

<川瀬千春『戦争と年画』を読む>

いわゆるふたつめの書評です。*)

——図像テキストの論じ方——

阿部 安成

1

ここにとりあげる書籍は、20世紀前期の中国大陸に展開した「年画」という図像テキストの変容を論じた、川瀬千春の『戦争と年画—「十五年戦争」期の日中両国の視覚的プロパガンダ』(梓出版社、2000年、xi+246頁)である。

わたしはかつて、19世紀中葉の江戸地震をきっかけに江戸市中に噴出したとあってよい図像テキストの「鯀絵」を論じたことがある(「鯀絵というテキスト、解釈としての鯀絵—1855年江戸地震とその後の事態についての」『民衆史研究』第53号、1997年5月、「鯀絵のうえのアマテラス」『思想』第912号、2000年6月)。ほかにも図像テキストを用いて、歌川国芳や20世紀前期の朝鮮観光について説いたこともあった(「国芳という戦場—想像と表象への試論」上中下『彦根論叢』第327号、第328号、第330号、2000年10月、12月、2001年3月、「植民地観光のなかのナショナリティー—20世紀初頭の朝鮮というフィールド」『東アジアにおける民衆の世界観(3)』アジア民衆史研究第9集、アジア民衆史研究会、2004年)。鯀絵や国芳について考えているさなかに刊行された川瀬の著作をまったく知らなかったとは不明にすぎたと、いまになっておもう。この著作を知ったきっかけは、貴志俊彦『満洲国のビジュアル・メディア—ポスター・絵はがき・切手』(吉川弘文館、2010年)の書評執筆だった。貴志の著書で「役立つ」研究として紹介された先行研究の『戦争と年画』だが、しかしそこではどのように役立つのかは記されていない。あらためてこの

) 本稿は2009年度 - 2011年度科学研究費補助金基盤研究(C)研究課題名「第二次世界大戦後の「満洲引揚げ」とその歴史意識についての実証研究」の成果の1つである。別稿「いわゆるひとつの書評です。—メディア論という批評」(滋賀大学経済学部 Working Paper Series No.16, 2012年6月)と対になる。

本をきちんと読もうとおもった。

別稿でも示したとおり、川瀬の『戦争と年画』は現在、古書店でも在庫がほとんどなく、またデータベース（CiNii）で検索したところ書評もヒットしなかった。検討されることがあまりなかった川瀬の著書は、参考文献一覧のなかにだけとどめておくには惜しい研究成果だともい、前掲『満洲国のビジュアル・メディア』の書評のなかで書き始めた『戦争と年画』の論評を、その書評原稿とはべつに展開することとした。それがこの小文である。

余談だが、梓出版社とはなつかしい名だった。かつて在籍していた学部内の研究会が発行する紀要の出版社が、確か梓出版社だったとおもう。ずいぶんとひさしぶりに目にした名だった。『戦争と年画』は本文や注や参考文献の頁とはべつに、「図版集」として35頁もの紙幅があてられ、そこに102までの番号がついた図版が掲載されている。すべてモノクロでカラー刷りは1枚もない。なかにはかなり粗い画質の不鮮明な図版もある。歴史研究書の老舗出版社から刊行された前掲『満洲国のビジュアル・メディア』のようなカラー刷りを用いられなかった事情があったのだろう。それもまた惜しまれる。

2

さて、わたしには川瀬の著書で初めて知った年画だが、『広辞苑』（第6版）にはそれが項目として掲載されていたことに驚いた。そこで、「中国で正月に門や室内に飾る絵画。吉祥の図柄を木版刷りの輪郭に筆または色刷りで彩色。明清代より流行」と説明されていた年画は、いまのわたしたちの社会でもけっこう知られているのだろうか。

正月の祝いものは、その年かぎりの図画だった。だがそれは剥がされることがない。まえの年の図画のうえに、あたらしいそれが重ね貼りされてゆくという。川瀬の説くところをみよう。

中国では、春節（旧暦正月）を迎えると、街路に面した門扉や室内の壁に、貼付されたばかりの真新しい「年画」を目にすることができる。年画は毎年末に、新しいものに貼り替えられると、そのまま翌年末まで風化に任せてある。そのため、新しい年画の下には、何年も同じ場所に貼り替えられてきた年画の跡が積み重なっている。〔中略——引用

者による。以下同] 年画の画面は、中国社会の変転を辿ることができるだけでなく、その時代の民衆の思いも窺い知ることができる。[はしがき i]

あるいは、

年画は、中国人が一年の最大行事とする旧正月に、室内装飾と新年の除厄招福の祈願のために、室内や門扉に貼付する絵画であり、一旦貼付したら風化にまかせて剥がされることがない。その起源は漢代にまで遡ることができ、宋代には年末の市場に並ぶようになった。さらに、印刷技術や輸送手段の発達によって、各地に年画産地が形成され、民衆間には明代以降に普及し定着した。こうした年画貼付の習慣は、とくに農村部では現在も欠くことのできない旧正月の風習となっている。[序章 3 頁]

——ここまで読んだだけでも、さきにみた『広辞苑』の説くところよりも豊富な年画の情報が伝わってくる（「貼り替え」の語が剥がしてしまうとの誤解を招きそうで気になるが）。

さらに、

年画の主題は、吉祥を表す図像を始め、美人、歴史故事、花鳥風月、さらに世情を反映するもの、時事ニュース、風刺など様々である。旧正月ならではの貼付時期と室内装飾という双方の事情から、とくに鹿、鯉、鳳凰、蓮、桃などといった吉祥を表す動植物や、福祿寿や財神などの神像が多用され、また色彩も原色による明朗で艶やかなものが好まれた。こうしたモチーフを描いた年画の画面からは、吉祥を意味するモチーフを指す名詞と同音異義の漢字により、様々なメッセージが発せられている。民衆間に普及した年画は、一つのメッセージをほとんど同時に広範囲の人々に伝えることのメディアであった。

——と説かれることで、いつそう年画のようすと機能がわかってくる。年画はまさにメディアだったのだ。川瀬は年画を、「視覚媒体」あるいは「視覚的宣伝媒体」ともあらわしていた（はしがき ii）。この年画が川瀬のテキストとなった。

3

ここで『戦争と年画』の構成を示しておこう。はしがき、凡例、序章、第 1 章「抗戦年

画の誕生前夜」、第 2 章「抗戦年画の誕生と美術工作の変容」、第 3 章「月份牌年画と作家の抗日の意思」、第 4 章「日本軍の中国侵攻と年画形式の展開」、第 5 章「満州国と国策宣伝の年画」、結章、参考文献、図版集、となる。

第 1 章から第 3 章までで、年画と時世の展開が順にたどられ、第 4 章で日中戦争期を、第 5 章で満洲事変から満洲国建国を経た時期がとりあげている。1998 年に提出した学位請求論文（『十五年戦争』期の中国民間年画—日中両国による宣伝活動としての年画の利用についての研究）を「基礎とし、その後蒐集した資料によって加筆、修正を行い、より論考の実証性と具体性が高められている」その成果が本書だと自著が説かれている（はしがき ii）。これは記述や一書にまとめる編纂の様式において、純然とした学術専門書なのである。

わたしはことさらに、こうしたスタイルの著作を好んだり、これこそが研究者の著述だと賞讃したりするものではない。ふりかえればバブル経済期には、呆れかえるほどの内容や文体の図書がいくらかでも刊行されたようにおもう。いまはそのころとくらべると経済状況がひっくりかえってしまったはずなのだが、精選された著述が出版されるというよりも、読みやすさや手にとりやすさが優先されているようにみえてしまう。もちろん難解な内容よりやわかりやすいほうがよいと、ひとまずは、いえるが、いまは手にした本をとおして、じっくりと考えるということが敬遠されたり放棄されたりしていると感じるときがある。もう 10 年以上もまえに、この『戦争と年画』が上梓され、しかし、しっかり読まれきちんと注目されなかったようすが、やはり惜しいとおもう。前掲『満洲国のビジュアル・メディア』は、この『戦争と年画』の解き説くところと重なる領域を論じているはずなのだが、専門書や研究書でないせいか、先行研究の評価や参照の仕方にずいぶん無頓着にみえた。曖昧な書き方をしたとみえるかもしれないので、念のため記すと、さきの、専門書や研究書でないせいか、ということばは前掲『満洲国のビジュアル・メディア』にむけて使っている。

歴史研究をなりたさせる要件は 2 つある。1 つが史料、2 つめが先行研究あるいは研究史である。1 つめの点は、かならずしも新発見や未公開の史料であることが重要なのではない。

もとよりわたしは、それらを見つけ公開して活用の手立てを整えることも研究者の仕事だと強くおもっている。史料の新旧や利用頻度に等級をつけ、論文に使うには新しい史料ほど、引用されたり参照されたりする頻度が低い史料ほどよいというのではなく、よく知られている史料であっても、それをどれだけその史料にみあった、それにふさわしい読み方をしているかが論文においては問われるのだとおもう。研究者にとどまらず多くの人びとに知られていたいいわゆる御真影（天皇の「御写真」）を、それにみあう読み方を示しながら論じた多木浩二の『天皇の肖像』（岩波書店、1988年）は、図像をテキストとした秀逸な著述だった。

つぎに先行研究あるいは研究史というとき、満洲国を論じるから満洲史や満洲論の既存研究をみれば済むだとか、図像をテキストとするから絵画史や写真論を参照すればそれでよい、というのでは面白味にかけるとおもう。もとよりこのばあい、これまでの満洲史、満洲論、絵画史、写真論は膨大な量と重厚な質の蓄積としてわたしたちのまえにあり、それをふまえば充分だとの判断があってもよい。だから面白味などという非学術用語を使ったわけだが、そこに込めた思いは、自分の議論や論点をもっとひろい知の領野のなかにおいてみせるところに研究の妙趣や醍醐味があるという構えである。どういう知の領野を想定するか設定するかが面白味なのである。もちろんこれが銜学であってはならない。

4

もっとも年画のばあいはいくらか事情が違って、史料としても、それに即した先行研究や研究史においても、川瀬が開拓したという意義が大きかったようだ。川瀬自身の言によると、「これまでだれも顧みず、埋もれていた資料を発掘して、〔中略〕未公開の資料によって」（はしがき ii）、また、「日中両国の参戦者の証言や、中国各地に没収されたままととなっていた日本軍の資料に基づくものであり、〔中略〕日中双方の「十五年戦争」関係者への訪問取材及び書状による調査」（同 iii）の成果が本書にまとまったのである。

なぜ年画が考察の対象にならなかったのか。1 つにはその属性による。「年画は貼付したら朽ちるまで剥がされないという元来の性格から、保存に対する注意が払われることは少

なかったため、その蒐集は非常に困難で、版木も長期にわたる戦争のため多くが散逸してしまっただけで、文革は、そうした状況に一層打撃を与えた」からなのだった（序章 7 頁。余計なことを記すと、朽ちるまで剥がされないから保存に注意が払われにくかった、というよりも、朽ちるまでほおっておかれたから保存されにくかった、のほうがわかりやすい）。川瀬は年画をめぐる知見として「二〇世紀初頭の中国大陸への進出を狙う者達にとっても、やはり魅力的な宣伝の道具であった」と示した。年画は戦時の政治によって見出された「プロパガンダの手段」であったとともにまた、政治によって「四つの古い悪である古い思想、古い文化、古い風俗、古い習慣を意味する「四旧」のひとつとされ、年画も版木も、作家も研究者も攻撃の対象とされ」てしまったのだった。中国大陸に展開した「民間芸術」「民衆芸術」としての年画が政治によって破却されたのである。

ただし、中華人民共和国成立後には、「政策推進の手段として、為政者によって引き続き新年画が重視された」こともあった。政治はまた一方でみずからの体制を安定させ盤石のものとする目的で、「視覚的宣伝媒体」の保存と研究を進めたのだった。これが第 1 期の年画研究期とされ、つぎ第 2 期が文化大革命後にあらわれ、しかし、「経済の改革開放が盛んに叫ばれるようになり、民間芸術への関心が為政者、民衆の双方ともに薄れていき」、研究の高潮も退潮に転じたという。序章における見出し「先行研究と問題点」では、新中国と日本での年画研究や、「日本側が制作した年画」をとりあげた研究がみわたされ、総じてその不十分さや研究自体の欠落や空白が指摘されている。川瀬によれば、先行研究はない、もしくは、（実際には、あった、のだから）取るに足りない、ということとなる。史料においても、研究としても、年画について（その実質は）は川瀬が切り拓いたというわけだ。

「はしがき」にもどると、「従来にはない視点から中国の民衆芸術に着目し」、「とくに、中国へ日本軍が侵攻した際に、年画形式に倣った宣伝物を民衆への宣伝活動で活用していたことを未公開の資料によって実証している」、「この分野は研究者が少なく、戦争時の情報操作の手段として年画を捉える立場は、日中通じてはじめての体系的なものであろう」、「抗戦期の日中関係史を民衆芸術の変容で捉えるという新たな視点を提供し、かつ年画研究の新展開を提示するものとなれば幸いである」との展望とともに、川瀬は本書の確実な

意義を提示していた。これらの諸点を強調するのであれば、数少ない先行研究との違いをもっと明瞭に示すべきだったし、また、「視覚的プロパガンダ」や「視覚媒体」を論じるのであれば、それにみあう知の領野を明示してほしかった。これが本書についた瑕疵である。このいわば傷がふさがれていれば、先駆研究としての本書の意義がいつそう明瞭になったはずである。

本書は、年画をめぐっては小さくまとまってしまった研究成果にとどまったともいえるが、他方で、年画に即し、それに密着した研究として 20 世紀の中国と日本にかかわる歴史に開いた意義は大きいと評価できる。

5

さてここで少し本論をはずれて、史料をどのように呼ぶかを瞥見しておこう。年画は家のなかや門に貼られた生活に根づいたメディアであり、また、いったん貼られると年がかわってもあたらしいその年の年画の下に貼られたままとくに捨てられてしまうのでもなく、かといって大事に保存されていたわけでもない、はっきりと破棄されはしないものの気にもされず忘れられた生活用具となっていく。これは、図書館学でいう「エフェメラ」なのだろうか。

エフェメラについては、前掲『満洲国のビジュアル・メディア』の書評でそれについての議論をかんたんにまとめてみた。前掲書で引用されていた元の稿にさかのぼると、そこでは、エフェメラ (ephemera) とは、短いあいだだけあるものを意味するギリシャ語を起源とする語で、ポスター、絵葉書、ビラ、パンフレットなど 1 枚刷りの印刷物を分類するときの用語であるとのこと (土屋礼子「エフェメラとしての戦時宣伝ビラ—FELO 資料の場合」『アジア遊学』第 111 号、2008 年 7 月)。使い捨ての、だからごく簡単につくられた、とくに長期保存を念頭におくことなく接したり使ったりするメディアというわけだ。川瀬がテキストとした年画も、図書館学においてはエフェメラと呼ぶにふさわしい印刷物にみえる。

前掲『満洲国のビジュアル・メディア』では、ポスターもビラも切手も絵葉書も「エフ

エメラル・メディア」と呼び、「満洲国」のイメージ」までもが「儂さの帝国」だとみせていた。「エフェメラ・エムパイア」とのルビがついた「儂さの帝国」は、同書本文ではなく、本に巻かれた帯に記されていた語なのだが、わたしにはこれが歴史専門書を発行する老舗出版社の悪乗り過ぎた宣伝にみえた。

ただ、すでに土屋がみとおしていたとおり、図書館学というエフェメラは、よくみれば、あるいは、実際には、稚拙ではなく用意周到につくられ、そうかんたんにすべて捨てられもせず、現在の蒐集家、マニア、コレクターのふるまいまでを視野に入れば、長期にわたってその生命力、いいかえれば蒐集家をひきつける魅力があったこととなる。年画を図書館学でいうエフェメラに分類して終わりとしてしまったのでは、年画を読み誤ったこととなる。もとより川瀬はそうした取り扱いをせず、いうならば、年画に政治の磁場を読んだのだった。この1点において、川瀬と前掲『満洲国のビジュアル・メディア』の著者とは、テキストの読み方がまったく異なっていた。

だが、川瀬のいう「民間芸術」「民衆芸術」の表現がわたしには気になる。前掲『満洲国のビジュアル・メディア』には、「芸術」の語はまったくなかった気がする。わたしの語感では、「芸術」の語にはどうしても価値が、ひいてはそう呼ぶものの価値観がくわわってしまう。作成者であれ鑑賞者であれ蒐集家であれ、彼ら彼女たちがその対象物に価値を認めたり籠めたりしているとの感じをわたしは抱いてしまう。ただし川瀬は、戦時期の「為政者」たちが年画に認めた価値を論じているともいえる。だったら年画が芸術でよいのかもしれない。芸術にも政治があるということだ。

だが、川瀬がそこにもしかして美を認めたのだとしたら、どうだろうか。ただこれも、民間の美、民衆の美、そしてそこにも政治があったのだ、というのであれば、それもよいかもしれない。ただ、そうであれば、もう少しべつな記しようがあったとおもう。まあ閑話休題。

6

ではつぎに、著者自身が記した「研究目的と研究方法」（序章のなかの見出し名）をみよ

う。

本稿は、「十五年戦争」期を中心として、新たな性質を帯びて民衆間に現れた年画の誕生と展開を捉え、これらの新しい年画の出現において、その背景にある日中両国の宣伝活動としての年画形式の活用を実証したい。〔中略〕また、知識階級とされていた美術家達が魯迅によって覚醒され、さらに共産党の指導下に美術工作者となっていく過程、そして一九四二年の文芸座談会の「講話」を分水嶺とする美術工作者の変容も検証する。〔序章 11 頁〕

と川瀬は本書の目的を掲げている。川瀬の歴史記述の軸は「変容」である。それは年画そのものの変容であり、また、年画などの絵画をつくるものたちの変容でもある。川瀬は本書序章で、「伝統年画」「新年画」「月份牌年画」（あるいはたんに月份牌）「抗戦年画」といった年画の類型あるいは種類を示していた。年画の様式、表現、目的、機能、がこれほどに変容していることの明瞭な形容となっている。

年画は、その「貼付の習慣は、すでに一千有余年の古来から絶えることなく民衆間に継承されてきた」（はしがき i）というほどに、人びとの日々の生活においてくりかえされてきた慣習や習俗と結びついた道具なのである。だからこそ、わたしはそれを「芸術」などと呼ばずに、フォークロアというほうがふさわしく感じる。生活に直結する芸術であれば、ウィリアム・モリス（『民衆の芸術』岩波書店、1953年）や鶴見俊輔（『限界芸術論』勁草書房、1967年）の議論があることは承知している。そのうえで、わたしには「芸術」の語を避けようとする気分があることを自覚している。わたしのいうフォークロアとは、人びとの生活経験の集積態という意味で使っている。べつに、民俗でもよい。これは古来不変の伝統ではなく、時世にみあう変容を遂げることもある。それぞれの時代や社会に照らして、みずから変えたその姿をあらためて現実へと送り返すとの論点をわたしはここに籠めている。わたしのフォークロア論は、19世紀後半の日本を議論の場としていた（「病へのフォークロアと秩序」岩田浩太郎編『民衆世界と正統』新しい近世史第5巻、新人物往来社、1996年、前掲「鯰絵のうえのアマテラス」、を参照）。

川瀬の論述が優れている点は、この「変容」という歴史を、ひとによる創作物である年

画においてだけとらえようとしたのではなく、その作者の「変容」をもたどろうとしたところにある。

図像をめぐる「変容」については、「現代の中国」における「蒋介石の国民党統治区」と「解放区」との木版画をとりあげて、「制作環境の違いや木版画の創作活動を通じての交流、協調工作を検証」し、また、「日本側」という観点から、「中国人への宣伝活動の中で年画形式を利用していたことを、日本側の資料に基づいて立証する」こと、そして、「満洲国」についても、「新国家における国策宣伝の手段としての役割を負った年画の画面的分析に基づきその展開を捉える」ことを、川瀬は掲げた。

先行研究の不備や欠落を補ったり埋めたりし、それとともに、史料をあらたに開拓する、この両面においてみずからの研究を川瀬は革新や斬新と位置づけている。

7

第1章「抗戦年画の誕生前夜」では、「革命美術」の起点」とされているという五・四運動がおこった1919年から記述が始まる。「当時中国社会」では、「国画」と「洋画」、そして「年画」があり、それぞれに様式も担い手も異なっていた。「反封建」と「排日」の運動と思想が展開するなかで、「抗戦」の「武器」として「芸術」がとりあげられてゆき、「抗日期」には「伝統年画」が異なる「新年画」としての「抗戦年画」が登場する。この過程では、「政治軍事の指導者」「美術家」「民衆」の「相互関係に非常に大きな変化が生じた」という。こうした「変容」を川瀬は、当時の記録と先行研究によって、言説を軸として記述している。ただ、言説をとおして、たとえば、魯迅が着目した木版画の色、線、表現手法が「中国の民衆が好んできた」それとは異なっていたことを示している。

第2章「抗戦年画の誕生と美術工作の変容」では、「美術による組織的な抗戦活動」のようすがたどられる。「実際戦地で民衆工作」をおこなうために「民衆の嗜好を理解」する必要があり、「美術工作者」たちは「民衆の芸術である年画を受容し、各地で抗戦年画が創作されるにいたった」。この美術工作者による「民間形式の利用」には、日本軍による年画の参照や活用を参考にしたという。このとき美術工作者たちがうけた「刺激」を、「敵軍によ

る自国の伝統文化を利用した宣伝工作により、逆に抗戦の士気は上がり、民族文化奪回の思いから、同じ年画による反撃を一層盛り上げることになったともいえよう」と川瀬は解釈した。「民衆への普及」を目指すなかで「創作方法」にも変化が生じた。「描画から彫り摺りまでを一人で行う創作」から「木刻工場」での「共同作業」への「創作方法の転換」である。

この章での記述の中核は木刻団（魯芸木刻工作団）にあった。1938年には、「党中央から木刻団を編成し、木版画を駆使して前線での抗戦活動を展開するよう指示され」、「共産党中央委員会北方局のある晋冀魯豫辺区」に木刻団が組織された。木刻団は、「魯迅によって提案された外国の芸術の長所と中国の伝統芸術の精華の融合」と「民衆とともに彫り、摺りを合作」して抗戦年画を創出したという。川瀬は、この木刻団の結成時の団員を明らかにし、これまで曖昧だった1930年代に木刻団によってつくられた抗戦年画について、「木刻団員への再調査と描写内容の時間的な条件、及び中国革命博物館に収蔵する際に作成された木刻団の年画の目録との照合により考証」した結果、「八枚を以て木刻団の最初の新年画とここに推定」した。

ここでは、共産党解放区と国民党統治区における作品がとりあげられ、「周恩来の指導下に行われた、解放区と国統区の木版の創作活動を交流させる手法は、双方の美術家そして民衆に影響を与えることを目的として推進された」とまとめられた。

第2章では、「木刻団のメンバーへの取材や回顧録の精読及び現存年画との照合によって事実関係の検証」がおこなわれている。論述の基本は言説の検討を軸に展開している。その結果は、「木刻団の年画工作の成功」「木刻団による最初の抗戦年画の試みが成功した」とあらわされている。

第3章「月份牌年画と作家の抗日の意思」でとりあげられる「月份牌年画あるいは月份牌」とは、「年画に暦を伴うもの」を指し、「農作業に便利な暦を掲載することにより、観賞と実用の双方を同時に満たすものであった」。20世紀初頭以降に「列強諸国が経済進出をもくろむ過程」で、これに「商品宣伝の効果をねら」うという「新しい意義」がくわわった。そこでの主要な「モチーフ」は「女性」像であるという。ただしあらたな月份牌はま

ず、「中国の古典」「中国人によく知られた故事や説話など、中国民族に取材したものを
用いる」ところから始まった。

1910年代後半には、「女性を描いた月份牌が大流行」し、その背景や原因には、「質感のある描写」方法や印刷技術の開発があり、これによって宣伝媒体だった月份牌そのものの「市場」も「隆盛を極めていった」という。「中国風と洋風の混合的配置や、商品命名の際の英語使用」など「華美」にながれる月份牌は、「反帝・反封建」をかかげる「革命の指導者」には「嫌悪」された。その一方で、「月份牌を宣伝するための広告さえ作られ」るほどに、「当代女性像の月份牌年画」が流行してゆく。「国内向けでは、伝統的なモチーフを挿入するように心がけ、また海外向け〔香港、マレーシア、シンガポール、インドネシアなど〕ではゴルフや水着姿などや映画スター」をあしらうなど「各地の嗜好に合わせた創作をおこなっていた」これらの「女性を描いた月份牌年画は、上海、広州、天津そして満州国などの都市部に盛んに出回り、天津を始めとする伝統年画の生産地に、大きなダメージを与えた。民族文化である年画の生産に害を及ぼしたことも、解放後の月份牌除外の要因の一つになっている」と川瀬はとらえた。

この月份牌の日中戦争期における変容に川瀬は着目した。女性像が、「故事」をふまえた武器をもつ「女傑」の姿にかわったのである。「これらの女性像は、日本人をごまかすことができ、かつ中国人にとってはよく知られる女傑の描写は、中国の現状を打開し、困難ではあるが、日本軍との戦闘に対する作家の決意を表したもの」と川瀬によって評価された。川瀬は月份牌をとりあげて、「組織的な活動によらず、指導者を得ることもない」「作家独自」の「抗戦の意思」をとらえた。これらの検討は、先行研究や当時の作家の子息の「証言」にもとづいている。

8

第4章「日本軍の中国侵攻と年画形式の展開」では、「華北、華中の日本軍による年画形式を活用した宣伝活動の展開を捉えていく」との課題が論じられる。3つにわかれた節のそれぞれで、①「従来中国側の資料によってのみ知られていた日本軍による年画形式の活用

の事実を、管見において、未公開の日本側の文献及び現存する年画形式に倣った宣伝ポスターによって傍証する」こと、②「根拠地の確立と拡大を進める共産党軍との民心争奪を展開した華北の北支那方面軍の宣伝宣撫工作機構を、当時の記録や関係者の証言に基づき明らかにする」こと、ついで「宣伝宣撫工作の関係者からの証言や手記及び軍事上の記録資料をもとに、年画形式に倣った宣伝物がどのように制作され使用されたかについて考察する」こと、③「華中において年画形式による宣伝物がどのように利用されたかについて、初期の宣撫班や華中各地の軍部で報道や行政、経済などの業務にあたった元江寧部隊員などの証言及び中支派遣軍報道部（一九三九）や華中で配布された年画形式の宣伝ポスター、当時の報告書などをもとに、可能な限り事実を明らか」にすること、が目指された。

①について川瀬は、さきにみたとおり、これまで参照されていない史料をもとに「民衆の風俗習慣であり、視覚媒体となりうる宣伝品の一つとして年画形式による宣伝ポスター」によって、「日本軍の侵攻を正当化したり、武威を示す」といった「日本軍の指導下に制作された年画形式に倣った宣伝ポスター」が確認された。

②については、「そもそも宣伝宣撫などの工作は秘匿事項となっていたので、その実態については、関係者であっても各自の部署以外のことは知る由はなかった。〔中略〕その実態については当時の関係者の証言をまとめていくほかはない」ため、当時の関係者 5 名から書簡をとおして提供された情報をもとに、川瀬は「日本軍による宣伝物の制作については、北京の宣撫班本部では、当然北支那方面軍の指導を受けた日本人が指導には当たるものの、年画のように中国民衆の風俗習慣に根差した形式のものは、中国人が作成にあたり、それらを熟知していない日本人には到底作れるものではないということ」、また、「初期の満鉄や満州国関係者から編成した宣撫班では、満州国で中国の民衆の嗜好に合わせて作成された宣伝物のノウハウが、華北の宣伝物の制作指導にも活かされたという」と川瀬は伝えている。ついで、

支那駐屯軍の宣撫班と北支那方面軍の宣撫班が混在していた頃のポスターに、年画のモチーフとして人気のある子供を使用した娃娃戯〔キューピーのような福助のようなモチーフ〕の形式がみられるのも（ロー一九四〇：三五）、そうした満州国系の宣撫官の指導

によるのではないかという。

との当時の関係者の「推測」を紹介したうえで、「満州国の雑誌『満蒙』一九三四年一月号（満州文化協会一九三四b：八一―一〇二）」に掲載された「建国初期における年画形式の宣伝ポスターを見ると、掲載二一点中に子供のモチーフや娃娃戯の形式を使用しているものが少なくなく、したがってさきの「推測」が「裏付け」られたとまとめている。

そして②③ともに、「日本軍による華北、華中の侵攻過程で配布された年画形式に倣った宣伝ポスターについては、実見可能な作例も少なく、制作機構なども明らかではない」という状況において、「華北、華中における日本軍による年画形式に倣った宣伝ポスターは、日本軍の宣伝を中国人に円滑に受容させることをねらいとして、華北では開戦早々に、他方華中では武力戦が一段落すると考案されたもの」であり、その「効果」も川瀬によって指摘されたのだった。

第5章「満州国と国策宣伝の年画」では、建国後も「満州国の誕生」も「国旗」も充分に知られていない、「新国家に対する民衆の認識が希薄である」なかで、「満州国の為政者」たちが、建国理念や、元号、国旗、首都などの象徴を宣伝してゆくようすが記述される。この章の紹介と検討は、前掲『満洲国のビジュアル・メディア』の内容とかがかわるので、その書評の別稿でおこなうこととする。

9

結章の冒頭を川瀬は、つぎのように始めた——「日中両国のあいだに展開された足掛け十五年に及ぶ戦闘の中で、中国の民衆間に育まれてきた年画がみせた変容は、日中双方の為政者の企図が実現されたものであった」。川瀬は自著をまとめるにあたって、まず、「はしがき」と「凡例」をおいたうえで、第1章から第5章までの本文を、きちんと「序章」と「結章」をおいて挟んだのだった。「序章」は「年画について」「研究対象としての近現代年画」「先行研究と問題点」「研究目的と研究方法」に分け、「結章」は「総まとめとして、そうした年画の誕生とその展開を本文の〔各章の〕叙述に従って概観」した。

本稿冒頭に記したとおり、くりかえせば、川瀬の論述の軸となった観点は、「変容」であ

る。それはさきに引用した、結章冒頭の 1 文にもその語が記されたところにもあらわれている。年画の「変容」——それは、くりかえされた習俗や習慣としての生活用具から戦時の「視覚媒体」と「武器」とに変わったことであり、そうした変化にともなって、文字も色彩も図案も変わったことである。ただし、これは一変というわけではなく、相変わらず室内や門などに貼られつづけるということ、かつての文字や色彩や図案を活用するばあいもあったことを忘れてはならない。ここにいう「変容」とは、あるものがそれとはべつなものへと姿形が変わるというのではなく、時世や時局にあわせて、あるものがそれとはべつなものへと変わり得るものになった、という転換をあらわしているのである。だから年画は、それまでにくりかえされてきた型や質をとどめたままそこに新奇の新生の意匠や意味や機能がくわえられた年画として新調されたのだった。そのなかには、「ポスター」と呼ばれ、そのように扱われる年画も登場した。

そして年画のなかにある要素が否定されたり忌避されたりするばあいもあった。反帝、反封建を掲げて革命が目指される時、その妨げとなる「迷信」や非科学などは因習や愚昧などととらえられ、それらは年画のなかから除去されてしまう。年画のなかに、また、そのうえにあらわれた新機軸は、年画を旧習打破の教育の場としたのである。

この「変容」は年画のなかにだけあらわれたのではなく、それにかかわる人びとをも変えることとなった——「年画の制作技法を民衆から学び、軍民合作の結果として抗戦年画が誕生したのは、美術家、民衆、軍人各々の相互関係に、非常に大きな変化が生じたことを意味した」のである。新調された年画は、それを可能とする技能を獲得した人びとのあらたな登場と、それを作製したり活用したりする人びとのあいだのつながりやかかわり方ももまた変えたのだった。

こうしたいくつもの領域における「変容」を、年画という 1 つの画像をとりあげて説いたところに、論述を構成する川瀬の巧みさが発揮されていた。

川瀬はまた、「年画のような中国の風俗習慣に密着した絵画は、占領者が被占領者である中国人を刺激せず、円滑に宣伝活動を行う手段として有効であった。そしてその制作から配布も、日本軍の指導下にはあるものの、基本的には中国側の人材や機構に委ねられた」

ともいう。年画であれポスターであれ、それをメディアやプロパガンダとして考察するとき、それが実際に果たした機能の如何が問われる。これは解くにむつかしさがつきまとう問いであって、なぜなら、こうした図像を手にする（川瀬の表現を用いると）「民衆」は、それをどううけいれたのか、拒否したのか、好ましいとおもったのか嫌いだったのか、そうした感触や印象をほとんど残すことがないからである。川瀬の議論も、おもに用いられた史料は、年画が効力を発揮してうまく機能することを期待したものたちによる記録であって、しかも革命という大目標の実現をはかるものたちにとっては、いきおい、自分たちの企図の効果をことあげしたり、大願成就の 1 齣として自己の業務を位置づけたりする傾向があるだろうと推測してしまう。こうした史料の峻別と読解はきっちりとおこなわれなくてはならない。もとより史料の制約（うまく残るか、きちんと記録されているか）も推しはかれる必要があるのだが。

ここに述べた川瀬の史料のとりあげ方や論述の仕方をめぐる気がかりは、この著述が中国大陸における共産党発達史や共産党成功譚の挿し絵として年画をみた、と読まれてしまうことである。歴史——くりかえせばそれは「変容」——の展開と、年画という図像テキストの解釈や読解とをうまくならべたり混ぜ合わせたりする工夫がもっとあると、歴史の論述として本書はもっと偉力をもったとおもう。年画のなかの、女性や故事来歴や神々、そして娃娃戲は、図像を考えるうえでのとても深みのある素材なのだから。

くりかえし生活の場で使われてきた図像が、戦争をとおして「武器」ともなり得るメディアとして変容し、それを担う人びとの技能と結びつきをも変えていった。その証跡として年画がある。川瀬はこの歴史をあらわした。

余談 さて、川瀬の論述のフィールドをどのように呼ぶとよいのだろうか。中国、中国人、日中の語が本書では頻繁に用いられている。気になるのは、「中国」というとき、どの場所どの地域を指しているのか、「中国人」というとき、だれを呼んでいるのか、たとえば、「日中双方の「十五年戦争」関係者」とはなに人たちのことなのだろうか、ということだ。わたしが中国史や中国大陸のエリア・スタディーズに詳しくないから知らないのか、ある

いは、小学校から大学院博士課程までのあいだにどこかで教わったはずなのに、忘れているのか聞いていなかったのか。

わたしは、中国とは、中華民国または中華人民共和国の略称で、それは国名にほかならないとずっとおもってきた。だから、「古代中国」とか「日清戦争を戦った日本人と中国人は」とかいった表現は、不適切だとおもってきた。

でも『広辞苑』をみて驚いた。【中国】とは、「①国の中央の部分。天子の都のある地方。②世界の中央に位置する国。自分の国を誇っている語。③もと、山陽道の特称。後世は山陽・山陰両道の総称。④律令制で、[略]。⑤中国地方の略」とだけあり、【中国】(地名)に、「東アジアの国。きわめて古い時代に黄河中流域に定住した漢民族の開いた国で、伝説的な夏王朝に次いで、前16世紀頃から殷王朝が興り、他民族と対立・統合を繰り返しつつ、周から清までの王朝を経て、1912年共和政体の中華民国が成立、49年中華人民共和国が成立」と説かれている。元も明も清も中国の王朝ということだ。たぶん、多くの日本人がそうおもっているのだろうが。夏や殷も「世界の中央に位置する国。自分の国を誇っている語」という意味で、みずからを「中国」と呼んでいたのか。わたしは無知をさらすとても恥ずかしいことを書いてしまったのか。

でも、おなじ電子辞書に入っている『ブリタニカ国際大百科事典』では、【中国】は「正式名称は中華人民共和国」と始まる記述のなかに、中華民国も清も明も、そして殷も夏も登場しない。もういちど山川世界史のお世話になるか。