提』勁草書房, 1991.

多和田葉子 2000

「雲を拾う女」『ヒナギクのお茶の場合』新潮社, 2000.

多和田葉子 2003

『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』岩波書店, 2003.

フロイト、ジークムント 1969

(高橋義孝訳) 「無気味なもの」『フロイト著作集3』人文書院, 1969.

ラング、オットー 1988

(内嘉宏訳) 『分身 ドッペルゲンガー』人文書院, 1988.

渡邊正彦 1999

『近代文学の分身像』角川選書, 1999.

<sup>15</sup>多和田葉子 2003.