

岡本潤の戦中・戦後

——『檻褻の旗』の頃——

村田裕和

一 協力詩

アナキズム詩人萩原恭次郎が、満四十歳にも満たなかった晩年に、いくつかの戦争詩とみられる詩を書いた。このことは、日本のアナキストおよびアナキズム文学のつまずきの「象徴」として記憶されている。

一九二〇年代、そして三〇年代、『赤と黒』、『マヴォ』、『ダムダム』その他、アナキズム系の諸雑誌に詩と詩論を活発に発表し、詩を通して社会矛盾と対峙してきた詩人の最後の急転回であっただけに、それは強い驚きをもって迎えられた。『赤と黒』で恭次郎と知り合い、貧窮時代を互いの家族とともに一つ家に暮らして同年同日生まれの子供までいた岡本潤（一九〇一―七八）は、その衝撃を後年次のように記している。

つねにぼくの念頭からはなれないのは、（中略）日中戦争期

にはいった翌年（一九三八年）、あたかも突然変異のごとく、超国家主義・民族主義を謳歌するような「亜細亜に巨人あり」という詩を雑誌『セルパン』に発表したことである。いきなり後ろから頭をガンと強打されたようなショックだった。

岡本潤「石になつた恭次郎」（一九六八年）

一九三八年の岡本は、友人の内面を襲つたらしい心理変化を、ただありうべからざるものとして驚いたのだつたらうか。それともそこには、あらゆる思想的芸術的「抵抗」を無効化するような決壊の地鳴りが、かすかに聞こえていたのだらうか。

ともかくそれは、一九三四年のナルプ解体以降に試みられていたようなプロレタリア文学の統一戦線といった課題の立て方が、根底から非現実的なものとなり、その土累がもはや取り返しのつかない形で流失していることを暗示するに十分であつた。

本稿が取り上げるのは、恭次郎が彼の故郷前橋で没した後の、この岡本潤についてである。このとき岡本は京都にいた。

大杉栄のアナキズムグループ北風会に参加して以来のアナキストであり、雑誌『赤と黒』(一九二三年)や第一詩集『夜から朝へ』(一九二八年)で尖端的な詩を書いたことで知られる岡本潤は、一九三五年末のアナキスト一斉検挙(無政府共産党事件)に巻き込まれた。三ヶ月の勾留後、不起訴で釈放されると、五歳から十九歳まで暮らしていた京都にもどり、友人のつてでマキノトーキー企画部にもぐりこんで不遇をかこった。恭次郎の死の一九三八年当時は、新興キネマ京都撮影所脚本部に移っていたが、あいかわらずなじめない映画業界の中でチャンバラの脚本などをこなす毎日だったという。

一九三七年に日中戦争がはじまり、映画業界も戦時体制に組み込まれていく。意に沿わない脚本を量産できない岡本の生活は苦しく、「運動」はおろかつかつかつな言動も許されない、そうした中で「亜細亜に巨人あり」だった。しかしそれは、ひとり萩原恭次郎だけの問題ではなく、多くのアナキスト詩人たちがその後たどった蹉跌やよろめきの、始まりのひとつにすぎなかった。決壊は、他の誰でもないみずからの身体の上で起こるのだということ、いつかの時点で岡本潤も痛切に感じとつたはずである。

先の引用文に続けて、岡本は次のように書いている。

これはひとごとでなく、ばく自身にとつても不可避の課題である。それは、書こうとしてまだ書けずにいる多くの自叙伝の統篇のなかで、戦時中の自分にかかわる問題として当然と

りあげねばならぬ重要課題のひとつである。(同前、傍点原文)

おそらくそれは、「重要課題のひとつ」どころではなく、戦後の岡本の〈生〉の課題そのものであった。しかし、結局彼はそのことを最期まで書くことはなかった。

岡本は、未完の自伝『詩人の運命』(一九七四年)の末尾近くでも、萩原恭次郎の転回について紙幅をついやし、そこから自身の「戦時下の問題」(三三三頁)を引き出さねばならぬと書いている。岡本は、「戦時下の問題」への接近と回避をくりかえしつつ、しかしついに書けない(書くすべもない)ことを、「萩原恭次郎」で置き換えて語るしかなかったのである。

ここでの「戦時下の問題」とは、岡本の戦争詩や戦争協力詩の創作と発表のことを指している。そしてここには、戦後における改作の「問題」も加わる。それは敗戦を挟んでの、戦時色の「隠蔽」としか言いようのない変更であった。もっとも顕著な例は、「生きてゐる人柱」である。

日本文学報国会編『詩集 大東亜』(河出書房、一九四四年十月)に掲載されたその詩は、破壊された橋の代わりに兵士が「橋脚」となって部隊の渡河を支えるさまを次のように歌っている。(前半十三行略)

太古の神にもひとしい金剛力をあらはす裸の肩が、

磐石のごとく橋板を支へてゐる。

滔々たる濁流の中、

瞬刻に架設された生きてゐる人柱の橋と、

堂々進撃する部隊と、

これあるかな！

我等国民のはげしい彼岸への意志は。

神話的国生みを連想させる「太古」の「金剛力」。日本があらたな歴史の建設にたずさわっているという高揚感。ここでは、資材不足と輸送の遅滞を精神主義で糊塗せざるをえない日本軍の決定的弱点が、現実を神話化するための迎合的な常套句でねじまげて歌われているのである。

戦後の第五詩集『橋』（一九五五年）にも、同じ「生きている人柱」と題する詩が収録されていた。（全文）

戦争中のニュース映画で見た日本軍の渡河行進がいまもわたしの眼底に灼きついている。ふんどしひとつになった兵隊が水中に立ち、橋板を肩で支え、その上を部隊が通り輜重が通ってゆくのだ。歯を食いしばった天皇の兵士。あらゆる人間性を剥奪された皇軍の勇士。驚くべし、これは生きている人柱だ。

ここでも、「人柱」の同じ光景が短い散文でつづられているの

だが、まるで、本当はこういいたかったのだと言わんばかりの安易な詩である。

最初の『詩集 大東亜』版は、「協力詩」あるいは「戦争詩」そのものであって、後者はこれまた典型的な戦争の非人間性を告発する「反戦詩」の体裁となつている。秋山清は、どちらの詩も「必然さのない作品」であり、「岡本は」それぞれの時期の権力に、一つのものを持って参詣した」と批判したうえで、アナキズム系文学者における戦中戦後の「問題」一般を象徴するもの」だつたと指摘している。

タイトルと詩句の改編によつて戦中から戦後をまたいだ詩もある。一九四五年六月発行『文芸』第七号（五・六月合併号）に載つた「歴史の中の」である。ここでは、前半で廃墟を点描しつつ、「何が私を此処へひきよせるのだ」と自問し、次のようにつづく。

運命とは何？

私は知らぬ。

昨日、今日、明日

進展する激烈な歴史の中の

一瞬。

凝然と立ち、

視てゐると

焦土は忽然と私の視界から消え失せる。

茫茫三千年の豊葦原の中に

私はゐた。

この詩が第四詩集『檻樓の旗』に収められたとき、タイトルは「消える焦土」となっていて、さらに最後の『茫茫三千年の豊葦原』が、『茫茫むげんの大葦原』と改められている。皇国史観に通じる語句が忌まれたのである。

同じ対象を、同じタイトル・まったく異なる体裁で書きわけた「生きてゐる人柱」。同じ対象を、異なるタイトル・数文字の修正で変質させた「歴史の中の／消える焦土」。いずれも、戦争協力の責任を問う観点からいえば、厳しく批判されてしかるべき作品である。

しかし他方では、「抵抗」か「協力」かの二分法による戦争責任批判が、岡本の戦中戦後期の他の多くの詩作品を検討する可能性を閉ざしてきたことも事実である。ほとんどの場合、戦前の『赤と黒』前後の時期の文学史的登場人物として触れられる程度であり、アヴァンギャルドの時代を特徴づけるものとして引かれる以外、その詩が参照され分析されることはまれである。本稿では、秋山清や吉本隆明の戦争責任批判をいったん留保し、詩における主題の内的変化に注目して、「協力詩」を含む戦時下の詩作品がいかにして生み出されたのかを考察し、彼の詩業全体の中でとらえなおす。その上で、戦争責任批判とそれに対する岡本の

「反省」が、どのような言説の枠組みによって成り立っているのかを検討する。

二 墓場から橋へ

岡本潤の戦後最初の詩集は、第四詩集『檻樓の旗』である。眞善美社から一九四七年一月二十五日付で刊行された。

六部構成で、「焦土抄」（六篇）、「後光」（七篇）、「橋梁抄」（十篇）、「右ころ」（十一篇）、「夢の戦場」（九篇）、「檻樓の旗」（六篇）からなっている。これらの中には、第二詩集『罰當りは生きてゐる』（一九三三年）と、第三詩集『夜の機関車』（一九四一年）に収録されていた詩が十四篇含まれている。

また、「橋梁抄」の十篇は、一九四二年に雑誌『文化組織』に発表されたものが中心で、のちに第五詩集『橋』（一九五五年）に再録された。岡本は、戦時下から戦後にかけて「橋」をモチーフとして詩を連作しており、それらが『檻樓の旗』の中の「橋梁抄」、さらに第五詩集『橋』へと収められていったのである。

さらに、初出時期や詩の内容、岡本の『戦中戦後日記』などから判断すると、「焦土抄」は三月十日の東京大空襲以後間もない時期（三月の内）に書かれ、一方、「後光」は敗戦後に書かれていたことがわかる。

つまり、再録された詩を除けば、『檻樓の旗』には大きく二つの傾向があることがわかる。一つは「橋」の連作であり、もう一

つは、「焦土抄」「後光」のような「焼け跡」をテーマにした作品である。以下本稿では、「橋」をテーマとする作品群を「橋梁詩篇」、焦土・焼け跡をテーマにしたものを「焦土詩篇」と呼ぶことにする。

「協力詩」との時間関係でいえば、橋梁詩篇は、「生きてゐる人柱」のような「協力詩」が書かれた時期——一九四三—四四年——に先だつて開始されて戦後までつづき、焦土詩篇は「協力詩」のあとの一九四五年から四六年の作品ということになる。

ところで、岡本が「橋」を歌つたのは橋梁詩篇が最初ではない。

第一詩集「夜から朝へ」（一九二八年）は、アヴァンギャルド風に「都会」を歌つたが、そのタイトルはある種の「架橋」を連想させるし、事実、収録詩「夜から朝へ」には、《今夜から明日への掛橋を／私は一生の長さに数へて踏んでゐる。》という詩句がくりかえされている。

夜から朝へ。引き延ばされ、よどんだ時間。そこでは殺人も、仮装行列も、「俺」の葬式も、絞首刑も行われ、そして執拗に「墓場」が幻視されていた。詩「墓場」では、《何か起りさうな晩だが……と／くろい墓場のつちを踏んで行く》と歌われるが、奇跡は起こらない。「無題」では、《ぼつくり ぼつくり 墓穴が掘られて》いる。「火のついた心臓」では、《起て！ 行け！》、「永劫に流転する墓場の彼方へ！》と叫ばれ、「煤けた梟」でも、《さあ きやうだい！ 行くんだ》、《まつくろな墓場へ遊びに行くん

だよ》と呼びかけられる。

遅延された「墓場」までの時間。それは、自分の死を嘲笑する亡者の時間のようにであり、死者とたむれ語り合う「通夜」の間でもある。そこには、まだ「墓場」には収まりきれない余刺があふれている。

岡本の詩集に具体的に「橋」が頻出し始めるのは、太平洋戦争の開戦一週間前に発行された第三詩集「夜の機関車」（一九四一年）からである。

「吊橋」では、ぐらぐらと揺れる吊り橋から激流に吸い込まれそうな《おれ》が、《何をッ！》と水際を《睨みかえす》。詩人の精神的危機が、「吊橋」に重ねられているのである。だが、「橋」を危機の表象と限定してしまう必要はないだろう。他にも、「橋上」「驟雨」「庭」「窓の顔」「河口」「浚渫船」などにさりげなく「橋」や「橋梁」が捉えられているが、ここではまだ、「橋」そのものを強く意識しているわけではなく、眼界の周辺に忍び込んでいるといった程度である。

「挽歌」と「墓参」でも、風景の一部にはちがいないが、ここではともに萩原恭次郎が追想されており、彼の郷里前橋の「大渡橋」が示されている。この詩集（「夜の機関車」）が、恭次郎ばかりでなく、上村実、ゴロニイ、小熊秀雄といった固有名への追悼詩を含んでいて、「死んでいった友だち」にと献辞にあることと、「橋」の頻繁な出現が軌を一にしていることには注意しておきたい。

戦後の詩集『橋』では、《長い川堤／風にさわぐ／あの吹きさらしの長い橋を通過してゆくのは／ふしぎに霊柩車ばかりである》
 「吹きさらしの橋」とも歌われることになる。「橋」は、「死」「葬送」「弔い」といったイメージをくりかえし呼び寄せていくことになるのである。

もちろん「橋」の詩のすべてが、「死」のイメージばかりではなく、死者を弔うからといって、「橋」が此岸から彼岸への、一つの価値体系から別のそれへの連絡をただ素直に請け負う場所とは限らない。

『夜の機関車』の中の「窓の顔」では、《夢をなくした僕の顔は／鉄橋をわたり／トンネルの壁を這ひ／くろい曠野をさまよひ》と歌われている。夜行列車に収容されて送り出されたものは詩人自身であるか、詩の言葉であるか。いずれにせよ、夜汽車の窓に映っている薄っぺらではやけた顔は、まだ墓穴を持たず、戻ることともままならない曠野をさまようしかない。

しかし他方、この詩集の献辞のつづきには、「生きている好敵手たちに」という挑発的な言葉が刻まれていて、あたりを圍繞している重苦しい闇に対して《なかなかお腹の虫のおさまらん》（『夜の機関車』）ところをさまざまな比喩を駆使して歌ってもいるのである。ただそれらが、第二詩集で「ゴロツキ」や、「マラテスタ」、「土王」、「タイプをたたく娘達」を直接に、力強く歌いあげた詩からみれば、きわめて狭く閉ざされた空間のなかで発せられていることはあきらかである。

三 橋梁詩篇・焦土詩篇

岡本が「橋」をモチーフとする連作詩を発表するのは、この後、一九四二年の夏からである。「墓場」の歌い手は、「橋」の歌い手に変貌する。

その連作は、花田清輝・中野秀人・岡本潤の三名が中心となって発行された『文化組織』の一九四二年七月・十月号に、全四回（『古橋三題』、『橋梁詩集（二）』（四））にわたって掲載されている。そこでの「橋」は、しかし、必ずしも陰鬱な背景をもって死者を喚起してくるわけではない。

むしろ、花田清輝の言うように、人は（そして社会も）、死の間際に、「まったく新しい心の状態に陥る」（『錯乱の論理』）のであり、「橋梁抄」のエビグラフの「橋は人類の抑制しがたき心を示す記念碑である」（スタインマン）という言葉が語っているとおり、岡本は、「橋」を前景化することによって、戦時下におけるあらたな詩の可能性と積極性を発見したもののようである。ここでは、歴史のさまざまな段階における「橋」と人間社会との構造的な関係を、詩によって再現することが試みられた。

『文化組織』に掲載され、のち『檻樓の旗』の「橋梁抄」に収められた「古城橋」には、《これはもう道の延長ではない／蔽めしく立ち塞がった封建の防塁だ》とあり、「ためいきばし」には『専制と陰謀と叛逆と／くらしいローマンスの象徴』とある。

また、「橋梁僧団」は、法外な橋銭を取る狡猾な僧団についての解説的散文詩である。

こうした詩作品に中世の封建的・宗教的権力の暴力性を露呈させようとする意識が強く働いていることはあきらかだ。これらの橋梁詩は、眼前の現実と日常生活——自己、民衆、運動、都市などこれまで岡本が焦点を合わせてきた題材——を、従来の詩言語によつてはほとんど表現しえなくなった客観的情勢のもとで成立したものであり、『夜の機関車』の手法をさらに発展させて、アレゴリーによつて天皇制ファシズムおよび近代文明の断面を捉えようとしたものと理解できる。ただしそれは、「大東亜共栄圏」という巨大な蟹気楼の中で、幻灯機を用いるに等しい道化じみた積極性でもある。その幻影に自家中毒すれば、両者の境界は瞬時に消え失せるだろう。

「橋梁詩集（四）」の中の「歴史」では、《——歴史とは橋を架けることだ／映画「マレー戦記」で我が工兵の架橋作業を見ながら、ふとそんな言葉が浮んだ》と歌われている。ここにはいかなる皮肉や風刺も見られない。そのことはまだしも、詩人の想像力が映画の映像イメージに完全に侵犯されている点は致命的である。

また同じ「橋梁詩集（四）」中の「証明」では、《橋の壊れたあとには／きつと前より立派な橋ができる／きつと前より強くて美しいやつが／——文化の破壊恐るゝに足らず！》と歌われている。「橋」の崩壊を「文化の破壊」とわざわざ説明する拙劣さも

さることながら、「橋」「文化」というどこまでも此岸的な対応関係に「橋」を押し込めようとした結果、「橋」に文明の暴力性を象徴させていた「古城橋」などと比べてもいかにも見劣りする。

同時にこれには改編問題も加わる。『襤褸の旗』への収録にあたっては、タイトルを「Reconstruction」と改題した上で、最終行の決然主義的強弁が《「ここから！」という戦後のかけ声に置き換えられているのである（第五詩集「橋」には収録されなかった）。

しかし、こうした記号性の喪失が、すべての詩で同じ速度で行したわけではない。『文化組織』に「橋」の詩を連載した後の作品「早春挽歌」（『文化組織』一九四三年四月）では、友人の《彼》が死んで、《僕》は《橋のたもと》でバスを降りると火葬場へと向かう。《彼》は、《一年以上病床にあり／すでに不治の宣告を受けて》おり、《断続する肉体の苦痛と／精神の反転に悩んでいた》が、《つひに苦痛の終る時が来た》のである。《彼》とは、何であろうか。それは、『不治の宣告』をすでに受けていたアナキズムか、詩人の矜持か、あるいは「痛覚」そのものか。——この詩は、擬人法によつて戦時下の崩壊感覚を歌ったすぐれた一篇となっている。

これにつづく、同年六月号の『文化組織』に掲載の「桜花断唱」では、無数の橋が渡されていたはずの掘割で、《長堤に桜は満開だが、／花を見る人なし》と、「無人」が焦点化されている。

そばで《橋番のおやぢが大きな欠呻》をするが、これは「無人」を強調するための換喩的技法とみるべきだろう。

岡本の詩世界——少なくともその公表されたもの——からは、現実の人々がしだいに姿を消し、生活の気配が消えていた。それは「橋」では徹底した表現の形になり、その上で、現実の閉塞を打破するためのあらたな「歴史」への架橋に参加するという彼岸的イメージが躊躇なく受け入れられたのである。

二ヶ月後の詩では《あらゆる卑小なものが圧倒され、／けちくさい人間感情の蹂躪される快感》（「戦車行」）となり、同年十月には、《われら民族の血と運命を賭ける／海の闊ひは陸の闊ひにつづく》という「協力詩」——「世界地図を見つめてみると」〔「辻詩集」収録〕が出現する。冒頭に引用した「生きてゐる人柱」〔「詩集 大東亜」一九四四年十月〕はこのあとにつづく。

「協力詩」は、このとき突然に噴出したかのように見えながら、「墓場」への時間——死者あるいは死につつあるものと戯れ合う「追悼」「葬送」の時間——を「橋」という空間によって置き換えたときに、すでにそれは始まっていた。残されていた最後の詩言語は、生死を超越して「歴史」を作り上げるといふ人柱の「自己犠牲」の甘美なイメージによって纂奪されたのである。

*

一九四四年になると、企業整備による雑誌の統廃合が進められ、さらに一九四五年に入って本格的な本土空襲が始まると、わずかに生き残っていた雑誌も休刊や大幅な発行遅延を余儀なくさ

れた。岡本は『新潮』に「鋼鉄の虹」などを送っているが、同誌は三月号を最後に休刊してしまった。別の雑誌では、依頼はがきが締め切り後に届くこともあった。

そうした空襲下の状況の中で、岡本は、創作意欲の昂まりをみせていた。「襤褸の旗」の「焦土抄」に収録されている詩——「鳩」「塔」「鋼鉄の虹」「消える焦土」「早春」「廢墟」——は、この時期の作品である。並行して「橋」の詩もいくつかつくられていたようである。

時代は下って、一九六九年六月に刊行された『日本反戦詩集』には、「反戦詩」として岡本の詩が二篇入っているが、それは焦土詩篇の中の「鳩」と「鋼鉄の虹」であった。

同書の「例言」には、「日本の反戦詩を集大成した」とあり、しかし、「せまい意味での「反戦詩」に限定しない」とあるから、何ら反戦的でない「鳩」「鋼鉄の虹」の二篇は、最終的に広い意味での反戦——「厭戦、戦争批判、平和への訴えなど」——に適合すると判断されたのであろう。

「鳩」の場合、《早春の風、キナクさく寒し》という末尾の独語調が多少厭戦的ではあるし、廢墟の中に焼け残った鉄橋のたくましさや《わが夢／わが彼岸への意志／力と優美と／青春の象徴と科学の設計》と歌った「鋼鉄の虹」には、文化再建への希求が読み取れなくもない。

しかし、「彼岸への意志」というニーチェ的な言葉は、あの「生きてゐる人柱」にも使われていたものであって、創作時の本

上決戦間近の状況下では時局に寄り添うものと受け取られても仕方ない。

岡本は戦時下に書いた「鳩」「鋼鉄の虹」において、日本の支配層への憎悪をかいま見せることも、焼け跡に生きる人々の姿をありのままに描写することもできなかった。それは協力詩でも抵抗詩でもなく、かすかな「厭戦」の空気が——したがって「戦後」においては詩人の内部的「抵抗」の所在証明といえなくもないもの——がただよう程度である。そこにあるのは、運命的な崩壊の流れの中に立ちつくす「私」であって、焦土の中で生きる民衆でも、大混雑の電車にもまれて空襲下を命がけて通勤する岡本自身の姿でもない。

「焦土抄」の「塔」と「歴史の中の／消える焦土」もまた「無人」であることにかわりない。「塔」は、焼け残った上野寛永寺の五重塔を遠望する光景であり、「歴史の中の／消える焦土」は、焼け跡に立つ「私」から風景が失われ葦原に変貌する詩である（前述）。

一九四七年の『襤褸の旗』の読者は、当然、「戦後」の文脈の中で、人間の愚かな争いをよそにエサをついばむ鳩や、業火を耐え抜いて屹立する「塔」や「橋」の姿に、〈文化〉あるいは〈人間〉の回復を読み取るよううながされただろう。しかし、いかなる回復の予兆もあり得ない一九四五年の春においてはどうかだったか。

岡本は三月二十一日の『戦中戦後日記』に「硫黄島総突撃とい

ふ報道があつたと聞く」と書き付けているが、この頃は、岡本の生活圏が刻々と焦土化していた時期である。彼はこのとき日々の日常生活も、映画の仕事も、廢墟の民衆の姿も歌わなかった。というよりも、それらを詩の対象としてとらえる言葉をすでに持ち合わせていなかったのである。彼の前に広がる世界はすでに焼き払われていたのであって、空襲・焦土はむしろそれに形を与えたに過ぎなかった。もし、「戦後」の読者が、そこに何かの兆しを読み取りえたとすれば、それは「私」と「世界」を架橋するもの、かろうじて焼け残されていた残滓である。

焼け残されたそれは外延を欠いたむき出しの〈存在〉として立ちつくしている。現実には、ふたたび歴史の彼岸をめざすなどといった状態ではないが、だからこそそれはある方向から見れば輝いてみえもする。つまりその姿は、悲劇的であると同時にこの上なく滑稽であり、また力強くもあるが、焼け跡の壁に書かれた「絶対必勝」の標語と同じく虚しい。それとは、言葉を奪われ、今また現実の焼け跡に立たされた岡本の詩である。詩そのものを「焼け残し」「死の余りもの」として示すこと。そのあまりに凡庸なる詩は、改作・改編とは違うやり方で、戦中と戦後をまたいでいるのである。

四 恥

戦時下の岡本は、一九四二年に企業統制によって設立された大

日本映画製作株式会社「大映」の東京第二撮影所（多摩川撮影所）に勤めていた。彼は空襲下の一九四五年春から夏にかけて、そして敗戦の日にも電車通勤をつづけ、一九五〇年九月にレッド・パージで餓首されるまでの八年間、一貫して大映社員でありつづけた。

秋山清は「孤立の悲しみについて 戦時と戦後への回想」（『コスモス』一九五〇年二月）のなかで、「協力詩」と「仕事」「生活」との関係について言及している。要約整理しつつ引用すると、「岡本は」仕事そのものが徴用されているような映画会社に在るものとして又多少知られた社会主義的詩人として、沈黙すら許されない事情」があつて、また同時に、「働かねば食えなかつた」事情もあつた。もし、「疎開生活が可能だつたら壺井も岡本も小野も恥つさらしのを書かなかつたであろう、どのように彼らの魂が苦しんだかは想像出来る」。しかし、いかに個人的事情があつたとしても、「われわれの敗北を一層国民の前に印象づけ」たことは事実であり、「日本の文化の敗北を一層鮮明にした」という責任は今も消えないのである。つまり、個人的事情と社会的責任は別だという極めてまっとうな批判である。

ところが、岡本潤が戦中に味わつた「魂」の苦悩は、秋山の指摘とは少しずれた所にあつたようである。『戦中戦後日記』の一九四五年五月二十三日の項には次のように記されている。

『満洲詩人』第二十三輯、文報（日本文学報国会）から

「特攻隊顕彰の歌」を献納せよといつてくる。さういふ歌は書けない。（中略）映画の仕事は念頭から払拭したいと思ひながら、ともすれば本を読んでいる途中でちらつき、純粹な思考をさまたげる。それとまた絶えまない空腹感だ。（中略）何にしても昨今、腹ばかりへらしてゐる。そしてだん／＼物を考へる力が失せてゆくやうで情けない。創作慾もおこらない。闘争心をふるひたてなければダメになる一方だ。

ここで『満洲詩人』の依頼をはっきり断ろうとしているのは、岡本の中には、「さういふ歌」とさうでない歌との区別が存在しているからだ。だからといって、それは彼が「協力詩」と今日我々が呼ぶ詩を書いてしまったことを悔いていた証明にはならない。「特攻」の歌を書けないという詩人は、半年前にはさかんに、『東洋の東洋／亜細亜の亜細亜を取戻すため／われらの同胞は多量の鮮血を流し、／われらも決然、日常茶飯を戦の場とする。』（在りし日の中国の詩人達に）と歌っていた。これがそのまま「特攻隊顕彰の歌」の一節であつてもさほど不思議ではない。

他方、右の引用では、「映画の仕事」に邪魔され、さらに慢性的な空腹で思考力・創作欲が減退していることが嘆かれている。この記述から明らかなのは、対象に対する線引きはあつても、この現実の中で詩を書きうること、詩が存在しうることへの懷疑はないということである。空襲下、岡本の「魂」はより積極的な、切実な、現実把握と表現を旨指して苦悩していた。

此頃詩が書けないのは現象に負けてゐるやうで情ない。杜甫があゝの戦禍と窮迫の中で切実な詩をたくさん書きのこしてゐるのから考へて、不甲斐なく思ふ。詩はぜひ書かねばと思ふ。自然発生を待つなどといふのは通辞だ。意志的に抵抗面を強めて書かねばと思ふ。どうも現象に押されてふやけてゐるやうだ。しつかりネヂを巻かねばならぬ。詩への意欲も失せるやうでは生きてゐる甲斐もないと思ふ。自分に抵抗力のあることの証明は作詩以外にはない。形而下の欲望にばかりとらはれてゐることに恥あれた。

〔戦中戦後日記〕一九四五年七月二十六日

ここでの「抵抗」は、戦争が日常となり、感覚が鈍磨している現状に対する意識の覚醒という意味であろう。「迎合」「協力」、あるいは「闘争」「抵抗」の線引きは、「戦後」的な視点からは容易に理解できないところに置かれていて、右の「日記」にあるような「抵抗」の心理が存在したことは、戦後の回想からは払拭されてしまつてゐる。

たとえば一九六九年の岡本の感想「雑談一束」(『未来』一九六九年一月)では、「太平洋戦争へとつづく天皇制ファシズムの強圧下に、ほくが挫折感や屈辱感をもつて、どのようにみつもななく、よろめきながら生きてきたか——その日その日を過ごすために、仮面をかぶつたり、当面を糊塗したり、ステパチになつたり、ときにはずうずうしく構えたりして、(中略)弁明でもなく、

ザンゲでもなく、居直りでもなく、一個の客体としてあつかうことがもしできれば、かつて吉本隆明や武井昭夫らが提起した「文学者の戦争責任」の問題にも、ある程度はこたえることになるだろう」と書かれていて、ひたすらに謙虚に構える姿を見せている。

「天皇制ファシズム」に屈服したことの「挫折」と「屈辱」の告白。これを疑うものではないが、しかし、ここにあるのは敗者が装う潔さにも似ているし、自己客体化などともできないおのれの運命をどこか突き放してしまつてゐるようにも見える。事実——冒頭でも触れたように——彼は戦時下のよろめき・挫折を書く機会をたびたび持ちながら、それをなしえなかつた。

一九五五年に、吉本隆明は岡本に対し、「自己の内部の世界を現実とぶつけ、検討し、理論化してゆく過程」を見せろと迫つてゐた。その批判は、辛辣だった。吉本によれば、岡本は「反封建的」な詩人で、彼の「戦争期におけるアナキズム的な立場」は、「その骨格をかえずに、ただちにファシズム理論へ移行できる」(六三三頁)特徴を持つてゐるといふ。それは、岡本が最初から反封建的擬ファシストだったと言つてゐるにすぎないのだが、岡本は真摯に応ずべきものと受け取つてゐたわけである。

その翌年一九五六年に、吉本・岡本に花田清輝を加えた三者の座談会が行われている。そこで花田は、作品には「歴史的な条件」(六四頁)があつて、作者は「堂々と自己弁護してもいい」と言つたが、岡本は、「作品自体が自立している」ことを理由に

「白」弁護」を拒否している。

吉本らの戦争責任批判にたいして、弁明・懺悔・居直りをせずに応答する義務があると認識している岡本は、しかし、まさにその誠実さあるいは潔さゆえに、自己の戦時下の記憶を「戦後」的戦争責任批判の言説によって上塗りしてしまったのではないだろうか。

さらにさかのぼって、一九四七年——岡本の共産党入党前後——に開かれた座談会「近代詩を語る会」(『コスモス』一九四七年五月)において、秋山清は、「一番あれを恥しがつているのは壺井と岡本だと思う。たつた一つか二つのことだが」と発言して協力詩の責任問題に言及した。しかしこのときの岡本は、「恥しがつてはいないよ」と答えを返している。すると、秋山は即座に、「うそをいうな。恥しがつてあないつたつてあれは、やはり失敗だと思う」と断言していたのである。

岡本の答弁には強がりもあつたかもしれない。とはいえ、ファシズムに「屈服」したものとして自己を語るその語りは、協力詩を「恥」としないことを「うそ」だとする言説よりもあとから立ち上がってくることに注意したい。戦争責任批判は起源を作りだし、「屈服」、「恥」、「屈辱」、「弁明」、「自己批判」といった記憶の歴史化を引きおこしたのである。

秋山や吉本の批判は倫理的に真つ当であり、岡本はその非を受け入れるしかないようだ。しかし、ファシズムへの「協力」そのものは、「挫折」や「屈辱」をはらむなくずしであつたにせよ、

それは「恥」や「恥ずかしさ」とすぐさま結びつくものではなかつた。その後も、詩に対する率直・素朴な信頼(詩人は詩を書けなければ死んでも同然だ)、現実との積極的な交渉(現象に押されてはいけない、闘うのだ)といった従来の文学・芸術でほとんど自明のものとされてきた価値は保持されていたのである。「協力詩」は詩人のまさにそうした矜持や自負に根をくいこませ、利用したのである。

五 永遠の戦後

戦時下に現れた岡本潤の詩の二つの傾向——焦土詩篇と橋梁詩篇——は、ともに詩人が、それまで書くべき／歌うべき対象としてきたものを喪失したなかで制作された。岡本は、閉ざされていく現実を、遅延された「死」への時間として直接的に歌う代わりに、アナロジーとしての「橋」を歌つたのである。しかし、その「橋」こそが陥穽であつた。民衆の前に立つ詩人としての積極性にこだわらずにすぎたためか、あるいは過酷さをまず日常生活のなかで俠気をおおられたためか、岡本は、『マレー戦記』の映像を足がかりに架橋——歴史建設という安易な連想を得て、決然主義の側へ一歩を踏み出してしまふ(『歴史』)。

実は、「生きてゐる人柱」の出来事もまた、戦後改作版に言及されているように、当時ニュース映画によって流布宣伝されていた。映画に関係していた岡本は、皮肉にも、それらの映像イメー

ジによって、「協力詩」への跳躍を重ねたのである。

一方、焦土詩篇は、空襲によって生じた「焦土」を歌うことで、すでに消失（焼失）していた詩人の内面にリアリティを与えるものとなった。政治や思想運動はもとより、日常生活を送る人々の姿を歌うにも至らなかつたのは、だから当然であるが、詩人の内的崩壊のなかでむき出しにされたものを見定めようとするかすかな兆しをわれわれは受け取らねばならない。

「協力詩」はこれら、橋梁詩篇の始まり（一九四二年夏）と、焦土詩篇の始まり（一九四五年春）の間で書かれた。このように見てくると、岡本が、「生きてゐる人柱」という題材を、最初『詩集 大東亜』（一九四四年十月）に協力詩の形で書き、次に大幅に改編して『橋』に収めたことが、秋山清の言うように、「詩人自身にとつてはどつちでも良」いような「必然さのない作品」であつたとは単純には言い切れない。

「生きてゐる」兵士たちによつて架け渡された「橋」は、「墓場」への歌にかえて「橋」を歌い始めていた詩人にとつては、まさにその「橋」によつて（死）を超越するというコペルニクスの転回を与えるものであつた。岡本の「詩」は、この「協力詩」を作ることによつて内部から徹底的に破壊された。

岡本がこの詩の改作に取り組んだのも、そこに表現すべき何かが存在している（していた）ことを彼が感知していたからである。それは、第一に、なぜかくも「人柱」に触発されるのかを探求すること。第二に、なぜこれを書き改める必要があるかを説明

することによつてあきらかにしつくされねばならなかつた。しかし、《人間性を剥奪された皇軍の勇士》というありきたりの「戦後」的告発調の言葉は、表現の可能性をさらに塗り込めてしまつたのである。

もう一つの問題は、民衆の戦争被害を告発することが、詩人もまた、終始戦争の被害者であつたという自己被害者化に結びつくことである。告発書の裏側にそつと添えられたみずからの被害届け。この自己被害者化こそ、「戦後」の戦争責任批判が、倫理的な問いかけの外側で行為遂行的に求めたものだった。戦争の歌い手となつたことへの反省はただちに被害者化とは呼べない。しかし、「屈辱」や「恥」として想起されねばならない「協力詩」批判の言説は、踊つた者よりも「踊らせた者」を告発し、踊つた者を「踊らされた者」として被害者化するように機能する。

岡本は、いかなる理由であれ、「協力詩」を書いた。それによつて被害者を名乗つたこともない。しかし、協力詩を書いた後ろめたさや屈辱と、あるいはそこに同居していたかもしれない達成感や高揚感と。そうした矛盾しあう感情のひだや積極性は封印された。出来事の歴史的重層性を均質化すること。「生きてゐる人柱」の改変がいかに拙劣であろうとも、その書き換えをあえてするよう促していた力もまた、戦争責任批判という「戦後」的言説である。

それは、批判される者にも、批判する者にも働いており、個人の意志に起源を求めることは不可能である。H・ハルトゥーニア

ンは、「自己被害者化」は、日本を破壊に導いた戦前国家と、原爆を落としたアメリカと、この二つの加害者による被害者としての立場に身を置き、アジアでの破壊的行為の責任を逃れ、「永遠の戦後」を生きようとする欲望によって支えられた言説であると¹⁹している。

その意図がそうした責任回避にはなかったにせよ、彼らの被害の告発や戦争責任批判（とその受容）の議論は、言説の網の目の中では、日米がアジアでの野蛮な行為からとも目を背けようとする欲望に結果的に合致してしまっている。その最たる例のひとつは、前掲の『日本反戦詩集』（一九六九年）である。

実はこの詩集の編集者は、秋山清と岡本潤自身（もう一名は伊藤信吉）であったが、ここにあるのは、ほとんどが戦争の被害者として書かれた詩か、加害者（兵士）にされたことの告発を通して日本人が戦争被害者であることを訴える構造をもつ詩である。そこからは、アジアの民衆が日本にさし向けていたであろう恐怖と憎悪の視線がたくみに見えなくされている。一枚だけ収められた口絵写真が、ベトナム戦争での現地女性たちの恐怖と絶望に²⁰おののく姿であることは象徴的である。なぜそれが第二次世界大戦の時のものでないのか、彼女たちの視線の先には何が見えているのか。この詩集の編者たちは、加害と被害を同時に背負わねばならないはずの記憶を分断し、告発の言説によってアジアの被害者としての日本人の姿を歴史化したのである。

戦争協力を「恥」として批判し、日本の民衆を戦争の被害者と

して歌うことが、戦中の記憶や協力詩のひだを思い出さないことを許容し、それらの記憶が急速にかき消されていくことに貢献してしまう。そして、自己被害者化が、今なおつづく「われわれ」のなかの心密かな欲望——なし崩し的に「永遠の戦後」を生きたること——を支え、戦争責任批判を介して、その欲望の隠蔽に²¹いざさかでも益してしまうとすれば、「協力詩」は今なおその使命を果たしつづけているといわねばならない。

注

(1) 思想の科学研究会編『共同研究転回』（平凡社、一九六〇年）における秋山清担当の論考「第一節アナキスト」参照。

(2) 萩原恭次郎全詩集別冊『萩原恭次郎の世界』（思潮社、一九六八年）。

(3) 萩原恭次郎自身、一九三五年十月に『コスモス』という人民戦線的詩雑誌を計画し、創刊号を刊行している。

(4) 岡本潤『詩人の運命』（立風書房、一九七四年）三〇八頁。

(5) 本稿では、日本文学報国会や、企業整備によって誕生した詩雑誌『日本詩』『詩研究』に発表された詩を「協力詩」の第一の範疇とする。『岡本潤全詩集』（本郷出版社、一九七八年）によって判明する限りを年次順に示すと、「世界地図を見つめてゐると」（日本文学報国会編『辻詩

集』一九四三年十月)、「登高四章」(『詩研究』一九四四年六月)、「燃える水」(『日本詩』同年十月)、「生きてゐる人柱」(日本文学報国会編『詩集 大東亜』(同年十月)、「在りし日の中国の詩人達に」(『詩研究』同年十一月)の五篇。岡本の場合、その他の雑誌に発表された詩と比べると、より意識的に国策に迎合した詩句を選んでいることがわかる。それ以外の媒体の戦争肯定詩・迎合詩は「協力詩」の第二の範疇となる。

(6) 以下断りない限り、詩の引用は初出による。

(7) 『秋山清著作集II アナキズム文学史』(ばる出版、二〇〇六年) 四一四―八頁。

(8) ただし岡本の日記『時代の底から 岡本潤戦中戦後日記』(寺島珠雄編、風媒社、一九八三年、二二六頁)によればこの雑誌が岡本の手元に届いたのは同年八月三十日。以下『戦中戦後日記』と記す。日記の範囲は、一九四四年三月―六月、一九四五年一月―十二月、一九四六年三月―四月。

(9) 『コレクション・モダン都市文化第59巻 アナーキズム』(ゆまに書房、二〇一〇年) 所収復刻版を参照した。

(10) 初出の『夜汽車―現代詩人集』(一九四〇年十月)を改題・改訂。ここでは、『夢をうしなひ、夢をもとめ／くろい曠野をさまよひ／鉄橋をとびこえ／トンネルの壁を這ひ／むかふの山で吐息をついてゐる』となっている。

(11) 『花田清輝全集』第二巻(講談社、一九七七年) 一六頁。

(12) 『文化組織』一九四二年八月。この号のみ初出未見。『檻樓の旗』五二頁。

(13) 『蠅人形』一九四三年八月。

(14) 福島鑄郎によれば、一九四一年には三万台だった雑誌タイトルの数は、一九四四年には六、五一七に激減していた。『戦後雑誌発掘』(日本エディタースクール出版部、一九七二年) 一一頁。

(15) 『詩研究』一九四四年十一月。

(16) 『文学者の戦争責任』(淡路書房、一九五六年九月) 六七頁。「前世代の詩人たち―壺井・岡本の評価について」の章。なお初出は『詩学』一九五五年十一月。

(17) 座談会「芸術運動の今日的課題」(『現代詩』一九五六年八月)。吉本・花田論争のきっかけとなった。

(18) 前掲『秋山清著作集II』四一六頁も参照。

(19) ハリー・ハルトゥーニアン「戸坂潤の処刑とその他の物語」、『歴史と記憶の抗争』(みすず書房、二〇一〇年) 所収。K・M・エンドウ訳、九六―七頁。

(むらた・ひろかず 本学助教)