

〈ジュニア小説〉に導入された男子中高生の一人称独白

——富島健夫「不良少年の恋」（一九六九）を視座として——

富 中 佑 輔

はじめに

一九五六年ごろから少女小説誌に登場した男女恋愛を扱った作品群は、一九六〇年代には「ジュニア小説」と呼称され、ひとつのジャンル文学として扱われるようになっていく。^①一九六九（昭和44）年からの数年間は、「ジュニア小説」が児童文学の専門誌において、最も大きく取り上げられた時期であった。それ以前から、「新・告知板228 ジュニア小説作家」（『アサヒグラフ』二二七二号 朝日新聞社、一九六七・九・二二）や「子ども・教育 ジュニア小説プームの周辺」（『日本読書新聞』一四四八号 一九六八・三・一一）など、一般の読者に向けてその隆盛ぶりを紹介する特集は組まれている。だが一九六九年になると、〈児童文学〉作家によって組織された日本児童文学者協会の機関誌『日本児童文学』四月号において「ジュニアのための文学」特集が組まれるに至る。

当該特集において〈児童文学〉作家の大野允子は、「月々六〇万も七〇万ものジュニア小説雑誌が売られ、その一冊がまた何人もの少女たちにまわし読みされ」る受容状況に一応の理解を示しながらも、その代表的作家である富島健夫（一九三一〜一九九八）の作品に対しては非文学性を強調し、「ジュニア小説を私の年齢が受けつけさせないのだ、とは言わせない。どんな短い子どもの文学でも、すぐれたものなら感動させられるのだから」と評して、ジュニア小説は「青春文学への成

長を期待させるものではない。ジュニアを対象にした娯楽読物でしかない」とその存在意義を否定している。⁽²⁾この特集を皮切りに、同誌五月号にはやはりジュニア小説に否定的な黒沢浩「ジュニア小説について今後に期待するもの——読者は何を求め、作家は何を書いたらよいか——」が掲載される。同誌七月号の「ジュニア小説について」(第九回定例研究会報告)ではジュニア小説作家でもあった吉田としが、「しかしわたしはいま、傍観者の顔で、高所から見下した、きわめて常識的な机上の空論や、文学の理想論を述べようとは思わない」と大野らの言説を念頭に置きながらこの潮流に唯一抵抗を示している。だが翌年には日本児童文芸家協会の機関誌『児童文芸』一九七〇年一二月号において二反長半が「ジュニア小説」の現状に対して「アレは、利那主義の春情大衆小説である」と評言し、⁽³⁾『日本児童文学』一九七三年一〇月号に至っては、西沢正太郎が「ジュニア小説」の有り様について、以下のように非常に強い語彙を用いて否定している。

たしかに佐伯千秋らに代表されるジュニア小説は、まことに小ぎれいに、小説としてまとめ上げられている。それは、根のない切り花というより、もともと生命のかよっていない造花にも比せられよう。(中略)「生活」をカサにきた、ただのひまつぶしにすぎない。どだい、作家自体のぎりぎりの葛藤のないところに生まれたものに、人間の深部をゆるさぶる感動を求めるといのは、むりといえようか。⁽⁴⁾

もちろん、「ジュニア小説」が〈児童文学〉への対抗的な文化であったことを考えれば、こうした〈児童文学〉の側からの強烈な敵対と拒絶の表明は当然であったといふべきかもしれない。とはいえ二者の関係性を抜きにして、前出のような〈児童文学〉側からの言説が成立しない以上、一九六〇年代〜七〇年代にかけて「ジュニア小説」の姿が〈児童文学〉の場で精確に描出されていたとは考え難い。特に、これらの言説においては「ジュニア小説」が如何なる表現上の模索を経てきたのか、どのような表現史を紡いできたのかという視点は切り捨てられている。

先行研究においても、ジュニア小説の表現史的な事項は一九七〇年代後半以降の作品の検討がほとんどを占める。新井素子（一九六〇）の「あたし」を用いた一人称語り文体については、取り上げられる頻度が高い。大橋崇行は新井の一人称語り文体を、同じく「あたし」を用いている富島健夫「ふたつの恋」（小説ジュニア 一九七〇・六）における少女の一人称部分と比較することで、「文章語を基調として」いる富島の語彙や表現に対して、新井の「きわめて口語性の強い」語りには新規性が見て取れると分析する。^⑤ 小谷瑛輔はこれを受けつつも、大橋が挙げた新井に先行する「ジュニア小説」における「口語性の高い文体」の例はすべて三人称小説であった点を指摘し、「このジャンルで新井よりも早い（一人称小説の——引用者注）例を見出すのは難しいということになるだろう」と結論づける。^⑥

とはいえ、例えば富島の『繻制服の庭』（『女学生の友』一九六七・一二付録文庫）のように、序章と終章で女子高校生による手紙の引用という形式ではあるものの口語的な一人称が採用されている例もある。富島よりも、むしろ佐伯千秋（一九二五～二〇〇九）が特に一九七〇年以降、女子中高生による一人称を地の文に用いた「ジュニア小説」を発表していることの方が示唆的かもしれない。^⑦ これはジュニア小説の主要な読者対象とされた少女たちの声を、佐伯が〈肉声〉の語りとして作中で仮構することで、読み手にあたかも我が事として物語を受容するような読書体験を演出するための技法であったと考えられる。佐伯の試みは、読者であった中高生を物語により強く没入させる効果があったものと推測される。一九七七年以降になると、同ジャンルには佐伯と同じくハイティーン世代の少女の一人称を用いて物語る氷室冴子（一九五七～二〇〇八）が登場し、『クララ白書』（一九八〇～一九八二）、『なんて素敵にジャパネスク』（一九八一～一九九一）、『ちえんじ』（一九八三）などで人気を博している。

一人称による少女独白文体が、ジュニア小説の特徴的な表現方法として一九八〇年代以降にも受け継がれていく一方で、中高生男子の語りを用いた作品はそもそもそれほど多く存在していない。当該技法を積極的に使用した作家には、やはり富島が挙げられよう。短篇「初恋の門」（『ジュニア文芸』一九六七・一一）を嚆矢として、中篇「不良少年の恋」（『ジュ

ニア文芸』一九六九・一)、「秘密はふたりのもの」(『小説ジュニア』一九六九・六)などで中高生男子の一人称による独白を小説の地の文に用いている。佐伯千秋が中高生女子の一人称によってジュニアの物語を語り始めた「仮面の天使」(『女学生の友』一九六一・八)に先んじているわけではないものの、中篇以上の長さを持った作品に限っていえば、読者層である(ジュニア)の一人称語りを地の文に用いたのは富島が先行していたということができよう。特に「不良少年の恋」(一九六九)には、そうした一人称による作品を、女子中高生を中心とした読者層にできる限り害悪とならないように提示しようとした富島の試行錯誤が読み取れる。本論では、(ジュニア小説)の受容および読者の在り方を踏まえながら、一九六〇年代というジャンル表現史の空隙における同作の位置づけ並びに、(ジュニア小説)における一人称独白体導入をめぐる問題の所在を考察している。

一 「ジュニア小説」における「作者のことば」とその利用

「不良少年の恋」は、前述の通り『ジュニア文芸』一九六九年一月号に発表された。同年一月には集英社コバルト・ブックスより単行本化される。一九七一年の「富島健夫青春小説選集」(集英社)には単行本化から間もなかったこともあり採録されなかったが、一九七七年五月には集英社文庫コバルトシリーズの一冊として文庫化される。一九九七年には、集英社文庫より刊行された富島の「自選青春小説」の六冊目として再刊された。初出から最後の刊行時に至るまで、本文の異同はほとんど確認できない。中高生の女性を読者対象として刊行された『ジュニア文芸』や『小説ジュニア』という媒体に発表され、その読者にむけて執筆された本作は、二〇年を経て「ジュニア小説」として読まれていた共時的な文脈が忘却された後に上梓され、当初想定されていなかった読者にも受容された。

「自選青春小説」版の巻末に付された川西蘭による「解説」では、本作の冒頭に序章として「作者のことば」が置かれて

いる点に関して、「(人生の——引用者注) 経験の少ない若い女性読者に対する配慮だと考えられ」、かつ「あなたには、本
当に愛がありますか、という問いかけ」が含まれたものと機能面での分析を行っている。⁽⁹⁾だが、本作の最初の章が「作
者のことば」と名付けられていることの意味は、それらの分析に留まるものではないように思われる。『女学生の友』(小
学館)や『ジュニア文芸』(小学館)掲載作、集英社コバルト・ブックスをはじめとした一九六〇年代〜七〇年代半ばごろ
のジュニア小説では、本文とは別に「作者のことば」が作品の冒頭近くにたびたび置かれている。この「作者のことば」
には、主に作品に込められた作家の想いが述べられた。⁽¹⁰⁾読者は「作者のことば」を目にしてから作品内容に触れるため、
これらの「ことば」には、読者の作品受容に関する意識を方向づけるための効果が期待されたことは疑いえない。

こうした「作者のことば」の起源を明らかにすることは容易ではないが、例えば徳田秋声「光を追うて」(『婦人之友』
一九三八・一〜一二)の連載初回の号には、秋声による「作者の言葉」の掲載が確認できる。少女雑誌に限定すると、戦
時中の『少女の友』(実業之日本社)、『少女倶楽部』(大日本雄弁会講談社)にはすでに高い頻度で付されている。また終
戦直後に刊行された少女小説の単行本には、冒頭に「作者のことば」が付されたものが多い。刊行点数でいえば偕成社と
ポプラ社のものが代表例である。上記二社を除いても、当時「作者のことば」が付されていた少女小説単行本には、北条
誠『少女螢草』(梧桐書院、一九四八・九)、佐藤和彦『小説少女哀愁の花園』(あやめ書房、一九四八・九)、江間章子『小説乙女の
あこがれ』(日本学芸社、一九四九・三)、水守亀之助『小説母の行くえ』(天馬社、一九四九・三)、横山美智子『小説乙女の
(妙義)出版社、一九四九・一〇)など多様な出版社のものがある。「ジュニア小説」を創始したとされ、『ジュニア文芸』の
前身ともいえる『女学生の友』(小学館)においては、一九五〇年の創刊から五年ほどは「作者のことば」に類するものは
誌面に殆ど見られない。同誌に「作者のことば」が登場するのは、佐伯千秋による別冊付録単行本『光と風のおとめたち』(一
九五六・九付録)巻頭と推察される。以後別冊付録の巻頭には「作者のことば」が置かれるとともに、一九五八ごろか
らは本誌掲載作にも見られるようになる。一九六五年に創刊されたジュニア小説専門叢書である集英社コバルト・ブッ

スにも、「作者のことば」は標準装備された。共通の読者層を対象とするため当然ともいえるが、「作者のことば」という作品の受容態度と読書経験を作者側から規定しようとする制度が、戦後一〇年を経て「少女小説」から〈ジュニア小説〉に再帰しているのである。旧来の「少女小説」が「戦前、戦中のまだ封建的、男尊女卑の風の残っている頃」に起り「女性^⑩が忍従することの美しさなどがテーマ」だったのに対して、「戦後の六・三制教育、男女共学を基本的契機とし」て誕生した理念上別種の、主体性を重視する文学だと自己規定していた一九六〇年代の〈ジュニア小説〉においては、注目的に読み方を規定する機能を持つ「作者のことば」は、本来ジャンル理念に沿わない制度だったといえる。一九七六年創刊の集英社文庫コバルトシリーズでは、巻頭の「作者のことば」は徐々に姿を消している。替りに作品受容の態度には関わらない内容の「あとがき」が巻末に収録されるようになる。これは現代のライトノベルにおける「あとがき」と共通する様式である。樋渡隆浩によれば、ライトノベルにおける「あとがき」では、「作品本編への言及性・関係性が薄められ」ているため、「あとがき」中で読者に語り掛ける作家は「総じて本文との関係性が希薄である^⑪」。一九七〇年代後半に起こった日本の第三次文庫本ブームの渦中で、集英社文庫コバルトシリーズも「あとがき」が付された他社の文庫本の様式に収斂されていったことは予想される。しかし「作者のことば」から「あとがき」へとという様式面での変化は、佐伯や富島らによる〈ジュニア小説〉が、氷室らの〈コバルト小説〉へと変遷した時期にも重なっている。

富島の「不良少年の恋」は、発表当時ジュニア小説に慣例的に付されていた「作者のことば」を本文の一部として組み込んでいるという点で、〈ジュニア小説〉というジャンル文学が内包する理念と実践の矛盾に自覚的な表現上の試行であったことが窺われる。たしかに富島の作品には、「十七歳の夢」〔高二時代〕一九七三・四―一九七四・三〕のように、作人物の日記を引用することで男子高校生の一人称独白体を本文中に組み入れているものは他にも存在する。だが、「不良少年の恋」は男子中高生の一人称語りを採用することに加えて、「作者のことば」という〈ジュニア小説〉冒頭に置かれる特有の慣習を小説の枠組みとして取り込み、読者の作品受容をめぐる意識に働きかけようとしているという点で、これらの

作品とは異なる試みであったと見做すことができる。

二一 〈聞き書き〉された男子中高生の一人称独白

「不良少年の恋」の序章にあたる「作者のことば」は、「ある日、わたしは夕暮れの林のなかを散歩していた」という一文から始まる。名乗ることはないが、「わたし」という語り手が作者である富島健夫自身であることが読者には諒解されるような語り出しとなっている。夕暮れどき、着物姿で雑木林に面した田舎道を散歩していた「わたし」の前に、樹の蔭から「ジャンパー姿の青年が、前かがみの姿勢で道に躍り出て」くる。「顔はまだ十代の」彼は、「わたし」の前に立ち塞がり、刃渡り二十センチの短刀を振りかざすと、「か、金を出せ」と叫んで脅す素振りを見せた。

「わたし」は落ち着いてその青年に小銭入れを差し出し「持つて行きなさい。散歩中だから、これしか持ち合わせはない」と語り掛ける。小銭入れを奪い一旦は逃げ去った青年は、「わたし」の帰り道に再度現れると、「やや照れたようなうすら笑いを浮かべながら」近づき、手つかずの小銭入れを「もういいんだ。気が変わった」と返却する。立ち去ろうとする青年に「急に（中略）好奇心を抱いた」ため、「すこしばくと話をしないか」と「わたし」は彼を呼び止めてふたりで道端に腰を下ろし、河原吾郎というその青年に質問して身の上話を聞き出し始める。作品が執筆された経緯を作者が読者にむけて語るの「作者のことば」では一般的な内容である。本作では作者が一人称を用いて読者に語り掛ける「作者のことば」の形式を利用することで、物語内容を作者である富島が実際に経験したものであるという印象が強化される。これにより登場する吾郎という作中人物と、彼の経験してきた人生もまた真实性を帯びることになる。吾郎の実在と彼からの聞き書きの真实性を装うことで、物語内容が単なるフィクションに留まるものではなく、作品は読者と同年代の少年による加工されていない〈肉声〉なのだ、読者に捉えさせる目論みが読み取られる。

本作において、序章である「作者のことば」以降の章では吾郎の生い立ちから「わたし」と出会うまでが小説として展開される。そこでは、「わたし」による聞き書きをもとにした三人称で語られる部分と、吾郎による「おれ」という一人称によって物語られている部分が交互に設置される。各章にはまず三人称による物事の展開を明らかにする物語のパートがあり、その次に「*」印で囲まれる形で吾郎の手による「手記」の引用が挿入され、吾郎の心情や思考の経路が補完されるのである。第九章「再び つまづく」では、三人称部分→一人称部分が九回繰り返された後、最後が三人称部分で閉じられている。章が一人称部分、すなわち吾郎の内的独白で閉じられることはあっても、いずれの章も吾郎の内的独白から開始されることはない。序章としての「作者のことば」が物語全体の枠となることによって、吾郎の経験したことを三人称で物語っている語り手も、序章と同じく「わたし」≪富島であることが読者には想定される。重ねて各章では三人称部分がそれぞれの章の枠として機能しており、一人称部分で告白される吾郎の語りによる解釈を規定している。このことから、富島は吾郎の聞き書きを装うことで、加工されていない男子中高生の〈肉声〉を〈ジュニア小説〉に登場させることのみを目論んでいたのだと、単純に論じることができないことに気付かされる。富島が目論んでいるのは、少年の声を枠によって閉じ込め、その枠が規定する以外の読みを、読者に開かせないようにコントロールする試みであった。

佐藤泉は、「聞き書きの言葉とは、しかるべく標準化された公式認定の語り」と、そこに収まらない何かの気配のレベルの差異に関わっている」と述べている。⁽⁶⁾「聞き書き」作品のもっとも大きな効果は、個人的に感じたことを証言するなかで、一般的に理解されている仕方とは「何かの気配のレベル」で異なる証言者固有の理解の言葉が、大きな物語を裏切っていくことにある。さらに佐藤はスヴェトラナ・アレクシエーヴィチの『亜鉛の少年たち アフガン帰還兵の証言』を念頭に置きながら、加工を加えられない様々な立場の声がそのまま含みこまれることによって、場合によっては作品を編んでいる作者の位相や立場を問うような、「登場人物が作者を罵倒する世界」が形成されることも示唆している。⁽⁷⁾吾郎は、作中において「どういうわけか」、「わたし」≪富島にだけは素直に接し、「敵意を抱かず、(中略)危害を加えなかった」⁽⁸⁾。吾郎の

人間不信を氷解させるような富島の温かみある作家イメージの形成戦略とも関わると思われるが、この点においても本作は聞き書きの効能を十全に生かし切れているとは言い難い。

併せて本作では、「作者のことば」の付置という形式的な慣習を問い直しているという意味合いについても考えなければならぬ。富島は「作者のことば」を編集者からの指示により「しぶしぶと」書いており、「本来作者は、作品を提出すればそれでいい」はずで、「つけ加えるものは、ないほうがいい」と述べている¹⁷。前章で確認したように「作者のことば」は、自立した女性読者のために書かれている（ジュニア小説）の理念とは本来そぐわないはずの、読者を十代半ばまでの層が多くを占めていた「少女小説」で主に用いられた様式である。富島は自作の読者想定について「若い人相手の雑誌に書くとき、その対象となった読者は、従来の少女小説を卒業した人たち、あるいははじめからその非文学性を軽蔑していた人たちであった」とし、「ぼくは彼女たちの読解力を軽んじなかった」と自らの想定する読者に対する読む力への信頼を明かしている¹⁸。次章では「作者のことば」を本文中に組み入れるという試みの意味を検討したい。

三 作者による読みの規定の〈逃れ難さ〉

東北地方の温泉郷に生まれた河原吾郎は、幼いころから貧困や格差に触れて育った。本作は公立中学校・高等学校での農村出身者と都市出身者の格差や、前者に対する後者からの差別意識、教師や保護者からの無理解などの理不尽を描きながら、吾郎が不良少年となっていく様を追う。その原因として出身階級や学歴社会を挙げる点については、一〇代の読者に向けた一種のプロレタリア文学的な作品であると言いうこともできるだろう。「作者のことば」では「けっして今でも彼に好意を持って」おらず「けっして彼を容認していない」ことが記され、本作は「けっして不良礼賛ではない」と断言されるのだが、視点人物であり己の経験した苦しみを一人称独白部分で読者に語り掛ける吾郎に、読者は共感を禁じ得ない作

品構造を有している。読者の反応を参照しても、「吾郎はまけずぎらいで、性格的にひねくれている点はあるのですが、その中にも、強い潔べきさとやさしさがあるのを知り、私の心はとらえられました。(山口みち子 18歳・学生)」、「読み終えたとたん、私は世間に怒りを感じ、吾郎の美しい心に感動しました。(水谷典子 青陵商業高校一年)」と吾郎の内面に共感する声が寄せられている¹⁹⁾。ここでは、本来読みのガイドとして機能するはずの「作者のことば」が、作中人物による一人称の独白により機能不全に追い込まれている。

「作者のことば」によって読書行為が制御されるおそれのある当時の〈ジュニア小説〉の作品発表様式に対して、本作は一見、異議を申し立てることに成功しているように思える。しかし本作において吾郎の手記とされる一人称部分が、前章で確認したように、三人称部分と必ずセットになるよう配置されていることを見落とすことはできない。これでは一人称部分の記述は、三人称部分というガイドによってある程度読み方を指定、あるいは〈指導〉されてしまうことになる。読者の読みは、作家を思わせる「わたし」によって語られた三人称部分による読み方のガイドを、容易に裏切ることにはできないためだ。本作は「作者のことば」に読みを規定される〈ジュニア小説〉への異議申し立てとしては成功しているものの、ジュニアの一人称の独白が、作家の制御下にある三人称の枠組みに閉じ込められたままになっており、結局は読者の読みをほぼ規定してしまう。

一九六〇年代から八〇年代までの『小説ジュニア』誌(集英社)における読者投稿欄の記述を詳細に検討した金田淳子は、〈ジュニア小説〉の読書行為とその構造について、以下の四点の特徴を示唆している。①ジュニア小説作家とは、読者にとって「意識もしないほどに」遠い存在であった、②ジュニア小説作家は読者とは非対称な関係にあり、置き替え可能性のない存在として捉えられていた、③ジュニア小説の読書行為は、読者にとつてただ「受け取る」という域を越えないものだった、④読書行為を通じてジャンルに「参加する」という側面はあまりなかった²⁰⁾。

本作においても、ここで述べられている読書行為に関する金田の分析は当て嵌まるだろう。「不良少年の恋」と同年に発

表された佐伯千秋の「山頂にバラあり」(『ジュニア文芸』一九六九・一〇)では、こうした(ジュニア小説)に伴う教師と生徒、あるいは親と子のような作者と読者の関係性に依拠した読書行為を前提として、むしろ利用することで倫理面における伝達したいメッセージを明瞭な形で織り込むという選択がなされている⁽²⁾。こうした試みは、作品が単体で成立するものではなく、悩みを持った読者がその解決やその糸口を求め、いわば(学ぶ)ために作品を受容しようとしていた場合形成されていたことが背景にあるだろう。固有の読者意識との呼応関係によってはじめて作品として意味を持つことができた、当時の(ジュニア小説)という場だからこそ選択され得たものであった。(ジュニア小説)の言語行為は、作家のメッセージを読者が受け取ることよって成立するという様態からは逃れ難かった。そのため、(ジュニア小説)作家はこのジャンルを成立させている読者との関係性を想定せざるを得ない。作品の読者受容に細心の注意を払う必要が生じる。作家側よって少年の語りガイドとともに付置された「不良少年の恋」は、他ならぬ(ジュニア小説)の様式に則った結果、読者に本来の意味における(自由な読み)を開くことには失敗している。(ジュニア小説)の行き詰まりを予感させる作品形式(三人称文体、冒頭の「作者のことば」)に異議を申し立てながらも、金田が指摘しているような作者と読者の非対称的な権力関係を維持してしまい、その行き詰まり自体には、抗い切ることができなかった。

四 「語りえない子どもが語る」ことの困難さ

かつての(ジュニア小説)と同じく、一〇代半ばから後半を読者対象とする現代の「ヤングアダルト文学」の特徴を検討する中で、小林夏美は一九七〇年代児童文学における「タブーの崩壊」という動向と、同時期に源流を持つ「ヤングアダルト文学」の特性に関連を見出して論じている。「タブーの崩壊」とは、従来の「日向性の強い児童文学像」に回収されない、当時顕著に現れ始めていた「不安定な社会状況」を織り込んだ作品群が、一九七〇年代半ばごろから日本で登場す

るようになる動向を指す言葉である。⁽²²⁾『日本児童文学』一九七八年五月号で特集「タブーの崩壊 性・自認・家出・離婚」が組まれたことで「タブーの崩壊」という呼称が浸透した。⁽²³⁾

小林は「タブーの崩壊」という児童文学史上の動向は、「たんに「子ども観の変化」を徴づけるだけでなく、子どもに相對する存在としての大人像のゆらぎをも描き出している点」で重要だと述べる。⁽²⁴⁾〈大人〉概念の「ゆらぎ」は、特に高度經濟成長が一段落した一九七〇年代以降、それまで個よりも公の秩序を中心としてきた日本社会の諸制度への前提視が説得力を保持できなくなり始めたことに関連していると考えられる。「子どもと大人、両方の概念の不安定化を映すものとして「タブーの崩壊」現象を捉え」と、ヤングアダルト文学とは「子どもから大人になる」という課題において到達点として指定されるはずの「大人像」が定まらなくなった時代に、では「子どもから大人になる」とは如何なることなのかについて考える試みとして、他方、「子どもと大人の区分自体を問い直す性質」を持った取り組みとして浮上する。⁽²⁵⁾

一九六〇年代から七〇年代半ばごろを最盛期とする〈ジュニア小説〉は、前章で確認した通り教師役としての作家とそこから学ぼうとする読者という非対称的な関係性を内包していた。それを支えたのは、作家側の倫理性の高さや人格的な高潔さの身振り、つまり在るべき「大人像」だったと思われる。日本社会の「タブーの崩壊」に伴った児童文学上の「タブーの崩壊」表象が現れた時期は、〈ジュニア小説〉が急速に衰退した時期とも重なる。「不良少年の恋」は一人称独白の取り扱いに批判の余地がある作品だが、「タブーの崩壊」が説得力を持って浸透し拡散する約一〇年前に発表された点を考えれば、その難点はある程度致し方ない瑕疵であったともいえるのではないか。一九六〇年代の〈ジュニア小説〉においては、「子どもと大人の区分自体を問い直す性質」を持った取り組みが浮上する下地は未だ整ってはいなかったのだ。

小林はまた、ガヤトリ・C・スピヴァクによる聞き書きの試みを「従属的位置に置かれる者の語る困難を考察し、語りの付置を詳細に検討する試み」として参照し、ヤングアダルト文学にも語りえない「サバルタン」と類似する「語りえない子どもについて、子どもの視点で語る」ことの困難さの存在を指摘する。⁽²⁶⁾サバルタンが語り得ない原因は「語ることの

推奨」がない点ではなく、「語りがいかに代理／表象リプレゼンされるか」に関わっている⁽²⁷⁾。語りを聞き書きする者の「理解可能性の問題」によって支配的文化的言語に置き換えられてしか成立し得ない」という困難さを包摂しているためである。

この問題が「ヤングアダルト文学」に関わるのは、「子どもと大人の区分の問題には語る力の有無が大きくかわり、子どもとされる側は自分自身を説明する言語を持ち得ず、大人によって説明・観察されるより、ほかに、という力の不均衡」が指摘できるためでもある⁽²⁸⁾。小林が指摘するように、「子どもという存在にかかわる問題は、ずっと子どもでいる、あるいははじめから大人である、という考えを許さず、子どもから大人への移行の要請という形で声の収奪の問題を強制」してしまう⁽²⁹⁾。これらの指摘が、富島の「不良少年の恋」を検討する際にも深く関わる事項であることは諒解されるだろう。本来なら聞き取り得ない、社会から追放されることで「不良」となった吾郎の声に耳を澄ましていたはずの「わたし」が、「すべての人、河原吾郎に嫌悪を感じ、彼を生んだ社会の病根について考えていただきたい」と読者に語り掛ける枠組みによって、作品内の吾郎の〈声〉は支配的文化的の〈言語〉によって縁取られたものとなる。

以上のように一九六〇年代の〈ジュニア小説〉と呼ばれた作品群が、「ヤングアダルト文学」ほどの感度で「語り得ない」子どもについて思考し得ていたとは言い難いかもしれない。ただ、一九六九年ごろの富島は〈ジュニア小説〉を書く中で自作の読者へと関心を向けた結果、「タブーの崩壊」の兆しを予感していたことは推測される。〈崩壊〉の予感に抗するためには、社会秩序の維持にとって障害となりうるであろう「彼を生んだ社会の病根」の存在を、「不良少年」の声を装った一人称独白体を用いることでむしろ中高生読者に読み取らせ、かつ共感させることを通じて彼らに訴え掛けることしかできなかつたともいえよう。現代の「ヤングアダルト文学」と同様に〈語りえない子ども〉について、子どもの視点で語る不可能性をめぐる一九六〇年代後半におけるひとつの試みとして、一定の意義を認めることができると思われる。

おわりに

本作が発表された翌月の『ジュニア文芸』（一九六九・二）には、全篇が男子高校生の一人称で語られる笠原卓「花水のタブー」、佐伯千秋「招かれた家出客」が掲載されている。また同号には、女子高校生の一人称独白による三木澄子「流水は言ってくれない」も掲載された。前述のように、〈ジュニア小説〉は三人称小説がほとんどを占める。そうした状況において、「不良少年の恋」の直後には突如として一人称小説が三作品登場している。これは三作家が、「不良少年の恋」が扱った語りの問題及びその実践の意義に触発された結果であったと予想される。もちろん富島の作を含め、すべての作品が編集部による企画であった可能性も否定はできない。だが、男子中高校生の一人称独白体が、「ジュニア小説」作品の一部分から全体へと拡大している表現史上の推移を確認することができる。

この事例は、佐伯千秋が自身の少女一人称文体を確立する以前、まずは「招かれた家出客」によって男子高校生の一人称を用いた実践を行っていたことも示している。水室冴子らによる少女の饒舌な一人称独白文体が登場する以前の〈ジュニア小説〉では、一九七〇年代前半から半ばにかけて、おもに佐伯千秋によって女子中高校生の一人称文体が模索されたが、一九六九年ごろには富島による男子中高校生の一人称を作品中でいかにコントロールするか、読者の読みをいかにガイドするかをめぐる模索が行われた。佐伯もまた同時期に男子高校生の一人称独白体に着手する。时期的にみて、読者である「ジュニア」による一人称独白体で物語る長篇〈ジュニア小説〉の本格的な構想は、ここより開始される。佐伯の一人称文体とは、作家による「作者のことば」による読者への呼びかけ及び、三人称の語りによって読み方がガイドされていた〈ジュニア小説〉から、それらの読みを規定する要素を排除し、自律した読書行為へと中高生読者を誘おうとする試みであったと推測される。水室冴子の文体的な試みは、その素地の上に現れた目論見であったと理解することができるだろう。

ジャンル外の動向に目を向けると、一九六九年といえは連載を終えた石牟礼道子の『苦海浄土』が単行本として出版さ

れた年である。「聞き書き」の試みは一九六〇年代に〈ジュニア小説〉以外でも隆盛していた。藤井淑禎は一九六〇年代には「手記ブーム」があり、これは「私小説全盛の文学風土を逆手にと」り、「玄人たちによって独占されていた「文学」というものを、アマチュアたちの手に取り戻そうとする」試みだったと指摘する。⁽³⁾これを踏まえ、康潤伊は一九七〇年代後半から八〇年代に刊行された「非行少女の日記」と題された一連の著作⁽⁴⁾を検討している。これら「非行少女の日記」は秋元文庫や集英社文庫コバルトシリーズから刊行され、〈ジュニア小説〉と共通する読者層に向けて出版された。一九六九年の「不良少年の恋」も、これら「非行少女の日記」を準備した前史であったと考えられる。

注

- (1) 拙論『〈女子生徒〉・〈女子学生〉 表象の変容——佐伯千秋、倉橋由美子、柴田翔の作品を中心として——』（博士論文〔愛知淑徳大学文化創造研究科甲五七号〕、二〇二三・三）、四～一二頁。
- (2) 大野允子「富島健夫にみる「ジュニア小説」の現実」『日本児童文学』一九六九・四（盛光社）、二〇、二四、二六頁より。
- (3) 二反長半「少年少女文学の変革」『児童文芸』一九七〇・一二（あるまじろ書房）、七六頁。
- (4) 西沢正太郎「思春期児童文学の現在——「愛」の不毛の中で——」『日本児童文学』一九七三・一〇（盛光社）、二九～三〇頁。
- (5) 大橋崇行「少女の文体——新井素子初期作品における一人称」『ライトノベル・フロントライン1』（青弓社、二〇一五・一〇）、一一九頁。
- (6) 小谷瑛輔「一人称リアルタイム語り小説の成立と展開——新井素子から綿矢りさへ——」『層映像と表現』一五号（北海道大学大学院文学研究院映像・現代文化論研究室、二〇二三・三）、六～九頁部分。引用は九頁より。
- (7) 拙論「死んだ眼」という〈正直〉——倉橋由美子の初期「I型」小説について——」『愛知淑徳大学国語国文』第四四号（愛知淑徳大学国文学会、二〇二一・三）、一〇〇頁において、佐伯が中・長篇で中高生女子の一人称を地の文で用いたのは「青

春流浪」(『ジュニア文芸』一九七〇・一二)以降であらうことを報告している。

- (8) ただ、拙論「資料紹介 佐伯千秋「現代っ子の言葉」(『こどもの暮し』第一号、一九七五年)」『愛知淑徳大学国語国文』第四五号(愛知淑徳大学国文学会、二〇二二・三)、八二頁にあるように、佐伯と氷室の一人称文体がどの程度同質のものであるのかという点については、現状検証が不十分であることに留意する必要がある。差し当たり佐伯の文体には、泉子・K・メイナードが「ライトノベルの会話部分の特徴」として挙げた「言いよどみ、発話の滞り、言い直し、フィラー、言いさし、つかえ、問い返し疑問、聴き違い、ポーズと驚き、共作など」(『ライトノベルの語り——キャラクター・スピークと間ジャンル性の観点から——』『日本語学』2021年春号二〇二一・三、四〇頁)がほとんど見られない点を指摘しておきたい。

- (9) 川西蘭「解説」『不良少年の恋 自選青春小説6』(集英社文庫、一九九七・三)、二二三〜二二四頁。

- (10) 拙論「『女子生徒』・『女子学生』表象の変容——佐伯千秋、倉橋由美子、柴田翔の作品を中心として——」(博士論文『愛知淑徳大学文化創造研究科甲五七号』、二〇二三・三)、三一〜三三頁。

- (11) S「『花よ華よ』から青春文学へ」『日本読書新聞』一四四八号(日本読書新聞社、一九六八・三・一一)、七頁。引用は『ジュニア文芸』編集主任であった真杉章の発言として記事に直接引用されている箇所より。

- (12) 樋渡隆浩「あとがき」一柳廣孝/久米依子編『ライトノベル研究序説』(青弓社、二〇〇九・四)、二〇一頁。ただし、樋渡が指摘するもう一点の特徴である「作者の意図の表明や近況報告といった(作品著者の——引用者注)自己言及的言説」については、ジュニア小説の「作者のことは」にも見られる共通する特徴という点を確認しておきたい。ジュニア小説でも現代のライトノベルと同様に、作者のキャラクター性を基軸としてタレント化する傾向があった。ただし一九六〇年代のジュニア小説の場合には、タレント化が作品本文の内容と密接に関連したものであったことが推測される。

- (13) 岩野裕一「第3章「文庫」の歴史 戦後編 第2節 1970年代——第三次文庫ブーム」『「文庫」はなぜ読まれるのか——文庫の歴史と現在そして近未来』(出版メディアアパル、二〇二二・一〇)、六一〜六七頁。

- (14) 佐藤泉「とばりの向こうの声を集める アレクシエーヴィチ、「聞き書き」の力」『死政治の精神史「聞き書き」と抵抗の文学』(青土社、二〇二三・七)、二五〇頁。

- (15) 注(14)論文、二六九頁。

- (16) 富島健夫「不良少年の恋」『ジュニア文芸』一九六九・一（小学館）、四〇頁。
- (17) 富島健夫「作者のことば」『小説制服の庭』『女学生の友』一九六七・一二 付録文庫、二頁。
- (18) 富島健夫「ジュニア小説に文学を求めて」『婦人公論』一九六八・一〇（中央公論社）、一五八頁および一六一頁。
- (19) 「JN広場」内「ぼくは、わたしはこう思う 富島健夫先生の『不良少年の恋』を読んで」『ジュニア文芸』一九六九・一（小学館）、四八八〜四八九頁よりそれぞれ一部を抜粋している。
- (20) 金田淳子「教育の客体から参加の主体へ——一九八〇年代の少女向け小説ジャンルにおける少女読者——」『女性学』第九号（日本女性学会学会誌編集委員会編、新水社、二〇〇二・一）、三四頁。
- (21) 拙論「山岳（ジュニア小説）と山岳（幻想SF）の対立——戦後期「第二次登山ブーム」、佐伯千秋、夢枕獯——」『愛知淑徳大学国語国文』第四三号（愛知淑徳大学国文学会、二〇二〇・三）、一二七〜一三〇頁。
- (22) 小林夏美「序章 現代児童文学としてのヤングアダルト文学」『語る子ども』としてのヤングアダルト——現代日本児童文学におけるヤングアダルト文学のもつ可能性——（風間書房、二〇二三・五）、八頁。
- (23) 注(22)に同じ。
- (24) 注(22)論文、一〇頁。
- (25) 注(24)に同じ。
- (26) 小林夏美「第一章 子どもは語る事ができるか——「異文化としての子ども」から「語る子ども」へ」『語る子ども』としてのヤングアダルト——現代日本児童文学におけるヤングアダルト文学のもつ可能性——（風間書房、二〇二三・五）、三〇〜三七頁。「語りえない子どもについて、子どもの視点で語る」という言葉は、もともと小玉亮子が「子どもの視点」による社会学は「可能か」井上俊ほか編『岩波講座現代社会学第二巻 子どもと教育の社会学』（岩波書店、一九九六・七）、二〇四頁において用いたものである。
- (27) 注(26) 小林論文、三七頁。次文の引用も同頁より。
- (28) 注(26) 小林論文、三四頁。傍点引用者。
- (29) 注(26) 小林論文、四四頁。

(30) 注(16)に同じ。

(31) 藤井淑禎『純愛の精神史―昭和三十年代の青春を読む―』(新潮選書、一九九四・六)、一八六―一八八頁。

(32) 康潤伊「ジュニア向け文庫の「非行少女の日記」——性をめぐる教化・窃視・告白——」田中祐介編『日記文化から近代日本を問う 人々はいかに書き、書かされ、書き遺してきたか』(笠間書院、二〇一八・二)、二八一―三〇七頁。

(文化創造研究科国文学専修博士後期課程修了、本学非常勤講師)