

拡散する〈^{シンセタリヨン}身勢打鈴〉

李恢成「砧をうつ女」にみる朝鮮文化の変容

金 貞 愛

1、はじめに

在日朝鮮人作家李恢成の初期小説「砧をうつ女」(『季刊藝術』第18号、1971年夏)は、彼が1970年の秋、約30年ぶりに母親の故郷である韓国の慶尚北道を訪れたことを契機に、若くして亡くなった母親の生涯をモチーフとして書かれたものである。

物語の中心を占めるのは、「日本の長い戦争がもう十ヶ月もすると終りを告げる冬のある日」に亡くなった母「張述伊^{ジャンスリ}」を33歳の「僕」が回想するというストーリーである。当時「僕」は9歳だった。そのため、幼かった「僕」は6歳頃から母親が死ぬまでのいくつかの断片的な記憶しか持っていない。そこで、祖母からよく聞かされていた独特のリズム・メロディーに助けられつつ、かすかな記憶の断片をつないでいく。「僕」には祖母がまるで「哭き女」のように「あられもない取り乱し方」を見せながら母のことを語ってくれたことが強烈な印象とともに残っているのだが、後にそれが朝鮮で俗に〈^{シンセタリヨン}身勢打鈴〉と呼ばれるものであることを知る。

〈シンセタリヨン〉という耳慣れない言葉は、「身の上話。節をつけて語る」という表現形式であるが、それはこの小説のもつ最大の特徴としてとりわけ注目を集めた。日本人読者には新鮮な異文化として、また在日朝鮮人読者には自国文化の再発見というかたちで鮮やかにたち現れたのである。その反響は大きく、1972年以降近年にいたるまで在日朝鮮人を含め日本人までもが自作の本や聞き書き、芝居などに、〈身勢打鈴〉、あるいは「○○打鈴」というタイトルを

付したことからも、その波及の大きさがうかがい知れる。これは、一個の文学作品が在日朝鮮人社会における一つの文化現象の出発点となったことをも示すものとして興味深い。

〈シンセタリョン〉とは、そもそも朝鮮民衆独特の語りの文化であり、古くから民衆生活に深く根を下ろしている。発表者が注目するのは、現在韓国で理解されている〈^{シンセタリョン}身世打令〉と、先に挙げたテキスト群で描かれている〈^{シンセタリョン}身勢打鈴〉とは微妙に食い違うという点である。この発端になっているのが、まさしく「砵をうつ女」なのである。李恢成によって新たな解釈を加えられた朝鮮の文化が、どのように周囲の在日朝鮮人や日本人に受け入れられたのであろうか。こうした課題が、在日朝鮮人文学のなかの朝鮮文化、あるいは日本文化のなかの在日朝鮮人文学を検討するための格好の材料を与えてくれると考える。

そこで、本稿では、まず「砵をうつ女」の分析を手がかりに、朝鮮の民衆文化が在日朝鮮人の文学作品にどのように取り込まれたかを考察してみたい。そのうえで、在日朝鮮人の文化として新たに創出された〈身勢打鈴〉が日本内部に拡散してゆく経緯をたどり、文学と文化とが相互に交渉しあうプロセスをとらえてみたい。

2、〈シンセタリョン〉とその文化的土壌

〈シンセタリョン〉という、日本ではあまり聞き慣れないこの呼称は韓国における感情表出の一形式であり、古くから民衆生活に深く根を下ろしている。本来韓国では〈シンセタリョン〉のことを〈身世打令〉と書く。もともと〈身世打令〉とは「自分の身の上話をする（韓国語大辞典）」を指す複合語である。それは「身世」と「打令」という二つの単語からなる。「身世」とは身の上・不運の境涯・運命などの意味合いが含まれている。その一方、「打令」は伝統音楽の基本リズムの名称を指す言葉で、①民謡の曲名を表す、②パンソリ・雑歌などの総称、③口癖・きまり文句・同じことを繰り返して言うこと、とある。草野妙子によれば、「打令」は楽曲構造にひとつの節回しを同じ拍子

のリズムで繰り返すという特徴があり、少しずつその節を変えながら歌うものだという。また転じて、③のような節をもった口癖や、繰り返されるフレーズなども「打令」と呼ばれるようになった、と指摘する^①。

要するに〈身世打令〉とは、「身世」に「打令」のとりわけ③の「口癖・きまり文句・同じことを繰り返して言うこと」の意味が結びついたもの、とまず理解できる。とくに、自分の身の上について語るという行為に音楽用語である「打令」が用いられたことに注目したい。これは〈身世打令〉が何らかの音楽的側面を特徴としていることを示すものののだが、その音楽的側面はどこから起因するのだろうか。李恢成は「身勢打鈴を排す」というエッセイのなかで、その原義を個人的な喜怒哀楽の表現であることわったうえで、

「喜」と「楽」よりも「怒」と「哀」の打鈴ということであろう。哭という儒教的な形式のなかで人間が哭いた。儒教的な覆いに包まれているものの、人間の涙そのものは真実であった。たとえ、オーバーに表現されたにせよ、慟哭に値する人生が涙をもたらしたのである。

民衆が哭いた。朝鮮のつらい歴史のために、泣かねばならなかった。悲哀が深いほど、無辜の民による涙には、時代への批判が溜っている。秕政にたいする怨嗟、苛斂誅求への敵意、人間別離の哀歎、そのどれもが血と涙の身勢打鈴の素材であり、人間的な抗議の原因であった^②。

と述べている。この文章からは〈身世打令〉が喜怒哀楽のうち、とくに「怒」と「哀」の感情と深く結びつき、「哭」あるいは「泣き」をともなうことがみととれる。つまり、〈身世打令〉とは「慟哭に値する人生」について「涙」をもって語ることとでもいえそうである。「慟哭に値する人生」というのは在日朝鮮人に限って言えば、1910年の日韓併合以来、日本帝国主義の植民地政策によって翻弄されてきた朝鮮「民衆」の「人生」であり、植民地時代を生きた朝鮮の人々にとって共通の体験である。彼らは、「秕政に対する怨嗟」「苛斂誅求

への敵意」「人間別離の哀歎」などを素材として「時代への批判」をあらわそうとしたのだが、それは「抵抗」の不可能なことを前提とする過酷なものだったと想像される。それゆえに、〈身世打令〉の「哭」や「泣き」には諦めの念がともなっている。だがその一方で、〈身世打令〉における慟哭の激しさは、被抑圧民族同士の連帯を強め、ときにはそれを「人間的な抗議」として見せつける抵抗歌ともなった、

韓国の文化人類学者崔吉城は、韓国社会における「泣き」の特徴を「悲しい社会的状況が感情を通じて表現されたもの」と規定しつつ、その「泣きは韓国人の日常会話においても、意味伝達的手段として比較的頻繁に用いられ」、「悲劇的状況を強調したり効果的に説明したりする場合にも往々にして使用される」とする。さらに韓国女性による泣きの重要な文化伝統として、喪葬礼における哭と韓国巫俗の儀礼における巫女たちのノットゥリ（口寄せ）やブニョム（繰り言）とをあげている。たとえば哭をするときの女性の泣きは、長い調子の「ア～イ～ゴ」で始まり、たいていは蟬の鳴き声のように連続性とメロディ性の強い泣き方をするのだが、それに対して巫女たちのノットゥリやブニョムは「日常的な会話の中に若干のリズムをつけて語るのであるが、一般にも用いられている」という。また崔吉城によれば、「意味および感情を伝達する機能が強い」ため、「その分他の形態へと変化する幅も広い」と指摘するのだが^③、これらのノットゥリやブニョムを一般化したものが〈身世打令〉ではないかとするのが稿者の見解である。なぜなら、〈身世打令〉はノットゥリやブニョム等とほぼ同一概念として一般的に用いられる傾向があり、形態もかなり似ているからだ。

では、なぜ韓国人が〈身世打令〉をするのか、その文化的意味はなにか。それは〈身世打令〉をすることによって、相手（対象）に結んだ「恨」を解く、すなわち浄化するという点に関わっている。先に引用した「悲哀」「秕政に対する怨嗟」「苛斂誅求への敵意」「人間別離の哀歎」などの〈身世打令〉の素材は、しばしば韓国人特有の情緒のひとつとして取り上げられる「恨（ハン）」

と言い換えることができる。つまり、〈身世打令〉は単に身の上話をするということよりも、むしろ身の上に生じた「恨」を、まるで「歌」のようにリズム感をともなった語り口で語り、その「恨」を解いていくことと考えられる。このように〈身世打令〉が形式の面においては音楽的要素を、内容の面においては「恨」の情緒を、そしてその機能として「恨」の浄化を特徴としている点はおさえておくべきだろう。これらの点をふまえれば、シャーマニズムにおけるノットゥリヤブニョムが巫女と死者の対話であるのに対して、〈身世打令〉は民衆同士の対話であり、ノットゥリヤブニョムが死者の「恨」を晴らすための儀礼だとしたら、〈身世打令〉は生者の「恨」を晴らすための装置といえるだろう。

それでは、実際〈身世打令〉とはどういうイメージのものなのか、「砧をうつ女」で描出された祖母の〈身世打令〉の一場面をまず紹介しておこう。祖母は遊びに来た孫の姿に亡き娘「述伊（スリ）」の面影をみたのか、いきなり涙声になりながら娘のことを語りはじめる。孫の「僕」を前にして娘への追憶を「泣きの涙で、身を顫^{ふる}わせて膝をうちつけながら」語っていた祖母は、だんだん感情が激してくるにつれ、

「バルチャなもののか。こうなったのも、国が亡びたせいじゃ。アイゴォ、鬼神に見込まれたんだよ、何で盗^{トドンノム}つ人の国へ行く気になったんだか。国を奪^{さら}われた上に娘まで攫^{フアジオンミン}われ……いっそのこと、火田民になった方が増じゃったのに！ アイゴォ、私のバルチャや、述伊や……」（29）

〔バルチャ（八字）＝因果の意：作者注〕

とはげしく「軀を揉み出」し、「あられもない取り乱し方」をみせる。途切れ途切れの短文の羅列、ところどころに感嘆詞「アイゴォ」の挿入などによって、李恢成の理解する〈身世打令〉のリアリティが読者に伝わってくる。娘は3年後には戻るという約束のもとに、日本に出稼ぎに行ったはずだった。ところが、

10年ぶりに樺太から里帰りした娘は向こうのほうが暮らしやすいと祖父たちを樺太に定住しようと誘う。老夫婦にとって祖先代々の土地を離れるのはしのびがたいことであるにもかかわらず、いとしいわが娘と一緒に暮らしたい一念で意を決し、故郷を後にしたのだ。しかし、ささやかでも娘との幸せな生活はそう長続きしなかった。なぜなら、一人娘と10年ぶりに邂逅してから6年も経たないうちに娘は死んでしまうのである。「国を奪われた上に娘まで攫^{さら}われ……いっそのこと、火田^{フアジョンミン}民になった方が増じゃったのに」という祖母の言葉には、〈身世打令〉の内容が集約的に表れている。そしてまたここには、一人娘に先立たれた悲しみばかりでなく、異境に取り残された彼女の身の上の悲惨さが余すところなく示されている。まさしくこのような祖母の境遇から生じる悲哀は「恨」という。それは個人の力ではどうにもならない、しかし諦めきれない日本帝国主義による植民地政策の犠牲という不条理さがからんでいる。それゆえ祖母は、せいぜい自らの不幸な身の上を泣きの涙で語ることによって「恨」の浄化（カタルシス）を得ようとするのである。祖母が身の上のすべてを「パルチャ」（因果・運命）と見なさそうとしているのは〈身世打令〉の機能を明らかにしている。

韓国における〈身世打令〉は以上のような文化的土壌をもっているのだが、これに付け加えて上記の引用で見逃してはならないのは、祖母の身の上に透けて見える植民地支配の不条理さである。祖母は自らを亡国の民と認識し「国が亡びた」せいで娘が故郷を離れるようになり、祖母自身までも離れ、ついには娘に先立たれたあげく取り残される破目になったと嘆いている。そこには時代の流れに翻弄されてそれに抗する手段をもたない民衆が〈身世打令〉にしかすがれない姿がおのずと描き出されている。そうした無念さを論理的に語る手段を彼女は持たず、ただ「国が亡びた」「盗^{トドンノム}つ人の国」「国を奪われた」という激高する言葉の連鎖として吐き出されるのである。李恢成はこのようにして〈身世打令〉に「時代への批判」を盛りこんでいるのである。

韓国では〈身世打令〉があまりにも日常的な行為であり、また「繰り返し愚

痴をこぼす」といった程度の負のイメージが強くはたらくためか、文化研究の対象として認識されるまでにはいたっていない。それはおそらく〈身世打令〉そのものが生理的現象に近いものであるがゆえに、文化研究にとっては積極的な意味を見出せなかったからであろう。しかしながら「砧をうつ女」において〈身勢打鈴〉は、祖母一個人を超えた朝鮮民衆（民族）の悲哀を自己の人生のなかに見いだして語る行為となっている以上、文学の素材として植民地下を生きた人々の具体的な「恨」の表現として積極的な価値が見いだされている。「砧をうつ女」以後、日本においてその文化的意味合いが理解されたのだとすれば、作家による〈身世打令〉の解釈をたんなる誤解や逸脱として排除することはできない。では、「砧をうつ女」において〈身世打令〉に関してどのような解釈が施されていたのか、さらに検討してみたい。

3、鎮魂歌としての〈身勢打鈴〉

在日朝鮮人作家李恢成は〈身世打令〉を日常的な繰り言から民族の悲哀の表現へと読み替えてゆく。こうした〈身世打令〉の読み替えは物語の内容の次元ばかりでなく、実は表記からすでに始まっている。前節でも触れたように〈シンセタリョン〉のことを韓国では〈身世打令〉と書く。ところが、李恢成は「砧をうつ女」のなかで〈身勢打鈴〉という漢字表記を用いている。彼がなぜ〈身世打令〉の代わりに〈身勢打鈴〉を採択したのかについては典拠を示していないこともあり、その正確な理由は知るすべがない。中国語にも「身勢」や〈身世打令〉の意味に符合するような「打鈴」という単語は存在しないことからすると、〈身勢打鈴〉は彼が作り出した当て字と思われる。では、なぜ〈身世打令〉ではなく、〈身勢打鈴〉なのか。以下この点について考えてみたい。

朝鮮の文化を日本語で発信することは、すなわち異文化（朝鮮文化）を日本文化の磁場に置き換える作業である。それはより広い意味でとらえるならば、文化の翻訳と言い換えることも可能であろう。したがって、植民地時代樺太生まれで戦後日本の風土のなかで育ったディアスポラ作家、李恢成が〈身世打令〉

という朝鮮の民衆文化を自分の作品のなかで形象化していることもある種の翻訳の営みとしてとらえることができる。そもそも翻訳は異文化、もしくは文化的他者を理解するための有効な手段とみなされてきた。しかしながら、生き方・感じ方・意思発動の仕方というようなそれぞれの文化に深く根ざしている精神的事象は、一対一で対応するような語や句、あるいは文とは異なって本来翻訳不可能とされる。それは翻訳による異文化理解がせいぜいのところ近似値的な理解という域を出ないからであろう。翻訳文化論が誤訳を問題にするのは、翻訳にはある言葉の意味のずれ、ないしギャップがつねにつきまとうことになるからとみてよい。翻訳が「解釈」であり、「創造」であるといわれる所以はまさにその点にある。翻訳が翻訳主体による「解釈」であり、さらには「創造」をとまなう行為だとする場合、李恢成が、アイデンティティの拠り所と希求しながらも、他者ともいべき疎遠さをはらんでいる朝鮮の民衆文化を作品のなかでどのように「解釈」し、またどのように「創造」したかは大きな問題である。前節においては、〈身勢打鈴〉と民族的な情緒（エートス）との結びつきに注目したが、ここでは〈身勢打鈴〉とそれを聞く家族との関わりに焦点を当てて考えてみたい。

「砧をうつ女」において、主人公の「僕」は昔祖母から聞かされた〈身勢打鈴〉の様子を次のように描写している。

祖母は哭き女のように娘の追憶に耽り出す。誰にくどくともなくわが娘の生い立ちを語りはじめ。いとしいわが娘の一生を泣きの涙で、身をふる顫わせて膝をうちつけながら……。 (26)

成人した「僕」が昔の祖母の〈身勢打鈴〉から想起するのは祖母の身の上というより、そのほとんどが母親にまつわる思い出である。「僕」は「娘の追憶に耽り出」した祖母が、わが娘の「生い立ち」や「一生」を「泣きの涙で」語ったことを思い起こすのである。前節で引用した祖母の〈身勢打鈴〉も、自ら

の身の上を嘆き、朝鮮民族の嘆きを歌うきっかけとなったのは、亡き娘（張述伊）の姿を思い起こさせた孫の「僕」との出会いである。また実際「砧をうつ女」に現れる祖母の〈身勢打鈴〉の中心は母（張述伊）の短い一生にある。そして「僕」は祖母の〈身勢打鈴〉の感想を、

なんとも哀しい鎮魂歌だ。草笛が流れていくような淋しさだ。しかし、それでいて韻律には大河の流れのような格調、^{はこやなぎ}黄楊がなびくような優しさが、叩きつけてくる怒りや怨念と混っていて、どんな名手の楽譜にもない調べを紡ぎ出しているのだった。(27)

と述べている。ここには作者が「僕」の語りをとおして、あらかじめ〈身勢打鈴〉がどういうものなのか、読者の理解のベクトルを指示する指標が仕掛けられているように思われる。それはほかならぬ〈身勢打鈴〉＝「鎮魂歌」という図式である。この「鎮魂歌」は哀切にみち、格調高く、その分野では最高のレクイエムという賛辞を呈されることによって、〈身勢打鈴〉が本来もっている身の上について愚痴をこぼすといったネガティブな印象は後景にしりぞく。それは民族の悲劇を体現する母親の生涯の悲惨さ、その「恨」を鎮めようとする、まさに民族の悲哀の表現であることを意識していることがわかる。「僕」の〈身勢打鈴〉もまた、「僕」自身の身の上ではなく、終始亡き母の思い出がとりわけ「賛歌」で貫かれているのも、民族の精神（エートス）の高らかな自負だからであろう。「砧をうつ女」の祖母の〈シンセタリョン〉が死んだ母の追憶に重点が置かれているところに、この作品が〈身勢打鈴〉を異文化の土壌において形象化する意図があった。

〈身勢打鈴〉を「鎮魂歌」として読ませようとする作者の目論見は効果的に日本人読者へと伝達されていた。例えば佐々木基一は「砧をうつ女」の創作合評の場で次のように言っている。

それでおばあさんは娘が死んだあと、いつも身上打鈴（ママ）という——これはなかなか美しいことばだと思いますけれども——身の上話を節をつけて語る。物語風に節をつけて死んだ自分の養女のことをほめて詠嘆する、そういう死んだおふくろの身の上話をするわけです。^④

この文章には、日本人である佐々木基一の〈身勢打鈴〉に対する受け取り方がよくあらわれている。「死んだ自分の養女のことをほめて詠嘆する」という、まさに「鎮魂歌」のそれであり、「死んだおふくろの身の上話をする」という説明からもわかるように、当然ながら家族の系譜のうちに民族の悲劇を昇華した「美しいことば」という理解の仕方である。そこには〈身勢打鈴〉のネガティブなイメージは一切なく、民族の精神が盛られた「美しいことば」としての〈身勢打鈴〉がひとり歩きをしはじめる。

このように作者の提示した読みのベクトルを素直に受け入れたのは、やはり佐々木基一に代表される日本人には〈身勢打鈴〉を理解する文化的土壌がなかったからであろう。こうした事情を念頭にいれると、李恢成がなぜ〈身世打令〉ではなく、〈身勢打鈴〉という当て字を使用したのか、その謎を解く手がかりが見えてくる。視聴覚的要素を特徴とする〈身勢打鈴〉を文字テキストである文学作品に取り入れると、どうしてもそれらの特徴を失ってしまう。文字だけではその雰囲気やイメージまでは伝わってこないものである。それがさらに翻訳をとおして異文化のなかに置き換えられると、事態はいっそう困難になる。その場合、有効な手立てとなるのが連想法ではないか。連想によってそのイメージを読者に想像してもらうことは可能である。

そこで、まずは「身世」と「身勢」についてだが、「世」が「勢」に変わったのは、祖母が〈身勢打鈴〉をする時の中身より、むしろその身体の動作を強調するためではないかと思われる。祖母は〈身勢打鈴〉をする時、まるで「哭き女」のように激しく「軀を揉み出」したり、「身を顫^{ふる}わせて膝をうちつけ」る勢いをもって行なったことが、作中の聞き手「僕」には印象深く残っている。

次に「打令」と「打鈴」との違いは、先ほど見てきたような「鎮魂歌」と結びつけるときさらなる重要性を帯びてくる。日本人読者が「鈴をふる」という行為からとらえる連想は、その行為が死者の招魂・鎮魂の儀礼と結びつける宗教伝統のあることを挙げられるだろう。たとえば巫女神楽では巫女が神事を行なうとき、鈴を採って舞う点に特色があるという。鈴は神を招く音、あるいは神の声の模倣と解する説もあるが、最も神楽らしい感じを与える採物で、鎮魂の道具となるとされている^⑤。こうした鈴と鎮魂との結びつきは神楽に限らずとも見いだせる。だとすれば、「打令」と「打鈴」との置き換えは偶然の当て字というより、鎮魂との関連性を連想させるために行われた作者の「創造」ではなかろうか。

身をふるわせて鈴をふると解釈される〈身勢打鈴〉は、そもそも〈身世打令〉が一種のパフォーマンスであるということを、文字表記を通して読者に理解させようとして行なわれた文字変換だったのではあるまいかと理解できる。また、繰り返し愚痴をこぼすという〈身世打令〉の本来の意味とはかけ離れた、死者を称える「鎮魂歌」としての新たな意味付けがなされていた点からすれば〈打令〉から〈打鈴〉への変換に鎮魂の儀礼を喚起させようとする作家の意図を見てとることもできよう。こうして小説「砧をうつ女」において〈身勢打鈴〉は朝鮮の伝統的な風俗であること以上に、その行為の異文化的価値の重要性が明確に示されているのであり、〈身勢打鈴〉という表記はそうした作者の創造的解釈を端的に示すものだといえる。

4、「僕」の〈身勢打鈴〉——流されない生き方

「砧をうつ女」において、主人公の「僕」は、祖母から亡き母への「鎮魂歌」を通して個人の次元を超えた朝鮮民族の悲哀を聞かされて育った。その結果、「僕」は祖母の〈身勢打鈴〉によって「母にまつわる伝説の継承者」として育てあげられ、「母の物語を伝えよ讃歌をうたえよと命じ」られているかのような義務感にとらわれる。民族の悲哀はディアスポラゆえに語り伝えねばならな

い「僕」のアイデンティティそのものだからだ。しかし、「僕」の〈身勢打鈴〉は「祖母のそのような韻を踏んでいるわけではなく、ごくありふれた語り口によるものであった」(37)と、主人公がいつているとおりの、淡々と明るいつタッチで行なわれる。むろん慟哭やはげしい身振り手振りをともなうわけでもない。

では「僕」が伝えるべき「母の物語」、歌うべき「讃歌」とはいかなるものなのか、「僕」の身勢打鈴によって語られる張述伊像をみてみよう。そこでまず気になるのが、小説のタイトルである。「砧をうつ女」とは川辺で洗濯をする朝鮮の女性たちを指す。この「砧」は18歳だった述伊の日本行きの理由にふれる場面ではじめてあらわれる。それによると、「しっかりした総角を婿に取って貧しくとも平和な生活をと考えた」(29)両親の思いとは裏腹に、述伊は「砧をうって一生を過ごすむら邑の娘達のようににはなりたくなかった。」(29)というのだ。毎日のように砧をうちながら洗濯をし、衣服類のしわをのばす女たち。ここで砧をうつ行為は家や共同体のなかで女性としての「本分」を尽くすべく生きることのメタファーとして描かれている。それは家族のために没個人的に生きざるをえない抑圧された姿のメタファーでもある。それに対して、述伊は「砧をうって一生を過ごす」女として生きること敢えて拒否する意志の強い女として描かれている。この点は述伊を形容するのに「もっと奔放な女」「勝気な娘」「気性の勝った女」といった修飾語がテキストのあちこちにちりばめられていることから裏づけできる。したがって、「砧をうつ女」というタイトルと張述伊の生き方とは相反する関係にある。タイトルと人物像との落差を前にして読者は短い生涯を終えた述伊がどのような生き方をたどるのかに関心をよせるよう促される。が、しかし、彼女の生き方というのは女であるがゆえに背負わざるをえない家族内の抑圧される者の抵抗のみではない。そこには亡国の民が異国の地で生きようとする時に受ける抑圧に対する抵抗の意志が透けてみえるということを見逃してはなるまい。例えばストーリーの結末は次のようになっており、字義どおりに受けとれば、とりあえずこの物語の主題と呼び

うる解釈の枠組みを提示する。

この頃になって僕はこうも想像してみるのである。母は夫の腕をもとめて二人の未完成な生活が終りに近づいているのを何者かに拒もうとしていたにちがいない。夫が手に力をこめて返すと、かの女はかすかにうなずいて、かえって夫をはげまそうとしたのではなかったか。

「流されないで——」

父は僕らに母のことを伝える時、かの女がそのような志を持ったまま死んだ女であったことを自責をこめて語ったのである。(54)

これは妻の死を目前にした夫婦の切なくも、それでいて愛情あふれる死別の描写である。33歳という若さで5人の子供たちをあとに残して死んでいく母が最期の言葉として残したのは「流されないで——」という言葉であった。それは父へ向けられた励ましの言葉であり、父はそんな母のことを「そのような志を持ったまま死んだ女」だと語ってくれる。

注目すべきは、この結末場面が「僕」の想像によって書き換えられているという点だ。母は「僕」が国民学校3年生のとき亡くなっている。授業中に呼び出されて病院に駆けつけたときはすでに死んでいた。そのとき父は母が「どうなるの。私が死んだら、子供達はどうなるの」(17)とそればかり繰り返していたと母の最期について聞かせてくれた。このように父から母の最期について聞かされていたにもかかわらず、「僕」は想像によって母の最期を語りなおしている。それはなぜか。その答えは幼い子供たちを心配していた母の言葉が、父を心配して「流されないで——」という言葉に置き換えられたところから見出すことができる。一見意味不明で、5人の子供を残す母が死に際に発するにしては不自然とも思える「流されないで——」という言葉だが、作品の構造からすれば、それは先に言及した「砧をうつ女」と照応をなしている。「砧をうつ女」とは前述したように、女としての社会的家族的役割を全うし、それ以外

の選択肢が許されない現実に妥協してしまう存在である。そうした生き方を拒否しようとした母は最後まで現実と妥協しまい、時代に流されまいとして必死に生きた女性である。「僕」の思いこみが投影されている終結部の「流されないで——」という一言は、「砧をうつ女」となることを拒否しようとした母の人生を集約するものであり、母とは反対の人生を歩んだ父への批判でもある。

では、父はどのような人生を歩んだのだろうか。「僕」の両親はしばしば激しく争うことがあったが、まだ子供だった「僕」にはその原因がよくわからない。ただ祖父母のことが絡んだり、自分の経験からして「母にとって父も〈私の夫〉ではないのであのようにきびしい態度をとるのだろうかと思」(47) ったりする。

「どこまで流されていくの。下関でたくさんよ。それを本州から北海道、さらに樺太へと一。^{タンシン}当身（あなた）の生き方もそれにつれて流れているのよ。何で協和会の役員なんか引き受けるの。当身は人が善いからそうして利用ばかりされて。みんなが会員にされたからって何も旗まで振ることはないでしょう」(中略)「その協和会ときたら。自分で自分の首を締めているだけでしょ。いやがる老母さんにモンペを履かせたり一。当身はすっかり変ってしまったんだわ」(48)

「流れてきたのよ。故郷を出てきたときからなんだ。ヒュー。そうなのよ。望みも軀もすりへらしてさ」(中略)「そうではないわ。私もだめ、だめ、だめ。ああ、こんな生き方なんか堪えられないッ。どうして——」(51)

母は自分の運命を開拓しようとする強い意志と希望を抱いて日本に渡り、炭鉱で知り合った男に何かの「性格を見出し、希望を託し」て結婚した。それなのにその夫（父）は日本中を転々とし、気がついたら日本の最北端にまで流れ着いていたのである。しかしながら、流されたのは朝鮮→下関→本州→北海道→樺太へといった空間的な移動ばかりを意味するわけではない。そうした流浪

生活とともに精神は風化し、生き方そのものも「流され」てしまったのである。例えば、父は朝鮮民衆を皇民化する政策を推し進めるために組織された協和会の役員を引き受けたあげく、「色衣奨励」の指示に従い、祖父母に朝鮮服の着用禁止を懲憑するまでになる。異国の地で朝鮮服を身にまとうことをせめての「ほこり」とする祖父母とその「ほこり」さえ奪い取ろうとする父。母は両者の狭間で身動きがとれない。当時、朝鮮人ならば誰もが入らなければならなかった協和会の役割というのは、朝鮮人を「皇民化」へと導くことにあったことはまぎれもない事実である。父は「先祖の言いつけでもあって俺がそうするか。どうせ誰かに鉢が回ることだ。仕方なくやる」(48)という彼なりの言い分もあるが、それでも母から見た父の「生き方」は明らかに現実との妥協であり、流れに便乗していくばかりに見えたのだろう。「生き方」の違いにより引き裂かれざるをえない家族のありさまが母をして「こんな生き方なんか堪えられない」と叫ばせる。「当身は人が善いから」という母の言葉には、時代に翻弄される朝鮮人の姿が如実に浮き彫りにされている。そしてそんな母を「僕」は次のように評価する。

母は〈男を亡ぼす女仙〉のように見えなかった。それどころか、何くと父を気遣い、盛り立てようとしている所があった。炭鉱で知り合った時、かの女はこの青年坑夫の中にどんな性格を見出し、希望を託したのだろうか。母は父のように流れていく人にどこかで留まって欲しいとつよく思っていたようである。流れに逆行していくことが無理だとしてもどこかで足を踏んばっている意地を父の生き方にもとめていたようであった。(47-48)

「僕」は、喧嘩の際に父が口走った「おまえは男を亡ぼす女仙だ」という言葉に違和感をおぼえる。「僕」から見た母は決して「男を亡ぼす女仙」などではなく、むしろ「盛り立てようとする」良き妻だった。二人の結婚においても祖

母のいうように「どこの馬の骨とも知らぬ男」との成り行きではなく、この人なら大丈夫だろうという確信があったのだと理解している。「僕」の記憶のなかに刻みこまれた母は「流れていく人にどこかで留まって欲しいとつよく思っていたよう」な「女」、「流れに逆行していくことが無理だとしてもどこかで足を踏んばっている意地を父の生き方にもとめていたよう」な「女」なのである。

このようにみてくると、「僕」が〈身勢打鈴〉をとおして賞賛すべき「母の物語」とは「そのような志を持ったまま死んだ女」の物語だといえる。たしかに女としての一生を考えれば、母もつまるところ「砧をうつ女」だったかもしれない。樺太での母は相変わらず砧をうちながら家を守り、親思いの娘であり、良妻賢母としてありつづけたのだ。しかしながら、被植民地下という時代の流れのなかで、朝鮮人として生きることはそれほど簡単ではない。それでも母は父とは異なり「流れに逆行していくことが無理だとしてもどこかで足を踏んばっている意地」をもっていた。激しい夫婦喧嘩のあと、日本の着物をトランクから引き出しては「ズタズタに引き裂」き、「色のあせたチョゴリ、チマを取り出して入れ替え」る母の姿はその典型ではないだろうか。民族のアイデンティティを表象する服を脱ぐことは、彼女にとって屈辱以上のものだった。日本の着物を抑圧の表象ととらえることは容易だろう。それを「引き裂」いた行為は、彼女のなりの抑圧への抵抗だった。

想像された母の最期、とりわけ母の「流されないで——」という言葉にはそのような文脈が込められていることを見ねばならない。とすれば、その言葉は父への励ましだけではなく、おそらく在日朝鮮人として生きる「僕」の今後の生き方として受け止められることにもなる。「僕」の追憶のなかに母が生きており、「僕」が「母ちゃんの子」であるかぎり、朝鮮人としてのアイデンティティを失うことはないのではないか。「砧をうつ女」が発表された1970年代初期といえ、在日朝鮮人にとって植民地時代とまた異なる意味で、「流されやすい」時代だった。それは一世から二世への世代交代がすすみ、日本人に帰化する割合が増えるなか、在日朝鮮人社会の新しい価値観が模索されたターニン

グ・ポイントであったからだ。こうした時代状況のさなか、「僕」の〈身勢打鈴〉は文化的アイデンティティを模索する在日朝鮮人へのメッセージとつながっていくのである。

5、異文化への視線、そして〈身勢打鈴〉の発見

「砧をうつ女」が芥川賞を受賞してから約半年後に、いち早く『身世打鈴－^{シンセタリヨン}在日朝鮮女性の半生』(むくげの会編、東都書房、1972年)という題を冠した書物が出版された。同書は6人の日本人で構成された婦人グループが在日朝鮮人女性12人の身の上話を本人の語りとして集めた聞き書集である。彼女たちは日本政府と日本人の朝鮮問題にたいする間違った姿勢をただす手がかりにしたい、という動機から聞き書きを始めたのだという^⑥。日本で〈シンセタリヨン〉が単行本のタイトルを飾ったのは同書が最初であるわけだが、それが「砧をうつ女」に触発されたことは想像にかたくない。なによりも巻末についている参考文献にもあがっているし、在日朝鮮人女性の生活史や体験談を聞き書きした書物にわざわざ「身世打鈴」という題を付したこともそうである。

李恢成は「砧をうつ女」で第66回芥川賞を受賞(1971年下半期)する。これは芥川賞史上、外国籍をもつ作家としては初受賞ということもあり、さまざまな反響を呼んだ。「砧をうつ女」は選考結果が発表された2ヵ月後にはすでに文芸春秋社から単行本として刊行され、さらにその3ヵ月後には韓国の正音社からも翻訳出版されている。このように「砧をうつ女」は芥川賞というお墨付きを受けたことによって、日韓を問わず瞬く間に流通しはじめる。そして「砧をうつ女」の流通とともに、中村光夫の選評に見られるような「とっておきの素材」〈身勢打鈴〉も、しだいに日本のなかで市民権を獲得していったことはいうまでもない。むくげの会による『身世打鈴』はその先駆けとして位置づけられる。これを皮切りに植民地時代の朝鮮で生まれ育った日本人作家古山高麗雄も「身世打鈴」という言葉を李恢成の「砧をうつ女」で知ったと断りながら、自分のなかの朝鮮について語った『身世打鈴』(中央公論社、1980年)を世に

出している。

その後〈身勢打鈴〉は在日1世の女性が日々の喜怒哀楽を綴った短歌集の、俳句という表現形式を借りて「一人の在日韓国人の自叙伝」を書いたとする句集のタイトルとして用いられる。また、日本に強制連行、強制労働をさせられた朝鮮人の証言を記録したドキュメンタリー映画や芝居など別の表現形態に再構成されてもいく。さらには猪飼野タリョン、ナグネ（旅人）タリョン、ナビ（蝶）タリョン、海のタリョン、舞姫打鈴、ソウル打令のような大量の追隨作までも産んでいくのである（【表1】参照）。それほど李恢成の「砧をうつ女」の波紋と影響は大きかったのである。

【表1】「身世打鈴」の追隨作 タイトル例（出版年度順）

むくげの会編『^{シンセターリョン}身世打鈴——在日朝鮮女性の半生』（東都書房、1972年）

古山高麗雄『身世打鈴』（中央公論社、1980年）

新屋英子『身世打鈴——一人芝居の世界』（手鞠文庫、1984年）

『演じつづけて——ひとり芝居身世打鈴』（解放出版社、1991年）

*なお、1973年一人芝居として初演以来、2001年の時点で1800回以上上演。

宋秋月 『猪飼野タリョン』（思想の科学社、1986年）

李良枝 『ナビ・タリョン』（講談社、1989年）

李正子 『ナグネタリョン——永遠の旅人』（河出書房新社、1991年）

平井久志『ソウル打令（タリョン）——反日と嫌韓の谷間で』（徳間書店、1993年）

花房孝典『柳（ポドゥナム）——もう一つの身世打令』（情報センター出版局、1994年）

金蓮花 『舞姫打鈴』（集英社、1994年）

『錦繡打鈴』（集英社、1996年）

村松武司『海のタリョン』（皓星社、1994年）

姜琪東 『身世打鈴』（石風社、1997年）

朴貞花 『身世打鈴』（砂子屋書房、1998年）

前田憲二編『百万人の身世打鈴——朝鮮人強制連行・強制労働の「恨」』（東方出版、1999年）

＊映像ハヌルによりドキュメンタリーとしても同時制作される。

宋富子「ひとり芝居身世打鈴（身の上話）——在日三代史」（芝居）

こうした現象は、2002年11月現在、韓国で〈シンセタリョン〉もしくは〈〇〇タリョン〉のかたちで出版された単行本がひとつも見当たらないのとはきわめて対照的である。

ひとつの作品がほぼ同時進行的に日韓両国で出版されたにもかかわらず、韓国では〈身勢打鈴〉が注目されることはなかった。すなわち、海外に住む同胞作家の文学作品がその国で権威のある文学賞を受賞したという理由で、「砧をうつ女」に対する関心が向けられることにはなったのだが、〈身勢打鈴〉に対して日本ほどの注目を集まることはなかった。この違いは何を物語るのだろうか。それはおそらく韓国では〈身勢打鈴〉があまりにも日常的過ぎて、文学的素材として見いだすまでにはいたらなかったからであろう。対照的に日本では【表1】のように小説、短歌、俳句、詩、ドキュメンタリー、芝居などジャンルを問わず積極的に取り上げられていく。「砧をうつ女」以来近年にいたるまで、日本における流行ともいえるこうした現象は、言い換えれば文学的素材としての〈シンセタリョン〉の「発見」だったともいえる。ただし、これらの現象にはあるひとつの共通点が見られる。それは書き手が在日朝鮮人か、植民地時代の朝鮮に生まれた日本人か、あるいは結婚など何らかのかたちで朝鮮と結びつきをもつ人たちが〈〇〇打鈴（タリョン）〉を用いているということである。つまり、書き手にせよ、その内容にせよ、朝鮮と何らかのつながりを持たなければ〈〇〇打鈴（タリョン）〉を用いることはない。ということは、すでに〈〇〇打鈴（タリョン）〉といえは朝鮮、もしくは朝鮮／朝鮮人を語ること

は〈〇〇打鈴（タリョン）〉であるという理解の枠組みが成立していたことを示すものとみてよからう。とりわけ在日朝鮮人を中心に、タイトルに〈身世打鈴〉もしくは〈〇〇打鈴（タリョン）〉の名を載くテキストが数多く生産されている点は興味深いところである。それはやはり「砧をうつ女」を媒介にして「発見」された〈身勢打鈴〉が、さらに彼らの「身の上を語る」という営為において新たな意味づけがなされたからだと考えられる。〈身世打鈴〉は「繰り返し愚痴をこぼす」といった負のイメージとしてではなく、在日朝鮮人に広く訴える魅力をはらんでいたのである。一例として以下にあげる引用はこうした仮説を裏づけるものだといえよう。短歌の歌人李正子は「〈ナグネ打鈴〉の世界から」というエッセイのなかから、

どこにいても、いつも少し違う私。朝鮮と私の違い。朝鮮と日本の違い。微妙で、だが大きいその違いをわかろうとすると、つねに日本人の群れのなかにいた私を思い浮かべる。朝鮮人が密集する地域にいたならば、私は短歌を作ることにならなかったかもしれない。

一人で歌い、考える。それは日本の風土と私のシーソーゲームである。過疎の地、上野の風土に育てられた私と短歌とのシーソーゲームである^⑦。

と語る。「どこにいても、いつも少し違う私」。これは心情的に日本人にも朝鮮人にもなりきれない、まさに多くの在日朝鮮人が抱える悩みである。李正子は日本に生まれ、「日本の風土」に育てられていなければ短歌との出会いはなかったかもしれないという。短歌を通して民族について、また「在日」について「一人で歌い、考える」という彼女の〈身世打鈴〉。このようにそれぞれ表現形式やジャンルの違いこそあれ、のちの在日朝鮮人たちは〈身世打鈴〉^⑧、または〈〇〇打鈴（タリョン）〉と題したテキストのなかで、一様に各々の在日朝鮮人としてのあり方を見つめる作業をする。

小説といった世界とは無縁であった〈シンセタリョン〉を文学的素材として

定着させたのは、ほかならぬ李恢成だった。いうなれば、彼は〈シンセタリョン〉を文学的素材として発見した作家である。彼の発見は周囲の共感を伴うものであり、芥川賞という新人作家の登竜門を突破する大きな要因となる一方、のちの在日朝鮮人作家たちの創作意欲を駆り立てることにもつながった。「砧をうつ女」において祖母の〈身勢打鈴〉が人間別離の悲哀という普遍的な出来事や被植民者の身の上からくる悲哀を契機として生じていたこととは対照的に、「僕」の〈身勢打鈴〉は最終的に在日する「僕」の生き方を問うていた。こうした「僕」の〈身勢打鈴〉が在日朝鮮人社会において自分たちのアイデンティティ模索の苦しみを表象する手段として拡散していったのである。とはいえ、それが祖母の〈身勢打鈴〉から遠く離れた世代の身の上話というものではなく、朝鮮と日本との関係を問いつづけた葛藤の歴史の上に成立していることはいうまでもない。

6、むすび

これまで考察してきたように、「砧をうつ女」において変容を遂げた〈身勢打鈴〉には、文学的素材として翻訳される以前の〈身世打鈴〉とは異なるいくつかの要素が混在している。それは朝鮮民族の悲哀や家族の鎮魂歌、さらには在日朝鮮人としてのアイデンティティの模索にまで結びつく。のちの読者は李恢成によるこうした「解釈」や「創造」のいずれか、もしくは全体に興味を持ったのだと思われる。「砧をうつ女」は、時代に翻弄される一家の家族史という、重苦しくけっして明るくないテーマをとりあつかったにもかかわらず、娘あるいは母への鎮魂歌という側面が重視されることにより、ある朝鮮人女性の悲しい一生の物語ではなく、「叙情的」な美しさあふれる作品として評価された。こうして、本来の「愚痴をこぼす」といった意味合いしかもっていなかったはずの〈身世打鈴〉は、〈身勢打鈴〉という芸術へと積極的に読みかえられていった。

李恢成は翻訳の際起こりうる言語間のギャップを創造的な解釈としてとらえ、

〈身世打令〉にあらたな様相を与えた。これは本国からすれば逸脱ともいえる姿なのかもしれないが、朝鮮の風習を精神的な拠り所でありながらも、他者ともいうべき疎遠さをもって体験する在日朝鮮人社会にとっては十分共感しうるものだった。それゆえにこそ、この作品の発表によって引き起された〈身勢打鈴〉現象が生じたと考える。こうして、〈身勢打鈴〉があらたな文化として拡散していったわけだが、その契機に一つの文学作品が果たした役割を過小に評価すべきではなかろう。

〔注〕

*小説「砧をうつ女」は、まず一九七一年七月に『季刊藝術』に発表され、その後、芥川賞受賞を契機に刊行された小説集『砧をうつ女』（文藝春秋社、一九七二年三月）に「人面の大岩」「半チョッパリ」とともに収められている。本稿では〈身勢打鈴〉がのちに日本で流通する過程を重視したため、初出雑誌ではなく小説集『砧をうつ女』を対象とした。この稿と初出とは筋立ての変更などはないのだが、ルビヤ〈身勢打鈴〉の表記にはいくつかの異同がある。たとえば、初出では〈身上打鈴〉となっていた表記が〈身勢打鈴〉に変わっており、さらに詳細に検討すべき問題は残っているが、この点は今後の課題としたい。なお、本文からの引用はページ数のみを付した。

- ①『朝鮮を知る事典』（平凡社、1998年）、「打令」の項目を参照。
- ②李恢成「身勢打鈴を排す」（『イムジン河をめざすとき』角川書店、1975年）、253ページ。
- ③崔吉城『恨の人類学』真鍋祐子訳（平河出版社、1994年）、「第二章 泣きの人類学」参照。
- ④佐々木基一・遠藤周作・上田三四二「創作合評」（『群像』1971年、9月号）、280ページ。
- ④大塚民俗学会編『日本民俗事典』（弘文堂、1994年）、「鈴」の項目を参照。
- ⑤むくげの会編「記録の背景について」（『シンセターリヨン身世打鈴 在日朝鮮女性の半生』（東都書房、1972年）、213ページ。
- ⑦李正子「〈ナグネ打鈴〉の世界から」（『ふりむけば日本』（河出書房新社、1994年）、19ページ。
- ⑧なぜ追随作の多くが〈身世打令〉でもなく、〈身勢打鈴〉でもない〈身世打鈴〉になったのかについて、今回の調査では解明できなかった。この点に関しては今後の課題としたい。

*討議要旨

湯沼誠二氏は、私にとって大変深い思い入れのある李恢成氏の作品をこのような切り口で解説されたことに感銘を受けた、ところで同時代評は佐々木基一氏のもののみ引いているが、他にどのようなものがあるか、またその中に「拡散」の契機になったものがあるか、と尋ね、発表者は、鎮魂記という作者の意図を最もよく理解しているのが佐々木氏の評なので引いた、と答え、また、追随作の多くは朝鮮につながるのある人によって作られており、〈打鈴〉＝朝鮮というイメージがあったのではないか、と答えた。