

安房直子『ハンカチの上の花畑』論

Awa Naoko and “*The Flower Garden on the Handkerchief*”

大沼郁子*

Ikuko ONUMA Tasho

要約 安房直子（1943–2002）の『ハンカチの上の花畑』は、1973年に刊行された。短編作品が多かった安房にとって、初期の長編作品である。その分、本作品にはこれまでに見られない単純ではない構成や、複雑な世界観がある。本作品では、登場人物が生きる現実世界の時間と、不思議な壺の中の時間、そしてその壺の所有者である酒屋のおばあさんの時間が交錯する。さらにこの物語は、花畑で働く小人の家族が登場し、東西（ヨーロッパやアジア）の伝統的な昔話を踏襲している。その一方で、現代社会に対する安房直子の批判的な考え方が、登場人物の行動に反映されている。本稿では、安房直子が、そうした要素をどのように組み合わせて物語を創ったのかを考える。どのような構成になっているか、世界観にはどのような要素が含まれているのかを考察する。

キーワード：安房直子、『ハンカチの上の花畑』、ファンタジー、構成と世界観、小人

Abstract Awa Naoko’s “*The Flower Garden on the Handkerchief*” was published in 1973 and is an early example of long-form fiction from an author whose works were primarily short stories. As such, it has a less simplified structure and offers a more complex worldview than many of her other works. This work interweaves the timeline of the main characters who are living in the real world, the timeline within a mysterious vase, and the timeline of an elderly lady running a sake shop who owns the vase. In one sense, the story follows the traditional fairy tales of the East and the West (Asia and Europe), featuring a family of dwarves who tend a flower garden. That said, the main characters also reflect Awa’s criticisms of modern society. This paper considers how Awa Naoko combines these elements to create her story. It also considers the structure of the story, as well as what elements of her world view are included in the story.

Key words : Awa Naoko, “*The Flower Garden on the Handkerchief*”, fantasy, structure and Awa’s world view, dwarves

1. はじめに

安房直子（1943 - 2002）の『ハンカチの上の花畑』は、1973年にあかね書房から刊行された。7章から成る本作は、安房直子の全262作品^(注1)の中では、比較的長編と言えるだろう。小人という非現実的存在が登場し、禁忌を破ったために主人公たち

が恐ろしい目に遭う昔話の型を踏襲しているが、登場人物に幼い子どもや少年少女が出てくることもなく、幼年向けとは言えない。安房のデビュー作から順を追って見てくると、本作ははじめての長編であり、それゆえに、場面も単調な構成ではない。

この作品の刊行より三年ほど前、安房直子は「さんしょっ子」で第三回日本児童文学者協会新人賞を受賞した。その際、今後作家としてより良い作品を書いていくための抱負を語っている。^(注2) 恩師でもあった山室静は「さんしょっ子」が所収された『風

* 学術研究員
Researcher

と木のうた』の解説で思い切った提案をした。「作品が破綻に瀕する危険もかまわずに、もっと放胆にファンタジーに没入するのも一つの道だろうし、生きた現実を取り入れることで、一でない、とかくメルヘンは自家中毒と貧血におちいりやすい—健康な血液を補給することも望ましい」(注3)と今後の作家としての成長と成熟を期待していた。そうした抱負や期待は、長編の『ハンカチの上の花畑』という作品にどう反映されているのだろうか。1970年の新人賞受賞後、安房は30作品を書いている。いずれも短編で、そのうちの10篇が、幼年向けという年齢制限のくくりがあるものだ。(注4)安房直子が49年という生涯に紡ぎ出した初期の長編作品にみる「奥行き」とはなにか。本稿では『ハンカチの上の花畑』に見る「奥行き」について考察をしていきたい。

2. 先行研究

『ハンカチの上の花畑』について、作品の構成や世界観を論じた先行研究を取り上げてみたい。

桜井信夫は、「さんしょっ子」という日本的な雰囲気醸した作品に対し、それ以降の短篇作品には、「西洋の風」が吹いていると述べる。(注5)西洋の楽器が登場する「北風のわすれたハンカチ」、小さな魔物が登場する「小さいやさしい右手」、そして「赤いばらの橋」には、登場するキャラクターやアイテム、その雰囲気から、いわゆる「洋風なお膳立て」(注6)がなされているという。しかしながら桜井は、それらの作品に次いで書かれた『ハンカチの上の花畑』について和風か洋風かについての言及はまったくしていない。ハンカチ、小人、そして彼らが夢中になってしまうバイオリンに注目すれば洋風と言えらるだろうが、小人の壺は、代々続く酒倉に伝えられているし、酒の原料となる菊は、皇室の紋にも描かれていることから日本を象徴する花と言えらるだろう。麦や葡萄ではないのだ。桜井の論で注目できるのは、特に安房のファンタジー世界の構成を取り上げている点である。きく屋酒店の隠居から郵便屋が託された壺には、花畑や菊酒を作る小人たちが存在する「非日常の世界」があるという。

さらに小人一家と隣人となる小人世界が配されてくると、非現実世界は二重の構造を持っていることになるわけだ。(注7)【傍線執筆者】

桜井は「ハンカチの上で働く小人の世界」と「マイホームの隣人となる大きくなった小人の世界」を分けてとらえる。こうした小人の世界が二重構造になることで、それぞれの次元が不明瞭になり、小人の存在理由や作品全体のイメージがぼやけてしまい、それが「すっきりしない原因」(注8)になっているのだと述べる。

この桜井の稿をふまえた上で、豊田昌美は現実世界とのつながり指摘する。郵便配達夫の良夫がある日、酒倉に配達に行き、きく屋酒店の隠居に手紙を渡す。こうした場面は「現実世界」であり、「第一虚構世界」であるハンカチの上の小人の世界と連結するという。やがて郵便屋夫妻はマイホームを購入し郊外に移り住むが、実はそこは大きくなった(あるいは夫妻が小さくなったのかもしれない)あの小人の世界であり、二人が迷い込んだこの空間が安房の創り出した「第二虚構世界」であるという。豊田は、この『ハンカチの上の花畑』のファンタジーの構造を図解して説明する。(注9)それに基づいて整理すると、郵便配達夫の「日常世界」は「第一虚構世界」と関連し、この二つの世界の中に内包される形で「第二虚構世界」が描かれるという。だが、両氏が二重構造と指摘する小人たちの世界の底辺を支える「壺」の不思議さについては触れていない。小人の入った不思議な「壺」はずっと前から存在しているものだ。その壺はどうやら悠久の「時」を経てきたようである。「壺」の中には小人が存在し、次元の異なる世界が広がっている。二重構造は、長年きく屋酒店に伝えられてきた壺があってはじめて成立するはずだ。

また、三木卓は文庫版『ハンカチの上の花畑』(講談社、1977)の解説において、作品の幻想のイメージを鮮やかに描くために、安房が「映像の圧縮」をしていると指摘する。(注10)小人たちの小さな世界を描くことによってイメージの輪郭が鮮明になる効果が得られると言う。菊酒を作る小人たちは小さな壺に入っており、小人たちが身に付ける品々も彼らにふさわしく小さい。しかし三木は単に量的な相違ではないとしながらも、何が「圧縮」され、「縮小」されているのか具体的な指摘はしていない。また物語は、「圧縮」だけが描かれているのではない。レースの小さなハンカチから、大判のハンカチへ、そして、ふるしき、テーブルかけへと広がりを見せることで進展する。映像が「拡大」していくこ

とで得られる効果が何かということには触れられていない。

さらに藤澤成光は、郵便屋と妻がマイホームの建つ郊外から草原をさまよう場面に、「グリム童話」と関連させながら「人さらい」の要素を見る。^(注 11) 夫婦の迷いこむ世界を藤澤は「異界」と呼ぶが、その異界について、藤本芳則は、あくまで「私見」であると断りながらも、安房作品の特徴と魅力は〈異界〉を描いたところにあるとする。^(注 12) そして、安房の描く「異界」を次のように説明する。

安房の場合、異界が独特の意味をもっている。そのため、人間もそれ以外のものも同一次元にあるのではなく、それぞれの世界が、交差し、重複したために、同時に存在するようにみえると考えた方が異界の特質をつかみやすい。^(注 13)

この指摘は『ハンカチの上の花畑』に限ったものではないのだが、それではこの作品に限った「異界」とは、どのような世界なのだろうか。この作品の世界観を考えるにあたり、異界の構築には何が背景にあり、形づくられているのかを考えてみたい。

3. 壺の時間

『ハンカチの上の花畑』は、平凡な郵便屋の良夫が、一通の手紙を配達するところから始まる。手紙の宛名は「東通り三・三・十一 きく屋酒店様」である。

二十何年かむかし、このあたりに、大きなつくり酒屋があつて、それが、きく屋という名前だったのを、この郵便屋も、聞いて知っていました。そのきく屋が、戦争のときに、酒倉をひとつ残しただけで、まる焼けになり、家族も店員も、ちりぢりになったまま、つぶれてしまったことも、聞いていました。／けれども今、このたったひとつ残った酒倉あてに、手紙がきているのです。(7)【傍線執筆者】

ここでいう「戦争」が、太平洋戦争を指していることは明白だ。1973年発行の『ハンカチの上の花

畑』の執筆がそれより少し前から始まっていたとして、1945年に終戦を迎えてから「二十何年か」経っていることを考えれば年代も一致する。70年代初頭あたりの日本には戦前からの建物は珍しくなかったし、焼け残った処も散見できた。実際、急激な開発が進んだ都心でなければこうした倉もあつたろう。現実の風景を踏まえて、虚構の世界は紡がれていく。不思議でかつ芳醇な菊酒を郵便屋にふるまいながら、隠居は説明する。

「きく屋の人たちは、お祝いごとがあるたびに、これをのんだものです。お正月も、婚礼のときも、お節句にも……それから……ああそうそう、むすこが、ここをでていくときもねえ」(26-27)

こう語られているように、菊酒が溢れ出る壺は、きく屋に代々受け継がれてきたもののようだ。それが、いつからなのか、その始まりは定かではない。戦前から酒店を営んでいたのはわかるが、きく屋酒店が、いったいつからこの地で商いを始め、この隠居の息子が何代目になるのかもわからない。そもそもいつから壺を所持するようになったのかさえわからないのだ。店を再興しようと遠くに行ってしまった息子を迎えに行くために、隠居は町を離れるという。そこで郵便屋が壺を預かることになる。

最初は郵便屋一人で楽しんでいた菊酒だったが、やがて妻の知るところとなり、妻はマイホームへの欲望から金儲けに走る。購入したマイホームの隣人があの小人たちだと気づいた夫婦は、あてもなく必死で草原を逃げ惑う。二人がたどり着いた先が新装オープンしたきく屋酒店だったのだが、あの隠居は二人を見ても素知らぬふうだ。その後、郵便屋夫妻が壺の責任をどう取るのかわからぬまま物語は終わる。

「いらっしゃいまし」と、耳もとで、だれかがいいました。ひくい、しわがれた声でした。／ふたりが、はっと目をあけますと、そこはどこかの、まぶしい店の中でした。／蛍光灯が、何本もかがやいていました。目の前には、大きなたながあつて、お酒のびんや、かんづめが、ずらりとならんでいました。／そして、すぐそばには、かすりの着物を着た、しわだ

らけのおばあさんが、ちんまりと、いすにかけて、ほそい目でわらっていました。／「いらっしゃいまし、きく屋、新装開店でございます」おばあさんのひざの上に、白いハンカチが一枚、ふわりとひろげてありました。レースのふちかざりのついた、そして青いハートのししゅうのある、あのハンカチが…。(142)

言うなれば、物語は「きく屋酒店」に始まり、「きく屋酒店」で終わるのだ。「壺」に注目すると物語の始点と終点はほやかされる。小人の存在というよりも、この壺の存在の曖昧さが、物語全体の不思議さを醸している。小人に注目した構成という点を鑑みれば、桜井や豊田が指摘する二重構造の世界だが、その世界の底辺には、ずっと昔から続いてきたきく屋酒店と「壺」の時間が流れている。戦火で失われた店舗や家屋のうち、たった一つ残った倉で「壺」は守られ、店は再興の時を迎える。きく屋酒店が所持してきた「壺」の時間の一部に、郵便屋夫妻の体験や小人たちの活動が内包されているにすぎない。

始点と終点がほやかされた「壺」の時の流れを土台に、鮮やかな小人たちの世界は繰り広げられ、郵便屋夫妻の欲望と恐怖もひたひたと増幅する。『ハンカチの上の花畑』を幻想文学たらしめているのは、小人の存在や登場人物を陶醉させる菊酒もあろうが、時の流れの始点と終点が曖昧な「壺」を土台に構成された二重構造にあるだろう。謎めいた「壺」の持つ時間は、物語全体に危うさを醸しだす装置になっているのである。

4. 小人の世界

三木卓は、「映像の圧縮」が見られるのは『ハンカチの上の花畑』がもっとも顕著であるという。映像は、縮小すれば必然的に鳥瞰として全体を捉えることが可能であり、そのことで、読者は小人の世界を一挙に把握できるのだとする。

安房さんの幻想ものがたりを讀んでいてわたしがそういう意味で惹かれるのは、幻想のイメージの鮮やかさということと関係があると思う。幻想の世界なのだから霞がかかっている、中心だけが見えてまわりがぼけていると

いうことではない。それはひとつの世界なのだからすくなくとも世界としての完結性を予想されなければならない。そのためにはイメージの鮮やかさというのは、大きな力を持っているといえる。／そのためにどういうことを作者はしたかという、ひとつは映像の圧縮である。(注¹⁴)【傍線執筆者】

たしかに、最初にきく屋の倉の中で小人が登場するところは鮮やかだ。「出ておいで 出ておいで／菊酒つくりの小人さん」という隠居の歌に合わせて、太った男の小人が出てくる。続いて、壺の中から女の小人と子どもの小人が登場する。細部に至るまで、人間と同じような服装だった。麦わら帽子のほころびも長靴のゴムもすべて人間同様の。人間と同じなのに、ただ小さいというだけで見る者は楽しくなることを、安房は作品中で次のように表現として読者を納得させる。

(なるほど。こりゃすてきだ)郵便屋はすっかり感心しました。／まだお酒ものまないので、郵便屋は、うかれてきました。きゅうに、楽しくて楽しくてたまらなくなってきたのです。それは子どものころ、おもちゃの兵隊を、机の上にならべたときの気持ちににっています。それから。砂場で、小さな線路やトンネルをつくり、そこに電車を走らせたときの気持ちにもにっています。ああ。そういう小さな世界にさよならしてから、いく年すぎたでしょうか。(18)【傍線執筆者】

安房は、ここで「小人」という虚構の世界と、誰もが体験する幼少時の体験を巧みに重ね合わせてみることで、「小さな世界」を精彩に描く。小さな世界を生き生きと描く力は、安房に備わったものであろう。幼い頃からあまり活発ではなく、小さな世界を作ることが好きで、外で遊ぶよりも家にいることを好んだ安房は「学校から帰ってくると本を讀んだり、ひとりで人形の洋服をこしらえたりして」(注¹⁵)いるような子どもだったという。人形の服を作る経験をした者なら誰もが、制作過程でその完成品を着た人形がどうなるか想像する。自分と人形との物語の中で、人形がどうしゃべり演じるかを空想して楽しむものだ。そうした作者の幼少期の体験を、郵便

屋の妻が小人の奥さんにプレゼントを作る場面に投影する。

（そうそう、あれがいいわ）／えみ子さんは、針箱をあけました。そこには、金のビーズが少しはあっていました。いつか、セーターのししゅうに使った残りです。／（これつないだら、あの奥さんの首かざりにちょうどだわ）／えみ子さんは、いそいで針と糸を取りだしました。（67 - 68）

この郵便屋の妻は、夫である郵便屋以上に小人を信じる女性だ。「あのひと、もしかしたら、小人と知りあいなんじゃないかしら…」(52)と、「まだほんの少し、小人を信じて」(52)いた妻は思う。花屋のむすめとして育った彼女は、一度だけ小人を見たことがあったのだ。それは、作りかけのパンの中にいたのだ、と回想する。

「小人」という非日常の存在は物語に十分な不思議さを与える。安房直子は、この物語の着想を次のように述べる。

ヨーグルトや、パンの中にいる人のことを考えるようになったのは、結婚してお料理をするようになってからです。こねた粉の中に、つめの先ほどのイーストを入れると、粉のかたまりは、びっくりするほどふくらんで、やがて、こうばしいパンになってゆくのが、不思議でなりませんでした。お酒というものができてゆく過程（発酵ということ）も私には、不思議でした。お酒の中には、やはり、なにか超自然のものが、かくれていると思わずには、いられなかったのです。（中略）お酒の中に住む小人の物語、「ハンカチの上の花畑」が生まれました。（注¹⁶）

安房は、『ハンカチの上の花畑』の創作過程について日常の中におけるちょっとした「不思議」がヒントになって完成したと述べている。この安房の着想は、さく屋酒店の隠居の口を通して語られる。「そう。たとえば、ヨーグルトの中には、ヨーグルトの精がいるし、パンの中にも、パンの精がいる。それから、ぬかみその中にだって、小人がいて働いている。それと同じことなの。つまりこの人たちは、

菊酒の精なんです。いつも、こんなそまつなかつこうで、働くことだけを楽しみに生きているんです。…（中略）」(21 - 22)

安房は、こうして自らの体験を巧みに物語の中に組みこむことによって、圧縮された小さな世界を描き、虚構世界に息吹を吹き込んだ。

5. 拡大していく世界

三木は『ハンカチの上の花畑』の「小人たちが可愛らしいと同時にどこかに無気味な雰囲気をつたえている」(注¹⁷)ことと「われわれの空間のなかに異次元の空間が挿入されていることを発見する恐怖でもあるだろう」(注¹⁸)と述べる。この作品の「無気味」さと「恐怖」は、むしろ「拡大」することにあると言えよう。小人たちが巨大化したのか、はたまた自分たちが小人の世界に入ってしまったのか。この判然としない「縮小」と「拡大」のゆらめきが、物語後半の言い知れぬ恐怖となる。

三木が指摘するように、小さなレースのハンカチの上に咲く菊の花畑は、確かに色鮮やかで美しい。物語は郵便屋の結婚した妻えみ子が、菊酒を使って金儲けを始めることで進展をみせる。小人の存在を信じる妻は、決して悪辣なキャラクターではない。小人を信じる妻はいかにも、幼心を持ち続ける純粋な人のように見えるが、なかなかのちゃっかり者だった。ピュアな感性を持っているからと言って、無欲というわけではないところが、既存の昔話とは異なる現代的な特質と言えるだろう。

妻は最初、菊酒を知り合いへのプレゼントとして分けて、返礼品を受け取るだけだったが、やがてひと瓶「五千元」という多額とは言えない小遣い程度の金銭に魅かれて料理店に売ようになり、約束を破ってしまう。お金を貯めてマイホームを購入するためである。より多くのお金を得るには、もっとたくさんのお酒が必要になる。そのために、妻は花畑の面積を広げることを思いつく。小さなレースのハンカチから、大判のハンカチ、ふろしきから、テーブルかけへと花畑は拡大する。同時に、小人たちの花摘みの労力もそれに合わせて拡大していくのである。『ハンカチの上の花畑』には、そこはかとなく漂う気味の悪さがある。その不気味さは三木が指摘する「圧縮」が次第に解凍されることから始まる。

「映像の圧縮」によって、鮮やかな世界を創り出していた物語は、どんどん拡大していく。この拡大

のプロセスによって、きっと良くないことがおきるだろうと思わせる黒い予兆は広がる。郵便屋夫妻はマイホームを手に入れるも隣人たちが、あの小人の一家にそっくりであることへの恐怖から草原をさ迷うのだ。ここでの「拡大」は物理的なものだけではない。妻の欲望の肥大にも言えるだろう。

今、えみ子さんの胸の中には、大きな夢が、ふくらみかけていました。この、ひと間きりのアパートを、さっさとひきはらって、庭つきの気持ちのよい家へひっこすことです。(82)

【傍線執筆】

作品の中盤から、漂う薄気味の悪さは花畑の「拡大」、そして小人の労働の「拡張」という点からもたらされるものである。小人の登場にだけ注目すれば「映像の圧縮」と言えるが、『ハンカチの上の花畑』は、「圧縮」の後で「拡大」されるという構成によって成立している。

6. 昔話と異界

西本鶏介は、安房の作品が昔話の影響を強く受けた童話であることを指摘した上で、「かつてのメルヘン世界を今日の時代に還元し、全くの個性的な想像力を加えて再創造した、自我意識の強い作品」と述べる。(注19)メルヘン世界とは「グリム童話」を含む昔話全般のことを指していると思われる。

禁忌を破ったがために、罰を受ける、あるいは怖い目に遭うというのは昔話に見られる型である。(注20)安房は、それを日本の戦後二〇数年たった時代にあてはめて描いた。小人が作るものはワインや靴ではなく「日本酒」である。欲を刺激するのは金貨やお宝ではなく「マイホーム」なのである。『ハンカチの上の花畑』の怖さは、郵便屋と妻が購入した郊外のマイホームの隣人が、どうやらあの壺の小人たちであるということから拍車がかかる。

『ハンカチの上の花畑』に限らず、安房直子の作品には、そこはかかない怖さがある。それらは藤澤や藤本らによって指摘される「異界」の存在があるからだろう。(注21)そしてこの「異界」の存在にもグリム童話の影響がある。

安房直子自身、たびたび自分が作家になった遠因に「グリム童話」があったことを述べている。(注22)子どもの頃に「グリム童話」を読み聞かせてもらっ

たり、自ら読むようになったのち、遊びの延長として自分でもお話を書き、挿絵をつけるようになったという。

…私が子どものころに出会った本の中で、一番心に残っていて、また、作品を書くうえで大きな影響を受けたのが、グリム昔話でした。(注23)

「グリム童話」の中でも、特に心惹かれたのは「暗いところ」や「残酷なところ」(注24)から広がるイメージであったと言う。そうしたところは、「目の奥に、暗い大きな森がひろがってきます。その森の闇の深さも感じられます。その森の中を吹いている風の音まで聞こえるような気がしたのです」(注25)と自らの作品の要素になったことを述べる。作品を書くにあたって、「グリム童話」がリズムとなり、物語の息づかいになったのだろう。

「グリム童話」には様々な型を見ることができる。安房は「魑魅魍魎」という言葉や複雑なこの文字が好きだという。「この文字を見つめていますと、不気味でぞくぞくとします。暗闇の中の呪文が聞こえてきたり、めらめら燃える青い炎が見えてきたりします。」(注26)と書いているように、さまざまなタイプに分類される「グリム童話」の中で心惹かれて沁みこんでいたのは「グリム童話」に秘められた「怖さ」の部分であることを示唆している。

藤澤は、安房直子の作品に見る怖さの要素に「人さらい」をあげており、さらに「人さらい」を状況別に6つに分類している。

- 1 さらわれるもの。および、さらわれそうになるもの
- 2 自分から望んでさらわれて、結果として1と同じになるもの
- 3 ふっといなくなるもの
- 4 さらわれてはいないが、閉じこめられることで似た状況になるもの
- 5 連れまわされるもの
- 6 超人的な者のせいで、居場所が分からなくなるもの (注27)

【対象となる作品名と作品数は省略】

『ハンカチの上の花畑』はこの中の六番目の「超

人的な者による」人さらいに分類されている。これがグリム童話に起因することに異論はない。しかし、不思議な壺の中で作られる美酒の物語は、中国の「壺中天」という昔話にある。後漢の費長房という役人が、葉売りの老人が閉店後に店先の壺に飛び込むのを見て、老人に頼んで自分も中に入れてもらったところ、壺の中には美しい世界が広がり、費長房は老人と共に美酒佳肴を楽しんだという故事である。

また、菊酒づくりの小人たちが労働する様子は、まさきにグリム童話の「こびとの靴屋」を思わせるが、呼び出して働く小人はウクライナ民話の「びんぼうこびと」にも見られる。さらに、小人たちが郵便屋夫婦のプレゼントに夢中になり、バイオリンを弾いて踊り狂う様子は「うかれバイオリン」に通じる。「グリム童話」は、「異界」を作る重要な要素ではあるが、『ハンカチの上の花畑』は複数の昔話の要素が見られる。さらに、そうした要素を組み合わせたのではなく、構成を考慮し、独自の時間や小人についての観念を描いた安房直子独自の世界になっているのである。

7. 当世への批判的姿勢

松谷みよ子は、安房作品を読むと「詰まっていた息がらくになったように思われ」という。(注²⁸) 松谷の胸にすがすがしさを与えたのは、『ハンカチの上の花畑』に限ったことではなく安房作品全般を指している。松谷は、こうした作品を書くことができるのは、安房を囲む家族のおかげであろうと、賛美する。子供の心の自由を大切に、踏みこまない安房の両親や、研究者であった夫やかわいい息子を挙げる。特に夫については、妻の相談にのり、ともに語り合ってくれる、と言う。この賞賛には違和感を覚える。いわゆる褒め殺しに聞こえるからだ。たしかに安房が素敵な家族に囲まれていたのは事実なのかもしれない。松谷が、二人の娘を抱えて夫と離別していることを考えれば、純粹に安房への羨望があったのかもしれない。しかし穿った見方をすれば、そんな苦労知らずの幸福な環境のもとで生きる人間に物書きが務まるのか、という棘を感じる。松谷はこう続ける。

かつて若い頃、私にも結婚を申しこんでくれたひとがいました。「森のなかの小さな家で作品を書かせたい」といってくれました。「いや

よ、そんなの」私はあっさりといいました。そのころ私は、森よりも、小さな家の仕上げせな暮らしよりも、煮えたぎった世界に魅せられていたのです。安房さんより十七年も早く生まれた私の世代は、戦後の荒々しい時代を生き抜かなくてはなりません。(注²⁹)

松谷みよ子は『いないいないばあ』(注³⁰)をはじめとする「赤ちゃん絵本」や「モモちゃん」シリーズ(注³¹)など、母性あふれる作品を生み出す一方、ちょうどこの時期「直樹とゆう子の物語」シリーズに取り組み始めていた。(注³²) 日本の児童文学には珍しく、銃後の戦争物語だけではなく、原子爆弾による被爆者の問題や 731 部隊やナチス・ドイツをテーマにした作品、公害による環境問題など近現代の日本社会における闇をえぐる作品を書いている。こうした問題に斬り込んだ松谷からすれば、安房は別の世界の作家に見えたに違いない。しかし、安房は松谷が言うところの静かな「森」から、時代の流れに翻弄される現代社会を見つめていた。

『ハンカチの上の花畑』が執筆された 60 年代の終わりから 70 年代にかけて、日本は高度経済成長期の只中であつた。いわゆる「三種の神器」「新・三種の神器」(注³³) だけでは飽き足らず、人々は多くの物を欲しがった。新興住宅地が、山や森を切り拓いて広がっていくのと同時に、緑の自然が失われ、公害が社会問題となった。すべてが経済中心となり、欲望を満たすために人々はゆったりした時間や安らぎを引き換えにした。

それは郵便屋の妻の菊酒の見返りの品々に表れている。

やがて、郵便屋の小さなすまいは、そういうお礼の品物でいっぱいになりました。／たとえば、ふたりおそろいの毛のスリッパ、大きな電気スタンド、かべかけ、しゃれたのれん、手づくりのお菓子里に、めずらしいくだもの、りっぱな食器、すばらしい花びん… (73)

一見、かわいらしく豊かに見えるが、それほど暮らしに必要なものではない。大切な秘密や約束を反故にしてまで手に入れたいものではない。目先の物欲に惑わされた妻は、現代社会の人々を象徴するかのようだ。預金通帳にどんどん増えていく金額に妻

の罪悪感は薄れていく。妻とは反対に怯える夫と違って、妻が自信満々だったのは、小人たちへプレゼントをしていたからだ。

「…あたし、小人たちに、ビーズをプレゼントしてるの。そのせいで、あの人たち、とてもよく働いてくれるの。今じゃ、ハンカチのかわりに、テーブルかけを使って、前の五倍も菊酒をつくってるわ」(100)

郵便屋の妻は謝礼さえすれば労働を要求することは構わないと思うようになっていた。妻の小さな贈り物によって小人の労働は過酷さを増す。その小人たちの姿に高度経済成長期に人間本来の幸福と物質を引き換えにして疲弊した現代人の姿を見ることができる。

松谷みよ子は、「これからも疲れたとき、おいしいお紅茶とクッキーをそばに置いて（安房さんは紅茶党です）また安房さんのみずみずしい、ファンタジの世界へ入っていきたいと思うのです」(注³⁴)と述べる。

エッセイや対談を見ても、安房直子が声を高くして社会への批判や主張することはない。しかし安房の中にも批判精神はあった。『ハンカチの上の花畑』で夫婦が迷い込んだ〈異界〉は現代社会と地続きにある世界だ。現実と断絶した「紅茶とクッキー」がそばにある甘ったるいファンタジー世界ではない。気を許したら誰もが入り込んでしまえる〈異界〉なのだ。だからこそ、怖いのである。

8. おわりに

『ハンカチの上の花畑』の「奥行き」とは、構造の複雑さである。小人が登場する虚構の世界と郵便屋夫婦が迷い込む草原は平面的に移行した世界ではない。それは菊酒が溢れる壺を通して、過去から続く時間の継続を土台として成り立つ世界であった。その時間の流れは、郵便配達夫と妻が手に入れたマイホームが立つ郊外でも続いていた。荒野をさまよってたどり着いた先の新装開店した「きく屋酒店」には、あの隠居の老婆がいたのである。見方を変えれば、すべては隠居の手中にあった出来事とも言えるだろう。東西の既存の昔話にもみられる「小人」の世界は、安房独自の「壺」の中で発酵した世界であった。そして「小人」の小さな世界でとどめずに、

拡大させていくという展開を繰り返した。

松谷みよ子は、安房直子があたかも現世の苦しみを知らぬ書き手のように讚えた。それが本心による賞賛なのか、やや物書きとしての厳しさが欠けていると思っていることを揶揄していたのか、それをここで精査するつもりはない。しかし、『ハンカチの上の花畑』が執筆された1960年代から70年代という時代背景を考えると、この作品には物質の豊かさとともにそれを得ようと、人々が躍起になったことへの危惧と警鐘がある。安房直子は決して、現代社会から隔絶した空想世界を漂っていた人ではなかった。現実の危うさをしっかり見つけていた。安房作品の特徴である〈異界〉というのは、そうした危うい現実世界の延長に位置するものではなかったか。それが安房の作品に「怖さ」を感じさせるのだ。我々が少しでも足を踏み外してしまったら、こうした闇に足を踏み入れてしまうかもしれない、という可能性があるから怖いのではないか。『ハンカチの上の花畑』には、既存の昔話の要素や現代社会の要素を背景にした〈異界〉が描かれている。この構図にさまざまな要素が加わっていく。最晩年の『花豆が煮えるまで一昨夜の物語』（偕成社、1999年）(注³⁵)に、「遠野物語」が見られるのは、その発展型とも完成型とも言えるだろう。

作家として初期段階で書かれた『ハンカチの上の花畑』には緻密な構成と、安房直子文学の特質と言われることとなった「異界」へ踏み出す一歩があったと言えるだろう。

※本稿は、日本児童文学学会第58回研究大会においての口頭発表を、大幅に改訂したものである。

(おおぬま いくこ)

使用テキスト

『ハンカチの上の花畑』 あかね書房、1973年2月発行を使用。

<注>

(注1)「安房直子・メルヘンの世界」展、日本女子大学・成瀬記念館発行、1999年10月、24頁に記載された作品点数を参照したものである。

(注2) 安房直子「受賞の感想」『日本児童文学』16(7)、1970年7月1日、28頁 安房は「さあ、これから勉強がはじまるのです。沢

- 山の美しいものを見たり、聴いたり、読んだりしてまず中身を豊かにする事からはじめなくてはいけないと思っているところです」と述べている。
- (注3) 山室静「解説 安房さんの人と作品」『風と木の歌』(安房直子・著) 実業之日本社、1972年5月30日、213頁
- (注4) 「3・4・5歳」1(1)～(10)まで 1973年・1973年 「黄色いちょうちょ」「オムレツごちそうさま」「貝の電話」「大男のうぎぶくろ」「雲のハンカチ」「どんぐりの首飾り」「くるみの木の下の家」「冬のしたく」「お正月さんこんにちは」「たぬきの電話は森の一番」を掲載。
- (注5) 桜井信夫「別世界ののぞき窓一論にならない安房直子論一」『日本児童文学』23(12)、1977年10月号、47-51頁
- (注6) 5に同じ
- (注7) 5に同じ
- (注8) 5に同じ
- (注9) 豊田昌美「安房直子論」『香川大学国文研究』第10号、1985年9月、109-117頁
- (注10) 三木卓「解説」『ハンカチの上の花畑』講談社文庫、1977年7月15日、155-156頁
- (注11) 藤澤成光『ところが織りなすファンタジー — 安房直子の領域』てらいんく、2004年、26-27頁
- (注12) 藤本芳則「安房直子の童話—〈異界〉をめぐって—」『大谷大學研究年報』62、大谷学会、2010年3月18日
- (注13) 12に同じ
- (注14) 10に同じ
- (注15) 安房直子「童話と私」『日本女子大学国語国文学会だより』3、1990年 『安房直子コレクション1 なくしてしまった魔法の時間』偕成社、2004年所収
- (注16) 安房直子「小人と私」『小人と妖精の国』第54五四号、サンリオ刊、1986年 『安房直子コレクション4 まよいこんだ異界の話』偕成社、2004年所収
- (注17) 10に同じ
- (注18) 10に同じ
- (注19) 西本鶏介「終わりのない夢を求めて」『日本児童文学』、1993年10月、22頁
- (注20) マックス・リュートイ『昔話の本質』野村滋 訳 ちくま学芸文庫、1994年12月7日
- (注21) 11に同じ
- (注22) 15に同じ
- (注23) 15に同じ
- (注24) 15に同じ
- (注25) 15に同じ
- (注26) 安房直子「わたしのファンタジー」『国語教育研究』1991年6月号、日本国語教育学会、『安房直子コレクション3 ものいう動物たちのすみか』偕成社、2004年所収
- (注27) 11に同じ
- (注28) 松谷みよ子「解説 心の機を織り続ける人」『童話集 遠い野ばらの村』(安房直子・著) ちくま文庫、1990年9月25日
- (注29) 28に同じ
- (注30) 松谷みよ子『いないいないばあ』『あかちゃんの本シリーズ』童心社、1967年
- (注31) 松谷みよ子『ちいさいモモちゃん』をはじめとする「モモちゃん」シリーズ全六巻、講談社、1964年-1992年
- (注32) 松谷みよ子「直樹とゆう子の物語」五部作、偕成社、1969-1993年。『ふたりのイーダ』(1969)、『死の国からのバトン』(1976)、『私のアンネ=フランク』(1980)、『屋根裏部屋の秘密』(1988)、『あの世からの火』(1993)を含む。
- (注33) 1950年代後半からの神武景気の頃は、「白黒テレビ、電気洗濯機、電気冷蔵庫」が豊かさを象徴する憧れの品とされたが、高度経済成長期の1960年代半ばからは、3Cと言われた新・三種の神器は「カラーテレビ・クーラー・カー(自家用車)」を指す。
- (注34) 28に同じ
- (注35) 安房直子「花豆の煮えるまで」掲載「海賊」第二期創刊号