

# プロレタリアのお化け

——葉山嘉樹「セメント樽の中の手紙」——

## 恐怖と呪いの「セメント」

葉山嘉樹は「突然変異」の作家であった。『牢獄』からあらわ  
れでた作家という点においても、大正期の社会主義文学・労働文  
学とのつながりをほとんど持たずに登場したという点においても、  
さらにまた近代文学のいかなる伝統からも無関係のように出現し  
たと考えられている点においても。そして何よりもさらに葉山嘉  
樹は、当時における「突然変異」の最たる事件にほかならなかつ  
た関東震災の中から現れた震災後作家であった。

だが、葉山嘉樹には、震災後に社会を、そして文壇を席卷した  
「不安」や「脅え」、その裏返しとしての「調和」や「和解」へ  
の志向はまったくみられない。逆にまた、そうした事態を「社会  
革命」ととらえ、過去の秩序の崩壊を小躍りしてよろこぶような  
ところをみせるわけでもなかった。「何もかも打ち壊して見てえ  
なあ」。むしろ、震災による秩序の崩壊の間隙をぬうように、そ  
こからいつその暴力と破壊への志向、激しい憎悪や呪いといっ

## 樹 沢 健

た得体の知れない感情とを携えて登場してきたのである。

こうした、過去との直線的なつながりをもたない突然変異的な  
性格は、これまで葉山嘉樹の小説がさまざまなジャンルにまた  
がって読まれ、位置づけられてきたことと、けっして無関係では  
ない。「セメント樽の中の手紙」もまた、プロレタリア文学、も  
しくは階級小説、労働小説、あるいは昭和文学という評価の文脈  
だけでなく、怪奇幻想小説、猟奇小説という読まれ方、同時期に  
台頭していた大衆文学、探偵小説とのつながりのもとにひろく位  
置づけられ、論じられてきたのである。セメント樽から突如とし  
てあらわれた、宛のない手紙。労働者が粉々に混じったセメント  
のお化け。労働者というお化け、怪物。ここでは、労働や階級の  
問題が、怪奇や恐怖を呼び起こすものとして扱われているのであ  
る。たとえば、葉山嘉樹の小説が発表当時、青野季吉や萩原恭次  
郎らによって、まるで「大衆小説」のようだと言われていたこ  
とはよく知られている。必ずしも擲揄ではないが、宇野浩二もま  
た「セメント樽の中の手紙」を評して「プロレタリアのおと

ぎ話<sup>(3)</sup>という見方を示していたのである。

「セメント樽の中の手紙」もまた、異変につぐ異変の物語であった。

ほんらい、手紙など出てくるはずもないセメント樽から、思いがけず突然あらわれた手紙は、「小さな木の箱」の「ボロに包んだ紙切れ」という、手紙というにはあまりにも異様な姿をした手紙であった。この手紙には宛名もなければ、宛先もない。手紙の受取人の名も、届けられるべき場所もいっさい記されていない。しかも、この手紙は正規の郵便ルートとは別の、いわばセメントという物流のルートを経て届けられている。したがって、正確には、これは手紙であって手紙ではないといふべきだろう。

セメント樽から出てきた異物。しかし、異変はそれにとどまらなかった。その手紙ならざる手紙には、犯罪の臭いが、想像を絶する暴力の痕跡が、癒しがたい憎悪と呪いが、まわりついていたのである。

仲間の人たちは、助け出さうとしましたけれど、水の中へ溺れるやうに、石の下へ私の恋人は沈んで行きました。そして、石と恋人の体とは砕け合つて、赤い細い石になつて、ベルトの上へ落ちました。ベルトは粉砕筒へ入つて行きました。そこで銅鉄の弾丸と一緒になつて、細くく、はげしい音に呪いの声を叫びながら、砕かれました。さうして焼かれて、立派にセメントになりました。

異物の混入したものの、恐怖と犯罪を呼び起こす得体のしれないもの、呪詛にとりつかれた物質、暴力を連想させるもの。ここで「セメント」という物質は、異物と恐怖、犯罪と暴力、憎悪と呪いといったイメージや感情を浮かび上がらせている。美と秩序、建設と調和の「セメント」ではなく、謎と恐怖、犯罪と暴力の「セメント」である。もつとも、そうしたイメージが浮かび上がっているとはいえ、「立派に」セメントになる、あるいはセメントが何に使われようと「きつ」とい、事」「それ相当な働き」をするという言い方を女工がしていることからわかるように、両方のイメージのあいだを、この手紙はひたすら揺れ動いているといった方がよい。

こうした揺動は、そもそもセメントという物質がいったい誰のために、何処で、何のために、何に使われるものなのかはつきりしないということと関わつていよう。女工によつて書かれた手紙の文面にも、そのことはくりかえし強調されているのである。

此樽の中のセメントは何に使はれましたでせうか。私はそれが知りたう御座います。

私の恋人は幾樽のセメントになつたでせうか。そしてどんなに方々へ使はれるのでせうか。あなたは佐官屋さんですか、それとも建築屋さんですか。

私は私の恋人が、劇場の廊下になつたり、大きな邸宅の塀になつたりするのを見るに忍びません。ですけれど、それをどうして私に止めることができませう！ あなたが、若し劣

働者だつたら、此セメントを、そんな処に使はないで下さい。

セメントが何に使われるものなのかわからない、得体のしれないものだという見方は、けつして唐突なものではない。それは、当時ひろく共有されていた想像力であった。たとえば、コンクリートに埋め込まれた死体が登場する江戸川乱歩の『パノラマ島奇談』（一九二六―二七年）では、セメントと犯罪は不可分に結びついているし、川端康成の『浅草紅団』（一九二九―三〇年）では、震災後の東京を象徴する物質として、また横光利一の『朦朧とした風』（一九二七年）では、ここでもまた「セメント製のアパートメント」で起きる犯罪と結びついているのである。

おそらく、この作品に登場する「セメント」のイメージには、セメントに関しておそらく当時世間で流通していたであろうイメージ、ひろく共有されていたうわさというものがおおいに関係しているにちがいない。セメントはさまざまな物語、未知の憶測、うわさに満ちた物質であった。

それらに関連して、手紙の書き手がセメントの使用される先に「劇場」や「大きな邸宅」といった都市の華やかな記号をあげているのは興味深い。しかも、「劇場」そのものではなく、あくまでもその「廊下」であること、さらに「大きな邸宅」そのものではなく、その「塀」であることは注意してよいだろう。つまり、女工の語るセメントは、恐怖や犯罪のイメージばかりでなく、同時に階級や貧富の矛盾を浮かび上がらせているのである。

ところで、セメントが注目されるようになったのは震災以後で

あった。震災後の耐火・耐震を満たすものとして、木造建築にかわって鉄筋コンクリート建築の必要性が叫ばれるようになった。

鉄筋コンクリート建築は地震国日本にとって不可欠と考えられたのである。たとえば、その具体例としてすぐさま浮かぶのが、横光利一の『朦朧とした風』にも登場する、震災後に建設計画がすすめられた鉄筋コンクリート造りの同潤会アパートであろう。

同潤会アパートは、震災後の東京の、かつてスラム・木賃宿が密集していた地域の跡地に建てられていたのである。「東京府が同潤会に委託して三河島、猿江、西果鴨で施行した不良住宅地区改良事業は「衛生、風紀、保安等二関シ有害又ハ危険ノ虞アル」団地を改良するという融和（同和）対策をも含むものであった。

このことは震災直後、戒厳令が布かれ、社会秩序の崩壊と混乱を恐れて、軍隊や警察が血なまこになって保安対策をエスカレートしたと無縁ではなかったのである。融和対策は不良住宅改良事業のみならず、同潤会アパート建設計画のすべてに通底するもので、RC造のアパートが量的には少なくとも、新しい良俗人の共同体展示場としての大きな意味をもっていたのである<sup>4</sup>。いわば、同潤会アパート計画は都市の貧民・労働者が集中していた地域、すなわちスラムの解消・一掃という側面を担っていたことになる。

「不良住宅地区」の一掃。その意味では、おそらく、鉄筋コンクリートは、震災を境にした過去の抹殺、生活改善、文化生活の提唱、中流階層といった、当時さかんに喧伝されたイデオロギ―とも無関係ではないであろう。震災後の都市は、銀座を埋め尽く

した「煉瓦」とともに、「セメント」によって埋め尽くされ、生まれ変わろうとしていたともいえるのである。

セメントによって都市を塗り込めること。セメント、コンクリートは、それゆえ震災後の華やかな復興の象徴という側面ばかりでなく、同時に階級と貧富の落差の象徴という側面をあわせもっていたことになる。セメントは一九二〇年代におけるモダン都市の繁栄と矛盾を象徴していたといつてよい。

こうした点を考えていくと、セメントが犯罪や暴力、憎悪や呪いにみちた憶測やうわさに取り巻かれた物質であったというのも十分に理解できることである。貧民と労働者が塗り込められたセメント。「あなたがもし労働者だったら、此セメントを、そんな処に使わないで下さい」。ここでは、労働者が自らを抹殺することに加担してしまうという、階級の矛盾、貧富、労働の矛盾が「セメント」そのものに集約されていることになる。「セメント樽の中の手紙」には、セメントを通じて、震災後の都市の矛盾が突如として浮かび上がっているのである。

しかし、この物語では、セメントのゆくえは必ずしも都市にではなく、山の発電所工事現場に辿り着いていた。いわば、この一通の手紙は、ひとりの労働者が日々見慣れた、雪を被った恵那山が聳える木曾の発電所工事現場の風景を思いがけないものへと、労働災害による犠牲者が塗り込められたグロテスクなものへと変貌させてしまったということになる。しかし、女工の手紙は必ずしもそのような事態を予想していたわけではなかった。

実際、手紙の辿り着いた先、セメントが使われる先は、手紙の

書き手の予想に反して、けっして「大きな邸宅」でも「劇場」でもなかった。そればかりか、手紙の受取人もまた同様に予想に反して、「佐官屋」でも「建築屋」でもなかったのである。手紙の書き手が想定したセメントの使用場所、その辿り着く先には、この山奥の「発電所」は含まれていなかったといえるだろう。女工が想定していなかったセメントの使用場所、都市とは正反對の山奥の「発電所」という場所が突如として浮かび上がってしまったのである。

#### ふたつの「恵那山」

労働者が塗り込められたセメント。はたして、それがいったいどこに出現したのか。物語の舞台、手紙の辿り着いた場所、それがどこであるかということ、やはりこの物語は強調し、読者に密かに注意をうながしているのである。

発電所は八分通り出来上てゐた。夕闇に聳える恵那山は真つ白に雪を被つてゐた。汗ばんだ体は、急に凍えるやうに冷たさを感じ始めた。彼の通る足下では木曾川の水が白く泡を噛んで、吠えてゐた。  
(傍点引用者・以下同)

ボロに包まれた手紙は、「恵那山」のみえる木曾川のほとりに位置した発電所工事現場に辿り着いていた。恵那山と発電所。恵那山のみえる壮大な風景のなかにそびえ立つセメントのオブジェ。ところで、恵那山のみえる風景というなら、この作品が発表さ

れた同じ年にもうひとつの「恵那山のみえる風景」が大きな話題  
と関心を呼んでいたことは興味深い。「セメント樽の中の手紙」  
と同じ一九二六年（大正一五）九月に雑誌「改造」に発表され、  
当時文壇において「心境小説」の傑作と讃えられた島崎藤村の  
「嵐」である。

そこでは、次のような美しい、誇らしげなまでの恵那山のみえ  
る風景が登場する。

人を避けて、私は眺望のいい二階へ上がって見た。石を載  
せた板屋根、ところどころに咲きみだれた花の梢、その向こ  
うには春深く霞んだ美濃の平野が遠く見渡される。天気のい  
い日には近江の伊吹山までかすかに見えるということを私は  
幼年のころに自分の父からよく聞かされたものだが、かつて  
その父の古い家から望んだ山々を今は自分の新しい家から望  
んだ。

私はその二階へ上がって来た森さんとも一緒に、しばらく  
窓のそばに立って、久しぶりで自分を迎えてくれるような恵  
那山にもながめ入った。あそこには深い谷がある、あそこに  
遠い高原がある、とその窓から指して言うことができた。

「嵐」は、父と子の対立とその和解を描いた物語である。父で  
ある「私」は、ひたすら成長してゆく自分の子たちの姿に、そし  
てまた「米騒動」や「震災」「罷業」といった時代の新しい蠢き  
に、激しい不安と疎外感を抱き、「家の内も、外も、嵐だ」との

思いを深めてゆく。そうした〈内〉と〈外〉にまたがる「嵐」を  
排除・解消すべく、物語のなかに呼び寄せられたものこそ、この  
恵那山のみえる風景なのであった。旧家の二階の窓に立って「か  
つてその父の古い家から望んだ山々を今は自分の新しい家から  
望」むことよって、父から私へ、そして今や私から子たちへと  
連綿と継承されるべき血の連続性、家族の和解と調和の風景が確  
認されるにいたるのである。

ところで、何十年ぶりに故郷の「中央線の落合川駅」で降りた  
「私」は、過去には存在しなかった「水力発電の工事でせき留め  
られた木曾川の水が大きな溪の間に見える」ことに気づいていた。  
つまり、ここで「私」は「セメント樽の中の手紙」に登場する工  
事現場を確認しているのである。

にもかかわらず「私」が見渡す恵那山のみえる風景からは、そ  
れが見事なまでに排除・消されていることを見逃してはならない。  
藤村の恵那山のみえる風景は、葉山嘉樹の恵那山のみえる風景を  
排除することよって、すなわちセメントのオブジェを排除する  
ことよって、はじめて獲得された風景だということになる。ま  
るで絵はがきの故郷の絵のように、「セメント」とは無関係な  
「風景」へと、それを介して獲得された「心境」へのほりつめ  
ているのである。<sup>5)</sup>

心境小説もまた、震災の産物にほかならなかった。心境小説を  
めぐる論議は、震災前後、大正末に文壇内部に起きた相次ぐ論争  
——内容的価値論争、散文芸術論争、文芸批評の方法論争、「小  
説の筋」論争のなかのひとつである。白井吉見は、「心境小説」

という命名、その特殊な理論づけがなされるようになった背景としてふたつの理由をあげている。<sup>(8)</sup>「一つは、大震災が既成作家にもたらした直接の不安・動揺である。(中略) 作家生活の根柢に對する不安・動揺が、震災をさかいとして出てきた心境小説論議に、大きなかわりがあるにちがいない」。さらにふたつめの理由として「かれら自身どの程度意識していたかは別として、プロレタリア文学の急激な進出に對抗するものであった」。震災への不安・動揺と、プロレタリア文学の締め出し。だとすれば、鳥崎藤村の「嵐」は、その具体的なありよう、プロレタリア文学の締め出し方を如実に反映・実践しているとみなしてよいだろう。

心境小説の傑作と讃えられていた「嵐」を当時真先に批判したのが青野季吉であった。正宗白鳥と交わされた文芸批評の方法をめぐる論争である。そこで青野は、「嵐」の中で父親が息子に恵那山の見える故郷での「自作農の生活」を薦め、そこに父と子の和解の風景が託されていることを「社会の動きを無視したはかない営み」にはかならず、「自作農の生活を選んでやったこと、そこに一種の満足と希望を抱いているところに、その父親藤村氏がどういう現実を見て、その上に立っているかが分るのであろう。(中略) ただ藤村氏と私とのちがいは、自作農の現実の静的、動的な異なる必要素にたいする、把握の仕方のちがいである」と述べている。<sup>(9)</sup>

鳥崎藤村の和解と調和と美にひたされた美しい風景を、葉山嘉樹は「セメント樽の中の手紙」で、人間コンクリで塗り込められたグロテスクな風景に変えてしまっている。いやこれはむしろ逆

であろう。震災後、突然変異のごとくあらわれた恐怖や犯罪、暴力や憎悪を、藤村の抛って立つ現実には排除・抹殺したというべきであろう。鳥崎藤村にとって「セメント」は「風景」や「心境」にそぐわない異物であり、それこそ「嵐」の喩であった。

だが問題はそれにとどまらない。「嵐」も「セメント樽の中の手紙」も、ともに「子供」の存在が物語の中で大きな役割を演じている。いわば、子供の騒ぐざわめきが、物語の中に響きわたっているのである。しかし、ここでもまた両者のまなざしは対照的だといってよい。

藤村の場合、セメントと同様、ひたすら成長していく子供のすがたそのものが、時代の「嵐」にたとえられている。嵐のようにひたひたとやってくる子供たち。しかし、藤村の「嵐」に本當の嵐はついに訪れない。とりわけ、「嵐」に登場する四人の子供たちの命名に、そのことは最もよくあらわれていたといつてよい。太郎、次郎、三郎、末子——この見事なまでに整然と秩序づけられた命名のうちに、鳥崎藤村の、それこそ「嵐」を回避しようとする、あまりにも「はかない」夢の具体をみいだすことができるかもしれない。ここからは、子供たちの成長に脅え、それから取り残され疎外される父の脅えが、それゆえ、そうした脅えや対立を、秩序と和解の方へ引き戻そうとする父の意志と決意が読み取れるだろう。子供たちを抑圧する強い父は、ここにはいないかもしれないが、子供たちに脅え、緩やかに懐柔しようとする父がいる。物語の冒頭から、「嵐」のごとく無秩序なまでにざわめいていた子供たちの声は、恵那山のみえる風景の獲得とともに収束し、

ついに消え去ってしまうのである。

反対に、「セメント樽の中の手紙」では、松戸与三が手紙を読み終えると「湧きかへるやうな、子供たちの騒ぎ」でわれに帰る。手紙の出現と同様、物語の結末で突如として子供たちの声が風景を覆い尽くすのである。

松戸与三は、湧きかへるやうな、子供たちの騒ぎを身の廻りに覚えた。

彼は手紙の終りにある住所と名前とを見ながら、茶碗に注いであつた酒をぐつと一息に呷つた。

「へ、れけに酔つ払ひてえなあ。さうして何もかも打ち壊して見てえなあ」と嘔鳴つた。

「へ、れけになつて暴れられて堪るもんですか、子供たちをどうします」

細君がさう云つた。

彼は、細君の大きな腹の中に七人目の子供を見た。

「何もかも打ち壊して見てえなあ。」「嵐」とは対照的に、ここには、子供たちにつつましい名前がない。そしてこの結末からは、これまでしばしば指摘されてきたように、松戸与三が手紙をどう読んだのか、判然としないこともたしかである。まさに「女工の手紙の何がどのように伝わったのか具体的に記されていない」ともいえる。しかし、むしろそれにかわつて、ここでは「子供」が突如として浮かび上がっているのである。手紙を読むまでは「彼

はウヨ／＼してる子供のことや、又此寒さを目がけて産れる子供のことや、滅茶苦茶に産む嫌の事を考へると、全くがっかりしてしまつた」というように、むしろ目障りな存在にすぎなかつた子供たちを、女工の手紙を介してあらためて再発見しているのである。ここには「子供」に対する視線に変化が起きている、といつてよい。

#### 手紙を綴る女工

手紙はセメント樽の中から出てくるという異様なものであつたが、その異様さとはまさに、手紙が正規の郵便ルートとは異なるルートを経て届けられた、宛名も宛先もないものであつた事実と、けつして無関係ではない。手紙に記された内容にもまして、その形式、唐突なまでの出現の仕方にも目を向けないわけにはいかない。ここであらためて、葉山嘉樹が震災後にはじめて登場した作家であつたという事実を思い返す必要があるかもしれない。震災が、情報と交通の「空白」、いわばシステムのネットワークの「空白」を生みだしていたことは、あらためて指摘するまでもないだろう。そして、あらゆる都市の交通体系・情報体系の機能破壊と、それによつて引き起こされた情報・交通の「空白」、すなわちネットワークの間隙めがけて、さまざまなうわさや流言がとびかつたのである。

女工の手紙の形式、出現の仕方には、システム・国家のネットワークの間隙をぬつて届けられ、伝達された情報という性格が如実に反映されており、うわさ・流言の伝達構造にきわめて近いと

いつてよい。震災の記憶・痕跡をここに読み取ることも可能であろう。

問題なのは、その流通の担い手である。そもそもなぜ手紙の書き手が「女工」なのか。なぜ「男」ではないのか。そしてまたなぜ「ピラ」ではなく「手紙」という形式なのか。ここで、もう少し詳しく、この手紙の形式、使用されている文体、ことば遣いについてみておく必要があるだろう。

いいえ、ようございませ、どんな処にでも使つて下さい。私の恋人は、どんな処に埋められても、その処々によつてきつとい、事をします。構いませんわ、あの人は気象の確りした人でしたから、きつとそれ相当な働きをしますわ。

あの人は優しい、い、人でしたわ。そして確りした男らしい人でしたわ。未だ若うございました。二十六になつた許りでした。あの人はどんなに私を可愛がつて呉れたか知れませんでした。それなのに、私はあの人に経帷子を着せる代りに、セメント袋を着せてゐるのですわ！、あの人は棺に入らないで回転窯の中へ入つてしまひましたわ。

ここに見られる、「ますわ」「ですわ」「たわ」「からね」「ですもの」「なさいませ」「ことでせう」「ですよ」「！」といったことば遣い——助詞、助動詞、感嘆符等の多用は、大正期のいわゆる「少女文化」と呼ばれている子どもの文化・遊戯にみられるものとまったく同じである。

明治以来の女学生を中心とする投稿文化・文通文化というものにその起源をもつ少女文化は、大正期に入つて「少女の蜜月」とまでいわれるほど、密かに全国的な隆盛をみせていた。大正中期から「婦人世界」「婦女界」「主婦之友」「女学世界」などの女性雑誌は、飛躍的にその部数を伸ばしていたが、一九二四年の東京市社会局の調査によれば、その購買者は女学生のみにとどまらず職業婦人、女工にまで広がるほどであったという。

そうした雑誌の目玉は、小説と読者からの投稿であった。とくに人気を集めた投稿欄で、いわゆる「女ことば」もしくは「女学生ことば」と呼ばれる独特のことば遣いがさかんに使われていたのである。共通の「女ことば」を使用さえすれば、ある意味では誰でも参加できる架空の集団、ことばのネットワーク。少女文化は、投稿・文通を通じて女性同志の仲間意識、連帯感につらぬかれた独自の文通集団、「女ことば」のネットワークをつくりあげていたのである。

女工の手紙が、助詞・助動詞・感嘆符等のいわゆる「女学生ことば」を使用しているということ以外にも、少女文化との類似点としては、①「あなたが、若し労働者だったら、私にお返事くださいね」とくりかえし返事を要求している点。②悲劇のヒロインであることを強調していること。③女性の手紙の定型・慣習を逸脱していること。④自己の身の上を嘆き訴えながらも、その人生を妥協して生きることを選ぶという内容になつてゐること、などが指摘できるだろう。

このように、女工の手紙は、同時代の少女による投稿文化・文



通文化ときわめてよく似た構造をもっているのである。

葉山嘉樹と少女。労働者と少女。こうしたとりあわせはいっけん、奇異な印象を与えるかもしれない。しかし、その結びつきはけっして唐突なものではない。おそらく、こうした結びつきを確認するためには、女工をこれまでのように階級的な観点からのみ把握するのではなくて、いますこし別の観点からとらえなおす必要があるにちがいない。

女工からの手紙は、亡くなった恋人の形見である服のボロ「裂」にくるまれていた。この「裂」のもつ象徴性は、われわれにすぐさま、紡績労働に携わる女工の存在を、そしてその存在を世間に知らしめた細井和喜蔵のルポルターージュ『女工哀史』（一九二五年）を思い起こさせるといってよい。

細井和喜蔵の『女工哀史』がベストセラーとなるまで、女工の存在、その悲惨な状況についてはほとんど一般には知られていなかった。たとえば、関東大震災の際に出た吉原の娼妓の犠牲者数を、関東周辺の女工ははるかにうまわるといわれているが、犠牲者のための供養塔が建てられた娼妓に対して、女工の場合は「供養塔一つ建たなかった。女工は娼妓以下だった」といったありさまであった。

女工がそのような状況に置かれていた背景としてはさまざまな理由があげられるだろうが、そのひとつとして、女工が常に隔離される存在であったことも関係しているにちがいない。

「彼女はその給料のため売方を約した」一定の時間外に、寄宿舎へ帰って来たもやさまざまな規約の許に桎梏されねばならぬ。か

くのごとく二重の束縛を受けている彼らの苦悩は外観より想像するさえ痛ましい極みだ」と細井は書いている。女工という存在に終始取りついてまわった寄宿舎制度こそ、隔離制度の別名であった。「女工哀史」によれば、このような隔離制度は女工の表現や通信の問題にもおよんでいる。「手紙」もそのひとつである。

たとえば、『女工哀史』のなかの「書信の干渉および没収」という一節に次のような記述がある。「むかしは随分ひどいことをやったもので、世話係の前でなければ一切手紙を書かせなかった。そして少しでも会社の内情を悪く訴えた文言でも書こうものなら直ちに更めさせるのであった。そして書いた手紙は一切本人の手で投函することが出来ないから、全く文字通り通信の自由を奪われたのである。受信もこの通りであって封書は残らず事務所で開封し、万一帰れとでも認めてあれば断じてそれを渡さず、送り返すなり棄却するなりしてしまうのだった」。

情報の陥没点、通信の途絶した場所。このことは、女工の存在、その悲惨な状況というもの、細井のルポルターージュによってほとんどはじめてひろく知られた、という経緯をも物語っている。ベストセラー『女工哀史』への人々の驚きは、そこが情報の陥没地という「異界」だった点に関係している。

ところでここで注意したいのは、女工が工場で働く労働者であるとはいえず、ほとんど一人前の存在とはみなされない「半人前」、さらに人間としても「半人前」とみなされる子供であるという、二重三重にもつとも底辺に属する労働者の中の「異物」と考えられてきたことである。『女工哀史』でも、くりかえし女工が子ど

もであり少女であることが力説されている。「義務教育未了の少女工を多く使用するため」「何は音無しい小羊のような女でも背丈のびれば多少の不平等も口にしようし、給金も増してやらねばならぬ。そこで一人前の女よりか子供をだまして使った方が、結局はるかに得なことになった。給料の廉い不平を言わぬ少女たちを鞭打って酷き使おうと思いつき、十歳にもなった少女は大威張り、八、九歳からつれて来ようとする方法をとったのである」。女工とは、ほとんどが子ども、しかも一〇代の少女であった。(なかには七、八歳の少女もいた。)

このように、女工は、労働者と少女という性格をあわせもつ境界上の存在であった。だとすれば、セメント樽から出た異物が、けつして「ピラ」ではなく「手紙」であった理由も、労働者であると同時に労働者でない、さらに子供の中の少女でもあるという、さまざまの意味において境界性を体現していた女工の存在に根ざしていたと考えてよいだろう。それは、情報の途絶した工場における労働災害と同様、ほとんど問題にされることも、語られることもない世界だといつてよい。松戸与三が手紙を読みおえた後に「湧きかえるような子どもたちの騒ぎ」でわれに帰るのも、また結末で「細君の大きな腹の中に七人目の子供」を見るのも、こうした少女・子供の声、ネットワークの、物語における浮上と関係しているにちがいない。

これまで「プロレタリアのおとぎ話」あるいは「人間が砕かれてセメントになるという出来事を小説的にリアリスチックな読み方をする、どうにもがまんならないものになりかねないが、

詩的に取り扱うなら素朴なメルヘンを読むような、知恵の悲しみにゆがめられていない生活感情の重さ、美しさにも心ひかれよう」とするような、女工の手紙におとぎ話やメルヘンチックな印象を読み取る指摘がなされてきたのも、このあたりに秘密があるといえるにちがいない。

都市から恵那山へと運ばれたセメントのお化け、手紙ならざる手紙、女工という少女のネットワークの浮上、湧きあがる子供の声。これらはすべて、震災後の都市と社会のお化けであり、島崎藤村が「風」を排除することによって獲得した「風景」のお化けであり、また同時に、「子供」のお化けであり、閉鎖的な「血」の物語のお化けであり、「心境」のお化けでもあり、したがって「小説」のお化けでもあった。

のみならず、それはまた、労働および労働者のお化け、プロレタリアのお化けでもあったといつてよい。女工による手紙は、けつして都市でも工場でもなく、山奥の飯場に辿り着いていた。さらに、手紙の受取人は、佐官屋でも建築屋でも工場労働者でもない、屋外で働く飯場労働者すなわちルンペンプロレタリアートであった。女工という少女と飯場労働者が手紙を介して山の飯場で出会う。ここからは、工場労働者、女工、屋外労働者という、さまざま、しかしけつして単一ではない「労働者」内部の序列や矛盾の問題が浮かび上がつてこよう。こうした主題は、葉山嘉樹が、プロレタリア文学の中でも、とりわけ女工や子供、ルンペンや病人、坑夫や異民族といった、労働や階級の舞台上うまく納まらない、もしくはそこから脱落してしまう人々にいつかんして

こだわっていたことと、おそらく無関係ではない。

また、セメントに託された「手紙」という形式と、その伝達のネットワークは、「ピラ」や「評論」といった、プロレタリア文学において支配的であった方法やジャンルの問題に、さらにそれはそのままプロレタリア文学におけるジェンダー等の問題につながることはいうまでもない。

注(1) 高橋世織「現代文学における幻想小説の系譜」(『国文学』一九九一年三月)、「幻想文学」33(一九九二年一月 幻想文学出版局)等参照。

(2) 平林たい子「葉山嘉樹の想い出」(『自伝的交遊録 実感的作家論』一九六〇年二月 文芸春秋)

(3) 宇野浩二「年頭月評(未完)——プロレタリアのお伽噺」(『報知新聞』一九二六年一月一七日)

(4) 松山巖「乱歩と東京——1920都市の貌」(一九八四年二月 PARCO出版)

(5) 三好行雄は「『嵐』の意味」(『論集「文学史」第一輯 一九六二年三月)の中で、藤村が「『嵐』において「心境」「風景」に到達する過程で排除・消去した三人の女(こま子、静子、園子)の問題を論じている。

(6) 白井吉見「大正文学史」(一九六三年七月 筑摩書房)

(7) 「新潮合評会」(『新潮』一九二六年一〇月)で、「嵐」と「セメント樽の中の手紙」が一緒に取り上げられている。両作品はここで、いわばニアミスを起こしているといつてよい。

(8) 青野季吉「新批評時代へ」(『東京朝日新聞』一九二六年七月二日—五日)

(9) 前田角蔵「セメント樽の中の手紙」論」(『日本文学』一九八八年一〇月)

(10) たとえば投稿の手紙に次のようなものがある。「その境遇に浸りながら、ただ黙って服従しながら、この世の最も大きな真の勇者とされるように……と仰つたわね、姉様は。私はおとなしく背きました。けれど、心の奥では、安価な妥協(?)、いいえそれもいい、女なれば……とつぶやきましたっけ。それ程、私は鈍感なものでした。与えられた現実裡にこそ、自分一切の生活の意義も、あるいは価値もあるんですの……。私は馬鹿でしたわねえ。人生に無駄はないという——私は勉強しなければなりませんの。御自愛遊ばして頂戴、浦塩の丁姉様へ。(大阪、美代子)(川村邦光「オトメの折り」——近代女性イメージの誕生」紀伊国屋書店 一九九三年二月)。

なお明治・大正期の「少女文化」については本田和子「女学生の系譜」(青土社 一九九〇年)等参照。

(11) 紀田順一郎「東京の下層社会——明治から終戦まで」(『新潮社』一九九〇年五月)

(12) 分銅惇作「葉山嘉樹「セメント樽の中の手紙」をめぐって」(『国語通信』一一九号 一九七〇年九月)