

〈女〉の在処を求めて
——吉屋信子「鬼火」(1951)のフェミニズム的再考
ヴェーラー・シュテファン

1 はじめに

「少女小説」というジャンルの確立者である吉屋信子(1896-1973)は、少女小説の他に幻想小説、家庭小説、歴史小説、さらに俳句の領域まで様々な顔をもつ作家である。50年代に入ると、吉屋は——場合によっては幻想的な——短編小説を集中的に作成していく。その中の一つ、1951年に『婦人公論』の中で発表された「鬼火」¹は、主に4つの場面が三人称で語られる小説である。時系列に沿って確認すると①復員後ガス会社の集金人となった視点人物・忠七の紹介(pp. 59-60)、②忠七がその前にも何回か行ったことのある無名の女の家を、女の滞納していたガス代を支払ってもらおうべく訪れ、ガス代の代わりに性交を求める場面(pp. 60-64)、③忠七が自分の家に帰り、女の来るのを待つが結局すっぱかされる夜の場面(p. 64)、④その二、三日後に忠七が女の家をもう一度訪れ、女が首を吊ったのを発見し慌てふためいた末、行方不明になったと語り手が解説する最後のシーン(pp. 64-67)である。②に該当するところで、忠七の女に対する振る舞いは次のように描写される。

- A. 弱者に対しての強者の残忍な征服欲——そうとばかりは言い切れない、もっと妙な魅力その女に感じてしまった。彼がポケットから煙草を出すと、女が瓦斯コンロの傍のマッチを摘んで火をつけてくれた。「そんなサービスぐらいじゃ、ガス代はのぼせねえな」忠七はすっかり悪党ぶって、ゆっくりと煙草を輪に吹いて、猫が鼠を睨み据えてすくませてるような快感のうちに女の顔をじろっと見た。(pp. 62-63、下線筆者)

「猫が鼠を睨み据えてすくませてるような快感」——なんだかありきたりな喩え、とこのくだりを読み違和感を覚えた人は、わたし以外にもいるかもしれない。だが、ここから数行読み進めると、「芝居」という語に遭遇し(p. 63)、

納得する。なるほど、「鬼火」は、ある種の「仮面劇」として読むことができるのではないかと。実は、「鬼火」のちょうど中盤辺りには、読み手をそう思わせる表現が他にもある。

- B. 忠七はこの憐れな女に（ぼく）という言葉を使っているうちに、何か自分が一かどの人であるような陶酔感が湧いた（p. 62, 下線筆者）。
- C. 忠七はいつの間にかそんなやくざな言葉を使っていた、そしてそこに立っているその瓦斯代が払えぬ人妻に（女）を感じた（p. 62, 下線筆者）。
- D. そういう悪たれた台詞が、何か芝居をしているように忠七をそそる（p. 63, 下線筆者）。

この四箇所の中のBとCは、「うちに」と「いつの間にか」という、かかる動作の制限された時間を示す語をもって、忠七という視点人物の立ち振る舞いあるいは言葉遣いに変化が起こったことを推測させる。即ち、ある時点まで作品の現在におけるそれと異なる態度を彼がとっていた可能性に気づかせる。残り二つの文は、これらと呼応し、忠七の言動の二重性を強調し、テキストに「本物／模倣」という二項対立を主題として導入する。とすれば、猫と鼠の喩え、というよりむしろその「凡庸さ」も忠七の芝居がかかった振る舞いとの関連において理解することができるのではないだろうか。

忠七の「芝居」の相手が、名前もなく、一見過去もないように見える〈女〉であるということを考えてすれば、吉屋信子が「鬼火」において性差即ち男らしさと女らしさの演劇的構築性を主題化し、「ひとは女に生まれぬ、女になる」という格言が有名なシモーヌ・ド・ボーヴォワールの『第二の性』、あるいはボーヴォワールのこの名高き宣言を一つの出発点に、ジェンダーの行為遂行性を理論化したジュディス・バトラーの議論を暗に先取りしていると解釈したくもなる。しかし、そういった読解を可能にする側面が「鬼火」にあるとして

も、この作品において登場する忠七と女、あるいはその関係性や売春のモチーフ、更に女の自死が、単に非対称性を刻み込まれた、ジェンダーの二分法の普遍主義的な寓話化のために用いられる装置である、といってしまうのは短略的である。というのも、もしも「鬼火」がその「仮面性」若しくは「演劇性」を強調し、性差をめぐる交渉を内包しているのなら、それが生存する男性登場人物に支えられた具体的な歴史的設定をもとに繰り広げられることにこそ「鬼火」の特徴が見出せるからである。「鬼火」は、作品内時間と本作品執筆時間がほぼ一致していると思わせる設定において、アレゴリカルな読みの他に、歴史的な解読をも要請し、その双方の不可分性を間接的に主張しながら、戦後日本の男性中心主義への批判、そして正しくそれにより吉屋信子の作品におけるフェミニズム思想を考察する上で不可欠な作品となる。

本稿では、吉屋についての学術的研究において看過される傾向にある「鬼火」に関する数少ない先行研究を整理しつつ、それらにおいて注目されてこなかった上述の表現と「陳腐」な比喩とをその中で位置づける。そして、「鬼火」をいかにこのような「仮面劇」として読むことができるかを明らかにすることで、これまでの「鬼火」に対する読解を補完する。

2 「鬼火」の受容をめぐるアンビヴァレンス

まず、「鬼火」をまつわる批評言説、とりわけそれにみられる「鬼火」のアンビヴァレントな位置付けについてみていきたい。文庫本10頁にも満たない、極めて短いこの小説は、同時代には好意的に受容された。その証左として、『婦人公論』に発表された年に「鬼火」は女流文学者会賞を受けている(大塚, 1984, p. 183)。その翌年、吉屋が戦後上梓した他の短編小説5篇(「生霊」、「鶴」、「立志伝」、「冬雁」、「手毬唄」)と旧作1篇(「童貞女昇天」[1928年])と一緒に、中央公論社から刊行された短編集に収録された(大塚, 1984, p. 183)。また、小説家の瀧井孝作は、『中央公論』の書評の中で短編集の『鬼火』を取り上げ、「鏡花の多くの作品は、架空幻想を美しくしたものでしたが、信子さんのこれらの作品は、鏡花の風とはまた別で、日常生活の中に、人人の性格、境遇、時期、などから、たまたま発生する、スリル、これを巧みに捉えて、描写してありました」(瀧井, 1952, p. 189)と評した。瀧井の推薦で短編

「鬼火」は、1951年の日本文芸家協会編纂「創作代表選集」にも選ばれる（毛利, 2008, p. 144）。

2.1 純文学の仲間入り？

戸籍上は養女になっており、実質上は吉屋信子のパートナーだった吉屋千代が記録したように、大衆小説家としていわゆる純文学の範疇外に置かれてきた吉屋は、女流文学者会の受賞と、批評の対象に選ばれ、評価されたことを「素直に喜んだ」のであった。しかし、同時期（1951年8月-1952年2月）に毎日新聞に連載していた「本来の仕事である新聞小説『実家の人々』によってこれを得られたならば、信子はもっと喜んだであろう」（吉屋, 1976, p. 565）と吉屋千代は留保をつける。この留保の意味をどう理解すればいいだろうか。

確かに、当時の吉屋は人気と一般的知名度を手にいれていたが（田辺, 1995, p. 383）、竹田志保の述べるように、一方ではそれまでの吉屋の小説に見られた「展開の強引さや表現の過剰さへの拒否反応が示され」、「典型的」と「通俗的」として「大衆文学」である以外の文学的価値を否定された経緯がある（2014, p. 1）。このことを背景に「鬼火」の評価を考えれば——吉屋自ら「これで純文学の仲間入りができた」（中村, 2007, p. 47）と喜んだように——文壇側による承認として肯定的に捉えることができるかもしれない。しかし、「鬼火」に関しては仮にそうだとしても、この「純文学の仲間入り」が包括的なものなのかどうかは言い難い。むしろ、「鬼火」に対する好意的な受容を、たとえば長年磨き続けられてきた創作上の手法（大塚, 1984, p. 189, 193）がやっと見直されたことと同一視するような通時的ナラティブ化に対しては、慎重であるべきである（毛利, 2008, p. 144）。それは、竹田も指摘するように「鬼火」以外の作品の文学的「劣位」をその効果として固定化させるからだけではない（2014, p. 1, 160）。このような「鬼火」の位置付けが吉屋信子の作品世界に持たせる「一貫性」により、吉屋千代の留保が示唆する「鬼火」の特殊性が見えなくされてしまうためでもある。

「鬼火」が評価されたのは「女流文学」という別枠においてであり、また瀧井の書評等によって吉屋が文壇に認められたとすれば、それは「ヒロインをかげにかくして、男性の側から観察させ、それに語り手役を演じさせている」

(村松, 1980, p. 153) 作品で果たせたことは、ここでは忘れてはいけない。吉屋が文壇においていわば周縁化される過程²は、単なる黙殺を通じて成されたわけではない。むしろ吉屋は「権威者」からの攻撃を真正面から受けてきた。その攻撃は、上述したように、吉屋の装飾的な文体と「過剰」な感情表現、また物語内容などの「通俗性」に向けられたものである(竹田, 2014, p. 49)。しかし、それだけではない。このような批判は、1936年12月の『文学界』に掲載された『女の友情』に対する小林秀雄による酷評が例証するように、作品の通俗的な性質への批判と文学的な価値の否定とが、ミソジニーと表裏一体になっている。吉屋に対する評価の歴史的変遷について論じる久米依子が述べるように、この酷評が掲載された『文学界』の大衆文学特集は、「いわゆる昭和の文芸復興期に、大衆小説の批判を通じて『文学』をもう一度立て直そうとする戦略的企画の一つ」(2013, p. 135)であったという。吉屋と男性大衆文学作家四人を取り上げ、その作品の文学的な価値に疑問を投げかけることにより、純文学を代表する『文学界』が「大衆文学との二項対立を際立たせ、自分たちの優れた領域の中心的価値性を示して、人々を惹きつけようとする」(久米, 2013, p. 135)のものであった。しかし、取り上げられる作品が例外なくその芸術性の低さなどを糾弾されながらも、全否定の対象となったのは、吉屋のみである。久米が指摘するように、「男性大衆作家の場合は純文学に近接する存在として文章や教養が評価されることもあるが、女性作家は『文学』からひととき遠ざけられる」(久米, 2013, p. 136)。つまり、吉屋の周縁化は、「純文学対大衆文学」という対立図式の中で作品の后者との親和性を強調することを通じてなされるのみならず、ジェンダーを軸にさらなる等級付けが行われるのである。やや長めであるが、ここで小林の批評を引用しておこう。

この本はほんの少し許り読んで止めた。

他の事情もあつたがいかにも面白くないので到底我慢が續かなかつたのだ。〔中略〕

當人まことに冷静な気分であつたが読み出したらどうにも向つ腹が立つて来て任を果すことが出来なくなつて了つた。〔中略〕

だが向つ腹も評価の見識だと信ずるから何故向つ腹がたつたか簡単に述

べて置く。

子供に読ませる本に必ずしも作者は人生の真相を描いてみせる必要はない。

だがあんまり本當の事は遠慮する、或いは甘つたれた話し方をしてやるという事と子供を侮る事とは違ふ。恐らく作者は無意識にであらうが、これをごちゃへにしてゐる。

まるで子供の弱點を掴まへてひつかけるという文體である。

例へば何といふ令嬢が番頭と無理な結婚をさせられて、初夜を明かす温泉宿の描寫なぞは殆ど挑發的だ。あゝという筆致は言はば狡猾な筆致だ。〔中略〕どうせ通俗小説だ、そろ盤を弾いて書いてゐるという様なさっぱりした感じではない。何かしら厭な感じだ。人の眼につかない處で子供たちと馴れ合つてゐる、といふ感じだ。

この作者の文體には極く尋常な美しさすらない。

(小林, 1936, p. 254, 傍点小林)

竹田によれば、吉屋の作品を特徴付ける装飾的な文体や「メロドラマ性」は、とりわけ男性批評家の「批判と嘲笑の対象」(2014, p. 49, pp. 103-105) となった。しかし、注目すべきなのは、批評家のジェンダーだけではない。小林に向つ腹を立たせ、『女の友情』が連載されていた『婦人倶楽部』の読者を挙げて「子供」に引きずりおろし、その「狡猾な筆致」がゆえに通俗小説としてさえ成り立っていないと、少女小説それ自体まで侮蔑したこの全否定的な「短評」³ を書かせたのが、吉屋が「鬼火」と逆の構成をとり、女を視点人物に夫の威張る姿の卑俗さをむき出しにし、「結婚＝幸せ」という幻想に疑念を投げかけた作品だったということも見落としてはならない。⁴

2.2 女が書く女のための物語の系譜

言わずもがなであるが、『女の友情』の読者は子供ではなかった。小林の『女の友情』評について論じる黒澤亜理子によれば、1920年に創刊された家庭総合雑誌の大手であった『婦人倶楽部』の当時の読者は、明治後期から昭和初期まで少女期を過ぎ、『女の友情』の発表された1933年に20代から30代で

あり、相対的に高い教育を受けた中産階級の女性だったという (1990, p. 75)。この読者層の形成は、1917年～1924年に雑誌『少女画報』に連載され、54編の短編からなる吉屋の代表作『花物語』に端を発する (黒澤, 1990, p. 75)。少女を主人公とする大ヒット作だった『花物語』の特徴を、黒澤は次のようにまとめる。

『花物語』には、みごとなまでに結婚願望が現れてこない。母たちの世代のあり方に対する無言の否定であり、「結婚」や「家制度」を含む世間の現実への強い嫌悪感を示している。「成熟への恐怖」とも、『秘密結社』と特有の排他性」とも言えるが、同時に「妻」や「母」という「役割の性」を脱ぎ捨てたときの「…」「女であること」と「自分であること」の微妙な軋み、違和感をどう処理するかという問題を通じて、「個」の手探りが始まったとも言えるのである (黒澤, 1990, p. 79)。

竹田も同様に、『花物語』にみられる少女性への固執を、男性中心主義的な文学と家父長制的で、異性愛中心主義的な社会制度が要請する規範的な女性性 (母と妻という役割) への抵抗として捉えられることを指摘している (2014, p. 3) が、小林の批判した『女の友情』もこの『花物語』の系譜に連なる。由紀子、綾乃と初枝という三人の女性を主人公に、吉屋は「制度としての結婚をめぐる女であるがゆえに、それぞれの運命に翻弄されついに友情の絆を断たれていく物語」(平野, 1992, p. 105) を展開する。それは、黒澤に言わせれば「少年にとっては『獲得』の物語が、少女にとっては決定的な『喪失』の物語」(黒澤, 1990, p. 87)、つまり女同士の友情を犠牲にせざるをえない物語であるというふうに——正しく小林秀雄が論じた、温泉宿で綾乃が初夜を過ごす場面における相手の夫・豊造の「極端に歪められ [た]」(黒澤, 1990, p. 83) 描写に仮託された、異性愛男性の欲望や行動の戯画化にも確認される——異性愛単婚の規範性に対する批判的な眼差しに貫かれている。

そして、『女の友情』における結婚や異性愛男性の典型的な男性性に対する批判は、『安宅家の人々』の中心的なテーマの一つでもある。たとえば駒尺喜美は、『安宅家の人々』を「〈女の友情〉と〈理想の男性〉という吉屋信子にお

ける二大テーマが「…」一体となった到達点」（1994, p. 197）として位置付ける。理想の男性性が「〈正常〉という枠組みから外れたところこそ存在する」（1994, p. 198）ということ、妻・国子と二人でひっそりと森の中に暮らす「支配欲や所有欲とはりついた性欲が希薄である」（1994, p. 213）知的障害者の宗一と、「俗物を絵に描いたような」（1994, p. 203）彼の弟の謙二、更にこの男兄弟二人のそれぞれに対する謙二の妻・雅子の接し方の対照的な描写を通して、示した作品だとする。また、山田昭子は、駒尺の議論を受け、『安宅家の人々』がみせる結婚に対する批判性を次のように分析する。

国子は自らの結婚を「女の一生の人並の幸福を犠牲にする覚悟でなければ出来ないこと」とであると雅子に語るが、それを聞いた雅子は「——頭脳は健全な男でも、時として結婚の相手に不幸を与えることがあるのを、国子はゆめにも知らないのだ」と思う。その言葉には、国子にとって羨ましいだろう自分の結婚もまた、幸福なものでは決してないのだという雅子の気持ちが込められている（山田, 2015, p. 46）。

もし、吉屋が「知的障害という条件において、初めてこの社会の決めた男性性から脱がれること〔…を〕この小説の主人公に託した」（駒尺, 1994, p. 198）のなら、それは、知的障害者の浪漫主義的フェティッシュ化として、知的障害者の社会的周辺化の事実、そして主体性と欲望の所有をも否認するような言説に不本意であれ手を貸してしまうという問題を孕んでいる人物設定である。しかし、そうだとすると、この男性性をめぐる交渉が、宗一に対し対極的な態度——国子は白痴の彼が恥ずかしいのに対し、雅子は無垢な彼を全面的に受け入れる——を示すにもかかわらず強い友情を築く二人の女性の視点に立って展開され、そしてこの交渉が最後に、家長としての資格のある男性が不在であることにより、この女性二人を主体とした家庭の描写に帰結することによりはなれない。Sarah Frederickによれば、この非規範的な家庭の描かれ方は、1947年の民法改正により家制度が廃止されたものの、相変わらず異性愛単婚が家族の基礎をなすとされた戦後の「近代化」に対する吉屋の失望を背景に理解すべきであり、また、太宰治の『斜陽』にもみられる、その「近代化」と戦前の封建制

の間の軋みが拓いた新たな家族の可能性を手探りする言説空間の反映と、それへの参与としても読めるという(2002, p. 13, pp. 32-33)。だが、こうした批評性をもった作品がすでに発表されていたにもかかわらず、既述したように、女流文学者会賞を受賞し、『中央公論』の書評で取り上げられ、日本文芸家協会編纂「創作代表選集」に選ばれたのは、『花物語』と『女の友情』のように女性の経験を中心とした物語の流れをくむ『安宅家の人々』ではなく、「ヒロインをかげにかくし〔た〕」「鬼火」なのである。

装飾過剰が男性中心主義的なモダニズム言説において女性的なものとして他者化されてきたという議論(田中, 2011, pp. 41-76; Schor, 1987=2006)をうけるならば、比較的好意的に受容された「鬼火」においては、本田和子が「アール・ヌーヴォーのような西洋世紀末芸術の影響」を見出す「筋立てやドラマの展開とは無関係な装飾的な言葉の連なり」、「雑多な美辞麗句の寄せ集め」(1992, pp. 189-191, 195-219)といったそれまでの吉屋の作品にみられた特徴がほとんど見当たらない(大塚, 1984, pp. 191-192)のも、「鬼火」と純文学のアンビヴァレントな関係性を考える上で検討すべきディテールだろう。しかしここでは、瀧井の肯定的な書評などを——純文学の基準を定める文壇が1930年代も1950年代も、程度の差はあれ、男性を中心に出来ていた世界だったため——全面的な文壇からの「承認」として捉えること、あるいは「純文学の仲間入り」として喜ぶことを躊躇わせてしまう上述のような要素があるということを指摘しておくにとどめたい。⁵

3 「鬼火」の幻想性をめぐるアンビヴァレンス

この「承認」の問題の背後からは、もう一つ関連する問いが立ち上がってくる。つまり、影に隠され、死の領域へと追いやられる無名の女の物語である「鬼火」を純文学たらしめるのは何かという、結局そのカテゴリーの「権威性」を補強するに終始してしまう問いではなく、「ヒロインをかげにかくし〔た〕」本作品が吉屋信子の作品世界の中でいかに位置付けられるのかという問いである。この問題について考えるに当たって一つの手がかりとなるのは、女の描写と密接に繋がっている「鬼火」の幻想性をめぐる議論である。「鬼火」を中心に論じられたものは、現時点では、既に触れた瀧井(1952)の書評の他に、

①大塚（1984）、②毛利（2008）と③小林（2012）の三本が発表されている。これらの先行研究の共通点を挙げるとすれば、「鬼火」に隠された幻想性の両義性を指摘していることである。

3.1 「異空間」の女VS. 「異界」の女

瀧井は、みてきたように、泉鏡花の幻想小説を比較対象に、「鬼火」がそれらと同様に「ファンタスティック」でありつつ、鏡花と違い、「日常生活のありのままを見詰め」ている（1952, p. 189）と、その幻想的にしてリアルな性質を指摘する。①大塚は、瀧井の言葉を援用し、「鏡花的幻想に通じる」ものがある一方、吉屋の師であった徳田秋声のような筆法が用いられ「戦後の荒廃と飢餓〔が〕簡潔に描かれる写実小説」（1984, p. 184）であると、「現実に漂う幻想」（1984, p. 189）として「鬼火」を解釈している。そのキーポイントが再三にわたり現れる「紫苑」のモチーフにあるとし、「紫苑に仮託された女の物語」としての「鬼火」の幻想性を「処女作の『花物語』のロマン」（1984, p. 189）の流れを汲むものとして位置付けている。だが、このような評釈を含みつつも、大塚の論考は、短編集『鬼火』の全体を見渡す構造をとり、瀧井と同様にテキストのどこを指して論じられるかが不明瞭である以上、作品分析が断片的で抽象的である。

しかし、幻想小説としてのみ語りきれない「鬼火」のこのような両義性は、②毛利と③小林の読解をも特徴付ける。②毛利は、「鬼火」を「紫苑にかこまれた異空間の物語」として捉え、女は忠七にとって「紫苑の家」という幻想的な異空間にいる〈女〉と解釈している。その異空間の存在としての〈女〉は男からしての「他者」であり、それとして吉屋の少女小説の女性像に繋がるとの見解である。大塚と同様に「紫苑」の登場する花の空間を「『花物語』からつらなる系譜の上にある」（2008, p. 133）とみて、女の自死に『『花物語』の少女たちと同質の『静かなる拒否』を特徴とする『少女性』」（2008, p. 146）を見出している。ここでいう「拒否」とは、「鬼火」がその幻想性をもって喚起する、男の破滅という男性中心主義的な「女怪幻想」の典型的結末への期待を女の自死を通じて裏切ることと、「目の前にある自らをおびやかす事態」に対して何の対抗策も」（2008, p. 133）講じない「少女的な」抵抗の拒否を指す。

また毛利は、女の自死が、〈女〉を相手にした時のみ優越感を味わえる忠七の「卑劣な部分をよりいっそう浮かび上がらせ」、彼のなかにある「男性社会の卑劣さへと直接報いる」(2008, p. 131)と、「鬼火」を〈男〉と〈女〉の対立構造で読解し、「男性中心社会への批判」としての「鬼火」の可能性を提示する(2008, p. 130)。

毛利の読みは、こうしてフェミニズム的読解の可能性を示した点で示唆的でありつつも、問題含みである。第一に、戦後という歴史的な設定に殆ど注意を向けていないことが相俟って、第二次世界大戦を挟んで国家体制が大日本帝国から日本国へと切り変わる中で、さも吉屋とその女性像が変化を被らないかのように、戦後を生きる「鬼火」の女による男性中心社会に対する「拒否」の身ぶりを、明治末期から大正期の抵抗する主体としての「少女」へと回収し、普遍化してしまう。第二に、「紫苑の家」を囲む戦後の焼け野原を男性社会として認識しているものの、毛利のいうように幻想的な異空間が〈女〉の領域であるならば、それが翻ってみれば〈男〉＝現実世界という等置とも表裏一体であることと、その解釈上の含蓄について触れていない。

こうした毛利の見解に対し③小林は、時代背景と社会状況に照合しつつ「鬼火」を読み直すが、「異空間」という語を使っていないとはいえ、毛利同様女のいる家を現実空間として捉えていない。小林によれば、忠七が初めて会った女は既に死んでおり、「異界」の存在であるという(2012, 41-43)。「幽霊」ではなく、「紫苑の花の精」(吉屋, 1951=2003, p. 62)として、自分と夫の遺体を発見させるために忠七を呼び寄せたという、男を罫に嵌める女怪物語として読む毛利から着想を得たように思われる解釈である。小林によれば、「君を忘れず」という花言葉をもつ紫苑の「精」である女は、自分たちの遺体を見つけてもらうことで、「いくら復興が進んで戦争の傷を無きものとしても、傷跡が癒えることなく死んでいったものがあることを忘れないでほしい」(小林, 2012, 45)と告げたかったという。毛利が「鬼火」を『花物語』の延長線上に位置付けようとしたのに対し、小林は『花物語』と同時期に少女時代を送り、戦中を生き抜いた挙句、「鬼火」の女のような境遇の中で「命を落としていったかつての読者へのレクイエム」(小林, 2012, p. 45)として「鬼火」を読む。しかし小林は、吉屋が明示しているように、女が幻想的な「紫苑の花

の精」となるのは忠七の眼差しを通してであることを見落としており（吉屋, 1951=2003, p. 62）、結果として女を完全に幻想の領域に閉じ込めてしまう。

これに対し、毛利と小林の読解を融合させて次のようなことを主張したい。即ち、女の自死は、具体的な歴史的な状況の中で男性中心主義的な社会から求められる女怪性＝幻想性に対する拒否＝批判である。さらに、「鬼火」が男性中心主義的な戦後日本に対して批判的なコメントとなるのは、この女が実は二重の意味で幻想的に演出されつつも完全には幻想の領域へと還元できない要素がある点と、その「両義性」と対を成している忠七の「現実性」を疑問視せざるを得ない側面がある点の両方においてである。つまり、〈女〉＝女怪＝幻想という等置は、自死によってのみならず、作品全体にわたって裏切られていると考えられるのである。

3.2 幻想と現実の間を行き来する「鬼火」

そもそも、「鬼火」のどこが「幻想的」であり、どこが「リアル」なのか。すでに先行研究においても指摘されているように、吉屋は「鬼火」の時代・舞台設定に関してある程度具体性を持たせている。「東京も瓦斯が復活して〔…〕」（吉屋, 1951=2003, p. 59）とあるところから、舞台が東京であることがわかるのみならず、忠七が勤めているのが東京ガスであることも類推される。とすれば、小林が論じたように、作品内時間を1949年前後に限定することができる。ガスが24時間提供になり、「〔…〕瓦斯が復活していくらでも使っている事」になったのはその年であり、闇市を想起させる「インフレ」（吉屋, 1951=2003, p. 59）、さらに1947年に流行語だった「筍生活」（吉屋, 1951=2003, p. 60）も作品内時間を敗戦と「鬼火」執筆時間の間の数年間であると思わせるのである（小林, 2012, p. 38, 45）。同様に視点人物の忠七の内面や過去も、比較的詳細に描かれている。

しかし、「鬼火」の前半が写実主義的小説として演出されつつ、忠七が「あるよく晴れた晩秋の朝」（吉屋, 1951=2003, p. 60）、廃墟のような女の家を訪れる場面から、その先に綴られていく出来事を完全に現実世界のものとしては捉えられなくなる。その理由は——タイトルが原因不明の怪火を指す「鬼火」であることに加え——次の要素に求められる。まず、「あたりが焼跡」である

のに、「ぼつん」とその家だけが取り残されているかのようにそこにあるのは、毛利もいうように紫苑が「焼け野原のなかにかろうじて焼け残った家の勝手口に、一株だけが残っている」(毛利, 2008, p. 138) のと同様に不自然である。また、忠七がこれまでこの家に来たときにいつも鍵がかかり、女が留守していたと説明されているが、読者の私たちが居合わせる今回に限って勝手口の硝子戸が「抵抗もなくがたと開いた」のも、どうも必然性を見出せない。さらに、「いいようのない陰気」、「妙な魅力」と「狐につままれたよう」(吉屋, 1951=2003, p. 61, 64) という、忠七のこの家と女を視たときに覚えた感情を描写する表現と合わせて考えたとき、相手を誘惑し罠にはめる女怪物語を連想させられる。ましてや、瀧井の書評を背景に「鬼火」を読んだ読者は、この場面では、泉鏡花の『天守物語』の富姫や『聖高野』の蛇女をテキストの上で一瞬喚起するだろう。なおも男を死の世界へと誘き出す、不気味でありつつ興奮させる得体の知れない女(怪)の系譜を想起させるのは、紫苑の花である。女が一步も出ない家の勝手口に咲いており、女がその「精」ともされる紫苑の花は、『今昔物語集』第31巻第27「兄弟二人、萱草と紫苑を植うる語」の中で、父の死の悲しみを忘れまいと思う弟が父の墓に紫苑を植える場面から敷衍して考えれば、「死」のイメージと結びつけられているものとして理解することができる(阪倉, 1981, pp. 315-317; 萩原, 2004)。「鬼火」の最後に死者たちの傍に紫苑が飾ってある描写もその印象を強める。そして、病気だと女がいう夫がいつ死んだのかも、その病名も不明であることや、女がほとんど発言せず、名前などがなく、結果として立体感がないのも、女が登場してから失せていく現実味をさらに希薄化させ、具体的な歴史的設定を超越したところへとテキストの意味作用をひらく。つまり、「鬼火」の女はここで二重の意味で非現実的な存在に見えてくると言える。内面も過去もないある種の普遍的な類型として、そして幻想的女怪になりかけたものとして。

4 フェティッシュとしての〈女〉、パロディーとしての「鬼火」?

類型は読者にとってのみの作用として、女怪は視点人物・忠七の目を通して見えてくる女である。言葉を発しても「忠七の耳には何も聞こえなかった」この女を相手に、比喻上一瞬「狐」にも変身した彼女に魔法でもかけられたかの

ように彼が「今迄どんな女にも感じなかったような激しい欲望が〔…〕湧き上がってきた」（吉屋, 1951=2003, p. 62）とある。即ち、この女はここで、忠七が〈女〉を欲望する〈男〉としての自分、異性愛男性としての「(ぼく)」(吉屋, 1951=2003, p. 62)を——初めて意識するとまでは言えないにしても——再確認させられる契機となる。とすれば、女が同時に普遍的な類型にも見える読者として、〈女〉のフェティッシュ化を通じての男性主体の確立に類似するこの場面で、ジャック・ラカンのいう「女の不在」を連想しても不思議ではなからう。そのため、具体的な作品分析に入る前に、まず次節でラカンの性差をめぐる議論とそのフェミニズム的再読について確認しておく。

4.1 補説: ファルスを持つこと、ファルスであること

ジュディス・バトラーと同様にボーヴォワールから出発し、「女性性」をプロセスとして設定し、女性による「女性の扮装」*female impersonation*が社会組成の中の作品・営み *work* としていかに働くかについて論じる Carol Ann Tyler によれば、異性愛中心主義的で家父長制的な社会において、性差はファルス=ペニスという、ジェンダーの二分法に非対称性を刻み込む戦略的誤認を中心に構成されてきたという (2003, p. 20)。エリザベス・ライトも、ラカンの提唱する主体形成論について、象徴界の基本原理をなす「ファルス機能、つまり去勢の機能——象徴界から要求される犠牲——は、男女によって異なった作用の仕方をするということ」、したがって「女性は男性が失う必要のない何かを失っているというわけではないということ、またどちらの性もすべてをもつ、あるいはすべてのものになることはできないということ」(Wright, 2005, p. 25) であるはずなのに、ペニスとファルスの同一視により、男性はファルスを持つものとされる一方、女性はファルスであるとされ、ゆえに「持たれる」ものとされてしまうと批判する。つまり、ファルス=ペニスという虚偽意識 *false consciousness* のイデオロギーに支えられている男性主体が、想像界において理想として残る完全性への欲望のために、女性は象徴界において、男性でないもの——男性の欠如——とならざるを得なくなっている (Tyler, 2003, pp. 18-19, 49-56, 傍点筆者)。

ファルス「である」こととファルス「をもつ」というこの象徴的な位置の

両方は、ラカンにおいて、主体となりつつあるものが根元的な欠如を知覚していつつも否認するという意味において、フェティシスティックな扮装の作用に特徴づけられる (Tyler, 2003, p. 20)。バトラーもまた「模倣とジェンダーへの抵抗」などで示したように、「女性である」・「男性である」ことが、すでに進行中のジェンダー規範の反復＝社会的に「～らしい」と理想化されたものの模倣／「引用」を通じて作り出される一時的なパフォーマンスが積み重ねられた結果としての集積物に他ならない。そうである限り、反復とは選択を要する不完全な制度であるため、規範の引用の効果として得られる「一貫した主体」は、反復的な引用の瞬間からはみでるほかの「わたし」のすべての要素に断片化され、永遠なる反復を駆り立てられている幻影にすぎない (1996, p. 127; 1997, pp. 159-177)。しかし、男性の象徴的な自己表象のもととなる、男性の想像界におけるファルス＝ペニスという誤認は、象徴界上の自己疎外の否認としてフェティシスティックに機能しているにもかかわらず、象徴的父 *symbolic father* により認可・特権化されることで、結果として（異性愛）男性は（欲望の）主体であることを保証され、その主体性の所有を「自然化」される。それに対し、女性は欲望される＝ファルスとなるための「仮面」*mask* の着用——ラカンによれば、それは「自らの女性性の本質的な部分、即ち、自らの特質のすべてを拒否する」過程 (1977, p. 583; 邦訳筆者)——において「象徴界と想像界の間のどこかで」、男性の想像界としての象徴界＝自らを象徴化するための「言葉」を断片的にしかもたない状態につながりつめられてしまう (Tyler, 2003, pp. 20-21)。つまり女性は、この象徴的な秩序において、男性のフェティシズムの空想としての「女性性」を身に纏い、そのフェティシズムの対象となるように「仮面」をつける立場に置かれている (Tyler, 2003, p. 62)。ラカンが「女は存在しない」(Lacan, 1973, p. 60)、また「性関係は存在しない」(Lacan, 1970=1991, p. 134) というとき、それはこの意味においてである。言い換えれば、誰もが象徴的な去勢を被っていることには疑問の余地はないが、ファリックな秩序において欠如が特定の他者に投影されるものであるなら、男性主体に見えている他者の欠如は、何よりもまず、自分の欠如でもある。男性は自分を、ファルスを「もつ」存在として想像することで自己フェティッシュ化する一方、ファルス＝ペニスという自己フェティッシュ化的幻

想、即ち「扮装」を存続させるために〈女〉に投影された欠如をも否認・隠蔽し、そのフェティッシュ化を通して距離をとりつつ欲望する。

4.2 〈女〉というフェティッシュと幻想としての〈男〉

以上のことを踏まえた上で再び「鬼火」に戻ると、そこに女が正しく現実と幻想の挟間——「死」と「紫苑」が比喩的な関係性にあるとすれば、同時に生と死の境界線——つまり「紫苑の家」の玄関先⁶で、読者の、そして〈男〉の忠七の目の前に現れる。したがって、次第に幻想味を帯びていき、「紫苑の花の精」となる女は、その自死によって初めてこの世からいなくなるのではない。忠七の眼差しを通してわたしたちにみえた瞬間から、換言すれば不気味なオーラを放しつつ「快感」をも覚えさせる「女怪」としてのフェティシスティックな「仮面」を被せられたという意味において、すでに（ラカン的な意味で）「不在」であるといえよう。このように吉屋は、独りの女として公的・社会的に生存するために必要な術がなく、その歴史も声も公的・社会的に記録されないまま、結局は私的空間としての家（庭）＝「死」へと押し込められてしまう窮地を訴え、その自死をもってこのような「男性社会」に対する拒否を表明したとみることができる。

しかし、忠七を〈男〉一般へと捨象してみると、毛利のいう曖昧な「男性社会」ではなく、女がこのような窮地に置かれる原因でもある、社会性と歴史性の領域としての「現実世界」＝〈男〉の空間という等置こそある種の幻想にすぎないことへの批判として「鬼火」が捉えられるようになる。というのも、優越感と征服感を覚える、権力を握っている〈男〉としての忠七こそ本物・自然ではないことに気づかせることで、「鬼火」はラカンの図式を裏切るためである。本稿の冒頭で取り上げた表現をもって忠七に過剰な「演技」をさせることで、吉屋はミミクリーに特徴的なシニフィアンとシニフィエの間にあるギャップ (Tyler, 2003, p. 23)、「一貫した主体」の亀裂を前景化させ、男らしさや男性性こそ自己フェティッシュ化的な「仮面」である可能性を強調する。「鬼火」において「悪たれた台詞が、何か芝居をしているように忠七をそぞる」（吉屋, 1951=2003, p. 63; 傍点筆者）が、自分の言動の演劇性を忠七が意識することがないことに、その行為遂行的な性質への示唆を見出すことさえできる。〈女〉

の前で威張る忠七と、最後に「勘弁してくれ、おれは坊主になる」とわめく忠七の違いも、前者のオリジナリティを疑わせることで一貫した〈男〉としての「わたし」というものの幻想性を際立たせ——「猫」と「鼠」の比喩の「凡庸さ」がパラディグマチックなベクトルにおいて暗示するように——「男性性」をめぐるパロディー的「仮面劇」として「鬼火」を読むことを可能にする。

もしそうだとすれば、吉屋は、この「オリジナルなきコピー」(Tyler, 2003, p. 26)としての「男性性」に、歴史性と社会性をもった忠七の描写を通じてさらに批判的な追い打ちをかけることになる。忠七が世間の道理を盾に弱者を甚振る集金人になったのは、小林が論じたように「彼自身の努力や苦勞」によってではなく、彼が「幸運に身を任せただけ」(小林, 2012, p. 42)である。「みたところ […] 負傷の跡もなければ、精神的ダメージもなく、ましてや敗戦後の若者としての複雑な葛藤もない」彼は、叔父の保証でもなく、その友達の手で会社に入った。即ち、彼は、もともと「大きな企業に直接はつながらない下層の庶民」であり、「戦争をはさんで成り上がった男」(小林, 2012, p. 39)であると言える。さらに戦争も、実は彼にとって「好機」であった。なぜなら、彼が露天商を後にしてガスの集金人になれたのは、叔父の友人の保証を通じてでもあるが、大量の戦死のために労働力が不足していた敗戦後間もない頃においてでもあるためである。要するに、彼は「若い男性というだけで […] 一躍社会に重んじられる立場に押し上げられていった」(小林, 2012, pp. 41-42)。さらに、集金人とは「誰にも馬鹿にされる商売じゃない」(吉屋, 1951=2003, p. 60)という彼の発言が示唆するように、忠七は以前侮蔑される社会的地位を占めていたと推測できる。したがって、餓死寸前の女を前にして同情ではなく優越感を覚え、その上、ガス代の立て替えの代わりに性交を要求し、彼女をさらに搾取しようとするのは、彼に女を相手に何らかの権限を握らせる根拠が、若い男性であること以外に理論上も現実上もない——とすれば、再び侮蔑されるかもしれない、〈女〉と似たような「弱者」の立場に連れ戻される可能性がつねにすでに彼に付きまどっているからこそ必要な、その可能性を彼に突きつけている女からのフェティシスティックな距離化、ある種の非同一化 *dis-identification* (Tyler, 2003, pp. 104-105) として理解することができよう。吉屋が戦時中に書いた小説から溢れる、男の不在が拓いた女性を中心と

する社会の可能性への期待 (Matsugu, 2008; 竹田, 2015) が、『安宅家の人々』の背景にもあった、戦後日本において根強く残存する「良妻賢母」の理想化とその社会的含蓄に対する失望と非難に変わったことを読み取ることもできるだろう。

こうした読解は、女が幻想ではないことが小説中の少なくとも二箇所において示されることによって裏付けられる。一つは、彼女が単に女として現れるのではなく、「人妻」即ち結婚制度を介して社会・国家と結びつけられている女性として描写される場所である。もう一つは、最後の場面において「火はいたずらにぼうぼうと付けばなしで、青白い焰を音立ててあげている」(吉屋, 1951=2003, p. 66) ところである。このガス台の青い火を女が夫と自分の死を弔うためにつけたという解釈も可能だろうが(毛利, 2003, p. 139)、ガスがこの家と外界をつなぐ最後のライフラインであるとするれば、読者の眼差しが「青い火」(=鬼火) から「忘れな草」としての紫苑へと導かれるシークエンスを「どこか底辺ではあれ、社会と繋がっている存在であることを忘れるな」という女の主張にもとれる。即ち、あなた=〈男〉に幻想的な現象とされがちなもの=女の「わたし」が、実は現実世界の一部であったという主張である。とはいえ、結婚とガスという二つのライフラインが〈男〉を相手にしか機能しないものになっている上、結局女の生存どころかその死につながり、とりわけ後者に関しては、(社会的な) ライフラインとして機能を果たせるはずであったのに果たせなかったこともまた、シニシズムをもって「鬼火」に両義性を持たせる。小林のいうように、忠七を「敗戦という屈辱からの脱却を経済ではかろうとする企業の歯車の一つ」(2012, p. 44) として捉えたとき、女の夫の遺体にまでガス代を求めにいく忠七の残酷な滑稽さ(吉屋, 1951=2003, p. 66) には、「温情 [が…] 妨げにしかならない」企業(小林, 2012, p. 44)、資本主義経済・国家・マスキュリニズムの共犯関係への一蹴さえ見出せよう。

5 おわりに 鏡花との非同一化とパロディーの問題

最後に女の死について一言を付け加え本稿を閉じたい。前節においては女の自死を、〈女〉と私的空間・家庭の同一視、および〈女〉が〈男〉のためのフェティシスティックな「幻想」としてしか現れてこない不均衡なジェンダー

関係を基本原理とする社会への批判として捉えられると述べた。また、女の二重の非現実性と忠七の作り事めいた男性性をヒントに読み解けば、〈女〉が象徴界において——主体性をもって自らを表象することが不可能であるがゆえに——「不在」とされる、ラカンの理論化した男根中心主義的な社会的・表象的秩序のある種のパロディーとして理解することができることも書いた。しかし、このパロディーとしての可能性に関しては、一つ留保を付け加えなければならない。「原典」とその批判的コピーとしてのパロディーを区別するためにしばしば判断基準に据えられる作者の意図は、周知の通り、歴史的・文化的に条件づけられているものである。そのため、どのような意図をもとに作られていようと、効果として「原典」のレトリックや構造の再生産に加担してしまう可能性は常にある。「鬼火」の文壇における評価をめぐる問題を複雑化するのはこの点でもある。というのは、現在、「鬼火」に性差をめぐるアレゴリー的若しくはパロディー的な批判性が見出せるにしても、当時だれがどこまでそれに気づいていたのかは疑わしい。それは、瀧井の書評において忠七が「好人物」とされる(1952, p. 189)点からも、泉鏡花が引き合いに出される点からも明らかだろう。というのも——「好人物」としての忠七については差し当たり別として——「鬼火」は、泉鏡花との非同一化ともとれるからである。

毛利が論じたように、「鬼火」が醸し出す女怪物語の雰囲気は約束するような結末への期待は、女の自殺によって裏切られる。フロイトのメデューサ論を取り上げるまでもなく、女怪や *female monster* が近代において女性の性的他者性や身体的非規範性を象徴する機能を果たし、エレヌ・シクスーのいうように男が「怖気づいて勃起〔目隠し〕する」(1993, p. 28) 男性中心主義的な認識の枠組みの輪郭を形成する、不安と興奮の両方を喚起させるフェティッシュになっている例が多い。毛利の援用している日本文学研究者の Susan Napier、また Nina Cornyetz によれば、日本近代の幻想文学にも同様の現象がみられる。Cornyetz は、泉鏡花を具体例に取りながら次のように述べる。

鏡花〔…〕にとって女性性は、統一性のとれた(いまは異性愛の)男性主体からはみでたり、それを混乱させたり、穢したりするすべてのものが棄てられていく便利な容器であった。不条理さ、非近代性、不気味な

もの、そして「女らしさ」（複数性、粘着性、手に負えなさ）を特定の「他者」に投射することにより、近代のファリックな主体が生まれてくる。〔…〕鏡花の物語におけるエロス化された魔女／女怪／女神たちは、男性的な「正常性」の領域〔の形成：筆者註〕を、それらとの間に置かれる距離をもって可能にする。（Cornyetz 1998, pp. 24-25; 邦訳筆者）

Barbara Creedなどが批判してきたように、女の怪物がその非規範的な身体性など、何らかの形でおぞましい、ゆえに棄却・退治され、距離を置かれるべきものとして登場している限り、それは男根中心主義的な言説の産物であり、それへの異議申し立てになるどころか、「正常性」から「特殊性」の領域へと〈女〉を締め出してしまい、既成の秩序を補強してしまう（Creed, 1993）。とすれば、吉屋が「鬼火」に女怪の幻想物語に発展しかねない可能性を忍び込ませつつも、女を美貌の魔女や男を体内化し、最後に処罰される化け物に変身させず、性交への要求にも応じないまま自殺で他界へと消失させたことは、男根中心主義的な言説において求められるこのようなフェティッシュとしての女怪（物語）に対する拒否として捉えられる。したがって、瀧井が「鬼火」の書評の中で泉鏡花を取り上げたのは、おそらくこの作品の「純文学」への格上げのためだっただろうが、もし「鬼火」が鏡花と何らかの関係にあるとすれば、それは上述のような意味での非同一化の関係においてというべきだろう。

なお、毛利は、この否定性において『花物語』との連続性が見出せると指摘した。だが、女の自殺と「少女的な拒否」との同一視において毛利が想定している少女性は、単に「具体的な対策をもたない」「現実否定」ではない（2008, pp. 132-133）。確かに、菅聡子も、『花物語』に「『秘密結社』と特有の排他性」を見出す黒澤（本稿, p. 109）と呼応し、「血縁を除いた異性の存在を完全に排除し〔た〕」少女たちの親密な関係性について、それが「寄宿舎」という「閉ざされた空間の内部のみ形成可能であった」のみならず、「外部に対して働きかけるという発想自体が〔…〕彼女たちには存在しない」ことを指摘する（2011, p. 188）。しかし、『花物語』の理想化する少女性は、とりわけ『花物語』の後半以降、自我と個性をもった、「主体的に行動する」少女の称賛と、『屋根裏の二少女』をも特徴づける女性同性愛の描写（竹田, 2015,

p. 25-34) すなわち「友情の形をとっていても常になにがしかのエロティシズムを伴う」(菅, 2011, p. 187) 非規範的な女性同士の関係性と不可分な関係にある。また、黒澤によれば、吉屋の作品にみられる「永遠の少女」への憧れは、貞操という概念とも密接に関わっている。この貞操へのこだわりも、しかしながら、いずれ待ち構えている結婚などからの単なる現実逃避、またはモラリズムではない。むしろ貞操は、強制的異性愛社会において要求される男性による「挿入」や「所有」という装置と結びつけられている女性性に対する抵抗戦略として、規範的な異性愛女性の女性性と異なる「女としてのありかた」への希求の表れであるという(黒澤, 2016, p. 2)。

「鬼火」において繰り返し忠七の目に留まる、最後まで解かれることのない女の細紐(吉屋, 1951=2003, pp. 61, 64, 67)が、その貞操観念の象徴と考えられるが、「鬼火」の女も貞操を守り抜き自死し、その意味では細紐を介して『花物語』の少女たちの系譜に連なると言えよう。だが、「鬼火」における貞操の堅持もまた——終戦まもない頃、身を売って生計を立てた女性に対するモラリズムにみえることは否めないが——忠七に性交を要求された結果としての自死と重なっている以上、亡くなった夫に対する忠実さの表明だけではなく(cf. 毛利, 2008, p. 131)、〈男〉に挿入される受け身の女性性の拒否、逆からいえば「そうでない」女のわたしへの希求ともとれよう。死と不可分な関係にあるため、この非規範的な女のあり方への希求が「他界」へと棄却されることに変わりはない。しかし、このような、相異なる要素を併せもち、その不協和音が解消されないことこそ、性差をめぐる交渉としての「鬼火」を吉屋信子の作品におけるフェミニズム思想について考察する上で不可欠な作品たらしめる最大の特徴である。

「鬼火」の吉屋にとって、「そうでない」女となるのは——この世においては——不可能である。これは、一方では、非規範的な女のあり方としての少女(性)が「現実から乖離した空間へと隔離される」ことを『花物語』と『女の友情』の一つの限界としてみる菅(2011, p. 203)に倣って、効果として既成の秩序を追認してしまう分離主義的な否定性の一種——毛利的いう「具体的な対策をもたない」「現実否定」——として批判することができよう。だが、それと同時に、『女の友情』において女性同士の親密な関係がもはや取り返せな

い過去として「隔離される」ことが、異性愛中心主義的で家父長制的な「現実」を可能にする、女性に対する規範化の暴力性を暴くための戦略としても捉えられるように（本稿, p. 109; 黒澤, 1990, p. 87; 菅, 2011, 202-203）、「鬼火」において受け身の女性性の拒否が、空間的でも時系列においての「隔離」でもなく、今度は「生」からの絶対的距離化という形をもって表明されることもまた、ある種の異議申し立て——非規範的な女として「生きられない」1950年代日本の「現実」に対する非難として読める。

Footnotes

- ¹ 「鬼火」の引用元は、2003年の再刊である（吉屋，1951=2003）。
- ² Sarah Frederickによれば、吉屋の作品が本格的に文学批評と学術的研究の対象となっていくのは、本稿において援用される黒澤（1990）や駒尺（1994）などのような例外を除けば、2000年前後である（2002, pp. 33-36）。
- ³ 小林が自ら明記するように『女の友情』を最後まで読まなかったためか、『女の友情』の作品評は『文学会』のこの特集のほかの「作品評に比べ、字数が極端に少ない」（久米，2013, p. 134）。
- ⁴ 吉屋信子がデビューするまでに純文学のみならず、大衆文学の系譜も「男性作家の独占であった」ということも忘れるべきではないだろう（村松，1980, p. 151）。
- ⁵ 文芸誌『人間』による「昭和二十二年に望むこと」というアンケートに対し、吉屋が「文学を『通俗小説』『純文学』とおおざっぱな荒っぽい概念で区別する妙な文学的封建性をこの時代に改革して頂きたいです」と答えたことから、吉屋もこのカテゴリーに対し無関心ではなかったことが窺える（中村，2007, pp. 47-48）。
- ⁶ 似たような設定は、他の同時代の作品にも確認される。Horiguchi Naokoが論じたように、林芙美子の『めし』とその映画版（1951年）では、玄関が公私の闘であり、主人公の美千代のような日本人女性が、1947年に施行された日本国憲法により男女の平等が保証され、女性にとって公的空間において活躍しやすくなるという期待を持ち得たが、実際、戦前とほとんど変わることなく「母」や「妻」として私的空間に閉じ込められていたという曖昧な立場を交渉するための空間的比喩として機能している（2012, pp. 163-164）。

References

- 黒澤亜理子. (1990). 「大正期少女小説から通俗小説への一系譜——吉屋信子の『女の友情』をめぐる——」. 『沖縄国際大学文学部紀要国文学篇』, 19号, 65-89. 沖縄国際大学.
- . (2016). 「吉屋信子と少女たちの地下同盟・〈黒薔薇〉というメディア戦略」. 『オルタナティブ・ジェンダー・ヒストリープロジェクト』 シリーズ講演の配布資料 (2016年3月6日), 1-2. 同志社大学.
- 久米依子. (2013). 「二つの文壇と越境——一九三〇年代の吉屋信子評からゼロ年代のエンタメ状況へ」. 『国文目白』, 52号, 133-142. 日本女子大学.
- 大塚豊子. (1984). 「吉屋信子の短編小説——『鬼火』を中心に——」. 『学苑 日本文学紀要』, 529号, pp. 181-193. 昭和女子大学.
- 小林秀雄. (1936). 「女の友情」. 『文学界』, 12月号, 254.
- 小林美恵子. (2012). 「吉屋信子『鬼火』論——敗戦後の〈花〉物語」. 『Caritas』, 46号, 38-46. カリタス女子短期大学.
- 駒尺喜美. (1994). 『吉屋信子 隠れフェミニスト』. 東京: リブレポート.
- 阪倉篤義ほか〔校注〕. (1981). 『今昔物語集——本朝世俗部 第4巻』. 東京: 新潮社.
- 菅聡子. (2011). 『女が国家を裏切るとき——女学生、一葉、吉屋信子』. 東京: 岩波書店.
- 瀧井孝作. (1952). 「書評『鬼火』」. 『中央公論』, 765号, 189.
- 竹田志保. (2014). 『吉屋信子研究』. 博士論文. 学習院大学大学院人文科学研究科日本語日本文学専攻.
- . (2015). 「吉屋信子の〈戦争〉: 「女の教室」論」. 『人文』, 14号, 265-286. 学習院大学人文科学研究所.
- 田中純. (2011). 『建築のエロティシズム 世紀転換期ヴィーンにおける装飾の運命』. 東京: 平凡社新書.
- 田辺聖子. (1995). 「永遠のテーマ: 女性の賛美」. In 吉屋信子, 『安宅家の人々』 (pp. 383-386). 東京: 講談社.
- 中村佐喜子. (2007). 「女流文学者会のあゆみ」. In 女流文学者会 (Ed.), 『女流文学者会・記録』 (pp. 33-59). 東京: 中央公論新社.
- 萩原義雄. (2004). 「『忘草 (萱草)』と『不忘草 (紫苑)』」. Retrieved July 7, 2016, from <https://www.komazawa-u.ac.jp/~hagi/ko-wasuregusatoshiwon.pdf>
- 本田和子. (1992). 『異文化としての子供』. 東京: 筑摩書房.
- 村松定孝. (1980). 『近代女流作家の肖像』. 東京: 東京書籍.

- 毛利優花. (2008). 「“少女”的であることの他社性——吉屋信子『鬼火』」. 『文学研究科論集』, 14号, 金城学院大学大学院文学研究科, 128-146. 金城学院大学.
- 山田昭子. (2015). 「吉屋信子『安宅家の人々』論」. 『専修国文』, 96号, 43-62.
- 吉屋千代. (1976). 「年譜」. 『吉屋信子全集 12』. 東京: 朝日新聞社, 545-577.
- 吉屋信子. (1951=2003). 「鬼火」. In 吉屋信子, 『鬼火・底のぬけた柄杓』 (pp. 59-67), 東京: 講談社.
- Butler, Judith. (1997). 「批判的にクィア」. (マリィ, クレア, Trans.). 『現代思想』, 25 (6), 159-177.= (Original work published 1993) “Critically Queer.” In *QLA*, 1 (1993), 17-39.
- Butler, Judith. (1996). 「模倣とジェンダーへの抵抗」. (杉浦郁子, Trans.). 『イマーゴ』, 7 (6), 116-135.= (Original work published 1991) “Imitation and Gender Insubordination.” In Fuss, D. (Ed.). *Inside/out Lesbian Theories, Gay Theories*. New York & London: Routledge. 13-31.
- Creed, Barbara. (1993). *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Cixous, Hélène. (1975=1993). 『メデューサの笑い』. (松本伊瑛子, 藤倉恵子, 国領苑子, Trans.). 東京: 紀伊國屋書店. = (Original work published 1975), *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Galilée.
- Frederick, Sarah. (2002). “Women of the Sun and Men from the Moon: Yoshiya Nobuko's *Ataka Family* as Postwar Romance.” In *U.S.-Japan Women's Journal, English Supplement*, 23 (2002), 10-38.
- Horiguchi, Noriko. (2012). *Women Adrift. The Literature of Japan's Imperial Body*. Univ. of Minneapolis: Minnesota Press
- Lacan, Jacques [ed. Jacques-Alain Miller]. (1970). *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- . (1973). *Télévision*, Paris: Seuil.
- . (1977). *Écrits* (Bruce Fink, trans.). New York: W.W. Norton & Company.
- Matsugu, Miho. “Fight to Win: Female Bonding and War Propaganda in Yoshiya Nobuko's ‘The Woman's Classroom’, 1939.” *U.S.-Japan Women's Journal*, 35 (2008), 54-79.
- Schor, Naomi. (1987=2006). *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York: Routledge.

Tyler, Carol-Ann. (2003). *Female Impersonation*. New York: Routledge.

Wright, Elizabeth. (2005). 『ラカンとポストフェミニズム』.(椎名美智, Trans.). 東京: 岩波書店.= (Original work published 1996), *Lacan and Postfeminism*. London: Totem Books.

Oh Woman, Where Art Thou? Rethinking Yoshiya Nobuko's Short Story *Onibi* (1951) from a Feminist Perspective Stefan WÜRRER

Onibi (Foxfire) is a short story by Japanese author Yoshiya Nobuko. First published in 1951 in the pages of *Fujin Kōron* (Lady's Review), it portrays a few days in the life of gas bill collector Chūshichi, who on his rounds through the neighborhood of what appears to be early postwar Tokyo, visits the house of a nameless woman whom he attempts to coerce into having sex with him in exchange for paying her gas bill, only to find her having hanged herself a few days later.

Onibi is an exceptional work for several reasons. For one, it is one of the few prose texts by Yoshiya that was awarded a literary prize, in this case the *Joryū Bungakusha-shō* (Women Writers Association Prize) in 1951. It was also met with a positive response from Japan's literary establishment, a fact that led to a tendency in secondary literature to consider it within the context of *junbungaku* (high literature) as opposed to *taishū-bungaku* (popular literature). Without attempting to arrive at a final answer, I discuss this relation between *Onibi* and *junbungaku* in the first half of this paper, pointing out several aspects that could complicate an understanding of *Onibi*'s positive reception as recognition of Yoshiya's writing on part of the literary establishment when viewed from a feminist perspective.

Furthermore, characterized by a third-person narration that focuses on the perspective of the male protagonist Chūshichi and the absence of Yoshiya's ornamental and melodramatic prose, *Onibi* seems to differ from Yoshiya's earlier works such as, for instance, her *shōjo* novels. It thus poses the question of how to situate *Onibi* and its nameless female character within the broader context of Yoshiya's oeuvre. As I demonstrate in the second half of this paper, it is not only through the woman's position of being confined to the realm of the fantastic – either as the ghost of a dead woman or a fetishistic object of

male desire – that *Onibi* becomes a critique of an androcentric society and postwar Japan, as the few secondary texts on this short story suggest. It is exactly in the fact that the text allows for a reading of the woman as beyond the realistic and the social – significantly, a realm superimposed on the home – while at the same time rejecting the equation of women with the fantastic by showing her to also be a social, real being, that *Onibi* undermines androcentric constructions of women. This critique is further developed through the depiction of Chūshichi, as the text emphasizes the theatricality of his masculinity, making possible a parodistic reading of Chūshichi and, by analogy, of *Onibi* as a rejection of postwar Japan and its heterosexist gender norms.

While a parodistic reading also poses problems with regards to the historical and social relativity of intention, as I will briefly elaborate in my concluding remarks, it is in this polysemantic ambivalence that *Onibi* becomes a negotiation of femaleness, and as such, can be placed within the genealogy of Yoshiya's female-centered prose texts.

Keywords:

Fantastic literature, Postwar Japan, Fetishism, Parody, Feminism