

遍在する無意識

— 諸星大二郎の「袋の中」と「影の街」

大場 厚志

はじめに

諸星大二郎のマンガには、不気味で不可思議な存在がさまざまな形で登場する。そのような存在の中には、「袋の中」(一九七八)の「そいつ」や「影の街」(一九八五)の「あいつ」のように、人間の心の闇と関連するものがある。マンガ評論家の伊藤剛は、これら二作品に描かれる「闇」が、それぞれ「そいつ」「あいつ」と呼ばれて「自分の心の外の存在として置かれる。そして、どちらの存在も人を食らう」と述べている。「そいつ」「あいつ」という呼称は、フロイトの精神分析におけるエスを想起させよう。エスとは、無意識的・本能的衝動で、現実原則を無視して快感原則に従うものであり、行動を起こすための心的エネルギーの源泉でもある。エスは、「内なるもの」でありながらも、意識の側からは「外なるもの」と認識される。ドイツ語の *Es* は、英語ではラテン語の *Id*、日本語では「エス」あるいは「イド」がその訳語として使われているが、英語に直訳すれば三人称単数の *It*、日本語に直訳すれば「それ」である。「そいつ」と「あいつ」も三人称単数であり、「内」なる存在が「外」の存在となっている。それらはまさしくエスの表象であると見做すことができるだろう。その意味で「袋の中」と「影の街」は無意識についての話なので

遍在する無意識

ある。この小論では、「そいつ」「あいつ」と呼ばれる人を食らう存在について、深層心理学を援用しつつ考察し、「袋の中」と「影の街」がいかに人間の無意識を扱った心理的な作品であるかを詳しく論じた。したがって精神分析の用語を使用することになるが、それはこれら二作品が人間の心理を鋭く洞察しているがゆえにはかならない。

一 「袋の中」——袋の中の無意識と二人の語り手

「袋の中」で中心となるのは浮浪者が語る「そいつ」である。子供のころ彼がゴミ捨て場で拾ってきた皮袋の中で飼うようになった「そいつ」は、はじめのうちはひ弱であったが、徐々に力を増していく。餌として野菜クズなどを与えられていたそれは、鳥や猫やネズミなどをむさぼり食うようになり、やがて人間の肉をも欲するに至る。そしてついにそれは飼い主であるはずの彼を支配するまでになっていく。彼が「そいつ」について語ることは、「そいつ」に支配されていく自分自身について語ることなのである。

この浮浪者の話にはエディプス・コンプレックスが根底に潜んでいると言える。フロイトによるエディプス・コンプレックスの「基本テーマは、異性の親に対する近親姦の願望と、同性の親に対する競争、憎悪、親殺しの願望であり、これらの願望に対する罪悪感の三つである」。

「袋の中」においては、美しい母親と厳しい父親という設定自体、エディプス・コンプレックスを予感させるものとなっている。

浮浪者が子供のころから美しい母親に性的欲望を抱いていたのは明らかである。「母は美しかった その白いうなじを よくおぼえている」(一四一)³と、子供のころ風呂で母親が父親の背中を流しているのを覗き見たときのことを回想して語るのである。母親が飼っていた鳥を「そいつ」に与えるのは、秘められた欲望に由来する嫉妬の反映である。また、彼は母親を殺害し、死体を犯すことになるが、殺人も屍姦もその要因となるのは「そいつ」である。その意味で「そいつ」は、浮浪者の幼いころからの近親相姦の無意識的な願望を充足させる存在である。

彼の父親は「しつけにきびしかった」(一四四)。彼が子供のころ医学書とおぼしい本の女性器の頁を盗み見しているのを見つかり、父親から平手打ちを食らう場面(一二七)がある。彼の盗み見はタブーを犯したことであり、しつけに厳しい父親として平手打ちは当然の行為なのだろう。平手打ちは処罰であるので、父親のしつけは去勢による無力化の強要でもある。すなわち処罰する父親は、去勢する父親のイメージそのものであり、そのまま父親の処罰に対する彼の恐怖、すなわち去勢不安の表象として機能する。父親の「葬式の日 母は特に美しくみえた」(一四四)とあるが、これも父親という憎悪すべき競争相手がいなくなったことによる、エディプス・コンプレックスの部分的な解消であると解釈できる。父親の通夜るとき、自分になつかなかった父親の飼った猫を「そいつ」に与え、それが猫をむさぼり食うのを眺めながら「通夜の間中 自慰にふけていた」(一四五)ことはきわめて興味深い。これは父親の死により去勢不安から解放され、快感原則に従う快感自我が大きくなり、現実自我が脆弱化していくさまを見事に描き出している。快感原則に身を委ねることは、エスに支配されることでもある。この場面は、無意識的な父親殺しの願望の自

覚化も暗示している。

父親の平手打ちの場面と、ゴミ捨て場で「そいつ」を見つめる場面との間に、平手打ちのときにはずみで床に落ちた本と、ゴミ捨て場へと向かう彼の足(下半身)とが、交互に描かれる(図1)。落ちた本は開かれたままである。床に向かって開かれているのは、おそらく女性器の頁だろう。開かれたままの本は、女性器の頁を盗み見たときの、彼の女体への、母親の肉体への欲望が、父親の処罰によって消えてしまうものではないことを表している。本が伏せられた状態であるのは、母親の肉体に対する彼の欲望が、抑圧されたものであることを示すと捉えうる。彼の欲望は、比喩的に言えばまさしく下半身に関わるものである。ゴミ捨て場には彼の欲望が反映しているのであり、そこで「そいつ」を見つけるのは、欲望と「そいつ」との関連から考えれば、必ずしも偶然ではなかったと解してもいい。

はじめのうちはひ弱であった「そいつ」が、「だんだん 高圧的に 支配的になって」(一四六)、飼い主である彼に「命令」するようになるのは、無意識の影響力の増大を示唆している。また力を増した「そいつ」の命令が人間の肉の要求であることは、彼の無意識的な近親相姦の願望の増大を暗示する。そもそも「そいつ」に餌を与えることと自体、エスのエネルギーを増大させることにほかならない。餌とし

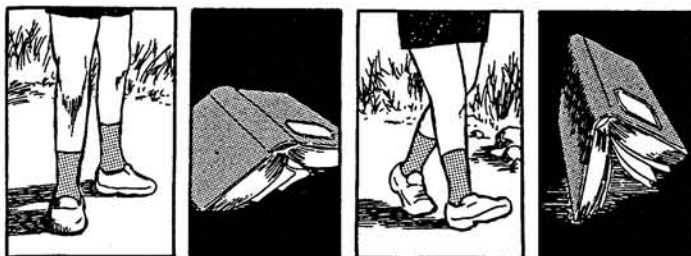


図1 諸星大二郎「不安の立像」『不安の立像』創美社発行／集英社発売、1993年、p.138

屍姦後の彼の表情には罪悪感を見て取ることができるが、これは屍姦を儀式に見立てたことなどでは罪悪感は払拭できなかったことを意味している。母親の死体を「そいつ」に与え、それがむさぼり食うの肉体を見る彼の顔には恐怖が現れている。彼の恐怖は、「そいつ」が母親の肉体を食べらうことに對する生理的嫌悪感に由来するものであると同時に、自分を支配する「神」なる存在への畏怖によるものでもあるだろう。

愛着の対象であった母親の死は、彼が手に掛けたとはいえ彼にとって対象喪失である。家を捨てた彼は罪悪感に囚われ続けたであろう。うつ状態に陥ったかもしれない。また、「そいつ」によって社会から離脱した自分について、初対面であるはずの語り手に語ることから推して、彼は同じ話を繰り返し語ってきたのではあるまいか。とすれば、家を捨てた後、自分の不幸を繰り返してしまふ反復強迫に悩まされてきたのかもしれない。何にしても生きる力を喪失したことはたしかだろう。母親という彼にとって究極の餌を与えた後、もう「そいつ」に与えるべき餌などないにちがいない。それ以後餌を与えなかったとすれば、それは心的エネルギーの源泉の喪失を意味する。

「不安の立像」における、「私のような人間がいる所ならどこにでも……おそらく東京中のあらゆる線路ぎわに彼ら影はいて……」という主人公の言葉は影法師の遍在を示しているが、影法師と同様、「そいつ」も遍在する。「そいつ」がもともとゴミ捨て場にいたことは、日常生活の外側へ捨て去られたものであること、すなわち意識から排除されたものであることを暗示すると同時に、ゴミ捨て場は人が住むところならどこにでもあるものであるがゆえに、それが遍在する可能性を示す。心理的情況次第で、浮浪者の袋の中にも、彼から話を聞いた語り手の鞆の中にも、あるいは他の誰かの袋や鞆の中にも、「そいつ」は入り込む。行き倒れて死んだ浮浪者の袋の中にはガラタシしか入っていないことが判明するのであるが、たとえ「そいつ」

など入っていないのが客観的事実であっても、主観的真実として「そいつ」は存在する。自分の鞆の中に「そいつ」を飼うようになった語り手にとって、浮浪者は「ただ真実を語っていた」(一五八)のである。

「袋の中」は、浮浪者がサラリーマンとおぼしい語り手に自分のことを語るといふ形式をとっている。浮浪者から話を聞く、作品の枠組み部分の語り手が第一の語り手、彼に語る浮浪者が第二の語り手ということになる。これまで見てきたように、「袋の中」は概ね浮浪者の物語であるが、最後は「そいつ」を飼うようになる語り手自身の物語という様相を呈して終わる。以下、語り手の物語としてこの作品を考えてみよう。

語り手自身については、年齢も職業も、出自も家庭環境も、つまり個人情報というべきものは何も自分の口からは語られていない。マンガ表現で面白いのは、一人称の語り手の場合であっても、語り手の外観は客観的に描かれ、文字の語り手と絵の表現との間にズレが生じることである。一人称の語り手で書かれた小説の場合であれば、語り手の視点のみで世界が構築される。これは必然的に主観的な世界であり、語り手自身について外側から客観的に語られることはない。語り手について他者が語ることがあるかもしれないが、それと語り手の主観のフィクチャーを通して語られることになる。ところがマンガにおいては、文字で表現される語り手は一人称であっても、一人称の語り手もその外観は、他の登場人物と同じように客観的視点から描かれるのであり、言葉では語られない語り手の姿が表出する場合がある。

「袋の中」の二頁目で、昼間とおぼしい時間帯に、語り手は鞆を脇に抱えて公園のベンチに歩み寄り、腰を下ろしてタバコをふかす。仕事をサボって一服する場合の典型的な図であると言えよう。語り手は「不安の立像」の主人公と同様、繰り返し日常に倦んでいるようだ。彼が腰掛けたベンチの真後ろに、件の浮浪者が寝ている。彼がタバコ



図4 諸星大二郎「不安の立像」『不安の立像』創美社発行／集英社発売、1993年、p.135

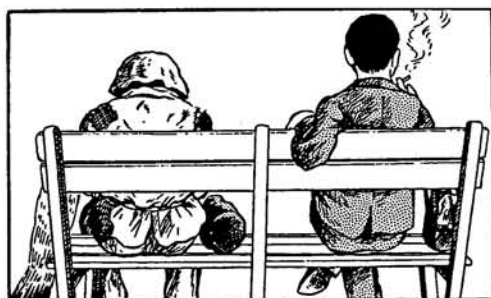


図5 諸星大二郎「不安の立像」『不安の立像』創美社発行／集英社発売、1993年、p.157

を吸いはじめたとき、浮浪者はむっくりと体を起こし（図4）、同じベンチに腰を下ろす。昼間に仕事をサボっている人間、すなわち一時的とはいえ社会人の規範から逸脱している人間と、社会からすっかり逸脱してしまった人間とが、図4の一コマで重なっている。これはこの二人の類似性——社会から逸脱する運命の類似性と、「そいつ」を見ることになる性格の類似性——を、作品の冒頭にしてすでに暗示している。この類似性は、最後から二頁目、語り終えた浮浪者と聞き終

えた語り手がベンチに並んで腰掛けている様子が描かれるコマで、さらに明確になる（図5）。ここで二人は互いに運命を照射し合っている。語り手は浮浪者の「なっていたかもしれない姿」であり、浮浪者は語り手の「なってしまうであろう姿」な

のである。

「袋の中」は浮浪者についての語りからはじまる。浮浪者が「工場裏手や ごみすて場になっっている空き地を 歩きまわっていた」（一三四）ことを、語り手が目撃したのか、誰かから聞いたのか、定かではないものの、彼が浮浪者に向ける視線は強い。一応は普通のサラリーマンであるらしい語り手が、浮浪者の挙動を語ることからして、二人の共通項を暗示してはいないだろうか。タバコを与えて話をするようになる前から浮浪者に視線を向けていたとしたら、すなわち浮浪者の挙動についての語りが目撃談であるとしたら、なおさらである。語り手が浮浪者に向ける視線についてあまりにもリアルに考えるのは、作品のジャンルに鑑みて好ましいことではないかもしれないが、語り手の登場場面と今後の彼の運命を重ね合わせると、彼の視線には何某かの共感めいたものがあるように感じられるのである。

二 「影の街」——見知らぬ路地の向こう側

「影の街」において「あいつ」の顔が主人公の少年の顔であることは、「影の街」が彼の心の闇・無意識を表した作品であることを示している。

少年期には大人の世界への急速な接近は禁じられる。見知らぬ路地へと入り込むことは、いまの主人公にとって道草であり、決められた行動範囲からの逸脱であるがゆえに、禁じられる行為であるが、彼は好奇心ゆえにそこへ入り込んでいく。「影の街」における表題の街——「知らない路地」を「抜けた向こうに」ある「全然知らない街」（二二〇）——は、主人公の少年にとって未知の世界である。現実感が伴わぬゆえに夢の中のように感じられる空間なのだろう。みんなが「あいつ」に怯えて逃げ回っているのに、彼は夢だから怖くないと感じるのである（二二一）。「影の街」はそのような子供の感覚が功を奏

し、現実と非現実、現と夢とがないまぜになった作品となっている。どこまでが現実で、どこからが非現実なのか、境界が不明瞭なのである。読者も迷路に入り込んだような感覚を味わうことになる。めくるめく心地のする作品と言えよう。そのような感覚を通じて、我々は無意識の力と無自覚的に接することになる。現実と非現実の境界の曖昧さは、意識と無意識の境界の曖昧さにも通じているからである。

見知らぬ路地の向こう側の「街」で、主人公の少年の嫌いなクラスメイトや塾（の教職員や生徒たち）などを食らう「あいつ」は、現実世界ではかなえることのできない彼の願望を充足させる存在である。

「あいつ」は彼の無意識の中の存在であり、快感原則に従った彼の無意識的な願望を充足させることから、エスであると捉えることができる。『袋の中』の「そいつ」は袋の中で強大な力を得ていったが、「街」の人々を食うたびに「どんどん太って 大きくなっていく」（二二二）「あいつ」は、際限なく巨大化する、彼の抑圧された無意識の願望が形象化されたものである。「あいつ」の肉体が巨大でおどましく、恐ろしいのは、エスのエネルギーが恐ろしいほど巨大であることを示している。顔が同じであることは「あいつ」が無意識内のもう一人の自分でもあるということだ。「あいつ」の顔が自分の顔であると分かったときに彼がモデルガンの引き金を引くのは、もう一人の自分との対決の意識化を示唆している。「あいつ」の形相が凶悪でも醜悪でもないところが、そして形相と肉体とがアンバランスであるところが、かえって不気味でおどましい印象を読者にもたらす（図6）。

「街」で主人公を無人のゲームセンターへと誘う見知らぬ少年は、まず心置きなくゲームを楽しむという願望充足へと彼を導く。しかし、塾をサボってゲームセンターへ行くところにかがわれるように、願望充足には罪悪感が伴うので、主人公はその少年を避けようとする。彼の願望充足に関わりながらも、少年と「あいつ」は対立的な位置を占めている。というのも少年は「あいつ」を倒すよう彼に頼むのであ



図6 諸星大二郎『影の街』『はくとフリオと校庭で』双葉社、1991年、p.231

らうかもしれないことは、巨大な怪物と化した願望、すなわちエスの肥大化・暴走が、本人の心身を蝕み、やがては自己破壊へと導く要因となることを表す。彼の自我が無意識に呑み込まれてしまう可能性があるということなのだ。

「あいつ」との対決を拒み、逃げて路地の奥の行き止まりまで追い詰められたとき、彼は怪物に向かい、「こんな街 みんな 食っちゃえ！ 家も学校も 食っちゃえ！」（二三〇）と叫ぶ。これは彼の無意識の究極的な願望である。家を食うとは両親を殺すことである。自分を無理やり塾へ通わせる両親を疎ましく思うことはあるものの、「あいつ」が両親を食らう直前で悪夢から目覚める場面（二二五・二六）が示すように、彼は意識の上で親殺しの願望を抱いているわけではない。しかし無意識レベルでは、「袋の中」の浮浪者の場合と同じように、親殺しの願望が存在するのである。「みんな 食っちゃえ……」という彼の叫びに対して、「街」の少年は「あーっ いけねえよ そ

る。拒否する彼に対して少年は、「早くしないと あいつ 街中の 人間を食って……しまいにや お前だって 食われちゃうんだぞ！」「今やらないと 手おくれになるぞ！」（二一九）と叫び、執拗に要求を繰り返す。「あいつ」が「街」の人たちのみならず主人公をも食

れを いっちゃあー」と叫び、彼を制しようとする(二三〇)。彼に罪悪感を抱かせることと、暴走するエスを止めようとするものが相俟って、「街」の少年は超自我の役割を担っていると言えよう。現実原則に従う超自我は自我とともにエスを監視し、衝動を禁止・抑圧する。少年が主人公に「あいつ」を倒すよう頼むことは、超自我が自我に対してエスの衝動を禁止する命令を発することに対応するのである。

「あいつ」に向かってモデルガンの引き金を引くことによって、主人公はエスの暴走をかううじて食い止めるが、武器がモデルガンであることは興味深い。モデルガンは強さへの憧れを表すと考えていい。モデルガンが現実的には武器として実用性がないことは、「あいつ」

との対決が心理的なものであることを示している。またそれが「従兄の進ちゃん」とこにあった(二二九)ものであることは、年長のい

とこへの一種の憧れとともに、自分もそれがほしかったことを暗示している。彼にとって悪を倒す道具は、憧れのモデルガンだったのだ。

モデルガンが入っている鞆が重くて、彼の歩みは遅くなる。「あいつ」が巨大化すればするほど、モデルガンも重くなっていき、それとともに「あいつ」との対決に向かう彼の歩みも遅くなっていくだろう。エスの衝動が大きくなればなるほど、それを制御するための自我のエネルギーも強力なものが必要になるといふことだ。遅きに失すれば、モデルガンは重すぎて運ぶことも持つこともできなくなるだろう。彼が気づかないうちにモデルガンが鞆に入っていたのは、超自我の働きが意識的なものではないことと対応する。鞆が重いと訴える彼に対して、「へへ……そりゃ 重いさ」(二二八)と言う「街」の少年は、鞆の中にモデルガンが入っていることを知っているのである。

逃げる主人公が「あいつ」に路地の奥へと追い詰められたことは、無意識の領域から意識のそれへとつながる通路が遮断されていたというものである。これは、モデルガンの引き金を引かなければ、意識の領域へ復帰できなかったかもしれないこと、敷衍すれば、もう一人の

遍在する無意識

自分との対峙のありようがいかに心理的危機を招きうるものであるかを暗示する。そのような心理的危機は自我としての主人公のみに訪れるのではない。「あいつ」が「街」の人々を食らうのを見て、彼が「あれなんだ」と尋ねると、「街」の少年は「化け物だよ あいつが毎日 今ごろきちゃ 町の人間を 食ってくんた あいつは そのたびに どんどん太って 大きくなってくんた おれたちゃ順番に 食われるのを まってるしかないのさ」(二二二―二二三)と答える。この言葉は、「街」の少年という超自我が、「あいつ」というエスに食われる・倒されるといふ、心にとつての致命的状態が訪れる可能性を示している。

意識の側と無意識の側との描き方にも注目しておきたい。まず彼が見知らぬ路地を抜けて「街」へ出たとき(図7)と、モデルガンの引き金を引いたとき(図8)の「街」の風景が同じである。さらに「あいつ」に追い詰められた路地の奥の行き止まり(図9)と、気を失った彼が発見された行き止まりの路地の「こちら側」(図10)とが、また同じである。意識と無意識とをつなぐ通路と、無意識の世界の入り口とが、きちんと描かれている。通路が閉じたとき、行き止まりが意識の側も無意識の側も同じ光景であるのも面白い。まったく別の世界であるはずの両者の



図7 諸星大二郎『影の街』『ぼくとフリオと校庭で』双葉社、1991年、p.211

制を見て取ることができる。「あいつ」が「街」の人々を食って巨大化していく話を「街」の少年から聞いたとき、彼は「そんな… 所



図10 諸星大二郎「影の街」『ほくとフリオと校庭で』双葉社、1991年、p.232

無意識に抑圧された願望である「あいつ」に対しては、抑圧以外にも主人公の自我の防衛機

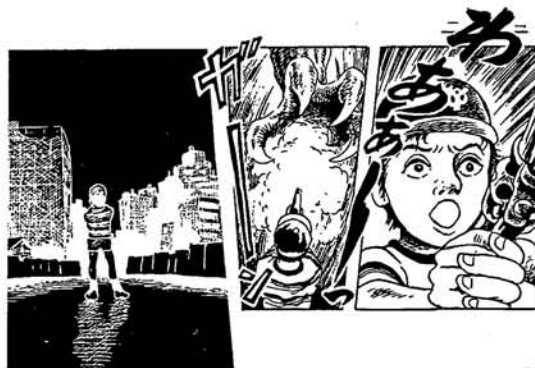


図8 諸星大二郎「影の街」『ほくとフリオと校庭で』双葉社、1991年、p.231

間は、それだけ近いものになりうると捉えることができる。意識と無意識とを結ぶ通路としての見知らぬ路地のこのような描き方は、「不安の立像」におい



図9 諸星大二郎「影の街」『ほくとフリオと校庭で』双葉社、1991年、p.230

なのうそだ こももうそだ うその街だ…」(二三二)と言うし、「あいつ」との対決というクライマックスの場面で、「あいつ」に向き合うことができず、「こわいよ… この街が こわいんだ こんな街うそだ」(二三九)、「くそっ こんな うそだ! みんなうそだ!」(二三〇)と叫ぶ。彼はエスの衝動を抑圧しようとするのだが、肥大化したエスの圧倒的な力を抑圧することができず、「うそだ! みんなうそだ!」と叫ぶのである。これは見聞きしたことを否定すること、すなわち知覚を拒絶することであり、自我の防衛機制の一つである否認にあたる。しかし肥大化したエスが暴走するのを阻止するためには、自我を防衛するばかりでは不十分である。彼が「みんなうそだ!」と叫ぶとき、彼自身を含めて人々の輪郭がぼやけていく(図11)。この表現は否認による周りの世界の揺らぎをうまく捉えている。モデルガンの引き金を引かなければ、世界が消失してしまうかもしれないこと、つまりそのまま意識の世界には戻れなくなる危険性を表しているのである。「影の街」はこのように自我の危機的状況を強烈な印象を与える形で描き出している。

最後のコマで彼は一時間目の嫌いな授業から逃げたくて「しらない路地」へと入っていく。この場面では、まず見知らぬ路地が目に入り、それから一時間目の授業が嫌いな体育であることに思い至り、路地へと入っていく、という描き方がなされている



図11 諸星大二郎「影の街」『ほくとフリオと校庭で』双葉社、1991年、p.230

が、どうだろうか。無意識的なものにせよ、現実逃避の願望が見知らぬ路地を眼前に現出させる、あるいは嫌いな授業を避けたいという願望があるから見知らぬ路地が目に入り、それが気にかかり、踏み込んでいく誘惑に駆られる、と解釈することも可能ではないだろうか。「不安の立像」においても、日常に倦んでいた主人公の青年だけが影法師に接近していった。「あいつ」に表象されるエスの領域である「街」へと続く見知らぬ路地は、「不安の立像」の影法師や「袋の中」の「そいつ」と同様に遍在するのである。

見知らぬ路地が遍在するということは、主人公のみならず少年期の誰にでも、程度と質の差はあれ、「街」のごとき空間へ迷い込む可能性があるということを示唆している。敷衍して考えてみよう。

少年期の子供の世界はまだ狭い。子供たちが知っている世界は、家の近所と家から学校までの間と周辺といったところだろうか。子供の狭い世界の周りには、未知の世界が果てしなく広がっている。未知の世界に対して、子供は不安や恐れを感じると同時に、好奇心も抱くものだろう。「影の街」は、一つにはそのような少年期の精神的状況を描いたものである。諸星はインタビューで自らの少年時代に関して次のように答えている。

一人で街を歩いていて、今まで行ったことのない道を行ってみたら、全然知らない場所に出たりして。「あ、こんなところがあるんだ」と思って、後になって「あれはどこだったんだろう」と思ってもう一回行こうとしても絶対みつからないとか、そういうことはよくありました。子供頃は、なんか街全体が迷路的な感覚になっていたように思います。

「影の街」は諸星の少年期の体験が色濃く反映している作品と言える。街全体に張り巡らされた迷路のごとき路地が、通過することに迷

遍在する無意識

路性を失っていくこと、すなわち未知・未経験の領域が既知のものに取り込まれていくことが、成長するということである。見知らぬ路地とその向こう側は、主人公の少年にとって未知の世界である。見知らぬ路地をいくつも抜け、未知の「街」に何度も入り込んで、彼は成長することになるだろう。しかし成長は単純なものではない。成長というものは、未知の世界と遭遇したときの驚きや戸惑い、狼狽や恐れなどを伴うものであり、相応の時間と紆余曲折を経て徐々に成されるものである。見知らぬ路地とその向こう側は、迷路性と成長とを関連させて考えると、成長に伴う一種の心理的な混乱状態を暗示している。

自我の危機にしろ、精神的な混乱にしろ、程度と質の差はあれ、成長過程で誰もが通り抜けねばならないものだろう。その意味で「街」は、成長には避けて通れない領域と言えよう。成長は目に見えるほど急速に進行するものではないので、日常・現実・意識の世界ではふつう不気味なものとして捉えられることはないかもしれないが、心理的にはずいぶん不気味なものやおぞましいものと対峙し、乗り越えていかねばならないものではないか、と「影の街」は感じさせるのである。

おわりに

「袋の中」の「そいつ」は、二つの目が描かれるのみで実体は何も描かれず、得体が知れないがゆえに、不気味で不可思議さが増す。「そいつ」が力を増すにつれて、目の力が強くなるように描かれてはいるが、それが強くなるように感じるのは、作品世界に引き込まれる読み手の心理的情況ゆえでもあるのではないだろうか。「影の街」の人間を食らって際限なく巨大化する「あいつ」は、肉体性が強調されている。人間の肉体を噛み砕いて飲み込む存在として、そのおぞましさと抗うことのできぬ専横な力によって、我々に恐怖の感情を引き起

遍在する無意識

こす。「そいつ」と「あいつ」は、それぞれ異なった形で人間の無意識の諸相を表したものと捉えることができる。

「そいつ」、「あいつ」——それぞれ人を食らうのであるが、「人を食らう」という表現は強烈なインパクトを与えずにはおかない。「そいつ」の強烈さはエディプス・コンプレックスのおぞましさを表してもいた。親殺しの代わりとして父親の猫を「そいつ」に食わせ、近親相姦の成就とその代償として母親を殺し「そいつ」に食わせるのである。「影の街」の場合も、無意識的な親殺しの願望ゆえに「あいつ」は「街」で両親を食いそうになった。人を食らうことに関しては「不安の立像」の影法師も同様である。このような強烈な表現は、心の闇、無意識というものが、人間の精神のみならず肉体をも、ひどく蝕む可能性があることも表している。「不安の立像」の影法師が餓鬼のようになががつとむさばり食うがごとく、肉体と精神を蝕むのである。そして「袋の中」と「影の街」の二作品において重要なのは、「不安の立像」の影法師が「私のような人間がいる所ならどこにでも」いるのと同様に、「そいつ」も「あいつ」も遍在し、心理的情況次第で誰の前にも大きく立ち現われるということである。

注

- (1) 伊藤剛『マンガは変わる』青土社、二〇〇七年、一五八頁。
- (2) 小此木啓吾『フロイト思想のキーワード』講談社現代新書、二〇〇二年、二一四頁。
- (3) 「袋の中」の初出は、『アダムの肋骨』（奇想天外社、一九七八年）であるが、テキストは作品集『不安の立像』（創美社発行／集英社発売、一九九三年）を使用する。テキストの頁数は括弧に入れて本文中に示す。
- (4) 「そいつ」の餌として人間の肉体を入手しようとするとき、彼は売春婦に声をかけ、彼女を殺害する。性行為がなされたかどうか

かは描かれていないが、性行為であるべきものが殺人に転化する。ここにサディズムあるいは幼児期のサディズムの保存という形で、性的逸脱あるいは倒錯を見取ることができるだろう。通常の性行為へと向かわないのは、エディプス・コンプレックスがうまく解消されなかったことを表す。母親は性的欲望の対象であり、自分を守ってくれると同時に、支配する存在でもある。したがって彼は自分が支配（殺すことも含めて）できる女を捜す。それがこの売春婦を殺害する場面なのである。

- (5) このコマは、彼の言葉が母親に対する無意識的な欲望を暗示し、母親の言葉が息子に対する依存を表す、という意味においても面白い。

- (6) 岸田秀『性的唯幻論序説』文春新書、一九九九年、二二頁。

- (7) 岸田秀、前掲書、一一九頁。

- (8) 諸星大二郎『不安の立像』『不安の立像』創美社発行／集英社発売、一九九三年、二三頁。

- (9) この辺りのことについては、「諸星大二郎『不安の立像』読解——日常の中の無意識」東海学園大学日本文化学会『東海学園言語・文学・文化』第一号（二〇一一）六二・六九において述べた。

- (10) 「そいつ」がゴミ捨て場にいたことは、「妖怪ハンター プロローグ」において、得体の知れない生き物らしい「もの」が空地のゴミ捨て場にいたことを想起させる。「人間の知らないものが：気がつかないうちに ぼくたちの すぐ そばに いるかもしれない」とは思いませんか」と「妖怪ハンター プロローグ」の語り手は言う（『妖怪ハンター 地の巻 彼の名は稗田礼二郎』集英社 JUMP REMIX、二〇〇七年、六頁）。その「人間の知らないもの」が、「妖怪ハンター」シリーズで稗田礼次郎が関わることになる「妖怪」なのであるが、妖怪とは、「人知では解明

できない奇怪な現象または異様な物体」(広辞苑)である。それは我々の日常の意識には上りえぬものである。「袋の中」のゴミ捨て場が意識から排除されたものを暗示するのと同じように、妖怪もまた意識の外部のものなのである。

「妖怪ハンター プロローグ」の語り手が見た生き物はいつの間にかいなくなり、空地には工場が建つ。得体の知れないものが、文明・科学に取って代わられる。妖怪というものが、京極堂シリーズ(妖怪がモチーフとなるミステリー)の著者である京極夏彦の言うように、合理的に説明不能なものを表現するための一種の説明機能だとすれば、空地から工場への転換は、妖怪が消え、それが文明に置き換えられていったかのごとくである。

ゴミ捨て場へ行くことは一種の逸脱であろう。浮浪者が子供のころにゴミ捨て場へ行ったこと自体、彼の性質と将来の運命を暗示していたと言えるかもしれない。なお、ゴミ捨て場へ行くことは、「不安の立像」の主人公が影法師の後を追うのと同質の行為であろう。ちなみに「妖怪ハンター プロローグ」の語り手もゴミ捨て場へ行くし、彼も生き物らしきものも、影法師と同様ベタ塗りで描かれ、影のごとき存在であることが暗示される。

(11) 「影の街」の初出は、『月刊少年チャンピオン』(一九八五)であるが、テキストは作品集『ぼくとフリオと校庭で』(双葉社、一九九一年)を使用する。テキストの頁数は括弧に入れて本文中に示す。

(12) 『KAWADE夢ムック 文藝別冊「総特集」諸星大二郎——異界と俗世の狭間から——』河出書房新社、二〇一一年、二五、二六頁。