

李良枝作品研究

高森 楓

はじめに

本稿は、在日朝鮮人女性として初めて日本文壇で芥川賞を受賞した作家、李良枝（1955-92）の作品世界を、登場人物を通して描かれる家族の様相、李良枝自身の言語観や母国観を手掛かりにして、考察しようとするものである。

死後に刊行された『李良枝全集』（講談社、1993年 以下『全集』）所収の「年譜」およびエッセイ等を参照しつつ、李良枝の生涯を概観すると、次のようになる。⁽¹⁾

李良枝は、1955年に李斗浩^{イ・ドゥホ}と呉永姫^{オ・ヨンヒ}の二男三女のうちの長女として山梨県南都留郡西桂町に生まれた。父は1940年に済州島から渡日し、船員、絹織物の行商をしながら富士山の麓に居を定める。良枝9歳の頃、両親が日本国籍を取得し、未成年だった良枝も自動的に日本国籍となる。良枝は日本語を母語として育ち、幼い頃は、日本社会の生活に順応するため、日本人以上に日本人らしく両親に育てられた。たとえば、良枝は日本舞踊、生け花、琴を習い、日本舞踊の名取りになることを夢見ていたほどである。⁽²⁾

良枝17歳の頃、両親の不和は別居から離婚裁判へと進んでいた。憎み合う両親の姿を見て精神的に追い詰められ、自殺未遂をするなど、⁽³⁾両親の不和に耐え切れなくなった良枝は、家出を繰り返した後、高校を中退し、京都の旅館に住み込みで働くこととなった。そして、その旅館の主人のはからいで、京都府立鴨沂^{おうき}高等学校三年に編入するが、日本史の片岡秀計先生との出会いが、人生の転機となる。片岡の「日本史を論じることは朝鮮史を論じることでもあり、とりわけ日本の近代史は、朝鮮史との関係を抜きにしたら成立すらしなからだ。」⁽⁴⁾という言葉を通して、良枝は自分の血や民族について考え始める。

20歳で早稲田大学に入学し、韓国文化研究会という在日同胞が集まるサークルに所属する。しかし、あまりにも政治的で観念的な議論や、日本国籍を持

つ良枝に対する周囲の冷淡な態度に失望し、⁽⁵⁾ 大学も1学期で中退してしまう。

この頃、良枝は韓国の伝統楽器である伽耶琴に出会い魅了される。そして、25歳の時、初めて韓国を訪れ、人間文化財である朴貴姫（1921-1993）^{パクグイヒ}に師事し、本格的に伽耶琴独奏やパンソリの弾き語りを習い始める。また、この年に長男哲夫（1949-1980）が、翌年に次男哲富（1951-1981）が相次いで病死する。死者と生者の混交の空間を舞う巫俗舞踊の一つであるサルプリに、兄の死を経験した良枝は大きな衝撃を受けた。良枝は、サルプリに急速にのめり込んでいき、^{キムスクチャ}金淑子（1927-1991）に師事するようになる。⁽⁶⁾

1982年（27歳）、『群像』11月号に発表した「ナビ・タリョン」で良枝は文壇にデビューする。同年、ソウル大学国語国文科に入学。また、兄の死が契機となりこの年に両親の離婚裁判が終わり正式に離婚する。翌1983年、「かずきめ」を『群像』4月号、「あにごぜ」を同誌12月号に発表した。「かずきめ」は韓国でもタイトルを「해녀（引用者註一海女）」（母音社）として発売され、ベストセラーとなった。⁽⁷⁾

1984年に「刻」、翌1985年（30歳）に「影絵の向こう」「鳶色の午後」を発表、翌1986年には「来意」「青色の風」を相次いで発表した。1988年（32歳）にソウル大学国語国文科を卒業、梨花女子大学舞踊学科大学院に研究生として1年通学したのち、「由熙」を『群像』11月号に発表、翌1989年1月、これが第百回芥川賞受賞作となる。

受賞後、梨花女子大学大学院に通いながら、遺作となる「石の聲」の執筆に取り掛かる。1991年（36歳）に同大学院を単位取得修了するが、翌年5月（37歳）、急性心筋炎を発症、受賞後一作目となるはずだった「石の聲」未完のまま、良枝はその短い生涯を閉じた。

1. 家族の不和

李良枝の初期作品「ナビ・タリョン」「かずきめ」「あにごぜ」には共通して、決して円満とは言えない家族像が描かれている。また、自筆年譜によれば、李良枝の両親は朝鮮人であり、別居・裁判を経て離婚している。本節では家族の不和が、作品にどのように描かれているのかを考察する。

「ナビ・タリョン」には、父が母のことを「済州島の女は無教養なんだよ。

結局ね、男を男と思ってないんだ。」⁽⁸⁾と涙をすすりながら話す場面がある。また、「かずきめ」では、再婚を決めた母が、主人公である「彼女」を抱き寄せながら、もと夫に対して「朝鮮人にはこりごりだよ、二度と一緒にいるもんか」⁽⁹⁾とつぶやく。父も母も「済州島の女」や「朝鮮人」という言い方で相手を指し示すのである。ここから、両親が抱える朝鮮人という出自に対するわだかまりが垣間見える。

しかし、反対に、日本に帰化し日本で生活しながらも朝鮮への愛着を捨てきれない父の姿が描かれている場面もある。「あにごぜ」では、民子が姉の和子の紹介の留学生から習った韓国語で父に話しかけると、父は「習ってもいいが和子のようにはなるなよ」⁽¹⁰⁾と言う。和子は、二言目には「民族意識」や「主体性」と言い、朝鮮人としての自我を確立しようとする人物である。父が、和子のようにはなるなど言っていることから、ここでも朝鮮という国に対するわだかまりが見える。しかし、父は日本人として生活することを選びながらも、一方で朝鮮人としての自分を捨てきれないのである。長男秀男の死後、父は秀男を回想して「酒を飲みながら秀男が……おとうさんの連絡船の唄を原語で……韓国語で歌ってみてくれよって言うんだ……秀男がそんなこと言うのは初めてだった。私はうれしくてね……」⁽¹¹⁾と言う。秀男の死を悲しむと同時に、生まれ故郷の朝鮮を偲ぶ父の姿が描かれているのである。

朝鮮人という出自に悪感情を持ちながらも朝鮮に対する愛着を捨てきれない両親の元で、主人公たちは、自分の中の朝鮮像を掴み切れずにいるのだろう。自分にとって朝鮮とはどのような存在なのか、愛すべき対象なのか憎むべき対象なのか、李良枝の作品で幾度も問われ続けているこの疑問は、朝鮮に対する複雑な感情が渦巻く家庭から生じたものではないだろうか。

一般に家族というものは、自分の居場所、帰属する場所として精神的に大きな位置を占めるものである。しかし、「ナビ・タリョン」の主人公、愛子の場合は、家族の不和によりその帰属場所が不安定である。愛子は泥沼化する両親の離婚裁判に嫌気が差して、家を飛び出し京都の旅館へ住み込みで働くようになる。しかし、ここでも愛子は安息できる自分の居場所を見つけることができない。愛子は在日朝鮮人であるという自身の境遇が他の従業員にばれてしまうことに怯えながら暮らすのである。

次に愛子は日本人男性の松本との不倫関係に溺れるようになる。愛子は松本に求められることで必要とされる自分を実感し、家族の不和に直面している現実を忘れようとしたのかも知れない。しかし、この関係も長くは続かない。愛子は父の不倫相手と自分の姿を重ね、「私は松本を待っている。母を泣かせてきたオンナ側の一人として私はいる。家庭に戻るなど父ににじり寄るオンナ側の一人として私はいる。法廷を出た時から喉元にひしめいていた苦いものが、音を立てて砕け始めた。」⁽¹²⁾ と言い、最終的には松本との不倫関係に終止符を打つ。

最後に愛子は韓国へと逃避する。終わりの見えない両親の離婚裁判に松本との破局が重なり、愛子は「韓国に行かなければ死んでしまいそう。日本から逃げるのよ。もうややこしくて厭だ、日本は。」⁽¹³⁾ と言い、日本を離れる。しかし、韓国に降り立った愛子は、現実の韓国の光景を前にして違和感を覚えずにいられない自分の姿に気づく。排気ガスと土埃で汚れたソウルの空気、「連発銃のようなニュース放送」、「店先から聞こえてくる趙容弼^{チョヨンピル}の掠れた演歌」、「十軒に一軒はある薬局、新薬の山」、「迷彩服をきた学生の一団」、「嬌声を発して行き過ぎる女たち」、「整形した二重瞼」、市場のアジュモニの手の中で躍る豚の内臓⁽¹⁴⁾ など、本国人ならば気にも留めないような光景がいちいち愛子には気に障る。そして、『日本』にも怯え、『ウリナラ』（引用者註一わが国）にも怯え戸惑っている私は一体どこに行けば心おきなく伽耶琴を弾き、歌を歌うことができるのだろう⁽¹⁵⁾ と自問する。

作者である李良枝自身、「狭間にいるからこそ、ある意味では、個人として生きることがだれよりも強く、深く希求するのではないかしら。どこかに帰属することじゃなくて、真に個人として生きるんだということが、なによりも人間にとっての名誉だということを、狭間にいるからこそ希求するのではないかなと思うんです。」⁽¹⁶⁾ と述懐している。父と母との狭間、韓国と日本との狭間、男女関係の狭間で、確固たる帰属場所を持たない愛子に、李良枝は周囲の環境ではなく、愛子の生き方自体に帰属場所を見出していくことを望んだのではないだろうか。愛子の兄である哲ちゃんが口にする「そうだろ、どこに行っても同じ、逃げてても逃げてても逃げられない。」⁽¹⁷⁾ という言葉に、作者自身の思いが込められているようだ。

2. 兄の死とサルプリ

李良枝は「不運や厄難という意味がふくまれた、生の中で重ねられる恨(ハン)と理解できる」⁽¹⁸⁾ ものが“サル”であり、「その“サル”を“プリ”する。“プリ”とは、解く、解きほぐす、解き放つと訳すことができ」⁽¹⁹⁾ と解説している。

ここでは、「ナビ・タリョン」において、哲ちゃんと和男という二人の兄を亡くした愛子が、サルプリに心奪われていく姿に着目する。愛子は、哲ちゃんの死と、和男が植物人間状態になってしまったことに心を痛み、「二人ともウリナラを一度も見ずに「日本」で、さよならとも言わずに突然—。」⁽²⁰⁾ と言う。この言葉から、故郷を見ずに死を迎えることを、二人の兄が抱えた人生の悲哀や心残り、すなわち恨として愛子が捉えていることがわかる。よって愛子は韓国の民族的な伝統芸能であるサルプリに兄たちが抱えた恨を解くことを託したのであろう。

また、愛子がサルプリに大いに感銘を受けたのは、兄の恨を解く目的のためだけではなく、二人の兄の死を受け入れるにあたって、サルプリに宿る「今」を生きるという思想が愛子にとって大きな励みになったからではないだろうか。李良枝自身は、この思想について次のように解説している。

サルプリはムーダンの示威も兼ねて踊られていた。儀式が終わり、また日常に戻っていくことの哀しみ。だが一方で、人々は祖霊に対する感謝と幸福感到に満たされてもいる。聖俗混交の時間と空間を共有し合ながら、ムーダン自身は生き続けていく側に戻っていかざるを得ないことを誰よりもよく知っている。勇気をためこみ、人々に与える。踊りを見る者たちはその力によって日常に引き戻されていく。

踊りを通して問われているのは、今ということだ。これは巫俗という土着宗教の核となっている発想でもある。即物的、即時的な救い、それは今を認め、今を肯定していくことから始まる。ムーダンにおいてはその肯定の意志が強ければ強いほど、交霊の境地を体感できるとも言い換えられる。⁽²¹⁾

李良枝も、死んだ兄との一体化をいくら思い続けようとも、ムードン同様「生きていく側に戻っていかざるを得ない」者の一人であった。そして、生きていく限り「今」という日常から目を背け続けることは不可能なのである。また、李良枝は韓国舞踊の精神性と恨についても次のように語っている。

自分の生きていく現実から逃げず、あくまでもこだわり、その中にどっぷりつかって泣き、踊る。そこではじめて胸底に積もった恨(ハン)が解ける。最近ようやく、これが韓国舞踊の精神なんだ、と感じられるようになった。⁽²²⁾

李良枝はサルブリを通して、兄亡き現実から逃避しようとするのではなく今を生きる覚悟を胸にする。そして、二人の兄が抱えた恨を解き、また、これからの人生で自分が抱えていく恨とも闘っていく決心をするのである。そのことが、作品の登場人物の造形や心境にも投影されたと言えよう。

3. 伽耶琴が映し出す主人公の内面世界

李良枝の作品中に幾度も登場し、重要なモチーフとなっているものとして、韓国の伝統楽器である伽耶琴がある。李良枝自身も伽耶琴の稽古に没頭していた時期があり、思い入れの深いものと言える。

「刻」には、主人公スニが伽耶琴に非常に攻撃的な気持ちを抱く様子が描かれている。スニは、真夜中に自分の持っている伽耶琴の弦が突然ぶつと切れてしまったことに苛立ち、他の弦もはさみで切ってしまう。スニはなぜ、伽耶琴を睨みつけその弦を切ってしまったのだろうか。それは、弦が自然に切れてしまったことに我慢がならず、自分が弦を切ることで、伽耶琴を自分の思い通りに所有しようとする欲望の現れであり、また、自分が生きていることの実感を得るためであると考ええる。

はさみを持った女……。女の身体は熱くなっていた。弦を切るたびに、性器の奥に短い痙攣が走った。女は顔を紅潮させ、昂った荒い息を、裸体の女に向かって吹きかけていた。⁽²³⁾

「裸体の女」とは、伽耶琴を擬人化してスニが呼んだものである。ここで、「性器の奥に短い痙攣が走った。」という性的表現の部分に着目する。陳(2012)は、『刻』に見られる性的表現について次のように述べている。

「刻」での性的表現は生命観や愛情に基づいてのものではなく、生命に対する絶望感や自分が生きているという存在を確かめるための意味である。「いつまで生きていたいのだろう」、「生きたいのだな」とスニは独り言を言う。リストカット者が多く感じるように、自分の存在を確かめるために性的なシーンを妄想したり、複数の男性と関係を持ったりするのであろう。⁽²⁴⁾

この陳の見解は、スニが伽耶琴の弦を切った場面にも当てはまるのではない。伽耶琴の弦を切ったことで得られた「性器の奥に短い痙攣が走った。」というスニの性的感覚も、まさしく自分が生きていることの実感を得る役割を果たしていると言えるのではないだろうか。スニは、愛人である日本人の藤田と韓国人の崔という男性と同時に関係を持つが、複数の男性との性行為という自身を痛めつける行為が、彼女に、必要とされる喜びや生きている実感を与えているように思う。この自分を痛めつけるような自己破壊の衝動が、伽耶琴にも及び、伽耶琴の弦を切る行為にスニを至らせたのではないだろうか。

また、「刻」には化粧の場面が幾度も描かれる。在日韓国人二世であるスニにとって、化粧は、本物の韓国人になりきれないという劣等感を覆い隠し、より韓国人らしい自分の姿を作り出すためのものだが、ここで着目したいのは、スニ自身が化粧をする前後で伽耶琴を見る目が一変していることである。化粧をしていない時のスニは、伽耶琴に対して醜いと言い放つが、化粧をし始めると一変して「なまめかしい」「妙に人を圧倒する存在感があった」⁽²⁵⁾と評するのである。このことによって、伽耶琴にはスニ自身が自らを見る視点が投影されていると言え、伽耶琴はスニ自身を映し出す鏡のような存在であると考えられる。

次に、李良枝自身の伽耶琴に対する態度と、作品「由熙」の主人公由熙にとっての日本語を書く行為との関連を見ていく。李良枝はエッセイの中で伽耶琴に熱中していた頃の自分を回想し、次のように語る。

繰り返される政治的言語、繰り返される討論の連続など片方の生活は結局、義務感や使命感によって成り立っていたものでしたから、そんな私にとっては独りになり伽耶琴に打ち込んでいる時間だけが、自分が本当に自分らしくなれる時間だったと言えるでしょう。⁽²⁶⁾

「繰り返される政治的言語、繰り返される討論の連続」というのは、李良枝が伽耶琴に出会ったのが早稲田大学入学直後であることから、早稲田大学にある「韓国文化研究会」での活動を指すのだろう。李良枝はこの研究会の活動について「あまりにも観念的なうえ、あまりにも政治的傾向が強い討論の連続に、まず疑問を感じないわけにいなかった」⁽²⁷⁾と述べている。また、伽耶琴を弾いている時間が「自分が本当に自分らしくなれる時間だった」とあるが、これは「由熙」において、由熙の書いた日本語の文字を見て言ったオンニの言葉を連想させる。オンニは、由熙が下宿する大家である「叔母」と一緒に住む「私」であり、小説の語り手でもある。

文字には表情があった。

日付はなく、ところどころ一行か二行空けられて書き綴られていたが、表情の変化がその時々、由熙自身の心の動きを想像させるように、鮮やかだった。ある部分やある文字は泣きながら書いているのではないかと思わせ、ある個所やある文字は、焦り、怒りもし、また由熙が時折見せていた幼児のような表情や、甘えた声を感じさせるところもあった。

由熙はこれらの日本語を書くことで、日本語の文字の中に、自分を、自分の中の人に見せたくない部分を、何の気がねも後ろめたさもなく晒していたのだと思えてならなかった。⁽²⁸⁾

由熙は、一刻も早く韓国の言語と文化に親しむことで、本国で生まれ育った「韓国人」そのものになりきることをオンニから期待されていた。寺下(2007)は、オンニが由熙にかけた期待について次のように述べている。

小説中において、オンニは由熙の書き残した文章を目にすることで、「少しでも一日でも早く、と由熙がこの国の生活に慣れてくれることを願っていた自分の誠意」が「裏切られたような気がする」と述べ、不快で腹立たしい感情を抑えることができないのである。その苛立ちとは、由熙が韓国語を肯定的に見ることができず、そして韓国語の習得に専念するどころか、むしろ日本語を手放さないという姿勢に対する不快感なのである。そのようなオンニの由熙に対する視線とは、「在日同胞」とは韓国において、「韓国語」を習得することに専念し、韓国社会に馴染むものだという考えを反映している。⁽²⁹⁾

寺下の述べるように、オンニは由熙の個人的な境遇、すなわち、日本生まれ日本育ちの、日本語を母語とする「在日」「韓国人」であるということを見無視し、韓国生まれ韓国育ちの、韓国語を母語とする大多数の「韓国人」の一人として由熙を位置づけようとしていたのである。そのような状況に置かれた由熙は、日本語でありのままの自分の姿を書き連ねることで、自分は「韓国人」の一人として埋もれてしまう存在ではなく、由熙という「個」としての存在なのだとことを確認していたのではないだろうか。

また、在日韓国人が政治と深く絡んだ存在として語られるとき、李良枝の存在もそういった政治の波にもまれた在日韓国人の多数の内の一人として位置づけられる。このとき、李良枝の個人的な境遇や行動の軌跡、韓国への思いは無視される。しかし、伽耶琴に触れている時間は、多数の内の一人としてではなく、自分に流れている血の赴くまま個人的に「ウリナラ」との接触が持てる時間であった。政治的脈絡に囚われず、個人として「ウリナラ」に思いを寄せられる時間を、李良枝は「自分が本当に自分らしくなれる時間」と言ったのではないだろうか。由熙にとっての日本語も、李良枝にとっての伽耶琴も、多数の内の一人に組み込まれてしまうことに抵抗し、個人として存在するための手段だったのではないかと考える。

さらに、李良枝にとっての伽耶琴を弾くことと小説を書く行為との関係、作品を通して考察する。「ナビ・タリョン」の愛子にとって伽耶琴は、逆説的に「日本」を感じさせる存在でもあり、韓国人になりきれない自分を露呈させるものでもあった。伽耶琴の稽古の後に愛子は次のように言う。

稽古が終って一步外に出る。横断歩道を渡る。山手線の吊皮にもたれる。気づくと私の身体からチャンダンも散調も旋律も消えているのだった。音を彼方からたぐり寄せるようにして口ずさもうとする。膝を叩いてチャンダンを引き出そうとする。音は消えてしまったままいくら頭を振り、肩を動かしてみてもこみあげてはこない。車窓に立ち現れる東京の景色、隣でしゃべっている女たちの会話、車内放送、吊皮を握る手のひらの汗、男の腕がしきりに私の肩に触れる。ありふれたそれら一つひとつが執拗に私を圧迫し干渉してくる、音が消えた。声も消えた。

伽耶琴の音色に我を忘れられるのも瞬時で、弾くことによってよけい痛感しなければならない「日本」を思うと、私は次第に立て掛けた伽耶琴をちらりと見やって、無理に手を振れまいとさえ思うようになっていった。⁽³⁰⁾

伽耶琴に没頭することで精神的に母国に近づいたような感覚を覚える最中、急に突き付けられる「日本」の風景は、愛子にとっては伽耶琴に手を触れまいと思うほどの打撃であった。愛子はこの後韓国に行き、本格的に伽耶琴を習いだす。その稽古の際に自身の韓国語の拙い発音にひどく劣等感を覚える描写がある。

これでやっとパンソリを歌い、思いきり伽耶琴を弾くことができる、と私はウリナラに来て勇んでカバーから伽耶琴を取り出した。だが私は「ウリナラ」にも怯え始めていた。自分が日本の匂いをぷんぷんさせた裸体の奇妙な異邦人であることに気づくのに、そう時間はかからなかった。場所は違っても、「日本」で部屋の壁一面を毛布で覆って歌を歌っていた頃の自分と大差はない。半年近くが過ぎた今も、私は思うように歌が歌えない。パンソリ発声法の基本の喉を開くことすら人前でできないのだった。

一か月前、私が朴先生から白髪歌の稽古を受けていた時、背後で私の稽古を見ていた弟子たちが笑った。気づくと向かい合った朴先生も困った表情で笑いをこらえている。

「もう一度、歌ってごらんなさい」

わけも解らず戸惑いながら朴先生に促されて歌ってみるとまた後ろで笑い声。

「エジャ、滝はウリマルでポックポー（瀑布）。あなたのはこう、ポッポー、ほら違うでしょう」

だが私には発音の違いがよく掴めなかった。また歌いなおしてみる。

「エジャ、ポックポーは唇を強く破裂させて発音するのです。あなたのポッポーだと滝ではなくてキスするという意味になるんですよ」

くすくすとかみ殺していた笑いは爆笑となって私の背筋を締めつけた。

「日本」にも怯え、「ウリナラ」にも怯え戸惑っている私は一体どこに行けば心おきなく伽耶琴を弾き、歌を歌うことができるのだろう。⁽³¹⁾

「ナビ・タリョン」は、その内容与李良枝の年譜とを照らし合わせればわかる通り、自伝的側面の強い小説である。韓国に近づこうとするたび突き付けられる「日本」の風景、抗いようのない自分の日本人的側面を自覚すること、といった愛子（韓国語読みで「エジャ」）の苦悩は、おそらく李良枝の実体験であったろう。

4. 李良枝と言葉

李良枝が言葉について述べたエッセイに、次のような印象的な箇所がある。

とりわけ言葉というものは、それを使用する人間の存在のすべてと深い関わりがある、言い換えるなら感受性のすべての産物であると同時に、感受性のすべてを支配し拘束する、まるで生きている生命体のようなものですから、日常的な暮らしぶりはただちに言語生活に影響を及ぼすしかないので。生活習慣の一つ一つに適応していけないとき、あるいは拒絶反応を感じたときや感情を逆なでされたときなど、私は幾度となく言葉そのものを失ってしまい、言語それ自体を否定する自閉症のような状態に落ちこむことさえありました。⁽³²⁾

このような李良枝の言葉に対する苦悶が、「由熙」の主人公である由熙、「石

の聲」の主人公イム・スイルといった主人公たちを通して作品に描かれている。例えば、日本から韓国へ留学にきた在日韓国人の由熙が、韓国のバス停の雑踏に身体を震わせるほどの拒絶反応を示し、自分で言葉を発することも他人の言葉を受け入れることもできない状況にまで塞ぎ込んでしまった姿⁽³³⁾、また、同じく韓国に留学中である在日韓国人のスイルが、ハングルを書き慣れるに従って、これまで培ってきた日本語に依る思考の方法や感性を失ってしまう恐怖を抱く姿⁽³⁴⁾に、李良枝の言うような言葉と感受性との強い結びつきを見ることができよう。

作品中では、「ウリマル」「韓国語」「母語」の三つが使い分けられている。「ナビ・タリョン」の愛子は、「日本語の馬鹿という響きより、パボというウリマルのほうはずっと温かみがある」⁽³⁵⁾ と言い、また、由熙は韓国の伝統楽器であるテグムの音色を聞き、「テグム ソ リ ム ム 우 리 마 림 니 다」(ウリマル「テグムの音は母語です」)⁽³⁶⁾ と言う。愛子の発言に使われている「ウリマル」はその言語に対して愛着が感じられ、そして、「ウリ（われわれの）」という言葉からも分かるように、自分がその言語が使われている共同体の中に入り込んでおり、その言語を使うことに抵抗を感じない状態にあることを表している。また、由熙がテグムの音を「한국어（韓国語）」ではなく、「우리말（ウリマル）」だと言ったのは、テグムの音色が由熙には何の抵抗もなく、身体に染み渡っていくように受け入れられるものであることが表されているだろう。

しかし、「ウリマル」という言葉を由熙が口にするのは、今挙げた一場面だけであり、その他は「韓国語」という言葉を使っている。例えば、「一オンニ、韓国語にはね、受動態の表現がほとんどといっていいほどないのよ。オンニ、それを知っていましたか？」⁽³⁷⁾ や「学校でも、町でも、みんなが話している韓国語が、私には催涙弾と同じように聞こえてならない。からくて、苦くて、昂ぶっていて、聞いているだけで息苦しい。」⁽³⁸⁾ というようにである。ここでは、「韓国語」という呼び方は、「ウリマル」と反対に、その言語を共同体の外から距離をとって捉え、言語が使用されている共同体の中に入り込むことを拒んでいる状態を表しているようだ。

最後に、由熙が日本語と韓国語の狭間で抱いた苦悶の原因を探る。由熙は、韓国で同じ下宿先に住んでいたオンニに「ことばの杖」が掴めないと言い残し、

日本に帰っていく。それは次のような場面である。

—ことばの杖を、目覚めた瞬間に掴めるかどうか、試されているような気がする。

—……………。

—아なのか、それとも、あ、なのか。아であれば、아、야、어、여と続いていく杖を掴むの。でも、あ、であれば、あ、い、う、え、お、と続いていく杖。けれども、아、なのか、あ、なのか、すっきりと分かった日がない。ずっとそう。ますますわからなくなっていく。杖が掴めない。⁽³⁹⁾

李良枝自身は、エッセイの中で、母語について次のように述べている。

私のしゃべる母語、書く母語は日本語ですから、日本語で小説は書いているけれども、血の母語みたいなもの、身体の母語というかたちで韓国語はあるような気がするの。だから踊りを続けているような気がする。⁽⁴⁰⁾

「しゃべる母語」「書く母語」は日本語であり、「血の母語」「身体の母語」は韓国語であるということは、李良枝は二つの母語を持っているということになる。

この李良枝の発言から、筆者は、「아」と「あ」の狭間で「ことばの杖」が掴めないと言った由熙の苦悶の原因を、由熙が日本語を捨て、韓国語を「しゃべる母語」「書く母語」として代わりに位置づけようとしたことにあると考える。李良枝はまた、「自分は韓国人であり、韓国人でなければならず、また韓国人でありたい、という〈自分のこしらえた自分〉に、自分自身がひきまわされているのではないのだろうか……。」⁽⁴¹⁾とも述べている。由熙もまた、「しゃべる母語」「書く母語」として韓国語を日本語と取り替えることで、韓国人にならなければならないという義務感、つまり〈自分のこしらえた自分〉に囚われていたのではないだろうか。

しかし、李良枝自身は、韓国人にならなければならないという〈自分のこしらえた自分〉と、韓国の言葉や文化に違和感を覚え、韓国人になりきれない現

実の自分との乖離を乗り越え、日本語と韓国語がどちらも自分の存在を支える言葉であると気づいた。ここで、李良枝が二つの母語を獲得するに至った過程を見ていく。李良枝は「由熙」のあとがきで次のように述べた。

一言でいうと、私は自分の中にあつた「由熙」を葬り去りたかつたのである。「由熙」を捨てて「유熙」を私自身が乗り越えていけない限り、私は例えば「우리（われわれ）」という言葉の音と訓、自分の体内を流れている韓国人の血、そしてその血が沸き立ち苦痛となって迫ってくる、精神的な自立を得ることが覚束ないだろうことを、先刻承知していたのである。

「由熙」は「아」と「あ」の間で言葉の杖をつかむことができなくて、思い悩み、結局は日本へ帰っていく。けれども私は、ようやくこのような「由熙」、つまり私の中にもいた「由熙」に別れを告げ、新たな力を得て、またしても母国と接しなければならないと考えている。⁽⁴²⁾

「葬り去りたかつた」由熙とは、どのようなものだろうか。由熙が乗り越えなければならなかったものの正体について、李良枝はエッセイで次のように指摘している。

どんなに大きな希望と理想が、現実を前にして崩れ去ったとしても、由熙はめげることなくなおのことその現実の中へ飛び込んでいかななくてはならなかったのです。現実がどんなに絶望的で否定的であるにしても、その道のほかには、由熙にとって真の意味での精神的な解放はありえなかったといえるからです。

母国語と母語の葛藤。日本と韓国という二つの国の間の葛藤など。結局はすべてが、究極的には現実をあるがままの姿で受け入れ、許容する勇気と力みみたいな、人間の存在における根本問題と結びつくものであつたに違いありません。⁽⁴³⁾

つまり、バス停の人だかりに拒絶反応を示すなど生々しい韓国の光景を受け入れられなかった由熙や、「みんなが話している韓国語が、私には催涙弾と同

じように聞こえてならない。」⁽⁴⁴⁾ と言い、韓国語と向き合うことを避け、「ことばの杖」を掴むことなく、韓国から去って行った由熙を「葬り去りたかった」のだと考えられる。「由熙」を執筆した当時を振り返って、李良枝は次のように語る。

今日までの母国での毎日はまるで、私の中の由熙との闘いでした。由熙が体験した危機と挫折をどれだけ冷静に観察できるかの、試練の連続だったといえましょう。

「由熙」を完成させる過程で私がもっとも苦しんだのは、まさにこのような、自分の中に存在する由熙との葛藤を、どのようにすれば引き出せるかという問題でした。

そうした課題を前にして私は本当に新しい自分に生まれ変わるために、自分が持っているもっとも弱い部分や、他人に見せることが憚られる痛くて恥ずかしい部分を直視しないではいられなくなったのです。⁽⁴⁵⁾

李良枝は、由熙を自分の分身として描くことで、「自分が持っているもっとも弱い部分や、他人に見せることが憚られる痛くて恥ずかしい部分」に向き合い、現実には立ち向かう力のなかった由熙を葬り去った新しい自分に生まれ変わることができたのである。つまり、李良枝にとって、由熙の挫折を描くことで過去の自分自身の弱さを直視することが不可欠だったのであり、そうした過程を経て、日本語と韓国語の両方を母語として認められる強さを得たのだろう。

5. 「お千加」の出自について

「ナビ・タリョン」の登場人物で、韓国の先行研究では疑いなく「在日朝鮮人」として扱われているお千加の出自について、あらためて考察してみた。

お千加は、主人公の愛子が働く旅館に40年以上勤めている従業員であり、その不潔な雰囲気や、大奥さんからのひどい折檻にも口元を手を当てて笑うことしかしない奇妙な態度から、他の従業員に「チョーセン」ではないかと言われ、見下げられている。愛子も「お千加さん、ほんとにチョーセンなの？」⁽⁴⁶⁾と尋ねるが、お千加は「ほんまやねえ、そうどっかあ」⁽⁴⁷⁾と言ってぼんやり

笑うだけであり、結局お千加の出自の真相は明かされないまま作品は幕を閉じる。

金(2014)⁽⁴⁸⁾や尹(2005)⁽⁴⁹⁾は、愛子がお千加の体臭に親しみのようなものを感じていたことや、愛子が旅館を辞める際にお千加だけが暖かく見送ったことを、同じ民族であるという同胞愛による行為だとし、お千加が在日朝鮮人であることを自明のこたのように論じている。しかし、お千加が在日朝鮮人であるという根拠は薄弱である。なぜなら、旅館に勤めて間もなく、朝鮮人であることを隠し続けていた愛子の出自がばれてしまうのに、40年以上旅館に勤めているお千加の出自が明かされていないということは不自然であるからだ。愛子は日本で生まれ育ち、朝鮮語の訛りがあるわけでもない。従業員の町枝に在日朝鮮人であることを指摘された愛子が「町枝さん、若奥さんと社長さんご存じなんですか」⁽⁵⁰⁾と尋ね、町枝が、「そんなもん、あんたがこの店に来た時から知ったはるよ」⁽⁵¹⁾と言ったことから、愛子の態度が原因でばれてしまったということではなさそうだ。愛子が在日朝鮮人であることを若奥さんや社長や町枝まで知っていたように、お千加が在日朝鮮人であるならば、朝鮮人蔑視の風潮が強いこの旅館では、すぐにその事実は知れ渡ってしまうだろう。そして、その事実が既に知れ渡っているならば、従業員がお千加を「チョーセン」ではないかと疑うこともまた不自然である。

しかし、お千加が在日朝鮮人であると言い切れないからといって、日本人であるとも断定できない。お千加が日本人であるという根拠も作品中には明示されていないからである。

そこで、筆者は、「チョーセン」ではないかと言われても出自を明かさないお千加は、在日朝鮮人とも日本人とも特定できない、しかし自分の出自に劣等感を持つ人物として設定されたのではないかと考える。お千加の出自を、朝鮮や日本の特定の地域(被差別部落など)に定めてしまえば、その被差別地域に縁のない読者は、他人事として、お千加に向けられた差別意識や、お千加の劣等感を見るだろう。しかし、お千加の出自が明らかにされていなければ、出自への差別意識という問題が、読者の身近にも起こりうるかもしれないものとして普遍的に描くことができる。このような意図から、李良枝はお千加を在日朝鮮人とも日本人とも断定しがたい存在として設定したのではないだろうか。

6. 呼称に見る「母国」への思い

李良枝の作品の根幹をなすテーマとして、主人公たちがそれぞれに抱く母国観も挙げられる。また、李良枝自身が執筆したエッセイにおいても、彼女の韓国への思いの丈が綴られている。そして、その思いを語るとき、李良枝は「朝鮮」「母国」「韓国」「祖国」「ウリナラ」という五つの異なった呼称を使用している。一見どれも同じ対象を指しているようだが、なぜこれらが混在しているのだろうか。筆者は、この五つの言葉はまったく同質なものではなく、意図的に使い分けられているのではないかと考える。

まず、「朝鮮」という言葉の使われかたについて考察する。作品中で「朝鮮」は、自分自身を卑下するような場面に多く使われている。「ナビ・タリョン」での例を見てみよう。

ある日、哲ちゃんが私（愛子＝引用者註）の酔態に思いあまってグラスを投げた。頭に当たって私はわめき叫んで大したこともないのに救急車に乗せられた。私は哲ちゃんの結婚に半狂乱で反対していたのだ。

「哲ちゃん、酒飲んで手をつけたからって、いちいち責任とることないよ、それじゃあ何回結婚しなくちゃなんないのよ。」

だが心のどこかで私は反対しきれない磁力の強さを認めていたのだ。父が日本のオンナを求めるように哲ちゃんも日本のオンナを求めるだろう。身近な朝鮮のオンナとしての私はあまりにも激情的で見苦しかった。⁽⁵²⁾

この場面から、「私」の「日本のオンナ」に対する劣等感や、「朝鮮のオンナ」である自分を卑下する様子が見られる。特に、「だが心のどこかで私は反対しきれない磁力の強さを認めていたのだ。」という言葉から、朝鮮のオンナではなく、日本のオンナが求められて当たり前だというような抗いきれない意識が、「私」（＝愛子）の中に根付いていたことが分かる。

「朝鮮人」という言葉も同様に、自己卑下や自己否定の意図を含んで使用されている。

あの子の言うには、朝鮮人の患者が来たらそれとは解らない方法で殺してしまおうと、日本人の医者同士がしめし合っているというんです。内科であろうが、外科であろうが、特に産婦人科は子宮や卵巣を取ってしまつて朝鮮人が殖えないようにしているはずだ、と。⁽⁵³⁾

これは、「かずきめ」の主人公「彼女」の死後、「彼女」と親しかった加代が「彼女」を回想して語った場面である。主人公の被害妄想とも思えるこの言葉もやはり、朝鮮人である自分を強く卑下している。このように、主人公が自分を卑下する場面に「祖国」でも「母国」でも「韓国」でもなく、「朝鮮」という言葉を使うのには、日本人が朝鮮人を嘲る際に使われる「チョーセン」という差別語の存在が関係しているのではないだろうか。前節で見たように「チョーセン」という言葉は、愛子が世話になった旅館を辞める場面でも使われている。若奥さんも大奥さんも「チョーセンでも我慢して使こうてきてやったんよ。」「チョーセンはもともと恩知らず、恥知らず、ほんま言葉も出えへんわ」⁽⁵⁴⁾と怒号を飛ばす。「チョーセン」を差別語として使う日本語の暴力性が、李良枝に「朝鮮」という言葉を自分を卑下する言葉として使わせたのではないだろうか。

次に、「母国」という言葉の使われ方について考察する。引用するのは、自分にとっての「母国」の在り方を語った李良枝の発言である。標語であふれたソウルの街並みに嫌悪感を抱くが、踊りの世界への逃避を経て心の平穏を取り戻していく場面で彼女の「母国」観が語られている。

杖鼓の音、サルブリのリズム、すべてがいとおいしい。順序も、呼吸の仕方、何一つ忘れていない。もちろん、久方振りに踊ってみる踊りだったので肩に力みが入り、腰から踵に至る中心線が揺れたりはした。けれども私の身体そのものは、しっとりと落ち着いた旋律と音に包まれていた。不快な騒音や世知辛く感じられる言葉などが、すっかり抜け出していつてしまうような感じだった。

シナウイの音色の向こう側に、私は大きな深い沈黙を感じている。それは、沈黙でありながら、肉声以上の肉声といってもよいだろう。

わたしにとっての「母国」—それは、目に見え耳を刺激する騒音がざわめ

く場所にはない。恐ろしくもあれば安らかな感じもする、濃い闇に包まれているところ……。頭ではなく身体で、身体全体で出会えるところ……。⁽⁵⁵⁾

ここで使われている「母国」という言葉は、現実の騒々しい韓国の光景とはまるでかけ離れた、李良枝が作り上げた理想の韓国像を指すと解釈できるだろう。しかし、前節で述べたとおり、「今日までの母国での毎日はまるで、私の中の由熙との闘いでした」⁽⁵⁶⁾と言う時の李良枝の「母国」とは、現実のありのままの韓国を指していると考えられる。つまり、「わたしにとっての(理想の)母国」と、現実のありのままの韓国である「母国」の二種類がある。

次に、「韓国」という言葉はどのように使用されているだろうか。「母国」という言葉は「理想としての韓国」と、「現実の韓国」の二つの意味合いを持つと述べたが、「韓国」とは、この「現実の韓国」と同意であると考えられる。李良枝は、ソウルの街並みへの嫌悪感を露わにして「韓国へ来て最初に感じた、神経質になるくらいの息苦しさにはもう慣れっこになったけれど、それでもまだ、何のこだわりもなしにこうした標語の前を通り過ぎるのは容易なことではない」⁽⁵⁷⁾と言っている。冒頭に使われている「韓国」は「現実の韓国」を指し示したものであると解釈して間違いないだろう。また、在学中の韓国文化研究会の活動について語った李良枝は、「当時の韓国は朴正熙大統領の政権下にありまし、韓国に関する日本のマスコミの報道は故意にとさえいえるくらい、「救い難い暗黒政治によって苦しめられている国」というイメージを作り上げていましたから、母国との関わりもおのずと政治的な面に集約せざるをえない状況にありまし。」⁽⁵⁸⁾と言っている。ここから、「韓国」という呼称は、「現実の韓国」の光景を指す場合や、李良枝の個人的な郷愁の思いとは無関係の、政治的単位としての一国家を指す意図で使われていることがわかる。

それでは、「祖国」についてはどうだろうか。李良枝は恩師である片岡先生に「対馬に行ってきました。玄界灘の向こう側に祖国を見て、胸がいっぱいでした」⁽⁵⁹⁾と語ったという。また、李良枝は伽耶琴に出会った当初を振り返り、「伽耶琴は音そのものに秘められている魅力ばかりでなく、日本の琴を稽古してきた私にとっては祖国のイメージの象徴でもありまし」⁽⁶⁰⁾と語った。この二つの言葉はいずれも李良枝が韓国を訪れる以前のエピソードを語る際のも

のである。このことはまだ見ぬ韓国への憧憬を「祖国」という言葉が含んでいると考えられるだろう。李良枝は「日本にいて自分の国のことを考えてきた私は、これまで、自分の国を映し出す影絵遊びの影絵を追いまわしてきたにすぎなかった。いまの私は紛れもなく、影絵遊びの影絵の向こう側に来ている。」⁽⁶¹⁾と韓国を影絵に例えて、このように言った。ここで、彼女が日本で追いまわして来た影絵遊びの影絵こそ「祖国」なのではないだろうか。影絵は、実体なくして成立しないが、実体を映し出す影絵の輪郭は微妙に揺らぎ不安定である。また、実体の輪郭が掴みきれないからこそ神秘的で憧れの対象になりやすい。「玄界灘の向こう側に祖国を見て、胸がいっぱいでした。」という李良枝の言葉には、祖国韓国に対する憧憬や大きな希望を抱く様子が感じられる。

最後に、作品に頻出する「ウリナラ」（筆者註一直訳すれば「わが国」）という呼称について考察する。「ナビ・タリョン」の愛子にとっての「ウリナラ」は、理想的な対象として捉えられている。愛子は現実の韓国の光景に対しては、違和感や嫌悪感を覚えるにも関わらず、最後には「ウリナラは生きている。風景は移り行く。私はその中で伽耶琴を弾き、パンソリを歌い、そしてサルプリを踊っていく。」⁽⁶²⁾としたたかに言う。愛子にとって「ウリナラ」は、民族の伝統芸能を通じてのみ、近づくことのできる理想郷であったのだろう。

また、「由熙」においても韓国の伝統楽器であるテグムが登場する。しかし、「由熙」で登場するテグムは、「ウリナラ」という理想の空間を支えるには不十分であった。由熙はテグムの音色に安息の場を見つけながらも、結局目の前の韓国の光景を受け入れられず日本に帰国するのである。伝統芸能を通して「ウリナラ」に近づこうとする愛子のしたたかさは、由熙からは感じられない。

李良枝は、「どんなに大きな希望と理想が、現実を前にして崩れ去ったとしても、由熙はめげることなくなおのことその現実の中へ飛び込んでいかなくってはならなかったのです。」⁽⁶³⁾と語ったが、由熙が現実の韓国を受け入れることが出来なかったのも「ウリナラ」という由熙が作り上げた理想の韓国像が原因だったのではないか。韓国に行けば「ウリナラ」という理想郷があり、そこは自分の存在を受け入れてくれる場所である。そのような期待を込めて韓国に来たものの、そこには、日本で育った由熙には耐え難い人々の生々しい生活空間が広がっているだけであった。由熙が下宿を8回も変えたことも、決して理想

郷ではない現実の韓国の土地に「ウリナラ」を見つけ出そうとした結果ではないだろうか。そして、「ウリナラ」を見つけ出すことが出来なかった由熙は日本に帰っていくのである。

「ナビ・タリョン」においての「ウリナラ」は主人公の確固たる心の拠り所であっただろう。しかし、「由熙」で、「ウリナラ」という自分のこしらえた韓国像に翻弄される主人公が描かれていることは、李良枝の中の「ウリナラ」が、あるがままを受け入れる率直な眼差しを封じ込めてしまう存在として捉え直されたことを示しているのではないだろうか。

おわりに

本稿では、李良枝の小説において作品全体を貫くテーマとなっている家族の不和や死、言語観、母国観に着目し、李良枝がどのように登場人物に自身や家族を投影して描き出し、追及しているかを考察した。

最初に、李良枝の小説で繰り返し描かれる家族の不和と兄の死について考察し、在日朝鮮人一世である両親の愛憎に満ちた複雑な朝鮮および朝鮮人への思いと、それに子供である主人公たちが翻弄される姿に込められた意味を明らかにした。あわせて、民族の伝統芸能であるサルブリを通して兄亡き現実を受け入れ、「今」を生きていく活力を得た李良枝の姿が、登場人物たちに投影されていることを見た。

次に、李良枝自身の、自分の中の2つの母語（書く母語、身体の母語）の存在を認められるようになるまでの過程が「由熙」に投影されていることを見た。日本語へのこだわりも、韓国語へのこだわりもすべて自分の生きる糧としようとする李良枝の姿勢には、在日朝鮮人である自分が発する音声は日本語なのか韓国語なのか判然としない、すなわち「ことばの杖」を掴むことができない不安定な存在だからこそ、言葉を強く希求する食欲さが感じられる。

最後に、「ウリナラ（わが国）」という呼称に込められた意味について論じた。韓国の地に「韓国人」ではない「在日朝鮮人」である自分を、ありのままで受け入れてくれる「ウリナラ」を見つけ出せなかった由熙は、最終的には韓国を去ってしまった。しかし、「由熙」を書き終えた後の李良枝は、梨花女子大学舞踊学科の大学院に通い、韓国の地にしっかり足をつけて生活した。幻想とし

での「ウリナラ」ではなく、目の前に広がる現実の韓国の光景を愛することができるようになった李良枝だったからこそ、「由熙」の葛藤の過程を振り返り、作品として客観的に描写することができたのだろう。

揺るぎない日本語の世界で生活し、自分の母語が日本語であり、自分が日本人であることを疑ったことも、疑われたこともない筆者には、「ことばの杖」が掴めないと言い、自分の口から発せられる言葉の不確かさを嘆いた「由熙」の姿は鋭く胸に突き刺さった。今後、より多くの人が李良枝の作品に触れ、彼女の自分の命を削りながら紡ぎだしているような力強くもあり悲痛な言葉の力を感じてほしい。

註

- (1) 『李良枝全集』（以下、『全集』）p.p.684-688 を参照
- (2) 李良枝「わたしは朝鮮人」『全集』p.585 を参照
- (3) 同上
- (4) 李良枝「私にとっての母国と日本」『全集』p.652 を参照
- (5) 同上 p.p.653-654 を参照
- (6) 同上 p.p.658-659 を参照
- (7) 著者不明(1984)「韓国系日本人作家李良枝さんの『海女』韓国でベストセラー」『北海道新聞』8月2日 第3面を参照
- (8) 李良枝「ナビ・タリョン」『全集』p.19
- (9) 李良枝「かずきめ」『全集』p.84
- (10) 李良枝「あにごぜ」『全集』p.105
- (11) 同上 p.114
- (12) 前掲「ナビ・タリョン」p.42
- (13) 同上 p.49
- (14) 同上 p.56
- (15) 同上 p.53
- (16) 李良枝・川村湊(1989)「『在日文学』を超えて(インタビュー対談)」『文学界』43(3) 文藝春秋社 p.278
- (17) 前掲「ナビ・タリョン」p.49

- (18) 李良枝「韓国巫女伝統舞踊」『全集』 p.629
- (19) 同上
- (20) 前掲「ナビ・タリョン」 p.59
- (21) 李良枝「巫女伝統舞踊一呟の息吹一」『全集』 p.p.611-612
- (22) 小田川興(1989)『『由熙』で芥川賞を手にした李良枝』『週刊朝日』94(5)2月3日 ページ数不明
- (23) 李良枝「刻」『全集』 p.141
- (24) 陳乃綺(2012)「李良枝「刻」論」『國文學論集:浦西和彦教授古稀記念國文學論集』
(10) 關西大學國文學會 p.333
- (25) 前掲「刻」 p.185
- (26) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.657
- (27) 同上 p.654
- (28) 李良枝「由熙」『全集』 p.425
- (29) 寺下浩徳(2007)「李良枝『由熙(ユヒ)』再論—つけられたいくつもの名前をめぐる—」『次世代人文社會研究』第3号 東西大学校日本研究センター(韓国) p.458
http://japancenter.or.kr/bbs/board.php?bo_table=ce5_2&wr_id=487&page=8
- (30) 前掲「ナビ・タリョン」 p.32
- (31) 同上 p.53
- (32) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.663
- (33) 前掲「由熙」 p.p.420-421
- (34) 李良枝「石の聲」『全集』 p.484
- (35) 前掲「ナビ・タリョン」 p.60
- (36) 前掲「由熙」 p.430
- (37) 同上 p.426
- (38) 同上 p.437
- (39) 同上 p.p.449-450
- (40) 前掲「『在日文学』を超えて(インタビュー対談)」 p.283
- (41) 李良枝「私の「ゲーテとの対話」」『全集』 p.635
- (42) 李良枝「言葉の杖を求めて」『全集』 p.647
- (43) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.665

- (44) 註 38 参照
- (45) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.665
- (46) 前掲「ナビ・タリョン」 p.25
- (47) 同上
- (48) 김광호 (2014) 「이양지 소설의 모국체험 갈등과 극복양상 : 『나비타령』 『유회』 『돌의소리』를 중심으로」 석사학위논문 한양대학교 대학원 일본언어·문화학과 (キム・クァンホ (2014) 「李良枝小説の母国体験の葛藤と克服の様相」 : 『ナビ・タリョン』 『由熙』 『石の聲』を中心に) 硕士学位论文 漢陽大学校大学院日本言語・文化学科) p.p.25-26 参照
- (49) 윤길순 (2005) 「이양지의 『나비타령』 연구 : 소리와 춤을 중심으로 = A study on the 'Butterfly Ballad' by Lee Yang-Ji : focused on the song and dance」 석사학위논문 건국대학교 대학원 일어일문학과 일어일문학전공 (윤・길순 (2005) 「李良枝의 『나비타리ョン』 研究 : 音と踊りを中心に」 硕士学位论文 建国大学校大学院日語日文学科日語日文学専攻) p.37 参照
- (50) 前掲「ナビ・タリョン」 p.26
- (51) 同上
- (52) 同上 p.p.45-46
- (53) 前掲「かずきめ」 p.89
- (54) 前掲「ナビ・タリョン」 p.27
- (55) 李良枝 「『標語の都市』 ソウルへの嫌悪感が……」 『全集』 p.p.645-646
- (56) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.665
- (57) 前掲 「『標語の都市』 ソウルへの嫌悪感が……」 p.644
- (58) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.p.653-654
- (59) 著者不明 (1989) 「第 100 回芥川・直木賞は四人受賞」 『週間文春』 31(5) 文藝春秋社 p.36
- (60) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.656
- (61) 李良枝 「母国で暮らして四か月目」 『全集』 p.641
- (62) 前掲「ナビ・タリョン」 p.60
- (63) 前掲「私にとっての母国と日本」 p.665