

原爆を見る眼

——大田洋子「ほたる」論——

村上陽子

はじめに

一九〇三年、広島県に生まれた大田洋子は「聖母のゐる黄昏」（一九二九年）を発表し、文壇に登場した。不遇な時期もあったものの、「海女」（一九三九年）が中央公論社の知識階級総動員懸賞創作第一席を獲得したのを機に、大田洋子は職業作家として安定した地位を確立していった。大田洋子の戦時中の作品については、江刺昭子が『『海女』や『桜の国』に顕著なように、国策に順応した大陸文学や生産文学であり、戦争を美化する多くの言葉で銃後の女たちのけなげな覚悟を描きだしている』¹⁾と批判するとおり、さまざまな問題があったと言える。時局に便乗したこれらの作品や日本軍への慰問活動など、戦時中の自らの言動を大田洋子が戦後十分に省みることがなかったのも、しばしば指摘される事実である。

だが、一九四五年八月六日、疎開していた郷里広島で被爆した大田洋子は「人間の眼と作家の眼とふたつの眼で」（『屍の街』）当時の状況をつぶさに観察し、以後、自らの被爆体験や被爆者の戦後の生を書き続けた。被爆に起因する心身の不調を抱え、文壇から冷遇されながら、なおも原爆という主題を手放さなかったことは、戦時中の自らの言動を総括するのに劣らない苦しい生き方であったと思われる。

本稿で取り上げる「ほたる——「H市歴訪」のうち」（『小説公園』一九五三年六月、以下「ほたる」）は、被爆体験を持つ女性作家「私」を語り手とする短篇である。H市に帰省した「私」は、被爆を体験していない人間とは異なる存在となってしまった自分を自覚しつつ、原爆によって没落した母や妹の現状、癒えない傷を抱えて苦しみ続ける被爆者との対面を通して戦後七年目のH市を描き出す。

「ほたる」に続いて書かれた「マッカーサー道路との対比」（一九五三年）、「残醜点々」（一九五四年）の二編には、「ほたる」と同じ「H市歴訪」のうち」という副題が付けられている。広島・基町の原爆スラムの取材を踏まえて書かれたこれらの作品は、原爆や戦争によって深い傷を負った人間が苦境から這い上がることができず、「復興」していく街から取り残されていく状況に焦点を当てていた。この主題は、後に長編『夕風の街と人と——一九五三年の実態』（一九五五年、以下『夕風の街と人と』）に結実していくことになる。

『夕風の街と人と』は同時代的には「小説以前」²⁾と酷評されながらも、大田洋子の代表作の一つとしてしばしば取り上げられてきた³⁾。それに対し、「ほたる」をはじめ、『夕風の街と人と』の系譜に連なる作品が論じられることはこれまでほとんどなかった。『夕風の街と人と』で試みられたような多声的な語り萌芽は、「ほたる」に織り込まれた原民喜という一人の詩人の言葉や、語り手の「私」と被爆者の間に結ばれる関係性の中に見いだすことができるだろう。

本稿ではまず、「ほたる」に実名で呼び込まれている原民喜と彼の晩年の作品である「鎮魂歌」に着目し、それが死者の表象と強く結びついていることを明らかにする。その上で、原爆を生き延びた者に執拗にまなごしをそそいだ大田洋子が、原民喜に影響を受けながらも、異なる感覚で被爆者の痛みを描いた手法に着目していく。

死者への回路を開く「鎮魂歌」

「ほたる」の冒頭では原爆の焔に焼かれた石門が描かれる。その石門は、東京から来た芸術家によって、原民喜の詩碑を建立する場所選ばれるが、語り手の「私」はその石が現在も「燃えている」ような「病的な感覚」を覚える。「私」は「放射能の強烈な光線を見ていない旅行者の眼と魂は、ちがっていた」という思いを抱く。そして、原民喜を自分と「共通した眼と魂」を持つ存在として位置づけるのである。

生前の原民喜に私は会ったことはなかった。けれども「鎮魂歌」という作品のなかで彼の魂のこぼれを読んだ。

——自分のために生きるな。死んだ人たちの嘆きのためにだけ生きよ。僕は自分にくり返しくりかえし、言いきかせた。——

——一つの嘆きよ、僕をつらぬけ。無数の嘆きよ、僕をつらぬけ。——（一七五—一七六頁）⁴⁾

原民喜の名前とここに引用された詩句は石門と密接に結びつき、「ほたる」の中で幾度も呼び起こされる⁵⁾。大田洋子は原民喜への追悼文で「原さんは外部的には計らずも私と幾つかの共通点をもつ人であった。しかし会いたい思いをそそる作家ではなかった」⁶⁾と述べている。この言葉の通り、大田洋子と原民喜の間に生前の親交はなかった。だが、原民喜の自殺をきっかけとして大田洋子は彼の死／詩への関心を深めていったと言えるだろう。それは、大田洋子が「残酷点々」や「半人間」（一九五四年）などで原民喜をモデルとする人物の死／詩にふれていることから明らかである。

「鎮魂歌」は原民喜の死後、彼が生前考えていたという『原爆以後』の標題の下に収録された九篇のうち的一篇である。語り手の「僕」は、何年も続く不眠と飢えに苛まれ、ふらふらの体で「原子爆弾記念館」に入る。「僕」は奇妙なマスクをかぶせられ、原爆投下の瞬間を追体験させられて、ぐったりとソファの上に横たわる。やがて立ち上がり、歩き出した「僕」の耳は、八月六日の出来事を語る死者たちの「嘆き」を聞き取ってしまう。原爆の死者たちは「僕」に語りかけ、その「嘆き」は最終的に「僕をこの生の深みに沈め導いて行ってくれる」ものとなり、肉親や妻など「僕」に近い死者の姿を鮮やかに呼び起こしていく。

「鎮魂歌」は、発表当時、「率直に言って全くわからない。いけなければ批評家失格でも結構だ」（中野好夫）、「感覚的なものばかりならべている」（林房雄）と酷評された⁷⁾。これらの批判は、体験が明確なメッセージとして伝達されていないという認識に基づいている。評者らは体験者である作者が体験を持たない読者に「わかる」かたちで、なおかつ文学として完成度の高い作

品を書くことを要請しているのだが、自らの認識枠組みを疑わない評者らの立ち位置こそが問われるべきなのであり、「鎮魂歌」の価値は「わからない」ことによって損なわれるものではまったくない。中村三春は『夏の花』のメッセージ性を脱構築する作品として「鎮魂歌」を位置づけ、作中で用いられるレトリックに着目することで、「鎮魂歌」が原民喜の代表作と言ってよい優れた作品であることを鮮やかに立証している⁸⁾。中村の卓抜な論に学びつつ、ここでは「鎮魂歌」の「僕」が死者たちの「嘆き」を聞く存在としてあらわれていることに注目していきたい。

「鎮魂歌」は、「向側」の存在を感じ取ってしまう語り手の「僕」を媒介することで「向側」の世界を「こちら側」に接続させている作品である。「向側」は死者たちの世界であり、彼らは声としてあらわれる。そのため、「鎮魂歌」においては聴覚が非常に大きな役割を果たしている。死者の声は、伊作やお絹というすでに「向側」に行ってしまった存在を探し求める「僕」の耳に到来する。次に引用するのは、自分に語りかけてくる声は「幻想」かもしれないと考えていた「僕」が、原爆のために「死悶えて行った無数の隣人たち」が自分に到来していることを確信した直後の場面だ。

僕をつらぬくものは僕をつらぬけ。僕をつらぬくものは僕をつらぬけ。一つの嘆きよ、僕をつらぬけ。無数の嘆きよ、僕をつらぬけ。僕はここにいる。僕はこちら側にいる。僕はここにいない。僕は向側にいる。僕は僕の嘆きを生きる。僕は突離された人間だ。僕は歩いている。僕は還るところを失った人間だ。僕のまわりを歩いている人間……あれは僕で は な い。⁹⁾

生き残ってしまった「僕」が聞く嘆きは、死んでいった「僕」ではなかった者たちの声である。「僕」は「こちら側」にあって彼らの声を聞き取る受信者となり、「向側」と「こちら側」を架橋する。

声は断片的であり、必ずしもあの日のことのみを語るわけではなく、ときに現実とはかけ離れた夢のような情景すら紡いでいく。雑多な、わかりがたい声を聞いている「僕」は、それらを説明づけたり整序化したりする欲望を持たない。「一つの嘆き」は死者の「嘆き」と分かちがたく結びつき、「無数の嘆き」に増幅されていく。そのようにして増幅された「嘆き」は「僕をつらぬけ」という自己命令によって、「僕」自身に「戻ってくる」。

それらの声はどこへ逃げうせて行っただろうか。おんみたちの背負わされていたギリギリの苦悩は消えうせたのだろうか。僕はふらふら歩き廻っている。僕のまわりを歩き廻っている無数の群衆は……僕ではない。僕ではない。僕ではない。僕ではなかったそれらの声はほんとうに消えうせて行ったのか。それらの声は戻ってくる。僕に戻ってくる。それらの声が担っていたものの荘厳さが僕の胸を押潰す。戻ってくる、戻ってくる、いろんな声僕が僕の耳に戻ってくる。¹⁰⁾

「僕」が聞き取った「嘆き」は「僕」の中にこそ響きわたる。それはなによりも「僕」が聞く行為に徹していること、死者の「嘆き」を自分自身の身体に響かせ、際限なく聞き続けている

ことを示している。「鎮魂歌」は聞く行為を徹底することで無限の回転運動を生み出し、死者を呼び込む開口部を生成して、語り手自身がその中に投げ込まれていくテキストなのである。

「僕」を介して死者の声を響かせる「鎮魂歌」と、その作者であり、自死を遂げた原民喜の名が「ほたる」に織り込まれるとき、やはりその箇所は死者の気配を色濃く漂わせている。「鎮魂歌」の「僕」が死者の声を聞き取り、死者の側に身を投じていくのとは対照的に、「ほたる」の語り手の「私」はあくまでも生者の側に留まっている。「私」は原爆の焔に焼かれた石や生き残った人々の悲惨を見ることに固執する人物である。「私」は石の肌や被爆者の肌を凝視することで語りを構成していく。だが、もはやここに存在していない死者たちは、視覚で捉えることができない存在である。不可視の死者たちと「私」を結ぶテキストとして「鎮魂歌」はここに召還されている。次節では、「鎮魂歌」が「ほたる」に呼び込まれることで浮かびあがってくる死者の姿に着目していく。

「ほたる」における原民喜／石門／死者

「ほたる」の冒頭で、「私」は自分の目に映る石門を次のように描写する。

私には、その石が焔のかたまりになって、燃えているように見えるのだ。〔中略〕

石壁の厚味は一メートル半であった。人体なら焼け溶けた筈であった。人間の顔が、このようにして焼けたのであることを、私はわすれることができなかった。原民喜の詩碑がここに建てられれば、その詩碑も、この石垣の色と同様に、燃えるような肌に見えるのではないかと私は思った。病的な感覚かも知れなかった。思えばH市のどこに立っても、七年後のそのとき、いっさいの物象が焔と血とかたまりに、私の眼には見えるのかもしれないのだ。(一七六頁)

「私」が出来事の痕跡を刻印された石門を見るとき、石肌は焼け溶けた人間の肌のアナロジーとなって、一瞬でかき消された死者を呼び起こす。原民喜の名とその詩碑が建つ場所としての石門、そして原爆の死者はこのようにして結びつくが、そこで呼び起こされる死者とは、存在を抹消され、被爆者として数え上げられることのなかった者たちである。それは、「私」が木川誠と連れだって、かつて懇意であった慈愛病院の医師を訪ねる場面に特に明確にあらわれている。

医師は「私」にH市で「五十万人」¹¹⁾が死んだと語り、「人口として計算」されていなかった兵隊たちの死に言及する。兵隊たちの死を説明するために図を描き始める医師の手の動きを追う「私」の眼は、「錯覚」によって石門と原民喜の詩をここに召還する。

医師は机のうえに白い紙をひろげた。鉛筆をにぎって、なにか書きだした。遠くに白い城の絵を描いた。城の絵の肩に「師団司令部」と書いた。私は錯覚した。医師がそのつきには、城に付属した石垣の門を描き、そこに原民喜の詩を書きだすのかと思ったのだ。彼はいくつかの長方形の見取図を描いた。一つずつの四角のなかに字をしるして行った。

「これが陸軍病院、これが第二分院、これは第一分院です。隣りが砲兵隊で、こっちが西部第一部隊、第二部隊。それからここは輜重隊。ほかにいくつかの仮病院があった筈です」
外科医らしいかざり気のなさで、この被爆者は、熱心に云った。

「この建物にいた兵隊が、みんなほとんどあの朝、即死ですからね」

私は外科医が白い紙に描いた第一部隊の長方形の図面を、しばらく見つめた。私の義弟もそこで即死した。骨もでなかった。小さいとき一緒にくらしした義弟の、笑ったときの白い歯並びが、私の眼さきにちらついた。(一八七頁、下線は引用者による)

「私」が「錯覚」するとき、「一つの嘆きよ、僕をつらぬけ。無数の嘆きよ、僕をつらぬけ」という原民喜の言葉がここに響いてくる。医師が示した名も無き無数の兵隊たちは、人口にも戦死者にも含まれないまま、消されてしまった人々である。医師が描いた図を見つめる「私」は、無数の死者を白い歯並びの義弟という個別の死者に置き換え、「無数の嘆き」の中に溶かしこまれた死者の中から自分に近い一人の死者を引き寄せようとする。

それは確かに原民喜の言葉を経由することで可能となる連想であるに違いない。しかし、「無数の嘆き」から係累を引き寄せようとする「私」の語りは、個別の死者の嘆きを「無数の嘆き」に増幅させ、死者の側に身を投じていった「鎮魂歌」の「僕」の語りとは異なるものである。「鎮魂歌」の「僕」の語りは死者の声への共振であり、「向側」と「こちら側」の境界で築かれる死者と「僕」との応答でもあった。だが、あくまでも生き残った者の側に立ち続ける「私」の言葉は死者に到達することなく宙づりになってしまう。次に引くのは、石門から妹一家が暮らす練兵場跡の罹災者住宅に帰る途上で、「私」が螢の光を眼にする場面である。

痩せた螢が草の繁みで、点々と光っている。一匹をつまんでみた。

「兵隊さん」

と私は云った。

「あんた、へいたいさんの幽れいでしょう。死にきれないの」

私はつぶやいた。

「あんたたちが死んでから、間もなく戦争はすんだのよ。もう兵隊さんじゃないんだからね、とびなさい。高くとびなさい」

螢の一匹を、私は高くとばせるように、手をあげて放って見た。螢は軽々と落ちた。草のなかでどの螢も光っていた。

私が兵隊の亡霊だという思いに陥るのは、螢だけではなかった。夕方から夜にかけ、家のなかを這いまわるなめくじにたいしても、おなじ思いに陥ったのだ。母やテイ子や子供たちが眠ってしまっても、私は起きていた。三畳の間は、なめくじの住家のようにであった。私は云いだすのだ。

「あんたもとの兵隊さんでしょう。なにか云いたくて、まい晩きているの。死にきれないの」
これはきわめて実感的な一つのもの思いであった。(一九五頁)

「私」の「とびなさい。高くとびなさい」という語りかけは螢には届かず、螢は「軽々と落ち」

て草の中で光り続ける。また、「死にきれない」兵隊は不気味に湧き出るなめくじとして回帰し、粘液によって無言のままに自らの軌跡を描く。かつての練兵場に息づくこれらの生き物たちは、「鎮魂歌」を原民喜の「魂のことば」として読んだ「私」の眼を介して、存在自体を消されてしまった死者として見出されている。「私」はともすると感傷的な甘さすら感じさせるまなざしを死者に向けながら、生者の側から喪われた死者の声を代弁することの限界にもぶつかっており、言葉は誰に届くともなく「私」の「実感」としてそこに留まっている。

喪われた者への／からの言葉をたぐり寄せ、喪われた者との間に回路を開くテキストが「鎮魂歌」であったとするならば、この場面での「私」は、その手法を不器用に真似つつそれに挫折している。だが、それは原民喜と彼の死／詩に動かされ、応答しようとした大田洋子の身振りとして捉えることができるだろう。

すでに述べたとおり、「人間の眼と作家の眼とふたつの眼で」原爆を見つめ、書き続けてきた大田洋子自身の特質は、生き残った人々を徹底して見つめることにあった。被爆者の無残な傷やケロイド、貧困に対して向けられた彼女のまなざしは執拗で、ときに残酷ですらある。次節以降は、「ほたる」にあらわれるまなざしの問題について検討していく。

被爆者の肌へのまなざし

傷やケロイドが残る被爆者の肌は、原爆投下による被害を示すものとしてしばしば人々のまなざしにさらされる。「ほたる」には、全身のケロイドのために「原爆一号」¹²⁾と呼ばれる木川誠と、顔面が「化物」のように変容してしまった一九歳の高田光子が被爆者の悲惨を体現する存在として登場する。木川の肌は原爆の惨禍の見本として「多くの外国人と日本人」、すなわち日米のジャーナリストや進駐軍の関係者の眼にさらされ、見られる身体として馴致されていった¹³⁾。また、光子は「外国の女の人にも、いろいろある」と言い、彼女らに哀れまれたり、写真を撮られたり、金を渡されたりした体験を「私」に語る。二人は自分が「見世物」扱いされているという思いを常に抱いている。

二人の肌を「見世物」として扱うのが被爆を体験していない人間、とりわけ「外国人」であることは注目されてよい。木川から「東京のマッカーサー司令部へ、原爆障害者の署名を持って行って」被爆者への「更正資金」を要求する計画を聞かされた「私」は、「高田光子さんのような娘を、十人ほどつれて行ってね、ずらりとならべて、顔を見せるといいと思うことがありますよ。でも向うではなにを考えるか、それは疑問よ」と応じる。見られる者としての位置に留め置かれる木川や光子を取材する「私」は、自らも被爆者であるものの、眼につく傷を持たず、「作家」として東京で生活している。その意味で、木川や光子とは異なる位層・階層を生きていると言ってよい。そのような位置から「私」が描いてみせるのは、特権的な位置を占めるアメリカが被爆者の肌に興味や同情のまなざしを寄せながらも、原爆投下に対する責任からは背を向けるという構図である。この構図の中で、「なにを考えるか」は見ると委ねられており、被爆者は交渉相手としてではなく見られる身体として客体化されていくことになる。「私」は「外国人」、特にアメリカ人を被爆者を「見世物」扱いする視点の持ち主として措定し、それとは異なるまなざしを有する者として自らを位置づけている。

では、「私」はどのような眼で被爆者の肌を見つめているのだろうか。「私」が木川と光子の肌を眼にした際の描写から、そのまなざしをたどってみたい。まず、「私」は木川の治療に立ち会うかたちで彼の肌を目にする。

おそらく医者も木川も、自分たちでは気のつかない、木川の馴れた手つき。六年間に多くの外国人と日本人とに、次々とからだを見せるために衣類をぬいできたその馴れきった手の動作。私は木川の脊と腹を見た。涙はでなかった。涙を越えていた。腹部の肉をとって脊中に植えたが、腹部の傷あとがみんなケロイドになっていた。腹部には、もう肉をきりとってくる場所はこのこっていなかった。私は彼がはやく服を着てしまうことを、心で希んだ。私はふたたび木川の脊と腹を見ようとは思わなかった。見なくてはならないのは、H市の生きのこりたちではないのだ。（一八六頁）

「私」は治療の立ち会いというかたちを取ることで、木川を「見世物」扱いにした人々と自分との間に一線を引いている。「私」は木川の手つきから見られることに対する彼の馴れを感じ取り、原爆によって生じた脊のケロイドよりもそれを治療するために切り取られた腹部のケロイドをくわしく描写する。そして、これ以上の治療が不可能であることを見て取ったとき、木川の肌から目をそらす。木川の肌に原爆の惨禍の見本を見ようとするならば、注目されるのは脊のケロイドであるはずだ。だが、「私」のまなざしがめぐり出すのは、ケロイドを治す過程で新たなケロイドが生まれ、彼の身体に増殖していった事実である。切実に治療を望む木川の意志とは裏腹に、彼の肌は治癒を拒み、さらなる傷と痛みをその身体に呼び込んでしまう。「私」が見ているのは、被爆から七年を生き延びてきた時間の中で生じた苦痛であり、それは現在も持続している。

光子の肌に「私」がそそぐまなざしは時間的な段階を経て変化しており、木川の場合とはまた異なった軌跡を描く。そもそも、光子と「私」の対面は、取材を望む「私」の希望によって実現したものだ。しかし、初めて光子の顔を見た「私」は強い衝撃を受け、取材を断念する。

娘でなくて、化物であった。よそゆきの服、すがすがしい白地に、花の模様のあるスカートをつけ、純白のブラウスを着ているので、異様な顔と手つきが、いっそう浮彫りになっていた。高田光子はわざと私に真正面の顔をつきつけているのかと思った。表情はなく、あいさつもしなかった。私は上がりかまちの板の間に、泣き伏した。戦慄しながら泣きやむことができなかった。（一八九頁）

対面の瞬間、「おぞましい作家の本能」を失った「私」は、涙によって眼を曇らせ、顔を伏せてしまう。そのため、「化け物」という言葉と、光子が着ている清楚な「よそゆきの服」との対比が光子の傷の重さを想像させはするものの、顔の細部が詳述されることはない。だが、光子が「私」に心を開きはじめると、「私」は「彼女の胸底を知ろうとする作家の打算」が頭をもたげてきていることを自覚する。「私」の心境が変化するとき、光子の顔はより具体的に描写されることになる。

光子はごはんをばらばらとこぼした。唇も上下にひきつれ、下唇はもはや唇の形をうしない、のどにむかって、醜くたれ下っているのだ。

彼女の口からはどのような食べものも、ぼろぼろと落ちた。箸をのどまで入れて食べるほかはないのだった。僅かに食べて、箸をおいた。(一九四頁)

「作家」としての意識を取り戻しつつある「私」の眼は光子をつぶさに観察し、体のあちこちに火傷によるひきつれを持つ光子の「異様」さが、容貌のみではなく立ち居振る舞いにも及ぶことを暴いていく。だが、光子が見られる対象としてではなく、見つめる者としてたちあrawれてくる瞬間がある。そのとき「私」は逆に光子のまなざしにさらされることとなる。

見つめかえず被爆者

光子と初めて対面した際、「私」は光子の顔を見て「表情はなく、あいさつもしなかった」と記述していた。だが、光子と親しく言葉を交わすようになり、顔を見ることに馴れてくると、「私」は光子の眼の表情を読み取れるようになる。

見馴れてみると、上下にひきつれて、そのまわりの焼けている眼に、表情があった。眼はおだやかに、うっすらと笑っていた。

「うちの眼、光っているでしょ」

「光ってるかしら」

「あの日からこっち、光りがするどくなっただですよ。じぶんでわかるんです」

しばらく黙っていてから、

「うちは、やさしい人になりたい」

「将来どうしたいと思ってる？」

「早くもっと大きくなって、可哀相な人を救いたい。いきなり三十くらいになってしまいたい。そればかり思います」(一九三—一九四頁)

光子の顔を見る「私」がその「異様」さに引きつけられている時、光子の感情の動きや、光子自身のまなざしが何に向けられているかは見過ごされてしまう。だが、「私」が光子の表情を読み取った瞬間、光子は「私」の眼の動きを的確に捉えて「うちの眼、光っているでしょ」と語りかける。それは、光子が自分の顔を見る者たちを常に見つめかえしていたことの証左である。

「私」と光子の視線が切り結ぶ瞬間、見る主体と見られる客体という関係ではなく、相互に見つめ合う関係が現前する。「うちの眼、光っているでしょ」という同意を求める語りかけは、見つめ合う関係が成立した瞬間に発せられている。それを受け止めかねた「私」の困惑をよそに続けられる「あの日からこっち、光りがするどくなっただ」という言葉は、被爆によって「化け物」化された顔を誰よりも深く見つめ、被爆を境に生じた変化をそこに見いだす光子自身のまなざしのありようを示している。光子の眼の光りは被爆に伴う傷ではなく、「あの日からこっち」変貌した自分を見る人々を見つめかえず中で培われてきたものであると言えるだろう。そのよう

な光子のまなざしは、木川の腹のケロイドに被爆者が生きてきた戦後の時間と痛みを看取する「私」と重なり合う。

無論、光子の胸底をさぐる「作家」としての立場を回復しかけ、光子に将来の夢を問う「私」は、光子が自分と同じまなざしを有していることに自覚的ではない。それは光子に対して質問者としての位置をとり続ける「私」の姿勢からも読み取ることができる。だが、「早くもっと大きくなって、可哀相な人を救いたい。いきなり三十くらいになってしまいたい」という光子の言葉は、「私」が光子に対して抱くまなざしを鮮やかに反転するものであり、光子の眼の光りのするどさを証明して余りある。光子は顔に深い傷を負った若い娘という「可哀相」なイメージが自らに付与されていることを感じ取り、そこから逸脱しようとしているのだ。

被爆者の肌を見つめ、しかし「外国人」のようにそれを「見世物」にする位置に立つことを慎重に回避していた「私」は、傷を見馴れてくるにつれて「作家」としての立場を回復し、彼／彼女らを「見世物」化するまなざしに近接しかけている。「私」を見つめかえす光子の眼の光りは、「私」が捉えきれていない見ることの権力性や欲望を露呈させ、「私」のまなざしの危ういゆらぎを暴き出している。だが、木川が被爆者の署名を届けようとしている「東京のマッカーサー司令部」や彼に肌をさらすことを要求した「多くの外国人と日本人」、光子にカメラを向けたり施しを与えたりする行きずりの「外国の女の人の」との間に、このようなまなざしの応酬が生まれることは想像しにくい。対面している状況において、視線が交錯する瞬間をつかみ取ることで、はじめて光子は見られる対象としてではなく見つめかえす者としてたちあらわれてくるのである。

おわりに

最後に、「私」が被爆者の傷の「異様さ」のみならず、無傷であることの「異様」さにも眼を向けていることに触れておきたい。「私」はH市内を走る電車の中から、商店街に佇む「磨いたような顔に、きれいなコールマンひげ」の男たちを見つめ、彼らを「何者とも知れぬ異様な日本人」と表現する。また、車内にいる流行の服を着た若い女性たちのウェーブヘアに「ぼうっともえている」ような赤い色を見いだす。

原爆に焼かれた肌を持つ被爆者が「異様」である一方、傷一つない存在も「異様」だと捉える眼を持つ語り手によって「ほたる」は書かれている。傷一つない「異様な日本人」。ここで用いられる「日本人」の中に被爆者は含まれていないだろう。それでは、被爆を体験していない人間にとって被爆者の傷はどこまでも他者の傷であるのだろうか。

「私」が女性たちの髪に見てしまった赤い色は、パーマをあてる際に電気で焼きすぎた実際の色なのか、それとも「私」の錯覚なのか、定かではない。自分の眼が見たものに確信を持たずに揺らぐ「私」の語りには、七年前の原爆の記憶が「私」自身にもたらした痛みを読み取ることがまず可能となるだろう。その上で、赤い色を見てしまう「私」の眼と、揺らぎをはらんだ「私」の語りを通して、原爆の痕跡をとこところに残す街で被爆者とともに生きる被爆体験を持たない人間の身体が、他者の痛みを類焼している可能性を探ろうとするのは深読みに過ぎるだろうか。無傷であることが「異様」であると表象されるとき、無傷であることは一つの傷として

その身体に送り返され、痛みを生きさせはじめるのかもしれない。見るという行為をつきつめていく大田洋子の眼は、他者の傷に対して開かれていく可能性を「ほたる」というテキストの中に潜勢させているように思われる。

付記

本稿は立命館大学国際言語文化研究所秋季企画Ⅰ第2回「真空の文学——表象としてのカタストロフィ」（二〇一二年一〇月一九日）での口頭発表を基に、大幅に内容を改めたものである。貴重なご意見をいただいた方々に感謝申し上げます。

注

- 1) 江刺昭子「大田洋子論」、『国文学 解釈と鑑賞』一九八五年八月。
- 2) 丹羽文雄、本多顯彰、小田切秀雄「創作合評」、『群像』一九五五年一月。
- 3) 川口隆行「街を記録する大田洋子——『夕風の街と人と——一九五三年の実態』論」（『原爆文学研究 10』二〇一一年一二月）では、当時の原爆文学をめぐる言説編成が丹念に辿られると同時に、「復興」から取り残された人々から発せられた「声」との係争に身を置き続ける「差異を架橋する実践」としてこの作品が評価されている。
- 4) 以下、「ほたる」からの引用は『日本の原爆文学2 大田洋子』（ほるぶ出版、一九八三年）に拠り、引用の末尾に頁数を付す。
- 5) 一九五一年一月一日、広島城跡に原民喜詩碑（設計・谷口吉郎、詩碑の記・佐藤春夫、現在は原爆ドームそばに再建）が建立された。実際に碑に刻まれた詩は「鎮魂歌」ではなく「遠き日の石に刻み／砂に影おち／崩れ墜つ 天地のまなか／一輪の花の幻」である（岩崎文人『原民喜——人と文学』勉誠出版、二〇〇三年参照）。大田は「残酷点々」では、この詩を「東京で自殺した、この街出身の詩人の碑銘の詩」として引用している。
- 6) 大田洋子「原民喜の死について」、『近代文学』一九五一年八月。
- 7) 林房雄・中野好夫・北原武夫「創作合評」、『群像』一九四九年一〇月。
- 8) 中村三春「レトリックは伝達するか——原民喜「鎮魂歌」のスタイル」、『山形大学紀要（人文科学）』第一二巻第三号、一九九二年一月。
- 9) 原民喜『夏の花・心願の国』新潮文庫、一九七三年、二三九頁。
- 10) 原民喜『夏の花・心願の国』二四一頁。
- 11) 長岡弘芳は「ほたる」について「事実の問題として、作品のなかでおこなわれている、たとえば広島で五十万人死んだという言い方は、ぼくはやはり拡大され過ぎていると思いますけれども、そういう問題も含めて、大田洋子という人がよく出てると思う」と語っている（長岡弘芳・大江健三郎「対談解説」人間の条件の根底にあるもの、『何とも知れない未来に』集英社文庫、一九八三年）。
- 12) 木川誠のモデルは、一九四七年に広島赤十字病院で外国記者団の取材を受け、“ATOMIC BOMB VICTIM NO.1 KIKKAWA”と言われ、以後「原爆一号」と呼ばれた吉川清である（吉川清『「原爆一号」といわれて』ちくまぶっくす、一九八一年を参照）。大田洋子は「暴露の時間」（一九五二年）をはじめ、吉川をモデルとする人物をたびたび作品に描いてきた。「ほたる」においても、吉川の病院生活時代のエピソードが取り入れられている。
- 13) 吉川清は「原爆一号」と呼ばれはじめた時期のことを「ケロイドに被われた私の上半身の写真とインタビューを掲載したライフ誌とタイム誌が病室に送られてきた。／それからというもの、毎日のように内外の報道関係者や、進駐軍軍人などの訪問客がおとずれるようになった。その度に、院内放送で呼び出されるのであった。／私はひどく気むずかしい人間になっていた。呼び出しがあれば、その度に応接

原爆を見る眼（村上）

室には出てゆくものの、私はほとんどしゃべらなかった。殊に進駐軍関係者に対しては、私は反抗的でさえあった」（前掲『「原爆一号」といわれて』四九—五一頁）と語っている。

