

戦後七〇年と女たちの物語（一）

—中島京子『女中譚』と『小さいおうち』—

岡 英里奈

【要旨】

戦後七〇年を迎えようとする二〇一〇年前後、アジア太平洋戦争を題材とする作品群において、特に存在感を放ったのが、女性作家による女性を視点とした物語であった。本稿では、中島京子による小説『女中譚』と『小さいおうち』を対象に、同時代状況において〈女性〉が語ることの意義を模索する中島作品の試みを論じる。議論を通して浮かび上がるのは、ともすれば単なる「被害者史観」に陥ってしまうという〈女性〉が語るものの問題性に対し、中島作品が〈女性〉たちの「個」としての多層性や、抑圧と被抑圧の間を行き来する流動性を描くことによってその危険性を巧みに阻止している点である。それを本論では、日本の加害性を否定し、戦争の悲惨さを忌避する歴史をめぐる現在の不穏な状況に対し、そこに回収されることのない中島作品の意義として位置づけた。

【キーワード】

戦後七〇年 〈女性〉の語り 中島京子 『女中譚』 『小さいおうち』

中島京子による小説『女中譚』（朝日出版社、二〇〇九年八月）、『小さいおうち』（文藝春秋社、二〇一〇年五月）はともに、二〇〇〇年代を生きた元・女中の高齢女性の視点を通して、一九三〇年前後から一九四五年の敗戦に至るまでの日本を描いた作品である。詳細は後述するが、『女中譚』の場合は主人公・すみの問わず語り、また『小さいおうち』の場合は主人公・タキによる手記の体裁をとっている。どちらもその結末では語り手の死が描かれており、これらは死を目前に控えたひとりの女性が、『女中譚』の場合は秋葉原に出入りする若者に向けて、『小さいおうち』の場合は親類の大学生・健史に向けて、その「記憶」を次世代の人びとに伝えようとする物語だといえる。

この二作をはじめとして、戦後七〇年を迎えようとする二〇一〇年前後、アジア太平洋戦争を題材とする作品群において、特に存在感を放ったのが、女性作家による女性を視点とした物語であった。代表的なものでいえば、この史代『この世界の片隅に』（全三巻、双葉社、二〇〇八年一月〜二〇〇九年四月）や、今日マチ子による『cocoon』（秋田書店、二〇一〇年八月）をはじめとする一連の作品^①、赤坂真理による小説『東京プリズン』（文藝春秋社、二〇一二年七月）、また津島佑子による『あまりに野蛮な』（講談社、二〇〇八年一月）や遺

作『狩りの時代』（文藝春秋社、二〇一六年八月）などが挙げられる。

戦争の時代を直接経験した世代による「証言」が失われつつあるなか、その「記憶」をいまに引き継ごうとするとき、『あの時代』を語る視点人物として〈女性〉が選ばれることには、どのような意義と問題があるのか⁽²⁾。本稿では、二〇一〇年前後の歴史と文化にかんする諸現象を視野に入れながら、同時代状況における中島作品の試みについて考察する。

一・〈正史〉の危機と〈女性〉が語ること

本節では、『女中譚』および『小さいおうち』を戦後七〇年における〈女性〉たちの物語の一つとして位置づけ、他作品との共通性を指摘しながら、同時代状況において〈女性〉が戦争の語り手として選ばれることの意義と問題点について整理したい。

中島作品との近似性という点でいえば、まず想起されるのは、こうの史代による『この世界の片隅に』である。広島から呉に嫁いだ主人公・すずを視点人物として、戦中から終戦までの庶民の暮らしを描く本作は、その視界の立脚点を、すずの嫁ぎ先である北條家という家庭、あるいは台所に置いている点で、中島作品―特に『小さいおうち』と共通している。戦時下における台所、あるいは家庭における人びとの日常生活は、従来の歴史学においては些末なこととして無視されてきた領域であった。しかし近年では、藤原辰史『ナチスのキッチン』（水声社、二〇一二年六月）に代表されるように、戦争のリアリティを端的にあらわす場として、注目があつまっている。

こうした歴史像がいまにもたらすことは、『戦時中にも私たちと変わらない生活があった』という、歴史化された時代への共感を通したリアリティの構築にあるだろう。それは『あの時代』として切り離され、他者化されてしまった時代を、再び自己のもとに引き寄せるものとして一定の効果をもつといえる。この点で、当時、主に台所を取り仕切るとされていた女性に、物語を語る視点としての価値が見出されることも理解できる。『小さいおうち』もまた、主人公・タキが、物資が不足するなかで奉公先の平井家の食卓にどんな工夫を凝らした料理を出したか、「ス・フ」に代表されるような当時の粗悪品にどのように対応したかなどが、作品の見どころの一つとなっている⁽³⁾。

また、このように戦時のなかの日常を描こうとする試みは、従来とは異なるオルタナティブな歴史像を提出しようとする意思のあらわれだといえる。『この世界の片隅に』を再び例にすれば、二〇一六年に本作がアニメーション映画として公開された際、制作側からも観客側からもよく聞かれた言葉に、『本作はいわゆる反戦ものではない』という言葉があつたことは記憶に新しい。同様に、先述の赤坂真理『東京プリズン』やその後に出版された評論『愛と暴力の戦後とその後』（講談社、二〇一四年五月）の場合もまた、戦後から現代にいたるまで『隠されていたこと』『教えられなかったこと』を掘りおこし、従来の歴史教育で語られてきた歴史像に挑戦しようとする試みであるといえる⁽⁴⁾。

中島の二作品の場合、このようなオルタナティブな歴史像のために明確に意識されているのは、山田（野呂）順子が詳細に論じているようなhistoryに対するher history⁽⁵⁾―すなわち〈正史（大きな歴史）〉

に対して個人あるいは家族の歴史といった〈小さな歴史〉を提起するということである。「民衆史」や「個人史」の発生と展開といった〈小さな歴史〉の戦後における展開をここで追うことはできないが、そこに〈正史〉を乗り越える価値を見出した領域の一つにフェミニズムがある⁽⁶⁾。新しい歴史像を模索する二〇一〇年前後の物語の視点に〈女性〉が選ばれ、また多くの作品で主人公の女性と他の登場人物の女性との緩やかな繋がり⁽⁷⁾が描かれている背景の一つには、これまでのフェミニズムの成果があるといえる。

しかしながら、こうした個人や家庭の生活に立脚した〈小さな歴史〉、特に戦場を経験せず、原爆や空襲にも距離のあった人物の物語を現在において描くことには、極めて繊細な注意が必要である。一九九〇年代からのいわゆる「歴史修正主義」や、近年議論されている「ポスト真実」に象徴されるように、現在は〈小さな歴史〉に對置されるはずの〈正史〉が、危機に瀕しているといえるからである。そもそも、空襲や原爆、そして物資の不足による飢えなど、女性や庶民の視点に立つ戦争像は、ともすれば「被害者史観」に傾いてしまふという危うさをもつものである⁽⁸⁾。帝国日本の加害性という前提があつてこそ、〈小さな歴史〉は意義をもつ。しかし近年では、その加害性そのものを否定しようとする声が増えます大きくなりつつある。

さらに問題だと考えられるのは、右のような極端な場合ではなくとも、これまでの戦争の語りにあつた残酷さや悲惨さが、『ふつうのひと』によって忌避されているという状況である。象徴的であつたのは、二〇一三年において議論を呼んだ、愛媛県松江市教育委員会による中沢啓治『はだしのゲン』（発表は一九七三・八五年）の閉架問題

であろう⁽⁹⁾。また二〇一七年四月には、広島平和記念資料館の「原爆再現人形」が、リニューアルにともない撤去されている。平和記念館の場合、撤去の理由は不明だが、このような戦争の残酷さや悲惨さの忌避という風潮に対し、同時代の〈女性〉が語る〈小さな歴史〉が、それに抗えるとはいえない。

この風潮に対し明確に抵抗しようと試みたものに、二〇一五年七月に公開された映画『野火』（塚本晋也監督、怪獣シアター）を挙げることができる。大岡昇平の同名小説（一九五一年）を原作とする本作では、戦場の極限状態におけるカニバリズムとともに、ステイバーン・スピルバーグによる監督作品『プライベート・ライアン』（パラマウント、一九九八年）を想起させるような激しく残酷な戦闘シーンが描かれている。公開時のパンフレットにおいて、塚本晋也は、「ヴェネチア国際映画祭では、残酷シーンに「やり過ぎ」という批判もありました」というインタビューの問いかけに対し、以下のように答えている。

僕は全然やり過ぎだと思つてません。現実の方が遥かに残酷ですから、それを伝える為にはこれでも描き足りないと思つています。（中略）戦後七〇年が経つて戦争体験者がいなくなり、肉体的な実感を持つて痛みや恐怖を語る人が少なくなると、国が戦争に傾いていく恐怖を感じています。今作らなければ、今この痛みを伝えなければという危機感があつて本作を作りました。

（塚本晋也監督インタビュー）パンフレット『野火』怪獣シアター、二〇一五年六月）

たしかに本作は、同年八月に公開された映画『日本のいちばん長い日』（原田真人監督、松竹）、また二〇一三年四月に公開された映画『永遠の0』（山崎貴監督、東宝）など、同時期に公開されたエンターテインメント作品とは明らかに異なり、それゆえに意義深いものであった。しかし、やはり戦場を舞台としなければ、あるいは直接に空襲や原爆を描かなければ、戦争の残酷さや悲惨さは描けないのだろうか。歴史を忘却し、「修正」し、また蓋をしようとする時代状況に抗いながら、また単なる「被害者史観」にならないかたちで、戦地に行かなかった（女性）の視点から、物語を語ることはできないのだろうか。以下で論じていくように、中島による二作品は、こうした同時代状況の問題に細心の注意を払いながら、〈女性〉が語ることの意味を模索した作品として位置づけることができると考えられるのである。

二．『女中譚』

二・一 追体験による女性同士の絆

『女中譚』は、秋葉原のメイド喫茶に出入りする主人公・すみだが、自身が女中あるいは女給として過ごした一九三〇年代の思い出を語る三つの短篇からなる連作集である。第一篇「ヒモの手紙」は林芙美子「女中の手紙」（彼女の履歴）改造社、一九三一年八月）、第二篇「すみの話」は吉屋信子「たまの話」（『小さき花々』實業之日本社、一九三六年九月）、第三篇「文士のはなし」は永井荷風「女中のはなし」（『おもかげ』岩波書店、一九三八年七月）を、それぞれ「トリビュート」したものになっており、デビュー作『FUTON』（講談社、二〇〇三年五月）か

ら中島が得意とする手法が採用されている。

すみの語りが生まれる場に、二〇〇〇年代における秋葉原が選ばれている理由は、メイド喫茶の「メイド」が「女中」であるためだが、さらに本作ではメイド喫茶における店員、すなわち「ウエイトレス」から「女給」へ、「めいど」から亀井戸（かめいど）の「娼婦」へと連想の糸が繋がっており、すみの経歴もそれに対応している。『女中譚』における女中像は、『小さいおうち』で語られる『嫁入り前の娘の行儀見習い』とは異なり、すみはときには場末のカフェの女給として、またときには洋行帰りの医師や名の知れた文士の家の女中として、さらには浅草のダンサー、場合によっては娼婦として、戦前から戦中・戦後を生き抜いた人物として描かれている。同時に、本作が描き出す一九三〇年代の日本像も、『小さいおうち』におけるそれとは大きく異なる。『女中譚』が描き出す一九三〇年代とは、貧困と軍国主義、そしてテロの時代である。ここから再度、語りの現在が秋葉原であることのもう一つの意味が見えてくる。第三篇「文士のはなし」では、二〇〇八年六月八日に発生した秋葉原通り魔事件が描かれる。すみはそのテロ（と解釈された事件）の混乱の中、かつて女中だった頃の記憶を語りながら、死を迎えるのである。

先述したように、本作は一九三〇年代に書かれた作品を「トリビュート」したものであり、綿密な元テキストの引用と脚色から、すみの物語が構成されている。元テキストと本作との関係として、第一篇と第二篇に共通するのは、元テキストの主人公である女中の体験が、すみによって追体験されるということである。その追体験を通し、すみはそれらの女性たちに、反発や軽蔑、憐憫といった感情を孕みながら

も彼女たちとの緩やかだが息の長い絆を作り出していく。

第一篇「ヒモの手紙」と林芙美子「女中の手紙」の場合、千代という女中が恋人の信吉に向けて送った八つの手紙のみで構成される元テクエストに対し、本作はその千代がやりとりしていた手紙の、真の書き手としてすみを登場させる。信吉の本性に気づかず、愛を乞いつづける千代に、すみは軽蔑、嫌悪、恐怖といった感情を抱きながらも、すみ自身が信吉に惹かれていくことを通して、徐々に千代に同一化していく。そして恋人に利用されて娼婦の道を歩もうとする千代に変わって、本来発せられるべき怒りを、自身の怒りと重ね合わせながら発露させていくのである。

見せてやりたいんだよ。

見てみぬ振りをしているんだか、鈍いんだかどうかって、ほんとうのことをひとつも見ようとしない連中に、これが真実なんだってことを。

（中略）

（前略）あたしは会ったことも見たこともない女、手紙の女、書かれたものの中にしかない女、そんな女にどうしてそうも、怒りを覚えたろうかねえ。

（中略）

荒れていたんだ。心がね。ずさんでいたんだよ。

だってそうだろう、貧乏人は一生貧乏で、貧しい家の娘は女郎屋へ行くと決まっていた。男だつてそうさ。なんのいいことがあ
るの。体がぼろぼろになって使えなくなるまで働かされて、それ

でも仕事にありつきやいほうで。

そんなときに人はどう思う？ いい夢を見ながらのんびり寝られるんだらうかねえ。一度や二度、腕枕して甘やかしてくれた男を後生大事に信じられるもんだらうかねえ。（「ヒモの手紙」、傍線は引用者）

右に引用したように、すみの怒りは千代を代行したものでありつつも、その怒りの矛先もまた千代に向けられている。「女中の手紙」における千代を娼婦へと導いたのは、実は彼女と同じ男性に惹かれ、近い状況にいた女給のすみであったのだ。しかし、傍線部のように千代の苦しみを、自身も含めた他の苦しむ人びとに共通するものとして開き、千代に代わってそれに言葉を与えているのもまた、すみなのである。

同様に、第二篇「すみの話」でもまた、吉屋信子「たまの話」を追体験するすみを描かれる。本作の元テクエストに対する最も大きな脚色は、たまと奉公先の娘・萬里子との友愛関係を性愛関係に変換した点にあるが、その事実を知ったすみもまた、二・二六事件の起きた夜、事件に魅了され高揚した萬里子との間に、三島由紀夫「憂国」（一九六一年）さながらの、戒厳令下におけるエロスを体験するのである。さらにすみは戦後、萬里子の母でナチス政権下のドイツと戦時下の日本の両方を経験したイルマ夫人との間にも精神的な交流を結ぶ。このようにして『女中譚』では、前節でも述べ、また先行研究でも指摘されているように^⑩、女性同士の緩やかではあるが息の長い絆が描かれ、さらにその繋がりは、貧困にあえぐ下層の人びと、同性

を愛する人びと、障害をもつ人びと、「日本」(だけ)ではないルーツを持つ人びとといった、その他のマイノリティとの繋がりにも広がってゆくのである。

二・二 「弱者」と「強者」、複数の境界線

本稿の問題意識に従えば、さらに注目すべきは第三篇「文士のはなし」だといえる。本篇と永井荷風「女中のはなし」との関係は、先の二篇とは大きく異なる。荷風を思わせる文士から見た女中・恵美子を語る元テキストと、女中であるすみの視点から文士との交流を描く本作は、互いの語りを相対化し合うものとなっているのである。ここで重要なのは、本作が一方的に元テキストの視点を相対化しているだけではないということだ。ここではすみ自身もまた、その生き方やあり様を相対化されている。

この点で効果を發揮しているのが、すみによる一人称の語りの前後に挿入される、元テキストの直接引用である。その部分であらわされるのは、作者・荷風の目に映った一九三〇年代後半の日本の姿である。それは「強者を称美し、強者を崇拜するのが今の世に生きる人の義務のやうになつた」という「強者」の時代であり、そこで「弱者」は「狡猾奸譎として憎み罰」されてしまうのだという¹¹⁾。さらにここでの「強者」と「弱者」は、階級や民族といったような分かりやすいものではない。これに続く部分では、恵美子(すみ)もまた、この時代の「強者」の一人だと語られるのである。

恵美子は見方によつては、今の世に謂ふ一種の強者であるのか

も知れない。悲しく沈む夕日も、一晚たてば又明るくなつて昇るのだと思つて、泣寝入りに寝てしまふ強者であるらしい。されば、舞踏場が閉ざされた暁には、其時と其場合とに応じて、さほど自分の思慮を費やさず、仲間の者共の為すところを見て、之に倣ひ、容易に其日其日を送る他の道を見付けるであらう。(永井荷風「女中のはなし」『おもかげ』岩波書店、一九三八年七月)

文士がこう語る理由の一つに、女中と文士との次のような場面がある。

先生は口ごもり、長い顎の先にまばらに見える無精ひげを擦った。正直、そこまで吃驚するとは思わなくて、あたしは却つて先生の反応に驚いた。

「じゃあ先生もやっぱり、あの人と同じような考え方をしているのね。私の考え方は間違っていたのかしら」

「お前はどつて心持なんだ」

「どつて、男の死んだこと……」

「そつと」

「それは悲しいことだと思つけれど、戦争つて言つたら、誰だつて死ぬ覚悟で行くんですわ。敵の弾に当たつて死ぬのも、悪い水に当たつて疫病で死ぬのも、味方の弾に当たつて死ぬのも、死にまじつたら同じじゃないの」

先生は、口をぎゅつと結んで押し黙った。(「文士のはなし」)

文士の家を離れて数年後、すみはその間に出会った兵役体験を持つ「男」から、「ヒモの手紙」における信吉とおぼしき人物（元テキストでは恵美子の兄）を殺してしまったことを告白される。同時に手渡された大金に戸惑ったすみは、この「妙な話」を聞かせる最も「適当な人物」として文士のもとを訪ねるのであるが、文士はすみの予想以上に、出来事を重く受け止める。傍線部は、戦場で同胞を殺してしまった「男」と同胞に殺された信作の体験に心を痛める文士と、そうではないすみとの大きな違いを示している。〈女性〉であるすみは、戦地での経験に対し、全くといっていいほど、当事者性をもち得ないのである。

すなわち、「文士のはなし」で直接引用を通して示される「弱者」と「強者」とは、想像を絶する出来事を経験してしまった者とそのような経験を持たない者、または同じ出来事を経験したとしても、それによって時間が止まってしまう者とそうでない者、あるいは時代に取り残された者とそうでない者といった、社会的属性のみでは捉えきれない人びとの内面に関わるものだといえる。そしてその点からすみを「強者」とする文士の言葉は、これまでに〈女性〉という社会的弱者として描かれてきたすみの属性を、より多層的なものとして再認識させる契機になっているといえる。ジェンダーや階級、民族だけでなく、戦地に行った者と行かなかった者、生き抜く力をもつ者とそうでない者、「弱者」と「強者」を分ける境界線は複数あり、個人の属性は多層的で流動的なものである。『女中譚』は弱者としての女性たち同士の間ゆるやかな絆を描き出しつつも、それ故に陥る危険性のある「被害者」としての固定化を、テキストに施された巧みな仕掛けによって回避し

ているのである。

三 『小さいおうち』

三・一 都市中間層と戦争

本節では、『女中譚』との比較によって浮かび上がる『小さいおうち』の特性を挙げながら、前作から本作への、中島作品における〈女性〉の語りの展開を追っていきたい。

『小さいおうち』を『女中譚』と比較したとき、まず第一に大きな差異として浮かび上がるのが、主人公の語る歴史像の違いである。先述したように、『女中譚』のすみが語る一九三〇年代像とは、貧困と軍国主義、そしてテロの時代であった。一方で、タキが平井家で過ごした一九三五年から四五年までを中心とする『小さいおうち』の歴史像は、何よりもその日々の楽しさや明るさが強調して描かれる。完成直後の平井家の食卓では、一九四〇年に開催されるはずだった東京オリンピックや万国博覧会への期待が語られ、タキはその当時の「東京のウキウキした気分」（第一章一〇）を書き留めている。そしてその語りにおいては、すみがすぐそばで経験した二・二六事件も、どこか遠い話、メディアの中の出来事として位置づけられている。

戦争へと向かっているはずの当時の東京を、明るいものとして描く^⑩ タキの手記は、本作の第二の特性である健史という読者の存在によって「間違っている」（第一章一一）、過去の「美化」（第二章一）と批判される。しかしながら、タキが描く歴史像は、成田龍一が『近代日本史と歴史学』（中央公論新社、二〇一二年二月）で整理して

みせた、近代日本史学における第三期の潮流に沿ったものといえる。成田によると、敗戦直後から一九六〇年頃までの第一期、一九六〇年頃からの第二期に対し、一九七〇年頃からは登場する第三期の歴史学では、一九二〇年代と三〇年代との断絶ではなく連続性が重視されるという⁽¹³⁾。その代表例として挙げられているのが、日本思想史の領域から「モダンライフ」とファシズムとの連続性を論じたハリー・ハルトゥーニアン『近代による超克』（上下巻、梅森直之訳、岩波書店、二〇〇七年四・六月、原著は二〇〇〇年）であるが、タキが描くのはまさしく、その「モダンライフ」を謳歌する都市における新中間層が、文化的趣味や消費活動を通して、いかに戦争に加担していったのかという歴史である。

このような歴史像を可能にしているのは、『女中譚』と比較した場合の第三の特性である、タキの生活圏と女中としてのあり方である。『女中譚』の場合、すみは場末のカフェーや外国人妻と「混血」の娘のいるエリート家庭、洋館に住む文士の家など、比較的特異な空間において、女給や娼婦とも代替可能な労働の一つとして女中業に従事していた。一方でタキの場合、その勤め先および生活圏は、東京郊外の新中間層家庭であり、それは牟田和恵が述べる「俸給生活者である夫と、主婦として生産労働からとは無縁に家事と子育てにいそしむ女性、そして教育と健康に十分な配慮を払われて慈しまれる子供たち」⁽¹⁴⁾という極めて典型的な近代家族―あくまで表面的にはあるが、その点については後述する―である。そしてタキはその平井家に仕えることを、すみのような労働の一種や同時代における一時的な「花嫁修業」としてではなく、親愛の情や信頼感に基づいた一生ものの奉公として

捉えているのである⁽¹⁵⁾。

このようなタキに、平井家の人びとを批判的に眼差すような視点は成立し得ない。タキは「新聞か雑誌に出ていたことを、まるつきりそのまま口移しにおっしゃっているような旦那様」（第二章五）と、政治には興味がなく夫の言うことには「必ず力をこめて相槌を打たれる奥様」（同上）、そして徐々にミソジニーを内面化し愛国少年へと成長していくぼっちゃん⁽¹⁶⁾とともに、「南京陥落」時の戦勝セールを楽しみ、太平洋戦争の開戦を以下のようにある種の清々しさを抱きながら受け入れるのである。

ああ、始まるのだ。新しい時代が始まるのだ、と思った。

それまで毎日、新聞は、日米交渉がいかにかうまくいかないかを、ちまちました小さな活字で取り上げていたのだ。東條さんの洪い顔や、ハル国務長官の憎々しい顔が、黒っぽい写真で入っていて、来る日も来る日も進展しない和平交渉を伝えていた。

（中略）

ところが十二月九日の朝刊には、大きな大きな活字でもって、『米太平洋艦隊は全滅せり』『我無敵海軍の大戦果』と、胸のすくような文字が躍動していたのだった。

わたしは表へ出て、深呼吸をした。（第五章二二）

右に引用した第五章における開戦までの語り興味深いのは、かつて竹内好が「近代の超克」（『近代日本思想史講座』第七巻、筑摩書房、一九五九年一月）において論じたような、日中戦争に対する罪悪感

故に同時代人が太平洋戦争開戦に感じたカタルシスを、平井家における家庭内の雰囲気を重ね合わせる形で描いている点である。「昭和十六年は、戦争が始まるまでは、なんだかまるでいいことがなかった」（第五章四）と述懐されるように、開戦に至るまでの平井家の様子は、東京オリンピックの返上や物資の不足による旦那様の仕事上の危機、そして時子と板倉との関係の進展など、不穏な雰囲気が強調されていた。平井家に奉公する女中としてなんとか家庭の平穏を守りたいタキにとつて、開戦はそれまでのモヤモヤした雰囲気も浄化させるものとして迎えられたのである。『小さいおうち』には、「家族国家」を掲げる帝国日本の動向に無批判的に連動し、「総力戦」を支える近代家族のあり様が描かれているのである。

三・二 逸脱と規範の共犯関係

しかしながら、山田（野呂）順子（前掲論文）が指摘しているように、こうした平井家の極めて規範的なあり方はあくまで外から見た姿であり、その内部には規範から逸脱する別の姿―前夫との「連れ子」である恭一と、「男の人の匂いがしない」（第二章七）旦那様、「不倫」関係にある時子と板倉、そして時子に〈同性愛〉的欲望を抱くタキ―がある。この点において山田（野呂）は、本作を「戦時下という設定において、生殖が避けられた〈家〉を描くことは、家族国家観に対するアンチテーゼとなる」¹⁷と肯定的に評価している。だが、『小さいおうち』における規範と逸脱は、その逸脱という秘密を把握、というよりむしろ支配¹⁸しているタキによって、より複雑な結びつきを有していると考えられる。ここからはタキ自身の時子に対する〈同

性愛〉的欲望のあり方を追うことで、本作における規範と逸脱が対立的なものとしてではなく、奇妙な共犯関係にあることを示したいと思う。

タキが時子との間に抱く性的な意味合いを秘めた女性同士の絆は、『女中譚』と共通する本作の特性の一つである。その意味で本作は、吉屋信子「たまの話」とそれを脚色しつつ引用する『女中譚』の、さらなる「トリビュート」作品といえる。睦子の暗唱というかたちで吉屋信子『黒薔薇』が引かれているように、ここでの〈同性愛〉は吉屋を含めた近代の女性文学におけるあり方と共通している。

小平麻衣子は『女が女を演じる』（新曜社、二〇〇八年二月）において、百貨店文化が牽引した消費社会の成立過程において、消費の女性ジェンダー化と、女性的な欲望の成立を論じている。それはマネキンやショーウィンドウを通じた、男性の性的欲望の客体として〈見られる〉ことの学習の上に成立する主体的な欲望であった¹⁹。『小さいおうち』における時子は、まさしくそのような女性的な欲望をもち、消費生活を謳歌する人物として描かれている。男性に欲望されるような自分に自ら主体的に近づくこと、〈見られる〉ことを想像しながら自分自身を〈見る〉こと、以下の引用にはそのような時子のあり方が端的にあらわれている。

奥様は、飾り戸棚のガラスに二十五の女ざかりを映して、（中略）
ご自分に笑いかけた。もう少ししたら小学校へ上がる子供の母親にしては、やや若作りの髪型ともいえそうだったけれど、旦那様が奥様の若さを気に入っていらして、服装もヘアスタイルも所帯

じみてほしくないというご要望だったらしい。(第一章八)

このような時子に対して憧れを抱くのがタキである。タキは時子から与えられる婦人雑誌やお下りの銘仙、そしてなにより自分を着飾ることや美術や音楽を楽しむ時子の姿を注視することで、時子的な欲望、都市中間層の女性的な消費生活を学んでいく。それは例えば、浅草で幼馴染と再会した時、彼女の誘う「女剣劇」ではなく「板倉さんがぼっちゃんと奥様に薦めていた映画」(第三章二)を見たいと思う姿からも読み取れる。タキの時子に対する恋心は、第一には彼女のようになりたいと願う同一化の欲望としてあらわれる。しかし、前掲の小平が述べているように、そのような「女性による女性への注視は、同一化の欲望だけでなく、男性の欲望とも一致してしまう相手を所有する欲望をも含みこんでいる」⁽²⁰⁾。時子と板倉の関係を睦みに打ち明けるとき、「気がついたら(中略)応接間のテーブルに突っ伏して泣いて」(第五章一〇)しまうというタキの動揺は、彼女が時子に対して所有の欲望をも同時に抱いていたことを示している。

小平によると、近代の資本主義社会において経済力を持ちえない――つまり現実には他の女性を所有し得ない――女性は、自分が憧れの女性のように〈なる〉ことを通してのみ、その欲望を叶えることができるという⁽²¹⁾。しかしタキの場合、上記のような方法とは異なる形で、その欲望を満たしているように思える。それはタキが比較的早い段階から時子のようになる――つまり男性に欲望される存在となり、結婚する――ことではなく、平井家に勤め続けることを望んでいたことから分かる。タキにとっては平井家での生活そのものが、時子への欲望を

満たすものであったということである。そしてそれは、タキが時子との関係をあらわす「一心同体」(第二章三)という言葉が示すように、時子のようになることとは異なる形での、時子との一体化を達成できたことによるものと考えられるのである。

時子に対する〈同性愛〉的欲望というタキの逸脱は、「男の人の匂いがしない」、つまり時子に性的な欲望を向けることのない旦那様の逸脱と、板倉と「不倫」関係にある時子の逸脱とを徹底的に隠蔽・管理し、その上でタキが誇りとする自らの高度な家事能力を駆使し、平井家を「総力戦」を支える規範的な一家として保持しつづけることによって果たされる。「ぜいたく」を好み、「お」のつくことをなさるのが似合」いで「働くのは、まるで不向き」な時子にとって、時代が彼女のあり様と抵触すればするほど、有能な女中であるタキは必要不可欠な存在となっていく。タキにとってはそれが唯一、他の男性との競合を回避し、自身が時子と一体になる方法であったといえる。そしてここに、本作における規範と逸脱の共犯関係が成立するのである。

タキが望み、また守ろうとした平井家が、自身と時子、そして女性に對し性的欲望を持たない旦那様と子どもである恭一によって構成される点から見れば、その世界は最終章に登場する後年の板倉による「小さいうち」の世界、つまり女性同士と子どものみで構成される〈男性〉のいない世界に極めて近いものだったといえる。とすると、タキが出征前の板倉と時子との最後の逢瀬を阻止した理由も見えてくる。タキの欲望を叶える平井家という空間において、〈男性〉の存在は拒否されなければならないのである。このことから、タキの手記における板倉が常に「学生くささが抜けていな」(第三章二)、「子供

じみた」「少年のよう」（第五章七）というようにその未成熟さが強調されて描かれることも理解できる。また、そのタキにとつての時子との蜜月が、タキに性的な欲望を向けるようになった恭一の〈男性〉化（第七章二）によって内側から崩壊することも示唆的であろう。タキが願う〈男性〉を排除した女性同士の世界、それは確かに近代家族の規範的なあり方を攪乱する危険性を孕んだ、極めて逸脱的な欲望である。しかしながらその欲望は、表向きには完璧な規範性をまとうことによつてのみ叶えられる、規範との共犯関係によつて成立する逸脱なのである。

以上、中島作品における〈女性〉による戦争の語りについて検討してきた。確認してきたように、戦後七〇年において〈女性〉を主人公として戦争の時代を語ることに、これまでに軽視されてきた家庭や台所を舞台とする〈小さな歴史〉、また近代という時代が資本主義と異性愛主義によつて抑圧し、不可視化してきた女性同士の繋がりに改めて価値を見出し、それを「記憶」として引き継ごうとする意思が読み取れる。それは、『女中譚』『小さいおうち』においても共通して見られるものであった。

だが一方で、〈女性〉に語りの視点を置くことは、ともすれば「被害者」としての日本を強調し、その加害性を見えにくくするという問題がある。そしてそれは、現在における〈正史〉の危機—帝国日本の加害性を否定し、戦争の悲惨さを忌避する動きに、都合よく回収される危険につながるものである。しかし、こうした現在において〈女性〉が語るこの問題性に対し、中島作品は「弱者」と「強者」を分ける

境界線の複数性や、逸脱と規範との共犯的関係を描くことによつて、登場する〈女性〉たちを「個」としての多層性、欲望を叶え生きているために抑圧と被抑圧との間を行き来する流動性を持った人物として浮かび上がらせている。そしてこのような多層性や流動性²²こそが、中島作品における〈女性〉たちの〈小さな歴史〉を「被害者」の歴史として固定化することを阻止し、〈正史〉の危機に回収されることのない独自の意義を持つものとして引き上げているのである。

〔註〕

(1) 他に、第二次大戦下を描いた作品として、『アノネ、』（上下巻、秋田書店、二〇一二年二月・二〇一三年七月）、『ばらいそ』（秋田書店、二〇一五年六月）がある。

(2) ここでの「証言」「記憶」についての問題意識は、成田龍一「証言」の時代の歴史学（富山一郎編『記憶が語りはじめる』東京大学出版会、二〇〇六年二月）および『戦争経験』の戦後史（岩波書店、二〇一〇年二月）での議論を念頭に置いている。成田は、敗戦直後から一九六五ころまでは、戦争経験のある人びとが同様の経験を有する人びとに語りかけ「体験」が代表する時代、それが以降から一九九〇年ころにかけては、戦争経験を有する人びとがそれを持たない人びとに向けて語りかける「証言」の時代、そして戦争の直接の記憶をもたない人びとが多数を占めるようになる一九九〇年代以降は、「記憶」が証言・体験に優越する時代とされている。

- (3) 川本三郎・中島京子・藪野健「座談会 山田洋次監督映画作品 小さいおうち 明るかっただ戦前の東京」(『東京人』二九(三)、二〇一〇年二月)における中島の発言によると、こうした細部の情報は、中島が以前勤務していた講談社において、雑誌『主婦の友』のバックナンバーを網羅的に調査したことによるといふ。
- (4) 赤坂は、「愛と暴力の戦争とその後」のまえがきにおいて、「これは、研究者ではない一人のごく普通の日本人が、自国の近現代史を知ろうとがいた一つの記録である。／それがあまりにわからなかったし、教えられもしなかったから」と宣言し、その後エピグラフには、「私の家には、何か隠されたことがある。ごく小さなころから、そう感じていた。／でもこういうことだったのかもしれない。／私の国には、何か隠されたことがある」という『東京プリズン』の一節を引用している(／は改行)。こうした赤坂の無知を装いながら戦後の歴史教育を批判する語り口を、筆者は問題視しているが、それについては別に論じたい。
- (5) 山田(野呂)順子「中島京子『小さいおうち』における〈家〉―忌避される生殖、物語の増殖と連結」(『人間文化創成科学論叢』一八、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科、二〇一六年三月)
- (6) 上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』(岩波書店、一九九四年三月)Ⅱ・三「女性史と近代」参照。
- (7) 『この世界の片隅に』では、主人公すずと、夫のかつての想い人であった遊郭に働くリンとの友情が描かれている。また中島作品については、内藤千珠子が『女中譚』における主人公すずみと他の女性たちとの緩やかなつながりを指摘している(『季刊ブックレビュー』中島京子『女中譚』)『小説tripper』朝日新聞社、二〇〇九年十二月)。こうした女性同士の繋がりが重視・評価される背景には、アドリエンヌ・リッチが「強制的異性愛とレズビアン存在」において提示した「レズビアン連続体(コンティヌム)」概念―「女への自己同一人一人の女の生活をつうじ、歴史全体をつらぬくひろがりをつくみこむ意味」が込められた、性的な結びつきの有無を超えた「女同士のもっと多くのかたちの一次的な強い結びつき」、「ゆたかな内面生活の共有、男の専制に対抗する絆、実践的で政治的な支持の与えあい」―の浸透がある。上記引用は、『アドリエンヌ・リッチ女性論血、パン、詩』(大島かおり訳、晶文社、一九八九年一月)による。
- (8) 福岡良明は、戦後の「反戦」メディアの受容史において、「前線」ではなく「銃後」を描いた映画『二十四の瞳』(木下恵介監督、松竹、一九五四年)、また沖縄戦における男子学徒ではなく女子学徒を描いた『ひめゆりの塔』(今井正監督、東映、一九五三年)のヒットに、日本の加害性に向き合わねばならないという「輿論」の回避と、被害者としての「われわれ」の慰撫という「世論」への自閉があったと論じている(『反戦』のメディア史『世界思想社、二〇〇六年五月)。
- (9) 『毎日新聞』二〇一三年八月一六日の記事によると、松江市では二〇一二年八月に、「間違った歴史認識を植え付ける」ため同作の学校図書館からの撤去を求める市民の陳情を受けたことで調査が開始され、結果、同市の教育委員会が漫画の内容を「首を切

ったり、女性への性的な乱暴シーンが小中学生には過激」と判断したために、市内の全小中学校に閉架措置が要請された。

(10) 注7、内藤論を参照。

(11) 永井荷風「女中のはなし」（『おもかげ』岩波書店、一九三八年七月）より引用。また、このように時代を評する文学者の姿は、『小さいおうち』にも引き継がれている。第六章「秘策もなく」では、タキと再会した小説家・小中のセリフに、「文壇とは恐ろしいところだ。なんだか神がかり的なものが、知性の世界にまで入ってくる。だんだん、みんなが人を見てものを言うようになる。そしていちばん解りやすく強い口調のものが、人を圧迫するようになる。（中略）誰かに非難されるより先に、強い口調でものを言ったほうが勝ちだとなってくる」とある。

(12) このような描き方は、作者中島による戦略的なものともいえる。前掲、川本三郎・中島京子・藪野健「座談会 山田洋次監督 映画作品 小さいおうち 明るかった戦前の東京」参照。

(13) 成田『近現代日本史と歴史学』第七章を参照。

(14) 牟田「日本型近代家族の成立と陥穽」（『岩波講座現代社会学 第一九卷（家族）の社会学』岩波書店、一九九六年一〇月）。引用は同書六二ページより。

(15) 清水美知子『女中』イメージの家庭文化史（世界思想社、二〇〇四年六月）によると、同時代における女中という職業に対するイメージは、タキのような「奉公」ではなく、すみやかな「労働」が一般的であったという。この指摘を踏まえた上で倉田容子は、『語る老女 語られる老女』（学芸書林、二〇一〇年二月）第一

章において、夏目漱石『坊っちゃん』における「おれ」による「清」に対する〈下女〉から〈奥さん〉へという語りの移行を、清との「服従関係を「おれの片破れ」という情緒的な絆へとすり替えている」（同書六九ページ）と指摘している。これを『小さいおうち』に援用した場合、平井家とタキとの雇用／被雇用による服従関係は、服従する側であるタキ本人によって、時子との〈同性愛〉を内に秘めた親愛関係に転換されているといえよう。

(16) その成長ぶりは太平洋戦争開戦時の以下のセリフに集約されている。「あんまりアメリカが悪いから、堪えに堪えていた日本がもう、堪忍できなくなつたんだ。そんなこともわからないなんて、ああ、だから女は嫌なんだ」（第五章二二）。

(17) 山田（野呂）前掲論文より引用。

(18) この指摘はイヴ・K・セジウィック『クローゼットの認識論』（外岡尚美訳、青土社、一九九九年六月、原著は一九九〇年）におけるホモセクシャルをめぐる「クローゼット」の比喩で語られる認識のあり方が、「パラノイア的投射」の形式であるという議論を踏まえている。この投射の形式を、本作で最も端的にあらわしているのは第五章一〇に描かれるタキと睦子の会話の場面だが、同様のことは旦那様の秘密や時子と板倉の秘密に対するタキの認識にも当てはまるといえる。重要なのは、それが「投射」であるがゆえに、「クローゼット」の中にいる人物よりもその外にいる人物のほうが、その秘密が何であるかを知っており、特権的な位置にあるという点である。

(19) 小平『女が女を演じる』第一章を参照。

(20) 同右、第四章二二一ページより引用。

(21) 同右、第四章を参照。

(22) このような女性たちのアイデンティティや属性をめぐる多層性・流動性への注目は、これまでのフェミニズムが議論を重ねてきた問題である。近年の議論としてはロクサーヌ・ゲイ『パッド・フェミニニスト』（野中モモ訳、安紀書房、二〇一七年二月、原著は二〇一四年）等を参照。日本近代文学研究の領域においては、近年の重要な研究として飯田祐子『彼女たちの文学』（名古屋大学出版会、二〇一六年三月）を参照している。