

山口大学大学院東アジア研究科

博士論文

林京子初期文学研究

令和 04 年 2 月

鹿 安冉

目次

総合凡例.....	4
序章.....	5
1. 研究動機.....	5
2. 本論の構成.....	10
第一章 林京子作品研究史論.....	15
1. 被爆体験の重み、表現方法への批判——1970年代から1980年代前半まで.....	15
1.1 被爆体験の重み.....	15
1.2 小説表現の問題.....	17
1.3 「文体」への強い批判.....	19
2. 題材の広がり、研究動向の変遷——1980年代後半から1990年代まで.....	20
2.1 題材の広がりとは文体への着目.....	20
2.2 研究動向の変化.....	21
3. 「新しい原爆文学」、表現方法の重視——2000年以降.....	23
3.1 原爆文学としての文学性への評価.....	23
3.2 語りへの注目.....	24
3.3 文学的意味への注目.....	25
4. まとめ—課題と具体的研究方法.....	28
第二章 林京子「ギヤマン ビードロ」論—「傷もの」としての人間をめぐる—..	30
1. 問題提起.....	30
2. 意識の変化.....	32
2.1 古美術店で.....	33
2.2 フランス人形の記憶.....	34
2.3 お屋敷で.....	35
2.4 十六番館で.....	36
2.5 原爆館で.....	37
3. 「傷もの」としての自己発見.....	38
3.1 八月九日の記憶.....	38
3.2 ガラスの傷＝人間の傷.....	40
4. まとめ.....	40
第三章 林京子「黄砂」論—お清さんの造形をめぐる—.....	43
1. 問題提起.....	43
2. 幼い「私」の視線と現在の「私」の語り.....	46
3. お清さんの「人間」へのまなざし.....	49
4. お清さんの死.....	52
5. 「黄砂」の「奇妙な明るさ」.....	54
6. お清さんの内面における「空白」.....	57
第四章 林京子「老婆の路地」論—語りの二重性をめぐる—.....	61
1. 問題提起.....	61
2. 「トンヤンニン（日本人）だろう」の言葉をめぐる晨の人物造形.....	63
3. 幼い「私」の優越感.....	66
4. 日本女性母の民族意識と倫理観.....	69

5. まとめ	75
第五章 林京子「雛人形」論—作品の時間構造をめぐって—	76
1. 問題提起	76
2. 作品の時間構造——二つのストーリー	77
3. 雛人形にまつわる出来事	81
4. A の生命保険にまつわる出来事	82
4.1 A に生命保険をかける	82
4.2 生命保険の満期通知状を受け取る	84
4.3 A への期待	85
5. 雛人形と生命保険の関係	87
5.1 雛人形の神聖性	87
5.2 A の生命保険に関する返事	89
5.3 生命保険と雛人形の関係	92
6. まとめ	93
終章	94
参考文献	100
謝辞	105

総合凡例

1. 括弧の用法

書名、雑誌名、新聞名は『 』で統一する。

論文名、引用文、作品名、章題は「 」を用いる。

本文中での出典等の注記は（ ）を使って表記する。

引用文中のカギも如上の原則で統一する。

2. 漢字、仮名遣い

旧仮名遣い、旧字体で発表されたテキストについては原則として現代仮名遣い、現行新字体に統一する。人名や作品名などは旧字体のまま用いる場合もある。

3. 引用文

引用文を省略する場合は（中略）で統一する。

引用文中の（ ）内に「引用者」と表記しない場合は原文のままである。

4. その他

その他は適宜。

序章

1. 研究動機

日本の「原爆文学」について、川西政明は『昭和文学史 中巻』において次のように述べている。

日本の原爆文学は「夏の花」を出発点にして、以後、次のような三つの流れに発展していった。

第一はアメリカ軍が四五年八月六日広島に、八月九日長崎に原爆を投下した時、広島と長崎にいわせられた文学者たちによって惨状がつぶさに見られたことである。文学者たちは惨状を記録した。(中略)

第二は被爆者ではないが、作家として広島、長崎と出会い、みずからの内なる長崎を主題に作品を書く人たちがあらわれたことである。(中略)

第三には学生時代に広島、長崎で被爆した人たちが長じて作家になり、被爆後遺症の不安にさらされながら自己を見つめ、同時に八月六日に広島で、八月九日に長崎で死んでいった友人、隣人、恩師、同級生さらには戦後五十余年のあいだに病み死んでいった友人や家族を鎮魂するために書いた作品がある。¹

川西によれば、第一の流れの代表作家は原民喜、大田洋子、栗原貞子等であり、第二の流れの代表作家は堀田善衛、井上光晴、井伏鱒二等であり、第三の流れの代表作家は林京子、竹西寛子、渡辺広士等である。本論では、第三の流れに属する林京子について研究することである。

林京子は1930年長崎県長崎市出身、翌年上海に移住し、1945年帰国し被爆した。林京子文学といえば、8月9日の被爆体験を語った『祭りの場』が代表作とされる²。しかし、『祭

¹ 川西政明「24 原爆文学」『昭和文学史 中巻』、大進堂、2001年9月。

² 内海広隆（「林京子『祭りの場』論—序説—」『芸術至上主義文芸』(26) 2000年11月120頁）によれば、原爆文学は誰が書いても「自分の眼で見た、逃げる一方の筋」に物語＝筋（ストーリー）が限定されてしまうとすれば、作家として力量は「なにを物語るか」ではなく、「どう物語るか」で量られることになる。『祭りの場』の手法は「一切の小説的な作為を排除して、出来る限り、ありのままを書きとめよ

りの場』(1975年8月出版)につづいて執筆した「ギヤマン ビードロ」(1977年5月『群像』)は被爆体験そのものではなく、原爆が三十年後の被爆者に及ぼした影響をテーマに据えている。またそれ以降、上海での少女時代を題材とした作品が展開されていく。2005年8月9日「朝日新聞」で、長崎の作家青来有一³はエッセー「爆心地の記憶」で林京子について次のように述べている。

林京子さんが、「祭りの場」で芥川賞を受賞したのは、一九七五年、ちょうど今から三十年前になります。「八月九日」を終わりにしたいと考えて書いた作品であったにもかかわらず、「祭りの場」が、その後三十年も作品を書き続ける契機となったいきさつは、全集におさめられたエッセイにも記されておられます。

終わりのつもりが始まりとなる、デビューから新しい小説の世界が開けるといったエピソードはしばしば耳にしますが、林さんは、むしろ人生をおおいつくしてしまおうとする被爆という重いテーマから逃れようとして、小説に向かったようにも思えます。「祭りの場」の自身を突き放して記述するような、冷静で客観的な文体の背後には、他人には語りようもない葛藤が潜んでいるはずです。六十年前の「八月九日」以降、おそらく林さんは内面において、じっと経験を凝視して、ひとり孤独に反芻を続けてこられたのでしょう。⁴

確かに、林京子の文体は「冷静で客観的」であり、作家の生の感情がそのまま表現されることは少ないと言われている。また、そういう文体であるからこそ、その「文体の背後」に潜んだものが読者に訴えてくるのであり、作品の研究においてはそれを明らかにすることが求められるといえる。⁵

また、林京子が、「被爆という重いテーマから逃れよう」として、「終わりのつもり」で小説を書き始めたにもかかわらず、そこから彼女の「新しい小説の世界が開ける」ことになったのは有名な話である⁶。これは、作品が作家の意図を越えてその意味を開示されるという

うと」すること、「新聞記事のように淡々とした文体」で書くこと、そして夥しいばかりの「記録」を引用することだった。

³ 芥川賞作家、長崎原爆資料館館長。主な著書は『ジェロニモの十字架』、『爆心』、『聖水』などがある。

⁴ 青来有一「林京子さん60年の重み」、「朝日新聞」、2005年8月5日、24面文化。

⁵ 注4と同じ。

⁶ 林京子は『林京子全集 第1巻 祭りの場 ギヤマン ビードロ』の「解説」で、「『祭りの場』を書き上げたとき、八月九日も終わりにしたい、と私は思った。総て書き込んだつもりでいた。読んでみると、

端的な一例であろう。そうだとすれば、林京子の小説を分析することで、それがどのように作家の意図を越えたのかを明らかにする必要があるだろう。それだけではなく、『祭りの場』（1975年）『ギヤマン ビードロ』（1978年）『ミッシェルの口紅』（1980年）などの初期作品を探ってみれば、作品のテーマは原爆体験だけではなく、それよりさらに十年ぐらい遡っての上海時代も取り上げられていくことになるのである。なぜ原爆文学に向かおうとした林京子が、その先の幼少期の上海時代まで小説のテーマに取り上げることになるのか。つまり、上海時代、被爆体験、戦後三十年の現在、これら三点は林にとってどのように関連しているのか。林京子には雑誌『社会文学』の1990年7月号に掲載された「上海と八月九日と私」と題する講演の中で、上海体験と被爆体験と、さらに初期の一連の自作について次のように述べている。

直接の動機は「祭りの場」にも書きましたが、「かくして破壊は終わりました」という言葉なんです。これは六日と九日の原爆の記録映画の最後に話された言葉ですけれど、その時私は、小学校の息子を育てている真っ最中で、男の子は育つ段階で鼻血を出したりするらしいのですが、息子もよく鼻血を出しました。その鼻血を私は、すぐ原爆症に結び付けるのです。（中略）

それから東京オリンピックになりますが、ご覧になったと思いますけれど、世界の青年達が民族衣装を着て、最後に皆広場で踊りましたね。それが非常にカラフルできれいなんです。私は、これが青年のあるべき健康な姿だと思って、しみじみ眺めておりましたので、それならば兵器工場から出て行った学徒兵達や、工場で死んでいった少年少女たちは、女工さんもありました工員さんもありましたし、そういう人たちの青年像は一体何だっただろうって考えました。もちろん、平和に照らし出されたオリンピックの光が強ければ強いだけ、こういう影は濃くなるのです。

この二つが重なりまして八月九日の「祭りの場」のペンを執ったのです。それで、これを書いて私は自分の八月九日も忘れようと思ったのです。書きあがりましてらやはり沢山落ちこぼれていることに気がつきました。それを一つ一つ拾い上げるつもりで書いたのが「ギヤマン ビードロ」です。「ギヤマン ビードロ」は昨日、早川先生と津久井先生がとても丁寧に読んでくださって、話してくださいましたので、今日には触れませんが、そういう関連があります。

行間からこぼれ落ちている八月九日が、沢山あった。『ギヤマン ビードロ』は、行間から生まれた作品である」と述べた。

上海を書きますときにも似たような作業がありまして、『ミッシェルの口紅』1970はただ楽しくて輝いていた子供の頃の上海を、そのまま一切何も考慮せずに正直に書きました。これも当然書くことによって、炙り出されるものはあると思って書いたわけです。次作の「上海」1983になりますとそれは参りませんで、やはりそこにはいなかった日本人、私自身の影が当然色濃く出ていると思います。こういう具合に、中心にあったものがだんだん年月とともに端っこの方に移っていったのが私の上海なんです。端っこにあって変わらないのが八月九日なんです。

人と核の問題、原子爆弾との問題は、私は、二者択一しかないっていうふうにして思っておりますので、それ以外のものを一切作品の中に書きたくないと思っております。デテイルとしていろいろなものが入ってくるとは思いますけれど、それはあくまでも細部であって目的ではないということです。⁷

林京子は自分の被爆体験と上海体験を繋ぐことによって、幼少時代の記憶を拾いながら、現在の自分を発見しつつあるということを語っているのである。中野孝次は『日本原爆文学③林京子』の「解説」において林文学の特質として「彼女の作品」は「普遍的な人間経験の表現にまで純化されている」⁸と指摘している。これは、作家の見たままありのままの表現が、さらにそれ以上の深いレベルまで表現してしまうということの指摘であろう。その意味で、これは、先に触れた作家青来有一⁹の「冷静で客観的な文体の背後」に言葉を越えたものが潜んでいるとする見方に通じていよう。すなわち、林京子の述べたように、「そのまま一切何も考慮せずに正直に」書くという執筆方法が、どのようにしてより深いレベルの表現にまで到達しえたのかという経緯を明らかにする必要がある。これは言い換えるなら、林京子は単に「冷静で客観的」に自分の上海体験や被爆体験を述べているのだが、その作品が、現代読者に対しても激しく働きかけ、現在の自分自身のありようについて振り返らせる力を持ちうるのはなぜかという問題でもある。即ち、林京子を作家として研究するには、彼女の作品を鑑賞、分析し、その表現の特質を考察しなければならないのである¹⁰。

⁷ 林京子「上海と八月九日と私」『社会文学』第4号、日本社会文学会、1990年7月、88頁。

⁸ 中野孝次「解説」『日本の原爆文学3 林京子』、ほるぷ出版、1983年8月1日、407頁。

⁹ 芥川賞作家、長崎原爆資料館館長。主な著書は『ジェロニモの十字架』、『爆心』、『聖水』などがある。

¹⁰ 先に見たように、林京子は「そのまま一切何も考慮せずに正直に」書くと言ったが、上海体験や被爆体験を持つ作家は他にもいるにも関わらず、その経験がどのような表現に結実したのかという点では、作家一人一人が異なるわけである。従って、単に林京子の上海体験や被爆体験についての事実関係を明らかにしただけでは、林文学がどのようにより深いレベルの表現にまで到達し得たかという点には触れられない。

また、林京子は自分の文学について、「人と核の問題、原子爆弾との問題は、私は、二者択一しかないっていうふうに思っておりますので、それ以外のものを一切作品の中に書きたくないと思っております」¹¹と述べている。筆者の解釈によれば、「二者択一」とは、「人と核の問題、原子爆弾との問題」をすべての根本に置くかどうかという意味であり、林京子は何を「作品の中に書」いても、一切が「人と核の問題、原子爆弾との問題」を離れることはあり得ないというのである。彼女は一人の表現者として、核の問題と自分自身の生き方と結びつけて作品化することのできた作家なのである。

以上を踏まえて言えば、本研究における筆者の関心は作家の人間観と創作行為の関係、とりわけ作家の創作意図と創作方法に注目し、それらの特質と相互関係を明らかにする点にある。まず、創作方法から見れば、次のような点が問題になろう。登場人物はどのように造形されているのか、すなわち、各々の人物がどのように配置され、関係させられることで、場面やストーリーが構成されるのか。またそこでは語り手の語りがどのように機能しているのか。次に、作家と作品の関係を見れば、林京子の人間観はそこでどのように機能しており、創作行為はその人間観とどのようなつながりを持っているのか。そして、林京子の人間観は作品創作を通してどう乗り越えられていくのか。それらの結果として、林京子の作品は読者にとってどのような意味を持つのかも明らかにしたい。

なお、本論における語り手、登場人物はすべて「私」と表現されている。では、語り手—登場人物—作家という三者の位相をどう弁別できるのか。

まず、読者は小説を通して生身の作者林京子に触れることは不可能である。なぜなら、読者の読む行為を通して、「書物ははじめてテキストとして開かれ、接触の回路がつながることになる」¹²からである。そのプロセスにおいて、作家とは読者の意識の中において作り出された観念としてのみ現れてくる。そこで、もし作家と生身の林京子と混同してしまえば、作品を生身の作者の伝記的事実と結びついて理解する「作者還元主義」に陥る危険が生じる¹³。作家とはテキストの背後から語り手を統括する存在であり、テキストそのものはあく

¹¹ 注6と同じ。

¹² 小森陽一『構造としての語り』、新曜社、1989年12月、6頁。

¹³ 小森陽一によれば、小説とは作家が「自らの表現しようとすることを顕在化する」ために、「多様な他者の言葉の相互葛藤的なかかわりの場になるような装置」である。「他者の言葉」とは、ミハイル・バフチンの『小説の言葉』（伊東一郎訳、平凡社ライブラリー、1996年6月）によると、「職業、ジャンル、潮流、党派、一定の作品、一定の人間、世代、年齢、一定の日付、時刻」によって私たちは社会的に構成され、他者に塗れた言葉に乗っ取り、自己の志向とアクセントを言葉に住ませなくてはならない」という。そして、國枝孝弘は、「ミハイル・バフチン『小説の言葉』（1934-35）第二章「詩の言葉と小説の言葉」（國枝孝弘研究室、<http://kunieda.sfc.keio.ac.jp/2013/04/1934-35.html> 閲覧日：2021年11月20日）において、「他者の言葉を自分の唇に滑らせるのではなく、自分のものとしなくてはならないのだ」と指摘し、「文学的な言語意識は、むしろ諸言語の矛盾、対話を明るみに出すことにある。こうした

までも語り手によって語られるものなのである。

それでは語り手とはどういう存在なのか。小森陽一によれば、それは「読者にむけて発信しているかのようにたちあらわれてくる虚構の言表主体、テキストの前面にあらわれ、小説の地の文を統一している主体」である。そして、テキストとはそこに「<内包された読者>と、<内包された作者>の相互作用によって形成される意味生成の場」であり、「語り手」とは語りを通じてそのような「場」を創り出していく存在である。ここで、テキストに<内包された読者>とは、単に語り手の表現した言葉だけを表面的に読む存在ではなく、さらに「語り手が表現しなかった空白」までも読む存在なのであり、「その空白を読み解くように読者を誘っていくのが、語り手の言葉の在り方を背後からあやつる<内包された作者>」なのである。つまり、「語り手」は「読者」と「作者」の間を架橋する虚構の言表装置であり、その語り手の語りによって形成される場がテキストなのである。¹⁴

それでは、林京子の作品の<語り手>は、こうした<表現主体>の機能をどのように体現しているのか。また、林京子の一人称小説において、語り手「私」と登場人物「私」の二重性はどのように現れているのか。さらにそこで、「私」の無意識領域はどのように現れているのか。本研究においては、テキストに生じる「空白」を「私」における「無意識の領域」を指すものと考え、語り手が「私」の「無意識」を表現するプロセスに切り込もうとする。作品分析において、そのためには語り手—登場人物—作家という3つの位相を弁別することが不可欠の方法となると考える。

2. 本論の構成

林の作品には戦後の被爆者や、1930年代の上海租界における様々な人々の輪郭が鮮明に描き出されている。しかし、林文学の人物の描き方は、単に鮮明であるというだけにはとどまらない。重要なのは、各々の作品の中で人々が実に多彩な見方で、さまざまな角度から描き出されていくことである。例えば、人間の魂のありように関心を向けた眼差し、あるいは

諸言語の共存のさせ方が小説家の文体を形成するのである」と提起した。その理論を受けて、小森陽一は「読者が活字印刷された限定されたテキストとしての小説を読むことをとおして出会えるのは、あくまでもそのような<作家>である」と指摘した。しかし、今までの林京子研究では、読者の側で観念的に作られた<作家林京子>像を、生身の林京子（作者）と同一視し、生身の林京子をめぐる伝記的事実と結びつけてしまう傾向がある。本論では生身の作者林京子と作家林京子を区別するうえで研究を行っているのである。

¹⁴ 注12と同じ。

閉ざされた社会空間における様々な関係構造を通して人間の特質を炙り出す手法、さらにはまた、被爆の問題をその後のはるかな時間の流れの中で見つめ続ける視線等。読者はそれらの一つ一つの中に、自分自身の魂のありようや、空間時間の中に生きる自分の姿をみてとらないではいけないのである。筆者の関心は、林は自己の経験を根に、様々な方法を通して独自の人物表現を模索し、「自立した文学」¹⁵を実現していったか、その経緯を明らかにするところにある。本論においては、林京子初期作品の中から四作品を選び、各々の人物造形や作品構成を分析するとともに、特に語りの機能に目を向けることで、初期林京子文学の特質を明らかにしたい。

第一章「林京子作品研究史論」で、1970年代以来の林京子研究における研究動向を概観し、各々の時期の問題意識と論調の変化を追跡する中で、問題の所在と具体的研究方法について考察する。

第二章から第五章までで、「ギヤマン ビードロ」(1977年5月)、「黄砂」(1977年7月)、「老太婆の路地」(1979年1月)、「雛人形」(1987年10月)の四作品を取り上げた。なぜこれら四作品をここに取り上げたのかと言えば、その各々が、登場人物の造形方法や、作品世界の枠組みとしての人物の時間空間配置、また語り手「私」による語りの方等において、異なる仕方が採用されているからである。

「ギヤマン ビードロ」(1977年5月)は、被爆者「私」が被爆三十年後の長崎で無傷のガラス器を探して歩く半日の経験を描く。作品舞台は現在の長崎に限定され、主な登場人物

¹⁵ 「自立した文学」については中野孝次が『日本の原爆文学③林京子』(ほるぷ出版、1983年8月)で次のように述べている。

林京子をして現在もなお、ひたすら長崎の体験と、それが長い時間をおいて人びとの運命に与えた影響とを書かせているものは、あくまでもそれを伝えなければならないという彼女の使命感であろうと思う。しかし、使命感がいかに強くとも、それが文学作品たりうるかどうかは、それと全く別のことなのだ。彼女の作品は、内容を別として、何よりもまず自立した文学になっている。これはどういうことかといえば、あの体験を伝えなければという強いモチーフから書かれたものであっても、それが、原爆に関心のない読者にさえも伝わるような客観的な表現にまで純化されているということだ。まずこのことが林京子の一連の作品について知っておかねばならぬ大きな特徴である。(406頁)

中野孝次が指摘する通り、「自立した文学」とは作家の主観モチーフを超えて読者に訴えかける力を持つ文学のことである。作品は作家の意識を離れて、作品の独自の意志を表現するのである。本論では、この点について林京子の独自の創作方法を通じて明らかにしようとした。さらに具体的に言えば、「語り」の分析を通して、登場人物「私」の深い内面だけでなく、語り手「私」自身さえ気が付かなかった無意識領域が立ち現れてくるメカニズムを明らかにした。そのようにして、林京子の小説が作者自身の意識をも超えることを実証し、林文学が「自立した文学」であることを示したところに本研究の意義があると考えている。

は被爆者「私」と非被爆者西田の二人のみ、視点人物も語り手も現在の「私」であるという極めてシンプルな道具立ての中で、被爆後三十年を経た現在の地点から被爆体験の意味を深く問おうとする作品である。

「黄砂」(1977年7月)は、戦後日本に生きる語り手「私」が1930年代の上海の思い出を幼い「私」の視点から回想する。作品の題材は日本人娼婦お清さんと幼い「私」との極めて濃密な交流の一部始終であり、1970年代の日本は作品世界の外枠として点描されるのみで、原爆についてもほとんど触れられない。

「老太婆の路地」(1979年1月)もまた、「黄砂」と同様、幼い「私」の目を通して1930年代の上海での生活を語る小説であり、被爆体験には全く触れられない。また、「黄砂」の内容が「私」と一人の日本人娼婦の交流にほぼ限定されていたのに対し、「老太婆の路地」には中国人の老太婆、大学生晨、明静等と「私」と母、妹等の各々の家族のほか、偽の日本軍人やイギリス人の差配等も登場する。当時の国際都市上海の現実を、多様な国籍、階級、年齢の人々を多彩に組み合わせて描く点で、「黄砂」とは非常に対照的な作品なのである。

「雛人形」(1987年10月)は1980年代のアメリカが舞台だが、その中で1930年代の上海や戦後の日本が回想される。登場人物は語り手「私」と元夫A、妹などで、語り手「私」の幼少からの雛人形との様々な関わりを描くメイン・プロットに、「私」と元夫Aとの生命保険をめぐる関わりがサブ・プロットとして交錯する。先に見た三作とは異なり、幼時から現在に至る三十年間という長い時間の中での上海体験、被爆体験、戦後の出来事が回想され、それらが現在の中にどのように落ち合い、凝縮してくるのが語られる。

これら四作品はいずれも自伝的一人称小説なので、語り手「私」と登場人物「私」が二重性を帯びて登場する。登場人物としての「私」が視点人物であり、語り手は現在小説を語りつつある「私」である。「黄砂」と「老太婆の路地」では1930年代上海租界での幼い「私」が視点人物として前面に出る場面が多いに対し、「ギヤマン ビードロ」と「雛人形」には幼い「私」はほとんど登場せず、語り手「私」と登場人物「私」の距離は近く、見分けが全く重なっている。しかし、いずれの場合も、語り手「私」が語ることによって、登場人物「私」はいきいきと生き始め、その「私」の眼差しと感覚、振舞いを通して世界を体験していく。その過程は同時に語り手「私」にとっての世界の発見であり、自分自身の発見でもある。本論文に取り上げた「ギヤマン ビードロ」「黄砂」「老太婆の路地」「雛人形」の四作品は、舞台となった場所と時代、登場人物の数とその関係性においてそれぞれ大きく異なるが、これにおいても、視点人物「私」の体験が、語り手「私」にとって、世界と自分自身に対する大きな発見である点に変わりはない。本研究においては、そのような四作品における内容と

表現方法をできるだけ具体的に検討することで、初期林京子文学の特質を明らかにしたいと思う。

最後に、林京子文学の中での分析対象としたこの四作の位置づけ、また 1987 年発表の「雛人形」を「初期作品」に加えることができる理由について説明を加えたい。

林京子文学における時期区分に明確な基準があるわけではない。題材による区分¹⁶を受けて本論でも、林京子文学の初期作品を作家的出発「被爆体験」、「上海体験」、中期作品は「家族」、「アメリカ生活」、後期作品は「老境に入った現在」をそれぞれ取り上げたものと捉える。以上の区分に従えば、「雛人形」(1987 年)は題材的に「被爆体験」、「上海体験」のほかに、「家族」や「アメリカ生活」も取り上げているので、中期作品としての面も確かに備えている。しかし、本論における最も主要な関心は創作方法の解明にある。従って、論の重点を初期作品の方法的特質とその独自性の解明に置くのは当然であり、そのために「ギヤマン ビードロ」「黄砂」「老太婆の路地」を取り上げた。そのうえでさらに、そのような方法的特質が初期以降においても維持継続されていることを示したのが「雛人形」の分析である。つまり、「雛人形」は素材的には後の段階に入っても、そのような初期作品の方法的特質が維持継続されている。林京子文学全体の方法的展開を明らかにするのは本研究以降の課題であると考えている。

本論で取り上げた四作品は、それぞれ異なる題材を扱っている。「ギヤマン ビードロ」は被爆者がどのように原爆の傷を背負いながら生きているのかを取り上げている作品である。「黄砂」は林京子文学における上海体験に触れる第一作であり、日本人娼婦お清さんと幼い「私」の出会いを通して、当時の上海租界の闇と悲惨さを表現する。また、「老太婆の路地」も舞台は上海の 1930 年代の租界だが、日中両国のさまざまな階層の人々が登場する。

「雛人形」は被爆体験、上海体験、家族とアメリカ生活を描く小説である。つまり、以上四作品を取り上げることで、林京子の小説に見られるさまざまな題材を視野に入れることを意図したのである。

しかし他方で、方法的な面においては、四作品すべてにおいて一貫した特質を認めることができる。まず、一人称小説なので、語り手「私」と登場人物「私」は重なっているという

¹⁶ 黒古一夫は「林京子論」『近現代作家論集 第 2 巻』で次のように述べている。

もちろん、作品世界と林京子自身の生活を重ねて読むような皮相・浅薄な見方からすれば、あくまで林京子の作品は日本近・現代文学の伝統ともなっている私小説の方法を踏襲しているとして、被爆体験→上海生活→家族→アメリカ生活→老境に入った現在、という風に、『私』のこと、『身辺』のことを次々と書いていったら、現在のような文学世界が構成されたという結論になってしまうことも十分承知している。(247～248 頁)

共通点がある。しかも、重要なのは、そのような「語り」の二重性を通して、登場人物「私」の深い内面が表示されるのみならず、語り手「私」自身さえ気が付かなかった無意識領域が立ち現れてくるところに林京子という作家の優れた表現特性がある。作品の題材がそれぞれ異なるにせよ、そのような表現方法の卓越性を実証することができたとすれば、本研究の目的は達成されたものと考ええる。ただし連作としての作品の意味や中期、後期への作品展開をどう見るかなどは今後の課題となると考える。

第一章 林京子作品研究史論

林京子は1930年長崎県長崎市出身、翌年上海に移住し、1945年帰国し被爆した。林京子文学といえば、8月9日の被爆体験を語った「祭りの場」が代表作とされる。しかし、「祭りの場」(1975年8月出版)につづいて執筆した「ギヤマン ビードロ」(1977年5月『群像』)は被爆体験そのものではなく、原爆が三十年後の被爆者に及ぼした影響をテーマに据えている。またそれ以降、上海での少女時代を題材とした作品が展開されていく。作家の体験が小説創作と深く関わるのと言うまでもないが、林文学研究において、その関係はどのように取り上げられ、検討、把握され認識されてきたのか。また、それを通して林京子文学の特質や意義がどのように明らかにされてきたのか。そのような問題意識を持って、本章では1970年代から現在に至るまでの林京子文学研究の流れ、各々の研究者の達成と課題を整理し、本研究の問題意識と研究方法を明らかにする。

1. 被爆体験の重み、表現方法への批判——1970年代から1980年代前半まで

1.1 被爆体験の重み

初期における林京子文学研究は、「祭りの場」が第18回群像新人賞(1975年6月)と第73回芥川賞(1975年上半期)を受賞したこともあり、「祭りの場」(1975年)を主要な対象として展開された。

まず、第18回群像新人賞の選評において、選考委員井上光晴、遠藤周作、埴谷雄高は「祭りの場」という作品が「突き出した事実の重さ」、「体験的な迫力」「体験の生々しさ」を持っているが、作品の文学性が不十分であると指摘した。それに対して、福永武彦は「原爆の体験そのものを鳥瞰的に描いて」、「体験を文学的に昇華させた」と作品のその文学性を肯定した¹。

また、芥川賞の選考委員井上靖は「作品としては未熟なところ、整理不足なところ、多少の難点はあるが、このような題材の前には、よく書けているも、書けていないもないと思った。原爆を直接体験し、そして三十年生きてきた人だけの持つ突き放し方、皮肉、そうしたものが文体を造っている」と述べた。同様に、大岡昇平も同じように「素材の持つ

¹ 林京子(他)「受賞の言葉、選評」『群像』30巻6号、1975年6月。

力」、「文章と表現の細部に、こなれていないところや、あいまいさがある、などの欠点がある」と指摘した。また、中村光夫は「祭りの場」という作品は「奇妙な言葉づかいから、意味不明な文脈まで、技法上の未熟はいたるところに指摘でき、一個の芸術作品と見れば、小説以前の小説」であると述べた。安岡章太郎は「事実としての感動は重く大きかったが、それが文学の感動にはならなかった」と指摘した。以上四人の「祭りの場」選評が示しているのは、直接的被爆体験という「事実」の力を認める一方、作家の表現によってもたらされる文学性への評価が非常に低いということである。

このような意見の中で、舟橋聖一は「作者の体験以外に、他者の記録や感想が挿入されているが、小説のこういう重ね方は私には抵抗なく受け入れたというより、むしろうまいと思った」と作家の創作性の価値を肯定した²。

そして、同年には林京子は野呂邦暢との対談（1975年9月）で、「原爆はこれ以上のものです、と訴えた被爆者の声は、私が書いている文章にもあてはまる。『祭りの場』を書きはじめたとき、私は一切の小説的な作為を排除して、出来る限り、ありのままを書きとめと心がけた」³と述べていた。これは林京子自身の重要な証言であり、それ以後の研究に重要な視点を提供したが、この時期においては注目されなかった。

そのほか、遠藤周作、後藤明生、水上勉は「読書鼎談——林京子『祭りの場』、藤枝静男『異床同夢』」（1975年11月）においては、「事実の背後にもっとあるようなもの、もっと一歩突っ込んだもの」が必要であり、「お母さんとの会話とか、あるいは妹さんとの会話とか、お姉さんとの会話とか」「本当の個人的な記録」などの「ディテールそのものもう少し」が必要であると指摘している。これも、素材的事実の力を認める一方、作家的表現力は評価していない姿勢であると言える⁴。また、中上健次は「対談時評——小説家の覚悟——林京子丸山健二『短篇連作』の方法、水上勉 高橋三千綱 和田芳恵『覚悟』ということ、本田元弥『結婚相談所へ』、阪田寛夫『花陵』」（1977年5月）において、「林さんの文章は抑えすぎて、骨だけの感じになってしまう」と批判した⁵。以上のように見てくると、この段階では、林京子の原爆体験の側面が、乖離したまま注目されていることがよく分かるであろう。この時期の批評はいずれも素朴な感覚で作品を捉えたものであり、作品の構造や方法、表現を具体的客観的にぶんせきする論文以前の段階であると言える。従って、この後、作品の

² 「第七十三回芥川賞選評」『芥川賞全集 第10巻』文芸春秋、1982年11月。

³ 林京子、野呂邦暢「昭和20年8月9日——芥川賞受賞作『祭りの場』をめぐる」『文學界』299巻9号、1975年9月。

⁴ 遠藤周作、後藤明生、水上勉「読書鼎談——林京子『祭りの場』、藤枝静男『異床同夢』」『文芸』14巻11号、1975年11月。

⁵ 中上健次「対談時評——小説家の覚悟——林京子 丸山健二『短篇連作』の方法、水上勉 高橋三千綱 和田芳恵『覚悟』ということ、本田元弥『結婚相談所へ』、阪田寛夫『花陵』」『文學界』31巻5号、1977年5月。

客観的分析が進む中で、作家の原爆体験と文学創作の乖離が果たして埋められいくかどかの間に乖離があることがよく分かるであろう。しかし、この乖離はこの後埋められていくかどうか、仮に埋められるとすれば、それはどのように埋められるのか、注目すべきところであると考ええる。

1.2 小説表現の問題

1978年から1980年までの期間、林京子研究の関心の中心は、『ギヤマン ビードロ』（1978年）であった。中野孝次は「事実と表現のあいだ—林京子『ギヤマン ビードロ』、開高健『ロマネ・コンティ・一九三五年』」（1978年8月）においては、事実と文学の関係について問題を提起し、「問題は事実に対する距離、それが単なる事実譚と文学とのあいだの距離になる。作者はそれをなにもやかましい文学理論からではなく、原爆体験を魂の出来事に、経験に昇華する過程で、わが身を通じて知ったのに違いない」、「この短編集は、死と生と、過去と今と、事実と表現とのあいだに立って、敬虔な静謐をつくることでそれをなしとげている」という貴重な指摘をした⁶。この発言に基づき、どれだけ具体的に、語り手の表現の営みの内実に具体的に切り込めるかが、今後の研究者の課題であろう。

また、佐佐木幸綱は「鎮めきれない〈過去〉——林京子〈ギヤマン ビードロ〉」（1978年8月）においては、『ギヤマン ビードロ』の小説としての成否は、この「西田」の登場のさせ方にかかっていた、としてよいだろう。つまり、二十年に及ぶ登場人物たちのそれぞれに相対的關係を、關係性の問題として反照する絶対の役割を「西田」が負っているからである⁷と述べた。佐佐木は、作者の創作姿勢の具体的な表れとして登場人物を把握しようとしており、登場人物の作品における意味と役割に注目した発言には重要な意義があると考えられる。

さらに、桶谷秀昭は「読む者の心を強くうつ力作—林京子『ギヤマン ビードロ』」（1978年8月）において、「些末で平凡な雰囲気、情景、会話、作者はそこから始める。そこに充分、こころを配っている」、「この配慮は結果として、これらの短編連作の総体に見事な成功をもたらしている。が、それは方法上の配慮というよりは、態度と呼ぶ方がふさわしい、ある作者の精神の働きに思える」と指摘した⁸。作者の精神の次元と表現方法、創作方法上

⁶ 中野孝次「事実と表現のあいだ—林京子『ギヤマン ビードロ』、開高健『ロマネ・コンティ・一九三五年』」（新著月評）『群像』33巻8号、1978年8月。

⁷ 佐佐木幸綱「鎮めきれない〈過去〉——林京子〈ギヤマン ビードロ〉」（新書解体）『文學界』32巻8号、1978年8月。

⁸ 桶谷秀昭「読む者の心を強くうつ力作—林京子『ギヤマン ビードロ』」『海』32巻8号、1978年8月。

の次元の区別とへの注目は非常に重要なであり、両者の結びつき方や関連について今後具体的に明らかにしていく必要がある。

以上を見れば、1970年代の終わり頃には、作品の方法的側面への関心が生じるのだが、その中で、表現方法の具体的な分析の開始を示すのが、高橋英夫の「情景と人間の息づかい—林京子『ミッシェルの口紅』」（1980年5月）である。高橋は『ミッシェルの口紅』において「カギカッコがまったく用いられないこと」、「技術的にいえば間接話法の採用であり、心情的に言えばストイシズムの持続」、「体験談、つまり異常な出来事が連鎖状になった過去の報告から、素材第一主義（事実の次元）の気配を能うかぎり消していこうとする姿勢に、作者のストイシズムがあらわれる」と指摘した⁹。これは、「事実の次元」と「文学の次元」の関連に向けて、作品の具体的表現への考察が開始されたことを示す研究と言える。そして、高橋は「文章の身ごなしに硬さがあらわえるのは避けられず、この作品を書いている大人の視点との混淆という別の問題の発生も、また堪えねばならない事態となってくる。読み手が味わう緊張はむしろそのことにかかわっているのだが、それを文章表現が引受けねばならない犠牲なのかもしれぬと思うことは可能である」¹⁰と述べていた。これは『ミッシェルの口紅』における大人の視点と少女の視点の混淆に関する重要な論点を提示している。しかし、その分析と考察はさらに具体化される余地が残していると思われる。

以上から見れば、1970年代にはまだ、作品素材（原爆の悲惨さ）の衝撃性に主要な関心がむけられているのだが、70年代終わりごろになると、作家の創作方法（表現方法）にも少しずつ関心が向き始めていることが分かる。前も言ったように、第73回芥川賞の選評の意見の中で、舟橋聖一は作家の創作性の価値を肯定した。しかし、全体的から見れば、林京子作品についての70年代の批評は、作家の原「体験の生々しさ」に関心が集中し、作品の文学性についての評価は相対的に不十分であるという傾向である。批評家は林京子文学の素材（原爆の悲惨さ）の衝撃性に関心を向けるだけで、作者の創作方法や創作態度については批判的であった。つまり、直接的被爆体験という「事実」の力を認める一方、作家の表現によって構成を創出される作品価値への評価は非常に低かったのである。1970年代の終わり頃には、作品の方法的側面への関心が生じるのだが、その時点でも林京子の創作方法は単に事実をありのまま述べるだけのルポルタージュ的方法であり、虚構は用いられないという大勢を示していた。以上のように創作方法への無関心な70年代の批評態度に対し、論者は文学的評価が低いと述べたのである。では、80年代以降の研究動向について次に見よう。

⁹ 高橋英夫「情景と人間の息づかい—林京子『ミッシェルの口紅』」『海』12巻5号、1980年5月。

¹⁰ 注9と同じ。

1.3 「文体」への強い批判

80年代に入ると、林京子文学に対して70年代一貫した「文体」への批判が見られ、作品の文学性・芸術性について否定的な意見が強くなった。

中上健次は「創作合評-七四-増田みず子『沈む部屋』,津島佑子『浦』,林京子『無事』,中里恒子『家の中』(1982年2月)で、林京子文学は「文学の場における原爆ファシストとしての性格を、まさにありあり出したもの」であり、「原爆を書いて、被害者であることの主張をする」ものという強い批判を打ち出した¹¹。さらに、中上は「小説として認めたことはなかった。原爆のことを書けば何かになり得る。風化しているものを見もしないで、書いている」と述べている¹²。この論は70年代の批判的な基調を引き継ぎつつ、林京子の作家的評価をほとんど全否定と言ってよいほどまでに強めたものと言える。

このような強い批判に対して、平山三男は「林京子論——意味としての原爆文学」(1985年3月)において、「原爆を書いたから林が受賞したのではない、被爆という体験そのものではなく林の作品が受賞した、林の作品の何ものかが選者たちのところをうった」と指摘して林文学の価値を擁護する論を展開した¹³。ここで作品の「何ものか」と呼ばれるのは読者を感動させるものという意味であり、作品の文学的価値そのものであるから、その指摘は重要な意味を持っている。しかし平山も、作品表現については、「時として作品は断片的であり、統一性を失うことがある」、「方法的欠陥を生んだ主な点は、『自分べったり』にならぬための警句的表現の濫発による不調和である」と述べて¹⁴、小説として「統一性」、「方法的欠陥」をあげつらい点で、70年代の林京子批判的の論調をそのまま引き継いでいるのである。

その後、「方法的欠陥」について、大里恭三郎「『祭りの場』林京子」(1985年8月)は、「祭りの場」は「ルポルタージュの文体に近い」と述べ、「小説という表現形式としては明らかに失敗しているが、しかし少なくともこの作者の心底にふつふつと滾っているものは、まぎれもなく文学の原素であるということだけは、誰しも認めないわけにはいかないであろう」¹⁵と指摘した。大里の論は、作者の内面的なモチーフの激しさを認めつつ、70年代一貫した「小説の表現としては失敗」という一般的作品評価を引き継いでいると言える。

¹¹ 柄谷行人、中上健次、川村二郎「創作合評-74-増田みず子『沈む部屋』,津島佑子『浦』,林京子『無事』,中里恒子『家の中』『群像』37巻2号、1982年2月。

¹² 注11と同じ。

¹³ 平山三男「林京子論——意味としての原爆文学」『関東学院大学文学部紀要』43号、1985年3月。

¹⁴ 注13と同じ。

¹⁵ 大里恭三郎「『祭りの場』林京子」『国文学：解釈と鑑賞』50巻9号、1985年8月。

1970年代から1980年代前半までの林京子作品研究においては作家の原爆体験が重視された一方、作品の文学評価としては低い。表現方法についての論もいくつかあるが、全体的傾向としては印象批評に止まるものが多く、林京子の創作姿勢、表現の特質や語りの機能を明らかにする具体的な作品分析はなお不十分である。次章で、80年代後半から90年代の動向について見たい。

2. 題材の広がり、研究動向の変遷——1980年代後半から1990年代まで

2.1 題材の広がりと文体への着目

1980年代後半になると、林京子文学の文学性に対する批判は続いているにもかかわらず、イデオロギーと主題性について高く評価する論が多くなっていく。その中で、代表的なものとしては小林八重子の研究を挙げることができる。小林は「林京子の原爆文学——『ギヤマン ビードロ』を中心に」（1986年8月）において、『ギヤマン ビードロ』を取り上げ、「作品は冷静沈着な、緊密な文体で一貫して書かれ、作者の力量の格段の進展を示すと共に、原爆文学としての高い結晶を見せている」と高く評価した¹⁶。さらに、小林は「林京子の原爆を描く文学は、現在女性被爆者としての自身の私生活にもう一足深く踏み込んだところでの、夫婦の葛藤、離婚問題、女性の晩年などの追求の方向へ、主題を移行させて来ているように見受けられる。被爆者であることの前提に立って〈女〉一般の問題の追求の方向を取っている、と言い換えてもよい」と指摘した¹⁷。

小林論は、従来批判されてきた林京子の文体を高く評価した点でまず画期的であり、さらに、林京子文学の題材の広がりについても高い評価を与えた点に意義があると言える。その上で、小林は今後の研究においては具体的な作品の表現（語り、人物造形、視点等々）についての検討を深める必要があると主張しており、論者もそれに深く賛同したい。

上記の論が発表された二年後、小林八重子は『旅の梯子』とその周辺——林京子論ノート（1988年6月）では、「旅の梯子」という短編をめぐって、その周辺で書かれた諸作品を検討した。そこで、作家林京子の体験と小説世界とを対照して、林京子にとって『八月九日』を小説に『書く理由』は、どこまでも『私の内』に、『友人たちの内にある』と指摘した¹⁸。

¹⁶ 小林八重子「林京子の原爆文学——『ギヤマン ビードロ』を中心に」『民主文学』249号、1986年8月。

¹⁷ 注16と同じ。

¹⁸ 小林八重子『旅の梯子』とその周辺——林京子論ノート『民主文学』271号、1988年6月。

小林八重子以前の林京子研究は、「題材」に注目する研究視点と「表現」に注目する視点の二つに分裂しており、小林も「表現」より「題材」に大きな関心を向けている点で、そのような研究視点の分裂を克服しているわけではない。しかし、小林は、林京子の文体と題材の広がり両面に高い評価を与えつつ、具体的な作品の表現の検討を深める必要を提言していた。それは、今後の研究を進める中で「題材」と「表現」を統一的に捉え、林京子文学の意義と価値を明らかにする道を開く可能性をもたらす提言であったと思われるし、そのような意味からする研究史的な意義は決して小さくはないと言える。

2.2 研究動向の変化

先に見たように、80年代後半の小林八重子論は、林京子文学の文学性の高さに対して初めて肯定的に評価する道を開いた点で画期的であった。また、その文学的評価が作品表現の仕方への注目に裏付けられている点でも大きな意味があったといえる。それと同時に、やはり小林の主要な関心は作品内容に向けられており、作品の形式と内容を統一的に捉えようとする姿勢は不十分であった。このような傾向は90年代に入っても引き継がれていくことになる。

例えば、藪禎子は「林京子——2つの時」（1993年10月）で、「林が書くことを志す、つまり『沈黙』から立ち上がる根底にあったのが、被爆者二世の母として生きたものの切迫した思いだったことになる」と指摘している¹⁹。この指摘は林京子の文学傾向として「題材の広がり」への着目を意味している。つまり、藪禎子もまた、作品の形式よりも内容に注目しているわけである。そのような意味で80年代後半に小林論が切り開いた研究動向がここにも引き継がれているという事例を見て取ることができる。

以上のようなこの時期の研究動向の中で、ここで注目したいのは林京子作品の文学性についての議論である。まずは、小林八重子の「わが内なる『その日』を見給え—林京子『祭りの場』」（1994年8月）である。小林は読者として「一九四五年八月九日を過去の史実としてだけでなく、林京子の文学を媒体に、自分の〈いま〉として引き受けることは不可能でないのである」と指摘した²⁰。

ここでは、小林は読者の立場からの作品受容のありかたに目を向けているのであり、その点からの文学の意義（文学性）を視野に入れているのである。つまり、小林は「自分の〈いま〉として引き受ける」という読者の主体的な姿勢を重視することで、歴史学でもな

¹⁹ 藪禎子「林京子——2つの時」『新日本文学』48巻10号、1993年10月。

²⁰ 小林八重子「わが内なる『その日』を見給え—林京子『祭りの場』」『民主文学』345号、1994年8月。

ければ思想史でもない、読者を感動させる文学独自の機能に目を向けており、そこに小林八重子の積極的な研究姿勢があるといえる。しかし、小林の提言は、具体的な作品研究として実現されたわけではなく、あくまでも提言にとどまっており、その点はのちの研究者への課題として残されているのである。

またこの時期、林京子の文学性について評価したのは青木陽子である。青木は「8月9日に収斂される思い——林京子『ギヤマン ビードロ』」（1995年6月）において、「激しく憤ったり、嘆いたりせず、事実を事実として描く。作為を排し、虚飾を否定することで原爆と向き合う作者」が「三十年という時間」が「もたらしたもので、なくしたものを書かした」と指摘している²¹。これは、70年代、80年代の林文学のルポルタージュ的な表現への批判と同じであろう。しかし、さらに、青木は「作中で語られる、『私』の率直な思いとこだわり。押しつけがましくはない。しかし、表現は控えめだが激しさの内実が波打つこれらの言葉に、被爆者でない読み手の私は弾き飛ばされる。思いを共有できない疎外感が残る」という²²。ここでは、青木は林京子の作品を「事実を事実として描く」文学としながら、70年代のようにそれゆえ文学作品としては評価しないというのと正反対に、その中に文学としての高評価を打ち出す点において、70年代とは正反対の評価を示していると言えるのであるといえる。

さらに、阿武正英は「林京子論ノート」（1999年3月）では、「林京子の作品は同時代へのアクチュアルな批評精神が常に息づき、自閉的な日本の小説空間に風穴をあけるが如きである」と高く評価した²³。彼が「自閉的な日本の小説空間に風穴をあける」と言ったのは、文学として極めて高い評価であり、70年代の評価とは逆転していると言える。

以上のように見れば、90年代の林京子文学評価は次の様にまとめられよう。70年代の批評家は、林京子文学の素材の衝撃性（原爆の悲惨さ）を評価するだけで、作者の創作方法や創作態度についてはおおむね批判的であった。創作方法に関しては、単に事実をありのまま述べるだけのルポルタージュ的方法とされ、虚構が用いられない点において、文学的な評価の対象にさえされない状態であった。しかし、90年代になると、その評価に変化の兆しが現れる。その端的な一例が、林文学が「自閉的な日本の小説空間に風穴をあける」という阿武の指摘である。その要因としては、「文学性」についての見方に変化があったと考えられる。文学性とは一言で言えば、読者を感動させる作品の力を指すものだが、ここに至って、林文学の中に読者を揺さぶる力を認め、その要因を作品内部に探ろうとする動

²¹ 青木陽子「8月9日に収斂される思い——林京子『ギヤマン ビードロ』」『民主文学』355号、1995年6月。

²² 注21と同じ。

²³ 阿武正英「林京子論ノート」『日本文学論集』23巻、1999年3月。

向が一般的に認められてきたのである。では、2000年代の動向については、次章で見てゆきたい。

3. 「新しい原爆文学」、表現方法の重視——2000年以降

3.1 原爆文学としての文学性への評価

2000年代に入ると、林京子の作品についての研究が増えていく。その中で、内海宏隆の論は林京子文学の研究レベルを飛躍的に引き上げた優れた研究であると言える。内海宏隆は「林京子『祭りの場』論—序説」（2000年11月）で、この小説の方法は「『一切の小説的な行為を排除』して『新聞記事のように淡々とした文体』で書くという手法」であるという、1970年代以来の見方を引き継ぎつつ、この小説における「林の使命は『いわゆる小説』という既成概念を打ち破り、『新しい原爆文学』を創造することにあつた」という高い評価を与えて、1970年代以来の評価をひっくり返した²⁴。具体的に言えば、内海は、「作家自身が土台この小説に『統一性』など望んでいなかった」、「『作者』は『何も書いていない』のではない。『リアルに再現される《現実》からこぼれおちるところにある』『出来事の現実《リアリティ》』を、具体的に描写しないことで・息を短くして空白をつくることで・書いていない」ことによって表現しようとしている」と指摘した。そこで、内海は「読者は『なぜ書かれなかったのか』『何が書かれていないのか』を想像する力が、特に原爆文学のような類いの小説には必要だ」と明確に主張した。林京子文学の研究レベルを飛躍的に引き上げた優れた研究であると言えるであろう。

しかし、それを具体的に実証した論文として、上記の論が発表された翌年、内海宏隆は「林京子『祭りの場』論—初期作品の考察を中心として」（2001年11月）では、「初期作品のモチーフがこれだけ『祭りの場』に投影しており両者を比較検討した結果、題名・構成・場面・語り・視点・叙述等々さまざまな面で質の変化が見られたことから、約十年に及ぶ『文芸首都』での修業時代が作家の文学者としての成熟に必要な時間だったことはじゅうぶん明らかだ」と指摘した²⁵。具体的に言えば、初期作品における様々なモチーフは「コンテキストやシチュエーション」などを変えたりしながらも「祭りの場」の作中に活かされている。初期作品の叙述は説明過多な傾向があるのに対し、「祭りの場」の叙述は「全体として文章の息は短くなっている」。地の文からみれば、初期作品に比べて「祭

²⁴ 内海宏隆「林京子『祭りの場』論—序説」『芸術至上主義文芸』26巻、2000年11月。

²⁵ 内海宏隆「林京子「祭りの場」論—初期作品の考察を中心として」『芸術至上主義文芸』27巻、2001年11月。

りの場」は怒りのエネルギー・スケールが増大している。比喻表現について初期作品より「祭りの場」のほうが目立った。また、初期作品は「私小説的傾向」が強く、「祭りの場」における「意図的なストーリーの分断、『警句的表現』の濫発によって引き起こされている不統一感」は見られなかったが、「祭りの場」はその「不統一感」が作品のエネルギーを生み出す機能を発揮していると説明する。そして、初期作品では記録資料などから作品に直接引用するようなことはしないが、「祭りの場」では膨大なさまざまな記録資料の引用が為されている。語りにおける時間順序は「初期作品も『祭りの場』も錯時法が用いられているが、『祭りの場』ではそれがより徹底した形で効果的に示されている」と指摘した。このように、内海は今までの「祭りの場」のマイナス要因として考えられる特徴を再検討して、それらはいずれも作家が『まるごとの原爆』を伝えるためのやむに止まれぬ方策であった」ことを実証的に明らかにした。内海はこのようにして、林京子の具体的な表現の機能を明らかにすることで「祭りの場」の文学的価値を評価する道を開いたのである。²⁶

そのほか、渡辺澄子は「文学史書き換えに向けて 原爆文学：林京子の新段階」（2001年6月）で、「林京子の文学世界は世界を向こうに回した闘いに挑み出たものといえる。まさに世界文学の域に達したといっても過言ではない」と指摘した²⁷。渡辺論は2000年代に入り、林京子評価の基調がそれまでの批判から一転して極めて高い評価に転じたことを如実に示す例と言える。

また、小林孝吉も「原爆体験から記憶の文学へ——林京子と原民喜の文学」（2000年8月）で、林京子と原民喜の文学を比較し、「林京子文学は、被爆者として、人間として、死者への論理や責任においてしか書けない文学であると同時に、「原爆文学」の枠を超えて、原爆の非体験者と未来へと向けて開かれた、いのちの、記憶の文学なのである」と述べている²⁸。

以上のように見れば、2000年代に入ってから林京子研究は、その作品を高く評価する傾向をはっきりと示していくのだが、そうであればなおさら、そのような評価を具体的な作品分析によって裏付けていくことが大きな課題になってくる。その点について次に見よう。

3.2 語りへの注目

²⁶ 注25と同じ。

²⁷ 渡辺澄子「文学史書き換えに向けて 原爆文学：林京子の新段階」『人文科学』6巻、2001年3月。

²⁸ 小林孝吉「原爆体験から記憶の文学へ——林京子と原民喜の文学」『社会文学』16巻、2001年12月。

今まで林京子の作品については、「祭りの場」や『ギヤマン ビードロ』等原爆を題材にした小説を中心に論じられてきたが、それ以外の作品についての言及は少なかった。それに対し、2000年代になると、原爆以外の題材を扱った作品にも目を向けられるようになる。そして、「語り」の分析を中心とした作品論も現れるようになる。

具体的な作品分析への幕開けは浦川徹の「少女の哀悼劇——林京子『雛人形』について」（2005年）である。浦川が「雛人形」という短篇小説の「一人称の自己定義的モード」における「私」の語りに注目し、「身体には、広義の植民地主義的な意味付けにおける地政学的アポリアと、母性原理という《女》のアポリアが二重にのしかかっているのであり、それを抱え込んだ『私』の《語り》の位置に対する読解」を取り組む²⁹。浦川論の「語り」への注目は画期的であるが、「語り」が「植民地主義」や「母性原理」などと繋がる場所に、研究方向の広がりと言語への関心が結びついていることを見て取ることができる。

その後、林京子の作品における語りの構造に注目するのは菅聡子である。菅聡子は「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想」（2008年）で、「上海を語るありようには、常に8月9日の長崎を通過した現在の私が、過去の自分を視点人物として語る、一種の『二層構造』が表れる」ことを指摘した³⁰。そして、菅は「彼女の上海を語る行為、林文学における上海という表象には、過去において上海に注いでいた視線と現在の視線とが、重層的に働くということ」という³¹。具体的に言えば、幼い「私」は「無知で無垢で無性だった少女時代の視線」であり、現在の「私」は自分の過去の記憶を守るための美しい上海に対する幻想を描いた視線だと述べている。「語り」分析において、「現在の私」と「過去の自分」の関係に注目するという菅の方法は、林京子の上海ものを研究するために重要な論点を提供しており、今後の林京子研究においてなお論究の余地があると考えられる。

以上のように、2000年代の研究では具体的な作品を取り上げ、林京子作品の語りに注目する論が増えているのだが、創作方法とその機能についてはどのように評価されてきたのか、次に見よう。

3.3 文学的意味への注目

総体的に 2000 年に入ってから林京子評価は総体的に非常に高くなり、小説の文学性

²⁹ 浦川徹「少女の哀悼劇——林京子『雛人形』について」『学習院大學國語國文學會誌』48巻、2005年3月。

³⁰ 菅聡子「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想」『立命館言語文化研究』19巻3号、2008年2月。

³¹ 注30と同じ。

についての批判は見られなくなる。作品の語りについての注目が集まると同時に、作品の創作方法とその機能についての論も多く見られるようになる。

例えば、野坂昭雄の「林京子『長い時間をかけた人間の経験』論」（2008年）では、「言語を絶する経験を言語化することの不可能性と向き合いつつ、林はどう『文学』の問題と関わっていたのか」について論じている³²。野坂は、「祭りの場」から「長い時間をかけた人間の経験」までの林の歩みを整理し、『祭りの場』で比較的明確であった『敵/味方』の対立は、上海ものなどを経て、『長い時間』辺りではかなり流動なものとなっている」と指摘した。そして、林京子の作品と大田洋子の作品の違いとして、「大田洋子が自身のルサンチマンを直接的に表明したのとは全く違う方法を林は採っているのだ。そこには、原爆について多くの人々に知ってもらいたいという思いがある」ことを指摘した。これは、林京子の創作行為を支え推進する原動力をどのように把握するかについての貴重な指摘であろう。

また、野坂は林京子の原爆文学観について、次のように述べている。

林は、自分が持っている被爆体験と、芸術的な創作物との間に横たわるギャップについて思考している。原爆文学は、このギャップを常に抱え込まなければならないジャンルである。この中で林は、被爆の体験を伝えるには美的なものは相応しくない、と考えており、(中略)。ここで林は、美的な創造物である芸術作品（文学）と、事実の伝達を基底に据える原爆の表象との間に揺れ動いているのである。³³

そしてさらに、野坂は『長い時間』が、『祭りの場』からの林の歩みを総括する重要な意味を持つ作品であることは明らかである。(中略)芥川賞を受賞した『祭りの場』との関係はもちろん、ルサンチマンを作品内に組み込む方法、また『自然』の発見とでも言うべき新たな位相の獲得などが、この作品で描かれている」と指摘した³⁴。つまり、野坂は「美的な創造物である芸術作品（文学）と、事実の伝達を基底に据える原爆の表象」の間に生じる葛藤を、林京子は具体的な創作行為の中でどう昇華していったのかを明らかにすることが、林京子文学研究の重要な課題であることを示したのである。

さらに、深津謙一郎は『八月九日』の〈亡霊〉—林京子『ギヤマン ビードロ』論（2011年）において、「記憶の風化への危惧や体験の継承の必要性が叫ばれる中、原爆の当事者と

³² 野坂昭雄「林京子『長い時間をかけた人間の経験』論」『原爆文学研究』7巻、2008年12月。

³³ 注32と同じ、51頁。

³⁴ 注32と同じ。

いう概念を練り直すうえでこの小説が優れた洞察をもたらすテキストである」と主張した³⁵。また、「記録」と「空罐」の二編を取り上げ、「原爆の当事者であることの条件と、被爆体験を持たない私（たち）が体験を分有する方途について」論じた³⁶。深津論は被爆者と「非」被爆者の関係から林京子の作品を再読しており、これは林京子文学の意義を再評価する上で非常に重要な着眼点であると言える。

深津論を受け継いで、村上陽子は「体験を分有する試み：林京子『ギヤマン ビードロ』論」（2011年）で、『ギヤマン ビードロ』においては「被爆者／非被爆者を被爆体験の当事者／非当事者に安易に振り分けることが困難であること、それでもなお当事者の体験を分有しようとする試みが模索されていること」³⁷をテキストに沿って明らかにした。以下に引用する。

出来事を語る言葉を聞き取った非当事者は、語りつくせぬ領域があること、語られた言葉を理解しきれないことを絶えず突き付けられながら、出来事を語る言葉に幾度も出会い直し、現在の自分が置かれた位置から出来事を再審する必要があるのだと思われる。そのような試みから、出来事を語る言葉の中に証言すら残らなかった幾多の死者の体験が埋もれている気配を感じ取る回路が開かれるのではないだろうか。³⁸

これは語りに孕まれた機能についての重要な指摘である。村上は上記の論を発表した二年後、「せめぎあう語りの場：林京子『祭りの場』論」³⁹（2013年）で、この論に基づいて全面的に「祭りの場」の語りの具体的な分析を行った。

「祭りの場」にはさまざまな記録の引用があり、新聞記事や友人たちの体験も挿入されてきた。それは作品の統一性を損なわせるものとしてではなく、「私」の語りと有機的に結びつき、語りを重層化させるものとして捉えなおされるべきだ。ここまで見てきた通り、冒頭の降伏勧告書と永井隆の手による救護報告書は<神の御子>の視点を呼びこみ、極限状況にある<私たち>と激しくせめぎ合っている。被爆した<私たち>という存在がいかなるものかは、体験を持たない人間との対話によって浮き彫り

³⁵ 深津謙一郎『『八月九日』の〈亡霊〉—林京子『ギヤマン ビードロ』論』『共立女子大学文芸学部紀要』57巻、2011年1月。

³⁶ 注35と同じ。

³⁷ 村上陽子「体験を分有する試み：林京子『ギヤマン ビードロ』論」『日本近代文学』85巻、2011年11月。

³⁸ 注37と同じ、73頁～74頁。

³⁹ 村上陽子「せめぎあう語りの場：林京子『祭りの場』論」『社会文学』38巻、2013年、116頁～127頁。

になる。そして、「私」が聞き取ることができた他者の体験は、「私」が知らない痛みや出会わなかった存在を語りの中に生起させ、不在を現前させる。

これは、村上の作家と読者の関係、被爆者と非被爆者の関係を視野に入れた画期的な論である。確かに、作家が単に自分の経験をそのまま語っただけでは小説にならない。小説とは、語りを通して「語りつくせぬ領域」を開く芸術形式だからである。たとえ表現的には自分の経験をありのまま語っただけのように見えても、それによって「語りつくせぬ領域があること、語られた言葉を理解しきれないこと」を示し得たテキストは、それを通じて初めて、被爆者と被爆体験を持たない人間との間に通路を開く可能もたらされるのであろう。では、林京子は小説創作において自分の経験そのままを語りつつ、どのようにして「語りつくせぬ領域」を開き得たのか。我々は村上陽子の考え方を受け継ぎながら、林京子の一つ一つの作品をできるだけ綿密に分析し、その具体的な「語り」の方法と機能を解き明かしていく必要がある。

4. まとめ—課題と具体的研究方法

以上で、林京子の作品研究を年代別に概観してきた。70年代、80年代の作家本人の被爆体験だけに注目する一方で、作品の文学性の評価は低かった。90年代に入っても、「ルポルタージュ的表現」（「事実として」、「作為を排して」、「虚飾を否定」した表現）という点では70年代、80年代の観点と変わらない一方、林京子文学を高く評価する動きがはっきりと現れてくる。2000年代には作品の「語り」に対する注目が高まり、その機能に関する研究者の関心や理解も深化していく。以上のような林京子作品研究史の流れを踏まえて、本研究の問題意識と具体的な研究方法を述べたい。⁴⁰

まず、被爆者林京子の体験的事実と、作家林京子の表現した出来事を素朴に混同したり、両者を分離して個別に取り上げたりしてはならない。表現以前にナマの「事実」があるの

⁴⁰ 70年代には、作品素材（原爆の悲惨さ）の衝撃性のみに関心が向けられ、林京子の作家的創作方法（小説における表現方法）はほぼ全否定されていた。だが、80年代後半に至って、改めて林京子の創作方法にも関心が向けられ、その意義が評価される兆しが現れてくる。その背後には、文学研究に対する態度そのものの大きな変化が影響していると思われる。1980年代以来の新しい研究動向としてのテキスト論の隆盛の中で、読者の作品受容にも関心が向けられていく。ここに述べた林京子文学における変化も、そのような文学研究上の大きな流れと結びついた動きとして理解できる。2000年代以降は、テキスト論や読者論の流れをくみながら、小説の表現について語りの分析を通してアプローチする研究方法が実際に展開される。

ではなく、具体的な語りを通して立ち現れたもの以外に、読者にとっての「世界」はないのである。そこに立ち現れるものは、〈事実〉とは異なる次元における〈真実〉の領域であり、村上陽子が「語りつくせぬ領域」と呼んだ次元であって、読者を感動に導く作品の文学性はそこに実現される。林京子文学の文学としての意義を明かにしようとするならば、それは、以上のような次元の中に探られなければならないであろう。

従って、林京子の作品を評価する際、作品内容を彼女の実体験を還元するのではなく、その語りを通して開かれた作品世界そのものを問題にする必要がある。作家は、小説創作において自分の経験のありのままを語りながら、自分自身の理解や認識を越えた世界を表現する。その具体的な方法を作品の「語り」に即して解き明かすために、一つ一つの作品の表現をできるだけ綿密に分析していく必要がある。

そこで、本研究では、最初から林京子という作家の研究を目指すのではなく、あくまでもその作品世界から出発し、一つ一つの作品を明らかにした上で、作家像にアプローチして行く。研究方法としては主として語り論⁴¹を中心に据えるが、必要に応じてその他の方法にも目配りすることは当然であるし、さらには作家の自作解説等の資料も参考にしたい。そのようにして、林京子という作家の個性と創作方法の独自性を明らかにし、林文学に対する新しい見方を少しでも提示することができたら幸いである。

⁴¹ 小森陽一『構造としての語り』（新曜社、1989年12月、16頁）によると、「小説とは、多様な〈他者のことば〉の集積を、〈始め〉と〈終わり〉、筋、要約可能な題材構成（物語内容）、要約不能な表現過程（物語言説）、そしてその語り口（語り）といった、一定の構成的布置の中におくことによって形成される限定されたテキストなのである」。

第二章 林京子「ギヤマン ビードロ」論

—「傷もの」としての人間をめぐって—

1. 問題提起

林京子「ギヤマン ビードロ」は、『群像』1977年5月号)に発表されたのち、短編小説集『ギヤマン ビードロ』(1978年 講談社)に収録された。ここに収められた短編小説の多くは八月九日の被爆の惨状とそれが直接的にもたらした問題を取り上げているのに対し、「ギヤマン ビードロ」だけは一見被爆体験と遠いように見える後年の長崎ガラス探索を題材としている。この短編集について、林京子は『林京子全集 第一巻』¹の「あとがき」において次のように述べている。

被爆者として生きてきた私たちは、本能的に『内部の敵』を意識し、身心に現れる原爆症に(破壊)²苦しめられてきた。それらを一篇二十五、六枚から三十枚程度の短編に仕上げることにした。「祭りの場」が無手勝流の作業なら、『ギヤマン ビードロ』は現在形で押し進め、連作としてのつながりも考えた。だが、結果としていえるのは、八月九日を作品化するとき、技巧も構成もいらないということである。(475頁)

『ギヤマン ビードロ』は、「技巧も構成も」抜きに正面から「八月九日を作品化」した短編集なのである。また、林京子は「著者から読者へ」(講談社版文芸文庫『祭りの場 ギヤマン ビードロ』所収)³で、自分の人生について、八月九日以前の少女時代は「中身がびっしり詰まった年月」であるのに対し、以後は「なぞりようのない空白の時」であるといっている。そうだとすれば、「ギヤマン ビードロ」における長崎ガラス探索の旅は、一見被爆体験と直接関わらないように見えて、実は自身の「内部の敵」を探りつつ、「なぞり

¹ 『林京子全集 第一巻 祭りの場 ギヤマン ビードロ』日本図書センター、2005年6月25日、475頁。以下本稿における「ギヤマン ビードロ」の引用は同全集による。

² 林京子による「破壊」とは、「体内に吸い込まれた放射物質は、骨身に付着して、ミクロの世界のできごとだが、放射線を放射し続け、長い年月をかけて人の体を破壊する」という意味である。

³ 林京子『祭りの場・ギヤマン ビードロ』講談社、1988年10月。

ようなない空白の時」をなぞった作品なのではないだろうか。

先行研究は全て短編小説集『ギヤマン ビードロ』全体を対象としており⁴、「ギヤマン ビードロ」一編のみを対象とした論文はない。従ってここでは、各論の中で「ギヤマン ビードロ」に論及した部分を取り上げるしかない⁵のだが、見逃せないのは、小林八重子の「林京子の原爆文学—『ギヤマン ビードロ』を中心に」（1986年）である⁶。小林によれば、「私」がひびのない茶碗に執着したのは、それが「幼い日の想い」を「思い起こさせるような美しさだったから」で、そのことは「私」が「自分自身の八月九日から逃避していた」ことを意味する。作品結末においてガラス展示場の原爆館コーナーで溶けたガラス瓶を見たことから、「私も逃避せずに『見きわめ』ねばならない九日なのであった」とされる⁷。また小林は、「生命の助かった者たちが、その後三十余年間を生き続けていく間に、生傷はいつか目に見えぬものになって、心身と生活の、こまごました機構の中に織り込まれ深く潜在化する」⁸と指摘している。論者はこの指摘に深く共感するが、そのプロセスについ

⁴ 短編集『ギヤマン ビードロ』が発表された後、非当事者の視点から、被爆体験を持たない終戦後の転校生として設定されている西田という登場人物が注目されている。木下順二、高橋英夫、三木卓による『ギヤマン ビードロ』をめぐる鼎談でも、西田という非当事者の重要性が指摘されている。さらに、その後、「私」と西田の関係について、被爆という出来事の当事者／非当事者という固定化した振り分けを適用することの困難が指摘された。深津謙一郎は「『八月九日』の〈亡霊〉：林京子『ギヤマン ビードロ』論」（2011）で、〈亡霊〉という観点を導入して『ギヤマン ビードロ』を論じ、体験の核心部に言葉を発することのできない「死者の領域」が存在しており、「死者の領域」との隔たりを埋めきれない不安が〈亡霊〉として回帰してくると述べている。さらに、〈亡霊〉に憑依され、主体を壊乱する不条理な負債を引き受ける可能性は被爆体験の有無を越えて存在することを指摘した。深津の論に基づいて、村上陽子は「体験を分有する試み——林京子『ギヤマン ビードロ』論」（2011年）で被爆者／非被爆者を被爆体験の当事者／非当事者に安易に振り分けることが困難であること、それでもなお当事者の体験を分有しようとする試みが模索されていることを指摘した。村上によれば、「西田は被爆以後の時空間を友人たちと共有することに、体験の有無を越えて共に生きる未来を見ようとしている」。もちろん、このような解釈が可能になるのは、短編小説集『ギヤマン ビードロ』所収の作品全てに目配りした場合のことであって、本作一編のみを対象にした場合はここまでは言えないであろう。しかし、八月九日の被爆体験をどのような視座から問い直し、引き受けるのかという『ギヤマン ビードロ』全体の問題は本作でも深く共有されており、本論においても西田と語り手「私」の関係をどう解釈するかは大きな問題である。

⁵ その中で、短編小説集全体を取り上げつつも、短編小説「ギヤマン ビードロ」一作のみについて言及しているのが、熊芳と小林八重子である。熊芳は、「私」と西田には被爆者と非被爆者の違いが潜んでいるが、結末の「私」と西田の考え方の一致は、「被爆者であろうと非被爆者であろうと、原爆投下によって「傷」を負ってしまった」ことを暗示していると指摘している。熊氏の論は、当事者と非当事者との被爆体験分有の模索を読み取る村上氏と論の方向において一致しているといえる。だが、被爆者と非被爆者における「傷」とはどのような意味かを明らかにする必要があるとともに、「私」自身が、自己の「傷」の意味を問い直していくプロセスを綿密に検討する必要があると考える。

⁶ 小林八重子「林京子の原爆文学—『ギヤマン ビードロ』を中心に」『民主文学』249号、1986年9月。

⁷ 注6に同じ。

⁸ 注6に同じ。

てはさらに解明すべき余地が残されていると思う。また小林は作品結末の「私」の課題について、八月九日を「逃避せずに『見きわめ』ねばならない」と言うのだが、それは具体的にはどういうことか。論者は、「逃避せずに『見きわめ』」るということを抽象的な決心や心構えとしてではなく、作家としての創作の次元で考える必要があると思う。それは、「ギヤマン ビードロ」は語り手が、八月九日を語ることによって「逃避せずに『見きわめ』」ようとした作品として解釈すべきなのではないかということである。本章では「私」の語り注目して細部の表現に埋め込まれた意味を掘り起こし、「私」が自身でも気づかなかった自己を見出していくプロセスを明らかにしたい。

2. 意識の変化

「ギヤマン ビードロ」の枠組みは、作品の冒頭と結末における「私」の意識の変化とその落差の中に示される。作品冒頭で、「私」は服飾デザイナー西田と浜町のデパートの前で落ち合う。西田は、「私の生活感覚にはない、夢のある生活の断面を、ふっと日常の中に持ち出してくる」ところがあり、彼女の「長崎ガラスを見たいのよ」という一言によって「私」は、「故郷に対する未知な興味」をよびおこされ、次のように思う。

長崎は、西田にとってもそうだが、私には故郷になる。しかし、西田のように、生活を離れた一人の旅行者として、私は長崎の街を眺めたことがない。旅になる者の目で、故郷を通り過ぎるのも、気楽で、楽しいことかもしれない。(136頁 傍線は引用者 以下同じ)

こうして、「私」は自らがかつて被爆し、現在も生活する長崎という「故郷」を、長崎ガラスを探す「一人の旅行者」として半日歩く。そして、最後に訪れた原爆館コーナーの場面に至って、「私」は次のように語る。

私は、改めて昭和二十年の八月九日の過去が、長崎にあった事実を思い知った。忘れるはずのない過去であったが、いま、目の前のガラス塊を見るまでは、私は、意識的に、通りすがりの、旅人になり済まそうとしていた。(147頁)

自分自身に向けられた、「意識的に、通りすがりの、旅人になり済まそうとしていた」という言葉には、そのような自身への鋭い批判と否定が感じられる。即ち、この半日の経験

は、「私」に自分のありよう、考え方を厳しく振り返らせ、それを批判させずにはいない旅だったのである。

作品冒頭と作品結末の間におけるこの大きな意識の変化はどこから生まれ、どんなプロセスで進行し、どのようにして作品結末の思いを浮上させたのか。それらは「ギヤマン ピードロ」のテキストに示されているはずだが、もし「私」がその具体的内容を直接明示していないとすれば、それは、そのプロセスが「私」の意識に上らない無意識領域⁹で進化したからであろう。しかし、小説の語り手は、意識の上に現れたことだけを語るのではなく、無意識領域に沈んでいるものをも表現することがある。そうであるからこそ、テキストの意味は作者によってではなく、読者によって発見されなければならないのである。

本論においては、「私」の語りに着目しながら、その一部始終を追跡していきたい。

2.1 古美術店で

一軒目の古美術店では、西田は好きなコンポートを見つけたが、それは割れている。それに対して店の人は、「探しても無傷なものは、長崎には一つも残ってらんですよ」という。長崎に住む「私」には、長崎ガラスはありふれたものだったので、店の人の言葉は「誇張」にしか思えない。

二軒目の古美術店で「私」は、一つのガラス茶碗に激しく惹きつけられる。

暗い空間に置き忘れたように置いてある効果は、私を魅了してしまった。ちょっと、と私は西田を手まねいた。そして、見てよ、このいろ、と言って、どろりと濁ったガラス器の緑を指した。店の主人も寄って来て、「よか色でしょうが」と西田の肩越しに言った。「死火山の、お釜の水みたいだわね」と西田が言った。(140 頁)

なぜ「私」は「暗い空間におき忘れたように置いてある効果」に魅了されたのだろうか。「私」は、自分自身のガラスに対する執着について次のように自己反省する。

なぜ欲しいのか。欲しいと思う気持ちに、理屈はないのだろうが、私は、茶碗の何かに魅せられていた。(略) 長崎ガラスが持っている重さを好ましくないと思いながら、

⁹ 岩宮恵子『思春期をめぐる冒険』(日本評論社、2004年)によれば、「表層的な意識から遠く離れどこまでも自分の中に入り込んでメッセージを探し出すプロセスそのものが小説を書くということなのである」とされる。

いつの間にか私も、西田のように素朴な線にひかれている。人肌を連想させる、まろやかな艶もいい。しかし、そんな、茶碗が持っている外面的な働きかけではない。私の心を動かしているのは、淀んだ色あいのガラスを介して、私の内の、何かと引きあっているように思えるのである。 (141 頁)

語り手はガラス茶碗が欲しい理由を、この「ガラス茶碗の色」と「私の内の、何かと引き合っている」からだと言うが、具体的には語らない。それは、語り手自身もその「何か」を理解していないからであろう。しかし、「私」の内の無意識の領域で「淀んだ色あいのガラス」と「何か」は確かに繋がっているはずであろう。

2.2 フランス人形の記憶

この後、突然「私」の中に、少女時代のフランス人形の記憶が蘇る。なぜここでその思い出が蘇るのか、その理由は説明されないが、以上のように見てくれば、それもやはり単なる偶然ではあるまい。

「私」が少女時代のフランス人形を思い出したきっかけは、その人形の目の玉の色が古美術店で「私」が惹かれたガラス茶碗の色と同じ緑色であったことである。それは西田に言わせれば「死火山の、御釜の水みたい」な色であった。そのフランス人形を、幼い「私」は床に落してしまう。その場面は次のように語られている。

顔を伏せて、床板に落ちている人形を、私は慌てて抱きあげた。人形は、手も足も異常がなかった。ほっとして顔をみると、顔面だけが粉々に割れて空洞になっている。つい数秒前まで、開いたり閉じたりしていた瞼も、緑色の目の玉もない。私は床を見た。白い粉になって床に散った顔の中に、二つの目の玉が、ころりと転がっていた。二つの目の玉は、二本の細い針金で、サクランボのような状態で、つなぎ合わされていた。あどけなく可愛かったフランス人形の目の玉は、中心から白いひびが入っている。姉にぶたれるだろうと怖れながら、それ以上に、割れてしまった、元には戻らない無常感のような哀しさを、私は感じていた。その時に私は、はじめて哀しみの感情を身に受けたように思うのだが、古美術店の茶碗と引き合う心の動きは、その感情に似ているようであった。 (142 頁)

「私」は最初傷がないと思い、「ほっと」したのだが、だからこそ、その後割れた顔を見

た時の衝撃は非常に大きいものであった。フランス人形の「顔と目玉」が一瞬に粉々になったのは、人間の肉体の傷の隠喩であり、「割れたら、元には戻らない」という「無常感のような哀しみ」は生命の無常とも深く関わっている。しかも、そのような哀しみの感情は「古美術店の茶碗と引き合う心の動き」に似ており、さらに、フランス人形の目の玉の色は、「私」が惹かれた古美術店の「どろりとした緑色」ガラス茶碗に似ているのであるから、そこにも意味がないはずはない。そして、その緑色は「死火山の御釜の水」の色であったというのだから、それらはどこかで「死火山」と結びついているのではないだろうか。

2.3 お屋敷で

最初の古美術店でガラス茶碗の魅力に惹かれた「私」は傷のない茶碗を求めて「お屋敷」に行くが、そこでもお茶碗は「割れとりますよ」と教えられる。「私」がその茶碗を見る場面は、次のようである。

茶碗には、割れ目もひびもないように見えた。傷は、何処にありますの、と私は聞いた。女は、茶碗を裏返して、糸底を見せた。白カビのような細かいひびが、糸底一杯に広がっていた。錐か何か、尖った物で突いた傷のようである。尋ねると女は、いいえ、と首をふって、「わからんとですよ、ばってん原爆じゃなかでしょうかねえ」と言った。(略)糸底に広がるひびを眺めているうちに、茶碗に対する私の興味は、冷めていった。古美術店の茶碗は、無傷であるが故に、逆に、幼い日の想いを、私に思い起こさせたようだった。(143頁)

「私」が「傷は、何処にありますの」と聞いたのは、傷が見えなかったからだが、お茶碗を「裏返して」「白カビのような細かいひび」が見えた時も、「私」はまだそれが被爆のひびだとは気づかない。

しかし、最初無傷と思ったガラス茶碗を引っくり返した途端に傷が見つかるという衝撃は、フランス人形が壊れた時にも経験したものであった。このように同質の経験が繰り返されるのは単なる偶然だろうか。「私」が、フランス人形の思い出とお屋敷のガラス茶碗というまったく異なる場面で、傷に気がつく際の気づき方をことさらに記憶の中から立ち上げてくるのは、それが何か「私」の心の奥の動きと関わっているからではないだろうか。

また、ここで店の人はガラス器の傷の原因について、「わからんとですよ、ばってん原爆じゃなかでしょうかねえ」と言う。ここ以前の店では、長崎に傷のない長崎ガラスはない

ということだけが指摘され、その原因に言及されることはなかった。ここで初めて、傷の原因が原爆であることが暗示されたのである。それだけではない。ここでは、土蔵の中に嚴重に保護されていたガラス器もひびを免れなかったという不思議な事実直面させられる。原爆には何か常識を超えた不思議さが伴うのである。しかし、語り手「私」はそういうことに興味を示さない。それどころか、糸底の傷を見ることで、「茶碗に対する私の興味は、冷めていった」という。一体「私」の心の中で何が起きているのか。

2.4 十六番館で

「ギヤマン ビードロ」という言葉に対して、西田は単に美しく華やかなものとして興味を惹かれているのに対し、「私」はそこから「長崎人の哀史」、さらに「踏絵」を連想する。

「踏絵」は「江戸時代、キリスト教の（略）信者でないことを証明させた絵のこと」¹⁰であり、信仰を捨てなければ命を失うという「長崎人の哀史」を象徴している。「ギヤマン ビードロ」という言葉を通して、「踏み絵にはじまる外国人との関わりの中で生きてきた長崎人の哀史」を思い出す「私」は、西田のように言葉の趣から単に美しく華やかなものとしてギヤマン ビードロを鑑賞することはできないのである。

しかし、長崎ガラスという日本人によって作られたビードロはどうか。それは西洋人が作ったギヤマン ビードロより素朴であるが、展示された長崎ガラスには「貴重品としての憧れが作品に出ていて、実用化されそうもない箸までが、作ってあった。花かんざしもあった」と言い、「キセルなどは、雁首から吸い口に流れる線は見事な出来映えである」と語っている。つまり、長崎の職人は西洋への憧れを持ちながら見事な出来栄の長崎ガラスを作ったのである。ここには、「私」の長崎人としての誇りと共感を見て取ることができるであろう。

しかし、「私」の長崎ガラスへの思いはそれだけではない。次の引用を見よう。

「ほんとうに、長崎じゅうを探しても、傷のないコンポートはないのかしら」と西田が言った。製造が中止されて百年が経っているとはいえ、展示品の中には、つい先頃まで、私たちが掻き氷を盛って食べていた、乳色のガラス器もある。何処の家の台所にもあったガラス器が、忽然と消えてしまうはずもあるまい。

「探せばあるんじゃない」と私は言った。(145 頁)

¹⁰ 熊芳『林京子の文学一核と戦争の時代を生きる』、インパクト出版社、2018年1月31日、129頁

「私」は長崎ガラスに魅了されたと同時に、長崎人の生活実感から、それが長崎人にとって日常的なありふれた道具であることを知っている。西田はただ服飾デザイナーとしての旅人の目で長崎ガラスを見ているのに対して、「旅人になり済まそうと」する「私」は長崎の生活人としての目を否定しきれていないのである¹¹。

しかし、「ほんとうに、長崎じゅうを探しても、傷のないコンポートはないのかしら」という西田の言葉に対し、「探せばあるんじゃない」と言う「私」は、まだ長崎ガラスが全部傷ものになっているとは気がついていない。「私」がそれに気づくのは原爆館コーナーにおいてである。

2.5 原爆館で

原爆館コーナーの場面で、「私」と西田はまず八月九日の写真を見る。

私には、見なれた八月九日の写真だった。鉄骨がからみあって、鉄骨だけが残っている三菱兵器工場の写真である。「この中に、あなたいたの」と西田が、小さい声で聞いた。

私は黙ってうなずいた。「よく助かったわね」と西田は私を見て、わたしは被爆者じゃないし、経験もないから、あの中から逃げ出せる自信はとてもないわ、と言った。三十年もの年月が過ぎてみれば、私も西田と同じようにこの中から逃げ出せる自信はなかった。 (146 頁)

「見なれた八月九日の写真」とは、被爆以後の「私」の生は八月九日の記憶と共にあったということだが、三十年の間に「私」は写真を見慣れただけではなく、その日の記憶に

¹¹ 「ギヤマン ビードロ」の言葉の説明について、熊芳は次のように指摘している。「非被爆者・西田が『ギヤマン ビードロ』という外来語に興味を示したのは、トリートが言う長崎の『異国性』への関心があったから」であるが、西田が非被爆者であることと彼女が「異国性」に関心を持つこととどう関係するのかの説明がほしい。また、『ギヤマン ビードロ』の説明文からキリスト教の禁教令を連想した『私』の思考の深層には、被爆者として否定的に捉えている原爆投下とキリスト教の関係がある」という。つまり、「ギヤマン ビードロ」の説明文に対する「受け入れ方の方向性に被爆者と非被爆者の違いが潜んでいる」というのである。熊氏の論は「私」と西田の区別を「被爆者と非被爆者の区別」で捉えようとしているのだが、本論では、工芸の美を重視する服飾デザイナーと長崎で暮らす生活人との区別を重視したいと考えている。

も慣れてきたのではないだろうか。「三十年もの年月が過ぎてみれば、私も西田と同じようにこの中から逃げ出せる自信はなかった」とは、「私」の眼差しがどこか傍観者の的になっていることをうかがわせる。もし激しい痛みを伴っていたとすれば、人は傍観者の的になれるはずがないだろうからである。

先に、「私」の中には長崎の生活人としての目が生きていることを見たが、ここでは「私」の中に被爆の惨状に対する傍観者的な目が生じていることを見た。これが戦後三十年間の日常生活を経た時点であることを思えば、その中で様々な記憶が風化し、当初の衝迫性を失うことは必ずしも不自然ではない。そのような「私」にとって、原爆館コーナーでの体験は何をもたらしたのか。

3. 「傷もの」としての自己発見

3.1 八月九日の記憶

「私」は原爆館コーナーで、ガラス瓶が溶けて「蠟をたらしたように、醜怪な塊になった」ものの前に立つ。その「ガラスは、あの日に火傷をした人間たちの肌と少しも変わらず、ケロイド状にただれて」いる。ただれたガラスはダイレクトに被爆した人間の肉体のケロイドと重なってくるだろうが、問題はそれにとどまらない。ガラス塊の中に見える「黒く、ぼんやりと淀んだ影」に「目を近づけて細心に見ると、影は、小石のようである」。「私」は、「閃光で飛び散った小石が、溶けたガラスに包みこまれたものらしかった」と思いながら、「白い石灰質の石が数個、ガラスの表面についている」のを見る。「白い石灰質の石」とは何か。

水気のない、乾いた石を指して、「骨でしょう」と西田が言った。西田が言うように、動物の骨のようである。ガラス瓶の側で作業をしていた人間か、木陰で昼寝をしていた猫か、犬が溶けて、流れたガラスに付着したのだろう。そしてガラスは、そのまま冷えて固まってしまったのだろう。ガラスは、小石らしい物の影を浮かべて、さらに動物たちの骨をつけて、波うつ光の中に置いてあった。

私は古美術店で、西田が何気なく吐いた、「死火山」という言葉を思い出した。天井から差す光を吸いとり、黒ぐろと影をひくガラス塊の姿は、死火山の表現にぴったりだったが、からからに乾いて付着している骨は、水を打ちかければ、生々と甦りそうに思えた。(147頁)

語り手はここで、原爆で溶けたガラス塊を見て、どういうわけか「死火山」のイメージを呼び起こしている。それは、「黒ぐろと影をひくガラス塊の姿」が「死火山」のイメージと重なったからであるが、これは単に色が似ていたというだけのことではあるまい。やはりここでは、「死火山」の持つイメージと「私」自身の無意識の「何か」とが激しく呼応したと考えるべきであろう。そして、「私」の語りはこの後すぐ作品結末に続いていく。

私は、改めて昭和二十年の八月九日の過去が、長崎にあった事実を思い知った。忘れるはずのない過去であったが、いま、目の前のガラス塊を見るまでは、私は、意識的に、通りすがりの、旅人になり済まそうとしていた。西田が、「探しても、傷ものばかりのはずだわ」と言った。私は、「そうね」と答えた。(147頁)

「忘れるはずのない過去であったが」というのであるから、「私」は実は「昭和二十年の八月九日の過去」をどこか忘れたようにして生きていたのであり、そして、このことは、「意識的に、通りすがりの、旅人になり済まそうとしていた」と結びついている。ここで重要な意味を持つてくるのが「死火山」という言葉である。「死火山」とはかつて「活火山」として激しく噴火し、活動した山が、今は活動をやめ、鎮まった山のことである。「私」が昭和二十年八月九日に体験したのは死と背中合わせの極限的な体験であり、それはまさに「活火山」と呼ぶしかない体験であったはずだ。それに対し、当時の写真を「見慣れた」と感じる今の「私」にとっての被爆の体験は「死火山」の様相を呈しているのではないか。「死火山」とは、現在の「私」にとっての八月九日の記憶のメタファーであるともいえるだろう。

そのように見れば、「私」が、「からからに乾いて付着している骨」を見て、それに「水を打ちかければ、生々と甦りそうに思えた」と感じるのは、「私」の中で当時の被爆体験が生々しく甦る感覚を表現していることになろう。ここで、「私」は、「ガラス瓶の側で作業をしていた人間か、木陰で昼寝をしていた猫か、犬が溶けて、流れたガラスに付着した」という極限的な瞬間に再び立ちあっている。それは、「私」にとっては、かつて自分の精神に深く刻まれた傷の激しい痛みを蘇らせる体験であり、自分が「忘れるはずのない」生々しい被爆体験を忘れて生きてきたこと（「死火山」）を痛切に自覚させられる体験であったはずだ。そのように見れば、「私は、意識的に、通りすがりの、旅人になり済まそうとしていた」という述懐が、「死火山」として生きている自分自身への痛切な批判であったことがよくわかる。

「私」はそのような体験をした後、小説の語り手として自らの体験を語り出したのであ

り、それが「ギヤマン ビードロ」という小説であった。しかしいうまでもないことだが、「体験すること」は「理解すること」と違うし、「語ること」と「理解すること」も違う。語り手「私」は、自分の体験を「語る」ことによって初めてそれに出会うのであり、そのテキストを読み解くことで、語り手の意識や理解を超えた「私」の言動の意味を読み取ることができるのである。

3.2 ガラスの傷＝人間の傷

作品の結末は、西田が、「探しても、傷ものばかりのはずだわ」と言ったのに対して、私が「そうね」と答えることで閉じられる。「私」は「そうね」という言葉にどういう意味を込めたのか。

長崎の長崎ガラスが「傷ものばかりのはずだわ」とは、原爆によって傷つかずに済んだガラス器はあり得ないということであり、それは、当時長崎にいた人間で被爆を免れた人はいないということに重なる。つまり、「ガラス器の傷」とは「人間の傷」のメタファーなのだが、その「傷」は肉体の傷だけでなく、精神の傷も含まれているであろう。そしてそのことに、今、初めて気づいたということは、逆に言えば、「私」はガラス器の傷が人間の傷のメタファーであることに気づかないまま、ここまで語り続けてきたということになる。しかし果たして「私」は、そのことを本当に知らなかったのか。むしろ、うすうす気づきながら、それを無意識のうちに抑圧してきたのではないか。だがもしそうだったとしても、そのことをテキストから読み取り得るのかが問題である。次にそれを検討してみたい。

4. まとめ

古美術店で「私」がガラス茶碗に引きつけられたのは、「暗い空間に置き忘れたように置いてある効果」と「どろりと濁ったガラス器の緑」であった。語り手は「私の心を動かしているのは、淀んだ色あいのガラスを介して、私の内の、何かと引きあっているように思える」という。一体何と引きあっていたのか。原爆館コーナーでの体験を踏まえていけば、それはやはり「私」の内部において抑圧された被爆体験ではないだろうか。とはいえ、ここでの「私」は、ガラス茶碗が「暗い空間に置き忘れたように置いてある効果」を感じているだけで、それが被爆の記憶と結びつくとは全く思っていない。

また、フランス人形の記憶は、人形の目の玉の色とガラス茶碗の色が同じであることから生じたものであるが、ガラス茶碗とフランス人形の関連性は色だけではない。ガラス茶碗に

ついて、「私は、どうしても、あの茶碗が欲しい」、「何よりも、自分の手の内に抱いて所有してみたい」と語り、「精巧に人体に似せて作ってあった」人形についても、「自分の両手の中でママーンと泣かせて、眠らせてみたかった」と語っている。これらは、「私」における傷以前＝無傷への憧れを示すであろう。小林八重子は、この点について『『私』は自分の人生に対して、ひたすら無傷であることを求めて神経質である』¹²と述べているが、その通りであろう。だが、無傷なものへの憧れはそれだけで完結せず、傷を見た時の衝撃の大きさに連動する。床に落ちたフランス人形は、「私」が「慌てて抱き上げた」時には「手も足も異常なし」と見えたが、「ほっとして」裏返してみると、顔面は空洞になっており目の玉にはひびが入っていた。「ほっとした」という言葉からは傷に対する恐れが読み取れるが、そうであるからこそ傷を見た時には重大な衝撃を受ける。「お屋敷」の場面でも、最初茶碗に「割れ目もひびもないように見えた」からこそ、茶碗を裏返してひびを見つけた時の衝撃が大きかった。これら二つの場面に共通するのは、「私」が最初は「傷」を見ず、その後傷を発見することである。「私」が「傷」を見る場面で、そのようなパターンが繰り返されるのは、「私」が、「無傷」な状態を願望する一方、実はそれに「傷」があることをどこかで予感し、それを見ることを恐れているからではないだろうか。

そして、ガラス茶碗とフランス人形は実際に傷つき、「傷もの」となる。「無傷」のものは「傷もの」になる運命を免れないのである。すなわち、「私」の「無傷」への願望は、傷に直面することへの恐れと表裏の関係にあるとともに、無傷であることの不可能性への予感にさらされることになる。フランス人形の破壊から、「割れてしまった、元には戻らない無常感のような哀しさ」を「私」が感じたのはよくわかるのである。そのようにして「私」の内部には、「傷」に直面することから自己を防御しようとする防御機制が働くようになったとすれば、ガラス茶碗の「糸底に広がるひびを眺めているうちに、茶碗に対する私の興味は、冷めていった」というのも理解できる。それは、「私」が、自分の「傷」と正対し、正面から受け止めることができないところに生じた自己防御反応であると考えられる。

十六番館では、「私」はまだ「傷のないコンポート」は「探せばあるんじゃない」と思っていた。この日、長崎の住人である「私」が意識的に旅人の目で長崎を見ようとしたというのは、自分自身が長崎人であることを知らないふりをしたということである。しかし、十六番館で「私」が「ギヤマン ビードロ」という言葉から「長崎人の哀史」を思い出した時、そこにクリシタン弾圧と被爆の事実が含まれているのは、長崎の住人である「私」には自明であったはずである。しかも「私」は、その前の「お屋敷」の場面で土蔵に納められたガラス器も全部「傷もの」になっている事実を教えられている。従って、十六番館の場面で、「私」は長崎の住人の全てが「傷もの」にされたことを認めても不思議ではない。それにもかかわ

¹²注6と同じ。

らず、「私」が「探せばあるんじゃない」といったのは、ガラス器の「傷」と人間の「傷」を結びつけて理解することを拒むものがあつたからであろう。そこには、やはり自分の「傷」に直面することを避けようとする防衛機制が働いていたのではないだろうか。

「私」が、軽い気持ちで旅人として長崎を歩こうとしたことは、被爆の記憶を「死火山」とし、「傷」の痛みから目をそらすことだった。しかし、原爆館コーナーで溶けたガラス塊を見た時、その骨は「水を打ちかければ、生き生きと蘇りそうに思える」。これは、「私」が、抑圧された被爆の記憶を心の奥底に疼きとして持ち続けていたからこそ生じた思いであろう。「私」が、「探しても傷ものばかりのはずだわ」という西田の言葉に「そうね」と同意したとき、「私」は自分が「傷もの」であることを承認させられたのである。その時、「死火山」は再び「活火山」となり、「私」の心の傷は激しく痛みはじめたのではないだろうか。被爆の「傷」とは、精神の奥深くに刻み込まれたものであり、その痛みを感じ続けることこそが、被爆の記憶に対峙することにはほかならない。その痛みを持ち続け、それを受け止め、対峙し続けることこそ、この小説の提起するものであろう。

その様なことが可能になったのは、語り手が決して最初から結末を念頭において語つたからでなく、むしろ逆に、語り手が自己の深い無意識の奥から呼び掛けて来る声を語り得たからであった。作家の創作行為とは、頭であれこれ考えて作品を作るのでなく、心の奥の無意識層に潜められた声なき声に耳を傾け、それを語り出せるということによる。本論では、この作品を分析して、「私」が半日の旅行の中で、自らの無意識の中に抑圧された傷に直面していくその一部始終を追跡して、作家が人間の内面における生々しい「傷」を形象化するプロセスを明らかにし得たつもりである。本論冒頭において、「被爆者として生きてきた私たちは、本能的に『内部の敵』を意識し、身心に現れる原爆症に（破壊）苦しめられてきた」という林京子の言葉を引いた。確かに「ギヤマン ビードロ」は、「なぞりようのない空白の時」としての戦後三十年間を生きる中で、被爆者がどのように自己の「内部の敵」にメスを入れ、「なぞりようのない空白の時」をなぞったのかを示す作品だと言えるのである。

第三章 林京子「黄砂」論

—お清さんの造形をめぐって—

1. 問題提起

「黄砂」は、1937年の3月中旬から7月にかけての上海租界を舞台として、語り手である日本人少女の「私」（モデルは作者林京子）と日本人娼婦お清さんの出会いと別れを描いた短編小説である。『群像』1977年7月号に初出が掲載された後、『ギヤマン ビードロ』（1978年5月 講談社）に収録された。これは、『祭りの場』（1975年8月 講談社）に続く単行本で、これら二冊はいずれも原爆体験を中心にした作品を収める短編小説集である。それに対し、林の少女時代の上海体験に取材した短編小説集としては『ミッシェルの口紅』（1980年2月 中央公論社）があり、「黄砂」はこちらに収録されてもよかったはずであるが、作者はこれを原爆小説集『ギヤマン ビードロ』に入れた。このことについて、林京子は、1988年に発表された『祭りの場 ギヤマン ビードロ』の「著者から読者へ」で次のように語っている¹。

（『ギヤマン ビードロ』の）なかに一篇、上海時代を書いた「黄砂」があります。黄砂のなかに畑って立つお清さんは、私の大好きな娼婦で、娼婦であり、「大日本帝国」の一等国民であり、日本人からも中国人からも受け入れられない、時代の苦を三重四重に背負った人物です。お清さんを考えるとき、私の上海時代は、唯一の空白の部分を見わします。

連作のなかに「黄砂」を持ち込んだのは、上海時代と八月九日以降の人生と生命、また私の底流にある戦争と時代を呼応させ、一つの環に結びたかったからです。それは、陽であったはずの上海時代も、負に転化する色濃い陰を持っているからです。（372頁）

¹ 本稿に引用した「黄砂」の本文は全て林京子『祭りの場 ギヤマン ビードロ』（1988年、講談社）所収に拠り、頁数を記した。

お清さんは「私」の上海時代における極めて重要な人物であり、彼女を登場させた「黄砂」は、「上海時代と八月九日以降の人生と生命、また私の底流にある戦争と時代を呼応させ、一つの環に結びたかった」という意図のもとに書かれたのである。「黄砂」は単に幼い日の懐かしい上海体験を描いただけの作品ではなく、そこにおける「負に転化する色濃い陰」は、作者の被爆体験とそれ以降の「人生と生命」にまでつながるのである。

作者はまた、2002年「原爆文学と沖縄文学—沈黙を語る言葉—」と題された座談会において、「黄砂」について「ありのままに子供の目で日常生活の中に歴史が見えてくる瞬間」を描いたと述べている²。「黄砂」の中に見える「歴史」とは、子供ながらに体験した当時の日中関係における具体的事象のことであるが、先に見た「著者から読者へ」の発言をここに重ね合わせるならば、幼い上海体験は後年の被爆体験と関係づけられてとらえられていると解される。

また、「黄砂」に登場する上海体験の中のお清さんのエピソードは、『ミッシェルの口紅』（1980年2月 中央公論社）所収の「群がる街」³、また『自然を恋う』（1981年8月 中央公論社）所収のエッセイ「だてまき」⁴にも見られる。小説「群がる街」に描かれる日本人娼婦は単なる一場面での点景人物に留まり⁵、「黄砂」におけるお清さんが最も重要な登場人物であるのとは大きく異なる。またエッセイ「だてまき」ではお清さんの日本における過去、上海で中国人の列に並んで予防注射を受けること、彼女の自殺の三点が扱われるが、1700字程度の短いエッセイなので、それらは具体的に描写されるのではなく、簡単な事実の指摘に留まる。それらの作品と比較すれば、「黄砂」はお清さんの人物像を具体的な描写によって浮き彫りにし、彼女の独自の生き方や考え方をクローズアップして読者に強い印象を残す。すなわち、「群がる街」や「だてまき」と対比すれば、「黄砂」のお清さんは小説における虚構的人物造形の立体性とリアリティを感じさせるのである。

では先行研究において、お清さんはどのように論じられてきたのか。川村湊が「“シャンハイ”された都市—五つの『上海』物語」で「林京子にとっての上海は、まず何よりも一人の日本人娼婦によって体現されている」と指摘しているように⁶、「黄砂」論は日本人娼

²井上ひさし・小森陽一（他）「原爆文学と沖縄文学『沈黙』を語る言葉」『座談会 昭和文学史 第五巻』、集英社、2004年（この座談会の出席者は井上ひさし、小森陽一、林京子、松下博文であった）。

³ 林京子「群がる街」『林京子全集第二巻 ミッシェルの口紅 上海』、日本図書センター、2005年。

⁴ 林京子「だてまき」『自然を恋う』、中央公論社、1981年。

⁵ 「群がる街」における「私」は日本人娼婦について「顔を見ていない女の、ふっくりふくらんだ腰は、それだけで十分に一人の人間でありえた」と言った。

⁶川村湊「“シャンハイ”された都市—五つの『上海』物語」『文学界』42号11巻、文芸春秋社、1988年11月。

婦お清さんの意義を巡って展開されるといってよい。菅聡子は「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想」で川村の論を踏まえて、上海租界の女たちの共同体は「幻想的なアジール」であると指摘している⁷。いずれも首肯できる論であろう。その後、山崎信子は「林京子『黄砂』における日本人娼婦をめぐる—『日本人のくせに』」で上海の日本人女性の中でのお清さんの存在は「内部における外部」とであると指摘した⁸。お清さんを排除することによって、日本人の「純粋性」や「首尾一貫性」が保たれ、ナショナリズムが立ち上がるというのである。また山崎は「黄砂」について、幼い「私」は当時まだ「言葉ほんらいの意味」では「お清さんに出会え」ておらず、被爆者としての「覚めた眼差し」を得た時はじめて「お清さんに出会えた」と指摘している。筆者はこの見解に賛同し、共感も覚えるが、同時にまた、語り手が真に、「お清さんに出会えた」のはこの小説を語るという行為を通じて可能になったという点を押さえておきたい。さらにまた、山崎は、お清さんを単に共同体の犠牲としてのみ扱っているが、その見方に対してはやや物足りなさを覚える。なぜなら、語り手はお清さんを単に上海日本人租界から排斥された犠牲者として語るのではなく、語り手「私」に極めて大きな精神的影響を与えた存在として語っているからである。お清さんの考え方や生き方が、なぜ「私」にそれほど大きな影響を与えたのかを明らかにすることによって、上海日本人租界の「内部における外部」の問題についてもより深くアプローチすることが可能になるはずである。

「黄砂」では、子供の時の「私」のさまざまな上海体験は、現在の語り手「私」によって表現されていくことになる。つまり、幼い「私」の目を見たものは、現在の語り手「私」の語りによって取捨選択されている。ここでは、幼い「私」自身が、語り手「私」によって語り出される対象としての人物なのである。視点人物である幼い「私」はそれらの出来事の意味を十分理解していなかったはずだが、現在の「私」が語ることで幼い「私」の目が見たことの矛盾が顕在化しないのは、語り手「私」が幼い「私」の目に寄り添い、自らをそれに重ねているからである。それゆえ、幼い「私」と現在の「私」を明確に区別するのが困難なのだが、両者の相互関係を全く把握できないわけではない。重要なのは、現在の語り手にしか分かり得ないこと、すなわち幼い「私」には理解できなかったはずのことを通して、両者の位置関係が表現される、そのポイントを見逃さないことであろう。現在の「私」なら説明できるはずのことも幼い「私」の目に寄り添ってあえて「空白」のままにしている箇所にも注目する必要があるだろう。まず、幼い「私」の視線と現在の「私」

⁷菅聡子「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想（特集 国民国家と多文化社会（第16シリーズ）帝国の孤児たち—20世紀の日本語作家）—（アジア—上海の養女たち）」『立命館言語文化研究』19(3)、立命館大学国際言語文化研究所、2008年2月、61頁-69頁。

⁸山崎信子「林京子『黄砂』における日本人娼婦をめぐる—『日本人のくせに』」『原爆文学研究』16号、2017年12月、13頁。

の語りについて考察し、さらに、語りにおける「空白」については本論全体にわたって検討を加えていきたい。

本論においては、以上の様な問題意識を念頭に置いて、お清さんの人物造形がどのように行われているのかを検討し、作者自ら語る「原爆文学」としての「黄砂」の意義を明らかにしたい。

2. 幼い「私」の視線と現在の「私」の語り

最初に、幼い「私」の目と感覚が捉えたお清さんのイメージから見ていこう。「黄浦江に面し」た三階の「私」の子供部屋は「天気が良い日には、河の波の光が、壁や天井の梁に波紋をつけて揺れ動き、金魚鉢の中にいるような」雰囲気である。子供が自分の部屋を「金魚鉢」と想像するのは、夢のような子供の自由な想像力をうかがわせる。そして、お清さんの家は「私」の家と同じ並びの、歩いて二、三分の距離にあり、同じ川に向かう赤煉瓦の同じ作りの家である。「お清さんの部屋」もまた「私」の子供部屋と同じ「三階の屋根裏部屋らしかった」から、「私」はおそらくお清さんの部屋も自分の部屋と同様「金魚鉢」のイメージで受け取っていたであろう。また、お清さんの部屋の「窓には水色のカーテンが掛けてあり、窓は閉っていた」ことも、「私」がお清さんの部屋を「金魚鉢」のイメージで捉えていた可能性を示唆する。

「私」はある日、お清さんの部屋の下に集まってお清さんを呼び出そうとする男たちを見る。見ていると「玄関のノブが、内側からゆっくり廻り」、「ステンドグラスの装飾をほどこしたドアが僅かに開き、川藻をくぐり抜ける小鮎のような身の軽さで、お清さんが出て来」る。「中国服」を着て鮎のような「身の軽さ」で男たちの前に現れたお清さんの身のこなしは、彼女の自由な生き方を示しているようにも思われる。また、「裾の脇が、太ももの辺りまで切れ上った中国服の中は、素肌で」、「素足にしゅすの『シナ靴』をはいて」おり、「お清さんの素肌は構える装いがなかった」という。そして、「玄関に寄りかかって立った」彼女は、「節のない、しなやかな腕を自然に垂らして」いたと表現される。これらの服装、動作、身のこなしはどこまでも自然で無理のない彼女のありようを示している。幼い私の目には、お清さんはそのように見えたのであった。

その後、お清さんはクーリーたちの前で中国人の男と合体する。その後の場面を引用する。

囃しながら、クーリーの一人が重なった男の背中を力一杯に叩く。それを合図に、男

が長椅子の上からはね起きる。続いて、お清さんが男に真似た身軽さで、はね起きた。

素早く服のしわを両手で伸して、お清さんはガーベラ色に塗った唇をゆがめて、男に笑いかけた。男が、両手を胸に合せて、お清さんに一礼した。

クーリーたちは、狂ったように手を叩いた。一百、両百、とせりあっていた金を二人に投げて、拍手を繰り返す。足元に散らばった銅貨や紙幣をみて、声をたてて男が笑った。お清さんも、こぶしで自分の腹を叩きながら、大声で笑う。(略)

私は、はじめてその時に、男と女の合体をみたのである。見た、というだけで、それがどんな意味を持つ行為なのか、私にはわからなかった。心に残るほどの、強い印象でもなかったが、太陽の光の中で行われた合体は、稲穂の上をつらなって飛ぶ、連結トンボを眺めているように爽やかだった。(林京子『祭りの場 ギヤマン ビードロ』1988、講談社、233頁～234頁 以下のページはすべて同じ)

娼婦であるお清さんは単にクーリーに身を売るだけでなく、白昼に衆目の中での「合体」を賭けの対象にされているのであり、これは彼女が最底辺にまで身を落としていることを意味するだろう。川村湊は「少女時代の『私』が合体の場面を一部始終見ていたのは、自分の性あるいは恥を曝しながら生きることの根源である」と述べ、そういう意味で、林京子の上海時代は原爆以降の時代と繋がっていると指摘している⁹。それに対して、菅聡子は「なぜお清さんは中国服を着て現れるのか」、「最後までお清さんの内面は空白のまま」であると反論している¹⁰。これは、お清さんを幼い「私」の目からのみ描き、その時の彼女の内面に語り手「私」が踏み込まない態度を保っているということである。いずれにせよ、屋外衆目の中での男女の合体が世間で決して許されない反道徳的行為であるのは言うまでもない。従って、後で母が「私」に「終わるまで見ていたの」と聞いたのは、それは決して子供に見せてはならないという大人の道徳観からであり、その見方からすれば、「恥を曝しながら生きる」「お清さんの悲惨な運命」¹¹という解釈が出てくるのはそれなりに理解できる。ただし、それは大人の価値判断によるものであって、幼い「私」の感想ではないはずであり、本作品における幼い「私」と語り手「私」の二重性とその落差はこのような形で現れるのである。

ここで見逃せないのは、語り手「私」が、太陽の光のもとでの男女の合体を「稲穂の上をつらなって飛ぶ、連結トンボを眺めているように爽やかだった」と語っていることであ

⁹ 注6と同じ。

¹⁰ 注7と同じ。

¹¹ 注6と同じ。

る。「連結トンボ」という言葉は、現在の「私」が幼い「私」の目に映ったお清さんの姿を形容したものであり、それは大人の道徳的価値づけとは正反対である。しかし、その時のお清さんの内面が幼い「私」に理解できたわけではあるまい。ましてこの場面は、幼い「私」にとって「心に残るほどの、強い印象でもなかった」というのであるから、この出来事に強い印象を受けているのは現在の「私」なのである。その「私」はお清さんを自由で明るくしなやかな姿態を持った親しい人物として語るのだが、お清さんの内面にはあえて踏み込まず、むしろ「空白」のままに残しているのである。

また、お清さんが上海日本人租界において排斥されていた様子を端的に物語るのはコレラの予防注射の場面である。「日本人は、日本人だけの指定病院で接種を受けるか、町内会に医師を呼んで、全員が予防接種を済ませるように決められていた」から、「橋や街角で予防接種を受けるのは、中国人に限られていた」。だが、お清さんは、「合体の時に着ていた中国服を着て」、中国人の列に並んでいた。少女の「私」には、お清さんが、「異質にみえ」、「哀れに思えた」が、お清さんは中国人に溶け込んでおり、「私」が日本語で問いかけないと軍医も中国人だと思っている。しかも中国人対象の注射はぞんざいで劣悪なものである。注射が終わった後、彼女は「家とは反対の方向に歩き出した」のだが、それがなぜかは分からない。もちろん、現在の語り手は、日中両国の対立が激化する中、内部にも激しい矛盾を抱える上海日本人租界で中国人相手の売春婦として生きるお清さんが、痛切な悩みや苦しみを抱えていたであろうことを十分認識しているであろう。お清さんが「中国服を着て現れ」、中国人と屋外で合体し、中国人に交じって街頭でコレラの予防注射を受けたのは、日本人社会の最下層で常に排斥と抑圧を受けるお清さんには、中国人のなかにしか自分の居場所を求め得なかったことが示されていよう。しかし、ここでも、語り手は、お清さんの内面を「空白」として語っているのである。

以上のように少女の「私」の目から見たお清さんは自由な心を持っているように見えたが、次に「私」とお清さんが黄浦江河畔から船を見る場面を見てみよう。

お清さんは「潮に逆って下って行く蒸汽船を」眺めながら、不意に「あの船のまわりに、樅のような堅い木の板で波よけをつければ、内地に帰れると思う？」と聞いた。それについて、「私」は「帰れないことはないだろうが、危険な話である」と考える。ここからは、お清さんが常に内地を思い、郷愁を掻き立てられていたことが分かる。海の向こうには祖国日本があり、連絡船は日本と中国の間を常時往復しているのに、お清さんは「小さい船を選んで、波よけをつけて密かに帰る」ことを考える。「私」は「不可能な事態を想定することで、お清さんは祖国への郷愁を断ち切ろうとしているように思えた」と想像する。「私」は上海におけるお清さんの祖国への郷愁がどれほど激しいか、彼女がどれほどの孤独と悲哀に苛まれているかを鋭く直感している。それではなぜ、彼女は日本に帰らないのだろうか

か。次に、それに対する「私」の考えを引用する。

（祖国への郷愁を・引用者）断ち切らなければならない理由は、多分、内地での過去にあるのだろう。二十三、四歳の若さで上海に渡り、日本人の女たちの群から離れて、祖国を亡命した異国人たちと生活をしなければならない過去は、再び、内地での生活が許されないほど苛酷なものなのだろう。

日がたつにつれてお清さんの合体は、私の記憶から消えていった。しかし、内地に帰れると思う？と問うたお清さんの言葉のために、いつか私は、黄浦江の流れの先に祖国を結びつけて、考えるようになっていた。だが私は、祖国と私のかかわりも、内地での生活も、具体的には何も知らなかった。(235 頁)

お清さんの過去は「再び、内地での生活が許されないほど苛酷なもの」なのである。だが、そうだとすれば、現在上海の日本人社会から排除されている彼女は、実は日本国内にいた時の状況と同じ状況を生きていることになる。彼女には、受け入れてくれる祖国としての日本はすでにないのである。そのように見れば、彼女があえて中国人クーリーとの関係の中に自分の居場所を求めようとする必然性がはっきりとわかる。お清さんが、わざわざ「小さい船を選んで、波よけをつけて密かに帰る、不可能に近い考えを抱く」のも、日本に帰りたいたいという気持ちと、帰ることはできないという二つの気持ちに激しく引き裂かれた彼女の苦悩の表れとして理解できる。また、彼女が中国人に交じってコレラの予防接種を受けたことの背後にあるのも、同様の苦悩であろう。また、普段は浴衣を着て生活している彼女が、中国人との合体において中国服を着ていたことも、同様の理由から理解できる。つまりそれらは、日本への激しい郷愁を抱きながら日本人社会から排斥されているお清さんの孤独を反映すると同時に、日本への断ち切りがたい郷愁との戦いであったことが想像されるのである。幼い「私」はお清さんの言葉を聞いて、「いつか私は、黄浦江の流れの先に祖国を結びつけて、考えるようになっていた」が、その意味を理解できていないのである。ここでも語り手の「私」はそのような解釈を語らず、お清さんの内面におけるもう一つの「空白」が示された。これらの空白について後で詳しく論じる予定である。

では、そのような状況がお清さんにどのような人間への見方をもたらしたか、これが次の問題である。

3. お清さんの「人間」へのまなざし

お清さんの人間に対する見方とその姿勢が最も端的に見られるのは、「私」と二人で過ごした菜の花畑の墓地の場面である。

まず、墓地全体のたたずまいを見れば、「一面に菜の花が咲く」野原に、「子供の背丈にも満たない、小さい家」が点々と立っている。その「白壁の家」は、「広さも畳一枚ほどで、屋根は、光のない黒い瓦でふいてある。八の字におがみ合った屋根のすぐ下に、ハガキ大の窓が一つ開いている」。そういう墓が、「一個ずつ、広大な大地の思い思いの場所に祭られている」。「その墓の窓をのぞいてみると、朽ちた棺の木片も、骨も、衣類も、死者に付いた物は何もない」。それは、人間の肉体が土に戻りそこから「草」が伸びたということである。「草しか見えないよ、と私が言った」のに対して、お清さんは「草」を指して「それが人間よ」と言う。この言葉をどう解釈すれば良いのだろうか。筆者の解釈を次に述べる。

「草」を人間とみる彼女には、人間を分かちあゆる社会的な区別（国籍、階級、性別等々）は意味を持たないであろうし、さらにいえば生死の区別さえ意味を持たないのであろう。このようなお清さんの人間観は、追い詰められた彼女が到達した独自の人間への把握であっただろう。本論では先に、少女の「私」の目からはお清さんの生き方が自由に思えたことに触れたが、それは、お清さんのこのような人間への見方と無関係ではないであろう。

しかし、語り手はこのような解釈には一切触れず、ただ幼い「私」の見た風景だけをここで語っている。つまり、二人がいる菜の花畑は、天と地が「渾然と溶けあった黄金色の中に、墓の窓は点々と、黒い穴をあけて」おり、「お清さんが寝ている花の窪みも大地に大きな黒い穴をあけていた」という。お清さんは、そこで「ごろりと花の中に寝」て「空がまっ黄色」と言う。「私」は「続く限りの菜の花」の「黄色は、私の胸のめぐりから空に広がり、地平線で空と合わさって、燃えさかっていた」という。ここで「両手を頭にあてると、ごろりと花の中に寝」て「空がまっ黄色」というお清さんのすぐ側には「墓の窓」が「点々と、黒い穴をあけていた」というのである。

菜の花畑で天と地が融合した黄色のなかに点々と「黒い穴」がある。お清さんもまた菜の花畑の黄色い窪地の「黒い穴」に身を横たえている。それは明らかに死者の世界へ通じる場所であり、生と死の境界に当たる場所であろう。幼い「私」にとって、渾然一体となった「黄」が強調されるこの場所は、天と地の区別や生と死の区別が明確でなくなる境界と体感されたのではないだろうか。そしてそのような感覚は、一切の社会的分断を越えた次元で人間を見る眼差しに深く関連しているであろう。この小説においては、「黒」と「黄」は生と死が表裏の関係になるその境界的世界のメタファーとして非常に効果的に機能しているのである。なお、「黄」についてはさらに言及すべき点も多いが、それについてはのちに述べる。

菜の花畑の場面の後、「私」と母のやり取りを語り手は次のように語る。

お清さんが娼婦だというだけで、母は、不良になっても知らないから、と言った。そして、菜の花の中で何を話したのか、と聞いた。私は答えなかった。墓の中の雑草を指して、それが人間よ、と言ったと話しても、母には通じないと思えたからだ。空と地が合体した、春の野の光の中で聞いてこそ、はじめて納得のいく言葉だった。(240頁)

語り手「私」は幼い子供でありながら、母とお清さんの人間への認識の違いをはっきり感じている。「お清さんが娼婦だというだけで、母は、不良になっても知らないから」と言った。前に述べたように山崎信子は、上海の日本人社会におけるお清さんは「内部における外部」¹²だと指摘している。確かに、お清さんの悲惨な運命は、上海日本人共同体における排斥の構造の結果であろう。事実、「私」の母は、日本人と中国人、一般女性と娼婦、上流階級と下層民等の社会的な対立関係を前提として人間を理解している。即ち、人間とは社会的に分断され、対立させられる関係構図の中で価値づけされるのである。それに対して、お清さんは「墓の中の雑草を指して」「それが人間よ」という。その人間観は、「空と地が合体した、春の野の光の中で聞いてこそ、初めて納得のいく言葉だった」と「私」は語る。そこで私の「納得」した人間とは、社会的対立を越えた生命的存在としての人間だったはずで、それ故にこそ、天地の区別や生死の違いさえ超えた自然的存在としての「草」や「黒い穴」によって表現され得たのであろう。以上の解釈は論者による考察であるが、ここでさらに重要なのは、幼い「私」にとってそのような見方は「母には通じないと思えた」ことである。

では、幼い「私」自身に理解できていたのかと言えば、そうではあるまい。作品冒頭において語り手「私」は、お清さんと二人で過ごした菜の花の墓地での体験は「思考の原図ともいべき出来事」であったと述べているが、それ以上の説明は回避されている。つまり、この場面は幼い「私」に衝撃を与え、非常に大きな意味を持つにも関わらず、お清さんの内面については「空白」として残されているのである。このことについては、本論の最後にもう一度触れる。

¹² 注8と同じ。

4. お清さんの死

上海日本人社会から排除され、日本への帰国の道も断たれたお清さんは、日本への郷愁に苦しめられつつ、最下層の中国人とのかかわりの中に生きる場所を求める。帰属すべき場所を持たない彼女は、中国と日本の対立矛盾を激しく引き受けさせられるのである。お清さんが国籍や身分、職業の枠を超えた人間へのまなざしを獲得し得たのは、彼女が絶望的な極限状況にあったことと不可分であろう。逆に言えば、お清さんのそのような眼差しの下に、日本人と中国人、上流階級と下層民、租界の内と外等の社会的二項対立の不自然さと非人間性があぶり出される。「黄砂」は、お清さんという日本人娼婦の造形を通して、一九三〇年代上海の日本人租界の非情な現実を浮き彫りにするのである。

では、作品結末におけるお清さんの死は、どのような意味をもつのか。お清さんの死体を処理する「工部局の車」が「清掃車」であることは、彼女が「街に捨ててある」「犬や猫の死体」と同様に処理されたことを示す。そこには、当時の上海において下層民は人間扱いされず、動物的な扱いの下に生きていたことが象徴的に示される。この場面が、極限まで追い詰められたお清さんの悲惨な運命を通して、当時の上海の非人間的現実を表しているのはいうまでもない。また、噂を聞いてお清さんの家の前に集まった「日本人の女たち」が、お清さんの死を悼むよりも、彼女が首を吊った伊達巻の丈夫さに関心を示すところには、お清さんへの冷たい無関心が際立つであろう。

だがそのような「日本人の女たち」と比べて、「私」は、屋根裏部屋の低い梁に、お清さんが「どうやって首を吊ったのだろう」と思い、二時間前には「生きているつもりでいたはず」の「お清さんがなぜ急に自殺したのか」不思議に思い、戸惑う。それは、当時の幼い「私」に分からなかっただけでなく、現在の語り手「私」もその疑問については何も触れない。次に引用するのは、お清さんの死体が運び去られる場面である。

お清さんは、私たちの方に頭を向けて、寝かされていた。髪の毛が、白衣の男の陰から見える。タンカに乗せられたお清さんは、人だかりがしている庭に出て来た。お清さんの体には、白布も毛布も掛けてなかった。両手を力なくタンカの上に置いて、首を伸ばして死んでいる。生きていた頃よりも、体が伸びているように見える。伸びた体に、お清さんは着慣れたゆかたを着て、いつもの赤い伊達巻をしめていた。

白衣の男たちは、車の床に、直にお清さんのタンカを置いた。それから観音開きの扉を、音をたてて閉めた。鉄格子がはまった小さい窓がある車は、お清さんを乗せて、まだ明るい夏の街を走って行った。車はやがて黒い一点に変わり、消えた。

お清さんが首を吊った二日後に、私たち家族は内地に帰った。日中戦争勃発のニュースを、私は内地で聞いた。(232-233 頁)

この場面は、きわめて即物的な眼で対象をとらえている。例えば、家から運び出されたお清さんが「首を伸ばして」おり、「生きていた頃よりも、体が伸びているようにみえ」、お清さんの「着慣れたゆかたを着て、いつもの赤い伊達巻をしめてい」る体が「伸び」ていると繰り返すのは、感情に流されることなく、確かに彼女が首を吊って死んだことを見て取る客観的な眼差しを感じさせる。しかし他方、「私」は「低い梁に、どうやって首を吊ったのだろう」とか、「ついさっき約束をしたばかりのお清さんが、なぜ急に自殺をしたのか」という疑問から逃れられない。その不可解さから、「ちり紙に包んで、テーブルか茶筭筒にしまってあるビスケットを、私は確かめてみたかった」というほど、少女の「私」はお清さんの死に生々しい関心を寄せる。つまりこの場面には、対象を即物的にとらえる客観的の眼差しと、それへの生々しい主観的感情という二つの志向が交錯している。この出来事は、幼い「私」に忘れ得ないほど大きな衝撃を与え、深い記憶をその心に刻みつけた。おそらくそうであるからこそ、客観的情景と内心の生々しい感情を的確に再現できたのではないだろうか。

お清さんの自殺の原因について、川村湊は「“シャンハイ” された都市—5 つの『上海』物語」で詳しく論じた¹³。そこでは、上海の最下層に生きる日本人の女たちの内地にいる「男」への絶望と「中国」への甘い憧れへの無言の批判であると解説されている。しかし、そのような解釈の根拠がお清さんの心情の中に示されているとは思えないし、むしろ、語り手「私」は彼女の自殺の理由が不明であることを強調し、その点をあえて空白にしたまま語っているのではないだろうか。先にも触れたように、幼い「私」は屋根裏部屋の低い梁で「どうやって首を吊ったのだろう」と疑問に思い、二時間前には「生きているつもりでいたはず」の「お清さんがなぜ急に自殺したのか」と不思議に思っている。幼い「私」は、お清さんの自殺の理由についても疑問を抱いているのである。もしお清さんが首を吊ったのなら、梁の位置が低すぎるなど疑問が付きまとうのだが、それでは自殺以外の可能性があるかについてはにわかに判断できないであろう。ここでは、その点に幼い「私」が大きな疑問を抱いているという指摘にとどめたい。そして、語り手「私」は、現在に至ってもその疑問の答えを空白のままに残し、解釈を保留している。お清さんの内面への解釈をあえて封印し、意識的に幼い「私」の目が見たお清さんに限定して語っているのである。

この点について、論者の解釈を述べるならば、「お清さんは着慣れたゆかたを着て、いつ

¹³ 注6と同じ。

もの赤い伊達巻をしめていた」という記述から、お清さんは最後まで祖国日本との繋がりをあきらめきれなかったことが想像される。死の二時間前に彼女が「私」を「ビスケット」に誘ったのも、最後まで「私」を大事にしていたことをうかがわせる。彼女にとって、「私」は日本への郷愁を幾分なりとも満たし、慰めてくれる存在だったのではないだろうか。その「私」が二日後に日本に帰るということが、お清さんの自殺と無関係だったとは思えない。しかしそれはあくまでも一つの可能性というのにすぎず、お清さんの自殺の理由は確定不能というほかないであろう。では、お清さんの自殺の理由が「空白」として残される意味は何なのか。後で論じる予定である。

そして、幼い「私」は、お清さんを乗せた「車はやがて黒い一点に変わり、消えた」という。この小説においては「黒い点」が死のメタファーであることを先に見た。論者の見方によれば、菜の花畑で黒い穴に横たわったお清さんには明らかに死の影が漂っていたし、墓に生えた草を指して「それが人間よ」と言ったお清さんの思いが「死」につながっているであろうことも見てきた。それに加えて、ここでお清さんの死体を載せた工部局の車が「黒い点」と表現されることは、お清さんが死の世界に入っていく情景を、幼い「私」の目がどうとらえたかを象徴的に示すものといえる。

5. 「黄砂」の「奇妙な明るさ」

「黄砂」は、お清さんの登場から死に至るまでの出来事を通して 1937 年の上海における日本人租界を描くが、作品の冒頭と結末のみは、日本が舞台となっている。その場所が作品に明示されているわけではないが、論者はこれを被爆の情景と解釈することで初めて「黄砂」という作品の意味が理解できると考えている。その理由について、以下で述べる。

まず、作品冒頭を見よう。「私」が今いる日本に黄砂が降ることで、「私」の記憶の中の上海が思い出され、蘇る。大陸（上海）からの「黄砂」は「奇妙な明るさ」をもたらす。この「奇妙な明るさ」が「すりガラスを透したような光のなかで、ぼやけた影をつけて明るかった」という。ここから黄砂の説明は上海時代の思い出に移っていき、幼年時代の明るい「陽」の思い出が語り出されていくのだが、とりわけこの作品冒頭においては、あの「お清さんと分け入った菜の花畑」の出来事が、戦後の「私」の精神的原点を形作る重要な経験となることが予告される。次にその場面を引用する。

原っぱにも、私が予期した通りの、黄砂の日特有の湿気た暖かい風が吹いていた。朦朧とけぶる風の中には私の思考の原図ともいべき出来ごとが、手垢のつかない幼

い日の想いのままに、残されているように思えた。私は、もっと豊かな黄砂の風が吹いて来る場所まで行ってみよう、と歩き出した。私を囲んでいた三方の山が切れて、なだらかな坂道に出た。

坂道の先に、街の家並みが見える。街は盆地になっているから、原っぱや山よりも色濃い黄砂が、家家の軒端まで沈んで、けぶっている。私は、道の真中に立ち止った。風が、坂の下から東になって吹いて来る。私は目を閉じて、風の音を聞いた。かすかに震えながら耳の端を通り過ぎていく風は、少女の頃、お清さんと分け入った菜の花畑の静寂さを、私に思い出させた。(228-229 頁)

上海時代の「出来ごと」とは、「私の思考の原図」というべき「手垢のつかない幼い日」の思い出である。その中心はお清さんにまつわる経験であり、中でも重要なのは「お清さんと分け入った菜の花畑」の出来事であった。既に前で述べたことをあえて繰り返すならば、そこでお清さんが示した「それが人間よ」という言葉の意味は、社会的に分断され、対立させられる関係構図を越えた自然的生命としての「人間」であった。その場面において、「私」は初めて天と地、生と死の境界さえ曖昧になるような「人間」に触れたのである。それ以後、「私」の目には、「人間」がそれまでとは異なる様相において映るようになったのであり、自然的存在としての「草」や死の象徴としての「黒い穴」「黒い点」はその表象だったのであろう。「黄砂」の冒頭は、幼い日のその経験が、戦後に生きる「私」の「思考の原図」となることを予示しているのである。

では、作品結末はどうであろうか。

日本を襲った黄砂は、終日、空をおおっていた。私は落ち着かなかった。幾度も外に出て、坂道まで歩いて行った。風に吹かれていると、私の心は和んだ。私は、長い時間坂道に立って、空と街を眺めていた。夕暮が迫った坂の下に五、六人の少女が遊んでいた。

黄砂は、時が経つにつれて深まっていた。そのうちに空も街も、少女たちも黄砂の中に沈んで、黒い無数の点になって散らばっていた。お清さんとみた菜の花の中の風景に似ていたが、坂の下の風景には、あの日の明るさはなかった。(243 頁)

この結末は、作品冒頭の「明るさ」と対照的に暗い影をおとした黄砂の描写になっている。それは「お清さんとみた菜の花の中の風景に似ていた」が、「あの日の明るさはなかった」というのである。これをどう解釈すべきであろうか。作品冒頭には「かすかに震

えながら耳の端に通り返っていく」「黄砂の日特有の湿気た暖かい風」が、「少女の頃、お清さんと分け入った菜の花畑の静寂さを、私に思い出させた」とある。1937年の上海の菜の花畑と、語りの現在における日本の黄砂の夕暮れを結びつけるのが「黄」の表徴であることは明らかである。「黄砂」によって思い出される上海時代の思い出は、「明るさ」を主要なトーンとしていた。上海の菜の花畑は、少女時代の無垢で純粋な思い出に満たされ、幸福な少女時代が蘇るからであろう。また、そうだからこそ、「黄砂」を運んできた「風に吹かれていると、私の心は和んだ」のである。そのことは、冒頭における「朦朧とけぶる風の中には私の思考の原図ともいべき出来ごとが、手垢のつかない幼い日の想いのままに、残されているように思えた」という表現の中にも示されていた。しかしまた、「黄砂が降る日」の「明るさ」が「奇妙な明るさ」であることは、上海の思い出の中には、単なる「明るさ」として手放しで肯定できないものが潜んでいることを暗示する。それがお清さんにまつわるものであることは間違いないであろう。

作品は「そのうちに空も街も、少女たちも黄砂の中に沈んで、黒い無数の点になって散らばっていた」と結ばれる。「黒い無数の点になって散らばっていた」少女たちとは何のことであろうか。それは、彼女たちが、死体となって「散らばって」倒れている光景を幻視したものであろう。とすれば、それは被爆直後の光景というほかあるまい。言うまでもなく、これは実景ではなく、語り手「私」の内的表象としての幻視であるが、なぜここでそのような表象が浮かんだのであろうか。

ここで重要なのは、「私」が、この情景を指して、それは「お清さんとみた菜の花の中の風景に似ていたが、坂の下の風景には、あの日の明るさはなかった」と語っている点である。少女たちが、死体となって「散らばって」倒れている地獄のような風景と、お清さんと過ごした菜の花畑の平和なひと時の風景が、なぜ「似ている」のか。もう一度菜の花畑の場面を思い返すならば、その風景は、「大地」が「地平線で空と合わさって、燃えさかっ」ており、天と地、生と死の境界さえ曖昧になるような、いわばこの世のものならぬ風景であった。それは、人間から一切の社会的意味が剥奪され、純粋な生命体に還元されるという極限的な情景であり、だからこそそれは被爆直後の風景と「似ていた」のではないか。論者は、本論の「3、お清さんの「人間」へのまなざし」において「黄砂」における「黒い点」が「死」のメタファーであるという解釈を示した。それは、菜の花畑で見た墓の「黒い穴」や、お清さんの死体を乗せた車が「黒い点」になって消えていった情景の描写に基づいている。このことを考え合わせるならば、結末において「少女たち」が「黄砂の中に沈んで、黒い無数の点になって散らばっていた」場面とは、天と地、生と死の境界さえ曖昧になるような、いわばこの世のものならぬ風景としての八月九日に重なる風景と言えよう。

この小説においては、「黄」は、黄砂の色であるだけでなく、「菜の花畑」また被爆地を包む色でもある。つまり、「私」の世界は「黄」のトーンを基調としていると読み取れるのである。それと同時に、その「黄」の中に、お清さんが横たわる「黒い穴」が口を開けており、またお清さんの死体を乗せた工部局の車が「黒い点」になって消えたことを考え合わせれば、「黄」と「黒」はこの作品の基本的な構造に深く関わる色彩として理解できる。

6. お清さんの内面における「空白」

一般的に言えば、人間は社会的諸関係の中でたがいに関わり、生きる。つまり人間は、国籍、階層、性別、地位等によって分断され、相互に関わる。それが、内部と外部、敵と味方、被害者と加害者等の対立の中で関係づけられるということだ。当時の上海日本人租界の女たちは、お清さんを一般の日本人女性と分断して外部に排除し、そのことによって日本人租界内部の日本人のアイデンティティを確認しようとしたし、戦後の日本政府は被爆者を国民の外部に固定化し、排除した¹⁴。社会の中で排除され、見捨てられたお清さんの悲惨な運命は、そのような社会的関係性のもたらす問題をリアルに表現している。そのような中において、「それが人間よ」というお清さんの言葉は、被害者の立場から加害者を弾劾批判する言葉ではない。むしろ、人間を強者と弱者、加害者と被害者、抑圧するものとされるものに分節する人間社会の基本的枠組みを越えた視座から世界と人間を根源的に見る言葉であり、そこに、お清さんの人間観の意義があるといえる。お清さんの運命は、そのような人間社会における悲劇的な理不尽さが、克服できないのかどうかという問いを我々に突き付けているのである。

このように考えた時、「私」が、作品結末で「坂の下の風景」を指して「あの日の明るさはなかった」と形容したことの意味も理解できる。すなわち、お清さんの運命は歴史的社会的に作られた極限的な悲劇を示す一方で、彼女の生き方と考え方は「私」の被爆体験を

¹⁴ 中村尚樹は『「被爆二世」を生きる』において、被爆者の認定について、「明らかに不平等な線引きが行われてきたこと」と「放射線の影響に関する科学的な認識が社会全体に欠如していることから、偏見や差別が拡大し、根強いものになっている」ことを指摘している。(中村尚樹『「被爆二世」を生きる』、中央公論新社、2010年7月)。

また、山崎は「林京子『黄砂』における日本人娼婦をめぐって—『日本人のくせに』」において、「福島以後、国家はそれまで否定してきた『内部被曝』という言葉を初めて用いた。林ら被爆者に対してはかたくなに否定してきた症状である。あらためて林は国家に欺かされていたことを痛感する」という。(山崎信子「林京子『黄砂』における日本人娼婦をめぐって—『日本人のくせに』」『原爆文学研究』16号、2017年12月、13頁)。

も相対化する可能性を示唆する。

林京子は自分の文学と人間の関わりについて、かつて次のように述べたことがある。

私は、「八月九日」のひとりの被爆者として書いていきたい、その被爆者の立場から一歩も出たくないなと思っている。政治的でもありたくないし、思想的にもなりたくない。人間として書いていきたいという願いがずっとあるわけですね。¹⁵

ここで林京子が政治的でも思想的でもなく、ただ「人間として」書いていきたいと言った言葉には、社会的関係性を越えて「人間として」生きることで、幼い「私」に大きな影響を与えたお清さんの存在が重ねられているのではないだろうか。

現在の語り手である「私」が、お清さんの内面について語らず、それを空白のままに残したこともここに深く関わってくる。語り手の「私」が、お清さんの内面について推量し、解釈を示そうとすれば、それは必ずしも不可能ではないはずである。しかし「私」はそうしない。それはなぜかと言えば、お清さんの考え方や生き方を一つの解釈によって説明し、解決済みのものとしなためではないか。即ち、お清さんの内面が「空白」として残されているからこそ、語り手「私」はどこまでもお清さんについて考え続けることになるのであり、そのことによって、「私」はいつまでもお清さんとともに生きることになる。論者はお清さんの人間観とはあらゆる社会的区別はもちろん、生死の区別さえ意味を持たないような人間への見方と述べた。だが、それは一つの解釈に過ぎず、決して固定的に実体化されてはならない。なぜならば、「人間とは何か」という問題は、どこまでも考え続けられるべき問題だからである。語り手「私」が、常に幼い「私」の眼差しに自分を重ね、あえて自分の解釈を語ることなく、お清さんの内面を空白のままに残した理由はそこにあったというのが、論者の解釈である。語り手は「黄砂」における「朦朧とけぶる風の中には私の思考の原図ともいうべき出来ごとが手垢のつかない幼い日の想いのままに、残されているように思えた」と語っている。なぜここでの出来事は「私」にとって「思考の原図」となり得たのか、以上のように考えたときその意味が分かるのではないだろうか。

7. まとめ

¹⁵ 川村湊、林京子「20世紀から21世紀へー原爆・ポストコロニアル文学を視点として」、『社会文学』第15号、2001年6月、7頁。

林京子は、この「連作のなかに『黄砂』を持ち込んだのは、上海時代と八月九日以降の人生と生命、また私の底流にある戦争と時代を呼応させ、一つの環に結びたかったからです。それは、陽であったはずの上海時代も、負に転化する色濃い陰を持っているからです」と述べていた¹⁶。「色濃い陰」とは直接的にはお清さんの悲惨な運命を指しているのだが、「草」や「黒い点」を通して人間を見、捉えたお清さんの造形を通じて、初めて上海での幼い時の生活体験が被爆体験とつながり得たのである。そのように見てくれば、「黄砂」という作品を通して、「上海時代と八月九日以降の人生と生命、また私の底流にある戦争と時代を呼応させ、一つの環に結びたかった」という作者の言葉の意味も理解できるのではないだろうか。ここに作者が「黄砂」を原爆小説として短編集『ギヤマン ビードロ』に入れた理由が認められる。

「黄砂」は直接には少女の「私」が見て感じたお清さん像を中心にしつつ、他方では現在の語り手によって語られる。そのような方法によって、お清さんとの出会いが幼い「私」に与えた衝撃の大きさが語られるのだが、「6. お清さんの内面における空白」で述べたように、お清さんの内面を空白のままに残すことによって、彼女の生き方、考え方が、どこまでも考え続けられるべき課題として語り手の中に生き続ける。すなわち、お清さんはなぜ「中国服を着て現れ」たか、中国人と屋外で合体したのか、菜の花畑で「それが人間よ」と言った真義は何か、そして彼女はなぜ「自殺」したのか。語り手はそのような数々の「空白」を語り続けることで、読者に安易に解釈しようがない疑問を抱かせ、衝撃を与え続ける。語り手はあえて幼い「私」の眼差しに自分の語りを重ねることで、お清さんの内面や生き方に正面から対峙し、その意味を発見しつづけた。それにより、読者もまた、お清さんの思いを繰り返し想像し続けることになる。

それは、語り手「私」が、お清さんの記憶を語る中で自らお清さんとともに生き、自身の心の深い内面の声に耳を傾け続けたということである。「私の思考の原図ともいうべき出来ごと」とは、ただ頭で考えられたことでない。死んだ被爆者、自死を選んだお清さん（「草」や「黒い点」としての「人間」）、こうして今生きている「私」、これらすべての人間が、生死の別を超えて魂の次元における生命として「私」には体感されている。人と人を分断し敵対させる社会構造の中での人間を相対化せずにはいない。それを可能にしたところにこそ、「黄砂」におけるお清さんの意義がある。林京子は「著者から読者へ」の中で、「お清さんを考えるとき、私の上海時代は、唯一の空白の部分を現わします」と述べて、その意義と重要性を強調した。

¹⁶ 注1と同じ。

本論においては、自分の上海での生の軌跡をもう一度生き直すことによってそれを作品化して見せた林京子の語りをたどることによって、作家が新たに世界を創造するとはどういうことかを追跡したつもりである。

第四章 林京子「老太婆の路地」論

—語りの二重性をめぐって—

1. 問題提起

林京子の「老太婆の路地」は1970年に雑誌『海』に掲載されたのち、「群がる街」「はなの中の道」「黄浦江」「耕地」「ミッシェルの口紅」「映写幕」等の諸作品とともに連作集『ミッシェルの口紅』（1980年）に収録された。

作品の舞台となった1937年当時の上海は、激化しつつあった日中戦争の下で混沌とした様相を呈していた。小説の題名である「老太婆の路地」とは、日本軍の統治下にある上海租界の一角にあり、中国人の家主老太婆の一家と日本人少女「私」の家族が親密に暮らす環境の中で、異なる国籍、年齢、性別、職業の人々が交わって生きる生活空間であった。具体的に登場人物を挙げれば、老太婆の家は中国人の有産階級で、息子は大金持ちの紳士、孫の大学生農、使用人アマと幼い明静。また、7歳の「私」の日本人一家は、M物産に勤める父と、主婦である母と二人の姉である。その他、老太婆に仕えるイギリス人差配や、日本人のにせ軍人、社会の最下層のクーリー（苦力）や貧しい子供達も登場する。作品舞台は、「老太婆の路地」を中心に虹口マーケットや黄浦江の浮棧橋等当時の上海の重要な施設や場所であり、語り手「私」は、当時七歳だった幼い「私」の眼差しを通して、多彩な登場人物達を生き生きと語り、当時の生活を回想する。この作品は、幼い私の「眼」と現在の私の「語り」という二重性において当時の上海租界の現実を表現しているのである。

近年注目されつつある林京子文学ではあるが、「老太婆の路地」に関する従来論はそれほど多いとはいえない。その中で作品の重要な視点である「語り」に注目している論考四点を取り上げる。

まず、高橋英夫は「情景と人間の息づかい—林京子『ミッシェルの口紅』」（1980年）で、少女「私」の視点と「この作品を書いている大人の視点との混淆」に表現上の問題点があ

ると指摘している¹。しかし幼い「私」の視点と現在の「私」の視点の「混淆」は「老太婆の路地」における欠点ではなく、むしろ積極的に重要な機能を果たしているであろう。またそれを「混淆」と言えるかどうかは疑問である。

この「混淆」については、菅聡子も「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想」(2008年)で言及し、「テキストの表層に表れるのは少女時代の『私』の視点」だが、「そこに現在の『私』の視線が常に見え隠れする」と指摘している²。具体的に言えば、幼い「私」は「無知で無垢で無性だった少女時代の視線」であり、現在の「私」は自分の過去の記憶を守るための美しい上海に対する幻想を描いた視線だという。語り手と視点人物の二重性に関する菅氏の指摘は、林京子の上海ものを検討する上での重要な論点を提供していると考えられる。しかし、語り手「私」の意識をどのように読みとるべきかについては、なお論究の余地がある。

菅の論に基づいて、趙夢雲は「虹口・一九三八 子供の目線：林京子「老太婆の路地」を媒介に」(2012年)で、幼い「私」は無意識のうちに「支配者側の一員として優越感」を持ち、現在の「私」は「加害者意識」と「ギルティ・コンシャスネス」を持っていると述べている³が、この指摘は重要であり賛同できるものである。しかし、語り手の「私」の意識と当時の幼い「私」の意識の二重性をどのように区別し、それらの関係をどう捉えるべきかについては、作品の具体的な表現に即してより綿密に検討する必要がある⁴。

熊芳は『林京子の文学 戦争と核の時代を生きる』(2018年)で、『ミッシェルの口紅』における「他者の目と『私』の目という重層的な視線」⁵があると指摘した。熊によれば、語り手は当時の幼い「私」だけであって、現在の「私」は他者であるとされる。しかし、果たして現在の「私」が幼い「私」の目から「他者」として描かれた場面があるのか疑問

¹ 高橋英夫「情景と人間の息づかい—林京子『ミッシェルの口紅』」『海』12巻5号、中央公論社、1985年5月。

² 菅聡子「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想 (特集 国民国家と多文化社会(第16シリーズ) 帝国の孤児たち—20世紀の日本語作家)— (アジア—上海の養女たち)」、立命館大学国際言語文化研究所『立命館言語文化研究』、19号3巻、2008年2月、62頁。

³ 趙夢雲「虹口・一九三八 子供の目線：林京子『老太婆の路地』を媒介に」『Asia：社会・経済・文化：society, economy and culture』2巻、東大阪大学アジアこども学科、2012年、31頁。

⁴ 趙の論文は「ツンコニン(中国人)とトンヤンニン(日本人)、戦時虹口の素描」と「支配と被支配、『意識』と『無意識』」を分けて、非常に良いバランスを取って論じている。戦時の上海租界の史料と作品を対照しながら当時の上海の現実を取り上げた。そして、幼い「私」をめぐる貴重な指摘をしていた。

⁵ 熊芳『林京子の文学 戦争と核の時代を生きる』、インパクト出版会、2018年、22頁。

を持たざるを得ない。熊は、林京子の上海体験の描き方について多くの重要な指摘をしているが、他者の視点と現在の作者の視点の捉え方について、熊とは異なる角度から見ることができる。

以上のようにみれば、「語り」についての研究の多くは、「混淆」ということはともかくとして、「私」の「二層」や「重層的」など「二重性」に言及しているが、その二重性の機能は明らかにしていない。確かに、語り手の「私」は現在の「私」であり、視点人物は幼い「私」である。語り手の「私」と幼い「私」の二重性を通して、登場人物は見られ、語られ、造形される。しかしながら、幼い「私」もまた、語り手の「私」によって語られる登場人物の一人にすぎない。従って、主要な登場人物（晨、母など）の一人としての幼い「私」の造形については、周到に考察する必要があると言える。以上の論を踏まえて、以下のように論を展開したい。

この作品は前後二つの部分に分けられる。前半は七歳の「私」が第二次上海事変翌年の1937年4月上海に戻ってからの約二年間の生活を描く。ここでは、戦闘の跡が残る上海租界の市街や建物、そこで暮らす人々の様子、それを取り巻く戦時下の緊張した状況等が具体的に描写され、その中で、一人一人の登場人物が紹介される。それに対して、後半部分は、昭和15年の「ある土曜日」における「私」の一日の体験が語られる。この日の出来事は、午前中浮棧橋で明静といっしょに明礬を拾う場面、午後虹口マーケット前の三叉路で通行止めにあう場面、夜老太婆の家に偽軍人が来る場面の三つに分けられる。わずか一日に連続して起こったこれら三つの出来事を通して、一人一人の登場人物が鮮明に造形される。それらの登場人物はいずれも当時の幼い「私」の眼差しによって見られるが、そこで「私」の見たものはすべて語り手の「私」の意識を通して語られているのである。当然幼い「私」が自分の見た出来事の意味を理解しているわけではない。そこで「ある土曜日」に起こった三つの出来事における登場人物である晨、幼い「私」、母やにせ軍人の人物造形を通して、その「二重性」を再考してみたい。

2. 「トンヤンニン（日本人）だろう」の言葉をめぐる晨の人物造形

まず、語り手「私」は、どのように晨という人物を造形しているのかを検討する。ただ晨に対する記述が少なく、唯一あるのは幼い「私」が波止場で明礬をとる少年たちを真似をして明礬を拾い、それを晨に責められる場面だけである。このことを手がかりにして晨という人物をどのように示そうとしていたのかを考えてみる。

私は、持っていた明礬をポケットにしまった。捨てるのが惜しかった。耳の後ろで、ああ、あ、と制する男の声がする。振り向くと、晨が立っていた。明礬でふくらんだポケットを叩いて、ブクイ、駄目ねと言い、シンニャンツにしてあげないよ、と私に言った。シンニャンツとは花嫁のことである。明静も取った、と私は言った。明静が両手を広げて、取っていないと言った。晨は、明静の話にはふれないで、トンヤンニンの子供だろう、と私に言った。落ちていたから拾ったのだ、盗ったのではないと私は逆らって言った。(19頁)

ここで注目されるのは、明礬拾いについて晨は明静にではなく、私に注意することである。その理由は「トンヤンニンの子供」だからである。「トンヤンニン」とは東洋人、日本人のことである。明礬拾いは、指導者格の少年がクーリーの運んでいる袋を少しだけ手鉤で切り裂き、落ちてきた明礬を待ち構えていた子供たちが拾う。子供たちは最下層に属する人たちの子供で、明礬は水の浄化に使われる。川の水を生活用水に使う貧しい家庭の手助けをするためである。明静もまた金持ちの老太婆の家庭にいるとは言え、乳飲み子の時に買われてきた貧農の出であり、使用人として暮らしている身の上である。とすると、私のみが比較的豊かな日本人家庭の子女であり、他の子供たちとは異なっている身の上である。

従って、ここで晨の言った「トンヤンニンの子供」とは二通りの解釈ができる。一つは、豊かな家庭なのだから、貧しい子供たちと同じように行動する必要はないという意味と、当時の上海租界における豊かな日本人なのだから盗みを働いてはならないという意味である。前者は、次の一節から知ることができる。

かわりたくない保身もあるが、それよりも子供たちは、クーリーや水上生活者と同じ階層の子供たちである。彼らは、同じ階層の者をつかまえたりはしない。彼らは、食うために取っているのである。もてる者から僅かに取る、盗みではない。罪でもない。明日かあさって、子供たちが金持ちになっていたならば、その時に、彼らから取り返せばいい。(18頁)

このことは、下層民に対する同情と救済の気持ちから発せられているととらえられるであろう。従って、中国下層民の子供たちの行動は「盗み」ではなく、「生きるための行動」であり、将来への投資であるとも言える。それに対して「日本人」である「私」にとっては、道徳的な倫理から「悪」の行動であるという意味である。これは幼い「私」が直感し

たこととして描かれる。晨は「明礬でふくらんだポケットを叩いて、ブクイ、駄目ねと言
い、シンニャンツにしてあげないよ、と私に言った」とあるだけで、「盗みはいけないよ」
と明確には言っていない。しかし、「落ちていたから拾ったのだ、盗ったのではない」と答
えている。これは明静も同じ思いでいることを描いているが、倫理的悪である「盗み」へ
の自覚は私も明静にもある。しかし、この倫理的「悪」は、晨にとっては優位における日
本人にのみ適用するものである。晨は、この道德規範は日本人のみに適用されるものであ
り、生活のために「盗む」下層民には適用されないと見なしていることから言えるであ
ろう。

一方で、後者は晨は民族意識から幼い「私」に注意したと考えられることである。

語り手の「私」は、当時の中国は抗日運動の「なかでも学生の抗日運動は激しく、上海
に住む有産階級の子弟たちの多くは抗日派にまわった」と言い、「彼らの運動は単に、侵入
者に対する反撥ばかりではなく、歴史を持つ民族の自尊心が、排日への思いをたかめてい
るようでもあった」と語っている。老太婆の孫晨はこのような学生の一人である。晨が積
極的に排日への思いを持っていたかどうかはこれだけでは不明とは言え、「私」を異民族と
して見ていたことは以下のことから言える。

日本の帝国大学に留学する、と日本に傾倒しているようにみえる晨でさえも、私たち
姉妹との争いになると、東条ワレシ、東条わるい、とすぐに言う。私たちが、蒋介石
ワレシ、と言い返すと、晨はこぶしを振りあげて怒りだした。(22頁)

ごく素朴な民族意識であり、大人たちの受け売りの口喧嘩とも言えるが、幼い「私」
にも「日本人」としての自覚があり、晨もまた中国人として誇りがあることを見て取れる。
従って、「トンヤンニンの子供だろう」と言った背景には、後のにせ軍人にとつた母親の言
動にも通じる、「日本人としての誇り」への自覚を晨は幼い「私」に促したとも解釈できる。

晨は、日本語を勉強して帝国大学に留学しようとしている青年であるが、それは当時の
多くの留学生と同じように日本に学んだことは本国の発展に生かすためだったと推察で
きる。従って晨は、それだけ民族意識を強く持つ中国インテリであった可能性はある。し
かもそれは同時に他国の人間も同様にそれぞれに帰属する国のナショナルリズム的な誇り
を持つべきだという考えでもある。

語り手「私」は、子供たち、クーリーや水上生活者等、ここに登場する人々は皆「同じ
階層の者」としての連帯感で結ばれていると説明している。語り手の「私」は連帯して生
きる下層民衆の声を代弁しているのである。ここで、その外部に置かれるのは「工部局の

「巡査」＝公権利を行使する存在である。晨自身は金持ちの息子であるが、クーリーや子供たちの行動を黙認するのは、彼が下層民の連帯に共感をしているからであろう。この民族的連帯感が、「トンヤンニンの子供」と幼い「私」を咎めた理由の一つとも言えよう。

ただこの貧富と民族意識という二つのとらえ方は、融合しているとも言える。晨の父親は監督たちを雇う会社の経営者であり、晨は有産階級の息子である。監督たちは生活のためにする下層民の子供たちの「盗み」を黙認している。そうした状況を晨は把握した上で、本来であれば注意を与えるべきところを黙認している。日本人である幼い「私」だけに注意するのは、そうした国情を認識した上であると理解できる。それは中国の貧困と社会的矛盾を晨はよく理解しており、そのことは広く社会に目が向いている中国インテリの一人だからだといえる。そうした晨が持っているのならば、当然民族意識を持っていないわけではないであろう。晨については後年になっても明確な理解はしていなかったかもしれない。当時の回想の中に、上海が置かれていた状況を再解釈した中で可能性を示唆するものの、晨の人物造形の重要な部分である民族意識についてはあいまいな形で描かざるを得ないこととなったと思われる。

だが、晨がなぜ学校を欠席して学友たちとともに、朝から浮棧橋にいたのか、またこの小説の最後にある晨が憲兵の取り調べを受けるということの関係や理由は明らかにされていない。晨が抗日運動に加担していたのか、強い民族意識を持っていたのかどうかは、幼い「私」はもちろんのこと語り手にも詳細は最後まで不明である。ただ少なくとも、晨のこの行動は日本人を区別する中国人的自覚によることを語り手「私」は匂わせている。ここでは語り手の「私」は幼い「私」が晨から受けた注意を中心に描いており、晨そのものについて語っているわけではないことに注意しなければならない。

このように、この場面では語り手の「私」は、幼い「私」に「罪の意識」があることを明確にし、その時の晨の行動の意味を示そうとしていると理解できる。では、日本人と中国人が対立する当時の状況の中で、どのような存在として語り手の「私」は幼い「私」を語るのか。そのことを明確にするのが、次の「通行止めの場面」である。そこでこの場面を検討してみる。

3. 幼い「私」の優越感

テロ事件が発生した時、「道路を遮断し、通行止めにする」。そこで、陸戦隊の兵隊たちが容疑者を捕まえるために、綱を張って、「剣付き鉄砲の剣先を群衆に向けて、一步踏み出した、いつでも攻撃に移れる構え」をしている。このような緊急事態において、「解除にな

るまでは日本人も中国人も、その場に釘付けにされる」と語っている。通行止めに会った幼い「私」と明静はどのような反応をしたのか。「非常線をくぐり抜けて帰れる」という幼い「私」と「待つのが当たり前だ」という明静の行動から語り手は何を発見したのであるう。

幼い「私」の行動について、語り手は次のように述べている。

私は、目の前に仁王立ちになっている兵隊の目を見つめた。気がついて、兵隊が私を見た。私は、兵隊の目を見ながら、日本人の子供です、と相手にわかるように首をかしげてみせた。兵隊は油断のない目つきで私の全身を調べ、日本人の子供か、通ってよし、と叫んだ。私は、すかさず綱をくぐり抜けた。通行人のいない道を、パンの袋を抱いて走った。誰もいない広い道を、特別に許されて走る快感が私にはあった。三叉路を渡り終わってから、向かい側の歩道を振り返って見た。中国人たちの黒い目が、蜂の巣のように重なりあって、私一人に注がれていた。ふと私は、ワンポウツォで通り抜けた日の、土嚢の銃撃の跡を思い出した。私は、明静を見た。夕暮れの赤い光の中に、私と同じパンの袋を抱いた明静が立っていた。無表情な目で、道の向こうから私を見ている。私は、明静を置いて、走って家に帰った。(23頁)

幼い女の子にとって、自分の望みを叶える上で、可愛い動作と甘えがどのような効果を上げるかはすでに身体化されている。「通ってよし」という許可をもらい、「すかさず綱をくぐりぬけた」幼い「私」には、大人の要求のままに行動する単純さも見られる。「すかさず」とはパンが冷めないうちに「母の頬をくっつける瞬間」が「楽しかった」とことと結びついている。しかしそれだけでない。「誰もいない広い道を、特別に許されて走る快感」という表現には、幼い「私」の中に日本人の子供であるという優越性が生じている。ここで、語り手は幼い「私」の中に既に単純さ以外のものをも見て取っているのである。その点をもう少し具体的に見てみよう。

道を「渡り終わってから」、「私」は「私一人にそそがれ」た「蜂の巣」のような「中国人の黒い目」に気づいた。その時に幼い「私」はその「目」の中に、再び上海に戻って来た日の「ワンポウツォで通り抜けた日の、土嚢の銃撃の跡」を思い出したと小説では語っている。その「銃撃の跡」は「土嚢の内側は底が暗く、空気が冷たくみえ」という。そこで「私」が見たのは、「横一列に弾痕が並んで袋が裂け、土がこぼれ落ちている」情景であった。今、目の前の「中国人たちの黒い目が、蜂の巣のように重なりあって」見えたのは、彼らが、銃撃を受ける側、すなわち「死」の側に立つ存在と感じたということである

う。

だとすれば、今、道のこちら側に立っている「私」は、「生」の側に立っていることになる。それに対し、「向かい側の歩道」に立つ明静は、同じ人間でありながら国籍の違いによって対照的な立場に立っている。幼い「私」がここで見た明静の「無表情な目」は、「中国人たちの黒い目」への記憶の中で見たものだけに、「私」の中で日本軍の支配にまつわる抑圧のイメージと無意識的につながっていたはずである。その「目」は幼い「私」の身体に深く印象づけられ、この後繰り返し「私」の中に甦ることになる。この時、幼い「私」が感じたことは、家に帰ってからの母との会話の中ではっきりしたものとなって示されている。その点を次に検討しよう。

時限爆弾だって、と母が言った。日本人が大勢死んだらしいよ、と言い、明静も一緒？と母が聞いた。通行止めだもの、と私は言った。(23 頁)

母は「日本人の子供」として、友達を置いて自分だけが逃げ帰ったことを非難するかもしれないと、幼い「私」は思ったのであろう。そうでなければ、わざわざ「通行止めだもの」と言い訳する必要はないからである。当時の「私」は、身分と国籍の違いによって人間が差別されることを感じとり、そのことを後ろめたく思っていたということであろう。そして、自分が「パンがさめてしまう」からという単純な理由で明静を置いて帰ったのは、やはり自己中心的で自分勝手な行動だっただろう。しかも、明静に置きざりにしたのは非常線という危険な場所であった。それが、「私」の疚しさをより強く感じさせたであろう。

他方、「私」だけが非常線を通ることを許されたというこの出来事は、「待つのがあたりまえだ」と「あきらめているようだった」明静の幼い心に、日本人と中国人の差別をはっきり刷り込んだはずである。同じ年齢の幼い女の子なのに、「私」は「首をかしげる」だけで許可をもらえた。そのことが、明静に心の傷を与えなかったはずがない。その後の場面を引用する。

私はときどき、裏口から路地の入口をうかがった。残してきた明静が、やはり気になった。六時をすぎて、明静が帰って来た。パンを抱いて路地を通る明静に、ウェイと笑顔で私は呼びかけた。明静が、チュッと唇をすぼめて、唾を吐いてみせた。(24 頁)

明静の心の傷を示すのが、この時「チュッと唇をすぼめて、唾を吐いてみせた」という動作であろう。そのことは、幼い「私」の心に、中国人と日本人の立場における差別を感じ

じさせたであろう。この点について、趙氏は『日本人である』、『日本人の子供である』という所属意識は、気付いていないうちに『私』の心底に大人の世界の、支配者側の一員として優越感を植え付け、一見親密で隔たりのない明静との間にも、越えられない深い溝を横たわらせたのである⁶と指摘した。この指摘自体に異論はないが、ここにはさらにそれ以上の意味があるのではないだろうか。なぜなら、語り手はここで明静と「私」の関係だけを語っているのではなく、この事象はより大きな問題につながっていると思われるからである。「中国人たちの黒い目が、蜂の巣のように重なりあって」見えた幼い「私」が自分の可愛さと国籍を手段として通行した不公平さは、実は、日本兵は身に寸鉄も帯びない中国人民衆を銃で撃ち得たという不公平さ、理不尽そのものにつながっている。そうであるからこそ、明静の「無表情な目」は、幼い「私」の身体に深く印象付けられ、この後繰り返し「私」の中に甦り、ありありと思い出されることになる。そのように見れば、現在の語り手は当時の幼い「私」の無邪気で無意識な行動の中に、単なる「支配者側の一員として優越感」と言うにとどまらない、中国人を差別し、武力も交えて支配した日本軍の理不尽さ、残酷さそのものが孕まれていることを表現しているといえる。

語り手はかつて、「子供である私に国や民族の意識があったわけでない」と述べていた。確かに、幼い「私」に意識的な「国や民族の意識」があったわけではないだろう。しかしここでは、当時の幼い「私」の中に、中国人に対する差別的優越意識が芽生えていることを、自ら語り発見したのである。

このように見てくると、幼い「私」の体験を通して、語り手の「私」は、幼い「私」の心境や日本兵の抑圧的な支配の状況と支配される側の中国人の思いを生々しく語った形となっている。

4. 日本女性母の民族意識と倫理観

通行止めの場面において、語り手の「私」は、幼い「私」がどれほど無自覚なまま日本人としての優越感を身体化しているかを語った。それでは、語り手は、上海租界に住む大人の日本人女性（「私」の母や姉たち）をどのように表現しているのか、以下で検討したい。

作品冒頭で母がワンポウツォの車夫に居丈高に振舞う場面がある。そこで、母は娘が「車夫たちに拉致されるのを心配して」、「相手を威圧することで私たちの生命を守ろうとしていた」。それに対し、日本人の街に入ったら、「トンヤンニンの街だから、もう急がなくて

⁶ 注3と同じ、45頁。

もいいのよ」と言う。このような母の言動には、戦時下の中国人に対する警戒心と日本人に対する帰属感をはっきりと見てとれる。また、母たち日本人がマーケットで買うのは黄浦江や揚子江で獲れる川魚ではなく、「内地から直送された海の魚」である。ここに見られるのは、「内地からの魚の方が新鮮」であるという日本人意識だが、このような日本人の振舞いの奥に潜んでいるものをどう理解すべきか。これを考察するために、日本人主婦の母と中国人主婦の老太婆の関係を見よう。

母は「戦争になった時に、老太婆の側にいけばなにか安全だろう」と考え、老太婆は母が「トンヤンニンとかツンコニンとかの区別をしないで付き合ってくれるから、好きだ」と言う。菅氏が指摘したように、母と老太婆の関係は「基本的には国の対立とは別次元の、家族を守り続ける者たち、自分の家族を守る、子供たちを食べさせていくという者たちによる『親和的なもの』⁷」である。母と老太婆はいずれも、母として家庭を大事にし、子供や孫を守ろうとする心情をもっており、それは民族を超えた普遍的な母としての心情態度であると言える。ただし、このことは、民間人における相互関係によって成立していると思見なければならない。抗日組織により母たち家族が窮地に立たれた時には中国人である老太婆を頼ればよいし、老太婆が日本軍に攻められた時は、母たち日本人を頼れば助けられるという考えからの相互依存であると思えらる。そうした意味での信頼関係である。

そのことは、「大家の家に一人の日本兵が来」た時、老太婆は「旦那よりも女の、ニャンニャンの方がいい」と言ったことに示されている。しかしそれは、母がその時何の危機意識も持たなかったということではない。むしろ、母は、老太婆の頼みにこたえることが、大きな危険を冒すことになるということをはっきり理解していたし、それにもかかわらず彼女は、老太婆の家に行ったのである。その理由についてさらに考えるために、次に母の着換えるの場面を見よう。

二人が帰ると母は急いで座敷へゆき、着ていたゆかたを脱いで、仕立てたばかりの晒の肌着と腰巻きをつけた。母は、身に危険を感じる時下着から取り換える。日本婦人の恥にならないように、殺された場合の死体の乱れを考えて下着を取り換えるのである。長女がピストルを撃ったらどうするの、と心配して聞いた。行かないほうがいい、と次女が言った。老太婆には世話になっているから、それに相手も日本人だし大丈夫よ、と言いながら母は、鉄錆色の麻の一重を、晒の衿に重ねて、博多帯をしめた。(25頁)

⁷ 注2と同じ、65頁。

この場面では母は確かに身の危険を感じているのだが、子供の前では「老太婆には世話になっているから、それに相手も日本人だし大丈夫よ」と言ってみせる。この言葉からうかがえるのは、母が、日本人の道德性と日本人同士の関係性に信頼感を抱いていることであろう。母には、相手が日本人なら彼を抑えられるのは中国人より日本人のほうが有利という優越意識もあったであろう。つまり、母は日本人の道德性と優越意識を持つことで、「世話になっている」老太婆の助けに来ているわけである。

次に老太婆の家の応接間における場面を見ると、大人たちは、「男が兵隊でも憲兵でもない、と当たりつけていた」が、彼のうそを暴けないのは、当時の中国人にとって日本人のほうが優位にあったからであろう。母が呼ばれた理由もそこにあったはずである。「母が応接間に入って」から、「すぐに晨の父親が立って、母にソファを譲る」。中国人の有産階級である晨の父親が、すぐに母にソファを譲ったのは、やはり母の優位性を認めたからにほかならない。また、母自身も、晨と差配に「自分の部屋に行きなさい」と命令するなど、自分が中国人に比べて上位のポジションにあることを振舞いによって示す。

では、日本人の男の前では、母はどのような態度をとるのか。母は「男が兵隊でも憲兵でもない、と当たりつけていた」にもかかわらず、直接に男のうそを暴くのではなく、「失礼ですが、兵隊さんでしょうか」、「憲兵さんが、お一人で、でしょうか」と礼儀正しく尋ねる。ここで母が冷静な言葉で男に向かい得たのは、男の感情を荒げたくないというばかりではなく、彼女が日本人の道德性と日本人同士の関係性に信頼感を抱いていたからであろう。日本人として誇りを持って緊急事態に冷静に立ち向かう母には、当時の日本人女性の落ち着いた立派な姿が示されている。

しかしその後、母が感情を傷つけられ、激しく怒る出来事が起こる。それは晨と差配が部屋から出た後の、老太婆と母の会話場面である。

二人が出ていくと、老太婆はソファから身を乗り出して母に耳打ちをした。ブヨウ、と母が大きな声で老太婆を叱って言った。老太婆は、男に金を渡して帰ってもらってはどうか、と母に言ったのだ。老太婆は、男と母の話の雰囲気から、解決策は晨の憶測通り金だと考えたらしい。母は、日本人の面子を穢されて、自分のことのように腹をたてていた。ブヨウ、いない、と叫んで母も椅子を立った。(27頁)

ここで母の態度はこれまでと全く異なり、非常に陰しいものとなる。母からみれば、兵隊のふりをして中国人の民家に入る日本人の男は、日本人の道德性に違反しているので絶

対許されない。それにもかかわらず、母が冷静に説得を続けたのは、彼女が日本人への信頼感を持ちつつ、言葉で男を説得する自信があったからであろう。しかも、中国人が彼に金を渡そうとするのは、彼らが日本人の道徳性を疑っていることの現れであり、それこそが母には絶対許せないことだった。しかもまた、ここで母が「日本人の面子を穢され」と感じたとすれば、それは彼女の優越意識の表れともいえるであろう。なぜなら「面子を穢され」るのは常に上位者の側の感情だからである。ここで「ブヨウ、いらぬ」と叫んでいる母は、自国の文明性と道徳性を必死で守ろうとしているのである。

ここまで、母の日本人としての誇りと共に、優越意識を指摘してきたが、この両者が結びついた時、どのような行動になってくるか。このことは、その後に母と男の会話の中により直接的に見てとることができる。

悲しいです、と母が声を落として言った。なにが悲しい、と男が言った。母が、日本人でしょう、あなたの気持ちが恥ずかしいのです、と母は言った。無礼な、お前はスパイをかばうのか、と男が言った。いいえ、と母は首を振った。晨がスパイかどうかは私にはわからない、問題なのは、あなたが憲兵でも兵隊でもないことだ、と母は言った。男は黙った。母も黙った。(27頁)

「日本人でしょう、あなたの気持ちが恥ずかしいのです」という母は、日本人の文明性と道徳性という日本人の特性を信じており、そうだからこそまた「悲しいです」とも言ったのであろう。そしてここで母は、「あなたが憲兵でも兵隊でもないことだ」と男のうそを明確に暴露してみせる。その時「男は黙った」とあるのは、男が憲兵の身分を詐称していたことを黙認したことを示す。その後続く「母も黙った」と言う沈黙の意味は非常に重いものがある。この時、母が守ろうとしてきた日本人の誇りは、彼によって正面から否定されたからである⁸。

この事件が終わった後、母は「お金が欲しかったのね」、「ゆすりだったのねやっぱり」と言う。このような母の認識の変化がどこで生じたのか。それは先に見た「沈黙」の中だったのではないだろうか。この場面での母の行動について、語り手「私」は以下のように

⁸ 趙論は母を巡って、「明治生まれの母は『身に危険を感じる時』、殺されても『死体の乱れを考えて』下着まで取り換えるほど、国家を精神的支えとし、支配者側の一員であることをはっきり意識していた」と語っている。本論は詳細に本文を分析し、母の支配者意識の転換を論じて、趙とは異なる視角を提示したつもりである。

述べている。

なぜピストルの前でも、平静でいられたのか。母は、気は強いが毛虫にさえも悲鳴をあげる臆病者なのだ。母は、自分が日本人であることを大切に思っている。立派であらねばと日常の生活の中でも思っている。だから日本の統治下にある老太婆たちには親切に、支配者だから立派であるはずの、しかし立派ではない同胞には厳しく、母は、ひょっとすると裁く者として優位にこの応接間にいるのかもしれない。

私は、非常線の綱の中に残って私を見送っていた明静の白い顔と、無表情な目を思い出していた。(28頁)

ここで語り手の「私」は、母の考え方をはっきりと見て取っている。一つは「日本人であることを大切に思っている」、日本人としての誇りであり、もう一つは、日本が統治者であることからくる優越感である。これら二面は決して別々のものではなく、母の立派さは「裁く者として優位に」いることと不可分に結びついているのである。

ここで見落としてはならないのは、明静の「無表情な目」がもう一度、ここで思い出されることである。「無表情な目」は二通りの捉え方が出来る。一つは中国人民衆の日本軍に対して反抗しがたい諦めの「目」である。もう一つは母の態度から来る私の内省である。優位である立場であるからこそ自分のことしか考えなかった自分を日本人として恥ずかしい行為として気づいたことを示している。

「通行止めの場面」では、幼い「私」の行動が中心であり、その時の思いを語り手の「私」が解説するという形になっている。しかしここでは幼い「私」は視点人物として母の様子を目撃し、現在の語り手「私」が推測するという形で話が進行する。「通行止めの場面」は日本人の優位性を語り、それを一步深めた形で「にせ軍人」の話になっているということに気が付くであろう。

しかし、母の態度も「憲兵隊」の前では無力であることを示している。結末の場面は、この作品の全体の意味をとらえる上でも重要なものとなっている。浮棧橋で「晨が憲兵隊に連れて行かれた」ので、老太婆はまた母に「憲兵隊に話をつけて行ってくれ」と頼んだ。しかし、母は偽軍人の場合と同じように「すぐに行く」とは答えなくて、「困ったわね」と言った。母は老太婆を断る理由は以下のようなものである。

にせ軍人の場合は、公にはかかわりがなかった。だから簡単に片がついた。今度の相手は憲兵隊で、国である。晨を救うためには、晨の潔白を証明しなくてはならない。

証明できるのか、と母が聞いた。わたしが保証する、と老太婆が胸を押さえて言った。老太婆が保証しても意味がない、と母が言った。それじゃ、どうすればいいのか、と老太婆が聞いた。分からない、憲兵隊の出かたを待つしか方法はないだろう、と母が言った。トンヤンニンでも駄目か、と老太婆が言った。トンヤンニンでも駄目だ。と母が答えた。(29 頁)

「今度の相手は憲兵隊で、国である」と言い、「憲兵隊が動き出すには、相応の証拠があるはずだ」と考える母は、国家権力の強大さを知っているのであろう。その母からみれば憲兵隊には義理も人情も通用するはずはなく、証拠なしに「話をつけにいて」も無効なのである。だから、母は「トンヤンニンでも駄目だ」といったのであり、その中には、感情的には老太婆を助けたいにもかかわらず、強大な国家権力とそれを背負った憲兵隊に対しては、日本人であっても、個人としてはなすすべもないという無力感を持っているのであろう。その無力感をよく表現する場面として、小説結末の次の場面を見よう。

裏口に立った老太婆は、纏足の爪先を見ていた。伏し目になった老太婆は、非常線の内にいたあの時の明静と同じ目をしていて。母までが、視点のない目をして、老太婆と並んで立っていた。(29 頁)

ここには、抵抗しがたい諦めの「目」がある。日本人として支配側としての誇りを持つ母も、晨の窮地を救うことができないもどかしさと、同じ日本人であったとしても強大な国家権力に立ち向かう方法もない無力感がある。もしかしたらあのにせ軍人が腹いせに憲兵に密告したのかもしれない。しかし晨もまた抗日分子として活動していたのかもしれない。そのあたりのことは当事者である母や老太婆はもちろん語りの「私」も本当に知らなかったことであろう。しかし、結局のところ、無力でしかない無力感を漂わして小説は終わる⁹。

⁹ 最後の場面における「無表情な目」については、趙氏の論文の中で触れられている。趙論は、「異国の土地で日本人の矜持に支えられて家族を守り、路地の中国人住人とも温かい交流を維持してきた母のモラルには、被支配者が支配者に向けて当然噴出する抵抗及び民族感情に対する認識や理解が用意されていないようだ。切羽詰まった老太婆の立場上の隔絶は正にここに存在する」と述べている。本論は母と老太婆を同じ立場における人間として論じている。

5. まとめ

昭和15年「ある土曜日」の一日の出来事を描き、その中で、中国大学生晨、幼い「私」、
「私」の母等の人物を造形する。本論は、それらの人物の造形方法を、視点人物と語り手の「私」に注意を払いながら分析してきた。

「老太婆の路地」は、第二次上海事変下の複雑な国際情勢を背景に、国籍も階層も立場も異なる様々な人々の思いと行動を描くだけに、幼い「私」がその内容を理解できたはずのない出来事が次々と起こる。そのような世界を、幼い「私」の経験の範囲内で語るとすれば、現在の語り手である「私」の見方で状況を補強説明する必要が出てくるのは避けられない。当時の上海の社会的情勢の説明がそれにあたるのは言うまでもないが、それ以外にも例えば、母がにせ軍人と対面する場面や晨が憲兵隊の拘束を受けたことを聞く場面などがある。ここでも、語り手は状況を幼い「私」の目から語るが、その複雑な状況の奥行を読者が理解できるのは、語り手「私」の語りが幼い「私」の目を補強しているからである。もとより、作品のすべてが語り手「私」によって語られ、幼い「私」の眼差しがそれに包摂されるというのは「老太婆の路地」だけのことではなく、「ギヤマン ビードロ」や「黄砂」と同様である。ただ、「老太婆の路地」は、他作品より登場人物が多彩で、舞台とその状況が歴史的社会的複雑であることから、幼い「私」と語り手の「私」の落差が前面に出ることが多いといえるのである。同時にまた、ここでも、「ギヤマン ビードロ」や「黄砂」と同様、語り手「私」は視点人物「私」の眼差しを包摂しつつ、自らもまたその世界に生き、出来事を体験しつつ、人間と世界を発見していく。老太婆も、母も幼い私も、そのプロセスの中で新たに発見されたのである。そうした手法で当時の上海の日中民衆の民族性や日本軍の強大な支配権力が描き出されているというのがこの作品である。読者は、そのようなプロセスの中に、小説創作を通して歴史的社会的存在としての人間に迫る作家の営みを見てとることができる。

第五章 林京子「雛人形」論

—作品の時間構造をめぐって—

1. 問題提起

林京子「雛人形」は1987年10月『群像』に発表された。この小説は、語り手「私」の幼少からの雛人形との様々な関わりを中心に展開されるが、他方で「私」と元夫Aとの生命保険をめぐる関わりが語られ、この二つの流れが複雑に絡み合い、最終的には両者が合流するかたちで結末を迎える。

川村湊は「雛人形」について、「故郷を失った文学」という「林京子の小説世界を凝縮した短編である」と指摘し¹、「雛人形」において、語り手「私」には「郷愁」や「望郷」は許されていないと述べている。また、浦川徹は「故郷を失った文学」としての「雛人形」について、「この故郷へのノスタルジア／郷愁」は、「私」の母親の記憶、失われた母性的空間と結びついている」と指摘し²、藤井貴志はその研究を受けて、「雛人形」が上海とアメリカを舞台としていることは、「日本の伝統」を象徴するはずの雛人形が、異郷化された「廃物」になり、それによって過去への哀悼が成されていると指摘する³。以上からわかるように、上海時代の雛祭りは語り手「私」における母と故郷の記憶を象徴していると考えられてきたのであり、上海時代の雛祭りを通して語り手「私」の意識を把握することが目指されてきたといえる。

しかし、この作品におけるもう一つのストーリーとして、Aに掛けた生命保険金のエピソードを見逃すことはできない。浦川はこれについて、Aにかけた生命保険は「前夫Aの儀礼的殺害＝エディプス的な《法》の封印を通じて、母が「私」を愛したように「私」が

¹川村湊「解説 われらは故郷＝異郷をめざす」『戦後短編小説の再発見⑦ 故郷と異郷の幻影』講談社文芸文庫、2002年。

²浦川徹「少女の哀悼劇—林京子『雛人形』について」『学習院大学国語国文学會誌』48号、学習院大学、2005年、99-109頁。

³藤井貴志「〈廃物〉への眼差し：芥川龍之介『雛』と林京子『雛人形』」『芥川龍之介研究』5・6号、国際芥川龍之介学会事務局2012年、17-28頁。

YOKO を愛するという上海時代の雛祭り＝前エディプス的な母と娘の性的固着を再演したいという欲望が読み取れる」と指摘している。そこで浦川は、保険金の受け取りも前夫に拒否されたとき、「私」にとって、「もはや「日本」であろうと「アメリカ」であろうと、どこにも故郷＝安らぎの居場所がないことを実感させられることになる」としている。

先行研究においては、雛祭りはすでに失われた過去の営みとされ、保険金受け取り問題は「私」がアメリカにも居場所を持てなくなったことの表れとする。つまり、これら二つは独立した別個のストーリーであり、それら相互の関係は必ずしも重視されてこなかった。しかし、「雛人形」は「雛祭り」と「保険金」の二つのストーリーから構成され、この二つが合流するところに作品結末が現出するのであるから、「私」のたどる運命とその意味を考えようとすれば、二つの流れの推移とその相互関係には非常に重要な意味があるのではないか。まして、浦川や藤井のように、保険金受け取り問題に関心を示さず、雛祭りと故郷の関連に注目するだけでは、作品全体を視野に収めてその意味を把握するのは難しいのではないだろうか。

そこで本稿においては、両者の間にどのような関連があり、それがどのように「私」の生の軌跡を構成しているのかを示すことで、作品全体の意味を明らかにしたい。

2. 作品の時間構造——二つのストーリー

「雛人形」には現在過去二つの時間世界が描かれる。では、「現在」と「過去」は具体的にどういうできごとを指しているのか、またそれらはどういう関係にあるのか、簡単に見ておきたい。

まず、作品における「現在」とは、アメリカでの「私」の2月中旬から3月上旬までの約三週間ほどの経験で⁴、その間の出来事は、ほぼ次の6つの場面で描かれる。

〈現在1〉雛人形が届く（作品冒頭）

〈現在2〉雛人形を箱から取り出す

⁴ 金井景子編、「林京子年譜」（『希望』2012、講談社文芸文庫、228頁）は、「一九八五年（昭和六十年）六月、息子のワシントン駐在に随行して、アメリカ合衆国ヴァージニア州に転居する。ここで、十月、初孫が生誕」としている。また、小説には「初節句を迎える桂たちの長女は、生後四ヶ月になる」という。そうすると「雛人形」における現在は、アメリカにいる一九八六年の二月から三月までだと想定できるであろう。

〈現在3〉 雛人形の顔を見る

〈現在4〉 雛人形を飾る

〈現在5〉 Aの手紙と色紙雛が届く

〈現在6〉 妹と電話で話す（作品結末）

すなわち、「雛人形」は、日本の妹から雛人形が届く場面で始まり、それから約三週間を経た雛祭りの後、妹との電話の場面で閉じられる。その間に「私」が過去に経験した多くの出来事の回想が挿入されて、現在の出来事の背景が明らかにされていくのである。そのような過去の間に起こる主な出来事を時系列に従って示せば、ほぼ次のようになる。

〈過去 1〉 戦前の雛祭り（昭和 12 年頃・上海）

〈過去 2〉 被爆（昭和 20 年・長崎）

〈過去 3〉 A と結婚する

〈過去 4〉 A に生命保険をかける

〈過去 5〉 奥さん仲間と大豆雛を作る

〈過去 6〉 A との離婚

〈過去 7〉 離婚後も生命保険金を払い続ける

〈過去 8〉 友達から土雛の人形をもらう

〈過去 9〉 アメリカに移住する（アメリカ）

〈過去 10〉 孫娘 YOKO が誕生する

〈過去 11〉 生命保険の満期通知がくる

〈過去 12〉 妹に頼んで雛人形を購入する

「私」の過去の体験は、雛人形の思い出にまつわる出来事と、元夫 A との保険に関わる出来事の二つの系列に大別できる。雛人形の思い出にまつわる出来事とは、孫娘 YOKO の誕生によって、長崎での被爆体験に改めて直面させられた「私」が、戦前上海時代で経験した雛祭りの記憶から、被爆によって受けた身の穢れを祓うために雛人形を祝ってやりたいという一連の流れを指す。また、元夫 A との保険に関わる出来事とは、かつて新婚時代に A を生命保険に加入させ、離婚後も保険金を払い続けた「私」が、満期通知が届いたこ

とをきっかけに、そのお金で「雛人形を購入する」のが「もっともいい方法に思える」とし、A と交渉するが失敗に終わるという経緯である。それまで別々に進んできたこれら二つの出来事は、初孫 YOKO の初節句の祝いへの「私」の思いの中で合流することになる⁵。つまり、「私」の「過去」に経験した様々なできごとが、互いに関わり合う中で「私」の「現在」に合流してくるのであるが、ここでは「現在」と「過去」はどのように関係しあうのだろうか。

それは次のように表記することができる。

〈現在 1〉雛人形が届く

- 〈過去 9〉アメリカに移住する（アメリカ）
- 〈過去 3〉A との結婚生活
- 〈過去 6〉A との離婚
- 〈過去 2〉被爆する
- 〈過去 10〉孫娘 YOKO が誕生する
- 〈過去 1〉上海時代の雛祭り

〈現在 2〉雛人形を箱から取り出す

- 〈過去 11〉生命保険の満期通知がくる
- 〈過去 4〉A に生命保険をかける
- 〈過去 7〉離婚後も生命保険金を払い続ける
- 〈過去 12〉妹に頼んで雛人形を購入する

〈現在 3〉雛人形の顔を見る

- 〈過去 1〉上海時代の雛祭り
- 〈過去 5〉奥さん仲間と大豆雛を作る
- 〈過去 8〉友達から土雛の人形をもらう

⁵ 管見の限り、これら二つの流れの関係解明を主要なテーマとした先行研究はない。

〈過去9〉 アメリカに移住する（アメリカ）

〈現在4〉 雛人形を飾る

〈現在5〉 Aの手紙と色紙雛が届く

〈過去4〉 Aに生命保険をかける

〈過去7〉 離婚後も生命保険金を払い続ける

〈過去12〉 妹に頼んで雛人形を購入する

〈現在6〉 妹と電話で話す（作品結末）

一般的に時間は過去から現在に向かって流れるのであるから、過去の出来事が現在の出来事を生み出すのは当然といえる。だが同時に、ここでは逆に「現在」によって「過去」が構成されてくるともいえる。なぜなら、「過去を回想する」という営み自体が、ある意味では過去を「生み出す」ことだともいえるからである。つまり過去と現在は相互に働きかけ合いつつ、その全体が「私」を構成していくのである。そのように見れば、ここでは「現在」と「過去」が相互に他方を立ち上げ、生み出していく対話的相互関係を構成していることがわかる。そして、そのような対話運動の中で新しい「現在」と「過去」が立ち上がってくるのなら、「私」は必ずしも過去の既知の出来事に出会うだけでなく、その中で初めて出会う「過去」、自身でも知らなかった「自分」に出会うということが起こる可能性もあるのではないか。

先走りを承知で言えば、「私」における、少女以来の雛人形の思い出にまつわる出来事と、元夫Aとの結婚生活で生じた保険金にまつわる出来事という二つの「過去」のさまざま出来事が「現在」に合流してくる中で、「私」自身も知らなかった「過去」が立ち上がり、新たな「私」自身の発見に導かれるということの中に、「雛人形」の意味があるのではないかというのが、論者の「雛人形」への見方である。だがこの作品において、そういうことが起こるとすれば、それは、過去の二つの流れが相互に密接に関係しあい、切実に呼びかけ合う中で生じてくるに違いない。本論では、「雛人形にまつわる出来事」を取り上げ、「生命保険にまつわる出来事」で元夫Aとの関わりの中で生じた出来事を検討した後、「雛人形と生命保険の関係」でこれら二つの系列がどのようにかかわりあって作品全体を構成しているのかを考察して、その中で「私」がどのような自己と出会い、どのような場所に立ち至ったのかを明らかにしたい。

3. 雛人形にまつわる出来事

この作品は、アメリカに移住して、日本から送られてきた雛人形を紐解くことから始まる。これは息子の妻美子に生まれた初孫の YOKO の初節句に「私」が送った雛人形であった。これ以降作品はアメリカにきた理由や美子が嫁いできた日、そして上海の雛祭りのことがプロットの交互に描かれる。しかしその核をなすのは雛人形である。

雛祭りには、女の子が健康に育つようにという意味がある。元来平安時代の雛遊びと人形に託して自分の汚れを祓う行事が雛に持たされた雛流しとが融合して、江戸時代に内裏雛を飾る雛祭りとして習慣化したものであるが、この雛流しの概念が女の子の健康を願う意味になったと考えられる。ただ「私」が雛人形を飾る理由は以下のものである。「被爆者が産んだ子供は女子が多いといわれている」が、「長崎の被爆者」である「私」は「男の子を産んだ」。しかし、「男の子を産んでも、その次の代には女子の代わる率が高いともいわれている」。「自然界の掟に従って」「受け身の種」＝「女性」にすり替えられていくらしい。

「八月九日に汚染されていない肉体の証」として、「息子の子供に賭けた」と語っている。つまり、女子を産むこととは「八月九日に汚染され」ていることである。「私」は目に見えぬ放射能に侵され、世代を超えて苦しみを受けている。しかし、生まれた子供は「小さい女の子だった」。「私」は「偶然でも八月九日の作為でも」「私の性に戻った」といい、「負けずに育ててもらったために、初節句の雛人形を祝ってやりかった」である。

しかし、被爆は雛人形との間にどのような関連があるのか。

アメリカにきてまで雛祭り、と桂がいった。雛人形は女主人の生涯を予知して災難を被ってくれるの、と私はいった。桂が、へえ、といった。

雛人形が女主人の災難を被ってくれるかどうか。私が雛人形に惹かれるのは、感情的に信じているからである。(林京子『希望』2012、講談社、17 頁、以下の頁はすべて同じ)

語り手「私」は、「雛人形は女主人の生涯を予知して災難を被ってくれるの」という命題を提起するが、もちろん理性的に考えればそれは迷信に過ぎない。しかしそれにもかかわらず、「私」は心の奥底で、雛人形を「感情的に信じている」。それを最も凝縮的に表現するのが、上海時代の雛人形が行方不明になった場面である。

しかし年月を数えてみると、くる年くる年というほど長い年月ではない。私が小学

校に入学した年の夏に、日中戦争が起こっている。上海で市街戦が始まる昭和十二年八月十三日以前に、私たちは長崎に避難した。やがて戦火が遠退いた上海へ帰る。帰ってみると、置いて逃げた雛人形は無くなっていた。(中略)それ以後、雛人形は上海の街にまぎれ込んだまま、私たちの前に姿を現わすことはなかった。

日中戦争の夏から今日まで、雛人形のない雛祭りを、幾十回か繰り返してきた。被爆して生死の際にいた年も、三月になってあたりが春めくと、行方不明になった雛たちを、私は思った。身代りになって朽ち果てて、全くこの世から姿を消してしまったのか、ばらばらに散って、考えも及ばない中国大陸の奥地で、女の子に抱かれているのか。行方を見届けられなかった後悔は、尾を引いて残っていた。(21頁)

「被爆して生死の際にいた年」、「私」は「行方不明になった雛たち」を思った。雛たちが行方不明になったのは、「私」の「身代わり」になってくれたからだという思いである。

「私」は何十年も「雛人形のない雛祭り」を繰り返してきたのはなぜだろうか。それは恐らく雛人形の不在こそが、「女主人の生涯を予知して災難を被ってくれる」という雛人形の真のありようだと思ったからであろう。すなわち、語り手「私」はここで、雛人形のおかげで「私」は巨大な災難＝原爆から生き延びたという意識を持っているからである。従ってこの想いは、雛人形の神聖性に寄せるより深い感情である。これについて、さらに後で考察する。以上の語りを通して、「私」自身の雛人形への感情が確認されていたのである。では、次にAの生命保険のことを見よう。

4. Aの生命保険にまつわる出来事

新しく買った雛人形がアメリカに届き始めた時に、離婚後もAにかけ続けた保険金の満期通知が来る。「私」はこのお金を基にして雛人形の購入費に充てようとするが、Aの間には大きな意識差があることに気づく。「私」がそのように考えたのは、過去の清算である。しかしAには全くその気持ちではない。本来Aは、保険金を掛けることは乗り気ではなかった。

4.1 Aに生命保険をかける

まず、「私」が夫Aに生命保険をかける場面を引用する。

一月前になる。私宛の郵便物が日本から転送されてきた。封書にして妹が転送してくれたもので、開封してみると A 名義の生命保険の、満期通知である。二十五年前に私が A にかけた保険で、そのとき、僕はまだ死にやあせんよ、と A は不快な顔をした。私は、保険をかけると長生きするんですって、といった。A は、そんなことじゃあない、予測のつかない将来に期待をおく心情が厭なのだ、といった。それ以上は反対しなかった。満期時二十五万円になる、最低額の掛け金を選んで加入し、月に千二、三百円の金を掛けてきた。(22 頁)

生命保険に難色を示す A に、「私」は「保険をかけると長生きするんですって」と答えるが、「って」とは伝聞であり、保険を掛けることと長生きすることの間に合理的因果関係がないことは明白である。では、なぜ「私」は A が反対しているのにもかかわらず、彼に生命保険をかけるのか、その理由はここでは深く考えようとはされていないが、「最低額の掛け金を選んで加入」した以上、お金のためでないことは確かであろう。

A と私は、二十歳の年の開きがある。桂が成人式を迎えるころ、A はすでに六十を越えている。桂の成長より A の老のほうが多く、A にもしものことがあったら、葬式の費用にも事欠く。二十五万円では葬式も出せないだろうが、安心料のようなものである。(22 頁)

「私」は「A にもしものことがあったら」と考え、その可能性を視野に入れながらも、この保険では葬式の費用にも足りないことを自覚し、「安心料のようなもの」と見ている。それでは、当時「私」と A の夫婦関係が悪かったからかといえ、それも違う。当時 A が言った「予測のつかない将来に期待をおく心情がいや」だからであるが、「物価の変動をさしたもので、夫婦間のことではなかった」のであるから、「私」と A の夫婦関係は良好だったのである。

つまり、A が乗り気ではないのは「予測のつかない将来に期待をおく心情」であるが、「私」は「安心料」として掛け金を払い続ける。ここに A との心情の齟齬がすでに生じていることを示している。従って、離婚はある程度予測できたであろう。

しかし、「私」は、離婚した後も A の保険掛け金を払い続けている。しかも、「別れてから十余年間、毎月毎月掛け金を払いながら、私はこの日がくることを考えなかった」という。しかし、二十五年間掛け金を払ったのは「私」であるが、公的には掛け金の支払者は A であるから、A が死ぬことなく保険が満期を迎えた場合、保険金の受取人は A である。さ

らに A と「私」は離婚したのだから、「私」に保険金を受け取る権利はなく、もし保険金を受取ろうとすれば A の証明が必要になる。保険の満期通知が来た時、「私」はそれらのことを理解しないまま、離婚後も A の保険の掛け金を払い込み続けていたことに、改めて気づいたのであった。

4.2 生命保険の満期通知状を受け取る

まず、満期通知が届いた時の私の思いを引用する。

毎月千円札一枚と二、三個の百円玉を集金人に身銭を切って渡し、A の姓名が記入された領収書を受取りながら、別れて今日までの年月を、無意識に過去に積み上げていたようだ。A の生命に保険金をかけ続ける行為で、相手の生命を一月また一月と、掠め取っていたような気がする。あるいは、満期以前に起こる可能性のある不幸を、期待していたようでもある。それらの日々を身の内に溜め込み、相手の死を見届けて、そこで A との結婚生活の終止符をうつつもりでもあったようだ。

だがなぜ、愛も終り、恨みもない、未練もない相手になぜ執着するのだろうか。

私は通知状の転送を決めた。折半にして、過去の年月を仲好く分かち合う気はなかった。そっくり渡すか、そっくり取るかである。(23～24 頁・傍線引用者)

これらはいずれも自分自身の思いであるにもかかわらず、「私」は、それを「…ようだ」、「…ような気がする」、「…ようでもある」、「…つもりでもあったようだ」という推定の形で語る。それは、「私」が離婚後も掛け金を払い続けるという自分の行為について、その理由を自覚的に把握していなかったことに思い当たり、ここで新たに気づいたことを語っているからであろう。その中で「私」が改めて気づいたこととは、「愛も終わり、恨みもない、未練もない相手になぜ執着するのだろうか」と自ら不思議がるほど、自分が A に激しく「執着」していることであった。だが、離婚した相手への「執着」とはいったいどういうことなのか。

「私」は、自分の「執着」を自覚したのち、「過去の年月を仲好く分かち合う気はなかった。そっくり渡すか、そっくり取るかである」と語る。「私」には、この保険金は分割不可能なのだが、それはなぜだろうか。そもそも「私」は、離婚後、「満期以前に起こる可能性のある不幸を、期待していた」と言い、「それらの日々を身の内に溜め込み、相手の死を見届けて、そこで A との結婚生活の終止符をうつつもりでもあった」という。離婚したにも

かかわらず、「相手の死を見届け」るまで「結婚生活の終止符をうつ」ことができないとはどういうことか。それは、A が死ぬまで彼は「私」のものだという思いであり、それ故に「私」は離婚後も保険金の掛け金を払うことで、彼の「生命を一月また一月と、掠め取」らずにはいられなかったのであろう。「私」が毎月集金人に渡した「千円札一枚と二、三個の百円玉」は「別れて今日までの年月を、無意識に過去に積み上げ」た証であり、満期保険金は「私」が「掠め取っ」た彼の「生命」そのものだったはずである。そう考えれば、満期保険金が分割不能なのは当然と言える。しかし、「私」はこれまでそのような「執着」を意識下に抑圧してきたのであり、それが保険の満期通知をきっかけに意識化されてきた今、そのすさまじさに自分自身も戸惑ったのであろう。「私」が自分の内面を「…ような気がする」「…つもりでもあったようだ」と、あたかも第三者的傍観者の口調でしか語れなかったところに、私の思いがよく示されている。このような「私」は次にこのような行動をした。

転送を決心したとき、三月三日の雛の節句が近いことに、気づいた。桂の長女の初節句である。そして YOKO は、A と私の初孫である。積み立ててきた金を、YOKO のために使うのが、もっともいい方法に思える。私は雛人形を買うことにした。(24 頁)

「私」の心情が向かうのは、掛け金や A の当初の思いではない。それは自身の運命として感じる雛人形への愛着である。保険金を YOKO へ贈る雛人形の購入費用に充てるということは、過去に失った雛人形への償いであろう。自分の意志で掛け金を払い続けたのは A への思いではなく、運命に翻弄される雛人形のように自分自身への過去への補填であるととらえられる。それが雛人形へと結実させられようとしているのであろう。

4.3 A への期待

保険会社に保険金受取りの申請をした「私」の許に、被保険者が健在なら、「死亡時の受取り人である妻××へ保険金受領の権利を譲る」という A の「認めの証明」を送るようにとの返事が届く。

面倒なことになった。A は新しい人生をはじめている。A の妻がどんな女性か知らないが、かわりにはもちたくない。口出しも困る。これは A と私の問題である。物事にこだわらない男だったから、解決もその方が早い。満期になりましたので戴きます、

と理由を話せば、いいよ、とむかしのように応えてくれるだろう。別れた妻がかけていた生命保険と聞けば、いい気持はしないだろうが、豊かではない家計から積み立ててきた事情も、知っている。

そしてその当時、私たちは確かに夫婦だった。権利をたてに、取り上げるような真似はしないだろう。

私は妹に手紙を書き、口添えの証明を A に頼んでくれるようにいった。ついでに、内裏雛の一对を買って送ってくれるよう、これは妹に頼んだ。保険金で買う人形だから、金額の範囲内でみつけて欲しい、と書いた。折り返し国際電話があつて、A に出す手紙に、雛人形購入の件も書いたほうがいいと思うが、と妹がいった。内情は話さなくていい、と私は答えた。

話したら、穏やかに話が運ぶと思うけれど、と妹がいった。その必要はない、と私は断った。別れて一昔も経ってるのよ、奥さんだっていることだし。私は電話口で首をふり、用件だけ話してくれればそれでいい、といった。

私は A に期待していた。YOKO に事寄せずとも、話を聞き入れてくれる、むかしの A の優しさを期待していた。

(24～25 頁)

「面倒なことになった」というのは、「新しい人生をはじめている」A の妻とは「かかわりはもちたくない。口出しも困る。これは A と私の問題である」からである。しかしまた他方で、「私」は「むかしの A の優しさを期待して」おり、現在の A も「むかしのように応えてくれる」だろうと期待している。A は「物事にこだわらない男だったから」、「満期になりましたので戴きます」と言えば、「いいよ、とむかしのように応えてくれるだろう」と楽観しているのである。このように、「私」は、現在の A とかかわりを持ちたくないと思う一方で、過去の A の記憶には強いこだわりを持ち、むかしのままの A の記憶を大切にし、それを壊したくないと思っているのである。

意識下に A への激しい「執着」を持ち続け、A の生命は自分のものであるとまで思っている「私」は、意識の上において、「むかしの A の優しさ」を信じ、かつてと変わらぬ A の面影を追っている。ここで、語り手は、自分自身の思いを意識下と意識上の二つの相において示しているのであって、自分自身を赤裸々に語る語りの強靱さに、読者は打たれるのである。

5. 雛人形と生命保険の関係

「雛人形の思い出にまつわる出来事」と「生命保険にまつわる出来事」の二つの流れを検討してきた。一見無関係にみえた雛祭りの話と生命保険の話は、「私」が満期保険金でYOKOへの雛人形を買おうと思いつくところから繋がってくる。YOKOは「私」とAの二人にとっての孫であるから、「私」には、Aから「受領の権利を譲」られた保険金を「YOKOのために使うのが、もっともいい方法に思え」たのであろう。本章では、これら二つの流れがどのようにかかわり合流してくるのかについて、考察してみたい。

5.1 雛人形の神聖性

「私」にとっての雛人形の意味を幼少期の思い出に遡って検討しよう。「私」は、現在の男雛の顔を見ながら、かつての上海時代の雛祭りを思い出す。

母は、仏壇にともす蠟燭を二つに切って、毎夜、左右のぼんぼりに灯を入れてくれた。ぼんぼりのなかには、ブリキの蠟燭立てがついていた。母はブリキの針に切った蠟燭を刺して、燃えてしまったらお祭りは終りよ、と行ってマッチをする。直径一センチばかりの蠟燭は三、四十分で燃えつきる。蠟がたれて、黒く焦げた灯芯が弾き出すと、炎が消えるのを待たずに、火事になるといけないから、と吹き消してしまった。雛壇の明りは掬い取られたように消えて、男雛と女雛の顔が一瞬、険しく締まる。絹地のぼんぼりのなかに残る、炎のない一点の赤黒い火種は雛壇の世界を囲って、電気の明るさに溶け合わない、光のなかについた光のしみにみえた。

人形たちの宴は、そこからはじまるようだった。暗い紅色をした雛たちの唇は綻んで、十二単衣や、女官たちの白い衣服の胸許が脈を打ち出す。踊るよ、と並んで坐っている妹の袖をひいて、私は呟く。膝に両手を置いて雛壇の様子を窺っている妹と私に、母は、いつまで坐ってるの、さあ早く脱いで、と和服の肩に手をかけていった。帯締めを抜き取り、鹿の子の帯揚げを輪に巻き、乱れ籠に重ねていく。着物はしなだれあって、含んだ空気を吐きながら、人肌の温もりを消していく。冷めた和服から順に、母は手早く畳んでいった。(26頁)

母は、ぼんぼりの中の蠟燭が「燃えてしまったらお祭りは終りよ」と言う。母にとっての「お祭り」とは、蠟燭が燃えている間の出来事なのである。しかし、「私」の眼は、母が

明かりを「吹き消し」たその時、「男雛と女雛の顔が一瞬、陰しく締まる」のを見逃がさない。「私」は、雛人形が生命を得る一瞬を確かに見たのであり、そこに現れたのは確かに生きている「神の世界」であった。その時、「私」は「絹地のぼんぼりのなかに残る、炎のない一点の赤黒い火種は雛壇の世界を囲って、電気の明るさに溶け合わない、光のなかについた光のしみにみえた」という。なぜ、「炎のない一点の赤黒い火種」の中に生きた神が姿を現すのか。それは、生命が、単なる闇や光の中に現れることがなく、光と闇の境界に一瞬だけ姿を見せるものだからであろう。この場面で、「私」が「炎のない一点の赤黒い火種」の中に生きた「神の世界」を見て取ったのは、幼い「私」が一瞬の越境の中に現れた生命を見逃さなかったという事であろう。雛たちの「お祭り」とは、確かにぼんぼりの光が消えた一瞬の出来事なのであり、そこでは生きた神の生命が「光のしみ」の中に現れたのである。

母は「燃えてしまったらお祭りは終わりよ」というが、実は「人形たちの宴は、そこからはじまる」のである。生命を得た「人形たちの唇は綻んで」、「胸許が脈を打ち出す」。そんな人形を見ながら、「私」は妹の袖をひいて「踊るよ」と呟く。「雛壇の様子を窺っている妹と私」は、今から踊ろうとする人形の美しさに目を奪われているのだが、ここに出現した生きた神の世界は、子供である「私」と妹にしか見えない。母が「いつまで坐ってるの」と言うのは、大人である母には生きた神の姿が見えないからである。ここには、「私」と母との世界の違いがはっきりと対照されている。しかし、今、大人である語り手「私」は、生きて動く人形の姿を生き生きと語り出している。それは、「私」が原爆から生き残り得たのは、雛人形が身代わりになって自分を守ってくれたおかげだと思っていることと無関係ではあるまい。現在の「私」が人形の神聖性を信じていることには、被爆が大きく関わっていると想像される。おそらく、原爆を生き延びたことが「私」の雛人形への敬意をより一層強固なものとし、その思いが子供の眼で見た「人形の宴」の場面の神聖性をより高めるといふ、相互関係が機能していたであろう。「私」の雛人形を「感情的に信じている」思いは、そのようにして醸成されてきたと考えられる。

被爆者である「私」は、自分の血の穢れを引いた孫娘 YOKO を、お雛様の力で守らなければならないと思う。誕生したばかりの YOKO の姿に接して、孫娘に対する深い愛から、孫娘の穢れを祓うためにアメリカでも雛を祭ろうとするのである。雛人形をアメリカにまで取り寄せて贈ろうとしたのは、「私」の雛人形に対する観念と無関係ではないであろう。雛人形が YOKO を守ってくれると信じての結果である。

前に見たように、「私」は「雛人形は女主人の生涯を予知して災難を被ってくれる」という思いを常に持っている。YOKO の「災難」とは、「私」が被爆によって受けた穢れであり、「私」はそれを雛人形によって祓いたいという願いをもっている。従って、雛人形を買う

ことは、「私」の孫娘 YOKO への愛の表現である。

しかし、「私」は、アメリカに届いた新しい雛人形に対して次のような感想を持つ。

台座に男雛と女雛を坐らせると、私はぼんぼりを立てた。ぼんぼりは長いコードを引きずって、豆電球用の捻じ込みがなかにある。美子がありあわせの、アメリカ製豆電球をつける。ガラスを炎に似せて扱ってある、十ワットの電球である。スイッチを入れると、雛の世界には明るすぎた。

むかしのお雛さまと雰囲気が違うのよね、と私はいった。

ここはアメリカ、アメリカです、と美子がいった。(30 頁)

アメリカに届いた雛人形を飾り、豆電球をつけると、娘時代の雛祭りとは比べて「雛の世界は明るすぎた」ため、「むかしのお雛さまと雰囲気が違う」という違和感が生じる。昔の上海の思い出の中にある雛祭りと、目の前の現在の雛の違いに、「私」は期待が裏切られ、失望するのである。またそれに対して、美子は「ここはアメリカ、アメリカです」という。このことについて、我々はどのように考えるべきであろうか、後で考察する。

5.2 A の生命保険に関する返事

YOKO の新しい雛人形が届いた後、保険金受け取りについて「考えさせてほしい」という A の手紙が来る。また、A から YOKO へ色紙雛が届いたが、「私」には何のメッセージもなかった。この時、「私」が A の色紙雛について、「雛壇が混みあって、むさ苦しくなった」と感じるのは、「私」の A への思いを反映しているであろう。しかし、美子は「無邪気」に「桂のパパからだあ」と叫び、「私」の苦しみに全然気が付いてない。では、「私」は A からの色紙雛に何を発見したのか。

家の者たちが寝静まると、A が孫に贈った色紙の一枚を、私は手に取って眺めた。雛の顔は三角定規の丸い穴のように小さく、いかにも京都人の A が好みそうな、表情を秘めた目と唇をしている。感情を仕舞い込んだ人形の頬を爪先で軽く弾いて、最後まで心の内はみせませんでしたね、と私はいった。

弾かれた女雛は僅かによろけ、直線のひき目で私をみている。それで、これがあなたの返事ですか、と私はいった。

考えさせてくれ、とやってきた A は、雛人形を買う話は知らないはずである。A の YOKO への愛情は意外に思えるほど深く、世間並みな祖父の感情から、色紙雛を贈ったのだろう。

だが仮に、妹が事情を書き送っているとすれば、色紙雛は A から私への返答ともとれる。

色紙に添えた手紙には、いまの僕にはこんなものしか贈れない、だが幼い者の健康を祝う気持ちにいささかの外連もない、とあった。(31～32 頁)

ここから見れば、「私」が A の色紙雛を見て「むさ苦しくなった」理由は分かる。雛の顔と表情は「いかにも京都人の A が好みそうな」ものである。「私」は A と離婚しても、A の「好み」が「表情を秘めた目と唇」であることを強く意識しており、そうだからこそ、色紙雛を眺めながら、「最後まで心の内はみせませんでしたね」、「それで、これがあなたの返事ですか」といったのであろう。つまり、「私」にとって、色紙雛は A の代理表象なのである。しかも、「私」は A がなぜ色紙雛を送ってきたのかについて、「世間並みな祖父の感情から、色紙雛を贈った」だけでなく、「色紙雛は A から私への返答ともとれる」ことに思いをめぐらせている。しかし、手紙には「幼い者の健康を祝う気持ち」だけが書いてあって、「私」には何のメッセージもなかった。それは、A にとっては「私」は何者でもなく、「私」だけが勝手に A に期待をかけていたということが明らかになったということの意味する。そのように見れば、A の色紙雛は、「私」が自分の執念を意識するに至る上で不可欠のきっかけとなったことがわかる。それで、「私」は次のように考える。

美子が昼間、声高に読み上げた簡潔な、聞きようでは厭味のある文面を思いながら、私はみじめになった。他人の生命にかけた保険金で、なぜ祝いの雛を買う気になどなったのだろう。満期通知の葉書を読み返しているうちに、それが A と私の過去と金を生かす最善策だと思った。もともと A が受取るはずの金で、過去と金を生かす最善策など、A には関係のないことである。こだわっているのは私だけで、二十五年の歳月と金を手離したくない、欲深い話なのだ。しかし渡せば、私の半生は空洞になってしまう。(31 頁)

二十五年前からの生命保険を通して、「私」はここで何を発見したのか。それは、「こだわっているのは私だけで、二十五年の歳月と金を手離したくない、欲深い話なのだ」ということである。すべては、私だけのこだわりにすぎず、生涯夫婦のつもりでかけた生命保

険は、今振り返ると「私」の一人芝居にすぎなかった。実は、A には何の関係もないことだったということに改めて気づく。しかし、ここでの「欲深い」「執着」は語ることによって発見されたものであろう。「私」は、ここからどうしようとするのか。

次に、「私」が妹に電話して A が保険金の受け取りの権利を譲ってくれるかどうかの返事を聞く場面を引用する。

断わるって、と妹がいった。なんですって、と私はいった。ほれ、と妹は大声を咎め、だから話さなかったの、といった。理由は、と私は聞いた。それだけ、と妹がいった。それだけ、また葉書に、と私は聞いた。そう、それだけ、と妹がいった。私は暫く考えてから、お金が欲しいのかしら、といった。ああ、保険金を受取る意志もないって、妹はそう答えてから、保険会社には証明がもらえない事情を伝えました、被保険者に受取る気持がないのなら据え置かれていてはどうですか、受取り人はむかしの妻になっているのだから、時期がくるまで待ったら、といった。

「なんですって」という言葉は、保険金を譲ることを断られた「私」の衝撃を表している。また、A は、「保険金を受取る意志もない」というのであるから、お金が欲しいのではない。既に新しい生活を始めている A は、「私」との関係をすべて切りたいのであろう。それは、A を「物事にこだわらない男」と思い、「むかしの A の優しさを期待して」いた「私」の記憶が崩壊し、保険の掛け金を払い続けることで保ち続けようとした A との絆に見切りをつけ得た瞬間であった。

作品結末は次のようである。

厳しすぎる、と私はいった。離婚したのよお二人さんは、と妹がいった。そんな男じゃなかった、と私はいった。電話口で、ふっふと妹が笑った。この話はこれっきり、含み笑いを耳の奥に留めては私はいった。

自腹を切るのねこの際、いい子ぶっちゃいなさい、とからかって妹がいった。誰に？そう、いい子ぶっちゃいましょう、その時がくるまで、とあって、私は受話器を置いた。(33 頁)

A への期待を裏切られた「私」は、「この話はこれっきり」と言い、さらに「いい子ぶっちゃいましょう」と言う。「その時がくるまで」というのは、A が死ぬ時であり、「私」は A が死ぬのを待って保険金を受け取る決心をする。これが語り手「私」の自分自身へ出した

答えなのだが、その内実をどのように理解すべきであろうか。先に見た通り、「私」は離婚後も保険金を払い続けることに、A の生命を「かすめ取」ってきたし、その「歳月と金を手離したくない」。A の生命保険金は、「私」の A に対する深い執着の証なのである。「私」は、今は「いい子ぶっちゃいましょう」と相手に従っているふりをしながら、自分の 25 年間の感情を決して手放さない決心をしたのではないだろうか。その感情はどこまでも「私」だけのものであり、現実の A には何の関係もないことである。そのように見れば、この結末は、「私」が、自分の心の奥の意識に目覚め、それを大切にして生きる決心を固めたものと読めるのではないだろうか。

雛人形を語った出来事で、一見何の関係もないように見えた戦前の雛祭りとか、A との生活の中で雛人形がずっと自分にはいないままの生活を送ってきたこととか、そういうことは全部作中で語られたのである。それがなければ、最後の A に対する執着も語られなかったであろう。

5.3 生命保険と雛人形の関係

YOKO のためにアメリカに届いた雛人形は、「むかしの雰囲気と違う」と「私」は感じる。本稿では、5.1「雛人形の神聖性」の終わりで、現在と過去、日本とアメリカの「雰囲気」の違いについてどう考えるべきかという問いを提起した。

生命保険について言えば、それは、人間の手ではどうしようもない生命（寿命）の不確定性に対して、合理的な互助システムを通じて保障する制度である。しかし、「私」はそれに、神仏に祈るような気持ちを思いを託そうとした。そこで大切なのはシステムでもなければ金でもない。それは、「私」の A への「愛・執着」である。それと同じことは、雛人形についても言えるであろう。大切なのは、雛人形の顔の形や祭りの雰囲気ではない。時代や場所を超えて大切なものは愛する人を大切に思う心情であり、願いであって、それは目に見えないものであるからこそ、人は何か目に見えるカタチにその思いを託さないではいられないのである。そのように考えれば、アメリカに届いた雛人形が、「むかしの雰囲気と違う」ことは、一時的な失望を招いたとしても、それによって雛人形の力が信じられなくなったということはある得ないし、むしろ「私」は雛人形の力をより一層強く信じ続けているといえる。

しかし、「私」は雛人形の力を「感情的に信じている」というが、それは一体どういう意味か。事実問題としては、戦争と原爆を体験した「私」は目に見えぬ放射能に侵され、世代を超えて苦しみを受けているし、A との結婚生活も破綻し、A への感情は一方向的に拒否

された。世俗的に言えば、「雛人形は女主人の生涯を予知して災難を被ってくれる」どころか、様々な「災難」に苦しめられるのが「私」の人生であった。それにもかかわらず、「私」が「雛人形を感情的に信じている」といえるのは、「私」の内部の深い「愛」だけは、何かの力によって守られてきたと思えるからであろう。つまり、ここで発見されたのは「私」の内なる「愛」であり、そこに、「私」が幼い時から親しんだ雛人形の意味も発見があったのではないだろうか。

6. まとめ

「雛人形」についての従来の研究では、雛人形を日本の伝統文化の一つとみて、それが林京子の郷愁とどのようにかかわるかに注目するものが多い。藤井貴志は、伝統儀礼としての雛祭りの意義に言及しており、そのことには筆者も異論はないし、本作品の雛人形を守りつづける「神」として「私」の中に生きているという点も重要であろう。しかし、本論においては、雛人形だけに中心が置かれているのではなく、生命保険にまつわる問題もまた大きな意味を持っており、これら二つの流れの関連と合流のしかたの中に作品の意味を発見しようとしてきた。この小説の流れは現在の出来事によって過去の出来事が思い出されると同時に、過去の出来事が現在の「私」の思いを引き出し、しかもそれが「私」自身にも思いもよらぬ自己の発見をもたらすという構造が見られる。そのような意味では、雛人形や生命保険は過去の「私」と現在の「私」をつなぎ、対話させる媒であり、自分自身のありようを赤裸々に語る強靱な語りが、「私」をそのような自己発見に導いたといえる。

具体的に言えば、人は愛する者の生命（寿命）を統御できず、いつ失われるかわからないことへの恐れの中で生きる他ないがゆえに、何か目に見えるものに支えを求めざるを得ない。前近代における、雛祭りとは、母から娘への無事な成長を願う祈りを、雛人形への畏敬の念として代々受け継ぐ営みである。語り手「私」は母から受け取った雛人形への思いを、孫娘 YOKO へ引き継ごうとする。そこでの基盤となるのは人の運命を支配する神仏への畏敬の念であるが、神仏への信仰が失われた近代社会においても人はやはり自分の愛をカタチにせずにはいられないし、その中でこそ、自分自身の「愛」に気づかされることになるのである。

終章

序章で提起した問題は、作家の人間観と創作行為の関係、とりわけ作家の創作意図と創作方法に注目し、それらの特質を明らかにすることであった。本研究においては、林京子の初期作品の中から、内容と方法の両面にわたってなるべく多様な性格を持つ四作品を選び、各々の人物造形や作品構成を分析するとともに、特に語りの機能に目を向けることで、初期林京子文学の特質を明らかにすることをめざした。ここでは本論各章の分析をもう一度総括しておきたい。

まず創作方法からみれば、この四作はいずれも自伝的な一人称小説なので、語り手「私」と視点人物「私」は二重性を帯びて登場することになる。視点人物「私」は登場人物の一人であり、語り手「私」は小説を語りつつある「私」である。登場人物（視点人物）である「私」は各場面の情景を自分の目で見、耳で聞き、感じ、考え、行動し、生きる。だが同時に、語り手「私」もまた登場人物「私」の体験を語ることを通して、自らもまたその時空を生きる。多くの場面で両者は分かちがたく重なるが、すべての場面で完全に一致するわけではない。登場人物には知り得ないこと、考え得ないことを語り手に語ることがあるし、視点人物の眼差しや考えに語り手のそれが補強される場合もある。「黄砂」は幼い「私」の視点が中心だが、冒頭と結末の部分には現在の「私」の視点も現れる。「老太婆の路地」も「黄砂」と同様、1930年代上海租界での幼い「私」が視点人物として前面に出る場面が多いのだが、「黄砂」と異なりここには現在の「私」の視点は現れない。それらに対し、「ギヤマン ビードロ」には幼い「私」はほとんど登場せず、語り手「私」と登場人物「私」は基本的に重なっている。「雛人形」では幼い「私」が登場する場面もわずかにあるが、「ギヤマン ビードロ」と同様、大部分の場面で語り手「私」と視点人物「私」は重なっている。

それでは、語り手「私」は登場人物「私」の眼差しや考えに自分を重ねることで、視点人物を含めた各登場人物を自由に統御できるのかどうか。具体的にいえば、語り手「私」は、人物の配置と関係を自由に語り出すことで、場面構成やストーリー展開を完全に掌握し、統御できるのかどうか、ひいては作品の最初から結末に至るすべてを想定して語るのかどうか。

最初に、「ギヤマン ビードロ」(1977年5月)について見よう。登場人物「私」が、軽い気持ちで旅人として長崎を歩き始めた時、それが何を意味するか全く気付いていない。また古美術店で「ひびが入った」ガラス茶碗を見、少女時代の割れたフランス人形の記憶

が蘇った時も、登場人物の「私」はその意味に気づかない。「私」は最後に原爆館コーナーで溶けたガラス塊を見、その骨は「水を打ちかければ、生き生きと蘇りそう」と思う。このような経験をたどって、「探しても傷ものばかりのはずだわ」という西田の言葉に「そうね」と同意したとき、登場人物の「私」は初めて自分自身が「傷もの」であることを意識したのであった。そのプロセスは、登場人物「私」の深い無意識の層に潜んでいた傷が、あたかも霧の中からぼんやりと物が見えてくるようにその姿を現してくるドラマである。もし、語り手「私」がそのすべてを知ったうえで傍観者的にそれを語ったとすれば、小説の各場面は臨場感もリアリティもない説明に終始するほかなかったであろう。「ギヤマンビードロ」の語り手は決して結末を見越して語ったのではなく、語る過程を通して初めて自己発見に至り得たのである。この半日間眺めて来た長崎ガラスの傷が、実は自身の傷そのものであることを「私」が自覚する経緯は、「私」が自ら知らず無意識の領域に抑圧された記憶を疼きとして聞き取り、語るプロセスである。そのような形で、人間の魂の奥深い場所にアプローチし、捉え出すのが作家の創作行為の核心であることを考えれば、「ギヤマンビードロ」は、林京子が真正の作家であることを明確に示すものであるといえる。

「黄砂」(1977年7月)では、語り手「私」は現在の「私」であり、視点人物は大部分が幼い「私」で、主な登場人物は日本人娼婦お清さんである。語り手「私」は、「黄色い」菜の花畑でのお清さんとの経験が「私の考えの原図ともいべき出来事」となったと語る。1930年代の上海で日本人の共同体から弾き出された彼女は、衆人環視の中で中国人と「合体」するのだが、菜の花畑で彼女は墓から伸びる雑草を指して、「それが人間よ」と言う。幼い「私」にはその意味は理解できなかったはずだろうが、墓こそ人間の本来の居場所であり、生きている人間も死んだ人間も、次元こそ違え、魂として存在しつづけているというその人間観は「私」に大きな衝撃を与え、この経験が「私の考えの原図ともいべき出来事」となる。最後にお清さんは自殺して、その死体を乗せた車は「黒い点」になって消えるが、本作品の「黒」が死の象徴であることをここに重ねるならば、作品結末の黄砂のなかで「黒い点」に見えた少女たちは、原爆で死んだ人々を象徴していることになろう。つまり、「黄砂」は、人間の深い本質の発見に至る一部始終を追跡しえたのは、語り手「私」がお清さんの記憶を語ることの中で自らその世界を生き、自分自身の心の奥底の声に耳を傾け続けたからにはほかならない。原爆の時点で死んだ人間と今生きている人間を、生死の別を超えて魂の次元における生命的存在として捉え得たのは、決して頭の観念的思考としてそう考えたということではなく、自分の身体で上海時代の生の軌跡をもう一度生き直したからこそ可能になったのである。「黄砂」において、林京子は、幼い自己を語ることを通して生き直すことにより、新たに世界を創造することができることを示したといえる。

「老太婆の路地」(1979年1月)では、語り手の「私」が幼い「私」の目を通して第二

次上海事変下の上海路地の半日を語る。幼い「私」の明礬拾いに対して中国人大学生の晨は中国人としての誇りと国家意識と民族意識を持ちながらも、日本人の子供である「私」には、国を越えた人間の普遍的倫理を教えようとする。幼い「私」にその意味が理解されたはずはないが、これを語る語り手「私」は、当時の中国の若い知識人の人間理解の広さと深さを発見しているといえる。日本軍の非常線による通行止めの場面で、日本人の子どもであるがゆえに通行を許された「私」の内面を語ることで、語り手「私」は、幼い「私」の心の中に既に日本人の民族的優越感が根を張っていることを発見している。そして、日本人のせ軍人が老太婆一家を威圧、脅迫した時、母が日本人の優越感と誇りを持って老太婆一家を守ろうとする。幼い「私」はその場面に立ち合い、人々の国家意識、民族意識が互いに交錯し、火花を散らす一部始終を見る。また、晨が憲兵隊に拉致され、母と老太婆の「無表情な目」で終わる作品結末は、国家権力の冷酷な暴力性が際立つ場面である。この小説は、閉ざされた社会空間における様々な関係構造を通して、語り手は国家権力性を超えた人間の生き方を模索していることを描いている。そのような姿勢の中に、国家の暴力性を相対化しようとする姿勢をみてとることができる。だが、それは決して語り手が頭で考えたことを語ったということではない。「老太婆の路地」においても、「ギヤマン ビードロ」や「黄砂」と同様、語り手は幼い「私」の眼差しで出来事を見、聞き、自分の感覚で感じ、考える。その過程を通して、語る手もまたその世界に生き、その経験を通して、人間を新たに発見していく。老太婆も母も幼い「私」も、そのプロセスの中で新たに発見されたのである。読者は、そのようなプロセスの中に、小説創作を通して歴史的社会的存在としての人間に迫る作家の営みを見てとることができるのである。

「雛人形」（1987年10月）の視点人物は幼い時から現在に至る三十年間にわたる「私」である。物語は語り手「私」から孫娘と夫を対象とする二つのストーリーによって構成されている。「私」は、幼い時の上海時代の雛祭りの記憶や、新婚時夫Aになんとかして生命保険を掛けたいと思った記憶、離婚後も掛け続けて満期になった保険金で雛人形を買いたいという今の思いを次々と語っていく。だが当時の視点人物「私」はもちろん、語りつつある現在の「私」も、それらの記憶の底に「私」のどのような願いが伏流していたのかには気づかない。しかし作品の結末において語り手「私」に発見が訪れる。そこで、「私」は「こだわっているのは私だけで、二十五年の歳月と金を手離したくない、欲深い話なのだ」と気づく。この時発見された「私」の「欲深」さとは、自分も意識し得ないほどの深い夫Aへの愛だった。しかし、語り手「私」がそのことに気付くためには、三十年間にわたる「私」の経験を二つのストーリー（自身の雛人形への関わりから孫に雛人形を買うに至るストーリーと、元夫Aへの生命保険にまつわるストーリー）を並行させて語る必要があるだったのである。この作品の中に、被爆の問題をその後の遥かな時間の流れの中で捉え続

ける視線が見られる。原爆は非常に重要な意味を持っているが、それが単に被爆者だけの物語ではなく、時間の中で人間はいかに自分の問題を引き受けていくのかが取り上げられる。そのようにして、原爆の問題も大昔から女性の幸せと厄払いを司ってきた時間の中で女性を守る雛人形のドラマと重ねられる。語り手「私」は視点人物「私」とともに、三十年という時間を追いつけることによって、初めて自己の無意識の領域と直面し得たのであった。「雛人形」は、そのような展開を通して、穢れと祓いのなかに生きる女性にとっての被爆体験の闇に迫り得た作品であるといえる。

以上のように見れば、ここに取り上げた作品のいずれも、語り手は結末を見越して語ったのではないことが分かるであろう。むしろ逆に、語り手が過去の自分をありのままに語ることで、自身も知らなかった無意識の領域にはじめて踏み込むことができるのであり、その経験を通して知らなかった自分自身を新たに発見するのである。¹本研究は、これら四作品の分析を通して、林京子という作家におけるそのような創作姿勢と方法を示し得たものとする。

最後に指摘しておきたいのは、林京子のそのような語りの方は、語り手による自分自身の発見であるだけでなく、それが同時に世界の表現と発見に関わっているということである。これら四作品において、世界はどのように表現されるか。

「老太婆の路地」は人間を空間的に配置し、「雛人形」は時間の中で人間を捉える。それに対し「黄砂」は、人間を時間空間を超えた存在とする見方を提示する。また、「老太婆の路地」と「雛人形」の「私」は、世界を社会的人間配置と家族的人間関係の広がりの中で捉え、表現するのに対し、「ギヤマン ビードロ」の「私」は個人的な体験の重なりの中で世界を表現する。そのような四作品を通して表現された世界を見れば、「ギヤマン ビードロ」は被爆者自身による被爆体験の風化の風景を捉え出し、「黄砂」は生と死を越えた人間のありようという「精神の原図」を語り、「老太婆の路地」は国や民族の倫理を超えた普遍的な倫理への志向を浮き彫りにする。「雛人形」では、長い時間の中で精神の深層に伏流してきた人間の愛と執念が姿を現す。これら四作品は、原爆を受けた人間の悲惨さをダイレ

¹ 小森陽一『構造としての語り』、新曜社、1989年12月。小森陽一によれば、語り手は「読者にむけて発信しているかのようにたちあらわれてくる虚構の言表主体、テキストの前面にあらわれ、小説の地の文を統一している主体」である。そして、テキストとはそこに「<内包された読者>と、<内包された作者>の相互作用によって形成される意味生成の場」であり、「語り手」とは語りを通じてそのような「場」を創り出していく存在である。ここで、テキストに<内包された読者>とは、単に語り手の表現した言葉だけを表面的に読む存在ではなく、さらに「語り手が表現しなかった空白」までも読む存在なのであり、「その空白を読み解くように読者を誘っていくのが、語り手の言葉の在り方を背後からあやつる<内包された作者>」なのである。つまり、「語り手」は「読者」と「作者」の間を架橋する虚構の言表装置であり、その語り手の語りによって形成される場がテキストなのである。本研究においては、テキストに生じる「空白」を「私」における「無意識の領域」を指すものと考え、語り手が「私」の「無意識」を表現するプロセスを取り上げ、分析した。

クトに描写するものではないにも関わらず、そのどれもが原点に原爆投下の惨事とそこでの被爆体験を置き、そこから照らし出される人間の諸相を通して、人間の本質を根源的に探ろうとするものであるといえる。それを可能にしたのは、認識の結果を語る（考え、理解したことを書く）のでなく語りが認識に先行するという態度による。

語り手「私」が登場人物「私」と異なっているのは、起こりつつある出来事の結末を「知っている」ことではない。むしろ、今起こりつつある出来事の意味を「知らない」点で、出来事を語りつつある語り手は登場人物と同じなのである。その意味を知らないにもかかわらず、語り手はなぜ語れるのか？それは、語り手が自らの内面の深い無意識の淵から呼び掛けて来るもの（予感）に導かれて、出来事を語るからであろう。言い換えれば、語り手「私」は、自分の語りに自身が導かれることで、登場人物と同時にその経験を生き直すのである。そういうプロセスにおいてこそ、「語り手」もまた「登場人物」とともに出来事の発見の現場に立ち会うことになるのである。もし、最初から分かっている結末（作品の意味）を念頭に置きながら、途中の出来事をあれこれ意識的に考え、操作、配列していったあげく、最後に手品のように結末の出来事を演出するのが作家の「創作」なのであれば、そんなものを作家の「自己との出会い」や「世界の発見」と呼ぶことはできないだろう。林京子の創作方法は、そういう意識的な細工とは対極にあつて、まさに真正の作家の方法であるように思われる。また、そうであるからこそ、テキストの意味を読み取るのは語り手でも作家でもなく、読者以外にないといえるのである。

ここで、語りする方法と原爆文学というジャンルの関わりについても簡単に述べておきたい。川村湊・林京子の対談「20世紀から21世紀へー原爆・ポストコロナル文学を視点として」（『社会文学』15号、2001年）によると、「狭義の原爆文学とは、被爆者もしくはその証言に取材した人物により、多くは戦後間もない時期に、直接の被爆体験に即して書かれたもの」であるのに対して、広義の場合、「『原爆をテーマとした文学』、つまり、体験や証言から時間的に隔てられた後の世代の人間も手がけられるし、リアリズムのみならずフィクションやエンタテインメントの手法すら原理的には包括できる」。狭義の原爆文学として林京子の文学が取り上げられてきたことに対し、広義の原爆文学を重視する立場から林京子の作家的方法を原理的場所から根底的に再検討することが必要だと考えた。作者の直接体験に縛られない立場からの優れた文学創作の可能性を検討しようとした。林京子の作品が優れているのは単に彼女の直接体験に基づくだけでなく、普遍的な表現方法によっていることを明らかにしたつもりである。

以上を十分に確認したうえで、最後に作家林京子について触れておきたい。作家の創作方法とは、決して単なる語りのテクニックや技法といった次元で考えられるべきものではないし、まして作家的誠実さを語りを離れた次元におけるその人柄や生活態度としてイメ

一貫してはならない。作家の精神や生き方に孕まれた感性や思考のありよう、もう少し具体的に人間への温かい信頼、生に対する倫理的厳しき等ということについても、それはどこまでも語りの次元における自己の無意識の世界に挑む姿勢のありようとして問題にされなければならない。また、作家の人間への眼差しと創作姿勢は、単なる心がけや決心、座右の銘などによって鍛えるのではなく、創作における語りを通じてこそ一層磨かれていくものといえる。つまり、創作方法と作家の人間への関心は一方通行的なものでなく、相互的なものなのであり、そう考えることで林京子という作家の特質をよりリアルに捉えることができるのではないか。

本論で取り上げたのはわずか四作品だが、そのような林京子の作家としての姿勢は、被爆体験を自分の生の原点として踏まえつつ、1930年代の上海から戦後30年のアメリカに至るまでの体験を描き出していく中で一貫していると言える。本論における検討を通して、林京子の作家活動には単に被爆作家というレッテルだけでは表現しきれない、作品の形式とその内容の両面にわたる高い意義を示し得たと思う。今後は、林京子の他の諸作品に検討の対象を広げるとともに、他の原爆作家たちの作品との比較を進めることにより、本論で示した林京子の作家的特質をより広い視野から検討しなおしていきたいと思う。そして、その延長線上において、日本近現代文学史における林京子の位置指定とその意義の解明を目指したいと考えている。

参考文献

【対談・インタビュー・講演】

- ・秋山駿、清水邦夫、月村敏行「創作合評—6 1—林京子『無きが如き』、小川国夫『親父の血痕』、津島佑子『幻』、『群像』36巻1号、1981年1月
- ・井上ひさし；小森陽一（他）「原爆文学と沖縄文学「沈黙」を語る言葉」、井上ひさし；小森陽一（編）『座談会 昭和文学史 第五巻』、集英社、2004
- ・遠藤周作、後藤明生、水上勉「読書鼎談——林京子『祭りの場』、藤枝静男『異床同夢』」、『文芸』14巻11号、1975年11月
- ・岡松和夫、古屋健三「対談時評—再燃する過去—中野孝次『鳥屋の日々』、林京子『同期会』、橋本勝三郎『春まだ浅き』」、『文學界』31巻10号、1977年10月
- ・柄谷行人、中上健次、川村二郎「創作合評-74-増田みず子『沈む部屋』、津島佑子『浦』、林京子『無事』、中里恒子『家の中』」、『群像』37巻2号、1982年2月
- ・川村湊、林京子「20世紀から21世紀へ—原爆・ポストコロニアル文学を視点として」、『社会文学』第15号、社会文学会、2001年6月
- ・小島信夫、三木卓、川村湊「創作合評-137-『樹影譚』丸谷才一、『手首』山本道子、『虹』林京子」、『群像』42巻5号、1987年5月
- ・後藤明生、秋山駿、松本健一「創作合評-140-『2月の雪』林京子、『篝火』梅原稜子、『白光』富岡多恵子」、『群像』42巻8号、1987年8月
- ・高井有一、三枝和子、三木卓「創作合評-121-『谷間』林京子、『鈍感な青年』丸谷才一、『ろうそく魚』大庭みな子、『ねじまき鳥と火曜日の女たち』村上春樹」、『群像』41巻2号、1986年2月
- ・高橋英夫、畑山博、松本健一「創作合評-164-『ルームメイト』村田喜代子、『金魚買い』立松和平、『亜熱帯』林京子」、『群像』44巻8号、1989年8月
- ・中上健次「対談時評—小説家の覚悟—林京子 丸山健二『短篇連作』の方法、水上勉 高橋三千綱 和田芳恵『覚悟』ということ、本田元弥『結婚相談所へ』、阪田寛夫『花陵』」、『文學界』31巻5号、1977年5月
- ・林京子、野呂邦暢「昭和20年8月9日——芥川賞受賞作『祭りの場』をめぐって」、『文學界』299巻9号、1975年9月

- ・林京子、新船海三郎「訪問シリーズ—8—林京子——8月9日から出発した命を生きて」『民主文学』339号、1994年2月
- ・林京子、川村湊「対談 20世紀から21世紀へ—原爆・ポストコロニアル文学を視点として」『社会文学』15号、2001年
- ・林京子、徐京植「対談 ヒロシマ・ナガサキを『人類の悲劇』になしうるか」『世界』692号、2001年
- ・林京子「《講演》八月九日からトリニティまで 特集（2）林京子の世界」『芸術至上主義文芸』27号、2011年11月
- ・林京子、内海宏隆、河野基樹「鼎談 林京子さんを囲んで」『芸術至上主義文芸』27号、2001年11月
- ・林京子、姜東屋、宮崎紗英子「インタビュー—林京子先生に聞く」『Rim : Journal of the Asia-Pacific Women's Studies Association』12巻1号、2010年
- ・宮原昭夫「対談時評-14-矢島輝夫『もうひとつの生活』, 福沢英敏『哀しい男』, 林京子『祭りの場』」『文学界』巻29号7、1975年6月

【著書・論文】

- ・青木陽子「8月9日に収斂される思い——林京子『ギヤマン ビードロ』」『民主文学』355号、1995年6月
- ・阿武正英「林京子論ノート」『日本文学論集』23巻、1999年3月
- ・岩川ありさ「記憶と前未来:林京子『祭りの場』と『長い時間をかけた人間の経験』をつないで」『言語情報科学』11号、2013年
- ・岩宮恵子『思春期をめぐる冒険』、日本評論社、2004年
- ・井上聰「林京子と上海—その『生』と『死』を中心に」『解釈』54巻1・2号、2008年
- ・井上聰「上海の河(江)をめぐる日本の現代作家たち—横光利一と林京子の『上海』を中心に」『解釈』57巻1・2号、2011年
- ・内田友子「『絶滅』という想定—林京子『長い時間をかけた人間の経験』について」『山口国文』24巻、2001年
- ・内海宏隆（「林京子『祭りの場』論—序説—」『芸術至上主義文芸』26巻、2000年11月
- ・内海宏隆「林京子『祭りの場』論—初期作品の考察を中心として」『芸術至上主義文芸』27巻、2001年11月

- ・浦川徹「少女の哀悼劇—林京子『雛人形』について」『学習院大學國語國文學會誌』48 卷、2005 年 3 月
- ・桶谷秀昭「読む者の心を強くうつ力作—林京子『ギヤマン ビードロ』」『海』32 卷 8 号、1978 年 8 月
- ・大里恭三郎 「『祭りの場』林京子」『国文学：解釈と鑑賞』50 卷 9 号、1985 年 8 月
- ・尾崎秀樹『上海 1930 年』、岩波書店、1989 年 12 月
- ・大橋 毅彦「自責と矜持：林京子『予定時間』を読む」『人文論究』55 卷 1 号、2005 年
- ・香内信子「林京子論」『国文学：解釈と鑑賞』50 卷 9 号、1985 年 8 月
- ・金井景子「林京子年譜」『希望』、講談社文芸文庫、2012 年
- ・川西政明「24 原爆文学」『昭和文学史 中巻』、大進堂、2001 年 9 月
- ・川西政明『新・日本文壇史 文士の戦争，日本とアジア』、岩波書店、2013 年 6 月
- ・川村湊「“シャンハイ” された都市—五つの「上海」物語」『文藝春秋』、1988 年 11 月
- ・川村湊「解説 われらは故郷＝異郷をめざす」『戦後短編小説の再発見⑦ 故郷と異郷の幻影』、講談社文芸文庫、2002 年
- ・菅聡子「林京子の上海・女たちの路地—アジールの幻想」『立命館言語文化研究』19 卷 3 号、2008 年 2 月
- ・黒古一夫『原爆とことば：原民喜から林京子まで』、三一書房、1983 年 7 月
- ・黒古一夫『林京子論「ナガサキ」・上海・アメリカ』、日本図書センター、2007 年 6 月
- ・黒古一夫『近現代作家論集 第 2 巻 林京子論 大江健三郎論』、アーツアンドクラフツ、2019 年 6 月
- ・黄瑠亮「語りのポリティクス：林京子の“路地”に潜在するアメリカ」『社会文学』45 号、2017 年
- ・小林孝吉「原爆体験から記憶の文学へ—林京子と原民喜の文学」『社会文学』16 卷、2001 年 12 月
- ・小林八重子「林京子の原爆文学——『ギヤマン ビードロ』を中心に」『民主文学』249 号、1986 年 8 月
- ・小林八重子「『旅の梯子』とその周辺——林京子論ノート」『民主文学』271 号、1988 年 6 月
- ・小林八重子「わが内なる『その日』を見給え—林京子『祭りの場』」『民主文学』345 号、1994 年 8 月

- ・小林八重子「林京子小論：晩年の諸作品について」『民主文学』623号、2017年
- ・小林八重子「土にかえる：林京子をおくる」『季論21：intellectuAl And creAtive』37号、2017年
- ・小森陽一『構造としての語り』、新曜社、1989年12月
- ・小森陽一『死者の声、生者の言葉—文学で問う原発の日本』、新日本出版社、2014年2月
- ・佐佐木幸綱「鎮めきれない<過去>—林京子<ギヤマン ビードロ>（新書解体）」『文學界』32巻8号、1978年8月
- ・高橋英夫「情景と人間の息づかい—林京子『ミッシェルの口紅』」『海』12巻5号、1980年5月
- ・高橋英夫『昭和作家論』小学館、1993年12月
- ・「第七十三回芥川賞選評」『芥川賞全集 第10巻』文芸春秋、1982年11月
- ・趙夢雲「虹口・一九三八 子供の目線：林京子『老太婆の路地』を媒介に」『AsiA：社会・経済・文化：society, economy And culture』第2号、東大阪大学アジアこども学科、2012年
- ・中島恵美子『長崎游学14』長崎文献社、2019年6月
- ・中野孝次「事実と表現のあいだ—林京子『ギヤマン ビードロ』、開高健『ロマネ・コンティ・一九三五年』（新著月評）」『群像』、33巻8号、1978年8月
- ・中野孝次『日本の原爆文学3 林京子 解説』、ほるぷ出版、1983年8月1日
- ・中野和典「教科書と『原爆文学』：林京子『空罐』を中心に」『原爆文学研究』19号、2020年
- ・中村尚樹『『被爆二世』を生きる』、中央公論新社、2010年7月
- ・野坂昭雄「林京子『長い時間をかけた人間の経験』論」『原爆文学研究』7巻、2008年12月
- ・『林京子全集 第1巻 祭りの場 ギヤマン ビードロ』、日本図書センター、2005年6月
- ・林京子『祭りの場・ギヤマン ビードロ』講談社、1998年10月
- ・林京子（他）「受賞の言葉、選評」『群像』30巻6号、1975年6月
- ・林京子「上海と八月九日と私」『社会文学』第四号、日本社会文学会、1990年7月
- ・平山三男「林京子論—意味としての原爆文学」『関東学院大学文学部紀要』43号、1985年3月

- ・深津謙一郎『『八月九日』の〈亡霊〉—林京子『ギヤマン ビードロ』論』『共立女子大学
文芸学部紀要』57巻、2011年1月
- ・藤井貴志「〈廃物〉への眼差し:芥川龍之介『雛』と林京子『雛人形』」『芥川龍之介研究』
5・6号、国際芥川龍之介学会事務局、2012年
- ・松木新「林京子が問いかけるもの」『民主文学』562号、2012年
- ・マヌエラス「林京子のアメリカ体験」『日本文学研究』40号、2001年
- ・村上陽子「体験を分有する試み:林京子『ギヤマン ビードロ』論」『日本近代文学』85号、
2011年11月
- ・村上陽子「せめぎあう語りの場:林京子『祭りの場』論」『社会文学』38巻、2013年
- ・村上陽子「林京子」『昭和文学研究』81号、2020年
- ・薮禎子「林京子——2つの時」『新日本文学』48巻10号、1993年10月
- ・山崎信子「林京子『黄砂』における日本人娼婦をめぐって『「日本人のくせに』』『原爆文
学研究』16巻、原爆文学研究会、2017年12月
- ・熊芳『林京子の文学—核と戦争の時代を生きる』、インパクト出版社、2018年1月
- ・渡邊澄子「文学史書き換えに向けて 原爆文学:林京子の新段階」『人文科学』6巻、
2001年3月
- ・渡邊澄子「林京子の仕事」『大東文化大学紀要 人文科学』42号、2004年
- ・渡邊澄子「今、何をせねばならぬかと林京子」『近代文学研究』22号、2005年

【新聞資料】

- ・青来有一「林京子さん60年の重み」、「朝日新聞」、2005年8月5日
- ・「知ってほしい1 作家林京子の61年」、「朝日新聞」、2006年7月23日
- ・「知ってほしい2 作家林京子の61年」、「朝日新聞」、2006年7月24日
- ・「知ってほしい3 作家林京子の61年」、「朝日新聞」、2006年7月25日

謝辞

本研究は、山口大学大学院東アジア研究科教育開発コースにて行われたものです。本研究を行うにあたり、多くの方々にご協力いただきました。

本研究を遂行するにあたり、豊富な知識と経験の下、熱心なご指導と適切なお助言を頂き、興味深い研究テーマを与えてくださり、研究における考え方や進め方、研究者としての姿勢をご教授ください、また、日々のディスカッションを通して、ご指導賜りました山口大学教育学部森下徹教授に深く感謝に致しますとともに、御礼申し上げます。

セミナーの場でのご提案や日々のご鞭撻から数々の知見をご教示賜りました山口大学国際総合科学部有元光彦教授、山口大学教育学部熊井将太准教授に厚く御礼申し上げます。

本研究を遂行するにあたり、ご指導、ご鞭撻を賜りました、山口大学人文学部森野正弘教授に深く感謝申し上げます。

博士課程3年間の共に励まし合い、切磋琢磨することで研究室生活を有意義なものしてくださいました唐露修士、盧昱安修士、孫森修士、西川侑里修士等の皆様に心より厚く御礼申し上げます。

そして何よりも、経済面・精神面から支え下さり、常に寛大な心で接してくださいました両親に深い敬意と感謝を示し、心より御礼申し上げます。

令和4年1月6日

山口大学大学院 東アジア研究科教育開発コース

鹿 安冉