

私の中のもうひとり : 分身殺害譚の社会学的読解の試み

鈴木, 智之 / スズキ, トモユキ / SUZUKI, Tomoyuki

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会労働研究 / Society and Labour

(巻 / Volume)

43

(号 / Number)

3-4

(開始ページ / Start Page)

204

(終了ページ / End Page)

151

(発行年 / Year)

1997-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00018849>

- 相一」(中西進編『日本文学における「私』』)
- 鈴木智之 1994, 「記憶のアレゴリー; 村上春樹と社会言語的状況の現在
(1)」(『帝京社会学』第7号)
- 1995, 「探偵とその分身; 村上春樹と社会言語的状況の現在
(2)」(『帝京社会学』第8号)
- Van Den Berg, J. H.
1963, *Divided Existence and Complex Society*, Callenbach &
Nikerk, 早坂泰次郎訳『引き裂かれた人間引き裂く社会』,
1980年, 勁草書房
- Winnicott, D. W.
1971, *Playing and Realty*, 1971, Tavistock Publications,
橋本雅雄訳『遊ぶことと現実』, 1979年, 岩崎学術出版社
- 山田有策 1993, 「泉鏡花における自己像幻視」(中西進編『日本文学にお
ける「私』』)

1990年)

- Jameson, F. 1981, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell. U. P. 大橋・木村・太田訳『政治的無意識—社会的象徴行為としての物語—』, 1989年, 平凡社
- 片桐雅隆 1996, 『プライバシーの社会学』, 世界思想社
- 岩井阿礼 1993, 「成熟社会における自己モデルの変容—統合・安定モデルから多元・非固定モデルへ—」(『慶応義塾大学社会学研究科紀要』第37号)
- 岩尾龍太郎 1994, 『ロビンソンの砦』, 青土社
- 河合隼雄 1976, 『影の現象学』, 思索社(講談社学術文庫版, 1987年)
- 木村 敏 1978, 『自覚の精神病理』, 紀伊国屋書店
- 1983, 『自分ということ』, 第三文明社
- 桑原知子 1994, 『もう一人の私』, 創元社
- Laing, R. D. 1960, *The Divided Self*, Tavistock Publicatins. 坂本・志貫・笠原訳『引き裂かれた自己』, 1971年, みすず書房
- 1961, *Self and Others*, Tavistock Publicatins. 志貫・笠原訳『自己と他者』, 1975年, みすず書房
- 1967; *The Politics of Experience*, Penguin Books. 笠原・塚本訳『経験の政治学』, 1973年, みすず書房
- Macherey, P. 1966, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero
- 森下伸也 1983, 「近代社会と分裂病意識—〈存在論的不安定〉の社会的起源—」(『ソシオロジ』1983年1月号)
- 中村秀之 1994, 「フィクションのリアリティとは何か—小説における言説と幻想」(『ソシオロギス』第18号)
- 中西進(編) 1993, 『日本文学における「私」』, 河出書房新社
- 織田年和 1996, 「分身と欲望」(井上俊他編『文学と芸術の社会学』, 1996年, 岩波書店)
- 大塚英志 1995, 『人身御供論』, 新曜社
- Rosset, C. 1984, *Le Réel et Son Double*, Gallimard. 金井裕訳『現実とその分身』, 法政大学出版局
- 清水 学 1994, 「〈透明人間〉と〈分身〉の肖像—孤独の文学社会学・試論—」(『ソシオロジ』第38巻3号, 1994年2月)
- 鈴木貞美 1992, 『モダン都市の表現 自己・幻想・女性』, 白地社
- 1993, 「都市大衆社会と『私』—『分身』と『自己像幻視』の位

- The Fifth Sally*, 1980. 小尾美佐訳『五番目のサリー』, 1991年, 早川書房
- The Minds of Billy Milligan*, 1981-1982. 堀内静子訳『24人のビリー・ミリガン (上・下)』, 1992年, 早川書房
- Stephen King (スティーブン・キング)
- Dark Harf*, 1989. 村松潔訳『ダーク・ハーフ』, 1992年, 文藝春秋社
- Andrew Klavan (アンドリュー・クラヴァン)
- Don't Say a word*, 1991. 羽田詩津子訳『秘密の友人』, 1994年, 角川書房
- Guy de Maupassant (ギ・ド・モーパッサン)
- Le Horla*, 青柳瑞穂訳「オルラ」(新潮文庫『モーパッサン短編集Ⅲ』, 1971年)
- Edgar Alain Poe (エドガー・アラン・ポー)
- William Wilson*, 1839. 中野好夫訳「ウィリアム・ウィルソン」(岩波文庫, 『黒猫・モルグ街の殺人事件』, 1978年)
- Robert Louis Stevenson (ロバート・スティーヴンソン)
- The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886. 田中西二郎訳『ジキル博士とハイド氏』, 1967年, 新潮文庫
- Michael Richardson (ed.) (マイケル・リチャードソン)
- Double/Double*, 1987. 柴田元幸・菅原克也訳『ダブル/ダブル』, 1990年, 白水社
- Ф. М. Д. о с т о е в с к и й (ドストエフスキー)
- Л в о й н и к, 1846. 小沼文彦訳『二重人格』, 1854年, 岩波文庫
- 楠本まき 『T. V. EYE』, 集英社
- みなみなみ 『インナーカルテット』, 白泉社
- 吉野朔美 『少年は荒野をめざす』, 集英社
- 『Eccentrics』, 集英社
- [参考文献]
- Glass, J. M. 1993, *Shattered Selves*, Cornell U. P.
- 古井由吉 1986, 『私という白道』, リプロポート
- 1984, 『東京物語考』, 岩波書店 (岩波同時代ライブラリー,

- 「路上」, 1925年 (『青空』)
「Kの昇天」 1926年, 『青空』
(筑摩文庫, 『梶井基次郎全集 全一卷』)
- 奥泉 光 『ノヴァーリスの引用』, 1993年, 新潮社
村上春樹 『風の歌を聴け』, 1979年, 講談社 (講談社文庫, 1982年)
『1973年のピンボール』, 1980年, 講談社 (講談社文庫, 1983年)
『羊をめぐる冒険』, 1982年, 講談社 (講談社文庫, 1985年)
『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』, 1985年, 新潮社 (新潮文庫, 1988年)
『ダンス・ダンス・ダンス』, 1988年, 講談社 (講談社文庫, 1991年)
- 長野まゆみ 『雨更紗』, 1994年, 河出書房新社
島田雅彦 『夢使い』, 1989年, 講談社
高村 薫 『マークスの山』, 1993年, 早川書房
辻 仁成 『ピアニシモ』, 1990年, 集英社 (集英社文庫, 1992年)
吉本ばなな 『哀しい予感』, 1988年, 角川文庫 (角川文庫, 1991年)
『マリカの永い夜』, 1994年, 幻冬社
- Paul Auster (ポール・オースター)
City of Glass, 1985. 『シティ・オブ・グラス』, 1989年, 角川書店
Ghosts, 1986. 柴田元幸訳『幽霊たち』, 1989年, 新潮社
The Locked Room, 1986, 柴田元幸訳『鍵のかかった部屋』
1989年, 白水社
- Edna Buchanan (エドナ・ブキャナン)
Nobody Lives Forever, 1990. 吉野美恵子訳『永遠には生きられない』, 1992年, 早川書房
- Adelbert von Chamisso (シャミッソー)
Peter Schlemihls Wunderdame Geschichte, 1814. 池内紀訳
『影をなくした男』, 1985年, 岩波文庫
- Pam Conrad (パム・コンラッド)
Stonewords, 1990. 山本やよい訳『ふたりのゾーイ』, 1994年, 新潮社
- Daniel Keyes (ダニエル・キース)

さて、ここまでの読解は、まだ冒頭に掲げた問題に十分な答えを導き出すにいたっていない。残されている問題はあまりにも多いが、基本的な課題は次の二点にある。ひとつは、レインが「精神分裂病質的」と名づけた世界経験のあり方、あるいは「存在論的安定の欠如」した状態を「実存主義的な疎外論」から解放して、その編成のメカニズムを問うこと。第二は、これと関連づけながら、なぜ、そうした経験構造に立脚した物語が、ひとつの時代に、「分身殺害」という形で集中的に描かれねばならなかったのかを検討すること。

いずれにしても難問であるが、それは今後の課題としてひとまずこの稿を閉じることにしよう。

[分身の物語・リスト]

- | | |
|-------|---|
| 赤川次郎 | 『ふたり』, 1989年, 新潮社 (新潮文庫, 1991年) |
| 芥川龍之介 | 「二つの手紙」, 1917年
(ちくま文庫『芥川龍之介全集1』, 1986年) |
| 新井素子 | 『くますけと一緒に』, 1991年, 大陸書房 (新潮文庫, 1993年) |
| 江戸川乱歩 | 「鏡地獄」, 1926年, 『大衆文芸』 (春陽文庫, 1987年)
「目羅博士の不思議な犯罪」, 1931年, 『文芸倶楽部』 (春陽文庫, 1987年) |
| 東野圭吾 | 『分身』, 1993年, 集英社 |
| 日野啓三 | 『夢の島』, 1985年, 講談社
『台風の日』, 1993年, 新潮社 |
| 古井由吉 | 「影」, 1971年, 『文学界』 (講談社文芸文庫『水』, 1994年)
『槿』, 1983年, 福武書店 |
| 池澤夏樹 | 『スティル, ライフ』, 1988年, 中央公論社 (中公文庫, 1991年)
『マリコ／マリキータ』, 1990年, 文藝春秋社, (文春文庫, 1994年) |
| 井上夢人 | 『ナカニダレカガイル・・・』, 1995年, 新潮社 |
| 泉鏡花 | 「眉かくしの霊」, 1924年 (『苦楽』) |
| 梶井基次郎 | 「泥濘」, 1925年 (『青空』) |

6. 二つのユートピア——ここまでのまとめとして——

物語の位置は、二つの相反する要請（どちらもある意味で現実的な）の中間に置かれている。

ひとつは、自己と世界、自己と自らの身体の疎隔感を増大させ、自己の実在感（私が確かにあるという感覚）を希薄化させるような力。他者との関係の中に、確かな私を実現することをますます困難にするような諸力の発現。

そしてもう一方には、その分裂的な現実経験の様態をのりこえ、他者とともにある「私」を確かなものにしたいという欲望。（それは、規範的な要請ではあるが、イデオロギーに還元することはできない。）

この二つの力がせめぎ合い、その緊張が高まるところに、おそらく「分身殺害の物語」は要請される。しかし、そうであればこそ、物語は「二つのユートピア」の間を揺れ動かざるをえない。一方には、分身との共生というユートピア。他者なんていらぬ。現実の他者のまなざしから隠された場所に「本当の私」が住み続けることができるのだという「神話」が分身との幸福な共生の内に語られる。その対極には、アイデンティティの確立というもうひとつのユートピア。現実を受け入れ、他者との関係の中に「本当の私」を手に入れる物語が、分身殺しによって表象される。

しかしそれはいずれも「おとぎ話」を語ることにしかなりえない。物語（フィクション）がリアリティを保ちうるのは、分身の存在が、ひとつの問題として立ち現れるところまでであり、その分身そのものを消し去ってしまう試みも、その問題性を否認しようとする試みも、どこかで現実離れを起こすことになる。その限りにおいて、物語の論理を貫徹しようとする企ては、いずれ「イデオロギー的企図」（P. マシュレー）を免れることができないのである。

評価することはできない。

しかし、その欲望の実現（課題の達成）がやはり相当に困難なものであることもまた、レインとともに確認しておかなければならない。

彼によれば、精神分裂病質者達は、その存在論的安定の獲得という課題に関して、常に二律背反的な欲求にとらわれる。というのも、自己がその世界の中に「確かにある」ことを確認するためには、他者による承認が必要なのであるが、彼らにとって他者は自己の存在を奪い取る脅威的な対象として立ち現れてしまうからである。

彼は、自己の現実感や同一感を保持するためには、見られ認識される必要がある。しかも同時に他者は彼のアイデンティティと現実性をおびやかすものとして現れる。すでに記述したように、秘密の内的な自己と行動面でのにせー自己の体系という関係によってこのジレンマを解決するために、きわめて微妙な努力がはらわれる。たとえばジェームスは〈他人が私に私の存在を与えてくれる〉と感じる。自分ひとりでは、彼は空虚であり、何者でもない。〈誰かがそこにいなければ私は現実と感ずることができないんです…。〉にもかかわらず彼は他人といっしょにいると安楽な気持ちになれない。自分ひとりであるときと同じように、他者といっしょにいるときも〈危険〉を感じるからである。(Laing, 1960: [152])

透や成美や実加の物語は、このジレンマに直面し、それをなんとかして乗り越えようとする欲求に駆り立てられている。分身殺害という結末が、真に問題の解消をもたらすかどうかは別としても、その願望自体は、やはり現実性を含んでいるのであり、だからこそ、同型の物語が反復されざるをえないのだと考えることができるのである。

無意味な要求として退けることにはつながらない。リオータルやボードリヤールのように、「近代的自己」をひとつの神話として、あるいはひとつの「メタナラティブ」として片づけ、「本当の」「真正の」「唯一の」「統一的な」自己の表象自体に無効を宣告しようとする立場（「本当の自分なんていない」「人格なんていくつあってもかまわない」と言いきってしまう立場）はありうる。しかし、「多元化し」「中心を欠き」「変幻自在」となった自己を称揚するポストモダニズムの言説は、実際に「分裂」した現実を生きている人間のかかえる問題を、あまりにも軽率に取り扱ってはいないだろうか。自己と世界とが、内的自己と外的な自己とが自己とその身体とが分裂していると感じる人間の不安や苦悩までをも、イデオロギーの作用による錯誤であると断じることは、おそらくアイデンティティの神話を安易に語ることに以上、現実離れした夢物語に陥るだろう。J. グラスが、臨床経験をもとに批判して言うように、「[自己の]断片化を眺めて楽しむことは、それを現に生きることは全く別のこと」であり、臨床的な視点から見れば、ポストモダニズムは「[分裂病質者および分裂病者の]感覚、とりわけ、打ち捨てられ、おそれおののき、食い破られるような感覚に対する感受性の欠如」を内に含んでいる。「本質論的ないし統一的自己に対するポストモダンの批判は、心理学的な空白の中から生じる」のである（Glass, 1993: 12-14）。

レインの文脈に立ち返れば、それは、「存在論的な安定の欠如」に対する分裂病質者達の不安を、イデオロギーがもたらす錯覚として切り捨てることに等しい。確かに、「本当の自分」が分からないという不安は、「本当の自分が確立されなければならない」という規範的言説によって強化されるだろう。しかし、その規範的な要請が、実存的なものであるか、社会的に構成されたものであるかという議論とは別の次元で、その不安定な状態を乗り越えようとする現実的な欲望が存在することを、私たちは否定することができない。その意味で、「分身殺害の物語」を、ポストモダン状況に対する反動的なイデオロギーの所産として一面的に

びえ、あるいはまたどこまで現実的な要請に根ざしたものと見なすべきなのだろうか。

分身殺害によって獲得される自己のイメージが、強い規範性を帯びていることは否定しがたい事実である。常に何ものかを演じ続け、「本当の自分」を表出することのできない状態、他者のまなざしに映る自己像にばかり関心を払い感情や欲求を表に示すことのできないような状態を、読者はテキストとともに「望ましからぬもの」とうけとめ、乗り越えられねばならない事態として位置づける。逆に言えば、他者との関係の中に「自分の居場所」を見だし、他者とともにあることのできる人間のあり方、その意味で社会的な関係の中に自らのアイデンティティのよりどころを見だしうる状態が「望ましい」ものとして感受されることを前提として、分身殺害の物語は成り立っているのである。

ここに要請されている規範的な自己像は、まぎれもなく「近代的自己」のイメージをステロタイプ的に反復している。分裂を克服しアイデンティティを確立すること、演じられた偽りの仮面を脱ぎ捨て「真の自己」を発見すること、自らの置かれた現実から逃避することなくそれを受容し、その中で与えられる役割の遂行を通して自己を実現すること、こうした一連のイメージが、「発達」や「成熟」という名の達成課題として機能するところに物語は可能となっている。そうした自己の確立が、近代社会の編成原理をなしており、それ自体特定の社会秩序の成立に深く関与していることは言うまでもない。またこの時、物語世界の中でのこうした課題の達成が、その困難をおし隠し、問題を断ち切る形で描かれねばならないとすれば、それはやはり、言葉のあるひとつの意味においてイデオロギー的に機能しているのだと言えるだろう。

しかし、そうした規範的要請がイデオロギーであるということを確認することは、必ずしも、物語を動かしている論理を現実的根拠のない、

に、現実への距離感を作り出している。それは、現実を疎遠なものとするとともに、多少なりとも安全なものとして遠ざける役割を果たすことになる。主人公たちは、他者の期待をくみ取り、組織化する役割をもうひとつの人格に委ね、その分身との対話の中で自らの行動を選択していく。これによって、主人公は自分が「演じている」という感覚を保つことに成功しているのである。

こうした心理的な要請と密接に関わる形で、分身の形象は、その世界経験の構造を、その分裂的な様相にアクセントをつけて表現するための修辭的な技法として機能している。物語のテキストは、他者との関係の中で生じた出来事の合間に分身の声や身振りを差しはさむことによって、主人公と外的世界との疎隔感や意識世界の二元性を、いちいち解説することなく、持続的に表現することができる。分身が存在することによって、他者に対して語られない内面の言葉は、声にならない独白としてではなく、もうひとつの世界の中での会話として描き出されることになる。外部の世界（自らの身体化された自己がそこに属する）から皮膜一枚を隔ててもうひとつの世界（身体化されない自己がそこにある）が存在するという感覚を、具象的に伝達する手段として、分身の形象はきわめて便利な道具であると言えるだろう。

しかし、それでは何故、その分身の存在は物語の論理の中で「否定」されなければならないのだろうか。

これまでの私たちの推論を前提とすれば、分身の形象は、スキゾイド的な世界経験の様式の中から心理的に要請されるがゆえに、かつまた、そのフィクショナルな表現において有効に機能しうるものであるがゆえに、物語世界の中に導入される。とすれば、その「分身殺害」の物語は、その前提となる分裂病質的な経験のあり方を否定し、それを何らかの形で解消しようとする欲望によって産み出されているのだと考えねばならない。その欲望を、私たちは、どこまでイデオロギー的なものと呼

何故だろうか。解答はおそらく、登場人物の心理的な機制のレベルと、物語表現のレトリックのレベルの双方において考えられねばならない。

まずは、スキゾイド的な人物にとって、分身の存在がどのような心理的要請に答えているのかを考えよう。その時、第一に、分身は内に隠された自己の「実在性」の感覚を保証する役割を果たしているということが挙げられる。およそ一切の社会的関係の中で、他者の欲望を読みとり、その視線に対して演劇的に行為をしようとするスキゾイドにとって、他人の目に見える自分は、常に「かりそめ」の、あるいは「いつわり」の自己として位置づけられる。彼／彼女は、関係の中にある自分を「仮面」であるとするすることで、その裏側に「本当の自分」が温存されているという感覚を作り出すのであるが、ではその「本当の自己」なるものが確かに存在するというのを、何が保証してくれるのだろうか。

多くの心理学的、社会学的な知見が示しているように、「私がここにある」ということへの信頼感（存在論的な安定感）は、他者による応答がそれを肯定してくれていると感じ取られる限りにおいて維持される。私がそこにあるためには、私の存在を承認するパートナーが必要なのである。しかし、「隠された自己」は、定義上、そうした他者をもちえない。したがって、レインも言うように、精神分裂病質者たちの「内なる自己」は、自らの実在性と実体性について確かな信頼をおくことができず、それゆえ、恒常的な不安にさいなまされるのである。

分身の出現は、この欠落を埋め合わせるものとして機能する。誰ひとりそれを見てくれる人がいなくても、ヒカルや千鶴子やくますけは常に私のかたわらにあり、私の存在を承認する他者としてよりそっている。隠された自己は、分身を対話手とすることによって、自らの居場所を作り出すことができる。

同時に、私たちのとりあげた作品の中では、分身たちが、他者の欲望や期待を仲介し、伝達する役割を負うことによって、主人公の意識の中

ではない。むしろ（これは私個人の感覚的な受け止め方にすぎないのだが）彼が「精神分裂病質的」と呼んだ現実受容のあり方は、決して限られた「病者」に固有のものなどではなく、程度の差を異にしながらも、相当数の人々の日常的な現実感覚を言語化しているのではないかと考えるからである。そして、本稿の課題に即して言えば、そのことが分身殺害の物語をフィクションとして流通させる前提条件となっているのではないだろうか。

したがって、仮説は次のような形で提示される。

レインによって精神分裂病質（スキゾイド）的と形容されたような、自己と世界の関係に関わるある種の経験の様態が、読者を含めた多くの人々に共有もしくは共感可能なものとして累積されている限りにおいて、分身殺害の物語は、「問いかけ」としての「リアリティ」をもった物語として流通しうるのである、と。

この命題の中には、さらに二つの論点が区別される。

ひとつは、物語世界の中に「分身が登場する」ということを、ある種のリアリティをもって受け止める土壌があるとすればそれは何か、という問い。

もうひとつは、その「分身の存在」を「問題」として受け止め、分身殺害（分身との訣別）にむけて展開していくストーリーの流れを、「正当」な、「当然」の、あるいは「予期されうる」もの、「期待される」ものとしてたどっていくことができるのであれば、それはどのような論理が読み手の「感覚」を支えているからなのか、という問いである。

この第一の論点から、少しずつ検討を進めてみよう。

スキゾイド的な世界経験の構造——自己と世界の間、あるいは自己とその身体との間に断絶があると感じ、他者に対して呈示される自己は「にせの自己」であり、そのまなざしから隠されたところに「本当の自分」が隠されているという感覚を伴う——を、物語（フィクション）の世界に形象化しようとする時、そこに「分身」の存在が要請されるのは

り、その期待に応じて「よい子」であろうとしていた（その意味で、スキゾイド的な経験構造に近かった）のは生前の千鶴子の方であり、実加はその時点では、むしろ他者のまなざしに対して余りにも無防備に生きていた。この対照的な二人の関係は、「演じられた自己」と「隠された自己」の二元性に対応しているようにも読める。であるとすれば、千鶴子の亡霊を分身として抱え込むことは、自己の中のそうした二面性を、ひとつの人間の中に組み入れていくことに他ならない。実加の物語は、他者のまなざしから放置され、他者の期待に応答する術を知らない人格か、他者のまなざしを過剰に取り込み、常にその期待通りに生きてきた人格を取り込み、そのバランスの中で、新しい自分を作り上げていく物語である。

この時、姉の模倣を通じて、社会的現実（あるいは他者の期待）に応じていく過程では、逆に実加の「本当の自分らしさ」が抑圧され、二つの自己の間に乖離（分裂）が生じる。その分裂感こそが、物語を押し進め、姉との訣別（分身殺し）という結末を引き寄せるのであることは、ここで確認しておいていいはずである。

（その他の作品については、ここでひとつひとつ取り上げて見るだけの余裕がない。しかし、『少年は荒野をめざす』の狩野や、村上春樹の作品における「僕」が、スキゾイド的な分裂をはらんだ世界を生きていることは、さほど無理なく指摘することができるだろう。）

5. 分身殺害のリアリティ

さて、物語のテキストと精神病理学的な記述の間のこうした突き合わせの中から、私たちはどのような知見を導き出すことができるのだろうか。

ここにレインの著作を引き合いに出すのは、私たちがとりあげている物語を、病理学的なカテゴリーの中におしこめて解釈しようとするから

のなかにおいても、世界の内においても」けっして〈くつろぐ〉ことなく生きてきた。その結果、「ほとんどすべての人間に対して、彼はにせ自己をもって」、すなわち「自分に対する人々の願望や野心に自分から盲従することによって成りたつところのにせ自己をもって」働きかけた。しかし、それを続けるうちに、「彼の〈真の〉自己に属している感情」はしだいに縮小し、真の自己はますます傷つきやすくなり、他者のまなざしは、よりいっそう脅威的なものになっていくことになる。

ここでピーターについて語られている言葉は、そのほとんどを、そのまま成美にあてはめることができる。二人の人物に共通しているのは、自己の存在そのものの次元における（自分がそこにいるということそのものに対する）否認の感覚である。成美もまた、その存在を両親にうとまれ、自分はただそこにいるということだけで余計な存在であるのだと感じながら育ってきた。欲求や欲望を限りなく縮小させ、大人たちの期待を必死に読みとり、それに同調していく態度は、「そこにあることを承認されていない」という感覚と表裏一体のものとして構成されている。

『ふたり』においては、主人公・実加の世界の分裂病質的な性格は、よりいっそう抑制された形でしか表現されていない。しかし、千鶴子を亡くした実加が、その姉を演じることによって（＝にせ自己を立てることで）世界と関わりあおうとしていること、その姉の亡霊は（くますけと同様）他者（大人たち）の期待を媒介するものとして機能していること、そしてその千鶴子の霊に守られているあいだ、実加の「本当の自分」は表に現れず、千鶴子と二人だけの世界に温存されていることに目を向けるならば、実加の世界経験の構造は、基本的に前二作と同型のものであるとすることができる。少なくとも、物語は、「他者に対して演じられた自己」と「他者の目から隠された内的自己」の二元性を前提として発動しているのである。

いささかうがった見方をすれば、絶えず他者の求めるものに気を配

な自意識の背景を、両親に望まれずに生まれた（と自覚している）こと、そして自分が存在することがすでに「でしゃばり」であると感じて育ったことに結びつけている。

ピーター：物心ついて以来いつも、私は自分自身を意識するようなところがあって、自意識過剰というか——多少でしゃばりだったと言えましょうね。

私：でしゃばり？

ピーター：ええ、そう。でしゃばりだったのです。ただそこにいることが……それがすでに自分自身を意識することだったのです。

私：そこにいることが？

ピーター：ああ、すくなくともいるというだけでですね。彼〔父〕は生まれた日から私が目ざわりだったとよく言っていました。

私：目ざわり？

ピーター：ええ。役立たずのユースタスだとか、うどの大木というのが、私のあだ名でした。

私：そこにいるというだけで罪があると感じたのですね。

ピーター：まあ、そうですね。私にもよくわかりませんが……まず第一にこの世にいるということについてはそうだったのでしょうか。

(Laing, 1960: [166])

レインによれば、ピーターは、その父や母から、あたかも「そこに彼がいなかったかのように取り扱われてきた」。彼は、自分を「きまりのわるい」、「人の目ざわりになる」、「でしゃばりな」存在だと感じ、「世界内に存在することだけで」罪を感じていた。それ故に彼は、「自分の身体

成美には、正直言って、この辺の裕子の台詞、言葉の意味は判っても、何を言いたいのかがよく判らなかつた。ただ、裕子が成美と一緒にハイキングに行きたがっていることだけは何とか判り——しょうがないから、成美、うなずく。裕子が喜ぶことならば、ハイキングでも何でもしてあげなきゃいけない。(p.55)

成美にとって、対人関係の中での意志決定は、すべて、大人たちの期待と要求を感じとり、それに対して最も適切な行動を選び取ること以外のものではなく、「自分が～をしたい」というような感情や欲求の動きは、その意識の中では、はじめからきれいに排除され、あるいは抑圧されている。成美がハイキングに行くとするれば、それは裕子がそうすることを求めている（ことを成美が知っている）からに他ならない。

成美がくますけとの間に交わす二人だけの会話は、しばしば、その他者の期待に対するモニタリングの過程を言語化したものとなる。くますけは常に、冷静に状況を分析し、第三者的な視点から、何が大人気のある態度であり、どうすれば「よい子」であるのかを成美に教える。他者による要求や期待と自分自身の欲求や欲望を調節する働きを指して「自我」という言葉を使うとするれば、くますけは、成美の自我の中で、他者の期待を組織化する側の機能を担っており、成美を、過度に同調的な行動へと導く役割を果たしていると言えるだろう。いずれにせよ、成美は、くますけの視点を基準として、自分自身を他者の世界の中の一事物にすぎないものへと縮小させ、それによって、その場その場をくぐり抜けていこうとするのである。

こうした自意識の肥大の裏側には、自己の存在それ自体が、他者によって承認され、受容されていないことへの恒常的な不安が伴っている。

R. D. レインは、先にもあげた「症例ピーター」について、その過剰

ばしのあいだ——幸福（に近い気持ち）さえ覚えることかできた。彼は〈自由〉であり、〈のびのび〉できた。もし彼が真に匿名者であった場合には、身体化された人間になることができる。しかしながら、彼が知られてしまった場合には、身体化されない存在に逆もどりしなければならぬ。（pp.174-175）

場所を変え、職を変え、名前を変え、移動し続けることによって、自らを〈発見〉されないようにすること。スキゾイド達はこれによって、短期間のあいだだけ、比較的安全で、自由な関係を維持することができる。ダイヤルの相手毎に名前を変え、設定を変えて、自分を演じ続けるサキは、この点においてまさにスキゾイド的な関係形成＝関係回避の技法を駆使していると言える。他方、透は、はからずも転校を繰り返すことによって、濃密な関係が成立する前にその場を逃れ続ける形で、自己の安定をはかってきたのだとも言えるだろう。

いずれにせよ、二人は、互いの正体（本当の姿）が問題にならないような関係を渡り歩くことで、自己の安全をはかりつづけるのである。

「身体化された自己」と「身体化されない自己」の分裂という構図を『くますけと一緒に』は、『ピアニシモ』ほど顕著な形で描き出してはいない。しかし、他者によって注がれるまなざしへの過剰な反応の中で、主人公・成美は、常に演じられた自分自身を生きており、その結果、彼女はその世界の中で決しておだやかに〈くつろぐ〉ことを知らない。その点で、二作品は共通した現実感覚の上に、物語を成立させている。

例えば、「子どもらしさ」を欠いて萎縮した成美の態度を和らげようと、裕子が「ハイキングに行こう」、そして「思いっきり、服を汚したり、破いたりして遊ぼう」と誘いかける時、成美は、その裕子の言葉が、何を意味しているのかがよく理解できない。成美には、裕子の思い描いている「自由にのびのびと遊ぶ」自分をイメージすることができなくなっているのである。

とはできない。腫れ上がる目の向こう側にさとりを見たら、彼は泣いている。涙と鼻汁が混ざり、床に落ちる。女生徒が、こいつもばっちいと叫んでいる。僕は意識を失いながらも心の中で彼に同情していた。(pp.115-118)

この時、透の存在（覚醒した意識）は、暴行と屈辱の中に置かれている身体的な存在から切り離され、外部化された自己から絶縁した場所にかくまわれているかのようである。（こうした、自意識＝語り手の位置は、小説テキストの形式的な必要性から生まれるのかもしれない。しかし、少なくともその効果において、語り手として観察する「僕」の視線は、自己の身体との疎隔感を表現するものとなっている。）

その透が、つかの間のあいだ存在の安定を感じることでできる空間が、匿名的な都市空間、あるいはメディア空間であることにも、ここで触れておく必要があるだろう。例えば、彼は、高層ビルがそびえ立つ大都会の裏路地を、「透明な風」のような存在となって、「ヒカル」と二人であてどなく歩き回る。この時彼（ら）は、一方的に人々を観察する目となり、他者のまなざしの呪縛から開放される。あるいは、伝言ダイヤル。ここでも人々は、相互の匿名性を守りながら、（サキがそうであったように）その場限りの自己、その場限りの関係性を通過していく。

レインは、『引き裂かれた自己』において、ピーターと名づけられた人物を例に取りながら、精神分裂病質者（スキゾイド）が自らの不安な状況をマネジメントするために、絶えず場面を変え、「異邦人」となり、匿名の存在であり続けようとする傾向を指摘している。

彼 [ピーター] は、転々と流浪し、知人ができるほど長くは滞在せず、いつも変名を使った。こうした条件の下ではじめて彼は、――し

攻撃をしかけてくる視線に対し、完璧な武装をほどこして生き延びていくことだけが課せられている。それは、決して突出しないことをルールとした相互監視のゲームの場でもある。そのルールは、教室毎に異なり、生徒間の微妙なバランスの上に成立している。そのルールとバランスをいち早く読みとり、目立ちすぎることも、控えめすぎることもないように、その場に埋没するための技術を素早く身につけなければならない。

このゲーム空間の中で、透の自己は絶えず緊張し、覚醒し続ける。この時、透の身体的な存在は、過敏な自意識となってモニターし続ける自己の外部におかれ、監視され、操作されるべき対象とならざるをえない。身体は外部化され、「にせ自己」を担うものとして、他者の側に属するものとなるのである。例えば、久しぶりに登校した透が、過激ないじめの標的となる場面。ここでの透は、殴られ、辱められながらも、その自分自身の姿さえ、冷え冷えとした目で見つめ続けている。その覚醒した意識は、自分を殴り続けている相手を観察し、同情する余裕さえ失っていない。

「早くやれったら。」

机を蹴りながら、彼らがさとるをせつつく。さとるは目を半分つむり、口を真一文字にむすんで、右手で僕の顎を殴った。

パシッという鈍い、ダンボールをやぶる時のような音がして、僕の脳に痛みが伝わってくる。パンチが顎に当たると、奴らはウォーと歓声を上げた。僕の周りにはいつのまにか、ほとんどの生徒達で円陣ができています。円陣は左右にゆっくり揺れて、大きくなったり小さくなったり、小宇宙のように呼吸をし始めた。

(・・・)

気が狂ったようにさとるは殴り続けてくる。暴走列車のように、全力で彼はこぶしを振りおろしてきた。今の彼は、誰にももう止めるこ

ここにレインの図式を引用するのは、私たちのとりあげている物語の主人公たちが、多かれ少なかれスキゾイド的な世界経験の構造を共有しているように思われるからである。

『ピアニシモ』における透が、外在する世界と他者たちとの関係を、敵対的な、よそよそしい世界として経験していることは既に見たとおりである。透は、他者のまなざしに対する過剰なまでのモニタリングを通して、その脅威的な世界を生き延びる術を選び取ろうとしている。作品の冒頭、新しい中学に転校してきて、はじめてクラスメートの前に立った透の視線のあり様を見ておこう。

僕はいつも最初、クラスの雰囲気慣れるため、ぐるりと見渡すことを転校初日の習慣としていた。教室の一番後ろに目をやり、数を数えて心が落ち着くのを待ち、次に窓の方へ視線を向け、外の景色を眺め、最後にゆっくりと、新しいクラスを眺めるようにしていた。そして僕は、動物園の動物たちを見るように、そんな彼らのことを観察する余裕さえあった。どの学校にも、必ず一人や二人、おせっかいな世話好きがいて、ルールや、その学校のこつを教えてくれた。また、転校生に片っぱしから恋する女の子もいた。僕は、担任が紹介している間、ゆっくりとクラスの雰囲気をつかむことを、転校の第一課として楽しんだ。しかし、この新しい戦場は、いつもの感じとは違っていた。表情のない、仮面のような顔が、静止した画像のようにじっと見上げているだけだった。その瞳は、獲物を狙う動物のようでもあり、生命力の失せた、冬の植物のようでもあった。今までのどの学校とも違う雰囲気の視線は、僕の余裕さえも完全に凍結させた。転校のプロは、初めて小さな挫折を感じずにはいられなかった。(pp. 12-13)

透の意識は他者のまなざしを把握することに集中している。学校は、いわばまなざしの戦場であって、「ちょっとしたすきやミス」について

して「にせ自己の体系」を立ち上げ、その仮面の陰に、他者の目から秘匿された「内的自己」を温存しようとする。この内的な自己を、他者の目からは決して捉えることのできないものとして位置づけることで、アイデンティティと自由の感覚を保持しようとするのである。したがって、スキゾイドの世界を図式化すれば、自らの身体は、自己の側ではなく、他者の側に置かれて外的な現実を構成することになる。すなわち、一般的には、

(自己/身体) ⇔ 他者 (図1)

であるのに対し、スキゾイドの世界では

自己 ⇔ (身体-他者) (図2)

という関係が成り立つ。

図1

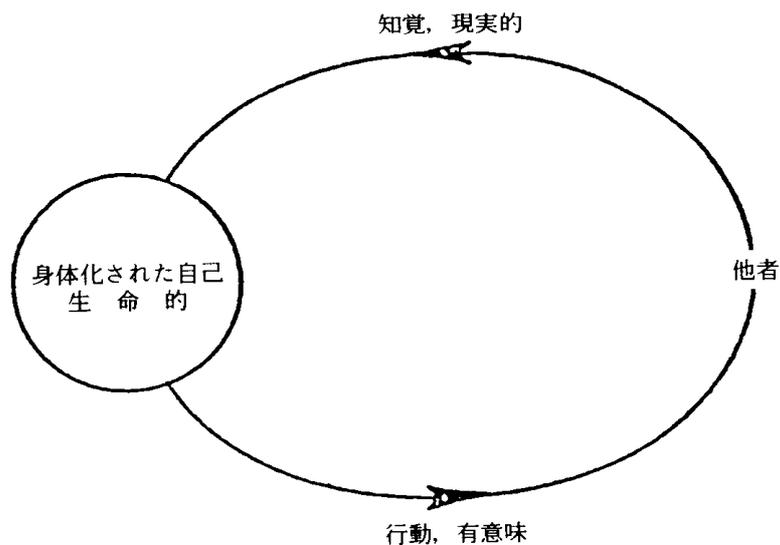
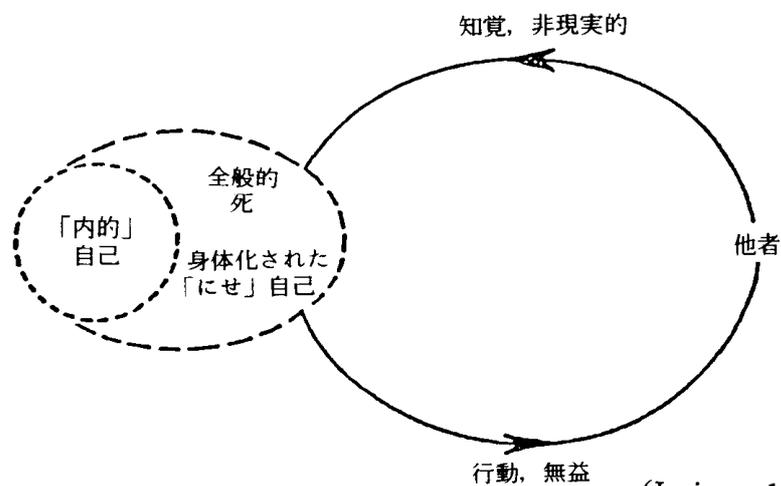


図2



(Laing, 1960: [106])

できる。(Laing, 1960: [47])

ところが、ある人々にとっては、日常の生活環境の中においてさえも、自分が「実在的」であるというよりは「非実在的」であると感じられ、「生けるもの」ではなくむしろ「死せるもの」として、「世界の残余からあやふやにしか区別されないもの」であると捉えられている。

このため彼のアイデンティティと自律性はたえず疑問にさらされる。彼は、自己の時間的持続性についての体験を欠如している。彼は自分が一貫しておりまとまった存在だという、あの圧倒的につよい感覚をもつことができない。彼は実体的というよりも非実体的であると感じ、自分が作られている素材が真正の、よきもの、価値あるものと思うことができない。そして彼は、自己を身体から離別された部分として感じる。(Laing, 1960 : [51 - 52])

このように「一次的な存在論的安定」が達成されていない人間——スキゾイド——にとって、日常の生活環境、とりわけ他者との交わりは、自己の存在に対する絶えざる脅威として立ち現れてくる。自分自身のアイデンティティについて確かな感覚を持ちえないスキゾイドにおいて、他者との関わりは、自分自身をまきこみ自己を喪失させてしまうおそれのあるものとして（「呑みこみ engulfment」への不安）、あるいは自分自身を守る壁を食い破り侵入してきて、内側から自己を破壊してしまいかねないものとして（「内破 implosion」への不安）、さらには自分自身の生命を喪失させ、「他者の世界の中の一事物」にすぎないものへと転化させようとするものとして（「石化 petrification」または「離人化 de-personalisation」への不安）、強い脅威を与え続ける。

この脅威的な関係の中で、自らの存在を安全なものに保つために、自己は、自らの身体を疎隔し、身体を自己の外部に位置づけることによって、他者との関係から撤退をはかろうとする。他者の前には、身体を介

4. スキゾイド的経験の構造

その作業にむけてのもうひとつの迂回路として、R. D. レインの『引き裂かれた自己』（1960年）を援用することにしよう。

周知のようにレインは、この著作において、彼が「精神分裂病質者（スキゾイド）」と呼ぶ人間存在の一樣態を、現象学的・実存的な視点から描き出そうとしている。それによれば、精神分裂病質者とは、①自分と世界との間に、さらには②自分と自分自身との間に断絶を経験している人間のあり方を指している。

精神分裂病者（schizoid）というのは、その人の体験の全体が、主として次のような二つの仕方で裂けている人間のことである。つまり第一に世界とのあいだに断層が、第二に自分自身とのあいだに亀裂が生じているのである。このような人間は、他者と〈ともに〉ある存在として生きることができないし、世界の中で〈くつろぐ〉こともできない。それどころか、絶望的な孤独と孤立の中で自分を体験する。その上、自分自身をひとりの完全な人間としてではなく、さまざまな仕方で〈分裂〉したものとして体験する。例えば、身体との結びつきが多少なりともゆるくなった精神として、あるいは二つ以上の自分として——等々。（Laing, 1960 : [14]）

レインによれば、多くの場合に人間は、自分が「世界の中に実在する、生きた、全体的なものとして」、また「時間的な意味では持続的なものとして」現存しているという感覚を持っている。そうしたものとして各人は「世界へと出てゆき、他者に会うことが可能である」。こうした「基礎的な存在論的安定」を保っている人間は、自分自身と他者の実在性、およびそのアイデンティティについて「ゆるぎない感覚」を持っており、その上に立って、生活上のさまざまな問題に立ち向かうことが

容を通して自己の輪郭を安定させることが要求されるような時代であるからこそ、反復的に語られねばならないのである。この考え方の背景に、ボードリヤールが描き出すような、記号消費社会の亢進と、その帰結としての現実的表象の危機が見通されていることは指摘されるまでもないだろう。

しかし、物語の構造分析から、ウィニコットの精神分析的な概念につなげ、さらにその背景にボードリヤールのポストモダン状況を見通すという大塚の推論は、多くの示唆を含みながらも、いささか恣意的な論理の展開を許容してしまう。また、彼の議論は、何らかの殺害が物語の中で必要とされることを説明するとしても、それがどのような存在として呈示されるかについては何も語らない。「象徴的な殺害」があれば、それは何でもよいことになってしまう。

こうした解釈の恣意性は、物語の構造分析とその象徴的意味の読解の作業に、内在的につきまとう問題である。私たちの本稿での作業もまた、構造分析（特に、説話論的還元）という手続きにひとまずは立脚している。しかし、この方法論上の問題については、多少なりともこれを補う手段を考えねばならないだろう。先に、物語の仕掛けとそのリアリティの関係に着目すると述べたのは、この点に関するひとつの試みとしてのことである。

ここで、特に「分身殺害」の物語に視野を限定するとすれば、そこに描かれている殺害の儀礼が、特定の自己意識、あるいは世界経験の構造と結びついていることが気づかれるはずである。私たちとしては、この点に着目をし、特定の仕掛けと構造をもった物語がリアリティを持ちうるとすればそれは何故かという論点にかえり、分身殺害譚の反復がどのような社会的条件に規定されているのかを考えることにしよう。

物語」がもはや存在しない状況下においては、「現実受容」の手続きは反復され続けなければならない（とりあえず「現実」を受容してもすぐに新たな「現実」との乖離が生じてしまうのだから。）それがむしろ健全な姿でさえある。（大塚，1994: 192）

反復される通過儀礼の物語の中で殺害される対象＝猿神は、つまるところ、現実を受容するために繰り返し手放されねばならない移行対象なのではないか。「外的現実」の輪郭が定まらない時代状況の中で、なお「現実の受容」を要求される主体は、その不安を支えるために「中間領域」としての移行対象を必要とし、同時に、その対象の殺害を繰り返すことで「現実」への軟着陸を試みる。現代のビルドゥングス・ロマンにおいて描かれる供犠殺害のモチーフとは、したがって、「移行対象殺害」とでも呼ぶべき手続きなのだと言及している大塚は論じているのである。

『人身御供論』の中ではいささかとってつけたように呈示されるこの仮説は、大塚が『少女民俗学』や『くまの時代』などの一連の著作で展開してきた「少女文化」および「かわいいカルチャー」の分析につながっている。例えば彼は、子ども時代に特徴的な文化であった「かわいい」ものへの執着が、年齢層を押し上げながら拡大し定着していった事実を示しながら、その「かわいいカルチャー」の中心的な記号として、テディ・ベアに代表される「くま」の表象があったことを指摘している。私たちが取り上げた物語においても、分身＝殺害の対象が、くまのぬいぐるみ（くますけ）という形を取っていたことを考える時、殺されねばならないのは移行対象であるという大塚の仮説は、一定の説得力を帯びるようにも思われる。

しかも、この仮説を通して、大塚は、供犠＝殺害を伴った通過儀礼の物語が特定の時代に反復される理由についてさらに議論を展開することを可能にしている。すなわち、供犠による成人の物語は、現実を現実として明確に描き出すことが困難になっているにもかかわらず、現実の受

ばならない。くりかえすならば、私たちはそれを、「分身殺害」の物語が、その読み手の経験の中で、「リアリティ」を獲得しうるのは何故かという形で問いたいと思うのである。

しかし、その点に関連して、大塚がこの著作の中で示したもうひとつの重要な論点に触れておかねばならない。

この本の「終章」において、大塚は、ひとつの新しい論点をいささか唐突な形でつけ加えている。彼は、問題とされた様々な通過儀礼の物語が、いずれも供犠=殺害を伴っていることに改めて着目し、これらの物語において殺害されているものはいったい何なのかを問う。そして、その殺害の対象となるものを、D. W. ウィニコットの言葉を借りて「移行対象」という概念によって説明する。

移行対象とは、例えば『チャーリー・ブラウン』に登場するライナスの毛布や、『くまのプーさん』のクリストファー・ロビンが持っている「プーのウィニー」などのように、子どもが過度に執着し、常にあるいは寝つくまでの間、身につけて離そうとしない事物、または対象を指す。ウィニコットによれば、こうした事物・対象は、自己と外的現実の中間領域にある。それは、子どもが母親と融合した自他未分の状態から、母親と引き離され、外界と自己とを独立した存在として受け止めねばならない状態へと移行するまでの間、その「分離不安」をやわらげるものとして機能する。幼児は、発達のある時点で、外的現実を受容するための手続きとして、こうした移行対象の介在を必要とするのである。(Winnicott, 1971)

大塚は、ウィニコットの「人間は誰も内的現実と外的現実を関連させる重荷から解放されることはない」という言葉を引きつつ、この現実受容の作業が、幼児期において完結するわけではないことを強調する。

まして「外的現実」の輪郭そのものが不確かであり、また「唯一の

さらにその二世，三世が生き落とされたとき，じつは，通過儀礼の不在がふたたび顕在化する。それが今日，この消費社会がかかえる問題である。

出奔者たちは，〈東京〉で生き残ることで通過儀礼を達成しえたが，その子供たちは，いかにして〈大人〉になればいいのか。（大塚，1994：164）

大塚の描くこの見取り図は，私たちの論考の目的から見ても，議論の前提となる構造的な条件をうまくとらえていると言ってよいだろう。現代の社会的な状況の中では，〈大人〉になるということの具体的な姿形，〈大人〉になるための実質的な手段が見いだしえないからこそ，危機的な体験を「統辞する枠組み」として，イニシエーションの物語が援用されようとするのである。

しかし，こうした認識を前提として，さらに現実と物語の関係をより具体的な形で解き明かしていこうとする時，そこにはさらに問われるべき問題が見いだされてくる。

現代の社会において，成人のための儀礼が存在しないということ，あるいは社会的な成熟が困難であるということは，はたして，現代人の自己の存立のあり方にとって，どのような状況を意味しているのか。そして，その（危機的な）事態を生みだしている実質的な条件は何なのか（大塚はそれを「消費社会」というタームでくくる。では，なぜ「消費社会」は自己の確立やアイデンティティの獲得を困難なものにするのか。あるいは，その困難が，80年代にいたってことさら問題となるのはなぜか）。さらに，私たちの取り上げた現象に立ち帰るならば，その危機的な状況を乗り越えようとする「物語」が，なぜ「分身」の形象を伴い，またなぜその分身の殺害という形で危機の回収がはかられるのか。

こうした一連の問題が，大塚の示した議論の先に，重ねて提起されね

というストーリーを持っている。その物語の構造は、実は「猿轡入」をはじめとする異類婚の形態を反復するものである。そこには、供犠の対象として最初の配偶者である異類を殺害し、これによって成人の女へと生まれ変わるという通過儀礼の枠組みが維持されている。

大塚は、コミックという現代の大衆的な物語メディアの中に、こうした「供犠」をともなう「成人式」の物語が流通するのは、現実の社会の中で成人のための儀礼が機能しえなくなっているからだと考える。

成人のための儀式が、実効力をもった儀礼として機能しえたのは、言うまでもなく、それを経て加入すべき集団が具体的な輪郭を持って存在した前近代のムラ社会においてであった。これに対し、加入すべき「社会」の具体像が曖昧になってしまった「近代」においては、もはや通過儀礼は実質的に成立しえない。「そもそも通過儀礼が成立するための諸条件を『近代世界』は失っているのであり、そこで近代以前の社会が持つ通過儀礼の形式のみを社会制度として復活させたところでもはや人は『成熟』にいたれないのだ。」(大塚, 1994 : 8)

しかし、近代化のある段階までは、閉じた空間としてのムラが解体した後にも、人々がそこへ向かって流出し、その中で身を立ててゆくべき外部空間が「都市」という形で存在し、「立身出世」の物語が新しい「自己確立」のモデルを提供しえた。しかも、そこには「国家」という擬制的な共同体が君臨し、国家を準拠枠として確立されるべき自己像が有効に機能していた。ところが「戦後民主主義」の思想は、この準拠枠としての国家の有効性を否定し、しかも、ある時点からは都市に生まれ育ち、出て行くべき外部を持たない世代が成人期を迎えることになる。この時、社会的成熟の困難が、再び問題として浮上することになる。

ムラからムラの外部である都市に出奔し、そこで上昇の物語の主人公となることが、近代における唯一残された通過儀礼の形式だったとすれば、都市が肥大し、そこが出奔者たちの子弟の安住の場となり、

また、桑原知子（1994年）にならって、分身の形象を「多重身」と「多重人格」に分けるとすれば、ここに挙げた諸作品に登場する分身のほとんどは広い意味での「多重人格」に分類される。その意味では、ダニエル・キースの『5番目のサリー』や『24人のビリー・ミリガン』、あるいはTVシリーズの『ツイン・ピークス』などをきっかけとした「多重人格もの」の流行や「サイコホラー」のブームなども、ここで問題としている「分身殺害譚」の反復という現象と密接に関連したものとして位置づけられるかもしれない。

3. 通過儀礼の不在と移行対象殺害

ここに取り上げた作品群においては、いずれの場合も、主人公（主に少年や少女）の人間的な「成熟」または「アイデンティティの確立」が主題とされ、分身の殺害あるいは分身との訣別を通して、その自己の確立という課題が達成されようとしている。私たちが問わなければならないのは、なぜ、こうした「成長」のための「殺害」と「訣別」の物語が、ひとつの時代の中で反復的に語られねばならないのか、にある。

ひとつの手がかりを、大塚英志『人身御供論』（1994年）に求めよう。この著作において大塚は、紡木たくの『ホットロード』、あだち充の『タッチ』、高橋留美子の『めぞん一刻』など、「いずれも通過儀礼的な枠組みを持った」コミック作品をとりあげ、これらの作品の背後に共通の形態学的構造を見いだすとともに、その社会的な背景として「消費社会」における社会的成熟の困難を見通している。それによれば、それぞれの作品に登場する女性（和希、南、響子）を中心に見たとき、この三つの物語はいずれも、少女が通過儀礼の中で最初の求婚者（ハルヤマ、和也、惣一郎）の死を経験し、これを経て成人へと再生した後に、二番目の配偶者（[よみがえった]ハルヤマ、達也、五代）と結ばれる

身とも言うべき「鼠」のあとを追って「異界」へと導かれ、そこでその分身の死を見届けて現実世界へと帰還する。物語は、擬似的な分身殺害を経た、通過儀礼の構造を反復している。(拙論「探偵とその分身」参照)

演劇の世界では、成井豊(キャラメルボックス)が、分身殺害譚の原型に近い物語を『ハックルベリーにさよならを』(1991年)において描いている。カヌーにあこがれる少年・ケンジの心の中には架空の兄が生きている。小さなボートで川を下る冒険(通過儀礼)を経て、少年は困難な現実(例えば、両親の離婚)を受け止め、同時に幻想の兄と訣別することになる。

マンガの中では、まず吉野朔実『少年は荒野をめざす』を挙げることができる。この作品においては、二人の主人公(狩野都と黄味島陸、二人は性別を異にしながらも、双子のようによく似ている)が互いの中に、抑圧していた自己の願望(そうありたいと思う自分の姿)を見だし、それによって、現実の世界に対して保っていた危うい均衡が動揺しはじめる。互いに惹かれあい、現実から逃走しようとする二人の物語は、心中未遂(相互的な分身殺害)へと導かれる。この儀礼的な出来事を経て、二人は新しい自分へと生まれ変わり、それぞれの現実へと歩みだしていくことになる。

あだち充『タッチ』もまた、分身殺害のヴァリエーションとして読むことができる。双子の兄(和也)の死をきっかけとして、それまでこれといって際だったところのなかった弟(達也)は、和也にかわって野球部のエースとなり、チームを甲子園(優勝)へと導く。そして、かつて和也と競っていた恋人・南を手に入れる。出来の悪い弟が、死んでしまった出来のいい兄を模倣することで、ひとつの危機を乗り越え、兄を乗り越えていくストーリーは、『ふたり』のそれと相同的な関係にある。

その他、楠本まきの『T.V.EYE』(1993年)も、双子を主人公としてアレゴリックな分身殺害の物語を語っている。

に一線を画している。前者が、最終的に、「分身」の存在を「異常」とみなし、それを解消すべき問題として位置づけていくのに対し、後者は、その基本的な論理（あるいはイデオロギー）に抵抗を示す。実際、この作品においては、代弁者である「裕子さん」の言葉を借りて、何度も「ぬいぐるみを手放せない」ことを異常と見ることに異議を唱えている。二つの作品は、読者に対して、同一の問いをめぐる二つ異なった答えを伝達しようとするのである。（先にも見たように、この点に関して『ふたり』は両者の中間に位置している。）

（４） その他の作品

ここまで、「分身殺害」を、その原型に近い形で反復する三つの作品を取り上げてきた。さまざまなヴァリエーションにまで視野を広げてみるならば、この他にも、同形の構造を持った物語、あるいは、同一の枠組みに照らして読むことのできる作品をいくつか挙げることもできる。ここでは、作品名とその内容について簡単な紹介をしておこう。

まずは、小説作品から。

池澤夏樹『ヤーチャイカ』（1988年）。この作品では、主人公の一人である鷹津カンナ（高校三年生）の心の中に一匹の恐竜（ディッピー）が住んでいる。カンナの内面の物語の中で、ディッピーは最後にカンナの前から姿を消す。その遠ざかっていく姿を見送りながら、カンナは「わたしは自分と別れ、そうしてわたしは新しい自分になる」のだと語る。

日野啓三『夢の島』（1985年）では、二つの分身譚が交錯して描かれる。二人の主人公の内、一人は二重人格であり、もう一人は二重身（ドッペルゲンガー）を見る。この二重の物語は、一方が主人公の死、他方が分身の死を迎えることによって閉じられる。

村上春樹の初期の三部作（特に『羊をめぐる冒険』）もまた、分身殺害譚の一事例として読むことができる。主人公である「僕」は、その分

たのだと、彼女は深層心理の中で信じているのである。くますけは、この点においては、成美の中の「悪」、憎しみや敵意の体現者という役割を担っており、彼女は、そのくますけの罪を自分で引き受けなければならないと思いつめている。ここには、成美の罪悪感の屈折を見ることができる。彼女は、自分自身の中の悪をくますけに預け、その上で、それを自らに担おうとする。「少女」は、自分自身の中の「悪」をそのまま直視できずにいる。人を憎んだり、嫌ったりする感情を、自分自身のものとして引き受けることができずにいるのである。

③ 裕子による介入は、成美の中の自責感を解きほぐすことによって達成される。「子供には親を嫌いになる権利がある」という言葉は、成美の感情から罪悪感を消し去るとともに、憎悪や嫌悪をもふくめたありのままの成美を「裕子さん」が承認することを意味している。その承認の中で、成美は「いい子であること」の呪縛から解放され、はじめてくますけを手放し、一人歩きすることができるようになる。

しかし、この小説においては、「分身殺し」という表現は的確ではない。確かに成美は、物語の最後でくますけ離れをし、一人で外へ出ていく。しかし、前二作とは異なって、分身は永久に姿を消してしまうのではなく、いつでも成美の部屋にいて、彼女を見守っている。「裕子さん」にとって「なんなん」がいつまでも必要な存在であったように、くますけは、苦しい時やつらい時にはいつでも成美のそばにいるだろう。

成美が身につけたのは、したがって、分身なしでいつも「一人きりで」やっていくことではない。分身のいる世界と、一人で乗り切らねばならない世界とを使い分けることである。主人公は、ぬいぐるみなしの世界で、「正常な」子どもとして、立ち居振る舞う術を身につける。しかし、それによって、彼女の世界の二重性が消え去ってしまうわけではない。むしろ、成美が習得したのは、正しい「パッシング」の仕方であると言えるかもしれない。

この結末において、『ピアニシモ』と『くますけと一緒に』は、正確

ぬいぐるみを手放せないということが、成美の「異常さ」のしるしとして顕在化してしまう。くますけの存在によって、成美は「問題のある」「あつかいにくい」子としてラベリングされることになる。

その成美に対して、くますけは「いつだって、本当のことしか言わない」。(「くますけは、いつも、本当のことしか言わない。くますけは、いつも、あたしにとってもっともためになることを言ってくれる。くますけは、いつだって、一番頼りになるあたしの見方だ。(p. 116)») くますけは、いつも冷静な目で現実をとらえ、「大人が子供に言い聞かせているように」成美に語りかける。くますけは、言わば、成美の中の過剰に発達した自我として、この小学校4年生の女の子を管理し、必要以上に大人びた行動をとらせているのである(ただし、ぬいぐるみを手放せないという一点を除いて)。成美は、自分の感情や欲求を表に現わすことを知らず、いつも大人たちの気持ちをくみとり、礼儀正しい態度をとろうとする。その「子どもらしさの欠如」は、ぬいぐるみを離さないという一方の「幼さ」と相乗的に働き合って、成美の「あつかいにくさ」を助長することになる。常に自衛的なモニタリングを行い、他者に対して演劇的な対応をとろうとすること。これは、この作品と先に見た二つの作品の主人公、特に『ピアニシモ』の透に通じる共通点である。

② 成美の硬直した姿勢を解きほぐす役割は、「裕子さん」に委ねられている。ここでも、『ピアニシモ』と同様に、その転機が二つの世界の媒介者(「裕子さん」はくますけが活着していることを認めてくれる)によってもたらされることに留意しておこう。

成美をくますけとの自閉的な世界から解き放つプロセスは、同時に、この少女の中の罪の意識を解消する作業として提示されている。〈ストーリー〉の中で見たように、成美は「パパ」や「ママ」の死に自責の念を抱いている。自分が「パパやママなんて死んでしまえばいい」と思ったからこそ、くますけがその願いをかなえて交通事故を引き起こし

なお前のせいだ」、「お前は悪魔の子だ」と責めたてる。すると、それまで話すことはしても、自分で動くことのなかったくますけがすくっと立ち上がり、「黙れ悪霊」「僕はお前たちみたいな悪霊がなっちゃんを苛めることを許さない」と、亡霊の前にたちはだかる。パパとママの亡霊は、「またくますけが嘘をついている」と笑う。しかし、「その悪霊と僕のどっちを信じるの」と問うくますけに、成美は即座に「くますけを信じる」と叫ぶ。悪霊は、くますけの発する光を浴びて、どんどん溶けてゆき、やがてくずれさり、消え去ってしまう。

そこへ、成美をさがしにやってきた裕子が現れる。裕子は成美に、「あなたは親を嫌っていたことに罪悪感を感じていた、でも子どもには親を嫌う権利がある」のだと教える。そして、「あなたがうちの子になった時も、私や晃一おじさんを嫌っていいのだ」と言う。成美は、「私みたいな、ぬいぐるみを手放せないどうしようもない子でも、子どもになって欲しいの」とかと問い直す。すると「裕子さん」は、背中に回した手で猫のぬいぐるみを取りだす。そのぬいぐるみは「なんなん」と名乗り、「ずっとゆっこちゃん（裕子）を守ってきたんだ」と話す。「裕子さん」にもぬいぐるみがいたことを知った成美の耳に、遠くから鐘の音が聞こえ、成美はパパとママの悪霊から解放される。

かくして成美は片山家の子になり、新しいパパとママを得る。と同時に、くますけをおいて、一人で出かけられるようになる。くますけは、成美の部屋でいつまでも成美を見守っている。

① この作品では、「分身」はぬいぐるみの姿をとって登場する。もちろん、そのぬいぐるみは誰の目にも見える。しかし、くますけが言葉を持ち、ひとつの人格として存在するのは、成美に対してだけのことである。したがって、ここでも主人公は二重化された世界を生きている。ただし、ぬいぐるみという形をとってしまうがゆえに、成美は二つの世界を遮断して、分身の存在を隠しておくことができない。どこへ行くにも

欠ける子どもであった。

裕子は、なんとかその成美の心を開き、かたくなに構えた姿勢を解きほぐそうと努力する。そしてある時、ちょっと離れた公園まで、成美（とくますけ）をピクニックに連れ出す。はじめ成美は、「裕子さん」が行こうと言うから行こう、でも歩くのはめんどくさい、こんな格好で疲れるまで歩き回って何が楽しいのだろうと思っている。しかし、お弁当を食べたり、花を摘んだり、「子どもらしい」遊びをしているうちに、だんだん楽しい気分になってくる。そのうち、裕子がくますけを抱き上げ、ご飯を食べさせようとする。「常識的にはぬいぐるみでしかない」くますけを、「裕子さん」は「くますけ」として認めてくれる。成美は以前にもまして「裕子さん」が好きになる。

他方、はじめは「厄介な子」としてみていた晃一も、成美がすごく賢い子であることを知り、なにより裕子がすごくうれしそうであるのを見て、次第に成美を受け入れようという気持ちになってくる。晃一と成美は少しずつ打ち解けるようになる。成美は、片山家での生活が好きになっていく。

しかし、そんな中で成美は、ある晩こんな夢に悩まされる。その夢には、パパとママの亡霊が出てきて、「自分たちが交通事故にあったのは『死んでしまえばいい』という成美の気持ちをくますけがかなえたからだ、くますけは呪力をもつ悪魔のくま、そのくますけをつかってお前が私たちを殺したのだ、そして実の親さえ殺してしまうお前は、いつか裕子さんや晃一さんも死んでしまえばいいと思うに違いない、そうしたらくますけが二人を呪い殺してしまうに違いない」と責める。成美は、その夢の予言におびえ、自分がここにいたら「裕子さん」が死んでしまうかも知れないと思う。そして、ある日、家出を決意する。

お弁当とお小遣いとくますけをもって、夜中に家を抜け出す成美。しかし、駅へ向かう道を間違えて、暗い木立の中に迷い込んでしまう。するとそこへ、再びパパとママの亡霊が現れ、「私たちが不幸なのはみんな

(3) 新井素子『くますけと一緒に』(1991年)

〈ストーリー〉

主人公・平瀬成美は小学校4年生。いつも接待で家のことを大事にしないパパと、健康狂で「ヘルシー」なものしか受けつけないママと三人で暮らしていた。しかし、パパとママはいつも喧嘩ばかりしていて、しかもその理由の大半が成美のことだったので、成美はパパとママが大嫌いで、こんなことなら「パパもママも死んでしまった方がいい」と思い続けていた。だから、そのパパとママが本当に交通事故で死んでしまった時にも、少しも悲しいと思えなかった。事故で両親をなくした成美は、母親の親友で前からよく家に遊びにきていた片山裕子に引き取られることになる。成美は彼女のことを「裕子さん」と呼んで慕っていた。

「裕子さん」は、東京の郊外にある小さな病院の娘。結婚して、籍は夫方に入っているが、実質的には入り婿の形で病院を継いだ夫（片山晃一）と暮らしている。彼女は子ども好きで、子どもが欲しかったのだけけれど、子どもができず、どこかから養子をもraitたいと思っていた。そこへ、友人夫妻の死、そして、その娘・成美がひとりで残される。

しかし、夫の晃一は成美を引き取ることに賛成しない。なぜなら成美は小学校4年生にもなってぬいぐるみ（＝くますけ）を手放すことが出来ない、「ちょっと変な子」だったから。そんな「厄介な」子を好きこのんで養子にすることは無い、と晃一は反対する。が、裕子の強い意志に説得されて、成美を引き取ることになる。成美は、くますけと一緒に片山家へやってくる。

成美は、学校にもくますけを連れて行くような「変な子」で、運動も苦手、引っ込み思案で、友だちも少ない。放っておくと、ひとりで本を読んだり、くますけを膝に抱いて何かを話しているだけ。外で遊ぶこともはしゃぎ回ることもない。ただし、知的能力は高く、学力もある。何より人の気持ちをくんで、大人のような気遣いを示す。子どもらしさに

ための契機は、次のような二つのエピソードによってもたらされる。

ひとつは、演劇部で実加に主演の座を取られた生徒による質の悪いイタズラ。これによって、母は容態が悪くなり、実加は（かつて姉の演じた）主演を降りざるをえなくなる。姉への同一化というシナリオは、ここで修正を余儀なくされる。[映画では、主演を降りて裏方に回ったことで、逆に実加が自分の居場所を見いだしたことが強調されている。]

そしてもうひとつは父親の浮気。激昂した実加は、姉の制止を振り切って包丁 [ナイフ] を持ち出し、父親を刺そうとする。その出来事は、姉が経験しなかった性格のものであり、姉の経験に倣うことではなく、実加が自分で対処しなければならない事件でもあった。この時、「お姉ちゃんなんかどっか行っちゃえ」と叫ぶ実加の手に包丁 [ナイフ] が握られていたことにも、象徴的な意味を見いだすことができる。姉は、まさに妹の言葉と刃によって殺害され、二度と実加の前に姿を現すことはない。こうして実加は、姉を離れ、一人歩きをはじめることになる。

この①から③のプロセスが、先に示した〈分身殺害譚〉の構造と正確に一致することは、改めて強調されるまでもないだろう。『ふたり』は、その形態学的な構造において『ピアニシモ』とまったく同形の物語を語っているのである。ただし、次の点には留意しておく必要がある。確かに実加は姉・千鶴子と訣別し、分身は姿を消すのであるが、その後も、実加は「書く」という行為を通して姉と語り合う回路を保ち続けている。その限りにおいて、千鶴子は妹の心の中に存在し続けているのだと言えることができる。これからは完全に一人でやっ払いこうとする透と、なお姉と言葉を交わし続ける実加の間の差異は、おそらく小さなものではない。しかし、この点に関する検討には後で立ち返ることとして、ここでは、もうひとつの作品を取り上げておくことにしよう。

はない。

① 『ふたり』において、「分身」は、姉千鶴子の亡霊として登場する。ここでも、千鶴子の「お化け」は、主人公・実加に対してしか存在しない。小説では、実加にしか聞こえない声の主として、映画では、実加にしか見えない姿をとって千鶴子は現れる。したがって、この作品でも、実加は二重化された現実を生きることになる。

主人公・実加に対する分身・千鶴子の関係も、透とヒカルの関係によく類似している。「時々、夢見る人になっちゃう」不器用な実加に対して、姉は、現実的で、どんな場面でもうまくやってのけることのできる存在であった。これと言って際だったところのない実加に対し、千鶴子は、何をやっても主役の座に立ってしまう卓越性を持っていた。

そんな姉の「お化け」は、現実に対してうまく身を処することのできない妹を助け、その自律を促す役割を担う。ヒカルの場合と同じように、分身は、うまく生きられない主人公を陰から支え、導く存在として設定されている。その導きの中で、妹・実加は、姉を模倣し、姉に同一化することで、現実に向かい向かっていく。姉と同じようにピアノを弾き、姉のように走り、姉と同じ年齢で [同じ相手に] 恋愛をする。いわば実加は、姉を演じ、姉の仮面をかぶることで、危機を乗り越えようとするのである。(実加が高校に入り、演劇部で姉と同じ役を演じることになるのはその意味で象徴的である。)

② しかし、こうした同一化による成長というシナリオは、はじめから、その終了の時点を予期させる形で設定されている。姉・千鶴子は18歳で生命を失い、それ以降は老いていくことのない存在である。実加が、その年齢に追いつき、追い越してしまった時点で、姉はもうそれ以上モデルの役割を果たすことができなくなる。その段階で実加がもうひとつの危機に直面することを、物語ははじめからプログラムしているのである。

③ 実加が姉を演じることをやめ、自分自身の生き方を模索しはじめる

る]。

やがて、中学を卒業、高等部へ進学。実加は演劇部に入り、かつて千鶴子が演じた役をもらう。しかし、実加の抜てきに嫉妬した上級生が、「実加が事故にあった」というイタズラ電話を家にかける。ショックで母は倒れてしまう。父親の札幌 [小樽] への単身赴任とも重なり、実加は役を降りざるをえなくなる。家事をいっさい引き受け、病院へ看病に行く実加。それを支える千鶴子。父は、札幌 [小樽] で女性関係を持ち、ほとんど見舞いにもこない。

その年の暮れ、母親の容態が回復にむかい、正月を家族と過ごそうと帰宅しているところへ、札幌 [小樽] での父親の相手が訪ねてくる。「主人がいないと生きて行けない、ごめんなさい」と頭を下げる母。その姿を見て、実加は「お母さんに謝らせるなんて」と憤る。しかし、父は「あの人を悪く言うのはよせ」といって実加の頬を打つ。父に殺意を覚え、包丁 [ナイフ] を持ち出す実加。千鶴子は、それを止めようとするが、我を忘れた実加は「お姉ちゃんなんか、どこかへ行っちゃえ」と叫んで、その制止を聞かない。が、結局泣いている父とその父をいたわる母の姿を見て、何もせず、自分の部屋に戻ってくる。しかし、その時、千鶴子はもう実加の傍らに存在していない。実加は、姉が遠くへ去ったことを知る。実加は、姉の思い出を書き綴ることで、姉の存在をつなぎとめようと思う。

辻仁成の描き出す世界と赤川次郎のそれとは、読み手に対して表面上まったく異なった印象を与える。『ピアニシモ』においてその現実を性格づけていた「冷たさや」や「酷さ」は、『ふたり』ではさほど強調されていない。透をとりまいていた冷酷で敵対的な人間関係とは対照的に、主人公の実加をとりまく人々には、「人間的な温かさ」や「良識的な健全さ」が感じられる。しかしそれでも、二つの物語の構造的な相同性と物語を呼び起こす状況設定の類似性を見いだすことは困難なことで

(2) 赤川次郎『ふたり』(1989年)

次の事例として取り上げるのは、赤川次郎が1989年に発表した『ふたり』である。(この作品は、大林宣彦監督によって映画化されている。)

ここでは、分身として位置づけられる存在が全く異なった姿をとりながら、その形態学的な構造においては『ピアニシモ』とほぼ同形の物語が語られている。まずは、そのストーリーをたどるが、小説と映画では設定にやや異なる部分がある。以下の要約では小説の設定に従い、映画での設定を〔 〕内に補足することにする。

〈ストーリー〉

主人公・北尾実加は私立の女子中学に通う中学生。サラリーマンの父と専業主婦の母、同じ学校の高等部に通う姉・千鶴子と四人暮らしであった。「常に学年でもトップの成績、走ればリレーのアンカー、演劇部では主演」の姉に対して、実加は、運動も苦手、成績はそこそこ、ぼんやりとして「時々夢みる人になっちゃう」性格。千鶴子は母親のように妹の面倒を見、実加は姉に守られるように生きてきた。ところが、その千鶴子が登校の途中で事故にあって亡くなってしまう。もともと依存心の強かった母は、ショックで心身のバランスを崩してしまう。

その数カ月後、暴漢に襲われそうになった実加の耳に千鶴子の声が聞こえ、実加は危ういところを助けられる。それ以来、千鶴子は折りある毎に実加に語りかける〔姿を現す〕ようになる。しかし、実加以外の人には千鶴子の声は聞こえない〔姿は見えない〕。

姉の亡霊に支えられながら、実加は、中学生生活を乗り切っていく。校内リレーでは「姉のように」追い抜き、ピアノの発表会では「姉の弾いた曲」を演奏してみせる。そして、姉がそうであったのと同じ歳の時に、好きな相手が現れる〔姉が好きだった男＝神永とつきあうようになる〕。

自己の分裂の解消・社会的世界への復帰（アイデンティティの確立）

しかし、こうした筋の展開の中で、物語世界はどこまでそのリアリティを維持しえているだろうか。おそらく私たちはここで、次のようないささかナイーブな問いを呈示しておかねばならない。

主人公（透）は、なぜかくも容易に分身（ヒカル）を消し去ることができるのだろうか。そして、そもそもなぜヒカルは殺害されねばならなかったのだろうか、と。

先に見たように、ヒカルという分身の存在が、透の世界経験の構造と密接に結びついたものとして設定されているのだとすれば、ヒカルとの訣別は、透の目に現れる現実が本質的な変容を被らない限り不可能なはずである。『ピアニシモ』は、しかし、そうした現実の変容を明確に示さないまま、唐突に透の意識を目覚めさせ、ヒカル殺しを実現させてしまう。それはすなわち、このテキストが、規範化された「人間的成熟」のイメージにもたれかかる形で、その上に、ひとつのユートピア——先に見た「分身と他者との共生」というユートピアとは対極の位置に立つ——を描いているということではないだろうか。読み手は、あるいは、その透の決断に共感し、その結末に共鳴を覚えるかもしれない。しかし、まさにその時こそ、テキストは「問い」を中断させ、透の（あるいは読者の）生きる世界の中での「成熟」の困難を覆い隠すものとして機能しているように思われる。

こうした一連の問いは、作品の評価に関わるものとして提出されるわけではない。むしろ、それは、作品の生産と受容の過程をひとつの「出来事」として位置づけ、その中でのテキストの機能を捉えようとするところから生じるものである。

しかし、私たちはまだ性急に答えを求めるべき段階にはいない。ひとまずは、こうした疑問を念頭においた上で、いくつかの異なる作品に目を向けていくことにしたい。

イデンティティのよりどころを探しはじめるのである。

ここで物語の基本的な構造だけに着目してみると、「ヒカル」という分身の導入によって成立したこの作品のストーリーは、次のような三つのプロットに整理することができるだろう。

- ① 学校にも家庭にも居場所を失った少年（透）が、他人からは見えな
いもう一人の存在（分身＝ヒカル）と二人だけの世界に引きこもる。
- ② しかし、現実の他者である少女（サキ）の介入によって、二人の関
係に亀裂が生じる。
- ③ そして少年は、自らの力で分身の存在を打ち消し、現実の世界へ踏
み出していく。

これをさらに抽象化すれば、次のような図式を導き出すことができ
る。

〈分身殺害譚の構造〉

- ① 社会的世界および他者との関係の不全
↑ ↓
内的な（自分だけの）世界への逃避・内閉
↓
自己の分裂 ①対社会的ないつわりの自己／演劇的自己
②他者の視線から守られた内的自己
↓
内的自己の対話手としてのもう一人の人格（分身）の誕生
（二つの自己の使い分けによる暫定的な安定＝分身との幸福な共生）
- ② ある出来事をきっかけとした「分身との幸福な共生」の破綻
分身が、自己の「成長」、自我の「確立」を阻害する存在である
ことの顕在化・意識化
- ③ 「分身殺し」の儀礼＝分身の消滅
↓

世界を同時に共有してくれる他者に出会ってしまう。サキの裏切りは、透にとって、そのユートピアが実現不可能なものであることを教えることになる。これを契機として、透は、それまで安住していた世界が「欺瞞に支えられている」のだと感じ、「本当の自分」の居場所を現実の他者との関係の中に置かねばならないことに気づく。それは、言うまでもなく、ヒカルの存在を「問題」として認知することに他ならない。

今の僕が、こうなのは、こうなってしまったのは、こうでしかないのは、全て、ヒカルの存在のせいなのだ。いつまでたっても僕が成長できないのは、全てヒカルのせいなんだ。僕がヒカルの顔色をうかがって生きてきたからだ。僕は両手で顔を覆い、爪を立てた。僕は僕から、遊離しなくてはならない。人間はあらゆるものから離れることによって、成長していく動物なのだから。僕にも、その時が訪れたまでだ。一人っ子で、転校が多く、孤独だった僕が、作り出したもう一人の僕。さよならをする時が来たんだ。お別れだ。あんなに必要なだった愛すべきたった一人の友とも、今なら切れる。切り離すべき時だ。切ってやる、切らなくちゃ、永久に僕は、ここ止まりなんだ。成長したい。(p.160)

過剰に説明的なこの独白に、物語を支えるイデオロギーが端的に表現されている。透は、「消えろよ、俺の前から」と叫び、持っていた棒切れで何度もヒカルを切りつける。やがてヒカルは「これからは一人でやんな。あばよ」と言って消え去っていく。

このヒカル殺しの場面が、成人のための通過儀礼として位置づけられていることも、あらためて指摘されるまでもないだろう。透はこの後、家に戻り、父親にかわって母親をいたわり、そしてその自分の手が、「角張って、ごつごつとした」大人の手になりつつあることに気づく。透は、社会的な世界（他者との関係）の中に、自分の居場所を求め、ア

分裂に対応した世界の二元化。おそらく、この作品の読み手にとって、ヒカルの存在がリアルなものとして受け入れられるのだとすれば、それは、透にとってのこうした世界の立ち現れ方が、相応のリアリティを持っているということになるだろう。

しかし、言うまでもなく、ヒカルは、主人公の経験する世界のありようを、強制的に表現するための修辞法として導入されているだけではない。既述の通り、分身は、それが解消されねばならない問題として、言い換えれば、殺害されるべき存在として位置づけられることによって、はじめて物語を構造化するための仕掛けとして機能する。実際、『ピアニシモ』は、ヒカル殺しをクライマックスとして、そのストーリーを求心的に展開させていくのである。

サキの登場とその裏切りは、「自明」なものであったヒカルの存在を、透自らが「問題」として意識するようになるための、転換の契機として用意されている。分身との共生は主人公にとって「幸福な」ものであり、同時に「不可欠な」ものでもあるが故に、それが消し去らねばならない問題として認識され、分身との訣別が決意されるためには、何らかの強力な力が働き、意識構造を転倒させねばならない。したがって、分身殺害の物語は、この転換をもたらすために、何らかのエピソードを導入することを必要とする。

『ピアニシモ』において、この転換の契機が、主人公の生きる二つの世界の媒介者によってもたらされている（サキはヒカルの存在を認めてしまう）ことには注意を払っておいてよいだろう。透は、常に二重化した現実を生きているが、サキが現れるまで、その二つの世界は完全に遮断され、ヒカルは他者の目には決して見えることのない存在であった。二つの現実が、（少なくとも、その一方の側から）完全に蔽遮されているからこそ、透とヒカルとの共生が、安全な場所に守られていたのだとも言える。

しかし、サキがその境界を踏み越えてしまった時点で、透は、二つの

ことかできる。圧倒的な孤立の中で、透は内的な自分だけの世界に閉じこもり、そこに自分だけにしか見えないもうひとつの世界を作り上げていく。こうした連関が「自然な」ものとして感じ取られるならば、その時点で既に、ヒカルの存在もまた「不自然な」ものではなくなっているのだと言えるだろう。

ここで私たちが確認しておかねばならないことは、ヒカルという自分にしか見えない分身の介在によって、透は常に二重化した世界を生きているという点にある。透の目には、他の人間たちと共有された社会的な現実と、ヒカルとの間にだけ成立する（他人からは見えない）現実が、同時に折り重なる形で構成されている。

その他者と共有された世界に対して、透はきわめて演劇的に対処している。彼は常に、他人の目から見える自分を計算し、その場にふさわしい仮面を作り上げようとする。こうした自覚的なコントロールのもとに作り出される対社会的な自己は、透にとって、そのつどかりそめのものとして演じられる「偽りの自己」でしかない。

その偽りの自己と他者の間に成立する外的な世界に、他者の視線から守られたもうひとつの世界がオーバーラップしている。ヒカルは、こうして折り重ねられたもうひとつの世界の住人であり、こう言ってよければ、その重複した世界の実在性——透の目から見た——を保証する役割を果たしている。そして、この経験される世界の二重性は、透の自己の二元性、その外的な自己と内的な自己との分裂に対応している。他者に差し出される偽りの自己の陰には、ヒカルだけが知っている本当の自分がひそんでいる。

こうして見ると、ヒカルという分身の導入によって表現され、あるいは強調されているのは、透によって生きられる世界の二元的な構造であるように思われる。自己にとって脅威的な外部の世界、その世界に対する演劇的な対応、そこで演じられる自己は偽りの自己であり、その仮面の陰に温存される「本当の自分」が温存されているという感覚、自己の

た。保育園に通い始めた時も、オルガンを習い始めたときも、僕のすぐ隣に立って笑っていた。運動会のかけっこも一緒に走ったし、小学校に入学した時は、同じランドセルをしょっていた。僕らは双子の兄弟のように、食事をする時も、お風呂に入る時も、寝る時も、遊ぶ時も、あらゆる時を今までずっと一緒に過ごしてきたのだ。(p.15)

こうして、分身であるヒカルの誕生の経緯は、透の記憶がさかのぼりうる時点よりも前に位置づけられている。気づいたときにはもうそこにいた存在であるからこそ、ヒカルとは誰であり、それが何を意味するものであるかは、少なくとも透にとって主題化されることがない。それ故、透の視点から書き進められる——三人称の形式を取ってはいるものの——『ピアニシモ』のテキストは、「異常」の「自明化」した世界を描き出していくことになる。

しかし、ヒカルが実在の人物ではないことが早々に明らかにされた時点で、その「異常」(=ヒカルの存在)は、読者の注意を引き寄せる有徴項として機能しはじめる。読者は、ヒカルの存在が何を意味するのかわ、テキストの中に読み解くことを要請されるのである。しかし、読者にとってこの課題はさほど困難なものではない。ヒカルの存在を必然的なものとし、その意味をある一定の範囲の中で読みとらせるような「状況」が、作品の中に明示的に描かれているからである。「家庭の崩壊」、「相次ぐ転校」、「友達の不在」、「荒廃した学校」、「無気力な生徒と教師」そして「いじめ」。主人公をとりまくこの敵対的な状況の中で、透は孤立し、人間的な関係を持ち得ず、自己の殻の中に閉じこもらざるをえない。この時、透にとって唯一可能な「関係」が、自らの作り出した「幻影=分身」との間にしかないことを、多くの読者は無理なく受け入れることができる。

したがって、ヒカルの存在は、主人公・透の「社会的世界への不適応」あるいは「他者との関係の不全」と対をなすものとして位置づける

きってたじゃない」と冷たく言い放つ。裏切られてうちひしがれる透。しかし、その透を嘲るように、ヒカルは「女の一人や二人どおってことない」と鼻先で笑う。透は、そこではじめてヒカルに怒りを感じ、同時に、ヒカルの存在が自分をだめにしているのだと気づく。「俺の前から消えろ」と叫び、棒切れでヒカルを切りつける。ヒカルは消える。そして、「これからは自分一人で成長していかななくてはいけない」のだと、透が自分に言い聞かせるところで作品は閉じられる。

この作品において、「ヒカル」の存在が先に述べた意味での「物語の仕掛け」として機能していることは言うまでもない。主人公である透が、その分身であるヒカルと訣別することで、少年から大人へと成長していく物語として『ピアニシモ』は成り立っている。「行き場を見失い、都会のコンクリートジャングルを彷徨する孤独な少年の心の荒廃と自立への闘い」（集英社文庫版カバーより）を描いた『ピアニシモ』は、したがって、言葉の広い意味における「教養小説（ビルドゥングス・ロマーン）」の一類型に属し、同時に、古くさい「青春小説」の匂いをもつ作品でもある。

しかし、島田雅彦が「文庫版解説」において指摘しているように、一見ありふれた「成長の物語」と見えるこの作品は、その物語の成立の難しさを前提としたところで書かれている。その困難は、まず何よりも、透の物語が現実の他者との間には成立していないという点に現れている。透は、他者と共有された世界（社会的世界）の中で物語を生み出すことができない。それ故、テキストは、物語を引き起こすための仕掛けとして、「ヒカル」という分身の存在を必要とするのである。

そのヒカルの存在は、透が「もの心ついた頃」には既に「影のように」「生活の一部となっていた」ものとされる。

そのうちにその影はしゃべりだし、夢の中にまで現れるようになって

しかし、透の傍らにはいつも、透にしか見えないもう一人の存在「ヒカル」がいる。透にとってヒカルは、肉体を持ち、まったく別個の人格を備えた一人の人間である。どちらかといえば内気で、感情表現を抑えた透に対して、ヒカルは陽気で闊達で敏捷、思ったことはすぐ口に出し、行動に表す。ヒカルは不器用な透を導き、励まし、守ってくれる。この誰にも見えない秘密の存在だけが、透の遊び仲間である。

物語は、何度目かの転校で、透がある中学校にやってくるところから始まる。しかし、新宿に近い都心にあるこの中学の荒廃ぶりにおびえ、身の危険を感じた透は、すぐに学校に行くことをやめ、ヒカルと街中を徘徊するか、さもなければ自分の部屋に閉じ込もって過ごすようになる。やがて担任の教師が家にまでやってきて、「とにかく字校に來い」と説得をする。透は、しかたなく学校へ行くが、強烈ないじめの標的にされることになる。彼は再び学校に行くことをやめる。こうして「人間的な」感性を麻痺させた透は、その後父親の自殺に出会うが、悲しみを感じるわけでもなく、ただその事件の非日常性に興奮を覚えるだけである。

そうした日々の中、透は、伝言ダイヤルという回路にただひとつの外界との通路を見いだす。そして、その中で「サキ」と名乗る少女に出会う。「父親に犯され、子どもができ、それが原因で両親が離婚、今は祖母の家にあずけられている」というサキに、透は「僕らでよければ力になる」と申し出、自分の境遇を語り、ヒカルの存在を打ち明ける。サキは、はじめて、ヒカルを一個の人格として認めてくれる。彼らは、毎日のように電話しあうようになる。

透はやがて、電話だけでなく、サキに逢いたいと思うようになる。サキはためらい何度かの申し出を断わるが、最後には折れて時間と場所の約束をする。しかし、その場所にサキは現れない。再び電話で「どうして」と問いつめる透に、サキは「今までの全部嘘、はじめから物語を作って遊んでいただけ。あんただってヒカルとかなんとか作ってなり

のところまでリアリティを保持しながら、しかしその最後にいたって、現実離れを起こし、リアリティを放棄することで、ユートピアへの欲望にこたえねばならない。ここに、物語にはらまれる本質的な矛盾がある。

社会学的読解の役割は、テキストの中に、この矛盾の位置を見きわめるところにある。物語は、どのような現実的問題の転移として構成され、それが、どの地点で物語的リアリティを放棄し、その問題の解消を図るか。ここに、物語の——こう言ってよければ、政治的な——決断がある。この二つの要素のせめぎ合いを読み解くことによって、私たちは、物語の要請される社会的文脈を見きわめ、その文脈へのいかなるリアクションとして物語が語られ、あるいは読まれているのかを明らかにすることができるはずである。

2. 分身殺害譚の構造とヴァリエーション

(1) 辻仁成『ピアノシモ』(1990年)

辻仁成の作家デビュー作である『ピアノシモ』は、ここで分身殺害譚と呼ばれる物語の形態を、その原型に近い形で示してくれる。まずは、そのストーリーを簡単に振り返ってみよう。

〈ストーリー〉

主人公の氏家透は中学生、サラリーマンの父と専業主婦の母との三人家族である。しかし、父親は仕事に忙殺されほとんど家にいることがない。母親は精神的バランスを欠いて宗教にのめりこんでいる。透は父親を「あの人」と呼び、母親に向かって「あんた」と呼びかける。いわゆる家庭的な関係はこの家族の中にはまったく存在しない。また、転勤続きの父親とともに頻繁に転校を繰り返す透には、これという親しい友だちもいない。

いかけのリアリティ」をいずれかの時点で放棄しなければならないのである。

私たちの生きている現実には、様々な問題や課題を呈示する。しかし、多くの場合、それらの課題や問題は十分に達成されたり克服されたりすることのないまま、日常の世界を不完全な形で構造化している。現実の投げかける問いは、物語世界の中でそうであるように明確な解決や結末を見ることはなく、宙づりの状態にとどまる。言い換えれば、私たちは、常に解決困難な問題に直面しながら、日々の現実を継続して行かねばならないのである。

しかし、P. マシュレーやF. ジェイムソンが語ったように、そうであるからこそ、私たちは物語を必要とするのだとも言えるだろう (Macherey, 1966. Jameson, 1981)。虚構としての物語は、社会的現実の中で解決しがたい問題に遭遇した時、その問題を想像力の領域に転移させ、仮構の表象の中で解消しようとする欲望によって産み出される。物語への欲望は、その本質において「ユートピア」への欲望である。であるとすれば、物語は、現実の問いに根ざしながらも、もともとどこかで「現実離れ」を起こすべきものとしてプログラムされていることになる。現実には解消しえない問題を出発点とした物語が、何らかの答えにたどり着き、語られた出来事を閉じた構造の中にまとめ上げるためには、現実を規定している論理とは異なった論理の上に、出来事の経緯を組み上げて行かねばならない。この時、物語は、その出発点において保持していた「リアリティ」を喪失する危険をおかすことになる。

いずれにせよ、物語は常に二律背反的な要求によって引き裂かれていることを見なければならない。

物語を産み出す仕掛けは、それが現実の問題を適切に転移させうるものである限りにおいて、リアルな物語世界を産み出すことができる。しかし、その問題が現実には直面している困難をそのままに反復するだけでは、「物語への欲望」を充足させることができない。物語は、ぎりぎり

呼び起こせるか否かは、それを受容する人々の心性や社会の状況に多くを負っていると言えるだろう。

しかし、ここであらためて注意しなければならないのは、物語のリアリティなるものは、必ずしも、読み手の直面する現実を、その対象的属性において忠実に再現しているか否かには依存しないということである。物語はしばしば、現実には起こりえないことを描き、それにも関わらず、あるいはまさにそうすることによって、逆説的にもリアリティを獲得することがある。この時、物語を成立させる仕掛けのあり方と、そこに展開される世界のリアリティのありようとはどのような関係に立っているのだろうか。

先にも述べたように、物語を始動させ完結させる論理的な装置は、達成されるべき課題、あるいは解消されるべき問題として与えられる。言葉を換えれば、物語とはひとつの「問い」の形式であり、その問いから導き出される構造的連関性のもとに、出来事の推移を組織していく言説の一形態である。この点に着目するならば、物語世界のリアリティとは、その論理的仕掛けが、現実の中で経験される様々な「問い」を、虚構の世界へと翻案し、独自の文法に従って展開しえているかどうかにかかっているとと言えるだろう。読み手が漠然とした形で経験する問題を、その作品が論理的に抽出し、虚構の表象の中に転換しえているとき、読み手は、その物語（ストーリー）をリアルなものとして受け止めるのである。私たちは、この次元で問われているリアリティを、物語を支える「問いかけのリアリティ」と呼ぶことにしよう。

(2) 物語の両義性

しかしながら、物語は、このように「問い」としての現実経験を虚構の世界に翻訳するものであるが故に、その現実性に関して、常に二面的な性格を持たざるをえない。物語は、一方で、現実に対して私たちが感じ取るある種のリアリティを再現しようとしながら、他方で、その「問

制する規範や選好基準の働きによって、動員される論理的装置の種類は、時代ごとに、あるいはジャンルごとに限定された幅の中に制約される。

「リアリティ」という名の価値—規範は、そうした制約条件のひとつとして作用する。「物語は、その読み手にリアリティを感じさせるものでなければならない（あるいは、そうであることが望ましい）」という規範は、少なくとも近代以降の物語メディアを広く規制する原理であった。私たちは、小説を読んだり、ドラマを見たりした時、しばしば、その物語世界に「リアリティがある」とか「リアリティを感じない」というような評価を与える。「リアルな世界」を描き出す作品は、それによってより高い評価を受ける傾向にある。

物語世界のリアリティを左右する条件は数多く存在する。例えば、物質的な細部の描写の精巧さや運動感の正確な再現が虚構世界のリアリティを支える場合もあるし、登場人物の心理や感情の類型性が場面にリアルな感じを付与することもある。しかし、ここでは、物語を成立させる仕掛けとその前提となる場面設定、およびそこから展開されるストーリーのあり方に視点を限定することにしよう。（むろん、すべての物語ジャンルにおいて、物語のストーリーがリアリティを感じさせるものでなければならないとは言えない。例えば、ロール・プレイング・ゲームの制作者たちは、そのストーリーがリアルであり得るか否かを必ずしも気にしないだろう。）

言うまでもなく、どのような仕掛けを導入すれば物語に「リアリティ」を付与しうるかは、書き手および読み手が置かれている時代的、社会的状況に依存する。例えば、「恋愛感情」というものが知られていない社会があるとすれば、そこでは、男女が出会ってから別れるまでの出来事をドラマとして構築することができない。少なくとも、そこに巻き起こるさまざまな出来事や感情は、それ自体「リアル」なものにはなりえないはずである。このように、それぞれの仕掛けがリアルな物語を

しば「実在」の世界には存在しえぬものが登場し、歴史的現実の中では起こりえぬ事が生じる。したがって、物語は、その直接的な内容において、社会的な現実を忠実に反映するわけではない。では私たちは、ここで問われるような空想的な内容を持つ物語作品を、いかにしてその社会的文脈と結びつけて読み解くことができるだろうか。

具体的な分析に入る前に、最小限の範囲で方法論的な考察を行い、いくつかの基本概念に整理を加えておこう。

(1) 物語の仕掛けとリアリティの条件

ここでは特に、物語を構造化する「仕掛け」と、その物語が呼び起こす「リアリティ」との関係に着目をしていこうと思う。

物語とは、いくつかの出来事を時系列的な連鎖の中で語りながら、これを一定の筋立てのうちに統合することによって生まれる虚構の世界として定義される。この時、物語は、一連の出来事をただその生起の順序にしたがって配列するだけでは成立しない。それらの出来事を、始まりと終わりを持つ「筋立て」へと組み上げ、閉じた連関の中にまとめていかねばならないのである。そのために物語は、常に何らかの「仕掛け」を必要とする。ストーリーを始動させ、これを押し進め、終結させる論理的な装置を持たなければ、出来事はただ散漫に連続していくだけであり、物語として統一された構造を得ることができない。

物語を一定の筋立てのうちに統合する仕掛けは、限りなく多様な形で与えられうるが、多くの場合それは達成されるべき課題や解消されなければならない問題として機能する。例えば「鬼退治」という課題が用意されることで、『桃太郎』をはじめとする一連の物語は成立している。あるいは、「漂流—生存のための冒険—帰還」という連鎖の中で、『ロビンソン・クルーソー』に始まる「孤島」の物語は構造化されている。

どのような仕掛けを用いて物語を構成するかは、論理的には、語り手の恣意に委ねられるものである。しかし、現実には、物語生産の場を規

私の中のもうひとり

—分身殺害譚の社会学的読解の試み—

鈴木 智 之

仮面は素顔を隠し守るかのように見えて、
じつは素顔を食い尽くし、空ろにしてしまう。
(岩尾龍太郎『ロビンソンの砦』)

1. 物語の仕掛けと物語世界のリアリティ

1970年代の終盤から1990年代の初頭にかけて、以下に「分身殺害譚」と呼ぶ共通の構造を持った物語が、小説、映画、演劇、マンガなどのさまざまなメディアの中で繰り返し語られてきた事実を確認することができる。形態学的に同形の物語作品が、ひとつの時代の中で反復的に生産され、受容されていくのは何故か。以下の論考は、この問題に焦点を置いて、物語の社会学的読解を試みようとするものである。

あらかじめその基本的な形態を示しておくならば、「分身殺害譚」とは、①主人公あるいは主要な登場人物からみて「分身」と名づけられるようなもうひとつの人格が存在し、②その分身の存在が解消されなければならない問題として機能することによって物語が作動し、③一連の出来事の経緯の後に主人公またはその人物が分身を殺害または分身と訣別することで話が閉じられるような物語を指す。もちろんこれは、物語の原型となる最小限の骨格を抽象したものであり、ヴァリエーションと組み合わせは限りなく多様に存在しうる。

ところで、虚構（フィクション）としての物語作品のうちには、しば