

島尾敏雄『夢の中での日常』にみる
〈反復〉と〈裏返しのイメージ〉について

松 岡 努*

On 'Repetition' and 'an Image of Inside-out'
in Toshio SHIMAO's "An Ordinary Life in a Dream"

Tsutom MATSUOKA*

Abstract

This paper discusses about a Japanese novelist Toshio SHIMAO and one of his works "An Ordinary Life in a Dream" from a clinical psychological point of view. In this dream-like short story, we realize the repetition of the same kind of mother-child relationship. In this intimate relationship, both of them are supposed to be the looking-glass self for each other. But on the latter part of the story, the symbolic image of father comes into the mother-child relationship and prohibits it. And in the end, strangely enough, the body of the main character is turned inside out. This dreamy and bizarre image of inside-out means the main character is getting into 'the symbolic' on the basis of 'the Oedipus structure'.

1. はじめに

戦後日本文学に影響を与えた作家の一人として、しばしばその名をあげられる島尾敏雄は、とりわけその独特の作風で知られている。それは戦争中の特別攻撃隊長として特攻艇震洋の出撃の直前で終戦となったために命拾いしたという体験や、その任務地で知り合った妻との結婚生活の愛憎劇を克明に描いたことで知られる連作短編『死の棘』における「極限」状況によって特徴づけられるだけではない。日常と超現実が入り混じった独特の文体によって、島尾は同時代の私小説作家とも異なり、また、超現実作家とも異なる、独自の立脚地を開いた。島尾の

友人で文芸批評家の奥野健男（1977）によると、短編集『島の果て』のあとがきに、「眼をあげるとこれらの（戦争体験をリアルな手法で描いた）短篇となり、眼をつぶると『夢の中での日常』の世界となったと自分で思う」と書いている（丸括弧内は筆者による）。しかし、目を開けて書いたリアリズム風の小説は夢の中に近づき、目を閉じて書いた象徴主義的な小説は私小説的になっているとも述べていて、両者が分ちがたく混ざり合っているのが島尾の作品の特徴と言えよう。

一般に、島尾敏雄の作品は、リアリズム風に描いた『出発は遂に訪れず』のような戦争もの

*人間総合学群 心理学類

の系列と、本論文で取り上げる『夢の中での日常』のように夢の中のような非現実的で幻想的な潜在意識を描いた系列、そして『死の棘』に代表される妻の心因性の反応に振り回される病妻ものの系列とに分けられる。しかし、いずれの系列の作品を読んでも、鳥尾にとって創作は自己の探求であったように感じられる。彼は玄人風な発想や職業作家的な方法を排除したという（八橋 1966/1983）。そして自らの体験の最前線、あるいはその向こうにある表現できない何かをつかもうとしていたように思われる（源 1962/1983）。その結果、仕上がった作品に満足している発言が非常に少ない。短編集『夢の中での日常』のあとがきに、鳥尾は次のように書いている（清水 1961/1983）。「この短篇群は人間の夢の部分についての研究といえなくもない（中略）。私はこれらの短篇に自分でもっと期待を持っていた（中略）。これはまるで夏の電灯にしたいよった蛾の屍体の堆積と言えましょう（傍点は筆者による）」しかし、そのような繊細な感性を持つ鳥尾の作品は、人間の存在の「根拠」に関わる真実が描かれていると言えるのではない。

本論では、独特な文体で自己の探求を続けた鳥尾敏雄による夢の系列の代表作『夢の中での日常』（鳥尾 1948/1980）に焦点を絞り、作品に現れている鏡映的二者関係の〈反復〉とその展開の果に到達する〈裏返しイメージ〉について、臨床心理学的観点から考察する。

2. 鳥尾敏雄と夢

まずはじめに、鳥尾敏雄の略歴をみておこう。鳥尾は大正6年（1917年）に横浜で生まれている。大正12年（1923年）の関東大震災のときには両親の故郷である福島で難を逃れるが、父はそれを機に神戸に仕事の本拠地を移す。昭和9年（1934年）に母が亡くなる。その後、昭和11

年（1936年）に長崎高等商業学校に、さらに昭和15年（1940年）に九州帝国大学法学部経済科に入学したが、翌年同大学文学部に再入学し東洋史を専攻。昭和18年（1943年）、海軍予備学生を志願し、その翌年、第十八震洋隊（特攻艇）指揮官として奄美群島の加計呂麻島に赴任。任地にてのちに妻となるミホと出会う。昭和20年（1945年）8月、出撃命令が出され、死を覚悟するが、発進命令が出される前に終戦を迎える。

昭和21年（1946年）、ミホと結婚。昭和23年（1948年）『夢の中での日常』などの作品で新進作家として注目されるようになる。昭和27年（1952年）、東京に移住。昭和29年（1954年）10月、のちの作品『死の棘』で描かれるように、ミホが心因反応性の兆候を示し、精神科病院に入院。翌年、子ども二人を親戚に預け、夫婦で別の精神科病院に入院している。その後、ミホの郷里奄美大島に移住。夫婦の纏綿状態を克明に描いた『死の棘』の連作短編などの作品を発表し、昭和61年（1986年）、69歳で死去。

鳥尾は学生時代から同人誌に詩や文章を書いていたが、復員後、まずは神戸で、のちに東京で作家として活動をはじめている。先に述べたように、鳥尾の作品は戦争体験を描いた戦争ものの系列、幻想的な夢の中の出来事をモチーフとした系列、そして妻とのもつれあった関係を描いた病妻ものの系列の三つに大きく分けられるが、とりわけ夢の系列は、「客観的なリアリズムよりも、ありのまま告白する私小説よりも、ずっと深く真実を表現している（奥野 1977）」といえる。彼は現実原則から自由な架空の世界の出来事とすることで、現実やそこで生きている自分自身の内的真実を、象徴的に描こうとしているように見える。

こうした手法によって描かれた鳥尾文学に共通する特徴として、社会学者の作田啓一（2006/2012）は、（1）不安、（2）夢か現か、（3）

母性的超自我、(4) 死の先取り、(5) 少女と異郷への郷愁、の5つをあげている。作田が指摘するように、日常的な世界を描きながらもそこに強い具象性を伴う「不気味なもの」が入り混じってくるのが鳥尾の際立つ特徴と言えよう。本論で取り上げる『夢の中での日常』は、題名からしてすでに夢と日常が関わり合い侵入しあっていることを示している。『夢の中での日常』の身体性について論じた西尾(1993)は、本作品(1948年5月)に先行して発表された『摩天楼』(1947年8月)と『単独旅行者』(1947年10月)との比較において、本作品は、夢の世界における意識の上昇・下降運動を描いた『摩天楼』よりも現実に傾斜させた作品であり、時代風俗を詳細に形象化した『単独旅行者』よりも夢に傾斜させた作品であり、両者の中間的な性格を持つ本作品は、鳥尾が両作品を「混融化・統一化」しようとしたものと考察している。『夢の中での日常』は鳥尾の方法論としても、また作品の完成度としても重要な位置を占めており、鳥尾の特徴が存分に表れている作品といえよう。

試行錯誤の中で自ら作り上げた手法によって自分自身の存在を深く探求した鳥尾が、独自の文学表現としてつかみ得た自己の姿がこの作品に描きだされている。文学作品としてだけでなく、臨床心理学的な視点から見ても本作品は非常に興味深く、人間の存在がどのようなものであるのかということについて象徴的に示していると考えられる。そこで本作品の内容と展開を踏まえながら、臨床心理学的な解釈を述べ、その後、理論的な理解の枠組みの中で考察していきたい。表現の細部が有機的にからみあって描かれているため、いきおい作品の詳細にまで触れることになろう。

3. 『夢の中での日常』と場面ごとの展開と解釈

3-1. 『夢の中での日常』について

『夢の中での日常』は〈行あけ〉によって7つの場面に分けられている。本論ではまず7つの場面ごとに何が生じているのか、展開を追いつつ臨床心理学的にどのように解釈できるか検討していきたい。

3-2. 第1場面、第2場面—アイデンティティ確立の試み(その1)

第1、2場面(表1)は、スラム街の慈善事業団の建物内の出来事が描かれる。語り手(夢み手)である「私」は三十歳過ぎであるらしいが、最近、自分はノヴェリスト(=小説家)であると思ひ込むことに成功したと述べ、そのような形で自ら自分を「限定」したために、その他の望みがなくなってしまったように感じる(その言い方の中に、小説家と名乗ることのためらいや戸惑いがうかがえる)。しかし、まだ一つとして作品を完成したことも発表したこともなく、小説家としての技術を身につけていないことに焦燥を感じている。いわばモラトリアムから抜け出そうともがいているようだ。とにかく作品を完成させようと原稿用紙120枚の作品を仕上げたところ、それが文芸誌に掲載されることになったものの、第二作めに書くことがなくなってしまったように感じている。そこで不良少年たちとの集団生活を題材にしようと目論んでいる。

このように、第1場面で描かれているのは、小説家というアイデンティティをめぐる問題を抱えている主人公の姿である。わたしは小説家と名乗ろうとしているものの名乗りをあげるための根拠がない。作品やそれに対する評価という実績もなければ、作品を作り出す技術やモチーフもない。そうした状況でなんとか小説家になるための方法として、不良少年たちの生活

表1 第1、2場面の展開

場面	場所	登場人物	出来事
1	スラム街の慈善事業団の建物		ノヴェリストとして自分を「限定」したが、一作目を書き上げたあと、書くことが何もなくなくなってしまっていた。そのため、集団生活を送っている不良少年たちにまじって生活しようとする。
			建物の三階部分だが、爆撃によって鉄骨がむき出しになり、鉄筋コンクリートの外部だけが残っている「屋上」。コンクリートの破片が散らかり、大きな破れ穴のような窓から港の海が眺められる。
2		団長（二十歳すぎの美少年） 受付の少女	団長がしゃべろうとしたとき、私を尋ねてきた人がいると、受付の少女が呼びに来る。
	慈善事業団の建物の受付	小学校時代時代の友人（レプラにかかっている）	友人とはそれほど仲が良いわけではなく、悪い病気（レプラ）にかかっているというわさも聞いていたが、町中ですれ違ったときは、昔のままの友情を持っているという顔つきや態度を見せていた。友人はなぜか私の小説が雑誌に載ることを知っている。私はすっかり自分を失ってしまう。友人は私が欲しがっていたものだと行って、ゴム製の器具（コンドーム？）を取り出し、破れないかどうか一つひとつ開封して確かめる。綿はそれを彼に頼んだ覚えがないが、頼まなかったと断言もできない。私は、 <u>はっきりない混濁した憤りがじわっと胃のふにはびこり出したのを感じる</u> 。しかし、私は彼の行為を非難する勇気がなく、 <u>彼を拒否することができない</u> 。彼の指に触れないようにして、100円紙幣をゴム製の器具の入った紙袋を受け取る。
	事務室	いったん別れた友人が戻ってくる 騒ぎを聞きつけて受付の少女がくる	友人と別れ、昇汞水（伝染病予防のために使われていた消毒薬）で手を洗う。すると扉が開いた音がして、嫉妬に燃え狂った目つきの友人がいる。彼の目のまわりにどす黒い肉のただれがくまどっている。友人は「みんな贖物だ。俺の業病をうつしてやる」と叫び、まっ黒になって追いかけてくる。 友人は「誰だってかまわない」と言って、騒ぎを聞きつけて部屋に入ってきた少女をつかむ。私は少女を見殺しにして逃れる。

に参加することを試みる。

続く第2場面では、二十歳ほどの美少年の団長の説明からはじまる。彼は無作法な態度で人を寄せつけないところを見せる一方、自分はひ弱く消極的で礼儀作法や習慣を破ることができない古い形の人間であるとはにかみながら語る。このような内面の吐露はいささか唐突であるが、著者の島尾敏雄についての知識があれば、不良少年たちの団長に加計呂麻島で隊長であった島尾自身が重ねられているらしいことが感じられるであろう。実際、彼は自分自身の戦争体験を作品にしているわけであるが、ここでは団長がなにか言おうとしたとき（作品になるであろう素材が語られようとするとき）、自分を尋ねてきた人がいると受付の少女に呼び戻される。小説家としての自己限定しようという試みが、こ

こでいったん腰を折られて呼び戻されてしまうことになる。

不吉なものを感じながら受付に戻ると、小学校時代の友だちがいる。それほど仲が良いわけでもないその友だちは悪い病気＝レプラ（ハンセン病）にかかっているらしい。なおかつ、私の第一作めの作品が雑誌に載ることをなぜか知っている。彼は私の欺瞞を暴くかのような言動をするとともに、「業病」（友だちの発言）をうつされる不安に駆られる。私は彼を拒絶することができない。怒りや拒否感は私の中に渦巻いたまま出所を見出せずにいる。これは他者に対して本質的に受動的な著者の姿勢を反映しているとも理解されようが、自己のアイデンティティに対する自分自身の懐疑の強さとも解することができよう。つまり、ここで登場している

友だちは、自分に対して懐疑を抱いている自分自身であり、小説家という職業に安易に同一化することができず、何か違和のようなもの、〈ほんものではない〉という懐疑につきまとわれ（「みんな贋物だ」と友だちは叫ぶ）、それを無視して押し通そうとすると（自分を小説家として限定しようとする）、破滅的な何か（ここではレプラ）に執拗に脅かされることになるのだとも言えよう。

3-3. 第3場面—アイデンティティ確立の試み（その2）

団長（隊長だったかつての自分）への同一化によって小説家としてのアイデンティティを手に入れることに失敗した私は、慈善事業団の建物には近づくことができず、町中を歩いている（表2）。空にはイナゴのように無数の飛行機が襲来し、ときどきアルミニウム製のガソリン槽が落ちてきて、「最後の日」が近づいてきて

いるような不穏な雰囲気は漂う（レプラの友人からは逃れたものの、戦争中のような状況と友だちとの接触によるレプラの感染の不安とで破滅的な気分は逃れようがなく続いている）。

焦燥に駆られて、私はある高名な小説家を尋ねてみようかと思うが、いろいろ考えているうちに面倒くさくなってやめてしまう。これは第1、2場面で小説家として自分を限定することでアイデンティティを確立しようとする試みが失敗した後、より短絡的に、高名な小説家に同一化することでアイデンティティを確立しようという第二の試みと解することができよう。ただし、それが非現実的な短絡路（作品が世に出ていないのに、それを根拠に近づこうとする）であるという自覚はあり、試みるよりも先に断念される。

ここで私は自分に問う。「私は一体何をしたいと考えているのだろうか。私は何を望んでいる

表2 第3場面の展開

場面	場所	登場人物	出来事
3	町中を歩いている		その後、慈善事業団の建物には近づかないようにしていたが、私はいつもどこかを歩いている。空にはイナゴの襲来のように無数の飛行機が飛んでいる。ときどきアルミニウム製のガソリン槽が落ちてくる。私は「最後の日」のようなものが近づきつつあるのではないかと思うようになる。
		(ある高名なノヴェリスト)	焦燥に駆られて仕方がないので、ある高名なノヴェリストを訪問しようと考え、最初の作品が掲載される雑誌はまだ刷り上がっておらず、私は何者かにせかされている感じがする。レプラ患者の友人に触れたかどうか、そのあと消毒したのかわかはず、自分の肉体も信用できなくなっている。 しかし、どうしてその高名なノヴェリストに会いに行くのか、その動機を示すことができない。そのノヴェリストに自分を紹介するときも、自分のノヴェルが売れたと言いながらも、その雑誌はまだ出ていないと言って、間の抜けた顔をするだろうと思う。私はそのノヴェリストをどこまで恐ろしく感じているかわからない。いくぶん軽蔑しているようにも思う。いろいろ考えているうちに、出かけていくのが面倒くさくなってしまふ。
		(父、母)	終末の日が近づこうとしているときに、私は自分が何を望んでいるのかわからない。父を見失い、母も見失っていた。正確には、父の居場所はわからなかったが、母は戦争中に壊滅してしまったと伝えられる南方の町（長崎？）にいることを知っている。母の居所は見当がつくが、生きているのか死んでいるのかわからない。父はおそらく、私と母を探しているだろう。 私は突如、その南方の町に行こうと思う。母に会いたいというのでもなく、母の生死を確かめたいというのでもないようだが。

のだ。」この問いは、まさにアイデンティティの問いかけである。小説家として自分を限定するとか、高名な小説家に同一化するという方策を断念した私は、見失っている父や母を探そうと思いつく。父や母は戦争中に壊滅してしまっただと言われる南方の町（原爆の被害を受けた長崎が想定されているらしい）にしている。ここで私は、破滅的な気分から逃れるのではなく、むしろ逆に、破滅した場所に戻っていく動きへ転じる。これは大きな転機であろう。「私はぐらりとそちらの方へ身体を移した。」という一文で、ひときわ夢幻的な場面へと展開していく。

3-4. 第4場面、第5場面—若い女性との性的な戯れ

第4場面で私は南方のその町にいる（表3）。様子が変わっているが私は行く場所の見当はついている。そこそこが壊滅したと伝えられる場所であったが、私はそこに行かなければならな

いという内的な要請を感じる。次いで第5場面は目的地に行くための電車の中である。混雑した電車の中で目の間に座っている若い女性に欲望を感じ、その娘の横に無理やり座り込んだ私は、その女性との間で変な葛藤による駆け引きに入り込み、それ負けた気がして、遊戯の糸を切る。そして「甘ったるいだらけきった余韻の中で」、私は目的の家の中にいる自分に気づく。

破壊されたという町に住む母を訪ねる道行きで、若い女性とたわむれるという展開はいささかのんきで場違いな印象も受けるが、行き先の不安を回避するための性愛化という防衛的な含む行動化という理解がまず考えられる。しかし、おそらくそれだけでは説明しきれしていない。そのやりとりの描写において、別の人間のぬくもりを感じ、その別の人間が身体を動かすことで私は自分の肉体の曲線を感じ、境界の線をあからさまに知らされる、とあるように、自分と別の人間であるとかその間にある境界ということ

表3 第4、5場面の展開

場面	場所	登場人物	出来事
4	南方の町 ターミナル		見慣れていた町の様子とは違うが、その町の中を歩いている。夕暮れなのか夜なのか、馬鹿に暗い。やがて町のさい果のターミナルにたどり着く。その背後の立体的な丘陵住宅の風景で、私は行く場所の見当がつく。そこには郊外電車に乗って行けば良い。その場所こそが、壊滅したと言われている場所である。丘陵も建物も灰になってとろけるように崩れ落ちた平面の感じがする区域に、その場所があるようだ。
5	混雑した電車 ある家の中	切符売りの婆さん 銘仙の着物を着た娘 ざかりの若い女	切符売りの婆さんから切符を買う。すると私が最後の切符の求め手であったかのように、婆さんはそそくさと店をたたむので、私はあわてて電車に乗り込む。 電車は混んでいたが、押し分けて入っていく。目の前の座席に、娘ざかりの肉付のいい若い女が銘仙の着物を着て座っている。 <u>私は欲望を感じだし、その娘の横の座席に執着を示すと、娘は仕方なさそうに横につめた。</u> <u>私は別の人間である若い女の体温のぬくもりを感じる。女が身体を動かすと、私は自分の肉体の曲線を感じ、女の肉体との境界の線を知らされる。</u> 私はその娘も意識して響宴に与っていることを確信してしていた。 <u>自分の膝でその女の膝を押すと、娘はついと膝を外した。私は平手打ちを喰わされたように狼狽し、猛然と闘争の心が起こる。</u> ふいと顔をそむけると、娘がおろおろしはじめる。娘は身体を寄せてきて、「ごめんなさい。そんなに怒ってはいやです。仕方なかったの」と、他人ではないような調子で言う。私はこの <u>変な葛藤に負けたような気がして、娘の肉声をきいただけで嫌な気持ちになり、この遊戯の糸を切ってしまうことにする。</u> 私はある家の中にいることに気づく。

が細かに描かれている。そして、相手の女性も膝を押しつけあうという「饗宴」を楽しんでいると思ひ込む。ここには個別の存在を意識しながらもそれを打ち消しているかのような複雑な思惑が感じられる。その挙句、私の思惑に相違して、膝を外されたことで私は狼狽し、逆に報復的に距離を取ろうとすると（距離を取ることが報復の効果を持つということも二者の関係性を特徴づけている）、今度は相手が距離を縮めてくる。ここにはある種の綱引き状態がある。

その甘いだらけた余韻の中で、目的であった母の家に到着するのであるから、この二者関係は母との関係を反映しているという理解も成り立つのではないだろうか。ここは推測と言わねばならないが、母の消息も知らず、会いたくとも思わなかった第3場面までの私を説明しようとする、母との関係にこれと類似の葛藤的な綱引き状態があり、その遊戯の糸を切っていたのだと考えると筋が通る。私は自分自身をつかむために、切り離れた関係性を修復しようとして破壊された町に住む母の元へと戻っていく。

3-5. 第6場面—エディプス・コンプレックスによる去勢のモチーフ

私は母の家に来る途中、父を無理やり引張ってきたことに気づく（表4）。いつのまにか父が私の影となってついてきたということになっているが、父を連れてきたのは私自身だとも言っている。壊滅からは免れたとはいえ、一瞬の閃光（原爆の光がシンボリックに使われている）によって、「癒やすことのできないひび」が入ってしまった。思っていたよりも若く、なまめいてさえ見える母は、不義の混血児をおぶっている。私はそこに家族のドラマを見出し、これほど小説的な環境があったことに張り合いを感じ、自分の根性を素手でつかんだような気がして、センチメンタルな気持ちが瘡のようにはびこり出す。私は「あの日」以来、自分の感

情的な反応を信じない決心をしたはずなのに、ここでは家族のドラマにセンチメンタルに反応している自分がある。

ここにはいろいろなイメージの仕掛けがある。まず、いつとは明示されない「あの日」。町を一瞬の閃光で破壊した日のことを言っているようにも思われるが、家庭が崩壊した日のことかもしれない、また、私自身が「遊戯の糸を切って」この町や母と離れた日なのかもしれない。いつとは知られない時点から自分の感情を信じないはずの私が、いくぶん浮かれた調子で感情的に反応してしまっている。

もう一つのイメージの仕掛けは、父である。父を連れてきたのは私だと、著者は繰り返す。しかし、「父の肉体は感じられ」ず、「父には殆んど位置というものがない」という奇妙な描写がされている。肉体もなく位置もない、つまり象徴的な存在として私は父を連れてきている。「而も私は明らかに母に対して父をこの場所に位置させていた。厳として、父らしい気配がそこに存在した」というのであるから、どうやら私は父の権威や秩序を、ふしだらな生活を送っている母に差し向けている。そうしておいて私は両親の不和を取り持ち、そこに和解をもたらそうとする。そのような「ヒロイックな」（と描写されている）気分のせいで、私は気分が高ぶっているらしい。

しかし、センチメンタルな気分が「瘡のようにはびこり出している」とき、「お前は知るまい」という父の第一の言葉が発せられる。実際に父（肉体も位置もないのだが）が発した言葉は、さらに別に二人の子どももいるという事実だったが、私はその言葉の内容よりも、「余音となって消えた「お前は知るまい」という出されない言葉が、ぴしりと胸に来た」という。私には父のその一言が「ゆるぎのない世間の鉄の壁」に見える。

表4 第6場面の展開

場面	場所	登場人物	出来事
6	母の家	父（私が引張ってきた）	私は、絶滅したかもしれないと思っていた場所の一角にある母の家にいる。私は <u>父を無理矢理に引張ってきたことに気づく</u> 。来る途中、身体に束縛を感じていたが、それは <u>父が私の影となり身体につきまとっていたのだ</u> 。
			私はここに住み込むつもりで、家の中を歩き回る。壊滅は逃れたというものの、やはりあの一瞬の閃光のときに、この家全体に癒やすことのできないひびが入ってしまったことが見てとれた。
			「畳はずいぶん汚いね。僕が来た以上は、うんときれいにする」と大きな声でいう。そうすることで、母のふしだらな生活を決めつけることになり、父に対してはご機嫌をうかがい、母としても父に対して肩の張りが取れて気安くなれると思った。
			母はもっと年をとっていると思っていたが、腰のあたりがなまめいて見えた。母は不義の混血児をおぶっていた。町中でその子を見かけたことがあったが、母の不始末の結果であることははじめて知った。おぶうには大きいその子を母がおぶっているのは、父に対して隠しようもなく、いっそ身体につけてしまったのかもしれない。しかし、私はその事実を知っても、少しも驚かなかった。前からわかっていたような気持ちもあり、 <u>自分の根性を素手でつかんだ気持ち</u> でいた。
			私はヒロイックな気分ですっかり「この子は立派に私の弟です」と言ってしまう。父は不愉快そうに黙ってみている。 <u>父を連れてきたのは私だが、父には肉体が感じられない</u> 。しかし、 <u>私は明らかに母に対して父を位置させていた</u> 。父らしい気配がそこに存在した。
			「その他に、女の子もまた別に二人の子どももいる」と父が言った。□に出されない「 <u>お前は知るまい</u> 」という言葉が胸に焼きついた。母がおぶっている不義の子どもの不幸（小説的な環境）に、 <u>これが俺の現実だというセンチメンタルな気持ちが瘡のようにはびこりだしていたが、父の一言はゆるぎのない世間の鉄の壁のように見えた</u> 。
			どんな現実にも驚かない私だという虚栄を満足させたかったが、父と母の不和に対して、どうすることもできないことを思い知らされた。「……」父は何か言った。それは恐ろしい言葉だった。その言葉を聞いたとき、 <u>私の皮膚は母の皮膚の一部ではなかったろうかと思った</u> 。その皮膚にはつきり地獄をのぞき見させた言葉だった。
			母はそれに対して何ごとか言おうとする。中和する何かを言わなければこの国全体が崩壊しそうであった。母は一種の踏み絵の儀式みたいにお盆のような肖像画を出す、なまめかしい姿態で裾をからげて盆の上を踏んだ。 <u>私はその肖像の主を異常な執心で見たいと思ったが、裏になって見ることはできない</u> 。この瞬間が父と母の和解の絶好の瞬間のはずだったが、母が口走ったのは、母の情人である西洋人に対する真実の信頼の言葉であった。
			父は激怒した。 <u>私もまた父と共に激怒した</u> 。同時に私は父の精神の破局を小気味よいものに思った。父は鞭を取り上げて母を打とうとする。 <u>私はまた甘いヒロイックな気持ちが起り、母の代わりに父のせっかんを受けることを申し出る</u> 。父ははじめそれを認めなかったが、やがて承知し、私は父の鞭を受ける。それはものすごいものであった。 <u>私は何かを甘く見すぎていたことを思い知ったが、死んでもそのせっかんに悲鳴をあげることはないであろうと思った</u> 。鞭が終わると、棍棒のようなもので顔面をしたたか殴られた。

ここで「瘡のようにはびこりだす」という描写は、第7場面で私の頭にはびこる「うすいカルシウム煎餅のような大きな瘡」を先取りしている。いささか安易で「小説的な」家族のドラ

マに仕立て上げようという私の目論見（小説家としての創作活動）は、父の一喝でその虚像がはがされ、私は両親と同じ水準の高さから落とされ、子どもとしては知りようのない現実直

面させられる。

取り繕おうとする私に、父は第二の言葉を発する。ただし、何を言ったのか、発言内容は伏せられている。内容はわからずとも、その発言の破壊力はすさまじく、「私の皮膚は母の皮膚の一部ではなかったろうかと思った。その皮膚にはっきり地獄をのぞき見させた言葉」であった。父の第二の言葉は、一体化している母との関係に楔を打ち込み、分断しようとする効果があったとみえる。母が何かを言わなければ「この国全体が崩壊しそう」であるが、一方で「和解の機会でもありえた」と分離を否認しようというあがきもみられる。しかし、母が口にしたのは、父ではなく不義の男への真実の信頼の言葉（ここにはキリストのイメージが重ねられている）であった。

激怒した父は、鞭を取り上げて母を打とうとする。私もまた激怒したとあるが、その怒りはすぐさま形を変えて、再びヒロイックな気持ちが生じて、母の代わりに父の鞭を受けることを申し出る。父がもたらす影響をまだ否認しようとしているようであるが、すぐに自分が甘く見すぎていたことに気づく。私はほとんど失神しそうになり、さらに鞭の後には棍棒のようなもので顔面を殴られる。ここにエディプス・コンプレックスによる去勢のモチーフが反映していることは容易に気づかれよう。

3-6. 第7場面—存在の重みを失った自分

私は母の家の外にいる（表5）。歯という身体部位が損なわれているのは、去勢された後と理解できよう。歩いている町並みは、崩壊した場所のはずであったが、ごく普通に家が立ち並び人々が往来している。ただし、あたりは暗く、人々の影は薄い。私は真昼の海辺で感じるような重量感を求めている。去勢を経て世界の姿が変わり、ものごとの存在の实在感が希薄になっているらしい。今までは母の家に行くという目

的地があったが、今、それは見失われている。私はその代わりとなる「あの家」に行こうとしている。

自分を「インチキ」と糾弾する内なる声とコミュニケーションがはじまる。「当たって砕けるのではなく、砕けてから当たっているのだ」と私の気分が言う。去勢によって存在の根拠を失っていると考ええるなら、すでに砕けているというのは理にかなっていると言えよう。

女の部屋で格子窓につかまって外を見ている子供は、医者に見放されている。しかし、病気のようには見えない。ここで私が見ている子どもは、存在の根拠を失い、すでに砕けている自分と考えられる。私は子どもを抱っこするが、ほとんど重みがない。町の中で見かけた人々と同じように、見かけは普通でも存在のリアリティがない。

ここで強烈な頭のかゆみと鏡台の上にある自分の作品が載った雑誌が登場する。自分を見るための鏡と、自分の作品が掲載されている雑誌。ここで私が出会っている〈インチキな私〉、〈医者に見放された子ども〉、そして〈題名が違う自分の作品〉が同一のもの置き換えであることが感じ取られるであろう。それらはいずれも自分であるが、存在の根拠とのつながりを失った虚の自分である。

その反応として現れるのが、「薄いカルシウム煎餅のような大きな瘡」である。第6場面でもセンチメンタルな気分が瘡のようにはびこっていたが、ここではさらに具象的な異物になる。これもまた自分の根拠と切り離された虚の自分の系列に属するものであり、それに対する拒絶感とも考えられよう。はがそうと思えばはがれるが、耐えがたいかゆみをとめない、また、手を休めるときのこのように生えてきてしまう。

次いで猛烈な腹痛が生じる。それを何とかするためにとった私の行動は、幻想的なイメージ

表5 第7場面の展開

場面	場所	登場人物	出来事
7	家の外		口の中は歯がぼろぼろにかけてしまい、手でつまみ出しても、口の中には歯の粉砕された粉がセメントのように残った。私は自分の口をまるでバツカキギリリスのように感じた。
	崩壊した場所だが、家が並んで人々が往来している。		どこを歩いているのかわからない。あたりは暗く、硫黄のにおいがする。人々が往来するが、 <u>みんな影が薄い</u> 。私は、 <u>真夏の昼の海辺の重量感が欲しい</u> と思いながら歩いている。私はあてがないふりをしているが、あの家に行つてやろうと思っているのかもしれない。
	細長い木造の三階建ての学校の下		細長い三階建ての木造建築の下を通った。窓という窓に人の顔が見えた。学校の生徒のようだ。私はそのまま歩いていく。
			<u>私の気が、「インチキインチキインチキ」とささやく。「君は当たって砕けろではなくて、砕けてから当たっているんだ」という。私はどういう意味かと抗議する。すると気分は、私が当たってくだけるとしつこく主張していた、という。</u>
	女の部屋	女 外を見ている子ども	私は目的の家の玄関に立っている。格子窓につかまって外を見ている子どもがいる。 <u>その子どもは医者から見放されて、もう駄目なのだと女がいう。私は子どものそばに近寄ってみる。どこが悪いのかわからない。何を見ているのかと呼びかけると、向こうだと子どもが答える。「海が見えるね」と子どもに呼びかけて、その子どもを抱っこする。ほとんど重みというものが無い。すると子どもがけいれんを起こしはじめる。「駄目らしいね」と私は女に言う。</u>
			<u>頭がかゆくて仕方がない。指を髪の中につこんでぼりぼりかく。部屋のすみにある鏡台の前に座る。そこに私の最初の作品が載るはずの雑誌が乗っかっている。雑誌の目次に私の名前が活字になっている。しかし、なぜ私には送ってこないのかわからない。題名も自分がつけたものではない。</u>
		「あなた頭どうかしたの。へんなもの、いっぱい」と女がびっくりしてつまったような声を出す。頭に手をやると、 <u>うすいカルシウム煎餅のような大きな瘡が一面にはびこっている。私はぞっとしながら、その瘡をはがしてみる。簡単にはがれたが、矢もたてもたまらないかゆさに落ち込み、私はでたらめにかきむしる。手を休めると、きのこのように瘡が生えてくる。私は人間を放棄するのではないかという変な気持ちの中で、頭の瘡をかきむしる。</u>	
		<u>すると同時に、猛烈な腹痛が起こった。私は思い切って右手を胃袋の中に突っ込んだ。そして、左手で頭をぼりぼり引っかきながら、右手でぐいぐい腹の中のものえぐり出そうとする。私は胃の底に核のようなものが頑強に密着しているのを右手に感じ、それを一所懸命に引っ張った。するとその核を頂点にして、私の肉体がずるずると引き上げられてきた。</u>	
	清い流れ 野原の中の浅い小川		私は足袋を裏返しにするように、 <u>私自身の身体が裏返しになってしまったことを感じる。頭のかゆさも腹痛もなくなっている。私の外観はイカのようにのっぺりと透き通って見えた。そして私は、さらさらと清い流れの中に沈んでいることを知</u>
			<u>小川の流れの外に葉の一枚もない一本の古木があり、朽ちかけた枝々の先に、鴉がくちばしをいっぱい広げて喰いついているのが見えた。どの枝の先にもそのようにがっぶり喰いついた鴉がうようよしている。ちょうど貝殻虫のように執拗な感じがする。流れの中につかっている私は、その鴉どもを、貝殻虫をむしり取るように、ひっぺがしてやりたいと考えていた。</u>

とはいえ強烈な衝撃を与えるものである。私は胃の中に手をつっこみ、底に密着している核のようなものをとらえ、それを引っぱりあげた拳

句、身体が裏返しになってしまう。話のクライマックスに置かれ、強烈な印象を与えるこの反転の意義と、最後に現れるカイガラムシのよう

に枝先に鴉に食いつかれた古木のイメージについては、考察において検討したい。

4. 考察

4-1. 鏡映的二者関係の〈反復〉とエディプス・コンプレクス

『夢の中での日常』を一読すると、睡眠中に見る夢の多くがそうであるように、現実の影響を受けながらも非現実的な場面設定や展開、象徴的な表現が差し挟まって、意味がありそうでありながら、意味を理解できる筋が見いだせないという印象を受ける。しかし、すでに見てきたように、場面ごとの展開を、その象徴的な意味合いを解釈しながら読み進めると、全体を貫くテーマが浮き上がって見えてくる。

一言でいうなら、それはアイデンティティをめぐる問いということになろう。語り手（夢み手）である私は、自らを小説家とみなそうとしつつも、そこには迷いやためらいの雰囲気が顕著である。まずもって、自らを小説家として「限定した」という表現からして、小説家以外の自分という可能性への未練や、あるいは小説家としての自信のなさがうかがえる。第1、第2場面は、爆撃や感染の不安に追い立てられながら、なんとか小説家としてのアイデンティティを確立しようと焦る姿が描かれる。これはいわゆる自己愛的同一化による解決とみなされるが（松岡 2010）、しかし、いずれもそれは成功しない。第1場面ではレプラを患っている友だちによって、小説家と名乗ろうとしている表の姿と、性的な欲求を満たすべく「ゴム製の器具（＝コンドーム）」を手に入れようと躍起になっている裏の姿を暴かれているが、それは自分の中にある欺瞞を糾弾する自己の一部が友だちの姿で外在化されたものと理解できよう。第2場面では、より性急に「高名なノヴェリスト」に同一化することで小説家の仲間入りを果たそうとする自

分がいるが、すぐにそのアイデアは断念され、ここにおいてはじめて、「私は何を望んでいるのだ」という自分のアイデンティティについての問いが発せられる。

ここにはおそらく、創作に対する島尾の姿勢が関わっている。先に述べたように島尾は、玄人的な小説を書くことに自己欺瞞的な嫌悪を感じていたと思われる（八橋 1966/1983）。いわゆる「真の自己」について二種類に分けたトリリング（Trilling, L.）の分類に従えば、島尾は、何らかの社会的役割を忠実に遂行する「誠実（sincerity）」ではなく、社会的状況を超越して自分に忠実であるとはどういうことかという問題について切迫した考えをもつ「ほんもの（authenticity）」を志向する人だったのであろう（Trilling 1971/1986）。そのことが、第3場面の最後で自分の根拠を求めて南方の町へ向かわせるのである。

その後、南方の町へ向かう途上の第4、第5場面と、母の家の中で展開する第6場面、そして母の家を出た後の第7場面において、母子の密着した鏡映的二者関係が姿かたちを変えながら何度も反復される。鏡映的二者関係については松岡（2010、2016）でも論じているが、ここでは鏡映的二者関係に割って入ることで象徴的次元を開き、関係を安定化する父の機能について、エディプス・コンプレクスという視点から見てみたい。

『夢の中での日常』の後半において展開する両親との関係について、息子が両親に向ける愛憎入り交じる屈折したエディプス・コンプレクスを、夢のような手法によって本質的に描いていると奥野（1977）が指摘しているように、父と母、そして息子である私とのあいだに、フロイト（Freud, S.）のいうエディプス・コンプレクスをみるのは容易であろう。第6場面では私は父と母との関係を修復しようとしているが、

両親の関係を取りなす力を持っているという自分という、潜在的に父と同じレベル（かそれ以上）の立ち位置で競い合おうとしていた私は、父の言葉によって鼻をへし折られる（つまり去勢される）という展開と読むことができる。フロイトの古典的な理論では、息子は去勢不安によって父との競争を避け、父を理想像として同一化することでエディプス・コンプレクスを乗り越えていくとされているが、この話の主人公は父と張り合った挙句に去勢されてしまう。この去勢について、ここでは男性性の傷つきという文脈ではなく、象徴的な言語の次元に移行する契機とみたフランスの精神分析家ラカン（Lacan, J.）の理論を援用しながら考察してみたい。

まず、Lacan 派の精神分析理論における鏡映段階と鏡映的二者関係について見ておこう。Lacan（1966/1972）はまず、発達の最早期においてバラバラで不統一に感じられる身体的体験が、鏡に映った自己の視覚的イメージによって先取りの統合される現象に注目し、それを鏡映段階と名づけた。認知的な発達途上の乳幼児は、鏡に映った自分の姿が自分であると認識すると同時に、それまで不統一でバラバラに感じられていた自分という存在を統合的にとらえることができる。しかしだからと言って、自己の内側に残された不統一かつ無力だという体験が、消え去ってしまうわけではない。不統一でバラバラな状態にあった無力な体験は心のどこかに残り続ける。そうした不統一感や無力感が強ければ強いほど、鏡映像は必要とされる。子どもにとって鏡映像は母の目に映る自分でもある。そこで子どもは統一的な自己イメージを映し返してくれる母親との関係に依存し、母親が望んでいる（と子どもが想像する）対象に同一化しようと試みる。それが鏡映的二者関係である。そのようにして成立している二者関係に

おいては、互いに己の鏡映的な自己イメージを相手の中に見出し、互いに相手に入れ込むような密着した関係が生じていると言える。鏡映的二者関係の世界はLacan 派の精神分析理論では「想像的なもの」、あるいは「想像界」と呼ばれるが、そこでの関係はあくまでそれぞれの心の中にある「想像的なもの」が生みだしているものである。そのため、その関係はいきおい不安定にならざるをえない。熱狂的な喜びがあれば不安や憤りのもとにもなる。

第5場面で、南方の町の母の家に向かう電車の車内で、目の前の座席に座っていた女性との性的なニュアンスを感じさせる戯れと変な葛藤が描かれているが、これは自分と同じように饗宴に与っていると思った相手の女性が、自分の期待した反応と異なる反応をしたことで怒り、その怒りを感じた相手が再び寄り寄ってくるという、鏡映的二者関係特有のシーソーゲームに私が気づいていることを意味するであろう。それを求めているのは私自身であるが、それに嫌悪して遊戯の糸を切るのも自分である。

第6場面で描かれている母はふしだらで、私はそれに反感を感じている。おそらくそのことが私に父を連れてこさせたのであろう（とはいえ、父は肉体がない象徴的な存在である）。母は異人との不始末の結果として肌の白いハーフの子をおぶっている。おぶうには大きなその子どもは私自身の置き換えともみなせるだろう。両親の不和のあいだに割って入って、不義の弟を父に認めさせようというヒロイックな目論見（そしてまた、小説家として家庭内のドラマとを作品にしようという試み）は、その裏に自分と母との密着した鏡映的二者関係があることをそれと知らせずに認めさせることにもなる。

しかし、父はそれを認めない。父は何か恐ろしい言葉を口にする。それが何かは明かされていないが、鏡映的二者関係を禁止する機能が

あったものと考えてよいだろう。ここでいったん、象徴的な父によって、母と息子の密着した鏡映的二者関係を切り離す楔が打ち込まれたと言える。しかし、私はまだ母の言葉による中和を期待する。そこで母が行うのは奇妙な踏み絵である。ここにはキリスト教のモチーフが混じっているが、ここで重要なのは、踏み絵が裏返しになっている、私はその肖像が誰なのかわからないという点である。私は「その肖像の主を異常な執心で見たいと思った」が、母の欲望の対象が誰であるのかはわからない。その可能性については作品の中で一言も触れられていないが、もしも父であるなら揺るぎのないエディプス・コンプレクスが布置される。母の欲望の対象は父であり、私は父に同一化することを通してしか母の欲望の対象にはなりえない。もしもそれが私自身であるなら、それは父を殺したエディプスになることを意味する。しかし母が口にしたのは、ハーフの弟の父と思しき第三の外人に対する真実の信頼の言葉であったという表現から、宗教的な信仰の対象という、父と私の競い合いとはまるで別の次元での対象が持ち出されたことがわかる^(注1)。

当然、父は激怒する。そしてまた私も激怒するが、その怒りはすぐに形を変えて、私は再びヒロイックな気分になって、母の代わりに父の鞭を受けるというマゾヒスティックな方向に向かう。母を助けることで母の欲望の対象として生き延びようという思惑が感じられる。しかし、父の鞭は私の思惑を超えたもので、さらに棍棒の一撃を顔面にくらう。ここに至ってようやく、母の欲望の対象であり続けようとする私の欲望の反復が、最終的に打ち砕かれた(=去勢された)とみなすことができよう。

先に述べたように「去勢」は男性性の否定の意味ではなく、「物の殺害」によって象徴的な世界に参入することを意味する。「物の殺害」

とは、フランスの哲学者コジェーヴによるヘーゲル哲学の解釈からLacan (1953/1972) が採用した用語である(新宮 1995)。言語が象徴として機能する前提として、言語で名づけられるあらゆるものやことは、その物事の経験的実在から切り離されねばならない。例えば「犬」という言葉が犬一般を意味するとき、具体的に個別的な犬は抽象の中に消え去り、等質的に均されてしまっている。それは、象徴的な意味でその犬の殺害に等しい。あるものやことを言語が象徴するとき、そのあるものやことの本質は消え去り、そのあとの穴を言語が埋めながら消え去ったものやことを指し示しているということになる^(注2)。

第7場面の冒頭、象徴的な父によって去勢された私は、歯がボロボロに欠けてしまって、もはや母の乳房に吸いつく赤ん坊ではいられない。道行く人は普通に見えても影が薄い。つまり、象徴的に去勢され、物が殺害されたあとの象徴的な世界になっていると考えてよからう。第7場面の女と子どもは、第6場面の母とおぼわれたハーフの子の置き換えと見てよいだろう。ただし、父の一撃を契機にLacanの言う想像界から象徴界へと、決定的に位相が変わっている。そのため、子どもは重みがなく、外見は普通であつても駄目になっている(生き生きとした実在は消えてしまっている)。同様に、自分の作品も(それが鏡台の前に置いてあるのは自己愛的な自分であることが示されているようだ)、題名も変わっていて自分のものとは思えない。そこで生じてくるのが強烈なかゆみをともなうカルシウム煎餅のような瘡である。

4-2. 〈裏返しのイメージ〉：象徴界への参入

カルシウム煎餅のような瘡にともなう強いかゆみのせいで「人間を放棄するのではないか」という気持ちで頭をかきむしっていると、猛烈な胃の痛みに襲われ、胃の中に手を突っ込んだ

私は、胃の底にあった「核」を引っ張り上げる。それによって足袋を裏返すように、私の身体は裏返しになってしまう。

強烈な印象を与えるこの〈裏返しのイメージ〉は、象徴的な父による去勢が機能したことで、Lacanの言う象徴界へ参入したことをシンボリックに表現したものとみなすことができよう。物の殺害は私自身の身体や存在にもおよび、自分自身の実在感も手放すことになる。強いかゆみや胃の痛みなどの身体的な苦痛は消え去り、静謐な世界である。私は自分の身体や主観の内側からだけでなく、「私の外観はイカのようにのっぺりと透き通って見えた（傍点は筆者による）」とあるように、第三者の視点を手に入れて、自分の身体の様子を客観的に見るができている。

イカのような半透明の身体というイメージはいささか奇態な表現であるが、類似のシンボリックな表現が宮沢賢治の作品の中に見ることができる^(注3)。社会学者の見田(1984/2001)は、宮沢賢治の作品の中にしばしばりんごのイメージが出てくることを指摘し、りんごの象徴性について考察している。それによると、ゴムボールのように閉じた球体とはことなり、りんごは「それ自身の深奥の内部に向かって一気に誘い込むような、本質的な孔のある球体」であり、「とじられた球体の「裏」と「表」の、つまり内部と外部との反転することの可能な、四次元世界の模型のようなもの」であると述べている。

見田の指摘するりんごの構造、すなわち内部と外部が断絶しているわけではなく、その外側の一部が内側に入りこんでいるという構造は、Lacanの言う象徴界と現実界との関係に重なる。われわれはりんごの内側、すなわち言語的に象徴化された認識の世界＝象徴界にいる。しかし同時に、りんごの外側の世界＝現実界が貼りついていて、りんごの孔を介して内側の象徴界と

つながりを持ち続けている。あるいは、りんごはそのまま自己だとも言える。象徴化された自己は閉じた完全な球体として存在しているわけではない。その外側に切り離されうち捨てられた本来的な自己があり、球体のどこかにある裂け目を介してつながっていると考えられる。

もっとも、現実の物そのものをわれわれは体験できないのと同様に、純粋な象徴というものもわれわれは認識できない。それは何らかの想像的なイメージとして立ち現れる。Lacanはそのようなイメージの世界を想像界と名づけている。先述したように、鳥尾敏雄の作品の特徴として不気味なものへの不安を取り上げた作田(2006/2012)は、それを説明するためにやはりLacanの理論を用いて、象徴界と現実界とのバランスにおいて現実界が優勢になりやすく、象徴的な意味によって覆われている対象の生々しさ(「物そのもの」)が不気味なものとして日常に入り込み、不安なイメージとして描かれると考察している。

このような視点でみると、『夢の中での日常』という題名は、まさにこの事態を的確に表現していると言える。われわれが体験している日常は、夢と同質の想像的イメージに過ぎない(もちろん、現実検討がなされて、夢と現実は区別できていると考えているが)。第7場面の最後に現れる、朽ちかけた古木の枝の先に食いついたたくさんカラスというイメージは、母の乳房に食いついている子どもという鏡映的二者関係とみなすことができるが、象徴的な去勢によってイカのような半透明の身体の向こう側に置かれている。ただしそれは生きている証拠に尻を動かし、羽を広げている。このように象徴化されてもなお対象の生々しさが執拗に日常側に入り込もうとするのが、鳥尾敏雄という作家やその作品世界の特徴である。おそらくこのイメージの反復が、のちの病妻ものと言われる夫婦の

纏綿状態を描いた系列を生み出していくことになると考えられるが、それについては稿を改めて論じたい。

最後に、作田（2006/2012）が島尾の作品の特徴としてあげた、死の先取りについて考察しておきたい。死を先取りしようとする特徴については戦争の体験も影響していると考えられるが、それ以前の幼少期から死に対する不安が強く、その不安の強さゆえに絶対的な他性である死を受動的に受け入れる姿勢があると作田は考察している。しかし、死のイメージは、去勢によって象徴界へ参入するというその動きの中から必然的に生じているとも考えられる。というのも、先に述べたように、象徴的な世界へ入っていくということは、「物の殺害」によってものやことの実在を切り離し、概念となったものやことに囲まれて生きることを意味するからである。象徴界と現実界のバランスがほどよく保たれている場合、人はものやことが実は実在から切り離された抜け殻であり、死んだものであることに気づかない（気づきかけても、たいていは不問に付す）。しかし、島尾敏雄という作家は、そのことに非常に敏感だった。だからこそ彼は、「これはまるで夏の電灯にしたいよった蛾の屍体の堆積と言えましょう」と『夢の中の日常』のあとがき（清水 1961/1983）で嘆いているのであろう。

5. おわりに

あるシンポジウムの草稿で、島尾は次のように述べている（奥野 1977）。「私は自分がなぜ小説を書いてきたか、はっきりわからない。その折々に何か書きたくなって書いてきた。ちょうど手ごろな木を見つけた彫刻師が、それを手にとって何か刻みつけるみたいに。私をおそってくる現実の中から、手ごろなかたさをつかみとったとき、それを書きたいと思った。（中略）

そしてそのつかみとったえたいの知れぬものを、彫刻師が木を小刀でけずりはじめるように、私はことばでけずりはじめる。（中略）いったんせっかくふとった輪郭を与えておきながら、やせた細いものにしてしまう。多くの場合、それは最初私をおそった現実の中の手ごろなかたさと、似てもつかぬものになっている。（中略）私にできることは、私が投げこまれているこの世の太った現実をけずって、けずって、やせ細った像に仕上げるような仕事をくりかえすことだ。」ここには、本論で論じてきた島尾の創作の意義や彼にとっての作品との関係が示されている。いかに作品が現実と異なってやせ細ったものになってしまっても、「おそってくる」と島尾が表現する現実との出会いの瞬間に、彼は自分自身の存在を見出し、それをつかまえようとしてつかまえ損ねることを繰り返さざるをえない。それこそが半透明のイカのような、あるいはりんごのような象徴界の内部に生きているわれわれの姿そのものだと言えよう。

注

- 1 妻ミホの家系は奄美にカトリックが入ってきたときからの信徒で、ミホも生後まもなく洗礼を受けている。島尾敏雄も『死の棘』で描かれている夫婦間の問題とそれに引き続く入院、そして奄美大島への移住の翌年、カトリックの洗礼を受けている（梯 2016）。
- 2 「物の殺害」については、夏目漱石の『夢十夜』から「第四夜」を取り上げた松岡（2012）において、「いつか蛇になる」という老人の言葉について論考している。
- 3 宮沢賢治『銀河鉄道の夜』に出てくる石炭袋（コールサック）についての考察は、松岡（2016）を参照のこと。

参考文献

- 梯久美子 (2016) 狂うひと―「死の棘」の妻・
島尾ミホ 新潮社
- Lacan, J. (1953) Fonction et champ de la
parole et du langage en psychanalyse. In
Ecrits, Paris: Seuil. (ラカン、J. 竹内迪也
(訳) (1972) 精神分析における言葉と言語
活動の機能と領野 エクリ I 弘文堂)
- Lacan, J. (1966) Le stade du miroir comme
formateur de la fonction de Je. In *Ecrits*,
Paris: Seuil. (ラカン、J. 宮本忠雄 (訳)
(1972) 〈わたし〉の機能を形成するもの
としての鏡像段階 エクリ I 弘文堂)
- 松岡努 (2010) 自己愛的同一化と死のイメージ
について―安部公房『無関係な死』を素材
として― 駒沢女子大学 研究紀要 17
pp.245-256
- 松岡努 (2012) 「未知なるもの」についての臨
床心理学的考察―夏目漱石『夢十夜』「第
四夜」考― 駒沢女子大学 研究紀要 19
pp.109-119
- 松岡努 (2016) 宮沢賢治『銀河鉄道の夜』にお
ける「そらの孔」の臨床心理学的考察 駒
沢女子大学 研究紀要 23 pp.117-130
- 源哲磨 (1962/1983) 島尾敏雄論 文芸首都
第31巻 1～3号 (『日本文学研究資料叢書
野間宏・島尾敏雄』に所収 pp.165-188 有
精堂)
- 見田宗介 (1984/2001) 宮沢賢治 存在の祭り
の中へ 岩波書店(岩波現代文庫)(初出『宮
沢賢治―存在の祭りの中へ』(1984) 岩波
書店 (20世紀思想家文庫))
- 奥野健男 (1977) 島尾敏雄 泰流社
- 作田啓一 (2006/2012) 島尾敏雄―不安の文学
Becoming 第17号 (『現実界の探偵 文
学と犯罪』に所収 (2012) 白水社)
- 島尾敏雄 (1948/1980) 夢の中での日常『島尾
敏雄全集 第2巻』に所収 pp.187-210 晶文
社
- 清水信 (1961/1983) 島尾敏雄論―当世文人気
質(7)― 近代文学 第16巻 1号 (『日
本文学研究資料叢書 野間宏・島尾敏雄』
に所収 pp.151-164 有精堂)
- 新宮一成 (1995) ラカンの精神分析 講談社(講
談社現代新書)
- Trilling, L. (1971) *Sincerity and Authenticity*
Harvard University Press, Cambridge (ト
リリング, L. 野島秀勝 (訳) (1989) 〈誠
実〉と〈ほんもの〉法政大学出版局)
- 西尾宣明 (1993) 島尾敏雄「夢の中での日常」
一面―「私」の意識と身体の問題 日本文
藝研究 第45巻 3号 pp.46-58.
- 八橋一郎 (1966/1983) 島尾敏雄論 関西文学
第4巻 1号 (『日本文学研究資料叢書 野
間宏・島尾敏雄』に所収 pp.207-215 有精
堂)