

大庭みな子文学における過去と現在の語り方

Daniela TAN

はじめに

本稿では大庭みな子の『寂兮寥兮』^{かたちもなく}（1982）において、大庭みな子がどのような語りの手法を用いて語り手の意識の流れ、そして外界と内面の境界領域を描いているのかを調べていきたい。

「異郷が単なる地理的な外部ではなく、別種の生の場、他界の生としての様相を呈しているのだ」^①

「内向の世代」の文学は昭和文学の一時期を表記するとよく言われる。戦後文学の作家たちは一般的に、「第一次戦後派作家」、「第三の新人」など、いくつかの世代に分けられるが、その最後の「第六番目の新人群」に当たる世代が所謂「内向の世代」である。「内向の世代」という呼び名は、川村二郎の「内部の季節の豊饒」^②（1970）という評論をもとにして、小田切秀雄によって「満州事変から40年の文学の問題」^③（1971）というエッセーで始めて取り上げられたことから、一種のレッテルとして一般的に使用されるようになった。「内向の世代」という呼称が示唆するように、小田切は当時新しく登場した作家たちの脱イデオロギー、政治への無関心・無責任感の傾向を厳しく批判した上で、1970年代の文学が戦前の文学と同じように内面的かつ受動的であり、それが体制側に利用されるのではないかという疑いを提示した。小田切はさらに高度経済成長期の進歩と繁栄の裏側には、戦争が今もって色濃く影を落とし、著しい発展を遂げつつある日本社会の深いところで戦争のトラウマが残っているのではないかという疑問を投げかけている。

一般に、「内向の世代」に括られる作家の文学の特徴は、まず取り上げるべ

きこととして、外界、つまり政治や当時の全学共闘会議への表面的な無関心、次に作品に取りあげられている内面的なテーマの扱い方にある。ただ、このように単純に図式化するわけにもいかないだろう。それは文章や内容の内面性を想像させる「内向の世代」という呼称がふさわしくないという見方もあるからである。例えば、柄谷行人はこの点について次のように指摘している。「内面性という意味じゃないんですよ。『内向の世代』は、そういう内面性はない、自己はないと言ったのです。内面性ということ言えば、全共闘のほうがずっと内面的なんですよ。」^④

今なぜ大庭みな子か

さて、以上のような背景をもとに、今まで「内向の世代」の作家として見做されてきていない作家、大庭みな子の作品を「内向の世代」のコンテクストとの関係で研究するのはなぜ興味深いのだろうか。その理由はいくつかあげられる。まず、近年では古屋健三のように「大庭みな子を内向の世代の作家のひとりとして論じることには多少のむりがあるかもしれない」^⑤（1998）といいながらも、大庭を「内向の世代」の一人に数える評論家は少なくない。この最近の傾向を示す例としては、古屋健三の他にも、神田由美子（2006）が、国文学解釈と鑑賞の「内向の世代」の特集^⑥で、大庭みな子を取り上げている。

そして、Sharalyn Orbaughが指摘したように、大庭みな子の広島での体験は長い間作品に直接表現されることはなかったが、大庭の作家としての来歴に大きく影響を与えた^⑦のは確実であり、それも「内向の世代」に多くみられる傾向である。また、古屋健三の言うように、特に初期の作品が多く外国の環境におかれている大庭の作品の「風景は、よくみると、異国の見知らぬ風景ではなく、だれしものが心の底に隠している、もっとも奥深い風景である」^⑧ということが、大庭を「内向の世代」に数える一つの根拠とされている。柄谷行人の言葉を借りれば大庭みな子の作品は「内面への道と外界への道」^⑨が平行して描き出されているのである。そして、その内面と外界の境界に目を向けると、内

と外は互いに隔たっているではなく、透過性のある膜のようなものが二つの領域を結びつけていると考えられる。

自我の表現が外面に露出される一方、読者が語り手の内面世界に引き込まれるのはなぜだろうか。大庭みな子はどのようなストラテジーによって、内面と外界の境目を越えて作品の夢幻的な雰囲気を作り出しているのだろうか。

そして、大庭がそこに目指すものはなんだろうか。

大庭みな子の作品に用いられている手法を調べてみると、主に次の三つに分けることができる。

- ① 語り手の身のまわりの現実（外界）と、内面的な意識の流れ（*stream of consciousness*）とを隔たりなく直接に移行すること。
- ② 過去と現在が互いに溶け合うように描くこと。
- ③ 夢と現実の境をぼかすような書き方。

これらの三つの内、特に第二の点、過去と現在が溶け合うような文章の書き方に焦点を当てて大庭の作品を読むと、過去の語り方が語り手の内面のパースペクティブに、非常によく対応することに気がつく。

1930年に生まれ、青年時代を戦時下に過ごしたということは、大庭みな子と多くの「内向の世代」の作家との共通点である。青春時代に戦争を体験した多くの作家は戦争が深く意識に刻まれているため、幼いころの記憶に遡るのが遅かったのではないだろうか。とすれば、その幼時の体験に関わる自我の表現が可能になったのは1960年代後半、または1970年代ごろである。おそらく大庭も1968年の作家としては比較的遅いデビュー以来、少しずつ戦争の記憶に近づいていったといってもよいのではないだろうか。当時外国に住みながら書いた作品の中でも、遠い日本での少女時代に目撃した、論理的意識によっては理解しかねるようなできごとの輪郭が見られる。言い換えれば、長い間埋もれていた戦争のトラウマが、現在と過去を溶かし合わせる形で処理されているのではないだろうか。

さらに大庭作品を物語論の方法で分析してみると、手法の第一の点、つまり

内面的な観点も外界と結びついていることが明らかになる。

物語論とは

物語論、所謂ナラトロジー (narratology)^⑩の方法を用いて大庭みな子の語りの手法を分析するにあたって、まずその方法の主な構成要素を紹介することが適切だろう。そして、物語論をどのように運用して作品を読むかを、例をあげつつ説明していきたい。

物語論は、物語と同じ語源の由来を持っている。物語は伝承物語、歴史物語、作り物語という三つのタイプに分けられる^⑪。伝承物語と歴史物語は語り者、または記録者によって伝えられているが、作者不在のものもある神話、民話から、歴史という順番に事実度が高まるといってもよいだろう。

それに対して作り話、つまりフィクションの創作は必ずといってもよいほど、作者によって書かれたものである。作者が分からなくても、口承文学の場合のように作者不在とはされず、作者不明といわれる。

大庭みな子の作品、特に『寂兮寥兮』のなかでは神話と登場人物の記憶が平行に取りあげられると同時に、モンタージュ技術の手法で結び付けられており、読者に対して神話・記憶・“語り手の現在の語り”を隔てる境界が曖昧に描かれている。

しかし、ナラトロジーでは作者と語り手は厳しく区別されて扱われる。作品を構成して書いたのがリアルな作者であるのに対して、作品の中の声、例えば「私」は作者と同一ではない。従って、作品研究においてはできるだけ作家という存在を無視し、作品中の声、語り手の世界を分析するのが良しとされる。特に大庭みな子のような、作品中に個人的な経験を文章化する作家の場合、作者と語り手が異なるということを分析者は常に明確に理解しておく必要がある。なぜならば、ナラトロジーの与える枠組みは作者研究ではなくて、作品研究だからである。

ナラトロジーでは個人的な体験、つまり現実の描写とフィクションの間に

よって条件づけられる。作品の中の現実の描写は作家によって作り出される現実のイメージなのである。¹²⁾

大庭作品には、例えば第二次世界大戦の経験、広島市の「原爆被災者の惨状が、一生つきまとして離れない人生や文学上の重要なイメージとなった」¹³⁾体験など、フィクションだとはどうしても言えないような背景がある。このような、論理的思考で理解できる範囲をはるかに超えた現実を、作品で表現するのは非常に難しい。しかしだからこそ、このようなトラウマを作品中の語り手にたくして処理することが可能なのではないだろうか。

また、読者は作品の世界を語り手の言葉によって象り、つまり登場人物の目を通して作品世界を経験する。言い換えれば、読者の作品の印象は語り手、または他の登場人物の視界によって制限されており、焦点が外れているところは読者にも伝わらないという仕組みである。このように限定された読者の視界では、焦点がフィルター機能を果たしているということが明らかになる。そこでは、語り手と語られる世界の距離によって、フォーカス¹⁴⁾の段階が生み出されている。

フィクションの場合も事実上の語りの場合も、パースペクティブがあるということとは共通している。つまり、語られるものがフォーカスによって限られているので、そのなかで語るものを選択するということはパースペクティブを限定することを意味するのである。語られる範囲、または語られる内容を定めるのが誰かであるのかという問題は、その内容が誰によって語られるのかという問題に繋がっている。

語り手 (narrator) がどの立場から事象を捉えるのか、そして、レフレクター、つまり反射鏡の役割を果たすもの (reflector) がどのように事象を演出するのか、ということは語り手のパースペクティブに影響を与える。例えば、複数の人物が巻き込まれる事件があった場合に、いずれの関係者もそれぞれに異なるヴァージョンを語るというようなケースだ。同じ事実・事象を目撃している、立場が微妙に違っていれば印象がそれぞれ異なるからであろう。このと

き、ある目撃者の話を、作者は登場人物に語らせることによって、作品中の世界を描き出すのである。そのため、作品に登場する語り手がどのような立場に置かれているか、どのような言葉でどの状況を語るのかによって、読者は違うところに導かれてしまう。

以上に述べた物語論の視点から、次に大庭みな子の書き手としての語り手法の例をいくつかを取り上げ、検討する。

大庭みな子の過去の語り方

大庭みな子の作品における過去の語り方について、次の三点に集中して文章を分析しながら見ていきたい。

先に述べたような戦争の体験が取りあげられる作品のうち、最もよく知られているものは『浦島草』（1977）であるが、本稿では、戦争の絶対的な破壊とは裏腹の性と生の領域に置かれている1982年の『寂兮寥兮』を取り上げたいと思う。この作品では、戦争の体験に直接関係を持たないからこそ、夢と現実が曖昧に入り混じっているからこそ、大庭は、論理を超えて無意識的に過去に遡ることに成功している。

この点に関して、大庭は次のように述べている。「何年か自分なりにいろいろな方法で意識的にやって来ました。けれどどうもうまくいかず、ある時期から思い切ってその築いてきた形のある世界をくずしてしまおうと決心しました。そして、もうろうとしたものの中から浮かび上がってくるものだけを半ば無意識的にそこに放り出してみようとしたんです。[……] 私は、どこかで、余りはっきりしない方がいいと思っているんですね。」¹⁵ 本稿でとりあげる『寂兮寥兮』は、このような作品の一例である。ここにみられるような非論理的なアプローチによってこそ、より現実に近いものの語り方ができることもあると考えられる。

第一に、語り手の立場によって限定されている描写、つまりパースペクティブの問題について述べる。語り手のパースペクティブの変更・移動は描き出さ

れているものにどのような影響を与えるのだろうか。大庭みな子の作品の登場人物はどこに置かれており、またその立場からの視界はどのようなものなのだろうか。次はその一例である。

『寂寥寥』は主人公の夢の中の葬式の描写で始まる。葬式といっても、結婚式を思い浮かばせる要素も入り混じっているため、生と死の間に漂っている風景だ。

例①の場面はその夢の続きでもあると考えられる上、死と生のレイヤーが重複している。そして、大庭みな子文学の中の重要なモチーフ、見ている主観、そして見られている客観が常時絶え間なしに移っていくことがわかる。要するに、語り手の万有子は話を伝えている役割を果たしているだけではなく、見られている、つまりだれか他の語り手に語られている存在でもあり、非常にダイナミックな場面である。

例①：

「野辺送りの行列の消えた森の中には雪はなかった。

代わりに若草の丘があった。丘にはきんぼうげとたんぽぽが咲き乱れ、谷はえんじゅうの白い蝶の花で埋められていた。

えんじゅうの枝から蝶の花が舞い出て、万有子の唇になった。たんぽぽが金色の微笑みを浮かべて立ち上がり、美しい少年になった。

少年は蝶をとらえるように、二本の指で万有子の唇を押さえ、てのひらの上にのせてふっとふいた。

唇の失くなった万有子は、眼と鼻で笑おうとした。

少年は久留米餅に小倉の袴をはいていた。万有子の祖父も父も叔父も兄弟も従兄弟たちもそういうなりをして、古いアルバムの中にいた。腕など組んで、仔細ありげな顔をしていた。[…]

少年は仔細ありげに眉を寄せて万有子をみた。少年の顔を思い出そうとしたが、夢の中では思い出せなかった。こぼれたばかりの栗の実の眼でじっと万有子を見つめ、うなだれた。万有子は足元を蛇が行き過ぎたように

思った。[…]

少年のとらえた蝙蝠は、金魚のようにとび出して光った眼を持っていた。

少年がガラス戸を開けて放してやると、その気味の悪い動物は、破れた蝙蝠傘のような翼をひろげて、月をめがけて飛んで行った。

抱きしめた少年は、怯えた眼で万有子をみつめた。うずくまった蝙蝠のようだった。

陽が昇ると、少年は万有子に意地悪をし出した。月の光の中で、自分が怯えたことを後悔し始めたからだ。彼は暴君のように振舞い、万有子を怯えさせようと企んだ。

彼は、櫛名田姫を呑み込む八岐大蛇の眼で万有子を睨みつけたが、万有子は彼がどっちみち、スサノオになり代わるのを知っていて、見くびって薄い笑いを浮かべていた。あなたにいずれ、宮殿を建てさせてあげるわ、万有子は思いながらその暴君を眺めていた。八重垣をめぐらした宮殿を一。

万有子が彼を抱きしめたのは、彼のうなじがきれいだったからだ。心を決めてうなだれている敦盛の首のようだった。

しかし、うなだれたうなじを振り向けたとき、少年はひげの濃い青年になっていた。唇のなくなっていた万有子のはのどの奥で声をあげた。

いつの間にか銀色の荒野原がひろがっていて、十二夜ぐらいの月の下に黒い沼があった^⑯。

例②：

「その女につきまとうようになったから、忘れられなかったのだと思う。でもそれから長いこと、ぼくは街を歩くと、誰かに見られているような気がした。

ぼくは確かに誰かに見られていたと思う。誰か見ていた」

それは泊の作り話かもわからなかった。けれど万有子は恐らくそれに似た話が、彼の結婚につきまといていたに違いないと思うようになった。^⑰

第二に、作者の経験、つまり大庭みな子の作家としての個人的背景や経験と、語り手のそれに繋がる問題を見るために、作品中の昔の景色を分析する。同時に、語り手の意識の流れがどのように写しだされているのかをみるため、夢と現実の入り混じっている場面の例を一つあげてみよう。

『寂兮寥兮』には、万有子の夫である泊が書いた、『鈴虫』^⑧という「話の中の話」ある。それを半分ぐらい読んだところで、万有子は原稿をしばらく置き、自分が現実的に話したことが泊によってどのように語られるかについて、考えている。

例③：

彼女は小説家というものは、自分の書いている小説の主人公の考えているようなことを考えているものだとか単純に思っていたのだが、一緒に暮らしているといってもよい生活が十年以上も続いていた今では、小説家といえど、作品にあらわれない部分のほうはずっと多いものだということにやっと気づくようになった。

普通の人よりは表現力があるとされている小説家でさえそうなのだから、まして表現を職業としていない一般の人では、言ったり為たりしていることは氷山の一角のようなもので、かくれている部分の巨大さははかり知れないものなのであろう。

それを、目に見えている浮かんだ氷の形だけ眺めて船を動かせば、腹を突き破られるというわけだ。多分、人というものは、自分自身でさえ自分のことなどわかりはしないのだ。今、何を考えているのと訊かれて、何を考えているのか答えられる者などいないとも言える。とりとめもなく、ぼんやりと、あれこれかんがえているだけだ。^⑨

第三の点として、過去の語り方の例をいくつかをあげていきたい。その中でも特に記憶の語り方、またはその語り手の置かれた現在へのつながりかたを見ていきたいと思う。大庭は語りながらレイヤーを作り出して、だんだん一層ず

つ、深いところに遡って記憶を描き出していく。モンタージュ技法によく似ている、階層化（layering）とでもいえるような手法を用いて、現在、過去、神話、夢などを結びつけて織りなす語りを、次の例でみてみよう。

例④：

「あのときのことを覚えている？」

「—」

「茨城の家にずっと昔あなたと一緒に行ったことがあったわね」

「覚えているよ」

泊は生え始めたまばらなひげのことを気にしていた。白い花びらの蝶が飛んで来て、そのひげにとまったとき、万有子は泊が気にしていることがわかった。

花の蝶は彼女の唇の上にもはりついた。彼女は蝶の花を唇の中に咥え込みながら、猫がひげのさわり具合で危険を計りながら、小さな穴の中にもぐり込むという話を思い出していた。

[…]

二人は椎の木に覆われた墓のある丘へ登る道を歩いて行った。その丘から見える沼で、父が幼年時代釣りをした話を聞いていたので、万有子はその沼を泊に見せたかったのだ。

その墓場は彼女の家の先祖代々の墓所で、立っている墓石の他にも、何十もの字の読めなくなった墓石が森の中に打ち重ねられて積まれていた。林の中は昼間でも薄暗くて、浦島草がたくさん咲いていた。

「浦島太郎が釣りをしているみたいでしょう、この花は。だから浦島草というんですって」

彼女は祖母に教えられたことを彼に教えた。

黒い焰が横になびいているような花びらの中から、ひゅるりと伸びた細い糸がたれ下がっていた。

輝いた沼に、万有子の影が映り、彼女の髪は銀色になびく芒の穂のよう

に見えた。[…]

玄関の広い式台は日当たりがよく、祖母は彼女が行くと、そこでお手玉をして遊んでくれた。

玄関は南向きだったのだろうか。屋根が前に張り出した、お寺かお宮のようにやけに大きな玄関だった。

式台玄関は昔は客を迎えるためのものだったそうだが、脇に普通に引戸のついた内玄関があり、そのまた脇を曲がって台所口があり、広い式台は、万有子の記憶している限り、いつも女子共の日向ぼっこの場所になっていた。[…] まるで猫の仔がうずくまるように、女たちはそこで編物をしたり、子供を遊ばせたりしていたのである。²⁰⁾

例⑤：

その木は、ざっざざという不気味な音を立てて葉をざわめかせていたが、おどろいたことに、一面に山繭の蚕がつき、その蚕がいっせいに葉を食んでいるのであった。

万有子はずっとむかし、父が、ある年、一夜にして葉が丸坊主になった大木の話をしてくれたことをぼんやりと覚えていたので、その蚕がもう一度戻って来たと違いないと泊に告げた。それが不吉の前兆か幸運の兆かはわからなかったが、あるとき突然、異常発生する生きものの話はそのときも泊の眼を輝かせた。その輝きは、破滅を歓ぶ光とも受けとれた。²¹⁾

上述したような、泊と万有子の夫婦が話し合っている場面から夢のような、ぼんやりした形で語り手である万有子の昔の記憶が蘇ってくる。いきなり記憶に突入するではなくて、万有子が意識をさ迷わせると、過去の物語が細部まで細かく思い出されるのである。また、例⑤のような、記憶の中に入り混じる生命力も破滅も表す象徴を用いて、どちらにも属さない境界に位置する領域を作り出す。その結果、読者にも「人と自分の区別のつかなくなってしまうような寂寥感」²²⁾を伝えている。

おわりに

さて、以上の考察から次のような結論がまとめられるだろう。大庭みな子の作品では作者の経験と語り手の声が入り混じっていると同時に、過去と現在の語り方も入り混じっている。そして、パースペクティブによって語り手が内面の景色を外界に結びつけ、常に内と外の境界を曖昧にしているのである。大庭作品では過去の語り方が常に現実に関わり付けられている。過去の話、それはつまり戦争を幼いころに体験した作家の世代にとって非常に描き出しにくい記憶であるが、以上に述べたような語りのストラテジーを用いることによって、この遠い過去の意識に遡って入り込むことに成功していると考えられる。そして、現在と過去の話の入り混じった語り方によって、論理的意識では把握できない世界を語ることが可能になっているのではないだろうか。

【注】

- ① 川村二郎「寂寥のメルヘン」大庭みな子『大庭みな子全集 7 巻』講談社、1991年、427-435頁
- ② 川村二郎「内部の季節の豊饒」『文藝』1970年12月号
- ③ 小田切秀雄「まだともと・満州事変から40年の文学の問題」『東京新聞（夕刊）』1971年3月23日、8頁；「戦争下の作家たち・満州事変から40年の文学の問題」『東京新聞（夕刊）』1971年3月24日、8頁
- ④ 柄谷行人・浅田彰・蓮實重彦・三浦雅士『近代日本の評論 昭和篇 [下]』福武書店、1991年、152頁
- ⑤ 古屋健三「『内向の世代』論」慶應義塾大学出版会、1998年、212頁
- ⑥ 神田由美子「大庭みな子」『国文学解釈と鑑賞特集：内向の世代。最後の純文学』第71巻6号、至文堂、2006年、152-159頁
- ⑦ Orbaugh, Sharalyn. "A Female Urashima Tarō - Ohba Minako's Return to Japan". In *Return to Japan. From "Pilgrimage" to the West*, ed. Nagashima Yōichi, pp300-319. Aarhus University Press, 2001.
- ⑧ 古屋健三「『内向の世代』論」慶應義塾大学出版会、1998年、213頁
- ⑨ 柄谷行人「内面への道と外界への道」『東京新聞』1971年4月8日、8頁
- ⑩ Bal, Mieke. *Narratology*. 2nd edition. University of Toronto Press, 1997.
- ⑪ 浅沼圭司「物語とはなにか・鶴屋南北と藤沢周平の主題によるカブリッチオ」水声社、2007年
- ⑫ このような問題については、特に私小説研究の分野で論じられてきた。例えば、Noriko Mizuta Lippit. *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*. M.E. Sharpe, 1980.
- ⑬ 柘植光彦「大庭みな子」『国文学解釈と鑑賞 6 月臨時増刊号—戦後作家の履歴』、1973年、57頁

- ⑭Genetteにおけるフォーカス（焦点；*focus*）は情報を限定する手段である。（Genette, Gérard. “Discours du récit”. In *Figures III*. Editions du Seuil, 1972.）それに対し、パースペクティブ（*perspective, point of view*）は語り手と物語の関係を示す語として用いられる。
- ⑮大庭みな子・高橋たか子「対談：行き続けるということ 存在・宗教・表現」『群像』9、1982年、234－255頁（173頁）
- ⑯大庭みな子『寂兮寥兮』講談社文芸文庫、2004年、32－34頁
- ⑰大庭みな子『寂兮寥兮』講談社文芸文庫、2004年、126－127頁
- ⑱『源氏物語』鈴虫巻の源氏と女三宮が和歌を交わす場面も思い浮かぶ。
- ⑲大庭みな子『寂兮寥兮』講談社文芸文庫、2004年、104－105頁
- ⑳大庭みな子『寂兮寥兮』講談社文芸文庫、2004年、55－56頁
- ㉑大庭みな子『寂兮寥兮』講談社文芸文庫、2004年、61頁
- ㉒大庭みな子『寂兮寥兮』講談社文芸文庫、2004年、148頁

* 討議要旨

関礼子氏は、作品における「語り」を問題化するならば具体的な作品名を例示してはどうか、と意見を述べ、発表者は、発表時間に制約があるため具体例を引用することは割愛したが、「浦島草」「寂兮寥兮」などを念頭においている。これらの作品では夢と現実と記憶がモンタージュ的に入り混じっている特徴が見られる、と回答した。