



戦後世代の戦争表象と「アジア」への眼差し：中上健次『鳳仙花』・『物語ソウル』における「メロドラマ的想像力」

松田，樹

(Citation)

國文論叢, 56:60-74

(Issue Date)

2021-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81013023>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013023>



戦後世代の戦争表象と「アジア」への眼差し

——中上健次『鳳仙花』・『物語ソウル』における「メロドラマ的想像力」——

松田 樹

(一)

中上健次『鳳仙花』（作品社、80・1）は、一九七九年四月から一〇月まで『東京新聞』に連載された長篇小説である。故郷の被差別部落が同和改進黨業によって解体へと向かうこの時期に、中上は家族とともに米国に渡り、同年九月から居を移したロサンゼルスにて『鳳仙花』を脱稿した。先行する「岬」（『文学界』75・10）やその続篇『枯木灘』（河出書房新社、77・5）では「路地」と呼ばれる郷里の被差別部落を舞台に、作家の分身とも言われる主人公秋幸と父龍造との宿命的な対立が描き出されていた。『鳳仙花』では実母の生涯をモデルに取り、満州事変からアジア太平洋戦争を経て朝鮮戦争へと至る激動の歴史の下に秋幸の母フサの半生を辿る。七七年に着手された「女版秋幸」とも称される『紀伊物語』（集英社、84・9）が行き詰まりを迎えていた作家にとつて、本作は完結した作品としては初めて女性を主人公に据えた長篇であり、その試みを継承する形で八〇年代以降には故郷から舞台を移しながら「女」あるいは「母」をめぐる物語が散発的に展

開されてゆくことになる。

先行論を紐解けば、『鳳仙花』は長らく秋幸と父との対立を描いた所謂「秋幸三部作」の傍系として理解されてきた。渡部直己はフサが「岬」「枯木灘」の主人公の造形に相似している点に着目し、小野正嗣も渡部の指摘を受けて秋幸に見られる特徴が、「テクストの順序」として「フサに伝えられている」と説く³。一方、津島佑子は中上が初めて女性の生涯を描き切った所に『鳳仙花』の作品史上の独自性を見出している。「岬」や『枯木灘』を「英雄叙事詩」と呼ぶ津島は、「両方の英雄像がただのふびんな息子になり、ただの憎らしい男になってしまふ」と母フサの視点に基づいた本作に中上作品としては異質な「英雄叙事詩の原型を壊す性質」を読み取っていた。四方田犬彦は翌年に津島の指摘を暗に踏まえ、従来の中上論が父子の宿命的対立という「悲劇」に彩られた男性主人公の作品の特権化してきたことに批判を加える⁵。対して本作が切り開いた女性の作品系列は、より世俗的で幸福な結末へと導かれる「メロドラマ」によって特徴付けられると四方田は説く。ところが、津島や四方田の議論が後の研究に継承されることは殆

どなく、現在でも本作は「秋幸三部作」との関連の下に把握される傾向にある⁶⁾。

近年、東浩紀は「フサを書く中上健次に注目してもいいと思います。『鳳仙花』には父殺しの物語なんてない」と本作の意義に改めて着目を促しつつ、「『鳳仙花』の世界では、戦争は天災や病気と同じようにしてしか描かれていない」と母フサの視点から捉えられた戦争の描写に再評価の糸口を見出している⁷⁾。だが刊行当時の世評では、本作に採用された戦時下の設定には概ね否定的な評価が集められていた。例えば、川村二郎は「戦前戦後を生き抜いた幸薄い女の半生記、などといえは、テレビドラマあたりには打ってつけ」とそこに通俗性への傾斜を指摘し⁸⁾、加賀乙彦は「津波もアメリカ軍も、それから貧乏も、なにか主人公にふりかかる災いとして、同じ平面」と災害と戦禍が同等に扱われていることにむしろ疑念を表明していた⁹⁾。加賀の発言を磯田光一が「戦後世代」の「エキゾチズム」と呼び替えている通り、先行世代の文学者は、戦後生まれの中上が戦時下の母の生涯を取り上げた所に体験性の欠如を読み取っていたのである¹⁰⁾。

中上は「戦後生まれの八月―戦争を欲する子供たち」（『朝日新聞』夕刊、78・8・12）と題したエッセイにて、自身が戦争体験を持たないことに言及しつつ、そこに主題を仰いできた戦後文学が「知識人の視点」に基づいている点に批判を加える。対照的に、中上が提示するのは「母や姉から教かざりなぐ聞いた」という「女子供がみた戦争」である。戦後世代の中上に周囲の女性達が植え付けた戦争のイメージは、「雨のように理不尽に空から降ってくる爆弾」とあたかも原因なく降りかかる天災に擬えられている。四

方田犬彦が「悲劇」と「メロドラマ」を対置する上で参照していたピーター・ブルックス「メロドラマ的想像力」（四方田犬彦・木村恵子訳、産業図書、02・1）によれば、メロドラマとは「若い女主人公」が「悪の脅威」や「極限的な存在状態」に打ち勝つことで彼女の内面に宿される「美德」を顕にする物語であり、その話型では「嵐、洪水、火事、難破、雪崩」といった「自然の激変」が「美德が危険にさらされる威嚇や障害」として多用される。刊行直後から「朝のテレビ小説にもなりかねない¹¹⁾」とメロドラマ的な性格が言及されてきた本作の設定は、恐らく母の生涯を描くに当たり、幼少期から刷り込まれてきた戦争のイメージを作家が真摯に引き受けた結果である。そしてそれは、中上の女性主人公の作品を成り立たせる要素としてかえって積極的に捉え直すことができるだろう。

先行研究でも『鳳仙花』は「秋幸三部作」との関連が論じられてきた一方で、韓国人女性を主人公とした後年の『物語ソウル』（PAGCO出版、84・5、写真・荒木経惟）との類似がしばしば言及されている。例えば、明石福子は日本の侵略支配や朝鮮戦争が未だに影を落とす八〇年代ソウルにて行商生活を送る「女」が、『鳳仙花』に描かれたフサの姿にそのまま重なってしまう¹²⁾との読後感を漏らしている。中根隆行も「舞台と登場人物をソウルに設定したということ以外『物語ソウル』は『鳳仙花』の「焼き直しにすぎない」と述べ、先行作との相似に「植民地支配のイデオロギーに近接するという危険性」を看取している¹³⁾。七九年の渡米に続いて八一年には韓国に約半年間滞在するなど、中上は『鳳仙花』の前年から故郷を離れて次第に自身の作品世界を異国へと押

し広げてゆく。こうした振る舞いに植民地主義的な志向が潜在することは近年明らかにされつつあるが、メロドラマの通俗性に特徴付けられる女性の作品系列にはとりわけその傾向が顕著に露呈されており、戦時下を生き抜いた母の生涯という『鳳仙花』の内容は舞台を韓国に置き替えた『物語ソウル』においても反復されてしまうのである。

先に挙げた「戦後生まれの八月」もまた、初めての韓国渡航を契機に執筆されたエッセイであった。戦後世代の中上にとつて、戦争への眼差しは「植民地にした朝鮮」と「親」が犯した植民地支配への自覚から発せられていたのである。ところが、中上は「その男、浜村龍造が、台湾の一青年を日本に徴用して来たし、韓国の全羅道全州に異宗である神社を建て、古い物を壊した張本人である」と『枯木灘』の父の造形に侵略戦争への加担を投影する反面、母の戦争体験を天災に擬えることで『鳳仙花』に描かれた銃後の女性の責任を不問に付している。朝鮮の作家・尹興吉との対談集『東洋に位置する』（作品社、81・1）にて中上は、父を描いた『枯木灘』が「日本を描こうとしたとするなら」、『鳳仙花』には「母権思想」や「農耕」といった「アジア」にまつわる象徴的な意味合いが込められていると説く。対照的に、尹は日本の統治下に歌い継がれた朝鮮の歌曲『鳳仙花』（作曲・洪蘭坡、作詞・金亨俊、26）を例に挙げ、中上の示す「追憶の花としてのイメージ」に「日本に対する抵抗意識」を読み込んでいる。尹の発言は、侵略戦争の最中にあるはずの母の半生を感傷的に彩るばかりか、それを「アジア」との連続性の下に位置付けることで異国に対する無自覚な植民地主義を体現する中上への異議申し立てとも受け取

れよう。

後年、中上は『枯木灘』を書き終えた時点で、もうあのままで続けられないと思ひまして、いろいろと始めた」と七〇年代末に一つの転機を迎えていたことを回顧しつつ、「韓国—日本—アメリカという土地の三角関係」に活動の幅を拡げて行った所に八〇年代へと到る突破口を見出している。『鳳仙花』の脱稿後、中上は「熊野・アジア・わが文学」（『毎日新聞』夕刊、81・1・13）というエッセイを執筆していた。そこでは渡米の経験が「アメリカ人らのアジア観が不快だ」と欧米人とは異なった「アジアの小説家」たる自覚を深めた契機として回顧されるとともに、「アジアに特別の関心がある私の気持ちは出版してもう一年にもなるが、最新長篇である『鳳仙花』という題に集約されている」と「アジア」なる語の下に本作が位置付け直されている。このエッセイでは尹の指摘を受けて「韓国では帝国主義時代の日本への抵抗と哀切の歌」との留保が付されているものの、やはり鳳仙花の分布に擬えて日本と韓国という「アジア」の連続性に強調点が置かれており、侵略統治への抵抗を歌う朝鮮の歌曲と戦時下を生き抜いた母の生涯は「哀切」というメロドラマ的な感慨によって一律に彩られてしまっている。

本稿では、『鳳仙花』と『物語ソウル』を併せて分析することで、中上の女性主人公の作品を特徴付けるメロドラマ的な性格を戦争という題材との関わりから明らかにするとともに、八〇年代以降から「アジア」、とりわけ韓国へと接近してゆくこの作家に潜む植民地主義的な志向を浮き彫りにしたい。まず次節では、『鳳仙花』の作品世界と登場人物の配置を取り上げ、メロドラマと呼ぶ

に相応しい本作の特徴と戦争という題材が果たす役割を検討してゆこう。

(11)

『鳳仙花』は「三月は特別な月だった」と紀伊半島の古座に生まれたフサが一五歳の誕生日を迎える場面に始まり、冒頭では「きまって」「いつも」「今年もそうだった」と郷里に経巡る四季の循環が印象付けられている。ところが、続く場面でフサは故郷の自然に別れを告げ、兄の吉広に連れられて「古座とは随分違う」新宮へと働きに出る。新宮では「不景気で、労働争議がひん発していた」、「昭和五年には不況のため朝鮮の鴨緑江にまで筏夫は出稼ぎに行った」と不穏な空気をまとい始める社会の変動が描かれる。安藤礼二は「古座は家族とともに生活する親密な「母」としての空間であり、新宮は他者と出会う暴力的な「父」としての空間であった」と説くが、物語の展開に即して言えば、古座から新宮への舞台の転換はフサの成長に対応している。幼少期以来自身を包み込んできた郷里の自然から身を引き剥がすことで、彼女の眼前には戦争に傾斜する時代の動向が呼び込まれてゆく。

だが、新宮でも彼女は依然として社会の変動に無関心であり、奉公に勤めた佐倉にまつわる「天子様暗殺」の噂も「昔、怖ろしい事が起こっていた」と感じられるに過ぎない。高山京子は「佐倉の噂というのは、〈社会〉であり、男の世界である」と位置付けた上で、男の発言に意識を閉ざす「聞き手としてのフサ」の性格に注目を促している。⁽¹⁸⁾高山も言及する通り、彼女は奉公先にまつわる過去やそこに渦巻く陰謀からは隔てられている一方で、遊廓

の女郎の心中事件や年長の女中が語る「御大師様や一遍上人の話」には興味を抱く。本作では時代の推移が背景に設定されつつも、フサを中心とする女性達は身の上話や民話といった身近な話題に関連付けられていると言える。

対照的に、「男衆の何人かが「戦争じゃ、戦争じゃ」と叫んで廻ったが、フサには分らなかった」と周囲の男性は時代の動向を敏感に察知しており、彼らの出稼ぎ先は戦争に傾斜する世相に結び付けられている。吉広は北海道に働きに出た際にフサは「潮鳴りに耳を澄まし」「自分が男であつたら」と海の向こうを憧憬するとともに、「吉広が北海道へ渡ってすぐに満州事変は勃発した」とその遠方を戦時の動乱の下に思い描く。吉広が北海道で事故死したとの噂を耳にした直後、フサは「吉広に似ていた」勝一郎と初交を結ぶ。その頃からフサは彼が働きに出る「山の方」に憧れを抱き、潮騒に加えて「山の音」を新たに感受し始める。勝一郎の仕事場である新宮の山奥もフサにとつては「透明な雨が降っている」と憧憬の対象である反面、勝一郎が佐倉の番頭に殺されかかったことを機に「男衆らの集まった山がフサには考えも及ばないおそろしいところ」と自身の身辺とは隔絶した戦時下の陰謀渦巻く異郷として恐れられる。このようにフサは時代の動向に対応した男の社会に憧れや畏怖を抱きつつ、そこから寄せる物音や男性達を受け止め続けるのである。

ブルックスによれば、メロドラマは「上流世界から下層世界」といった「構造上の二極」によって形作られ、それが物語の劇的な性格を保証する。『鳳仙花』もまたメロドラマの定型に則って、男女の二元的な区分の下に作品世界が構成されている。先に見た

ように兄吉広や夫勝一郎がフサの身边とはかけ離れた男の社会に
関連付けられているだけでなく、「勝一郎によく似ていた」と語ら
れる長男郁男の登場に際しても、「山の方から川を横切り渡つて自
分の腹に勝一郎の子が入った」、「その子を産んだのは朝の四時、
古座の川口が海から逆流した潮で膨れ上がる時間だった」と繰り
返し遠方からの来訪が印象付けられている。四方田は「男たちは
吉広を中心とした反復の輪の内側に位置する」と登場人物の類型
性を指摘しているが、それは彼らの外見上の相似にとどまらず、
男女の世界を二分するメロドラマに相応しい作品世界の構成に由
来しているのだ。

こうした構成ゆえに、作の中盤まで戦争は「遠くの方、支那や
南方で戦争は続いていたが、行商して廻るフサの生活に変わりはな
かった」と女性主人公には関わりを持たない海の向こうの男の世
界の出来事に過ぎない。戦禍の具体的な描写は、「雨」の章におけ
る敵機の空襲によく始まる。ただし、ここでも「地震が起こつ
たのは翌日の事だった」と先説法を用いて昭和東南海地震と称さ
れる事態がより強調されており、続く章で主に描かれているのも
震災後の動乱である。「雨」の章の末尾で地震の到来が予告された
後、次章は以下のような叙述に幕を開ける。

吉広も勝一郎も、それに泰造もこの土地から本当にかき消
されてしまうと思つたが、長く続く地震で仏壇の中の金具が
倒れ位牌が倒れるのを見て、決断するように火を消した。(中
略)

その谷口に地震の日を境にして桑原らの他に何人も男らが
集まりはじめたのは、地震で復旧のために要る資材をあてに

してのことだろうと、戦争の事も軍の事も知らないフサにも、
察しがついた。(中略)

家へもどき、井戸の水を汲み出して子供らに木場から集め
てこさせた木屑を薪にして湯をわかしはじめた時、外で郁男
の声が出た。空襲にやられたのではないかと心配したと叱つ
てやろうと思つて外に出て、フサはあわてた。(中略)

「さっきの人、名前、何て言うの」

「イバラの龍」

〔鳳仙花〕、「松の雨」

兄に次いで夫と子供を亡くし悲嘆に暮れていたフサは、震災を
境に女手一つで家計を支えることを決意する。だが、震災後から
不穏な空気に包まれ始めた新宮には素性の知れない「男らが集ま
り」、初めて空襲の被害を受けた日に彼女の前には「イバラの龍」
という仇名の男が現れる。「背が高く粗野な力がある」龍造は
「勝一郎にも吉広にも似ていない」が、だからこそフサは震災後の
動乱の中でも「その男とやら世帯を持ち直して暮らしていける」
と考え始める。戦争は震災に付随して女性主人公を襲う苦難を演
出する役割を果たしているに過ぎず、吉広の急逝に際して勝一郎
と初交を結んだフサは同じく龍造に身を寄せることで自身を見舞
う災厄を切り抜けてゆく。本作では震災や戦禍が「美德が危険に
さらされる威嚇や障害」として用いられているだけでなく、フサ
と関係を持つ男性達は彼女の「美德」を支えるブルックスの所謂
「寛大な人物」ないしは「主人公の窮地を救おうとする善意の助力
者」¹⁹として設定されていると言えよう。

しかし龍造との子の出産が間近に迫った頃、フサは彼が別の女
を同時に孕ませており、現在は刑務所に収監されていることを知

る。龍造の仕事仲間から「あの男、悪いさかね」と忠告されていたように、龍造は次第にメロドラマの話型における女性主人公を虐げる典型的な「悪の脅威」を体現し始める。「地震さえ引き起こすような男になぶられ、子供を産ませられた」と、震災や戦禍が落ち着いた後には、彼は一転してフサを襲う災厄の原因とさえ見做されてゆくのである。こうして地震や空襲を伴った龍造の登場に幕を開けた「松の雨」は彼との離縁によつて締め括られ、続々章では勝一郎の子に加えて龍造の子種をも抱え込んだフサの戦後の生活が語られる。次節では、作の終盤に展開されるフサを中心とした母系家族の姿に焦点を当て、『鳳仙花』が中上の作品系列にメロドラマと呼ぶに相応しい性格を切り開いていることを引き続き論証してゆこう。

(11)

龍造との子秋幸を出産した後、二度目の震災に遭遇したフサは、繁蔵と名乗る新たな男との仲を深めてゆく。前節に確認した通り、ここでも女性主人公を見舞う苦難とそれに伴う男の登場というメロドラマの定型的な展開が繰り返されていると言える。ところが、繁蔵は勝一郎や龍造とは異なり、「ごく平凡な男」「ずるい男気のない男」という否定的な印象で語られる。フサは「秋幸一人だけ連れて、自分と一緒に、新宮から出て他の土地で住もう」と繁蔵から提案されるものの、残された子供達との関係性を優先する。刑務所から出所した龍造も秋幸だけを連れた形での復縁を望むが、フサは秋幸をあくまでも先夫勝一郎の子らと同等に扱う。このように物語が終盤に近づくに連れ、フサをめぐる登場人物間の関係

性は恋愛から家族の繋がりにへとその比重を移し始め、先行する「岬」や「枯木灘」とは異なつた母系の原理が徐々に打ち出されてゆくのである。

そもそも主人公フサは、父親を知らずに生まれ育つた経緯を持ち、母のトミは父の異なる母系家族の中で彼女を育て上げたのであった。ブルックスによれば、メロドラマでは「悪を排除」し「美德が最後に勝利」を収めることで幸福な結末が導かれるが、女性主人公を見舞う苦難が解決されることはなく、終幕に示されるのは「確認と修復」という循環的な帰結である。加藤幹郎はブルックスの議論を参照し、メロドラマの結末を「旧世代の退場——主人公の両親の象徴的な（あるいは現実の）死——と、より良き新世代（赤ちゃん）の——誕生——登場」に求めている²⁰。本作もまた母トミの急逝とともに、「母が昔そうやってくれたように」「母のような口調」と彼女の言動を受け継いでゆくフサの様子に締め括られる。故郷の自然と母の庇護下にあつた幼少期から、地震や戦争あるいは「悪」を体現した龍造の圧力など打ち続く苦難の時代を経て、トミからフサへと母系の原理が継承されることで『鳳仙花』にはメロドラマに相応しい循環的な帰結が導き出されているのだ。

四方田大彦によれば、こうした世代の循環を象徴するのが、作の題にも採用されている鳳仙花である。種を違えた植物とともにフサの家に咲き乱れるこの花は、母系家族の繁栄がフサや秋幸という「雑種の混交」に保証されていることを象徴している。確かにトミが一族の子女の爪を染める場面など作中で印象的に用いられる鳳仙花は母系の繋がりを暗喩していると言えようが、一方で「秋幸が何もかも苦の種を持って来た」「苦勞の種の兄やん」と秋

幸は「種」の喩を通じてフサの苦悩の元凶に擬えられている。冒頭ではフサについても「母にはそれが苦痛の種でないはずはなかった」と語られており、四方田の言に反して不倫の子であるフサや秋幸はあくまでも母の人生に苦難を強いる「種」に他ならなかった。興味深いのは、作の終盤で父の異なる子種を抱えてみずからの行末を案じるフサが、幸福な母系家族の姿を海の向こうの異国の地に見出ししている点である。

耳を澄ますとかすかに音楽が聴え、それが夏の風に立つ山の音に混り、遠い異国で酷い目に遭った人らの結婚の嬉しい音だと思い、まるで自分の体から固くおおっていた外皮が井戸のこちよい水に溶かされていくように、もう一人のフサを思い描いた。もう一人のフサは幸せな女だった。子供を六人産み、六人とも育ち、今またひとり腹に宿している。イタコ、ヨシコ、ミエ、キミコ、タイゾウ、アキユキ、腹に宿した子は女の子がよかった。(『鳳仙花』、「地の熱」)

フサは朝鮮人の結婚を祝う「音楽」や入り混じる「山の音」に喚起され、「戦争がまた始まったらしい」と聞く「遠い異国」に「幸せな女」である「もう一人のフサ」を想像する。そこには繁蔵との間に宿した胎児を含めて七人の子が思い描かれる反面、夫の存在が否認されることで理想的な母系家族が形作られている。しかし、続く場面でフサは幼い秋幸のために墮胎を迫られ、結末に至るまで秋幸に執着する龍造の存在に悩まされ続ける。「岬」や『枯木灘』の後を受けて執筆された本作では未だ秋幸の位置付けをめぐって父子の関係性が重視されており、海の向こうに投影された理想像には『鳳仙花』が切り開いたメロドラマの話型と母系の

原理が舞台を異国に置き換えた後年の作品へと持ち越されてゆくことが示唆されている。

ただし右の叙述では、「遠い異国で酷い目に遭った」と朝鮮人にとつての戦禍もまたフサ自身の体験と同様に原因のない天災に擬えられ、日本の侵略支配や朝鮮戦争の被害は彼女に降りかかる人生の苦難と幸福な結末を彩る背景に化している。ここには、本作を端緒とする女性の作品系列のその後の展開とともに、メロドラマの話型が異国に拡張されてゆく際の問題点までもが既に露わにされているのではないか。次節では、朝鮮人の女性を主人公に据えた後年の『物語ソウル』に議論の対象を移し、同作が『鳳仙花』の延長線上に展開されている事実を具体的に検証してゆきたい。

(四)

『物語ソウル』は、光州を故郷にもつ主人公の「女」が一児を伴い、失踪した夫を追ってソウルを訪れた所から物語が始まる。「女」が居着くソウルの下町永登浦は「ヨンドンポの路地」と呼称され、その地に居住する人々は「もう帰って来たのかん」「もつともじゃ」と他の中上作品の登場人物にも似て紀州の方言を話す。当初は標準語に近い台詞が与えられている「女」も、行商生活を送る内に「女は市場で聴き覚えた女らの言い方を真似る」と周囲の言葉遣いに慣れ親しんでゆく。『鳳仙花』が「路地」と呼ばれる新宮の一角に家庭を持つに至るフサの半生を辿っていたのと同様に、本作もまた主人公の女性が子供とともにソウルの「路地」へと根を下ろす経緯を描いているのである。²²⁾

前作『鳳仙花』では、「その山際の路地では、潮鳴りと梢のこす

れる山の音が入り混って聴える」と外界への鋭敏な感受性を示す主人公フサと同様、舞台の「路地」は海や山から押し寄せられるものを受け入れる特異なトポスとして造形されていた。『物語ソウル』でも永登浦は「木の鳴る音、軋る音、物が落ちる音、割れる音、それ以上に生きている物の様々な声が籠った路地」と聴覚描写が印象的に用いられるとともに、女性主人公と流れ者の男との出会いを演出する場として設定されている。「何を売ってよいか分からず」不慣れた行商生活を送る「女」の元に、序盤から早くもチャンギルという頼れる男が登場する。彼はソウルに名高い盗賊団の首領であり、「女」は彼の盗品で生活のたつきをを得る。「盗ッ人するのは欲のためではないのだ、夫を見失い、子供を抱えてソウルに出て来た女の身のような者を助け、喜ばせるためにしているのだ」と語られている通り、『物語ソウル』は「路地」と呼ばれるその舞台に加えて登場人物の役割もまた『鳳仙花』を引き継ぎ、チャンギルは主人公を苦境から救う典型的な助力者として設定されていると言える。

三枝壽勝は主人公と夫が離散した背景には「光州事件」が想定されており、チャンギルも朝鮮戦争の孤児であるなど、「一組の男女に韓国の現代史が圧縮されている」と指摘する²⁴。確かに男達には社会的な動向が関連付けられていると言えようが、その反面「夫がいなくなつて何もかも捨てて来たからア、もうどこにも郷里はない」と主人公の「女」はもはや故郷の出来事を忘れ去ろうとしている。のみならず、光州事件を思わせるその出来事は「女は何も思い出しなかつた。血が、あたり一面に流れた。銃声の音も叫び声も、攻める時なのか、引いて逃げ惑う声か、あらゆる音

が津波のよう、うに襲つた（傍点引用者）」とあたかも天災に擬えられているばかりか、「また動乱があつても、戦争があつても怖くはない」と幼少期に生じた日本の侵略や朝鮮戦争（朝鮮動乱）などとも一律に彼女を見舞う災厄として扱われている。『物語ソウル』には一見したところ韓国の社会情勢が盛り込まれているものの、そうした異国の現実はいくまでもメロドラマの型に嵌められているのである。

明石福子は、後半部に展開される反体制派政治家Kの暗殺計画について「K」とは、いうまでもなく金大中のことであるが、チャンギルらがなぜK暗殺を思い立つに至ったのか、その経緯は「実に杜撰」と指摘し、そこに中上の韓国理解の浅はかさを読み取っている²⁵。だが、暗殺計画は当時の情勢を反映しているというよりも、Kの秘書を務める夫との再会を演出するために用いられている。都合主義的な側面が強い。また、Kの造形に際して強調されているのは「熱心に本を読んでいる（中略）学者あがりの政治家K」という「学者」の姿であり、彼の側近である夫にも「本をばかり読んでいた夫」「本好きの夫」と「本」に含意される知識人としての姿が付与されている。故郷で生き別れた夫と「本を読むよいうなやつは、恰好を気にして仕事に身が入らん」と囁かれるソウルの下町永登浦に居着いた「女」との間にはもはや階級的な隔絶が存在しており、K暗殺に至る筋書きは夫婦の復縁不可能な格差を強調する役割を果たしているに過ぎないのだ。

結果、暗殺の場面で「女」はKに向けられたライフルのスコップを覗きながら「行方を眩ました夫が向こうにいて、こちらにチャンギルがいる」と二人の男を天秤にかけ、Kの傍に立つ夫に向け

て銃の引き金を引く。こうしてK暗殺を秘書の殺害に終えたチャ
ンギルらはソウル市街から行方を眩ませ、その渦中でチャンギル
もまた自身の率いる盗賊団の内紛によって命を落とす。「毎日毎日
楽しみにしていた活劇の主人公が途中で死んだ」とソウルではチャ
ンギルの死が噂される最中、「義賊」の再来が告げられることで
『物語ソウル』は締め括られる。

七日ほど経って、韓国随一の財閥が破られ、これみよがし
に証券、株券、私債、国債、金銀、ダイヤ、ルビーが、ソウ
ルの真中を流れる漢江にぶちまけられているのを、朝早く市
場に出かける者らが発見した。(中略)さらに千メートルほど
行ったところに、ごっそりと『いま金もうけする方法』とか
『利殖のふやし方』という類の本が山積みされていた。すべて
をかき集めれば、トラック一台分ゆうに満載するほどの量だっ
た。

たちまち人は活力を取り戻し、話す声にも力が加わり、活
劇の英雄が戻って来たというように、チャンギルがやったと
噂した。(中略)女がチャンギルとそっくり同じ手を使って、
大胆不敵に盗ッ人を働いたと察知したのは、鉛屋一人だった。

〔物語ソウル〕

冒頭からチャンギルはソウルの民衆を救ける「義賊」と語られ
ており、「悪い者はきまって正しい者に処罰された」とチャンギル
が盗みに入る「財閥や腐敗した高官」は主人公らを虐げる「悪」
として位置付けられていた。右の結末では「財閥」から富をくす
ね「本」を「漢江にぶちまけ」るチャンギルの振る舞いが「女」
によって反復されるだけでなく、「義賊」の再来が「噂」として語

られることで財閥や知識人といった「悪」を排した民衆の勝利が
印象付けられている。前作『鳳仙花』は夫との死別や男達との恋
愛を経た後に、女手一つで子を育てた母の人生を継承するフサの
様子に締め括られていた。ところが、『物語ソウル』では男の不在
がそもそも問われることがないばかりか、主人公の体現する「美
徳」がソウルの民衆一般に敷衍された上で、財閥や知識人と彼女
らが隔てられる同時代の韓国社会を舞台にメロドラマに相応しい
循環的な帰結が演出されている。主人公が地の文では一貫して
「女」と匿名化されている——普通名詞としての「女」とはルビの
使用によって区分されている——点も、本作がまさしく韓国ソウル
にまつわる「物語」として彼女の人生を表象していることを示し
ていよう。²⁶⁾

尹興吉が小説『母』(安宇植訳、新潮社、82・8)を刊行した際、
中上は改めて彼との間で「母の地勢学」(『新潮』82・11)と題し
た対談を行なっている。そこで中上は「鳳仙花」は秋幸の母親フ
サの半生ですが、やはり化粧をほどこしている」と母の生涯に脚
色を施した自作に比して、「母の世界」という「アジア的なもの」
をリアリズムに基づいて描き出した尹の作品を激賞している。だ
が、「讃辞と同時に、とまどいなんです。何で、おれにはそれがな
いのか」と吐露しているように、作家の評はむしろ彼自身が『鳳
仙花』以降に韓国に求めて行つたものを率直に証言している。「日
本はうまく近代化を遂げている。ときどきアジアであることを忘
れちゃう。ところが韓国は、アジアが一種、宿痾みたいな、病気
みたいな形でよじれている」²⁷⁾とも述べている通り、中上にとつて
韓国に代表される「アジア」には『鳳仙花』に定着された世界が

懐古的に透かし見られていたのである。

一方、『母』に収録された「日本語版への著者あとがき」には「中上が『鳳仙花』によって日本人の母親像を描いたということでしたら、ほくは韓国の母親像を描いて対決する」と記されており、尹はあくまでも両作の間に日韓の線引きを設けていたことが窺われる。同様に、『韓国現代短編小説』（中上健次編集、安宇植訳、新潮社、85・5）の書き手の一人である黄哲暎は、同書の編纂に際して中上が漏らした「日本のオモニも朝鮮のオモニも同じだ」との発言を「帝国主義者」の主張に擬えている。朝鮮人の作家によって当時から懸念が表明されていた通り、中上の韓国に対する過剰な思い入れは異国の舞台を自作の話型に都合良く鑄造する植民地主義的な志向を内包しており、同様の問題は『鳳仙花』から『物語ソウル』に至る女性の作品系列のそのメロドラマ的な通俗性に顕著に露呈されているのである。

(五)

「母系一族」（『文芸』74・8）と題した最初期のエッセイで中上は、「敗戦直後に熊野新宮の片田舎で生れたので、八月十五日の青空も知らない」と記しつつ、「その青空は、この日本などにあってはならない母系一族のつかの間の誕生及び死の、あつげらかんとして悲しい色のように思えてくる」と失われた母系の原理をそこに関連付けている。戦後世代の中上にとって敗戦直後の体験は家族の記憶に直結しており、周囲の女性達に植え付けられた戦争のイメージは母の生涯をモデルにした『鳳仙花』に——「母系一族は喜劇になりえても悲劇になりえない」とエッセイ中にも既に記さ

れている通り——メロドラマとして形象化されていた。

先行研究では例外的にも『鳳仙花』を評価していた津島佑子は、中上と同世代の作家として「父親不在の、女子どもの、奇妙に原始的な時間」と幼少期に刻み込まれた敗戦時の記憶を辿りながら、「不思議なほど、敗戦直後の、彼もじゅうぶん味わっていたらう社会全体の混乱が回避されている」と作中から主人公を取り囲む時代の動向が捨象されている所に一抹の疑念を表明していた。だが、トマス・エルセーによれば「社会変化とその因果律に関する適切な社会的、政治的次元を没却すること」はメロドラマの特徴に他ならず、津島の指摘はむしろ本作が女性の作品系列を切り開いたという彼女の持論を裏書きしている。本稿を通じて見えてきた通り、男女の二元論に基づく作品世界の構成や「美德」を体現する女性主人公の造形、そして彼女に襲いかかる戦争を始めとした人生の苦難は、『鳳仙花』が「岬」や「枯木灘」とは性格を異にした通俗的なメロドラマたることを明かし立てている。

興味深いのは、先に挙げたエッセイで「母系一族」の記憶が「日本においては、存続はまったく不可能」と戦後に確立された「父系の日本社会」とは対置されている点である。『鳳仙花』の結末近くでも戦後に主人公が抱く母系家族の理想は海を隔てた朝鮮人女性に投影されており、その記述に対応するかの如く『物語ソウル』に至っては同時代の韓国社会を舞台に前作に相似したメロドラマの話型が反復されていた。紀行文『輪舞する、ソウル』（角川書店、85・11、写真・篠山紀信）にて中上が「一九八〇年代の日本人にはないが、第二次大戦前の日本人にはあった、と思わせるような古いなつかしいものが韓国にある」と記しているように、戦

前から戦中を主な背景とする『鳳仙花』の世界はそのまま『物語ソウル』では八〇年代の韓国に求められてゆくのである。

『物語ソウル』の刊行と同年、中上は「関釜フェリー日韓シンポジウム」(84・7・17～18)というイベントに参加している。そこで中上は両国の間に横たわる歴史認識の断絶を俎上に挙げ、「戦後文学は弱いところがある。外に出ると、自分は被害者だ、としかいわなかった」と日本の戦後文学が韓国を始めとする東アジア諸国への侵略支配を没却してきたことに批判を加える。本稿の冒頭に引用した「戦後生まれの八月」でも中上は戦後文学が「知識人の視点」に基づくとともに、「戦争の加害の面をまったく書いていない」と批判していた。成田龍一によれば、六〇年代末から八〇年代は「被害」を描く従来の戦争体験のナラティブから「加害」が焦点化され始めた時期に当たる⁹²。成田の指摘に上野千鶴子が「戦後生まれの世代」の台頭を要因として挙げる通り、中上の戦後文学批判にも典型的な世代意識が反映されていると言えよう。しかし、確かに『鳳仙花』や『物語ソウル』では両国の知識人の断絶を乗り越えて作家の所謂「女子供がみた戦争」が捉えられていた反面、主人公の身辺から隔絶した社会の動向や侵略戦争の側面は捨象されてしまっていた。初めて戦争体験が主題化された『鳳仙花』には、作家自身の主張とは裏腹に、中上の戦争表象にまつわる限界が明らかにされているのだ。

高原到は、『鳳仙花』で「戦争を書かなかった」中上が戦争の「加害」と正面から取り組んだ作品として「大東亜共栄圏」の反復を主題とする未完の遺作『異族』(「群像」84・5～85・2、5)7、11、88・7～9、11、完結篇91・1～3、5、8～9、12、

⁹²・10、作家の死により未完↓講談社、93・8)を位置付けている。ただし、高原もまた中上における女性の作品系列を軽視しているために、『鳳仙花』から『異族』に至るまで一貫しているアメリカの否認という特徴を見逃している。「鳳仙花」におけるアメリカの不在は、秋幸三部作や『異族』との関係で検討すると意外とおもしろいのかもしれません」とその問題に先駆的に言及しているのは、『鳳仙花』の重要性を説く東浩紀であった。戦争が天災に擬えられることで『鳳仙花』ではアジア諸国や米国のいった敵国の存在が希薄化されているのみならず、『物語ソウル』でも——ベトナム派兵に関する言及はわずかに見られるが——やはり同時代の韓国社会や民主化を主張するKの背後に想定されるはずの米国の力学が不問に付されている。晩年まで中上の作品では奇妙にも米国の影が意識化されることがないが、それは『鳳仙花』や『物語ソウル』にて社会的な情勢が捨象されるメロドラマに「アジア」にまつわる表象を託したことの必然的な帰結なのである。

留意すべきは、『鳳仙花』はまさに米国滞在の最中に摺筆されており、同作を「アジア」との語の下に定位した「熊野・アジア・わが文学」もまた渡米の体験から書き起こされていた点である。四方田犬彦は作家が滞在中にアジア系の人々と主に交際していた過去を振り返り、「中上がアジアのことを積極的に意識するようになったのは、やっぱりアメリカ経由だったと思います」と述べている⁹³。中上にとって日韓に代表される「アジア」の連続性は、彼が同時期に異文化として直面した「アメリカ」を鏡とすることで成立していた。「大東亜共栄圏」の反復という形で冷戦体制の末期に侵略戦争の歴史を問い直した『異族』、ひいてはその試みを引き

継いだ劇画作品『南回帰船』（中上健次原作、たなか亜希夫画、『週刊漫画アクション』89・12・12〜90・12・15、編集部打ち切りのため未完↓双葉社、全四巻、90・6〜91・2）は、いずれも未完の遺作として不首尾に終わったものの、『鳳仙花』以来棚上げにされてきた「アジア」と「アメリカ」との文化⇨政治的な対立を改めて組上に載せようとしたものに他ならなかった。⁽³⁵⁾

一方、『鳳仙花』に端を発する女性の作品系列は、『物語ソウル』を経た後も「アジア」との関わりのおかげで展開されてゆく。例えば、歌手・都はるみモデルにした「天の歌」（『サンデー毎日』87・4・12〜10・11）は『鳳仙花』『物語ソウル』を継ぐ女性の一代記の形式を取るばかりでなく、作中では主人公の出自が朝鮮半島にあることが示唆されている。⁽³⁶⁾あるいは、「町よ、ソウル——イテウォンの女」（『すばる』86・2、写真・森田貢造）や「踊り子イメルダ」（『小説すばる』88・12、写真・瀬戸正人）は舞台となる東アジアの諸都市を象徴するような女性を主人公に据えた短篇に現地の取材写真が組み合わされており、その試みは荒木経惟の写真を収めて刊行された『物語ソウル』の延長線上に展開された⁽³⁷⁾と見做しうる。ただし、両篇では女性主人公の恋愛や家族模様を主題とするメロドラマとしての性格が薄められ、むしろ米軍基地周辺で売春婦として働く彼女と米兵との従属的な関係性こそが描かれている。⁽³⁸⁾時代が降るに連れて作家の「アジア」表象は、やはりその地に影を落とす「アメリカ」の異質な存在感を際立たせ始めるのである。以上のように、『鳳仙花』を端緒とする女性の作品系列は中上の執筆活動の重要な一端を担うとともに、その変遷はしばしば迷走していたと言われる八〇年代以降の作家の方向性と

問題点を「岬」「枯木灘」といった代表作にもまして色濃く反映させているのである。

*『鳳仙花』『物語ソウル』の引用は、『中上健次全集』（集英社、全15巻、95・5〜96・8）による。本稿の一部は、日本文学協会第三回研究発表大会（於金沢大学、二〇一八年七月）における口頭発表「戦後世代の「戦争体験」——中上健次『鳳仙花』における「メロドラマ的想像力」をもとにして」。

注

- (1) 『紀伊物語』は、七七年六月から七八年六月まで『すばる』に五回に分けて掲載された後、連載が中断されていた。その後、八三年三月から六月まで連載された『紀伊物語第二部聖餐』と併せて八四年に集英社より単行本が刊行された。「なぜ『紀伊物語』なのか」（『青春と読書』84・9）と題したインタビューで中上は、大岡昇平が『紀伊物語』に寄せた評として「女版秋幸」との語を紹介しつつ、「大岡さんが言ってくれた『女版秋幸』、つまり母系というか、女の力」と八〇年代以降の自作の展開を説明している。
- (2) 渡部直巳『中上健次論 愛しさについて』（河出書房新社、96・4、七七頁）
- (3) 小野正嗣「ふるさとについて。中上健次『鳳仙花』と坂口安吾」（『国文学解釈と教材の研究』06・12）
- (4) 津島佑子「母の語りを破壊する時」（『中上健次全集4』付録、集英社、95・10）
- (5) 四方田犬彦「重力の秋」（『新潮』96・4）
- (6) 例えば、浅野麗は中上の作品史における女性の系譜に注目を促

しつつも、『鳳仙花』のフサを「(秋幸もの三部作)の主人公・秋幸の母」とその系列から除外している(『半島論』金子遊・中里勇太編、響文社、18・9、二四三頁)。

(7) 東浩紀、前田壘「父殺しの喪失、母萌えの過剰」(『ユリイカ』08・10)

(8) 川村二郎「文芸時評」(『文芸』80・4)

(9) 磯田光一、加賀乙彦、黒井千次「読書鼎談」(『文芸』80・5)

(10) 注8や注9の論者の顔ぶれからも窺われるように、七〇年代における中上の活動者や論者の不在と絡めて捉えていたのは「内向の世代」と呼ばれる一群の文学者である。とりわけ、「内向の世代」を代表する批評家の秋山駿による「新しい時代の駄々っ児」(『新潮』78・5)は、中上を戦後世代の旗手として位置付けた評論である。中上の初期作品と秋山の批評の関係性については、拙論「上京青年の犯罪——中上健次「十九歳の地図」論」(『国文論叢』53号、18・3)を参照。

(11) 栗坪良樹「『鳳仙花』の世界」(『早稲田文学』80・3)

(12) 明石福子「中上健次論」(編集工房ノア、88・10、一二八—二九頁)

(13) 中根隆行「中上健次の韓国体験と後期作品群のアジアへの展開」(『比較文学』40号、98・3)

(14) 拙論「大東亜共栄圏とサブカルチャーへの欲望——中上健次後期作品「異族」「南回帰船」をめぐって」(『マンガ/漫画/MANGA』神戸大学出版会、20・3)は、中上の後期作品に見られる東アジアへの植民地主義およびその裏面の反米主義的傾向を、「大東亜共栄圏」の反復を主題とする『異族』『南回帰船』という晩年の二作に即して明らかにした。

(15) 遠藤喜美子によれば、朝鮮の歌曲「鳳仙花」は「日本による植

民地支配の時代に、日本への抵抗精神の象徴として民衆のあいだに受け入れられ」た(『鳳仙花——評伝・洪蘭坡』文芸社、02・4、三〇頁)。

(16) 中上健次、小島信夫「血と風土の根源を照らす」(『波』83・4)

(17) 安藤礼二「『疵が国』の変容」(『別冊太陽 中上健次』12・8)

(18) 高山京子「中上健次「鳳仙花」論」(『現代文学史研究』13号、09・12)

(19) 関肇は、ブルックスの議論を明治期の新聞小説に適用しつつ、そこに類出するメロドラマの話を以下の通りにまとめている。「主人公はほとんどが女性で、無垢な美德を体现する存在である。ところが、彼女は何の落ち度もないにもかかわらず、迫害を受けて不幸に陥っていく。そこには不治の病であったり、旧弊な因習、被差別の問題、あるいは戦争など、みずからの力ではどうにもならない要因が作用する。(中略)そこには主人公の窮地を救おうとする善意の助力者が介在し、ときにはおどけ役が事態を混ぜ返したりする。(中略)そしてようやく終局にいたって事態が急変し、悪は罰せられ、最後に美德が勝利して結末を迎える」(『新聞小説の時代——メディア・読者・メロドラマ』新曜社、07・12、九二頁)。関は同書で新聞媒体とこうしたメロドラマの話型の親和性を説くが、『鳳仙花』でも各章毎の起伏に富んだ展開など波乱万丈な内容が連載媒体の性格に負う所が大きい。連載の形式については、大井田義彰「中上健次『鳳仙花』」(『文学と教育』98・12)に言及がある。

(20) 加藤幹郎「ファミリー・メロドラマ」(『すばる』90・12)

(21) 『東洋に位置する』にて中上は、「僕が一番ひかれるのは、鳳仙花という花でいえば、爪を染めるといふ悪魔的なことですね。いくら婆さんでも、娘に爪を染めるといふのはある一種の儀式みた

いなものですよ」と述べている(一三三頁)。

- (22) 川村湊「韓国という鏡」(『文芸』85・4)は、「物語ソウル」について「路地の外からやつて来て、ついに、路地、そのものとなつて破滅する「女」を描いた『紀伊物語』とよく似た構造」と指摘するが、その原型はむしろ『鳳仙花』に十全な形で展開されていると言える。

- (23) 聴覚描写が特徴的なソウルの「路地」の造形に関しては、注13に挙げた中根も注目を促している。ちなみに、作家は初めて韓国に訪れた際、「山を背にし、左手に熊野川、前に海、という新宮を、はつきり新宮市と書かないが何度も描写した」と先行する自作を引き合いに出しながら、「その新宮を、韓国・ソウル市に町のつくりが似ていると言う学者がいる」と故郷とソウルとの地理的な類縁性に言及している(風景の向こうへ——韓国の旅)『東京新聞』夕刊、全20回、78・8・22→10・25)。

- (24) 三枝壽勝「トポスのおりなす幻想の産物」(『早稲田文学』93・6)

- (25) 注12に同じ。なお、中上は「柄谷行人への手紙」(『韓国文芸』81・秋)にて朴正熙を「織田信長型の天才的な革命家」と評する一方、「反体制の大物と称される人物」を「大衆の実像を直視する気などない」「両班の新種」と否定的に言及している。こうした韓国の政治情勢に関する認識が、Kの造型に引き継がれている可能性も推定される。ちなみに、上記の記述に梁石日は、「このあまりにも傍若無人な発言に、私はしばらく開いた口がふさがらなかつた」と記している(『同時代批評5』土曜美術社、82・6)。

- (26) 曹英愛は、チャンギルという名もまた一種のタイプ名であり、韓国の義賊物語『張吉山』(チャンギル)に由来すると指摘している(『日本アジア研究』10号、13・3)。四方田によれば、メロドラマという近代

的な話型が異国の文化とともに導入されたアジア圏では、その地域に伝統的な民話や物語がメロドラマに再利用されることが多い(『映画史への招待』岩波書店、98・4、一七八頁)。

- (27) 中上健次、吉本隆明「文学と現在」(『海燕』83・11)

- (28) 黄哲暎、李恢成「故郷喪失と民族文学」(金秉斗訳、『群像』86・4)。ここで「日本のある作家」と名を伏せる黄の発言が中上を指していることは、柄谷行人との対談「批評的確認」(すばる)89・6)にて中上が返答していることから窺い知れる。黄もまた同時に韓国の義賊物語に取材した小説「張吉山」(『韓国日報』74・4→84・7)を発表している(日本語版は鄭敬諷訳、全三巻、未完、シアレヒム社、94・4→96・3)。

- (29) 津島佑子「アニ中上健次の夢」(『新潮』95・9)

- (30) トマス・エルセサー「響きと怒りの物語——ファミリア・メロドラマへの所見」(石田美紀・加藤幹郎訳、『新』映画理論集成①)フィルムアート社、98・2、一八一—九頁)

- (31) 「詳報・関釜フェリー日韓シンポジウム」(『朝日ジャーナル』84・8・10)。日本側からは中上の他に、木元教子、大島渚、筑紫哲也、竹内宏、岡本太郎が参加した。韓国側の参加者は、金栄作、崔仁浩、金恩国、崔相龍、洪一植、金洙容、李禹煥、高時天である。

- (32) 上野千鶴子、川村湊、成田龍一「戦争はどのように語られてきたか・序」(『小説utipia』98・6)

- (33) 高原到「失われた「戦争」を求めて——中上健次と村上春樹」(『群像』20・8)。高原によれば、中上が晩年の『異族』にて東アジアに対する侵略戦争の歴史を主題化したことは、同じく戦後生まれの村上春樹が『ねじまき鳥クロニクル』(全三部、新潮社、94・4→95・8)にてモノハン事件を正面から取り上げたことに対応し

ている。

(34) 四方田大彦、フエイ・阮・クリーマン「中上文学の世界性」〔新潮〕96・10)

(35) 注14に挙げた拙論を参照。

(36) 例えば、磯貝治良は『天の歌』の主人公の父の造形には「異邦の地で心晴れない日々を送る在日一世の姿をそこに読みとること」はできなくはない」と述べている（『青丘』16号、93・5）。

(37) 『物語ソウル』に収められた荒木の写真については、注22の川村の論考で詳細に論じられている。なお、「町よ」と題した作品は本文中で言及した二作以前にも、やはり中上による短篇小説と現地の取材写真を組み合わせた形で『PLAYBOY日本版』に四回に渡って連載された（76・7〜78・5、写真・中平卓馬）。

(38) とりわけ、「町よ、ソウル」における「米軍基地」の問題については、李惠慶「中上健次の『韓国・ソウルサーガ』をめぐる小論」〔大阪経済法科大学アジア太平洋研究センター年報〕12号、15・3）を参照。

（まつだ いつき／神戸大学大学院博士課程後期課程）