

朽木祥 『彼岸花はきつねのかんざし』の世界

——語っている「わたし」とはだれか

相川美恵子

1 はじめに

日本の児童文学における被爆の語りの現在を考えると、朽木祥の仕事を外すことはできない。そのことは、作品たちに寄せられた高い評価^①によっても証明されている。とりわけ『八月の光』

(偕成社、二〇一二年)と『光のうつつしえ——広島 ヒロシマ

広島』(講談社、二〇一三年)の二作品が二〇一四年に、ドイツのミュンヘン国際児童図書館発行国際推薦児童図書、いわゆるホワイト・レイブズに選定されたことで、朽木祥の仕事は国外からも注目されることとなった。今のところ唯一の一般向け作品である『海に向かう足あと』(KADOKAWA、二〇一七年)に掲載された著者プロフィールには、同じ作家の作品が二つも同時に選定されることは「異例」だと書かれている。

朽木祥が『かはたれ——散在ガ池の河童猫』(福音館書店)でデビューをしたのは二〇〇五年、翌年に続編の『たそかれ——不知

の物語』(福音館書店)を出し、翌々年に『彼岸花はきつねのかんざし』(学習研究社)を出す。次いで二〇一二年の『八月の光』、二〇一三年の『光のうつつしえ——広島 ヒロシマ 広島』と続く。

二〇二四年一〇月現在までに発表された朽木祥の作品を、被爆の災禍を扱った作品に限定して発表順にみておくと次のようになる。

- ① 『彼岸花はきつねのかんざし』学習研究社、二〇〇八年
- ② 『八月の光』偕成社、二〇一二年。「雛の顔」「石の記憶」「水の緘黙」収録。掲載順もこの通り。
- ③ 『光のうつつしえ——広島 ヒロシマ 広島』講談社、二〇一三年
- ④ 『八月の光・あとかた』小学館文庫、小学館、二〇一五年。②を改稿し、書き下ろしの短編二つをまとめて「あとかた」として加えた。書き下ろしの短編は以下のとおり。「銀杏のお重」「三つ目の橋」。掲載順もこの通り。

- ⑤ 「八重ねえちゃん」「日本児童文学」二〇一六年、七月八月
- ⑥ 『海に向かう足あと』KADOKAWA、二〇一七年
- ⑦ 『八月の光——失われた声に耳をすませて』小学館、二〇一七年。「石の記憶」「雛の顔」「銀杏のお重」「水の緘黙」「八重ねえちゃん」「三つ目の橋」に書き下ろしの「カンナ あなたへの手紙」収録。掲載順もこの通り。②に収録された三つの短編の掲載順に変更がある。理由は不明。
- ⑧ 「たずねびと」小学校国語教科書、光村図書国語「五」「銀河」二〇一九年度版
- ⑨ 『パンに書かれた言葉』小学館、二〇二二年
- ⑩ 『かげふみ』光村図書出版、二〇二三年。書き下ろしの「かげふみ」と教科書教材の「たずねびと」の二編を収録。掲載順もこの通り。

『彼岸花はきつねのかんざし』は小学校中学年以上を読者対象にしたファンタジー、『八月の光』は、装丁や文体、内容などを考慮されて、児童書の棚ではなく一般書の棚に並べられたとしても不思議ではない作品である。

児童文学では、子どもの登場人物を主人公に据え、その主人公が体験者（多くの場合、祖父母や曾祖父母世代）から被爆の話を聞くという段取りを経ることが多い。子ども読者にはこうした段取りがあつたほうが物語の世界に入りやすいだろうという配慮からである。だが、『彼岸花はきつねのかんざし』及び『八月の光』はそうした段取りとは無縁の作品である。この二つの作品では、物語はなんの断りもなく直ちに原爆投下前から始まる。したがつ

て、読者は読み始めると同時にその時、その場所にいなくてはならないのだが、『彼岸花はきつねのかんざし』の場合は、あまり苦勞せずきつねと出会うことができるだろう。なぜなら通常、子どもたちはより幼いころに、童話や昔話の類に触れて育つことが多く、そうしたお話の中では動物が人間の言葉を話すことは自然だからである。一方、『八月の光』の場合は、言葉だけで、案内人なしにあの時代に入るには慣れが必要かも知れない。

『光のうつしえ——廣島 ヒロシマ 広島』は、小学校高学年ぐらいから読者対象にしたオーソドックスなりアリズム作品である。この作品は、児童文学の手法に倣って、先に述べたような段取りを踏んだ、記憶の継承の物語になっている。

ヨットマンたちとその知人や恋人を主人公にした『海に向かう足あと』は一般向けと言つて差し支えない。本作の舞台は近未来、物語は核戦争による世界の滅亡を暗示して終わっている。

『パンに書かれた言葉』は高学年以上を対象にした作品である。現代を生きる子どもが、被爆とヒロコースト双方の記憶を往還し、最後に希望を見出す物語になっている。『かげふみ』は、物語の主たる舞台が現代である点も含め、『光のうつしえ——廣島 ヒロシマ 広島』に連なるものと考えられる。

書評を別とすれば、繁内理恵の『戦争と児童文学』（みすず書房、二〇二二年）が、まとまった作品論を発表した最初である²⁾。繁内は長年公共図書館で働きながら、自身のブログで児童書を中心に「一六〇〇本を超える」（同書プロフィールより）書評を発表し続けてきた。本書にはその中から繁内自身が選び抜いたと推測される九人の作家（海外の作家が六人、国内の作家が三人）の作品

がそれぞれ一または二作品ずつ、取り上げられているのだが、巻頭におかれたのが朽木祥である。「小さきものへのまなざし 小さきものからのまなざし——越えてゆく小さな記憶」と題して『彼岸花はきつねのかんざし』と『八月の光——失われた声に耳をすませて』を論じている。ドイツ軍に占領された第二次世界大戦末期のオランダを舞台にした、エルス・ペルフロムの『第八森の子どもたち』（野坂悦子訳、福音館書店、二〇〇〇年、ただし原書の発行は一九七八年）や、ドイツ軍の空爆が激しくなったイギリス北部を舞台にとった、ロバート・ウエストールの『機関銃要塞の少年たち』（越智道雄訳、評論社、一九八〇年、ただし、原書の発行は一九七五年）など、世界の児童文学の中でも傑出した評価を得ている作家、作品と肩を並べる形で朽木祥の作品が扱われているところに、この作家に対する繁内の並々ならぬ信頼を感じる。

そこで本稿である。本稿では被爆の災禍を描いた最初の作品である『彼岸花はきつねのかんざし』を取り上げる。朽木は『八月の光』で喪失から再生へ向かう被爆者の物語を静謐な筆で、かつ十分な敬虔さを持って描いた後、すでに述べたように、かつて広島が体験した悲惨を今日の私たちはどのように引き受け、さらに次の世代へ手渡していくかという、継承の問題の物語化に向かっている。そのような流れから『彼岸花はきつねのかんざし』を振り返ると、本作には継承の問題も再生の兆しも語られていないことに気づく。物語はただ、失われたものを前に立ち尽くして終わっているように感じる。『彼岸花はきつねのかんざし』とはどのような作品なのだろうか。本作を読むことを通して、被爆を語る作家としての朽木祥の出発点を明らかにしたい。

2 「わたし」の世界

「わたし」の家の裏にある竹やぶには「だれも思い出せないくらい昔」からきつねがでる。祖母も母もきつねに騙されたことがある。そしてれんげの花が咲いたころ、「わたし」も竹やぶで子どものかつねに出会う。『彼岸花はきつねのかんざし』は、四年生になった「わたし」（^{かや}也子）と子ぎつねの出会いから別れまでをたどった物語である。

「わたし」が住む家は学校がある町からは離れていて周囲には竹やぶの他に樹齢五百年の大楠とお宮、里山とれんげ畑、すすきの原や草ぼうぼうの原っぱがある。近くに三滝の山が望め太田川が流れている。家にある着物のあらかたは「米やタマネギ」に変わってしまったものの、「柿の木や栗の木、無花果も夏みかんも植わっている」ほか幾らかの畑も有する「半農」なので、使用人にいとまを取らせるほど逼迫はしていない。「カボチャやイモ」の蔓や茎を盗みに来る人をそつと見逃せる程度の余裕はある。自給自足的な循環型の暮らしがまだ、かろうじて残っているともいえる。学校生活は出てこない。したがって御真影も教育勅語も出てこない。「わたし」も「わたし」の遊び友達も軍歌も歌わないし戦争ごっこもやらない。やるのはもつぱら「たすけ鬼」という鬼ごっこである。ラジオの戦況放送に耳を傾けることもない。そもそもラジオが登場しない。だから「海ゆかば」も「大本営発表」も流れてこない。慰問袋も千人針も防火訓練も出てこない。ここで語られる「わたし」の日常生活は軍国教育とも銃後とも無縁で

ある。

もちろん、中国に出征している父親から「長いこと手紙もこない」こと、犬が「つれていかれてしまつて」いないこと、お嫁入り間もなく夫を戦争に取られ、自分も肺病になつてしまつた「お姉さん」のことなどは出てくる。だが、それらは「わたし」の生活を脅かすには至つていない。唯一、戦争の現実を突き付けてくるものがあるとすれば空襲である。空襲は次第に多くなり、「わたし」たちを寝不足にする。しかし穏やかな日常^③を脅かすことはあつても壊すことはない。開いた傷が自然に閉じていくように、「わたし」の生活はまたもとに戻つていく。「わたし」は少国民ではなく、未だ、ただの子どもなのである。「わたし」の世界は、どこかとても注意深く創られている感じがある。あるいは語られている感じがする。この感じはどこからくるのだろうか。

3 きつねと爆撃機、もしくは〈こちら〉と〈あちら〉

『彼岸花はきつねのかんざし』は戦争の影に浸食されつつあるものの基本的には穏やかな田舎の暮らしと、それを外側から脅かす戦争、という構図を持つ。外側から襲つてくる戦争を象徴するのが空襲、つまり爆撃機である。では、襲われる側の穏やかな田舎の暮らしを象徴するものは何かと言え、それがきつね、彼岸花、竹やぶということになろう。少し深読みをするならば、爆撃機が象徴する価値観を〈近代的価値観〉、きつねや彼岸花や竹やぶが象徴する価値を〈非近代的価値観〉とすることも可能である。爆撃機は最小限の燃料、かつ最短時間で目的地までやつてきて爆

弾を落として去る。最小限のコストで最大限の成果出すことを目的とするこの効率主義こそは〈近代的価値観〉そのものではないか（原爆は近代的価値観が産み出した究極の生産物とは言えないだろうか）。

他方、きつねや彼岸花や竹やぶは爆撃機とは対極にある。きつねは起源を辿れないほど曖昧な昔から人と共存してきた。しかしいつも人と親しかったわけではない。人をたぶらかし怪しげな術を使う危険な隣人でもあつた。だが同時に神の使いとして祭られ畏怖の対象にもなつてきた。人ときつねは多様で矛盾を孕んだ関係を結びながら、何年も何百年も互いの気配を感じつつ生きてきたのだ。彼岸花も同様である。日本種の彼岸花は種ができないので人の手が入らないところでは育たない。だから彼岸花の咲く場所には集落がある。地下の球根に強い毒を持つこの花は殺鼠剤として利用される一方、食用にする場合の処理を誤ると人も死なせてしまう。食べたなら彼岸へ行く（死んでしまう）ので彼岸花と称される。また、葉が開く時期と花が咲く時期がずれているために、忽然と赤い花の群れが出現して人々を驚かせることがある。きつね花とか幽霊花といった呼称はここからきている。地方名だけでも数百あまりの異名を持つというこの花は、深く人々の生活に根ざし、生と死そのどちらにも関わり、愛されたり忌み嫌われたりしてきた。

竹やぶについてはどうだろう。七夕を知らない人が少ないように、竹にまつわる神事、行事は全国各地に広がる。竹の生命力に人々は神や霊の力を感じてきた。その一方、日常生活で使用される用具や調度類の素材として竹ほど重宝されてきたものも珍し

い。春になればタケノコも採れる。竹やぶもまた両義的な意味の間を自在に行き来しつつ、人々の暮らしを支えてきた。また、本文中に「わたし」が「かぐや姫のお話」を知ってからは、光る竹を探す癖がついたと語るくだりが出てくる。「かぐや姫のお話」とは言うまでもなく平安時代に成立した「竹取物語」のことである。そもそも黄泉国から逃げ帰るイザナギノミコトのエピソードに出てくる（『古事記』）ぐらいだから、竹は日本神話の誕生ともにもあるとさえいえる。⁴⁾ 竹やぶは、桁違いに大きい時空を含み込んだ空間なのである。

このように、〈非近代的価値観〉の世界では、多様性や矛盾するあれこれと折り合いをつけながら共存していくことが当たり前とされる。『彼岸花はきつねのかんざし』は、〈非近代的価値観〉に束ねられて鷹揚に営まれてきた生活が、効率主義というただ一つの価値観、すなわち〈近代的価値観〉によって束ねられた強い力によって壊されるさまを語った物語ともいえる。

また、ここで〈非近代的価値観〉に束ねられた世界を〈こちら〉の世界、〈近代的価値観〉に束ねられた世界を〈あちら〉の世界と仮定するならば、これが、朽木祥が好んで用いてきた語りのスタイルそのものであることに気づく。相対的に閉じた空間であるところの〈こちら〉とその外側の〈あちら〉とに物語空間を分けたいうで、主人公の子どもたちを〈こちら〉の世界で存分に活躍させることをこの作家は好む。小学五年生の少女と子どもの河童が活躍するデビュー作『かはたれ——散在ガ池の河童猫』では、少女が暮らす家を中心に、河童が棲んでいた池とその周辺の人気のない自然を切り取った空間が〈こちら〉である。その続編とし

て書かれた『たそかれ——不知の物語』においては、少女が中学三年生になったことで、いくぶんは〈こちら〉の世界は広がる。けれども学校、特に古いプールが重要な舞台に加わる程度で、空間的な広がりにはそれ以上にはなく、基本的には閉じて固定している。空間がさほど広がらない代わりに、物語は時間を遡る。劇的展開は現在と過去の往還において起こるのである。二人の少年と一人の少女と一匹の犬がヨットで航海に出る『風の靴』（講談社、二〇〇九年）はまさしく一つの典型である。海の上の小さなヨットの中が〈こちら〉、出航するまでの、したがって帰還することにもなる日常が〈あちら〉である。さらに、ほとんどが人里離れた別荘の敷地内だけで、すなわち〈こちら〉だけで物語が展開する『引き出しの中の家』（ポプラ社、二〇一〇年）も挙げておくべきだろう。

これらには共通した特色がある。社会的な生産活動を担っているという意味における現役の大人たちが〈こちら〉の世界に介入してくることはないということだ。『引き出しの中の家』に登場する祖父母のように現役を退いた大人だけが参加することを許されるというわけだ。〈こちら〉の世界はいわば子どもたちの聖域だ。作者はこの世界を愛おしむように創り込んでいく。いずれ時が満ちれば自然に〈あちら〉に行かなくてはならないからだ。子どもは大人にならなくてはならない。〈こちら〉の世界は失われることがいわば前提になっている。だからこそいつそう輝いて見えるのだ。

しかし、〈あちら〉が突如として〈こちら〉に暴力的に介入してくることがある。『彼岸花はきつねのかんざし』はその時にも

たらされる大きな悲劇を語る。

4 光の演出

「あんだ、あたしに化かされたい？」⁽⁵⁾

『彼岸花はきつねのかんざし』を語るときに必ずと言ってよいほど引用されるのが、子ぎつねが「わたし」に言った右の言葉である。あんだの願いをかなえてやってもいいよ、というわけだ。初対面の人間の子どもにもおじもせず「あんだ」と呼ぶ子ぎつねは、しかし実際は「小さい女の子のように見えた」。「あんだ、あたしに化かされたい？ あたし、わりあい、上手に化かせるんだよ」ともう一度子ぎつねは繰り返す。これは幼い子どもがしばしば身近な親しい大人に向かって「遊んでほしい？ 遊んであげてもいいよ」と言うのと同じである。幼い子どもがこうした言い方は、より一層の幼さと愛くるしさを年長者に感じさせずにはおかない。つぶらな瞳とはこういう瞳を言うのだろうと思わずうなづいてしまう、ささめやゆきの挿絵の力も預かって、子ぎつねはたちまち読者を虜にしてしまう。

「わたし」と子ぎつねの幸福な日々を象徴するのが光である。朽木祥は光の作家である。主だった作品には必ずといってよいほど、重要な場面で光の描写が出てくる。この作品も例外ではない。次に引用するのは、ようやく梅雨が明け、「わたし」が待ちかねたように竹やぶに入った場面の一部である。

クモの大きな巣に雨のしずくが残って、首飾りみたいに見える。／陽が当たってきらきら光るから、何連ものダイヤのネックレスのようだ。おとぎの国の女王様がつけているみたい。でもこんなにきらきらしては、どんな虫もだまされないから、クモはちつともうれしくないだろう。⁽⁶⁾

日差しが、竹を編むように差し込んで、わたしの上に光の網が落ちてきた。雀になつて、ふせごの中に閉じ込められたら、こんな感じかな。⁽⁷⁾

また、子ぎつねと「わたし」が「お社」の床下で見つめ合う場面は次のように描かれている。

床下のすきまからさしこむ光で、ゆうらり、ただよっているほこりが見えた。／ななめの光の帯。／その向こうに、子ぎつねがちんまり座っていた。⁽⁸⁾

子ぎつねとわたしは、口をとじたまま、ぼんやりした光のなかでおたがいを観察しあった。⁽⁹⁾

座ったまま、子ぎつねはしつぽを右、左と動かした。／光の柱のなかで、ほこりが、ゆらゆら舞い上がるのが見えた。／子ぎつねは、しつぽのほかは動かさないで、なおもだまされたままだった。⁽¹⁰⁾

こうした表現から直ちに思い出されるのは『かはたれ——散在ガ池の河童猫』の次の描写だ。例えば、猫に姿を変えて人間の世界へ向かう途中の子河童、八寸のすがたを、森を通りかかった滝先生がふと、目にする。

滝先生は思わず足を止めて、猫を見上げた。日向ぼっこでもしているみたいに、猫はのんびりと座っていた。／月の下の小さな猫。／しばらくその姿に見とれているうちに、先生は不思議な感覚にとらわれはじめた。⁽¹¹⁾

そして麻が八寸の本来のすがたを初めて垣間見たくんだり。

せんだつての切羽つまつて爪先立っていたようすとはうつつかわり、日向ぼっこでもしているみたいにくつろいで、八寸は月の光の下にすわっていた。／そして、麻は見たのである。／猫の姿と二重写しになって、小さな河童がのんびりすわっているのを。／河童は、目を開けたり瞑ったりしながら、うっとり月の光を浴びていた。／うっとり、耳を傾けているようにも見えた。／まるで、月の光が音楽でもあるかのよう。⁽¹²⁾

主人公たちは、まるで柔らかい透明な光の被膜で、そうつと包まれているようだ。ここに注がれる作者の眼差しは、限りなく優しい。

さて、子ぎつねに会った最後は八月の初めだった。別れの場面

は次のようである。ここでも光の演出が印象に残る。

「うん、こんど、また、遊んでね。」

「こんども、こんども、また、こんどもね。」

子ぎつねはそういったあとで、さもうれしそうに、くるりと一回転した。／すると、光の輪っかができた。／薄暗い竹やぶの中に、きんいろの光の輪っかが残って、いつとき灯がともったみたいになった。⁽¹³⁾

このあと、白い彼岸花を持ってくるという約束をして子ぎつねはいなくなる。以来、「わたし」が子ぎつねと会うことはない。

5 「ピカドン」の語り

ここで改めて『彼岸花はきつねのかんざし』の構成を確認しておこう。本作は序章から第九章までが日常生活の語りで占められている。第十章で原爆が落ちる場面が語られ、第十一章と終章でその後のおよそ一か月半の様子が語られる。全体の約八割が相対的に平穏だった「わたし」の日常、すなわち〈こちら〉の世界を語ることに費やされているのである。こうした構成は、被爆が直接的にもたらした心身の崩壊の大きさと同時に、あるいは受け手によつてはそれにも増して、被爆によつて失われてしまったもののかげがけのなさを強く印象付ける効果を持つ。

さて、第十章「ピカドン」の内容は以下のとおりである。

「わたし」は学校で被爆し、誰かに背負われ、いわゆる黒い雨

に打たれながら避難する。探しに來た母親に大八車で家に運ばれ、「そのまま、長い長い間、寝た」。破片が刺さった腕や一時的に見えなくなった目も回復してようやく床上げができたとき、「わたし」は使用人のコウさんとねえやんが亡くなったことを知る。また、ピカドンが落ちた直後に逃げてきた人々の惨状や「お盆のころからお彼岸まで、おおかた百人ものご遺体を竹やぶで焼いた」ことなど、「わたし」が寝付いていた間に起こった出来事を、おばあちゃんから聞かされる。「お盆のころからお彼岸まで」というわけだから、「わたし」はおおよそ一か月半、生死をさまよっていたことになる。従って被爆直後の「地獄」というものがあるならあのような光景ではなかったか」とおばあちゃんが言うところの「地獄」を直接は見なくて済んだ。

遺体を焼いていた時におばあちゃんが見かけたという子ぎつねは、その後はすがたを現わさなかった。だが、そういえば彼岸ごろ、地藏石のところに白い色の妙な花束が置かれていたと聞かや、「わたし」は駆け出す。白い彼岸花はすすきで不器用にくくられており、「犬のくわえたようなあと」がついていた。花は既に枯れている。物語は「きつね、彼岸花なんか、いらぬ。／わたしは、あんたに化かされたい、っていえばよかつたよ。」という言葉で終わる。

では具体的には、被爆の災禍はどのように語られたのか。まず、被爆直後の衝撃を伝える語りの一部を引用する。

だんだん、あたりが灰色になって、ふと見ると、とがったものが腕にいつぱいつきささっていた。窓ガラスのかけらだ。

少しも痛くなかった。まるで自分のうではないみたいに。

(略)

足の先で小さなものが動いた。／ねずみかと思ったら、雀だった。／雀は、ぴくぴく、胴体ではねた。／羽を焼かれて、空から落ちたのだ。／そう気がつくのと、ふいに涙があふれた。見る間に、あたりに色がもどって、腕がずきずき、痛みはじめた。⁽¹⁴⁾

「わたし」の身体や身边に今、起きていることは「わたし」自身の命の危険に直結する出来事なので、本来ならば即座に文字通り本能的に反応、つまり叫んだり逃げたりするところである。しかし、引用したくたりからは、非常時の口中に突き落とされた「わたし」を、少し離れたところから眺めている別の「わたし」が、どのように感じる。衝撃の大きさのあまり、「わたし」の感覚が身体に留まることができず、分離してしまったかのようにである。離れていったのは感覚だけではない。認知能力もまた、身体から離れてしまった。だから脳は逃げろという命令を下せない。この、一時的に身体から分離してしまった感覚や認知能力がゆっくりと再び身体に戻ってくるにつれて、「わたし」は地面の上ではねる羽を焼かれた雀の姿を、ようやく異常だと認知し、目から涙が流れ出すのであり、「わたし」の腕は痛みを感じるようになる。

例えば、雀のくだりはクローズアップ、その前後はハイスピードカメラで、といった組み合わせで撮った映像のように、実際には一瞬に近い時間に過ぎないものが、一定のまとまった長さに引き伸ばされることで、読者に強い印象を残す場面である。

このように、原爆の災禍は、まず、怪我や火傷といった外傷のレベルを超えた、命をつかさどる機能としての身体そのものへの手酷い暴力として、まさに「わたし」の身体機能の異変を通して語られた。

被爆の災禍は、生死の境をさまよっているときに「わたし」が見た夢を通して語られる。内容は次のようなものだ。きつねの花嫁さんが髪に飾っているかんざしが落ちて赤い彼岸花に変わる。ついでかんざしともども一面の彼岸花が白く変わり、さらにきつねの一個大隊に変わって行軍しながら向こうへ行つてしまふ。その中に お父さんとおじいちゃんとかうさんとねえやんがいる。「わたし」は四人を追いかけようとするが、まるでそれを遮るようにきつねがとんで出て、四人が進んでいく方向とは反対のほうへ走り出す。「わたし」は慌ててきつねを追って走り出す。

さらに、回復した「わたし」がおばあちゃんから様子を聞くという体裁を取っても被爆は語られる。

ピカドンに生きながら焼かれて、人のかたちとは信じられないような姿になった人ばかりだったと、この世に地獄というものがあるならあのような光景ではなかったかと、語りかけては言葉を探して、おばあちゃんは口をつぐんだ。⁽¹⁵⁾

(ねえやんは……論者補足) 原爆病かもしれない、とお医者さんにいわれるまでは「このごろ横着になってしもうて。すんまへん、すんまへん」と泣いていたそうだ。秋になる前には

毒がすっかり回って、どろどろした血のかたまりをいっばいはいて、死んでしまった。⁽¹⁶⁾

「わたし」の身体が受けた傷、「わたし」の心が受けた外からは決して見えない傷、「わたし」の最も身近にいた人々の死が、「わたし」の直截的な語り、夢語り、伝聞の語りと語りの層を変えつつ、偏りなく語られている。

その上で、筆者は、やはり語られなかった体験があったのではないかと勘繰ってしまう。次に引用するのは長田新編『原爆の子——広島少年少女のうったえ』(下)に収録されている伊勢泰子の体験記の一部である。同書について朽木は『彼岸花はきつねのかんざし』のあとがきで真つ先に触れ、自分が小学生のころから同書を繰り返し読んだと記している。朽木に『彼岸花はきつねのかんざし』を書かせた一冊であったことは容易に想像できる。さて、伊勢泰子は被爆当時小学校四年生、この記録は高校一年時に書かれたものである。

己斐駅から横川駅へと、焼け付くような炎天の下を、みんな傷つきあった親子がのろりのろりと励まし合って、辺りの無ざん、な、有様に目をうつしながらから歩いていく。死人の臭気には、目まいがし、そうであった。⁽¹⁷⁾ (傍点は引用者による)

(私は……引用者補足) 死んだようになって毎日毎日眠り続けた。そのうち傷がうんできた。お医者さんまで一里以上もある、ので、とても行くことができない。母は毎日五人の傷の

手当て忙しかった。すぐホータイにうみがついて、べたべたになる。もう私は腐って死んでしまうのではないかしらと幾度も思った。⁽¹⁸⁾

伊勢は遺体から立ちのぼる「目まいがしそうな」臭気のことと、傷が膿んだときの様子を生々しく書き残した。被爆後六年経っても忘れることができないものだったのだろう。

この伊勢の記述をそのまま「わたし」の体験と重ねることはすべきではない。例えば、「お盆のころからお彼岸まで、おおかた百人もの遺体を竹やぶで焼いた」というその間、「わたし」は昏睡状態だったわけだから、伊勢のように死臭に苦しむことはなかっただろう。それはむしろ遺体を焼かねばならない当事者でもあったおばあちゃんが体験したことであつたに違いない。しかもおばあちゃんは「語りかけては言葉を探して」結局は口をつぐんでしまった。あまりにも惨くて、それ以上は病み上がりの孫娘には語れなかったのだ。

だが、ガラスの欠片が突き刺さった「わたし」の腕はどうなったのだろう。冷房もない真夏の床の中でひと月以上を過ごす間に、伊勢泰子の場合のように膿んだりはしなかったのだろうか。お医者さんはすぐに来てくれたのだろうか。毎日清潔な包帯に取り換えてもらえたのだろうか。

そうしたことについて「わたし」はなにも語らない。

6 語っている「わたし」とは誰なのか

これまで辿ってきたように、『彼岸花はきつねのかんざし』は、相対的に閉じられた空間の内側で、これまた相対的ではあるが穏やかともいえる日常生活を送っていた主人公たちの生活がある日を境に破壊されるという構造を持つ。「こちら」と「あちら」という表現を再び用いるならば、多様な価値観が折り合いをつけながら共生していた「こちら」の世界が、一元的な価値観によって強く統制された「あちら」の価値観によって破壊されるという構造を持つ。しかもそれは、子ども時代の喪失という、児童文学にとつて最も普遍的なテーマの一つとも重ねられている。これから引用する杉田秀子の批評は、本作品が被爆の悲惨さに十分に迫っていないことに言及しているものだが、実は本作品の最もスタンダードな読み方なのではないか。

が、読み終わった時、その原爆投下による悲惨さや恐ろしさ
が心に響いてこないのは、なぜだろうか？ 也子ときつねの
かわりには、日常のあたりまえの平和な暮らしの象徴なので
しょうが、そのことの方が強く印象に残った作品と思うのは、
私だけでしょうか？ そして、校庭で原爆の光を浴びた也子
の傷みや悲しみも伝わってこない。⁽¹⁹⁾（傍点は引用者による）

原爆の投下に伴う悲惨さよりも、失われた日常のいとおしさの方がより強い印象を残したという読み方は、何よりもそのように読まれるように書いた作者の意図通りということなのではないだ

ろうか。再び「あとがき」を引くが、小学生のころから繰り返し読んだ『原爆の子』について、朽木は「原爆被害のすさまじさと同じくらい心に残ったのは、原爆投下直前まで子どもたちが実際に子どもらしいくらしをしていたことでした」と書く。「そんな当たり前の暮らしが奪われることこそが戦争の悲しみなのだ、とわたしはいつも考えています」。「あとがき」の最後にも「子どもが子どもらしく生きることのできる日々が、いつまでも続いていきますように」と書かずにはいられない。「子どもが子どもらしく生き」ていた日々を筆を尽くして再現することが、朽木祥にとつては、原爆とは何かということへの応答だったのである。

ところで、では筆者はと言えば、戦争文学を読むという座談会のなかで、壺井栄『二十四の瞳』（光文社、一九五二年）について言及した成田龍一の次のような言葉を思い出さざるをえない。

無垢な「われわれ」が、外からやってきた戦争によって被害を受けたことが、共同性を確認しつつ語られている。⁽²⁰⁾

成田は『二十四の瞳』が一九五四年に映画化された時の監督が木下恵介だったことにも注目し、同監督が戦時中に撮った『陸軍』もまた、「あるひとつの家族が戦争に巻き込まれるという形で描かれている」と指摘する。出征する息子を母親が追い続けるラストは今も語り継がれるシーンである。筆者自身もビデオで観ている。成田の指摘はきわめて妥当だと思う。したがって、やはり対談に参加していた奥泉光が「戦争中の戦意高揚映画や文学と、『二十四の瞳』が…筆者の補足）ちょうど裏返しになっ

ていて、構造自

体はぜんぜん変わってない」と同意していることにもうなづける。この指摘が及ぶ範囲の内側に『彼岸花はきつねのかんざし』もある。『二十四の瞳』が「島」を舞台にしているように、「わたし」の住む在も相対的に閉ざされた空間を作っており、物語空間が（こちら）と（あちら）に分かたれていること、原爆は（あちら）からもたらされること、そのことによる「わたし」の家族の悲劇が描かれていること、これらは『二十四の瞳』を紐帯にして戦時中の映画『陸軍』にまで、その構造の類似性において繋がってしまふ。ということを受け手のメンタリテイにおいても繋がってしまふということだ。

これは不思議なことでもなんでもない。こうの史代のコミック『この世界の片隅に』全三巻（双葉社）もまた同様の構造を持つ。このコミックのみならずドラマ、映画⁽²¹⁾も広く人々の共感を得たことは記憶に新しい。『この世界の片隅に』が世に出たのが二〇〇八年から九年、『彼岸花はきつねのかんざし』もまた二〇〇八年の出版である。『この世界の片隅に』に感動するのなら『彼岸花はきつねのかんざし』にも感動する。その感動の質のようなのは戦前戦後を通して変わっていないことだろう。

「あるひとつの家族が戦争に巻き込まれるという」型は被害を受けた私たちに、向けて語られる物語の型である。再び成田の言葉を引くならば、そのような物語は私たちという「共同性」に亀裂を入れるのではなく「共同性」を確認させてくれる。私たちを集める合的な記憶のもとに束ね、励まし、私たちの共同体を安定させてくれる。ただ、「あるひとつの家族が戦争に巻き込まれるという」物語の再生が繰り返されることによつて、それ以外の型の物語が

あることを忘れていくことには危惧を覚える。私たち以外の人に
向かって語られる物語や、そもそも私たちとは何なのかというこ
とを問う物語へと拓いていく必要がある。『彼岸花はきつねのか
んざし』はそのような物語へと拓いているだろうか。

そこで、「わたし」という語りを巡る問題である。「序章 春の
日」が「子ぎつねを初めて見かけたのは、まだ春の日だった」と
いう一文で終わっていること、「第九章 満点の星」が「子ぎつ
ねと最後に会ったのは、八月の初めだった」という一文で始まっ
ていることから考えて、本作では一九四五年の春、れんげの咲く
頃から秋、彼岸過ぎまでの出来事が語られているのだということ
がわかる。

では、「わたし」はいつ語っているのだろうか。そのことは本文
のなかではどこにも書かれていないのだが、一つのことが推測し
うる根拠になる。語りの調子、リズムである。本作では原爆投下
の前後で「わたし」の世界は一変する。だが、語りの調子は変わ
らない。おだやかで落ち着きがあり詩的でもある語り口は、被爆
直後の災禍を語るときにも変わらない。人はどれほどの時間を経
れば、このように感情を抑制し語り続けることができるようにな
るのだろうか。何年も何十年も過ぎた頃なのだろうか。だとした
ら「わたし」はかなり老年に近いのだろうか。

「わたし」はいつ語っているのだろうかという問いは、「わたし」
は本当に回復したのだろうかという疑問につながっていく。「わ
たし」は「わたし」のその後について何も語っていないからだ。
被爆直後に「わたし」は黒い雨に打たれているのだが、その後、
原爆症を発症することはなかったのだろうか。「わたし」が瀕死

の床でみた夢の中では、中国に送られた父親は姉やんやコウさん
とともに死者の列にいた。父親は復員できたのだろうか、やはり
戦死してしまったのか。子ぎつねとは再会できたのか。そういっ
たことは何一つ語られていない。

『彼岸花はきつねのかんざし』には語られていないことが三つ
ある。二つは既に述べたのだが繰り返すと、一つは被爆前の「わ
たし」の世界における少国民的な要素のほとんどすべて。二つに
は被爆直後の五感が爛れるようなダメージの具体的な細部。そし
て三つめが「わたし」のその後である。三つめが語られていない
ためにこの物語は喪失だけを語って再生を示唆せずに終わってい
る。

『二十四の瞳』では、主人公の大石先生は戦後再び代用教員と
して岬の小学校に戻る。そこでは新しい一年生が彼女を待ってい
る。また、かつての教え子が彼女を囲んでつましい同窓会を開
き、戦時中の苦労を語り合って涙する。読者に、彼らの前に続い
ている道がどうやら明るいらしく、苦労はありながらもきつと幸
せになるだろうと予感させる終わりが用意されるのである。『こ
の世界の片隅に』においても、被爆地で母親を亡くした子どもを
主人公夫婦が連れて帰るといふ結末を置くことで、再生への道筋
が語られる。しかし「きつね、彼岸花なんか、いらぬ。／わた
しは、あんたに化かされたい、っていえばよかったよ。」で終わ
る『彼岸花はきつねのかんざし』から再生への希望を読み取るこ
とは難しい。

なぜ、「わたし」は「わたし」のその後をほんの少しでも語ろ
うとはしなかったのだろうか。このような「わたし」とはいったい

誰なのだろう。ここで思い出される一つの作品がある。那須正幹が書いた「六年目のクラス会」（『六年目のクラス会』ポプラ社、一九八四年に収録、ただしのちに「約束」と改題）だ。これは「ぼく」の一人称で語られる物語である。幼稚園を卒業して六年目になる年に同窓会が開かれ、「ぼく」のクラスメイト達と先生が集まる。ただし「ぼく」はそこにいない。同窓会の終盤に実は「ぼく」が先生も含めたクラスみんなにいじめられて死んだことが、読者にわかる。

これはあくまで一つの仮説だが、「わたし」はこの「ぼく」同様にすでに死んでいるのではないか。「なにかがへわたし」に語らせているとでもいうような、つまり少女は当事者であるよりも目撃者もしくは証言者であるような、そしてそのことによつて逆に不条理な当事者性を浮き上がらせるような、そうした語りのありようが印象的だった⁽²²⁾と藤田のぼるがいうところの、「なにか」とは死ではないか。

「わたし」は「わたし」のその後を語らなかつたのではない。語れなかつたのだ。

7 おわりに

朽木のデビュー作『かはたれ——散在ガ池の河童猫』がどのような物語であったのかをここで改めて確認しておこう。この物語は、母親の死という大きな悲しみから立ち直れずにいた少女が、子河童との出会いを通して少しずつその死を受け入れ、死者とともに生きていこうとするまでの、いわば喪の作業をたどつたもの

である。続いて書かれた『たそかれ——不知の物語』はどうか。こちらは、突然いなくなつてしまつた人間の友との約束を信じて半世紀以上も待ち続けてきた河童が、死者となつた友と再会して互いの気持ちを交換し、こんどこそ心からの別れを告げることが叶つて死者とともに新たに生きなおそうとする物語になつていく。ともに喪失と再生という構造を持つていくことは明らかだ。再生のために喪失が用意されているという言い方もできる。先に挙げた『風の靴』も『引き出しの中の家』も同様である。

しかしデビュー三作目、被爆の災禍を描いた作品としては最初となる『彼岸花はきつねのかんざし』ではこの構造を取らない。喪失された世界のその後は語られない。実はこのような物語は朽木作品全体から見ても極めて珍しい。今、被爆の災禍を取り上げた作品だけを並べてみても、『八月の光』はくつきりとした喪失と再生の構成を持つ物語であるし、『光のうつしえ——廣島 ヒロシマ 広島』他は、再生の過程を辿る途上から喪失した過去を振り返る形をとるものだ。唯一の例外は、読者対象から子どもを外したと思われる『海に向かう足あと』である。核の応酬で世界中に放射能汚染が広がり始めたところで終わるこの物語から、再生の予兆を読み取ることは困難である。

そこで『彼岸花はきつねのかんざし』である。この物語の語り手である「わたし」が死者であるなら次のようなことが言える。死者は破壊からの再生の過程を語ることはできない。どのように見事に復興が成つたとしても、そこに死者の居場所はない。「わたし」が暮らし「わたし」もその一部であつたところの共同体が、大きな喪失の後の再生へとたとえ踏み出すことができたとして

も、その一部であつたところの「わたし」は決して再生されない。命は再生されない。ならばそれは再生と言えるのだろうか。「わたし」のいなくなった共同体とは何なのだろうか。「わたし」の命以外のあらゆるものが再生されたとして、それが死者となつた「わたし」にとつてどのような意味を持つというのであろうか。「あるひとつの家族が戦争に巻き込まれるという形」を持ちながらも再生が語られなかったために、『彼岸花はきつねのかんざし』は、『二十四の瞳』的物語としてはできそこなつた。できそこなつたことによつて、集合的な記憶のもとにわたしたちの共同体が回復するという大きな物語に回収されずに済んだ。

また、作者の朽木祥についていうならば、この作品において朽木祥は死者を忘れることができない生者の側でも、死者を忘れまいとする生者の側でもなく、死者の側のように思えてならない。そうした作品をその後、今日まで彼女は書いていない。朽木は、その後、死者を忘れまいとする生者の側に立つて書き続けることになる。その意味において、『彼岸花はきつねのかんざし』は朽木作品の中では特異な位置にあるといえまいか。

注

- 1 『彼岸花はきつねのかんざし』（学習研究社、二〇〇八年）で第33回日本児童文芸家協会賞受賞。『光のうつしえ——広島 ヒロシマ 広島』（講談社、二〇一三年）で第9回福田清人賞受賞、第63回小学館児童出版文化賞受賞。『八月の光——失われた声に耳をすませ』（小学館、二〇一七年）で第二回日本子どもの本研究会作品賞受賞。また、『かはたれ——散在ガ池の河童猫』（福音館書店、二〇

〇五年）、『風の靴』（講談社、二〇〇九年）と並んで『八月の光』（偕成社、二〇一二年）、『光のうつしえ——広島 ヒロシマ 広島』が厚生労働省児童福祉文化財に指定されている。ちなみに、被爆の災禍を描いた物語という限定を取り払うならば、デビュー以降の主だった朽木作品が、児童文化関係諸団体が設けている賞を受けている。2 ただし「日本児童文学」二〇一四年、三—四月号（日本児童文学者協会編・小峰書房）が「特集 石井睦美・魚住直子・朽木祥——90年代から現在へI」を組んだ際に二本の短い評論が掲載された。一本はきどりのこ「共感共苦の感覚を取り戻す——朽木さんの作品に寄せて——」、もう一本が繁内理恵「朽木祥の『八月の光』が照らし出すもの」である。

3 カタストロフィ直前までの「わたし」の暮らしぶりが、いかに戦時中というイメージから遠いものとして描かれているかということについて、例えば西山利佳は次のように形容する。「物語は可憐に幕を開け」「やわらかな広島弁がいかにものどかな也子の日常」「全体が静かにおつとりと語られ、戦時中だということを忘れそうだというのに」（宇野和美・他編著『明日の平和をさがす本——戦争と平和を考える 絵本からYAまで300』岩崎書店、二〇一六年）。

4 狐、彼岸花、竹やぶについては『世界百科大事典』（平凡社、一九八八年）、『日本大百科全書』（小学館、一九八八年）、唐沢寿一『目からウロコの自然観察』（中公新書、中央公論新社、二〇一八年）を参照。

- 5 『彼岸花はきつねのかんざし』学習研究社、二〇〇八年、三二頁。
- 6 同右、五三—五四頁。ただし、／は改行を示す。
- 7 注5、五四頁。

- 8 注5、一〇八頁。
- 9 注5、一一〇頁。
- 10 注5、一一一頁。
- 11 『かはたれ——散在ガ池の河童猫』福音館書店、二〇〇五年、五六頁。
- 12 同右、一九七頁。
- 13 注5、一二三頁。
- 14 注5、一四一頁。
- 15 注5、一五四頁。
- 16 注5、一六〇頁。
- 17 長田新編『原爆の子——広島の少年少女のうったえ』（下）、岩波書店、二〇一〇年、六五頁。なお、本書の初版は一九五一年。
- 18 同右、六五—六六頁。
- 19 杉田秀子「おきつねさん、子ぎつねはどうなった?」「月刊書評誌 子どもの本棚」日本子どもの本研究会編、二〇〇八年、八月号、八四〇頁。
- 20 川村湊／成田龍一／上野千鶴子／奥泉光／イ・ヨンスク／井上ひさし／高橋源一郎／古処誠二『戦争文学を読む』朝日文庫、朝日新聞出版、二〇〇八年、六五頁。
- 21 テレビドラマ化は二度。二〇一一年八月五日に日本テレビで。次いで二〇一八年七月期のTBS連続ドラマとして。アニメーション映画の公開は二〇一六年。監督は片淵須直。
- 22 藤田のぼる「朽木祥を読む」親子読書地域文庫連絡会編「子どもと読書」二〇一三年、七—八月号、三頁。

*補筆 本作を簡略化した絵本版が、学研教育出版から二〇一五年に出されている。絵は同様にささめやゆき。