

近代文学における日本的「分身」像の表現 その一

篠田知和基

先に鏡花における自己像幻視と分身像の問題を欧米文学の分身像と比較しつつ考究したが⁽¹⁾、その結果は必ずしも肯定的な結論にはたどりつかなかった。ドストエフスキーやポーにおける「分身」は前近代の

「悪魔」の変容ないしはメトニミーであり、その「悪魔」はキリスト教的なものよりは原始アニミズム的なものであるのなら、日本的な霊の世界にもそれは通ずるものであろうし、「悪魔」から「分身」への変容の過程に、自我意識の確立と、さらにはその分裂という「近代性」があるのなら、それは近代日本においても無縁な問題ではないはずである。

もちろん精神病のさまざまなあらわれ方に国や社会や文化の性質による相違があることはつとに指摘されているし⁽²⁾、『イヴの三つの顔』のような劇的な多重人格症状は日本では報告されていないとしても、だから日本の文学には自己像幻視はあらわれても分身が主人公になる作品はないのだとするよりも、その文化や精神の雄弁な表現形態であり、追求のあらわれである文学を通して、なぜ日本には多重人格症状がなく、かつまた、（それと直接、関係があるか否かはともかく）分

身文学がないのかを考えるほうが意味がありそうである。もっとも精神病理学の問題については専門の研究者の研究にまづことにし、ここでは論じない⁽³⁾。

なお、ここで言う「分身」とは英・仏語の Double, 独語の Doppelgänger⁽⁴⁾で、「同時に違った場所に現われる人」と説明されるもの、またはそれに類するものであり、著名な例としてドストエフスキーの『分身』、ポーの「ウィリアム・ウィルソン」、ホフマンの『悪魔の妙薬』などに描かれたものがあげられる。自立、生動する影、映像、肖像は一応別とする。ジキルとハイド式の二重人格、変身、仮面、変装も別種のものと考ええる。

双生児、替玉、陰武者など、実在の別人物（別人格）も主体の意識に二重化ないし自我喪失の影を落とさないかぎり「分身」ではない。一方、客観性のない個人的な妄想としての分身幻覚や自己像幻視も、その妄想が実体をともなわないかぎり、「分身」とはしない。つまりは非現実な幻ながら文学的な実在であるようなものだから、現実性をはじめから捨てている寓話では困る。不可能な現実、現実を崩壊させ

る超現実、存在を否定する非在。

自我にしても自分という存在にしても、唯一のものであり、その輪郭も、姓名、外観、社会的役割、家族などによって確定されていて、その一部分が漂い出たり、任意の他者に入れ替わりうるようなものであってはならないということがはっきりしてきたのは、人に人としての権利が認められ、個有の姓と名で呼ばれるようになってから、つまり公式的に言えば「人権宣言」以後のことであり、それ以前は名前の別もあまりなかった。

たとえば下僕は下僕で、ジャンという名で呼んでいた下僕がいなくなれば、新たに傭った男を、その本名にはおかまいなく、またジャンと呼ぶだけのことであった。一方、主人は主人で、家来は新しい主人にも前と同じ忠誠を誓わねばならなかったし、その上の国王になれば、名前が意識されることは稀であり、さらにその上には名なしの存在である神がいた。神を頂点とする家父長社会では相続人を認知するのにエサウでもヤコブでも名前はどうでもよかった。そもそもヤコブなどという名前の人間はやたらといたのである。同じ名前のものがいくついても、唯一の父親に認知してもらえらるなら問題はなかった。上下の関係はつねに一対一で、自己同一性の問題はおこらなかった。それが、神や国王を抹殺して、横の関係の中から秩序を生みださねばならなくなったときに、たとえば名前を書いて投票するにしても、ここではじめて、すべてのものに名前と同一性が必要になってきた。

自我の輪郭は近代法制社会の、たとえば万民戸籍制度によって確定

されてくる。しかしその中味は複雑で、しかも時々刻々に変化し、近代社会になって、上からの人格規定がなくなるとともに、ますます流動的になり、ときには分裂し、ときには消滅したりもするようになった。裁き主を意識の表から排除した人間は『ジャン・ジャック・ルソーを裁く』のように、自ら己れを裁かねばならなくなった。近代的自我の確立は分裂のはじまりでもあったのである。

自我の探求をひとつの課題としたロマン主義以降の十九世紀西欧文学は、神という統一原理を失って、ばらばらに崩壊した自我の分裂の相に直面することからその探求をはじめた。そのさい、新たに人間に与えられた姓名や社会機構内部の役割と役割名は、かえって混乱の契機になった。「九等文官ヤーコフ・ペトロヴィチ・ゴリヤートキン」は目の前に、まったく同じ肩書と姓名の名刺をつきつけられてわけがわからなくなる。

いわば精神的価値によってつらぬかれていた神との関係が崩壊し、かわりに、名前や容貌や役割という外的形象によってのみ人を弁別する社会機構を人が発明したとき、精神的なものが法制的人間規定の網の目からこぼれて「もう一人の」存在となり、神を抹殺したあとの空洞に、知られざる異形の存在が住みこんでわれわれを支配するようになる。

そのようにして唯一のもののはずでありながら分裂してゆく自我と、それを外側から規制しようとする近代社会、その中で背広を着、仮面をかぶって、外面的、社会的・存在の虚構の生を営む人間たち、

そこに織りなされるドラマをロマン主義から写実主義、自然主義に至るまで追求した十九世紀西欧文学を、その後の無意識の領域への探險まで含めて駆足で学習し模倣した日本の近代文学は、はたして西欧的自我の分裂の苦悶には気がつかなかったのだろうか。

近代日本というものはたしてあったのだろうか、とそこで問うのは唐突かもしれないし、本論の主旨でもない。しかし、明治維新が近代の市民革命と同列に論じられないことはあきらかだし、鹿鳴館が西欧ではないことも言うまでもなかった。幕末の日本は黒船を近代ないし西欧ととらえたが、世紀末の西欧の本質は、その矛盾の排泄物たる黒船とは裏腹なものだった。⁽⁶⁾ 自身、世紀末的雰囲気⁽⁶⁾の濃厚であった漱石は、かえってそのために、西欧の本質には触れえず、一人下宿にこもって泣きくらしていたのだし、より若い心で西欧にとびこんだ鷗外は、その華やかさに眩惑されるだけであった。といって、荷風は西欧の恥部に触れたかに見えながらその実、風俗になじんただけであり、むしろ本當の病める西欧は、帰国後、不遇不満の時代に西欧の書物を読み耽った鷗外においてはじめて垣間見られただけだったかもしれない。「近代日本」の「分身」もその時期の鷗外がはじめて描くのである。

「近代の分身」というような言い方をする以上は「近代以前の分身」もありそうだし、『日本古文獻の精神病学的考察』（栗原清一）に引用された「影の病い」や、六条御息所の生霊も想起されようが、ここではあくまでも「近代的自我」ないしは社会内自己同一性の意識の確立

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

以後の自我意識の混乱を文学的に表現した小説的人物像としての「分身」を問題とするのであって、自己と他者の区別が明瞭でないときに、影やトートテムや呪物に、魂ないし人間存在の一部が拡散したり移行したりすることや、シャーマニクな憑霊状態や、夢の中で自我意識がおぼろになって他者に乗り移ることは、いずれも「分身」とはしないということは断っておこう。⁽⁷⁾

西欧キリスト教社会では、そのような原始心性の自由な遊行に、神や悪魔や天使という概念が交通整理をし、宗教的エクスタジーやヒステリー状態での忘我、脱魂症状に教義的解釈が施されたから、それを「分身」と呼ぶことはなかった。その後「自由思想」が既存の名称・観念を抹殺したとき、なおも残った不合理・不可解な部分に、「影」や「分身」、あるいは「名づけえぬもの」という認識が必要となった。

言いかえれば、悪魔や神であれば、心の中の「影」は好きなきに現われて、都合が悪くなれば消えてしまうことができた。ところが、その種の隠れみのがなくなってしまうと、一旦、外に投射された「影」はゴリヤートキンⅡ世のように、はつきりした外的存在となって自由に出たり入ったりはできなくなった。それが「分身」であって、霊的世界や宗教体系が存在していれば、「影」の離脱吸収は自由なのである。不合理なものを合理的に解釈する解釈体系としてのキリスト教による「影」の合理化と、さらにその「神」の虐殺という二つのプロセスを経て成立した「分身」は、狐や狸の跳梁するアニミズム的土俗信仰を許容していた寛容な宗教ではなく、しかもその宗教を現神信仰に

よってむしろ推し進めた「近代日本」では容易に認識しえなかったろう。鷗外はその点、合理的精神に徹しようとするにおいて稀な存在であった。

鷗外の『分身・走馬燈』(1963)は、架空の人物をして、己れの心中に去来する走馬燈の如きとりとめもない幻を語らしめるといふ体裁の短篇集であり、総題にのみあらわれる「分身」の語は、各篇の主人公を己れの種々相に擬した意であって、本論に言う「分身」ではない。日本語ではもとも八分身√は仏教用語であり、仏が己れの姿をいくつにも変じて衆生を救うことをさし、孫悟空の分身の術の如き、まさに身を分つことをも言ったが、西欧的文脈での「分身」の用法はまだであつたろう。また「エンマは私だ」と言うような意味での作中人物を作者の分身とする言い方も(ここはそれに近いのだが…)まだ一般化はしていなかったはずである。したがって、表題の「分身」は不問に付するとして、内容を見ると、多少なりとも西欧的文脈での「分身」に近いものとしては「不思議な鏡」がまず目につくだろう。ただ、これは題からもわかるとおり幻想ではなく寓意であり、分身も現実の存在ではなく、描写のための口実である。

あるとき役所へ行く支度をしているうちにぼんやりしてきたと思つたら、魂が身体を抜けだして空を飛んでいる。魂と言っても「體そのままの影」である。魂は文芸家協会のようなところへ吸いよせられて、講演をさせられる。講演の内容はその鏡に映るようになっていく。魂を吸いよせたのもその鏡である。これは出版ジャーナリズムの

隠喩で、空虚な内容をあらかじめ用意しておいて作者を操るからくりを指すのだろうが、それはこの際、あまり重要ではない。魂がそうやって文壇の要求を人形のように満たしているあいだ、役所では魂の抜けた身体が「器械的に」盲判を押している。

寓意はあきらかで、ひとつには無意味な盲判を押す役所づとめが魂の抜けたものをするということという意であり、もうひとつは、役所から帰ってから小説を書く作者の二重生活の諷刺である。あるいはまた、文壇でも意に添わぬ受けとり方をされていることの不満の表現でもあるかもしれない。役所と文壇と二つの場所に同時に存在して、しかもそのどちらでも盲判をついたり、鏡に映った文字を棒読みしたりという、自分が自分でない状態にいる鷗外自身の諷刺的自画像だが、そのうち役割をとりちがえて、役所にいながら文学者のつもりで不穏当なことを口走ったり、あるいは役所にいるべき時間におかしな所をさまよったりして、それを他人に見とがめられ、あるいは自分でしたことを、これは「もう一人の自分」がしたことだから自分には関知しないと白を切ったりするようになると、症状はゴリヤートキンのそれに近くなり、事実、それに近いことも実生活ではあったらしいが、小説ではそこまでは行かない。これはただの寓意であり、また、一日だけのことである。魂は無事に身体に戻った。同時に二ヶ所に存在したことを目撃者によって告発されることもなかった。アポリネール描くドルムザンの如く、あるいはウィリアム・ウィルソンの如く、鏡に映った自分の受けた攻撃によって役所にいた自分がたおれたわけでもない。筆禍

が公的地位をおびやかすこと、公的立場と私的生活が混同されることまでを、かかる「あそび」の文章は追求しようとはしていない。実体から遊離した魂は、自分が妻君にやりこめられるのを傍で見て「面白がつてゐる」。意識は分離しても役割を混同はしていない。混同はしていないのだという申し開きであるかもしれない。それ以上に「日の要求」と文筆の要求を巧みにこなしてボロを出さないという自負の言かも知れない。ぼんやりしているうちに魂が抜けだしていったと言うのなら「夢窓の鯉魚」や「胡蝶の夢」の類の夢幻譚である。ここでは魂は抜けだしても「役」はつとめてゐる。役所も文壇も「穴の半分つぶれた羽織」をひっかけてごまかしてしまふことができる。羽織の下には「嘗て挫折したことのない力」がいまだ蓄へられてゐるのだと言うかのである。「自分は永遠なる不平家である。どうしても自分のゐない筈のところに自分がゐるやうである」(「妄想」)。

「不思議な鏡」は寓意だが、右の文章はタイトルとは裏腹にかなりなまでに素直な告白であろう。自分の生活が二重になつてゐる、人間も二人いるのはたしかだが、その二重性にふり回されてはいないという自負、あるいは強弁、さらにそのいずれもが、舞台の上の「役」であり「背後にある或る物が眞の生」であるという矜持、そこにはしかし、すでに現実に裏切られてゐる不平家の怨念、遺恨もほの見えよう。それを本当に誠実に追求して素直に書けば、二つに引き裂かれて半分づつになつた自分が役をとりちがえて混乱し、紙つぶてを投げられながら表舞台を下りて哀れな道化となつて流浪の旅に出たまま、

近代文学における日本的「分身」像の表現その一(篠田)

昔見た理想の夢は遠く届かないものになつてしまつたということではなからうか。それをあくまで寓話のように、あるいは架空の老翁の回想のように言つて失意の心を隠して平然たる様子をかがけ、老翁にも「炯々たる目」で理想と西欧とを同時に表わす「遠い遠い海と空」をみつめさせるのは、まだ老いざる青年の客気であらう。

本当は理想に裏切られ、生活に疲れ、病にも蝕まれてゐる。しかし彼の中の老いそなつた永遠の青年は、その現実を認めることをかたくなに拒んでゐる。あの有名な「書き違い」はそのような意識の虚勢から生まれる。⁽⁸⁾

「日の要求に安んぜない権利を持つてゐるものは、恐らく只天才ばかりであらう」

もちろんこれは書き違いではない。しかし、「汝の義務とは何ぞ、日の要求なり」というゲーテの言葉に対し「さういふ境地に身を置くことが出来ない」自分、「青い鳥」の夢をいつまでも追う自分と、しかし現実には「日の要求」に安んぜざるをえない自分が統合できないための、両極に引っぱられて歪んだ表現であり、それが一見矛盾した印象を与えるのである。

ゲーテの言は、人は天才たらんとする前に己れを知つて、凡人たることに安んぜよ、と言うだけの、いかにもゲーテ的な(たとえばホフマン的ではない)常識論である。「翁」の中の血氣の青年はそのような忠告に従う氣は毛頭なく、依然として「青い鳥」、「大きい作品」を求めている。凡人たることに安んぜずに青い鳥を求めうるものは天

才であり、自分は天才ではないのだから凡人たることに甘んじなければならぬはすなわち、一方、境遇に甘んずることができるのは、すぐれた境遇にあるもの、すなわち、「大きな作品」をしあげてしまった天才だけであるのなら、到底満足の境地にはたどりつくはずがない。天才ではないのに天才を夢みているのだから、天才の満足はいつになっても与えられない。日の要求を無視しうるのは天才だけであり、日の要求を満足をもって満たしうるのも大作をしあげたものだけであって、自分は天才でもなく、大作をしあげたものでもない。⁽⁹⁾

説明をすれば話は簡単だが、話者の心中にせめぎあっている現実主義者とロマン主義者の葛藤の屈折した表現と読まなければ、一見して書きまちがいかと思う。前に出た「現在の事實を蔑にする反対である」といった二重否定的表現も、心中の異論を抑えつつ書いている表現としては納得がゆく。

そこで心中の異論を抑えてかかる文章を書いているのは作中、しかも三人称から一人称に移った枠の中の人物である。作者と作中人物との二重化ではなく、あきらかに作中人物自体が二重化している。⁽¹⁰⁾しかし、意志と形象とか、自我と肉体とかに分ける思想を「翁」は否定する。むしろ、永遠なる魂としての自我などは信じられないと言いきるかのようである。彼にとって「自我」とは「あらゆる方角から引つ張つてゐる糸の湊合」であり、Social なものと理解される。と言いながらし、何か言いつくせないものがすくなくとも西欧語としての「自我」の中にはあるような思いもしている。それがなくなることと

いうより、はっきりしないことが、「痛切に心の空虚」を感じさせる。ここでは八分身√はむしろ「空虚」として理解されている。となれば、「自我」とか「分身」とかと言うよりは「神」と言ってしまうばかりが早い。自己の中に神を想って空虚につきあたる。

しかし、そのいはいは「神」が、空しく老いるうちに、「時間」の影となって蓄積してもきたのだろうか。

日本には「自然科学を育てて行く雰囲気はない」日本人には西欧的合理主義の思弁法はなく、したがって近代「自我」もない。日本人は「野蛮人」である。しかし自分は「さういふ人々とは少し違ふ」。西洋から帰国するときは己れの心を天秤にかけたのである。そのとき一方の皿に乗っていた願望は捨てきったわけではない。いやそれどころか、その後の彼の心にはつねに秤に載った二つの魂がいて、あやうい均衡をとっていたのである。「分身」は不在ではなかった。ただそれは心の中の暗黒であるのか、存在の影絵なのかと言え、答は「百物語」の傍観者のそのような「空虚」であったとしか言いようがないかもしれない。⁽¹¹⁾

現在の自分は魂の抜けた形骸である。本当の自分はそこにはいない。自分は舞台の上で「役」を勤める俳優である。背後でそれを操っているものがいるはずである。ところでその「本当の自分」がどこにいるのか、何なのか、それはいくら考えてもわからない。西欧にいた自分と日本で老いてゆく自分はちがうはずである。しかし、本当の自分はその二重性のさらにかたに在るようである。自我は Social な

もので、それがなくなるための苦痛はない。しかし、そのような表面的な自我のほかに、もうひとつ、それを喪失することが人間であることとの喪失にかかわるようなことがある。そしてまさにその「何か」を自分は喪失しかかっている。すくなくともその「何か」と自分との統合ができない。なぜなら自分には「神」はなかったし、それが存在していたはずの西欧でも自分はそれを見出さなかった。自分が行ったときの西欧はすでにそれを見失っていたのである。

「魂」は遊離した。それは「不思議な鏡」に引きよせられてゆく「魂」とは別の、もっと「遠い」ものである。そしてその姿は自分には見えない。ゴッマールとストラグリアティという人の言い方による「分身の加減乗除」に従って言えば、そこにはマイナスの分身がいる。「妄想」の鵬外は「空虚」としての分身を見た。あるいは分身や影の離脱した形骸としての自分を意識した。その後の日本の近代文学はその空虚を埋めることができるであろうか。

離脱の感覚、空虚の意識を、西欧的観念論や神ないし神の不在の文脈とは別なところで追い求めて、そこに形を与えようとしたのはいささか時代は下るが堀井基次郎である。二重身幻覚は習作の『瀬山の話』から終始一貫して彼の意識につきまとう。ゲートや鏡花が記述した自己像幻視は彼にはなかったようである。そのかわり、自分かも知れぬけの殻であるという意識は強烈に彼を苦しめていた。そして、離脱した自分を自己像幻視であれ、ともかく目の前に見ようとあがいた。「蒼穹」では自然の中に吸いこまれてゆく意識の形を雲の中に見よう

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

とした。しかし、対象の本質を見究めようとする目はそこに「白日の闇」を見てしまう。

「視ること、それは……魂……がそれに乗り移ることなのだ」「ある心の風景」

「常に外界へ逃れやう逃れやうと焦慮つてゐた」（『冬の日』）。魂は「視ること」によって、自然に一体化しようとしたが、そのとき見たものは闇であり空虚である。しかしそれはたして本当の空虚だったのだろうか？「眼」が対象に吸いこまれていったあげくに、魂の抜けた形骸にはもはや自分の魂の姿を見ることができなくなった、それは魂とともに眼もなくなってしまうからではないだろうか。あるものを見ているうちに、ふっと対象が消えて闇がぼかりとひろがりだす、それは対象を自分との関係で認知する能力が消滅するからではないのか。離人症では対象に無感動になる。

闇夜の通行人が、ひとところあかりの灯されたところに姿をあらわして、また闇の中へ消えてゆく。闇の中には見えない通行人がひしめいているのだ。それは「死」と言ってもいい。虚無ではなく、魂、永遠の魂によって満たされた闇だ。桜の木の下には屍体がある。蒼穹には闇がある。事物の一方は「理想の光に輝かされ、もう一方は暗黒な絶望を背負つて」いる（『寛の話』）。その闇を透視すること、それが彼の文学であった。

己れの本質が溶けこんでゆく闇、あるいは事物の裏側、そして己れの影、それを透視するために彼は、闇に魅了されてしまった眼とは別

なところに第二の視点を据える。「Kの昇天」と「ある崖上の感情」の「話者」は、闇に引きこまれてゆく自分を対象化してその行く末を見るための第二の「眼」である。

Kは己れの影をみつめてその中へ溶けこんでゆく。はじめは影が形をとってくる。やがて本体のほうは軽くなって昇天する。それを話者、もう一人のKが見ている。

自分自身では最後の一線を越えてまで影にのめりこめない。のめりこめば死である。話者は観客の位置に後退する。あるいは舞台監督かもしれない。そして月の浜辺にたたずむKに「なにかの効果을及ぼすかも知れないと思」って口笛を吹く。曲はシューベルトの絶唱『白鳥の歌』の中の「ドッペル・ゲンゲル」。人影は曲にあわせ話者の禁じられた欲望を上演してゆく。影を見つめることで影に移り移って魂を解放すること、あるいは影の中に死の本質を見ることが、もっと簡単に言えば、死の衝動と生の本能があって互いに牽制しあっているのを、それぞれ分離して、それほどに憧れている死とは何なのか考えさせてみた。その死の想念を具象化すれば影になった。自我が二つに分かれて死の衝動に従う分身がKとなっても、Kはまだ死そのものではなく、死はその影である。Kが影をみつめれば、生の本能をすでに持たないKの身体からは支えのなくなった生の本質が影のほうへ移行してゆくだろう。そのときになおKには残るものがある。それこそ「妄想」の主人公がさがし求めていたもの、*Social*ではないもうひとつの「自我」であり「魂」でもあるだろう。¹³⁾

肉体が影の中に吸いこまれて死者となるとき、魂は解放されて昇天する。そのときにそれを見ているもう一人の自我は何ものかを喪失した感情を抱かないだろうか。

実は、影を見つめているKは、Kを見つめている自分である。見つめることによって意識が対象に移行し、影が実体を持ちはじめたとき、話者はそこにKの姿を見た。Kが死んだとき話者の中でも何かが死ぬ。影がKの命を奪い、Kが話者の命を奪ってゆく。分身は「死」として認識される。「視ることは何かなのだ」、その「何か」とは死であった。「俺の生きる道は……自分の肉體や自分の生活が減びてゆくのをみてることだ」(『冬の日』)。

いまや彼は、離脱したKの魂によって、あるいはKを死に導いた影によって見つめられているように思うだろう。Kの離脱したあとの空虚、自分の中にひろがる黒々とした死の領域が見えない分身の形に対応する。視線の可逆性による、見るものから見られるものへの転化の感覚は「ある崖上の感情」において、分身を死ではなく生きて他者とすることで明瞭に描かれる。ここに分身幻覚が小説的分身構造を生み出す契機がある。

崖下の住人生島は、崖上からじっと窓をみつめる。(その窓は彼自身の部屋の窓のようである。すくなくともそこから見える窓のひとつは彼の部屋の窓である)¹³⁾、するとKと同じように離魂の状態がおこる。「ふらふらつとして實際崖から落つこちさうな氣持になる」。視ることは死である。¹⁴⁾死は分身の形をとって来る。彼は背後に近づいてくる

足音を感じ、その「忍び寄った人間」に崖からつき落とされるように思う。彼はその状態に魅了される。魅惑は死の魅惑である。彼がその話を石田という男にして、石田に崖上に立たせたのは「Kの昇天」のばあいと同じく、危険な実験を代行させるためだった。彼の死の「欲望」を引き受けて崖上に立ったとき石田は生島の分身になった。「あれは俺の空想が立たせた人影だ。俺と同じ欲望で崖の上へ立つやうになつた俺の二重人格だ。……俺の欲望はたうとう俺から分離した」。

しかし石田は、死としての分身が背後に立って彼をつきおとすやうには感じない。そのかわりに崖下の窓の中に死の光景を見る。もうひとつ彼が見たものは、おそらく生島の部屋の中の男女愛欲の光景である。生島は感動のない女との関係に刺激を与えるべく、彼が見ていた崖下のベッドシーンを想像するが、それだけでは足りず、分身の目に自分たちの姿を見させることによって、「退屈な生」に意味を与えようとしていたのだ。

生島ははじめ自分で自分の部屋の窓を覗いて空想の光景に酔っていた。そこに、背後から近づいて「襟髪を掴み」、あるいは「崖から突き落とす分身を感じた。そこでもう一人の分身を立てて、彼の目を通して自分自身の「醜い姿」を見ることにした。その分身は、愛欲と死の二つの光景を同時に見た。そうやって筋を整理してみれば、この連鎖的分身派生を導いていたものがフロイト言うところの「原光景」の魅惑であったことは自ずとあきらかである。

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

窓の中にいるのは両親である。覗きの現場を発見して崖から突き落とすのは去勢処罰である。両親の寝室をはじめ覗いた幼い少年はその光景の意味を理解せず、暴力的な光景としてひとまずは理解する。性についてはじめての知識はかくて暴力の極限としての死の相の下に記憶に刻まれ、抑圧を経て、性衝動を歪め死を憧れる奇妙な覗き屋に育てあげる。彼における「覗くこと」の魅惑と不安がそのようにして説明される。

覗くことによって生じた分身妄想と、分身造出の源も、覗きの対象に同化したという覗き屋の欲望と、その罪責感と去勢恐怖から逃れるために、行為の主体を他者にゆずりたいという願望にある。

「Kの昇天」で、死の相の下にあらわれた分身は、実は父性的去勢処罰者であり、死ななければならないのは、見ることに禁じられていたためであった。覗き屋の欲求不満が対象との同一化において分身を生んでいたのである。

欲望をもって対象を見ることが、主体を対象に同化させる。見ている自分がやがて見られている自分になる。と同時に、見ることの有罪性が処罰の恐怖を覚えさせる。役割は入れかわって、いまや見ているのが父親で、見られているのが自分だ。覗き屋は対象に同化したとたんに、背後から「襟髪をつかまれ」「崖からつき落とされる」。つき落とされまいとして戦えば分身抗争が生まれる。梶井は分身幻覚から小説的分身の造出まで近づいた。

なるほど背後からつきおとそうとする「分身」は「氣配」でしか

い。一方の實在の「分身」は崖の上に立つだけで、いまのところ何の行動も起こさない。しかし刺激がなければ感動しない生島の生(性)は、たんに分身に見られているだけでは、まもなく「またもとの退屈な現實に歸つてしまふ」。そうなれば、つぎにやるべきことは何だろう。おそらくふたたび石田を誘って役割を交換し、石田に腐れ縁の相手である「小母さん」を抱かせることではあるまいか。

見ることの有償性はそのときはじめて明白になるだろう。そのときになってはじめて、崖の上からつきおとそうとした分身と、石田とが一致し、崖上の覗きは、崖上の殺人になるかもしれない。石田の見た二重の光景、性と死の光景(病院の窓の中では人が死んでいた)はすでにそれを予感していたのかもしれない。いずれにしても危険なゲームに引きずりこまれた石田としては、そこで引き返すわけにはいかない。生島の部屋はすぐそこである。

ただ梶井には、そのあとを描く余裕はなかった。見るのが分身を生みだしてしまった以上、その分身と生きるか死ぬかの戦いをしなければならぬはずでありながら、その人物たちに人生という戦いの場へ歩みこませる時間も、それにふさわしい長編小説の形も持っていなかった。鷗外の妄想よりは、見ることを徹底させて、事物の裏側まで見たし、そこに第二の視点も設定した。しかし「見られること」にはまだ徹しきれないのだ。

分身像の造出としては凝縮度が乏しいものの、見られることにおいては梶井よりさらに一步を踏み出しているのが『野火』である。これ

が極限状況における「神」との出会いであるならそれをも「分身」であると言うよりは、むしろ分裂を統合するものとするべきだろうが、それを医師によって「メシア・コンプレックス」と名づけるなら、その「症状」は宗教的解釈体系からはみ出して人間の顔をとってくるだろう。¹⁶⁾

「症状」はまず、死の宣告に等しい命令を受けて野戦病院へ戻る途中の二叉道で起こった。彼はなぜか未知の道を択んだ。そのとき奇妙な感覚が彼を襲う。それはまだ分身や分離の感覚ではないが、未来の自分についての奇妙な不在感として把握される。未来のみならず過去・現在についても、自分を外側から見つめている感じがする。「この道が私が生れて初めて通る道であるにも拘らず、私は二度とこの道を通らないであろう」と思い、かつそれを「奇怪な観念」と思うのである。

このせりふは「妄想」の「言い換え」以上に奇妙である。「生れてはじめて通る」のは事実であろう。「にもかかわらず」というのがおかしい。「こんな道ははじめてで、二度と通るまい」というのなら正常である。そもそも二叉道で、障害物もないまっすぐの近道をとらずに林の中の暗く細い道を選んだのが日常行為としては錯誤にあたる。正しい選択ではなく、おそらく、死を遅延させたい気持ちが回り道を選ばせたのである。

であれば、次の機会には二度とその道は選ぶまい。「にもかかわらず」というのは、その前の文の反対の内容を指定する。「はじめてだ

が、気に入ったのでこれから何度も通るだろう」とか「はじめてだが、なぜかもう幾度も通った気がする」という、過去か未来の反復性が現在の一回性の行為に対応して「にもかかわらず」となるはずである。そしてそのあとなら、「しかし、いまの私は二度とこの道を通らないだろう」という「死の予感」の言葉も自然に了解できる。はたして既視感か、それとも未来の希望が表明されるはずでありながら、何らかの無意識の機制によってその言葉が削除されたのか。既視感は先になって明瞭に意識される¹⁶⁾。未来の反復の予想は、たとえば野火が行く先々に繰り返されることで裏づけられる。一回性のはずの行為が過去でも未来でもすでに偏執的に反復する。そしてここで「私」はあるはずのないその過去か未来かに、今の行為を反復している自分の姿を見て、それを「奇怪」であると感じた。しかし意識はすでにその幻を抹殺していた。そして短絡された文脈では、二度と通らないことが奇怪であると認識されたことになる。それが二つ目のおかしな点である。ふつうなら現在は二度くり返されることはない。まして非日常的な回り道である。それを二度と通らないのは奇怪ではなく、あたりまえのはずだ。それを「奇怪」であると感じた奇怪さを「私」はこみいった思考の中であとづけようとする。ひとつは、戦場へ送られる輸送船の上から、海上にわきあがる雲を見つめてそれを「奇怪」に思ったという思い出である。「海面からあまり離れていない一定の高さに」「供餅のよう」につぎつぎに浮かんで来る雲は、梶井の見ていた山の雲と、その切れ目の「白日の闇」とに似ている。それを「奇怪」

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

であると感じたのは、やはり梶井のように、そこに影としての分身を見たからであろうか。何でもない光景を「奇怪」であると感ずることが奇怪であって、おそらく死の予感しかそれを説明できないという考えは正しいだろう。しかしそれをさらに敷衍して、「生命感とは、今行うところを無限に繰り返し得る予感にある」と考えるのは論理的には正しそうに見えても感情としてはどうしてもおかしい。はじめての道を歩いて、二度と通らないだろうと思うことは、可能性から言えば非論理的であっても感情としては、そのほうがふつうである。「好む時にまた来る」ことができるということは、日常の生活圏の中のたとえば散策のコースであればともかく、「辺鄙な……地方」や、そのような戦場ではあまり思い浮かばない感情ではあるまいか、それを生命感とか死の予感と言うことは、屁理屈めいているか、あるいは他人事めいて聞こえる。とにかく彼は、何でもない行為や風景がいちいちこと新しく、それまでの生活の文脈から浮きあがって見えることに、「意識と外界の均衡」の破綻を見る。

つぎの「症状」もまた「奇妙な感覚」である。¹⁷⁾対象は野火である。それが二つに見える。「いつかそれは二つになっていた」。「見えた」のではなく現実には二つだったのかもしれない。しかし、麓の野火が太く真直ぐに上がり、丘の上のそれが細くゆらいでいるのが「奇妙」だというのが奇妙である。場所も燃しているものもちがえば煙もちがうだろう。ふつうならそのようなことを奇妙に思うものではない。もう少し先へ行くとまた道が「二つに分れ」る。そしてそこにも野火が見

える。どうやら行く先々で景色は二重になってゆくようである。最後の野火の下には人影はなかった。それを見て「奇妙な感覚の混乱」を覚えるなら、彼はその光景をただの野火以上に見ているにちがいない。まずは記憶の中の先ほどの野火の反復として、ついで、たとえば「燃えるいばら」として。彼のいわゆる「神」はすでに「二重視」の中に姿をあらわしはじめたようである。

野火は入眠幻覚にも訪れる。それは眠りに落ちる意識の片隅で彼を見つめている眼かもしれない。眼を覚まししている夜は中天に月を見た。月は彼を「嘲けるように思われた」。その「月光の行きわたつた空」は、「既知のもののように」な渴望を呼びおこした。反復する野火——見つめる月は、どこか遠い記憶の中でも存在している。「幾度か私は、こういう空を、違った緯度の下で、似通った氣持で眺めたことがあった」。

過去をさぐるうとする努力は、しかしなかなか対象に到達しない。到達することをむしろ自ら回避しているのではあるまいかとも思われる。その証拠に、風景はすでに「変貌」しはじめている。思い出のほうに、いかに抑えてもすでに氾濫しだしてくる。木々は女の肉体になる。快樂の記憶が死の予感とまざりあう。遠い野火のような過去の「幻像」は性の光景であり、そのもっと先には抑圧された原光景がある。⁽¹⁸⁾

原光景があれば、欲望の視線と禁止の機制とが分身を作り出す。夢の中で彼は自分の埋葬の場面を見る。彼は棺の中にいるだけではない。

く、棺の蓋をとって中を覗きこんでいるのも彼であった。覗いているのは少年の彼であり棺の中に寝ているのは父と母の二人に二重化してゐるにちがいない。それが偽の宗教的興奮に色づけされた夢であることは、それを聖家族図の夢の言語による裏返しとも解釈させうるだろう。聖母とヨセフがかいば桶の中を覗きこむ。その「覗き」をさらに逆転させれば原光景である。

翌朝歩きだした彼は、前よりもはるかに鮮やかな既視感につきまといわれる。夜の夢の中で「記憶の外側の、紙一重のところまで」行ったからである。その紙一重の奥をさらにつきとめようとするように現実の彼は捨てられた村の教会に入ってゆく。ここでまず彼は幻聴を聞く。ついでフィリピン人の男女が現われる。彼は女を射つ。女は「快樂に失心したやうに」倒れる。この男女も両親像の転化である。男は逃げさった。いまや「殺害」という肉体的行為の場に残された彼と女を、目撃者としてのフィリピン人が見つめつつけるのである。「見られている」という意識がこのときからつきまといはじめる。それを彼は、前からと同じ「奇妙な」という表現であらわす。「一つの奇妙な感覚が生れてきた。私は自分の動作が、誰かに見られていると思った」。

「見られている」意識は人肉食いの衝動によってもっと強くなる。そのあとは有名なところだ。屍体を切りとろうとした右手を左手が抑える。それを彼は「二つの半身に別れ」と理解する。左側に魂がいる。その魂は一羽の白鷺が飛び立つのを見たときにともに飛び立つ

た。この部分はいささか唐突だが、このあと実際に人肉食いを行うことと、巻末までこの全編を「狂人日記」として、ある時点から狂ってしまった人間の回想とすることのために必要な説明だったのかもしれない。

ここまでのところでの分身的感覚はまず既視感によって導かれる。現実には経験したことのないはずの風景を既知のものと認めることは、現在の自分を自分の外にある意識が客体視して眺めて、それを過去の感覚に移すことである。投降を覚悟したときに感じた、俳優と観客の意識もそこにおいては同じものである。このばあい、これからしようとする行為を意識が先取りして見てしまう。行為にあたって意志が分裂すれば既視感のかわりに二重視が起こる。

つぎには、偶然によって犯した罪が、見られているという意識を生む。ここでも犯してしまった罪を知らぬ顔でいようとすると内心の声⁽¹⁹⁾がそれを告発すると同時に、これからひとつの罪を犯そうとすると、何ものかがそれを見張っていて、制止する。もうひとつ、偶然と必然の観点からそれを見る見方もある。女を殺したのは偶然であったが神の目の前では偶然はないのかもしれないし、偶然と思うものも心の奥の意志によるものかもしれない。

既視感と罪の意識、あるいは無意識の行動を命令する「必然」、それらはいずれも最初の光景を見た根源の罪とその罰との抑圧された意識によって導かれ、追想の禁止が風景と感覚を歪めてゆく。風景と目の関係は自然な任意性を失って、風景はあらかじめ定められていた

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

特定の場であり、目はそれを任意に選びとる力を失って逆に待ち構えていた風景から、あるいは木の葉のあいだの见えない目から見つめられるようになる。

そこまでのところでは見つめられる自分の離人症的感覚が主で、分身があるとしても、それは離脱した自分、見ている自分、国に残してきた自分の過去の姿でしかないか、あるいは、行動に先だって、未来の自分を見、抑制する意識が生み出した未来の幻でしかない。いずれも現在というものの、自己というものを確実に認識することの困難が生んだ「意識と外界の均衡の」破綻であり、自我意識の障害である。

ところがこのあとから物語には安田と永松という「人物」が登場する。はじめは「彼」であり、キリストであり、十字架でもあったが、そしてその宗教的妄想が意識の外在化の助けをしたのでもあり（森の中から彼を引き出したのは十字架である）、「罪」が宗教的文脈においてメシアとの同一化妄想を生むのでもあるが、その文脈はいまのところ留保しておく。

安田と永松ははじめは奇妙な二人三脚の組として紹介される。安田は取引用の煙草を持っている。永松は歩行困難な安田を助けている。しかしそれだけではない。二人は憎しみあいながらも離れられない。人肉食いという「罪」で結びつけられているということもある。しかしそれ以上に、この二人は互いの「一生の秘密」を打ちあけあった仲だ。永松は女中の子であり、安田は女中を妊ませた男だ。その結果、二人のあいだには暗黙の了解以上のものが成立し、「氣の弱い女中の

子」は、「シニツクな女中強姦者の養子となった」。永松は自分では罪を実行する力がない。罪を犯さなければこのような場所では早晚死ぬであろう。罪を犯しても気が弱ければ自責の念から狂い死にするかもしれない。しかし安田に命令されれば罪を犯すこともできるし、自責の念からも救われる。父性的超自我が「悪」の意志であるなら、「良心」にとがめられることもない。その共生関係の中へ「私」が加わる。「私」を殺さずに仲間へ引き入れたのは永松の気の弱さであり、本質的な人の良さかもしれない。いまや悪をめぐる意志と行為の分身関係には、行為をせず、意志もせずに、その結果のみ享受する「私」が加わった。しかしおそらく、この三番目の分身を加えたときから永松には悪の自由意志が生まれ、安田の悪は共犯者とのなれあいさえ拒否する破壊的なものになってゆく。安田は永松を殺そうとして、逆に殺される。しかし「私」もまた、いつまでも「非・行為者」でいるわけにはいかなかった。安田の肉を食う永松を「私」は射った。分身抗争は抹消のはてに唯一者を残して消える。あとは宗教妄想だけが残る。

永松と安田の関係は殺し合いの関係であり、その偽の父子の縁は永松が安田を食うことで完全なものになる。その永松は一旦は「私」を殺して食おうとした。それをやめて彼に水を飲ませ、肉片を食わせたのは、自分たちの人肉食い兄弟集団に加えるためだった。そのとき「私」は切られた足首に向かって無意識のうちに匍匐前進をしていたのである。永松はそれを見て、彼を人肉食い仲間に入れる決意をした。

彼自身を養子にした安田にならって、いまや「私」を養子にすることによって、安田という父性的分身の支配を離れようとしたのだとも読める。永松は「私」をかかえて、安田のテントから離れたところへ連れてゆく。老いた王のもとを離れる若者のように、永松は安田を捨てて「私」をとった。「私」にとってはそれは選びとられただけのことのようであり、入信儀式に相当する人肉食いも、知らずに半ば強制されて行っただけのようにも見える。しかし、その局限的状况では任意の行為は何ひとつないことを彼はもう知っている。一人でいれば死ぬだけだし、唯一の救いが人肉食いでしかないことも知っている。「メデューズ号」の話も、ガダルカナルの飢兵の話も知っていて、「母を犯し人肉を喰う」ことの禁忌は「長い歴史と因習」によるものでしかないとも言っているのである。現に左手によって抑えられて食べそこなった屍体のほうへ彼は駆け戻ってそれを食べようとした。(このとき、魂が飛び去った後だから抑制が解除されたのだという彼自身の説明は説得的ではない。飢えれば左手も麻痺するだろう)。そのときは屍体の腐乱が進んでいて食べられなかった。(神が彼を変えたのだという説明もまた狂者の迷妄に類しよう。風景と対象の「変化」は他でも意識されている。風景は女の肉体に変わった。ここで屍肉食の禁忌を母親を犯すことと並べた先程の言明が想起される。彼は思い出の根源である原光景へ向かって進んでゆく。思い出をさかのぼり、視覚がより原初的になるにつれて風景は当然変貌する。最後に、切られた足首へ向かって這いだしたときには、母へ向かってはじめて這ったと

きまで、視覚と思い出はさかのぼっていた。その足首へ向かって這っているところを永松が見て同じ人間であると認めた以上、「私」は足首へ向かって這った行為を否認することはできない。それが即ち、彼のほうでも永松を分身として選ぶことだったのだ。

この作品の隠喩連関の中で人肉食いと母子相姦はほとんど同義である。父と子の殺し合いもそれによって説明される。教会でのフィリピン女性殺害も同じだった。「神」という妄想も母と子の結びつきを妨げる父親としてなら理解できる。自然が女性の裸体に見えることは、その風景の中で人肉食いの性的意味を裏づけ、その風景が既知のものと重なりありことと、既知の思い出をさかのぼれば母親が出てくることは母子相姦の文脈を裏づける。しかし、その奥の原光景までさかのぼることは意識によって禁じられているために、分身像の登場が十分に説明されないところがある。宗教妄想もその謎に対する代替的説明である。しかしそれも含めて、彼の「症状」とするなら、小説のレベルとしては論理は一貫する。ただし狂者の視点は避けて偽の論理は排除したほうが作品としてはすっきりしただろう。「戦争」という原光景変奏の局限状況がすでに必要十分条件を構成している。

いずれにしても、「見ること」をつきつめれば心の中の禁じられた思い出にたどりつき、そこでは欲望の対象をめぐって血なまぐさい分身抗争が行われるという「仮説」を梶井や大岡の文学はある程度裏づけるようである。ただそこでは分身像が分身感覚から生じてかなりなまでに外在化し、あるいは実在の他者に重ね合わさったとしても、そ

近代文学における日本的「分身」像の表現その一(篠田)

してその結果としての分身抗争と死が描かれても、分身を目の前にしてはたしてどちらが自分なのだろうと思ひ惑うドラマは描かれない。罪にしても、はたしてそれを犯したのは自分なのか、「彼」なのか、救われるのはどちらなのか、母親に帰着する永遠の女性に愛されるのはどちらなのかという疑問は追求されていない。『野火』にしても父性的存在を殺したあとで、平行的分身同士で、えものを奪いあい、罪をなすりあって生きてゆくところ、すなわち人肉食い以後に力点を置けば、そうなったかもしれないが、実際にはその部分は「狂人日記」として、あえて論理の混乱へ逃げこんでしまっている。

ところで、いかに不満があっても『野火』がわが国で「稀有といえる類の作品」⁽²⁰⁾であることはたしかで、それ以上の父殺しをめぐる兄弟間の争いを描く『カラマゾフの兄弟』は椎名鱗三や野間宏や埴谷雄高においても描かれてはいないと見るべきであろう。『同時代ゲーム』にはそのような文脈のモチーフは豊富に存在はするものの、あまりにパロディ化されている。むしろ、『野火』のその後に据えたい作品は梅崎春生の『幻化』だが、そこにおける分身の姿は、いままでとは別な視点から考えてみたい。

いままでは「見ること」によって浮かびあがってくる「もう一人の自分」、事物と存在の本質としての自分の原点、そしてその欲望と罪などを考えてきたが、たとえばどこまでもついてくる朔太郎の犬は「見ること」によって分離した影であるよりは、もう少し別な感覚で認識される分身であるように思われる。⁽²¹⁾すくなくともそれは、肖像や

映像の分離におけるような対象に乗り移るナルシズムではない。それはやはり影であり、罪であり、汚れであり、あるいは過去であるかもしれないが、朔太郎はそれを「見る事」によってではなく、対象への投影を必要としない存在感覚によって認識している。むしろその犬は「見えないもの」である。他者を自分の中へとりこむのではなく自分を分ける、自分を自分の中で二つに見る方向であると言えはかりやすい。そのばあいでも小説においては形のある人物としてそれは描かれうるだろう。たとえばその典型的な例は、『夢十夜』の第三夜、背中にとりついた盲目の分身であって、それは歩いていくうちにふと背中にとりついてきて、いかにふりほどこうとしてもふりほどけないもの、そして右へ行け、左へ行けと命令するいわば超自我だが、この超自我は仇討をする超自我であり、必死に逃げる逃走者を追いかけてついに背中にとびのった追跡者なのである。しかもこの分身は盲目である。見ることの相互可逆性が生みだした影ではない。フォン・フラントなどは昔話の旅の道づれなどを内心の悪の影というように規定するが、過去における知られざる罪の清算をめぐる報復者の追跡と逃走という動的な文脈の中では、統合すべき影であるより、やはり逃れなければならない他者であって、しかし厄介なのは、その他者が心の中から生まれてきているということであろう。

良心や内心の悪以上の、社会的ドラマ的存在理由を持った存在がどこへ行くにもついて来るとするのは、被害妄想的な文脈ではよくあることだが、『幻化』では妄想を昇華して、いささかも妄想的ではない

文脈の中で「追跡者」のドラマに構成している。

具合の悪い同行者は「目の果て」でも出てくるし、困った同居人という形では「ボロ家の春秋」でも扱われたが『幻化』のそれは、お互いに追いつ追われつの鬼ごっこをしているような具合で、むしろその「分身」に出会ったことが人生に意味を与えるような趣きもある。それまでは「喪失者」だった二人が、似たもの同士で二人三脚をはじめることではじめて互いの生が充実してゆくのだ。

主人公が飛行機の中で出会った自殺志願者は、妻子を交通事故で失くして生きる目的を失っていた。それが機中で自分に似た人物、すなわち主人公を見つけて、彼にびったりつきまとうことに、とりあえずは旅の目的を見出す。そして同行者に会えなければそのままずっと阿蘇の火口に身を投じていた可能性が強いのが、彼に会ったことで、決断を賭の結果に委ねるところまで後退する。しかし火口にとびこんだら彼の勝ちというその賭の条件は言うまでもなく無意味である。勝っても賭金はとり戻せない。結局彼は火口にはとびこまずに戻ってくるだろう。そしてそれとともに、それまで彼にとりついてた喪失感とは困難な行為をなしとげた充実感にかわるだろう。分身意識も当然なくなつて、二人は愉快な旅仲間として酒でも汲みかわして別れるにちがいない。火口の中へは妄想を投げ捨てるのである。そのことは主人公のほうについても言える。

主人公は幻覚に悩まされて病院に入っていた。ある日無精ひげに薄汚れたふだん着のまま病院を脱けだして、衝動的に飛行機に乗った。

幻覚は機内でもつづいていた。視野に虫が這っている。指で抑えようと何もない。飛行機の中にまで病気の虫があとを追ってきたようである。そもそも彼の「病氣」は、たえずだれかに見張られていたり、「追っかけられ」ているように思う被害妄想である。それも今だけではなく、昔も何かに追われていたような記憶がある。それについては『野火』の主人公と同じく「質の記憶」かもしれないと思う。

記憶だけではなく、現在の感覚も医者には妄想だと言うだろう。しかし機内の窓から見た「虫」は妄想ではなく、隣席の男も認めるように、エンジンからもれる油滴であるらしい。そしてその男が彼にびったりくっついているのも、彼の妄想ではなく、たしかにわけがあつてくっついているようである。相手が死を恐れる小心な自殺志願者であることはまだ知らない。ただ、いつからそこにいるのかわからないが、からっぽの機内で必要と思えるほど彼に近づいている。

飛行機を下りても男は彼を放さない。それをふり切つて、というより、そこでもふらふらと、一人坊津へ来てみると、宿屋に男から電話がかかつていた。砂浜を歩いていても追われている。「追う者の正体は判らず、姿も見えな」いが、「追われていることだけは、確か」である。

「追われている」と思うのは、しかし「呼ばれている」とことと同じかもしれない。²²海を前にして、酔った勢いで沖へ泳ぎだし、力が尽きたら死ぬ。「その想念がさつきから彼を誘惑している」。

二十年前、そのあたりの海で、兵隊仲間が同じようにして死んだ。

近代文学における日本的「分身」像の表現その一(篠田)

途中まで一緒に泳いだのである。その思い出をたどつて彼は、ここでも「同行者」という言葉を使った。同行者が追っているのではない。同行者が死の世界から呼んでいるのだ。前日坊津の町に入ったとき「冥府」という言葉がしらずに口をついて出た。

町へ入る手前で、視界が開けて海が見えたとき、「ここだったのだ」と彼は思った。彼の心の中にはひとつの風景があった。それに似た風景を目の前にすると「いつか、どこかで」それを見たような気がしてしかたがない。それでいて、それがどこだかわからない、そんな風景の原点がそこにあった。

『野火』の主人公なら希望が過去に投影されたデジャ・ヴュ(既視)の感覚に死の約束を見ただろう。『幻化』の主人公はデジャ・ヴュの感覚のもとを発見したつもりになって恍惚感にひたつた。しかしここまではいつか来た場所だと、ふしぎな魅惑に誘われることができるかどうかかわからない。そもそも、はたして未来があるのだろうか、この「分身」を死なせた海岸へ、死の呼び声に引かれて来てしまったと言うのに。

答はどうやら肯定のようである。それまでつきつめることを恐れていた過去の土地へ来て、二十年前に自分がしたこと、彼が死なせたと思つていた「分身」の本当の姿、そしてこれから自分に出ることを、少しは目の前に具体的な姿で描き出すことができはじめる。思い出の海の前で彼は、「猥雑な旅行者」として行きすりの女を口説いた。

思い出は女を口説く口実として役立った。死の誘惑は翌日の浜辺でもあったが、このときは、もう、「分身」の「福」という兵士の姿は消えている。前日の女との抱擁が消したのだ。

その日はそのかわりに、昔の高等学校のころ娼家に泊まった記憶がよみがえった。それもしかし、同じ場所を歩いてみて、かつての部屋に現在の学生をじっと見つめてみることでふっきれる。というより、そんな「やり方」で現実と結び合おうとしても、無駄であることに思い至る。いま「猥雑な」中年男である彼にできることは、前の夜と同じく、部屋に來た女指匠師を誘惑してみることではない。そうやって現在の役割を演じつづけていれば過去という妖怪は自然に退散するだろう。

その翌日、約束の場所に女は來なかった。そのかわり、彼の演技の帰結のように、ふりすてた「分身」、死にとりつかれて年不相応な思いつめた顔でうろうろとさまよう現在の「同行者」に再会する。同行者は彼に奇妙な賭を申し出た。火口を一周するあいだに火口に身を投げれば自分の勝、無事に戻れば彼の勝という。そして男は火口をのぞきこみながら歩きだした。

主人公は病人である。分裂したもう一人の自分に追われている。九州のはてに彼の未解決の過去がある。その過去の亡霊が、意識の表面では忘れていながら、心の中の非論理的な領域では執拗につきまとい、責任と清算を求めている。彼は過去からの脱走兵だった。ある事件があって、それに対する責任を有耶無耶のまま、基地の町からも、

戦争からも、自分自身からも逃げ出して都会に身を潜めていた。二十年たつて、しかし、忘れたつもりの過去が巨大な姿の妖怪となって彼の生にとりつき、原因不明の病気で彼を精神病院に追いやった。そして、ある日彼はその過去の妖怪が無意識の領域で命ずるままに病院を出て飛行機に乗った。そこには、怖れていた「死」がはっきりと姿をあらわした。「死」は、はじめ飛行機のエンジンからはいだした「黒い虫」として意識を蝕み、ついでそのまま彼の魂を冥界へ連れ去るかもしれない飛行機全体となり、それはその中に乗っていた自殺志願の「同行者」となり、そして、飛行機が目指している旅の目的地で彼を呼んでいるもう一人の「同行者」、過去の死者の呼び声となった。茫然としていた不安が求心的にその「気分」の輪を狭めてゆく。彼は、「死の誘惑」としての分身の誘惑を、行きずりの女たちへのそれにすりかえてしりぞけつつ、最後の闘技場である阿蘇の火口のスリ鉢のふちにまでたどりつく。そこでついに最後の分身とのぎりぎりの賭に挑む。

この試練に勝ちぬいた彼はもはや病院に戻る必要がなくなっているかどうかはわからないが、これが過去の亡霊を清算するための分身妄想との対決の旅の究極であったことはまちがいない。過去からの脱走が分身の離脱、離人症的無気力と、なにものかに追われているという脅迫観念の幻を生んでいた。いま、その過去へ向かう旅が、幻や気分を明瞭な、対決すべき「分身」として目の前にたちあらわせた。

ここで、たとえば、と考える。『野火』の田村も戦場から離脱し、

逃走してゆく過程で僚友たちとは反対の方向に「分身」的幻を見た。精神病院での孤独な思索は、その「幻」を宗教妄想的に変型していった。彼が病から癒えるには、『幻化』の主人公のように、もう一度、その分身離脱の場へ過去との対決に赴くべきなのであるまいか。そのとき彼はそこに、もう一人の彼が待ち構えていて、生きるか死ぬかの戦い、あるいは賭を挑んでくるのを見るだろう。そのときこそ彼は、はつきりと己れの心の中の分身的「気分」と対決し、その「幻」を現実の「分身」として投影し、心の分裂に解決を与えるのではあるまいか。

☆ ☆ ☆

日本の近代文学も、逃亡者の「気分」としての「分身」幻覚から、そのときはじめて、現実社会に生きるものの戦いの相手としての「もう一人の自分」に立ち向かっていることを意識するであろう。

離脱するものときまとうもの、それはしかし同じものかもしれない。いずれにしても対決の闘技場においては戦わねばならぬのである。ときまとうものは過去の亡霊である。見殺しにされた男や女、その場をふり向きもせずに逃げだしたときの過去の自分、それがいま声をあげて必死に追いつがってくる。あるいは呼びたてる。殺人者は犯罪の現場に知らずに引きよせられる。その過去がより奥深い過去で、ふり捨てる前にすでに意識することを禁じられているとき、あるいは意識以前の過去だったときは、自分の中に加害者と被害者が分離しながら隠微な共存をしていて、それがいま、重大な行動をおこそうとす

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

るときに顕われる。死を前にして、心の中に捨てきれずに隠していた死に呼応するものが共感の叫び声をあげる。過去の処理のしかたがどのようなものであれ、「いま」という時間に、その過去とあらためて対決を迫られることにはかわりはない。

『幻化』と同じような機内の幻覚からはじまる安岡章太郎の『月は東に』では、暗い窓の外から彼を見つめていたのは男の顔である。それは窓にうつった自分の顔であるとともに、空港の到着ゲートで待ち構えているかもしれない男の顔でもあった。

それは半年のアメリカ暮らしから帰ってくる途中の、西と東の生活や時間のずれの異和感が生んだ幻覚（機内食のノリ巻のべたつく触覚と饅頭の臭いに吐き気を催した彼は、空港とその先で待ち構えているものにも「或る不吉なものが湿っぽい臭いをたてて漂うのを感じ」ている）でもあって、その限りにおいては鷗外の「妄想」にも通じようが、そのアメリカの半年のあいだ中彼につきまといて責めさいなんだ観念のもとであり、ひっきりなしに送りつけられていま彼を日本に呼び返すもとなつた手紙の差出人であって、これから対決しなければならぬ男の存在は、西と東とは必ずしも対応しない彼の個人的な未清算の過去であって、飛行機は西から東に飛ぶ以上に（実際の航路は東から西）、『幻化』のそれと同じように、過去へ向かって、しかしその過去と対決すべき不安な未来へ向かって飛んでいるのである。

もちろんその過去は陰湿できわめて日本的な関係と理解することもできるかもしれないが、妻の情事を発見して相手の男に糾問の手紙を

出し、明確な対応をしないなら事柄を公表すると言う男の態度は必ずしも日本的ではないかもしれない。

ただその男が、機内の男にとっては先輩にあたり、かつては引き立ててもらった間柄で、しかしいまは立場が逆転して、向こうは落ちぶれているということに、陰湿な日本の感情を抱く可能性はあるものの、それは機内の男にとっての「日本的な感情、煮えきらなさ」であって、先方はむしろ割り切っているのである。その男の姿をアメリカの大都会の路傍にたむろするうさん臭い人影に見たように思ったこともその辺の感情を要約している。

彼はアメリカにいるあいだも卑屈な追従笑いを浮かべながらアメリカ人の機能主義的なあるいは親切過剰の押しつけに辟易していた煮えきらない日本人であり、いわば主体性を持たずにたえず周囲に遠慮し、こつき回され、あまつさえ妻の目の前でもおどおどとしていたのである。その、一時はアメリカそのものでもあった彼の被害妄想の相手が、空港に待ち構える男になり、彼自身の過去になって、いま機内の窓から彼の方を覗いていたのだ。

女との関係はいわば腐れ縁と言ってもよかった。彼のほうでは積極的な意志はなかったがふとしたことから持ちはじめた関係が切れなくなり、いわば敵前逃亡のような形で、そのままアメリカに渡ったのである。アメリカへ行ってしまうば腐れ縁も切れると思ったのだが、彼のいないあいだに事態はにわかに悪化して、事は夫の知るところとなり、男同士の微妙な関係もあいまって紛糾の極に達した。事態をうや

むやにしようとした主人公の言いのがれや嘘もよくなかった。そのような彼自身の嘘やあいまいさ、あえて言えばそれまでの人生のあいだはつきりと問いつめることを避けていた日本的ないかげんさに、いま洋行帰りの彼が対決しなければならなくなったのだ。自分自身ではいいかげんにごまかして納得していたことが、対社会的には許されないものになっていた。日本にいて、いいかげんな自分がたえず「羽織の穴をつくろうやうに」（鷗外）ごまかしていた対社会的な「顔」が、アメリカへの逃亡によって破綻したままさらけだされてみると、その穴は思ったより大きかった。置き去りにされた「顔」の不始末は、日々の小手先細工を怠ったあいだに収拾のつかないものになっていた。²³⁰しかもそのときになって彼は気がついたのである。アメリカに行っ て忘れたつもり、切り捨てたつもりになっていた日本の社会の中での「もう一人の」彼の顔は、ただの人間同士の誤解とか、関係の歪みと いったものではなく、そこにこそ、彼の意識せざる本質があったのだと。

腐れ縁をそのままにしていたことは生来の「不精や氣遅れ」のせいだろうと思っていたのだが、いま思いつめてみると、「不精の裏側に もう一つの不安なものがある」ことがわかってきた。彼は「その怖ろしいものを隠そうとして」生きてきた。

「一体それは何なのか？ これまでおれは自分自身に踏ん切りのつかぬ或る想いにつきまとわれて生きてきた。いつも何かに追い馳けられて、そこから逃げ出そうとしているのだが、ふと自分を追ってくる

ものが何なのか、振り向いてもそこには誰もいない、するとそれが妙にタヨリなく、怖ろしかった……」

鷗外はそれを自我がなくなるときの頼りなさと感じた。『野火』の作者は、それを狂人の妄想に浮かぶ「神」、すなわち正常な自我意識を混乱させる宗教妄想とした。『幻化』の主人公はそこに死の誘惑を見た。梶井は、風景に同化してゆく闇の半身、あるいは禁じられた欲望の最初の形とした。安岡章太郎はそれをいま、人間の心の底にわだかまるある共通なところとしたもののように感じる。社会的な現実、薄汚れたレンコートの、彼自身の言葉によれば「幻想の自己」がかるうじて包みこんでいるもの、いや、その不定形の中味をおびやかしている目に見えない原動力のようなもの、それ自身が分身ではなく、分身の顔をとって薄汚れたレンコートをまといあられる、いかようにも姿を変えることのできるものとして。空港で待っている存在は、薄汚れたレンコートの男ではなく、同行者でも追跡者でもなく、人間そのものなのである。怖ろしいのは、レンコートが破れ、羽織がほころびて、「役」を演じられなくなってしまつて裸の自己がふくれあがつてひろがりだしてゆくときであり、その存在の流出をとどめうる神も論理的な社会機構も持たない彼は途方に暮れて空をふりあおぐのである。そこに月が出ている。

日本の分身は、キリストの受肉も仏陀の化身（分身）も所詮無縁な非宗教的土壌の中で、しかし生霊や狐憑きの跋扈するシャーマニズム的霊性は否定されて物質主義化された思考風土の中で、自己と他者の

近代文学における日本的「分身」像の表現その一（篠田）

境目は不分明なまま、あいまいに漂いだして、名前も与えられずに、ときに悲しい目をした病気の犬となつて、認知されざる私生児のようにとぼとぼとわれわれのあとをついてくる。自我を確定するためには外在化した分身と生きるか死ぬかの戦いをしなければならいと言われても、相手もわからないままどうしようもなく、途方に暮れて空をふりあおぐ。そのとき「白いまんまるな月がポカンと一つ」浮かんでいるのが見えても、相手が月ではいかようにもなすすべがない。「妄想」の翁の炯々たる眼光も、やがてそこに浮かびあがつて来る月を見てしまえばおしまいである。日本の分身は自然（霊）の中にとけこんでしまふ。日本の文学にはいつまでたっても能動的な分身はあらわれないかもしれない。もちろんこれだけの材料で近代日本文学を裁断することはできない。しかし分身を正面からとりあつた作品でただちに思い浮かぶものとしては『他人の顔』を除けばこれくらいであらうと思われる。そしてたしかに時代的文脈はちがうかもしれないが、そこにはホフマンやドストエフスキー的な「分身文学」は、すくなくとも成功例において、かつ時代精神を代表するような例においては見られない。そのかわりにまた梶井のように自然の中へ溶けこんでゆく自分を見るという例は西欧の文脈では珍しい。白日の闇という思想はしばしば見られるが、一般に自我の輪郭が溶けだしてゆくことは少ない。自然の中の木や石に変身することはあるし、たとえば女神が宇宙そのものと合体するという視覚はある。また絵なら、肖像画のみならずそこへ吸いこまれる例はあるが、そもそも風景をして心を語らしめ

る俳諧的伝統のない西欧では、ふっと見あげた空に月がかかっていたという種類の描写自体が稀であり、いわんや、その月が(死者の魂であるというのならともかく)自分であるということは少ない。大岡の例が狂人の妄想というシニックな枠を持たなければ西欧的と言ってもいいかもしれないし、「狂気」という枠を持っても、シニックでさえなければ類似例はあるのだが、アポリネールのようなばあいですら超自然者へのレファレンスは明白であって、大岡ほど懷疑的ではない。『幻化』のようなシチュエーションは西欧の文脈では理解しやすいだろうが、その楽天的な調子と結末はやはり日本的と言ってもいいだろう。自己喪失者のドラマは、ユモリスティックな文脈でも、あるいは家庭ドラマの文脈でももう少し社会的であり、そして本質的にドラマチックであるようである。しかしそのあたりのことはもう少し広汎な資料に基いて比較検討する必要があると思われる。⁽²⁴⁾

注

- (1) 「鏡花の作品における自己像幻視と分身像」名古屋大学文学部研究論集、LXXXV, pp.141-181. そこでは吉村博任らの指摘例の他「山海評判記」を分析したが、いわゆる「湘南もの」の中では「悪獣篇」が、すくなくとも自己像幻視については重要な「症例」を示している上に、かなり人格化された「分身」も登場すると考えられる。この作品の分析は本論に含める予定であったが、枚数の制限上割愛した。
- (2) 「一人種、一国民がその宗教、習俗、精神活動・芸術的活動、政治、歴史的発達にめしめた特性は精神病の多少や臨床的形成にも現われてくる」クンペリン、「比較精神医学」神経誌 3, 1904.

なお精神病の時代的相違については、たとえば継時的二重人格を「現代文化から縁遠い」と言う荻野恒二は、しかし同時的二重人格については「人間は近代に至ってつねに二重人格的に生きざるを得なくなってきた」(『現代精神医学大系、七巻』中山書店、1981, p.112) ことを指摘する。

- (3) 根本的には現実におこりえない「分身」を主題とするものは文学においても「幻想」に区分されるものであり、科学ではありえない。後述するように病理的な幻覚や妄想は、厳密な意味での小説的分身とは言わないのである。それに対して「自己像幻視」の症例の研究はSollier くらい少なくはない。また「替玉幻覚」はCapras が記述して Capras 症状と言うようであり、さらに広く離人症についてはわが国でも研究が進んでいるようである。

一方心理学やユング派精神分析では、河合隼雄に『影の現象学』があり、「分身」の用語を用いたものでは藤縄昭に「ある分身体験について」(心理学評論、1981, vol.4, No.1, 56-66) がある。

- (4) 相良守峯『独和辞典』。なお露語の ДВОИЧНИК もほぼ同語であることは、小沼文彦の岩波文庫版『二重人格』あとがき、(p.294) でも書かれている通りである。

- (5) 「分身」という日本語がかかる意味に用いられるようになったのは比較的新しく、『大言海』では「一ツ身ノニツニ分ルコト」という語義まであっても超自然現象としてのそれではない。現行の辞書はほぼその線を踏襲しているが、『角川国語大辞典』(s.68) には(3)として「小説などで実在のモデルの一部の性格を持って描かれた人」という語義があり「作者の分身」という用例が出ている。(ちなみにこの意味での分身は、後述のとおりここでは論じない)。英独仏語辞典では s.30 の『相良新々独和』(研究社、s.33 の『スタンダード仏和』(大修館) あたりから Doppelgänger の訳語として「分身」の語が定着、それ以前は「生霊」などの語をもってあて、alter ego に対して「分身」(現在は「他我」) があてられていたと見ていいだろう。しかしその alter ego と「分身」

身」もs6の『大英和』(富山房)あたりからと見られる。

- (6) 黒船の西洋、すなわち「近代」を「力」として受けとめたときに、近代日本の西欧理解のまちがいがあった。そのとき西欧の合理主義は病み衰え、息もたえだえで、かつて虐殺した神の屍体を掘りおこしてその腐屍にすがりついていたのである。そもそも蘭学にしても精神(神)を除外した技術であり知識であったが、その後も戦後の占領軍体験に至るまで、欧米は力と合理主義であり、留学生たちにとっての西欧も知識の殿堂でしかなかった。

- (7) 近代以降でも、たとえば円地文子の「遊魂」は禁じられた欲望がもう一人の自分になって漂い出し、相手の男と肉体の交わりをしにくる物語で、それを単純に六条御息所型の生霊ものとは言いがたいところがあるのだが一応、通常の「分身」は超えたものとして除外しておこう。

- (8) 岸田美子『森鷗外小論』至文堂、1961。なお竹盛天雄は「鷗外その紋様」No.23(『國文學』1981.9)と『要求に安んぜない』気持がどんなに強烈であろうとも、その『境遇』から脱れられなかった彼の「怨念」の表現と見る。そして「役」と本質との「二つの分裂」を鷗外のこのころの宿命と説く。(p.149)。

- (9) 山崎正和は「ふたつの不安」(『森鷗外』河出書房、s51.p.28)と、『日々の要求』をあまりやすやすと果して行ける自分に不安なのであった」と言う。

- (10) 自分を舞台の上の役者とその背後にあるものと感じているのはただの分離感覚である。上べと本質であり、社会的自我と、それを引き去ったのちに残るかもしれないものである。それに対して、観客としての批判的意識が、これを書いている自分である。そのあたりのことは長谷川泉が「森鷗外、ドッペルゲンガーの調整と拮抗」(『解釈と鑑賞』1988.4)と、「舞姫」批判反駁に見られる二重の意識を「ドッペルゲンガーの最たるものといえよう」(p.28)という表現で指摘している。それは大岡昇平のシニズムにも通じようが、鷗外には、本心を使って書いている自分を客観視して

近代文学における日本的「分身」像の表現その一(篠田)

- いるところがあり、「妄想」の「翁」の回想文中の一人称はそのような「反作者」的話者の一つであり、同時に、批判的分身としての話者でもある。
- (11) 三好行雄は、そのあたりを説明して、「識閥下にひそむものに向って垂直に下降する姿勢を、鷗外はかたくなに拒んでいる」、「意識の明晰な点検にさらされた観念の図型に終始する」と言う。(『妄想』の地底、『森鷗外II』有精堂、1979.p.186)。

なお、山下武は「森鷗外の分身」(『書物万華鏡』実業の日本社)で「明治の文学者のなかで鷗外ほど自己の内なる分身を強く意識していた作家はなかったのではあるまいか」(p.75)と言っている。

- (12) 河合隼雄は『影の現象学』思索社、(1976)で「影」が危険であり、「影に魅せられたために命を失う」例として「Kの昇天」をあげる。河合は医師としての臨床者ではないが、ユング派分析者としてのカウンセラーでありその理念はやはり患者の治療という、「生」の側のものだから、患者の自殺はすべて治療の失敗となるのだろう。そのような視点から見れば、たしかにこの症例は「危険な」、「不幸な」例である。そこでは死んだものの視点などありえようはずがない。もっとも民話の材料にしたその後の考察ではフォン・フランチ流の「影」との統合の理想をかかげるようになるが、それにしても、それは、生の側における統合である。Kの立場を容認することはできない。

須藤松雄は『梶井基次郎研究(改訂版)』明治書院、(1976)で「Kの昇天」に、「根源的自然も見えず、確乎たる自己も失われ、したがって前者が後者を確かに支え生かすこともない」(p.122)のを惜しみ、「月下海辺の景の詠嘆的描写に終始すれば、それはあまりにも純然たる日本文学的自然である」(p.154)と言う。それを梶井自身も自覚していたらしいのはこのころの書簡に「然し生活的の作品はとて書けないだろう。やはり風景的だ」と言っているのでもあきらかだ。

- (13) 濱川勝彦は『鑑賞日本現代文学・17』(角川書店、s57)で、この「窓」が「内外的の自由自在な濾過作用を発揮する」(p.91)と指摘し、「見る自

- 分と視られる自分」「主体と客体とが合一する凝視」(同前)を認めている。
 (14) 「蒼穹」における「白日の闇」は自己の死の投影された視覚であった。そこでは見るものと見られるものが生と死に分離していた。高橋英夫はしかし『元素としての「私」』(講談社、1976)で、分身よりも変化として、そこに、本質的な人間の発見を見ようとしている。

- (15) 福永武彦は「飛ぶ男」によって堀井の分身像を継承したかに見えるが、それは「Kの昇天」の系列においてであり、「ある崖上の感情」の方向においてではなかったらう。

- (16) たとえば佐藤泰正は「陰画としての神」(『國文學』、552.3)その他で、当然のことながら大岡の「神」を顔面通りに受けとらうとしている。たしかに「神」を「妄想」であるかのごとく想定する作者の態度そのものに、真剣な宗教感を隠蔽しようとする「シニシズム」を見ることもできなくはない。ただし寺田透は「大岡昇平論」(『文學界』1961)において、この「神」は、文学的でしかない」と断定してはばからない。

- (16) 既視感とは三〇章「野の百合」で、より具体的に。あたりの風景が日本で見なれた風景になる。「帰りつつある」という感じが意識される。それは、先に主人公によってベルクソンを引いて説明された「偽りの追想」であるよりは、やはり、死、あるいは人肉食いによってしだいに明確にされてきた原初の光景への帰還とその再認の感覚であると言っているだろう。それに、ここでは、「いつかどこかで見た」風景ではなく、はっきり、昔、「鉄道の沿線で見馴れた谷」と認識される。

- (17) 「奇妙な」という表現は、このちも、「奇妙な偶然」(6章、以下章数のみ記す)「奇妙であった」(11)「奇妙に思った」(18)「奇妙な経験」(21)「奇妙な感覚」(14・25)「奇妙な類似化」(27)「奇妙な運動」(29)など何度も繰り返される。「奇怪」という語もある。いずれも、異常な状況や異常な感覚を表わす以上に、そのときの反応を「奇妙な」と見る批判的意志を感じさせる。

- (18) 風景の変貌は一貫してシステマチックである。「伏した女の背のような

起伏、過去に愛したかたち似ている椰子の樹、「媚態を凝ら」す樹々、「喰べてもいいわよ」と呼びかける花、そして言うまでもなく、それらの中心にある「女陰に似」た丘、あるいは「昔の女」にたとえられた農園、それらの風景の中で、過去との対応をさぐりながらさまよっているうちにたどりつくところは当然的な原光景である。

- (19) 彼に己れの肉を食うことをすすめた将校を「父なる神」とし、その肉をホスチアとみなすことはアイヴァン・モリスや大岡信によっても指摘されているが(『大岡昇平・福永武彦』有精堂、553, p.38, p.116)彼は、その肉は食べていない。

- (20) 埴谷雄高『大岡昇平集3』(岩波書店、1982, p.438)なお、「野火」の引用は新版名のこの版による。頁数及び原文の傍点は省略。

- (21) 種村季弘も『壺中天奇聞』(青土社 951)で、「月に吠える」のモチーフは分身である」(p.156)と言う。

- (22) 後藤明正も、「本当は彼は、何ものかに手招きされるようにして、ふらふらと精神科病棟を抜け出したのではなからうか」と言う。(『現代の文学、梅崎篇』、講談社、96, p.43)。「幻化」の引用はこの版による。

- (23) 小堀桂一郎が「妄想」小論」(『森岡外・I』有精堂、96)で言った評言はこのばあいもあてはまるか。「自分が自分にとってどうあるかわりも、他人の眼にどう映るか、が気になってしかたのない日本人の虚栄のメンタリティは当時も今日とさほど違っていないかった」。(p.214)

- (24) 山下武が前掲書であげた作品では和辻哲郎の「幽霊」、村松梢風の「談話売買処から買った話」、江戸川乱歩の「猟奇の果」、谷崎潤一郎の「友田と松永の話」がある。芥川については「つくりものの異常心理」(加賀乙彦『文学と狂気』筑摩書房、1971, p.194)と見られることから嫌ってきたが、文学としては別に真実である必要はない。ただ「つくりもの」と思わせるのは作品としても弱いからだ。しかし「影」「二つの手紙」「幽霊」は一応検討の対象たえよう。川端については「慰霊歌」が心靈現象としてではあるが対象の二重化をあつかう。主体の二重化も他にありそうであ

る。三島については「仮面の告白」や「午後の曳航」を検討しうるが「分身もの」ではない。「金閣寺」のばあい、「鶴川は私の陽面だ」と言う「私」はもう一人の友人柏木をも自分の陰面と見るが、彼の本当の「分身」は金閣寺であった。

しかしおそらく日本文学の中でもっともあざやかな分身像を描いたものは百聞である。「映像」や「猫」の自己像幻視は別にして、彼の背後につねにつきまとっていたもの―死―を彼はたとえば「南山寿」で真正面から描いた。外部に投映された「魂」を描くことにはすでにしてすぐれていた彼であったが、高利貸しものを描いてゆくにつれてしだいに、そこにもう一人の自分を見るようになって、外なる自分を描くようになってゆく。おそらくは「金閣寺」ともうひとつの「金閣」たる「禁客寺」主人の作品とに日本の分身像の二つの究極が見られるのであろうという展望をもって、この小論の第一部を終えよう。

(なお西欧の分身については井上二郎「分身譚覚え書」同志社大学商学部八〇周年記念論集、に教えられる所が大きい)。