

いつまでも父の娘？—柳美里文学における父娘関係をめぐって レティツィア・グアリーニ

はじめに

先行研究において柳美里文学における「家族」というテーマがしばしば論じられてきた。作者の实在の家族の有り様にせよ日本の近代家族の変化にせよ、柳美里文学と「家族」とのあいだには切っても切れない縁があると言っても過言ではないであろう。とりわけ『家族シネマ』(1996)が芥川賞を受賞したこと、『命』四部作¹がベストセラーになったことで「柳美里の家族」がより一層注目を浴び、近代家族の超越というテーマにしばしばスポットが当てられた。それらの作品において「父」は常に大きな存在であり、戯曲、小説、エッセイなど、様々な形を通じて父娘関係が問われてきた。

本稿では、テキスト分析をもって作者と实在の父、また作者と文学的な父・東由多加、それぞれの関係に焦点を当てながら「父に尽くす娘」の役割からの脱出についての論考を試みる。第一節では、『フルハウス』(1996)と『ファミリー・シークレット』(2010)に焦点を絞り、作者が書くことによっていかにして实在の父との関係を問うてきたかを探る。また、第二節では、『命』(2000)、『雨と夢のあとに』(2005)、『黒』(2007)、これらの作品群における父娘関係の分析をもって文学的な父の拘束からの解放について試論する。

实在の父にせよ、柳美里文学の父とされている東由多加にせよ、「父」を描くテキストは虚構の要素と非虚構の要素を兼ね備えている。中村三春が指摘しているように(2015, p. 46)、作者に関わる情報が明らかに含まれているテキストを解釈する際に、それらの情報をあえて排除する必要はない。本稿では、作者に関する情報をテキストの構成要素の一つとして見つつ、柳美里文学における父娘関係の分析を試みる。あえて作者に焦点を当てることによって、柳美里が文学を通じていかにして「父の娘」役割から解放されたかを明らかにしたい。換言すれば、柳美里文学において書く行為がどのように父の拘束から解放される道を開いたかを探ることが本稿の目的である。

1 「父の娘」：その誕生と死

柳美里文学において家族をテーマにしていない作品はほとんどないと言って
も差し支えはないだろう。作者自身が記しているように、「家族という歪な小
宇宙を解体して虚構として再生させることが（中略）^{エチュード}習作」（2000a, p. 61）で
あり、自分の生を読み解くために存在しているものであるゆえに家族について
書かないはずがない（p. 62）。両親は在日韓国人、父親の暴行による複雑な家
族環境に身を置いた柳美里は、戯曲デビュー以降、書くことによって「家族」
という問題を問いつけた。それらの作品に登場するバラバラになった家族は、
作者の家族がモデルとなっている作品もあり、フィクションでありながら実在
の家族の影を映し出していると考えられる。

柳美里の作家活動は16歳の時戯曲で始まった。1988年から1995年まで10
作の戯曲を書いた。唯一柳美里の家族と一緒に暮らしていたころのことを描い
た『棘を失くした時計』（1988年12月初演）や在日韓国人一家の兄妹の悲劇を
描いた『向日葵の棺』（1991年6月初演）をはじめ、柳美里の最初の戯曲におい
て既に「家族」が重要なテーマとなっていた。また、第37回岸田國士賞を最
年少で受賞した『魚の祭』（1992年10月初演）にせよ、『Green Bench』（1995
年6月初演）にせよ、離散した家族が描かれており、そこに柳美里の小説に現
れる「家族」の原型があると、作者自身が述べている（1997a, p. 32）。これら
の作品群において父親はパチンコ屋の釘師として描かれており、後の作品に登
場するギャングで妻に暴力を振るうという父親像の典型が確認できる。
Lisa Yoneyamaが指摘しているように（2000, p. 110）、このような父親像は、家
父長制における典型的な父親像の特徴を表象している。即ち、頑固で無骨、暴
力的である上に傲慢、そして家族とコミュニケーションを取ることができず、
娘たちに執着している人物として描かれているのである。

このような父親像は、柳美里の実在の家族をモデルに書かれたとされている
（柳美里, 1997a, p. 38）『フルハウス』や作者と父との対話を書き記したノン
フィクション作品『ファミリー・シークレット』においても確認できる。本節
では、これら二つの作品の分析をもって柳美里文学における虚構と現実との関
係を明らかにしながら、父による娘の拘束とその支配からの脱出の可能性を探
る。

1.1 「父の娘」物語の反復—『フルハウス』を中心に—

『フルハウス』は、バラバラになった家族を再生するために父が家を新築するが、目論見が失敗に終わり、そこにホームレスの家族を住ませるといふ物語である。既に Melissa Wender が指摘しているように (2005, pp. 181-182)、本作品において父娘間の近親相姦がほのめかされている。主人公の素美（語り手の〈私〉）と新居に住み着いたホームレス家族の娘（「少女」）との関係を通じて、物語内における性的虐待が反復され、父による素美の強姦が暗示されている。Wender が『フルハウス』において性的虐待のトラウマを語ることによって治癒への道が開かれると述べている (p. 184)。一方、本稿では『フルハウス』における父娘間の近親相姦の分析をもって、「父の娘」役割を誕生させる機制に注目し、柳美里のフィクションが「父の娘」役割からの解放においていかなる意味をもっているかについて論じたい。

『フルハウス』は、姉妹の素美と羊子が父によって新しく建てた家に案内されることで幕を開ける。はじめに「問題は一緒に棲むつもりはないということはどうやって父に納得させるかだ」(p. 11) と断言する素美は、父の希望を受け入れないことを決心しているかのように描かれているが、下記の引用箇所から彼女の躊躇を読み取ることができる。

「外出先からでも電話で風呂を沸かせられる最新式のだ」父はさり気なく蛾を手ですくったが、棄て場に困ってそのまま握りつぶした。

妹が口を固く結んでいるので、私は感嘆の響きが父に伝わるよううわずった声で、「すごいね」と壁面にとりつけられているボタンを押してみた。

「早く死んで保険がおりなきゃ借金は返せない」

「いくらかったの」

「五千万」

私たちが驚きの声をあげる前に父は早口でしゃべりはじめた。

「きみたちに迷惑をかけない。ちょっと高い墓をつくるつもりで建てたんだ。素美も羊子もどんないそがしい仕事をしているか知らないが、一年に一度ぐらいしか帰らないじゃないか。電話一本よこさない。わたし

が家で冷たくなってたってきみたちにはわからないよ」
言葉の勢いに反して、父の目のあたりにはなにかを待ちつづけている時
の茫漠とした表情がただよっている。

「わたしが死んだあとに売ろうがどうしようがきみたちの勝手だがね」
「あたしは棲まないよ」妹は父の話を遮断し、「お姉ちゃん棲むの？」と
不信感のこもった目で私をじっと見た。

「ときどき」(pp. 14-15)

『フルハウス』における家は、父が娘に対して行使する拘束ないし支配の象
徴だと考えられる。Barbara Sheldonが指摘しているように(1997, p. 25)、「父
娘物語」において父が文字通りあるいは比喩的に娘を家に封じ込めるパターン
がしばしば見られる。それが、娘に執着する父が自分の価値観を娘に押し付
け、支配することを意味しているのである。そのように考えると、素美と羊子
が父の家に住むことに対して取っている立場が、父との関係を裏付けていると
いえよう。即ち、妹の羊子が父の家に住むことを拒否していることから、父の
欲望に囚われず、その支配から解放されていると推測できよう。一方、素美は
父の期待に応えずにいられないように描かれており、父とともに暮らしたくない
と思いつつも、父を喜ばせるべく家を褒め称える。そして、「なぜ私はこの
家にいつづけるのか、どんな決着を望んでいるのだろうか」(p. 82)と自問
しながらも、父の希望に添い新しく建てられた家に住むようになるのである。
つまり、妹と異なり、素美は父の欲望に拘束され、その支配から逃げられない
といえよう。その理由を探るために、素美と父の間で犯された近親相姦に注目
する必要がある。

Lynda Booseが指摘しているように(1989, p. 40-41)、フロイトが『オイディ
プス王』の分析に留まらず、ソポクレースの三部作をなす『コロノスのオイ
ディプス』および『アンティゴネー』も考察に入れたならば、近親相姦がどの
ように理解されていたかを推測する価値がある。とりわけ、『コロノスのオ
イディプス』の分析から、父娘間の近親愛的な関係に、父による母親との関係
を再生させる欲望が埋め込まれていることが理解できよう。このような機制を
「オイディプス・アンティゴネー・コンプレックス」(Oedipus-Antigone

complex)、あるいは「アンティゴネー型」(Antigone model) と呼んでいる Booseによると、娘との関係において父が「息子」役割を演じるゆえに、「母親」役割を強いられている娘は自己犠牲を払ってまで父親の希望や需要に応じなければならなくなる。そして、古代ギリシャ悲劇においてアンティゴネーが父オイディプスに同伴していたかのように最期まで父に尽くし、永遠に「父の娘」となるのである。

「オイディプス・アンティゴネー・コンプレックス」を念頭に置きながら上記の『フルハウス』からの引用箇所を読み返してみると、素美が家に住むことになった理由、また父の支配から逃れられない理由が窺える。つまり、近親相姦をもって「父の娘」役割に強いられた素美が、父の希望に応えずにいられないのである。その希望もまた「家」によって象徴されている。「高い墓をつくるつもりで建てた」と言う父は、娘がまさにアンティゴネーの如く最期まで自分に尽くすことを期待していると推測される。

なお、下記の引用箇所から理解できるように、父の欲望の檻に囚われている素美は父に従属しているがゆえに声を発することさえできない。

「あの女が、お母さんが家を出たのはわたしのせいだと思ってるだろうね。ただどすくなくともわたしは暴力をふるったことはない」禁煙パイポを口から飛ばして、父は立ちあがった。食器棚のひきだしを開け、一カートンのパーラメントを取り出した。

「わたしはきみたちを虐待したことはない。暴力をふるったのはあの女の母親にだけ、それも二回だけだ」(中略)

私はチャーハンを口に運びながら記憶をたどり、母が殴られた数をかぞえた。スプーン一杯が、一回。

「きみに性的虐待もしてない。おぼえがあるか」

三杯目でスプーンを置き、記憶に蓋をして静かに首を降った。

「わたしもおぼえがない」(pp. 34-35)

父の欲望の檻に閉じ込められている娘は、言葉まで拘束されており、身の上で起きたことが否定されるものの父に逆らうことができない。結末においても

素美のほとぼしる声が風によって吹き飛ばされ、彼女が声のかたまりを飲みこむ (pp. 92-93) ことが、父の支配から逃れることができないことを物語っているといえよう。

なお、Wenderによると (p. 184)、性的虐待の被害者で素美の分身である「少女」の声を通じて、『フルハウス』においてトラウマを語る行為が治癒への道を開く。たとえ、被害者がその苦しみから解放されないとしても、語る行為が解放への第一歩であることが本書において重視されている、と氏は指摘している。しかし、『フルハウス』を後の作品と照らし合わせてみると、柳美里文学において記憶を語り続けることが必ずしも治癒と繋がらないことが理解できよう。

前述したように、柳美里が自分の生を読み解くために家族について書いている、と主張している。一方で、フィクションにおいて家族を解体し虚構として再生させながらも、「家族」問題の解決の糸を見つけることができないことも認めている。『水辺のゆりかご』(1997)では作者が以下のように述べている。

私はなぜこんな早すぎる自伝めいたエッセイを書いたのだろう。過去を埋葬したいという動機はたしかにある。私が書いた戯曲の主題は〈家族〉であり、その後書きはじめた小説もやはり〈家族〉の物語からのがれることはできなかった。つまり私はこのエッセイを書くことによって、私自身から遠くはなれようとしたのだ。それこそがこのロングエッセイを書いた理由だと思う。(p. 268)

エッセイだと述べながらも『水辺のゆりかご』において作家は、記憶が虚構であることを明記しており (p. 269)、その立場から自分の家族事情、学校で受けたじめ、自殺未遂の経験を語りながら作家になった経緯を遡る。また、父に暴力を受けたことが事細かに語られている。しかし、記憶と虚構との関係を意識している立場から書いているとはいえ、以前の作品と同様に『水辺のゆりかご』においても書くことによって自身を「家族の檻」から脱出させることは叶わない。戯曲、小説、エッセイ、形を問わず虚構の中で家族を再生させ記憶を語り続けることによって柳美里が新たな物語をつくったのではなく、メビウ

スの輪を歩みながら「父娘物語」を反復していたのではないであろうか。一方、次節で見るように、『水辺のゆりかご』から13年間経て書かれた『ファミリー・シークレット』において家族、とりわけ父親との距離を縮めながら、柳美里が父娘関係の問題の解決を探り、「父娘物語」の悪循環から抜け出す道を提案していると思われる。

1.2 父が作った「檻」からの解放—『ファミリー・シークレット』における父娘関係—

『ファミリー・シークレット』では、柳美里にとって父親との対峙が最も重要であることが窺える。前半では臨床心理士の長谷川博一のカウンセリングを受けながら作者は息子丈陽との関係や母から受けた心理的虐待の糸口を探る。一方、後半では父に焦点を絞り、カウンセリングを通して父との対話の場を設ける。その必然性について〈柳美里〉は以下のように説明する。

柳 わたしは、母について家を出てから30年間、父とほとんど接点を持っていません。接点を持つことを避けてきた、と言ったほうがいいかもしれません。この機会を逃したら、二度と接点を持つことができない気がするんです。

長谷川 接点を持ちたいですか？

柳 作家として。

長谷川 アイデンティティがありますよね。

柳 傍から見たら、書く材料として必要だからだろうか、老いた父親を利用するつもりかとか、そういう風に批難するひともいるんじゃないかと思うんですが、そう単純でもないんです。わたしは、長谷川さんもお気づきになっていると思いますが、話すことが極端に苦手です。書くことが得意だから作家という仕事を選んだのではなく、話すことが苦手だから、書くという仕事しか自分には残っていなかった、というのが正直な実感です。ですから、父とわたしとの関係を探るとしたら、やはりそれは書くことによってしか、見つけられないと思うんです。(pp. 229-230)

父親に再会する以前より長谷川との対話から柳美里と父親との関係の重要点が既に明確となっていた。父のことをあまり知らない作者が直接父から語ってもらいたいと主張するものの、父に理解してもらいたい、あるいは理解してもらえとは考えていないのである。また、「父よりも母のほうが嫌い」という柳美里の発言を長谷川は「やはり事情があって、お父さんに対する気持ちはシャットアウトされている」(p. 248)と解釈する。

父から性的虐待を受けたか否か明記されていないものの、子どもの頃肉体的及び精神的な虐待を受けていた柳美里は、母について家を出てから父とほとんど接点を持っていないと主張するが、とはいえ父との関係を絶ったとはいえな。『ファミリー・シークレット』をはじめとするエッセイでしばしば記述されているように、作者は毎年必ず父親に誕生日プレゼントを送っていたし、経済的に困窮している父を幾度も援助したのである。また、長谷川との対話から見られるように、柳美里は「父が嫌い」と言い切れず、父への嫌悪と父を喜ばせたいという気持ちの間で揺らいでいる。作者が語るように、子どもの頃から繰り返し父親を殺す夢を見ており、小学生の頃に父親に殴られた後、日記に「パパ、死ぬ」と記していた(p. 236)。それにもかかわらず、現実においても、またその記憶を再生しているフィクションにおいても父には反逆できなかった。というのは、彼女は「父の願望の檻に囚われている」(p. 156)ゆえにその欲望に応えずにいられないのであり、父の拘束、また父を喜ばせようとする「父の娘」の役に封じ込められていたからだといえよう。

では、長年に渡ってフィクションの形で自分の過去を書き直すことによって、家族、とりわけ父から離れようとしながらもその「檻」から逃れることができなかった柳美里は、『ファミリー・シークレット』で描かれている26年ぶりの父との再会でどのように「父娘関係」という問題を解決する糸口を見つけたのであろうか。

『ファミリー・シークレット』で描かれている柳美里と父との対話では父娘間のズレが目立つ。代表的な例として暴力に関する記憶の食い違いが挙げられる。小学生のとき万引きが発覚した作者は父に全裸にされ、鞭で殴られたと語るのに対して、父は「子どもを支えてやれない駄目な父親」だと認めるものの、娘を一度も叩いたことがないと主張する(p. 321)。また、親子とはいえ子

どもたちと「上下関係ではなく、友達のようになんでも話し合える関係を築きたいと思っていた」と述べる (p. 298)。

また、「柳美里文学」に関するやり取りの中でも父娘間のズレが確認できる。父はカウンセリングが開始してまもなく、情けない親であることを認めつつ、娘が今まで書いた本を「あまり評価していない」(p. 264)と主張する。また、カウンセリングの最後にも以下のように柳美里の文学にまつわる会話が交わされる。

父 (懐から紙切れを取り出して) わたしはね、字とか言葉とか知らないんで、何時間もかかったんだけど、言葉を書いて、意味を書いて……結婚、家族についてのわたしの考えをちょっと書いてきたの(と、紙切れを美里に渡す)……。

美里 (紙切れに目を通して)……。

父 今の世の中、妻と夫でも騙し合う、親と子でも殺し合う、そして妻や夫や、親や子を失う。どうすれば、世の中から騙し合いや殺し合いがなくなるのか？ どうすれば家庭が崩壊することなく、夫婦や親子が幸せに暮らせるのか？ それを解き明かす作品を、美里には書いてほしい。わたしは才能がないし、学がないから書けないんで、わたしの代わりに美里に書いてほしいんです。(中略) 今まで書いてきたことは種まきだと思って、種から芽が出てきて大きな木となり、たくさんの実をみのらせて、世の中の困った人々を助けるというところに到達できたらです。ね、完璧な作家になれるでしょうし、家庭円満、世界平和にも貢献できる。そういう大きなことを一生かかってもいいから書いてみようという気持ちがあるの？ ないの？

美里 いや、そのう……わたしは……

長谷川 美里さんから、お父さんに伝えたいことは？

美里 ええっと、うーん……これからの人生設計は？(pp. 316-317)

上記の引用から窺えるように、父が日本語の読み書きが上手にできないものの、娘の「ことば」に影響を及ぼそうとしている。また、娘に自分の価値観を

押し付け、娘の声や筆まで操ろうと試みているように見える。それに対して娘は口ごもり、話題をそらすのみで、父に反抗できないのである。

このように父によって身に起きたことを全否定され、服従的な立場に置かれている柳美里はどのように娘として父に接することができるのであろうか。柳美里が長年に渡りフィクションを通じて父との関係を問い続けたものの、父の欲望から逃れることができず、記憶の反復の中に封じ込められていた。一方、『ファミリー・シークレット』において、「ファクト」を語るノンフィクションでその関係の糸口を見つけようとした。しかし、父との対話を通じてさえ「事実」にたどり着くことができないことに作者が気づく。つまり、記憶が虚構であるゆえに、過去の事実を再現しようとする父との対話から生まれ得るのは父の「物語」にほかならないことを思い知るのである。

では、以上のようなアポリアはいかなる結末を迎えるのであろうか？『ファミリー・シークレット』では柳美里が最終的に父との関係を改善できたか否かは明記されていないが、作者が本書のあとがきにおいて「長谷川さんは、疎遠になっていた感情との縁を取り持ってください、父親と母親の陰からわたしを連れ出してくださった」と記している (p. 403)。長谷川博一のカウンセリングをもって、作者が自分の記憶に第三者の客観的な視点を加え、そうすることによって過去に対する新たな姿勢を取るようになったといえよう。『水辺のゆりかご』を書く動機が「過去を埋葬する」ことだったのに対して、『ファミリー・シークレット』において作者が「(家族の) 秘密の隠し場所を見つけ、引き出しにかけられた鍵を開け」る (p. 337) 益を強調していることもその変容を語っている。

また、下記の引用箇所から窺えるように、柳美里が自分自身に対する姿勢をも変え、過去に囚われている娘の死をもって解放への道を開いたと思われる。

わたしが自分である限り、自分自身から逃れる避難所はどこにもない。闇よりはすこしだけ明るい夕空を背にして、わたしはもう一人の自分である男と手を繋ぎ、歩みを共にすることによって、赤い服を着た少女の死を悼んでいた。

わたしは、わたしを悼んでいる。(p. 400)

『水辺のゆりかご』では作者が記憶を反復し、自分自身から遠く離れようとしていた。それに対して、『ファミリー・シークレット』において長谷川博一のカウンセリング、または父との対話を経て、虚構である記憶に執着していた自分、また父親の欲望に囚われていた自分と向き合い、過去の自分を殺し悼むようになる。そうすることで、作者が「父娘物語」を反復する循環から抜け出し、「父の娘」の役割から降りる道を歩み始めたといえよう。

2 もう一人の父—柳美里と東由多加の関係を巡って—

柳美里文学における父娘関係を論じる際に、文学的な父とされている東由多加の存在を忘れてはいけなからう。『水辺のゆりかご』において語られているように、「女優を育ててみたいという欲望」(p. 214) をもっていた東が「東京キッドブラザーズ」のオーディションを受けていた柳美里を入団させ、その師となった。しかし、舞台上で演じるよりも書く才能があると東に指摘された結果、柳美里は戯曲を書きはじめたのである。柳美里自身が明記しているように(2010, p. 363)、東由多加との関係は恋人同士、父子、兄妹、母子、ライバルなど、あらゆる形をとったが、師弟関係が最も強かったのである。その師弟関係において東が作家柳美里の育ての親として「ことば」の力を握っている「父」の役割を担い、娘・柳美里を評価する立場に立っていた。したがって、柳美里文学における「父の娘」役割からの解放を論じる本稿では、東由多加との関係の分析も必要であらう。

永岡杜人の指摘によると(2009, p. 81)、長男丈陽の出産は柳美里を再び「家族」という言葉と向かい合わせた。既婚者の相手の子どもを身ごもっていることが発覚すると同時に、「東京キッドブラザーズ」劇団に入った当時の師でもあり長いあいだのパートナーでもある東由多加の癌も知らされた柳が、東と丈陽と住みはじめ、2000年から2002年にかけて『命』『魂』『生』『声』を発表し、四部作に渡り出産、子育て、また癌との闘いを描いた。『命』で描いているように、妊娠が発覚した柳美里は相手と家族をつくろうと考えていたが、離婚するように努力すると約束していた相手は離婚しないどころか、柳に中絶してほしいと求める。墮胎するか否か迷っていた柳は、東の癌を知ったとたん子どもを産むと決心し、長い間別れていた東と再び住み始め、三人の家族を思

い描く。血の繋がり及び夫婦間の絆に基づく「近代家族」に反して、「血の繋がりはない」「婚姻という制度によって保証されていない」「互いの命のために互いが必要だというたったひとつの根拠によって」結ばれているその家族(柳2000b, p. 201)は、先行研究においてしばしば「ポストファミリー」として論じられている。このような「ポストファミリー」は、伝統的な家庭制度に替わる新しいスタイルの家庭であり(許, 2007, p. 12)、家族内に自然に存在するとされている愛情に埋没するのではなく、「〈必要〉だと選び取った他者と共同体を構成する」ことによって近代家族の断念と繋がっているのである(永岡, 2009, p. 84)。

ただし、本作品は「近代家族」の基礎である血の繋がりを逸脱した家族を描いてはいるが、完全に「近代家族」規範を超越したとはいえないであろう。中島一夫が指摘しているように(2011, p. 188)、『命』において〈私〉と東が同じ方角を向いているように見えるが、実はズレが生じているのである。つまり、〈わたし〉の願望と一緒に子育てすることであるのに対して、東が望んでいるのは、子どもが言葉を覚え、「ヒガシサンと発音できるようになること」である。中島の指摘によると、東の言葉から「子どもが象徴界への参入を遂げ、イデオロギーの呼び声の主として自らを認識する」(p. 188)願望を読み取ることができる。『命』では、暴力的な父親、あるいは子どもを犯す父親ではなく、赤子の世話をする父親を登場させることが柳美里文学における「家族」の大きな変化である。しかし、東の人物には「近代家族」的な要素が残っており、身体的暴力を振るわないとはいえ、「ことば」の権力を握っているゆえに家族に自分の価値観を押し付ける父親像が表象されているといえよう。

さらに、『命』四部作で描かれている柳美里と東との関係において「オディプス・アンティゴネー・コンプレックス」が反復されていると考えられる。幾度も喧嘩して別れようと思っていたとはいえ、常に東との関係、かつ東の「ことば」によって自分の価値を計り続けていた柳美里が、死んでいく東・父を介護し、最期まで彼に尽くすことによって「父の娘」の役割を果たしているといえよう。即ち、癌との闘いおよびその治療に尽力し東を見送る柳美里を描く『命』四部作では、アンティゴネーの悲劇が書き直されていると考えられる。柳美里は息子丈陽のために生き続けなければならない思いながらもまさ

しくアンティゴネーと同様に父と共に死ぬ欲望に囚われ、東が死んでからも「東について語る」（『命』四部作）、あるいは「東を相手に語る」（『交換日記』²）ことによってその関係を反復しているのである。

以上の背景を念頭に置きながら、本節では東の死が柳美里文学にもたらした影響を探り、『雨と夢のあとに』および『黒』の分析をもって、柳美里がいかにして文学的な父の拘束から逃れ、「父の娘」役割から解放されたかを試論する。

2.1 『雨と夢のあとに』における父の死

『雨と夢のあとに』は「野性時代」で連載され、2005年4月に角川書店から発行された。『雨月物語』や『怪談牡丹灯籠』などの怪異譚から影響を受け、柳美里の「初の怪談小説」と言われているこの小説は、父朝晴と娘雨からなる父子家庭を描いている。昆虫写真家である朝晴が蝶の撮影のため台湾に出かけ、ジャングルの奥地で命を落とすが、娘を思うあまりに、霊として帰宅し、49日間雨とともに過ごす。

柳美里が明記しているように、『雨と夢のあとに』の執筆過程において東由多加が大きな存在であった。その影響について作者は次のように述べている。

（東が）亡くなる数日前、息子の顔をジッと見て、「血じゃないよね」と一。「雨と夢のあとに」はこの言葉から始まりました。³

また、2005年に出版された単行本のあとがきにおいて、作者は桜井朝晴の人物像が、三人の男性との出会いによって生まれ、その一人は、東由多加だと明記している。⁴ さらに、作者が明記しているように、『雨と夢のあとに』は、『命』四部作の最後の作品『声』以後の物語、即ち東由多加亡き後の柳美里自身の物語でもある。⁵ 『声』において東の死から始まる49日間が描かれおり、『雨と夢のあとに』は雨が49日間経ってから父がいない人生への第一歩を踏み出すことで幕を閉じる。このように考えると『雨と夢のあとに』における父娘関係が東と柳美里との関係を暗示しており、本作品において作者の文学的な「父の娘」役割からの解放が描かれていると推測される。本節では、テキスト

の分析をもって、その過程を探る。

Sheldon (1997, p. 26) や Boose (1989, p. 40) が指摘しているように、父娘間の拘束や執着を描く物語において母の不在は必要不可欠な要素であり、それをもって「オイディプス・アンティゴネー・コンプレックス」が成立するのである。また、Ronald Brittonの「アンティゴネー・コンプレックス」論によると(2002, p. 97)、娘は、母との不仲・不在を補うため、父親像を理想化し、父と親密な関係を結ぶ。そして、その関係によって自分の価値を計るゆえに、古代ギリシャ悲劇においてアンティゴネーが父オイディプスに同伴していたかのように最期まで父に尽くし、永遠に「父の娘」となる。

『雨と夢のあとに』における「オイディプス・アンティゴネー・コンプレックス」が最初から母の不在によって裏付けられている。二歳の時に母が失踪し、父と二人きりで暮らしている雨が自覚しているように、朝晴との関係は父娘関係を越えた親密性をもっている (p. 19)。本書のタイトルにおいてもそれがほのめかされている。雨の携帯電話に父からの着信メロディとして登録されている「雨と夢のあとに」は、「別れた恋人と夢のなかで再会して、目が覚めてがっかりしたときのイメージ」(p. 61) を表す歌であり、雨と朝晴の関係を明かしているといえよう。肉体的関係がないとはいえ、「結婚なんかしないぞお！ ずっとお父さんにごはんをつくってもらおう！ ずっと、ずっと！」(p. 63) と断言する雨が父に尽くしているように描かれており、父と娘の間に擬似近親愛的な関係が成立しているといえよう。

なお、「父の娘」役割を担う雨の立場は、朝晴と血の繋がりがなかったことを知った時も揺らがない。母月江が9年ぶりに雨の前に姿を表し、朝晴は実の父親ではないことを明かす。16歳のとき朝晴は、妻子をもっている男性と付き合い雨を身ごもっていた月江と恋に陥り、18歳のとき結婚した。しかし、雨が2歳のとき月江が雨の父親である元恋人と再会し、朝晴と雨を棄て失踪した。9年ぶりに雨の前に現れた月江は、雨の本当の父親の子どもを妊娠していることを明かし、朝晴と離婚したいこと、また雨と共に暮らしたいことを申し出る。それに対して、雨は「血の繋がりはなくても、わたしのお父さんはひとりしかいません」(p. 123) と断言し、月江が提案している血縁関係に基づく、かつ婚姻制度で認められる「正式な家族」を拒否する。このように『雨と夢の

あとに』において『命』から「血縁家族の超越」というテーマと同時に、父に尽くす娘のモチーフも引き継がれている。雨と朝晴の物語が柳美里と東由多加との関係を反映していると考えられると、『雨と夢のあとに』の結末において柳美里と父・東との関係の変容をも見て取ることができよう。

朝晴の死後49目の日に、浜名湖パルパルの観覧車へ向かうべく次々に電車を乗り継ながら、雨がこの世を去る父と同伴し、まさしくアンティゴネーと同様に父を見送るように描かれている。Booseが指摘しているように(1989, p. 43)、ソフォクレスの悲劇において父と共に死にたいという欲望を満たすことができなかつたアンティゴネーは、父と別れてからもなお介護する役割から逸脱できず、父との関係が兄弟との関係において反復されている。一方、『雨と夢のあとに』の結末からたったひとりで立っている雨は、父の死によってアンティゴネーの役割から脱することができたと窺える。角田光代が本書の解説で指摘しているように(2008, p. 291)、結末では雨が「他者から見た自分、こうあらねばならないという自分、人に期待されている役割、そんなものをすっかり脱ぎ捨てて、剥き出しの核になる」のである。即ち、父の死によってひとりになった雨が父との関係を反復せず家族のしがらみから解放され、父に尽くす娘の役割から降りるようになると結論づけられるであろう。

なお、『雨と夢のあとに』は雨と朝晴が観覧車に乗り別れることで幕を閉じる。インタビューではこのシーンについて作者が以下のように語っている。

東が入院していたのは豊洲にある病院で、私は当時渋谷に棲んでいたんですが、亡くなった夜、タクシーで病院に向かいました。雨に濡れた窓ガラス越しに、お台場の観覧車のイルミネーションが美しかったのをおぼえています。雨の観覧車は、私にとって「おしまいの風景」なんです。(藤原, 2005, p. 7)

以上のように『雨と夢のあとに』の結末は、柳美里と東由多加との関係の閉幕を暗示しているといえよう。『命』四部作において文学的な娘たる柳美里が、文学的な父を悼み続け、書くことによって「父の娘」としての使命を果たそうとした。一方、『雨と夢のあとに』において「父」の死を受け入れ、別れを告

げること、その拘束から解放される道を歩み始めたといえよう。次節で論じるように、『黒』においてその過程が完成されたと思われる。

2.2 父の言葉、父の沈黙—『黒』を中心に—

前述したように、2005年に出版された『雨と夢のあとに』の単行本のあとがきにおいて、作者は桜井朝晴の人物像と東由多加との関係を明記していた。しかし、2008年に本書が文庫化される際にそのあとがきが削除され、作者が同居している息子と彼氏との旅行の際にホテルの窓から見た観覧車の風景へと変更された。この書き直しの動機は明らかにされていないが、本作品の結末と共に柳美里の父・東との関係に関する見解の変化が反映されているのではないだろうか。前述したように、『雨と夢のあとに』の結末は柳美里と東由多加との関係の閉幕を暗示していると思われるが、あとがきから東の存在を削除することによって作者がより一層文学的な父から距離を置き、父の娘の役割を降りようとしていると解釈できよう。即ち、アンティゴネーのように東の死を弔い続けていた作者が父に尽くす娘という運命から抜け出し、作家としてひとり立ちしたと結論づけられるであろう。

なお、『雨と夢のあとに』の結末において暗示されている父・東の拘束からの解放が『黒』(2007)において完成された。『命』四部作に続き、『黒』も東の死を描くが、本書において東の弔いが「東のことばで語る」という形を取り、闘病や死にまつわる出来事が東自身の視点から語られている。「黒」「白」「緑」の三部から成る本書は、柳美里が別の男性の家へ行って朝帰りをしたがために、東が癌センターでの診察を受けることができなかった朝（「黒」）、東が亡くなるまでの2ヶ月間（「白」）、焼場の炎の中から始まる6年間（「緑」）が語られている。『命』四部作と同様に、『黒』においても柳美里と東の師弟関係が強調されている。「柳美里の名前で発表されているすべての作品におれの手が入っている」(pp. 34-35、強調柳美里)という東の言葉からも理解できるように、作者が師の声を借りながら彼の権威を明らかにしている。このように東の言葉を通じて語られている作家柳美里の創作の事柄が事実であるか否かを別として、『黒』において東は「ことばの力」を握る「父」として描かれており、柳美里という娘は従属的な立場におかれている。東は文章を書く力があるもの

の構成力が欠けている柳美里の代わりに小説のプロットを考える役割として描かれており、『黒』ほど東が「柳美里文学の父」であることを強調する作品がないと言っても過言ではないであろう。しかし同時に『黒』はその拘束からの解放をも描く作品であり、東由多加と柳美里の「最後の作品」でもある。

第三部「緑」において、亡くなった東は「ゆう」と丈陽を見守り続けるように描かれている。三人で住んでいた家から引っ越す「ゆう」は新たな伴侶と暮らしはじめ、丈陽と三人で「家族」になっていることを目撃する東は「ほかの男と二人三脚するなんてぜったいに許さない」(p. 201)と主張する。しかし、下記の引用から理解できるように、東は「ゆう」が作家としてひとり立ちし物書きできることを目撃したために退かざるを得なくなるのである。

ゆうはワープロの前に戻って
キーボードの上に指をひろげる
窓から見える空は
とても真面目な青をしている
ゆうは一字一字
指で押さえる
言葉は思いを担って
立ちあがる
指が惑って
言葉が立ち去ろうとする
指で捕まえる
言葉から目を離さない
おれは読む
読んでいる
柳美里の小説を
おれの知らない話
おれの知らない言葉
読む
読んでいる

この言葉の列のなかに
おれは
いない
どこにもいない
(中略)
遠ざかる
でも ゆうの目からは
離れない
離れたくない
できることなら
はいり込みたい
目のなかに
でも もう
留まることは
できない
おびたしい思いの数々が
おびたしい葉の一枚一枚に
のせられて
揺すられて
飛ばされて
軽くなる
姿はない
影もない
思いもない
風が吹く
緑が揺れる
風がやむ
黙る
永遠に (pp. 204-208, 強調柳美里)

上記のように、長年アンティゴネーの役割を担い父・東由多加を弔っていた柳美里がとうとう作家としてひとり立ちし、東の欲望から自らを解放したと理解できよう。まず役者、そして作家として柳美里を育てていた東が依然として支配者のように振る舞っていた。擬似的な父娘関係を結んだがゆえに東が「父の法」の代表者の立場に立ち、柳美里の「ことば」を統制していたのである。また、柳美里も「父の娘」の役割を担い、自分の価値を認めてもらうために「父」の欲望に応えようとし、従属的な立場を強いられていた。一方、『命』四部作における「父の弔い」を経て、『雨と夢のあとに』で始まっていた父の支配からの脱出は『黒』で完成されているといえよう。父・東の死以来ほとんどの作品において柳美里の「ことば」は「父を語る」ことを中心に使われており、「父のことば」を伝達する役割を果たしていたが、『黒』において死んだ父は永遠に沈黙を強いられている。『雨と夢のあとに』ないし『黒』では「娘」が「父」から見た自分、あるいは「父」に期待されている役割を脱ぎ捨てることができ、はじめて自分の物語を書くようになったと結論づけられるであろう。

おわりに

齋藤環によると(2008, pp. 11-12)、父娘関係は、極端な愛着が徹底した嫌悪のいずれかに傾くことが多いため、母娘関係に対比して比較的単純なものになりがちである。また、内田樹が指摘しているように(2014, p. 32)、家父長制の解体によって家庭内における母親の発言権と決定力が高まり、戦後の社会において娘たちが母親に対しては「愛着と嫌悪」の感情を抱き、父親に対しては「無関心」という態度を取るようになった。このような社会の変化が文学に反映され、先行研究においては母親の強い支配力に焦点が集まる一方で、父親に関してはその不在が注目される傾向が見られる。

しかし、本稿で論じたように、父娘関係は必ずしも単純なものではない。父の欲望に拘束されている娘は、父に対する深い愛情と激しい嫌悪の間に揺らぎ、父の期待に応える「父の娘」役割に強いられているゆえに父に反逆することができない。その支配から逃れるために柳美里は家族の解体と再生を綴り、書くことによって父の拘束から解放される道を探り続けた。

戯曲や初期小説においてしばしば登場するバラバラになった家族は、作者の家族がモデルとなっている作品もあり、フィクションでありながら実在の家族の影を映し出していると考えられる。それらの作品において、父親が娘たちに執着する暴力的な人物として描かれており、父による娘の性的虐待もほのめかされている。

本稿で論じたように、父による娘の支配を理解するためには近親相姦が重要な要素である。第一節で見てきたように、父娘間の近親愛的な関係に、父による母親との関係を再生させる欲望が埋め込まれている。父が「息子」役割を演じるゆえに、「母親」役割を強いられている娘は自己犠牲を払ってまで父の期待に応え、最期まで父に尽くす「父の娘」になるのである。このような機制から生まれる「オイディプス・アンティゴネー・コンプレックス」が『フルハウス』で描かれている父娘関係においても確認できる。父の性的虐待を受けたと思われる素美が、父から離れようと思いつながらも、父の期待に応えずにいけない。従順な娘の立場に置かれ、父の「ことば」に拘束されているゆえに逆らうことができないのである。

『フルハウス』をはじめ柳美里文学において、以上のような性的虐待のトラウマを語り続けることで治癒への道を開く可能性が提示されている、と先行研究において指摘されている。たしかに作者が家族について書くことによって「家族の物語」から逃れようとしたと主張しているが、かえって記憶を語り続けることで過去に封じ込められてしまったのではないであろうか。記憶が虚構であることを意識しながら、フィクションにおいて家族を再生させ記憶を語り続けていた柳美里が自身を「家族の檻」から脱出させようとした。しかし、そうすることによって作者が新たな物語をつかったのではなく、支配的な父と従順的な娘を描く「父娘物語」を反復していたといえよう。

一方、『ファミリー・シークレット』において作者は父の拘束から逃れる道を提示していると推測される。長谷川博一のカウンセリングをもって柳美里が「過去を埋葬する」立場から「(家族の) 秘密の隠し場所を見つける」立場へとシフトしたと思われる。また、父との対話の場を設けることで自分の過去に関わる「事実」を求めていた作者が、記憶が虚構であるゆえに、父との対話からは父による「物語」だけしか生まれぬことに気づく。よって、父の支配から

解放されるために、虚構である記憶に執着している自分、また父親の欲望に囚われている自分と向き合い、過去の自分を殺すしか他ないという結論に至ったといえよう。

なお、文学的な父・東由多加との関係を語るテキストにおいても「父の娘」役から降りる過程を見てとることができる。『命』四部作において柳美里が東の癌との闘いと彼の死を語ることによって、「父の娘」としての使命を果たしたといえよう。つまり、古代ギリシャ悲劇におけるアンティゴネーが父オイディプスに同伴していたかのように、柳美里が最期まで父・東に尽くし、父を見送る役割、また父の死を弔う役割を果たしたといえよう。一方、『雨と夢のあとに』ないし『黒』において文学的な父による支配からの解放の可能性が提示され、それらの作品を書くことによって柳美里が「父の娘」役から降りるようになったといえよう。

『雨と夢のあとに』は、父の死を受け入れた娘が一人で立っている場面で物語の幕を閉じる。本書における父娘関係が東由多加と柳美里との関係を反映していると考えられると、以上の結末が文学的な父からの解放を語っているといえよう。長年東について書く行為が、父の死を弔う意味をもっていたが、『雨と夢のあとに』を書くことによって柳美里が東・父に別れを告げるようになったと結論づけられるであろう。

「父の娘」役から降りる過程が『黒』において完成される。本作品では東が柳美里文学の父であることが強調されているが、同時にその父の拘束からの解放も描かれているのである。『黒』では柳美里が「作者」として登場するが、彼女が綴っている物語には東由多加がもはや読者としてしか存在しない。つまり、文学的な父の死をもって柳美里がその支配から解放され、作者としてひとりで立つようになったと結論づけられるであろう。

Footnotes

- ¹ 四部作は、『命』(2000年7月)、『魂』(2001年1月)、『生』(2001年9月)、『声』(2002年5月)からなっている。
- ² 『交換日記』(2003)は、「わたし」(柳美里)が「あなた」(故東由多加)に向けて綴る日記として構想されている。
- ³ 『ダ・ヴィンチ』2005年6月6日(原, 2011, p. 236を参照)。
- ⁴ 東以外に朝晴の人物に影響を与えたのは、2002年に自殺した柳美里の読者るばるすさん及びるばるすさんのネット掲示板「るばるすさんち」で出逢って以来作者と同居することになった村上朝晴である。なお、本稿では柳美里文学における父娘関係を論じるため、『雨と夢のあとに』と東由多加との関係に焦点を絞り、るばるすさんないし村上朝晴に関する考察を省略する。
- ⁵ 榎本正樹「柳美里全著作解題」『文藝』(2007, pp. 85-86)を参照。

References

- 内田樹. (2014). 『街場の共同体論』. 東京: 潮出版社.
- 榎本正樹. (2007). 「柳美里全著作解題」. 『文藝』. 74-95.
- 角田光代. (2008). 「解説」. 『雨と夢のあとに』. 東京: 角川文庫. 286-292.
- 許金龍. (2007). 「柳美里の文学世界」. 川村湊編 『現代女性作家読本⑧柳美里』. 東京: 鼎書房. 9-15.
- 齋藤環. (2008). 『母は娘の人生を支配する—なぜ「母殺し」は難しいのか』. 東京: NHKブックス.
- 中島一夫. (2011). 「方舟と戦争—柳美里『命』 四部作を読む」. 原仁司編 『柳美里—1991-2010』. 東京: 翰林書房. 177-195.
- 中村三春. (2015). 「〈作家/作者〉はなぜ神話化されるのか—文芸解釈の多様性と相対性」. 日本近代文学学会関西支部編 『作家/作者とは何か—テキスト・教室・サブカルチャー』. 大阪: 和泉書院. 39-52.
- 永岡杜人. (2009). 『柳美里〈柳美里〉という物語』. 東京: 勉誠出版.
- 藤原理加. (2005). 「柳美里インタビュー 甘美で残酷な父娘の物語」. 『本の旅人』 2005年5月号. 4-7.
- 柳美里. (1997a). 『NOW and THEN 柳美里—柳美里自身による全作品解説+51の質問』. 東京: 角川書店.
- 柳美里. (1997b). 『水辺のゆりかご』. 東京: 角川文庫.
- 柳美里. (2000a). 『魚が見た夢』. 東京: 新潮社.
- 柳美里. (2000b). 『命』. 東京: 小学館.
- 柳美里. (2005). 『あとがき』 『雨と夢のあとに』. 東京: 角川書店. i-ii.
- 柳美里. (2007). 『黒』. 東京: 扶桑社.
- 柳美里. (2008). 『雨と夢のあとに』. 東京: 角川文庫.
- 柳美里. (2010). 『ファミリー・シークレット』. 東京: 講談社.
- Boose, Lynda E. (1989). "The Father's House and the Daughter in It: The Structure of Western Culture's Daughter-Father Relationship." In Lynda E. Boose and Betty S. Flowers (eds.), *Daughters and Fathers*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 19-70.
- Britton, Ronald. (2002). "Forever Father's Daughter. The Athene-Antigone Complex". In Judith Throwell and Alicia Etchegoyen (eds.), *The Importance of Fathers. A Psychoanalytic Re-evaluation*. New York: Brunner-Routledge. 97-107.

- Sheldon, Barbara. (1997). *Daughters and Fathers in Feminist Novels*. Frankfurt: International Academic Publishers.
- Wender, Melissa L. (2005). *Lamentation as History. Narratives by Koreans in Japan, 1965-2000*. Stanford: Stanford University Press.
- Yoneyama, Lisa. (2000). "Reading against the Bourgeois and National bodies: Trans-cultural Body-Politics in Yu Miri's Textual Representations". In Sonia Ryang (ed.), *Koreans in Japan: Critical Voices from the Margin*. New York: Routledge. 103-118.

**Forever Daddy's Girl?:
The Father-Daughter Relationship in Yu Miri's Works
Letizia GUARINI**

Yu Miri made her debut in 1988 and 1994 as a playwright and a novelist respectively. Since her career started with *Fish Festival* (*Sakana no matsuri*), awarded the prestigious Kishida Prize for Drama (Kishida Kunio Gikyokushō) in 1993, and *Family Cinema* (*Kazoku cinema*), awarded the Akutagawa Prize in 1997, Yu Miri wrote extensively about the family. Both in her fiction and non-fiction works she has described the collapse and rebirth of the modern family, exploring the role of the father and his relationship with the daughter. In her works she has often depicted daughters who are caught in between love and hate toward their father, and who cannot escape from his control.

The family is a well-known theme in Yu Miri's work, which has been often discussed. On the other hand, not much attention has been paid to the father-daughter relationship yet. The aim of this paper is to analyze how the representation of the father-daughter pair has changed from Yu Miri's early works until the publication of the non-fiction book *Family Secret* (*Famirī shikuretto*) in 2010, and the way Yu Miri used literature as a tool to distance herself from two fatherly figures who have effected her literature since her debut: her real father, who is considered the model for many of the fathers who appear in her early works, and Higashi Yutaka, who is considered her literary father by the writer herself.

In this paper I will first focus on the representation of the father in Yu Miri's early works, and I will compare it with the father-daughter relationship as it is depicted in *Family Secret*. As I demonstrate in the first section of this paper, both in her early novels and essays Yu Miri has often written about dysfunctional families, focusing especially on the depiction of abusive fathers. With *Family Secret*, her first nonfiction work, she has again tried to use literature as a tool to escape from the father's control, this time showing that memories, in their

reproduction of the past, are nothing more than fiction.

I will then look at the “post-family” Yu has created in the tetralogy *Life* (Inochi), and the way this topic has been further developed in the novel *After the Rain and Dreams* (Ame to yume no ato ni). I will focus on the way the ideology of the modern family is overcome in this novel, and how the father-daughter relationship in it depicted differs from Yu’s previous works.

After the Rain and Dreams is an important work also because it deals with the death of Yu’s literary father, Higashi Yutaka, and his relationship with the writer. In the final section of this paper I will move onto an analysis of the novel *Black* (Kuro), showing how Yu Miri, after mourning Higashi throughout the tetralogy *Life*, has distanced herself from her mentor, and finally become independent from the power of his words.

Keywords:

Yu Miri, father-daughter relationship, *Family Secret*, *After the Rain and Dreams*, Higashi Yukata