

A Tragicomedy about a Family Making Reed:  
'Uma' by Nobuo Kojima

Masaaki HIKITA

## 欲望する家族という悲喜劇

## —小島信夫「馬」論—

小島信夫「馬」<sup>1)</sup>は、実に魅力的なテキストである。このテキストは以下の様に始まる。

僕はくらがりの石段をのぼってきて何か堅いかたまりに躓き向脛を打ってよろけた。僕の家こんな躓くはずのものは今朝出がけにはなかった。今朝出がけではなく、今まで三年何カ月のあいだにこんな障害物はなかった。これはいったい何であろうと思つてさわつて見ると、材木がうず高くつんであるのだ。それに手ざわりによるともうその材木には切りこみさえしてある。僕の家敷地に主人である僕に断りもなしにいったい誰がこんな大きな荷物を置いて行ったのか。それにしても材木は家を建てるべき材料だから、誰かがこれで以て家を建てるにちがいない。家を建てるにすれば、ここから五斗も六斗もはなれたところに建てるはずはない。建築者はこの近所に住んでいるのか、住もうとする人にちがいはない。いったいその本人はどこで、何のために僕の家の敷地に置かねばならないのか。

「僕」と称する語り手は、一見詰めで考えるタイプの様だ。にもかかわらず、実は必要のないところに拘泥したり論理が肝心なところで飛躍してしまうところが、このテキストのパロディ的側面を支えている。テキストに偏在するパロディ的側面は、小島作品の特質とも言えるものだが、本テキストの場合は、語り手の信頼性を担保に、同時代の政治的社会的問題を逆説的に語る手法として、それが有効に機能していると言える。

さらに、この「僕」は、終始「家」の「主人」であるという自意識に支配されている点に注目しておかねばならない。夫が妻の

正田雅昭

ために家を建てさせられているという指摘に対して、頑なに自分の意志であることを主張する夫の様子は、「四〇代」(昭和三九年)などにおいても見られる小島作品の家に対する考え方の特徴であるとも言える。

こうした意味で、トキ子の拘る「家」を「house」よりも「home」としての意識があるものと指摘し後の『抱擁家族』との関連を論じた村上春樹<sup>2)</sup>の指摘は興味深い。また、小島の小説全体の中で『馬』を寓喩的に捉えるか、リアリズムとして捉えるか、などという評価史の上に立ち、

「家を建てる」という課題が一般化してゆく時代の様相を、自身の私的体験を文学化することによって映し出して見せた文学史的意義をも認めることが出来るのである。

という谷川充美<sup>3)</sup>の指摘も首肯し得る。しかしながら、谷川自身も指摘するように「馬」は小島自身を語る作品としては、どちらかというと傍流に位置したものであり、本論の関心もそこにはない。むしろ、そうした作家論的な面を捨象し、時代との再接続によって、この逆説性に満ちた巧みなテキストのもつ意味を再考してみることに、戦後社会の一面を考察してみようとするものである。

## 1 欲望する家族

トフラーが『第三の波』<sup>4)</sup>で指摘するような工業社会に適應する核家族、すなわち「夫が収入を得、妻が家事をこなす、何人かの幼い子供をかかえる家族」が、日本において増加し始めるのは

昭和三〇年代、まさにこのテクストと同時期であったと言える。「僕」とトキ子との間に子供はいないが、この家族が、トフラーの指摘する核家族、少なくともその予備軍であったことは間違いない。

荒川茂則は、トフラーを引用しつつ次のように述べる<sup>5)</sup>。

産業化は日本社会の「企業社会化」をもたらしたのであり、産業人口構成の転換は日本社会の「被雇用者社会化」を意味していた。そして、この時期に都市に流入急増した被雇用者層が新たに形成していた家族が典型的な日本の戦後家族であり、その多くはトフラーのいう意味での核家族であった。

こうした家族の「新しさ」は、戦前の家制や家父長制に代表される伝統的な制度や価値観からの自由によって保障されたものであり、ここから解放された私的欲望は、「貧しさからの脱出」という抽象的な目標から始まり、朝鮮特需やそこから始まる日本経済の復興を経て、高度経済成長期に向かうと「豊かさの追求」という具体的な目標が見出されるようになる。

本来、それ自体も抽象的であるはずの「豊かさ」は、戦後急速に普及するアメリカの中産階級の生活という目に見える物質主義的な価値観によって覆われ、三種の神器とよばれた家庭電化製品（掃除機（後に白黒テレビ）、洗濯機、電気冷蔵庫）を揃えることが家族の幸せの指標となっていく。そして、その家族たちにも最も強く欲望されたものが、他でもない「家」（マイホーム）であったのだ。荒川は、さらに以下の様にも述べる<sup>6)</sup>。

家族の個別的な目標をめざして「夫が収入を得、妻が家事をこなす」という性別役割分担の理念を軸としながら、夫婦が中心となって、家族員の凝集性が作り出されていくという家族生活の姿に戦後家族の原型となったイメージをみるることができるように思われる。そして、このような戦後家族の私生活中心主義的な価値観は一般に「マイホーム主義」とよばれ

ているものである。

社会学に代表される戦後社会分析において、このマイホーム主義は、「マイホームや耐久消費財をめぐる家族集団を結集し、より上位の集団である企業に対しては夫が家族集団の代表者として奉仕する構成」<sup>6)</sup>などと批判的に位置づけられることが多いが、一方で「天皇を頂点とした国家主義的イデオロギーの秩序につながる家制度や伝統的な共同体の絆から解放された人々の私的欲望充足志向の表出化」という見方もあり、その意味で家族の共同性の「私化」であったという指摘<sup>5)</sup>もある。

「私化」とは、制度化や合理化が進む社会において、人々がこうした領域から主観的に距離を置き、家族などの私的領域に自らのアイデンティティや生き甲斐の基盤を見出す現象をさす。こう考えると、「僕」が家の外部で行われる労働の内実にはほふれることなく、家の内部における妻との関係や家庭における「主人」としての位置に拘り続けているのは、まさに戦後の新しい価値観の体現者であると言えるだろう。

では、二人はどのようにして「家族」となったのだろうか。

これはそもそも僕がトキ子との結婚に入るさいに、愛の告白をしたときからはじまっている。僕は義理がたい男なので、もう十数年のあいだ、この貴重にして悲しむべき言葉を一旦とられてしまったために、（残念なのは、思い出して見るにトキ子が直接僕に愛の告白をしたことは一度もない。彼女は映画に誘ったり、ケーキを御馳走してくれたり、淋しそうにしていた僕に接吻を許したりはしたけれども）以来、僕はトキ子に云いたいことがいっぱいあるにもかかわらず、いつもトキ子の方が僕に云い分があると思っているのだ。

一人称語りの「義理がたい」という自己定義には、一定の留保を置くべきだとしても、結婚前に「僕」によってなされた「愛の告白」は、「主人」という自意識とともに、「僕」のみならずこの

テキスト全体の通奏低音となっていることは間違いない。この物語は、ラストシーンから単純に考えれば、「僕」が妻からの「愛の告白」を得ようとする物語と言える。

それにしても僕が甘く見ていただけで、誰か彼女に金をみつぐ愚か者がいて、それをトキ子が上手に建築の方にまわしたのかも知れぬ。いやそんなそぶりは今までにあったはずはない。僕は今までトキ子が少しでも僕から離れて、僕自身に對してではなくとも愛の告白をしてくれることを願ってきたくらいだが、そんなそぶりはなかった。あるいは愛の告白を、例によって、うまくかち得たのかも知れない……

他の男性に對して「愛の告白をしてくれることを願っ」ているという言説は、その後、妻の浮気を執拗に疑う「僕」の行動からみても決して鵜呑みに出来るものではない。だが先に「愛の告白」を受けることがその後の関係性において優位な位置を獲得することになるといふ論理は、テキストの中では揺らぐことがない。しかし、実はこの語り手の「論理」を根底で支えているのは、告白から発生した「倫理」であることが重要なのである。だからこそ、先に述べたような「愛の告白」を得ようとする物語であると読めるわけだ。一見論理的に見えるこの語り手の行動原理が、実際には倫理であるという意味で、このテキストは「倫理的な物語」であるとも言える。

もちろん、「愛の告白」を得ていないと思うことも、得たいと思うことも「僕」の独白にすぎないわけだから、その信憑性には一定の留保が必要だ。つまり、論理的にはすべての出来事に對して「僕」の「思い込み」である可能性が排除出来ないというわけだ。

しかしながら、一人称語りとは、基本的にはその語りの内容への信頼を前提とした構造であるとも言える（そうでないと小説世界全体への信頼が保証されない）。だから、こうした語り手の情報に對する読者の疑念的態度自体に問題があるのではないかと

いう反論も想定出来るわけだが、最後には精神病院に入院させられてしまうこのテキストの内容は、読み進めれば進めるほどその信頼性自体が揺らいでゆく構造をもっている。だが、テキスト全体はぎりぎりの位置でその破綻をくいとめていく。その意味でこのテキストは、論理性の破綻と倫理性の補完の間に成り立ったものであるとも言える。

僕は脛をさすりさすりトキ子に詰問した。

「誰におかせてやったの」

「さあ、何とっていいかしら、誰にもおかせてやらないわ」

「すると、これはどういうことになるの」

「私が置かせたのよ」

「そう、誰が建てるの」

「そりゃ、あなたよ」

僕は今までトキ子にはおどろかされつづけであるが、自分の建てる家のことを自分で知らないということには、まったく闇夜（やみよ）に鼻の先きをつままれたような、一方的なかんじを受けざるを得ない。

家を建てるという主体的行為が、まったく「僕」の意識の外側で進んでいる。しかしながら、戦後急増する核家族システムの中、専業主婦の妻をもつ「僕」にとって、その費用の工面は当然ながら自分の労働においてしかない。ここで、倫理とともに彼の行動を支配しているもう一つの原理（意志）が妻の口からしか得られないことにも注目しておくべきだろう。

妻の言葉や行動、物理的に建築されてゆく家。こうした可聴的、可視的なものに対して「僕」は一切受け身である。いや、正確に言えば決して抵抗することが出来ないでいる。しかしながら、「家」を建てるための資金、それを得るための労働はすべて「僕」に委ねられていながらも、その労働の内実は、少なくともこの物語の中では不可視である。

不可視な労働の対価は、決して望むわけではない家として可視

化されようとしている……。その意味でこの小説は、「僕」による、何かしらへの抵抗と挫折の物語であるとも言える。では、「僕」は一体何に抵抗しようとしているのだろうか。また、それは何故に失効してしまうのだろうか。

僕は自分一人にいる時には何も恐れたことはないが、さつき云ったように、トキ子の前へ出ると僕は、トキ子が僕に愛情の奉仕を要求し、僕を馬車馬のように働かせるつもりでいることが分るので、僕はたえず本心は怒っている。トキ子に怒っている。そのために僕はいつどなりだすかも知れず、どなればトキ子は僕の愛情を疑った言葉を吐きだし、昔日の「愛情の告白」をもち出し、僕の裏切りを責める。僕が居直ってしまえば、トキ子は家出をするかも知れないが、家出をしたとて、どこに行くところがあるろう。それで僕はなるべく彼女の顔を見ないようにし、もっぱら平穩無事をのみ祈ってきたのだ。

「愛情の告白」とは、言ってみればある種の契約である。契約ではあるが、それが単なる「告白」であればその破棄は条件次第では可能である。ここで言う「条件」とは、破棄に伴う「罰」や事後的に起こり得る事態への懸念である。もちろん「告白」された「愛情」が現在も継続中であれば、それは条件の如何に関わらず「告白」の主体である「僕」を縛り続けるだろう。しかしながら、すでに「愛情」が存在しないならば、妻が出て行くという事態は、歓迎すべきものでこそあれ、懸念されるものではない。「愛情」は不可視なものだから「告白」の真实性は、原理的には保障され得ない。逆にいえば、だからこそ、証明がその後の行動に求められているわけだ。さらに、この証明の真偽は「告白」した本人には委ねられてはいない。「愛情」の真实性は、常に「告白」された相手の考え次第である。

もちろん、これを「僕」の「愛情」ではなく「同情」と見ることも出来るかもしれない。だが、どの様な「情」であったとして

も、「僕」は自分の発した「告白」の言葉によって、以後の人生が縛られ運命づけられたことになり、その間にある「妻」がいかなる媒体であったとしても、「僕」を本当に縛り続けているのは「僕」自身に他ならないのだ。

しかし、ここで注目しておきたいのは、そうした「情」による倫理とは、「僕」とトキ子の間の特殊事情ではなく、当時の都市及びその近郊の新しい家族に共有されていたものであったということなのだ。

「僕」についての詳細は書かれていないが、身寄りもないトキ子は一切の戦前の伝統的家制度からは解放されていると言える。また、少なくともこのテキストにおいて「僕」の出自について語られることもない。そうした点から考えても、両者が家同士の契約によって成り立つお見合い婚であったとは考えにくい。

まさに、「僕」とトキ子は、戦後社会を代表する新しい家族であった。その意味で、この家族が、恋愛を成立させた言葉（愛情の告白）や物語（その後の生活継続の努力）によってその倫理的基盤を形成し、それが家族を維持継続させてゆく論拠となることが、同時代的な都市部の感覚においては普遍性があつたと言えるのだ。

「馬」が執筆された時代、戦後の新しい家族は、新しい豊かさを目指して欲望し始めたのだ。そして、愛の契約によって、家の外部における不可視な労働は繰り返され、その対価は家の内部において物質的豊かさという可視的なものとして現出される。契約の実効性は、その物質的豊かさによって追認されてゆく……。戦後家族という有機的結合体は、豊かさという不可視なものを家という形で可視化してゆこうとしたのである。

こうして時代と切り結ぶ端緒を得たテキストは、どこに向かうのだろうか。

## 2 新しい家族たちの時代

病院送りにされてしまうという物語や論理的に破綻した語り手

の言説によって、このテキストは、常に精神分析的な視点の読解に我々を誘い込む。

僕が彼女にあたえたおぼえもないのに、僕のみついだ金だとすれば、僕が小悪事さえもはたらかず、日々恐妻これつとめてきたのは、ヘソクラれるためであったのか。

顧みるに僕は、世の男は小悪事をはたらくか、ずぼらであるためにこそ、恐妻であるのに、僕というにんげんはこれとはちがう。くわしく云うと僕は自分をおそれていたから妻をおそれていたのかも知れない。僕は自分一人である時には何も恐れたことはないが、さつき云ったように、トキ子の前へ出ると僕は、トキ子が僕に愛情の奉仕を要求し、僕を馬車馬のように働かせるつもりでいることが分るので、僕はたえず本心は怒っている。

「さつき云ったように」と述べるこの語り手は、誰かに向かつて語っているのだが、その相手はテキスト中には明示されない。だが、この相手を読者に見立て、クライアントと医者という関係を安易に構築する読解に意味があるとは思えない。まして、ここで語り手の言説の信憑性などに拘泥してしまうと、テキストの最も肝要な部分を読み落としてしまうだろう。

むしろ、ここでも注目しておきたいのは「自分をおそれていたから妻をおそれていたのかも知れない」と、いかなる事態も「愛情の告白」をしてしまったことの結果として恐れている鏡の世界に閉じこめられた様な「僕」のあり方である。前章で確認してきたように、このテキストを戦後の新しい家族の欲望充足をめぐる物語として読もうとするのならば、その欲望の主体を家族として考える限りにおいては、それは「単数」(家族という有機的結合体)であるとしなければならぬ。欲望の主体を考察する精神分析が、その領域に無意識の層を発見したことが重要なきっかけであったことは、今更言うまでも無いが、その発見とは統一され安んじた一つの主体(人間)という概念に対するアンチテーゼだっ

たと言える。

戦後の「ニュー・ファミリー」としての「僕」とトキ子という家族の存在、そして家を建てようとする家族の行動は、その意味においては一つであるが、その行動自体は、異なった「欲望」によって支えられている。

僕は頭をかかえて、このことをこれ以上トキ子に聞かず、自分のアタマで考えることが非常に大切であると思ってもいるように、例によってトキ子の顔も見ずに(僕はもう数年トキ子の顔を見たおぼえがない)物の五分も考えていたが、ついに分らぬ。ふりむくとトキ子は新聞を読んでいる。

基本的に一人称告白体であるテキストではあるが、その内省においてさえ「大切であると思ってもいるように」とまるで他人の出来事のような描写である。それも、この不信は、自己の思索の内実ではなく、思索する態度にまで及んでいることが、読者にとってよりこの語り手の統一性への信頼を失わせる原因となっている。

僕は自分のアタマが三十五を越してきゆうにまわりが悪くなったかと、腹立たしい気持ちにかられてはじめてトキ子の顔をジッと見るとその顔は肉がたるんできてはいるが、僕の心のすみずみまで知りつくしているような、昔かわらぬ自信ありげな風貌だ。

一方、「心のすみずみまで知りつくしているような」とやはり自分の知り得ない行動原理はトキ子によって支配されている。

お金は誰が出すの、とけつきよく考える前からの大問題を小さい声で囁(ささや)くように僕がつぶやくと、「お金は私が出すのよ」と平然という。それでやはり僕が疑って見た通り、誰か彼女にみついだ者があったのかと、うら

がなしい気持になるが、そのうちだんだんアタマがほてってきて、「だけど、それは誰なの誰なの、相手は？」とふるえる声でききただしてみると、

「まあいやらしいわね。それはあなたよ」と答える。

ここでは「出す」という言葉の意味がずれている。トキ子は支払うという行為の主体をさして自分だと応えているのだが、「僕」の質問はそもそも金の出所である。その意味が追究されるや否や「いやらしいわね」と言うトキ子の対応におれはない。トキ子は、家を建てる決断をし、その指示をし、そして対価を支払う主体であるが、その消費をめぐる物語には、生産という側面が完全に抜け落ちている。

ところがトキ子はいったいどうしたのか知らないが、何年間の沈黙のうちに、僕の金をへソクリ、それがいくら貯ったとも分らない。

僕が何か公金でも費消して首でもくくろうとしている時に、へソクリを僕の前に出してくれるならば、山内一豊の妻である。悲しむべきことには、僕の望みもしない家を建て増ししようとしており、既に工事は始まるうとしているのだ。

「山内一豊の妻」という比喩は、恐らく後に出てくる「馬」のエピソードへ接続してゆくものとして機能している。このテクストは、ある語彙がメタファーとして後の語彙に接続されてゆく特徴がある。こういった点も精神的ではある。

テクストの中で再三トキ子に抵抗を試みようとしながらも、「僕」は、トキ子の家を建てようとする欲望を完全には否定し切れない。

「あなた、うれしくない、ほんとうはうれいしんでしよう」

そう云われると妙なくすぐったいような気持にならざるを得ない。何一つ非難する点はありません。僕のような男に

相談していたら、永久に家だの部屋だの建つことはない。現にこのアバラ屋だって、これはトキ子の強行策によっていつのまにかここにこうして存在するようになったのだ。この僕にとつては城壁のような気持をおこさせる迷惑な敷地を手に入れたのも彼女だ。

同じく「山内一豊の妻」から派生した「城壁」という表現に連なる「迷惑な敷地」という言い方は明らかに否定的見解だが、だからと言って「僕」にとつて妻の欲望は「何一つ非難する点はない」。生産の主体と消費の主体は家族という結合体において一つである。しかしながら、内部の他者は、互いを否定し合いながらも決して分かり合うことはない。

僕は家というものは、にんげんがこの世に生れてきた以上、神様がすっぽりと頭の上から一軒ずつ傘のように下してくれべきものだというような妄想をいだいているので、大きい家の建っているのを見ると、自分の持物や、自分のことでもあるように「この家は大きすぎるぞ、分けてやるべきだ」と呟くのだ。

家が神様の様な存在から「傘のように下」りてくるといふ感覚。そして、大きな家は「分けてやるべきだ」とする感覚。この感覚は、稼ぐことによつて他人と自分をくらべ、より大きく家を増築しようとする感覚とは永久に分かち合えない。

僕のいる北の三畳間からは北向きの斜面が一望されて、日々何か悪事をはたらいているようなやましい気分になやまされるが、トキ子はいつも南の部屋にいて、一段と高いかぶさるような隣りの家ばかり気にしている。これは僕とトキ子の考えのちがいを表わして、僕はトキ子の顔を見ないように、この南側の一段と高い家はあってもなきが如く、見てはいないのだ。

「北向」である「僕」の視線と「南側」の高い家をいつも気にするトキ子の「考えのちがいが」というのは興味深い。トキ子の家を大きくしたいという欲望は、そもそも南側の家の高さによって喚起されるものであり、そういった欲望が喚起されることがない「僕」の有り様は、「見ていない」という意識的な拒否によって成り立っているのである。

また、逆に北向きの斜面の方は意識的に見ている「僕」には、「何か悪事をはたらいているようなやましい気分」が喚起されるが、これが「斜面」から発生することは、己の見下ろすという動作がその原因であることから示唆されている。己の建てた家の位置や高さから発生することの罪意識は、特に必然性のない意識ではあるが、これはより南側の家から「僕」自身が「僕」の家を見た場合も、原理的には同様に発生する意識である。

家を高くするという欲望が、他人の家から喚起されるものである以上、南の視線では常にその欲望の渦中であり、そこから逃げる術はない。しかしながら、ジラールによるまでもなく、その欲望のシステムが人間にとって本質的あるいは原理的であるならば、最大の防御方法はあえて「見ない」ことである。

「家」を商品の象徴とし、その高さをまさに「物象化」「物神化」の象徴とみるならば、南では他者の商品への欲望が次の欲望を喚起し、家の大きさはますます競われてゆく。一方、北ではそうした商品を「見ない」こと、つまりはそうした情報を抑えることが欲望の抑制に繋がり、商品価値を肥大化させ続ける「やましい」気分から己を外に置くことが出来るようになる。これが「考え方」の違いであるならば、両者はまさに戦後の冷戦構造における思想の違いのアナロジーに他ならない。だが、そうであるならば、なぜ二人の視線は「東西」ではなく「南北」に向けられるのであるのか。

建前の日、その日も僕は稼ぎつかれて、戦前に朝鮮軍司令官の住宅が所せまく建っていたというわが家の敷地の石段をのぼってきた。「大した石段だね」と常々僕の友人に冷かさ

れていた石段なのだ。この大谷石の石段や崖は、ちよつと城廓の感がある。僕はそんなものを見ると、大谷石を切りきざんだりここまで運んだり、これを積みあげた労苦ばかりがまざまざとうかんできて、心が痛くなるばかりであり、今頃、朝鮮軍司令官某はどこにどうしているのやら、と気にかかることばかりで、のぼる足取りも重いのだ。

多くの安直なエンターテイメントでは日本の経済発展を、戦後の日本人の努力の結果であるという側面に偏って描きがちであるが、その背景には明らかに朝鮮戦争の軍事特需がある。そして、前述した様に都会の新しい家族たちが自分たちの家を建て始めようとするのは、特需（一九五〇〜五二年）以降のことである。

そう考えた時、冷戦の東西問題は紛れもなく、日本においては朝鮮の南北問題を下敷きにしたものであることが理解されるはずだ。そして、「僕」とトキ子の城（家）の土地にも、朝鮮軍司令官の住宅の跡地であるという歴史が刻まれている。朝鮮という歴史の上に立てられた家は、南側では経済的競争原理によってより大きくなることを夢想し、北側では平等な再分配を夢想する。

比喩的には「僕」の抵抗とは、こうした自由経済原理への抵抗であると言えるが、テクスト上で、この抵抗が勝利をおさめることとはない。なぜならば、家を建て大きくしてゆくことこそが、戦後家族という主体にとっての明確な行動目標だったからである。

思い余ってトキ子に建築費の伺いを立てると、指を三本あげた三十万だという。三十万へソクったのかときくと、冗談でしょう、と答える。それではどうして増したのかも知れんが、元も子もなくしなかっただけ、不幸中の幸せといわねばならぬ。現在いくら持っているのかとおも問いつめると、答えるには及ばないと云う。それでは、万戦秘密主義で、まるで自由党の吉田みたいではないか、と云うと、吉田さんて私みたいかしら、ととぼけた表情だ。そういう答え方が既にそうなのだ。と口惜しまぎれに威丈高に云って見たが何もか

もつかまれている、しかもこれ以上ねばれば、愛情の問題にギロンがうつり、とつくに伝説と化してしまった過ぎし日の僕の「愛情の告白」の言葉がもち出されることは必定だ。

ここで、先の精神的な比喩を敷衍すれば、家を建てようとする行為（意志）は、妻の経済的欲求充足であり、それを実現するのは夫の労働による経済的生産行為（資金を稼ぐこと）である。これを、無意識におけるエス（Es）と超自我として考えることはたやすい。しかしながら、他者の家を見て喚起される妻の欲望の方がむしろ超自我的であるとも言えるし、「僕」の行動が愛を基底とした行動であるという点も逆にエス（Es）的な面がある。よって、この解釈の相違は、テキストにおける愛や経済的欲求のどちらを人間の本質として見るかどうかの違いにすぎない。

むしろ、ここで重要なのは、家族という主体の持つ欲望が、愛という倫理や経済という欲望によって支えられており、そこから派生する様々な欲望が決して折り合うことなく存在している姿そのものが、戦後の近代家族という主体のあり方であったということだ。

人という主体の行動が必ずしも明確な意識によってコントロールされているわけではないように、家族という主体の行動にも様々な「秘密」がある。しかしながら、この時代の国の意志を決定してしまう政治が国民にとって「秘密主義」であるように、家族の行動を決めてしまう何ものかも、主体の意識からは「秘密」にされてしまっている何かなのである。

つまり、トキ子からの愛情の告白も、トキ子の欲望の根源も「僕」にとつては容易に見えてくることはないのである。では、それはトキ子にとつてはどのようなのだろうか。

僕はいつのまにか僕がトキ子という女にかわり、あそこにいるのが僕という男性ではないかと、目を疑うばかりだが、僕が僕であることにまちがいないのは、僕の枕下に紙片がおいであって、「食事をして早くお勤めに出なさい。トキ子」と

書き認めてあることを見ても分る。

以後「僕」とトキ子の混同は、テキストの随所で現出するようになる（傍線部は引用者、以下も同じ）。

大工がまちがえてトキ子がそれを知らぬ顔でいるわけもないから、これはトキ子の計画にちがいない。トキ子の計画だとすれば、それは僕の計画でなければならぬ。しかるに……

（中略）

それにしても毎日僕が帰って行くはずのわが家の庭に、今日は土台工事が終り、そのうちに建前が行われ、日々積みかさねられ、塗りがたくられて、やがてまた確固とした物体が出来あがって行くというのは何と妙な、心おののくことである。それを建てているのは僕であって、僕ではないのだ。

（中略）

僕がトキ子に抵抗し、この出来上がりつつある家に抵抗するということは、けっきょくこの僕に抵抗するようなものなのだ。

（中略）

トキ子との結婚以来、僕は僕であったことはほんのわずかな時間だ。どこにいても僕はトキ子の亭主で、この頃では正當な僕でさえも、いや正當な僕と思う時こそ、すみずみまでトキ子になっている。

こうした「僕」とトキ子との混同は、正確に言えば、僕の意志とトキ子の意志との混同である。両者の意志とは、家族という主体の意志にとつては、無意識の領域である。その結果の行為は家を増築することであっても、その根拠となる家を巡る二つの無意識は常に反駁し合いながら混ざり合い、家をめぐるとの行為の根源への退行の道は閉ざされている。



### 3 包摂する家族

妄想で家に「呉服屋が出入り」することすら恐れる「僕」は、家に他者が侵入してくることを極端に恐れる人物である。そんな「僕」にとって、出入りする多くの大工たちはまさに恐怖の対象であつたらう。

翌朝僕が起きるより前にトキ子が起きるので、ふしぎに思っている、にわかには庭がさわがしくなってきたので、兩戸の穴から外をのぞくと、数名の仕事師が、僕の庭に立ちあらわれて、その遅い背中や首すじを見せながら、トキ子をとりにまいて職人たちが指示を受けているさまは、戦争中を思わせる。

この大工たちへの視線が「遅い背中や首すじ」にあることは注目しておいてよい。そして、後にその大工たちの「棟梁」を妻から紹介される。

僕はそう思い、キッと棟梁の顔を眺めると、軽く頭を下げたまま、僕の方はふりむきもせず、トキ子と相談をはじめ、いや僕に相談をされたとしても、僕は何を知っていることか。二階の出来ることさえも、昨夜この眼で直接に見て、知ったばかりではなかったのか。

しかし僕は、けっきょくは僕から金を支払ってもらうはずの連中が、いくらトキ子が僕の家の代表であるとしても、僕に何の敬意もいだいていないということは、腹立たしくてならない。僕は職人たちに暗黙の抵抗をしてやらねばならないというふうに思われてくるのだ。

視線を交錯させることなく、自分から搾取するだけの存在。そしてそれが原因で「抵抗」の対象となる存在。実は、棟梁とトキ子

の両者は、「僕」にとって見れば驚く程近い存在である。

「ダンナこれは馬小屋にするんでしょう？」

と答える。

僕は、トキ子のことを「ダンナ」と呼んでいるのにもおどろいたが、「馬小屋」ときいてぎょうてんした。

「そうだったかしら」

「ダンナは、ちゃんとそうおっしゃったし、ちゃんと図面はそうなっていますよ」

「そんなはずはないんだけど、でもそうならそれでもいいわ、馬小屋にしましょうよね」

逆に見れば、トキ子のことを「ダンナ」と呼ぶ棟梁にとつてもトキ子と「僕」は相同な位置にある。だからこそ棟梁の荒唐無稽な提案（それも自分の意志であるとされた提案）を、トキ子は拒否せずに受け入れてゆくのである。棟梁とトキ子と「僕」という三人のキャラクターは、互いに交換可能な位置にありながら、誰の意志ともわからないまま、「馬」という他者を家の中へ組み込んでゆく。

折も折、僕の家の高台から焼跡をこえておよそ百米ばかりはなれた道を、今日も駄馬が通って行く姿がふと目に入った時に、急に馬の実体がよみがえってきて、僕はいまままでかくれていた柿の木の蔭からとび出して行って、いきなり棟梁をなぐりつけようとした。僕がトキ子に立ち向わずに棟梁の背中に向って突進したということが既におかしいのだが、それは僕がトキ子に対して暴力をふるうことが出来ないという習慣的な事情のためなのだ。

こう考えると、「僕」がトキ子に向けるはずの「暴力」が棟梁へ向かってしまったことも頷ける。後に「僕」はこの感情を「公理」とまで呼んでいるが、「僕」から見た時、この両者は「抵抗」

の対象としては相同な存在であるからだ。しかし、「愛情の告白」がある限り、「僕」はトキ子に暴力を發動出来ないが、それが介在しない棟梁には暴力を發動することが出来る。ただし、發動された暴力が再び自分に戻って来ってしまうこともまた明らかである。結局、この暴力は失敗におわり「僕」は電線に感電し入院させられてしまうが、その病院の窓から見る家の様相でも、棟梁とトキ子と「僕」という認識は混乱の中にある。

かんじんの主人がこのように、外傷はないと云え、アタマに電気を打たれてねているのに、僕のそばにつき添うどころか棟梁たちのそばにつき添って楽しんであるのはこれでいいのかしら。するとこれでいいのかも知れない、と僕の心は即座に答える。僕はそんな答え方をする自分が哀れで、ホントにお前という奴はアタマがおかしいのではないかと反省するのだが、仕方がないではないか。あそこにトキ子がいないわけには行かない、トキ子はダンナなのだから。それに僕のそばにつき添っていたと僕がどうなるものでもない。

家を建てようと思う者、そのための資金を調達する者、そして実際に家を建てる者、思惑はそれぞれであっても、家の建築はほとんど進んでゆく。しかしながら、棟梁を含め大工たちは家族ではない。むしろ家族という結合体ユニオンからすれば、異質な存在であるとさえ言える。にもかかわらず、テキストにおいて「僕」やトキ子にとって棟梁が相同な存在となってしまうのはどうしてなのだろうか。その鍵は、棟梁を媒介にして家に呼び込まれた「馬」にある。

八木敏雄<sup>①</sup>や村上春樹<sup>②</sup>によって「馬」の象徴性は、主として二つの意味があると指摘されて来た。このあたりの事情を谷川は以下の様にまとめている<sup>③</sup>。

なるほど、八木のいうように、「馬」という表題は、働き続ける「僕」が《馬車馬》のような存在であるとする連想を導

くし、《走るために鍛えられ育てられたこの逞しくハンサムな上背のある》《五郎》の姿態が《裸の人間》の寓意であると想像することも容易である。また、その《長い首と頬に恥ずかしげもなく接吻をあたえる》トキ子の行為が、単に飼育する《馬》に対してではなく、《裸の人間》に対してであるとすれば、両者の性的関係を疑わせるばかりでなく、妻を寝取る男性としての《五郎》の優位性を示すと同時に、「僕」とトキ子との間の性的雰囲気の欠如をも暗示していると考えられる。

つまり、「馬車馬」などという言葉に代表される労働力としての比喩と、「種馬」などという言葉に代表される豊富な性的能力としての比喩が馬にはあるという見方である。

棟梁と馬には、「僕」の「逞しい」という視線が共通していた。その意味で棟梁とトキ子の間に危惧していた不貞の予感の様ものが、そのまま「馬」に引き継がれていると言える。

しかしながら、棟梁の労働の報酬は、「僕」の労働によってまかなわれており、三者の間にはそれぞれの役割によってある種の安定の様な状態が生まれていたとも言える。だが、「馬」はその存在によって部屋代をうみだし、「僕」の稼ぎ手としてのポジションをも奪ってしまう。

思えば僕は日々、それが倫理であるかの如く、時間を埋めて仕事をしてきたわけだが、それがせめてトキ子のヘソクリになつたと云われたときには、阿呆らしいような気持にはなりながら同時に、「倫理」が金にかわつたその化け方に、この世の当然の成行を知り、僕は実体にかチンとつきあつた安心さえおぼえたのだった。ところが、それが何と僕の「倫理」にすぎず、あの階下に馬がやってくることによってあの家の出資が行われるときくと、僕はその意味でも、一種、あてのない寂寥感におそわれるのだ。

これは、単に今までの自分が稼ぎ手であったという家族内アイデンティティの崩壊を意味するのではない。自分の論理を支えていた倫理の存在を初めて認識し、その倫理すら何らかの他者と共有されているものではなかったのだという意識から来る「寂寥感」なのである。この意識が捨てられなくなれば、「僕」はもはや「倫理的な語り手」ですらなくなってしまうだろう。

ところが我が家の窓に何か影法師がうつろうのが見えるので、トキ子が何かこの日の片附物でもしているのではあるかと思つてじつと見つめていると、その影法師は一人のものではない。

病院の窓から見る家の中の二人の人物の影に妻との不貞を確信する「僕」。しかし、トキ子は、影とは「僕」自身が夜中に脱出して来た姿であったのだと言う。当然、テクスト上では、この幻影の正体を確定することは出来ない。だが、重要なのは、こうした幻影の出現が、「僕」のアイデンティティ・クライシスと期を一にしていることである。このクライシスは、馬を見てより確実なものとなる。

もう職人どもの一味が我が庭にうろついているのはありがたいといわねばならないのだが、トキ子があいさつにつれて行き「五郎」という馬の姿を見せられた時、ちよつと僕もその栗毛の三歳馬には一驚した。僕はそれまで馬というものとは、場末か郊外か、時々僕らの近所の道を、荷物をひいてトボトボと歩いている駄馬しか見たことがないせいか、さすが走るために鍛えられ育てられたこの逞しくハンサムな上背のある姿には、僕はすっかり自分のにんげんとしての尊厳を傷つけられたような気がして目を覆いたくなつた。自分の家に、自分より遥かに男らしく逞しい動物が——それがにんげんでなくとも僕の家にならぬ男がいるようになるということ、心に平衡を失わぬ男がいるであろうか。

ここで「あいさつにつれて行き「五郎」という馬の姿を見せられた」とあるのは、トキ子が「僕」を棟梁に「紹介してしまつた」という意識と同様である。妻を媒介に、「僕」は見たくないもの（知りたくないもの）と無理に引き合わされたのである。そして、この瞬間「僕」からみた家における棟梁のポジションは、まさに馬に取って代わられたのである。もちろん、そのポジションとは、「ハンサム」「鍛えられた」「逞しい」「上背」といった「男性」としてのそれである。

「トキ子、トキ子！」

僕はあれ狂う犬のように叫びながら、家の中へかけこむと、  
「あ、あれは、だれのす、すむ部屋だ、あの二階のことだ」

「あなたが住むのよ」

「じ、じょうだんでしよう。ぼ、ぼくはいやだよ」

（中略）

こんなことでは、ほんとに犬になつてしまふぞ、と僕は歯ざしりしながら外へまわり直して、それから我が家に入つてくるのだ。

この様に、「僕」はこれまで自分自身を何度も「犬」と表現してきた。この自意識は、同じ四つ足の動物として、「にんげん」と馬を比較することを一層容易にしている。それだけに、この劣等感には、「にんげん」としての尊厳」にまで結びついてしまふ。

それが犬であつてさえもそうなのだ。ところが犬よりはずつと大きく、僕よりも大きく、貴公子にして野性的なこのつややかなる生き物が、僕を下僕のように見下しているのだ。  
（少くとも僕にはそう思える）

従来指摘されてきたように、馬は、男の性や労働力の象徴であることは間違いないだろう。それも、テクストにおいて前者は棟梁への嫉妬という形で、後者は甲斐性の無さという形で繰り返さ

れてきた語り手の欠如意識の具現化であると言える。また、子供がいないというこの家族の形態そのものも、前者の欠如を結果として補完していると言えるかもしれない。

ただ云えることはトキ子は僕がこうして冷飯をかきこんで出勤したあとの時間、それから僕の帰宅するまでの宵のうち、それこそ彼女は彼、五郎と共にすごし、僕とよりも親しくくらすことだろう、ということだ。何故なら僕は自分一人で飯を食べるけれども、五郎にはトキ子は食事の用意をしてやらねばならないし、からだを磨いてやらねばならない。その代り五郎はいつ何時でもトキ子に乗せて走り、その報酬をただちに返すわけだ。五郎はトキ子の新鮮な快楽の足しになるが、僕は彼女と僕の生活の資をかせいでくるだけだ。あきらかに何倍か五郎の方が僕より分がいいことになる。それに五郎は何の苦勞もないだけにますます逞しく美しくなるだろうし、五郎はトキ子に仕えることによつていよいよ鍛えられ美しくなるに反し、僕は日々疲れ老けるだけだ。

日本の近代夫婦制度における専業主婦というポジションは、経済的には翌日への労働力の再生産補助、次世代の労働力の再生産補助という役割を担ってきた。土地で税を取るのが難しくなった近代社会において、家族という結合体は大切な税の徴収口であったし、むしろその露骨な性役割は、ファミリーロマンスという物語の中で巧みに美化隠蔽されてきた。逆に言えば、専業主婦というポジションは、社会という外部から、家族という内部へ性と生産力を閉じ込めることによつて成立する制度である。ただ、この制度自体の欺瞞は、家族制度の犠牲となる女性たちを描いたり、そもそも制度自体に組み込まれない女性たちを描くことによつて、これまでも様々な物語によつて表象されてきた。

だが、このテクストは、その欺瞞を夫の立場から示そうとしている。「僕」は明らかに、家族制度が要求する夫としての役割を十全にこなすことが出来ていない。それと同時に、常にそのこと

に劣等感を抱いており、性と生産力の担い手でなければならぬことが既に内面化されている存在として描かれている。

むしろ、ならばそうした制度自体の欺瞞を暴き、己の内面化した意識を解体すればいいなどというのは、問題の本質を何も分かっていないと言わざるを得ない。制度自体がどんな矛盾を抱えているようにも、その指摘だけでは、既に内面化してしまった心理を容易には相対化し得ないからだ。

僕はこの筋の通った話しをきいているうちに、自分のアタマがやはりおかしいのだろうと、だんだん思わざるを得なくなった。ヘンだとすればこの思いつきだけで、思いつきがヘンだとすれば、世の中のことにはヘンでないことはほとんどありやしない。早い話が、競馬や競輪というものがヘンではなだろうか。相撲がヘンではないだろうか。あんなせまいところで子供の喧嘩のようになぐり、投げ、押し、高いところから太鼓腹を放り出してひっくりかえさせるといことがオカシな企みではないだろうか。いやあのパチンコなるものはどうだ。いや、水爆という文明の大人の玩具はどうだ。

何もかもこのようにヘンなこの世の中に、僕の家にとつじよとして馬が住みこむという発案をトキ子がしたとしても、年甲斐もなくヘップバーン型の髪をしている以上何をするかも知れず、咎めることができるものかしら。

このヘップバーン型の髪型であるポニーテールとは、後の「馬」の出現を暗示しているのだが、髪型とは実は一種の流行に過ぎない。どんな流行も、相撲や競馬など様々な文化も、それ自体を支える理論的根柢などは何もない。原爆の恐ろしさの記憶がまだまだ生々しい時代に、さらに強力な水爆を作り続ける行為が論理的な帰結とは到底思えない。

しかし、近代家族を支える男女の役割が、そうした歴史的文化的な構築物にすぎないものであったとしても、その指摘自体は、制度に内面化されてしまっている人々を容易に解放することは出

来ない。内面化されている人々が「ヘン」であるならば、それこそ狂気に陥るしかない。

そういった意味で、このテキストにおける信頼できない語り手とは、必然的欲求から生まれてきたものだと言えないだろうか。

僕はその家をしらべて見て、おどろきを増したことは、その馬の部屋の豪華さだ。その部屋には上下水道、暖、冷房など近代的設備が整い、周囲の壁にはこの馬の血統を示す祖先馬の写真がかかっている。さらにおどろいたことには、今まで僕のものであった書籍が大部分この馬の部屋の壁にうつさず置いて、それだけではなく、今までになかったような「人類学辞典」「動物百科辞典」「その時代の政治の象徴としての男女の関係」そのほかに馬にかんする図書が所せましと書架をうずめているし、テーブルや、どっしりとした、いかにも馬小屋にふさわしい安楽椅子もそろっている。(どっしりしたという点では)

「僕」の粗末な部屋と対置される馬の部屋の豪華さは、家族の内部における「僕」のポジションが完全に奪われていることを示している。並ぶ人類学と動物の「辞典」は、両者が象徴的意味において、相同(交換可能)な存在であることを示している。「その時代の政治の象徴としての男女の関係」とは、水爆批判、吉田内閣への批判、朝鮮戦争や戦前の朝鮮の記憶などを織り込みながら、戦後の近代家族制度の欺瞞にまで至る大文字な政治を、とある夫婦のマイクロポリテックな関係から逆照射しようとした、このテキストそのものの暗喩である。

#### 4 閉じられつつ開かれるテキストとして

そもそも二つのテキストが融合して出来上がったものである来歴<sup>(1)</sup>を鑑みれば当然のことであるが、このテキストは「僕」が同じ行為を繰り返して終わることになる。

妻と馬と棟梁は、僕の抵抗の対象として相同な存在であり、妻に手を出せない代替となる点においては、棟梁と馬とは二重の相同関係がある。一方で妻と馬のどちらとも「僕」は目を合わせる事が出来ない「僕」が棟梁と戦って敗北するという物語は、「僕」と馬という形で再び繰り返され、そして同じ結果となる。そこには物語レベルにおける相同性すら指摘し得るだろう。

この家族における棟梁、馬、トキ子、「僕」は、あるレベルにおいては相反しながらも、またあるレベルにおいては相同的な存在にもなる。

そもそも要素の類似性自体が、人間の意識的な産物であり、あらゆる類似性にも全体的な根拠はないことは、ヴィトゲンシュタインの家族的類似あるいはプロトタイプ理論などにおいても明らかである。そして、このテキストにおいて、馬、棟梁、トキ子、「僕」は様々なレベルで同一視(混同)されたり、相反関係(区別されるもの)として捉えられたりする。

むろん、語り手がある種の狂気の状態にあるからという説明では、この問題の本質は掴めない。また、馬や棟梁は「僕」であるのか、異なるのか、などという問題提起も、一人称独白体の信頼できない語り手のテキストにおいてはナンセンスである。

家を建て増築してゆこうとする行為に象徴される、戦後の豊かさを追求する家族たちは、その行為の裏に様々なレベルの欲望を内包していた。ある欲望は時にはエス(Es)の様に快感原則のみ従って現出し、それをある欲望は超自我のように規制、抑制し、現出する形を与えているのかもしれない。

このテキストの時代は、新しい家族たちにとって、まさにそうした欲望がある領域に閉じ込められつつある時代であったとも言える。マイホーム主義は、高度経済成長以後バブル崩壊までの間、郊外と呼ばれる地域の領域を拡大させながら、戦後家族の「夢」として機能し続けた。しかしながら欲望の拡大路線は、バブルの崩壊とともに終わり、それに伴ってこれまで戦後家族が抑圧してきた様々な欲望が露呈し始めている。

僕は次第に快感をおぼえてきて、

「コラ五郎、今夜はうんと走らせてやるからな。馬ならそうさせられぬわけには行くまい。コラ返事をせんか」

五郎には返事をする模様も見えずただひたすらに走るので、「どうだこれから毎夜走らせてやる。トキ子の主人はオレなのだ。返事をせんか、しゃべらぬか」

性の主体にも生産の主体にもなり得ない夫にとつて、「家族」における「主人」である資格は既にあることを、まさにこれから人々が絶え間のない消費という「夢」の中に微睡もうとしていた時期に、このテキストは既に語ってしまっている。

すると五郎はこんどは、我が家に向つて、前にもました速さで駆け出し次第に僕は目がくらんできて、五郎に何もかも任せてよいという弱気になるので、僕は心を持ちなおし、落ちたら五郎もただではすまさないつもりで、馬に乗ったのは支配するためなのだから僕はがんばるのだが、R病院のあたりになると、もういかんともしたがたくて、落ちる方がはるかに楽になってきた。

しかし、それは狂気との狭間においてしか補完され得ない意識でもある。

そうするとこれはどういうことになるのだ。何も分らぬが、分ることはやがて明日にでも建築が始まるということだ。僕からヘソクった金などはかけ離れた建築を彼女は試みる。そのために僕の家は僕でない人が出入し、僕でない人が住み、僕でない人が主人となる。彼女はこんどは何を計画することか。

そうして新しい建築が終るまでR病院のやつかいになる。そのためには僕はいちおう電線にでもふれればよい。

「夢」という欲望充足へひた走る家族であるためには、ひたすら狂気と正気の間を彷徨い続けるしかない。市場経済のファンタスマゴリーの中を、酔いつつ醒めつつフラヌールとして歩き続けたベンヤミンの様に。

ところが五郎は急に一ふりふって僕を地上に払いおとすと、たしかに、

「この野郎！」

というふうにかんで走り出した。もう棟梁の姿は闇の中にかくれてしまったが、五郎の走る方角からすると、五郎は棟梁のあとを追っかけて行くことはまちがいない。

「この野郎！」というのがこの僕のことかと思つたら、どうやらそうではないようだ。五郎が棟梁に向つて走るのなら、棟梁にたいする好意か悪意のためなのだ。こんな雑言をほんとは吐いたのではないとしても、そんなふうに聞えたからには、好意のためとは考えられぬ。

そして欲望は、様々に反駁し共存しながら家族を動かし続けるだろう。

「あなた、待ってよ」

と叫ぶ。ふりかえると彼女は僕のそばにかけより、僕がズブぬれであることにも気がつかず、こう語りかけるのだ。

「あなたは私を愛しているんですよ。私のいう通りにしていればいいの、あなたはだんだんよくなるの。このあたりで、あんな二階のある家がどこにあつて？ あなたがいやなら私が出て行くわ……私はホントはあなたを愛しているのよ。私のような女がいなければ、あなたはまともになれないの、ねえ分つて？」

僕ははじめてトキ子の妙な「愛情の告白」をきくのだ。

「愛」をめぐるテキストは、循環構造をもって閉じられたのか

もしれない。しかし、「愛の告白」によって始まった倫理は、「愛情の告白」によって本当に補完され得るのだろうか。「僕」が求めていたものが、紛れもないそれであったとしたら、何故「愛」と「愛情」という言葉の差異が生じたのか。差異が新たな物語の端緒であるならば、この家族はいかなる物語を紡いでゆくのか。馬は今も妻を乗せて走り、家に住みつき、棟梁はいつの間にか家に通っている……。

註

(1) 本テキストとしての「馬」は、二つの作品が融合したものである。「家」(『近代文学』昭和二十九年八月)の、日曜の午前中に「僕」が庭で建築作業を眺めている場面までの話と、「馬」(『文芸』昭和二十九年八月)の、完成した二階建の一階に馬が住み、二階に「僕」が住むことになる顛末を描いた話である。この両者が同年に『アメリカン・スタイル』(みすず書房)に収録される際に「馬又は政治」と改題され、新潮文庫掲載時に「馬」と改まった。

(2) 村上春樹『若い読者のための短篇小説案内』一九九七年一月、文芸春秋社

(3) 谷川充美「なぜ「家」を建てるのか―小島信夫における「家作り」―」『安田女子大学大学院文学研究科紀要』一五巻、二〇一〇年三月

(4) A・トフラー著、徳岡孝夫監訳『第三の波』一九八〇年一月、中央公論社

(5) 荒川茂則「戦後日本の家族と私化」『奈良大学紀要』一九九一年三月

(6) 桜井陽子・桜井厚『幻想する家族』一九八七年九月、弘文堂

(7) 八木敏雄「馬になる理由」『小島信夫の文学をめぐる現在』(大橋健三郎他編、一九八五年七月、福武書店)

(長野県短期大学 多文化コミュニケーション学科 日本語日本文化専攻)  
(連絡先 〒380-8525 長野県長野市三輪8-49-17)  
(平成25年10月1日受付、平成25年11月19日受理)

