

## “転向者”の素描 ——〈転向〉の時代におけるプロレタリア演劇の行方——

神村和美

### 1. 〈責任〉をめぐる日本人のエートスと〈転向〉への遡行

〈明治〉の誕生から150年を数えた2018年は、今上天皇退位の意向に基づき〈平成〉という元号が用いられる最後の年となった。新たな元号への関心、次世代の日本のあり方についての言及がメディアに度々浮上する昨今、グローバル化が加速するであろう今後においても、天皇制と結びついた日本近代以降の一世一元による時代区分が、日本人のクロノロジカルな歴史概念としてこの先も根付き続けるであろうことをも感じずにはいられない。

そして、〈平成〉も残り僅かとなった2018年10月末に突如表面化した元徴用工の訴訟問題は、慰安婦問題とともに、たとえ〈平成〉が終わろうとも〈昭和〉という時代が残した禍根を清算しきれていない我が国の姿を映し出しているといえよう。この問題に関しては、1965年の日韓基本条約のもとでの補償により解決済みであるとして、合意を覆す韓国政府の国際法違反を非難する声も大きく、「韓国側によって協定違反の状態が作り出されているから、責任を負うべきは韓国側だ」<sup>1</sup>（傍点：引用者）という日本政府側の発言も報道されている。さらに、「漢江の奇跡」は、日本政府から元徴用工らの補償として得た資金を経済開発に流用することで実現されたのであり、「今日、日本勢のライバルになっている巨大企業や巨大財閥の誕生のきっかけは、日本が日本国民の血税で提供した、とも言える」<sup>2</sup>という指摘もあるが、戦後日本の復興の糸口もまた、朝鮮戦争による軍需景気であったという事実も同時に想起されなくてはならないであろう。そのうえで、植民地支配による負の遺産への〈責任〉の方向性を俯瞰すると、法の下、国家レベルでの経済的補償はなされているにせよ、人道的・倫理的な観点—〈個〉としての被害者の生活・心情への配慮という点においては問題がなかった、とは言い切れないように思われるのである。

なお、〈責任〉という言葉に着目して近年の日本の動向—レベル7の原発事故により地球規模の汚染を生み出してしまった〈3・11〉後も、国策である原発推進政策を見直すどころか、原発を海外に輸出するといった無責任な動きや、沖縄普天間基地における危険性除去の遅延を、辺野古移設の反対を主張する沖縄県の責任に転嫁し、辺

野古への土砂投入を正当化する言動などを振り返ると、我が国にとって〈責任〉とはいかなるものであるのか、生身の〈個〉としての人々の声になぜ耳を傾けないのかという問いを想起せずにはいられない。さらに、基地と原発が「内国殖民地として差異化された地方が抱え込まされた問題」<sup>3</sup>であることから敷衍すると、敗戦により〈民主主義〉を手にしたといわれる戦後日本であるが、本質的には戦前・戦中の帝国主義時代から大きな変化を遂げているとは言い難いのではないだろうか。

また、第二次世界大戦時の日本では、一般国民はもとより、芸術活動に携わる表現者たちもまた、当局の監視の下に戦争協力を余儀なくされ、なかでも、大衆への強い影響力をもった文学者たちは、敗戦後、戦時中の活動にまつわる〈戦争責任〉を問われる傾向にあったことは周知の通りであろう。

杉野要吉によると、この問題を中心課題にかかげその口火を切ったとされるのは、小田切秀雄・荒正人らであるが、〈戦争責任〉追及の顛末は、「彼らの組織もしくは仲間の立場からみた外部の者にばかり批判の矢がむけられ、構成員各個の自己への「追求」はもとより、内部の身内の者にたいする相互的な問いかけもしくは「追求」も、ほとんどおこなわれず、あいまのままに流されてしまった」<sup>4</sup>といったようなものであったという。戦後間もなく、『新日本文学』第三号（1946.6）の巻頭に掲載した“新段階”論において、「文学者の主体そのものの現実を、自分から自覚的に問題にしてゆくにあたって、どういう転向の仕方をしたかという“転向”の問題と、その後の戦争下の長い期間をどのようにすごしてきたかという問題（戦争責任につながる場合が多い）とに及ばざるをえないこと」を述べ、文学者の戦争責任の前段階として転向への遡行の必要性を提言していた小田切は、「この責任追及の中絶には、わたしの責任が大きい」として、その理由を次のように述べている。

わたしも、戦争中に窪川や徳永や藤森らが、一方でたいへんすぐれた仕事（窪川の昭和19年『再説現代文学論』にいたる文学理論的ほり下げ、壺井の詩の一部、昭和18年の徳永の『光をかかぐる人々』、藤森の歴史文学の一部、等）を続けていることを知っていると同時に、他方で隠れミノ、ないし申しわけとして、露骨な戦争支持のものを書いていたことをも知っていた。しかし、それらが心ならずも書かれたものであることをわたしはよく知っただけに、それらの責任ということ正面からとり上げるといふことに気が進まず、この年の後半からわたし自身が、当時の共産党主流系の文化関係者たちからののはげしい攻撃にさらされることになり（中略）、苦しい立場に追い込まれるとともに戦争責任問題ではそこまでとまってしまって、そこから先に進めることをしないままで終わったのであった。<sup>5</sup>

また、戦争と軍国主義に覆われてゆく空気の中で、観客・演技者を一体化させた芸術的抵抗としての『火山灰地』の舞台をつくり上げた劇作家・久保栄もまた、戦後の新劇再建の際に、〈戦争責任〉を明らかにすることの重要性を説き、『林檎園日記』（初演：1947.3.1-16 上演：東京芸術劇場 於：帝国劇場 演出：久保栄）にもそのモチーフを織り込むが、共産党との関係において政治的な敗北を喫し孤立を深め、結果的には自らの命を断っている<sup>6</sup>。

擬装転向の本質までも抉り出し、過去の社会的・政治的な言動の責任を問うということは、問う主体側も厳しい自己批判に堪えねばならないリスクを負うことに他ならない。しかし、〈戦争責任〉を問うた側が逆に攻撃を受け、足をすくわれていったという事実は、ルース・ベネディクトが『菊と刀』で描き出した、「失敗が恥となるような場を設けないように努め」「名に対する義理という伝統的な不文律」を持ち、侮辱を与えたものに対する報復の観念を強く持つ日本人像を髣髴させるような、ロゴスよりパトスを優先する傾向にある日本人特有の心性を物語っているかのようである。

しかし、このような日本人のエートスを通時的に客観視することこそ、日本の未来を切り拓くための一つの鍵となるのではないだろうか。ここで、現代日本の問題とも地続きである戦前の日本人の伝統的なエートスを探る一つの手がかりとして、“転向研究”を体系づけた哲学者である鶴見俊輔の観点に依拠してみたい。

鶴見俊輔は、1979年から80年にかけてカナダのマギル大学において行った講義で、「日本を朝鮮・中国と結びつけて理解するという空間の枠組みを提案」するとともに、「時間の枠組み」として「1931年から45年までの、長い戦中の年月の日本を背景としておく」ことの重要性を述べ、その時期を研究する方法として“転向研究”に価値を見出している。その理由は「まちがいのなかに含まれている真実のほうが、真実のなかに含まれている真実よりわれわれにとって大切だと考えるから」「それこそが実際に役に立つ真実の核心をなすものである」からだと述べている<sup>7</sup>。現在から約40年前の講義ではあるが、今後も歴史認識をめぐって揺れ動くであろうアジアと日本の関係を考えると、その問題意識は有効性を保ち続けるように感じられはしないだろうか。

また、鶴見は、“転向研究”における「一つの欠点」として、転向と女性の関係について次のように述べている。

私たちのこの共同研究には、女性はほとんど登場することがなく、このことは一つの欠点である。女性には女性らしい転向のコースがあり、独自の思想問題をふくんでいる。民衆思想史としての転向研究は、当然に女性の転向を考えなくてはならず、国家権力の直接の強制力の下に転向するという形でなく、ほとんど別のものと考えられる家庭内の諸力との出会いの中に転向してゆく過程を記述する

ことが必要になる。実際には、男性もまた妻子の権力に屈して転向してゆくのであって、このような記述は、男性の転向の記述にたいしても逆に光を投じる<sup>8</sup>。

「女性の転向」及び、「家庭内の諸力との出会いの中に転向してゆく過程」「妻子の権力に屈」した「男性の転向」が論じられるべきであるとする問題提起であるが、ここで、日本人（主に表現者）における〈戦争責任〉の問題からの遡行としての〈転向〉が論じられるときに、転向作家及びその文学作品一所謂〈転向文学〉への言及が多々みられること、そして鶴見による「文学以外の領域においては、転向問題は見つめられることもない<sup>9</sup>」という言葉を想起してみたい。

佐藤義雄によると、〈転向文学〉とは、社会主義リアリズム論を先駆的に受け入れ、「生きた現実を描け」というスローガンを「転向の恥辱を別抉すること」と結合してみせた村山知義の小説『白夜』（『中央公論』1934.5）を先頭として、昭和10年前後の文壇に顕現した流行現象を指す<sup>10</sup>。なお、〈転向文学〉の白眉といわれる『白夜』、中野重治『村の家』（『経済往来』1935.5）のどちらも、夫婦関係や父との対決がモチーフとして織り込まれており、まさに「家庭内の諸力」との対峙が描かれているといえる。また、劇作家として知られる村山が、自身の「転向の恥辱」を「別抉」するために採った方法が小説であったことは、佐藤の指摘するように、〈転向〉は作家主体の自我の問題であること、そして「かつて戦ったはずの私小説的リアリズムの伝統」の「陥穽におちこむこと」から「まぬがれえなかった」「転向作家達」<sup>11</sup>の象徴としての側面をも髣髴させよう。

ところで、“転向文学＝転向作家による転向小説”という枠組みから離れて、戯曲及び演劇というジャンルに着目すると、「プロット」（プロレタリア演劇同盟）で活躍していた劇作家による1930年代の演劇にも、革命運動と女性、及び〈転向〉というモチーフを見出すことができる。これらの作品が男性作家の手によるものであること、〈転向〉を芸術に昇華できる主体が限られていることは否めないが、彼らが女性表象を通して革命運動や〈転向〉を表現したこと、〈転向〉が知識人の自我や自意識の問題に留まらず市井の人々の問題でもあったこと、そして、彼らが身を投じていたプロレタリア文化運動が〈芸術大衆化〉という概念を方針化していたことを踏まえると、読者側のリテラシーを必要とする小説とは異なり、多種多様な観客と時空間を同時に共有することにより成立する一回性の総合芸術であり、プロレタリア文化運動の重要な柱であった演劇に言及することの必要性を感じずにはいられない。

そこで、本稿では、1930年代に上演された元「プロット」の劇作家たち一久保栄、三好十郎、久板栄二郎一の戯曲を取り上げ、そこに顕れた〈転向〉の表象を分析し、〈大量転向〉という顛末をもって終焉した文化運動への〈責任〉意識にアプローチすることを目的とする。それでは、〈転向〉という言葉の定義及び、〈転向〉の質的な変

遷への言及から始めたい。

## 2. 〈革命〉の陰画—三好十郎『斬られの仙太』—

鶴見俊輔によると、昭和前期において流行した〈転向〉という言葉は、福本和夫が「人間が彼自身の思索過程を自覚して、彼自身の思想水準にふさわしい新しい方向をそれに与える」という意味で生み出したものであり、学生たちの間で流行した用語であった<sup>12</sup>。その後、この言葉は思想警察側に取り上げられ、「当局が正しいと思う方向に個人の思想のむきをかえること」を意味する、当事者の「屈辱的」な感情を掻き立てるものへと変化したという<sup>13</sup>。

なお、思想の科学研究会編『共同研究 転向』では、〈転向〉は「権力によって強制されたためにおこる思想の変化」と定義され、鶴見俊輔『転向研究』では、現代日本思想史における〈転向〉の「時期的な山」についての記述がなされている<sup>14</sup>。最も大きな「山」は、いうまでもなく、小林多喜二虐殺、共産党幹部佐野・鍋山の転向声明発表に促されるように起こった1933年を頂点に持つ大量転向である。なお、第二の「山」は、「1937年の日支事変開始から大東亜戦争に至る時期」であり「1940年の新体制運動」に頂点を持ち、第三の山は「敗戦による権力の移動にともなう新しい方向づけをもつ強制力発動の系列」で1945年8月15日に頂点を持つという。

最初の〈転向〉の大波の直後に、大正末期から昭和七年頃まで隆盛を極めたプロレタリア文化運動の組織が完全に崩壊し、〈転向文学〉と呼ばれる新たな文学が流行したこと、「プロット」で活躍していた劇作家たちも、この第一・第二の波の合間に〈転向〉の季節を反映させた作品を発表し、上演にまで漕ぎ着けていることは先に触れた通りである。では、1933年から40年にかけての、二つの転向の怒濤の合間の時期における〈転向〉の表象を探るにあたり、まず、〈転向〉の第一波直後に上演された、三好十郎『斬られの仙太』（初演：1934.5.12-31 上演：中央劇場 於：築地小劇場 演出：佐々木孝丸）を取り上げてみたい。

この作品の第一幕のプロットは、年貢強訴の罪で断罪される兄のために、道行く人々に署名を願う「百姓」の〈仙太郎〉が、通りかかった天狗党（〈加多〉・〈甚伍左〉）から、「時機を待て」という言葉とともに一両の金を受け取る、というものである。その後、賭場荒しとなった〈仙太郎〉は、〈甚伍左〉の留守を守る娘・〈お妙〉や「百姓」に金を分け与えるようになり、天狗党に入党する。しかし、党の活動中に兄を斬ってしまい、薩長を結び付けようとする〈甚伍左〉までも殺すように命じられる。内輪の紛争に躍起になる党に翻弄されてゆく〈仙太郎〉は、まとめ役の〈吉村〉をも斬らされた挙句、敗残することを恐れた〈加多〉たちによる同志斬りの犠牲になってしまう。明治維新後、〈斬られの仙太〉として語り継がれる〈仙太郎〉である

が、実は生き延びて昔のように小作をして暮らしている。ある日、刑事たちから追われている自由党一派が現れ、田に踏み込んでくる。彼らはかつての天狗党と同様に、「百姓のために」運動しているとして自らの行動を正当化するが、〈仙太郎〉は「俺達のためだか、お前さん等の爲だか、そいつは、そこのお稲に聞いて見る！」と鮮やかな啖呵を切り自由党を追い払い、再び長閑に農作業に精を出す、というものが全体的な筋書きである。

戦後におけるこの作品の位置づけは、〈転向〉後の三好自身の「失意の状態も加味されて、登場人物が設定されており、暗い状況を反映させている」<sup>15</sup>「エンゲルスの『シティ・ガール』に関するハークネス宛未発表書簡に触発された三好十郎が、それまでの、意図で現実を裁断するいわば唯物弁証法的作風から脱皮し、ほんとうに知っていることを生き生きと書こうと決意した、ちょうど転機にあたる作品」<sup>16</sup>などの指摘にもみることができるが、当時の同時代評としては、まず村山知義から、維新や自由党の描写における歴史との相違点の指摘、続いてインテリゲンチヤと農民の離反、政治や指導者に対する農民の不信をまねくとして糾弾されたことに端を発し、その後、久板栄二郎や、久保栄からの批判が湧き起ったようである<sup>17</sup>。なお、久保栄も、同時期にエンゲルスのハークネス宛未発表書簡における「シティガール町娘」批評を目にしており、そこから「典型的性格は、典型的境遇のなかに置かれてこそ、はじめてその本来の作用をくまなく現すことを、明らかにしている」<sup>18</sup>という主旨を読みとり、中野重治や森山啓を相手に所謂“社会主義リアリズム論争”を闘ったことはよく知られていることと思われるが、久保は三好の『斬られの仙太』について、「われわれの歴史劇に欠くべからざる時代の特質を捉え得ず、天狗騒動と自由党左派との実践的意義を混同するような反動的歴史観へ追い込まれてしまった」「人物の行動を社会的に意義づけられない「悪しき性格化」の「最も代表的な一例」<sup>19</sup>という見方をしている。

この久保の批判は、やはり幕末・明治維新に材をとった林房雄『青年』（『中央公論』1932.8-12）に対する小林多喜二の批判<sup>20</sup>と通ずるものがある。両者の共通点は、作品における「歴史性の抹消」と「反動的役割」のもつ危険性の指摘であり、芸術運動に“大衆の啓蒙”という使命を見出していたことにあるといえるであろう。軍部の力の肥大化と戦争の影、当局の激しい暴圧と左翼運動の壊滅、大量転向の波が押し寄せていた時期において、民衆を苦しめる側に立っていることには無自覚で、イデオロギーの下に同志の命すら容易に奪う革命家と組織悪を描いた『斬られの仙太』が、「プロット」の劇作家たちの眼に「反動」と映ったことは想像に難くない。なぜなら、1934年という年は、前年に小林多喜二が虐殺され、2月に作家同盟が解散し、7月には「プロット」も解散を余儀なくされた時期である。同時に、「活動家たちの生命を奪った国家権力に責任を問うのではなく、政治路線を貫こうとした運動にこそ問題があるとする考えに基づく「曲解宣伝」がなされ」<sup>21</sup>ていたことから、運動に身を

投じていた当事者たちは、これらの動きに対し闘いを挑まざるをえなかったであろう。

また、この作品は、戦後、日本共産党批判の立場にあった『近代文学』に拠った文学者たちによって、「転向文学のはしり」とみなされ、その意味で評価されたということであるが、やはりその観点は「プロット」の劇作家たちの主張の延長線上にあったということである<sup>22</sup>。

確かに、『斬られの仙太』には、この3年後に登場する島木健作の転向小説『生活の探求』にみられるような〈転向〉と〈農〉への志向のモチーフが既に顕れている。それは、大義名分の下に人の命を踏みにじる革命の党の非人道性だけではなく、党内に根強くはびこる「百姓」への差別を目の当たりにしてきた〈仙太郎〉が、「地主と小作人が仲好くなる事あ未来永劫ありはしねえとよ！」と言いながらも、前近代的な農業システムに再帰し、一小作人として、妻やかつての仲間を中心とした小さなコミュニティを守りつつ生きてゆく姿に見出すことができる。これは、鶴見が“転向研究”で欠けているとした、「家庭内の諸力との出会いの中」の〈転向〉と通ずるものがあるように感ぜられる。

また、女性という観点からみると、〈甚伍左〉の政治運動の陰で、彼の娘〈お妙〉が、村の孤児を養育するために「女郎」となって生計を立て、明治維新後に〈仙太郎〉の妻となった後も、自由党員の男性に「女郎上がりの女豪傑の美人」と性的な関心のもとに噂されるという設定は、西村博子の指摘する〈お妙〉の「けなげ」さや日本赤色救援会の活動家でもあった三好の亡妻との共通性<sup>23</sup>というだけでなく、むしろ、時が流れても「女郎」という過去から解放され得ない、運動の周縁を生きた女性の宿命を物語っているように思われ、そこに、男性活動家と活動を支える女性というプロレタリア文学的モチーフ<sup>24</sup>の変奏を読みとることができる。つまり、『斬られの仙太』は、革命運動がふりかざす“貧しい人びとのため”という大義名分や、女性の「けなげ」な献身を、革命の党の中にあっても差別され虐げられる「百姓」、革命運動の陰に生きる女性・子どもの側から反転させた革命運動の陰画としての貌を持つ作品なのである。

ところで、佐藤義雄は、三好自身の1933年当時の情況—運動からの離脱、唯物弁証法に代わる自己の追求とその「実感」、愛妻の死など—と絡めてこの作品を考察した上で、三好の〈転向〉が「マルクス主義の、いわば主体的放棄」であったこと、転向後に模索した芸術的境地が、自身の実感を基盤とした自己追求であり、その結果として『浮標』などの名作が誕生したことを指摘している<sup>25</sup>。確かに、三好が、戦中・戦後も自身の芸術活動を深め続けられたことなどからも、彼自身の主体性を取り戻すための必然的なターニングポイントとして〈転向〉を位置づけることができるであろう。

また、先ほど『斬られの仙太』における帰農志向について触れたが、佐藤は、三好には「「農」としての大衆」という意識は顕著ではなく、「あくまで苦悩する芸術家としての己を描くイッヒドラマを構築」していると指摘している<sup>26</sup>。つまり、『斬られの仙太』は、「非転向作家への拝跪という相での転向私文学」ではないにせよ、三好自身の問題を投影した「イッヒドラマ」であるということである。確かに、このように仮定すると、〈客観ロマン〉の発展を試み、芸術が〈民衆〉へ与える影響を常に意識せざるをえなかった久保栄との三好との相違、そして、戦後の歩みの対照性がアイロニカルに浮かび上がってくるだろう。

### 3. 〈空白〉の抵抗—久板栄二郎『神聖家族』—

それでは、次に、第二の転向の波が始まった時期である1939年に上演された、久板栄二郎『神聖家族』（初演：1939.4.18-5.7 上演：新協劇団 於：築地小劇場 演出：村山知義）を紐解いてみたい。

この作品の第一幕は、「待合」の養子となり、女学校教育を受けていた15歳の少女〈フキ子〉が養家を飛び出し、女工になるという筋書きであるが、第二幕は、23歳となった〈フキ子〉が「赤」の転向者として家に戻る場面から始まる。かつて、仲間の男工〈宍戸〉と共に左翼運動に身を投じ、彼の妻となった〈フキ子〉は、弾圧により逮捕されるが、彼女が出獄できるよう離婚の書類を提出した〈宍戸〉の真意を見抜けず「転向」し、「平凡な女になって」「与えられた仕事を一生懸命でやって行きたい」として帰ってきたのである。その後、母親の勧めに従い、義兄〈兼之〉（〈フキ子〉の養父と先妻の息子）と結婚し子をもうけるが、教養も知性もない夫に嫌気がさし、〈宍戸〉の出獄を機に、自活を求めて家出をする。だが、〈フキ子〉の家族は、「弾圧のはげしい時代」に「柔軟な戦術」で「仲間のクビをつないでやったり」する夫の姿を彼女に伝え、〈フキ子〉は夫と子の元に戻る—というプロットである。

この作品を〈フキ子〉と彼女の〈転向〉を軸にみてゆくと、自らの意志で養子に行き、また養家を飛び出し、女工となった〈フキ子〉だが、革命運動においては、その参加も転向も男性同志との関係性においてなされていること、そして、義兄との結婚も家のためであり彼女の意志ではないこと、また子の存在ゆえに、妻として母としての役割を果たすべく家庭に戻らざるをえないという点から、革命運動において主体性を抑圧された女性が、〈転向〉して主体性を取り戻そうと模索しつつも、「家庭内の諸力との出会いの中に」さらに〈転向〉を深めてゆく過程が表現されているように思われる。

また、プロレタリア文学運動隆盛期、「女工」は「闘う女性を象徴する記号」として「流通していた」<sup>27</sup>ということであるが、時代状況のためか、戦闘的な女工の姿や

運動の内容は描出されず、闘いの「記号」のシニフィエは空白となっている。そして、宮本百合子が「冬を越す蕾」(『文芸』1934.12)において提出したような観点—「私たちの切に知りたいのは、(中略)インテリゲンチアの一団がその青年期のあるときにいろいろの矛盾を背負ったまま階級的移行をしたのは、歴史的にどのような必然によるものであったのか」—と重なるような、女学校で教育を受けた〈フキ子〉にとっての運動参加の決定的な契機も空白となっており、運動からの〈転向〉の内実も、男性との離婚問題に代理表象されてしまっている。

久保栄が「この作の欠点」を「現代的な諸タイプが形づくる新しい劇的葛藤を、(中略)古いイノック・アーデン的な三角関係へ、結局のところ解消させてしまったのに近いところ」<sup>28</sup>と述べたように、当時の左翼運動における男性優位と女性の心の葛藤、〈転向〉といった当時の時代状況を思わせる素材は、登場人物の形象の中に消化されているとは言い難く、男女の三角関係とその收拾のドラマのみが前景化しているような印象は拭えない。

ただし、久板自身は、当時を振り返る座談会において、日中戦争が泥沼化していき、良心的な作家活動が圧迫されていった時代の悩みがあったことを肯定しつつ、「裏切りじゃない、反動じゃない、敵側には立たない、そういうところで人間の誠実な悩みを書くことに踏み切った」として『神聖家族』の執筆動機を回想している<sup>29</sup>。なお、“神聖家族”とは、1845年に公刊されたマルクスとエンゲルスの共同著作—「プロレタリアートを非批判的な大衆とみなした」ブルーノ・バウアー一派を揶揄した書物のタイトルでもある<sup>30</sup>。この事実と久板の回想を重ね合わせると、この困難な時期に、マルクス・エンゲルスのテキストの一つと同じタイトルのもとに、工場を闘争の場としたプロレタリアートの抵抗運動、及び運動への「誠実な」批判精神をモチーフとして織り込んだこと自体が、精一杯の芸術的抵抗であったようにも思われる。先ほど触れた闘争の“空白”も、第二の転向—総力戦への転向—の波が始まった時期において、抵抗運動の内実と〈転向〉の苦しみを掘り下げることは時代状況が許さなかったということの証左でもあり、同時に、“空白”という抵抗をもって、検閲などの弾圧を乗り越えたということも想像できるのである。

ただし、久保の批評を読むと、この作に「現代的」な意匠のように織り込まれた抵抗運動や〈転向〉の存在が、通俗的な色合いのものとして消費されていく危険性も多分に孕まれていることは否めないように思われる。そして、久保が、久板への批評のなかで、社会主義リアリズムから掴みとった主張—「反覆することのない」特殊な劇的ハンドリング<sup>31</sup>を、その歴史的具体性とその普遍的意義とにおいて描き出さなければならない—や、ゲーテの反語「一大あたりが取りたければ、総あたりで行くに限る」を用いて訴えているのは、新時代の「新劇作家」たるべき心構えの必要性であった。第二の〈転向〉の波に翻弄されつつも、「新時代」の新劇の方向性を共有しよ

うとしていた久保は、すべての観客に「総あたり」するような芸術を目指すのではなく、観客を「新時代の知性」を有した存在とみなし、使い古された恋愛劇の構図や古いドラマトゥルギーで誤魔化さず、「リアリストとしての芸術的気構え」を持ち、演劇の芸術性と大衆性の「渾然たる統一」を目指すことを主張したのである<sup>32</sup>。

では、次に、戦前リアリズム演劇の頂点を極めた熱狂的な舞台であったとして語り継がれる、久保栄の代表作『火山灰地』における〈転向〉表象を整理していきたい。

#### 4. 〈転向〉という消失点—久保栄『火山灰地』—

久保栄の『火山灰地』（初演：第一部1938.6.8-26 第二部1938.6.27-7.8 上演：新協劇団 於：築地小劇場 演出：久保栄）第一部が『新潮』に発表された1937年12月は、人民戦線派、労農派、約四百名の検挙と、日本無産党および全国労働組合評議会の結社禁止がなされ、ここに「[からの転向]から[への転向]へと転向概念そのものが転向した転向史上の画期」を求めるといえる<sup>33</sup>。つまり、この時期に於いて転向は「あたりまえのこと」であり、「むしろいかにして転向の外装の下、抵抗の姿勢を持続するか」が問題であったということである<sup>34</sup>。

ところで、『火山灰地』の作品世界には、左翼運動に関わったとされる人物が三人存在している。五十嵐農場・木工場の経営主の息子〈五十嵐重雄〉、「精米所」の娘〈足立キミ〉、美術学生の〈菅井〉である。この三人は劇中では接触することはなく、〈菅井〉に至っては登場せず、農産実験場支場長である〈雨宮聡〉の息子〈徹〉を通して表象されるのみである。

また、上演プログラム及びパンフレットに掲載された『『火山灰地』登場人物の横顔』<sup>35</sup>において、明らかに〈転向〉という言葉のもとに語られるのは、〈五十嵐重雄〉である。〈重雄〉は、職工である〈森田音造〉の息子・〈廉一〉のベルリン五輪出場を後援した「新し好き」の「若旦那」であり、大学時代に「学生運動に指をそめ」るも「転向」したとされる。父の事業を継ぎ、旧債を〈メツケ地主<sup>おやじ</sup>〉と呼ばれる〈駒井ツタ〉に歩引きで引き取らせ、畜産にシフトし始めた彼は、それまでの経営を共同経営へと改革し、不在地主の〈駒井〉のような半封建的な搾取システムを用いることはない。日中戦争勃発後、戦時体制下の皇国農村確立政策により地主制が後退してゆくことを考えると<sup>36</sup>、畜力化、共同運営によって労働力の流出を抑え、生産力を維持しようと経営方法を変換していく彼は、小作からの苛酷な収奪を貫く〈駒井〉に比べ、将来性のある新しい経営者として描き出されているといえる。そして、組合活動をした〈足立キミ〉の過去を密告し、解雇に追い込んだ〈まつえ〉ですら、〈重雄〉には憧れを抱くという設定の一方で、〈音造〉にオリンピック出資の返金を促すあざとさがあることから、彼の学生時代の左傾は、「新し好き」で流行に敏感なモダンボーイの赤

化という程度のものであったと推測することができよう。つまり、久保は、全盛期のプロレタリア小説では敬遠されるような人物を登場させ、当時の左翼運動が、1929年に大ヒットした「東京行進曲」(西条八十・作詞、中山晋平・作曲、佐藤千代子・唄)の幻の歌詞「長い髪してマルクスボーイ 今日抱える『赤い恋』」に歌われたような、流行の風俗としての側面を持っていたというリアルを巧みに描き出した。また、〈転向〉という言葉が、屈辱的な言葉であったことは先にも触れたが、〈重雄〉もこの言葉に「いやな顔をする」場面があり(第二部製線所)、〈転向〉は彼の傷であることは間違いないが、家業を拡大している現在の彼と〈転向〉の過去を結び付けると、運動にも身軽に身を投じる柔軟性が、逆に彼を遣り手の資本家へと導いているようにも読みとれる。そして、久保が〈重雄〉にのみ〈転向〉という言葉を用いたことに、久保の〈転向〉観をみることもできるであろう。

次に、〈転向〉という言葉は使われないが、やはり弾圧により運動から脱落した〈菅井〉と、作中に顕れたブリューゲルの位置づけについて考察してみたい。〈菅井〉は実際には登場しないが、上京後、左翼運動に身を投じた美術青年で、後輩である〈雨宮徹〉にブリューゲルの画集を送り、上京を促した人物として作品世界に存在している。〈転向〉後、意気揚々と事業をこなす〈重雄〉とは対照的な、釈放後の〈菅井〉の痛々しさは、〈徹〉が「スケッチ」した〈菅井〉の姿が物語るという設定であり、ブリューゲルや「スケッチ」といった視覚的な小道具が使われながらも、観客にはそれが見えないという逆説的なドラマツルギーが用いられている。

ところで、この作品の一つの核に、〈菅井〉の存在を代理表象しているブリューゲルを通じて描かれる、芸術をめぐる父子の対立と和解がある。〈徹〉は〈菅井〉の影響を受けて画家を志望するが、両親は芸術への理解をもたず、特に農科学者である父〈雨宮聡〉は、芸術と社会主義への傾倒との関わりを恐れ、ブリューゲルの画集を取り上げてしまう。道を断たれた〈徹〉は、画集に託された〈菅井〉の「気もち」が「よくわかって」も、「この辺の雪げしきしか描きたくない僕は、軽蔑すべき人間」だとして、政治的な運動とも相容れない芸術的欲求を持つ自身の感性を否定し、女中の〈しの〉を強姦するという事件を起こしてしまうのである。〈徹〉の姿は、左傾化の流れに乗れず、国家権力どころか《家》の権力者である父親にすら抗うこともできない、「なんにもしない」というニヒリズムに陥った者の苦悩、すなわち〈徹〉のような感性の持ち主が居場所を見つけれない時代そのものが孕む苦悩を物語っているといえよう。

また、ブリューゲルは、〈菅井〉や〈徹〉の「敗北の記念品」の象徴であるだけではなく、父・〈雨宮聡〉の変化を暗喩する装置でもある。〈雨宮聡〉がブリューゲルの画集を〈徹〉に返す意志を口にする場面は、権威的な父としての過去の自己からの脱却、そして、権威に抗ってでも科学者としての良心に従うことを決意した彼の心の変

化を描き出しているのである。

このように、この時代における抵抗の姿勢をめぐって重要な役割を担うブリューゲルの画集であるが、一体どのような内容なのであろうか。画集のモデルとなりうるものであるか否かは判断しかねるが、〈徹〉がドイツ語を嗜むこと、美術書の輸入のタイムラグを考慮したうえで、1921年にベルリンで出版された『PIETER BRUEGEL VON MAX J.FRIEDLÄNDER』を紐解いてみると、『火山灰地』に顕れた作品は確かに掲載されている。

第一部二幕「新年会」では、実験場の職員〈青木〉がブリューゲルの画集を開き、「群盲が手をつないでる」「気味わるい画」に目を留める場面がある。ブリューゲルをよく知らない観客や、戯曲の読者は、〈青木〉と〈徹〉のダイアログと表情、仕草などにより、まず、「気味わるい画」の存在に興味を抱くことが予想される。なお、この作品は「Die Blinden」(盲人の寓話)であろう。『マタイ伝』15章14節及び『ルカ伝』6章41節で語られる、盲人が盲人を導くことから引き起される悲劇をモチーフにしているといわれるが、この作品を際立たせるものは、盲人たちの眼の描写にみられる執拗なまでの強調であり、「見ることのできない眼に対する批判のもっとも象徴的で窮極的な表現である」という解釈もなされている<sup>37</sup>。

ところで、『火山灰地』が発表された時期の日本の社会状況は、軍需産業の隆盛で好景気に沸く一方で、言論思想弾圧や国民の軍事リテラシーの強化がなされていくといった状態であったということであるが<sup>38</sup>、ブリューゲルの「Die Blinden」と当時の社会の空気を重ねてみると、戦争開始当初の奇妙に明るい雰囲気の流れに、その裏にある現実を「見ることのできない眼」を持った群衆が、国家による統制の下に一つの方向へ進んでゆく時代の様相が想起されてくるであろう。〈青木〉の一言「気味わるい画でないですか？」が呼び起こす意味をそのように仮定すると、〈菅井〉が〈徹〉に託したメッセージは、〈青木〉が目を留めた作品の寓話性にこそ隠れていたのだといえる。

さらに、〈徹〉が犯した強姦という罪に、インターテクスチュアリティとしてのブリューゲルを対峙させてみると、野間宏が『暗い絵』(『黄蜂』1946.4・8・10)で巧みに表現してみせた「性器以外には何等の営みの機関をもちえないかのよう」な人間や異形のものが描かれている作品「Die Wollst」(淫蕩)が想起されよう。この作品は『火山灰地』の中では触れられてはいないが、ブリューゲルの作品を知る人間にとっては、強い印象を残す作品として捉えられているのではないだろうか。「敗北の記念品」とされるブリューゲルは、〈徹〉の芸術への夢と挫折、官能的な快楽を求める性的存在への墮落、そして現実が見えなくなってしまった日本国民のメタファーとして、登場人物と現実社会の閉塞的状况を同時に貫くもののように位置づけられているのである。

また、小笠原克によると、『火山灰地』初演時の観客であった下村正夫は、この演劇でブリューゲルを識り、偶然にも同時期にブリューゲルに惹かれていた友人・野間宏とブリューゲルの画集に見入るようになったという。そして、野間が自らに課した、「ブリューゲル的な、〈土を破って人間らしく直立〉する感覚を『火山灰地』の彼方に想望し、『家』や『セックス』を掘り下げねばと思念した創造的課題」が、戦後の『暗い絵』へと結実したということである<sup>39</sup>。人間の本質を戯画的に描き出したブリューゲルの絵画を媒体として、非常時下の青年群像が抱く人間存在への懐疑を浮かび上がらせるという手法が、表現主体となる人びとの心に深く刻み込まれ、次世代の文学へと繋がったのである。

なお、ブリューゲルの絵画の演劇性については、1933年に、フランスの俳優であり演劇家のアントナン・アルトーも「ブリューゲルの絵には至るところで演劇がうごめいています。(中略)それはまさに、もの言わぬ演劇です。しかし、話すための言語を持つよりも遥かに多くのことを物語っています。純粋に絵画的な面の他にある教訓を含んでいて、自然と精神についての神秘的で恐るべき側面を明らかにしてくれるのです」と語っている<sup>40</sup>。演劇文化における世界的同時性をここにみることでできると同時に、『火山灰地』が放った〈ブリューゲル〉の鮮やかな衝撃が大いに想像されよう。

そして、『暗い絵』では、ブリューゲルの作品に人間存在の根源を見出し、「現代のキリスト」として殉死していく左翼学生たちの痛々しい生き様が、〈転向〉して生きながらえた主人公の眼を通して描かれる。『火山灰地』の〈菅井〉もまた〈転向〉することで生きながらえているが、彼の心身の傷は深く、他者である〈徹〉にも深い影響を与えている。『斬られの仙太』や『神聖家族』のように、〈個〉の主体性の回復としての〈転向〉はそこにはない。換言すれば、〈個〉の問題や、家庭の問題と切り結ぶ〈転向〉だけではなく、同時代を生きる者すべてが向き合わなくてはならないものとしての〈転向〉が描かれているのである。

そして、運動に携わった登場人物のなかで、最も比重が置かれているのが、〈足立キミ〉である。彼女が主体となってビート農場のトラクター運転士を組合に組織したという「事件」を引き起こしたことは、第一幕から話題となっている。また、トラクターの運転士とは恋愛関係にあったとされ、当時の左翼運動において革命と恋愛は切り離せないモチーフであっただけに、〈キミ〉は典型的な女性活動家の印象を放っているといえる。

弾圧のため健康を害しながらも、釈放後は就職活動をし、〈雨宮聡〉の農事実験場に就職した〈キミ〉であるが、第四幕「試験島」では、アグネス・スメドレーの小説『女一人大地に行く』を〈女人夫〉たちに読み聞かせる場面があり、このインターテクスチュアリティが〈キミ〉という人物を掘り下げる効果を醸し出している。

『女一人大地を行く』（『Daughter of the earth』）とは、1929年にアメリカで出版されたスメドレーの自伝である。そして、〈キミ〉が読んでいるのは、改造社から1934年に出版された尾崎秀実訳（当時は白川次郎の名で出された）のものであると思われる。訳者の尾崎がこの小説を「プロレタリア文学」だとみなしていること<sup>41</sup>を踏まえると、〈キミ〉は、北海道十勝の農村にいながらにして、当時出版されたばかりのアメリカのプロレタリア小説を読む、典型的なインテリ女性であるといえるだろう。

この小説のプロットは、アメリカの貧困家庭に生まれ、早くから自立を余儀なくされた〈アグネス〉が、生活の為に自身を教育することに心血を注ぐうちに、様々な人々から影響を受け、社会運動に接近していくというものである。ただし、結婚＝男性への従属として嫌悪し、性交渉と子を持つことを恐れている主人公が、結婚、妊娠、墮胎、離婚、再婚、男性遍歴を責められてまた離婚する、という矛盾も描き出された衝撃的なテキストである。運動の中での恋愛経験がある女性として描き出された〈キミ〉は、自身の体験と重ね合わせながら、スメドレーのテキストを批判し、結婚とは封建性を互いに克服していくことだと〈女人夫〉たちに語るが、〈まつえ〉に「そったらのろけばなし」「そったらワイ本よんで聴かして」と突き放される。また、別の場面「部落まつり 夜」では、村の男性からは「コロンタイ女史」と揶揄され、友人である〈しの〉の恋人〈治郎〉からも嫌われるなど、〈キミ〉は農民グループでは孤立しているといえる。30年代当初、左翼運動における“赤い恋”がメディアを賑わせていたことを思い合わせると、トラクター運転士との恋愛の噂もある〈キミ〉だけに、男性同志と自由恋愛を愉しむ左翼女性の典型だと周囲に思われていたのではないかということが推測できる。

運動から離れたとはいえ、〈キミ〉は本質的にティピカルな女性闘士そのものであり、大衆を啓蒙しようとしつつ乖離していったとされる左翼運動のあり方を髣髴させる。小説を通して女人夫たちに持論を展開する場面はもちろん、〈徹〉に強姦された後、妊娠が発覚した友人・〈しの〉に対しても、なぜ恋人である〈治郎〉に強姦事件のことを伝えなかったのか、新聞で〈治郎〉も知っているはずだ、雨宮家から賠償金を取るように、と一見正論にみえる忠告をする場面からも窺えるであろう。しかし、〈しの〉の兄である〈庄作〉の言葉―「わし、妹の―しのの体ば、なんぼしても一金にしたっちゅわれたくねくて―」や、結局〈しの〉の子の父親は〈治郎〉であったという事実に対峙され、空回りする〈キミ〉の言葉が浮き彫りになるのである。

そして何より、〈キミ〉の異質な存在感を放っているのは、彼女の言葉つきではないだろうか。彼女の言葉は、明らかに他の農村女性とは異なる、所謂「てよだわ言葉」なのである。「レトリックではなく、生活の言葉で書くこと」<sup>42</sup>を意識した久保だからこそ、〈キミ〉にこのような言葉遣いをさせたのには意図があるはずである。

中村桃子によると、「てよだわ言葉」とは、明治12,3年、一部の女子学生が使い始めた、文末に「てよ・だわ・のよ」をつけた言葉である。この言葉づかいは、「女子学生は「男女は等しく教育を受けるべき」であるが「女には男とは異なる役割がある」という矛盾に対するささやかな抵抗」であったのではないか、ということであるが、言文一致運動の中で、西洋の小説を翻訳する際、「西洋娘」にぴったりの言葉遣いとして作家たちに利用されたという側面もあるという。その結果、「西洋娘」が使う「てよだわ言葉」は、〈西洋・近代〉のイメージと結びつき、同時に、話し手である女子学生たちも、最も〈西洋・近代〉に近い存在としてイメージされ、その後は多くの小説で、日本の女子学生の登場人物にも「てよだわ言葉」が使われるようになり、実際の女子学生が小説中の言葉遣いをまねる現象まで指摘されるようになったということである。しかし、「ジェンダー化された国民化」=良妻賢母とは相いれない存在である「女学生」を、あくまでも男性の性の対象としてみなす言説が生まれ、「てよだわ言葉」はセクシュアリティと結びついた「女学生ことば」に変換されていく。そして戦時下には、日本語の優越性を示すものとしての「女ことば」という位置づけにシフトされ、帝国日本のイデオロギーに飲み込まれていったという<sup>43</sup>。

〈キミ〉の教育歴は明らかにされていないが、「知的な農村婦人」という設定<sup>44</sup>の下、スメドレーやゴリキーなどの翻訳文学に親しんでいることは明確に示されている。よって、彼女の言葉遣いは、小説に登場する人物の言葉遣いなどから直接的な影響を受けたものであるという可能性が高い。スメドレーの自伝は、〈キミ〉の結婚観を引き出す媒体であるばかりではなく、彼女の異質な言葉遣いを紐解く鍵でもあり、メディアに影響を受けやすく現実が見えていない「精米所のお嬢さん」としての〈キミ〉の姿を映し出すのである。〈キミ〉が〈まつえ〉から執拗に敵対視され、男性たちからも揶揄されるのは、左翼活動に関係していたからというだけではなく、セクシュアルなものを感じさせる「てよだわ言葉」を積極的に用いている点にもあるのではないだろうか。彼女は、この言葉つきで、炭焼きたちの連帯を組織する〈市橋〉にも「お嫁さんにしてもらおうかしら」と冗談めかしてみせるのである。

その後、〈市橋〉と〈キミ〉は、肥料をめぐる事件を通じて距離を縮めていくが、〈市橋〉は〈キミ〉に女性としての魅力を感じながらも、「あんた、まだ、男とっしよんなること、気軽るに考げいてるところねいかい」と彼女をやんわりと牽制している。メディアからの影響を受けた言葉遣いで女性性を露わにししながら、「まっ黒けになって、窯もやして暮すこと」をも厭わないとして〈市橋〉との共生を仄めかす〈キミ〉に、〈市橋〉は「おら、なんか、おめいが寄っかかって来る気してな—だら、あて違うど」と突き放すのである。北海道移住後に妻子を失うほどの苦しい貧困を生き抜いた経験の上に連帯というものを捉えている〈市橋〉は、農事実験場の本来の意味合いを考えずに「真空管」の中のことと切り捨て、観念的な婦農願望と〈市橋〉との

結婚をちらつかせる〈キミ〉に、運動を失った後の拠り所を求める女性の焦りのようなものを感じたのではないか。

ところで、井上理恵は、「過ぎ去ったころの生活気分へ、常に自己を鞭うっている知的な農村婦人」<sup>45</sup>という久保による〈キミ〉の設定を根拠に、「足立キミは理想的な女性として描かれている」と述べている<sup>46</sup>。しかし、坂を転がるように弾圧と国民統制が進み、戦争へと突入していった時代において、「過ぎ去ったころの生活気分」へと自己を駆り立てたところで、それは「うしろ向きに」歩くことにしかならないのではないだろうか。「うしろ向きに歩かぬいで、前向いて行けや」という、〈キミ〉に投げかけられた〈市橋〉の台詞は、「過ぎ去ったころの生活気分」といったノスタルジックな観念に流されず、現実をしっかりと見据えて生きていってほしいという、彼女への励ましの言葉だと捉えられるのである。

『火山灰地』は、運動に敗れ〈転向〉した人々を「理想的」に描くのではなく、経験の中から連帯という概念を「覚えた」〈市橋〉の姿と対照化させながら、当時の運動の自己完結的で観念的なありかたを批判的に描出しているといえる。そして、〈転向〉という一つの消失点から人物を前景化させるという絵画的な形象の方法を用いて、同時代を生きる人びとが対峙しなくてはならなかったであろう、「からの転向」という問題、及び「への転向」の時代を如何に生きるか、という問いを発信し続けているのである。

×            ×            ×            ×            ×            ×            ×

過去の歴史に対する〈責任〉と、それをめぐる日本人のエートスを考察する一つの方法として、〈転向〉を取り上げるという方法は新しくはない。しかし、鶴見俊輔の逆説的な言葉—「まちがいのなかに含まれている真実のほうが、真実のなかに含まれている真実よりわれわれにとって大切だ」—は、「まちがい」を容易く淘汰し、正しいものだけを迅速に掬い取ろうとする現代の歴史認識に対する警鐘とみなすことも可能である。そして、言論弾圧と〈転向〉の空気に覆われながら、総力戦状態へと国民が繋がれていった時代に、〈転向〉という問題自体を表象しようとした表現主体を追うことは、たとえ「まちがい」として過去の選択を否定されようとも、抵抗運動とその結末に対し、創作面からの清算を試みずにはいられない芸術家としての〈責任〉という問題にアプローチすることでもあろう。また、男性劇作家たちが、イッヒロマン的な「形式」(三好の『斬られの仙太』は本質的に「イッヒドラマ」であると指摘されているが)を回避し、むしろ“女性”という〈他者〉を通じて〈転向〉を表象したということは、封建性を克服しきれなかった革命運動の総体を再検討するとともに、質的に変容してゆく〈転向〉の時代をどのように生きるかという問いを〈他者〉である観客と共有する方法を模索していたことの顕れであるように思われる。

本稿では、作品の〈転向〉表象に触れるだけで紙幅が尽きてしまったが、〈戦争責

任)をめぐる考察と〈転向〉を切り結ぶには、作家主体の“左傾への〈転向〉”及び“左傾からの〈転向〉”を辿ったうえで〈戦争責任〉を論じるという軌跡を丁寧に辿らなくてはならないであろう。この問題に関しては、今後の課題とさせていただきます、稿を閉じたい。

《注》

- 1 「YOMIURI ONLINE 2019.1.15 特集 深層NEWS」で報道された菅官房長官の発言である。
- 2 町田徹「徴用工問題・韓国政府は「統治能力不足のツケ」をまた日本に回す気か」  
 (『現代ビジネス』HP <https://gendai.ismedia.jp/articles/-/58318>)
- 3 神村和美『小林多喜二の反戦思想と二十一世紀の〈反戦〉〈平和〉—二つの震災が及ぼした国難と多喜二の反戦活動を視座に一』(『多喜二文学と奪還事件 多喜二奪還事件80周年記念論文集』2011.9)  
 この論考では、大田昌秀『構造同じ、「基地」の論理と「原発」立地の論理』(『原発と日本人 100人の証言』AERA臨時増刊号2011.5.15)を踏まえ、沖縄の基地・東北をはじめとした地方につくられた原発の問題構造の共通性について言及している。
- 4 杉野要吉「第五章 平野謙における他者と天皇制—《敗戦》前後をめぐって—」  
 (『ある批評家の肖像 平野謙の〈戦中・戦後〉』(勉誠出版 2003.2.25))
- 5 小田切秀雄『私の見た昭和の思想と文学の五十年 上』(集英社 1988.3.10)
- 6 村上一郎「戦後の理論的沈黙をめぐって」(『久保栄全集7』三一書房1962.7)を参照した。
- 7 鶴見俊輔『戦時期日本の精神史 1931~1945年』(岩波現代文庫 2011.4.16)
- 8 鶴見俊輔『転向研究』(筑摩叢書1976.9.20)
- 9 注8に同じ
- 10 佐藤義雄『昭和文学の位相 1930-45』(雄山閣2014.9.10)
- 11 注10に同じ
- 12 注7に同じ
- 13 注8に同じ
- 14 思想の科学研究会編『共同研究 転向1戦前篇 上』所収の鶴見俊輔「序言 転向の共同研究について」「二 転向をとりあつかう方法」及び 鶴見俊輔『転向研究』(筑摩叢書1976.9.20)
- 15 菅井幸雄『演劇の伝統と現代』(未来社1969)
- 16 西村博子「百姓仙太はいま蘇る、か？」(『実存への旅立ち 三好十郎のドラマトゥルギー』而立書房1989.10.31)
- 17 上條晴史 坂内仁『思想の海へ [解放と変革] 15 危機の時代と転向の意識』(社

- 会評論社1990.7.15)を参照した。
- 18 久保栄「迷えるリアリズム」(『都新聞』1935.1.20-23／『久保栄全集6』三一書房1962.6.30)
  - 19 注18に同じ
  - 20 小林多喜二「同志林房雄の『青年』について」(『右翼的偏向の諸問題』(『プロレタリア文学』1932.12))
  - 21 神村和美「“メタ・プロレタリア文学”にみる運動の周縁—百合子・栄が描いた女性表象を中心に—」(『日本文学』2014.11)
  - 22 西村博子「斬られの仙太掌論」(『実存への旅立ち 三好十郎のドラマトゥルギー』而立書房1989.10.31)及び、上條晴史 坂内仁『思想の海へ [解放と変革] 15 危機の時代と転向の意識』(社会評論1990.7.15)を参照した。
  - 23 西村博子「斬られの仙太掌論」(『実存への旅立ち 三好十郎のドラマトゥルギー』而立書房1989.10.31)
  - 24 小林多喜二の小説『東俱知安行』及び『暴風警戒報』には、身を売って父の運動を支える娘や、活動家を経済的に支援する私娼が登場している。
  - 25 注10に同じ
  - 26 注10に同じ
  - 27 中谷いずみ「空白の「文学史」を読む—プロレタリア運動にみる性と階級のポリテクス」(『日本近代文学』第98集 2018.5)
  - 28 久保栄「『神聖家族』断想」(『テアトロ』1939.5／『久保栄全集6』1962.6.30 三一書房)
  - 29 座談会「久板栄二郎一人と仕事」(『久板栄二郎戯曲集』テアトロ1972.11)
  - 30 『マルクス=エンゲルス選集 補巻5』マルクス=エンゲルス選集刊行会(大月書店 1952.4.25)
  - 31 Handlung ドイツ語。小説・劇の筋・ストーリー。
  - 32 久保栄「『神聖家族』断想」(『テアトロ』1939.5／『久保栄全集6』三一書房1962.6.30)を参照した。
  - 33 藤田省三「昭和十五年を中心とする転向の状況」(思想の科学研究会『共同研究 転向3 戦中篇 上』(平凡社 2012.8.10)
  - 34 高島通敏「第四節 生産力理論—大河内一男・風早八十二」(思想の科学研究会『共同研究 転向3 戦中篇 上』平凡社 2012.8.10)
  - 35 久保栄「『火山灰地』登場人物の横顔」(新協劇団による初演プログラム(1938.6)、再演プログラム(1938.7)及び俳優座公演(1948.3)パンフレットに掲載／『久保栄全集6』三一書房1962.6.30)
  - 36 暉峻衆三「皇国農村確立と自作農創設政策—太平洋戦争期の農地政策」(『一橋論叢』82(5)1979.11.1)を参照した。
  - 37 宮川淳「眼と距離」／『BRUEGHEL』新潮美術文庫8 日本アートセンター

1975.3)

- 38 神村和美 「『反覆されないもの』という逆説——久保栄『火山灰地』——」(『社会文学』2018.8)
- 39 小笠原克 「《宇宙的自覚》の歩程——久保栄との交感——」(『群像』1977.1／『野間宏論——《日本》への螺旋』講談社1978.8)
- 40 アントナン・アルトー 「第四の手紙J・Pへ」(『アントナン・アルトー著作集 I 演劇とその分身』訳：安堂信也1996.1, 白水社)
- 41 尾崎秀実訳『女一人大地を行く』の解説を参照した。
- 42 久保栄 「こういう戯曲は書きたくない」(『月刊新協劇団』第37号1938.4／『久保栄全集6』三一書房 1962.6.30)
- 43 中村桃子 『女ことばと日本語』(岩波新書 2012.8.12)
- 44 注35に同じ
- 45 注35に同じ
- 46 井上理恵 「『火山灰地』の女たち」(『久保栄の世界』1989.10.25 社会評論社)

付記 『斬られの仙太』『神聖家族』『火山灰地』の引用は、『天狗外傳 斬られの仙太』(ナウカ社 1934.4.21), 『久板栄二郎戯曲集』(テアトロ1972.11.10), 『久保栄全集3』(三一書房 1961.11.25)に拠った。