

# フェンスレス 第3号 目次

## 特集 廃墟の空間論・帰郷の反美学

- 占領と開拓の狭間で ..... 村田裕和 2
- 稻垣足穂「有楽町の思想」論 ..... 高木 彰 5  
——グレゴリー夫人、ド・クインシー、ダンセイニ——
- 廃墟と軍用道路 ..... 池田啓悟 23  
——宮本百合子『播州平野』における被害と加害の重層性——
- 〈帰郷〉出来なかつた引揚者をめぐつて ..... 坂 堅太 41  
——安部公房『開拓村』論——
- 

## 資料紹介

- 昭和前期の図像学 ..... 伊藤 純 57  
ガラス乾板から浮かび上がる群像

## 研究ノート

- 貴司山治撮影映画『岡山と高知 作家同盟の  
講演旅行 一九三一、一一一二』について ..... 萬田慶太 71
- 

## 書評

- すべては紙芝居から始まった ..... 村田裕和 85  
——加太こうじ『紙芝居昭和史』

## 映画レビュー

- 占領期のアニメーション映画 ..... 福美智章 92  
——丸山章治『ムクの木の話』

表紙 柳瀬正夢 (暉峻義等編『開拓科学生活図説 3  
日満露三民族の生活比較』大阪屋号書店、1943年)

羽田空港から北へと飛び立つた飛行機が、東京湾の縁をなぞるように上昇すると、その傾いた機体の真下に巨大テーマパークが見える。そこはかつて豊かな干潟が広がる漁民の町であった。先日、ふと深夜に見た映画にその消え去つた町が映し出されていた。映画の中でそこは、放浪に明け暮れる男が己を反省し、美しい女性に心を癒される小さな——しかしどこか書き割りのような——桃源郷だつた。一九七〇年公開のその映画は、地に足着いた生活とは何か、と問いかけていた。男の名は車寅次郎といった。

渥美清は、一九六三年公開の映画『拝啓天皇陛下様』で喜劇俳優としての地位を確立する。この映画は、安住すべき我が家は軍隊だと信じ、天皇への素朴な愛に生きる男山田正助が捲き起こす珍奇なエピソードを、軍隊生活・戦場・除隊後の放浪生活などりながら点描する。これを帰還兵の内地放浪譚とみれば、軍隊・戦争に生活を剥奪された多くの日本人の戦後に重なる。また、これを『男はつらいよ』の原型とみれば、放浪と帰郷の往復運動者||車寅次郎があらかじめ「地に足着いた生活」なるものを喪失していたこともうなづける。無数の山田正助たちの亡靈に目を閉ざしながら、渥美||車に永遠の帰郷（の失敗）を求め続けた私たちはなかなかのサディストだつたことになる。

\*

占領と開拓の重層的な関係の中で、空間は瞬時にその性質を変えるのではない。空間の変容は、路上の闘争のように目に見えるものもあれば、人々の意識の中で進行していくものもあるだろう。その再一分節化の過程を仔細に観察すれば、一見何もない荒野や廃墟にすら、人々の行為と言葉の歴史が層をなして堆積していることに気づく。また反対に、コンクリートで塗り固められた空間にも、声なき声の残響を聞くことができるはずだ。

二〇一五年四月五日、普天間基地の移設問題で沖縄県知事と会談した官房長官は、振興策の一つとして、沖縄へのテーマパークの誘致を政府が積極的に推進してきたことを明らかにした。実現すれば莫大な経済的波及効果が期待されるだろう。

会談の六日前、三月三〇日に成田空港の検問が廃止された。二つのニュースは、何かとてもよく似た事態の始まりと終わりを象徴しているように私には感じられた。ただし、顔認証式の監視カメラが配備され実質的には何も終わっていないのだが。

千葉県成田市三里塚での空港建設が「閣議決定」されたのは一九六六年のこと。その後激しい反対闘争が繰り広げられたことはよく知られている。しかし空港は七八年に開港。反対運動の一部はゲリラ的な破壊行為に走り、運動そのものを自壊させた。冒頭のテーマパークが浦安沖に建設されたのはその反対闘争のさなかであつた。候補地選定に国際空港からのアクセスは考慮されたかもしれないが、両者は本質的には無関係だ。だが……、日常と切り離された祝祭空間を金で購う人々の耳に、空港反対の声はどのように響くであろうか。そもそもそれはノイズとして、意識の外で遮断されてしまうのではなかろうか。基地移設とテーマパークの抱き合せが巧妙なのは、単なる観光振興策とは異なり、そこに何があったのか、壁の向こうで何が起こっているのかに無関心でいつづけることを基本的条件とする空間を、係争中の事態のすぐ脇に作り上げてしまうことになるからだ。

\*

反対闘争に比して一般にはそれほど知られていないことだが、三里塚は戦後開拓地だった。戦前は御料牧場と呼ばれ、牧畜や競走馬の生産が行われていた。この牧場は空港着工前まで存続していたが、同時にそこは戦後の緊急開拓事業の対象となり、周辺地域の古くからの農民の他、戦災者や引揚者、米軍統治によつて帰郷できなくなつた沖縄県久米島の出身者たちが入植した。三里塚では、さまざまに異なる出身地・経歴の人々がモザイク状に混ざり合つて生活していたのである。滑走路は、そうした歴史の浅い共同体を狙つたかのよう、建設された。<sup>(\*)</sup>

戦前のハワイや満洲でも開拓に従事し、戦中・戦後と放浪を余儀なくされた人々が、この三里塚で数十年間地に足着けた努力を積み重ねた結果が、「土地収用法」だつた。生活の辛苦は、最終的に無数の匿名者たちの観光・ビジネスの踏み台として購われた。飛行場であり、テーマパークであれ、そこに施設があるから利用するだけだ。雇用も生み出している。もはや誰も痛みを感じる必要はないのである。

アナキズム詩人岡本潤（一九〇一～七八）が、戦後最初の詩集『櫻樓の旗』の冒頭にハイネの言葉を引いていた。「われわれは自分自身が廢墟とならないうちは廢墟を理解しない」と。三里塚の開拓者たちにとつて土を耕し続けることは、廢墟となつてしまつた自分自身をみずから耕すことだつたのではないだろうか。そういうえば、『拝啓：』の山田正助もまた戦後開拓にたずさわつていた。彼の最期は交通事故死。三里塚の行く末を暗示していたのである。<sup>（＊＊）</sup>岡本潤に「三里塚の夜」という詩がある。一九二九年刊行の『新興文学全集』第十巻（平凡社）に収められている詩である。「三里塚の風は荒く砂を飛ばした／風に洗はれた大きな月だ」と始まる。さらに途中を抜粋すると、「『屋根が吹つ飛んぢやつたんで／ほこりまみれになつて修繕したばかりだ』／カーテン代りの筵が風にひるがへる／人家は遠い、吹きさらしの掘立小屋だ／岡ツ引もゐなければ女けもない／〔中略〕／酒は熱いぞ／つぶしたての鶏はうまいぞ／夜露を含んだ野菜は豊満だ／あらつぼくて新鮮な／曠野の食卓に快適な食慾をあふれ」とある。

戦後開拓よりも二十年近く前に、震災で仲間を殺された者たちの吹きだまりのような掘立小屋がそこにあつた。「女け」は無かつたが、ここもまた廢墟を抱えた放浪者の避難場所だったのである。

（村田裕和）

\* 神田文人・高澤美子「戦後の三里塚牧場の開拓と沖縄・久米島」（環境情報研究）第八号、二〇〇〇年四月）。

\*\* 「法律には、法律の腕をのがれる希望があり、それだけにますます、法律は運命のように脅迫的などころをしめす」。ヴァルター・ベンヤミン『暴力批判論』（岩波文庫、一九九四年）四二一頁。

# 稻垣足穂「有楽町の思想」論

——グレゴリー夫人、ド・クインシー、ダンセイニ——

高木 栄

はじめに

戦時中、稻垣足穂は徴用工だった。一九四四年一月から終戦まで、彼は横浜市鶴見区のデーゼル自動車工業鶴見製造所（後のいすゞ自動車）に電車通勤していた。ここは軍用トラックの軍需工場で、足穂は勤労課厚生係という肩書きで主にデスクワーカや学徒挺身隊員の世話係をしていた。<sup>(1)</sup> その徴用工の頃に「メモを取つて置いたのをまとめた」のが、「有楽町の思想」——徴用工の手帳から——（一九四五・六、以下「有楽町の思想」）である。日記形式で断章が配列されている。日付は「十月八日」に始まり「三月十五日」に終わる。

このテクストで描写されるのは、戦時下の荒涼とした空間である。だがそれは悲惨なものとしては描かれない。あの「三月十日」さえ淡淡と記される。「宿直」の夜、「東京の空の真紅なこと」は、割れ窓に吹き込む熱風から察知できた。だが電灯の

「スキッチは切つてあるので、別に起きなかつた」。限りなくそつけない東京大空襲の記録。「なるほど、こんな戦時記もあるのかと感心していた人がある」<sup>(4)</sup>とは、足穂自身が紹介した読者評である。<sup>(5)</sup>

ではこのテクストの力点はどこか。たとえば鶴見の工場地帯について、このような描写がある。「クレーン格子塔、カムフラージされたタンク、煙突、船、貨車、この辺は輓近傾向芸術のセットだ」（十月二十二日）。「それ／＼にカムフラージされた煙突や建物を点缀した一望の対岸が秋日和に浮き出して、目に痛いほどだった」。そこは「そのまま」でレディ・グレゴリーの「月の出」の舞台である（十一月一日）。対空襲用に偽装した工業的建造物が「だ／＼ツブリ埋立地」に「点缀」された景観。それを「輓近傾向芸術のセット」や「舞台」として描いている。戦時下の工場景観を、むしろ美的に捉えているのである。

を足穂の諸テクストや同時代言説から浮き彫りにし、「有楽町の思想」の布置を明らかにすることが、本稿の目的である。

## 一 純粹なメカニズム

「有楽町の思想」の作中人物の「私」は「一徴用工」である。形式的には歯車の一つとして戦時に組み込まれている。だが同時に「私」は、「手帳」に印象を書きとめる客観的な観察者の位置に徹している。戦争やその論理について賛美も批判もしない。無関心である。「三月十日」の記述にあるように、彼にとつては本土空襲も対岸の火事でしかない。

したがつて、戦時下の景観が美的に捉えられているとしても、それは戦争行為を美化するためではない。その景観の評価基準は、戦争の贊否とは乖離したところにある。たとえば足穂は「空の美と芸術に就て」（一九二六・四）で、第一次大戦中「あのヨーロッパの空ではさかんに空中戦が行なはれたが、それにしたがつてゐる飛行家は自分のちかくに爆発する敵弾の白煙や閃光に對しても一種の美をかんじ、きはめて客観的な心もちをもつてつとめを遂行した」と述べている。最前線という状況から自己を切り離して「客観的な心もち」で周囲を眺めれば、「軍用機関のやうに考へられがちな飛行機」についても「内面的に考察」することができる。そしてその機械そのものに「一種の美をかんじ」ことができる。そう主張している。<sup>(6)</sup>

こうした捉え方は、翌年、「」の機会に（一九二七・一二）で、「或る条件の下に不必要的他のすべてを切断したところに、戦艦や航空機や望遠鏡——引いては吾々人類の存在、があります」と、さらに展開される。これを承けて、評論家の芳賀檀は翌月、「タルホ<sup>(7)</sup>と氏と僕」（一九二八・一）において、「氏の「切断」は殊に面白かつた。なぜ軍艦は美しいか。それは戦闘以外何等の目的を持つてゐないからだ」と評した。ここで「切断」は、ある目的にとつて不必要的要素を排除することとして理解されている。さらにその翌月、足穂は「機械学者としてのポオ及現世紀に於ける文学の可能性に就て」（一九二八・二、以下「機械学者としてのポオ」）において、次のように述べている。

諸君は軍艦や飛行機に一種の美を認める。あの美しさは何によるか、戦ひといふこと以外はすべてを切断したところに生れてゐるものでないか（すでにこゝに於て美とは、全く実用的なほどそれほど実用的に緊張してゐるたぐひのもの、即ち最も純粹なメカニズムであるといふ以外の何物でもないことが暗示されてゐます）<sup>(9)</sup>

ここには、「空の美と芸術に就て」以来の「一種の美」についての思索が、芳賀の文体を再帰的に取り込みつつ整理されている。<sup>(10)</sup>生死にかかる極限状態としての戦争は「軍艦や飛行機」の「実用」性を最大限に要求する。不要な装飾の排除。全部品

はただ一つの目的に動員される。そうした「実用的」な「緊張」が、「軍艦や飛行機」の機構から無駄を省く。「一種の美」とは、その機械の形態美や戦争という目的の美化のことではない。足穂は、極度に差迫った必要性によつて精錬された「メカニズム」の「純粹」性に「美を認め」ているのだ。

こうした一九二〇年代の議論は、一九四五年に書かれた「有楽町の思想」の下地となつてゐる。そもそも、なぜこのタイミングで工場景観を描く「戦時記」を発表したのか。それは、あの「飛行家」と同等の立場に實際に置かれたことになつた作家にとつては、工場が「純粹なメカニズム」に見えたからではなないか。「クレーン格子塔」や「タンク」や「船」には、美しいという理由で付け加えられた要素もなければ、美しいといいう理由で取り扱われた要素もない。すべての形態は機能に従つて決定されている。「船」や「貨車」による物資輸送は軍需に直結している。工場の表面を覆う「カムフラージ」さえ、防空のためである。それらには機能主義の原理が平時より徹底される。このテクストが工場を美的に描いてゐるのは、いま目の前に、「戦ひといふこと以外はすべてを切斷した」「純粹なメカニズム」の景観が実現してゐるよう見えたからだらう。

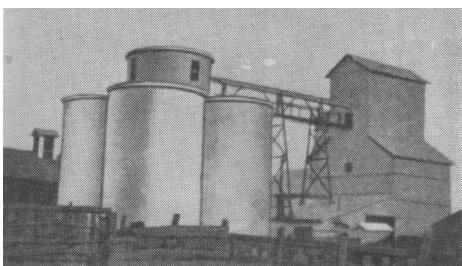


図1：アメリカの小麦サイロ  
(ル・コルビュジエ『建築をめざして』1924)

の美学を瞥見しておこう。たとえば建築家ル・コルビュジエ (Le Corbusier) の「家屋は住むための機械である」という機能主義のテーゼは、『建築をめざして』(Vers une Architecture) [1] によって世界的に知られることとなつた。コルビュジエを参照するのは、むろん足穂との直接的な影響関係を指摘するためではない。「有楽町の思想」における工場景観への美意識が、作家個人の特異な思想として片づけられるものではなく、むしろ当時の機能主義の美学と同時代的に通底していたことを確認するためである。

コルビュジエは建築美を、機能 (Function) と形態 (Form) との明確な対応関係に見いだした。建築の形態は、機械のように、機能的な要求に従つて決定されなければならない。形態は機能に従う (Form Follows Function)。だから彼が理想とするのは、アーティスティックな建築家でない。ただ技術的な必要性に応じて建物を生産し続ける「無名の工学技師」である。歴史様式に彩られた重厚な建築物よりも、機能に従順な「サ

## 二 ル・コルビュジエの機能主義

こうした足穂の思想を理解するために、当時の機能主義

イロや工場」（図1）にこそ、「新しい時代の素晴らしい「端緒」がある」のだ。

こうした機能主義を推進する最大の動因は「戦争」だとコルビュジエは述べる。「戦争は飽くことなき注文主であった。決して満足せず、いつももつとよいものをと要求する。成功せよという命令であり、誤りはただちに死に通じるのだった」。たとえば「飛行機」の実現のためには、旧来の飛行家たちの「鳥のよう飛びたい、という「問題」設定はまずかった」。形態上の模倣ではなく、「浮力と推進」という機能の実現こそが墜落を回避するのだと彼は主張した。

この『建築をめざして』は早くも一九二九年に邦訳された。<sup>13</sup> 同年四月には、美学者の中井正一が「機械美の構造」（一九二九・四）でその邦訳に言及した。中井は、「われわれは構成の時代にいる」という『建築をめざして』の引用から始める。われわれはなぜ機械に美を見出すのか。それは、「その鋼鉄の構成の中に、その目的が何であれ、その中に一つの叡智的な関係自体の対象的関連を見る」からである。「それが運送の道具である」とオイグ（ツオイグ）であり、打撃の道具（ツオイグ）である。そのための多くの要素の複合（コンプレックス）がある以上、そのおののの要素に対して、数学はおののの函数論的エレメントを対応する」。ここで中井は再び『建築をめざして』から引く。「人がしばらく、船舶が運送の道具であることを忘れて、あらためてそれを見るならば、そこに見いだすおちつける、節度ある、調和ある

深い表現の中に、静かな、鋭敏な力強い美をみずから見るであろう」。<sup>14</sup>

敷衍しよう。たとえば「船舶」は、「運送」という機能を持つ。その機能に応じて「構成」された「要素の複合（コンプレックス）」である。したがって、そこには機能から形態への合理的変換（「函数」）がある。どのような目的であれ、機能に従つて形態が決定されるとかぎり、その構造物は「鋼鉄をもつてする一つの函数」なのだ。とすれば、「しばらく、船舶が運送の道具であることを忘れて、あらためてそれを見る」（傍点引用者）とは、「運送の道具」としての外形や有用性を見ることではない。その形態を生みだした機構（「メカニズム」）、すなわち「叡智的な関係自体」を内視することである。コルビュジエが「船舶」や「飛行機」をモデルとして機能主義を説き、「サイロや工場」を美的に評価したのは、それが冷静で合理的な「関係自体の表現」だからだ。機能に従うことで夾雜物が濾過された純粹性にこそ、彼は「静かな、鋭敏な力強い美」を感受していた。

足穂のテクストに見られた工業的構造物へのまなざしは、こうした当時の機能主義の美学と通底しているだろう。彼もまた「軍艦や飛行機」や「工場」を、「戦ひといふこと以外はすべてを切断」することで純化された一個の「メカニズム」として見ている。コルビュジエが例示した「船舶」や「飛行機」や「サイロや工場」と同じく、機能と形態の「関係自体の表現」なのだ。繰り返す。それらは「戦争」という目的と結びついている

から美しいのではない。そうした強い機能的要素のもとに純化された機構が透けて見えるから美しいのである。だから「有楽町の思想」は、戦争を美化しないままに、戦時下の工場景観を美化できたのだ。

「戦争」という「飽くことなき注文主」は、コルビュジエが提唱した機能主義を、実際に都市の隅々に押し拵げていった。一九四五年の「有楽町の思想」に描き出されたのは、そうした論理が徹底された後の景観である。作者が紹介した読者評のところ、たしかに「有楽町の思想」は珍しい「戦時記」には違いない。だがそれは作者の思想の特異性に起因しない。彼の思想はむしろ機能主義の主流に近かつた。ただ、そうした「メカニズム」への視線を、焼夷弾の降りそそぐ中でも保ち続けたことに、彼の特異性があつた。戦時下の都市は、それを俟つて初めて美的な相貌を見せたのである。

三 グレゴリー夫人の「月の出」

ただ、本稿の冒頭で引いたように、「有楽町の思想」において「クレーン格子塔」や「タンク」は、「輓近傾向芸術のセット」や「レディ・グレゴリーの「月の出」の舞台」とも表現されていた。それは、工場の「メカニズム」の内視とは別の視角だろう。「舞台」の「セット」とは書き割りのことだ。工場へのまなざしは明らかに建物の表面へも向けられている。「有楽町の思想」

において内外の両方への視線は、どのように併存しているのだろうか。

「レディ・グレゴリー」すなわちグレゴリー夫人 (Lady Isabella Augusta Gregory) は、アイルランド文芸復興運動に関わった劇作家である。「月の出」(The Rising of the Moon) は一九〇〇年初演。<sup>(15)</sup> 同年より日本に紹介されはじめ、一九一二年に初訳された。<sup>(16)</sup> アイルランド文芸の受容が進んだ一九二四年には、「月の出」の邦訳が二種類刊行されている。<sup>(17)</sup>

足穂はこの「月の出」を観劇していた。「未梢神経又よし」(一九二五・五) では、「アイルランドの芝居」において「グレゴリイ夫人」の「笛吹き」や「月の出」の芝居は好きである」と述べている。ただし、グレゴリー夫人を「ダンセイニイにくらべると後者により多くの共鳴をかんじる」とも言う。なぜなら「その方が新らしいからである」。<sup>(18)</sup>

ロード・ダンセイニ (Lord Dunsany) もアイルランド文芸復興の立役者の一人である。ダンセイニに言及した足穂のテクストは、グレゴリー夫人よりはるかに多い。足穂が創作上の大きな影響を受けていたことについても、既に多くの指摘がある。<sup>(19)</sup> たとえば「黄漠奇聞」(『婦人公論』一九二三・二) は、ダンセイニの「バブルクンドの没落」(The Fall of Babbulkund、一九〇八) のパロディである。『ペガーナの神々』(The Gods of Pegāna、一九〇五) などからも固有名を借用している。

ただ「黄漠奇聞」は、当時の文壇からは認められなかつた。

発表の翌月、菊池寛、久米正雄、中村武羅夫、徳田秋声の四名による『新潮』誌上の「創作月評」（一九一三・三）で酷評された。とくに松村みね子訳『ダンセニイ戯曲全集』（警醒社書房、一九二一・一）に序文を寄せた菊池寛からの批判は「もつとも辛辣なものであった」。それは「足穂がこれから彼らと全く正反対の主張を展開していくきっかけとなつたとも思えるほど、衝撃的な「文壇」からの拒絶であった」。<sup>20)</sup>

ただし、「愛蘭土文学が持て囁かれた」大正期の「文壇」<sup>21)</sup>においては、そもそもダンセイニは主流とは言いたい作家だった。菊池寛によれば、「愛蘭文学の研究は、寧ろ当時の文壇に於ける一般的の風潮となりかけてゐたものではあつたが、それにしてもその主流をなしてゐたものは、イエーツ、若しくはグレゴリー夫人であつた」という。<sup>22)</sup>

とすれば、足穂がより「新らしい」ものとしてダンセイニを評価したのは、グレゴリー夫人らを「主流」とみなす「文壇」への対立軸を設定するためでもあつたと言えるのではないか。「末梢神経又よし」において彼は、「グレゴリイ夫人の芝居についても面白味を見出すほど近代的素質にめぐまれてゐたら、このダンセイニ卿の前人未踏の思い付をみとむべきである」と主張している。「ダンセニイよりグレゴリイの方がすなほでいゝものだなどとは、遂に現今、トルストイやドストイエフスキイやチエホフがよまれると同じ一種の骨董的意味にすぎない」。それは「あだかも月評会席上における諸先生の説と軌を一つに

するものである」。<sup>23)</sup>足穂は、「文壇」からの拒絶のきつかけとなつたダンセイニをあえて評価することで自身の立場を鮮明化し、グレゴリー夫人を「主流」とみなす「文壇」に対峙しようとしたのだ。

そうであれば、足穂のグレゴリー夫人への低評価には、対文壇的なポーズが多分に含まれていたと言える。それゆえ、あれだけ「骨董的」と批判しながらも、「月の出」の芝居は好きである」とも言つてしまうのだ。

冒頭で引いた「有楽町の思想」の「十一月一日」には、「煙突や建物を点綴した一望の対岸」とあつた。「運河の向うは月の出。金波が行き交ひ、その手前に電車のプラットフォームがあり、そのままレディ・グレゴリーの「月の出」の舞台である」。そして、その風景を「事務所の二階から眺め」たとき、「数月來の心労もこの瞬時にけしんどにしまつた」と記述は続く。このようにグレゴリー夫人を素直に評価できるのは、「末梢神経又よし」（一九二五・五）から二〇年が経過し、対文壇的な気負いが不要となつたからではないか。グレゴリー夫人はダンセイニ評価の陰に隠れてきたのではない。隠され、てきたのだ。

たとえばグレゴリー夫人の影は、足穂が一九二一年頃に描いた絵画「月の出」（図2）にも探ることができる。好みのモチーフだったのか、この「月の出」は以降も描き継がれ、「パステル画、水彩、油彩、切紙細工」と、「ヴァリエーションがあつちこつちに散らばっている」が、管見のかぎりグレゴリー夫人

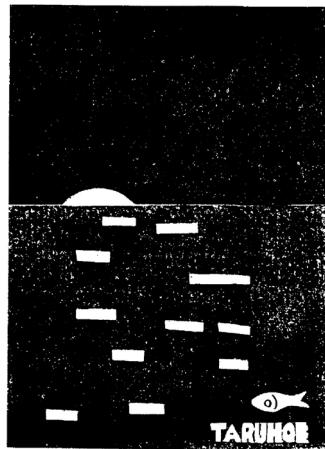


図2：稻垣足穂「月の出」  
（『文学』1933・3）

の「月の出」の舞台をモルングレゴリー夫人の名は伏せられたままである。だが、同様デルとしたという作者の言及はない。だが両者は、ほぼ同じ構図を持つている。

足穂によればその絵画は、神戸の「摩耶山上」から「展望」した月の出を描いたものだという。「所々に大小の船々「軍艦」<sup>26</sup>をばら撒い」た「眼下の海」。その向こうの「水平線上からの月の出」。片や「有楽町の思想」において「そのままレディ・グレゴリーの「月の出」の舞台」と表現されたのは、「煙突や建物を点綴した」眼下の「金波が行き交」う「運河」、その「向う」の「月の出」の風景だった。

同様の構図は、足穂の小説の舞台としても多用されている。

たとえば「月の出前の事件」（一九二七・三）や、その原型にあたる「潜航艇爆沈」（一九二三・八）の物語の舞台は、「駆逐艦」や「哨戒艇」などの軍艦が漂う、「金波」の寄せ返す「月の出」の「海上」である。<sup>28</sup>

故郷の神戸の海景をモデルにしたとしか作者は語らないものの、構図やモチーフの審級において、これらの絵画・小説の舞台

は、グレゴリー夫人の「月の出」の舞台と近似している。もちろんグレゴリー夫人の名は伏せられたままである。だが、同様のタイトルをもつ舞台の造形において、すでに観劇していたグレゴリー夫人の「月の出」が想定外にあつたとは考えにくい。

鶴見の工場景観がグレゴリー夫人の「月の出」の舞台のように見えた。ただそれだけのことだが、しかしそこには、故郷の海景の記憶や、かつて造形した絵画や小説の舞台の記憶が、アマルガムとなつて蝶集している。故郷や作品の海上に散らばつていた軍艦は、約二〇年間を隔てて、同じ「純粹なスカニズム」である鶴見の工場の上にオーバーラップしている。「月の出」を初めて描いた一九二一年は、足穂が佐藤春夫に勧められて上京した年である。そうして二〇年以上前に残してきた記憶のなかの故郷が、いま眼前に広がつているように見えたから、彼は「数月來の心労」から解放され、グレゴリー夫人の名を口にさえしたのだ。

#### 四 ド・クインシーの「阿片の夢」

「カンヴァスは友だち「平岩多計雄」<sup>29</sup>のお古を使って、すでに描かれていた風景の上に描いた」。<sup>30</sup> そうして制作された「月の出」

と同様に、「有楽町の思想」において夢想は、すでに存在する「風景の上に」描かれた。もちろん一九四五年現在、実在しているのは、「純粹なメカニズム」としての工場景観である。だがそ

れは「月の出」の「舞台」としても捉えられていた。工場のファードに投影されるのは現在ではない。一九二〇年代の神戸の記憶である。足穂が見た鶴見の工場景観は、内面はメカニズムで満ち、外面には記憶を張りつけていた。

ところで、冒頭に掲げた「十月二十二日」の「クレーン格子塔」や「十一月一日」の「月の出」の記述を手がかりにこれまで析出してきた、「メカニズム」の美への視線と、過去の記憶へのまなざしの併存は、「有楽町の思想」のテクスト全体に確認できる。

たとえば「十月三十日」は、勤務先の軍需工場内を描写している。そこは「何処にも人影が動いて機械が作られてゐる」。すべての動力は单一の目的のために動員されている。それは巨大な一個の「メカニズム」である。ただし、そこは「職工」にとって「途方もない荒漠たる工場」であり、何を目的に駆動しているのかは彼の関心の壇外にある——軍艦の「メカニズム」に「美」を見出しながら、それが目的とする「戦争」に無関心だったようだ。「十月三十日」の記述はこう続く。

な一歩一歩をたのしんで何の野心もないのであつたとすれば、そして或時期がきてもそのことが別に人に知られるわけないとしたら、何と恵まれた話であらうか。

目的は何でも「構は」ない。ただ「何の野心もない」ほうが多い。軍艦にとつての「戦ひ」のように、目的を「きはめて専門的な分野」に限定すれば、それだけ余分を削ぎ落とし、「純粹」化できる。ここには、ある目的へ向けた「技術」や「研究」の階梯だけが存在している。「職工」もまた一個の「純粹なメカニズム」として捉えられている。

一方で同日の記述は、そうした「人影」が「何処にも」充满している工場を、「デクインシイを苦しめた倫敦の無数の人面」として俯瞰してもいる。トマス・ド・クインシー (Thomas De Quincey) も、ダンセイニやグレゴリー夫人と同じく、若き日の足穂が溺愛した作家である。「一月十五日」の記述にも「電車の進行につれ、貨車や船や資材の山々が阿片の夢のやうにひらけてくる」(傍点引用者) とある。

足穂のド・クインシー関連のテクストは多いが、たとえば「緑色の円筒」(一九二四・一二)<sup>(31)</sup>に描かれた、海上に浮かぶ「ゴールデンコメットシチイ」のモデルは、ド・クインシーの『阿片溺愛者の告白』(Opium Eater、一八二三)にある。また系列の「グリー・コメットシチイ」は、足穂が故郷の神戸の雰囲気に触発されて虚構したものだ。<sup>(32)</sup> それから約二〇年。軍需工場で働く彼は、

鶴見の工場に「純粹なメカニズム」を看取すると同時に、神戸の記憶と結びついた「阿片の夢」を、その表面に投影している。

## 五 ダンセイ二の「廃墟」

「有楽町の思想」における<sup>(34)</sup>うした二重性は、さらに工場だけでなく鉄筋コンクリート造のビルディングにも指摘できる。牛込区横寺町の寓居から「毎日東京都の中心を抜けて鶴見までかよつてゐる」（十月八日）「私は、車窓から都心のビルディングを眺める。「丸ノ内へ入ると、半面に物倦いやうな日射をあびたビルディングが夢の国の建物のやうに見える」（十二月二十一日）。

化以来の洋風建築の様式美を否定しながらも、「建築美」まで否定していない。<sup>(35)</sup>柱や梁など部材の形状は、積載される重に応じて決定されるものであつて、そこに美を目的とした裝飾は不要である。ただし、そうした物理的なメカニズムそのには、「建築美」が宿る。丸ノ内のいわゆる「一丁倫敦」のレンガ造建築が崩れ去つた跡地に建設されていつたオフィス・ビルディングの都心は、こうした「建築美」の転換を象徴する「力学的表現」だった。

「十二月二十二日」の記述は、そうした力学的メカニズムの「表現」としての「丸ノ内」の「ビルディング」を、「夢の国」の建物として捉えている。「物倦いやうな日射」は、無機質な鉄筋コンクリートの「半面」に「夢の国」を映写している。「十二月二十四日」にも、「丸ノ内までくると、おぼろな月光の下にある灯のない建物の連りはたいそう立体的に見え、何処かの廃墟のやうだ」とある。「日射」が映すのは「夢の国」だったが、「月光」が灯火管制下の「ビルディング」に投影するのは「何処かの廃墟」である。何処の廃墟か。同日の記述は続ける。

この鉄筋コンクリート造ビルディングは日本において、関東大震災を契機として、東京帝大出身の建築構造学者たちが推進・普及させたものである。震災は、裝飾や様式よりも耐震性や耐火性を建築物に要求した。佐野利器<sup>(36)</sup>が研究していた鉄筋コンクリート造は、震災後の標準的構造方式として法的・技術的に採用され、彼自身が帝都復興院の建築局長に就くことで、広く実用化されていった。<sup>(35)</sup>

このように、鉄筋コンクリート造そのものはプラグマティックな産物である。だが帝都復興の実質的な推進者である佐野は、そうした構造について、「建築美の本義は重量と支持との明確なる力学的表現に過ぎない」という曖昧な発言をしている。開

詩人が星のあひだをうろついて帰ってきたとき、母なる地球は暗い空間に坐つて何やらしきりに歌つてゐた。詩人は

彼女の気を惹かうとして近代文明のいろんな精華を取上げて順々にならべてみたが、地球はいつかうにうべなはず、相変らず Dream and battles……Dream and battles……

歌ひつゞけた。そんなダンセニイ卿の小品に思ひ当つた。

この「ダンセニイ卿の小品」とは、『五十一話集』(Fifty-One Tales' 一九一五)のイギリス (Elkin Mathews) 版にのみ収録された「詩人、地球」とばを交わす」(The Poet Speaks with Earth)<sup>(38)</sup>のことである。足穂は一九一七年に「詩人対地球(ダンセニー)」というタイトルで自ら翻訳もしている。「機械」「政治」「科学」「蒸気機関」「電気」「議会」といった「人間の名高い発明」について、「私」が「地球」に語つても、「かの女は気にとめて」くれず、「夢と戦争」とつぶやくばかり。<sup>(39)</sup>

「丸ノ内」の「ビルディング」が、ここで挙げられたような「人間の名高い発明」の一つであるとすれば、それは今、この「地球」が繰り返し続ける「夢と戦争」によって、忘れ去られようとしている。「私」の訴えもむなしく、いずれ「ビルディング」は戦火によつて「廃墟」となるだらう。「月光」が投影していたのは、足穂が約二〇年前に翻訳したダンセイニが暗示する「廃墟」である。工場の外観にはグレゴリー夫人、その内観にはド・クインシーの記憶が投影されていたが、このように「丸ノ内」の「ビルディング」には、ダンセイニの記憶が二重写しになつてゐる。

しかしながら、ここで決定的なことを指摘せねばならない。この初日「十月八日」における「未来派」の回想は、次のように続くのだ。

## 六 われらは仮象のみ

「有楽町あたりのトワイライトには、未来的な夢が含まつて

ゐる」。「有楽町の思想」は、「十月八日」のこの一文から始まる。「燈火によつて透明になつた建物に電車のスパークが映じ、街角を交錯してゐる群衆が切紙細工になつて見える一刻、時間は消滅して、遠い幾世紀の後が実現してゐるといふほどの謂である」。ここで「建物」に「映じ」ているのは、「遠い幾世紀の後」である。その「未来的な夢」は、これまで述べてきた一九一〇年代の回想とは逆向きの夢想に見える。だが、この「未来」とは、足穂にとつてはやはり過去に属する。同日の記述は、「こんな感覺を最初に捉へ得たのは未来派の人々であつたらう」と続くからだ。委細は省くが、足穂は、関西学院普通部在学中からイタリア未来派に傾倒し、彼らのテクストの形式と内容の両面を自作に取り込んでいる。<sup>(40)</sup> この「十月八日」の記述では、過去に偏愛した「未来派」の「感覺」によつて、「有楽町」の「建物」の上に「遠い幾世紀の後」を夢想している。

これまで見てきたように「有楽町の思想」は、「純粹なメカニズム」としての工場やビルディングの表面に、記憶のなかのモダニズム的表象を投影することを、個々の断章で反復していく

しかしながら、ここで決定的なことを指摘せねばならない。

この初日「十月八日」における「未来派」の回想は、次のように

けれども、いま、毎日東京都の中心を抜けた鶴見までかよつてゐる私が、いつも帰りの電車が品川へはいつてゆくのに期待を覚え、やがて前面の硝子越しに迫つてくる丸ノ内風景に何かをよみ取らうとしてゐるわけは、それがもはやエーテルが立体的存在の虚空に投影した虹色のファンタジーなどではない、「虚無主義者の観たる夜の都会」はいつそう深化されて、遼遠の彼方に結びつけられてゐる」とある。(傍点引用者)

前段の「未来派」の回想は、「けれども」と逆接されているのである。「虚無主義者の観たる夜の都会」とは、足穂が関西学院時代に未来派に触発されて描いた絵画のタイトルである。「エーテルが立体的存在の虚空に投影した虹色のファンタジー」とは、その絵画の解説文だった。<sup>(41)</sup>しかし、それも「ではない」と一蹴されている。ここでは、「丸ノ内風景」に未来派の記憶を「よみ取らうと」することが、明確に否定されている。「丸ノ内」の「ビルデング」は「虚無主義者の観たる夜の都会」のように見えるが、それは「いつそう深化」されなければならぬい、というのだ。

同日の記述は続けて、こうした未来派の否定を、より一般的な過去の否定へと拡張していく。「燈火を失つた有楽町のビルデングらによつて囁かれてゐるもの」として、「有楽町のビルデング」自身に、ラファエル・フォン・ケーベル (Raphael von

Koeber) を引用させる。「各々の世界の背後には（…）この世界が現出して或期間存続せんがためには消滅せねばならなかつた所のあらゆる可能世界——の眼眩むばかりの深き淵がある。<sup>(42)</sup>

現在の「この世界」の「存続」のためには、過去の「あらゆる可能世界」をすべて「深き淵」に葬らなければならぬ。ここで「消滅せねばならなかつた」ものとされているのは、単一の過去ではなく、複数の「可能世界」である。したがつて、未来派の記憶だけではなく、前章までに見えていたような「舞台

「阿片の夢」「廢墟」といった数々の記憶が、同じ二〇余年前に偏愛したモダニズム的形象として、その「消滅せねばならなかつた所のあらゆる可能世界」に該当するはずである。すなわち、この初日の記述以降、「燈火を失つた」工場やビルディングの「アサードに日」と「投影」されていたのは、もう「消滅」してしまつた「可能世界」のサンプル群だったということになる。

では、こうした複数の「可能世界」が淘汰された後の現在の「この世界」は、「有楽町のビルデング」によつてどのような「世界」として「囁かれてゐる」のだろうか。それは東京大空襲の五日後の「三月十五日」、「有楽町の思想」の最終日に記されている。

帰つてから丸ノ内のビルデングが何事を囁いてゐるかに思ひ当つた。電車のスパークを側面に受けた不可思議の女王はこのやうに云つてゐるのだ——

すべてのものに時季あり。連續において觀よ。不死鳥の

ためには、公蒲英すみれ、秋には桔梗刈萱おみなえしに彩られる武藏野に還る必要があるかも知れない。玉敷の大内

山を中心とした大放射路から緑の東京都が誕生する。何事も連続の相において捉へよ。われらは仮象のみ、われらは仮象のみ、あの世紀末的なユーリクリッド式積木細工はわれらはほとんど愛してはゐなかつたのだから。

皇居前の統治司令部として転用するため、「丸ノ内のビルディング」は、あらかじめ米軍の空襲計画から外されていた。<sup>(43)</sup>だが、

事情を知る由もない足穂にとつて、一面の焦土のなか皇居（大

内山）の「王」の隣りに何故か残されたその建物は、「不可思議の女王」に見えたのだろう。ここで「丸ノ内」の「女王」は、やはり冒頭と同じく、「あの世紀末的なユーリクリッド式積木細工はわれらはほとんど愛してはゐなかつた」と、自らの上に投影される過去のモダニズム的形象を拒否している。代わりに「この世界」の上に、「大内山を中心とした大放射路」を有する「緑の東京都」を見るのである。だが問題は、彼女がそれを「仮象」として「囁いてゐる」ことだ。しかも、ダンセイニの語り口で。

ずんだ古都をほとんど愛してゐなかつたから。

明らかに「不可思議の女王」はダンセイニの語り口を真似ている。すなわち、自分の表面への記憶の「投影」を否定しつつも、その否定の言葉そのものが記憶の再演となつていて。そうした矛盾が後ろめたいから、彼女はダンセイニの名も出さずに小さな声で「囁いてゐる」のだ。記憶の重層を否定しながら、しかし焦土の上には、その否定したはずの方法で「むかしの都」の「仮象」を重ねるしかない。「可能世界」を「背後」に放棄することで成り立つてゐる現在の「この世界」も、やはりひとつのみ「可能世界」とならざるをえない。「われらは仮象のみ」とはそういうことである。

ロンドンの街がすつかり滅びてむかしどおりの野原になつたとき、戦争の後に避難民が帰つてくるやうにロンドンの市民が帰つてきて、むかしの都を忍ぶ何かうつくしいものを探すといふのは大へんに望ましいことだ。私共はその黒

おりに

（）に引いたのは、ダンセイニ「薔薇」（Roses、『五十一話集』所収）の、一九二七年の足穂訳である。先に触れた「詩人対地球（ダンセニー）」の前月、同じ雑誌に掲載された。<sup>(45)</sup>それから約二〇年後の「有楽町の思想」は、「むかしの都」を「武藏野」に置き換えていた。舞台を「ロンドン」から「東京」に移しただけで、戦火で焼尽した都会を「ほとんど愛してはゐなかつたのだから」と言つて本文を閉じるところは、「薔薇」と酷似している。

「有楽町の思想」は工場やビルディングといった戦時下の建築物を、「純粹なメカニズム」として表象しながら、その表面に、グレゴリー夫人やド・クインシーやダンセイニといった名前と結びついた一九二〇年代の記憶を投影していた。このテクストは、並列された断章ごとにモダニズム期の回想を反復し続けるという構造を有していた。だが、そうしたモダニズム期の記憶を、テクストの冒頭部と結末部は否定していた。回想の反復構造は、それを挟む冒頭と結末によって、まるごと転覆させられていたのだ。しかし結末部では、記憶を否定する語り口そのものを当の記憶から借用することで、その否定を宙吊りにしていった。実景への記憶の重層を否定しつつも、その同じ方法で焦土に「仮象」を重ねる背理は、かように構築されていた。

冒頭で述べたように、「一徴用工の手帳から」という副題を持つ「有楽町の思想」は、一見、日記形式の「戦時記」である。だが本稿では、このテクストのフィクションとしての機構を抽出することができた。それによつて、これまで分けずに論じてきた作者・足穂の戦略を、作中人物の「私」の自伝的記述の審級から切斷して論じることが可能となる。

高橋孝次は足穂の『弥勒』の生成過程を整理している。一九四〇年版『弥勒』（『新潮』所収）は、主人公の江美留が、過去に自作したモダニズム的小説を回想し、それを「真鑑の砲弾や花火仕掛けの海戦を愛するところの自分でない」（傍点引用者）と否定していた。だが、一九四六年版『弥勒』（小山書店刊）で

江美留は、「真鑑の砲弾や花火仕掛けの海戦を愛するところの自分で、あつて、十分によろしい」（傍点引用者）と肯定に転じる。モダニズムを否定する「弥勒」から、肯定する『弥勒』へ。この戦前から戦後へのリライトを、高橋は「失われた記憶や少年時代の回復を主題とするような、以降の足穂のテクストにしばしば見られる新たな「リアリズムの世界」」の「発見」、「足穂の初期から中期への大きな態度変更の分水嶺」として評価する。<sup>46</sup>

本稿で明らかになった「有楽町の思想」のテクスト構造は、作者の創作態度の審級においては、そうした「分水嶺」を跨ぐ境界線上に位置づけることができる。戦前と戦後に挟まれた一九四五年の焼跡の直中で足穂は、過去のモダニズム的作品群の否定と肯定の間で逡巡していた。そうした行きつ戻りつする過渡性において、回想の反復とその否定、そして否定に潜在する回想という、テクストの二重化の戦略をとつていた。

戦後、そうした二重性は解除されるよう見える。たとえば「香なき薔薇」（一九五六・一〇）で足穂は、「ロンドン」を否定し「むかしの都」への帰還を謳つたダンセイニの「薔薇」を引いた後、「でも、そんな願いが叶う筈はない」と、舞台を出生地の大坂に移して否定する。「たとえ堂島川畔に櫛比するビルディング群の影が薄らいで、二重写しのように、若そよぐ淀川デルタの風光に入れ代つたところで、残された夥しいコンクリートと鉄骨の累積はどうなるのだ？」――「有楽町の思想」の結末部の

ようなモダニズムの否定や「むかしの都」の「仮象」は、このように戦後、撤回されている。

「有楽町の思想」は、一九四八年版以降、つづこう三種のライト版がある。<sup>(48)</sup> だが『弥勒』や「香なき薔薇」とは異なり、一九七〇年の最終版まで「不可思議の女王」は「愛してはゐなかつたのだから」と「囁いてゐる」ままだ。ここに検討の余地はあるが、あるいは否定の言葉そのものにダンセイニの薔薇が香るかぎり、それを剪り取るわけにはいかなかつたのかもしれない。

## 註

- (1) 成松久夫「軍需工場でのタルホさん」『別冊新評 稲垣足穂の世界』新評社、一九七七・四)。なお、成松は当時の足穂の直属の上司である。
- (2) 稲垣足穂『作家』発表作品自註』『作家』一九六六・五一七)。引用は、「タルホⅡコスモロジー」(『稻垣足穂全集』第一一巻、筑摩書房、一〇〇一・八)。
- (3) 稲垣足穂「有楽町の思想——微用工の手帳から——」(『文芸』一九四五・六)
- (4) 稲垣足穂『作家』発表作品自註』、前掲
- (5) 成松久夫は職場での足穂について、「反戦とか厭戦とかでなく、タルホさんはこんな時代に全く戦争など頭の中にならないように見えました」と述べている。(『軍需工場でのタルホさん』、前掲)

- (6) 稲垣足穂「空の美と芸術に就て」『文芸時代』一九二六・四)
- (7) 稲垣足穂「この機会に」(『新潮』一九二七・一一)
- (8) 芳賀檀「タルホと氏と僕」(『藤森成吉氏其の他』『黄表紙』一九二八・一)
- (9) 稲垣足穂「機械学者としてのポオ及現世紀に於ける文学の可能に就て」(『新潮』一九二八・二)。なお、註(7)から(9)までの連関については、高橋孝次による「竹林談」(『黄表紙』一九二八・四)の解題(稻垣足穂『足穂拾遺物語』高橋信行編、青土社、二〇〇八・三)を参照。
- (10) さらに「機械学者としてのポオ」の翌月に発表された「飛行機及ポオによる一例」(『創作時代』一九二八・三)では、おもにその後半部分がライトされている。「諸君は飛行機や軍艦を見て美しいと思ふだらうか。あの美しさは何であらう 戰ひといふことの以外にはすべてを切斷したところに生れてゐるものでないか。美とはもはや調和といふより一つの「つきつめられたもの」と云つた方が近い」。
- (11) 引用は、ル・コルビュジエ『建築をめざして』(吉阪隆正訳、鹿島出版会、一九六七・一一)
- (12) 吉阪隆正「あとがき」(ル・コルビュジエ『建築をめざして』、前掲)
- (13) ル・コルビュジエ『建築芸術』(宮崎謙三訳、構成社書房、一九二九・九)
- (14) 中井正一「機械美的構造」(『思想』一九二九・四)。引用は、中井正一全集》第三巻(美術出版社、一九六四・八)
- (15) 平田秃木「英國詩界の近状」(『明星』一九〇七・五)、小山内薰「倫敦に於ける愛蘭劇」(『新思潮』一九〇七・一〇)など。
- (16) グレゴリー夫人「月の出」(平野萬里訳、『スバル』一九二二・三)
- (17) グレゴリイ夫人「月の出」(楠山正雄訳、『近代劇大系』第九卷、英補遺及愛蘭篇)近代劇大系刊行会、一九二四)、グレゴリー夫

- (18) 稲垣足穂「末梢神經又よし」(『文芸時代』一九二五年五)

(19) 宇野浩二「稻垣足穂と江戸川乱歩——稻垣の天体嗜好小説と江戸川の推理探偵小説——」『独断的作家論』文藝春秋新社、一九五八、荒俣宏「タルホとダンセイニ——『黄漠奇聞』をはさんで」『タルホ事典』潮出版社、一九七五・一〇)、小野塚力「オブジェ化する物語——ダンセイニ『五十一話集』と稻垣足穂『PEGANA LOST』一〇一四・五)など。

(20) 高橋孝次「ハッサン・カン」の系譜——美しくあざむく」と『稻垣足穂の文学的研究——イメージと痕跡をめぐって——』(第一部第一章、千葉大学大学院社会文化科学系研究科・博士論文、二〇〇七年三)

(21) 芥川龍之介「点心」(『新潮』一九二一・一三)。引用は、『芥川龍之介全集』第七卷(岩波書店、一九九六・五)

(22) 菊池寛「自分に影響した外国作家」(『アートル』一九二六・五)。引用は、『菊池寛全集』補巻(武蔵野書房、一九九九・一)

(23) 稲垣足穂「末梢神經又よし」前掲

(24) 竹中郁は「廣サイゴオ(稻垣足穂の肖像)」(『文芸汎論』一九三六年二)で「黄色いまんまるの月の下に、これ又、同じ黄色さの四角いぬがたくさん匍ひつくばつてゐる足穂の絵画を「十五年以上前」に目にしたと述べている。和田博文は、この記述と「月の出」の構図の近似から、竹中が見た絵画が「月の出」であると推断し、竹中がこの文章を書いた一九三六年から「十五年」を減ずることで、「月の出」の制作時期を一九二二年頃と特定している(『海港都市のモダニズム——稻垣足穂と山村順』(ユリイカ 総特集・稻垣足穂)青土社、一〇〇六年九)。

(25) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」(『神戸つゝ子』人「月の出」(近藤孝太郎訳、『グレゴリーヴ夫人戯曲集』新潮社、一九二四年一)

(26) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」(『神戸つゝ子』人「月の出」(近藤孝太郎訳、『グレゴリーヴ夫人戯曲集』新潮社、一九二七年三)この「船々」として想定できるのは、足穂が明石海浜の大観艦式で観た「軍艦」である。足穂はその「軍艦」を「おののの平べつたい矩形の半面を桃色の朝日に染め、行手の水平線に幻のよう展開したことがある」と述懐している(「未来派へのアプローチ」)。

(27) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」前掲。もちろん神戸において月は、水平線からではなく山の稜線から昇る。しかし足穂は「ムリにも、すぐ目の先の水平線から差し昇る月としてそれを捉えたかった」(『神戸三重奏』)のだという。位置を虚構してでも月の出を神戸の海景と結びつけようとしていた。

(28) 稲垣足穂「月の出前の事件」(『第三半球物語』金星堂、一九二七年三)、「潜航艇爆沈」(シガレット物語(2))『週刊朝日』(アーティスト)「毎日グラフ」(アーティスト)の挿絵に、絵画「月の出」と舞台を共有していることは、一九五四年版の「月の出前の事件—Anerry tale—」(『毎日グラフ』一九五四年九)の挿絵に、絵画「月の出」が足穂の自註つきで掲載されていることからも明らかである。

(29) 稲垣足穂「タルホ・ファンタジー自註」(『稻垣足穂ピクチャーアート』一九七一年〇)には、「月の出」について、「一展パンフレット」(アーティスト)には、「月の出」について、「一等初めは、神戸奥平野の友人平岩多計雄の部屋で、彼の古いカーブ・アスとエノグを使って、油彩として描き上げた」とある。

(30) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」前掲

(31) 稲垣足穂「緑色の円筒」(『世紀』一九二四年二)

(32) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」(『神戸つゝ子』人「月の出」(近藤孝太郎訳、『グレゴリーヴ夫人戯曲集』新潮社、一九二七年三)この叙述にヒントを得た。(…): 手前にはそれぞれに苦悩と憂愁の表情をした人面から成った波頭が立ち、向うには不思議な結晶のような都市が宛ら抽象派の冰山のように聳えている」(稻垣足穂

足穂『ヰタ・マキニカリス』註解』(『作家』一九六七・一))。

(33)

「神戸市の中心部、宇治川と呼ばれた所は、ゴミゴミした、怪しげな区域で、近所にシナ人の墓地があつたり、アーチの下をどぶ川が流れていたりして、迷宮のようであつた。ここを月夜に歩いていて、こんな場所に古い煉瓦建ての倉庫があつて、その内部が機械仕掛けの町になつてゐるのはどんなものだろうと考えた」(稻垣足穂『ヰタ・マキニカリス』註解、前掲)。

(34)

ビルディング(Building)とは本来建物の総称だが、関東大震災以降、鉄筋コンクリート造の高層建築物を限定的に指す用法が普及した。「有楽町の思想」もこの用法を踏襲しているため、本稿もそれに倣う。ビルディングの限定的用法については、八束はじめ『思想としての日本近代建築』(岩波書店、一〇〇五・六)を参照のこと。

(35)

村松貞次郎『日本近代建築の歴史』(日本放送出版協会、一九七七・一〇)、藤森照信『日本の近代建築』(岩波書店、一九九三・一一)などを参照。

(36)

佐野利器「我国将来の建築様式を如何にすべきや」『建築雑誌』一九一〇・六)

(37)

これが、東京帝大での佐野の指導学生である野田俊彦の「建築非芸術論」(『建築雑誌』一九一五・一〇)になると、「建築はたゞ完然なる実用品であれば可である。其側ら美や内容の表現をも有せしめんとするのは余計の事である」という断言へと変わる。

(38)

ロード・ダンセイニ『最後の夢の物語』(中野善夫・安藤玲・吉村満美子訳、河出書房新社、二〇〇六・三)のタイトル表記。

(39)

稻垣足穂「詩人対地獄(ダンセニー)」(『手帖』一九二七・一一)。一九三八年版の再訳(『愛蘭土製襟飾ピン六種(ダンセニイから)』『スタイル』一九三八・三)では、この「名高い発明」の並びに「大工場」が加えられた。なお、足穂の微用工時代の回想文のタイ

トルは「ユメと戦争」(『潮』一九七一・五)である。

(40)

足穂の未来派受容については、稻垣足穂「新感覺派始末」(『人間喜劇』一九四八・八)、「未来派へのアプローチ」(前掲)、茂田真理子『タルホ・未来派』(河出書房新社、一九九七)拙稿「目的な機械的射程」—稻垣足穂『うすい街』と未来派建築』(『文學・語學』一〇一二・一三)などを参照のこと。

(41)

稻垣足穂「未来派へのアプローチ」(前掲)。これら後の足穂テクストの常套句は、関西学院で同級の猪原太郎の詩から採られた。絵画「虚無主義者の見たる夜の都会」について足穂は、「高層ビルの櫛比も、歩道を行き交う群衆も、自動車群の交錯もすでに亡く、吾人の眼に観じたる夜の大都は、只エーテルが立体的存在の空間に投影、描き出せる七色のファンタジーのみ」と解説している(『タルホ・ファンタジー自註』、前掲)。なお、この絵画は註(29)で触れた一九五四年版の「月の出前」の事件—Anerry tale—(前掲)において、絵画「月の出」とともに誌面を飾っている。

(42)

この箇所は作中、「コエベル博士に挙げられてゐた文句」として引用されている。「コエベル博士」とは、日本におけるショーベンハウマーの紹介者、ラファエル・フォン・ケーベルのことである。足穂が『ケーベル博士小品集』(深田康算・久保勉訳、岩波書店、一九一九・六)を読んでいたことについては、高橋孝次「稻垣足穂『弥勒論』—『シヨーベンハウエル隨想録』をめぐって—」(『日本近代文学』一〇〇四・一〇)に指摘がある。

(43)

「東京都区部焼失区域図」(東京都編『東京都戦災誌』一九五三・二)を見れば、東京都は下町を中心に壊滅状況だが、丸ノ内のビルディング街は、皇居とともにほぼ無傷である。磯田光によれば、「アメリカの作戦計画は、あらかじめ日本の占領を前提として行なわれ」、「占領後の政策遂行に必要な建造物

は、そのために空襲の対象からはずされていた。たとえば戦後、

第一生命ビルディングに連合軍総司令部が置かれたのは、それが皇居の目前にあつたからだという『思想としての東京——近代文学史論ノート』(国文社、一九七八・一〇)。

(44)

「有楽町の思想」の発表当時、政府は、東京緑地計画(一九三九)から引き継がれた防空空地計画(一九四三・三・告示)を進めっていた。東京緑地計画とは、東京市の外周部分の環状緑地帯化、

およびそこから放射状の緑地帯や道路を都心に引き込む計画である。防空空地計画は、東京緑地計画の計画区域の半分を防空空地(延焼防止帯、避難経路)として踏襲した(越澤明『東京都市計画物語』(日本経済評論社、一九九一・一一)参照)。「玉敷の大内山を中心とした大放射路」とはこうした同時期の都市計画を連想させる。もちろん足穂がその計画区域を知っていたとは考えにくいが、市内各所で実施された建物疎開は目にした可能性がある。たとえば足穂が一九四五年四月から六月まで身を寄せていた池上徳持町は、その計画区域・蒲田の西隣りである。

(45)

稻垣足穂『薔薇(ダンセニイ)』(『手帖』一九二七・一〇)。なお、これを皮切りに足穂は、「愛蘭土製襟飾ピン六種(ダンセニイから)」(前掲)、「香なき薔薇」(『群像』一九五六・一〇)、「神の夢」(『日本歌人』一九五七・一)、「紅薔薇の小径」(『群像』一九六〇・五)、「世界のはて」(『ANDROGYNYDANCE』一九六八・八)などで繰り返しダンセニイの「薔薇」に触れている。一九三八年版の足穂訳(『愛蘭土製襟飾ピン六種(ダンセニイから)』(前掲))では、「むかしどおりの野原」(『薔薇(ダンセニイ)』)の部分が「緑の野」と表記されており、「緑の東京都」(『有楽町の思想』)への過渡的な訳文となっている。

(46) 高橋孝次「稻垣足穂『弥勒』論——『ショーベンハウエル隨想録』をめぐつて——」、前掲

(47) 稲垣足穂「香なき薔薇」、前掲

(48) 稲垣足穂「有楽町の思想——一微用工の手帳から——」(『悪魔の魅力』若草書房、一九四八・七)、「有楽町の思想」(『作家』一九五七・一二)、「有楽町の思想」(『稻垣足穂大全』第四巻、現代思潮社、一九七〇・二)

※引用の際漢字は旧字から新字に改めた。(：)は中略、「」内は引用者の註、傍点は、特記のないかぎり原文のままである。なお本稿は、第一七回占領開拓期文化研究会(二〇一四・八・三二、於立命館大学・衣笠キヤンバス)での口頭発表の内容を大幅に修正して執筆したものである。席上、貴重なご教示を下さった方々に、記して感謝を申し上げたい。とくに同研究会の雨宮幸明氏からは、本稿のテーマ設定の段階から重要な示唆を賜りつけた。ここに最大の謝意を示したい。



# 廃墟と軍用道路

——宮本百合子『播州平野』における被害と加害の重層性——

池田啓悟

はじめに

一九四五年八月十五日、宮本百合子は疎開先の福島県郡山市にいた。六月に網走刑務所に移送された夫・宮本顯治にあわせ、北海道に渡ろうとしていたが、かなわぬうちに終戦をむかえることになった。戦争がおわっても簡単に渡道できるような状況ではなく、そういうするうちに、顯治の母から、広島で顯治の弟、達治が消息を絶つたという知らせが届く。百合子はただちに顯治の実家である山口を目指し、敗戦後の日本を旅することになる。このときの体験をもとに描かれた「播州平野」は、宮本百合子の戦後第一作として『新日本文学』創刊号（一九四六年三月）に第一節が発表された。<sup>(1)</sup>敗戦直後の日本を描いたこの作品は、歴史の一ページを記録したという評価自体はおおよそ共通するものの、そこで描かれたものをどのように位置づけるか

は時期やどの立場に立つかによって揺れているようだ。例えば二〇〇六年に書かれた羽矢みずきの『播州平野』論——表象としての「朝鮮人」は、これまでの研究が「解放に喜ぶ朝鮮人と、アメリカの占領下で抑圧される日本人という、敗戦によって逆転した構図が作品世界の中に捉えられてきた」<sup>(2)</sup>とした上で、この構図を朝鮮人表象の点から再検討しているのだが、しかしかつての研究が問題としていたのは、そもそもこの作品にアメリカによる占領が描かれていない、ということだった。例えば一九六八年に伊豆利彦は次のように書いている。

百合子はまたアメリカおよびアメリカ人については（略）極力ふれることを避けている。当時は日本共産党も占領軍を解放軍として歓迎したのだし、（略）アメリカ人の明るさや、その民主主義を賛美するのが一般的の風潮だったのだから、百合子の態度はこのような傾向に対する批判もしく

は抵抗を示すものであつたかも知れない。しかし諸都市を爆撃したのも原爆を落としたのもアメリカだが、重吉たちを解放したのも占領軍である。占領軍や占領政策にふれずには「風知草」や「播州平野」の主題を開拓することは自然であった。またそれは敗戦日本の現実、敗戦と解放の矛盾を含んだ関係をリアリスティックに追及することを不可能にした。

さらにアメリカによる占領と解放という矛盾から目をそむけた結果、「重吉たち共産主義者はその正しさのためにひとりでに解放されたかのような印象をあたえ」、「自力で解放を実現し得なかつた日本国民の問題」や「共産主義者がどうして敗北せねばならなかつたかについての自己検討」もまたなされることがなかつた、としている。<sup>(3)</sup>似たような批判は他にもみられ、『播州平野』にアメリカの占領が見られないとする読み方は広く見られたようだ。

一方これとまったく逆の評価も存在した。宮本顯治は「走り回っているジープの点景は、客観的には水害に悩む人民の困苦に対照的な皮肉をもつて浮かんでくる。あのひそかな歌声は、日本が外国の植民地とされるという戦後の最も本質的な問題への大衆の鋭い予感に作家があたえた」と意味する<sup>(5)</sup>とし、津田孝は「播州平野」の描写で注目されることの一つは、戦後の日本がアメリカ占領下におかれた従属的な現実が、抑

制された表現で鋭くとらえられていることである。アメリカ占領者の厳しい検閲のもとで、原爆のもたらした惨害についても、作者はさりげなく描きこんでいる。<sup>(6)</sup>としている。

同じ作品をめぐるこうした相反する評価に目を止めるなら、羽矢の指摘した構図のもう一方、「アメリカの占領下で抑圧される日本人」というとらえ方もまた再検討される必要がある。

津田の「抑制された表現」「さりげなく」といった言葉に端的にあらわれているように、『播州平野』の中で、アメリカによる占領を思わせる箇所というのは、決して前景化されていると言えないだろう。これをもつて占領という事実が十分に描かれていないとするか、厳しい検閲の中でぎりぎりのところを描いているとするのかは解釈の問題となる。これはこれで重要なが、これらの論はアメリカの占領を描くべきであるといふ前提に立ち、作品がそれをどこまで描いているのかを読んでみると、本論ではいつたんその前提をはずし、そもそも「播州平野」はいつたい何を描こうとした作品なのか、ということを考えてみたい。

## 一 〈被害〉の発見

島村輝は、「播州平野」を〈戦後〉の時点から〈戦争〉を発見する文学だと指摘し、さらに物語内容だけではなく、その「書法」においても〈戦争〉と〈ファンズム〉の刻印がみられる

と<sup>(7)</sup>いう。では、島村の言う「播州平野」が発見した〈戦争〉とは何であつたか、氏の分析をもう少し追つてみよう。「播州平野」では、主人公であり視点人物でもあるひろ子の移動に伴つて戦後の混乱が次々と展開される。

敗戦直後の虚脱状態を脱した庶民たちの、こうしたふるまいは、それまで戦争によって押し隠されていた、人々の生活に対するエゴイズムを剥き出しにした。このようなエゴイズムや、そこから起つた混乱状態は、逆説的に、それまで〈戦争〉が何をどのように押さえつけ、隠蔽していたのかということを明らかに示すことになる。

つまり、戦後の激しい混乱やエゴイズムの噴出は、それを押さえつけるためにいかに強力な〈力〉が働いていたかをあらわしている、ということだろう。その上で島村は、「このような〈戦後〉の情景の発見のひとつひとつに、〈語り〉の言葉による評価が伴われている」ことを問題視する。

このような視点人物個人の感覚が評価の軸となるとき、〈語り〉がとらえた〈戦後〉の情景は、ひろ子の感性によつて一義的に評価され、読み手にとつての解釈の余地を狭めたり、ある時は矛盾をもたらしたりするよう働く。(略)読者がここに描かれた〈戦後〉の混乱状況の中に、抑圧か

ら解放されたエネルギーを読み取る余地は狭められ、ひろ子の感覚に一体化した〈語り〉の評価によつて、むしろ戦争末期の、全員一致的な精神状態が高く評価される方向に、読みが一元化されていくことになるのである。(略)そのような方法が、読者の関与的な読みを限定する危険性をもつたものであることは、指摘されておくべきであろう。

島村は戦後の混乱からそれを抑圧していた力の存在を読み取り、その力の働いている状態を〈戦争〉と呼んだ。この観点からすると、「戦争末期の、全員一致的な精神状態」とはエゴイズムを押さえつけた〈力〉の働きによつてもたらされたものであり、そのような精神状態を肯定することはそれを生み出した〈力〉をも肯定するに等しく、それを矛盾であるとしたのだろう。氏はこのように読みが誘導される「危険性」を指摘し、視点人物と一体化した「〈語り〉の評価」から距離を取るのだが、本論ではあえてその「危険性」にもう少しつきあつてみよう。この〈語り〉および作品は我々をどこに連れて行こうとしているのか、言葉を変えるなら島村が〈戦争〉と呼んだものを、作品自体はどのように評価し、位置づけ、描いているかをまずは見極めたい。

そこで注目したいのは、この作品が戦争の被害をどのように描いているか、ということである。島村にならつていうなら、「播州平野」は「戦争の被害」を発見していく物語でもある。ひろ

子は、疎開先の福島で、夫である重吉の弟直治が広島で消息を絶ったという手紙を受け取り、重吉の実家のある山口へと向かう。その旅路で出会うのが、島村の指摘する戦後の混乱と延々と続く廃墟である。

汽車はいま、どの辺を走っているのだろう。ハンカチーフでうたたねから醒めた顔をふきながら、遠くまでゆく旅行者らしい視線で、ひろ子は窗外を見た。が、そこにある眺めには、地方色もなければ、生活らしい生活の動きもなかつた。列車は丁度かなり大きい駅の出はずれを走つていて、左右とも市街の廃墟ばかりであつた。平つたく、ただ一面残暑の日光にさらされている廃墟は、云いようもなく単調で、どんなに決定的な破壊の力がここに働いたかといふことを印象づけるのであつた。列車はじきその風景をつきぬけ、こんどは、まるで無傷な自然と云う風な九月の東海道の、濃い緑の中に突入してゆくのである。（六章）

これまた島村にならつて言うなら、「生活らしい生活の動きもな」いと見るのはひろ子と一体化した〈語り〉の評価であるといえるかもしれない。汽車で通過するだけの旅行者にはそう見えたとしても、戦後の混乱の中に抑圧から解放されたエネルギーを見たように、足を止めてみてみれば、廃墟の中にも復興しようとする生活の芽吹きを見ることは可能だったかもしれない

いからだ。そこに注意は必要だが、作品がまず描こうとしたのは日本中に加えられた「決定的な破壊の力」であつたということはできる。「播州平野」の描く戦争の被害、それはひとつには空襲による直接的な破壊である。北田幸恵が指摘したように、作中で八月十五日は前日までの空襲・爆撃・サイレンなどの喧騒との対比で描かれており、戦争の終わりは空襲の恐怖からの解放でもあつた。

ところで、戦争の被害をこうした空襲による破壊としてとらえた場合、気になるのは、作中ではこうした「決定的な破壊の力」を直接振るつた存在に目が向くことがほとんどないということである。日本中で空襲による「被害」を確認しながら、直接空爆を行つたアメリカを、そうした「被害」をもたらした存在として、つまり「加害者」としてとらえるような視点がほとんどない。このことが、先に見たようなこの作品にはアメリカによる占領が描かれていないという批判を招いたのだろう。占領そのものがまったく書かれていないわけではない、しかし少なくとも占領軍を抑圧者や破壊者としてみるようなまなざしをこの作品はもつていてない。これまでの研究は、一方は占領や占領軍のもたらした被害が描かれていることをもつて、他方はしかしそした被害を非難するまなざしがないことをもつて、他方はしを評価していた、そういうことが言えるのではないだろうか。

もちろんこれは、占領下であるために書くことができなかつ

たという考え方もあるだろう。だがそれだけではなく、この作品が戦争の「被害」を描くことによって告発しようとする「加害者」はアメリカとは別にいたと考えることができるのではないか。例えば次の場面をみてみよう。

半年ぶりで富井の家の電燈も煌々とついて、昔ながらのすすけた太い柱や板の間をくまなく輝かせるようになった。  
(略) 久しぶりの明るさは、わが家の在り古した隅々を目新しく生き返らせたが、同時に、その明るさは、幾百万の家々で、もう決して還つて来ることのない一員が在ることを、どんなにくつきりと、炉ばたの座に照らし出したことだろう。強い光がパツと板の間を走つたとき、ひろ子はよろこびとともにそのことを思いやつて鋭い悲哀を感じた。

夜の明るさが、政府放送のたよりなさと拙劣さとを、ひとしおしみじみと感じさせるような雰囲気のうちに鈴木貫太郎内閣が退陣した。そして東久邇の内閣が代つた。(一章)

らし出した夜の明かりが、「政府放送のたよりなさと拙劣さ」をも浮かび上がらせる、作品はそのように描かれている。そしてこれこそが、この作品の描き出そうとする被害と加害の関係なのである。このことを確認するために、作品の描くもうひとつの被害についてみてみよう。

戦争の災禍は、この「後家町」で石田の一家の生活の根太を洗つた。じかな、むき出しな災禍の作用を現わしている。家財を焼かれた人々の損傷の深さを、ひろ子は東海道、山陽とのつた汽車が西へ来るにつれて思いやつた。けれども、戦争の真の恨みは、どういう人々のところにこそあるだろう。國体論はかくした方がいいでしようかと不安げに訊いた片脚の白衣の人瞳の底にあつた。そして、「後家町」の、ここにある。日本じゅう、幾十万カ所かに出来た「後家町」の、無言の日々の破綻のうちにある。(八章)

空襲による直接的な破壊は「家財を焼かれた人々の損傷の深さ」を生み出した。しかし、それは「戦争の真の恨み」ではないという。それはおそらく、焼かれたものが単に「家財」であるならば、復興の中で再び取り戻しが可能だからだろう。それに対して戦争の真の被害は別のところにあるという。國体論云々というのは、山口に向う途中で出会つた傷痍軍人と教育総監部に属する高位の軍人らしき人物との次のやうなやりとり

を指している。

「どういうもんでしょう。こういう情勢になりましたから国体論というような本は、みんな、かくしておかなけりやいけないもんでしょうか」

ひろ子は、駭きをもつて、その質問をきいた。

あのときはああいう本をかくし、今は又こういう本をかくす、という風にすぐ気がまるほど日本人を卑屈にしたのは、何ものであるのだろう。（六章）

ここで傷痍軍人の見せた「卑屈」さは、直接的には占領軍に対するものだが、作品が問題とするのはそうした卑屈さが占領の結果としてもたらされたのではなく、すでに彼が身に着けてしまっていることなのである。それをもたらした「何もの」かとは、島村が指摘した庶民のエネルギーを抑圧する力と同じものだろう。つまり、「播州平野」の描く戦争の被害とは、空爆や占領によつてもたらされたものだけではなく、戦争に向う過程の中すでに生み出されたものなのである。別の言い方をすれば、作品の描く世界はアメリカに占領されるより前にすでに占領されているのである。そのことを端的にあらわしているのが八月十五日の玉音放送に関する次の場面である。

支配者たちは、自分たちのこんな敗北さえも、野良や工場

に働く人々には、すぐのみこめないような云いまわしであらわした。そこには、何處かで、出来る丈握つている繩の端を手離すまいと腐心している陰険さがうかがわれるでのあつた。（一章）

ここに描かれている構図はわかりやすい。一方に「支配者たち」がおかれ、他方に「野良や工場で働く人々」が対置されている。そして、「敗北」は「支配者たち」のものとして受け止められている。それはつまり戦争をやつていたのは「支配者たち」であり、戦争に負けたのもこの「支配者たち」だという見方である。

この視点からすれば、アメリカをはじめとする占領軍が直接の加害者として立ち現われてこないのもうなづける。すなわち戦争をやつていたのが「支配者たち」である以上、空襲を受けるのも「支配者たち」であり、「野良や工場で働く人々」は直接の対象ではなく、そこに捲き込まれる人々として描かれる。こうした関係性を作品は次のように描いている。

戦争犯罪人という字句をボソダム宣言の文書のうちによんだとき、ひろ子は、その表現が自分の胸にこれだけの実感をたたえて、うけとられるとは知らなかつた。ひろ子は、世界の正義がこの犯罪を真にきびしく、真にゆるすことなく糾弾することを欲した。（八章）

ひろ子がいつどの時点でポツダム宣言を読んだのか作中にはつきりと書かれていないが、例えば八月十五日の新聞にはポツダム宣言の全文が掲載されており、その第十条に「吾等の俘虜を虐待せる者を含む一切の戦争犯罪人に対しては厳重なる处罚を加へらるべし」とある。ただひろ子の想定している「戦争犯」は、第六条にある「日本国国民を欺瞞し之をして世界征服の挙に出づるの過誤を犯さしめたる者」という言葉の方があてはまるだろう。このように「支配者たち」をポツダム宣言の言葉に従つて「戦争犯」などと呼ぶならば、それを裁く占領国側は「世界の正義」の側に組み込まれる。そのとき、原爆投下や非軍事施設に対する空爆もまた「戦争犯罪」であるとみなすような視点は失われる。そういう構造をこの作品はもつている。

## 二 「指導者」と「支配者たち」と「庶民」

ところで、このアメリカに占領される以前に「支配者たち」に占領され抑圧されている、という構図は、戦争責任論における「指導者责任感」と呼ばれるものによく似ている。歴史学者の吉田裕は、占領を実質的に担つたアメリカの対日政策の基本は当初「非軍事化」と「民主化」であり、精神的・心理的領域における非軍事化政策の要として日本国民の戦争観の「矯正」

が行われたと指摘している。そのために「大東亜戦争」という呼称を一掃し、かわりに「太平洋戦争史」といえる歴史観が示された。吉田はこの歴史観の特徴を五点あげているが、「軍部を中心とした「軍国主義者」の戦争責任だけが問題にされ、天皇・宮中グループ・財界人・新聞人などの「穩健派」は、「軍国主義者」に対立する勢力としてだけ位置づけられている。特に天皇に関するでは（略）対米開戦責任を明確に否定して」おり、「日本国民に関するでは、「軍国主義者」が国民に対して「眞実」を「隠蔽」したことが強調され、軍国主義的指導者とそれにだまされた国民、という歴史理解が示されている」と指摘している。さらに、こうした「太平洋戦争史観」には当時の日本人の戦争観と重なり合う部分も多かつたため、受け入れられていったのではないかと分析している。<sup>(9)</sup>

この「太平洋戦争史観」で打ち出された「指導者责任感」の「指導者」と、「播州平野」の告発する「支配者たち」というのはまったく同じとまではいえない。作中では玉音放送を「支配者たち」の言葉と呼んでおり、この言葉が「指導者责任感」では免責された人々をも含みこむものであることは間違いない。

しかし、そうした違いはあるものの、根本的な構図は共通している。「太平洋戦争史観」を受け入れる余地が、「播州平野」の中には確かにある。

歴史学者の成田龍一は、壺井栄の『二十四の瞳』を取りあげ、「これを戦後における戦争の語り方を作つた作品であるとした上

で、主人公の大石先生が「あとになつて責任を問われるような行為をせずに無傷であり、しかも被害者であるという位置づけがなされている」ことに注目し、そうした「非責任と被害の位置こそ、人びとが自らを戦後において位置づけようとした位置」であつたと指摘している。<sup>10)</sup>成田の『二十四の瞳』への言及の多くは、「播州平野」にもあてはまる。ひろ子は思想犯の妻であり、自身も国家から執筆を禁止された小説家である。大石先生に比べればやや特殊な存在かもしだいが、ひろ子はまぎれもなく「非責任と被害の位置」にある存在である。

この「播州平野」はこれまで「思想犯の妻」という限定された立場を「戦争被害者」として戦争に夫を奪われた妻たちといふ、より一般的な立場につなげる<sup>11)</sup>ことによつて作品は一般性を獲得した、と読まれていた。<sup>12)</sup>例えば作中に次のような場面がある。

思想犯の妻として、留守暮しをするひろ子のやや特殊であつた妻としての生活は、いつともなく極めて微妙な相似性で、日本じゅうの、数千数百万の妻たちの思いと共通なものとなりはじめた。その妻たちの良人は、みんな外からの方で、いや応なし軍隊に入れられた。どこに進むのか本人にさえ知らない輸送船につめられて、海峡をこえたうちからつれて行つた力も、それと全く同じ強権であつた。  
しかし、そうした問題を踏まえた上で、それでもなお、否定されるべきは被害を訴えることそのものではない、ということも言つておきたい。「指導者責任感」「庶民被害者史観」がある一方で、先ほど引用した吉田は「民間人の戦争被害にも補償を行なうことを原則とした包括的な戦争被害補償法が日本に存在」せず、「戦傷病者戦没者遺族等援護法」など「軍務を通じて国家と公務員関係にあつた者に対する国家補償の精神に立つた災害補償法」を拡大解釈することで補償したにすぎず、「多くの日本人の戦争被害が、国家による補償のないままに放置さ

れてきた」<sup>(13)</sup>と指摘している。

本来、加害と被害はどちらか一つしか成り立たないものではなく、重層的な関係をつくる。AとBの関係においてBが被害者であり、BとCの関係においてBが加害者であるとするなら、Bを被害者としてのみ語ることは確かに欺瞞であるが、同時にBの受けた被害をなかつたことにもできない。Bは被害者か加害者かを論じるのではなく、Bの置かれた重層的な位置を論じる必要があるのではないか。こうした観点から、「支配者たち」と「野良や工場で働く人々」の関係から戦争の被害を描く「播州平野」の中に、それとは別の被害と加害の関係を探つてみよう。

### 三 もうひとつ被害と加害

これまで見てきたように、「播州平野」に描かれた戦争の被害にはいくつかの種類がある。ひとつは日本を縦断する旅の中で見た廃墟、空襲による直接的な破壊である。しかし、この作品が「戦争の眞の恨み」と呼ぶのは、空爆や占領によつてもたらされたものではなく、戦争に向う過程の中で生み出されたものだつた。そのような戦争の被害を象徴する存在が、重吉の実家に作られた「軍用道路」だろう。この道路の成り立ちについて、「地方の発展によつて膨張して町から市になつて来た市ではなく、全く軍事的な目的のために、田圃と畑が一躍市につくられた。徳山市からその新造の市まで五里の間、一本の軍用道路が

貫通されることになった」と説明している。このように、作品は軍用道路と軍事都市が自然やその土地の生活というものを無視して作られたものであることを強調し、その暴力性を何度も描いている。例えばひろ子が重吉の実家を訪ねて数日後、大雨が降り、近くの川が氾濫するのだが、この水害と軍用道路が結びつけられる。

部落に立つて、地勢を観ればこの出水の直接な原因が、軍用新道であることは明瞭だつた。(略) 従来は、山の奥から部落までの間に段々畑、田圃、沼、数限りない溝流れがあり、それは天然の水はけとなつていた。新道は、そういう細々として工合のよい自然の作用を一息に圧し潰し、朝鮮人夫のトロッコで、赤土を堤ともり上げ、砂利をぶちまいた。無計画な伐採、根っこほり、もう何年もなげやりのままの地方治水工事は、僅か数日の豪雨が山から水を押し出すのだが、高い丈夫な軍用新道が出来たおかげで、部落は何のてだてもなく、溝の底へ縦におかれたかたちになつてしまつた。これまでには、水無瀬川が氾濫して周囲の麦畑を水につけることはあつても、少し高みにある人家にさわりはなかつた。(十一章)

この軍用道路と軍事都市は、山口県光市をモデルにしていると考えられる。光市史編纂委員会編『光市史』によると、

一九三七年未、日中戦争の進展に備えて光井・島田両村の海岸地域に一大海軍工廠を設置する案が海軍内部に起り、それを機に懸案であった町村合併が行われた。新設工廠は一九三八年十一月に「光海軍工廠」と命名されることが内定しており、合併した町の方が工廠にあわせて「光町」とされたという。<sup>14</sup> その『光市史』の年表によると、実際に一九四五年九月十七日に島田川で大洪水が起き、死者一〇名、負傷者二〇名の大きな被害を出している。島田川はたびたび氾濫しているが、年表を見る限りでは、このときの洪水はその中でもかなり被害の大きなものであつたようだ。

ただ、このときの豪雨は、時期からいって昭和の三大台風にも数えられる枕崎台風によつてもたらされたものであり、現実に起きた被害が軍用道路によつてもたらされたものなのか、それとも強力な台風によるものなのかは、にわかに判断できない。その点に注意は必要だが、少なくとも物語世界において、この二つ（軍用道路と水害）が結びつけられていくのは確かだろう。

軍用道路は、もともとの自然がもつっていた治水能力を破壊し、その結果として水害が発生する、そういう描かれ方をしている。そして工廠もまたそのような生活を破壊する存在として描かれている。少し長くなるが、ひろ子が工廠を見た場面を引用しよう。

二人はだまつてしまふ歩いた。永年の戦争は、この土地から、ここに生れ、ここに育つた若者たちを、根こそぎ

よそへ運び出してしまつた。その代り、見知らぬ他国から、これまでそこで生活し働いていた場所から否応いわせずひきはがされて来た男の群を、新道沿いの部落部落に氾濫させた。

（略）

「まるで、こうじやないの！」

憤りを声に出した。

「まるで、こうじやないの！」

右手で、盤の上の駒を荒々しく刷きのける恰好をした。縫子の家は、そこからじきなのであつたが、土着の住民たちの生活は、全く無視されて、横丁のどぶ端へせせこましく追いこまれてゐる。ここでは清潔なアスファルト大通りの上は、迷彩がほどこされ、空虚に、一直線に工廠の門へ通じてゐる。そのロータリーに、安田銀行が、目立つ角店を出してゐた。

（略）

つきあたりに、古鉄の紙屑籠のようになつて工廠の大廈がそびえているのであつた。

この大通りから一步横丁に曲ると、この十何年来ひろ子が愛着をもつて時折歩いた林道、昔少年だった重吉が祭礼の列について走った村の道が、ぼろの布はじのように溝端に押しつけられてのこつていて。ガタガタになつてゐるその町並の中でもまず目に入るのは、ガラス張りの近代風な

銀行であった。それは、三和銀行であった。このせまい界限に、いくつの銀行ができたというのだろう。工廠そのものはひしやげた鉄屑の大集積になってしまった。しかし、これらの銀行はまだ生きて音も立てずにその活動をつづけている。

ロータリーのあたりから、旧い村町が蒙った変化を観れば、空襲でこの大工廠が跡かたもなく破壊されたことなどは、むしろ、かえって整理の方向への第一段のようになさえ思われた。人々の生活の安定は、とっくにその前に壊されていて。抵抗しがたい暴力がのたうちまわり、住民の生活をはねとぼし、直線の大道路をひきまわし、しかも何一つとして完成させないで、突然その狂暴な力は虚脱した。

(十二章)

これまで作品を通して確認してきたことがここに集約されている。「何だろう！」と憤りの声をあげているのはひろ子だが、彼女が憤っているのは空襲を受けたことではない。工廠がその土地で暮らす人々を押しのけるように作られていることに対しても。「空襲でこの大工廠が跡かたもなく破壊され」るよりも前に、「人々の生活の安定は、とっくにその前に壊された」ことを感じるのだ。「旧い村町が蒙った変化」とは、ひとつには工廠が出来たことによる物理的な変化があり、それが先ほど見たような水害としてあらわれている。さらに言えば、戦争

によって「この土地から、ここに生れ、ここに育った若者たちを、根こそぎよそへ運び出してしま」うことで生活の基盤を破壊し、その上に工廠はつくられているのである。前章の引用で「良人」たちを戦場に送り出した「外からの力」を「強権」と呼んでいたが、軍用道路と工廠は、そのような「強権」による被害を象徴する存在として描かれている。軍用道路の描き方だけなら、その建設によって水害という被害が生じた、というよう道と「被害」は直接に関係するものの別物として描かれているともいえる。しかし工廠まで視野に入れると、そのレベルを超えて、存在そのものが、「強権」によって従来そこで営まれていた生活空間に加えられた暴力として描かれているといえる。その暴力の前では空襲というもう一つの暴力すら霞んで見えるというのだ。

また、工廠が廃墟となつたあとも複数の銀行が稼働していることも象徴的だろう。敗戦によって旧来の生活を破壊してまで工廠を作り上げた「凶暴な力」は虚脱したかもしれないが、しかし工廠を経済によって支えた銀行は「音も立てずにその活動をつづけている」のである。これは、前章で確認した「指導者責任感」が軍部の一部の責任のみを問い合わせ、財界人などの穩健派を免責したこと、さらに東京裁判がやがて冷戦を背景に日本の経済力の復興を優先する方向にシフトし打ち切られていくことなどを考え合わせると、軍の象徴である軍事工廠の廃墟に息づく銀行の姿は、作品が描く戦争観を裏切つて、「世界の正義」

として期待された占領軍と、生き残った銀行とが結託していく、その萌芽をも描き出でてしまつてゐる」と読めるのである。

このように軍用道路と工廠は「強権」による被害を象徴するものとして描かれているが、ここからもうひとつ別の被害のありようをみることができる。先ほどはふれなかつたが、ひとつ前の引用に「朝鮮人夫のトロッコで、赤土を堤ともり上げ、砂利をぶちまいた」とあり、軍用道路の建設に朝鮮人労働力が用いられたことを示している。そう考えれば、「見知らぬ他国から、これまでそこで生活し働いていた場所から否応いわせずひきはがされて来た男の群」というのは何よりも朝鮮人労働者にふさわしい表現だろう。実際ひろ子は、工廠までの道のりで「新しい朝鮮人部落」が出来てゐるのを目撃している。

「播州平野」における朝鮮人表象の分析は、はじめにでもふれたようにすでに羽矢みづきが行つてゐる。ただ羽矢は主に解放に浮かれる朝鮮人の若者表象と実体の齟齬を論じており、軍用道路と工廠周辺で描かれる朝鮮人の姿はそれとはまた異なつた描き方がされているので、本論であらためて言及する意味はあるだろう。

朝鮮人集落の話は、これより前、水害のときにも少し出でる。浸水がはじまり、ひろ子が重吉の母をつれて屋根から軍用新道の方に逃げたとき、「もうそこに黒い人影が群れていった。朝鮮人の家族が多かつた」（十章）という。「石田の家の先に小川が二股になつた三角地帯があり、そこに朝鮮人の農家が

あつた」（十章）が、今度の水害で「三角地にあつた朝鮮人の農家はほとんど家の土台まで土地が崩壊した」（十一章）。農業を営んでゐるということは、彼らは「人夫」たちとはまた経歴が違うのかもしれない。詳細は書かれていないのだが、しかし

断片的な情報からも読み取れることがある。水害について、「これまで、水無瀬川が氾濫して周囲の麦畑を水につけることはあつても、少し高みにある人家にさわりはなかつた」とあつた。これは逆に言えば、低地にあるらしい三角地の朝鮮人農家は、軍用道路がなくとも浸水する可能性のある危険な地域に住んでいたということではないか。少なくとも、避難してきた人々の

中に「朝鮮人の家族」が多かつたのは、この水害が誰に最も過酷に働いたかをあらわしている。彼ら彼女らの住むことができたのは、この地域の中で決して安全とは言えない場所だった。ひろ子は、福島の疎開先で、地域の人々が持つてゐる情報が自分の家まで届かないことを敏感に感じてゐた。それは「富井の一家は、村の農民仲間ではない。中学校の教師でもなかつた。その人々から見れば、富井のものが自分たちと全く一つ利害に立つて暮していふとは考えられていない。そういう立場の反映であつた」と説明されてゐる。富井というのはひろ子の父方の実家であるが、地主であり、戦後の混乱を上手く立ち回るうとする農民仲間からはやわらかに排除されてゐる様子が浮き彫りにされている。このように地主階級と農民との間にある断絶については明確に書かれてゐるが、朝鮮人農家がこの地域の

中でおかれている立場は、あと一步という所にありながら焦点化されることがない。軍用道路とそのもたらした水害は、「支配者たち」と「工場や野良で働く人々」という関係とは違った、もうひとつのは被害と加害の関係を浮かび上がらせる。軍用道路と工廠が「強権」によつてもたらされた被害を象徴するように、小川の三角地は「工場や野良で働く人々」から排除されることによつて「朝鮮人」たちが受けた被害を象徴する。

「播州平野」は、水害を受けた人の多くが「朝鮮人」であつたこと、彼ら彼女らが家の土台まで崩れるような危険な地域に住んでいたことまでは書きとめることができた。しかし、それはいつたいなぜなのかを問うところまでは進まないのである。富井の家については地域社会の中での断絶を描いて見せたのに對し、「朝鮮人」たちが地域社会の中でどのように位置づけられていたかについては不思議なほど語るところがない。おそらくこれこそ、被害と加害の関係を「支配者たち」と「工場や野良で働く人々」という層でしかとらえていないことの弊害ではないだろうか。

治安維持法関係の思想犯は解放される、とはつきり語ら  
れている数行の文字は、ひろ子の心を振りあげた。重吉の事件は、党组织の中に特高課が計画的に何年間にも亘つて入れていたスペイの摘発に關していた。偶然、スペイの一人が特異体質の男で、変死した。（略）事實をとりあげて、社会生活の歴史の中におこつた一つの現実としてみれば、そこに何一つ犯罪らしいことは行われていなかつた。政治的なたたかいの方法において卑劣であり、非道義的な腐敗を示したのは、スペイと、それを飼い、計画を与えた権力者たちの行動であつた。人生に経験は浅いかもしれないが、それだけ無私に社会の不合理を改善しようと熱中する若者たちの試みは、歴史の当然の足どりであるものを罪人にす  
るものもが、ひろ子には、納得しかねた。（十四章）

仮に、モデルとなつた事件のことは問わず、ここに書かれていることを物語世界内の出来事としてすべて受け入れたとしよう。語り手の言うように党组织の中に入り込んだスペイを摘発しようとする過程で、その男がたまたま特異体質であり、変死したとしよう。それに対する取り調べや、裁判やその判決がいかに不正なもので、その後の取扱がいかにひどいものであつたか、それは当然訴えられるべきものであろう。だが、それはそれとして、変死であるが何であろうが、一人の人が命を落としているという事実を、どのように位置づけているのだろう

か。「歴史の当然の足どり」と言い切る態度には、たとえ偶然であろうと、一人の人間が死んだという事実に向き合い、その上で不正なことは不正であると糾弾していくとする、そういう姿勢がないのである。

たとえ、「強権」によって追い込まれた状況だとしても、その中で起きた出来事の責任は自らが引き受けるしかない。「強権」の前では被害者であっても、それぞれの出来事はそれとは異なる被害と加害の関係を生み出す。先にこの作品が「思想犯の妻」という立場を「夫を兵隊にとられた妻」という立場と重ねていると述べた。その重なり合いをこの観点からもう一度とらえ返すならば、もはやその立場は「非責任と被害の位置」とはいえない。重吉は、「思想犯」としては被害者ではあっても、そして法においては無罪であつたとしても、特異体質の男が勝手に死んだとして済ませるのか、一人の人間を死なせてしまつた責任を引き受けるのかが問われる。ひろ子も一人の人間の死に向き合うことを拒否して「歴史の当然の足どり」と切つて捨てるなら、その責任は問われなければなるまい。兵隊にとられた夫たちは、例え戦場へ「強権」によって連れ出されたのだとしても、そしてそれがどれほど不正で非道なものであつたとしても、連れ出された戦場で犯した罪は、自分たちが引き受けなければならない。そして妻たちは、夫が犯した罪とどう向き合ふかが問われるだろう。<sup>(16)</sup>

スペイとされた男が変死したというエピソードは、実際にそ

こで何があつたのかが描写されるのではなく、島村の言う「語り」の評価に塗り固めた形で読者に提示されており、その目的は重吉の擁護にあつたことは間違いない。だが、見方を変えるならば、この事件そのものを書かないという選択もありえた。この事件への言及は作中ここだけであり、全体の構成からいえば、必ずしも必然性があつたとはいえない。それは作品の必要性から書いたというより、モデルとした宮本顯治を擁護する必要性から書かれたといえる。このとき、戦争に反対して弾圧された被害者としてのみ描き、そんな事件などなかつたことにもできたはずである。だがそうはしなかつた。先ほどからくり返しているように、ここには一人の人間を死なせてしまつたことにおける皮肉にも、獲得できたかもしれない「非責任と被害の位置」から滑り落ちるほころびとなつてゐるのである。

このように、「播州平野」とは戦争の被害を描き出そうとする物語である。そこで告発される被害とは、廃墟に象徴されるような直接的な暴力によるものだけではなく、それ以前に、戦争へと向かつていく過程の中で生み出されたものなのである。それを象徴するものこそが軍用道路と工廠であり、これらは「支配者たち」が「野良や工場で働く人々」に向けた暴力として描かれている。作品は戦争における被害と加害の関係をそのよう

なものとして描こうとした。だが同時に、自分たちが受けた被害を描こうとする物語は、そのように焦点化されていない、様々

な被害と加害の関係をも浮かび上がらせてしまう。空襲や原爆によつて日本中に広がつた廃墟は、作品が「戦争犯罪人」を裁く「世界の正義」の側に位置づけたアメリカの、加害者としての側面を浮かび上がらせない。軍用道路がもたら

した水害は、「支配者たち」と「野良や工場で働く人々」という構図におさまらない「朝鮮人」たちの姿を浮かび上がらせる。

「播州平野」は、表層では「支配者たち」と「野良や工場で働く人々」という関係を描きながらも、それにおさまらない「被害」と「加害」が重なり合う空間を書きとめているのである。

### 注

(1) 『新日本文学』創刊号に第一節が掲載された後、同誌第一号（一九四六年四月）に第二節から第五節まで、同誌第五号（一九四六年十月）に第六節から第十一節が発表されたのち、『潮流』一九四七年一月号に第十六節から第十七節が「国道」と題して発表された。『国道』末尾には『潮流』より先に刊行される予定であった『新日本文学』第六号の刊行が遅れたため最後の部分が前後して出ることになった、と記されている。結局刊行は大幅に遅れ、単行本の方が先に出ることになり、残りの部分の掲載は見送られることになつたと第六号の編集後記に書かれている。

(2) 羽矢みづき『播州平野』論——表象としての「朝鮮人」『国文学校』解釈と鑑賞』第七一卷第四号（特集 宮本百合子の新しさ）、

二〇〇六年四月、一六三ページ

(3) 伊豆利彦「戦後の文学における敗戦の意味」『日本近代文学』第九集、一九六八年十月

(4) 例えば小田切秀雄は『播州平野』（剛毅と幸福について）『宮本百合子読本』淡路書房新社、一九五七年九月）の中で「この作品が書かれた一九四六年には、まだ戦争の新たな危機、従つて未来に向つての新しい戦争犯罪や戦争責任の問題は、宮本百合子によつてすらとりあげられるにいたらす（第二次大戦を終らせるためだけならもはや原爆を落す必要がなかつたのにアメリカがこれを落したことの深い意味を、わたしは一九五〇年になつてから知つた。日本はそれによつて世界帝国主義の前進基地として確保されることとなり、原爆という新武器の威力も存分にたしかめられたのである。『播州平野』の主人公が、（略）原爆の問題に立入つて行つていなることは、今日では作品のよがなくされた歴史的限界として見のがされないであろう」と言い、

姉崎和子は『播州平野』（『多喜一と百合子』一九六〇年十二月）で「敗戦直後の日本では誰でもそうであり、共産党もそうであつたようには、アメリカ帝国主義の植民地化という現実分析は、まだはつきりせず占領軍に対する規定もあいまいであつた。」とし、

（5）十六日

宮本頸治「十『播州平野』・『風知草』・『二つの庭』『宮本百合子の世界』下』新日本出版社、一九七五年三月、三〇ページ

（6）津田孝「『播州平野』のこと」『三』『赤旗』一九九四年十一月

（7）島村輝「『播州平野』における『戦争』の発見」『昭和文学研究』第二〇集、一九九〇年二月

（8）北田幸恵「沈黙と音の『戦後』——『播州平野』の方法」『近代文学研究』第六号、一九八九年八月

(9) 吉田裕『日本人の戦争観』岩波現代文庫、二〇〇五年二月、

三二一・三五ページ

(10) 川村湊他『戦争文学を読む』朝日文庫、二〇〇八年八月、六四

一六五ページ

(11) 例えは沼沢和子は「思想犯の妻というひろ子の特殊な立場を戦争被害者というより広い立場に置きかえることにより、私の普遍化を試みてもいる」(沼沢和子・宮本百合子—戦後の出発の時期の問題ー)『日本文学』第二六巻十二号、一九七七年十二月)

とし、先に引用した島村も「そうした立場に立ったひろ子の感情は、決して特殊な状況にあつた人の体験に基づくものとして、特殊なものに描かれてはいない」と指摘している。

(12) この言葉は鳥羽耕史の著述から借りている。例えは『1950年 記録の時代』河出書房新社、二〇一〇年十二月、一〇五・一一二ページで一九五八年に放送されたテレビドラマ版『私は貝になりたい』を分析し、このドラマが「被害者としての国民を構成する」ものであり、視聴者は「自分たちは戦争の被害者であり責任はどこか外にあるのだと」という形で共感し、さらに一九九〇年代以降戦争責任が改めて問われるようになると、このドラマは「くりかえし召喚され、日本の「庶民」こそ被害者だという物語を再生産し続けている」と指摘している。鳥羽はこれを「庶民被害者史観の完成」と呼んでいる。

(13) 前掲、吉田裕『日本人の戦争観』二五四・二六〇ページ

(14) 光市史編纂委員会編『光市史』光市役所、一九七五年三月、六九八・七一二ページ

(15) たとえは国際関係史を専門とする荒井信一は『戦争責任論 現代史からの問い』(岩波現代文庫、二〇〇五年六月)で「ニユルンベルク裁判」が「本裁判」のあと「継続裁判」として十二の

裁判が行われたのに對し、東京裁判が本裁判だけで打ち切られ

てしまつたことを問題として挙げている。「裁判の打ち切りは(略)国際冷戦の激化するなかで、アメリカなどの旧連合国指導勢力が戦犯裁判や戦争指導者への処罰に急速に熱意を失った結果であった。(略)この政策文書は、冷戦の一翼として日本の工業力、潜在的軍事力を復興させるという占領政策の方向転換を背景として作成された。」(一九六一・一九九ページ)

(16) 一章で確認したように、作品では「戦争犯罪人」と「支配者たち」とほぼ同義に位置づけている。そうなると「戦争犯罪人」＝「支配者たち」＝「加害者」であり、「工場や野良で働く人々」＝「被害者」という関係になり、「戦争犯罪人」と「工場や野良で働く人々」は無関係と言うことになる。だがここには、例えは「野良や工場で働く人々」が「強権」によって戦場に送り込まれ、そこでの行為が戦争犯罪として問われる、そういう可能性が抜け落ちている。ただし、歴史学者の林博史は、B.C級戦犯裁判で「一般には、命令に従つただけの下級の兵士まで厳しく裁かれた」という議論が広く信じられているが、実際には「二等兵や一等兵」という最末端の兵士が極刑に処せられるとはほとんど皆無であった」と指摘している。その上で「朝鮮人の俘虜収容所監視員のよう、軍属で死刑になつた者は少なくない。(略)朝鮮人軍属のように二等兵以下の扱いを受けている場合もあり、下級の身分の者が厳しく裁かれたという側面があることも否定できない」という(林博史『B.C級戦犯裁判』岩波新書、二〇〇五年六月、六九・七〇ページ)。朝鮮人や台湾人などが、戦犯として裁かれる。第二章で「軍務を通じて国家と公務員関係にあつた者」だけが補償の対象とされ、多くの日本人が受けた被害は放置されたことを指摘したが、さらに朝鮮人をはじめ

とするこれらの人々は、軍属でありながら「日本国籍」がない、  
ということで補償から外された。そうした中で、戦犯とされた  
ある朝鮮人元監視員は、その不当性を訴えながらも、かつて監  
視員として接した元捕虜の人々に対して、「加害者の一員」とし  
て謝罪している（内海愛子他『泰緬鉄道と日本の戦争責任』明  
石書店、一九九四年五月）。命令に従っていたから仕方なかつた  
とするのではなく、自らの被害を訴えながら、自分も加害者で  
あつたことを認める、そういう加害と被害の重層性への向いあ  
い方がここに示されている。

※ 作品の引用は『宮本百合子全集 第六巻』（新日本出版社、  
二〇〇一年十一月）に拠つた。



# 〈帰郷〉出来なかつた引揚者をめぐつて ——安部公房『開拓村』論——

坂 堅太

安部公房とラジオドラマ

この限りで、重労働の疲労で病氣になつたり、様々の辛苦をなめ  
る。<sup>(1)</sup>

ラジオドラマ『開拓村』は、一九五五年九月八日、一〇月  
一三日、一一月一日のそれぞれ午後一時五分～二時、NHK  
第一「婦人の時間」番組枠にて放送された（作＝安部公房、演出  
＝小島凡子、音楽＝横田昌久、アンサンブル・フリージャほか。出演  
＝村上冬樹、栗山郁子、松宮五郎ほか）。初回放送日の『朝日新聞』  
(一九五五年九月八日) 朝刊ラジオ面の番組紹介記事は次のよう  
なものである。

安部公房作の三部作を三回にわたつて放送する。開拓村に  
入つた人々は、土地を得るために地主の私有地払い下げ  
と水の獲得に必死の闘争をしなければならない。目的遂行  
の途中乏しい食糧に耐えられず逃げ出したり、子供が死ん

この作品以前に安部は『社会の表情 人間を喰う神様』  
(一九五四年三月六日、文化放送)、『闖入者』(一九五五年七月二一日、  
朝日放送)という二本のラジオドラマを手掛けており、安部に  
とつて『開拓村』は三本目のラジオドラマとなる。ただし、『人  
間を喰う神様』は劇要素の極めて少ない録音ルポに近いもので  
あつたこと、また『闖入者』は既発表の小説(『闖入者』『新潮』  
一九五一年一月)の翻案であり、しかもこれは沼田幸一との共  
同執筆だったことを考えれば、オリジナルのドラマ作品という  
意味では『開拓村』が実質的に最初であつた、と言うこともで  
きる。映画シナリオ『壁あつき部屋』(一九五三年)の執筆以降、  
演劇、ラジオドラマ、テレビドラマ、ミュージカルなど、安部  
がメディア横断的な創作を展開していくことはよく知られて

いる。こうした背景には、同時代の多くの文学者とも共有していた芸術大衆化に対する期待があったのだが、特にラジオというメディアは、その大衆的特性を考えても、非常に重要な創作の場であったと考えられる。

日本におけるラジオ放送が本格的に開始されたのは一九二五年だが、世帯への普及率は放送開始七年目の一九三二年に漸く一〇パーセントを越えた程度であり、その伸び率は年平均約一・五パーセントほどであった。しかし一九三七年に日中戦争が始まると、ラジオの家庭への普及は急速に進展し、一九四四年までの年平均伸び率は約三・パーセントを越え、一九四四年度末には普及率五〇・四パーセント、契約数は約七五〇万件におよんだ。その後戦災により一時的に普及率は下がるもの、一九四九年度末には再び普及率が五〇パーセントを越えることとなり、一九五五年度末には普及率七三・八パーセント、契約件数は約一三二五万件を記録している。<sup>(2)</sup>

このように戦時期・戦後を通じて大半の家庭に普及したこととで、ラジオというメディアは「大衆とともに笑い、怒り、かんがえて行く社会の強力な機関の一つ」として捉えられることとなり、その大衆性に対する期待が語られるようになる。劇作家である内村直也は、ラジオは文学や絵画のような高級な芸術にはなりえないという批判に反論し、「媒体芸術」と「生の芸術」という語を用いながら、ラジオ（及び放送メディア一般）の可能性について次のように書いている。

媒体芸術には、媒体芸術としての使命があります。それは、芸術を大衆の中に滲透させるという大きな使命です。生の芸術は如何にその純粹性を誇っても、民衆の中に滲透するという点では、到底媒体芸術にはかないません。今日から明日につながる芸術というものは、世界の隅々にまで行きわたつて鑑賞されなければなりません。そのためには、なんといっても媒体芸術が重大な責任を負わされることとなります。<sup>(4)</sup>

一度に大量の聴衆・観衆へと作品を届けることのできるラジオなどの放送メディアには「芸術を大衆の中に滲透させる」力が備わっており、それは一回性を基本とする「生の芸術」では考えもつかないような速度で（受容層の拡大という意味での）芸術の大衆化を進展させる。勿論、「世界の隅々にまで行きわた」らせることだけが大衆化の尺度とはならないし、安部がそのように考えた、というわけでもない。この後、内村と安部はともにミュージカルの制作に取り組むが、東宝という大資本をバックにした内村に対し、安部が選んだのは大阪労音での公演『可愛い女』（一九五九年八月二三日初演）だったことを考えても、両者の間では「大衆化」の内実に対する相当な意見の相違があつたことは間違いない。とはいっても、放送メディアのもつ大衆性に対する期待自体は共通していたであろう。

また、メディアの大衆性という点では、この『開拓村』が放送された「婦人の時間」という番組枠にも注目する必要がある。この番組は「占領期にCIEが、家庭に閉じ込められた個々の女性視聴者の眼を外に向けさせ、自らの権利と自由とを理解させる社会教育の一環として始めた」<sup>(5)</sup>ものであり、ニュースや時事問題についての解説・討論会の他に音楽や劇、録音ルポルタージュなどバラエティに富んだ構成で、一九四五年一〇月から六三年三月まで放送されていた。当初は三〇分番組であつたのが人気に伴い五五分へと延長され、また、放送日も月曜・金曜の週五日であったのが、一九五四年からは一日延長され、月曜・土曜までの週六日になるなど、主婦層に高い人気を誇るプログラムであった。一九五三年に放送文化研究所が行つた婦人番組意向調査では、「この番組から政治上、社会上の理解や知識を得た」と答えた「労務者の家庭婦人」は全聴取者の実に七八パーセントを占めたという。<sup>(6)</sup> 戦犯問題と平和運動との接続を図った『壁あつき部屋』、松川事件の背後にある農村の貧困問題を指摘した映画シナリオ『不良少年』（一九五四年、家城巳代治監督による映画化が構想されたが実現はされず）など、この時期の安部は小説よりも広い受容層を期待できるメディアにおいてアクチュアルな創作を行つており、聴取者層や人気の高さを考えても、「婦人の時間」という番組枠はまさに格好の舞台であった。

『開拓村』は全三部のうち、第一・二部と第三部とでは舞台や

登場人物が異なつてゐるため、実質的には二部構成の劇となつてゐる。これに關係して、番組欄では第一・二部は「社会劇」と紹介されているのに対し、第三部は「ドキュメンタリー・ドラマ」と紹介されている。前半の舞台となつてゐるのは「中部日本のある高原地帶」であり、かつては軍用地であつたこの地に一九四七年、戦後開拓の一団が入植する。しかし地元の地主たちは彼らを受け入れるつもりはなく、団に用意されたのは水が出ない土地であつた。第一部と第二部とでは、この開拓初期の苦労が一九五五年の時点から回想的に語られており、その冒頭は以下のナレーションから始まる『開拓村』本文の引用は全て『安部公房全集』第五巻、新潮社、一九九七年に拠る。以降、貢数だけを記す。

なお引用内の「」は改行を示す)。

開拓村は、まさにその名が示すように日本の「へき地」であり、隅つこの生活である。／しかしそれは生長しようとする日本の姿であり、生きようとする日本の素顔でもある。／だからここにはつねにその時々の日本人の苦しみやよろこびが大きくうつし出されているのだ。／食糧問題、失業、引揚者、人口問題、一二三男対策、軍事基地……一つとして開拓とむすびつかぬものはない。開拓民の運命は、日本人の人々の運命と奥深くむすびついてゐるのである。／戦後十年……開拓村についても一つの歴史が語られる時がき

た。(二八九頁)

まず開拓村は「日本のヘキ地」、「隅っこ」として位置づけられ、「食糧問題、失業、引揚者、人口問題、一三男対策、軍事基地」など、日本社会が抱え込む数々の矛盾の結節点として聴取者に印象づけられている。そして「戦後十年……開拓村についても一つの歴史が語られる時がきた」という言葉は、これまで開拓村の歴史が語られてこなかつた、あるいは、語られない歴史があつた、ということを示している。それでは、語られてこなかつた開拓村の「戦後十年」の歴史とはいかなるものであつたのか。それは他の「戦後十年」の歴史どのように異なるのか。

本稿の目的は、『開拓村』の前半部分である第一部・第二部を分析することで、安部が描こうとした「戦後十年」とはいかなるものであつたかを明らかにすることにある。その上で特に注目したいのが、作中に登場する開拓団が満洲からの引揚者を中心に結成されていること、つまり、開拓村の戦後十年とは、同時に引揚者たちの戦後十年でもあつた、ということである。戦後開拓者たちを引揚者として捉えたとき、そこから見える「戦後十年」とは一体どのようなものであつたのか。またそこで見出される問題は、引揚げという歴史的経験を語るうえでどのような意味を持つのか。

## 「帰郷」の物語について

「満州からの引揚者を中心とした一団」(三〇五頁)と紹介されているように、作品に登場する開拓団員の多くは戦前の満洲開拓移民でもあり、団の中心人物である組合長の堀も満洲開拓を経験した人物と設定されている。これは戦後開拓の実情とも一致しており、一九四九年年末時点では引揚げた旧満洲移民六万五二九六名のうち、約四割にあたる二万六四九九名が戦後開拓に参加している。<sup>⑦</sup>

日本の敗戦時、「外地」在住日本人の数はおよそ六六〇万人と推定されているが、その殆どは日本の敗戦とともに「内地」へと「帰還」することになり、一九四六年未までには約五〇〇万人が日本へと引揚げてきた。<sup>⑧</sup> 一九五〇年前後にはこうした引揚げを体験した人びと、特に旧満洲地域からの引揚者による手記が相次いで世に出されることとなり、藤原てい『流れる星は生きている』(日比谷出版、一九四九年。これは三益愛子主演、小石栄一監督により映画化もなされた)、森文子『脱出行』(開顕社、一九四八年)、『秘録大東亜戦史 満洲篇』(富士書苑、一九五三年)などが刊行されている。「引揚げを体験するためには、(植民地の現地に)出かけるという行為が先行するが、敗戦後の引揚げを論ずるときには、その往還の「還」しか扱われないことが多い」といわれるよう、これらの手記においても敗戦以前のことは殆ど記述されておらず、何故そこで敗戦を迎えることとなつたのか、という問いは意識されていない。多くの手記は

一九四五年八月のソ連軍侵攻前後から書き起こされており、飢えや寒さ、ソ連軍や「匪賊」による暴力など、引揚げの途上味わつた困難、苦労に大部分の記述が当てられている。そして最終的な目標として設定されているのが「祖国」日本への帰還である。彼・彼女らが体験した暴力が過酷なものであればあるほど、「祖国」への切望は高められ、語られる引揚げは「帰郷」の物語として提示される。手記には引揚げの途上に起った日本人集団内部の様々な諍いが記述されているが、こうした体験は「日本人」という共同性の無根拠さを暴露し、「民族」の枠組みを相対化しうるものである。しかし、その終点に「祖国」が置かれることにより、「本来はトランクナショナルであつたはずの体験」は「ゴールとしての「日本」を目指す「帰郷」の物語としてナショナルな記述で覆<sup>(10)</sup>われてしまつことになった。

「呼べどこたえず」は黒河省遼克県双河鎮に入植した青森郷開拓団の引揚げを描いたものであり、その記述はやはりソ連軍参戦の前日から始められている。交通手段がなかつたために徒步での南下を余儀なくされた開拓団の人々は飢えや寒さ、そして現地人からの襲撃により次々と命を失い、四七一名いた団員も、ハルビンの日本人世話会に保護された時には一〇〇名足らずとなつていて。開拓団はその後新京の日本人収容所に移送され、そこで引揚船への乗船命令を待つことになる。いつ引揚げの目途が立つのかという不安を抱えながらも、なんとしても生きて帰るのだ、という決意を新たにすることころで手記は閉じられるが、その結末部には以下のような団員たちの会話がある。

「総団長さん、おら今日、満人から、内地では二千万人の餓死者が出たつて聞いたけど……」／隅の方にいた女が乗り出していった。／「多分、デマでしようがいざれにしろ、内地の生活が楽でない事だけは、たしかです」／「おら、今帰つたつて困るなあ。もう少し、内地の生活が楽になるまで、ここで働いていたほうがいいかな」／「何いってるだ。馬鹿だなあ、発疹チフスにでもなつたらどうする。おらどんな事をしたつて内地へ早く帰りたい」／「そうだ、そうだ。一日も早く帰えらなければやあ。おら、二千万人の中へ入つて餓死したつていいよう」<sup>(12)</sup>

が与えた影響を見て取ることもできる。

「二千万人の中へ入つて餓死したつていい」という団員の言葉は、引揚者たちにとつて「内地」＝祖国が生死を超越したところに存在していることを意味する。彼・彼女らは生き延びるために「内地」を目指すのではない。たとえその先に死が待つてしようとも、そこに帰らずにはいられないものとして「内地」＝祖国は捉えられており、その思いだけが団員たちの生を支えたのだった。これらの手記に綴られた「帰郷」の物語は「日本人」、「日本国民」という枠組みを自明のものとして強化すると同時に、「大日本帝国」の記憶を後景に退かせてしまう。何故彼らは敗戦を「内地」ではない地域で迎えることになったのか、という問いはなされず、「大日本帝国」と「日本国」の違いを無視する形で「帰郷」だけがクローゼアップされている。

また、こうした物語に対応するかのように、引揚者たちを「内地」で迎え入れる立場からも、「日本国民」の「帰郷」という定型を強化する言説が生み出された。東京都在外同胞帰還促進留守家族連盟が編纂した『引揚者 留守家族のための生活読本』（東京都在外同胞帰還促進留守家族連盟、一九五〇年）の冒頭に置かれた「引揚者の方々のために」は、以下のように呼びかけている。

引揚者の皆様永い間ほんとうに御苦劳様でした。私達日本国民の身替りとなつて、異国での五年有余の抑留生活は国内の人々が到底想像だに出来ない辛苦が伴つていたことであろうことを思うと、自ら頭の下る思いが致しますと同

時に、あらゆる辛酸に打勝つて晴れて祖国の土を踏まれた皆様方に心からなるお喜びを申し上げるものであります。（中略）武器を捨てた平和日本再建は、自由と民主主義によつてあらたなよそいおこらして、世界の平和へと大きな希望をかけて進んでいます。この八千万国民のまごころからなつた平和国家建設への進軍は、皆様方の参列をどんなに力強く喜んで迎へていることでしょう。（中略）さあ、引揚者の皆さん、明日といわずに今日只今から新しい平和日本再建のために、民主日本建設のために力強い前進を開始いたしましよう。<sup>〔13〕</sup>

ここでも、引揚者たちの苦難が何故生まれたのかは問われることはなく、「私達日本国民の身替り」というように、引揚者たちの悲劇は戦後「日本国民」の物語へと組み込まれることになる。引揚者たちを「晴れて祖国の土を踏まれた」人々としてなる。引揚者たちを「晴れて祖国の土を踏まれた」人々として歓待し、「民主日本建設」に突き進む「八千万国民」の一員へと組み入れることで、戦後「日本国」の復興の物語が作り上げられていく。このようにナショナルな感情を強烈に喚起する言葉で彩られた「帰郷」の物語が、一九五〇年代半ばには定型的な引揚げの語りとして定着することとなつた。

しかし、「祖国」への帰還をゴールとする「帰郷」の物語では、その後、つまり「帰郷」後に「内地」で営まれた引揚者たちの「戦後」が視野の外に置かれてしまう。果して引揚者たちは「平

和国家建設への進軍」にスムーズに「参列」することが許されたのか、「帰郷」の後に続く「戦後」を引揚者たちはどう生きたのか。その意味で、引揚げの過程ではなく、彼・彼女らの「戦後十年」を描こうとした『開拓村』は、既存の引揚げ物語が取りこぼしてしまったものを問うた作品として捉えることができる。また、「一九五〇年前後に、引揚げの経験を公刊できた人びとは、何よりも、時間的・経済的にゆとりのある階層」<sup>14)</sup>「書く」という行為に抵抗が少ない階層<sup>14)</sup>に限られていたことにも注意しなければならない。では、「帰郷」の物語が生み出した定型的引揚者イメージ（と、それを利用した戦後の「日本国民」意識醸成の戦略）に対し、『開拓村』が描き出したものはどのように関係にあつたのか。

### 〈帰るべき郷〉を持たない人々

『開拓村』に描かれている人々は戦前・戦後と二度の開拓を経験している。作中の会話から、その歴史を再構成すると、彼・彼女らが満洲開拓に旅立つたのは一九三七年であり、敗戦と引揚げを体験したのち、戦後開拓へと向かったのは一九四七年となっている。この一九三七年と一九四七年というのは、戦前・戦後の開拓における一つの転換となつた年でもあつた。戦前の満洲移民事業は一九三二年の満洲国成立の時期に始まり、一九四五五年までの一四年間で約二七万人を農業移民として

送出しているが<sup>15)</sup>、開始当初は応募資格が在郷軍人に限られるなどの限定的・試験的なものにとどまつていた。しかし一九三六年、広田弘毅内閣の成立に伴い掲げられた七大国策の一つに満洲移民が位置づけられたことで、事業は本格的な国策移民へとその性格を変えることになる。同年八月には「二十ヶ年百万戸送出計画」が発表されているが、一九三七年はこの計画の実施初年度であり、いわば国策移民元年と呼べる時期にあたる。同年五月に出された『満洲移民第一期計画実施要領』では、その目的と対象者についてこう書かれている。

日満不可分関係ヲ実質的ニ強化シ満洲国ヲシテ健全ナル  
発達ヲ遂ゲシムル為メニハ多数ノ日本人移民ヲ送出シ同國  
ノ産業文化ノ開発ニ資スルト共ニ五族協和ノ理想ヲ顕現セ  
シムルコトハ我対滿政策ニ最モ重要ナル事項ナルトコロ翻  
ツテ我国ノ実情ニ鑑ミルニ人口ノ增加年々百万人ニ及ビ資  
源ノニ二伴ハザルモノアルノミナラズ農村ノ情勢亦匡救ヲ  
要スルノ実情ナルヲ以テ対滿大量移民ノ送出ハ現下ノ状勢  
ニ照シ最モ緊要ナル事項ナリトス<sup>16)</sup>

農業集団移民ノ募集ニ付テハ差当リテハ内地農村ノ実情  
ニ鑑ミ成ル可ク東北ソノ他ノ窮乏地ニ重点ヲ置クモ特殊ノ  
府県ヲ除キ全国各府県ヨリ之ヲ募集セントス而シテ之ガ実  
行ニ当リテハ農林省ト連絡ヲ保チ経済更生指定村ヲシテ順

次土地ト人口トノ調和ヲ考慮シタル農村経済更生計画ヲ樹立セシム成ル可ク耕地ノ狭小ナル地方ヨリ多数ニ募集スルモノトシ尚ホ同一地方出身者ヲ以テ成ル可ク一移住村ヲ構成セシムル様考慮スルモノトス。<sup>(17)</sup>

滿洲移民政策は「人口ノ増加年々百万人ニ及ビ資源ノ之ニ伴ハザル」、「農村ノ情勢亦匡救ヲ要スルノ実情ナル」という国内矛盾を解決するための方策として構想されたものであり、送出の対象が「成ル可ク耕地ノ狭小ナル地方ヨリ多数ニ募集」されていることからも明らかなように、過剰人口問題対策という側面も持ち合わせていた。そして日中戦争が開始すると、この移民事業は「滿州國の支配や対ソ作戦上の後尾兵力としての側面」が強調されることになり、「滿州移民も、日本帝国の国益を守るための国策推進者と位置づけられ」ていった。<sup>(18)</sup>

一方、一九四七年という年も戦後開拓の一大転換点にあたる。戦後開拓は一九四五年一〇月二六日、農林省内に開拓局が設置されたことから出発している。これを職掌機関として一月九日、「緊急開拓事業実施要領」が閣議決定された。

終戦後ノ食糧事情及復員ニ伴フ新農村建設ノ要請ニ即応シ大規模ナル開墾、干拓及土地改良事業ヲ実施シ以テ食糧ノ自給化ヲ図ルト共ニ離職セル工員、軍人其他ノ者ノ帰農ヲ促進セントス。<sup>(19)</sup>

「食糧ノ自給化」だけでなく「離職セル工員、軍人其他ノ者ノ帰農ヲ促進」することが目的に挙げられているように、戦後開拓は復員者・引揚者により増大した内地の人口問題対策という性格も帶びていた。そしてこの実施要領に基づき、戦前に作られたいた食糧増産隊が、一九四六年、開拓増産隊へと改称される。「昭和21年度開拓増産隊実施要綱」の「趣旨」はこう説明されている。

農家2、3男、復員者、戦災者等ノ中、開拓興國ノ熱誠ニ燃ユル青壯年ヲ結集シテ隊ヲ編成シ開墾干拓大規模土地改良等ニ挺身セシメ併セテ其ノ実践ヲ通ジテ開拓農民タルニ必須ノ精神技術ヲ体得セシメ隊期間満了後開拓地ニ入植新農村ノ建設ニ当ラシメ以テ開拓国策ノ完遂、食糧増産ノ達成ニ寄与シ日本再建ノ基盤ヲ確立セントス。<sup>(20)</sup>

対象とされているのが「農家2、3男、復員者、戦災者」、つまり国内に土地を持たない人々であるとともに、この政策が単に「食糧増産ノ達成」だけを目的としたものではないことが示されている。「過剰人口に農地を与え、食糧を生産すること」で、人口問題と食糧問題（さらには治安問題）を同時に「解決」しようとしたのが戦後の緊急開拓であつた<sup>(21)</sup>。ただし、農業適地の判断が杜撰であつたことや参加者の多数が農業未経験

者だったこともあり、緊急開拓は事業としては失敗し、その拙速な点は「緊急開拓の施策は、それこそ棄民政策そのもの」と評されている。<sup>(22)</sup>

しかし敗戦直後の混乱が徐々に収まり、社会状況が安定を回復していくにつれ、開拓の性格も変更されていった。一九四七年一〇月二四日、緊急開拓事業実施要領は改訂され、「緊急」の二文字が外された「開拓事業実施要領」となる。その「方針」は以下のように書かれている。

国土資源の合理的開発の見地から開拓事業を強力に推進して、土地の農業上の利用の増進と、人口収容力の安定的増大を図り、以て新農村の建設に寄与することを目的とする。<sup>(23)</sup>

それまでは「戦災者」など対象を規定する文言があつたが、改訂後の要領にはそうした記述は見当たらない。この時点で開拓の性格は転換し、「難民処理や失業対策としての開拓」から「食糧を生産するための開拓へ」シフトしたのである。<sup>(24)</sup> 杜撰だつた入植者の選定は厳格化され、人口問題対策としての側面は後景化することとなつた。

大半が農業未経験者である『開拓村』の人々はこの転換がなされる直前、つまり緊急開拓期の最終盤に入植したと考えられる。引揚げの先に待つていたものが緊急開拓であつたというこ

とは、結局「祖国」は彼・彼女らに居場所を与えることはなかつたことを示している。戦前に過剰人口として「内地」から送された人々は、ここで再度「棄民」の経験を味わうことになつた。どれほど戸を掘つても水が出ないことにいら立ち開拓地を去ることを考えた団員に対し、組合長の堀は「私たちはみんな、生きるか死ぬかでやつて来たんだよ。こうしなきや、生きていけなかつたんだ…これでも、いちばん確かな道だつたんだよ」（二九四頁）と諭しているが、これは引揚げた先の「祖国」が、団員にとつていかに冷淡なものであつたかを物語つている。

そもそも、「多くの満州移民は、出稼ぎではなく骨を埋めるつもりで、全財産を処分して満州に移住していたので、引き揚げても帰るべき家もなく耕すべき田畠もなかつた」<sup>(25)</sup>以上、その引揚げは「帰郷」とはなりえない場合が多かつた。旧満洲移民の約四割が戦後開拓に赴いたという事実は、そうした事情を端的に物語つており、住むべき場所を与えられなかつた彼らは「ヘキ地」「隅っこ」にて戦後を過ごすこととなつたのである。こうした人々の存在は、当時支配的であつた「帰郷」の物語が演出する「日本国民」による「民主日本建設」という公的な「戦後」を拒否し、それが覆い隠そうとする「日本国民」間の亀裂、裂け目を顕示する。入植先の地元農民たちが開拓団員に対する姿勢はその象徴であろう。

満洲帰りに東京の食いつばぐれだらうじやないか。おまけ

に半分方、しろうとだちうことだ。薄っぺれえ手の皮で、百姓ができるくれえなら、なんでわしらが腰まげて歩くことありますかね。（二九二頁）

わしは、ああいう流れもんが村に入つてくるんがすかんのじや。（中略）わしらは、立場上な、村の平和ちうことを、第一に考えんといかんのじや、町から來た連中は、気がすさんどるでなア……（三〇一頁）

村の人間たちは開拓団を同じ「国民」として受け入れること

はなく、それどころか「村の平和」を乱しかねない異質な他者として排除しようとする。開拓団の人々は「帰るべき郷」を持たなかつたために「へキ地」へと送り込まれながら、そこでも「満洲帰り」「流れもん」として差別・排除されてしまう。農家の子供たちからも「開拓乞食」として嘲笑されてしまうなど、開拓者／引揚者たちは戦前・戦後を通じて日本社会から疎外され続ける存在として描かれている。

こうして「開拓村」では、「帰郷」の物語に回収されずに「へキ地」へと周縁化され、「民主日本建設」の「戦後」からは排除されてしまう引揚者たちの姿が捉えられているのだが、作中には、彼ら同様、定着すべき土地を持たず、「民主日本建設」の「戦後」からも取り残された人々が登場している。それが農家の二、三男から構成された青年会である。農村の二、三男たち

は戦前から過剰人口層として問題視されていたが、敗戦後は軍の解体、都市産業の潰滅等によつて多くの人口が農村に還流し、ために、状況はさらに悪化することとなつた。<sup>26</sup>

村ん中で土地に困つとるんじやね工か。親方どもにそんな仏心がありや、山なんぞとづくに開放されとるわ。開拓の連中が入るまえじやつたが、青年会で二三男対策の問題が出てよ、おれが代表で山の開放を役場に持ちこんだらよ。親方ども何んちゅつたと思うね。アカじや、とこう言いおつた。（三一二頁）

自らの土地を持つことを許されなかつた彼らは、未耕作地の解放という正当な要求でさえも「アカ」として拒絶される。「この中では希望も愛情も信頼も引き裂かれ、養分を吸いとられて、ただボスたちとボスでないものという関係だけが、凶太く生きのびていく」（三一〇頁）というように、敗戦後の民主化改革の影響を受けることなく、旧来の封建的権力構造が温存されている農村の姿がここにはある。地元農民／開拓団という対立だけでなく、地主／小作農、長男／二三男という農村内部の亀裂も描くことで、安部は「民主日本建設」を目指す「日本国民」の物語を否定してみせる。

こうした状況下で、第二部の終盤、引揚げの際に両親を失い孤児となつた少年が、村の子供たちから暴力を受ける事件が発生する。孤児となつた少年が、村の子供たちから暴力を受ける事件が発生する。

生する。この事件をきっかけに、静的であつた農村の権力構造にひびが生じるようになる。開拓団の組合長である堀は、青年団に以下のように呼びかける。

私はみんな、あんたらと同じ境遇じゃないか。なあ、あんたらと同じく、百姓の二三男坊だ。それが、増産々々というわけで、いい具合に満洲に開拓に送られてよ、それが、敗戦で、半分以下の人間に減つて帰つてきたんですわなあ。たとえば、この子はみなし児じやが、この子の父親も農家の三男坊主だった。見てやつてくれ、十年前のあんたらが、十年後に残したみなし児ですわ。（三一九頁）

耕地を与えられないために過剰人口として問題視される「百姓の二、三男坊」として、開拓団と青年会の共通点が強調される。開拓民と青年団とが団結した「開拓村」は、従来の農村共同体にかわる新たな共同体として出現したのである。日本社会から周縁化された人々の連帯により確立された開拓村は「電線がかかり、トラックが通れる橋がかかり、一日に一度赤い自転車をふんで郵便配達夫が往復する」（三〇五頁）ほどにまで発展するのだが、それは敗戦と占領により遂行された公的な「戦後」ではなく、そこから放逐された人々が自らの手で獲得した「戦後」である。その成功のイメージが描かれながら、第二部は幕を閉じている。

### 満洲開拓移民の加害責任をめぐって

以上みてきたように、『開拓村』第一部と第二部では、戦前・戦後を通じて国策により周縁化された人々の苦闘を通じ、「民主日本建設」という公的な「戦後十年」への問い合わせがなされている。祖国日本への帰還という形式で引揚げを語ろうとする「帰郷」の物語は、敗戦により動搖した日本のナショナリズムの再興に寄与するものであった。これに対し、「帰郷」出来なかつた引揚者として戦後開拓者を取り上げた『開拓村』は、ナショナリズムに回収されない形で引揚げを語る可能性を追求した作品として位置づけることができる。

ただし、『開拓村』が先行する引揚げの語りと全く対照的な位置にあるというわけでもない。「帰郷」の物語では引揚げに先行する植民行為は殆ど語られないという特徴があるが、『開拓村』もまた、一九三七年から一九四七年までの十年間、つまり開拓団の人々の満洲体験については全く描いていないのである。そのため植民者であつたという彼等の過去は意識されず、その複雑な加害／被害の関係性は捨象されており、団員たちはいわば純然な被害者として位置づけられる。それは引揚げ時に遭遇した暴力を強調することで、引揚者たちを単純な被害者として描いてしまう「帰郷」の物語と本質的には変わりない。

ただ、ほぼ同じ時期、安部は自身の満洲体験についてこうも

書いている。

私が育つた奉天というところは、あの殺風景な満州の中でもとくに殺風景な町である。（中略）それでも、その殺風景

さにかえつて心ひかれるとしたら、それはやはり故郷であるためだろうか。たしかに、故郷に準ずる町ではある。しかし、故郷であると断言できないのはなぜだろう。私の父

は個人的には平和な市民であった。しかし日本人の全体は武装した侵略移民だった。たぶん、そのせいで、私たちは奉天を故郷と名乗る資格をもたないのだ。<sup>(27)</sup>

たとえ「個人的には平和な市民であった」としても、「武装した侵略移民」である「日本人」の一員として、そこには負わなければならぬ責任が存在することを安部は認識していた。にもかかわらず、『開拓村』では開拓移民たちの行為が問われることはなかつた。では何故、安部は開拓団の満洲体験を描こうとはしなかつたのか。ここには、当時の安部が農村の封建性に対し強い関心を抱いていたことが関わっている。

一九五〇年代半ばまでは、安部は封建性の問題をそれほどは重視しておらず、そのために岩上順一からは「今後諷刺の対象をファシズムや軍国主義ばかりでなく、労働者農民をとりかこむ社会環境のなかの封建的な残存物にさしむけ」るべきではないかという指摘も受けていた。<sup>(28)</sup>その認識を安部が改めたの

は、松川事件の取材で訪れた福島県の農村での体験である。人は身売買を道徳的な悪とは認識しない農村の人々との意識の違いに「自分が何という観念的なヒューマニストであつたかを痛感した」安部は、次のように述べている。

村という長い間の封建的な共同体の生活の中では、まったくの個人的な動きというものは存在しないのであって、体面ということが、一番のいつもつきまとう問題となつてゐる。人身売買をしてもそれは村八分の原因とはならないが、それが新聞にると、それはもう完全に村八分の理由となるのだ。／このような状態の中では、基本的人権をいくら云々しても農民はけつしてうけつけない。やはり農村の慢性的な貧困化問題とか、山林や土地所有の根本的問題から農民問題をとりあげていかなければ解決のつかない問題だとあらためて考えたわけである。<sup>(29)</sup>

ここで安部が指摘しているのは、自由な個人というものが成立しない、それを許さない農村の封建的構造である。この取材の経験をもとにして、安部は「死んだ娘が歌つた……」（『文学界』一九五四年五月）という小説を書いている。貧しい村の少女を語り手とするこの小説では、抑圧された人間の行為は「自由意志」に基づくものなのか、その責任を問うことは可能か、と

の工場で働いていたのだが、一時帰休にあい、その仕事すらも失つてしまふ。途方に暮れた彼女は工場の寮長にどうにか東京での仕事を斡旋されるが、待ち受けていたのは売春の強要だつた。彼女は何とか拒否するものの、結局それ以外に収入を得る手段はなく、追い詰められた末に自殺を選択する。東京へ出るか否か、売春を許容するか否か、そして自殺するか否か、は全て「自由意志」という語で処理されているのが特徴だが、では、彼女にとつてそのようなものはありえたのか。少女は「自由意志」についてこう呟いている。

その晩私は逃げて帰ろうかと思いました。主人が恐かつたのではありません。自由意志が恐かつたのです。でも町は海のようで、私は迷つてしまふにちがいないのでした。泳いでも、泳いでも、向う岸にゆきつけず、私はおぼれてしまふにちがいないのでした。行きついたと思つても、それは岸ではなくまたべつの海かもしけないのでした。／町も海、駅のプラットフォームも海、汽車も海、工場も海、そしてきつと私の家も海…（中略）海は町から私の部屋にまで入りこんできました。私は、自由意志で、おぼれてしまいました。「私がわるかつたんじやないものね」といながら、私は私の死体の顔をなでつづけました。<sup>30)</sup>

「私は、自由意志で、おぼれてしましました」とあるように、貧困により選択の余地を与えていない少女にとつて、そこに本来の意味での「自由意志」などは存在しない。それゆえ、自身の行為に責任を感じることではなく、「私がわるかつたんじやないものね」と呟くのである。「強要」された「自由意志」という矛盾、そこに本当の意味での主体性・個人は存在しない。少女の行為を「自由意志」に基づくものとし、その責任を問うこととは、彼女を追い詰めた構造的な暴力を不問に付すことと同様である。「ヘキ地」「隅っこ」へと追いやられ、「こうしなきや、生きていけなかつた」開拓団の人々もやはり「自由意志」とは無縁であり、その点では「死んだ娘が歌つた……」の少女と共に通している。安部が開拓団の過去を描かず、その加害性を問わなかつたのは、周縁化された人々は、自らの行為に責任を持つことが可能なのか、という問題が関係している。ただそこでは、結果として加害の側に立たされた、という複雑な問題は捨象されてしまふことになり、植民される側からの視点を決定的に欠くこととなつた。開拓地を「ヘキ地」「隅っこ」とする枠組みは結局はナショナルなものでしかない以上、この作品は当初からそうした限界を抱えこまざるを得なかつたのである。

しかし、こうした限界はあつたにせよ、引揚げという経験を引き起された大規模な人口移動＝「難民」化の文脈で捉えるべきとする道場親信は、以下のように書いている。

『フェンスレス』オンライン版 第3号（2015/05/20発行）  
占領開拓文化研究会 senyokaitaku.com

「難民」の流れは、その後もさまざまな形での暴力の連鎖によって生み出されていった。「日本難民」はその連鎖の中に位置づけられなければならない。同時に、彼らが「難民」となる前には、自らが「難民」を作り出す存在であった、ということを切り離して考へることはできない。敗戦による「難民」化、すなわち「被害者」化としてとらえ、それが「日本人の日本」に「帰還」して「平和」を得た、というような、平板な「国民史」に閉じ込めないこと。「帰還」した「日本」は決して彼らを「難民」から救い出すものではなかつたのだということ。彼らは何度でも「難民」化するだろうということ。<sup>(31)</sup>

満洲開拓と戦後開拓という二度の「棄民」となつた人々を描いた『開拓村』が明らかにしたものでは、まさに「日本」は決して彼らを「難民」から救い出すものではなかつた、「彼らは何度でも「難民」化する」ということに他ならない。そして『開拓村』で見出された、「帰郷」とはならない引揚げというモチーフはその後、『けものたちは故郷をめざす』(一九五七年)に受け継がれており、満洲体験・引揚体験に対する安部の認識を考える上でも、『開拓村』という作品は重要な位置を占めている。

## 注

(1) 『開拓村の苦心』『朝日新聞』一九五五年九月八日朝刊、五頁。

(2) 普及率や契約件数は日本放送協会編『NHK年鑑 1957』日本放送出版協会、一九五六、四四四頁、に掲る。

(3) 大林清『大衆小説と放送劇—大衆放送劇について—』『放送文化』一九五二年八月。

(4) 内村直也「放送芸術の確立へ」『放送文化』一九五五年一月。

(5) 岡原都『戦後日本のメディアと社会教育—「婦人の時間」の放送から「NHK婦人学級」の集団学習まで』福村出版、二〇〇九年、三二頁。

(6) 日本放送協会編『NHK年鑑 1955』財団法人ラジオサービスセンター、一九五四年、九一—九二頁。

(7) 農地改革資料編纂委員会編『農地改革資料集成』第一六巻、財団法人農政調査会、一九八二年、九六六頁。

(8) 厚生省援護局編『引揚げと援護三十年の歩み』厚生省、一九七七年、一〇〇頁。

(9) 成田龍一「引揚げ」に関する序章『思想』二〇〇三年一月。

(10) 前掲成田龍一「引揚げ」に関する序章。

(11) ちなみにこの本には元満洲国開拓総局長東満総省省長五十子巻三の序文が寄せられているが、そこでは引揚げの途上に亡くなつた人々が「開拓の英靈」と位置づけられている。

(12) 藤原てい「呼べどいたえず」池田佑編『改訂縮刷決定版 秘録 大東亜戦史 満洲篇』富士書苑、一九五四年、二六八頁。

(13) 引用は『海外引揚関係史料集成(国内編)』第一六巻、ゆまに書房、二〇〇一年に掲る。

(14) 成田龍一『戦争経験』の戦後史 岩波書店、二〇一〇年、九八頁。

(15) 蘭信三『「満州移民」の歴史社会学』行路社、一九九四年、四五  
頁。

(30) 安部公房「死んだ娘が歌つた……」『文学界』一九五四年五月。  
(31) 前掲道場親信「戦後開拓と農民闘争」。

(16) 拓務省拓務局編『満洲移民第一期計画実施要領』拓務省拓務局、  
一九三七年五月。

(17) 前掲拓務省拓務局編『満洲移民第一期計画実施要領』。

(18) 前掲蘭信三『「満州移民」の歴史社会学』、五七頁。

(19) 引用は、農地改革資料編纂委員会編『農地改革資料集成』第一  
一六巻、財團法人農政調査会、一九八二年、四三五頁。

(20) 「昭和21年度開拓増産隊二閥スル件」。引用は開拓20周年記  
念事業会内戦後開拓史編纂委員会編『戦後開拓史（資料編）』全  
国開拓農業協同組合連合会、一九六八年に拠る。

(21) 道場親信「戦後開拓と農民闘争」『現代思想』一〇〇一年一月。

(22) 野添憲治「開拓農民の記録 農政のひずみを負つて」日本放送  
出版協会、一九七六年、一二七頁。

(23) 引用は、前掲開拓20周年記念事業会内戦後開拓史編纂委員会  
編『戦後開拓史（資料編）』一五頁。

(24) 前掲野添憲治「開拓農民の記録 農政のひずみを負つて」、  
一四一頁。

(25) 前掲蘭信三『「満州移民」の歴史社会学』、一九五頁。

(26) 葛西嘉隆「農村二、三男問題の推移と現況」『職業安定広報』  
一九五三年五月。

(27) 安部公房「奉天——あの山あの川」『日本経済新聞』一九五五年  
一月六日。

(28) 岩上順一「創作方法と国民文学」民主主義科学者協会・芸術部  
会編『これから文学 国民文学論』厚文社、一九五三年、  
二三五頁。

(29) 安部公房「常識と違う農村意識 都市の孤立性と通ずる封建制」  
『一橋新聞』一九五四年五月一〇日。



# 昭和前期の図像学

## ガラス乾板から浮かび上がる群像

伊藤 純

図像学 (Iconography) は元来、ヨーロッパ中世絵画に埋め込まれた一定の宗教的意味を示す“符牒的”図像を探索する学問だった。近代に至って、広く画像総体から読み取れる情報を探索し論じるものとなり図像解釈学へと展開するが、今われわれが虚心に図像が訴える意味を受け止めようとするとき、さらなる拡大解釈が必要になってくる。

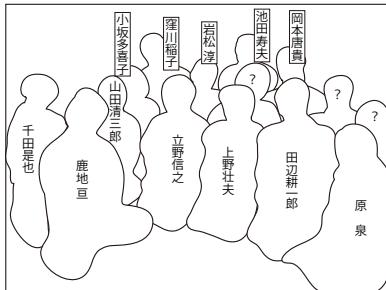
小さな図像が、さまざまの、とりわけその“人間”が時代と関わり合って実在する有り様を、符牒的意味を越えて伝えてくる。そして図像は、それを見るものの観察態度に対応して多様な意味を開示してくる。

図像1に示す写真は、小林多喜二虐殺直後の写真としていろいろな刊行物に掲載されている。ただ、どの刊行物でもこの写真が、いつ誰によって、どのような状況下で撮影されたものか記載されていない。私は従来、小林多喜二虐殺直後、官憲が厳しく監視している状況下で、遺骸が置かれた小林宅に、一私人がカメラを持ち込んで撮影するというの是不可能だろうから、

ところが、今回見出されたガラス乾板の中に、この写真のネガが発見されたのである。さらにもう一枚、ほとんど流布されないか、と考えていた。

——一九三三年一月二十一日深夜の“小林多喜二”

数十枚のガラス乾板（大名刺判 [6.5cm × 9cm] その他）が、貴司山治の遺品の中から発見された。デジタル化してポジ像に



図像 1-2 : 小林多喜二の虐殺遺骸を前にした人々 人物名

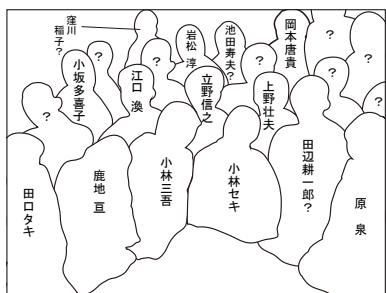


図像 1 : 小林多喜二の虐殺遺骸を前にした人々

関連の情報を検討してみると『新日本文学』一九五〇年二月号<sup>(1)</sup>に掲載されている「小林多喜二の死とその前後」といふ座談会記録が、上記の図像の背景説明として整合するところが分かった。

そこであらためてこの座談会は、戦後三年余（一九四九年三月六日）、あの虐殺から十六年後という時期に開かれたものである。撮り損ないとも思われる手ぶれと露出ムラの激しいガラス乾板も見出された。（図像2）

この二枚のネガは子細に見て、何か既存の紙焼きの印画など複写した形跡はなく、二枚ともオリジナルのネガ原版だと判断される。



図像 2-2 : “遺体を前にした人々” 人物名



図像 2 : ぶれの激しい “遺体を前にした人々”

その後の事態の推移がかなりよく復元されているように思われる。

それによると、小林多喜二が築地警察署内で死亡したという情報は、翌二月二十一日午後のラジオで報じられ、夕刊各紙に大きく掲載され関係者の知るところとなる。この段階から、当時「時事新報」

行わされたものである。中野重治の自宅を借り（中野自身は要務で旅行中）多喜二の母セキさんはじめ十五人が集まり、半日がかりで行われた。既に記憶の錯誤や食い違いがいくつか現れ、ときて、総体として、複数の当事者の陳述の突き合わせによって、虐殺直

行わされたものである。

の記者だった笹本寅が<sup>(1)</sup>、新聞カメラマン（座談会では「前川」という名前が記載されている）を連れて関係者をフォローし事態の把握に重要な役割を果たす。

多喜二の遺体が、警察との厳しいやり取りの末に引き取られ

馬橋（現・東京都杉並区阿佐谷南二丁目）の自宅に安置されたのが

二十一日午後十時頃とされている。前記座談会によれば、安置

直後、医師安田徳太郎<sup>(3)</sup>が詳細な検屍を行い、拷問の痕が生々しい遺体の状況は、この座談会でも詳細に記述されている。その時、屍体の外況が写真撮影されており、この写真も広く流布しているが、撮影の背景はやはりほとんど説明されていない。

これも、前記座談会での立野信之の言葉「……僕は笹本からもらった屍体の写真も持っていた。」によつて笹本寅が時事のカメラマンに撮らせたものであることが想定できる。しか

も、立野の陳述は、官憲が小林家に出入りする人間をくまなく

検査しようとして

いる最中のこ

ととなつてゐる。

特高が張り込み、誰彼となく検査をかけるようになつたのは二十二日夕刻以降なので、笹本

は二十一日深夜、まだ官憲の張り込みが甘かつた時点で、安田医師の検屍に居合わせて遺体を撮影し、撮影したネガをすぐには現像焼き付けして、二十二日ないしそれ以降にわざわざ小林と親しかつた立野信之に手渡したことになる。笹本の、事態に対する強い“気持ち”が感じられる。

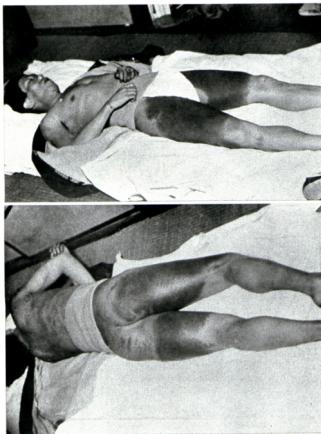
多喜二の遺体は二十二日、慶應大、東大、慈恵医大に解剖を

忌避され、空しく市内を経巡つた後再び馬橋の自宅に戻つた。

警察はこの動きに、虐殺の事実の公然化を怖れたのか、これ以降馬橋の自宅の警戒が著しく強化されたことが前記座談会で語られている。従つて、拷問の明白な証拠となる無残な遺体の状況は、二十一日深夜という警戒空白のわずかな瞬間に、笹本らによつて撮影され立野に手渡されたものであり、これが唯一“歴史”に残る図像となつたのである。

他方で、図像1、2は、まだ警察の妨害張り込みが行われる以前、二十一日の段階で貴司によつて撮影されたことが、同じく座談会での貴司の「……その晩僕がとつた写真があるが、女の人はおらんよ。」という発言で推定される。

この発言は江口渙が、二十一日夜、田口タキ、小林幸と、もう一人の女性が、安置された遺体の「右手の枕許にずらりと一列に坐つて」「一斉にワーッと声を挙げて泣いた。」という極めて具体的な陳述を行つたのに対して、そういう状況は写真から認められないと述べたものだが、ともかくこのことによつて、その夜、貴司がカメラを持っていて写真撮影していたことが分



図像3：小林多喜二の遺体の外況<sup>(4)</sup>

かるのである。

因みに、江口が物語った三人の女性のエピソードはおそらく、貴司や千田がデスマスク作成の手配のために遅れて馬橋に帰ってきた、それより以前の時間に起つたことであろう。

また、江口が名前を特定していない三人目の女性は、現在では、田口タキの小学校の同級生で親友の、後に劇作家となつた岩名雪子であると推定されている。

同座談会の記述によると、貴司は二十一日夕刻、夕刊報道で事態を知り、時事新報に笹本寅を訪ねて、警察の警戒下でも比較的行動しやすい新聞記者の笹本にフォローを依頼し、その後築地警察署、前田医院、築地小劇場などを経巡つて、集まつた人々と事態の対応にあたろうとした。

その築地小劇場に「多喜二の妻」と名乗る女性が突然現れる。原泉や貴司など居合わせた人々が「多喜二の妻」などと名乗つていると警察にどんな危害を加えられるかわからないので、何とかなだめて馬橋の小林宅にとりあえず赴かせた（この女性は伊藤ふじ子だと推定される<sup>⑤</sup>）。この「処置」にけつこう手間取つたようだ、その後貴司は千田是也などとデスマスク採取の準備のために別行動をとり、深夜に至つて馬橋にたどりつき、はじめて凄惨な遺体に對面する。

前記二枚（図像1、2）の写真は、この時に撮影されたものと考えられる。それは、著しい手ぶれ、めちやめちやなライティ

ングなど、通常なら失敗作として捨てられるレベルの写真である。しかし今に残るその図像からは、想像を超える異常な事態に直面した撮影者の動搖と切迫感が伝わつてくる。

大名刺判のカメラはジャバラのついた大きなカメラで、三脚を使うのが普通である。<sup>⑥</sup>まして深夜の暗い室内で、当時の感度の低い乾板では相当の長時間露出が必要となる。この二枚の写

真に關しては、著しいライティングの偏りや、人物に強い影が出ていることなどから閃光電球（フラッシュバルブ<sup>⑦</sup>）が用いられていると想像されるが、同時におそらく相当な長時間露出も併用されている。そのため、動かない障子の桟や多喜二の顔はいくらかましだが、「生ある」人物たちは長時間の静止に耐えられず動いているために、二重三重のブレが生じている。図像1の最左端、千田是也の右側の障子に人の顔が薄く浮かび上がつており、ネットでは「心霊現象」などというツイッターもあるが、これも長時間露出の二重像であろう。

図像2になるとブレに加えてピンボケと不適切なフラッシュで中央部分が白く飛んでしまつていて。

私はこの二枚の写真は、図像2がまず撮られ、ついで、遺体のまわりの人を入れ替えて図像1が撮られたと考える。図像2では、写真を撮るからといって、遺体と母親セキさんを中心自然に人々が聳集してきた生々しい雰囲気が生きている。右端で原泉が涕泣し、セキさんの左隣では、江口渙が多喜二の弟第三の肩に手をやつて、涙を拭つてゐる三吾の顔をカメラの方へ

向けようとしているのであろうか。その横の鹿地亘は頭を垂れて為すところがない風である。おそらく、慘憺たる遺体が運び込まれてそれほど時間がたっていない……医師安田徳太郎による屍体の検査を目の当たりにして打ちのめされた人々の姿が、撮影者の動搖も含めて、写し取られているとみるべきであろう。

そして、何とか気を取りなおして、人々の配置を入れ替え、怒りと抗議の意志を示すポーズをとった関係者が密集している構図を狙おうとしたのが、図像1の画像ではないかと考える。ここでも、意図しないブレとボケによって、写真は、心霊画像が映り込んでいるのではないかと八十年後の若者がツイートするような異様な様相となつた。

貴司は写真技術については十年近い閱歴があり、普通ならこんな写真の撮り方はしないと思われる。明らかに取り乱し、疲労している。そして、このような姿で残された画像が、一九三三年二月二十一日深夜という時間の、抜き差しならぬ一瞬の意味を記録するものとなつていると思う。

……もしこれが、綺麗に明かりがまわり、ピントが決まつた、明々白々たる写真だつたら、われわれの想念は、相當に異なつたものになつたのではあるまいか。

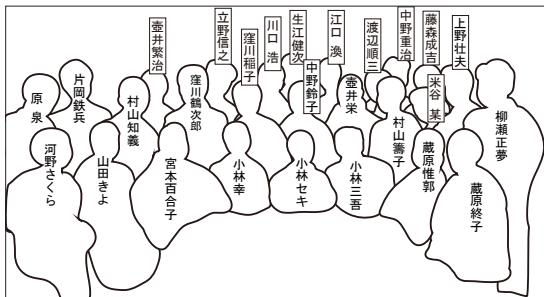
日の夜である。東京神田神保町の、電車通りから少し南に入った大雅樓という中華料理屋で、『あの人』を偲ぶ会が開かれた。この時の参会者の集合写真が、二枚のガラス乾板として遺されている（図像4、5）。非常によく似た図像だが、よく見ると異なる点がある。

図像4がいろいろな刊行物に流布している画像で、人々は数人を除いて、おおむね固い表情である。おそらくこれは、どのような集合写真でもありそのことで、1ショット目は緊張して硬い表情になる。そこで撮影者が「少し笑つて——」などと注文をつけてもう一枚撮る。その結果、人々が微笑んでいるもの



図像4：1935年2月21日の「偲ぶ会」記念写真・  
硬い表情のショット

（図像5）ができる  
あがつた。多分  
そういう成り行き  
だつただろう。  
原版が貴司の元  
に遺されている  
し、画面にその  
姿が無いことか  
らも、撮影者は  
貴司自身である  
う。



図像 4-2：「偲ぶ会」記念写真人物名

よりも、この二つの類似した図像での、人々の表情の違いから、いろいろな想念がわいてくる。

一番印象に残るのは、藏原惟人の父、藏原惟郭の表情である。藏原惟郭は九州阿蘇神社の神官の家に生まれ、北里柴三郎の妹を妻とした名門の士であり、教育者、衆議院議員となつたいわば明治の進歩的知識人である。その惟郭は、図像4では端然と前を見つめ

ているが、図像となると、  
る。つまり、笑え、といわれ  
笑ってみせられる……明治の  
により、藏原惟人は日本近代医学

大物の風貌である。(因みに、上記により、藏原惟人は日本近代医学の祖ともいべき北里柴三郎の甥である。)

同様に、宮本百合子の二枚の画像での差異にも、似たような素直さが感じられる。図像5の笑顔にはいやみがない。概して最前列の小林セキ、小林幸、そして宮本百合子という三人の女性の笑顔は印象に残る。



図像5：1935年2月21日の「偲ぶ会」記念写真・  
微笑んでいるショット

は、他の多くの図像でもセーターにベレー帽といった当時の女性として、ボーリッシュなモダンガールという姿で登場する。図像4では、みなが硬い表情の中で一人笑顔である。それなのに、多分「笑って」と注文されたであろう図

像5では“ナニサ”といったアグレッシブな顔つきとなる。図像4でも5でも、真面目すぎる表情で固まっている窪川稻子と対照的である。

右端の柳瀬正夢も面白い。貴司の自伝「私の文学史」では柳瀬は時間が守れない人物らしく、約束の時間から数時間も遅れてくることがしばしばだが、憎めないニコニコ顔をみると怒る気が失せてしまう、と書かれている。<sup>(8)</sup>ここでも、二枚の画像の両方で大いに笑っているのは柳瀬だけである。実際はシビアな非合法活動も経験してきた活動家だが、その笑いはシビアな時

……時代は明らかに二年前とは色を変えている。満州国は既成事実化し、日本は“軍”という政治勢力にリードされ、東アジアへの軍事進出で時代を切り開こうとしていた。小林多喜二の同志ともいうべき文学者たちは、組織を失い、この“時代”に對して孤立無援で立ち向かい、生活していかざるをえない局面に立たされていたはずだ。この二枚の集合写真は、そのような時代の一つの断面を示す図像として読むと、また、ある感慨を感じ取ることができる。

### 三 “速達の切手代もなくなつた” 文学案内社の一隅で

いつも機嫌のいい笑顔を浮かべている柳瀬正夢が、寒々とした事務所の片隅で、オーバーの襟を立てて縮ぢこまつている。

銀座の片隅にあつた「文学案内社」の事務所の冬の光景である。この写真は『文学案内』一九三六年四月号の口絵に掲載されたものの原版である。

私は子供時代、何度かこの事務所（銀座西→木挽町→銀座東）と引つ越しているが、ともに銀座の場末に位置している）に連れて行かれた記憶がある。今、微かに残る残像は、その事務所の奥の窓をあけると、黒く動かない水をたたえた掘り割りが見えたことだ。それは何かひどく陰鬱な記憶として残る。……戦前、銀座は掘り割りに囲まれた一画だったのだ。だから、その場末……端つこの方に行くと、掘り割りに突き当たるのである。



図像 6:「文学案内社」の一隅で——左側上から丸山義二、小野春夫(9)、右側上から貴司、世田三郎(坂井徳三)(10)、柳瀬正夢。

雑誌『文学案内』は、貴司山治が一九三五年七月から一九三七年四月に亘つて発刊した“啓蒙的”文学雑誌である。

この時期、旧作家同盟系の人々

が、プロレタリ

ア文学運動の余韻の中で発刊し

た雑誌としては『文学建設者』『文化評論』とこの『文学案内』

が挙げられるが、三誌の中では『文学案内』が、その名の通り最も文学志望者志向、大衆志向の風合いをもつており、もう一つ、中国、朝鮮、台湾という東アジアの文学を紹介することに相当の誌面を割いた、という特徴がある。

小林多喜二の通夜を写した大名刺判カメラは、二年後には文学案内社の業務用カメラとなつて活躍する。巻頭のグラビア頁や座談会の参会者など、誌面に載っている写真に符合するいくつかのガラス乾板が残っている。

同誌一九三五年十月号（一巻四号）に「働く大衆の文学を建設

するために

先輩文学  
者の意見を訊  
く」と題する

座談会が載つ  
ていて、出席  
者七人がう  
つた口絵写  
真が添えられ  
ている。座談  
会はこの他に

島木健作、藤  
森成吉も加  
わっており、この二人が加わった乾板も存在するが、何故か誌  
面には二人の欠けた方の写真が掲載されている。

さらに、同誌二巻一号（一九三六年一月号）では十三人という

大人数の「一九三六年の文学の展望を語る」座談会が行われた。  
その出席者には中野重治、平林たい子、舟橋聖一、石川達三など  
が網羅されており、ナップ系だけにとらわれぬ配慮が見え  
る。記事の余白に「座談会のあとで一時間ほど舟橋さんとお話  
して、同氏がよき御意思を抱いて居られることがよく了解され  
た。……」という平林たい子の談が拾われている。よき御  
意思”がなにを意味しているのかは不明だが、何かインスピ



図像7:『文学案内』一巻四号（一九三五年十月号）「働く大衆の文学を建設するために」座談会の口絵写真。人物：右から細田民樹、大宅壯一、貴司山治、徳永直、杉山平助、舟橋聖一、青野季吉。

アされたことが  
あつたのかと思  
われる。

因みにこの座

談会は“四谷  
三河屋”で開か  
れたと注記され  
ている。この三



図像8:もう一枚の不掲載分の写真。人物：右から徳  
永直、大宅壯一、藤森成吉、舟橋聖一、島  
木健作、杉山平助。

蒙古への旅行出発時の“別離の昼食”もこの店だった

その間にも時代は大きく動いていく。

図像6の寒そうな柳瀬正夢や坂井徳三が撮影されたのが、  
一九三六年一月頃と推定される。つまりそのすぐ後に二・二六  
事件が起こっているのである。貴司日記によると、都心は戒厳  
令の武装兵に制圧され数日は銀座の事務所にも近づけないとい  
う状況になる。戒厳令発令によって、軍によつて左翼的経験の  
ある人物は拉致監禁され事務所は破壊されるのではないかと真  
意思”がなにを意味しているのかは不明だが、何かインスピ

顔で心配している様が記されている。事件直後に刊行された四

……原稿を送る速達の金もなくなつた。この「」は貧乏になつかり馴れてしまつた（一九三六年十一月二十三日）



図像9:『文学案内』二巻一号（一九三六年一月号）  
「一九三六年の文学の展望を語る」座談会の口  
絵写真。人物：前列右から村山知義、舟橋聖  
一、森山啓、平林たい子、島木健作。後列右  
から貴司山治、中野重治、石川達三、青野季吉、  
北川冬彦、藤森成吉、渡辺順三、遠地輝武。

そして『文学案内』は、二・二六事件の約一年後に消滅する。  
資金が尽きたのである。日記には

四月号〆切真っ最中に、東京は戒厳令がひかれた。……そ  
の中で全員相談の上激変する状勢に応じて四月号の、はじ  
め予告した内容を全部やり直し、この際避けるべき内容は  
つとめて避けることにし、本号は非常時を反映して「」らん  
の如く前号とほど同じ大きさの雑誌にした。

と、目立つことを避けようという自己検閲が宣言され、「非常  
時」という緊迫した時代の成り行きが見える。

午後出社。電話が切断されたまゝなのでその払込金  
三十五円余を作るために、写真機を質屋へ持つて行く……  
(一九三六年十一月二十日)

さらには――

カメラは消滅し、もう、あらたな図像が作り出されることは  
なくなつた。加えて、その二か月後の一九三七年一月には貴司  
は究極の拘禁を受ける。環境劣悪な警察の留置所に無期限に拘  
禁し続けるというアウシュビツツ的な、緩徐で持続的な致死的  
拘禁と、『文学案内』をすべて「共産主義の宣伝とみなす」と  
いう司法の威迫によつて、貴司の生きざまは、自身の言によれば「肉体が変化した」という変化を遂げる。

カメラは恐らく質流れてしまつただろう。小林多喜二の遺  
体にはじまる、大名刺判ガラス乾板に刻まれたモノクロームの  
世界は、ここで終わる。

大名刺判の他、ハーフサイズの乾板やいろいろなサイズのフィルム類も見出され、未だそのすべてをポジ画像として把握しえていない。何枚かはゼラチンが融着して復元不能である。とりあえずポジ画像化できたものの中から、背景がある程度わかつたものをいくつか紹介する。



図像 10：作家同盟創立総会の会場

#### ・作家同盟創立総会会場

作家同盟創立総会は一九二九年二月九日、浅草寺裏

の信愛会館という

仏教系の会館で開かれた。貴司がそ

こに出かけた時の様子は自伝「私の文学史」に書かれており、そのおり撮影したものと推定される。「私の文学史」によると、壇上の議題の掲示の中の「帝国主義戦争反対」が臨場警官の指示で「列強争覇の件」に修正させられた、とあるが写真では「戦争反対」という部分に消し線が引かれているように見える。

#### ・千家元麿（1888～1948）

詩人。出雲国造、出雲大社宮司の血統、武者小路実篤に師事し人道主義的作風のなかで、弱者に寄り添おうとする志向



図像 12：吉田隆子

#### ・吉田隆子（1910～1956）

作曲家。人形劇団ブーケに参加しプロレタリア音楽同盟に加入。一九三五年頃劇作家久保栄と事実婚（久保に妻があつたため）。

「楽団創生」を組織しバルトーケやショスタコービッチなど斬新な作曲家の紹介に取り組んだ。四回の拘禁を経験し健康を損ね、四十六歳で死去。そのユニークな生涯は二〇一二年九月N

H K のドキュメントタリーとして放映され、代表作「ヴァイオリンソナタニ調」のCDも出ている。

この女性の



図像 11：千家元麿

が見える。文学案内社が『蒼海詩集』（一九三六年）という豪華本を刊行し、プロ文運動のシンパだったと推定される。

案内社が『蒼海詩集』（一九三六年）という豪華本を刊行し、プロ文運動のシン

ポートレート原版がのこされているのは、築地小劇場で新協劇団「ファウスト」公演を取材したとき、の芝居の音楽作曲者だった彼女がいあわせたためである。



図像 13：大宅壯一

・大宅壯一（1900

～1970）

よく知られた

ジャーナリスト、社会評論家

というべき人物

だが、大阪の出身で、第三高等

学校のころは賀川豊彦に傾倒しマルクス主義を信じていたといわれている。しかしジャーナリスティックな才能が勝っており、三十三歳のころ早くもゴシップなども交えた批評雑誌『人物評論』を発刊。内容は毒舌も多いが文学評論が中心である。『文学案内』にも何度も評論的文章を寄稿している。

・島木健作（1903～1945）



図像 15：中野重治一家

・中野重治一家

右から中野重治、妹鈴子、父藤作、妻原泉。『文学案内』のキヤブションによると出所後間もない頃、とされているので一九三四年夏と推定される。



図像 14：島木健作

仮釈放となつた。  
獄中で転向して  
おり、他方、農  
民運動から作家  
に“転向”した  
という意味でも  
注目された。

『文学案内』に

仮釈放となつた。  
獄中で転向して  
おり、他方、農

(1) 『新日本文学』一九五〇年二月号 二六〇四四頁 座談会 小林多喜二の死とその前後 出席者 小林セキ、小林三吾、岡本唐貴、

江口渙、立野信之、笛本寅、藏原惟人、手塚英孝、佐々木孝丸、青柳盛雄、原泉、徳水直、間宮茂輔、壺井栄、貴司山治。

(2) 笛本寅.. [1902生.. 1976没.. 以下同] 編集者、時代小説家。佐賀県唐津の出身。春秋社で中里介山『大菩薩峠』の刊行担当。

一九三一年時事新報記者となり小林多喜二虐殺の報道に関わる。一九三五年三六年文学案内社刊行の雑誌『実録文学』に参加、発行名義人となる。一九三八年海音寺潮五郎らと『文学建設』創刊、数年後脱退。一九四一年『会津士魂』で第一回野間文芸奨励賞受賞。戦後は故郷唐津に帰り郷土文化につくす。

\*なお、本文と脚注の人物の経歴、生没年などの基本情報はウイキペディアなどネット検索情報によっている。

(3) 安田徳太郎.. [1898.. 1983] 医師、社会運動家、山本宣治の従弟で、大きな影響を受けたという。小林多喜二の虐殺屍体を検屍し記録した。戦後は一九五〇年代のベストセラー『人間の歴史』全6巻、『万葉集の謎』など文化史的な大衆本の著者でもある。

(4) 小林多喜二の遺体の外況.. この写真は貴司のネガに含まれておらず、時事新報カメラマンが密かに撮影したものと推定される。

『写真集 小林多喜二——文学とその生涯』新日本出版社一九七七年刊 七八頁より複写)

(5) 伊藤ふじ子.. [1911.. 1981] 多喜二虐殺の翌日 (二月二十一日) 「妻だ」と名乗って築地小劇場と馬橋の小林宅に現れ、壯絶な別離を演じていはずこへ消えた女性が伊藤ふじ子であったことは、ほぼ確定的である。前記『座谈会』での貴司、原、壺井栄の発言、ことに原の言葉はそれが誰であったか分かっていた

と思われる文言も含まれている。(座谈会の時点で伊藤ふじ子が再婚し平穏な生活を送っていることがわかつていたので、あいまいな言及になつたと思われる)

また図像1-2にその姿が留められている小坂多喜子(プロレタリア詩人上野壯夫夫人)の「小林多喜二と私」(『文芸復興』(第二次)一九七三年四月号、文芸復興社、九頁)にもこの夜、彼女の面前で展開された別離のドラマが「如何に愛人に死なれても、あれほどの愛の表現は私にはできないと思われた。」「私はその女性の出現によほど魂を奪われてしまつたのか、その後の一切のことを忘れてしまつてゐる。」とまでの言葉で書き記されている。

(6) 大名刺判カメラ.. 具体的なカメラの名前はわからないが、漸く一枚探し出した不鮮明な写真から見ると、六桜社発売のリリーあたりではないかと想定される。子供の顔ほどの大きさがあり、スペアの乾板やホルダーを加えると相当な大荷物である。

(7) 閃光電球(フラッシュバルブ).. 爆音と煙をともないとてもスナップ的な撮影には使えないマグネシウムに代つて、閃光電球が一九三〇年頃から実用化された。

(8) 柳瀬正夢.. [1900.. 1945] 画家、愛媛県出身、一九二〇年読売新聞社員、一九二五年プロレタリア芸術聯盟に参加『無產者新聞』編集に関わる。貴司家に入り浸り、写真現像などの技術を学ぶが、おそらく「組織」と貴司との連絡係のような役割も



図像 16: 大名刺判カメラ

果たしていたと思われる。敗戦の年五月空襲にあい新宿駅で死去。貴司の自伝『私の文学史』には「……三時間もおくれてきて『少しおそくなりました』と何でもないようなニコニコ顔をしている柳瀬には、腹が立つよりも呆れてしまった。……柳瀬正夢という男の時間のルーズなのには、かれが死ぬまで悩ませた。」とある。「死ぬまで」とは、新宿駅での不慮の死が確認に手間取つたことを含めて、ユーモラスに愛憎したものと思われる。

『私の文学史』は未公刊。「貴司山治 net 資料館」で全文公開。柳瀬の記事は第六章四節。

(9) 小野春夫：[1910～1986] 記録映画監督、児童文学作家、岡山県出身。上京当時文学案内社勤務。戦後は農村記録映画製作  
者（『飛騨のたぐみ』など）、児童文学（『マタギの里』など）

(10) 世田三郎（坂井徳三）：[1901～1973] プロレタリア詩人、  
中国文学翻訳家 著書に『坂井徳三詩集』（一九七三年）、翻訳  
に丁玲『太陽は桑乾河を照らす』（一九五六）、『中国解放詩集』  
（一九五三年）などがある。



# 貴司山治撮影映画『岡山と高知 作家同盟の講演旅行一九三一、十一—十二』について

萬田慶太

プロレタリア作家貴司山治<sup>(1)</sup>の遺品の一つに、一九三一年末頃に撮影された古い十六ミリフィルムがある。長男の伊藤純氏が整理編集して長らく保管していたものである。

二〇一二年二月に、占領開拓期文化研究会が伊藤氏に協力するかたちで、調査およびデジタル化（テレシネ）がおこなわれた。本映画は、「日本プロレタリア作家同盟」（以下、「作家同盟」）の地方での活動を撮影したもので、テレシネされた映像は六分四十三秒である。

本稿では、その概略を紹介するとともに、映像の資料的価値を考察する。

この映画は作家同盟の講演旅行を、その内部から撮影した資料としてきわめて貴重である。一九三一年末は、作家同盟とその地方支部との交流がもつとも活発化した時期であった。また、映像からは地方に关心を寄せていた当時の運動の様子が伝わってくる。そのことは、後述するように、貴司の撮影・編集方法にも表れている。

映画の冒頭にはまず、「岡山と高知 作家同盟の講演旅行一九三一、十一—十二」というタイトルが示されている。このタイトルや途中で入るキヤブシヨンは貴司山治によるものと考えられる。

次に、「講演後の茶話会 カフェ・パウリスターにて 岡山」とキヤブシヨンが映し出される。そして、建物の内部（カフェ・パウリスター）の場面になる。長く並べられたテーブルの両側に三十数名ほどの人物が座っている。カメラは何度か位置を換え

一 映画『岡山と高知 作家同盟の講演旅行一九三一、十一—十二』

講演旅行一九三一、十一—十二』

| D         | C      | B      | A   |
|-----------|--------|--------|---|
| 3分32秒)    | 2分13秒) | 1分51秒) | 0分10秒)  |
| 高知城<br>戸港 | 船上・浦   | 同右     | 岡山市内<br>講演後の茶話会<br>カフェ・パウリ<br>スタにて<br>岡山<br>↓画像1<br>農民組合の少年 |

「公園散歩」  
↓画像3  
「高知へ」  
↓画像2



画像 1

ながら、話し合う人々を映し出す。多くは若い男性で、テーブルの上に帽子を置き、煙草を吸っている。中には学生服を着た少年もいる。数名の人物が大写しになる（画像1参照）。画像の右手前から奥（左）へ着席順に、一人目が池田寿夫<sup>(2)</sup>、二人目が猪野省三<sup>(3)</sup>、三人目が江口渙<sup>(4)</sup>であると思われる。池田、猪野、江口は、貴司と同じく岡山での講演者であった。

映画では、この「茶話会」を含めてキヤプ・ションの挿入によって区切られた場面は全部で七つある。以下、「場面A」→「場面G」として整理すると次のような。



画像 2

場面D「公園散歩」は、高知城のある「高知公園」<sup>(6)</sup>で撮影さ

る（画像2参照）。場面C「高知へ」では、初めて船上の江口と池田が映る。その後、浦戸港対岸の工業地帯<sup>(5)</sup>、そして、浦戸港の桟橋が映る。そこには作家同盟高知支部員の二人が手招きしているのが見え

| 場面 | 時間     | 場所           | キヤプ・ション                 |
|----|--------|--------------|-------------------------|
| G  | 4分12秒) | 同右           | 「市中遠望」                  |
| F  | 5分16秒) | 高知座          | 「プロ文学と映画の夕」（*）          |
| E  | 5分34秒) | 高知支部<br>事務局前 | 「作家同盟高知支部——の人々」<br>↓画像4 |

\*ただし手書き字幕ではなく、実際に芝居小屋に掲げられた看板を撮影している。

場面Bは茶話会シーンのつづきである。「農民組合の少年」とキヤプ・ションが入り、場面Aと区別されている。さきほどの三人の少年たちの姿がふたたび映し出される。慣れないカメラの前で硬い表情だが、一人の少年がにつりと笑う様子が印象的である。「農民」の「少年」が参加していることに注目をうながすような編集意図が感じられる。

場面C「高知へ」では、初めて船上の江口と池田が映る。その後、浦戸港対岸の工業地帯<sup>(5)</sup>、そして、浦戸港の桟橋が映る。そこには作家同盟高知支部員の二人が手招きしているのが見え



画像 3

れている。道路を挟み、高知県公会堂<sup>(7)</sup>の前で右から江口、池田、高知支部員の二人の計四人がカメラを向いて並んで立っている（画像3参照）。公会堂前の掲示板には「プロレタリア文学と映画の夕」の案内ポスターが確認できる。高知城の堀と橋も見える。

画像3の後、四人は公会堂の右奥高知城へとつづく大手門筋を歩いていく。四人の後ろ姿と、当時存在した藤並神社<sup>(8)</sup>の鳥居や、その奥に山内一豊の銅像<sup>(9)</sup>が映っている。

次の場面E「市中遠望」は、市街地の俯瞰である。開けた場所にあって市中を遠望できるのは、高知城二の丸だけであるから、ここで撮られたのだろう。城の東北方向の高知市内や、城の南の方角である海や港が見える。城から市中を眺める江口、池田らがベンチでくつろぐ様子が確認できる。

場面Fでは、建物の正面に大きく掲げられた「プロ文学と映画の夕」の看板が映っている。芝居小屋「高知座」だと考えられる。この場面だけは手書きのキヤプション<sup>(10)</sup>がなく、看板を撮影しているだけである。小屋には「大入」の幕が掛かっているが、内部の様子は分からない。

場面G「作家同盟高知支部——の人々」は、高知支部事務



画像 4

江口、池田の姿も確認できる。煙草を吸いながら談笑したり、ななごやかな様子である。江口、池田以外では、一人の女性を含む八人の人物が確認できる。その中には桟橋まで迎えに来ていた二人も含まれている。後述する高知支部員も含まれていると考えられるが、個人の特定は困難である。

この二つの写真は、高知県公会堂前での記念撮影だろう（画像4）。江口、池田の姿も確認できる。煙草を吸いながら談笑したり、ななごやかな様子である。江口、池田以外では、一人の女性を含む八人の人物が確認できる。その中には桟橋まで迎えに来ていた二人も含まれている。後述する高知支部員も含まれていると考えられるが、個人の特定は困難である。

## 二 関西講演旅行の全体像

では、講演の全体像はどのようなものだったのだろうか。講演者は何を見、何を議論したのか。時代背景や当事者たちの回想などを手がかりにしながら、探っていきたい。

この講演旅行には詳細な報告資料が存在する。『文学新聞』第五号（一九三一年十一月二十五日）に掲載の「労働者や農民と親しく顔を合せて 作家同盟の講演隊関西に活躍 一週間に亘る文化宣伝」である。

記事は、「十一月二十二日夜、『こゝは御国を何百里離れて遠く…』といふ勇ましい軍歌に送られて東京駅を出発した一行は、

江口渙、大宅壯一、猪野省三、池田寿夫の四人だ、関西講演に赴く吾々一行が、満州に出征する軍人と乗り合せたのも奇妙な対照だ」と、出発の様子を報じている。

講演旅行の全体を『文学新聞』第五号の記事からまとめると、以下のような日程になる。

\*

一九三一年十一月二十二日夜 江口渙、大宅壯一、猪野省三、池田寿夫、東京駅出発。

二十三日夜、岡山着。プロキノ巡回映写隊と合流。貴司山治合流。

プロキノ岡山支部と作家同盟岡山支部準備会主催「プロレタリア文学と映画の夕」を岡山公会堂で開催。江口、猪野、貴司、大宅、池田ら講演。プロキノ、映画上映。

二十四日夜、岡山のカフェ・パウリスタで座談会。

二十四日夜?、岡山県倉敷市玉島町において、全農青年部主催で講演会。江口、猪野、池田、講演。プロキノ、映画上映。

二十七日夜、京都新京極永楽亭で、文学新聞読書会。貴司、池田が参加。

二十八日夜、細田源吉合流。

作家同盟大阪支部主催「文学新聞発刊記念プロレタリア文学の夕べ」を大阪天王寺公会堂で開催。細田、貴司、江口、猪野、池田の講演。大宅東京へ帰宅か。前掲『文学新聞』第五号には、「俺達の講演会を我が事として守るものはやはり労働者なのだ」とあり、「講演を中止くつた貴司、細田、猪野その他八人も皆引つ張られた、

マーマー」として守るものはやはり労働者なのだ」とあり、「講演を中止くつた貴司、細田、猪野その他八人も皆引つ張られた、

講演会後雨を冒して警察へ貴ひ下げに行つたが、やつと貴司と細田その他四人は出されたが猪野の外四人はいくら交渉しても返さないのでどうとうブタ箱の中に惜しいがのこしてしまつた」とある。

二十九日夜、江口、貴司、池田が、神戸から船に乗り、プロキノ巡回映写隊と再び合流。

三十日夜、高知市の高知座において、「プロ文学と映画の夕」開催。貴司、池田の講演中止。映画は上映される。十時、カフェ・ブラジルにおいて座談会。

同日、神戸市青年会館において、徳永直、山田清三郎、本庄陸男、細田源吉、猪野省三、丸山定夫の講演。

十二月一日夜、高知県高岡町、江口、貴司、池田の講演。二日夜、高知県山田町、江口、貴司、池田の講演。同日、関西学院で、山田清三郎と猪野の講演。

\*

この一九三一年暮れの関西講演旅行は、岡山、京都、大阪と進み、そこで猪野省三らが検束・留置された。それが理由かどうかは分からぬが、ここで二派に分かれ、貴司らは高知に渡り、残留組は神戸方面で活動した模様である。映画前半（岡山）に映つていた猪野が後半（高知）で登場しないのはこうした経緯による。

岡山市での講演は、「十一月二三日夜」、岡山公会堂で開催された。会場はどのような様子だったのだろうか。以下、『文学

新聞』の記事に従つて講演旅行の様子を確認しよう。

記事では、「聴衆は約五百人、大抵は学生や市民だが少数の婦人労働者もある、わざわざ近村から自転車で駆けつけた百姓もゐる、一汽車おくれて来た貴司山治を加へて講師は五人」と報じられている。

岡山での演題は、「文化連盟の結成 猪野 農民文学に就いて 池田 文学新聞と文学サークル 貴司 ブルジョア文壇の現状 大宅 打倒反動文化 江口」であつた。

プロキノ側の報告では、『映画クラブ』第五号（一九三二年一月一日）に、「たつた一つの慰安は——プロキノ映画と 会場に自転車のデモ」とある。

翌二十四日午前、座談会が持たれた。『文学新聞』の記事はその様子を「近村で働いてゐる同盟員の高木進二君やピオニー ルなどの元気な顔も見えて、講演会では云へないこと、聴けないことが盛んに質問され、討論された」と報じる。映画の「場面A」「場面B」はこの座談会を撮影したものだらう。<sup>(10)</sup> 講演隊はその後、玉島町（現・岡山県倉敷市玉島地域）を訪れた。記事には「瀬戸内海の古い港町へ 年寄や子供まで集る 玉島町の夕」とあり、ここで「貴司と大宅」が引き返し、「江口、猪野、池田の三人」が講演を行つたとある。プロキノによる映画上映も行われた。玉島町で「その夜一人検束されたので、会が終つてから警察に貰ひに行く」とある。

では、次に高知の講演はどのような様子だったのだろうか。

二十九日夜、神戸から船に乗つた一行は「江口、貴司、池田の三人」であつた。三人は三十日朝、高知市に入る。高知城については、「一目で全市が見下せる高望だ、こゝで三百余年農民を搾取してゐたのだ」と記述されている。映画には、高知城周辺を写した「場面D」と高知市を一望する「場面E」がある。

高知での様子は、「三十日夜高知座」といふ芝居小屋で『プロ文学と映画の夕』が開かれた、集まるのは四百人位、学生や市民、特に婦人がとても多い」と報じられている。

しかし、講演は官憲によつて中止される。『文学新聞』には、「高知での様子は、「三十日夜高知座」といふ芝居小屋で『プロ文学と映画の夕』が開かれた、集まるのは四百人位、学生や市民、特に婦人がとても多い」と報じられている。

一方、プロキノは、「こゝの警察は又無茶で説明一切タイトルを読むこともまかりならぬと来たものだから映写が始まると最前列にガンバつてゐた児童があたりかまわず大声でタイトルを読みあげる。結局子供達が説明者の役をつとめて官憲の鼻をあかした。」（『映画クラブ』第五号）と報告している。講演は中止を受けたが、映画は聴衆の機転に助けられながら上映されたのである。

高知でも「近所のカフェブラジル」で「座談会」が持たれ、講演中止に抗議するように「七十人余りが来た」とのことである。翌十二月一日の夜に三人は高知市から「高岡町」（現高知県

土佐市高岡町)に入り、講演をおこなつた。上映会も行われた。

二日には山田町(現高知県香美市)で、同様に講演と上映が行われた。

しかし、それぞれの会場は示されていない。

その後、プロキノ巡回映写隊は「帰京後十二月中旬から長野県の農村へ転戦」している。<sup>〔13〕</sup>

『文学新聞』の記事では、全体で「こんどの関西地方巡回公演は八回、座談会は六回、講演会に集つた聴衆は約二千三百人、座談会に約三百人だつた」<sup>〔14〕</sup>と小括されている。

後に「岡山支部活動報告」(『プロレタリア文学』一九三三年六月臨時増刊号)は、以下のように報告している。

一九三一年十一月二十三日にプロキノと共同で「プロレタリア文学と映画の夕」を持つた。だがこれは、種々の点において成功であつたとは云はれなかつた。此日動員された数は、約五百名で、その内労働者二百三十名、一般学生二百五六十名であつた。

其後プロキノ移動映写隊と共に移動講演をやつて農村を廻つたがこれも成功だとは云はれない。これに動員された総数(何れも農民)四百五十名程だつた。

また、「高知支部活動報告」(同前)も以下のように報告している。

## 二、プロレタリア文学と映画の夕

十二月一日—三日

講師 江口渙、貴司山治、池田寿夫

一日 高知(高知座) 聽衆五百。労働者農民五割

二日 高岡町、聴衆二百。九割まで農民

三日 山田町、聴衆二百。八割まで農民

総計約一千名の聴衆に、プロレタリア文学の意義任務、等を十分に浸透さす事が出来、以後支部活動に大いに役立つたのであるが、一方、此のカムパの財政的損失は現在まで支部の財政的基礎をおびやかしてゐる。未だ負債も全部支払つてゐない。

### 映画『岡山と高知 作家同盟の講演旅行 一九三一、十一—十二』

は、作家同盟の岡山・高知各支部とも連動した大規模な関西講演旅行の一部を記録したものであつたのである。

## 三 講演旅行の回想

一九三一年の岡山、高知における講演は、報告以外にも、参加者の感想や当事者たちの回想が残されている。

岡山における映画上映には、「岡山 S サーケル員」の名前で、公開を通じて」(『映画クラブ』第四号、一九三一年十一月一日)という感想がさつそく寄せられた。「S サーケル員」は、「われ／＼

はブル映画に何時も三十銭も五十銭も持つて行かずにそんな金があればわれ／＼の映画を創造するために、プロキノの旗を守るために応じやうじやないか」と呼びかける。また、「奴隸戦争を見たかつたのだがそれは中途で止してしまった」が、「これは岡山プロキノの責任だと思ふ」という意見を述べた。地方のサークル員は、投稿によつてプロキノ上映会に応答したのである。

宇野真佐男「岡山プロキノのこと」（プロキノを記録する会編『昭和初期左翼映画雑誌・別巻』戦旗復刻版刊行会、一九八一年十一月）において、当時を回想している。宇野によれば、作家同盟岡山支部準備会は、「片岡鉄兵の弟子を志願していた岡本武君」を中心組織された。

宇野は、「そのときは能登節雄<sup>(15)</sup>が「ドレイ戦争」、「メーデー」、「ニュース」などを持って來たと記憶している」と回想している。岡山や高知をめぐつたプロキノ巡回映写隊は、能登節雄に率いられていた。巡回映写隊はプロキノの重要な活動の一つであつた。

結成した作家同盟高知支部、高知職場座、高知プロキノの三団体は、「日本プロレタリア文化連盟地方協議会」の設立を記念し講演を行う、とある。職場座は高知の演劇サークルである。しかし、中途で脱落したのか、講演時も協力していたのか定かではない。演者は「秋田雨雀、貴司山治、神近市子、橋本英吉、黒島伝吉<sup>(16)</sup>の諸氏」と予告されている。

しかし、実際に高知で講演したのは、江口、池田、貴司の三人だった。映画タイトルは、「奴隸戦争」「港湾の労働者」「一九三一年東京のメーデー」「進め戦旗」「東京山宣葬」「プロキノ・ニュース第五」と記されている。これらが上映されたかは確かではないが、宇野の記憶と一部重なつてゐる。

現在、作家同盟高知支部の顕彰活動は、非常に盛んである。一九三一年の講演を取り上げた研究では、猪野睦「作家同盟高知支部」（埋もれてきた群像・高知プロレタリア文学運動史）・高知版、一〇〇四年十一月）が最も詳しい。猪野によれば、大阪から高知に帰郷した作家同盟員弘田競<sup>(16)</sup>と、「小説を書きたくてツテを探していた」プロキノのメンバー佐野順一郎が出会つた。一九三一年十一月、弘田、佐野の二人は、信清悠久、毛利孟夫<sup>(18)</sup>、楨村浩らのメンバーを集め、作家同盟高知支部を結成した。猪野は「プロレタリア文学と映画の夕」の開催をきっかけとして、講演が行われたと証言している。

高知支部の講演は、一九三一年十一月二十一日付の『大阪朝日新聞 高知版』で「プロレタリア文学講演会」と題して予告されていた。これによれば、「過般ナップ高知地方協議会を

作家同盟高知支部の責任者は弘田競であつた。プロキノ高知活動が拡大したと指摘している。

『文学新聞』が普及するとともに、高知の各地区でサークル活動が拡大したと指摘している。

支部の責任者は佐野順一郎であった。二人は高知支部の中心的なメンバーだった。しかし、佐野にとってプロキノの活動はあまり本意でなかつたらしい。弘田によれば、講演会の翌々日、佐野に頼まれた信清らが「彼が貴司の推薦で本部書記局へはいりたいといつて」<sup>(20)</sup>いる」と報告する事件が起つた。講演会の後、佐野は貴司のつてを頼つて上京し、小説家として活動を開始する。

弘田は、佐野が講演会を小説家になる方途として利用したのではないか、と考えている節がある。高知支部の内部においても、講演に対する思惑は一様ではなかつたのである。

また、当時の講演参加者の貴重な回想が、「座談会「土佐プロレタリア詩集」をめぐって」『ダントン海峡』第六号、一九八一年五月）に残されている。

吉永<sup>(21)</sup>「プロレタリア文学と映画のタバ」を高知座でやつたのへ私も行きました。印象に残つてるのは土居憲<sup>(22)</sup>がふた言み言いうと弁士注意！さらに土居憲がみ言いうと禁止！<sup>(マ)</sup>検束と言わると土居憲が場内を突つ走つた。そのとき有光絢子が、止めたのになんて検束するかと叫んだ。そういう勇気のある女がいた。

ただプロキノと言つたところで手を振ると握手するとか、メーデーとか、場面としては非常に短かかつたが当时であつただけに印象に残りました。当時として大胆

な表現でした。場内は八〇%は席が詰つていました。

この回想から、講演会が地元の人々の強い意志によつて支持されていたことがうかがえる。一方、警察当局は講演会に対しでかなり神経質になつていていたようだ。

貴司山治「権村浩の時代」『間島パルチザンの歌—権村浩詩集』新日本出版社、一九六四年十月）にも講演の回想がある。貴司は「戦

旗防衛講演会という名目であつた」と回顧している。また、「浦戸の桟橋についた時、そこには弘田、佐野、信清、毛利（？）の姿があつたと証言している。場面C（画像2）を記憶に留めていたのだろう。また、「大高坂城（高知城）を見物した」ことにもふれている。しかし、「旭座」で講演したと証言しており、「高知座」の記憶違いか、あるいは不明な事実があると考えられる。

また貴司は、「高知市松淵町」に作家同盟高知支部の事務局があつたこと、この講演会後の座談会で、権村浩と出会つたことを回顧している。

なお映像とは別に、小田切秀雄構成解説『日本文学アルバム13 プロレタリア文学』（筑摩書房、一九五五年八月）に、貴司、江口、池田が写つた別カットの写真が存在している。

#### 四 ハリコフ会議以降の文化活動の展開

一九三一年の作家同盟の講演旅行にはどのような特徴があるのだろうか。

作家同盟の講演会 자체は、東京大阪では何度も行われていた。特に一九三〇年の「戦旗」防衛講演会は、江口渙『たたかいの作家同盟記・上』（新日本出版社、一九六六年八月）で著名である。<sup>23</sup> この時期行われていた講演会「戦旗の夕」の形を踏襲して、一九三一年末の講演会も行われたのだろう。

一九三〇年に関西地方で行われた「戦旗」防衛講演会については、岡村洋子「三重近代文学研究序説」——『戦旗』防衛巡回講演会をめぐつて』（『三重大学日本語学文学』二〇〇〇年六月）、尾西康充『蟹工船』における労働者の連帶——松阪の「戦旗」防衛関西巡回講演会に触れながら』（『三重大学日本語学文学』二〇〇九年六月）に詳しい。岡村は、「大多数の地方大衆の応答があつてはじめて広汎な運動となり得るものであり、また、各地方の個別・特殊性によつて〈受容〉、若しくは〈拒絶〉される一面が存したはずである」と論じた。

しかし、一九三一年末の岡山・高知講演会には、「戦旗」防衛講演会とは別の状況が存在した。一つは、作家同盟の全国的な組織化が目的であつたこと。そしてもう一つは、講演や映画は農村問題への関心に基づいていたことである。

その理論的背景と考えられるのが、「日本に於けるプロレタリア文学運動についての同志松山の報告に対する決議」（『ナップ』一九三一年二月）、一九三〇年十一月のいわゆる「ハリコフ

会議」の決議である。決議では、「『戦旗』発行所の支局が全国的に、特に農村・工場の間に、三百箇所も持たれて、その各々の周囲に労働者・農民より成る読書会の組織が興されたこと、その読書会と日本プロレタリア作家同盟及びその地方支部が密接に結びついた事」は、「正しい戦略であつた」と評価された。一方、農民文学への更なる注目も提案された。決議は「農村・工場に於ける読書会の中に旺盛なる批評的活動を勃興せしめる必要がある」とサークル活動を提案した。

このハリコフ会議に理論的背景を持っていたのが、中野重治や貴司山治が関わった『文学新聞』であった。

この地方組織の強化、農村における文学サークル創設の問題は、一九三一年当時、まさに喫緊の課題であった。すでに藏原惟人は、古川壯一郎の変名で、「プロレタリア芸術運動の組織問題——工場・農村を基礎としてその再組織の必要性」（『ナップ』一九三一年六月）を発表していた。

中野重治も「通信員、文学サークル、文学新聞——文学運動の組織問題に関する討議の成果」（『ナップ』一九三一年八月）において、ハリコフ会議を強調している。中野はすでに地方に拡大していた『戦旗』や『文学新聞』などを使って、組合に必ずしも依存しない地方サークルの形成を論じた。

一方、鹿地亘は「文学サークルに関する問と答」（『プロレタリア文学』一九三一年一月）において、蔵原の「プロレタリア芸術運動の組織問題」（前掲）の影響を強く受けた形で、地方サー

クルの目的について「各サークルの共同闘争によつて講師を招携し、文芸講演会、文学の夕、又はその後の批判会、共同ピクニック等を催し、これらの活動を通じて、作家同盟を支持して居ないサークルをも、作家同盟支持の方向に導くこと等」であると論じている。鹿地は、サークルの明確な方向性を示し、地方支部に一定の自主性を確認した。しかし、これは映画の後の方針だろう。

一九三一年末の講演会は地方サークル創設を促進するための「地方協議会の設立」という目標に基づいて、サークル活動の農村地帯への浸透が図られたのである。場面Bで、「農民組合の少年」に注目しているのもそのためであった。

さらに、具体的な講演の内容を推測することで、農村問題の取り上げ方を考えることができる。

『文学新聞』第五号の報告には、「江口の希望社のバクロ、貴司のブル文士の生活バクロなどは、百姓 諸君はキセルをくはえたまゝじつときいてゐたが、池田が『百姓と文学』と題して黒島伝治の『豚群』須井一『綿』小林多喜二の『不在地主』の筋を面白く語り出したら、キセルをくはえたオツさん達も、子を抱いたオカミさんも二階に群がる元気な百姓青年諸君も、人事でなく、我身にひき比べて大きな利害を考へさせられるとみて、眼をすえてきゝ入つた」と報じられている。<sup>24)</sup>

池田寿夫は、「農民とプロレタリア文学」(『ナップ』一九三一年二月)で、黒島伝治の『豚群』について「激化せる土地闘争

に結びつけられた農民の姿を描いたものではなくして、豚の差押に抗して、全村挙つて豚群を野山に放つといふ物語で、極めて原始的な初步的な闘争でしかない」と批判を加えていた。

また、小林多喜二については、「労働者と貧農との提携といふ××的課題を芸術化しようとしたことは、如何なる農民作家と雖も企及し得なかつたことである」と論じていた。池田は、多喜二を都市プロレタリアートと農民の対立を描いた先駆的な作家として論じたのである。池田の結論は、農民闘争の現在を描く文学が、作家同盟の作家から生まれなければならない、というものだつた。

また、江口渙は「高知に来て」(『土陽新聞』一九三一年十二月八日夕刊)という感想を講演時に残している。江口は「高知の漁民騒動」と蜂起を起こした「ランカシアの小市民」を比較する。そして、高知の漁民もまた、ランカスターの例のように、「機械漁業の独占資本主義への発展によつてその地位を奪はれる時が、さう遠くない」と警告する。その上で、江口は「工業的に大規模な生産があまりなされてゐない高知に於ては、将来プロレタリア運動の重要な役割は、多く漁民と農民と没落破滅した小市民の結合の上に行はれるのではなからうか」と予測した。江口も農漁村と都市プロレタリアートの対立と結合を高知から読み取っている。また、江口は講演と地方との接触を通じて、新しい漁民運動と「高知独特」の「地方色」を背景として『静かなるドン』のような傑作が生み出されることを高知支部に求

めるようになった。江口の発言は後の佐野順一郎の作品などにも影響しているだろう。

映画は場面Dにおいて、江口、池田と高知支部の二人を含む四人が、山内一豊の銅像に向かって歩いていく様子を映し出している。地方農村を支配していた封建領主の居城に向かって四人は歩いていく。それは、四人がひとまずは封建制度を敵として認識し、それを問題化しようとした証左であるかのように見える。さらに映画は、領主の視線をなぞるようにして、市中を俯瞰する。封建領主の視線に重ねられた、作家同盟員たちの視線は何を意味するのだろうか。

映画『岡山と高知 作家同盟の講演旅行 一九三一、十一―十二』は、ハリコフ会議から三二年テーゼにかけてのプロレタリア文化運動過渡期の貴重な映像記録である。ここには、プロレタリア作家たちがいかにして地方に働きかけたのかが映し出されている。そして何よりも、大きな困難の中で、情熱的な作家たちと地方の人々が結びつき、生き生きと交流する様子を映像によって記録したその意義は計り知れないであろう。

(1) 貴司山治 一八九九～一九七三。徳島県生。小説家。一九二〇年『大阪時事新報』の記者となり、二五年「新恋愛行」が『東京時事新報』の懸賞小説に入選。二八年、「舞踏会事件」を『無産者新聞』に発表したのを契機に作家同盟に参加。運動のなか

で文学の大衆化をとなえ、「忍術武勇伝」、「ゴー・ストップ」などを発表。プロレタリア文学のなかに、大衆小説の位置づけとジャンルを切り開いた。三五年、コップに対する弾圧で検挙。『近代日本社会運動史人物大事典』(日外アソシエーション、一九九七年一月)より。

(2) 池田寿夫 一九〇六～一九四四。新潟県生。評論家。東京大学農学部入学と同時に文学の道を志し、同人雑誌「大學左派」を創刊。作家同盟に入り、その後日本プロレタリア文化連盟中央協議会機関誌部長となり、『プロレタリア文化』を編集する。一九三三年十二月に検挙。三六年、懲役二年の判決を受けた。なお、池田は三三年春、プロキノ東京支部の最終処理にあたつた一人であった。前掲『近代日本社会運動史人物大事典』より。

(3) 猪野省三 一九〇五～一九八五。児童作家。栃木県日光西方村の小学校代用教員であったが、画家を目指して一九二六年上京。二八年、日本プロレタリア芸術連盟に加入、「ドンドンやき」(『プロレタリア芸術』二月)を発表。ナップでは江口渙と知り合い、二九年から『少年戦旗』の編集を担当。同年作家同盟に参加。戦中期は創作から離れ、工業新聞の記者などをして過ごした。大藤幹夫「解説」『日本児童文学大系 三〇』ほるぶ出版、一九七八年十一月)より。

(4) 江口渙 一八八七～一九七五。東京生。小説家。評論家。社会運動家。一九一二年熊本の第五高等学校卒、東大英文科に進む。夏目漱石の門に入り、森田草平、芥川龍之介を知る。一七年に『児を殺す話』(『帝国文学』一一月)で文壇に登場。民衆芸術論の視点から高い評価を得、白権派以降の大正文壇を民衆文学の方向でリードした。二〇年日本社会主義同盟創立にあたって中央執行委員に選出。二九年、作家同盟が結成され、三〇年その委員長となり、三三年まで歴任した。三三年小林多喜二の労農葬

注

儀実行委員長となり検挙。三七年から三八年暮れまで治安維持法違反により投獄された。前掲『近代日本社会運動史人物大事典』より。

(5) 『ふるさとの想い出90 写真集 明治大正昭和 高知』(国書刊行会、一九七九年十一月)の「セメント工場」には、「土佐のセメント工業は、明治二九年小松龍太郎が西孕ではじめた。同

三八年土佐セメント合資会社に改め拡張し、後株式会社に改組して生産も大飛躍した」とあり、高知港付近の写真が確認できる。

(6) 『高知市県庁方面現住者名図』(高知地理学会、一九二九年)より、高知城全域にわたつて「高知公園」という名称が確認できる。

高知市役所編『高知市史(復刻版)』(名著出版一九七三年九月)によれば、「第十六章 名勝旧跡 第一節 市内の部」に「高知公園」とあり、「本市の中央にあり元、大高坂山と称す、藩主山内氏十六代三百年間の治城なりしが、明治六年に至り改めて公園となす」とある。

(7) 『写真アルバム 高知市の昭和』(樹林舎二〇一四年八月)の「高知城お堀端の建物」において、映像と同様の建物が照合できる。

『高知市県庁方面現住者名図』(前掲)においても高知県公会堂の住所が城内に確認できる。

(8) 前掲『高知市史(復刻版)』の「藤並神社」の項目によれば、「高知公園の東麗にあり、藩祖一豊公、同夫人若宮氏及二代藩主忠義公の三靈を合祭せる県社なり、元は城内三の丸にありしを文化三年七月此地に遷して社殿を拡築せり」とある。映像に映っている鳥居はこの鳥居であろう。現在は撤去され、鳥居跡に石碑が立つている。

(9) 前掲『高知市史(復刻版)』に、「又社頭に屹立せる藩祖騎馬の銅像は大正二年開市三百年祝典に際し藩の旧臣其他有志者の建立する所にして、威風堂々たる英姿颯爽の風、坐ろに当年の武

勇の偲ばしむるものあり」とある。また、映像と同じ鳥居と銅像が並んだカットの写真は『ふるさとの想い出90 写真集 明治大正昭和 高知』(前掲)において存在する。

(10) 場面Aと同一の座席構図の写真が、「たつた一つの慰安は——プロキノ映画と会場に自転車のデモ」(『映画クラブ』第五号、一九三三年一月一日)に残されている。

(11) 高知座は高知に存在した芝居小屋である。『高知市史 中巻』(高知市、一九七一年十月)によれば、明治二年に芝居が解禁され「まもなく稻荷新地には玉江座が、玉水新地には高栄座が定設小屋として建設された。この高栄座が明治十九年に中島町に移つて高知座となる。また、公文豪『明治の劇場』(『土佐史談』二三三号、一九〇六年十二月)には、「高栄座Ⅱ高知座」で、「明治五年頃に開業」とある。

(12) 『描かれた高知市 高知市史 絵図地図編』(高知市、二〇一二年三月)に、「カブエーブラジル 高知支店」の外観写真が掲載されている。

(13) 前掲「たつた一つの慰安は——プロキノ映画と会場に自転車のデモ」

(14) 「労働者や農民と親しく顔を合せて 作家同盟の講演隊関西に活動 二週間に亘る文化宣伝」(『文学新聞』前掲)

(15) 能登節雄 一九〇八～一九三〇。札幌市生。一九三〇年日大芸術部を中退。三年プロキノの同盟員となり、主として公開上映の映写マン、移動映写での地方オルグを担当した。三年に岡山、高知での上映の映写担当。三年一月から二月、北海道、青森県下を全国農民組合北海道連合会などの主催で巡回。九月東北地方第四次巡回、東北・北海道凶作農民救済の巡回などに参加。三年、独立プロ「音画芸術研究所」へ派遣され、「河向ふの青春」のスタッフとなつた。前掲『近代日本社会運動史人

物大事典』より。

(16) 弘田競 一九〇七～一九八七。高知県生。運動家。歴史家。

一九三一年大阪より帰郷し、佐野順一郎、信清悠久、楳村浩、毛利孟夫らと作家同盟高知支部結成。三二年、反戦誌「赤いラップ」を発行するが、発禁押収され一斉検挙された。三三年、ハルピンに渡り、国際運輸会社や満州農業公社に勤めた。四六年、高知に帰つてからは県立図書館で「皆山集」「憲章簿」その他の近世資料出版に尽力した。『不屈に生きた土佐の同志』(治安維持法犠牲者国家賠償要求同盟高知県本部、二〇〇六年十二月)より。

(17) 佐野順一郎 一九〇九～一九六〇。高知県生。小説家。

一九二九年プロキノに加わり、農村巡回上映などするが、三一年、作家同盟高知支部を結成。翌年上京、東京で作家活動を開始する。三二年、「縊死」(『プロレタリア文学』四月臨時増刊号)を発表。高知の漁民騒動を取り上げた「港の漁民」、転向問題を扱つた「敗北者の群」、楳村浩をモデルとした「季節の風」などが代表作。晩年は宿毛の小作争議に取材した。猪野睦ほか『続 土佐の近代文学者たち』(土佐出版社、一九八八年十二月)より。

(18) 毛利孟夫 一九一二～一九九三。高知県生。運動家。一九二九年、楳村浩らと「戦旗高知支局・中学班」を構成。三一年、作家同盟、プロキノに参加。三二年、プロレタリア文学講習会講師を務める。

二月、朝倉の兵営に反戦ビラをまく。四月、日本共産党入党。三二年、検挙され懲役三年。四二年、予防拘禁で東京多摩刑務所に収監。四九年釈放されて帰郷。戦後は日本共産党高知県党の結成に参加。前掲『不屈に生きた土佐の同志』より。

(19) 楠村浩 一九一二～一九三八。高知県生。詩人。土佐中学に入学するが、チフスで休学。軍人養成の海南中学校に転校。「戦旗」

読者となりマルクス主義文献を読破。岡山市閏西中学校に転校。

三一年、帰郷。日本プロレタリア作家同盟高知支部に参加。三二年、「生ける銃架」、「間島バルチザンの歌」などの詩を発表。反戦革命詩人として注目を集めると、四月検挙され、懲役三年の実刑。拷問により拘禁性躁鬱病、食道狭窄症になり、非転向のまま出獄した。この後、獄中詩、「アジアチッショ・イデオロギー」などを書き、貴司山治を尋ねて二度上京。三六年、高知における人民戦線事件で再検挙。土佐脳病院に収容され、三八年九月、拷問が原因で病没した。前掲『近代日本社会運動史人物大事典』より。

(20) 弘田競 誇り高き青春群像(一)～(五)『高知県における共産主義運動戦前の思い出』(治安維持法犠牲者国家賠償要求同盟高知県支部、一九九〇年七月)

(21) 座談会出席者説明には「吉永進(楳村浩旧友グルーブ)」とある。猪野睦『埋もれてきた群像——高知プロレタリア文学運動史』(私家版、二〇〇四年十一月)によれば、土居憲は「地元の弁士」である。

(23) 江口渙『たたかいの作家同盟・上』(新日本出版社、一九六六年八月)

には、「江口、大宅壮一、中野重治、片岡鉄兵、小林多喜一、貴司山治をメンバーに結成された巡回講演隊について詳細に書かれている。関西を巡回し、東京に帰つたとたん、江口は検挙された。しかし、一九三一年末の講演会についてはふれていない。前掲『労働者や農民と親しく顔を合せて 作家同盟の講演隊関西に活躍 一週間に亘る文化宣伝』。



## すべては紙芝居から始まつた

——加太こうじ『紙芝居昭和史』（立風書房・一九七一年）

村田裕和

『ゲゲゲの鬼太郎』が、戦前に大流行

した紙芝居『墓場奇太郎』（伊藤正美作・辰

巳恵洋画）にヒントを得て生み出されたも

のだと、ということを私は本書で初めて知つ

た。戦地から復員した水木しげるは、神

戸でアパート経営の傍ら紙芝居画家と

なつて糊口をしのいでいたのだ。同じ頃、

紙芝居業界のトップの座に君臨していた

のが加太こうじ（一九一八～九八）である。

江戸末期から明治にかけて説教節と幻

燈が結合した見世物があり、そこから派

生した「写し絵」（動く幻燈）が紙芝居の

直接のルーツという。これがやがて、個

人で巡回しながら紙人形をつかう芝居へ

と発展した（これを「立絵紙芝居」と称した）。

さらにそれが昭和五年頃になつて、自転

と変化したのである。

「説明者」と呼ばれる紙芝居屋は、画

家や作家をたばねる貸し元に賃料を払つ

て絵を借りる。昭和の恐慌が、元手不要・

特技不要の「説明者」へと失業者を押し

やつたのである。冒険活劇『黄金バット』

（鈴木一郎作・永松武雄画）の大ヒットがその

流れを後押しした。

この草創期に、十四歳の少年加太こう

じは家計を助けるために絵を描き始めた。

一回分（一日分）を「一巻」といい、続き

ものであれば、何十巻、ときには百巻を

こえるが、これらはほぼ毎日封切られ

る（新しい巻が貸し出される）。印刷紙芝居も

後に出現したが、基本はすべて肉筆であ

る。画家が一日に描き上げるのが一巻だ

分貸し元の収入が増える。画家には、安定的量産が求められた。活劇ものの場合だと一巻は十四枚である。加太は一枚二銭、台本料一銭こみで一巻三十銭、これを毎日仕上げるところからスタートした。これで家計は大いに助かつたという。

＊

ストーリー漫画やアニメーション映画

が、日本でこれほど独自の発展を遂げた

のはなぜか。手塚治虫らの登場やテレビ

の普及も、その理由の一つだろう。だが

天才の出現だけで「大衆メディア」は生

まれない。まして機械や設備がいくら整

備されても、発信される情報が受け手の

「見たい」「聞きたい」という欲望と合致

しなければ、それらはガラクタに等しい。

また、「コマ」で表現されるストーリー

漫画の絵は、きわめて抽象度が高く、省

略、象徴、モンタージュは常套手段である。こうした物語を読解するためには、

さまざまな約束ごとに對する暗黙の了解が求められる。制作者と受容者の双方に、

こうした約束ごとが共有され、そこに適当な題材が与えられてこそ、「大衆メディア」は大衆的に機能するのだ。漫画もアニメも、一日に完成されたのではない。

水木しげるも、白土三平も、紙芝居に親しみ、紙芝居を描くことによってそれらを学んだ。手塚治虫にも小学生の頃に描いたとされる紙芝居の習作が見つかっている。紙芝居は、戦後の漫画やアニメに必要とされたメディア・リテラシーを「国民的」に育んだ史上最大の街頭型大衆メディアだった。

さかのばれば、江戸時代の合巻や、明治以降の日刊新聞も、大正・昭和期の大衆雑誌も、そうしたリテラシーの培養にあずかって力あつたことは間違いない。しかし何よりも街頭紙芝居は、子供たちの日常生活の行動パターンに組み込まれていたという点で他に類を見ない。毎日、続々物の新しい話が届けられるのだ。しかもそれは、飴菓子などの「味覚」と結合されたメディア体験だった。日課のように「続々物」を享受する文化がここに

成立する。制作者や説明者の勤勉さ、聞きに来る子供たちの勤勉さ。ひょっとすると、明治以来の近代教育システムこそが紙芝居を可能ならしめたかも知れない。いずれにせよ、紙芝居なくして戦後の漫画・アニメの隆盛はなかつたであろう。

#### \*

加太こうじは、昭和七年から三十五年まで、二十八年間を紙芝居作家・台本作者として暮らした。それはほぼそのまま街頭紙芝居の盛衰と重なつてゐる。その前半は十五年戦争の時代であり、後半は

占領から六〇年安保へ、冷戦構造の固定化のなかで日米同盟が強化されていった時代である。

この激動の時代に、紙芝居は徹底して庶民の子供たちの芸術であつた。大正期には「民衆芸術」という言葉が注目され、その後のプロレタリア文化運動の中心にいたのは左翼知識人たちだった。とりわけ理論的指導者となつた人々の教養は、庶民のそれと乖離していた。裏を返せば、庶民的文化圏からいつたん我が身を引きはがすことが、指導者としての自己超越化を意味した。貧農の子でありますながら、就学のチャンスを活かし、油絵を描き、志賀直哉を敬愛する左翼作家となつた小林多喜二は、その好例である。

を徹底しようとするべば、当然「早期教育」が必要になる。そこで少年向けの雑誌『少年戦旗』がわずかに発行された。主として労働者向けであったが、人形劇も行わされている。そう考えると、路上の大衆メディア「紙芝居」こそ、イデオロギー闘争の主戦場にふさわしかつたはずだ。<sup>(1)</sup> 何しろ昭和十三年四月まで台本検閲もなかつたのだから、これを見逃す手はない。

しかし、紙芝居がようやく本格化したのは、プロレタリア文化運動が衰退に向かう昭和五年以降のことだった。この時代差が文化運動とのすれ違いを生んだ。周知の通り、プロレタリア文化運動の中心にいたのは左翼知識人たちだった。とりわけ理論的指導者となつた人々の教養は、庶民のそれと乖離していた。裏を返せば、庶民的文化圏からいつたん我が身を引きはがすことが、指導者としての自己超越化を意味した。貧農の子でありますながら、就学のチャンスを活かし、油絵を描き、志賀直哉を敬愛する左翼作家となつた小林多喜二は、その好例である。

彼らとて、庶民の文化を深く理解し、庶民の心にメッセージを届ける方法を模索し続けた（壁新聞の試みもその一つだった）わけだ。しかし、理論家たちの議論はいつも高等で、その実践は知識人たちの芸術形式をほとんど崩すことができなかつた。

たが、付言すれば、紙芝居は絵や動きを観客に見せる見世物の系譜に連なつてゐるという点が重要である。絵を説明するためには物語があるのであって、その反対ではない。

文学でいえば、それはたとえば藏原惟人の「藝術大衆化論」<sup>(2)</sup>における「荒唐無稽」の排除であり、またそれは、「作者」の人格によつて作品の真実性が保証される作者主義（人格主義）の徹底である。志賀直哉の『小僧の神様』から多喜二の『党生活者』まで、その流れは一直線だ。

彼らの心にもう少し街角を見回す余裕があれば、地下生活者となつた多喜二が、紙芝居説明者に身をやつしながら、東京はおろか全国をオルグして回る、そんな“未来”もあつただろうに。

「場面転換が映画のように自由でスピーディ」（二七頁）だったことが人気が出た理由だという。紙芝居は、語り物であると同時に、近代の視覚芸術でもあったのである。それはちょうど活動弁士と映画フィルムの関係に置き換えられるだろう。当時庶民の娯楽となっていた映画を十数枚の絵に縮めたものが紙芝居だと考えてみれば、『黄金バット』の前身の『黒バット』という紙芝居が、『ジゴマ』（明治末に大流行した映画）もどきの怪盗ものだつたというのもうなづける。

からでもあつた。紙芝居には、大衆文芸のエッセンスがつまつてゐる。加太は、古い大衆文芸から現在の紙芝居に共通する作風として、「コケオドシンハツタリのおもしろさや、因果物の見世物的なおもしろさをねらうといふ」



### 『紙芝居昭和史』(口絵より)

話は飛びが、紙芝居は既存のさまざま  
な大衆メディアからの流れをぐんでいる。  
本書を読むとそのことがよく分かる。絵  
物語形式に落ち着くまでの経緯は先述し

枚の絵に縮めたものが紙芝居だと考えてみれば、『黄金バット』の前身の『黒バット』という紙芝居が、『ジゴマ』（明治末に大流行した映画）もどきの怪盗ものだつたというのもうなづける。

絵が主であるといつても、語る内容がなければ紙芝居は成立しない。加太がすぐれた絵描き兼作者になれたのは、「押川春浪やその亜流の冒險小説や、吉川英治の『神州天馬侠』などを読んでいた」

らいだという。多くの場合、制作者たちの無意識的な「教養」の露露と、子供たちの趣味志向によつて物語ができあがつて、いたわけである。

たとえば『ハカバキタロー』は、姑にいびり殺された嫁が、妊娠したまま土に埋められて、その死骸から生まれた子供が姑に復讐するという物語であつた。こうした物語には、加太の言うように、時世に対する漠然とした庶民の「うらみ」が反映しているのかもしれない。こうした「うらみ」物と『黄金バット』的冒險

活劇は、ともに大衆の願望を映す鏡として表裏一体の関係にあつた。

\*

マンガを著しく愛した思想家鶴見俊輔は、『忍者武芸帳』『カムイ伝』の白土三平を論じる中で、紙芝居について次のよううに書いている。なお、白土は加太こうじのもとで紙芝居画家として働いていた経験を持つている。

紙芝居は、街のおじさんである説明

者が、街角にあつまる常連の「どもたちを前にしてものがたりをするものである。来ている「どもの表情によつて、絵をめくる速度もかえてゆくだろう。作品のうけかたに応じて、作品の順序をかえたり、だしものをかえたり

するし、その評判は、すぐに、作家のところにもどつてゆく。読者・作者共 同体が、これほどはつきり見える芸術様式は、現代ではめずらしい。

『漫画の戦後思想』（一九七三年）<sup>(3)</sup>

鶴見俊輔は、人間の歴史全体を俯瞰したとき、近代をのぞくほとんどすべての時代において、「物語」は「読者・作者共同体」によつて創造されてきたという。「物語」はその作り手・語り手を必要とするが、読者・観客は、その作者・話者の創造力を鼓舞し、そこに方向性を与える。白土三平の土台には、こうした「集団の藝術」<sup>(4)</sup>に対する洞察があつたのだ。

紙芝居は、観客に応じて説明者が臨機応変に演じる一回性的「芸」（芝居）であり、

それとともに、ベンヤミンのいう「複製技術時代の藝術」としての要素もあわせもつっていた。両者の衝突の中から生み出された形式が「絵物語紙芝居」だったのであり、その起爆剤は昭和恐慌だった。

\*

だとすれば、左翼的なものと紙芝居との接触もまた、必然的な因果の糸で結ばれていたと言えよう。考えてみれば、白土三平が、プロレタリア美術家の岡本唐貴（亡くなつた多喜二の枕頭にも座つていた）の息子だつたこともかすかなつながりだろうし、弾圧された左翼系美術家が、画家や説明者の中に「何人か」（七二頁）いたという事実も偶然ではない。昭和八年頃に『順番』というヒット作（農民の子が剣で悪人に復讐する物語）を書いた松井光義は、三・一五事件で検挙された経験を持つていた。

しかし何よりも、加太こうじ自身が、マルクス主義文献をよく読み、自作にソビエト・ロシアのモンタージュ理論を応用しようとするほどの「左翼芸術家」だつ

た。彼は最初クレショフを学び、後にはプロフキンとエイゼンシュテインの理論を応用して「紙芝居モンタージュの方法」(一〇一頁)を考案している。

さらに加太は、「大日本画劇株式会社争議」で、作家画家の代表として会社と闘い、昭和十五年!にストを勝利に導いた。この時は、『黄金バット』の画家永松武雄と組み、前記の松井が二百円を力尽したという。

加太は、「十五、六歳の頃に、プロレタリア小説をたくさん読んだ」影響で、一度で良いから「ストライキを切実にやるために、そのために「内心ひそかにストライキを計画」(一六一頁)していたのだ。このとき、加太の念頭には、貴司山治の『ゴー・ストップ』(一九三〇年)のような冒險活劇があつたのかもしれない。翼賛会やG H Qを相手取つての著者の活躍は、出来すぎていてにわかに信じがたいが、これも紙芝居風の演出だと思えば楽しく読める。

右のストライキに関わった群像は、戦

後の「紙芝居作家画家連盟」に再集結し、加太は紙芝居流通機構のボスとなつて戦は一巻仕上げるのに「一日か三日」かかつたと解説に書いている。一方、加太は組織の仕事もしながら、「毎日六十枚ほど」の線描だけの絵を描いて、それに四百字詰用紙十五枚ぐらいに当る各巻の台本」を書くほどになつていた。

見方を変えれば本書は、著者の自伝的英雄伝なのである。しかし、ヒーローもまた大衆的願望や無意識の現れである。ここに描かれていたのは、証言を残すことになく消えていった無数の画家・作者・説明者たちの象徴としての「加太こうじ」であり、同時にそれは、「集団の芸術」としての紙芝居そのものだつたというべきではなかろうか。

## (2)

藏原惟人「芸術大衆化の問題」(『中央公論』一九三〇年六月)。貴司山治の『ゴー・ストップ』などを、古い封建的大衆的形式を用いた「逆宣伝」とする一方、「過去の芸術」からの「批判的な『摸取』」は必要だとした。ただし指針とすべき「プロレタリア・レアリズム」

## 注

(1) 「紙芝居」という言葉を『朝日新聞』の検索システム「蔵書Ⅱビジュアル」で調べてみると、昭和五年以後に数多くの記事がヒットする。加太こうじが業界入りした昭和七年には、「街の可憐な芸術——紙芝居を問題にする 子供への素晴らしい魅力」あれは放置されてよいのか」(五月二十日、朝刊第七面家庭欄)と題する記事があり、「悪影響が掲載されている。リード文には「最近ではこの紙芝居を左翼の宣伝に利用するものまで出て来て」ともある。この後すぐ、教育紙芝居や、陸軍による愛国紙芝居に関する記事が現れ、街頭紙芝居がイデオロギー宣伝の重要な装置として体制側に認知され、取り込まれていく様子がうかがえる。

は、「成程理論としてはむずかしいかも知れない」と書かれている。『日本プロレタリア文学評論集4 藏原惟人集』(新日本出版社、一九九〇年) 参照。

- (3) 引用は『鶴見俊輔集』第七巻(筑摩書房、一九九一年) 一七三頁。
- (4) 同前、一九一頁。なお鶴見は、超越的な「歴史精神の場」に立つ作者(白土)について批判的に言及もしている。

## 付記

岩波現代文庫版(二〇〇四年、解説水木しげる)を参照した。

## ■新刊紹介

# 上田正行編『台湾愛国婦人』の研究～本文篇・研究篇～



愛国婦人会台湾支部の機関誌として明治四十一年十月二十二日に創刊され、大正五年三月一日発刊の八十八巻(冊)を以て幕を閉じた月刊婦人雑誌の本文翻刻と二年にわたる研究をまとめたもの。同誌は文芸欄が充実し、大正初期の主立つた文学者が名を連ねていた。全八十八冊の内、五十二冊分の目次と主要な文芸作

品を収録。研究篇の目次は以下の通り。

「女性のあり方はいかに語られたか」—『台湾愛国婦人』の婦人論から」(高山実佐)、「婦人雑誌としての『台湾愛国婦人』」(石川則夫)、「生蕃」と表象された台湾—通俗小説、大衆小説、冒險小説の位相」(上田正行)、「台湾愛国婦人」と花園—「台湾愛国婦人」の時代および女性像をめぐつて」(吉岡真緒)、「真山青果と『台湾愛国婦人』—「苔の花」に見る空白期の試み」(石井祐佳)、「徳田秋声」「エリイダ」と日本の「女」について—婦人觀と「イプセン受容の連関」(斎藤朋善)、「尾島菊子研究における「幼き」の意義—主題としての家族と「新しい女」」(三浦穂高)、藤



村の「或る男の話」論——「見果てぬ夢」の連鎖（李敏）、「台湾愛國婦人」の特色——作家・画家の寄稿と編集方針を中心に【田中勵儀】、「押川春浪と『台湾愛國婦人』」掲載小説の検討を中心に【下岡友加】。

（本文翻刻篇：二〇一四年二月、國學院大學刊、七四七頁、非売品／本文篇・研究篇：二〇一五年二月、國學院大學刊、四四七頁、非売品）



（二〇一四年二月、京都大学学術出版会刊、三五〇頁、定価四〇〇〇円+税）

向ける画期的試みである。

## ■新刊紹介 安岡健一著『「他者」たちの農業史 在日朝鮮人・疎開者・開拓農民・海外移民』

とりわけ興味深いのは、戦中・戦後に京都府胡麻郷村で開拓に従事した貴司山治を事例として詳細に分析していること。若き日の伊藤純氏の姿も。

「序章」「第一章 日本農村における民族の問題」「第二章 疎開・帰農・戦後

農民」＝代々その土地に定住している者という農民・農村イメージは、はたして本当なのか？ 在日朝鮮人、疎開者、開拓農民、戦後の海外農業移民といった、従来の農村にとって「よそ者」とされる本の農業研究が周縁化してきたものに目を向か近代日本社会を捉え返す。「日本」の農業研究が周縁化してきたものに目を

## 占領期のアニメーション映画 ——丸山章治『ムクの木の話』

嬉美智章

漫画映画（以下、アニメーション）『ムクの木の話』（東宝教育映画部）は、連合国軍占領下の一九四七年に公開された。本作品は、東宝教育映画部の第一回作品で、『すて猫トラちゃん』（政岡憲三演出、日本動画社・東宝教育映画部）、『ちどり』（湯原甫演出、東宝教育映画部）と共に東宝系のログラムで上映され、相当な成績をあげたといふ。

本作品は上映時間約二十一分のモノクロ短編アニメーションである。形式としては、通常のセルアニメーションと立体（或いは半立体）の造形によるストップモーションアニメーション、そして特撮を組み合わせた実験的な作品となっていた。また、台詞はなく、フルオーケストラの音楽に合わせて、四季の移り変わり

の様を描いた映画詩となつていて。楽曲は、イギリスの浪漫派詩人シェリーの『西風の賦』（Percy Bysshe Shelley, "Ode to the West Wind", 1819）の一節「冬來たりなば春遠からじ」を題材に、映画音楽家の早坂文雄によつて、この作品のために書き下ろされたものとなつていて。

作品の舞台はムクの木のある山で、秋から冬、そして春を迎えるまでが描かれる。秋は実りの季節であり、虫たちは演奏会を開き、小鳥たちは群れをなしてムクの木に集まり楽しく遊ぶ。そんな山に冬が訪れる。「冬」は氷魔として描かれ、山の生き物も木々も、全てを凍り付かせしていく。そして、氷魔の冷たい吐息（吹雪）で氷付けにされた木々は、銃器を持つ兵隊や「鉤十字」の姿へと変貌させられる。また、台詞はなく、フルオーケスト

ナチス・ドイツの「ファシズム」の表象として描かれているのだ。氷魔が「俺の天下だ」と叫んだとき、ヴィーナスによつて氷魔は退治される。ヴィーナスが踊り、陽光が差すと、氷に閉ざされた木々は元の姿へと戻り、一斉に芽吹く。春の訪れである。春の陽光は「自由の光」と表現され、ヴィーナスのイメージと共に描かれる。これは、民主化による全体主義からの解放のイメージであり、「自由の光」、そして、ヴィーナスは、アメリカのメタファーとして描かれているのだ。

占領軍のメディア政策は、日本人の教化、つまり日本人への民主主義の普及を任務とする民間情報教育局（CIE）と、占領政策を阻害する要素の取締を任務とする民間検閲支隊（CCD）の二重体制で行われていたが、こうした「民主化」を讃美する物語は、「民主主義映画」「民主主義啓蒙映画」を奨励するCIEのメディア政策に沿つたものであったといえよう。

また、アメリカのメタファーがヴィー

ナスであるという点も、占領期のアニメーションを考える上で興味深い。例えば、本作品とほぼ同時期に制作された熊川正雄の『魔法のペン』（京都映画社一九四六年）では、「西洋人形」の少女が登場する。『魔法のペン』は、主人公の少年が、描いたものが本物になる「魔法のペン」で街を復興させるという夢を見る物語である。『ムクの木の話』同様のCIEのメディア政策に沿った作品となっている。その物語の中で、主人公の少年に「魔法のペン」を授けるのが「西洋人形」の少女なのだ。彼女は、日本に対して物質的な援助を行うアメリカのメタファーと見ることができる。直接的なアメリカ表象が避けられていた当時において、アメリカを女性的なイメージで表現しているという点が当時のアニメーションの特徴の一つとなっている。

次に、独特的な映像表現に目を向けた。本作品の特徴は、造形によるストップモーションアニメーションとセルアニメーションを組み合わせた映像にある。虫や小鳥たち、そして氷魔といった、「動き」のあるキャラクターは通常のアニメーションで描かれているのに対し、背景は通常の手描きのものと造形によるものが、シーンによって描き分けられている。また、背景の描き方にも特徴がある。虫や小鳥たち、そして氷魔といった、「動き」のあるキャラクターは通常のアニメーションで描かれているのに対し、背景は通常の手描きのものと造形によるものが、シーンによって描き分けられている。

例えれば、全てが凍つた世界は、ガラス板に吹き付けられた氷が凍つていく映像と合成され、凍り付いたレンズを通したような「冷たさ」を強調する独特的な表現となっている。水の結晶化を早回しで撮影した映像は、戦前の映画法のもと制作されていた「文化映画」や「教育映画」で培われた技術が使用されていると考えられる。

また、背景の描き方にも特徴がある。虫や小鳥たち、そして氷魔といった、「動き」のあるキャラクターは通常のアニメーションで描かれているのに対し、背景は通常の手描きのものと造形によるものが、シーンによって描き分けられている。秋や春を中心とした、虫や小鳥たちの「動き」があるシーケンスでは、おむね背景も一般的な手描きの背景で描かれるが、氷魔が登場する「冬」のシーケンスは造形という具合である。氷魔は手描きのアニメーションで描かれるが、凍ついた木々は造形物で表現されている。手描きのアニメーションとは異質な造形物を組み合わせることによって、氷魔以外の全てが凍り付いた、まさに「静止」した世界が表現されているのである。こうした特撮部門を担当したのは、特殊技術課時代から東宝に所属するうしおそうじ（当時は本名の鷺巣富雄で活動）であった。東宝特殊技術課とは、『ムクの木の話』を制作した教育映画部の前身で、一九三七年に円谷英二を代表として東宝制作部の一課として創設されたものである。その後、特別映画班と名を変え、一九四一年には航空教育資料製作所へと発展している。円谷の特撮技術を活かし、さらに実写やアニメーションを交えて、陸海軍依頼の軍事訓練用フィルムなどを

多数制作しており、うしおも円谷の元で

軍事技術映画を手がけている。ちなみに、うしおによると、本作の特撮シーンは円谷から一二〇点の評価を得たという。

戦後、軍からの依頼が無くなつた航空教育資料製作所は、造形技術映画部と名称変更された後、労働争議を経て教育映画部へと再編されることとなるが、スタッフは引き継ぐ形となつてゐる。例えばうしおの他にも、「製作」としてクリエイティブで活動する湯原甫は航空教育資料製作所の元第一工場制作部長であり、監督の丸山章治も航空教育資料製作所に所属していた。一九四六年九月上旬号の『キネマ旬報』にも、「東宝撮影所では終戦によつて解消した航空資料研究所の諸研究、特に図解技術、造形美術を生かして

品であるといえる。

以上、占領期のアニメーション『ムクの木の話』について見てきたが、ストーリー上ではCIEの占領政策に沿つたものとなつてゐるのに対し、映像表現の面においては戦前の技術が継承されていた。

戦前との決別としての新たな物語と、技術面での連続性、この二面性が本作品の特徴であるといえるだろう。

#### 参考文献

山口且訓・渡辺泰『日本アニメーション映画史』(有文社 一九七七年八月)

林穎四郎「日本映画史のミッシング・リンク／東宝の航空教育資料製作所(上)東宝の航空教育資料製作所の生い立ち」『映画テレビ技術』二〇〇六年三月)

造形技術映画部を設置し第一回習作として「ムクの木の話」の制作にかかつた」とある。このように、航空教育資料製作所出身スタッフの手によつて制作された本作は、戦前の特撮や「教育映画」の技術を継承しつつ新たな表現を志向した作

## 編集後記

年一回の刊行を目標にしてきた本雑誌も、第三号を迎えるやく定期刊行物としての体裁を持つことができた。感慨も一入である。

今号は、特集タイトルを「廃墟の空間論・帰郷の反美学」とした。〈帰郷〉という物語は故郷という空間が無くては成立しない。しかし、戦後の日本はそうした還るべき故郷を喪失した空間でもあった。それは物理的な空間の破壊だけでなく、共同体そのものの喪失をも意味する。人々は〈帰郷〉を果たす為に、廃墟の上に新たな〈想像の共同体〉を構築しなければならなかつた。だとすれば、〈帰郷〉とはすでに単に帰属すべき場への帰還のみを意味するものではなくなつてゐるはずだ。

高木彬氏は稲垣足穂のテクストを手がかりに、戦時下の都市イメージに堆積する過去の記憶を読み取り、都市の風景が「一個のメカニズム」として美学的に構築されていく過程を明らかにしている。池田啓悟氏の「播州平野」論は、宮本百合子が見た敗戦後の廃墟の風景

に刻印された被害と加害の重層性を浮き彫りにしていく。坂堅太氏は安部公房のラジオドラマ「開拓村」の分析を通じ、戦前・戦後、二つの「開拓」に挟まれた「引き揚げ」という物語が内包するナショナルな記憶を開示し、そこから取りこぼされていった、構造的な暴力にさらされた開拓移民の記憶を掘り起こしていく。今回の特集が、敗戦後七〇年を迎える我々の帰属意識そのものを改めて問い直す契機となれば幸いである。

また、今号には伊藤純氏による新発見の像資料について、詳細をご報告いただいた。すでに新聞等でも記事になつてゐるのでご存じの方も多いかと思うが、貴司山治撮影による小林多喜二虐殺後の作家たちの集合写真について、未発表のバージョンを含むガラス乾板が、伊藤氏宅より発見された。多喜二虐殺にまつわる生々しい記憶がそこには焼き付けられている。事件に直面した人々の衝撃と怒りにぜひ触れていただきたい。

貴司関連の資料としてはもう一点、十六ミリフィルムとして遺された『岡山と高知』作家同盟の講演旅行、一九三一、一一一十二

について、萬田慶太氏による研究ノートがある。貴重な映像資料であることは言うまでもないが、文学にどまらず映像までを射程に収めた総合大衆芸術家としての貴司の活動を示すものとしても興味深い。

\*

昨年度の研究会活動記録は下記の通り。  
●第17回 占領開拓期文化研究会

日程 二〇一四年八月三一日(日)

会場 立命館大学衣笠キャンパス学而館

2階・第2研究会室

・高木彬「稲垣足穂における戦時下のテクノスケープ」

・鄧麗霞「在満作家」牛島春子の女性文學——「女」をめぐって語る」

・友田義行「闖入者」から複数の「友達」

——安部公房の小説・戯曲・映画をめぐる

## ●第18回占領開拓期文化研究会

日程 二〇一四年一二月二〇日（土）

場所 京都工芸繊維大学（松ヶ崎キャン

バス） 東1号館501教室

・伊藤純『プロレタリア文化運動資料集成』に見る運動の姿』

\*

・書評会 内藤由直『国民文学のストラテジー——プロレタリア文学運動批判の理

路と陥路』（双文社出版）

書評者・和田崇、コメンテーター・村田裕和

この一年間、会員の関わった刊行物は下記の通り。

友田義行「地下茎状の原作——安部公房「友達」論」『文学』岩波書店 第15巻（第6号）二〇一四年一二月）

内藤由直「第七章 “戦後”のアンビバレанс——五五年体制と日本国憲法の問題」、

「コラム4 戦後レジームとしての安保」（西

川長夫・大野光明・番匠健一編『戦後史再

考「歴史の裂け目」をとらえる』平凡社

二〇一四年）

\*

## ●第19回占領開拓期文化研究会

日程 二〇一五年三月一四日（土）

場所 龍谷大学大宮学舎南翼105教室

・平野織「デリダにおける配慮の哲学」

・藤原崇雅「富士」論——武田泰淳と「精

神病理学」及び「精神病院批判」

・澤辺真人「アナキズム・天皇・母・革命

・戦後太宰治文学をめぐつて」

第三号編集委員／白井かおり・島木圭太・  
村田裕和

\*

第二号は二〇一四年六月に無事刊行することができた。僅かであるが在庫もあるので、刊行版を希望される方は編集部までお問い合わせいただきたい。第三号のオンライン版は六月頃公開予定である。資料の追加も予定しているので、是非ご覧いただきたい。（T）



## フェンスレス 第3号

2015年5月20日発行

編集兼  
発行人 占領開拓期文化研究会代表 村田裕和

発行所 北海道教育大学旭川校 村田裕和研究室内  
占領開拓期文化研究会

(〒070-8621 北海道旭川市北門町9丁目)

ホームページ <http://senryokaitakuki.com/>

ブログ <http://senryokaitakukibunka.blog.fc2.com/>

メール [senryokaitakukibunka@gmail.com](mailto:senryokaitakukibunka@gmail.com)

印刷所 洛西プリント社

# 総目次『実録文学』（文学案内社）

『フェンスレス』オンライン版（第三号）●特別付録  
資料1

一、雑誌名に添えた年号は創刊および終刊をあらわす。  
一、細目は目次からではなく本文から採ることを原則とした。また、副題も採ることを原則とした。

一、仮名遣いは原文のままでし、旧漢字は新漢字に改めた。

一、作品のジャンルについて、\*印を付して題名下の（ ）内に説明を加えた。「実録文学」の性質上、小説・随筆・評論の境界は曖昧だが、可能な限り腑分けした。

一、作品に執筆年月日などが付されている場合のみ、「攢筆」として本文のままで注記した。

一、広告のうち、文学・演劇・映画に関するものだけは内容を注記した。

一、広告のうち、文学・演劇・映画に関するものだけは内容を注記した。

一、著者名の下段の数字はページ数をあらわしている。

一、注の引用で／印は改行を意味する。

一、「創刊の挨拶」と「編集後記」のうちで、特に意味があると思われる記述は、一部または全文を注記した。

一、体裁の模範として、『現代日本文芸総覧』（明治文献、一九六九—一九七四年）を参照した。

〔表紙〕

〔広告〕<sup>\*注2</sup>〔広告〕<sup>\*注3</sup>〔広告〕<sup>\*注4</sup>〔広告〕<sup>\*注5</sup>〔広告〕<sup>\*注6</sup>〔広告〕<sup>\*注7</sup>〔広告〕<sup>\*注8</sup>〔広告〕<sup>\*注9</sup>〔広告〕<sup>\*注10</sup>〔広告〕<sup>\*注11</sup>〔広告〕<sup>\*注12</sup>〔広告〕<sup>\*注13</sup>〔広告〕<sup>\*注14</sup>〔広告〕<sup>\*注15</sup>〔広告〕<sup>\*注16</sup>〔広告〕<sup>\*注17</sup>〔広告〕<sup>\*注18</sup>〔広告〕<sup>\*注19</sup>〔広告〕<sup>\*注20</sup>〔広告〕<sup>\*注21</sup>

# 『実録文学』

\*注1

昭和十年十月—昭和十一年四月（全六号）

実録監獄部屋物語（1）（\*評論）

大島浪太郎 四〇—四三

文壇・実録<sup>ヨシシツ</sup>非実録

—「偶然性」は借りもの、トンチンカン、夫婦喧嘩の妙薬、〇ヒマシ油とヘマシ油、梢風老牧の墓参り、川口松太郎自祝の会、忠犬マイの死—

成田 仁平 三六一三八  
三九、四四一四七、五九戸川 貞雄 二四一七  
木村 耕 二七一三八  
植村 清二 二九一三五  
森鷗外の実録文学（\*評論）  
鷗外さんの態度その他（\*隨筆）  
目撃せざる実録  
一千両首のすげ替へ—文壇御歴々が文芸懇話会賞当選者島木健作氏を闇から闇に葬るまで—江戸時代実録小説の分析（\*評論）<sup>\*注6</sup>

郷土史家に告ぐ

実録文学（\*時評）

わが自叙実録（\*隨筆）<sup>\*注7</sup>鷗外さんの態度その他（\*評論）<sup>\*注8</sup>森鷗外の実録文学（\*評論）<sup>\*注9</sup>

植村 清二 二九一三五

木村 耕 二七一三八

戸川 貞雄 二四一七

成田 仁平 三六一三八

吉川英治氏との「実録」問答

実録小説 椎村 \*注9

極楽悲憤図——直木三十五と牧逸馬の対話——

笛本 寅

四四一四七

左山英太郎

四八一五八

農民・強盗・格闘資料

実録小説 戦寒話 モンテ・カルロの陰謀 (\*小説)

X・Y・Z

六〇一六二

田村栄太郎

六三

早坂 二郎

六四一六七

貴司 山治

六八一九四

岩崎 栄

九五一一〇五

同人語

一〇六一一一

——超事実の事実（海音寺潮五郎）、実録小説と芸術小説（貴司山

治）、バラツクの建直しを（戸川貞雄）\*注10、面白さの問題（片岡貢）、貴司君の手紙（笛本寅）、古い皮袋（大津恒吉）、実録小説

の対話（田村栄太郎）——

実録文学研究会の趣意書

編集後記 (\*注1)

笛本・片岡 一一六

一一一一一五

〔広告〕 (\*注1)

笛本・片岡

一一六

〔裏表紙〕 (\*注3)

## 注

\*注1 発行編集兼印刷人——笛本寅（全号）／発行所——実録文学

研究会（全号）／発売所——文学案内社（全号）／実録文学研究会同人——岩崎栄・海音寺潮五郎・片岡貢・木村毅・貴司山

治・笛本寅・田村栄太郎・戸川貞雄・植村清一（全号）、大津恒吉（一巻一号——二号）、丸尾長頸・高木哲（一巻三号——

二巻四号）

\*注2 労働雑誌社——『労働雑誌』昭和十年十月号

\*注3 文学案内社——『文学案内』昭和十年十月号

\*注4 文学案内社——『詩人』創刊予告

\*注5 「大分方々から期待されてゐた『実録文学』をいよ／＼創刊する。四角ばつた趣意書は巻末に附した『実録文学研究会趣意書』についてみてもらひたい。たゞ一と言、諸方への御挨拶代りに、ことはつておきたいことは、われく同人は大いに團結してこれから実録文学を世の中へ押し出して行くのであるが、

同人各個人はもと／＼至つて自由な立場に立つてゐる。思想的には——大きいくいふと世界観の上では——必ずしも一致してゐるわけではない。又必ずしもそんな必要もないのです。／＼われくはたゞ現在の卑俗低級な大衆文学とたゞかひ、この方面における文学を本来の高さに引き上げる仕事として、実録文学を提唱し、これを社会的に実行するといふ点で、一致してゐるのである。だから同人木村毅は実録文学研究会をガラスの家とよんだが、これは「名言」である。ガラスの家は叩きこはせばこはれる。しかし、使はずにはつておけば鉄の家だとてさびてしまふ。ガラスの家は、使つても、（使はなくても、か？）さびたり、くさつたりしない点では、鉄の家よりも強いのである。——とこれで創刊の挨拶といふことになつたかな。」

\*注6 「附記」に「まだ述べるところが多くあるけれど、すでに予定の紙数を超過したから擲筆する、一部分は『文学案内』に掲載するから参照せられたい」とある。

\*注7 擲筆——（八月末）

\*注8 擲筆——（三五・九・五）。三五頁にレンカ・フォン・ケ

ルバア著・大下晋平訳『ソヴェト刑務所物語』(現代文化社)の広告有り。

\*注9 五八頁に貴司山治作・村山知義演出『石田光成・四幕八場』(新協劇団一周年記念大公演・築地小劇場)の広告有り。

\*注10 摘筆—(八月末)

\*注11 ▼本誌は勿論研究会の機関誌であり同人雑誌ではあるが、実録文学の発展の為には喜んで外部に対して門戸を開かうとするものであるから、志を同うする人々は凡ゆる意味に於いて本誌なり研究会なりに対し後援を惜しまないやうに御願ひする。特に本文中に掲げてある通り全国の郷土史科研究家に向つては我々は進んで手をさし伸ばし郷土にかくれたる史料や実録を本誌に依つて広く世間に紹介したい。さういふ意味で本誌を利用されることは我々「一字脱字」衷心からの希望である。どしそういふ原稿をお送り願ひたいと思ふ」(片岡)とある。

\*注12 ナウカ社—『文学評論』昭和十年十月号・『小林多喜二書簡集』

\*注13 貴司山治『戯曲 石田三成』(文学案内社)の広告。

## 第一卷第一号

昭和十年十一月号 一日発行

〔表紙〕  
〔広告〕  
〔次〕  
〔注1〕  
〔注2〕

〔広告〕\*注3

〔内表紙〕

歴史とリアリズム (\*評論)

片岡 貢 二一八

郷土史家に告ぐ

実録文学 (\*時評) 実録文学研究会 九

実録文学読本 (一) 德川幕府の職制と旗本生活 (一) (\*評論)

一〇一一

資料 久離除帳とその廃止

田村栄太郎 一一一三

白井喬一氏との「実録」問答

寅 二四一二八

文壇・実録非実録

笠本 寅 二四一七、四二

吉川英治氏への手紙

片岡 貢 二八

明治四年の芸者の戸籍 (\*資料)

田村栄太郎 二九

西洋最近の実録文学 (\*評論)

木村 納 三〇一三七

大前田栄五郎伝—「近世上毛偉人伝より」— (\*資料)

田村栄太郎 三八一三九

千葉さんと実録文学 (\*隨想)

木村 納 四〇一四二

実録監獄部屋物語 (2) (\*評論)

大島浪太郎 四三一四六

現代実録 南硫黄島 (\*小説)

戸川 貞雄 四七一五三

祇園・島原 (\*隨筆)

中山 忠温 五四一五六

辞世伝—「休禅師とレーニン」を解剖する (\*評論)

ピエル・ロチの「お菊さん」を解剖する (\*評論)

\*注5

実録小説 意地

実録小説 桂小五郎潜行記 (完結) \*注6

海音寺潮五郎 六七一七九

貴司山治

八〇一九七

\*注7

岩崎栄九 八一〇八



実録小説 二葉亭四迷と乃木石林將軍 木村 育 七一—八二  
 実録小説 西郷の歯 \*注8 戸川 貞雄 八三—八六  
 実録長篇小説 森田節斎 (第二回) \*注9 岩崎 栄 八七—九八  
 同人語 九九—一〇三

—伝奕史大観(田村栄太郎)、平塚だより(戸川貞雄) \*注10、田村栄  
 太郎の近什「歴史の眞実を衝く」(中山忠温)、寸言(木村毅) —

編集後記

〔広 告〕

〔裏表紙〕 \*注11

注

\*注1 吉川弘文館—宮内省藏版『殉難録稿』

\*注2 文学案内社—徳永直『逆流に立つ男』

\*注3 扇カット絵—熊谷登久平

\*注4 二一頁に『実録文学』次号予告有り。

\*注5 二七頁に『アトロ』昭和十一年一月号(アトロ社)の広告有

り。

\*注6 三八頁にゲーテ作・久保田栄訳演出『ファウスト』(新協劇団一  
 協劇団西日本巡回公演)の広告有り。

\*注7 昭和十年十月二十七日、於新宿中村屋  
 月公演、築地小劇場)および、貴司山治作『石田三成』他一幕物(新

年

年

年

年

年

年

\*注11 『添削本位(俳句講座)』(日本俳句研究会)の広告。

第二卷第一号 昭和十一年一月号 一日発行

〔表  
 紙〕

〔広  
 告〕 \*注1

〔広  
 目  
 次〕

〔広  
 告〕

〔内表紙〕 \*注2

新聞小説論—卑俗な、ほんの少々卑俗な— \*注3

戸川 貞雄 一一一〇

郷土史家に告ぐ

実録文学本説(三) 徳川幕府の職制と旗本生活(三) (\*評論)

田村栄太郎 一一一一二

実録文学 (\*時評)

資料 時刻

鳶翁百話(一) (\*隨筆)

実録監獄部屋物語(四) (\*評論)

大衆文学時評 \*注4

村松梢風氏と『実録』問答

実録から— (\*評論) \*注5

公判記録より見たる高橋お伝 (\*伝記) 濑戸 寅雄

実録 江島生島考 (\*評論) 池田孝次郎

田村栄太郎 一二一—一三

西 大助 三四一—四五

笹本 寅 二五—二九

大島浪太郎 三〇—三三

西 大助 三四一—四五

西 大助 三四一—四五

西 大助 三四一—四五

西 大助 三四一—四五

西 大助 五六一五八





乾窓漫筆(三) (\*随筆) 海音寺潮五郎 六〇一六四  
実録資料 高崎藩へ、献金願、帶刀御免 田村栄太郎 六五

実録文学 (\*時評)

町人と心理学 (\*評論) はつか正月—法廷無罪録の一— (\*小説) 田村栄太郎 六六一六七

六六一六七

\*注6 稲垣浩監督『大菩薩峠 第二編』(原作—中里介山、日活) の広告。

実録資料 小店員縊死事件

長部 慶一 八五—八七

同人語 一いつまでも青年であれ (田村栄太郎) 、洗耳翁のこと (戸川貞

八八一八九

雄)、近頃 (海音寺潮五郎) 一

九〇一九七

鳶魚翁百話(三)—『桜門田の変』— (\*随筆) 笹本 寅

九八一一〇七

錢屋五兵衛 (\*小説) 戸川 貞雄

一〇八一一五

間宮林蔵(二) (\*小説) 貴司 山治

一一六一一二五

森田節斎 (第六回) (\*小説) 岩崎 栄

一一六一一二六

編集後記 (\*注4) 高木 栄

一一六一一二六

〔広 告〕 \*注5

〔裏表紙〕 \*注6

## 注

\*注1 吉川弘文館—宮内省蔵版『殉難録』

\*注2 摺筆— (一九三六・二・一三)

\*注3 摺筆— (十二年・二月作)

\*注4 「惜しむらくは、片岡の『塵金つくり』の得られなかつたことである。いよいよクライマックスに達し、片岡トタンに緊張した故である。来月号には間違ひなく掲載されるであらうと思ふ。次号を

期待されたい」とあり、本号をもつて終刊する予定ではなかつた様子がうかがえる。

## 『実録文学』について

『実録文学』は文学案内社が発行した雑誌であり、文学案内社は他に『文学案内』と『詩人』の二つの雑誌を発行していた。このうち、『文学案内』は一九〇六年に不二出版が復刻刊行し、『詩人』も一九七九年に戦旗復刻版刊行会が復刻刊行している。しかし、『実録文学』は発行部数が少なかつたせいか、復刻のみならず詳らかな先行研究も少ないと、本稿で細目を明らかにした。

『実録文学』の誌名の由来は、プロレタリア文学運動の内部で展開された文学大衆化論を引き継ぎ、貴司山治が転向期に主張した『実録文学論』にもとづいている。貴司は一九三四(昭和九年)一月に『読売新聞』へ連載した『実録文学の提唱』において、「題材の現実性」を顧慮していない大衆文学を「悪傾向の大衆文学」と呼び、それを駆逐するため、未教養な勤労大衆に向けて史実にもとづく「健全な通俗文學」を作り与えることを主張した。『実録文学』の創刊号と第二号に掲載された「実録文学研究会の趣意書」においても、特に動物大衆小説

を史実を歪曲した「低級卑俗なる大衆小説」と規定し、そのような大衆小説を実録小説の普及によって社会的に排除すべきと主張するなど、貴司の実録文学論を引き継いでいた。

貴司の実録文学論や、それに連なる徳永直との論争については、尾崎秀樹「貴司山治論」（『大衆文学論』勁草書房、一九六五年六月）や伊藤純「プロレタリア文学と貴司山治」（ホームページ『貴司山治資料館』<http://www.kisyamaji.com>）、拙稿『蟹工船』の読めない労働者——貴司山治と徳永直の芸術大衆化論の位相——（『立命館文学』六一四号、二〇〇九年一二月）、鳥木圭太「作品紹介[実録文学の提唱]『転向の時代』（貴司山治研究会編『貴司山治研究』不二出版、二〇一年一月）」、内藤由直「貴司山治『維新前夜』と近代の超克——思想戦とアジア解放の幻——」（『フエンスレス』創刊号、二〇一三年三月）などの論考がある。また、実録文学論に呼応して『文学案内』に連載された田村栄太郎の「大衆文学のよみ方」を仔細に検討した海老原豊『文学案内』誌研究②——実録文学論と田村栄太郎の「大衆文学のよみかた」（『東北アーバン文化연구』二〇号、二〇一二年三月）、実録文学論の台湾への波及を考察した白春燕「論楊達對 1930 年代日本文藝大眾化論述の吸收與轉化」（黎活仁・林金龍・楊宗翰編『閱讀楊達』秀威資訊、二〇一三年三月）など発展的な研究も始めている。しかし、雑誌『実録文学』そのものを対象にした研究は、わずかに河野至恩「雑誌『実録文学』紹介——芸術化大衆化論争から森鷗外歴史小説受容へ——」（『日本近代文学館年誌 資料探索』3、二〇〇七年九月）があるのみである。

河野の論考は、『実録文学』創刊に至る経緯を整理し、同人間の理念の幅を指摘するなどたいへん示唆的であるが、実録文学とプロレタリア文学や大衆文学との理論的関連性や差異については、まだ研究の

余地があるように思われる。本稿の公開により、新たな研究が促進されることを期待したい。

本総目次の作成に際しては、公益社団法人部落問題研究所蔵本、伊藤純氏（貴司山治ご子息）ほか個人蔵本を参考した。

（和田 崇）

『フェンスレス』オンライン版（第三号）●特別付録 資料2

## 「小林多喜二全集」の歴史（貴司山治） あるときの小林多喜二（徳永直）

附・総目次『小林多喜二全集（月報）』新日本文学会・小林多喜二全集刊行会編

一九四八年に刊行が開始された戦後初の『小林多喜二全集』は、今

日につづく「多喜二全集」の基礎となつた全集である。小林多喜二全集編纂委員会（初回配本・第二巻奥付では「小林多喜二全集刊行会」）が編集を行い、新日本文学会から発行、日本評論社から発売された。委員会のメンバーは江口渙・勝本清一郎・貴司山治・窪川鶴次郎・藏原惟人・壺井繁治・手塚英孝・中野重治・宮本顯治。当初、全十一巻別冊二巻の予定で刊行が開始されたが、実際には第九巻までしか刊行されていない（最終配本＝第八巻は学芸社発売）。

この全集の月報には、多喜二と直接に交流のあった作家たちのエッセイが多数掲載されているが、今日では参考が困難な資料となつていた。幸い、浦西和彦氏が収集された八回分の月報を参考させていたくことができたので、その目次を以下に掲載する。また併せてその中の二編を紹介する（漢字を新字体に改めた）。

貴司山治「小林多喜二全集」の歴史は、戦前版多喜二全集についての貴重な証言である。多喜二作品を守り、後世に伝えようとした貴司の努力については、中野重治が「人間のほんとうの積極性」（『書かれるべき小林伝について』）という言葉で表現している。戦前版および新日本文学会版全集の編纂経緯と貴司の関わりについて詳しくは、伊藤純氏の論文「小林多喜二全集の編纂過程」（『立命館言語文化研究』二三巻三号、二〇一二年）および「小林多喜二全集」の編纂過程（『戦前編』）（『フェンスレス』創刊号、二〇一三年）を参照されたい。

徳永直「あるときの小林多喜二」は、上京直後の多喜二の面影である。気がつけば労働者たちの間に溶け込んでいる多喜二に対する羨望のまなざしさえ感じられる文章であり、そのような記憶をとどめていたということも含めて、徳永直という作家の観察眼や、二人の人

間性が表れているようで興味深い。

月報（一）の宮本百合子「小林多喜二の今日における意義」は『宮本百合子全集』第十三巻（新日本出版社、一九七九年）に、月報（三）のなかの「しげはる『感想と思ひ出』は『中野重治全集』第十八巻（筑摩書房、一九七八年）に収録されている。現状では第九回の月報は確認できていない。情報をご存じの方は本誌編集部までご教示いただきたい。

（編集部）

## 「小林多喜二全集」の歴史

貴司山治

1

小林多喜二は一九三二年（昭和七年）四月ころから非合法生活にうつつで、日本プロレタリア作家同盟（ナルプ）の書記長として、又その上級機関である日本プロレタリア文化連盟（コツブ）の責任者として、かつ日本共産党員として、一年たらずのあいだ、プロレタリア文学・文化の指導のために活動した。（こんどの全集の評論集（二）に収めたのはみなその時のかれの活動をあらわす論文である。）

そして一九三三年一月二十日、小林は、この論文にあるようなかれ

の活動をにくんだ日本政府の警察のために、残虐目もあてられないゴウ問によつて殺された。

二月二十四日、友人・家族により辛うじて葬式をすましたあと、三月十五日の築地小劇場における大衆的な小林芳農葬までのあいだに、ナルブ中央常任委員会では「小林多喜二全集」の刊行を決議して、四月には「蟹工船」「不在地主」を収めたその第一回配本（第二巻）を出した。

一方、コツブでも小林芳農葬記念事業として、かれが命をかけてたかたの時期の論文（本集収載のもの）をあつめた「日和見主義に対する闘争」一巻を出版した。その他、五月には、私共の企画により組織外において改造社から「不在地主・オルグ」「地区の人々」「蟹工船、工場細胞」国際書院から「転形期の人々」九月には遺稿の部分をふくめた「転形期の人々」を改造社からそれぞれ刊行した。これらの総刊行部数は十数万に上つた。

以上の活動は、小林の虐殺に対する当時のプロレタリア文学運動からの逆襲として、計画され、実行されたものである。

## 2

その後、コツブでは「小林多喜二全集」刊行の意義を評価して、これをナルブからではなく、コツブから出すべきである、と決議して、全集発行の仕事をコツブへうつすことにきめた。

ナルブ中央常任委員会が、コツブのこの決定に不満をもつたのはやむをえない事実であったが、決議を承認して第一回刊行以後の仕事をコツブへ引きついた。

しかしこツブはその時うちつづく弾圧によつて共産党同様の非合法状態におかれ、つぎつぎに働き手は検挙され、活動は思うようにな

らず、小林全集の継続刊行はいつまでたつても実行にうつせず、そのままではお流れになつてしまいそうであつた。

一九三三年の初夏、私は共産党中央部の幹部として活動していた宮本頸治から「小林多喜二全集の発行は党中央委員会の仕事として行うことに決めた。自分が中央委員会から委任をうけて処置することになったので、君が合法面でのその仕事の責任者となつてやつてもらいたい。」

との相談をうけた。私は、ナルブからコツブへ、コツブから党中央委員会へと、だんだん高いところへ、小林多喜二全集の計画をもち上げて行くことは大へん結構だが、計画を実現するには逆の方法をとらなければならない、ということを宮本に強調した。宮本は、だまつて私の意見をきいた上、私のやり方に一任した。

私は、六十何人のプロレタリア文化人やその他の自由主義的、進歩的文化人をあつめた独立の、大衆的な小林多喜二全集刊行会を設立して、一九三三年の夏から秋へかけて、前金と基金の募集を行い、「党生活者」の伏字なし、原文どおりの組版を終えた。しかし、プロレタリア文化団体は、その時もはや四分五裂の状態で、基金、前金合せて三百円余り集つたが、刊行は不可能であつた。

刊行会が党中央部（宮本）に直結した合法活動だと気づいている者は幸いに一人もなかつたが、この仕事やらそのほかの、当時の党活動への協力やらで、たえず宮本と連絡して仕事をすすめて行く内に、協力者としての池田寿夫がやられ、杉本良吉がやられ、ついに宮本頸治もまた検挙されて、私は合法面にとりのこされてしまい、どうすることもできなくなつた。その内に私も亦検挙されてしまつた。（この時つづいた「党生活者」の紙型はいまものこつていて一九四六年に大阪の民衆書房から出版した「党生活者」の紙型がそれである。）

一九三五年に、私は幸い又自由をとりもどしたので、一存でやはりこの「党委託」の仕事をつづけることにきめ、ナウカ社を発行所として、小林多喜二全集を小説だけ三冊、論文はどうしても出せそうもないでのこし、代りに書翰集、日記各一冊を編纂して、合計五冊を刊行した。この発行部数合計約二万である。

この最後の努力は三四・三五・三六の三年ごとの仕事となつた。

このころは、もう小林多喜二の本を出す仕事などには相談にあずかってくれる人もなく、多くの旧ナルプの文学者たちでも、こわがるか、いやがるか、でなければ無関心であつた。おかげで私はこの仕事をひとり占めにすることができる、ずいぶん楽しかつた。もつとも、この仕事が「党遺託」の仕事であるのを知つていた中野重治、宮木喜久雄の二人は、最後まで私に協力してくれた。

そういうことは知らないまま、私の助手として松原宏遠、丸山義二、塩田民夫（塩田はナウカ社員として）がはたらいてくれた。書翰集のためには故村山籌子が長いあいだむきなき協力をつづけてくれたのがいまも忘れがたい。書翰と未刊行原稿のためには小林三吾がはたらいだ。三吾のかげには斎藤次郎その他の小林の旧友がはたらいてくれたのだが、その時は名を秘していて十数年後になつてわかつた。

そして、ふりかえつてみると小林全集刊行の過去のたたかいは、これに参加してはたらいた多くの人々の内、私をはじめ、党員でない者が中心となり、党員はそれに助力する格好で推進されたのが特徴である。

それらの点も幸いに正常な形にうつされる時がきて、全十一巻、別

冊二巻という小林多喜二全集の決定版が世に出るはこびとなつたことは、祝福にたえないのだけれど、私にはいまになつてこの立派な全集をみることのできない杉本良吉、池田寿夫、村山籌子らの幻がなつかしくてたまらない。

「小林多喜二全集月報（三）」所収

## あるときの小林多喜二

徳 永 直

それが秋だつたか、冬だつたか、思いだせないけれど、彼が北海道から上京してから、そう永くは経つてない頃だつた、といふことは、記憶のぜんたいとしてわかる。私が巣鴨の、空蝉橋のちかくに住んでいたころで、棟割りになつてゐる一階で、私の家をはじめてたずねてきてくれた彼と話していた。

「ぼくを、労働者のところへ、つれていつてくれないかネ」

あぐらをかいたからだを、前こごみにして、そつぜん、と彼がいつた。

「印刷労働者しか知らないよ」

と、いう意味をこたえると、ああ、いいよ、というふうに、うなづい

た。

それから、ちょツと首をかしげたりして、ためらうふうがあつて、  
「みんな……」  
と、いつた。みんな、あれでいいのかな、という意味のことをいつた。みんなとは、当時の作家同盟の人々のことと、つまり、労働者とはなれて生活しているようだけれど、いいのかな？ という意味であつた。

なんと、そのとき私がこたえたか、おぼえないけれど、彼は北海道での、彼のしきたり、労働者との接しよくしている容子、といつたものを、ちょツと話した。

それから数日たつてからだと思うが、彼を案内して、労働者の文学サークル（べつに名前があつたと思うが、性質はそんなもの）の集りへいつた。全協の出版印刷の、若い文撰工—I君というのが連絡してくれて、私の家から二三丁しかない、巣鴨刑務所の辯にちかい、古い二階家にゆくことになつていて。

もう暗かつた。電灯がついていて、軒下のくらがりから、坊主頭のI君がでてきて、金属の連中もあつまつてゐる、私につげた。I君には、前もつて小林もゆく、と話してあつたから、彼がそうしたのかも知れない。

二階の室には二十人くらいいた。私の知らない顔もたくさんあつた。一緒にあがつてゆくと、みんな小林をみた。そこで彼を紹介したのは、私ではなかつたと思う。

「——三・一五の作者——」

という、誰かの紹介にあつた言葉が、ざわつと、一座をうごかして、赤いショールをひざにのせている女のの人などが、いざまいなおした顔つきを、いまもおもいだすことが出来る。

小林は最初、壁にはりつくようにしてすわつていてが、私が小便におりて、軒外で見張りをしているI君と、ちよと話してから、二階にもどつてゆくと、もう、小林の笑い声が、階段のところまできこえてきた。

空気がいつぺんに変つていて。小林は、煙草のさきが、鼻の頭にくつつくように、上むきにくわえて、雪のつもつたかさを示すふうに、片つぼの手をてのひらを下に、たかくあげて、しゃべつていて。壁ぞいの、ちかくの人々は、そつちへ首をのばしたり、女の連中では、笑い声をショールでおさえているのもいた。

その晩、彼が何の話をしたか、おぼえないけれど、そのときは、北海道の風物、労働者のくらしのことを、語つてたことだけ、よく記憶している。そして、私がちよと便所におりたあいだに、最初の、あの緊張した空気が、たちまちに変つて、小林が、いつの間にか、労働者たちの仲間にはいつてしまつてゐるが、印象にのつてゐる。

それから、それより前だつたか、後だつたか、彼を大塚駅へおくりがてらゆく途中、省線線路の土堤のうえを歩いたとき「太陽」何とかいう、印刷のインクを製造する工場だつたと思うが、土堤むきに、ちようど窓があいていた。二人でのびあがつてのぞきこんでから、私がゆこうとすると、とつぜん、小林の——よう——というのが、きこえた。ふりむくと、窓越しに、彼は笑いながら、工場の中の人々へ、手をふつてみせているのだつた。 （一九四九年三月）

「小林多喜二全集月報（六）」所収

総目次『小林多喜二全集』(月報)

新日本文学会・小林多喜二全集刊行会編

・広告等は省略した。

・月報(一)(二)(四)には年譜が掲載されている。

・月報(一)(二)のみ発行日の記載がある。(三)以降の発行日は全集奥付の記載に拠っている。

月報(二) 一九四八年九月一日発行 (第二巻)

小林多喜二全集の発刊にあたつて 藏原 惟人  
ささやかな思い出 壱井 栄 一~二  
一~三

月報(二) 一九四九年二月一〇日発行 (第三巻)

小林多喜二の今日における意義 宮本百合子  
あのとき 土方 与志 一~二  
二~四

\*第三巻奥付では二月二〇日発行

月報(三) 一九四九年六月三〇日 (第九巻)

小林多喜二の評論その他 宮本 顯治  
「小林多喜二全集」の歴史 貴司 山治 一~二  
二~四

月報(四) 一九四九年九月一〇日 (第七巻)

感想と思想出 なかの・しげはる 一~二

月報(五) 一九四九年九月三〇日 (第六巻)  
正しいアドヴァアイス 江口 金 達済 一~二

「爪立ち」についての雑感

月報(六) 一九四九年一月三〇日 (第一巻)  
多喜二についての小さな感想 壱井 繁治 一~二

あるときの小林多喜二 德永 直 一~三

月報(七) 一九五〇年三月二〇日 (第四巻)  
汚辱の歴史 岡本 中島 健蔵 一~二

序曲 (\*詩) 岡本 中島 健蔵 一~二  
月報(八) 一九五〇年七月三〇日 (第五巻)  
「安子」について 岡本 中島 健蔵 一~二  
二月二十日をめぐる感想 松本 佐多 潤 一~二

月報(九) 一九五〇年九月三〇日 (第六巻)  
「安子」について 岡本 中島 健蔵 一~二  
二月二十日をめぐる感想 松本 佐多 潤 一~二

月報(十) 一九五〇年十一月三〇日 (第七巻)  
「安子」について 岡本 中島 健蔵 一~二  
二月二十日をめぐる感想 松本 佐多 潤 一~二

月報(十一) 一九五一年一月三〇日 (第八巻)  
「安子」について 岡本 中島 健蔵 一~二  
二月二十日をめぐる感想 松本 佐多 潤 一~二

江口 金 達済 一~二

渢 一~二