

タマミの御霊—模図かずお『赤んぼ少女』、鎮魂をめぐる諸問題

高橋 明彦

Tamami, her Soul (Mitama) - Some Problems about repose of souls, of UMEZU Kazuo's "Akambo shojo (A Baby girl)"

TAKAHASHI Akiniko

1. はじめに

『赤んぼ少女』を論じようとおもう人がいたとして、その人に私がアドバイスをするなら、次のようなことを必ず言うだろう。君は何をどのように論じて良いが、忘れてはいけないのは、タマミは結局最後に死んでしまうということだ。あるいは、死んでしまっているところから出発せねばならないということだ。これはこの作品をどのように解釈しようと、決して変えることの出来ない事実だ。この事をきちんと君自身が受け止める必要があるよ。つまり言い換えると、もはや死んでしまった人に対して君にはなにが可能なのか、それが問われているのだよ。とまあ、そんなことを言いたいと思う。

なんて馬鹿げたアドバイスだろう。相手はフィクションである。映画でたとえれば、役者さんにとっては死ぬのも含めて仕事のうちではないか。フィクションの死をどう受け止めろというのだろうか。

そんなことはわかりきっている。もちろんそれはフィクションだ。フィクションであるにもかかわらず、これを読んでタマミに同情しない人はいないだろう。君もそうだろう。だから『赤んぼ少女』を論じたいんだろう。

いやいや。たしかに、文学研究が登場人物をあたかも実在の人物であるように見なして議論をはじめるのはお約束ですし、また、いつもあなたは現実とフィクションとは通底しているとか、現実がフィクションに拠って成立しているとか、おっしゃいます。ならばあなたは、あなたの現実には胡蝶の夢のようなフィクションだともお考えなのでしょう。そうではなく、ちゃんとこの現実を生きよと言いたいのでしょうか。ところが結局事態は逆で、フィクションとの通底性を言うことで、この現実の現実感を希薄にしまっているのではないのでしょうか。現実感を回復するためには、むしろ端的に、現実と虚構とは対立していると考えなければならないのでしょうか。

一見鋭い意見のようにも思うが、現実を客体的なものだと見る限り、私たちに意志の自由は無くなってしまふ。このことは自覚しなければならぬ。

……などと、堂々巡り、以下繰り返しである。現実と虚構とを排他的に対立したものと考えるべきか、あるいは現実と虚構とに本質的な差異など無いと考えるべきか。私（高橋）自身はいつも後者の側だが、たしかに完全に理論構築できているわけでもない。

特に、『赤んぼ少女』に絡んでこの問題をややこしくしているのは、

死をどう考えるかという問題と、フィクションをどう考えるかという問題と、二つの問題が重なり合っているからである。フィクションの生は、現実の生とパラレルなものとして考えてあまり問題はなさそうである。ところが、死の問題を前にすると、フィクションは力を失うのではないかとも思われるのである。これはフィクションは死を描きうるか、といった問題とは全く違う(1)。死は、象徴としてならばいくらでも描きうるのだ。死の物語はいくらでも可能である。リアルな死でも、荒唐無稽な死でも。身体はいつでも記号化するからだ。

しかし、本当の死は、そのリアルな死、現実の死でさえない。なぜなら、死は生ではないからだ。死は一切の終わり、不可能性そのものだからだ。断るまでもないが、『赤んぼ少女』を論じたいと思っているのは、私自身である。ただし、タマミを弔うことを通じて死を考えたい、のではない。端的に、タマミを弔いたいとおもえばかりである。

2. 諸本について

椋図かずお『赤んぼ少女』は、一九六七年、講談社の週刊少女漫画雑誌『少女フレンド』に全一〇回で連載された作品である。今日では初出誌を含み次の九諸本が存在する。ただし、②は残念ながら未見なので、今回全く考察の対象から外す(⑨の元山掌氏の解説によれば、③に先だつて本文の改訂がなされているそうである)。

①講談社・週刊『少女フレンド』一九六七 30(7月25日)～39(9月26日)号

②佐藤プロ花文庫20 B6判『赤んぼ少女』一九六八

③秋田書店サンデーコミックス『のろいの館』一九六九

④秋田漫画文庫『のろいの館』一九七六

⑤小学館BC『赤んぼう少女』『椋図かずお恐怖劇場』第1巻 一九八五

⑥小学館SVC『赤んぼう少女』『恐怖劇場』1巻 一九九二

⑦角川ホラー文庫『赤んぼう少女』一九九四

⑧小学館BCS UMEZZ PERFECTION! 9『赤んぼ少女』二〇〇八

⑨講談社漫画文庫・画業55th記念7『赤んぼ少女』二〇一一

まず、本作のタイトルであるが、初出は連載全一〇回を通して『赤んぼ少女』であり、乱れはない。③④すなわち秋田書店系においては『のろいの館』と改題されている。⑤～⑦は原題に近づくが『赤んぼう少女』という表記である。

次に、諸版の内容的な異同を簡略に述べるなら、単行本③以下は、図像的には、連載形式ではなく連続話のごとき体裁を整えるため、扉を取り去り、連載時の冒頭または結末部のページあるいは一部のコマを省略している。また、文字的には、全体にわたってセリフが改められている。些細な表記の変更も多いが、とりよつては別作品だと言えるくらい、大幅な書きかえと言っても良い。以下、③系統の本文で定着するが、その間にも差別語の言い換えなど小異はある。⑧と⑨は初出①の雰囲気を再現することを狙いとしており、コマ割りを初出のように戻すべく、扉と、前・後の省略されたページあるいはコマを完全に収録する。ただし、本文は、⑧が初出の再現に徹して「ばけもの」等の表現も残しているのに対し、⑨は結末近くの一部を除きほとんど③系の本文を採用している。

⑧など初出系本文と③や⑨など秋田サンデー系とどちらが優れた本文かという議論はなされてしかるべきであるが、本稿ではこの問題にはほとんど触れなかった。

テキストは、現在入手しやすいものを代表としてえらび、初出系を⑧に、秋田サンデー系を⑨に代表させるが、両者で大きな差異があるときはいずれの本なのか、上掲①～⑨の数字と頁数で銘記する。引用にあたって、私に句読点を附した。また、九諸本(②は除く)の本文校合を私の個人サイト半魚文庫に掲げてあるので、適宜参照されたい。

3. タマミはモンスターである・誘導される読解

おおかたの期待に反して、初出誌『少女フレンド』において本作は単純な恐怖マンガであり、タマミは退治されるべきモンスターである。まず承知しておくべきはこのことである。

具体的な証拠として、連載毎に開始頁および最終頁のハシラ部分に編集者によって記された文をあげておこう（これを、編集用語でアオリ、アオリ文句などと呼ぶ）。本作の読解がどのように誘導されているのか、これで一目瞭然である。スラッシュで開始頁／最終頁を分け、連載全一〇回分を列記する。

1、夜、読んだらねむられなくなる、このこわさ！楳図かずお先生の、けつさく恐怖まんがを、どうぞ！／このきみわるい赤んぼは、いったいなにももの？しかもその歯は、きばのようにとがっている！

2、きばのような歯をむいて、葉子にかみついてきた赤んぼう！おかあさんは、「わたしのタマミ」とよんだが……。／ひとりでたおれた、ごみいれのポリばけつから、うめき声！その正体は、はたしてなんでしょうか？

3、葉子がすてたごみいれのポリばけつから、ふしぎなうめき声！その正体は、もしや……。／ぎよろりと、葉子をにらんだ、ぬいぐるみ動物！また、おそろしいことがおこるのでは……。？

4、まるで生きているようなきみわるい目で、葉子をにらんだぬいぐるみ動物！もしや、その中には……。？／おとうさんのすがたの見えないへやには、タマミねえさんが！おとうさんは、いったいどうなったのでしょうか。

5、おとうさんのへやにいたタマミが、とつぜん、ぶきみなわらい声を！思わず、ひめいをあげた葉子は……。／ばけもののようなタマミに、こきつかわれ、いじめられる葉子！かわいそうな葉子は、どうしたらいいのか？

6、あくまのようなタマミに、いじめられ、こきつかわれる葉子！ああ、またしてもおそろしいことが……。／ばあやのトランクからあらわれた、ぶきみな手はなにももの？あのタマミが、まさかここまで……。？

7、点々としたたる、のらいぬの血！山ふかいなかで、葉子をまちうけているものは、はたして……。？／やはり、タマミはきていたのだ！しかも、葉子に、あるけるひみつを見せたタマミは、いったいなにを……。？

8、やはりタマミは、トランクに入って、きていたのだ！しかも、あるけるひみつを葉子に見せて、なにを……。？／タマミは東京の家にもどっていた！しかも、赤んぼうらしく、おかあさんにだかれて！

9、東京にかえっていたタマミは、ほんとうの赤んぼうらしくよそおつて、高也にだかれたが……。／まさに、きりおとされようとする、葉子の足！とつじよ、たちあがったよろいの中には、はたして……。？

10、タマミは、葉子の姉でも、この家の子でもなかった！そのひみつをあかした、よろいの中の人物は……。？／楳図かずお先生の、つぎのまんがは、まもなくはじまります。なにがとびだすか、どうぞ、ごきたいください。

「きみわるい赤んぼ」がおり、それは「ばけもののようなタマミ」、あるいは「あくまのようなタマミ」であった。「ばけもの」と「あくま」は意味的に使い分けられているのか、どういう違いがあるのか、等々は後々考えていくが、いずれにしても嬉しい言われ方ではなからう。「ほんとうはかわいそうなタマミ……。タマミに女の子としての幸せはくるのでしょうか……。？」などと書かれることはなかったし、読者のページに葉子のほうがひどいかタマミだってほんとうはかわいんだとか訴える投書が載ることもなかった。

具体的に作中でモンスターとして描かれている典型例がある。物語序盤でタマミは箱に詰められ捨てられるが、キバで箱を食い破って脱出し、ゴミ捨て場の残飯を食べて命を繋ぎ復活を果す場面である。この展開は

極端すぎて荒唐無稽ではあるが、実はモデルがあると考えるべきである。フランケンシュタインの復活場面である。椋図は、その作家生活においてこの時まで二度フランケンシュタインものを描いている。「恐怖人間―残虐の一夜」（一九六三年）、および「ひびわれ人間」（一九六六年）であるが⁽²⁾、特に前者においては、実験が不成功に終わったと見なされ、博士の手によって人造人間が捨てられる。しかし、人造人間はゴミ捨て場において復活するのである。舞台は夜であり、雷鳴がとどろき雨が降っている。博士のあずかり知らぬところで果される復活のシーンであり、タマミはまさにこれと同じである。

私は今モンスタという語を「ばけもの」の言い換えのごとくに使用しているが、それはこのフランケンシュタインを解釈の媒介としているからである。

ちなみに、椋図作品におけるゴミ捨て場からの復活というメタファーを援用するなら、東京都のゴミ捨て場、夢の島から地下道を通ってさとの家を目指すモンロー＝真悟も、やはり同じようにモンスターなのだろう（『わたしは真悟』）。そして、このことが何を意味するかといえは、子供は本質的にモンスタかもしれないということである。ただし、まだあまり答えを急がないでおこう。

4. タマミは悪魔である（1） かたち

前掲のアオリには「あくまのようなタマミ」とも記してあった。作中でも実際に、南条家のばあやがそう語っている。タマミによる葉子へのいじめ、特にギロチンの一件の後、ばあやは葉子にひそかに次のように告げる。

「お嬢さま。ばあやはもうとつても恐ろしくて、がまんができません。タマミさまの身の上がお気の毒と思って、きょうまでがまん

してまいりましたが、もうとても……。タマミさまは、悪魔です。かたちだけではなく、心まで恐ろしい悪魔です……」（⑨P101）

かたちと心とを分けるばあやは分析的である。かたちは外見であり、心は内面であろう。彼女に倣ってこの両面から、タマミについて考えることにしよう。それはモンスタからあくまへの遷移を示すものでもあらずだ。

まず、どのような順序で、タマミは「かたち」として顕現していくのか。その現われかたは構成的で美しく、実に見事である。タマミは最初、直接にはその姿を現さない。はじめに名前だけであらわれる（母親は葉子を見て「まあタマミ」と呼ぶ）。次に、現在の行動として表れる（母親は仏壇に何かをお供えするが、供物はすぐに消える）。ついで、過去の痕跡として現われる（首のちぎれた大量の人形がころがる部屋で）。最後に、家の規律として現われる（母親に言われ仏壇に向かい一緒に手を合わせる）。タマミはこのようにまず不在の現前として表象されるのである。ただし、この四つの要素はまだ一つに繋がらない。

はじめて姿を現すのは、知らぬ間に葉子のベッドに横たわっているそれである。驚く葉子に、母親は「わたしのタマミ」と言う。一見、単なる赤んぼであるが、口をひらけばキバが見える。キバは、まず葉子にかみつき、ついで猫殺しとして強調されることになるものであり、タマミの造形的な「かたち」の第一の特徴である。

二つ目の特徴は右手である。これはまず、父親の首を締め付ける時に初めてあらわとなるその右手であり、造形的にもグロテスクかつ明瞭に描かれている。ついで、ギロチンの一件においては、葉子の首も締め付ける。そして、ばあやの田舎ではバス停の前の野良犬の目を潰し、山川産院においては老院長の首を絞めるのである⁽³⁾。

ばあやの孫でありハンサムで葉子を守る立場の高也は、物語の結末近く、タマミにむかって「そのみにくい手、みにくい顔は、きみの心のあ

らわれだ！」という言葉浴びせかける。手はそのものずばりである。顔にはキバも含まれるのだろう。

なお、三つ目として挙げるべきは、姉だという関係性に基づく「かたち」である。端的に言えば、小さいままということである。タマミを見て驚く父親に対して葉子はその子の妹なのかと聞く。父親は「それは……、おまえのねえさんだ」と答えるのである。妹ならばどれほど小さいままであっても、まだ不自然ではないかもしれない。父親は「生まれたままでちつとも大きくならないのだ。そ、そいつは化けものなんだ」ときめつける。この、ちいさいままであるということをより特徴づけるのが、姉という関係性なのである。

これら造形的な三つの「かたち」は、次に行動として表現されることになる。

5. タマミは悪魔である (2) 二つ

一般に赤んぼは、知覚はしてもそれを理解することは稀であり、行動はしてもそこにあるのは目先の目的にすぎず、連続し一貫した目的があることは稀である。赤んぼの感覚―運動機構は、持続的な意志によって統一されていないのである。姉ながら赤んぼであるタマミも当然そういうものだと、葉子は思っている。しかし、葉子はタマミの行動に、あたかも自分の邪魔をしているかのような印象を持ちはじめ。猫殺し、めちゃくちゃにされた洋服や教科書、階段に撒かれたビー玉。その一連の行動は何かしら統一的な目的を持ってなされているかのようなのだ。

行動にともなう内面が顕現してくる。これも段階的に構築されており、見事な展開と言える。タマミは、タマミを疎外する父親に反撃を喰らわせ放逐に成功した後、まず葉子の前で笑い出す。次に、話が出てくることを明かす。最後に、自立歩行が出来ることを見せるのである。

特に、話すという行為は重要である。それによってタマミの持つ憎悪

の情動は明確に像を結び、方向付けられるからである。

タマミが話し出すようになって最初に行ったのは、自分が一家の主人であるという宣言である。葉子に次のように言う。

「葉子。きょうからあたしがはれてこの家の主人よ。あなたは、姉であるあたしのいうことは何でもきかなくてはならないのよ。葉子っ、おまえはあしたから、天井裏に住むのよ。あたしがおまえの部屋に住むの。そうして、おまえはあたしのどれいなよ、いいねっ」(9P 85, 86)

かくのごとく、これ以降タマミはことあるごとに葉子を呼び出しはじめ始める。有名なギロチンのくだりもその一つである。ばあやがあくまのようだと評したこの一件は、次のような話である。タマミは自分を葉子に背負わせ(この時、タマミは自力で歩行可能であることを隠している)、父の書斎に行かせ、収集品のひとつを指示して、穴の向うに見える人形を取れと言う。「こわがることはないわ。おとうさんが外国からあつめた芸術品のひとつよ」。葉子はおそるおそる穴に手を入れロープに繋がった人形を握る。果して、穴はギロチン台の穴であり、ロープはギロチンの刃をつるしている。疲れて手を離せば刃は落ちてきて葉子の腕を切り落とすだろう。タマミはこれを見て「ははは、ほほほ」と笑っている。力尽きて葉子は手を離してしまう。が、刃は途中で止まるように出来ており、腕を切り落とすことは無かった。

タマミのいじめには良識がある、という評価が可能かもしれない。スリルは派手に演出されるべきであるし、タマミの内面は残酷なものとして描くべきである。とはいえ、さすがにここで葉子の腕が切り落とされたりしては読者は興醒めするだろう。スリルや残酷さにも兼ね合いというものはあるはずで、物語的にはバランスが要求される。ギロチンはタマミ自身によって安全性が確認されている。メンテナンスはタマミがやったと考えても良いし、安全のため最初から下まで降りないように設定されていたでも良い。物語的バランスの要請は、タマミの行動と合致

している。タマミには余裕があり、落としどころを心得ているということだ。「ほほほほ。はじめっから途中で止まるようになっていたのだよ。だから最初にこわがることはないっていったでしょ」。タマミは得意げに笑う。極めて悪質だが、いたずらの範疇と言ってよいのではないか。この一件は、物語結末近くで「死ぬのよ」と言い、葉子の足を鋸で切り落とそうとし、井戸に連れ込み硫酸をかけて「殺す」というくだりとは、明らかに次元が違うのである。

この違いに関して、二つの指摘が出来る。

一つは、先ず、良識をもっていじめを行っていることこそ、あくまのあくまたる所以であり、いじめが悪質であることの証拠だということである。歯止めがある程度きいていて、決定的な事態に至らず遊戯で留まっているからこそ、いじめは悪質なのだ。そもそも、悪気がないこと、悪意の実感クオリアの欠如こそが悪質さの本質である。

今一つは、内面・意識の変化である。それは、完全に制御された余裕ある遊戯のないじめから、本気の殺意への変化である。言い換えると、あくま的に統一された意志から、自分でも制御しきれない不統一な情動への遷移がここにあるのだ。その変化の契機は、一つは高也の登場、もう一つは山川産院で自分の秘密を知ることである。ただし、この契機については後に述べることにし、いまはまず、タマミのかたちからこの考察を経て、あくま的に統一されたことを確認したに止めよう。すなわち、ここは統一的な意志として顕現したのである。

6. ホラー的展開の本質 (1) 進行形と完了形

すこし脇道にそれる。

ストーリー *story* とプロット *plot* との違いは何であろうか。ストーリーは進行形であるが、プロットは完了形だといえるだろう。ストーリーは持続の時間のうちにあるが、プロットは後に反省的・理的に整理し

なおしたものだということである(4)。

ただし今ここで目的はストーリーとプロットを学術的に厳密に分別することではない。この二つの区別をきっかけに、作品の受け取り方には二種類あるということを知っておこうとおもうばかりである。

具体例で見よう。葉子は南条家で迎えた最初の朝に屋敷内を歩いていて、首がもげた人形が大量にある部屋を見付ける。底気味のわるい憎悪を感じさせる部屋である。ネガティブな感情の痕跡である。ストーリー的には、明らかに、不気味さや恐怖をおおる演出を目的としている。もちろん、みなタマミのしわざであろう。では、プロットの考えて、こうした部屋が存在することは可能であろうか。まず、現在でも日常的にタマミがここにやって来ては人形の首をもぎとっているとしたら、天井裏の部屋にくらしていた云々という設定と齟齬しないだろうか。タマミは、家中を比較的自由に行き来していたことになる。

では、家の中をきわめて不自由に行き来していたのだとしよう。当然、父親には見つからないようにして、この部屋に来ているのであろう。父親にとってタマミは五年前に施設に送っており、家にはいないものとなっているからだ。あるいは、もう五年間タマミはこの部屋にきていないのだとしてみよう。いずれにしても、父親が、こんな部屋を見付けたら、即刻ばあやに片付けさせるはずだ。こんな部屋が存続しているということは、父親は部屋のドアをあけたこともなければ部屋の実態も知らないのだから。初めて来た葉子がかんたんにドアを開ける部屋に、家の主人は全く興味を示していないのだ。もっとも、学者なんてそんなものだと思えば、ここに特に破綻はないのかもしれない(5)。

いずれにしても、このシーンが果す役割は、家の中が荒れているとか、父親は家の在り方に興味がないとかいった意味作用・象徴的役割ではなく、ストーリー的な現在(葉子とその部屋を見た現在)におけるスリルと不気味さの演出なのである。プロットの云々するのは不毛であって、現在のなストーリーを楽しむべき箇所なのだ。

別の例である。タマミが葉子の前で初めて笑うシーンで、葉子はおどろくが、母親は赤んぼが大声で笑うはずはないと言う。母親が来る前にタマミは笑いをやめ「おぎゃあおぎゃあ」と言っている。あたかも、葉子にだけ笑う姿を見せ、母親には笑えることを隠しているかのごとくである。しかし、プロットのには、その直後に明らかにされることだが、母親はタマミが笑うどころか話することも知っていないはずである。これを知らないのは、単に読者なのである。ここで必要なことは、ストーリー的に、赤んぼが声を出して笑っているという気味悪さの表現と、それを葉子は自分一人で見ているだけであるために誰ともこの恐怖を共有しえないという不安感、それらを表現することなのである。

次の例。タマミはばあやの持つトランクに入りこんでばあやの田舎にまでついてくる。トランクに潜んでというのは、その神出鬼没ぶりの演出であると同時に、まだこの段階では自力で歩行できることを隠しているからである（田舎滞在中の盆踊りの夜、タマミは自力歩行してみせる）。さて、東京への帰りの便はどうしたか。自力で歩行できるにも関わらず、タマミは郵便小包に入って帰ってくるのだ。これが果す演出的役割は、もはや純粹に神出鬼没と狡智の演出だけである。交通費くらいはなんとでもなるだろう、先回りも可能であろう、タマミは時間をずらして列車で帰ってもよかったのだと、プロットのには言うことができる。通常は、ストーリーとプロットとは内容的に一致していることが求められる、一致しない場合、破綻と呼ばれることになるし、ふつう破綻はない方がよいとされる。

しかし、後からストーリーを一望すると奇妙な結果になる場合であっても、これを時間にそって読むときには、さほどの違和感や生々しい場合がある。あるいは、後の違和感は承知で、現在のホラー効果を優先する場合もあるだろう。ストーリーとは、扇を開くように一望されるものではなく、徐々に明かされるものだからである。

かつて、『洗礼』を論じて、移植文脈と妄想文脈として分別したものと

の正体がこれである。移植文脈とはストーリー的・進行形的な展開であり、妄想文脈とは、プロットの・完了的な解釈である。本作も、『洗礼』に先だって、すでにそれと同じ構造を持っている。樫図の特異な、かつ得意とする作劇法と言えらるだろう。

7. ホラー的展開の本質（2） 現実と幻覚の境界

ストーリーとプロットの対比をもうすこし続けてみよう。プロットに見る少しつじつまが合わないように思える場合を検討しなおすことで、有意義かつ意外な結論を導き出せるからである。

例えば、葉子は南条家に来た日、早速に風呂に入られる。幸せそうである。突如、水面に不気味な顔が映り、葉子はおびえ天井を見上げるが誰もいない。別の夜、天井から大量の毛虫が落ちてくる。葉子は慌てて父を呼びに行くが、父と部屋へ戻ってみれば毛虫など一匹もない。

どちらも一瞬恐怖を感じるが我に返り気のせいだったのかと思うというストーリーである。客観的な証拠が残っていないからである。これをプロットとしてつじつまを合わせるなら、タマミは風呂場の天井に隠れており、顔を見せた後すぐに姿を消す。あるいは、大量に集めた毛虫を天井の板の節穴から落とし、葉子が部屋を空けている間に片付けてしまう。片付けた場面は作品中に描かれないが、タマミはあくまやばいものではあっても魔法使いではないので、そういうことでなければならぬし、片付けていても別に問題はないだろう。タマミが自らほうきとチリ取りを持つことは能力的に可能だし、なんなら母親にやらせてもよいだろう。ぬいぐるみを作らせる等、母親は正気を失っており、はなからタマミの言いなりだからである。以上、これでとりあえずプロットにつじつまは合っている。

こんな例もある。家からタマミがいなくなった数日後、嵐の夜に葉子は窓ガラスにタマミの姿をちらりと見る。翌日、家の廻りには小さな足

跡や手形があり、葉子はそれがタマミのものかと疑う。

同じパターンは、ばあやの田舎でも起きている。葉子が寝ている部屋の床の間に、気付けばタマミがちよこんと座っている。蒲団越しにタマミは葉子の胸元へ木の杭を打ち込もうとする。ところがそれは夢であり、葉子は目が醒める。しかし、蒲団には小さな手形がついている。風呂・毛虫と違い、そして、雷雨の夜と同じく、夢か幻かと思いきや、現実たる客観的な証拠が残っていたというパターンである。目が醒めたところまで含めて夢だったかもしれない等、夢と現実の境目は曖昧になりかけているが、現実の法則は守られ、かろうじて夢と現実とは分別されている。つまり、やはりつじつまは合っている。

しかし、つじつまが合っているからといって、こうしたプロットの理解で納得しているだけでは、これらのストーリー展開の持つ本来的な魅力は見えてこない。次の例が決定的である。

タマミは、母親にぬいぐるみを作らせ、その中に隠れている（着ぐるみである）。ぬいぐるみのタマミは今、父の書斎にいる。机の上に置いてある大きな水晶玉にタマミの顔が映る。父は水晶玉の中にタマミの姿を認め、おどろき振り返ると、ぬいぐるみを内側から食い破ってタマミが出てくる。

この場面は、あきらかに現実の法則を逸脱している。水晶に映った顔はタマミの素顔であり、振り返って見えるタマミはぬいぐるみをまだ被っているのだ。プロット的につじつまを合わせるならば、タマミはぬいぐるみを脱いで自分の素顔を水晶に映しだし、父親が振り向いた時にはもう一度ぬいぐるみを被り直してからキバでそれを食い破らねばならない。いくらなんでもそれはおかしいだろう。言えるのは次のことである。すなわち、水晶に映った像は現実ではなく、父親が見た（あるいは読者も見させられた）幻覚だということ。

この結論をもって、先に見た例も再検討すべきであろう。風呂の水面に映り込んだ顔も、実はこのパターンだと分るだろう。葉子は幻覚を見

ているのである。ただし、葉子が幻覚を見たのだと読者が正確に読解できるわけではない。葉子が現実世界に踏みとどまっているのか、もはや非現実に入っているのか、読者までもが区別がつかない状態に入っているのである。しかも、現実と非現実（幻覚）の区別がつかないことに読者は無自覚なのである。

これに関して思い出されるのも『洗礼』である。若草いずみが自らを映しだす鏡像の場面に、鏡像の不一致があったこと。また、手術が行われる前の日、さくらが寝ていた天井から血がしたり落ちてきていたが、翌朝には消えていたというエピソードがあったこと。この血も、水面の顔や毛虫と同じなのだ。

8. ホラー的展開の本質（3）ストーリー／プロットの分別を超えて

現実と幻覚の境界の曖昧さという観点から見直すと、作品の構成や意味までもが変わってくる。

たとえば、ばあやの田舎に行つてからのタマミの行動は、すべて、葉子を怖がらせようと意図して行われている。タマミの顔が首なし地蔵の上に見えたり、軽トラのバックミラーに映ったりしていたが、それらはみな葉子にしか見えないものである。これらはもちろん、現実原則にもとづくプロットのな解釈も十分に可能であるが（地蔵でもミラーでも、葉子にだけ見せて、高也が見えようになつたら隠れた）、それで解釈終了ではないのだ。その上でまだ、葉子は幻覚を見ているのではないかという方向に進むようにも企てられているのである。タマミはばあやの田舎にまでついてきたが、そのことをたしかに見知っているのは葉子ただ一人なのだ。ばあやも高也も、赤んぼが一人でくるはずがないと言って、葉子の訴えを本気にしていない。あたかも葉子にとって田舎で見たタマミはすべて幻想であつたかのごとくなのである。愚かな、それは深読み

だ、というべきか。そんなことはない。これは明らかに意図された演出である。楳図には「くも妄想狂」⁽⁶⁾という貸本時代の作品があることを紹介しておこう。兄弟が遺産をめぐる争っている。クモが見える真似をしていると、相手もクモが見えはじめ、その結果気がおかしくなるという話である。楳図はそんな心理的で、かつ妄想が現実を浸食していく話を早くから描いているのだ。

これをさらに拡大することもできる。最も極端に拡大した例としては、タマミは実在しないというプロットが可能である。タマミは実在せず、すべては葉子の幻想であった、といったようなプロットである。たくましいばかげた想像であろうか。とんでもない。我々は後に『洗礼』にそうしたプロットを見ることになるのだから。脳移植によって私は救われる。村上医師はその手術を約束してくれた。若草いずみ(母)はそう思っ生きてきた。それゆえ、母親は私の身体に母親の脳を移植したのだ。上原さくら(娘)はそう思っ生きている。それらがすべて妄想だったのである。

通常、ストーリーとプロットの不一致は破綻と呼ばれる。その立場のみから考えると、その不一致は恐怖をおおるためのストーリー優先のご都合主義という破綻である。しかし、これを破綻としか思えないのは、現実を優先しているからである。そうではなく、幻想は現実を食い破ることもありうるという、フィクション的な可能性から出発するなら、この不一致は、決して不一致ではなく、幻覚の世界の実在という別次元を切り開いているのである。

楳図作品にはストーリーの破綻があるなどときめつけて軽く見ていると、こうした次元の進化をまったく見逃してしまうだろう。楳図作品を論ずるにあたって毎回私はケチなアラ探しのような真似ばかりやっついて、自分でもいやなのだが、本作でもわかるように、ストーリー的な強引さをプロットの整理してみせることが大切なことではないのだ。整理してみせて、破綻はしていないことを明示するのも目的の一つとはい

え、それが最大の目的ではない。ストーリー／プロットのな分別を超えたものが楳図作品にはあることを示したのである。

9. 十分な理由(1)「タマミは女の子です」

本筋に戻ろう。ここまでで、タマミはモンスターであり、あくまでであること、次に、そのことが現実と幻想とのあわいでホラー的に展開されていること、この二つを確認した。しかし、それは今日了解されている本作の規範的読解ではない。葉子の不安を生み出すタマミは実は葉子の幻想だった、というプロットは採用されず、むしろ、タマミの实在＝実存こそが本作のテーマなのである。

タマミの実存とは、タマミは統一的な意志を持って行動する一個の主体であるということである。しかも、その主体がいずれ、他者や諸環境との関わりの中で、自分でも統御できなくなるような激しい情動へと遷移していくということである。

本作は、楳図自身が述懐するように、モンスターの立場から描かれた最初の作品である(7)。今日、『赤んぼ少女』のおおかたの読者は、そういうタマミに感情移入し、タマミを可哀想だと思っっているはずである(8)。

本作を原作とする映画、山口雄大監督作品『赤んぼ少女』(日活、二〇〇八年)のDVD版、オーディオ・コメンタリーの中で山口監督は「楳図メモ」という話を紹介している。楳図は自分の作品が映画化される際、監督に対して自分の思いを記したメモを渡すのだという。はたして、山口監督がもらったそれにはただ次の一文だけが記してあったという。

「タマミは女の子です。」

これは強調すべき貴重な証言である。この一文から再出発することにしよう。

タマミが本当は女の子としての幸せを求めているということを表現し

ている典型的なシーンが、お化粧の場面である。これは、タマミが南条家から父親を放逐し、葉子を屋根裏部屋においやり、葉子の部屋を自分のものにし、晴れてこの家の主人となって描かれる最初の行動である。タマミは晴れ着姿で三面鏡の前に座り口紅を塗るが、しかし、自分の姿を見て涙を流すのである。涙は、自らの容姿に感じた理想と現実の乖離ゆえのものだろう。

ついで、高也が登場することで、葉子に対する嫉妬はエスカレートしていく。

先に、タマミを変化させる二つの契機・要因を予告しておいた。高也の出現、山川産院での知見、これである。これらに先だつ葉子の出現を加えれば、タマミの変化の三要因ということが出来る。

三つの要因によって、タマミはこんなふうになったのである。タマミにはひねくれてしまう十分な理由があるのだ。

一つ目の葉子の出現とは、本作の出発点である。そもそも本作は、南条家の大きな屋敷を前にしてたたく葉子の後ろ姿から始まっている。孤児として十二年間生きてきた葉子に本当の両親が見つかった、というところから作品は開始されていたわけだが、南条家には隠された秘密(タマミの存在)があったのだ。

二つ目が高也の登場である。ばあやの田舎には、ばあやの孫の高也がいる。ハンサムな高也を見てタマミの感情は乱れはじめる。

お面をかぶって盆踊りを踊る村祭りの場面では、タマミは葉子をおびき出し、「ふんっ。ちよつと顔がきれいだと思つたら、うぬぼれて。見ておいて。あのハンサムな男の子にきらわれるようにしてやる。」と言いながら、葉子をスイカ泥ぼうに仕立てて、高也に嫌われるようにしむけている。また、別の時にはストレートに「高也となかよくしたらしようちしないよ」と葉子に言ってもいる。しかし、高也はタマミの味方ではない。それゆえ次のようなセリフとともにアンビヴァレントな感情がタマミの中に渦巻いていく。「ふんっ、高也つたら、わたしのことを。きつ

とこんな姿を見たら、きらいになるにきまつているわ。くやしい！葉子のやつ、もつとひどいめにあわせてやるわ。」(③P121)

「お友だちになろうつていったのは、やつぱりうそね。わたしのことをかわいいなんでいったのはうそね。高也がくると思つて、いっしょうけんめい、こんなにおけしようしたのに。」そう言つてタマミは涙を流すのである。(⑨P150)

三つ目は、山川産院でタマミが自らの出生の秘密を知つてしまうことである。

10. 十分な理由(2) 秘密、知ることの衝撃

三つ目について掘り下げてみよう。

タマミは、山川産院で老院長から、自分が行き倒れの女の生んだ子であり、南条家の娘ではないということを聞いたはずである(⑩)。タマミは南条家の娘としての地位を失うのである。「タマミは、葉子の姉でも、この家の子でもなかった！」(連載最終回前アオリ)。この展開は、悪役たるタマミに下された罰のように見える。あるいは、これから行われるはずの悪役への処罰の正当化にも思われる(タマミにこれからどんな罰が下されようと、もはや南条家の問題ではないから、父も母も葉子もばあやも無罪であり思い悩む必要はない等。ひどい話だが)。

しかし、私は、そういうプロット・設定的な問題よりも、この話をタマミが聞いた、聞かされた、という事実、あるいはそれを聞いた時に受けたであろう衝撃をこそ重視したいのである。タマミがこれを知り受けた衝撃はいかばかりであったらうか。

このことを他の椋図作品を参考に考えてみよう。本作の二年後に描かれる傑作『おろち』が最適である。たとえば第一話「姉妹」。これは、十八歳を過ぎると醜く変化するという血筋を持つ、龍神家の美しい姉妹の物語である。彼女らの母(すでに醜くなっている)が死ぬ間際、妹に

だけ告白をした。妹は養女であり、龍神家の娘ではない（つまり十八歳を過ぎても醜く変貌しない）というのである。十八歳を過ぎれば二人ともそれぞれ醜くなり始めると覚悟を決め冷静だった姉は、嫉妬に狂いはじめ、ついには自らの顔を鉄火箸で焼いてしまう。それを見た妹は、養女なのは実は姉だと公表する。妹は嘘をついていたのである。嫉妬に狂って妹を虐待する姉の有様も恐ろしく描かれている。だが、もつと恐ろしいのは母の告白を聞き、嘘をつきとおした妹のほうである。

「姉妹」と『赤んぼ少女』との共通点は何か。本当の娘であるかどうかという共通点は重要ではない。思ってもみなかった秘密を聞かされた、という点が共通しており重要なのだ。「姉妹」に描かれるのは、知ることの衝撃によってあとへは戻れなくなる人間の意志と行動である。ある秘密があり、それを知ることによって突き動かされる生である。『おろち』全9話はすべてがそういう話である⁽¹⁰⁾。

本作『赤んぼ少女』におけるタマミが自らの出生の秘密に触れる山川産院でのシーンは、『おろち』で描かれた衝撃ほどには、明確に焦点化されているとは言い難いだろう。しかし、タマミに殺意が芽生えるほどの変化は何ゆえなのかと理由を考えるならば、ここに思い至らざるをえない。タマミにもつとも同情するのは、その容姿よりも、こちらである。自分は南条家の娘ではないと秘密を突きつけられる、その衝撃である。これが、タマミがそうになってしまう理由の三つ目である。

*

さて、その結果の破局の日が訪れる。高也を伴ってばあやと葉子が南条家に戻ってきたこの日こそ、すべてが終わる日である。その夜、タマミは葉子を縛り上げ、鋸で葉子の手足を切ろうとして言う。

「死ぬのよ。」「死ぬ前に、足と手を短くしてわたしと同じ姿にしてやるわ。そうしたら、わたしの苦しみがわかるわ。」

ここには殺意というものがはっきりと認められる。ただし、ここらあたりまではタマミはもはや常軌を逸しており、あるいは自暴自棄であり、

言っていることは支離滅裂だとも感じられるかもしれない。しかし、次のようにつぶやいて言うのである。

「おまえは、わたしがいじめてばかりいたと思っていたらうけど、ほんとうは、おまえがわたしをいじめていたのよ。」

認識論的転回とでもいうべき、この一言を言わせるために本作はあつたと言っても良いだろう。タマミは、それをさらに具体的に説明する。

「おまえがくるまでは、みじめだったけど、せめてもしあわせだった。それが、おまえがきてからというもの、おまえの健康な姿を見せつけられて、どんなつらい思いをしたか。」「おまえになんか、財産をとられてたまるか。おまえはよその子よ。わたしが家や財産をとられたら、これからどうして生きていけばいいのよ。」「そのうえ、高也までおまえの友だちに。こんな気持ち、おまえになんかわかるもんか。」(③P140)⁽¹¹⁾

この具体的説明の中で、タマミを変えた三つの原因が列挙された。それは、健康的で美しい葉子、出生の秘密（ただし嘘をつき、逆を言っている）、ハンサムな高也の出現、この三つである。出生の秘密は、ここでは財産や将来といった問題として俗的に具体化されているが、タマミを突き動かしているのは、そうした世俗的な問題よりも、自分でもおさえきれない嫉妬の情動だと見るべきである。

そして、この場面に高也が現われ、タマミの出生の秘密がすべて暴かれたこと、不明だった父親は発見されて病院に入っていることを、勝ち誇ったように告げる。タマミは逆上して言う。

「こうなればもうおしまいだわ。おいで。おまえの顔をめちゃくちゃにしてやる。」

葉子を連れて庭の空井戸の底まで降りていく。悲しい時、タマミが一人で泣きくる場所であり、硫酸が隠してあって、「わたしはこれで何度この醜い姿を焼ききって死のうかとしたことか。」と言う。タマミは葉子を道連れにしようとしている。

高也が井戸に駆けつける。高也はつるべの縄につかまる。タマミは、高也を来させまいと思わず縄を引っ張る。と、縄は切れ、その縄がタマミの持つ硫酸の瓶を直撃するのだ⁽¹²⁾。高也が、葉子に身体を結びつけるよう呼びかけてあらためてロープを降ろし、再び引き上げたときに見たものは、葉子の腕に抱かれた、硫酸で焼けただれたタマミの姿であった。こうして、タマミは死ぬのである。

11. 本作における差別的契機(1) 家族について

タマミがこうなってしまった十分な理由については、おさえきれない情動という個人的・内因的な問題だけでは済まされないものがあるはずだ。タマミがこうなった原因には、家族という環境的な問題も介在している。端的に言うなら、最も批判されるべきは父親であり母親ではないか。

本作の初発的な出来事は、おそらく単に、タマミが、そのような子として生まれた、という事実だけであつたはずである。それを《障害》と呼ぶなら呼べばよからう。しかし、それはただ、それだけのことに過ぎないのではなかったか。

彼らはなぜ「大きくなれない」娘・タマミを認めてやれなかったのか。父親はもちろんのこと、母親とて、正気を保てないのは、この現実を認められなかったからであろう。彼らは差別者である。

P・K・ディック『去年を待ちながら』(寺地五一・高木直二訳、創作推理文庫)には次のようなセリフがある。作品末尾のエピソードとして、回復の見込みのない妻を持つエリックに対して、ロボットタクシーは「私なら見捨てませんね」と言つて、次のように助言してくれるのだ。

人生はさまざまな様相の現実から成つていて、それを変えることはできないからです。妻を捨てるということは、こうした現実を耐

えられないつて言っているのと同じなんです。自分だけもつと特別な条件がなければ生きて行けないつて言うのと等しいことなんです。

このアドバイスをきれいな事だとすることもできよう。他方、これに尽きるとしか言いようがない、とも言えるのではないか。生きるとはそういうことなのだ、と。

タマミの親たちがロボットタクシーの助言を受けていたら、人の幸せの実現のしかたは人それぞれで良いと気付いたかもしれない。南条家の在り方は全く違つていたかもしれない。そして、たとえタマミが本当は彼らから産れた娘ではなかったことが後で分つたとしても、もはや身よりはないのだし、彼らはタマミとずっと一緒に暮らしていったかもしれない。

ちなみに、『おろち』第三話「秀才」には、憎しみ合う母と息子・優とが描かれていた。彼らに血のつながりは無い。実の息子・優を一歳の誕生日に殺され、殺した強盗の同じ年頃の幼児を引き取つて育て、その名で呼び、虐待にも近い勉強をしいてきた母親。実子ではないことを小学五年の時に偶然知り、それ以後は母親がしいる勉強をすべてやり通し絶対負けまいと生きてきた息子。母と息子とは敵同士である。しかし、憎悪の果ての結末部において示されるのは、それぞれ「優っ!!」「おかあさんっ!!」と呼び合う姿である。おろちはこれを見て言う。「にくみあつていたとしても、こんなに長い間……いっしょに生活してきたのだ……。ふたりは親子なのだ。そうでなければ、ここでいっしょに生活してはこれない……」。「いっしょに生活してきた」という事実。ただ近くにいること。それが憎しみを超えるのだ。これが椋図が与えた南条家とは別の回答である。

しかし、タマミの親たちにとって、この境地への道のりは未だあまりにも遠い。

差別主義者である点では、葉子もまた同じである。たとえば物語序盤、父からタマリが姉だと聞かされた後の言葉、「いいえ、おとうさま。はじめはおどろいたけど。」「おねえさんだもの、いっしょに生活させてあげてください。」「わたしからもお願いです。おとうさまっ、決してだれにもしゃべりません。」「

葉子が後に追いやられる天井裏の惨めさを見て、葉子でなく元の住人であるタマリこそが可哀想なのだと思いつく読者ならば、この発言の差別性がよく分るはずである。葉子は、タマリを家の中に隠蔽し隔離することが一家の幸せであると（おそらくは無意識のうちに）読み取って、その結果がこのような言葉となって表れているのだ。

12. 本作における差別的契機 (2) 作者について

こうした批判は必然的に、作者へも向けられることになるだろう。これは、本作に対してあつてしかるべき疑念である。恐怖をおおひ面白い話を作るために、登場人物を自在に不幸な状況に追い込む。しかもそれが、差別を肯定し助長していくような在り方として。あまりにも幼稚かつ安易な手法だ、という批判である。

私は楳図研究者として、この問題について私なりの回答を示したいと思う。

まず、エンターテイメントであれば何でも許される、という回答が可能である。娯楽のすべてが倫理的に正しい必要は全くない。悪の美学も殺しもレシビも、エロもグロも、なんでも結構ではないか。もっと大事なことは、それを選ぶ自由があるかどうかであり、かつ、それを選ぶ能力を持っているかどうかである。この自由と能力を持つことよつてのみ「俗悪な作品」の弊害から、そして「俗悪なるもの」の弊害から脱することが出来るからであつて、逆ではない。言い換えると、「俗悪なるもの」を遠ざけるという受動的な方策では、全く何も解決しない。そして、

その自由は「俗悪なるもの」と共存する自由でもあり、その能力はそれと共存することよつて（のみ）耐性として養われるものである。しかも、この自由と能力は、「高尚な作品」の弊害や「高尚なるもの」の弊害から脱することも可能にしてくれるだろう。

ともあれ、おもしろければそれでよいというものがあつてもよい（人は、どんなものでもそこから何かを学ぶことが出来るから、能力さえあれば）。ただし、そういうものはそれだけのものにすぎない、というだけのことである。くだらない人間にも犯罪者にも人権は認められるべきである。作品も同じである。くだらない作品で私が読まないからといって、そんな作品は抹殺せよというのは間違つている。

ただし、楳図作品はそんなものではなくない。楳図作品は、エンターテイメントではあるが、単なるグロでも面白いだけでもない。

では、本作はどうかなのか。差別を肯定し助長するような作品なのか。あらためて、順を追つて考えよう。まず、タマリあるいはタマリのような子供が存在し、生きていることは差別であろうか。そんなはずはない。生きている価値がないから早く死ぬべきだ、などと言う人はいないだろう。では、（気の毒で）見たくないから私の前には現れないでほしい、などというのはいかがか。それが差別なのだと思ふべきである。次に、タマリのような子供を、作品（フィクション）として描くことは差別でありうるだろうか。（気の毒で）読みたくないというのは、趣味の問題かもしれないが、時に差別的だということを知るべきでもある。さて、フィクションにおいては、それを差別的に描くかどうかが一番の問題である。これが出発点である。差別があり、それを告発する人を描くのは、差別的ではない。これは明白なような気がする。次に、差別を肯定する人物が作中で何らかのかたちで罰せられるのも、差別的ではない（差別を否定している）ような気がする。こういう考え方を勧善懲悪という。近代の文芸思潮は、世界は勧善懲悪思想によつてはほとんど解決しえないことを理解していた。読者はそれを読むことで溜飲が下がるが、それ

で世界が変わるわけではない。その結果、フィクションは世界を変える力を持たぬ娯楽に過ぎないと考える立場と、悪をそのまま描こうとする自然主義的立場へと分岐する。娯楽主義は芸術至上主義を僭称することもある。自然主義は半ば成功を収めるが、半ばは自己目的化して悪趣味へと退行していく。

椋岡自身の言葉を見ておこう。それは自然主義的立場であるが、決して単に悪趣味な恐怖を描いているわけではないことを、私は指摘し強調したい。③『『のろいの館』袖にある作者のことは全文である。

わたしは子ども時代から、まんがにかぎらず、読みものも、怪奇ものが大好きだった。人間の心の奥底にひそむ残忍さを描き出してみたい欲望から、いまわたしは、怪奇まんがと取り組んでいるが、その中でも一番好きな作品が、この「のろいの館」だ。

この作品は、「赤んぼ少女」という題名で、少女フレンドに連載したのだが、新書判にまとめるにあたり「のろいの館」と改題した。

みなさんを恐怖の世界へ引きずり込むことができるかどうか、まずは、ご一読ねがいたい。

その「残忍さ」は、まずはタマミの心にあるあくまのような残忍さを意味しているのだろう。しかし、作品の登場人物たちはみな一様に残忍である。

このことを他の椋岡作品との関係の中で捉えてみよう。たとえば、『猫面』（一九六三年）である。椋岡作品において最も残酷・残忍さを描いた作品であるが、残忍なのは実は猫面城主一人ではない⁽¹³⁾。作品冒頭には「(前略) 人間の心にひそむ執念を描く事にしました。それが猫面城主であり、一組の男女であり、総てが自我を曲げようとしななのです。そんな所に残酷の場が生じるのです。」というナレーションが入る。「一

組の男女」とは、猫面城主の身勝手な支配に翻弄され虐待・拷問を受ける梓と文吾である。猫面城主に潜む執念が残酷で強情なのは明白だが、被害者である梓と文吾までがそうだと、作者は銘記するのである。

人間の心の奥底に残忍さが潜むことを描くこと。それは、タマミに限らない。父親も母親も葉子も高也や、登場人物に限らない。そもそもにして、この残忍さとは無関係な人はどこにいらっしゃるだろうか。あなたはどうか。私はどうか。「罪なきもの、石を持って」ではないか。だれでもこうした差別者になりうる。そして、差別を乗り越えるために必要なのは、そうではないと主張・言明することではなく、こうした契機が自らの中にもあることを認めることではないだろうか⁽¹⁴⁾。

13. ネガティブな気持ちを乗り越えていくこと

要請されているのは、差別的であるかどうかを評価することではなく、作品から差別を超えていく倫理を読み取ることにある。私は骨董や道具の目利きをする鑑定士ではなく、値段を付けて棚に飾るのが仕事ではない。道具を使い、読み、それとともに生きるのが仕事である。研究として求められるのはそういうことである。

タマミがお化粧するシーンを振り返ってみよう。なぜ、自分の姿を見て涙を流すのか。それはそれでかわいいのではないか。理想と現実の乖離などと言っても、それは自分を葉子と較べるところから生じているのだ。ここから得る教訓は、他人と自分を較べてみじめに思うな、ということである。

すなわち、タマミ自身が差別思想に侵されているのである。ならば、次のことも考えていかなければならない。タマミにはそうになってしまう十分な理由があると考えてタマミに同情するだけの読みも、同様に差別ではないかということである。

タマミは、このネガティブな気持ちを、容姿の美しい葉子をいじめて

発散しようとしていた。タマミの気持ちを分析するために小泉八雲『怪談』の「破約」を参考にしてみよう。これは、楳図の『おみっちゃん』が今夜もやってくる』（一九六〇年）が参考にした、ある種の原作的な作品である。楳図も同作は「破約を発展させたもの」と言っている（15）。『おみっちゃん……』は娘であるが、原作「破約」は妻である。妻の死に際して再婚はしないと約束した男が、結局後妻をもらってしまふ。死んだ妻は、毎夜丑の刻になると幽霊となって後妻の前に現われ、まだ私がこの家の主婦だ、家から出て行け、とおどす。後妻は、果して、後妻は前妻の幽霊に首をもぎ取られて惨死する。その描写にはさまざまなものがある。

「破約」には次のような結語が附されている。一見蛇足のようにも思えようが、今私が読んであらためて感心するのは、その凄惨でスプラッターな惨殺描写よりも、むしろこの結語である。

「これはひどい話だ」とわたしは、この話をしてくれた友人に言った。「その死人の復讐は、——いやしくも復讐をするなら——男にむかってやるべきだったと思います」

「男たちは、そう考えるのですが」と彼は答えた。「しかし、それは女の考えかたではありません。……」

友人の言うことは、正しかった。（16）

こういう女性観こそ女性蔑視だと糾弾することもできよう。私も、あらゆる女がこう考えるとは思わない。ただし、ある女はそう考えるのではないだろうか。女に限らない。人は「人間の心の奥底にひそむ残忍さ」として、こういう心情を全く持たないだろうか。楳図はこの八雲の考えを自らのものとして完全に消化しきっている。

この話を参考にしながら、先へ進もう。タマミには、ひねくれてしまふ十分な理由がある。われわれはそうした十分な理由をもって、タマミ

に感情移入してきた。しかし、タマミのこうしたネガティブな在り方に感情移入するだけの読解では、差別を乗り越えることができない。むしろ、どんどんネガティブになっていく危険のほうが大きいのではないだろうか。

高也は、女子の憧れの的ともいえるべき存在であり、欠点を持たないヒーロー的立場である。『少女フレンド』の読者も、そのように思っただろう。しかし、今日の一般的読者で「高也さん、すてき」などと言う者はおそらくいまい（17）。

高也にも心ない一言は結構ある。東京でタマミに会いだっこした後、最初の感想である。

「でも、ずい分、うす気味のわるい赤ちゃんだね。それに、なんだか、顔中おしろいかなんかぬってみたいだったけど、抱いてるのがやっつだったよ、気味わるくって」（9 P149）

また、葉子を誘い出し殺そうとするタマミに対して、西洋甲冑の中に潜んでいた高也は厳しく言い放つ。

「きみは心まであくまだ。それじゃ、ばけものといわれても、しかたないじゃないか。そのみにくい手、みにくい顔は、きみの心のあらわれだ！」（8 P164）

「タマミ。この目ではつきりきみの本性を見たぞ。きみは心まで醜いのか。それじゃ化けものといわれても、しかたがない。ぼくは大きらいだ。その醜い手は、きみの醜い心のあらわれだ。」（9 P163）

高也は、負けた相手の傷口にさらに塩をすり込むようなことをしているだけのようにも思える。タマミの悲しみを全く理解しようとしたくない、ひどい言いぐさのようにも聞こえる。ほんとうにいやなやつだ。そもそも、高也はヒーロー的であり、象徴であり、ホラーの結末に少女漫画的なハッピーエンドをもたらしためのお約束、物語上の機能に過ぎないとと言える。

しかし、そうした少女漫画的枠組みは、あるべき倫理と、はからずも

一致している。

つまり、結論はこういうことだ。やっぱり高也が正しいのではないか。どれほどひねくれてしまう十分な理由があるかと、それを理由にひねくれてしまつてはならない、ということではないか。

たしかに、高也の正しさは優しさとは無縁であろう。正しいという意味においては、冷酷だというくらいに正しい。しかし、人は、そうしたひねくれてしまう十分な理由を、十分と見なしてはならないのだ。生きることのうちには、そうした厳しさが要求されているのだ。

これが本作から読み取るべき倫理である。

*

正解が出たはずなのにすっきりしないのはなぜだろうか。そもそも、差別を乗り越えるためにここまで冷酷であるべきなのか。これでは本末転倒ではないだろうか。タマミにはそうなる十分な理由があり、最後に死んでしまう。わたしたちは、タマミの死に哀れさを感じている。そういったタマミへの共感、差別の助長にすぎないのだろうか。これではタマミはまるで救われないのではないだろうか。

14・完璧な子供、聖なる暴力

タマミの救い方としてもう一つ別のアイデアがある⁽¹⁸⁾。これは椋図論の中心的課題とも合致するものであり、これまで私が重要な主題と考えてきた問題系でもある。《子供》というテーマである。『漂流教室』『洗礼』『わたしは真悟』『14歳』などの諸作品とその諸登場人物たちに明らかのように、彼らは一様に子供のままでいたかったものたちである。それは、椋図自身の願いでもあっただろう。しかし、みな大人になつてしまふ。

そうしてみると、タマミこそが最も理想的な人物なのではないだろうか。「大きくならない」のだから。タマミは、椋図的世界でいうところ

の理想的な子供が完全な形で実現している存在ではないのか。子供の象徴としてのタマミである。

既に見たように、タマミはキバで猫をかみ殺している。あらためて振り返ってみるならば、椋図作品において猫殺しは聖なる暴力の徴候^{シグニフ}である⁽¹⁹⁾。

ついで、タマミの右手もまた、聖なる暴力の象徴である。椋図作品における猫殺しおよび右手と言えば、ずばり『神の左手悪魔の右手』である。特に第一話「錆びたハサミ」には惨死した猫のツイングルが描かれる。ツイングルを殺したのは、山の辺想ではなく姉の山の辺泉であろう。しかし、主題たるその錆びたハサミが凶器である。先に『神の左手悪魔の右手』における暴力とは、想像力だと述べた。ならば、『赤んぼ少女』の暴力は嫉妬心ということになるだろうか。それはネガティブな想像力である。

タマミの地位に対抗しうる暴力的な子供は、このヌーメラウーメラか、あるいは沢田まことくらいであろうか。このほか、山の辺想や歩けないもちゃんなども、こうした子供の暴力の形象の系譜に連なるものたちであろう。

もう一人、検討すべき候補がいる。『ねこ目小僧』第五話「妖怪百人会」(二九六八年)の「孤童門^{こどうもん}」である。『赤んぼ少女』の翌年に描かれた作品であるが、孤童門が率いる妖怪たちは、実は妖怪ではなく醜い姿に生まれたために差別されてきた人間たちであった——という記憶を植え付けられた、病院に保管されている臓器標本であり、そこに孤童門が命を吹き込んだものであった。孤童門自身も、実は実体がなく、生まれたまま大きくならず病院のベッドで「知能も感覚もなく」眠っていた女の子であり、その念が実体化したのだった。看病する双子の姉が美しく成長しているのを感じ取り嫉妬していたのである。こうした共通点だけ取り出せば、『赤んぼ少女』と全く同じ話だとも言える。ただし、妖怪モノとして展開され、妖怪たちの造形や猫目小僧とのかけひき・活劇が読み

どころとなっている。そして孤童門の造形も、結末近くまで女の子であることが隠されているせいもあって、単純に醜い。それと較べるならば当然、沢田まことやヌーメラウーメラと較べてもなお、子供の暴力性が造形的にもっとも美しく結晶しているのがタマミだと言ってもよい。

タマミを、容姿として子供が固着しているだけで、精神的には育っており、そのギャップが悲劇を生んでいるのだと解釈することもできるだろう。だから、これはけっして完全な固着ではないのだ、とも言える。そうであれば今度は、『漂流教室』や『わたしは真悟』と同様の、子供のままではいられなかった話ということになる。固着、および固着の破綻という意味では『洗礼』と同じ構造だとも言える。醜いまま固着しているというヴァリエーションなのだ。

ただいずれにしてもタマミが暴力的であることは言えるだろうし、その暴力に子供であることのある種の聖性を見出すことも可能であろう。これらについてはまだまだ議論が可能であろうし、結論を急ぐ必要もない。子供論というテーマとして、タマミこそ理想とされるはずの完璧な子供の完全態だと考えて、さらに抽象化された議論に昇華することができる。

そして、タマミがこうした子供の象徴であるなら、タマミは象徴を演じている女優にすぎず、死んでしまうことも含めて仕事のうちであり、何ら悲しむ必要はなくなる。一石二鳥である。悪は滅びる運命にあるのだから、滅びの美学としてどう描きうるかだけが重要である。

*
かつての私ならば、この立論に意気揚々としていただろう。なのに今はなぜ、これを言うのがこんなにも虚しいのだろうか。

理由は三つもあげられる。

まず、タマミに完璧な子供第一位のような地位を与えることがタマミの肯定になる、などと私にはもはや到底思えないからだ。先に、タマミを葉子と較べるのが差別の助長だと書いたように、これでは違う評価軸

を持つてきて立場を逆転させてみただけである。タマミを肯定するとは、こういう理屈を弄することではない。

次に、既に死んだ者に対して、お前はこう生きるべきだったなどと今さら言うのは、残酷であり無意味である。ネガティブな気持ちを乗り越えよというアドバイスがそれだ。アドバイスは、いかに近く死を迎える者であっても、生きていくかぎりには必要であり意味がある。しかし、死者には無意味である。

最後に、こうしたタマミを意味付ける行為に、なんとも迂遠で空疎な感じが潜んでいるからだ。タマミそのものをタマミとして肯定する必要はあるはずなのに、タマミにあれこれ意味付け、象徴化し、理由を付けて肯定している。そのあげく、死んだのはタマミでなく、タマミなるものへと変容してしまうのである。これこそが象徴化である。死んだのはタマミでなく、タマミなるものなのだ、死んだのは役の人物であって、役者さんではない、そう考えることで死の衝撃を和らげるようなありかたである。こうしていくらでも死は可能となる。

15. 鎮魂のかたち・象徴化と個体化

三つの理由は、結局一つにまとめられる。それは、タマミはもう死んでしまっているから、ということである。死を前にするとすべてが凍り付いたかのように、無力になってしまう。生きるための論理・倫理はいくらでも考え語ることが出来るし、それは希望を育んでくれる。しかし、死は一切の終わりである。

今年（二〇一一年）は、ほんとうによく人が死んだ。多くの命が失われた。もちろん、日本の年間死者数が一〇〇万人くらいだとして、予想される数値に対して2%（二万人）程度増加しているだけだから去年とも来年ともほんとはあまり変わらないと、プロット的には言えるのかもしれない。たとえTVは根本的にフィクションに基礎づけられているの

だとしても、しかし、私は素朴な印象をこそ大切にしたい。今年、素朴な印象によって分ったことは、死による、取り返しのかさなさである。そうではないよ、死への自覚を通して初めて生の意味は回復されるのだよ、などと言えるように思いがちだが、そういう時の死は、生のかけがえの無さを確認するための方便にすぎない。《亡くなった多くの方々が、命のありがたさを教えてくれる》といった言説が、何よりも虚しく愚かしいと身にしみる。かの方々はそんな《ために》亡くなったわけはないし、私たちもかの方々を媒介にしてそれを学んではならない。《命のありがたさ》はただ直接に知るべきなのだ。そうした言説として語られる観念的な死は、生によって意味付けられ直した死である。それは、死を手なづけ飼い慣らしうとする方便である。予め生に回収されている死である。そうではなく、死の本質はあらゆる意味付けから逃れてしまふところにある。

だからこそ人間は、この凍り付きから自分たちを守るために、死を生の一部として取りこむ。死を、あたかも生の一部のようにして、生になぎ止めるのである。それが意味付けであり象徴化である。

意味付けは、死に関わるものばかりでなく、日常的に行われている。人は日々、他者を意味付け世界を意味付けている。なぜそんなことをするか。端的に言つて、こうすることが希望を見出だすことだからである。加えて、他者や世界が自分にとって無意味、または曖昧だからである。世界に存在しているものは、こうして意味の網の目の中で位置づけ直される。そして、そうした有意味化された連関こそが希望の源となる。しかし、その網の目から逃れてしまふのが死である。死は取り返しのつかないものであり、絶対的究極の無意味だからである。

死を象徴化すること。タマミを主語とする命題は、述語による象徴化である。タマミは女の子である。タマミはモンスターである。タマミはあくまである。女の子、モンスター、あくまといふ述部としての象徴。このようにして死んだタマミをもつ一度意味付けることができない。

象徴化に対抗しうる手段、態度は可能であろうか。それを意味付けないとはどういうあり方なのだろうか。モノをモノとして、そのまま受け入れる。言葉で言うのは簡単だが、実際にどうすれば良いのか。意味付けないとは、エネルギーアへと生成しないディナミスのことであるが、現実世界においてそれはどのように可能だろうか。ただ闇雲にぐちゃぐちゃの線を引けばよいのだろうか。そうではなからう。

それがそれでしかなく、しかも意味を逃れている、という状態は、端的にいつて、それが個体 singular である状態である。論理学風に言えば、「ただひとつのAは……」とか「このCは……」とかいう単称命題で、かつ述語を持たないこと。端的にそれである、とだけいうことである。

個体とはただ一つの外延 extension であり、ゆえに無限の内包 intension を持つ。しかし、それは結果的にそうであるだけであつて、個体化を可能にしているのは述語(確定記述)の無限性ではない。それは端的に個体なのである。

死者を弔うには、ただ名前を呼びかけるだけで良い。死んだ母親に対してはただ「おかあさん」と呼ぶだけでよい。どんな学生でも「おかあさんは普通名詞であつて、個体を意味しません。固有名でよぶべきです。」などと意見を述べたからといって高い点をもらうべきではない。文脈的に私の発する「おかあさん」はただ一人の個体を指すのである⁽²⁰⁾。草木国士悉皆成仏、ただし個体として。

死を個体における出来事とみること。西田幾多郎随筆集に「我が子の死」という一文がある⁽²¹⁾。中学以来の親友・東圃藤岡作太郎が昨年(明治三六年) 女児を亡くし、そのことに対して文章を書くよう頼まれていた矢先、こんどは西田自身が子供を亡くしてしまう。そんな中で書かれたエッセイである。切々と綴つてある中に、ドストエフスキーの逸話として次のように記している。「ドストエフスキーが愛児を失った時、また子供ができるだろうといつて慰めた人があつた。氏はこれに答えて、『How can I love another Child? What I want is Sonia.』と云つたといふ

ことがある。」どうして他の子を愛せようか。私がほしいのはソーニャなのだ、と言ったというエピソードである。

子供（一般者）が死んだのではない。唯一者・個体たる Soma が死んだのである。実存としての個体である。

人に替りはしないということ。あまりに当たり前の結論ではあるが、そんなこともない。なぜなら、人は同時にいつも交換可能性に開かれているからだ。象徴化がその例である⁽²²⁾。

*

この交換可能性との戦いを、私はタمام自身言葉から学ぶことができる。

タمامの死の場面にもう一度戻ってみよう。ロープで引き上げられ、硫酸を頭からかぶり焼けただれたタمامは、死に際して、母親の手に抱かれながら次のように言う⁽²³⁾。

「お……おかあさん。タمامは……さよならします。」

「タمامは……わるい子でした。この家の子でもないのに、ひどいことばかりして……。でも、でも。あなたはタمامのただひとりのおかあさん……」

「わたしが……いなくなっても、葉子さんが……。タمامのかわりに……。」

「わたしが死んだら、あの井戸の中にうめて……ください……。タمامの墓は……あそこです。」

タمامは、自分がこの家の娘ではなかったということを自らの口で語り、それを認める。その上で、「あなたはタمامのただひとりのおかあさん」と言うのである。

それは、おかあさん一般、おかあさんなるもの、象徴としてのおかあさんへの呼びかけではない。端的に、個体としてのおかあさん、ただひとりのもの、その人に呼びかけるのだ。母—子という社会的関係も超え、それを保証する血縁関係も超えて、端的に「あなたはタمامのただひと

りのおかあさん」と呼びかけているのだ。

タمامは、自分のかわりに葉子がいるとも言ふ。西田幾多郎あるいはドストエフスキーに言わせれば、子供はひとりひとり唯一の存在であり、替りはしないはずだ。タمامはみずからの死を、替りを指名することで象徴化・一般化しようとしている。それは、母親の悲しみを和らげようとする気持ちから発せられた言葉である。

しかし、母親は言うはずである。「どうして他の子を愛せようか。私がほしいのはタمامなのだ。」

16・おわりに

対象を個体として感受すること。その時、その対象はフィクションであるか現実であるかという区別も超えるだろう。対象がフィクションであろうが、現実であろうが、個体としてそれを感受することはできるのである。記号の交換可能性や反復可能性を前にしてさえ、その個体化を実現できる。

どんな学生も「どこからが個体なのか。私は、複数の器官、組織、細胞から成り立っていて、細胞は分子から成り立っています。分子もまた個体ではないのですか。」などと質問をしたからといって高い点をもらうべきではない⁽²⁴⁾。私とは、そうした器官の集合ではないからだ。そのまま私でありあなたであり、タمامなのである。どこからが個体なのか、思えばたしかに難しい問題かもしれない。たとえば、タمامの母親はいつも「わたしのタمام」と呼びかけることで、「わたし」と「タمام」と合せたものが一つの個体だと考えているふしがある。ならば、どこからが個体であるかを分るところから、個体の感受は始まっていると考えるべきかもしれない。個体へと分離を果す必要があるのだ。

死者を弔うとは、そうした個体の感受であり、個体化を実現することである。個体化のために、分離を果すことである。

象徴化の系譜にあるのは一般的・神話的なものである。他方、個体化には実存的・小説的という系譜がある。神話が古代で、小説が近代というふうに分別されているわけではない。この両者は一つの往還的な運動のうちにある。同じ一人の人は、時に実存的に見なされ、時に象徴的にみなされる。同じ一つの物語は、時にかげがえのない小説として読まれ、人はそれに涙するが、時に神話として読まれ、寓話的な教訓を読み取る。この往還性は、エネルギーとダイナミスの関係と相似である。

これまで私は、無条件にダイナミスは在るといような構えで、エネルギーとダイナミスの関係を論じてきた。なぜなら、物質性はアプリアリに実在している（はずだ）からだ。加えて、世界は私の世界であるといったような幼稚な独我論を容れないためにも、外的な実在性を当然のこととして認めてきたからである。しかし、ダイナミスは、徹底してエネルギーへ生成していく果てに、質料から分離していく果てに、見出されるものであることが今はよくわかる。

松本大洋の描線のダイナミスは、描かれたそれが何の図像であるのかはつきり分った、その後に見えてくる・感じられるものではないのだから。

伊藤潤二の描線は、描線のすべてがエネルギーへと実現しているように見えて、にもかかわらずそこには伊藤潤二らしさがあるのは、たとえエネルギーになってさえ、ダイナミスが（ゼロとして）残っているからではないだろうか。

これと同じ関係において、人間の実存・個体化も、最初から与えられているわけではなさそうだ。かぎりなく繰り返される象徴化、特徴づけ、意味付け、数量化、記号化、交換化の果てに、交換不能な唯一性としてそれはあらわれるものではないだろうか。それは、勝ち取らなければならぬものだということだ。それが生きるということである。

*

問題はここで振り出しにもどる。では、死とは何か。死ぬとはどうい

うことなのか。

死においては一切が不可能となる。もはや取り返しはつかない。死を生きることとはできない。死はただそれを対象として見ることしか出来ないのである。せめて個体として。そして、人は、まだ生きているうちは、そのつらさとともに生きなければならぬ。あるいは、生きている限りは元気に生きなければならぬ。死んだ者にも何かが可能であるとすれば、彼女はいまでも私にそう語りかけているのである。

【注】

1 大塚英志「キャラクター小説の作り方」（所見本は角川文庫・二〇〇六、同「アトム」の命題」（所見本は角川文庫・二〇〇九。原著はともに二〇〇三年刊）などが、これを問題にしている。

2 「恐怖人間―残虐の一夜」『残酷物語』2号。一九六三年・佐藤プロ。「ひびわれ人間」週刊『少年マガジン』6～12号。一九六六年・講談社。

3 老院長は、ここでタマミに殺されたのだろう。常識的には、そう考えるべきである。

山口雄大の談話（DVD版オーディオ・コメンタリー）によれば、椋図は「タマミは人を殺していません」と言っているそうである。椋図先生は勘違いしているのかもしれないし、逆に、たしかにこの院長は死んでいない（気絶をしただけ等）と見ることも全く不可能ではない。椋図は作品中で登場人物に殺人をさせる場合でも、子供であればなおのこと、細心の注意を払っている。それは椋図の倫理である。例えば、『洗礼』の上原さくらは殺人を犯していないと見るべきだろう（ルポライター波多あきみに対して）。逆に、『漂流教室』の高松翔は人を一人殺してしまっている（二人ではない）。その結果、つらく悲しく過酷な選択だが、「これでもうぼくはお母さんのところへは帰れないんだ」と言わせている。

4 N・グッドマン「ねじ曲げられた話」『物語について』（海老根宏・虎岩直子ほか訳、平凡社、1987）を参考にして。グッドマンはこの論文で、語り telling の順序と出来事の生起の順序との不一致を論じている。プロットという言葉は用

いていないが、ストーリーに対してプロットは、出来事の生起の順序を因果的に合理化したものである。

5 あるいは、葉子が昨日来て、その可愛らしさに嫉妬したタマミがこの一晩で全部をもいだのだとしてみようか。そうならば、父も母もばあやも、この部屋の状態をまだ知らないから、片付いていなくても不思議はなさそうである。しかし、それでもなお、人形を飾った部屋があり、タマミは家中を行き来している、という問題は残されたままである。あの父親なら、首がもげていなくても、タマミのおもちゃであったという理由だけで、ばあやに人形類を即刻かたづけさせかねいだらう。

加えて言うなら、そもそもこの部屋が表現しているのは、南条家にはなにやら秘密があるということであり、それを葉子が来る前の状態によって暗示しているのだ。だから、葉子が来た後のしわざだという前提自体を間違いと見なすべきなのだ。

こうしたプロット検証あるいは想像は制限がなく、しかも案外楽しいから、逆に用心すべきである。例えば、毎夜この部屋でかわいらしい人形の首をもいでいるのは、タマミではなく実は母親かもしれない、等。タマミの不在の現前の四要素は、タマミよりも母親の異常性を表現しているのだから。

6 『劇画マガジン』4号一九六三年・佐藤プロ

7 角川ホラー文庫『赤んぼう少女』、楳図かずお×大槻ケンジ対談「タマミちゃんにはチャレンジ精神がある」。楳図は次のように語っている。「僕ね、『のろいの館』（単行本収録時に『赤んぼう少女』を改題）を描くまではお化けに属するようなキャラクターが怖さのもととして出てきていたんだけど、これはたぶんお化けの立場にたつて物語を見ていった最初の作品なんだなって、思っているんですよ。」

8 たとえば、⑧小学館BCS UMEZZ PERFECTION 9版の山口雄大の解説エッセイ。⑨講談社漫画文庫版の佐藤かれんのエッセイなど。

9 「はずである」と書いたのは、解釈が必要だからである。

本作のプロットを綜合するなら、次のようになる。タマミも葉子も二年前の九月一日に山川産院で産まれたが、そこで取違いが起きてしまった。父親は以前からタマミが南条家の娘ではないことを老院長から聞き知っていた。ただし、作品序盤で父親はタマミを「姉だ」と言う。それはタマミを恐れるあまりの発言だっ

た。この「おそれるあまりに」という理由付けは、作中の結末部における高也の解説的発言に見られるものだが、秋田系本文にこれはなく、初出系の本文(⑧P164)にしか見られない。

私が確認したのは、南条家の娘ではないという衝撃の事実を、タマミは山川産院において初めて知ったのかどうかである。タマミが南条家の娘ではないことを、父親が以前から知っていたのなら、父親はそのことを既にタマミに直接言明した可能性(はらいせに言ってしまう等)が、プロット的には、あるはずである。等々、考えるべきこと、未決定な部分はまだある。

10 川崎公平「口のマンガ―楳図かずお『おろち』を論じて極めて秀逸である。『お

研究論集』第6号二〇〇六年二月)は『おろち』を論じて極めて秀逸である。『おろち』におけるいわゆる「心理的恐怖」を成立せしめる要因を、言葉(発話、対話、自分の言葉を持つこと等)と捉え、言葉を発する器官・口に注目し、まず、『おろち』の有するドラマ性を、口が閉じられ再び開かれるというプロセスに見出している。すなわち、作品に表現される人物の心理とは、口が閉じられることに象徴される秘密の知覚やそれによる退転不能の決意と、ついで再び開かれることに象徴される告発と、この間に流れる意識なのである。また、口がどのように描かれているかを図像およびコマ割りの問題として、表現論的側面からも捉え直している。すなわち、クロスアップされた口の図像は、楳図独特の反復型のコマ構成ともあいまって、その(口の、あるいは声の)持ち主から乖離し匿名化する。ただ、その匿名化は一瞬であって、コマの連続性において、すぐに同一人へと再領土化されたり、あるいは別の人物へとリゾーム接続したりする。すなわち、コマ間の同一性は、まさに口がそうであるように、同一人へと閉じられたり、別人へと開かれたりするものである。

コマ間の連続性および同一性は、私もこれまで考えてきたが、マンガという表現形式に関する限界の問題だと言つてよい。つまり、分断されているコマが、なぜ持続的な時間・運動を表現できるのか。および、分断されて存在している対象が同じだとか違うだとかなぜ言えるのか、コマ差同定の基準 standard of transpanel identification (コマを超えて同一性を成立させる根拠的基準)はあるのか。そういった、マンガをマンガたらしめている表現形式の究極であり、川崎はそれを楳図作品が体现していることを指摘し、かつ具体的作品分析を通して論

じたのである。

この川崎論文から較べると、本稿は『おろち』に対して、秘密を知るというモチーフの特徴だけの、きわめて小さな側面を扱っているにすぎない。いずれ『おろち』に関する詳細は稿をあらためて論じたい。

11 本文で引いたのは③のセリフである。初出系⑧P159のセリフは次の通りである。「ころしてやるのよ。ひひひ……」「ころすまえに、足と手をみじかくして、わたしとおなじすがたにしてやるわ。そうしたら、わたしのくるしみがわかるわ。」「おまえはわたしにいじめられてばかりいたと思ってるだろうが、ほんとうはおまえがわたしをいじめていたのよ。」／「おまえがこの家にくるまでのわたしは、せめてもしあわせだったわ。たとえ、てんじょううらにくらしていても……。それがおまえがきてからというもの、おまえの健康なからだをみせつけられて……」「わたしは、とてもみじめな思いをしなければ、ならなかったのよ！それに、将来はこの家や財産までおまえのものになってしまふ。」「そうしたら、わたしはどうやって生きていけばいいのよ。こんな気持ち、おまえなんかにはわかるまい。」

12 また、⑨は／で区切った前部分までは③、後部分からは⑧という合成本文である。タマミを殺めてしまうという罪を誰かに犯させることなく、また、タマミに自殺を選ばせるのではなく、結果的にタマミが自らの手で（罰を受けるようなかたちで）こうなってしまうというストーリーに作り上げたのは、見事であり上品でもある。

13 『猫面』諸本において作品冒頭のナレーションは佐藤プロA5判にしかない。以下その全文。「このたび『椋図かずお恐怖シリーズ』と題して、数々の恐怖を発表することになりました。時代、怪奇、科学、少女、アクションと、多採な恐怖がお目見えする予定です。まず第一回目は時代物で、題名を「猫面」とし、人間の心にひそむ執念を描く事にしました。それが猫面城主であり、一組の男女であり、総てが自我を曲げようとしません。そんな所に残酷の場が生じるのです。余りにも強烈なこの物語を、人の持つ強情の心を思い乍らごらん下さい。」

14 今ここでは差別を心、考え方、意識の問題としてのみ扱っている。他方で、差別は政治や経済の権力関係の問題である。

15 秋田漫画文庫『怪』3巻、椋図による解題

16 ラフカディオ・ハーン、田代三千穂・訳『怪談・奇談』角川文庫

17 高也は、初出①の設定では、高校二年生である。それが、小学六年生または中学一年生である葉子を相手に、はかない恋心の対象となっている。これは『洗礼』での谷川先生と近い関係にあると言って良い。

18 そもそも、タマミを救うというのは、どういうことなのだろうか。もし、タマミを生き返らせることができるとしても、そして美人に生まれ返らせることができるとしても、それはタマミを救うことにはならないだろう。なぜなら、タマミは一度もう死んでいるからだ。もし美人として生き返らせることが出来たとしても、生まれ変わったタマミは救われるかもしれないが、他方で、死んだほうのタマミは救われないだろう。

19 こうした可能世界的な解決法は、全く役に立たない。別の世界で幸せに暮らしているタマミは、そもそも検討の対象さえなくなってしまう。可能世界論の限界は、A≠B、かつA≠Bという矛盾を一つの世界内に抱え込めない点にある（目的からして当然であるが）。

『おろち』第四話「ふるさと」は、主人公格の超能力少年・新次を中心に洗脳され組織化された子供たちが、大人を次々に殺していく話である。新次は、母親良子に「猫の舌を焼いて喰いたい」と言い、猫を殺させようとする。

とはいえ、椋図作品中で一番猫が殺されているのは『猫面』であろう。猫面城主秀信はもう子供ではない。

猫を殺す者は、子供にも大人にもいるのだろう。私は、猫を殺すこと自体を肯定しているわけではない。子供の無邪気さは、大人の論理を超えており手が届かないという意味で、聖なるものである。子供の、この聖なる資質および身体において、無邪気に暴力が発現しているのである。子供には、行為のクオリアが足りず欠如していて、自分が何をやっているのか実感が無いという意味で、恐ろしいのである。

子供と違い大人は死んだ猫をきちんと埋葬してやるのがその責務である（『おろち』第七話「戦闘」）。

20 固有名は確定記述の束に還元できないという議論に関しては、S・A・クリプキ『名指しと必然性』（八木沢敬・野家啓一訳、産業図書）を参考にしている（たと

えば55頁)。また、三浦俊彦『可能世界の哲学』(NHKブックス、たとえば96頁)、および同『ソール・クリプキ』『大航海』一九九九年六月号も参考になった。本稿が参考にしたのは、個体化を可能にするのは確定記述(述語)ではなく固有名だという点である。

なお、固有名に関して。「キャラ」(伊藤剛)の同一性を可能にする要素の一つとして、図像とともに固有名をあげる宮本大人の論述がある(『ユリイカ』二〇〇六年一月号、61頁)。クリプキ的な議論を敷衍して、固有名によるキャラの同一性の生成を論じたものである。かつ、人格の生成を、人間の実存(「最初あった無限の可能性」と表現されている)が特徴づけられて(Characterize されて)いくプロセスと見ている。極めて妥当で有益な指摘あり、キャラクター論議において必須の視点かと思われる。

また、確定記述の束に関して。確定記述の束において矛盾が生じてしまっても、それぞれを真と見なすために可能世界を仮構する必要は全くない。世界は、様々な矛盾を含んで一つである。G・ドゥルーズが感覚―運動的な「有機的な説話」に対して、「結晶的な説話(描写)」さらには「偽る説話」と呼ぶ説話空間がそれである。「偽なるものの力能は、不共可能的な様々な現在の同時性、あるいは必然的には真でない様々な過去の共存を主張するからだ。結晶的な描写はすでに現実的なものと想像的なものとの識別不可能性に達していたが、偽る説話はそれに呼応しつつ、さらに一步を踏み出して、現在に対しては説明不可能な様々な差異をつきつけ、過去に対しては真偽の間で決定不可能な様々な選択肢をつきつける。真正な人は嘘をつき、真理についてのあらゆるモデルは崩壊し、新たな説話に籍を譲る。」(『シネマ2』、宇野邦一ほか訳、183頁。ただし文言をすこし変えた)。

もともと、ここだけ引くとドゥルーズのいうそれは、単にアナキーな説話空間でしかないようにも感じられかねない。それは、ストーリーとプロットの不一致を超えた「現実的なものと想像的なものとの識別不可能性」(水晶に映ったタマミの素顔を思い出して下さい)を更に超えて、はちゃめちやな説話のようにも思われかねない。私が問題にしているのは個体化の問題であったが、個体化は感覚―運動機構(ドゥルーズ言うところの有機的説話、ベルクソン言うところの、過去⇨記憶でなく、現在⇨行動)において実現されるものだと思う。

21

上田閑照編『西田幾多郎随筆集』岩波文庫、72頁。西田はこの随筆の中で、たと

えそれが苦痛であっても忘れず折にふれて思い出すことがせめてもの慰藉であり、死者に対する心づくしであると述べる。また、子を喪った者の愚痴の中に人情の味を知ったとして、逆に、子供の死を乗り越えて Over the dead 仕事を続けたというゲートに対して、「しかし人間の仕事は人情ということを離れて外に目的があるのではない、学問も事業も究竟の目的は人情のためにするのである。」と批判を投げかけている。ただし、西田は一方で、何らかの慰安の途も必要だとし、「子の死を悲む余も遠からず同じ運命に服従せねばならぬ」こと、子供のまま死ぬとは「生れて何らの人生の罪悪にも汚れず、何らの人生の悲哀も知らず、むしろ美しい感じすらすること、等と子の死を一般化せざるを得ないように見える。ならば、その論理化は、一般化を通してなされる個別化なのかもしれない。数量化も、同じく交換可能性へに開かれている。死者は莫大な数にのぼるといふ報道を前に、もう一度それを質として受け止めることがたいせつである。

23

③秋田系の本文は次の通りである。
「お……おかあさん。タマミはさよならします。」

「タマミは悪い子でした。心で思っても、いつのまにか悪いことばかりするのです…。葉子さんにひどいことばかりしたけど、ばちがあたったのです。」

「わたしがいなくなっても、葉子さんが……。タマミのかわりに……。」

「死んだら……。あの井戸が……。タマミの墓……。」

24

クリプキ「名指しと必然性」(前掲書・58頁)は、世界交差同定 transworld identification の無効性を論じて、複合的個体と基本的個体とを区別しようとする無意味さに触れている。

(たかはし・あきひこ 一般教育等/日本文学)
(二〇一一年一月三十一日受理)