

## 1. 問題関心

小説（家）が社会と出会う場＝メディアとしては、雑誌や単行本が主なものである。ただし、小説家はその機会を得られた場合、新聞－新聞小説<sup>1</sup>がその読者層－読者数からいっても、連日掲載されることからいっても、特別な舞台であることは間違いない。しかも、その連載時期が戦時中、かつ、書き手が「麦と兵隊」（『改造』昭13.8）一作で戦争文学の旗手となった火野葦平<sup>2</sup>となれば、この上なく社会的な注目を集める条件は揃ったといえる。逆にいえば、そうした作品に注目することで、新聞（小説）に集約される文学と社会との接点－関係性をとりだす窓とすることもできるだろう。

日中戦争開戦後に、火野葦平はほぼ同時に二つの新聞小説を担当することになる。一つは、「麦と兵隊」、「土と兵隊」（『文芸春秋』昭13.11）<sup>3</sup>につづく“兵隊三部作”の第三部「花と兵隊」（『東京朝日新聞』昭13.12.20夕～昭14.6.24夕／『大阪朝日新聞』昭13.12.20夕～昭14.6.27夕〔休載含、全130回〕）<sup>4</sup>である。もう一つが、本稿でとりあげる「広東進軍抄／海と兵隊」である。これらは、火野がそれまで書いてきた日記体の「麦と兵隊」、書簡体の「土と兵隊」といった“事実性を重んじたアプローチを採った小説”とは別の意味で、新聞という事実を報じる媒体－記事のなかに配置されることで、小説（家）であることの意義－意味が問われるものであった。もとより、こうした問題領域は日中戦争をモチーフとした報告文学一般にも通ずるが、ここで問われているのは、小説家が現地（戦場）に身を置いて、事実あるいは事実性を重んじた文章を書いて発表することの意義－意味である<sup>5</sup>。

さしあたり、日中戦争をモチーフとした報告文学である火野葦平「広東進軍抄」（『東京日日新聞』昭13.12.20夕～昭14.2.15夕〔全47回〕／『大阪毎日新聞』昭13.12.19～昭14.1.30〔全37回〕）については、すでに東西両紙の連載日、タイトルカット、挿絵、写真などの掲載状況、同時代受容や本文の要点整理など、基礎的な整理を終えている<sup>6</sup>。

そこから見出された問題領域（の一つ）は、一般的な新聞小説らしからぬ『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」の特異な掲載状況・形態である。小説（家）が社会と出会う場＝メディアとして『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」を捉えた場合、いわゆる小説の内容とは別に、一般的な新聞小説とは異なる読者との出会い方を模索しているようにみえる。

ここで一般的な新聞小説とは、小説家が本文を書いた小説に挿絵、タイトルカットが添えられ、小説家と並んで挿絵画家の名前もクレジットされるようになった大正期以降の、新聞小説枠内における要素－配置の基本形態を指す<sup>7</sup>。『東京日日新聞』版「広東進軍抄」がそうであるように、小説にはタイトルが冠され、その近くにはタイトルカット、小説家と挿絵画家の名前がクレジットされ、本文のなかには挿絵が1枚配置される。

戦時期ゆえ<sup>8</sup>、ということがあるのかもしれないが、『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」においては、慣習化されたといつてよい上記の形態が、連載を通じて一貫した企図を見出すのが難しいかたちで乱されている。もとより、新聞小説に規範を見出し、それが乱されていると判じているのは、論者にほかならず、とりたてて注目する必要などないのかもしれない。いずれ、『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」においてもタイトルが冠され、小説家の署名のもと、連日、小説本文は掲載されていたのだから。

それでも、『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」の形態が気になるのは、そこに新聞記者（現地特派員）

が撮影した写真が時折掲載されていたからである。しかも、同作にはすでに定評のある挿絵画家が起用され、『東京日日新聞』版「広東進軍抄」には毎回挿絵が掲載されていた（『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」版では、全37回の連載中、掲載されたのは29回で、そのうち8回は写真と同時掲載であった）。

そこで本稿では、火野葦平による新聞小説という枠組みを出発点としつつ、特に『大阪毎日新聞』に連載された「広東進軍抄」の紙面に注目し、その小説本文だけにとどまらない諸要素の関係性－意味作用を分析的に読み解いていきたい。こうした作業を通じて、日中戦争をモチーフとした新聞小説において何が表現されていたのか、本文／挿絵／写真といった観点から多角的／総合的に考察していく。

## 2. 日中戦争期における絵画／写真

本節では、日中戦争に動員された兵隊をモチーフとした新聞小説として書かれた「広東進軍抄」を検討するための補助線として、写真と絵画に関する同時代の議論を参照しておく。

第一に、「広東進軍抄」の挿絵を担当することになった林唯一について、日中戦争に関わる発言から検証していきたい。林唯一（はやしただいichi 1895～1972）は、「松原三五郎の天彩画塾で洋画を学んだのち、大正末年から少年少女雑誌の挿絵画家として名声を馳せた」<sup>9</sup>挿絵画家で、昭和5年にはすでに『自選林唯一挿絵選集』（ユウヒ社、昭5）が刊行されるほどであった。

その林は、挿絵画家として活躍する傍ら、写真（カメラ）にも興味を持っていたようで、日中戦争開戦前に「絵とカメラ」というエッセイがある。「絵とカメラ（上）」（『東京日日新聞』昭11.12.11）において、「もし写真と、画家のスケッチと同じやうなつもりでやつてゐたら、絵が描けるものにはどうしても絵の方が面白いに相違ない」という林は、少し前を振り返り「題材も構図も技巧も絵のやうな、いはゆる芸術写真が流行してゐた時分であつたから、絵に近づけば近づくほど仕事がつまらなくなつてきたものであらう」（9面）と、絵の優位を語っていた。ところが、つづく「絵とカメラ（下）」（『東京日日新聞』昭11.12.12）になると、写真（カメラ）が身近になってきたことを次のように捉えている。

写真を実用とすればわれへには案外つまらないものだし、また実際本職の仕事にあたつても簡単な鉛筆スケッチほどの役にも立つてくれないものであるが、このごろのやうにカメラ熱が熾んになつて冬山やスキーの写真がどの雑誌をめくつても一枚や二枚の口絵のグラビヤにはいつてゐないことはないし、アルペイン・カレンダーなどの選り抜きの美しい写真を見てみると、山やスキーの魅力も手伝つて、つい、「ようし、おれも一つ」といふ氣になつて、できるだけ軽くしようと思つてゐるリュックサックにセーターを一枚減らしてもカメラを突つ込んで行かうといふやうになつてくるのだ。

実用性とは別に、世間の「カメラ熱」によって、身の回りの雑誌などにまで「写真」があふれてきたことによって、林は改めてカメラに惹きつけられている。同文は、次のやうにつづく。

志賀高原の熊の湯へ行くと、あそこの食堂には腕自慢のカメラマン達の寄贈写真が囲りの壁にびらりとかゝつてゐる。溶暗の樹水の蔭から浮び出たスキーヤーが、バツと雪の飛沫を輝かしてゐるところだの、キラ／＼した雪の斜面に美しいボーゲンを描いてゐるところだの、フキルターを利かした空に白珊瑚のやうな樹水を描き出してゐる写真だのを見てみると、みなカメラのために提供された世界のやうにも思はれて、理窟なしに写真を謳歌したくなつてくる。／今年の二月に熊の湯の付近で雪の中に画架を立て、樹水を油絵で描いたことがあつたが、長い時間スキーを穿いて立つてゐるので身動きができないし、手先が凍えてきて、かなり苦心した割合につまらないものを描き上げてしまつたので、雪などはむしろ写真の方が面白いものではないかと思つた。（9面）

こうして、高原の景観を撮った写真に触発されて、それが「カメラのために提供された世界」にさえ

見えてきたという林は、ある環境下においては「写真の方が面白い」という結論へと至っている。本稿の関心から興味深いのは、実用性をこえてカメラが喚起する魅力とあわせて、雪中という描きにくい状況下において、記録-表現手段として「油絵」ではなく「写真」を選択したことの妥当性である。

日中戦争が開戦すると、林は従軍画家として戦場を体験することになる。その動機について林は、帰国後の「従軍画家の体験」（『実業之日本』昭 14. 3）において次のように振り返っている。

千載一遇の機会であり、この歴史的な大戦争の実際を、画家として一度は見て置きたいと思つたからでありましたが、実際国を挙げての戦ひでありますから、戦争に立つものも立たぬものも、国民として直接間接に戦争に関係の無いものは無いのですから、それほどの目的を持つて行つた訳でなかつたとしても、それが役に立たぬ筈は無かつたのでした。／絵がうまく描ける描けないは別問題でありますけれども、仕事に対する気持ちと知識は、体験の有無で、どれだけの相違があるか分らないと思ひます。（31 頁）

この時期に従軍した文化人による規範的な発言に収まるものではあるが、「体験の有無」を重視する姿勢は、当人はもとより、メディア-読者にとっての意味作用としても大きな意味をもつ。林の従軍体験において興味深いのは、写真雑誌に発表した「従軍とカメラ」（『アサヒカメラ』昭 14. 1）で示された、先の「絵とカメラ」とも重なる次のようなエピソードである。

従軍するといつても私は挿絵画家として従軍するのだから、従軍中の収穫は帰つてからの仕事の上に役に立てればいゝのである。／けれども、若し描けるものなら矢つぱり現地で描いてきたい欲望もあつて、実はこんどの従軍に絵の具や、材料を相当仕入れて持つて行つたのだ。しかし、それは上海へ上陸して、いろ／＼戦線の様子を聞いてみると到底不可能だといふことが分つて、せつかくの荷物を、随分迷つた揚句だが思ひ切つて上海の宿に預けて、スケッチ帖と写真機とだけを、リュックサックに詰めて出かけたのであつた。（180 頁）

つまり、戦場という現実的な条件のなかで、本格的に絵を描くことは難しいと判じた林は、「スケッチ帖と写真機」だけを携えていったというのだ。しかも、「戦争は集団の活動であるから、スケッチ一つだつて、なか／＼容易な業ではない」という林は、「動きの急所を掴んで、描き出すことが絵の面白いところだけれども、それさへ呑気に構へて居られない場合が多いので、事実私は鉛筆スケッチを写真機に代へてしまつた」という。そればかりか、林は「カメラの機能」の限界を、次のように痛感する。

爆弾が機体を離れて落ちるところは容易に撮れたけれども、それを撮つてみたゝめに、次にそれが地上に達して仄光を放つところや、モク／＼と煙をあげる痛快な、しかも写真として最も素晴らしいところは、もう飛翔してゐる機体の腹の下に隠れてしまつて、横の窓からは見ることは出来たけれども、フィルムを次の番号に巻き送つてゐる間に、これも逃がしてしまつたのである。帰つてから私はそれをどんなに口惜しく思つたか知れなかつた。（181 頁）

つまりは、撮りたい瞬間を撮るためには、油絵やスケッチに比して適しているはずのカメラですら、連続撮影ができないゆえに用を為さなかつたというのだ。それほどに、前線では状況が刻々と変じていくとのであり、日中戦争期の従軍画家や従軍カメラマンには、その対応が求められていった。

帰国から一定の時間が経過して書いた「従軍の記憶」（『詩と美術』昭 14. 12）において林は、「従軍をしたと言つても、あの兵隊と、軍馬と輸送の渦の中に立つては、たゞもう逆上つてしまつて、我々の眼には何が何やら分らないやうなものである」（26 頁）と述べ、現地で対象を捉えることの難しさを語っている。この記事で興味深いのは、誌面上には林の文章にくわえ、2 枚のスケッチ（キャプション：「蘇州のクリーク」、「星子城望楼」）と、2 枚の写真（キャプション：「塹壕から出る筆者林氏」、「詩碑

の石刷り」)が添えられていたことである。ここに、写真(カメラ)に興味をもつ挿絵画家にして、従軍体験をもつ美術家、という「広東進軍抄」に抜擢された林の位置が明瞭に視覚化されている。

もちろん、第二として、日中戦争の開戦に際しては、報道写真のありかたも議論されていた<sup>10</sup>。

板垣鷹穂「時局と報道写真」は、この問題に包括的にアプローチしたものである。「時局と報道写真(一)」(『東京朝日新聞』昭12.9.7)において板垣は、「時局に関する報道写真は、内容だけに就いて云ふと三つに区別される」として、「「現地」の実情を報道するもの」、「所謂「銃後」に関する様々の情景を扱つたもの」、「当局首脳部のプロフィールを描いたもの」をあげ、「これ等三種の報道写真が、その性質上、材料そのもの、ニュースの価値と時局的意義とに重点を置くことは更めて断るまでもない」と整理する。さらに、「報道写真」が「一般国民」に発表される「形式」についても、「一、日刊新聞とその号外とに印刷されるもの、二、新聞社発行の週刊グラフ雑誌とその特輯とに掲載されるもの、三、引延ばされた印画紙として百貨店その他の主な商店のショウ・ウインドウに飾られるもの、四、一枚づつのグラビアに印刷されて小さい商店に広く配布されるもの、五、引延ばされた多数の印刷紙を図解や模型と組み合わせせて一定の会場に展覧するもの等」の「大体五種類」に整理し、「事件直後に発表される日刊新聞と号外とに掲載されるものが、最も厳密な検閲を必要とする」(9面)と付言した。つづく「時局と報道写真(二)」(『東京朝日新聞』昭12.9.8)において板垣は、「今回の支那事変に関する報道写真」から次の特徴を指摘する。

現在国内で毎日発表されてゐる写真には一つの著るしい特徴が窺はれる。いはゞ一種の「象徴」的性質を帯びたものが比較的多く、視野を著るしく狭めながら概してクローズ・アップの効果に近いものを求めたやうな傾向の写真が眼につく。其処には恐らく、発表許可の限界と、撮影技術の制約と、新聞紙面の割付けとが、主として関係してゐるであらう。(9面)

このようにして、この時期の写真(撮影/発表)が、現実的な条件を少なからず課されたものであることを確認する板垣は、「時局と報道写真(三)」(『東京朝日新聞』昭12.9.9)では、報道写真を集めて開催された展覧会にふれつつ、戦時下における報道写真の果たすべき役割について次のように論じている。

写真による表現技術の全能力を挙げて力強い迫力の効果を發揮しながら、一般観衆の心に正しい国民的自覚を促すと共に、「銃後」の国民の常に守るべき、「秩序」と「規律」との精神を与へ、誤謬のない厳肅さを以て軽薄な行動を戒めるべきものである。(9面)

いわば、報道写真に日中戦争を支えるイデオロギー装置としての役割を託した議論といえる。

ほかに、美術評論家の柳亮も、戦争とカメラという枠組みから議論を発表している。柳は「ニュース写真の視覚性と心理性【1】 歐洲大戦より現代まで」(『読売新聞』昭12.9.14夕)において、「日支事変の勃発以来、新聞の報道写真をはじめ各種のグラフィック、あるひはニュース映画等が、戦時報道の重要な要素になつて来た」ことを確認した上で、板垣同様に、「戦時ニュース」は「一元的で、単調なのが特質である」という認識の上に、「その固定化回避に重要な役割をつとめるのが、カメラの機能」であり、「報道写真は、記事に比して、遙かに、視覚の多面性を保持することを許されてゐる」(3面)と論じる。さらに、「ニュース写真の視覚性と心理性【3】 心理写真時代」(『読売新聞』昭12.9.17夕)で柳は、カメラが「心理性」までを備えるようになったことを次のように論じる。

レンズはもはや、単なるガラス玉ではない、生きて眼ばたきする人間の眼だ。脳から、心臓から、直接神経の通つて居る、眼であり、耳であり、鼻でさへあるだらう。

カメラの効果は、印画紙の上にあるのではない、テーマの選択の上にあるのだからだ。

報道写真の機能が、この様な微妙な心理描写の世界にまで、進んで来たのも、ひつきやう戦時報

道が、カメラに与へた制約と、反復の猛訓練の結果に他ならない。(4面)

もちろん、こうした写真の深さは、戦場カメラマンが確かに戦場に存在し、戦場で写真を撮影したという事実にも支えられている。影山匡勇は「戦線に活躍するニュース・カメラマン」(『アサヒカメラ』昭12.10)において、その重みを次のように集約的に述べている。

今度の日支事変ほど新聞記者及びニュース・カメラマンにとって生命の危険に露されてゐる事はないだらう。〔略〕斯かる敵弾雨飛下にあつてひたすら皇軍の将兵と生死を共にし其の決死的な撮影!! 其の超人的な活躍振りに対しては見る者をして実に涙ぐましい感激を与へるばかりか一種の厳肅な気持ちにさへ打たしめる。(604頁)

とはいえ、繰り返し指摘されてきた通り、報道写真が日中戦争期のものである以上、軍による検閲があった。名取洋一郎の日本工房から上海派遣軍に出向したカメラマンの小柳次一に、次の回想がある。

日本内地への写真の配信は、中支派遣軍報道部発表という形で上海で記者会見のときに配られたりもしましたが、たいがい同盟通信へまず送られて、同盟が新聞社や雑誌社に配信していました。私たちが撮る写真は作戦従軍中のものと軍機に触れるものが多いですから、まず報道部内で報道将校が検閲して、それから同盟や新聞社の検閲官が検閲して掲載ということになりますから、問題のないものだけ選ばれるわけです。戦死者や負傷者が写っているような写真は、銃後の戦意に水をさすのでだめとかです。<sup>11</sup>

第三に、日中戦争開戦が美術家にもたらした負荷についても確認しておきたい。

日中戦争開戦以後、美術家は大挙して(半ば以上は自主的に)従軍画家として中国にわたり、ルポルタージュ-報告文学ならぬ戦場スケッチを描くようになった<sup>12</sup>。それだけでなく、多くの美術家が戦場スケッチでは報道写真に勝てない、とその職業的なアイデンティティ・クライシスに陥っていた(もちろん、本画-「戦争画」を描くことによって事態は打開できると思われていたが、そのためには、時間をはじめとした準備が必要であるため、即時性は損なわれ、報道写真には対抗できない)。

荒城季夫は「一般的性格と型=戦争画の問題=(3)」(『東京朝日新聞』昭14.4.22)において、日中戦争をモチーフとして絵画を描くことを論じるなかで、次のように写真・映画にも言及していく。

古代の戦争に比べると、科学兵器を用ふる現代の戦争は華美な風俗画的趣味に乏しいし、広大無辺の戦争は叙事詩的構図にまとめにくい。また、絵画の技術は巧なカメラの操作による写真や映画の立体的技術に及ばない。絵画の場合は、むしろ、遙に深刻な戦争の根本愛に触れる方が一層印象的である。(7面)

こうして、当の美術家サイドからも従軍画家-絵画の限界が表明される。また、「従軍画家では、戦争の実感も体験も充分には得られない」と吐露する伊原宇三郎は、「戦争美術と身辺雑記」(『みづゑ』昭14.8)において、次のように日中戦争に関わることの難しさを洩らしている。

単な戦跡紹介ならうっかりすると写真と競争しなければならぬ。芸術的態度でゆつくり腰を据えて写生するには、安全な大都会なら兎に角、前線の土地ではいろ／＼な支障があつて出来ない。何つちを覗つても結局中途半端である。

又、相当な画家が出征して居ても、絵画の場合は、火野葦平の様に、戦争し乍らペンをとるといふ様な簡単な訳には行かない。だから、傑れた戦争画は、戦争の体験画家が凱旋して何年か後に描くであらうし、ドランの様な本質的な影響を期待するにせよ、やはり何年かは待たなければなる

まい。(27頁)

同様に、福澤一郎も「事変と絵画」(『日本学芸新聞』昭12.11.1)において次のように述べていた。

今度の事変で北支や上海へ出掛けた画家は相当あるが、その人達が送つて来た戦線の素描が新聞雑誌に散見する〔。〕しかしこれ等は多少の例外を除いて、私達を余り動かさない。それは所謂単なる素描であつて、感覚の深さや事物の認識に於て充分なものを持つてゐないからである。／絵画にもルポルタージュはあり得る。これはありのまま、描く一種の写実主義だが、生々しい戦場の情景がそのまま、伝えられる事を欲求する吾々の現下の心理に應ずるものだ。しかしニュース映画や写真にその迫真性や速度に於て及ばない。(5面)

してみれば、報道写真のような事実性-速報性が問われる場面では、(本格的な絵画はおろか、スケッチにすら手間暇がかかる)美術家に出番はないということになる。しかも、「戦争画」のような時間をかけた絵画を描こうとするならば、スケッチが手がかりになる局面もあるにせよ、多くの場合、写真を手がかりにせざるを得ない。当時の事情は、後年次のようにまとめられている。

近代の戦争美術の制作を陰ながら大きく支えたもののひとつが報道写真である。特に、15年戦争期の戦争記録画制作では、それは多くの画家たちにとって有用な素材であり、時に不可欠なものともなった。前線で画家が兵士たちと行動を共にし、題材となり得る戦闘場面を目撃したり歴史的瞬間に立ち会うことなどは稀であり、多くは事後に制作の委嘱を受けるなどして取材にかかり、実体験を伴わない戦争の1コマとして描かねばならなかったからだ。<sup>13</sup>

そうであれば、従軍画家にはますます報道写真とは異なる何か<sup>14</sup>が求められることになる<sup>14</sup>。そのことは、日中戦争をモチーフとした「広東進軍抄」にも関わる。「広東進軍抄」には、従軍経験をもつ林唯一が挿絵画家として起用され、さらに、戦場の写真も掲載されていたのだから。

つまり、写真の優位が戦争という状況、新聞という媒体において進行しつつある時期に、『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」は、新聞小説という枠内において、(一時的にはあるものの)挿絵よりも写真を重んじていた節がある。これは、それまでの一般的な新聞小説からは逸脱した形態をとることを意味するだけでなく、挿絵(画家)や小説(家)の存在意義を問うもので、少なくとも従来とは異なる位置づけへと追いやりかねない。こうした点から、『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」は注目に値する。

### 3. 『大阪毎日新聞』版「広東進軍抄」

東西両紙における「広東進軍抄」の連載状況、挿絵・タイトルカットの掲載状況については前稿<sup>15</sup>で整理したが、ここで改めて確認しておきたいのは、次の3点である。第一に、東西両紙では連載回数が異なり、ただし「広東進軍抄」本文はほぼ同一である。したがって、各回の掲載分量・範囲には差異-ズレが生じている。それゆえ、第二に、原則として『東京日日新聞』(以下『東日』と略記)に掲載された挿絵が『大阪毎日新聞』(以下『大毎』と略記)に転載されていく以上、当初の小説-挿絵間の関係性が『大阪毎日新聞』において変容するケースが必然的に出てくる。最後に第三として、上記二点を主要要素として、新聞小説としての「広東進軍抄」は、『東日』、『大毎』それぞれの同時代読者にとっては、意味作用レベルでは(同一タイトルながら)異なる作品として捉える(捉え直す)視点が要請される。

#### 3-1

『大毎』版「広東進軍抄」の連載第1~3回は、本稿で注目する同作の特色が最も色濃く出た形態をも

つ。第一に、文字情報としては、タイトル、本文にくわえて、本文の一節が新聞記事の“見出し”より大きく大きな文字でレイアウトされている。第二に、挿絵画家が起用されているにもかかわらず、挿絵だけでなく、新聞記者（特派員）による現地写真が掲載されている。いずれも、一般的な新聞小説に比して、新聞記事に近い見せ方であることは間違いない（小説ではない周囲の記事との類似性が高い）。

連載初回の「〔海と兵隊〕広東進軍抄（一）」<sup>16</sup>（『大毎』昭 13. 12. 19）の枠内には、本文に先立つかたちで、火野葦平「作者の言葉」が掲載されている（[Fig. 1]）。同日の一面には「戦争文学の二大雄篇」として、菊池寛「西住戦車長伝」とあわせて火野葦平「広東進軍抄」の予告記事が掲出されているが、一般的にはこの枠に掲載されることが多い「作者の言葉」だけが、新聞小説の枠に分載されたかたちである。しかも、本文なかほどには、「広東の火野葦平軍曹／中山大学前にて（本紙特派員撮影）」というキャプションを添えて、軍服姿の火野葦平の全身写真が掲載されている<sup>17</sup>。こうした仕掛けによって、この小説の書き手が火野葦平であること、その火野が現在も兵士として戦地にいることが強調され、そのことで「広東進軍抄」においては、（小説ではあるものの）記述内容の事実性が担保されていく。

また、本文は、広東攻略戦に向けて航海する船中の様子から書きおこされ、その冒頭部は、次に引く場面が挿絵として図案化されている（挿絵の脇には、「林唯一」とクレジットが記載されている）。

十月〇日 黄濁した海水が次第に青味を帯び、青味をふかめてくると次第に暑さが増して来た。次第に波のうねりが激しく、次第に船が揺れ始め、次第に兵隊が閉口しはじめた。森々と水平線ばかりの海洋を進航して行く数百隻の商船団と軍艦とに平行して渡り鳥が海洋を飛んで行つた。〔略〕時々羽を休めるやうにマストに来て止まつたり電線に降りたりするが、めつたには小休止もせず、ひらへ〜と風の中のごみのように見えるものが涯しなき森々たる海を渡つてゆく。（11面）

ここでは、本文に即した挿絵が提示されており、一般的な挿絵の役割を過不足なく果たしている。

もう一つ注目しておきたいのは、『東日』版「広東進軍抄」にはみられない“見出し”が、2カ所、本文中に配置されていることである。前半の「十月〇日」に関する“見出し”として『『狸の河下り』／大海原を小鳥と行く」、後半の「十月〇日」に関する“見出し”として「輝く七色の虹／見えた、山脈の姿」といった文字が配置されているのだ。いずれも、本文内容に即した、特定の部分の強調である。

「〔海と兵隊〕広東進軍抄【二】」（『大毎』昭 13. 12. 20）も、「作者の言葉」がないことを除けば、第1回分とほぼ同様の形態といえる（[Fig. 2]）。図案化されているのは、やはりバイアス湾に向かう船上での兵隊の様子であり、海、空、船と兵隊が、次の本文に即して描かれている。

十月〇日 船は極度に水の節約をしてゐる、船員は綱の先に目盛のついた鉄棒を清水タンクに入れてはかつてゐる。〔略〕針魚のような無数の小さい魚が泳いでゐる。甲板の上から糸を垂れて釣つた兵隊がいる、なかへ〜釣れない、用のない兵隊が集まつてそれを見物してゐる。（11面）

あわせて、「上陸先陣を承はる勇士を甲板に集めて注意（松尾特派員撮影）」というキャプションを添えて、甲板で上官の注意を聞く整列した兵隊たちの写真も掲載される。

また、本文に関しては、前半の「十月〇日」の“見出し”として「バナナと胃弱 ギアスターゼ上等兵の話／けふも船は動かない」、後半の「十月〇日」の“見出し”として「上甲板に明るい月 船底の兵営より涼しいので／所狭いまで兵隊が寝転ぶ」といった文字が配置される。いずれも本文内容に即したもので、船上における兵隊ののどかな日常の様子を、大きい文字で伝えている。なお、同一面右隣の記事「黎明東亜の魁／伸行く“鉄の足”」では、落合部隊が1500キロの鉄道路線を修理したことを報じているが、「修理に懸命の落合部隊長と同部隊勇士／日澤本社特派員撮影」というキャプションを添えた落合部隊の活動状況が写真で紹介されており、こうしたタイプの記事形態は「広東進軍抄」と類似性がきわめて高い。



[Fig. 1] 『大毎』昭 13. 12. 19



[Fig. 2] 『大毎』昭 13. 12. 20



[Fig. 3] 『大毎』昭 13. 12. 21

「[海と兵隊] 廣東進軍抄【三】」(『大毎』昭 13. 12. 21) では、タイトル部分に四角囲みが設けられ、その中に、タイトルにくわえて全体の“見出し”と挿絵が収められている ([Fig. 3])。挿絵は、次の場面に即して描かれる。

この部隊に中村上等兵といふ非常に器用に絵を描く男がゐて、殺風景な野郎どもばかりで色気がないから、これで間に合はせなさいといつて、銀杏返しに結つた美人画を描いて来て、我々の壁に貼つた。私は食堂の狭い部屋に、各社の新聞記者六人と雑居してゐるのである。(11面)

中村上等兵が美人画を貼るくだけた場面がとりあげられた挿絵に比して、写真は「敵前上陸を前の皇居遙拝（松尾本社特派員撮影）」というキャプション通り厳粛なものであった。“見出し”は、挿絵の真上に配置されながらも、文面は本文に即した「甲板で皇居遙拝 時は来た／愈よ船は抜錨」というものである。“見出し”に比して小さい文字の本文を読まなければ、いよいよ上陸戦の開始が迫りつつあることが強調された紙面だといえる。逆に本文には、戦闘前のリラックスした兵隊の船中の過ごし方が書かれていく。

ここまで検討してきた、『大毎』版「広東進軍抄」の連載第1～3回の紙面は、小説本文を軸としながら、挿絵にくわえて写真が1枚掲載され（いずれも、タイトルカットはなし）、さらには本文の一部が“見出し”として掲げられ、それぞれの役割を活かすかたちで配置されていた。こうした、通常の新聞小説の形態とは異なる要素の相互連関によって、バイアス湾敵前上陸を控えた兵隊の様子が多角的に表現されていた。こと、連載第2回、第3回においては、小説本文と“見出し”においては兵隊ののどかな日常が、挿絵と写真（こと写真）においては緊張感ある兵隊の使命が、対比的に、しかし一挙に示されている。

これらを総合すると、連載開始当初の「広東進軍抄」は、一般的な報告文学よりもさらに、事実性を重んじた新聞記事に近似したかたちで提示されていたといえる。そこで語られる／報じられるのは、バイアス湾上陸を控えた船上における兵隊たちの様子であり、その総体が現地にいる文学者の火野葦平によって報告される。それが現在進行中の歴史的事実であることは、写真によっても保証されていく。

### 3-2

つづいて、断続的に写真が掲載される『大毎』版「広東進軍抄」の連載第4～12回について検討していく。

〔海と兵隊〕広東進軍抄【四】（『大毎』昭13.12.22）では、はじめて軍帽をモチーフとしたタイトルカットが掲げられ、また、以後、本文をフューチャーした“見出し”が書かれることはなくなる。タイトル下部に配置された写真には、「舟艇に乗つてバイアス湾を進撃する勇士（松尾本社特派員）」というキャプションが添えられ、遠方の陸地を望む船上の兵隊が背後から写されており、本文にも次の場面が書かれている。

夕刻近くなつて水平線上にかすかに山の姿が見えはじめた。上甲板に上つてみると、右手の水平線上に二隻のジャンクが見える。左手にはもつと近く同じく並んだ二隻のジャンクがある。〔略〕前方に見える島影は香港英国領域の南端か、バイアス湾の西岸と思はれる。（11面）

挿絵においては、これと連続する、より戦時であることを伝える次の場面が図案化されている。

私達はこの怪しいジャンクを軍艦が拿捕するに違ひないと期待した。島影は次第に大きくなつて来た。われへの両側を警戒しつゝ進んでゐた軍艦が、速力を速めて、船団の進行してゐる前方に行つた。艦尾からムクへと白い煙が吐き出された。海上に厚く高い煙幕が張られた。前方の島影は煙幕に遮られて見えなくなつた。（11面）

こうして、本文中に書かれた敵前上陸の臨場感が、写真と挿絵との協働によって強調されていく。「広東進軍抄〔海と兵隊〕五」（『大毎』昭13.12.23）では、この連載で初めて写真が掲載されない。とはいえ、次の場面を図案化した挿絵は、バイアス湾上陸の様子を写實的に描いたものである。

次第に塔が近づき、島の影が見え初めた、前方に横に長く白い線があらはれ、だんへ広く見えて来た。眼をこらすと、それは、海岸の白砂のように思はれる。やがて、多くの舟艇は波打際の砂に底をあてて、停つてしまつた。私達は、舟艇を捨てた。膝まで海水に濡れて、海岸に上つた。砂の

音が、サク〜となつた。どの舟艇からも、兵隊が降りたつた。月明に、遠くまで見透せる美しい砂浜の中に、兵隊の黒い影が、蟻の列のように、緩やかな傾斜を、ぞくぞくと登つて行く。(11面)

この回は、本文と挿絵にくわえ、タイトルカットも添えられ、一般的な新聞小説の形態といえる。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕六」(『大毎』昭13.12.24)では、この連載で初めて挿絵が掲載されない(タイトルカットもなし)。写真には「弾薬箱を肩に進撃する勇士(バイアス湾付近にて)山上特派員撮影」というキャプションが添えられているが、当該回本文に「弾薬箱」の記載はない。近しい場面としては、次の一節などが該当するだろう。

炎熱の進軍が初まつた。十一時半に、私達は出発した。部落を出はづれると、狭い道に出た。二毛作の稔つた穂のついてゐる稻田の間を、暫く行くと、もう道は登りになつて来て、われ〜の前に立ちふさがつた。重畳した山のふところへ入つて行つた。(11面)

こうして、小説には書かれなかつた兵隊の様子が、挿絵によって補完的に描かれたことになる。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕七」(『大毎』昭13.12.25)は、タイトル下部に挿絵、本文中に写真が配置され、いずれも行軍していく兵隊の様子を捉えている。挿絵は「広東進軍抄 海と兵隊(6)」(『東日』昭13.12.25夕)に用いられたものと同じで、当初は「炎熱の進軍」(1面)を図案化したものであり、画面左手前から右奥に向けて兵隊達が行軍していく様子が背中側から捉えられている。『大毎』版では、当該回「十月十三日」冒頭に次の場面があるため、日時を転じて流用した挿絵に思われる。

うつら〜としたと思ふと、出発準備といふ声に、驚いてはね起きた。表に出ると、明るい月夜である。足が痛くて、踏みつけることが出来ない。午前一時出発、狭い道を、行軍する私の前を、野原大尉が歩いて行く。周囲は低い山で、囲まれてゐる。道が判然しない。民家を探して、土民を道案内にたてゝ行く。風が全くない。暑くて、汗が身体中を濡らす。月がカン〜と照りつけて来る。兵隊は黙々として行軍して行く。(11面)

当該回本文にはこうした夜の場面が書かれる一方、写真では「炎天下の行軍に砂糖黍を啜つて渴を凌ぐ(平野特派員撮影)」というキャプションを伴って、昼の場面が示される。実際、当該回本文においても、昼間の行軍中の出来事として次の場面が描かれる。

道端には至るところに、砂糖きび畑があつた。兵隊はバラ〜と畑の中に駈け込んだ。そして丈より高く繁つてゐる砂糖きびを折つて、むさぼる如くその汁をすゝつた。〔略〕砂糖きび畑はまた、樹木の少い道程では炎熱をさけるまたとない蔭であつた。(11面)

この第7回では、挿絵は行軍していく動の印象、写真は休憩している静の印象から、兵隊を捉えている。また、挿絵-写真-小説の協働によって、昼も夜も行軍をつづける兵隊の姿が捉えられている。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕八」(『大毎』昭13.12.26)は、前回同様タイトル下部に挿絵、本文中に写真が配置されている([Fig. 4])。双方とも兵隊の姿をモチーフとしているが、挿絵は顔の表情がみてとれるほどの近景、写真は現地風景とともに行軍する兵隊を捉えた遠景と、複眼的に捉えている。写真には「惠州へ進撃するわが勇士(水足特派員撮影)」というキャプションが添えられ、橋の上を行軍していく様子が写されているが、本文に該当箇所はない。挿絵は「広東進軍抄 海と兵隊(10)」(『東日』昭13.12.30夕)に用いられたものと同じで、当初は「疲れた兵隊達は、稀にしかない木蔭に集まつて、死んだやうになつてこん〜と眠つた」、「道端では真はだかになつて、水で身体や頭を冷やしてゐる兵隊が何人もあつた」(6面)といった場面がモチーフだと推測される。ところが、『大毎』版に転用

された結果、当該回本文において挿絵と対応するのは「私は敵兵の汲んで来てくれた水を呑み、敵の捨て、行つたその麵麩を噛んだ」(11面)という場面に転じている。その結果、間接的にはあるが、「敵」がもたらした「水」と「麵麩」を口にす日本の兵隊を、挿絵は表現したことになる。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕九」(『大毎』昭13.12.27)には、挿絵がなく、「自転車をかついで難行軍する勇士(山上特派員撮影)」というキャプションが添えられた写真が掲載されている。当該回本文には自転車を示す本文箇所がないため、ここでは、本文の内容・情報を写真が補完している。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕⑩」(『大毎』昭13.12.28)にも、挿絵がなく、「重い荷物を背負うて煙草の勇士(松尾特派員撮影)」というキャプションが添えられた写真が掲載されている。当該回本文には、「道端に兵隊が沢山休憩してゐる」場面があり、「支那兵の捕虜」について語る兵隊の様子を、「私」は次のように語っていく。

私はその話を聞きながら、度度、そこにゐた兵隊達の、高らかに笑ふ声に、心を奪はれた。昨夜の雨のなかで、泥だらけになつた兵隊達は美味しさうに煙草を吹かしながら、しきりに捕虜を搦揄つて、ゲラ〜笑つてゐるのである。(11面)

ここでは、本文と写真が相補的に事実性を高めながら、しかし、そこにいるはずの「支那兵の捕虜」や、「いくつもあつた」と書かれる「支那兵の死骸」は、ビジュアルとしては排される。仮に、支那兵を挿絵では示さないという暗黙のルールがあったとした場合、第9回分では、『東日』用に描かれた挿絵を流用したことで、間接的にはあるがビジュアルに支那人が描かれてしまったといえよう。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕⑪」(『大毎』昭13.12.29)では、タイトル左隣に挿絵が配置される。そこには、兵士達がたどり着いた「惠州の街」——「惠州は石甃の敷いてある立派な街」(7面)の通りと建物の入り口が描かれている。また、「堂々軍旗を奉じて進撃する皇軍(山上特派員撮影)」というキャプションが添えられた写真も掲載されている。「皇軍」の姿はもちろん本文に書かれているが、「軍旗」という単語は当該回本文にはみられず、ここでも本文の内容・情報を写真が補完している。

「広東進軍抄〔海と兵隊〕⑫」(『大毎』昭13.12.30)では、珍しく写真と挿絵が上下に隣接して配置されている。上部には、「敵のトーチカ(浅井特派員撮影)」とキャプションが付された写真があり、遠景で人物は写っていない。その下部に配置された挿絵は「広東進軍抄 海と兵隊(7)」(『東日』昭13.12.27夕)に用いられたものと同じで、いずれにおいても、現地の家のなかと思われる場所で、日本兵数名が集まっている様子を描いている。挿絵の情景を示す当該回本文はないが、「惠州攻撃談」として「私」が聞いた「一人の兵隊の話」(11面)には、写真に写されたトーチカ攻撃のエピソードが出てくる。

ここまで検討してきた、『大毎』版「広東進軍抄」の連載第4~12回の紙面は、第5回を除いて写真が掲載され、挿絵が掲載されることもあり、図像のいずれもない回はなかった。大半において、挿絵・写真と本文は連動・協働していたが、本文に書かれていないことを補完することもあった。2枚の写真のをぞき、小説に添えられた図像の大半には兵隊が描かれ、その多面的な姿が提示されていった。



[Fig. 4] 『大毎』昭13.12.26

### 3-3

連載第13回以降最終回までは、いわゆる新聞小説らしくというべきか、写真は掲載されずに挿絵だけが掲載されるケースが多いが、挿絵も掲載されない、つまりは小説本文（文字のみ）というケースも5回あった（イレギュラーなものとして、第29回では火野葦平の写真が掲載された）。また、その際掲載された挿絵は、それまで同様、『東日』掲載挿絵の転用がほとんどだが、『大毎』版オリジナル挿絵も3点みられ、注目される。

その第一は、「広東進軍抄〔海と兵隊〕⑬」（『大毎』昭13.12.31）で、タイトルの脇に、前傾姿勢で行軍する一人の兵隊が正面から描かれている。行軍する兵隊である以上、本作いずれの場面にも適した挿絵といえるが、当該回本文からは行軍の苦労を描いた、次の場面が該当するだろう。

陽が上つて来るとともに又じりへした暑さが焼きつけて来た。行軍。〔略〕暑さとともに兵隊は又も汗にまみれ、歯を食ひしばつて歩きだした。周囲の山の道は燃えるやうに陽炎をあげ、黄塵がまき上る。兵隊は黄粉人形のやうになる。（7面）

『大毎』版「広東進軍抄」によくみられた、タイトルカットの位置に挿絵が配置されるパターンの一つである（逆に、わざわざ新作のタイトルカットを描くとも考えにくいので、本稿において、この位置に配置された絵をタイトルカットではなく挿絵と捉えることにした根拠の事例でもある）。

第二は、「広東進軍抄〔海と兵隊〕⑬」（『大毎』昭14.1.25）で、当該回本文冒頭では、次のように「広東の街」が書かれていく。

広東の街は実に美しいものに我々の眼に映つた。立派なコンクリートの広い道路と、絢爛たる建築物と、水々しい街路樹とがあつた。道路の両側の建物はことごとく、二階が張り出され、二階の下が歩道になつて居る。人影は殆ど見られなかつた。点々と支那人の影が見られ、ぼかんとした様子で我々を見た。のこのこと軒下を歩いてゐる支那兵があつた。

そうしたなか、挿絵に描かれるのは、次のような支那人三人の様子である（〔Fig. 5〕）。

市中に入るに随つて、支那人の影が多く見られるやうになつたが、彼等は盛に掠奪をやつて居るのである。家は悉く閉め切られて居たが、何人か組をなした支那人や、汚ない老婆や子供達が、家の中を覗き込んだり、竿を鉄格子から突つこんだり、扉をこじ開けたりしてゐた。非常に珍らしいもののやうに僅かな<sup>クレーン</sup>姑娘が見られた。重さうに色々なものを担いだ老婆が、我々のトラックを認めると慌てて露路に逃げこんだ。群をなして掠奪を初めて居た支那人達も、遠くから我々を認めると、あたふたと散らばつて逃げてしまつた。遠くに又固つて此方を眺めて居る。（2面）

ところが、『東日』版においては、上の本文が掲載されたのは「広東進軍抄 海と兵隊（43）」（『東日』昭14.2.9夕）であり、挿絵が異なる（〔Fig. 6〕）。

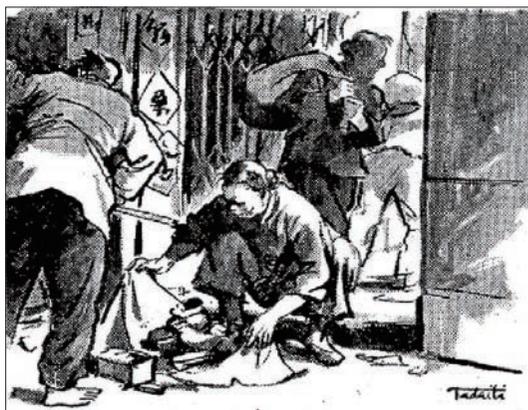
こちらの挿絵では、荷物をまとめている様子の支那人が描かれているが、これが略奪中なのか、自宅を追われていく様子なのかは、判断がつかない。それでもはっきりしているのは、本文をふまえて二つの挿絵を比べた場合、『大毎』版の挿絵に描かれた支那人の方が、何かしら悪いことをしているように見える。つまり、『大毎』版と『東日』版とでは、支那人の描き方に明確な差異がみられるのだ。

第三は、最終回「広東進軍抄〔海と兵隊〕【37】」（『大毎』昭14.1.30）で、タイトル下部に飛行機が描かれている（〔Fig. 7〕）。この挿絵に関して、当該回本文には直接飛行機は書かれていないが、空の描写としては、次の二つが該当箇所といえる。

今日もよい天気である。不思議な青さを感じさせる空には全く雲が無い。きらきらと眼に痛い青



[Fig. 5] 『大毎』 昭 14. 1. 25



[Fig. 6] 『東日』 昭 14. 2. 9



[Fig. 7] 『大毎』 昭 14. 1. 30



[Fig. 8] 『東日』 昭 14. 2. 15 夕

さである。昨夜は少し寒気を覚えたが、今日は暑い位である。

\*

広東の方角と思はれる空に、濛々と立ちのぼる黒煙が見られた。昨日から燃え初めた海珠橋畔の火災は未だに消えず、其の後も頻々として各所から火の手が上つて居るといふことである。まつ青な空に墨を撒いたようにそれらの煙が、濃くなつたり淡くなつたりして、流れた。

その後、「美しい夕暮が来た」、「全く一片の雲を止めない空は、きらきらと白い光を振りまくように眩しいのである」と、時間経過後の空の様子が書かれ、兵隊、それから「私」が「日本の時間」に時計の「時刻を合はせた」(2面)というところで、「広東進軍抄」の最終回、そして連載全体も終わる。

ちなみに、『東日』版の最終回「広東進軍抄 海と兵隊(47)」(『東日』昭 14. 2. 15 夕)では、具体的な本文に即した挿絵が掲出されており([Fig. 8])、当該箇所本文は、「美しい夕暮れ」を背景に、「二本の菩提樹」が書かれる次の場面である(以下の箇所は、東西で本文異同がある。ここでは、『東日』版から引く)。

私達の入口のすぐ前には二本の菩提樹があつて、薄紫の花を一面につけて居る。その梢に一個の鳥籠が吊してあつた。それは以前からあつたのか、兵隊が何処からか持つて来て下げたのか、それは判らない。判らないが、それはどちらでもよい。一羽のカナリヤがしきりに鳴いてゐる。ふつくと卵色の羽をひらつかせて、忙しさうに狭い籠の中を飛び廻り、笛のやうな声で啼く。私は飢しく

て落ちつかないでゐるのかと思ひ、籠の中を覗いてみた。籠の中には、ちやんと餌皿もあり、水まで入れてある。(3面)

兵隊の姿を書いた『東日』版に比して、『大毎』版では兵隊は描かずに兵隊の見上げた「空」を描きつつ、それは戦場から空を通じて繋がっている「日本の時間」に時計を合わせる本文にも合致している。挿絵の比較でいえば、現地の情景を描いて終わった『東日』版に比して、『大毎』版は、現地の空を描くことで、間接的に日本との繋がりを描いたもののようにもみえる。

以上、3-1~3において、『大毎』版「広東進軍抄」紙面の形態に注目して、挿絵や写真の掲載状況が特徴的なものを軸に考察をしてきた。火野葦平、軍報道部、そして大阪毎日新聞社に、いかなる／どの程度の意図があったかは未詳だが、一般的と称して差し支えない『東日』版「広東進軍抄」に比して、『大毎』版「広東進軍抄」が戦場写真と“見出し”という要素を新聞小説(枠内)にもちこんで、周囲の戦況報道記事と近接した紙面を演出していたことは確認できた。とはいえ、そうした操作も一貫したのではなく、挿絵、タイトルカット、写真、“見出し”のいずれもが掲出されない回すらあった。

新聞小説としての位置づけについては、日中戦争期における『大阪毎日新聞』掲載他作品の紙面形態などをひろく調査した上で、比較・検討していく必要があるが、ここでは管見の限りの「広東進軍抄」に関する事例報告にとどめる。

## 4. まとめ

最後に、まとめにかえて、本稿の検証が切り拓いた問題領域を整理しておく。

そのための補助線として、著者と火野葦平との戦地での対話を含む、栗林農夫「広東陣中の火野葦平」(『大陸』昭14.3)を参照する。火野が小説「花と兵隊」の「試み」について語ると、栗林は「それは小説になるんですか」と問う。それにつづくのが、次のやりとりである(直接は「花と兵隊」に関する議論だが、本稿の趣旨からすれば「広東進軍抄」にこそ該当する論点だと思われる)。

[火野]「まあ小説といつて、今までのものとは違ふが、完全な小説ではないでせうね、なぜなら小説といふからには出てくる人物の性格が十分に書かなくてはいけませんね、ところがかういふ戦争の中にあつてはいろ／＼のさしさわりがあつて人間的な性格が自分の力ばかりでなく外部的条件によつて書けないことがありますからね。僕はよくものに前書をつける癖があつて、それに『これは小説ではない』と断る理由も一つはそれがあるんです。」

[栗林]「それはわかりますね、われ／＼の書く報道記事でもいろ／＼な条件から全部は書けない場合が多い。[略]われ／＼はその与へられた、許された条件の中でできるだけ真実を報道しようと努めてゐるんですが、その結果新聞記事にも単に叙述でなく表現とか描写とかが努力されるやうになつて来たと思ひますね、最近新聞記事が文学に接近して来たといはれるのもそのせゐでせうね」(100頁)

ここで注目したいのは、小説家と新聞記者が戦争-戦場について書くとなつた際に、新聞記事と文学との「接近」が実感されていることだ。しかも、上の対話によれば、双方の立場からの歩みよりがみられるという。先の引用につづく火野の発言を、次に引く。

「僕はこのごろ新聞記事の非常に高くよくなつてきたのに驚きますよ、ほんとうに文学と接近してきてゐますね。さういふ態度は正しいと思ひます。[略]やはり文学者は、どんな困難な事情があらうともまともにそれを受け容れて、かゝるものとして現実を是認して、そしてまづ正面からそれによつかり、それを貫く努力をすべきだと思ひます。それには自分の経験をもとにして、そこから正直に書いてゆくといふ態度が正しいと思ひます。だからわれ／＼戦争の中に身を置いてゐるもの

は、その身のまわりのことを書いてゆくといふ方法が一番いいと思ひます。それが結局大きな戦争を描くといふことになるんじゃないかと思ひます」(100~101頁)

ここで火野が(新聞記者とともに)目指しているのは、「大きな戦争を描くといふこと」である<sup>18</sup>。その際の急所は、「現実の是認」、「人の経験」、「正直に」-「身のまわりのことを書いてゆく」、ということである。そのことによって、新聞記事/文学が「接近」した、戦争のリアルを言語によって表現することのメリットが最大限に活かされる、ということだろう。本稿で検証してきた『大毎』版「広東進軍抄」は、そうした小説本文の志向性を、挿絵、写真、“見出し”などとの協働によって、(結果的にせよ)補完し、成就すべく仕掛けられたもののようにみえる。それは、同時代読者にとってばかりでなく、現代の読者にとってもまた、改めて検討すべき、複数の要素による意味作用の協働を思わせるものである。

(まつもと かつや 所員 神奈川大学国際日本学部教授)

※同時代資料の引用に際しては、原則として適宜ルビ・傍点を省略し、旧字を新字に改めた。年次表記に関して、同時代資料は和暦、先行研究等は西暦で示した。なお、本研究はJSPS 科研費 20K00346・23K00327 の助成を受けたものです。

## 注

- 1 斎藤理生・杵由美編『新聞小説を考える——昭和戦前・戦中期を中心に』(パブリック・ブレイン、2020) ほか参照。
- 2 拙論「“戦場にいる文学者”からのメッセージ——火野葦平「麦と兵隊」」(『昭和一〇年代の文学場を考える 新人・太宰治・戦争文学』立教大学出版会、2015) 参照。
- 3 拙論「火野葦平「土と兵隊」の同時代的意義——日中戦争期における文学(者)の位置」(『日中戦争開戦後の文学場 報告/芸術/戦場』神奈川大学出版会、2018) 参照。
- 4 拙論「戦場における“人間(性)”——火野葦平「花と兵隊」序論」(『日中戦争開戦後の文学場』前掲)、「新聞連載小説としての「花と兵隊」——火野葦平の小説/中村研一の挿絵」(『神奈川大学アジア・レビュー』2023.3) 参照。
- 5 日中戦争開戦後における報告文学については、拙著『日中戦争開戦後の文学場』(前掲)でも論じたが、その意義-意味は、文学者にとっては開戦後における社会参加の実践であり、読み手にとっては(一般人とは異なる)深い時局認識-思索をもつ文学者による現地報告、というのが最大公約数的な急所であった。
- 6 拙論「火野葦平『広東進軍抄』の基礎的検討」(『人文学研究所報』2023.9) 参照。
- 7 新聞小説における挿絵(画家)の位置について、拙論「挿絵画家・石井鶴三とその評価」(信州大学附属図書館編『時代小説作家と挿絵画家・石井鶴三』展・資料集』信州大学附属図書館編、2012)、「同時代の中かの「挿絵事件」——『大菩薩峠』(作・中里介山、画・石井鶴三)と挿絵著作権」(『文芸研究』2015.9) ほか参照。
- 8 日中戦争・太平洋戦争期における文学・文化の様相に関しては、拙著『文学と戦争 言説分析から考える昭和一〇年代の文学場』(ひつじ書房、2021)、『戦時下の〈文化〉を考える 昭和一〇年代〈文化〉の言説分析』(思文閣出版、2023) ほか参照。
- 9 「林唯一」(『日本美術年鑑昭和48年版』大蔵省印刷局、1974)、92頁。
- 10 柴岡信一郎『報道写真と対外宣伝15年戦争期の写真界』(日本経済評論社、2007)、白山眞理『〈報道写真〉と戦争 1930-1960』(吉川弘文館、2014) ほか参照。
- 11 小柳次一「上海派遣軍特務部報道班囑託」(小柳次一・石川保昌『従軍カメラマンの戦争』新潮社、1993)、100頁。
- 12 拙論「日中戦争開戦後における美術言説分析I——川端龍子《朝陽来》・藤田嗣治《千人針》」(『神奈川大学アジア・レビュー』2024.3) ほか参照。

- 13 澤田佳三「報道写真と美術」(多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007)、450頁。同論には、報道写真が「[検閲済]の写真」であり、「こうした国家の強力な情報統制下で画家たちが戦争記録画を描くためには、報道写真とへいう厳選された公認の素材に頼ることが必然的な結果だったが、「それは同時に表現性の限界を等しく意味した」(451頁)という指摘がある。
- 14 たとえば、坂崎坦・荒城季夫・江川和彦・青柳正廣・三輪鄰・佐波甫「座談会 時局下の美術を語る」(『季刊早稲田大学美術研究室』1938.10)において三輪は、「ニュース映画や写真には敵はないといはれて居ますが、大体機械的なものによつて戦争が捉へられてゐる事に対して芸術が作るものは自ら別にある」(5頁)と述べている。
- 15 注6に同じ。
- 16 タイトルについては、各回それぞれの紙面表記になるべく近いかたちで表記する。なお、「海と兵隊」／「広東進軍抄」というタイトルの併存については、前掲拙論・注6参照。
- 17 この火野の写真は、単行本『広東進軍抄』(新潮社、昭14)でも、扉に掲載される。
- 18 こうした観点からも、増田周子「火野葦平「広東作戦」従軍手帳翻刻——陸軍報道班員の記した支那事変の記録」(『関西大学文学論集』2011.9)、越前谷宏「火野葦平『広東進軍抄』とその周辺——戦争と従軍記者」(『国文学論叢』2019.2)は示唆的な先行研究だといえる。