

教科書と「原爆文学」Ⅳ

——林京子「ギヤマン ビードロ」を中心に

中野和典

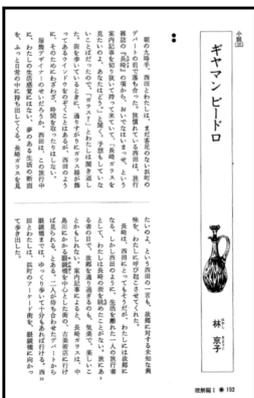
一 先行研究の整理と問題設定

林京子「ギヤマン ビードロ」は一九七七年五月に「群像」に発表された⁽¹⁾。翌年五月に刊行された連作短篇集『ギヤマン ビードロ』の表題作でもある⁽²⁾。「ギヤマン ビードロ」は一九八二年度から二〇〇〇年代のはじめまで教科書に掲載されていた⁽³⁾。一九八〇年代における教材としての取り扱いは「原爆を許すまじ」的アピールを強く読者に訴えかけた「他の小説」とは異なる「紀行文的な小説」について学ばせることによって、「原爆と平和の問題を、被爆者の現在の生活と被爆の体験という角度から考えさせる」というものであった⁽⁴⁾。これは一九九〇年代になつてからも「正面切つて「原爆」反対を訴える」ものではなく、「だれもが経験するような、のどかな冬の一日の故郷散策の描写」について学ばせることによって「原爆と平和の問題を考えさせる」とされており⁽⁵⁾、大きな変化はない。ただし、一九九〇年代の指

導資料では「紀行文かあるいはエッセイのような文体で書かれた本教材が、実は完成された「小説」であることを認識させる」となっており⁽⁶⁾、この作品をただの「紀行文」ではなく「小説」として取り扱う傾向が強くなっていることは指摘できる。一九七〇年代から教科書に掲載されるようになった「原爆文学」の取り扱



書影



掲載ページ

第一学習社「高等学校国語一」(1982年度)

いが、時代を下るにつれて政治性より日常性を、記録性より虚構性を重要視するものになつていく傾向があることは拙論(教科書と「原爆文学」Ⅰ～Ⅲ)でも確認してきたが、ここでも同様の傾向は見て取れる。

「ギヤマン ビードロ」の先行研究において注目されてきた問題は、この作品におけ

るガラスがどのように被爆者の心身を表象しているか、である。高橋英夫はさまざまなガラスに〈被爆者の中に飛び込んだガラスのかけらが、その周りに傷痕とか、ケロイドを残しながら、飛び込んだガラスを包み込んで、肉がまた盛り上がってくるようなイメージ〉を〈重ね合わせ〉、さらに〈溶けてしまったガラスのかたまりの中に、動物の骨のようなものが、核のような感じで埋め込まれている〉ことを〈つい発見してしまう〉ことに林京子の〈感覚〉の独自性があると論じている⁽⁷⁾。また、栗坪良樹は溶けたガラスが〈ケロイド状〉になっていることが〈人間の肉体の破壊〉を、長崎ガラスの〈糸底のヒビ〉が〈人間の見えない部分、つまり心の破壊〉を〈暗示している〉と論じている⁽⁸⁾。川西政明は「私」が〈かつてフランス人形の目玉を割り、八・九でみずからの身体にひびが入り、今、長崎ガラスの茶碗にひびが入っているのを見る〉様を描くことによって〈それらすべてを包括する今〉における〈悲嘆の感情〉が示されているのだと論じている⁽⁹⁾。上出恵子は〈無傷ではありえなかった長崎ガラス、熱風でとけて塊となった様々なガラス〉が林京子が〈一瞬の閃光に貫かれ、ひびわれ、肌の奥深くその熱さを今なおとどめている〉ことを示していると論じている⁽¹⁰⁾。スリアーノ・マヌエラは〈骨の閉じ込められたガラスの溶けた塊のイメージ〉と〈対照的〉な〈「空缶」で紹介された、肉体のなかにガラス片が残っているというイメージ〉がともに〈八月九日への固執を象徴している〉と論じている⁽¹¹⁾。林雪星はこの作品を〈被爆した同期生の女性たちの身体には、長崎のギヤマンやビードロのようにひびが入ってしまったこと、それは二度と健常者には戻れないことを隠喩したもの〉と論じている⁽¹²⁾。

熊芳は長崎ガラスは〈「傷ものばかり」という事実〉によって〈被爆者であろうと非被爆者であろうと、原爆投下によって「傷」を負ってしまったことを暗示している〉と論じている〈「傷」の範囲を非被爆者にまで広げていることが特徴的であるが、その内実は示されていない〉⁽¹³⁾。副田賢二は〈「無傷」の「長崎ガラス」を欲望する「私」の姿に、被爆の「傷」を抱えた自らの身体をガラスという物質に投影し、その根源的治癒を希求する志向を見出すことも可能だろう〉と論じている⁽¹⁴⁾。鹿安再は「私」が〈溶けたガラス塊を見た時〉に〈自らの無意識の中に抑圧された傷に直面〉しているのであり、そのことによって〈原爆の生々しい「傷」を形象化するのに成功した〉のだと論じている⁽¹⁵⁾。

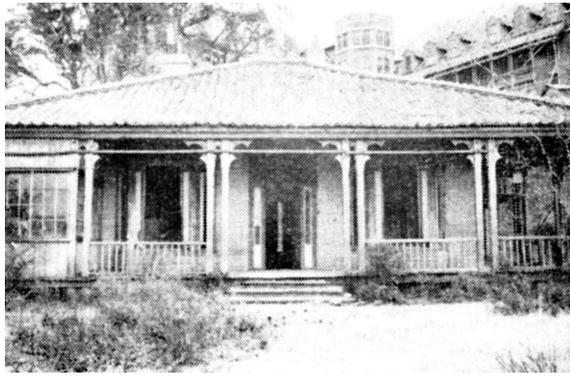
いずれの論もこの作品におけるガラスの傷が被爆者の心身の傷を表象していることを指摘しており、この指摘は本文中において〈ガラスは、あの日に火傷をした人間たちの肌と少しも変わらず、ケロイド状にただれていた〉とガラスの溶けた跡と被爆者の火傷が接続されているので、説得力がある。ただし、なぜガラスがそのような表象になりうるのか、また、ガラスが被爆者の心身だけでなく〈無常感のような哀しさ〉や〈長崎人の哀史〉をも表象していることにどのような意味があるのか、そもそもなぜこの「ギヤマン ビードロ」が連作短篇集の表題作になっているのか、という問題については、十分に検討されているとは言えない。

本論では第一に作中に描かれる私設の歴史資料館「十六番館」に注目することによって、「ギヤマン ビードロ」の成立の背景を探り、第二に「ギヤマン ビードロ」の構造分析をすることによってこの作品におけるガラスイメージの機能について検討し、最

後に連作短篇集『ギヤマン ビードロ』所収の他作品との関係を探ることによって『ギヤマン ビードロ』が表題作になっていることの意味について考えたい。

二 「ギヤマン ビードロ」の成立背景——十六番館という長崎イメージの集積地

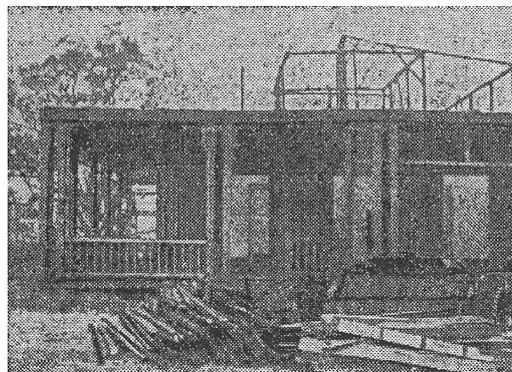
林京子は（私は取り壊される前に、母校を記憶に刻んでおきたかった。数人の友人たちと、空家になった母校を訪ねた。そのときの語らいが「空罐」「ギヤマン ビードロ」「友よ」などになった）と自作解説をしているが⁽¹⁶⁾、「空罐」（「群像」一九七七・三）における（生徒たちも、長崎市街を見おろせる台地に建った、新校舎に移転してしまっている）という描写、旧長崎高等女学校の



移築する前の十六番館
「ながさき観光だより」(1959年2月)2頁

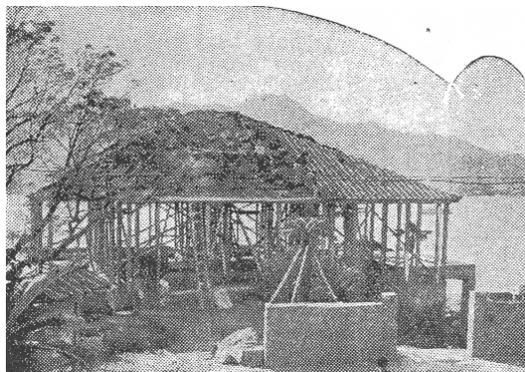
校舎を引き継いだ長崎東高等学校が立山へ移転したのが一九七六年八月であったこと、また「空罐」や「ギヤマン ビードロ」の季節が（初冬）、（冬）と描かれていることから、林京子が十六番館へ訪れたのは一九七六年の冬であったと推測される。
十六番館は一八六〇（万延元）年に長崎市東山手町に（アメリカ領事館職員宿泊所）として建設され、一時（活水女学校）の

校舎としても使用され、一九四七年から（活水同窓会）の所有となっていた⁽¹⁷⁾。この十六番館を私設の歴史資料館にしたのが古賀野富子・国子姉妹である。一九〇七（明治四〇）年に生まれた古賀野富子は（活水高女を四年迄）終えたあと一九二三（大正一二）



解体中の十六番館

「長崎日日新聞」(1957年1月16日)



移築中の十六番館

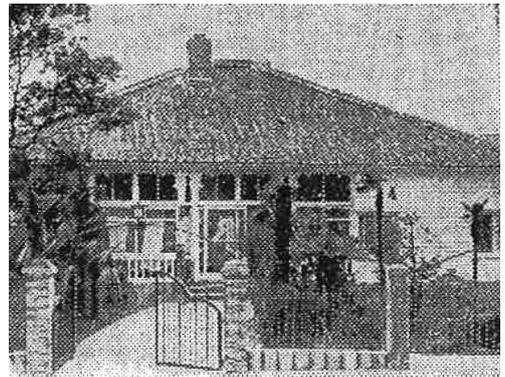
「長崎新聞」(1959年4月29日・夕刊)

年に（宝塚入学）⁽¹⁸⁾、翌年から一九三九（昭和一四）年まで「嵯峨あきら」という芸名で舞台上に立ったが、（退団後、長崎、熊本、佐世保でダンスホールや将校クラブを経営）した⁽¹⁹⁾。一九五七（昭和三二）年、十六番館が建っていた敷地に（宣教師会館）を建てることになり、十六番館の建物は一時（長崎市教委社会教育課）が（出島のオランダ屋敷内に復元することを計画）したが（予算の見通しが全くつかないため）、引き取り手がないまま取り壊されようとしていたところを（長崎市大浦町で宝荘を経営）していた（活水の卒業生）の古賀野国子が引き取って（グラバー旧宅下の自分の所有地百五十坪に十六番館を復元してレスト・ハウス）にすること



横から見た十六番館
地下1・2階が増築されている
『カラーブックス68 雲仙長崎』
(保育社、1964年12月)59頁

九五九年八月、十六番館は私設の歴史資料館として開館した。なお、十六番館は経営不振と食中毒事件が重なって、二〇〇三年一月三〇日に閉館し、現在は空き家になっている。
開館してから約五年が経った一九六四（昭和三九）



移築を終えた十六番館
「長崎新聞」(1959年8月8日)

るめずらしい品物」を展示することになったことが報じられ、同年八月七日に（佐藤知事、一ノ瀬出納長、鈴木長崎市助役ら知名士百五十人）を招いて（盛大な落成式が行われた）ことが報じられている⁽²⁴⁾。十六番館が一九五七年に解体されてから移築が完了するまでに約二年を要していることになるが、これはもともとなかった地下二階などを増築したためと考えられる。こうして一九五九年八月、十六番館は私設の歴史資料館として開館した。なお、十六番館は経営不振と食中毒事件が重なって、二〇〇三年一月三〇日に閉館し、現在は空き家になっている。⁽²⁵⁾。一九五九（昭和三四）年一月に（地鎮祭）が挙行され⁽²¹⁾、同年四月には十六番館にトーマス・グラバーの関係資料（五十余点）を展示する計画が進められていることが報じられ⁽²²⁾、同年七月にはグラバー関係資料に加えて（オランダ絵図やキリストの資料、ギヤマンなど二百点にのぼる）ことが報じられ⁽²³⁾、



閉館したあとの十六番館（現在は空き家になっている）
(2022年5月15日中野撮影)

「帰郷」（「群像」一九六四・九）には語り手「私」が（十六番館）に展示された（銅牌^{どうはい}）をほめこんだ踏絵）の前で（無造作に踏んでいった足、おぼろげとためらった足、その前に立ちどまったまま、遂にこの銅牌を踏むことのできなかつた足）について想像する場面

グラバ邸前に十六番館宿泊部が出来ました!!
修学旅行に大好評です

素晴らしい情緒と夜景美は永く印象に残るでしょう

(収容力)
大人 200人
高校生 350人
中学生 400人
小学生 500人

*
大食堂展望食堂
売店資料館完備

長崎市南山手町7 グラバ邸入口 TEL23-4161(代)26-4613

十六番館の広告
「臨時増刊 修学旅行」(1969年5月)305頁

年、遠藤周作が十六番館で見た踏絵について語りはじめる。遠藤は（十六番館）の（銅板を木の枠にはめこんだ踏絵）を見て（信徒だつて踏絵をふむ時は心苦しく、心痛く、足苦しく、足痛く、おぼろげとその絵に足をかけたにちがいない）、（あの踏絵の磨滅した基督の表情はいかに哀しかったか）、（ふめ。ふめ、ふみなさい。それでいいのだ）と基督は（言ったかもしれない）という印象を受けたことをエッセイ「踏絵」（「芸術生活」一九六四・六）に書き、短編小説「帰郷」（「群像」一九六四・九）には語り手「私」が（十六番館）に展示された（銅牌^{どうはい}）をほめこんだ踏絵）の前で（無造作に踏んでいった足、おぼろげとためらった足、その前に立ちどまったまま、遂にこの銅牌を踏むことのできなかつた足）について想像する場面



十六番館に展示されていた踏絵
文・草柳大蔵／写真・牛尾喜道『明治再見』
(東京中日新聞出版局、1967年4月)196頁

を描いている⁽²⁶⁾。この十六番館での経験は遠藤の代表作のひとつである『沈黙』(新潮社、一九六六・三)につながり、その「あとがき」に「数年前、長崎で見た摩滅した一つの踏絵——そこには黒い足指の痕も残っていた——がながい間、心から離れず、それを踏んだ者の姿が入院中、私のなかで生きはじめていった。そして昨年一月からこの小説にとりかかった」と記されることになる。その後も遠藤は短編小説「小さな町にて」(「群像」一九六九・二)やエッセイ等において十六番館で見た踏絵についてくりかえし語りつづけ、十六番館は遠藤周作が『沈黙』を書くきっかけになった踏絵を展示している場所として知られるようになっていたことが(踏み絵を一目見ようという文学ファンも毎年必ず訪れていた)という職員の証言からも窺^{うかが}われる⁽²⁷⁾。

このような遠藤周作と十六番館の関係の深さと、遠藤が十六番

館を描いた「帰郷」や「小さな町にて」を発表した「群像」が、林京子が連作短篇集『ギヤマン ビードロ』を連載した文芸誌でもあることなどを考え合わせると、一九七六年冬に林京子が十六番館を訪れたとき、遠藤周作のことをまったく意識せずに展示を見られたとは考えにくい。遠藤周作は一九七五年六月に林京子が「祭りの場」で群像新人文学賞を受賞したときの選考委員の一人であり、へたしかにこの作品には被爆の人でしか書けぬ体験的な迫力を感じる。だが願わくはこの人がこの大切な素材だけにたよらず、かたよらず、次の作品を書かれることを。当然のことながらその時こそ、この人の力がわかるからである」という選評を寄せていた⁽²⁸⁾。もちろん林京子はこの選評を読んでいないはずはなく、「祭りの場」の実質的な(次の作品)に当たる⁽²⁹⁾連作短篇集『ギヤマン ビードロ』は、林京子が自分の被爆体験という(大切な素材だけにたよらず、かたよらず)に書いた作品群になっており、遠藤から出された課題に答えたものと見ることもできる。その表題作「ギヤマン ビードロ」には(説明文に間違いがなければ、ギヤマン ビードロと、異国の言葉が合成されて出来上がった言葉は、踏絵にはじまる外国人とのかかわりの中で生きてきた長崎人の哀史が秘められているようで、西田とはまた違った、感慨が私にはあった)という一文があるが、十六番館を物語の舞台にして語られる(踏絵)は、遠藤周作が繰り返し描いていた(踏絵)のイメージを呼び込むものであったと考えられるのである。

このように「ギヤマン ビードロ」の成立に遠藤周作の存在は大きく関わっているが、十六番館という場所そのものが果たした

役割も大きなものであった。十六番館に展示されていた資料は（五十余点）（一九五九・四）、（二百点）（一九五九・七）、（約三千点）（一九八八・九）⁽³⁰⁾と増えており、いつ原爆資料の展示が始まったのか、はつきりしたことは分からないが、管見によれば一九六八年に書かれた（十六番館には、同じような資料がいっぱい展示されて、原爆資料も混じる）という記述より前にさかのぼることはできない⁽³¹⁾。一九七一年には（一部の観光バス・ルートからはずれた長崎国際文化会館・原爆資料館を見落とす観光客を引き止め、第二の原爆資料館的存在になる）ことを目指して十六番館に原爆資料展示室を設けることになったことが報じられているが、（長崎くんち資料やグラバー、シーボルト関係などの品を展示しているが、片すみに置いたガラス破片などの原爆資料が最も観光客の目を集め、感動を誘うという。そこで眠ったままの貴重な写真を生かした原爆資料室の常設となった）とも報じられており⁽³²⁾、



原爆資料展示室のオープンを前に出品写真について話し合う池松さん（左）と古賀野さん

「長崎新聞」（1971年7月30日）

原爆資料室を常設する前から（ガラス破片などの原爆資料）が展示されていたことが分かる。林京子「ギヤマン ビードロ」に描かれる（原爆館）とは、一九七一年に常設されるようになったこの原爆資料展示室のことを指しているものと考えられる。

林京子が十六番館を訪れたと推測される一九七六年冬頃の様子を窺い^{うかが}知ることができる資料が二つある。第一に、一九七五年一〇月に文・中上敏／写真・山本耕二として「文化評論」に掲載された「博物館・美術館を訪ねて⑨ 十六番館」である。中上敏は（長崎とキリシタンはきりはなせない。踏絵には、何十人何百人の足うらの膏^{あぶら}がにじんんでいるにちがいない。追われてなお信仰をすてなかつたかくれ切支丹が、かくれた里で拝んだというマリア観音や納戸^{なんど}神は、無限の悲しみをこめて何かをかたりかけるようである。／原爆資料室は写真が主である。数万度の熱線をまとにもあびて姿を板壁に灼きつけられた監視兵は、立ったままで灰となったのであろうか。室にかかげられている峠三吉の「ちちをかえせ ははをかえせ」の色紙が、いつまでも強く印象にのこる）と記しており⁽³³⁾、十六番館に展示された踏絵の見方に遠藤周



松本栄一 1945年9月上旬

長崎市南山手町

『決定版 長崎写真集原爆』
（勉誠出版、2015年8月）132頁

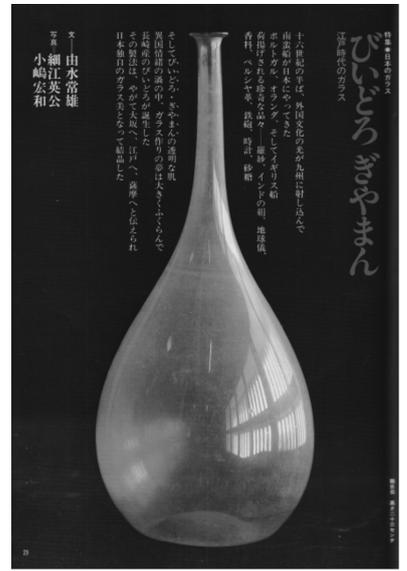
作の影響（足
うらの膏^{あぶら}）へ
の注目や（悲し
み）の感受など）
が大きかった
こと、また原
爆資料室には
おそらく松本

栄一が撮影したものと思われる（姿を板壁に灼きつけられた監視兵）という長崎の写真だけでなく広島の特三吉の色紙も展示されていたことなども知ることができる。十六番館の内側を撮影した山本耕二の写真は、さまざまな資料がところせましと展示されていたことを伝え、写りこんだ案内板には〈第一室／オランダ絵画／長崎版画／原爆資料〉の文字も見える。



「博物館・美術館を訪ねて⑨ 十六番館」
 （「文化評論」1975年10月）103頁

第二に、「太陽」の一九七六年六月号である。「ギヤマン ビードロ」が発表されるちょうど一年前に発行されたこの号は「日本のガラス」を特集しており、〈資料提供・協力〉として十六番館が名前を連ねている。後述する通り、この特集「日本のガラス」におけるガラスについての記述は、小説「ギヤマン ビードロ」に記されるガラスについての記述と一致するところも多いので、林京子が参照した可能性が高いが、特に注目したいのは文・澁澤龍



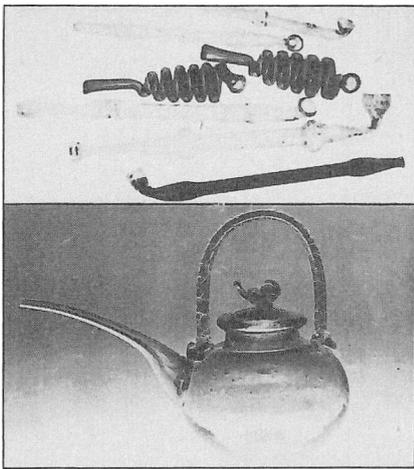
特集日本のガラス
 「びいどろ ギヤマン」の扉
 （「太陽」1976年6月）23頁

彦／写真・細江英公「ガラス幻想行」である。ここで澁澤はのちに林京子が「ギヤマン ビードロ」に描くことになる十六番館

展示の溶けたガラス瓶について（私は長崎で美しいガラスもたくさん見たが、おそろしいガラスも見た。それはグラバー邸の向いにある十六番館資料館に展示された、原爆によって飴のように溶け、グロテスクにゆがんだサイダー瓶である。古いギヤマン、びいどろの故郷というべき町に、このような奇怪な近代のガラス作品（？）が生じたということ自体、一つの畏怖すべき歴史の皮肉



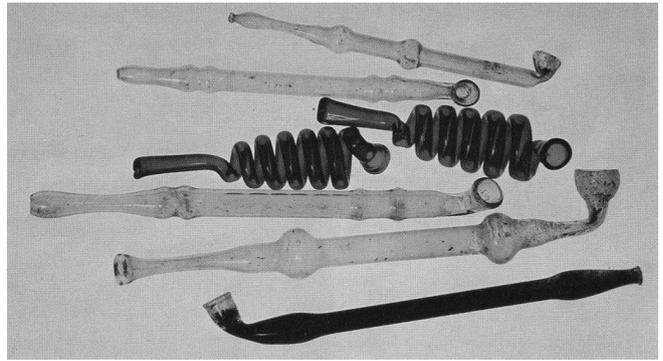
十六番館に展示されていた〈サイダー瓶〉
 「ガラス幻想行」（「太陽」1976年6月）52頁



長崎ガラスの展示品

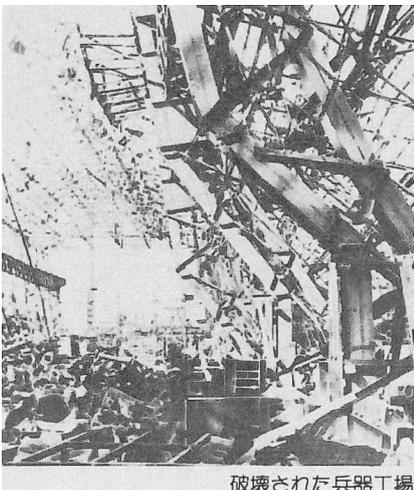
第一学習社「高等学校国語一」
(1982年度)162頁

彦が語っていたもの
あり、そのようなガラ
スによるイメージの連
なりを生み出す基盤を
作ったのは十六番館に
資料を収集・展示した
古賀野富子であったと
言える。



〈あまり実用性はないが、煙管も数多く作られた〉
(「太陽」1976年6月)72頁

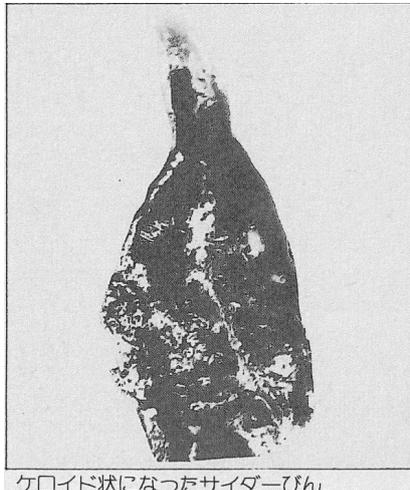
と言わねばなるまい」と記し、
細江が撮った溶けた瓶の写真に
〈「こよなく晴れた青空をいとし
と思うせつなさよ」で始まる歌
謡曲『長崎の鐘』が低く流れる
私立の長崎博物館「十六番館」
には、あの忌わしい原爆の高熱
でケロイドを負ったサイダー瓶
が展示されている。再び原料に
戻らんとしたこの瓶は人類の黙
示録ともいえよう」というキャ
プションをつけている⁽³⁴⁾。長崎
という〈古いぎやまん、びいろ



破壊された兵器工場

第一学習社「高等学校国語一」
(1982年度)164頁

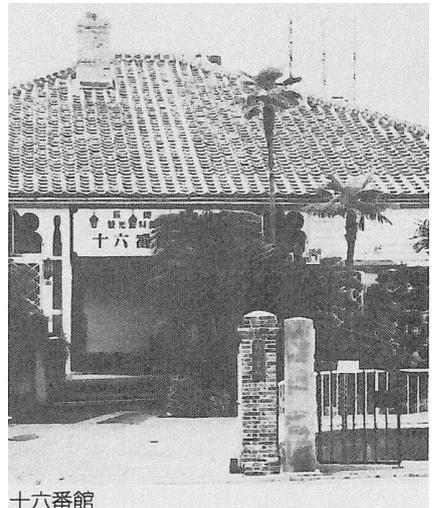
爆した三菱兵器製作
る写真は林京子が被
科書に掲載されてい
兵器工場」として教
なみに〈破壊された
ることが分かる。ち
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製
陽」に掲載されたも
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製
陽」に掲載されたも
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製



ケロイド状になったサイダーびん

第一学習社「高等学校国語一」
(1982年度)165頁

致から見ても、林京
子が十六番館で見た
溶けたガラス瓶が「太
陽」に掲載されたも
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製
陽」に掲載されたも
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製



十六番館

第一学習社「高等学校国語一」
(1982年度)161頁

一九八二年度に「ギ
ヤマン ビードロ」
がはじめて教科書に
掲載されたとき、十
六番館とその展示品
の写真が多く掲載さ
れたが、〈ケロイド状
になったサイダーび
ん〉の写真だけにな
く、〈長崎ガラスの展
示品〉中の煙管の並
び方まで「太陽」に
掲載されたものと一
致している。この一
致から見ても、林京
子が十六番館で見た
溶けたガラス瓶が「太
陽」に掲載されたも
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製
陽」に掲載されたも
のと同じのものであ
る。爆した三菱兵器製



第一学習社「高等学校国語一」
(1982年度)口絵

所（大橋町）のものではなく、三菱長崎製鋼所（茂里町）のものである⁽³⁵⁾。写真パネルや溶けたガラスだけでなく、館内

に「長崎の鐘」が流れ、広島の時三吉の色紙も展示してあったという十六番館は、悪く言えば正確さを欠く展示も一部あったのかもしれないが、良く言えばこの私設の歴史資料館ゆえの自由な展示が、小説「ギヤマン ビードロ」における「踏絵」と「ギヤマン・ビードロ・長崎ガラス」と「原爆で溶けたガラス」のイメージのダイナミックなつながりを喚起したのである。では、そのイメージのダイナミックなつながりはどのような可能性を開いているのだろうか。

三 「ギヤマン ビードロ」の構造分析

これまでの考察を念頭に置きながら「ギヤマン ビードロ」の構造分析を試みたい。「ギヤマン ビードロ」は空行^{プランク}によって大きく五つの段落に分けられているので、それぞれの段落についてガラスイメージの変容という観点から分析することとする。

第一段落【第一の古美術店】（冒頭く古美術店は、その中にあっ

た。）では、「私」の長崎に対する不即不離の距離感と無傷の長崎ガラスの希少性が描かれている。時間の設定は、ある〈冬の朝〉。空間は〈長崎市〉の〈浜町のデパート前〉、〈中島川にかかる眼鏡橋〉、第一の〈古美術店〉と移り変わる。主な登場人物は林京子がモデルになっている語り手「私」とその友人の西田。二人は〈旅行中〉であり（「ギヤマン ビードロ 1／空罐」には〈西田と私が、一週間の予定で東京から帰郷している〉とある）、おそらく限られた時間を有効活用するために〈朝の九時半〉に待ち合わせをしている。待ち合わせをした段階では行き先は決まっていなかったが、〈長崎ガラスを見たい〉という西田の提案に従って、二人は〈古美術店〉へ行くことにする。「私」が西田の提案を受け入れるのは長崎という〈故郷に対する未知な興味を、私によりおこさせてくれた〉からであるという。この言葉に表れている通り、「私」は長崎に対して不即不離の距離感を持っている。「私」は〈長崎は、西岡にとってもそうだが、私には故郷になる〉と、「故郷である」ではなく「故郷に当たる」というやや遠い言い方にもその距離感が表れている（「ギヤマン ビードロ 1／空罐」には〈私は昭和二十年の三月に、N高女に転入している。そして八月九日、動員中に被爆した〉とあり、〈西田が転校して来たのは、終戦の年の十月、追悼会の日からである〉とある。二人とも長崎が〈故郷〉ではあるが、長崎で生まれ育った人に比べると長崎で過ごした時間が短い。「私」は〈二人が待ち合わせたデパートから眼鏡橋までは、ゆっくり歩いて十分もあれば行ける〉、〈切り抜きの地図を見るまでもなく、西田にも私にも、所在はすぐにわかった〉という土地勘があり、観光名所にもなっている〈眼鏡橋〉に〈興味がない〉とところは長

崎を故郷とする者らしいが、〈渡るのははじめてだけど、思ったより貧相ね〉と語るところなどは観光客と変わらない。「私」と西田が長崎を離れて何年経つのかは語られていないが(ちなみに全集年譜によれば、林京子は長崎市東山手町の生まれであるが、幼少期のほとんどを上海で過ごしており、長崎市に住んだのは一九三七年七月〜三八年四月と一九四五年三月〜八月である。被爆時には長崎市中新町に下宿し、そこから長崎高等女学校に通学していたが、被爆後八月一三日に母親たちが疎開していた諫早市に引き取られている)、この長崎との不即不離の距離感が〈旅にある者の目で、故郷を通りすぎるのも、気楽で、楽しいことかもしれない〉という形で生活者と旅行者の二重の目で長崎を見ることを可能にしている。

「私」たちが訪れる第一の〈古美術店〉の特徴は、置いてある長崎ガラスの姿が曖昧であるということである。その店については〈ウインドウのガラスは、白い砂埃りをかぶって曇っている〉〈品物にも埃りがかぶっていて、古道具めいた、雑多なガラクタにしか私には見えない〉〈店の中は、ウインドウ以上に雑然としていた。すすけた綱きれだとか、垢じみたビーズ細工のネックレスが、壁や天井から、所かまわずに釣りさげである〉〈薄暗い店〉とその未整理ぶりが語られ、そこに置かれた品々の姿の曖昧さが強調されている。そこで「私」たちは〈長崎ガラス〉の〈果物皿〉を見つけ、「私」はそれについて〈技巧のない素朴な器〉〈カットによる飾りつけもない〉と語るが、ついにその色彩について語られることはない(ちなみに、このような捉え方は先述の「太陽」一九七六年六月号に掲載された〈素朴な、下手な、日本のガラス〉という中里恒子の日本ガラス論⁽³⁶⁾や〈カット加工は行われたことがなかつ

た〉といった由水常雄の長崎ガラス論⁽³⁷⁾に重なっている)。そのような長崎ガラスの〈素朴〉さについて、西田は〈素朴でいい〉と肯定的に評価し、「私」は〈何処がいいのだろう〉と否定的に評価する。〈眼鏡橋〉について〈これに類似した、あるいはそれ以上の物が、在ることに慣れてしまっている私には、古さは、さほど意味を持たなかった〉という評価をした「私」の価値観は、長崎ガラスに対しても適応されているのである。いずれにしても〈探しなつても無傷のものは、長崎には一つも残つとらんですよ〉という無傷の長崎ガラスの〈希少価値〉を知らしめる〈古美術店〉の〈中年の女〉の言葉を「私」と西田は〈商売上の掛け引きがあるにしても、女の言葉は誇張に思える〉と疑い、二人の無傷の長崎ガラス探しは続行される。

第二段落【第二の古美術店】(香木をく同じことを言った。)では、長崎ガラスに対する「私」の評価の変化が示されつつ、無傷の長崎ガラスを見つけることの難しさがさらに強調されている。「私」と西田が長崎ガラスを見つける第二の〈古美術店〉は〈前の店に比べてガラス器類も、その他の、いわゆる古美術品らしい物も豊富に陳列してある〉〈ガラスの色も澄んでいて、磨いてあるせいだろうか、光沢がある〉と、第一の〈古美術店〉とは対照的に置いてある品々が整理されており、それゆえに品々の姿の明瞭さが強調されている。その明瞭さもあってか、「私」は第二の〈古美術店〉に置かれた品々について〈技巧が稚拙なのが却って効果をあげていて、内に秘めた生命力のようなものが伝わってくる〉とそれらに魅力を感じるようになる。そして「私」は〈ひび一つ入っていない、全くの無傷〉の長崎ガラスの器^{うつわ}を見つけ、その姿

について（湯あがり女の膝小僧のように、なまめいた艶がある）と肯定的に語り、特にその（深い、どろりと淀んだ緑色）に（魅了）されたと語る。西田はその長崎ガラスについて（死火山の、お釜の水みたい）だとその印象を語るが、特にその長崎ガラスを褒めはせず、（買うの）と「私」に問う。その問いかけに対して「私」は（欲しいの）と答え、（買うか買わないか、決める前に、とにかく私はこの淀んだ緑色をした、長崎ガラスの器が欲しい）と考える。この（買う）ことと（欲しい）ことを区別する「私」の答えは分かりにくいものになっているが、売買とは異なる次元でこの器を求めている（たとえ買えなくても欲しい）という意味を含んでおり、それだけ根源的な欲求であることを示している。第一の（古美術店）では長崎ガラスに特に魅力を感じていなかった「私」が、なぜこれほどこの器を欲しがるようになったのか。その理由は次の段落で語られることになる。このような「私」の長崎ガラスに対する評価の変化を描きつつ、第二の（古美術店）の（大男の主人）も（あれだけ大きか長崎ガラスの器で傷のなかもんは長崎にはなかですばい）と語るることによって、無傷の長崎ガラスの希少性をあらためて補強している。

第三段落【お屋敷への道】（教えられたく似ているようであった。）と第四段落【お屋敷】（「お屋敷」はく橋を渡った。）では、長崎ガラスに対する「私」の評価が変化した理由が示されている。第二の（古美術店）の（大男の主人）が言った（手つけ金ばもうとりますけん、売られんとですよ）（これを譲ってもらおうとお屋敷に、あつたごたるねえ）という言葉に誘われて「私」と西田はその（お屋敷）へ向かう。二人の長崎ガラスを求める強さが（西田

は果物皿が、無ければいいで、いいわ、と言ったが、私は、どうしても、あの茶碗が欲しい）と逆転していることを自覚した「私」は（なぜ欲しいのか）と自問する。「私」はまず（少女時代から、他人の物を欲しがるくせが私にはあるが、そんな単純な執着ではないように思える）と西田をはじめとする他者が長崎ガラスを求めているから自分も求めているのではないと考え、次に（長崎ガラスが持っている重さを、好ましくないと思いつつ、いつの間にか私も、西田のように素朴な線にひかれていて。人肌を連想させる、まろやかな艶もいい）と思いつき、（しかし、そんな、茶碗が持っている外面的な働きかけではない。私の心を動かしているのは、淀んだ色あいのガラスを介して、私の内の、何かと引きあっているように思えるのである）と長崎ガラスの形や色艶の魅力を（外面的な働きかけ）として退け、（私の内の、何か）というより内面的な理由があると思う。「私」は自分の内面を探り（十一、二歳の小学生の頃）に（割れてしまった）（フランス人形の目の玉）が、今日見つけた長崎ガラスの（茶碗と同じ色）であったという記憶に思い当たる。この（フランス人形）は「私」の（すぐ上の姉の持ちもの）という他者のものであり、（横に寝かせる）と（ママーンと泣きながら、眼窩の奥から眼が降りてくる）という（精巧に）作られたものであり、（なぜ眼が降りてくるのか）と好奇心を刺激し、（生粋のパリ生れ）として異国志向をも刺激するという魅力を備えたものであった。「私」は（ある日、姉が学校に行っている留守）に（人形を取り出し）、（降りてくる眼を指先で押さえて、半開きになっている眸の具合を調べたりしているうちに）うっかり（人形を床に落して）しまい、（慌てて抱

きあげた」が、〈顔面だけが粉々に割れて空洞になつて〉おり、
〈あどけなく可愛かったフランス人形の目の玉〉に〈中心から白い
ひびが入っている〉ことを知り、〈姉にぶたれるだろうと怖れ
ながら、それ以上に、割れてしまった、元には戻らない無常感の
ような哀しさ〉を感じたという。そして「私」は〈はじめて哀し
みの感情を身に受けたように思う〉というこの壊れたフランス人
形の記憶を〈古美術店の茶碗と引き合う心の動きは、その感情に
似ているようであった〉と長崎ガラスの器を強く求める理由とし
てみずから結びつける。

「私」と西田が〈お屋敷〉に着くと〈私たちと同年代の主婦ら
しい女〉が〈割れとりますよ〉と言いながら長崎ガラスの器を見
せてくれる。「私」はその茶碗に〈若葉のような光〉とその色彩
に若さを見出し、〈明るい光の中に置いて眺めると、茶碗はいっ
そう、私をひきつけた〉とさらなる魅力を感じるようになる。し
かし、「私」には〈茶碗には、割れ目もひびもないように見えた〉
ため〈傷は、何処にありますの〉と聞くと、「女」は〈茶碗を裏
返し〉て〈白カビのような細かいひびが、糸底一杯に広がって〉
いるのを見せ、その原因については〈わからんとですよ、ばつて
ん原爆じゃなかでしようかねえ〉と言う。「女」の話によれば〈長
崎に原子爆弾が投下された日、茶碗は、この倉にしまわれていた〉
のだが、〈被爆後、箱を開けてみると、殆どの陶器やガラス類に
ひびが入って〉おり、〈倉は、閃光や爆風の被害をまぬがれた〉
にもかかわらず、〈無傷で残ったのは、古美術店にあつた茶碗と
他に二、三点〉だけであつた。「私」は〈糸底に広がるひびを眺
めているうちに、茶碗に対する私の興味は、冷めていった〉と思

い、〈古美術店の茶碗は、無傷であるが故に、逆に、幼い日の想
いを、私に思い起させたようだった〉と思う。

これについて栗坪良樹は「私」にとつて〈糸底〉の〈ひび〉
は〈原爆〉の記憶を引きずり出し、〈目の玉〉の〈ひび〉は、〈哀
しみの感情〉を引きずり出す〉という〈嫌な記憶を暗にはらんで
いる〉ものであつたため、長崎ガラスの器が〈無傷ではないと知
ったとき、無傷と信じていた気持ち裏切られ、急に興味を失つ
ていった〉のだと論じている⁽³⁸⁾。神田由美子は〈茶碗が無傷であ
ると思つていた時は、幼い時の哀しい思いを償つてくれるもの、
人形のガラスの目の玉の美を再現してくれるものとして、「長崎
ガラス」の茶碗に魅了されていた〉が、〈傷があることを知つて、
その茶碗は、「私」に昔の純粋に嫌なことを思い出させる対象で
しかなかった。つまり、茶碗の糸底のひびは「原爆」の記憶を
引き出し、その強烈な記憶によつて人形の目の玉のひびを見た時
に感じた、少女期特有のせつなさは、消されてしまったのである〉
と論じている⁽³⁹⁾。鹿安再はフランス人形への執着が〈「私」にお
ける傷以前〓無傷への憧れを示す〉ものであり、〈ガラス茶碗の
「糸底に広がるひびを眺めているうちに、茶碗に対する私の興味
は、冷めていった」というの〉は〈「私」が、自分の「傷」と正
対し、正面から受け止めることができないところに生じた自己防
衛反応であると考えられる〉と論じている⁽⁴⁰⁾。これらの先行論が
示す通り、「私」の長崎ガラスに対する印象は、否定的（第一段
落・ひびあり）↓肯定的（第二段落・ひびなし）↓否定的（第四段
落・ひびあり）と揺らいでおり、その揺らぎの根底には〈十一、
二歳の小学生の頃〉という被爆以前の記憶への過去志向^{ノスタルジ}と被爆の

記憶の抑圧があると考えられるのである（連作短篇集『ギヤマン ビードロ』の最後に置かれた「野に」において「私」は「十四歳で被爆した友人たちの、三倍以上の年齢に私はなっている」と自分が被爆したとき十四歳であったことを語っている。これは林京子が被爆した年齢とも一致している）。

第五段落【十六番館】（「十六番館は「そうね」と答えた。」）では、輸入ガラス・長崎ガラス・被爆ガラスのイメージの接続によって「私」の長崎イメージの変化が示されている。前段落の〈主婦らしい女〉の〈「十六番館」に行ってみませんか、あそこには、長崎ガラスがたいそ展示してありますよ、見るだけでよかならば〉という言葉に誘われて、「私」と西田は〈十六番館〉へ向かう。「私」たちはそこで〈長崎ガラスや、その他、ポルトガル人、オランダ人によって持ち込まれたガラス器類〉を見、〈白いパネルに／『ガラス器類はギヤマン ビードロ、日本はガラス製品はなく、当時オランダ船から運ばれるガラス類を日本では貴重品として扱って、カットグラスの方をギヤマン、フキガラスの方をビードロと言って珍重した』／と展示品の説明がして〉あるのを見る。西田は〈ギヤマンはオランダ語でしょう、ビードロはポルトガル語の「はずよ」と言い、二つの国の言葉がくっつき合って、名詞化されているのが、いかにも長崎らしいチャンポンぶりだ〉という理由で〈面白い〉と言う（ちなみに、ギヤマンがオランダ語でビードロがポルトガル語であるという一般的とは思われない西田の知識も、先述の「太陽」一九七六年六月号に掲載された〈びいどろは、ポルトガル語の Vidro（ガラス）、一方ギヤマンは、オランダ語の diamant（ガラスを切るダイヤモンド）の転訛した言葉といわれ、前者は

吹きガラス、後者はカット・ガラスを指すという〉という由水常雄による「長崎びいどろ」の解説に重なっている⁽⁴¹⁾）。

しかし「私」は〈説明文に間違いがなければ、ギヤマン ビードロと、異国の言葉が合成されて出来上がった言葉は、踏絵にはじまる外国人とのかかわりの中で生きてきた長崎人の哀史が秘められているようで、西田とはまた違った、感慨〉を持つ。「私」の言う〈踏絵にはじまる外国人とのかかわりの中で生きてきた長崎人の哀史〉とは、先述の通り遠藤周作の『沈黙』などに描かれたような踏絵のイメージを呼び込みつつ、遠藤周作が〈大村純忠から植民地のような形で委託統治されていた長崎〉と記したような⁽⁴²⁾、また、栗坪良樹が〈外国人の圧力に屈服しながらも、自分たちの生き方を保ち続けねばならなかった長崎人固有の体験をいう〉と論じたような⁽⁴³⁾、日本の西海岸に位置しているという地政学的な事情から、キリシタン大名・大村純忠による長崎の開港とイエズス会教会領としての寄進、豊臣秀吉によるキリスト教宣教師の国外追放と長崎の天領化、江戸時代・鎖国期における唯一の海外貿易港としての運用と踏絵が象徴するキリスト教弾圧など日本の内外から圧力を受けつづけるという形で歴史を積み重ねてきた長崎の植民地性を指していると考えられる。

「私」は〈ギヤマン ビードロ〉と〈長崎ガラス〉を比較して〈長崎ガラスには、西洋のガラス器が持っている派手やかさはなかった。せいぜいの技巧が、ガラスを波うたせるフリルぐらいである。しかし貴重品としての憧れが作品に出ていて、実用化されそうもない箸までが、作ってあった。花かんざしもあった。吸い口までがガラスで出来ている、キセルもあった。これらはガラス

も薄く、赤や、ブルーの色がつけてある。キセルなどは、雁首から吸い口に流れる線は見事な出来映である。透明ガラスの管を通り抜ける、白い煙を吸う遊女のとがらせた唇までが浮ぶ、ついで先頃まで、私たちが掻き水を盛って食べていた、乳色のガラス器もあると語る（ちなみに傍線部の長崎ガラスについての描写も、先述の「太陽」一九七六年六月号に掲載された〈波形にうねり〉、〈細く砕けた氷がコップにだんだん盛り上がる〉、〈歌麿描く「ビードロを吹く女」〉、〈江戸時代には遊女などがもてあそんだもの〉という高橋邦太郎のガラス論に重なっている⁽⁴⁴⁾）。長崎ガラスにほどこされた技巧がありふれたものを感じられることから、「私」はまだ無傷の長崎ガラスが〈探せばあるんじゃない〉かという思いを捨ててきれない。

「私」と西田は〈入口に原爆館、と書いてある〉部屋に入る。そこでまず「私」たちは〈見なれた八月九日の写真〉だという〈鉄骨がからみあって、鉄骨だけが残っている三菱兵器工場の写真〉を見る。西田は〈この中に、あなたいたの〉、〈わたしは被爆者じゃないわ〉と言い、「私」は〈黙ってうなずくもの〉、〈三十年もの年月が過ぎてみれば、私も西田と同じようにこの中から逃げ出せる自信はなかった〉と三十年の間に被爆したときの感覚が「私」の中で遠のいていることを語る（この言葉は「ギヤマン ビードロ」に描かれる〈冬の日〉が一九七五年頃のものであることも示している）。次に「私」たちは〈長崎医大の実験室の棚に、しまわれていた〉〈顕微鏡の、試料標本をはさんで固定させる、ガラス〉が〈閃光で溶けて、一枚一枚の合わさり目が断層になって、固まってしま

ったもの〉を見て〈長崎医大は原子爆弾の爆発地点から、半径二千米以内にあった。私が被爆した兵器工場は、半径千五百米の地点にある〉と語る。長崎医大が兵器工場よりも爆心地から遠かったかのようなこの距離の記述は不正確なものであり、教科書掲載の際には長崎医大と爆心との距離は〈半径五百メートル以内であった〉と修正されている⁽⁴⁵⁾。この距離の錯誤には「私」（あるいは林京子）の長崎についての土地勘のなさ、あるいは三十年前の記憶が遠のいていることが現れている。

最後に「私」たちは〈爆心地に積み重ねてあった空瓶〉を見、その〈黒い緑色〉や〈円形のガラスの底だけを、形のまま残して、蠟をたらしたように、醜怪な塊になって〉おり、〈瓶の筒の部分には、円形の底からよじりん棒のようによじれてくつき、固まっている〉のを見、〈ガラスは、あの日に火傷をした人間たちの肌と少しも変わらず、ケロイド状にただれて〉いるのを見る。さらに「私」は〈ガラス瓶の側で作業をしていた人間か、木陰で昼寝をしていた猫か、犬が溶けて、流れたガラスに付着した〉ことを思わせる〈白い石灰質の石が数個、ガラスの表面についている〉のを見る。「私」はその〈黒い緑色〉を媒介としたのか、〈古美術店で、西田が何気なく吐いた、「死火山」という言葉を思い出し〉、〈からからに乾いて付着している骨は、水を打ちかければ、生々と甦りそうに思えた〉とその印象を語り、次のように物語は結ばれている。

私は、改めて昭和二十年の八月九日の過去が、長崎にあった事実を思い知った。忘れるはずのない過去であったが、いま、目の前のガラス塊を見るまでは、私は、意識的に、通り

すがりの、旅人になり済まそうとしていた。西田が、「探し
ても、傷ものばかりのはずだわ」と言った。私は、「そうね」
と答えた。

これについて栗坪良樹は「ガラスなどが生き残れるはずのない
事実があつたのよ、と。それがすなわち作品のテーマであつたと
思われる」と論じている⁽⁴⁶⁾。神田由美子は「この収束部を検討す
ることで、「美的陶醉に浸る余裕さえ奪ってしまう被爆による心
の傷跡の大きさ」という主張が導き出され、「原爆」の恐怖を日
常的な小説空間のうちで描出しようとした筆者の主題も見えてく
る」と論じている⁽⁴⁷⁾。鹿安再は「死火山」とは、現在の「私」
にとつての八月九日の記憶のメタファーである、「そのように見
れば、「私」が、「からからに乾いて付着している骨」を見て、そ
れに「水を打ちかければ、生々と甦りそうに思えた」と感じるの
は、「私」の中で当時の被爆体験が生々しく甦る感覚を表現して
いることになる」と指摘し、「私は、意識的に、通りすがりの、
旅人になり済まそうとしていた」という述懐が、「死火山」とし
て生きている自分自身への痛切な批判であつたことがよくわか
る」と論じている⁽⁴⁸⁾。これらの先行論のように、旅行者になりす
ますことによって自身が被爆者であるということから（無意識の
うちに？）距離を取ろうとしていた「私」が、原爆で溶けたガラ
ス瓶を目の当たりにし、無傷の長崎ガラスの希少性を痛感するこ
とによって、被爆の記憶を活性化させ、旅行者の視点から被爆者
の視点へと引き戻されていることを読みとるのは妥当なことであ
る。

これと合わせて考えたいのは、この小説に描かれるガラスたち

が、どのようにして「私」の中で三十年の時を超えて被爆の記憶
を活性化させるほど強いイメージの喚起力を持ちえたか、という
ことである。これについて副田賢二は「熱で様々に形を変え、色
彩と触感を放つガラスのテクスチャーは、このテクストでは、「長
崎」をめぐる歴史的想像力のダイナミズムを表徴するものである」
と捉え、小説「ギヤマン ビードロ」が「観光」と「原爆」とい
う「異質な二つの空間を、ガラスの流体的なイメージにおいて
接続し、読み手をその混融空間の内部に誘い込むような仕掛けが
施されている」のだと指摘している⁽⁴⁹⁾。ここで副田が指摘してい
る、固体と液体の間を行き来するガラスの流動性に注目したい。

原爆の表象において、ガラスは原爆の熱線や爆風を可視化する
ものとして機能してきた。「ギヤマン ビードロ」以前の林京子
作品においても、「三つ編にした後頭部のわけ目にガラスがささ
つていた」、「原爆の爆風は被害を西山方面にまで及ぼしていた。
校舎のガラスは一枚残らず吹き割られた」（「祭りの場」）、「背の肉
にガラスが刺さっている」（「二人の墓標」）、「この校舎には窓ガラ
スが一枚もなかった。爆風で弓なりに反った窓枠の隅に、サメの
歯のように尖ったガラス片が処どころ、残っている程度だった」
（「空罐」といった形で、原爆の爆風の凄まじさを知らしめるも
のとして描かれていた。さらに「三十年たった現在、まだガラス
片が体内に残っている。時どき動きだす。シクシク肉を刺して痛
みはひどい」（「祭りの場」）、「きぬ子の背中から、三十年前のガラ
ス片は、何個でてくるだろう。光の中に取り出された白い脂肪の
ぬめった珠は、どんな光を放つのだろうか」（「空罐」というと
きには、ただ原爆の爆風だけでなく、被爆から数十年経つてもな

お被爆者の体内に残る放射能や身体的・精神的な痛み⁽⁵¹⁾の隠喩として解釈することもできる。このような林京子の他作品におけるガラスイメージを合わせ見ることによって、「ギヤマン ビードロ」におけるガラスイメージの特質が浮かびあがる。

「ギヤマン ビードロ」における被爆ガラスの特徴は、第一に「あの日に火傷をした人間たちの肌と少しも変わらず、ケロイド状にただれて」いること、第二に「ガラス瓶の側で作業をしていた人間か、木陰で昼寝をしていた猫か、犬が溶けて、流れたガラスに付着した」ように見えることである。かつてベンヤミンはガラスの硬質性、なめらかさ、排他性、透明性に注目して「ガラスでつくられた物体には（アウラ）がない」と指摘したが⁽⁵⁰⁾、この被爆ガラスはケロイドと骨の付着によって被爆という歴史的な出来事⁽⁵²⁾の一回性をその身に留めることになった。また、メルロー＝ポンティは人間の共感的知覚について「諸感官は、物の構造にみずからを聞くことによって、たがいに交流しあう。われわれはガラスの硬さともろさを見るのであり、それが透明な音とともに割れるときには、この音も目に見えるガラスによって担われるのだ」とガラスの例を上げて指摘したが⁽⁵¹⁾、この被爆ガラスはケロイドと骨の付着によって原爆の熱線と爆風のすさまじさを視覚・触覚（さらには聴覚・嗅覚）的に感じさせるものになっている。そして、ジャン・ボードリヤールはガラスについて「ガラスはあらゆる混乱を断ち、熱を伝えない。結局、ガラスは容器ではなく孤立させるもの、液体を固定する奇跡であり、したがって包含する内容であり、それによって内容と容器の透明性を基礎付けている。（略）ガラスは雰囲気とまったく同様に、その内容のシー二

ュだけを透視させ、雰囲気⁽⁵³⁾の体系がその抽象的整合性に介入するのとまったく同じように、物の物質性と需要の物質性のあいだに、その透明さのなかで介入する」と指摘しているが⁽⁵²⁾、この被爆ガラスはケロイドと骨の付着によって透明な容器（あるいは記号表現）ではなくなり、熱を伝え、原爆が炸裂した瞬間に起きた出来事⁽⁵⁴⁾の一端を可視化している。このように「ギヤマン ビードロ」に描かれる被爆ガラスは、本来は硬質で、なめらかで、排他的で、透明であるはずのガラスイメージをケロイドと骨の付着によって逸脱し、原爆投下という一回的な出来事を共感的に伝えるものになりえているのである。

最後に、以上の考察を踏まえて「ギヤマン ビードロ」と連作短篇集『ギヤマン ビードロ』の他作品との関係について考えてい。本論の冒頭で述べた通り、林京子は「空罐」においては三十余年、被爆者の中に残りつづけるガラスを書いた上で、反対に「ギヤマン ビードロ」においては三十余年、被爆ガラスの中に残りつづける骨を書いたが、人と物が互いに入りこむように原爆の痕跡を留めていることを描くことによって、その影響の大きさ、広さ、長さ、深さを浮かびあがらせている。また「ギヤマン ビードロ」で「私」が「踏絵にはじまる外国人とのかかわりの中で生きてきた長崎人の哀史」と長崎の植民地性に思いを馳せた直後に、西田が「中国ではギヤマンの盃のことを「夜光盃」って言うらしいのよ」と語っているのを見れば、林京子の上海時代を描いた「黄砂」や「響」との繋がりも浮かびあがる。中国の東海岸に位置しているという地政学的事情から植民地のような場所になっていた上海と、その日本人租界で幼少期を過ごした林京子の加害者

性と、その後、長崎で被爆した林京子の被害者性は、「ギヤマン ビードロ」において長崎の植民地性を浮かびあがらせることによつて重なりとずれが示されているのである。このように「ギヤマン ビードロ」とは（いかに長崎らしいチャンポンぶり）という異国志向より大きな時空をガラスイメージのようにつなげる言葉として提示されているのであり、それゆえ「ギヤマン ビードロ」はこの連作短篇集の表題作にされているのである。

注

- 1 初出時の題名は「ギヤマン ビードロ 3/ギヤマン ビードロ」と記されている。本論における「ギヤマン ビードロ」からの引用は『林京子全集 第一巻』（日本図書センター、二〇〇五・六）による。
- 2 林京子『ギヤマン ビードロ』（講談社、一九七八・五）。収録作品は「空罐」「金毘羅山」「ギヤマン ビードロ」「青年たち」「黄砂」「響」「帰る」「記録」「友よ」「影」「無明」「野に」。
- 3 「ギヤマン ビードロ」を掲載していた教科書は次の通りである。第一学習社「高等学校国語一」（一九八二）、第一学習社「高等学校国語一（二訂版）」（一九八五）、第一学習社「高等学校国語一（三訂版）」（一九八八）、第一学習社「高等学校国語一（四訂版）」（一九九一）、第一学習社「高等学校国語一」（一九九四）、尚学図書「新選国語一」（一九九四）、尚学図書「新選国語一」（一九九四）、尚学図書「新選国語一 改訂版」（一九九八）。（漢数字）は教科書の使用開始年度を示している。
- 4 栗坪良樹「現代文編（小説三） ギヤマン ビードロ（林京子）」（第一学習社「高等学校国語一 研究と指導」一九八二年度）表紙

裏、五頁。

- 5 神田由美子「小説（三） ギヤマン ビードロ 林京子」（尚学図書「新選国語一 指導資料」一九九四年度）一、二二頁。
- 6 神田由美子「小説（三）」（前掲）一頁。
- 7 木下順二・高橋英夫・三木卓「創作合評27 “未精算の過去”について」（「群像」一九七八・三）二七七頁。
- 8 栗坪良樹「戦争と文学1——林京子「ギヤマン ビードロ」を中心に」（「月刊国語教育」一九八三・八）一二三頁。
- 9 川西政明「解説 林京子小論」（『祭りの場・ギヤマン ビードロ』講談社文芸文庫、一九八八・八）三七九頁。
- 10 上出恵子「長崎市『ギヤマン ビードロ』（林京子）」（『国文学解 釈と鑑賞』別冊 近代名作のふるさと〈西日本編〉）一九九一・四）二二九頁。
- 11 スリアーノ・マヌエラ「人類の消滅か、戦争の放棄か」を追及——林京子文学の世界」（『日本の作家100人 林京子——人と文学』勉誠出版、二〇〇九・六）一九八頁。
- 12 林雪星「林京子『ギヤマン ビードロ』における女性の「性」について」（『ビジネス日本語教育の展開と課題』ココ出版、二〇一五・八）二六六頁。
- 13 熊芳「「傷もの」の有り様——『ギヤマン ビードロ』」（『林京子の文学 戦争と核の時代を生きる』インパクト出版会、二〇一八・一）一三〇頁。
- 14 副田賢二「林京子『ギヤマン ビードロ』」（『戦後文学』の現在形』平凡社、二〇二〇・一〇）二二三頁。
- 15 鹿安冉「林京子「ギヤマン ビードロ」論——「傷もの」として

の人間」(『社会文学』二〇二一・八)一七九頁。

16 林京子「自作再見——『ギヤマン ビードロ』」(『朝日新聞』一九九〇・八・五)。

17 『長崎県大百科事典』(長崎新聞社、一九八四・八)四一二頁。

18 「質問室」(『スタア』一九三八年一月)二八頁。なお、古賀野富子の関係者・高田誠氏からご教示いただいたところによれば、古賀野富子は明治四〇年九月八日に父・古賀野茂平、母・ハルの次女として生まれ、「古賀野トミ子」として明治四〇年九月一七日に長崎県南松浦郡富江村に出生届が出されていることである。

19 「宝塚スター6人の異色の現在」(『アサヒグラフ』一九八八年九月三〇日号)。

20 「救われた「十六番館」」(『長崎日日新聞』一九五七・一・一六)。

21 「長崎風物帖」(『ながさき観光だより』一九五九・二)二頁。

22 「南山手／十六番館を改築」(『長崎新聞』一九五九・四・二九、夕刊)。古賀野富子の母・ハルが(グラバー氏と親しかったことから、当時グラバー氏の使っていたものを多数もらいうけて)いたとも報じられている。

23 「郷土資料館／いよいよ一日に開く」(『長崎新聞』一九五九・七・二九)。

24 「町から村から／目耳口」(『長崎新聞』一九五九・八・八)。なお、十六番館は移築された際に玄関と裏口が反対にされている。このことを森村桂「日本で味わう異国情緒／長崎」(『旅』一九六九・五、二二二頁)は(これ、逆さなのよ。この玄関は裏口で、台所に行くベランダなのよ)と間取りをもとに言い当てている。高田誠氏からご教示いただいたところによれば、これは来館者に長崎港を一望し

てもらったために、あえて玄関と裏口を反対にして移築したそうである。

25 遠藤周作「午後のおしゃべり・9 踏絵」(『芸術生活』一九六四・六)一二五頁。

26 遠藤周作「帰郷」(『群像』一九六四・九)。引用は『遠藤周作文学全集 第七巻』(新潮社、一九九九・一一)二一三―二一四頁。

27 「遠藤「沈黙」の踏み絵どこへ」(『長崎新聞』二〇〇三・一二・一)。

28 遠藤周作「第十八回群像新人文学賞 選評 読後感」(『群像』一九七五・六)一九頁。

29 林京子は「祭りの場」と『ギヤマン ビードロ』の間に「二人の墓標」(『群像』一九七五・八)と「曇り日の行進」(『祭りの場』講談社、一九七五・八)を発表しているが、いずれも「文藝首都」に発表していた「その時」(一九六五・七)、「曇り日の行進」(一九六七・一〇)を改稿したものである。

30 「宝塚スター6人の異色の現在」(前掲)には(貿易商人グラバーの遺品やガラス、踏み絵など約3千点が陳列されている。ほとんどが彼女の手によって集められたものだ)と記されている。

31 「総点検・日本の観光地13 長崎く雲仙」(『サンデー毎日』一九六八・一二・八)五八頁。

32 「原爆資料展を常設 「十六番館」来月一日から」(『長崎新聞』一九七一年七月三〇日、夕刊)。

33 文・中上敏／写真・山本耕二「博物館・美術館をたずねて⑨ 十六番館」(『文化評論』一九七五・一〇)一〇五頁。

34 文・澁澤龍彦／写真・細江英公「ガラス幻想行」(『太陽』一九七

- 六・六) 五二・五六頁。
- 35 この写真とキャプションのずれについては長崎市被爆継承課の奥野正太郎氏よりご指摘いただいた。
- 36 中里恒子「古代ガラス、今ガラス」(「太陽」一九七六・六) 一八頁。
- 37 由水常雄「江戸期のガラス」(「太陽」一九七六・六) 三二頁。
- 38 栗坪良樹「現代文編(小説三)」(前掲) 二三頁。
- 39 神田由美子「小説(三)」(前掲) 一七一―一八頁。
- 40 鹿安冉「林京子「ギヤマン ビードロ」論」(前掲) 一七七一―一七八頁。
- 41 由水常雄「長崎びいどろ」(「太陽」一九七六・六) 二四頁。
- 42 遠藤周作「鉄の首枷 小西行長伝」(「歴史と人物」一九七六・四)。
引用は『遠藤周作文学全集 第十巻』(新潮社、二〇〇〇・二) 八九頁。
- 43 栗坪良樹「現代文編(小説三)」(前掲) 二五頁。
- 44 高橋邦太郎「郷愁のガラス器」(「太陽」一九七六・六) 六四―六五頁。
- 45 神田由美子「小説(三)」(前掲) 二六頁には(「加除訂正箇所」として(「長崎医大は(略) 半径二千メートル以内にあった。↓長崎医大は(略) 半径五百メートル以内にあった。」とある。
- 46 栗坪良樹「現代文編(小説三)」(前掲) 三四頁。
- 47 神田由美子「小説(三)」(前掲) 二六頁。
- 48 鹿安冉「林京子「ギヤマン ビードロ」論」(前掲) 一七六頁。
- 49 副田賢二「林京子『ギヤマン ビードロ』」(前掲) 二二二頁。
- 50 ヴァルター・ベンヤミン「経験と貧困」(高原宏平訳) (『ヴァル

ター・ベンヤミン著作集1 暴力批判論』晶文社、一九六九・五) 一〇三頁。

51 モーリス・メルロー「ポンティ「諸感官の交流、感官に「先立っている」感覚すること、共感覚」(『知覚の現象学2』竹内芳郎他訳、みすず書房、一九七四・一一) 四〇頁。

52 ジャン・ボードリヤール「雰囲気の価値——素材」(『物の体系』宇波彰訳、法政大学出版社、一九八〇・一一) 四七―四八頁。

付記

本論を書くにあたって、十六番館については畑中佳恵様、長崎南山手グラバーパートナーズ共同事業体の松田恵様、長崎新聞社の高比良由紀様、長崎県立図書館郷土資料センターのみなさま、古賀野富子・国子姉妹の関係者・高田誠様に、長崎の被爆写真については長崎市原爆被爆対策部被爆継承課の奥野正太郎様より多くのことをご教示いただきました。心より御礼申し上げます。また本論は第七二回原爆文学研究会(二〇二四・六・二九、オンライン開催)での口頭発表をもとに、新たに論としてまとめたものです。質疑を通じて示唆を与えてくださった方々に合わせて御礼を申し上げます。