

特権的肉体論Ⅱ：「商品」を生きる都はるみ・中上 健次『天の歌 小説 都はるみ』に隠された戦略

林, 相珉
九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程二年

<https://doi.org/10.15017/8506>

出版情報：九大日文．8，pp.60-83，2006-10-01．九州大学日本語学会「九大日文」編集委員会
バージョン：
権利関係：

特権的肉体論Ⅱ

——「商品」を生きる都はるみ・中上健次『天の歌小説 都はるみ』に隠された戦略——

林 相 珉
LIN SOUMIN

Ⅰ 「着物を着物と思つてない」「都はるみ」という商品

室井滋は「日本を代表するような着物の達人」との対談集『女優の筆筒』(二〇〇五・一〇、ぴあ)のキツカケについて次のように語る。日曜日の昼下がりに、「ドンヨリ冴えない自分のおつむにウンザリ嫌気がして」、書いてる途中の「連載の原稿」を諦めて「そろそろ帰ろつかない」と思い立った瞬間、「カランカラ〜ン」と入り口の「木の扉にくつついた鐘」が鳴る。そしてそこには「まるで日本画の中から飛び出て来たような華やか」な「薄紫色の着物姿の中年の女性」が立っている。「おじさんもお兄さんも、おばさん達も若者も、皆、「チラリ、チラリ」と盗み見。着物の女の「しぐさ」、「指づかい」、「カップにそっと寄せるその唇」に、隣のおじさんは「ゴクツ」と唾を呑み込む。再び、「カランカラ〜ン」と退場。「と、途端」、「フア〜ツ」「わ〜ツ」という「深い溜息」の後、「やっぱり日本の女性は着物がいい」「ホント、ホント」「凄い！」と嘆声が続く。「日曜の

午後に一瞬、ステキな目の保養をさせてもらった」室井滋は、「着物の威力」を「キツチリ勉強」するために「日本を代表するような着物の達人」を「お訪ね」するわけであるが、「日本を代表するような着物の達人」との対談、その一発目が、都はるみである。

しかし、「日本を代表するような着物の達人」の一発目である都はるみは「着物」について意外なことを口にする。「普段めつたに着物を着ないから、着物を着た時は都はるみなんだっていう考えはあるけども、この衣装だからどう、っていうのはない」し、「裾さばき」や「足運び」、五〇歳を過ぎていた女が「振袖」を着ていること等、「着物を着ている人から見るとちよつと「うーん」って言われちゃう」けれど、本人はあまり「着物を着物と思つてない」ところがあると語る。「日本を代表するような着物の達人」として選ばれた都はるみが、「着物を着物と思つてない」とはどういうことであろうか。都はるみは「着物」や「着物」を着ている「都はるみ」について以下のように語っている。

着物も、キチツと着るのは根本的に嫌いです。私にとつて着物はユニフォームですから、体の動きを邪魔しなければいい。束縛を感じるのが、いちばんイヤです。だからもう、グジャグジャですよ。着物を知っている方から見ると、邪道でしょう。気がつくのと、外マタで立っているから、「アレ、いいのかなあ」って。たまに、舞台でこけてますし。

(笑) 私は、自分のことを「都はるみ」という商品だと思
っているんですね。だから、「歌がうまい」とか「ちゃん
と生きている」と誉められるより、「面白いね」と言われ
たほうがうれしいんです。そのほうが、楽しいじゃないで
すか。(ふたりの情景を歌い続けて)(「婦人公論」二〇〇三・三・二
二、三三頁)

「着物」によつて「体の動きを邪魔」されたり、「束縛を感じ
るのが、いちばんイヤ」だとする都はるみは、それが「邪道」
であることを承知の上で、「着物を着物と思つてない」で「ユ
ニフォーム」・「舞台道具」として捉える。それによつて自らを
「都はるみ」という商品」に位置づける。このような都はる
みの姿勢はある覚醒を促す。ある覚醒とは結果とプロセスの区
別である。都はるみは結果を生きることを拒む。都はるみは、
自分は「商品」である、「前は「横の競争」してました。(中略)
こんどはライブルはお客さんです。結果は後からついてくれれば
いいんで、結果のためにつての絶対しませんが」(「五年ぶりに歌の
世界に復帰する」「朝日ジャーナル」一九九〇・五・一一)と語っている
ように、都はるみは結果ではなくその結果に至るプロセスを重
視する姿勢をとる。そこには永遠に変わらない価値を持つてい
る「都はるみ」は存在しない。そこには時々刻々変化するプロ
セスとしての「都はるみ」という商品があるだけである。「商
品」とは、いつも、どこでも、同じ価値を持つているものでは
ない。いくら高い「商品」でも客が足を運ばない限り、二割引

き、三割引、半額、最終的には廃棄の運命を辿る羽目になる。
そしてそのような生を生きるとは、一段、下へ、値引きされる
かも知れないという不安・緊張を常に抱えることである。さら
にその不安の位相は都はるみ本人も自覚しているように、「自
分がいくら歌いたいと思つても、聴いてくれる人に、「もう、
いらない」と言われてしまえばそれっきり」であり、「ひよつ
として命を縮めているかなあと思うくらい、歌い終わるとくた
くたになつちゃう」(「婦人公論」一九九二・四)ものでもある。す
なわち「商品」を生きるとは「それっきり」が孕む緊張感・プ
ロセスを生きることである。本論では「都はるみ」という商
品」という位相がどのように生成してきたのかを明らかにする
ことを目的とする。

II 「金太郎飴」と「悪霊」のはざま

在日コリアン(以下、在日)芸能人を論じる時、いつも俎板に
乗せられているのは「出自」と「本名」と「帰化」である。こ
の三つが在日芸能人を論じる時の出発点であるが、しかし同時
に、結論でもある。それはどうということかと言うと、例えば
金^{キム・チャンジン}・江は「在日の自尊心を支えたスターたち」(「在日、激
動の百年」二〇〇四・四、朝日新聞社)のなかで、日本のスポーツ界
や芸能界で活躍している「超スター」の在日芸能人について以
下のように論じている。

例えばみずからの出自を公言した日本プロ野球界の大投手金田正一、大打者の張本勲や演歌歌手の都はるみなどである。またプロレスリングの力道山、前田日明、長州力などもそうである。しかし多くのスターたちは出自を隠した。在日朝鮮・韓国人であることが日本社会に知れると、人気に影響が出ると本人も関係者も本気で信じていたからである。事実、差別意識の強い日本社会では、出自が明らかになればスターの座からたちまち凋落する可能性は常にあった。それゆえ有名なスターほど在日といわれることを恐れ、ひたすら自分の出自を隠した。関西出身の有名なスターは関西の朝鮮人の話題が出ただけで顔色を変えて不機嫌になったという。(二八八頁)

右の文章で金賛汀が在日の「超スター」を持って論じようとしていることは、「差別意識の強い日本社会」である。そこにははつきり言つて「張本勲」や「都はるみ」などの固有名は要らない。在日の誰でもどんな作品でもいいのである。このような論じ方は金賛汀に限らない。在日芸能人について多くの発言をしている朴一も例外ではない。朴一は「日本芸能界と在日コリアン」(環二〇〇二・一一)の中で「芸能人の民族的出自をめぐる論争」として美空ひばりを取り上げている。その「論争」とは一九八九年六月、美空ひばりの死と同時に韓国メディアは、美空ひばりを「韓国人の血を引く歌手」であることを前提

に多くの特集を組んだが、その前提に納得出来ない日本側が「ひばりの父韓国人」説は根拠がないと反論した一連の「国際紛争」を指している。右の論争を概観した朴一は「日本の芸能関係者の間」で美空ひばりが「韓国人の血を引く歌手」である「噂」とその「噂」に信憑性を与えるエピソードを紹介してから、しかしその「確かな証拠」はないと語る。それにも関わらず「確かなことは、日本人の中に美空ひばりが韓国人の血を引く歌手であつてほしくないという感情をもつてる人が少なくないということ(中略)日本の芸能界が在日コリアン芸能人の出自をタブー視するのは、メディアの背後にあるこうした日本人の国民感情を恐れているからである。」(二三三頁)と結論づけている。朴一の言う「美空ひばりが韓国人の血を引く歌手であつてほしくないという」「日本人の国民感情」とは、金賛汀の「差別意識の強い日本社会」と同じものと考えていい。しかしはたして「差別意識の強い日本社会」の「国民感情」を指摘することにどれほど有効性があるだろうか。「差別意識の強い日本社会」の「国民感情」を指摘する二人の立つ瀬を遡れば、そこにあるのは言うまでもなく「日本の植民地主義の歴史」がある。しかし中根隆行『《朝鮮》表象の文化誌』(二〇〇四・四、新曜社)も指摘しているように、「植民地支配の歴史から帰納法的に見出された朝鮮像―朝鮮人像あるいは朝鮮・朝鮮人観」は「正当性をもちえるものではない」が、一方、このような「枠組み」に基づくことによつて「きわめて一枚岩的な朝鮮像の再生産が繰り返されている」(二九頁)のである。それ故在日芸能人を「日本

の植民地主義の歴史」という「粹組み」で論じることが、ある「正当性」はもちえるが、それと引き換えに一人一人の固有名（豊かき）の剥奪をも覚悟しなければならない。

それでは都はるみにおける在日性はどのように語られているのか。朴一はエッセイ「日本芸能界と在日コリアン」（歴史のなかの「在日」二〇〇五・三、藤原書店）の中で、都はるみが「自分の父親が韓国人であること」を明らかにしたのは、「田原総一郎との対談」だと書いている。その「対談」とは、日付が書かれていないものの、「韓国人の父 織り子の母」そして私の恋」（週刊ポスト）一九八八・二・二六）であることが推定出来る。

すなわち都はるみ本人によるカミングアウトは一九八八年二月二六日と言える。しかし、一九八五年に出版された『遠くこちらに灯りがゆれる』（一九八五・六、らむぶ舎）のなかで、平岡正明は「これははつきり申し上げた方がいいと思いますので。都はるみは韓国人です。日本には朝鮮系のすぐれた芸能人がいっぱいいますが、あえて公表しているのは都はるみだけで、その勇気をたたえておきたい」（二〇六頁）と語っている。そして一九八四年三月引退発表後に出された野沢あぐむ編『ザ・都はるみ―演歌の終焉』（二九八四・一二、白夜書房）でも、関川夏央「個人的都はるみ見物」、流山寺祥「幻の領空概念より逸脱せよ、李春美よ、玄界灘を越えて（ウタ）を逆流させよ」、朝倉喬司「都はるみスキヤンダル考」などは都はるみが在日であることを前提に論を展開している。一九八八年のカミングアウト前にどうして右のような記事が書かれるのか。それは三作目のミリ

オンセラ―（「好きになった人」）が出た一九六八年九月や日本レコード大賞（「北の宿から」で受賞）を受賞した一九七六年前後に次の記事等が書かれていたからである。

「世間を見返すためにどうしても娘を人気歌手に育てねば……」、サブタイトル「韓国人の夫」を持った都はるみの母・松代さん（50歳）の屈辱と忍耐の23年」（週刊平凡）一九六九・一一）

岩川隆「小説・都はるみ、婉歌」（平凡パンチ）一九七六・一〇・二五）

「都はるみの」否・国民的歌手の部分」（週刊サンケイ）一九七六・一一・九）

岩川隆「都はるみ事件」（潮）一九七七・三）

都はるみが在日であることは右の一連の記事によって、知る人ぞ知ることであった。しかし都はるみや所属プロダクション側からは一切コメントがなかった故、在日の金一勉（朝鮮人）が「日本名」を名ののか（一九七八・五、三二書房）からは「朝鮮出身であることを異常なまでに隠したり否定し」た都はるみは、「自己民族の劣等を自作自演」した「立派なもの」として皮肉り軽蔑されている。しかし、ここに、都はるみ本人の、「私、父の国籍のことからめて、あんなものに日本レコード大賞をやってもいいのかとか、マスコミにいろんなことを言われたんですよ。そのとき、泣きついたわけでもないのに、「私、だって

いろんなことがあったんだから、はるみも頑張んなさい」って。

(中略)それまでもう悔しくて悔しく、冗談じゃないと思つたのが、ひばりさんにそう言つてもらうと吹つ切れちゃうんですよ」(週刊文春「二〇〇〇・一一・二三」という発言を繋げて考えると、都はるみが同じ民族である在日から「自己民族の劣等を自作自演」した「立派なもの」として軽蔑されながらも出自を隠さざるを得なかった理由は、「あんなものに日本レコード大賞をやつてもいいのか」と思う「マスコミ」、すなわち金賛汀と朴一の言う「差別意識の強い日本社会」のせいである、と結論づけることは出来る。このような結論は確かにある「正当性」を持つ。故に、都はるみを持つて「差別意識の強い日本社会」を指摘・非難しても良さそうな気になる。

しかしここで注意すべきは、都はるみについて語ること、都はるみが語ることはきちんと識別されるべきだということだ。言い換えれば、金賛汀と朴一の言う「差別意識の強い日本社会」への批判と、都はるみの発言ははつきり区別されるべきである。両方の位相の違いは、都はるみが在日であることをカミングアウトした田原総一郎との対談「韓国人の父、織り子の母、そして私の恋」(前出)によく現れている。まず、田原総一郎の地の文と質問からあるまなごしに注目してみたい。

インタビュアーを始めて、早くも二時間近くが経つていた。

私には何としても問うておきたい質問があったのだが、どうしてもそれを切り出せないでいた。ほかでもない、都は

るみの父が在日韓国人であり、その出自にかかわる諸々の環境が、彼女の歌の強靱さや奥深さを支えている(中略)

私は、唐突に問うた。「昨年未だに亡くなったお父さんは、なぜ、東京に出て来ず、京都に住みつづけたのですか。(中略)

「歌手になるのが」なぜ、反対だったのですか。(中略)「じゃ、どうしてお母さんはそういうお父さんに逆らつてまで、はるみさんを歌手にしようとしたんだらう?(中略)父親のことが話にのぼつたので、私は思ひきつて、頭の中にわだかまつていた質問を、短い言葉で問うた。「はるみさん自身、出生のことについては、どう思つてきましたか。(二二三頁)

都はるみの「出自」から「歌の強靱さや奥深さ」をみようとして、

「二時間近く」も「わだかまつていた」田原総一郎の姿勢・まなごしを本論では「金太郎飴」式まなごしとする。いつ、どこで、どこを切つても同じ顔が出てくる、同じ顔をみようとする「金太郎飴」は、文字通り、粘り強い。

しかし田原総一郎の最後の質問、「はるみさん自身、出生のことについては、どう思つてきましたか」(この質問を、朴一がプロ野球の大選手に何故在日コリアンが多いのかについて書いた文章に言い換えてもいい。「やはり差別社会の中で育まれた「差別に負けまい」という強い意識、差別を逆に跳ね返そうという気持ちだが、それぞれの選手の上心として結実しているのではないか」『「在日コリアン」ってなんぞんねん?』講談社、二〇〇五・一一、一九頁)について、以下、次のよ

うなやり取りがなされている。

「父のことですか？ うーん……」／それが、都はるみの頭張りになつてゐる？／「私の頭張りになつてゐるかどうかはちよつと……。むしろ、それは母ですね、たぶん」／都はるみは、考え考えしながら、それでも意外なほどあつさりとした口調で答えた。(二三頁)

田原総一郎と朴一の「金太郎飴」から都はるみの「意外なほどあつさりした口調」を区別すること、それが都はるみの在日性を語る前の準備運動である。しかしこの区別はそれほど易しいものではない。「金太郎飴」は強烈なのである。

『朝日新聞』が二〇〇一年三月一九日から六回に渡つて連載した「名前（イルム）」という企画では、第一回目に「太陽にほえろ！」のジーパン刑事で有名な松田優作こと金優作（オキユウサク）を紹介している。書き手は「話していた」という聞き書き式スタイルをとりながら、次のように書いている。

小学四、五年のころ、日本人の同級生をつかまえて「朝鮮人は目が細いからすぐわかる」と言つた後、「オレの目は違うだろ」と同意を求めたことがある。この同級生は「優ちゃんだつて朝鮮人じゃないか」と内心思いつつ、口にしたときの反応が怖くて言えなかった。十年ほどして、優作は目を整形手術した。

さらに、書き手は「死後約十年がたつてから」、初めて松田優作のルーツを公表した「再婚した女優の松田由美紀」が「フアンクラブの会報」に書いた「優作は韓国と日本のハーフです。優作の心の中に流れていたアジアの血に、優作のエネルギーの何かがあつたような気持ちになりました」という文章を紹介している。

在日というルーツで「歌の強靱さや奥深さ」、目の「整形手術」、「エネルギーの何か」をまでも説明しようとする「金太郎飴」を侮つてはダメである。何故なら「金太郎飴」は人を惑わす。例えば、こうである。

都はるみは日韓の混血児である。韓国人の父親と日本人の母親のあいだに京都で生まれた。彼女のデビューした当時の週刊誌にはこの事実が書いてある。だが、はるみ節は有名になつて、スターとして売り出すと、この話は芸能界ではタブーになつた。レコード会社や所属プロダクションは、彼女の生い立ちについて神経をとがらせるといふ。(中略)

「涙の連絡船」という曲をもらったときに、彼女の内部にある血が騒いだ。だからこそ、連絡船という言葉だけでどこにも関釜とは言つていないのに、玄界灘を渡つて行く連絡船をほうふつとさせる絶唱が生まれたのだと、文学的にこじつけることもできるだろう。だが、私はそんなにまでする必要はないと思う。素直に「涙の連絡船」を味わつて、

それが青函であろうと関釜であろうと、聴き手が各人イメ
ージを忠実にたぐり寄せれば、それでよいのである。(森彰
英『演歌の海峡』一九八一・三、少年社、二一八一―一九頁)

「日韓の混血児」から語りだす森彰英のまなざしは、「彼女の
内部にある血」を通過し、しかし、その「血」で何かを説明す
ることを「文学的」な「こじつけ」だと軽く突き放してから「聴
き手が各人イメージに忠実に」と結論づける。結局、森彰英は
何も説明してないのである。ましてや、都はるみの「血」を
通過しなければ、成り立たない文章である。「金太郎飴」が手
ごわいの「金太郎飴」否定の語りを常に再生産し、それ自体
が何かを語ったつもりに思わせることである。

しかしここからが本番である。「金太郎飴」を侮ると、「金太
郎飴」は忽ち「悪霊」を呼び覚ます。一九八五年の「世界」(二
月号)誌上では、「伽耶子のために」と日本人」という座談会
が設けられている。出席者は司会者である詩人の金時鐘(キム・シジョン)、原
作者の李恢成(リ・クァンセ)と映画監督の小栗康平、そして在日について多く
の発言をしている飯沼二郎(京都大学名誉教授、塩田庄兵衛(立
命館大学教授)、大沢真一郎(京都精華大学教授)、そして最後に「年
齢的には第三世」(在日)の金正郁(キム・ジョンイク)(陶芸家)である。まず、
この座談会で注目したいのは、飯沼二郎の発言とその発言に真
つ向から対立している映画監督の小栗康平と金正郁の反応であ
る。飯沼二郎は「日本人として非常に申し訳ない」と断った後、
『伽耶子のために』の「最大の欠陥」はこの映画で「本当の中

心問題」である。「日本人の在日朝鮮人に対する差別問題」が「ほ
んど出てこない」(三三五頁)ことだと批判している。

これに対して「年齢的には第三世に位置する」金正郁は、「ひ
とから見れば不幸だと思える在日朝鮮人という妙な立場に生ま
れた自分」が、時には「ああ朝鮮人に生まれてよかったなあ」
と思える時があると語る。それはけっして「長くは続いてくれ
ない」「不安定」なものであるが、「でもその中にも暖かい感
触をふつと持つことが出来る」(三七七頁)し、『伽耶子のために』
の「一つの花」はまさにそのような「暖かい感触」が描かれて
いると反論している。

飯沼二郎は金正郁の「ああ朝鮮人に生まれたよかったなあ」
や金石範の「自分は在日朝鮮人に生まれて幸せだった」という
「ぬくもりつていうことが、私たち日本人にはちよつとわから
ない」と言ってから、さらに、次のように批判する。

三〇年前の国際結婚といえは、相当社会的にも問題になる
し、本人同士だつて相当悩む問題ですよ、ところが、そう
いう悩みが、あの二人にはほとんど感じられなかった。そ
の悩みによつて、日本人なら、無意識にせよ、誰でもやっ
ている民族差別をはつきりさせられて、その心をすりむく
ような、ひりひりさせられるはずですよ。しかし、あの
映画をみて、ほとんどの日本人が、ああ美しいきれいな映
画だ、とは思うけれども、魂が赤むけになる程、ひりひり
させられるでしょうか。(三三五頁)

「ひりひりさせられ」「魂が赤むけになる程」の「差別の問題がほとんど出てこない」ことにイライラしている飯沼二郎に対して、映画監督の小栗康平は自作自解を兼ねて次のように反論している。

多くの場合、政治というものは、二者択一を厳しく求めてきて、そこに咲いた花そのものを折ろうとする。咲いているということを見ずに、咲いた場所を問うというようなことを私たちはいくつも経験しているわけです。飯沼先生は、いわゆる差別意識というものがなければ作品に独立性がないとおっしゃっていましたけど、民族を差別しない、あるいは民族差別をなくそうということは何処で語るかが問題なんじゃないでしょうか。この映画は日本人の主人公のまわりに朝鮮人の登場人物を配して、歴史的な注釈を加え、日本人観客の思考を導き訴えるというような作品ではまったくありません。日本語を話す、話さざるを得ない在日朝鮮人二世がまぎれもない主人公です。文学で朝鮮人と日本人が出会っている構造の、交差している場所に今度は日本人が赴いて照らし返す、写しとる、そういう仕事として僕は見つめたかったです。(三三三頁)

小栗康平は「問題の前に人間があるべき」だとし、「朝鮮人問題、朝鮮問題というものをことさら特殊化」しようとする飯

沼二郎に、「もつと単純に、外国人、異民族との出会い方を知らなすぎる」と反論する。すなわち「金太郎飴」で括ることによって、「日本人自身の民族性というものを相対化している契機」をも、貧しく、偏狭なものに括られてしまうその落とし穴に注意すべきだと小栗康平は反論している。いつ、どこで、どこを切っても同じ顔を見ようとする「金太郎飴」を斥け、その時々「時代の政治性」を主張する小栗康平の「能弁にすっかり魅入られてしまった」金時鐘は、「四〇年を経ても同じことを言っている自分にちよつと愛想がついてい」た「自分の言葉が洗われているような気」がしたと語った上で、次のように小栗康平を褒める。

朝鮮というのは悪霊のかたまりみたいなところがいつもありまして、それに魅入られるか、手を染めるうちに一生うだが上らないといった人たちが私のまわりにいっぱいおられます。傷を負うことでしかなかつたらうに、一つの映画を作ろうと思いたつた、そしてやりとげた小栗康平という気鋭の存在が鮮烈に私を打ってくるんです。(三四〇頁)

「朝鮮」という「悪霊」の大好物は「金太郎飴」。「悪霊」に、一生、「金太郎飴」を捧げ続けるかぎり、「傷を負う」ことはない。しかし、「定型」の違う、他の飴を突き出したら、忽ち「悪霊」は目覚め、一瞬に、「一生うだが上らない」「傷を負」わせる。金時鐘の「悪霊」の発言は、この座談会に限つてのもの

ではない。一九七〇年代に大阪を中心に起こった「本名をよび、名のある運動」の講演会のゲストに招かれた際も、「朝鮮というものは、日本にとって、ある怨霊のようなものです。一度とりつかれたが最後、生涯、頭から離れることはない、怨霊です。朝鮮を軽々しく扱っては呪われる」ので「朝鮮の子どもたちに本名を名のらせる」のであれば「そのことを承知のうえで」やってほしい、「私は、朝鮮人の詩を書く者として、じつと瞳をこらしてみたいと思います」(いま、我々は何をなすべきか一九七五・九・四、『本名と教育』講演集所収)と注意を促している。さらに、金一勉は(『朝鮮人がなぜ「日本名」を名のるのか』前出)赤坂騎士が「なぜ韓国人タレントは秘なのか」(『スキミひょうろん』一九七六・一二)を書く前の取材の段階から友人の多くに「朝鮮人問題にはふれないほうが身のためだよ」(一四六頁)と忠告されたことを紹介している。

「悪霊」・「怨霊」が現れる世界とは客観的な空間ではない。それが現れる空間は一般化可能なものではない故、対象をある体系を以て説明・規格化出来ない。だから、通常、その世界は見えない。しかし、常に、ある。「悪霊」の視線は客観的な空間を「じつと瞳をこらして」いる。さらにこの視線は都はるみの「出自」から「歌の強靱さや奥深さ」を説明・客観化しようとする田原総一郎の「金太郎飴」とワンセットである。したがって都はるみの在日性を論じるためには「悪霊」の視線と「金太郎飴」を切り離し、多義・多層的な文脈から「意外なほどあつさりした口調」が生まれる解釈線を明らかにしなければなら

ない。その解釈線を明らかにするためには、中上健次を迂回する必要がある。

Ⅲ 中上健次の朝鮮観——「五分五分」という関係

それでは、なぜ、中上健次を迂回するのか。その一つは中上健次が都はるみの「歌手復帰の仕掛け人」(高澤秀次『中上健次事典』二〇〇二・八、恒文社、四〇頁)であるからである。都はるみは中上健次の告別式(一九九二・八・一七)で「私は中上さんに復活のシナリオを書いてもらいました。……これからはあなたの再生と復活の神話をこの胸に秘めながら、私は私の歌を歌いつづけていく覚悟です」(『潮』一九九三・一二)と別れを告げている。また、「引退して、歌手・都はるみ以外の道を模索していた私に、改めて歌があるんだ、ということをお願い知らせてくれたのが、この『天の歌』でした。復帰の決心がついた精神的な支えが、この作品だったように思います」(サンデー毎日一九九二・八・三〇)とも、さらに『メッセージ』(樹立社、二〇〇六・八)の「あとがき」では「私を歌の世界に無理矢理しこんだのは母でした。その世界でなんの自身も意味も意義も見出せないまま、迷路に入りこんだままのわたしに、出口を指し示し、新しい世界に押し出してくれたのが中上さんでした」(二二四―二五頁)と書いている。都はるみは復帰について、時には具体的に『天の歌』を名のっているし、ある時は中上健次という人間を挙げている。そしてメディアによつては「歌手を引退した都はるみ

をカムバックさせたのは平成元年、熊野大学が主催のイベントでの中上さんとの対談がきっかけ」（『南紀州新聞』一九九二・八・一九）等とも書かれている。個々多少の違いはあるにしても、いずれにせよ都はるみの復活・復帰には中上健次からの影響が多かったことが分かる。

中上健次を迂回するもう一つの理由は、一つ目に関わるものであるが、二人の関係を明らかにするために中上健次の朝鮮観を考察する必要があるからである。中上健次は一九七八年六月にパンソリや仮面劇テウムなどの民俗芸能の取材（『風景の向こうへ』「東京新聞」夕刊、一九七八・二二一〇・二五、全二〇回）を皮切りに、晩年まで計一五回渡韓している。それから韓国の現代作家である尹興吉ユンフギルとの対談集『東洋に位置する』（一九八一・一作品社、一九八一年には韓国『文芸中央』（六月号）に『地の果て 至上の時』の一部を長篇連載小説として連載したり、韓国を舞台にした『物語ソウル』（荒木経惟との共著、一九八四・五、P A R C O 出版）、『輪舞する、ソウル』（篠山紀信との共著、一九八五・一一、角川書店）など、韓国について多くの著作や発言を残している。しかしこのような旺盛なる発言故に中上健次を迂回するわけではない。迂回する理由は、発言の量ではなく質（姿勢）に注目したいがためである。その質（姿勢）がはつきりと見えてくるのは、一九八一年『東洋に位置する』を前後しての中上健次バッシングからである。三人批評団「破壊せよ、とホラ吹きは言った―中上健次批判」（『新日本文学』一九八二・二）、梁石日ヤシトヒ「中上健次における」近代『の倒錯』（『同時代批評』一九八二・五）

と一九八三年の「民俗学なんて知らないよ」（『アジア的身体』所収、一九九〇・四、青峰社）等がそれに当たる。

まずは「破壊せよ、とホラ吹きは言った―中上健次批判」である。匿名の三人批評団H Dは中上健次を物語作家としては半分皮肉り、また評価しながらも、「物語というのはいわばホラだ」（H）、それなのに「いま中上健次の作品は、一種の」存在感で読まれていくわけ（H）である。あくまでも「ホラは作品で吹くんならいいんだ。（中略）吹くホラが活字になって発言集になると、これは非常にぶざまなことになる」（S）し、そこに「彼の悲劇」がある。「最初は、六〇年代だか七〇年代だかの新宿のジャズ喫茶あたりをネタにしてホラをつくって、それから紀州の被差別部落をネタにしてホラをつくってきて、だんだんエスカレートしていつて、今度は韓国あたりになってくると、ちよつとヤバくなってしまうんじゃないか（H）と非難・罵声を浴びせている。三人批評団H Dの批判を簡単にまとめれば、「ホラは作品で吹」け。「発言集になる」ような所で、「作品で吹く」如きの「定型」をもって、ベラベラ「ホラ」を吹くと、「非常にぶざまなことになる」から、口を慎め、という風になるだろう。次は、梁石日ヤシトヒの「中上健次における」近代『の倒錯』（『同時代批評』、一九八二・五）である。

中上健次の言質は、三十六年におよぶ日本の植民地政策によって朝鮮の近代が疎外され、朝鮮の民衆が苛酷なまでに収奪されてきた事実を意識的に空洞化している。それは彼

らがかつての植民地政策を、それほど悪いとは考えていない証左なのだ。(中略)植民地化によってわれわれ朝鮮人が強いられてきた犠牲の大きさは、他国から侵略された歴史を知らない日本人にはとうていわかるまい。(八九―九〇頁)

梁石日は、何故、繰り返して「他国から侵略された歴史」について「悪いとは考えていない」、「わかるまい」と中上健次を非難するのだろうか。梁石日は、中上健次は韓国に行く前から「韓国民衆の前近代性をいわゆる言語学や記号論によって分析し解体してい」こうとする「羨望に近い感情」が「内在」していたと手厳しく非難する。そしてその「言語学や記号論」は「古いものと新しいものが渾然としている風景」として捉えていくものであり、それはまさに「近代的な〈知〉」の構造(三元論)を引きずっているものであると批判する。さらに「アジア的身体について」(『アジアの身体』前出)では中上健次の小説、「その典型的な作品」である『枯木灘』における「労働」・「肉体」が「一見民俗学的な自然性」として読まれているが、実はそこには「近代における労働の本質が欠落」していると指摘する。

しかし、中上健次に対する梁石日の批判について、仲正昌樹は次のように注意を促している。

柄谷、もしくは彼のオツカケであればすぐに、「中上は自らの作品に描かれている」自然が擬態であることは当然知っている。むしろ、そうした「擬態」を必然的に産出し

てしまう近代の構造を描き出すとするのがポスト・ヒストリーであつて、これを理解しないで、「自然」が描かれていると勘違いする方がバカだ！」と反論することだろう。たしかに三部作を素直に読む限り、秋幸や彼の父龍造たちは、自分たちが木を伐りに行く「林」が「原生林」ではなく、人間の手の加わった人工的な林であることを自覚しており、彼らが「純粹」な「自然との一体感」を体験しているという読み方には無理がある。(『アジアの身体と中上健次』「情況」二〇〇一・五、八六頁)

この後、仲正昌樹は、指摘する。梁石日が問題にしているのは、実は「彼の「語り」の視点が、民俗学者や文化人類学者のような「高み」に立っている点である」からではなからうかと。

しかし、中上健次はそのような文脈(定型)では、「すぽーつ」と「落ちてしまう」「交通」という文脈を用いている。「交通」とは柄谷行人との対談集『小林秀雄をこえて』(一九七九・九、河出書房新社)のなかで、第一戦後派や小林秀雄を批判するときのキーワードである。月村敏行は「交通」概念による戦争把握(『週刊読書人』一九七九・八・六)のなかで、二人の対談に「舌を嚙むような嘆声に見舞われ」ながら次のように書いている。

交通としての戦争―誰しもが体験として知っていたにちがいないが、それがそうにはつきりと述べられるまでに

は、敗戦から三十年、つまり敗戦後に生れ、育つた中上の
ような人間を必要としたのである。ここには、戦争が勝つ
か、敗けるか、しかも負けたという事実を苦もなく蹴とば
している人間がいる。敗戦少年という出自の秋山駿が中上
によって否定されているのも道理なので、勝つか敗けるか
という次元を越えたところで初めてわれわれの体験した戦
争が扱えられた、といつても過言ではない。

柄谷行人は歴史には「目的」も「意味」もない、「必然」も
「中心」もない。それらはいつもあとから意味づけられたイデ
オロギー・形而上学であり、そう考えた時に「分業」と「交
通」という視点」が出てきたと語っている。しかし「歴史」の
「偶然性に絶対的な意味を与えようとする基本的な傾向」があ
って、その「基本的な傾向」のなかで我が物顔に振る舞い、そ
れを絶対化したのが小林秀雄であり秋山駿、たと指摘する。中上
健次もこのような文脈の中で、二人を戦後の枠組みや「思考の
固着」をもたらしした者として「どこを切ってみても、同じ、文
章の構造」の「金太郎飴」だと批判し裁断する。このような批
判によって中上健次が打ち出すものは、「交通」であり、それ
が孕む無関係という関係である。

しかし無関係という関係をもつて「悪霊」のかたまりである
「朝鮮」に関わろうとすると、一瞬、躓く。その躓きは、大島
渚監督の「バカヤロー」発言で知られている「日韓文化人シン
ポジウム」(朝日ジャーナル)一九八四・八・二〇)で前景化してく

る。シンポジウムは、最初両国の司会(韓国は金^{キム}・栄^{ヨン}・作^{ソン}、日本は
木本教子)による「アンケート調査」の報告から始まっている。

アンケートの質問は両国の少年少女に両国をどう思うかとい
ものであるが、まず、「日本にとつて韓国とは」というアンケ
ートでは「近いけれども遠い国」が一目目で、その次が「非常
に不自由な国」であることが挙げられている。そして「韓国に
とつての日本とは」の項では、「経済大国、帝国主義国家」が
一目目で、二番目は「ずるがしこい」、そしてその次が「気分
がよくない」「感じが悪い」という順番になっている。

このようなアンケートの報告が終わるや否や大島渚はそのよう
なアンケートは「誘導尋問」である故、「ナンセンス」だと反
論する。そしてこの後、中上健次は「アンケート調査をすると、
どうしてもこういう問題」が出てくるし、「政治の問題や歴史
の問題」などを引きずってしまうと指摘した後、次のように語
る。

ぼくは崔さんとソウルで何度かお酒を飲んでいるが、ぼく
たちの間で大問題に対する反応みたいなものはない。裸の
人間同士、飲みましょう、話しましょうとなるんです。そ
ういう形に今日は持つていきたいと思います。(七頁)

しかし、ソウルで「裸の人間同士」で飲んでいた崔仁浩^{チェン・イホ}は、
中上健次の「裸の人間同士」で「いきたい」に異議を唱え、「国
家も個人と同じです」と反論する。そして崔仁浩は「日本は優

越感にひたっている」と批判する。そしてこれに対して大島渚は、自分は「全く個人」であるし、もし代表とするのならば、「日本人の中の少数派を代表している」と反論する。そしてこの後は、大島渚の「全く個人」と金栄作の全く公人であることの議論が空回りし、その果てに大島渚の「バカヤロー」という発言が出たのである。

ここで確認しておきたいことは、やはり、戦争を「勝つか、敗けるか」という次元を越えたところで議論するのはまだまだ早かった等といったことではなく、三人批評団^Hや梁石日^Dに批判されながらも一貫した中上健次の姿勢である。中上健次は「日韓文化人シンポジウム」が開かれる二ヶ月ほど前、『物語ソウル』と韓国』（『毎日新聞』一九八四・六・二三）のなかで次のように語っている。

韓国人の多くは、こう思っている。日本は昔、自分たちを踏みにじり、理不尽なことを押しつけた。そのことを忘れて、今度は勝手に自分たちの尺度を押しつけてゐる。やり方が昔と同じじゃないか、と。三十七年後の今も持続するその軌みを、変なマゾヒズムに陥ることなしに、まっとうに理解して、開かれた態度で五分五分につき合うことが大事だ、と僕は思います。

「韓国人の多くは」、日本側が「勝手に自分たちの尺度」を押し付けるのは今も「昔」も一緒だと思っっている、という指摘は

そのまま梁石日の中上健次批判を思い出させる。しかし中上健次は今を「昔と同じ」今としてのみ捉えようとする姿勢によって発生する「変なマゾヒズム」（金太郎飴）に警鐘を鳴らしている。何故なら、そのような姿勢はある「正当性」は持ちえませんが、そのような「変なマゾヒズム」は再生産され「金太郎飴」の粘りは強化されるばかりだからである。

中上健次のこのような姿勢は朝鮮だけに限らず、戦後の思考プロセス・枠組みのなかで原爆を書き続けた林京子にも向けられる。林京子は座談会「原爆文学と沖縄文学」（林京子・松下博文・井上ひさし・小森陽一「すばる」二〇〇二・四）のなかで、長崎の被爆を書きつづける自分に、『文芸首都』の同人であった中上健次が「痛い、痛いは泣き言だ」、「林さん、泣き言はよせよ」と言ったと語っている。「痛い、痛い」と「泣き言」を言う林京子に、中上健次は「裸の人間同士」で「変なマゾヒズムに陥ることなしに」、「五分五分」・無関係という関係でつき合おうと言っている。しかし、この「五分五分」という関係を事勿れ主義や安穏な平和主義として捉えると、その瞬間、一瞬にして足元を掬われる羽目になる。「五分五分」という関係には、ある緊張感（毒）がある。柄谷行人は「今ここへ」（『国文学』一九八五・三）のなかで中上健次との「友人関係」を次のように書いている。

中上健次と知りあったのは、私が二五歳、彼が二〇歳のころだったが、二〇年近い交友のなかで、私は一度も彼につ

いてともに論じたことがなかった。論じることがふりかえることであるならば、私はそんなことができなかった。

一寸先は闇の世界にたえず移動してしまう男に対して、何をいうことができようか。私たちの友人関係には、余人には説明しにくい緊張があった。私たちは別個に移動してきたが、そのことで相談や助言などしあつたことはない。ただ、相手がダメになつたら、つまりどこかに安住してしまふなら、いつでも見すててやると思い、また、それを恐れ且つ待ちかまえて見つめあつてきたという感じがする。

小林秀雄や秋山駿を「金太郎飴」だと「見すて」たように、もし自分が「どこかに安住してしまふ」なら、いつでも、「見すて」られてしまう関係、それが「五分五分」という関係である。

IV 『天の歌』 小説 『都はるみ』の戦略

『天の歌』 小説 『都はるみ』(「サンデー毎日」一九八七・四・一二) 一〇・一一、単行本(毎日新聞社、一九八七・一一)、文庫本(中公文庫、一九九二・一二)、以下は『天の歌』と略す)にはある一貫した読みがみられる。文庫本の裏の表紙には「都はるみの歌う歌謡に、生の力を与える天の歌、現代の語り文学の胚胎を読みとつた著者による、異色の伝記小説」とあり、中村三春は「中上健次主要作品解題」(「国文学」一九九二・一二)のなかで、『天の歌』は「歌

謡曲を」語り物文芸」と見、インタビューに基づいて書かれた伝記物語(二二四頁)と紹介している。さらに内藤千珠子は「中上健次小説(＆ルポルタージュ)ガイド」(「文芸別冊」二〇〇二・八)のなかで、『天の歌』は「芸能の毒から逃れ人間に戻ろうと引退を決意するくたりには、歌を降りる意志と降りられぬ物語との差異が刻印されている」(二二〇頁)とガイドしている。すなわち、『天の歌』は「語り物文芸」という枠組みの中で、「歌手」の都はるみと「生身」の都はるみとの「差異」を描いたものとして読まれてきた。このような読みには作者の次の言葉、「この小説を書きながら、歌と物語について考え続けた。さらに物語と芸能が乖離したのはいつからの事か? と問うた。歌謡曲とは現代によみがえつた語り物文芸だと思いが昂じ」(「あとがき」、単行本(前出))たという創作意図が影響していることが分かる。

しかし『天の歌』の連載の途中で、中上健次は「あの小説はね、芸能とは何なのか、歌とは何なのかということを考えている」と思つて書いている。同時にもう一ぺん、都はるみを生き返らせたい。(中略)歌手であり、芸能者である都はるみをもう一ぺん、引つ張り出したかつたんだけど、なんか別のものが飛び出してきちゃつた(笑)。(「文芸春秋」一九八七・九)と語っている。「なんか別のもの」(それが何なのかは作者は語っていない)とは文章の流れから「語り物文芸」という枠組みには包摂されない「なんか別のもの」として考えていいだろう。しかし、この「なんか別のもの」の痕跡については単行本の「あとがき」にも見られな

いし、その後の読みにもみられない。勿論、論者はこの「なんか別のもの」の正体を探ろうとしているわけではない。ただ、注意してほしいのは、「物語作家」として固定されてしまった中上健次像が先行し、さらにその「物語作家」本人の「語り物文芸」（単行本の「あとがき」という言葉にあまりにも比重を置くあまり、「なんか別のもの」やそれ意外の読みの可能性を封印しているのではないかということである。さらに言えば、『天の歌』は「物語作家」が生み出した同型複数の作品の一つ（サンプル）として見受けられてきたし、それ故、「改題」や「ガイド」以上の先行研究が生まれる見込みはそもそも塞がれたのではないだろうか。これでは「ミイラ取りがミイラ（天の歌）になってしまっている格好ではないだろうか。しかし、中上健次における朝鮮観や都はるみというコンテクストを経由すると、『天の歌』は、一瞬、違う色に変わる。

『天の歌』は第一章「銀のかんざし」から第四章「愛と哀しみ」までは一九六四年のデビュー前からNHKの紅白歌合戦に初めて出場した一九六五年一月までを描いている。そして空白があった、第五章「羽衣の徴」では引退発表した一九八四年を描いている。『天の歌』を考える上で興味深いのは父の国籍が語られていないことである。本稿の冒頭で紹介したように都はるみの本人によるカミングアウトは一九八八年の「田原総一郎との対談」である。しかし、この時点ですでに都はるみが在日であることを知る人ぞ知っていたのであり、当然、中上健次が知らなかったはずがない。それもそのはずで、都はるみは「復活

と再生」（文芸一九九二・一一）のなかで引退（一九八四年）した翌年の「新宿の飲み屋」で、中上健次に「わたし、父が韓国人なものですから、でも父の故郷に行ったことがないって話をしていたら、「じゃあ行こう！」ってすぐ決まっちゃったんですよ。」と書いている。そして、実際、同年六月七日に韓国に渡る。さらに「VIPルーム八〇〇〇字インタビュー」（週刊文春一九九二・一〇・二）では、ソウルの飲み屋で「涙の連絡船」を歌ったら、周りの人たちから「おまえたちは帰れ」と言われ、喧嘩になったと述べている。すなわち中上健次は都はるみのルーツについてすでに知っていたことになるし、冒頭でも紹介したように引退の翌年に出版された『遠くちらちら灯りがゆれる』（前出）は都はるみが在日であることを前提に書かれたものであった。なら尚更、何故、作者は、父のルーツを書かないのか。それを説明するためには、少し作者のルーツに触れる必要がある。

中上健次は、被差別部落民である。しかし、「一番はじめの出来事」（文芸八月号）で文壇デビューした一九六九年から自分のルーツを隠し、被差別部落は「路地」という言葉に置き換えて創作し続けてきた。本人が被差別部落の出身であることを表明したのが、一九八一年（ふるさと私考2）どうする和歌山 第一部（朝日新聞・和歌山版）一・六）である。そのカミングアウトについて中上健次は「小説家の想像力」（文学界一九九二・一〇）のなかで、自分は「政治文脈、社会文脈をはずし」、「被差別部落と言わないで路地という言葉を使って考え」と書いている。

さらに、柄谷行人との対談「路地の消失と流亡」（『国文学』一九九一・一二）のなかでは「僕はその党派的と言われるのを一番警戒している。それこそ僕が被差別部落出身だと言った途端に、解放同盟に囲いこまれて、根拠を与えられてということと同じだ。それを一番警戒している。そうじゃない、もつと徹底して考えるんだという姿勢。そこで喧嘩なんてしなくてもいい解放同盟と意図的に喧嘩売ったりもしましたよ。第一次戦後派に對しても、同じようなことです」と語っている。すなわち中上健次がカミングアウトというものについてもつとも「警戒」していたのはまさに「金太郎飴」である。ルーツを明らかにした途端、勝手に与えられる「根拠」。そして、いつも、付きまとう「政治文脈、社会文脈」。しかし、そのような「根拠」に「安住」すると同時に隠蔽されるものがある。だから勝手に与えられる「根拠」に乗っかって甘えるのではなく、「徹底して考える」ことを力説している。このような中上健次の「姿勢」から『天の歌』で都はるみの父のルーツが書かれてないことを考えると、「韓国人」という言葉に「囲いこまれて」、他の意味世界に掻つ攫われることを「警戒」してのことだと、一応、説明は出来る。なら、問題にすべきは、書かないことで前景化しようとしたのは一体何だろうかということである。結論から先に言えば、『天の歌』は「五分五分」の闘争を描いた作品である。言い換えれば、父と母との関係性・「五分五分」を作品の隅々に張り巡らせ、その枠組みの中で春美の主体と歌の関係性を捉えた作品である。

僅かな先行「ガイド」では「歌手」の都はるみと「生身」の都はるみとの「差異」を描いたものだと『天の歌』を「解題」しているが、「歌の魔力に翻弄されている春美」を主旋律に置いて描いているのは主に第五章の「羽衣の徴」である。勿論、それ以外の章では歌との関係が描かれていないかと言えば、もちろん、そうではない。しかし、明らかに、何かが違う。「十歳」の春美は「歌をうたう母を見る毎に不安」を感じる。

父は母の苦情にも耐えていたし、じつと黙って母の歌にも耐えていた。父の耳にも、春美が感じたのと同じ、淫らで意味不明の気持ちの悪い節廻しが届いているはずだった。夢も濡れましょ。まずその抑揚の妙な節が厭だったし、夢が濡れる、という意味不明の定かでない、符丁のような、仲間どうしでしか通じない、肌合いが違うものを敏感に感じとってよりわけの暗号のようなものが気持ち悪かった。船頭かわいや。船頭かわいや。同じ文句が二度つづくその間に、えく、と入る音が淫らだったし、次に続く波枕という言葉がまた意味不明で気持ち悪かった。（以下引用は『中上健次全集』第八巻、一九九六・一、集英社、三四一頁）

母が歌う歌の「淫ら」さや「意味不明」さ故に、そこに「不安」や「気持ち悪」さ、さらに「自分が母を嫌っている」のではないかとも思う。しかしこのような春美にとっての母の歌を、先行「ガイド」が案内しているように「歌の魔力」として捉え

るのはやや少し早い。この後、語りの方向は父へと向かう。「おとなしい無口な父に、まるで脅迫するように」歌う母に対して、「父は何も言わなかった」し、母の歌の「気持ち悪」さは「父の耳にも」「届いているはずだった」などと、春美は父の理解者として語られている。かと言つて、このような構造が長続きするかと言えば、そうではない。語り手は、母に「お父さんが帰ってきたさかい、お父はんに訊いてみ」、「どうせ、歌の事なぞ知らんと言わはるやろけど、知らん事あるはずない。五番町の遊郭によく通つてたんやし」と言わせている。この後、「五番町のお女郎さん」にあげるつもりだった「銀のかんざし」を父に渡された春美は「そやけどこれ大人のものや」と渋々、が、母は語る。

「何言うてはるの。すぐ大人になるやないの。デビューしたらな、そんなんすぐ要るようになる」／「お母ちゃん」と春美は言い、後の言葉を呑み込み、そうやる事が、父と母の真中に入って、父と母をつなげる事だというように、おずおずと手をのばし、かんざしを手にとった。(三四六頁)

春美のポジションや役割は「父と母の真中に入って、父と母をつなげる事」である。「父の女遊び」など「母の苦しみは何もかも父がもたらした」ことを春美は知っている。だから「母はその春美をまるごと母だけのものに変えてしまおうとするように、自分の好きな浪曲の節まわしを教える」し、春美の歌に

「十五の時から西陣で女工として働いて来た苦勞」と「父と出会つて味わつた女としての苦しみ」を「解き放」つてくれるかのように頼る母の気持ちが分かる。だから母のために、母の好きな「桃中軒雲右衛門も広沢虎造も難なくこな」せし、「松山恵子の歌」も「喉を潰すこともなく出来た」のである。しかし、またも語り手は「春美は自分が母の為に歌をうたっている、母に父の事を弁解する為に歌っている、という気になる。父はそんな春美の気持ちを分かっていた」(三六四頁)と語る。そして「そうや、半分はお母ちゃん、半分はお父ちゃんや」とくる。都はるみと歌を論じる時、メディアにいつも取り上げられるのは「愛唱歌と私」「流れ星」をうなる「と母が10円くれた」(週刊読売)一九七六・五・一、「あの演歌を織りあげた母娘の怨」(サンデー毎日)一九七七・一・二二、そして冒頭でも紹介した田原総一郎との対談である「韓国人の父 織り子の母 そして私の恋」(前出)でも、歌手都はるみの「頑張りになつ」たのは「韓国人」としての「父」ではなく「母」であると語っている。このようなコンテクストを持参して『天の歌』を眺めてみると、確かに、「うなる」と母が10円くれた」ことや「演歌を織りあげた母娘の怨」などは書かれている。しかし中上健次はこのようなワンセットにメスを入れ、「父と母の真中に入って、父と母をつなげる事」を春美に演じさせている。

『天の歌』には父が「韓国人」であることは書かれてない。しかし、磯貝治良は「路地からアジアへ―中上健次の韓国」(季刊青丘)一九九三・夏)のなかで、「作者はその父を朝鮮人として

描いているわけではないが、異邦の地で心晴れない日々を送る在日一世の姿をそこに読みとることはできなくはない」(二二八頁と指摘し、次の「二箇所」を紹介している。

一箇所は、父を「兄さん」と呼ぶお好み焼き屋のオッチャンがはるみにむかつて、父の女性関係について「放つといたらええのんや。海越えて飛んでいくわけやない」(中略)

「さア、ほんまの事、オッチャン、無学やし、日本語の読み書き、嫁はんにかかせつばなしやから、分からへんけど。

渡り鳥やったら海ぐらいひとまたぎするの、知つとるわなア」と語る場面。もう一箇所は、父がはるみの髪について言ったこととして母が彼女に語つてきかせる言葉である

「歯噛みしてがんばつてるお母ちゃんに、あの人、春美を膝に乗せて髪の毛撫せて言うねん。春美の髪の毛は絹や。

おそらくお父ちゃんの田舎の方の血や。お父ちゃん、何言うてるか、分かるか？」(二二八頁)

確かに「父が朝鮮人であることを暗示する場面」ではある。

しかし、問題にすべきは「暗示する場面」があるかないかではなく、右の最後の母の台詞、「分かるか？」である。母の「分かるか？」に、春美は「分からへん」と答える。娘である春美が「分からへん」と答えているのだから、当然、読者は、何故、春美の「絹」の髪の毛と「お父ちゃんの田舎の方の血」とが関係するのか、その答えを期待するだろう。しかし、母は「分か

らへん」について、それ以上「口にしない」「口にしない」が知る人ぞ知る。何故、このような書き方が成立するのか。それはまさに「金太郎飴」の力を熟知している故ではなからうか。いつ、どこで、どこを切つても同じ顔が出てくる「金太郎飴」、だから直接書かなくても「暗示」さえすれば、そこから同じ顔を読み取ってくれる読者はいるはずとの胸算用。そして、現にいたのである。このような「口にしない」語り注目すると次の場面はとても興味深い。

夕方、春美が清乃と夕食のおかずを買いに通りの方に行きかかると、小路の辻の御地藏さんの前で父がシャモを抱えてしゃがんである。清乃が声を上げかけるので春美はとめた。父は二人に気づかないまま、ぼんやりと通りの方を見、それから抱えていたシャモを手から離れた。シャモは歩きかかり、急に目が見えなくなつたように立ちどまる。「何してはるの？」清乃が一目で落胆していると分かる父に声を掛けた。父は顔を上げ、「春美と清乃かア」とつぶやき、いつまでも落胆していてもつまらないというように手でズボンや胸の埃を払って立ちあがり、「お好み焼き屋のおっちゃんの新しい店で水炊きにしたるのも不憫でここまで連れて来たけど、もうそのシャモ飼う気ない」と小路の辻の真中に立ちすくんだシャモを言う。「目が見えんの？」春美が訊くと、父が苦々しく、「目が見えん事あるか」と言う。「鳥目ていうのあるよ」清乃が言うので春美は、父の

苦々しい気持ちを代弁するように、「まだ明るいから見えない」と言う。「そしたら、何で動けへんの?」「怖いやア。負けたから動いたら、やつつけられると思てる」春美は清乃に言う。(中略)何故、父の捨てたシヤモを家に連れて帰らないか、清乃に分かるように説明する事は出来なかつたが、春美には、たとえシヤモが境内で野犬に襲われようと、人に捕まえられ食べられようと、絶対、家に連れて帰り飼えない事だけは分かつていた。(三八五—三八七頁)

弟の清乃が家で飼おうと言い出しても、春美は「あかん」、それに対して「なんで?」と訊き直しても、春美は「なんでも」、またも「なんで?」と問い詰める弟に、「清乃に分かるように説明する事は出来なかつたが」「絶対、家に連れて帰り飼えない事だけは分かつていた」と内面描写されている。「なんで?」「なんで?」と問い詰める清乃に向けて、春美はその理由を「口にしない」。ただ「絶対、家に連れて帰り飼えない事」だけが強調されている。しかしこの理由についてまったく答えてないかと言えば、そうではない。一応、答えらしきものはある。この出来事については後日の「夏の地藏盆の日」に「御地藏さんがどんなに子供を好きで、子供を慈しむかという話の紙芝居」を見ながら、「御地藏さんが小さくて無邪気な子供を慈悲深く愛するなら」、父が「闘いに負けたシヤモ」を殺すことも飼うこともなく、「御地藏さんに頼ろうとしたのは、シヤモも子供と同じように小さく無邪気だったからだ」と、一応、清乃の「な

んで?」に答えている。しかし、それは、果して、清乃の「なんで?」に答えているのだろうか。「闘いに負けたシヤモ」を「子供と同じように小さく無邪気」だと思ふのであれば尚更、「小路の辻」の「御地藏さんに頼」ることなく弟の清乃がせがむように家に連れて帰り飼うのが人間の道理ではないだろうか。仮に、春美が父との出来事を思い出させた「紙芝居」の「御地藏さんの慈悲深」さを清乃に説明したとしよう。そのような「御地藏さん」のことを清乃は納得し感動や感謝するかも知れない。しかし、である。実際、目の前に、「闘いにおびえ戦意をなくし」、「歩きかかり、急に目が見えなくなつたように立ち止まり」「立ちすくんだ」シヤモ(もしかして、闘いに負けたから、体のどこかに傷跡があるかも知れない)を見たなら、果して、清乃はそのような父の行為を姉の春美が語るような「御地藏さん」の「慈悲深」さで納得するだろうか。やはり、姉の「なんでも」に納得出来ず、「なんで?」「なんで?」と繰り返し問い詰めるのが理ではないだろうか。ということは、やはり「絶対、家に連れて帰り飼えない事」が「なんで?」かは、口にしてないのである。

それでは、「絶対、家に連れて帰り飼えない事」をどう考えたらいいのか。と、問うてみると、気になるのはシヤモを抱えている父の場所である。父は「小路の辻の御地藏さんの前」で「ぼんやりと通りの方を見、それから抱えていたシヤモを手から離れた」のであるが、一体、どうして「辻の前」なのか。いくら「小路の辻」でも「小路」である以上、自転車やバイク、

時には自動車を通るかも知れない。現に、春美は「寺の境内」

に連れて行き放してあげるのである。さらに春美はシャモを放す瞬間、父と「まったく同じ気持ち」を感じる。ということはやはり二人に共有性をもたらず何かがある。『天の歌』は登場人物や時代設定など生身の都はるみとほぼ同じ流れを取っている故、「伝記小説」とも紹介されている。中上健次は文庫本の「あとがき」で「市川昭介氏、星野哲郎氏には忙しい時間を割いてインタヴューに応じて頂いた」と「小説の過程で多くの人に世話になった」と書いている。しかしこのような発言が時には「僕は取材なんかしてないんだ。嘘ばっかり書いて」（『本当の歌にあいたい』「俳句」一九八七・一一）るとも変わるのであるが、別に本人による伝記でもないから事実関係を照合するつもりはない。ただ確認して置きたいことは、第五章「羽衣の徴」は引退を、第三章「椿の島へ」はデビューとその前の年を描いていてその時代がよく分かる。しかし第一章から第二章までは分かりにくい書き方になっている。第一章には春美の歳が「十歳」となっているが第三章まではそれ以上の年の経過はなく、二章では「五月に入り」や「夏的地蔵盆」（八月）となっている。すなわち第一章から三章は「十歳」から「十五歳」までをまるで一年間の出来事かのように書いている。このような書き方を確認した上でもう一度「小路の辻」に戻ると、父が「小路の辻」でシャモを抱えてしゃがんでいるポーズは春美の「十歳」の京都西陣の在日の境遇を思わせる。前川恵司は『韓国・朝鮮人―在日を生きる』（一九八一・二、創樹社）のなかで京都西陣におけ

る在日について次のように書いている。

物不足が一段落した三十年代に入ると、西陣織の韓国・朝鮮人業者の製品に、問屋筋から、「どこか趣が違う」というクレームがつき始めた。そして、同じような製品なら問屋の注文は、日本人業者の方に傾き、受注は目立って減った。こうした中で、朝鮮人西陣織物工業協同組合から韓国系の業者が独立して相互着尺織物協同組合を設立した。その背景には、朝鮮半島の分裂に直結した民族団体の厳しい対立のほか、「朝鮮人」という名前を組合名から外した方が、仕事を取りやすいに違いない」という思惑も働いていたのだった。西陣業界もまた韓国・朝鮮人への差別と偏見に無縁でない。（二五六頁）

股裂かれた組合。このように「せつぱつまつた状況」を打開するために「朝鮮人西陣織物工業協同組合」は、「全国で約六十万人」の同胞相手に西陣織で「チマチヨゴリの生地」を織ることを試みる。しかし試作の段階で「絹のチマチヨゴリと比べると、西陣織は生地代だけで二、三倍の値段になった」故、早くも挫折してしまう。さらに「西陣業界における韓国・朝鮮人業者の衰退の過程」には、「問屋は、日本人の機織り業者には研究費を出すなどテコ入れを惜しまないが、韓国・朝鮮人業者には、素知らぬ顔を決め込むのはともかく、韓国・朝鮮人業者が自力で新しい柄を作つて問屋に持つていくと、数日後には、

日本人業者が問屋から教えられてその柄を作り、納入していることさえあった」（二五七頁）ことをあげている。「差別と偏見」によって組合は股裂かれ、「せつぱつまつた状況」を乗り越えるための打開策は失敗に終わり、さらに、「問屋」に騙されて「衰退」していく様子は、まさに、作品の中のシヤモが「闘いにおびえ戦意をなくし」、「歩きかき、急に目が見えなくなつたように立ちどまる」様子を連想させる。「鳥目」はあつても「立ちすくむ」でいるシヤモ（京都西陣の在日）を父は「飼う」気も、「食」う気も、「連れて帰」る気もないし、そうすることもあるまいのである。何故なら、父と母は「五分五分」だからである。母は語る。

「シヤモ、外から持つて来て、自分の手突つかしたり、ドジョウ食べさせたり、仕事ほつたらかしてつきつきりで眺めてて、あの人、ちよつと行つて来ると言うて銭湯に行つたの。帰つて来て、裸になつて、まるでお女郎さんとこへ行くみたいにお母ちゃん、鏡台で体写してな、服替替えて、シヤモ一羽抱えて外へ飛び出した。お母ちゃん、お父ちゃんにそうされたら、何したらええ？ お父ちゃんを立てるけど、お父ちゃんとお母ちゃん、五分五分や。歳違てお父ちゃんと一緒にたけど、その時、はつきりあの人、男と女は五分五分やと言うたんやから」（二三八―二八三頁）

春美が「絶対、家に連れて帰」れなかつたのは父と母の「五

分五分」という関係故であつた。だからこそ、春美もシヤモを「寺の境内」に放す時に父と「まつたく同じ気持ち」になつたのではなかるうか。何故なら、春美も「父と母の真中に入つて、父と母をつなげる」「五分五分」の生を生きているからに他ならない。

「口にしない」語りをもう一つ。第四章「愛と哀しみ」で春美と母が口論する場面がある。口論のキツカケは「無口な父が心ない芸能記者にせつつかれ、妻の松代は昔から人に物教えるのが上手だった」と呟いたのに対して、母は芸能記者に「春美を育てたのは、父と一緒に暮らした事で引き受けた苦勞を晴らす為だ」と父の苦情を言つたからである。作中、語り手はこの記事のタイトルや日付については「口にしない」。しかし「春美が二作たて続けにミリオンのセラーを出してから、芸能記者やレポーターは母や父をまで芸能ネタに組み入れ報じた」と書かれているから、デビューして二年目の一九六五年（二作目のミリオンのセラーは「涙の連絡線」）であることが推定出来る。しかし父や母によるインタビューが始めて書かれるのは、母のは「世間を見返すためにどうしても娘を人気歌手に育てねば……」（週刊平凡）一九六九・二）であり、父のは「都はるみ、13年間別離の父が初告白」（女性セブン）一九七七・一・二七／二・三併合号）である。すなわち、母の記事は三作目のミリオンのセラー（好きになつた人）が出た一九六八年九月であり、父のは四作目のミリオンのセラー（北の宿から）が出た一九七五年二月、そしてその翌年に日本レコード大賞を受賞した後の記事である。創作過

程における時間的なズレについては第一章から第三章までと同様の説明が出来るが、特に父のインタビュ記事までの春美を描こうとすると第一章からの時間的幅があまりにも広い故、初めて紅白出場の一九六五年までを設定して後を盛り込んだ感がある。だとすると、やはり問題にすべきは、何故、父と母の記事を「口にしない」語りで書いたのかである。母のインタビュのサブタイトルは「韓国人の夫」を持った都はるみの母・松代さん（50歳）の屈辱と忍耐の23年」となっている。都はるみの父が「韓国人」であることが始めて記事に書かれたのがこの母のインタビュである。それから父の記事は一九七六年に日本レコード大賞を受賞した後、右の母のインタビュが問題のタネとなつて父が韓国人であることを前提とした岩川隆「小説・都はるみ、婉歌」（前出）や「都はるみの」否・国民的歌手「の部分」（前出）が書かれ、その延長線上でのインタビュである。すなわち、父と母の記事の水脈には父が「韓国人」であることがある。

口論の祭、春美は「うちがお母ちゃんの考えるとおりの歌手になつたんやから、お父ちゃんの事、言わんといて欲しい」と言つたのは、まさに母の「屈辱と忍耐の23年」を父が「韓国人」であることのせいにするなという気持ちからであろう。しかし母は「お父ちゃんはお父ちゃんや。わたしはわたしや。夫婦が片方の相手の事を言うて何が悪いんですか？」とあつさり言い捨てる。母は非対称的な関係は生きない。「口にしない」語りで前景化しようとしたのは、父と母の「五分五分」という関係

と「父と母の真中に入つて、父と母をつなげる事」によつて確立されていく春美の主体だったのである。

このような「五分五分」という関係の中で歌も語られる。「レコード会社のディレクターからも市川先生本人からも将来の法器だ」と認められた理由について、「春美はなんでもない歌詞を歌つてもこの上なく綺麗な日本語の発音をする。子音一つに母音一つくつつかつという原則で出来上がっている言葉を、子音と母音も鮮明に発音するので春美の歌の歌詞は鮮明に聞こえる。歌は言葉の連鎖で出来ているのであつて、鼻歌でも呻きでも吠え声でもない。言葉は一つ一つに魂が宿り、一つ一つの言葉の魂をつなぎ、声に出してやるのが歌だ」と春美の歌を評価している。どちらかに偏ることもなく、「子音一つに母音一つくつつかつ」「言葉の連鎖」で出来ている歌を歌う春美とは、まさに「父と母の真中に入つて、父と母をつなげる」春美と同じ関係性である。さらに市川先生は「アンコく、つて音符に書けないような音のところに、うまさと味があるじゃない。その味なんだよね。絶対、手抜かない。手を抜いて歌うと何もかもなくなつちゃう」とも言っている。「音符に書けないような音」とは「口にしない」語り、すなわち、メディアに公に出来ない父のことを「手抜かない」として連動する。

都はるみが歌う歌は「五分五分」という関係によつて成り立っている。しかしそのような関係を片一方で見捨てるとうなるだろうか。それについて書かれるのがいよいよ第五章「羽衣の徴」である。春美は「自分の信じ続ける歌を一途に歌つた」

のではなく「母が信じ、市川先生が信じる歌を、春美も信じて歌った」のである。そしてその代償に「青春をめちゃめちゃ」にされた。「一途な恋を歌うのに恋を知らなかった」のである。だから「歌が生きがいであるはず」もなかった。春美の「歌声」は「天成の歌手の受難の徴」を感じるものがある。しかし、問題は歌との関係である。春美は「母が信じ、市川先生が信じる歌を、春美も信じて歌った」のである。そこには「五分五分」という関係はなく、「歌の魔力に翻弄されている」ばかりの非対称的な関係があるだけだ。このような非対称的な関係を無にするために春美が選んだ道は、「歌と心中する」ことであつた。すなわち、歌を見捨てるしか「歌の魔力からのがれる方法はない」のである。そして歌を見捨てた後の最後の舞台、「紅白歌合戦」に立たされた「もう都はるみではない」春美について次のように語られる。

歌の場所の舞台にいと額にか胸にかついた徴が一層、肌
に食い込み、灸を上げ、ただ呻くしかない。春美はアンコ
ールを歌わなかつた。魔物の力を軽んじたくなかつた。魔
物の力を見極め、魔物の力を解毒も出来、折り合いも出来
るなら、アンコールの一曲どころか、そこを都はるみのワ
ンマンショーの場所にでも変えてやるが、今は羽根をもが
れた蝶のように、羽衣を奪われた女人のように、人間であ
り続ける身をさらすしかなかつた。春美は舞台の上で泣い
た。(中略)雪が降れば風景が美しく一変するように、天か

ら、今、雪でも花でもよい、舞台に降りつもり、自分をか
くして欲しかつた。天から何も落ちてはこなかつた。春美
は唇を噛み涙を流しながら、天から何も落ちてこないのが、
天の与える最大の罰だというようにうつむき、同時にこれ
こそ、徴つきの歌手の証だと心に思う。(四八二―四八三頁)

春美が歌を見捨てた瞬間、歌から「最大の罰」を与えられ見
捨てられる関係、中上健次が『天の歌』で書こうとしたのは、
まさにこのような「五分五分」という関係であつた。

復帰後、都はるみは野外コンサートに力を入れるが、初めて、
都はるみの野外コンサートを仕掛けたのは中上健次である。「百
五十人も入れれば満員になる、半分テント、半分オーブンのライ
ブハウス」である「ナンジャン(乱場)」（梅田阪急の東通り商店街
の遊休地にある）という場所を選んだ中上健次は、「都はるみが
死ぬまで歌い続ける精神」について次のように語る。

「昔、日本の芸能は、汗やツバが飛んでくる距離の土間か
ら出発している。掛け声も飛ばし、おひねりも飛んでくる
距離で芸能は行なわれていた。もし、下手だつたら「ヤメ
口」という罵声だつて飛んだ。そういう至近距離の舞台を、
“ナンジャン”で俺は作れたと思う。そこに、俺は、これ
から都はるみが背負っていくものをいっばい仕込んでみ
た。そして、彼女へ、ここにでどうぞ歌ってくれといっ
たら、全部引き受けてくれたよね。今、俺は、彼女がそれ

らをひとつひとつ自分のものにして、どう展開していくかに関心をもっているんだ」（都はるみ 中上健次を語る）「宝石」

一九九三・九

下手だったなら、いつでも、「ヤメロ」という罵声が飛んでくる「至近距離の舞台」に自分を置くこと、それは、「相手がダメになったら、つまりどこかに安住してしまうなら、いつでも見すててやる」、「五分五分」という関係性を生きるということではないだろうか。都はるみが、自分を「商品」と言う時、そこには、常に、相手の「汗やツバが飛んでくる」「緊張」がある。

都はるみを論じること、それは、「在日」という単線のカタ

ゴリーで搔つ攫うことではなく、交差する多義・多層的な文脈から、「都はるみ」という商品が生まれてくる解釈線を見つける（発見する）ことである。そしてその解釈線がどのような問題と衝突し知覚されるのか、その構造のヒエラルキー（ドラマ）を前景化することである。このような作業によって導き出された「五分五分」という関係を理解すると都はるみの次の言葉は、突然、リアリティを持って我々に迫ってくる。

桜は命がけて咲いて命がけて散っていく。私も十年前から
東京・九段の千鳥ヶ淵で命がけて桜を見ている。（朝日新聞）
夕刊、二〇〇三・一一・一三

（九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程二年）