

## 教材「夏の葬列」における〈語り〉の構造と人物関係

——自由間接話法と共依存の観点から——

中村 哲也

一、「夏の葬列」の単元としての変遷過程

国語科教育で使用される検定教科書の文学作品は「短編小説」がほとんどである。これは、教科書という制約に基づくもので、夏目漱石の「坊ちゃん」(中学)や「こころ」(高校)がそうであるように、長編小説は、かならず抜粋という体裁を取らざるをえない。その意味で考えると、国語教科書とは、小説、説明文、評論などを収集・編集した、短編集、あるいはアンソロジーだともいえる。

私が、本稿で取り上げる山川方夫(一九三〇〜六五)の「夏の葬列」もまた短編である。教材としてはじめて教科書に掲載されたのは、一九七八(昭和五三)年度版『中学国語3』(教育出版)からで、以後、今日に至るまで、長きにわたり、教育出版の「看板」教材のひとつとなっている。周知のように、この作品は、一九六二年八月にミステリー雑誌「ヒッチコックマガジン」に発表され、「親

しい友人たち」と題した「ショート・ショート」の連作短編のひとつ(第七作)として書かれたものである。

一読して、「夏の葬列」は、心に深い印象を残す壮絶な短編ではあるものの、学校現場での評価は良好で、中学生のあいだでも人気の高い作品と言われている。その大きな要因のひとつとして考えられるのは、陰惨なテーマを扱いながらも、謎めいた「ミステリー」「サスペンス」のようなからくり、後半におけるどんでん返しが、読者の心に大きなインパクトを与え、小説を読む醍醐味と充実した読書体験を味わせてくれる点にあると思われる。事実、この作品が、一九七八年に中学三年の教材として採用された際には、「表現の魅力」という単元に位置づけられてもいた。そして、それ以後、十二年間にわたり、「表現の魅力」という単元テーマによって採り上げられた「教材」として学校現場で扱われていった。

もちろん、この作品は戦時下での悲惨な出来事が描かれており、

戦争教材＝平和教材として扱うことも可能である。実際に、一九九〇（平成二）年度の改訂で「夏の葬列」は二年生の教材となり、以後三年間（一九九〇～一九九二）、「平和の願い」という単元に位置づけられた時期もあった。しかし、一九九三年度から二年生用教科書の単元「人間の生き方」に「夏の葬列」は位置付けられる。

そもそも単元テーマとは、それ自体、教材編成の枠組みであるとともに、教材の読解、作品解釈を意識的であれ暗黙的であれ方向付け、制約するものであり、「先入見」、先行意見、準拠枠の役割を果たしている。したがって、「夏の葬列」をめぐる単元テーマの変容は、必然的に教材理解のどこに重点を置くかといった作品解釈上の揺らぎを反映していると考えられる。国語教育研究者の清野隆は、このことについて、次のように的確に述べている。

『夏の葬列』の作品〈教材〉の単元の位置付けが「表現の魅力」から「平和への願い」、そして「人間の生き方」（「人間として生きる」という変遷過程をたどってきている。このように「夏の葬列」が改訂の年度によって単元の位置付けが異なることは、単元全体の構成上の問題もあるが、それ以上にそのような要因をこの作品〈教材〉そのものが抱え込んでいると考えられる。<sup>1)</sup>

ちなみに、二〇〇〇（平成十二）年度版『中学国語2』（教育出版）では、「人間として生きる」、二〇〇二（平成十四）年度版も同じく「人間として生きる」であったが、その後、教育出版の編集方針は一新し、二〇〇六（平成十八）年度版『伝え合う言葉 中学国語2』になると、従来型の「単元」テーマはなくなり、「読むこと」「話すこと・聞くこと」「書くこと」「伝統文化と言語」の四領域に教材を分け、その中から領域別にできるだけ均等に教材を選んで組み合わせる方式をとることになる。ただし、「学習のねらい」として「状況の中で生きる人間の姿をとらえる。言葉の使い方や表現の工夫が読み手にもたらす効果を考える。代名詞、比喩表現、記号などに注目する」とあるように、「状況の中で生きる人間の姿」という枠組みが設定されていた。さらに、二〇一二（平成二四）年度版『伝え合う言葉 中学国語2』になると、こうした方式はより徹底したものとなり、「学習のねらい」は、次のように、どんな文学教材にも当て嵌め可能な、ニュートラルで抽象的な枠組みへと変化している。「文章の構成や展開の特徴について、根拠を明確にして、自分の考えをまとめる。人称代名詞の書き分けに注意して、その特徴と効果について考える。主人公の思いや考えがどのように変化しているのかを捉え、文章にまとめる。」

以上のような移り変わりを、もう少し整理すると左のようになる。

「表現の魅力」↓「平和への願い」↓《『人間の生き方』》↓「人間して生きる」↓「状況の中で生きる人間の姿」↓「表現と構成」

再び、当初の出発点に回帰したと考えることができる流れになっているが、結局のところ、作品における表現や構成（形式）を重視するか、作品の内容に注目するか、その比重のかけ方の相違によっている。「夏の葬列」の場合、単元計画や単元構想あるいは単元における教材の位置付けが、このように大きな振幅を示してきたのは、やはり、清野がいうように、この作品〈教材〉そのものが抱えている要因と密接にかかわっている。

その大きな要因のひとつに、この作品がエンターテイメント、娯楽性に富んだ雑誌「ヒッチコックマガジン」の「親しい友達」という連作「ショートショート」として発表されたことがあげられる。

「ヒッチコックマガジン」は、一九五九年（昭三四）七月創刊。宝石社発行。編集長は中原弓彦（小林信彦の筆名）。宝石社から発行。映画監督アルフレッド・ヒッチコックの編集する英国版と連動しつつ、ミステリーやサスペンス小説のほか、車、ジャズなどの特集な

ど、都会的センス雑誌として読者を得たが、一九六三年（昭三八）七月に終刊した。

「ショートショート」といえば、日本ですぐに名前が浮かぶのは星新一である。星新一の短編作品群からもわかるように、どんでん返し、読者の意表を突く巧妙な仕掛け、トリック、構成の妙が大きな特色となっている。読者は、あたかも手品や奇術を堪能するように、分かっているけれども、騙され、嵌められる快感、「どんでん返し」の衝撃」とその遊戯性を味わう。ここに、いわゆるショートショートの娯楽性、その醍醐味がある。

山川は、ショートショートのみならず、本質的に、小説創作において、その技巧面で才能を発揮し、また評価されてきた作家だが、他方で、その技巧がマイナスの評価をも生んできた。芥川賞四回、直木賞一回、何度も候補になりながら、受賞には至らなかった。その理由のひとつとしてしばしば技巧への偏りが問題視され、小説のうまさ・巧みさが逆に文学的な力としては表面的なものと評価されるきらいがあった。その意味で、山川の持ち味である表現技巧は、ショートショートにおいて真価を発揮し、花開いたと見ることができ。

この点と相まって、教科書教材として「夏の葬列」が授業の中で取り上げられた場合、「ショートショート」であるがゆえの限界が

どうしても問題視され、表現技巧や構成（どんでん返し、トリックなど）の側面と、「十数年間に及ぶ苦悩と罪悪感」や「戦争の非人間性・悲惨さ」といった小説の内容的側面が二極化し、対極的に捉えられてしまうことにもなる。そのため、単元計画や単元構想あるいは単元におけるこの教材の位置付けも、「大きな振幅」とならざるをえなかったのである。国語教育研究者の山元隆春も、「『夏の葬列』を読む授業には」こうした「二つの相反する傾向」が同居していると述べている。<sup>(2)</sup>

先にも見たように、単元構想の傾向からしても、今日の現状では、「表現と構成」「構成の妙」を重視する傾向が強い。たとえば、その事例のひとつに、次のような授業計画がある。金子英利（TOS S中学／愛知、法則化中学名古屋）作成によるものである。

（前略）卒業を前にした三年生に、「三年間の国語の授業で、もっとも心に残った教材は？」と問うと、『少年の日の思い出』や『走れメロス』とともに、『夏の葬列』を一位・二位に挙げる生徒が少なくない。なぜ『夏の葬列』は人気があるのか。一言で言えば、この作品がもつ構成の妙である。「戦時下における殺人」という重いテーマを扱いながらも、まるで「ミステリ」のような絶妙な仕掛け、物語後半におけるどんでん返し、読む者の心に大

きな衝撃を与えるからであると考える。

押しつけがましい道徳的な主張がなく、他の戦争教材とは一線を画す、一級の素材である。計算され尽くした緻密な構成、読者を作品世界に一気に引き込む展開、巧みに仕組まれた言語表現等から、「分析批評」の授業を行うのに、大変優れた教材である。

「分析批評」にはさまざまな「観点（ものさし）」があるが、『夏の葬列』は上記のような特性から、「起承転結」「クライマックス」「象徴」「キーワード」「主題」等を指導するのに適していると考ええる。<sup>(3)</sup>

国語科教育を明確に道徳とは一線を画し、作品をあくまでも言語を根拠にして分析的に読み取っていく手法（主に「分析批評」の概念装置・用語を用いる）を中心として授業実践を推進してきた「教育実践の法則化運動」ならではの「教材観」が、右の引用文には明瞭に示されている。国語は道徳とは違う。感動の押し売りはできない。まずは、作品を言語として読むこと。そのために作品の構成、言語構造に着目し、それを分析批評等の概念のものさしを使って分析すること。これが法則化運動の眼目である。

これと同様の作品観は、『夏の葬列』の教材価値に関して馬場重行が、次のように述べていることも重なっている。

ショートショートとしての『夏の葬列』の「作品の完成度」は、十分な成果を収めていると言っている。「ここに生身の他者とのダイナミズムはない」（田中実）が、プロットに閉じられた「彼」の「美しい陶器のような孤独」な世界を味わうという体験は読者にとって貴重なものであり、こうした形で小説世界に興味を持たせるといふ点に、『夏の葬列』の教材価値を見出すことができよう。鮮やかな物語性に支えられながらドラマの面白さ、豊饒な巧みさを感じるといふ、ショートショートが本来持っている〈力〉を遺憾なく発揮した作品。それが『夏の葬列』であった。<sup>1)</sup>

しかしながら、こうした馬場の捉え方に対して、山元隆春は、『夏の葬列』の教材価値をめぐって、「へこんでん返し」のインパクトによって覆い隠された位相」を掘り下げ、国語科学習として『夏の葬列』というテキストの持つ、読者に対する魅力」をテーマ化する必要性を主張した。<sup>2)</sup> 私自身も、山元の考え方に賛同したいと思う。たとえば、先ほど引用した金子英利の教材観の文章の中に「卒業を前にした三年生に、「三年間の国語の授業で、もっとも心に残った教材は？」と問うと、『少年の日の思い出』や『走れメロス』とともに、『夏の葬列』を二位・三位に挙げる生徒が少なくない。

なぜ『夏の葬列』は人気があるのか。」と述べられているが、その理由について金子の教材観では、「その作品が持つ構成の妙」としていた。

しかし、今日の思春期を生きる中学生の読者にとって、この作品の魅力は、「構成の妙」、あるいは馬場がいうような、「ショートショートの〈力〉」というかたちで括るだけでは、あまりに大づかみであり、その点で、本稿では、もう一步踏み込んで、その構成を支えているものを、とくに「語り」の構造」を中心にして論及していきたいと考える。

また、「夏の葬列」の内容と主題を考える観点として、「トラウマ」（心的外傷、心の傷）についても本稿では取り上げたいと思う。トラウマは、現代社会、現代文明の核心を突くテーマでもあるが、国語教育の教材論、教科書教材研究の上で、十分な関心を与えてはいない。しかし、例えば、レオレオニ「スイミー」（光村図書小2）なども、近年では、「トラウマ」「生存者罪悪感」の観点からも読み取る試みも見られ、新しい読みの地平として、このテーマが胎動していると感じる。

二、「三人称」小説の両義性と「夏の葬列」——自由間接話法  
かつてジャンポール・サルトルは、『三人称』小説の両義性

(Jambiguité romantique de la «troisième personne») にこうして、モーリヤックの小説技法を徹底的に批判した文学批評「フランソワ・モーリヤック氏と自由」の中で次のように述べていた。

はじめは作中人物と一体となり、やがて突然これをふり棄てて、裁判官のようにこれを外部から考察する方法は、氏(モーリヤック)の芸術の特徴なのである。氏は、最初のページから、テレーズの観点に立って物語ろうとしているように思わせる。事実、われわれの眼とテレーズの部屋、その家政婦、通りから聞こえてくる物音との間に、われわれはすぐに他者の意識を半ば透明なものに感じる。だが、数ページ先にいくと、またテレーズの中心にいるつもりなのに、われわれは早くもテレーズを離れてしまい、モーリヤック氏とともに外にいてテレーズの顔を眺めているのである。それは、モーリヤック氏が、例の幻覚を与える目的で、《三人称》小説の両義性を利用してゐるからである。小説では代名詞《彼女》は他人すなわち不透明な対象、われわれにはあくまで外観しか見えないあるひとを指示することができる。(中略)だが、この代名詞が、論理的には一人称で表現されるべき親しさのなかに、われわれをひきいれることも起こりうる。<sup>(6)</sup>

小説家が、三人称小説において、ほとんど慣習的にごく自然に用いているように見える、こうした表現技法とは、「自由間接話法 (free indirect speech)」（様々な名称があり、ドイツ語圏では一般に「体験話法 (erlebte Rede)）」と呼ばれているものである。サルトルは、自由間接話法という名称は使わず、「《三人称》小説の両義性」と括っているが、モーリヤックの文章をもとに説明するその内容は、自由間接話法の特徴を的確に捉えたものとなっている。

自由間接話法とは、間接話法や直接話法によらず、物語世界の外側にいる語り手が作中人物のことばを、語り手のことばとの相互干渉により再現(代行、代弁)する手法である。語り手の声(語り口)知覚(視点)と作中人物の知覚(視点)がこれによって重ねられ、過去時制や三人称の語り手を使いながらも、臨場感のある、作中人物の生き生きとした知覚現在を表現する。三人称小説の語り手は、作中人物を外側から描くだけでなく、自由間接話法を用いることによって、その内側(「内的独白」「内心語」「内言」「内的知覚」など)にも焦点をあてて「地の文」に溶け込ませて表現することが可能となる。<sup>(7)</sup>この特性を、フランスの文学理論家ジュラール・ジュネットは「内的焦点化」と呼び、「一人称に翻訳することができる」と述べている。<sup>(8)</sup>まさに、サルトルがいうように、自由間接話法においては、「この(三人称の)代名詞が、論理的には一人称で表現さ

れるべき親しさのなかに、われわれをひきいれることも起こりうる」のである。

詳述は控えるが、文学史的に見れば、自由間接語法は、十八世紀・十九世紀以降、三人称の小説において一般的に用いられ確立されて来た「語り」の技法」であり、近代小説の成立条件・成立事情を考察するうえで不可欠なものとして注目されてきた。とりわけ、小説が、いわゆる書簡体小説（S・リチャードソン「パミラ」（一七四〇年）など）の不備を克服し、ひとつの統一性と連続性のある作品として成立、発展するために、自由間接語法は、大きな役割を果たしたのである。

また、三人称の小説はいうまでもなく日常生活の言語活動とは大きく異なる特質をもっている。国語教育においても、教科書に取り上げる物語教材、文学教材として三人称の作品は多い。したがって、必然的に、教材研究においても、授業での読解指導においても、三人称小説にかかわる「両義性」「語りの構造」、語り手と登場人物（＝作中人物）との関係性などの理解が必要不可欠となる。登場人物たちのことばがどのように語り手によって語られているのか、その関係性をテーマ化し、語り手の声（語り口）と登場人物たちの声（口調）との関係、語り手の知覚と登場人物の知覚の交替性・混交性などを捉えることが重要となってくる。<sup>③</sup>

山川方夫「夏の葬列」もまた、三人称小説にはかならない。冒頭のシーンは、主人公である一人の若いサラリーマンの到着からはじまる。「戦争の末期」に「疎開児童」として暮らしたかつての地方の町に、ふと主人公は、出張帰りに立ち寄ったのだ。「彼」はもの珍しげ辺りを眺め、風景の一変に驚きながら、「小学校の頃の自分」をなまなましく思い出す。

海岸の小さな町の駅に降りて、彼は、しばらくはもの珍しげに辺りを眺めていた。駅前の風景はすっかり変わっていた。アーケードのついた明るいマーケットふうの通りができ、その道路も、硬く舗装されてしまっている。はだしそのまま、砂利の多いこの道を駆けて通学させられた小学校の頃の自分を、急になまなましく彼は思い出した。あれは、戦争の末期だった。彼はいわゆる疎開児童として、この町にまる三か月ほど住んでいたのだ。——あれ以来、おれは一度もこの町を訪ねたことがない。その自分が、今は大学を出、就職をし、一人前の出張帰りのサラリーマンの一人として、この町にきている……。

東京には、明日までに帰ればよかった。二、三時間は十分にぶらぶらできる時間がある。彼は駅の売店でたばこを買い、それに火をつけると、ゆっくりと歩き出した。

しかし、それはけっしていい思い出ではなかった。「はだしのま  
ま、砂利の多いこの道を駆けて通学させられた」「通学させられた」  
という受け身の言い方に、憎しみの混じった被害者意識が伺え、小  
学生の「彼」にとっては、辛く酷い仕打ちのようなものだったのだ。  
この記憶の想起に連動して、読者にとって謎めいた指示語が示され  
る。「あれは、戦争の末期だった。彼はいわゆる疎開児童として、  
この町にまる三か月ほど住んでいたのだった。——あれ以来、おれ  
は一度もこの町を訪ねたことがない。「あれ」とは何を指し、何を  
意味するのか。たとえば、一般に「あれは、三年前」といえば、三  
年前に起こった出来事のことを意味するが、戦争末期、いったいこ  
の主人公にどんな出来事が襲ったのか。読者はここで主人公の漠然  
とした「秘密」に引き付けられていく。

サラリーマン生活も板に付き、出張帰りの余った時間、油を売る  
のも上手くなった「一人前の出張帰りのサラリーマン」を自認しな  
がら、この、どこにでもいる平均的で日常的なサラリーマンの心の  
声、心の言葉（心内語・内的独白）がどこか秘密めいて読者に向け  
て語られる。「——あれ以来、おれは一度もこの町を訪ねたことが  
ない。その自分が、今は大学を出、就職をし、一人前の出張帰りの  
サラリーマンの一人として、この町に來ている……。」と。末尾の  
リーダー「……」が、明確な目的をもった積極的なものでなく、な

んとなく訳も分からず無意識のうちに來てしまったという印象を与  
える。

「あれは、戦争の末期だった」という文について、馬場重行は、  
客観的な語りのようにもとれるが、「あれ」という指示語に注目す  
ると「彼」の「心中思惟Ⅱ内話文」であると捉え、「『夏の葬列』  
はこのように、地の文の客観的な語り」と「彼」の内話文とが織り合  
わされ、一体となって筋が運ばれていくところにその著しい特徴が  
ある」と述べている<sup>10</sup>。しかし、これは、ことさら「夏の葬列」の特  
徴ではなく、三人称小説に特有の自由間接話法の手法として考える  
ことができる。

「あれは」の「あれ」は、指示語または指示詞 (demonstrative)  
であり、話し手のいる地点と状況をもとにしてものを指し示す機能  
を持つ語である。この場合は、共通の話題あるいは話の前提になっ  
ているものや記憶の中にある要素を指し、小説の語り手の時空間で  
はなく、登場人物の「いま・ここ」の時空間に内属した文脈を指示  
する言葉となっている。「あれ」とは、「彼」の心の中、意識の流れ  
の中の「記憶」の文脈の中で息づく何かを指しており、「彼」とい  
う人物を離れては意味をなさない秘密にみちたものを暗示している。  
「あれは、戦争の末期だった」とは、客観的な語り手の時間処理に  
見えるが、指示詞「あれ」が登場人物「彼」の記憶の文脈を指して



いるために、語り手の語りの進行の時間とは異なる主人公「彼」の  
《いま・ここ・わたし》という時間的場所的文脈と共存している。

登場人物の声であると同時に語り手の声でもある、自由間接語法に  
基づく「声の二重性」がある。

同様のことは、「東京には、明日までに帰ればよかった。二、三  
時間は十分にぶらぶらできる時間がある。」という箇所についても  
当てはまる。「明日」という時間副詞の使い方にも自由間接語法に  
よる右のような時間論的特徴がみられる。この点に関しては、日本  
語文法学の工藤真由美の次のような研究が参考になる。工藤は、発  
話主体の発話時を基準軸とする絶対的ダイクティック *deixis* (発話  
行為の《いま》) に関係付けられた直示的な  $\parallel$ ダイクティックな時間的  
位置。つまり、「直示的」と訳されるが、話者を基準にした発話の  
時点から指示されて外界の事物が決まること。直示詞 *deixis* (例  
「あの木をみて！」) の「あの」*Look at that tree (that)*) と語り  
手の語りの進行の (物語の到達時) を基軸とする相対的  $\parallel$ 非ダイ  
クティックに分けた。これは、具体的には、「絶対的時間副詞」(いま、  
今日、今夜、今朝、あした、あさって、昨日、去年、あの時、あの  
日、あの頃、当時 *etc.*) と、「相対的時間副詞」(その後、翌日、翌  
週、翌年、その時、その非、その朝、その年、その前、前夜、前年  
*etc.*) のことであり、これらの「時間副詞」の用法に着目すること

で、より分かりやすく具体的な指標を使って、自由間接語法の時間  
論的特質が説明できるようになる。<sup>①)</sup>

普通一般に、三人称の語り手は、「相対的時間副詞」を用いるこ  
とを通して、話の展開を支え、他方、作中人物の直接語法、日常会  
話については、「絶対的時間副詞」を主に使うと思われるが、  
しかし、文学テクストでは、必ずしもそうならない。「東京には、  
明日までに帰ればよかった。」<sup>②)</sup>「ごんはのび上がつて見ました。兵十  
が、白いかみしもを付けて、位はいをさげています。いつもは赤い  
さつまいもみたいな元気のいい顔が、今日はなんだかしおれていま  
した。」(「じんぎつね」) というように、過去形の使用と絶対的時間  
副詞の共存、過去で起こったことと現在の出来事との時間的混淆  $\parallel$   
複合がある。

馬場重行は「夏の葬列」の語り手について、「物語の筋の面白さ  
に奉仕し、そこに殉じていくところに際だった特徴を持つ語り手」  
ではあるが、「ここで語り手が目指すのは、あくまでも筋の面白さ  
である。主人公「彼」の内話文と同化し、読者を欺きながら巧みな表  
現を駆使して鮮やかな逆転劇を成立させるといふ《技巧》の冴えこ  
そが、この作品の「命」であった。(中略)近代文学の秀作を担って  
きた主人公を相対化する語り手が不在なのである」<sup>③)</sup>と指摘したが、

これは、小説技法における語り手と主人公(登場人物)との関係を、隔たりを介した共存・複合ととらえるか、あくまで癒着した共犯・共謀的關係と捉えるかで、大きく見方が分かれてくる。

さらに、馬場は、川端康成の掌編小説「化粧」と「夏の葬列」を比較し、「物語の面白さに殉じ、プロットだけが展開されていく『夏の葬列』は、構造化されるような〈ことばの仕組み〉を持たない。『化粧』のような語りの奥行きはそこになく、その意味でこれは、近代文学を継承する形での現代文学の傑作とは言い切れない作品<sup>③</sup>」であると評価する。したがって、同じ「掌編」ではあっても、「夏の葬列」はあくまで、プロットの仕掛けによって読者を引き付け、どんでん返しの醍醐味を堪能させるショートショートとしての「作品の完成度」なのだと言馬場は言う。

馬場は、繰り返し「『夏の葬列』において語り手は物語に殉じており、不在である」と言い切る。このことは結局、二つの作品を分ける決定的な尺度・分岐点は、「近代文学の秀作を担ってきた主人公を相対化する語り手が不在」かどうか、という点にあった。「夏の葬列」に欠けていると馬場が指摘する「構造化されるような〈ことばの仕組み〉」「語りの奥行き」こそ、語り手と主人公＝登場人物との關係性をめぐる問題である。

しかし、はたして「夏の葬列」の語り手は、馬場が指摘したよう

に、物語の筋・プロットの面白さにひたすら奉仕し、殉ずるものに過ぎないとと言えるのだろうか。そもそも、川端の「化粧」は、「一人称」の小説であり、「夏の葬列」は、言うまでもなく〈三人称〉である。私としては、この二つを比較すること自体無理があると思う。事実、素朴に考えてみても、「化粧」は、語り手と主人公「私」は同一であり、「夏の葬列」の方は、語り手と登場人物は同じではない。

### 三、川端康成「化粧」との比較

ここで、フランスの文学理論家ジェラルド・ジュネットのカテゴリリー(「語りの時間」「語りの水準」「人称」)を使って、当該の二短編を対比させてみよう。これによって、その違いが明確になってくる<sup>④</sup>。

「語りの時間」は、語り手の語る時間的位置が物語の筋や内容に対して時間的に前か(前置タイプ)、後ろ(後置タイプ)か、同時(同時的タイプ)かということを取り上げる。

「化粧」の場合は、語り手は「九月半ば」の自宅の手洗場から見える斎場の菊の花環について語り、「ちょうどこの文章を書いている三月初め」、自宅の廁から見える一つ花環の花々に思いを寄せ、「萎れるにつれてどんな風に色変わりしていくかを五六日の間つぶさ

に見たのだった」。語り手である「私」は、植物の花ならいいが、斎場の廁の窓に人間、若い女の化粧する姿を見るのをひどく怖れる。「ところが昨日である」。斎場の廁の窓に、ハンケチでしきりに涙を拭く十七八の若い少女を見る。彼女は化粧をしに来たのではない、泣きに来たのだと思っていると、突然、手鏡を取り出しにとわらってひらりと廁を出て行ってしまった。私は水を浴びたような驚きで、「危うく叫び出すところだった。私には謎の笑いである」と結ばれる。「化粧」場合は、後置タイプの語りの時間を表している。

他方、「夏の葬列」も同様に、過去時制が使用され、後置タイプの語りである。一見「同時的タイプ」ともとれるが、筋の進行＝物語内容と語り手の語りとの時間的距離は介在する。語り手は主人公の「彼」の行動や心の動き・意識を語ってはいるけれども、同じ時間を共有しつつ実況中継しているわけではない。

「語りの水準」は、語り手の語りと物語世界に対する相対的な位置関係、語り手と物語世界との関係のあり方から「物語世界的」「物語世界内的」「メタ物語世界」のいった三つのタイプに分けられる。

「化粧」は、明らかに「物語世界内的」な語りの水準、つまり語り手は物語世界、物語の内容を構成している。これに対し、「夏の葬列」では、語り手は物語の世界に帰属しておらず、「物語世界外

的」タイプといえる。この点は、次の「人称」と密接にかかわってくる。

「人称」については、文法的観点から、「化粧」は一人称、「夏の葬列」は三人称の小説であると簡単に指摘できるが、ジュネットは、小説家＝作者は、二つの文法形式を選択しているのではなく、「物語内容を語らせるにあたって、「作中人物」の一人を選ぶか、それともその物語内容には登場しない語り手を選ぶかという、選択である<sup>⑮</sup>」と言う。たしかに、一人称（たとえば、私）が使われていても、語り手自身を指しているのか、語り手と物語内容の登場人物（人物＝人間とは限らない）が一致している場合がある。そこで、ジュネットは、語り手が自分の語る物語内容の中に登場しない場合と、語り手が自分の語る物語内容の中に作中人物として登場する場合、前者を「異質物語世界」、後者を「等質物語世界」と呼んでいる。さらに、「等質物語世界」では、語り手が自分の物語の主人公である場合と、語り手が脇役、観察者などの場合がある（『嵐が丘』（E・P・ロンテ）や『グレート・ギャツビー』（フィッツジラルド）。前者はジュネットは、「自己物語世界」と名付け、より強度の等質物語世界を表すものとしている<sup>⑯</sup>）。

したがって、これを先の二短編に適用してみると、「化粧」は、等質物語世界のさらに強度の増した「自己物語世界の語り」であり、

「夏の葬列」は、「異質物語世界の語り」であるといえる。そして、これらと、先の「語りの水準」とを組み合わせると、「化粧」は「等質物語世界内」タイプ、「夏の葬列」は、「異質物語世界外」タイプという大きく異なるタイプに分けられる。

さて、このように、川端康成の「化粧」と山川方夫の「夏の葬列」をジュネットのいう物語論(学)⇨ナラトロジーの観点から比較してみると、その違いがはっきりしてくる。「化粧」は、自己物語世界内の語りであり、主人公「私」の内閉した自意識の世界、狭く窮屈な「廁」に籠って、その小さな主観の窓から世界を眺めているような感じを受ける。他者への意識というよりも、不可解な若い女性の行動に執拗に怯え続ける不安な自意識が前面に出ている。その意味で、私としてはどう考えても「主人公を相対化する語り手」を「化粧」において見出すことは難しいと言いたい。

他方、「夏の葬列」では、異質物語世界外の語り手が、主人公「彼」の行動や心の動きを焦点化し(視点論的にいえば「視点人物」)、さらに、この物語世界外語り手は、作中人物の心理を分析し、彼の身に降りかかる出来事・事件を予告して、プロットに物語世界外の読者を引き付ける(「……もしかしたら、その有頂天さが、彼にそんなよけいな質問を口に出させたのかもしれない。」「物語世界外の語り手は、物語世界外の聴き手にしかその相手となしえない」と

ジュネットは言っているが、この時の語り手は、物語世界に属さない読者に向けて、ある予告的な暗示を行っていた。語り手は物語の外側に出て、読者をプロットに引き付けようとしているのである。語り手によるこうした読者へのはたらきかけが、馬場には、物語の筋・プロットの面白さを優先させる「プロットに殉ずる語り手」と映ったとも考えられる。

さらに、「夏の葬列」の冒頭に戻ってみよう。「あれ以来、おれは一度もこの町を訪ねたことがない」と読者には明かされなかつたので、語り手が主人公「彼」と共に「あれ」が共有され、あくまで「秘密」として暗示され、やがて、プロットの進行・語りの進行とともにそのベールが剥がれていく。語り手は主人公の秘密を共有した「共謀者」「共犯者」となる。ジュネットが、推理小説の語り手について、語り手は登場人物⇨犯人についてより多くを知っているが、肝心な犯行の記憶等は語らず、最後まで隠すと言っている。<sup>(18)</sup>

「夏の葬列」の場合、ドラマティックなかたちで、その「秘密」は子どもたちの言葉を通して最後の山場として明かされる。語り手は主人公より多くを知っているが、プロットの頂点までその秘密は隠され、いわば、読者としては、騙された思いにもなる。それ故、語り手と主人公の関係性から考えれば、「夏の葬列」がいかに推理小説の手法、ミステリーやサスペンスの構成を取り入れている小説であ

るかが分かる。この短編の「構成の妙」「プロットやどんでん返し  
の面白さ」の醍醐味は、こうした語り手の特徴に起因しているのだ  
があるが、あまりにこの点をクローズアップしてとらえてしまうと、  
表面的で大づかみな解釈・読みに留まってしまうだろう。

「語り手と登場人物の関係性を読むことが前提」だと馬場は述べ  
ているが、以上のように、「化粧」と「夏の葬列」では、(人称)と  
してまったくの対極にあり、語り手と登場人物の関係性は、もとも  
と最初から大きく異なっている。異質なものを、対立しているものを  
比べても、異質で対立しているとしか言えない。一人称小説相互、  
三人称小説相互の対比ならば、どれだけ語り手による登場人物の相  
対化に成功しているかどうかを論評する意義もある。しかし、二つ  
の短編はそれぞれまったく異質の、対立した語り手と登場人物の関  
係性にある。一人称小説と三人称小説の語り手の特質とそのはたら  
きを的確に押さえた上での分析のないまま、「夏の葬列」に対して  
「化粧」を対比させることは、著しく適切性、妥当性を欠いた恣意  
的な読解の試みに陥っていると一言わざるを得ない。

四、「夏の葬列」の人物関係〈共依存〉——「ヒロ子さんは  
おせっかい」

夏の真昼だった。小さな町の家並みはすぐに尽きて、昔のままの

踏切を越えると、線路に沿い、両側にやや起伏のある畑地が広がる。  
彼は眼を細めながら歩いた。遠くに、かすかに海の音がしていた。  
なだらかな小丘の裾、ひよる長い一本の松に見覚えのある丘の裾を  
回りかけて、突然、彼は化石したように足を止めた。真昼の重い光  
を浴び、青々とした葉を波打させた広い芋畑の向こうに、一列になっ  
て、喪服を着た人々の小さな葬列が動いている。

一瞬、彼は十数年の歳月が宙に消えて、自分が再びあの時の中に  
いる錯覚に捉えられた。……果然と口を開けて、彼は、しばらくは  
呼吸をすることを忘れていた。

「夏の真昼」——すべてが白日もとに晒される形象。主人公「彼」  
の昔過ごした地形、街の郊外の様子を、物語世界外にいる語り手は、  
「彼の視点」「彼の知覚」を通して捉えられた世界を語っていく。

「彼」の聴覚は、遠くのかすかな海の音を聞く。小さな丘は「なだ  
らか」であり、丘の裾には、「見覚えのある」ひよる長い一本の松  
を目にする。そして、従属節(伝達節)のない主節だけの文が来る。

「(…) 一列になって、喪服を着た人々の小さな葬列が動いている」  
これは、従属節(伝達節)を付与すれば、「(…) 人々の小さな葬列  
が動いているのを彼は見た」「(…) 人々の小さな葬列が動いてい  
るのが彼に見えた」といったかたちになる。ジュネットは、自由間接  
話法と間接話法との「本質的な差異は、自由間接話法における言明

動詞の不在という点にこそある」と述べている。<sup>(19)</sup>

重要なのは、自由間接話法のこうした機能を通して、外的世界・風景が、作中人物の心情や気持ち、知覚を盛り込んで彩られ、作中人物の意識・心情と外界の風景や音、匂いが複合的なものとして描き出されることである。これは、国語教育の中で読解指導のキー概念として学校現場に普及してきた「情景」概念、情景の読み取り指導とも密接にかかわっている。「情」でもなければ「景」でもない、「両者がひとつとなった情」にして「景」の「情景」描写が自由間接話法の重要な機能のひとつであること確認しておきたい。<sup>(20)</sup>

さて、彼がふと「広い芋畑の向こうに、一列になって、喪服を着た人々の小さな葬列」を見たとき、彼の足は「化石したように」止まり、「再びあの時の中にいる錯覚に捉えられた」。突如として再び訪れた「あの時」。「十数年の歳月が宙に消えて」しまい、「あの時」は、かれの「現在」「ここ」へ侵入する。これは、単なる記憶の想起ではないし、ましてや回顧や回想でもない。この点は、「夏の葬列」を理解する上で決して読み落としてはならないところだ。予期せず突然、彼を襲った現在としての「過去」、いわば過去が過去になりきらず彼の無意識の中で「潜伏」し続けてきた「現在」だった。そして、それが、「あの時」に遭遇した「葬列」にはかなならなかつ

た。

濃緑の葉を重ねた一面の広い芋畑の向こうに、一列になった小さな人影が動いていた。線路脇の道に立って、彼は、真っ白なワンピースを着た同じ疎開児童のヒロ子さんと、並んでそれを見ていた。

小学校（国民学校）三年の彼は、芋畑の向こうに「一列になった小さな人影」を目撃する。しかし、この時はまだ、「一列になった小さな人影」に過ぎなかった。この文にも、従属節＝言明動詞は省かれ、彼の知覚（内的世界）がひとつの風景、あるいは解釈としての知覚世界が描かれている。また、主人公の彼の視点・知覚は、当時の小学生の時のそれで描かれている。「先頭の人は、大昔の人のような白い着物に黒っぽい長い帽子をかぶり、顔の前で何かを振りながら歩いている」「竹筒のようなものを持った若い男。そして、四角く細長い箱をかついだ四人の男たちと、その横をうつむいたまま歩いてくる黒い和服の女」。小学三年生の「彼」には見慣れない不可思議な「行列」として知覚されていた。

と、そこへ「ヒロ子さん」の一言（「お葬式だわ。」）によって、いわゆる「野辺送り」のための葬列であることが告げられる。

「お葬式だわ。」  
と、ヒロ子さんが言った。

「変なの。東京じゃあんなことしないよ。」

「でも、こっぴじゃああするのよ。」ヒロ子さんは姉さんぶって答えた。「そしてね。子どもが行くと、おまんじゅうをくれるの。母さんがそう言ったわ。」

「おまんじゅう？ 本当のアンコの？」

「そうよ。ものすごく甘い。そして、とっても大きくって、赤ちゃん頭ぐらいあるんだって。」

彼は唾をのんだ。

「ね。……ぼくらにも、くれると思う？」

「そうね。」ヒロ子さんは、まじめな顔をして首をかしげた。「くれる、かもしれない。」

「ほんと？」

「行ってみようか？ じゃあ。」

「よし。」と彼は叫んだ。「競走だよ！」

無垢な少年の知覚世界、情景が、ひとつの声、少女の声にあっけなく定義づけられ、彼は、声の主「ヒロ子さん」に怒ったように反発した。無邪気な「子どもの情景」が描かれているように見える。

戦争の最中、疎開児童として東京から海辺の田舎町に転校してきたふたりの小学生。「東京から来た子どもは、彼とヒロ子さんの二人きりだった。二年以上級の五年生で、勉強もよくでき、大柄なヒロ子さんは、いつも彼をかばってくれ、弱虫の彼を離れなかった」。

田舎町へ来て、東京育ちのこの二人は、周りの地元の子どもたちからは冷たい目で見られ、心細い日々を送っていたことは想像に難くない。それ故、疎開児童の重苦しい毎日を二人は互いにかばい合い励まし合い、耐えていた。「二人きり」は、二人の孤絶感を表すと同時に、その関係・結びつきの異様な強さ示している。葬列に遭遇したその日も、「二人きりで海岸で遊んできた帰りだった」。

戦時下の慣れない田舎町で過ごす小学生の疎開児童「ヒロ子」と「彼」。「二人きり」で互いに支え合う姿は、実に健気にも取れる。傍目には、姉弟にも見えただろう。なるほど、この二人の子どもは、戦時下の過酷な状況を健気に、そして無邪気に生きる子どもたちかもしれない。表面的にはたしかにそうだろう。しかし、それだけに終わってはいない。私としては、この「二人」の関係、その人物関係にまつわりついている問題・病理、いわゆる共依存の典型を見る。

「共依存 (co-dependency)」とは、依存症治療などの精神医学の用語であるが、三種類の嗜癖概念（物質嗜癖）「行為過程嗜癖（プロセス嗜癖）」「関係嗜癖」のうちの「関係嗜癖」に属している。「関係嗜癖」とは、特定の人間関係に自己破壊的なまでにのめり込み、他者の問題に執着して、その人生に侵入・介入する快感への嗜癖で、「共依存」はその代表的なものである。関係嗜癖の典型としての「共依存」は、アルコール依存症治療を通して見出されている

た概念としてよく知られ、アルコール依存症の夫に対してとる妻の世話焼き、子ども扱いといった態度・行動（イネープリング⇨支援）が、逆に、夫のアルコール依存を支え、援助していることが明るみになり、この概念が注目されるようになった。自分への関心⇨自立を放棄して、他者⇨夫・娘・息子などの人生に寄生し、他人の人生によって自分の人生を満たそうとする行動や生き方をとり、愛情や「ケア」という名で他人の人生を無力化し、「おんぶお化けのように」他人の人生に重苦しく取り憑き支配・コントロールする。他人との境界がなく、介入する世話焼きタイプの人間であるが、世間一般の眼からは、他人につくすタイプとして評価される。たしかに、傍目には献身的、殉教的な姿と映るので日本の風土では評価されて見られがちである（野口英世の母など）。やたらと相手のことが気になり、面倒を見たり、他人のためだけに生きる人生をたどる。その一方、相手に尽くしているのに相手から何も返礼がないことで、悲しみ、抑うつ感を覚えることも多い（たとえば新美南吉の童話「ごんぎつね」の主人公「ごん」。「償い」を仮構してまで、自己のさびしさを、むなしさを「兵十」という他者によって満たそうとし、世話を焼くが、返礼や報いがないことを痛く嘆いてもいる）。

ところで、「夏の葬列」を授業で読んだ中学生の捉え方について、藤原和好は教育実習生の感想を紹介しているが、その中に実に注目

すべき言葉がある。

男子はヒロ子さんをおせっかいだととらえ、女子はヒロ子さんに同情的である<sup>(2)</sup>。

「ヒロ子さん」は、たしかに「おせっかい」であり、「世話焼き」である。「二年上級の五年生で、勉強もよくでき、大柄なヒロ子さんは、いつも彼をかばってくれ、弱虫の彼を離れなかった」。田舎の腕っ節の強い子どもたちとは違い、「彼」は都会のひ弱な子どもだった。大柄のヒロ子さんはそんな彼を守護神のように、他の荒々しい少年たちからいつも離れず守っていた。「いつも彼をかばってくれ」という表現は、「共依存」の様相をさりげなく表している。「かばってくれ」の動詞「くれる」には、相手の行為によって恩恵や利益を受けるといった意味を持つとともに、転じて、迷惑になる意味にも使われる微妙な感情的ニュアンスをもった言葉である。

「ヒロ子さん」は、「彼」の欲望を素早く先読みし、それに似たものを与えようとする操作を行っている。当時の子どもたちは、甘いものに飢えていた。「ヒロ子」もまた「甘いもの」への欲望は当然あっただろう。しかし、「ものすごく甘い」。そして、とっても大きくって、赤ちゃんの頭ぐらいあるんだって」と、「彼」の欲望



を巧みに刺激する。他人から自分の欲望や欲求（ニーズ）に絶えず介入され続けていると、自分の欲望や欲求が何なのか分からなくなり、自分のしたいこと、欲しいものはすべて他者からしか与えられないような錯覚を持ってしまう。たとえば、このことは、親が望むから、親がよるこぶからと、親の期待に答えようとする息子や娘が、のちに大学に進学し、社会に出た時、自分は何をしたいのか分からないという深刻で本源的な人生の問題に悩み苦しむケースと重なっている。「子を生きがいとして期待で縛り上げる。この縛りから抜け出ようとする子は、非行や引きこもりなどの「期待はずれ」を演じる他ない。縛りに甘んじる子は、自分の欲望を知らないロボット人間と化す」と精神医学者の斎藤学は言っている。

共依存者は、相手に必要とされることを必要とする。それによって他者に取りつき、自己評価と自己肯定感を高める。自分こそ弱虫の彼を守る救世主だ、「私がいなければ彼は駄目なの」と思いこむ。また、「私がこんなに尽くしているのにどうして言うことを聞いてくれないの」と恩着せがましく相手を支配コントロールする。だが、共依存は別名、「愛情」による支配と言われるように、相手のことを思うふりをしつつ、自分の空虚感を満たし不安を鎮めるために他人を利用しているにすぎない。この利用は、他者の悪用、乱用であり、まさに「虐待（異常な利用）」(ab-use)である。

もちろん、これは、決して「対等のコミュニケーション」ではなく、その関係構造は「支配―服従」、「上か下か」といったどちらかが優位であるような競合関係・力関係を作り上げている。それ故、第三者（三人称）は介入せず、「汝―我（あなた―私）」の二人称的で閉鎖的な「対（ついで）」の関係構造を保持し、この関係はしばしば、愛憎にみちた「パワーゲーム」の様相となる。「ヒロ子」と「彼」の会話のやり取りや行動にもはっきりと「力の張り合い」「パワーゲーム」が見られる。「変なの。東京じゃあんなことしないよ。」と彼が言うのと、「でも、こっちじゃああるのよ。」という逆接で受けて「彼」の疑問を「姉さんぶって」否定する。また、まんじゅうがもらえるかもしれないと思い、「行ってみようか？　じゃあ。」という「ヒロ子さん」に、すかさず「よし」と叫び「競走だよ！」と駆けだすところも、「ヒロ子さん」に何としても勝ちたい、日ごる頭が上がない「ヒロ子さん」への強い対抗意識と報復への思いが示されている。

近道をしてやるつもりだった。……ヒロ子さんは、あぜ道で大回りしている。ぼくのほうが早いに決まっている、もし早い者順でヒロ子さんの分がなくなっちゃったら、半分分けてやってもいい。

彼による次の内的独白は、足の速さという身体的優位性で「ヒロ子さん」の鼻を明かしてやろうと、日ごろの劣勢を挽回しようとする

意気込みが漲っている。そして、「半分分けてやってもいい」と、今度は逆に「彼」の方が、「ヒロ子さん」に対して恩着せがましい態度をとっている点に注目したい。共依存は、「対」関係のシューターゲーム（パワージェーム）である。あることを契機に力関係は激変することがある（親子関係や労使関係などは典型的）。

二人の子どもがおまんじゅうを求めて芋畑を抜けようといきさで駆けて入る最中、突然、艦載機が襲来する。芋畑は修羅場と化す。

「二機だ、隠れろ！　またやって来るぞう。」奇妙に間のびしたその声の間に、別の男の声が叫んだ。「おい、引っ込んでろその女の子、だめ、走っちゃだめ！　白い服は絶好の目標になるんだ、……おい！」

白い服——ヒロ子さんだ。きっと、ヒロさんは撃たれて死んじやうんだ。

「ヒロ子さん」には、「男の声」が聞こえなかったのだろうか。

「白い服は絶好の目標になるんだ」という警告が、自分に向けて発せられていることに気づいてはいなかったのだろうか。いずれにしても、男の叫び声は「ヒロ子さん」には無力だった。

なぜか。「ヒロ子さん」は、ただただ「彼」を助けることしか頭になかったからであり、一心不乱に、「彼」のもとに駆けていく

「ヒロ子さん」の耳に叫ぶ男の警告はなんの効果もなかったのだ。

共依存するものにとって依存する相手がすべてであり、その相手を助けることがなによりも優先される。共依存者自身の不安や恐怖は、他者への依存や介入によって払拭されるため、自分はどうなってもいい「彼」さえ助けることができればという思いに取りつかれる。他者が優先となることで、自己の危険、自己の死に対する恐れは消える。

たしかに小学五年生の少女の気高い行為ではある。献身、自己犠牲、殉教。しかし、この極限状況で、真にすべきことは、「彼」を助けることだったのか。その際、なによりもまず、するべきことは、率先して隠れ、避難することだったのではないか。だとすれば、なぜそれができなかったか。やはり、「ヒロ子さん」は、「彼」を子ども扱いしており、「彼」なら大丈夫だという、「彼」に対する本質的な信頼感をもっていなかったからだと思う。つまり、一個人間として「彼」を信頼しておらず、「彼は私がいなければだめなのだ」という共依存的人間関係のメカニズムにとらえられていたのだ。共依存者は自分より優秀で「格上」の強者とはかかわらない。世話が焼かず、子ども扱いできないからである。自尊心が低く、不安げで頼りなくオドオドした人を共依存者は巧みに見抜き、「標的」として取りつく。この点について、嗜癮研究者の信田さよ子は、次

のように鮮やかに説明している。「共依存の特徴は、このよりかかる他者が必ず自分より弱者であることだ。強者であれば単なる依存に過ぎない。依存されることで弱者の主体はもっと薄弱になり、強者に飲み込まれていくだろう。よりかかりつつ飲み込むために、共依存は弱者を選ぶのだ。(略) 共依存は、弱者を救う、弱者を助けるといふ人間としての正しさを隠れ蓑にした支配である。多くは愛情と混同され(支配される弱者も愛情と思われ)、だからこそ共依存の対象はその関係から逃れられなくなる」<sup>(3)</sup>。

「ヒロ子さん」は、芋畑の中、芋の葉で身を隠しながら必死で息を殺している「彼」を押さえつけた。この極限状況下においても、「ヒロ子さん」は最優先に「彼」の命を助けようとして必死で駆けよってきた。しかし、小型艦載機の爆音が不気味に轟く中、二人の激しい押し問答が繰り返される。

「さ、早くにげるの。「一緒に、さ、早く。だいじょうぶ？」目をすり上げ、別人のような真っ青なヒロ子さんが、熱い呼吸で言った。彼は、口がきけなかった。全身が硬直して、目にはヒロ子さんの服の白さだけが鮮やかに映っていた。

「今のうちに、にげるの、……何してるの？ さ、早く！」  
ヒロ子さんは、怒ったような怖い顔をしていた。ああ、ぼくはヒ

ロ子さんと一緒に殺されちゃう。ぼくは死んじゃうんだ、と彼は思った。声の出たのは、そのとたんだった。不意に、彼は狂ったような声で叫んだ。

「よせ！ 向こうへ行け！ 目だっちゃうじゃないかよ！」

「助けに来たのよ！」ヒロ子さんもどなった。「早く、道の防空壕に……。」

「嫌だったら！ ヒロ子さんとなんて、一緒に行くのいやだよ！」夢中で、彼は全身の力でヒロ子さんを突き飛ばした。「……向こうへ行け！」

「早く」「さ、早く！」という「ヒロ子さん」の声。「よせ」「嫌だったら！」「嫌だよ！」「向こうへ行け！」と狂ったような「彼の叫び。彼は「ヒロ子さん」を突き飛ばした。仰向けに芋畑に倒れていく「ヒロ子さん」が、機銃掃射の銃撃を受け、「ゴムまりのように弾んで空中に浮くの彼は見た」。

激しい押し問答の末に、「ヒロ子さん」を思わず突き飛ばした「彼」のこの一瞬の行動を、自分だけが助かりたいと言うエゴイズム、あるいはやむにやまれぬ生存本能の発露等々、様々に解釈されているが、しかし、私はそれだけではないと言いたい。無意識のうちに思わず「ヒロ子さん」を突き飛ばした背景には、「二人きり」の重苦しい「共依存関係」——なによりこの問題を、私は取り上げ

なければならぬと考える。

「ヒロ子」は「彼」を支え、かばってはいたものの、その反面、「彼」にとつてそれはどういう意味をもっていたか。「彼」は「ヒロ子」と「二人きり」の共依存関係を維持する限り、そのケアを通じて、つねに弱者化され、「弱虫」であり続けなければならない。「二人きり」で遊ぶしかない重苦しい「ヒロ子さん」との「対の関係」「対のカプセル」が「彼」を縛り、「彼」の成長——弱虫から強い男へ、自立した一人前の社会人への成長など——は阻害されていく。

「彼」に開かれていく成長への可能性。それは、「ヒロ子さん」との共依存カプセルの中で窒息しかけていたのだ。「彼」の心の奥底には「他人によって人生に侵入され、利用＝虐待された子ども」の屈辱感、恨み、怒りのマグマがいまにも爆発しかかっていた。そして、極限状況下での言い争いの果てに彼の怒り・恨みのマグマが噴出する。

「彼」を助けない救いたいという死をも恐れぬ「ヒロ子さん」の共依存行動の凄まじさは、上空の艦載機の爆音同様、「彼」を圧倒した。「ヒロ子さん」の口を突いて出た「一緒に、さ、早く」という言葉に「彼」は過敏に反応する。しかし、この「一緒に」を「彼」は全身全霊で怖れ、棄却する。「ああ、ぼくはヒロ子さんと一緒に殺されちゃう。ぼくは死んじゃうんだ」「嫌だったら！ ヒロ子さ

んとなんで、一緒に行くのいやだよ！」「彼」は、「ヒロ子さん」の「一緒に」の言葉に、「心中」の恐怖を感じ取る。「助けに来たのよ！」とどなる「ヒロ子さん」の声も彼にはまったく信じられないものだった。死の世界に自分は「一緒に」引きずられていく。いやだ、ぼくは生きたい。彼は「ヒロ子さん」を突き飛ばす。

共依存のもたらす快感——他者のために自己を犠牲にし、死して殉教する恍惚。「彼」がないよりも「突き飛ばし」、拒絶したのは、「ヒロ子」の共依存およびその恍惚の生贖になることだった。

五、「ヒロ子さん」とその母、そして「彼」——共依存の連鎖  
「ヒロ子さん」の共依存の背景には、確実に「母」の影響、母の影が付きまわっている。小説の山場で、葬列の遺影の女性は「昨日入水自殺したヒロ子さんの母親であることが明らかになる。しかも、「あのおばさん、なにしろ戦争でね、一人きりの女の子がこの畑で機銃で撃たれて死んじゃってね、それからずっと気が違っちゃってたんどもんさ。」と子どもに告げられる。幼い娘の死によってその母は発狂し、その後二十年近く心を病んで自殺したのだった。

「ヒロ子さん」の家庭は、母と娘の「二人きり」の母子家庭であったのではないか。その父についての情報は語られていないが、ヒロ子の言動には、密度の濃い母子関係が感じられる。そして、この母

とは「二人きり」の共依存の関係にあるのだと思われる。戦時下の不安と苦しい銃後の生活の中で、たった一人の自分の娘「ヒロ子」は、母親の期待の星であり、生き甲斐を託し、過酷な現実と不幸な人生を忘れさせてくれる他者だった。世間の目、戦時下の荒波を生き抜いていくには、さらなる弱者である娘「ヒロ子」に依存し、支配し自在に操り、期待で縛り、自分の分身のように仕立て上げていたと考えられる。

「ヒロ子さん」は、母の期待に完璧に答えようと毎日緊張して生きる、いわゆる「いい子」だったに違いない。「いい子」を続けることは、多くのエネルギーがいる。重苦しい共依存のストレスを発散するために、「ヒロ子さん」は、母と同じ人間関係への嗜癖、すなわち共依存を選ぶ。

「そしてね。子どもが行くと、おまんじゅうをくれるの。母さんがそう言ったわ。」

「おまんじゅう？ 本当のアンコの？」

「そうよ。ものすごく甘いもの。そして、とっても大きくって、赤ちゃんの頭ぐらいあるんだって。」

「ヒロ子さん」には「私」という〈主語〉がない。これは共依存者の大きな特徴のひとつである。「母さんがそう言っていたわ」と自分の主体的責任を他者＝母に預け、そして「母」の権威をかりて

「彼」を説得している。自分の欲求や欲望をすべて母に合わせ、「ヒロ子さん」自身、自分は何を望んでいるのか、何を欲しているのか分からなくなっている。「ヒロ子さん」もまた母の共依存によって自分の欲求を失った「ロボット」だった。したがって、母から聞いた言葉を使って、「彼」の欲望・欲求に巧みに介入することができたのも、つねに母からそうされてきたからだだった。

母からされていることを今度は、年下で弱虫の「彼」にする。これは、共依存の「連鎖」にはかならない。そして、母親から受ける共依存のストレスや抑鬱感のはけ口として、「彼」という弱者に取りつき、ますます「ヒロ子さん」の共依存は増幅していった。

一方、その「ヒロ子さん」の母親は、一人きりの娘を艦載機の銃撃で殺され、狂わんばかりの悲嘆と喪失感の中、生きる気力のすべてを失しない、抑鬱感に取りつかれ、やがて自死する。自分の人生、自身の空虚を、娘を分身のように操作することで満たそうとした母親の、共依存の悲劇がここにある。

## 六、トラウマ文学としての「夏の葬列」

「彼」は、「ヒロ子さん」が機銃掃射に撃たれ、重症を負ったにもかかわらず、彼女のその後を聞かずにこの町を立ち去った。

芋畑の極限状況の中で、「彼」は死なずに生き延びた。彼は恐る

しい血の凍るような衝撃を体験したにもかかわらず、町を立ち去り、その翌日に戦争は終わる。実に、平然と何事もなかったかのように彼は町を離れた。

注目すべき点としては、語り手が「あの翌日」と言っていることである。これは、小説ならではの自由間接話法の表現であり、日常的な言語規範からすれば奇異な印象を受ける。「その翌日戦争は終わったのだ」ではない。「あの翌日、戦争は終わったのだ」である。すでに述べたように、「あの」という指示語は、発話行為依存的な直示性(Déixis)を持っている。ところが、「翌日」は、相対的時間副詞||相対的非ダイクティック(直示詞)である。語り手は、外的視点から「翌日」と語るが、主人公「彼」が体験した「あの」時の翌日とすることで、作中人物の内的体験世界にも複合的に共存し、語り手の外側からの客観的語りであると同時に、作中人物の内的体験世界が提示されているのである。

真夏の太陽がじかに首筋に照りつけ、めまいに似たものを覚えながら、彼は、ふと、自分には夏以外の季節がなかったような気がしていた。……それも、助けに来てくれた少女を、わざわざ銃撃の下に突き飛ばしたあの夏、殺人を犯した、戦時中の、あのただ一つの夏の季節だけが、いまだに自分を取り巻き続けているような気がしていた。

彼女は重症だった。下半身を真っ赤に染めたヒロ子さんはもはや意識はなく、男たちが即席の担架で彼女の家へ運んだ。そして、彼は彼女のその後を聞かずにこの町を立ち去った。あの翌日、戦争は終わったのだ。

「彼」は平然と町を去った。否、去ったかみえると言った方がいいかもしれない。あれだけの衝撃的な惨事後、平然と去るのは異常なことではないかと思われる。しかし、「彼」が受けた衝撃の大きさ、凄まじさは、明らかに「トラウマ体験」と言えるものであり、実際、それが「トラウマ体験」であれば決してそれは珍しいことではない。宮地尚子の『トラウマ』によれば、犯罪被害者などが、事件の次の日に仕事に行くのは珍しいことではなく、どうしていいか分からずに予定通りの行動をこなすという人もいるという。つまり、事件の衝撃のために、思考能力が低下し、習慣的な行動を取ってしまうのだ。「あまりに衝撃が強く、感情が麻痺してしまうために、事件後の被害者や遺族が「冷静」に見えることは、少なくありません<sup>(28)</sup>」と宮地は述べている。

トラウマ(心的外傷)とは、あまりに突然に体験してしまったので、何が起こったのか了解不能になったまま、平然としているように見える。しかし、それはトラウマによる一種の麻痺状態、思考力の低下であった。「彼は彼女のその後を聞かずにこの町を立ち去っ

た。あの翌日、戦争は終わったのだ。

主人公の「彼」は、「あの翌日」以降、十数年間、「この町」を訪ねず、「大学を出、就職をし、一人前の出張帰りサラリーマンの一人」となって、「この町」にまた足を運んだ。表面的には普通の若手サラリーマンだが、「自分には夏以外の季節がなかった」「夏だけが自分を取り巻き続けていた」というように人間らしい季節感を喪失し、殺人を犯したことの罪悪感に苦しんできた内心のトラウマを明かしてもいた。そして、芋畑の向こうに通っていく「葬列」を見て、「あの日」の「あの葬列」の光景が、生々しい驚愕として蘇ってくる。「一瞬、彼は十数年の歳月が宙に消えて、自分が再びあの時の中にいる錯覚に捉えられた。……果然と口を開けて、彼は、しばらくは呼吸をすることを忘れていた」。過去がまざまざと現在の自分を襲い、そのあまりの生々しさに過去のことか現在のことも彼には分からない。

これは、いわゆるトラウマ反応の病理のひとつである「心的外傷後ストレス障害 (PTSD Post-traumatic stress disorder)」における「フラッシュバック」である。「フラッシュバック」に襲われた主人公の描写、そのトラウマ反応に対する山川方夫の筆力は並々ならぬものがある。

さて、葬列は「彼」の方に向かって来る。棺の上の遺影を見て彼は歓喜した。それは三十歳近くになった「ヒロ子さん」の写真だった。ありありと昔の彼女の面影が残っている。「おれは、人殺しではなかったのだ」「たえなんて死んだにせよ、とにかくこの十数年間を生き続けたのなら、もはや彼女の死はおれの責任とはいえない。少なくとも、おれに直接の責任がないのは確かなのだ」。足も悪くなかったことを子どもたちから聞き出し、「おれは全くの無罪なのだ」「おれは人殺しではなかったのだ」と奇妙な喜びに胸が絞られる。

十数年の悪夢から解き放たれ、有頂天になった彼は、葬列の後を追う少年に彼女の死因を問うてしまう。この部分で、語り手は「彼」を襲う未来の悲痛な出来事を暗示する予告者になる箇所（左の傍線部）がある。とくに「よけいな質問」という言葉には、「それを言っただけに」あるいは「よせばいいのに」といった語り手から主人公に対する評言が潜んでいる。ある意味で、ここで、語り手が出てきたのは、主人公「彼」の運命の成り行きを暗示したのであり、そのことによって、やがて終結部で語られる主人公の生き方、人生への態度、生きる姿勢を展望する地点へとつながりを持たせたのだと考えることができる。

葬列は確実に一人の人間の死を意味していた。それを前に、いさ

さか彼は不謹慎だったかもしれない。しかし十数年間もの悪夢から解き放たれ、彼は、青空のような一つの幸福に化してしまっていた。……もしかしたら、その有頂天さが、彼にそんなよけいな質問を口に出させたのかもしれない。

「なんの病気で死んだの？ この人。」  
うきうきした、むしろ軽薄な口調で彼は尋ねた。

死因は、自殺だった。「一昨日自殺したんだよ」と子どもが言う。葬列はヒロ子さんの母親のものであった。昔の写真しがなく、それを使っていたのだ。

「ああ、あの写真か。……あれねえ、うんと昔のしかなかったんだよ。」

はなを垂らした子があとを言った。  
「だってさ、あのおばさん、なにしろ戦争でね、一人きりの女の子がこの畑で機銃で撃たれて死んじゃってね、それからずっと気が違っちゃってたんだもんさ。」

「はなを垂らした子」が言う台詞が、いわゆる科学的「読み」の授業研究会（読み研）の提唱した「構造よみ」で言うところの「クライマックス」である。真夏の光の中、真実が白日のもとに晒され、「彼」の希望的推測、期待は、ものの見事に潰え去る。そして、「彼」としては思いもよらない最悪で残酷な事実が明らかとなる。

プロットの流れ、その「面白さ」「娯楽性」という観点からすれば、「どんでん返し」「構成の妙」ということになる。したがって、プロットを生かし、「どんでん返し」の衝撃感・インパクトとその余韻を読者に与えようとすれば、「はなを垂らした子」の台詞のところで小説を終わりにすることもできたと私は思う。この台詞で幕を下ろしてしまえば、主人公のさらなる衝撃・インパクト、その呻き声が読者の心を貫くだろう。

しかし、作者は、そうしなかった。それは、この短編が単なるプロットの面白さ、どんでん返ししの娯楽性だけを狙った作品ではないことを意味していると私は考えたい。

#### 七、〈トラウマ的目覚め〉——トラウマと国語教材

トラウマ理論と文学とのかわり探求する米国の文学研究者キャシー・カールスは、トラウマ体験の特性について次のように述べている。「心の傷とは、時間、自我、世界に対する心的体験の中に生じた亀裂であり、あまりに早く、あまりに突然体験してしまったので、何が起ったかを十分に認識することができず、それゆえに、意識に上ってこないものである。（略）その同化・吸収できない特性、つまり、最初の出来事においてその意味をきちんと捉えることができないという特性が、後になって生き延びた者に戻ってくる。



こうした様子の中にトラウマは突き止められるべきなのである<sup>(26)</sup>。先にも述べたように、衝撃的な出来事があった後、「彼」は平然と「彼女のその後を聞かずこの町を去った」。このトラウマ体験の影響は、彼の意識下に潜伏しつつ、時間のずれ・遅延の形で反復する。あまりに衝撃的な出来事は、体験者や被害者の中でトラウマ体験となつて、了解不能のまま、潜伏し、遅延しつつ反復する。

——でも、なんとという皮肉だろう、と彼は口の中で言った。あれから、おれはこの傷に触りたくない一心で海岸のこの町を避け続けてきたというのに。そうして今日、せつかく十数年後のこの町、現在のあの芋畑を眺めて、はつきりと敗戦の夏のあの記憶を自分の現在から追放し、過去の中に封印してしまつて、自分の身を軽くするためにだけおれはこの町に降りてみたというのに。……全く、なんとという偶然の皮肉だろう。

「この傷」「敗戦の夏のあの記憶」が、「十数年間もの悪夢」、トラウマ(心的外傷＝心の傷)として、彼の「現在」に侵入し続けていた。彼に季節は「あの夏」しかなかった。あの夏のあの記憶を現在から追放し、過去の中に封印して、身を軽くするためにこの町に降りてみたのだが、十数年間の悪夢は、そしてトラウマは、大きな驚愕となつて彼を目覚めさせる。悪夢を追放する行為は、現実の意識を取り戻す中で悪夢から目覚め、トラウマを再び体験することと

なつたのである。つまり、トラウマの悪夢から目覚めた驚きが、より大きなトラウマ体験をもたらしただのである。「意識に驚愕をもたらずのは悪夢を見たことではない。悪夢から目覚めることそのものが驚愕を引き起こすのだ。なぜなら、悪夢を見た後も生き延びているという事実のほうが、悪夢そのものより大きな驚きをもたらずからである。(略)つまり、トラウマの本質は、死に直面したことにあるのではなく、我知らずのうちにその危機を生き延びてしまったことにあるということである」<sup>(27)</sup>。

彼はとにかく生き延びた。サバイバーなのである。彼は、あの夏の記憶、今は二つとなつた「ヒロ子さん」とその母の死(二つになつた沈黙、二つの死)が、自分の中で永遠に続くほかないことを知る。彼は驚愕の中、悪夢からのトラウマ的目覚めの中で、二人の死者の「沈黙」に応答しようとする。それは、応答不可能な応答(責任)にはかならないが、これは、トラウマを媒介とした他者＝死者との倫理的絆を持つことだといえる。時を隔てても、自分の夏の夏のいくつかの瞬間を一つの痛みとしてよみがえらすのだろう。もう逃げ場はないのだという意識が、彼の足取りをひどく確実なものにしていた。

彼は、ふと、今とは違う時間、たぶん未来の中の別な夏に、自分はまだ今と同じ風景を眺め、今と同じ音を聞くのだろうという気が

した。そして時をへだて、おれはきつと自分の中の夏の幾つかの瞬間を、一つの痛みとしてよみがえらすのだろう……。

思いながら、彼はアーケードの下の道を歩いていた。もはやにげ場所はないのだという意識が、彼の足どりをひどく確実なものにしていた。

キャシー・カールスは、トラウマ体験、トラウマ記憶のことを、「持ち主なき出来事」(unclaimed experience)と呼んだ。たしかに、トラウマ体験とは、引き取り手のいない、あるいは引き取りたがらない、無意識のうちに「回避」されるものである。キャシー・カールスの著書の翻訳者下河辺美知子は、「トラウマ的出来事の体験は、誰かが自分のものとして語ってくれるのを待っている。そのことを体験しましたと名乗り出る者が出現するまで、その出来事は unclaimed のままに置かれていく<sup>(8)</sup>と述べている。主人公の「彼」は、十数年の時を経て、かつて疎開児童として住んだ海辺の小さな町にやってくる。引き取り手のないまま置き忘れられたトラウマ体験がいったいどうなったかと確認するため無意識のうちに戻ったともいえる。トラウマは、そこにあった。驚愕を通して、悪夢から目覚めることで、その持ち主は私ですと彼は、確かな足取りで引き受けることができたのである。

注

(1) 清野隆『夏の葬列』の作品理解と教材の位置付けの歩み  
〔北海道教育大学「語学文学」第四〇号 二〇〇二年三月九九頁〕

(2) 山元隆春「自己の残余」の発見から世界とのつながりへ―教材としての『夏の葬列』―(田中実・須貝千里編『文学の力×教材の力 中学校編2年』教育出版二〇〇一年 三二頁)

(3) <http://blog.goo.ne.jp/sirobanba1970/e/9ae467bd01bd7370201d528fcf3ec73>

(4) 馬場重行『夏の葬列』におけるシヨート・シヨートの〈力〉  
〔前掲『文学の力×教材の力 中学校編2年』二二―二頁〕

(5) 山元前掲 四〇頁。同「所感交感 未来に向けて何事かをたかんでいく学びを生み出すために」〔前掲『文学の力×教材の力 中学校編2年』四六頁〕

(6) サルトル『シチュアション1』(人文書院一九六五年 三五頁)  
〔小林正訳―なお、部分的に筆者が訳し直している〕

J-P SARTRE *SITUATION 1* Gallimard(1947).p.38  
(7) 拙著『出口』論争・「冬景色」論争を再考する〔明治図書 一九九九年 一三―四頁〕

(8) ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール』(書肆風の薔

薇 一九八五年(花輪光・和泉涼訳)二二六頁)

(9) 前掲拙著第一章参照

(10) 前掲馬場論文 一六頁

(11) 工藤真由美「小説の地の文のコンテンポラリー」参照(言語学研究会『ことばの科学 第六集』むぎ書房 一九九三年所収)

(12) 馬場前掲論文 一九頁

(13) 同 二二頁

(14) ジュネット前掲書 二四九〜三〇八頁参照。ジュネットと同様

に、一人称小説と三人称小説を、はっきりと〈対立〉関係、

〈対立〉概念にあるものとして特徴づけたのは、ドイツの文字

理論・物語論研究者F・シュタンツェルである。シュタンツェ

ルもまた、語り手の存在領域と作中人物の存在領域の一致が一

人称であり、そうでないものが三人称であるとしていた(F・

シュタンツェル『物語の構造』岩波書店 一九八九年参照)。

また、川端康成「化粧」は、『掌の小説』(新潮文庫 一九七二

年)による。

(15) 同 二八七頁

(16) 同 二八八頁

(17) 同 三〇六頁

(18) 同 三三〇頁

(19) 同 二〇〇頁 この点について精緻に論及したが、二十世紀

前半を代表する言語学者オットー・イエスペルセンである。彼

は自由間接話法を「描出話法(represented speech)」と呼んだ

(O・イエスペルセン『文法の原理 上・中・下』(岩波文庫

二〇〇六年(安藤貞雄訳)参照)。

(20) 前掲拙著 二五〜七頁

(21) 藤原和好「文学を語り合う教室」(『日本文学』三三卷八号 一

九八三年八月 一六頁)

(22) 斎藤学『家族依存のパラドクス—オーブン・カウンセリングの

現場から』(新潮文庫 二〇一二年 五二頁

(23) 信田さよ子『共依存』(朝日文庫 一三七〜八頁)

(24) 一人称「わたし」の喪失について、信田は次のように言っ

ている。「共依存のグループカウンセリングを毎週実施してい

るが、一番最初に気づかされるのが応々にして「私」という主語

のないことである。問題の焦点を目の前の彼女に当てようとし

ると、いつの間にか誰かのせいや他者の話にすり替えられてし

まう。私ということは表れず、最後に出てくるのが、すべて

の批判をかわす「世間」ということばである。家族の中で夫の

コントロール下にある妻たちは恐らく何度も自分であることを

否定されたのかもしれない。そんな中であなたも自分を放棄し

たかのように見せて手に入れたものが「世話」をし「愛情をかける」という名の支配(コントロール)なのだろう。それを共依存と呼ぶのである。放棄することは自分の足で立って生きることの断念を伴うのだが、他者の人生をコントロールしそれに寄生して生きるという安逸がそれと引き換えに保証される」(信田さよ子『愛しすぎる家族が壊れるとき』(岩波書店二〇〇三年 七七～八頁)

(25)宮地尚子『トラウマ』(岩波新書 二〇一三年 一二頁)

(26)キャシー・カルース『トラウマ・歴史・物語』みすず書房二〇

〇五年(下河辺美知子訳) 六～七頁)

(27)同 九三頁

(28)同 「訳者あとがき」二〇六頁

※本稿で使用した「夏の葬列」の本文は、『伝え合う言葉 中学国語2』(教育出版 二〇一二年)によった。また、引用における

傍線はすべて中村による添加である。