

# フェンスレス 第8号 目次

## 特集「占領下・戦後の演劇運動」

趣 旨 文	藤原崇雅	2
国鉄労働組合機関誌における自立演劇言説の考察	天野知幸	5
——GHQ／SCAP 検閲の影響を踏まえて		
雄弁な「沈黙」	岩本知恵	23
——植民地主義批判としての安部公房「友達」論		
歴史を爆碎し、裂開する戯曲	加藤大生	39
——花田清輝「爆裂弾記」をめぐって——		

---

## 論文

安部公房「デンドロカカリヤ」の素材	佐々木幸喜	57
-------------------	-------	----

## 書評・エッセイ

誰が「テロル」を名指すのか?	鳥木圭太	73
栗山雄佑『〈怒り〉の文学化』を読み直す		
〈怒り〉が忌避される時代に	友田義行	81
——栗山雄佑著『〈怒り〉の文学化』に寄せて——		
もうひとつの芸術大衆化論	池田啓悟	83
——和田崇『徳永直の創作と理論』を読む		

---

表紙 小野佐世男「楽屋うらに匂ふ花」(『東京パック』1938年4月号／  
出典:『モガ・オン・パレード——小野佐世男とその時代』岩波書店、2012年)

## 占領下・戦後の演劇運動

本誌は「文学・映画・演劇・文化運動研究誌」を謳つており、文学だけではなく表象文化を広く扱う研究誌である。演劇についてもこれまで諸論考を掲載してきた。この度刊行する第八号の特集は、「占領下・戦後の演劇運動」と題し、一九四〇年代から一九五〇年代にかけての演劇をめぐる状況に光を当てる。

同時期の演劇史を繙くと、プロレタリア演劇運動や築地小劇場の退潮後、新協劇団や新築地劇団などによつてリアリズム演劇が盛んになるものの、国威発揚を目的とした移動演劇によつて進歩的演劇は影を潜め、戦後はその反省の上に立つた新劇運動が展開された後に、三島由紀夫や安部公房のような新世代の劇作家が輩出されたとされている。<sup>\*</sup>こうした演劇史の記述を個別に検討することで、より詳細な同時期の状況を明らかにするのが、本特集の狙いである。

近年の社会状況に対する反応として、演劇雑誌では戦争と関連した特集が組まれている。たとえば、『悲劇喜劇』二〇一五年七月号では「演劇と戦争 いま思うこと」が、『シアトロ——総合演劇雑誌』二〇一九年八月号では「戦争と演劇人」などがある。これらの特集の中には、過去の演劇を論じた記事も散見される。一方で、近年の文学研究誌では、演劇に関する特集はあるものの、占領下・戦後の時期の特集はそれほど多く確認されない。占領下・戦後は演劇運動の目的や方針が変質し、戯曲を観たり演じたりすることの意義が多く語られた時期である。歴史の影に隠れた演劇運動や戯曲作品は多く残されているはずだ。

また、歴史の影に隠れた演劇運動や戯曲作品と、演劇史上明らかにされている事象との関連性を論じる必要もあるだろう。戦前期の動向が占領下の演劇運動とどのように関連しているのか。占領下の動向が戦後の戯曲創作にどのように連絡しているのか。リアリズム演劇、国民演劇、戦後の新劇運動といった区分を俯瞰し、共通する要素や影響関係、関連性などを踏まえて演劇史を見直すことも、本特集の目的である。

それでは以下、各論の概要を確認しよう。

天野知幸「国鉄労働組合機関誌における自立演劇言説の考察——GHQ／SCAP検閲の影響を踏まえて」は、占領下において広がりを見せた職場演劇、いわゆる自立演劇を取り上げ、国鉄労働組合関連誌において、怠業の一種である「職場離脱」が検閲の対象になつたことに着目する。その上で、同労働組合関連誌に掲載された「七〇五列車定時」という戯曲の内容を分析し、怠業回避の筋によつてGHQ／SCAPの意向に添いつつも、その際の職員たちの心理的葛藤を抵抗として位置づける。占領下は職場や学校などでアマチュア演劇が盛んになつた時期であるが、そうした時期の権力と演劇運動との関係性を明らかにした論考である。

岩本知恵「雄弁な「沈黙」——植民地主義批判としての安部公房「友達」論」は、安部のリテラリー・アダプテーションの代表作である「友達」を取り上げ、家族の描かれ方に着目する。自身の家を占拠されつつも、占拠している家族のうちの女性に家事労働を負担させる主人公の設定を、作品の批判的形象であると位置づける。安部は年譜や自作を書き換えつつ、その一部を消去してきたことは、近年の研究において注目が集まつてゐるが、そうした作者の活動を単なる脱政治化ではなく、人々の生活の次元に浸潤する植民地主義の批判を目指したものとして見直す論考である。

加藤大生「歴史を爆碎し、裂開する戯曲——花田清輝「爆裂弾記」をめぐつて——」は、大阪事件の風刺や戯画化として評価されることの多かつた戯曲「爆裂弾記」を取り上げ、同作の余刺とも言える諸要素に着目する。同作では明治期の流行歌が多数引用されていて、景山英子（のち福田英子）をモデルにした「女壯士」に独自の形象が与えられていて、一見余刺のようにも思えるこうした諸要素を盛り込むことで、花田は衝突しつつ集団化していくプロットを形象している。同時期の演劇に関する論争の整理や成立過程の解明、作者の演劇論理解を確かな土台としつつ、戦後戯曲の読み直しを図る論考である。

なお、本号に掲載する論考は三編であるが、本誌にこれまで掲載してきた占領下・戦後の演劇運動をめぐる論考も、

---

本特集と問題意識を共有している。村田裕和「歴史の裂け目を縫うように 貴司山治「革新田」論」（第二号）では 転向したプロレタリア作家の貴司山治の戯曲を分析しており、藤原宗雅「「ドモ又」の共済——戦後上海における日本人居留民の演劇活動——」（第六号）では、上海における居留民演劇の実態を明らかにしている。また、占領下・戦後より以前の時期の戯曲を対象とした論考として、坂本彩香「異和の体 岸田國士「牛山ホテル」論」（創刊号）も掲載している。本号掲載の諸論考とあわせて、読んでくだされば幸いである。

\*一九四〇年代から一九五〇年代にかけての演劇史の記述にあたつては、林廣親「近現代演劇史早分かり 上・下」（『戯曲を読む術——戯曲・演劇史論』笠間書院、二〇一六）や、西堂行人「リアリズム演劇——久保栄と三好十郎」「戦争と演劇」「戦後演劇——木下順二と千田是也」（『日本演劇思想史講義』論創社、二〇一〇）を参考した。

（藤原宗雅）

# 国鉄労働組合機関誌における自立演劇言説の考察 —GHQ/SCAP検閲の影響を踏まえて

天野 知幸

## 一、研究目的

本稿の目的は、GHQ占領期演劇の特質を、GHQ/SCAP

P検閲および東西冷戦下の言論環境を踏まえて、明らかにすることである。考察対象とするのは自立演劇と呼ばれた非営利・非商業のアマチュア演劇運動とそれに対するGHQ/SCAP

検閲の影響である。両者を明らかにするために、各地で刊行されていた旧国鉄の労働組合機関誌を分析対象として、自立演劇と資本主義批判言説に対する検閲の影響の一端を論じてゆきたい。

本稿が自立演劇に着眼する理由とは何か。それは自立演劇が占領後期におけるGHQ/SCAP検閲と表現との関係を象徴する事例と捉えられるからである。自立演劇は、戦後、急速に各地に勃興したが、レッドページ前後に潰滅したと從来より指摘されてきた。自立演劇関連の言説を掲載し続けた労働組合の

地方機関誌を、ゴードン・W・ブラング文庫をもとに調べてみると、たしかに一九四七年の二・一ゼネストの頃から、GHQ/SCAP検閲は自立演劇言説を含む雑誌に厳しい指示を与えていたことがわかる。

すでに検閲は後半期に入つており、新憲法によつて表現や思想の自由が保障されていた。しかも、労働運動は禁止の対象ではなかつたが、占領政策の転換の結果、検閲は無名の演劇人の言葉に対しても容赦ない指示を出した。各地の組合機関誌への検閲者による書き込みや検閲資料は、自立演劇と資本主義批判言説に対して、GHQ/SCAPが厳しい監視の視線を向けていたことを今に伝えている。

では、具体的にどのような言説が禁止され、危険視されたのだろうか。また自立演劇の脚本とは、どのような内容のものだったのだろうか。本論では、ゴードン・W・ブラング文庫の資料をもとに具体的に明らかにしてゆきたい。

## 二、戦後演劇史における自立演劇の位置

本論が扱う自立演劇は、演劇史においても、演劇研究においても、周縁化されてきたジャンルといえる。それは自立演劇が労働問題を扱うアマチュア演劇だったことに、まず起因している。ただ、そうであるがゆえに、自立演劇は専門的、商業的劇団がなしえなかつた創作劇重視の立場を貫くことができた。その点において、自立演劇は専門劇団の理想を実現できた貴重なジャンルだったといえる。以下、その点を中心に戦後演劇動向と先行研究の指摘を概観したい。

新劇と呼ばれた近代演劇は、その名の通り、旧来の古典劇（旧劇）とは異なる新たな表現や思想を目指し、西洋演劇の影響を

強く受けつつ明治期以降に発展した。実際、洗練された商業演劇が専門劇作家らの手で創作されていったが、その特徴は翻訳劇の移入とリアリズムへの志向にある。戦時下の演劇は戦地慰問や軍国主義浸透の役割を果たすなど、戦争遂行のためのイデオロギー装置となり、この文脈から少なからず逸脱したが、戦後に至ると、翻訳劇とリアリズム劇への志向は再び継続された。なお、翻訳劇とリアリズムは、日本の近代演劇を貫く核とも言すべき二つのものだったが、その両立は困難であつたと推測できる。なぜなら、リアリズムを追求するということは、実社会や人間の実態を舞台上で表現することを意味する。それは西

洋劇の翻訳ではなしえない。リアリズムを追求するのであれば、日本の劇作家たちの書いた創作劇こそが主流となるべきだつたが、そうではなかつた。<sup>(1)</sup>こうした相反は、イデオロギーが大きく転換した敗戦直後には、より目立つてはいたようである。近代演劇の主要メディアも度々特集を組み、戦後の創作劇はどうあるべきか、それを誰が書くかについて論じている。それはリアリズム劇とはどうあるべきかという基本的な問いの変奏だつたとも言えるが、変化の激しい敗戦直後の社会の実相を舞台化するという挑戦は、戦後の新劇にとって困難な課題であつたのだろう。一方、こうした事情は自立演劇にはそのまま当てはまらない。自立演劇は、後ほど考察するように、労働の場を描くものが多かつたからだ。

なお、演劇運動について述べる上で、表現主体としての劇団に触れないわけにはいかない。戦後の新劇運動は三大劇団と呼ばれる俳優座、文学座、民芸が牽引していた。西村博子は、「それ（敗戦直後：天野）からおよそ二〇年間、一九六〇年代半ばごろまで、いわゆる三大劇団——リアリズム演劇を目指す民芸、ブレヒトの紹介上演と“創作劇”に力を入れる俳優座、“女の一生”をはじめ杉村春子路線を主軸とし、アトリエの会で内外の“前衛”劇にも挑戦した文学座——を中心とした「新劇」は、全盛期を迎えていく。」<sup>(2)</sup>と述べる。この三劇団はいずれも東京を拠点とする劇団である。都市性と東京という地域への偏在、専門性は、新劇の一特徴を成していた。

さて、以上のような都市の新劇に対し、自立演劇は非営利的、非商業的なアマチュア演劇であり、地方の職場を母体としていた点に大きな特色がある。プロレタリア運動と密接な関係性にあるこの演劇について、先行研究の多くが依拠する大橋喜一・阿部文男『自立演劇運動』（未来社、一九七五・七）は、次のように記す。

自立演劇とは何か？ 時には職場演劇、あるいはサークル演劇、または労働者演劇、業余演劇とも呼びかえられる自立演劇とは。その発生は戦前で、一九二九年結成されたプロット（日本プロレタリア劇場同盟）の運動で使われはじめたといい、〈自立〉なる語は、ドイツ語、ロシア語から直訳であるため、日本人にはこなれが悪く、前記のさまざまな言葉によびかえられます。しかし、それでも、戦前のプロレタリア演劇運動に源した、その運動とは切っても切れない概念だということがいえます。<sup>(3)</sup>

翌四七年になると東京では東京自立劇団協議会が設立され、活動が本格化する基盤が整うが、全国各地にも同様の動きが見られたという。それらは工場の中に作られたもので、「当市民演劇」というか地域サークルというか、経営外に基盤をもつ演劇運動とは別路線を歩み、組合運動の線に沿った組織活動で急速に拡大していった」という。西村博子「序論」日本の同時代演劇（前掲）も、敗戦直後の自立演劇の動向について次のようにまとめている。

つまりは、自立演劇とはプロレタリア演劇運動の流れをくむ演劇運動であり、資本家と対立する、労働者による労働者のための運動であったということになる。その数は職業演劇や劇団を圧倒し、東京を中心とする新劇人も無視し得ない運動であつたことを大橋喜一・阿部文男『自立演劇運動』（前掲）は、当時の演劇雑誌記事等から明らかにしている。各地に散らばる労働者

が自立演劇に関わり、観るだけでなく演じる者となつてゆき、そのうねりは敗戦直後の演劇の一特徴となつていつたようだ。同書は、一九四五年から五〇年の「概観」として、さらに次のように記している。

で戯曲を書き自分たちで演ずるという、これまでにない創造の仕方が生まれたことである。（中略）その「自立演劇」の創造の源泉、中心の担い手は何といつても職場演劇であつた。企業、工場などに働く労働者が、労働組合の文化活動の一環として職場の文化祭や合同コンクールなどで上演し、同じ働く仲間に見てもらうもので、そういう運動のなかからすぐさま多くの書き手が現れはじめた。<sup>(5)</sup>

書き手の属性が営利的、職業的な劇団と異なることは明らかだが、それが創作劇不振を課題とした新劇とは異なる強みとエネルギーを持ち得た原因の一つかもしれない。

では、なぜ自立演劇は新劇ほどに継続的な力を持ち得なかつたのだろうか。その理由は、冒頭で述べたように、占領政策の転換、すなわち「逆コース」の影響によると従来から指摘されている。西村博子（前掲）は次のように指摘する。

四九・五〇年、中国革命の成功によるアメリカ占領政策の急転回は、日本の労働運動に対する弾圧となり、混迷していた独占資本の労働政策は、米軍の転回に力を得て、労働組合の分裂や圧迫と共に、自立演劇運動を潰滅させるか、経営内に封じ込めるため、その首切り政策を徹底的に利用した。かくして朝鮮戦争がはじまり、自立演劇運動は全国的に潰滅窒息状態となつた。<sup>(7)</sup>

演劇が自己表現の芸術であり創造であるとすれば、今を描く創作劇を第一と考え、実際に自分と自分を取り巻く日本社会の現実を描く作家たちを生み出していった職場演劇は、本来なら近い創作劇を探す「新劇」よりも戦後の演劇運動の中心となるはずであり、なるべきであつた。その可能性を摘みとつたのは、職場演劇自身の内外の事情もなかつたとは言わないが、それにもともと大きく作用した力

は、一九四七年の二・一ゼネスト中止から四九・五〇年のレッド・ページ、ドッジ・ラインの強行実施へ、あまりにも早い、アメリカ占領政策の一八〇度の転換であり、それに乗つた企業のアカ狩り、配置転換や職首などであつた（傍点原文）<sup>(6)</sup>。

ちなみに、西村が参考にしている大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲）には、次のように記されている。

ここで大橋喜一・阿部文勇は、占領政策の転換（逆コース）だけでなく、それに乗じた資本家による組合潰しが自立演劇潰滅に影響したことを指摘する。たしかに後述するように、自立演劇とは組合運動としての側面が強かつたことが組合機関誌面からも如実に窺える。そして、運動を取り囲む言説も、資本主義への批判を激しく展開した。しかし、それらは検閲によつて

削除等の対象になるなど、権力の影響を強く受け、闘争の芽は——たとえそれが実効性のある運動ではなく演劇という方法であつても——摘まれていった。

なお、新劇運動に対する占領政策については、大笛吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇I』「第一章 占領下の演劇界」<sup>(3)</sup>が極めて詳細に論じている。また、菅孝行「潰滅する自立演劇」<sup>(9)</sup>も自立演劇に対するページや検閲の影響を記している。両研究から新劇運動全体へのGHQ／SCAPからの影響を知ることができるが、以上からわかることは、自立演劇が労働者による表現や運動であつたために、その政治性から資本との対立が生じ、結果、新劇が戦後の復興を遂げていったのとは対照的に潰滅したという、新劇にはなかつた事情である。

では、当時の資料から何がわかるだろうか。次節では、プランゲ文庫の資料をもとに、自立演劇に対する検閲の実態やその周囲にあつた言説の実態について明らかにしたい。

### 三、プランゲ文庫における自立演劇言説

職場の演劇活動は労働組合と密接な関わりを持ち、地方各地に存在した労働組合機関誌に自立演劇関連記事が数多く掲載されていた。こうした機関誌は非売品で発行部数も少なく、閲覧、通覧が難しいものがほとんどだが、ゴードン・W・プランゲ文庫は地方で発行されていた雑誌も（たとえ同人誌であつたとしても）網羅的に保管しており、威力を發揮する。以下、プランゲ文庫の検索ができる「20世紀メディア情報データベース」（NPO法人インテリジェンス研究所、<http://20thdb.jp/>）を活用しながら考察を進めたい。

自立演劇に関する従来の研究では、プランゲ文庫の資料は管見の限り活用されてこなかつたといえる。前節に掲げた先行研究は、その全てが大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲）に依拠しているからである。同書は詳細な「戦後自立演劇略年表」が付けられており、全体像を理解する上で欠かせないものであるが、『アートロ』『演劇会議』『大阪労演』『国民文化』のほか、先行の演劇誌年表に依つており、地方の小メディアを視野に入れているわけではない。

なお、大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲）の他、演劇専門雑誌の『悲劇喜劇』の一九七五年二・三、四月号が連続企画した「特集 占領下の演劇」も様々な論者、演劇人がGHQ占領期の演劇を回顧、論述していく大変参考になる。また、自立演劇そのものについては、同じく『悲劇喜劇』の一九七八年六月号が特集（「特集II自立演劇の証言」）している。これらはいずれも当時のことが詳細に回顧されていて参考になるが、自立演劇言説を網羅的に見るためには、やはり当時の一次資料が欠かせない。

ジヤー誌もあるが、目立つのは国鉄地方機関の労働組合機関誌である。『労民』（国鉄労働組合秋田支部事務所）、『大鉄文芸』（大坂鉄道局総務部労働課）、『炬火』（国鉄労組門司支部）、『国鉄文化』（国鉄労組本部文化部）、『櫻』（国鉄労組広島支部三原分会）、『黎明』（熊本市春日町国鉄労働組合熊本支部）、『労働新風』（国鉄労組天王寺支部）、『労働と文化』（国鉄労組上野文化部）、『労園』（国鉄労組広島支部文化教育部）、『車窓』（国鉄童華検車区内青年部）、『新生』（下関管理部書記局内国鉄労働組合下関支部文化部）、『天の川』（米原地区鉄道娯楽部文芸部）がそれである。また、「職場演劇」を題する記事も多い。それを掲載している国鉄労組関係雑誌は次の通りである。『大鉄文芸』（前掲）、『中央』（国鉄労組大阪中央支部）、『労働民』（前掲）、『動脈』（国鉄労働組合静岡支部）、『団結』（国鉄労働組合高崎支部文化部）、『息吹』（国鉄労働組合金沢支部文化部）、『国鉄通信教育』（国鉄労組東京支部教習所分会）、『革新』（国鉄労働組合小倉支部）、『労働と文化』（前掲）、『労園』（前掲）、『新生』（下関管理部書記局内国鉄労働組合下関支部文化部）。

全国鉄演劇サークル協議会代表・岡山職場演劇集団代表の岩木敬の「国鉄の自立演劇」（悲劇喜劇一九五八年六月号）によれば、G H Q / S C A P の「軍国主義思想の一掃、封建制打破、民主化の推進」の命令もあり、国鉄では戦中からの「クラブ活動」をもとに「演劇クラブ」が次々作られ、その新しい思想の実現が目指されたという。

演劇クラブの活動は戦後すぐに始められたが、瞬く間に国鉄全管理部に演劇クラブ、研究会が創られ、一九四六年には当局主催の全国コンクールが開催されるまでになつた。上演作の殆どは国鉄労働者の創作作品であった。クラブ、研究会の数は正確にはわからないが、全国で三〇〇グループ以上はあつたと聞いている。

資金面でも活動面でも国鉄の支援がかなりあつたと、同論では述べられており、活動環境は恵まれていたようだ。

こうした戦後の国鉄労働者の活動についてはあまり知られていないが、先に列举した機関誌からおよそ窺い知ることができ。プランゲ文庫からは、G H Q / S C A P の監視の視線がどう及んでいたのかも示唆を得ることも可能である。たとえば『労園』が「民事検閲局出版芸放送部広島事務所」宛に「国鉄労組広島支部文化教育部」に一九四九年七月二八日に提出した「申告書」がプランゲ文庫に所蔵されているが、そこには発行回数は「年四回」、発行部数は「千五百部」、「非売品」、発行創立年月日は「昭和二十一年六月一日」と記されている。検閲終了（一九四九年一〇月）間際になつても、こうした申告書提出を求められていたという事実は、G H Q / S C A P の監視の視線が労働運動に向けられた占領政策の転換を示唆していると考えられる。

では、自立演劇言説には、具体的にどのようなものがあつた

のか。検閲はいかなる言説を禁じていたのか。注目したい雑誌の一つは大阪鉄道局総務部労働課の機関誌『大鉄文芸』である。創刊号（一九四七年六月）の編集後記「編集室より」には、「本号の自慢はまだ他局にも例のない文芸専門の雑誌として発足したこと、外部からの力を借りなかつた」とある。「原稿募集」の「部門」は「創作、戯曲、詩、短歌、俳句、評論、隨筆」と記されており、実際の誌面も文芸誌の体裁である。様々な課に所属する組合員の名前が執筆者として列挙されており、同人誌的な文芸機関誌と言ふべきものようだ。

このうち検閲および自立演劇関係で興味深い記事は、福島謙三「職場演劇技術講習会を終えて」（『大鉄文芸』一九四七・一〇、国立国会図書館請求番号VH1-D63）である。これは同年八月一九日から二三日に実施された労組本部共催の職場演劇技術講習会の報告であるが、「その後で総司令部民間情報局演劇課長トムソン氏より演劇は各級の人々が、それらの気持を舞台に表わすのであり、職場演劇は宣伝的なものであつてはならない、宣伝的になつたときには、その劇は芸術としての価値がなくなるのである、等の注意をわかりやすく説明され」とあり、CIE（民間情報教育局 Civil Information and Education Section）の演劇班の担当者がプロパガンダ演劇禁止に関する講習を行つたことが記されている。演劇はCIEとOCID（民間検閲支隊 Civil Censorship Detachment）の「重検閲だつた」とが知られているが、CIEの担当者は検閲文書等を見るだけで

なく、現場で指導をしていたことが当該の例からもわかる。<sup>(10)</sup>

なお、この箇所は検閲によって削除指示を受けた。検閲資料（ゲラ）を見ると、先の引用箇所は鉛筆線で囲まれ、取り下げ、撤回を意味する「withdraw」という単語が筆記体で書き込まれている。<sup>(11)</sup> 違反事由を記した検閲文書は見当たらないが、「Check INFORMATION」と題された検閲文書（文書日付は「24 Oct '47」）に「Note This may be checked as being Reference to SCAP」と手書きで書き込まれている。そして、この記述は実際に削除されたようだ。戦後検閲は検閲の痕跡を残すことを許さないものだつたため、伏せ字といった処理もされなかつた。当時の読者は、こうした記述があつたことも、また、削除されたことも、知るとはなかつたろう。

ちなみに、同誌の違反事例には他に、上月木代次（大阪局旅客課宣伝係長）<sup>(12)</sup>の「私の創作態度（承前）」（『大鉄文芸』一九四七・一一）がある。こちにも占領政策への言及が問題視され、本文の一部が削除指示を受けた。該当箇所は、「総司令部から発表された「創作執筆上の注意事項」である。揚げて参考にしておきたい。」と題された部分であつた。削除指示箇所には、「軍国主義を鼓吹するもの」というAから「ポツダム宣言または聯合国軍総司令部の指令に反するもの」というMまで二三項目が列挙されていた。違反事由を書いた文書はプラシング文庫には見当たらないが、内容から考えて、これも先の事例と同様、占領政策への直接的な言及がプレスコード違反と判断されたもの

のと思われる。こちらも実際の誌面では削除されたようだ。占領政策は日本の文化に強い影響を及ぼしたが、その痕跡を残したり、周知されないよう、検閲は厳しく監視しており、自立演劇言説においても、それはむろん同じだった。

以上、二つの違反事例を見てきた。さて、この時期を象徴するだろう事例として本稿がさらに注目したいのは、「職場離脱」への言及とそれに対する検閲の視線である。<sup>13)</sup>この場合の「職場離脱」とは、乗務等の鉄道業務を拒否し、円滑な鉄道運営を阻害する闘争手段を意味するが、同時代コンテクストを踏まえると、国鉄の労働組合機関誌でこれに言及することは大きな意味を持つ。

簡略に同時代コンテクストを整理してみよう。一九四七年、マツカーサーがゼネスト中止命令を出した二・一ストが起き、翌四八年七月三一日には、マツカーサー書簡に基づいて、公務員の団体交渉権と団体争議権を否認する政令二〇一号が公布・施行される。同年、これに抗議して複数の機関誌で「職場離脱」が起きている。このうち弘前機関区の「職場離脱」者が、政令二〇一号に違反するものとして起訴されるという事件が起きた。翌四九年には労働組合法が制定され、組合の力は弱められ、日本の資本主義経済が再建される土壤が出来上がっていったのだが、「職場離脱」とはいわば抵抗や抗議のための戦略だったといえる。以上が、占領政策転換と関係が深い労働運動関連の出来事である。

では、これらに關して、機関誌ではいかなる記述があり、検閲はそれらにどのような視線を向けているのか。

たとえば、西敏明（金沢支部）「わが演劇に悔なし」（『国鉄文化』一九四九・三、国立国会図書館請求番号VH1-K1637）では、記事全体が赤鉛筆と思われる線で囲まれ、記事タイトルと著者の上下にそれぞれ「Info」「Brief Summary」と手書きされている。これは検閲者が英文の短い要約を記述し、CCDに提出したことを示すものだ。プラニング文庫のゲラをよく見ると、本文に薄い線が引かれていく箇所があるのだが、それはまさに「職場離脱」と闘争に関する言及箇所である。一つ目は「職場離脱の是非事態について」という箇所。二つ目は、「——職場離脱の肯定劇（？）を局代表として東京えは送れないと言うわけか、／僕はふと、僕が賞状を買いに出た時の」という箇所。三つ目は、「……僕等は、笑うことと知つてゐる／泣くこととも、知つてゐる／何より一番／たゞかうこととを知つてゐる……」といふ箇所。そして最後の四つ目は、「……上森の仇は、コンクールで討てるのではないぞ！俺達の民主革命達成の日こそが、上森の靈にこたえ得る唯一の日になるのだ。来年も！俺達は来る！働く者の世界にしつかりと足を下ろした演劇を持つて、俺達はきつとくる！そして、その内包するイデオロギーと対立する権力によつて、再び今日のような涙を流すかもしれない。それでも俺達は来る！再来年も、その次の年も！俺達の演劇が何ものにも支配を受けぬ正しい批判によつて審判される日まで、俺

達はその鬭争を止めないぞ！」という箇所。以上の四箇所である。この記事は、全国鉄演劇コンクール中部予選で一位に選ばれず、二位になつた悔しさと、コンクール後の批評会およびメンバーの団結の様子を、当事者が仲間の一人（上森）の死を悼みながら記したものである。記事には、彼らの上演した劇の内容について、簡単にではあるが、次のように説明されてい。る。「その劇は、昨年の夏から秋にかけて、全国鉄の職場の中から大きな渦のようにまき上つて来た、職場離脱の、ひとつの典型をモデルにしていた。」

戯曲の内容について具体的に記述されているのはここのみであり、引用から推測するほかないが、職場離脱を描いた戯曲だつたようだ。それだけでも監視の理由になつてもおかしくないが、最後の引用から分かるように、コンクールでの上演や応募戯曲は彼らのかけがえのない鬭争表現の一つであり、これからも戦い続ける、と鬭争への不变のエネルギーを感じさせる記述があり、おそらくここがプレスコード違反と判断されたのだろう。

この事例は、鬭争の方法はストライキに限つたものではなく、演劇という表現手段でも可能だと考えられていたのではないだろうか。二位になつた理由や「職場離脱」を描いた彼らの演劇の何が問題とされたのかは、この記事からは定かではない。それは必ずしも占領政策だったわけではないかもしけないが、「その内包するイデオロギーと対立する権力によつて、再び今日のような涙を流すかもしだれぬ」という悔しさの吐露には、明らか

に権力批判が込められている。苛烈な争いの中にいる自分たちの労働の実態を描くという姿勢は、リアリズム劇と呼ぶに相応しいものだつたとも言えるが、自立演劇がリアリズムを目指した理由は、そうした戯曲を作り、演じることこそが、限られた戦いの方途になつていたからなのだと推測することもできる。

「職場離脱」をテーマにした戯曲は他にもあり、全国鉄コンクールの当選作に輝いたのもそれだつた。では、その当選作はどうななものであつたのだろうか。同じ『国鉄文化』に戯曲本文が大会上演時のものと思われる舞台写真とともに掲載されている事例から考えたい。星加輝光<sup>〔4〕</sup>の「七〇五列車定時」（『国鉄文化』国鉄労組本部文化部、一九四九・六）と題された一幕二場の戯曲がそれである。

「所」は「洞海湾に臨むる駅長室」、「配役」は駅長、助役の他、出札係、貨物係、運転手など鉄道に従事する者一一名と、運転手の母親、新聞記者の総勢一三名と設定され、まさに国鉄労働者の日常風景を——しかし緊迫したドラマとして——描いたものとなつてゐる。注目すべきなのは、テーマが「職場離脱」とその回避にあることである。わざわざ冒頭で「この劇にあらわされる駅、人物はすべてが架空のものである。なお職場離職の実際の状況と異なつてゐる事も断つておく。」と断り書きが付されている。洞海湾と金比羅山が見える、「次の駅は戸畠」という設定、台詞から、鹿児島本線の駅がモデルと思われるが、検閲やGHQ／SCAPの視線を意識したことなのか（先の西

敏明「わが演劇に悔なし」に記されていたように、「職場離脱」の「典型」を描きたかつたからなのかは不明だが、駅の固有名が特定されない配慮がなされている。

駅長の定年、労働組合での活動の話、機関誌への詩の投稿など、雑談をしている。そこへ、清瀬栄三（二〇歳、運転手）の母ゆきが登場し、息子が駅で世話になつてゐることの感謝を告げる。ゆきが帰ると、事務係の入江（三五歳）が労働運動をしている青年「谷村について『重大な情報が入つた』と言い、「こゝの機関長をセン動しとるんだ。またこのまえのようなサボをしようとしてるんだ。」と噂する。その傍らで、次々と定刻運行の連絡が電話で入つてくる。そこに記者が登場し、貨物係で分会教部長の谷村が「ずいぶん分会の方で機関長に働きかけているということ」を皆に伝え、「明日の朝から汽車がとまるといふこともわかつてゐるんですか」と入江に尋ねる。記者が質問後に出ていった後も、この話題は続き、谷村を擁護する入江は「谷村はいゝ青年だと信じています」と肩を持ち、「もう一度谷村と語つてみたいと思います」と言うが、事務係の宇野（三七歳）は「職場離脱するのが正しいということを教えるのかい」と反論する。そこへ、埠頭の方で清瀬ら青年たちが、明朝の運行を止める画策しているという情報が入る。電話のベルが鳴り、管理部から連絡があり、「今夜からもう運転しないようにしていい」という運休の連絡が来る。（以上、第一場）。

前場と同じ場所。時間は午前四時半ごろ。改札係、出札係らが寝ている。宇野が浪花節の鼻歌を歌っている。入江と宇野、出札係の澤田みね（三〇歳）が自分の思いを吐露し合う。宇野は「わしやとにかく主義もなければ主張もない。バスに乗りおくれんようになるのがわしの信條ぢやあ」と述べるが、入江は「若い人たちに怖れをかんじるなあ、怖れと同時に一種のすまなさをね。けがれた大人達には自分のけがれた心がわからなくななる程もう汚くなつてゐる」「僕は谷村君たちにもしよつちゆう、自分で腹の底から納得出来るものから手さぐりで進んで行つてくれ。中身はもとのまゝで、うわつたらばかり変えている人間が多すぎると。」言つたことを明かす。それを受け、若い澤田みねが、戦時中は「忍従」ということを教えられたけれど今は「えらい人つていうのがどういう人なのか？」えらい人つて言われる人がいちばん悪いことをしている」と素直な疑問を述べ、「わたしたちは後からこの世に生れてきた者として、もつと自分の頭で考えて、少しずつ進んで行きたい」と決意を述べる。入江はそれに同意しつつも、運輸省所管の下関に停泊中の船の船員が出した母宛の手紙が「軍国主義時代の切手」であつたために駅に返送され、「駅分会の婦人部長」がそれを見たにが無いという批判を述べる。澤田も人間的な感情を喪失しては

記者が再び登場し、五、六人の離脱者がつかまる事件が起き

たこと、その中に谷村が含まれていないことを告げ、去る。入江と宇野はその立場の違いを先鋭にして言い合い、宇野は入江が若い者の「指導者」になつていると批判する。そこへ早朝の列車「七〇五」が、定時に出発するかどうか不明だという連絡が入り、職場離脱をしなかつた谷村が来る。谷村は船員の手紙のエピソードについて話し、「あれは手紙のおくに一人の人間を見る」との教えでした。しかし、私は人間の肩にさらにおぶさつている人間をみました。この人たちを離脱させることは、家族も同時に起上らせることになる」と述べ、入江に意見を聞きたいと言う。若い者を扇動し、自分は安全地帯にいると批判される入江の代弁を宇野がするが、高野（三三歳、改札係）がそうした宇野自身の所業を暴き、非人間的なありようを批判する。駅長が登場し、谷村に英三を連れてくるよう指示するが、谷村は躊躇する。

そこへ列車「七〇五」の汽笛が聞こえる。管理部から電話があり、「七〇五」が前の駅を一分遅れで出発した旨が伝えられる。「七〇五」は定刻通り当駅に到着し、駅長が管理部にそれを伝える。その後、入江は「もつと美しい意味で列車が定時に入つてくるのを、皆が笑顔で迎える日を僕は望んで進みたい……。だが……。」と言い、谷村が「だからだから入江さん：あなたは僕の考えをいゝと思うのですか？悪いと言うのですか？」と詰め寄る。「七〇五」出発の放送が入るなか、「谷村、入江が相対峙したまゝに——」、幕切れとなる。

この戯曲は、先に触れた政治的コンテクストに置くと、様々な見え方をする。まず、「職場離脱」や列車運休を描くものの最終的に「七〇五」の定時到着、発車の場面で幕切れとなる本のよう見える。結末だけを見ればそうだ。だからこそ、発表が許されたのだろう。ただし、そこに至るまでの入江と澤田の思いの吐露や谷村と入江の対立の場面を見るに、労働組合運動に向かう深い葛藤や若い世代の権力批判、世代批判、戦後を生きる者たちの苦悩が、対話劇を通してストレートに描かれている。この戯曲が魅力を放つとすれば、おそらくそこだろうが、台詞にならない心理的葛藤を描くところにも特徴がある。

とくに第二場の幕切れ直前では、谷村の師として人生の指針を示していた入江が、「職場離脱」をしなかつた谷村を肯定するのか、しないのか、と問い合わせられる緊迫した場面がある。ここで入江は言い淀み、明確な答えを出せない。両者の心情や考えは発せられることはないが、対峙する両者の姿は、彼等の対立を示唆するかのようだ。入江の言いたかったことは、谷村への批判だったのか、もしくは若い世代に対する贖罪意識だったのか、判然としない。ただ、若い谷村が「職場離脱」を批判したのだとすれば、屹立する両者の姿は、労働組合の闘争の方法の是非が具現化されたものだと理解することができるだろう。また、入江の台詞にならない思想的逡巡が、若い世代の批判によってあぶり出されるとすれば、入江の中にも自らの責任と限

界を問うような葛藤が生まれたとも理解できる。何も解決が得られぬまま、列車の出発を告げる音響で迎えたであろう幕切れは、人物同士の／一人の人間内の葛藤を際立たせ、余韻を残したものと想像できる。電話のベルと、刻々と伝えられる輸送状況、迫り来る出発時刻……こうした音響的な演出が効果を發揮する脚本だと理解できる。

なお、このグラに対するは、戯曲本文全体が「」で括られ、舞台写真の横に「Pictorial」と筆記体で手書きされている。また、コンクールでは実際に上演され、改変されたものが東京の専門劇団である「新協劇団」で村山知義演出で舞台化されるという情報が同雑誌には記述されている。<sup>(15)</sup>

労働者たちにとって演劇という表現は、闘争や抵抗の限られた手段だったのではないだろうか。演劇の場合、脚本発表だけでは終わらない。それは上演されることで、戯曲の言葉は音となつて発せられ、思想が俳優の身体を通して表現される。それは観客の感情に訴えかけ、揺さぶり、時に扇動する。演劇とは常に、豊饒で攪乱性を持つ身体と、規格性や規範性を体現する身体とが、時に激しく対立し、時に融合し合う場<sup>11</sup>（劇場）を創出するものだとすれば、そうした（劇場）は一人の俳優の身体の中に生まれることもあれば、観客の中に生まれることもあるし、また、空間的な意味においての劇場内にも出現しただらう。「戯曲 七〇五列車定時」は「職場離脱」回避という体制寄り展開になつているものの、そう簡単に割れぬ幕切れ

となつていて。

もちろん、G H Q / S C A P の検閲はシステム化され、検閲の痕跡も消されるなど、特有の厳しさを有している。表現への抑圧は確実に存在した。占領初期は軍国主義の排除が目指されていたが、よく知られるように、占領後期にはその政策が転換し、共産主義に関する言説が監視、禁止される。先に確認した C I E によるプロパガンダ演劇の禁止に関する講習は、組合運動やコミュニケーションへの傾倒へと扇動することを禁ずる内容のものであつた可能性がある。連帯を断ち切り、扇動を禁止する表現もまた、それを念頭に置いて、違反を避けるように配慮されているものも多い。ただし、演劇や文学といった形式はそうした方向性に沿いつつも、心理描写によつて物語に余刺を生み出すことで、観る者／読む者を惹きつけ、揺さぶりをかけることができる。先の戯曲における入江の葛藤、谷村との対比、幕切れの無言の姿は、列車の定時出発に象徴されるような職場離脱、サボタージュの回避といったドラマとは別のドラマをも読者／観客に突きつけたのではないだろうか。

一方、文芸はどうだろう。文芸も様々だが、同様に心理描写は個のありようを伝え、たとえそこに具体的なイデオロギーやプロパガンダが含まれていないにせよ、暗示的な方法で読み手に呼びかけ、揺さぶりをかける点では同様だろう。一例として、同誌に掲載された渋谷健吉「夜の詰所」（『国鉄文化』一九四九・三）という詩を見てみよう。以下に全文を引用する。

星も見えぬ夜の底に／赤い信号灯がもえている／「う

#### 四、労働組合への検閲

然——／入換機関車が／詰所をゆすつて通りすぎぬと／

窓からバラ／＼炭塵がふつてくる／煤煙と炭塵でうす汚れた古ダタミに／つぎはぎだらけの仲間が三人／＼いろが

つてゐる／外套をひつかぶつた仲間たちの夢は／今どこをさ迷つてゐることか／眠られぬまゝに／一人家によつてハモニカを口にあてれば／さびしさが夜のハンプに／溢れ出る／とほく合図灯をふる操車掛の／姿は見えないが／同志よ 仲間よと／しがみつきたい思いが／こみあがててくる…………。

労働者の個としての孤独な内面が描かれながらも、この詩では「仲間」が想起され、「同志よ 仲間よ」と呼びかける言葉が続く。それは連帯への呼びかけとも読めるものである。ただし、プロパガンダが呼ばれているわけではない。仄めかしとしか言えないものである。検閲下においては、アナロジーや隠喩、も基礎産業の拡充強化がはかられている。／そして、第一為替レートの設定によつて国際資本に庇護隸属し」という箇所がそれである。この最後の「国際資本に庇護隸属し」という箇所には鉛筆線で傍線が引かれ、欄外には「Propaganda」と書き込まれている。

しかし、資本主義批判への検閲の視線はやはり厳しかつた。次節において、最後にそれを確かめてみたい。

一九四八、四九年の労働組合機関誌を見てみると、「Communism」「Propaganda」「Left Prop」という筆記体の文字が書き込まれているグラが散見される。以下、いくつかの例を挙げてみたい。

一つは経済記事である。澤木宇吉「九原則と中小企業」（『国鉄文化』一九四七・二）では、検閲官による書き込みが複数あり、問題視された箇所が「」で括られているが、そこで共通しているのは、「独占資本」への批判的言及である。例えば、「日本の独占資本は、九原則を利用し、労働者、農民、中小企業の徹底的な収奪の上に、飢餓輸出を強行しようとしている。しかも、その輸出は、鉄鋼、同製品、機械、船舶、セメントなど国内産業の復帰に最も必要な生産資材に重点がおかれ、従つて何より仄めかしは、文芸が取り得た一つの抵抗の手段であつた。イデオロギー同士の闘争の背後には、権力と表現との闘争もあり、占領期の文芸や演劇は何重にも張り巡らされた抑圧のシステムのなかで書かれていたはずである。それを踏まえて読むことで、表層の意味とは別の読みの可能性が開かれてゆく。

他により厳しい検閲指示が出された事例がある。組合機関誌以外のものまで視野を広げると、それらは早い時期から、数多く見つけ出すことができる。例えば、共産主義の活動家で、とくに中国問題の政治評論で著名だった中西功の「世界の動き」(『労働文化』一九四六・一)、国立国会図書館請求番号V H 1 - R 291)では、ゲラ全体に×が付けられ、「SUPPRESS」と検閲員によって書き込みがされている。目次頁では筆者の氏名が見えぬくら線が引かれ、「Delete」と書かれている。この事例は、タイトルの通り、世界の政治、経済情勢をまとめたものだが、とくにアジアとアメリカとの関係に切り込んだ評論である。本文はこう締めくくられている。「中国はいま開戦の中にあるが、中國人民としては国内の反動勢力とこれを助ける国外の反動勢力に對して闘争せねばならない。この点において日本も同様である、アジアの解放はこの両国人民の共同闘争の如何にかかってゐる。」

以上の部分には傍線が引かれ、欄外に「Disapproved」と検閲員によって記されてゐる。また、検閲文書 (『15 Nov 48』の日付) も存在し、「Reason: Leftist Propaganda」と記されている。また、同文書には「EXAMINER'S NOTE」として「The writer denounces the existing society on the ground that it is dominated by capitalists, and urges a revolutionary struggle on the part of proletarian for a socialistic society」と記されてゐる。こうした事例は、検閲員のメモの通り、極めて具体的、直接的なプロパガンダとして理解される危険性を有している。

以上は、演劇に関する事例ではないが、この時期の労働組合機関誌を取り巻く言論環境を理解するのに、役立つ事例である部分を確認してみたい。

即ち社会の必然性は、自然に古いものを否定する要素が

ようと思われる。自立演劇記事はこうした機関誌の一部を成すものとして書かれ、読まれたからだ。演劇は既に触れたようにCIEとCCDの二重検閲を受けており、雑誌メディアのみをもつて結論づけることはできないが、自立演劇言説もまた、資本主義批判言説が厳しく監視される言論環境のなかで書かれ、チェックされていてと推測できる。

## 五、まとめ

自立演劇は戦後瞬く間に開始され、数多くの活動が各地で展

開され、コンクールまで開かれるようになったが、事例を追つて見てみると、やはり從来指摘されてきたように、二・一ゼネスト以降に検閲の監視も厳しくなったものと思われる。また、検閲が終了することで、活動が自由になつたわけではないことが重要である。岩木敬「国鉄の自立演劇」（前掲）は次のように述べている。

国鉄労働者一〇万人の首切りによつて、演劇研究会（クラブ）の主力メンバーの若い労働者の大半が解雇され演劇運動は一頓挫、さらに五〇年代のレッド・ページでリーダー達が職場を追放され、国鉄自立演劇運動は完全といつていいほどに、息の根を止められてしまつた。

資本と占領政策の両方の力によって、自立演劇はその命脈をほぼ絶たれることになる。その背景にあつたのは、表現に対する抑圧——GHQ／SCAP検閲である。

表現の側が必ずしも屈服していたわけではないのではおそらくないといふことも、一方で重要である。「職場離脱」が問題視されている時にコンクール出品作でそれを扱うことには勇気がいるだろうからだ。自立演劇は労働者自身が作劇し、演じていた。そうした無名の作家の戯曲テクストが検閲事例として見返されることは少ないが、占領期の演劇運動を知る上で欠かせない資料であることは間違いない。

## 注

- (1) 倉林誠一郎『新劇年代記「戦後編」』(白水社、一九七六・七、六二頁)は、一九四六年の新劇について、週刊『スクリーンスター』(一二月三日号)の「現実の人生に對して最も鋭く、最も敏感であるべきはずの新劇団が——このうち最も有力な三劇団がこの一年間の活動を通じて、敗戦後のすさまじい現実を反映する芝居をただの一度も上演していないという事実、東京における新協四回、文学座三回、俳優座二回、合計九回の公演のことごとくが、今日の日本の現実とかけはなれたものばかりであったという事実、これはいったい何を意味するのか、各劇団の当事者たちは、これをどんな風に考えているのか。』という総括的批判を引用している。

- (2) 西村博子「序論　日本の同時代演劇」（日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲II　現代戯曲の展開』社会評論社、二〇〇一・七、九頁）
- (3) 大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（未来社、一九七五・七、六頁）
- (4) 大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲、一九頁）
- (5) 西村博子「序論　日本の同時代演劇」（前掲、一五、一六頁）
- (6) 西村博子「序論　日本の同時代演劇」（前掲、一七頁）
- (7) 大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲、一〇〇頁）
- (8) 大笛吉雄『日本現代演劇史　昭和戦後篇I』〔第一章　占領下の演劇界〕（白水社、一九九八・一二）
- (9) 菅孝行「潰滅する自立演劇」（『増補』戦後演劇——新劇は乗り越えられたか）（社会評論社、二〇〇三・二）
- (10) 「トム・ソン」という人物は、一九四八年一月から一九五〇年一月まで東京地区のCIE演劇班主任を務めた「ウイラード・トン・ソン」（軍所属民間人）の可能性がある。（参考、ジエームズ・ブランドン「歌舞伎を救ったのは誰か？——アメリカ占領軍による歌舞伎検閲の実態（鈴木雅恵訳）」『演劇学論集』二〇〇四年一月）。なお、中野正昭「占領期の軽演劇検閲」（20世紀メディア研究所刊『Intelligence』一一〇一四・三）は、当時の演劇人とCIE、CCDとの関係について、「最終的な上演の可否を決定する権限はCCDにあつたが、日本の演劇人の大半がCCDの存在を正しく認識しておらず、知っている場合でもCCDをCIE

の補助機関のように捉えていた者が少なくない。」と述べ、「いの主な原因」の一つに「指導を介して演劇人が直接対面するのが常だったこと」をあげている。この事例もCIEの担当者が直接訪れて指導をした時の出来事と推測できる。

(11) 検閲の指示は、削除（Delete）や発表禁止（Supress）が多く、[withdraw]は多くない印象がある。なお、プラニング文庫には、箇所を削除した誌面も入っている。おそらくこの指示（事前検閲）を受けて発表誌では当該箇所が削除されたと思われる。

(12) 上月木代次は同誌に評論を複数発表している（「私の創作態度」一九四八・一〇、「プロットについて　私の創作態度」一九四八・一、「スタイル論　私の創作態度」一九四八・二、「昔の鉄道、明日の鉄道」一九四八・一〇、「第二回大鉄文芸賞受賞作品決定発表　感想」一九四九・一、「同情心」一九四九・三）。大坂局旅客課宣伝係長の肩書きは、「皆さん、のりかえ、放送雑感」（『旅客情報』一九四八・一二）の時のもの。

(13) 自立演劇説のすべてが検閲指示を受けたわけではない。たとえば、海沼武彦（鷹取工機部）「自立演劇に望む」（『大鉄文芸』一九四八・九）は「労働運動の経験と共に文化運動が盛んとなり組合員の啓蒙をかねて演劇活動が活発に展開されて来たことは誠に喜ばしいことである。」と始まるような自立演劇の理想や典型——「大衆」「労働者」の生活から乖離せず、その感覚に密着して自立演劇が発展すること——を述べたものであり、占領政策への言及や批判は無く、検閲指示も出されていない。

(14) 作者名の前に「門鉄」と付けられ、門司鉄道管理局の局員かとも思われるが、他に同名の記事はプラニング文庫には見当たらぬ。ペネーム、偽名も考えられる。

(本研究はJSPS科研究費JP22K00316の助成を受けたものです。)

(15) 「全国演劇大会終る」（国鉄労組本部文化部『国鉄文化』一九四九・三）には、「二十三年度最後の行事、全国鉄演劇大会は三月十六、十七の両日に亘り上野都民文化館に於いて開催され、例年になく前進座など専門劇団、他劇団の観覧者もあつて」と記されており、実際の上演があつたらしいことを伝えている。「全国鉄演劇コンクール当選作 戯曲 七〇五列車定時」（国鉄労組本部文化部『国鉄文化』一九四九・六）には舞台写真が冒頭に付けられているが、この写真はおそらく上野の都民文化館での上演時のものと思われる。大橋喜一・阿部文男『自立演劇運動』（未来社、一九五七・三〇頁）の「自立演劇戯曲年別一覧表1（46年—60年）」を見ると、一九四八年四月に全国鉄コンクールが行わされていることが確かめられる。この時の当選作である高原清「吹雪に挑む人々」は雑誌『テアトロ』（一九四九・六）に戯曲が掲載されている旨、記されている。なお、同一覧表を見ると『テアトロ』に戯曲が掲載されたものは多い。この戯曲は、「演劇ニュース新協劇団」（『国鉄文化』一九四九・六）によれば「全国鉄コンクール入選作「七〇五列車定時」（門鉄、星加輝光作）を改筆の上改変され、村山知義演出と決定し、病床にある星加氏も張切つている」とあり、「新協劇団」での上演が決定しているという。



## 雄弁な「沈黙」

### ——植民地主義批判としての安部公房「友達」論

岩本知恵

はじめに——過去に対する沈黙と「消しゴムで書く」こと

安部公房は四度、自筆年譜を著している。一九六〇年、『新鋭文学叢書』に寄せて書かれた年譜をはじめ、一九六四年、六五年、そして六六年に書かれた各年譜を眺めてみると、徐々にその分量が減っていることに気がつく。<sup>(1)</sup>一九六〇年の年譜では編年体で記されていた安部自身の経歴は、六四年の年譜では大きく縮小され、「出版社のたつての希望により、以下私を知るためにはいささかも役立ちえないだろう伝記をあえて書くことにする」の文言の後、ごく簡潔に綴られるに過ぎない。その後のほとんどの記述は箇条書きの作品年譜で占められる。六五の年譜も事情は同じである。六六年の年譜に至っては、自身の経歴に関する情報はほとんど削除される。代わりに、ごく短い文章が冒頭に挿入される。

ぼくは東京で生れ、旧満州で育つた。しかし原籍は北海道であり、そこでも数年の生活経験を持つている。つまり、出生地、出身地、原籍の三つが、それぞれちがつているわけだ。おかげで略歴の書き出しが、たいそうむつかしい。ただ、本質的に、故郷を持たない人間だということは言えると思う。ぼくの感情の底に流れている、一種の故郷憎悪も、あんがいこうした背景によっているのかもしれない。定着を価値づける、あらゆるもののが、ぼくを傷つける。<sup>(2)</sup>

一九六六年二月一五日発刊の『われらの文学』にこの「略年譜」が掲載される少し前、安部はのちに「消しゴムで書く」と題される無題のエッセイを綴っている。鳥羽耕史によると、このエッセイは、「演劇のパンフレットのための「自己解説」を書くことを求められた」安部が代わりに寄せたものらしい。<sup>(3)</sup>だから、ぼくはこの自己解説のためのページを、出来ることなら、

消しゴムをつかって書きたかった。過去にさかのぼって、作品の軌跡以外の一切を消し去ってしまえる、極上の消しゴムをつかって書きたかった」と述べる安部のこのエッセイを読み解き、鳥羽は「公房には、作品の軌跡のみが自己の軌跡であるという強い信念があった。「生活の作品化」をする私小説を嫌い、作品は生活からは切り離されて書かれ、読まれるべきだと考へていた」と指摘する。<sup>(4)</sup>

こうした指摘を踏まえて年譜の変遷を眺めていくと、確かにそこには自身の経験の痕跡を限りなく薄くしようとする安部の姿が見えてくる。その上で注目したいのは、この年譜から様々な記載が消去されていく時期が、安部の「転向」の時期と重なっているように見えることである。

安部の作風や政治的立場は、一九五〇年代から六〇年代にかけて大きく変化したというのが定説である。六〇年代はいわば過渡期として位置付けられる。この「転向」は様々な角度、様々な観点から説明されようとしてきたが、とりわけ、東欧旅行を経た安部の認識の変化と共産党批判、そして共産党からの除名処分を分水嶺に語られることが多い。一九五六年にチエコ・スロバキア作家同盟大会に参加し東欧を周遊した安部は、帰国後、日本共産党を批判するエッセイを発表する。<sup>(5)</sup>その後も共産党を度々批判した安部は、一九六二年二月、党から除名処分を受けるに至る。こうした「転向」は、その後の演劇への傾倒をも準備したと論じられる。木村陽子は小説家でありラジオドラマや

映画でも成功したマルチメディア作家安部が、「七〇年以降の〈演劇・小説二極化時代〉」へ移行した要因の一つとして、左翼作家としての意識から自由になり「大衆の意識改造や量的支持も、もはや主たる関心事ではなくなって」いったことを挙げている。<sup>(6)</sup>その後の安部の作家イメージは、「無国籍性」「国際性」と強く結びつき、国や地域に囚われない普遍的で世界的な作風が評価されるようになる。言い換えれば、一九五〇年代と六〇年代に分断線を引いた上で、六〇年代以降の無国籍的な作家イメージを肯定的に評価し敷衍する形で研究が進んできたのだ。<sup>(7)</sup>

このように「転向」を経た安部のイメージが、今日の安部の強固な作家イメージを形作っていることを考えた時、安部の「転向」は成功したと言えるのかもしれない。

加えて鳥羽は、かつての作品の加筆修正が、「転向」の時期に重なるようにして盛んに行われたということを指摘する。<sup>(8)</sup>自身の友人の墓標として記した作品、『終わりし道の標べ』にの大幅な改稿に顕著だが、安部はここでも、かつての自分の経験や痕跡を消していく。「転向」という定説を前提にすれば、安部は自ら望んで、過去の痕跡を消し去ろうとし、それに成功したということになるだろう。無国籍的な作家イメージは、安部が批評家と共産的に作り上げたものだという考え方もできる。初期の作品を書き換え、またはリテラリー・アダプテーションの中改作するという作業を通して、安部は自身の過去を書き換えるようとしたのかもしれない。

しかし、本当にそうだろうか。

このよう安部の作家イメージに対して、坂堅太は、一九六〇年代以降の安部の無国籍イメージを安部作品全体に敷衍することを批判し、一九五〇年代安部のナショナリズム性を明らかにしてきた。<sup>10)</sup> それは同時に、一九六〇年代以降の安部の無国籍イメージが、脱政治化／脱文脈化として解釈されてきたことを批判的に暴くことでもあった。「転向」によって達成されたかに見える経験の希薄化と、それによる普遍性の獲得は、決して肯定的にのみ語られていいことではないのである。また、鳥羽が「彼の消しゴムの手際の鮮やかさは、消されたものの復元によつてしか見え」ないと言しながら、安部の伝記的事項と作品を結び付けていく作業を行うのも、こうした問題意識ゆえだろう。<sup>11)</sup>

こうした先行研究の指摘を受けて、本稿が試みたいのは、年譜からの経験に関する記述の激減、および「消しゴムで書く」ことが持つ意義を、安部の極めて政治的な態度として再文脈化することである。経験について語らないことを、作家と作品の切り離しを望む態度の現れとして理解することを保留し、無国籍で普遍的な作家イメージの獲得へと短絡させずに意味づけることが、ここでの目的である。議論を先取りすれば、「転向」を脱政治化せず、沈黙それ自体の意味を植民地主義批判の地平に置き直してみる必要があるのでないかと考えている。

このことを考へるにあたつて、本稿では、安部のリテラ

リー・アダプテーションの代表例ともいえる「闖入者」（『新潮』一九五一年一月）から「友達」（『文芸』一九六七年三月）への変遷を取り上げる。「闖入者」は同時代においてアメリカ軍を占領軍と位置付ける安部の政治的立場の表明として読解されてきたが、戯曲化され「友達」として書き換えられた際には同質性による共同体形成への批判を表した作品として評価されていく。同質性による共同体への批判は、すなわち無国籍性や普遍性の標榜、あるいは個人主義の称揚へと読みかえられ、ややもすれば安部の過去の経験に対する寡黙な態度を脱政治化であり脱文脈化であるとする理解に短絡的に結び付けられてしまうだろう。それは安部のナショナリズム批判を形骸化し骨抜きにする危険をはらんでいる。「友達」の持つ批判性を再検討し意義づけることによつて、安部の植民地主義批判およびナショナリズム批判の核心を明らかにし、安部の沈黙の意味を明らかにしたい。

## 一、引揚者／植民者としての選択的沈黙

「闖入者」および「友達」の分析に入る前に、多少遠回りにはなるが、まずは、安部の年譜の記載に戻り、安部の減つていく口数、消されていく経験とは一体何なのかを確認することから始めたい。ここで本稿が年譜の描写にこだわるのは、安部が年を追うごとにその記述を削り、最後には丸」と書かなくなつた／書けなくなつた経験が、引揚者であり植民者一世とし

ての経験についてだからである。

六〇年の段階で記載されていた伝記事項を確認すると、そこには東京で生まれ満州に移り、そして敗戦を迎えて引揚げに至るまでが簡潔ながら詳細に記載されている。「五族協和という偽スローガンを、私は心から信じきつて」いたと反省的に述べる安部は、おそらくこの時点で既に自身の植民地二世としての加害性に自覚的である。

実は安部は、五四年の時点で既に、満州についての思い出を抑制的に語りながら、「植民地を故郷だということは絶対にできない」と断言している。

さて、はじめに書いた、瀋陽を出身地だと割り切ってしまった理由であるが、簡単に言うと、われわれ日本人はそこで植民地の支配民族として暮らしていたのだということである。私の意識にはそういうものはほとんどなかつた。しかし現実と意識とは別である。支配民族の特徴は（中略）その土地の人間を人間としてよりも、植物や風景のように見るということだ。つまり土地の人間は風物の一部なのである。よほどながく暮していても、この事情はなかなか変わらない。これは相手を見失うばかりでなく、同時に自分をも見失っているのだが、その点にはめつたに気づくうとしないものだから、やつかいだ。植民地を故郷だといふことは絶対にできないことである。<sup>⑫</sup>

こうした記述からも確認できる通り、安部は植民者としての自らの立場を積極的に引き受け、自省的に振舞っている。それは、植民地において植民者である自分が圧倒的な特権性を持つて存在していたことへの自覚ゆえであり、植民者であることと構造的な差別への加担とが切り離せないためである。

安部と同じく、故郷を喪失したことを語る作家に小林勝がいる。植民地二世として朝鮮半島で育った彼は、生涯を通じて自身の植民者性に向き合い続け、その加害性ゆえに、朝鮮に対する懐かしさを拒否することを宣言する。<sup>⑬</sup> 小林が言う故郷の喪失は単なる事後的な出来事ではない。彼の作品「フォード・一九二七年」（『新日本文学』一九五六年五月）に描かれるのは、最初からその地にとって部外者であった自身の姿の発見である。これは安部の言う「その土地の人間を人間としてよりも、植物や風景のように見る」ために「同時に自分をも見失っている」事態と響き合う。原佑介は、小林勝が描こうとしたものが、植民地朝鮮における日本人と朝鮮人の出会いなどではなく「出会い損ない」であつたと指摘するが、この言及を援用すれば、安部の自省的な語りは、被植民者と出会えなかつた「日本人」である自身の加害性を浮き彫りにする営為であると位置づけられるだろう。

しかしそれは逆説的に、自らの強固な「日本人」性に依拠することによつて可能な振る舞いでもあつた。

五〇年代安部のナショナリズム性を暴き出す坂の研究は、こうした「植民地」という過去の責任を受け止めるために、否定性として背負わざるを得ない「支配者＝日本人」としての意識」が、戦後アメリカからの独立を達成するため必要とされた「被支配者＝日本人」としての民族主義性と癒着してしまっていたことを指摘している。そしてそれゆえ、東欧旅行を経た安部はその誤謬に気が付き、同質性批判という観点から共産党を批判していくのだと説明される。

一九六〇年代以降、確かに安部はナショナリズム批判を展開していくが、「隣人思想」の批判からも明らかに、そこで標的とされているのは同質性を基盤としていたナショナリズムである。安部は日本国民という共同体そのものの存在を否定していたわけではなく（支配の過去を引き受けようとする限り、それは不可能だ）、ただ従来のものとは異なる共同性の在り方を構想していたが故に、旧来の「国民」概念に対する批判がなされたのである。<sup>(15)</sup>

加害者性としてのナショナリズムを確保するこの指摘を通じて見ると、安部のポジショニングは見えやすい。特に、同質性批判がニュートラルで空虚な無国籍性を標榜するものではなく、植民者性の免罪として提示されることがなかつたという指摘は非常に重要だろう。

だが一方で、それは安部の沈黙を説明しない。もし安部が加害者ナショナリズムを持ちつづけていたのだとするなら、これまでの雄弁さを保ち続け、自筆年譜においても自らの植民者としての加害性を語り続けていたと考えられるからだ。しかし彼がナショナリズム批判に至ることで加害者性から自由になれたとも思えない。同質性を醸成する伝統や民族を否定した先に、楽観的な観念として無国籍性や普遍性を信じることができたら、自らの加害者性からも自由になり、安部はやはり雄弁であつただろう。

安部が支配の過去と加害者性の問題を引き受けねばならないこと、そしてそれを引き受けようとしたであろうということは、むろん確かである。しかし、同質性を批判しながら加害者性としてのナショナリズムの位置を確保しようという在り方は、それが倫理的に重要な態度であると同時に、論理的に矛盾をはらむものもある。安部はこうした切り分けを、当たり前に論理化して提示できただろうか。加害者性としてのナショナリズムを引き受けながら、同質性を機軸にしたナショナリズムだけを否定するというのは、言葉以上に困難な態度であり振る舞いであつたに違いない。逆説的に、その困難さを思う時、安部の沈黙の意味は見えやすくなる。

「日本人」としての加害性を軸に語ることの困難に直面した安部は、徐々に自らの経験についての記述に葛藤するようになる。しかし、同質性を批判しナショナリズムを批判する態度は、

けつして楽観的な無国籍性や免罪に結び付くものではない。植民地を故郷と呼んではならないという自制は生き続けている。

「原籍と、出生地と、育った場所とが、三つとも違っている」とのために、その後私はますます過去に関して口が重くなつた」<sup>(16)</sup> 安部は、被植民地に対しては自らの加害的立場を引き受けねばならないという自戒と、それがナショナリスティックな民族的同質性を立ち上げるものであつてはならないという要請との間で引き裂かれていたに違いない。こうした中でとられたのが経験の削除であり沈黙なのではないか。これを選択的な沈黙として、あえて意味づけてみよう。

ここに至つて消しゴムで書くという意味が、別の意味合いで浮上してくる。それは沈黙と削除、時には加筆修正によって、より雄弁に語ろうとする態度である。いや、むしろ、どうにかして語ろうとした時に選択されたのが、自己表象を削り取つていく作業であつたという方が適切であるかもしれない。

前述した通り、安部は一九六〇年代前後、多くの初期作品の加筆修正を行い、また、六〇年代後半にかけて自身の伝記的記事について口を閉ざしていく。しかしそれは決して、脱政治的で脱文脈的な作品提示を望む態度ではない。むしろ極めて政治的な態度であつたと言えるだろう。しかもそれは、楽観的な無国籍性や、漂白されたコスモポリタン性とは真逆の、地域性と歴史性に縛り付けられた、植民地主義問題に深く食い込む態度であったのだ。

た」<sup>(16)</sup> 安部は、被植民地に対しては自らの加害的立場を引き受けねばならないという自戒と、それがナショナリスティックな民族的同質性を立ち上げるものであつてはならないという要請との間で引き裂かれていたに違いない。こうした中でとられたのが経験の削除であり沈黙なのではないか。これを選択的な沈黙として、あえて意味づけてみよう。

ここにおいて「闖入者」から「友達」への変遷を検討する意義が明確になる。この二作は明らかに、植民地主義の問題を題材に描かれた作品だからだ。

六六年にごく短い略年譜と「消しゴムで書く」を発表した安部は、「闖入者」を戯曲として書き換え「友達」として発表する。いわゆる「リテラリー・アダプテーション」である。「友達」を『文芸』に発表した際、安部は「作者附記」において「テー

## 二、「闖入者」から「友達」へ

マも、プロットも、まったくちがつている」と説明を入れる。「もし、脚色と原作が同一でなかつたら、二人は生涯、許し合えない敵になつてしまふだろう。私が、私自身であつたことに感謝する」<sup>(17)</sup> という言葉通り、「闖入者」と「友達」の二作は、類似点こそ多いものの、小説から戯曲への変更のみならず、まったくの別作品と言つてもいいような多くの変更が存在している。むろん五〇年代後半から六〇年代にかけて、初期作品へは多くの加筆修正が行われてはいる。しかし、作品のテーマや時期と

いう観点からも安部自身の言及から考へても、略年譜からの大幅な経験削除と「消しゴムで書く」との意義を植民地主義批判の文脈から検討するにあたつて、「闖入者」と「友達」の関係ほど適切な対象はないだろう。

さて、「闖入者」と「友達」は共に、ある一人の男の部屋に入された主人公の男は、彼らに搾取され最終的に死に至るのだが、これは植民地主義における占領の問題を描いていると捉えて差し支えないだろう。「闖入者」と「友達」の大きな相違点は、闖入者家族の態度と闖入を正当化する論理である。「闖入者」においては暴力的であった家族は「友達」においては融和的になり、直接的な暴力は隠蔽されるようになる。また「闖入者」においては「民主主義」を大義名分にした多数決＝数の暴力が、闖入者家族の論理であつたが、「友達」における家族は多数決をも暴力の一種に過ぎないと述べ、一貫して非暴力と愛、連帯や協調をその行動原理に据えているように見える。

「闖入者」における「民主主義」（もちろんこれは「民主主義」の名を騙つた全体主義であつて、民主主義ではないのだが）の強要は、当時のGHQ支配の時代状況の中で、アメリカと日本の関係の寓意として読解されることが多かった。山田博光は、ソ連のコマンド形式批判を受けて分裂する日本共産党の五〇年代問題と引き付けて、アメリカ軍を占領軍と認定する安部の態度を読み取る。<sup>(18)</sup>また、黒井千次は、情勢から考えて同時代の読者が「闖入者」に占領軍の寓意を見ることは幾分自然なことであつたと振り返る。<sup>(19)</sup>しかし、こうした読みが「日本国民」という幻想の共同体に過ぎないものを自明視する態度を醸成してしまったのも事実である。

こういったモチーフから変形・発展した「友達」は、同質性による共同体原理を批判的に描いていると論じられることが多い。石沢秀二はその抽象性を評価しながら、「闖入者」から「友達」への変化の核心を「家族」意識に根をはやす共同体原理の問題であると指摘する。それは、「日本の共同体原理の根底にかかわる“母性”とか“故郷”的問題」であり、石沢は「友達」に、同質性を基盤にする国民国家批判が内在していることを明らかにしていく。<sup>(20)</sup>小説「闖入者」を発端にした様々なアダプテーションの意義を論じる友田義行は、「闖入者」から「友達」への変遷を、同時代における「紀元節の復活」と「明治百年」に象徴される共同体原理の脅威に対する警鐘として読解する。こうした分析は、「闖入者」が同時代の制約の中で持つた読解傾向——アメリカ軍に相対する被支配者としての日本国民の立ち上げを批判的に修正するものとして「友達」を位置付けるものである。友田は、親しげな態度を装いながら侵略してくれる「友達」における家族に、五族協和の欺瞞を体現した帝国日本のアナロジーを読み取る。「かつて支配者側の国民として日本のアナロジー」を読み取る。「かつて支配者側の国民として満州で育つた安部が、むしろ歴史的には闖入者側であつたことを読み取るこの分析は、「闖入者」から「友達」への転換を、「転向」および選択的な沈黙の時期と重ね合わせて読む際に重要な視座を与えてくれる。<sup>(21)</sup>確かにここには、「日本人」として植民者であった自らの加害性の問題を引き受けつつ、そこに存在した同質性を基礎とする共同体原理の批判が読み取れるのだ。

しかし一方で、「闖入者」をGHQ占領下日本のメタファーとして単純化して読むことができないのも事実である。内藤由直は、「日本国民」なる概念を自明視する「闖入者」読解の問題を丁寧に洗い出し、「アメリカ軍の占領下で抑圧・支配されている主体を、特定の共同体として一律に把握することは困難」であると述べ、「五〇年代前半に文学と政治の双方の領域で企てられたのは、『非日本人』を疎外し、民族や国籍に基づいた『純粹日本人』のみの主体あるいは共同性を創造的に構築すること」で、内藤が試みた五〇年代前半における国民化の歴史を等閑に付したまま、「闖入者」に描き出される抵抗主体を「日本人」や「日本国民」と把握することを批判する。その上で内藤が試みるのは、「闖入者」を「グローバル化時代の新たな植民地主義を描き出す小説」として読解することである。<sup>22)</sup>

内藤の試みは、テクスト論的に安部の意図を離れて「闖入者」の読みの可能性を拓く野心的なものであるが、「闖入者」の内容を改めて確認してみても、「民主主義」の名を騙る全体主義とその体現者としての闖入者家族を、単純な占領軍／アメリカのメタファーであるとは断言しにくい。闖入者家族の特質は、アメリカ軍的であると同時に、当時の日本政府や共産党の特徴とも合致する。<sup>23)</sup>しかも安部は後に「闖入者」について、「誤解された民主主義、もしくは多数という大義名分の機械的拡大解釈に対する、諷刺」であると述べ、「自由に対するアメリカの神話、もしくは、保守政党の巧妙な多数原理の煙幕的利用、そし

て、奇しくもそれらとメダルの裏表のように一致している、左翼政党の偽似多数原理への批判であったと、その批判のレンジの広さを示している。<sup>24)</sup>民族主義的な抵抗主体を立ち上げることでアメリカの占領に反抗しようとした当時の共産党の在り方を、闖入者家族に投影して読むことができる可能性が提示されているのである。

このように見た時に、「友達」において尖鋭化したとされる同質性による共同体批判は、実は「闖入者」の時点から内在していたということがわかつてくる。もちろん、安部は「友達」のテーマについては、「疑似共同体のシンボル（明治百年、紀元節の復活、等々）に対する、われわれの内部の弱さと盲点」を暴くことであると述べているのだから、それ自体を否定することはできないだろう。あるいは、読者や観者の受容の方向性をコントロールする観点から、「闖入者」時点で内在していた問題を取り出してわかりやすく前景化したのが「友達」であるという言い方もできるかもしれない。

しかし、あえて本稿はここで、「友達」におけるテーマ、「疑似共同体のシンボル」への「弱さと盲点」を、「闖入者」にも内在していた同質性批判とは別の次元で描いた作品として検討してみたい。この試みは、「闖入者」時点では「日本国民」というナショナリストイックな共同体を信じていた安部が、「転向」を経て、共同体原理としての国民国家主義を批判していくという物語について、あえて検討を加えるということになるだ

ろう。それはいわば、加害者ナショナリズムを保ちながらも、ナショナリズムや植民地主義を批判せねばならないという相反する要請の中で描かれた問題のその内部に分け入つていくことである。ナショナリズムはどうあっても、排除と包摶の構造によって搾取の暴力性を持つてしまう。ナショナリズムによらない加害の問題の言語化は、非常に困難ながら、差し迫つた課題であつたに違いない。言い換えれば、本稿の試みは、同質性による共同体を批判するだけではなく、その困難と問題点を具体的に探つた実践として、「友達」を読解することである。

### 三、自由と自律の裏面としての「家族」

こうした観点から「闖入者」と「友達」の相違点を眺め直した時に、本稿が着目するのは、家族の描かれ方の変化である。「友達」における家族は、家父長制的側面が強調され、型にはまつたジエンダー規範と性別役割分担が強調されて描かれているのだ。

むろん「闖入者」の家族が家父長制的でなかつたわけではない。「闖入者」家族において実質的な発言権を有しているのは皆男性であり、女たちは従属的な印象と役割を強調されていた。「闖入者」家族は、わかりやすく男尊女卑的で封建的な家族である。しかし「闖入者」においては戯画化され記号化されたために、それがむしろ滑稽な皮肉としての提示であることが

わかりやすい。また、圧倒的な搾取対象として主人公の男が置かれているために、家族内部の非対称性は後景化されている。

一方「友達」の家族は、その家父長制的な描写が、自然な家族像として素通りでしまうほど具体化されている。翻つてそれは現実的な家父長制的家族の描写となり、その内部においては同質性よりもむしろ差異の強調が行われているのだ。そして、その内部に取り込まれる主人公の男も、その性別役割分業の規範に編入される。「闖入者」において圧倒的弱者、完全なる搾取対象であつた主人公の位相は、「友達」において変化する。

こういった主人公の描写は、一見すれば作品の持つミソジニー性の表出として読解可能かもしれない。北村紗衣は岡田利規演出の「友達」を批評する中で、作品に潜んでいるミソジニー性が演出によつて表面化する危険性を論じ、「主人公の男の後ろには母親的な権力を背負つた女たちに象徴される「家庭」の影がちらついて」おり、「家庭」という共同生活を求める女に脅威を感じている女嫌いな男の物語という側面をも有しているのではないか」と述べている。<sup>(26)</sup>

こうした読みが可能になるのも、「友達」における主人公の男が、家族の中に、あくまで家族として取り込まれるためである。家父長制的ジエンダー規範の中で、家庭の中の男性的な役割を押し付けられる主人公に求められるのは、外で働いて賃金を稼ぎ、それを家庭に入れることのみである。むろん、望んで

いない主人公を強制的に家族として取り込むことが暴力であることに疑いはないが、この強制性を取り除いた時、自らの給与で家族を養うことを「寄生」と呼んで忌避する主人公の姿と作品の構造にミソジニー性を見出るのはある種妥当な見解である。実は主人公の男は、家族に闖入されることによって、家事労働を免除されているのだ。

「闖入者」と「友達」における大きな差異は、この家事労働の問題である。「闖入者」においては主人公の男は会社への出勤を義務付けられ給与を取り上げられた上で、家では食器洗いからお茶汲みまでの家事労働を強制される。これを拒否しようとしていると暴力的な制裁が待っている。対して「友達」において家事労働を担うのは概ね次女である。台所を取り仕切り料理から片付けまでを率先して行う次女の描写は、「闖入者」において主人公に家事労働を強制する際に使用されたセリフ「食器を洗うことなど、女の仕事だつていう、封建的な考え方たから抜けきれない」と併せて読むと、意識的に選択された描写であることが明らかになる。「友達」における家族内のジェンダーロールは、無意識のミソジニー性の発露というよりはむしろ意識的に選択された描写、すなわち主人公の（あるいは社会構造の）持つミソジニー性としてあえて描写された問題なのである。

さて、こうした家事労働や再生産労働は長らく「労働」の位置から排除されてきた。人間は相互にケアを受けなければ生活を成り立たせることができないのだが、ケア労働は労働として

不可視化してきたのだ。こうしたアンペイドワークは、家庭内部に押し付けられることになる。そしてそれを正当化するために、近代社会はアンペイドワークに「余暇」や「自然」、そして「愛」という名を与えてきた。<sup>27</sup>ここで「友達」における家族の大義名分が「愛」であることを思い返してみれば、作品の意図はより明瞭になる。家族の中で次女が特にこの「愛」による救済を妄信していることも、この設定においては重要だろう。『愛』などの概念で粉飾されることで、家族はその社会的機能を等閑させてきた。

ここで「愛」とされる家族機能を、社会学等の理論的蓄積に倣つて「親密性」や「親密圏」と呼ぶことにする。<sup>28</sup>その上で、家族機能を親密性のみに還元してしまう問題点として、上野千鶴子が述べるように、公私二元論を維持・再生産してしまい、私的領域への公的権力の不介入原則を下支えしてしまうことを確認したい。<sup>29</sup>

公私二元論における私的領域への不介入の問題性とは一体どういうことだろうか。辻村みよ子は近代国家と家族の関係について、そのダブルスタンダードな緩衝材的立ち位置について以下のように述べている。

家族は、近代国民国家成立時には、一面では、国民統合の装置であつたとともに、他面では、国家権力の介入を防ぐ防波堤の機能を果たした。国家対個人の二極構造の中間団

体として、一方では国家によつてひとつのが「公序」として法的に保護されつつ、他方では、私的領域への権力不介入を確立した公私二元論によつて、二面性を持つた家族が成立したといえる。<sup>(30)</sup>

このことが示しているのは、一面では「公序」として組織された集団における極めて社会的な問題を、「私的領域」の名の下に黙殺できるということである。「個人的なことは政治的なこと」であるというスローガンが体現するように、フェミニズムは公私二元論の境界を批判的に指摘してきたが、その問題の一例として、「法は家庭に入らず」の掛け声のもとに長らく家庭内暴力に法律が介入できなかつたことがあげられる。「家族法」は一九四七年以降ほぼ改正が成されず、「配偶者からの暴力の防止及び被害者の保護に関する法律」(通称「DV防止法」)がようやく施行されたのは、二〇〇一年一〇月である。

このことは「友達」内にも批判的に描き出されている。家族内を私的領域と見なして、法や権力の介入を退けるこの構造ゆえに、主人公が警察を呼んでも問題は解決しないのだ。警察官は「そういう個人的なトラブルは、なるべく当事者どうしで解決して下さい」と述べるだけである。また同じく大家族に「寄生」されている法を司るはずの弁護士もなす術がない。家族といふ私的領域が、公私二元論の下に法権力の介入できない領域として保護されているからだ。

むろん主人公の男の下に闖入してくる家族たちは、男にとつての「家族ではない」。しかし、この、家族かそうでないかという地点においてこの問題を検討しても意味がないことは確かである。家族には、血縁その他の、当人の意思によらない制約によって関係性が決定され押し付けられる側面が常にあるからだ。アパートの管理人が「じつは、あんなこと、そこしも珍しいことじやない」と述べていくのも、赤の他人が突然家族を装つて闖入してくるという事例に対してもなく、縁を切りたい血縁ないしは婚姻関係の者が突然訪ねてくるというレベルの話として考えてみれば、ずいぶんありふれた話として合点がいく。

こうした事態は、近代国家が、「家族」をブラックボックス化して利用してきたことと関係しているだろう。久保田裕之は、家族の機能を「〈ケア圈〉・〈生活圈〉・〈親密圈〉」という三つの機能的圏域の偶発的な重なり合いとして検討することを提案している。久保田がこの三つの圏域による分析を提案するのは、家族概念を多様性の観点から拡大解釈することを批判してのことだが、それは既に見たように、家族概念を無制限に拡張することで「親密性」などに一元化された家族概念が成立し、公私二元論の隘路に家族という領域が閉じ込められてしまうからである。久保田は「ケアや生活の共同といった家族的機能は、相互に十分に分節化されないまま、親密性に従属させられてしまっている」と、アンペイドワークを親密性に取り込むことで押し付ける構造を批判する。そして親密性とケアの問題の分節

が機能していないからこそ、私的領域への公的権力の介入是非という二律背反の問題設定から身動きが取れなくなるのである。<sup>①</sup>

言い換えるれば、家族の親密性にアンペイドワークを従属させる構造が、個人の自由（私的領域の保護）と国家の介入（私的領域への公的権力の介入）を対置させる議論を呼び込んできたということができるだろう。「個人主義」や個人の「自由」「自律」と対立するのが、共同体の同調圧力、同質性による集団化であるという対立構造が、単純化による誤謬であることがここで明らかになる。

以上のように整理してみると、闖入していく家族は、個人主義や自由を抑圧する相対物としての仮想敵ではない。同質性による共同体が個人を抑圧し自由を奪うという対立構図は、実は「友達」には描かれていないのだ。そして自律や自由をうたいながら、私的領域に問題解決と負担（家事労働や再生産労働、ケア労働等）を押し付けていたのが近代国家である。「友達」が脅威として描き出した「家族」の姿は、近代社会が「個人主義」や「自由」「自律」という幻想を成立させてきた裏面なのである。

#### 四、植民地主義批判としての「友達」と「消しゴムで書く」

このように、家族に集約された相矛盾する構造について検討した時、それがまさしく植民地主義とナショナリズムの問題で

あるということが見えてくるだろう。近代国家における、国家と個人の関係は、その中間団体として家族が差し挿まれることによって成立していた。そして、家族の機能と概念がブラックボックスのように覆われていることで、国家の資本主義的生産構造の問題点は弥縫されていたのである。この構図は、まさに、宗主国が植民地に押し付けた搾取の機構の問題ではないだろうか。

前掲の内藤は、「闖入者」から「グローバル化時代の新たな植民地主義」を読み取ったが、ここで指摘される通り、植民地主義は国家間の対外的関係には限定されない。<sup>②</sup>ここで提示される植民地主義とは、周縁から中核（地域）への資本や労働力の搾取の問題をより広くとらえる概念枠組みだと言える。こうして、グローバル化時代に見出せる、国家や国境を機軸としない植民地主義に関する議論は、植民地主義が本質的に経済的搾取であり労働力の搾取の問題、ある負担の非対称な押し付けの問題であることを浮き彫りにする。西川長夫はヘクターの国内植民地主義の議論を参照することで、「古典的な植民地概念は、國益や独立、あるいは民族自決の原則の下で行われていた内部の植民地主義的関係を隠蔽することができた」が「国内植民地主義の普遍性」が「國民統合は植民地主義的原理によつて行われた」ということ<sup>③</sup>を明らかにすると述べている。それはすなわち国民国家概念の成立過程において、国民国家の枠組みがブラックボックス化することによってその内部に存在する植民地

支配を隠蔽したことを示している。国民国家や家族において検討しなければならないのは、同質性よりも、同質性を装つて差異を利用する搾取構造であり、様々な差異の平準化に見せかけた格差の拡大こそが問題なのである。

そしてこの国家内外にも存在する植民地主義的搾取の機構は、家族概念をも巧妙に利用する。家事労働を免除している主人公の男は、そこに労働の負荷が発生していることに鈍感である。しかし家事労働や再生産労働、ケアに関わる活動は、社会において確実に存在し、誰かがいずれかの形で担つている機能である。主人公の男はおそらく、家族が闖入してくるまで、そのケアに関わる部分を誰かに外注していたのだろう。それは婚約者かもしれないし、低賃金労働者かもしれない。作中に描かれない主人公の血縁関係にある誰かかもしれない。あるいは、家族や親族の介護等の負担や不安を退けて、主人公は現在、自由と思えるような一人暮らしができるいるのかもしれない。家族から逃れることを自由と見なす主人公は、自らが世間によつて多くのケアや恩恵を受けていることに無自覚であるとも捉えられる。

安部は「友達」について「疑似共同体のシンボル（明治百年、紀元節の復活、等々）に対する、われわれの内部の弱さと盲点」を暴く作品だと言つていた。「疑似共同体のシンボル」に依存せざるを得ない弱さを、人間が生存においてケアを必要としてしまう」とあると位置づければ、その盲点とは、ケアの必要

性をアンペイドワークとして社会が不可視化してきたことそれ自体ということができるだろう。そしてそれゆえ、親密圏内部に生じる暴力や摩擦は不可視化される。男の受ける被害は、こうした中で発生している。国家と個人、あるいは集団と個人の単線的な関係に見えていたものが複雑に絡み合つていては、明らかになる時、植民者と被植民者の二者で記述されていたはずの加害／被害の関係はさらに複雑になる。植民地主義の問題は国家間の関係として記述できなくなる。

そして、様々な差異の平準化に見せかけた格差の拡大を利用し搾取する構造、言い換えれば搾取を隠蔽する構造が、植民地主義的な制度なのだとしたら、ここにおいて、加害性についてナショナリズムを排した再記述が可能になる。非対称性に無自覚であること、個人の自由や自律なるものが非対称性を利用して搾取構造の上に成り立つていて過ぎないことへの鈍感さ、それが、植民者としての安部が持つっていた加害性なのである。

振り返れば安部は、植民地における自身の加害性を「その土地の人間を人間としてよりも、植物や風景のように見るということ」だと言つていた。それは、植民者としての安部が被植民者の人々と「出会い系」ことであった。これは国家間の対外関係に置いて記述可能な植民地に限つた話ではない。「友達」における主人公も、その他の登場人物たちも、おそらくその钝感さゆえに多くの「出会い系」を積み重ねている。そして安部の実感によれば、「出会い系」は、「相手を見失うばかりで

なく、同時に自分をも見失っている」とことになる。<sup>34)</sup>

ここに至つてようやく、本稿は「消しゴムで書く」とこと、経歴について語れなくなることの意味を再度検討できる。それは、他者との「出会い系」によって「自分をも見失っている」という安部の言及が、自身の加害性ゆえの自己表象の不可能性の問題として、改めて浮上してくるからだ。

安部はエッセイ「消しゴムで書く」において、スタインベルグの漫画に言及している。その漫画は肖像画が「自分で自分を描いている」というものであり、これを指して安部は「生活の作品化への痛烈な諷刺」と位置付ける。いわば自己表象とは「描くことを通じて、自己の生活を抹消している」とことなのだ。ゆえに安部は「消しゴムで書く」ことを希求する。つまり、自己表象によって自己を抹消することそれ 자체を否定しようというのが、安部の態度であると言えるだろう。

安部は自己表象の不可能性に抗おうとして「消しゴムで書く」。もちろん、こちらもまた不可能な行為であるのだが、それをやめられないのは、自己の存在を負圧として自覚しているためである。

ぼく個人に関していえば、現在ぼくを引裂こうとしている、その負圧は、他人という存在の一語につくるかもしれない。考えてみると、ぼくの最近の作品のテーマは、すべてその「他人」にかかわっているようだ。他人との関係で、

日常的な通路を超えたものに辿りつかないかぎり、ぼくは消しゴムの手を休めることが出来そうにない。<sup>35)</sup>

他者に「出会い系」したことによる加害性。それをナショナリズムによる枠組みを排した上でも自覚的に引き受けた時、「相手を見失うばかりでなく、同時に自分をも見失っている」という言葉は、民族や国民を対象にした限定的な自戒に留まらなくなる。自己表象の本質的な不可能性を自覚しながら、自分のことについて語る言葉を持たないことそれ 자체が自らの加害性と結びついていくと考えた時、おそらく語らないという選択肢は取れなかつただろう。だから「消しゴムで書く」という不可能性を織り込んだ表現を持ち出すことで、自己表象 자체を戯画化しながら、安部は表象を重ね続けた。過去を固定化して描写するような方法——例えは自身の経歴についてはできるだけ沈黙することを選んだ。それは、書くという行為の動きの中に、かろうじて痕跡が発見されることを望むような態度である。

しかしこうした沈黙と書き換えという葛藤と実践の中に、確かにナショナリズムに収斂しない加害性の引き受けと植民地主義批判を看取することができる。安部は、「出会い系」の他者の問題を、国家間や民族間のみならず家族とその構造にまで敷衍することで、植民地主義の問題を再提示してみせたのだ。

- (1) それぞれ、「年譜」「新銳文学叢書」一九六〇年一二月、「年譜」「『新日本文学全集』」一九六四年二月、「(安部公房年譜)」「芥川賞作家シリーズ『おまえにも罪がある』」一九六五年二月、「略年譜」「われらの文学」一九六六年二月。
- (2) 安部公房「略年譜」「われらの文学」一九六六年二月。
- (3) 鳥羽耕史『ミネルヴァ日本評伝選 安部公房』ミネルヴァ書房、二〇一四年七月。なお、安部公房「消しゴムで書く」は『大阪労演』(第二〇二号、一九六六年二月)が初出であり、加筆修正後「消しゴムで書く」と題され『われらの文学』(前掲)に再掲された。
- (4) 鳥羽耕史『ミネルヴァ日本評伝選 安部公房』(前掲)。
- (5) 安部公房「日本共産党は世界の孤児だ—東ヨーロッパで考えたこと」「知性」一九五六年九月、および、「日本共産党は世界の孤児だ—統一東ヨーロッパで考えたこと」「知性」一九五六年一〇月。
- (6) 木村陽子『安部公房とはだれか』笠間書院、二〇一三年五月。
- (7) 後述するが、こうした作家イメージの形成を指摘し批判的に検討した研究として、坂堅太『安部公房と日本』(和泉書院、二〇一六年一〇月)がある。また、鳥羽耕史『運動体・安部公房』(一葉社、二〇〇七年五月)も一九五〇年代の安部の政治的な活動を取り上げることで安部の従来のイメージを刷新している。
- (8) 鳥羽耕史『ミネルヴァ日本評伝選 安部公房』(前掲)。なお、『終わりし道の標べに』は真善美社より一九四八年一〇月に刊行されたデビュー作であり、一九六五年一二月に冬樹社より再刊行された際に全面的な改稿が行われている。
- (9) 「リテラリー・アダプテーション」という用語選択については、木村陽子『安部公房とはだれか』(前掲)による。
- (10) 坂堅太『安部公房と日本』(前掲)。
- (11) 鳥羽耕史『ミネルヴァ日本評伝選 安部公房』(前掲)。
- (12) 安部公房「瀋陽十七年」「旅」日本交通社、一九五四年二月。
- (13) 小林勝「あとがき」『朝鮮・明治五十二年』(新興書房、一九七一年五月)において小林は、生まれ育った朝鮮に対する郷愁を仄めかしながら、「私の内なる懐しさを拒否する」と宣言している。(引用は『小林勝作品集5』白川書院、一九七六年三月)。
- (14) 原佑介『禁じられた郷愁』新幹社、二〇一九年三月。
- (15) 坂堅太『安部公房と日本』(前掲)。
- (16) 安部公房「(安部公房年譜)」「芥川賞作家シリーズ『おまえにも罪がある』」(前掲)。
- (17) 安部公房「(作者附記)」「文芸」一九六七年三月号。
- (18) 山田博光「安部公房」「社会文学」一九九七年六月。なお同様の指摘に、田中裕之「比喩と変形」「梅花女子大学文学部紀要 比較文化編」二〇〇三年一二月)がある。
- (19) 黒井千次「夜と風」「新潮」一九九三年四月。
- (20) 石沢秀二「友達 闖入する友達の恐ろしさ」「国文学 解釈と教材の研究」一九七二年九月。
- (21) 友田義行「地下茎状の原作」「文学」二〇一四年一一月。
- (22) 内藤由直「グローバル化時代の「闖入者」」「フエンスレス」二〇一六年九月。なおここでの「グローバル化時代の新たな植民地主義」

いは、マイケル・ベクターの国内植民地主義 (Michael Hechter; Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development (1975)) や、西川長夫の「(新) 植民地主義」(西川長夫『(新) 植民地主義論』平凡社、1970年8月)

で提示された議論を指している。詳細については後述する。

(23) 闖入者家族と主人公に同質性がある(い)い、および闖入者家族がその内部に封建的な振る舞いと論理を内在している(い)いとは拙稿(「闖入者」論)『ゆべの通信』1973年1月)でも指摘している。

(24) 安部公房「友達——「闖入者」より」『安部公房全集20』新潮社、一九九九年五月。一九六七年二月頃に「友達」の原稿と共に劇団青年座に渡されたものと推測される。むろんこの言及が事後的なものであることには留意すべきであろう。それゆえに、この言及を当時の安部の意図を証明するものとして無批判に信用することは避けたい。

(25) 安部公房「友達——「闖入者」より」(前掲)。なお、安部は疑似共同体のシンボルとして、象徴天皇制や隣人愛、民族的自覚を挙げている。

(26) 北村紗衣「孤独と「ソシ」——」『比較文学・文化論集』1970年3月。

(27) 江原由美子「自己決定とジェンダー」水野紀子編『ジェンダー法・政策研究叢書6 家族』東北大学出版会、1970年1月。

(28) 例えば、斎藤純一『思考のフロンティア 公共性』岩波書店、

1970年5月等を参照の(い)い。

(29) 上野千鶴子「家族の臨界」牟田和恵編『家族を超える社会学』新曜社、1970年9月—1月。

(30) 辻村みよ子「家族・国家・ジェンダーをめぐる比較憲法的考察」水野紀子編『ジェンダー法・政策研究叢書6 家族』(前掲)。

(31) 久保田裕之「家族社会学における家族機能論の再定位」『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』1971年3月。

(32) 内藤由直「グローバル化時代の「闖入者」」(前掲)。

(33) 西川長夫「(新) 植民地主義について」『立命館言語文化研究』1970年9月。

(34) 安部公房「瀋陽十七年」(前掲)。

(35) 安部公房「消しゴムで書く」『われらの文学』(前掲)。

附記 安部公房の作品やエッセイの引用は全て、『安部公房全集』(新潮社)に拠った。

# 歴史を爆碎し、裂開する戯曲

——花田清輝「爆裂弾記」をめぐつて——

加藤 大生

史的唯物論は、歴史の連続を爆破するような、現在の意識を問題にしているのだ。

——ヴァルター・ベンヤミン<sup>①</sup>「アルテ・アーバン・アート」（産党の戯画）（瀬沼茂樹）などが読み出されている。そのなかで妾が過ぎ来し方は蹉跌の上の蹉跌なりき。されど妾は常に戦へり、蹉跌の為めに曾て一度も怯みし事なし。

——福田（景山）英子<sup>②</sup>

批判している。

花田清輝「爆裂弾記（喜劇四幕）」（『群像』昭37・12<sup>③</sup>）は、歴史に材を取った花田の戯曲作品である。明治一八年頃の自由民権運動の展開、とりわけ自由党最左派による大阪事件の様子が、多数の登場人物たちの入り乱れるなかで描き出されていく。

本作は從来、革命運動に対する諷刺や皮肉、戯画化が描かれたものとして読まってきた。平野謙は、本作の眼目が「当時の革命運動を喜劇化することによって、今日のそれを諷するところ」

一方、伊藤整<sup>⑨</sup>は、革命運動を「嘲笑するため」にこれを書いている。しかし作者はほんとうは革命を嘲笑しきれない」として、「作者自身が分裂している」と指摘している。単に諷刺や戯画化に收まりきるわけではない本作の余刺は、戯曲としての形式の問題とも併せて考察する必要があると考える。

従来、あまり論じられてこなかった花田の戯曲作品である。関連する周辺情報の整理も含みつつ、戯曲の表現や形式の分析を行ふことで、本作の位置づけを試みたい。

## 一、「爆裂弾記」上演（初演）を取り巻く文脈

「爆裂弾記」は昭和三八年一月二九日～一月四日、俳優座劇場にて上演された（初演）。演出は劇団演劇座の高山岡南雄。しかしこの公演 자체は、演劇座の外からもメンバーを募つて行われた、一種の合同公演の形式をとつていて。そしてそのことは、同時代の新劇をめぐる状況を色濃く反映した結果として理解することができる。「爆裂弾記」という作品の位置を考えるために、まずは、本作の上演を取り巻く文脈について整理しておきたい。

初演パンフレット（劇団演劇座公演パンフレット『爆裂弾記』羽山英作編、昭38・1・29）表紙には「劇団演劇座●有志客演」と記されている。より具体的には、パンフレット内にて「この公演は、劇団演劇座と、文学座・自由劇場・葦からの有志参加とで構成された協力公演です」と説明されている。

「制作」担当として本作上演に準備段階から深く携わった羽山英作は、「若干のメモランダム」（初演パンフレット所収）において、そのあたりの事情を次のように述べている。

『爆裂弾記』は、もともと劇団俳優座によって上演される予定で書きはじめられたが、作者の原稿完成の期日と、劇団側の公演スケジュールとの間に折合いがつかなかつたため友好的に一切の約束が白紙にもどされ、新たに作者か

らわたしに上演方法について相談があつたものである。それが、『爆裂弾記』上演の一切のはじまりであつて、作者の原稿執筆中の昨年夏、七月末のことであった。早速、わたしは、いくつかの上演方法を考えたが、劇団演劇座の文芸部に所属する関係上、演出家の高山岡南雄と相談し、作者と作品の意図を十分生かすためには、単なる一劇団のレパートリに終わらせるだけでなく、芸術的協力関係を確立した合同公演方式をとる結論に達した。勿論、作者の了解を得た上でのことである。

こうした流れのもと、各劇団、およびフリーの俳優も加えて、横断的なメンバーによる上演が企画、実現された。

ところで、この合同公演実現の前史として、「『未来の新劇』論争」（野間宏、後述）と呼ばれる一連のやりとりの存在を指摘することができる。この論争についても、従来あまり触れられることがないように見受けられるので、流れをおおまかに追つておく。

まず、最初の問題提起は高山岡南雄によつてなされた。高山の「『未来の路線』を創ろう『閉ざされた新劇』の停滞を破るために」（『日本讀書新聞』昭37・5・28）は、戦後の新劇をめぐつて、「三つか四つといわゆる大劇団」の周囲に「それを培う肥料の形で何十となく小劇団が散在」している状況を指摘する。

「かくして戦後十数年の間に大劇団とその指導者を頂点とする

ピラミッドが形成され、団結と統一を誇るわが新劇部落が完成した」。ここにいう「大劇団」とは、いわゆる三大劇団（俳優座、文学座、民芸）を指すと考えて差し支えない。そのうえで、今日における新劇共通の目標を「いかにして現代をドラマとして把え、それに表現を与えることが出来るかを追求すること」だとする高山は、「一九四五年の敗戦、五十年の前衛組織内部の矛盾の顕在化、六〇年の安保闘争における大衆運動の昂揚などを検討」することを通じて、「日本の現実」に「創造の根」を下ろす必要を主張する。そしてその「創造」の主体たることを「中小劇団」に呼びかけるのである。「中小劇団のそれぞれが、きわめて個性的な独自の活動と、大胆に綜合化された大衆劇の路線とを、ともに両立させてゆけるような長期のプログラムを創り出すために——この課題にとり組もうとする人々の結集と遠慮ない討論の開始を提案する」。ここで高山は、「大劇団」支配に対する抵抗を軸に、「中小劇団」が「互に協力し合うことによって大衆劇運動をつくり出してゆく手続きを確立すべき」という考えを打ち出している。

続けて、この高山の主張に対する応答として、熊井宏之「高山氏の『閉ざされた新劇』論批判」劇団にこそ創造者の論理を『日本讀書新聞』昭37・6・25)が提出される。熊井はまず、「閉ざされた新劇の停滞を破る」ために「未来の路線を創ろう」という高山の提案には賛意を示すが、「大劇団と小劇団と云う風に、『新劇部落』を色分けして、この問題を進めて行くのは、些

か不正確で本質的ではない」と述べる。問題は確かに「新しい今日のドラマを作り上げること」であるが、そのため求めらるのは「状況に対する創造者の論理を持つこと」であり、そこにおいては「大劇団、小劇団と云う色分けはも早や問題外」である、というのが熊井の見立てだ。「複雑多岐に入り組んだ今日の階級闘争の場では体制と反体制の境界線すら決して一直線に引け」ないのであり、同じ意味で高山のいう大劇団／中小劇団なる区分も意味をなさない。「それぞの劇団」に「独自の方法が、大事」なのだと熊井はいう。

これに、さらに続けて、野間宏「『未来の新劇』論争に」『日本讀書新聞』昭37・7・16)が出される。野間はまず、「閉ざされた新劇」という状況、すなわち「劇団はあるが演劇がないという新劇の現状」は、「大劇団、小劇団を通じて共通のものである」と述べる。しかし野間は熊井に同調するわけではない。「私は大劇団と小劇団と色わけすることを中止しようとする提案には反対なのだ」。問題はやはり大劇団のありようにおいて集中的に表現されているのであり、「私は大劇団に新劇の未来を見ることは出来ない」という。しかし現状、大劇団の縮小再生産の域を出ない中小劇団に素朴に可能性を託すことも、また難しい。したがって、「現代をドラマとして如何にとらえるか」という問題に取り組むための新たな劇団が生み出されなければならぬ、というのが野間の主張になる。「劇創造を中心にして創造的な劇団の確立」、これが求められる。

概ねこのようなりとりを経たうえで、高山は、改めて「再び新劇の病状を指摘する」[爆裂弾記]上演運動のなかで」『日本読書新聞』昭37・12・10)を発表する。ここにおいて、上述の論争と「爆裂弾記」上演の問題が明示的に接続されることになる。

高山はここで、大劇団による戦後の新劇運動は決して「反体制運動」などではなく、主として「マスコミとの特權的な結びつきを築き上げることによって創られた」ものに過ぎないと喝破し、やはり「このような閉ざされた新劇状況を破つてゆくエネルギーは、中小劇団の中に潜在的に生きている運動としての志向を、相互の連繋の中で自覚的に高めてゆく以外に方法はない」と論じる。そして、「最初の提案」の「具体化」として「爆裂弾記」上演を位置づけるのである。

「制作」の羽山英作もまた、この論争と同じ時期、新たな演劇運動への志向を「爆裂弾記」上演に託しつつ語っている。広末保、羽山英作、宮本研、針生一郎、小泉健二による「座談会現代演劇の状況と展望」(劇団舞芸座公演パンフレット10『表具師幸吉』昭37・9)は、本作の上演をめぐる言説として管見の限り最も早いものであるが、ここでも問題になっているのは、大劇団／中小劇団の差異、および中小劇団の創造的エネルギーをいかに活かすかということである。たとえば針生は、「既成の劇団の秩序」に対する「中小劇団の活気ある動き」に触れながら「新劇界の内部矛盾」を問う必要を述べており、広末もまた、「既成劇団」に対しても「休みなく批判」をするために「中小劇

団の状態をもつと問題にして掘りさげて」いくことを要求する。こうした発言を受けつつ、羽山は次のように述べている。

それに関連してですが、今度花田さんの「爆裂弾記」というドラマを上演する機会が与えられたわけです。中小劇団に呼びかけて単なる合同公演ということではなく、また劇団ばかりでなく各分野の人たちが協力して一つのドラマというものをつくりあげるという運動を考えているわけです。これは大劇団に典型的にあって、それが中小劇団といわれるもののなかにも相似形として小さくある劇団エゴイズムをこの際こわしていくことのなかから、演劇というものの持つていてる集団的な芸術創造のあり方を縦軸と横軸とから実現したいと思つてゐるんです。

中小劇団の相互的、批判的連繋による運動の志向——これが羽山＝高山において問題意識として共有されていることが見て取れる。

しかし、戦後新劇の既成秩序に対する反旗を翻すことを明瞭に打ち出した、「爆裂弾記」上演にかかる如上の宣言は、数々のバッシングを巻き起こす。この上演の「運動的側面」に対する「さまざまの、あるときは思いもかけぬような直接間接の阻止的活動が益々激しくなつてくる」(高山「再び新劇の病状を指摘する」前掲)。あるいは「流言・中傷・誤解、さまざまの言葉の

きはしがわたし達を取り巻いた」（羽山「若干のメモランダム」前掲）。

たとえばその一例として、三沢嶽「いわゆる“未来の新劇”論争について」（『アートロ』昭37・12）を見る事ができる。三

沢はここで、「大劇団と中小劇団の根本的相違は見出しがたい」として高山の見立てに反駁しつつ、このような虚偽の対立を仮構しようとする潮流——とりわけ安保闘争以降顕著になつた潮流——を、「前衛の不在」という言葉で言い表す。それは「民主勢力内部の矛盾の検討」という美辞」によつて敵を見失わせ、「攻撃を革命党に向けて破壊を企図する」反動的・反革命的傾向である。「爆裂弾記」上演はそのような傾向の具体的なあらわれとして見過ごすことができない。高山は中小劇団を運動の主体として構想しているわけだが、「民衆に確固として支えられ」ている中小劇団など存在していない。「決定的な点で大衆化が逆立ちを前提にしてはならない」と三沢は警告を発している。

あるいは、大沢幹夫「新劇運動の統一を乱すもの——針生一郎の発言をめぐつて」（『アカハタ』昭37・10・15）は、先の針生らによる座談会を取り上げて攻撃している。「統一」と團結をつよめねばならぬもののなかに、まず内部矛盾を見つけて、それをひろげるというのは分裂主義者のいつもの手口だ」と大沢は述べる。座談会がいう「内部矛盾」「大劇団と中小劇団の対立矛盾」などは存在しない。今、新劇界が直面している最大

の矛盾は「アメリカ帝国主義と日本独占による文化反動との政治的矛盾であり、そこからくる経済的思想的矛盾」であるとす る大沢は、「新劇界の統一をみだすための「集団」をでつちあげる」座談会参加者らを強く批判している。

もつとも、この大沢論文に対しても、「新劇界での反共運動共産党を代表する大沢幹夫の発言」（『悲劇喜劇』昭37・12、無署名巻頭言）にて「公式的な言葉の羅列に終つてはいる」と指摘さ れている。しかし同時にこの文章は、「反体制的」な演劇人た ちを「広く包含組織して、民主的な統一戦線を形成してくれる」「共産党の優秀なオルガナイザー」を「強く期待」してもいる。いわば、「前衛の不在」（三沢）という状況に対しても、「強い」前衛を要望するわけである。

翻つていえば、高山＝羽山による運動の提言というのは、そのような前衛待望論とは真逆に位置するものとして理解するこ とができる。「このドラマにおける主役は、個人ではない。自 治民権運動という運動を推進した、その担い手たちすべてが主役なのだ」と羽山は述べる。<sup>(10)</sup>劇の内容についての羽山のこの発言は、そのまま、「爆裂弾記」の合同上演をめぐる高山＝羽山の運動論とも重なつてゐるだろう。すなわち、既成の大劇団によつて代理表象するのとは異なるかたちで——前衛＝党的指導によつて集団化するのとは異なるかたちで、中小劇団がもつ個別的エネルギーのそれを、自律的に組織化しようとする

のである。

## 二、歴史のなかで〈歌〉を歌う

高山は「この作品のイデーに共鳴するすべての新劇人の協力

によって、新しい運動の一歩をふみ出したいと思った」（「再び新劇の病状を指摘する」前掲）と述べていたが、では、本作の「イデー」をどのように理解することができるか。戯曲の具体的な内容を見ていく。

本作は、明治一八年前後における自由民権運動の興亡の歴史に取材したものである。とりわけ、その指導政党である自由党の動きが物語の基軸をなす。この時期は、福島事件（明15）や加波山事件、秩父事件（ともに明17）といった一連の激化事件、ないし党内的分裂などに起因して自由党は解体、運動も退潮の一途を辿っていくという時期である。そのなかで、自由党左派の幹部らを中心とした過激分子によって引き起された大阪事件（明18）が、特に本作の主題になつてている。

ということで、歴史叙述を行ううえでの基礎文献として、まずは『自由党史』<sup>(1)</sup>を挙げることができるだろう。たとえば、本作第一幕は「明治十八年（一八八五）一月／銀座にある朝野新聞社の一室」を舞台とする。上野公園における「有一館主催の示威運動会」の様子を報告しながら、「主筆」や「探訪記者」らが議論を行つている場面である。そこへ、「清国公使館へ抗

議に行く途中」の壮士らが、道すがら、「連日、非戦論を主張している」朝野新聞社に乗り込んでくる。「血だらけの豚の頭を突きさした竹竿をもつたやつを先頭に、大勢、壮士たちがやつてきて、うちの社をとりました。……主筆に会わせろろって……」。

この出来事は、『自由党史』にその主な内実の記載を見ることができる。「是時に当り、全国敵愾の気は充溢し、東京にては青年有志、官私各学校の生徒等、示威運動会を上野公園に催し、豚頭を長竿に串して大道を疾駆し、隊伍を結んで銀座に至るや、朝野新聞社が非戦論を主張せし故を以て窓戸を破壊し、乱罵湧くが如し」。いわゆる甲申事変における日本人殺傷を受けて、国内の「主戦熱」が急激に昂揚していくなか、特に過激な抗戦論を唱える青年層によって開催されたのがこの「示威運動会」であり、朝野新聞社襲撃についても記述がなされていることが確認できる。本作はこうした歴史上の出来事を物語の枠組みとして用いながら、そこで各登場人物にそれぞれの主張を述べ合わせ、ぶつけ合わせる。歴史を論争の舞台とするのである。

「新聞記者の武器は筆だ」と述べ、「非戦論の一本槍に徹底」することを主張する「主筆」は、末広鉄腸をモデルとした人物であるが、「一管の筆を武器として、敢然と讒謗律に對して抵抗する、口舌の徒というべき言論人として設定されている。花田好みの形象といえよう。しかし一方で、作品はたとえば「主筆」のこうした主張を前面に押し出すわけではない（実際、「主筆」

は早々に舞台から退場してしまうのであり、その後、劇には一切登場しない)。「探訪記者」らは乗り込んできた「壮士」らと外交をめぐる政治問題答を交わし、乱闘沙汰にも至るが、結局、「女壮士のふりおろした、竿に突きさされた豚の頭で、したたかなくられ」、記者らが倒れて幕。こうして、テクストはむしろ「壮士」らの動きに焦点を当てていくのであり、甲申事変を契機として朝鮮内政改革運動として志向された大阪事件へと物語は向かっていくことになる。

がら、「日本の民権運動を幸徳の共産主義運動に橋渡しする大井の役割」をも強調している（ブルジョア民主主義の徹底化、労働運動への転換」という路線）。大阪事件はその意味で、「朝鮮及び中国のブルジョア民主主義運動を援助して、その革命の進行において日本のブルジョア民主主義運動をも促して行く」という、国際的な外交関連を目指した事件」として意義づけられるのだ。

ところで、そもそも大阪事件というテーマ自体、日本の民主主義革命運動の歴史を考えるうえで、極めて係争的な主題としてあるといえる。事件の中心人物の一人である大井憲太郎（本作では「馬城」）の進歩的意義を早くに強調したのは平野義太郎であった。平野の『民権運動の発展』（昭23・7・30、雄鷗社）は「日本における変革的ブルジョア民主主義運動が、まず初手から、朝鮮の独立運動を援助することによつて、日本の国内改革をなさんとした自由党大阪事件は、きわめて重要である」と述べ、その理論的指導者としての大井の像を強調する。すなわち大井のような「自由民権運動の革新派が、東洋において嘗んだこの方向は、當時、侵略的「自由の友」として、板垣退助、後藤象二郎がフランス資本主義の東洋における走狗となつて、朝鮮に勢力を扶植せんとするものとは、まさに、対蹠的」なのだとこうして平野は、「アジア民族との民主的提携」こそ大井の志であると指摘し、さらには事件以後の彼の足跡も視野に入れな

大阪事件を民主主義革命の線上において捉え、その進歩的役割を認めるという議論は、戦後の民権運動史研究のなかでしばしば提出されたものであった。鈴木安蔵『自由民権』（昭23・12・15、白揚社）は、朝鮮における専制支配の打倒によって「日本、朝鮮両民族の間に自由と平等とに基く友愛関係を樹立し、同じ原則に立つて両国民の安全幸福を計り、更らにアジアの発展を策するという遠大にして然も進歩的な運動」として大阪事件を位置づけている。あるいは、遠山茂樹『尊王攘夷思想とナショナリズム』（遠山茂樹・服部之総・丸山眞男『尊攘思想と絶対主義』昭23・5・10、白日書院）は、大阪事件を「民主主義を基礎とし、国際主義に進んだ民族主義のあらわれ」とする。「国内の変革運動の行き詰りを、国際的危機の圧力により打開しようとする戦略の混乱」は批判すべきしつつも、その「本意」は「民衆の自由平等を実現するために、日本・朝鮮の間に兄弟の如く同情相憐み、艱難相救おうとする徹底国際主義の立場」にあると遠山は論じる。

一方で、こうした見解をある程度相対化しようとする議論も、徐々に提出されはじめた。たとえば、井上清『条約改正』(昭30・5・20、岩波新書)は、大井の主張と「後藤などの計画とはつきりちがう線は決して出て来ない」として、彼を「今日のプロレタリア革命家のように想像」するのは端的に誤りだと指摘す

なる弾圧に、傷つき疲れた敗残の姿を引きずりつつ——幻想の中に輝ける、彼等の「左派」指導者、大井憲太郎の下に漸く到達し得た、それは、悲惨な——農民革命の指導方針を遂に持ち得なかつた——「明治の革命」の終幕の姿であつた。

ア民主主義は、國際問題にたいしては民族主義以上のものではない。そこで大阪事件とは、「一方では国内の革命の潮が後退し、他方では西洋資本主義の東亜侵略の勢がいよいよはげしくなるとともに、当時の日本の最良の民主主義者もまた、その民

族主義の限界故に、東洋被圧迫民族の同権平等の連帶性の主張を失い、日本は東洋の指導者やがて霸者たるべしとするにいたる過渡期、その端緒に位置する事件なのだとされる。

第三卷、昭33・10・5、御茶の水書房）もまた、次のように指摘する。

大阪事件は、変革の方向を見失った「革命的情熱」の空転として断じられる。

組織的指導を持ち得なかつた各地の左派分子が——度重

れる。本作のこうした特徴は、既に作品発表当时においても指摘されていた。たとえば平野謙<sup>[14]</sup>は、「福沢諭吉流の国権論と自由党左派の民権論との、また、富国強兵説と民権共和説との理論的差別のあいまい」についての論及を本作に見出しつつ、「にわかわらず、ドラマはそれ以上進展しないままに終わっている」と述べている。あるいは、「演劇の本質をなす人事の葛藤やその運命の盛り上がりは何もない」、「登場人物はいなくて、時

すなわち、「革命的エネルギー」を集団的な運動に組織化する指導原理をもはや喪失した左派たちによる、散発的な、過激化した直接行動のあらわれとして、大阪事件は理解されているのである。<sup>13</sup>

代的背景だけを読ませるような芝居」だという河上徹太郎の評<sup>15</sup>も、それぞれの立場からの主張がひたすら続く、本作のいわば議論偏重（とその解決のなさ）を指摘したものとして見ることができるだろう。

しかし、本作の眼目はむしろ、連続した歴史＝物語（「ドラマ」、「運命」）を破断させることにあると理解すべきである。それを積極的に微づけるものとして、本作における多様な〈歌〉の引用がある。

ここでいう〈歌〉とは、自由民権運動当時の流行歌——民謡、俗謡、端唄、都々逸などを指す。たとえば第一幕で引用される「民権かぞえ歌」。第二幕で引かれている「自主の主の字を解剖すれば、王の頭に釘をうつ」という、共和制的方向を指向した<sup>16</sup>都々逸などと同じく、藩閥政府への抵抗を表現したものとして、壮士らを中心に歌われた。「民権かぞえ歌」は、第一幕の終わった後、第二幕が始まる前に、幕と幕の間に挟み込まれるようにして、一番から十番までが、文末脚注のような形式で挿入されている。戯曲テクストのレヴェルでも、〈歌〉の引用によって、物語の連続性が切られる。

このような切断の志向性は、それぞれの幕の冒頭に〈歌〉が引用される本作の形式によつても確認できる。第一幕は「減茶減茶節」、第二幕は「どんがらがん」、第三幕は「ダイナマイドン節」、第四幕は「馬賊の歌」が、それぞれいわば幕開きの〈歌〉として歌われる。これらの〈歌〉が劇の流れを切断する。と同

時に、自由民権運動を〈歌〉の面から照らし出す。当時のいわゆる壮士節、自由演歌として流行したものが中心的に取り入れられており、明治一八年前後のものとしては、特に「どんがらがん、及びダイナマイドンは、新傾向の俗謡として台頭の気運にあつた」。<sup>17</sup>「ダイナマイドン節」は、加波山事件以降の「爆弾」を用いた直接行動の動きを反映した〈歌〉で、自由演歌のはしりとして知られるものであり、大井憲太郎が大阪事件の前に「有一館の壮士たちに読売りさせたのがこのダイナマイドン節」<sup>18</sup>であったという。あるいは「馬賊の歌」は、歌 자체は大正期のものであり、時代錯誤なのであるが、「狭い日本にや住みあいた／波のかなたにや支那がある／支那にや四億の民が待つ」といった歌詞が、大阪事件へ向かう壮士たちの心情を照らし出すものとして機能している。もつとも、領土の拡張を抒情的な調子で歌い上げるこの歌は、「裏がえせば大日本帝国の歌となりかねない」<sup>19</sup>ものであることは見やすい。こうした別の時代・文脈の歌をもあえて引き込みながら、本作は、大阪事件を〈歌〉によって捉えようとしているのである。

見田宗介は、この時期に壮士たちによつて歌い流され、広められた歌を〈怒りの歌〉として捉えつつ、特に「ダイナマイドン節」に言及しながら、それら流行歌の歌詞に見られる性格を、「国権論と民権論とのだきあわせ」＝「二重性」として整理している。<sup>20</sup>この「二重性」は、そのまま、先に見た、大阪事件の歴史的位置づけをめぐる問い合わせとも接続しているだろう。し

かし〈歌〉は、この両者の未分化な混淆を、未分化のまま、一つのエネルギーの表現として打ち出す。これらの〈歌〉には、いわば、壮士たちを中心とする人々の〈怒り〉が——変革を志す民衆の集団的なエネルギーの表現が、定着しているのである。<sup>21</sup>

園部三郎『日本民衆歌謡史考』(昭37・8・10、朝日新聞社)は、自由党的運動が「新政府に登用されなかつた不平分子、地租の重圧に反抗する小地主、小作農、政府の特權商人保護に不満な小資本家など、さまざまな階層に支持されていたので、イデオロギー上の結束はけつして強固ではなかつた」ことを指摘しつつ、それでもなお壮士らによる「政治批判の歌」が運動を推進する力として働いたことを強調している。「自主の主の字を……」や「民権かぞえ歌」などに触れながら、「このような歌が、国会開設要求、官僚專制反対、人民參政要求を高めたことは事実」だ、と。

花田は「メロドラマの問題」(『文学』昭38・2)で、右の園部の著作にも言及しつつ、「爆裂彈記」のなかで「わたしが、およそわたしの生活感情からは遠い、端唄やドドイツを盛んに壮士たちにうたわせたことの意味は、ほとんど誰からも理解されなかつた」と嘆いてみせている。そのうえで、ブレヒトの歌をめぐる議論——「歌うことで、俳優はひとつの機能転換を行なう」——を引用している。劇の連續性を歌によって断ち切るブレヒトの思考を、花田もまた意識していた。本作においても、〈歌〉は歴史を切断するものとして機能する。と同時に、

人々の集団的エネルギーを歴史のなかに持ち込むものとしても、〈歌〉は機能するのである。

### 三、「女壮士」のアナキズム

遠山茂樹は、『自由党史』の歴史叙述が抱える「制約」を次のように指摘していた。<sup>22</sup>「明治維新と立憲制の樹立を実現したものは、支配者ではなく、国民の世論の力であることを力説しているが、その国民の具体的な内容は、志士大衆であるに止まつてゐる」。『自由党史』では「突撃し憤死した前衛の個人だけがとりあげられて、中衛・後衛の集団の姿が埋没している」ことが、歴史認識の枠組みの問題として言及されている。

いわば大文字の歴史からこぼれ落ちる変革の力動性を、本作は、〈歌〉の引用によつて掬い上げようとしていたのであつた。同時に、同じ観点から着目できる問題として、本作における「女壮士」の表象があるだろう。ジエンダーハ化され、運動のなかで周縁化された存在に、本作は焦点を当てている。

「女壮士」とは、もちろん、大阪事件に連座した闘士らのなかの「紅一点」、女性解放運動の先駆者であり、後年には社会主義に転じ活動を続けた思想家として広く知られる景山英子(のち福田英子)をモデルにしている。特定の主人公らしい主人のいない芝居ではあるが、一方で、この「女壮士」が独特的の存在感を放つように描かれていることもまた事実だろう。たと

えば、既に言及した第一幕、朝野新聞襲撃の場面では、豚の頭を突き刺した長竿を掲げているのが「女壯士」であった。しかし『自由党史』には誰がこの長竿を持っていたか、などという記述は見られず、また、英子の自叙伝『妾の半生涯』（昭33・4・25、岩波文庫、初版）明37・10・25、発行者・著者、以下『半生涯』）を繙いても、こうした事柄は記されていない。そもそも朝野新聞襲撃に英子は参加していないと思われるのであり、第一幕における「女壯士」の動きは、本作に独自の創作であると考えられる。

あるいは、本作第四幕、最終場面も同様である。ここでは信

貴山千手院を壮士らが襲撃し、金品強奪を試みるも失敗する。逃げまどう壮士たちのなかで「女壯士」一人が悠々と落ち着き払ってダイナマイトに着火、「ドカア」と、百雷一時に落ちたような音<sup>(24)</sup>が鳴り響いて幕となる。千手院での強盗未遂も大阪事件の一齣として伝えられているものであるが、実際には、ここにも英子は参加していない。したがって、「爆裂弾」を投げるクライマックスのシーンも、「女壯士」の存在を強調する本作の意識が明確に看取できる部分といえるだろう。<sup>(24)</sup>

ちなみに、大阪事件において英子に与えられた任務は、資金調達、爆発物の運搬、通信員といった役割であった。「其他女流に岡山の景山英等は、専ら軍資の調達に奔走した、景山は婦人ながら天晴な働き振で、神奈川県及びその付近は限なく運動した」<sup>(25)</sup>。また『半生涯』にも、「妾が此行に加はりしは、爆発物

の運搬に際し、婦人の携帯品として、他の注目を避くることに決したるより、乃ち妾をして携帯の任に当らしめたるなり」などといった記述が確認できる。

このように、独自の仕方で「女壯士」は強調されていることが指摘できるが、一方で、『半生涯』は、本作の叙述の基礎的かつ重要なプレテクストにもなっている。「女壯士」をめぐるいくつかの記述は、『半生涯』に描かれた英子自身の言葉と対応している。<sup>(26)</sup>あるいは、『半生涯』の冒頭に置かれる、次のような記述も着目できる。

学校に通ふ途中、妾は常に蠻貊小僧等の為めに『マガヒ』が通る『マガヒ』が通ると罵られき。この評言の適切なる、今こそ思ひ当りたれ、當時妾は實に『マガヒ』なりしなり。『マガヒ』とは馬爪の籠甲に似たらしめたるにて、現今の護謨を象牙に擬せると同じく似て非なるものなれば、之れを以て妾を呼びしことの如何ばかり名言なりしかを知るべし。

続けて「衣服まで悉く男生の如くに装ひ、加も学校へは女生を伴うて通ひにき」と述べられ、「扱こそ男子とも女子ともつかぬ、所謂『マガヒ』が通るよとは罵りしなるべし」と述懐されている。規範的なジエンダーロールから逸脱するありようが、「マガヒ」という言葉によって指し示されている。

この「マガヒ」という表現は、本作でも繰り返し用いられており、『半生涯』の叙述をもとに本作が描写を組み立てていることが見て取れる。

女壯士「…」あたしは、小つちやいときには、近所の腕白小僧たちから「マガイ」「マガイ」といって、はやしでられたもんですが、こりやア、つまり、「ニセモノ」という意味ね。英語でいつたら、「イミテーション」。いまになって考えてみると、ずいぶん、うまい仇名をつけたもんだと感心しないわけにはいかないわ。だつて、あたしには、いまだにあたしが、男のニセモノだか、女のニセモノだか、自分でも、さっぱり、わからないんだもん。（第二幕）

劇中ではしばしば「女壯士」が「男装」しているとされるが、こうした点も、『半生涯』の記述に着想を得たものと見ることができるのである。このように、モデルである英子自身の私語りである『半生涯』は、本作における「女壯士」の形象に深くかかわっているのである。

さらに、『半生涯』は、大阪事件の具体的な内実とその裏面を、運動の周縁的位置から描き取ったテクストとしても、非常に重要である。運動の資金調達に邁進した英子であつたが、苦心して集めたその金を用いて、大井憲太郎以下同志らは酒を買

い、また遊郭での放蕩を繰り返した。「志士である筈の同志たちから、手ひどい幻滅を味わわされた」<sup>(27)</sup>英子の怒りが、『半生涯』には直截に描出されている。「痴呆の振舞、目にするだに汚はし、ア、日頃頼みをかけし人々へ斯の如し、他の血氣の壯士等が、遊廓通ひの外に余念なきこそ道理なれ、左りとては歎はしさの極みなるかな」。計画の中心人物であつた磯山清兵衛による資金の持ち逃げなども重なり、運動は一時潰滅しかけるなか、やむなく「俄かに世話女房気取りとな」つた英子は、何とかその維持に努める。が、「所謂喉元過ぎて、熱さを忘るゝの慣ひ、憂たてや血氣の壯士は言ふも更なり、重井、葉石、新井、稻垣の諸氏までも、此の艱難を余所にして金が調へりと云ひては青楼に登り絃妓を擁しぬ」（文中、重井は大井憲太郎、葉石は英子の婚約者小林樟雄（本作では「博士」）、新井、稻垣はそれぞれ新井章吾、稻垣示を指す）。男たちの運動の堕落が、英子の「遺瀬なき思ひ」を通じて照らし出される。岡野幸江が指摘するように、『半生涯』には「まさに「マスター・ストーリー」には記述されることのなかつた、いや敢えて切捨てられた世界が浮き彫りにされている」<sup>(28)</sup>。

本作にもまた、「女壯士」を中心据えながら、運動の裏面とその堕落を焦点化する指向性が見て取れる。第三幕、「ぼくたちに納得のいかない上からの注文」で「豆」（爆裂弾の暗号）や「ガラス」（刀の暗号）の密造に「コキ使われ」ている壯士たちと、資金繰りをする「女壯士」らの会話は、一種の運動批判

として注目される。

女壯士 道理で、なんに使つたのかわからないお金が、精算してみたら、たくさん、出てきたのね。

第二の壯士 そいつア、「ガラス」のためばかりじやアないでしよう。上の連中は、戦術をねるんだといつて、しょっちゅう、枕橋の八百松という料理屋へ行つてゐようでした。

女壯士 たぶん、そんなことだらうとはおもつてたけれども。

女壯士の友人B ジヤア、要するに、あたしたちのような若いものに、いやな仕事は、いっさい、押しつけ、親方連中は、相い変らず、大川のほとりの酒楼にのぼり、さかづきの満をひきながら、涼しい顔をして、天下國家を論じてた、というわけね。

『半生涯』の記述なども参考にしていると思しい箇所といえる。会話は続けて、「第二の壯士」による運動批判へと繋がっていく。「ぼくは、そんな封建的な人間関係をぶちこわそそうともおもつて、自由民権運動のなかにとびこんだんだ。ところが、その運動自身が、ひどく封建的じやアないか」。しかし、「男児世ニ生レテ名ヲナスヲタットブ」として、「有名になりたい」という欲望をその裏に忍ばせるこの壯士の批判は、「女壯士」

によつてさらに相対化される——「それなら、親方たちと、ちつとも変りはないじやアありませんか。有名になりたいために、自由民権運動をやつてるの?」。「あたしは、われわれの運動がほんとに現状打破に寄与したかどうか、というギリギリ決着のところだけを問題にしたい」と「女壯士」は言い放つ。

こうした流れを経たうえで、本作は最終的に、「女壯士」の暴力的直接行動の主張を導き出すことになる。「要するに、あたしたちア、爆裂弾を投げりやアいいんでしよう。あとは、野となれ、山となれ、だ。【：】あたしは、爆裂弾を投げるための道具なんだ!」(第四幕)。実際のところ、最後にダイナマイトを爆発させる「女壯士」の行動は、千手院における金品の強奪という当初の目的とはもはや無関係なものとなつており、さらに、朝鮮解放という大阪事件の大義にも收まりきらないものとなつていく。「韓国で一発ドカンとやつてのけ」ることは、すなわち、「韓国はもちろん、清国や日本の人民たちのいっせい武装蜂起のキッカケをつく」ことである。かつ、「政府なんするものぞ! 権力なんするものぞ! という人民の不屈の意気を示」すことである。

ここに現れ出しているのは、いわば「女壯士」のアナキズムである。というか、現象としては直接行動という暴力のかたちで表現されることになるような、力のアーネークーな奔流それ自体に、本作は、何とかして、にじり寄ろうとしているのだと考える。既に引いた都々逸に対して「女壯士」は次のように言つてゐた

——「自主の主の字を解剖すれば、王の頭に釘をうつ」……  
なかなか、いい歌じやアありませんか。昔のジャンヌ・ダルク  
はオルレアンのかこみを解いたあとで、ランスのお寺で、王の  
頭に冠をのつけたかもしれないけれども」(第二幕)。本作で「女  
壮士」はしばしば「ジャンヌちゃん」と呼ばれていて、それ  
はモデルである英子に実際に向けられた呼称でもあったのだが、  
ここで重要なのは、英子をめぐるそうした表象が、つねに不安  
定な揺れを含んでいるということだ。つまり、英子は「ジャン、  
デ、アーク」(ジャンヌ・ダルク)<sup>(29)</sup>であると同時に、しばしば「魯  
西亜の烈女ソヒア、ペロースキ」(ソフィア・ペロフスカヤ)<sup>(30)</sup>でも  
あつた。本作は、こうした表象の揺れを、揺れのまま、それ自  
体ある種の「マガイ」性として描き込む。そのうえで、後者(ソ  
フィア)への傾斜を高めていく——テロリズムの行為主体とし  
ての「女壮士」の姿を描き出す。そこで「自主の主の字を解剖  
すれば、王の頭に釘をうつ」とは、単なる共和制への指向を突  
き抜けて、あえていえば、神もなく、主人もないアナキズムを  
——〈統治されざるもの〉<sup>(31)</sup>の思想を表現する、「いい歌」になる。  
「女壮士」が単なる「ジャンヌちゃん」に收まりきらないこと、  
加えて、本作発表と同時期の福田英子をめぐる研究の言説が、  
概ね彼女の大阪事件以後=社会主義転向後に焦点を当てたもの  
であることをふまえると、やはり本作の独自性は際立つ。そも  
そも『半生涯』自体、「先きに政権の独占を憤ふれる民権自由  
の叫びに狂せし妾は、今は赤心資本の独占に抗して、不幸なる

貧者の救済に傾けるなり」として、かつての「蹉跌」を「苦悶」  
のうちに「懺悔」し、改めて自らを社会主義者として定位しよ  
うとする語りの運動によって構築されているテクストであつ  
た。<sup>(32)</sup> その語りが持つ戦略の意義は、当然無視しえない。<sup>(33)</sup> そのう  
えで、しかし本作は、同時代の歴史研究を——あるいは、場合  
によつては『半生涯』の物語自体をも逆撫でしながら、「女壮  
士」のアナキーな力を取り出そうとする。それは暴力革命  
の肯定をそのまま意味しているのでは決してない。「ミノリテ  
で行きましょうよ。鳥合の衆がなんですか! (と、立ち上がり、ちや  
ぶだいの上のニトロの鐘をとりあげ) あたしたちは、このニトロみ  
たいなもんだわ。ぼつちりだつて、これだけの力があるんだか  
ら!」(第三幕)。ニトロのよくな「力」の肯定、革命的な力  
能の肯定は、「ミノリテ」(= minorité)になること——マイノ  
リティへの生成変化——を通じてのみ、訪れる。

\*

とはいひものの、本作の可能性を「女壮士」一人にのみ集約  
させることはできない。明確なモデルを有しながら、かつ、匿  
名化された人物たちの織りなす群衆劇である本作が重視するの  
は、誰か特定の個人というよりも、それぞれの人物が発する言  
葉、〈歌〉であり、人物同士のあいだに生じる繋がりを——そ  
こにおける集団化の契機を、歴史という舞台に現出させること  
である。

花田は「蛇足一言」(初演パンフレット所収)で、「最後の幕で

とどろきわたる爆裂弾の音の意味について言及していた。「その音から、戯曲の読者の多くが、女壯士の自滅を連想したのは、作者にとっては、まったく、意外だった」と。「爆裂弾」を爆発させることで、「女壯士と演歌師とは協力して、そんなふうにして、未来への突破口をつくった。——たとえそのつくりかたが、少々、作者の気にいらぬにしても」。こうした言葉を額面通り受け取ることはできないにしても、やはり、本作が単なる革命運動の「戯画化」にとどまらないことは確かだろう。

ここにおいて重要なのはもはや、「女壯士」でも「演歌師」でもなく、いわばそのあいだを繋ぐ「と」にこそ、歴史のなかから変革の力を掬い出し、肯定しようとする本作の試みが存する。本作は「ト書きがやたらに長」<sup>(35)</sup> いという特徴があるが、特に第四幕の最初のト書きには、「わたし」なる語り手（？）が出てくる。『信貴山縁起絵巻』を持ち出して、「壯士たちが、「火つけ、強盗、自由党」の真偽を發揮するために、とくにこの信貴山に目をつけたのは「…」なんだかわたしには、右の絵巻物のテーマとも無関係ではないような気がしてならない」。ひたすら状況を提示していく本作のスタイル——幕それぞれがいわばモンタージュ的に衝突するようなこのスタイルは、あるいは絵巻物的でもいえるだろうか。そしてその衝突は、ブレヒト流にいえば、観客の思考を刺激し起動する触発的働きとして进るはずである。

実際に初演を観劇した福田定良は、「舞台と客席との間にも

討論的な交流がはじま」るのではないか、という「空想」を書きつけていた。<sup>(36)</sup> しかしそれは「空想」に過ぎず、実際のところ観客たちは「おとなしく芝居を見、つましく反応していた」。いつか、この「空想」が現実態となるときが来るかもしれない。本作は、そのような爆発的な潜勢力を、未決の可能性として湛え続けている。

#### 注

(1) ヴァルター・ベンヤミン「エードウアルト・フックス——収集家と歴史家」（好村富士彦訳、『複製技術時代の芸術』ヴァルター・ベンヤミン著作集2』昭45・8・31、晶文社、原文一九三七）

(2) 福田英子『妾の半生涯』（昭33・4・25、岩波文庫、初版）明37・10・25、発行者：著者

(3) タイトルについて、初刊（花田清輝『爆裂弾記』昭38・7・15、未来社）では「喜劇四幕」が省かれている。『花田清輝著作集 VI 泥棒論語・爆裂弾記・ものみな歌でおわる』（昭40・9・15、未来社）では「爆裂弾記（四幕）」。

(4) 平野謙「今月の小説（下）」（『毎日新聞』夕刊、昭37・12・1）

(5) 十返肇「日本文学12月の状況」（『週刊読書人』昭37・11・26）

(6) 山本健吉「文芸時評（下）」（『東京新聞』夕刊、昭37・12・2）

(7) 瀬沼茂樹「文学と社会性」（『文学界』昭38・5）

(8) 津田孝「文芸時評（上）」（『アカハタ』昭37・11・29）

(9) 伊藤整・本多秋五・山本健吉「創作合評」（『群像』昭38・1）

- (10) 羽山英作『爆裂彈記』上演後』『新日本文学』昭38・5)
- (11) 『自由党史』(上下、板垣退助監修、明43・3・22、五車樓)。引用は復刻版(上中下、遠山茂樹・佐藤誠朗校訂、昭32・3・25、昭33・12・20、岩波文庫)による。
- (12) 平野義太郎『平野義太郎著作集 日本資本主義社会の矛盾』(昭29・3・20、理論社)。大井に対する平野の見解としては、平野義太郎『馬城大井憲太郎伝』(昭13・10・15、大井馬城伝編纂部)も参照。
- (13) 中塚明「自由民権運動と朝鮮問題——とくに大阪事件について——」(『研究紀要』奈良女子大学文学部、昭34・5)も、大阪事件の「計画性・組織性」のなさを指摘し、「その進歩性や革命性を云々することはできない」と論じている。
- (14) 平野謙「今月の小説(下)」(前掲)
- (15) 河上徹太郎「文芸時評(下)」(『読売新聞』夕刊、昭37・12・1)
- (16) 安永寿延『日本の民謡』(昭31・6・10、創元社)
- (17) 藤沢衛彦編『明治流行歌史』(昭4・1・28、春陽堂)
- (18) 絲屋寿雄『流行歌』(昭32・6・29、三三新書)
- (19) 乾孝・渋谷修編著『にっぽんの歌 庶民の歌』(昭35・11・15、淡路書房新社)
- (20) 見田宗介『近代日本の心情の歴史 流行歌の社会心理史』(昭42・11・25、講談社)
- (21) 川上音一郎などに代表されるように、そもそも壯士芝居 자체が、歌とは切っても切れない関係にあるといえる。また、高山岡南雄

- 「新劇の現状と運動の可能性——花田清輝作『爆裂彈記』合同公演を中心にして——」(木下順二ほか編『知識人の思想と行動』昭39・3・31、麦書房)は、「壯士芝居、歌舞伎、新派などの日本伝統的な大衆演劇がその形式の奥に秘めている発生期エネルギーを否定的媒介として活用すること」で、新劇の「自然主義とモダニズムの形骸を打破しよう」としたと述べている。
- (22) 千田是也訳編『今日の世界は演劇によつて再現できるか——ブレビト演劇論集——』(昭37・12・5、白水社)。花田戯曲におけるブレビトへの意識は「「ものみな歌でおわる」『新日本文学』昭39・1)において最も顕著に見ることができると考えられる。これについては別稿を期す。
- (23) 遠山茂樹「板垣退助『自由党史』名著——その人と時代——7』(『エコノミスト』昭40・5・18)
- (24) そもそも花田自身は、元々は景山英子を主人公にした芝居を考えていた可能性もある。作品発表前に行われた座談会(石川淳・武田泰淳・花田清輝・佐々木基一「芸術・東と西」『新日本文学』昭37・12)には、以下のようなやりとりがある。「佐々木 花田さん、今度芝居を完成したんでしょう。／花田 ええ。／佐々木 やはり影山英子が主人公ですか。／花田 いや、ほんとの壯士芝居です。壯士ばかり出て、主人公がいないんです」。花田が英子を主人公にした芝居を準備していると、佐々木が認識していることが読み取れる。
- (25) 小林幸次郎(浅洲)『憤魂 憲政史片影』(大6・9・17、草文堂)

(26) たとえば第一幕冒頭、「講教師」＝馬鹿林鉢翁（＝坂崎紫瀬がモデル）が「女壯士」に対して「わしは、もう、あんたに、スペンサーの社会哲学を講義してたころのわしじやアない」という台詞があるが、これは『半生涯』の次のような記述——「坂崎氏に就きて心理学及びスペンサー氏の社会哲学の講義を聴き」——などを下敷きにしていると考えられる。

(27) 村田静子『福田英子——婦人解放運動の先駆者』（昭34・4・17、岩波新書）

(28) 岡野幸江「自伝」という戦略——福田英子『妾の半生涯』（新・フェミニズム批評の会編『明治女性文学論』平19・11・20、翰林書房）

(29) 清水太吉（独善狂夫）『女權の抗争』（景山英女之伝）（明20・7、成文堂）

(30) 宮崎夢柳『大阪事件志士列伝』中編（明20・12、出版者・小塚義太郎）

(31) カトリーヌ・マラブー『泥棒！アナキズムと哲学』（伊藤潤一郎ほか訳、令6・7・30、青土社、原著二〇二三）

(32) 村田静子『福田英子』（前掲）は英子の包括的な研究であるが、特に堺利彦らとの交流など、大阪事件以後の英子の動きを詳細に追った点で出色といえる。また、社会主義者としての英子の意義を早くから強調していた井上清『日本女性史』下（昭30・9・5、三一新書、初版一九四九）や、名古屋・女性史研究会編『福田英子研究 三十五周年を記念して』（昭30・1・20、発行所・名古屋・女性史研究会）なども参考。

(33) 『半生涯』の語りの運動に注目したものとして、佐伯彰一『近代日本の自伝』（昭56・5・8、講談社）、閔礼子「福田英子『妾の半生涯』の語り」（『語る女たちの時代 一葉と明治女性表現』平9・4・1、新曜社）参照。

(34) 公私二元論に規定されたジェンダー秩序との折衝関係において『半生涯』の語りの戦略性を分析したものとして、岡野幸江「『半生涯』の語りの戦略性を分析したものとして、岡野幸江「『半生涯』の語りの戦略——福田英子『妾の半生涯』（前掲）および倉田伝」という戦略——福田英子『妾の半生涯』（前掲）および倉田容子「女壯士」の行方——景山英子から福田英子へ」（『テロルの女たち 日本近代文学における政治とジェンダー』）令5・2・22、花鳥社）から特に示唆を得た。

(35) 小沢信男「解説 雲をつかむ男——劇作家花田清輝」（花田清輝『ものみな歌でおわる・爆裂彈記』平8・12・10、講談社文芸文庫）

(36) 福田定良「新鮮な花田カブキの魅力」（『キネマ旬報』昭38・3・1）

※花田清輝の作品の引用は、特に断りのない限り全て『花田清輝全集』全一七巻（昭52・55、講談社）による。引用に際し、旧字は適宜新字に改め、振り仮名は省略した。また、引用文中の「〔〕」（省略）、／（改行）は稿者による。



# 安部公房「デンドロカリヤ」の素材

佐々木幸喜

## はじめに

本稿で取り上げる「デンドロカリヤ」は、安部公房（一九二四—一九九三）の初期作品の一つであり、一九四九年八月に『表現』に掲載された。<sup>(1)</sup>本作は、一行空きによって全体が三一の部分に分けられ、語り手「ぼく」が「君」に「コモン君がデンドロカリヤになつた話」を話して聞かせるという形式をとる。そのあらすじは、以下のとおり。

「春先」、「コモン君」が「路端の石を蹴とばした」。そのとき、「コモン君はふと心の中で何か植物みたいなものが生えてくるよう」に感じる。しかし、「心地良い不快感を押切つて」、「コモン君」は人に戻る（九）。そこから「一年たつて翌年、やつぱり春」、同じ「病気が再発」する（一一）。「K嬢」から受け取った手紙で始まるエピソードが、そのきつかけとなる。手紙には、「二

ないだの店」で待ち合わせて「一緒に逃げてほしい」と書いてあつた（一四）。「コモン君」は「K嬢」からの手紙に従い、「二ないだの店」に行く（一八）。しかし店に入ってきたのは、「K嬢」ではなく「あの人」であつた（一〇）。「思はず空を見上げてゐた」「コモン君」は「全身ほとんど植物になつてゐた（一二）。人間に戻つたとき、「約束の時間はすぎ」ており、「あの人」も「彼女」もおらず、「コモン君は逃げるよう店を出た」（一二）。「急に疲れを覚えた」「コモン君」は、「二のまま植物になつてしまはうと」「決心」する（一二三）。しかし、そこに男が現れ、「ナイフを振上げ」「採集」しようとしたが、「コモン君は人間の姿で忽然と現はれ」た（一二四）。「コモン君」は、「ぼくにゆづつてくれたはずの」家に戻る。「ぼく」は家を出ることにし、「コモン君」が駅まで見送る。そこで「コモン君」に話して聞かせるのが、「ダンテの神曲」である。神曲には「自殺した人間が樹になる」話が収められているというのである（一二五）。さて、

「三日」続けて、「コモン君」は「K嬢」を探していた。「コモン君」は「K嬢」が「あの人」と一緒にいるところに出くわす。

「三日」の「K嬢」と「なぜデンドロカカリヤが選ばれたのか」である。

「部屋に帰」つた「コモン君」は手紙を燃やす。手紙を燃やす煙が消えたとき、「変形の発作」が「コモン君」を襲う。「ゼウス一族の仕業にちがひない」と考えた「コモン君」は「ギリシヤ神話を手に入れ」る(二七)。「ある日」、「コモン君」宛に「H植物園長」から手紙が届く(二九)。「コモン君」は植物園長を「アルピイエ」だと考える。植物園長は、「コモン君」に「ティミリヤーゼフの植物の生活」の内容を聞かせ、「科学的に考へ」ることを促す(三〇)。「ある朝、まだ薄暗いころ」、「コモン君」は植物園に向かう。「アルピイエを殺」し、「温室の中に閉込められてある仲間を救」うためである。しかし、「コモン君」の企ては失敗。「コモン君」は「園長と助手」に「無理矢理大きな植木鉢に乗」せられる。「眼を閉ぢ」「太陽の方へ静かに両手を差しのべた」とたん、「コモン君は消え」、そのかわりに「樹が立つ」ていた。園長は、学名を書いたカードを「コモン君の幹に、大きな鉢でしつかりとめた」(三一)。

「デンドロカカリヤ」では、作中人物たちそれぞれが文献を取り上げ、それを用いながら自身の考えを表明していく。本稿が目指すのは、「デンドロカカリヤ」の成立に関わった素材(材料)がどのように組み合わされているかを明らかにすることである。具体的な問いは、「植物に関する資料がなぜ用いられた

のか」と「なぜデンドロカカリヤが選ばれたのか」である。

一 植物に関する資料と作中人物たち・語り手「ぼく」

まずは、語り手「ぼく」がどのような資料を拠り所としているかを確認していきたい。語り手「ぼく」は作中で見られる「病氣」を「植物病」と捉える。これが、植物にまつわる最初の記述である。これに関し、田中裕之(一九九〇)<sup>②</sup>が、安部公房の隨筆「シュールリアリズム批判」(『みづゑ』一九四九年八月)を引き合いに出し、「ブシコノイローゼ(精神神経症)」に着想を得たのではないかと指摘している。補足すると、この「小論」は、現代絵画において「シュールリアリズム」が取り上げられるに至った「必然性を精神構造の分析に於てとらえ」(「シュールリアリズム批判」)ことに主眼を置くものであるが、ここには、精神科医・三浦岱栄(一九〇一—一九九五)の名が見える。該当個所を引用して示す。

ブシコノイローゼ——これは大別してヒステリーと神経質とに分類される症候群であり、疾患というよりは三浦岱栄博士の主張のごとく、まさに『一個の世界』であると考えられ、更にすべての人間に現われうる外界刺戟に対する「反応現象」、あるいは反応する人間の傾向であると考えるのが最近の学説である。

傍線を引いた個所一つ目「三浦岱栄博士の主張の」とく、まさに《一個の世界》である」に関して、安部は、三浦岱栄『神経病診断治療学』（一九三九年四月、鳳鳴堂書店）の次の記述を参考したと考えられる。第九版が一九四九年三月に出ており、安部はこれを読んだか。次の引用は、第九版からである。第二八章「主なる精神病候群とその診断、治療」にある記述である。

之は神経衰弱・神経質・強迫神経症・ヒステリイ等を総括する症候群であるが、精神神経症 Psycho-neurose とも呼ばれる。フロイドによつて創始せられた精神分析学 Psychoanalyse は精神神経症の問題を根本的に改変せしめ、茲に神経症学 Neurosenlehre なる特殊科目をさへ生むに至つた。実際精神神経症は一つの疾患といふより、一箇の世界であると思ふ。

「シュールリアリズム批判」の引用で示した傍線二つ目「すべての人間に現われうる外界刺戟に対する一反応現象」については、三浦の著作には記述が確認できず、安部は他の書籍も参考した可能性がある。それが杉田直樹『ヒステリイ』（一九四七年四月、日本医書出版）である。次の引用は、第一章「ヒステリイ」の発生」の記述である。

つまり「ヒステリイ」なる疾患の範囲が、今尚明確に立てられてゐず、却つて「ヒステリイ」は、一箇の疾病単位ではなく、寧ろ症状群に外ならないとか、又は外界刺戟に対する一反応症状を指して云ふのに過ぎないとか、種々本病の本態に就いての異説が沢山に行はれてゐるのである。

（二）で押さえておきたいのは、『神経病診断治療学』と類似の表現が「デンドロカカリヤ」に見られる」とである。引用し示す。

おや、どうしたの？　ああ、発作だね。言つてゐる先から植物病だね。構はないから体をゆすりたまへよ。しつかり顔をおさへて、ひつくりかへらないやうに、そして力一杯顔に全身の動きを想出させるやうにするんだ。いいから、人のことなんか気にしないでいい。みんな知つてる。知りすぎてるから、余計に知らん顔なのさ。ぼくの考へでは、これはもう病氣といふより、一つの世界、とくにぼくらの世纪のね。

（五）

この個所が、作品冒頭で「ぼくの考へ」として示される」と注意したい。語り手「ぼく」は、安部が「最近の学説」（前掲「シュールリアリズム批判」と挙げる「ブシコノイローゼ」）の

位置づけを踏まえ発言しているといえる。三浦が「精神神経症」と記す個所は、語り手「ぼく」により「植物病」に置き換えられている。また、作中、「注意をうながしておいたとほり」（九）や「ぼくの言つたとほり」（一一）、「ぼくが最初に注意しておいたとほり」（一一）といったように、自身の考えを提示することで話題を進めていくことにも注意したい。語り手「ぼく」が後に「暗示」という表現を使うこの方法は、「保護色」（生前未発表、『全集』第三巻に収録）あるいは「餓えた皮膚」（文學界）、一九五一年一〇月、後、「餓えた皮膚」と改題）でも用いられる。もう一つ押さえておきたいことは、ヒステリーが植物神経のことにも関連して述べられていることである。「シユールリアリズム批判」では、植物神経のことが出ているが、前掲『神經病診断治療学』の第三章「反射機能の障礙と之が診斷的意義」では、次のように書かれている。

植物神經は就中反射的に活動して居ることが特徴であるが、狹義の神經病学に於てはこの植物性反射は從来余り重要な位置を占めて居なかつた。併しながら、神經病学も一般医学との密接なる関聯に於てのみ正しく理解されるといふ最近の傾向に於ては、植物神經反射こそは今後益々注目されて然るべきものであらう。

三浦、杉田（一八八七—一九四九）はいづれも精神科医であつ

た。安部が彼らの考え方を吸収した背景には、安部自身の関心と合致していたことが関わっているといえよう。谷真介「編」『安部公房評伝年譜』（一〇〇二年七月、新泉社）からも知られるように、安部は元々、大学卒業後は精神科医を目指していた。「植物神經」のことには大学でも触れた可能性があり、「植物」と名のつく「植物神經」が本作の構想につながつていたと考える。そして、この知識は学術的などころから吸収していた。もう一つ、なぜ「シユールリアリズム」に関心を寄せたのか。その手がかりとして隨筆を一つ挙げておきたい。この隨筆「僕の小説の方法論」（希望（LESPOIR）一九五二年一月）は、「デンドロカカリヤ」の少し後に書かれたもので、次のような主張が確認できる。安部は「フロイド」の指摘を「科学的な方法」とと考えていた。「フロイド」は前掲「シユールリアリズム批判」でも、「ピシコノイローゼ」は「フロイドによつて展開された」ものであると示されるほか、「フロイドのいう『疾病への逃避』の様々な現れにすぎない」<sup>③</sup>などのように取り上げられており、継続して関心を持っていたものと推測される。翻つて「僕の小説の方論」において、安部が「フロイド」を引きつつ、「労働者を中心とする大衆の中に」「現在のリアリズムを確立」する基盤があると考えていることは注目したい。

自然主義リアリズムの克服としてのシユール・リアリズムを、われわれはもつと再評価しなければなるまい。素朴な

自然が相手でなく、複雑な社会を意識した現代の作家達は、夫々、その方法の模索をやっている。シュール・リアリズムもその流れの中に生れた代表的な方法論であった。それは現実を、意識の表層に現れた結果だけで見ずに、もつと意識下の領域にまで掘下げて追求しようとする科学的な方法（フロイド）にもとづいていた。／【略】眞に、社会を、芸術のジャンルに於いて捉える方法、現在のリアリズムを確立しなければならないのだ。それには、それが育つ基盤が、労働者を中心とする大衆の中にあることを再確認しなければならぬだろう。

さて、語り手「ぼく」が拠り所とする書物として名前の挙がっているものとして、他の文献に目を向けたい。それが、「ダンテの神曲」である。作中、語り手「ぼく」は次のように説明する。

よれば此處は第七獄の第二の円であり、自殺者が受ける罰だといふのだが……。フエデリイゴの心の鍵を一つながらに持つたピエエル・デルラ・ギニニアとは較ぶべくもないとしても、ミノスに裁かれるほんの一寸した理由でも想出せれば納得できたのだらうが。やはりコモン君には、何故自分が自殺者の罪に問はれなければならないのか、さつぱり分らなかつた。しかし、全篇をもつとよく注意して読むと、いくらか理解出来るやうでもあつた。つまり、地獄に堕ちた人間は、地獄にあつても決して罪の意識を持たないものなのだ。ここには罰だけがあつて罪はない。してみると、とコモン君は判断せざるを得なかつたわけさ。つまり俺は知らずに、既に自殺してしまつてゐたのかもしれないとね。

## (二六)

この個所について、蘆田英治（一〇〇五）<sup>4</sup>は、「安部が『ダンドロカカリヤ』で直截参照しているのは、生田長江訳である。新潮社『世界文学全集1』、一九二九・八。新潮文庫、一九三四年、もあ」と指摘し、また、糸賀寛（二〇二四）<sup>5</sup>は、そのみた。／地獄篇第十三歌の、ピエエル・デルラ・ギニニアの物語は、いたくコモン君を驚かしたよ。『しかしてこの暗き森のかなたこなたに、ひとつひとつ肉体は、そを膚げし魂なる、いばらの上に懸けらるべし。』〔略〕ダンテに

た。生田長江訳を確認すると、「デンドロカカリヤ」にある語彙や表現と一致しているため、蘆田と糸賀の指摘は正しい。それでは、ダンテ『神曲』（生田長江「訳」、『世界文学全集』第一巻、一九二九年八月、新潮社）地獄篇「第十三歌」<sup>〔第七歌（自己に対する暴行者）〕</sup>が「デンドロカカリヤ」に引かれたのはなぜか。その一つに、「ピエール・デルラ・ギイニア」の存在があつたのではないか。「デンドロカカリヤ」で、「較ぶべくもない」として名前の挙がる「ピエール・デルラ・ギイニア」は、『神曲』地獄篇「第十三歌」<sup>〔第七歌（自己に対する暴行者）〕</sup>で次のように注記される。六一一六二頁の記述である。

一一九〇年の頃カプアにて下賤の家の子として生る。秀才にして勤勉なりしかば早くその材を認められ、ボロニアに学びて後皇帝フエデリイゴ第二世の顧問官となれり。二十余年間その寵を専らにせしが、一二四八年身に憶えなき反逆の罪に問はれて投獄せられ且つ両眼を潰されしが翌四九年五月遂に自ら死せり。又、詩文を能くし、今に残れるものもありといふ。

傍線を引いた個所、すなわち「詩文」に、安部は自身との類似点を見出したか。「デンドロカカリヤ」を発表する二年前の一九四七年、安部は、ガリ版刷り詩集『無名詩集』を自費出版する。谷真介の整理によると、この詩集には、「詩十二編、散

我〔ピエエル・デルラ・ギイニアのこと〕は詩人に言ふ、「我が心を充ち足らはすべしと汝の思ふことを、なんぢ我に代りて再び問へ。胸にせまれる憐れさの故に、我はその事を為し得ざればなり。／この故に彼は再び口を開きて言ふ、

文詩一編、エッセイ一編<sup>〔7〕</sup>が収められる。当時のことについて、安部は隨筆「リルケ・苦痛の記憶・その後」に回想を残す。その隨筆では、「終りし道の標べに」〔一九四八年〕以前に、ぼくにも人並みに詩人の時代があつて、『無名詩集』と名乗る、まさしくリルケもどきの、ガリバン刷りの自費出版の詩集がある」と述懐しており、これに関して千葉宣一が頒価を下げても売れ行きが不調だったことを証言している。<sup>〔9〕</sup>鳥羽耕史（一九二四）は、安部の伝記として、この詩集を『マルテの手記』を訳した大山定一と詩人・映画評論家の長江道太郎にも送つたが、反応はなかつたらしい。この反響と人気のなさで、公房は詩人の道を断念したようだ」とまとめた。<sup>〔10〕</sup>『安部公房全集』（全三〇巻、一九九七年七月—二〇〇九年三月、新潮社）を確認すると、安部が最後に書いた詩と考えられるのは、一九四九年三月一五日と記録される「世紀の歌」（生前未発表、『全集』第二巻所収）である。<sup>〔11〕</sup>さらに、『神曲』地獄篇の「樹」が「自殺者の理性並に官能の作用を失へる状を表はせり」と説明されることも見逃せない。また、次の個所も引用し見ておきたい。前掲『神曲』地獄篇、六三頁である。

「囚はれたる魂よ、この人は汝の言葉の請ひ求むるところを、汝の為めによろこびて為すべければ、ねがはくは更に告げよかし。如何にしてこれ等の木瘤の中に魂の繫がれたるかを。又告げ得べくは、その魂の斯かる肢体より、积き放たるることのありやなしやを告げよ。」／この時幹は激しく息を吹き出しが、その息つひに次ぎの如き言葉となりて言ふ、「手短かに我は答をなさむ。／苛立ち狂へる魂の、肉体より己自らを引き裂きて、その肉体を棄て去るや否や、ミノスはこれを第七の獄に送る。／そは森の中に落ち来るなれど、いづこにと選み定められたる処もなく、命運の投げ入るる処に置かれて、そこに麦粒の如く芽を出し、若枝を出し、つひに一本の樹木となる。／アルピエ「鳥の形をせる怪物」であり、「多く強欲者或は人の膏血を絞る者の意に用ゐられるれども、ダンテは今これを自殺者を苦しむものと」みなす」はやがてその葉を食みて痛みを与へ、またその痛みに窓を与ふ。／他の者等と同じく我等もまた我等の衣を獲むとて帰り行くべし。されど、それを再び着ることを得む為めにはあらず。自ら脱ぎすてし物を纏ふは、正しき事にあらざればなり。／それを我等はこの処に曳き来らむ。しかしてこの暗き森のかなた此方に、ひとつひとつの肉体は、そを虐げし魂なる、荆棘の上に懸けらるべし。」

ここで、素材としての「神曲」の意味を考えたい。「コモン君」は語り手「ぼく」の「暗示」により、「ダンテの神曲」に接する。『神曲』の「地獄篇第十三歌」において、「樹」は「自殺者の理性並に官能の作用を失へる状を表」すものと説明される。「コモン君」は、植物に変形する自分の境遇と「ピエエル・デルラ・ギイニア」のそれとを重ね合わせる。「ピエエル・デルラ・ギイニア」は、「フェデリイゴ第二世の顧問官」を務めた人物であり、「詩文を能くし」た人物であつたが、「嫉妬」により、「魂」を「苛立ち狂へる」ものとしたために、「大なる荆棘」に「成り果てた」人物として描かれる。「コモン君」は自身を「ピエエル・デルラ・ギイニア」と「較ぶべくもない」としつつ、「俺は知らずに、既に自殺してしまつてゐるのかも知れない」と考へる。「コモン君」の考えは、語り手「ぼく」の視点を通して語られる。「コモン君」は、「全篇」を「よく読む」と自分で自分が自殺者の罪に問「われる」とを受け入れる。その姿勢は、「神曲」の「ひとつひとつの肉体は、そを虐げし魂なる、荆棘の上に懸けらるべし」という結末が自分の身にもあてはまるることを受け入れていることを表すといえる。<sup>(12)</sup>

## 二 植物に関する資料と作中人物たち：「H植物園長」

次に見していくのは、「H植物園長」の発言である。「H植物園長」は、「ティミリヤーゼフの植物の生活」を持ち出す。作品

本文において、「H植物園長」は次のように説明を加えていく。

生活に於ても亦動物の生活に於ても、その孰れかに特に限られた唯一つの性質も見出しえなかつたのである。

デンドロカカリヤさん、ギリシヤ神話とは少し非科学的ですね。そいつは有害無益ですよ。もつと面白いことをお話ししませうか？

ティミリヤーゼフの植物の生活を読みましたか？ こんな言葉がありますよ。植物と動物は質的な相違でない。量的に異なるだけである。つまり、科学的には、植物も動物も同じことだといふわけですね。こいつあいいぢやありませんか。極く没価値的な認識です。私の考へでは、植物とは精神分裂とアナロジーだと思ひますな。

現代のホープですよ。植物は現代の神々であり、数多のヒステリ共が信者になつてそれに倣ふといふわけでせう。しかしそれはもう不純な認識だ。私にはティミリヤーゼフの定義だけでよろしい [略]

(1) (○)

（）で言及されているのは、蘆田英治（前掲）や吳美姪（二〇〇九）<sup>(13)</sup>が指摘するように、ティミリヤーゼフ『植物の生活』（石井友幸「訳」、一九三四年四月、興学会出版）であり、その第九章「植物と動物」には次のようにある。太字は原文ママである。

植物及び動物の間の差異は質的なものではなく量的なものである。一種類ではなく程度である／斯様にして植物の

『植物の生活』は、改版されたものが一九四二年八月に慶應書房から「科学選書」として出された後、一九四七年七月には岩崎書店から「科学選書」として出されている。蘆田論文（前掲）は『デンドロカカリヤ』の読みどとのようにかかわるか。本稿での追究が甘いことは認めねばならない」とし、吳論文（前掲）はレッドページが念頭にあるとし、「植物園長がティミリヤーゼフを持ち出したのは、科学主義の中立性を逆に物質主義に基づいた資本主義の〈反共化〉の論理にしてしまうためだと考えられる」と指摘している。著者・ティミリヤーゼフ (Timiryazev, Kliment Arkadievich) について、訳者・石井友幸は岩崎書店版の「序」で次のように紹介する。

原著者ティミリヤーゼフ（一八四三—一九二〇年）を簡単に紹介すれば、彼はロシヤの有名な植物生理学者で、植物の炭素同化作用の問題「略」の研究では世界的に名高く、またきはめて熱心なダーウィン主義者として、當時欧州に於けるハックスリーやヘッケルと同じやうな役割を、ロシヤに於いて果した人である。更に彼は、当時の帝制下のロシヤに於いて、思想の自由のためまた大衆の解放のため、積極的に活動した進歩的インテリゲンチヤの人としても

記憶されてゐる。／＼この邦訳書について一言すれば、これは十年ばかり前に翻訳、出版し、その後絶版になつてゐたものであるが、こんど岩崎書店主の好意により新たに出版されることになつたものである。

また、科学史を専門とするダニエル・P・トーデスの著書、『ロシアの博物学者たち』（垂水雄二「訳」、一九九二年一〇月、工作舎）第八章には、次のようにある。

クリメント・アルカデヴィイツチ・ティミリヤーゼフ（一八四三—一九一〇）〔略〕にとって、科学と民主主義は、專制と苦痛に対する闘争において同盟をなすものであり、それゆえ彼は、自らの人生の目標が「科学のために研究し、人民のために書くことだ」と胸をはつて述べることができたのだ。〔略〕ティミリヤーゼフはダーウィンの「ロシアのブルドッグ」であり、ダーウィン＝マルサス連関に対する彼の反応は、ロシアの通則に対する例外と、そのドラマティックな実例の両方を提供してくれる。

ティミリヤーゼフは、「思想の自由のためまた大衆の解放のため、積極的に活動した進歩的インテリゲンチヤの人」『植物と生活』であり、「科学と民主主義」を「專制と苦痛に対する闘争において同盟をなすもの」（『ロシアの博物学者たち』）との考

えを持つとみなされていた。それでは、なぜ『植物の生活』が素材として採用されたのか。それを考える手がかりとして、二つ挙げておきたい。

一つは、安部は日本共産党に一九五一年に入党しており、一九四九年の時点で日本共産党に接近している可能性があるということである。日本共産党との関わりとはどういうことか。例えば、寺田正「革命と科学者・ティミリヤーゼフ小伝」（『科学と技術』、一九四七年一二月）は、「ティミリヤーゼフが開拓した植物生理学と生物進化理論は、ソヴェトの科学によつてりつぱに繼承、発展されている」とし、おおたけひろきち「じやがいもの革命」（『新しい世界』、一九四九年一月）は、「ロシアえだー・ウインの進化論をつたえた偉大な生物学者」として「ティミリヤーゼフ教授」を紹介する。これら雑誌の発行所は、いずれも日本共産党関連組織であり、前者は日本共産党出版部、後者は日本共産党出版局事業部である。もう一つは、この時期、安部がダーウィニズムに拠つた書物に触れていたことである。例えば、一九五一年脱稿の「保護色」（前掲）は、パンネコック『社会主義と進化論』（堺利彦「訳」、一九四七年二月、彰考書院）を下敷きに書かれている。<sup>15</sup>これは「パンネコックのマルクス説とダーウィン説との関係を論じた小論」として紹介されている。

翻つて、『植物の生活』もその思想を養うための一環として読まれた可能性は高い。『植物の生活』の訳者・石井による「序」で確認したとおり、ティミリヤーゼフは「ロシアの有名な植物

「生理学者」であり、かつ「熱心なダーウィン主義者」であった。「H植物園長」はティミリヤーゼフの考え方を支持し、「コモン君」に「気が落着」くから読むように、と促している。科学的見識を持つ人物を設定し、別の作中人物の見解を修正しようとする手法が用いられていると考えられる。

### 三 なぜ「デンドロカカリヤ」だったのか

最後に確認したいのは、本作のタイトルにもなっている「デンドロカカリヤ」である。「コモン君」が植物に変形する理由は、先行研究でも指摘されてきた。<sup>(16)</sup>しかし、「コモン君」が変形する植物として選ばれたのは、不特定の植物ではなく、デンドロカカリヤであった。デンドロカカリヤが選ばれたのはなぜか。まずは、デンドロカカリヤが、作中、どのように形容されているか確認しておこう。

語り手「ぼく」は、「コモン君」が変形した植物を「ぐにやぐにやした細い、緑褐色の、木とも草ともつかぬ」（九）と形容し、その「形は菊の葉に似てゐ」（二二）とする。作品末尾でも同様の表現が繰り返されており、「菊のやうな葉をつけた、あまり見栄えのしない樹」（三二）として描かれる。ただ、語り手「ぼく」からは「デンドロカカリヤ」ということばは出てきていません。「デンドロカカリヤ」であることがわかるのは、「H植物園長」の発言によってである。「H植物園長」は、「コモン君」

を見て「おや、デンドロカカリヤだ！」（二四）と言う。次の引用は、「H植物園長」が「コモン君」に宛てて出した手紙に書かれた記述である。

デンドロカカリヤ殿——／いきなり、こんな呼び方をするのを許していただきたい。あなたがデンドロカカリヤであることは、あなた自身よりも私のはうが知つてゐる故、あえてこうお呼びする次第です。デンドロカカリヤ・クレビ・ディフオリヤが小笠原の母島列島のみに産する極めて珍奇な植物であることを、貴方は御存じであらうか？内地に於て貴方に巡り遇へたことは、私にとつてこの上もない悦びであります。そればかりか名譽でさへあります。思ふに貴方の血縁を逆上れば、さほど遠からず母島列島にその一端を見出し得るのではありますまいか？

（二九）

これらの記述から、「デンドロカカリヤ」は、その学名が「デンドロカカリヤ・クレビ・ディフオリヤ」<sup>(17)</sup>であること、「小笠原諸島の母島列島のみに産する極めて珍奇な植物」であること、「菊のやうな葉」を持ち、「ぐにやぐにやした細い、緑褐色の、木とも草ともつかぬ」と説明される。キク科の植物について、『日本語大辞典』第二版（小学館）では、次のように説明される。

キク科キク属の植物の総称。多年草で、茎の下部は木質化する。葉は互生、卵形で縁は欠刻し、その間にさらに切れ込みがあり先端はとがる。茎頂に管状花と舌状花から成る頭花をつける。日本には、二十数種が野生し、その他に多数の園芸品種がある。

実際のデンドロカカリヤは、どうか。佐竹義輔ほか「編」『日本の野生植物』草本 III 合弁花類（一九八一年一〇月、平凡社）「亜科と族の検索」の項目には、次のような記述が見られる。

A. 両性花は稔る。花柱は棍棒状でなく、先は深く2裂する。  
B. 葉は互生。  
C. 子葉は2枚。  
D. 雌花は1列か、またはない。  
E. 花柱の枝の先は切頭、鈍頭、または3角状。  
F. 花柱の枝の先は切頭または鈍頭。  
G. 頭花は舌状花ではなく、すべて筒状の両性花からなる。  
H. 多年草または木本。花柱の枝の先は短毛があるか、はげ状。  
I. 木本。葉は倒卵状長楕円形で全縁、両面無毛。花冠は淡紅紫色。そう果に白毛を密生する………  
〔略〕ワダンノキ属 *Dendrocalia*

末尾にある「*Dendrocalia*」は、すなわち、デンドロカカリヤのことであり、「ワダンノキ属」と説明される。そこで、同書で「ワダンノキ属」および「ワダンノキ」を確認したい。

以下の引用である。まず、「ワダンノキ属」は、次のように説明される。

小木で高さ1.5-4m、葉は互生。頭花は密散房状花序につき、すべて筒状花よりなり稔る。総苞は筒状で無毛、基部に小さい苞があり、片は5個あって1列。小花は5個、まれに3-4個、筒状の両性花で、先は5深裂する。薬下部は2裂。花柱の枝の先は切形で短毛がある。そう果は円柱形で長さ2mm、切頭、白色の短毛がある。冠毛は長さ4-5mmで、白色。1種があり、小笠原の特産属である。

さらに、「ワダンノキ」は次のように説明されている。

小笠原の母島にはえる。幹は高さ1.5-4m、上部でよく分枝し無毛、下部は径10cmに達し、樹皮は縦に裂ける。葉は常緑、長さ9-16cm、幅3.3-5.3cm、先は円く基部はしだいに狭まり、2-4cmの葉柄となり、やや厚い。総苞は筒状で長さ6mm。花は淡紅紫色である。

整理しよう。デンドロカカリヤは、キク科ワダンノキ属の小木で高さ1.5-4mになり、「小笠原の母島にはえる」植物で、「葉は倒卵状長楕円形で全縁、両面無毛」（『日本の野生植物』）である。

「全縁」とは、すなわち、「葉に鋸歯や刻みがなく滑らか」（『日

本国語大辞典（第二版）であり、これは、菊の葉の形状を示す「卵形で縁は欠刻し、その間にさらに切れ込みがあり先端はとがる」（『日本国語大辞典』第二版）と異なることは明白である。実際に、千葉大学秋庭植物標本データベースでは標本写真を見ることができる。<sup>18)</sup>

「コモン君」が変形する植物として「デンドロカカリヤ」が選ばれた背景は何か。その理由として、一つは「キク科」であること、もう一つは「小笠原の母島にはえる」（『日本の野生植物』）ことがあつたと考える。多くの先行研究が指摘するように、「菊の葉」が「日本」を想起させることを安部が意識していた可能性は高い。<sup>19)</sup> ただし、デンドロカカリヤは「キク科」ではあるが、葉の形状は「菊」と異なるため、形態上の共通点から選ばれたわけではない。もう一つの「小笠原の母島にはえる」という点に関連し想起しうるのは、「米、小笠原の戦略信託統治要求」（『読売新聞』朝刊、一九四八年二月二七日、五版一面）にあるよう、小笠原諸島をめぐつては一九四五年以降に動きがあつたことである。一九四五年一二月二三日、アメリカ合衆国は「日本帝国」の小笠原諸島に対する施政権の完全停止を宣言した。一九四六年一〇月にはGHQと外務省の連名で「帰島許可証」が出されるが、対象となつたのはいわゆる「帰化人」と呼ばれた人々、その配偶者と子どもたちにかぎられた。<sup>20)</sup> 一九四七年七月、帰島を許されなかつた人々は小笠原島・硫黄島帰郷促進連盟を立ち上げ、帰島と再居住の権利を求めることになる

が、「内地」出身者は一九六八年の小笠原・硫黄諸島の日本への「返還」まで帰島することは許されなかつた。「デンドロカカリヤ」は、まさに小笠原諸島をめぐる議論が行われた時期に書かれているのである。なお、作中の「植物園」は、塚本裕一（一九九〇）<sup>21)</sup>などの先行論が指摘するよう、現・国立大学法人東京大学大学院理学系研究科附属植物園がモデルと考えていいだろう。<sup>22)</sup> 国立大学法人東京大学大学院理学系研究科附属植物園H.P.によれば、一九三九年に「植物園本館」が「完成」したが、一九四五年には「戦災で温室、黒門、集会所、教室跡建物を完全焼失」している。ただし、川上幸男『小石川植物園』（一九八一年四月、郷学舎）によれば、「昭和七年に建てた」「半鉄骨の温室」は「戦災からも残り」「温室植物を保存することができた」。<sup>23)</sup> 戦後二年後にあたる「昭和二十二年四月には温室の復活を計り一部三七坪の旧温室の土台の上に木造で新築」された。ただし、川上幸男が「昭和になつてから植物目録は本格的なものがでていらない」（『小石川植物園』第五章）と指摘するように、デンドロカカリヤがどこで育てられていたかは定かでない。例えば、田中康義「小石川植物園植栽樹木一覧表」（『日本植物園協会会報』、一九五五年三月）には、一九五五年二月時点の樹木の一覧が掲載されているが、「温室 苗床 鉢植の植物を除く」との但し書きがあり、デンドロカカリヤに関する情報は確認できない。一方で、東京大学理学部附属植物園「編」『小石川植物園温室植物目録』（一九四七年、発行月は不明）には、「COMPOSITAE キ

ク科」として、「Dendrocacalia crepidiflora Nakai ワダンノキ 小笠原」との記録が残り、少なくとも「デンドロカカリヤ」が書かれた二年前の時点では育てられていたことが確認できる。作中、「コモン君」が「デンドロカカリヤ」として植物園に収容されるのは、「緑化週間」の期間においてであった。実際の日本では、一九四七年、「森林愛護連盟」が結成された。

「荒れた国土を平和な緑で」というスローガンの下、「全国的緑化に乗り出したもの」<sup>24</sup>で、同年四月四日、「帝室林野局林業試験場で」「記念植樹」が行われた。<sup>25</sup>翌四八年には、「森林愛護、日本観光両連盟主催」で「全国に緑化運動が展開され」<sup>26</sup>た。緑化週間は、「デンドロカカリヤ」発表時の一九四九年の新聞記事によると、東京では「孝宮、順宮、清宮三内親王を迎、G HQ 天然資源局森林課カミングス、民間情報教育局教育課ネルソン両氏が出席、都下三千の中小学生が集つてN H K協賛の盛大な“植樹”祭を行」つたほか、「今年もアメリカから白とピンクのハナミズキの種が空輸され」「明年ころにはこれらの苗木」が「日本全土にわたつて植樹される」と記録されている。

おわりに

以上、「デンドロカカリヤ」の素材を検討してきた。「デンドロカカリヤ」の着想には、いくつかの要素が関わっていたと思われる。第一に、シュールリアリズムに関心を寄せていた安部

注

(1) 作品末尾には、日付印「1943. 4. 20」が押されている。これについて、『安部公房全集』第一巻（一九九七年九月、新潮社）巻末「作

が、二浦岱栄や杉田直樹の著作から「精神神経症」を学び、そこに「植物神経」が関わっていたことを学んだ。第一に、『神曲』地獄篇に「ピエエル・デルラ・ギニア」が存在したいと、「詩文を能くし」た人物を配置する」とで、詩との決別を意識していたとも考えられる。第三に、ダーウィニズムに接近していたこと。そこからティミリヤーゼフを撰取したと考えられる。第四に、自宅近くの植物園にデンドロカカリヤがあり、それが小笠原諸島原産であったこと。小笠原諸島の島民が戦後に置かれた境遇も関わっていたと考えられる。第五に、一九四八年に「緑化運動」が展開されていたこと。緑化週間は、国を挙げての運動であったが、その活動はG H Qにより管理されていた。「コモン君」は緑化週間の広告を「窓のすぐ下の電柱のビラ」として認識する。一九四九年三月二五日の『読売新聞』社説「醜惡な社会環境」<sup>27</sup>には、「電信柱その他に無秩序にひろげられて行く広告の廃止などに關した法規が準備されている」とあり、それを意識していた可能性もある。

「デンドロカカリヤ」は『表現』に掲載された後、改稿、一九五二年一二月に『安部公房創作集』（書肆ユリイカ）に収められる。その改稿の意図についても今後考えていただきたい。

品ノート」は、安部が遺したノートの頁を参考に、詩「世紀の歌」の末に「1949.3.15」とあり、次の頁に「デンドロカカリヤ」の創作メモがあるため、「1948.4.20」ではなく「1949.4.20」が正しいとする。安部が埴谷雄高に送った一九四九年四月六日付書簡

に、「今、「想像」のために、デンドロカカリヤといふ、人間が植物になる、奇妙な物語を書いてゐます」とある」とからも、本作は一九四九年に脱稿したものと見るのが適当だらう。当該書簡は、『安部公房全集』第三〇巻（一〇〇九年三月、新潮社）に所収。

（2）田中裕之『デンドロカカリヤ』論・『植物病』の解明を中心に『国文学攷』一九九〇年一月。

（3）「疾病への逃避」（Flucht in Krankheit）という語そのものは、例えば、今村新吉「ヒステリー」に就いて」（『日本医事新報』一九二九年九月）で「Freud学派の「疾病への逃避」なる熟語は茲に最も適切なる応用を出し得るのである」と紹介されるなど、一九二〇年代に既に見られるが、前掲『ヒステリー』にも次の説明が確認できることは指摘しておきたい。第一章「ヒステリー」性性格異常」からの引用である。

例へば自分の厭な席へ出なければならない折には、急に腹痛又は神経痛等を発して臥禱し、外出不能となつて了ふ。斯う云ふ傾向をフロイトFreudは「疾病への逃避」Flucht in die Krankheitと名けた。

（4）蘆田英治「連続する「変貌」・安部公房論序説」『遊卯船』、一〇〇五年五月。

（5）糸賀寛「安部公房「デンドロカカリヤ」論・植物病と権力」一〇一四年九月一六日、京大近代文学研究会発表資料。

（6）佐々木幸喜「安部公房「大きな砂ふるい」とストリーメガリ」『京都大学國文學論叢』一〇一四年四月。

（7）前掲『安部公房評伝年譜』。

（8）西脇順三郎・金子光晴「監修」『詩の本』第三巻 詩の鑑賞（一九六七年一月、筑摩書房）。

（9）千葉宣一「詩人としての安部公房・『無名詩集』の世界」『國文學解釋と鑑賞』一九七一年一月。千葉は、安部の実弟・井村春光の友人であった。千葉によると、『無名詩集』と邂逅したのは「昭和二十四年の初夏」であり、その当時、「北大予科に在学中」であった井村と「こつしょに詩誌の刊行を企画し」ており、安部を「文芸講演会の講師に招聘」する」ともあつたという。

（10）鳥羽耕史『ミネルヴァ日本評伝選 安部公房・消しゴムで書く』一〇一四年七月、ミネルヴァ書房。

（11）ただし、この後も安部は小説の中に詩人を登場させており、詩への意識が垣間見える。その一例として、「バベルの塔の狸」（『人間』一九五一年五月）がある。本作の語り手「ぼく」は「貧しい詩人」であるが、それと同時に「詩のことだけではなく、いろいろ科学的な発明についても考え」る人物としても設定されているにも注目したい。なお『安部公房全集』第三巻（一九九七年一〇月、新潮社）の巻末「作品ノート」によると、安部は「詩ノート」と題するノートに詩を書いていたようである。『生誕

- 100年 安部公房 21世紀文学の基軸』(県立神奈川近代文学館・公益財団法人神奈川文学振興会[編]、一〇一四年一〇月、平凡社)では、その書影を確認すべし)とがである<sup>12)</sup>。
- (12) いには、フロイトのいう「懲罰欲求」(Strafbedürfnis)、すなわち、自らの罪の意識に見合つような罰を受けるべく行動する、といふ考えが現れているとも考えられる。「マゾヒズムの経済論的問題」(本間直樹「訳」、『フロイト全集』第一八巻、一〇〇七年八月、岩波書店)参照。「ショーラリアリズム批判」には、フロイトの言説が引かれており、安部が強い関心を寄せていた可能性もある。引き続き検討する。
- (13) 吳美姫『安部公房の〈戦後〉・植民地経験と初期テクストをめぐって』一〇〇九年一一月、クレイン。
- (14) いの文章の続きには、ルイセンコ(Ilysenko, Trofim Denisovich)の名が見える。生物学者・ルイセンコの学説は、鳥羽耕史(一九九七)が指摘するように、「第四問氷期」(『世界』一九五八年七月—一九五九年三月)に素材として用いられる。鳥羽耕史「安部公房『第四問氷期』・水のなかの革命」(『国文学研究』一九九七年一〇月)を参照のい。
- (15) 佐々木幸喜「安部公房「保護色」の素材と方法:ショーラリアリズムとマルクス主義理論の実践として」(『京都大学国際交流センター論攷』、一〇一六年一月)
- (16) 個性や個人の喪失とした栗山博子(一九九四)、戦前の記憶として存在するものと考える鳥羽耕史(一〇〇〇)、半植民地化を示すものとする斎藤朋誉(一〇一三)などがある。栗山博子「安部公房『デンドロカカリヤ』論」(『大谷女子大国文』、一九九四年三月)、鳥羽耕史「『デンドロカカリヤ』と前衛絵画・安部公房の変貌」をめぐって」(『日本近代文学』、一〇〇〇年五月)、斎藤朋誉「初期安部公房の変貌:「デンドロカカリヤ」の生成」(『國學院大學大學院紀要 文学研究科』、一〇一三年三月)を参照のい。
- (17) デンドロカカリヤの学名 *Dendrocacalia crepidifolia* については、牧野富太郎・清水藤太郎『植物学名辞典』(一九五三年一月、和田書店)にも、属名の「*Dendrocacalia*」は「dendron 樹木+属名。Cacalia」とあり、また、「*Cacalia*」の項には「*kakos* 悪 + *lian* 甚ダ」とある。李貞熙(一九九四)は、学名に着目し、「人間存在の内部に潜んでいる「悪」という意味作用がみつめられている」と読む。李貞熙「安部公房『デンドロカカリヤ』論:または、「極悪の植物」への変身をめぐって」(『稿本近代文学』、一九九四年一月)を参照のい。
- (18) ただし、標本は一〇〇五年に国立科学博物館へ寄贈とのい。URLは [http://spac.ll.chiba-u.jp/datarurator/search/simple?lang=0&mode=0&con\\_kw=9%E3%83%AF%E3%83%80%E3%83%83%83%81%E3%82%A0&con\\_category=800121&req=search](http://spac.ll.chiba-u.jp/datarurator/search/simple?lang=0&mode=0&con_kw=9%E3%83%AF%E3%83%80%E3%83%83%83%81%E3%82%A0&con_category=800121&req=search)。最終閲覧日は一〇一四年一〇月二二日。
- (19) 「H植物園長」が「内地」(一四)と発言していふとにも注意しておきたい。

(20) 石原俊『近代日本と小笠原諸島・移動民の島々と帝国』(一〇〇七年九月、平凡社) 第一〇章「終わらない占領経験」。

(21) 塚本裕一「小石川植物園の『デンドロカカリヤ』」『図書』一九九〇年二月。後、「『デンドロカカリヤ』異聞」と改題され、漱石の白くない白百合』「一九九三年四月、文藝春秋社」に収録) 参照。

一二月、国土緑化推進機構。

(26) 「一日から緑化運動」『読売新聞』朝刊、一九四八年三月三〇日、五版二面。

(27) 「緑の週間 行事決る」『読売新聞』朝刊、一九四九年三月二十四日、六版二面。

(22) 「小石川植物園」の名で知られる。前掲『安部公房評伝年譜』には、「真知夫人は油絵の制作のかたわら、新聞、雑誌などにカットを描き、さらに自宅で近所の児童たちに絵画を教えて、生活費にあてる。近くに小石川植物園があり、公房が執筆中の時は児童たちをつれてよく写生に出かけた」とある。安部公房と真知の結婚は一九四七年四月。小石川に関連する資料として、前掲『生誕100年 安部公房 21世紀文学の基軸』には、安部が弟・井村春光に送った葉書が載る。消印は一九四九年六月二〇日、「東京都小石川局区内」とある。

〔付記〕

本稿は、第三一回占領開拓期文化研究会(一〇一九年四月二一日、於立命館大学)での口頭発表「安部公房『デンドロカカリヤ』の素材と構成」をもとに修正加筆したものである。引用は、特記したものと除いて初出に拠り、漢字は通行の字体を用いた。「」内の注記および傍線は佐々木により、改行は「」で示した。

(23) URLは、<https://koiishikawa-bg.jp/overview/timeline/>。

最終閲覧日は一〇一四年一〇月三一日。一九四七年に、「東京帝国大学理学部附属植物園」から「東京大学理学部附属植物園」と改称。一九九八年に、現在の「東京大学大学院理学系研究科附属植物園」に改称。

(24) 「花ときそゝ緑の一週間 全国的に植樹運動」『読売新聞』朝刊、一九四七年三月十九日、三版二面。

(25) 国土緑化推進機構「編」『国土緑化運動五十年史』二〇〇〇年

# 誰が「テロル」を名指すのか？

栗山雄佑『〈怒り〉の文学化<sup>〔テクスト〕</sup>』を読み直す

鳥木圭太

栗山雄佑『怒り』の文学化——近現代日本文学から『沖縄』を考える（春風社、二〇二三年、以下、本書と表記）は、沖縄にむけられた植民地主義的暴力の重層的な動態を、文学作品の読解を通じて浮き彫りにしていく。ここで扱われる植民地主義的暴力とは、沖縄戦での日本軍兵士による暴力、戦後の米軍兵士による暴力、沖縄社会における弱者・マイノリティーへの暴力、本土の「日本人」が沖縄に行使する無関心という暴力、日本政府が行使する基地の押し付けや経済格差の放置、基地反対運動に対する機動隊の派遣といった有形無形の暴力である。

著者はこうした多岐にわたる植民地主義的暴力に対し、目取真俊の小説『希望』に描かれた、一九九五年の少女暴行事件を契機に噴出した沖縄の怒りを起点とする「対抗暴力」＝「テロル」（主人公による米国人児童殺害）の妥当性を問い合わせる。こうした暴力に抗う「対抗暴力」では「報復の連環」を止める

ことはできないとし、徹底した暴力行為の拒否である「非暴力」による暴力への対抗を提示するのだ。

本書を貫く問題意識を一言で表すのなら、暴力に包摶されない、あるいは暴力への欲望に包摶されない「怒り」の表明はどのようにして可能となるのか、ということであろう。

その一環として本書で試みられるのが、従軍慰安婦や朝鮮人軍夫といった不可視化された弱者、性暴力被害者の言語化されない記憶や感情、伝達され得ない言語など、歴史を記録する言説からは「ノイズ」として排除されてきたものに光を当て、こうした「わからない」ものを描いてきた「沖縄」文学を歴史記述に対置していくことである。「わからないもの」を「わからないもの」として抱きながら、その声に耳を澄ませること。そのことが安易な対抗暴力への欲望によって不可視化されてきたものを明るみに出し、歴史記述の背後に置かれた声なき声を感

受する身体を再構築していくことにつながるのだという。いわば本書自体が著者による「〈非暴力〉的な抵抗」(四三五頁)の実践そのものなのだ、ということも可能であろう。

本書の概要や特色については、既に立命館大学日本文学会編『論究日本文学』一一〇号(二〇一四年五月)書評欄で解説しており詳細はそちらにゆずるが、この中で評者は、本書が「権力を持つ者の暴力に対する沖縄の抵抗を「テロル」として批評」していることを指摘した。本書に示される「〈非暴力〉」の「正しさ」を肯定するとしても、本書の論理構成に従えば、その「正しさ」もある種の暴力性を孕んでしまう。こうした状況の中で「対抗暴力」を含むあらゆる暴力を批判することは、どのようにして可能となるのだろうか。

本稿では、本書が提示するこの「暴力」の問題について、「テロル」という語の使用を手掛かりに考えてみたい。

\*

本書では「テロル」という語は、「オウム真理教がサリンを散布したテロル」(一一〇頁)として最初に用いられる。また、目取真俊「希望」における児童殺害を「主人公が実行したテロル」(七頁)「報復のためのテロル」(一七三頁)、と表記している。さらに七五年の皇太子夫妻への火炎瓶投擲事件について「夫妻に対する直接暴力を用いたテロル」(一一〇頁)、「平和通りと名付けられた街を歩いて」における老婆ウタの行為を「夫妻に対するテロルとも捉えかねない行為」(同前)、『虹の鳥』で描か

れる暴力を「コザ暴動と連続するであろうテロルのような実際行動」(二四二頁)であると表記する。

改めて確認すると、本書において「テロル」という行為は、それを行使する主体の社会的地位相を問わない、報復や抗議のために用いられる直接的暴力手段を指していることが分かる。

しかし、だとするとなぜ第一章で考察される又吉栄喜「ジヨー

ジが射殺した猪」で描かれる米兵による沖縄県民の射殺は「テロル」として表記されないので、という疑問がわく。また、「平和通りと名付けられた通りを歩いて」で描かれた、認知症の老婆ウタが皇太子夫妻の乗る車に大便を擦り付ける行為を直接的暴力手段に分類することの妥当性や、無差別殺傷事件であるオウム真理教による地下鉄サリン事件と、皇族をターゲットにした示威が目的であったとされる火炎瓶投下事件、さらに一人の死者も出さず周囲への略奪行為なども認められなかつたコザ騒動を「(捉えかねない)」「(のような)」と注記しつつも)等しく「テロル」という一語で括ることの妥当性も問い合わせられる必要性が出てくるであろう。ここには、暴力を行使する者とされる者との間に横たわる非対称性をどのように捉えるのかという問題があるようと思われる。

しかし、本書はこうした非対称について決して無頓着なわけではない。第4章では、「テロル」への想像を沖縄人や朝鮮人という弱者に背負わせてきた日本文学そのものの問題について論じながら、本土と沖縄、アメリカと日本という非対称的な力

学のもとに行はれる暴力を剥奪して見せるからだ。

本書に見られるこうした「テロル」概念の揺らぎは、次に見るように、その理解の前提となる暴力の概念規定に起因しているように思われる。著者は第六章の目取真俊「虹の鳥」論において、W・ベンヤミン『暴力批判論』を引用し、暴力に抑圧された者たちが「怒り」という一点において了解できる可能性」を実現する契機として「話し合い」を提起する(一四三頁)。以下にその引用部を挙げる。傍線部は本書の引用に際しては省略されている個所である。

紛争の非暴力的な調停は、そもそも可能だろうか?もちろん可能だ。私人相互の関係を見れば、例に不足はない。非暴力的な和解は、ここころの文化(Kultur des Herzens)が人間の手に、合意の純粹な手段をあたえたところでは、いたるところに見いだされる。すなわち、事実上ひとつ残らず暴力である合法・違法の多種多様な手段にたいして、純粹な手段としての非暴力手段が、対置されうるわけだ。

著者はこの引用部から、「非暴力的な和解が可能」となる「暴力がまったく近寄れないほどに非暴力的な人間的合意の一領域」としての「話し合い」を導いている。しかし、この引用部ではむしろ、ベンヤミンは「ここころの優しさ、情愛、和やかさ、信頼など」にもとづく「非暴力手段」を「私人相互の関係」における「間接的な解決の手段だ、という法則(中略)」によつ

は、けつしてない。かかわるときは、かならず物を媒介とする。人間の紛争が即物的に物にかかわるところに、純粹な手段の領域がある。したがつて、もつとも広い意味での技術がその固有の領域であつて、たぶんそのもつとも基本的な例は、市民の合意の技術と見なされるもの、「話し合い」だらう。話し合いでは、非暴力的な和解が可能なだけにとどまらず、さらに、暴力を原理的に排除していることが、ある重要な一点で――つまり、嘘が罰せられないという点で――はつきりと証明されていなくてはならない。おそらく、嘘を最初から処罰する立法は地上にはないが、このことは、暴力がまったく近寄れないほどに非暴力的な人間的合意の一領域、「了解」のほんらいの領域、つまり言語(Sprache)が、存在することを語つていて。

ヴァルター・ベンヤミン『暴力批判論』(高原宏平、野村修編集解説『ヴァルター・ベンヤミン著作集1』晶文社、一九七八年、二三三頁、原書は一九二一年)

著者はこの引用部から、「非暴力的な和解が可能」となる「暴力がまったく近寄れないほどに非暴力的な人間的合意の一領域」としての「話し合い」を導いている。しかし、この引用部ではむしろ、ベンヤミンは「ここころの優しさ、情愛、和やかさ、信頼など」にもとづく「非暴力手段」を「私人相互の関係」における「間接的な解決の手段だ、という法則(中略)」によつ

て規定される」としており、むしろその限界を指摘しているとみるべきだろう。また、「人間相互の」「話し合い」による紛争の調停については、その紛争が「即物的に物にかかわる」ものであり、かつ「暴力を原理的に排除していること」という限定条件も付している。ここでいう「暴力」とは、「嘘を最初から処罰する立法」としての協定＝「法的暴力」を指している。

つまり、ここでベンヤミンが批判するのは、「法的暴力」の背後にある警察や軍による身体拘束や死刑という身体の毀損、すなわち「法指定暴力」であり、それによつて「話し合い」による紛争の調停が極めて困難となつてゐる状況なのである。合意を形成する「言語の領域」に至るためには、この「法的暴力」を排除せねばならぬ、そのための暴力（神的暴力）の行使をベンヤミンは否定していない。

この「神的暴力」の根拠となる自然法についてベンヤミンは次のように述べてゐる。

れを使用することにはなんの問題もない。

（「暴力批判論」前出、九頁）

このベンヤミンの分析に照らせば、「ある時突然、不安に怯え続けた小さな生物の体液が毒に変わるように、自分の行為はこの島にとつて自然であり、必然なのだ、と思った」という「希望」の主人公が行使する暴力は、ベンヤミンが「自然法は、目的の正しさによつて手段を『正当化』しよう」と（「暴力批判論」前出、一九頁）すると述べるところの、「自然法」的な暴力である、ということになるだろうか。

本書でも引用される金城正樹「暴力と歓喜—フランツ・ファンの叙述と目取真俊『虹の鳥』から」も、このベンヤミンの分析を敷衍しながら、「希望」の主人公の「テロ」行為について「報復のためのテロル」という動機を否定している。

主人公が引き起こす「テロリズム」と呼ばれてゐる行為は、向井が述べてゐるように、ほかに残された有効な方法がなく、「思いつめた心情」のなかで仕方なく選択されたものだという消極的な意味合いのものではない。「自然」「必然」という言葉は、それ自身にしか目的を有さない肯定的な力のことを言つてゐるのだ。（中略）主人公の暴力は、こうした「自然」で、「必然」な生の様態を破壊しようとするときに起きて、一種の防御の身振りなのだ。

（富山一郎／森宣雄『現代沖縄の歴史経験 希望、あるいは未決性について』青弓社、二〇一〇年、三三八頁）

また本書では、「希望」の主人公のジェンダーやセクシュアリティが不明であるにも関わらず、先行研究において「主人公に關する多岐にわたる想起は、作品読解に、さらには〈テロリスト〉なる存在の認識に潜在する、ジェンダーの「暗黙の了解」の下で潰えていた」（一九三頁）と批判的に言及している。この

「主人公に關する多岐にわたる想起」の中には、「自然」で、「必然」な生の様態を破壊しようとする者に対し「防衛の身振り」として「神的暴力」を行使するこの「希望」の主人公が、米軍による性暴力の被害当事者であるという可能性もまた、当然含まれることになるだろう。だとすると「作品が提示すべきだったのは（中略）少女が受けた被害を小説において描出を試みる行為であった」（一九四頁）という「希望」に向けられた本書の批判こそが、「空転」（二四二頁）していることにはならないだろうか。

ベンヤミンによればこの「自然法」的暴力は、「手段の適法性」によつて目的の正しさを『保証』しようとする「実定法」（暴力批判論一九頁）からすると、違法なものとして排除されいく暴力である。そしてこの実定法を裏付ける合法性、つまり「手段の適法性」を担保するものこそが国家によつて正当化される「法指定暴力」であり、国家の建設後は法権力となりこれを維持するための「法維持暴力」（暴力装置やイデオロギー装置）が現れる。ベンヤミンはこれらがいわば神話的な正当性によつて裏付けられた「神話的暴力」であるという。

例えば、本書の第二章「ジョージが射殺した猪」論において、米軍兵士への逮捕権を制限する「布令第八十七号」へ言及しているが、これこそが沖縄における米軍の暴力を「神話的暴力」たらしめている「法指定暴力」そのものである、といえるだろう。

「布令第八十七号」とは、米国民政府布令第八七号にて示された、琉球（沖縄）の警官の逮捕権を大幅に制限する「琉球民警察官の逮捕権」を指す。ジョージは、老人を「猪」として射殺する行為にさらなる暴力性を付与するために、人間を「猪」という〈非人間〉に陥れるとともに、沖縄内で米軍兵士が持つ法的優位を利用して、自身の行為に対する有利な軍法会議にて下させようとしたと言えるだろう。

（八三頁）

さらに、こうした「法指定暴力」を維持していくための「法維持暴力」こそが、第三章で指摘される「沖縄の恥」という感覚であつたり、正安に「絶望」と「不安」をもたらす周囲の同調圧力や、第五章で指摘される「テロ」に訴えるすべを持たない人々が恐れる強者からの「報復」そのものであり、それらの根底にある「天皇制」だということになる。

これまでの議論をふまえると、ベンヤミンが想定する「神的暴力」とは、暴力を胚胎する制度そのものの解体へと向かう「暴力」＝「反暴力」（野村修『暴力と反権力の論理』せりか書房、一九六九年、一二〇頁）としての非暴力実力行動と多くの共通点を持つように思われる。

目取真作品における「暴力」表象をベンヤミンの「暴力批判論」で敷衍するならば、この一見米軍に対する報復暴力と見られる「テロル＝暴力」が、じつはこの「反暴力」を指向するものであることが見えてくるだろう。

酒井隆史は『暴力の哲学』（河出書房、二〇〇四年）の中で、マーティン・ルーサー・キング牧師の「非暴力直接行動のねらいは、話し合いを絶えず拒んできた地域社会に、どうでも争点と対決せざるをえないような危機感と緊張をつくりだそうとするもの」（三九頁、傍点原文）であるという言葉を引用し、彼が実践した非暴力直接行動を、運動の中に「敵対性」を挿入するためのものであると分析している。

キングのこの言葉を理解するためには、まず「敵対性（antagonism）」と暴力とをひとまず分けなければなりません。あるいは敵対性を戦闘性（militancy）などという言葉におきかえてみてもいいのですが。現在、敵対性それ自体が暴力と等しいものであるように見なされる傾向があるようにおもいます。（中略）ここでキングは、非暴力直

接行動を、潜在的に潜伏させられている敵対性を暴露する、あるいは敵対性を構築する手段として考えている。（中略）／キングからするならば、暴力を控えるということは、敵対性を激化するということになる。」）がポイントです。敵対性と暴力を分けなければ、結局、暴力に直面しても、聖人のようにふるまえ、というたんなるモラル論、あるいは宗教論に帰着してしまうおそれがある。非暴力直接行動とは、より大衆の力を強化するために、要するに、ヨリラディカルにやりたいために暴力を控えることなので

す。

酒井隆史『暴力の哲学』（河出書房、二〇〇四年、四〇—四四頁、傍点原文）

酒井によれば「敵対性」とは、きわめて「（政治的なもの）」であり、「非暴力直接行動」こそが人種や階級間に横たわる「敵対性」を浮き彫りにし、可視化していく手段として見出されていったのだという。

現実の沖縄反基地闘争もまた「非暴力直接行動」に貫かれていることを考えるとき、たしかに「希望」に描かれた対抗暴力は、ベンヤミンのいう「神的暴力」、すなわち目的のためには手段を握らないものと捉えられかねない危険性を孕むものである。しかしそれは本書でも「一つの空想として発表されたものであり、実際に米軍基地や関係者へのテロルを扇動するもので

はなく、実際の沖縄県においてもそのようなテロルは発生していない」（二七頁）と述べられるように、暴力の行使そのものに対してではなく、暴力への想像力の行使に対し向かわれているというべきであろう。その意味で、ここで描かれる暴力は「パフォーマティブな力」（前出『暴力の哲学』、五〇頁）なのであり、

フランス・ファン・ファンのいう「解毒作用としての暴力」（鈴木道彦、浦野衣子訳『地に呪われたる者』みすず書房、一九六九年、原書は一九六一年）ということになるだろう。それは本書によつて繰り返し論じられるように、抑圧され隠蔽された「敵対性」をあぶりだすためにこそ行使される「暴力」なのだ。目取真作品における暴力表象とは、決して作品内の表象だけで論じられるべきものではなく、反基地運動も含めたパフォーマティブな總体として論じる必要があるようと思われる。

目取真が実践する沖縄の反基地闘争、あるいは目取真文学に描かれる純粹な暴力に関する表象を、運動の中に「敵対性」を導入し、沖縄に向けて行使される「神話的暴力」に対抗する「神的暴力」として位置づけるならば、目取真作品における執拗なまでの暴力表象は、むしろ法を措定し維持する暴力と、それらを権威づける〈神話〉を転覆する実踐行為という文脈でとらえることにつながるのではないだろうか。

＊

えを行つた。しかし本稿の目的は、本書の瑕疵を指摘し批判することにあるのではない。本書が提示してみせた、「沖縄」文學が内包する様々な暴力の問題の一端を、本書の分析を基にもう一度考えなおしてみたかったのだ。

〈非暴力〉を貫くのであれば、我々の生の中に分かちがたく織り込まれた〈暴力〉に対する想像力がつねに喚起され続けなくてはならない。世界中で未だ猛威を振るう植民地主義の暴力に直面している我々に求められるのは、そのための暴力概念の練り直しなのではないだろうか。そして本書が提供してくれる「暴力」の問題は、このことについて多くの示唆を含むものであることは疑いがない。ともにその「わからなさ」を担い続けることは、どうすれば可能なのか。本書が問い合わせる射程は深く広い。

以上、本書における暴力概念をめぐり、本書が依拠していると考えられるベンヤミン『暴力批判論』をもとに、その読み替



# 〈怒り〉が忌避される時代に

——栗山雄佑著『〈怒り〉の文学化<sup>チクスト</sup>』に寄せて——

友田 義行

公立図書館のO P A Cで「怒り」というキーワードを打ち込んで検索してみると、『「怒り」が消える本』『怒りよ さようなら』『「怒り」をおさめるコツ』『もうふりまわされない！怒り・イライラ』といった書籍名がずらりと表示される。〈怒り〉は慎重に制御されなければならない感情であり、適切に飼い慣らし、できれば消滅させたいと望む読者も少なからず存在するようだ。類似の書名・内容の本が繰り返し発行されていることからも、そのニーズの根強さと、解決の困難さがうかがえる。

〈怒り〉の発露はハラスマントにも結びつきやすいためか、企業のみならず大学の研修でも「アンガーマネジメント」という言葉が聞かれるようになり、〈怒り〉は六秒を過ぎると薄れゆくので、腹が立つたらまずは深呼吸せよという処世術が新たな常識のよう語られ出している。そして、こうした文脈で語られる〈怒り〉の多くは、権力者からの抑圧や暴政に対抗する〈怒

り〉ではなく、自分よりも弱い立場の者に向けられようとする感情である。ビジネスパーソンを対象読者に想定した本では特にそうした傾向が強くなるようで、上司から部下へ、管理職から新人への〈怒り〉が問題とされる。教員から学生への対応も含まれそうだ。意のままに操れるはずの相手が思うようにならないときに抱く〈怒り〉や苛立ちをうまくコントロールするこ

とが求められている。

だが、果たして〈怒り〉という言葉が表すのは、強者から弱者に向けられる、個人の性情に基づく心の動きで、心中に湧いては消えて完結する個人的な感情だけなのか。実はもつと集団的で継続的な情動をも含んではいないか。少なくとも、〈怒り〉を個人内の刹那的な心情に終わらせず、記憶し、伝達し、共有しようとする文化は脈々と存在してきた。しかも、権力側・多數派から長年に渡つて繰り返し有形無形の暴力を振るわれてき

たことに対する〈怒り〉を、集中的に表現せざるを得ない特定の時代・地域もあり、近代以降、特に戦後日本の沖縄は、まさにそのようなトポスであった。

栗山雄佑『怒り』の文学化は、目取真俊や又吉栄喜ら沖縄から発信を続ける作家たちのテクストに込められた〈怒り〉に著者自身も突き動かされたことが、研究の契機になつていてと推察されるが、著者はむしろ〈怒り〉の結果としての「テロル」（暴力）の発動を避けるための回路を、テクストの読解を通して模索する。〈怒り〉に共振し、感情を共有しつつも、〈怒り〉から生じる破滅を回避する道を探ろうとする、忍耐の要求される仕事である。しかしその容忍はまた、主に沖縄の人々が本土から長年押しつけられてきた状況の一部であることは言うまでもない。

〈怒り〉は時に人の心を震わせ、連帶を生み出す可能性を持つ。一方で、〈怒り〉は人を身構えさせ、遠ざけもする。大学で目取真俊らの小説を取り上げ、テクストの背景にある戦後沖縄の歴史を説明していると、引き込まれる学生と、引いていく学生がいることに気づかされる。だが、共振・共感に至らなくとも、作家や登場人物たちが抱く〈怒り〉の理由・背景を理解することは、諦めず粘り強く試み続けたい。共に怒らずにいられる距離から、他者の〈怒り〉について考察できることの特権性を恥じながら。

## もうひとつの芸術大衆化論

### —和田崇『徳永直の創作と理論』を読む

池田啓悟

#### 一、「大衆性」をめぐる疑問

和田崇『徳永直の創作と理論』（プロレタリア文学における労働者作家の大衆性）（論創社、二〇一三年八月三〇日）は「序章」「第一部『太陽のない街』の大衆性と海外伝播」「第二部芸術大衆化とリアリズム」「第三部徳永直の戦中・戦後」「結章」から構成されており、附録として詳細な著作目録がついている。

本書の軸となる概念は、副題にもある「大衆」であろう。「大衆」というのは、量的なものであると同時に、質的なものもある。もちろん、大衆を構成するのは一人一人の人間だが、えて「大衆」という概念を持ち出すとき、単に一人一人の人間を集めたという以上の意味、集団であることの意味が問題になるのではないだろうか。

そのように考えると、この「大衆」という概念をめぐつて、

あるいは「大衆」というものをどう考えるかについて、本書に對して一つ疑問が湧いてくる。和田は結章「徳永直の大衆性が示すもの」で次のように述べている。「しかし、忘れてはならないのは、旧来の保守的／革新的な運動であれ、あるいはポピュリズムに基づく新しい運動であれ、そこに動員される大衆はさまざまな層によって構成されていることである。（略）大衆運動に携わる可能性を持つ人々は、マルクス主義者の想定するような革命の主体となる理想的な労働者ばかりではなく、また、アーレントが批判的に捉えたような無目的な有象無象の集団でもない。大衆はそれぞれ、一元的には概括できない多用な固有性を持っているのだ」（三三三—三四頁）。ここでは「大衆」の一元的には概括できない多様な固有性が指摘されている。

その指摘そのものは非常にまつとうものであるが、同時に、「大衆」とは、そのような一元的には概括できない多様な固有

性を持つた存在が、あたかも一つの塊のようになつた状態を指す言葉、概念ではないのだろう。「大衆」を「元的には概括できない多様な固有性を持つた存在に還元してしまうと、「大衆」を「大衆」として捉えることが出来ないのではないか。

例えば先ほどの引用の中で、和田はアーレントが「大衆」を「無目的な有象無象の集団」と捉えたと解釈している。ただ、本書の別の箇所で、和田はアーレントを引用しながら次のように述べている。

(略) ハンナ・アーレントは、「共通の利害で結ばれてはい

ないし、特定の達成可能な有限の目標を設定する個別的な階級意識を全く持たない」というネガティブな大衆を捉えると同時に、彼女が全体主義運動としての類似点を指摘したファシスト運動(ナツィズム)と共産主義運動(スターリニズム)の双方が、「政治的には全く無関心だ」と思われていた大衆、他のすべての政党が馬鹿か無感覺で相手にならないと諦めていた大衆からメンバーをかき集めたこと」で興隆したことを指摘している。もちろん、アーレントはこの過程を批判的に考察しているわけだが、彼女の指摘したこととは、眠れる大多数の大衆性を捉える方法が、イデオロギーの性質を問わずに転用可能なものであり、その大衆の争奪戦に勝利することが運動の成功を決定づけることを示しているのである。(三一九・三二〇頁)

和田自身が引用しているこの箇所を読むかぎり、アーレントの力点は「大衆」が「無目的な有象無象の集団」だということではなく、そうした「無目的な有象無象の集団」だと思われた大衆がメンバーとして立ち現われたことのほうではないのか。つまり、無目的で有象無象の、ただそこにいる人々はまだ「大衆」とは呼べず、そうした人々が、何らかの意味で集団性を帶びたとき、初めて「大衆」になるのではないか。そしてその、「何らかの意味で集団性」のことを「大衆性」と呼ぶのではないだろうか。

このように考えたとき、「大衆」を「元的には概括できない多様な固有性を持つた存在に還元してしまうことになりかねない。つまり本書は、「大衆性」を見落としてしまうことになりかねない。つまり本書は、「大衆性」を論じながら、今説明したような「集団としての大衆」といった視点が弱いようにも読めるのだ。和田が、アーレントが「無目的な有象無象の集団」をメンバーとすることに成功した、という方ではなく、個々の人々を有象無象と見たことの方に反応したのも、そうした視点の弱さを表しているように思える。

それでは、和田は「大衆性」をどのように考えているのか。言いかえると、「大衆」が「元的には概括できない多様な固有性を持つている」ということと、そうした存在をむしろ一元的に概括しようとする概念にも思える大衆性がどのような関係

になつてゐるのか、こうした疑問を軸に、本書を読みといてみたい。

## 二、「大衆」とは何／誰か？

本書で最初に「大衆」という言葉が使われているのは、十二頁に出てくる「労働者大衆」だろう。「労働者」と「大衆」を結びつけたこの言葉は、その直前に出てくる「労働者階級」という言葉と対比される形で使われている。「労働者大衆」という言葉に続けて、徳永と同世代の哲学者、戸坂潤の大衆概念を引用しながら、和田は「大衆」に「マルクス主義者たちが理想化した幻像」の側面と、そうした幻像にそぐわない素朴さや搖らぎを持った側面があることを指摘している。

そしてこれらの議論は、「労働者作家」という視座」を問う中で出てきている。「労働者作家」については「労働者作家」であるためには、現役の労働者ないし労働者出身であるとともに、彼の文学作品に労働者階級の生活感情や資本家階級との闘争が描かれていることが大前提となる（一〇頁）と述べている。その上で、「戦前の徳永」が「労働者階級としての主体性を保持し続けたとは言えない側面もある」と指摘し、そのあとに「労働者大衆」という言葉が出てくる。

この「労働者大衆」という言葉は、そう明示されていないときにも論理の前提になつてゐるようと思える。例えば、『太陽

のない街』を論じる中で、「しかし、この一万を超える読者のうち、有産階級や文学青年の比率が少なく、本当に大多数が労働者や農民であったかどうかを証明することは難しい」（三七頁）とある。つまり、ここでは有産階級や文学青年は「大衆」に含まれず、労働者や農民だけが本当の「大衆」とされている。もちろん「大衆」には、もともとそういう意味がある。例えれば日本国語大辞典には「大衆」の二番目の意味として「特殊の立場にいなない一般勤労階級のひとびと。社会の大大多数をしめる労働者・農民などの勤労階級。民衆」と書かれている。<sup>①</sup>

その一方で、例えれば『現代政治学事典』などによる大衆の定義を見ていくと、労働者や農民など、属性をひとつに特定できない、異質な人々の集まり、という側面もある。<sup>②</sup> そう考えるならば、労働者や農民だけが本当の大衆なのではなく、むしろ有産階級や文学青年などと労働者や農民などが入り混じった状態こそが大衆の姿だ、とも言える。

本書の中で、この「大衆とは誰か」という問題を論じたのが、第二部第一章「プロレタリア大衆文学論の意義」だろう。この章は芸術大衆化論争を論じた章もあるが、そもそも「芸術大衆化」とは、和田が指摘しているように、「革命的高揚を促す芸術（文学）をいかにして大衆に理解させ、普及させるか」という方法論」（一八頁）、つまり「芸術大衆化」とは芸術を通じて革命思想を大衆に普及させることだった、とまとめることができる。さらにいうと、当時のマルクス主義系の革命というの

は、前衛党としての共産党が率いるものだった。だから、単に大衆が革命的な雰囲気になるだけでは不十分で、共産党への支持につなげなければならなかつた。

和田はこのような芸術大衆化の抱えた問題を、ターゲットの問題、つまりそもそも大衆とは誰か、誰を対象として働きかけるのかという問題と、芸術を大衆化するとはどういうことか、という問題として捉えていると考えられる。<sup>(3)</sup>

そして、結論を先に言つてしまふと、芸術大衆化論争を通じて、少なくとも徳永の中で大衆とは誰かという問題は一步深められたが、芸術を大衆化するとはどういうことかということについては、少なくともこの時点では具体化することが出来なかつたのだとということを和田は論じているのではないか。

和田の議論は、「大衆が多種多様な層によって構成される」、ゆえにその多種多様な層を見極めなければならない、という論理構成になつてゐるのだろう。もちろん、その事実を無視して、自らの理想の大衆像を論じてしまふことが問題なのは間違いない。ナップ派の理想の大衆像は現実の大衆への無関心と表裏一体なのではないか、と先に述べたが、大衆像の分析の多くが創作家から始まつてゐるのは、彼らが読者として現実の大衆を無視しえなかつたということでもあり、和田は徳永を通じてそうした関心を引き継いだ議論を展開してゐるのは間違いないだろう。

しかし、繰返しになるが、多種多様な層によつて構成されてゐることこそが大衆の特徴であるならば、そこから特定の層を抜き出してしまえば、それはもはや大衆とは別物なのではないか。あらかじめターゲットを決めて取り組むという方法は、現

実の大衆への興味関心が薄かつた、とも言えるだろう。理論的・観念的レベルでの関心しか持たない理論家と、具体的な読者を想定しなければいけない創作家の間には溝が広がつてゐた。

その上で、和田はオルテガ・イ・ガセットやアントニオ・グラムシなどを援用しながら、大衆が「多種多様な」重層をなしていることを指摘、それを解き明かす試みを追いかけてゐる。そして大衆像ということに関しては、文戦派の方が具体的だった、とし、ナップ派の理論が大衆像をあいまいなまま放置してきたことを批判してゐる。

### 三、「芸術大衆化論」の対象と方法

大衆とは誰かという問題について、和田は「そもそも、プロレタリア文学運動における大衆化論の不徹底は、この読者分析の浅薄から端を発している。(略) プロレタリア文学運動の理論家たちは、具体的な読者分析を行わないままに、貧弱な統計や社会的通念によつて捉えられた「大衆」を彼らの頭の中でイメージし、大衆化論を唱えていたのである」(一二一—一二二頁)と指摘している。これは、プロレタリア文学運動の理論家たちの見ていた「大衆」とはそもそも理念化された幻像であり、現

局この難問にぶつかってしまうようと思える。

例えは和田は吉本隆明を引用しながら、「ナップの大衆化論は、政治的意識と芸術的教養の高低を混同したことによって、この当然とも言える大衆像を捉え損ねていた」（二三八頁）と指摘している。そこでいう「当然とも言える大衆像」とは、吉本の言う「大衆は、おのれの現実の社会生活が、そこにはつきりとしたイメージをもつて再編成されることを求める場合もあり、またおのれの社会生活とかけはなれた想像の世界につれだされることを求める場合もあれば、おのれの現実の社会生活の惨苦を忘失させる世界を追体験することを、求める場合もある」ということだろう。

和田は、吉本のこの発言をリアリズムにこだわるナップ派の議論、およびリアリズムにこだわった徳永への批判として受け取っている。だが、吉本隆明はそれとは別のことと言っているのではないか。それが、先ほど言った特定の層を抜き出してしまえば、それはもはや大衆とは別物になってしまうということにつながっている。和田が引用している「芸術大衆化論の否定」の中で吉本隆明は次のようにも指摘している。「林（房雄）は、大衆の意識や心理を真二つに割つてみせたわけではなく、このとき林の『大衆』のイメージが、千差万別の意識や心理をもつた無数の像として眼底にあつたことはあきらかである」、「この林の認識には、大衆の芸術的な欲求もまた、千差万別な欲求として存在するはずであり、存在すべきであるという認識への萌

芽がかくされていた」<sup>(4)</sup>。

これを読むかぎり、吉本が林房雄を評価したのは、大衆を二つの層に分けたことではなく、大衆の中に千差万別な欲求が存在することに気付かけていたこと、しかし結局政治意識と芸術意識を一致させて考えてしまった、ということだろう。

それに対して和田は、貴司山治や徳永直が政治意識と芸術意識の差異を感覚的に捉えており、そのような大衆像に基づいて、二人がどのような大衆化論を展開したのか、というように議論を展開させるのだが、おそらくここで、和田は貴司山治と徳永直の思い描く大衆像に共通点を見ているだろう。<sup>(5)</sup>

しかし、ここではあえて、一人の思い描く大衆像に差異があつたのではないか、ということを考えてみたい。この二人の差異があつたと仮定したとき、興味深いのが「ここで貴司は、『蟹工船』は労働者の読者には理解できず、仮に読めたとしても、それは『小説を読む余裕と趣味のある』一部の労働者に限定されるという見解を示している。そして、これとほぼ同様のことを（略）徳永も述べている」（二二〇・二二一頁）という指摘だ。これは貴司の『漁夫や水夫』が『蟹工船』を読めるだろうかという意見を受けてのものなので、このまとめ方がおかしいわけではないが、一方で貴司は『蟹工船』を歓迎した可能性のある読者層として、「小説を読む余裕と趣味のある労働者」の他に「読書する知識階級」をあげている。つまり、貴司が想定する「大衆読者」というのは、知識階級も労働者も混在したものだつた。

この点に関して、和田自身が「貴司の大衆化論は、形式と内容の双方にわたり、その程度を大衆の要求によつては「低級」にも「高級」にも変化させる必要があるというものであつた」(二二八頁)、つまり貴司の主張は、『蟹工船』が「高級」すぎるのでもつと「低級」なものを書け、というだけではなく、状況に合わせて「低級」にも「高級」にもする必要がある、ということだつたと指摘している。これは貴司が大衆の多種多様な欲求を想定した上での発言だつただろう。

すなわち、貴司の想定する読者は「労働者」だけに純化されていなかつた。彼の想定する読者は「講談社系書雑誌」に集まる「百萬以上の各層大衆」であり、貴司山治の提案は、既に売れている雑誌から、何が受けているかを分析する必要がある、ということだつたのではないだろうか。

大衆は、和田の指摘するように「多種多様な層」によつて構成されていゝる。と同時に、その「多種多様な層」が「何か」によつてまとまつてゐるから「大衆」になる。この「何か」を仮に「大衆性」と呼ぶなら、貴司山治は「講談社系諸雑誌」から「大衆性」を導き出そうとしたのではないか。

その一方で徳永直の方は、やはり労働者や農民を読者として想定していたようだ。和田が引用している徳永の言葉をみると、「高級(?)な換言すれば範囲のせまい文学」と「最もひろいプロレタリア農民の世界」を対比している。<sup>(6)</sup> 徳永は、「高級な文学」を「範囲のせまい文学」と読みかえている。つまり「

永は、高級・低級という、本来は質を表すであろう概念を、狭い・広いという範囲を表す概念で捉えている。そうしてみると、『蟹工船』の読める労働者」というのは一部の「せまい」読者の過ぎず、『蟹工船』の読めない労働者」こそが大多数の読者、つまり徳永にとっての「大衆」だつたといえるだろう。

まとめる、と、貴司山治にとっての「大衆」は「講談社系諸雑誌」に集まる「百萬以上の各層大衆」であり、それぞれにあわせて戦略を練らなければならないとしていた。一方徳永直にとってはおそらく「蟹工船」の読めない労働者」がそのまま「大衆」のことを指していた。二人の大衆像にはそのような差異を読み取ることが出来る。

#### 四、「大衆性」とは何か

先ほど「大衆」を「大衆」足らしめている「何か」、これを仮に「大衆性」と呼ぶことにしたが、これは本書で言うところの「大衆の嗜好」(二四〇頁)や「大衆の感情」(二四一頁)がほぼ同じものを指しているだろう。そして徳永の提案した「形式の大衆性」<sup>(7)</sup>とは、実は形式そのものよりも、そうした「大衆を大衆足らしめている何物か」である「大衆性」の方に重点がおかれていたのではないか。

ところで、そもそも文学作品を形式と内容に分けることは出来るのだろうか。例えば、物語内容と物語言説というように、

概念的に分けて考へることとはできるだらうが、同じ物語内容を表現したものでも、物語説が違えば、言いかえれば表現の仕方が变れば、それはもはや同じ作品とは言えない。そういう意味では「主題（内容）と方法（形式）を不可分」とした藏原惟人は、そう間違ったことを言つていたわけではない。

しかし、藏原の主張は単に「主題（内容）と方法（形式）を不可分」としただけではなく、もう一步踏み込んで「正しい主題（内容）と方法（形式）」があるのだ、ということを含意していた。徳永が「二つの形式」を提起したのは、そうすることであらかじめ決められた「正しさ」とは異なる、創意工夫の余地を生み出そうとしたのではないか。

實際、徳永は、和田も引用している「プロレタリア文学の一方向」の中で、「プロレタリア人情」「新しいプロレタリア人情」ということを言つている。<sup>(8)</sup>和田は「どのように「大衆文学形式」なるものを創出するのか」という問題については、ブルジョア大衆文学の形式を学び取るという方法論を示したもの、そこから内容（封建性ないし通俗性）と形式（大衆的わかりやすさ）をどう

現実の大衆を見ていたかというと、そうとも言い切れない。ナップ派理論の理想の大衆と、徳永たちの現実の大衆という単純なものではなく、徳永は徳永で大衆に理想を見ていた。おそらく、封建性ないし通俗性というのは、大衆のネガティブな面の別名でもある。しかし、そうした大衆に浸透した封建性ないし通俗性を取り除けば、そこには「プロレタリア農民の「本来の興味」」、「プロレタリア人情」があるはずだ、と徳永は考えたのではないか。そしてそれこそが、眞のプロレタリア大衆を構成する、プロレタリア的大衆性として想定されていたのではないだろうか。

## 五・リアリズムの方へ

和田は「大衆化論の核心である「形式」の問題を突いたそのように峻別して擷取するかは明らかにされなかつた」（二三五頁）と指摘している。確かに、徳永は分りやすさとしての形式にも触れている。<sup>(9)</sup>しかし、同時に語られている「プロレタリア人情」は形式なのか、内容なのか。言いかえると、内容と形式の二分法はいわばナップ派の理論に合はせたもので、ここで徳永は、「大衆」を「大衆」足らし

めている「何か」としての「プロレタリア人情」ということも主張していた。そしてそれは「封建性ないし通俗性」に代わるものとして想定されていた。徳永はこれを「プロレタリア農民の「本来の興味」とも呼んでいる。ナップ派の理論が想定する大衆が常に理想の幻像でしかなかつたとしたが、では徳永は現実の大衆を見ていたかというと、そうとも言い切れない。ナップ派理論の理想の大衆と、徳永たちの現実の大衆という単純なものではなく、徳永は徳永で大衆に理想を見ていた。おそらく、封建性ないし通俗性というのは、大衆のネガティブな面の別名でもある。しかし、そうした大衆に浸透した封建性ないし通俗性を取り除けば、そこには「プロレタリア農民の「本来の興味」」、「プロレタリア人情」があるはずだ、と徳永は考えたのではないか。そしてそれこそが、眞のプロレタリア大衆を構成する、プロレタリア的大衆性として想定されていたのではないだろうか。

たら、その試みが上手くいく可能性はそもそも存在しなかつただろう。徳永がこれといった具体策を打ち出せなかつたのは、そうした理由があつたように思われる。この「プロレタリア人情」に代わつて徳永が向つていつたのが「リアリズム」であり、それが論じられているのが第二部第三章「創作方法上の新転換」とその周辺」以降の内容になる。

ただ、和田が論じる徳永のリアリズムについては、少し分らない点があるため、ここで少し整理してみたい。例えば「この間、徳永はゴーリキー受容を経て、イデオロギーではなくリアリズムを第一義とした手法へ傾斜しており、「女の産地」は、そうした事情を強く反映している」（一九七頁）とある。この、イデオロギーからリアリズムへというのは、先ほど指摘した「プロレタリア人情」を乗り越えようとしたものでもあつた、と捉えることが出来るだろう。その上で、「女の産地」では「語り手によつてイロニックに表現されている」という指摘がある。

そうすると、和田の指摘する徳永の「リアリズム」とは單なる「書き方」の問題とは少し違つようだ。これについて和田は、青野季吉の議論を参照しながら徳永が「リアリズム」を「人生觀上の新しい態度として」（一八七頁）捉えた、という指摘をしている。さらに「客觀的現実」という言い方もされている。そして徳永にとつての客觀的現実とは何であつたか、という問いのもとに、一九三三年の「職人氣質」と一九三〇年の「眼」という作品を比較し、そこでは同じ職長というポジションをかつては揶揄的に描いていたが、後にはその苦惱に焦点を当てた、という事例を挙げている。

しかし、ここで注意したいのは、和吉が自分たちを「選まれた戦士」だと思いつぶつとが、「気持ちのいい夢に」「酔つてゐた」というように、語り手によつてイロニックに表現されていることである。（二〇〇頁）

このイロニックな語り手とリアリズムの関係がよく分からない。リアリズムの理解の仕方によつては、このように語り手が

登場人物を皮肉に描くのは、語り手が顕在化している書き方であり、いわゆる客觀的なリアリズムとは真逆の書き方ではないか、ともいえる。というのも、何かを皮肉に書くというのは、語り手が価値判断をしているということで、それは客觀的な立場から書いているとは言えないからだ。

あり方が違う、ということなのだろう。

そうすると、徳永の「リアリズム」とは、この「関心のあり方」のことではないか。どういう題材を選ぶか、そして選んだ題材のどういう点に注目するかといったときに、以前は「革命運動のイデオロギー」という観点から見ていた。こうした「革命運動のイデオロギー」を取り扱うこと、それが徳永にとってのリアリズムだった、ということになるのだろうか。ここではいったん、和田の指摘する徳永のリアリズムを、単なる技法の問題ではなく、こうした関心の有り様を指しているものと受けとることにしよう。

ろう。

このことに関連して和田は、「それまでの革命理論の眼鏡を振り払つた時、客観的現実の中で見えてきたのが、周縁で疎外される弱者としての女性の姿だつた」（一八九頁）と指摘している。つまり、ある種の女性達や栄作少年は、かつての革命理論の中で、いかに多数を自分たちの側に引き付けるか、という議論の中ではこぼれ落ちていた、決して多数派になることはないであろう存在だ。「革命運動のイデオロギー」を取り扱うことで、徳永はそうした社会的な弱者の存在に気づいていた、と和田は論じている。

## 六・もうひとつの大衆化論

さて、「革命運動のイデオロギー」を取り扱うことを見てきたものはなんだつたか。それを示しているのが「第二部 第四章 〈島原女〉の身体と捨象」以降の内容になるが、ここでは「第三部 第一章 「八年制」と教育疎外」を見ていく。和田は栄作という少年が「八年制」で独自に設定されたことに注目している。この栄作少年は小学校を卒業したばかりで職にあぶれており、「栄作のような子供は、当時においても、社会全体の構造から見れば少数に属した」（二三五頁）。つまり栄作少年は、「大衆」という言葉が「社会の大半」を表すものであるならば、「大衆」ではない、「大衆」からはみ出してしまった存在だつただ

このことが、和田の指摘した大衆が「一元的には概括できない多様な固有性を持つている」ということと、しかしそうした存在を一元的に概括しようとするこそ大衆概念の意義だつたのではないかという、矛盾しているようにも見える議論をつなげるポイントになつていているのではないか。なぜ徳永は「八年制」で栄作少年を独自に設定したのか。和田は「教育改革論議とは全く別のところで、教育そのものから疎外される子供たちがいることを読者へ語りかけているのである」（二三五頁）とまとめてている。

これこそ、和田が徳永の創作と理論の中から発見した、もうひとつの大衆化論だつたのではないか。つまり、かつては政治的イデオロギーを大衆に広めなければいけない、というような芸術大衆化論が展開されていた。こうした議論と手を切つ

た徳永が向かつた先は、イデオロギーではなく、栄作少年のような存在を、あるいは島原女のような存在をこそ大衆化する」とだつたのではないか。すなわち社会の周辺に迫いやられ、弱者とされた人々を、我々の問題に、大衆の問題に化そうとした。「一元的には概括できない多様な固有性」を、共有する集団としての大衆を立ち上げること。それは「もうひとつの芸術大衆化論」と言えるような試みであり、和田が徳永直から読み取つた「大衆性」の行き着いた先なのだろう。和田の著書からは、こうした芸術大衆化論を抱え込んだ徳永直の姿が浮かび上がつてくる。

集合体を形成する。一つの刺激源に反応し非合理的な行動に走るという「群衆」の特質を保持しながら、「大衆」は無限に拡大する可能性をもつ」とある。

- 注
- (1) 『日本国語大辞典 第二版 第八巻』小学館、二〇〇一年八月、六五八頁。
- (2) 吉原功「大衆」『現代政治学事典』(おうふう、一九九四年三月、六二二頁)には「大衆」概念は、近代以降歴史の前面に登場した民衆を、貴族主義的に批判し把握した「群衆」概念にその起源をもつ。(略) フランス大革命、19世紀の諸革命、労働運動の高揚などを背景に成立したこの民衆概念は、しかし同一の場所で直接接觸する状態にある会衆という制限があつた。マス・メディアの成立がこの空間的制限を取り払い、「大衆」概念が成立する。相互に匿名で社会的地位・階級・職業・学歴など異質な属性をもつ人びとが、各地に散在しながら同一のメディアを媒介に一つの

(3) 本書一八から一九頁にかけて、「そもそもこの問題は、既に階級意識をある程度持つた労働者農民をも大衆化の対象とするのか、それとも、対象をいわゆる「遅れた層」に限定するのかというターゲットの規定と結び付けることができる。さらには、芸術が大衆に「化」けるということが、芸術を大衆に「与える」ことか、それとも大衆自身が芸術を「獲得する」ことか、その主体性の如何によつて方法論も異なつてくるのだ」とある。

(4) 吉本隆明「芸術大衆化論の否定」『吉本隆明全集5』晶文社、二〇一四年一二月、四五〇・四五一頁。

(5) 本書一二五頁に「一方で、貴司と徳永が指摘した『蟹工船』の読めない労働者」は、BとCの峻別が不明瞭であるものの、限りなくDの「政治的イデオロギー」の点でも一般的教養の点でも程度の低い未組織労働者」に近いものであつた。したがつて、二人の大衆像は、ナップ派の議論に欠けていた芸術的教養と政治的意識の差異を感覺的に捉えていたと言えるだろう」とあり、貴司と徳永の大衆像の共通性を指摘している。なお、B、C、Dというのは文戦派の青木壯一郎が分類した読者像で、Aが政治・芸術意識の高い労働者、Bが政治意識はあるが芸術的教養の低い労働者、Cが政治意識は低いが芸術的教養の高い労働者、Dが政治的意識も芸術的教養も低い労働者を指す。

(6) 本書一三三頁で「われわれ作家同盟作家が、乃至は批評家が、

新興芸術派や、新社会派何とかや、(略)高級(?)な換言すれ

ば範囲のせまい文学と取つ組んでゐるうちに、「鬼のゐる間の洗

濯」が最もひろいプロレタリア農民の世界で、「ブルジョア大衆

小説」が、雀躍りして一人占めしてゐるのだ」という徳永直「プロレタリア文学の一方向」(『中央公論』一九三二年三月)の一文が引用されている。

(7) 一三四頁に「芸術的方法についての感想」における藏原理論では、「主題の問題は方法の問題と密接に結びついてゐる」とし、

主題(内容)と方法(形式)を不可分なものとして定義していたが、徳永の主張は、内容は「唯物弁証法的に解釈」しなければならない、だが、その形式が大衆性を有していなければ読者を捉える事ができないという二分法的なものであつた」とある。

(8) 徳永直は「プロレタリア文学の一方向」(『中央公論』一九三二年三月)で、「要は、プロレタリア農民の「本来の興味」「階級的興味」を喚起することにある。その方法は、たとへば「野崎村」における或は「金色夜叉」における、封建町人の人情、ブルジョア的人情に対置するに「プロレタリア的人情」をもつてすることである」「このことは決してラクではない。矛盾したブルジョアイデオロギーの中で「新しいプロレタリア人情」の波の如く生起しつゝある階級的モメントをとらへ来つて、たとへば妻と姑の喧嘩に對して、その男は如何に判断しやうとし、解決したか、スト

けでなく、日常のこまかい「プロレタリアの生活」の波の中でも、んどり打ちつゝある、ブルジョアイデオロギーから発展変化しつゝあるプロレタリア人情にもとづいて書くことである」(三二三五・三三六頁)と主張している。

(9) 例え前掲の「プロレタリア文学の一方向」には「更にまた、吾々の「プロレタリア小説」は芸術小説で、わづかな言葉、或ひは暗示によつてすぐ呑みこめるかぎられた範囲の読者——組織された読者の中にのみとゞまる形式に馴れてゐた」(三三六頁)と言ふ指摘がある。

## ※

本稿は二〇二四年一月二二日、立命館大学洋々館二〇三教室で行われた「和田崇『徳永直の創作と理論——プロレタリア文学における労働者作家の大衆性』書評会」のコメント用原稿を『フェンレス』掲載用に改稿したものである。

## 編集後記

この度、編集長を拝命することになった。

以前から編集委員を務めてはいたものの、それ以外に編集の経験はない。他に適任の方がいらっしゃるのではという思いもあつたが、これまで占領開拓期文化研究会で数々の研究者と出会い、また本誌に拙論を発表させてもらった恩を少しでも返せる機会と感じ、思い切って引き受けることにした。

経験不足の私が発行まで漕ぎ着けられたのは、周囲の方々のおかげである。今日研究者は多忙を極めると思われるが、そうした状況のなかで、論考を投稿してくれださつた方々にお礼申し上げたい。また、他の編集委員の方々にもたいへんお世話になつた。前号の編集過程について多くの相談をしてしまい、迷惑をかけてしまつたが、そのおかげで安心して作業を進めることができた。

本号の内容については、まず演劇に関する特集を企画できてよかつた。人文学において演劇研究は以前から行われてきたが、二〇一〇年頃にリンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』が翻訳されたあたりから、演劇を含む小説以外のジャンルの研究や、諸ジャンルを横断した研究がますます増えてきたように感じる。今回の特集はアダプテーションを意識したものではないが、この度の特集を組んだことで、これまで本誌を手に取らなかつた人々に興味を持つて貰えれば幸いである。

### 自由論文や書評・エッセイで、占領開拓

期文化研究会や会員が関わつた読書会の成果を活字化できたことも、よかつたことである。研究会や読書会に参加した方々はもちろん、参加できなかつた方々もこれで議論に触れる機会ができた。以前に比べ研究会に集いづらくなつてしまつておられた意義を実感して貰えるとありがたい。

ハッチオンに言及したが、アダプテーション以外にも、環境批評やデジタル

第八号編集委員／安藤陽平・坂堅太・佐藤貴之・開信介・藤原崇雅（編集長）・和田崇

ヒューマニティーズなど、人文学研究の理論は新しいものが次々と出てきている。必ずしも新しい理論を用いる必要はないが、次号以降も多くの人々に興味を持つてもらえるよう、他の編集委員の方々と努力して内容を練つていきたい。（藤原）

## 占領開拓期文化研究会会則

### 総則

第一条（会の名称）  
本会は占領開拓期文化研究会と称する。

第二条（会の本部）  
本会の所在地を以下に置く。

〒五七七一〇八一三 大阪府東大阪市新上  
小阪二二八一三 EキヤンパスA館 近畿

大学芸術学部 泉谷瞬研究室内

第三条（会の目的）  
本会は昭和期を中心とした近現代日本とそ

の周辺地域の占領と開拓に關わる芸術・文化

の研究を目的とする。（二〇一九年九月十五

日総会により改正）

第四条（会の事業）  
本会は第三条の目的を達するために次の事

業を行う。

一、研究発表会の開催。

二、機関誌の刊行。

三、その他必要と認められる事業。

第五条（会員の資格）  
本会は第三条の目的に賛同する個人および

団体の会員をもつて構成する。

第六条（会費の納入）  
会員は付則に定める会費を負担するものと

する。

第七条（会員の活動）  
会員は本会の事業に参加し、機関誌の配布

を受ける。

### 役員

第八条（役員）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。  
第九条（役員の任期）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。

第十条（役員の任期）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。

第十一条（役員の選出）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。

第十二条（役員の選出）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。

第十三条（役員の選出）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。

第十四条（役員の選出）  
第四条の各事業を遂行するために次の役員

をおく。

第十五条（会則の変更）  
第一五条（会則の変更）

本会の会計年度は毎年四月一日に始まり、

翌年三月末日に終わる。

第十六条（設立年月日）  
本会の設立年月日を平成二二年六月一日と

する。

第十七条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

会計報告は総会において行う。  
第一四条（会計年度）  
本会の会計年度は毎年四月一日に始まり、

翌年三月末日に終わる。

### 会則の変更

第一五条（会則の変更）  
本会の会計年度は毎年四月一日に始まり、

翌年三月末日に終わる。

第一六条（設立年月日）  
本会の設立年月日を平成二二年六月一日と

する。

第一七条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第一八条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第一九条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十一条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十二条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十三条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十四条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十五条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十六条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十七条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十八条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第二十九条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第三十条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

第三十一条（会計報告）  
会計報告は総会において行う。

## フェンスレス 第8号

2025年3月20日発行

編集人 フェンスレス編集長 藤原崇雅

発行人 占領開拓期文化研究会代表 泉谷瞬

発行所 近畿大学文芸学部 泉谷瞬研究室内

占領開拓期文化研究会

(〒577-0813 大阪府東大阪市新上小阪228-3

EキャンパスA館)

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