

生き延びた者の<恥> ——『夕風の街・桜の国』に見る身体・言語・性

浜 邦彦

誰かの声

『夕風の街・桜の国』（双葉社、2004年、以下『夕風』と略）は、1968年広島生まれの漫画家こうの史代が、はじめて原爆被災の記憶と正面から向き合った連作マンガの単行本である。ほとんど無名と言ってよかった作家の、わずか104ページのこの小さなコミック本が、口伝えに称賛を呼び、第8回文化庁メディア芸術祭大賞（2004年）、第9回手塚治虫文化賞新生賞（2005年）の「ダブル受賞」を果たして話題になった。昨年（2007年）夏には佐々部清監督による映画化作品も公開されて、熱心な読者をいまでも獲得しつつある。

「夕風の街」は、被爆から10年経った広島市内の基町バラック（通称「原爆スラム」）に暮らす被爆者の母娘を中心に、娘である皆実の恋愛と原爆症の発病にいたる心の動きを描いた作品である。市内の建設会社に務める平野皆実は、同僚の打越に密かな好意を抱いているが、それが恋愛感情にまで発展することに、かすかな不安を感じている。一方、打越もまた、皆実への好意を告げるきっかけを探して、「外回りの途中」を口実に、皆実の住むバラックを訪ねたりしている。

皆実の言い知れぬ不安の理由は、読者の目にすぐに明らかになる。突然訪ねてきた打越に、お茶と「珍しい野菜」（実は土手に生えている雑草）を何気なく振舞う皆実の歓待が、貧しいバラック生活の工夫と機知（「それはここの特産品じゃ」）をこらしたものだと思った打越が、思わず照れながら「平野さんて、ええヨメさんになるな」ともらした直後である。瓦礫の間からぐったりと伸びている白い手を描いた小さなコマが差し挟まれ、皆実は急に何かを思い出した

かのように、「うるさい！ ヨメになぞなるか 往ね!!」と叫んで、打越を追い返すのである。

この瓦礫の記憶の小さなフラッシュバックは、やがて、決定的な形で反復される。打越がついに皆実に好意を打ち明け、橋のたもとで皆実を抱き寄せるシーンで、突如その橋——西平和大橋——の場面が上空から大きく俯瞰され、打越と皆実が口づけを交わす橋の上にも、川面にも、無数の死体が描かれるのである（『夕風』p.22）。

皆実は打越の腕をふりほどいて駆け出し、途中で草に足をとられて転ぶ。まるで地中から突き出した無数の死者たちの手のように、草は皆実の足にからみつき、離さない。

そっちではない お前の住む世界は
そっちではない と誰かが言っている

表象できないもの

大量虐殺を生き延びた生存者の多くが、トラウマの記憶と同時に、偶然にも助かり生き残ったことに対して、一種のうしろめたさをも抱えて生きてきたことが、さまざまな文献や証言を通じて次第に知られるようになってきている。つましく平穏な会社勤めの生活を続けてきた皆実をひそかに苛みつづけてきたのは、「お前は生きていてもいいのか」「お前だけが幸せになっていいのか」という、「誰かの声」である。それが、恋愛や結婚のほのめかしに抗うようにして現われていることは、注意されている。死の領域と対置されているのは、性愛の領域である。

被爆者の恋愛や結婚に対する不安や消極性というテーマは、井伏鱒二の『黒い雨』（1965年）や、『夕風』の先駆をなす井上ひさし原作の『父と暮らせば』（1994年初演）をはじめ、幾度も語

られ、主題化されてきたはずだが、それらは主に、原爆症の発症や遺伝の恐怖という医学言説に照らして理解されてきたと思える（それはもちろん、間違った理解ではない）。だが、その不安や消極性にはおそらくいっそう見えにくい次元があって、そこには「こんな私が」生き残ったことの罪責感と見分けがたい、ある羞恥の感覚が、秘められていると感ずるのである。

本稿で考察する<恥>とは、生存者が内密に隠し持っている、あるひそやかな、未分化な、身体化された感覚のことである。それは、他の者たちを犠牲にして生き延びたのかもしれないという罪責感を、性愛の可能性（新たな愛の対象の獲得）がほのめかされた瞬間に、身体が拒否してしまうような羞恥心に結びつけている、説明しがたい感情である。「夕風の街」は、こうした感情がいかにも、生存者にとっての体験を語りにくいものにしてきたかを、改めて教えてくれる作品である。

しあわせだと思ふたび
美しいと思ふたび
愛しかった都市のすべてを
人のすべてを思い出し
すべてを失った日に引きずり戻される

被爆者をさいなむトラウマの記憶。まず見ておかなければならないのは、このトラウマのもたらす心的メカニズムである。衝撃的な体験、とりわけ生命をおびやかす危機を生き延びたような体験は、それが起こっている最中には、意識に登録されることはない。自らの経験として了解されないまま体験されてしまった出来事は、意識による変形を被ることがないために、生々しい直接性を保ったままで——突然のフラッシュバックのような形で——身体的に反復される。キャシー・カルースは、「トラウマは、たんに破壊的経験が精神的に与える効果として起こるのではなく、根本的に言うと、それを生き延びたことに対する謎から来ている」と述べている（『トラウマ・歴史・物語』みすず書房）。

ぜんたい この街の人は不自然だ
誰もあの事を言わない いまだにわけが
わからないのだ

それを生き延びた当事者にとってさえ、「わけがわからない」こと。それが経験として了解されないまま、まさしく直接に身体に刻印されていることの残酷さは、この主人公のつぶやきが漏れるのが銭湯のシーンであることに、意味深く表現されている。「誰もあのことを言わない」不自然な沈黙が覆い隠そうとするものを、女性たちの裸体に焼きつけられたケロイドの痕が、生々しく露呈させているのである。

だが注意しなければならないのは、直接的に回帰するトラウマの体験が、この「夕風の街」では、ほとんど表象不可能なものとして描かれているように見える点である。太田川の川面を埋め尽くす死体の絵（『夕風』p.22）は、およそ写実的な描写とはかけはなれた、まるで適当に書きなぐったいたずら書きであるかのような幼稚な線で描かれており、端的に言って、読者に異様な印象を与える。中沢啓治の『はだしのゲン』（1973年～85年）が、劇画表現の写実性と記号性を限界まで駆使することで、被爆直後の光景の凄惨さを執拗に表現しようとしたこととの落差は、印象的である。

実際、「夕風の街」のこうのは、「イメージ」の直写性に頼る表現を拒否しているかのようだ。文字だけのコマが多用され、原爆症を発症して視力を失って以降の描写は、皆実の意識を表現する白いコマがつづく。あとがきでこうのは、『夕風の街』を読んで下さった貴方、このオチのない物語は、35頁で貴方の心に湧いたものによって、はじめて完結するものです」と書いているが、「夕風の街」のラストは「このお話はまだ終わりません」と書かれてあって、その次の35ページは、^{フランク}白紙になっている。

マンガという、写実性以上に記号性に頼る表現メディアによって「現実」が表象されるとき、読者はその「イメージ」の直写的な印象を受けると同時に、マンガ表現のコードによって記号化された「意味」を読み解くことで、それを写実的な「現実」の知覚へと構成しているだろう。つまり、その現実の写実性の知覚は、読者にとってすでに理解可能なものとして与えられてしまっているだろう。だが、こうのがここで「描こう」としたものの、それは、表象することも理解することもできない「現実」なのである。

原爆被災者のトラウマの特異性として、ぜひとも指摘しておかなければならないことがひとつある。それは、放射能被害による原爆症の発症という「見えない恐怖」が、いつ健康な被爆者をも襲うかもしれないという「現実」である。被爆者のトラウマ記憶においては、被爆直後の衝撃的な「イメージ」が、記憶に登録されえない「理解不能なもの」としてのみならず、文字通りに「イメージ」として表象不可能な「ピカの毒」の恐怖と結びついて、執拗に反復されてしまうのである。

言語化・内面化

トラウマからの回復は、患者がその体験を意識化し、言語化し、了解可能なものにしていくプロセスによって遂行される。だが「夕風の街」では、「生き延びたことに対する謎」は、生々しく暴力的な言葉で、身体を刺し貫いている。

わかっているのは「死ねばいい」と
誰かに思われたということ
思われたのに生き延びているということ
そしていちばん怖いのは あれ以来
本当にそう思われても仕方のない人間に
自分になってしまったことに
自分で時々 気づいてしまうことだ

誰かの、誰のかは分からないが、悪意がある。正確には、誰かの悪意の存在を想定している私がいる。誰かの悪意を想定するのでなければ、とうてい了解することの出来ない、圧倒的な暴力の不条理があるからだ。この「誰か」とはむしろ、はじめに見た「誰かの声」とはまったく別の、それどころか正反対の「誰か」であることは言うまでもない。だがいずれにせよ、それは皆実の内面を通して響いてくる「声」である。

言語化することは、了解不可能な「持ち主のない出来事」(カルース)として反復されるトラウマ体験を、自我が知的に把握し統御可能にするための操作である。私に降りかかった圧倒的な不条理を、内面的に了解可能なものにするための、内密な言語行為である。だがこの操作

は、あとで見るメランコリーの場合のように、自己に対する非難ばかりを増殖させ、「非難されるべき自己」像をくり返し構築するための言語行為にもなりかねない。実際には、あのような目に遭ったのは、私が悪かったからなのではない。あのような目に遭ったからこそ、そうされても仕方のない私になってしまったのだ。

死体を平気でまたいで歩くようになっていた
時々踏んづけて焼けた皮膚がむけて滑った
地面が熱かった靴底が溶けてへばりついた
わたしは 腐ってないおばさんを冷静に選んで
下駄を盗んで履く人間になっていた

ヒロシマの生存者もまた、ほかのどんな大量殺戮の生存者とも同じく、生き延びるために妥協しなければならない、あの「灰色の領域」をくぐり抜けてきたことは事実だっただろう。だが生存者の内面を通じて聞こえてくる「誰かの声」の糾弾と、それが引き起こす強烈な恥、罪責感、それは体験そのものよりも、むしろその体験があとから言語的に意識化されるとき、その仕方に関わるのではないだろうか。そのもっとも印象的な例は、次のようなものである。

八月六日 何人見殺しにしたか分からない
塙の下の級友に今助けを
呼んでくるといってそれきり
戻れなかった

約束という言語行為が、皆実をその場面に縛りつけている。約束した相手が亡くなってしまえば、この約束も消えるのだろうか。そうではない。それは逆に、果たせなかった約束——ここで待ってってね——として、いつまでも消えないまま、向こう側で、皆実を待ちつづけるのである。

恥辱

生き延びた者が、なぜ恥を感じなければならないのか。なぜ、恥ずべき行為を行なった人間ではなく、恥ずべき行為の犠牲を生き延びた者のほうが、恥辱感と罪責感とに苛まれつづける

のか。ジェノサイドや戦争犯罪の被害者における、こうした恥辱の存在論を提起した稀有な証言者として、私たちはまず、アウシュヴィッツを生き延びたイタリア人化学者、ブリーモ・レーヴィの名前を想起すべきだろう。

自死の一年前に刊行された『溺れるものと救われるもの』の「恥辱」と題された章で、レーヴィはアウシュヴィッツ解放のためにやってきたロシア人兵士たちが見せた奇妙な反応について、次のように書いている。

彼らはあいさつもせず、笑もしなかった。彼らは憐れみ以外に、訳の分からない慎みにも押しつぶされているようだった。それが彼らの口をつぐませ、目を陰鬱な光景に釘付けにしていた。それは私たちがよく知っていたのと同じ恥辱感だった。選別の後に、そして非道な行為を見たり、体験するたびに、私たちが落ち込んだ、あの恥辱感だった。それはドイツ人が知らない恥辱感だった。正しいものが、他人の犯した罪を前にして感じる恥辱感で、その存在自体が良心を責めさいなんだ。世界の事物の秩序の中にそれが取り返しのつかない形で持ち込まれ、自分の善意はほとんど無に等しく、世界の秩序を守るのに何の役にも立たなかった、という考えが良心を苦しめたのだ。（自著『休戦』からの引用）

「正しいものが、他人の犯した罪を前にして感じる恥辱感」。しかも、その「正しいもの」の良心が、何の役にも立たなかったのだと見せつけられる恥辱感。衆人環視のもとで、許しがたい犯罪が行なわれたことを知る者の恥辱感。レーヴィはそれを、「人間であることの恥」とも呼んでいた。

だがここでは、生存者だけでなく、アウシュヴィッツを解放にきたソ連軍兵士をも、「同じ恥辱が襲った」ことの意味を、考えてみる必要がある。それは「人間」という普遍的な規範の水準で感じられたものだったのだろうか？むしろ、レーヴィが感じていた恥とは、生き延びるために抑圧された者が抑圧機構の共犯者となり、人間的なものが非・人間的なものとの底を接する、あの「灰色の領域」を潜り抜けたがゆえの恥辱

感ではなかったか。そうだとしたら、なぜその恥が、解放のためにやって来たソ連兵たちにも「同じもの」として共有されるのか。

ブリーモ・レーヴィをアウシュヴィッツ以後の「人間の尺度」として、内的な対話をつづけてきた徐京植は、「身を灼く恥」と題されたテキストで、全裸でナチスの兵士たちに追い立てられてゆく女性たちを写したモノクロ写真を目にした時の、燃え上がるような恥の感覚を、次のように書いている。

私は1996年3月、エルサレムのヤドヴァシェム博物館でこの一連の写真を見た。キャプションには「処刑を前にしたユダヤ人女性。ラトヴィア、リエパヤ」とあった。かなりの時間、写真の前を動くことができなかった。激しい恥の感覚に灼かれた。裸である彼女らが恥ずかしいのではない、見ている自分が恥ずかしいのだ。

（『半難民の位置から』影書房）

徐はこの場面で感じた恥ずかしさを、旧ソ連の崩壊後、市場経済の暴力のただ中に文字通り裸で放り出されることになったホームレス（bomzhes）の写真集を目にした時の恥ずかしさに結びつけ、その恥の理由を、レーヴィのいう「人間的な連帯において失格したという告発」として受けとめる。レーヴィは、生き延びるために「灰色の領域」を無感覚に潜り抜けた者でさえ、「ほとんど全員が、助けなかったことに罪の意識を感じている」と書いている。

コンパッション

こうした恥の感覚の核心に、苦しむ者を見捨てて自分が生き残っているという苦悩があるのだとしたら、私たちはそれを、「コンパッション」（共感=共苦）という言葉で考えてみるができるだろう。コンパッションが「他者の苦悩への想像力」（ジャン・F.フォルジュ）であるとしたら、その原光景は、おそらく次のようなものであろう。

男は牢獄につながれている。その窓から彼が見ている事態はこうである。野獣が母親

の手からその子供を引き離し、その獐猛な歯で子供のやわらかい体を引き裂いた。子どもの腹は爪で引っ掻き出され、いまや内臓が剥き出しになって痙攣している。自分とは個人的かかわりはないことといえ、そのような情景を見せられて囚人は何と恐ろしい動揺をおぼえていることか。子供は死にかけ、母親は気を失なわんばかりだというのに、助けるために何も出来ず無力であることが、彼をどれほど苦しめているだろう。(ルソー『人間不平等起源論』)

下河辺美知子はここに、「一つの暴力と、それに翻弄される三つの苦しみがある」と見ている。野獣の姿をして社会の外から降りかかってくる圧倒的な暴力のもとで、「引きちぎられる子供の死にいたる苦痛、わが子を獣に喰いちぎられるのを見ている母親の悲嘆に満ちた苦痛、そして、それを目撃していながら何も手出しが出来ずにいる囚人の苦痛が展開する」。そして、このうち「共感=共苦」と訳されるにふさわしいコンパッションと同質のものは、三番目の囚人の苦痛なのだと言う(『歴史とトラウマ』作品社)。

下河辺はさらに、このような「共感共苦」の構造が、まったくの他人であるはずの目撃者にも苦しみが伝染する、トラウマの構造と似ていることを指摘する。私たちはここで、ソ連軍の兵士たちが衝撃的な光景を前に示した「恥辱」が、これと同じ形で、目撃者にも伝染したものであったのではないかと考えてみたくなる。

コンパッションの回路を通じて、それを目撃する者へと伝染する恥。そうだとしたら、徐の感じた恥とは、写真の中の「彼女たち」の死を前にした姿よりも、それを無力に見つめるほかない徐自身こそが覚えた恥ずかしさだったのだろう。だが、それだけだろうか？

剥き出しの死

SSの隊員はふたたび呼ぶ。“Du, komme hier!”〔「お前、ここに来い」〕。進み出したのは、またもイタリア人で、ポローニャの大学生だ。わたしはかれを知っている。かれの顔は赤くなっている。わたしはじっと注視する。今でも、その赤さは目に焼き

ついている。〔……〕かれは赤くなった。赤面する前に、自分の周りを見回したが、指名されたのは自分だった。もはや疑いがなくなったとき、彼は赤くなった。

ロベール・アンテルムが『人類』に記している、忘れがたい場面である。ジョルジョ・アガンベンは、この赤面を、「どう見ても、かれは、死ななければならないことを恥じている。殺されるのに、ほかの者ではなく自分がでたために選ばれたことを恥じている」と分析している(『アウシュヴィッツの残りのもの』)。それは「犬のように」殺されていく、『審判』のヨーゼフ・Kが最期に感じた恥辱でもある。アガンベンは言う。「いずれにしても、その大学生は、生き残ったがゆえに恥じるのではない。反対に、恥ずかしさが、彼よりも長く生き残る」。

ここでアガンベンは、無差別の殺戮が惹き起こす恥辱について、ひとつの重要な転倒を行なっている。誰かの代わりに生き残ったから恥ずかしいのではない、そうした場面では、誰も自分の死を死ぬことができなかつたことが恥ずかしいのだ、と。むしろ、まぎれもない私の死を、私のものではない姿として、しかも、私のもっとも剥き出しの姿として目撃させられているという感覚。アガンベンによれば、それこそがいわば存在感情としての恥である。私たちが、剥き出しになった生物学的な裸の姿を白日のもとに晒され、そこから逃げ隠れることもできず、むしろそれを自ら目撃するようにと命じられている、「絶対的に自分のものでありながら自分のものでないものに、いやおうなく立ち会うよう呼びつけられている」という感覚。

おそらく、「死ねばいいと思われた……にもかかわらず生き残っている」のが恥ずかしいのではない。「死ねばいい」という無差別的で無関心な悪意の前に、1945年8月6日の朝、まったく突然に、地上580メートルのところに突如出現した1万2000度の火の玉によって、剥き出しの無力な肉体として焼かれていった者たちが死の瞬間に感じたはずの、絶対的な「恥ずかしさ」があったのだ。わずか数秒から数時間の間に、いつもと同じだったはずの私が、絶対に予想もできず、理解もできず、受け容れることもできない、焼け爛れた姿で息絶えてゆくことを知っ

た、その突然の、最期の瞬間。明らかに、私の死よりも、私の恥のほうが長く生き延びるのである。

そうだとしたら、生き残りとは、その恥ずかしさを見てしまった者のことである。変わり果てた姿になって死んでいった者たち——それが私の肉親であり、友人知人であり、近所のおばさんであり、学校の先生であった——が、死の瞬間に感じたはずの、燃え上がるような恥。生き残った私がかれらのために証言するのだとしたら、何よりもまず、この恥をこそ証言しなければならぬのではないか。(しかし、そんなことができるだろうか?)

メランコリー

「夕風の街」の語りにおいて、もっとも痛切に胸を打つのは、たとえば次のような箇所だ。

あの橋を通ったのは八日のことだ
お父さんも見つからない妹の翠ちゃんも見つからない鼻がへんになりそうだ
川にぎっしり浮いた死体に霞姉ちゃんと瓦礫を投げつけた
なんどもなんども投げつけた

なぜそんな残酷なことをしたのだろう。なぜそうせずにいられなかったのだろう。なぜ、変わり果てた姿で川面を埋め尽くしている、つい数日前まではこの街のご近所さんだったはずの死者たちに対して、それほど憎悪をおつけなければならないのだろう。この攻撃的な衝動とは、一体何なのか。

この攻撃衝動が、まさしくフロイト的な意味で、哀悼と対比されるメランコリーの病的な相を表わしているのではないかと言えば、奇妙に聞こえるだろうか。たしかにフロイトが定式化したメランコリーとは、喪われた愛の対象を自我がその内部に「取り込み」「同一化」しながら、患者が対象への非難を自分自身に向ける、という点で特異なのであった。この対象の取り込み=内面化という点をとりちがえるなら、メランコリー論の要点を取り逃がしてしまうだろう。

だが私たちの考察にとって重要なことに、メランコリー患者は自分を責め続けながらも、そ

れは本当は喪われた対象に対する「告訴」なのであって、患者は、そのことに一切恥を感じていないのである。メランコリー患者は、あたりはばかることなく自分を非難する。その非難を、強迫的に誰かに聞いてほしいと願い、そのことに少しの恥も感じていない。なぜならそれは、本当は自分を見捨てた死者たちへの非難だからだ。死者たちのほうが、自分を見捨てて先に逝ってしまったのである。

瓦礫を投げつける相手は、いまだ自我に取り込むことができない、その意味では前メランコリーの、喪失された対象であるように思える。取り込むことができないのは、むしろあらゆるトラウマ体験の特徴として見るべきかもしれない。あのような姿で川面を埋め尽くしている死者たちを許せないのは、自分もまたその「ひとつ」であったかもしれないことを、この上もなくあからさまに思い知らされるからである。自分が否定したいこと、目を背けたいこと、隠しておきたいことを、文字通りに赤裸々の姿で、耐え難いほどに悲惨な姿で、白日のもとに晒しているからである。死者たちは、これがお前の姿だったのだ、お前はたまたま、髪の毛一本ほどの偶然で、このような姿にならずにすんだだけなのだ、と囁きかける。自分がそうあるべきだったということを思い出させるためだけに、このような姿で私を侮蔑し、恥じ入らせている(しかも、お父さんも翠ちゃんも、その中に混じって漂っていないとはかぎらない)。自分を見捨てて先に逝ってしまった死者たちへの非難、それは裏を返せば、死者たちが生き残った自分を非難していることへの非難なのである。

メランコリー患者においては自我に同一化された他者へと向かう攻撃性が、ここでは、同一化できない死者たちへの攻撃性となって現われている。だがそれから10年経って、この時の死者たちへの行為を思い返している皆実は、死者たちを悼むのではなく攻撃したことに、強い罪の意識、恥の意識を感じずにはいられないだろう。あの時死者たちに向かって投げつけた瓦礫を、10年後の皆実は、自らの内面に向かって投げつけずにはいられないだろう。

イノセンスの解体

「桜の国」は、「夕風の街」の物語から30年以

上が経過してのち、東京都の郊外に舞台を移して、被爆二世、三世の主人公たちが、自らの過去を再発見してゆく物語である。主人公の七波もまた、一種のメランコリーの状態にある。幼少期を過ごした中野区の風景を、忌まわしいもの、「忘れたいもの」として、憎んでいる。その町は、小学生の七波がある日自宅に帰るなり、血を吐いて倒れている母の姿を見てしまった町、病床の祖母（「夕風の街」の皆実の母）の末期の姿が、記憶にしみついている町なのである。加えて、弟の凧生入院も、幼い七波の心に不安を植えつけていただろう。

メランコリーとは、特定の愛する対象を喪った悲哀よりも、むしろ、対象として登録されない喪失の不安に関わる状態である。七波は、何かが決定的に喪失されていることを触知してはいても、何を喪っているのかを知らない。

「桜の国」は、その七波が、偶然再会した幼なじみの東子とともに初めて広島を訪ねることによって、喪った愛の対象を見出し、哀悼することによって、自分を苦しめてきた喪失の記憶と和解する物語として読むことができる。いわれのない、理解できない、一方的に取りついてくる「喪失」の不安を憎悪するがゆえに、メランコリーの状態を生きていた七波は、広島での経験を通じて、被爆三世である自分の位置を受け容れてゆく。七波が「平野家之墓」を見上げて記憶と向き合うことを決心する場面（『夕風』p.66）は、皆実が原爆ドームを見上げて、打越に被爆の記憶を打ち明けることを決心する場面（同、p.26）と、同じ顔として描かれている。

と同時に、過去の喪失との和解は、幼なじみであった七波と東子の同性愛的な友情の回復、また凧生と東子の恋愛の回復という形でも展開する。広島の平和記念資料館を訪れた後、気分が悪くなった東子を介抱して、七波が休憩場所を探してたどり着いたのは、とあるラブホテルだった。七波はホテルの部屋番号を見て、鍵を回した途端、血を吐いて倒れていた母の姿のフラッシュバックに襲われる。ホテルの部屋番号は、中野区のアパートの部屋と同じ番号だったのだ。だがこのトラウマを、七波ははじめて東子に被爆三世としての想いを語る、という形で乗り越えてゆく。原作では帰りのバスの中、眠っている東子の隣での七波のつぶやきとして表

現されていたそのシーンは、映画版では、まさにそのラブホテルの部屋での告白という形で変奏される。それは、「夕風の街」の皆実の打越への告白を、おそらく同性愛的な形で肯定的に反復している。その後の若々しい女性どうしの楽しげな入浴シーンは、「夕風の街」の銭湯の沈黙と、印象的に対比されていた。

芹沢俊介は『新版 現代<子ども>暴力論』（春秋社）で、ロロ・メイの「イノセンス」概念を借りて、子どもが表出するさまざまな攻撃性・暴力の根源に、イノセンスへの固執があることを論じている。イノセンスとは、解決不能な事態に追い詰められたときに、「自分には責任がない」「このような形では現実を引き受けられない」と自らを正当化するための、心的な場所である。それは遡れば、「このような私に生まれたのは自分の意志ではなかった」という、出生の根源的な受動性・無力さに由来する。イノセンスとは、自らの意志で世界を受容することができない苦しみの状態であって、そこからやみくもに自らを解放しようとする攻撃性が、自己や他者に向かう破壊衝動や暴力となって表れる。イノセンスに固執するものは、「私が悪いのではない」とこの暴力を正当化しながら、本当はそれを解体できなくてもがいているのである。イノセンスの解体、すなわち成熟とは、このイノセンスを「自分には責任がある」と、自らの手で書き換えることを意味する。イノセンスの解体は多くの場合、その表出を他者が肯定的に受けとめることで、自然に行なわれる。

広島からの帰り、七波が忘れたがっていた「東子ちゃんの町」への再訪は、文字通りの意味で、イノセンスが解体される場面となる。「この町って、こんなに狭かったっけ?」と、幼少時代を過ごした町を成長した視点から改めて見つめなおした七波は、その新たな認識（あるいは再認識）を、「被爆三世」としての自らの出生（＝両親の物語）への、肯定的な受け止めなおしへと連続させてゆくのである。

「被爆二世」の母・京花と、疎開して被爆を免れていた父・旭との結婚を、祖母のフジミは何よりも恐れていた。原爆症の遺伝の恐怖は、弟・凧生の原因不明のぜんそくによって、七波のすぐ身近に暗示されてもいた。被爆者との結婚の障害、という主題は、ジェンダー関係を入れ替

えて、凧生と東子の恋愛関係においても反復されている（「うちの母さんにちょっと似てるよね、あの子」）。七波が偶然見つけてしまう、凧生から東子への別れの手紙には、凧生のぜんそくを理由に交際を諦めさせようとする東子の両親に、凧生が同意したことが書かれていた。

だが七波は、それが凧生の本心ではないことを見抜いている。両親がそうであったように、この若い二人もまた、被爆三世への偏見という障壁を乗り越えて、結ばれるだろう。子どもの頃に毎日通った陸橋の上で、手紙をちぎって桜の花びらに変えながら、「見てるんでしょう、母さん」と、七波は母の物語を自らの内に紡ぎはじめる。桜の舞う平和大橋のたもとで、若き日の母が、父のプロポーズを恥じらいながら受け容れる場面を想像しながら、七波は思う。

母からいつか聞いたのかもしれない
けれどこんな風景をわたしは知っていた
生まれる前…… そう あの時
わたしは ふたりを見ていた

東京・中野区の小さな陸橋は平和大橋に重なり、給水塔は原爆ドームに重なる（注）。生誕の根源的受動性を自らの手で書き換える、七波のイノセンス解体の作法は、美しく感動的だ。

そして確かに このふたりを選んで
生まれてこようと 決めたのだ

結びにかえて

メランコリーは、自我の内部に喪われた「他者」を取り込み、この「他者」の喪失を自らの喪失として生きている状態である。それは自らが喪っているものを知らない、いわば喪失を喪失している状態でもある。だが、意識に登録されない「他者」を自らのうちに取り込んでしまうこの心的メカニズムは、忘れたことをさえ忘れている「他者」が自らのうちに——理由の分からない自責・憎悪・恥という形で——書き込まれていることを教えてくれる。

『夕風』は、こうした「病的な」メランコリーの状態から、主人公たちが自らの意志で喪失と向き合い、喪った対象を見出すことによって、

「正しい」哀悼へと至る道を示して、深い感動を与える。向き合うことのできなかった過去に、憎悪ではなく悼みをもって向き合い、新しい愛の生活へと進んでゆく、肯定的な意志を礼賛している。それは、避け続けていた原爆の記憶に自ら向き合おうとした、作家こうの史代自身の意志でもあるだろう。「桜の国」は、七波と東子という作者の分身を借りた、「夕風の街」のいわばメイキングである。

本稿で見てきた<恥>は、この肯定性の手前でためらい、喪失の苦悩の方へと引き戻される感情である。死者を正しく悼むすべを知らず、不条理な喪失の場面にくり返し立ち会わされ、とりつかれ、それを語ってはならないもの、見せてはならないものとして抱えこんでしまった身体が見せる、苦悶の状態である。それは意識のレベルで分節化される手前であって、身体のレベルで反芻され生きられている、存在感情の<かなしみ>の別名かもしれない。

あまりにも大量の命が失われたがゆえに、この分節化できない感情は、「ヒロシマ・メランコリー」のようなものへと、いつの間にか横滑りしていくこともありうるだろう。それは多様な名前と顔をもった死者たちを、ひとしなみに匿名化し内部化してしまう「ナショナル・メランコリー」の、母型のようなものである（これは、大田洋子の作品の題名に由来する「桜の国」のシンボリズムを、どう読み解くかという問題でもある）。そうした記憶の政治に対して、私たちは個々の死者たちの顔と名前を回復する、哀悼の作業を続けてゆかなければならないだろう。

だが他方で、生存者の身体においていまも分泌されつづけている、名づけようのない喪失——桜の樹の下には、どんな喪失が埋められているのだろう——と結びついた私密的な感情は、私たちに「生き延びること」の語りえない秘密を、証言しつづけてもいるのである。

（注）元安川にかかる平和大橋、太田川にかかる西平和大橋はともにイサム・ノグチによるデザインで、太陽と舟をイメージしたこの二つのデザインには、それぞれ「ikiru」「shinu」という意味が込められている。