

林京子の上海・女たちの路地

——アジールの幻想——

菅 聡子

私は上海どころか、一度も中国大陸に足を踏み入れたことがないという人間で、その意味では本日のテーマにふさわしくないと考えていますが、一方で、テキストに登場する上海、言語表象としての上海を文字としてのみ受容するとどうなるのか、という悪しき事例の一つになるかと自分を誤魔化しつつ、本日やってきました。加えて私は中国語も全くできません。作中にカタカナで書かれているものを音読することしかできません。林京子のテキストは日本語で書かれている。日本語のテキストの中にカタカナで中国語が導入された時、それはもはや中国語ではないという、そのまた実例でもあるということで、お許しいただきたいと思います。

さて本日のテーマは「帝国の孤児たち 日本語作家」というシリーズのうち「上海の養女たち」というもので、私に与えられた課題は「林京子と上海」というものです。林京子は少女時代を過ごした上海をその作品の中で繰り返し描いていますが、今日は特に1980年に刊行されました『ミッシェルの口紅』の連作集を起点として、老太婆の路地における女性同士の連帯の幻想、そしてそこに亀裂を入れるものとして、繰り返し作品に現れる日本人娼婦の表象について見ることで、林京子作品における「上海」を読みたいと思います。

林京子は現在に至るまでエッセーも含めた作品中で、上海について繰り返し語っています。上海表象には叙述に多少の変容が見られるようですが、それは林自身の認識が変化していったというよりも、後で触れますように、テキストの語りの視点を過去にとるか、現在にとるかという違いによるものの方が大きいように思います。「語り」ということを問題にするならば、むしろ1983年刊行の『上海』という作品の方を採り上げるべきだったかもしれません。侵略者側の人間が被侵略国を懐かしいと思うこと、その感情は責められなければならないのか。その感情を表出すること自体における困難というものが非常に成熟した視線によって語られているからです。しかし今日はあえて少女の視点にこだわって、作品を読みたいと思っています。

それは少女の視点だから見えたもの、少女の視点だったからこそ見えなかったもの、双方があると考えるからです。物心がついてから、7歳から、1941年の開戦を挟んで15歳までを彼女は上海で過ごしています。1945年、内地に戻ってからすぐ長崎県立高等女学校に編入し、学徒動員先で8月9日、被爆いたします。小説を書き始めるのは1962年、32歳の頃です。1975年、『祭りの場』で『群像』新人賞並びに芥川賞を受賞し、本格的に作家として歩み始めます。

今日の話で主に取り上げますのは、1978年、『ギヤマンビードロ』のうちの一作と、1980年、『ミッシェルの口紅』の二つで、彼女が50歳くらいの年齢で書いたものです。この後、5年後、アメリカに渡って滞在します。

シンポジウムのタイトルに「養女」という語が用いられていることが示唆しているように、林京子は決して「上海の娘」と称されることはできません。では一方、彼女は「長崎の娘」「内

地の娘」となら呼ばれうるのでしょうか。はじめに彼女自身の言葉から林京子の語る位置、場所というものを確認したいと思います。

林京子自身は自らの語りの結節点を3つあげています。「上海」「8月9日の長崎」そして「アメリカ」です。これらの発言から明らかなように、林京子における上海というのは普通に上海としてあるのではなく、あくまでも8月9日の長崎という場所を起点に省みられる過去の時間、過去の場所としてあるわけです。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」が表れることとなります。その語りの位置を端的に言うなら、上海を起点に考えても、日本を起点に考えても、自分の位置は「周縁」だと。さらに女性という性においても周縁である。この女性という性をめぐっては、上海ものに表れる中国人娼婦をめぐる表象はもちろんのこと、彼女自身が被爆者として、産む性であるという自己の性をどのように自分でとらえたのか、この「周縁」という言葉には、そのことも彼女の視野には入っていると思われます。

さて上海、日本に対する周縁意識というのは、日本語への違和感としても語られています。これはもちろん林京子一人の体験ではなく、彼女の姉たちも、妹も、そして同じ周縁の女学校の同級生たちも皆、同じだったはずです。その意味で林京子は、大勢の養女たちの一人であると言うべきでしょう。上海を発って内地に帰国した林京子たち上海居留民が日本語や日本文化を異文化としてとらえざるをえなかったということを、ひとまず確認しておきます。しかし、では上海が、あるいは中国が、己の場所だったかということ、またそうではない。そのことを林京子はまた同時に語っています。日本に帰国してからの30数年の年月が、そのことを自分に知らせたとすれば、これからご紹介する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になります。

小説テキストはあくまでもフィクションということを前提としていますが、エッセーなどの直接的な記憶として語られている上海と、小説テキスト中の上海描写は、ほぼ一致してしまっていて、鮮明な像を結んでいます。

他の作品も含めて林京子の作品は私小説的であることが多くありますが、上海を語る語りの構造というのは、実はよく計算されたものにもなっています。「ありのままに子供の目で」(『上海・ミッシェルの口紅』講談社文芸文庫、2001)「対談 20世紀から21世紀へ」(『社会文学』15、2001)などに見られますように、子どもの目、少女時代の「私」が意識的に選ばれていることがわかります。この点について川西政明氏は「老太婆の路地での生活は無垢(壊してはならないもの) 語りの世界である。あの八月九日から伸びていったのは八月九日で壊され、「死とともに生きてきた私」 語りの世界である。(中略) そのとき、林京子にのこっていたのは、無知で無垢で無性だった少女時代の老太婆の路地に還ることだけだった。不可能な願望の土地として、上海の路地は今なお存在する」¹⁾と述べています。しかしテキストの視点は実は「無知で無垢で無性だった少女時代の視線」に一元化されているというわけではありません。「『いい気なものだ、侵略者の反省もない』と思われるかもしれない」(『ありのままに子供の目で』)と林は述べていますが、実際の作中には少女である「私」の視線を媒介とする侵略者の一つの相貌が、実は「私」の母のまなざしをとって表れています。上海ものすべてを通して

ですが、母の造形は女性同士の連帯の可能性と不可能性、その連続と分断というものを体現したもので、かつそれが非常に日常的な、ごく普通の女性の姿、立ち居振る舞いとして表れていて、林の「上海もの」を読む際には興味深い立脚点になるものかと思います。

林京子の上海語りにおいては、過去の「私」、少女時代の「私」の視点に、数年の距離を保った現在の「私」、8月9日を体験した「私」の視線というものが常に重ねられている、あるいは投影されている。そしてテキストの表層に表れるのは少女時代の「私」の視点なのですが、そこには常に現在の「私」の視線が見え隠れするわけです。現在の「私」の視線というのは、「上海という故郷は私にとってあたたかくなくてはならない、居心地がよくてはならないのだ」²⁾と、このように自らの「上海」表象が自分の過去の記憶を、ある意味では守るための幻想であるということを認識している、そのような視線でもあります。これらを確認した上で、『ミッシェルの口紅』を中心に林京子における上海を考えたいと思います。

『ミッシェルの口紅』は、7つの連作よりなっていて、1980年、単行本として刊行されました。いずれも「私」の一人称によって語られます。テキスト内の時間は昭和13年4月から昭和18年夏までが「老太婆の路地」から『ミッシェルの口紅』で語られていまして、最後の「映写幕」は昭和20年10月頃、場所は諫早で、一貫した視点人物である「私」が8月9日を体験して、被爆した後の出来事として語られています。この「映写幕」は『ミッシェルの口紅』までの〈上海〉というのをタイトルのように映し返すというのでしょうか、そのような作品にもなっていると思います。

テキスト内の「私」は最初が7歳くらい。『ミッシェルの口紅』では女学校に入学してすぐ、となっています。テキスト内においても「私」の視点は幼い少女という言い方を強調していますが、しかし年齢とともに成長し、変容もしていくはずですが。この語り手である「私」の一家は民間人である商社員の父と、あとは女ばかり、母親と女姉妹という家族構成で、とはいえ、この時点では父親は「父様」と呼ばれていて、まだその権威を保っていると思われるのですが、他のテキストを参照しますと、敗戦後、内地に引き揚げてからは、父は職を失ってしまっていて、以後、家族からは「父さん」と呼ばれるようになっていて格下げをされているんですが、上海ではあくまでも「父様」だったはずなんです。にもかかわらず『ミッシェルの口紅』の連作集では父親の存在、父的なものは希薄で、あまり印象に残りません。実際はいろいろな場面に父親は登場してはいるのですが、では『ミッシェルの口紅』という物語を、父と娘の物語として再構成しようとする、どうも面白くない、うまくいかない。『上海』という作品では、死んでしまっている父親に対する記憶の喚起、呼び起こしが、ところどころで行われていまして、『上海』の方では父親のイメージが強くなっている。ではこの『ミッシェルの口紅』の方ではどうか。実際の家長が父親だったとしても、少女の「私」にとっては常に身近にいて、家族を守るために奮闘しているのは母なんですね。冒頭からして上海に上陸後、無事に家にたどりつけるように母はワンポウツォの車夫に居丈高に振る舞っている。語り手の「私」は「母は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」と語っています。これ以降、母親をめぐるさまざまなエピソードが語られています。マーケットに危険をおかして出かける時は、死に装束になってもいいようにというのでしょうか、覚悟の表れとして下着から全部着替えていくとか、ゆすりのような男に対しては「日本人の恥だ」と言って対抗したり。母親は「日本人の

恥だ」と罵る日本人性を含めて、作中では深く語られています。

第1作目は「老太婆の路地」というタイトルですが、このタイトルが象徴するように、この連作集では、あくまで「老太婆」と呼ばれる路地のゴッドマザーのような人、この人と母の関係性を軸に構成されていて、その関係性が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、自分の家族を守り、子ども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」としてありつつ、これはたとえば林京子の『ミッシェルの口紅』という上海ものを論じる時には必ず引用される「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つきあってくれるから好きだといい、ニヤンニヤン、ツンコニンに好意的だから私もあんたたちを追い出すような真似はさせない」（「老太婆の路地」）と、そういう国の対立とは別次元の親しみというのを、それを基本としつつ、時に暗い側面、あるいは表面的に均衡を保っている親和性というものが、本当はとても危うい、偽りのものと言うと強すぎる表現かもしれませんが、少なくとも危ういものであるということを垣間見せる場所が、しかしこの路地という空間でもあるわけです。

「母は老太婆の借家が気に入っていた。その心意気が気に入っていた。戦争になった時に、老太婆の側にいればなにかと安全だろう。路地の人たちも老太婆にならって、私たち家族に危害を加えることはしないだろう。しかしこれは、母の憶測である」（「老太婆の路地」）この母の憶測であるという語り手のコメントは少女時代の「私」の認識ではなく、回想している現在の「私」の認識であることから、この語り手が、二層構造をなしていることがわかります。

老太婆と母の親和的、親しみを持った関係というのは、区別なくつきあってくれるから好きだというような感情だけではなく、「心が苦しい」ということの共有による言語場面が示されていて、川西氏は、この関係を「蜜勒路の空間とは、「トンヤンニン」の宮崎家の母と「ツンコニン」の老太婆のあいだに、こうした親愛関係が出来上がっている空間のことである。この日本人の婦人と中国人の婦人同士の信頼関係が堅固であることが、林京子の上海体験の基礎にあった。このように蜜勒路の路地では母と老太婆の生き方を核にして日本と中国が共存している。中国を表現した日本の文学のなかで、このように日本人の母と中国人の母を中心に据えて普通の日本人と普通の中国人が交換する空間をつくりだしたものは他にない」とまとめておられます。これは確かにそうなんですけど、しかしそのように素直に、というへんですが、言葉どおりに受け取っていいものだろうか。私が思いますに、この作品の路地という空間は、もう少し危うく、かつ複雑なものを含みこんだ空間であるように思われるのです。しかし親しみという点から言えば、母とゴッドマザーの関係のミニチュア版という形で形成されているのが、「私」と老太婆の小間使いである明静という幼い少女同士の関係です。「私」の母や姉たちはこの路地、上海という空間に親しみを持ちつつも、しかし同時に日清戦争以来の文明と野蛮の二項対立という典型的な帝国日本の視線を所有しているのですが、そのような他の女性たちと異なって、少女の「私」は原初的なレベルで路地の空間に引かれています。

大橋毅彦氏が指摘されていますように³⁾、主婦たちの日課であるモダン洗いというのが象徴する原初的な感覚に魅惑されているというのでしょうか。そのような幼い「私」のありようです。文明と野蛮というような帝國的な視線とは別のところに一幼いゆえにといいいかどうか、この時点ではわかりませんが—「私」の感覚があるということは確かだと思います。

この女たちによって形成されている路地の空間には、いろいろな異分子たち、怪しげな人たちも紛れこんできます。作中、中心として顔を持って描かれるのは宮崎家と老太婆の路地です。中国人の中産階級、他の主婦たち、明静などの使用人たち。梶山・曾根という軍属か特務機関なのか、浜田という共産思想家のような人、老太婆の孫である晨という学生。この人は親日家であるにとらえられつつ、抗日運動もしている存在です。迷路のように入り組んでいる上海の路地、ゴッドマザーである老太婆が続べる路地というのは、「私」の母を含む主婦たちによって形成されていて、さまざまな異分子が入り込んでくる懐の深さを有した、まさにアジールとしてあるかのように見えます。しかし本当にそうなのだろうか。逃げ込んでくる抗日分子やそれを追ってやってくる日本の特高たち。日本兵。宮崎家を訪問してくる怪しげな軍属日本人たち。いろんな人たちが入れ代わり現れてきますが、この路地の空間にとって真の異分子、異端者は誰なのか。普段は中国と日本、ツンコニンとトンヤンニンの次元を超えて、家族を守る子どもたちにご飯を食べさせなければならないという母同士によって形成されている親和的な関係は、しかし何かの瞬間に、もう一つの姿、普段は隠されている姿を見せ始めます。

テロ事件のために道路が通行止めになって中国人たちは半日足止めされる。しかし日本人であることを兵隊にアピールした幼い「私」は一緒にいた明静をおいて一人走って家に帰ってきます。その時、道の向こうから「私」を見つめる明静の無表情な目は、基本的には見る者としてこのテキストの中では視線の所有者である「私」が、実は、常にこのような目によって見つめられている存在であるのだということを露呈させます。子どもたちの間では、とはいうものの、鬼ごっことか日常の遊び、スイカを食べたりした時、お互いの国を罵り合ったり、「東条のバカ」とか言い合ったり、唾を吐きあったり、その対立は表面的に具体的に現れていて、その分、オープンであるとも感じられるのですが、母をめぐる大人たちの関係性においては無表情な目は通常はテキストの上では表面化してきません。しかし、太平洋戦争開戦後、反日、抗日運動が激化する中で普段は伏せられている主婦たちの無表情な目が徐々に表面化してきます。この時、トンヤンニンはトンヤンニンなのだという事実が、幻想の路地の連帯に内部からヒビを入れて漏れ現れてくる気がします。トンヤンニンというのは東洋の鬼、すなわち中国人が日本人を罵って、憎しみをこめて呼ぶ言葉です。老太婆の言葉で「トンヤンニンとかツンコニンとかの区別をしないでつきあってくれるから好きだ」という表現がありましたが、そもそも罵りとして憎しみの呼称であるトンヤンニンが、この路地では好意を持った親しみをを持った呼称として用いられているという矛盾を最初から内包した、いわば「幻想のアジール」としてこの路地はあるのではないのでしょうか。このアジールは、しかしともすればトンヤンニンはトンヤンニンだという事実が表面に現れてくる予感を隠蔽することによって、危うい均衡を保っていたと思われれます。

さて、このテキストに見いださざるをえない、ある欠落に触れておこうと思います。それは「アジアの欠落」、もっと正確にテキストに即していうなら「朝鮮の欠落」です。もちろんこのテキストは上海を舞台として描いています。しかしこの朝鮮の欠落に気づかされるのは、「ミッシェルの口紅」です。連作の六番目に配置されたこの作品において次女、「私」の姉の修学旅行中のエピソードの一つとして北京の宿での味噌汁事件が導入されていることから、この欠落に逆に気づかされる。泊まった宿の味噌汁にニラが入っていたということをきっかけに「ニラの

味噌汁なんて食べられない。朝鮮人の食べ物でしょう」と女学生たちが口々にいって味噌汁を飲むことを拒否した事件です。

「ニラの味噌汁を拒否した少女は朝鮮の人たちに嫌がらせをしたのである。日本人である身分を誇示したかったのかもしれない。しかしその頃、朝鮮人も日本人だったのだ。次女たちの学年にも朝鮮の少女たちが数人いた。彼女たちも味噌汁を拒否する側に立って事件に加わっていた」。この時、朝鮮人に嫌がらせをする側に立たねばならない朝鮮の少女たちの心情について、このテキストの視線は届いていません。ですから逆に次女の視線を導入することによってのみ、このエピソードは描きえたわけです。もちろんそれは少女の「私」の視点をとっているがゆえに、そうなのだということかもしれませんし、上海の統治その他については一筋縄ではいかず、テキストの始まるの時点では日本の統治下にはないけれども、朝鮮はすでに植民地である。朝鮮人はすでに日本人である、同胞であるというまさに植民地支配の視点を、幼い「私」がごく自然のこととして内面化していることが、そのままテキストに反映しているのだとも言えるのかもしれない。ここはどちらともいうことはできません。「私」という少女の視点は、この問題をとらえていない。参考資料としてこの点について、テキストの中の林京子の言葉、大人の視線からのコメントも載せていますが⁴⁾、しかしこの問題については多少、ゆるいと言わざるをえないでしょう。

少女の視点であるがゆえに、一つの欠落が生まれているのだとすれば、しかし一方で少女の視点であるがゆえに可視化された目に見えるものとなりえた存在もあります。それが女たちの路地、共同体幻想にメスを入れるもう一つのものである「日本人娼婦」の表象です。「・・・その前に、白系ロシア人の女主人が経営する、娼婦の家がある。私たちはヤァチイの家と呼んでいた。ヤァチイとは娼婦のことである。(中略) あんな女たちが住んでいると、私たちまでが色眼鏡で見られると母は腹をたてた」(「群がる町」)。遊んでいる最中にけがをした私を父はとっさのことで、ヤァチイの家に担ぎ込みます。その時、私は外国人娼婦たちの中に日本人娼婦がいることを知ります。なぜそれを知ったか。日本語が聞こえたからです。しかしそこを出る時、父も母も日本人の女には挨拶をしない。子どもの私は同じ日本人であることに気を引かれるのですが、しかし両親は無視します。この日本人娼婦はテキスト内で顔を持っていません。

「私」は「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」と言っていますが、しかしこの言葉と裏腹に顔を持たない、顔がない日本人娼婦はこの上海の町においては、誰々であるという一人の人間としての認定を受けていないという存在です。

この日本人娼婦を描いた印象的な作品が『ギヤマンビードロ』におさめられた「黄砂」という作品です。この作品について林京子は次のように述べています。「なかに一篇、上海時代を描いた「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現します。連作のなかに「黄砂」をもち込んだのは、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もっているからです」⁵⁾。

ここで明治の「からゆきさん」以来の海外日本人娼婦への視線を確認しておきたいと思いません。ロシア文学者の瀬沼夏葉がウラジオストックに渡った時の文章を見ることにします⁶⁾。我が同胞の婦人が夜な夜な町に立って客をとっている。そして中国人のクーリーがその女に声をかける。二つが重なった不愉快、屈辱感がここで夏葉に吐き気を催させています。

この海外日本人娼婦の悲哀を明治期の作品で見事にとらえているのが国木田独歩の『少年の悲哀』（「小天地」明治35・8）という作品です。この作品は「僕」と名乗る一人の男が少年の時の悲哀の一つを語るという形式ですが、現在の僕は29歳、回想の中の僕は12歳の少年です。この語りの構造は林京子の上海ものと共通しています。ある夏の夜、僕は叔父の下男だった徳次郎という男性に頼まれて彼の馴染みの娼妓に会うこととなります。彼女は数日後に朝鮮に売られることが決まっていて、かねてから僕の面影が生き別れた弟のそれとよく似ているということを経次郎から聞かされていた女が、朝鮮に行く前に僕に一目会いたいということを願ったわけです。両親に早く死に別れた姉と弟という設定になっていますので、女は多分、貧困のためにそしておそらく弟のために身を売ったのだと思われます。幼い弟のためという思いを抱くことで、女は現在の娼妓稼ぎというものに耐えている。そして朝鮮につれていかれるのを前に「弟にこの世で会うことができるかどうかわからない」とすすり泣く女は、もちろん僕と弟が別人であることは承知の上で、しかしそれでも僕に弟の面影を重ねて別離の時を仮構する。朝鮮に送られる女にとって弟との別離の記憶、仮構されたフィクショナルな記憶は遠い異国の地で、より辛い状況を生きる心のよすが、支えとなるものだったかもしれません。「からゆきさん」の研究で知られる山崎朋子氏は異国におかれた「からゆきさん」たちが、故郷の父母への送金と祖国の政府への献金を唯一の生きがいと信じるようになったということ伝えてしています。つまり彼女たちの愛郷心や愛国心というものは彼女たちにとっての生き甲斐となったわけです。『少年の悲哀』の女は作中では「流れの女」と呼ばれていて、定住する場所を持たない漂泊の存在として語られています。漂泊のゆくえは朝鮮から、さらなるどこかの果てへ、僕の知らないどこかへと連なっていく。日本を離れる際に仮構された、ほんとはではない、偽物なんだけれども、弟との別れの時というのは、流れの女である彼女に、ただ一人の家族のいる日本という、自分の帰る場所としての日本、この流れの女もまさしく帝国の孤児なのですが、しかし帰る場所としての日本を仮構させる、フィクショナルに抱かせるものだったと言えます。

そのような故郷の物語、母国の物語を仮構することによって、女は辛うじて朝鮮での娼妓稼ぎに耐えようとしているわけですが、しかし同時にその故郷である日本、国家こそが女性たちを植民地支配の一つの道具としてとらえて、積極的にではないものの、彼女たちがアジア諸国へと流出することを黙認し続けていたわけです。明治の早い段階から世界中どこに行っても日本人娼婦がいるということは、いろいろなところでさまざまな言説で語られています。

翻って「黄砂」で描かれているのは、昭和12年の出来事で、小学校に入学したばかりの「私」という少女の視点で語られます。「私」は中国人の男がお清さん、日本人娼婦と人前で性行為を行う、それが成し遂げられるかどうかには中国人の男たちが群がって賭をしている、その場面を目撃します。この場面について川村湊氏は「もちろん、私たちはこの文章に「中国人の男が攻めきるか、日本人の女が守り抜くか」という、余計な注釈をつけずにはいられないのだ。男と女の「性」は、常にこうした場合、民族と民族との複雑な感情を反映させずにはおかないから

である」と指摘しています⁷⁾。しかし中国の男が攻めきるか、日本人の女が守り抜くかという関係性であるなら、なぜお清さんは中国服を着て現れるのでしょうか。お清さんが上海の日本人社会から排除されているということは、母親の言葉にも表れる。母による「国辱もの、あの種の女」という名付けというのは、明治以来の海外日本人娼婦への視線をそのまま継承して、むしろ強めていったものです。幼い「私」はお清さんに心を通わせます。野原いっばいに咲く菜の花の中に点在している中国人たちのお墓の間に、お清さんは寝ころんで、「私」とともに空を眺めるという印象的で胸を打つ場面が挿入されているのですが、しかしお清さんは、「私」たちが内地へ帰るとい話を聞いた後、2時間後となっていますが、首を括って死んでしまいます。菜の花の墓地、大地に抱きとられようとしているお清さんの身体は、しかし、現実には町に捨ててある赤ん坊の死体や犬や猫の死体を回収する清掃者によって回収されてしまうわけです。最後までお清さんの内面は空白のままなんですね。なぜお清さんは中国服を着て現れたのか、本当に群れから除外されていることを気にかけていなかったのか。なぜお清さんは死んだのか。これらはすべて空白のまま残されています。

路地の空間の女たちはいずれも主婦で、母であります。彼女たちの家族を守るという共感によって形成された共同体、女性同士の連帯は、しかし、お清さんを排除しています。身を売る女、それも外国の地で外国人を含めた男たちに身を売る女というのは国辱として女性たちの共同体、日本という共同体から排除されます。つまり女たちの共同体、幻想のアジールは、同時にその外部をも形成していたということになります。その外部はその母たちの共同体である路地に親しみを持ちつつ、しかし自由に無防備に動く少女の「私」であったからこそ、読者の前に開示されることができたわけです。しかしそのような共同体の外部、内部というような分断が、さらに、実は表層のものにすぎなかったということが他のテキストにおいて明らかにされます。

終戦後の長崎を舞台にした作品「昭和二十年の夏」(『道』文藝春秋社、1985・5所収)を見ます。ここで母は、あの種の女と自分たちが実は同じである、連続しているという事実初めて気づかされています。「むすめをですか、と母は声を高くして聞いた。噂ばいななあ、ばってん、ありえんことじゃなか、戦争は陣取り合戦じゃもん、占領した国の女に我が国の血をませた子を産ませれば、完全に占領出来るし、村に、アメリカ軍から娘ば出せ、ちゅう通達のくれば出さんわけにはいかんし、そのときの保証はできんもんね、と言った。母は、庭にしゃがみこんだ。慰安婦がいるではありませんか、と言って顔を両手でおおった。姉たちが、母の腕に抱きついて庭にしゃがんだ。この「慰安婦がいるではありませんか」という一行こそ、林京子の文学が、女性という性に同性が、同じ女が向ける視線の真実を暴いたものと言えるのではないのでしょうか。上海ものを中心に繰り返し描かれた娼婦の表象はたとえば『谷間』(講談社、1988. 1)など、他の林京子の私小説的なテキストの一文、結婚生活と、その破綻を描いた作品と交差することで、さらに女という性をめぐる視線が明らかになります。「あんな女もお嫁さんも同じだ」という、性的に搾取される、いわば周縁としての女の連鎖が上海時代から現在に至るまで一つの連続性をつくりあげていると言えるでしょう。

林京子にとっての上海は幻想の故郷である。決して本当の自分の居場所ではなかったかもしれない。しかし同時に日本にとっても彼女は養女かもしれない。「上海もの」のテキストには中国の大河を行き来する連絡船を見つめる「私」、川の流れ、流れゆくものを見つめる少女の「私」

が、しばしば登場します。その流れの行き先は内地日本かもしれないし、また別の場所かもしれない。しかしここには林京子の語る行為が、漂泊性、放浪する、ひとところに停滞しない魂への憧れから起こるものであったのかもしれない、そのことが表れていると言えるのではないのでしょうか。もちろん彼女の語る行為の原点が、8月9日にあるということは、これはもう彼女自身も繰り返し述べるところで、疑いのない事実だと思えます。8月9日の絶対的な破壊、暴力、喪失というものは林京子を語り部の民として駆り立てましたし、何万のさまよう魂のために彼女自身も放浪をし続けています。同時に、この表象とともにある漂泊への憧れというものに、林京子を語る行為へと導くもの的一端を見ることは、林京子の文学に対する、何か新しいアプローチを可能にするのではないかと、そういうささやかな提案とともに、私の発表を終わらせていただきます。

注

- 1) 川西政明「上海—日本の文学は中国をどう表現したか」（『群像』1995・2）。
- 2) 林京子「仮面」（『群像』1997・7）。
- 3) 大橋毅彦「交わりと峻拒—林京子『ミッシェルの口紅』の世界—」（片山亭編『日本文芸論叢』和泉書院，2003・3所収）。
- 4) 林京子「ナンシーの居間」（『輪舞』新潮社，1989・2）。
- 5) 林京子「二つの命と人生」（『祭りの場・ギヤマンビードロ』講談社文芸文庫，1988・8）。
- 6) 瀬沼夏葉「裏塩通信 見たま、（五）」（『読売新聞』明治42・9・17）。
- 7) 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・11）。

