

戦後日本社会における「引揚げ文学」と家族愛

Repatriate Literature and Family Love in post-war Japanese Society

末益智広

SUEMASU Tomohiro

要旨

本稿は、藤原てい『流れる星は生きている』、「灰色の丘」、映画版『流れる星は生きている』を中心に、メディアに描かれた引揚者像を分析し、戦後日本社会における引揚者のモデル・ストーリーがどのように形成されてきたのかを考察する。『流れる星は生きている』と「灰色の丘」は同じ作者の作品であるが、前者に示されている「家族愛」、「母性」という側面を中心にした受容が、人々の共感を得ることが容易だったために支配的になっていった。これは大衆向けに「母もの映画」という脚色がされた映画版において顕著である。しかし、日本人なら誰でも共感できるという語りからは、引揚者の記憶に本来含まれていた植民地責任の問題が捨象されてしまい、この傾向は「岸壁の母」、中国残留日本人にまつわるイメージにも受け継がれている。体験記ではなく小説の「灰色の丘」では支配的な引揚者像とは異なった語りが模索されていたが、現在では忘却されている。

1. はじめに

「引揚者」¹の経験と記憶を、終戦から70年以上経ったこの「平成最後の年」に考察の対象として取り上げるためには、その行為自体が、戦後日本社会の「マスター・ナラティブ」を前にして緊張状態にあることを自覚せずにはいられない。

現在の日本社会では、自分たちが過ごしてきた近過去を、できるだけ肯定的にラベリングしようという気運が高まっている。一世一元となった明治以降初めて、さかのぼると光格天皇以来の生前退位となる予定の今回の代替わりでは、一連の儀式の日程表があらかじめ明らかになっており、Xデーは存在しない。

天皇の崩御に伴う自粛ムードに覆われずに、「平成」という時代をその終わり際に自由に論じる機会を社会は不意に得たわけであるが、「大きな物語」の崩壊過程でもあったこの約30年間を国民的な次元でまとめあげることは本来不可能である。だからこそというべきか、「平成の日本」という時空間を、参照可能な一つのまとまりとして把握したいという衝動は官民の領域を問わず強いようである。この文脈のもとに二度目の東京オリンピックと大阪万博は、御代始を飾る一大メディア・イベントという新たな意味づけを与えられようとしている。

「昭和」、「平成」という時代の区切りが自明視されている一方、「戦後」という70年以上続く時代の中に生きているという感覚も、日本社会の中で生まれ育った人々の多くが持

1 以降特別な場合をのぞき、括弧は外して表記する。「引揚げ」も同様。引揚げという語は、引揚げ途中に亡くなった人々や中国に残らざるを得なかった人々の存在と、植民地で生まれ育ったため引揚げを帰郷ではなく見知らぬ土地への移住として経験した子ども世代の存在を不可視化してしまう。引揚げという語自体には、植民地支配を日本の歴史における一時的な逸脱として扱う傾向が含まれている。

ちあわせている。しかし「戦後」という言葉のなかに、どれだけ「戦前・戦中」の存在を意識するののかについては、戦争を体験した人々の減少にしたがって位相が変化しつつある。戦後の民主主義と経済発展と、戦争および植民地支配による惨禍は、一枚絵のポジとネガとして扱われてきた。ネガの部分をしてできるだけ脱色し、制御下に置き、ポジの部分のみ強調した像を、戦後日本のポートレートにしようとする傾向は近年勢いを増している。これは「戦後レジーム」からの脱却を唱え、戦後70年談話において、「あの戦争には何ら関わりのない、私たちの子や孫、そしてその先の世代の子どもたちに、謝罪を続ける宿命を背負わせてはなりません」というメッセージを発した現政権の立場にも共通している。

「平成」の約30年間は、戦争と植民地支配の記憶を、抹殺まではせずとも、霊安室に安置しようとした日本側の姿勢に対し、アジアの被害者とその遺族をはじめとする人々が異議を申し立て続けた時代でもある。冷戦の終結そして天皇の死が前後した「昭和」の終わりは、戦争の記憶というものの双方向性と制御不能性に、日本は否が応でも向き合わねばならない事態を到来させた。しかしそれに対する反動も強く、2018年10月30日、韓国最高裁（大法院）が三菱重工に対し元徴用工への賠償を命じた際の日本側の反応は、1965年の日韓基本条約という、半世紀以上前に設定されたディフェンシブラインをあくまで固持しようというものだった。

日本とアジア諸国の間で一貫して問題となっているのは、帝国—植民地の歴史にどう向き合うかという事であるが、日本社会は現在に至るまで「植民地責任」を伏せたままにしている²。このような社会の姿勢は、元徴用工たちに対するむき出しの敵意や、在日の人々への構造的・意識的差別を支えている。

しかし帝国—植民地の記憶は、日本列島の外や異民族の人々のみが持つものではない。アジア・太平洋戦争の終結後、「外地」から引揚げて来た人々の総数は約660万にもおよび、半数は民間人で占められていた³。この集団的な経験が日本社会にもたらした社会的、文化的、政治的影響は大きい。引揚者の中で後に作家となり、自身の体験をもとにした作品を残した者は多く、朴裕河は「引揚げ文学」という概念を提唱している⁴。

朴は「引揚げ」がなぜ忘却されたのかという命題に対し、「「外地」からの引揚げ者たちが「内地」でおかれることになった複雑な地政学的・思想的・情緒的配置によるものだった」と指摘し、「「引揚げ」とは、占領地や植民地との関係でのみ考えられるべきことではなく、「本土（＝内地）」との関係、さらに引揚げ者同士の関係をも考慮に入れて初めてその全容が見えてくる」と指摘している⁵。

引揚げの記憶をめぐる政治学は、前述の「平成」や「戦後」といった時間認識をめぐる昨今の社会的風潮にも通奏低音として流れている。学術的な領域で引揚げに対する関心が近年高まっているが⁶、これは「満洲国」を「王道楽土」と喧伝した多民族帝国としての大

2 個々の「植民地犯罪」や植民地支配による世代を超えた被害、歴史・文化のはく奪といった広範な被害を射程に収める「植民地責任」という概念を使い、従来の「戦争責任」論を越えようという試みとしては、永原陽子『「植民地責任」論—脱植民地化の比較史』青木書店、2009、があげられる。

3 浅野豊美『帝国日本の植民地法制』名古屋大学出版会、2008、568頁。

4 朴裕河『引揚げ文学論序説』人文書院、2016を参照。

5 同上、24頁。

6 引揚げ研究のまとまった最初の成果としては若槻泰雄『戦後引揚げの記録』時事通信社、1991が挙げられる。近年は島村恭則編『叢書 戦争が生みだす社会Ⅱ 引揚者の戦後』新曜社、2013のように、引揚者の戦後に注目する研究も登場している。

日本帝国が、冷戦という国際秩序の中で平和的に経済的躍進を遂げた「単一民族国家」日本という神話に、完全に置き換えられてしまいかねないような日本社会の現状とパラレルな関係にある。

本稿は引揚げを描いた文学作品を主な分析対象とし、満州体験の中でも特に引揚げにまつわる「文化的記憶」⁷を考察することを目的としている。「文化的記憶」は口承などの直接の語りではなく各種メディアの働きによって形成されるが、その実相を分析するためには、作品のテキスト分析だけでなく、引揚者の記憶が日本社会においてどのような位置づけを与えられてきたのか、社会的、歴史的な視野を持つ必要がある。ここでは、国際的な人口移動という観点で「満洲国」⁸研究をけん引してきた蘭信三と、歴史学者の成田龍一による先行研究を補助線として引き、この後の議論の助けとする。

蘭は、「マスター・ナラティブ」「モデル・ストーリー」「個人の記憶」という異なる3つの領域の「位置取りの政治学」によって、満州体験の記憶が構成されていると指摘している。満洲への渡航とそこでの生活、敗戦後の引揚げや抑留という個々人の原体験は、そのままの形で長く記憶されることは稀であり、「共同体験」や「共通体験」を持つ人々との間での相互の語りによって「モデル・ストーリー」が想像され、それを中心としたものに再編集されていく。そして、日本社会による「正統」な記憶の語りであるマスター・ナラティブと満州体験のモデル・ストーリーは対立するものであったため、満州移民体験者という記憶の共同体の語りは抑圧されてきた⁹。

成田は「戦争経験」を、体験／証言／記憶の三位一体と捉え、三者の関係が時系列的に変化し、統御する主たるものが交代してきたのが「戦後」における戦争の語りの変遷であると指摘している。それぞれの時代は、戦争経験を持つ人々同士の語りによる「体験」の時代（1945 - 65年）、経験を持つ人々と経験を持たない人々の交代が始まる「証言」の時代（65 - 90年）、戦争の直接の経験を持たない人々が多数を占める「記憶」の時代（90年以降）に区分されている¹⁰。

記憶は固形物ではなく、個人のありのままの記憶が特権的位置にあるわけではない。「モデル・ストーリー」や「マスター・ナラティブ」といった要素との対抗関係のなかで常に流動的な状態に置かれている。それら同士の力関係や影響の方向性自体も、実際の体験者とその記憶の社会における位置づけが時間の経過によって変化していきにしたがい変わっていく。従軍慰安婦や中国残留日本人の記憶をめぐる国際的な影響を無視することもできないだろう。本稿では文学作品を個人の記憶の結晶として固定的に捉えるのではなく、文学を書くことと読むこと自体が記憶の共同体（集合的記憶）の形成にどのような役割を果たしているのか、という問題意識を常に念頭に置きながら論証を進めていく。

2. 藤原てい『流れる星は生きている』と引揚げの記憶

7 「文化的記憶」については、アライダ・アスマン（安川晴基訳）『想起の空間：文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007と、アライダ・アスマン（磯崎康太郎訳）『記憶のなかの歴史：個人的経験から公的演出へ』松籟社、2011を参照。

8 中国側の呼称は「偽満洲国」であり、傀儡国家としての性格を強調している。

9 蘭信三「中国「残留」日本人の記憶の語り」山本有造編著『満洲 記憶と歴史』京都大学学術出版会、2007、216 - 218頁。

10 成田龍一『「戦争経験」の戦後史』岩波書店、2010、19頁。

成田龍一によると、藤原てい『流れる星は生きている』（日比谷出版社、1949）をはじめとする、終戦直後に書かれた引揚げ体験記は、そのなかに「民族」と「家族」のまとまりに疑問を投げかける可能性をはらんでいたが、作品全体としては、その亀裂が決定的な破局には陥らず、傷が癒される過程が主題となっている¹¹。体験記であるからには当然、引揚げを生還した人々の手によって書かれたものであり、体験記という形式自体が記憶の受容そのものに影響を与えている。

筆者は、『流れる星は生きている』の成立過程と度重なる改稿の内容を考察した小論¹²のなかで、1954年までの初期のバージョンでは散見される朝鮮人たちの存在を意識した描写や、日本人集団内での対立を克明に記した描写が、その後の改稿や文学全集への抄録では削除されていったことを明らかにした。さらにこの作品は、それと相反して主人公（＝藤原）の家族を中心とした描写に書き直されていた。植民地支配とその解放という文脈のもと、「日本人」の「受難」という歴史的な経緯を無視した語りにも陥るのではなく、多様な読解の可能性が開かれていた作品が、時代を下るにしたがって「家族」の物語として再編成され、単一組成的な強度を増していったのである。

さらに作品の読み手は藤原の当初の意図を越えて、純粋な「母と子」の「感動」の「ノンフィクション」という要素のみを積極的に看取り、その点において作品を激賞した。同作の中には本来、そうした一面的な受容を阻むノイズが多く含まれているのだが、序やあとがき、帯や裏表紙の推薦文など、同作を商品としてパッケージ化する際は、「家族愛」が前面に押し出されていた。注目すべきは、作者である藤原自身も、戦後日本社会で暮らし、子どもたちを育てていく中で、上記のような読解のしかたに接近していったことである。これは蘭の指摘したように、個人の記憶は特権的なものではないことを示している。しかし、『流れる星は生きている』は引揚げのありのままの記憶が固着した作品であると受けとめられたからこそ、カノンとして現在も読み継がれているのである。

『流れる星は生きている』は、引揚げ後に心身衰弱状態に陥った藤原が子どもたちへの遺書のつもりで書いた文章が、夫と伯父の手によって出版社に持ち込まれたという成立経緯を持つ作品である。藤原は同作を幾度も改稿する機会に恵まれ、ベストセラー作家として雑誌記事や講演などで自身の経験を繰り返し語っている。さらに藤原は教育問題に関して自らの意見を積極的に発信し、武蔵野市の教育委員を務めたほどだった。藤原の活動と問題意識はもちろん、子どもたちを抱えながら死線を潜り抜けた引揚げの経験がもたらしたものであろうが、そうした藤原の戦後史が反射して、引揚げそのものの語りにも影響を与え、家族を中心とした引揚げ体験の定義づけが行われたのである。

現在も読み継がれ、引揚げの社会的イメージに大きな影響を及ぼしている『流れる星は生きている』には、内容の異なったテキストが複数存在している。しかしこの事実をもって同作のもつ意義が損なわれるというわけではない。藤原は戦後、体験者同士で引揚げ経験を語りあうことはなく、家族間でも引揚げの話はほとんどしなかった。『流れる星は生きている』の獲得した読者の広範さを考えると、藤原が引揚げの記憶の共同体に及ぼした

11 成田龍一『『引揚げ』に関する序章』『思想』（955）、2003。

12 末益智広「藤原てい『流れる星は生きている』『灰色の丘』をめぐる「引揚げ」の記憶」『千葉大学大学院人文公共学府研究プロジェクト報告書』（330）、2018を参照。

影響は一方的のように思えるだろう。しかし、引揚げの語りの典型として挙げられる同作は、個人の記憶の純粹結晶ではなく、個人的な領域の語りと、日本社会のマスター・ナラティブとの相互交流の結果として生み出されてきたものなのである。この過程そのものが、文化的記憶の形成過程のあり様を例示している。

3. 映画版『流れる星は生きている』における原作の改変と「母もの映画」

『流れる星は生きている』は、終戦後を代表するベストセラーであり、原作刊行の同年には映画化され、その後二度にわたってテレビドラマが製作されている。以下の記述では、1949年の大映による映画化（小石栄一監督）をとりあげ、メディアミックスされた作品がどのように受容されたのかを考察していく。ここまで論じたことから明らかなように、引揚げの文化的記憶を探るためには、精緻なテキスト分析だけでなく受容のあり方も視野に収める必要がある。小説を原作として映画を制作する際には、上映時間の尺に合わせたり、より広い客層に受け入れられるために脚本に手が加えられる。当時の一般聴衆が作品をどう受容したのかについて、確たる資料を見つけ出すのは難しいが、異なるメディアを越境する際に、作品にどのような操作が加えられたのかということは、引揚げの記憶の変容と受容の問題につながるだろう。

映画『流れる星は生きている』のあらすじは以下の通りである¹³。

富士山麓を走る引揚げ列車の中で、藤村けい子は引揚げ時の夫との別れから、38度線を越えるまでの苦難の道のりを回想している。藤村は二人の小さな息子（正一、次郎）とまだ赤ん坊の長女を連れて叔母の家を訪れるが、母子の居場所はなく、かつて同じ引揚団に属していた堀井節子、宮原幸枝と同じ引揚げ寮で暮らすことになる。節子は夫を待つ藤村と同様に、大陸から恋人が帰るのを待っており、幸枝は引揚げの際中に子どもを亡くしている。

藤村は製本所に仕事を見つけ、堀井と宮原はキャバレーで働くことになる。キャバレーで働く堀井は、かつての引揚団の一員である徳山という男に目を付けられるが、恋人の帰りを信じる堀井は徳山を拒絶する。キャバレーを買い取った徳山は無理やり堀井に迫るが、すんでのところ藤村が助け出す。徳山の愛人となっていた宮原は嫉妬心から、徳山が買い取ったばかりのキャバレーに火を放つ。

その後、藤村は知り合いの山本さんから次郎を養子にくれとせがまれる。藤村も一時は心が揺れるが、事態を知った正一と次郎は家出をし、二人と再会した藤村は子どもを決して手放さないと決意する。その騒動の後、次郎は難病にかかってしまい、藤村は薬代のために体を売るしかないところまで追いつめられるが、すんでのところ堀井に引き戻される。結局薬代は用意できなかったが、親切な医者、藤村の夫の残した時計を代金代わりに治療を引き受けてくれ、次郎は一命をとりとめる。その後堀井の恋人が無事に帰還し、彼の口から、藤村の夫も無事であり、あとからすぐに帰ってくることが告げられる。

13 映画版『流れる星は生きている』のストーリーは、『シナリオ』5(4)、1949、に掲載されているものを参照した。

原作と比べると、映画のストーリーには大幅な改変が加えられている。満洲から日本へ引揚げて来る部分はシナリオ全体の三分の一の長さに過ぎず、収容所での越冬にはあまり触れずに、38度線の突破に描写は集中している。引揚げは回想の形で語られており、物語の時間は「戦後」にある。引揚げ後の女性たちの生活を描いているが、そこで主題とされているのは女性の「貞操」と「墮落」である。

脚本を担当した館岡謙之助によると、当時の撮影環境では引揚げを原作に忠実に再現するのは難しいため、オリジナルのストーリーを使うことになった。さらに自らも引揚者であった館岡は、「記録小説」である原作をそのまま映像化しても原作以上の感銘は出せないと判断したためにこのような脚色を加えたと語っているが¹⁴、その結果、引揚げの記憶は家族の愛情劇を成立させるための小道具になってしまっている。このように作品が「母もの映画」の一作として制作されたことは、作品の性質と受容の方向付けに大きな影響を及ぼしている。

「母もの映画」とは、1948年の『山猫令嬢』（森一生監督、三益愛子主演、大映）のヒットを受けて、大映が50年代後半に至るまで約30本量産した、三益愛子演じる母をヒロインとする一連の作品のことである。多くの作品では三條美紀が娘役を演じており、映画のタイトルも『母紅梅』、『母三人』というように、一目見ただけで観客がそれとわかるものだった¹⁵。

『流れる星は生きている』は「母もの映画」初期の作品である。原作が刊行されてから映画の公開までわずか半年という突貫制作を可能にするために、「母もの映画」の既存のフォーマットに沿ったストーリー改変という方途がとられたのだろう。そのためストーリーは必然的に、「母性」を強調する味付けがなされているのであるが、その反面同作には、キャバレーのシーンのように、通常「母性」とは対極の存在として扱われる女性表象であり、同時期の映画界を席卷していた、『肉体の門』（吉本映画、1948年）を筆頭とするいわゆるパンパン映画の影響を見ることもできる。

紙屋牧子は「母もの映画」の成立過程を検証した論考の中で、「母もの映画」の第一作と世間的に目されている『山猫令嬢』が、当初は意図的に「母もの」にしようとしたのではなく、パンパン映画の一種として制作されていたことを論じている。『山猫令嬢』のヒットを受けて新たなシリーズを立ち上げようとした大映に対し、パンパン映画の表現を問題視したCIE（民間情報教育局）が検閲（売春を好意的に扱う部分の削除、母の愛の強調、等）をした結果、母性や家族愛を強調した映画が陸続と公開されていくことになった。パンパン映画の雰囲気の色濃く残していた『山猫令嬢』から、『母』（1948）、『母紅梅』（1949）へと、貞操的な母の愛が強調される「母もの」のフォーマットが出来あがっていきにしたがい興行収入も伸び続け、「母もの映画」は単に占領軍にとって都合のいい作品というだけでなく、大衆的な支持を受けたドル箱企画となっていったのである¹⁶。

「母もの映画」は評論家筋での評価は低く、十把一絡げに低俗な大衆映画として扱われており、映画雑誌に作品評が載せられることもほとんどなかった。実際、少数の例外を除

14 館岡謙之助「變奏曲『流れる星は生きている』、『シナリオ』5(4)、1949、35頁。

15 紙屋牧子「『聖』なる女たち：占領史的文脈から、「母もの映画」を読み直す」『演劇研究：演劇博物館紀要』(37)、2014、65－66頁。

16 同上、66－70頁。

いて、一時的なブームの終息後急速に「母もの映画」の存在は忘れ去られていった。しかし、都市部の観客には封建的とも見なされた「母もの映画」は当時の地方の人々、特に女性から熱烈な歓迎を受けていた。地方の女性たちはいつ地元で作品が巡演してくるのか心待ちにし、いざ上映が始まると映画館には長蛇の列ができたという。「パンパン」と「母もの」という表裏一体の女性表象を扱う映画がともに隆盛を迎えた思想的背景には、敗戦と占領によって、天皇を頂点とする家族国家観を支える家父長制が威信を失ったことが挙げられるだろう。「パンパン」にしても「母もの」にしても、性秩序の一時的崩壊時期における、方向性の違った同じ反応の仕方なのである。

重要なのは、映画版『流れる星は生きている』が「母もの映画」における「母」の脱性化が完成された作品であるという事である¹⁷。原作の『流れる星は生きている』が極限状態における日本人集団内での軌轢を克明に描き出し、子捨てや子殺しすら描写していたことを考えると、皮肉な現象と言えるだろう。

「パンパン」と引揚者の女性は形の違いこそあれ、敗戦による植民地支配圏の崩壊、進駐軍による占領という状況の中で、「日本人」以外の男性と性的な接触を持ち得た存在として、抑圧的な視線にさらされてきた。映画『流れる星は生きている』の女性たちは、引揚後の暮らしの困窮の中、キャバレーで働かざるをえなかったり、弱みに付けこまれ性的な搾取を迫られたりするなど、「パンパン」や街娼という言葉こそ使われないが、「夜の女」として描かれている。例えば有名な『赤線地帯』（溝口健二監督、大映、1956）でも、外地生まれの母親が性産業に携わっている。この映画に関しては、「母もの映画」の看板女優である三益愛子が娼婦を演じていることも象徴的である。表象的に「パンパン」と「母性」は表裏一体であり、そのなかでも引揚者の女性は両義的な存在として扱われているのである。

しかし、あくまでも「母もの」である『流れる星は生きている』は、最終的な母性の勝利と、その報酬でもある家族愛を強調する筋書きとなっている。映画は原作と違い、困難な状況に陥った引揚後の女性たちが夫を待つ間、母や妻としての「貞操」を守り通すことが出来るかということが主題となっている。課された試練を耐え抜いた藤村けい子と堀井節子のもとには夫が無事に帰還し、家族愛の勝利が観客に感動的に提示されている。

しかし、家族愛を強調する脚色を経たことによって、内地の戦争経験とは違った性格を持っていたはずの引揚げ経験が、「日本人」すべてが違和感なく共有できる「国民物語」へと置き換えられてしまったことは見逃せない。

映画版『流れる星は生きている』のストーリーは大まかに3つのエピソードに分けることが出来る。最後のエピソードでは、それまでの話の流れからするとやや唐突に、藤村の次男を養子に出す話が持ち上がり、さらにはその次男がジフテリアという大病に罹ってしまう。この養子のエピソードは説明するまでもなく、中国残留日本人の人々の経験と重ね合わせられている。

原作者の藤原自身は幼い子ども三人を全員生還させているが、引揚げの中で子どもを中国人の手に託さざるを得なかった人々は多数存在した。子どもたちはその後、中国残留日本人として、植民地の記憶を忘却しようとしていた戦後日本に対し、「日本人」でありな

17 紙屋、前掲、70頁。

からも戦後の語りを共有させることのできない「他者」として現われることになる。その中で生後間もない長女を含めた三人の子どもを生き延びさせた藤原は「奇跡」の体現者だった。また、藤原の夫寛人（のちの山岳小説家新田次郎）は引揚げの途中でソ連軍に連行されたが、妻に少し遅れながらも日本へ引揚げることができ、藤原家は誰一人として欠けることがなかった。『流れる星は生きています』がベストセラーになったのも、ハッピーエンドを迎えることで、「戦争の悲劇」を背景にした家族愛の物語として、多くの人が無理なく受け入れることが出来たからだと言えるだろう。死に別れ・生き別れした親子の話が日本中に溢れていた当時、もしかしたら自分も子どもと離れ離れになっていたかもしれないという実感はほぼ全ての人々が持っていた。その傷を癒す物語として『流れる星は生きています』が熱烈に迎えられたため、それに大幅な脚色を加えた映画版においても、家族愛を強調するかじ取りがされたのだろう。

映画の内容をさらに分析していこう。次男がジフテリアに罹ったことは原作の『流れる星は生きています』でも描写されている。特に、治療費とは引き合わないにも関わらず、夫の残した懐中時計を代金として受け取ってくれた親切な医者のおかげは、セリフの多くを原作そのままに踏襲している。原作においては、医者との心温まるやり取りは、現在の北朝鮮にあった収容所で留め置かれていた際の出来事であり、藤原が出会った中で、彼は無償の救いの手を差し伸べてくれた数少ない人間のひとりであった。原作におけるこのエピソードは、収容所での生活の中で起こった悲喜こもごもの挿話の一つであり、この話だけが特権化されて読者に提示されているわけではない。それに対し映画版では、このエピソードは夫の帰りを待つ藤村が越えるべき最後の試練と位置付けられており、自らの貞操と子どもたちの両方を守り抜いた彼女のもとには、夫が無事に帰ってくることになる。

引揚げの集合的記憶の変容という観点からすると、次男が養子に出されかけたエピソードはなお深刻な意味を持っている。映画の描写では、女手一つで子ども達を育てなければならぬ藤村一家が困窮していたために養子の話が持ち上がって来たのだが、それは母子の愛情の力で乗り越えることが可能なものとして描かれている。しかし、中国に残らざるを得なかった子どもたちは、親の愛情不足のために置き去りにされたのではない。それはお互いが生き延びるための限界においてなされた選択であった。

この映画において、引揚げの特殊状況は、「外地」を知らない観客たちが容易に感情移入できるように一般化されてしまっている。この映画の観客が、引揚げという悲劇の背後にある植民地支配の歴史を想像することは難しいだろう。

そして、映画で捨象された最大のものは、日本の戦争と植民地支配の最大の被害者である朝鮮人や中国人の人々の存在である。仮に日本人を被害者、朝鮮人・中国人を暴徒という、加害・被害関係が逆転した認識で書かれた作品であっても、引揚げを題材として用いるならば、朝鮮人・中国人の存在そのものを全く無視することは難しい。敵や他者の気配すらなくとも成立し得る、「銃後」を舞台にした戦争文学との最大の違いはこの点にある。

引揚げ文学を原作としているにもかかわらずこの映画では、帝国—植民地の問題に観客の意識を近づけさせるような要素は慎重に取り除かれている。実際のところ、映画の主人公たちが引揚げ後に直面した困難の質は、「内地」で終戦を迎えた人々のものとさほど変わるところはなく、作中の引揚げの記憶は、戦後突如として出現した「単一民族国家」日本の枠組みから手足がはみ出さないように調整されていた。原作は、帝国—植民地の責任に

(藤原はそこまで自覚的でないにせよ) 問題意識を投げかける読み方を許容する、広がりを持った作品であったが、「母もの」という大衆化のフィルターを通したことによって、家族の物語という一面が支配的になっていったのである。その一方、「パンパン映画」と「母もの映画」という、戦後直後は表裏一体の関係にあった女性表象を扱う映画ジャンルの結節点として、引揚げを経験した女性が主人公を務める作品が産み出され、最終的に母性の勝利が強調されていったという事実は、帝国圏および性秩序の崩壊を修復するために、引揚者の女性のイメージが形作られていったことを示している。

引揚者たちは同情の目で見られながらも、「穀潰し」として蔑みの対象となり、ソ連兵の婦女子への所業の風聞は、倒れ伏した日本人のナショナリズムを逆なでさせながらも、被害者女性たちに対する好奇と忌避の感情を喚起した¹⁸。この屈折は、植民地を広げていった大日本帝国が、4つの島のみを領域とする民主国家日本へ、過去を清算せずに生まれ変わろうとした結果として生まれた歪みが、個人的な領域へ押し付けられた結果に他ならない。その歪みを告発させないために引揚者のモデル・ストーリーは無毒化され、日本国民としてのマスター・ナラティブの制御下に置かれなければならなかったのである。

しかし後述するように、藤原は、『流れる星は生きている』の次に発表した『灰色の丘』(宝文社、1950)において、おぼつかない足取りではありながらも、家族愛のひな形にとらわれない引揚げの記憶を、体験記ではなく小説として表現しようと試みていた。植民地解放後の日本人女性と朝鮮人男性の恋愛を描くという、かなり大胆な手法をとったためか、同作は今日においてほぼ忘れられた存在になっているが、この作品を通じて引揚げの記憶の在り得た可能性を探ることも、現在の東アジアの問題を新たな観点から見直すためにあながち無駄とは言えないだろう。

次節では『灰色の丘』の比較対象として、映画『流れる星は生きている』に見られたような、家族の愛情物語として植民地にまつわる記憶を想起するという日本社会の慣習が、後の時代にも受け継がれていったことを「岸壁の母」および中国残留日本人のイメージを検証することで明らかにしていく。これらは、成田龍一の分類に従えば「証言」の時代に広まったイメージである。この時期、語り手たちはまだ「戦争経験」を持っているが、受け取り手たちの中では戦争を知らない世代の占める割合が増えてきていた。

4. 「岸壁の母」・中国残留日本人における「母性」、「家族愛」

ここまで引揚者を中心に論じてきたが、植民地の記憶を構成する集団的体験としては引揚げのほかに「抑留」を挙げることが出来る。東アジアと太平洋へ広く展開していた日本軍兵士たちは敗戦とともに現地で武装解除し、連合軍の管理下で帰国を待つことになった。すべての将兵がすぐに家路につけたわけではなく、戦争犯罪者と目された人々は長期間の拘束を受けることもあった。その中でも、ソ連によるシベリア抑留はほかの地域における抑留と比べその性質と規模において決定的に異なっており、現在でも戦後日本社会の最大のトラウマとして扱われている。

18 『流れる星は生きている』においても、博多から故郷へ向かう列車の中で、引揚げ途中に女性たちがどんな目に遭ったのか聞いたがる男性や、自分たちのことを見世物のように見て勝手に涙を流す老婆に出会い、藤原は迷惑と感じている。(中公文庫版、改版、2002、306 - 310頁)

しかし、シベリアで何が起きていたのかについて、生還した元兵士たちのほとんどが口をつぐんでいる。代表的な語りとしては五味川純平『人間の条件』があるが、この作品自体は広範な読者を獲得したとはいえ例外的であり、日本社会の集合的記憶の領域におけるシベリア抑留の存在感の巨大さに比して、その内実はあまり知られていない。強制労働の過酷さはもちろん、日本人同士での粛清や、帰国後にソ連の洗脳を受け赤化したという視線にさらされた経験などが、彼らの口を重くしていたと考えられる。

シベリア抑留とは異なり、「岸壁の母」というイメージは、ある特定の像を結ぶものとして戦後の日本社会で流通している。ただし、「岸壁の母」が人口に膾炙するようになったのは戦後間もない時期ではなく、同名の歌謡曲が流行してからのことであった。

同曲が流行化になるまでには以下のようないきさつがある。1954年、引揚げ船に息子が乗っていると信じ舞鶴港で待ち続ける母親の存在をNHKラジオで知り、感銘を受けた作詞家の藤田まさは、『岸壁の母』を作詞し、『星の流れに』で有名な菊地章子の歌で同年発表した。この曲自体も当時としては好調な売り上げを記録したが、1972年の二葉百合子のカバーはシングル、LP合計250万枚以上の売り上げを1977年までに記録し¹⁹、二葉は1976年の紅白歌合戦に出場している。曲のモデルとなった端野いせは、二葉版の発売後、時の人となった。

オリジナル版を歌った菊池は、「こんな女に誰がした」のフレーズで有名な『星の流れに』の歌手でもある。この曲は映画『こんな女に誰がした』（東横映画、1949）の主題歌であり、「夜の女」の心情をうたいあげ、当時の社会風俗を象徴した名曲として広く受け入れられていた。菊池はその後、「母もの映画」の主題歌も手掛けるようになり、『岸壁の母』は彼女の代表曲の一つである。「社会派」の浪曲歌手と呼ばれていた菊池が、「夜の女」と、母性を代表する「岸壁の母」を歌い、両方をヒットチャートに送り出していたことは、「パンパン映画」と「母もの映画」の両方がうけていた映画界と相通ずるものがある。

出征した息子の帰りを、ソ連からの引揚げ船が着岸する港で待つ親の姿は、戦後間もないころから新聞雑誌上で取り上げられていたが、「岸壁の母」というイメージが固定化されるのは、二葉によるカバーが大ヒットをしてからのことである。モデルとなった端野の半生は、その後間もなく映画化（中村玉緒主演、1976）、ドラマ化（市原悦子主演、1977）されており、当時は「岸壁の母」ブームと評されていた²⁰。『岸壁の母』はその後も歌い継がれ、天童よしみや石川さゆり、坂本冬美などの演歌歌手がカバーを発表している。いわゆる「懐メロ」の範疇で、発表から半世紀以上たった現在も歌われており、二葉自身も2018年5月15日放送のNHK歌番組『うたコン』に生出演し、『岸壁の母』を熱唱している。

「岸壁の母」を構成するのは息子と母の小宇宙それのみであり、そのほかのものは捨象されている。言うまでもなく、中国大陸に残されたのは男性兵士だけではない。「残留婦人」や「残留孤児」といった民間人は1959年の「戦時死亡通告」によって、生存者の存在が明らかにも関わらず「棄民」とされ、これらの人々の帰還はシベリアに抑留された元兵士たちよりも大きく遅れることとなった。また当然、元兵士たちの帰りを待ちわびていたの

19 『文芸春秋』68(8)、1990、310頁。

20 「おしゃべりジャーナルドラマ『岸壁の母』で熱演中の市原悦子」『週刊平凡』19(48)、1977、52頁。

は母親のみではない²¹。端野自身は夫に先立たれ息子をたった一人で待つ境遇だったことは、メディアでも盛んにクローズアップされた。このことは「岸壁の母」イメージの凝集度を高め、より広い反響を長きにわたって起こす結果となった。

「岸壁の母」にまつわる同世代の言説、特に二葉のカヴァー発表後に到来した大流行期に書かれたものを調べると、興味深いことに、同時代の「母性の危機」と結び合わせて「岸壁の母」を賞揚しているものが数多く見られる。二葉版の流行の傾向を分析した記事において、通常の演歌浪曲と比べて若年の購買層が厚く、コンサートでも若い人の姿を存外多く見かけたという指摘がされている²²。実際に若者にも受けていたのかは判別しがたいが、ここで注目すべきは、若者に受け入れられた理由を現代の母親の問題として大人世代の観察者たちが捉えている点である。『読売新聞』は「岸壁の母」と育児ノイローゼの母子心中を比較する記事を載せ²³、二葉自身も『文芸春秋』へ寄せた文章のなかで、若い人も巻き込んだヒットの要因を、現代の母親の愛情表現に子どもたちが不足を感じているからではないかと推察している²⁴。

「岸壁の母」における「母性」の氾濫はそれだけにとどまらなかった。「岸壁の母」以外にも母を謳いあげた曲を得意とする二葉百合子は、演歌界の母のような存在として扱われるようになっていった。またその後、新旧の『岸壁の母』歌手二人の仲を評するときや、二葉と端野が『岸壁の母』をめぐる仲たがいがしたときは、「女の争い」として週刊誌をにぎわせることになる²⁵。映画とドラマで「岸壁の母」を演じたのは中村玉緒と市原悦子であり、キャスティングの面からも、失われつつある「日本の母」の理想像として、「岸壁の母」が扱われていたことが推察できるだろう。ドラマ放映前の広告においては「日本の母の原点」という文句が使われ²⁶、『キネマ旬報』は映画を「母もの」と形容していた²⁷。

ここまでの議論と関連する点で興味深いのは、ドラマ版『岸壁の母』（1977）が、TBS系列の「花王 愛の劇場」の番組枠で放映されていたことである。この枠は花王の一社提供番組であり、1970年から2009年まで続く長寿番組であった。時代によって若干の変遷はあったが、一貫して家族愛をテーマにした作品や、主婦が主人公のいわゆる「昼ドラ」作品を放映してきた放送枠である。さらに、『岸壁の母』が放映された5年後（1982）には、島かおり主演で『流れる星は生きている』が放映されている。『岸壁の母』は1998年時点で、「愛の劇場」の歴代最高の平均視聴率（19.1%）をたたき出しており²⁸、「岸壁の母」ブームが大衆的な基盤を持っていたことを示している。

引揚げと抑留の女性表象を象徴する二つの物語が、1970年代後半から80年代前半にかけて、家族愛を強調するドラマ枠の中で並列的に受容されていた。このことは、終戦から30年余りが立ち、戦争の経験を持たない人々が社会の担い手の多くを占めていくようになる時期に、旧植民地にまつわる文化的記憶がどのように形成されていたのかを知る手掛

21 戦後の一時期までは「岸壁の妻」という呼称も使われていた。

22 『文芸春秋』68（8）、1990、310頁。

23 『読売新聞』1976.7.16朝刊、7頁。

24 『文芸春秋』68（8）、1990、310 - 311頁。

25 「『岸壁の母』をめぐる女のいくさ」『サンデー毎日』55（36）、1976、36頁。「二葉百合子に『岸壁の母』が涙の絶縁状」『週刊平凡』18（30）、1976、36 - 39頁。

26 『読売新聞』1977.11.7朝刊、24頁。

27 寺脇研「日本映画批評 岸壁の母」『キネマ旬報』（702）（1516）、1977、247頁。

28 『読売新聞』1998.1.22東京夕刊、15頁。

かりとなるだろう。そこでは、現在の韓国、北朝鮮、中国東北地方が日本の植民地であったという認識は薄らいでいる。引揚げと抑留を経験した人の数は膨大であり、そこでの体験も、種類の語りに纏めることができるようなものではなかった。しかし、体験そのものが残した深いトラウマや、戦後社会での困窮や周囲の無理解といった困難な状況から、体験者の多くは口をつぐみ、その反対に、メディア上の言説では母親というイメージが前景化していった。兵士たち、引揚者たちが大陸でどのような体験をしていたのかよりも、傷ついた彼らひいては視聴者を癒す母親の抱擁の方が求められたのである。

また当然のことではあるが、これらのドラマは各家庭において視聴されており、「愛の劇場」の視聴者は大半が主婦層であったと推測できる。家庭内個人の領域が発達した時期の主婦へ向けた番組で、「岸壁の母」と引揚げが相次いで取り上げられたことは、テレビ時代における戦争にまつわる記憶の継承の在り方を象徴している。

ドラマ『流れる星は生きている』放映の前年には、初の残留孤児訪日調査団が訪日し、中国残留日本人問題への国内的な関心が高まっていた。中国残留日本人の存在の浮上は、アメリカの核の傘の庇護下に冷戦時代を過ごし、植民地責任には口を拭って涼しい顔をしてきた戦後日本社会が初めて受ける、外部からの異議申し立てだった。

ここまで論じてきた引揚げや抑留と比べると、中国残留日本人の表象は戦後日本社会において広く共有されている。長い間引き裂かれた親子の対面は、大々的かつ感動的にテレビニュース等で報じられ、日本人の集合的記憶の一部として現在も語り継がれている。

しかし実際のところ、日本政府は積極的な支援に長い間乗り出さず、帰国事業は遅々として進まなかった。多くの残留日本人たちは、全く自分自身の力やボランティアの活動によって、数十年前に離れ離れになった家族を見つけ出さざるを得なかったのである。その後も、中国残留日本人が社会問題化し重い腰をようやくあげた日本政府は、あくまで肉親捜しという対応でとどまろうとした。そのため残留日本人たちは、自分が「日本人」であるというだけでなく、日本に肉親が存在することも証明する必要があった²⁹。また、肉親が見つかりと政府は支援を打ち切り、残留日本人たちの支援や自立は家族の責任とされた³⁰。

ボランティアとして長く中国残留日本人問題に関わり、2002年以降各地の地方裁判所で提訴された集団訴訟において、東京地方裁判所に意見書を提出した庵谷馨も、政府と民間ボランティアの関係の問題点について以下のように指摘している。肉親捜しをはじめとした援護活動は民間ボランティアが先行し、日本政府は後追いをしてきたにも関わらず、政府は自らの責任を認めずに「個人次元」の問題だとし、本来政府の責任で行うべきことまで肉親やボランティアに負わせていた。しかも、政府はボランティア活動に依存しながら、必ずしも協力的な姿勢を見せなかった³¹。国の責任を認めようとせず、終戦直後の引揚げ援護策の延長線上で問題を処理しようとしたため、残留日本人の捜索、帰国、帰国後の支援のあらゆる段階において、残留日本人の人々は不当な扱いを受け、国家に翻弄され

29 浅野慎一、トン岩「血と国 - 中国残留日本人孤児の肉親捜し」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』3 (1), 2009, 126 頁。

30 同上、130 頁。

31 庵谷馨「中国残留日本人支援施策の展開と問題点」蘭信三編『中国残留日本人という経験』勉誠出版、2009、228 頁。

続けたのである。こうした政府の姿勢に否を突きつけたのが前述の集団訴訟であった。この訴訟では植民地支配の負の歴史を暴きかねないような人々に対し、救済の手を差し伸べようとしなかった国の不作為が問われ、そのなかで、同じような困難に置かれながらも、拉致被害者と中国残留日本人とではなぜ補償の質がこれほど違うのかという点が問題とされた。

日本政府の対応は、戦争責任における「国家」と「個人」の領域を都合よく使い分けるものであり、この傾向は昨今の元徴用工問題にも共通している。ここまで検討してきたように、引揚者という植民地支配の背景を抜きにしては語れないはずの記憶を、家族の物語として消費しがちだった日本社会も、公的なレベルでの植民地責任の忘却に加担していた。

しかし、藤原てい『灰色の丘』に描かれている引揚者像は、そのような定型からは大きく外れるものだった。

5. モデル・ストーリーに収まらない『灰色の丘』の引揚者像

『流れる星は生きている』がベストセラーになった翌年の1950年、藤原ていは『灰色の丘』という作品を発表している。『灰色の丘』には、同名の長編と、「着物」「三八度線の夜」「襦袢」という三つの短編が収められているが、『流れる星は生きている』とは異なり、「襦袢」以外の三作品は、創作であることが読み手にも明らかな作品である。また、『灰色の丘』は『流れる星は生きている』以前に書かれた、もしくは構想されていた作品である可能性が高い³²。

ベストセラーとなった前作と違い、『灰色の丘』は忘れ去られようとしている作品である。再版や文庫化されたことはなく、現在では入手することも難しい。管見の限りでは、同作を論じた先行研究にも乏しい³³。しかしこの作品の語りは、まさに『流れる星は生きている』で提示されていたような、現在に至るまで支配的な引揚者のモデル・ストーリーとは一線を画している。引揚げのイメージに最も強い影響を与えたと目される作家自身が、それと対立するかのような語りを残していたのである。そして一方が国民的記憶にまでなり、もう一方がその陰に隠れ忘却されてしまったことは注目に値する。

「灰色の丘」の主人公である道代は、夫の佐藤と結婚し朝鮮海峡を越えたが、新京（現在の長春市）での新婚生活は日本の敗戦によって4か月しか続かなかった。引揚団は新京を脱出し、北朝鮮の百泉という街までたどり着いたが、ソ連軍の男狩りによって道代は夫と引き離されてしまう。この作品は主に、男たちが連れていかれて以降の引揚団の暮らしを描いている。道代が置かれた状況自体は『流れる星は生きている』の藤原とほぼ同じであり、満洲都市部からの引揚者の典型と言える。

しかし物語の冒頭から、戦後社会が引揚者に求めた模範とは全く違う行動を道代は見せている。夫と別れる際、彼女は自分が何の感慨も抱いていないことを発見するのである。ほかの女性たちは夫に取りすがって泣き、別れを悲しんでいたが、彼女はどうしてもそのような気分になれなかった。新京での暮らしの中でも、道代は佐藤のことを「自分の夫」

32 藤原てい『流れる星は生きている』（日比谷出版社版、1949）あとがきの記述より。

33 成田龍一「忘れられた小説『灰色の丘』のこと」中野敏男ほか編著『継続する植民地主義 ジェンダー/民族/人種/階級』青弓社、2005。前掲、末益、2018を参照。

だと感じることはできず、結婚生活が長く続けばその距離感もかえって円熟味を加えて、ひとかど以上の夫婦に成れたかもしれないが、たった4か月ではどうともならなかった。

『流れる星は生きている』をはじめとした引揚げ文学では通常、家族との別れは突然降りかかった悲劇であり、その後の引揚げ体験の性質を決定づけるものとして描かれている。『流れる星は生きている』では、主人公の藤原は夫との涙の別れを終えた後、女家長として子どもたちを生き延びさせねばと決心する。つらい時には「流れる星は生きている」を歌い、夫のことを想うことで彼女は過酷な引揚げを乗り越えていくのである。引揚げ一年目の越冬期のように、餓死者が出るような極限状況では、友人や肉親の死ですら割り切らなければ自分自身すら守れなかったかもしれないが、道代のように、物語の冒頭から家族愛に疑義を呈するような女性像は、非常にまれである。彼女は別れた夫に思いをはせることもなく、彼はその後、死に際になるまで物語には登場しない。

「灰色の丘」は通常の引揚げ文学と違い、家族やほかの日本人についての描写の少なさも際立っている。道代には子どもがおらず身軽だったために、ほうぼうへ使役に出てお金を手に入れることが可能だった。「灰色の丘」では、収容所や使役先で出会った保安隊をはじめとする朝鮮人男性たちと道代の交流が多く描かれている。

一般的に、引揚団の大部分は女性、子どもと高齢男性によって構成されていた。日中戦争が開始されて以降も、満洲の「開拓」や経営に従事している男性は長らく徴兵対象から除かれていたが、終戦直前の「根こそぎ動員」によって大勢の男性が入営させられ、ろくな訓練を受ける暇もないままにソ連軍の侵攻をむかえた。そして最後まで徴兵を免れていた男性たちも、労働力として使うためにソ連軍に連行されていき、その多くは帰らなかった。

男性を欠いた引揚団の女性たちは、陸の孤島のごとく性的な危機状況に囲まれていた。ソ連軍兵士による強姦の恐怖は引揚者の共通の記憶であり、朝鮮人や中国人からの被害も多かった。「灰色の丘」においても、道代がキャバレーで働かされていたり、見知らぬ少年に尾行されたりするなど、女性たちが置かれていた状況が強調されており、保安隊の朝鮮人男性から強姦被害を受ける寸前の場面すらある。しかし道代は、彼女を一人の人間として対してくれる李という保安隊の朝鮮人青年と恋に落ちる。このとき、夫の佐藤はソ連軍に連れていかれて生死不明の状態ではあるが、道代と李の関係は不倫状態である。以下に引用するのは、道代と李の会話文である。

「僕は、なぜあなたにこれほど惹かれるのかわからない。(中略)ただ、僕の気持だけなんだから、何もあなたに強情はしませんよ。ただ、願わくば、願わくば……僕も人間なんですよ。それだけは認めていただきたい」

(中略)

道代は闘わなければならなかった。とにかく人妻と云う位置に居た。夫があった。かりそめにも、夫以外の男に心に向ける余裕は許されるだろうか。既成道德の殻かもしれない。しかし、道代はすくなくとも、今までその殻の中に生きて来ていた。それを今ここで、この異国の青年を相手に敢然と破り得る力があるだろうか。³⁴

34 藤原てい『灰色の丘』宝文社、1950、83 - 84頁。旧字体は直した（以下も同様）。

二人の関係は、道代が日本人の妻としてさらされていた抑圧と、李が植民地の支配一被支配関係の中で負った傷との両方を、男女の対一の相互承認によって癒そうとする試みである。現在の我々の立場からすれば、不問にされている日本の植民地支配の責任を無視することはできないが³⁵、大日本帝国は朝鮮の人々を人間扱いはしていなかったと自省し、既成道徳の殻を破って李を愛することによって、道代なりの責任の取り方を模索していたことは注目に値する。もちろん、道代が自分自身を既成道徳の犠牲者として位置づけていたとしても、支配を受けていた人々から見れば、彼女は支配者層の中で半周辺的な存在であったというだけでしかなく、新京で会社勤めをする男の妻として植民地経営を支え、日々の生活の中でその利益を享受してきたことは否定できない。

とはいえ、作者の藤原が、引揚げ時に幾度となく生死の境をさまよった経験を持ち、おのずから強烈な被害意識を持たざるを得なかった事情を考慮すれば、引揚げから5年も経たない時期に発表された小説の中で、主人公の女性を朝鮮の男性と対一の人間として相対させ、そこに連帯感すら生じさせていたことを、安易な贖罪意識であると現在の我々が指弾するよりは、その意識構造を詳しく考察するほうが有益だろう。

引揚者の証言によく見られるのは、全体として見れば「満洲国」は傀儡政権であり植民地であったかもしれないが、自分たちは中国人や朝鮮人たちと友好的な関係を築けていたという認識である。この認識の下では、敗戦を機に相手の態度が一変し、「暴民」となって自分たちに被害を与えたとしか感じられず、なかには、自分が仲良くしていた「良い人たち」と「暴民」は全く別の人々なのだと自分を納得させようとした者もいた。

どちらにせよ、朝鮮人や中国人は「暴民」という群衆単位で把握されており、これは実際に略奪や暴行を受けた引揚者たちの偽らざる感触だっただろう。しかし道代は、自分が性的に不安定な立場に置かれていながらも、同じ女性として朝鮮人に連帯意識を感じていた。道代は北朝鮮の中流家庭へ使役にだされた際、浮気の常習犯である夫のふるまいに耐える妻と、友人のような関係になる。

道代は、故郷の自分たちの周囲にも断ち切れない因習が幾重にもとりまいていることを嘆いていた。だが、この北鮮の中流家庭の奥にも、同じような習慣と、無責任な男の存在することを知って悲しかった。³⁶

道代は自分と同じように因習の犠牲となっている朝鮮の女性に共感しているが、その一方彼女は女性のみ日本人引揚げ集団内で厄介者扱いされ孤立している。「灰色の丘」は引揚げという支配一被支配関係の崩壊を描く際に、日本人対異民族という関係性の転倒だけでなく、家父長制による女性支配の一時的消滅という認識も提示しており、しかも後者の方により力点を置き、女性としての朝鮮人との連帯を示すことによって普遍性を提示しようとしている。家父長制を軸にした大日本帝国の支配原理に、藤原は創作という行為を通じて接近していたと言えるのかもしれない。これは見方によっては、植民地責任を放棄

35 『灰色の丘』に登場する朝鮮人のほとんどは当然のように日本語を話すことができ、日本への留学経験や日本での学歴、日本の「文化」にあこがれを抱いている。自分の身を立てるためには支配者たちの言語を習得しなければならぬ朝鮮の人々の立場に、道代が思いをいたすことはない。

36 前掲、藤原、1950、77頁。

するものであるが、その本質に迫ろうとした同時代ではまれな例と言える。これは、藤原が引揚げという特殊な、しかし植民地帝国の記憶を体現する経験を持っていたことと、無関係ではないだろう。

ここまで見てきたように、道代は一般的な引揚者像から大きく乖離する人物である。そして「灰色の丘」の結末において、彼女は「日本」にたどり着くことかなわず井戸に身を投げてしまう。安部公房『けものたちは故郷を目指す』のように、引揚げられない「引揚者」を書いた作品は皆無ではないとはいえ、小説ではなく主に体験記の形で引揚げの記憶が語られていたこの時期に、帰ることが出来なかった引揚者を描いた作品はほとんど見られない。しかも前述のとおり、「灰色の丘」は『流れる星は生きている』よりも以前に執筆された可能性が高い。藤原は自分の体験を書き残すためにどのような形式を取ればいいのかを迷っていた³⁷。その試行錯誤の過程で「灰色の丘」という、引揚者のモデル・ストーリーにも、藤原自身の体験にも一見反するかのような、虚構の物語が生まれていた。このことは、トラウマ的な出来事を文学として表現する際に人は、記憶の中に存在するものを取捨選択して切り分けて提示するというような、単純なプロセスを経るわけではないことを示している。藤原は虚構の形をとることで、自らのトラウマに相対的な視点を保持しながら向き合おうとしていたと推測できる。では、藤原の試みが物語でどのような結末を迎えたのかについて、考察をさらに進めていこう。

佐藤の妻という立場でありながら李との心の交流を進めていくにしたがって、道代の精神は変調をきたし始める。自分のことを「二重人格者」と言い³⁸、自分の体が自分のものではないかのような感覚に襲われ、「どこかに、もう一人のほんとうの道代が居るような感じ」を訴えるまでになる³⁹。

遂には、帰らぬものと思っていた夫が半死半生の状態で道代のもとに帰り着き、そのまますぐに死んでしまう。道代は錯乱状態に陥り、この辺りから、物語は道代が属する引揚団の団長を務める国原という女性の視点で展開されていく。

この国原は藤原自身の体験が強く投影されている登場人物であり⁴⁰、作中には彼女が藤原の代弁をして戦争指導者を糾弾するかのようシーンも見られる。自分の分身のような人物をあえてわきに配置して道代の転落を傍観させたのは、この小説を引揚げ体験に向き合うための一種の思考実験として成り立たせるためには必然的な措置だったと言えるだろう。国原には藤原と同じように子どもがいたため（国原は二人、藤原は三人）、国原を主人公に据えると、語りのすべてが、子どもたちを守った母の物語に回収されてしまいかねないからである。

物語の終わりでは収容所からの引揚げが開始され、引揚げ港に向かう列車に引揚団の皆で乗ることになるが、その直前に、道代は夫の形見である靴下の片方だけを抱きながら井戸に身を投げてしまう。そして姿を見せない道代のことを探しに来た国原は列車に乗り遅れてしまい、走り去る汽車の地響きを感じながら、引揚団が暮らしていた丘の上の一軒家

37 注32に同じ。

38 前掲、藤原、1950、83頁。

39 前掲、藤原、1950、115頁。

40 皆の推薦を受けて引揚団の責任者を務めなければならなかったことや、人形作りの内職をしたため目を悪くしたことなどが、『流れる星は生きている』や藤原の回想でも語られている。

に一人取り残される。

6. おわりに

引揚げを代表とする大日本帝国の植民地崩壊期の記憶についてここまで論じてきたが、その中で「灰色の丘」をどのように位置づけることが出来ただろうか。

藤原は自らの体験から若干距離を置いた道代という人物を描き、支配的な引揚者像とは異なる可能性を模索していたが、物語の中で彼女は精神の均衡を失い、日本に帰ることが出来なかった。道代の記憶は戦後日本社会において生きていく場所を見出せるものではないと、藤原も感じていたことが見てとれる。

記憶という観点から注目すべきは、藤原が同じ自分の引揚げの記憶から出発しながらも、『流れる星は生きている』と「灰色の丘」において異なる引揚者像を提示していることである。そしてその分化は、自分の体験を文学作品化するという行為の中で起きていた。

分化した引揚者像のうち的一方は「家族愛」を求める人々の時代的欲求という上昇気流に乗ってモデル・ストーリーの中心部にまで上りつめ、もう一方はほとんど忘却されている。その理由は、文化的記憶の形成においてフィクションの小説よりも体験記の方が有利だからというわけではないだろう。映画『流れる星は生きている』が「母もの映画」として生まれ変わったように、作品の形式や完成度の問題ではなく、当時多数を占めていた「内地」出身の人々でも、「家族愛」という媒介をもって共感することができたために、記憶の政治学において勝利を収めることができたのである。

「体験」の時代に確立された「家族愛」という記憶の単純読解法はその後も受け継がれ、「岸壁の母」や中国残留日本人の再会シーンは日本社会で大衆的な支持を獲得し、植民地の記憶は無害化したかのように見えた。しかし、アジアからの異議申し立てを経た現在、そうした一国内で完結するような姿勢はもはや許されない。情動のみで満たされた記憶同士の衝突は、感情対立しか生み出さないからである。植民地にまつわる集合的記憶の成立経緯を今一度解きほぐし、「灰色の丘」のように、現在とは違う語りも存在していたことを明らかにすることは、今の滞った議論を客観視することにつながるだろう。

主要参考文献

浅野慎一, トン岩「血と国 - 中国残留日本人孤児の肉親捜し」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』3 (1)、2009。

阿部安成・加藤聖文「『引揚げ』という歴史の問い方 (上)」『彦根論叢』(348)、2004。

——『引揚げ』という歴史の問い方 (下)」『彦根論叢』(349)、2005。

アライダ・アスマン (安川晴基訳)『想起の空間：文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007。

—— (磯崎康太郎訳)『記憶のなかの歴史：個人的経験から公的演出へ』松籟社、2011。

蘭信三編『中国残留日本人という経験』勉誠出版、2009。

- 伊豫谷登士翁・平田由美編『「帰郷」の物語／「移動」の語り』平凡社、2014。
- 紙屋牧子「「聖」なる女たち：占領史的文脈から、「母もの映画」を読み直す」『演劇研究：演劇博物館紀要』（37）、2014。
- 川村湊『異郷の昭和文学——「満州」と近代日本』岩波書店、1990。
- 『文学から見る「満州」「五族協和」の夢と現実』吉川弘文館、1998。
- 高榮蘭『「戦後」というイデオロギー——歴史／記憶／文化』藤原書店、2010。
- 島村恭則編『叢書 戦争が生みだす社会Ⅱ 引揚者の戦後』新曜社、2013。
- ジョン・ダワー（三浦陽一ほか訳）『敗北を抱きしめて』増補版上下巻、岩波書店、2001。
- 成田龍一『「戦争経験」の戦後史』岩波書店、2010。
- 朴裕河『引揚げ文学論序説：新たなポストコロニアルへ』人文書院、2016。
- 藤原てい『流れる星は生きている』日比谷出版社、1949。
- 『灰色の丘』宝文社、1950。
- 『旅路』読売新聞社、1981。
- 山本有造編著『満洲 記憶と歴史』京都大学学術出版会、2007。
- 若槻泰雄『戦後引揚げの記録』時事通信社、1991。