

「善」なる顔の戦時下：石川淳「マルスの歌」におけるメディアと、演じられた健全さ

安河内， 敬太
福岡大学：非常勤講師

<https://doi.org/10.15017/6790835>

出版情報：九大日文．41，pp.2-18，2023-03-31．九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：



「善」なる顔の戦時下

— 石川淳「マルスの歌」におけるメディアと、演じられた健全さ —

ANAKOCHI
安河内 敬太

一 はじめに

石川淳の「マルスの歌」は昭和十三年一月に発表され、その後掲載誌である「文学界」は発禁処分を受けた。日中戦争下の反軍国主義の作品として、しばしば評価される。

ローマ神話の軍神の名を冠した流行歌「マルス」。巷に流れるそれに、語り手の「わたし」は作中幾度も嫌悪感を覚える。この歌については、モデルとして「露営の歌」や「愛国行進曲」の名がしばしば挙げられ、「マルス」をそれらのパロディとみなす論⁽¹⁾もある。しかしそれらの歌の詞と、作中の「マルス」の詞に際立った共通点がある訳ではなく、畦地芳弘の指摘する通り、『マルス』の本歌は特定の曲でなければならぬというものではなく、仮に特定の曲によって起筆していたとしても、作品論上軍国歌謡一般を本歌と想定して十全である⁽²⁾。

それ故、個々の軍歌よりも、当時の軍歌を取り巻く状況の方に、より注意を払った方が良い。山口俊雄は「愛国行進曲」の

歌詞について「『国民歌』として、一九三七年九月に内閣情報部が一般公募し、十一月三日（明治節）に当選詞として発表したもの」、「露営の歌」について「東京日日新聞社・大阪毎日新聞社による歌詞公募というメディア・イヴェントを通じて生み出された曲であった」⁽³⁾と述べて、歌詞の募集というメディア・イベントの性質を指摘する。また荷風の「澤東綺譚」のラジオ嫌悪に「わたし」との類似を見てもいる⁽⁴⁾。作中に描かれるレコードと同じく、このラジオも当時の聴覚メディアとして逸することのできないものである。レコード、ラジオ、新聞、これらは当時軍歌の作成や普及において重要な役割を果たしていた。主要人物の一人である三治は新聞社に属する。そのことも考慮すれば、「マルス」の氾濫を可能にするメディアの状況を概観しておくことは必要だと思われる。

「マルス」への嫌悪を始め、「わたし」の戦争（を想起させるもの）への態度には、反戦的なものが明瞭に感じ取れる。一方、「わたし」の従妹である冬子の死、それを発見した冬子の妹帯子の逃走、通夜の席での冬子の配偶者三治の振る舞い、三治と帯子の伊豆旅行。これら作中で起こる出来事には、一見してわかるような反戦性は見出しづらい。「反軍国主義の色彩がこれほど濃い作品を、あえて編集者が掲載した」のは驚くべきことだと言うドナルド・キーンでさえ「物語の筋はさして重要ではない」⁽⁵⁾いと述べる所以であらう。

とはいえ勿論、作品の謎めいたストーリーを読むにあたっても、戦時下という要素を無視することは出来ない。畦地は以下のように指摘する。

冬子の奇妙な死という一つの出来事、通夜に列席した知人と彼らの開陳（中略）三治の旅行と旅行によって生じた充実感も、帯子の同道も、作中作家の「ああ、益^二御風流」の嘆息も、清秋の感覚も、すべて時局との関係存在として現前する。（中略）紛れもない事実^⑥は戦時下の時局、つまりマルスの季節であるという現実である。これが全篇を覆っている大前提である。（傍線は引用者による。以下同じ）

戦争との関わりについて、山口は冬子、帯子、三治の三人を「日中戦争下の社会状況のいくつかの側面をそれぞれ類型的に担っている存在だとする。そして帯子を「昭和前期の社会動向・大衆動向の振幅を体现し」ながら「実に無邪気に時局に順応してしまう」人物とし、冬子（と「わたし」）について「時局」という名の集団心理を拒絶し、個人性を確保することの究極形態としての自殺を選んだのが冬子であり、それに共感するのが『わたし』である」と述べ、召集令状を受け取った後の三治を「お国のために」戦うべき人間として戦時下の体制に組み込まれてしまっている」存在であるとする^⑦。

しかし、このような類型的把握では捉えられない側面が、これらの人物にはある。例えば帯子の叫ぶ「ばんざい」に関して、沈思涵は「帯子の叫び声に「悲痛なるもの」が秘められている。帯子にとっては、「悲痛なるもの」とはいわゆる姉・冬子の死にほかならない。換言すれば、帯子が「ばんざい」と叫びだし

たとはいえ、決して戦争支持の気運に同調^⑧）していないと指摘する。帯子の時局への積極的順応という見方には疑問が残る。また冬子の死に関しては後に触れるように、配偶者である三治が関係しているというウイリアム・J・タイラーの指摘がある。戦争と冬子との一対一の関係ではなく、そこに三治も加えた関係を考慮すべきであろう。同じことは三治にも言える。彼が令状を契機に、体制との関係を一層深めるのは間違いない。だが三治は通夜の席で冬子への愛の不足を嘆き、また令状が届いた時にも「ねんごろに供養のできないことは悲しい」^⑨と述べていた。冬子へのこうした強い配慮を見ると、その後の三治の振る舞いと冬子の死との関係は検討に値する。このように見て来ると、各登場人物と戦争との関連を考察するだけでなく、戦時下における人物同士の関係も重視する必要があると分かる。

そうした観点から重要な意味を持つのが、冒頭の冬子の死である。李忠奎が「冬子の「自殺」の真似が現実の「死」となって表出し、そこから物語は動き始めている」^⑩と述べる通り、冬子の死は生き残った者たちの様々な反応を引き起こし、またその後の行動をも規定している。通夜の列席者達の発言も、勿論そうした反応のひとつである。ただ、列席者達は「マルス」に過剰ともいえる反応を示す一方で、冬子の死を解釈するにあたって、その謎の答えを戦争に見出そうとはせず、比喩として言及するに留まる。このことは却って、戦時下の冬子（及びその死）の立ち位置について手がかりを与えるように思われる。

また、姉の死に対する帯子の反応については、中平仁孝の「冬

子の自殺という極めて意識的な死と、さらにその死を「異様に
はしゃいだ調子」で見過ごしてゆく帶子には、さしあたつて石
川の初期作品に認められる「死と再生」のモチーフを見出すこ
とが可能である」⁽¹¹⁾という指摘がある。だが通夜の席で帶子は
「かはいさうなねえさん」と嘆いており、冬子への哀悼を完全
に放棄している訳ではない。冬子についての思考停止は、帶子
が好んで選んだ行動ではなく、やむを得ず選んだ、表向きの態
度と言える。山口は帶子について「銃後総動員体制下の今・こ
この現実が求める役割（兵士を励ます若い女性という役割）を
演じている」⁽¹²⁾と述べる。本稿とは人物観に相違があるものの、
戦時下での装いという指摘は注目に値する。

ただし、作中で戦時下の社会が求める装いは、直接的に戦争
を支持するものだけとは限らない。「マルス」に批判的な「わ
たし」が語り手であるためわかり難いが、「マルス」が作り上
げる世間の雰囲気は、決して陰鬱なものではない。タイラーは
「愛国の合唱に歌い上がる民間人の口々も、一見愛らしいが、
やはり「わたし」の目から見れば「ぱっくり割りはじけられた
時代の傷口」なのです」⁽¹³⁾と述べる。だがここでは寧ろ、「マル
ス」が「愛らしい」ものとして通用し得ることの方に、より注
意を払うべきではないか。

そうしたいわば「善なる装い」という観点から見ると、何か
を装うのは帶子や、或いは冬子だけではない。三治、「わたし」
が出会う戦時下の人々、そして「わたし」自身でさえ、戦時下
の装いとは無縁ではない。人々はそうした装いを（程度の差はあ
れ）身につけ、結果的に戦時下の秩序維持に貢献している。

本稿では当時のメディア状況が招来した「マルス」の氾濫が、
冬子の死に直面した人物にどのような影響を与えているかを見
る。その上で冬子の死について、戦争と三治、双方との関係か
ら考察し、その死がなぜ「マルスの歌の季節」と直接関連付
けられないのかを明らかにする。これらの考察は同時に、「マル
スの歌」における表面的な装いの重要性を示すだろう。この装
いという観点から作中人物の振る舞いを見ることで、彼等が「マ
ルスの歌の季節」にどのように加担しているのかを示したい。

二 軍歌とメディア

まずは作品発表時における、軍歌を取り巻くメディアにつ
いて考えて見たい。作品に描かれるものとしては、末部で言及さ
れるレコードが挙げられるだろう。小村公次はレコードの普及
により「ひとつの歌が流布する範囲が大きく広がっただけでな
く、そのスピードも格段に速くなった」⁽¹⁴⁾ことを指摘する。こ
のレコードがラジオ放送とともに、音の在り方に大きな影響を
与えたことを、吉見俊哉は以下のように指摘する。

電氣的な音声複製技術は、沈黙、すなわち音の闇を殺し、
耳の遠近法を、まるでブルドーザーが地表のひだを均して
いくように平面化してしまった。音が無限に複製されるよ
うになったことは、時間的にも、空間的にも、音がその局
所性や方向性を失い、いつでも、どこでも遍在する音響記

号の氾濫によつて、そもそも聴覚世界そのものを在らしめていたような空白を埋めつくしてしまうといった事態をもたらした。(中略) ラジオはその代表選手であり、蓄音機と電話がこれを補う。⁽¹⁵⁾

「マルスの歌」には、ラジオへの直接的言及はない。しかし、下村海南(宏)が海外との比較で批判する「往來では軒並にラヂオの放送を聞かされてゆく事が珍らしくない」、往來の店先でラヂオを据ゑつけて聞かしてる⁽¹⁶⁾という状況。そうした状況について坂本慎一が行う以下のような指摘。それらを考え合わせると、作中で鳴り響く「マルス」の歌声に、ラジオからのものが含まれていても不思議ではない。

道を歩いていても自然にラジオが聞こえてくる日本の都市部では、戦争で勝利の報道がなされ、聞いている人が万歳を叫べば、近所中がラジオの放送内容と万歳の声を両方聞くことになった。しかも日本のラジオのチャンネルは二つしかなく、第二放送は第一放送に比べて平均聴取率はずっと低かつたし、一日の放送時間も短かつた。(中略) 戦前の日本では、近所中が一つの放送を聞くことが多かつたはずである。⁽¹⁷⁾

こうしたレコードやラジオによつて、「マルス」のような軍歌は普及していた。だが軍歌に深く関わっていたメディアはこの二つだけではなく、新聞もまた軍歌に積極的に関わっていた。

津金澤聴廣は「満州事変が起るや新聞各社は、軍部の「守れ満蒙・帝国の生命線」といったスローガンの下にその時局に素早く対応した」として、当時美談とされたいわゆる「爆弾三勇士」について以下のように述べる。

この事件をテーマとした歌詞懸賞募集でも各紙は競い合い、たとえば『大朝』『東朝』と大阪毎日新聞社(『大母』)東京日日新聞社(『東日』)とは同じ二月二八日付朝刊で共に入選一等五〇〇円、締切も同じ三月一〇日と公募を社告している。(中略)新聞社とレコード会社とのタイアップによる軍歌・軍国歌謡のその後の新作競争の隆盛は、『朝日』『毎日』の競争にみられるように、新聞各社による時局報道の先陣争いとひいてはレコード業界の営業政策とがからみあつて推進され、いわばマス・メディア先導による戦時意識動員イベントとして出発したのである。⁽¹⁸⁾

満州事変以降の軍歌を取り巻く状況について、小村は「軍歌は、新聞の歌詞公募というかたちで人びとの関心を高め、紙面に掲載された入選作を活字で読むことによつてその内容が読者に深く浸透するだけでなく、レコードとなつて人びとの耳に」鳴り響くものゝとして届けられ、さらに電波に乗つて広範な層に届くようになったのである⁽¹⁹⁾と表現する。「露営の歌」が選ばれた際の応募は二万五千余りであつたといひ、その他にも、新聞社主催による懸賞募集によつてできた軍歌は多い⁽²⁰⁾。

戦争報道に加えて、こうしたメディア・イベントという形でも、新聞社は時局に関係する。出征だけでなく、三治は職場を通して「マルスの歌の季節」と深く関わっている。職場における時局へのこうした接近は、(時局から距離を取る)冬子と営む家庭とは対照的であり、このことは冬子の死とも関係するように思われる。だが、そのことについて論じる前に、「マルス」が氾濫するような世相が、どのような状況を生み出しているのかを見ておきたい。

三 私的な死

作品冒頭部には「狂躁の巷」という表現があり、伊豆へ行く列車内で「わたし」は「この車内にも街頭の季節がそのまま箱詰にされ」ていると言う。さらに「わたし」の部屋の「窓の下」の街路にトラックのひびきがきこえ、ひとびとの喚声があり、いくつもの小旗を振る音がざざと夜風を切っている。軍歌に包まれた街頭。それがある種の公的な場として、戦時色に染め上げられている。佐藤卓己は「市民的公共性のサロンと機能的に等価なものとして、ファシスト的公共性の街頭はあった。もちろん、サロンにおける「財産と教養」の閉鎖性と街頭における無条件の公開性は対照的である」⁽²⁾と述べて、政治的な場としての街頭の重要性を指摘する。

冬子の死に逢った帯子は「街路にむかつて大きく呼吸し、湧きかへる外の喚声とともに、右手を高く振りかざし」ながら「ば

んざい」と叫ぶ。既に触れたように、「帯子のさけびに秘められた悲痛なるもの」という言及がある以上、ここでの帯子の内心にあるのは、不可解な死を遂げた姉への追悼であろう。

だが帯子が心の裡で、いかに冬子の死を嘆いていようと、公的に帯子が発することの出来るのは、大衆に合わせた「ばんざい」という声のみである。叫び声を上げる直前、帯子が「ハンドバッグからコンパクトを取り出して顔をたたき、マックス・ファクターの鉛筆できゅつと眉を引き上げた」ことにも注意したい。演技の果てに死を遂げる冬子が「役者のやうに盛装して、念入りに化粧して」いたとされるように、ここで帯子は、公に向け演技するための顔を作っている。この作品においては、私的なものを押しつぶすまでに、公的なものが膨張しているということが出来る。

公的なものと私的なもののとのそうした対立は、冬子の死に関する帯子の言及にも見ることが出来る。

帯子、どう考へても死んで行くひとと縁がないやうだ。今みたいに、遠くで死にたくないひとが毎日たくさん死んでるときに、なんとなく自分勝手に死んぢやふなんて……決して、冬子を責めるわけぢやないの。なぜ冬子が死んだか、死んだのがいいのかわるいのか、そんなこと知らない。考へない。第一もう死んぢやつたひとなんだもの。

山口はこの言葉に、冬子の「どこまでも個人的な、私的な、「自分勝手」な死」と、「戦地における兵士たちの死」即ち「公的

な死」との対比を見る。⁽²²⁾

ここで重要なのは、戦時下において、冬子の死は（戦死との関連で）非難せざるを得ないものであり、肉身である帯子もそれを自覚している点である。帯子が姉の死について、思考の停止を宣言するのもそのためであろう。冬子の死について考えることを止めることで、帯子は冬子の死を、公的な「マルスの歌の季節」から防御しようとする。

冬子の死を公的な死と関連付けることを避ける動機は、冬子の配偶者三治にもある。通夜における列席者達の、「贅沢千萬な趣味」や「無鉄砲な真似」などの発言には、僅かに非難のニュアンスが漂う。タイラーは列席者達が戦時下の精神によって、冬子の死を冷ややかに見ていることを指摘している。⁽²³⁾列席者達も、その死が時局的に非難されるものであることを知っている。死に際しての冬子の心理を説明しようとする、「健康なひとがおれは中風になつたらいさぎよく自殺してしまふなどといふ。しかし、中風になつたときは、自殺しようといふ意志がぼやけてしまふ」という譬えが、（冬子の場合とは逆に）自殺を思いとどまっているのも、冬子の私的な死を認めたくないことの無意識の表れと考えられなくはない。

そして「マルス」への言及をきっかけに、列席者達は戦争に関する話題に白熱し出す。これを放置すれば、冬子の死と戦死とが（より直接的に）結び合わされてしまうかもしれない。その際に三治が発するのが以下の言葉である。

一分の隙もなく生活が何かでいつぱいになつてゐれば、だ

れが譬の真似なんぞするもんか。たしかにこの家のどこかに見えない隙間があつて、ぼくがそれを満たすことができず、それに気がつきもしなかつたんだ。ああ、かはいさうな冬子……ぼくの愛がたりなかつたんです。

ここで三治は、冬子の死の原因が愛の不足、即ち夫婦間のプライベートな問題であることを強調する。それにより話題を「マルス」から引き戻し、冬子の死が戦死と関連付けられることを回避している。その反面、ここで三治は公的なものを遠ざけるための手段として、自身の「愛」に言及している。故に帯子は「いけない、三治さん、それいつちや。そんなこといつちやいけない。そんなことは、外に出すと壊れちやふ。もつと大事にして」と発言するのだろう。その後帯子は列席者達を批判し、沈黙させる。

このように冬子の死は、帯子と三治の態度に影響を与えている。その影響は、三治と帯子の伊豆旅行においても見出し得る。勿論これは、三治にとつては出征前最後の旅行ということになる。しかしそれだけではあれば、そこに帯子が積極的に加わる理由がない。冬子の死が、帯子と三治とを強く結びつけている。⁽²⁴⁾だが伊豆において特徴的なのは、帯子と三治の双方が、冬子の死に頓着していないように振る舞っていることである。二人の振る舞いに関しては、彼等自身が以下のように語る。

「でも、ひとりだつたら、もつとこはいやうな気がするだ

らうな。いそがしくなりかけたところで、気持がひやりとしさうで、やつぱりだめだらうな。オビイがいつしよに來てくれて、よかつた。」(中略)「全然競争なの。おたがひに抜きつこしてるみたい。息が切れさうになると、もつと息が切れさうなこと代るがはる考へ出すの。海へ行かうといひ出したのは帶子なの。そしたら、静浦まで行かないうちに、三治はもう山がいいつていふの。」「いや、オビイがそばから拍車をかけてくれるんだ。」

ここで二人は、どちらが主導するとも分からぬまま、何かを振り払うかのように「息が切れさうになる」ことを立て続けに行っている。しかし帶子は「冬子の遺品を整理する」ために蒲田に残った筈であつた。また三治は冬子を懇ろに供養できないことを惜しんでおり、相生家の小女は、冬子が「今度の土曜日曜にはどこかへ檀那樣と旅行にいらつしやるつておはなしになつてた」と語っていた。冬子に無関心に見える二人の様子は、決して自然なものとは言えない。

だとすれば、帶子はここで自らが宣言した思考の停止を実践し、三治もまたそれに同調していると考えることが可能である。三治がカメラを忘れたことについて、浅子逸男は「写す側の立場を放棄したのである。赤紙を受けとつた三治にとって、記録することなどはや意味を持たなくなつてしまつたのにちがいない」⁽²⁵⁾と述べる。だが一方で、三治にとつてカメラは趣味でもあつた。彼は「自宅には暗室を設」け、休日には冬子の傍で

「フィルムをいちつてゐ」る。カメラの忘却は報道への決別だけでなく、(冬子とともに営んでいた)家庭との決別という意味合いも持つだらう。杉浦晋は「冬子、三治、帶子の物語には様式の道筋だけが際立っていて、少なくとも私にはひどく通俗的な大衆像としか映らない」⁽²⁶⁾と述べる。しかしそうした「通俗的」振る舞いの多くは、帶子と三治が意図的に選択した装いの結果である。そしてそれは、冬子においても例外ではない。

四 戦い得ぬ者

三治と帶子、両者は冬子の死という体験を分かち合っている。一方両者で異なっているのが、この時点での三治が出征を控えた身であるということである。帶子は三治の無鉄砲な態度について「三治つたら、ずゐぶんはらはらせるの。沖で、いきなり泳ぐんだつてつめたい水の中に飛びこみさうにするの。車に乗つたら、きつと崖つぶちをすり抜けなけりや承知しないわ」と述べる。他人事のような言及の仕方から察するに、ここで危うい行動をとっているのは三治のみである可能性が高い。三治とともに「息が切れさうなこと」を考案してはいるものの、帶子は危険な試みには参与していない。

この試みについて、三治は「もう危険が危険でなくなつて來た。ここでは、宇都宮までは、何をしたつて安全でしかないといふ気がする」と述べる。「宇都宮まで」という限定に注目すると、三治において、危険が戦場のものに限定され、戦場にお

ける危険（や死）のみが普遍的なものとなつてゐる様態を見ることが出来る。皮肉なことにこの普遍化は、冬子の死が非難される風潮と同根のものだと言える。その意味でこの箇所の三治を、体制により深く組み込まれた存在と見ることは妥当である。

だがより重要なのは、三治と違い、女性である冬子（や帯子）は当時において、こうした「普遍的かつ公的な死」からは、最初から排除されている点であらう。大日方純夫は、軍隊とジェンダーについて以下のように述べる。

兵士を国民と等置することによつて、見えなくなつてしまふものがあるのではなからうか。いうまでもなく、近代の日本が（というより軍隊一般が）兵士として想定したのは男性であり、日本軍隊は男性のみによつて成り立つていた。兵士が男性であるという自覚的な認識・意識の欠落が、軍隊をめぐるジェンダー的な構造を度外視させることになつてしまつてゐる。それは、一方で兵士が男性であるという自明の事実を見えなくさせてしまふとともに、他方で、女性性が軍隊から「排除」され、したがつて論理的にはそのことによつて「国民」からも「排除」されてしまふという仕組みを見えなくしてしまつてゐる。⁽²⁸⁾

確かに当時「銃後」の仕事が激増すると、比較的動員しやすい小学校や青年団などとともに、女性の活動が奨励され⁽²⁹⁾ていた。作中で「マルス」を歌う人々の内にも、女性はいたかも

知れない。だがその「マルス」が、軍神として「勇ましく」立ち上がると想定するのは、主として男性なのではないか。

冬子にせよ、帯子にせよ、戦時においてはあくまで周辺的な存在に留まつてゐる。「わたし」が伊豆に向かうことになつたのは、親族が出征直前の三治を心配したためであり、これが普段「わたし」の放任のもと、「朝出かけたまま夜遅くまで帰らなかつたり、あるひはときどき自分の部屋に友だちをあつめ隣室に気兼ねせずさわいだり、日常何をしてゐるのかこちらの配慮の埒外に跳ねまはつてゐた」帯子のみであつたならば、親族もこれほど問題視しなかつたに違いない。

通夜の列席者たちは、生前の冬子の生活を「危険がない」、「暖かな」ものだとする。兵士とはなり得ず、戦死をする可能性のない冬子は、戦争からの影響を想定されていない。だが戦争は、冬子から三治を奪おうとしてゐる。タイラーは以下のように述べ、冬子の抱えていた不安として、三治の出征を重視する。

冬子の語られざる不安の源の一つは定めし、夫が軍隊の予備少尉として、戦地で軍務につくべく召集されんとしてゐることに関わるだらう。中国での軍事衝突以降、現役軍務に呼び戻された多くの予備役兵士のケースのように。冬子はそのことを聞くのにほとんど耐えられず、ましてや言及することなどなおさら出来なかつた。私的なミニドラマを上演することで、彼女は三治をより強く自身へと結びつけ、「三治がまもなく戦地へ、そして死の方へと送られてしまふ」という厳しく、避けられない現実から注意を逸らそう

と努めている。彼女は自身が抱える真の不安について知らぬよう装い、それ以上装うことの出来ない地点まで無知を装う。(30) (拙訳)

冬子の演技は「マルスの歌の季節」から自らを守ろうとする行為である。列席者が「自分のからだに合はせてこしらへた此世ならぬ影の椅子の中にほかほかと暖まりたかつたんだな」と述べるのは核心を突いている。一方彼等が見落としているのは、出征しない冬子にも戦争は影響を及ぼしているということである。

出征の可能性については、通知が来た段階で三治自身が「もしやと思つて、かねて用意はしてをりました」と述べている。三治は「ひたすら雛を孵すやうに冬子との生活を暖めてゐるていであつた」とされる。また、冬子の演技に対しては「愉しく相手役をつとめ」て、冬子が「跛」の演技をした際には、「奇蹟をおこなふひとの役割を演」じてもいた。そうした存在が奪われる不安に苛まれる生活は、決して暖かなものとは言えない。普段冬子の演技に参加し、時にその中で、冬子を癒す役割を演じていた三治。彼は冬子が死んだ日、「社の仲間の会合」で遅く帰宅した。即ち冬子は(時局に深く関わっている)新聞社のために、自身を救うべき三治を奪われ、ガスを止めるのに失敗して死んだ、ということになる。この状況は、冬子が抱いていたであろう不安を先取りしたようなところがある。

以上を踏まえると、「冬子は「マルス」に殺された」と表現することも可能である。冬子の死に際し、帯子は当初それを否

認し、家の中に助けに行こうとはしない。私的な死が非難される風潮が、帯子のそうした心情を強めたのだとしたら、この点に關しても「マルス」の関与を認めても良い。「マルス」は「鶏犬をも窒息させ」るものであり、その季節によつて「わたし」は列車の「片隅の席で窒息しかけ」ている。そして冬子の死は、異臭のするガスでの窒息死である。浅子は「いぶり臭いその歌声の嵐」が「まつくろな煤となつて家家の隅にまで吹きつけ、町中の樹木を潤らし」たあげく、この「隙間」にまで入りこんで冬子をも窒息させてしまったのではないか」(31)と指摘する。

時局と冬子とのそうした関連について、列席者達は全く気づいていない。だが帯子にせよ、三治にせよそれは同様である。

帯子の考えは「冬子が死なねばならぬどんな理由があるといふのだ。(中略)いかに幸福であらうとも死ぬほど幸福な人物は物語の中にしか住んでゐないのだ」と示され、三治は「からだちゆうのどこにも翳がありませんでした。だから、ぼくは安心してたんです。(中略)決して死ぬはずやなかつた。当人も死んだとは思ひますまい」と述べる。冬子は「マルスの歌の季節」の影響下にありながら、それを理解されない存在と言える。冬子の(「マルス」による)死を悼むべき通夜の場面が、三治の出征が列席者の「感動を一つに絞り上げてしま」う箇所で終わるのは象徴的である。

冬子は「聲の真似をするもいいが、度を過すといのちにかかはる」という一節を引用する。その冬子が聲啞を演じることの意味については、沈が以下のように指摘している。

冬子の物まねは全部現実への拒絶につながると思われる。流行歌「マルス」が殺到してくる季節で、「聾」の真似をするのは言うまでもなく、耳を塞ぎたい気持ちに託されている。それに、言論が厳しく統制されている故に、言葉はもはや自分の意志を言い出す機能を失った。⁽³²⁾

一連の演技で作中言及されているのは「聾」、「唾」、「盲」、「跛」である。「盲」に関しては「聾」と同様の指摘が出来るであろうし、「跛」にしても、時代と歩調が合わないことのメタファ―として解釈可能であろう。冬子が「戦時体制に適応できない自らのありようを、言わば〈不適応の身体化〉という形で強迫的に表現」⁽³³⁾しているという山口の指摘も頷かれる。

だが冬子の「理解されなさ」や、その背後にある軍隊の存在を重視すると、冬子が演じるこれらが、当時兵士たりえない存在であったことに気づく。昭和三年三月の「陸軍身体検査規則」では、丁種として「両眼盲」、「両耳聾」、「唾」の語がある。「跛」は幅広く解釈可能だが、治癒に「奇蹟」が用いられていることを思えば、「四肢骨ノ欠損、短縮、湾曲、蹉躓又ハ仮関節ニシテ著シキ障碍アルモノ」⁽³⁴⁾が近いかと思われる。障碍者と軍隊との関係について、藤井渉は以下のように述べる。

徴兵制では軍事政策的な観点から求める「正常」な人間像が甲種にあり、それに対応するように障害は「異常」や「不健康」な存在として顕在化されていた。(中略)戦時となり、大量の兵員を必要とする段階に入るとますます障害者

の存在は浮き彫りにされ、障害者は「臣民の義務としての兵役」を全うできない存在として軽蔑・侮蔑の対象とされていった経緯が考えられる。⁽³⁵⁾

先程の言葉に補足すれば、「マルス」は単なる男性一般ではなく、「戦うことの出来る男性」を想定しており、ある種の障碍を持つ人々は(男性であっても)そこから排除される。そうした人々を演じる女性の冬子が死に、その死に時局との因果関係を見出されることがない。この状況は(マルス＝戦う男性)が普遍的なものとみなされる世相と、そこから零れ落ちる存在の悲哀を象徴するものだと言える。

五 表面的な平穩

「マルス」を厭う「わたし」。彼とてやはり、冬子の死の背後にある事情を、はつきりと把握しているとは思われない。ただ、冬子の死を知った際の「わたし」の反応からは、冬子に対する、直感的な共感のようなものが読み取れる。

先に触れたように、冬子と「わたし」の立ち位置は近いものであるとされている。また、文学への愛着ゆえに「わたし」が冬子に親近感を覚えていることを、タイラーは指摘している。⁽³⁶⁾実際、「わたし」と冬子は双方とも、書を通じて「地上的」なものから逃避しようとする姿勢を見せている。

その「わたし」は帯子の話を聞いた時、「唾の潤れた口中の」に「がさを呑みこ」みながら、「どうもさうだね、死んだんだね。

理由……いや、そんなことぢやない。きみがガスのにほひで嗅いだものを、ぼくはきみのことばで嗅いでゐる。勘で当てるんぢやない、その通りだからさう感ずるんだ。たしかに死んだんだね」と述べる。冬子の死に続く一連の出来事の中で、「わたし」が発言する機会はさほど多くはない。だがここには自らと同じく「いぶり臭」い「マルス」の季節に苦しみ、死んだ者への哀悼の念が感じられる。

さらに「わたし」は通夜の席で「冬子の顔、三治のいつた通り念入に化粧した美しいその顔を宙に追つてゐた。わけてもあやしい光に沈んだその唇の紅の色を」思っている。恐らくこの場面を念頭に置き、鈴木貞美は「女の死因に様ざまな解釈をほどこし、またマルスの歌に狂う人びとをよそに、語り手は死んだ女に対しても色香を感じていたような男である」と述べる。⁷⁹⁾だが、ここでの冬子の美しさは、必ずしも肯定的に読めるわけではなく、従つて「わたし」もそこに魅力を感じていない可能性がある。冬子の唇は「あやしい光に沈ん」でおり、さらにその美しさは生前三治の疑念を封じ、冬子を孤独な死に至らしめたものである。

もしさういふときの冬子に、何か病的なもの、不安なもの、ぶきみなものを感じられたとしたら、ぼくにしても決してぼんやりしちやゐられなかつたでせう。しかし、さういふときの冬子はとても美しく、かはいらしく、健康に満ちみちてゐたんです。

戦争への不安を押し殺した、表面的な美しさや健全さ。こうした表面的な善や美は、この作品の至る所に溢れている。例えば映画館で「わたし」は、(恐らく中国の)「二人の子供の顔」について「涙とか憂鬱とか虚無感とか、絵に写せば写せるやうな御愛嬌な表情はなかつた。かれらは切羽つまつた沈黙の中で素直にNO!とさけんでゐた」と述べ、そこに不穏なものを読み取る。だが映像では、壊された農家の前で、日本の軍人らしき男が笑いながら、子供の頭を撫でている。タイラーの言うように、ここで戦争は「解放や平和、友好の仮面を被つて」いる。⁽³⁸⁾

さらに砲撃の煙の映像について「わたし」は「それは一瞬間日向ぼっこをしてゐる老人の煙管から吐き出されたもののやうに、はなはだのどからしい煙と映つたが、そんなしらばつくれたけはひにこそ砲撃の凄まじさが的確に感じられ」たと述べる。ここでもまた、表面的な平穏さの裏に、凄惨さが読み取られている。表面的な美しさに装われているという点で、戦地の映像と冬子の死に顔は類似している。

水族館のメジマグロの生簀で「わたし」が批判するのも、表面上は平穏な光景である。

どこがおもしろくてこんなものを見てゐるのだ。たしかに安心に似たものがそこにあつたが、心の隙間を満たすやうな何もなかつた。からりとした空氣が、臍^{へそ}肉でしかはち切れてゐない健康な魚どもが、毒気を抜かれた点景人物が仲よく折合をつけてゐる均斉のうちで、見物は智慧のたりない自分を見うしなひ、平常のをかした身振を忘れて、し

ばらくうつとりするのだらう。

この場面において「わたし」は「思想」への渴望を語ることになる。それは「ひとびとを清澄にし、明確にし、強烈にし、美しくさせる」ものである。恐らくここで言及されている「美しさ」は、冬子に表れたそれとは異なる。表面的でない美しさを、「わたし」は求めている。

冬子の家に向かった帯子は、漂うガスの臭いに対し「葱の皮をあざやかに思ひ浮べ、突然強く眼にしみ入ったその青い茎の色に取りすがつて、なアんだ、葱のにほひぢやないかと自分を納得させようと」し、三治について「わたし」に連絡した親族は弁解するように「そりやすぐ帰つて来るんでせう、何でもないんでせうけど」と述べる。これらの振る舞いは、表面的な平穩さに逃げ込もうとする行為であると言える。

Zelko Cipris は、悲惨なことなど何も進行していないかのよう⁽³⁹⁾に、多くの人々に振る舞わせる無気味な正常さについて指摘している。そして伊豆における三治と帯子の様子も、以上の表面的な平穩さに通じるところがある。

タコでも突いてゐるのか、右の手で竿をあやつつてゐる。

三治と帯子が笑ひながらそれを眺めてゐる。二人ともたいへん健康さうにびちびちしてゐる。何を心配することがあるのだ。けふは帯子はとくに美しい。黄ろい衣裳が晴れた水の上に似合つて見える

先も述べたように、ここで二人は、敢えて冬子の死を考えないように努めている。三治と帯子の健全さ（帯子の言う「とてもいい気持」も含め）は表面的なものである可能性は高い。「もつと早く来ればよかつたのに」と、連絡をしていない「わたし」に述べる点に、三治の内面における混乱を見ることも可能である。

世間の非難から守るため、冬子に関する思考を停止しようとする二人。その試みは一応の成功を収めている。だがその結果として、二人は冬子の死が無かつたかのように振る舞うことを余儀なくされ、不健全な健全さを示してしまふ。

以上のように「マルス」が作り出す雰囲気は一見して華しく、健全で、平和的ですからある。こうした表面的な善への服従を、「マルス」に対する服従と見ることは可能であろう。だとすると問題は、伊豆で二人の様子を見た「わたし」が、「何を心配することがあるのだ」と安堵していることである。

確かにこの光景の直後、「わたし」は「不吉のやうなもの」を感じてはいる。しかしそれは望遠鏡で「他人の肉体を、肉体のうごきを、相手が知らぬ間に外界から切り離し、それだけを拡大して隙見してゐること」に關しての感覚である。「わたし」は一見健康そうな二人の有り方を肯定し、三治の快活な様子を受け入れる。さらには「元氣よく行つて来たまへ」と、そして、どんな遠くへ行つてもかならず帰つて来たまへ」と、そうした健全さや快活さを、自分から三治に求めるに至る。

三治に必ず帰つて来るよう求めるのは、「わたし」の本心であると思われる。だがそれを言う時でさえ、「わたし」は（たとえ本心でなくとも）、表向きの健全さを三治に求めざるを得ない。

こうした言葉を発さなければならなかった点に、その後水族館で「わたし」が「三治といひ、帯子といひ、ブラットフォームのカーキ服といひ、列車の乗客といひ、このわたし自身といひ、をかしいと思ひ出すと際限なくをかしい見えて来た」と「をかしい」見える風景に自分自身を含める原因があるのだろう。⁽⁴⁰⁾

故に末尾における「やめる」という叫びは、蓄音機による「マルス」の演奏を止めるだけでなく、「わたし」自身を「マルスの歌の季節」から引き離す役割も持つこととなる。一見して常時「マルス」に抵抗しているように見える「わたし」。だが伊豆では秘かに、「マルス」が生み出す風潮に屈している。こうした「わたし」の状態が、末尾での拒否の叫びの背景にはあると言える。

六 終わりに

以上、戦時下における人物間の関わりを重視しつつ、作中に溢れる表面的な平穏さについて指摘した。満州事変以降軍歌が流行した背景には、当時のマス・メディアの活動があり、そのメディアには、三治に関係する新聞も含まれる。「マルス」が流行する社会では公的なものが肥大化し、冬子の私的な死は非難すべきものとなる。帯子や三治は冬子の死を世の風潮から守ろうとし、その態度は伊豆旅行に至るまで継続する。一方冬子の死には、戦争で三治を失う不安が関係している。冬子は「マルス」によって死ぬにも拘らず、そのことを誰からも理解され

ない。そこには女性や障碍者などの、戦時下における立ち位置が影響している。その冬子は、内面に不安を抱える一方、奇妙な演技においては見かけ上の美しさを保っている。こうした表面的な美しさ、健康さ、平穏さは作中の到る所に見られ、時に「わたし」でさえそれに巻き込まれてしまう。

「マルス」が氾濫する世相が生み出すのが、一見したところ華々しく、平和な風景であるというのなら、あるいはこの「マルス」自体も実は、武張った、荘重な音楽ではなく、寧ろ軽快で陽気なものであるかもしれない。⁽⁴¹⁾「マルス」が一見楽し気、それでいて作中の富士山のように「頭脳にたたかひを挑むべき何ものもたぬ」のなら、それは小説を書きあぐねる「わたし」を「嘲笑」する曲としてもふさわしい。「マルス」は人々を惹きつけ、一見平穏な、しかしその実危険を孕んだ世相を作り上げてしまう。

作中「マルス」が作り上げたのと似た雰囲気は、実際の戦時下でも演出されていた節がある。日中戦争勃発を受けて強化されたレコード検閲について、戸ノ下達也は「大衆歌謡の「駆逐」を目的としたものではなく、あくまで国民情操の涵養のために大衆歌謡を「浄化」させ温存させることを検閲の大前提としていた」⁽⁴²⁾と指摘する。同様の方向性は「マルスの歌」発表以降も続き、若松伸哉は昭和十三年における「日本（革新）のための文壇における（健康）言説の発信」⁽⁴³⁾を指摘している。また大塚英志は、昭和十五年に始まる「新体制運動」が「経済、産業のみならず、教育、文化、そして何より「日常」「生活」に

及」ぶものだったと述べ、さらに以下のように言う。

戦時下、「愉快」「楽しい」「笑い」といった表現が推奨されたことは注意しておいていい。喜劇映画やまんがなどで楽しく時局を説くだけでなく、経済統制やそのための精神的引き締めとしての生活上の問題も「楽しく」克服されるべきだとメッセージされる。⁽⁴⁴⁾

これらの風潮に通じるものが、当時すでに形成されていたことを、「マルスの歌」という作品は秘かに示している。

戦時下の風景を、「わたし」は以下のように表現する。

たれひとりとくにこれといつて風変りな、怪奇な、不可思議な真似をしてゐるわけでもないのに、平凡でしかないめいめいの姿が異様に映し出されるといふことはさらに異様であつた。『マルスの歌』の季節に置かれては、ひとびとの影はその在るべき位置からずれてうごくのであらうか。この幻灯では、光線がぼやけ、曇り、濁り、それが場面をゆがめてしまふ。

「わたし」が言う通り、「マルス」は人々の日常に忍び寄り、変質させる。だが、その日常は決して不快なものとは限らず、寧ろ一見善良な装いを持っている。「退廃的」なものを排した、楽し気で笑顔溢れる世相。それが「マルスの歌の季節」の風景

なのであれば、その風景を保とうとする振る舞いは「不可思議な真似をしてゐるわけでもない」とも言える。⁽⁴⁵⁾

忌まわしいものが、常に忌まわしい装いを纏うとは限らない。「マルス」の忌まわしさが(ひいては作品の反戦性が)明瞭なのは、「マルス」を厭う「わたし」の修辞によるところが大きい。石川は戦後、「鷹」(群像 昭和二十八年三月)などのいわゆる「革命小説」や、童話パロディの幾つかで、強大な「敵」と、それに反抗する人々を描く。それらの「敵」を「悪」として描くに当たっても、こうした修辞の力は働いているように思われる。

付記

※ 旧字は新字に改め、ルビは適宜省略、及び補足した。また一部符号の表記を変更した。

【注記】

1 「軍歌の「勝つて来るぞと勇ましく」を「いざ起て、マルス、勇ましく」と天明狂歌風にもじって書いたのは、当局の検閲への対抗策でもありまじようし、あるいは石川氏ならではの造詣と江戸文人肌の文学的教養の反映とも言えまじよう」(ウイリアム・J・タイラー「本音と建前——石川淳「マルスの歌」と太宰治『惜別』」(『比較文学年誌』三〇号 平成六年三月)一三〇—一三一頁、「作中に繰り返される流行歌がこの『愛国行進曲』のパロディであることは、少なくとも当時の読者にとっては自明であった

- と考えられる」(杉浦晋「石川淳『マルスの歌』試論」(『稿本近代文学』十三号 平成元年十一月) 一〇四頁)
- 2 畦地芳弘「『マルスの歌』の小説方法論」(『石川淳前期作品解説』和泉書院 平成十年十月) 二〇六頁
- 3 山口俊雄「石川淳流(不服従の作法)——『マルスの歌』(『最後の文人 石川淳の世界』 集英社 令和三年四月) 一五四—一五五頁
- 4 山口俊雄「『マルスの歌』論」(『石川淳作品研究——「佳人」から「焼跡のイエス」まで』 双文社出版 平成十七年七月) 二〇九頁
- 5 ドナルド・キーン「太宰治と無頼派」(『日本文学史 近代・現代篇5』角地幸男訳 中央公論新社 平成二十四年三月) 三〇八—三〇九頁
- 6 同前掲注2 二二〇—二二二頁
- 7 同前掲注4 一九四、一九六—一九八頁
- 8 沈思涵「『マルスの歌』における石川淳の反逆精神」(『長崎純心比較文学学会報』一〇号 平成二十八年五月) 四〇頁
- 9 本稿における「マルスの歌」の引用は『石川淳全集 第一巻』(筑摩書房 平成元年五月 五四九—五七八頁)による。
- 10 李忠奎「『マルスの歌』論——『冬子』の「真似」と「わたし」の「思想」(『日本文学誌要』七五号 平成十九年三月) 五四頁
- 11 中平仁孝「石川淳『マルスの歌』論——石川初期作品における基本構造と成立事情をめぐって——」(『芸文研究』七二号 平成九年六月) 二六頁
- 12 同前掲注3 一六四頁
- 13 ウィリアム・J・タイラー「本音と建前——石川淳『マルスの歌』と太宰治『惜別』」(前掲注1) 一二九頁
- 14 小村公次「軍歌はどのようにして広まったか?」(『徹底検証・日本の軍歌——戦争の時代と音楽』 学習の友社 平成二十三年三月) 一〇一頁
- 15 吉見俊哉「声の資本主義」(『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』 河出書房新社 平成二十四年五月) 二二—二四頁
- 16 下村海南「ラヂオ放言」(『生活改善』 第一書房 昭和十三年十二月) 五七頁
- 17 坂本慎一「昭和初期のラジオの功と罪」(『ラジオの戦争責任』 法蔵館 令和四年七月) 二三四頁。なお佐藤卓己は、ラジオ放送によって「これまでの帰属集団の伝統的枠組みは大きく揺さぶられ」たこと、「ラジオ放送は事実性より信憑性を伝達するメディアであり、それは共感による合意を求めるファシストの公共性にとって最適なメディア環境を整えた」ことを指摘する(佐藤卓己「ファシストの公共性——非自由主義モデルの系譜」(『ファシストの公共性——総力戦体制のメディア学』 岩波書店 平成三十年四月) 五〇—五一頁)。
- 18 津金澤聰廣「メディア・イベントとしての軍歌・軍国歌謡」(『近代日本文化論10 戦争と軍隊』 岩波書店 平成十一年八月) 七四—七五頁。文中の『大朝』は大阪朝日新聞社、『東朝』は東京朝日新聞社。なお津金澤は、マス・メディアの作詞と民間作曲家による「軍国歌謡」に関し「陸・海軍関係の協賛や選定歌および軍楽隊作曲作品も少くないので、軍歌と軍国歌謡との区分は次第にあいまいなものとなっていた」(七四頁)と述べており、本稿でも厳密に区別せず、「軍歌」という呼称のみを用いることとする。
- 19 小村公次「みんなが軍歌を歌っていた時代」(『徹底検証・日本の軍歌——戦争の時代と音楽』(前掲注14) 一二二頁
- 20 同前掲注18 七六—七八頁

- 21 佐藤卓己「ファシストの公共性——非自由主義モデルの系譜」(前掲注17) 四二頁
- 22 同前掲注3 一六五—一六六頁
- 23 William J. Tyler, "On 'Mars' Song," *The Legend of Gold and Other Stories* (Honolulu: 1998, University of Hawai'i Press), pp.175
- 24 タイラーは伊豆における三治が、冬子の死に混乱している可能性に言及する(同前掲注23 pp.176)。
- 25 浅子逸男「小説のなかの小説、小説のなかの芝居——石川淳「マルスの歌」によって——」(花園大学国文学論究) 十七号 平成元年十月 六一頁
- 26 杉浦晋「石川淳「マルスの歌」試論」(前掲注1) 一〇九頁
- 27 宇都宮が明治四〇年に陸軍第一四師団の衛戍地となり「アジア・太平洋戦争の敗北まで北関東を代表する軍都だった」(下田太郎「軍都宇都宮の誕生」(『戦乱でみるとちぎの歴史——「とちぎ」の源流を探る——』下野新聞社 令和二年二月 一四四頁) ことにも注意してよい。
- 28 大日方純夫「帝国軍隊」の確立と「男性」性の構造」(『ジェンダー史学』二号 平成十八年十月) 二二頁
- 29 北河賢三「日中戦争と国民総動員」(『国民総動員の時代』 岩波書店 平成元年四月) 一一頁
- 30 同前掲注23 pp.174
- 31 同前掲注25 六四頁
- 32 同前掲注8 三八頁
- 33 同前掲注3 一八二頁
- 34 『昭和年間 法令全書(第二巻—3)』(原書房 平成三年十月) 二七、二九頁。なお『蹠蹠』は読み不明。ヘルフェリヒ『整骨図説』(足立寛訳 南江堂書店 明治三十三年十一月)は、これを"Dislocation" (転位。骨折の際の骨折端のずれ(庄司豊彦「骨折」『骨の事典』 朝倉書店 平成十五年六月)三五二頁)の訳語として用いる(十三頁)。ここではそれの原因とする骨の変形の意か。
- 35 藤井渉「軍事政策における障害」(『障害とは何か——戦力ならざる者の戦争と福祉』 法律文化社 平成二十九年五月) 二八—二九頁
- 36 同前掲注23 pp.175
- 37 鈴木貞美「履霜」・「マルスの歌」他二篇——石川淳作品史(5)「文学論藻」六三三頁 平成元年二月 九六頁
- 38 同前掲注23 pp.182
- 39 Zeljko Cipris, "mocking militarism," (CounterPunch, 2003-4-10, <https://www.counterpunch.org/2003/04/10/mocking-militarism/>, 令和五年二月二十六日閲覧)
- 40 本心でなくとも装いを保つことが、時に体制にとって重要となる。そのことはスラヴォイ・ジジェクによる、スターリニズムに関する以下の記述が示している。

どんな犠牲を払っても、〈党〉の統一という見かけは保持しなければならぬ。支配的イデオロギーを誰も信じてはいない。誰もがそこからシニカルな距離を保っている。そして誰も信じていないということを誰もが知っている。それでもなお、人びとは情熱を傾けて社会主義を建設しており、〈党〉を支持している、という見かけを、何があっても保持しなければならないのである。

この見かけは本質的なものである。もし壊れると——たとえば誰

かが「王様は裸だ」(誰も支配的イデオロギーを本気では信じていない)という明白な事実を公に口に出したら、ある意味でシステム全体が崩壊する。(スラヴォイ・ジジエク「現実界」のどの主体か?)(『イデオロギーの崇高な対象』鈴木晶訳 河出書房新社 平成二十七年八月) 三六五―三六六頁

41 辻田真佐憲は戦時中のレコード会社が「ヒット曲が出ると、男性歌手、女性歌手、児童歌手を総動員して、様々なカヴァーを作り上げた。「露営の歌」や「出征兵士を送る歌」といった一見敵しいタイトルの軍歌も、例えば、幼い少女歌手が歌うとかなり印象が違ってくる」(辻田真佐憲「大日本帝国の「思想戦」(『たのしいプロバガンダ』 イースト・プレス 平成二十七年九月) 四〇頁)と指摘する。

42 戸ノ下達也「音楽界の一元化——演奏家協会と日本音楽文化協会」(『越境する近代5 音楽を動員せよ 統制と娯楽の十五年戦争』 青弓社

平成二十年二月) 五五頁

43 若松伸哉「再生の季節——太宰治「富嶽百景」と表現主体の再生」(『日本近代文学』 八四号 平成二十三年五月) 五二―五三頁

44 大塚英志「戦争は「新しい生活様式」の顔をしてやってくる」(『暮らしのファシズム 戦争は「新しい生活様式」の顔をしてやってきた』 筑摩書房 令和三年三月) 十三、三〇頁

45 佐藤は「ファシストの公共性は非自由主義であっても、反民主主義ではない」と述べ、「自主的な参加と合意を前提とするファシストの公共性」と対立する」のは「大衆動員」や「世論操作」というプロバガンダ言語なのである」と指摘する(同前掲注21 五七―五九頁)。

(福岡大学非常勤講師)