

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

| | |
|------------|---|
| Title | 広島の平和文化運動史研究序説：土屋清の『河』と劇団月曜会の1960-1980年代 |
| Author(s) | 水羽, 信男 |
| Citation | 拓蹊, 3 : 50 - 83 |
| Issue Date | 2020-05-30 |
| DOI | |
| Self DOI | |
| URL | https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049179 |
| Right | |
| Relation | |



広島の平和文化運動史研究序説
——土屋清の『河』と劇団月曜会の1960-1980年代——

水羽信男

平和は大切ですか、と問われて否定する人はいまい。広島・長崎の核被害について尋ねれば、その悲惨さに関する知識をいまや世界中の多くの人々が共有している。だが他方でどうやって平和を守るのかと問うと、強大な軍備が必要だという人もいる。その人たちは原子力発電の技術は核兵器開発に転用可能であり、日本の安全保障＝核武装のために原発の稼働は継続する必要がある、と言う¹。他方で、反核の立場から平和を目指す運動が、それぞれの立場から進められ、一定の成果をあげている。だが、あるべき平和運動の構築のための議論は、これからも必要だろう。

文化というのも分かったようでわからない。文化的な才能を持つ人々が、東京へ集中して行くことで、地域の文化が衰退するといわれる。だが、東京の、あるいは世界のトップクラスの芸術を地域に持ってきて鑑賞すれば、それで直ちに地域の文化が向上するわけでもなからう。各地域で東京のコピー文化やミニチュア文化が発達することで、その地域の文化が発展したと言えるのか、という問題もある。そもそも文化とは何か。なぜ文化が各地域で発達しなければならないのか。

さらに平和と文化は、なぜ、どのように結びつくことができるのか。

上記の諸点を考える基礎作業として、本稿は1960年代から80年代に焦点をあて、広島での平和運動²について、文化サークル³の活動の検討から考察する。以下、分析の素材として、土屋清氏（1930-1987：以下、敬称略）の代表的な戯曲『河』と広島のアマチュアの演劇サークル「劇団月曜会」（以下、月曜会。「」は省略）をとりあげる。土屋は1959年に旗揚げした月曜会を率いた地域の演劇人であり、劇団は60年を過ぎた今日でも活動を継続しており、広島の文化運動の歴史を考えるうえで好個の団体といえよう⁴。また『河』は1963年に初演され、『原爆詩集』で名高い峠三吉（1917-1953）⁵らの1948～53年の文学サークル運動をとりあげ、広島の平和文化運動を考えるうえで重要な作品である。当時、まだあまり知られていなかった峠について、土屋は峠の妻・和子や「われらの詩の会」のメンバーなどへの周到的インタビューに基づきシナリオを作成し、初稿以後も加筆修正しながら上演を続けた。本稿が1960～80年代に考察を限定したのも、土屋と月曜会に即して問題を考察するがゆえである。

『河』は、1988年の土屋追悼公演以後、30年を経て、2017年・2018年に土屋時子による一部改稿版が広島と京都で公演されて好評を博したといい、詳細な記録がある⁶。だが筆者は、それ以前の月曜会の公演なども含めて『河』を観劇しておらず、本稿は芸術／演劇論ではなく、『河』の脚本を1960～80年代の広島の平和文化運動を考える史料として利用す

るに過ぎない。なお運動史研究として付言すれば、1988 年以後、なぜ上演がなされなかったのか、そのことが広島文化運動にとっていかなる影響を与えたのかを問うことも、今後の展開に関わって必要だろう。

いずれにしても、筆者の専門は中国近代史であり、本稿のテーマは本来能力の及ぶところではない。だが、広島大学大学院総合科学研究科の「21 世紀プロジェクト」の一つである「ヒロシマの形成」を引き継いだ責任もあり、拙い覚書にすぎないが、蛮勇をふるって読者諸賢の批判の俎上に拙稿を乗せようと思う。また基本的な研究史の整理も十分ではなく、「水羽はなぜ私の業績に触れないのか」と不愉快な思いを持つ読者がいるだろう⁷。筆者に他意はないことを最初に述べ、許しを請うとともに、1960 年代以降の広島の平和文化運動史研究が進展するうえで、本稿が「叩き台」となることを願っている。

I 土屋清と月曜会、そして『河』について

1. 土屋と月曜会

土屋は 1930 年広島生まれ⁸、ちなみに筆者の父と同じ生年である。この世代は日中全面戦争からアジア太平洋戦争の混乱のなかで思春期から青春期を過ごし、欧米諸国以外では最も民主的で経済的にも繁栄した日本が、1920 年代から 30 年代初めに実現した自由主義や文化的な成熟——「大正デモクラシー」や「大正浪漫」、そして「昭和モダン」を知らずに人格形成を行ない、戦中の“鬼畜米英”の撃滅から、戦後の“民主国家アメリカ”万歳へと価値観が激変するなかで、思想を形成せざるを得なかった。筆者が将来の進路に悩んだ 17 歳の時、父が「教師にだけはなるな。あいつらは平気で手のひらを返す、節操のない嘘つきだ」と言ったことは忘れられない。敗戦後は祖国が連合国に占領された時代を経験し、日本が主権を回復するのは 22 歳の年だった（サンフランシスコ講和条約の締結は前年）。

土屋は少年時代に農林省の技術系官僚であった父親の仕事の関係で大分県別府市に転居し、旧制別府中学に入学した。当時の中学への進学率は、同年齢のこどもの約 20%といわれ⁹、また実家の兄ふたりも大学に進学しており、教育熱心な両親には経済的な基盤もあった。愛国心に燃える軍国少年・土屋は、旧制の中学 3 年のときに海軍飛行予科練習生となり日本軍の一員になってゆく。敗戦後も土屋は学業を続ける機会を得て、新制の大分県立別府第一高等学校に入学したが、卒業後、大学へは進学せずにプロの劇団の前進座の地方公演などを手伝いながら、18 歳で日本共産党に入党したという。しかし共産党は 1950 年にソ連・コミンテルンの批判を機に分裂し、土屋は当時の主流派（「所感派」）の一員として活動し、反米活動による逮捕の危機を前に非公然活動に入った（当時の左翼用語を使えば「地下に潜った」）。だが、1952 年の日本の主権回復で反米活動による逃亡生活を終え、1954 年に広島に生活の場を移した。因みに 1950 年代初頭の広島は、共産党の反主流派（「国際派」）の拠点の一つであった。

占領軍の統治下にあった日本では、民主化・非軍事化の政策が矢継ぎ早に実施されていた。しかし1948年ごろから「逆コース」といわれるように、共産主義者の公職からの排除、共産党の宣伝物の発行禁止などの弾圧政策（レッドパージ）が行われ、冷戦下の米国の反ソ反共政策のアジアにおけるパートナーとして、日本の復興が加速されていた。こうした情勢の中、共産党内部の路線闘争が激化し、1951年には当時の主流派（「所感派」）のもとで武装闘争を許容する過激な路線が採用された。しかし1956年には、土屋が「地下に潜る」頃の非主流派（「国際派」）を中心として穏健路線へと転換し、58年には組織的な統一も回復した。土屋は逃亡生活のなかで共産党との組織的な関係が切れたが、のちに復党した¹⁰。

広島にもどってからは、大月洋が働くもののための演劇を目指して設立した民衆劇場に参加した。大月は戦前、広島で書店を経営していたが、共産主義思想を疑われて「治安維持法」違反の容疑で逮捕された。多くの人が厳しい弾圧のなかで共産主義との絶縁を宣言（「転向」）するなか、非「転向」を貫き、戦後は広島での演劇運動に従事した¹¹。土屋は29歳のとき民衆劇場を経て、1959年にアマチュア劇団である月曜会を旗揚げした。なお本稿でとりあげる『河』初演の際の演出を土屋は大月に委ねている。以後、広島の演劇人として労働組合の専従などの仕事をしながら芝居に打ち込み、1987年に死去。11月11日付『讀賣新聞』全国版は、次のように報道した。

劇団「月曜会」代表 8日午後9時1分、食道ガンのため、広島市西区の厚生堂長崎病院で死去。57歳。[中略]「ちちをかえせ ははをかえせ」の詩で有名な原爆詩人・峠三吉を描いた劇「河」を創作するなど、広島を拠点に[昭和]34[1959]年以来、平和をテーマにした演劇活動を続けていた（以下、[]内は筆者注）。

ちなみに死去した長崎病院は、土屋の父方のいところが経営していた¹²。

2. 『河』について

あらすじ

1948年の暮、いまだ米国を中心とする連合国によって日本は占領され、主権が制限されていた。峠と画家、大木¹³とは敗戦後の広島で新たな文化の創造を目指した友人だったが、大木は政治から自立した芸術をなにもより大切にしたい。それゆえに肺に病を持ち徴兵さえされなかった病弱な峠が、左翼運動に巻き込まれて健康を害し、同時に瑞々しい叙情性を失ってゆくことに危機感を募らせる¹⁴。一方、峠は自らを民衆との闘いの中で鍛え直したいと訴え、1949年春、日本共産党に入党し、妻・春子の支えもあり、1949年の日本鋼管広島工場の労働者誅首反対闘争などに邁進してゆく。その拠点となったのが、「われらの詩の会」であった。劇中で重要な役割を演ずる峠の隣人・鈴木凱太は、誅首された日本鋼管広島工場の労働者である。

1950年に始まる朝鮮戦争は峠に大きな衝撃を与える。原爆の使用をも辞さないとのトル

マン米国大統領の発言のなか、三たび核兵器の使用を許さないとの思いから、「われらの詩の会」も、詩作を通じて反戦を訴えようとする。しかしこの時期、日本共産党は分裂していた。「われらの詩の会」の仲間となっていた見田は、より急進的な思想に傾斜し、主流派（「所感派」）のメンバーとして反アメリカ的活動を行い、恋人・市河と別れ地下に潜る（この点で見田と土屋の経歴は一致する）。非主流派（「国際派」）に属する峠は、運動の統一と仲間の幸せを願うが、権力による弾圧は厳しさを増し、その一方で「平和都市」として再建され、朝鮮戦争の特需で経済的な繁栄を取り戻す広島のなか、彼らの困難さはより際立つ。

1953年、「われらの詩の会」の仲間も一人抜け二人抜けてゆく。こうした状況のなか、峠は健康な体を手に入れるために、肺の別出手術を受けることを決意する。だが被爆した峠には長時間にわたる手術に耐える体力はなく、手術台のうえで息を引き取る。

『河』の版本

『河』の初演は1963年であり、その公演台本が『テアトロ』第239号（1963年9月号）に掲載された（以下、①63年テアトロ版と略称¹⁵。なおテアトロは1934年に秋田雨雀によって創刊され、総合演劇雑誌を名乗る全国誌である）。翌64年5月の広島公演のために改稿がなされ（②64年版）¹⁶、65年に京浜共同劇団との「共同作業という形をとって」第三稿が発表された（③65年版）¹⁷。その後、北海道など各地のアマチュア劇団で公演が行われただけでなく、1973年にはプロの劇団である東京演劇アンサンブルが土屋の『河』を原作とする、『炎のように風のように：ひろしまの河』を上演する（熊井宏之・脚本）。それを経て12月にさらなる台本が完成した。

『河』は1973年度の小野宮吉戯曲平和賞を受賞する。この賞は「戦前のプロレタリア演劇運動の闘士として活躍した俳優兼劇作家の故小野宮吉を記念し、社会進歩と平和のためにつくした戯曲に与えられる」もので、審査委員には「久坂栄二郎、村山知義、八田元夫、千田是也、佐々木孝丸、木下順二、大橋喜一」など当時の新劇界を代表する劇作家が並ぶ¹⁸。受賞者には飯沢匡などプロの作家が並ぶが、土屋の受賞の理由としては、「十余年にわたって改稿を重ねた努力が認められた」とされている¹⁹。これが『演劇会議』に掲載される（④74年演劇会議版）。『演劇会議』は「地域に根ざした演劇の創造と普及をモットー」にする全日本リアリズム演劇会議の機関誌で、「わが国唯一の地域演劇誌」と位置づけられている²⁰。そして土屋の病死により改稿が完成しなかったが、⑤88年追悼公演版が残されている。

II 1960年代前半まで

1. 『河』の1960年代前半の改稿

表1に示したように、『河』は①63年テアトロ版の三幕構成から最終的には四幕構成へと

変わり、間奏曲の挿入と削除など、大幅な変遷をたどっており、また個々のセリフの変化は枚挙にいとまがない²¹。それほどに土屋はこの作品に手を入れ続けたわけだが、芝居の前半部分を構成する「絵の具」から「怒りのうた」という流れは、すべての版本で一貫している。この幕ないし場のタイトルは峠の実際の詩作からとられており、敗戦直後の広島をうたった「絵の具」²²は、共産党入党前の叙情詩人としての峠を象徴し、「怒りのうた」²³は入党後の日鋼闘争を経て革命の側、人民の側にたった峠を象徴している。

表1 『河』構成の変遷

| | ① | 浅野図書館版 | ③ | アンサンブル版 | ④ | ⑤ |
|-------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| 序曲 | ○ | ○ | プロローグ | × | × | × |
| 第一幕 | | | 絵の具 | 絵の具 | 絵の具 | 絵の具 |
| | 絵の具 | 絵の具 | | | | |
| | 怒りのうた | 怒りのうた | | | | |
| 間奏曲 | ○ | ○ | × | × | × | × |
| 第2幕 | | | 怒りのうた | 怒りのうた | 怒りのうた | 怒りのうた |
| | 8月6日 | 8月6日 | | | | |
| | 1950年の8月6日 | 1950年の8月6日 | | | | |
| | 白日の街 | | | | | |
| 間奏曲 | ○ | ○ | × | × | × | × |
| 第三幕 | | | | | | |
| | ひろしまの空(1) | ひろしまの空(1) | 8月6日 | 8月6日 | 8月6日 | 8月6日 |
| | ひろしまの空(2) | ひろしまの空(2) | 1950年の8月6日 | 1950年の8月6日 | 1950年の8月6日 | 1950年の8月6日 |
| | | | ひろしまの空 | ひろしまの空 | ひろしまの空 | ひろしまの空 |
| 第4幕 | × | 終曲：その日はいつか | 河のある風景 | 朝 | その日はいつか | その日はいつか |
| 間奏曲 | × | × | ○ | × | × | × |
| エピローグ | × | × | ○ | × | × | × |
| *ラスト | オストロフスキー | その日はいつか | その日はいつか | 朝 | オストロフスキー | オストロフスキー |

注：『河』の①～⑤のテキストの書誌情報については、注16なども参照されたい。

表1の最後の行「ラスト」の「オストロフスキー」は、ソ連の代表的な社会主義作家の一人であるオストロフスキー（1904-1936）の『鋼鉄はいかに鍛えられたか』の一節、「[前略] 卑しいくだらない過去だったという恥に▲身を焼くことのないように▲生き通さねばならぬ▲そして死にのぞんで▲全生涯が▲また一切の力が▲世界で最も美しいこと▲つまり▲人類解放のための闘争にささげられたと▲いい切ることができるように▲生きねばならぬ」の朗読で幕が閉じることを示している。そのほか、「その日はいつか」（注27）と「朝」（注60）で終わるバージョンがある。

その峠の革命化を際立たせるために、①63年テアトロ版の冒頭で土屋は大木に左翼批判をさせている。

大木 芸術は労働組合の進軍ラッパじゃないぞ（50頁）。[中略]

ベレー帽かぶってロシア民謡うとうて、ダンス踊って、「春子」「ひろし」——それが民主的で文化的かい！ばかばかしい（50頁）

この大木の発言は、いわば峠の革命的立場への移行の正しさを際立たせるためのもので、峠

は大木の批判にはとりあわず、「絵の具」が好きだという市河睦子に「もっと強い詩」を書きたいと答えさせ、「怒りのうた」への成長がドラマの基調となる。ちなみに①では「怒りのうた」を読んだ市河に、「いいねえ！峠さん [中略] “強い詩、もっと強い詩” って言ったでしょ、あのときはあたし何のことか分からなかったけど、今やっとわかった」と言わせている (83 頁)。

また初期の版本では「われらの詩の会」の林幸子 (劇中では市河睦子) の作品「ヒロシマの空」(台本では「ひろしまの空」)²⁴への批判と対になって、あるべき詩人の姿が示される。①の当該部分(126 頁)。

峠 僕たちは必死で原爆をうたってきた。それは何のためだ？ 死んだ人間を慰めるためかい？ 自分を哀れんでかい？ 助けを求めるためかい？ そんなことじゃない、そんなことじゃないんだよ。涙を流すのはもういいんだ。泣くだけ泣いたら、乾き切った眼でもっと見据えるんだ。一つの真実を見たら、もう一つ先を見るんだよ。いつまでも被害者の立場にしがみついてちゃいけない。市河君、僕たちがね、みたび許すまじと涙をしぼっている間に朝鮮では……日本でつくった弾丸が朝鮮人の胸を貫いていたんだよ。君はそれを……

なぜ「ヒロシマの空」が批判されるのか、この点について、土屋の考えを筆者の言葉でいかにえれば、人の「叙情」に訴えることは、正しい行動に導くこともあれば、そうでないこともあり、それゆえ「叙情」にとどまるだけではなく、政治的な真実を突き詰める必要があるからである (政治的な真実を描くことが「叙事」というキーワードで象徴されている)。たとえば日中戦争 (1937-1945) のさなか、心優しい日本の父親が戦地で妻や子供たちを思いながら、中国人兵士の銃弾によって戦死して行く姿を描き、読者や観客の涙を誘うことは、日本の中国侵略の事実を踏まえなければ、なぜ日本軍兵士が中国で戦死しなければならぬのか、という問題を忘れさせ、中国への敵愾心だけを強めることになりかねない。

それゆえ感動＝「叙情」の意味を事実＝「叙事」によって点検しなければならないのである。土屋はのちに次のように語っている²⁵。

情緒的機能が理性的機能の働きを邪魔してしまうという場合がしばしばあります。[中略] はたして自分がみがいてきたつもりの感性や、叙情の質は、いつの場合も、そういうごまかしの叙情を呼び起こすものでないと言い切れるかどうか、いつの場合も、人間の正しい涙、正しい怒り、理性をよびさますようなものであったかどうか——自分の詩について、峠三吉という人は終生こういうことを考え続けていった人ではなかろうかと私は想像するのです。そのために、自分の情緒的記憶のタンクを常に洗い替え、新しい質の情緒的記憶をためかえようとした人だと。それがつまりは叙情の変革ということであつたらうと思います。

おそらくこうした「叙情」批判に基づき『河』は改稿され、上記の「ヒロシマの空」を被害者意識に流れた作品として批判した。さらに1964年の浅野図書館版(注13参照)では、日本共産党の当時の「綱領」が説く反帝国主義反封建主義革命の立場から、芝居のエンディングで岩国での米軍基地反対闘争を登場させ、「その日はいつか」²⁶の朗読で終る。周知のように「その日はいつか」は、日本の加害や米国の戦後戦略などへの批判が明瞭で、平和運動への思いを強くうったえる内容である。土屋の言葉に従えば、林幸子の「ヒロシマの空」は「叙情」に傾斜したものだが、「その日はいつか」は「叙事」と「叙情」とが統一される可能性をもったものといえよう。なお1974年には「叙情」=偶然、「叙事」=必然との説明も現れ、「その日はいつか」の作中の被爆死した少女の偶然を世界史の必然のなかで理解すること、つまり「叙事」と「叙情」の統一ということが強調されることになる²⁷。

とはいえ広島市立中央図書館に所蔵されている1965年の『河：峠三吉の詩による四幕・京浜協同劇団第11回公演台本』から市河の扱いが大きく変化し、「ヒロシマの空」は紹介されるが、直接の批判の対象ではなくなる(資料コード:1392049420、以下、京浜版)。その理由は不明だが、③では地下活動に入る見田をめぐる増田の語りが増加されている。

増田 残酷といわれるかもしれん。非情だといわれるかもしれん。しかしな、俺たちはいまあの原爆という最も残忍な武器を使った敵と闘つとるんだ。それにうちかつまでは、こういう困難な情勢が長期に続くときは、ある種の非情さが要求される場合もあるということを知って欲しい(京浜版・第4幕9頁/③71頁)。

こうした共産党の指示を断固として遂行する意思の強さ(「党性」の高さ)を前提としてこそ、③の以下の峠のセリフの意味が明確になろう(73-74頁)。

峠 やすっぽい人間愛は時には仲間を裏切ることにもなりかねないということが、ここまできてやっとわかった。君 [=増田] に甘い甘いと言われてきたことも、【さっき、ある種の非情さが必要だといわれたことも】²⁸、みんなその点を指しているんだと思う。僕の詩が「敵に対する鋭い武器」になんかなれる筈がない。[中略] 日本でつくった弾丸が、朝鮮人の胸を貫いている今、海を渡った仲間までに響きわたるものにはならない。もっと強靱な、もっと鋭い、人民全体の壮大な抵抗の叙事詩として原爆の問題をうたいあげる必要がある。だけど、今の僕にはそういう詩がかけない! [中略] 人民の闘いの一部になりきって、人民が僕を必要とするときだけ詩を書くんだということにならないかぎり、労働に参加して、労働者や農民の生活感情を自分のものにしない限り。

そして京浜版も③も浅野図書館所蔵の1964年版と同じく「その日はいつか」の朗読で終る。1960年代の『河』は極めて「党性」の高いものへと改稿されたと言えよう。とはい

え「ヒロシマの空」への批判が無くなったことは、その理由は判然としないが、レッテル貼りともいえる叙情批判のトーンが弱まったともいえ、土屋の変化の予兆だったといえるかも知れない（後述）。

2. 広島文化状況

土屋と『河』の「党性」が高まった背景には、当時の政治・文化状況があった。1955年に日本原水爆禁止協議会が超党派で成立するが、1960年成立の日米安全保障条約をめぐる対立などで、自由民主党や民社党（今の国民民主党の一部）系の人びとが運動から離脱していた。1960年代に入るとソ連・中国の社会主義陣営の核武装をどう評価するのかという点をめぐって、左翼内部——日本社会党（今日の社民党など）・総評（今の連合）系と日本共産党との間での対立が激化し、『河』が上演された1963年の原水爆禁止協議会の広島での第9回世界大会は統一したものとしては開けなかった。その混乱のさなか、「河」は上演された。土屋によれば、社会党系のメンバーのなかにもチケットを売ってくれた人はいて、運動上層部の対立とは別に現場の活動家の当時の連帯の姿も回想されている²⁹。しかし、その後も平和運動の混乱が続き、65年には社会党・総評系の人びとが原水爆禁止国民会議を、原水爆禁止協議会に対抗して成立させた。当時の社会党・総評系の運動は、あらゆる国の核実験に反対すると主張し、共産党系の人々のなかには、社会主義国の核実験による「死の灰」を浴びることも辞さないとの発言さえ現れる。

一方で当時の広島文化運動のなかで、毛沢東の影響は思いのほか大きかった。たとえば土屋の執筆と思われる1965年の劇団月曜会運営委員会「六年目を迎える私たちの課題と目標」には、団員の学習文献の筆頭に「毛沢東の文芸講話」が据えられた。毛の「文芸講話」は、芸術家の活動はすべて共産党の政策を宣伝し、民衆を政治的に動員するための手段と位置づけられていた。さらにその他の文献として魯迅ら「人民の芸術家として育ってきた人々の作品及びその生涯をしるための伝記、文献」があげられ、「定期的な学習日を指定し、劇団員の学習の進行状況を点検援助する」ことまで明記されている（28-29頁）。

平和運動をとりまく状況の困難さと、その打破を文化を政治に従属・服従させる毛沢東的な運動論に求めた土屋の1960年代前半の言説が、先に紹介した『河』の描かれ方に大きな影響を与えていたのである。同時期、土屋は月曜会に参加した新メンバーに対して、「大江健三郎が原水禁運動から一切手を引くと宣言してからあとの作品に果たしてどんな優れたものがあるでしょうか？ [中略] 全く抵抗なしに地にひれ伏して生き続けた姿として被爆者を描き出しているあの記録が果たして真の広島を伝えているのでしょうか」と問いかけている³⁰。

当時の土屋の運動論のなかには、共産党のなかで当たり前だと考えられた文化を政治に従属・服従させる考え方が、毛沢東的な形をもって色濃く現れている。実際には土屋が名前をあげた魯迅などは、作家の自主性を認め、何を書くかは作家の自由だと強調しつつも、魯迅がもし1936年以後も生き続ければ、彼は文化の政治への従属・服従を求めた毛沢東に

よって、間違いなく凄惨な弾圧を加えられたであろうと言われている。少なくとも、1920年代から中国共産党員として理想に燃え革命に参加した王実味は、日本との戦争のさなかに共産党の根拠地で熱心に活動し、そのなかで共産党にも表れた負の側面を批判し、そのことを通じて共産党の自浄能力の発揮を期待した。しかしそれゆえに反革命分子として1947年に処刑されたのである³¹。

こうした自身の運動論を自らの力で打破することが、1970年代の土屋の課題となった。つまり「日本の革命闘争の武器としての演劇、有効な手段として演劇という考え方 [中略] “手段”としての文化サークル、運動に“奉仕”すべき文化といった考え方」に対する自己批判である³²。

III 1970年代の変化

1 広島をめぐる文化状況の変化

すでに1960年代半ばには平和・文化をめぐる興味深い動きも現れている。たとえば1965年に山代巴³³が中心となり、広島の実を描き出した『この世界の片隅で』(岩波新書)が発表された。そのなかで山代は峠や彼女らとともに1950年代の広島で平和のために努力した広島大学の学生で、1960年に自死した川手健の活動を次のように紹介し、彼や彼女の「方法」を忘れていった当時の平和運動について警鐘を鳴らしたのである。

1952年の夏、『原子雲の下より』を編集するなかで、[中略] ものを書いたことのない被爆者たちも、自分の体験を文章にするなかで、自分の思いを確かめることができ、その言葉が活字になって出ると、未知の人に理解される喜びがともない、次第に自分の訴えに自信をもつようになって来ました。そしてこのいとなみを通して、被爆者組織の礎となり、進んで原水爆禁止の戦列に加わっていく人々が続出しました(vi頁)。

この点について山代は、共産党が発行する文化運動の理論誌『文化評論』で、次のように丁寧に説明している³⁴。

彼ら[当時の平和運動の指導者]はその運動を当の原爆被害者の中から引き出そうとはしなかった。疑いもなく戦争を望む勢力にとっては最大の打撃になるに違いない筈の、原爆被害者の団結と被爆者の組織的な平和運動に対してはあまり関心が払われはしなかった。[中略] 全被害者の救済とこれらの人々を汚濁にみちた社会を変革していく新しい力に結集するという、真の平和の立場からは考えられなかったのである。

さらに「もう被爆者の運動は君らの指導する時代ではない。君らのように貫禄のないもの

が指導的なことをすると、かえって混乱する」との発言も、当時の共産党の平和運動の指導部からでたと山代は批判している。川手健はこうした状況を憂えて「現在の原水禁運動は、名士や大団体の長が集まって、きめごとをして、それを指令にして出せばいいんです。毎年8月6日に大会を開くというカンパニヤの繰り返しが最大の仕事のようになっていますよ」と山代に語ったという³⁵。

こうした山代らの動きに対する土屋の共感は、鈴木凱太に次のようなセリフに象徴されており、現在筆者が確認できるすべての版本で一貫している（細かな語句の違いは論じない）。

凱太 去年の八・六でしたかいの、平和公園で峠さんが汗びっしょんこかいて、原爆被害者の会受付ちゅう、はり紙の前で声からして呼びけよりんさったが、わしゃ道のほとりでそれをみて、手を合わせました。[中略] じゃけんの、峠さんが、ピカの体験談を暑い中てくてく集めて歩きよりんさったとき、「あがいなことして又何ぞピカを書いてもうけるんじゃろ」ちゅうて誰ぞが云うた時にゃ、ほんまに腹が立ちましたぞい。
[中略] わしらのこたあピカに会うたもん同志でないとわかりゃせん。(①119頁)

また1966年にはじまったプロレタリア文化大革命を契機とする中国共産党と日本共産党との理論的な対立、そして中国共産党の強い影響を受けた山口の「はぐるま座」³⁶の西日本リアリズム演劇会議からの1968年の除名という一連の動きも、おそらく土屋に大きな影響を与えた。1980年代に「尊大なリアリズムから土深いリアリズムへ」に集大成される土屋の努力は、こうした政治と文化との関係のあり方に対する根本的な自己批判の過程だったといえよう。

ここでいう「尊大なリアリズム」とは、1960年代なかばまで土屋を含む全国の演劇サークル運動に一定の影響を与えた山口の「はぐるま座」の演劇論に象徴されるものであった。しかし土屋の批判は最終的には左翼運動一般に共通する社会主義リアリズムへと行き着いたと思われる。すなわち、土屋のいう「尊大なリアリズム」＝当時の社会主義リアリズムの信奉者は、自らの考える科学的社会主義により、日本と世界の現実を正しく分析・理解し、自分たちだけが、革命の課題とそのための運動論を民衆に提示できる、と信じている。このリアリズム演劇の任務は、感動の力をテコにして、正しい政治方針のもとに民衆を啓蒙・動員することであった。

この点に関わって、たとえば『文化評論』で菅井幸雄は、①63年・テアトロ版に対して「青年ならば、恋人を、友人をその置かれた立場において理解し、そのなかで説得し、行動する人間に高めることができる活動家でなければならない。そのような魅力をもった人間として見田を描くことが「河」においては必要なのである」と注文をつけている³⁷。当時の社会主義リアリズム演劇論からの『河』批判の典型であろう。

とはいえ、1960年代において土屋と『河』の「党性」は高められていたが、こうした批

判に答えるような形での改稿はなされていない。当初から「労働者の魂をゆさぶり、たたかいの武器となるような歌は、自然発生的でも性急な政治主義でも生まれない」と述べていた土屋からすれば、菅井の批判に従うことはできなかったのだろう³⁸。

さらに1970年代に入ると大木の位置付けも大きく変化を見せ始める。すでに③でも大木に「怒りのうた」を批判させているが(③29頁)、④・⑤における大木の「怒りのうた」の批判はさらに本質的になる。

大木 この詩が喜ばれたというのは、ひとつの政治的なできごとにすぎんのじゃ。はっきりいうとくがこの詩自体の、芸術的な評価とは無関係なんじゃ。そこがわかっとらんと、ほんまに、自分を潰されてしまうぞ(④64頁/⑤38頁)。

さらに共産主義者を含む活動家・政治家について、「政治に首つっこむ奴は、どっかに腹黒うて、計算の効くトコをもっとる連中ばかりなんじゃ」との批判的言辞が並ぶ(④65頁、⑤38頁)。たしかに「怒りのうた」へと転換をする峠を土屋は否定はしていないが、大木も単なる反面人物ではない。④・⑤では自分の死の可能性を予感した峠が妻のことを託すのが大木となる。また④では土屋は以前の版本と同様に、峠に「絵の具」を「恥ずかしい詩」と批判的に語らせているが、市河に自分にとっては大切な詩だと言われ、峠はそれを否定しない形に書き換え、⑤では「絵の具」に対する峠自身の自己批判的なセリフを消した。

共産党についても、当時の主流派(「所感派」)の立場にある増田に次のように語らせている。

増田 今の[共産党の]常任連中にはたぶんそういう[詩や芸術をどっかで見下している]ところがあるけんの。政治に対して芸術は従属するいうが、こりゃなにも芸術が政治に対して副次的なもんじゃとか、隷属してくつついとるいう意味じゃなかろうが。それを、どうも近頃の指導部は、短兵急に政治課題をくつつけて、目先の効果があらわれるような芸術ばかり要求する傾向がある。峠さんがいう「武器になる芸術」いう意味も、ほんとはそんなもんじゃなと思うぞ(④73-74頁)。

増田 そうよ。なんでそう、こっちからこっちは革命、こっちからこっちは違うことと分けてしまわにゃならんのじゃ。もぐるいうたって、[共産]党はまだ完全に非合法化されたわけじゃなかろうが。[中略]合法的に、大衆の前で活動できる舞台はまだいっぱいあるんじゃ。そこを拡大することには目を向けずに、自分の手でどんどんそれを切ってしまうて、あとに一体なにが残るいうんじゃ。[中略]どがいかに敵においこまれても、大衆の生活と、労働者のたたかいに根をはることだけは忘れずにやってきかろうが! [中略]党とはそんなもんじゃなぞ!(④74-75頁)

⑤では簡潔にするために上記の二つのセリフを刈り込んで簡潔にしているが、増田に「なんで、自分の身の回りの一番肝心なことには目をつぶって [共産党は] もぐってしまおうとするんか」と言わせる。(⑤60頁)

ここには 1950 年代の路線の誤りへの個別的な批判に止まらず、1970~80 年代にかけて成熟していった土屋の共産党の無謬性信仰への批判があるように筆者には感じられる。つまり本来の意味での民主集中制——共産党内での内部批判を徹底して深化させることによって、全体としての規律ある闘いを生み出す制度を成り立たせるための土屋なりの願いが込められていると言えよう。少なくとも①から②・③にかけてみられた共産党の指示を常に正しいものとして、あらゆる犠牲を厭わず遂行する意思の強さとは別種の共産主義者の立場が、ここでは示されているとはいえないだろうか。

なによりも土屋にとって演劇、そして劇団とは、集団に個人を取り込もうとする圧力に抗して、主体としての個人の独自性・自律性を確立させる方法であり「場」であった。劇団内の学習会で土屋はドイツの作家・ブレヒトの『カルラールのおかみさんの武器』——1930 年代半ばのスペイン内戦を舞台として、民主運動に参加した息子を独裁者に殺されることによって、自らが否定してきた武装闘争に参加することを選んだ母を描いた作品——の稽古を素材として、メンバーに対して次のように語っている³⁹。

ヤクザ的金縛りの緊張関係や、奴隷的盲団結からくる「死力をつくす」精神や、やみくもに「火の玉にな」ったり、「打って一丸になる」カラ情熱が、ほんとはダラシないのであって、そうした前近代的体質(はらいのけてもはらいのけてもしみついている)を、ひとつひとつ丹念につぶして行って、ものすごく強い「自主的創造力」——こんなことは言わなくても、もともと創造性とは自主的個性的なもんだが、おれたちはお互いにそれを発見しあい鍛えあっていこうとする集団なのだ。だから自覚的・民主的集団なのだ——を発揮できるようにならんと、ほんとの稽古場の楽しみは手に入らぬものだ。それが手に入るまで、おれたちにとって「カルラール [のおかみさんの武器]」は終わっていない (4 頁)。

1984 年には次のように明確に指摘している⁴⁰。共産党や労働組合など左翼のなかにおいても、彼は「個の尊厳」「個の自立」を求めていると言えよう。

仲間の組織がバラバラに寸断され、たとえ自分一人だけになったとしてもたたかうことをやめない「抵抗の主体」[中略]「愛」と「人間」の名において、芸術とはそのような真理に対する強靱さを求められている。だからこそまた、「個」としての本質的な「自律性」を備えているともいえるのである。

では、「尊大なリアリズム」に対する「土深いリアリズム」とは如何なるものか。その検

討のためには、1970年代に彼がこだわった地域の問題も検討しなければならないが、その点については後述するとして、まずは土屋が「尊大なリアリズム」に対する闘いにおいていかなる方法を選ぼうとしたのか、月曜会の歩みに戻って考えてゆこう。

月曜会は1960年代なかばから80年代にかけて80回以上の公演を行っている。これらのなかで直接原爆を取り上げたのは、『河』の再演を除くと試演にとどまった1982年の三好徹原作の『閃光の遺産』⁴¹だけであり、他は劇団員の創作であり、翻訳のものであり、演劇の形式としても和太鼓を組み込んだものがあったり、ミュージカル調のものがあったり多種多様であった⁴²。

劇団を維持するためには、当然、新たな参加者が必要だし、定期的な公演も必要である。『河』だけで劇団が維持できるわけではないのはいうまでもない。またこの時期、土屋は月曜会をわらび座のような地域に根差した専門劇団とする「夢」も抱いていたようである。そうした試行錯誤のなかで次第に東京演劇アンサンブルの広渡常敏との交流が深められ、ブレヒトに学ぶことが大きな柱として位置づけられてゆく。この点に関して、機関誌で次のような劇団内での対談が残されている⁴³。

原 「河」なんかどう？ あの中で、土屋さんが言うとした“叙事と叙情の統一”なんてのはブレヒトからきたもんじゃないの？ [中略]

原 いままで月曜会の歴史の中から、ごく自然な形で[ブレヒトは]出てきたんじゃない？ [中略]

原 自分でものごとを考えることを失わされていっている、そういう人間が今どんどん作られようとしている。こういう時代こそ、[ブレヒトのいう]報告劇を、観客が主体的に考えていかにやいけんような舞台をつくらにやいけんと思う。[中略]

土屋 口を開きゃアンサンブル、やれブレヒト、やれ広渡 [中略] わしゃそういうのには抵抗感感じるの。[中略]

土屋 民芸も俳優座もアンサンブルもたしかにうまい。が、労働者とか、被爆者とか、要するに平凡な人間が登場してくると実に鼻につく。ああいうシャレた、バタくさい芝居でないとうまい芝居でない。楽しい芝居でない、いうんじやったら、わしゃ別にそういう真似はしとうもない。大ぐそをひねりだすような、カミかえった芝居で結構。そんなかに、たった一人でも今の働らいとる人の真実がにじみでとりゃそれでええ言いとうなる。

土屋はブレヒトの芝居のエッセンスを「演じるのではなく「示す」「報告する」、観客に「考える楽しみ」を提供する」とも語っている⁴⁴。筆者なりにまとめれば、演技を媒体として役者と観客が同じ時間を共有し、それぞれがこれまで当たり前だと考えてきた政治的メッセージや社会の現実＝「リアル」をもう一度問い直し、個々人にとっての自前の（誰かに教えられ・与えられたものではない）「リアル」を取り戻す、そのための演劇を作り出したいと

いう情熱が土屋には存在していた。

それは、先に紹介した「カルラールのおかみさんの武器」の稽古をめぐる発言にも現れているが、脚本家はそうしたリアルを作品として紡ぎださねばならず、演出家と役者は観客が自らの感情のままに流されるのではなく、感動している自分の本当の姿——傲慢さや偽善、あるいは無自覚なままの自己陶醉などを気づかせるような芝居を作り出さなければならない。そして、それはあくまで自分たちの暮らしに即した勤労者にとってのリアルであるべきだ、ということだろう。土屋流に言えば「叙情」の質を問い直す作業であり、そのための「叙事」＝「土深いリアリズム」となるか。

④・⑤には次のようなセリフが追加されている。峠に仮託した土屋の「夢」であろう。

峠 原爆の歴史的・政治的背景をきちんと押さえたうえでね、原子爆弾というものが、人類がはじめてつくりだしたみな殺しの武器であり、そしてみなごろしの武器を必要とするものはいつも侵略者だということを、その使用を決めた瞬間から、侵略の思想が働いていたということ、なんとかはつきりさせたいんだよ。もちろん広島の実生活の生活をリアルに反映させながらね (④97頁 / ⑤110頁)。

2. 地域劇団としての月曜会

「中央・地方」関係という言葉が象徴するように、地方は中央の存在を前提として、中央を頂点とするシステムに組みこまれた「下位」にあるものとみる見方もある。それに対して「地域」は「中央」を前提とはしない独自の存在で、東京もひとつの「地域」に過ぎず、文化的にも各「地域」がそれぞれ独自性を有すべきで、そこに東京文化を相対化する可能性を見出そうとする人々もいるだろう。

1970年代の『中国新聞』の取材に答えて、土屋が「地域というのは、ほかに対抗するというのではなく、その地域に根を張り、生活や土地をひっくるめてそこで生きていくしかない人間の集まり」と語る姿からは、彼が「地方」ではなく「地域」とあえて呼称している姿が見える⁴⁵。70年代に入って、西日本リアリズム演劇会議の「運動の内部では、「地域に根ざす演劇」ということが言われ始めた」と1980年代に入り回想している⁴⁶。

ただし地方と地域の区別は共通の理解のもとにあるとはいいがたい。その象徴が土屋の議論を紹介する『中国新聞』の記事のタイトルが、いずれも「地方文化」となっていることである。いずれにしても土屋はプロの劇団である民藝が『河』を上演するに際して東京へ呼ばれ、その学習会のなかで月曜会についてアマチュア劇団とか業余劇団という言い方を嫌い、「地域劇団」と位置付け、改めて地域とはみずからが生活する場であり、逃れようもない場所であり、「それを呪縛とはとらえずに、逆に、地域をこそ豊かな創造の場としてとらえなおそう」と語る⁴⁷。

こうした議論が美濃部東京都知事や黒田大阪府知事・蜷川京都府知事などを誕生させた1970年代の日本における革新統一戦線——地方自治体の民主化をつなぎあわせて中央政治

を変革するという展望に刺激を受けていたことは、間違いないように思われる。いずれにしても、土屋は東京なり大阪なり一部の都市に文化が集中することを拒否し、「地域劇団」が必要と主張する⁴⁸。それは地域の文化的発展が、日本の文化、ひいては社会の民主的な変革につながると信じていたからであった。土屋は「地域文化を築いていく仕事は、この国の民主主義をたしかなほんものに育ててゆく第一歩だ」と断言している⁴⁹。

さらに1980年代に入ると、次のように総括する⁵⁰。

〈地域演劇思想〉というべきものも、このような日本近代化の歩に特有の中央集権型思考方法、その産物である中央集権的な文化形態に、民衆の側の文化の方向を対峙し抵抗しようとする考え方のあらわれにほかならなかった。

だが何よりも、土屋が地域にこだわる意味は、地域の課題に対して劇団として働きかけ、地域からの反応を受け止め、自らを高めてゆく、そうした活動が地域の内部から求られていると捉えたからである⁵¹。筆者なりにいえば、東京との比較や関係性をまずは断ち切って、地域の活動を徹底することが、土屋にとって、あえて劇団を組織する第一の目的であった。何のために芝居をするのか、それは別に東京に出るためでもなければ、東京のマネをして褒めてもらうためでもなく、あるいは東京を見返すためでもなく、自分たちの人生をこの地で輝かすためであった。なによりもそうした地域の文化活動を地域の人びとが求めているのである。

そして「ひとつの地域から生まれ出た、どこまでも個性的なもの」＝「支流」が、各地からいくつも集まり、やがて大きな一つの流れとなる。それこそが日本の文化の「本流」となる⁵²。つまり各地域の人々が、自分たちにとって、受け止めなければならない文化的な課題を受け止め、その課題に答える創造を、中央の模倣ではなく、中央との比較からでもなく、自ら自身の内なる声に基づき見つけ出す、そのことによってのみ本当の「日本」の文化の本流が次第に作り出されてゆくということになるろうか。

こうして広島文化界に対して、次のような堤言がなされることになる⁵³。

ひろしまの持つ固有の発想、独自の発想を全国に提起するといったところがあまりにもスッと全国的な、普遍化された、一般化されたところで文化の問題をみてしまう、そういうところで地域文化の独自性、独創性を薄めてきているところがありはしないか。何か大切なものを落としていってはいないか。そういう気がしてならない。

そうした思いは、国際社会のなかの日本文化という問題にも広がる。地域にこだわることは、欧米中心の世界のなかで、アジアの意味を問うことにも通じると理解されていたのである⁵⁴。

我々自身の中に、ヨーロッパ・アメリカ文化とも強い緊張関係でぶつかって、そこから個の解放、個の確立を引き出そうとするもの、その根底のどこかに、自分の位置するアジアがどっかり座っているものがあるかという、必ずしもそうっていない。

3. 原水爆禁止世界大会と月曜会

こうした思いは、広島での平和文化活動のなかの実践としては、月曜会や広島の文化団体連絡会議（文団連）の原水爆禁止運動に対するかかわりあい方の問題として現れる。この点を月曜会の岩井里子のまとめに基づき、振り返ってみよう⁵⁵。

「1959年「第5回原水禁世界大会」市民球場での閉会総会フィナーレを一手に引き受け、「世界への警告と誓い」（構成・演出 大月洋）を市内の職場演劇サークル協議会の人たちが中心」になって上演。その後、「1969年、原水協が世界大会の関連行事として〈文化集会〉を初めて広島で開いてからは、毎年集会の構成に、出演、裏方にと関わってきたが、年度を重ねるごとに中央サイドでの企画が中心になっていった」。こうして広島と東京とが区分され、広島は中央の現地下請けの状態になっていった。

この点を機関誌で土屋は次のように整理している⁵⁶。

70年前後からは広島での文化運動全体が衰退期に入っていて、力を失うてきた。で、広島独自の具体的な提案をする意欲もないし実現性もない。こりゃもう東京の方で好きなようにやりゃええ。わしらはどうせダシじゃからトンカチ持っていいかげんにつき合うとけと。だんだんこうなってきたわけですよ。

「このままでいいのか」と不満が募る中、1976年〈第22回原水禁文化集会〉を前に、中央と地元の企画委員会が持たれた。だが世界大会での広島の文化団体の役割には大きな変更はなく、裏方を手伝うことが続く。こうしたなか、「わたしたちの手作りの原水禁大会です」とする広島の文団連による「平和とうろう集会」が、1984年以後、毎年開かれている。土屋の地域にかけた思いは、月曜会や文団連に引き継がれている。

その後、世界大会での出演も、1998年世界大会閉会総会における「核と世界の子どもたち」で一度は復活した。だが、広島での文化運動の自立性・独自性に対する中央の評価はいまだに高くないように思われる。

おわりに

1. 土屋にとっての地域文化と平和運動

土屋がこだわった「地域」＝「広島」について、文化と平和のための運動という点からまとめておきたい。第一に指摘すべき点は、土屋が広島の地域劇団のメンバーとして、被爆者

が、さらには被爆者ではない人も含めて広島市民が、平和のための声をあげるということを何よりも重視していることである。それは峠と「われらの詩の会」の仲間をとりあげ、鈴木凱太という被爆者を登場させていることにも表れている。それはたとえば1970年代の原水協の最高幹部の一人である吉田嘉清が描く広島とは相当に異なっている⁵⁷。

それ[一般と広島の水爆反対の声]が結びついていくのは、[1954年の]第5福竜丸の事件がきっかけで、そして世界的な実感として結びつくのは第一次水爆禁止世界大会じゃないですかね。[中略]1955年でしょ、[水爆禁止平和世界大会が]開かれたのは。それくらい歴史的経過がいりくんでいるんですね。[中略]

[被爆者は]運動が一定の高揚、拡がりを見せて、ビシッとして来た時に、そこに希望をたくす以外にないんですね。あとは絶望して死んでいく以外にない。人間が人間を破壊するということがどういうことなのかづく知らされました。

占領下でも、主権回復後でも広島市の平和運動は続いていた⁵⁸。それを広げられなかったのは広島の運動の弱さに起因するのかもしれない。だが、東京をはじめとする人々——吉田流に言わせれば「一般」の無関心にも拠るだろう。いずれにしても、ここで吉田がいう広島のイメージはあくまで客体である。『河』にはそうした広島イメージに対する広島からの抗議という意味もあったように思われる。

それは初演に際して土屋が、ファシストと戦い「膨大な血を流して平和をとり戻そうとした歴史」と、原爆後の広島市の平和への戦いとを同じレベルで議論しようとしている点にも示されている⁵⁹。原爆の事実を踏まえつつも、土屋にとってより重要なのは、原爆後の広島の歩みだった。だからこそ彼は1945年8月6日に限定した被爆の被害の物語を題材とはしなかった。

こうした土屋の姿勢の根底には、リアルな広島のありようにこだわろうとする思いがあった。土屋は初演の時に「僕たちは広島の子だから「原爆もの」をやるのではない」と指摘し⁶⁰、「[原爆]だけにしがみついていたのではだめじゃないか」とも指摘している⁶¹。このあたりの土屋の議論は分かり難いが、「全国の仲間たちよ。広島に「原爆」を探しにくるな」との発言や「広島へケロイドを、原爆を探しにくる人たち」との言葉から想像すると、土屋は被爆者や広島を「被害者」として、一方的に「同情」しようとする人々のヒロシマのイメージを批判したかったように思われる。土屋は次のように指摘している⁶²。

被爆者だって当たり前人間、特殊な状況のもとで重荷を背負わされているが、当たり前前に生きとるんですよ。そういう日常性のリアリティがどうしてもわかってもらえない。

土屋は広島にやってきた県外の平和を求める活動家が、ときに「「広島市の人間にあらずん

ば原爆を語るべからず、という印象を受けることがある。[中略] 平和のメッカである筈の広島に入ると、だんだんその心がしぼんでいく。どうして広島への反応は冷たくにぶいのか？」と感じると指摘している⁶³。この指摘の意図も分かりにくいだが、純真な善意であれ、崇高な理想であれ、広島の実態を理解することなく、平和のシンボルとしての広島の役割・イメージを一方向的に期待し押し付けてくるような活動家に対して、筆者は違和感を感じる。

言うまでもなく、広島内部にも被爆者相互の、さらには被爆者と被爆者でない人間との意識のズレがある。自身被爆者ではなかった土屋にとって、そうした矛盾をみないステレオタイプの外からの広島像の押しつけが、先ほどの「原爆を探しに来るな」といういらだちにつながるのだろう。

さらに外からの広島イメージに安住しかねない広島の人々（被爆していない広島市民や被爆者の一部も含む）に対する反感も、土屋はもっていたように思われる⁶⁴。たとえば試演にとどまったとはいえ、土屋が1982年にシナリオ化した三好徹原作の『閃光の遺産』は、被爆者が被爆者を搾取する物語であり、被爆という現実を踏まえたうえでの人間のリアルなドラマを目指したものと言えよう。そのラスト近くで、土屋は広島出身ではなく被爆者でもない主人公のひとり、海野に次のように語らせている（122頁）。

なにもかも都合の悪いことは原爆のせいにて、原爆をダシにしたものの言い方には我慢できんり。原爆原爆いうて、原子爆弾は広島に落とされたんですか？日本におとされたんじゃないんですか！世界に落とされたんじゃないんですか！

原爆を免罪符にし、広島を特別視しあたかも何かの特権をもっているかのように考え、行動する人が時に放つ臭気には、耐えがたいものがある、と筆者も考えている。

確かに土屋は「原爆」という人類史上とてつもない大問題から逃げては広島で芝居をやる甲斐がないという難問も私たちは背負い込んでいる。」と述べ⁶⁵、「広島では確かに原爆を抜きにしては創造活動は考えられない。皮肉な言い方をすれば、僕たちは、八月六日があるおかげで広島で芝居をやるのだし、原爆を除いたらほとんど意味がなくなる」とも語る⁶⁶。

だが、土屋が描きたかったのは、一部の外部の人たちが一方向的に作り出す美化され「聖地」となった広島のイメージでもなく、広島内部の一部の人たちが言い訳として使う被害者のイメージでもなかった。土屋は安易にできあいの広島像にもたれかかることなく、広島の実態から出発しないかぎり、実際的な意義はない、と考えていたように思われる。広島の実態が伝わらない限り、観た者の内面にまで及び、その人の人生を突き動かす芝居にはならない、というのが土屋の基本的な立場だったのでなかろうか。

なお東京アンサンブル版は、主人公（峠三吉ではなく岬参吉としている）に「どうしたら原子力というものを人間の未来に明るく関わらせてゆくことができるのか、それを考えなければいけないんだ」と語らせている（3-34頁）。そして峠が核エネルギーの平和利用を肯定していると理解される詩「朝」⁶⁷を芝居のエンディングに持ってくる。アンサンブル版は

かなりの部分を土屋の台本から引き継ぎながらも、土屋はけっして語らなかつた「核との共存」を全面に押し出したのである。一方、土屋の④73年演劇会議版・⑤88年版にも、アンサンブル版を参考にしたと思われる点があるが⁶⁸、土屋は核の平和利用を示唆することは一貫してなかつた。この点も、土屋がこだわった土屋なりの広島のあるようである。

2. 土屋の苦悩

とはいえ、原爆だけが広島の世界でも現実でもない。被爆者を含む広島の人々が、反核運動にいつも呪縛されなければならないわけでもない。少なくとも筆者はそう感じている。おそらく土屋も原爆以外の広島に目を向けたがゆえに、広島の明治初めの農民闘争である「武一一揆」⁶⁹に着目したのであろう。それは1968年の『芸州世直し一揆』を経て、1971年に『万灯の歌』に結実し、翌年には武一ゆかりの千代田町での公演活動を行っている。それは山代巴の農村文化運動とも共鳴しあう取組でもあったろう。

土屋は地域に根ざすことで、全国の平和運動——それは核の問題を含みながら、それだけに限定されない——が忘れてはならない「土深いリアリズム」に基く、自立した個のエネルギーを解放する演劇を作り出そうとしていた。土屋にとって広島という地域は彼の創造活動のエネルギーの源であり、そこから生まれる感動と思想を演劇という形式を通じて表現しようとしたのであった。それはスローガンを叫び、旗を振ることではなく、投票を呼び掛ける電話をかけることでもないが、平和とそのための運動の原理・原則を問い続ける役割を果たし得るはずであった。

だが原爆の問題を受け止めながらも、それだけに縛られず、広島から世界のリアルをとらえるという課題は、実は土屋にとっても簡単な問題ではなく、『万灯の歌』は『河』のように繰り返し上演される作品にはならなかつた。土屋は1980年代には、広島市湯来町の廃村を素材として「共同体」について考察する脚本を書くはずだった。同じころ、井上光晴の『明日』に匹敵する戦前の広島を描く構想も語った。だが、1960年代に語った被差別部落の被爆者をテーマとするシナリオなども含めて、作品として実現することはなかつた⁷⁰。ここに土屋の劇作家としての苦悩があつたと言えよう。

だが、「この日、この地で、この人々と」をモットーに、岸田國士やブレヒトなどに拘る月曜会の1990年代以後の努力は、この未完のテーマに対する取り組みの一つである。筆者自身に明確な展望があるわけではないが、いずれにしても、これは東京の指導部が解決してくれる性質の問題ではなく、広島の文化運動を続ける人びとに残された課題である。

注

¹ 「エネルギー政策 展望なき「脱原発」と決別を」(社説)『讀賣新聞』2011年9月7日。この社説によれば、日本は「核兵器の材料になり得るプルトニウムの利用が認められている。

こうした現状が、外交的には、潜在的な核抑止力として機能していることも事実だ」。また外務省が公開した 1969 年 9 月の「極秘」史料、外交政策企画委員会「わが国の外国政策大綱」には、「当面核兵器は保有しない政策はとるが、核兵器製造の経済的・技術的ポテンシャルは常に保持するとともにこれに対する掣肘を受けないよう配慮する。又核兵器一般についての政策は国際政治・経済的な利害得失の計算に基づくものであるとの趣旨を国民に啓発することとし、将来万一の場合における戦術核持ち込みに際し無用の国内混乱を避けるように配慮する」と記されている（66-67 頁）。現在、この史料は一部墨塗りされているが、外務省のウェブサイトで閲覧が可能である（2020 年 2 月 2 日閲覧）。

https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/kaku_hokoku/kanrenbunsho.html

なお本稿は読者の便宜を考えて本文はできるだけ簡潔に記述し、議論の典拠や峠三吉の作品など参考資料はすべて注に回した。そのため注の量が膨大になっている。読者は各自の必要に応じて注を活用して欲しい。

- 2 広島を含む平和運動に対する研究の最初のまとまった成果が、今堀誠二『原水爆時代』（上・下）三一書房、1959、1960 年である。すでに公刊から 60 年を経た本書に対しては、さまざまな角度から批判がなされているが、その検討については別稿に譲る。今堀が描けなかった 1960 年代以降の平和運動を全体として俯瞰したものとしては、宇吹暁『ヒロシマ戦後史：被爆体験はどう受けとめられてきたか』岩波書店、2014 年がある。また広島文化運動については永田浩三『ヒロシマを伝える：詩画人・四國五郎と原爆の表現者たち』WAVE 出版、2016 年なども有益である。
- 3 ヴィクター・コシュマン、葛西弘隆訳『戦後日本の民主主義革命と主体性』平凡社、2011 年、道場親信『下丸子文化集団とその時代：1950 年代サークル文化運動の光芒』みすず書房、2016 年、宇野田尚哉ほか編『「サークルの時代」を読む：戦後文化運動研究への招待』影書房、2016 年などがある。
- 4 たとえば朝日新聞の宮崎園子記者が 2019 年 6 月 13 日付・広島版で、「「この日」大切に 60 年 広島・市民劇団の草分け「月曜会」 22 日から公演」との見出しで紹介記事を書いている。
- 5 峠三吉についての研究・伝記は多いが、さしあたり峠『原爆詩集』岩波文庫、2016 年の大江健三郎とアーサー・ビナードの解説と、広島市立図書館のウェブサイトの「峠三吉：愛と平和に生きた詩人」(①)を紹介しておく。なお『原爆詩集』は、インターネット上の「青空文庫」でも電子データが公開されている(②)。その他、広島文学館のウェブサイトにも、峠三吉を含む作家たちたの貴重な史料や関連資料が数多く公開されている(③)。

①<https://www.library.city.hiroshima.jp/touge/about/index.html>

②https://www.aozora.gr.jp/cards/001053/files/4963_16055.html

③<https://home.hiroshima-u.ac.jp/bngkkn>

なお、峠をめぐる政治の複雑さの一端は、鳥羽耕史「原爆詩人」像の形成と検閲／編集：峠三吉のテキストが置かれてきた政治的環境 紅野謙介・高榮蘭ほか編『検閲の帝国：文化の統制と再生産』新曜社、2014 年を参照されたい。

峠らのサークル活動については、『われらの詩』（復刻版）、三人社、2013 年およびその解説（宇野田尚哉、川口隆行、海老根勲）が参考になる。また峠を含む「原爆文学」については、

川口隆行『原爆文学という問題領域（プロブレマティーク）』（増補版）創言社、2011年や、同編『「原爆」を読む文化事典』青弓社、2017年が有益である。

- ⁶ 堀川恵子「峠三吉とその時代 戯曲『河』を巡る群像」『文学界』2018年4月号、「河」上演委員会編『2017「河」公演記録集』（DVD付）「河」上演委員会、2018年、土屋時子・八木良広編『ヒロシマの『河』：劇作家・土屋清の青春群像劇』藤原書店、2019年などがある。また毎日新聞社の元田禎が、2019年9月に広島地方版に「「河」に魅せられた人々：劇作家・土屋清の世界」を10回にわたり連載し、9月25日付全国版に「記者の目：原爆は絶対悪 訴え続ける人々 核の悲劇、群像劇は問う」を発表している。時事通信社のウェブサイトには、中山涼子による特集記事「原爆詩「ヒロシマの空」」もある。なお中山は「ヒロシマの空」の作者・林幸子の孫で、2017・18年の公演では市河睦子を演じた。

<https://www.jiji.com/jc/v4?id=190416hiroshima0001> 2020年1月30日閲覧。

なお本稿と問題関心が一部重なる先行研究としては、前掲、土屋時子ほか『ヒロシマの『河』』に収録された土屋時子「昭和の闇と光を生きた劇作家」、八木良広「『河』とはなにか、その軌跡」、池田正彦「歴史の進路へ凜と響け：土屋清の青春」、水島裕雅「土屋清の時代と『河』の変遷、そして今」などがある。同書については、佐田尾信作の書評が『中国新聞』2019年8月4日に掲載されている。また『毎日新聞』2019年9月1日付「今週の本棚・新刊」では、「戦後広島の同時代史であり、平和運動のあり方も問う一冊」という、佐田尾と同趣旨の評価が書評子（宇）によって与えられている。上記の諸論文には、同一の史料・事実を引きながらも筆者と解釈が異なる部分が含まれており、その他の収録論文のなかには極めてポレミックなものもあるが、本稿が触れなかった事実も紹介されている。あわせ参照されたい。

- ⁷ たとえば前掲、永田『ヒロシマを伝える』は貴重な成果だが、1950年8月6日の警察による福屋百貨店前での弾圧のなか、日本人は逮捕されなかったにもかかわらず、朝鮮人が逮捕された事実があることを『中国新聞』1950年8月7日付記事に基づき指摘し、こうした民族の差はなぜ生じたのか、と疑問を呈している(130頁)。だが管見の限り、この事実を最初に発掘したのは、黒川伊織「今堀誠二『原水爆時代』再読：1951年「原爆記念全国平和会議」の位置づけを中心に」『原爆文学研究』第13号、2014年である。当然、同じテーマを同じ資料で検討すれば、同じ事実を発見する。膨大な研究論文が発表される状況のもとで、永田が黒川の2014年の論文を見落とした可能性は否定できない。永田に他意はないと筆者も信じているが、研究者としては先行研究の優先権（プライオリティ）は重視すべきだと考えている。筆者の見落としについては、厳しく批判していただきたい。

- ⁸ 以下の経歴については、土屋清を偲ぶ会パンフレットでの岩井史博の紹介文(1987年)と、前掲、土屋時子「昭和の闇と光を生きた劇作家」を参照した。なお本稿では、公刊されたもの以外では、広島市立図書館所蔵のシナリオと劇団月曜会に残された機関誌類、そして現在の劇団の代表・岩井里子・史博夫妻へのインタビューを史料として利用した。関係者各位の協力に感謝する。

- ⁹ 吉田文「昭和初期における初等教育後の進路文化」（吉田文・広田照幸編書『職業と選抜の歴史社会学：国鉄と社会諸階層』世織書房、2004年所収）によると1930年に尋常小学校に入学した男子では中等・高等卒業者が20%で、女子では15%になるとのことである（61頁）。

- ¹⁰ 『赤旗』は1987年11月10日（火曜日）の「党生活」面ではなく、「社会」面で土屋の死去を報じ、「1963年（昭和38年）入党。[中略] 日本共産党の宮本顕治中央委員会議長、村上弘幹部会委員長代行は9日、土屋氏の死去を悼み、弔電を送りました」と伝えた。『赤旗』縮刷版は日本共産党広島県委員会所蔵本を利用した。
- ¹¹ 輝元親孝編『ロンドの青春：平和と演劇を愛した大月洋の足あと』民劇の会、1996年。なお当時の広島の演劇運動については、尾津訓三「戦後復興と広島の演劇：研究ノート」『広島市公文書館紀要』第19号、1996年を参考にした。また尾津には『ドラマ・ドリーム：戦後広島の演劇を語る』広島都市生活研究会発行、1996年などもある。
- ¹² 1963年7月10日付『河』初演パンフレット掲載の長崎孝「土屋清君のことなど」に拠る。
- ¹³ 広島市立中央図書館には『河』（資料コード：1100238450）が所蔵されており、表紙裏に「昭和39[1964年]年1月20日」に土屋清が広島市立浅野図書館に寄贈したとの記載がある（以下、64年浅野図書館版）。このテキストでは、大木は「浜崎等」となっている。
- ¹⁴ 峠三吉以外は、妻・和子も春子と改名されているように、モデルとおぼしき人物はいてもすべて仮名である。ここに土屋が『河』をあくまでもフィクションとして扱おうとした意志が現れている。この点は1963年の初演時の『パンフレット』などでも強調されている。
- ¹⁵ 『河』の第1稿は藤木宏幸ほか編『「戦争と平和」戯曲全集』第11巻、日本図書センター、1999年にも所収された。また広島市立中央図書館には、発行年が記載されていない広島職場演劇サークル合同公演台本・手書きガリ版摺り（資料コード：1392049408）がある。1985年1月に発行された復刻版の機関紙に掲載された上演記録によると合同公演が初演であり（331頁、以下、機関紙の引用頁はこの復刻版に基づく）、おそらく実際の初演で使われたものと思われる。
- ¹⁶ 前掲、土屋時子ほか『ヒロシマの河』には、第2稿の表紙写真が掲載されている（279頁）が、筆者は1964年5月の第2稿のシナリオを確定できていない。前出の64年浅野図書館版が、公的に閲覧できる資料のなかでは、5月公演の台本に最も近いものと思われる。いずれにしても『劇団月曜会機関誌』第14号は「平和運動の新しい高まりの中で生まれかわった河 8・6公演から書き直しまで」と題され、その改稿のポイントとして、「ある男」という登場人物は「改定稿では峠と、それをとりまく周囲を探索するという役目と同時に峠のもっている弱点——原爆乙女の救援とか精神養子などという慈善事業も平和戦線の一部であり、仲間であると考えられるような、俗に言うヒューマニズムを見抜いて峠に接近し、平和戦線を内部から破壊しようとする積極的な面が具体的になっている」点などをあげている（109頁、機関紙14号の発行年月日の記載は無いが、15号は1964年5月8日付発行）。岩井里子によると②64年版に基づく公演では、峠の棺を赤旗で包むという演出もあり、1965年3月に56歳で自死した峠和子は峠が「いさましゅうなった」と感想を述べたと言う（2019年7月27日の岩井史博・里子へのインタビュー）。ちなみに「ある男」の存在は、④74年演劇会議版・⑤88年追悼公演版では削除されている。
- ¹⁷ 土屋清『河』1965年3月第3稿（広島市立図書館資料コード：1392080870）の「あとがき」による。

¹⁸ 『朝日新聞』（東京・夕刊）1974年2月22日。広島市立図書館所蔵の『河：四幕・劇団月曜会上演台本』（資料コード：1392049419）の最後の頁にのり付けされた1974年3月4日付の「月曜会『河』を観る会」のニュース5号では、戯曲賞について次のように説明している。

「1937年、小野宮吉戯曲賞が制定され〔中略〕第1回久保栄二郎「北東の風」、第二回久保栄「火山灰地」に送られた。1966年1月故人の30年忌追悼会が催されたのを機会に、関鑑子さん〔小野宮吉の妻で、戦後、「うたごえ運動」の指導者となる〕からの基金100万円の提供で、新たに「小野宮吉戯曲平和賞」の名称で復活。67年度（〔通算〕第3回）山田民雄「かりそめの出発」「北海道海流」、68年度（第4回）大橋喜一「ゼロの記録」、69年度（第5回）高橋治「告発 水俣病事件」、70年度（第6回）飯沢匡「もう一人のヒト」、71年度（第7回）該当者なし、72年度（第8回）本田英郎「朝鮮海峡」。

¹⁹ 『讀賣新聞』1974年3月4日夕刊。

²⁰ <http://zenrien.sakura.ne.jp/journal/> 2020/05/17 閲覧。なお2019年1月現在、劇団月曜会を含む全国45集団が名を連ねている。

²¹ 『河』では改稿を重ねるなかで峠の父親の存在が削除される。また峠との再婚前の和子＝春子の凄絶な体験、また女性としての「弱さ」の描き方なども変化してゆく。峠とその妻・和子の事実と、土屋の『河』が描く峠と妻・春子のフィクションとを分けて考える必要があることは当然だが、作品論・作家論としていえば、家族制度にまつわる問題群から峠とその文学を、さらには『河』と土屋を検討するという課題も残されている。

この点に関して、たとえば④73年演劇会議版91頁で大木に対するセリフとして、土屋は峠に次のように語らせている（⑤88年版では下線部がカット）。

春子は自分のすべてを僕に預けて生きている女なんだ。自分ってものがないんだ、ほんとの意味でのね。僕がいなくなったら、ガラガラと崩れてしまいそうな気がするんだよ。あの人がうちに集まる若い人たちの面倒をみるのは、一緒につながった仲間だからというじゃないんだよ。〔中略〕あの人はいつも僕の作品、峠三吉の仕事を世間に押し出すことが中心なんじゃ。名誉や見栄にとらわれているだよ。それを言いたかったんじゃが、あの人は全然理解せん。それだけ僕が、あの人に犠牲ばかり強いてきたということになるんじゃないらうけどねえ。

また土屋の作品名にヒントを与えたであろう峠の「河のある風景」が劇中に組み込まれた③の読解も、文学作品として『河』を論じるうえでは必須の課題といえる。しかしその能力も意思も筆者にはない。

峠三吉「河のある風景」（前掲、峠『原爆詩集』）。なお▲は原文では改行。また本稿での改行の個所は、公刊された版本では1行空きである。原文のルビは基本的には省略した。以下、同じ。

すでに落日は都市に冷い▲都市は入江の奥に 橋を爪立たせてひそまる▲夕昏れる住居の稀薄のなかに▲時を喪った秋天のかけらを崩して▲河流は 背中をそそげだてる
失われた山脈は みなかみに雪をかずいて眠る▲雪の刃は遠くから生活の眉間に光をあてる
▲妻よ 今宵もまた冬物のしたくを嘆くか▲枯れた菊は 花瓶のプロムナードにまつわり▲
生れる子供を夢みたおれたちの祭もすぎた

眼を閉じて腕をひらけば 河岸の風の中に▲白骨を地ならした此の都市の上に▲おれたちも
▲生きた 墓標

燃えあがる焔は波の面に▲くだけ落ちるひびきは解放御料の山袈に▲そして▲落日はすでに
動かず▲河流は そうそうと風に波立つ

- 22 「絵の具」(1947年：『風のように炎のように：峠三吉追悼集』(前掲、復刻版『われらの詩』別冊所収、25頁より))。

澄明な空に黒々と雲が漂ひ▲山影に環まれながらバラックの町は昏れる
少女は町角、町角にたたずんで私を待ち▲私は少女の母の二枚の着物をもって古着屋を廻
る
「絵のために売るんだから母さんは怒らないわね」と▲少女は風の襟をたてながらくりか
えし
千円 千円とつぶやきながら私は少女の亡母を▲手のなかにたしかめて
灯ともるバラックの町の空に▲朱金、たいしゃ、さんご紅と日本画の絵の具の▲^{いろ}彩をみつ
める。

- 23 峠三吉「怒りのうた：広島日鋼争議暴圧事件」(1949年：前掲、『風のように炎のように』30-31頁)。

きのうまで ミシンや車両を生んでいた機械はとまり、労働者らは追われ
きょう、閉ざされた工場の屋上に▲にくむべき 警察の旗はひるがえる。
折れた旗ざおはつなげ、おゝ！▲縛られたりょう腕はふりほどけよ！
たといわれらの血は埃に吸われるとも▲われらの息は けい棒の先に訴えるとも
凝されしピストルを とつとつと老労働者は訴え▲くびおりて背の児はねれど女房らは去
りもやらず、
刻々と数を増して工場をかこむ 組合旗のゆるぎのなかに▲うたとなるわれらの怒り。▲
唄となるわれらのなみだ。
かなた夕ぐれる木陰の土に 日鋼の労働者らたおれて眠り、▲そのあたり しづかに剛し。

- 24 林幸子「ヒロシマの空」 国立広島原爆死没者追悼平和祈念館のウェブサイトより。

<https://www.hiro-tsuitokenkan.go.jp/taikenki/sora.html> 2020年2月19日閲覧。

夜 野宿して▲やっと避難さきにとどりついたら▲お父ちゃんだけしか いなかった▲
——お母ちゃんと ユウちゃんが▲死んだよお……
八月の太陽は▲前を流れる八幡河に反射して▲父とわたしの泣く声を さえぎった
その あくる日▲父は からの菓子箱をさげ▲わたしは 鋏をかついで▲ヒロシマの焼け
跡へ▲とぼとぼ あるいていった▲やっとたどりついたヒロシマは▲死人を焼く匂いに
みちていた▲それはサンマを焼くにおい
燃えさしの鉄橋を▲よたよた渡るお父ちゃんとわたし▲昨日よりも沢山の死骸▲真夏の熱
気にさらされ▲体が ぼうちょうして▲はみだす 内臓▲渦巻く腸▲かすかな音をたてな
がら▲どすぐろい きいろい汁が▲鼻から 口から 耳から▲目から とけて流れる▲あ
あ あそこに土蔵の石垣がみえる
なつかしい わたしの家の跡▲井戸の中に 燃えかけの包丁が▲浮いていた

台所のあとに▲お釜が ころがり▲六日の朝たべた▲カボチャの代用食が こげついていた▲茶碗のかけらが ちらばっている▲瓦の中へ 鍬をうちこむと▲はねかえる▲お父ちゃんは 瓦のう上に しゃがむと▲手でそれをのけはじめた▲ぐったりとした お父ちゃんは▲かぼそい声で指さした▲わたしは鍬をなげすてて▲そこを掘る▲陽にさらされて熱くなった瓦▲だまって▲一心に掘りかえず父とわたし

ああ▲お母ちゃんの骨だ▲ああ ぎゅっ とにぎりしめると▲白い粉が 風に舞う▲お母ちゃんの骨は 口に入れると▲さみしい味がする▲たえがたいかなしみが▲のこされた父とわたしに▲おそいかかって▲大きな声をあげながら▲ふたりは 骨をひらう▲

菓子箱に入れた骨は▲かさかさ と 音をたてる

弟は お母ちゃんのすぐそばで▲半分 骨になり▲内臓が燃えきらないで▲ころり ところがっていた▲その内臓に▲フトンの綿が こびりついていた

——死んでしまいたい！▲お父ちゃんは叫びながら▲弟の内臓をだいて泣く▲焼跡には鉄管がつきあげ▲噴水のようにふきあげる水が▲あの時のこされた唯一の生命のように▲太陽のひかりを浴びる

わたしは▲ひびの入った湯呑み茶碗に水をくむと▲弟の内臓の前においた▲父は▲配給のカンパンをだした▲わたしは▲じっと 目をつむる▲お父ちゃんは▲生き埋めにされた▲ふたりの声をききながら▲どうしようもなかったのだ

それからしばらくして▲無傷だったお父ちゃんの体に▲斑点がひろがってきた

生きる希望もないお父ちゃん▲それでも▲のこされる わたしがかわいそうだと▲ほしくもないたべ物を 喉にとおす

——ブドウが たべたいなあ▲——キウリで がまんしてね

それは九月一日の朝▲わたしはキウリをしぼり▲お砂糖を入れて▲ジュウスをつくったお父ちゃんは▲生きかえたようだとおわたしを見て▲わらったけれど▲泣いているような▲よわよわしい声

ふと お父ちゃんは▲虚空をみつめ▲一風がひどい▲嵐がくる……嵐が▲といった▲ふーっと大きく息をついた▲そのまま▲がっくりとくずれて▲うごかなくなった

ひと月も たたぬまに▲わたしは▲ひとりぼっちになってしまった

涙を流しきった あとの▲焦点のない わたしの からだ

前を流れる河を▲みつめる

うつくしく 晴れわたった▲ヒロシマの▲あおい空

²⁵ 土屋清「峠三吉のこと、『河』への思い：講演メモから」前掲、土屋時子ほか『ヒロシマの河』66-67頁。これは「名古屋劇団協議会・合同公演＝1974・10＝を前にした講演原稿」を収録したものである。ここでいう「叙情的記憶のタンク」という用語法などから、土屋は1960年代末に厳しく批判したとはいえ、山口の「はぐるま座」の諸井譲二の思想的影響を、この段階でも完全に否定してはいなかったことが理解できる。

²⁶ 峠三吉「その日はいつか」（前掲、峠『原爆詩集』）。

熱い瓦礫と、崩れたビルに▲埋められた道が三方から集り▲銅線のもつれる黒焦の電車を
ころがして交叉する▲広島を中心、ここ紙屋町広場の一角に▲かたづけ残されころがった
君よ、

音とっては一かけらの瓦にまでひび入るような暑さの気配▲動くものといっっては眼のく
らむ八月空に▲かすれてあがる煙▲あとは脳裏を灼いてすべて死滅したような虚しさのな
か▲君は 少女らしく腰をくの字にまげ▲小鳥のように両手で大地にしがみつき
半ば伏さって死んでいる、

裸になった赤むけの屍体ばかりだったのに▲どうしたわけか君だけは衣服をつけ
靴も片方はいている、▲少し煤けた片頬に髪もふさふさして▲爛れたあとも血のいろも見
えぬが▲スカート風のもんぺのうしろだけが▲すっぽり焼けぬけ▲尻がまるく現れ
死のくるしみが押し出した少しの便が▲ひからびてついていて▲影一つないまひるの日に
しが照し出している、

2

君のうちは宇品町▲日清、日露の戦争以来▲いつも日本の青年が、銃をもたされ▲引き裂か
れた愛の涙を酒と一緒に枕にこぼし▲船倉に積みこまれ死ににいった広島の港町、
どぶのにおいのたちこめる▲ごみごみ露路の奥の方で▲母のないあと 鋳物職人の父さんと、
幼い弟妹たちの母がわり▲ひねこびた植物のようにほっそり育ち▲やっとな娘になってきた
が▲戦争が負けに近づいて▲まい晩日本の町々が蕁東のように焼き払われるそのなかで▲
なぜか広島だけ焼かれない、▲不安と噂の日々の生活、
住みなれた家は強制疎開の綱でひき倒され▲東の町に小屋借りをして一家四人、▲穴に埋
めた大豆を噛り、▲鉄道草を粥に炊き、▲水攻めの噂におびえる大人に混って▲竹筒の救命
具を家族の数だけ争ったり▲空襲の夜に手をつないで逃げ出し▲橋をかためる自警団に突
き倒されたり▲右往左往のくらしの日々、▲狂いまわる戦争の力から▲必死になって神経
痛もちの父を助け、幼い弟妹を守ろうとした▲少女のその手、そのからだ、

3

そして近づく八月六日、▲君は知ってはいなかった、▲日本の軍隊は武器もなく南の島や密
林に▲飢えと病気でちりぢりとなり▲石油を失った艦船は島蔭にかくれて動けず▲国民全
部は炎の雨を浴びほうだい▲ファシストたちは戦争をやめる術さえ知らぬ、
君は知ってはいなかった▲ナチを破ったソヴェートの力が▲不可侵条約不延期のしらせを
もって▲帝国日本の前に立ち塞がったとき▲もう日本の降伏は時間の問題にすぎないと▲
世界のまなこに映っていたのを、

君は知ってはいなかった、▲ベルリンに赤旗が早くもあがったため▲三ヵ月後ときめられ
たソヴェートの参戦日が▲歴史の空に大きくはためきかけたのを

〈原爆投下は急がれる▲その日までに自分の手で日本を叩きつぶす必要を感じる▲暗くみ
にくい意志のもと▲その投下は急がれる▲七月十六日、ニューメキシコでの実験より▲ソ
ヴェートの参戦日までに▲時間はあまりに僅かしかない！〉

4

あのまえの晩 五日の深夜、広島を焼き払うと▲空より撒かれた確かな噂で▲周囲の山や西瓜畑にのがれ夜明しをした市民は▲吠えつづけるサイレンに脅かされながらも無事を明け方にほっとして家に引返し▲のぞみのない今日の仕事へ出かけようと町に道路に溢れはじめた▲その朝 八月六日、その時間

君は工場へ父を送り出し▲中学に入ったばかりの弟に弁当をつめてやり▲それから小さい妹を▲いつものように離れた町の親戚へ遊びにやっ▲がたつく家の戸に鍵をかけ動員の自分の職場へ▲今日も慣れぬ仕事に叱られに出た、

君は黙って途中まで足早に来た、▲何かの気配でうつ伏せたとき▲閃光は真うしろから君を搏ち▲埃煙がおさまり意識が返ると▲それでも工場へ辿りつこうと▲逃げてくる人々の波を潜り此処まで来て仆れた▲この出来事^{たお}の判断も自分の中に曇りこみ▲そのまま素直に眼を閉じた、

少女の思いのそのなかで▲そのとき何がたしかめられよう▲その懸命な頭の中で、どうして原子爆弾が計られよう▲その手は未来にあこがれながら地に落ちた小鳥のように手首をまげて地上にひろげられ▲その膝は▲こんなところどころがるのが、さも恥しいというように▲きちんと合せてちぢめられ▲おさげに編んだ髪だけが▲アスファルトの上に乱れて、

もの心ついてから戦争の間で育ち▲つつましくおさえられて来たのぞみの虹も焼けはて▲生き、働いていることが殊さら人に気づかれぬほどの▲やさしい存在が▲地上いちばんむごたらしい方法で▲いまここに 殺される、

〈ああそれは偶然ではない、天災ではない▲世界最初の原子爆弾は正確無比な計画とあくない野望の意志によって▲日本列島の上、広島、長崎をえらんで投下され▲のたうち消えた四十万きょうだいの一人として▲君は死ぬる、〉

きみはそのとき思ったろうか▲幼いころのどぶぞいのひまわりの花を▲母さんの年に一度の半襟の香を▲戦争がひどくなってからの妹のおねだりを▲倉庫のかげで友達とつけては拭いた口紅を▲はきたかった花模様のスカートを、▲そして思いもしたろうか▲此のなつかしい広島の、広場につづく道がやがてひろげられ▲マッカーサー道路と名づけられ▲並木の柳に外国兵に体を売る日本女のネッカチーフが▲ひらひらからんで通るときがくるのを、

そしてまた思い嘆きもしたろうか▲原子爆弾を落さずとも▲戦争はどうせ終っただろうにと、

いいえどうしてそのように考えることが出来よう▲生き残っている人々でさえ▲まだまだ知らぬ意味がある、▲原爆二号が長崎に落されたのは▲ソヴェート軍が満州の国境を南にむけて▲越えつつあった朝だったこと▲数年あとで原爆三号が使われようとした時も▲ねらわれたのはやはり▲顔の黄色い人種の上だったということも、

5

ああそれは偶然ではない、天災ではない▲人類最初の原爆は▲緻密な計画とあくない野望の意志によって▲東洋の列島、日本民族の上に▲閃光一閃投下され▲のたうち消えた四十万の犠牲者の一人として▲君は殺された、

殺された君のからだを▲抱き起そうとするものはない▲焼けぬけたもんぺの羞恥を蔽ってやるものもない▲そこについた苦悶のしるしを拭ってやるものは勿論ない▲つつましい生活の中の闘いに▲せい一ぱい努めながら▲つねに気弱な微笑ばかりに生きて来て次第にふくれる優しい思いを胸におさえた▲いちばん恥じらいやすい年頃の君の▲やわらかい尻が天日にさらされ▲ひからびた便のよごれを▲ときおり通る屍体さがしの人影が▲呆けた表情で見てゆくだけ、

それは残酷▲それは苦悩▲それは悲痛▲いいえそれより▲この屈辱をどうしよう！▲すでに君は羞恥を感ずることもないが▲見たものの眼に焼きついて時と共に鮮やかに▲心に沁みる屈辱、▲それはもう君をはなれて▲日本人ぜんたいに刻みこまれた屈辱だ！

6

われわれはこの屈辱に耐えねばならぬ、▲いついつまでも耐えねばならぬ、▲ジープに轢かれた子供の上に吹雪がかかる夕べも耐え▲外国製の鉄甲とピストルに▲日本の青春の血潮が噴きあがる五月にも耐え▲自由が鎖につながれ▲この国が無期限にれい属の縄目をうける日にも耐え

しかし君よ、耐えきれなくなる日が来たらどうしよう▲たとえ君が小鳥のようにひろげた手で▲死のかなたからなだめようとしても▲恥じらいやすいその胸でいかに優しくおさえようとしても▲われわれの心に焼きついた君の屍体の屈辱が▲地熱のように積み重なり▲野望にみちたみにくい意志の威嚇により▲また戦争へ追いこまれようとする民衆の▲その母その子その妹のもう耐えきれぬ力が▲平和をのぞむ民族の怒りとなって爆発する日が来る。

その日こそ▲君の体は恥なく蔽われ▲この屈辱は国民の涙で洗われ▲地上に溜った原爆の呪いは▲はじめてうすれてゆくだろうに

ああその日▲その日はいつか。

²⁷ 前掲、土屋清「峠三吉のこと、『河』への思い」66-67頁。

²⁸ 【 】の部分は1965年の京浜版4幕17頁では「中野重治さんに「もっと自分に惨酷な人間になれ」といわれたことも」となる。③で中野の名前が消えたことと、中野と共産党との関係が悪化したことが関係しているかどうかは、今後の検討課題である。

²⁹ 土屋清「尊大なリアリズムから土深いリアリズムへ：私にとっての西リ演史」『演劇会議』57号、1984年8月、39頁。本稿では初出である『演劇会議』所収のものに基づいているが、この論文は前掲、土屋時子ほか『ヒロシマの河』にも収録されている。

³⁰ 土屋清「新しい仲間たちへの手紙」『きかんし』1966年3月8日、131頁。

³¹ 王実味については、戴晴・田畑佐知子訳『毛沢東と中国知識人：延安整風から反右派闘争へ』東方書店、1990年を参照されたい。毛沢東・共産党は党内における異見に対する弾圧を常に正当化・合理化し、その正当化・合理化を共産党内の人々は疑問を持ちながらも支持していった。その点に関して、共産党にとどまりつつ、自己批判も含めて真摯に考察した人物として、たとえば韋君宜がいる。彼女については、楠原俊代『韋君宜研究：記憶の中の中国革命』中国書店、2016年を参照されたい。

³² 土屋清「演サ協と広島演劇祭」『劇団月曜会機関誌』第24号、1976年1月1日、211-222頁。

- ³³ 牧原憲夫『山代巴 模索の軌跡』而立書房、2015年などを参照のこと。
- ³⁴ 山代巴「一つの補足：『この世界の片隅で』を編集して」（第11回原水禁世界大会のあとに（その2））『文化評論』第49号、1965年11月、89頁。
- ³⁵ 同上、91頁。
- ³⁶ 現在でも山口県は「はぐるま座」とも関連のある「日本共産党（左派）」を自称する人々の拠点であるが、そのルーツの一つは1950年代に日本政府とアメリカを中心とする占領軍の弾圧を避けて北京へ逃れた、当時の日本共産党の一部幹部（「所感派」）の活動にある。今日の日本共産党は、当時の動きを誤りとして批判し、その具体的なありようについて積極的な論及をしない。なお当時の北京機関については、国谷哲資／飯塚靖解説「北京追憶：若者が体験した戦後日中関係秘史」『アジア社会文化研究』第20号、2019年を参照されたい。また国谷哲資ほか「激動中国に青春を生きる：留用と学校で学んだ人生観」『拓蹊』第2号、2015年もある。いずれも広島大学学術情報リポジトリで公開されている (<https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/ja/>)。
- ³⁷ 菅井幸雄「「記録演劇」の問題：「河」「米どころの報告」について」『文化評論』63年11月号、85頁。なお菅井は土屋を「劇作家と革命家という、現象的には矛盾する行動を通して、しかし本質においてはその二つを統一する、より高い行動を求め、そのなかで生きようとしている」と評している。また菅井によると筆者のいう①『テアトロ』版は第2稿とのことである(84頁)。
- ³⁸ 土屋清「“ひろしまのうたごえ”と新制作座フェスティバル」『機関誌』通巻第6号（劇団第2号）、1961年、43頁。
- ³⁹ 土屋清「報告一 なにを生き、何を産みだすべきか？」『第16回劇団総会基調報告要旨』1974年7月20-21日。
- ⁴⁰ 前掲、土屋清「尊大なりアリズムから土深いリアリズムへ」18頁。
- ⁴¹ 三好徹の『閃光の遺産』は、山田正弘の脚本、和田勉の演出で1977年にNHKによってテレビドラマ化された。ただし筆者はNHKドラマ版も未見であり、その台本と土屋版との関係は不明。いずれにしても三好の原作と比べると、土屋の戯曲は人間の業の深さに焦点をあてたものとなっている。
- ⁴² 本稿で扱う時期の月曜会の公演リストは以下の通り（公演時期、タイトル、作者、備考の順）。
- 1959/4 夜明けの歌 村中好穂 メーデー前夜祭
- 1959/11 父と娘 辻合敏明 第二回演劇祭
- 1960/4 瓜子姫とアマンジャク - メーデー前夜祭
- 1960/11 僕らが歌をうたうとき 宮本研 第3回演劇祭
- 1961/4 赤とんぼ 土屋清 メーデー前夜祭
- 1961/6 赤とんぼ 土屋清 第4回演劇祭
- 1961/6 人を喰った話 宮本研 第4回演劇祭
- 1961/7 赤とんぼ 土屋清 広島保専研究大会
- 1962/4 炬あかり 黒沢参吉 第1回公演
- 1962/4 仮面劇 池田隼人介顛末記 土屋清 メーデー前夜祭
- 1962/6 炬あかり 黒沢参吉 移動公演
- 1962/11 僕らが歌をうたうとき - 第7回演劇祭研究生卒業公演

- 1962/12 熱い雪 諸井条次 第二回公演
- 1963/2 僕らが歌をうたうとき 宮本研 青研集会前夜祭
- 1963/3 赤とんぼ 土屋清 青年大会前夜祭
- 1963/8 河 土屋清 合同公演
- 1963/8 狐と狸 土屋清 広島のうたごえ
- 1964/4 さるかに合戦 - 国際婦人デー
- 1964/5 河 土屋清 第3回公演
- 1964/6 雑草の歌 集団創作 第9回演劇祭/二期研究生卒業公演
- 1964/8 河 土屋清 移動公演
- 1964/12 キューポラのある街 早船ちよ原作/蓬萊泰三脚色 第4回公演
- 1965/4 天満のとらやん かたおかしろう 移動公演
- 1965/6 天満のとらやん かたおかしろう 第11回演劇祭
- 1965/7 天満のとらやん かたおかしろう 国鉄演劇祭
- 1965/8 河 土屋清 合同公演
- 1965/11 獅子 三好十郎 第12回演劇祭
- 1966/2 千鳥太鼓 諸井条次 第13回演劇祭/第1回演劇学校卒業生
- 1966/3 千鳥太鼓 諸井条次 第5回公演
- 1966/9 僕らが歌をうたうとき 宮本研 第2回演劇学校卒業生
- 1966/11 黙秘 勝山俊介 自由法曹団集会
- 1966/11 黙秘 勝山俊介 第六回公演
- 1967/4 やさかのおんば 竹内勇太郎 研究発表会
- 1967/9 ゆう 小林万吉 第16回演劇団/第7回公演
- 1967/11 拳よ火をふけ! 土屋清構成 松並争議2周年記念集会
- 1968/2 芸州世直し一揆 土屋清 合同公演
- 1968/7 巣ばなれ 黒沢参吉 第17回演劇祭
- 1968/8 北風のくれたテーブルかけ 久保田万太郎 第8回公演
- 1968/12 獅子 三好十郎 第18回演劇祭
- 1968/12 北風のくれたテーブルかけ 久保田万太郎 クリスマス子ども演劇祭
- 1969/3 北風のくれたテーブルかけ 久保田万太郎 移動公演
- 1969/4 星をみつめて 土屋清 第19回演劇祭
- 1969/4 星をみつめて 土屋清 第9回公演
- 1970/6 わたしたちの朝を! 土屋清構成 70演劇行動合同公演
- 1970/12 ひろしまの冬 上田修 労演例会・合同公演
- 1970/12 星をみつめて 土屋清 働くものの文化の集い
- 1971/5 呑んだくれ 宇田貞三・栗原省 第10回公演
- 1971/12 万灯のうた 土屋清 第11回公演
- 1972/3 万灯のうた 土屋清 移動公演
- 1972/8 ひろしま・1972 土屋清 原爆を考える公演と討論の夕べ

- 1972/9 僕らが歌をうたうとき 宮本研 第3期研究生卒業公演
 1973/5 カルラールのおかみさんの武器 ブレヒト 第12回公演
 1973/9 混血児 ヒューズ 第4期研究生卒業公演
 1973/12 河 土屋清 第13回公演
 1974/4 河 土屋清 [記載無]
 1974/12 太鼓のひびき 小倉茂構成 青年演劇祭
 1975/2 銅の李舜臣 金芝河作・大橋喜一台本 第14回公演
 1975/2 祖国の土深く 小倉茂構成 第14回公演
 1975/6 ベロ出しチョンマ 斎藤隆介原作・多田徹脚色 第5期研究生卒業公演
 1975/9 仕立職人 箱崎良之 生活のうたシリーズ公演
 1976/8 未来を語り続けて 深川宗俊構成 8・6文化集会
 1977/6 ジョー・ヒル 広渡常敏 第15回公演
 1978/6 富島松五郎伝 森本薫 第16回公演
 1978/11 富島松五郎伝 森本薫 移動公演
 1979/11 月曜版ブレーメンの音楽隊 武田隆良構成 研究公演
 1980/2 たんぽぽは風によって 尾津訓三 第6期研究生卒業公演
 1980/11 セチュアンの善人 ブレヒト 第17回公演
 1981/5 橋 フラッティー 小劇場公演
 1981/5 リディチェからの花々 フラッティー 小劇場公演
 1981/7 リディチェからの花々 フラッティー 実験劇場
 1982/2 小市民の結婚式 ブレヒト 第8期研究生卒業公演
 1983/1 閃光の遺産 三好徹原作／土屋清脚本 創作試演
 1983/8 河 土屋清 峠三吉没後30年記念公演
 1984/4 橋 フラッティー 三人小劇場
 1984/4 寿歌 北村想 三人小劇場
 1984/9 ブレーメンの音楽隊 せきやゆきを・神田成子 第20回公演
 1985/4 楽屋 清水邦夫
 1985/6 ネームリング 岡安伸治
 1985/8 ネームリング 岡安伸治
 1986/3 アンネの日記 バケット夫妻 管原卓(訳) 研究生卒業公演
 1986/6 獅子 三好十郎
 1986/11 獅子 三好十郎
 1986/12 風の吹く一幕 原源一
 1988/6 河 土屋清 峠三吉没後35年／土屋清追悼公演
 1988/8 河 土屋清 峠三吉没後35年／土屋清追悼公演
- ⁴³ (座談会)「ブレヒトと私たちの劇団」『機関誌』1973年、178-182頁。対談に現れる原洋子とは、岩井里子のペンネームである。
- ⁴⁴ 前掲、土屋清「尊大なりアリズムから土深いアリズムへ」46頁。

- 45 「座談会 地方文化の活力を探る」(上)『中国新聞』1977年5月24日。
- 46 前掲、土屋清「尊大なりアリズムから土深いアリズムへ」6頁。
- 47 土屋清「なにを築くか：「河」公演班への手紙」『民藝の仲間』166号、1975年6月、6頁。
- 48 「平和運動から生まれた“原爆詩集”」『峠三吉没後35年・土屋清追悼公演台本 河』月曜会ほか発行、1988年3月、120-121頁。なおこの対談は東京に拠点をおく専門劇団・民藝の「河」公演(1975年6~7月)を前に、土屋のほかに峠三吉役の安田正利、妻・春子役の久保まづるかの二人を加えて行われ、原載は『民藝の仲間』256号、1975年6月1日となっている。だが、同雑誌の『河』特集号は166号、1975年6月であり、同号には該当の対談は掲載されていない。また256号は国会図書館にも所蔵されていないが、前後の同雑誌の発行年月から推測すると1988年前後のものと思われる。
- 49 「シリーズ地方文化への堤言 支流からの堤言」(下)『中国新聞』1977年5月17日。
- 50 前掲、土屋清「尊大なりアリズムから土深いアリズムへ」6頁。
- 51 前掲、土屋清「報告一 なにを生き、何を産みだすべきか?」。
- 52 「シリーズ地方文化への堤言 支流からの堤言」(上・下)『中国新聞』1977年5月16日、17日。
- 53 土屋清「1960年代、広島文化状況をふりかえって」1981年12月19日、9頁。このテキストの由来の詳細は不明だが、ワードプロセッサで作成した文書をコピーした資料で、広島市中区の鞆町会館で実施された文化講座での講演と明記されている。また「序述」では「事務局なり、運営委員なりの「文団連前史」としての60年代の文化活動を語れという注文を受け」と述べていることから(1頁)、広島文化団体連合の活動の一環として作成されたと思われる。
- 54 前掲、土屋清「尊大なりアリズムから土深いアリズムへ」5頁。
- 55 岩井里子「原水禁文化企画と文団連との関りをめぐって(覚書)」。以下の叙述は本覚書による。
- 56 「原水爆禁止運動と文化運動の正しい結合を求めて：続・文化大集会について考える」『劇団月曜会機関誌』26号1976年7月1日、229頁。
- 57 「吉田嘉清氏にきく 「ヒロシマと日本の「戦後平和運動」」『炎のように風のように：ひろしまの河』東京演劇アンサンブル、1972年4月、19-20頁。原水爆禁止運動の指導者としての吉田は、社会党系の運動との再統一を目指し、共産党から除名された。その経過の吉田側からの記録が『原水協で何がおこったか：吉田嘉清が語る』日中出版、1984年であり、共産党の見解が日本共産党『日本共産党の六十五年』(三)、新日本文庫、1989年、185頁に示されている。
- 58 渡辺力人ほか『占領下の広島：反核・被爆者運動草創期ものがたり』日曜舎、1995年。
- 59 前掲、『河』初演パンフ。
- 60 土屋清『「河」合同公演への道筋』『テアトロ』239号、1963年、66頁。
- 61 前掲、「座談会 地方文化の活力を探る」。
- 62 「執念：原爆と向き合う作家たち4 劇作家土屋清さん(45)」『中国新聞』1976年8月6日。なおこの特集でとりあげられたのは、国際的にも評価の高いシナリオライターで映画監督の新藤兼人や松山善三、そして『はだしのゲン』の作者・中沢啓治や広島の平和式典で

演奏される「哀悼歌」の作曲者・川崎優であり、中国新聞の編集サイドがいかに土屋を高く評価していたかがうかがえる。

⁶³ 「原水爆禁止運動と文化運動の正しい結合を求めて：続・文化大集会について考える」『劇団月曜会機関誌』第26号、1976年7月1日、281頁。

⁶⁴ 前掲、土屋清「『河』合同公演への道筋」66頁。

⁶⁵ 土屋清「ジョー・ヒル以後」『劇団月曜会機関誌』第29号、1978年4月1日、258頁。

⁶⁶ 前掲、「座談会 地方文化の活力を探る」。

⁶⁷ 峠三吉「朝」（前掲、峠『原爆詩集』）。

ゆめみる、▲閃光の擦痕に汗をためてツルハシの手をやすめる労働者はゆめみる▲皮膚のずりおちた腋臭^{わきが}をふと揮発させてミシンの上にうつぶせる妻はゆめみる▲蟹の脚のようなひきつりを両腕にかくして切符を切る娘もゆめみる▲ガラスの破片を頸に埋めたままの燐寸売りの子もゆめみる、

癩青^{れきせい}ウラン、カルノ鉱からぬき出された白光の原素が▲無限に裂けてゆくちからのなかで▲飢えた沙漠がなみうつ沃野にかえられ▲くだかれた山裾を輝く運河が通い▲人工の太陽のもと 極北の不毛の地にも▲きらかな黄金の都市がつくられるのをゆめみる、▲働くものの憩いの葉かげに祝祭の旗がゆれ▲ひろしまの伝説がやさしい唇に語られるのをゆめみる、

噴火する地脈 震動する地殻のちからを殺戮にしか使いえぬ▲にんげんの皮をかぶった豚どもが▲子供たちの絵物語りにだけのこって▲火薬の一千万倍 一グラム一〇、〇〇〇、〇〇〇のエネルギーが▲原子のなかから人民の腕に解き放たれ▲じんみのへいわのなかで▲豊饒な科学のみのりが▲たわわな葡萄の房のように▲露にぬれて▲抱きとられる▲朝を▲ゆめみる

なおアーサー・ビナードは、前掲、峠『原爆詩集』の解説でこの詩に「一種の諷刺性」が孕まれていることを示唆している（157頁）。今後の検討を待ちたい。

⁶⁸ アンサンブル版の影響と思われる点について、本稿で逐一は指摘しない。だが、たとえば中山涼子「林幸子の詩「ヒロシマの空」にこめられたもの」（前掲、土屋時子ほか『ヒロシマの河』所収）が278頁で高く評価する「粘り合いだよ。粘って粘って粘り抜く。それしかない」も、アンサンブル版が初出と思われる。ここで熊井は次のように増田に語らせている。「粘りあいだよ。粘って粘って粘り抜く、それがわれらの詩の会の最大の武器じゃからな」（4-20頁）。

⁶⁹ 明治初期の農民闘争については、布川弘『〈近代都市〉広島形成』吉川弘文館、2018年を参照のこと。

⁷⁰ 戦前の広島の街の賑わいを舞台化する構想は土屋時子らが上演を企画し、メディアでも大きく取り上げられた。たとえば1994年10月31日付『毎日新聞』大阪夕刊は「被爆前のにぎわい、劇で再現へ 広島爆心・旧中島天神町」との見出しで、「芝居「消えた街：天神町一番地」は、日中戦争を体験した男と芸者のラブストーリーに、米国人宣教師らを絡め、大衆演劇仕立てにする」と紹介されている。実際には、1995年6月に「天神町一番地：広島・あの頃・消えた町」とのタイトルで一誠一座が上演している（なお上演パンフレットによれば、作・楠本幸男 脚本・園山土筆となっている）。ただし筆者はこの作品も見えていない。

さらに土屋は米国における原爆開発計画の問題も組み込みながら、中沢啓二の『はだしのゲン』に着想を得た戦前・戦後を貫く広大な歴史ドラマも構想していたという。この「ゲン」については、その習作ともいえる「オペラ ゲン」のシナリオが、土屋時子により西日本劇作家の会編『ドラマの森 1993』西日本劇作家の会事務局、1994年に掲載されている。