

女の書き物を奪胎する

—後藤明生における“父の物語”の創生—

平田 由美

はじめに

その前衛的な小説技法と実験的方法論によって、きわめて現代的な作家として評価される後藤明生(1932～1999)には、敗戦によって失われた「生れ故郷」への追慕と、そこで亡くなった父親への哀悼とを中心的モチーフに据えた一連の作品がある。彼が生まれ育った北朝鮮の小さな町の名を冠して、「永興物」と呼ぶことができるそれらのテキスト群は、たとえば藤原ていの『流れる星は生きている』が代表するように、女性が語りの主体である“おんなこども”の引揚げ物語を、一家を統率して祖国に帰還する“力強い家長”たる男の物語へと書き換える試みとして読みうる物語である¹⁾。本稿では、そのような“父の物語”がいかなる表現によって可能になっているのかをジェンダーの視角から考察する。

読者あるいは特定不能の聞き手への呼びかけや語りかけ、いくつものクエスチョン・マークをたたみかけるように重ねられる文章、対象を捉えようとして自問自答したあげくに肝心の対象から遠ざかってしまう語りなど、後藤文学の話しことば的なスタイルは、「脱線にみちた饒舌体」と呼ばれる彼の文体の重要な特徴である²⁾。物語の異なる時空間をひとつのことばやイメージによって接合する

攪乱的なプロット展開や、夢のモチーフといった後藤の方法論を支えているのはその文体にほかならない。永興物における過去の記憶とその表象を精査するとき、その文体が「母親の手紙」との悪戦苦闘を通じて獲得された、このうえなく戦略的なものであったことが明瞭になる。

1. 逸脱的テキストとしての母親の手紙

一人称であれ三人称であれ、永興物に登場する主人公は北朝鮮からの引揚げ体験をもつ男性で、妻や子どもとともに東京近郊の団地に住んでいる。サラリーマン、失業者、作家など、テキストごとに職業の設定は変わっても、敗戦直後に父親を亡くした後、北九州の田舎町に引き揚げてきたことでは共通している。つまり、それらは後藤自身の体験が色濃く反映された物語である³⁾。

その中核にあるモチーフは、敗戦の年の冬を越すことができずに亡くなった父親の亡骸を村はずれの共同墓地に運んで自ら埋葬した記憶である。後藤自身が「試作、習作」と呼ぶごく初期の二作品は、朝鮮における少年期の記憶を虚構化したもので、「永興物」に分類できるテキストであるが、どちらにも父親の死は語られない⁴⁾。父の死が主題に据えられるのは、1967年の「無名中尉の息子」が最初で、

1970年の「何?」と「一通の長い母親の手紙」が続き、1972年の「父への手紙」を経て、1974年の「思い川」「父の夢」に至る⁵⁾。

そのうち「一通の長い母親の手紙」は、父親の十七回忌を前にして母親が書いた手紙をノートに書き写している男を主人公にする。手紙に記された母親の鮮明な記憶に驚嘆しながらも、彼は父の死に際して叔父たちが見せた醜態や一人息子に先立たれた祖母の狂態に強い拒絶感を感じている。それにもかかわらず、母親の手紙は男が「ほぼ完全に失いかけている<記憶>そのもの」であるために、手紙を破棄することも、そこに記された記憶を否定することもできない⁶⁾。

母親の手紙が語る記録としての記憶は、息子のおぼろげで不確かな記憶を圧倒し、父を始めとする父系親族たちの「グロテスク」な姿を描いて、子ども時代に対する彼のノスタルジーを根底から覆す力を持っている。永興物の主人公が子どものころの記憶を求めて小学校の同級生に会い、独身時代の父の友人知人を訪ねようとするのは、父の物語を自ら語りたいという欲望にとって、「母親の手紙」が最大の障害となっているからである。

母親の手紙は「ふつうの便箋」ではなく、糸で綴じられた「二つ折りの西洋紙」三十五ページに、ほとんど改行もなく、旧仮名遣いでぎっしり書き込まれている⁷⁾。それはたしかに女性の書簡文の約束どおり、「です・ます」体による口語体の文章で書かれてはいるのだが、字数にして二万数千字に及ぶ分量は、その用紙や外形とともに、この書き物が持つ通常の手紙からの逸脱性を示している。そしてそれ以上に注目すべきなのは、手紙に

表出されている「他のすべてのタブー以上に女に禁じられていた」怒りの感情とその表現のありようである⁸⁾。

夫の妹婿である義弟が遺体から衣服を剥ぎ取る場面では、無神経きわまりない彼のことが直接話法で細かに書き取られる一方で、彼女自身のことばはひとりたりとも表出されない。預かっていた金を「つきつける様に返してや」った場面でも、「さうですか、それはどうも」という義弟のセリフは再現されているが、この返事を引き出したはずの彼女のことばは不在のままである。

義弟の饒舌さと対照的なその沈黙が、夫の死に対する悲しみとともに、歳月によっても色あせない彼女の怒りをくっきりと浮かび上がらせる描写といえようが、母親の手紙を特徴づけているのは、このような自他を含む対象に対する観察の冷徹さとそれを表現する抑制された筆致なのである。息子たちに対して、口でこそ直接的に表現される怒り——「あんたたちも、ようおぼえときなさい。お父さんみたいな死に方をされたら、あとに残ったもんは、まったく迷惑するんだからね」(「父への手紙」)——も、手紙のなかではあからさまに表現されることはない。夫の死はひとつの光景として描かれ抑えられた情感がほんの少しそこに加えられて、情景として立ち上がる⁹⁾。

誰が取つて来たのか、黄色い小さな山の菊が一枝、葉瓶みたいなものにさしてありました。線香が一本、かん詰の空かんに砂を入れて立ててあつた様です。お茶碗にごはんが一盛り、何ともわびしい限りでした。あれだけ賑やか

に何百人と云ふ人達の見送りを受けて
出征した軍人の、何と惨めな葬式でし
た事か。浄心院積護道居士——これが
お父さんの戒名です。

こうしてみると、息子が対抗しなけれ
ばならなかったのは、母親の「驚くべき
<記憶>の量」とその克明さのみならず、
名門の高等女学校在学中に「文学書を濫
読してあやうく失明しかけ」たという「読
書癖」の持ち主によって書かれた、時に
文学テキストに接近しさえする手紙であ
り、「文学少女」だった彼女の書き物の背
後にある「文学書」の数々ではなかったか
と思われる¹⁰⁾。

書き物をめぐって母親の手紙が引き起
こすこうしたジェンダー転倒的な事態
は、夫の死後、17歳から1歳までの七
人の子供を引き連れて北朝鮮から引揚げ
て来た母親に頭が上らない息子との関
係性を別にすれば、「好きな本一冊」読め
るような生活ではなく、「文化的なにお
いなど爪の垢ほどもなかった」と語られ
る、植民地朝鮮という歴史・社会的背景
のもとでの文化環境が関わっていたとみ
なすことも可能であろう¹¹⁾。

2. 記憶としての歌

「外国文学も日本文学も、戦後文学も
明治、大正文学も、旧仮名も新仮名も全
部」が「同時に一挙に来」たという引揚げ
後の文学体験のなかで、後藤は「初めか
ら新仮名で書いた」小説家としてスター
トした¹²⁾。小説とは、あらゆるジャン
ルとの「混血＝分裂」によって増殖する
「超ジャンル」であるとする後藤の文学
観と方法論は、そうした経歴＝経験を

抜きには考えることができない¹³⁾。

外国文学とは截然と分かれたる「国
文学」が、過去から未来へと一方向に進む
時間軸に沿って整然と展開するオーセン
ティックな文学＝文化的状況から切り
離された植民地生まれの作家として、後
藤はその切断を逆手にとることによっ
て、母親の手紙に対抗しうる新たなテク
ストを創出することができたのではない
かと思われる。

母親の手紙とそれが語る記憶への抵抗
を通じて後藤が選び取った方法にはま
た、「アミダクジ式の迷路」と名付けられ
る、折れ曲がり、行きつ戻りつ循環する
語りのスタイルがある¹⁴⁾。後藤は宇野
浩二の『葦の中』のモノローグを、「けっ
して直線的に進行せず、脇へ脇へとズレ
てゆく。いったい何を話そうとしている
のか、肝心の語り手自身が忘れてしまっ
ているようにさえ見える」と述べて高く
評価しているが、どこにたどり着くのか
予測のつかない語り手の「意識の運動」を
そのまま言語化したかのように表出して
みせる宇野の文体は、そのまま後藤自身
の文体でもある¹⁵⁾。

「一通の長い母親の手紙」以後、顕著に
なるテキストの音声性とその基底にある
身体性は、永興物における朝鮮の記憶と
分かちがたく結びついた後藤の文学言語
である。「無名中尉の息子」では、語り手
は父親が最も得意としていた「帝国在郷
軍人の歌」を「いまだに三番まで暗記して
いて、げんに風呂の中ではときどき歌っ
ている」と語る¹⁶⁾。しかしタイトルが示
されるのみで、父や「わたし」がそれを歌
うシーンは描写されず、歌詞も記される
ことはない。「父への手紙」では、「お父

さん、あの『ブレドウ旅団の襲撃』という歌です。いまわたしの耳にとつぜんあのうたがきこえてきたのです」と、その歌詞が書き付けられ¹⁷⁾、「思い川」のラストシーンではタイトルこそ示されないが、やはり父親が「しばしば唸った」軍歌が「二番まで」記されている¹⁸⁾。

また、一家が借りたオンドル部屋の貸し主である朝鮮人の息子が父親にかけたことばは、「無名中尉の息子」では「食事おすみになりましたか」とわざと朝鮮語で」と、日本語によって表現されていた¹⁹⁾。同じシーンが、「一通の長い母親の手紙」では、「彼は[···]男たちのオンドルへ入ってきた。／「パプ、チャシュスミカ？中尉」／食事はお済みになりましたか？」とカタカナ表記の朝鮮語とその日本語訳によって描写されている²⁰⁾。

母親の手紙を書き写し始めた主人公は鼻唄を歌うようになる。「母親の<手紙>は<記憶された>ものであるのに対して、歌は逆に男が自ら<記憶>したものといえる」と語られているように、朝鮮語の歌は母親の記憶への対抗的記憶の中心に置かれている。「深夜ひそかにおこなわれる男と母親の<記憶>との奇妙な格闘」と呼ぶ書写作業を行いながら鼻歌を歌うことで、男は母親の記憶に「呑み込まれ」ることに抵抗していたのである²¹⁾。

朝鮮語が、植民地下で劣位に置かれた「土着言語」であったにもかかわらず、母親の手紙に対抗しうるのは、それらが“歌われたことば”だからである。朝鮮語の歌がカタカナ書きであるように、また、その意味の一部が「わからなかった」あるいは「忘れてしまった」というように、それらは「音」としての記憶である。「『赤

旗の歌』の]朝鮮語の歌詞をわたしはおぼえている。もちろん、自分勝手の、まことにいい加減な朝鮮語であるが、[···]意味ではなく、音として耳に残っている」²²⁾という歌のことばは、母親の手紙とその背後にある伝統的な文学言語としての日本語との間で緊張関係を作り出しながら、意味を失った後も身体化された「記憶そのもの」として母親の記憶に対峙しているのである。

過去の記憶としての歌声あるいは身体化された記憶は、「父への手紙」では父親の歌う軍歌や少年感化院で生徒が弾くオルガンの音、「長蛇の列をなして教会の坂を登って行く朝鮮人の群れの、朝鮮靴の足音」や賛美歌、教会の鐘のきしむ音へと拡がる。「思い川」の物語は、永興の町を流れる龍興江岸の散歩で父親の歌った軍歌が、追憶に耽りつつ川のほとりを歩く主人公の口をついて出て来る場面で停止する。

永興物が書き継がれていくに従って、過去の記憶は「声」や「音」のみならず、さらに多様な感覚を通して表象されるようになる。「思い川」における過去の記憶は「臭い」と「色」そのものとして想起されている。「父の夢」で子供時代の記憶を惹起するのは、「わたし」が住む団地の敷地にある満開のレンギョウの「真黄色な花」や朝鮮アカシアの「白い花房」であり、記憶のなかの「甘い露」とは異なって、その「青臭い」「苦汁」が主人公に涙を流させて物語は終わる。

3. 夢のかたり

聴覚をベースに視覚や嗅覚などさまざまな感覚イメージをパッチワークにした

過去の記憶は、永興物の集大成ともいうべき1975年の『夢かたり』において、まったく新たな意味づけを与えられるに至る。それは一連の永興物における母親の手紙との格闘を通してたどりついた到達点であり、母親の記憶への抗いに終止符を打つと同時に、近世の語り物文学や古代以来の口碑、伝説など種々のテキストを取り込んで展開される後藤文学の新たな物語の出発点となるものであった²³⁾。

母親の記憶にある父親の姿を否認して、彼女が語ることでできない父と息子の物語を構築するために、「事実」としての過去の記憶を探し求める男を描いてきた作家は、『夢かたり』ではもはや過去に対する記憶の真偽を問おうとしない。父の遺体から衣服を剥ぎ取る叔父の姿も、「グロテスクな<記憶>」として拒絶されるのではなく、「丸裸にされた」父親と同じように、叔父も母も「むきだし人間」になっていることによる「可笑し」さとして受け入れられている²⁴⁾。このような「過去」との距離感は、母親と自分の記憶が「事実」を争って対立しているのではなく、ともに歪曲を免れえないものだとする“記憶の相対化”によってもたらされたものである。

『夢かたり』には、軍歌や朝鮮語の歌ばかりでなく、映画の主題歌や唱歌、童謡、民謡までがレパートリーに加わっている。引喩としてのテキストは第一章の導入部に置かれた夏目漱石『夢十夜』を皮切りに、後藤が生涯傾倒したゴーゴリの『鼻』や芥川龍之介の同題短編、二葉亭四迷訳のツルゲーネフ『片恋』や上田秋成『雨月物語』などに及ぶ。それら古今東西の文学テキストに、教育勅語や「皇国

臣民ノ誓詞」、小学校の同窓生や永興警察署に勤務していたという老人からの手紙、彼が読んでいた映画雑誌や新聞、朝鮮史や朝鮮語辞典の記述など、文学ならざる雑多なテキストを織り込んだ複雑な織物が作りあげられている。

多様なジャンルとスタイルの文章が、植民地朝鮮の「朝鮮漬けくさい」日本語と「タクワンの匂い」のする朝鮮語、朝鮮半島の北と南から深夜ラジオを通じて聞こえる朝鮮語放送のアナウンサーの声（—それらはすべてカタカナで表記される）と交錯しながら、『夢かたり』の主題である、時間と空間の隔たり、夢と現実との境界を越えて混じり合う二つの時間を見事に形象化している²⁵⁾。縁語や掛詞などの修辞技法に富んだ謡曲の詞章を取り込んで語られる最終章の末段は、章の掉尾を飾ると同時に、『夢かたり』全体の幕切れをなす、物語中の白眉である²⁶⁾。

地謡は山室さんと奥さんの声が混じり合った。松嵐花の跡訪ひて 松嵐花の跡訪ひて 雪と降り雨となる 哀猿雲に叫んでは 腸を断つとかや 心すごの気色や 夕べを残す花のあたり 鐘は聞こえて夜ぞ遅き (1)。父はこの地謡の部分をも最も好んでいたという。山室さんはそういつていた。父は山室さんの前で顔を真赤にして謡ったのだろう。家の座敷の「鞍馬天狗」のときも父は顔を真赤にしていた。そしていつも和服だった。その正面に兄とわたしは二人で正座していた (2)。兄が小学校六年生のときは、わたしは三年生である。兄が五年生のときは、わたしは二年生である。芋掘りの写真で鳥打帽のよう

な白い帽子をかぶっていたわたしだった_(b)。そもそも武略の誉れの道 そも そも武略の誉れの道₍₂₎。「鞍馬天狗」はようやく終わりに近づいていた。兄が正座した足の左右の親指を重ね代えた。わたしも左右の親指を重ね代えた。すでに兵法の奥義の伝授は終った。驕れる平家を西海に追つ下し [・・・] 会稽を雪がん。天狗は生若丸に別れを告げる。[・・・] 隣の兄がまた親指を重ね代えた。わたしもまた重ね代えた。そのとき顔を真赤にした父の最後の声が聞こえたのである。頼めや頼めと夕影暗き 頼めや頼めと 夕影鞍馬の梢に翔って 失せにけり₍₃₎。

『夢かたり』における謡曲「鞍馬天狗」は、詞章の引用(イタリック体の部分)と物語の筋を要約的に説明する地の文(波線を付した部分)とによって語られる。引用部の最初に出て来る謡曲の原文(イタリック(1))は、「わたし」を前にして謡われる山室夫妻の合唱の声である。これに後続しているのは、謡が始まる前に夫妻の間でかわされた方言混じりの会話——「ええ加減には謡わん人じゃった。口先だけじゃやりよらん」「顔を真赤にして謡いよった」——を地の文として語り直したものである。

「顔を真赤にして」という山室さんのことばが想起した過去の記憶によって物語の空間がねじれ、「わたし」は父の謡を聞かされた永興の「家の座敷」へとワープし(下線 (a))、それを聞いている小学生の「わたし」と今しがた見た写真のなかの「わたし」の姿が重ねられる(下線 (b))。その直後の「鞍馬天狗」の引用(イタリッ

ク(2))は、もはや山室夫妻の声であるのか父の声であるのかを判別することは不可能だろう。それは過去と現在の二つの時間が交錯する場所から聞こえてきたものだからである。

「鞍馬天狗」からの最後の引用(イタリック(3))は、過去から響いてくる父の声が現在の「わたし」の耳に届いたものである。その声のなかで過去と現在の二つの時間が渾然一体となり、『夢かたり』最終章の「鞍馬天狗」と謡曲「鞍馬天狗」の二つの物語は幕をおろす。

4. おわりに

母親の記憶と彼女の手紙のなかの父親像に抵抗する永興物の主人公たちは、歌の記憶やささまざまな感覚イメージをたぐり寄せながら、「別の」あるいは「真の」父親像を描きだそうとしてきた。しかし『夢かたり』においては、“過去としての朝鮮体験”を完全に掌握し統括する語り手によってあらゆる記憶が相対化され、真偽を超えた“夢のリアリティ”が造形されていた。引用と加工、変型の対象であった母親の手紙は、ここにおいて完全に換骨奪胎されたといえるだろう²⁷⁾。

あたかも母親の記憶の呪縛から解かれたかのように、作家はこの後、父親が生まれた土地を舞台に「朝倉物」と呼ばれる連作を紡ぎ始める²⁸⁾。写真のなかの父の姿を追って、朝倉へ赴いた「わたし」が踏み込むのは、斉明天皇の「新羅征伐」の際に設けられた行宮を舞台にした謡曲『綾鼓』の妄執の世界で、それは貝原益軒の『筑前国続風土記』を中継点として、記紀神話へとつながる神々と鬼の世界でもある。

この父祖の地は、「植民地帰り」の作家がたどり着くことを強く希求した「永久に幻の故郷」であるにとどまらない。それは後藤がいうように、「回帰とかアイデンティティ^(ママ)とかいったことだけでなく、もっと不思議な空間」²⁹⁾、『夢かたり』を起点とする新たな物語世界が開闢する場所のようである。

1992年の植樹祭に合わせて制作された合唱曲「あさくら讃歌」(後藤明生作詞・三善晃作曲)のプロローグは、「「未知」としての「過去」を捜し求める旅人の歌である。『万葉集』、謡曲、伝説、昔話、郷土詩、子守歌、方言などなど、時空を超えた声³⁰⁾が混じり合いながら進む讃歌は、「幻の故郷」の「伝統」を高らかに歌い上げるエピローグで終わる³⁰⁾。家と家族の歴史のメタファーであった川は、ここにおいて国と民族のメタファーとしての大河に注ぎ込み、「永遠の川」となって流れていくのだろうか。

千年の川が生んだ
あさくらの伝統を
いま 私たちは語り継いでゆこう
未来に向って。
いま 私たちは歌い継いでゆこう
過去を現在につなぎ
古代を未来に くるりと反転させる
メビウスの帯のような川
天と地の境を
夢見るように流れる
永遠の川に誓って！

引用参考文献

磯田光一ほか編(1988)『新潮日本文学辞典』新潮社
黒井千次ほか(1996)「文学の責任——「内

向の世代」の現在」(『群像』51 巻 3号)
後藤明生(1969)『私生活』新潮社
——(1970)『何?』新潮社
——(1971a)『書かれない報告』新潮社
——(1971b)『関係』皆美社
——(1973)『円と楕円の世界』河出書房新社
——(1973=1998)『挟み撃ち』講談社(文芸文庫)
——(1975)『思い川』講談社
——(1976=1978)『夢かたり』中央公論社(中公文庫)
——(1978)『虎島』実業之日本社
——(1979)『嘘のような日常』平凡社
——(1980)『八月／愚者の時間』作品社
——(1981a)『吉野大夫』平凡社
——(1981b)『見える世界、見えない世界』集英社
——(1983)『小説——いかに読み、いかに書くか』講談社
——(1987)「小説の解体・小説の発見」(『現点』7号)
——(1989)『首塚の上のアドバルーン』講談社
——(1995a)『しんとく問答』講談社
——(1995b)『小説は何処から来たか』白地社
ハイルブラン、キャロリン(1992)『女の書く自伝』みすず書房
平田由美(2003)「《国=家の物語》を組み替える」(『思想』955号)
——(2010)「「引揚げ」物語をめぐるジェンダーと言語」(『日本学』第30輯、東国大学校文化学術院日本学研究所)

注

1) 1974年に発表された「思い川」の主

人公は、独身時代の父を知る老人を訪ねようと試みる男である。この物語における「川の流れ」とは、曾祖父から父、「わたし」を経て、その長男に至る男系直系家族を流れる“血”と「家の歴史」のメタファーそのものである。父親の足跡をたどる息子が探し求めているのは、敗戦によって失われた「故郷」にあったと彼が信じる家父長制的大家族の紐帯にほかならない。これについては平田(2010)を参照されたい。本稿はこの論考を前提としたもので、論述の一部に重複があることをお断りする。

2) 磯田光一ほか(1988)p513。辞書項目の執筆者は平岡篤頼だが、「饒舌体」は宇野浩二『蔵の中』の文体を「喋舌体」と評した水上勉に倣って後藤自身が使った言い回しでもある(注14)。

3) 後藤は「私的生活」が芥川賞候補作になった直後のエッセイ「わたしのわたし小説」(『文学界』21巻11号、1967年11月)で、「わたしが書いている〈わたし小説〉の中の〈わたし〉は、ある程度わたしに似ている」が、「〈私小説〉だとは考えていない」と述べた(後藤(1972) p45)。朝倉物を収録した『八月／愚者の時間』「後記」では、「一見、私小説に似せかけたわたしの小説の方法」と述べている(後藤(1980) p285)。さらに後年のインタビューでは、“父の息子の物語”の集大成というべき『思い川』を「痛恨の一冊」で「なかったほうがよかった」とまで言い、小説ではなく「随筆のジャンル」に入れるべきだと語っている(後藤(1987) p19)。本稿では、後藤の小説における事実と虚構との関係が、過去と現在のみならず意

識と無意識の闘にまたがる複雑さを持ち、「内包された作者 implied author」といった概念だけでは論じきれないことを指摘するにとどめる。

- 4) 『「関係」前後』(後藤(1971)p214)。二作品は「赤と黒の記憶」(『文芸』12巻14号(1955))と「異邦人」(『読売短篇小説集』読売新聞社、1959年)で、ともに後藤(1971b)に収録。
- 5) 「無名中尉の息子」(『文学界』21巻9号(1967)=後藤(1969))、「何？」(『季刊芸術』13号(1970)=後藤(1970))、「一通の長い母親の手紙」(『新潮』67巻7号(1970)=後藤(1971a))。これに続く「父への手紙」(『群像』27巻7号(1972))、「思い川」(『群像』29巻8号(1974))、「父の夢」(『海』6巻9号(1974))、「釈王子」(『文学界』28巻10号(1974))の四作は後藤(1975)に収録。
- 6) 同年の「何？」に登場する母親の手紙は、朝鮮時代の食べ物について書き送ってほしいという「男の願い」に応じて書かれたものである。「男から失われていた飢えの記憶」が記録されていることに男は大きな衝撃を受けるのだが、しかし、「その衝撃は、極めて具体的にそこに記録された男自身の飢え自体によってではなく、むしろそれを記録した母親の記憶によって与えられたものようだ」と語って、やはりその「おどろくべき記憶力」に驚嘆している(後藤(1970) pp50-51)。しかしここでは、「一通の長い母親の手紙」に見られるような、記憶に対する嫌悪感や、思い出されたことに対する拒絶感はまだ言語化されていない。

- 7) 「一通の長い母親の手紙」(後藤(1971a) p126)。「無名中尉の息子」では「藁半紙を二つに切って」とあり、「原稿用紙になおすと四百字詰め五、六十枚近くある」と語られている(後藤(1969) p19)。また、エッセイではあるが、後藤は月に二、三度、便箋に「四、五枚、小さな字がぎっしり詰まっている」手紙をよこす母親が、「自分の意思は絶対に文字以外では伝達できないと、固く信じて込んでいる「手紙人間」だと述べている(後藤(1981b) p201)。
- 8) ハイブルラン(1992) p7。
- 9) 「父への手紙」pp36-37。手紙のこのくだけは「一通の長い母親の手紙」にもほぼ同文で現われる。
- 10) 後藤(1973) p287。
- 11) 「無名中尉の息子」(後藤(1969) p48)。その意味で後藤の永興物は、反転したポストコロニアル文学として読むことが可能なテキストでもある。このことについては平田(2003)で引いた金達寿の発言を参照。
- 12) 黒井千次ほか(1996) p131。
- 13) 「ジャンルと形式の起源 I・II」(後藤(1995) p356-411)。
- 14) 「文体—接続詞とは何か—宇野浩二『蔵の中』」(後藤(1983) p109)。
- 15) *ibid.*, p107。
- 16) 後藤(1969) 38p。
- 17) 後藤(1975) pp23-24。
- 18) *ibid.*, pp260-261。曲名は「噫中村中尉」。
- 19) 後藤(1969) p21。
- 20) 後藤(1971a) p157。
- 21) *ibid.*, pp175-178。
- 22) 後藤(1973=1998) p169。
- 23) 『夢かたり』で成功した時空のねじれと融合は、1981年の『吉野大夫』を経て、1989年の『首塚の上のアドバルーン』において、いっそう貫徹した超ジャンルの間テクスト性として完成され、1995年の『しんとく問答』第一話「マーラーの夜」では、記憶の中で混じり合い混線する歌声と旋律がじつに効果的に物語の幕を上げる。
- 24) 後藤(1976=1978) p255。
- 25) 後藤は『夢かたり』の後記で、この物語における自分の関心が「一人の人間の記憶と、事実との関係ではなく、「あいまいで辻褃の合わない記憶と、現在との関係にあった」と述べている(*ibid.*, p372)。
- 26) *ibid.*, pp369-370。
- 27) 母親の手紙と記憶とが客体化されるのは、父親の三十三回忌をめぐって大阪に集まった一家を描いた『嘘のような日常』(後藤(1979))においてである。そこに収められた物語群が「朝倉物」と並行して書かれているのは偶然ではないが、これについては別稿に譲りたい。
- 28) 「綾の鼓」(『海』677号、1978年1月)、「恋木社」(『昴』36号、1978年6月)、「患者の時間」(『新潮』29巻6号、1978年6月)、「針目城」(『昴』臨時増刊号、1979年1月)、「まてら城」(『文体』8号、1979年6月)の五作で、後藤(1980)に収められている。
- 29) 「後記」(後藤(1980) p285)。
- 30) 甘木・朝倉広域市町村圏事務組合ホームページ <http://www.amagi-asakura.jp/sanka/sanka.html> (2010年8月3日閲覧)

(大阪大学)