

<p><b>The Literature of Memory (Chapter Two)</b> <b>Ōba Minako's <i>Urashimaso</i>: literature, traumatic memory and restorative memory</b></p>	<p>記憶の文学 (二) 『浦島草』——トラウマとしての記憶と回復としての記憶の文学</p>
---	--

1. 2012 marks the fortieth anniversary of the normalization of diplomatic relations between Japan and China. The negative effects of the Sino-Japanese and Pacific wars on those relations continued well into the second half of the twentieth century. However, throughout this period and even while there were no such diplomatic relations to speak of – when neither country recognized the other's existence as a nation state – history, which is to say people's lives, their relationships with each other, including their representations of such lives and relationships, simply carried on.

二〇一二年は日中国交正常化四〇周年という記念の年である。日中戦争、太平洋戦争の後始末を引きずって来た二十世紀の後半だが、国交が回復されていなかった時期、またそう言うならば国交などなかった、つまり国家として互いの存在を認め合わない時でも、歴史の時間は流れており、ましてや、人々の生活と人間関係、そして表現は連続と続いて来た。

ould thus be argued that history is initially shaped, not by the records of an organized society or nation state, but by the records of people's lives, their traces or footprints, including the memories they harbor. How such traces or remnants are recorded, stored, and inserted into historical accounts is increasingly becoming an important subject not only for twentieth-century historians, but also for writers and critics of literature.

歴史は国家や社会が組織として存在して初めて記録されるものではなく、人々が生きてきた存在の記録、その軌跡や足跡や、そして人々が心に受けた痕跡も、歴史を形成するものであるはずで、それをどのように歴史の記述に取り入れ、記録や資料として残すのかは二十世紀歴史研究だけではなく、文学表現や批評のますます重要な課題ともなっており、

how can those unrecorded traces or remnants – those internal experiences that were never spoken about, written, or explained to another person by those who were there – be brought to light? Simply by looking back at our own lives it is apparent that even if someone had no sense of the course of history and lived, as it were, unconnected to politics, they would, as if by their own personal reasoning, be guided, determined, and manipulated by it. It is for this very reason that the lives and memories of all those forgotten by history are so poignant. Living memories die alongside the body and mind of the individual.

生、身体と心とともに消滅していく。

文学史観や遺跡の……で……す……る……  
記録に残らない足跡や痕跡、つまり当事者が語らず、書かず、他者に伝えようとしなかった内的な経験はどのように歴史に反映されるのか。人間がたとえ政治と関わりなく生きても、歴史の流れを意識せずに生きても、個人的な生がいかにも歴史の流れに左右され、決定づけられ、翻弄されるのか、それは私たち自身が自分の人生を振り返るだけで明らかである。そしてそこには歴史では語られない多くの人々の存在とその記憶があることに心を打たれる。それらは個人の記憶として生きられ、個人の

4. For Japan, the devastating history of the air raids and the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki has become a site of cultural trauma in the postwar period – a trauma wherein a stubborn, unspoken silence, or void, has pervaded such history's documentation, occupying its center like a black hole. When catastrophic historical events occur, such as war or revolution; or major events that can change the order of world history and civilization, such as the dropping of the atomic bomb, the void left in people's minds and the silence of their memories are starker than ever. This is because their silence is the silence of those who witnessed the tragedy, and who suffered through and were made victims by the event.

日本にとっては戦後日本文化のトラウマとなった大空襲、ヒロシマ、ナガサキの原爆の傷跡の歴史、記録と記述には、空白が、語られないままの沈黙がブラックホールのようにその中央を占めたままである。歴史の出来事が戦争や革命、原爆投下のように世界の歴史や文明のあり方を変えるような大きな出来事、惨事であった場合には、人々の心の軌跡と記憶の空白と沈黙が、なおさら鮮明になっている。それらは犠牲者、被害者の沈黙であり、悲劇の当事者の沈黙だからである。

5. The reason why the minds and memories of these victims have become a void in history, and their silence a black hole, is because no one besides those who were swept up by the catastrophe – those individuals upon whose minds such experiences are etched – can speak or write about their memories. Furthermore, it is not that those who experienced the catastrophe choose not to speak about their memories, but rather that they are unable to speak about them because those memories are ‘unspeakable’. However, the void of their silence does not stop at the point of the individual; the unspoken, unrecorded, undocumented memories and experiences have – via the pain of those who witnessed the catastrophe – become stored at a deeper level: they have become a cultural memory. This is because when individuals ‘cannot speak’ of the remnants of trauma engraved upon their minds, the trauma becomes engraved at a deeper level, upon a cultural unconsciousness. Such remnants themselves fill the blanks of a given culture’s memory: they are cultural trauma.

被害者の心と記憶が歴史の空白となり、沈黙のブラックホールであることには理由があり、それは  
 惨事に巻き込まれた犠牲者、つまり経験の当事者個人の経験、そして心に刻まれたその記憶は、当事  
 者以外の誰も記録することも語ることもしないからだ。それは語られないのではなく、当事者にと  
 って語ることができないものなのであり、「語られ得ぬこと」として、個人の記憶に残されたままだ  
 からである。しかし、それは単に個人だけの記憶に留まらず、語られず、記録されず、資料として残  
 されなかった個人の経験と心の記憶は、その苦悩を目撃する他者を介して文化の深層に蓄えられ、文  
 化の記憶となっていく。当事者が「語れない」ためにトラウマとなる痕跡を心に刻むことは、このよ  
 うに文化の無意識／深層に刻むことでもある。その痕跡こそが文化の内面に書き込まれた記憶であり、  
 文化のトラウマなのだ。

6. Through the narratives of the atomic bombs' victims' personal struggles to continue to live, Ōba Minako's *Urashimaso* (*Urashimasō*) addresses the themes of

この物語は、原爆の被害者の生き残るための個人的な苦闘を通して、文化のトラウマとその生き残りを課題とする作品である。日本と世界の大惨事を生き残る被害者、その消し得ない記憶の傷跡を内面に抱えて生き残る被害者と文化を描く作品と言える。

Hannah Osborne

Ōba Minako's *Urashimasō*

<p>survival and cultural trauma in the wake of catastrophe.<sup>1</sup> It portrays the culture and the inerascable scarred memories harbored by characters who survived catastrophe around the world and in Japan.</p>	
---	--

---

<sup>1</sup> Ōba Minako, *Urashimasō*, Tokyo: Kodansha, 1977.



at Ōba's story makes clear is that while talking and writing entail remembering; not talking and not writing does not equate to forgetting. In trauma, we realize, memories bounded by silence remain stored.

7 語ること、書くことは記憶することでもあるが、語らないこと、書かないことは記憶しないことではないことは明らかだ。それはトラウマとして、沈黙領域の記憶として蓄えられている。

memories of catastrophe are buried deep in an individual's mind and rise to the surface of society and culture as remnants. However, because the experience of the catastrophe is not shared by others, the individual is continuously trapped in the role of the victim, and is unable to find release from them. But how can the memories of these witnesses – the scars on their minds – be recognized and shared by others?

8  
 はなれしことにも見えず  
 個人の内面に沈潜された惨事の記憶、その痕跡は社会・文化の表面、表層へ浮上して他者と共有される  
 ことがないために、個人を痕跡Ⅱ記憶から救済することのないままに、それは当事者を犠牲者でありつづけさせるのである。当事者の記憶、内面の傷跡は、どのように他者に認識され、共有されるのだろうか。

9. Freud's discovery of trauma as an 'archaic remnant' in the unconscious mind throws some light onto this matter. According to Freud, literature, theatre, music, art and film all express and symbolize 'archaic remnants' that originate in the memories of the individual. Although this root-of-all-art was placed to one side for a while, following the rise, at the start of modernity, of fields of scientific research and analysis which take society and humans as their object of study – such as history, sociology, anthropology and psychology – this fundamental piece of symbolism's representation by the creative arts, which captures and expresses the realm of the human mind, has been restored. Whereas artistic expression is created by certain conscious behavioral practices of an individual, cultural representation is made up of the many and varied expressions thrust forward by the structure and phenomena of that culture, not just the individual's expression itself. Thus while the individual's expression relates to cultural structure and is an integral part of cultural representation, it also has the power to deconstruct that very representation.

9 そこに光を当てたのが、フロイトの無意識の痕跡としてのトラウマの発見であるが、文学、演劇、音楽、絵画、そして映画は本来的に個人の記憶、内面の痕跡を表現し、表象することによる存在の根拠を置いて来たのであり、中でも近代になって、歴史学、社会学、文化人類学、心理学をはじめとする科学的な研究と分析が社会と人間を対象にした学問として台頭してくるに従って、芸術創作は人間の内面を捉え、表現し、表象する領域にその基点をおくようになっていった。表現は個人の意識的行為だが、文化表象は個人という表現の主体ではなく、文化の構造と現象が現前させるさまざまな文化の表現である。個人の表現もまた文化構造と無関係ではないので文化表象の一部であると同時に、文化構造を脱構築する力も持っている。

10. Surely cultural representation – that which raises from the depths of oblivion those secret memories about which witnesses to atrocity themselves do not speak – memories that do not find expression or representation at the surface level of history or biography through words, letters, or images – is what we call art. But how is it even possible to represent narrators who are so other, and who do not attempt to express their personal memories, nor speak as a witness to atrocity through art? This thorny question – the question of the relationship between the individual's memory, silence, and cultural representation – concerns the capacity of representation and symbolism in art to be authentic.

である。

## 10

したがって歴史や記録の表層に言葉や文字、映像による表現や表象として現れない個人の記憶を、当事者自身が語らない、内面に秘められたままの記憶を、文化表象として忘却の淵から引き出すのは、芸術作品だと言えるだろう。しかし、当事者個人が語ろうとしない、表現しようとする個人な記憶を、どのように他者である表現者が作品に表現できるのか。この難題は、個人の記憶、沈黙領域と文化表象はどのような相互関係を形成するのか、という表現と表象に関する本質的な問いであり課題

11. There are many literary works in postwar Japan which take the atomic bomb as their theme and which represent the minds of victims of atrocity. Owing to her father's work, the writer Hayashi Kyōko, for instance, was sent to China during her childhood where she grew up. When Japan's defeat seemed likely in 1945, she returned to Nagasaki only to become a victim of the atomic bomb. After a long silence, she wrote *Ritual of Death* ('*Matsuri no ba*') in 1975, for which she won the Akutagawa Prize.<sup>2</sup> Her silence was not just the silence of a victim of the atomic bomb, but also the silence of a woman who had stored up her anxiety, pain and anger. The passage of those long years before she began to write can be understood as an indication of the gravity and depth of her anxiety.

11  
日本の戦後文学には原爆をテーマにした作品が多くあり、犠牲者である当事者も作品に自己の内面を表現している。例えば林京子は父親の仕事の関係で、中国で幼年期、少女期を送り、敗戦の色濃くなった一九四五年に長崎に帰国し原爆の被害者となった作家である。長い沈黙の後一九七五年に『祭りの場』を書き、芥川賞を受賞した。その沈黙は原爆被害者としてばかりではなく林の女性としての不安と苦悩と怒りを溜め込んだ沈黙だった。林の書き始めるまでの長い沈黙は、その不安の深さと重さを示しているのである。

<sup>2</sup> Hayashi Kyōko, '*Matsuri no ba*' in *Matsuri no ba*, Tokyo: Kodansha, 1975. Translated as: Hayashi Kyōko, '*Ritual of Death*', trans. Kyoko Selden, *Japan Interpreter*, Vol. 12. Tokyo: Center for Japanese Social and Political Studies, (1978) pp. 54–93.

Hannah Osborne

Ōba Minako's *Urashimaso*



12. It seems clear to me that, for Hayashi, writing was a way of breaking free from and releasing those traumatic remnants of her memory. As a woman writer caught up in the bloody history of the atomic bomb on her return to her homeland, Hayashi's character formed while growing up as a subject of a suzerain state in a Japanese colony outside that homeland. Thus, not only did she experience an encounter with an otherness that might be understood as absolute, but moreover, this encounter was the basis of her silence and her eventual emergence as a writer.

3 12  
 林京子にとって痕跡としての記憶からの解放と脱却は書くことだったことは明らかだ。植民地という日本の外地に宗主国の人間として育ち、人間形成をし、内地に帰り原爆を体験するという凄絶な歴史に巻き込まれた女性として作家となった林京子は、絶対的と言っていい他者との遭遇を経験したことが、沈黙とそしてやがて作家に誕生して行く根拠だったと言えるのではないだろうか。

though Hayashi emerged as a writer after many long years of silence, here, I would like to focus on how the writer as other engages in the expression of memories and the internalization of tragic events of those who do not, or cannot speak and how such an expression, in turn, becomes a cultural phenomenon.

4

は、なく、語り得ないままになった、当事者の内面、記憶を、他者である作家がどのように表現し、またどのようにして文化表象となりうるのか、という課題を考えたいと思う。

13

林京子は長い沈黙から作家として自己出産して行った作家だが、ここでは惨事の当事者が語るのではなく、語り得ないままになった、当事者の内面、記憶を、他者である作家がどのように表現し、またどのようにして文化表象となりうるのか、という課題を考えたいと思う。



other words, how is it possible to represent the traumatic silence of peoples' memories; to make them visible? As any such representation would itself be a test of our most basic epistemologies, this question is one which concerns both theories on the practice of literature and art, and ontological enquiries about the shared nature of othered memories and 'archaic remnants'. It is in this way that, I believe, literature and art, as cultural texts, share common ground with philosophy and ethics.

14

トラウマとなって沈黙した個人の記憶をどのように表現し、文化表象として可視化させるのか。それは芸術や文学表現の方法論でもあり、また他者の痕跡と記憶を共有する存在認識、さらには、その表象を基盤とする世界認識の試みである。だからこそ作品が文化のテキストとして、哲学や思想と接点を持つ領域を形成するのだと思う。

s with this specific point in mind that I wish to discuss Ōba Minako's novel *Urashimaso* in which the characters are all survivors of the atomic bombings.

15  
品を取り上げたい。  
このような観点から、今回は大庭みな子の『浦島草』という原爆の生き残りたちを主人公とした作

the characters of the novel are survivors of the holocaust, their experiences and suffering are thus given a voice. However, these characters are all, of course, manifestations of the author's own interpretation and representation of such experiences and suffering. Which is to say that even if the author of a given work had lived in the same environment, held the same perspective, and shared the experiences of people who experienced such atrocity, such a novel could, to the furthest limits of possibility, only ever be a representation of the memories of others. Moreover, in the case where none of the above applies to the author, such a way of writing itself would be burdened by a huge problem; I would like to approach this problem by considering the concept of 'postmemory' – in other words, the afterlife of memory itself – as differentiated from 'memory'.

7

「記憶のそれから」つまり記憶のあと（ポストメモリー）という概念で考えたいと思う。

16

小説は主人公を設定するので、その主人公に自らの経験や苦悩を語らせることができる。しかしそれはあくまでも作者の解釈であり、作者の表現でしかない。作者が主人公となる当事者の経験を共有する環境や立場にあった場合でも、作品はあくまでも他者の記憶の表現であり、その状況が存在しない場合には、表現のあり方はさらに大きな課題を背負うことになる。それをここでは「記憶」と「記憶のそれから」

PLICIT within the concept of postmemory is the notion that a given witness' experience is not the same thing as their memory of that experience. Even if witnesses can record their experience, they cannot perfectly reproduce it. Furthermore, attempting to reproduce the experience does not release the witness from their suffering. While physical pain dissipates and wounds eventually heal, witnesses' memories leave a scar on their minds. Such memories are what is meant by trauma.

B

17

懐のそれから「こもり記憶のあと（フロンティア）として、相対的に記録して  
 当事者の経験と記憶は同じではない。出来事は記録することはできるが当事者の経験は記録しても  
 再現することはできない。また、再現することが当事者の苦悩から解放することにはならない。身体  
 的な痛みや傷はやがて消えるが、その記憶は当事者の内面に痕跡を刻む。それがトラウマであり、ト  
 ラウマとは記憶なのである。

the memories of those individuals who experienced traumatic events – or rather, their archaic remnants – are the memories of those who are struggling to live. However, precisely because the existence of ‘the other’ is formulated through such memories, even when those memories begin to fade, this ‘archaic remnant’ cannot be forgotten. But herein lies the problem of the relationship between literary expression and memory, and, moreover, postmemory: both archaic remnants and memories which have not been written down recede and are consigned to oblivion. This is the founding principle behind the need for cultural representation and expression.

18  
 惨事を経験した個人の記憶、その内面の痕跡は、生き残ろうと苦悩している人の記憶なのであり、そこに関わる他者がいる限りにおいてのみ、当事者の記憶が消滅しても、「痕跡としての記憶」が忘却されることはないであろう。それが表現と記憶、さらにポストメモリーとの関係の課題だと思ふ。つまり、表現が関わらない限り記憶も、痕跡としての記憶も消滅し、忘却される。そのことが表現と文化表象の原点であるだろう。

Written in 1977, *Urashimaso* is a masterpiece by Ōba, but controversially, its protagonist is a female survivor and victim of the Hiroshima bomb. In discussing what it was in Ōba's journey as a writer that led her to write such a novel, I first wish to focus on her search for a means of expression that would allow her to fuse the modern novel (*shōsetsu*) with traditional story-telling (*monogatari*).<sup>3</sup>

0 しておきたいことは、大庭の小説と物語の方法の融合をする表現の模索の軌跡である。  
 19 『浦島草』は一九七七年に書かれた大庭文学の代表作だが、ヒロシマの犠牲者であり、生き残りである女性を主人公としている。大庭みな子がこの作品を書くに至る作家としての軌跡の中で、特に指摘

<sup>3</sup> Translator's note: Throughout this essay, Mizuta often uses the terms '*shōsetsu*' (the novel) and '*monogatari*' (story-telling) in order to describe what she discerns as two competing literary forms in Ōba's writing. Set in opposition as they are here, *shōsetsu* refers to 'modern', or 'western borrowed' forms of narrative which led to the development of the modern (Japanese) novel; and hence *monogatari* refers to 'traditional', 'oral' or 'native' forms of narrative, such as Japanese folklore. However, as her argument unfolds below, it becomes clear that this dichotomy is more complex, as *shōsetsu* is used to describe features which are specific to an understanding of Japanese novels or I novels, and there are traditional oral story-telling forms which are not Japanese which Ōba evokes in her writing which Mizuta also describes as *monogatari*. To complicate this further, *shōsetsu* can just mean 'story' or 'short story' and *monogatari* can just mean narrative. Whereas I

ba made her debut with the Akutagawa award-winning 'Three Crabs' ('Sanbiki no kani'), a story written during her eleven-year stay in Alaska, in which the protagonist's dark internal landscape in her search to locate a sense of the meaning of life uses elements which are extremely novelesque.<sup>4</sup> *Shipworms* (*Funakuimushi*), written after 'The Three Crabs', by contrast, deploys traditional allegorical story-telling methods rather than those of the modern novel, creating an imaginary setting – a solitary island with no name – where the drama of characters who also remain nameless unfolds.<sup>5</sup> 'The Picture without Composition' ('Kōzu no nai e') and later 'Firegrass' ('Higusa') similarly connect to a list of masterpieces by Ōba which includes *Shipworms*, *Journey Through the Mist* (*Kiri no tabi*) and *Urashimaso*, through their attempts to fuse the novel

20 大庭の『アヴエ』作品で芥川賞受賞作の『三匹の蟹』は大庭の十一年にも及ぶアラスカ生活の中から生まれた作品だが、それは存在意識の実感を求める主人公の内的な風景を表現する極めて小説的要素の濃い作品である。その一方で、『三匹の蟹』以降に書かれた『ふなくい虫』は小説というより物語的な手法を用い、架空の場所、名のない孤島での名のない主人公たちのドラマとして展開する寓話的な物語の方法を駆使した作品である。『構図のない絵』をはじめとする初期の小説的な作品と、カナダの原住民の話をあつかもそれが実際の民話を下敷きにして行っているような昔話、民話の手法と世界を枠組みとする物語『火草』を経て、小説と物語の融合の試みをしながら、『ふなくい虫』、『霧の旅』、そして『浦島草』という大庭文学を代表する作品へとつながっていく。

have translated *shōsetsu* as 'novel' except in instances where it is referring to a short story, or a story of a book in general, I have translated *monogatari* variously in order to be clear about its meaning each time.

<sup>4</sup> Ōba Minako, 'Sanbiki no kani' in *Sanbiki no kani*, Tokyo: Kodansha, 1968. Translated as: Ōba Minako, 'The Three Crabs' in Yukiko Tanaka and Elizabeth Hanson eds *This Kind of Woman: ten stories by Japanese women writers 1960 – 1976*, New York: Perigee Books, 1982.

Translator's note: The use of *shōsetsuteki* (novelesque) is here, and subsequently, used specifically for a literary genre which is described as approximating autobiography, through which there is a search for the self. These traits are not necessarily implicit in the term 'novel' in English, but they are implicit in an understanding of the modern Japanese novel or 'I novel'. Nevertheless, as Mizuta does not make this point explicitly in her essay, I have maintained the translation of this term as 'novelesque' throughout.

<sup>5</sup> Ōba Minako, *Funakuimushi*, Tokyo: Kodansha, 1970.

with other traditional story-telling forms.<sup>6</sup> The former, 'The Picture without Composition', commences in a manner reminiscent of her early novelesque (*shōsetsuteki*) writings. However, a native Canadian folktale, which reads as an authentic ancient narrative, forms an undercurrent to this story and connects it to the latter, 'Firegrass', which also draws upon techniques of folklore and the imaginary world in constructing its narrative framework.

---

<sup>6</sup> Ōba Minako 'Kōzu no nai e' in *Sanbiki no kani*, Tokyo: Kodansha, 1968; Ōba Minako, 'Higusa' in *Sanbiki no kani*, Tokyo: Kodansha, 1968; Ōba Minako, *Kiri no tabi*, Tokyo: Kodansha, 1980.



大庭の『大庭のデヴュー』作品で芥川賞受賞作の『三匹の蟹』は大庭の十一年にも及ぶアラスカ生活の中から生まれた作品だが、それは存在意識の実感を求める主人公の内的な風景を表現する極めて小説的要素の濃い作品である。その一方で、『三匹の蟹』以降に書かれた『ふなくい虫』は小説というより物語的な手法を用い、架空の場所、名のない孤島での名のない主人公たちのドラマとして展開する寓話的な物語の方法を駆使した作品である。『構図のない絵』をはじめとする初期の小説的な作品と、カナダの原住民の話をあつかもそれが実際の民話を下敷きしているような昔話、民話の手法と世界を枠組みとする物語『火草』を経て、小説と物語の融合の試みしながら、『ふなくい虫』、『霧の旅』、そして『浦島草』という大庭文学を代表する作品へとつながっていく。

One more point which I wish to make here, however, is that sex between men and women unfolds as a central theme in Ōba's stories, and it is through this that she presents an awareness of the self. In other words, a certain understanding of sex shapes her literary worlds and consistently informs her philosophy on life.

21

指摘しておきたいもう一つの点は、大庭の作品は男と女の性を中心的な話のテーマとして展開し、性を通して存在と世界認識を得ようとする、つまり、性がそこへの導入路となるという思想が一貫してその作品世界を構成していることである。

e theme of sexual desire is central, not only to *Urashimaso*, but to all Ōba's work up to this point. Desire and its implicit loneliness fill the pages of the novel. For Ōba, the desire to live and survive constitutes a life-force; it is a desire to touch the consciousness of being; and it is an energy channelled through sex. This triangular structure of sex, self-awareness, and desire, where loneliness is the reverse side of desire is fundamental to Ōba's entire *oeuvre*, informing her literature of memory and her narratives on living and surviving.

## 22

性的欲望は『浦島草』だけでなく、それまでのすべての大庭作品の中心的なテーマとして設定されている。そして欲望と裏腹な孤独が作品空間を満たしている。生きる／生き残る欲望は生命存在のエネルギーであり、同時にそれは自己存在の意識の感触を得るための欲望でもあり、それは性を介して得られるエネルギーでもある。性と自意識と欲望の三角構造、そして欲望と孤独の表裏一体となった存在構図が、大庭の生きる／生き残る物語、記憶の文学の構図であり、それは大庭文学全体の基本的な構図でもあると言える。



23. In *Urashimaso*, a gothic mansion provides the stage upon which the narratives surrounding those archaic remnants occupying the human heart are played out amidst the desire and solitude that shapes them. The literary world of *Urashimaso* comes into focus through the correspondence between two literary frameworks: in the first, the protagonist is a specific character, whose search for the self is expressed accordingly in a novelesque manner; and in the second the subject of the narrative is unspecified, frequently invisible, and narrates through a plural impersonal pronoun so that the voices of various ghosts can be heard intermingling with each other in a style reminiscent of oral storytelling. Both *Shipworms* and *Journey Through the Mist* are also representative of this narrational processes in which two frameworks are brought together in one story. As I analyse these stories elsewhere, this essay focuses solely on *Urashimaso*.

『浦島草』の物語空間ではゴシックな幽霊屋敷である。主人公という特定の個人の自分探しの小説的な表現が混在する物語的な表現の枠組み、その二つが混在／融合して作られる表現空間が『浦島草』の世界へと結晶されていく。その過程でこの二つの枠組みと語りの方法を代表する『ふなくい虫』と『霧の旅』は別のところで分析をしているので、ここでは直接『浦島草』へと進みたいと思う。

## 23

欲望と孤独によって形成される、人間の内面を占める痕跡としての記憶の物語の舞台は、『浦島草』の物語空間で表現される。

*ashimaso* is about 'surviving' Hiroshima. Although it is the first instance where Ōba's writing directly approaches this theme, the shadow cast by Hiroshima can also be seen to hover over her previous writings, which seems to indicate that for her, Hiroshima is the origin of writing. Thus, *Urashimaso* has the effect of highlighting the presence of this theme in her previous writings, while elucidating the philosophical basis for its use. While the invocation of Hiroshima as a literary site, or topos, carries with it a significance that does not need to be spelled out, in *Urashimaso*, the general significance of all other topoi in Ōba's literature up until this novel – the US, Kanbara Town in Niigata, Tokyo, and finally, Hiroshima – is woven into this one site of expression.

5

括的に内包する表現空間を形成していく。

24

『浦島草』はヒロシマの「生き残り」をテーマとした作品である。そのことを直接に扱ったこと自体が大庭文学にとっては新しいことであるが、それ以前の作品でもヒロシマの影が覆っていたことも確かだ。作家自身ヒロシマ体験を自分の表現の原点とも位置づけている。『浦島草』はその意味で、それまでの作品のテーマとそれを支える背後の思想を明確化する作品だと言えるだろう。ヒロシマという場所＝トポスの持つ意味の重さは言うまでもないが、『浦島草』ではそれまでの大庭文学に遣われて来た場所、アメリカ、新潟（蒲原）、東京にヒロシマを加えて、それまでの場所の持つ意味を総括的に内包する表現空間を形成していく。

Another theme that occupies a central space in *Urashimaso* is the way in which the US and Japan confront each other as enemy armies, as assailant and victim, as 'others'. The drama of conflict with the other forms a background to this novel, whether this is represented through the Second World War with its winners and losers; those who committed the atrocity of dropping the bomb and their victims; and the antagonism between the respective cultures of the US and Japan. However, although the way a given nation state sustains its power through the desire to control the other and represses cultures which vie against it informs *Urashimaso's* composition, it does not drive the storyline, nor structure the story; instead, the narrative is developed around 'surviving' Hiroshima, and the search for an othered self which this survival inevitably entails. Thus *Urashimaso* is not a testimony of objection and protest, critical of the nation state or its social and cultural structures and institutions. Rather, it is a depiction of the drama of those searching for a sense of selfhood who experience conflicting feelings of anger and desire for the other while struggling to survive both Hiroshima, and having been controlled; and it encompasses the personal drama of a protagonist who returns home from the US in order to discover her direction in life.

6

立ての話でなく、他者の欲望との対立と葛藤、自己の存在意識の追求と他者支配からの生き残りを模索する、ヒロシマ生き残りを続ける人たちのドラマと、アメリカから自己の生き方を見つけるために帰郷した主人公の、個人的なドラマとして描かれている。

25

『浦島草』ではアメリカと日本が、加害者と被害者という他者同士として対峙し合うテーマが中心を占める。第二次世界大戦の勝者と敗者、原爆惨事の加害者と被害者、アメリカと日本の文化の対立という、他者との対立のドラマが背景として設定されている。国家権力に裏付けされた他者支配の欲望、自国文化を押し付ける他者文化抑圧の構図は、しかし、ドラマの筋やストーリー、物語の構成を形成するのではなく、『浦島草』はあくまでヒロシマの「生き残り」とそこに関わる他者の自己探求の話として展開されていくことが特徴である。国家や社会体制や文化構造への批判という抗議や異議申し

26. In *Journey Through the Mist*, a story written in tandem with *Urashimaso*, the protagonist's search for the self is central, and is developed through an autobiographical narrational style. Here too, Ōba's technique in writing is evident in the story's development of the protagonist's heterosexual relationship, and the drama of the conflict and survival of such a relationship. The novel does not couch its discussion in terms of the rights and wrongs of Hiroshima, nor does it assert the superiority or inferiority between cultures and nation states and their strengths and desires in an overbearing manner. Instead, it relentlessly develops a story of such lovers surviving the scars upon the consciousness of the self that have been inflicted by desire.

26  
『浦島草』と平行して書かれていたという『霧の旅』では、主人公の自己探求が自伝的な語りを中心に展開していく。それも性的な他者との関係における対立と生き残りのドラマとして展開され、その点は従来の大庭作品の手法である。大上段に構えたヒロシマの告発や国家間、文化間の欲望と力の優位／劣位、善悪に関する論議はなく、あくまでも他者の欲望によって傷つけられた自意識の傷跡を生きた残る性的他者同士の物語として展開される。



27. Yukie, the main protagonist and narrator, decides to marry the boyfriend whom she met while studying abroad in the US and returns to Japan to visit Kanbara, the town where she grew up, with the notion of revisiting her childhood. She relies upon her half-brother, Morito, and stays with him and his lover of many years in his house in Tokyo. *Journey Through the Mist* is thus a story which deploys the metaphor of a journey in order to frame an autobiographical narrative about a search for the self and is a story about 'leaving'; whereas in *Urashimaso*, the search for the self is framed as a story about 'returning'. In the latter, the protagonist returns to a homeland which has changed beyond all recognition during her absence; some scenes thus contain allegorical meanings which allude to the folktale, *Urashima Tarō*.<sup>7</sup>

27  
主たる主人公で語り手でもある雪枝は、アメリカに留学した先で知り合ったボーイフレンドとの結婚を決めるにあたって、日本へ帰国し、育った新潟の蒲原を訪ね、自分のルーツを改めて考えたいと思ひ、異父兄の森人を頼って、彼が長年の連れ合いと住む東京の家に滞在する。自伝的小説の枠組みの中で自己探求の旅を扱った『霧の旅』は「出て行く者」の話であり、語りであったが、『浦島草』では「帰ってくる者」の自己探求の語りであり、話である。それは故郷を離れている間にすっかり変わり果ててしまった見知らぬ土地へ帰って来た浦島太郎の話のような、寓話的な意味合いも含む設定でもある。

<sup>7</sup> *Urashima Tarō* is a character in a Japanese folktale who saves a turtle from being tormented by boys and is then taken by the turtle to the Dragon Palace under the sea where he enjoys all the pleasures of such a life. Upon asking to be taken home, he is given a bejewelled box and told never to open it. When he returns it is clear that hundreds of years have passed since he left and no one he remembers remains alive. In desperation, he opens the box only to turn into an old man. There are many versions of the tale, and the conclusion across these versions varies greatly with *Tarō* simply becoming old, dying, or turning into a crane upon opening the box.

kie and Morito are offspring from the same mother.

However, there is a large separation in years between the two siblings because Yukie was conceived after Morito's father had died and her mother had remarried. Yukie, who left home as soon as she had graduated high school in order to study in the US, knows extremely little about her half-brother and other blood-relations, including what happened in the interval between the death of Morito's father and her mother meeting her own father.

## 28

雪枝は森人と同じ母親から産まれたが、森人の父親が亡くなってから母が結婚した二度目の夫の娘で、森人とは年が大きく離れている。高校からアメリカに留学して家を出てしまった雪枝は、森人についても、母と森人の父、そして雪枝の父との間にどのようなことが起こったのか、また、親族にまつわる話に関しても、はっきりと知っていることはほとんどない。

29. Yukie decides to stay at Morito's Tokyo house, nestled in the 'forest' (the remaining thicket of trees in the neighbourhood) until her boyfriend arrives from the US. In this house, Morito, his lover Reiko, their son Rei, Ryū (Reiko's former husband and the legal guardian of Rei), and Natsuo (Morito's adopted daughter) all live together.

29  
 ) 雪枝は森人が、情人の冷子と息子の黎、冷子の元の夫で黎の法律上の父の龍と、森人の養女の夏生  
 が一緒に住む東京の家、そこだけ取り残されたような樹々の茂る「森」の中の家に、ボーイフレンド  
 が後から来るまで泊めてもらうことになっている。

30. Immediately after Yukie arrives, Natsuo, who is two years older, pours her heart out to her about the strange nature of the relationships between the people in the house, their lifestyle together, and her upbringing. Reiko went to Hiroshima to see whether her mother-in-law had survived the atomic bomb while her husband Ryū was at the front, and was irradiated. Morito came to her aid, they began to live together, and Reiko gave birth to Rei, a child afflicted with a mental disorder. Ryū returns from the war and formally registers Rei as his child, despite being divorced from Reiko, and he and the others all decide to continue living together in the same house as a family.

## 30

が後から来るまで泣けてもらうことになっている。  
 到着早々雪枝は二つ歳上の夏生から堰を切ったようにほとばしるような饒舌  
 い立ちやその家の奇怪な人間関係と生活について話を聞かされる。冷子は夫の  
 で被爆した姑の生死を確かめに広島市に入り放射線を浴びる。森人に助けられ  
 り黎という精神障害を持つ子供を産む。復員して来た夫の龍は、黎を自分の子  
 とは離婚をしても森人とともに四人が同じ家に家族として住み続けることを決

31. Morito returns from his hometown with a young woman, called Yukii, to look after Rei. However, she then has a child with a boyish young soldier from the occupying forces, and this child is Natsuo. Both the young soldier and Yukii die (the young soldier having been called up to fight in the Korean war, and Yukii through childbirth) so Morito brings up Natsuo as his adopted daughter. Having been brought up with Rei who is slightly older than her from an early age, Natsuo eventually begins to have a sexual relationship with him.

## 31

とに聞かすしても素ノとともは臣ノ方にして多クも方として作る素レニ、  
 森人は黎の世話をする若い娘を故郷から連れてくるが、ユキイというその子守りは進駐軍の少年の  
 ように若い兵隊との間に子を作り、それが夏生である。少年兵は朝鮮戦争で、そしてユキイは出産時  
 にそれぞれ亡くなり、孤児となった夏生を森人は養女として育てることになる。幼い頃から数歳年上  
 の黎と一緒に育った夏生はやがて黎と性的な関係を持つようになる。

32. Ryū and Morito continue their respective sexual relationships with Reiko, and while their inter-relationships are filled with love and hatred, they continue their shared life together, unable to part from one another. Meanwhile, Rei and Natsuo continue to build an intimate world of their own. In this world, the mentally impaired Rei and the orphaned Natsuo manage to overcome the conflict between self and other and forge a close intimacy which is shut off from an outside world. It is as if the very core of silence, a core which resembles a black hole, is created through this world of the house in the forest by the novel itself.

## 32

の黎と一織に育った夏生はギカテ黎と怪妙な関係を築き、冷子、龍、森人はそれぞれ性的な関係が続けながら、愛憎に満ちた、しかし互いに離れられない共同生活を続け、黎と夏生は二人だけの密着した世界を築いていく。精神障害を持つ黎と孤児の夏生のつくる、自己と他者の葛藤を超えた、密閉され、外界から遮断された世界は、沈黙する核、あたかもブラックホールのような核を、森の家の中に、そして『浦島草』の作品の世界に作っている。

33. While Morito's wild untamed hair and missing teeth give him the appearance of an old man, Reiko's hair is a perfect white, emitting a strange light, and there is an uncanniness about her which makes it difficult to gauge her age. She has a body which, Yukie feels, has a soft, silky, supple sexuality, like a white gown. At first Ryū is violent towards Reiko, but he eventually learns better through Morito's example and instead he becomes extremely nihilistic; abandoning all his hopes and dreams; relinquishing all responsibility towards others; and adopting a lifestyle where he doesn't have to do anything.

森人に養われ、誰への責任もなく、何もなくてよい生活、夢も希望もない究極の虚無に浸るようになる。

## 33

森人はぼうぼうとした髪の毛、歯が抜けた年老いた風貌で、冷子は髪の毛が真っ白で不思議な輝きを放つ年齢がわからない不気味さを漂わせ、白いカワウソのようなぬるっとしてなやかな性的な身体をしていると雪枝は感じる。龍ははじめのうちは冷子を痛めつけ暴力を振るっていたのが、やがて、

34. The house in the forest is an ancestral home where generations of Reiko's family had lived, and which Reiko inherits from her parents. As such, there are many family graves in the garden, alongside a well which tells strange stories about death. Alongside the well, *Urashimaso* (*urashimasō*), dark, gloomy flowers with heads that droop, bloom every year. The house in the forest is a haunted house, where the spirits of those who have died, still remain. In other words, it is a place inhabited by survivors of catastrophe, with a graveyard of grudges and memories filled with bitter suffering. As a literary symbol, *Urashimaso*, a vine which fishes dreams like a trailing fishing line, thereby connects Urashima Tarō's legendary return from the dragon's palace to his hometown – a place that had changed beyond all recognition – to the story of Yukie's return from America.

34  
森の家は冷子が親から引き継いだ、家族が代々住んだ家で、庭には家族の墓があり、死にまつわる奇怪な話が伝わる井戸がある。その井戸の傍らには浦島草という、うつむいた陰気な色合いの花が毎年花を咲かせる。森の家はお化け屋敷であり、生きたまま死んでいる亡霊、つまり惨事の生き残りたちの棲む屋敷、怨念と苦悩に満ちた記憶の墓場なのである。夢を釣る釣り糸のように蔓をたれる浦島草は、龍宮から見知らぬ場所に変わってしまった故郷へ帰って来た浦島太郎の伝説と、アメリカから帰って来た雪枝の物語を結びつけるキーシンボルでもある。



35. The old house in Tokyo surrounded by trees in which the family settles has thus survived the progress of modern culture and civilization, having been there from the outset of the metropolis' development. The house and its entire estate are inhabited by the dead. A story about the suicide of an ancestor, whose body still remains in the depths of the shaft, emanates from the well. The deep shaft of the well can therefore be read as a symbol of the realm of traumatic memories, buried in the deeper recesses of the unconscious. What we see when we peer into the well is the desire and loneliness of the other, deep-seated grudges, and nihilism. The well is a place where memories awaken; it is an entrance which guides us into the unconscious territory where our drives to begrudge, to fear and to die have been suppressed.

6

するたけの入り口となつてゐる。怨念を覗き込むことだ。場所は記憶を喚起し、怨念や恐怖や死への欲動を秘めた無意識の領域へ誘導するたけの入り口となつてゐる。

35

東京で取り残された樹々に閉まれた長年家族が棲みつゝいた古い家は東京の発展から、現代文明と文化の進展から取り残された場でもある。家の敷地全体が死者の場でもある。自殺をした祖先の話が伝わる古井戸、死体そのまま残されていとも言い伝えられる深い穴井戸、それは惨事の記憶を埋め込んだ深層、無意識の世界の象徴でもある。その井戸を覗き込むことは、他者の欲望と孤独、虚無と怨念を覗き込むことだ。場所は記憶を喚起し、怨念や恐怖や死への欲動を秘めた無意識の領域へ誘導するたけの入り口となつてゐる。

36. These strange people, who have abandoned the world in order to survive Hiroshima and the war, continue to live out their lives like ghosts in this house. However, at the same time, this house is where Rei and Natsuo's child's was born, and it is Yukie's point of departure for a new life having returned from the US. It is, thus, a place pregnant with the one hope of locating a path to freedom; a place where relief and release in the aftermath of tragedy is possible. It is the sole stage of action. It is a place filled with the suffering of survival, but, precisely for this reason, it is the only place where a search for the self and the development of a new awareness can begin; it is a place which is entrusted with connecting the memory of pain and tragedy with a hope for the future.

き残りの苦悩と惨事の記憶を未来へつなげる希望を託す場なのである。

36

この家には戦争とヒロシマのアフターマスを生き延びようとする世捨て人の、奇怪な者たちが幽霊のごとく棲んでいるが、そこが同時に黎と夏生が子を産む場であり、雪枝がアメリカから新しい自分を探しに帰ってくる場であり、惨事の後遺症を引き受け、そこから次へ、自由への道を模索する解放と救済の可能性を孕む唯一の希望の場でもある。ドラマの舞台はそこにしかない。そこにすべての生き残りの苦悩がつまり、だからこそ、そこが、そこだけが、新しい認識と自己探求の旅の出発点、生

37. Yukie also listens to Reiko's story. Reiko speaks without reserve about the hatred she has been harboring both concerning the way in which she was unfairly treated by her mother-in-law, her husband's silent complicity in that treatment, and about the women who have become her competitors in life. Reiko has an unusual proclivity towards sex, desiring relations with multiple men. Sex with the two men in her life inseparably connects her ego to its desire to continue living. As Natsuo grows up, she becomes filled with physical vitality and charm; she has a voracious sexual appetite, and her employment as an interpreter for foreign tourists allows her to enjoy sex with lots of men. Yukie and Reiko express their anxiety of, and animosity towards, Natsuo's sexual power and charm, and this enables them to deepen their bond. Natsuo is thus presented as mentally scarred and as a dangerous figure, or vengeful *femme fatale*, who provokes enmity among other women.

37 雪枝は冷子からも話を聞かされている。冷子は内面に憎しみを抱えていることを臆面もなく語るが、それは自分を対等に扱わなかった婚家の姑やそれを黙認した夫の龍に対してであつたり、自分と競争相手になる女たちすべてに対してでもあつたりする。冷子は複数の男と性関係を持つことを望み、性行為に異常なほど執着している。二人の男との性は生き続けるための自我の欲望と分ちがたく結びついている。夏生は成長して身体的な活力と魅力に満ちた女になり、性的に奔放で外国人の観光客の通訳をしながら、多くの男たちと性を楽しんでいるらしい。雪枝も冷子と同じように夏生の性的な力と魅力に対して不安と敵意を持ち、雪枝と冷子は親近感を深める。夏生は内面に傷跡を持ち、復讐を企むファム・ファタールのような危険な存在として、女たちに敵対意識を喚起するのだ。

38. We learn that the resentment of Reiko's narrative has been created through her experience of the immediate aftermath of the dropping of the atomic bomb on Hiroshima. Not only was she herself exposed to radiation, but she also, as a victim of the bomb, gave birth to a disabled child. Moreover, forever engraved as a scar on her mind is the picture of hell she witnessed of the pitiful figures of atomic bomb victims whose bodies were wracked with pain as they perished. Her resentment, therefore, is a living remnant of such memories of bloodshed; it is a hatred, or anger, that ferments through the struggle to survive such destruction, a struggle which is pitted against the violence involved in crushing hearts and minds. Morito tells Yukie that Reiko summoned her from the US to tell her this story. However, despite their talking at length, Reiko never touches upon this crux of her internal suffering; nor does she mention how she owes her very existence to her tenacity in survival.

39

女寸泉二割しに冷子の心かたにそそぐうらみは、司命の神に代りて、  
 女寸泉二割しに冷子の心かたにそそぐうらみは、司命の神に代りて、

も語らない。

肝心の内面の苦悩について触れることはなく、自己の存在に関わる生き残りへの執念に關しては何にも語らない。

38

冷子の語りを占める憎しみには原爆投下直後のヒロシマでの経験が底流にあることがわかる。冷子は自分自身放射能を浴び、障害児を生んだ被害者であるが、それ以上にそこで見た被爆者の悲惨な姿、

身体を破壊され苦しみに嘔きながら死んでいく人々の地獄絵図は冷子の心に消えない記憶の傷跡を刻み付けた。それはまた精神と心を破壊する他者の暴力に対する憎しみと怒りでもあり、その被害を何とか生き残るためのあがき、生命の修羅場の記憶の痕跡である。その話を聞かせるために冷子は雪枝をアメリカから呼び寄せたのだと森人は言っている。しかし冷子は、その饒舌な語りにも関わらず、

39. Morito, who, as mentioned above, helped Reiko after she was exposed to radioactivity, witnessed the same picture of hell as her from which he too bears a scar on his memory. However, hidden within his tale are painful memories of having survived another nightmare: he had married Ari, the daughter of the landowner for whom his father worked as a head clerk. After the death of his father, who had been forced to be the lover of the landowner's wife, Morito's mother expressed her spite towards and hatred of Morito's marriage, resulting in Ari's suicide. However, neither Reiko, nor Morito, ever talk about their wounds, or the shock their minds incurred through these hellish scenes. This is because to do so would itself cause further pain to themselves, and they come to look down upon using the energy needed for tenaciously surviving in speaking about such things.

10

復讐皆重も賤易でり没くさ、ヒキらるかヒなかり多催と云こそやあら。ヒキ我らこりこヨつぱ可と  
 えている。森人には父が番頭として仕えた地主の娘ありとの結婚、地主の妻の情人にさせられていた父の死後、母が息子と地主の娘との結婚に託した執念と怨念、ありの自殺という悪夢の記憶を生き残る苦悩も秘めている。しかし、冷子も森人も地獄絵図が心に与えた衝撃と傷については一切何も語っていない。その内的経験を語ることはないのである、それを語ることは自身をさらに傷つけることであり、自己の生き残りへかける執念とエネルギーを貶めることになるからである。

39

放射線に倒れた冷子を助けた森人も当然同じ地獄を目撃した者であり、心にその記憶を傷として抱

40. As a repatriated soldier, Ryū has seen the bloodshed of armies locked in mortal combat. It becomes apparent that he is deeply scarred by a memory from which he is unable to be released; namely, that in order to survive he had to do terrible things. But Ryū, like Reiko and Morito, does not talk about this. As a survivor, he too shuts his mind to it, buries the memory and stubbornly refuses to share his memories; in this, he is also not simply someone who has been harmed, but someone who inflicts harm upon others in order to survive.

1

拒むサーバイバーは、犠牲者であることには変わりはないが、被害者であるだけでなく、同時に生き残るために他者を傷つける加害者でもある。

40

復員者龍も戦場での殺し合い、生きるか死ぬかの修羅を見た者である。生き残るために自らが何をしたかも、心に深い傷となりその記憶から解放されないでいることはあきらかである。しかし龍もまたそれを語ることはない。心を閉じ、そこに記憶を埋めたまま、他者とのコミュニケーションを頑に拒むサーバイバーは、犠牲者であることには変わりはないが、被害者であるだけでなく、同時に生き残るために他者を傷つける加害者でもある。

41. Enclosed within Reiko's mind is a similar stubborn aggressiveness from which she draws her strength in survival. Natsuo, on the other hand, simply treats others as she wishes, and the agency she steals from them is not their desire to live, but their desire to survive; her power is not the strength of a victim, it is the power a perpetrator wields when attacking the desires of the other. The survivor of catastrophe thus does not stop at the destruction of others, but holds a power that is derived from the dual desires and self-awarenesses of both victim and perpetrator. Ōba's characters thus, are not victims who shine a light on the norms of society in order to rouse sympathy, neither do they turn to their enemies, or perpetrators, with protests. Instead, they are survivors, driven by the power of dualistic desires which they direct towards all others. To this extent, they can be seen to exert the same power of the desire to survive as Ōba's trope of the *yamanba*.<sup>8</sup>

2

姥の表象に見られる生き残りの欲望の力であろう。

41

冷子も同じように頑な攻撃性を持って内面を閉じ、それを自分の生き残りのための力の源泉としている。夏生の自分の思うままに、欲望のままに他者を扱い、他者から奪い取る力は、生きるためというよりは生き残るための欲望の力で、犠牲者ではなく他者の欲望を攻撃する加害者の力でもある。生き残る力とは、他者破壊もいとわない、被害者と加害者の欲望と自意識を両義的に持つ力でもあるのだ。社会の規範に照らして同情を喚起する被害者ではなく、また、加害者の敵に向かつての抗議でもない、あらゆる他者に向けられる生き残りの両義的な欲望の力として描かれている。それは大庭の山姥の表象に見られる生き残りの欲望の力であろう。

<sup>8</sup> The trope of the *yamanba*, a mountain witch from Japan's folklore, appears in various stories by Ōba, including: Ōba Minako, 'Yamanba no bishō' in *Dankō*, Tokyo: Kawade shobō, 1979 and Ōba Minako, 'Rosoku uo' in *Umi ni yuragu ito*, Tokyo: Kodansha, 1989.

42. In *Urashimaso*, these characters are humiliated people who sacrificed themselves for their strong desire for the American other – a desire to continue their own lives even if they kill the other – and thus they possess a scarred and warped self-awareness tantamount to vindictiveness filled with spite and vengeance. For Reiko, added to such feelings are masochistic delusions concerning the life of her disabled child, Rei – that Rei is her punishment, that she wants him dead – and her intense fear of Rei, who never speaks a word. Upon hearing Reiko's story and her claim that she is insane, Yukie begins to think that she herself is going mad. The house and its grounds in *Urashimaso* are thus like a graveyard of people with broken minds. While Ryū sadistically and playfully inflicts pain upon Reiko, Morito, in contrast, is able to fully accept her and devotes all of his energy to their continued survival. However, even though Reiko says that for this reason she cannot separate from Morito, it is clear that both she and Morito are essential to Ryū. However, Ryū, a nihilistic man incapable of escaping his *yakuza*-like lifestyle, eventually leaves Reiko's house to marry another woman. As he does so, we realize that these characters' life in the house in the forest, undertaken in order to survive the war and bring up Rei, will one day disappear.

## 42

姥の表象に見られる生き残りの欲望の力である。

アメリカという他者の強力な欲望、他者を殺してでも自分は生きるという欲望の犠牲者となり、屈辱を受けた者の傷つき屈折した自意識は、怨念と復讐への執念に満ち、そこには障害児黎を巡る自虐

的な妄想も加わっている。黎を自分の受けた罰だという妄想、黎を亡き者にしたいという願望、何もしゃべらない黎への恐怖は自虐的な狂気の感情を喚起する。自分を狂人だという冷子の話を聞いている雪枝もまた、自分が狂気に陥るのではないかと思うことがある。浦島草の屋敷は心が壊れた人間の墓場でもある。加虐的、偽悪的に冷子を痛めつける龍に比べて森人は冷子のすべてを受け入れ、現実を生き延びることだけに専心している。冷子はだから森人と別れられないのだというのだが、龍も森人と冷子が必要としていることは明らかだ。龍はヤクザな生活しかできない虚無を生きる男だが、やがて冷子の家を出て、他の女性と結婚しようとする。いずれは生き残るための、黎を育てるためのこの森の家の生活はなくなってしまうだろうことを暗示している。





44. Readers will be familiar with the above plot, as it is central to the novel *Shipworms*. In *Shipworms*, however, the protagonists are Ari, (who we know in *Urashimaso* as Morito's wife) and Ari's half-brother who, scarred by the possibility that he has had an incestuous relationship, flees to an isolated island. In *Shipworms* this marginal character does not leave the island to return to his place within Ōba's story. However, in *Urashimaso*, he has been made into a main character and appears as Morito, the man who married Ari, the son of the wife of the head clerk who had been controlled and made a mockery of by the landowner. As a character, Morito is already a survivor of the tragedy of *Shipworms*, and its memory is harbored as a remnant in his mind.

5

愛に傷ついて孤島へ逃げて来た。その人物は『ふなくい虫』の孤島から出ていったまま、大庭物語の場に帰ってくることはないが、『浦島草』では、『ふなくい虫』では中心人物ではなかった、ありと結婚する森人、地主に支配され愚弄された番頭の妻の息子が中心人物として登場して来た。その意味で森人は『ふなくい虫』の惨事生き残る人物であり、その記憶を心の痕跡として抱え続けているのである。

44

この話は、『ふなくい虫』で語られる中心的話で、読者にはなじみがある。『ふなくい虫』の主人公は、森人が結婚したありと性愛関係にあったありの異母弟で、ありとの近親相姦の可能性のある性

45. In *Urashimaso* we are introduced to Morito as university-educated, and as the second son to his mother and father. Morito helps Reiko when she collapses in Hiroshima and the two have a sexual relationship out of which Rei is born. Rei, having been exposed to radioactive waves, is born with what is thought to be an unusual psychological disorder. Demobilized from the war, Ryū, Reiko's husband is, like Yukie, a 'returnee', and the house to which he returns has transformed into a place which is continually inhabited by ghosts with strange and sad expressions, like a graveyard. As a survivor of catastrophe, for him there is no better place to continue his fight to survive than the house in the forest. Morito, Reiko, and Ryū are all survivors who suffer the aftereffects of multiple tragedies: the tragedy of the Kirino Family, the tragedy of the war, and the Hiroshima bomb; and they embroil Natsuo and Rei into their nightmarish memories. But these memories turn these dwellers of the forest into strange ghosts who possess the house in the forest before finally evaporating into smoke.

6

家に取り付いているのだろう。

マの惨事のことには変わりないのである。桐野家の惨事の記憶の残像を引きずり、戦争とヒロシマの惨事のとを生き残る者たち、森人、冷子、龍は、夏生と黎を巻き込みながら悪夢の記憶を生きた者たちだが、その記憶は森の住人たちを奇怪な幽霊と化し、やがて煙の中に消えてしまうまで森の家に取り付いているのだろう。

45

ある。

大学教育を受けた次男の森人は、ヒロシマで倒れていた冷子を助け、二人は性的な関係となり黎という子を産むが、黎は放射線を浴びたことによる異常と考えられる精神的障害を持って産まれてくる。戦地から復員して帰還した冷子の夫龍もまた、雪枝と同じように「帰って来た者」であり、帰って来た家は元の場とは様変わりをした、墓場のような、奇怪な形相の幽霊達が留まり続ける場となっている。龍もまた惨事の生き残りであり、これからも生き残りの戦いをするための場としてはそこがふさわしい家であることには変わりないのである。桐野家の惨事の記憶の残像を引きずり、戦争とヒロシマの惨事のとを生き残る者たち、森人、冷子、龍は、夏生と黎を巻き込みながら悪夢の記憶を生きた者たちだが、その記憶は森の住人たちを奇怪な幽霊と化し、やがて煙の中に消えてしまうまで森の家に取り付いているのだろう。

46. However, in this ghost story about a house in the forest – a story of the survival of catastrophe – a way out is offered through the narrative of our protagonist, Yukie, who is returning home in order to discover her identity. Yukie begins to feel as if she has found her life path through her encounter with otherness; namely, the lives of people with unspeakable scarred interiorities: Ryū and Natsuo as survivors of war; Reiko and Rei as survivors of Hiroshima; and Morito as a survivor of the Kanbara tragedy. It can certainly be said that she becomes aware that these people who struggle in order to survive are fundamental to her being. Having discovered her origins, she chooses to continue searching for a way forward for her life, deciding to return again to the US, without marrying her American lover. Although this decision is carefully presented as Yukie's personal life choice, it can also be read as emblematic of Ōba's response to the cultural conflict between Japan and the US.

もアメリカ人の恋人とは結婚せず、原点を見つけた自分の生のあり方をこれから探していこうとする選択である。それは作家大庭みな子の日本とアメリカという文化的対立への答えでもあるが、作品ではあくまでも雪枝の個人的な生きる上での選択である。

## 46

しかし、森の家の幽霊物語、惨事の生き残りの物語は、雪枝という自分探しのために帰国する主人公の物語によって出口を開かれている。雪枝は蒲原の惨事の生き残りである森人とヒロシマの生き残りの冷子と黎、戦争の生き残りの龍と夏生の生と語られることのない内面の傷跡に、他者として接することから、自分の生きる道を探り当てたと感じ始める。それは生き残りに苦悩するものたちが自分の原点であることの認識であると言っているのではないだろうか。アメリカに帰ることを決めながら

47. Just as the narrator Yukie, whose present-moment perspective is central to the novel of *Urashimaso*, has returned from the US to Tokyo in order to discover herself, so too, the main stage of the story continually returns to Tokyo as a post-Hiroshima space. Furthermore, her narrative does not replay old memories, but narrates beyond them. Here, *Urashimaso* is thus different from previous novels. The objective of Yukie's narrative is not to arrive at, and replay, Reiko's memory; rather, it is to ask the question of how Yukie, who does not share or hold the same memories as Reiko, can commit such an unknown memory to the recesses of her own mind and use it as a basis for living. It is therefore, not a question which concerns itself with the expression of memory itself, but rather the aftermath of memory – or 'postmemory'. The question that this novel thus poses is how in 'the aftermath' we, as people who came after the survivors, can assume responsibility through internalising their memories, or interior scars, and connect them to our own realities. Surely there is no other way of preventing memories of disaster from being consigned to oblivion and erased alongside the lives of the individual survivors than by allowing its trauma, or the scars of its memory, to affect us; by allowing ourselves to be affected by the presence, imagination, and feelings of the other; through our shared cultural representation as survivors; and not just through the representation of the experiences of those who were actually there.

3

他者の実存に影響を与え、他者と共有される文化表象として生き残る以外にないだろう。

47

アメリカから自分探しの旅のために現代の東京へ帰還した雪枝という語り手、『浦島草』の物語の中心的視点の導入によって、物語の舞台は、東京というポストヒロシマの場へと移っていく。そしてその語りは記憶の再生ではなく、記憶以後の語りへと進展していく。そこが『浦島草』という作品のそれ以前の作品とは異なる点である。語りの目的は冷子の記憶を辿ることも再生することもなく、記憶を持たず共有もしない雪枝が、冷子の記憶に、自分の知らない記憶にどのように自分自身の内面を委ね、そこに自分の生き方を依拠させるか、という課題であり、それは記憶そのものではなく「記憶のあと（ポストメモリー）」の表現の課題である。「惨事のあと」を生き続ける人々の記憶Ⅱ内面の傷跡を、後から来る者たちが、どのように引き継ぎ、自分の実存とむすびつけることを通して引き受けるか、という課題にこの作品は向き合っている。惨事の記憶が忘却され、個人の生とともに消滅しないためには、当事者の経験ではなく、傷跡の記憶というトラウマが、他者の感性と想像力、そして

48. Although Yukie does not possess the memory of Hiroshima, she does develop a need to take Reiko's memory into her own reality and internalize it. She does this, not in order to survive, but in order to locate her own desire to live. This desire is also the origin of her path to self-awareness.

48  
 雪枝はヒロシマの記憶を持たないが、冷子の記憶を受け継ぎ、自分の実存として引き受けなければならなくなる。それは生き残るためではなく、自らが生きる欲望を持つためなのだ。その欲望が雪枝の存在認識を導くエネルギーの源泉でもある。

49. Yukie's lover Marek, as an American, feels compelled to visit Hiroshima, particularly since he is considering marrying Yukie. However, the Hiroshima he visits is the reconstructed city, not the city at the time of the blast. The Atomic Bomb Dome is now a monument, or memorial, established in order not to forget. However, as a tourist spot, it has, on the contrary, become a symbol of forgetting. In Hiroshima, Marek has an affair with Natsuo, who happens to be an interpreter for foreign tourists. *Urashimaso* is thus a novel, or rather, a modern folktale (*monogatari*), in which the plot is developed through the continuing genealogy of its archetypal characters; through the way individual and collective memories are revived and passed on; and through searches for selfhood that are vital for life and survival. To this extent, it seems to offer itself to the readership as a narrative which asks how people today, who do not possess direct memories of catastrophe, can successfully inherit such memories. The experience of the Hiroshima bomb forms the root foundations for this modern folktale; it is the 'archaic remnant' inflicted upon our bodies and minds because of the desire of the other; it is the origin of this work by Ōba; and it is the site where all meaning for this drama begins and ends. *Urashimaso* is thus a narrative (*monogatari*) for our postmemory, post-Hiroshima world.

ムは忘却されてしまわないためのモニュメント、記念碑だが、今は観光名所となっていて、反対に忘却のシンボルともなっている。ヒロシマでマーレックは外国人観光相手の通訳である夏生と情事を持つ。このように『浦島草』ではそれまでに描かれて来た原型的な人物の系譜の上にストーリーを展開させ、生き、生き残るための自己探求と、個人と集合的記憶再生と継承の小説／物語であるが、それは記憶を直接に持たない現代人がどのように記憶を生き続けるのかという課題に向き合う現代の寓話であるとも言えるだろう。その根幹をなすのがヒロシマの被爆経験であり、それは他者の欲望による身体と自意識の受けた傷の痕跡として、大庭作品のすべてのドラマの意味の始まりと終わり、その根源となっている。『浦島草』はポストヒロシマ、ポストメモリーの物語なのである。

49

恋人のマーレックはアメリカ人である以上、そして雪枝と結婚しようとする以上広島を訪れなければならない。しかし、ヒロシマには当時の風景はなく、復興した都市があるだけである。原爆ド

50. The philosophy which informs Ōba's writing can be seen to be largely at work in *Urashimaso*. However, her usual themes, such as conflict with the other, the desire for sex and self-awareness, and the personal drama of survival, are viewed afresh through the perspective of the Hiroshima bombing: here, the 'other' with whom there is conflict is an entire race and nation state, and it is through the desire to control those who are culturally other that survivors suffer the painful tragedy of destruction. In making Hiroshima the central theme, the craftsmanship of Ōba's writing, and its powerful intent to shape a modern folktale for our times becomes clear. *Urashimaso* is a present-day allegory for a post-Hiroshima world; it is a story of the search for identity in retrospect of Hiroshima and a modern tale of survival for our times.

1

大庭文学の根底を支える思想は『浦島草』によって大きく変わったわけではないが、それまでの他

者との葛藤、性と自意識の欲望と生き残りの個人的なドラマに、新たにヒロシマという国家や民族の他者支配、文化的他者の欲望による破壊と生き残りの苦悩劇の側面を加えて、中心に据えたところに現代の寓話形成への作者の強い意志と作品の意図が明らかである。『浦島草』は現代の生き残りの物語であり、自己探求としてのヒロシマ物語であり、ポストヒロシマの現代寓話でもある。

50

大庭文学の根底を支える思想は『浦島草』によって大きく変わったわけではないが、それまでの他



51. *Urashimaso*, as a modern retelling of Hiroshima, is formed both through a character who experienced the bomb, and one who has not. The silence of the character who experienced the bomb can, moreover, be understood as a narrative of silent memories, or of postmemory, and thus as the next generation's narrative memory of postmemory. This *monogatari* entails tracing back the symbolization of the other's memory, and searching for the ontology of the self, so that the internalization of the other's memories revives the desire to live. In other words, Ōba's literature shows us how the buried memories of those silent witnesses to tragedy can be converted into remnants at the center of narratives in which there is a search for the self. Yukie, the young, post-Hiroshima-born woman who has returned from studying in the US, witnesses the tragedy of the heroic survival of a victim of Hiroshima and arrives at the understanding that unless she is able to make a connection between her internal thoughts and the scars, or memories, of Hiroshima, not only will she not be able to gain an awareness of her own identity, she will not be able to fully comprehend her relationship with the rest of the world. In other words, she will not be able to continue living. The story that emerges from Hiroshima's postmemory is one where, from the strength of others' survival, the strength to live can be acquired, and where the desire to survive rouses the desire to live. The power of narratives lies not in consigning their scars to oblivion, but, rather in restoring them as cultural representation, and thus forming

人女性雪枝は、ヒロシマの犠牲者の壮絶な生き残り劇を目撃しヒロシマの傷痕＝記憶に自分の内面を結びつけなければ自分が誰であるかの自己認識を得ることはできないし、世界と自分との関係を把握することはできない、つまり生きることができない、という認識に到りつく。他者の生き残りの力から自らが生きる力を得ること、生き残る欲望から生きる欲望を喚起させること、それがヒロシマのポストメモリーの物語なのである。他者の傷痕を忘却ではなく回復の文化表象にするのは物語る力、自己探求のための表現なのだ。

## 51

『浦島草』という現代のヒロシマ物語は経験した者としなない者の物語で形成される。経験した者の沈黙、その記憶の沈黙とポストメモリーとも言うべき経験しない次世代の、記憶以後の記憶の物語。他者の記憶の表象化と自己存在意識の探求、他者の記憶の内面化による生きる欲望の再生の物語である。沈黙したまま深層に埋められた当事者の記憶＝傷を自己探求の物語の中で語り直すことを通してのみ、記憶は継承されうると大庭文学は語っている。アメリカ留学から帰還した若いポストヒロシマの日本

Hannah Osborne

Ōba Minako's *Urashimaso*

expressions through which our identities can be retrieved.	
--	--

52. Ōba Minako herself is an heir to the nightmarish memories which evaporate in smoke in *Urashimaso*. In her novel, she looks to Yukie, as a figure treading the path of self-discovery; Rei, whose psychological impairment can be read a symbol of Hiroshima's victims' silence; and the unborn child of Rei and the mixed race orphan Natsuo, to find a way out of their legacy. While Yukie realizes, in her search for identity, that her own life is dependent upon her desire to live, the continuance of life itself is contingent upon Natsuo and Rei's sexual desire.

3

52  
 大庭みな子は『浦島草』の煙と消える悪夢の記憶の継承者でもあり、そこからの脱却の担い手を、自分探しの旅の拠点をそこに置く雪枝と同時に、犠牲者の沈黙の象徴と言える障害を持つ黎と、混血の戦争孤児夏生との間にやがて生まれてくる子に見ている。雪枝の自分探しには自分を生きることへの欲望を託し、その一方で黎と夏生の性的な力に、いのちの継承を託している。

53. Although these characters who are entrusted with hope do not possess memories of the catastrophe themselves, they have touched the scars, or memories, of those who heroically forebear them, and it is from these scars and memories that they garner their own desire to live. In this respect, *Urashimaso* presents the next generation as one which is fated to deal with the unavoidable legacy of Hiroshima.

4

53

の欲望を託し、その一方で梨と夏生の憎恨なみに、いのちの継承を託している。  
 これらの希望を託された主人公たちは惨事の記憶を持っていないが、惨事の生き残りの傷に記憶と  
 の壮絶な戦いに触れることによって、自分の生きる欲望を得たものたちなのだ。ヒロシマは次世代の  
 人たちにとっても逃れることのできない運命なのだと思ふ。

54. Rei personifies the black hole of silence at the heart of the novel. This much is made apparent by the way in which the character suffers the after-effects of the bomb both mentally and physically, and stands alone and apart from his family and the wider world around him. However, as Natsuo (an orphan of war who thus embodies the destructive power produced through the ambitions of nation and civilization) bears Rei's child, the text seems to suggest that out of a space darkened by despair, solitude, and hatred, a future which breaks free from such dark energy, and which engenders hope, is still possible.

## 54

人たちにとつても逃れることのできない運命なのだ。作者は言っているのだと思う。黎は『浦島草』の中心を占める沈黙というブラックホールの象徴である。ヒロシマの後遺症を心身に引き受けた存在で、彼は世の中からも、家族の者たちからも外れた一人だけの、それ自体の存在であるが、国と文明の欲望の破壊力を身に受けた戦争孤児の夏生は黎の子を産むことによって、絶望と孤独と憎しみだけに彩られていた存在空間から脱却して未来へとつなぐ希望を示唆する。

55. Indeed, the intimation that Natsuo's path leads the way out of the trauma inflicted by surviving a catastrophe, and even out of the trauma inflicted by civilization itself, seems manifest in the way in which she not only accepts the care of the abandoned and disabled Rei, but also, through sexual healing, entrusts him with the hope of a future. In this way, both beginnings and endings, hope and despair, continue to be engendered in the symbol of silence. Ōba entrusts both hope and recovery from these unspeakably nightmarish memories to the power born through journeys of never-ending self-discovery which seek an understanding of the world and of the self,

## 55

夏生は誰も面倒を見ない障害児の黎を引き受けるだけではなく、性の力で黎に未来への希望を託すという、惨事の生き残りたちのトラウマ、そして文明のトラウマからの脱出の道を示唆した。こうし

てはじめも終わりも、絶望も希望もその沈黙の表象へ吸収されていくのである。このように悪夢としての記憶、語られることのない記憶からの回復を、大庭は自分探しの旅、自己存在認識と世界認識の終わりなき旅と、性を介しての産む力に託し、そこに希望をも託しているように思う。

56. The house in the forest represents the origin of survival for Yukie, Reiko and Morito, for Ryū upon his return from war, and for Natsuo and Rei who grow up there. For these characters, this haunted house is not only their only home, it is the only home they have ever known. It is also a place where women exercise their sexuality and their strength in giving birth. For Ōba, thus, it seems that women's strength in giving birth is also a strength in survival; it is a strength which connotes the hope for the future born out of the memory of catastrophe. To this extent, female strength, as the origin of sex and death, is filled with meaning, like a black hole, or the silence of Hiroshima's victims.

7

雪枝、冷子と森人、龍は森の家へ帰って来、夏生と黎はそこで生まれ育ち、と、彼らにとつては森の家が生き残るための原点である。彼らには幽霊屋敷以外の場はないし、そこ以外の居場所もなかった。そこは女の性と産む力を行使する場でもある。女の産む力は生き残りの力でもあり、同時に惨事の記憶を未来へつなぐ希望を内包する力でもあると作者は言っている。性と死の原点としてのブラックホール 沈黙が孕んでいる意味であるだろう。

56

雪枝、冷子と森人、龍は森の家へ帰って来、夏生と黎はそこで生まれ育ち、と、彼らにとつては森の家が生き残るための原点である。彼らには幽霊屋敷以外の場はないし、そこ以外の居場所もなかった。そこは女の性と産む力を行使する場でもある。女の産む力は生き残りの力でもあり、同時に惨事の記憶を未来へつなぐ希望を内包する力でもあると作者は言っている。性と死の原点としてのブラックホール 沈黙が孕んでいる意味であるだろう。

57. What neither the story nor the author explain is what sort of life Yukie, having returned from the culturally other US, will be able to discover for herself; or to what extent Natsuo – who is beset by fitful vengeful obsessions and who has not understood the narratives of the survivors around her – will be able to pass on such narratives to her child. The house in the forest and its dwellers simply evaporate in smoke, so the conclusion cannot be told. However, it is from the midst of this smoke that the novel, *Urashimaso*, emerges. The traumatic memories of the ghosts do not disappear from the pages of the book, but take their place in history, and are held out to the reader as secret narratives with the potential for healing through the memories of the readership.

3  
57  
雪枝が文明的他者であるアメリカから帰って来た者としてどのような自分の人生を見つめるのか、そして夏生が執念を持って留まり続けた生き残りたちの語り得なかつた内面をどのように子に伝えていくのか、それを物語は告げることはなく、作者も語っていない。森の家もその住人たちも煙とともに消えて終わりは語られないままなのであるから。しかし、その煙の中から『浦島草』という作品が生まれ出てきたのである。幽霊たちのトラウマとしての記憶は、作品の中に消えることなく位置づけられ、語られることによってその記憶は回復の可能性を秘めた物語として読者の記憶へと差し出されてくる。



58. On the one hand, *Urashimaso's* meaning, as a site of expression, is woven by the narratives of two young female protagonists who have no memory of the atomic bombings – who are of the postmemory generation. However, in this they are also joined by the readership of the novel. Therefore, the novel's success surely rests upon whether and how the readership, as members of the postmemory generation, are able to relate to the network of symbolic meaning in Ōba's textual realm.

の作品としての評価が決まるだろう。

58

『浦島草』の表現空間の意味を担っていくのは、二人の若い女性主人公、記憶を所有しないポストメモリー世代の主人公たちだが、読者もまた立ち会ってしまったのだから、大庭文学の表現空間の象徴的意味体系から読者がどのようなポストメモリーの世代としての存在感を得るかによって『浦島草』

59. At the center of Ōba's site of expression, the entrance to the multi-layered world of memory lies open. This world, however, exists behind a curtain of fog, never fully revealing its full form. To arrive there, one must step over the present reality of 'here and now', and travel to 'the other side', where the world of the other's memory – a world of silence – awaits. As Ōba's narratives up until *Urashimaso* make abundantly clear, to do this we must journey through our sexuality, our internal thoughts, our roots – both those of our family and our hometowns – and beyond; we must travel through many deep, dark levels of silence. Indeed, it is not until we have passed through the scars and solitude of desire buried deep within us, that we can finally arrive at our destination.

59 大庭文学の表現空間の中心には、記憶という深層世界が口を開いている。その深層世界はまた、霧のカーテンの向こう側にあり、決してその全貌を表す事はなく、そこへの道は「ここ、今」という現実を超えてその「向こう側」(他者の記憶の世界/沈黙の世界)へ行く道である。既にこれまでの物語で、性、内面、そして自分のルーツである家族と故郷を通らなければ、そして何よりも沈黙する物の闇の深層、その奥深く埋められた欲望の傷跡と孤独を通り抜けなければ到達できないことが明らかにされている。

60. In *Urashimaso*, Ōba offers to her readers a piece of Hiroshima's literary memory, thereby entrusting them to undertake a journey of endless discovery of themselves and the world; to take their ability to reproduce into a future of hope; and to humbly assume the remembrance of the past. Within Ōba's articulation of the desire for the American other is a criticism of the way such desire can lead to the oppression and control of the other through the powers of the nation state and their militaries. Ōba's response to this seems to be that both the strength to survive, and the origin of that strength, namely, the ability to remember, are in themselves victories.

1 60  
 このように大庭が読者に差し出すのは、自己と世界の認識のおわりなき旅と、産む力を持つ性に、未来への希望と記憶の継承を託す、ヒロシマという記憶の文学作品である。それはまた、大庭のアメリカの欲望、国家権力と軍事力による他者支配、欲望による他者抑圧への批判であり、生き残りの力とその源泉としての記憶の勝利でもあるという大庭の答えではないだろうか。

61. An ability to imagine the other is essential to the journey of self-awareness through the other's memory. The path to self-discovery is a path where the feelings and imagination towards the memory of the other figure profoundly. Ōba's story addresses its readership with this message by intertwining narratives of self-discovery with narratives from an impersonal, ghostly realm.

## 61

他の記憶に触れることによる探求の旅は他者への想像力なしにはあり得ない。自分探しの旅とは究極的には他者の記憶への想像力と感性の旅なのだ。自己語りと非人称の語りの言葉が交差する大庭の物語はそのことを読者に語りかけているのだと思う。

62. As I have argued above, in *Urashimaso*, desire is clearly formulated through a triangulation between heterosexual desire, a desire for self-discovery, and solitude and nihilism, in the same manner as it is in Ōba's previous novels. However, within this triangular template, the desire of the United States to drop the atomic bomb has been appended to the desire in *Shipworms* to attain a higher social class, so that the territory of desire can, in *Urashimaso*, be seen to have expanded, becoming a desire for nation states, and even a desire for civilization itself.

62

前にも述べたように、『浦島草』の欲望の型は、これまでと同じように明確に男女の性的な欲望と自意識の欲望が一体となって、孤独と虚無感が三角構造を作っている。そこに原爆を落とすアメリカの欲望が加わり、『ふなくい虫』の階級の欲望から国家の欲望、さらには文明の欲望へとその領域を広めていったのである。

63. Ultimately, class, gender, war, and Hiroshima all, as issues, concern the desire for civilization. Out of desire – the origin of the individual's will to live and survive – arises envy and vengeance, which are themselves different kinds of destructive desires that seek to wipe out the other, to suppress the other's desire to survive, to oppress them. Thus the antagonism between the conflicting desires of any civilization irrevocably leads to their aggrandizement. In revealing this, *Urashimaso* forces the reader into a renewed awareness of the trauma of civilization and its after effects, or memories.

4

階級も、ジェンダーも、戦争も、そしてヒロシマも、究極には、文明の欲望の課題である。個人の生きる／生き残るエネルギーの源としての欲望から、他者を滅ぼし、他者の生き延びる欲望を抑圧し、封じ込めて、怨念と復讐という新たな破壊の欲望へと変形する、文明の欲望の対立が強大化していくのである。『浦島草』は読者を文明のトラウマの記憶、その後遺症という、存在認識の場へと引きずり出すのだ。

63

階級も、ジェンダーも、戦争も、そしてヒロシマも、究極には、文明の欲望の課題である。個人の

64. Trauma is the memory of catastrophe. In her novels, Ōba plants trauma, or the archaic remnants that accompany nihilism and solitude, at the root of desire and conflict with the other on the side of both winners and losers. Trauma is thus also powered by desire and provides the energy to survive. This truth, that the act of surviving encompasses both trauma and desire, and provides the impulse to achieve self-realization, is revealed repeatedly through Ōba's dramas and stories. Ōba's literature, as a site of expression, is a space where memory figures predominantly. However, through *Urashimaso*, the reader is given a renewed awareness that the center of this space of memory is occupied by Hiroshima.

64  
 トノウマは惨事の記憶である。大庭が作品の中で描いた他者の欲望との葛藤は、勝者の側にも、敗者の側にも、孤独と虚無感とともにその痕跡トノウマを植え付ける。そのトノウマを生き残るエネルギーもまた欲望の力であり、欲望とトノウマの一体化した、生き残る、そして自己を確認する力への衝動が大庭文学のドラマと物語を生み出していく。大庭みな子の表現空間は、記憶の領域であるが、その中心を占めるのがヒロシマの記憶であることを読者は再認識させられる。

65. The last chapter of *Urashimaso* is entitled 'Kemuri' ('Smoke'). It ends on a very shocking and dramatic note. Deciding not to marry Marek, and thinking that she has discovered her direction in life, Yukie returns to the house in the forest only to be confronted with the dumbfounding reality that the house has vanished, along with Morito, Reiko, and all its other inhabitants, and that she has no idea where they have all gone. While this scene is evocative of Urashima Tarō's stupefaction upon returning home, at the same time, the smoke that comes out of the bejeweled box could also be read as the white-haired Tarō's liberation. Thus, the smoke in the conclusion to *Urashimaso* might signal how the nightmares of these others have evaporated now that Yukie has discovered the roots of her being.

5  
65  
『浦島草』の最後の章は「けむり」という題名がつけられている。終わりは実に劇的で衝撃的である。マレーックと結婚しないことを決め、自分の生きる方向を見つけた思いで森の家に帰って来た雪枝は、家が消え失せ、森人も冷子も、そして家の住人すべてが居なくなり、行く先もわからないという現実  
に直面して茫然となる。それは故郷に帰って来た浦島太郎の茫然自失の光景を想起させるが、同時に、玉手箱からの煙によって白髪となった太郎の解放の姿と重なるものかも知れない。雪枝が自己存在の  
根拠を見つけたことによる、他者の悪夢の消散を意味しているのかも知れないのである。



66. The smoke which rises out of the bejeweled box which Urashima Tarō brings home with him envelopes the space between the past and the present, concealing the crevice between hope and despair. At the beginning of our journey in *Urashimaso*, fog obstructed memory, so that its world could not be grasped. However, here at the end of the journey – having passed through the world of memory on the other side of the fog – the story ends as we catch a glimpse of memory and the trauma etched upon it as the smoke evaporates. We are left with the shocking realization that Morito and Reiko, the Hiroshima survivors, have vanished somewhere, and that their house in the forest – that gateway to the unconscious realm and the memory of catastrophe – has been destroyed.

## 66

いづれにせよ、浦島太郎が持ち帰った玉手箱からでてくるけむりは、過去と現在のギャップ、絶望と希望の溝を煙にまいてしまう。旅のはじめには記憶は霧に遮られて、記憶の世界は見通しがつかない。

かったのが、霧の向こう側の記憶の世界を通っての旅の終わりは、かいま見た記憶とそこに刻み込まれたトラウマをけむりが消散させることで幕を閉じる。それは森人と冷子というヒロシマの生き残りがどこかに消え失せ、惨事の記憶と無意識の領域への導入場である森の家が取り壊されることで訪れる幕引きである。

17 哉舟りトラウマをまききる龍よニコンマの参事まき証びようとする冷子と森人と、すべてのヒロシ

67. The narrative of war-traumatized Ryū, who succumbs to solitude and despair, runs parallel to the narratives of Reiko and Morito, who are trying to outlive the atrocity of Hiroshima, and Rei, who symbolizes the trauma of all Hiroshima victims. However, Ryū eventually leaves, and the house and all within its confines – including the memories in the well and all its stories – evaporate in smoke like ghosts, or a Noh play, where the stage becomes vacant as the drama ends.

67 戦争のトラウマを生きる龍はヒロシマの惨事を生き延びようとする冷子と森人と、すべてのヒロシマ生き残りたちのトラウマの象徴である黎とともに、伴走して孤独と絶望を引き受けていたのだが、やがて彼もその場から出て行き、家とそこに閉じこもった人々と、井戸の中の記憶、そして物語もすべてが煙の中に、あたかも幽霊が消えて、ドラマが終わり、能舞台がいつの間にか空になるように、物語の場が空になっていく。

68. *Urashimaso* is a story of a voyage wherein the characters, whether they are returning to, leaving, or staying in the house, develop an understanding of themselves as being in eternal exile, like the rootless grass of the novel's title. Yukie returns from the United States in much the same way as Urashima Tarō, and is able to view those survivors around her as would a foreigner, or outsider: she is an 'other' examining Japan. *Urashimaso*, thus, as a *monogatari*, can be read as a re-examination of Japan from a foreign, United States, perspective. Regardless of whether this re-examination entails a return to, or a criticism of Japan, the memories which the text evokes are not those of the narrator, Yukie. They are the memories of her family and of the Japanese people, memories of the war and Hiroshima; and whether they are personal or collective, these memories are imprinted upon the deeper levels of the unconscious mind, they are not memories of something which Yukie herself has experienced. These memories are, appropriately, called postmemory memories – memories which have been produced by Yukie, an outsider, whose pursuit of a way of life regenerates such memories via the imaginative power of her internal mind.

物語の場が空になっていく

## 68

『浦島草』の旅の物語は出ていった者も帰って来た者も、留まった者もともに異邦人としての意識を強める根無し草の旅物語である。雪枝はアメリカからまるで浦島太郎のように帰って来た者であり、よそ者、外部の者として生き残りたちを見、日本を見ている他者なのである。『浦島草』はアメリカという外部の視点から日本を見直すというテーマを持つ物語でもあるのだ。日本回帰であろうと日本批判であろうと、そこで甦らせ、追体験する記憶は、自分の記憶ではない。親族の記憶、日本民族の記憶、そして戦争とヒロシマの記憶も、個人的であれ、集合的な記憶であれ、深層と無意識領域に刻印された記憶であっても、自ら経験したことの記憶ではないのだ。それは記憶以後の記憶というのが適切な、外部の者が自分の生き方を模索するための、自分の内面を通しての想像力による記憶の再現なのである。

69. To what extent readers connect to the theme of revived memories of the past in *Urashimaso*, and how indispensable they decide the trauma of others is to their own understanding of themselves when reading Ōba's novel, depends completely upon how readers evaluate and interpret the ontological assertions of the text and its symbolism. In this sense, the readers are, like Yukie, Hiroshima's other.

69  
「浦島草」のテーマである他者の記憶とどのような内的な関係を持つか、そして他者のトラウマを表現を通してどのように自己意識に不可欠なものとするかは、物語で構築されるテキストが示唆する意味や存在論、作品の内包する象徴体系を読者がどのように解釈し評価するか、に委ねられる。読者は雪枝と同じように、そして同じ意味でヒロシマの他者なのだ。



71. Not only literature, then, but all cultural expression appears as postmemory. We see the ruins of the Hiroshima Dome, the grounds and buildings of the Auschwitz Camp; their empty rooms and facilities, the mountains of clothes and glasses of those who died, the hair and bones that have become 'fossils'. Those pictures and films. All of them are shrouded in silence. And in some sense they have a similar presence to an engraving in that they have a self-completeness which cannot, of its own, speak about what happened in the past and the memories of the witnesses. All that they can impart to their readers are their own *objectness* (*monojitai*) and silence.<sup>9</sup> Confronted with such artefacts, all readers are Urashima Tarō.

71  
文学だけではなくすべての文化的表象は、ポストメモリーとして現前される。私達が見るのは、ヒロシマの崩壊したドーム、アウシュヴィッツの敷地と建物、がらみなどの部屋や施設、遺品としての眼鏡や衣服の山、そして「化石」となった骨や髪。その写真や映像。すべては沈黙の中に置かれている。それらはある意味で彫刻のような存在感を持ち、それ自身が自己完結的な存在で、それ自体では昔の出来事も、当事者の記憶も伝えない。読者に与えられているのは物自体と沈黙だけである。読者は誰もが浦島太郎なのである。

72  
記憶は、記憶を包みこむ形で、ドキュメンタリーのようにこぼれざる見ずらぬものがある。

<sup>9</sup> Translator's note: The italics here are mine and I have chosen quite a liberal translation of the sentence, '*Dokusha ni ataerareteiru no wa monojitai to chinmoku dake de aru.*' (*lit*: All that the reader is given are the objects themselves and silence.) to force a separation between the

---

authentic object and its temporary interface which the audience/reader perceives because such a separation seems more natural and necessary in English than it is in Japanese.

72. Memories cannot be conveyed through another person's perspective like film documentaries; they are something which people experience internally. As touched upon above, those who are present during a catastrophe are unable to speak of their memories – they bury them deep within themselves – and therefore such memories, like fossils, or amber, cannot come to the surface unless they are excavated.

3 72 に語るか消去と創るのてある。  
 記憶は、記憶を抱く人の内部にあるので、ドキュメンタリーのように他者が表現することはできない。記憶はまた、当事者の内面の奥深くに語り得ぬ物として埋められているので、それは化石や琥珀のように掘り起こされなければ表面に見えては来ない。



73. When these memories are excavated, what emerges is the desire and loneliness of self and other; within which envy, hatred, and the desire to keep living even at the expense of the other's life, lies hidden. Such a realization of the fabric of our being is the result of a renewed awareness of our minds and its imaginative power that only surfaces through a persistent search for the self. This awareness of the self and the world connoted by the literary text, as a product of culture, thus facilitates the expression of unspeakable memories and their networks of symbolic meaning.

4  
 殺してまで自分を生かしたい衝動を、自らの想像力で自らの内面の認識として再現することであり、  
 自分探求の行為として関わることでしかないであろう。作品という文化のテキストに内包される存在  
 認識と世界認識が、語られない記憶を作品の意味とその象徴体系として提供するのである。

73  
 珀のように掘り起こされなければ表面に見えては来ない。  
 それを掘り起こすことは、自分と他者の欲望と孤独を、そこに秘められた怨念と憎しみを、他者を

74. All Ōba's literary works can be read both as a literature of memory, and postmemory. However, in recording twentieth-century trauma through the transference of memories of catastrophe and the memories of survivors onto a textual site, *Urashimaso*, in particular, reads as a landmark of literary expression.

74  
語りと世界  
 その意味で大庭みな子の文学は記憶の文学であり、またポストメモリーの文学でもあると言えるが、『浦島草』は二十世紀のトラウマ、惨事の記憶とそれを生き残る者たちの記憶を表現空間におさめた文学表現の金字塔でもあるだろう。

75. After the characters in *Urashimaso* go up in smoke, along with their traumas, Ōba continues to evolve the form of her narration by writing *Formlessness* (*Katachi mo naku*), a work purportedly influenced by her reading

6 『浦島草』を書いて、ドラマの主人公たちが抱えるトラウマを煙とともに消えさせた後、大庭みな子は『寂兮寥兮』を書き、老子思想に影響を受けたと言われるこの作品から、大庭物語が変容していく。それは一言で言うならば「生き残り」から「生き延び」の思想と物語への移行ということができると思う。

6 『浦島草』を書いて、ドラマの主人公たちが抱えるトラウマを煙とともに消えさせた後、大庭みな子は『寂兮寥兮』を書き、老子思想に影響を受けたと言われるこの作品から、大庭物語が変容していく。それは一言で言うならば「生き残り」から「生き延び」の思想と物語への移行ということができると思う。

6 『浦島草』を書いて、ドラマの主人公たちが抱えるトラウマを煙とともに消えさせた後、大庭みな子は『寂兮寥兮』を書き、老子思想に影響を受けたと言われるこの作品から、大庭物語が変容していく。それは一言で言うならば「生き残り」から「生き延び」の思想と物語への移行ということができると思う。

75

Hannah Osborne

Ōba Minako's *Urashimaso*

of the Chinese philosopher Lao-Tse. <sup>10</sup> If such change can be encapsulated in a single word or phrase, it would be that 'outliving' rather than 'surviving' becomes the main philosophical concern of Ōba's writing.	
--	--

---

<sup>10</sup> Ōba Minako, *Katachi mo naku* Tokyo: Kawade shobō, 1982.

76. Until *Formlessness*, Ōba's philosophy in writing had been that living *is* surviving; that they are two sides of the same coin; that to live is to fight for survival against the 'other'. In other words, reality should be fathomed against our desire to live, which entails killing the other in order to preserve our own lives and selves. Desire is the (re)productive apparatus through which our drive to live is realised; through it, we are born, we develop our sexuality and egos and continue in our struggle to survive.

7

「生きることは生き残ることと同じで、いわば表裏一体をなしているが、生きることは他者との対立、生存競争を生き残ることだ、という思想を大庭はこれまで表明してきた。他者を殺して自分のいのち、自我の生き残りをはかる、それが生きることの欲望であり、現実である。欲望は生のエネルギーの生産装置で、それがいのちを産み、性も自我の達成とともに、自己のいのちを生き残らせるのである。」

76

と思ふ。

「生きることは生き残ることと同じで、いわば表裏一体をなしているが、生きることは他者との対立、生存競争を生き残ることだ、という思想を大庭はこれまで表明してきた。他者を殺して自分のいのち、自我の生き残りをはかる、それが生きることの欲望であり、現実である。欲望は生のエネルギーの生産装置で、それがいのちを産み、性も自我の達成とともに、自己のいのちを生き残らせるのである。」

77. In *Urashimaso*, as is reflected through the novel's opening and its overall structure, Ōba graduates from a founding concept of 'surviving', to one of 'outliving'. In this founding concept of 'surviving', desire, the (re)productive apparatus that drives life, completes a full cycle so that its physiognomy is exposed to a grotesque extent through Ōba's narrative, or novel. Supporting the concept of 'outliving', in contrast, is the notion that memories act as a restorative and rehabilitative mechanism. Nevertheless, it is only when we approach the world of death that we can view our life as an act of 'outliving'. Memories then bring us respite from living and surviving, and restore balance to desire.

3

生き延びの思想を支えるものは修復、回復の装置としての記憶である。しかし同時に、人々の「生き延び」の風景は、死の世界へ近づいていくのちの風景なのである。記憶はまた、生きる／生き残ることからの休息、その欲望とのバランスをもたらす。

77

である。

『浦島草』を書き大庭は「生き残り」の思想から「生き延びる」という思想へと大きく傾斜し、生き延びの思想は作品の前面へ、そして作品構成へも反映されていく。生き残りには欲望という生命力生産装置が全回転をして、いわばそのグロテスクなまでの生の相を物語／小説の中で展開した。だが、

78. Memories reside alongside the scars that we have incurred in a region of the mind which precedes words and expressions; they are remnants from our encounter with the other. Put differently, memory is the very process of reconnecting with the voice, mind and archaic remnants of the other, and this process is one which is restorative and rehabilitative. Ōba discusses how the concept of outliving in turn invites *kotodama* (lit. the essence, or soul, of words) – a ‘life force’ which is thought to reside within literary expression and symbols and to be, as it were, their memory.

9  
 78  
 ことからの休息、その欲望とのバランスをもたらず。  
 記憶は言葉以前、表現以前の心の領域をその住処としていて、その領域には自らの受けた傷跡ととも  
 もに、他者の生に触れた痕跡がある。記憶はその他者の痕跡、他者の声と心に再度触れていくプロセ  
 スであり、それが修復と回復のプロセスとなる。大庭はそのような生き延びの思想を言霊の招来と考  
 え、それが文学の言葉や表現の奥に在る「いのち」であり、その記憶であると考えるのである。

79. Towards the end of her life, Ōba wrote *Dreams Adrift the Ombu Tree* (*Ombūgō hyōryūki*).<sup>11</sup> The Ombū is a giant tree which grows naturally in the region of Argentina. Its wide branches, which resemble an umbrella, offer respite to people who sit beneath it, but the tree quickly dies and becomes useless once cut. The novel chronicles Ōba's dreams as she drifts on one along a fjord. Aboard the tree, she has lively exchanges with fellow passengers: Leonardo Di Vinci, Empress Jitō, Kakinomoto no Hitomaru, Saigyō, and Ono no Komachi.<sup>12</sup>

79  
大庭の晩年の作品に「おむふう号漂流記」という作品がある。おむふうとはアルゼンチン辺りに自生する巨木で、傘のように枝を張り、人々はその下で休息するが、切るとすぐに枯れてしまう役に立たない木だそうである。大庭はその木にのつてフィヨルドを漂流する夢を書いている。そこにはレオナルド・ダ・ヴィンチや持統天皇、柿本人麻呂、西行、小野小町などが乗り合わせていて、それぞれに饒舌に会話を交わしている。

<sup>11</sup> Ōba Minako, *Ombūgō hyōryūki* Tokyo: Iwanami shoten, 1996.

<sup>12</sup> Empress Jitō (645 – 703); Kakinomoto no Hitomaru (c.653 – c.710), Saigyō (1118 – 1190) and Ono no Komachi (c.825 – c.900) are all famous waka poets; the life of the latter has also acquired legendary status through its treatment by Kan'ami's Noh play, *Sotoba Komachi*.



80. Through these exchanges, we establish that memories are not just individual and personal experiences; they are the culmination of everything that resonated with us in our lives – including the literature, art, and people we encountered. *Dreams Adrift the Ombu Tree* turns first to listen to the narrator's family members – her mother, father, elder and younger brothers; then her acquaintances; followed by people she has never met; next, to things that had made an impression upon her mind in literature and art; and finally to the lives of plants and creatures living in the natural world. In so doing, it crosses the boundaries of what constitutes personal expression, and can be read as a treatise on the way in which cultural representation constitutes a form of memory. The literature of memory, we realize, is a voice from our conscious and unconscious minds which is able to traverse time and space.

80  
 大庭は記憶とは個人、自分の経験したことの記憶だけではなく、自分の生涯で出会った人や、本や芸術作品を含めて心に響いたことの集大成であると言う。「おもむかう号漂流記」は、自分の父母兄弟親戚からその知り合い、そして会ったこともない人々、文学や芸術を通して触れ、心に残ったもの、そして自然の中の植物や生き物たちに宿るいのちに耳を傾ける、それが個人の表現を超えた文化表象としての記憶の文学だという思想である。記憶の文学は時間と空間を横断し、それを超える意識／無意識からの声である。

81. On the one hand, then, Ōba's literature evolves from representing memories as that which power the desire to live and survive, to representing memories as that which empower our regeneration so that we might extend our time on earth. On the other hand, it increasingly turns towards the notion of *kotodama* as an energy which precedes language. *Kotodama* is the echo of life's memory; it derives its power from the voices we hear from the unconscious realm of our culture. These include our memories of the other; the voice of the female psychic medium in describing the minds of the deceased; the sound of the wind; and the voices of birds singing. Ōba's representation of outliving can thus be read as a move towards the representation of the impersonal voice of oral literature. She is guided to this by the idea that language can be thought of as a borrowed voice, or rather, as a representation of memory. According to philosophy on *kotodama* (or indeed, as is implicit within the very concept) the archaic remnants of the individual's mind become deeply embedded within our culture and the workings of our natural life, and call out to our descendants, holding the potential for restoration through the minds of the other. Such a philosophy also holds that life is a continuous procession 'without beginning, without end', and that all

記憶の修復の力への移行、そして他方では、言葉以前の言霊表現力への傾斜へと大庭文学を向かわせている。言霊の表現力とは他者の記憶をも含む文化の無意識領域からの声を聴きとる力であり、死者の心を伝える巫女の声、風の音、鳥の啼く声、甞からいのちの記憶を聴きとる力である。大庭の生き延びの表現は、非人称の口承文学の世界、語りと声の表現へ近づいていこうとしているのだ。それは言語を声Ⅱ記憶表現の借り物と考える表現思想へと大庭を導いていつている。言霊という思想／概念を通して個人の心の痕跡は文化の深層となり、自然のいのちの営みともなって、後の人にも呼び出されるもの、他者の心に復元されるものとなる。いのちは「はじめもなく終わりもなく」続き、継承されていくのだと。どのような物語も「むかし 男」がいた、「むかし 女」がいたという物語である。

81 意識からの声であると。  
それは一方では生き／生き残る欲望ではなく、与えられたいのちを、その時間を生き延びるとい

narratives adhere to the formula: 'A long time ago, there was a man/woman'. <sup>13</sup>	
---	--

---

<sup>13</sup>Translators Note: Here Mizuta is referencing Ōba's special address to Rutgers Conference on Japanese Women Writers in New Brunswick, New Jersey, April 10, 1993, which was entitled 'Hajime mo naku, owari mo naku' which is translated as: Ōba Minako, 'Special Address: Without Beginning, Without End' trans. Paul Gordon Schalow in *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing* California, Stanford: Stanford University Press, 1996 pp. 19-40. In this special address Ōba talks about *The Tale of Genji's* enduring legacy of commenting on male behavior in terms of her own and other Japanese women's writing. This is further elaborated on in an essay by Ōba 'Mukashi onna ga ita' ('Long Ago, There Was a Woman') appended to the above translation, which refers to the fact that many of the poetic episodes in *Tales of Ise* begin with 'Mukashi otoko ga arikeri' ('Long ago, there was a man.') and describes her personal struggle in being a woman writing against the expectation that she should not voice her true opinions.

82. In a dialogue with Ian Hideo Levy, Ōba quotes Karatani Kōjin in putting forward that there is no such thing as Japanese Literature or English Literature, just literature written in Japanese and literature written in English; neither of which belong to either Japan or England.<sup>14</sup>

3  
82 大庭はリービ英雄との対談（『言葉以前』と『言葉』というタイトルで、一九九五年『海燕』二月号に掲載。後に『初めもなく終わりもなく』一九九八年二月、集英社に収録）で、柄谷行人を引用しながら、日本文学とか英文学があるのではなくて日本文学、英語文学があるのだと言っている。その奥にあるものは日本でも英国でもない」と。

<sup>14</sup> Levy, Ian Hideo and Ōba Minako, ““Kotoba izen” to “kotodama””, *Kaien*, February 1995 (page no.s). Reprinted in Ōba Minako, *Hajimari mo naku owari mo naku (Without Beginning or End)* Tokyo: Shūeisha, 1998.

83. Levy is a researcher in Japanese Literature and an author who has earned many distinguished prizes, including the National Book Award for his translation of the *Man'yōshū* (*The Ten Thousand Leaves*).<sup>15</sup> Owing to his disorientating upbringing (he had parents who were of differing nationalities and grew up in numerous places), he holds an awareness of himself as a foreigner, or wanderer, and writes his literary works in Japanese. According to Levy, out of all of the poets in the *Man'yōshū*, Kakinomoto no Hitomaru created poems which are the most frequent originators of *kotodama*; however, it was the poet Yamanoue no Okura who, for want of a better expression, made them into a theory of sorts. Levy postulates that this is because Okura wrote poems in Japanese as a foreigner and that it was through this process that Okura arrived at his understanding of *kotodama*.

83

日本でも英国でもない。  
 リービ英雄は日本文学研究者として優れた業績を持つ作家で、万葉集の翻訳で全米図書賞をもらっている。複雑な生い立ちの経験——両親の国籍の違いやさまざまな育った場所などを持ち、国籍を超えた異邦人、放浪者の意識を持つ、日本語で作品を書く作家である。リービ英雄は万葉集の歌人の中で柿本人麻呂が一番言霊を歌の源泉とした歌人ではあるが、言霊ということをはっきりと言い、一種理論化したのは山上憶良だと言うのである。憶良は外国人として日本語で歌を作ることから言霊に至りついたので。

<sup>15</sup> Levy, Ian Hideo, *Ten Thousand Leaves: A translation of the Man'yōshū, Japan's premier anthology of classical poetry* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

84. Ōba's eleven years' living in Alaska and Levy's time roaming the world as a child seems to have led both to the realization that the power of imagination that lights the way to artistic expression itself derives from memory – or, in other words, the world of *kotodama* – and thus that *kotodama* are situated at the origin of cultural representation. Another example of a Japanese author whose literature is concerned with memory and who writes in English is Kazuo Ishiguro. Ishiguro is a writer who has continued to create protagonists who are oppressed by traumatic memories – whether of Nagasaki or the tragedy which befell their parents in Shanghai – from which they struggle to recover.<sup>16</sup> However, these protagonists' memories themselves hold the potential for outliving tragedy. Here too, memory itself is thus restorative and healing.

5

が、記憶こそが主人公の生き延びることを可能にするのである。記憶は修復／回復の力でもある。

84

大庭のアラスカでの十一年、リービ英雄のアイデンティティの放浪の時間に、この二人の作家は記憶という言葉の世界への想像力こそが表現への道であり、文化表象の源には記憶／言葉の領域があることに気がついたのではないだろうか。もう一人記憶文学の作家として、英語で作品を書く日本人作家のカズオ・イシグロをあげたいと思う。ナガサキの記憶が、あるいは上海での両親の悲劇の記憶が主人公のトラウマとしてその生を縛り、そこから回復を模索する作品を書き続けている作家である。記憶こそが主人公の生き延びることを可能にするのである。記憶は修復／回復の力でもある。

<sup>16</sup> Translators Note: Mizuta is referring here to two of Ishiguro's novels: Ishiguro, Kazuo *A Pale View of the Hills* London: Faber and Faber, 1982 which deals with the reconstruction and rehabilitation of Nagasaki after its atomic bombing by the US; and Ishiguro, Kazuo *When We Were Orphans* London: Faber and Faber, 2000, in which the protagonist, a repatriated orphaned English boy, searches for his lost parents in Shanghai.

85. The English Romantic poet, Wordsworth, once said that poems are memories prompted by peaceful meditation. His friend and literary soulmate, Coleridge, who drew upon his analysis of modern poetry to write theory on the power of the imagination and the imaginary world, held a strong interest in, and was influenced by East Asian philosophy. His literary expression is therefore informed by an imaginative power which is able to transgress time and space and which locates its origin within the invisible, the intangible, or within feelings towards that which does not exist. Coleridge's writing thus traverses the boundaries of ethnicity, nationality and nation state through feelings and imaginative power that derive from the world of memory. He achieved this through the medium of folk song, a form of expression and cultural symbolism which necessarily exceeds the individual by forever reaching towards the moment before it is inscribed. Through Coleridge's poetry, living to tell the tale of returning home and surviving tragedy becomes synonymous with living out the rest of our lives. Coleridge's poems reveal the onset of a modern consciousness through their global topoi where we might, for instance, arrive at a palace on the Mongolian grasslands, or encounter tragedy on the vast open sea (the stage for the Ancient Mariner's journey).<sup>17</sup>

3

85  
 が、記憶こそが主人公の生き廻りすることを可能にするのである。記憶は作られた世界の内なるものである。イギリス・ロマン派の詩人ワーズワースは、詩は一人静謐な瞑想のうちに思い起こされる記憶であると言っている。友人で志をともし、近代詩論の元となる想像力と空想の理論をたてたコールリッジも、東洋思想に強い関心を持ちその影響を受けながら、目に見えないもの、触れ得ないもの、ここにはないものへの感性、つまり、時間と空間を横断し、それを越えた領域への想像力を文学表現の源とした。それは記憶の世界への想像力と感性であり、その領域を通して、コールリッジは国や国籍や民族を超えた文学表現空間を想像したのである。民謡という個人を超えた表現の分野、夢の中でたどり着いたモンゴルの草原の宮殿、老水夫の旅の舞台である海という世界、大海原を旅して惨事に出会い、生き残りの苦悩からの生還を語ることによっていのちの時間を生きるといふ、それは表現と文化表象が文字以前に遡り、文学の表現空間が世界空間であることの、近代における認識の始まりでもあった。

86. In the twenty-first century we are confronted by the questions: how it is possible to recover from the scars of twentieth-century war and national conflict in which modern technology led to mass slaughter? And how can we realize a vision of the future which is both harmonious and cyclical? In *Formlessness*, Ōba seems to retrieve a notion in Lao Tse's philosophy, common to all cultures, of outliving disaster, having herself experienced watching the clash of the desires and civilizations of the US and Japan from remotest Alaska. This perspective of the world is one with which we are presented in *Urashimaso*, and it seems undeniable that such a perspective enables us to break free from the trauma of *Urashimaso's* narratives.

ろうか。その世界が『浦島草』の行き着いた世界、『浦島草』のトラウマを脱却するための世界であることには違いないであろう。

86

二十世紀は二十世紀の戦争と民族対決、テクノロジーによる大量殺戮の傷跡からどのように立ち直るのか、そして循環と共生のヴィジョンをどのように探るのかという課題を突き付けられている。大庭はアラスカという世界の僻地からアメリカと日本の文明とその欲望の衝突を見出したのではない。人間の、そして人類の生き延びの思想を『寂兮寥兮』の底流となる老子思想に見出したのではない。



87. *Urashimaso* ends as a place vanishes. The characters disappear, and their memories dissipate into smoke. Might *Urashimaso* simply be the fantasy of our protagonist/narrator having witnessed the lives of heroic survivors; the house in the forest – as yet untouched by Tokyo's development with its old well and graves – a mere manifestation of her mind, a place like the solitary island with no name in *Shipworms*?

8  
（『浦島草』は場所が空になって終わっている。人々も消え、その記憶もけむりのように霧散したのだ。そもそも『浦島草』は生き残りの壮絶な姿を目撃してしまった主人公／語り手の生み出した幻想だったかもしれないし、古井戸と墓のある、開発から取り残された森の中の家は、内的な場所であったのかも知れない。『ふなくい虫』の孤島のように。）

88. The characters disappear, the story comes to an end, and the event of retelling those traumatic memories of catastrophe simply becomes a matter enfolded within the pages of *Urashimaso*. For those readers who do not know about the atomic bomb, including those young readers who are unaware of the horrific lives of the survivors and their silence, *Urashimaso* is a postmemory narrative of Hiroshima which may act as a jolt to their systems, stirring dormant cultural memories.

88 のかもしれない「ふなくい虫」の孤島のように、人々が消え、ストーリーが終わって、惨事のトラウマの記憶を伝えるものは「浦島草」という作品だけになった。原爆を知らない読者たち、その生き残りの凄まじい生と沈黙を知らなかった若い人たちにも、「浦島草」はヒロシマのポストメモリーの物語として、彼らの内面をゆさぶり、記憶の領域を触発されるであろう。

89. *Formlessness*, in contrast, is not a tale about the desire to survive, but rather, a tale about the healing potential of memories which aid the outliving of disaster. As such, it does not so much address the question of how it is possible to talk and write about catastrophe, but rather what method of representation should be used in inscribing 'catastrophic memory'. It therefore pursues literary critical concerns, such as whether narratives about memory after the event, and not the direct retelling of a memory of an event per se, can act as an affective event; whether if so, what kind of response such affective events may prompt in readers; and whether subsequent generations will continue to take on these memories of memories if they read the book.

89  
を触発されるであろう。  
『寂兮寥兮』は生き残りの欲望の物語ではなく、生き延びの回復の記憶の物語で、そこでは惨事をどのように伝え語るかというよりも、「惨事の記憶」をどのように表象空間に書き込むかという表現行為の課題が明らかである。記憶ではなく記憶のあとの物語は、読者にとっても作品が直接的に伝えたい記憶をどのように内的な事件としうるか、どのような触発をそこから期待するのかという批評の課題ともなっていくだろう。作品が読み継がれ、作品を読む人に記憶の記憶が引き継がれていくのだとしたら。

90. Written after *Urashimaso*, *Formlessness* can thus be read as another masterpiece by Ōba. As its title informs us, *Formlessness* is a story which does not adhere to the form of 'a story'. In its treatment of the experience and memory of catastrophe and trauma, *Formlessness* can be read as a continuation of *Urashimaso*. However, as it does not seek to represent the trauma of those heroically surviving catastrophe, it also greatly differs from *Urashimaso*. Moreover, whereas they are both similar in their presentation of desire and solitude as a unified entity, in *Formlessness* the desire for self-awareness restrains ostentatious displays of strength, and solitude is attributed greater strength. This, in turn, reflects a brighter prospect of the world. There is nothing unusual about stories featuring the narrativized memories of a couple, a man and a woman. However, in *Formlessness*, Ōba emerges through the narrative to expose its archetypal nature for all to see, pointing out how the elements of a novelesque search for the self, the desire for the other, and the conflict these create, are hiding in the text, while, without beginning or end, the tale: 'Once upon a time, there was a man and a woman', is being retold.

い。欲望と孤独の一体化は同じであるが、自意識の欲望は力を誇示することを弱め、孤独が力を増してあたりを覆う。それがかえって明るい風景として映りもする。あくまでも一対の男と女の物語、彼らの記憶の物語であることには変わらないが、他者の欲望との葛藤と自己探求の小説的な要素は影を潜めて、初めもなく終わりもない、「むかし 男と女がいた」という物語、大庭みな子の物語の原型を提示して見せるのである。

90

このように『浦島草』のそれからもう一つの大作『寂兮寥兮』で描かれている。『寂兮寥兮』は文字どおり物語というかたちも物語そのものもない物語で、惨事の経験と記憶、トラウマを扱う点では『浦島草』の続編でもあるが、『浦島草』と大きく異なっていて壮絶な惨事の生き残りのドラマではな

91. There is no end to the succession of stories of memories. However, a given text, as a site of representation, constructs its own system of signification, and this, in the end, must be completed. I wonder what kind of story lies in wait at the end of *Urashima Tarō*. Even though we may anticipate that hope and relief, or a revelation about the self would materialize from the bejeweled box, all that emerges is smoke. And in this may lie our answer.

91  
 を提示して見せるのである。  
 記憶の引き継ぎの物語には終わりが無い。ただ、作品、つまり表現空間は象徴体系を作り上げるための空間であるから、それはそれで一応完結しなければならぬ。浦島太郎のそれからはどのような物語なのであろうか。玉手箱への期待は救済と希望、自己認識だったのだと思うが、出て来たのは煙だった。それが答えであったのだと思う。

Hannah Osborne

Ōba Minako's *Urashimaso*