EToS 報告書 2
EToS Research Report Series No. 2

アートと東京／文学と東京

Fine Arts and Tokyo / Literature and Tokyo

安孫子信編
Edited by Shin Abiko

EToS
江戸東京研究センター
Hosei University Research Center for
Edo-Tokyo Studies

はしがき

文部科学省平成 29（2017）年度「私立大学研究ブランディング事業」支援対象に選定された事業「江戸東京研究の先端的・学際的拠点形成」を展開するにあたり、法政大学には「江戸東京研究センター」が 2017 年度に設立されました。同センターを構成する 4 つの研究プロジェクトのうちの 1 つ「アートとテクノロジー」は事業の一環として、2018 年 11 月 24 日に「アートと東京」、25 日に「文学と東京」とそれぞれ題するシンポジウムを連続で開催しました。

このシンポジウムでは、芸術にとって江戸東京がいかなる意味を持つ場所でかつてあったのか、また現在あるのかを、明治以降、近代から現代に至るまで、また、芸術をアートと文学という二つの部門に分けて、二日間にわたって論じました。初日のシンポジウム「アートと東京」では、美術史・美学の専門研究者から、美術館で実務にあたっている学芸員、そして美術の実作にも携わる若手研究者まで、計 7 人に登壇していただき、まず、東京における芸術活動のきわめて実際的な仕掛けである百貨店と象徴的な仕掛けと言ってよい「水」が芸術活動に与えている影響について、次に、美術館が美術を地域社会と、また他方で広く世界とつなぐことの実状について、最後に、建物や公園内の公共アートと、加えて、究極の公共アートとも言うべき墓･墓地について、それぞれ語っていただきました。

また二日目のシンポジウム「文学と東京」では、文学研究者と文学者ご自身計 4 人に登壇していただき、巨大な東京の多様性とその変貌が文学に与えてきたインパクトとその意味を、「立身出世」や「リアリズム」、「山谷」や「郊外」をそれぞれキーワードとして、また、樋口一葉『にごりえ』から吉田修一『横道世之助』、ちばてつや『あしたのジョー』、中沢けい『首都圏』に至る多くの実作に依拠しつつ、それぞれ縦横に語っていただきました。

こうした連続二つのシンポジウムの全体を、本報告集では、すべての発表を発表者の登壇順に掲載するという仕方で忠実に再現しています。東京とアート、さらには東京と文学との関係に関心を寄せる皆様に、本報告集が、問題の新たな切り口と開きとを提供することができればと願っております。

2019 年 2 月

法政大学・江戸東京研究センター・プロジェクトリーダー
安孫子　信

目　次

はしがき……安孫子　信

Ⅰ．アートと東京

アートを受容する場の多層性……荒川　裕子　5

東京アンダーグラウンド……クレリア・ゼルニック　11
（翻訳：松井　久）

「MOT サテライト」
―現代美術とまちとの交わり―……北澤　ひろみ　27

東京における森美術館のあり方について……椿　玲子　33

アートの視点で見る都市の公共空間づくり……岩井　桃子　39

ネクロポリスとしての東京……古屋　俊彦　47

Ⅱ．文学と東京

立身出世の都―江戸・東京……中丸　宣明　71

リアリズムの変容
――夏目漱石『三四郎』から吉田修一『横道世之介』まで
……田中　和生　81

首都圏から東京へ回帰……中沢　けい　101

「ドヤ街」から読む東京
――高森朝雄原作、ちばてつや作画「あしたのジョー」と三島由紀夫「音楽」
……山田　夏樹　126（1）

Ⅰ.アートと東京

アートを受容する場の多層性

荒　川　裕　子

この報告では、本シンポジウムの趣旨にある「東京がアートを受け入れ、アートを生むその仕方をあらためてたどり…」という部分に注目し、東京という都市がどのようにアートを受け入れてきたのか、その仕方になにか独自の傾向が見いだされるのか、といった点について、ケーススタディを交えながら検証していくことにしたい。

まず、本題からは少々逸れるが、シンポジウムの最初の報告者として、そもそも「アート」とはなにを指すのかについて、現在私たちのあいだでどのような理解が共有されているのかを押さえておきたい。アートという、西洋に起源をもつ概念がどのように成立し、どのように日本に導入されたのかをここで改めて詳しく振り返ることはしない。今日の日本におけるアートの輪郭を把握するには、辞書的な定義よりもむしろ、たとえば文化政策や文化予算といった具体的実践的な側面で対象とされるアートの領域に目を向けることは有効であろう。その際ひとつの手がかりとなるのは、2001 年に制定され、17 年に一部改正された「文化芸術基本法」(改正前は「文化芸術振興基本法」) である。同法の第八～九条には、国が振興すべき芸術（アート）として、「文学、音楽、美術、写真、演劇、舞踏その他」および「映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術（メディア芸術)」が挙げられている。むろん、今後もさらに新たなジャンルのアートが生まれていくであろうが、さしあたりこれらが、現時点におけるアートの範囲をおおむねカバーしていると考えてよいだろう。本シンポジウムでは、そのうち「美術」と「文学」に焦点が当てられることになる。

＊　＊　＊

さて、冒頭でも述べたように本報告では、アートの受容という局面に焦点を当てる。本シンポジウムではこのあと、美術館におけるさまざまな取り組みの報告がなされると聞いている。ここでは、そうしたアート専用の施設、いわばインスティテューショナライズされた場とはまた別のところで、アートがどのように受け入れられてきたのかを少し探ってみたい。それによって、東京におけるアートの受容の場が、いかに多様な層からなっているのかを考えるきっかけとしたい。

最初に参考として挙げるのは、佐藤道信が『美術のアイデンティティー』で示した「戦後の美術界の社会連携システム」と題する図である。ここでは、国民／大衆による文化消費を支えるものとして、美術館、展覧会、新聞社、ジャーナリズム、マーケット、デパートの六つが挙げられている。これらのうち美術館や展覧会は、人びとがアートに触れる機会を提供する場であるし、新聞社やジャーナリズムは、アートに関する情報を広範に伝える役割を果たす。マーケットも、アートやアートに関連するものを流通させる回路ととらえることができるだろう。それに対してデパートのみが、このなかでやや異質なものに感じられるのではないだろうか。美術館やギャラリーのようにアートを専門とする建物というわけでもなく、いわゆる「百貨店の美術部」ではアート作品の売買が行われるとはいえ、その規模はけっして大きくはない。だが、日本におけるアートの受容という観点から見たとき、デパートは実のところきわめて大きな役割を担ってきたのである。

デパートでアートの展覧会を催すというスタイルは、しばしば日本で独自に発達してきたものと指摘されてきた。実際には、たとえば1830年代のパリのバザール・ボンヌ・ヌーヴェルをはじめ、商業施設のなかにアート作品の展示スペースを設けた例はヨーロッパでも早くから見いだせる。とはいえ、日本、なかんずく首都東京のデパートで開催されてきたアートの展覧会は、質・量ともに他に例を見ないといってよい。

明治時代に、他のさまざまな分野とともに「アート」という文化的制度を西洋から取り入れた日本では、内国絵画共進会（1882年）や東京勧業博覧会（1907年）といった機会を通してアートの展覧会を定着させていった。しかしながら、恒久的なアートの展示施設に関しては、先の東京勧業博覧会の折に設けられ

た展示場、通称「竹之台陳列館」が、きわめて不完全なかたちでその役目を果たすにとどまっていた。高まる要望に応えて、専用の美術館すなわち東京府美術館が上野に開設されたのは、ようやく 1926 年（大正 15 年）のことである。

しかしこの間、すでに明治 40 年代には三越に美術部、高島屋に新美術部が設けられ、以来コンスタントに展覧会を開いてきた。たとえば三越呉服店が、岡田三郎助（1869-1939）や杉浦非水（1876-1965）といった著名なアーティストを自社のポスターに起用したことにも見て取れるように、より洗練された文化を売ることを旨としていたデパートが、アートの展覧会を通して自社のイメージアップないし販売促進を図ろうとしたことは容易に想像される。もっとも、そうした PR 目的のみでアートの展示を推進してきたのではなかったことは、デパートの社史をはじめさまざまな文献の記述から読み取れる。一例を挙げれば、『日本百貨店協会 10 年史』（1959 年）には、以下のように記されている。

> 催物が一般市民の生活文化、社会知識の向上に大きい功績を残していることは論をまたない…必ずしも採算的に満足すべきでない催物も少なくないが、ただ「宣伝」というだけでは済まされない意義がある。

東京では、先に触れた東京府美術館（1943 年に東京都美術館に改称）の次に公共の美術館が開設されるのは、25 年ほども経ったあとの 1952 年（国立近代美術館開館）と、その 7 年後（国立西洋美術館開館）のことである。だが、戦後著しく高まった文化やアートに対する人びとの関心、とりわけ欧米のそれに対する強い希求に応えるべく、デパートもまた動き出していた。たとえば高島屋は、「現代世界美術展」（1950 年）、「サロン・ド・メエ展」（51 年）、「ピカソ展」（51 年）などをはやばやと開催している。1960 年代に入ると、「パウル・クレー展」（61 年、池袋西武）、「ルノワール展」（67 年、上野松坂屋）、「ゴーギャン展」（69 年、渋谷西武）といった具合に、他のデパートも次々にアートの展覧会を手がけるようになる。むろんその一方で、「マチス展」（51 年、東京国立博物館）や「ゴッホ展」（58 年、東京国立博物館）、「ミロのビーナス特別公開」（64 年、国立西洋美術館）、「ロダン展」（66 年、国立西洋美術館）など、公立

の美術館・博物館でも大規模な展覧会が続々と催されていった。

浅野敞一郎の『戦後美術展略史』によれば、たとえば1990年の時点で、関東地区における企画展入場者総数約900万人のうち、国公立の美術館の入場者はおよそ500万人であったという。ここには、すでに挙げた東京都美術館や国立西洋美術館に加え、渋谷区立松濤美術館（1981年開館）や練馬区立美術館（85年開館）、横浜美術館（89年開館）など、高度経済成長期にさまざまな地方自治体が設置主体となって開館した公立美術館の入場者も含まれる。注目したいのは、残りの400万人である。おそらく古くからある私立の美術館の入場者がその大きな部分を占めているのであろうが、同じ高度経済成長期には、伊勢丹美術館（79年開館）、横浜そごう美術館（85年開館）、東急Bunkamuraザ・ミュージアム（89年開館）など、デパートのなかに専用の美術館が設けられ、ときに数十万人の観衆を動員するような企画展が間断なく開催されたことを思い起こせば、それらの入場者もまた相当に寄与したであろうことは十分に考えられる。

こうしたデパートの展覧会と、公共の美術館における展覧会との違いを端的に述べることは、実はそれほど容易ではない。たとえば専門職としての学芸員を置いているかどうか、あるいは自館のコレクションを有しているかどうかなど、戦後間もなく制定された「博物館法」を基準に比較するならば、確かにデパートと美術館のあいだには運営の面において決定的な差異がある。しかしアートの受容という局面に絞ってみれば、多くの観衆にとって、ある展覧会が開催される場所がデパートなのか美術館なのかは、それほど大きな違いをもってはいなかったのではないだろうか。

実のところ、会場がデパートであれ美術館であれ、日本で開かれる企画展の小さからぬ部分は、大手の新聞社をはじめとするマス・メディアによって支えられてきた（前に挙げた佐藤の参考図に新聞社が含まれていたのは、このためでもある）。とりわけ海外のアートを扱う展覧会では、新聞社はその財力のみならず優れた情報網や交渉力を活かして、諸外国の美術館やコレクターから貴重な作品を多数借り受けることに成功してきた。結果としてそれは、デパートの展覧会と美術館の展覧会とのあいだの（少なくとも見かけ上の）差異を縮めることにつながったといえるだろう。たとえば1981年を例に取って

みれば、国立近代美術館では「マチス展」が、伊勢丹美術館では「エッシャー展」が、いずれも読売新聞社の主催によって開かれた。おそらく一般の人びとにとっては、どちらも「海外美術展」として同じカテゴリーに含まれるものと受けとめられたのではないだろうか。

1990年代はじめにバブルが破裂したのちは、デパートの美術館の多くは閉館に追い込まれた。たとえばセゾン美術館（旧西武美術館）は1999年、東武美術館は2001年、伊勢丹美術館は2002年にそれぞれ閉館した。むろん東急Bunkamuraザ・ミュージアムのように、今日なお優れた展覧会活動を続けているところもあるし、かたちを変えてアートの展示・紹介に努めているデパートも少なくない。だが、アートを受容する場として、明治の末以来デパートが果たしてきたきわめて大きな役割は、ひとまず終わりを迎えたと考えてよいだろう。

しかしこの間に、東京という都市が受け入れてきたアートの広がりや厚みは、デパートの存在によって著しく豊かなものになったのは間違いない。たとえば、本報告者が専門とする西洋近代美術の領域に限ってみても、国立西洋美術館や国立近代美術館ではいまだ取り上げられたことがなかった画家や芸術運動が、「ラファエル前派展」（1976年、銀座三越）や「クリムト展」（1981年、伊勢丹美術館）、「ビアズリー展」（1983年、伊勢丹美術館）、「ベルギー象徴主義の巨匠展」（1997年、小田急美術館）といったデパートの展覧会を通して、広範な観衆に紹介されてきた。こうした展覧会を契機として、関連する分野に対する人びとの興味や関心がより高まったことは、その後の展開——たとえば画集等の出版物の増加や、さらにはアカデミックな研究の深化など——によって明らかである。このように見てくると、デパートという商業施設が集積する東京は、それによってきわめて特殊にして恵まれたアートの受容を経験してきたということができるだろう。

≪主要参考文献≫

浅野敞一郎『戦後美術展略史1945-90年』求龍堂、1997年
東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』2005年

東京文化財研究所編『昭和期美術展覧会の研究』2009 年
佐藤道信『美術のアイデンティティー』吉川弘文館、2007 年
五十殿利治『観衆の成立』東京大学出版会、2008 年
志賀健二郎『百貨店の展覧会―昭和のみせもの 1945-1988』筑摩書房、2018 年
峰恭介「なにより動員力？新聞社主催の美術展」みづゑ 917 号、1981 年
夏目十郎「肥大化する新聞社の美術展」ジャーナリズム研究 121 号、1987 年
「百貨店特集　新しい文化創造の推進者－高まる百貨店機能への期待」財界 37 (5)、1989 年
廣田孝「明治期の百貨店主催の美術展覧会について:三越と高島屋を比較して」デザイン理論 48 号、2006 年
「美術館の夢」展図録、兵庫県立美術館、2002 年
「東京府美術館の時代 1926-1970」展図録、東京都現代美術館、2005 年
国立新美術館「日本の美術展覧会記録 1945-2005」
http://www.nact.jp/exhibitions1945-2005/index.html

東京アンダーグラウンド

クレリア・ゼルニック
（翻訳：松井久）

最初に安孫子信氏に招待してくださったことを心から感謝したい。ここでみなさまと東京におけるアートについてのシンポジウムに参加できるのは大変名誉なことである。

今から私が、きわめて制限された特殊な視点、つまり日本の現代アートとその創作と展示の方法を発見する西洋人の視点に立ってお話するのは、それらに対する、私の驚きであり、解釈するときに感じた困難であり、深い関心である。

まず、ヨーロッパで、あるいは少なくともフランスで、日本の現代アートを受容する際に繰り返し現れる、ある誤解に触れておきたい。竹内公太の作品「指差し作業員」の受容は、とりわけ興味深い事例である。というのも、日本人の作品へのある形式の盲目を示しているからである。あたかも芸術的な抗議のアプローチが日本では不可能であるかのように、フランス人には何も見えないのである。ライブテレビに向かって指を差していたのは、原発事故の後東京電力に雇われ、福島の原子力発電所で働いていた、竹内公太というアーティストであるのに、それが匿名の作業員で、きわめて個人的で自律的な仕方でその状況を告発したのだ、とフランス人たちが語るシンポジウムや学術会議に実際何度か出席したことがある。この映像を、アーティスト、ヴィト・アコンチの有名なジェスチャーと比較するコメンテーターや、それが芸術的な抗議の過程であるかもしれないと想像するコメンテーターの話を聞いたことがない。パフォーマンス・アーティスト、竹内公太は、原発事故から数か月しか経っていない 2011 年の夏、福島第一原子力発電所で職を得、作業員の労働条件をつづるブログを続けた。2012 年、彼は、東京電力のウェブサイトで配

信されている、24時間体制で除去作業を監視するライブテレビの映像から取られた「匿名の」ビデオを展示した。当時日本で一気に拡散し、「指差し作業員」として知られるようになったこのビデオは、防護服を着た何物かが、フレームに入ってきて、東京電力が原子力発電所の敷地内に設置した監視カメラに向かって指を差す様子をとらえていた。その男は、そこにほぼ20分間にわたってとどまり、挑発し、告発する公的な行為を続けた。竹内本人が、この行為はヴィト・アコンチの作品「Centers」（1971）へのオマージュであると言っていて、行為はこの作品とほぼ同じ時間続けられた。しかし、フランス人たちが、これは芸術的なアプローチであると想像しているようにはまったく見えない。このエピソードのクライマックスが、フランス人映画製作者、フィリップ・ルーイである。彼は四つの建造物が海に面するこれらのイメージを使った映像を制作した。あたかも、このフランス人映画製作者こそが、この映像を上映したフェスティバルで、東京電力のそれらのイメージを発見したかのように、あたかも、西洋人だけが状況を把握できて、日本人はそろいもそろって事実を認めたがらなかったかのように、すべては起こったのである。

これらが言わんとしているのは、日本における異議申し立ての芸術は、自明な考え方ではないということである。こうして逆に、フランスでは近年行われた、雑誌『provoke』を発見する展覧会が、ヨーロッパで熱狂的に迎えられたのである。おそらく「具体美術協会」を除けば、異議申し立ての、アンダーグラウンドの日本芸術は不可能であるかのようである。

さて、われわれは「アンダーグラウンド」という語を、次の三つの意味で理解することにする。1）伝統的な回路とは別の回路で、構成され、発明され、展示されるアート。2）政治化され、異議申し立てにもなりうるアート。3）都市の周辺に取り組むアート、ここでは都市東京についての研究プログラムの枠組みの中で語れば、都市東京の境界、閾、周辺に取り組み、都市を自らから、それ自身の限界から、機能性から解放することの意味を探るアートである。

さて、1960年代、日本に抗議の芸術の偉大なる時代があったのをわれわれは知っている。これらの芸術は、1964年のオリンピック、1970年の万博をめぐる都市への制度的なアプローチの周縁で展開された。後で大澤啓氏が発表で触れると思うが、ハイレッド・センターやゼロ次元のような運動のことである。

これらの運動は確かに当時を代表するものではなく、おそらくほとんどの人々の目にふれることはなかったので、遅ればせながらも再発見される必要がある。同じように、今日のオルタナティブな抗議の芸術の運動も隠されていて、一般大衆、いわんや私のような西洋の研究者にはアクセス不可能なのではないかと想像してしまうかもしれない。しかし、まさにこれこそが今日話したいことなのだが、逆に、東京スタイルのオルタナティブシーンはかなり活発で、アクセス可能であり、このシーンはレーダーにかからない領域に属しているのではなく、かなり容易に見つけることができるシーンであるように思われるのである。

では、日本で現代アートを発見するにあたって私が体験した最初の三つのおどろきを共有したい。

最初のおどろきは、次の二重のパラドックスを前にした時のおどろきである。1）アンダーグラウンドシーンがどこで起こっているのかを突き止めることはかなり可能であり、メインストリームのシーンから切り離されていない。2）逆説的に、このアンダーグラウンドシーンの方が、外国人にとって、政府から援助を受けている芸術の計画より、理解可能なことがある。そのようにアンダーグラウンドのものとして、異議申し立てを行う芸術作品を見つけるのがいかに容易かについて一言触れたい。冒頭で言及した竹内公太のビデオは、東京都現代美術館、森美術館、ワタリウム美術館といった、東京の最も大きな現代美術館で展示された。またこのビデオは外国にも拡散した作品である。こうして、ポンピドゥー・センター・メスでのジャパノラマの展覧会で展示された。後で少し立ち入った分析を行うが、同様に、アーティスト集団 Chim ↑ Pom の作品、とりわけ福島の避難対象地域で撮られた作品「Real Times」が東京国立近代美術館、森美術館で展示され、それらの美術館のコレクションに加えられた。あるいは、会田誠を「アンダーグラウンド」と呼ぶのは、少なくとも日本の文脈では、やや見当はずれかもしれない。日本国外ではほとんど知られていないとはいえ、会田は今日東京で活動する最も多作なアーティストの一人なのである。それでも少なくとも、会田誠は批判的で挑発的であるという意味でアンダーグラウンドである。会田の作品は、広大な領域に及び、

激しい論争を招き、性的にグロテスクである。それでも彼は森美術館で個展を開き、巨大な空間を享受してきた。さらに、都市とは、これから展開する周辺からなるものである、と考える点でも、会田はアンダーグラウンドである。表参道で行われた個展「GROUND NO PLAN」には、すさまじい数の観客が詰めかけた。展覧会の文脈そのものが注意に値する。これは、公益財団法人大林財団が始めた助成プログラム「都市のヴィジョン － Obayashi Foundation Research Program」の第一弾の展覧会なのである。キュレーターの住友文彦は言う。「都市へのヴィジョンをどのようにアーティストが考えるのか。未来志向的な前のめり感があるようで、じつはかなりラディカルな特徴がこのサポートにはあると考えています。かつてのユートピア的な創造性が好まれる時代ではもはやなく、都市をくまなく経済や管理の論理が覆う時代にあって、あえて個人の感性をもとに表現するアーティストが思い描く都市のヴィジョンを知りたいと私たちが思うとすれば、それは国家や自治体や企業の描くものとは全く異なるものになるだろうと思います。地球環境や他者との共存を切実に求める私たちがそこに希望や望みを託すべきなのでは無いでしょうか。」建築の展覧会のパロディー、そしてユーモア感覚を使って、会田誠が展開するのは、彼の都市建築のセンスと都市の経験である。これは機能性や政治的 - 経済的必然性の周縁における都市のオルタナティブなヴィジョンである。ここで描かれるのは、まさに都市の下にある街、アンダーグラウンドであり、アーティストたちが自分たちの創作の場として夢見る場所なのである。会田誠や奈良美智といった人物は観客から愛されるとともに、反抗的な、異議申し立てを行うキャラクターを演じているのである。彼らはしばしばロックスターとも比べられる。事実、音楽では、異議申し立てを行いながら人気があること、挑発的でありながらメインストリームであること、アンダーグラウンドでありながらメインストリームであることはめずらしいことではない。日本の異議申し立てを行うアーティストが関わるのがこの音楽のモデルであることに疑いの余地はない。

これについて、いくつかの指摘、というよりむしろいくつかの仮説を提示することができる。

われわれは公的な施設と私的な施設を区別しなければならない。森美術館

のように巨大な施設も、今日後ほど椿玲子氏が説明するように、私的な財団で、したがって、プログラムを組む際、大きな選択の自由を持っている。同じように、私的な財団、公益財団法人大林財団は、会田の「GROUND NO PLAN」のようにきわめて挑発的な展覧会を助成することができる。しかし多くの政府主導の企画が援助するのは、社会のコンセンサスをめざしたアプローチである。このことが私にとってどれだけ驚くべきことなのかを言っておかなければならない。というのも、まさにフランスでは完全に逆だからである。公的な施設はある種の思想の自由を擁護するのに対して、私的な施設は、あまりにも論争を呼ぶような表現の可能性を制限する、利害関係が交差する場なのである。

可能的な検閲の役割があり、まさにそのような検閲が行われる場である。確かに、インタヴューをしたとき、多くのアーティストが、原子力や戦争といった主題に対するきわめて厳しい検閲に言及するのを聞いた。それでも、私の視点から考えると、アーティストは、検閲の存在を感じたり、あるいは、自ら検閲を課してしまうこともおそらくあるが、それでもどんな主題でも扱うことができる。例えば、小泉明朗（こいずみ　めいろう）なら戦争に言及するし、藤井光なら原子力の問題に触れる。二人とも日本でも外国でも確固たる存在を築いているアーティストである。彼らは公的な援助なしに創作できるなら、したいようにするであろうが、公的な助成金を必要とする場合は、外交上の理由から自分たちの提案に少し変更を加えなければならない。

現代アートの助成への政府の最近の投資は、必然的にオルタナティブな芸術創作の方法の数を増大させた。公立の美術系の学校に並行して、他にも様々な教育機関が開設された。会田誠もそれに対応するような学校を開いている。「美学校」はいかなる財政的制約をも受けず、学位もなければ、年齢、国籍による入学資格の制限もない。それは小さな学校だが、そこで例えば、アーティスト集団 Chim ↑ Pom のメンバーが会田誠の周辺で出会っていたりする。日本の現代アートは実際、社会的に認知されておらず、慢性的に資金不足に悩まされ、スペースの確保に苦労している。これが、アーティスト小沢剛のリュックサックサイズのギャラリー（「なすび画廊」）の背後にある意味である。日本の美術館が日本の現代アートを展示するようになるまできわめて時間がかかった。この遅れの理由を、建畠哲（たてはた　あきら）は、日本人の意志決

定の遅さ(会議、集団決定)にあると指摘する。これに対してアメリカであれば、電話一本ですぐに仕事が決まる。

純粋にオルタナティブな芸術と、より可視的で商業的な芸術が混ざりあっている。アングロ＝サクソンの美術批評家エイドリアン・ファヴェルは書いている。「では日本の現代美術館の目的は何か？これに答えるのは、しばしば難しい。あるいはむしろ、これらの美術館が、文化とは無関係な、他の目的に使われてきたのはあまりにも明白である。それらは、国のいたるところで、不動産の開発業者や市長、建築家たちの資産を増やしてきた。しかし、日本の現代アート、アーティストたちの社会的地位を上げ、認知させ、流通経路を確立し、評価を上げたような美術館はほとんどない」(*Before and After Superflat*『スーパーフラット前後』, pp. 173-174)。厳しい基準を満たして資金融資をうけるためにマンガの展覧会がしばしば開催される。

さて、おどろきの二つ目の源泉は、日本で「アート」と呼ばれるもののハイブリッド化である。このハイブリッド化は、芸術のカント的な定義（芸術とは、絶対的に利害から離れていて、快、満足とは無関係で、芸術の純粋性を汚すようないかなる補助物からも区別されなければならないものである）で育ってきた西洋の観客にとってきわめて驚くべきものであることは明白である。二つの対称的なハイブリッド化の現象が共存するのを観察することができる。

東京では、アートのためだけの場所の周辺に、アートの展示場所のハイブリッド化が起こっている。例えば、フランス人にとって最も興味深い現象の一つが、ショッピングセンターやデパートでアーティストの展示が行われることである。美術史家クレア・パタンが博士論文で扱ったテーマは、まさにこの日本の特異性であった。アートがデパートで展示され販売されるのである。

さらに、アートそのものがハイブリッド化し、芸術作品という概念が姿を消し、「アートプロジェクト」という概念に場所を譲りつつある。加治屋健司教授は書いている。「アートプロジェクトという言葉を日本で聞くようになって10年以上が経つ。現代美術に関心がある人の中には、全国各地で開かれるアートプロジェクトを見るために、古くは白州や灰塚、そして福岡や取手、最近では別府や広島などに足を運んだことのある者も少なくないであろう。多く

の論者が指摘する通り、アートプロジェクトは、まちづくりの重要な方法として行政や地域コミュニティにも受け入れられるようになってきたと同時に、若いアーティストに発表の機会を提供しており、現代美術の重要な局面を形成しつつある。しかし、こうしたアートプロジェクトが盛んな国がほぼ日本に限定されるということは、あまり指摘されてこなかった。たしかに、アメリカにはパブリックアートやコミュニティアート（community-based art）の歴史があるし、ドイツのミュンスター彫刻プロジェクトはアートプロジェクトと言ってよいものである。また、ロバート・スミッソンなどのアースワークや、クリストなどの作品がしばしば「プロジェクト」と題されることもよく知られている。だが、特定の展示施設を持たず、多くの作品が美術館以外の現実空間に一時的に設置され、そして同時に、一人のアーティストの作品だけではなく、地域コミュニティと協働して行われるものとなると、他国の類例はそれほど多いわけではない」（「アートプロジェクトと日本――アートノアーキテクチャを考える」）。少なくとも二点、アートプロジェクトの特徴をあげることができる。完成された対象より道筋を重視する過程の次元と、地元住民と訪問者たちを巻き込み、参加させて、誰にでもアクセス可能なものにしようとする野心である。われわれがエリート主義的なアート観から遠く離れているのは明らかで、カント的な定義は大部分が崩れ去っている。このアートプロジェクトの様式の一つが現代アートの「フェスティバル」である。日本の現代アートフェスティバルは祭りから、その祝祭的性格、住民、訪問者に参加を求める性格、大衆的次元とともに、その地域的な本性を借りている。こうして、越後妻有（えちごつまり）や愛知、瀬戸内のような日本のアートフェスティバルと西洋のビエンナーレの違いは、西洋のビエンナーレがエリート主義的なサロンを引き継いでいるのに対して、アートフェスティバルは大衆的な祭りを引き継いだものであるところにある。ニコラ・ブヴィエは祭りを、「すべての人が同じ期待を持って、同じ気持ちで参加できるフェスティバルで、そこで他の人から孤立した人間を探そうとしても無駄である」と記述している。祭りは社会の一致 consensus の表現であり、そこに批判や評価、論争の余地はない。「祭り」という言葉を西洋化して、例えば「フェスティバル」と呼ぶことで、この語の含意はハイブリッド化する。つまり、西洋のスタイルのアートイヴェントと、

すべての人が集まって飲み食いし、踊り、遊ぶ地方の祭りを同時に意味するようになるのだ。おそらくこれら二つの意味の組み合わせが、西洋の批評家たちにとって、日本のアートフェスティバルのいくつかの側面を完全に新しいものにして、評価を困難にしているのである。越後妻有のようなフェスティバルが国際的なアートビエンナーレとまったく異なるのは、その参加のあり方が違うからであり、そのアプローチにおいて地域住民を包括しているからである。例えば、2003年に、アーティスト古郡弘（ふるごおり　ひろし）は、自分のプロジェクト「盆景-II」を田んぼの真ん中に設置するために、梅雨の時期に三週間、村の住民たちに助けを求め、作品を自分の作品ではなく村人たちの作品に変えた。何年もの間、ある黄金律が守られ、それによってそのフェスティバルは中立的な展示空間になることから免れている。つまり、アーティストは常に自分のプロジェクトをまちの委員会に提示し、直接住民に認可を要請しなければならないのである。作品は地域の現実の内部から構想されていて、上から押しつけられた外的なアイディアではないのだ。他の多くのフェスティバルも、フラム北川フラムの元々の哲学に多かれ少なかれ忠実で、彼のモデルに従って創設された。この熱狂は部分的に、この種のイヴェントが生み出す財政的な収益によって説明できる。市議会、地方議会は、限られた予算しか持たず、例えば大規模な建設計画より、フェスティバルを開催することを選ぶだろう。一般大衆はしばしば現代アートに不安を感じる。理解不可能に思えるからである。現代アートを日本の田舎の安心感のある空間で展示することは、このような観客の不安を取り除く一助となっている。フェスティバルは、文化メディアの体制にも組み込まれる。このメディアを担ってきたのはデパートである。戦後、デパートは、初めて現代アートの展示を行うことで、文化政策の不備と美術館の不足を補ってきたのである。問題が一つ残る。教育的なものと説教臭いもの、扇動的なものの境界はたいていきわめてあいまいで、巨大な観客に向けて発信するアートフェスティバルは、よりわかりやすいものを提示する方向へ進み、常に通俗化する危険があるのだ。以上の文脈で、アートは自らとは異なる目的への手段となる。例えば、地方を再生させること（新潟、瀬戸内の島々、荒廃した東北沿岸など）、旅行者、訪問者たちの期待に応えること、地方行政の経済的野心を満たすことなどがそのような目的となる。

イマヌエル・カントは『判断力批判』で美的快を、その自立、経済的社会的干渉の不在によって、正確に定義した。ある城が、われわれに美的な快を与えることができるのは、それを稼働させる政治的体制についてのあらゆる考察から独立するときだけである。逆に、これらのフェスティバルは、ある客観的な目的、芸術の領域外の目的がある。それが創造する社会的関係である。アートは有用なもの、利害関係に巻き込まれたもの、政治的、他律的なものになる。しかし、これらの批判は問題の核心に触れていないように思える。北川が強調したように、アートの自律と純粋性の問題は単に西洋的な見方である。日本の歴史ではこのように、ファインアートと、応用アート、機能的アートが区別されることは決してなかった。「人間の手によって作られたものはすべてアートである」と北川は書く。純粋でないアートという批判は、西洋のカテゴリーの枠組みの中から行われるもので、日本の芸術形式と必然的に関わるものではない（例えば、生け花、着物や焼き物の芸術は、機能との対立で定義されているわけではない）。より広い意味で、いわゆる関係芸術、つまり、それが創造する人間の関係がその目的になるようなアートの形式は、すべて同じ仕方で批判されてきた。日本のアートの特殊性は、クレア・ビショップとエレナー・ハートニーによって行われた、関係芸術についての論争とそれに対するの批判の中で考慮されてもおかしくない問題である。エイドリアン・ファヴェルは結論する。「フェスティバルが依拠するのは、主体的参加の原理 voluntarism の『NPO（非営利組織の）精神』である。こへび隊と呼ばれる何百人もの学生や若いアーティストのボランティアが作業しているのである。」（*Ibid.*, p. 179）

東京におけるアートの進化のパラドックスの一つも、それがある形式の流出を経験することである。つまりアートの中心が遠心的な運動で周辺へ強制的に送られるように思えるのである。フェスティバルは、東京を捨て、田舎や地方で展開する。アーティストたちは、ギャラリーや美術館で見つけられなかった空間や目的を、人のいない学校や、田舎の廃屋で見つけた。この仮説を裏付けてくれるのが、柳幸則のような偉大なアーティストである。彼は、東京や広島に住むのをやめ、瀬戸内海の百島（ももしま）に移った。確かに、東京にもアートプロジェクトや、上野でのフェスティバル、数寄フェスのようなフェスティバルが存在し、同じように協同型、参加型のハイブリッドなアートのあり方を

提示している。しかし他の地域のアートプロジェクトに比べると、社会的次元、協同の次元でこれらのプロジェクトは東京のような大都市で見劣りする。

これらのフェスティバルは、しばしば自治体から資金提供を受けていて、したがって社会のコンセンサスをめざすことに変わりはない。しかし、それらの利点は、まさに都市の周辺を発展させ、アーティストたちを伝統的な展示方式から解放し、いわば白い壁での展示の支配から逃れ、もしその機会がなければ現代アートのことを知らなかったような多くの人々に開かれている点にある。この意味でこれらの政府のプロジェクトもある形式のオルタナティブであると言える。

外からのまなざしにとってのおどろきの三つめの源泉は、日本の現代アートが国際的な認知に対して行う複雑なゲームである。東京は、日本のサブカルチャーの特権的な場所と考えられているのに、現代アートの場所として国際的な認知を十分に受けてこなかったのは、むしろ逆説的と言える。われわれが見たように、アートプロジェクトやアートフェスティバルは日本独特の方式で行われているが、海外の美術の専門家を魅了することはなかった。この現代アートの主要人物がいわば自分自身へと撤退するのを観察することができる。会田誠や小沢剛のようなアーティストが提示する作品は、ローカルなものを参照するのだが、その参照のどこがおもしろいのか理解ができない海外の観客にとっては、しばしば解釈が難しい。

付随的に、ガラパゴスモデルは暗黙の裡に越後妻有モデルの中にも入り込んでいる。このモデルは、あるものにとって、近代以前そうであったような、鎖国（日本が他の世界から切り離され、自分自身へ閉じこもるような状態）の新しい可能性を指し示している。横浜や越後妻有、他の地方のフェスティバルは、日本国内では称賛を受けたイベントだったが、海外ではほとんど認知されていない、という巨大なギャップがある。それらのフェスティバルでは、海外からの訪問者やジャーナリストはまったく見かけることがなかった。地方のフェスティバルの発展は、国際規模のトリエンナーレがやや失敗に終わったことの結果としてある程度説明できる。しかし、この撤退が意味しているのは、他の国々への扉を閉ざすことではない。より限定された行動の領域に投資し、

地方を再生し、異なる未来をめざしているのである。

ネオ東京や未来志向の都市化が未来の姿だったのはそれほど前のことではない。バブルと3･11以降この未来は変わった。これはエイドリアン･ファヴェルの見解でもある。2000年代の終わりにこう述べていた。「それでも近年ずっと、東京のアート界は単に自らの小ささと島国体質に満足しているように見えた。アートフェア東京の運営の人々も、究極的には最大の公立美術館でも、そのような仕方で自分たちのアート業界のことが一番好きであるように見えた。日本人は、自分たちだけに語りかける方が、押しの強い、やかましい外人が関わってこない方がずっと気楽なのだろう。ちょうど黒船が帰ってしまったときのようだが、この国は静かに後ろへ引き下がって、新しい鎖国の時代に入ってしまうかもしれない。」（*Ibid.*, pp. 200-201）

今日の東京のアンダーグラウンドなアートシーン

公的な資金の周縁で奏でられるアート、ハイブリッドなアート、日本の特殊性を今なお探求するアート、これら三つの特徴が合わさった結果がアンダーグラウンドシーンの発展である。このシーンは海外の観察者にとってもかなりアクセス可能で、まさに都市東京の周辺部で姿を現し、伝播する。同時に、よりアンダーグラウンドな仕方で、活発な若いアーティストの流れは、自分たちの作品を展示するために、ギャラリーや展覧会を使わず、その代わりにソーシャル・ネットワークとクラウドファンディングを使って自分たちの独立と維持し、オルタナティブな創作方式を発明する。今から二つの例を取り上げたい。アーティスト集団Chim↑Pomと独立系の写真ギャラリーである。

独立系の写真ギャラリーから始めよう。2020年のオリンピックの準備期間である今日、多くの写真家のグループは、都市を国際的なイベントのために建設しなおそうとする政府権力の事業に対抗する活動方式として写真を用いる。これらのギャラリーは独立しているが、協同していると言えるだろう。例えば、鈴木達朗（たつお）のような写真家は、会社勤めをしていて、写真の世界に入ったのがかなり遅かった。彼は、社会的制度から独立した学校、resist写真塾で

学んだ。この学校は、雑誌『provoke』に参加していた森山大道の主導で設立された学校で、通常月に二回、六か月に渡って十二回開講されていた。会田誠や奈良美智といった著名人を始め様々な分野からゲスト講師が迎えられ、塾生の作品にアドバイスを与えていた。しかし、resist は写真のテクニックを教えていたのではない。塾長吉永マサユキによれば、ほとんどの写真学校は特定の写真のスタイルを教えていて、まさにこれこそ彼が自分の塾に「抵抗 resist」してもらいたかったものなのである。彼の塾は、塾生たちの心を解放し、彼ら、彼女らが、実験し、自分たちの能力とスタイルを見つけることをめざしていた。こうして例えば、塾生たちは、授業の後集まり、講師たちと知り合う機会も設けられた。

自主ギャラリーでは、写真学校で築かれたネットワークがさらに広がっていく。共同作業を行う点が、重要な特徴の一つとなっている。例えば、ギャラリー街道は、以前ロータスルートギャラリーという、自主ギャラリーで、2009 年に活動を終了していた。これらのギャラリーで、都市東京を記録する大きな運動が起こっている。Void　Tokyo のような写真家のグループが 2020 年のオリンピックを前に都市東京の変遷を記録する。東京画という別のプロジェクトでは、東京をテーマにした 100 人の国際的な写真家たちのイメージを集める。

東京における写真の特殊性について、われわれはまず、ヨーロッパで信じられているのとは逆に、日本で写真を展示する場所は少なくないことを思い出さなければならない。1950 年代にはすでに、デパートや写真機器の製造メーカー（富士フイルム、ニコン、キヤノン等）が所有するギャラリーで、写真は展示されており、公立の美術館でも写真に特化した区画が設置された。商業的なギャラリーの他にも、すでに見たように、自主経営されている、独立した施設が発展している。それらの活動期間はせいぜい二年か三年であるが、それらは、ネットワークや関係を築いていく上できわめて重要である。しかし、売り上げがよくないので、とりわけ編集業務や、大量の本の出版が写真制作を特徴づけている。写真への関心は、紙媒体の可能性についての現実的な問いかけを伴っている。

共同作業は、六人の若いアーティスト集団 Chim ↑ Pom の特徴ともなって

いる。彼らは、会田誠が独立系の学校、美学校で行っていた授業で出会い、このグループを結成した。グループには、会田のモデルをしていたエリイという少女と、リーダー卯城竜太（うしろ　りゅうた）がいる。Chim↑Pomは東京のアンダーグラウンドシーンを代表すると同時に、国際的なシーンで彼らは成功し、評価を確立しており、絶対的に特異な存在である。実際、Chim↑Pomの回りに、システムから離れて、新しいアートの実践方法を発明し、政治的な言説を展開しようとする他のアーティストのグループが活動している。同時に、よりアンダーグラウンドな仕方で、活発な若いアーティストの流れは、自分たちの作品を展示するために、ギャラリーや展覧会を使わず、その代わりにソーシャル・ネットワークとクラウドファンディングを使って自分たちの独立と維持し、オルタナティブな創作方式を発明する。ここでもアプローチはハイブリッドである。エリイは言う。「『アンダーグラウンドである』というのはおそらく、東京では何か違うものを意味している。多くのアーティストが、アンダーグラウンドのアーティストも、自分たちのイメージを変えて、メインストリームでもなんとかしようとしているのを見る。それはいいことでも悪いことでもない。ただここでは誰もがそうしているというだけのことだ」。エリイははっきり言う。「もちろんみんなアンダーグラウンドで、実験的なことをやりたいと思っている。それでも生活するためにはメインストリームでなければならない。」「基本的にすべてのパフォーマーが出演料なしで参加した。これは特別な関係だ。」こうエリイは言うのだ。ここで指摘しておくべきである。日本はフランスとは違って、アーティストのための社会保障がないので、自主的な方法で製作された作品は自分で資金を調達したもので、本当にインディペンデントなのである。しかし、作品は、メインストリームと妥協して、バランスをとらなければならないこともある。

Chim↑Pomは東京でのプロジェクトを高円寺のギャラリーの周辺で展開しているが、多くの屋外イベントも開催している。福島の原発事故の告発に深く関わり、政府主導の再生に対して、Chim↑Pomは解体に取り組む。彼らは福島の大惨事に関して多くの活動を行う一方で、東京を主題にした一連の作品を展開し、都市の他の側面、周辺、裏側を露わにしている。カラス（現在森美術館で展示されている）、ネズミ、ピカチュウ、新宿、高円寺が、議論

を呼ぶと同時にボディーアートに近づいたグループのパフォーマンスで、次々と取り上げられた。私が非常に興味を引かれるのは、結果生じる東京の住民のいわば「野獣化」である。「スーパー☆ラット」と名付けられたプロジェクトのアイディアは、ネズミが毒に適応してスーパーヒーローのようなものになるというものである。Chim↑Pom が表現しようとしているのは、同じように、人間は社会に適応するように、社会に強いられているということである。この場合人間がなるのは退廃したスーパーヒーローなのだが。このように Chim↑Pom が挑発的に扱うのは巨大な都市の問題なのである。

Chim↑Pom はネオダダ的な作品で知られる一方で、日本のアート界で最も有名なパーティーを主催するグループと記述されてもいいだろう。オールナイトで騒ぐ酔っ払いたちを集めることで有名な Chim↑Pom のイベントは、日本社会の厳しいコードから制限なしに解放し、オタクの社会不適合者、感じの悪いファッション好き、退屈な美術批評家に至るまであらゆる人たちを魅了する。それらのイベントが象徴しているのは、すべてを受け入れる包括的なアンダーグラウンドなアートの世界であり、何でもありのアートシーンを垣間見せるディオニソス的な窓なのである。

展覧会「また明日も観てくれるかな？」では、新宿の風俗街の解体作業が行われようとするビルで新しいアート作品を提示した。この機会に有名なパーティーも催され、おびただしい数のオルタナティブ・アーティスト、ミュージシャン、DJ たちが遺棄された空間でパフォーマンスするために招待された。Chim↑Pom のエリイは説明する、「パフォーマーの多くは私たちの近い友人で、かれらは全員私たちと個人的なつながりがある」。2016 年に始められたプロジェクト、「都市は人なり『Sukurappu ando Birudo プロジェクト』」のテーマは、東京の「Scrap（崩壊）と Build（建築）」の文化で、「2020 年東京オリンピックまでに」をスローガンに、再開発される大都市東京を描いている。個展「また明日も観てくれるかな？」は 2016 年歌舞伎町商店街振興組合ビルで、「道が拓ける」は 2017 年高円寺キタコレビルで行われた。彼らは説明する。「東京の街の変化が激しくなっている。歌舞伎町は街ごと作り替えが始まり、渋谷 PARCO も建て替え。東京で最も古い駅として愛されてきた原宿駅も建て替えが決定。新宿駅や渋谷駅前は常に工事中、2011 年の震災以降の耐震対策など

も相まって、東京都は街の大改造プランを発表し、推進している。「2020年、東京オリンピックまでに建て替える」という常套句が、アスリートへの応援とは別に大義名分として謳われている。」

われわれはここで前に言及した特徴を見つける。例えば、自立とプライベート化の混合（彼らのハプニングに合わせて踊る南條史生（なんじょう　ふみお）の写真）、例えば本屋NADiffのような新しい展示場所、ジャンルの混合、映画製作者園子温とのコラボレーションがそうである。1960年代の日本のアヴァンギャルドの遺産がここではっきりと姿を見せている。すでに会田誠と小沢剛は、都市大阪を掃除し、ハイレッド・センターのパフォーマンスを再現していた。より広く言えば、Chim↑Pomはハイレッド・センターの行動の相続人で、ゼロ次元や工藤哲巳（くどう　てつみ）の「反芸術」に近い側面をいくつか持っているのである。Chim↑Pomという名前自体、アイコンであった、心を持ったペニス、ダダカン（1920年生まれ、日本出身、最高齢の挑発的なハプニングのパフォーマー）を思い出させる。Chim↑Pomは言う。「思えば戦後の焼け跡が現在の東京の街へと整備されたのも、1964年の東京オリンピックがひとつの大きな契機であった。発展途上国だった当時の日本にとって、オリンピックは、インフラ整備や街づくり、経済大国になるためのひとつのビジョンとして存在したのだろう。〔……〕長らく不況にあえぎ、大震災に見舞われた今の日本。2020年の東京オリンピックに、人々は当時の活況を重ねようとする。「世界中から人が来る」「景気が良くなる」……、そんな期待とともに、多くのポジティブなスローガンが再生産される。復興とは？街とは？そもそも21世紀の未来とは、このように20世紀に描いたヴィジョンを繰り返すことで創られるものだったのか？多くの災害に見舞われながら、スクラップ＆ビルドを繰り返してきた日本の歴史。街並みの変化とともに生きてきた近代の日本人。展覧会そのものが体験するスクラップ＆ビルドから、日本人の「青写真の描き方」を問い直す。」

この見方では、ギャラリーは、周辺、裂け目、不法建築物、地下室、下水道、ネズミに取って代わられる。Chim↑Pomがこれにあてはまる。彼らは自分の越後妻有里山現代美術館〔キナーレ〕を道に変えた。つまり、それを内と外、公と私の通り道、閾に変えたのだ。私的な空間内部の公的な空間であるかの

ように、道は観客に、一日二十四時間無料で開かれる（ショーの他の作品を見るための入場料はかかる）。これは象徴として興味深い。というのも、これは異議申し立てのアートの起源へと戻る方法なのだが、そのような起源は、美術館やギャラリーの白い壁ではなく、路上にあるからだ。

このようにして、Chim↑Pom は上で述べた「アンダーグラウンド」という語の三つの意味を明確に表している。創作の方式のオルタナティブな次元、政治的抗議の次元、そして都市の周辺の次元の三つである。彼らは言葉の文字通りの意味でアンダーグラウンドである。彼らは地面のまさに表面をドリルで突き通す。ショーウインドーの背後に、社会の下部構造を構成するのを拒絶する様々な層を明らかにするためである。

結論しよう。私は、日本の芸術創作を外から観察する外国人のまなざしにとって、その領域を占拠する生き生きとしたオルタナティブな東京のシーンが実際存在することを示そうとした。不幸に思えるのは、あまりにも商業的な（村上隆）、あるいはあまりにも狡猾なアートへの根強い偏見があって、それがオルタナティブなシーンの活気を隠していて、西洋人の偏見の中ではほとんどそれは存在しないようなものとして扱われている。このシーンを、オリンピックをめぐって奏でられる増加する都市の可視性に結びつけることに挑戦した。それでもこの挑戦によって、われわれは次の最後のパラドックスで結論しなければならなくなった。都市においてあまりにも可視的になった芸術的創作にとって、アンダーグラウンドなものは何か残っているのだろうか？

「MOT サテライト」
―現代美術とまちとの交わり―

北　澤　ひろみ

「アートと東京」というテーマに関して、東京都現代美術館の閉館中に、まちなかを会場として開催してきた MOT サテライトについて、立ち上げの経緯から第 1、2 回については、第 2 回を担当した小高日香理より、終了したばかりの第 3 回については、担当の北澤より、発表を行った。

「第 1 回　MOT サテライト　2017 春　- 往来往来 -」
「第 2 回　MOT サテライト　2017 秋　- むすぶ風景 -」
MOT サテライト事業の立ち上げの経緯：

周辺環境としては、美術館は隅田川と内部河川に囲まれた地域に位置し、地下鉄の最寄りは清澄白河駅である。駅名は清澄 + 白河の造語であり、隅田川と内部河川に囲まれたエリアを呼んでいる。運河を使った物流、倉庫も多く、江戸初期～ 1969 年まで貯木場があった。その倉庫跡地が、多数の展示スペースやギャラリーとなっていった。美術館が開館する以前の 1983 年から佐賀町エキジビットというオルタナティヴ・スペースがあり、すでに現代美術を受容する基盤はあった。

1995 木場公園に開館した都内唯一の公立の現代美術館として、収集、展示、教育普及等を行なってきた。2016 年より、施設老朽化に伴う改修工事のための休館に入り、美術館の存在が忘れられてしまうという危機感もあり、各年度に一回、「美術館が町に出て行く」というコンセプトで展示やイベントをすることを目的とする事業を立ち上げるに至った。開館からの 20 年位おいて、地元の小学校や資料館通り商店街との連携の経験はあったが、この規模で取り組むのは初めてであり、町と関わり、美術館についての理解を深め、身近に

感じてもらうチャンスともなった。

第 1 回、2 回について：

第 1 回、2 回において、ある程度のフレームワークができ、多少の変更はあるがこれまで継続してきてしていることとしては、メイン会場での作品展示、小規模展示、イベントも併せて開催すること、そして同時期に近隣のクリエイティブな拠点が独自のプログラムを同時開催することが挙げられる。

メイン会場である MOT スペースの会場には、これまで地域の文化拠点や使われていない工場や店舗、倉庫などが使用され、小規模展示を行う MOT スポットの会場は、営業中の店舗や文化施設の一角を提供してもらっている。

イベントは、トーク、パフォーマンス、ワークショップ、町歩きまで様々であり、これまでにもまちと関わりながら、作品が制作され、まちを紹介するような内容の展示やプログラム、町歩きイベントを行ってきた。

第 1 回参加作家・作品

mi-ri meter《清澄白代現代資料館》、松江泰治《JP-13 kiba》、カニエ・ナハ＋大原大次郎《旅人ハ蛙、見えない川ノ漣》、他

第 2 回参加作家・作品

鎌田友介《不確定性の家》、Atsuko Nakamura《内在する速度》、守章《周囲内見》石塚まこ《反転する視点》、下道基行《見えない風景　東京 / 深川編》、他

「第 3 回　MOT サテライト　2018 秋　– うごきだす物語」

概要：

第 3 回を迎えた「MOT サテライト 2018 秋　うごきだす物語」は、平成 30 年 10 月 20 日（土）-11 月 18 日（日）の金･土･日の 14 日間にわたり開催した。

第 3 回目を迎え、MOT サテライトが広く浸透してきたことに加えて、企画立案から制作・準備期間、実施期間を通して、これまでの周辺地域との連携をさらに強固なものとし、より充実した企画内容を実現できたことに加えて、深川江戸資料館通りを中心に回遊しやすい範囲にエリアを展開したこと、スタンプラリーやガイドツアーの拡充により、会期はこれまでの 2 回より 9 日間短縮されたが、総入場者は約 5000 人増加となり、一日平均では 300 人増という結果となった。

近年、日本各地でまちを舞台とするアートプロジェクトが多数、開催され、地域活性化に寄与するプロジェクトも多いなかで、MOT サテライトの特徴としては、東京都内における、公立美術館を主体とする都市型の地域連携アートプロジェクトであることが挙げられる。

目的：

MOT サテライトは、東京都現代美術館の活動を館の外に拡張し、周辺地域や外部組織とのネットワークを築きながら、展示、パフォーマンス、トークなど多彩なプログラムをまちなかで実施する事業であり、美術館の活動への理解を深め、清澄白河エリアの地域活性化に貢献することを主な目的としている。

第 3 回となる「MOT サテライト 2018 秋　うごきだす物語」は、第 1 回、第 2 回に引き続き、清澄白河エリアを中心とした近隣地域の住民や施設と交流、連携し、協力を得ながら、倉庫や店舗、寺院、公共施設などを会場として、作品展示や関連プログラムをまちなかに展開していくことで、多くの観客や周辺地域の人々に、館の活動をより身近に感じてもらうとともに、様々な交流を生み出し、まちの魅力の発信に寄与することを目指した。

エリア・会場：

東京都現代美術館周辺の清澄白河周辺地域において、清澄白河駅から美術館への導線でもある、深川資料館通りを中心とするエリアにおいて、主な展示会場となる 7 ヶ所の「MOT スペース」において、各々の会場の特色を活かした本格的な現代美術作品の展示、カフェや店舗の一部、屋外壁面など 6 ヶ所の「MOT スポット」では、まちと一体化した作品展示を展開し、関連プログラムを周辺地域の文化施設、町会会館、寺院、オルタナティヴ・スペース、カフェなど多様な会場 5 ヶ所で開催し、ガイドツアーやスタンプラリーによって、鑑賞者の回遊への興味を高めた。さらに地域パートナーとして 20 ヶ所の施設や店舗、4 団体の連携、協力が、プロジェクトを盛り上げた。

作品展示：

収蔵作品を含む 6 作家に作品展示をまちなかの会場で行い、出品作品のほとんどが、本展に向けて制作された作品となった。大きくは下記のような内容の作品に大別することができる。

①「まちの物語」を視覚化する

まちの人々と交流によって提供された過去の写真やインタビューから呼び起こされた思い出や、その場所に流れてきた時間の痕跡が視覚化され、ごく個人的なものから主観を超えた視点でとらえたものまで、様々な記憶が作品となり、「まちの物語」を生み出した。

②「まちの個性」を描き出す

江戸情緒溢れる地域で、現在も重要な文化のひとつである落語や、近年の活気溢れる清澄白河を体現する子供たち、地域の特色である河川などをモチーフとする作品などによって、新旧の「まちの個性」を魅力的に描き出した。

③「まちの風景」に溶け込む

屋外では、ビルや寺院の壁面に展示されたバナー作品や町会会館の窓ガラスに焼きつけられた作品、屋内では、かつての飲食店舗そのままの空間を活かした展示やカフェの一角での展示など、建物や空間と作品が一体化し、「まちの風景」に溶け込む作品展示を実現した。

具体的な作品事例としては、元製本工場だった場所に流れてきた時間にかたちを与えた宮永愛子の作品《Strata（清澄白河）》が挙げられる。鈴木のぞみもまた、建て壊し間近の町会会館の窓ガラスが見てきた景色をガラス自体に焼き付け、建物全体を作品へと変容させた作品《The Light of Other Days: 白河二丁目町会会館》、ひがしちかは、ビルの壁面と寺院の壁面に川をモチーフとしたバナー作品《川の色 色の川》などが挙げられる。

中でも特に、制作プロセスからの協働が実現できたのが、韓国人作家ヂョン・ヨンドゥの《古典と新作》である。まちの重鎮として、長く、この地域を見守ってきた老人の戦争体験を含む子供時代の思い出、現在の清澄白河のまちの活気を象徴するような小学校の児童たちの生き生きとした姿、さらにそれらをつなぐ役割を果たした地域在住のベテラン落語家による作品のための落語公演の3つが重要な要素となり、ひとつの映像作品を構成し、さらにそこからドローイング作品の制作へと展開していった。作品制作において、まちと交わることで以下のような成果が得られた。

・人々の思い出から、まちの記憶、歴史を呼び起こす。

・他者である作家が捉えた、まちの深層が表れる。

・個人や地域に特有な物語を超えて、普遍的な“命”の連環の物語が語られる。

＜教育機関連携＞
まちを題材として、地域のリソースと教育機関における研究成果の連携によるプロジェクトの発表として、地域の区立図書館やお寺を会場に、作品展示やトーク、ワークショップなどを実施した。

以上に紹介した内容を実現したことで、当初の目的である、リニューアル閉館中の美術館の活動を紹介し、周辺地域と美術館の距離を近づけることに加え、アートプロジェクトを通して、まちの魅力を発信していくという目的は、ある程度、実現することができたと捉えている。

これまでの２回で築いてきた、同地域の文化施設、公共機関、商店街、小学校、地域住民、事業者等との連携をさらに強め、準備段階から多くの関係者との協働による作品制作、展示などによる充実した事業展開を実現し、まちと交わり、「まちの催し」としての意識を高めることができた。今回は、館の活動の多角的な紹介のため、収蔵作品のまちなかでの展示や教育普及活動のさらなる充実を試み、好評価を得た。

本シンポジウムの「東京とアート」というテーマのもと、MOT サテライトという事業を通して、東京都現代美術館が取り組んできた試み、また、その成果について振り返り、その一様相について提示することで、東京都を拠点とする美術館としての使命や、東京という場所が芸術にとってどのような役割を果たす可能性を持ち得るのかについて、あらためて考察する機会を得たことは、大変、有意義であり、今後も継続的に同テーマについて、様々な角度からの考察および、プロジェクト等での実践を行っていきたい。

東京における森美術館のあり方について

椿　　玲　子

グローバルな都市、東京において、森美術館にできることを、森美術館のミッション、組織、今までに開催された展覧会などを通して検証してみた。

（以下、当館ウェブサイトから）

1：森美術館のミッションとヴィジョン

ミッション

グローバル化が加速する今日、私たちは、人と情報の活発な交流を通じて、他の地域の文化・歴史から多くのものを学び、より多様性に富んだ新しい生活を享受することが可能になっています。このような状況において、新しい価値創造の豊かな源泉であるアートや、それに隣接する創造活動の意義はますます重要になっています。

森美術館は、設立当初からの理念である「現代性」と「国際性」をもって時代に立脚し、世界の先鋭的な美術や建築、デザイン等の創造活動を展覧会とラーニングをとおして独自の視座で紹介していきます。

とりわけ、日本とアジアの美術に目を向け、その固有の文化的背景を勘案しつつ、新たな動向を世界の美術の文脈の中に位置づけることは当館の重要な役割の一つと考えます。世界に開かれた美術館として、また、アジアにおけ

る現代美術の重要な拠点としての自負をもって活動していきます。

そして、「アート＆ライフ」をモットーに、生活の中のあらゆる場面でアートを楽しむことができる豊かな社会の実現に向けて鋭意努力していきます。

ヴィジョン

※アートや建築、デザイン等の創造活動を、文化、歴史、哲学、科学など幅広い文脈の中でとらえ、誰もが親しめる感動に満ちた美術館を目指します。

※世界の美術館や文化機関、あるいはアーティスト、キュレーター、コレクター、支援者と広く協働し、展覧会の企画・巡回などを通して共に発展することを目指します。

※アートを通じて、多様な人々と対話し、批評的・建設的な言説を積み重ねる場を創出し、新たな美学と世界観を構築する基盤となります。

※アーティストの制作支援、紹介展示、アジア現代美術の収集、あるいはギャラリーやアートフェアなどとの協力関係を通して、現代アートの発展に貢献します。

※多彩なラーニング・プログラム、地域連携のアートイベント、パブリック・アートの振興などを通して、生活とアートを近づけ、東京からアートのある新たなライフスタイルを発信します。

2. 組織

※森ビル株式会社の一部門としての位置付であり、財団法人化している私立美術館が多い中、特殊な立ち位置である。ただし、下記のように外部理事組織もあり、森ビル株式会社の本業からは独立した活動を行うことができる。

2－1　創設者：　故 森 稔（元森ビル株式会社会長＆ CEO）

2－2　理事会

理事長：森 佳子

理事
グレン・S・フクシマ（米国先端政策研究所 上級研究員）
宮津大輔（学校法人トキワ松学園 横浜美術大学 特任教授）
大林剛郎（株式会社大林組 代表取締役会長）
岡野晃子（IZU PHOTO MUSEUM 館長）
岡部あおみ（国際交流基金・パリ日本文化会館 展示部門アーティスティック・ディレクター）
斎藤精一（株式会社ライゾマティクス 代表取締役）
杉本博司（現代美術家）
後小路雅弘（九州大学大学院 人文科学研究院 教授）
山下裕二（明治学院大学 教授）
辻 慎吾（森ビル株式会社 代表取締役社長）
藤井宏昭（森ビル株式会社 森アーツセンター 理事長）
壬生基博（森ビル株式会社 森アーツセンター 副理事長）

2－3：インターナショナル・アドバイザリー・コミッティー

1999 年 9 月発足
国際的なネットワーク構築のため、1999 年 9 月に発足。世界を代表する美術館館長をメンバーに迎え、世界各地の現代美術についての情報交換や、時代を反映した現代美術館の役割、美術館相互のパートナーシップの可能性などを議論しています。

委員

※姓のアルファベット順

ベルナール･ブリステン（ポンピドゥー･センター国立近代美術館 館長［パリ］）
マニュエル・ホセ・ボルハ＝ヴィレル（レイナ・ソフィア国立美術館 館長［マドリッド］）
ラーナ・デヴェンポート（南オーストラリア州立美術館 館長［アデレード］）
グレン・ラウリィ（ニューヨーク近代美術館 館長）
フランシス・モリス（テート・モダン 館長［ロンドン］）
高階秀爾（大原美術館 館長［倉敷］）
ユージン・タン（シンガポール国立美術館 館長）
フィリップ・ヴェルニュ（ロサンゼルス現代美術館 館長）

名誉委員

デヴィッド・エリオット（インディペンデント・キュレーター、森美術館初代館長）

2－4：館内組織

館長　南條史生
副館長　片岡真実
業務管理　グループ
マーケティング　グループ
営業企画・運営　グループ
企画　グループ　（展覧会キュレーター、ラーニング・キュレーターを含む）
展示・制作　グループ　（コーディネーター、コンサバタ―を含む）

（以上、当館ウェブサイトから）

3 展覧会の種類

大きく分けると、地域展、個展、テーマ展、建築、ファッションなどに分けられる。それぞれの代表例としては、下記のようなものが挙げられる。

3-1: 地域展： アフリカ・リミックス展、エレガンス・オブ・サイレンス（日本、中国、韓国）、フォローミー： チャイナ（中国）、チャロー・インディア（インド）、サンシャワー展（東南アジア）など

3-2: 個展： 杉本博司、ビル・ヴィオラ、ル・コルビュジェアネット・メサジェ、小谷元彦、会田誠、村上隆、アンディ・ウォーホル、リー・ミンウェイ、NSハルシャ、レアンドロ・エルリッヒなど

3-3: テーマ展： ハピネス、医学と芸術、シンプルなかたち、宇宙と芸術など
3-4: 建築： アーキラボ、ル・コルビュジェ、メタボリズム、建築の日本

3-5: ファッション： カラーズ

結論

東京における森美術館の活動の可能性、意義としては、下記のようなことが考えられると思われる。

アジア・パシフィック地域にある現代美術館として、その地域とのネットワークの中で新たな現代美術の文脈を作り出しつつ、西欧を含むグローバルな現代美術の世界と日本の現代美術をつなぎ、また日本の現代美術を世界に向けて発信すること。

アートの視点で見る都市の公共空間づくり

岩　井　桃　子

自分自身、前職のパブリックアートの企画プロデュース会社にて、大小様々な、おもしろいコミッションワークにたずさわった。本稿では、自分が携わってきたコミッションワークを振り返りながら、公共的空間におけるアートの役割や、さらには東京におけるアートの必要性について述べていきたいと思う。

1. ランドスケープや建築にかかわるアート

1－1. アートの特性や目標

アートの特性や目標としては、以下の項目が挙げられ得る。

① 間を引き締める：間をいかしつつ、場を利用する人たちを飽きさせずにそれぞれの人を心地良くさせる。

② 特徴を引き出す：アートを通じて建築や環境の特性をよりいっそう強調する。

③ コンセプトを伝える：興味を持たせながら、コンセプトを楽しく分かりやすく伝える。

④ 記憶を呼び起こす：過去を想起させ、伝えるべき価値をそれぞれの心に残す。忘れてはいけないことを伝え続ける。

⑤ 共感をうながす：ひとびとの参加意識と自主性を芽生えさせ、アート作品やその周辺環境に対して共感を得る。課題を取り込み、人々に豊かさを提供する。

⑥ 負担を和らげる：心理的負担となる空間の印象を変えながら、リラックスできる雰囲気をつくる。

⑦　景色をととのえる：空間を使う人の違和感を取り除き、景観に対して配慮を示す。まちの魅力を維持する。

1－2. 公共的空間において存在するアート

公共的空間において存在するアートを、以下のように分類してみる。

①　街なかのシンボル彫刻
例えば、大仏（仏像）、狛犬、西郷隆盛像（上野）など、歴史上の人物や地方の名士がモチーフ。

②　公共空間における芸術作品
制作者（アーティスト）の存在がつよく押し出される。例えば、野外彫刻展、街なかアート整備事業、再開発におけるアート整備、など。

③　空間づくりをささえる表現
建築やランドスケープと一体となる表現。公共的空間のなかに溶け込み、空間を利用する人々に豊かさを与える。

①～③に分類されるアートは全て制作者であるアーティストの表現性が出るが、①や②よりも③は特に、公共的空間の中に溶け込んでいくものではないかと考えている。

2. 空間をより豊かにするパブリックアートの存在

日本の各地でコミッションワークに携わった。パブリックアートの設置は、都市空間や建築空間に“しかけ”を挿入するようなものだと考えている。その際に裏付けとなるものは、地域性や歴史性など、その場所にとって揺るぎのない特性である。

いっぽうで、地域性や歴史性などとは全く関係のない意味（コンセプト）をもつ仕掛け（パブリックアート）を挿入する場合もあり、それによって、その都市空間や建築空間を再発見させることや、観る者に新しい見方をうながすきっかけを作り出すこと、そして、その場所にまったく新しい特性を与える場合もある。

水の都・大阪をイメージした床面アートワーク

ここでは自分自身が携わったコミッションワークのうち、都内の事例を挙げながら、公共的空間におけるアートの役割、必要性について考察を行いたいと思う。

2－1. オフィスのエントランスホール

都内の新築のオフィスビルのエントランスホールに設置された壁面作品。国内外で活躍する作家、大巻伸嗣氏による作品。エントランスの大壁面をキャンパスに見立て、色とりどりのカラフルな花が風に舞うようなイメージの作品は、空間にインパクトを与え、広がりを感じさせてくれる。

また、この作品は3つのレイヤで仕上げられている。一つ目のレイヤはパネルに印刷された色とりどりの花、二つ目のレイヤは色とりどりのカラフルな花々の上にクリアコーティング材で描かれた透明の花、そして三つ目のレイヤは大巻氏自身の手で描かれたアクリル絵の具による花。この三つのレイヤが様々な表情を見せ、建物全体やその周辺環境のイメージを高めているよ

うに思う。オフィスビルのエントランスホールは、来訪客を迎える企業の顔となる空間でもあり、また同時にオフィスで働くスタッフにとって生活風景の一部でもある。

大巻氏はこの作品で、アートの存在が単なる企業イメージの向上や環境に彩りや賑わいを与える効果だけでなく、「視点を変えることで新しいものが見えてくる」というメッセージを伝えている。また、この花が舞う空間が、作家の発想の根底にある「生ずれば滅する」という思想が隠されており、再生していくことへの思いも込められている。

オフィスのエントランスホール

2－2. 大学病院におけるホスピタルアート

既存の古い大学病院の施設を一新し、都内最大級規模の建物の随所にアートワークを配置した。地域に開かれた特定機能病院として高度な医療を支えることが求められ、来院する患者や、病院業務に従事するスタッフたちにとって、創造性が高く、豊かで快適性の感じられる環境をアートでもって創り出すことを意識した。さらにはアートの力は、精神的に不安に陥りがちな患者の心を僅かでも潤してくれる効果がある。院内の主要スペースであり来院者が先ず訪れるエントランスホールや、その他、病室、待合スペース、病棟の食堂等にアー

トワークを設置した。

特に小児病棟においては、入院する子供たちの不安や緊張を少しでも和らげて、楽しくて豊かな環境を演出することを目指した。小児病棟におけるアートのコンセプトを「アニマルアパートメント」とし、壁・床・天井といったフロア全体をキャンバスに見立て、動物たちのすむ街を創り出した。壁や天井には動物たちの絵が描かれ、視線が思わず上へと導かれ、開放感溢れる楽しい空間となった。また、壁に設けられたニッチの部分を動物たちの住処と見立て、表情豊かな動物たちの生活を垣間見ることができるように演出した。ニッチの住処のなかの動物たちは木彫作品であり、木のぬくもりや優しさが子供たちを癒す効果もあるだろう。また、小児病棟に設けられた中庭を囲むガラス窓に、動物たちが乗るアニマルトレインのシートが貼られ、活発で動きの感じられる空間が展開されている。

また、外来廊下の一角にピクチャーレールを設置し、市民の作品展示が可能な展示スペースとした。これは、作品を通して病院が地域社会とつながりを持つ仕掛けを創り出している。

大学病院におけるホスピタルアート

2－3. マンションの外構部に設置されたアート

東京都心からもアクセスの良い、荒川区南千住のエリアに新築につくられたマンションの公共的な空間数カ所に、住まう人がゆとりと安らぎのある心豊かな生活を送れるよう、アートのある暮らしの提案としてアートワークを設置した。マンションの住民だけでなく､その周辺地域にも潤いを与えられるような、質の高い生活環境を目指した。

最寄りの南千住駅からマンションへ向かう際に出迎えてくれる大型の作品や、アートベンチとして座ることもできる作品が要所に設置され、都市空間に活き活きとした彩りを添えている。

明るく活き活きと住民や来訪者を出迎えるアートベンチ

また、敷地を囲むように配された道路沿いには桜並木があり、そこには美しくもあり不思議な質感をもつ石彫作品を配置した。作品のもつ不思議な表情が、見る人の想像力を掻き立てる。公共的な空間に置かれた作品は、桜並木を眺めるベンチとして機能でき、子供たちの遊具としても機能できる。作品がすっかり風景の一部として溶け込んでいる。

木々の間に置かれた石彫作品

3. 東京におけるアートの必要性とは

パブリックアートは特に、以下のようにまとめられる。

- 空間にインパクトを与える
- 美しさや不思議さ、おもしろさを伝える
- 個々の作品それぞれが個性的
- 特定エリアをアピール
- まちの個性とステイタスを高める

といったような効果がある。

前章では、当方が携わってきた東京でのパブリックアートの事例を挙げた。パブリックアートという視点から、東京におけるアートの必要性と問われたときに自分が考えることは、都市空間にとって創造性を付与する上で絶対に必要ではないかもしれないが、パブリックアートの存在がその場所に対して人々が抱く想いや印象、記憶をより強く働きかけるキッカケになる、ということだ。

公共空間に身を起き、そこに設置されたアート作品を何気なく見る・・・。見る者に「この作品、なんか不思議な形をしているなあ」「これはどういう意

味でこの場所に置かれているのだろう」「なぜこんな変な形をしているのだろう」等という感情を抱かせることもある。また、「あの花のような形をした場所で待ち合わせよう！」と、その空間を認知させるランドマーク的な要素も持ち得る。また、設置する場所の歴史・記憶を伝えることもできる。

東京において、公共的空間での過ごし方はもっと考慮に入れられるべきである。公共的空間で快適に楽しく豊かに過ごすには、その空間のデザイン・雰囲気づくりが非常に重要にあると思う。

東京の公共的空間にパブリックアートを置くことは、豊かで創造性の高い環境を創り出すことに限らず、その場所を利用する私たちにとって心の潤いを提供してくれると確信している。

ネクロポリスとしての東京

古　屋　俊　彦

私は哲学と美術を勉強していて美術作家でもあります。私は人間が作ったものの成立と存続について考えてきました。中心となる研究対象は文字です。作品の創作では線の連鎖の純粋培養による文字の合成を行っています。文字の合成の段階的な構築の先には都市構造の純粋培養による再構成が考えられます。今回の与えられた主題は美術の場としての東京という間接的な探求でしたが、私は創作者であり研究者でもあるという立場から、あえて直接的に作品としての東京ということを考えてみました。作品の場ではなく作品そのものとしての東京です。これは機能の十分条件を超えた都市の過剰な継続性を具体的に特定する試みです。今回はその考察の出発点として初めから遺跡として作られるネクロポリスつまり墓地の広がりとしての東京という観点で探求を始めてみます。

作品としての東京という問題設定を説明するためには私自身が作品を成立させるために行っていることを簡単に紹介しなければなりません。私は文字の合成を作品にしていますが、動いている合成過程やその方法と手続きではなく、あくまでも固形物の動かない状態を作品にしています。なぜならば、動いているものはその時々の一時的な印象へと消費されてしまい、そのもの自体の長い時間の中での成立を検証する物にならないからです。作品の固定性が特定の解釈を保留して初めて作品が自立性を持ちます。そこにいろいろな意味や形が見えてくることをいったん拒絶できなければ自立した作品は成立しません。そして、一時的なものではない固定性を、ただ保留された暫定的なものに止めず、長い時間の中で具体的に成立させるためには、作品の構成要素の物質的な構造を更に検討しなければなりません。解釈を際限なく拒絶する固定し

た本物の構成要素は、何かに何かを付け加えるものでは作れず、刻み込みや亀裂や穴のように無いもので作られなければなりません。付け加えるものには偶然的な関係しかなく、本当に自立したものは有るものと無いものが一体化した状態でしかありえません。そのため、刻印や穿孔などの様々な無いものの不定形な配置を作品にすること、無いものの配置を純粋培養して不定形な増殖を拡張すること、そこから完全に機能のない装飾と記念碑の祖型を生成させること、純粋な装飾と純粋な記念碑の集約された祭壇の祖型を生成させること、これが過剰な継続性をもって自立する作品を成立させる探求の私にとっての現時点での答えでした。この探求の向かう先に過剰な継続性をもって自立する都市の祖型を生成させること、それが次の課題です。

東京は他の大都市に比べて目立った記念碑的な特徴がないだけに、むしろ都市の祖型として純粋と言えるかもしれません。東京は全体として目立たず静止して見えるほどに激しい動きが回転し機能が集約され過剰に落ち着いた様相を持っています。そのような東京という有るものの過剰な集積の中に、隠された無いものの配置を見つけることができれば、すでに成立している作品としての東京の具体的な姿が見えてくるでしょう。無いものの配置は、都市の中で役に立たないものが否応なく蓄積してできたものです。役に立たないものは動かすことが困難です。そのためそれは都市の継続性そのものになります。東京の起源にさかのぼるならば先史時代からの継続性を考えなければなりませんが、現在の東京を考えるには、まずは明治時代初期の東京奠都の過程を確認しなければなりません。東京は江戸から連続的に東京になった訳ではありません。明治維新に於いて江戸と東京の間には一時的な断絶があります。江戸が日本の事実上の首都としての東京になったのは、当初は京都が中心だった明治維新に於ける江戸の全面的撤退で生じた都市空間の一時的な空白状態が新しい国家を作るために都合が良いという理由から、大阪遷都案や名古屋遷都案を退けて最終的に半ば強引に決まったことです。東京奠都は実際に成功し、大名屋敷の敷地や仏教寺院の敷地が転用可能な広大な空虚として新しい機能を引き寄せたのです。しかし、機能の流動性だけが新しい都市に流入するのであれば、東京は東京で有り続ける必要はなくなります。機能は常に再び流出することが可能だからです。東京には新しい機能としては計れない何か別のも

のが形成されました。それは機能が無いことによってだけ計られるものです。空白状態が機能の充満だけではなく機能の空虚をも呼びよせ、それが都市の動かすことのできない継続性を作ってしまいます。機能の無い物によるならば、都市の過剰な継続性には合理的な理由がありません。理由のあるものであれば、それは入れ替えることも動かすことも可能です。しかし理由のないものは取り除くことができず、そこに無条件の継続性を作ります。無い物は消せないからです。東京は全体として高度に機能的であるのと同じ程度に高度に反機能的であり、機能の合理性とは無関係に存続する場所であり続けています。全面的撤退が可能だった東京以前の江戸には、そのような過剰な継続性はまだなかったと考えられます。

人類の作ったものが機能を踏み越えて過剰に継続性を持ち始めるのは約五万年前からのことです。必要とする機能よりも長く存続するものに人類は逆に依存していきました。そのような自立した人為的制作物の微視的で基本的なものの極限は線と文字であり、巨視的で複合的なものの極限は建築と都市です。私は文字の歴史的な基本構造を研究してきましたが、都市は常にそれと直結した問題の場でした。私の場合、文字の研究と並行して都市への関心は現在の活動状態よりも長い時間の蓄積に向かっていました。そのような観点を持つ以前には色々な意味で活動的な東京を世界の中でも稀有な場所だと思っていました。しかし次第に東京の新しい活動への関心が薄れてきて、いつしか東京は私にとってどうでもいい場所になっていました。東京は世界の他の大都市に比べて表面的な華やかさに関して次第に見劣りする様になっていました。都市に対する関心は続いていましたが、私は次第に都市の活動状態よりも長い時間の継続性について考えるようになり、主に都市遺跡に関心が向かっていきました。現在の都市と都市遺跡が直結する場所としてのローマを出発点にして、地中海の周りに点在する主にローマ時代の都市遺跡をかなり見て歩きましたが、それは静かにどこにでも入っていける都市のある意味では完成した姿を見るような奇妙な体験でした。他にも同じような視点で現在の都市も同時に見ていくことになりました。都市の中の都市であり続けるイスタンブールやエルサレムは、特に今に至る長い時間の縦の積み重ねを直接見せてくれました。比較的新しいけれども大規模で記念碑的でもあるパリやロンドンは、

記念碑的であることと機能的であることの関係を見せてくれました。過去と現在が直結した遺跡都市であるローマやアテネは、崩壊状態の建造物が作る都市の完成形を見せてくれました。内戦の後のベイルートやサラエボは、忌まわしい出来事を踏み越える都市の継続性を見せてくれました。内戦の前のアレッポやハマは、活動の儚さの先にある都市の継続性を予感させてくれました。その他にもいろいろの都市をさまよってきました。旅行者としては常に部外者でしたが微妙に内側からの視線を持つようになると都市の見方は相対化されていきました。いつしか訪れる場所は全て見慣れた場所になっていきましたが、それに伴って、あらゆる都市の中に激しい活動状態ではない都市の停止した完成形を見る視点が用意できました。そこから改めて都市遺跡を見る視線を東京にも向けられる様にもなりました。古代の特定の時代の遺跡が豊富な地中海周辺と比較すると、東京にもわずかながら古代の古墳が残っていますが、東京はローマのような遺跡都市とは言えません。関東全体の古墳についても考えなければならないのですが、今回は新しい時代に初めから遺跡として作られる墓地を反機能の具体的な場と見なし、そこを通して東京の都市としての継続性が何らかの特異性を持って見えてくるのではないかと仮定して探求を進めてみました。反機能の具体的な場として墓地を考える以上、埋葬と墓碑との関係を改めて考え直さなければならなくなります。つまり、埋葬から墓地を考えるのではなく、純粋な記念碑として墓地を考えなければなりません。

埋葬はやはり約五万年前から始まったと言われています。しかし埋葬は実際には決定的な物質的事実としては成立していません。埋葬には隣接関係に基づいた状況証拠しか無く、それは約五万年前であれ現在であれ変わりはありません。墓碑と埋葬の関係には現時点での隣接関係しかなく、長い時間の中では墓碑は埋葬を踏み越えて存続します。その意味では、埋葬とは墓碑のようにそれ自体が無条件に存続するものを自立的に成立させる活動であると逆に考えなければならなくなり、それは原理的に活動から作品が解き放たれる事態として理解できます。従って、墓は誰が埋葬されているかではなく、ただ純粋に記念碑が立ち並んでいる状態を継続的な本体とします。もちろん埋葬に伴って墓碑の扱いも流動的です。墓碑は埋葬との隣接関係が途切れると期限付きで撤去されます。しかしいずれにせよ埋葬と墓碑が直接的な関係を持たないこと

には変わりはありません。墓碑が埋葬に従属しているのは偶然的なことです。たとえ名前が墓碑銘に刻み込まれていてもやはり同じです。名前は指示するものから解き放たれて墓碑と一体化しています。墓碑は活動の側からすると反対側にあるものであり、活動の終了を前提とする埋葬から更に向こう側にある、徹底して無いものです。墓碑が巨大な象徴となっていれば都市の中で改めて多義的な機能を持つのですが、小さな墓碑が同じように並んでいる墓地は全体として純粋な無いものの分散的な配置となります。個々の墓碑は小さな塔のように突出していますが、墓碑が集まった墓地は都市の中では奇妙な窪みとなります。都市の機能からするとそこは建物のない場所であり実際に窪みとなります。共同墓地は都市の機能の広がりの中に機能に逆行した場所を囲い込んで封印する枠組みです。古代からあるネクロポリスつまり死者の町と呼ばれるのは、通常は都市の周縁部に封印された反機能の広がりを持つ逆転した空域として作られました。

ここで都市全体の形について考えてみます。都市はよほどの計画都市であっても結局は不定形です。定形の枠組みを設定してもその中に不定形な増殖が収まっていきます。不定形な地形に定形の都市を被せようとして別の不定形を作ってしまいます。計画都市は都市の不定形を地形の不定形から解放するあからさまな事例です。都市は作る側の思い通りにならず、地形や気候などの条件からも離れて、自立的な不定形を同じ場所に積み重ねます。因果関係は常に逆転して行きます。自然の地形ならば、流れる水が作った川は逆に流れる水を特定の窪みに導き、一旦窪みができたら水は自由に流れません。水の流れよりも前に地形は無いのですが関係の逆転は元に戻らず関係は先へと引き延ばされます。水の流れは窪みに従いながら窪みを自由に増殖させ、その増殖に水も窪みも従属します。都市で活動する人間も都市を作ったのに都市に従属することになります。地形は都市の継続性ではありません。地形は表象として都市の側に取り込まれて浮遊しています。地形は都市をつなぎ止める本体ではありません。自然に生まれる地形も、その主要な構成要素である窪みも、都市計画も、無計画な活動も、全ては都市の増殖に従属し、直ちに都市の純粋な継続性を強化することに専ら奉仕します。都市は自然の条件や地形からも自立し、作った意図からも逸脱し我々の活動を利用しながら増殖し過剰に

そこにあり続けます。そして長い時間の中で都市は人間の活動やそれを可能にする機能とは関係なく継続性を持ちます。特定の不定形な配置を持つ都市があらゆる人間の活動をつなぎとめ、そこに人間の活動が引き寄せられます。活動が活動を呼ぶのではなく、活動ではない都市が活動を呼ぶのです。都市は活動が途切れても繰り返し同じ場所に不定形な配置を積み重ねます。そのような都市の基底部にあるのは活動でも機能でもありません。そこにあるのは都市の無条件の継続性であり、そこに作品としての都市の基底部があります。

都市の継続性は具体的なものであるはずですが、それはそう簡単には姿を表しません。無いものである以上それは当然です。活動が途切れた都市の継続性といっても、それは廃墟としての都市ではありません。架空の廃墟を都市の中に思い描くことは西欧においてはひとつの伝統になっています。ただ都市の活動にその途切れた姿を重ねて見る美意識は活動の時間を延長してみる見方に過ぎません。活動から常に離脱し続けている継続性の基底部を探るためには、初めから機能を持たなかった亀裂を覗くしかありません。それはそこから何が見えてくるのかわからない亀裂です。都市の中に亀裂を持つものは墓地以外にもあります。亀裂の構造を持つものは都市の中では水路と道路です。しかし、水路や道路はそこに固有の風景を持ちます。水路や道路は都市の活動の中に機能を持っており、その機能に応じた形状を持ち、機能に従って連続的に更新されます。そこに有るものと作ったものが活動に取り込まれ取り戻されて常に循環し続けます。水路と道路はそれによって都市全体の風景や形状を決定していきます。それに対して、意図的に作られた遺跡としての墓地は、都市の機能から決定的に逸脱しています。墓地は都市の形を作りません。墓地は都市の活動の中で主要な役割から切り離されており、その意味で墓地は都市の本物の亀裂です。それは活動としての内部が存在しないために見えない亀裂であり、通常は意識されず、そこに有ることすら見過される場所になっています。従って、通常は都市の問題を考える上で、墓地は主要な問題とはなりません。しかし、都市の継続性の本体を探るという、通常とは異なる観点から見るならば、墓地は長い時間の中での具体的な都市の基底部として浮かび上がってきます。

墓地の中にも目立つ場所はあります。現在の東京には目立つ形で共同墓地が四か所あります。青山、谷中、雑司ヶ谷、染井がその四か所です。もとも

とは東京の外側だった場所に新しく明治初期に作られた共同墓地が、都市の拡張に伴い東京の内側に取り込まれて現在に到ります。これら四カ所は東京都心でそれなりに意識された空域となっています。墓地以外にも都市が特定の機能のない記念碑的建造物を持つのは珍しくはありません。パリのエッフェル塔はその典型的なものです。エッフェル塔のように記念碑が集約された求心性を持つならばそれは機能に反するものとは言えないでしょう。求心性を持った記念碑が都市の固有性を説明するならば、その記念碑は機能を持つことになります。しかし墓地は記念碑の場ではありますが各々の墓碑は私的であり分散されています。機能を持たない墓地のような場所は公園であるべきだというのが合理的な見方です。公園ならば都市の公共的な活動の一部分に組み込まれます。欧米では 19 世紀初頭から共同墓地は初めから公園として作られる伝統があります。東京でも欧米を手本として共同墓地は公園化を目指していました。しかし現在は公園化を諦め、墓地としての更新を繰り返しています。東京の公園墓地構想は都心部からかなり離れた多磨墓地の開園によって大正末期の 1923 年（大正 12 年）にようやっと実現しました。それ以外の明治初期の 1874 年（明治 7 年）から存続する共同墓地に関しては、亀戸と渋谷の二か所が用地転用されましたが、それ以外の四箇所では公園化の計画は実現せず、現状のままで公園と解釈されています。東京の共同墓地は、都市の公共的な機能を果たさないまま、結局は純粋な墓地として自己完結してしまいました。

東京の共同墓地の起源は明治元年の神道国教化政策の一環として大名屋敷の敷地を転用して作られた神葬墓地でした。神道の墓地はそれ以前にはありませんでした。神葬墓地を前進とした共同墓地は、朱引内での埋葬を禁止し寺院墓地から墓地経営の利権を接収して結果的に新しい収入源を作った共葬墓地として 1874 年（明治 7 年）に 6 箇所が定められました。宗教や埋葬に関する明治政府の初期の政策はかなり右往左往していて、例えば神仏分離令が廃仏毀釈運動を引き起こしてしまうなどの失敗もありました。同じく神道国教化政策に伴い火葬禁止令を出して二年後に解禁するということもありました。共葬墓地に関しても一貫した公共政策による近代的な共同墓地として作られたとは言えません。しかし、結果としては他の先進諸国にそれほど遅れることなく共同墓地が都心と郊外に作られていきました。先進諸国で共同墓地の手本

になったのはパリのペール・ラシェーズ墓地でした。ナポレオンによりイギリス式庭園の形で全ての市民に開放された墓地として1804年に開設されました。その後モンパルナス、モンマルトル、パスィーなどの城壁内共同墓地が出来上がり、1871年のパリ・コミューンの後に大規模な城壁外共同墓地が次々と作られました。ロンドンではペール・ラシェーズ墓地を手本として1830年代から相次いで7つの壮麗な墓地と通称される私営の共同墓地が作られ、更にロンドンから離れた場所に広大なブルックウッド共同墓地が作られました。スコットランドでも公園墓地として大成功したグラスゴー・ネクロポリスがパリのペール・ラシェーズ墓地を手本に作られています。丘の上に広がる大変美しい墓地です。その他にウィーンではブルックウッドを上回る規模のウィーン中央墓地が作られ、ローマには比較的都心にヴェラーノ記念墓地が作られました。アメリカ合衆国でもニューヨークのブルックリン、クイーンズなどに多くの共同墓地や宗教ごとの近代的な墓地が作られ、首都ワシントンDCにはアーリントン国立墓地が作られます。これらの同じ19世紀に作られていった各地の共同墓地の様子を比較して見ていくと東京の共同墓地は全く美しく作ろうとしていないと思えるのですが、よく見ていくと何か別の美意識で作られている様にも見えてきて、大都市の中での近代的なネクロポリスのあり方としては、広さに関してもそれほど見劣りしないものだとわかってきます。そうすると共同墓地を通してみた東京は何も特異性がないことになりますが、あえて特徴を見ようとするならば、東京の共同墓地には集約的な記念碑や入口を飾る門が無く、敷地として区切られているだけでそれが侘しい印象を与えています。記念碑や門や公園としての演出がないということが、やはり純粋な墓地としてだけ存続していた証となるでしょう。都市の機能に解消しない都市の継続性の所在として、東京の共同墓地は他の大都市の共同墓地よりも強固なのではないかということです。

その様なことを考えながら改めて東京の共同墓地とその周辺を見直して行くうちに少し奇妙なことに気が付きました。それは東京が都市全体に異様に多くの寺院墓地を抱えているということでした。都心部で当面確認できただけでも500以上有りました。近代的な墓地政策は街の中に埋葬させないことが目的であり、東京も朱引内の埋葬禁止が明治政府によって決められたのです

が、確かにそのときに引かれたであろう朱引内には少ないまでも、少し都心の範囲を広げるといたるところに寺院墓地が有り、しかもそれがしばしば同じ区画にひしめき合っています。各々の寺院が私有物である墓地の敷地を隣同士でも厳重に塀で仕切って守っています。寺院墓地内のひとつひとつの墓碑はかなりの密集度でありながら墓石とその外枠の構造を頑なに保っていて、無理やり同等の形式を踏襲しています。ただひたすら純粋に墓の形を反復している墓碑の密集した寺院墓地の様相は正に純粋な墓碑の列柱廊です。この東京の寺院墓地の殆どは各々が大変狭く、ある程度同じ場所に集中しながら東京全体としては分散状態を維持しています。都心に寺院墓地が多数点在している状態は日本以外では無く、他の日本の大都市にもあまり見られない状態です。大阪にも都心に寺院墓地はありますが下寺町などの特定の地区に集中しています。東京の寺院墓地の集中的な分散状態は、全体として大都市の活発な活動状態の中に挟まれた逆転する窪みの分散状態と見なすことができます。都市の周縁部に墓地が公園として隔離されながら機能を持つのではなく、都市がその表層全体に純粋な墓地を分散させている様子は、美しさからも自立した東京の作品としての姿なのかもしれません。これは作品としての東京の探求に関して一つの糸口になるでしょう。

資料

・東京の墓地政策（明治初期）

1868 年（明治元年）	3 月	神仏分離令
	4 月	神葬祭許可
1872 年（明治 5 年）	7 月	立山（青山）、渋谷に神葬墓地
	11 月	青山、雑司が谷、染井、深川に神葬墓地
1873 年（明治 6 年）	7 月	火葬禁止
	8 月	朱引内の埋葬禁止
	9 月	皇室専用の豊島ヶ岡御陵が使用開始
1874 年（明治 7 年）	6 月	渋谷、立山（青山）、青山、染井、雑司が谷、谷中、小塚原、深川、亀戸に共葬墓地が指定され東京会議所の管轄となる

	9月	青山（立山を含む）、染井、雑司が谷、谷中、亀戸の共葬墓地が開設
1875年（明治8年）	5月	火葬禁止解除
1876年（明治9年）	5月	東京会議所が東京府に移管
1889年（明治22年）	5月	東京府が東京市に移管 市区改正委員会案で渋谷、青山、雑司が谷、染井、谷中、亀戸が共葬墓地として確定
1923年（大正12年）	4月	多摩墓地が開園
1927年（昭和2年）	10月	宮内省告示で豊島岡墓地が正式命名
1935年（昭和10年）	7月	八柱霊園が開園　共葬墓地が霊園と改称
1948年（昭和23年）		小平霊園が開園
1971年（昭和46年）		八王子霊園が開園

・東京の共同墓地（現在の東京都営墓地）

（明治初期からの共葬墓地）

青山霊園	26ヘクタール	1874年
谷中霊園	10ヘクタール	1874年
染井霊園	7ヘクタール	1874年
雑司ヶ谷霊園	10ヘクタール	1874年

（新規造営の公園墓地）

多磨霊園	128ヘクタール	1923年
八柱霊園	105ヘクタール	1935年
小平霊園	65ヘクタール	1948年
八王子霊園	64ヘクタール	1971年

・東京の皇室墓地（宮内庁）

豊島岡墓地	8ヘクタール	1873年

・東京の規模の大きな寺院墓地

寛永寺墓地、護国寺墓地、泉岳寺墓地、東禅寺墓地、池上本門寺墓地、浄真寺墓地など

・パリの共同墓地（パリ市営墓地）

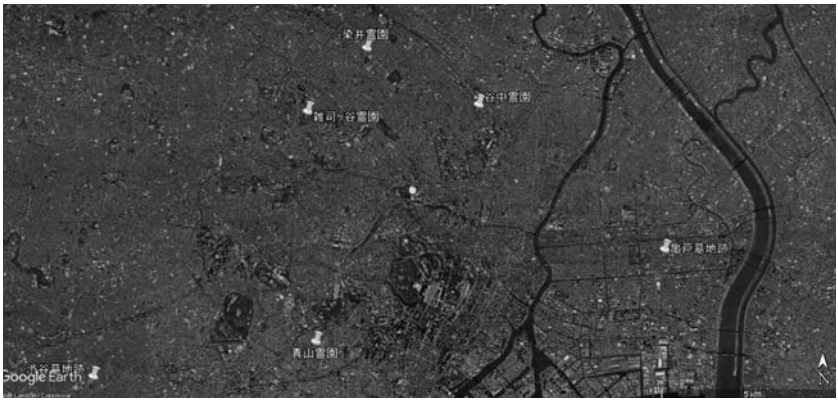
城壁内　15箇所

ペール・ラシェーズ墓地	44ヘクタール	1804年

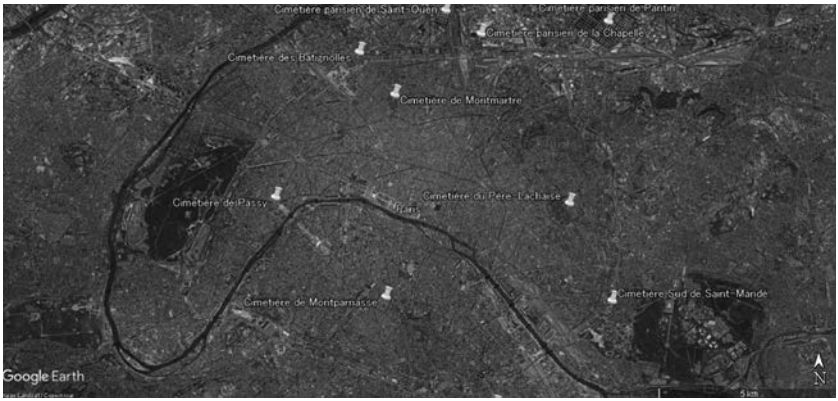
モンパルナス墓地　19ヘクタール　1824年
モンマルトル墓地　10ヘクタール　1825年
城壁外　6箇所
パンタン墓地　107ヘクタール　1886年
バヌ墓地　61ヘクタール　1886年
ティエ墓地　103ヘクタール　1929年
・ロンドンの共同墓地（私営）
壮麗な7つの墓地（通称）
ケンザル・グリーン　29ヘクタール　1833年
ウェスト・ノーウッド　16ヘクタール　1836年
ハイゲイト　15ヘクタール　1839年
アブニー・パーク　12ヘクタール　1840年
ヌンヘッド　21ヘクタール　1840年
ブロンプトン　16ヘクタール　1840年
タワー・ハムレッツ　11ヘクタール　1841年
大規模共同墓地
ブルックウッド　202ヘクタール　1852年
・グラスゴーの共同墓地
グラスゴー・ネクロポリス　15ヘクタール　1832年
・ウィーンの共同墓地
ウィーン中央墓地　240ヘクタール　1863年
・ローマの共同墓地
ヴェラーノ市営墓地　83ヘクタール　1812年
・ミラーノの共同墓地
ミラーノ墓地　25ヘクタール　1867年
・ニューヨークの共同墓地
カルバリー墓地　148ヘクタール　1848年
ウッドローン墓地　160ヘクタール　1863年
グリーンウッド墓地　192ヘクタール　1838年
・ワシントンの共同墓地
アーリントン国立墓地　252ヘクタール　1864年

各都市の共同墓地分布

東京の共同墓地

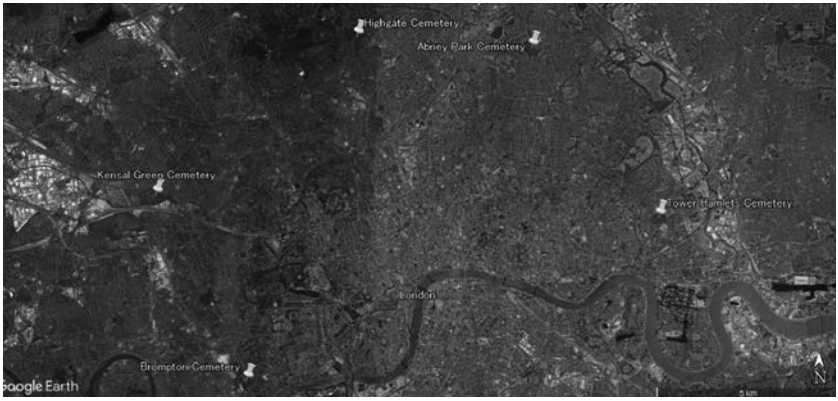


パリの共同墓地



各都市の共同墓地分布

ロンドンの共同墓地



ニューヨークの共同墓地

東京の共同墓地全景

東京　青山霊園

東京　谷中霊園

東京の共同墓地全景

東京　雑司が谷霊園

東京　染井霊園

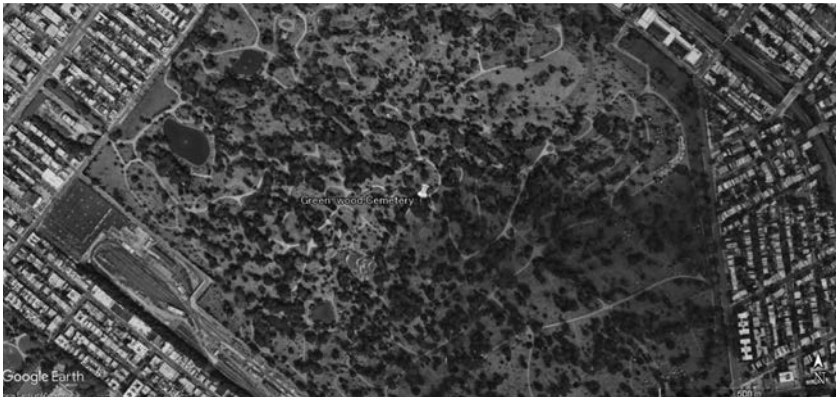
各都市の共同墓地全景

パリ　ペール・ラシェーズ共同墓地

ロンドン　ケンザル・グリーン墓地

各都市の共同墓地全景

ニューヨーク　グリーン・ウッド墓地



ウィーン　ウィーン中央墓地

東京の共同墓地情景

東京　青山霊園

東京　谷中霊園

東京　雑司が谷霊園

東京　染井霊園

各都市の共同墓地情景

パリ　ペール・ラシェーズ共同墓地

ロンドン　ブロンプトン墓地

ニューヨーク　カルバリー墓地

グラスゴー　グラスゴー・ネクロポリス

東京の寺院墓地分布例

谷　中

白　山

東京の寺院墓地分布例

深　川

麻　布

東京の寺院墓地分布例

四　谷

三　田

Ⅱ.文学と東京

立身出世の都―江戸・東京

中　丸　宣　明

はじめに

江戸から明治へという時代の変化は、これまで「近代化」という名目のもとに、大きく切断されたものとして理解されてきた。文学においても「近代文学」と「近世文学」という括りのもと異質なものととらえられてきた。たしかに、明治になって社会が大きく変動し、人の生き方が変化し、その反映としての文学も、大きく相貌を変えたということは、事実のようである。しかしそれは、どこまで本質的なものだったのか。

近年、といってももう二三十年前からだろうが、歴史学や文学の研究の中で、近世期の、あるいは幕末維新期の文化や社会を見直しがすすんでいる。それは一言で言えば、明治という時代の担い手が、自らを正当化しようとした歴史観や「事実」認識に異議を呈することであるとともに、明治という時代が抑圧し、あるいは隠蔽した、「ありうべき近代」あるいは「もう一つの近代」を探る試みには違いない。

今回は、近代文学にもっとも特徴的とされる「立身出世」主義、故郷の発見、恋愛の物語といったものの一端をさぐることによって、上記のテーマへの入り口としたい。

一　立身出世・故郷の発見・恋愛の端緒

封建制から近代の国民国家への移行、それは士農工商と言った身分制からの解放と、生まれ育った土地からの自由をもたらした、とされる。人びと（多く

は若者）は立身出世を求めて、生まれ育った土地を離れ、教育や働く場を求めて「都会」へと、旅たつ。東京でいえば江戸期すでに百万の人口を数えていたが、ざっといってその半分が士族であった。その半分は全国の大名の江戸詰の武士たちであり、半分は将軍家直参の武士達であった。明治になると、前者は領国に帰り、後者は一大名となった徳川の領地静岡に帰った。戦災をほとんど免れた江戸には武士と入れ替わりに薩長を中心とする新支配層がやってくる。そして、東京は新しい政治・経済の中心となりさらには生産と教育の機関が設けられ、土地や身分から解放された人びとが集中する。二十世紀を迎えた頃には人口は二百万人に達する。立身出世を求めてやってきたひとびとの中心は多くの若者達であった。その新しい人達を読者とした新しい文学も形成する。

明治以降の近代文学を特徴付けている一つの要素に、外国文学の受容がある（実はこのことも単純に近代特有とだけ言い切ってしまうことには疑問があるのだがいまは問わない）。明治初期、ジュール・ヴェルヌ（Jules Gabriel Verne）とブリュワー・リットン（Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton）との二人はその代表である。前者は近代社会における科学と経済力の「威力」を説く。『新説／八十日間世界一周』（1878 年、川島忠之助訳）や『九十七時二十分／月世界旅行』（1880 年井上勤訳）など明治期だけでも三十種にのぼる翻訳書が出版される。後者はまさに本発表でのテーマである近代的人間像を描きベストセラーとなった『花柳春話』（1878 ～ 79 年、織田純一郎訳、原作は *Ernest Maltravers* と *Alice*）の作者であった。原著はいわゆる教養小説（Bildungsroman）と目される小説であるが、主人公のアーネスト・マルツラバースが実社会の中で人格を形成し、成長していく物語であるが、翻訳は伝統的な「才子佳人」小説の枠を借り、主人公の立志と刻苦勉励を描き、当時の青年達の熱烈な支持を受けた。また、そのマルツラバースと恋人アリスとの「恋愛」は、新しい恋の姿として受け入れられた。「花柳春話」の全面的な影響下に書かれた「惨風悲雨／世路日記」（1884 年、菊亭香水）は当時の青年の心意を表しているとされる。主人公菊雄は〈心中私カニ持為ラク〉

浮生ニ貧富苦楽ノ差貴賤上下ノ別アリト雖ドモ人生マタ纔ニ五十年ノ前後ナリ余今黄昏ノ燈火ヨリ五更ノ鶏鳴ニ達スルマデ孜々トシテ勉励シ

汲々トシテ苦学スルモ必竟只是レ宿志ヲ達シテ一身ノ名利ヲ博セントスル

と思う。その背後には彼を慕い支えようとする恋人タケがいた。タケは望まぬ結婚を強いられるが、苦難の末二人は結ばれ、菊雄はさらなる出世の道を歩む。ここには確かに当時の一つの理想があるには違いない。「書生歌」という「詩」がある。

国は何処ぞ百里外。　花の都に程遠し。
親しき人と手を分ち、　頼みし親の膝を去り
立てゝは堅き志、　岩をも徹す桑の弓、
矢竹心のいさましく、　東の空に遥々と、
きつゝなれにし敝衣、　いつかは飾る綾錦。
股に錐刺し。壁穿ち、　千辛嘗めてまた万苦。
粗食に堪へて膝枕、　仮練の夢の覚る間も、
身を立て名をば揚雲雀、　鶏の群なる鶴となり、
千歳にかをる功績を、　立てん心を忘れじな。
勉めよ君よ励め君。　将相何ぞ種あらんや。
諸葛もむかし書生なり。

作者は若き日の尾崎紅葉である。あの「軟派」と目される作家にして、と思わざるをえないが、そこにある立身出世主義を支えているのが、伝統的な漢文脈によって示される「倫理」であることには注目して良いような気がする。

また、ここには立身出世主義に伴うもう一つ重要なできごとがあった。多くの青年が生まれた土地を離れ、チャンスを求めて都会へとやってくる。まさに都会は立身出世の戦場と化す。そこは無論生存競争の場であり、「弱肉強食」の場であった。「世路日記」と同じく、出郷した青年の帰郷を描いた作品に宮崎湖処子の『帰省』（1890 年）がある。そこで故郷は

今一度とふりむけば、

うつゝに消なむばかりな。
我ふるさとの面影は、
かすみの根にぞ沈むなる。
このうるはしき天地に
父よ安かれ母も待て。
学びの業の成る時に、
錦飾りて帰るまで

とうたわれる。厳しいオ他人さまのなかでの生存競争を生きる出郷者にとって、故郷は、地縁血縁に結ばれていた温かい共同体として、心の支えとして存在するようになる。そこに東洋的「桃源郷」のイメージが重なるのも、さきの紅葉の「詩」の「倫理」と相即するものとはいえよう。

二　立身出世からの逸脱者たち　起点としての『浮雲』

このような「立身出世」を歌い上げる、あるいはそれに乗る人間像。それは、少なくとも明治以降の「純文学」のなかにおいては、主流ではあり得なかった。

近代のリアリズム文学の起点に立つとされる二葉亭四迷の『浮雲』(1887-1889年）こそ、立身出世から逸脱した人間の悲喜劇を描いて、近代小説の一つの原型をなすものといえる。主人公内海文三は静岡出身、父を早くに失い、叔父を頼って上京、苦学する。給費の学校を経て某省に奉職する。一応の出世を文三は遂げたといえる。文三は東京で厄介になっている叔父の家の娘お勢に、新しい時代の女性像を説きつつ次第に恋し合うようになる。そして、田舎から母を呼び寄せお勢と結婚、所帯を持つことを夢見る。お勢もその母もまんざらではなかったが、その矢先、文三は免職となってしまう。すると手のひらを返したようにお勢やその母は文三を見限る。かてて加えて、お勢は役所でうまく立ち回り出世した文三の友人本田昇へとなびき、文三は棄てられる。文三は二階の居室で悶々とするばかりであった。内海文三のまさに「俯いていて文弱」な姿こそ日本の近代文学の代表的な人間像なのである。また、このお勢の姿は先の『世路日記』のタケと鋭い対立を見せているが、近代の

一つの女性像には違いない。

このような人間像（男性像）は、後の近代文学のなかで濃淡の差はあれ、くり返し書かれていくことになる。

三　立身出世主義を相対化　夏目漱石の場合

述べてきたような、立身出世・故郷・恋愛のありようを、見事に相対化した作家に夏目漱石がいる。まさに『坊つちゃん』（1906 年）は反上京小説とでもいえるものである。無論坊っちゃんとて時代の子であった。彼は兄から親の遺産を分けとして六百円もらう。そして、

> 商買をしたつて面倒くさくつて旨く出来るものぢやなし、ことに六百円の金で商買らしい商買がやれる訳でもなからう。よしやれるとしても、今の様じや人の前へ出て教育を受けたと威張れないから詰り損になる許りだ。資本抔はどうでもいゝから、これを学資にして勉強してやらう。六百円を三に割つて一年に二百円宛使へば三年間は勉強が出来る。三年間一生懸命にやれば何か出来る。夫からどこの学校へ這入らうと考へたが、学問は生来どれもこれも好きでない。ことに語学とか文学とか云ふものは真平御免だ。新体詩などゝ来ては二十行あるうちで一行も分らない。どうせ嫌なものなら何をやつても同じ事だと思つたが、幸ひ物理学校の前を通り掛つたら生徒募集の広告が出て居たから、何も縁だと思つて規則書をもらつてすぐ入学の手続をして仕舞つた。今考へると是も親譲りの無鉄砲から起つた失策だ。

と進学する。そして卒業後、彼は〈四国辺のある中学校〉に赴任することになる。そこは、前述のなつかしい、癒やしを与えてくれる「故郷」ではなかった。彼は彼の赴任先の中学校と師範学校との乱闘に巻き込まれ、辞任して帰郷することになるのだが、そこには「立身出世」が制度化されたものとでもいうべき近代の学校制度の問題があった。

『坊ちゃん』では〈中学と師範とはどこの県下でも犬と猿の様に仲がわるい

さうだ。なぜだかわからないが、まるで気風が合わない〉とされる。中学校は普通教育として上級学校への進学を前提とするエリートを養成する場所、師範学校は、直接には小学校教員養成の機関ではあるが、給費であり必ずしも豊かではないが向学心のある生徒に進学の道を開くものであった。しかし、それは地域の教職に就くことが要求されかつ、国家への忠誠を求められる窮屈なものでもあった。ゆえに一般的にこの二者のあいだにはさまざまな自尊心や劣等感、ライバル意識や敵対感などの感情が渦巻いていいた。この二者の学校は、地域の若者社会を分断する近代の新しい「身分」を作り出していた。それは「立身出世」を可能にした社会の変化が生み出した過酷な現実だった。「坊ちやん」まさに明治の立身出世主義の戯画化だった。

そんな漱石であったが、朝日新聞に入り職業作家となって三作目の長編小説『三四郎』（1908 年）で、『坊ちやん』とは正反対に、上京する青年の姿を描く。東京で彷徨する主人公三四郎の姿は、当時の多くの上京青年の一つの象徴となっている。しかし、『三四郎』以降に展開する漱石の作品群の中心人物は、いわゆる「高等遊民」であった。それはまさに立身出世主義を相対化していたのであった。

四　立身出世は「近代」特有のものか　一葉の場合

たしかに日本の近代小説において、今述べてきたような立身出世にともなう人間像が主流として、さまざまなバリエーションを伴って多く生産されたことは、疑い得ないことではある。しかし、なぜ明治期かくもスムースにそれまで異なる人生観を受け入れたのか。あるいは、先に見た『花柳春話』の世界を受け入れられたのか。おそらくこの問は日本の近代の把握そのものと関係しているのだろうが、こと出世というワードに拘れば、一葉の存在が浮かび上がるように思われる。『にごりえ』（1895 年）は新開地の〈銘酒店〉〈一枚看板〉お力を主人公とする不可思議な心中（あるいは無理心中）の物語である。今問題としたいのはそのお力の姿である。彼女は時に思い屈して店を抜け出し

お力は一散に家を出て、行かれる物なら此ま、に唐天竺の果までも行つて仕舞たい、あゝ嫌だ嫌だ嫌だ、何うしたなら人の声も聞えない物の音もしない、静かな、静かな、自分の心も何もぼうつとして物思ひのない処へ行かれるであらう、つまらぬ、くだらぬ、面白くない、情ない悲しい心細い中に、何時まで私は止められて居るのかしら、これが一生か、一生がこれか、あゝ嫌だ／＼と道端の立木へ夢中に寄かゝつて暫時そこに立どまれば、渡るにや伯し渡らねばと自分の謳ひし声を其まゝ何処ともなく響いて来るに、仕方がない矢張り私も丸木橋をば渡らずばなるまい、父さんも踏かへして落てお仕舞なされ、祖父さんも同じ事であつたといふ、何うで幾代もの恨みを背負て出た私なれば為る丈の事はしなければ死んでも死なれぬのであらう

とうめく。さらに結城朝之助という数寄もの風の紳士の客に自らの血縁や人生を

三代伝はつての出来そこね、親父が一生もかなしい事でござんしたとてほろりとするに、其親父さむはと問ひかけられて、親父は職人、祖父は四角な字をば読んだ人でござんす、つまりは私のやうな気違ひで、世に益のない反古紙をこしらへしに、版をばお上から止められたとやら、ゆるされぬとかにて断食して死んださうに御座んす、十六の年から思ふ事があつて、生れも賤しい身であつたれど一念に修業して六十にあまるまで仕出来したる事なく、終は人の物笑ひに今では名を知る人もなしとて父が常住歎いたを子供の頃より聞知つて居りました、私の父といふは三つの歳に縁から落て片足あやしき風になりたれば人中に立まじるも嫌やとて居職に飾の金物をこしらへましたれど、気位たかくて人愛のなければ贔屓にしてくれる人もなく

云々、と語りさらに

私は其様な貧乏人の娘、気違ひは親ゆづりで折ふし起るのでござります、

今夜も此様な分らぬ事いひ出して嘸貴君御迷惑で御座んしてしよ、もう話しはやめまする、御機嫌に障つたらばゆるして下され、誰れか呼んで陽気にしませうかと問へば、いや遠慮は無沙汰、その父親は早くに死くなつてか、はあ母さんが肺結核といふを煩つて死なりましてから一週忌の来ぬほどに跡を追ひました、今居りましても未だ五十、親なれば褒めるでは無けれど細工は誠に名人と言ふても宜い人で御座んした、なれども名人だとて上手だとて私等が家のやうに生れついたは何にもなる事は出来ないので御座んせう

と続けた、聴いていた朝之助は〈お前は出世を望むな〉とお力に云う。するとお力は〈ゑッと驚きし様子に見えしが、私等が身にて望んだ処が味噌こしが落ち、玉の輿までは思ひがけませぬ〉という。過剰に作品世界を作者の現実に還元しようとすることは慎まねばならないが、ここでのお力の三代には一葉自身の家族の姿が反映している。お力の祖父樋口八左衛門は、甲州の農家であったが、幕末には利水権をめぐる訴訟事で入牢するといった経験を持つ人であった。また、私塾を開くような教養人であった。父則義は若い日に出郷、才覚を生かし苦労して同心の株を買い、武士となる。幕府瓦解後も機転を生かして動乱期を生きる。しかし必ずしも成功を得たとはいえない苦難の後、世を去る。一葉はまだ羽振りの良かった時代を知る両親に「武士」の娘として育てられた。八左衛門の同郷の友人に真下専之丞という人がいた。甲州の中農であったが、出郷し旗本直参となり、金山奉行、蕃書調所調役勤番衆など役職を歴任、勝海舟と並ぶという評価を下す人もいる。維新後は私塾を開き人材の養成をはかるが、そこから明治の自由民権運動の担い手が生まれた。則義は真下専之丞を目標にしたと言われている。たしかに真下専之丞は特異な出世頭には違いない。しかし、決して例外的とはいえないだろう。江戸時代を通じて、時代を経るほど身分の流動性は高まっていたと思われる。現在の歴史学では「士農工商」といった身分制の堅固度は大いに疑われているようである。少なくとも一葉をめぐる環境には明治に先立って「立身出世」が存在した。ちなみにお力の父の職人像は、一葉の兄の、薩摩焼の陶工だった虎之助が反映しているのかも知れない。則義の死後、樋口家は没落し、生活にも困るほどの苦境に陥る。

父の代からの出世からの逸脱、あるいは落ちぶれている現状からの回復、ここにこそ一葉の原点があったのかも知れない。

奇跡の十四ヶ月という言葉がある。一葉のそのあまりにも早い晩年、作品でいうと『やみ夜』（1894年）から始まり『大つごもり』『にごりえ』『たけくらべ』（1895）『十三夜』（1895）などを生み出した期間の謂である。それらの作品は、立身出世に敗れた人びとの悲哀が滲む。が、それ以前、半井桃水の指導のもと、あるいは幼少期からの平安文学の影響や下田歌子の歌塾などで身につけた教養のもと書かれた作品は、多く没落した「お姫様」の悲恋の物語であった。それが、何を持って奇跡の十四ヶ月となったのか。いま性急にその答えを出すことは避けることにしたい。ただ、明治期に量的に拡大した立身出世を志向するひとびとの群れの起源として、明治以前の江戸期のありかたを確認しておくにとどめたい。

付記

本発表は、「近代文学と東京」というテーマのなかで、立身出世にまつわる内容を語ったものであるが、その際の依頼は今後のこのテーマの頭出しとして、啓発的なものでよろしい、ということであった。そこで敢えて、常識的なことの確認に重点を置いた。しかし、その常識を相対化するはずの一葉に関わる言及が、時間的制約もあり不十分であったことは遺憾とするところである。今後の課題としたい。

当日ほかのパネラーや会場からの有意義なご意見は、大いに参考になったことを申し添え、ここに感謝の意を表しておきたい。

なお、啓発的という性格から一々参考文献を指摘することは差し控えた。ただ、幕末維新期の問題に関しては、前田愛『幕末・維新期の文学（前田愛著作集 第1巻）』（1989）など、漱石に関しては、平岡敏夫『「坊つちやん」の世界』（1992）、石原千秋『反転する漱石』（1997）、石原千秋編『夏目漱石『坊っちゃん』をどう読むか』（2017）など、一葉に関しては、前田愛『樋口一葉の世界』（1978）、山田有策『深層の近代　鏡花と一葉』（2001）などを参考にさせていただいた。

リアリズムの変容
――夏目漱石『三四郎』から吉田修一『横道世之介』まで

田　中　和　生

〈はじめに〉

今回は「文学と東京」という切り口なので、日本の近代以降の文学にとって東京がどんな意味をもつ場所だったかということについて、考察してみました。それで東京を舞台にしている作品を文学史上でふり返ってみたのですが、実は近代文学の代表的な小説では、あまり東京が描かれていない。そのことにはさまざまな理由が考えられますが、結論を少し先取りして言ってしまうと、日本の近代以降の文学にとって、東京はいささか不幸な場所であったと言えると思います。

もちろん東京を舞台にしている作品と言っても膨大にあり、せっかく江戸東京研究センターの第３プロジェクトが「テクノロジーとアート」というテーマですので、そこから着想を借りて、東京を描いたリアリズムの言葉を文学理念としてではなく、テクノロジーとしてとらえて辿ってみたい。そうすると東京がどんな意味をもつ場所であったのかが見わたせそうだからですが、題名に掲げている夏目漱石の『三四郎』から吉田修一の『横道世之介』までは百年の時間があります。つまり百年間を数十分で辿ろうという話なので、大雑把な分析になりそうなことはご了承ください。

〈リアリズム黎明期〉

それでテクノロジーとしてのリアリズムというのは、ほかの近代的なテクノロジーとおなじで、日本が近代化をはじめた明治期には輸入物です。ただ

鉄道や電灯みたいな物ならそのまま持ってきてもよいですが、言葉はそのまま入れるというわけにはいかない。だから明治期の作家たちはさまざまな苦労をしています。文学理念としては、人間にとっての真実を描くための言葉の一部ということになりますが、言葉と物が一致するような文章がどうやったら書けるかいくつもの試みがありました。

さしあたりこの時期を「リアリズム黎明期」と呼んでおきますが、僕の勝手な文学史では、ほぼ同時期に三つの試みが行われています。まずは日本の近代文学史の中心となっていく、自然主義の作家たちによるものです。作品としての影響は、田山花袋の『蒲団』（一九〇七年）の方が大きいですが、リアリズムの言葉としては島崎藤村の『破戒』（一九〇六年）の方が画期的でした。小説を書く前の藤村は売れっ子の詩人でしたが、人間の真実を描くにはそれでは足りないと思ったんでしょうね。長野の小諸に引っ込んで、いまは『千曲川のスケッチ』として読める東京の若い友人に宛てた手紙文で、言葉と物が一致するような文章を書きはじめます。それが『破戒』におけるリアリズムの言葉の原型になっていますが、これは田舎の風物を描くためのものとして鍛え上げられました。だから自然主義の作家たちの作品では、あまり東京が舞台になっていない。仮に舞台になっていたとしても、リアリズム的に描かれているとは言いにくいんですね。これはその後の私小説までつづいていく傾向で、志賀直哉の長篇『暗夜行路』（一九三七年）で頂点に達します。

それを横目で見ながら行われていたもう一つの有力な試みは、正岡子規の写生文です。困窮して子どもを栄養失調で死なせたと言われる藤村の過激な試みとは違って、子規が手をつけたリアリズムの言葉は、もう少し合理的です。なぜなら子規は、最初に日本語のもっとも短い文学形式である俳句を改良し、先に近代的なリアリズム俳句を生み出し、次いでもう少し長い短歌に手をつけてリアリズム的なものに変え、そのあとになって写生文というものを提唱したからです。そこでは俳句や短歌で試みてうまくいったような言葉遣いが、そのまま使えます。そしてその写生文によって小説を書いたのが、子規の友人であった夏目漱石です。

もともと漱石が、写生文で言葉と物が一致するような文章を書こうとしたのは、神経衰弱から逃れる気晴らしのためでした。それが『吾輩は猫である』

（一九〇五年）になりますが、そういう意味で漱石のリアリズムの言葉は、俳句や短歌に起源をもつ「私」を引きずっていると言えるかもしれません。つまり語り手のキャラクターが先にあるリアリズムなんですね。『吾輩は猫である』は「猫」というキャラクターによるリアリズムですが、そうした写生文で、東京をリアリズム的に描いたと言える最初の作品が『三四郎』（一九〇九年）です。

よく知られているように『三四郎』は、九州の田舎から大学進学のために上京してきた、立身出世という物語を生きる「小川三四郎」が主人公です。その「三四郎」が東京の様子に驚く場面から引いてみます。

> 三四郎が東京で驚いたものは沢山ある。第一電車のちんちん鳴るので驚いた。それからそのちんちん鳴る間に、非常に多くの人間が乗ったり降(おり)たりするので驚いた。次に丸の内で驚いた。尤(もつと)も驚いたのは、どこまで行(いつ)ても東京がなくならないという事であった。しかもどこをどう歩いても、材木が放り出してある、石が積んである、新しい家が往来から二、三間引込んでいる、古い蔵が半分取崩されて心細く前の方に残っている。凡(すべ)ての物が破壊されつつあるように見える。そうして凡ての物がまた同時に建設されつつあるように見える。大変な動き方である。
>
> 三四郎は全く驚いた。要するに普通の田舎者が始めて都の真中に立って驚くと同じ程度に、また同じ性質において大(おおい)に驚いてしまった。今までの学問はこの驚きを予防する上において、売薬ほどの効能もなかった。三四郎の自信はこの驚きと共に四割方減却した。不愉快でたまらない。
>
> この激烈な活動そのものが取りも直さず現実世界だとすると、自分が今日(こんにち)までの生活は現実世界に毫も接触していない事になる。

これは東京を描いた、最初期のリアリズムと言っていいと思いますが、テクノロジーとして考えたときには、まだ不十分です。なぜなら田舎者の「三四郎」に寄り添っている文体だからこう書けるわけで、このリアリズムの言葉は「三四郎」というキャラクターと切り離せない。のちに国民作家となっていく夏目漱石が駆使したリアリズムの言葉は、おそらくそういう限界を持っていて、だから漱石のあとには漱石の文体を模倣するような作家が出てこなかっ

たんですね。

そうするとこの黎明期で、テクノロジーとしてもっとも高い評価をあたえられるのは、永井荷風の文体ということになりそうです。荷風は最初、エミール・ゾラに影響を受けた自然主義の作家として出発しますが、ちょうど藤村の『破戒』や花袋の『蒲団』が書かれて日本の自然主義が大きく動き出す時期に、アメリカ合衆国からフランスへと遊学していました。そのあいだに書かれていた作品が、帰国後の『あめりか物語』（一九〇八年）や『ふらんす物語』（一九〇九年）になりますが、ちょうどこれが三つ目の試みです。

フランス文学を愛読していた荷風は、本当はフランスに行きたいと思っていたんですが、銀行家だった父親の意向でアメリカ合衆国に先に行かされます。しかしそのお陰で、アメリカの自然とロマン主義的な出会いを果たし、その上でフランスに行って写実主義や自然主義的なパリを体験します。これはヨーロッパの近代文学史を追体験する幸運な遊学だったと思いますが、実際に荷風は、大都市パリを舞台にした小説を片手にあちこちを歩き回っています。それで小説に描かれているとおりにパリという都市がある、というリアリズムの本質を思い知らされるわけです。そこでは言葉と物が緊密に結びついていて、そのことを理解した荷風はパリを舞台にして、リアリズムの言葉を駆使した「放蕩」のような作品を日本語で試みています。

ではそのリアリズムの言葉で東京を描くとどうなるのか、ということが示されているのが短篇「深川の唄」（一九〇九年）です。『三四郎』と似たような、路面電車が出てくる場面を見てみます。

> 麹町の三丁目で、ぶら提灯と大きな白木綿の風呂敷包を持ち、ねんねこ半纏で赤児を負った四十ばかりの醜い女房と、ベエスボオルの道具を携えた少年が二人乗った。少年が夢中で昨日済んだ学期試験の成績を話し出す。突然けたたましく泣き出す赤児の声に婆芸者の歯を吸う響ももう聞えなくなった。乗客は皆な泣く子の顔を見ている。女房はねんねこ半纏の紐をといて赤児を抱き下し、渋紙のような肌をば平気で、襟垢だらけの襟を割って乳房を含ませる。赤児がやっとの事泣き止んだかと思うと、車掌が、「半蔵門、半蔵門でございます。九段、市ヶ谷、本

郷、神田、小石川方面のお方はお乗換え――あなた小石川はお乗換ですよ。お早く願います。」と注意されて女房は真黒（まつくろ）な乳房をぶらぶら、片手に赤児片手に提灯と風呂敷包みを抱え込み、周章（あわ）てふためいて降り掛ける。その入口からは、乗っていた乗客が案外にすいている車と見るやなお更に先きを争い、出ようとする女房を押しかえして、われがちに座を占める。赤児がヒーヒー喚（わめ）き立てる。おしめが滑り落ちる。乗客が構わずそれをば踏み付けて行こうとするので、此度（こんど）は女房が死物狂いに叫び出した。口癖になった車掌は黄（きいろ）い声で、

「お忘れものの御在（ござ）いませんように。」と注意したが、見るから汚いおしめの有様。といって黙って打捨てても置かれず、詮方（せんかた）なしに「おあぶのう御在いますから、御ゆるり願います。」

漸（ようや）くにして、チインと引く鈴の音。

「動きます。」

日本語によるテクノロジーとしてのリアリズムは、ここで完成していると言っていいと思います。この書き方は、さまざまな階層の人間が行き来する混沌とした東京のあり方を活写すると同時に、語り手や主人公のキャラクターにも依存していません。だからこの書き方は模倣できる。実際にそうする作家は多く出てきませんでしたが、そのことにもっとも大きな影響があったのは、おそらく直後の一九一〇年に起きた大逆事件でしょう。大逆事件後にこういう文章を書いたら、政府側の人間から社会主義者やアナキストと見られてしまう危険があったからです。

しかしここで考えなくてはいけないのは、東京という土地の特質です。リアリズムが生まれたヨーロッパの都市では建築物は基本的に石であり、短期間で建て替えられたり無くなったりしません。だから一度言葉で描いてしまえば、その言葉は現実に存在する物と強く結びついたままでいることができる。しかしアジア地域の東京ではそういうわけにいかない。一つには近代化の途上であったために、もう一つには日本的な建築物が木と紙で出来ていたために、東京という土地を描いた言葉は、あまり長く物と結びついていることができませんでした。荷風の文体の裏側には、そのことに対する嫌悪感が張りついてい

る印象がありますが、それはリアリズムの言葉で描くに値するようなものが、近代化の途上にある東京にはほとんど存在しなかったからです。そして大逆事件のあと、荷風はむしろ近代化で失われていく江戸情緒が残る土地や風物をリアリズムの言葉で記録する、稀代の散歩者になっていきます。

森鷗外の短篇「普請中」（一九一〇年）は、そのような荷風に呼応して生まれたような作品です。荷風の「深川の唄」に刺激を受けたと思しい鷗外は、当時いくつかリアリズム的な書き方の作品を試みていますが、そのなかでもっとも成功したのが「舞姫」（一八九〇年）の後日譚として読める「普請中」です。そこで指摘されているのは、日本はいつもどこか工事中だということですが、これはそのまま東京のリアリズムになっています。二十一世紀の現在も、それはあまり変わっていないような気がしますね。

こうして日本語によるリアリズムの言葉が完成してみたら、東京がリアリズムの言葉で描くのにはあまり向いていないということがわかった、というのが皮肉ですが、東京という都市の不幸はそれだけでは終わりませんでした。いくら近代化の途上とは言え、近代的な建築物が増えていけば多少なりともリアリズムとして蓄積される言葉があってよかったはずですが、明治維新後の東京は二度灰燼に帰しています。一度目は一九二三年の関東大震災であり、二度目は一九四五年に終わった戦争中に受けた東京大空襲です。これは東京を描くという意味では、言葉と物の関係が二度破壊されたということで、これでは作家たちが東京を舞台にして真剣にリアリズム的な言葉を紡ごうという気にならなかったのも、当然かもしれません。

というわけで黎明期の締めくくりとして、永井荷風に教えを受けた世代の作家である水上滝太郎が関東大震災後の東京を描いた「銀座復興」（一九三一年）から、リアリズムの言葉が無力であることを示すような冒頭を引いてみます。

> 地震と火事で焼野原となった東京の姿は、この大都に愛着を持つ人間にとって無量の感慨を催す風景であった。目路（めじ）を遮（さえぎ）るもののなくなった下町の焼土の果（はて）に、昔の景色さながらの、品川の海が見えた。
>
> 焼残った電車は生き残った人間を滅茶苦茶に詰込んで、幹線だけをのろのろ走り、正当には乗れなかった人間は、眼を血走らせ、殺気立ち、窓

の外にぶら下って、焼跡の灰をならしに出かけた。正当にも不正当にも電車に乗りかねた老人や、女や、子供や、荷物を持った人間は、朝鮮牛の曳く荷車に乗って、品川から上野までかたこと揺られて行った。

この牛車は、ついこの間まで、虚栄と出鱈目と茶目と自棄と贅沢と嫉妬と必用と為様事なしと――さまざまの境遇といろいろの心状を重荷にしながら、しかも一様に、男も女もひとつの気取った型を見せて歩いていた銀座を、さも軽蔑するように尻目にかけ、よだれを垂らし、糞をたれながら通って行った。

明治初年から半世紀かかって建設した大東京の心臓が丸の内なら、銀座は胃の腑に違いない。強健無比な胃袋だ。もろもろの多忙と退屈と繁昌と不景気と文化とごまかしと悪徳と――雑多なものを平気で呑込んで、消化して、排泄した。それは東京人の誇りであり、田舎者の憧憬であった。ところが今は焼土と灰だ。

ここにも鉄道が出てきますが、東京を描くリアリズムの言葉でかろうじて同一性を保っているのは、一九四五年の敗戦まではそれぐらいしかなかったと言えそうです。

〈リアリズム成熟期〉

近代史の流れのなかでそういう不幸が重なっていますが、東京を描けるリアリズムの言葉が永井荷風の「深川の唄」から森鷗外の「普請中」にかけて、すでに完成しているという事実は変わりません。そういう意味で「リアリズム成熟期」と見なせるのは、大地震も戦争も起きずに近代的な建築物が蓄積されていく、いわゆる「戦後日本」の経済成長期でしょう。

リアリズムを文学理念として考えれば、どうしても人間にとっての真実を描こうとしたという意味で、自然主義的な作品や私小説の話になってしまいますが、汎用性のあるテクノロジーとして見れば、作家たちが必要に応じて自由に使うことができるものであり、かなり広い範囲から作品を取り上げることができます。またリアリズムが成熟しているということは、通常はリア

リズム的な作品の書き手と見られていないような作家が、それを利用していることで示すことができると考えてもいいでしょう。

そうした見通しから、ここでは二つの作品を選んでみました。まず三島由紀夫の長篇『鏡子の家』（一九五九年）です。三島は書きはじめたころは、安部公房や堀田善衛とおなじ第二次戦後派と見なされていましたが、のちに「戦後日本」に対する苛烈な批判者となっていきます。これはその転機に位置する作品ですが、そこで三島は東京を舞台にして「戦後日本」をリアリズム的に描き出そうとしています。

戦前からつづく資産家である「鏡子」の家を主な舞台として、敗戦後になってそこに出入りするようになった四人の若者たちを登場させ、戦前から大きく変わってしまった「戦後日本」のあり方を映し出そうとしたその作品は、展開が散漫で登場人物同士が有機的な結びつきを欠いているという理由で、発表当時から失敗作という評価があります。しかしここで三島は、リアリズム的に「戦前の日本」的なものが崩壊した場所として「戦後日本」を描こうとしており、仮におなじ東京を舞台にして、リアリズム的に「戦前の日本」的なものを描き切った作品が先にあれば、その意図はそれほど無理のあるものではなかったと思います。けれども「リアリズム黎明期」でも見たように、リアリズムの言葉は成立していたにもかかわらず大逆事件が起きたり、震災や戦争があったりしてそのような作品はついに現われませんでした。

だから三島は、そこでもう存在しなくなった「戦前の日本」的なものをリアリズム的に描き出しながら、同時にそれが崩壊した場所としての「戦後日本」を描かなければなりませんでした。これが、ひとりの作家が一つの作品で実現できそうな内容を、大きく超えていることは明らかですが、その意図の痕跡は、リアリズムの言葉でかなり正確に記録されています。

戦前であればつきあうはずもなかったような若者たちと、車に乗って「鏡子」が東京中を遊び歩いている場面で、たとえば次のような一節が見つかります。

> 勝鬨橋（かちどきばし）のあたりは車が混雑しているのが遠くからわかる。どうしたんだろう、事故でもあったのかな、と収が言った。が、様子で、開閉橋があがる時刻だとわかった。俊吉は舌打ちした。ちえっ、埋立地はあきら

めようや、じれったい、と言う。しかし夏雄と鏡子が、まだ一度も見たことのない、その橋のあがるところを見たがったので、可成手前に車をとめて、みんなでぞろぞろ鉄橋の部分を渡って見に行った。峻吉と収はいささかも興味のない顔をしている。

中央部が鉄板になっている。その部分だけが開閉するのである。その前後に係員が赤旗を持って立っていて、停(と)められた車がひしめいている。歩道のゆくても一条の鎖で阻(はば)まれている。かなりの数の見物人もいるが、通行を阻まれたのをさいわい油を売っている御用聞きや出前持などもいる。

電車の線路のとおっている鉄板が、その上に何ものも載せないで、黒く、しんとしていた。それを両側から車と人が見戍(みまも)っている。

そのうちに鉄板の中央部がむくむくとうごき出した。その部分が徐々に頭をもたげ、割れ目をひらいた。鉄板はせり上って来、両側の鉄の欄干も、これにまたがっていた鉄のアーチも、鈍く灯(とも)った電燈を柱につけたまま、大まかにせり上った。夏雄はこの動きを美しいと思った。

(……)

ずいぶん永く待ったような気がした。橋が元通りになったあとでは、今度は前ほどにはむこうの埋立地へゆく興味がなくなった。その代り、橋が元通りになった以上、行かなくてはならぬ、という義務感のようなものだけが残った。いずれにせよ、どの頭も、寝不足と旅の疲れと陽気のあたたかさとにどんよりして、物をこまかく考えたり、計画を練り直したりするのに適さなかった。ゆくてはどうせ海なのだから、行くところまで行けばいいのである。一同は言葉すくなに、また欠伸をまじえながら、のろのろ車に戻った。

車は勝鬨橋を渡り、月島の町のあいだをすぎて、さらに黎明橋(れいめいばし)を渡った。見渡すかぎり平坦な荒野が青く、ひろい碁盤の目の舗装道路がこれを劃(かく)していた。海風は頬を搏(う)った。峻吉は、米軍施設のはずれにある滑走路の、立入禁止の札を目じるしに車をとめた。かなた米軍の宿舎のかたわらには、数本のポプラが日にかがやいていた。

戦前の一九四〇年に日本が技術力を結集して完成した勝鬨橋は、開閉しなくなった現在もそのまま存在していることからわかるように、言葉と物が一致しつづけている近代的な建築物の一つです。それがリアリズムの言葉で描かれ、そこを自由に行き来する若者たちの姿が浮かび上がりますが、実はその自由さには制限があります。引用の末尾にあるように、一九四五年の敗戦後に生まれた「戦後日本」には「戦前の日本」にはなかった「米軍施設」があり、そこは「立入禁止」になっているからです。

これは作品が発表された一九五〇年代には、それほど目立つ記述ではなかったかもしれませんが、そののち半世紀以上も「立入禁止」となっている「米軍施設」が存在する日本の現実が変わっていないことから、リアリズムの言葉として意味が蓄積され、かえって喚起力をもつ記述になっています。なぜならそのリアリズム的な記述は、一九五〇年代に三島が描き出そうとした「戦後日本」のあり方が、二〇一〇年代の現在もそれほど変わっていないということを、わたしたちに教えてくれるからです。こういう作品のあり方を可能にしているのが、テクノロジーとしてのリアリズムの力だと思います。

もう一つ取り上げたいのは、村上春樹の長篇『ノルウェイの森』（一九八七年）です。『風の歌を聴け』（一九七九年）でデビューした村上は、初期は断章形式による作品の書き手であり、『羊をめぐる冒険』（一九八二年）あたりからは、物語的な要素が大きな役割を果たす長篇の書き手となりますが、それ以降の長篇はしばしば日常と非日常を行き来する構造をもっているので、幻想的とまでは言いませんが、あまりリアリズム的な作品の書き手とは見なされていません。そのなかで『ノルウェイの森』（一九八七年）は、村上が夏目漱石とならべてよいくらいの国民的な支持をあつめることになった長篇で、近代以降の日本語による小説でもっとも広く読まれた作品の一つです。発売当時で上下巻あわせて四百万部以上売れ、現在では一千万部以上のベストセラーになっています。

それだけ大きな影響がありながら、現在まで決定的な批評が存在していませんが、ここではその作品がしっかりと東京を描くための、テクノロジーとしてのリアリズムのうえに成立していることを見ておきたいと思います。語り手の「僕」は、冒頭で一九八〇年代に生きている中年男性ですが、ビートルズの

「ノルウェイの森」を耳にしたことをきっかけに、神戸の高校生だったころから一九六〇年代末に東京の大学生になったあとの出来事を回想していきます。中心となるのは、高校時代に自殺してしまった親友「キズキ」の記憶を共有する女性「直子」との、友情とも恋愛ともつかない関係ですが、おなじく東京の大学生になっていたらしい「直子」と「僕」は、次のような場面で再会します。

> 僕と直子は四ツ谷駅で電車を降りて、線路わきの土手を市ヶ谷の方に向けて歩いていた。五月の半ばの日曜日の午後だった。朝方ぱらぱらと降ったりやんだりしていた雨も昼前には完全にあがり、低くたれこめていたうっとうしい雨雲は南からの風に追い払われるように姿を消していた。鮮やかな緑色をした桜の葉が風に揺れ、太陽の光をきらきらと反射させていた。日射しはもう初夏のものだった。すれちがう人々はセーターや上着を脱いで、肩にかけたり腕にかかえたりしていた。日曜日の午後のあたたかい日差しの下では、誰もがみんな幸せそうに見えた。土手の向うに見えるテニス・コートでは若い男がシャツを脱いでショート・パンツ一枚になってラケットを振っていた。並んでベンチに座った二人の修道尼（シスター）だけがきちんと黒い冬の制服を見にまとっていて、彼女たちのまわりにだけは夏の光もまだ届いていないように思えるのだが、それでも二人は満ち足りた顔つきで日なたでの会話を楽しんでいた。
>
> 十五分も歩くと背中に汗がにじんできたので、僕は厚い木綿のシャツを脱いでＴシャツ一枚になった。彼女は淡いグレーのトレーナー・シャツの袖を肘の上までたくしあげていた。よく洗いこまれたものらしく、ずいぶん感じよく色が褪せていた。ずっと前にそれと同じシャツを彼女が着ているのを見たことがあるような気がしたが、はっきりとした記憶があるわけではない。ただそんな気がしただけだった。直子について当時僕はそれほど多くのことを覚えていたわけではなかった。
>
> (……)
>
> 我々は何かの目的があってここに来たわけではなかった。僕と直子は中央線の電車の中で偶然出会った。彼女は一人で映画でも見ようかと思って出てきたところで、僕は神田の本屋に行くところだった。べつにどち

らもたいした用事があるわけではなかった。降りましょうよと直子が言って、我々は電車を降りた。それがたまたま四ツ谷駅だったというだけのことなのだ。もっとも二人きりになってしまうと我々には話しあうべき話題なんてとくに何もなかった。直子がどうして電車を降りようと言いだしたのか、僕には全然理解できなかった。話題なんてそもそもの最初からないのだ。

一人称であるせいで、どちらかというとキャラクターが先にある、夏目漱石的なリアリズムの言葉に近い印象ですが、それでもかなり正確に言葉と物が一致する記述になっています。永井荷風の小説であれば、男女は雨宿りをして出会うところですが、ここでは電車内で出会っています。どうも東京を描くためのリアリズムと鉄道は切り離せないようですが、たしかに一度通ってしまった鉄道は路線も駅もほとんど変更されませんので、こうして「僕」と「直子」のように東京行きの中央線で出会って四ツ谷駅で降り、線路わきの土手を市ヶ谷の方に向けて歩いていくことは、一九六〇年代でも現在でも変わらずにできます。

実は『ノルウェイの森』につけられた「100パーセントの恋愛小説」という惹き文句は、もともと「100パーセントのリアリズム小説」にしようと思っていたという、作者自身の証言があります。死者と生者が入り交じり、夢と記憶が交錯して現実の感触が曖昧になっていくところのあるこの作品が、これだけしっかりしたリアリズムの言葉を基盤にしているということは、確認しておく意味があるでしょう。なぜなら客観的な意味をもつ場面が緊密に現実と結びついているからこそ、現実とは思えない主観的な場面が対比として印象に残り、読者に強く働きかける力をもつのだと考えられるからです。

ほかにも取り上げるべき作品はあるでしょうが、こういう作品が生まれてくると、東京をリアリズム的に描こうとしてきた言葉に大きな意義があったと言えそうです。

〈リアリズム解体期〉

では最後に「リアリズム解体期」です。しかしこれは成熟期のあとに解体期がやってくるということではなく、東京を描くリアリズムの言葉をテクノロジーとして自由に利用できる成熟期と平行して解体期がはじまり、東京という土地に成熟期のなかから次第にリアリズムが成立しない面が出てくるという印象です。こういうことが起きるのは、つねに近代化の途上でいつもどこかが「普請中」であることがリアリズムである東京にとって、経済成長期は近代的な建築物が蓄積されていく一方で、破壊と建築をくり返すためにリアリズムが無効でありつづけるという二重性をもつからだと思います。

文学史をふり返ってみると、敗戦後に成熟期がはじまったあとで東京を描こうとしてリアリズムが無効だという感覚が出てくるのは、おそらく一九六四年に開催された東京オリンピック以降のことです。経済成長というのは、継続すると加速して高度化していく性質をもっているので、どこかでその解体期の感覚が成熟期の感覚を上回ることになりますが、そういう感触をもっとも早く書きつけている作品が、後藤明生の長篇『挟み撃ち』(一九七三年)でしょう。

かならずしも東京だけを主な舞台にしている作品ではありませんが、永井荷風が完成して成熟期には自由に利用できたリアリズムの言葉が、一九七〇年代の東京ではテクノロジーとして力を失いつつあるということが、作者自身を思わせる語り手の感想として次のように語られています。

> 国電お茶の水駅前は混み合っていた。あのゆるい勾配のある狭いアスファルト地帯は、まことに落ち着かない。改札口から出てきた場合も、その逆の場合も、じっとそこに立ち止まることができない場所だ。実際、誰も立ち止まらない。スタンドの新聞、週刊誌を受け取るのも歩きながら、ヘルメットをつけた学生諸君からビラを受け取るのもまた、歩きながらである。
>
> 幾つか並んでいる公衆電話のあたり、それからバスとタクシー乗場。もちろん橋の上も混んでいる。それにしてもお茶の水とは、また何と優

雅な駅名であろうか！　お茶の水！　ここは学生たちの交叉点だ。確か何年か前、この附近一帯を大学生たちが占拠しようとした。解放区というものを作ろうと、ヘルメットをかぶり、タオルで顔を覆い、手に手に棒を持寄って警視庁機動隊と衝突した。しかし彼らは間もなくその計画を諦めざるを得なかった。車道へ出て遊んではいけない。道路上での陣取りは違反である。ましてや手造りの火炎瓶ふう発火物を投げることなど許されるはずもない、というわけだった。つまり、まことに優雅な駅名を持つこのお茶の水界隈は、解放区とはならなかった。しかしそこが、依然として大学生たちの交叉点であることに変りはない。

橋は国電の線路を跨いでいる。この橋は何という名の橋だろう？　お茶の水橋？　たぶんそうだろう。しかしわたしは、立っている橋のほぼ中央の位置からわざわざそれを確かめに歩き出したいというほどの人間ではなかった。ただ、ある日のこと、その橋の上に立っていたにもかかわらず、橋の名前を知らなかったことに気づいただけである。

(……)

しかし現実には、わたしは自分がその上に立っている橋の名前さえわからない有様だった。一つにはこれは、わたしが田舎者のせいだ。田舎者？

左様、ひとまずここではそうして置くことにしよう。実際わたしはこの橋に限らず、白鬚橋も吾妻橋も駒形橋も源森橋も、知らない。渡ったことがないのではなく、たぶん渡っていながら、知らないのである。もちろんこれはわたしのせいだ。わたしの個人的な理由によってそうなのである。しかし同時に東京そのものがわたしを混乱に陥れていることも確かだろう。早い話、川の無い橋が無数に架けられている。道路のこちら側から向う側へ渡るために架けられたあの無数の歩道橋に、ひとつひとつ名前をつけたらいったいどうなるのだろう？　もちろんそれらの名前を全部、片っ端からおぼえ込む人間も出てくるはずである。意地ででも暗記してやるぞ、という人間も出てくるには違いない。しかしそのような橋の名前を荷風は小説に書き込むであろうか？　歩道橋を渡って寺島町界隈へ通う荷風の姿などは考えることができない。つまりわたしがいうまでもなく、荷風の橋は、もう書けないのである。少なくともわた

しには、それを模倣する資格がない。川ばかりでなく、名前もつけられない無数の橋が、東京じゅうに氾濫したのである。

ここで「東京そのものがわたしを混乱に陥れている」という語り手は、無数の歩道橋が架けられている現在の東京では、永井荷風のように語ることができないと言っています。これは経済成長によって道路を行き交う車が増加し、歩行者のために歩道橋が架けられた結果ですが、いわば高度経済成長期に差しかかった東京では、作家たちが言葉と物を一致させてリアリズムの言葉を蓄積していく速度を越えて、新しい建築物が出来て都市空間が高度化していっているということを意味しています。その先にあるのは、東京を舞台にした作品ではリアリズム的に語ることなどできないし、むしろリアリズムの言葉を利用しない方が東京について語るためにはふさわしい、という感覚でしょう。

東京がリアリズムの言葉で語られる土地から、新しい建築物や物が無数に現われては消えていく記号的な場所へと変貌したことを示す、もっとも象徴的なものは沢田研二のヒット曲「TOKIO」（一九八〇年）です。これは作詞が法政大学出身の糸井重里さんなので、この変化には法政大学も一枚噛んでいると言えそうですが、そうした雰囲気のなかで出てきたのが田中康夫のデビュー作『なんとなく、クリスタル』（一九八一年）です。

一九八〇年の東京を舞台にした作品で、語り手の「私」は都心部の大学に通う若い女性ですが、ファッションモデルもしています。つまり高度経済成長期の大きなお金の流れのなかにある生活をしていて、だから作品には衣服のブランド品をはじめさまざまな商品名が次々と出てきます。その消費文化のなかにある固有名詞の羅列が、そのまま「私」の生活になっていますが、そこにはもう言葉と物を一致させるような記述はありません。代わりにそれらの固有名詞には、本文とは独立して膨大な注がつけられています。

わかりやすいように、永井荷風が散歩していそうな場所を記述した箇所を引いてみます。

散歩をするなら、駒込[178]の六義園[179]や古河庭園[180]だっていいものだ。向島[181]の百花園[182]を見てから、言問団子[183]なんて食べて、隅田川べりを歩くのもいい。

浅草は、何度行ってもあきない所だ。大黒屋[184]の天ぷらは、衣が薄黒いのがなんともいえないし、花屋敷[185]のジェット・コースターは、これぞ昔のジェット・コースターというクラシックさが、なんともまぶしい。

千駄木[186]から谷中[187]、日暮里[188]にかけてのあたりも、なんともいえない良さがある。鷗外[189]記念図書館のある団子坂[190]を、まず歩いてみる。次には、不忍[191]通りを横切って谷中へと、歩いて行くのがいい。いせ辰[192]で、ブック・カバー用にと江戸千代紙を買ってみる。谷中[193]せんべいをほおばりながら、お寺めぐりもしてしまう。

たまには大衆食堂へも入ってみる。

六本木[194]食堂は、夕方出かけてみるといい。防衛庁から退庁してきたばかりのオジさんや、これから仕事に入るウエイターの人たちが、黙々と食べている雰囲気がたまらない。マカロニ・サラダ、さば味噌煮、メンチカツ、冷奴（ひややっこ）と、各種並んだカウンターから取ってきて食べる。学校のカフェテリアで、どれにしようかと選ぶ時とはまた違ったスルドさがある。顔見知りのウエイターの子に、バッタリ会ってしまって、お互いにニガ笑いするというのも、いかにも六本木らしい。

178 ●駒込　　多くの著名人の墓ありの、染井墓地もすぐそばです。

179 ●六義園（りくぎえん）　　文京区本駒込六丁目にある、柳沢吉保が作った庭園。

180 ●古河庭園　　北区西ヶ原一丁目にある、古河市兵衛の旧邸。洋風庭園の美しさで知られています。

181 ●向島　　永井荷風の『墨東綺譚』の舞台となった墨田区の地名。

182 ●百花園　　東向島三丁目にある、野草を集めた庶民的庭園。

183 ●言問（ことと）団子　　向島五丁目は隅田川べりにある団子屋さん。茶色、白色、黄色と三色のお団子のうち、なぜか黄色はおいしくないという通の方もいらっしゃいます。

ここでは六義園も古河庭園も百花園も、言葉と物が一致するリアリズム的なものとして記述されているわけではなく、ほかの場所と交換可能な情報として出てきています。それらはこの作品にどうしても必要な言葉ではなく、ブランド品の名前とおなじ記号なんですね。だからこの記述は「私」が実際に

散歩しているという感触に乏しいし、そのことが情報誌のような「〜がいい」といういささか無責任な口調に表われています。つまり六義園や古河庭園や百花園が別の言葉になったとしても、語り手の「私」も作品の展開も大きく変わらないし、おそらく作品の本質にはほとんど影響ありません。

そのことがいいとか悪いという価値判断は別にして、東京がそういう場所になっているということをよく示している作品だと思います。実際、一九八〇年代以降の東京はリアリズム的に言葉と物が一致していない場所だからこそ、東京以外のリアリズム的な世界から自由を求める若者たちが流入し、膨大にお金と物が動く都市空間になっていく側面があったわけです。

こうして東京を描くリアリズムの言葉が解体していくのは、東京という土地の変化から説明することもできますし、また一九九〇年代にはバブル経済が崩壊して「戦後日本」の経済成長期が終わってしまい、成熟期の感覚が失われていくことも影響しているかもしれません。そうした解体期の感覚は現在までつづいていると言えそうですが、しかしそれは東京を描いてきたリアリズムの言葉に意味がなかったということではなく、鉄道のように言葉と物が一致する近代的な建築物が存在するところではリアリズムの言葉が有効だったし、一方でいつもどこかで「普請中」である東京を言葉と物が一致しない記号的な都市空間として見るときには、それが無効だったという記憶が残されているということです。

だから夏目漱石の『三四郎』から百年後の作品となる、吉田修一の長篇『横道世之介』（二〇〇九年）では、日本がバブル経済まっただ中の一九八〇年代後半に、大学進学のために長崎から上京してきた主人公「横道世之介」が出会うのは、言葉と物が一致しない記号的な都市空間としての東京です。しかし作者はそこで生きることになる「横道世之介」を、かつて漱石が描いた「小川三四郎」のように言葉と物を一致させる記述で描き出そうとします。それはリアリズム黎明期と成熟期の記憶が残っている、解体期にしかできない書き方と言っていいですが、結果として作品の言葉はリアリズム的でも記号的でもない、あるいはその両方であるような半リアリズム的な記述になっています。

そのことが象徴的に示されている、冒頭の場面を見てみます。

新宿駅東口の駅前広場をふらふらと歩いてくる若者がいる。ふらふらしているのは体調が悪いわけではなく、肩にかけた鞄が重いからしい。十歩ほど進むと、荷物を右から左の肩へ。そしてまた十歩で、左から右。

鞄の中には高校の卒業アルバムがある。着古した学校ジャージがあり、いつも使っていた置き時計がある。ちなみにこの置き時計、土台が大理石ですこぶる重い。当初これらの品々は九州の実家に置いてくる予定だったのだが、いざ出発という今朝になって、急に心もとなくなり、慌てて鞄に突っ込んできたらしい。

若者の目の前には、新宿アルタの大画面がある。振り返れば高層ビルがあり、あっちにもこっちにも地下へ通じる階段がある。人も多い。高校の全校集会より多い。物珍しそうに辺りをきょろきょろとするので、一向に前へ進まない。

また鞄を持ち替え、若者が再び歩き出そうとすると広場の中央で大きな音が立つ。見れば、特設ステージで若い女の子がライトを浴びている。新発売されたガムの宣伝らしい。ステージ前にちらほらと観客もいるが、ほとんどの人は素通りしていく。

マイクを通した女の子の声に誘われて、若者はステージに近寄った。観客が少ないので、楽に最前列に立てる。女の子は司会者の男を相手に、「このガムを噛むと、すごくリラックスできるんです」などと話している。

と、ここで若者は「え？」と思わず声を漏らした。横の男が怪訝（けげん）な顔で若者を睨（にら）む。

若者には愛読している漫画雑誌がある。このグラビアページに相田美羽という子が最近よく出ているのだが、ステージ上の女の子がその相田美羽にとても似ているのである。

若者は周囲を見回した。

もしも相田美羽ならば、広場にいるみんながこうも無関心でいるはずがない。それこそ彼女が高校の全校集会に来たら大変なことになる。

若者はしばし考え、「ははぁん、偽物なんだな」と結論を出した。いくら東京とはいえ、こうも簡単にグラビアアイドルに会えるわけがない。

と思った矢先、司会の男が、「相田美羽さんでした！　みなさん、盛大

な拍手を！」と叫ぶ。偽物だと思っていた相田美羽が小さく手を振ってステージを去る。若者は慌てて爪先立ちち、その後ろ姿を目で追った。

やはり本物だったのである。

偽物だと思ったせいで、真剣に見ていなかったことが急に悔やまれる。東京では本物が偽物に見えるらしい。以後、気をつけたほうがいいかもしれない。

ちょっとがっかりして、ステージの奥の方をまだ覗き込んでいるこの若者、名前を横道世之介という。大学進学のため、たった今東京へ出てきたばかりの十八歳。

こうして描き出される「世之介」は、近代黎明期に生きた「三四郎」のように孤独な内面をもちながら、同時にその内面が他人にさらけ出されている生き方をする人物になります。東京で孤独な内面を手に入れる「三四郎」が、近代化の途上にあった日本であるべき近代人のモデルだったとしたら、内面をさらけ出しているために他人の内面にも敏感な「世之介」は、おそらく二十一世紀の世界であるべき現代人のモデルになっています。そういう作品を書くことが可能になっているところに、東京を描くためのテクノロジーとしてのリアリズムの言葉が百年をかけて変容してきたことの意味がある、というさしあたりの結論を出して今回の考察を終わりにしたいと思います。どうもありがとうございました。

〈引用文献〉

1、夏目漱石『三四郎』（岩波文庫）
2、永井荷風『すみだ川・新橋夜話　他一篇』（岩波文庫）
3、水上滝太郎『銀座復興　他三篇』（岩波文庫）
4、三島由紀夫『鏡子の家』（新潮文庫）
5、村上春樹『ノルウェイの森』（講談社文庫）
6、後藤明生『挟み撃ち』（講談社文芸文庫）

7、田中康夫『なんとなく、クリスタル』（新潮文庫）

8、吉田修一『横道世之介』（文春文庫）

首都圏から東京へ回帰

中　沢　け　い

江戸と呼ばれた頃の東京は人が歩き回れる大きさでした。法政大学からほど近い四谷には「大木戸」と呼ばれていた場所があります。江戸の町の出口にあたり、夜には「大木戸」が閉じられたそうです。今から四十年ほど前には、またこの「大木戸」という名称が日常生活の中に生きていました。タクシーなどで「大木戸の先の新宿二丁目まで行って」というような頼み方をしていたものです。大木戸を知らないというタクシー運転手と私の同行者が大喧嘩になったのは、昭和の終わり頃、八〇年代初頭です。「大木戸を知らなくってタクシー運転手がよく務まるな」というお客と「そんな地名は聞いたことがありません」という運転手の喧嘩でした。今年（二〇一九年）は御維新から数えて一五〇年目だそうですが、御一新から一二〇年目くらいまでは、江戸城に公方様を住んでいた時代の名残が色濃く残っていたようです。新宿は大木戸の外、甲州街道の入口の宿場町でした。

江戸城の主が公方様、つまり徳川将軍から天皇に変わり、呼び名も皇居と改まり、江戸は東京となりました。それから一五〇年の間に東京は二度ほど大規模な火災を経験しています。最初は一九二三年の関東大震災です。東京の東側、下町と呼ばれる地域は壊滅的な被害を受けました。そして新宿が新しい東京の街をとして登場するのもこの関東大震災後です。東京の西の台地、武蔵野が住宅地として開け始めたきっかけとなりました。三越が新宿にお店を開いたのも関東大震災で避難した人々の需要に応えるためだそうです。二度目は皆さま御承知のとおり、一九四四年一一月から始まる米軍による空襲です。一九四五年三月一〇日には東京大空襲がありました。東京はすっかり焼野原となり、日

比谷から両国あたりまでを見渡すことができた写真が残されています。

戦後と言えば食糧難の時代であったと言うのは、一九三五年生まれの私の母から聞かされた話ですが、同時に住宅難の時代でもありました。私は時々、もし東京が空襲のために焼き払われていなければ、その後にどのような時代精神が形成されたのかと想像してみることがあります。現在とはずいぶんと異なった時代精神の形成がなされたのではないかと、その程度の想像しか浮かびませんが、近代の歴史に関する感覚が時間的に継続されたイメージとして多くの人に共有されたのではないかと推量します。

「首都圏」と題した短編連絡を書きましたのは一九八〇年代後半です。バブル経済と呼ばれている時代でした。戦後生まれの団塊の世代の人々が四〇代にさしかかっていました。終戦直後の住宅難の時代は、その後の高度成長期に、団地開発、宅地開発を呼び、東京は従来の東京から大きく膨張を続けていました。東京という行政区域から、神奈川、千葉、埼玉と隣接する行政区域へと人々の住まいは広がっていきました。私は埼玉県の住人です。私の住んでいるマンションの敷地を囲むフェンスは東京と埼玉の都県境に流れる白子川に接しております。白子川にかかった橋は東埼橋という名で、橋の欄干には五輪のマークが入っています。一九六四年の東京オリンピックの時に架橋された橋です。埼玉都民という言葉があります。埼玉県の住人ではあっても意識は東京にある人を指す言葉ですが、私などは典型的な埼玉都民と言えるかもしれません。海外はもとより日本国内でも「東京から来たの？」と質問されれば躊躇なく「東京から来ました」と答えます。

敗戦後、焼野原であった東京には外地からの引揚者が大勢、戻ってきたことは、さきほど、ちばてつやさんに関するお話の中でも出てきました。団塊の世代と言われる現在七十代になる人々は、一九四七年から一九四九年にかけて生まれた人たちです。終戦後の混乱期が過ぎると、東京には地方出身の人々が集団就職というかたちで流入しました。東京は行政区域を越え膨張を始めます。そして首都圏と呼ばれる巨大な居住区域を広げました。埼玉県では自嘲

的に埼玉都民という言葉ができましたが、千葉にも神奈川にも自分自身を東京の住人と感じている大勢の人々が生活するようになりました。しかし、東京の住人と自認はしていても、その東京は住居と勤務先を点と線でつなぐような生活リズムを持ったもので、空間的なイメージや広がりには乏しいものでした。関東大震災後に形成されたモダン都市としての東京の空間イメージからはかけ離れたものでした。作家が描く空間は昭和初期の一九三〇年代に作りあがられた固定的なイメージによる描写であるか、もしくは無機質な現代的な空間であるかの両極になりがちでした。とくに東京郊外は、もともとあった土地の表情が失われ、新しくできた集合住宅は無機質で画一的なものと捉えられがちでした。私は「首都圏」の連絡で後者の郊外の空間の中によぎる物語の断片的イメージを捉えてみたいと望んでおりました。

さらに言えば、「首都圏」を書いていた時期は日本語の語彙の減少に多くの作家が気付ておりました。日常生活の変化により多くの単語が「死語」と呼ばれたものにされた時代です。日常生活の衣食住の変化が、それまで使われてきた単語や比喩を「死語」にしてしまったのです。そこには住宅の構造なども含まれています。しかし、一九八〇年代後半に多くの単語が「死語」とされたのには、日常生活の変化以上に、その当時、社会の中心的存在であった戦後生まれの団塊の世代の生活感覚も影響していたと考えられます。それはライフスタイルの変化という言い方で説明されていました。今ではそれこそ死語かもしれませんが、伝統的な家族主義から離れ個人生活を重んじるニューファミリーなどという言葉が流行語になったのもこの時代でした。「首都圏」の短編連絡では、長文のセンテンスを用いながら、幻のよう通り過ぎる物語の断片を救い上げると同時に、語彙の減少に対する抵抗を試みました。自分の文章の中で使える単語を少しでも残すようにする。そうすると表現力の柔軟性が維持され、ともすると単純化してしまいがちな感受性に膨らみを持たせることができました。しかし、今になって考えると少し意固地になりすぎたところもあったと反省しております。

この語彙の減少が、増加に転じるのは平野啓一郎さんが「日蝕」を書いてデ

ヴューした一九九八年頃ではないかと、私は感じています。戦後の社会が築いてきた価値観が生活の中に浸透し。従来からの単語を現代の感覚で使いこなすことができるようになったと申しませしょうか。古典的な単語で言えば、日常世界で使われる単語が今様に刷新されたと言えるでしょう。その当時から現在までもう二十年もの歳月が過ぎ去っていることにただ驚くばかりです。

一九四五年の終戦から七〇年の歳月の中で膨張し続けた東京は、現在、縮小に向かっております。人口は減り、都心でも住宅開発が起こり、法政大学の前の外濠土手でも、保育園で過ごす幼児の姿を見かけるようになりました。東京都心への住宅回帰が始っているようで、この都市はまた新しい相貌を見せようとしております。

（当日は即興でお話しましたので、当日、お話するつもりであった内容をまとめた文章を作りました。悪しからずお許しください。）

「ドヤ街」から読む東京
——高森朝雄原作、ちばてつや作画「あしたのジョー」と三島由紀夫「音楽」

山田夏樹

本稿では、高森朝雄原作、ちばてつや作画「あしたのジョー」（「週刊少年マガジン」一九六八・一・一～七三・五・一三）に描かれる「ドヤ街」が、これまで一面的なものとして捉えられ消費されてきたことについて、小説「音楽」（「婦人公論」一九六四・一～一二）で同じく「ドヤ街」を描出した三島由紀夫の山谷（東京都台東区）との関わりなどを参照することで、その問題性を詳細に検討するための整理を行っていきたい。そして本稿を序とし、足掛かりとすることによって、改めて単著の形で「あしたのジョー」について論じる予定である（注1）。

連載中の「あしたのジョー」にまつわる盛り上がりの一つの頂点とされるのが、主人公矢吹丈（以下、ジョー）のライバル力石徹の死（「週刊少年マガジン」一九七〇・二・二二）である。その際に「力石はスーパーマンでも同時代の英雄でもなく、要するにスラムのゲリラだった矢吹丈の描いた仮想敵、幻想の体制権力だった」（注2）と述べた寺山修司の呼びかけにより、講談社講堂で葬儀が行われている（一九七〇・三・二四）。後になってみれば、葬儀はただの「イベント」、言わば商売人たちのあざとい演出であって（注3）、四月から始まる「アニメの宣伝」（注4）に過ぎないものともされているのであるが、しかしそれでも、直後の三一日に起こった、赤軍派による、よど号ハイジャック事件（一九七〇・三・三一）のリーダー田宮高麿の「我々は明日、羽田を発たんとしている。（略）そして、最後に確認しよう。

我々は〝明日のジョー〟であると」という声明文（注5）や、更に八ヶ月後に起こった三島由紀夫の割腹自殺（一一・二五）も含め、一九七〇年を力石の死から始まる激動の年と捉える見方は、現在に至るも引き継がれているようである。また、その関わりにおいてよく知られているのが、三島も「あしたのジョー」の愛読者であったということであり、そのことを「週刊少年マガジン」編集者の宮原照夫から聞いた原作者の高森朝雄＝梶原一騎は次のような反応を示したという。少々長くなるが引用したい。

待たせることのなかった梶原に、この日は珍しく三〇分ほど待たされた。（略）／「いやあ、宮原さん、三島由紀夫の割腹自殺で、仕事が手に付かないんだよ」／と、原稿が遅れに遅れていると待たせた理由を説明した。そして、／「今まで誰にも話したことはないが、じつは三島さんは、私が一番崇拝している人物だ」／とも言った。／ワタシは、前年の夏にあったことを、梶原に話した。／あれは『マガジン』の発売日の出来事だったから、水曜日だったことだけは覚えているが、何月何日だったかは今思い出せない。その日の真夜中だったが、三島由紀夫が『マガジン』編集部に突然入ってきたのである。三島は、毎週水曜日には、「あしたのジョー」を見るために『マガジン』を買っていると言った。そして、今日は映画の撮影でこんな時間になり買えないので（当時は、一晩中開いている店はなかった）、編集部で売ってもらおうと思って来た、と言いながらポケットからお金を出した。／ワタシは一冊渡して、お金はいいと言った。三島は、それは困ると置いていこうとしたので、編集部は売ることはできないこと、お金を頂戴したら、社内手続きがかえってややこしくなることを話してお金をお返しした。三島は「わかった、ありがとう」と丁寧にお辞儀して去っていった。／梶原は、感無量という表情を満面に浮かべて聞いていた。／「そう……」／と言って、しばし絶句した後、／「こんなに感動したことはないよ。三島さんが『あしたのジョー』を、それほどまでに愛読してくれていたなんて……」／と言った後、梶原には珍しく、またしても声が途絶えた。（注6）

こうしたエピソードも含め、「あしたのジョー」の、特に力石死後の一九七〇年の一連の出来事は半ば伝説化した感がある。しかし本稿では、「あしたのジョー」に重要な場として描かれている「ドヤ街」に注目することで、力石の死に読み取られていったものと、実際の作中の描写とに齟齬があることを確認する。

その際の前提として、力石の死が本作の読解にどのように関わっているのかを、ここで見ていきたい。

梶原一騎の実弟である真樹日佐夫は、この力石の死こそ『あしたのジョー』のクライマックスであり、後は付け足しでしかないと断言する。同様の感想を持つファンは少なくない。（注7）

『あしたのジョー』を企画した「週刊マガジン」元編集長の宮原照夫氏にお会いしたことがある（略）。氏は「力石が死んであの作品も終わった感じがして、それ以後読んでないんですよ」とおっしゃっていた。／じつのところ、リアルタイムで読んでいた青年読者には、そう思った者が多かったし、私自身もそうだった。（注8）

引用に見られるように、「あしたのジョー」は、力石の死と、それ以降で分けて捉えられることが多い。しかし、後者の引用箇所の直後、「力石が死んでからが、じつは面白かったのである！／いや、なによりも、自分が丈として記憶していた顔は、力石死後の丈の顔だった」と夏目房之介が述べもするように、実際には力石死後の展開を看過することはできない。それについては先述のように、本稿も含み込んだ形で、改めて単著として論じる予定であるが、まずここで見ておきたいのは、それほどまでに力石の存在、またその死が大きなものとして捉えられてきたということである。例えば先述の夏目も「力石の死は、当時の青年読者にとって、それほど衝撃的で「リアル」だったのだ。以後、マンガが社会現象化する時代に入る」と述べ、「マンガの登場人物に強いリアリティを感じ、まるで実在のように思いなす青年層読

者が生まれるのは、60年代後半以降、この世代以下においてであった」と指摘する。しかし、まず本稿において改めて焦点化していきたいのは、力石が登場する以前の「あしたのジョー」の性質についてである。そうした観点で捉えるものはこれまでに存在しなかったが、見ていくように、力石登場以前／以後では、本作は全く異なるものとなっているのである。

まず力石と出会うまでのジョーの軌跡を確認すれば、本作は、ジョーが山谷――ちなみに、この地名は作中で一度として表記されない――とおぼしき「ドヤ街」にふらりと現れるところから描かれていく。「ドヤ街」で悪事を重ねて逮捕された後、鑑別所に移送され、更に裁判の結果、東光特等少年院に収容されることとなったジョーは、そこでも脱走を企てる。そうしたジョーの行為を阻む存在として登場するのが、同じく服役中の力石であり、以降本作は、打倒力石という明確な目標を見つけたジョーの姿を描く作品となっていく。また、その手段となるのがボクシングであり、ジョーは「ドヤ街」で出会った丹下段平の指導の下、少年院出院後はプロボクサーとして活動することともなっていく。

しかし、こうした力石登場以前／以後の、性質の変化については検証されてこなかった。例えば本作を語る際、ジョーの生き方に当時の学生運動など反体制の姿勢を重ねていく読み方は、これまでに連綿と受け継がれてきたものである。確かにこれより検証していくように、「ドヤ街」に降り立ったジョーにはそうした同時代との共振を見出すことができるのであるが、それはあくまでも力石登場以前に限られるものなのである。そうであるにも拘わらず、本作は力石登場後も反体制を描くもののように捉えられ続けてきた。

そのように力石生前／力石死後という大まかな枠組みで読み、更にそこで、ジョーが生活する「ドヤ街」を一面的なもののように捉えてしまう構図が内包する問題性について、これより確認していきたい。

1　山谷の暴動とジョー――力石登場以前

力石登場以前の「あしたのジョー」を考察するためにまず注目したいのが、少年院から脱走する際の描写である。つまり、力石と出会う前の、最後の描写ということとなる（注9）。ジョーは少年院で飼われている豚の群れに暴動を起こさせ、その怒涛の勢いにより、門を打ち破っての正面突破を図ることとなる。

ジョーは暴走する巨大な豚の群れにまぎれて少年院を脱走しようとする。これが西部劇のバッファローの暴走シーンみたいで、どうにもおおげさではないかという気もする。みなさんはどう見るだろうか。（注10）

「どうにもおおげさ」と指摘されるように、ここでの描写は、豚が都合よく少年院の門に突き進んでいくことも含め、いかにもマンガならではの荒唐無稽な場面と捉えることもできる。しかし、この暴動に至るまでのジョーの軌跡を改めて確認すると、また違った側面も見えてくることとなる。注目すべきは、ドヤ街に現れて以降、暴力を振るい続けるジョーのあり方である。吉田和明（注11）は「毎号、これ暴力の場面が頻出する。こんなことは、それまでの漫画にはなかった」と指摘した上で、捕まる直前、「ドヤ街」の子どもらとビルの廃墟に立てこもったジョーについても次のように述べる。

警察に対して投石するなどの抵抗をさんざん繰り返した上で、捕まるのだ。この場面は、1968年3月3日（第10号）のうちに描かれている。店頭には2月初旬には並んでいたであろう。つまり、東京大学での安田講堂攻防戦のほぼ1年ほど前にだ。そしてその発売日から考えると、この場面は、ちょうど原子力空母エンタープライズ佐世保寄港阻止闘争で、機動隊と学生たちが激しくぶつかりあっていた頃、ちばてつやによって作画されたものだといっ

ていいだろう。／（略）／（略）／この3月3日号は、そんな、学生運動の闘志たちがよんだら狂喜しそうな、サービス過剰な号であったのだ。

先述のように、ジョーの生き方に反体制を見出していく読み方は、しばしば見受けられるものであるが、ここでは具体的な描写を通して、ジョーによる権力への抵抗の姿勢と、当時の学生運動が、共振するものとされている。そして、こうした傾向の帰結の一つとして捉えられるのが、田宮高麿の「我々は〝明日（ママ）のジョー〟である」という声明であり、また、ジョーの対峙するものを「体制権力」と捉える寺山修司の言説であったわけである。

また、そのような同時代的な読みを踏まえた上で、同じ機会において寺山が「丈の風来橋の下での生活、あの犯罪の日々、交番襲撃から集団窃盗」と述べていることに改めて注目すると、豚の群れの暴動も、単にマンガならではの「おおげさ」な描写として片付けることはできなくなる。ジョーを「スラムのゲリラ」とも語る寺山は、ここで「交番襲撃」と述べている。しかし、実際には、交番を襲撃する場面は本作には存在していない。それにもかかわらず、ジョーが「交番襲撃」をしたと寺山が記憶していることから考えられるのは、ジョーが示す権力への抵抗の姿勢に、おそらくは一九六〇年代に頻発の、山谷の暴動が重ねあわされているということである。

つまり、確かに「交番襲撃」こそ行われてはいないものの、流れ着いた「ドヤ街」で権力への抵抗を示し続け、結果的に警察署、鑑別所、裁判所、少年院へと移送されながら、全ての場で問題を起こし続け、更にその少年院からも正面突破での脱走を試みていくジョーの強烈なエネルギーと、当時の山谷のあり方が重ねあわされている。そのように理解すると、豚の群れの暴動とは、「ドヤ街」に流れ着いて以降、ジョーが背負い続けてきた抵抗のエネルギーの集大成のような形で為されるもの、権力に対する抵抗の姿勢の象徴として捉えられるのであり、それが実際の山谷の暴動と共振するものとなっている。参考までに、当時の、具体的にはマンモス交番、パチンコ店の襲撃などが行われた一九六六年八

月二七日夜の、騒々しさに満ちた山谷の暴動の様子を伝える新聞記事を引用したい。

群衆はまたおこり出して、再び交番前におしかけた。／群衆は、八時半ごろには千五百、九時ごろには二千にまでふくれあがり、交番めがけて、こぶし大のコンクリートのかけらなどを投げ窓ガラスなどをこわした。／さらに都電通りにあるサンキュウパチンコ店、ドラゴンパチンコ店、イロハパチンコ店などに向かって投石を始め、パチンコ店ではあわててシャッターをおろし始めたが、看板やガラス戸などをめちゃくちゃにこわされた。／イロハパチンコ店前では、五、六十人がダンボール箱などでたき火を始め、火のついたダンボールを店に投げ込もうとしたりした。／同九時すぎには、同署からの要請で機動隊員ら千五百人がかけつけ、群衆を二つに分けて散らそうとしたが、荒れ狂った群衆は交番前の機動隊の指揮車に向かって投石、同車の窓ガラスをこわした。／さらに交番うらの〝スイトン横丁〟に流れ出した群衆は、駐車していた小型三輪に火をつけて、全焼させるなどの乱暴を行なった。／同十一時ごろ、ようやく警官隊が群衆を路地などに押し込めて都電通りは静かになった。（略）／同署では、騒動の最中、これをあおっていたとみられる二十六人を放火未遂、器物破損、公務執行妨害などの容疑で逮捕した。また警戒にあたった警官十人が軽いケガをしたほか、取材中の（略）三人の報道関係者も一週間程度のケガをした。（注12）

このように確認した上で、改めて、ジョーが「ドヤ街」のパチンコ店を散々に荒らしていたこと、また、先述のビルの廃墟に立てこもる場面の直前、逮捕され拘束中の警察署から「ドヤ街」の子どもらの助けにより、暴動のような形で脱走していたことなどもあわせて考えると、やはり山谷の暴動との関連性を窺い知ることができる。

そして更に、「ドヤ街」におけるジョーの元々の目的――「ゆめの大計画書」「ゆめの見とり図」が、次のように語られていることにも注目したい。

計画の一！　それはこの広い川っぷちの両岸一帯におとなも子どももあそべるでっかい遊園地を作ること！
計画の二！　このドヤ街の西のはずれにりっぱな総合病院をぶったてること！　全国の有名病院から腕のいいお医者さんをがば――っとよびあつめるんだっ　現在の計画では地上六階地下二階のまっ白い建物だ　日あたりもいいぞっ
計画の三！　東のはずれには年をとってはたらけなくなった人たちのために養老院をたてるっ
計画の四！　南のほうに小さい子どものための保育園！
計画の五！　北のはずれにしずかなアパートとなんでも買える大マーケット！
そしてさいごに計画の六！　このドヤ街のど真ん中にでっかい工場をたて仕事にあぶれているれんじゅうがひとりのこらずその工場ではたらけるようにするんだっ

これが本当にジョーの「ゆめ」であるのか、寄付金目当ての単なる詐欺の口実であるのか、作中では判然としないところもあるが、しかし結果的にこうした言動について、例えば高取英（注13）は「『産経新聞』70年3月26日号は、〈その理想を盗品によって築き上げようとするところを〝全共闘〟的行動とみる声もある〉と書いていて、寺山の文と重なる。／そして、私の推測では、赤軍派の人々は、この文章を読んでいた。読まなくとも、同時代を生きていた」と指摘している。つまり「〝全共闘〟的」とあるように、ここでもやはり「ドヤ街」でのジョーの生き方と、山谷の暴動や学生運動など、当時の反体制の姿勢の共振が窺えるのであるが、ただしその上で重要であるのは、こうした形でジョーが権力への抵抗を示すのは、実際には力石に出会うまでに限定されているということである。例えば橋本健二（注14）は、「なみだ橋周辺とドヤ街をユートピアに変えようというこの計画は、なかなかに美しい。『タイガーマスク』の主人公である伊達直人が、ファイトマネーを貯めて孤児たちのユートピア「みなしごランド」を作ろうとしていたことも思い起こされよう」

とする一方、「もっともジョーはその後、ボクシングの魅力にとりつかれてユートピアのことを忘れてしまったようにみえる」とも述べている。ここでは、同じ梶原一騎原作で辻なおき作画の「タイガーマスク」（「ぼくら」一九六八・一～六九・一〇、「週刊ぼくらマガジン」七〇・一・一～七一・六・一、「週刊少年マガジン」七一・六・一三～一二・二六）で描かれたような「ゆめ」が、「ボクシングの魅力」、言い換えれば力石に出会って以降に「忘れ」られていく構図が指摘されている。実際にジョーがこの「ゆめ」を口にすることはなくなるのであるが、そうであるにも拘わらず、力石登場後も本作は、権力への抵抗を描く作品のように捉えられ続けてきた。だからこそ、その力石の死に際して、繰り返すが赤軍派は「我々は〝明日（ママ）のジョー〟である」と声明を出し、寺山も「体制権力」と力石を結びつける言説を示したわけである。また、次に見ていくように先の橋本でさえも、結局は本作を「階級闘争」を描く作品と捉えていくのであるが、しかし、そのように読まれることで何が見えなくなってしまうのか。

2　左右のせめぎあい――〈実行〉の場としての「ドヤ街」

橋本健二は、本作最後の戦いであるホセ・メンドーサとの世界タイトル戦を前にした控室で、ジョーが白木葉子に愛の告白を受ける場面を、「ドヤ街の孤児であり都市下層だったジョーが、財閥令嬢に対して決定的な優位に立ち、資本家階級に勝利した瞬間である。このように愛を得ることによって資本家階級に勝利するというテーマは、次の『愛と誠』にも共通している」と述べる。「愛と誠」は、「あしたのジョー」の連載が終盤に差し掛かった一九七三年、ながやす巧の作画により、同誌に梶原一騎が連載開始した作品（「週刊少年マガジン」一九七三・一・一四、二一合併号～七六・九・二六）であるが、橋本は、そうした梶原作品の描く戦いのあり方と、同時代の反体制の運動を次のように位置づける。

イデオロギー的には、右翼ナショナリストである梶原と新左翼は対極に位置するといってもいい。しかし、その階級闘争イメージは、不思議な共通点があった。梶原の描く不可能な階級闘争を、仮に現実に持ち込むとしたら、赤軍派のような少数の尖鋭な活動家による孤独な武装闘争しかあり得ないだろう。

先述のように、少なくとも力石登場以降のジョーの目的は「階級闘争」、ましてや「愛を得ることによって」「財閥令嬢に対して決定的な優位に立」つことなどにはないが（注15）、しかしここでまず確認しておきたいのは、「ドヤ街」への登場から少年院脱走に至るまでのジョーの過激な言動や強烈なエネルギーが、活動、闘争に実際に身を投じていく当時の反体制の運動にやはり重ねられているということである。つまり〈実行〉という枠組みにおいて、梶原作品と新左翼のあり方に同時代性が見出されている。そして、そうした視点で想起されるのが、冒頭でも述べた三島由紀夫である。

例えば佐藤秀明（注16）は、三島の自決に対する同時代の大きな反響には、「誤解を恐れずに言えば、反発や否定の反響であったとしても、それは思想に「命を懸けた」ことへの広義の共感」があり、「「イデオロギー」と主体とは一体であるべきだという理念がまだ生きていた」時代における、〈私〉と〈公〉の接続――「理想を守るために、〝身を挺する〟こと」への共感があったとしている。三島がどの程度、またどのように「あしたのジョー」に関心を持っていたのかは定かではないが、ここでは、こうした〈実行〉という同時代のあり方をどのように捉えていたのかを確認したい。「我々は〝明日（ママ）のジョー〟である」という声明とともに行動に移した赤軍派に対して三島は、「最も驚くべきことだと思はれたのは、犯人によつて法律が乗り越えられる状態を大衆がやすやすと認めたことであつた」、「ヒューマニズムはあくまでも表看板であつて、この事件に関係した人びとがただ一人でもほんたうに乗客の生命を気づかつてゐたかどうかははなはだ疑はしい。（略）ヒューマニズムをはつきりと逆手に取つた赤軍派の行動がある意味で成功したのでもあるし、戦後二十五年間のヒューマニズム万能主義がここで見事なしつぺ返しをくはされたのでもあつた」とした上で、次のように

述べる。

したがつて、この事件全体が与へた教訓は、政治的行動といふものは法律を乗り越えてもよい、秩序を乗り越えてもよい、体制を乗り越えてもよい。ただ一つ根底的にヒューマニズムを口実にする一点をどこかにとどめておかなければならないといふ、まことに皮肉な法則である。（注17）

こうした言説なども、力石の死から始まる激動の一九七〇年の中に、〈実行〉という枠組みにおいて赤軍派も三島も連なるものとして位置づけられていく根拠となるわけであるが（注18）、本稿の論点であり、暴動という意味でまさに〈実行〉の場である山谷の「ドヤ街」に対しても、三島はやはり非常に実践的な形で関わっている。力石と出会う以前のジョーの反体制の姿勢と、一九六〇年代の「ドヤ街」としての山谷の暴動の重なりあいについては既に確認したが、一方、そうした山谷の暴動などを逆説的に活かすことで「反共・反革命」を画策したとされるのが三島である。

三島のクーデター構想では、ニセ「左翼」暴力集団の妄動が頂点にたっする一九六九年の10・21国際反戦デーに〝暴徒〟を口実に自衛隊の治安出動を導きだしていっきょにクーデターに連動させ、改憲、ファシズム体制の樹立をはかるというものだった。（注19）

「ニセ「左翼」」とは日本共産党が新左翼を指す際の用語であるが、一九六八年に私兵組織「盾の会」を結成した三島は、上記のような計画を実行するため、自衛隊の別班、青桐グループとの関わりの中で実践的な訓練を繰り返し、山谷でも変装し素顔を隠しての潜行活動を行っている。また一九六八年六月一七日の山谷の暴動を、左翼活動家を装った青桐グ

ループや「盾の会」会員が、群衆を扇動し誘発した可能性も指摘されている（注20）。このように見ると、三島にとって山谷の「ドヤ街」は、暴動を煽った上で、それを鎮圧する治安出動を引き出すための訓練、実践の場であったわけであり、そして結果的に目的を果たせなかったことが、一九七〇年、別の形での〈実行〉にも連なっていく。もちろん割腹自殺に至る道筋は様々な要因から考察されているが（注21）、〈実行〉のための手段という観点から見れば、山谷の「ドヤ街」は、三島にとって最終的に治安出動を引き出すための重要な実践の場であったわけである。

ただしそのことは、言い換えれば、山谷の「ドヤ街」が目的を果たすための道具の一つとして利用されていること、つまり、頻発する暴動の中での左右のせめぎあい、争いの場としてのみの、一面的な消費のされ方が為されていることも示しているわけであり、それは暴動自体が、労働者の自発的な運動のみならず、外部の左翼活動家によって引き起こされている可能性もしばしば示唆されることからも窺うことができるだろう（注22）。三島を含めた左右の外部の人間にとって、山谷の「ドヤ街」は自身らの目的を果たすための〈実行〉の場であったということである。

そして、実際に山谷の「ドヤ街」に生活するジョーらの姿を描き出している本作も、ある意味で、そうした一面的な捉え方や消費をされてきたとも言える。そのことは、少年院出院後、再び「ドヤ街」に戻りそこで生活するものの、もはや異なった目的をジョーが有しているのにも拘わらず、その後の展開も反体制を描くもののように読まれてしまったことにも窺うことができるだろう。しかし、本作における「ドヤ街」は、反体制といった枠組みとは異なる場としても描かれているのである。

3　ジョーの「あした」とは？――「ドヤ街」と可能性

反体制の姿勢のみを描いた作品なのであれば、そうした同時代との共振を望めない現在、「あしたのジョー」を読む意

味は、歴史的な価値を除けばそれほど大きくはないことになる。つまり、最後に「まっ白な灰」に「燃えつき」るジョーの有名な姿も、単に時代に殉じるものでしかなくなる。

その後に出たいろいろな「ジョー」の解説本や謎本なんかを読むと、その当時こんな事件があったとか、社会情勢がどうだったとかいうことが、話の中心になってきますよね。こういう時代だからジョーが生まれた、というような論調が多いんですが、それは私なんかの世代には語れないんですよ。その時に生まれてはいたけれども、世の中の空気をきちんと理解できていたような年齢ではないですから。（注23）

上記は一九六一年生まれの島本和彦の発言であるが、しかしその上で、島本が時代性を切り離した読解を展開し、その意義を説きもするように、本作は、限定された時代には留まらない、現在にまで射程の及ぶ視点を内包するものとなっている。本稿では、繰り返すように「ドヤ街」の描かれ方に焦点化するが、本作の「ドヤ街」は、確認したような、暴動などのジョーの抵抗姿勢のみが展開される場とはなっていない。そのことを検討するための比較対象として、ここで改めて三島由紀夫の「ドヤ街」との関わり方を、小説「音楽」（「婦人公論」一九六四・一～一二）を通して見ていきたい。

「音楽」は、精神分析医「私」（塩見和順）による「女性の冷感症の一症例に関する手記」の形で描かれている。そこでは、患者、弓川麗子の性的冷感症の原因が、失踪中の兄との近親相関的な関係であることが徐々に判明していき、作品の終盤、その兄が隠れ住んでいる山谷に塩見、弓川らの四人が潜入する場面が描かれる。そこで麗子は、再会した兄に子どもがいることを知ることとなり、兄の子を宿したいという願望や不安から解放され、そして性的冷感症も治癒し、急転直下で結末を迎えるのであるが、そこでの「ドヤ街」の記述を確認したい。

この瞬間を思ひ出すと、私は今も奇異な印象を拭ひ去ることができない。といふのは、私はキリスト生誕の厩の絵を連想してゐたからである。ここもあの厩のやうに、窄く、臭く、人間の、また生れたての赤児の住家としては、もつとも卑しい醜い場所であつた。（略）／ここが人間世界のどん底であることは誰にもわかつてゐた。（略）この性的関心によつてたえず自己破壊をつづけて来た女性が、こんな風に、醜いものを聖的なものに変へてしまふふしぎな力を具へてゐることは、以前の又従妹の死に際しても感じられたが、彼女が現実にその力を行使する場所に私が居合せたのははじめてである。（「43」）

ここで山谷の「ドヤ街」は、「卑しい醜い場所」「人間世界のどん底」といった非常にステレオタイプな描かれ方が為されている。「音楽」を「過密化し複雑化した社会システムに障害が生じ人間関係も失調し始めている時代」に「鋭敏に反応」した作品とし、「昭和三十年代後半の〈人口一千万の大都会〉である東京を舞台にした都市小説」と位置づける小笠原賢二（注24）は、「近親相姦という古い人間の強迫観念の、「猥雑」と「神聖」の表裏一体の関係」という渋沢龍彦「解説」（注25）を踏まえた上で、「三島が甘美なものと考えている」そうした「兄妹愛」が「解消」する形によって「ハッピーエンド」を迎えることを、「時代への三島の絶望の深さとニヒリズムの深度を逆に際立たせている」とする。そして渋沢、小笠原の指摘を援用すれば、「猥雑」にして「神聖」、「古い」が「甘美」な近親相姦に対峙することが可能な場として山谷が描かれていることとなり、「過密化し複雑化した」東京の中心ではなく、「どん底」の「ドヤ街」であるが故に「甘美」な「強迫観念」がより露わになるという構図が「音楽」では示されていることとなる。言い換えれば、非常にステレオタイプとも述べたように、「大都会」東京から切り離された、対照的な場所としての「ドヤ街」が描かれているのであり、そこにこそ「キリスト生誕の厩の絵」という新たな〈はじまり〉も見出されることとなる。

このような描き方は、第二次大戦終戦直後の上野の闇市で出会った浮浪児を「イエス」に見立て、焼跡の地に新しい

世界を想像する知識人「わたし」の姿を描く石川淳「焼跡のイエス」（「新潮」一九四六・一〇）の構図を引き継ぐものと言え（注26）、実際に、戦後の上野と山谷には密接な関わり、連なりも存在し、その意味で山谷は終戦の焼跡の延長上にある。戦後、上野に溢れていた浮浪者が一九四六年に山谷に運ばれ、四八年に公共の職業安定所も作られた「寄せ場・山谷」には、上野の「喧騒がそのまま持ち込まれていた」という（注27）。ただし、当初は闇市を見下ろした上で浮浪児の「少年」を「イエス」に見立てるという高慢な姿勢を当初とっていた知識人の「わたし」が、闇市との関わりの中で、戦前・戦中から引き継がれる暴力性に巻き込まれ、それが身体に刻印されていく中で徐々に変容する過程を描き出し、その上で、改めて「少年」が「イエスであつて、そしてまたクリストであつたことを痛烈にさと」っていく姿を示すのが「焼跡のイエス」である（注28）。一方、「音楽」の精神分析医「私」には、山谷の「ドヤ街」を「どん底」と見なす姿勢に変化が見られず、その上で先のような構図が展開されることとなっているのである。つまり、そのように言わば高踏的である点において、「私」と、治安出動を引き出すための単なる道具のように山谷の「ドヤ街」の利用を試みる作者三島にはやはり重なり合いが見られるのであり、言い換えれば〈実行〉の場であると同時に、あくまでも自身とは関わりのない場とするあり方において、一貫性が窺えるのである。

こうした山谷の「ドヤ街」の一面的な捉え方を確認した上で、本稿では同様に「あしたのジョー」の「ドヤ街」も、「焼跡のイエス」の構図を引き継ぐものとして位置づけていくことで、「本作」が提示する、一面性に回収できない要素について最後に確認していきたい。「焼跡のイエス」に対し逆井聡人（注29）は、上野の闇市に朝鮮半島出身の人びとが多かったことなどから、登場人物を日本人とは特定できないと指摘し、これまで「「占領者」に対する「敗戦国国民」のナショナル・アイデンティティの結束の場といったような日米の枠組み」で読解されてきたあり方を、「帝国の崩壊後もなお存続する（ポスト）コロニアルな状況と、それに囲い込まれる人々の生活の闘争の場として読み直す」必要性を説いている。しかし一方で、題名に記される「焼跡」という語が、「荒廃した都市のイメージを媒介に、日本の被害者性と「戦後日本」

の起源を意味する」記号として機能してしまうこと、言い換えれば、「闇市という「新しい国家」像を揺さぶるような空間」の性質を、「隠蔽」し「囲い込」み、「「被害」と「再生」」の「ナショナル・ヒストリー」に回収する機能を果たしてしまうことも指摘している。つまり「焼跡のイエス」の「焼跡」という言葉が呼び寄せてしまう「戦後日本」という物語の強固さが示されているのであるが、それでは「あしたのジョー」の「あした」からは何を読み取ることができるのか。

原作の梶原一騎は、つのだじろうの作画による「空手バカ一代」（「週刊少年マガジン」一九七一・五・二三～七七・一二・二五。画は途中より影丸譲也）など、様々な作品であえて一枚岩のもののように「戦後日本」のアイデンティティを描き出し、朝鮮出身の力道山、大山倍達も日本人ヒーローとして表象し、闇市を再生の起点として単純化することで広範な読者を獲得したが（注30）、作画のちばてつやの意向も大いに加わっている本作の「ドヤ街」は、そうした「「被害」と「再生」」の「ナショナル・ヒストリー」とも、また反体制の物語とも異なるものとなっている。

> マンガでは、ドヤは、どこも木造で一泊一二〇円とか一五〇円とか表示されている。（当時の）現実の山谷そのままではなく、架空の町として無国籍な印象もあるが、不思議と生き生きとした実感が伝わってくる。（略）／特に、戦後焼け跡時代の「浮浪児」たちをも思わせる、バイタリティあふれるドヤ街の子どもたちとジョーとのからみは、原作にはなかったという。（略）／ちばがこうしたキャラクターにこだわったのは、引き揚げから戦後の原体験と無縁ではない。満州で敗戦を迎え、引き揚げ船に乗るまでの過酷な日々を六歳の目で描いた「家路　１９４５-２００３」（『ビッグコミック』二〇〇三年一〇月）を読むと、その原体験をふまえた人間観が伝わってくる。（注31）

「架空の町」「無国籍」「焼け跡」「浮浪児」「引き揚げ」といった言葉によって印象が語られているが、実際に本作の「ド

ヤ街」は非常に複合的なものとなっており、そこにはちばが移民していた満州（注32）や、アリの街（東京都墨田区言問橋そばの隅田公園の一角にあった労働者の生活協同体）の記憶（注33）も組み込まれ、更にその地にふらりと現れるジョーの生い立ちも不明で、「焼跡のイエス」の「少年」同様、日本人かどうかも定かではない。

その点についても改めて単著の形で詳述するが、重要であるのは、本作におけるジョーの生き方が「「被害」と「再生」」の「ナショナル・ヒストリー」とも、また反体制の物語とも異なることである。ジョーは少年院出院後、本格的にボクシングに取り組みプロとなるが、先述の吉田和明は「〈ボクシングという規範〉というものが、〈社会体制＝おとなたちの世界の規範〉というもののアナロジーとして見えてしまう」とし、ジョーが社会に懐柔される構図を指摘するが、しかし力石と出会った後のジョーは、実際にはもはやそうした体制／反体制という枠組みに拘泥していない。戦後文学におけるボクシングは、石原慎太郎「太陽の季節」（「文学界」一九五五・七）や三島由紀夫「鏡子の家」（第二章途中まで発表（「声」一九五八・一〇）後、第一、二部（新潮社、一九五九・九）刊行）にも見られるように、あくまでもスポーツであり、言い換えれば秩序に組み込まれるものとして示され、そのため後者の「鏡子の家」ではプロボクサーとして成功していくこと――秩序という「壁」に組み込まれていくこと――に居心地の悪さを覚える登場人物の姿が描かれるが、しかしジョーにはそうした屈託はない。出崎統監督のＴＶアニメ版『あしたのジョー』（一九七〇・四・一～七一・九・二九）がその点を掘り下げており、後に『機動戦士ガンダム』（一九七九・四・七～八〇・一・二六）より始まる「ガンダム」シリーズや『伝説巨神イデオン』（一九八〇・五・八～八一・一・三〇）などでも著名となる富野善幸（現・富野由悠季）が演出を担当した「第25話　野良犬の掟」（一九七〇・九・一六）では、少年院時代の同胞ゲリラが、出院後に丹下段平の下でボクサーを目指すジョーを〈野良犬の魅力を失った飼犬〉といった形で批判するものの、もはやそうした問題意識で生きてはいないと反論するジョーの姿が示される。そのような解釈からも読み取れるように、再び「ドヤ街」に戻ったジョーが目指す「あした」とは、既に体制／反体制といった枠組み自体から離れている。

具体的にはそれは、「焼跡のイエス」の「少年」と同様、出会った人びとを変えていくジョーの可能性として描かれている。管見ではこれまで指摘されてこなかったことであるが、本作で特徴的であるのは、ジョーと関わった人びとの運命が大きく変えられていく――またはそのように認識されていく――ことである。そこには、他ならぬジョーの人生を変えた力石の存在も含まれるが、ウルフ金串、カーロス・リベラといったプロボクシング上の対戦相手などの運命の変化は顕著である。そのためウルフが引退後に「矢吹ってぇやつは　おれのボクシング人生でへんなぐあいにけつまずいたただの　石っころだったのさ・・・」と愚痴る場面が描かれ、また白木葉子に「リングでウルフ金串のアゴを割り再起不能にし　そしてまた力石徹をも死に追いやった罪ぶかき　プロボクサーなのよ」「あなたはふたりから借りが・・・神聖な負債があるはず！」と焚き付けられたジョーが、その論理を内面化していく過程も描かれる。加えて象徴的であるのは、少年院でのジョーと丹下段平の特訓の様を見た際の葉子の反応である。少年院慰問団の一人は「よ・葉子さん・・・とんだ奴らにかかわりあったようですよ・・・早いとこひきあげましょう」と、まさに関わることを避けようとするが、強い衝撃を受けた葉子は次のように独り言ちる。

「あした」・・・といっているわね／しきりに・・・／「すばらしいあした」はきょうという日をきれいごとだけ・・・おていさいだけととのえてすごしていては永久に　やってこないわ／血にまみれあせやどろにまみれきずだらけになって・・・／しかも他人には変人あつかいをされるきょうという日があってこそ・・・あしたは・・・ほ・ほんとうのあしたは・・・！

ここではジョーと段平の目指す「あした」という概念自体に、知らず知らずにうちに惹きつけられ影響を受けていくあり方が強調されているのであるが、こうしたジョーの姿を通して本作は、ボクサーや葉子らだけでなく、「ドヤ街」の

人びとも変わっていく様子も描かれていく。確かにウルフ、力石、カーロスらは人生を狂わされたとも言えるが、作中でそれが必ずしも否定的に描かれているわけではない。そしてそれは「ドヤ街」も同様である。ここで改めて確認すると、実際には力石登場以前も、本作において反体制の姿勢のみが描かれていたわけではない。冒頭でまずジョーが行うのは、襲ってくる「ドヤ街」の子どもらを撃退することであり、また「やくざ」の鬼姫会を徹底的に叩きのめすことである。つまり、労働者側（の子ども）も、おそらくは、その労働者から手配料としてピンハネをする、右翼系の暴力団と思われる「やくざ」側も、ジョーは容赦をしない。排他的に攻撃を加える労働者側（の子ども）のあり方も、労働者から搾取する「やくざ」のあり方も、ジョーは許容せず、結果的にそれらは変わっていくこととなる。以降、子どもらはジョーを慕い友人となり、また鬼姫会は登場しなくなる（注34）。こうした構図から読み取れるのは、「ドヤ街」におけるジョーの言動を左右の対立や、体制／反体制の構図のみで捉えることの困難さである。もちろん確認したように、ジョーの暴力は当時の山谷の暴動を体現するものでもあった。そうした側面は確かに読み取れるのであるが、しかし力石と出会い、また少年院を出院し、再び「ドヤ街」に戻ったジョーからは、もはやそうした要素を確認することができない。出院後、ジョーは当然のように「ドヤ街」に戻るが、それは反体制とは関わりのないものとなっている。そこでジョーを待っているのは、排他的で暴力的な「ドヤ街」ではない。以降、ジョーが来たことで変わる「ドヤ街」の姿が前景化していくこととなるが、それは現実の山谷の「ドヤ街」において、一九六〇年代の半ばより徐々に子どもの姿が消えていったこととは対照的であり（注35）、「チビ連」と呼ばれる子どもらを中心に、貧しさだけではない活気のある街の様子が描かれることとなる。当初掲げられた「ゆめの大計画書」「ゆめの見とり図」は頓挫したが、他ならぬジョーの存在により、ある種の「ユートピア」が別の形で達成されていくようにも見えるのである。

以上のように見てきたが、反体制の物語とも、「焼跡のイエス」の「焼跡」という言葉が呼び寄せてしまう「被害」と「再生」の「ナショナル・ヒストリー」とも異なる本作の「あした」からは、どのような可能性を読み取ることができるのか。

もちろんジョーは戦いの場において傷つき、また対戦相手も傷つけていくこととともなるのであるが、同時に足場となる「ドヤ街」にどのような変化をもたらし、周囲にどのような影響を与えていくのか。改めて検討していくことで、同時代に留まらない、本作の有する現在性について考察していきたい。

引用は、高森朝雄原作、ちばてつや作画『あしたのジョー』（全一二巻、講談社漫画文庫、二〇〇一・六～一一）、三島由紀夫『決定版　三島由紀夫全集』（第11巻、二〇〇一・一〇）に拠った。

注

（1）拙著『「ドヤ街」から読む「あしたのジョー」――梶原一騎・ちばてつや・三島由紀夫』（昭和女子大学近代文化研究所、二〇一九・七予定）。

（2）寺山修司「誰が力石を殺したか――「あした」を破産させられたあしたのジョー」（『新装版　新・書を捨てよ、町へ出よう』河出文庫、二〇〇六・七。初出は「日本読書新聞」一九七〇・二・一六）。

（3）亀和田武「60年代ポップ少年（第51回）――一九七〇年、春。「あしたのジョー」と4・28沖縄デー、そして内ゲバ。」（「本の窓」二〇一六・五）。

（4）中川右介『1968年』（朝日新書、二〇一八・九）。

（5）田宮高麿「我々は〝明日（ママ）のジョー〟である」（「文芸春秋」一九七〇・六）。

（6）宮原照夫『実録！少年マガジン名作漫画編集奮闘記』（講談社、二〇〇五・一二）。

（7）斎藤貴男『夕やけを見ていた男――評伝 梶原一騎』（新潮社、一九九五・一）。

（8）夏目房之介『マンガの深読み、大人読み』（イースト・プレス、二〇〇四・一〇）。

（9）厳密にはその直前、力石は段平からの手紙をジョーに届けているため、そこで出会ってはいるのであるが、打倒の対象とい

う形で明確に意識されているわけではない。

(10) 佐藤世紀『梶原一騎の作品世界――残された謎』(山下出版、一九九七・七)。

(11) 吉田和明『あしたのジョー論』(風塵社、一九九二・一一)。ここでは「少年院が舞台となる漫画など」も「なかった」とされるが、石ノ森章太郎「サイボーグ009」(「週刊少年キング」一九六四・七・一九～六五・九・一九。ほか掲載誌多数)の冒頭の展開では、009に改造されることとなる島村ジョーが少年院から脱走する場面が描かれている。

(12) 「山谷で二千人騒ぐ」(「読売新聞」一九六六・八・二八)。

(13) 高取英「寺山修司と「あしたのジョー」」(練馬区立美術館(喜多孝臣)『あしたのジョー、の時代』求龍堂、二〇一四・八)。

(14) 橋本健二『階級社会――現代日本の格差を問う』(講談社選書メチエ、二〇〇六・九)。

(15) 「愛と誠」に関しては、先述の単著(注(1)に同じ)において、改めて言及したい。

(16) 佐藤秀明「「私的」なものと「公的」なもの――「3・11」後から見た三島由紀夫」(「述」二〇一三・三)。

(17) 三島由紀夫「行動学入門」(『決定版 三島由紀夫全集』第35巻、二〇〇三・一〇。初出は「Ｐｏｃｋｅｔパンチ Ｏｈ！」一九六九・九～一九七〇・八)。

(18) 例えば「赤旗」特捜班『影の軍隊――「日本の黒幕」自衛隊秘密グループの巻』(新日本出版社、一九七八・八)。また、鈴木邦男「三島由紀夫と野村秋介の軌跡(第103回)――漫画が醸成した熱狂と興奮 「あしたのジョー」から始まった激動の時代を考証する」(「月刊ＴＩＭＥＳ」二〇一四・一〇)は、よど号ハイジャック事件を三島が「手放しで絶賛した」とし、またその際、若松孝二監督の映画『11・25自決の日――三島由紀夫と若者たち』(二〇一一)における、三島の「先を越された！」という台詞も紹介している。

(19) 「赤旗」特捜班前掲書(注(18))。

(20) 注(19)に同じ。

(21) 例えば、近刊では大澤真幸『三島由紀夫――ふたつの謎』(集英社新書、二〇一八・一一)など。

(22) 他にも「暴動が頻発した一九六〇年代、「暴動の街から子どもを救う」ことを目的として、東京都、地域有力者、ボランティア団体、財界人、芸能人、知識人らが複合的に連携して山谷にかかわり、山谷が社会問題化されることになった。だが、そこでの「山谷問題」は、暴動に加わった当の人々の声を汲み取るものでは全くなかった。(略)そこでの問題の立て方は、もし

その問題のかたちに沿って「解決」がなされたとするならば、より一層巧妙な下層の隠蔽を実現するものであった」（西澤晃彦『貧者の領域――誰が排除されているのか』河出ブックス、二〇一〇・二）という指摘もなされている。

（23）島本和彦著、ササキバラ・ゴウ編『あしたのジョーの方程式』（太田出版、二〇〇六・九）。

（24）小笠原賢二「音楽」（松本徹ほか『三島由紀夫事典』勉誠出版、二〇〇〇・一一）。

（25）渋沢龍彦「解説」（三島由紀夫『音楽』新潮文庫、一九七〇・一）。

（26）ちなみに本稿とは文脈が異なるが、石原千秋『あの作家の隠れた名作』（ＰＨＰ新書、二〇〇九・一一）は、「音楽」を谷崎潤一郎「痴人の愛」（「大阪朝日新聞」一九二四・三～五、「女性」一九二四・一一～二五・七）の「パロディ」としている。

（27）西澤晃彦『隠蔽された外部――都市下層のエスノグラフィー』（彩流社、一九九五・七）。

（28）拙稿「石川淳「焼跡のイエス」から手塚治虫、梶原一騎、王欣太「ＲｅＭｅｍｂｅｒ」――戦後マンガにおける闇市の表象分析」（井川充雄、石川巧、中村秀之編著『〈ヤミ市〉文化論』ひつじ書房、二〇一七・三）。

（29）逆井聡人『〈焼跡〉の戦後空間論』（青弓社、二〇一八・七）。

（30）注（28）に同じ。

（31）田沢竜次「70年代の光と影（22）１９７０――ちばてつや「あしたのジョー」が渡った〝一九七〇年〟という橋」（「週刊金曜日」二〇一二・五・一八）。

（32）ちばてつや『ちばてつや――みんみん蝉の唄』（日本図書センター、二〇〇一・一。初刊は『みんみん蝉の唄―ちばてつや自伝』講談社、一九八一・七）。

（33）喜多孝臣「あしたのジョー」にひろがる戦後の風景――「山谷」と「アリの町」（練馬区立美術館（喜多孝臣）『あしたのジョー、の時代』求龍堂、二〇一四・八）。

（34）ちなみに先述のＴＶアニメ版では、その後ジョーによって壊滅させられている。

（35）その時期より「所帯持ちを都が次から次へと都営住宅に特別枠を設けて入居させること」で、山谷から子どもの姿が消えていったという（今川勲『現代棄民考――「山谷」はいかにして形成されたか』田畑書店、一九八七・七）。

執筆者一覧

安孫子信 *	法政大学教授(哲学)
荒川裕子	法政大学教授(西洋美術史)
クレリア・ゼルニック	フランス国立高等美術学校教授(美学)
北澤ひろみ	東京都現代美術館学芸員(美学・美術史)
椿玲子	森美術館キュレーター(美学・美術史)
岩井桃子	横浜国立大学・非常勤教員(パブリックアート)
古屋俊彦	明治大学・兼任講師(哲学)
中丸宣明 *	法政大学教授(日本近代文学)
田中和生	法政大学教授(文学批評)
山田夏樹	昭和女子大学専任講師(マンガ学)
中沢けい	法政大学教授(文学者)

翻訳者

松井久	法政大学兼任講師

＊法政大学江戸東京研究センター(EToS)研究プロジェクト構成員

EToS

法政大学江戸東京研究センター
安孫子信編

EToS報告書2
アートと東京／文学と東京

2019年3月29日発行

編集・発行：法政大学江戸東京研究センター
〒102－8160　東京都千代田区富士見2-17-1
TEL：03-3264-9682　FAX：03-3264-9884　Mail：edotokyo-jimu@ml.hosei.ac.jp
URL：https://edotokyo.hosei.ac.jp/

印刷・製本：株式会社エイチ・ユー