

帝国の養女の里帰り

藤井たけし

李良枝^{い・やんじ}とはまた違う気がするのですが、往来体験というか韓国に初めて行ってからは大分なります。92年に初めて行って98年に語学留学で一年、2000年からは移住して住んでいます。李良枝の場合も韓国で生活するなかでどんどん変わっていくわけですが、確かにわたし自身も相当に変わったように思います。ただとりわけ李良枝について言うなら、それは「往来」ということとは少し違うようにも思うんですね。「往来」という時、その運動のイメージ自体はいいのですが、どうしても二つの領域を予め設定しておいて、その「間」という平板な議論にすぐなってしまうがちな気がしています。今日はこのあたりを問題化する形でも議論ができればと思います。

西さんの方から李良枝の存在が母国においても養子であり、祖国においても養子であるような存在であるというご指摘がありました。これを流行り言葉で言えば「ディアスポラ」ということになるかと思います。今日は「国民国家と多文化社会」というシリーズで、「帝国の孤児たち」というテーマの下で話すことになるわけですが、まず一般的な前置きをすると、ディアスポラについて語る時、どうしても帝国の問題に還元する、帝国の内部のマイノリティ、さらに多文化の問題として語られることが非常に多くあるように思います。もちろんそこには現実的な切実さがあるわけですが、それだけでいいのか、ということはこの間ずっと考えています。

たとえばよく知られているエドワード・サイードの例を挙げると、彼は『オリエンタリズム』を1978年に書き、翌年に『パレスチナ問題』という本を書いています。81年に出された『イスラム報道』とあわせて三部作と称される初期の代表作なわけですが、『オリエンタリズム』は日本で最初に翻訳が出たのが86年です。ところが『パレスチナ問題』は2004年ようやく翻訳が出されている。この違いは何か、ということなのですね。『オリエンタリズム』は帝国批判をしている本ですから、ある意味、使い勝手がいい。実際にサイードがつくりだした理論を使って議論をしている人は山のようにいるけれども、その理論がそもそもつくられる根拠となっていたパレスチナ、サイードという人はパレスチナとのかかわりを抜きにしては語ることでできない人ですが、そういう部分に関しては興味を持たれない。結局は帝国の内部での問題を議論するためにサイードが称揚される一方で、サイードをそこから決して切り離すことのできない場所であったパレスチナの問題は特別の、特殊な問題として扱われることになってしまう。それこそポストコロニアリズムと呼ばれる、帝国と対決するための理論が、帝国の養子にされているわけです。これは一般にポスト・コロニアルと呼ばれる流れの中でスピヴァクやバーバといった人たちが盛んに論じられる一方で彼女や彼がその出身地域とどういにかかわりを持っているのかについて興味を持っている人はあまりいない、という形でも現れています。どこまでも彼ら彼女らは帝国の中の外部として扱われているように思われてなりません。これは

一般的な話なわけですが、私が在日朝鮮人たちとつきあっていく中で悟っていったことでもあります。たとえば在日朝鮮人と出会う時、最初は日本語で会話をしますし、日本の中に住んでいるマイノリティだろうなという認識から入ったりするわけですが、それだけでは済まない部分がつきあっていくうちに見えてくる。個人的な経験についてお話しするなら、十数年前に私が学部の卒業論文を書こうとしていた時、京城帝国大学、現在のソウル大学の前身にあたる日帝時代に建てられた大学について書こうとしていたのですが、そのことについて在日朝鮮人である友人の父親と話す機会がありました。その時、こういうことを言われました。「ああ、また朝鮮人をリトマス試験紙にするんですね」。京城帝国大学が朝鮮人に対してどう振るまったのか、朝鮮人に対してひどいことをしたのなら、よくない、よくしたのだったらよい機関である、つまり、朝鮮人は京城帝国大学なり、日本人を判断する基準、リトマス試験紙にすぎないということと言われて、グサッときたことがありました。個人的に言われたこと以外に、書かれたものを通して同じような経験をしたことがあります。^{きむ・しじゆん}金時鐘という詩人がいるのですが、彼がかつて同志社大学で行った「朝鮮人の人間としての復元」という講演があります。これは『「在日」のはざままで』という本に収録されていますが、その中にもこういう言葉があります。「戦後二十五年、延々と私達の主体は心ある日本人の鏡の役でしかありませんでした」。ここで指摘されているのも、いい日本人をつくるための鏡として在日朝鮮人がずっと設定されてきており、朝鮮人に対して親切にすればいい日本人、差別した人は悪い日本人、という構図なわけです。こういった構図のなかでは朝鮮人自身が主体となることはありませんし、朝鮮自体が抱え込んでいる問題がともに解決すべき問題として共有されることもありません。つまりマジョリティたちを照らしだすための鏡としてマイノリティが利用されていることについて厳しく指摘されているわけです。この指摘は最近になってなされたものではありません。講演のなされた1971年に既に指摘されているものです。

こういった指摘を受け続けながら考えるようになったのが、自分たちを照らしだすための鏡として設定してしまわないで彼ら彼女らとどのように関わることがができるのか、という問題意識でした。こういった問題意識は、日本という枠の中にあるマイノリティとしてのみ在日朝鮮人を見ている限りは見えてこなかっただろうと思うのですが、実は当然と言えば当然のことなのですが、在日朝鮮人の内部では自分たちが果たして日本社会の中のマイノリティなのかという議論は昔からありました。解放直後から間歇的に提起され続けてきたこの議論が1980年代半ばにも再燃しています。『季刊三千里』という雑誌を舞台に展開された、いわゆる「在日論争」です。ここで議論になったのは、70年代はじめから起り始めた就職差別などの民族差別と闘う、在日朝鮮人の「マイノリティとしての権利」を獲得していこうという運動の中から出てきた^{やん・てほ}梁泰昊という人が、「事実としての在日」という形で、本国に流しこもうとする主体をつくるのではなく、日本社会の中で権利を獲得して生きていくことができるような運動をしようという提起をしたことから始まっています。具体的にはそれが就職差別と闘う運動だったわけですが、「民族差別と闘う連絡協議会」という運動体ができてきて、そこで主な基調となっていたのが「事実としての在日」、明らかに本国人とは違う生活を自分たちは「事実として」行っているというものでした。それに対して^{かん・さんじゆん}姜尚中さんが「方法としての在日」という形で、「在日を事実として固定してしまうのではなく＜方法＞という形で捉え、祖国との関連をきっちり設定して

行かなければならない」と反論したわけです。もちろんそこでの姜尚中さんの話では祖国との関係というのはやや抽象的だったわけですが、祖国との関係を抜きにして在日朝鮮人の議論をしてしまうことの危うさを指摘したという意味ではとても重要なものでした。実際その後、民族差別と闘う連絡協議会、略して「民闘連」系の人たちは日本国籍取得運動をやってしまったりする。そういう民族差別と闘う運動が日本国籍を取得する運動になっていってしまう現状を見た時、こういった論争をもう一度振り返って見る必要があるように思います。

こういう流れの中にあつた80年代半ば、まさに同じ時期に韓国に渡って在日朝鮮人が祖国とどのような関係を結ぶことができるかを模索していたのが、ほかならぬ李良枝です。西さんからの指摘もありましたが、韓国と日本の間を往来する人は最近とても多い。観光客や留学する人も増えています。その中で在日朝鮮人像是明らかに変わりつつあります。70年代、80年代に在日朝鮮人について語る時の在日像は、言葉も知らなければ歴史も文化も知らないというのがある種決まり文句のように語られていました。つまり、肯定的にであれ否定的にであれ、本国人とは異なっているということを強調する語り方が多かったように思います。しかしこの状況が今では塗り替えられつつある。多くの人が実際に留学して、例えば一年くらい語学留学して朝鮮語ができるようになり、歴史や文化もかつてに比べれば相当に接することが容易になっている。そういう中でこそ、改めて祖国なるもの、本国なるものと在日の関係をどうやって設定するのかという問いがすぐリアルな問題として現に存在しています。そういう状況の中で先駆者であるといえる李良枝の作品にはとても大きな意味があると思います。

今日のタイトルは「残された手紙」ですが、これは「由熙」を意識したものでしょう。ですから今回は「由熙」という作品を彼女の作家活動の流れ全体の中で位置づけるような形でお話してみたいと思います。まず「由熙」に対してこれまでどのような評価がなされているでしょうか。単行本の帯を見ると「留学生活に傷つき/母国を去らねばならぬ/在日韓国人女性の/悲劇」と書いてあります。おそらくこれが一般的な了解のされ方なのでしょう。ただ私は、この作品が悲劇だとはあまり思いません。むしろこれを肯定的に読む必要があるだろうと思っています。まず必要なのは、タイトルが「由熙」であることに注目することです。由熙というのは主人公の留學生の名前なわけですが、朝鮮語で「ユヒ」と言う時、それが何を指すかという「遊戯」、つまり「戯れ」なのです。まずはこの作品が「戯れ」として提示されていることが重要でしょう。では何が戯れなのか。これは短編としての「由熙」を見るだけではなく、単行本としての『由熙』を見ることで明確になってきます。『由熙』という単行本には「由熙」のほかに「青色の風」と「来意」という作品が収録されているのですが、実は「由熙」を含めたこの三つの短編はそれまでの李良枝の作品とは明確に異なる特徴を持っている作品です。なによりも面白いのは、「来意」と「青色の風」という作品には朝鮮や韓国に関わるものが一切出てきません。日本が舞台で日本人たちが登場人物であるように読めます。もちろん本当に日本人なのかどうか疑いだしたらキリがないのですが、おそらくは日本人だろうと思われまふ。もう一つ重要なのは、「来意」という作品の語り手が成人男性であり、「青色の風」の場合は小学生である少女であるという点です。ここでは語り手を李良枝本人と同一視することができないような仕掛けになっているのです。その意味で「由熙」という作品で韓国人が語り手になっている

のも同じ延長線上にあるといえるでしょう。

このような点はマイノリティ文学が往々にしてマイノリティの自分語りであると了解されがちであることに対する抵抗であるということが出来ます。マイノリティと目されている人が作品を発表したりすると、きっと自分の経験のことを書いているに違いないと考えられるわけです。帝国の本国に住んでいる男性が書いた場合、そこで主人公が女性になっていても、本当は女だったのではないかと思う人はいないわけですが、なぜかマイノリティ文学と目される文学ではマイノリティが自分の体験を訴えようとしているのだと読まれる傾向があります。そういう部分に対して一線を画そうとしているのが単行本の『由熙』に収録されている作品群だと言えるかと思います。こうした作品が登場するようになってきたのは、それこそ在日朝鮮人文学の流れの中でも大きな変化です。在日朝鮮人文学をかつて代表していたのは李恢成^{い・ふまそん}という作家ですが、彼の初期の作品を見ますと典型的に教養小説的な構造をとっています。自分たちは在日朝鮮人として民族性が欠けているから本物の朝鮮人にならなければならないというのが基本的なモチーフになっており、そこから彼自身も本国への投企に向かっていくのが60、70年代の在日朝鮮人の文学世界だったかと思います。『由熙』はそこから明確に距離をおいているわけです。

『由熙』という単行本でもう一点重要なのは、三つの短編が「由熙」「来意」「青色の風」の順序で収録されていて「青色の風」が単行本の最後になるわけですが、この単行本を締めくくる最後の文章は何か、という点です。「……でもおかしい。何かおかしい。みんな大真面目なんだもの。おかしくてしかたがない。」という言葉で終わっています。つまりここには、こういう物語を大真面目に読もうとすることへの拒否感が記されているのですね。こういった言葉でこの単行本が閉じられている点にも注意をする必要があるのではないかと思います。

このように『由熙』という作品は単行本の単位で読まれる必要があるわけですが、そういう観点から見ると、短編としての「由熙」が重要なのは韓国人に対する挑戦でもあるという点です。「来意」と「青色の風」が日本人読者、とりわけマイノリティ文学を期待して読もうとする日本人読者に対する挑戦であるとするなら、「由熙」は韓国人読者に対する挑戦として書かれたと言えるでしょう。語り手が、もし由熙本人だったりした場合には、韓国人読者としてはある意味では受け入れやすい話になるわけです。「かわいそうな在日朝鮮人の訴えを聞く」という読者自身の位置が「韓国人」として素直に設定される、つまり「在日朝鮮人」対「本国人」という構図が簡単につくられてしまうわけですが、この構図自体を崩すような形で語り手を韓国人に設定してしまうことによって、韓国人自体が分裂せざるをえなくなるという仕掛けがここにあるわけです。年譜を見れば一目瞭然なわけですが、李良枝の作品はすぐに大体、翻訳されているんですね。当然、「由熙」を書く際にもこれが韓国語に翻訳されることは彼女としてはわかりきったことだったでしょう。あえて自分で朝鮮語で書かなくても、韓国の読者に読まれることは既定事実^{既定事実}に等しいものだったわけです。そういう点でも「由熙」において対象とされているのが韓国人読者であると読んでいいと思います。

また由熙が李光洙^{い・くわんす}という作家について話している部分からも、この作品が韓国人読者を意識していることがうかがえます。李光洙という朝鮮人作家をご存じの方、いらっしゃいますか？(会場で幾人が挙手)あまり多くはないですね。この作品の中では「李光洙って気になってしか

たがないんです」と由熙に言わせているわけですが、おそらく日本語の文脈に限ってしまえば、何の説明もなしにこんな話をされても何のことを言っているのかわかる人は余り多くはないでしょう。ですが韓国人読者だったら教科書にも出てくる作家ですから当然誰だって知っています。そして李光洙という作家がどういう文脈を持っているのかということまで考えると、このエピソードが韓国人読者を刺激するべく書かれていることは明らかです。李光洙は朝鮮の近代文学の創始者、日本で言えば夏目漱石みたいな位置にある人ですが、その後、「親日派」となって「皇民化」に積極的に加担し、日本語で創作したりもしています。この李光洙に象徴されるような、朝鮮人が歴史的に持った「日本語体験」というものがあるわけですが、往々にしてこれは評価以前に否認されがちです。由熙が李光洙に対する「複雑な気持ち」を語るこのエピソードは、韓国人のなかにも歴史的に潜んでいる日本語を想起させることで、在日朝鮮人にとっての日本語を直視させようという試みであると言えるでしょう。

このように「由熙」は単にマイノリティの窮状を訴えるような作品ではなく、きわめて意識的に組み立てられたものであるといえるのですが、それは李由熙というキャラクターと李良枝本人との明確な差異を通して確認できます。李由熙と李良枝が経験してきたことのなかにはもちろん重なる部分もあります。たとえばバスの中で、韓国語に包囲されている、侵入されてくることに対する身体的な拒否感などは他の作品にも出ていますし、よくわかる話です。しかしその一方で、たとえばテグム（横笛）の音に由熙は引かれつつも、それを決して習おうとはしません。この点は李良枝本人とは全く違う点です。李良枝本人はすぐ習おうとしますから。また由熙が床に座ることを好む描写が何度か現れていますが、これも以前の作品にはないものです。床に触って「こんなに温かい」と言ったり、椅子に座る机を買うことを拒否したりと、床に対する執着を描き出すことで、由熙という人の限界が何なのか、何が問題でこうならざるをえないのかははっきりと指し示されているといえるでしょう。李良枝にしてみれば由熙の何がダメなのかはわかりきっている話なわけですが、それでもあえて韓国人読者に対しては示す必要があると思っているのでしょうか。そういうことから「由熙」という作品は書かれているわけです。わざわざ悲劇のような物語をつくりだして見せているのは、韓国人を不安にさせるために他なりません。最後の場面で由熙が住んでいた下宿のオンニ（姉）、つまり語り手である「私」が「ア」の次に来る音が何なのかわからなくなる。日本語だったら「ア」の次に「イ」が来ますし、朝鮮語だったら「ヤ」が来ることになっているわけですが、「ア」の次が続かなくなるという場面で終わっています。韓国人だけでなく韓国語をも揺るがすことが狙われているのです。韓国語に対する挑戦というのは、遺作になった幻の長編である「石の聲」においてさらに明確に試みられています。

最初に「——義しさ」という言葉が思い浮かぶ場面からこの作品は始まっているのですが、「ただしさ」という音に対してどういう漢字をあてるのか主人公が考える過程が描かれています。漢字表記とその読みが恣意的でありうる日本語以外の言語ではほぼありえない過程です。朝鮮語であれ、中国語であれ、ある音と漢字は（例外はあるものの）ほぼ一対一対応していますから、日本語を知らない限り、ここで主人公が何の話をしているのか全くわからないことになっています。実際に翻訳で読んでみても何の話をしているのかピンとこないんですね。その意味では訳しようのない話を書きつけているわけです。「由熙」が最終的に投げかけるメッセージが

由熙を理解したかったら日本語を読めという要求だったわけですが、「石の聲」においては最初から翻訳で読もうとする読者を撥ね付けるような書き方がされているといえるでしょう。もしかしたら李由熙が下宿に残して行った原稿が「石の聲」なのかもしれないという気もするのですが、やはりこれを読むためには日本語で読まなければならない、日本語で読みなさいと要求しているわけです。そういう意味で「石の聲」は作品そのものが韓国語読者に対する挑戦として試みられていたと言えるでしょう。

さて、それでは李良枝の作品全体の流れの中で『由熙』に至る過程をどのように見ることができるでしょうか。年譜をご覧になればわかる通り、彼女は1982年に「ナビ・タリョン」という短編でデビューしています。その翌年に「かずきめ」と「あにごせ」、そのまた翌年に「石の聲」を除けば最も長い作品である「刻」が発表されています。「刻」以前までが初期作品であるといえると思うのですが、李良枝の初期の作品での大きな特徴は身体に対する強い拒否感であると言えるかと思います。そして身体とともに重要な役割を果たしているのが、兄という存在です。とりわけ「ナビ・タリョン」と「あにごせ」においてそうなのですが、例えば「ナビ・タリョン」の中で、兄が次のようなことを言っています。「ほんとに言って、オレ……身体が重たくて、おっくうなんだ……いろんなこと」と主人公に向かって語るのですが、重い身体、彼は太ってますから、そういう意味でも重いのでしょうか、朝鮮人の身体を持って生活していることの負担感が、この言葉で表現されています。また語り手の両親の離婚訴訟が進められていますので、裁判所に何度も行って家庭の事情を洗いざらい話さなければなら状況が描かれるのですが、その場面の後で「法廷も裁判所も「日本」も何もかも全部木端微塵に吹き飛んで、私の身体も消えてしまえばいい」と主人公が考える。このように身体に対する拒否感が繰り返し描かれています。こういう感覚は「かずきめ」においても自傷的としか言いやのない食事の場面やセックスの場面によく表れていますが、こういう感覚がどこからきているのか、「かずきめ」の中で端的に表れている部分があります。

いっちゃん、また関東大震災のような大きな地震が起こったら、朝鮮人は虐殺されるかしら。一円五十銭、十円五十銭と言わされて竹槍で突つかれるかしら。でも今度はそんなこと起こらないと思うの、あの頃とは世の中の事情が違っていているもの。それにほとんどが日本人と全く同じように発音できるもの。ね、いっちゃん、それでも殺されることになったら、私を恋人だってしっかり抱きしめて、私と、私と一緒にいてくれる？ いえ、今度は絶対に虐殺なんてされません。でもそれでは困る、私を殺してくれなくちゃあ。私は逃げ惑うの、その後ろを狂った日本人が竹槍や日本刀を持って追いかけてくるわ、私は逃げきれなくて、背中をぐさっと刺されて、胸も刺されて血だらけになってのたうち廻るの。いっちゃん、あれは痛いね、とつても—この間いっちゃんが研いだ包丁を掴んでみた。そしたら身体がびりびりとしびれて興奮してきて、まるでセックスをしている時のような気持ちになったわ。私、自分が何故お料理が嫌いなのか解ったような気がした。恐いのよ、あのびりびりした感じがたまらなかったのよ。それでね、その包丁で胸のところと手首を切りつけてみたの。痛かった。それに血が、本当にわっと出てくるんだもの。ぐさりとや

ってみたかったけれど、もっと血が出るのかと思うと恐くなって—今度は金槌で足を叩いてみたわ、そしたらやっぱり痛かった。ねえ、いっちゃん、私は虐殺されるかしら、ねえ、どうなるの、もしも殺されなかったら、私は日本人なわけ？ でもどうしよう、あれは痛いものね、血がいっぱい出るんだものね

ここには朝鮮人の身体のもつ歴史性と、それに対する二律背反的な感覚がよく描かれています。歴史的存在である「朝鮮人」になるためには日本人によって殺される必要があるわけで、身体が破壊されない限り自分が朝鮮人であることが証明ができないという意識に囚われているわけですが、このような歴史意識—時間意識との対決は後に「刻」において主題的に扱われることとなります。それで「かずきめ」の場合は、このような意識の結果主人公は自死に至ります。ただ注意すべきは「かずきめ」というタイトルで、これは漢字で書けば「潜き女」、つまり海女を意味しています。主人公は浴槽で死ぬのですが、それを死であるというよりは潜水として捉えようとしているのです。その意味でこの自死は必ずしも否定的に描かれてはいないと言えるでしょう。「ナビ・タリョン」と「あにごぜ」の場合は、兄の方が死んで、それを契機にして主人公は韓国に行くことを決意するという筋になっています。このあたりは李良枝本人の自伝的な要素と一致する部分ですが、「ナビ・タリョン」で、主人公が、「哲ちゃん」、これは兄の名前ですが、「哲ちゃんはウリナラにいる」とつぶやいていることからわかるように、死によって身体から解き放たれてウリナラに行くというイメージがここでは示されています。こういった点からすると、いささか図式的に言うなら、「かずきめ」も含めて死を通しての祖国との一体化というイメージによって物語が構成されているといえます。「あにごぜ」にしても「ナビ・タリョン」にしても韓国に行くこと自体が、ほぼ結末として提示されているのですが、この三篇が日本からの、家族からの脱出の物語としての初期作品であると言えます。

それに対して「刻」という作品は、韓国での生活を扱った作品です。単なる生活そのものではなく、その中で研ぎ澄まされ分裂していく自意識を扱った作品だと言えるでしょう。もちろん分裂することになるのが「母国留学生」という特殊な位置によるものであることは言うまでもないわけですが、この作品においてはむしろ意識的に分裂が追及されているという点が重要です。冒頭から「鏡から顔を遠ざけ、私は化粧をし化粧をされた私を、じっと見つめる。」という描写があるんですが、ここによく表れているように、この二重化された意識がこの作品の主要なモチーフとなっています。冒頭の化粧、鏡とともにこの二重化にかかわるものとしてとても重要な役割を果たしているのが時間です。この作品では繰り返し「カチッ、カチッ、カチッ」という秒針の音が何度も何度も出てくるんですが、時間に囚われていることを神経症的に感じている主人公の精神状態を、それこそ神経症的に描き出しています。主人公が下宿している家に住み込みで働いている少女に対して「生年月日すらわからないという少女に、羨望に近い感情を覚えていた」と語っているのも、時間というものから解放されたいという欲求の現れであるといえるでしょう。主人公は客観的に存在する時間というものに対して憎悪ともいべき感情を抱いているのですが、こういう部分がよく表れているのが、時計修理工に関する部分です。時計修理をしている男に向かって、想像の中でですが、こういう話をする場面が登場します。

「世界は思惟のうちのみにある、と断言した人がいます」／男の唇が、わずかに動いた。／「そもそも、この世などない。思惟する私、などというものも存在しない」／「でも歴史はどうなりますか、時間の存在だけは明らかです。たとえば」／ふいに語気が弱まった。私は顔を赤くさせ、恥ずかしさを押し殺しながら、声を張り上げる。／「日本帝国主義は三十六年間朝鮮を支配しました。そして現在、この半島は二つのクニに分かれている。一九一〇、一九四五、一九五〇、一九六五、そして一九八X。どうですか、ひき算をしてごらんなさい」

このように、ここで時間と言われているのは歴史にほかならないわけです。自分自身の存在を規定している歴史、順に「韓国併合」、解放、朝鮮戦争、日韓条約、そして現在なのですが、こういった歴史が時間という形で迫ってきているのです。「かずきめ」において主人公を自死へと追いやった、歴史として堆積した時間からどう解放されていくのか、というのがこの作品のテーマであるといってもいいでしょう。ただ「かずきめ」と異なっているのは、時間から脱出する方法もまた時間によってもたらされるという認識です。「……時間を憎んでいる私こそが、時間の恩恵を受けているのだ。時間のおかげで、今、今、今、この今の私から逃れることができる。」という表現に表れているように、ここでは時間の中で自分が分裂していくところにむしろ可能性を見いだそうとしていると読めるだろうと思います。この自己を分裂させていく遂行的時間への注目、化粧という行為そのものを丁寧に描くところからもうかがえます。この作品が「化粧が終わった」から始まって、「私は化粧を始めた」で終わっていることだけを見ても化粧の重要性は明らかなのですが、化粧の結果であるというよりは、その過程自体を執拗に描くことで自己を二重化させていきます。変身というよりは分裂を追及しているのだと言ってもいいかと思います。ただ後の作品とのかかわりで考えると、鏡を前にして分裂を追及する姿には、まだ身体への囚われがうかがわれます。単行本『由熙』に収録されている「青色の風」では主人公の女の子が鏡を割る場面が最後に出てきますし、同じく『由熙』に収録されている「来意」においては、主人公の画家はある女の人の絵を一生懸命描き続けており、その人の絵を描くことにとらわれていたのですが、そこから解放されるかのように最後にデッサンを自ら破り棄てます。このように鏡の前で分裂していく自意識というものから決別しようというのが後の作品では明確に表れてくるわけですが、この段階ではまだそこまで至っていない。鏡を前にして、いかにそこから脱出しようかというので、鏡の前で合わせ鏡のようにして自分を極限まで分裂させていっている姿が「刻」の中では主に扱われています。ある意味では「刻」で李良枝の文学は頂点に達したといってもいいかと思います。竹田青嗣も、「刻」から見ると「由熙」は後退した作品であるというようなことを言っていますが、ある意味ではそうかもしれません。ただ語り方が完全に変わっている作品をならべて、後退か前進かという議論をするのはあまり意味があるようには思われません。「刻」自体が主題的に扱われるべき作品なのですが、今回は脇役ということで次の作品に移ります。

この後、「影絵の向こう」を書いて「鳶色の午後」を書いた後で、単行本『由熙』に収録されている「来意」を書くことになるわけですが、その決定的な断絶をもたらしているのが「鳶色の午後」です。あまり注目されることのない作品なのですが、わたしはとても重要な作品であ

と考えています。初期作においては韓国に行くことと兄の死がつながっていて、いうなれば死による身体の否定を媒介に「ウリナラ」と一体化することが理念的に提示されていたわけですが、この「兄の死」に決別しているのが「鳶色の午後」という作品です。「鳶色の午後」の中では印象的な場面がいくつも出てきますが、最も重要なのは兄の死と決別するために彼女が思い出す幼少期の記憶です。

雲の間に、黒い一点が現れた。一点は次第に大きくなり、まるで鳥が飛んでいるように軽やかに曲線を描いた。／鳥が飛んでいる。青い空の中を鳥が飛んでいる。どこに向かっていているのだろう……。／目を見はり、鳥の描く曲線に釘づけになった。十歳のある夏の日の午後のことが浮かび上がった。小さな敬子は空の青さに見とれ、うっとりとしながら立ちすくむ。／「おにいさん」／小さな敬子は呟いた。鳥は突然飛ぶのを止め、落下し始めた。敬子は動かなかった。鳥が落ちてくる、自分の頭の上に着てくる、そうわかっているながらも、敬子は動かなかった。小さな敬子は立ちつくし、空の青さと飛ぶ鳥の出現を、まるで贈り物を得たような喜びで見つめ続けた。／あつという間のことだった。鳥は目のすぐ真上で、突然、ざらついた石塊に変わった。石だ。石が落ちてくる。だが小さな敬子はそれでも動かなかった。すでに知っていた。黒い一点は鳥ではなく、兄が遠くから投げ上げた石塊であることを、敬子はすでに知っていた。

それでこの石に打たれて目から流れてた血が目に入って世界の色が鳶色に変わるというので「鳶色の午後」というタイトルなのですが、最後の場面でも再びそのことを思い出しながら「兄も、あの青い空にうっとりとしたのだろう。そしてただ石を思いきり空に向かって投げってみたかったのだろう。その思いを知っていた小さい自分は、だから何も疑わず驚きもせず、怖がりもしなかった。輝いた、満ち足りた、あれはすばらしい贈り物だった。」と、この記憶を全面的に肯定し、そして兄の死の記憶に関わる服と写真をゴミ捨て場に捨てることでこの作品は閉じられています。兄が投げ上げた、鳥だと思っていた石に打たれることを受け入れることが、ある種の理念として李良枝を捕らえ続けていた「兄の死」との決別を可能にしているのだといえるでしょう。この鳥のイメージというのは自分をとらえている身体から解放放たれていきたいという思いの現れであり、それは同時に死のイメージでもあります。この点からすると、この鳥こそが初期の李良枝にとってはウリナラに行くことそのものなわけですが、実際には韓国に行っても自分の身体がなくなるわけはありませんし、ウリナラとの一体化が果されるわけでもありません。そのような経験が石となって自分を撃つわけです。「刻」に至るまでの作品群において李良枝が執拗に対決しようとしていた身体というのは歴史の体化したものであって、その意味で極めて理念的なものであったといえるかと思うのですが、この石の一撃は言うなれば「理念としての身体」を打ち砕くものであったと言えるでしょう。理念的な身体への囚われから李良枝が解放される瞬間です。これによって、李良枝の歴史的な身体である<在日朝鮮人女性>という位置から離れて「来意」という物語を語る事が可能となったのででしょうし、「由熙」もまたそのままに延長線上にあります。

これが、李良枝が残した作品の流れと、その中での『由熙』の位置づけとなります。最後に

一つだけ余談に属する話ですが、李良枝という人と光州事件との奇妙な因縁について触れて終わりたいと思います。彼女は1980年5月に初めて韓国を訪れています。「光州事件のさなかだった」と本人も年譜に記しています。彼女が世を去るのは、そのちょうど十二年後、1992年5月です。彼女が風邪気味であると体調の不調を訴えたのが92年5月18日、そのちょうど十二年前の5月18日は韓国で戒厳令が全国に拡大され、光州に空挺部隊が投入された、まさにその日だったわけです。彼女が亡くなった5月22日は、十二年前には市民軍と戒厳軍がお互いに武装して対峙しあっている状況でした。彼女が光州事件のさなかに韓国に行ったのだとするならば、まさにその時期だったのでしょうか。もちろん単なる偶然でしょうし、オカルトめいた話をしようと思っているわけではないのですが、ただ死というものにずっと囚われ続けていた李良枝という人が、ある意味で、どこかで光州で死んでいった人たちとつながっていたがゆえに、こういう形で死んでいくことになってしまったのではないかという思いがしてなりません。