

約束もなく廻つてゐる！
腹の中はいつばいに無役な工場が立つて
煙突の煙りはあらゆる内臓をまつくろにしてゐる！
やがて男は——陸上に疲れて
海へ投ずるだらう！
骨が貝殻のやうになつて上つても
屋根裏で何んの職業もなく起居してゐた男とは
誰か石灰質の骨から記憶を知るものがあらう！
晴々しい空気を吸つてゐる想念を
通過する
通過する
一瞬の爆發の酔ひ

詩《通過する一瞬時の酔ひ》は、『死刑宣告』収録詩である。ここでは比較的静穏な「死」のイメージが扱われている。しかしそれも、体の奥深くまで機械に浸食されながら、もはや就くべき職業をもたないというアイロニカルな身体を抱えた男が、最後に求めた夢の断片のようなものでしかない。『死刑宣告』の多くの詩には、こうした若い男の無力な想念がうたわれている。

詩集に登場する男たちは、工場を呪い、爆弾を仕掛け、身体の毀損を幻視し、意味不明の言葉を叫ぶ。饒舌で、露悪的で、嗜虐的。男の叫声と街の騒音は溶け合い、夜の独白はいつしかいびつな世界への敷居を踏みこえている。詩集全体には、一貫した物語も、詩人の理性的意思も読み取れない。あらゆる詩句は、イメージの断片、意味の断片へと破碎されている。それらは、手当たり次第に周りの物をつかんで壁に投げつけた痕跡のようでもある。西洋世界との同時代性を獲得しはじめた日本が、その負の側面をも加速度的に強化させつつあった時代の尖端的表現が『死刑宣告』であったと、ひとまずはいうことができるだろう。

また『死刑宣告』の尖端性は、詩の言葉だけで成り立っているわけではなかった。視覚的に工夫された文字組みは断片的で多義的な詩言語のイメージを増幅させているし、そこに、岡田龍夫らによるリノカットや、雑誌『マヴォ』から流入してきたいくつもの写真図版などが加わることで、詩集は、既存の芸術ジャンルを越えた表現の可能性を追求したものとなっている。和田博文が述べるように、『死刑宣告』の強烈なタイポグラフィ⁴⁾の完成は、平戸廉吉や『マヴォ』といった、先行する前衛芸術との「交通」の末に、そこでの試行錯誤を「より過激に戦略化」したものであった⁵⁾。また、滝沢恭司は、『死刑宣告』に掲載されたリノカットについて、「毒々しさ、俗悪、急調子、下劣、淫猥、醜悪、グロテスクなどの特徴」をもつ「典型的なネオ・ダダイズム作品」であったと述べている⁶⁾。テキストも、リノカットも、ともに、毒々しく、下劣で、グロテスクな要素にあふれていた。

ふつう、「カット」という言葉からは、テキストの読解に寄り添うような「挿絵」が連想される。しかし、『死刑宣告』の文字組みやリノカット、装釘といった視覚的・非言語的要素が、テキスト（詩言語）に対して説明的関係にあったとみなすことはできない。ここでは、言語と非言語、詩と図像（カット）は、相互に干渉しあうような、流動的で不安定な関係にある。本稿では、

あの奇怪なタイポグラフィやリノカットは、ときには言語を従属させたり、それを徴発したりするもの、言語に対してけして従順ではなく、叛逆をくわだてるようなふるまいにさえ及ぶものとして認識するところから考察を出発したい。

詩集『死刑宣告』が、1910年代から1920年代の前衛的・実験的芸術の潮流のなかから生まれたことは間違いない。だとすれば、それはカウンタブルな個人が作り上げた成果というばかりでなく、大衆的・集合的な人間の体験、あるいはその無意識の発現として詩集を読んでもできるだろう。社会的文化的環境における矛盾が深まり、亀裂が広がった時、それが形を変えてみずからを表現したひとつの結果ないし効果が、このような実験的な詩集の出現だと考えるなら、そうしたなかで、詩言語だけをとりあげて——「詩人」の（生産-所有する）テキストとして——説明を試みる行為は、一面的にすぎるといわざるをえない。むしろ紙面に割り込んだ記号活字やリノカットは、文字言語だけが「意味するもの」ではないと主張し、文字言語による伝達行為の優位性・正統性に疑問を投げかけていたのではなかっただろうか。

本稿は、詩集の紙面にあらわれた活字やカットの視覚的効果を、1910年代から1920年代の活字活版印刷文化における葛藤の歴史——特に出版物に対する検閲削除の例——から読み直す試みである。

2. バラック街の光景

『死刑宣告』所収の詩《首のない男》という詩は、馘首（摺首）された直後らしい男の意識と、そこに映しだされた外部世界をうたっている（図2）。冒頭と中ほどの黒丸は工場の煙突、あるいはそこから噴き上がる黒煙を表現しているように見える。改行や段下げの工夫、明朝体とゴシック体の混在、活字サイズの使い分けなどに視覚的効果が期待されていることは明らかだ。

ここでは、直観的瞬間的にあてがわれたまま投げ出されたかのような不完全で不明瞭な風景描写の言葉が、男の混乱した意識の流れを強調している。それは、シュルレアリスムの自動筆記にも似て、「言語化」の過程そのものを生々しく露呈しているともいえるだろう。しかしそのことが、かえって限りない言語の多様性へと昇華されていくシュルレアリスムとは異なり、《首のない男》では、最初から、記号活字や、組版技術によるタイポグラフィカルな効果が計算に入れている。言語の限界は、非言語的記号によって容赦なく埋め立てられていく。文字言語の限界性が、この「俺」の主体を条件づけているのである。この「俺」とは、「意味するもの」としての限界点に立たされた文字（活字）言語そのものであるということもできるだろう⁷⁾。

別の詩《ラスコーリニコフ》では、丸印の記号活字や、直線、曲線などがさらに過剰にいり乱れている（図3・図4）。ドストエフスキーの『罪と罰』では、ラスコーリニコフがゆがんだ自

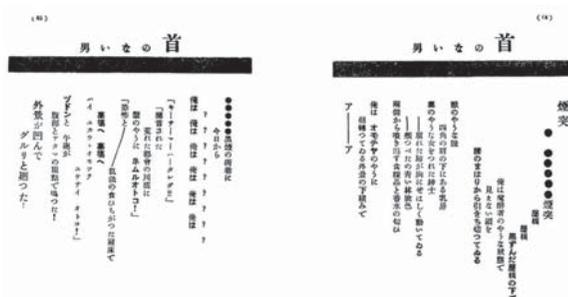


図2 萩原恭次郎《首のない男》(1925)

己正当化の論理にのっって斧で金貸しの老婆を惨殺したが、この詩では、「群集」や「争議団の職工」がまわりをとりかこみ、そばを列車が走り抜けるような場所で、斧がふるわれているのがわかる。それは、ストライキの混乱の中での不測の事態を想起させる。

最後の行や、ページの下段に並べられた「●」は、ここでは、現場を取り囲む群集の頭のようにも見え、詩中の記号活字の「●」と照応して、さまざまな想像を読み手にうながす。記号やカットは、詩に読まれている情景と一対一に対応して、ひとつの明確なストーリーを作り上げているわけではないが、グロテスクで暴力的な都市の暗部、人間の精神の闇を、非常に多義的かつ暗示的に表現しているといえるだろう。

文字（活字）言語の限界を宣告したとしても、記号活字やカットは、紙面を占拠して、それ自身で言語的なメッセージを発することはできない。その

結果、両者は相互依存的な関係を構築しているようにみえる。『死刑宣告』におけるタイポグラフィは、非言語的なるものによる言語への寄生でもあり、自律的で連続的な意味の生産に支障を来たし始めた言語による非言語的なるものの吸収でもあったといえよう。

『死刑宣告』における詩言語と、絵画的美術的な表現の協働という側面を高く評価する詩人の秋山清は『アナキズム文学史』（筑摩書房、1975年）のなかで、この詩集が、「アヴァンギャルド芸術運動の文学におけるものと美術におけるものとの総合的成果」であり、「わが日本のアヴァンギャルド活動の大正末における集大成」であったと述べている⁸⁾。

こうした見方の根拠のひとつは、詩集自身にある。詩集末尾に掲載されている岡田龍夫による「印刷術の立體的断面 装幀・リノカット・紙面構成其他」には、

立體から綜合へ、綜合から構成への要求は最近の形成藝術界に於ける、各種の素材及要素の発見、創造につれて益々進出し、今や総合的社会運動藝術として各方面に實現されつゝあるやうだ。〔中略〕

同じマヴォイストの中でも個人々々特有の色彩や背景を持つてゐる爲め、こゝに収めた挿畫の凡てが、恭次郎萩原兄の詩に「寸分の隙なくびつたりする」なぞと言ふことは到底望み難いことだ。

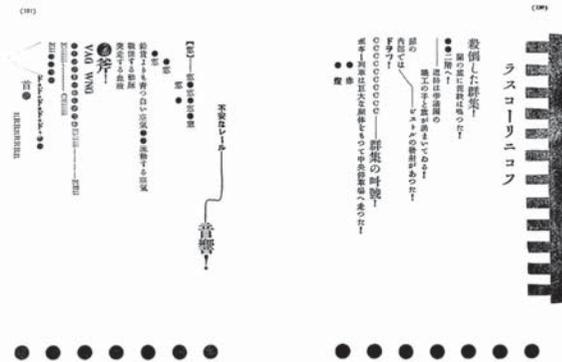


図3 萩原恭次郎《ラスコーリニコフ》① (1925)



図4 萩原恭次郎《ラスコーリニコフ》② (1925)

故に活字とインテルの配置、詩と畫の組合せ方、則ち、全體から見た場合の巧果（構成）に重きをおいた。従つて印刷術に依る綜合運動の小さな試みに過ぎないこと勿論である。

とある（傍点原文）。ここでは、詩集が、「印刷術に拠る綜合運動の小さな試み」だと明言されている。これと、秋山が「アヴァンギャルド芸術運動の文学におけるものと美術におけるものとの総合的成果」だといった言葉との間にはずれがある。秋山は、芸術様式の変革の背後に、イデオロギー変革にも通じるような芸術家自身の「反逆する精神の激奮」が存在するはずだとした上で、『死刑宣告』を「アナキストの芸術の仕事」と規定している。

一方、岡田は、「寸分の間なくびつたりする」なぞと言ふことは到底望み難い」とも述べているように、これが、印刷技術による実験であり、実験である以上、そこには常に隙間やずれが生じるだろうことにも意識的である。『死刑宣告』以前から、活字テキストへの、記号やカットの侵入が、すでに始まっていたことから考えれば、秋山のコメントは、当時の一般的状況についての説明たりえても、『死刑宣告』そのものに言及しているとはいいがたい。岡田龍夫の言葉を、もう少し、素朴に受け取ってみてもいいのではないだろうか。

また、萩原恭次郎が、詩集出版の1年半ほど前に、次のように述べていたことにも注意しておく必要があるだろう。

現在の日本の小説及び戯曲にせよ、大概是翻訳小説臭かつたり或は枯死した自然主義的筆法だつたり、特に之と云ふ新鮮さがなく各自の個性にまで到達しないやうな菌瘻い作品を見る、之等はみな実像を離れた色彩的な要素に無関心であり、形のもつ内在的意識に鈍感なためである。芸術のもつ飛躍や新鮮と云ふ第一階段の要素は芸術家の敏感さを最もよく知り得ると共に、この形や色と云ふものから受入れられるものなのだ。その意味に於てバラック街の建築方法の色彩形式を現在の芸術家が考慮に入れて好いものぢやないか⁹⁾。

恭次郎は、震災後、焼け跡に広がったバラック街をまのあたりにして、「実像を離れた色彩的な要素」や「形のもつ内在的意識」を捉えることの必要性を主張している。

目前にある「バラック街」を色と形に抽象化し、その色や形を直接に取り出すことで、われわれの目の前に広がりながら認識することができなかつた現実を、「新鮮」ととらえかえすこと。それは、現実再認識の大胆な試みであり、突きつめられたリアリズムの裏返しでもあった。恭次郎が、『マヴォ』に書いた次のような言葉は、単に奇をてらつたものではなかつたのである。

君が、ABCとイロハとを、心のままに駆使して居ると云ふなら、なぜも一歩進めて、
—— × ○ ● ◻ ■ ◎ | < > < > ÷ を持つ勇氣を恐れるのか。無駄であると……（何が一体君に無駄なものがあるのだ！）¹⁰⁾

事物の「内在的意識」にせまるために必要不可欠であるならば、記号活字の使用もためらわれるべきではない。記号活字があふれかえり、黒く塗りつぶされたリノカットがひしめきあうような『死刑宣告』の紙面のむこう側には、ある種の焼け跡、あるいはバラック街の光景が広がっ

ていた、と考えるべきなのではないだろうか。

3. 聖なる活字と首のない体

活字は、グーテンベルク聖書や安土桃山時代のきりしたん版以来、聖なる言葉や公権力の意志を、あまねく人々に行き渡らせるための技術として始まった。日本ではようやく幕末から明治にかけて、活字製造と活版印刷が本格化し、新聞や政府刊行物、教科書など、近代化、文明開化の重要な技術的基盤として普及していったことは周知の通りである。

本木昌造の崎陽新塾活字製造所（後、築地活版製作所）が、日本で初めて金属活字の量産化を実現し、その製造販売を開始したのは1872（明治5）年頃のことであった。こうした活字製造所は、商品見本としての活字見本帳を印刷したが、多くの場合、

活字は、機械的に配列されるのではなく、何らかの語句や、文章のかたちで組まれた。たとえば、1872年2月に出された崎陽新塾活字製造所最初の活字見本には、「天下泰平国家安全」¹¹⁾ という文字が見られる（図5）。活字見本帳が活字自身への自己言及の場となっているのである¹²⁾。もともと初期の見本帳が、このように壮大な使命を宣言していたことは、その後の思想統制、言論弾圧による活字自身がこうむった被害まで考えれば、皮肉な予言であったというほかない。

連綿とつながっているはずの文字が切断され、正方形の枠の中に納められた活字。これにストレスを感じることなく、身体に受け入れること。その困難は、活字印刷が普及しても、人々が崩し字・つづけ字を書くことを容易にはやめなかったことから想像できる。活字の身体化のためには、句読点も含めた記号活字（約物）のルールを統一し、それを熟知することが絶対的な条件であった。会話文をどのように表示するか、記号活字にどのような役割を振り当てるか、といった問題が、言文一致運動の課題のひとつであったことなども、思い起こしてみる必要があるだろう¹³⁾。

また、図6は、1893（明治26）年5月の『文学界』第5号に掲載された北村透谷の「内部生命論（第一）」だが、一時的には、このように、記号活字が行間を埋め尽くしたことさえあった。

強調するための記号（圏点）が飽和状態となった時間はそう長くはない。しだいにこうした用法は減少し、記号活字の主たる役割は、文字活字をストレスなく身体に取り込むため、文と文の間などで補助的な役割を果たすものへと制限されていったのである。

活字といえば、もっぱら文字活字を指すかのような

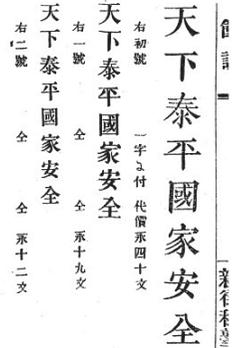


図5 『新塾餘談 初編』(1872)



図6 北村透谷「内部生命論(第一)」(1893)

状況の中、非言語的な活字、文字活字ではない活字が、堂々と本文の位置に躍り出るといった事態がおこる。伏せ字の出現である。

図7は、堺利彦、幸徳秋水らの週刊新聞『直言』の最終号（1905年9月10日）である。『週間平民新聞』や『直言』など、明治後期の社会主義系新聞（雑誌）などには伏せ字はほとんどみあたらない。そうしたなかでこの『直言』は、きわめて珍しい例である。

この伏せ字箇所は、1905（明治38）年9月、全市に広がった日比谷焼打事件について記した記事の一部だが、爆発的な都市ゼネストが、はからずも活字によって、このように秩序からの逸脱、正規の活字と黒塗りの伏せ字とのせめぎあいとして表現されたのである。ただし、この伏せ字は、厳密な意味での活字が使用されているわけではない。ルビがそのまま残されている箇所があることなどから推測すれば、組版時に別の詰め物に入れ替えるという手の込んだ作業が行われたのだろう。

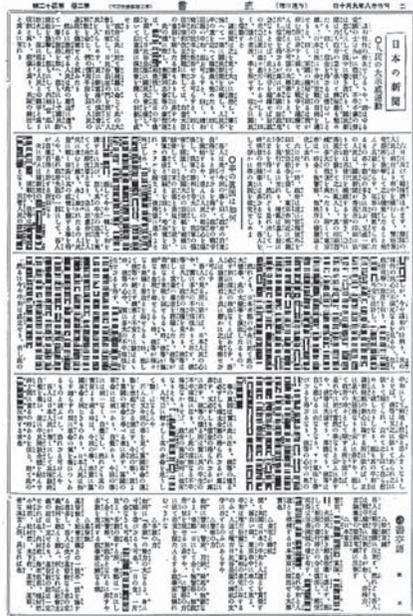


図7 『直言』第2巻第32号の削除痕（1905）

明治から大正中頃まで、こうした伏せ字はきわめて少なく、われわれがプロレタリア文学などでイメージするような、○や×の記号活字を用いた大量の伏せ字（多くの場合、出版社か著者自身による自己検閲箇所）はめったに出現しない。

しかし、記号活字（○×）で表示されていない伏せ字は、大部分が、偶発的で、それだけに警察権力と、執筆者を含む出版メディア側との攻防の痕跡をとどめている公算が高いといわねばならないだろう。伏せ字が日常化してくるのは、第一次世界大戦後、労働運動や小作争議が勃興する大正中期になってからである。そのいくつかの顕著な事例を確認しておこう。

大杉栄らのタブロイド判雑誌第1次『労働運動』第2号（1919年10月6日）では、サボタージュをあつつかっていると思われる論評記事が、全面的に伏せ字となっている（図8）。ここでは、鉛版の表面を物理的に削っていると思われるが、伏せ字処理の技術的な方法については不明の点が多い。

雑誌『改造』1921（大正10）年6月号では、「赤瀾会の真相」という見出しの小特集で、山川菊栄の「社会主義婦人運動と赤瀾会」と、伊藤野枝の「赤瀾会について」が、ともに甚だしい削除の痕をとどめている（図9）。ここからは、女性を主体とするはじめての社会主義団体である「赤瀾会」が、厳重な処分対象であった様子が窺えるが、



図8 第1次『労働運動』第2号の削除痕・部分（1919）

同時に、伏せ字を記号活字「○」で処理していることから、組版前はかなり早い時期に検閲を受けていたと考えられる。この場合、編集部による内部検閲の可能性が高く、伏せ字の発生は編集工程表にあらかじめ組み込まれていたものと考えられる。

赤瀾会関連の記事は、第2次『労働運動』第11号(1921年5月13日)でも削除対象となっているが、その手法は、先のサボタージュと同じく物理的に字面部分を削り取るというものであった。総合雑誌と、当事者の

発行するマイナー・メディアでは、検閲削除の痕跡も大きく相違している。活字は、字面faceに対して、本体(胴部)はボディbodyと呼ばれるが、字面のない活字とは、まさに首のない体(遺体body)であり、もっとも生々しい伏せ字は、身体的な損傷を想起させる痕跡となって残されているのである。

同じころ、第2次『労働運動』第3号(1921年2月10日)に掲載された望月桂のカットには、資本家がゆうゆうとタバコを吹かし、彼が座っている巨大な岩の下敷きになった労働者たちが、それを必死で持ち上げようとしている様子が描かれている(図10)。労働者たちは死屍累々となつて、下に行くほどそれは肉体の塊、塗りつぶされた黒へと変化している。労働運動の弾圧が、紙面上で、視覚的に再現されているのである。しかし、それは同時に、言論統制の強化とも照応している。『労働運動』のあちらこちらに広がった黒い染みは、搾取され弾圧された労働者たちの首のない体の痕跡でもある。

当初は偶発的な事態であった伏せ字は、『改造』の例のように、しだいに日常化し、それを事前におこなう執筆者や編集者の身体の外へと埋めこまれていく。やがて、○や×の記号活字が人々の目の前にあふれかえることになる。それらは、そこにふるわれたはずの暴力のなまなましい傷跡をあらかじめおおいかくすと同時に、核的な言葉がその場所にあるということの間接的に伝えるという二重の役目をはたしていく。『死刑宣告』に収められた詩の多くは、1921年から24年頃、すなわち、この伏せ字をめぐる攻防がもっとも生々しく現れていた時期に制作されている。国家の秩序からの逸脱を、削除痕や「伏せ字」といった活字秩序からの逸脱というかたちで遂行した(させられた)のは、『死刑宣告』の制作者たちときわめて近い位置にいた人々であった。そこには、削除という焼け跡、あるいは伏せ字によるバラック街の光景が広がっていた。



図9 伊藤野枝「赤瀾会について」の削除痕(1921)



図10 望月桂のカット[無題](1921)

4. 伏せ字、新しい文化

1920年代前半に、雑誌『労働運動』と並んで、激しい検閲・削除のあとを残している雑誌が『種蒔く人』である。周知の通り『種蒔く人』は、反戦・反帝国主義を訴えた当時もっとも先鋭的なプロレタリア芸文誌である¹⁴⁾。同誌は、秋田土崎港から東京に拠点を移した直後の第2号で、さっそく大幅な削除を受けている。特に、反戦論や、革命ロシアの情報が、その対象となっていたことが確認できる¹⁵⁾。

ところで、『種蒔く人』第2年第2巻第5号（1922年2月10日）に載っている津田三造の「早く『文明から逃げ』ろ」という文章には、無産者としての職工とプロレタリア芸術家の間に優劣はなく、公然と反抗できないでいる芸術家よりも、「実に職工こそ真の芸術の表現者」という文章が掲載されている。

労働者の生活、あるいは彼らの生産物こそが真の意味での芸術であるという考え方は、民衆芸術論や、労働文学をへてきたこの時期には珍しいものではない。しかし、これを『種蒔く人』という雑誌に振り向けた場合、同じことがいえるだろうか。この文章、この雑誌そのものが、印刷技術者・労働者の芸術表現ということになるのだろうか。

たとえば、同じ津田の文章の中には、「野蛮なる□□、□□、□□、□□、□□、□□、等に対する反抗、——実に芸術はそれ以外の何物でもないのである」とある。おそらく従来の価値観では何ら芸術的ではないはずの「□□」への「反抗」。それこそが、「芸術」であるとする命題。これは、かつて大杉栄が、「征服の事実」に対する「反逆」と「破壊」に「生の至上の美を見る」¹⁶⁾とした実行と芸術の一致論の系譜に連なっている。

上述の公式をあてはめれば、活字秩序に伏せ字を割り込ませる「職工」が、みずから立ちあがって記号活字「□□」と闘うこと、それこそが芸術であるということになる。「芸術の表現者」は、今のままでは、無意味な活字の羅列を生産しているばかりである。そのような彼／彼女たちの労働に「美」は見られないであろう。

もっとも現実的な解決の仕方のひとつは、ストライキを実行することだ。しかし、「職工」たちは、活字の羅列に対して、永久に無力ではないだろうか。当の「職工」自身の意志は何ひとつ介在せず、文字活字であれ記号活字であれ、その疎外された労働だけが、このような活字の痕跡として残されているということにかわりはない。津田の発言は、芸術家や知識人が、労働者・大衆を表象しようとする際の、アイロニカルな事態を顕在化させたといえるだろう。『種蒔く人』の芸術変革の言葉に、伏せ字が加えられることによって、現実の矛盾や亀裂は増幅し、そのまま紙面に断層を走らせてしまうのである。

読者投稿と思われる袴田生の「おゝ△△、〇〇」（『種蒔く人』第2年第2巻第9号、1922年6月1日）は、『種蒔く人』のページには「鮮血」がにじんでいると述べている（図11）。実際に、この文章にも、暴力的な削除の痕跡が残されている。ところが、その直後には、

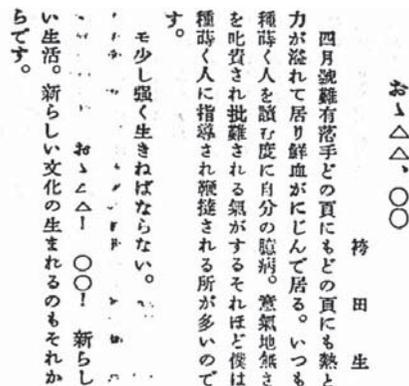


図11 袴田生「おゝ△△、〇〇」（1922）

別の形の伏せ字——あらかじめ編輯者によって指定されたであろう記号活字——が出現している。この強制的な削除と自己検閲が混在する空間で、文字活字の意味秩序は崩壊の危機に立たされている。

感嘆詞を冠せられた記号活字の存在は両義的である。言語の意味秩序のもとでは、記号活字は、そこに、あるべきはずの真の言葉が隠されていると暗示する者でしかない。それは、伝達すべきメッセージを紛失した使者、あるいは文字の墓である。しかし、伏せ字の逆説は、意味ばかりか音すら持たない「△△」や「○○」にこそ、無限の言葉が代入される可能性を保持している点にある。

削除痕としての死者の体（遺体 body）が、暴力の行使を銘記しつつける一方、記号活字（伏せ字）が、みずからを「新しい文化」の徴だと主張してしまう。その場所にありながら、声に出して読むことができない伏せ字は、職工たちの疎外された労働そのもののように、ただそこに痕跡だけを残している。だからこそ、偶然にその伏せ字が、うわごとのように言葉にならない声を立てた瞬間に、権力と活字をめぐる困難な状況が、集中的に噴出することになる。しかしそれは、すでに『種蒔く人』を覆い尽くしていたのかもしれない。

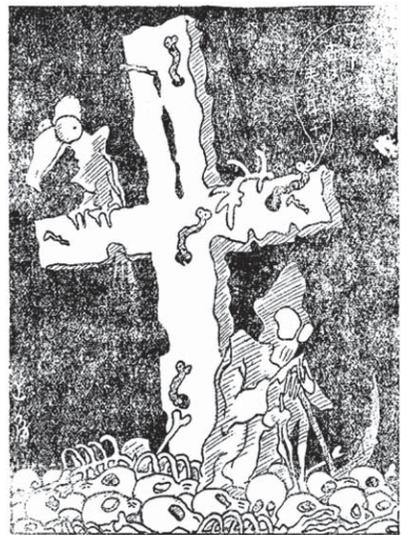
同じ号には、中西伊之助の《首がころがる》という3連からなる短詩が載っている。その第2連には、「労働組合の「宣言」ピラを撒いたと云ふて、／仲間が首を誅られた。／演説をしたと云ふて、／またその次に首を誅られた。／ころりころりと、造作もなく首がころがる。／寄り集つた二十幾つのはげしい顔！」とある。

誅首を、文字通りに切り落とされた頭部として想像するのは、想像力と呼ぶのもためられるほどに単純で醜悪な連想である。中西は、それをあえて持ち出して、その軽々と転がる首の軽量感を、桜の花びらとの取り合わせでみごとに表現している。

定期刊行の最終号となった第3年第5巻第2号(1923年5月1日)では、射殺された運動家高尾平兵衛の黒枠肖像写真と、伏せ字交じりの弔辞が並んでいる(図12)。弔辞は、路上に流れた殉教者の「血」を思い起こさせようとしている。同号には、縊死した有島武郎(『種蒔く人』の生みの親)への追悼記事も並んでいる。さらにこの号に掲載の柳瀬正夢の漫画「斬頭台の冬」は、『種蒔く人』の底に流れる殺伐とした光景を巧み



図12 高尾平兵衛追悼記事(1923)



夢正瀬柳 冬の臺頭斬
 れるはりに着白も人器の衣頭字らあし隠れる寒の人く遠ていづ蟲は虫にさしや
 「アなだ平衛は尊徳」と曰てげれしな首共轟。らてつなと石他にいつは鳥怪た

図13 柳瀬正夢「斬頭台の冬」(1923)

に表現している（図 13）。白骨の野に立つ十字架には鳥と虫。その脇に死の神のような人物を配した画には、次のような説明がある。「ギロチン台は虫づいて遠く人の来る気配もあらず黒衣の番人も白骨になりほされた怪鳥はついに化石となつてゐる。虫共首をもたげて曰く「世界は泰平だなア」。『種蒔く人』には、いつのまにか血糊がこびりつき、「死」のイメージが充満していたのである。

5. 地震の日に

削除や伏せ字が蔓延する空間において、秩序化された活字言語を絶対的あるいは優位的なものとみなすことはもはや不可能である。記号や染み、「死」のイメージがモザイクのように混じり合った『種蒔く人』の焼け跡のような光景が、比喩でも諧謔でもなく、現実把握のための新しい表現形式となる日が訪れる。

1923（大正 12）年 9 月 1 日、関東大震災の発生である。伏せ字や削除はほとんどないものの、『死刑宣告』の出現を考える上で確認しておくべき詩集がある。詩話会（白鳥省吾・川路柳虹・百田宗治）編纂の『震災誌集 災禍の上に』（新潮社、1923 年 11 月 20 日）である。

詩集は、罹災者救済を目的として出された 49 人の詩人によるアンソロジーである。震災をあつかった文学作品は決して少なくないが、震災から 3 ヶ月もたたないうちにこれだけ多くの詩人から作品を集めて刊行された点、また、印税を被災者支援にあてるという実際的な目的をもっていた点で、特筆すべき詩集である。さらに、この中の幾篇かの詩は、民族虐殺／ジェノサイドにも関心を向けていた。

たとえば、大関五郎の《夢を見た男》は、「朝鮮人が悪いことをやつた／殺してしまへ、殺してしまへ」という街の騒ぎにおびえ、やがて、みずから死を選ぼうとする一人の朝鮮人労働者をうたっている。民族虐殺という圧倒的な暴力を見せつけるだけで、対象とされた人間の精神は押しつぶされてしまうのである。ここでは、虐殺の事実を提示するのではなく、脅しの言葉（暴力発話）が遂行される様子をうたうことで、虐殺をたくみに表現しているといえる。いうまでもなく、虐殺を直接に描くことは、不可能であつただろう。虐殺の表現は回避され、迂回されるしかない。

中西悟堂《虐殺されし首都》は、都市の崩壊をただ比喩的に「廣々と虐殺されてゐる」というばかりではあるが、「虐殺」という言葉を検閲・削除によって失わずに表現できるぎりぎりのラインを示しているといえるだろう。橋爪健の《人類鑿滅（その序曲の構想と或る體感）》は、「近づいてきた／刺せ、刺せ／愛する者らの生命を絶て」と始まり、「さうだ 死ね 死ね／無名の世界へ！」と結ばれる。中ほどでは「色情虐殺」「惨虐の美」といった言葉も現れるから、一見、もっとも虐殺の核心に近づいているようにも見えるが、実際は、震災らしきものの全体が夢幻劇のようなベールに包まれていて、「俺とともに世界は虚無だ」といつてみるにすぎない。これは、橋爪なりの希望世界の到来を予感する逆説的表現であって、災禍の裏側で「人間同志の親しさ」（伊福部隆輝）や、「互みに抱き合ふ人間の愛」（川路柳虹）を感じ、ときには廃墟に立つ「バラックの勇姿」を「プロレタリアの聯隊、その営舎」（藤森秀夫）と呼んでいた他の詩人たちの心理と大きな開きはない。

『死刑宣告』に収録されている萩原恭次郎の詩《地震の日に》は、最初《無題》というタイトルでこのアンソロジーに発表された。

《地震の日に》¹⁷⁾

死に誘ふものは分らない

くちけてしまった道路の間に
首がころがつて笑つてゐる
裂かれた肉體がはなれて笑つてゐる
破裂した心臓が
ねぢれた儘 動かない

干からびた苦い血を嘗めて
友よ！
——生きて 生きて……………
両手をひろげて
その首にかちりついて
接吻する

血と砂とにむせて乾きついた儘
私は
固く
——哭く
その肉體に
——血をそゝぎ
——血で洗はふ！
碎けてしまった市街の上に
彼と我との意思は
蒼ざめて發火する

ころがつてゐる首
焼け残つた白骨
残つた生存は
誰にこれからを捧げやうか
干からびた血と血を嘗めて
友よ！

「首」と「肉體」が離れて笑うという異様な光景は、地震とは別の暴力の発動を想像させる。周知のように、震災のさわぎの中で、『種蒔く人』とも関係のあった南葛の労働運動家ら9名が虐殺された。この中には、萩原恭次郎と同じ村の出身者（近藤広造）もいたことが知られている¹⁸⁾。ただし、『地震の日に』が、直接に誰を「友」と想定していたのかと問うことは不毛であろう。詩は、「ころがつてゐる首」を「友」と呼んでいるにすぎない。

道路に転がっている首にむかって「友よ！」と呼びかけ、「その首にかざりついて／接吻する」という詩句は、震災の死者たちを文字通り身体に取り込み、分有しようとする強い意思を表明している。この詩は、虐殺という言葉を通じて提示してはいない。しかし、にもかかわらず、「ころがつてゐる首」というもっとも核心的な「物」を示すことによって、虐殺を確定的な出来事としてしまうことに成功している。また、切断された死者の体（遺体 body）が、出来事を告発しつづけるという意味において、ここでの「死」の位相は、削除された活字の痕跡と深く共鳴している。

詩が『死刑宣告』に収録された時、このグロテスクな光景に添えられたリノカットは、直径2センチメートル弱の黒く塗りつぶされた円と、そのすぐ側に、同じ程度の大きさの正方形がつかず離れずの距離で並んで置かれていて、それがページの左右に1組みずつ配置されているというものであった（図14）。見ようによっては中西伊之助の馘首の連想と同じく、このカットはきわめて即物的で俗悪である。毒々しく、醜悪、まさに「ネオ・ダダイズム」の要素に満ちている。ただし、下劣で醜悪なのは、詩人や画家たちの意識というよりも、虐殺の行為そのものである。テキストとカットの「共鳴」は、これこそが、そこでおこった出来事であり、唯一の現実であったと実感させるに十分な迫力をもっている。

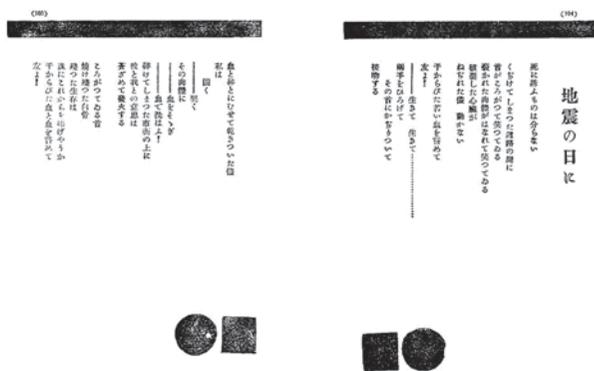


図14 萩原恭次郎《地震の日に》(1925)

だが、岡田龍夫が述べていたように、リノカットは「全体から見た場合の効果（構成）」という観点から配置されている。これを、殺された死者の体を直接に表現したものとだけ受け取るのはあまりに短絡的かもしれない。テキストとこの抽象的な4つの物体が、緊張感をただよわせながら対峙することで、ページには広がりや奥行きが生まれ、廃墟となった街の空間が立ちあがる。そして、その中に、生者の憤激と慟哭、死者の笑いが多声的にこだますることになるのである。生者は、死者に「かざりついて／接吻する」。生き残った活字たちもまた、インクの染みのようなりノカットにかじりつき、そのうがたれた虚無の穴に接吻を与えるのである。

《地震の日に》には、記号活字は登場しない。しかし、初出が確認されている震災以後の多くの詩で、記号活字やタイポグラフィの多用が確認されている。記号活字を取り込んだ詩では、もはやそれが、伏せ字であるのかどうかを問うことが不可能である。そこでは、検閲削除という暴力が、無効化してしまうのである。

翌年になって、1冊の号外『種蒔き雑記』（1924年1月20日）が出されている。亀戸事件の真相を伝え、被害者を追悼するためである。その裏表紙に、義援金を求める文言が、図15のように、逆三角形の意匠で印刷された。活字は、それ自身のデザインを要求しはじめている。この逆三角形は、そのまま、『死刑宣告』の世界へと接続する。あの詩集はなぜ、秩序化された活字の配列を拒否していたのか。それは、この墓標のような逆三角形とともに、死者たちを分有していたからではなかっただろうか。震災の死者ばかりではない。『労働運動』や『種蒔く人』の多くの活字たちの虐殺された無惨な遺体。その背後には、機械の中で自己の労働から疎外されていった人々の死屍が累々と積み重なっている。『死刑宣告』は、彼らが沈黙（死）へと追い込まれた時間を、「労働」と「死」のコーラージュによってくりかえし「構成」してみせた。飛んでいるはずの矢が永遠に止まっているというゼノンのパラドクスに似て、終わりなく死を宣告しつづける言葉は、死を永遠に遅延さつづけるのである。

この雑記の収入の一部を受難者の遺族におくる。心ある讀者は何分の志を東京市芝區三田四國町日本労働總同盟に送らるや

図15 『種蒔き雑記』裏表紙（1924）

注

- 1) 萩原恭次郎『死刑宣告』（装釘：岡田龍夫，長隆舎，1925年10月18日）。本稿での引用は日本近代文学館復刻版第3刷（ほるぶ出版製作，1972年）を用いた。図版も同じ。また、引用語句との混同を避けるため、詩タイトルはすべて《 》で括った。萩原恭次郎の他の詩や文章からの引用は『萩原恭次郎全集』全3巻（静地社，1980-82年）を用いた。引用文中の「／」は、原文での改行箇所を示す。
- 2) 『萩原恭次郎全集』第2巻，190頁。
- 3) 『萩原恭次郎全集』第2巻，189-190頁。次の引用の「煙リ…」の箇所は、縦組み時の視覚効果が計算されている。
- 4) 本稿では、活字のサイズ・書体・配置の工夫による印刷紙面の構成や表現を「タイポグラフィ」とよぶ。
- 5) 和田博文「前衛芸術のネットワーク 萩原恭次郎『死刑宣告』のコンテクスト」、『文学史を読みかえる』第1巻（インパクト出版会，1997年）90頁。
- 6) 滝沢恭司「日本の構成主義とマヴォ」、『コレクション・モダン都市文化』第29巻（ゆまに書房，2007年）758-759頁。
- 7) 紅野謙介は『書物の近代』（筑摩書房，1992年／ちくま学芸文庫，1999年）において、『マヴォ』や『ダムダム』などが、「言語表現の表象・再現の幅を徹底してせばめ」ることによって、「言語そのものの物質性を押し出し」たと指摘している（文庫版，188頁）。
- 8) 『秋山清著作集』第11巻（ばる出版，2006年）76-77頁。
- 9) 萩原恭次郎「バラック街に対する芸術的考察」（『中央新聞』1924年4月），『萩原恭次郎全集』第2巻，345頁。
- 10) 萩原恭次郎「詩・形式・生活・に対する価値観」（『マヴォ』第5号，1925年6月），『萩原恭次郎全集』第2巻，375頁。
- 11) 『新塾餘談 初編』（崎陽新塾活字製造所，1872年），板倉雅宣『活版印刷発達史』（印刷朝陽会，2006年）11頁。
- 12) 時代が下っても、たとえば『活字と機械』（東京築地活版製作所，1914年）の見本（小形五号）には、「鉛版時代となつて、智識の普及は野火のごとく、爲に人文の發達を速ならしめたこと幾干なるを知らず」（原文総ルビ）とある。前掲『活版印刷発達史』，286-287頁。
- 13) 「『=』及び「（ ）」の符号」、『以良都女』第30号（1889年11月8日）。「文章符号の解釈」、『以良都

女』第34号（1889年12月8日）など参照。また、「因果論的にストーリーを再構築していく読物ジャンル」（小説）の成立と、「読むための機械」（活字活版印刷による新聞・書物）の普及の相関性については、前掲紅野（1999年、45-77頁）。

- 14) 萩原恭次郎は『種蒔く人』第2年第2巻第6号（1922年3月）に詩《白き指よ強き瞳よ》を発表している。
- 15) たとえば、『種蒔く人』第2年第2巻第5号（1922年2月10日）では、ソ連に渡ったイサドラ・ダンカンについての記事で、彼女の発言部分が大幅に削除されている。
- 16) 大杉栄「生の拡充」（『近代思想』第1巻第10号、1913年7月）。
- 17) 引用は『死刑宣告』による。初出では後ろから3行目が「誰に 之からを握手しやうぞ」となっている他に、細かな異同がいくつかある。
- 18) のちに萩原恭次郎は《南葛を唄ふ——大震災の時×××で×られた同村のSに——》（『詩神』1930年5月）という死を発表している。