
1930年代モダニズム詩における、 女性の自己表現の方策

左川ちか、山中富美子らの作品を手がかりにして

TORII Mayumi

鳥居 万由実

はじめに

女性が文章を書くことの困難は、ヴァージニア・ウルフから近年のトリン・ミンハまで様々な人々が語ってきた⁽¹⁾。日本の近代詩の世界においても、それは例外ではなかった。

詩は小説と比べると非常に言葉の自由度が高いといえる。起承転結も、登場人物も要らない。文脈は飛躍し、文法はしばしば脱臼する。だが、それが一つの作品として成立するからには、たとえてならめな言葉の羅列に見えるものであっても、それを詩として支える強度がみなぎっているはずなのだ。この強度を生み出すためには、詩の背後に存在して、作品に感覚的な統一を与える何らかの主体（本稿では以降、仮に作中主体、詩的主体と呼ぶ）が必要となる。もちろん、これは現実の作者と完全に重なるものではないが、作者がつくりだすものである以上、まったく無関係とはいえない。小説よりも、心象風景が直接に表現される傾向が強い詩という媒体においては、時に作者自身の内面とより密接に結びつくことも有り得る。それでは、現実において「普遍的主体」⁽²⁾であることが困難であった日本近代の女性にとって、詩の世界を立ち上げることはどのようにして可能となったのだろうか。これまで、その困難が語られることはあっても、男性の作品と女性の作品を比較して、具体的にどのように作品を成立させるプロセスが異なっていたのかを論じたものは見当たらない。

そこで、本稿では1930年代の女性の詩における自己表現の成立がどのような構造によって可能となっているのか、またそれが男性の詩とどのような違いをもっているのかを、主に山中富美子と左川ちか、竹中郁の作品に焦点を当てながら論じる。次に、そうして明らかになった構造上の困難に対処するため、女性がどのような作詩戦略を取りえたのかを、左川ちかの作品を一例として見ていき、どのように「人間ではないもの」のイメージによって、言葉にしがたい自己の内奥が表現されているのかを分析したい。

尚、ここで気を付けておきたいことは、本稿では「男性詩人」「女性詩人」を手続き上、区分して論じることとなるが、「女性」と「男性」の違いを本質化する立場を取るものではないことである。ジュディス・バトラーが述べるように、肉体は常にすでに特定の社会構造の中でジェンダー的に位

(1) ウルフは1928年に行われた講演で女性がものを書くには年に500ポンドの収入とドアに鍵のかかる部屋を持つ必要があると発言して、女性の経済的・精神的独立を唱えた。当時富裕層の女性しか高い教育を受けられず、家事に専念するのが一般的という不利な条件のもと、女性がものを書くのは稀なことであった。トリン・ミンハは、著作『女性・ネイティブ・他者』の中で、第三世界の有色女性を書くことについて語り、彼女達が作家稼業に従事すれば、きまって「主婦であり『女』であるにもかかわらず書いている」「他の女の労働の犠牲のうえに」書いているという罪悪感に囚われ、や

つれ果ててしまうと述べる。

(2) ボーヴォワールも指摘しているように、社会には二つの性があるように見えるが、じつは「男」という一つの性しか存在していない。つまり、女は普遍である男に対する「特殊」「他者」として有徴化されている存在と見なされる。男は、性によって有徴化されることはない。具体例としては、近年まで日本でも男性作家の呼称は「作家」のみであるのに対し、女性作家は「女流作家」という肩書きが付けられてきた（竹村和子『フェミニズム』岩波書店、2000年を参照）。こうした肩書きはおのずと、「女」というジェンダーが想起させる

置付けられている。しかし、それは本質ではなく、社会の変化や個人のジェンダーパフォーマンスによって、可変的なものであると考える⁽³⁾。ここではあくまで、「男性」「女性」という社会的立場に置かれた個体を持つ一般的傾向として、どんな詩作上のストラテジーの違いが発生するのかを見るものである。また、本稿で見るのは主に1930年代前後の日本におけるそれであり、時代や場所によっても、ジェンダー規範や、それに対応した創作法は異なってくるだろう。

1. 「何者でもないわたし」… 女性が書くことの困難

フランツ・ファノンが論じるように⁽⁴⁾、「外なる他者」は「内なる他者」の投影で、構成的外部としての他者のカテゴリーを持たずに主体は主体であることができない。他者に反映されたみずからとの差異を反転させて、主体はそのアイデンティティを作り上げるのである。それゆえ植民地の男の苦悩は、植民者によって他者化されること自体ではなく、自己であることの不可能性——つまり「わたし」にも、「わたしでないもの」にもなれないことであった⁽⁵⁾。家長長制社会によって伝統的に主体（それは所与の前提として「男性的」主体であるが）の他者として徴付けられていた女性にとっても、こうした問題はつきまとうてきた。

とりわけ本稿が扱う時代においては、大日本帝国憲法下で、法的にも女性には禁治産者と同じ扱いで、財産権も参政権も与えられず、一人前の人間とは見なされていなかった⁽⁶⁾。

個体としての自己意識である近代的自我という概念が日本社会にも浸透する一方、女性は家制度の中で男性をサポートする良妻、あるいは未来を背負う子供たちを産み育てる賢母としての役割を割り振られていた。妻としては女が貞淑を求められる一方、家庭の外では公娼制度が存在し、性的存在としての女性は社会の周縁に押し込められていた。こうした背景のもとで、家族制度の規範からはみ出す自立した女性は、社会秩序を脅かす危険因子というイメージをかぶせられることも多かった⁽⁷⁾。家の中で女性としてのアイデンティティは持てても、自立した個人としてのアイデンティティを持つことは困難だったのである。

こうした状況で、水田宗子によると、近代女性詩の方向性は主に二つの方向があった。一つは与

内容（恋愛、身体性、結婚や出産等）を、その小説に期待させもするだろう。

(3) ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル』竹村和子訳、青土社、1999年。

(4) フランツ・ファノン『黒い皮膚・白い仮面』海老坂武、加藤晴久訳、みすず書房、1998年、235-240頁。

(5) 竹村和子、『フェミニズム』岩波書店、2000年、98-107頁。

(6) 沢津久司、「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究 (I)」『中国短期大学紀要』、1995年、163-177頁。

(7) 例えば、1910年に社会政策学者の河田嗣郎は女を「良妻賢母」として縛り付けておくのは専制野蠻の遺習であり、労働・参政権・教育問題の解決があつてこそ、男女平等の自由な文明社会が招来されると著書『婦人問題』（隆文館、1910年）で論じたが、「家族制度を破壊する」として発禁処分を受けている。また青鞞社の「新しい女」達はたびたび、女だてらに酒を飲み、吉原に遊興（実際は見学）する、等と風俗を攪乱する存在として報道された。

謝野晶子のように、女性性と同一化し「わたし」という一人称で思うままに語る方向、またもう一方は、語るべきものが大きな亀裂のなかに埋没されていて「わたし」とは語り出せない方向である。言い換えれば、「女」であるか個人であるかの二者択一を迫られたのだが、まだ家制度からはみ出した個人としての居場所は女にはなく、後者を選択すれば必然的に、何者でもないわたしと向き合わざるを得なかったのである⁽⁸⁾。

後者のタイプにとって、モダニズムの手法の流入は、飛躍的に作品を書きやすくしたのではないと思われる。なぜかといえば、それは理論的に主体的な「人間」の消去を目指していたからである。左川ちか⁽⁹⁾、山中富美子⁽¹⁰⁾、江間章子⁽¹¹⁾などそれまでの女性詩人とは異なり、「女であるわたし」を全面に出さないモダニズムの女性詩人が次々と誕生出来たことの背景として、この手法の導入は大きかったであろう。

彼女らも寄稿していたモダニズム詩誌『詩と詩論』⁽¹²⁾同人たちの詩作スタンスを見てみると、春山行夫は「意味のない詩を書くことによってポエジの純粹は実験される」と述べ、「意味のない」フォルムの追求を目指した。また上田敏雄はあらかじめ人間の現実や精神と無関係な世界を永遠の世界として仮設して詩を書き、また北園克衛も「詩の普遍性は無機物の普遍性」であるとしてフォルムを前面に押し出す表現をした⁽¹³⁾。

人間の消去という態度は、フランスでアンドレ・ブルトンらによって開始されたシュルレアリスムの流れを汲むものでもあったのだが、上田・北園が連名で執筆した次の、日本におけるシュルレアリスムの宣言（『薔薇・魔術・学説』第三号、1928年所収）を読むと、その立ち位置がよく分かる。

われわれは摂理による Poetic Operation を人間から分離せられた状態に於て組み立てる 此の状態は吾々に技術に似た無関心の感覚を覚えさせる 吾々は対象性の限界を規するのに Poetic Scientist の状態に類似を感じる（略）人間であることを必要としない人間の感覚は適度に厳格で冷静である

A note december 1927

以下のような北園の作品は、こうした「Poetic Operation」の実践例として挙げられる。

(8) この段落は水田宗子『モダニズムと「戦後女性詩」の展開』思潮社、2012年を参照。

(9) 1911年、北海道余市郡生まれ、1936年にわずか二十四歳で病没している。父親のいない家庭環境、また六歳で母や兄と別れて親戚に預けられた経験は、寄る辺ない作中主体のあり方にも影を落としている。1930年に北園克衛と知り合い、初めて詩「昆虫」を発表、その後没年までモダニズムの詩誌を中心に寄稿していた。亡くなった際には、萩原朔太郎も

「最近詩壇に於ける女流詩人の一人者で、明星的地位にあった。この人の死んだことは、何者にもかえがたく惜しい気がする。」（『椎の木』3月号、1936年）と高い評価を与えている。

(10) 1914年、岡山県倉敷町生まれ、その後長く北九州に住まう。2005年没。彼女が二十歳前に詩人として登場した時、百田宗治は日本の女流詩歌の伝統にない声であり人々を驚かせる詩作だと評価している。象徴主義的、理知的手法により独自の世界を構築している。

★

白い食器
花
スプーン
春の午後三時
白い
白い
赤い

★

プリズム建築
白い動物
空間

★

青い旗
林檎と貴婦人
白い風景

★

花と楽器
白い窓
風

★

貝殻と花環
スリッパの少女
金糸鳥の熟れる汽船のある肖像
(以下略)

(北園克衛「記号説」)⁽¹⁴⁾

(11) 1913年、新潟県高田市生まれ、2005年没。「夏の思い出」「花の街」など作詞家としても有名。『椎の木』などモダニズム誌を中心に活躍。戦後は『現代詩』『日本未来派』にも加わる。可憐でファンタジックな小世界を多く描出している。

(12) 春山行夫編集のもと、1928年から1931年まで発行。全14冊。都市モダニズムを背景に現代の詩学を打建てようとしてスタートした季刊雑誌である。様々な様式で詩の表現を現実的な意味レベルから切り離し、言葉

に対して機能面から見た言語論的で合理的な反省と、それに基づく実践が行われた。(沢正宏、和田博文編『都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー』翰林書房、1996年を参照) 参加者には春山の他、安西冬衛、西脇順三郎、瀧口修造、北川冬彦、上田敏雄など主要なモダニズム詩人が集結している。

(13) 沢・和田前掲書、10-12頁。

(14) 『白のアルバム』ゆまに書房、1994年、4-13頁（厚生閣、1929年刊の復刻版）。

ここでは、画家が白いキャンバスを広げ、パレットから選んだ色彩でオブジェを画面に配置していくように詩が書かれている。詩に描かれる世界の内側にコミットせず、詩人はキャンパスの外側にいて超然としている。主体とは無関係な、オブジェの醸し出す世界が表現されているのである。このため語り手は、あるアイデンティティを求められることもなく、みずからの性別を選びとる必要もない。亀裂して統一のとれていない「わたし」であっても、その問題は詩の外側に保留状態にしておくことが、またある程度、主体の亀裂を断片的な言葉の配置によって表現することが可能となるのである。

しかしもちろん、このことは、現実には生きる主体を拘束する、様々な社会的・伝統的な既成概念から、作品を完全に自由にする訳ではない。上記の詩でも、オブジェとして挙げられている人間は「貴婦人」「少女」といった女性が主であることにもそれは現れているだろう。

2. 「詩のミューズ」を追い求めるという作詩法

シュルレアリスムは、既成概念で固められた現実をポエジーによって破壊することを目指した運動であった。しかし、グザヴィエル・ゴーチエは発祥の地であるフランスに於けるシュルレアリスト達の作品を分析し、それが既成の性規範からは自由になっていないことを論じている⁽¹⁵⁾。

彼女によれば、女性はミューズとして祀り上げられるか、娼婦としてアブジェクトな対象となっているかのどちらかである。また、自然や花と同一視される女性、無邪気・生命としての女性と、行動し世界を創造するものとしての男性との二分法が見られる。

つまり傾向としては、詩のメインテーマとして召還された永遠の女性＝永遠の他者なるものに向かって、作中主体が立ち上がり、作品世界を成立させる強度を生み出すことが可能となっている。もちろん、すべての作品に当てはまることなく、前に引用した北園の「記号論」のように、主体がフォルムの前にほぼ消されているような作品も見られるが、詩が何らかの欲望の磁場によって構成される時、「女性」なるものを欲望の対象として織りなされる詩作は、やはり日本のモダニズム作品の中にも多く見られる。例えば次にみる瀧口修造の作品のように。

僕の黄金の爪の内部の瀧の飛沫に濡れた客間に襲来する一人の純粹直感の女性。／(略)／すべり落された貂の毛皮の中に発生する光の寢室。彼女の気絶は永遠の卵形をなしている。／(略)／彼女の腕の中間部は、存在しない。彼女が、美神のように、浸食されるのは一つの瞬

(15) グザヴィエル・ゴーチエ『シュルレアリスムと性』

三好郁朗訳、朝日出版社、1974年。

間のみである。彼女は熱風の中の熱、鉄の中の鉄。然し灰の中の鳥類である彼女の歌。／(略)
／彼女の胴は、相違の原野で、水銀の墓標が妊娠する焰の手紙、それは雲の間のように陰毛の
間にある白書一つの白書の水準器である。彼女の暴風。彼女の博説。彼女の栄養。彼女の靴下。
彼女の確証。彼女の卵巣。／凡ては氾濫していた。凡ては歌っていた。無上の歓喜は、未踏地
の茶殻で夜光蟲のように光っていた。……

(瀧口修造「絶対への接吻」)⁽¹⁶⁾

「彼女」が、詩世界のすべてを繰り出す源泉となっていることがよく分かる。神々しい「未踏地」として絶えず蹂躪を誘い、「鉄の中の鉄」など、存在の確信にあるイデア的なものとして、この詩の想像力の中心に君臨している。

見られる対象としての女性をモチーフとした詩世界構築の例をもう少し挙げてみる。

犬が夜の渚で／海鳴りに刺激されるように／彼女の女はそして二重に害はれ 頷たれる／燦爛と
散る彼女の女その美しくさが／私のペンに詩を書き綴らせる。

(荘生春樹「鴨」)⁽¹⁷⁾

マドモワゼルの指は家の中のピアノのうへを走る／青い空気の襲をかきよせながら／裳裾をひ
いて駆け廻る／アアク燈の灯った公園の柵に沿うて／花が生けてある下に花のように撓んでゆ
く白い手袋／動物のようにあまり笑わない／訴えることを知らない動物／マドモワゼルの眼は
硝子窓をすべる雨のようだ／むなくすべり落ちる二粒の雨。

(阪本越郎「A嬢のデッサン」)⁽¹⁸⁾

彼女は栗の花の首を持つ。／白い胸部を。／彼女は写真に黒く顕れる砂漠をもつ。／接吻が終
ると彼女は気絶する。

(渡邊修三「アフリカ」)⁽¹⁹⁾

女性詩人の場合は、このような作詩上の戦略は取りづらい。女性は「主体」「人間」の規範とな

(16)『詩と詩論』第13冊、厚生閣書店、1931年、98頁。

(17)『詩と詩論』第14冊、厚生閣書店、1931年、125頁。

(18)前掲書、137頁。

(19)『詩と詩論』第12冊、厚生閣書店、1931年、84頁。

る普遍的な「男性的主体」の他者としてのジェンダーを割り振られているためである。欲望する主体である男性を、逆に欲望の対象として、このような詩を書く伝統はないため、利用できる語彙も存在しないのである。また仮にそのような詩が可能であっても、積極的に男性を欲望する女性とは、当時の社会通念からはみ出す存在であったし、男性を「永遠なる他者」として、美的に称揚する慣習もなかったため、読み手に奇異な印象を与えてしまっただろうことは想像に難くない⁽²⁰⁾。

3. 「詩のミューズ」の殺害

前節では男性詩人の作品において、詩のミューズとでも呼べるような存在が詩の靈感源となっている作品を見てきた。それでは、女性は、こうした「永遠に女性的なるもの」に、どのように対処していたのだろうか。この節では、同じモダニズムの手法で書かれた詩の中でも、女性なるものをめぐって、社会的に「男性」と位置付けられた者と、「女性」と位置付けられた者の作品が、どのように違う態度を見せているのかを分析したい。まず「詩のミューズ」に潜む葛藤をモチーフとする竹中郁の詩を見て、「男性」主体にとって、それがどのような構造を持っていたのかをさらに詳しく見たい。次に同じく『詩と詩論』の同人であり、時代背景やモダニズムの手法を一定程度共有する山中富美子や左川ちかの作品を分析し、女性詩人にとっては「詩のミューズ」あるいは理想像として自らに課される「女性性」がどのような扱われ方をしているのかを分析したい。

竹中郁の作風は、中期以後はしだいに人生的・社会風刺的で明快なものに移行するが、ここで取り上げる前期の時期は、フランスの小説家・詩人のジュール・ルナールに影響されたウィットのある短詩や、映画のカット割を描くようなシネ・ポエムと呼ばれる視覚的でモダンな作風で知られていた。ここで彼の作品を取り上げる理由としては、竹中が発表した詩のミューズをめぐる連作が深い内省を伴うものであり、ミューズとは実は詩人が自分自身の一部を他者に投影したものであること、引いてはその不在や幻想性を示してみせるものとなっているからである。

毎夜、灯がつくと、家具たちが嚴重に檻をつくりはじめ。彼らの影を編み合わせて。／それから、ひとりの顔のない女が、どこからか来てボクの傍に座る。／眼をつむるには美しすぎる檻の中で、ボクは呟く。／（（ボクはおまへが好きだ））／（（ボクはおまへを生きる））／（（ボクはおまへと共に年齢を取ろう））と。／しかし、忽ち／（（それは皆うそだ））と云う激しい叫

(20) 男性を見られる対象として美的に称揚する作品は、高橋睦郎など、現代詩における男性同性愛者の試みにおいて本格的に見られるようになるだろう。

びを残しながら、ボクは去ってゆくもののように眼をつむる、もひとつの世界を見るために。
／そして、再び眼をひらかぬ強い強い決心をしながら。

(竹中郁「家具に囲まれて」)⁽²¹⁾

私は知っている、私の中で眠っているものの在ることを。／彼女は真黒な眼球をもっている、
／彼女は束ねかねる髪毛をもっている、／彼女は白くふくよかな手をもっている、／しかも彼女
は覚めることなく私に閑知するところなく眠りつづける。／私の尖ったペン先が彼女の皮膚
を傷つけぬあいだは。／／ 時あって 一度私が彼女を殺したとき、／彼女のではない、私の軀
からは夥しい血が流れでた、血が紙を染めた、／絶えることない万年筆さながら。

(竹中郁「詩の到着」)⁽²²⁾

「家具に囲まれて」では、女に顔がない。これは作中主体が、頭の中で生み出している像であることを示唆している。その女性像と作中主体は美的世界を作り上げ、愛を語る。だが竹中は、自らが詩のミューズを捏造していることにも、自覚的である。「それはうそだ」と夢から覚めて、幻想を見ないように強く眼をつむるのである。強く眼をつむることは、より深く自己の内面を探求し、より幻想に囚われない他者を探ろうとする現れであろうか。「詩の到着」では、理想の他者が、自分が作ったイメージでしかないことが、痛みとなって感じられている。彼女を殺した時、血を流すのが私の軀であることも、彼女は私の一部の反映であることを語っている。あるいは、詩のミューズたる女性を成立させるためには、彼女を殺し、他者である彼女の声を奪わなければならない、その暴力性についても気付いている。この場合、「彼女」は言葉によって文節化される前の原イメージのことでもあり、それが、言葉という暴力をこうむり、限定した形を与えられてしまって、未分化の際に有していた生を失う、という事態を語ってもいるだろう。しかし、その原イメージが女性という形で与えられていることは、やはり重要だと思われる。それは、書いても書いても到達できない「永遠の他者」としての女性イメージを基盤としているからだ。

2

私は眼をひらく。／私はおもむろに時間に凭れる。／私の血が沈む。／私の口を経て、他人の

(21) 前掲書、111頁。

(22) 前掲書、113頁。

語る言葉が洩れる。／「わたしは、わたしはあなたのものではない」

3

私は愛の終りをうたう。／私は世界の終りをうたう。／私は鶯の頸をねじる。／そして私は光をうたう。

(竹中郁「飢餓の祭」)⁽²³⁾

私は、他人をその他人の代わりに表象している。だが、その他人は、私の口から語り出す時、「わたしはあなたのものではない」と訴えるのであった。すると、「愛」が終わり、さらには「世界」までも終わってしまう。自分が捉えた他者は、本当の他者ではなく、自分が作り上げたイメージでしかない、という可能性であり、その時、詩的主体の作り上げた世界は、単なる一人語りの妄想として、崩れてしまうのである。

竹中は、他者＝女性的なるものを欲望の対象として立ち上げる詩的主体が常にはらんでいる亀裂に敏感であった。竹中の詩は、「永遠に女性的なるもの」に潜む理想化の幻想にも気付いており、それが時にイメージを押し付けられた他者の言葉を奪ってしまうものであるという構造を、見てきたような葛藤によって示しているのではないだろうか。

それでは、生物学的に女性とみなされ、それに伴って、女性である＝永遠の他者であることを期待されながら、そうしたジェンダーでみずからを表現することに違和感を覚える作者の詩世界は、どのように立ち上がるのだろうか。同じく『詩と詩論』に参加していた女性詩人の作品は、その出発点をよく例示しているように思われる。まず左川の商品を見てみよう（文芸レビュー社『ヴァリエテ』1号に1930年発表）。

昆虫が電流のやうな速度で繁殖した。

地殻の腫物をなめつくした。

美麗な衣装を裏返して、都会の夜は女のやうに眠った。

私はいま殻を乾す。

(23) 前掲書、114-115頁。

鱗のやうな皮膚は金属のやうに冷たいのである。

顔半面を塗りつぶしたこの秘密をたれもしつてはいないのだ。

夜は、盗まれた表情を自由に回転さす痣のある女を有頂天にする。

(左川ちか「昆虫」)

水田宗子の分析によれば、左川の詩は全般的に、都会に住む女性のペルソナとして描かれている。この昆虫はそのペルソナの内面の姿であり、その異質な内面の強烈な露出が、昆虫の繁殖力、電流の速度、グロテスクな空間拡張によって現されているという。

痣のあるペルソナは、昼の日常の時間は、典型的で模範的な女ではあり得ない自我を内包している女であることを表象しているが、夜こそ、ペルソナが自分を取り戻し、その隠された内面が殻からはみ出てあたりをなめ尽くす、自我の時間なのだ。⁽²⁴⁾

水田の指摘は、作中主体が夜になって殻＝昼間の仮面を脱ぎ捨てていることから裏付けられる。社会的一日の終わりでもある夜は、昼の間に盗まれていた表情を自由に踊り廻らせることの出来る、もう一人の私にとっての始まりの時間でもあるのだ。坂東はここでの「秘密」を、昼間は閉ざしていた精神を解放し、大胆自由に嬉々として詩を書くことだと読んでいる⁽²⁵⁾。この作品はちかが初めて発表した詩であるため、「詩を書く私」の発見を読み取ることはタイミングとして説得力がある。

「始まりの時間である夜」というモチーフと、「仮面」のモチーフは山中富美子の詩「夜曲」にも共有されている。そしてここでは「書くこと」もまた関わっている。

1

夜の室でサタンが日記する。黒時計、
日曜日の曲。

(24) 水田前掲書、52頁。

(25) 坂東里美「左川ちか——予見する未来」『詩学』3
月号、詩学社、2007年、40-43頁。

眠るまへに夜のペンは金字をかくのだ。

死をさぐつて。

黒白の仮面、

みつからぬために壁に音楽を切る。

夜の室でサタンが白衣をぬぐ。

恐らく告白するのだ。

(略)

夜の胸かざり、この刀がそれを切る。

大切な本のページの様に。

そこで、これらを見よう。夜の色に染め

られて、生々しい死よりも潔い手を。

石の如く焔が凍り、もつれ上がり、

深い魂のかくれ場所

殺人者らが白い手で刀をさげ

きらびやかなしのび足でめぐる。

死の仮面、夜の仮面、すべて、マントを

ひき落とし、怖ろしがって入れかはる。

(山中富美子「夜曲」)⁽²⁶⁾

(26)『詩と詩論』第14冊、厚生閣書店、1931年、127頁。

日曜日の夜の部屋という、もっとも社会生活から離れた場所で日記を書いているのは、「白衣」を脱いだサタンである。「白衣」は、おそらく昼間の間の仮面であり、純粹無垢さ、清純さという期待された女性像であるだろう。「胸かざり」という女性的なものが切り破られ、袋閉じとなった本のページが開かれるように、隠されたサタンの内面が「告白」されている。夜というこの空間は、語り手の「深い魂のかくれ場所」であるのだ。しかしなぜ「夜のペン」は「死」を探るのであろうか。殺人者らが「きらびやかな」しのび足で表現されているところを見ると、必ずしもこの死は否定的なものとして表現されているわけではなさそうだ。むしろ、女性作者の詩的主体が発するためには、昼間の仮面の死が必要なのだと考えられる。

こうしたモチーフは、次のように左川ちかの詩にも見られる。「青白い夕ぐれが窓をよぢのぼる。／ランプが女の首のやうに空から吊り下がる」（「錆びたナイフ」）⁽²⁷⁾、「林や窓硝子は女のやうに青ざめる。夜は完全にひろがつた。」（「黒い空気」）⁽²⁸⁾ 自我が解放される時間である夜が訪れるためには、女のイメージは、首を吊り下げられたり、青ざめたりと死へと向かっていくのである。

髪を毛をふりみだし、胸をひろげて狂女が漂っている。

白い言葉の群が薄暗い海の上でくだける。

破れた手風琴、

白い馬と、黒い馬が泡だてながら荒々しくそのうえを駆けてわたる。

（左川ちか「記憶の海」）⁽²⁹⁾

ここでも、「破れた手風琴」に象徴されるように、みずからの言葉を発することに失敗した女が狂って死んだように海面に漂っており、その上ではじめて、「白」と「黒」の馬、すなわち文字が、内面の衝動を現す詩的な存在が、立ち上がっているのが見受けられる。女が死ぬところに詩のスタート地点があるのだ。

次に見る山中富美子の「夜の花」は、先に見た竹中郁の作品と同じ号の『詩と詩論』に掲載されていた。おそらく偶然であろうが、誌面において、詩のミューズをめぐるまるで呼応しているかのような対応を見せている。詩のインスピレーション源としても機能してきた、ミューズとしての理想的な女性像を、暗黙のうちに、慣習的に押しつけられてきた女の言い表しがたい内面を、山中は

(27)『左川ちか全詩集』森開社、2010年、20頁（銅像詩社『白紙』第13号に1931年発表）。

(28)前掲書、21頁（金星堂『今日の詩』第5冊に1931年発表）。

(29)前掲書、37頁（厚生閣書店『文学』第1冊に1932年発表）。

「花」に託して書いているのではないか。一見難解で抽象的な詩であるが、そうした視点から読み解くと意味が鮮やかに浮き立ってくるのだ。あたかも、竹中の詩に登場した逃げていく女である「わたし」が、その内面を語りだしたようである。秘められていた語りはここでも「夜」に始まっている。

左右の端麗な決定と悲哀とにかかはらず、
かたはらまでおとづれた夜半は最早、予言を
生命としない。 おおこの室内、
すでに意味の無い輝き、沈んだガラスの神話、
或ひは冷酷な無言が、死の床に時計の夢を、
又はかたはな物語を伝えた。
深夜のすぐれた思想、まぎまぎしい姿態、紫の大理石
無垢の告白、それらは妖氣と信託を守つてつきること
を知らない。
はなやかに重く、かちえた真実をひらめかす花達に永
遠の潔白を名のらせよ。
(略)
愛情を強いられる花達の純白な気温と、荒々しい不滅のささやきに、おかしがたい希望、
絶えざる予感と太陽の冷艶さを夢みながら。
地上に又とない夜の、稀な神秘の枕元で。

(山中富美子「夜の花」)⁽³⁰⁾

左右から「端麗なもの」として定義づけられる理想的な女性という神話は、夜の訪れと共に沈む。それは死にゆく昼間のペルソナに弱々しい「かたはな」物語しか、もう伝えはしない。代わりに、昼間の社会的規範からは逸脱する「深夜のすぐれた思想」が妖氣を持って立ち上がり、花達は内面の真実を勝ち得る。日中は母性的な存在として「愛情を強いられる」花達の、「荒々しい」ささやきが、ここにはあつて、作中主体に希望を抱かせている。このような作中主体の思いは山中の他の詩「青い鳥」の一節に極めて簡潔に表現されている。

(30)『詩と詩論』第12冊、厚生閣書店、1931年、97頁。

私は花に似ている

仮面の下に、天国の近くで。

(山中富美子「青い鳥」)⁽³¹⁾

これは当時置かれていた女性詩人の葛藤をよく物語っているのではないか。「私は花に似ている」。ただ、理想的な女という仮面をかぶることによって。そして「天国の近くで。」女が内面を語り出す詩的主体を構成する時には、常に昼間のペルソナの死がともなっているのである⁽³²⁾。

しかし、昼間のペルソナを脱いだところに、現実的な主体が構築されているわけではない。それまでの伝統的な家制度からはみ出したところに、まだ女性の個人的主体が存在し得る場所は存在していなかった。そこはまだ名付けられない領域であり、死と否定性からなる混沌が渦巻いていて、水田が指摘するように⁽³³⁾、作中主体が恐怖を感じる場所でもある。

これに関連すると思われるのは、「刺繍の裏のやうな外の世界に触れるために一匹の蛾となつて窓に突きあたる。」という詩句を持つ左川の詩「死の髭」⁽³⁴⁾について、藤本寿彦が次のように指摘したことである。

「蛾」となってしまった「私ら」は刺繍の世界に幽閉されているのだが、それが精緻な形象の世界だという。なぜならば、男性性の支配するこの世（秩序）をなぞることで立ち現れてくるからだ。逆に「私」が渴望する「外の世界」とは、編糸が乱雑に交錯する非形象な空間（「刺繍の裏」）である。形象（死）／非形象（生）の世界とは「私ら」にとって、何か。左川の詩作は、この問題と向き合う営為だったのではないか。⁽³⁵⁾

家父長的秩序が支配する形象の世界から逃れたところに、「私ら」を生かす世界があるとしても、いまだその世界は社会的に言語化・言説化されていない以上、「刺繍の裏」のような混沌とした非

(31) 『詩と詩論第14冊』厚生閣書店、1931年、129頁。

(32) 他者によって投影されたペルソナを拭い去ることが詩の出発点となることは、国を越えて近代以降の女性にしばしば見られる傾向だと考えられる。例えばエミリー・ディキンソンが1862年頃に書いた詩人としての自立を表明した作品には「わたしは手を切った——彼らのものではなく——／田舎の教会でわたしの顔に水をかけ／彼らがくれた名前は／もう使うのをやめた、／わたしの人形と一緒にかたづけでもいい／わたしの子供時代、それに糸巻きの糸も／わたしは通すこともやめた——」とある（新井みゆき『狂気と女性詩人』「川並総合研究所論集1」1993年を

参照）、また韓国の現代詩人、金恵順も「文化的象徴が刻まれて演出される舞台になった女の身体」「彼女は絶えずその皮、仮面を手術と扮装パフォーマンスで変える」と論じている（蘭明『最近三十年における韓国女性詩に関する概説的考察』「実践女子大学人間社会学部紀要4」2008年を参照）。

(33) 水田前掲書、52-54頁。

(34) 全詩集、29頁（金星堂『今日の詩』第10冊に1931年に発表）。

(35) 藤本寿彦『一九三〇年代における女性詩の表現』「日本現代詩歌研究8」日本現代詩歌文学館、2008年、38頁。

形象の世界であるほかない。また同作品の「死は私の殻を脱ぐ」という詩句も示すように、「私ら」が幽閉されて死んだようになっていて、形象的世界における仮面を脱いでも、そこにあるのはまた別の「死」なのである。

こうして見てきたように、男性（として社会的に構築されている者）にとって女性像を詩の靈感源、欲望の対象として、詩世界を構築する戦略が入手可能だった。一方、女性（として構築されている者）にとって、それはみずからに課されたジェンダーであるため、「女」の仮面を取り去って自己を語ろうとすれば、むしろ規範として拘束してくるその女性性を、何らかの形で死に至らしめるところに、詩の出発点があった。しかし規範からはみ出した女性像の外に、いまだそれに替わる主体は見出されていなかった。このため、女性が規範からはみ出すみずからの内面を表現しようとする時、そこでは他者化され排除された不気味なイメージに出会うこととなる。ここに、女性を書くことの困難の一端があったと思われる。

それでは、女にとって、女性性の死を描いてみせる以外に、他にみずからの内面を表現する手段はなかったのだろうか。次の節では、左川ちかの作品を例にして、語り得ない内面が、どのようなイメージに託されて表現されているかを見てみたい。

4. 人間ではないものに内面を託すこと

1900年代－1930年代の女性詩人の創作方法として、管見の限りでは主に次のようなものがある。まず、与謝野晶子『みだれ髪』のように「女」を過剰な程に前面に押し出して官能を歌い上げる方法⁽³⁶⁾、身辺に根ざした日常を描く方法、永瀬清子のように大地や植物と一体化し地母神的に力強く歌う方法、がある。これらは流通している女性性を仮面としてでも引き受け、演じる必要が出てくる。あまり省みられなかった「女性」の力強い側面をもアピールすることが出来るが、「女性」を本質化してしまう危険もあるだろう。さらに、高群逸枝のように、社会主義思想などの理念的な言葉を使って、直接に女性の窮状を訴える方法がある。これは社会規範への違和を直接に訴えられるものの、理屈が先立ち、個体としての内面表現はしづらくなる。他には、御伽話のような幻想と可憐さに満ちた架空世界を構築し、その中で遊ぶ方法がある。この欠点としては、現実生きる自我との接点が希薄になりがちなことがある。

しかし、先に見たように、流通する「女性性」と一体化することは避けつつ、現実生きる自己

(36) 晶子の『みだれ髪』は歌集であるが、彼女が師事した与謝野鉄幹は、「短い新体詩」として従来の和歌の叙情を打ち破る、自由な自我の発露としての「短歌」を構想していた。そこでこれを女性の「詩」として数えても差し支えないかと考える。

の、「女」という枠組みからは逸脱するような、言い表しがたい内面を詩人が表現しようとするとき、詩人は社会的に何者でもないという「死」と直面することにもなったのであった。次に、「死」を召還することなく、現実には生きる自己の秘められた内奥を表現するもう一つの方法について見てみたい。具体的には、「人間ではない者」を多く取り上げた左川ちかの作品を見ていく。

ちかの作品の特徴は、多くの論者が指摘するように、まずその中性性にある。藤本寿彦が述べるように「異性との官能的対幻想を詠ったこれまでの女性詩人と較べて、左川の詩的出発は異質」なものであった⁽³⁷⁾。異性との対幻想のかわりに作品の中で描写されるのは、自然界の事物、緑・雪・風、あるいは冬や夏などの季節や朝、昼、夜といった時間そのものであり、それらが擬人化された作品も多数存在している。「私」という言葉が登場することは少なく、登場しても大抵の場合「私」は外界の活発なエージェントである緑や雪などに圧倒されて何も出来ないでいることが大半である。

次の詩でも繁茂する植物の生命力が危険な「焰」としてとらえられている。

私は最初に見る 賑やかに近づいて来る彼らを 緑の階段をいくつも降りて 其処を通つて (略)
森林地帯は濃い水液が溢れてかきまぜることが出来ない 髪の毛の短い落葉松 ていねいに ペンキを塗る 蝸牛 蜘蛛は霧のやうに電線を張つてゐる 総ては緑から深い緑へと廻転してゐる 彼らは食卓の上の牛乳壺の中にある 顔をつぶして身を屈めて 映つてゐる 林檎のまはりを滑つてゐる 時々光線をさへぎる毎に砕けるやうに見える 街路では太陽の環の影をくぐつて遊んでゐる 盲目の少女である。

私はあわてて窓を閉ぢる 危険は私まで来てゐる 外では火災が起こつてゐる 美しく燃えてゐる 緑の焰は地球の外側をめぐりながら高く拡がり そしてしまひには細い一本の地平線にちぢめられて消えてしまふ

体温は私を離れ 忘却の穴の中へつれもどす ここでは人々は狂つてゐる 悲しむことも話しかけることも意味がない 眼は緑色に染まつてゐる 信じることが不確になり見ることは私をいらだたせる

(37) 藤本前掲論文、34頁。

私の後から目かくしをしてゐるのは誰か？ 私を睡眠へ突き墮せ。

(左川ちか「緑の焰」)⁽³⁸⁾

生命力に湧きたつ初夏の外界と、それにつられて活力を増す人間達から取り残された作中主体の姿がある。その無力感は「信じることが不確になり見ることは私をいらだたせる」という程までに高まっている。「体重は私を離れ」という表現は井坂洋子も示唆するように⁽³⁹⁾、生殖や性的な成熟を拒否する拒食症的な生命への恐れも現れているだろう。水田宗子は、自然のエレメントを敵対的で暴力的なものへと変容させる、「絶対的他者」とでもいうほかない力、彼女を終局へと引きずっていく力を、病弱だったちは捉えていたと推測している⁽⁴⁰⁾。

こうした、生命力、つまり自然界に横溢する生殖力への恐怖、また対幻想を描かない中性的な世界を見ると、彼女は女性性を強調した主体構築を避けていた可能性はある。前節までで見たように、彼女の詩の中に「女性の死」から出発する作品は多い。それでは「女性の死」以外に、彼女はどのように、みずからのエージェンシーを詩に現したのだろうか。その役割を担ったのが、昆虫のイメージ系列であったと考えられる。

左川ちかの作品には、昆虫、殻、さなぎ、幼虫といったイメージ系列が特徴的に出現し、これらは仮面というモチーフとも密接に関わりあっているように見える。

先に挙げた詩「昆虫」で「鱗のような皮膚」とは内奥の自己を覆う殻・仮面のモチーフと考えられるが、これは「金属のように冷たい」。新井豊美はここに「中世の騎士の甲冑」のイメージを見ているが、さらに敷衍すれば、これは金属質に輝く硬い外皮を持った「甲虫」のイメージとも結び付けてくるだろう。昆虫とは、まず外と内を隔てるインターフェースにある仮面を象徴するものだと考えられる。それは美しく煌めくが、ひんやりと冷たく無機的で、うかつに触れれば痺れる「電流のような」性質を持っている。他者を包容する伝統的な女性美とは一線を画するものである。藤本は「昆虫」とは(男性に)捕食される虫であり、また男性の性的情動を喚起する化粧であり、男女の騙しあいを描いているところで、男性的価値観へ意義をとなえるものであると解釈している⁽⁴¹⁾。

確かに、ここでは理想的な女性像の虚構性が暴かれているという点では同意できる。しかし、むしろその役割は、みずからを保護するための鎧であって、他者の視線を鏡のような光沢で跳ね返しながら自足するところに、重きが置かれているのではないだろうか。自足性という点では、男性を

(38) 全詩集、23頁(文芸レビュー社『新形式』第3号に1931年発表)。

(39) 井坂洋子「左川ちかと緑のたたかい」、『江古田文学』63号、江古田文学会、142頁。

(40) 水田前掲書、41頁。

(41) 藤本前掲論文、35頁。

誘惑するためよりはむしろ、女性の自立や自己の自由と結びついていた洋装とも共通していると考えられる⁽⁴²⁾。ちかが好んで身に付けていたという黄金虫の指輪も、彼女にとっては、昆虫の持つ、こうした守護的な意味合いを含んでいたのかもしれない。ちかのお気に入りの服装は、自作した黒天鵲絨の洋服に、リボンのついたハイヒール、黄金虫の指輪に丸眼鏡と、相当にモダンなものだったという。詩の会合が開かれた銀座を、ちかもまたこうした最先端の格好で闊歩していたことだろう⁽⁴³⁾。当時はまだ洋装は少なく、新しい仕方では装った女たちは、その内面もまた新奇であり、特に伝統的な女性観をはみ出した「性的に奔放」な存在として好奇の目で見られることもしばしばだった⁽⁴⁴⁾。ちかも、洋装をする女性の一人として、近代的価値観による個人としての自我と、伝統的共同体の中で期待される女性の役割との間の齟齬を感じていたであろうことは充分に有りうる。こうした時代状況の中で、先に挙げた「昆虫」などの作品は書かれた。

さらに、次の果樹園を描いた詩の中には、仮面、未成熟、殻、昆虫といった左川の作品の鍵となる要素が集合している。

雲のように
果樹園を昆虫が緑色に貫き
葉裏をはひ
たえず繁殖している。
鼻孔から吐きだす粘液、
それは青い霧がふっているように思われる。
時々、彼らは

(42) 洋装が人々から反発の目で見られた原因も、それが「性的に奔放」といったイメージを付与されながらも、実体としては男性に媚び、男性を誘惑するものではなく、女性の自由な主体性を表現するものであったからだと考えられる。美しく装うのは、むしろ自己表現のためであり、従順で受動的な女性を求める、当時の規範的な欲望の視線を跳ね返すものであったことが反発を呼んだ理由の一つだろう。

(43) 「特集：天才左川ちか」『江古田文学』63号、江古田文学会、2006年を参照。

(44) ある女性は『婦人之友』1931年10月号によると、「お前のような女がいるから国防を危くするのだ、今日は許してやるが今後もこんな格好をしているなら、見つけ次第叩き殺すぞ」と怒鳴られたこともあるという。洋装への反感は意志的女性への反感を含んでいたとも考えられる。まず洋装の女性が、「新しい女」運動で主張されるような「恋愛

をする女性」、転じて、「奔放」や「放埒」といったイメージと結びつけられた形跡がある（小檜山ルイ『『婦人之友』における洋装化運動とモダンガール』、『モダンガールと植民地的近代』伊藤るり、坂元ひろ子、タニ・E・パーロウ編、岩波書店、2010年、175-202頁）。1929年には、日清紡績の浜松工場で働く若い女工たちのために、けばけばしい西洋風の身なりで銀座を練り歩く「モダンガール」に騙されないようにと訓示すべく、社長みずから東京から浜松まで出向いたという（バーバラ・H・佐藤「植民地的近代と消費者の欲望」、前掲書、223頁参照）。1930年代には、デパートが発信した洋装モードが、和装と服装の混在へと婦人服をスライドさせていったが、相変わらず洋装のモダンガールへの揶揄は続いていたという（和田博文「銀座の復興と三越」、『アド・スタディーズ vol.37』吉田秀雄記念事業財団、2011年参照）。

音もなく羽搏きをして空へ消える。
婦人らはいつもただれた目付で
未熟な実を拾ってゆく。
空には無数の瘡痕がついている。
肘のようにぶらさがって。
そして私は見る、
果樹園がまん中から裂けてしまうのを。
そこから雲のようにもえている地肌が現はれる。

(左川ちか「雲のやうに」)⁽⁴⁵⁾

「彼ら」が糸を吐き出すことや、葉裏にいて緑色であることを考えると、この虫は蝶の幼虫であろう。「朝になるとキャベツ畑では露が大きな葉のかげに溜るのだが、殆どこれは昆虫の常食になる。露の宝石をたべるので、青虫はあんなに透明な体をしている。」このように他の詩(「指間の花」)⁽⁴⁶⁾で、葉裏にいる昆虫が青虫であると明言されていることから、これは蝶の幼生と考えてよいであろう。

透明な糸を口から吐き出す青虫たちの様子。柔らかな幼虫が、粘液を吐き出す様子は、どこか艶めかしい。この光景が人々に想起させるものを考察する上で、デリダがその動物論で描いていた鮮やかなイメージを参照することは無為ではなかろう。

確かに、何か褐色の口のようなものはあったが、それらの絹、あの乳白色の糸になったもの、つまり、それらの身体を延長し、さらに少しのあいだ身体にしがみついているあの細繊維が出てくるとなればその起源に想像せずにはいられないような穴を、そこに認めることはできなかった。光を発して輝くごくかすかな精液によって唾液が糸を引く。それは、女性の射精という光り輝くような奇蹟であり、私はそれを眼で飲んでいた。(略) あらゆる性的差異、あるいはむしろ、性別のあらゆる二元論を超えて、そしてあらゆる番いさえ超えて——はじめに虫があった、そしてその虫は性器であり、性器ではなかった。子供はよくそれを見ていた。おそらく性器なのだが、だとすればどちらの？⁽⁴⁷⁾

(45) 全詩集、62頁(椎の木社『椎の木』第2年第1冊に1933年発表)。

2014年刊行) 中の一節として書かれている。

(46) 全詩集、135頁(呼鈴詩社『呼鈴』第20号に1934年発表)。

(47) ジャック・デリダ『動物を追う、ゆえに私は(動物で)ある』鶴飼哲訳、筑摩書房、2014年、73-74頁。尚、本引用部分は元々、エレヌ・シクスーとデリダの共著『ヴェール』(日本語訳はみすず書房、

芋虫は、それ自体性的に未熟なものであるが、このように両性具有を思わせる存在でもある。さらに、ちかの詩でたびたび作中主体を脅かす過剰な生命力の象徴である緑を、無邪気にむさぼり食べてしまう存在でもあることは重要だろう。彼らは緑を糧にして肥り、糸を分泌してさなぎを作る。そして、しばらくの沈黙の後、さなぎから孵っては、空へと旅だってしまう。

空は、ちかの詩的イメージの中では「いたづらな天使等」（彼らもまた両性具有的存在だ）が住む天上的な領域である⁽⁴⁸⁾。また、「彼の葉脈のような手のうえには無数の青虫がいた。私はその時、硝子に若葉のゆれるのを美しいと思った。」⁽⁴⁹⁾という一節があるように、青虫が存在する時、いつもは脅威である若葉も美しいと捉えられている。このため全詩集を通読すると、ここで青虫たちは、天使的な存在であり、脅威である生命の横溢を作中主体にとって受容可能なものに変える性質を持っているように考えられる。

彼らはさなぎを脱して、天上に消えていく。ただれた目付の婦人たちは地上に取り残されている。いつも「未熟」な実を拾っているこの女達もまた、女性性を忌避しようと欲しながら、それを果たせないでいる存在とも読みとれる。

空についている無数の瘡痕は、さなぎを出て天上へ飛び立った彼らが、大気を通ずる際に付けたものだろうか。肘のようにぶらさがっていることで、少しずつ、果樹園を包む空が剥がれはじめていることが分かる。ここで彼らが成虫になった姿は描写されていない。「蝶」という言葉も使われていない。描写の不在により、彼らは奇妙に見えない姿として詩の中に置かれていることになるわけだが、これはさなぎから孵った彼らがどんな姿になるか未知であり、その未知のため、描写がされていないからだと考えられるのではないか。ジュディス・バトラーによれば、ジェンダーは自明のものではなく、ジェンダーパフォーマンスによって、その都度構築されていく⁽⁵⁰⁾。この理論を参照すれば、青虫の羽化は、それぞれ一回的なジェンダーパフォーマンスであり、その実践が少しずつ作中主体を閉じ込めている既存の秩序を剥がしていき、新しいものに更新される、その様子を描いていると解釈することも可能であろう。

詩の最後で「果樹園は真ん中から裂けてしまう」。そして、その中から「雲のようにもえている地肌」が露出する。果樹園自体が、また一つのさなぎであり、内面を包む仮面であったことが判明するのである。その中で燃えているのは、性別未分化であり、まだ将来どんな姿になって生まれるか分からない混沌としたマグマのような生命力ではないだろうか。こうして見てくると、こうした昆虫や

(48) 「雪が降ってゐる」全詩集、22頁（文芸レビュー社『新形式』第2号に1931年発表）。

(49) 「暗い夏」全詩集、75頁（アキラ書房『作家』第1号に1933年発表）。

(50) ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル』竹村和子訳、青土社、2004年、196-197頁。

天使のイメージ系列は、既存の社会秩序の下で、魅惑的にきらめきつつも他者の視線を跳ね返すものでもある仮面を身に付けようとし、その内側で、やがて生まれるべき未分化な主体のエネルギーを蓄えていた、当時の女性の内面的な希望を表現していたのではないだろうか。

時代の制約下で「女性」としても「わたし」としても語り出せなかった主体が、自己のエージェンシーを表す方策の一つに、このような人間ではないものの表象があったといえよう。

おわりに

本稿では、まず1930年代前後の日本のモダニズム詩において、女性の作品と男性の作品が、具体的にどのような作詩戦略を持つのかを、「永遠の他者」である女性性との関係において分析した。詩のミューズをめぐる作品において、男性（として社会の中で位置付けられた者）の場合は、女性を欲望の対象として、その周辺に詩世界を構築する方法を取ることが出来た。一方、女性（として位置付けられた者）の詩世界においては、みずからを中性的な語りの主体とするためには、まず主体の「他者」であるところの、自分に投影された粹としての女性像を死に至らしめるところから出発しなければならなかった。しかし、規範的な女性像の外側に、まだ主体として女性が生きる場所がなかったため、「非形象」である死の世界との直面を余儀なくされる。ここに女性が個人として内面を書くことの困難があった。

次に、こうした限界を乗り越える手法の例として、左川ちかの作品を分析した。規範的な女性に自己同一化するのではなく、また女性が死んだあとの混沌に帰着するのでもない、第三の方法として、人間ではないもののイメージを活用して、語りえない内面を彼女が表現する方法を見てきた。

こうした表現手法は、家族制度に拘束されていた当時の女性が、未来に新たな主体として誕生すべき、みずからの希望を託す方法の一端であったと考えられる。