

第IV章 南の誘惑

林芙美子の南方体験

第IV章第1節 焼け跡のキュリー夫人

廃墟の映画館で

小説『浮雲』には脚色の段階で削除された多くの挿話があるが、ゆき子と伊庭杉夫の再会にまつわる挿話もそのひとつである。闇市で邂逅したふたりは、蕎麦屋で近況を交わす。このエピソードは映画でも残されているが（場面ではラーメン屋に変更されている）、その後、映画館へ行く場面は削られている。それは次のように書かれている。

二人は新宿へ出て、何の目的もないので、暫く歩いて、武蔵野館でキュウリイ夫人という映画を観にはいった。何年かぶりかで、西洋映画を見る気がした。ぼろぼろになった椅子に、二人は並んで腰をかけたが、映画館の中もとても寒かった。荒れ果てて昔のおもかげもない、むさくるしい小舎の中で、初めて見る西洋映画は、現実からはずれたような奇妙な感じだった。(117-118 頁)

【IV - 1】林芙美子 (1904-1951)

さり気ないエピソードだが、ここには作者の体験が巧みに盛り込まれている。林芙美子自身も、『キュリー夫人』（マーヴィン・ルロイ、1943）を見ており、それを「キュリー夫人の映画」というエッセイの中で書き綴っている*1。

椅子のない映画館で私はキュリー夫人をみました。山の疎開地からあしかけ三年ぶりに東京へ戻ってきて、はじめて外国映画に接した私は、しみじみとした気持ちで寒い床に立って見ました。(…)電力のとぼしい画面は光りがうすくて、時々切れたりさえしましたが、廃居にのこった映画館で、生きているキュリー夫人を見ることは嬉しいことです。*2

林は同日に封切られた『春の序曲』（フランク・ボーゼージ、1943）も見ている。「世界のどこの人種に見せても、あのダアビンの歌やしぐさは見る人々に明るさをもたらし、自

*1 『改造』1946年4月号に掲載されたものだが、『キュリー夫人』の公開日が2月28日であることを勘案すると、林は封切り直後にこの映画を見て、その印象を書き綴ったことになる。

*2 林芙美子「キュリー夫人の映画」、『改造』1946年4月号、105頁。

然なよろこびを感じさせることでしょう」(傍点原文)^{*3}。そしてその感激は、ひとつにアメリカへのいささか誇大な賛辞、同時にその反動として自国への批判となって表われる。

簡単な言葉だけれど、アメリカの映画は、人間の生きかたを率直に表現していて、割りきれた答をザ・エンドまでに盛りこんでいると思います。もやもやとぼかしてしまうような表現のしかたをしないところは、東洋人の学んでいいところではないでしょうか。モロッコというトーキー映画初期の作品なんか見ましても、アメリカ映画の割り切れた特質がはっきりと出ていて、「表現」というものはこんなものだと教えられたような気がしたものです。生活が貧しいせいか、何ごとによらず根気のないその場しのぎの仕事で済ましてしまうというのが現在の日本の魔術のように考えられます。これからは心を落ちつけてよい仕事をするのが第一等であり、敗れた国に住む私たちの義務だと思います。^{*4}

林芙美子にとってそれは映画体験以上の何かであったのである。

糧と麻薬

『キュリー夫人』に感銘を受けたのは林芙美子ばかりではない。赤瀬川隼は13歳でこの映画を見、「西欧の世界の厚み」^{*5}に圧倒されたと述べている。

東洋の島国で、神の国の歴史や修身を習って育った少年のこわばった視線を、地球の広さで営まれている人間の生活と、その価値の普遍性に向けて、自然に開かせてくれた大きなきっかけとして、『キュリー夫人』は特筆すべき存在となった。^{*6}

15歳でこの映画を見た高野悦子も『キュリー夫人』に文字通り啓蒙されたひとりである。高野も作品以前に、「キューリー夫人の生き方」、とりわけ「女性が家庭婦人としてだけではなく、社会的な仕事を通じてすばらしい人生が送れるということ」に感銘を受けている。

戦後アメリカからもたらされた民主主義の思想、特に女性解放、男女平等から新鮮な刺戟を受けた私は、キューリー夫人のように何か一生打ち込める仕事をしたいと、その時、切実に考えたことを今でも覚えている^{*7}。

*3 林、同上、106頁。

*4 林、同上、106-107頁。

*5 赤瀬川隼『映画館を出ると焼跡だった』草思社、1982年、93頁。

*6 赤瀬川、同上、95-96頁。

*7 高野悦子『シネマ人間紀行』毎日新聞社、1982年、46-47頁。ただし高野は「この一本の映画が私の人生に大きな影響を与えたことは事実である。だが、『キュリー夫人』によって私が映画の道に進むようになったわけではない」とも記している。

林は、アメリカ映画に日本の敗戦の原因を指摘してみせているが、それも彼女独自の主張ではない。飯島正は「社会が映画をつくるということは、アメリカ映画を見てもよくわかる」として、アメリカ映画に学べと主張する。

『キュリー夫人』は、映画的にいって、完全な作品とはいえないけれども、科学に精進する人間のすがたをあれほど確信をもってえがきうる気持はたしかに美しいものである。その底力は技術をおしすすめるアメリカ人一般の社会的といってもいい自信にある。その自信によって、映画にはならない題材も映画になったのだ。^{*8}

こうした証言から明らかなのは、『キュリー夫人』が『春の序曲』とともに、林芙美子個人のみならず日本の観客全体にとって、特別な映画であったことである。それは他でもない、この2本の映画が戦後日本で初めて公開されたアメリカ映画であったからである。

『キュリー夫人』は、いうまでもなくポーランド出身の存在する科学者の伝記映画である。主演はイギリス出身の女優グリア・ガースンであり、カナダ出身の男優ウォルター・ピジョン演じるピエールとラジウム発見へ邁進する科学者夫婦を演じている^{*9}。『春の序曲』は歌手志望の娘（ディアナ・ダービン）が、都会で裕福な作曲家（フランチョット・トーン）と結ばれるまでを描く。『オーケストラの少女』（ヘンリー・コスター、1937）により戦前から人気のあったダービン主演の明朗なミュージカル映画ある。いずれも、GHQとアメリカ国務省・陸軍省によって設立されたセントラル映画社によって配給されており、女性主人公の自己実現がモチーフとなっている点で共通性がある。岩崎 昶^{いわさきあきら}の言うように^{*10}、その選定には占領軍による啓蒙的企図がうかがえる。

事実『キュリー夫人』は、冒頭と最後に印象的な演説の場面が存在する。まずマリー（ガースン）が講義を聴いている場面で、教授から次のような言葉を聞いて目を輝かせる。「自分の力で世界に旅立ちなさい。（…）君たちがその指先で星をつかむのは難しいだろう。だが、あきらめてはならん。自然と向きあえば学べることもある。太陽の光線や雨粒からも学べる」。映画の最後、今度は、科学者として名声を得たマリー自身が壇上に立ち学生たちにスピーチをする。「真実の光を求めよう。未知なる道を進もう。（…）古い固定観念にとらわれず、知識というたいまつをかがげ、光り輝く未来を築くのです」。

しかしながら当時の日本の観客は、こうした啓蒙性以上に、映画自体の視覚的快樂に圧倒されたといっている。「私にとって集中的な感情教育の教師となったのは、アメリカをはじめとする外国映画だった」^{*11}と語る矢島翠は、当時12歳で見たときの感動を生々しく綴っている。

*8 飯島正「色画への期待」、『婦人公論』1946年5月号、25頁。

*9 ガースンとピジョンは、その前年『ミニヴァー夫人』（ウィリアム・ワイラー、1942）で好演しており、それがここでの共演につながっていると思われる。

*10 「司令部は、日本の女性の地位向上をはかる教材としてこのフィルムを戦後第一回入荷分の中に加えた」。岩崎昶『映画にみる戦後世相史』新日本出版社、1973年、131頁。

*11 矢島翠「快樂への誘い」、『出会いの遠近法』潮出版社、1979年、10頁。

『春の序曲』を見たとき、私は、こんなにもたのしい世界があったのかと心がふるえたのをおぼえている。私たちの年代は、まさに快樂欠乏症だった。いまから思えばまことにたあいがない、ハリウッド製音楽喜劇が、私たちを陶然とさせたのである。ラストでディアナ・ダービンが人をかきわけて走って来て、フランチョット・トーンに抱きつくとき、甘い音楽が高鳴って、私の目には涙が出ていた。『キューリー夫人』では、ウォルター・ピジョンのキューリー博士が馬車にひかれたしらせを聞くグリア・ガースンの顔のクローズ・アップに、涙が出た。どんなラストであれ、私は忠実に感動した。これからはきれいなもの、たのしいもの、のびやかなものの数々がスクリーンのなかから私の方へあふれ出すのであり、私はそれらをすなおに迎えてさえいればいいのだった。私は姉のお尻について、せっせと映画館に通い出した。^{*12}

公開当時、『キューリー夫人』に熱狂したのは若い女性たちであった。「私はまわりの女の子たちはみんなキューリー夫人になってしまうのではないかと恐怖をいだきたくなくぐらい、熱烈に話を聞かされたものだった」と大島渚は当時を回想している^{*13}。

要するに『キューリー夫人』は——その後封切られたアメリカ映画も含めて——単なる娯楽以上に、精神的な糧であったのである。その事実を雄弁に語っているのもやはり大島である。

私たちは、熱狂的にアメリカ映画を見た。しかし、あれはいったい映画だったか。それはまぎれもなく映画だったけれど、私たちはあれを映画として見ていたか。そうではなかったような気がする。あれは進駐軍が私たちに投げてくれたガムやチョコレート、タバコやレーション（携帯食糧）と同じものだったような気がする。それは食糧と同じものだった。飢えを満たす何ものかだった。生きるための、直接的な何かだった。だから、あれは映画ではない、何か別のものだったような気がする。^{*14}

その強烈な快樂によって現実の苦しみを忘れさせる点で、それは麻薬や阿片の代用物だ

*12 矢島、同上、10-11 頁。このように感動したのは、この当時少年少女であった世代が中心である。当時 42 歳だった岩崎は皮肉を込めてこう述べている。「『キューリー夫人』というアメリカ映画を見て、日本の映画人はうらやましがった。キューリー夫人のように、超一流の科学者で夫とともにラジウムを発見するという大偉業をなしとげた婦人が日本にも一人ぐらいいてくれたら、苦労しないのに、と思ったのである」。岩崎『映画にみる戦後世相史』131 頁。

*13 「少女たちの『キューリー夫人』（グリア・ガースン）熱は、私たちの学校が進駐軍の指令で男女共学の高校となり、やがて卒業する昭和二十五年あたりまで、なんら醒める気配もなかった」大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞社、1975 年、61-62 頁。林芙美子も「グリア・ガースンと言う女優も美しい。東洋を背景にしたものを、彼女に一度撮って貰いたいと思う」と称賛している。林芙美子「映画への注文」、アメリカ映画文化協会編『映画の季節』1949 年、139 頁。

*14 大島、同上、60 頁。

ったともいえる。映画による社会変革を目指していた岩崎昶は、GHQによって供給されるアメリカ製の娯楽に中毒となった日本民衆への憤懣を表明している。「こんなにすぐ、こんなに熱心に敵国の映画に吸い付けられていった国民は例がなかった」^{*15}。

第二の放浪

林の『キュリー夫人』に対する反応は典型的なものであったといえる。「グリア・ガースンの美しい演技にみとれてしまいました」^{*16} といった感想は、「夫人を演じたグリア・ガースンの横顔の美しさに中学生の私は息を呑んだ」^{*17} という石堂淑朗のそれと大差はない。だが林は、このエッセイのなかで、ふと新しい小説の構想を述べているのである。

——私は二〔、〕三年の歳月をかけて、はかなく戦死していったひとたちのことを書きたいと思っています。もう戦争ものなんか沢山だというひとがありますが、日本にとって、よかれあしかれ避けがたかった宿命としてのこの戦争を、私の眼で見ただけのことを力いっぱい書いておきたいものだと思っています。無益な戦争によって生命をなくした何百万の兵士に対して、この戦争をこのまま忘れ去るにはしのびがたいものを私はどうすることも出来ません。

新聞の特派員として従軍したその当時の記憶を、私はこくめいに日記にしているのです。長い歳月をかけてこの戦争の苦難だった日のことを書いてみたいと思っています。(傍点引用者)^{*18}

林はこのエッセイ（というより新作への抱負）を「私はもういちど、第二の放浪記として、キュリー夫人の映画をみて、ふっと、この長い戦争を書いてみたいと思いました」(傍点引用者)^{*19}と締めくくっている。林がこのときすでに漠然とではあるが『浮雲』を構想していたことがうかがえるのである。

ここで林は、これから書こうとする自作を、忘却されようとしている戦死者へ捧げようと述べている。戦争の終わりは、林にとっては新たな創作の始まりを意味している。こうした林の創作態度は、繰り返し表明されている。1946年刊行の作品集の「あとがき」に、林は「この戦争で沢山のひとが亡くなってゆきましたけれども、私はそのようなひとたちに曖昧ではすごされないような激しい思いを持っています」と述べている（『林芙美子全集』第10巻、236頁）。林にとっての短篇小説は、岩崎昶が「近代日本が経験したこの最大の歴史的転換の時点の混乱と見苦しい周章狼狽と七転八倒のありさまをせめて事こまかに見とどけ、記憶にとどめておこう」という『日本ニュース』での試みと共通している。いずれにせよ、そうした取り組みの延長線上に、大作『浮雲』は位置していたことはたし

*15 岩崎『映画にみる戦後世相史』29頁。

*16 林「キュリー夫人の映画」107頁。

*17 石堂淑朗「ノン・ジャンル ベスト50」、安原顯編『ジャンル別 映画ベスト1000』学研M文庫、2001年、542頁。

*18 林、同上、107頁。

*19 林、同上。

かであろう。一本のアメリカ映画は、ある意味で、小説『浮雲』——ひいては映画『浮雲』——の出発点であるといえるのである。『浮雲』のなかで『キュリー夫人』が引用されているのはそのためであろう。

この『浮雲』として陽の目を見る新たな大作を、林は「第二の放浪記」と見なしていたことは注目される。ここで彼女の経歴について述べておきたい。林芙美子（本名フミ子）は、1903年福岡県門司で生を享ける。幼いときは両親の行商で各地を転々とする。1923年に上京し、女給や女工などの職業のなかで、詩作を始めるが、そのさなかに書きためたノート（「歌日記」）をもとに、1928年から「放浪記」の連載が始まる。1930年に正編・続編として刊行された『放浪記』はベストセラーとなり、林は27歳で一躍文壇の寵児となる。

林はしかし『放浪記』の続篇を書こうとしていたのではない。むしろ彼女の課題は、原点回帰ではなく、「放浪記」的なるものからの脱却であったと思われる。1946年に林は次のように述べている。

「放浪記」は、云わば私の作品としては処女作のようなものですがけれど、いま読んでみると、自分のものとしては非常に苦しいもので、何時の場合でも、「放浪記」は私にとって暗い影のようなものに思えます。（…）いま考えてみますと、私の青春の嘔吐を見るような淋しいものを感じないではいられません。（『林芙美子全集』第10巻、237頁）

小説『浮雲』は1949年11月に『風雪』^{*20}で連載がスタートする。その1か月前、林は、丹羽文雄、井上友一郎とともに鼎談に参加し、自らの小説観を次のように述べている。

私はね、私小説はもう「放浪記」で勘弁して貰い度いという気がしているのです。今のところはまだまだフィクションでやって行き度いのです。もう暫くの間、何でも書いてみて、これからデッサンを勉強して行き度いのです。私小説はもう少し歳をとって、気性が甘くなってから書こうと思いますが、今は他人の^{ひと}ことを書いている方が面白いのです。デッサンを勉強最中だから。^{*21}

自分の理想とするのは日本だけで通用するようなものではなく、「^{たとえ}仮令外国の人が読んでも面白いような、肉太なもの」^{*22}であると述べている。上の文章で自分の作品を絵画になぞらえているが、これは林の好んで使った比喻である。たとえば1947年の文章には「私はこのごろ、むしろに仕事をしたい。（…）長いデッサン時代を過ぎて、これから私は絵の具を塗る。パレットを持って本格的な仕事をしたいと思っている。社会性のある作品

*20 田村泰次郎、石川達三、丹羽文雄といった文学者による同人文芸誌。1947年に創刊され、『浮雲』が連載途中の50年8月に実質的に廃刊となる（以後『浮雲』は、『文學界』で連載が続けられる）。

*21 丹羽文雄・林芙美子・井上友一郎「小説鼎談」、『風雪』1949年10月号、106頁。

*22 丹羽・林・井上、同上、108頁。

を書いてみたいと思っている」（『林芙美子全集』第11巻、241頁）と述べている。

いずれにせよこのとき、林が来月から連載が始まる『浮雲』を意識していたことは間違いない。そしてこのように述べるとき、林が暗に想定しているのは「私小説」として書かれた処女作『放浪記』であることも明らかであろう。そのために、林は敢えて、『浮雲』の連載で大手文芸誌を避けている。畢生の大作となる作品の連載に小規模の文芸誌を選んだ理由について、和田芳恵は「五十万部以上出る婦人雑誌は、大多数の読者を考えなければならぬので、作家が自分のわがまま勝手に好きなことを書くということができないためである」^{*23}と述べている。

『キュリー夫人』を見てから3年間、林のなかで第2の『放浪記』としての『浮雲』が徐々に形成されていった。だが一方で、「戦後」という時間は「戦後ならざる時間」へと急速に変容していくことになる。『浮雲』は、『放浪記』を乗り越え、新たなキャリアのスタートとなるはずであった。その帰趨についてはこれから述べていくが、少なくとも、こうした試みは『浮雲』で一挙に行われたのではない。林は戦後の作品において、「私小説」的な方法論を継承しつつ、新たな方法論へと漸進的に脱皮していったのである。

廢墟のキュリー夫人は映画『浮雲』成立におけるひとつの「始まり」ではある。だがその先にはさらにまた別の「始まり」の物語が開けているのである。

*23 和田芳恵「解説・浮雲の意図するもの」、『女性創造』1966年6月号、77頁。

第IV章第2節 女たちの南方

闇のなかの光

1950年代前半、林芙美子の小説の映画化はブームとなっていた。1952年8月の時点で、異なる映画会社で4つの映画化企画が進行していた^{*24}。実現したのは松竹の『うず潮』（原研吉、1952）と大映の『稲妻』であり、その時に見送られたもののひとつが東映の『浮雲』であり、この企画がマキノ光雄から藤本真澄ふじもとさねずみに譲られ、54年秋から東宝で映画化されることはすでに述べた^{*25}。だがここではもうひとつ、最後まで実現しなかった企画——新東宝で予定されていた『ボルネオダイヤ』——に注目したい。

『ボルネオダイヤ』は戦争中のボルネオ島が舞台の短篇小説である。『改造』1946年6月号——「キュリー夫人の映画」が掲載されて2か月後——に掲載された。ボルネオ島は、カリマンタン島（現インドネシア領）のことであり日本の南進政策のもと日本占領下に置かれていた。主人公の球江はこの地に売春婦たまえとして送り込まれた女性である。タイトルは、球江の恋人である真鍋が彼女に贈るダイヤモンドからとられている。小説でも言及されるが、ボルネオの鉱物は装飾品加工としてではなく産業資源として採掘されており、それゆえこの表題は、男女の恋愛とともに日本による植民地支配が含意されている^{*26}。そしてこの作品は林が自らの従軍体験を題材にした最初期の作品である。林は、『晩菊』『牛肉』『夜猿』を、『浮雲』の「前哨」として挙げているのだが、題材として『浮雲』を遥かに予告するものである。『ボルネオダイヤ』は『浮雲』の「原石」なのである。

鉱石が重要なモチーフとなっている点で、それは『キュリー夫人』を思い起こさせる。この映画のクライマックスはラジウム発見である。原鉱石のなかに未知の物質が存在しているのではないかとマリーは仮説を立てる。夫妻は物理化学学校から廃屋を借りうけ、ラジウムの析出に専念する。そして彼らは夜の実験室で、析出した物体が暗闇のなかで発光するさまを見て、ラジウムを文字通り発見する。

一見変哲もない鉱物から宝石にも似た何かが析出される——原初的な「自然」から「真理」が導きだされる——ことは林芙美子の好んだモチーフである。たとえば「私はまづあなぐらのような地下室へ降りて行って下界から地上の光線の中にごく人間を見たいのだ」（『林芙美子全集』第11巻、241頁）という表白にも同じような嗜好が見てとれる。同じ文章のなかで、林は人間内部の「醜」への関心を表明している。

どんな醜の醜なるものも、人間のいとなみのなかには存在している。その醜の醜

*24 「林芙美子の四作品映画化」、『報知新聞』1952年8月16日、4面。

*25 序章参照。

*26 『浮雲』もそうであるが、この当時における林作品の題は『吹雪』（1946年1月）、『雨』（1946年1月）、『放牧』（1946年5月）など短く多義的なものが多い。

なるもののなかに、私は作家として無関心であり得ない執着を持つ。(…)人間の醜の中にひそんでいる、閑却されたいいくつかの善に対して私はしたたかな作家的愛情を持つのだ。人間の悪とは何であろう？ 善のうらがえしのような悪と云う、きまりきった事ではあり得ない筈だ。もっと、みきわめて索ってゆかなければならない問題を私は地下室から眺めるのだ。(『林芙美子全集』第11巻、241頁)

「醜の醜」のなかに潜む「閑却されたいいくつかの善」を、林は、あたかも原鉱石からラジウムを精錬するように、あるいは鉱区からダイヤモンドを掘り出すように抉りだしていくことになる。だがまずは林にとっての南方視察とは何であったのかを確認しておかなければならない。

水木洋子との出会い

林芙美子の南方視察は1942年10月31日から翌43年5月9日にかけて行われた。広島県宇品から「志かご丸」^{*27}に乗船、約2週間の渡航を経てシンガポールに到着。数日間そこで滞在し、ジャワ島を経由してカリマンタン島（ボルネオ島）のバンジャルマシムへと向かい、年末年始（42年12月15日から43年1月6日まで）をそこで過している。『ボルネオダイヤモンド』は、この23日間におよぶバンジャルマシムでの体験に基づくものである。その後、林はスマトラ島（3月3日～4月下旬）を縦断。5月初頭には再びシンガポールに戻り、5月5日にはマニラを経由し空路で日本に帰国している。

小説『浮雲』が林自身の体験を題材としていることは、作者が述べていることであり、また視察に同行した佐多稲子の『『浮雲』の主人公の男女二人は、あの当時の「南方」へ行った人間、ということをも前提にして一層、鮮明になる人物像である。(…)当時の『南方』ゆきのひとつの気質とそして本質とを『浮雲』の男女二人の経路の上にとらえた」^{*28}といった証言からも明らかである。

だが、林芙美子の南方視察は十分に検証されているとはいえない。林の数ある戦争紀行文のなかでも、戦意昂揚と中国差別の問題から検証されて来た中国見聞録『戦線』に比べて、南方見聞は、従来「全く軍の方針通り」^{*29}だと見なされている。また、陸軍省報道部によって計画されたこの南方視察を徴用（強制的派遣）と見なし、高見順や井伏鱒二らのような徴用作家と同一視する研究者もいる^{*30}。想像の余地を残す林のこの時期の活動は、

*27 「志かご丸」については、望月雅彦氏のご教示による。望月「女流作家林芙美子、マレー半島に行く」、『JAMS News（日本マレーシア研究会会報）』第44号、2009年、32-33頁も参照のこと。

*28 佐多稲子『時と人と私のこと』講談社、1979年、65頁。

*29 森『林芙美子の形成』有精堂出版、1992年、182頁。

*30 中川成美「林芙美子」、神谷忠孝・木村一信編『南方徴用作家』世界思想社、1996年、239-258頁。加藤麻子「南方徴用作家 林芙美子の足取り」、『武蔵大学人文学会雑誌』第36巻第3号、2005年、249-270頁。しかし森は『林芙美子の形成』で「むろん女性の彼女に男性作家のような徴用令状は来なかった」（174頁）と書いている。

近年、小説家や劇作家たちの想像力を刺激してもいる^{*31}。

近年の実証研究によれば、林の仏印視察は現実的に不可能とされており^{*32}、また仏印の描写に『佛印林業紀行』（明永久次郎著、1943年刊）からの引用が見出せることも知られている^{*33}。要するに『浮雲』における南方表象と林の南方体験の間には、意図的操作が介在していると見なすべきなのである。

もうひとつ、これまでの映画『浮雲』研究において重要なことが看過されて来た。それは、やがて『浮雲』を脚色する水木洋子がこの南方視察の一員として同船していたことである。他に同乗していた女性作家は、美川きよ、小山いと子、佐多稲子。そのなかで、林は誰よりも水木のことを気にかけていた、と水木自身が語っている。

私が劇作で畑違いのせい、また他の同行者たちのように偉くないせい、若いというためか、林さんは船での入浴も必ず私とだけ一緒に入った。南方で着るスーツも林さんの洋裁店へ案内してくれて、急な出立に間に合わせて貰えた。そして愈々上陸の時には、そのスーツを着た私に自分のシクラメン色のハンカチを取り出して、胸ポケットに入れてくれた。「グレイ一色では淋しいから、この紅色が服を引き立たせるのよ。あげるわ」と我が事のように、その仕立て栄えを喜んでくれた。数えればきりのないほど、親身に色々話し合ったが、みんな一緒に寝ても、一番早く起きるのが、きまって林さんか私だった。そして掃除とか食事を運ぶ仕事など実に手まめに働く人だったが、私は、一番気軽に使われもした^{*34}。

林と水木との交際はシンガポール行きの輸送船で過した17日間、そしてシンガポールで過した約1週間を合わせても25日間にすぎない。だがこの短時日に、ふたりが急速に

*31 劇作家の井上ひさしは、林芙美子を主人公とした音楽劇『太鼓たたいて笛ふいて』において、南方体験を、それまで日本の侵略戦争に疑念を懐かなかった林が初めてその欺瞞に気づかされる転換点と見なしている（新潮文庫、2005年、142-144頁）。小説家の桐野夏生は、南方における林を主人公とした小説『ナニカアル』を上梓している（新潮社、2010年）。

*32 望月雅彦編著『林芙美子とボルネオ島』ヤシの実ブックス、2008年。とくに結論部（111-119頁）を参照。

*33 羽矢みずき「二つの「仏印」／二つの「屋久島」、『立教大学日本文学』第81号、1998年、93-103頁。

*34 水木洋子「林芙美子さんの声」、『サンケイ新聞』1955年1月24日夕刊、2面。

親交を深めていたことは、残された書簡からもうかがえる^{*35}。映画『浮雲』においては、その製作の始まる以前、それどころか原作小説が書かれる以前より、原作者と脚色者の交友が始められていた。そしてその交友の始まりの場所こそ、やがて『浮雲』の世界を形成する南方そのものだったのである。後年のインタビューで水木は、このときの体験が『浮雲』の脚色に大いに役立ったと述べている^{*36}。とはいえ、林の行ったジャワ島、ボルネオ島、スマトラ島など（現インドネシア共和国）と、水木の行ったビルマ（現ミャンマー連邦共和国、以下ビルマで統一）とでは南方経験に大きな差がある。

だがそれについて述べる前に当時の南方政策を確認しておかなければならない。

*35 「いつもどうしていらっしゃるかど気にかかっていました。（…）南方ぼけで呆んやりしていますが、仕事の方は大いにはりきっています。一度ぜひいらして下さい。ビルマから来た朝日の方に、あなたが始終元気で勇気があったと云う事をききよくやって下さると涙ぐんで笑われたものでした。（…）お国のためにいい仕事をして下さい。ぜひお話うかがはせて下さい。女性生活の子供の話をよみ感心しました。元気で御精励祈ります。（…）私は毎日家におります。いままでは所々講演に行っておりましたが、やっと落ちつく事が出来ました。いつでもお出かけ下さい。ブドウ酒のおいしいのがありますよ。お母さま、妹さん、およろこびでしょうと思います。さよなら。」林芙美子、水木洋子宛書簡、1943年7月13日付、市川市文学プラザ所蔵。

【IV - 2】林芙美子の水木洋子宛て書簡

*36 水木洋子「やっぱりオリジナル・シナリオが書きたい」、『映画ジャーナル』1961年12月、38頁。

南方政策

1941年12月8日の真珠湾攻撃後、日本軍はただちにその当時オランダの領地であった現インドネシアの島々を進攻する。いわゆる「蘭印作戦」といわれるこの太平洋戦争緒戦は1942年1月11日から3月9日の間にかけて行われた。蘭印はオランダ領東インドのことだが、その地の石油資源の獲得が主なる目的であった。林や水木たちがシンガポールに向かった1942年の秋、蘭印作戦から半年が経過し、日本は南方占領をほぼ完了していたのである。林の南方行きは、侵攻軍に同行した中国行きとは大きく異なる。

女性作家と男性雑誌編集者の一団は徴用ではなく、あくまで事務嘱託の名義で南方へ向かった^{*37}。ジャワに派遣された林は朝日支社の『ジャワ新聞』が、ビルマに派遣された水木は読売支社の『ビルマ新聞』がそれぞれ支援し、各新聞に彼女たちの原稿が掲載されている。現地での目的がどのようなものであったのか。陸軍省報道部が女性作家たちに宛てた「新聞、雑誌記者、女流作家 南方派遣指導要領」には次のように記されている。

【IV - 3】陸軍省辞令。「新聞、雑誌記者、女流作家 南方派遣指導要領」とともに送られた。水木洋子（本名高木富子）宛てだが、同内容のものが林芙美子にも送られたと見られる

方針

- 一、大東亜戦争一週年記念日ニ^{ママ}方^{【あた】}リ対内宣伝資料ヲ収集セシム
- 二、現地ニ於テ主トシテ左記事項ニツキ見学セシム
 1. 戦蹟ノ見学
 2. 軍司令官、軍参謀、司政長官、司政官、現地要人トノ会見
 3. 軍政浸透状況ノ視察
- 三、現地ニ於ケル行動ノ細部ハ現地軍ニ計画ヲ依嘱ス^{*38}

読まれる通り、その派遣目的は戦況報道ではなく、すでに平定された占領地を見聞し、その「軍政浸透」のレポートであった。だが「対内宣伝資料」としての3つの事項内容は漠然としている。辞令を受けたジャーナリスト萱原宏一は、報道部長の谷萩那華雄から次のように説明されたという。

*37 陸軍から支給された交通費と滞在費以外は無給であり、その他の費用は現地に新たな支社を開設しようとしていた大手新聞社が負担した。東南アジアの占領地域においては、日本の大手新聞社および通信社が、軍主導の割り当てによってそれぞれ支社開設した。朝日がジャワ、東京日々（現・毎日）がフィリピン、読売がビルマ、同盟通信と地方新聞13社がマレー、シンガポール、スマトラ、ボルネオ島北部を受け持った。こうした新聞社の占領地の割り当ては、報道部の秋山邦雄が行っていた。平櫛孝『大本営報道部』図書出版社、1980年、26-27頁。

*38 陸軍省報道部「新聞、雑誌記者、女流作家 南方派遣指導要領」、1942年9月14日付（市川市文学プラザ所蔵）。

出張目的について詳しく質すと、こちらでは現地の模様など判らないから、現地当局と相談して、然るべく視察してもらいたい。要はその成果を帰還して、講演なり、雑誌に書くなりして、内地の国民によく知らして、戦意昂揚に役立ててほしいというのであった。^{*39}

萱原によれば、陸軍省報道部から「注文がましい」ことはなく、その視察内容は「極めて自由な、任務は一応辞令に書いてあるものの、あつてないようなものであった」^{*40}という。こうしたゆるやかさのため、後年、林は「南方の気候と風土を存分に満喫」^{*41}したと見なされることになる。

女性作家の南方派遣を発案したのは陸軍省報道部の平櫛孝である。彼は引率として、林や水木らとシンガポールまでの航行にも同行している。占領地への作家派遣は陸軍と海軍とが個別に行っており、海軍側に男性作家を確保されてしまった平櫛が代案として「女流作家を戦地に送り、婦人の繊細なセンスで戦地を直視してもら」^{*42}うことを企画したという。「幸い、海軍報道部も女流までは手をつけていなかった。しかし、ただでさえ女性を口説くことの苦手な私には、これは大へんな仕事になってしまった」^{*43}。

占領作戦が完了しているとはいえ、自発的に長期間の国外視察に出かける作家たちを集めるのは困難をきわめた^{*44}。佐多稲子、真杉静枝、中里恒子、宇野千代が予定されていたが、このなかで最終的に残ったのは佐多稲子のみ。水木とともにビルマに赴任する予定であった小山いと子はシンガポール行き航行中に盲腸炎にかかり、到着後に任地をスマトラに変更している。女性作家たちの南方行きは決して容易なものではなかった。

男性の雑誌編集長たちと女性作家たちとの間には思惑の相違が存在した。『公論』の編集長だった下村亮一は「この厄介な戦争のさ中に、暢気な視察でもあるまいと、無性に腹がたち、一時は徴用の書類を引裂かんばかりの気持ちだった」^{*45}と、南方視察を徴用と見なしている。『婦人公論』の編集者だった黒田秀俊も、この視察が「徴用と同様の趣旨で取扱」われていたため、「個人的な都合による辞退はみとめな」かったとしている^{*46}。男性編集者の間では程度の差はあれ深刻さと悲壮感が漂っている。

一方、5人の女性作家たちの場合、ジャワに赴任した美川きよは「費用は陸軍で出すのだから、ロハ〔無料〕の旅だ。貧乏な日本の作家はこんなチャンスでもなければ、見聞を

*39 萱原宏一『戦中比島囑託日誌』青蛙房、1983年、72頁。

*40 萱原、同上。

*41 森『林芙美子の形成』182頁。

*42 平櫛『大本営報道部』77頁。

*43 平櫛、同上、77-78頁。

*44 平櫛がどのような基準で作家たちを選考したかは不明である。中川成美は、林が日本文学報国会に加入していたことを取り上げて『南方視察』のメンバー選出にあたっては、まずこの日本文学報国会の活動などが考慮されたと思われる」と述べている（中川「林芙美子」251頁）。

*45 下村亮一『雑誌記者五十年』経済往来社、1984年、96頁。

*46 黒田秀俊『軍政』学風書院、1952年、57頁。

広める勉強は、自費では一生出来っこない^{*47}としてこの視察を僥倖ととらえている。真杉静枝や宇野千代らが辞退したことからも女性たちには拒否権があったと思われる。黒田によれば林芙美子は「戦争のことや文学のことは、乗船といっしょに内地におき忘れてきたような顔をして、冗談ばかりいって人を笑わせていた」という^{*48}。一方、戦後になって、この視察を「日本の軍閥は数人の作家とジャーナリストを南方へ呼び、日本の民衆をして占領の成果が自分たちのものであるかのような錯覚に導く」ものと批判した女性作家もいた^{*49}。

国際法に背き、輸送船は病院船に偽装されていた^{*50}。「敵の潜水艦の眼がどこに光っているかもしれず、病人以外のものの乗っていることをカムフラージュするためであった」という^{*51}。男女合わせて 17 人の報道班員たちは、始め、一般乗船客たちと同じ、船底の船艙に押しやられる。「便乗者は千人あまりで、種々雑多な民間人を載せていた」という船艙の様子を黒田は活写している。

流行の慰問団のほかに、シンガポールその他で料理屋をひらくというおかみさんたちや、芸者や板場がいるかとおもうと、カフェーの経営者、溶接工、時計の修理工、自動車の運転手、三味線直しの職人、占領地で日本座敷をつくるための大工、左官、畳屋、南方に事業をもつ商社の社員、軍の酒保やホテルで働くという女事務員など、はじめて外地へ行けるといふよろこびのうちにくらかの不安もまじえて、いずれも興奮気味にひしめいていた。^{*52}

埠頭に停泊する輸送船。多彩な顔ぶれ。南へと取られた航路。黒田や佐多によって描写された出航の情景は、ほとんど『浮雲』冒頭の反転であるといっている。そこには、新たに領土化された「日本」を目指して自らの未来を託そうとする人々の姿がある。『浮雲』冒頭における引き揚げの光景は、ある意味で、こうした南方政策の輝かしい光景の陰画なのだ。

矛盾する空間

シンガポールで数日滞在後、陸軍省報道部と朝日新聞による支援により、林はマレー半島、ジャワ島スラバヤ、ボルネオ島バンジャルマシ、スマトラ島へと足を運んでいる。林は、南方滞在中に、現地新聞『ジャワ新聞』での取材に応じたり、『ボルネオ新聞』に

*47 美川きよ『夜のノートルダム』中央公論社、1978年、133頁。

*48 黒田『軍政』63頁。

*49 佐田稲子『佐多稲子全集』第4巻、講談社、1967年、328-329頁。

*50 ただし「志かご丸」の船歴によれば、この時期、患者輸送のために衛生班が乗船していたと記録されている。

*51 黒田『軍政』61頁。

*52 黒田、同上、60頁。南方視察の体験に基づく佐多稲子の短篇『虚偽』にも同様の描写が存在する。「甲板の底に広がる広い方の船艙には、軍属になって南方の島の役所に事務をとりゆく十四、五人の若い女もいた。また商売を開きにくく料理屋の一組は、主人にひきつられた料理人から数人の女中は勿論、下足番の爺さんらしい気弱そうな老人や、小唄の師匠というぬき襟の老婆までそろえていた」。『佐多稲子全集』第4巻、323頁。

寄稿詩「ボルネオの河」を載せたりしているのだが、帰国後 1943 年 5 月以降に書かれた、『週刊朝日』のエッセイ『南方朗漫誌』と、『改造』掲載の紀行文『スマトラ』が南方をめぐる主要な著作である。そこに書かれていることは、南方の自然に対する手放しの賛辞である。たとえば『南方朗漫誌』の連載第 1 回《果物と女の足》では南国特有の果物が話題となっている。

南の土地々々で私は沢山の果物を見た。マンゴーだのドリアンだのは内地でも知らないひとが沢山あるだろうと思う。ドリアンは中の実がシュークリームのように白くねばっこくて漬物のような匂いがするけれど、食べ馴れて来るとなかなかおいしいものだ。(…) 極楽の国がどんな処か知らないけれど、私は南方を旅してみて、地上の極楽という処はこの南の土地々々ではないかと思えた。数かぎりもなく果物は実り、鳥はさえずり、野猿さえも人怖ぢしないで田舎の道端へ出て来る。^{*53}

小説『浮雲』で富岡が「南の果物の思い出」というエッセイを農業雑誌に投稿するくだりがある。そこでのマンゴーについての記述は先述の『佛印林業紀行』を多分に引用したものが^{*54}、林自身もこうした果物に惹かれていたことが分かる。映画『浮雲』でも、伊香保のバー店主の向井（加東大介）がドリアンやマンゴーを話題にするが、これらの果物は南方を甘美で豊饒なものとして美化するものだ。こうした戦時中の林の随筆は陸軍省報道部の文化工作に合致するものである。

それでは、林はこの南方視察で優雅な漫遊に耽溺していただけなのだろうか。戦時中の随筆と戦後の小説『浮雲』とでは叙述のトーンは全く異なっている。果物の描写にしても、その美味しさを直接的に伝えるエッセイと、それを農業雑誌に投稿して困窮を免れようとする富岡とでは意味合いが違う。かつての南方体験を切り売りしている富岡の姿に、戦時中に南方に行った林の自己批判を見ることも可能だろう。ボルネオ滞在中に記された未公開日記には享樂的漫遊生活とは異なる一面が記されている。

バンジャルは蘭領ボルネオのオ一の都会だと云ふけれど到って淋しい沼地の街なり。街を抱くやうにして黄いろいバリトの大河あり、マルタプウラアはバリトの支流にして、雄一の交通路の如き河なり（傍点引用者）^{*55}

「バンジャル」とはボルネオ島の街バンジャルマシンのことである。この「淋しさ」という形容は『浮雲』にも見出される。伊香保温泉のバー店主向井は海軍で赴任していたかの地を「淋しい処」（201 頁）と述懐するのだ。そしてこのボルネオ日記のなかで、林は「浮雲」の一語を書き記しているのである。

*53 林芙美子「南方朗漫誌 (一) 果物と女の足」、『週刊朝日』1943 年 5 月 16 日号、18-19 頁。

*54 羽矢「二つの「仏印」／二つの「屋久島」」97 頁。

*55 林芙美子「日記断片（ボルネオにて）」（新宿歴史博物館所蔵）。

すべて浮雲の如く、今日再びこれらの美しき友情に逢ふ人達もなく、これからも亦はかり知れず。

身はほろび、名もまたやがて消え去るを思えば友情熱するばかりなり。人の世はまぼろしの如しと言へども、その美しきまぼろしに悵悵して歌ふ女あるをいかにせん。行くもの多き人の世なりき。(傍点引用者)^{*56}

小説『浮雲』で、表題となったこの言葉は富岡の心情を語るときに2度書き込まれている。1度目は富岡がゆき子との心中を考える第22章の「人間と云うものの哀しさが、浮雲のようにたよりなく感じられた。まるきり生きてゆく自信がなかったのだ」(161頁)という箇所。もうひとつは最後「富岡は、まるで、浮雲のような、己れの姿を考えていた。それは、何時、何処かで、消えるともなく消えてゆく、浮雲である」(468頁)である。いずれも人間存在の儚さを形象するものとして叙述されている。

同じ日記断片のなかで林は、「このごろ望郷の念しきりなれど、何となく果ててしまひたひやうな運命的な気持もしばしばあるのはどうした事かと思ふ」^{*57}といった一節を書きつけている。林にとって、南方はたしかに「極楽」であったが、それは単なる樂園ではなく、生の終着点、すなわち死の世界も兼備するアンビヴァレントな存在であったことが分かる。

人間はよく淋しいと云ふことを口にする。かうした旅空にいると、なほさら多くの人からしばしば淋しさのぐちを聞くけれど、楽しい事が多い処ほど淋しいのかも知れない。ジャカルタの淋しさはゼイタクな淋しさだ。^{*58}

楽しさと淋しさ——生の実感としての充足と空虚——は同根である。林芙美子にとって南方とは、自然がそのまま不自然であるような場所である。それはつまり、日常がそれ自体で非日常であり得るような、豊かさがそれ自体で貧しさであり得るような、——さらにいえば「極楽」がそれ自体で「地獄」でもあり得るような、矛盾をはらむ空間であったといえる。そして、その矛盾自体が林芙美子にとっての戦争体験であった。戦後まもなくして発表された『ボルネオダイヤ』は、そうした混沌を結晶化させる試みの端緒である。

*56 同上。

*57 同上。

*58 同上。

第IV章第3節 鉍石の官能

水のほとりで

『ボルネオダイヤ』はその冒頭から読者を異境に誘い込む。

暗い水のほとりで、蠟燭の燈が光っている。ほんのさつき、最後の夕映が、遠く
く刷き消されていったとおもうと、水の上を一日ちゅう漂うていた布袋草イロンイロンも静かに
に何処かの水辺で、今夜の宿りに停ってしまうに違いない……。漕ぎ出ている
小舟タンバガンの楫の音がいやにはっきりと聞える静けさだ。ぴちやぴちやと水の音は聴
いている者のこころの芯にまで吸いこまれるように、たまらない人恋しさと、淋
しさを誘っていた。(『林芙美子全集』第11巻、155頁)

ここで叙述されているのは、ボルネオのしゆゆう主邑バンジャルマシンを流れるバリト河支流マ
ルタプウラアの川辺の情景である。ここがどこで誰がそこいるのかといった設定よりも、
鋭敏な五感が生々しくとらえた水であり光の移ろいが優先的に叙述されていく。そしてそ
の移ろいのなかを「布袋草イロンイロン」だの「小舟タンバガン」だのといった「もの」たちがゆっくりと流れ
ており、それがこの物語における流動の主題として立ち上がって来る。また「扇子キツバス」「女中バブウ」
「詩パントウン」「焼鶏サツテ」など、インドネシア語の振り仮名の多用がその異郷性を効果的に醸しだ
している。

こうした情景描写が「たまらない人恋しさと、淋しさ」へと収斂していく。「淋しさ」
という一語が先のボルネオ日記にも見出されることから、この描写が林の実体験に支えら
れていることをうかがわせる。実際、ここでの流動の主題は、すでに戦中に書かれた詩「マ
ルタプウラア」(『ボルネオ新聞』1942年12月25日付)に見られるものである。

何処かで蠟燭の燈が光つてゐる
最後の夕映が遠く去つてゆくと
イロンの草も静かに水の上に停止する
漕ぎ出る舟には水草の匂い
流れの音が暗くよどんでゐる
その水は厳しいものをひそめてゐる
生きている何かをひそめて
ぴちやぴちやとバリトの流れに吸はれてゆく^{*59}

両者を比較すれば、『ボルネオダイヤ』の冒頭部分が「マルタプウラア」を散文化した

*59 望月編著『林芙美子とボルネオ島』から再引用(65-66頁)。

ものであることは一目瞭然である。戦後、林がこの詩を2度にわたって修正・再掲しているという事実は、この詩に対する林の強い愛着を物語るものである^{*60}。

林の南方見聞には、「布袋草」という植物が頻出する。たとえば、戦中に書かれた「赤道の下」(『東京新聞』1943年6月13日付)を見てみよう。

ホテルの裏にあるマルタプウラ〔ア〕の河岸に出てみると朝夕の潮のひき具合で、濁った水の上をすさまじい勢いで沢山のほてい草が流れている。これをウオターヒヤシンスとも云うそうだけれども、インドネシア人はイロン・イロンと云っていた。根のかたまりあったイロンの草が、潮流のかげんでぎしぎしと音をたてて流れているのは何とも壮観である。^{*61}

濁った河の水で沐浴する人々を目にとめた際にも、「とある橋の上で、車をとめて、私は暫く子供達の水浴を眺めていた。黄濁した水の上にはほてい草が沢山ながれていた」^{*62}とある。布袋草はホテイアオイとも呼ばれるミズアオイ科に属する水草である。土に根をおろすことなく、水中を漂うそのイメージは、浮游する生の寄る辺なさという点で表題「浮雲」のイメージにつながる。またこれから見ていくように、布袋草は林文学において愛(エロス)の象徴として存在する。布

【Ⅲ - 4】『浮雲』「ホテイホテル」の看板

袋草は、小説『浮雲』にも見出せる。ボルネオからダラットに転任して来た富岡が、夜、バンジャルマシンにおける「海のように広い、黄濁した河幅いっぱい、ヒヤシンスに似た、イロンイロンの大群の水草の流れ」(55頁)を思い出す。また、ゆき子と富岡が戦後になって初めて再会し逢瀬の場所として向かう安宿の名前が「ホテイ・ホテル」(96頁)であり、ゆき子が富岡を誘いだすときホテルのことを「ほてい商会」(同頁)と隠語にする。映画でも「ホテイ・ホテル」の看板は短いワンカット写し出されている。布袋草は愛の植物なのである。

こうした流動の主題とともにヒロインが登場する——おそらく林文学においてどんな女性たちよりも、あられもない姿で。

——球江は裸で白い蚊屋のなかに腹這っていた。長い枕のようなダッチワイフに

*60 「ボルネオの河」、『女性改造』1949年6月号、50-51頁。および「マルタプウラア」、『婦人文庫』1950年12月号、28-29頁。細かな相違はあるが基本となるモチーフは変わらない。引用は1942年の初出時のものである。

*61 望月、同上に再録(152-153頁)。

*62 林芙美子『スマトラ』、『改造』1943年6月号、92頁。

両足をのせて、まるで蛙を引き伸ばしたようなかっこうでジャワ人の女按摩に軀を揉んでもらっていた。女按摩は球江の軀ぢゅうに椰子油をぬるぬると塗りたくりながら、固い掌でゆるくのの字を書くようなしぐさで、油に濡れている背中を揉んでいる。大判のタオルに顔を押しつけて、球江は手離れた子供のことを考えていた。随分遠いところまで来てしまったものだと思っている。もうこのまま内地へは復れないような気さえてくる。どんよりと重苦しいほど暑くて、それに、やかましく食用蛙が啼きたてているせいか、考えることは少しもまとまって臉に浮きあがってはこない。(『林芙美子全集』第11巻、155頁)

現地の老女にオイル・マッサージを施されていることから、球江が慰安婦であることが明らかとなっていく。この女性が出産を経験し、しかも何かの事情でその子と離別してしまった事実が断片的に語られる。だが文章は球江の朦朧とした意識と同化していく。このあと、髪結いの娘であった球江が、高校中退後、カフェの女給となり、男と同棲、17歳で出産、熱海で女主人に使喚され南方に赴くまでが語られていく。まず読者を物語の渦中に引き込み、徐々に人物の経歴を辿る手法を林は頻繁に用いている^{*63}。だがマッサージ描写の触覚的官能は、他の作品においては目にするのできないものである。

そして、このなまめかしい道具立ても、林自身の見聞と体験に基づくものである。オイル・マッサージをめぐるのは、スマトラ島ジャンピー村を訪れ、次のように記述した体験を参考にしていく。

夜、女の按摩を頼んでみた。按摩は小皿に椰子油を持って来て、私の軀ぢゅうに油を塗ってもんだ。スマトラの物価は大変高くて困ると云っていた。早く日本から安い丈夫な木綿は来ないものだろうかと年老いた按摩は話していた。^{*64}

ダッチワイフ（おそらく抱き枕のようなものであろう）については『南方朗漫誌』のドカアル滞在での体験に基づいている。

泊り泊り〔宿泊〕の家では、かならず此カポックの綿を使った寝床にやすんだ。枕にもカポックがはいっているし、ダッチワイフにもカポックがいっぱい詰まって居る。南の旅に来て夜の寝床で不思議に思うのは、巻寿司のような長枕のダッチワイフがかならずついている事だった。足が疲れている時は、これに足をのせていればいいし、うそ寒い時はダッチワイフをおなかに抱き締めて寝る^{*65}。

『ボルネオダイヤ』の南方描写は林の他のテキストとの照応のみならず、南方視察の同行者による回想記とも符合する。たとえば球江の乗った輸送船が広島から出港したこと、

*63 すでに戦前の代表作『牡蠣』ですでに試みられている。

*64 林芙美子『スマトラ 続編』、『改造』1943年7月号、107頁。

*65 林芙美子『南方朗漫誌』第3回《芭蕉の葉包み》、『週刊朝日』1943年5月30日号、18頁。

病院船を偽装していたこと、デッキに出るときは白衣を着せられたことなどは黒田秀俊の回想と符合する^{*66}。目的地に近づくにつれ、乗船者たちが暑気と疲労と倦怠にさいなまれていくさまも共通している^{*67}。

林はこの作品で自らの南方での体験をほとんどそのまま活用している。それはいわば作家が素肌でとらえたルポルタージュである。『晩菊』を戦後の肉体文学の系譜に位置づけている森英一のひそみにならえば、『ボルネオダイヤ』もまた一種の肉体文学といえるだろう。

ダイヤモンド

『ボルネオダイヤ』が林芙美子の南方体験の生々しいドキュメントだということは、この短篇がいわゆる「私小説」であることを意味するのだろうか。なるほどそこでは「新聞の特派員として従軍したその当時の記憶」が活用されている。デビュー作『放浪記』が「歌日記」から成立したものであり、『ボルネオダイヤ』が紀行文から生まれたことは、両者が方法論的には連続しているといえるのではないか。

しかしながら、『放浪記』（あるいは私小説）と『ボルネオダイヤ』とは決定的に異なっている点がある。それは虚構化への意志とでもいうものがある。林は『浮雲』連載直前に、「私小説はもう『放浪記』で勘弁して貰い度い」、「今のところはまだまだフィクションでやって行き度い」と述べているが、自らの南方体験に依拠しつつも、林はあくまでそれを虚構として再構成しようとしているのである。なぜ虚構化が必要だったのか。おそらく、この戦争を対象化させるためではなかったか。

林の戦後小説の虚構化の意志は、主人公の多くを娼婦に設定していることから明らかである。林はしばしば作中で娼婦を登場させる。『暗い花』（1946年11月執筆）は築地の街娼・房江が主人公である。林は房江を、「社会からは何の同情も与えられてはいない」がゆえに、「標本のような敬虔さを説いている人間たちの愚」（『林芙美子全集』第10巻、106頁）を透視することができ、彼らを嘲笑できるとしている。

房江は身を以って、人間の醜の醜を覚えさせられた。そして、善い事をしたあとの、あの空虚感よりも、悪い事に溺れている、痺れるような落ちぶれかたの方が、房江のような女には身に合っているのだった。（同上）

「醜の醜」という表現は、すでに林の戦後の文学的展望をめぐる文章に見られたものである。林は、敢えてそのような「社会から何の同情も与えられていない」存在という、いわば呪われた者の視点から南方を再現しようとしているのである。

*66 「船室の外へ出ることは、かたく禁じられていた。甲板上に設けられた便所へ行くときには、用意の白衣をひっかけて出なければならなかった」黒田『軍政』61頁。後述するように、1948年に発表された短篇『荒野の虹』のなかでも、病院船で南方へ向かう慰問団の女性が登場することになる。

*67 望月雅彦の指摘にもあるように、球江も入れて乗り合せた女性たちの五人という人数は、実際の南方行き女性作家たちの人数、さらには仏印に赴任するゆき子を含めた女性たちの人数とも一致している。望月編著『林芙美子とボルネオ島』46頁。

このような林の創作態度は、同じように南方視察の体験を戦後に小説化した佐多稲子の『虚偽』（『人間』1948年6月号）と比較するといっそう際立つ。これは「年枝」という名の女性作家の目を通して、南方における風物や日本統治の様子が描かれる。主人公は、共産党員としての来歴から作者自身として読まれ得る。広島の子品からシンガポールへの旅程は林と同じである。だが小説の基調は戦争への疑念であり、その疑念を意識しながらも任務を遂行する自己嫌悪である。たとえば夕方のシンガポールで、崩壊した市街の外壁を修復している中国人の婦人労働者たちを見かける。その「大きな夕陽の色調を人間の顔でしっかり受けとめている」さまを見たヒロインは、「日本の軍政の行われているこの土地へ来て、土木工事をやる中国婦人の顔に感心して、その生活を見たところで、僭越なおせっかいに過ぎない」^{*68}と苦々しく思う。佐多の小説に見られる自責や懐疑は、多かれ少なかれ、同じように赴任していた作家たちに共通のものであったろう^{*69}。

佐多の小説では、日本での軍政の「虚偽」への告発と、その「虚偽」に荷担した自らへの批判が容赦なく展開する。そこには日本人が南方にいること自体への強い違和感が見られるが、またそこに佐多自身の強烈な自意識の存在を認めずにはおかない。だがその強い自責は、逆説的に、この筆者が戦争体験を過去（文字通り去りゆく過ち）とし、現在それを書きつつある自らの理性を信じているともいえるのではないか。佐多がこの短篇で試みた戦争批判と自己批判は、それまでの戦争時代をすべて過去として断絶することで、すなわち現在を絶対化することで成立している。また『虚偽』において、書き手と人物との関係性は素朴である。主人公は作者の心理を代弁する人形でしかない。

対して『ボルネオダイヤ』の球江はそのような意識にとらわれることはない。彼女の関心はただ自分の子供や同僚や愛人から外に出ることではない。球江にとって戦争の当否などどうでもよく、ただその場を生きていくことができるかどうか重要である。年枝が懐いた「私は誤謬を犯したのであるだろうか」などという殊勝な懐疑は、球江には無縁である。だが、理性の高みから断罪する佐多に対し、林は主人公の愚かさに身を置くことで、全く異なる蠱惑的な戦時下を創出しようとしている。

『ボルネオダイヤ』におけるディテール描写は佐多の批判精神とは無縁である。そこでは理性的なものよりも感性的なものが、批判よりも享楽が、自責よりも没我が優位に立っている。これは、「よかれあしかれ避けがたかった宿命としてのこの戦争を、私の眼で見ただけのことを力いっぱい書いておきたい」という決意の実行なのだが、必ずしも戦死者への追悼とはなっていない。戦争批判というより、実際に描かれているのは奇妙なリゾートの風景である。「キュリイ夫人の映画」と『ボルネオダイヤ』を読むとき、林が戦争を憎みながらも、そこに抗しがたい魅力を認めていることが分かる。それが『虚偽』における明快な（だが一面的な）批判にはない混濁とした印象を与える。

それでは結局、「反戦小説」を目指すか見えながら、林はただ自らの享楽に淫してい

*68 『佐多稲子全集』第4巻、講談社、1967年、327頁。

*69 高見順も戦時中のビルマ派遣体験を、帰国後にエッセイとして次のように書いている。「特別席。そんなものだ。宣伝班員の自分は特に。（…）はじめは、たしかに傍観者だった。その意識、その遠慮、そのひきめ。それから逃れられなかった」。高見順「帰っての独白」、『改造』1943年3月号、146頁。

るだけなのであろうか。戦争は林の作品のなかでどのように清算されることになるのだろうか。『ボルネオダイヤモンド』で林が創出したもうひとりの主人公——真鍋について見ていかなければならない。

「美」のアナーキズム

真鍋は球江の恋人である。帝国大学出身で、「N殖産会社から、ボルネオ占領と同時に、軍属として足掛二年もマルタプウラアの小さい官舎に住んでいる」と説明され、内地に妻子を残しているといった設定は富岡の祖型といえるだろう。しかしながら真鍋と球江との間には肉体的な交渉はなく、ただお互いに倦怠と安逸を貪る。戦争は、『浮雲』のように——あるいはグレアム・グリーンの小説のように——「情事の卑劣な、信用のおけない共犯者」*70 という役目を果たしている。

久方ぶりに逢瀬を楽しんだ後、真鍋は球江にダイヤモンドの原石を贈る。球江はすぐに「これ、どの位に売れるものなの？」と尋ねて真鍋を閉口させる。球江にとって、ダイヤモンドの価値はあくまで金銭的なものだ。だが真鍋にとってそうではない。「ダイヤモンドの『石』自体が持っている光沢は、いつも、柔い女の肌を空想させずにはいられなかった」とある。ダイヤモンドと女性の肌は、いずれも光を照り返すものとして——小説の言葉を借りれば「ロマンティックな光沢の美」を共有するものとして——等価な存在だといえる。これは「〔真鍋は〕黄いろく光った原石のダイヤモンドを一粒、球江の汗ばんだ掌にのせた。ダイヤモンドは濡れたように光っていた」（161 頁）といった描写からも強調されている。「黄色、すみれ色、紫、コバルト、ピンク、さまざまのダイヤモンドが、何万という人夫を使って天上の星の如く少しずつ砂の中から現れて来る」とあるように、地中から発掘される星辰としてイメージされている。

このようにして見ていくと、この短篇が冒頭から触覚と視覚の交錯をなしていることが分かる。それゆえ、これはただ過去の詩を散文に直したのではなく、精緻とはいわないまでも実体験を虚構へと昇華せんとする意志が認められる。

球江とのダイヤをめぐるやりとりのなかで、真鍋は内地の妻に「大粒な最も素晴らしいコバルトダイヤ」を贈ったことに思いをはせる。だが彼の妻は、そのダイヤを政府に供出してしまう。「あなたのお気持を無にできなかったことを讃めて下さい」という妻の手紙に書かれた愛国心の顕示は、真鍋にとって「見当違い」でしかなく、「自分の鉱区では二度とそのような美しい石は求められないだろうと思ったほどの逸品」を供出してしまふ妻の「鈍感さ」に腹を立てる。

まるで、印刷機械にかける無数の活字のようにしか考えられていない妻の宝石感が不愜でもあった。日本の女は、本当の宝石の美や、その世界的な価値を知らないのだ。日々を多忙に追いまくられている荒びた女の指には、あまりに美しすぎるダイヤモンドの美は恐ろしいのかもしれない。流血の果てに得た一つの土地が、無智な侵略者の為に圧制を敷き、民衆を烏合とあなどり、失政を気づかないおろ

*70 グレアム・グリーン『情事の終り』（田中西二郎訳、新潮文庫〔改版〕、2005年、107頁）に見られる表現。

かさというものは、ダイヤモンドの価値を知らない日本の女のころと何か通じあっているように考えられ、停滞しきっているこのごろの軍政に真鍋はそれを感じるのであった。いくらぐらいのものなのかと、率直に球江にたづねられたことが、いまではかえって、真鍋には気持ちのいいことである。(163頁)

この箇所では、ダイヤモンドを通して相反する価値がせめぎ合っている。まず有用性によって保証される価値がある。産業資材としてのダイヤモンドは利用価値によって測られる。それは流通され交換されないかぎり価値が保証されることはない。真鍋の妻の行いが体現しているように、それはいわば〈報国の価値体系〉であるといえるだろう。もうひとつの価値はそれとは正反対の概念であるといえる。真鍋が妻に贈った「大粒な最も素晴らしいコバルトダイヤ」がそれ自体としてかけがえのないものであったように、ものは、それ自身固有の、交換も流通も不可能な価値を有している。林はこれに「美」という言葉を当てている。そして、〈報国の価値体系〉内部にいる者にとって、美は「恐ろしい」ものである。

注意すべきは、真鍋の視点から見たとき戦地で侵略行為をする男性と、銃後で家を堅持する女性とがそのジェンダー的差異を超えて通底していることである。侵略という男性原理によって女性は犠牲を強いられたといったジェンダー的二分法(被害者としての女性^{*71})は林文学では無効である。「流血の果てに」他国の侵略をする男性と、「美」に無頓着な女性とが、「何か通じあっている」と考える真鍋にとって、〈報国の価値体系〉は性差を超えて人間を支配している。

売ればいくらぐらいになるのか、という球江のあけすけな問いに、真鍋が「いまではかえって(…)気持ちのいい」と一見不合理な反応を見せていることも、それまでの流れを断ち切るような唐突な印象を与えるかも知れない。だがそれは〈報国の価値体系〉と照らし合わせてみれば理解できる。ダイヤを贈られても、すぐそれを貨幣に換金してしまおうとする球江もまたダイヤモンドの「美」とは無縁の存在である。その点で球江は真鍋の妻と同じである。では前者の態度が「気持ちのいいこと」で、後者のそれが「不愜」であるのはなぜか。それは、球江が〈報国の価値体系〉から徹底して無縁であるからである。ダイヤの売り値を聞く球江は、自らにそれがどれだけの価値があるかを問題にしている。珠江の愚かな好奇心は、「美」とは無縁ではあるが、その愚かさゆえに、少なくとも「美」を汚すことはない。球江の愚かさは、真鍋の妻の聡明さに対立するものである。真鍋にとって球江はアナキストであるが、球江とダイヤモンドの「美」をつなげるものこそアナキズムであるといえる。

ボルネオの鉱区へ赴任した真鍋は、ダイヤモンドの「美」を介して現実に直面する。こうして真鍋はふたつの価値に引き裂かれる。『ボルネオダイヤ』に林の分身を探すなら、それは球江ではなく真鍋であろう。林もまた、自らの体験を〈報国の価値体系〉に従わせ

*71 たとえば高峰秀子は「男たちは戦争をした。男たちは戦争に負けた。自業自得である。ワリを食ったのは女たちである。『付き合いきれない』。それが女たちの本音だった」。高峰秀子『わたしの渡世日記』下巻、文春文庫、1998年、15-16頁。

流通させようとしていたからである。林の創出した樂園は南方イメージのひとつである。だが林はまた、そのような文化工作では到底馴致し得ないアナーキーでラディカルな「美」をも同時に発見してしまったのではないか。真鍋の妻が体現する〈報国の価値体系〉が「印刷機械にかける無数の活字」という比喻で形容されていることは意味深長である。ここに自らの南方体験を「対内宣伝資料」として「印刷機械にかける無数の活字」にしていた林自身の自己批判を見てとることもあながち不可能ではないだろう。戦後、林は南方体験を流用しつつも新たな「美」を析出しようとしているのである。

『ボルネオダイヤモンド』は、ボルネオから産出されるダイヤモンドであると同時に、ボルネオを含めた南方がダイヤモンドであることも意味している。南方は、太平洋戦争以来、日本によって領土化され搾取される対象であるが、同時に、どのようにしても還元し得ない「美」としてある絶対的他者でもある。ダイヤモンドは南方の情景すべてである。それは夜の河の蠟燭の燈明であり、水草であり、小舟であり、それらすべてが共有する流動性の結晶である。陸軍省報道部の庇護のもとで林が見出したのは、こうした世界の発見であった。

「誰の影響もうけていない、私の考えた一つのモラル。そうしたものを意図していた」^{*72}という『浮雲』の曖昧な創作意図も『ボルネオダイヤモンド』を補助線とするとき明確となる。「見逃されている」、「筋のない」、「誰の影響もうけていない」など、これら否定形で言い表わされているものは「印刷機械にかける無数の活字」としては流通し得ない「美」としての世界である。ではこの「美」はその後どのように深められていくのか。戦後の林芙美子の小説は、その「美」の正体を見極める試みだったといえなくもない。そしてその過程で、林は「美」が「虚無」を内包するものであることに気づいていくことになる。

*72 林芙美子『浮雲』六興出版社、1951年、457-458頁。

第IV章第4節 楽園から離れて

自然と人間のたわむれ

真鍋と球江とのダイヤモンドをめぐるやりとりに続く箇所では、再びボルネオの情景が描かれる。時間が夕方から日中へ変わり、殷賑をきわめる河の活況は、闇夜の静謐とくつきりと対照をなしている。以下は長い引用だが、林の南方イメージが凝縮している。

今日も暑い。からりとした南国特有のコバルト色の空が、眼のなかにこまかい針をさしこむようにまばゆく見える。自動車か自転車以外には、庶民的な交通機関のないバンヂャルの乾いた町は、朝から晩までひっそり閑としているけれども、一步河筋へは行ってゆくと、泥で濁った河の上はおもちゃ箱をひっくりかえしたような小舟の賑いで騒々しかった。楫をつかっている手が、ほんの一寸見える程の、椀状の大笠が水の上を花を流したように流れてゆく。その賑やかな小舟の間をものすごい大群の布袋草イロニイロンがきしみあって河筋を潮に押しあげられてゆくのだ。水もみえないほどの水草の流れは、暫く眺めていると、自分がレールの上を滑って動いているような錯覚にとらわれてくる。ここでは地球が動いている感じなのだ。両岸の家々は水に向って店を開いている。呉服屋の前にも舟を停めて買物が出来る。米屋も雑貨屋も水ぎわであきないが出来るのだ。小舟自身もコオヒイをあきなっていたり、タバコを並べて楫をゆるく漕いでまわっているのもある。布袋草イロニイロンの根をかきわけて真裸の子供が泳いでいる。人間と自然とが、この河筋だけは戦争とはおかまいなしにたわむれあい、犬ころのようにふざけあって如何にも愛らしい自然の国を創っているのだ。ボルネオの人達にとっては、戦争ぐらい迷惑なものはないであろう。(『林芙美子全集』第11巻、164頁)

『ボルネオダイヤ』のこの引用部分でも林は自身の体験を活用している。バリト河の支流、生活水路マルタプウラアの描写は、戦時中のルポルタージュ「赤道の下」からのものである。

町のなかを黄色いようなバリト河が流れていて、その支流のマルタプウラ〔ア〕の流れも相当の河幅を持っている。珍しいことには、ここでは土着民のメインストリートはみんな水に向って開けていて、買物をするにはプラウ（土民の船）に乗って行かなければならない。朝夕の河の上はまるで玩具箱をひっくりかへしたような沢山の船の往来である。一日このプラウの出入りを見ていて飽きることがない。(傍点引用者)^{*73}

*73 望月編著『林芙美子とボルネオ島』から引用(148頁)。

ホテルの裏にあるマルタプウラ〔ア〕の河岸に出てみると朝夕の潮のひき具合で、濁った水の上をすさまじい勢いで沢山のほてい草が流れている。(…)根のかたまりあったイロンの草が、潮流のかげんでぎしぎしと音をたてて流れているのは何とも壯観である。〔改行〕水草の流れを見ていると岸の方が動いている錯覚にとられる。(…)人の運命を浮草のようだたとえた歌もあったけれど、イロン・イロンの草の流れは第一に旅人の眼をひくものであろう。(傍点引用者)^{*74}

傍点部分は比喩まで一致している。沐浴する人々は、紀行文『スマトラ』の一節である。

到るところの濁った水辺でマンデーをしている女や子供達を見る。此様なきたない水で水浴をして、ひどい疫病がないと云うのは不思議だ。世の中にきたないものはないものだと云う感を深くする。とある橋の上で、車をとめて、私は暫く子供達の水浴を眺めていた。黄濁した水の上にはほてい草が沢山ながれていた。^{*75}

混沌と流動。こうしたマルタプウラアの情景から立ちあがるのは、生命の始源のごとき河のダイナミズムである。あらゆる事象（生と死さえも）が渾然一体となり、生命はその個性を消失する。「戦争とはおかまいなし」のマルタプウラアは〈報国の価値体系〉から逸脱している点で、ダイヤモンドの「美」ともつながる。大らかに人間を抱擁するかのごとき世界を、林は「自然と人間のたわむれ」という表現で語っている。

この「たわむれ」のモチーフはその後の作品にも断続的に出現する。たとえば『ボルネオダイヤ』の翌月から連載が始まった中篇『作家の手帳』（『紺青』1946年7月～11月号）。これは小説とエッセイとが混在する奇妙な作品である。重吉という少年と山根という小学校教諭の疎開中の物語であるが^{*76}、随所で作者自身による戦争体験が挿入される。

バリトの大河と、その支流をなすマルタプウラ〔ア〕の三角州^{デルタ}に置かれたバンジャルマシンの町は、千古からの姿のままと云った幼い景色で、自然も人も一つにとけてたわむれあっているような清純な、牧歌を唄っています。手づかみで食物を口に運んでいる路上の飲食店も好ましい風景で、村落をカンボンと云う名前で呼ぶのもふさわしく思いました。（『林芙美子全集』第11巻、48頁）

林はここでオランダの文明的統治に対し、日本の満蒙政策を批判している。「何の思いやりもなく裸身のままの人間を送りこんで、長い間かかって、やっとどうにかなった時にこの敗戦なのです。政府が、満州の開拓民の人々にどれだけの責任を負うのでしょうか」

*74 望月、同上から引用（152-153頁）。

*75 林芙美子『スマトラ』92頁。

*76 疎開を主題にした点で『放牧』と共通している。これも林自身の疎開の経験が反映していると思われる。

(第11巻、48頁)^{*77}。そうしたなかで、自然に満ちた南方が過度に理想化されていく。「熱帯の絢爛とした自然と人のいとなみは、さながら現世の^{めるへん}童話だと思いました」(第11巻、49頁)とあるように、それは現実から乖離した世界へと徐々に変貌していく。

『麗しき脊髄』の変化

『ボルネオダイヤ』から1年後に書かれた『麗しき脊髄』(『別冊文藝春秋』1947年6月号)では、南方の扱いに変化が見られる。ここではビルマから復員した「喬造」という名の青年の姿がスケッチされていく。戦災孤児とのつかの間の共同生活や、街娼たちに見える衝動的殺意など、青年の日常は心身ともに窮乏と荒廃を極めている。ある夜のこと、喬造は田原町の安宿で満州からの引き揚げ者の女性と出会う。憐れみと共感のなかで喬造はビルマを追想する。

眼をつぶりながら、喬造は、二十世紀はもうこの辺で沢山だと思った。新しい二十一世紀二十二世紀……そんな夢のような変化を希う気持ちでいっぱいである。偉大な魔法使がいて、大きい手帳の頁を二〔、〕三世紀速くめくってくれないものかと空想する。自然と人間がたわむれているような南方の土地々々に似た極楽の世界がほしい。(第11巻、178頁、傍点引用者)

『ボルネオダイヤ』と本作との間には明確な違いがある。まず戦後の東京に時間と場所が移し換えられている。南方がいわば世界の中心であった前作に対し、『麗しき脊髄』において南方は異郷と化している。喬造の南方は、彼がそこに回帰しようという願望を募らせるだけ、いっそう彼に疎外感をもたらす。内部から外部へ、現在の日常から過去の戦争へと南方が変化している。ここには1年間における林の作家としての変化が認められる。敗戦後の日本を言語化する試みのなかで、彼女の南方の体験の意味も変化せざるを得なくなったことを物語っている。

こうした変化は、さらに9か月後に発表された『荒野の虹』(『改造文芸』1948年3月号)でも受け継がれていく。物語は龍男と春江という夫婦の離婚である。龍男もまた南方からの帰還者である。結婚後すぐに兵役にとられてしまった龍男は6年間も家を留守にしなければならなくなる。戦後、夫婦生活が再開するが、その間に、春江は龍男に生理的違和感を感じるようになっていく。

「貴方がいないと、私ははっきり貴方を頭に浮べる事が出来るんですけど、それは、まだ若い若い軀のいい頃の貴方の昔の姿しか浮んで来ないんですのよ。現

*77 林芙美子をモデルにした井上ひさしの戯曲『太鼓たたいて笛ふいて』においては、この「作家の手帳」をもとに林の「回心」が語られる。南方視察において林が日本占領政策の欺瞞に気づいたというのが井上の解釈である。「飛行機でジャワ島から南ボルネオに飛んだとき、そのみどりの大地を銀の糸で縫い上げている壮大な運河模様も見たのよ。(…)開拓民を迎え入れる前に、まず道をつける、次に運河をめぐらす、そして宿舎を建てる。これがオランダ人のやり方なのね。(…)道なし、水なし、住むところなし、なにもないところへ裸同然のまま人間を放り込むのが日本のやり方よ」(142-143頁)。

在の貴方は違う。何だか良人と一緒にいると云う気が少しもしないのです。違うひとと寝ているみたいなんです」

夫の変貌に対する春江の直観には、それなりの根拠があることがやがて明らかとなる。物語の中盤、龍男が戦争中に戦地慰問のレビュー団の踊り子・緋佐子と関係を持っていたことが語られる。南方はもはや日常から非日常へと完全に変質し、のみならず南方経験者の龍男個人をさいなむのではなく、妻の春江を巻き込んだ夫婦生活を間接的に脅かす存在と化している。

『荒野の虹』で重要なのは、結婚生活の破綻を扱っている点で、これが3年後の絶筆『めし』を予告しているということだ。もちろん『清貧の書』や『牡蠣』など、破綻は戦前から林文学に一貫する主題ではある。だが、夫の戦死の誤報を受け別の男性と再婚しようとする妻（『吹雪』）、戦死者と見なされたため妻が自分の弟と再婚してしまう男性（『雨』）、夫の出征中に義父と関係を持ち子供を産む女性（『河沙魚』）など、夫婦間の断絶は、戦後作品において、戦争の主題と重なり合っていく。『荒野の虹』もそうした系譜につらなるものだ。

だが『荒野の虹』で夫婦を引き離すのは、戦争によって引き起こされた過失というより、戦争と戦後の間に横たわる時間の厚みである。問題はとらえがたく、それだけにはっきりとした解決の糸口は提示され得ない。戦争が夫婦関係を緩慢に侵食していき、やがて破綻の危機に至るという点において、この夫婦は『めし』の夫婦を予告する。『めし』のヒロイン三千代は大阪から実家に里帰りし夫と別居することになる。『荒野の虹』において、「この戦争で、どの人間も逆巻くような環境を持った。その人々なりに、激しいロマネスクな宿題を心にたたみこんでしまっているに違いない」という記述があるが、「宿題」を過去と現在との断絶ととらえるならば、この主題は、『晩菊』（『別冊文藝春秋』1948年11月号）で集大成されることになる（本作は1954年に、『水仙』と『白鷺』と併せて、田中澄江脚色、成瀬巳喜男監督によって映画化される）。

「自然と人間のたわむれ」は『荒野の虹』において後半に現われる。別居から1ヶ月後、龍男は緋佐子と同じ慰問団に所属していた踊り子のセキ子と再会し、彼女から緋佐子が市川で結婚していることを知らされる。慰問団として南方へ巡業した踊り子のセキ子は「病院船に乗せられて来たんだけど、殺されたって病院船で来たなんて云っちゃアいけないって云われたの」（第13巻、113頁）と語る。これは明らかに宇品からシンガポールへと向かったときの体験に基づくものだ。南方での思い出話を語らうなかで、セキ子は龍男に打ち明ける。

「私、帰って、もいちど行きたいなア……人間と自然がたわむれてるみたいで、年中暑いなんて好きだわ。夜になると螢が飛んでてさ、ケロッ、ケロッって、妙な野鳥が啼いてて、私みたいな女にはあつらえ向きな処だったわ」（傍点引用者）

しかしもはや南方は、人物たちを包み込む楽園ではない。セキ子はその後に出会った少尉との恋について話をしながら龍男に南方での暮らしを追懐する。

何だかあのころって、あんまり調子がよすぎたのよ。まるでお金持ちのうちへ留守番に来てるようだって、その少尉さん云ったけど、日本が占領したつもりでいい気になってたけど、本当は留守番に行ってたみたいな戦争ちゃアなかった？

南方はもはや他人の家であり、そこでの生活は「留守番」だったとされる。『ボルネオダイヤ』から2年経ち、林芙美子における南方の認識は大きく変化している。南方に帰りたいと無邪気というセキ子は、物語の中心ではなく周縁に押しやられている。

南方をめぐる郷愁の念は、一見、南方が描かれない作品にも見出される。たとえば、戦後最も早くに発表された『雨』（『新潮』1946年2月号）を見てみよう。すでに触れたように、これは戦死の誤報によって妻が自分の弟と再婚していることを知らされる男の物語である。主人公の孝次郎は画家であるが徴兵され中国で終戦を迎えて帰国する。だが信州の実家で父に再会すると、妻の初代が弟の聰三郎の嫁になったことを聞かされる。孝次郎は妻にも会わず、名古屋の旧友のもとに行く。孝次郎が中国の病院で終戦を迎え、帰国を決意するくぐりでは郷里が理想化される。

美しいものを見ないではいられない、甘美いものを食べないでは生きられない、女を愛さずにはいられない、これが人間の生き方なのだ。孝次郎は、動物達が山谷の自然にたわむれて無心に生きてゆく世界を羨ましく空想していた。(第10巻、12頁、傍点引用者)

孝次郎の脳裡に思い描かれているのは信州の山谷であるが、「自然にたわむれて無心に生きていく」動物たちの姿には、『ボルネオダイヤ』のマルタプウラアでの情景が見え隠れする。林は兵士の故郷に南方の「自然の国」を託している。こうした自然回帰は、戦争とは一見無関係な作品にも顔をのぞかせる。『暗い花』（1946年11月発表）は、房江という街娼の物語である。ときには露天で客を取る房江は、そこに「自然」の存在を体感する。

時には暗い河岸の橋の下で、相手の顔も知らずにたわむれる時もある……。神に見はなされた獣となった二人の人間が、平凡な、あたりまえな営みをする……。
(…) 野に寝る女にとって、大自然が、男の軀のうしろから、如何に優しくほほえみかけてくれる事かと、房江は、伏して見上げる空の美しさを忘れる事が出来なかった。(第10巻、106頁)

林芙美子の小説において、男女の愛は即物的な肉体交渉として描かれる。森英一が指摘するように「男女の結びつきにおいて、身体的特徴を述べてその経過を叙述するのが林芙美子の描写方法の特長」^{*78} なのであり、また「精神的相互理解がほとんど無視されて、肉体のみが結合する男女の姿を芙美子はよく描く。作品世界では、動物的とも思えるほど男

*78 森『林芙美子の形成』49頁。

女がいとも簡単に肉体関係をつくる」^{*79}のである。動物のように交合する男女は戦前から一貫している。だが戦後においてはそこに南方の記憶が加味される。これら 1946 年の短篇には、日本のうちに南方で啓示された「楽園」を見出し、生の充足を求めようとする姿勢が見受けられる。

敗戦から一年足らずのこの時期、林の小説世界にあって、南方は日常の地平上に存在しており、戦中と戦後は地続きの状態にあった。その後、数年の時間経過のなかで南方の記憶は日常の舞台から離れていく。それにともない、南方からの日本批判から、日本からの南方憧憬へと重心を移動させている。いずれにせよ、相容れぬ世界間の緊張にみちた交錯を、文学として定着させることが林の戦後の課題であったことはたしかである。南方体験とは林にとって既存の価値体系に還元しがたい「ダイヤモンド」であったといえる。彼女はそれを研磨し、作品に象嵌しようと試みる。それが戦後の再出発に際しての、作家としての課題でもあった。だがここで深刻な矛盾が生じてしまう。南方（ここで見出された「美」）を作品世界に調和させようとすればするほど、それは戦後の過酷な現実のため、GHQ 民主化路線を進む戦後の否定になってしまうことになる。林の作品中、南方の存在が全面的に肯定されているのは、彼女の体験を無加工のまま使った『ボルネオダイヤ』のみである。だが戦後が何年か経つにつれ、戦時の欺瞞が自明化することになり、「美」の批判性は失われていく。『麗しき脊髄』『荒野の虹』そして最終的に『浮雲』へと至る以降の諸作において、林は「自然と人間のたわむれ」というイメージは引き継ぎながら、それを戦後のなかで作り変えざるを得なくなる。

林は南方を「虚偽」として批判せず、真実として称揚する。「原石」を石として捨てず、そこに含有された「美」を析出し、精練を重ねていく。結果として、林の南方は自然回帰のイメージとともに理想郷として再構築されていく。だがそのような理想化は、一度は批判した戦時の軍事侵略を容認する危険をも孕むことになる。

『松葉牡丹』の隘路

『浮雲』の連載開始の約 4 か月前、林は『松葉牡丹』（『改造文芸』1949 年 7 月号）を発表する。物語の時代設定の大半が戦時中である点において、1950 年前後の林作品としては珍しいものである。この作品でまず目につくのは結末の暗さである。「志村」という名の初老の男性の物語だが、それは玉音放送の 2 日後に志村が疎開先で縊死を遂げて閉じられる。いわば、戦後という時代を容認できず、過ぎ行く時代とともに殉死する人物が、主人公として設定されている。志村老人は『麗しき脊髄』の喬造や、『荒野の虹』の龍男といった復員した男性たちの延長上にあるが、そのネガティブな性格は顕著である。ここでは戦後の生き難さが全面に押し出されており、全編にわたって厭世的なトーンが支配している。

『ボルネオダイヤ』から始まる南方表象の変遷を辿るとき、林が自らの戦争体験に最終的決着をつけることを自らに課していたことが明らかとなる。林は戦後になったとたんに、戦前における戦中の「文化工作」とはきっぱりと手を切り、「反戦小説」を書き始めたわ

*79 森、同上、50 頁。

けではない。戦中の時間を引きずりながら、それを糧としつつも、新たに到来する戦後という現在と対峙することになる。

そこから浮かび上がるのは、戦後という時代の持つ曖昧さである。彼女の戦後小説は、客観的戦後と、それを実際に生きる者たちによって経験される主観的戦後との齟齬が基本的なモチーフとなっている。『雨』『麗しき脊髄』『荒野の虹』はもちろん、復員する夫の帰りを待つ女性とその義父との不倫を描いた『河沙魚』（『人間』1947年1月号）、傷痍軍人を描いた『夜の蝙蝠傘』（『新潮』1948年1月号）など、個人的経験のレベルにおいて戦争の終わりが遅れて到来することに悲劇の原因があった。客観的事実としての戦争終結は、経験としてのそれと一致しないのである。逆説的なことに、林の戦後小説の内実は戦後を感じ得ぬ人々、戦後を戦後として生き得ぬ人々が中心にある。戦争の終わりは、ただ受動的に受け入れるべきものではなく、むしろ自らの手で終わらせるべきものとしてある。

1949年の短篇集の「あとがき」で林は自らの作品について述べながら、現在の心境を次のように記している。

私の仕事としての新世界をめざしたもので、今までの古いきづなだった一切の習慣から抜け切りたく努力した。すべて、戦後の作品である。〔改行〕云わば異境へ迷い込んだ気持ちでもあろうか。〔改行〕私の昔を壊滅させる為には、血みどろに前進するより道はない。私は、まだまだ変化してゆくだろう。（第17巻、274頁）

「戦後」を描くために、林は「今までの古いきづなだった一切の習慣から抜け切りたく努力」し、「異境へ迷い込んだ気持ち」を味わっていた。この「あとがき」の末尾には1949年11月と記されている。そして文芸誌『風雪』の11月号において、『浮雲』の連載が始まる。1950年代が——戦争とは関係のない新たな時代が——始まろうとしている。「私の昔を壊滅させる為」に、すなわち内なる戦争を自らの手で終わらせるために林芙美子は筆を執ることになる。

第IV章第5節 世界の外へ

視点の分裂

林芙美子が南方を叙述するときの定型句「自然と人間のたわむれ」は、『浮雲』において2度使われている。1度目は第14章、富岡のもとを訪れたゆき子が、彼とともに場末の安宿で久方ぶりの逢瀬を交える場面である。酒を呑み、酔いが回るにつれ、ゆき子は仏印での思い出話に興じるが、富岡はそうした追懐に同調することはない。この場面は映画でも見られるが会話は映画よりも饒舌である。くだんの表現は、ゆき子が富岡に、山と一緒に暮らそうと執拗に迫るときに発せられる。かんばしい返答を寄越さない富岡に対して、ゆき子は山での生活を言い出したのは、富岡ではなかったかと詰問する。富岡は「もう、二度と行けやしないよ」と返事をするが、それに対して、ゆき子は次のように答えるのである。

「そうね。行けやしないわね。加野さんが、あんな事件を起さなければ、二人は、終戦の時に、あのチャンボウへ逃げ込んでたかも知れなくてよ。人間って、何処でも、自由に住めるってわけにゆかないものなのね。自然と人間がたわむれて、楽しく暮すってわけにゆかないものなのかしら？」(84頁、傍点引用者)

加野の事件とは、富岡の同僚・加野によるゆき子への刃傷を指す。ゆき子が富岡と関係を持ったことに嫉妬した加野が彼女の肩をナイフで斬りつけたというものである(加野は映画では金子信雄によって演じられているが影が薄い)。いずれにせよ重要なのは、ゆき子がこの定型句を発していることである。これに対して富岡は何も答えていないが、彼の方でも「野性の叫び声のようなものが、始終胸のなかに去来」しており、「イエスの故郷が本来はナザレであるように」、「自分の魂の故郷があの大森林なのだと、時々恋のように郷愁に誘われる」のである。ここでこのやりとりは、基本的に、『荒野の虹』における龍男とセキ子のそれを踏襲したものである。

もうひとつは第36章。心中を胸に秘め赴いた伊香保で、富岡がおせいに懸想し、ゆき子があっけなく棄てられてしまう。その間、映画では完全に削除されているが、ゆき子がかつて自分を斬りつけた加野と再会を果たす。結核で病床にある加野は、憔悴し見る影もない。その後ゆき子は、同じく南方に同行した篠井春子という女性と偶然再会し共同生活を始める^{*80}。こうして加野からの手紙を受け取ったゆき子の胸に仏印の思い出が去来する。豪華な仏印での生活を背景にして演じられた富岡との恋を、ゆき子は「なつかしくしびれるような思いで夢見」ることになる。

*80 ゆき子の交際をめぐるくだりは、映画では大胆に簡略化され、ほとんど富岡ひとりに集約されることになるが、それについては後述する。

悠々とした景色のなかに、戦争と云う大芝居も含まれていた。その風景のなかにレースのような淡さで、佛蘭西人はひそかにのんびりと暮していたし、安南人は、夜になると、坂の街を、ボンソアと呼びあっていたものだ。ボンソアの声が耳底から離れない。自然と人間がたわむれない筈はないのだ。(251 頁、傍点引用者)

「湖水、教会堂、凄艶な緋寒桜、爆竹の音、むせるような高原の匂い」を思い出し、ゆき子は、仏印に激しい「郷愁」を感じる。間接話法によってゆき子の心情がダイレクトに叙述される。

もう一度、あの場所が恋しいのだ。こんな貧しい生き方は息苦しい。ダラットの生活は、もう再びやっては来ないと思うにつけ、富岡の皮膚の感触がたまらなく恋しかった。贅沢さは美しいものだと云う事も知った。(262 頁)

南方はここにはない楽園として描き出されている。その点において、『浮雲』の仏印は、ボルネオのバンジャルマシンやマルタプウラアなどによって体現されていた理想郷の延長線上にあり、『麗しき脊髄』や『荒野の虹』の南方表象につらなる。だが『浮雲』はそれらと異なる点がある。それは、この描写がいずれもゆき子によって語られた主観的なイメージに限定されているということである。それまでの短篇においても、それは主人公の視点から映し出されたものであるが、その主観性がより強調され、それが彼女の妄想であるかのような扱いとなっている。

小説『浮雲』においては富岡の視点からもとらえられている。そしてそこでも仏印は濃密な官能性を湛えている。たとえば駐在所までの外出で目にする樹々は次のように描き出されている。

沿道は巨大なシヒノキや、オブリカスト・ナギや、カッチヤ松の森で、常緑潤葉樹林が、枝を組み、葉を唇づけあうて、朝の太陽を鬱蒼とふさいでいた。空は切り開いた森の中を、河のように青く流れていた。人の歩いて来る気配で、富岡が、ふっと後を振り返ると、意外な事には、幸田ゆき子が、白いスカートをなびかせながら、急ぎ足で歩いて来ていた。(59 頁、傍点引用者)

この後、富岡とゆき子は初めての抱擁を交わす。その舞台となる密林の小径は性的空間と化している。だが富岡にとって楽園である以前に、占領政策のさまざまな矛盾が露呈する場としてある。このくだりの前章において富岡はベッドに身を横たえながらボルネオでの回想に耽る。ボルネオに赴任していた富岡が布袋草を思い出すことはすでに触れた。だが富岡はそのイメージに耽溺するのではなく、むしろ「植物は、その土地についたものでなければ、うまく育たないものなのだ」と、あくまで理性的な判断を放棄しない。そして「このダラットの、山林事務所の庭先に、植栽されている、日本の杉の育ちの悪さ」に思いを馳せ、「民族の違いも、また、植物と同じようなものだと当てはめ」て「植物は、その民族の土地々々にしっかり根づいたものではないのか」(55 頁) と考える。富岡は、自

らを（そして日本人を）、環境に適応できず十分な発育を遂げることのできない杉になぞらえている。

——ダラット近辺の、メルクシ松の分布図面では、メルクシ松が、三五、〇〇〇ヘクタールと云ったところで、どさくさで這入りこんだ、こんな、鈍才の日本の一山林官が、いったい、どんな風に、よその土地の数字をのみこめると云うのだ……。幹形、木理麗わしいと云ったところで、大森林のメルクシ松を、世界の何処へ買い出そうと云うのだ……。長年かかって成長させた、人の財宝を、突然ひっかきまわしに来た、自分達は、よそ者に過ぎなからうではないか……。いったい、これだけの雄大な山林を、日本人がどう処理してしまふのだらう……。 (傍点引用者、55-56 頁)

メルクシ松は、森林資源としていわゆる〈報国の価値体系〉に馴致する価値を有する一方、不可侵の「財宝」でもある点で、『ボルネオダイヤモンド』のダイヤモンドと共通している。メルクシ松はまた、富岡の裡で仏印とボルネオをつなげる植物でもある。夜、ベッドに横臥した富岡が目をつぶり松の木に思いを馳せる。そうするうちに、「南ボルネオの山林に、メルクシ松をたずねて歩いた時の山野の思い出」が、富岡の「臉に現われては消える」ことになる。『ボルネオダイヤモンド』において描かれたアンビヴァレントな世界が再び描き出されている。だが富岡は享楽を感じることはない。むしろ強い違和感を感じている。富岡は南方を「虚偽」と見なす人物であり、これまでの「南方」ものの系譜においては登場することのなかった人物像といえる。

『浮雲』においては、ゆき子と富岡のふたつの南方がせめぎ合っている。

死の影

『浮雲』が『ボルネオダイヤモンド』から引き継いでいるものがもうひとつある。それは自殺というテーマだ。『ボルネオダイヤモンド』には球江と真鍋の他にもうひとり、澄子という慰安婦が登場する。彼女はあることがきっかけで体調を崩し、数日前から養生している。球江が澄江と連れだって、小舟に乗ってマルタプウラアの川辺を涼みに出かけるくだりにおいて、ふたりの女性はくっきりとした対照関係を見せている。球江は、その顔に「浮き浮きした心の弾みかた」が表われ、「化粧の仕方も、身のこなし工合」もすっかり「一人前」であり、全身から生気を発散させている。一方澄子は、その唇は「いやに腫れぼったく色が悪く」、「暗い灯のせいか浮かぬ顔」を見せている。澄子の体調不良は、澄子の恋人の兵士が「奥地のモロンプダックの油田作業場」で事故死したことが原因であることが明らかとなる。この対照性は彼女たちの「内地」に対する意識の違いにも見られる。球江はどこまでも南方を享楽している。それに対して澄子は「ああ、わたし、内地へ復りたい。復りたくなつたなア」（全集、159 頁）と、南方への違和感にさいなまれている。澄子は球江をそのまま反転させた人物であるといえる。

小舟での小憩から戻ると球江のもとに真鍋が訪れ、すでに見たようなダイヤモンドをめぐるやりとりが交わされる。澄子はいったん小説から姿を消すが、彼女がこの間に何を行っていたかを球江が知るのは、翌日、真鍋と別れた直後である。同僚のひとりが血相を変

えて現れ澄子が未明に縊死を遂げたことを知らせる。澄子の死によって、球江たち慰安婦は一日の臨時休暇を受ける。一行はつれだつてタキシソンの浜辺へと赴くが、そこで球江は、同僚から澄子の苦しみの真相を知る。恋人の兵士がモロンブダックに送られたのは、澄子との関係がただならぬものにまで深刻化してしまったためであったというのだ。いわば兵士は間接的に「死刑」に処されたのであり、澄子の自死はその罪責感によるものであった。

だがその悲惨な末路にも関わらず、一日の休暇を得た慰安婦たちにとってそれはちょっとした僥倖にすぎないものとして描かれる。「澄子が死んでも、別に誰もとりみだして泣いているものもない」とすでにその存在が忘れ去られつつあることが提示される。海ではしゃぐ女たちを眺めながら球江はふと「わたしは悪い女なのかしら」という思いにとらわれ、「何も彼も虚空の彼方に忘れがちになっている自分のこのごろの感情」に呆然となる。『ボルネオダイヤ』という短篇は、一見、南方に漂流した球江という慰安婦の日常のひとこまを切りとっただけのようにも見える。だが球江から澄子に視点を移すとき、この小説が、澄子という薄倖な女性の最後の日を描いた小説であることが明らかとなる。

このように見ていくとき林芙美子による南方は、『麗しき脊髄』『荒野の虹』などで次第に理想化されていったような楽園とは別に、ある暗い一面を兼ねそなえていたことが分かる。南方は生の交歓が行われる場所である一方で、生を蝕む場所でもあった。球江にとって澄子は、もうひとりのあり得たかも知れない自分であるともいえる。この作品はルポルタージュに基づく戦時の再現であるが、もし球江と澄江が一種の分身関係にあるとするならば、澄子もまた林の南方体験の別の側面が反映されているといえないだろうか。林による南方表象には当初から生の欲望（エロス）と死の欲望（タナトス）とが分ちがたく結びついてきたといえる。ダイヤモンドに秘められた「美」、「自然と人間のたわむれ」も、そうした二重性においてとらえ直すべきだろう。「自然と人間のたわむれ」とは、生とのたわむれ、であると同時に、死とのたわむれでもあった。楽園は地獄でもあったのだ。

『ボルネオダイヤ』において見られた死は、その後、影をひそめるかに見える。だが自死・殉死というモチーフは、その後、林の戦後作品に脈々と受け継がれてゆく。『牛肉』（『別冊風雪』1949年4月号）と『松葉牡丹』（『改造文芸』1949年7月号）を見てみよう。『牛肉』は新聞記者の佐々木という男性と娼婦満喜江の戦中から戦後にわたる関係を描いたものである。満喜江は外国人に身請けされ一時は奢侈を極めるが、身を持ちくずし、太平洋戦争が始まった頃、佐々木が再会したときは憔悴して変わり果てた姿となっている。戦後、佐々木は満喜江が勤めていた妓楼の老婆と御茶ノ水駅でばったり再会する。老婆は、満喜江が東京大空襲のときに発狂し、今では老婆の弟の子守をしていることを知る。佐々木は満喜江のために300円を渡そうかと思案する。だが決心を固める間もなく電車が到着し、佐々木と老婆は別れる。

秋の風が冷くホームに吹きあげている。澱んだ蒼い水の上に、尾の白い小鳥が二羽飛び交うていた。仲々電車は来なかった。眼鏡になった聖橋の高い橋の上を、進駐軍の帽子が昼の陽を浴びて飛ぶように歩いている。佐々木は汗ばんだ三百円で、牛肉でも買って帰って、久しぶりで栄養を摂りたいと思った。

この最後の一節で題名の由来が初めて明らかとなる。300円の代価によって夢想される

牛肉は徹底して即物的な生活の資である。満喜江への餞別はホームに吹きあげる「秋の風」とともに霧散し、牛肉と化し、佐々木自身の「栄養」となる。満喜江の人物造形は澄子の変奏であることは明らかだが、その存在は、一時代を象徴するものへと発展している。

敗戦によって自滅する人間をさらに押し進めたのは、『松葉牡丹』である。これは67歳の志村という老人と、24歳の娘てる子との疎開生活を描いた作品である。株式の売買で悠々自適のホテル住まいを送っていた志村は、東京大空襲で焼け出され、同じホテル客のてる子と逃げのびる。やがて志村は、てる子に誘われて野尻湖畔の別荘で同棲を始める。そこで志村とてる子は男女の関係を持つが、てる子は志村から金をせびるようになり、志村は次第にその横暴にやり切れなくなる。玉音放送を聞いた志村は、その2日後に縊死する。

この題名の松葉牡丹は、玉音放送を聞いたときに、志村が目にする色とりどりの牡丹の花から来ている。しかし当初、林はこの小説を「蛆」という題名にしていた（第13巻、284頁）。これは、志村が外国人の疎開者から山羊の肉を分けてもらったのに、それを放置してしまい蛆がわくという挿話と関連する。志村が埋葬されるとき、てる子は遺骸から発散される腐臭を嗅ぐ。そのとき彼女は「天井からぽとぽと落ちた白い蛆を見つけて、パパ〔志村〕を叱りつけた事を」思い出す。

志村の死は、肉として、蛆に食われる餌にまで引き下げられる。彼の縊死をてる子が発見するくぐりは不気味なほどそっけない。

森閑として何の音沙汰もない。てる子は舌打ちして、汚れた運動靴のまま二階へ上って行った。かあつと陽の射す窓ぎわのはりに後姿を見せて志村が首をくくっていた。Y 襦衣〔ワイシャツ〕の裾がひらひらと風に吹かれている。てる子は志村が首をくくっているのだとは思わなかった。（『林芙美子全集』第13巻、162頁）

志村の死体はワイシャツのように稀薄である。「志村が死のまぎわに思った事は、厭世的な思いなどは少しもなかったのだ。只、生きている事が嫌い感じただけである」という、自死の理由も死のあっけなさを印象づける。

『浮雲』の仏印は、林が『ボルネオダイヤ』で提示した理想郷としての南方が継承されている。それは球江の生きた南方であり、ゆき子の視点から見られた南方である。それは自然回帰を指向する楽園であり、過ぎ去った戦時を懐かしむ退嬰的な理想世界であった。だが同時に、澄子によって提示された死の影が増大していく。そこでは戦争によって疲弊する生が冷酷に描かれていく。『浮雲』における富岡は、そのような違和感（デペイズマン）にさいなまれる存在としてある。もちろん富岡も仏印を懐かしむ。だが富岡にとって仏印は快樂よりもまず苦悩の場所であった。物語の終わり近く、鹿児島で屋久島行きの船を待つ富岡は、急に、体調を崩したゆき子を看病する。そしてその時、次のように、仏印を回顧することになる。

いまから考えてみると、仏印での生活は、旅愁なぞといふ生やさしいものではなかったようだ。死刑を宣告された人間が、その時から、誰にでも、物優しくなるやうな、そくそくとした淋しきで、人の心を恋いしがっていたようなものだった。

日本軍隊の、独裁政権のなかで、何一つ、自由な孤独を許されなかった、精神の乾きを、ゆき子の軀によって求めた自分の身勝手さが、今日、ここにその結果をもたらしたのだと、富岡は、償いの気持ちをこめて、強く、ゆき子の手を握り締めていた。(407-408 頁)

しかし、ここで死に蝕まれているのは、富岡ではなくゆき子である。『ボルネオダイヤ』における澄子の運命を引き受けるのはゆき子であるといえる。『浮雲』は、『ボルネオダイヤ』の主人公たちが生きた戦争を、もう一度、別の視点から生き直す試みであったといえる。それはもともとふたつに分裂していた林の南方体験を、ひとつに統合する試みであったと言い直すことができるかも知れない。

『ボルネオダイヤ』が、澄子という女性の最期の日を描いた小説であったように、『浮雲』は、ゆき子の最期を描いた小説であるといえる。『浮雲』とは、ひとりの女性の「終わり」をめぐる物語である。『ボルネオダイヤ』を執筆していた 1946 年にはまだ十分に意識されていなかった「終わり」のモチーフが 3 年の期間のうちに林の裡で定着していったといえる。『浮雲』の執筆が始まった 1949 年は、いわば「終わり」の始まりであった。また同時に、林は『浮雲』において幾度も変奏し続けた南方体験を終わらせようともしていたと見られる。

実際、『浮雲』執筆と前後して、林は、実体験によらない伝記小説のジャンルに挑戦し始めている。『羽柴秀吉』（『文藝春秋』1949 年 1 月号）や、画家・青木繁を主人公にした『夜猿』（『改造』1950 年 1 月号）、作家・滝沢馬琴を主人公にした『筆がき』（初出不明）などである。林は戦後という時代を言語化する作業に、ある時点で終止符を打とうとしていたといえる。『浮雲』は、「終わり」の物語であると同時に、「物語」の終わりでもあるのである。『浮雲』における『ボルネオダイヤ』への再帰、さらには自らの南方体験への再帰は、結果的に、林自身の生を終焉へと近づけることになる。

水の上

林芙美子はなぜ南方へ行ったのか。生来の好奇心もあったろうし、作家としての功名心もあったかも知れない。だがそれだけの理由で、森英一の言うように「南方の気候と風土を存分に満喫」するためであったのであれば、5 年という長くもないが決して短いともいえず戦後の創作期間を通して、林が南方にこれほど執心し続けることはなかったと思われる。林が戦争を是認したか、あるいは否認したかは意味のない問いである。むしろ『放浪記』の成功後も、林が「放浪」を求めたのはなぜかを問うべきだろう。「文明の最低段階である流浪の生活が、文明の最高の段階に見られる漫遊観光の普及を通じて再現されている。流浪の生活は困苦のために、漫遊観光は退屈のために生じた」^{*81} と述べたショーペンハウアーにならえば、彼女が陸軍省報道部による南方視察に身を投じたのは、困苦（物質的欠乏）ではなく退屈（精神的欠乏）ゆえではなかったか。

林芙美子の作品には内外の文学、映画、絵画からの夥しい言及が見られる。『ボルネオ

*81 ショーペンハウアー『幸福について』（橋本文夫訳）新潮文庫、2005 年、35 頁。

ダイヤ』では^{むそうそせき}夢窓疎石（作中では「夢窓国師」）が引用されているが、大半は、欧米圏のものだ。『浮雲』だけでもエピグラフのシェストフに始まり、ドストエフスキーの『悪霊』、モーパッサンの『ベラミ』、ゾラの『居酒屋』が言及される。なかでも顕著なのはフランス文学からのものである。林の『麗しき脊髄』という短篇小説の表題も、ボードレールの詩集『悪の華』の一篇「腐肉」(Une charogne)の一節「青空は麗しき脊髄を〔la carcasse superbe〕／咲く花かとも眺むれば／^{いき}烈しき悪臭野草の上に／人の呼吸をもとどむべし」から取られている^{*82}。

林が繰り返し言及した作家のひとりにモーパッサンがいる。数あるモーパッサンの作品のなかで、複数の作品で取り上げられ、とりわけ林が心酔したと見られるものに旅行記『水の上』がある。林は『水の上』について、『夢一夜』（『改造』1947年6月号）と『旅情の海』で言及し、『夢一夜』では作中2箇所引用をしている。『夢一夜』の引用箇所はモーパッサンの反戦が声高に主張された部分であり、それが引用された理由のひとつでもあるだろう。

「そして最も麻痺していることは、民衆が政府に対して奮起しないことである。それでは、王政と共和政との間に、如何なる差異があるであろう？ 最も昏迷していることは、社会全体が、戦争というこの一語に対して、反抗しないことである」（第10巻、213頁）^{*83}。

林はモーパッサンに託して、軍国主義の暴走を阻止できなかった日本全体を告発しようとしている。『旅情の海』の次のような引用も、戦争の凄惨さを強く訴えるものだろう。

「われわれは、まざまざと見た、戦争というものを。人間が、獣に立ちもどり、正気を失って、慰み半分から、恐怖から、強がりから、見栄から、人を殺すのを見た。もはや権利は存在せず、法律も死に果て、およそ正義の観念が消滅するときに、無辜の良民が、路上で見とがめられて、おびえていたというので、嫌疑をかけられ、銃殺されるのを見た」^{*84}（同上、101頁）

*82 永井荷風の訳詩集『珊瑚集』（1913年刊）からの抜粋。阿部良雄訳による『ボードレール全詩集Ⅰ』（1998年）では次のように訳されている。

そして天は、堂々たる死骸が花のように
咲きほころのを眺めていた。
花をつく匂いはあまりにも強く、草の上に
あなたは気絶せぬばかりだった。（84頁）

*83 岩波文庫版（吉江喬松・桜井成夫訳、1955年）では次のような訳文になっている。「そして、最もあきれるのは、民衆が、政府に対して奮起しないことである。これでは、君主国と共和国との間に、どんな相違があるのか？ 最もあきれるのは、社会全体が、戦争という、この言葉をきいただけで、反抗しないことである」（52頁）。以下、文中の引用は岩波文庫版に拠る。

*84 モーパッサン『水の上』54頁。

だがより林をとらえたのは、『水の上』全体の基調をなす逃走への欲求である。たとえば船上で作者はふと東方の美しい王国での生活を夢想する。

まったく、私は、ときどき、もう何も考えたくない、何も感じたくない、と思うことがある。どこか明るい、暖かな国、なまなましくてどぎつい緑のない^{こがね}黄金色の国、近東諸国のどこか一つ——憂いなく眠り、悲しみなく眼ざめ、屈託なく立ち働き、悩みなく愛することができて、ほとんど生存しているとも感じられない近東諸国のどこか一つで、^{けもの}獣のように暮してみたいと思うのだ。

この自然回帰の欲求は、『麗しき脊髄』や『荒野の虹』で登場人物たちがとらわれるものにきわめて近い。また日没時の海の幻想的な描写は、『ボルネオダイヤモンド』におけるマルタプウラアを思わせる。

日没のころになると、沼は、私を酔わせ、気もそぞろにさせる。それは、終日、暑熱のもとにまどろんでいた、静かな大地にすぎなかったのが、たそがれどきには、さながらこの世ならぬ仙境となる。^{*85}

無制限の陶酔が作者を満ちし没我の境地へと誘う南仏の海は、林が南方に込めた享楽の楽園ときわめて近い位置にある。

だがこの航海で作者の心中を去来するのは、人間存在の卑小さ、無力さ、無益さをめぐる激しい嫌悪である。

実際、ときによると、私は、死にたいと思うほど、存在するものに対して嫌悪を感じることもある。風景や、人間の顔や、思想の千篇一律な単調さには、とてもはげしい苦痛すら感ずる。(…)またときによると、これとは反対に、私は、動物のように、万物を享楽する。^{*86}

モーパッサンの裡において厭世観が享楽主義と同居している。のみならず、両者はお互い同士を刺激し、助長している。吉江喬松の言葉を借りれば、この旅行記は、「彼が、いかに日常生活の平凡、無変化なことに対して、嫌悪の情を持っていたか」であり、同時に、「われわれ人間の理解力の、いかに弱くて、つまらないものであるか、眼前に見えている事柄以上に、何も知ることができず、解することができず、感ずることができず、あるいは要求することすらできないのに対して、彼は、憐れみもし、情なくも思い、憤慨もし、もだえてもいた」^{*87}ということである。その激しい感情吐露は次の一節に凝縮しているだろう。

*85 モーパッサン、同上、104 頁。

*86 モーパッサン、同上、59 頁。

*87 吉江喬松『『水の上』とモーパッサンの晩年』、モーパッサン『水の上』、172 頁。

では、実際に、何人も、いつも同じ人間の顔に対して憎悪を感じなかつたろうか？
(…)すると、人は、いう、学問への愛、芸術への愛のうちに、慰藉を求めたまえ、と。〔改行〕だが、その人にはわからないのだ、われわれが、常にわれわれ自身のうちにとじこめられていて、とうていわれわれから脱出することができず、天かけることなき夢の鉄球を引きずるべく運命づけられていることが、わからないのだ！^{*88}

林芙美子が南方へ向かおうとしたことは「日常生活の平凡、無変化なこと」に対する「嫌悪の情」であった。林にとってそれは世界の「外部」を目指そうとする運動であったといえる。なぜならば、そこにこそ生の充溢が約束されているからである。『ボルネオダイヤ』がその当時の林の諸作と大きくかけ離れているのは、闇のなかで異国の按摩師に身を委ねているひとりの慰安婦がこの上なく充足した生を送っていることである。林はそこで「自然と人間とのたわむれ」という始源の混沌を見出す。

だが、モーパッサンが描きだしたのはただ、世界の「外部」に広がっている官能的な生の歓びだけではない。そのような生を求めるほどに、新たに虚しさが生み出されていく。ここでは海上で波に翻弄される自らの船について、ふと存在の寄る辺なさを感知してしまった作家の自暴自棄な独白が綴られている。

大海にゆられ、波一つかぶれば、水びたしになってひっくりかえるやも知れぬこの小舟の上で、私は、われわれの知っていることのうち、実在するものは一つもないことを知る、いや、そんな気がするのだ。(…)そして、私は、信仰の虚無であることを、われわれの虫けらの慢心が生み出す希望の空しいことを悟って、痛快に思うのだ！^{*89}

モーパッサンは、地球を自分の乗る船よりも「孤独で、さらに頼りないもの」と見なす。この流動する世界は『ボルネオダイヤ』と共通している。だがしかし共通する点はそこまでであるというべきであろう。世界の変転性のとらえ方において両者は大きな違いを見せることになる。林芙美子にあって明るく愉悦に満ちた流動性は、モーパッサンの場合、暗く虚無的である。信仰は否定され、人間も否定される。

だが『水の上』において着目すべきは、モーパッサンはそうした自暴自棄に耽溺するのではなくそれを対象化しようともしているということだ。「文士には、もはや単純な感情というものは、少しも存在しない。彼が眼にする一切は、その喜びも、楽しみも、苦しみも、絶望も、直ちに観察材料となるのだ」^{*90}。すなわち作者自身の生は、すべて小説の材料として対象化され、検証され、批判がくだされるものであると考えられている。こうし

*88 モーパッサン、同上、42頁。

*89 モーパッサン、同上、44-45頁。

*90 モーパッサン、同上、75頁。

てモーパッサンは作家に存在する「二つの魂」について指摘する。

彼〔小説家〕は、どうやら二つの魂を持っているらしい。その一つは、隣の魂——万人に共通の自然のままの魂が感ずることを一々、記録し、説明し、註釈する魂である。そこで、彼は、常に、どんな場合にも、自身の反映であると同時に他人の反映として生きるべく運命づけられているのだ。感じ、行動し、愛し、考え、悩む自身を眺めずにはいられないのだ。だから、喜びを味わうごとに、またすすり泣きをするごとに、あとで自分を分析などせずに、普通の人間のように、素直に、虚心に、単純に、悩み、考え、愛し、感ずる、というようなわけには決して行かないのである。(傍点引用者)^{*91}

モーパッサンが自らの魂をもうひとつの魂によって「記録し、説明し、註釈」することで「自身の反映であると同時に他人の反映」として生きたように、林もまた、戦中および戦後という時代を生きた自らを「記録し、説明し、註釈」した。林はそれによって、彼女「自身の反映」であると同時に、「他人の反映」を作り上げようとしていたのではないか。林は自らの南方体験を総括することによって、戦争を終わらせることを試みたといえる。それでは小説『浮雲』はどのような終焉を迎えることになるのか。そしてそれは映画『浮雲』にどのように引き継がれていくことになるのか。

*91 モーパッサン、同上、77頁。

第IV章第6節 二重の死

ゆき子の病死？

『浮雲』結末におけるヒロインの死は曖昧である。ゆき子の死因は何か、小説でも映画でも明らかにされない。富岡とともに屋久島へ向かう途上、鹿児島の旅館でゆき子は突然体調を崩す。船の切符を買いに行った富岡がウィスキーを買って宿に戻ると、そこで「蒲団に寝て、蒼い顔をしてがたがた震え」（403 頁）ているゆき子を見出す。事態はいかにも唐突に進行する。ゆき子はただ「寒くて、震へがとまらない」と言うだけで、富岡も「風邪をひいたにしては様子の変」だと思いつつも、彼女の病が何かは分からぬままだ。

ここで重要なのは、ゆき子の発病ではなく、その後の富岡の変貌であろう。この事態に「相当の衝撃」（405 頁）を受けたということ自体、それまでの彼にとって、思いがけないことである。

それまで富岡は、ゆき子にたいしてどちらかといえば無感覚な態度をとっていた。長岡の旅館に呼びだされたときには、彼はゆき子に「当分、女房も女もいない」（376 頁）と言い、さらには「好きだから、もう、このへんでお互いの生き方を変えよう」（382 頁）と言う。これが第 55 章のことであるが、それが第 58 章では、富岡は仏印時代を思い出しながら「日本軍隊の、独裁政権のなかで、何一つ、自由な孤独を許されなかった、精神の乾きを、ゆき子の軀によって求めた自分の身勝手さ」（407 頁）の結果がこれであったのかという反省の念にとられる。そして初めて「償いの気持ち」（408 頁）とともにゆき子の手を握ることになる。ここからの、ゆき子を介抱する富岡は別人を思わせる。

ゆき子は、ここで比嘉という名の医師から診察を受ける。だが彼も「奥さんのお軀は、湿気の多いところはどうかねえ……」（417 頁）と言うだけで病名を明言することはしない。これはたとえば、富岡の妻である邦子の病死に際して「療癩性腺炎」という病名が富岡によって口にされるのとは大きな違いである。ゆき子の病は曖昧であるが嫌悪感や疲労感は生々しく叙述されている。ゆき子は「荒い呼吸」をするたびに、富岡は「汗で煮えるように熱い」（434 頁）ゆき子の手を握らなくてはいけない。

たとえば喀血の場面はどのように叙述されていたらうか。

ゆき子は、胸もとに、激しい勢いで、ぬるぬるしたものを嘔きあげて来た。(…)
両手を鼻や口へ持って行ったが、嘔きあげるぬるぬるはとまらないのだ。息も出来ない。声も出ない。蒲団も毛布も、枕も、嘔きあげる血のりで汚れた。(454 頁)

ゆき子を襲う壮絶な苦しみ、嘔血の不快感は克明に描かれている。「空洞になった肺のなかに、泥々の血が溢れているよう」といった表現から、その疾病は肺炎あるいは結核を思わせるが、そうだとはっきりと書かれることはない。「最後の生命を貫流する、矢つぎ

早な、肉体の破壊作用は、いったい、どこから音をたてて崩れてゆくのか、ゆき子は、自分の死の最初を知りたかった」(455 頁)といった一文が顕著であるが、重要なのはあくまで「死の最初 [瞬間]」であって死の原因ではない。それにしても「肉体の破壊作用」が「音をたてて崩れてゆく」とはどういうことなのか。林の叙述も破綻に瀕している。

おそらく林はあらかじめゆき子の死を設定していたのだろうが、必ずしも周到な理由づけをする余裕がなかったように思われる。肺炎だの結核だの病名などどうでもよく、すべての言葉はゆき子の死を前提として連ねられているかのようである。こうした主人公の死が宿命づけられているという点において、『浮雲』は 1949 年頃に書かれた短篇作品——『松葉牡丹』や『夜猿』など——と強い親和性を持っている。

戦後の林作品は、その夥しい数と多様な題材にも関わらず、どこか単調である。それは、このやがて来たる死の意識によって作品が紡がれているためではないか。『浮雲』執筆時の林の健康状態がきわめて劣悪であったことはよく知られている。心臓の発作で階段の昇降もままならぬなか、林は数本の長篇連載と多数の短篇を連日徹夜で書き進めていったといわれる。それは文章の粗放さをもたらしている。次の文章はその最たるものかも知れない。

いままでの生活のなかで、ゆき子は、未練に思うような心残りなものは一つもなかったし、いま、自分のそばに、富岡がいてくれたにしても、もうすでに、冥府へ、自分だけの乗った汽車は、走り去ろうとしている。(455 頁)

センテンスの長さ、読点の多さ、そして複数の主語による文構造の乱れ。それはゆき子の末期の意識というより、それを書きつつある林のそれを思わせる。1951 年 4 月に『浮雲』の連載が終わった 2 か月後に、林は心不全で他界することになる。林が「最後の生命を貫流する、矢つぎ早な、肉体の破壊作用」と書くとき、そうした死へ向かう意識とは比喩というよりも、自らの身体的感覚を言語化したものであるといえる。

逃れられなかった戦後

『浮雲』は、ゆき子の死、さらにその 1 か月後、ひとり残され次第にゆき子を忘却する富岡の姿で閉じられる。屋久島から鹿児島島に出て来た富岡が、ゆき子の拐帯金で飲む。宿で横臥した富岡は——それは冒頭の引き揚げたばかりのゆき子の姿を思わせる——「屋久島へ帰る気力もない」が、「東京へ戻って何があるだろうか」という自暴自棄な気持ちのなかで、「浮雲のような、己れの姿を考え」る。

この結末によって強調されるのは、ゆき子の二重の死であろう。ゆき子は身体的な死のみならず、富岡による忘却という精神的な意味でも死ぬ。忘却という主題もまた、『牛肉』や『松葉牡丹』と通底する。だがそれは逆にいえば、『浮雲』において、林はこうした死以外に登場人物の未来を考えられないという自己の限界を、最後まで突破することはできなかったということである。

林芙美子にとって小説を書くとはどういうことだったか。「キュレイ夫人の映画」でも見たように、林にとっての戦後における課題とは、この敗戦の「現実」を描くことであった。そのときに彼女がまず行ったのは、戦中の意識を生々しく再現することによって、そ

の非日常的なありようを内部から批判することであった。そこで彼女の創作の糧となったのは、いうまでもなくボルネオ滞在を中心とする南方体験であった。そこでは戦前／戦中という複数の時制が織り込まれることで、戦後という「現在」のひとこまが、きわめて重層的な奥行きを見せることになった（その頂点は『晩菊』であろう）。だが40年代の終わりとともに、彼女の創作は行き詰まる。戦後の「終わり」の始まりとともに、林の戦後小説も転換を迫られることになる。歴史小説や伝記小説に活路を見出そうとしたのもその流れであろう。しかしそれであっても、彼女が描くのは「現在」と折り合いをつけることのできない人間でしかない。彼らの生の苦しみを描きながら、その先に待ち受けるものとして、彼女が想像し得たものは死しかない。

むしろ『浮雲』のあと、林が間を置かず新聞連載で小説『めし』を開始することを看過することはできない。同年に東宝で製作された映画が監督の成瀬にとって重要な意味を持つものであることもすでに述べた通りである。ここでは、死は影をひそめ、大阪に住む夫婦の姿が描かれていく。東京から若い姪が訪れるという筋立ては映画でも踏襲されている。だが映画では削除された場面として、子供のいないこの夫婦が戦災孤児を養子としてもらうかどうかを思案していたことは意義深い。

一週間ほど前に、初之輔に、子供を貰う話をしておいたが、明日は、勇気を出して、その子供を、見せて貰いに、行ってみようか、と考えている^{*92}。

そこには養子を引き取った林自身の実生活が反映されていることは明らかである。夫の初之輔は「猫や犬を貰うような、わけにもいかない」と難色を示す。第一、飽きてしまったらどうするのだ、という夫の問いに、三千代は「いいえ、飽きるなんて、そんな、自分のおなかをいためた子やと思えば、愛情も、出来て来ると思います」と言いきる。そして、初之輔と三千代の夫婦生活をかき回すことになる里子という大人になりかかった少女もまた、初之輔の兄・隆一郎（映画では山村聰が演じている）の養女という設定になっている。『めし』では戦争の引き揚げ者、抑留者の問題が顔をのぞかせる。映画では削除されたが、初之輔には浩四郎という弟がおり、今もなおシベリアに抑留されていると設定されている^{*93}。だがその一方、まだ20歳前後の里子という女性に「もっと、なにか、違った世界へ、飛びこんでみたいの」と語らせている。これはまた、執筆当時の林の偽らざる感情だったのではないだろうか。

林は、こうしたそれぞれの入り組んだ養子縁組を設定することによって、本来他人同士である人々が、戦争における喪失を抱えながら、かりそめの家庭を維持し、新たな日常を再構築しようとする姿を描こうとしていたのかもしれない。『浮雲』でひとつの「戦後」を総括した林は、それ以後の世界の有り様に目を向け始めていたのであり、『めし』では、この荒廃を乗り越えて生きる人々の姿を描こうとしたのである。とはいえ、それはあくまで萌芽の段階を出るものではなかった。それがどのような結末を迎えることになるのかは

*92 『めし』新潮文庫〔改版〕、1971年、16頁。

*93 林、同上、29頁。

最後まで分からない。初之輔と三千代が、『荒野の虹』の龍男と春江のように離婚して終わるといふ結末も十分に考えられたはずである。林は、『浮雲』において、自らの戦後小説——敗戦直後に書かれた『ボルネオダイヤ』から『松葉牡丹』に至る戦中心理小説——を総括し、しかしその先の一步を提示する寸前で死を迎えなければならなかった。ゆき子が病から回復し、富岡とともに新しい戦後を生きる可能性は最後まで提示されることはなかった。

小説と救済

「私は二〔、〕三年の歳月をかけて、はかなく戦死していったひとたちのことを書きたいと思っています」といふ、林芙美子が自らに課した課題とは何であったかと考えるとき、それはただ、この戦争によって命を落していった者たちの死を明確にすることに尽きていたといえるかも知れない。戦後という時代が今を生きる現在としてどのような時代であり、それが今後どのように変化するかを予想し、未来への展望を提示しようというような方向性はそもそも稀薄であったといえるだろう。その関心の狭さ、対象との距離の無さは、今日それを読む者にとっていささか抵抗を感じさせる。たとえば同時代に活躍した太宰治と比較してみた場合、『苦悩の年鑑』『十五年間』から『グッド・バイ』などの諸作は、一篇の読み物としての文章のしなやかさと軽やかさにおいて、林の諸作をはるかに凌駕している。読み手は、戦後という時代のコンテクストを意識せずとも、そうした文章を読むことに負荷を感じることはない。「私には思想なんてものはありませんよ。すき、きらいだけですよ」（『苦悩の年鑑』^{*94}）と書く太宰は、林に比べて書きつつある自己にほどよい距離を保っている。

その点で、林は自らの生きた経験に対して適切な距離というものを持つことがなかったのではないか。南方体験という特異な経験をくぐり抜けた林は、戦後の自らの生活を終生呪い続けたといえる。時代と折り合いをつけられず、生を摩耗していく自分自身さえも、主人公の死のありようとして活用した林芙美子は、ある意味で、自らの作品によって自分の死、ひいては自分の生の意味に答えを出そうとしていたのかも知れない。そして『浮雲』において林の出した答えは徹底した虚無であった。だがその絶望的な帰結を作品化させることで、小説『浮雲』は成功したともいえる。

戦中とは何であったのか、戦後とは何であったか——この問題は、脚色の水木洋子の手に委ねられることになる。小説『浮雲』は林芙美子とともに死ぬが、また同時に映画として復活することになるのである。

*94 太宰治『苦悩の年鑑』、『グッド・バイ』新潮文庫、1989年〔改版〕、29頁。