

李良枝研究

―民族的アイデンティティの探求をめぐる―

趙允珠

序章

本論文の目的は、李良枝が探し求めていた民族的アイデンティティは、どのようなものであったかを究明することである。

従来、李良枝の研究では、李良枝の民族的アイデンティティが問われる際、伽椰琴や大琴という「文化的」なものに焦点が絞られていた。しかし李良枝は、自分の民族的アイデンティティを探し求めるため母国の韓国に留学する以前、日本において「丸正事件」の無実を訴えるハンガーストライキ、つまり「政治的」なものを通して民族的アイデンティティを追求していたのだ。そこで本論文では、李良枝の民族的アイデンティティの探求を「文化的」なもの、「政治的」なもの両方に焦点を合わせて、第一部「李良枝文学の発せと展開」と第二部「作品研究」、そして第三部「第三世代における李良枝の位置」という三部構成で、李良枝の探し求めていた民族的アイデンティティについて考察した。

まず第一部では、川西政明が、李良枝のデビュー作『ナビ・タリョン』（「群像」一九八二・十一）について「文芸時評」（「すばる」一九八二・十二）で「かつてこの人（李良枝―引用者注）が書いた『手記』を読んだことがあるが、それと照合するとこの小説がほぼ自伝の体裁を採っていることがわかる」と述べているように、李良枝文学を理解するための前提として、李良枝の年譜と随筆を参照しつつ、作家の足跡を辿った。

次に第二部では、第二世代によって多く語られた「陰鬱な家庭」「粗暴な父親」「済州島」を題材に書かれている『かずきめ』（「群像」一九八三・四）、『ナビ・タリョン』及び『刻』、そして今回初めて見つかった山梨県立文学館に所蔵されている未発表小説『へたいら』との類似点に注目し考察した。一九八〇年、母国の韓国に留学した李良枝は、立て続けに二人の兄が亡くなったことと両親の離婚のために、一九八二年に日本に戻り、一九八四年、再び韓国へ行くまでに未完を含めたこれら四編の作品を書きあげている。李良枝は、前世代から多く語られてきた問題から離れることなく、その中から自分の民族的アイデンティティについて模索していたと言えよう。

李良枝は、なぜ日本に残って創作活動を続けず、再び母国行きを決めたのだろうか。それについて随筆「私にとつての母国と日本」の中で「やはり踊りの修業を続けたかったし、また母国語を十分にこなせないのに日本語でもを書く暮らしを続けることに、ある種の限界と不満を感じていた」と述べているように、李良枝にとって母国で自分のアイデンティティを探し求めることは必然的なことだった。

このように李良枝は、一九八四年二月から本格的に韓国で留学生生活を送りながら作品を発表する。金堦我は、その中で『ナビ・タリョン』と『刻』（「群像」一九八四・八）、そして『由熙』（「群像」一九八八・十二）を、留学三部作と位置づけ、一作毎に深まりを見せていく主人公たちの母国での苦闘と、それに伴う心理変化を作家の留学体験と照らし合わせて論じている。本論文でも従来の研究を踏まえ、これらの三作品を留学三部作に位置づけながら、しかし『由熙』を単独の作品としても読むことが可能であるという仮説を立てた。なぜなら、菅野昭正（『刻』「創作合評」「群像」一九八四・九）も指摘しているように、『刻』は『ナビ・タリョン』の続編として読める物語であり、両作品の中では、伽椰琴を習いに母国に来た「在日韓国人」の視点から母国での苦闘が描かれ、それに伴う心境は伽椰琴を通して描かれている反面、『由熙』においては、韓国人側から「在日韓国人」の母国での苦闘を描くという視点の変化と、伽椰琴から大笏（韓国伝統の横笛）への変化が試みられるからだ。李良枝はこのような方法を試みて、私たちに何を提示しようとしたのか考察した。

そして第二部の最後では、前述した三作品以外の他の留学物語の意味を検討した。まず、『かずきめ』（「群像」一九八三・四）と『刻』（「群像」一九八四・八）の間に発表された『あにごぜ』（「群像」一九八三・十二）、次に、『刻』から約九カ月後に発表された『影絵の向こう』（「群像」一九八五・五）、そして最後は、『影絵の向こう』から約半年後に発表された『鳶色の午後』（「群像」一九八五・十一）である。従来の研究では、李良枝の留学物語が論じられる際、これらの三作品が取り上げられることはほとんどない。しかしその後書かれる『由熙』における視点の変化を得るために、これらの作品は必要だったと言えよう。

最後に第三部では、それぞれ第百十六回と百二十二回芥川賞を受賞した、柳美里『家族シネマ』（「群像」一九九六・十二）と玄月『陰の棲みか』（「文学界」一九九九・十一）について、この二人の作家は、李良枝と同じく第三世代に属しながらその作風はどのように異なるか考察した。李漢昌も「芥川賞を通して見る在日同胞文学」（『日本學』二〇〇〇・十二）で指摘しているように、芥川賞を受賞することは日本文壇に「在日朝鮮人」文学の位置づけを確固たるものにするからでもあるように、「在日朝鮮人文学」における三人の位置づけを検討した。

以下では、本論文の概要を示すことにしたい。

第一部 李良枝文学の出発と展開

第一章 民族意識の発見

李良枝の父李斗浩は、一九二六年、当時日本支配下の済州島で生まれる。そして一九四〇年、李は漁師だった父が出稼ぎで暮らしている日本（三浦半島）へやって来る。しかし、朝鮮人であることが不利になると、日本で生きていくために、日本人にならざるを得なかった。その一方、李良枝の母、呉永姫は大阪生まれで、李良枝の幼い頃から大阪にある実家に連れて行ったり、また子守り歌は「朝鮮」のものを歌ってやったり、母国の済州島に対する思い

を常に持っている人だった。このような異なる考えが二人の関係を悪化させたと言えよう。またこのような状況は、後、李良枝が京都への家出することにも関わっているのだ。

李良枝は、「朝鮮」を全面的に否定し、日本人になりきろうとする父と母国に対する思いを持って母の間で徐々に「朝鮮」を意識し始めたのだった。そして幼い時、大阪にある母の親戚の家を「汚らしい」、「野蛮」などと否定し、自分が「朝鮮人」であることを徐々に否定し始める。

第二章 民族意識の再発見

第二章では、京都へ家出した李良枝が、編入した鴨沂高校で日本史を教えていた片岡秀計先生に出会い、これまで否定的に考えてきた「朝鮮」についての認識の変化について、そしてその後、早稲田大学の「韓国文化研究会」の活動及び「在日韓国人」が冤罪とされた「丸正事件」のハンガーストライキを通して追及した民族的アイデンティティについて分析した。

李良枝は、片岡先生の「日本の近代史は、韓国史との関係を抜きにしたら成立しない」との言葉にショックを受け、その時以来、「朝鮮」に対する意味が変わっていく。そして大学時代には、「韓国文化研究会」に入って、在日同胞たちとの討論を通して自分の民族的アイデンティティについて考えていたのである。しかし、あまりにも観念的なうえ政治的傾向が強いことや日本国籍を持っている同胞に対する冷淡な態度に疑問を持つようになる。李良枝は、冤罪事件のハンガーストライキを通してそこでより具体的な「朝鮮」像を描きアイデンティティを追求していたが、自分が抱いていたのとは違った観念的なものであったと気づくのだ。

従来の研究では、このように李良枝が「政治的」な経験を通して自分の民族的アイデンティティを追求したことについてはあまり検討されず、特に「丸正事件」と李良枝に関する論文は、実証的研究は、陳乃縞「丸正事件から得た、李良枝の民族思想と小説への出発―伽倻琴から小説へ―」（『千里山文学論集』第八七号、二〇一二年）のみである。

しかし陳乃縞の論文は、李良枝における「丸正事件」の持つ意義に留まっている。しかし、その後李良枝は、大学の時に知り習った韓国の伽倻琴を再び弾き始め、今度は、「文化的」なものを通して自分の民族的アイデンティティを探し求めて母国の韓国へ行くことまで考えなければならぬ。李良枝は、日本において「政治的」な経験を貫いたからこそ韓国行を決めたのだ。

第三章 母国体験

第三章では、デビュー作『ナビ・タリョン』が出来上がるまでの李良枝の韓国での生活、その後、二人の兄の死とそれが契機となり両親の離婚が正式になったことによる一九八二年から二年間の日本滞在、そして、一九八四年再び母国に戻って本格的に留学生生活を送りながら発表していく作品から遺作となった『石の聲』までの李良枝の足跡を辿った。

李良枝は、反軍部民主化要求のデモが続いている、一九八〇年五月に韓国へ行く。このように、韓国に行くのは政治的な行為として受け取られかねない状況の中でも母国行きを決心したのは、韓国で「文化的」なもの、つまり伽倻琴を通して自分の民族的アイデンティティを探しめようとする李良枝の必然的な行動だったと言える。

韓国では伽倻琴を習いながら韓国の伝統舞踊のサルプリに出会い、その気持ちは、李良枝をさらに母国語の勉強に導き、ソウル大学国語国文学科に入学させる。李良枝のこのような母国での体験は、小説の中で重要な題材として用いられる。

李良枝が「重要な転換点」と述べたように、ソウル大学を卒業した後に発表した『由熙』は、これまでの留学物語とは異なり、韓国人側から見た「在日韓国人」の母国での苦闘が描かれている。このような変化は、長らく複雑な感情を抱いていた富士山に対する気持ちからも窺える。日本と母国の韓国の両国において自分のアイデンティティを探し求めている李良枝は、どちらでもなく全てをありのままに受け入れることが大事だと主張しているように、その姿勢は、後に書かれ、遺作になった『石の聲』で自分のアイデンティティを探し求める主人公の中に新たな形として現れるだろう。

第二部 作品研究

第四章 『へたいら』論

— 『かずきめ』との比較をめぐって —

第四章では、今回初めて見つかった山梨県立文学館に所蔵されている未発表小説『へたいら』と、『かずきめ』そして留学三部作の第一作目『ナビ・タリョン』との類似点に注目し、李良枝文学における『へたいら』の位置を考察した。

『へたいら』の初校の日付は一九八三年七月十五日となっている。これは、同年四月に発表された『かずきめ』から三カ月後である。そして『かずきめ』の中に描かれている第二世代によって多く語られた問題は、『へたいら』の中でも扱われている。例えば、濟州島の表象においては、『かずきめ』では「朝鮮人」であることに怯えを感じる「彼女」は、物語の最後に浴槽の中に身を沈めたまま死ぬが、その時、「彼女」の耳に濟州島の波の音が聞こえたのは、実父の故郷の濟州島に帰りたいという潜在意識と「朝鮮人」であることから自由になりたいという「彼女」の願望からだった。一方、『へたいら』では、濟州島のイメージは夢と現実に分離されて現れており、夢では「暗い洞穴の中」が、現実では「菜の花畑」がきれいに広がっている景色といった相反された風景が描写されているが、両方とも足の甲のない「私」として描かれている。これはまだ自分の民族的アイデンティティに確信を持っていない「私」の不安定な心理状態として考えられる。このように、同じ時期に書かれた作品から李良枝の母国に対する民族的アイデンティティが揺れ動いていたことが見て取れた。

李良枝は、留学先の韓国から日本に戻り、二年間を日本に滞在しながら、このように第二世代の「在日朝鮮人」文学を取り入れた作品を書いたが、再び韓国に戻った後新しい状況の

中においても民族的アイデンティティを追求した作品を書いていたのである。

第五章 『ナビ・タリョン』論

—理想のウリナラを求めて—

第五章では、留学三部作の第一作目『ナビ・タリョン』における、伽倻琴の中に母国に対する誇りを持って韓国にきた「私」の心境の変化に焦点を合わせて考察した。

日本で常に日本人に殺されると怯えていた「私」は、伽倻琴の中に母国に対する誇りを抱いて理想の母国像を求めて韓国に来る。しかし理想の母国探しは、言葉の問題に直面する。

「私」は、日本では「在日韓国人」であることで劣等意識に苛まれ、母国に来て一生懸命に母国語を勉強しても蔑視を受ける。その理由として小倉紀蔵が『韓国は一個の哲学である』（講談社学術文庫、二〇一一・五）で、韓国を表す「ウリナラ」の「ウリ」は、「我ら、我々」の意味を持っており、韓国人が安息できる「心の共同体」であるため、強いナショナリズムで結ばれているように、異邦人である「私」は、「ウリナラ共同体」に受け入れてもらえなかったと考えられる。

しかし、物語の最後に「私」を「サルプリ」という韓国の伝統舞踊を通してもう一度「ウリナラ」に導く。「サルプリ」というのは、「サルは世俗の恨、プリはそれを解く」という意味である。換言すれば、踊ることによって「恨」や「苦しみ」が解消されるという意味を持っている。「私」は、これまで「朝鮮人」であることの「苦しみ」という「サル」に向き合うことが出来なかったが、自分の民族的アイデンティティを追究するために母国行きを決心したのは、これらの「サル」に向き合うための必死のものがきであったと言えよう。そしてこのような「苦しみ」の「サル」を、「サルプリ」を踊ることによって、「プリ」つまり解きほぐすことができたと言えよう。「私」は、「サルプリ」を踊ることによって「恨」や「苦しみ」を解き、理想の「ウリナラ」を探し求めるため再び旅立つのである。

第六章 『刻』論

—母国に対する心境変化の推移をめぐって—

第六章では、『ナビ・タリョン』から二年後に書かれた留学物語の第二作目『刻』における李良枝の母国に対する心境の変化について考察した。具体的には、川西政明が『刻』（『文芸時評』「すばる」一九八四・九）について、『ナビ・タリョン』では、伽倻琴の中に母国が宿っていることを誇りに思っている主人公は、『刻』に至っては、伽倻琴の絃を切ってしまう、その後、絃を張り替えると指摘しているが、その原因までは明らかにしていないため、その理由について分析した。

物語の最初で、十年前から「私」の傍らにあり続けていた伽倻琴と日常用品を同じく「物」として扱っている行動に注目した。木村敏が『時間と自己』（中央公論新社、一九八二・十一）で「ものが客観の側にあるのに対してことは主観の側にあるいは客観と主観のあいだにある。」「と述べているように、「私」にとって、「伽倻琴」の存在は、「物」客観の側」ではなく「こと」主観の側」ではないか。なぜなら、物語の前半における「私」は、衝動的に「伽

伽倻琴」の絃を切ってしまうが、それが後半に行くにつれ「単に役割を果たすだけの『物』ではなかった。妙に人を圧倒する存在感」のある「物」になるからだ。つまり、「存在感のあること」に変わっていくのである。

母国の韓国に留学に来た「私」は、決められた規則に従って毎日を過ごしていた。換言すれば、「制度的時間」に合わせて生きていたのだ。特に「私」は、化粧の順番を守るという規則を作っているが、その順番を間違っていたことに気づいた時から、「制度的時間」は崩れていくのである。そして、「制度的時間」が崩れ「内面の声」が聞こえた「私」に伽倻琴は「存在感のあること」と思われてきたため、再び絃を張りかえるようになったと言えよう。『刻』の物語冒頭は、「化粧が終わった。」から始まり、結末は、「私は、化粧を始めた。」で終わっている。結末のみ、主語が付いていることの意味は、「在日韓国人」としての自分と韓国社会から思われる「日本人」としての自分との間を揺れ動いている「私」の「在日韓国人」でもなく「日本人」でもない、ありのままの自分のアイデンティティを探し求めようとする意識ではないだろうか。

第七章 『由熙』論

―「政治的」と「文化的」との混在から視点の変化まで―

第七章では、『刻』から四年後に発表された留学三部作『由熙』における新しい部分について分析した。従来研究では、『ナビ・タリョン』、『刻』及び『由熙』を留学物語三部作と位置付け、母国に対する心境について論じられてきた。しかし、『由熙』を単独の作品としても読むことも可能であると考えられる。なぜなら『刻』と『ナビ・タリョン』においては、伽倻琴を習いに母国に来た「在日韓国人」の視点から母国での苦闘が描かれ、それに伴う心境は伽倻琴を通して描かれている反面、『由熙』においては、韓国人側から「在日韓国人」の母国での苦闘を描くという視点の変化と伽倻琴から大琴（韓国伝統の横笛）への変化が試みられるからだ。

『由熙』では、『ナビ・タリョン』、『刻』より一層、母国語に対する主人公の心境が目立っている。その中に大琴を登場させたことは、「ウリナラ共同体」に溶け込むことが出来ず、それでも「ウリナラ」と言わざるを得なかった由熙は、自分を嘘つき、偽善者と思うが、自分の苦しい気持ちを大琴の中に求め「大琴の音は母国語」だとしこういう音に現れた声を、言葉にしたのが「ウリキョレ（我が民族）」だと言って民族の歴史性を持った音に昇華してしまうことから、大琴という装置は必然的なものだったと考えられる。このように韓国人になろうとしてあがいている由熙を、いたいけな、放っておけない存在と感じ、韓国への同化を迫る語り手の「私」は、最初、日本や「在日韓国人」という枠組みに当てはめて判断していた。しかし、徐々に由熙の「個別性」を認めるようになっていく叔母さんを通して、由熙が抱えているだろう様々な問題は、由熙自身が解決しなければならぬと思うようになる。

木崎さと子は、語り手「私」について「書評『母語』への問いかけと祈り―李良枝『由熙』」（『群像』一九八九・四）の中で、「『私』は祖国を持つインテリであり、由熙という若い

『祖国喪失者』の救済者でありたいと望みつつ失敗するのだが、憂鬱に近かったような『私』の塞ぎは、由熙に会ったことでなくなっていくた。」と分析している。だが、「私」の憂鬱に近かったような状態は、叔母さんを通して由熙を理解したことではなくなっていたのではないと思われる。

由熙は、韓国を去って行く時、「私」宛てに日本語で書いた「紙の束」を残して行った。それは、なぜ由熙は日本に帰ってしまったかを改めて「私」に考えさせる契機を与えるための、一つの装置ではないだろうか。自分の母語が日本語であるか、それとも韓国語であるか絶えず自分に言い聞かせ探し求めていたが、結局「ことばの杖」を掴めなかった由熙とは異なり、語り手の「私」は、自分の母国の文化や母国語について揺るぎないアイデンティティを持つており、「ことばの杖」に支えられ、安定していた。しかし由熙という「外部」の存在に出会い、それは必ずしも、絶対的なものではないことを気づかせられたのだ。そして由熙を通して「私」は、母国における一人の女性としてどのように生きていくべきかと考えさせられたのである。換言すれば、李良枝は、『在日』の問題を描く場合でも、それを通して今日を生きる個々それぞれのアイデンティティまでを追及していたのである。

第八章『あにごぜ』、『影絵の向う』、『鳶色の午後』論

—もう一度留学物語に戻って—

第八章では、『ナビ・タリョン』、『刻』及び『由熙』の他に、留学物語に当たる『あにごぜ』、『影絵の向こう』、『鳶色の午後』について考察した。『あにごぜ』(「群像」一九八三・十二)は、『かずきめ』と『刻』の間に、『影絵の向こう』(「群像」一九八五・五)は、『刻』から約九カ月後、『鳶色の午後』(「群像」一九八五・十二)は、『影絵の向こう』から約半年後発表された。従来研究では、この三作品についてほとんど論じられることはなかったが、李良枝の母国に対する心境変化について考察する際、これらの作品分析は欠かせない。そこで本章では、李良枝文学における『あにごぜ』、『影絵の向こう』、『鳶色の午後』の位置づけを試みた。

『あにごぜ』は、李良枝が韓国留学を中断して日本に戻り、二年間滞在していた時に書いた。第四章で検討したようにこの時期に書かれた作品は、第二世代の「在日朝鮮人」作家たちによって多く語られてきた題材が描かれており、『あにごぜ』でも語り手「私」の姉は、「朝鮮人」部落で底辺労働者と共に生活する。しかし日本の中に自分の民族意識が発見できないと思った姉は、母国留学を決心するのだ。李良枝は、この時期、このまま日本に残るべきか再び母国の韓国に戻って留学生活を続けるべきか迷っていたと考えられる。そして自分の民族的アイデンティティについて、前世代の「在日朝鮮人」の生き方を通してだけでなく、母国の韓国という新しい状況の中からも追求していたのだ。このように、李良枝は、母国に戻って本格的に留学生活を送りながら作品を書く。そして『刻』が書かれた次の年、『影絵の向こう』と『鳶色の午後』を発表する。『影絵の向こう』においては、自分を日本人でも「在日韓国人」でもない「外国人」だと想定し母国の韓国へ手紙を送る、章子の複雑な気

持ちが描かれている。李良枝は、『刻』で韓国側から思われる「日本人」でもなく、日本側から思われる「在日韓国人」でもないありのままの自分のアイデンティティを探し求めていたが、この試みは、その後『影絵の向こう』でより深められ「在日朝鮮人」だけが背負っている問題を越え、民族や国籍を問わず個々それぞれのアイデンティティを描こうとしたのではない。一方『鶯色の午後』においては、三年前、母国に来て一日でも早く生活に慣れなければいけないという気持ちとそれを否定しようとする苛立ちの感情が交差していた敬子は、時間が経った今でも時々そのような気持ちと、韓国の伝統舞踊を通して母国と向き合っているのだ。

『鶯色の午後』から約三年後に発表された『由熙』について李良枝は、「私はようやく本国人の気持や立場を多少なりとも理解できるようになったのであり、また理解していく道こそが、在日同胞である自分自身の姿を客観化して浮き彫りにできる道であることを悟った。」と述べている。このように李良枝は自分の立場をより客観化するため、第二世代の「在日朝鮮人」文学の題材を入れた『あにごせ』、「在日朝鮮人」が抱えている問題を民族や国籍を問わず個々それぞれの人間像の中で考えた『影絵の向こう』、そして伝統舞踊を通して母国と向き合っていく姿が書かれた『鶯色の午後』の中での試みを経て『由熙』を書きあげたのである。

第三部 第三世代における李良枝の位置

第九章 家族という物語

―柳美里『フルハウス』から『家族シネマ』へ―

第九章と第十章では、それぞれ第百十六回と百二十二回芥川賞を受賞した、柳美里『家族シネマ』（「群像」一九九六・十二）と玄月『陰の棲みか』（「文学界」一九九九・十一）について、李良枝と同じく第三世代に属しながら、その作風はどのように異なるのか考察した。李漢昌も「芥川賞を通して見る在日同胞文学」（「日本學」二〇〇〇・十二）で指摘しているように、芥川賞を受賞することは日本文壇における「在日朝鮮人」文学の位置づけを確固たるものにし、韓国においても注目を集め知られるようになる契機を作ることの意味するからである。

第九章では、柳美里『フルハウス』（「文学界」一九九五・四）の続編である『家族シネマ』を延長線上におき、両作品における家族はどのように表象されているのか分析した。『家族シネマ』は、黒井千次が「芥川賞選評」（「群像」一九九七・三）で「一家が揃って暮らす家庭の崩壊を描いた作品ではなく、解体した果てから逆に光を当て」その崩壊した家族をどのように再生するかというテーマの小説であると指摘している。『フルハウス』においては、長年離散状態にあった家族の絆を取り戻そうとする父が新築の家に娘二人を呼び戻そうとするが、娘の素美は、もうとつくに家族の絆は完了してしまったと思う。結局、娘二人は、新築の家を出て行くが、父はその場所を埋めるかのようにホームレスの家族を住まわせる。

このように新築の家はホームレスの家族によって「フル」になったが、素美の家族は絆を取り戻すことができなかった。そして崩壊した家族は『家族シネマ』で再び映画を撮るために集まった。しかし、カメラの前で演じることによって辛うじて保たれていた「現実の家族」は、映画を撮るといふフィクションを通じて、そもそもフィクションに過ぎないことが暴き出されたのである。

柳美里は自分が「朝鮮人」であることを否定するのではなく、作品の中に「在日」にかかわる素材」を出発点として取り入れた。『フルハウス』と『家族シネマ』に提起されている問題は「在日」を超え、あらゆる家族の抱えている普遍的なテーマに到達していると言えよう。

李良枝は、日本において「丸正事件」の無実を訴えるハンガーストライキ、つまり「政治的」な経験を通して民族的アイデンティティを探し求めており、今度は伽倻琴という「文化的」なものを追求するため、母国の韓国に留学し、自分の描いていた理想の母国と、現実として現れた母国における生活との乖離、「在日韓国人」が抱えている言葉の問題やアイデンティティの葛藤は、民族や国籍を問わず個々それぞれの人間が抱えていることだと気づいたのである。そして柳美里は、これらの問題を家族の中で描いていたのだ。

第十章 玄月『蔭の棲みか』論

—「蔭」の意味をめぐる考察—

第十章では、『蔭の棲みか』を通して磯貝治良が『〈在日〉文学の変容と継承』（新幹社、二〇一五・二）で指摘しているように、「様相をかえた〈正統〉の〈蘇り〉」を見せている玄月文学の位置づけを確認してみた。

物語は、「大阪市東部の下町」にひっそりと存在する集落が舞台で、過去の歴史を体現する語り手の「在日朝鮮人」老人を中心に展開され、過去「朝鮮人」が集まって住んでいた時に起こったある事件を軸にして、現在は、不法労働者にとって代わって、新たな「外人」が増えたが、再び過去と似たような事件が起こることにより、「在日朝鮮人」集落は新たな変化を見せる。

玄月は、作品の中に「虚構の集落」を設定し、そこに住んでいる「朝鮮人」のみならず、「集落」に立ち入る日本人や他の外国人もまた、日本社会の「外部者」として排除される可能性を示し、「小説では『在日』の問題を描く場合でも、それを通してより普遍的な人間像に迫っていききたい」と主張している。

李良枝は、留学先の韓国から日本に戻り、二年間を日本に滞在している間、第二世代によって語られた問題を取り入れた作品を書きながらも、再び韓国に戻って新しい状況の中からも民族的アイデンティティを追求した作品を書いていた。そして、玄月の場合は、自分が生まれ育った大阪の生野区を舞台に作品を書き続けてきたが、その舞台は、前世代によって多く語られた、一九七三年に生野区に名前が変更されるまでは「猪飼野」と呼ばれ差別されてきた場所であった。しかし玄月は、前世代から語られた舞台をそのまま踏襲するのではなく、「虚構の空間」を作り上げ、つまり日本の中の新たな場所で民族や国籍を問わず今日を

生きる個々それぞれの「人間像」を描いたのである。

終章

本論では、「在日」社会の中における多様な生き方の中で自分のアイデンティティを探し求めて生きていた、また生きていく「在日」作家と呼ぶべき三人を取り上げて考察した。まず、李良枝は、日本で「政治的」な経験を通して民族的アイデンティティを探し求めていたが、やがて韓国の伝統文化に魅了され母国留学を決め、韓国で自分のアイデンティティを探し続けた。そしてそれらの模索を通じて「在日朝鮮人」が抱えている問題は、その形が特殊なだけですべての人に共通する問題であることも考えるべきだと私たちに提示した。次に柳美里は、主に家族について興味を持ち、作品の中に「在日にかかわる素材」を出発点として取り入れながら、作品の中で提起されている問題は「在日」を超え、あらゆる家族の抱えている普遍的なテーマに到達した。そして、最後に玄月は、第二世代から多く語られた大阪の生野区を舞台に今日を生きる個々それぞれの人間像を描いて新しい「在日」社会の一面を私たちに見せてくれた。

本論文では、次の二つの成果を挙げる事ができた。第一に、従来の研究は、李良枝の民族的アイデンティティが論じられる際、李良枝の日本における「政治的」な経験を通して探し求めていた観点からの論文はほとんど見られなかった。今回は、李良枝自身が、「丸正事件」のハンガーストライキを終えた後、いくつかの雑誌や新聞に発表したものをさらに見つけ、そこから李良枝は、日本で「政治的」なものに関わったゆえに、次は「文化的」なものを通して民族的アイデンティティに向き合うと決めたことが浮き彫りになった。第二に、今回初めて山梨県立文学館に所蔵されている未発表小説『へたいら』と『かずきめ』という類似した物語に着目し、そこから李良枝は、第二世代「在日朝鮮人」作家たちによって多く語られた題材を取り入れながらも、新しい状況において自分の民族的アイデンティティを探し求めたことが見出された。

今後の課題として、遺作となった『石の聲』を通して、李良枝の民族的アイデンティティはさらにもどのように変わっていくのか考察していきたい。