台大日本語文研究第 26 期
2013 年 12 月、頁 43-70
2013-09-11 收稿、2013-11-07 通過刊登
DOI: 10.6183/NTUJP.2013.26.43

戲仿體制的反世界
—倉橋由美子的顛覆性幻想文學—

陳美瑤*

摘要

倉橋由美子於其處女作「黨」中，運用饒富衝擊性與前衛性的創作手法，以驚豔之姿引發文壇陣陣漣漪。輒與大江健三郎相提並論的倉橋，更經常被視爲日本現代女性文學之嚆矢。倉橋極其厭惡現實世界裡無時無刻箝制女性存在的荒謬體制與社會關係，因此在創作中締造了反世界，企圖藉由破壞性、顛覆性的幻想手法來挑戰現實世界裡的制度基盤與思想體系。

本論文以倉橋由美子的短篇小說爲主要分析對象，透過以女性被壓抑的慾望或恐懼、甚至女性所面臨的暴力等主題來進行文本分析，探討作者如何以揶揄、諷刺、批判的手法來詰問包含了性等各種既有概念的真實性，並藉此揭露現世各種體制的虛構性與恣意性，進而追求不再受體制或他者所箝制而一切操之在我的自主性。

關鍵詞：倉橋由美子、幻想、性別研究、戲仿、反世界

* 文藻外語大學日本語文系助理教授

The Anti-World that Parodies All Systems: Kurahashi Yumiko's Subversive Fantasy

Chen, Mei-yao*

Abstract

Due to her avant-garde style of writing that brought about ripple effect to the field, Kurahashi Yumiko's debut work "Partei" stunningly arrested the attention of the literary world. Often compared to Ōe Kenzaburō, Kurahasi is mostly seen as the forerunner of modern Japanese women's literature. Strongly loathing its actuality and social relations of the taken-for-grated-world that persistently represses women-as-selves, Kurahashi creates an anti-world that is imbued with subversive and deconstructive fantasies in order to challenge every current system of thoughts.

This paper explores narrational and textual aspects of Kurahashi's short novels with a focus on themes of women's repressed desire and fear, as well as violence against women. It is my intention to demonstrate how the writer has tactically applied the modes like parody and pastiche to interrogate every single terrestrial concept including sexuality. Furthermore, I would argue for Kurahashi's purpose of creating an anti-world in which she proposes how women's unconditioned subjectivity and sexuality could be sought out and attained.

Keywords: Kurahashi Yumiko, fantasy, gender, parody, anti-world

* Assistant Professor, Department of Japanese, Wenzao Ursuline University of Languages.

あらゆる体制をパロディ化する反世界
—倉橋由美子の破壊的なファンタジー—

陳美瑤*

要旨

前代未聞の表現方法で書かれた、衝撃性かつ斬新性をもつ「パルタイ」により文壇にデビューした倉橋由美子は、現代女性文学の嚆矢と見られ、大江健三郎と並んで注目されるべき存在である。「女」という存在を束縛する日常世界の現実性と社会関係を嫌悪する倉橋は、反世界の破壊的な夢想をとおして、現実世界におけるあらゆる制度と思想体系を拒絶、挑戦するところから書くことを始める。

本稿では倉橋由美子の短編小説の中で、女性の抑圧される欲望や恐怖、そして女性への暴力などに関するテクストを中心に、作家が如何に揶揄、風刺、批判といった手法でセクシュアリティを含むあらゆる観念の真実性を問うか、そしてその問いによってその虚構性を暴かれた体制や他者による規定からの自由な自己決定が可能なのかを明らかにしてみよう。

キーワード：倉橋由美子、ファンタジー、ジェンダー、パロディ、反世界

* 文藻外語大学日本語学科助理教授

あらゆる体制をパロディ化する反世界
―倉橋由美子の破壊的なファンタジー―

陳美瑤

一、はじめに

一九六〇年代、倉橋由美子や河野多恵子など、十九世紀的リアリズムの方法を破り、反リアリズム的手法で女性の本質と存在感を表現しようとする新しいタイプの作家の登場により、現代女性文学の幕は上げられたといわれる。彼女たちの文学における（性）表現は女性独自の感覚に根ざしており、男性作家には不可能な領域に属している。

経済の飛躍的な成長による大衆社会化が進行する一九六〇年代は、まさしく共学教育で成人した世代が登場する時代である。それまで男性一色だった大学には、飢えていた知識欲を満たそうとした女子学生が押し寄せ、文学界にも大きな変化をもたらした。その中で、明治大学フランス学科に在学中の倉橋由美子は、「パルタイ」という作品を発表し、第四回明治大学学長賞を受賞され、選者であった平野謙から「革命運動の根深い純粋性と観念性」を具体化した作品とされ高く評価される[1]。かつて見られなかった表現方法で書かれた、衝撃性かつ斬新性をもつ「パルタイ」が女性文学に転機をもたらしたため、倉橋は現代女性文学の嚆矢と見られ、平安時代以来再びの女性文学隆盛期を迎えることを促した[2]。

本稿では倉橋由美子の短編小説を中心に、氏のファンタジーを媒介にして築いた反世界における女性作家としての、特に女としてのアイデンティティの混迷や崩壊を考慮しながら、ジェンダーの定義

---

1 飯澤文夫（2007）「倉橋由美子明治大学特別功労賞　その次第とこれから」『図書の譜』pp.132-142.

2 渡辺澄子（2009）「現代女性文学」『短編女性文学現代』今井泰子、藪禎子、渡辺澄子編、おうふう、p.217.

と、身体を持つ存在としての個人の感覚との間に生じるずれを分析してみようと思う。

二、「自己流に書きたいことを書いている素人」

一九三五年高知県に生まれた倉橋由美子は、歯科医の父の強硬な意見によって医師になることを決意して予備校に通うが、受験に失敗し、日本女子衛生短期大学別科歯科衛生コースに入学を余儀なくされる。卒業後、歯科衛生士国家試験に合格し免許を取得したが、帰省して助手につかせようという父の意思に反し、歯科衛生士としてアルバイトしながら東京に留まり、明治大学フランス学科に入学して斎藤正直の指導を受け、中村光夫に学んだ[3]。

サルトルの『存在と無』に関する卒業論文を提出し、学長賞を受賞した「パルタイ」が一九六〇年『文学界』の三月号に転載されたことから、倉橋の作家人生が始まった。一九六一年、上梓された最初の小説集『パルタイ』により女流文学者賞を受賞する。平野謙から「以前大江健三郎の処女作を『東大新聞』に見つけたときに似た興奮を、私は覚えた」[4]と高く評価され、倉橋は六〇年代に登場した作家の中では、大江健三郎と並んで注目されるべき存在である。

倉橋は話題作の「パルタイ」において、革命党に所属している「あなた」から入党を勧められた女子学生の「わたし」が、入党を認められるための経歴書を提出し、それが受理されると同時にパルタイから脱退するための手続きをまた始めようと決心するまでの経過を冷静に描く。「パルタイ」が注目を浴びた理由は、平野謙による高い推奨の他に、その技法の高さと内容の斬新さ、そして作者が「女性で学生でもあった」[5]ためなど、それ相応の歴史条件がいくつか重なったからである。

---

[3] 市古夏生編（2006）「倉橋由美子」『日本女性文学大事典』日本図書センター pp.104-105.

[4] 平野謙（1960）「今月の小説」『毎日新聞』1 月 29 日

[5] 磯部公一（1979）「戦後文学の転換」『増補改定　戦後日本文学史・年表』講談社 p.235.

優れた文学作品とは作家が自らの人生や社会からうけた感動をもとに生み出す独創的なものであるという当時の文学観から逸脱し、倉橋が客観的な視点で現実や社会との関係を拒絶する内容を、情緒性を排した無機的な文体と、ユーモラスな筆致で男性、そして男性が代表する権威を嘲笑的に描くことはまさしく文壇を驚かせたのである。パルタイというのはドイツ語の Partei で一般的に「党」を意味するが、この作品では共産党を指し、とりわけ六〇年安保当時の世相、学生運動、そして共産党の活動を指している。時事的な政治問題を抽象化された形で扱うという点はただでさえ話題を呼ぶが、それが女子学生の手によって書かれたことによる驚きはなおさらであろう。それ故、この「才媛」がその劇的な出現以来、褒貶半ばする評価の言説に包まれているのは意外なことではないだろう。

例えば、丹羽文雄は「パルタイ」に対して「上手な小説だと思った」が「感動もうけなかった」[6]と述べ平野の賞賛に反駁し、江藤淳は「作者はコンパクトを取り出してしばしば顔をうつしてみるのが好きな女性であるが、その鏡には『明晰』という観念がはりつけられている」が「『わたし』は明晰な女などではない。単に『明晰』という観念に対してナルシシズムを覚えている女である」[7]と指摘する。つまり、倉橋をナルシストの転向者であるかのように断じたりして、作品の内容や文章作法への批評より、男性が独占してきた領域を踏みにじる女性作家に対する敵意のほうが読み取れるのではないかと思われる。

倉橋自身が繰り返し言及しているように、カフカ、カミュ、サルトルを始めとするヨーロッパ文学に色濃く影響されたため、氏の文学は観念的反世界の構築と既存の世界への絶望、拒絶から出発するものである。とりわけ、作者の経験とは無縁な「パルタイ」は、「荒唐無稽なカフカ的世界のミニアチュア」であり「八〇パーセント以上『異邦人』の、それも窪田啓作氏の訳文の文体」で書かれたと倉

6 丹羽文雄（1960）「小説家の感動する小説」『群像』四月号 p.195.
7 江藤淳（1960）「現代小説断想」『江藤淳著作集 2 作家論集』講談社 p.224.

橋は述べている[8]。だからこそ、篤い独創性を称賛する文壇を背景に、文学的伝統とは没交渉なところから出発した倉橋の小説はしばしば翻案模倣、盗作、剽窃と酷評されてきた。皮肉な言い方だが、カフカの代わりに芥川龍之介のように『今昔物語』などの伝統的な日本文学をテクストに取り入れれば、倉橋があびる悪評は少しは和らいだかもしれないだろう。だが、森川達也が述べたように倉橋の「文学的青春」の感受性を決定したのは日本の先行する近代文学より西欧現代のそれである[9]。それゆえ、倉橋の日本的文学の土壌から隔絶した自己流の表現の方法と真新しい想念は一見唐突であるかのように思われていたのも不思議ではない。否定的な言辞に包まれる倉橋は自分の文学的位置について次のように書いている。

> 第一私の書くものは流行に関係がない。文壇の大勢なり日本の現代文学の新しい方向なりを、私を引合いに出して論じるという利点が私の場合はない。誰かと一緒に群れを成しているわけでもないので、何々派とか何々世代といったレッテルを張って処理するという妙味にも欠ける。それにこちらは自己流に書きたいことを書いている素人なので、専門化にはかえって正体がわからないということもある。(中略) 私が何者であるかは他人が決めることで、こちらはその虚像が決して我が身に及ばないことを楽しみながら、ぐるりと立て廻された虚像の裏側に身をひそめていればいいのである[10]。

さらに、「一流の本物は、由緒正しくも何かの模倣であ」[11]るといった小説観を信じる倉橋は、「小説の迷路と否定性」に、「わたしにとって真の『読者』とは『わたしのなかのかれ』なのです。そこで小説を書くことはこの『かれ』との『コミュニカシオン』あるいは『交信』であって、そのことを、わたしはカフカのことばを借りて『わ

---

[8] 倉橋由美子 (1975)「作品ノート」」『倉橋由美子全作品 1』新潮社 p.264.
[9] 森川達也 (1984)「倉橋由美子」『曽野綾子・倉橋由美子集筑摩現代文学大系 82』筑摩書房 p.510.
[10] 前掲書 p.508.
[11] 倉橋由美子 (1986)『最後から二番目の毒想』講談社 p.32.

たしからかれへの移行』と呼ぶ」と言っている[12]。

だから、ジュリア・クリステヴァ（Julia Kristeva）の「あらゆるテクストは既に読まれた諸テクストのモザイクでありながら、他のテクストの吸収や変形でもある」[13]や、ロラン・バルト（Roland Barthes）の「テクストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である」[14]という見解と呼応するように、倉橋はカフカを文学的背骨として、間テクスト性を巧みに生かし、「自己」と「他者」の境界がさだかでない世界を築く。それに、倉橋は「事実の猥雑さ」が排斥される自分の小説世界を「反世界」と呼び、「あらゆる『形而下』的なもの、『事実』や『体験』や『日常性』は、『形而上』のものをしめすという目的のためにだけ利用されなければな」らないと述べている[15]。したがって、「いつかわからぬあるとき、どこにもない場所で、だれでもないだれかが、なぜという理由もなく、なにかをしようとするが結局何もない」[16]という「空中楼閣」は倉橋の理想的な小説である。

こういった、ノーマルな何かが存在せず、すべてが現実に即した解釈に還元できないような「反世界」は、ただ読者の中の「夢を投影するための映写装置」[17]であるにすぎない。だから、倉橋の小説は常に夢の論理によって進行し、夢の特有の飛躍とねじれがこの「反世界」を奇怪な「形」に変えていく。そして、現実世界では男性という主体によって客体化されてしまう他者としての女性はいつも負の符号におしこめられるが、逆に「世界の裏側にはみ出している女の位置は、じつは男性の世界を対象化するのに屈強の視点を提供す

---

[12] 倉橋由美子（1973）「小説の迷路と否定性」『わたしのなかのかれへ　下』講談社 p.82.

[13] "[A]ny text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another." from Julia Kristeva, "Word, Dialogue, and Novel," in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. Thmoas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell, 1980, p.66.

[14] ロラン・バルト（1997）『物語の構造分析』花輪光訳、みみず書房 pp.85-86.

[15] 倉橋由美子（1973）「小説の迷路と否定性」p.72.

[16] 前掲書 p.69.

[17] 倉橋由美子（1961）「あとがき」『人間のいない神』角川書店

るものでもある」[18]と倉橋は述べている。ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク（Gayatri Chakravorty Spivak）などの脱構築の学者が論じる、ヘゲモニーを握る権力構造から疎外され、周縁化されたサバルタン（sublatern）という人々のように、自らの声を抑圧された女性はかえって主流派とは異なるオルタナティブな視点を提供することができると思われる。それゆえ、「女」という存在を束縛する日常世界の現実性と社会関係を嫌悪する倉橋は、破壊的な夢想をとおして、現実世界におけるあらゆる制度と思想体系に挑戦するところから書くことを始めたのである。

しかし、一九六二年父の急死のショックからか、倉橋は小説を書くことに対する拒絶反応が強まる。しばらくは結婚、フルブライト奨学金によるアメリカへの留学、出産と、やや文壇に距離を置くが、やがて発表した作品は表現手法が徐々に変化をみせ、引用やパロディ化するテクストもさらに幅広くなる。アメリカでの留学経験をもとに描いた「ヴァージニア」（1968）、前衛的な作風を際立たせる『スミヤキストQの冒険』（1969）、能やギリシア悲劇や川端康成の文体に影響を受けた『夢の浮橋』（1971）や『反悲劇』（1971）、そして反社会的なストーリーと教訓が見事にすりかえられた『大人のための残酷童話』（1984）や『倉橋由美子の怪奇掌編』[19]（1985）、「泉鏡花文学賞」を受賞した神々の国のような女人国を創造した『アマノン国往還記』（1986）などの作品は、相変わらずユーモラスかつ辛辣な筆致で倉橋の本領がよく顕現した象徴的ないし寓意的作風のものであるが、以前のようなコンセプト重視の姿勢がズームアウトされる。逆に、幻想的で衒学的なものが多い。倉橋はファンタジーの反世界において、あらゆる制度やイデオロギーを諧謔したり、近親相姦や両性具有性などさまざまなタブーに挑戦したり、目が眩むほど超現

[18] 倉橋由美子（1973）「わたしの第三性」『わたしのなかのかれへ　上』講談社 p.39.

[19] 『倉橋由美子の怪奇掌編』はもともと潮出版社から刊行され、その後一九八八年新潮社により、『大人のための怪奇掌篇』と改題され、出版された。本稿での引用は宝島社に出版される『大人のための怪奇掌篇』（2008）によっている。

実的な光景を見せるのである。だが、『倉橋由美子の怪奇掌編』、『大人のための残酷童話』や『アマノン国往還記』などの大胆かつ斬新なテーマを扱う作品は、娯楽性が高い「軽い小説」だと考えられ、ロングセラーとなったが、倉橋が築いたファンタジーの世界において、「女性」という性がどのように捉えられるか、さらに「女性が書くこと」がどのような意味合いをもつかなど、女性のジェンダー・アイデンティティに関する問題を適切に読み取れる人はわずかと思われる。

『倉橋由美子の怪奇掌篇』の解説において、北杜夫は倉橋の才能について次のように述べている。

> 倉橋さんの幾つかの作品を読むと、つくづく彼女の知性というものに感服させられる。多く感情に頼りがちな女性作家の中にも、知性的な人もいることはいる。しかし、私は彼女の知性、俗っぽくいって頭のよさは、他の女性となにかしら違っているように思えてならない。（中略）倉橋さんの頭脳はより男性的、あるいは中性的、あえて言えば一般人類より特殊に進化しているのではあるまいか[20]。

表向きでは倉橋を褒めているようであるが、じつは知性は男性が絶対的に占有する特質だと信じている北杜夫は、男性の領域に侵入した倉橋が男性でも女性でもないバケモノのような存在であるかのように言っているのではないか。こういった「称賛」はその二十五年前倉橋がデビューしたとき受けた性差を含んだ否定的な言辞とはまったく同工異曲ではないかと思われる。

今井泰子が指摘したように、『倉橋由美子の怪奇掌篇』や『大人のための残酷童話』などの短編小説は、評判になった長編小説よりも、「現代日本女性の人生観、社会観の提示として極めて『重い』」ものである[21]。だが、今に至るまでもこういった無視されがちな「軽

[20] 北杜夫（1988）「解説」『倉橋由美子の怪奇掌篇』新潮文庫 pp.209-210.
[21] 今井泰子ほか（2009）「倉橋由美子　人・文学」『短編女性文学現代』おうふう p.25.

い」短編に対する妥当かつ適切な評価はあまり見当たらないと思われるため、本稿では、この二冊の短編小説集から代表的なものを取り上げ、例えば前者の「アポロンの首」、「鬼女の面」と後者の「人魚の涙」など、女性の抑圧される欲望や恐怖、そして女性への暴力などに関するテクストを中心に、作家が如何に揶揄や風刺、批判の手法を駆使してセクシュアリティを含むあらゆる観念の真実性を問うか、そしてその問いによってその虚構性を暴かれた体制や他者による規定からの真の自由な自己決定が可能なのかを明らかにしてみよう。

三、切断された首

倉橋由美子は現実世界における規範となる様々な体制に挑戦しながら、人間／動物界／植物界の境界の解体、女性／男性および自分／他者という区別を超えたり裏返したりする越境、冥界および異界への侵入の物語を書くのである。境目の超越を意識的に強調するために、繰り返されるモチーフとして、氏はポリアンドリー、インセストや同性愛によって一夫一妻、異族結婚や異性愛という性規範に挑戦したり、マスターベーションによってジェンダーの二項対立に立ち向かったり、獣姦によって人類中心に、死体性愛によって生と死の境界に、変身／変形によって統一された主体性や心身二元論にチャレンジする。一つのモチーフに集中する作品もあれば、複数のモチーフを組み合わせるものもある。「『世界』に毒をもり、狂気を感染させ、なに喰わぬ顔をしながら『世界』の皮を剥ぎとったり顛覆させたりすることをくわだてる」[22]倉橋の破壊的なファンタジーは、しばしば文化的正当性を非難したり、現代の私小説の中核をなす自己と他者という二項対立の枠組みをひっくり返す。

次では変身を主なモチーフとする「アポロンの首」の越境するテクストについて分析していく。音楽を専門とする女子大生の「私」は、ある日大学の構内の木立に煌々と輝く金色の光芒に引き付けら

[22] 倉橋由美子（1973）「毒薬としての文学」『わたしのなかのかれへ　下』p.94.

れ、光るものは少年の首であることに気がつくや否や、その場から逃げ帰る。その夜、悪夢の中で、ちゃんと胴に繋がっているその首はアポロンの大理石像を思わせるが、体はみずみずしい樹木のようで、「私」はなぜか恋人を抱くように裸でその木の幹に絡み付いている。しかし、やがて「私」はそのアポロンを押し倒し、敦盛の首を切ろうとする熊谷直実のようにアポロンの首を切り落とす。翌日、恋人殺しのような心境になっていた「私」は構内に戻りあの首を持ち帰って、ヒヤシンスの球根のように水栽培で育てることに決める。

神の像としか思えない美貌の首が目を半眼に開いたり、どこにも焦点を合わせずに植物的な瞑想に耽っている様子は「私」を魅了する。「私」は戯れに首に口付けをしてみたが、その唇はこちらの動きに応じてわずかに動き、「初な少年と無理やりくちづけを交わすような味わい」[23]である。一方、「私」の婚約者である透は、これ見よがしに「私」との愛の光景を首の前で繰り広げるが、首が人間の意識を一切持っていないとわかるとすっかり興醒めし、「やっぱりこれは人間の首じゃないな」（75）といい、首に無関心になる。だが、「私」にとって、「この首はどんな男の首よりも美しい。高貴で端正で匂うように美しい。この花の首の前では、私が結婚することになっている透なんか悪臭を放つ鼬程度の動物でしかない」（75）。

やがて、首は「文字通りに百花繚乱という具合に数えきれないほどの種類の花が巨大なサボテンのような頭に咲き乱れ、しかもそれが全体としては明らかに男の首の形を構成しているのである。ちょうどそれは十六世紀の画家アルチンボルドの絵を思わせるもの」（76）である。花が終わると様々な色と形をした実を結び、「私」はその実をもぎ水栽培で育て、秋にはサンルームに数十の首が生え並ぶことになるだろうと楽しみにしている。一方、透は首の栽培に夢中になっている女とは一緒に暮らせないという理由で「私」と分かれ、一人でヨーロッパへ行ってしまう。

倉橋は「アポロンの首」において、古今東西のテクストをパステ

[23] 倉橋由美子（2008）「アポロンの首」『大人のための怪奇掌篇』宝島社文庫 p.74.

ィーシュしながら、直接あるいは間接に引用したテクストを諧謔したり逆転する。まず、男性の首をもつ女性というモチーフはオスカー・ワイルドによる戯曲『サロメ』[24]を髣髴とさせる。「私」が冷静に生け花を行うように首を剣山に刺したり、夢境で熊谷直実の真似をして敦盛の首を切り落すように首を切ったり、冬瓜のようになった首を庖丁で割ったりするシーンは確かに女の生まれつきの残酷さや暴力を暗示するようであるが、愛も憎しみも激しいサロメの玉石倶に焚くような狂的陶酔に反して、クールな「私」がそれから首と水入らずで楽しく過ごすというエンディングには平穏な充足感が漂う。

また、身体のパーツが切断され、独立した存在になるという主題も川端康成の「片腕」を思わせる[25]。「片腕」において、はっきり言葉や動作で主人公と交流できる清らかな娘の方腕は、女の身体の全身よりも、なお結ばれた焦点に集約させられ、凝視にさらされるため、男性のフェティシズム的性愛意識の様態を明らかに呈している。性愛のニュアンスが横溢する「片腕」と異なり、「アポロンの首」における「高貴で端正で」「神の像」のような少年の首は、娘の腕のように（女）主人公を愛撫することもないため、性的な意味合いを含んでいない。さらに、少年というのは男性の特質（masculinity）が顕著に現われていない段階であるし、言葉で交流することも思考することもできないため、まだ父の名に服従し言語を習得していない状態を指すと思われる。言い換えれば、首は言語そのものと文化の全領域である象徴界（symbolic）に参入する前の次元、つまり、イ

[24] ワイルドの新約聖書を元に作られた戯曲『サロメ』のあらすじは次のようである。ユダヤの王エロドは自分の兄である前王を殺し后を奪い、后の娘であるサロメの美貌に目を奪われ、いやらしい目を彼女に向ける。サロメは、不吉な言葉を喚き散らすことによって牢屋に叩き込まれる洗礼者ヨハネを熱狂的に好きになったが、彼女の愛は洗礼者ヨハネに嘲られたり、断られた。王が月光の宴の席でサロメに踊りを所望し、サロメは踊りと引き換えに洗礼者ヨハネの生首を執拗に求める。洗礼者ヨハネの生首を手にするサロメが発狂したようにその首に口付けするという狂気に耐えられない王は、サロメを刑死した。詳しい内容は、ワイルド（2000）『サロメ』福田恆存訳、岩波文庫を参照。

[25] 川端康成（2009）「片腕」『眠れる美女』新潮文庫

メージや幻想に基づく想像界（imaginary）に属する[26]。この段階は母子関係（保護的な取り扱い）によって依存的に生物学的な欲求が満たされている乳児段階であるため、「私」が首を育てる行為は母性的だと読み取れるだろう。「私」は男女共学できる女子大生であるものの、既に婚約が整い卒業後は婚約者に従い、ヨーロッパへ行く予定である。女性の自己表現を束縛する息苦しい家制度に入る一歩寸前の「私」が抑え切れない苛立ちを隠しきれないため、婚約者を「悪臭を放つ鼬程度の動物」に喩えるという表現は、まさに男性、そして家父長制度に対する嫌悪および拒否を表すものだと思われる。

さらに、百花が美しく咲き乱れる首のイメージは、明らかにアルチンボルドの「四季」と結び付けられる。シュルレアリスム画家の先駆者といわれるアルチンボルドは[27]、連作四季「春・夏・秋・冬」を始めとした、動植物や果物、料理、書籍、道具などを組み合わせて表現される肖像画で、一躍名を馳せたマニエリスムの画家である。氏の独特の肖像画は一見戯れの絵に感じるが、じつは寓意性が高いと思われる。グロテスクで風変わりな作風は確かに人の目を奪うが、異質なもので構成された肖像画に潜んでいる、人の見方を顛覆させる力を持つという趣旨のほうがその絵画の真意である。アルチンボルドの肖像画のように、「アポロンの首」も様々なテクストやイメージを複合的に混ぜ合わせ、それぞれの要素に対する読者の既存の見解や認識を絶えず刷新する。

前述したように、倉橋の文学感性を形成するのは西欧現代の文学であるため、木の下の茂みにきらきら輝く首は『竹取物語』のかぐや姫を連想させるようだが、明らかにアポロンの大理石像にたとえられる首は日本の物語よりギリシア神話に堅く結び付けられる。日本にはかぐや姫や桃太郎など植物から生まれた人間の物語はあるが、

[26] Susan J. Napier, (1996) “Woman Lost: The Dead, Damaged, or Absent Female in Postwar Fantasy,” in *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity.* New York: Routledge, p.86.

[27] 李思儀（2002）「左傑倍・阿爾欽博托藝術之研究」國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文 p.iii.

人間が植物に変身するものは少ない。太田伸広が指摘しているように、六道（地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人間、天）の中に植物が含まれていないため、人間は植物へまでは転生しないからであろう[28]。だが、ギリシアやローマの神話では、神が花に化したり、木に変じたりする話が枚挙にいとまがないため、花や木々は神からのメッセージを宿す物と考えられている。例えば、水面に映った自分の姿に見とれて、いつの間にか一本の花になった、ギリシャ神話の美少年ナルシソスや、キューピッドに恋を拒む矢を射られアポロンの愛を拒否し、どこまでも逃げたすえ、川の神の父親に月桂樹に変身させてもらったダフネなどである。また、同性愛者である美少年のヒュアキントスは、愛するアポロンと円盤投げをしていたところ、それを見て嫉妬したゼフロスが強い西風を吹かせ、アポロンの投げた円盤の軌道を変えて、ヒュアキントスの頭に当たらせてしまった。アポロンが大量の血を流して死んでしまったヒュアキントスを抱き上げると、ヒュアキントスの血が流れた地面から紫のヒヤシンスが咲いたと言う[29]。「私」が首を「ヒヤシンス」に見立て水栽培で育てるということは、改めてギリシア神話との関わりに読者の目を向けさせる工夫であるように思われる。

ライア（古代の竪琴）を美しく奏でるのが得意であるため、アポロンは音楽の神として名高いと同時に、太陽（光明）の神でもある。彼が地上に生まれ落ちたその時から、全身から放つ目映いばかりの高貴な黄金の光は、「アポロンの首」の冒頭でも燦々と輝く。また、アポロンは医術の神としても信仰されるため、「私」にとって穏やかなリズムで形を変化させる首は心を癒す効果をもたらすといえるだろう。さらに、クリステヴァの論説に当てはめると、「私」と首との関係はいわゆるセミオティク（semiotic）という段階に属するだろう。人間の生きる世界を「想像界」「象徴界」「現実界」の 3 つのモデル

[28] 太田伸広（2003）「グリム童話と『日本の昔ばなし』の比較－変身について－」『人文論叢』第 29 号 p.61.
[29] 遠藤寛子（1994）『ギリシア神話』講談社 pp.71-75.

でとらえるラカンにほぼ対応しながら、クリステヴァは母と子の未分化な状態（想像界）をセミオティクといい、さらにコーラ（chora）というギリシア語を使って、セミオティクの不気味さを説明し、それは名づけうる形式に先立つ、名づけえない混沌とした子宮のような空間であると指摘している[30]。クリステヴァによると、「コーラとは、母子が共有する身体空間であり、表象に抵抗し、欲望として体験されるものである。母性的コーラは、意味作用の基底にあり、それに先行している。またその秩序を不安的（ママ）化させる危険性を持つ」という[31]。つまり、セミオティクが持つ「未分化の潜勢力」は、自己と他者の分節を可能にする象徴秩序の導入を阻むことができ、「父権」を脅かす力を潜在している。それゆえ、「私」が首の栽培に熱中することは象徴界からの逃走、その秩序の拒否に置き換えられるため、象徴界を代表する婚約者がそれを見るに忍びなくなり、すたこら姿を消してしまう。すると、「私」と首はセミオティクという無定形な欲動が自由にうごめく場に戻れ、そしていつまでもこうした十全な自然状態に留ることを欲望する。

倉橋は「アポロンの首」を元にし、美少年の首を飼うという長編小説『ポポイ』（1987）において、もっと複雑な筋と展開により切断される首というテーマを拡大させるが、この作家の独壇場ともいえる、パスティーシュや模倣の模倣という手法で、「自然」と思われるものを変質させたり、安定、統一された「自己」という観念を崩壊させたりすることに専念することは「アポロンの首」の延長線上に位置づけられると思われる[32]。

四、破壊的な夢想

ラカンの精神分析論によると、個人（主体）は言葉を介して、欲

[30] 西川直子（1999）『クリステヴァ－ポリロゴス』講談社 pp.398-399.
[31] ソフィア・フォカ、レベッカ・ライト（2003）『ポストフェミニズム入門』竹村和子・河野貴代美訳、作品社、p.64.
[32] 『ポポイ』に関する詳しい分析は、Atuso Sakai (1992) “The Intertextual Novel and the Interrelational Self : Kurahashi Yumiko, A Japanese Postmodernist,”を参照。

望と欲求を抑圧する能力を獲得して構築されるが、他者は主体が所有しないもののすべてだけでなく、主体ではないあらゆるものを指す究極的なシニフィアンである[33]。そして、他者は何らかのイデオロギー的機構によって、ある体制から排除されている存在である。例えば、男性中心的な体制が前提とされる場合は、女性が他者ということになる。近現代の私小説では、女性／他者の否定を通しして自己認識が構築されるということを基調にする作品は数え切れない[34]。倉橋は女性の立場から負の世界／世界の中の反世界に閉じ込められる女の疎外感と屈折した心理を描写するだけでなく、「鬼女の面」のような作品において、男性の視点と語りを借りて、近現代男性の主体性の構築という逆説を皮肉な筆致でむき出しにすることも氏の得意芸である。

「鬼女の面」の梗概は次のようである。名前を明かさないある男性「私」が子供のとき、家の蔵の奥に死蔵されている能面のような鬼女の面を偶然発見してから、その面の自分の意志を持つような、わずかな角度で表情が変化するような不気味さに魅了される。同時に、この鬼女の面の裏側にある、「かつてそれを付けた人間の顔から肉を剥ぎとって自らの裏面としたような、血みどろの肉の凹凸がそのまま固まって漆黒の闇に化し」た「肉質の闇」[35]は、「私」に不安を抱かせる。ある日「私」は、その面の別の世界からの光を放っている妖しい目に唆され、思わず面を被ろうとするが、裏面の闇から鬼女のような咆哮／「悪魔のささやき」が響き、面に食らいつかれる恐怖に襲われたため、顔をそむけた。それ以来、「私」は二度とその面をつけようという気を起こすことはなかったが、その代わりに違った形の欲求が年とともに強くなる。それは、きれいな女性に面を被らせることである。

---

[33] ジョゼフ・チルダーズ、ゲーリー・ヘンツィ編（2002）『現代文学・文化批評用語辞典』杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳、松柏社 pp.301-302.

[34] 二、三例を挙げると、夏目漱石の『心』、島尾敏雄の『死の棘』、森鴎外の『舞姫』などである。

[35] 倉橋由美子（2008）「鬼女の面」『大人のための怪奇掌篇』宝島社文庫 p.101.

成人になった「私」はある日好奇心にかられ、熱い陶酔の時を過ごしてから隣で眠りに落ちた婚約者であるK子に面を被らせてみると、「猫に袋を被らせると恐怖を来たして踊り狂うしぐさをするが、この鬼女の面の顔に変じた美女は、一糸纏わぬ裸身を不思議なリズムに乗せて、およそ様式化されていない体の動きを見せながら声もなく踊った」(104)。その踊りは優美な肉の動きである同時に卑猥なものでもあるが、やがて絶頂を迎えたK子は床に倒れ、事切れていた。その淫靡で秘技めいた踊りが紛れもなく性的なエクスタシーであると固く信じている「私」は、その後、クロロホルムを使って、年に二人の割合で「鬼女の面に捧げる生贄」(106)を捕まえる「コレクター」になり、面がもたらしたエロティックな踊りにすっかり魅入られてしまい忘我の境に至る。そして、「私」は、それぞれの美女の(一度は美少年の)踊りの詳細、遺体の始末などを克明に記録し、いつか本を出そうと思っている。だが、酔狂の末、「私」に残された楽しみは自分の顔に面をつけることしかない。「鬼女の金色の目は私を見るたびに誘惑の色を湛えて笑いかけてくるように思われる」(107)というところで話が終わる。

この禍々しい鬼女の面は、一見「紅葉狩り」に出てくる鬼女の能面のようであるが、瞳に穴は開いていないため能面とは言えない。祖父も父も鬼女の面のことを黙秘しながら、家宝のように受け継いできた理由は、この面は魅力と嫌悪感、迫力と破壊力を同時に持ち合わせるからであろう。こういった両義性により、「私」の家の代々の男性を苛み続けても、死蔵されてきた鬼女の面は手放せない存在である。隠喩的にいえば、強い性的魅力を発散する鬼女の面は、父権が制御出来ない女のセクシュアリティに対する無知に由縁する恐怖を表象すると思われる。そして、女のセクシュアリティは抑圧された男性たちの性的欲望と幻想を掘り起こす危険なものと見なされる。とりわけ、「闇の中で燐光を放っている」(101)鬼女の面の二つの目は、「私」にその闇からの言いようのない恐怖をもたらし、面をつけると闇に飲み込まれる／「他者」に浸透される恐れがある

ため、「私」は面をつけることを敬遠する。その代わりに、「私」は美女／もう一人の「他者」を通して、抑えようのない性的幻想を実現させる。

一人目の「他者」であるK子は学究的な家庭に育ち、大学在学中に既に「私」と結納を交わし、「夫婦と恋人の中間の熱い男女の交わり」（103）を続けている。K子は外見が目立つのみならず、頭もよくて控えめな性格であるが、一番「私」を引き付けるところはその意外に豊満な体と思いがけないほどの情熱である。見かけでは「私」はK子を愛しているようであるが、女を性欲の対象／道具としてしか見なさない「私」はじつは女性嫌悪の考え方を有する。上野千鶴子が指摘したように、「性別二元制のジェンダー秩序に深くふかく埋めこまれた核が、ミソジニー」であるため、「女好き」と「女嫌い」は矛盾しない。むしろ女性蔑視という同じ根から現れたコインの表裏である[36]。そして、文学においての女性像がしばしば「聖女」と「娼婦」、「妻・母」と「売女」、「結婚相手」と「遊び相手」など二種類の集団に分割されるのも、男性の女性という符号に対するアンビバレントなコンプレックスから生じるだろう。家庭という領域に入らない限り、K子が「私」に提供する性的快楽は後者に属するに違いない。さらに、モガであるK子は、それまでの女性が想像できない自己の可能性を無限に拡大できるはずなのに、古代の悪魔を思わせる鬼女の面を被らされることにより、古代の「他者」と結合させられ、男性が現代の「自己」へ進化するための犠牲にされる。そして、鬼女の面を被って甘美な官能の喜びを演出し、「私」に窃視の快楽を満足させるK子は、最後には彼女が発散する致命的な性的魅力のせいで懲らしめられなければならない。その処刑はもちろん死である。言い換えれば、「私」は現代の「自己」を主張、維持するため、そして鬼女の面が体現する死を征服するために、女たちに暴力を振舞い、女たちを犠牲にしなければならない。

[36] 上野千鶴子（2011）『女ぎらい－ニッポンのミソジニー－』紀伊国屋書店 pp.7-21.

自称「真面目な秀才型の学生」である「私」は「謙遜した」(102)言い方で性豪とも思わせるように自分が如何に女子学生に持てるかを吹聴する。また、「獲物」にした女たちと美少年の断末魔がもたらしたエクスタシーで恍惚に達し、自分なりの歴史（his-story）を書くようにその詳細をいちいち誇らしげに記録しておく。このように、もったいぶった語り方をする「私」の尊大、傲慢、残酷なイメージを通して、倉橋は私小説における女性（同性愛者）を否定的、対比的な存在にする傾向がある男性性を見事に茶化し、パロディ化する。そして、男性の女性に対する嫌悪と暴力を露呈しながら、「鬼女の面」は日本文学における（男性中心の）現代性というパラドックスに仮借ない批判を加えると思われる。

鬼女の金色の目の誘惑に打ち勝てなさそうな「私」には、自分の顔に面をつけようという観念しか残さないというエンディングは、谷崎潤一郎のマゾヒズムによる女性崇拝を思わせる。だが、谷崎の『春琴抄』などに見られる女性へのマゾヒズム的服従は女性を尊敬するわけではなく、「男が社会的つながりを得るための」「通過儀礼」[37]であると言われている一方、「私」が鬼女への服従を通して社会的つながりが獲得できるかどうかは問題視されていないだろう。まして、その信頼できない語りに従えば、これから壮大な性的伝記を出版するつもりの「私」は、本当に自分の顔に面をつけるかどうかは疑う余地がないとはいえないだろう。しかし、確信できるのは倉橋がここで又してもテクスト的な戯れにより、男性作家の記号化される女性についてのテクストは実は男性自身の性幻想についてのテクストに過ぎないということをさらけ出したり、模倣したり、そして揶揄したりしていることであろう。

さて、世界中の名作童話を縦横無尽にアレンジし、換骨奪胎したり煮詰めたりして作った『大人のための残酷な童話』は倉橋の一流の毒に満ちたパロディ作ともいえるだろう。倉橋によると、魔法が

[37] 根元萠騰子（2005）『文学の中の女性　擬態か反抗か－『源氏物語』から村上春樹まで－』近代文芸社 pp.112-113.

支配するお伽噺の世界にはきちんとした法律と論理の体系があるため、合理主義に満ちているし、因果応報、自業自得の原理に基づく超現実的な世界でもあるから、同情や感傷のような余計な心理描写がなく、「精神に焼き鏝を当てるような効果」を発揮する残酷さが溢れる[38]。アンデルセン童話「人魚姫」を題材にした巻頭のエロティックかつ残酷な「人魚の涙」は、意表を突く展開で童話というものは子供のための甘美な物語であるというコンセプトを顛覆させる。

「人魚の涙」における人魚姫はなんと、上半身が魚で下半身が人間の女のものである。人魚姫は初めて海上に出た際に、船で宴会を行っている美男子の王子に一目ぼれしたが、お祖母様の戒めを破って自分の顔を人間に見られたためか禍が降りかかり、急に嵐が起こって船を襲う。人魚姫は気を失った王子を砂浜に助け、本能の声に唆され、王子の余分なものを自分の身体の足りないところにおさめてみる。恍惚となった人魚姫はいつまでも王子と結ばれたままでいたかったが、自分の醜い上半身を見られるのが嫌だから、しぶしぶと海の底へ帰る。王子を忘れられない人魚姫は海の魔女に頼んで、人間にしてもらい、王子と出会って宮殿に迎えられるが、「漁師の娘」と思われる身分は到底王子とは結婚できるはずはない。王子が別の王女様との結婚を知った人魚姫は、魔女が言った通り魚の上半身に戻り海へ帰る。ところがちょうどその時、王子が乗った船が通りかかり、また嵐に襲われ沈んでしまう。今度人魚姫は遭難した王子を抱えて魔女のところへ向かい、王子と一つの体になるための祈願を告げる。王子の立派な男らしい下半身を報酬として魔女が受取り、王子の上半身に人魚姫の下半身をつなぎ合わせる。その後、王子は国王になったが、一生お后を迎えようとはしない。体が一つになったが、魂は別々で、繋がった体の中で魂同士が対話できる。「ただ、人魚姫の要求があると王子様はその手を使って人魚姫の一番女らしいところを慰めることはできましたが、人魚姫には王子様にお返し

[38] 倉橋由美子（1998）「あとがき」『大人のための残酷童話』新潮文庫 p.229.

をするすべが」ない[39]。慰めると人魚姫（あるいは王子か）は喜びのしるしか悲しみのしるしか、涙をこぼし、その涙はすぐ真珠になる。だから、王子の寝台にはいつも真珠が溢れている。

冒頭の「目は深い海の色そのままの深い青に澄み、胸から頭にかけて鱗の形も一枚一枚見事に整い､妖しいほどの光沢を放って」(11)いるという人魚姫の容姿についての描写は、早速読者の既知の人魚姫像を徹底的に転覆する。上半身が人間で下半身が魚類のアンデルセンの人魚姫は、人間の知性を持ちながら、処女と思わせるように性の対象になれないため、妖しいが清らかで望ましい存在であるのに対して、ただでさえその外見のビジュアルが恐ろしい倉橋の人魚姫は、逆に人間の理知を備えないが、女のセクシュアリティを具体化した下半身を持つため、始めてその姿を目にした王子を気絶させる不気味な存在である。言い換えれば、頭がなくて言葉でコミュニケーションのできない人魚姫は象徴秩序／社会的制約から解放されるのみならず、官能的に露出している性器は女のセクシュアリティの本質を強調する。アンデルセンの純粋な愛を追求したが報われることがなかった、異種間／身分違いの悲しい恋の物語は即座に危険且つ破壊的な物語になる。

倒錯された人魚姫は人間の頭がないため、デカルトの「我思う、ゆえに我あり」というコギトによって主体性が構成されるという長く信じられてきた概念を覆す。つまり、頭／心を特権化して主体性を構築する代わりに、倉橋の人魚姫は欲望と感情の元と見られる身体／下半身を主体性の主な調停の場所であると見なす[40]。やがて人魚姫の身体に存在する異種間の矛盾と衝突は、王子の上半身との結合により解消されるが、その男か女か定かでない身体は男／女、心／身体の境目を取り除き、既存の生物学的、物質的な身体による性別を決めるというおきてに抵触する。さらに、公的領域では立派な

[39] 倉橋由美子（1998）「人魚姫の涙」『大人のための残酷童話』新潮文庫 p.17.
[40] Jean Gallop（1988）*Thinking through the Body*, New York: Columbia University Press.

男として国を治めるが、私的領域では女性の快楽しか味わえない混成された身体は、「男は外、女は内」という性別役割分業、そして心身二元論を嘲弄するのではないか。

ところで、倉橋にとって、マスターベーションという行為は、自己と他者と両方の役割を同時に同じ主体によって行うため、『暗い旅』のような作品でマスターベーションをモチーフとし、既存の「ノーマル」な男女関係における自己と他者の境界を問い直す。一方、「人魚の涙」では、氏はこういった「同じ主体」による行為を一層複雑にさせる。王子／人魚姫の両性具有の身体は、両性双方の他者を受け入れ、他者の中に入り込んで一体になり、他者を自分の中に取り込めることにより、統一された一つの主体が複数になってしまう。言い換えれば、主体は既に首尾一貫した本質を持つ存在ではなくなり、むしろ異なる要素の混合物であり、他者とも弁別されるどころかかなり重なり合う存在である。それゆえ、人魚姫を慰めることは王子のマスターベーションに当たるか、性的快楽を味わう主体は王子か人魚姫か、喜びか悲しみか正体のわからない涙を流すのは王子か人魚姫かなど、倉橋は飽きることなく読者を当惑させながら、主体性やセクシュアリティ・アイデンティティに関する、今までノーマルだと思われ続けてきたことを見直させる。

さらに、身体の自己所有の崩壊により、自己の身体がいくぶんか他者に所属するという事実、つまり「自己の根源的な他者帰属」[41] を発見してから、まさしく倉橋が言っている、「わたし」の中の「かれ」と「交信」ができるようになる[42]。すると、他者は自己との差異によって拒否、排除されるどころか欲しがられ、容認され、自己と他者の差異そのものによって快楽がもらえる。前述したように、余計

[41] 土田知則・青柳悦子（2007）『文学理論のプラクティス－物語・アイデンティティ・越境』新曜社 p.70.

[42] 女性である倉橋は何故「かのじょ」ではなく「かれ」と書いているのかという点については、安藤秀國が指摘したように、自己の男性化への努力を隠さない作者の意識においても、作品世界においても両性具有性が存在しているからである。安藤秀國（2007）「倉橋由美子の初期作品におけるカフカの受容」『愛媛大学法文学部論集』23 巻を参照。

な心理描写がない「人魚の涙」においては、王子と人魚姫はそれぞれこういった「交信の快楽」が味わえるかどうかは知ることができないが、この去勢されたも同然の両性具有の身体には、二項対立を内側から解体するような決定不可能な概念なり要素が溢れるため、心／身、男／女、自己／他者といった二項対立のヒエラルキーを巧みに逆転することができる。

五、終わりに

女が書くことは「行動」ではなくて「分泌作用」[43]であると述べている倉橋由美子は、現実世界に存在する女性という符牒の不条理性、違和感、ずれを意識しながら、世界の裏側にはみだしている女の位置からあらゆる体系に対して示される嘲弄や抵抗を描こうとする。倉橋は、「アポロンの首」において、作者自身を思わせる若い女子大学生である主人公が自己表現の道を模索したすえに社会的枠組みの定めた限界を破れない苦悩を披露しながら、反世界でしか満喫できないセミオティクの充足感を体現する。「鬼女の面」では男性が創造／想像した「女」という符号を模倣したり、逆手に取ったりして、女性への暴力を顕在化させる。「人魚の涙」では、さらに様々な境界を越え、社会という既成概念に捕らわれない、本来あるべき女の姿を提示して、読者を戸惑わせたりする。

倉橋の破壊的なファンタジーにおける女たちは、皮膚化した「女」という負の符号を剥がし、他者を受け入れる個として自分の中に帰ることができる。そしてあらゆる体制による規定からの自由が獲得できる。倉橋はその真骨頂をよく発揮する間テクスト性やパロディなどの脱構築的な手法により、現実の世界をすりかえたファンタジーの反世界を紡ぎだし、男性／女性、自己/他者、本質/構築など二項対立の境界設定の不可能性を暴露することによって、あらゆる観念の真実性を問い直し、オルタナティブな可能性を開こうとする。

[43] 倉橋由美子（1973）「毒薬としての文学」p.90.

謝辞

本稿の完成にあたり、匿名の査読委員の方々より貴重で的確なコメントを頂戴した。ここに深い謝意を表したい。

参考文献

安藤秀国（2007）「倉橋由美子の初期作品におけるカフカ受容」『愛媛大学法文学部論集』23、pp.21-47.

飯澤文夫（2007）「倉橋由美子明治大学特別功労賞　その次第とこれから」『図書の譜』、pp.132-142.

磯部公一（1979）「戦後文学の転換」『増補改定　戦後日本文学史・年表』講談社

市古夏生編（2006）『日本女性文学大事典』日本図書センター

今井泰子ほか（2009）『短編女性文学現代』おうふう

上野千鶴子（2011）『女ぎらいーニッポンのミソジニーー』紀伊国屋書店

江種満子（1976）「倉橋由美子『パルタイ』のわたし」『国文学解釈と鑑賞』41（11）pp.126-127.

江藤淳（1960）「現代小説断想」『江藤淳著作集 2 作家論集』講談社

遠藤寛子（1994）『ギリシア神話』講談社

太田伸広（2003）「グリム童話と『日本の昔ばなし』の比較－変身について－」『人文論叢』第 29 号、pp.39-65.

川端康成（2009）「片腕」『眠れる美女』新潮文庫

北杜夫（1985）「解説」『倉橋由美子の怪奇掌篇』新潮文庫、pp.209-214.

倉橋由美子（1961）「あとがき」『人間のいない神』角川書店

————（1973）『わたしのなかのかれへ　上』講談社

————（1973）『わたしのなかのかれへ　下』講談社

————（1975）「作品ノート」」『倉橋由美子全作品 1』新潮社

————（1984）『大人のための残酷童話』新潮文庫

————（2008）『大人のためのの怪奇掌篇』宝島社

————（1986）『最後から二番目の毒想』講談社

陣野俊史（2007）「精神的王族について－倉橋由美子の初期作品と綿矢りさ－」『文芸研究』102、pp.39-61.
ジョゼフ・チルダーズ、ゲーリー・ヘンツィ編（2002）『現代文学・文化批評用語辞典』杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳、松柏社
曽野綾子・倉橋由美子（1977）『筑摩現代文学大系 82 曽野綾子・倉橋由美子集』筑摩書房
ソフィア・フォカ、レベッカ・ライト（2003）『ポストフェミニズム入門』竹村和子・河野貴代美訳、作品社.
柘植光彦（1979）「現代女流作家における性表現」『国文学解釈と鑑賞』44（5）、pp.118-26.
土田知則・青柳悦子（2007）『文学理論のプラクティス－物語・アイデンティティ・越境』新曜社
丹羽文雄（1960）「小説家の感動する小説」『群像』四月号 pp.193-197.
西川直子（1999）『クリステヴァ－ポリロゴス－』講談社
野口武彦（1986）「女流文学・その物語性と社会性をめぐって－倉橋由美子『パルタイ』－」『国文学:解釈と教材の研究』31(5)、pp.44-49.
根元萠騰子（2005）『文学の中の女性　擬態か反抗か－『源氏物語』から村上春樹まで－』近代文芸社
平野謙（1960）「毎日新聞」『文芸時評』一月号
松村定孝・渡辺澄子編（1990）『現代女性文学辞典』東京堂
森川達也（1977）「倉橋由美子」『曽野綾子・倉橋由美子集　筑摩現代文学大系 82』筑摩書房
与那覇恵子（1986）『現代女流作家論』審美社
――――――（1989）「フェミニズム批評－倉橋由美子『アマノン国往還記』」『国文学：解釈と教材の研究』34（8）、pp.115-121.
ロラン・バルト（1997）『物語の構造分析』花輪光訳、みみず書房
ワイルド（2000）『サロメ』福田恆存訳、岩波文庫
李思儀（2002）「左傑倍・阿爾欽博托藝術之研究」國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文

Bullock, Julia C. (2010). *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press.

Gallop, Jean (1988). *Thinking through the Body*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thmoas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell.

Napier, Susan J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. New York: Routledge.

Sakai, Astsuko (1992). "The Intertextual Novel and the Interrelational Self: Kurahashi Yumiko, A Japanese Postmodernist." Ph.D. Thesis, University of British Columbia.