

戦場の記憶、兵士の眼差し

— 浜田知明とW・D・エアハートの作品から —

白 井 洋 子

はじめに

戦争はいかに記憶されるべきか。歴史認識にもつながるこの問題は、それが一国にとって敗北した戦争である場合、国論を二分するほどの深刻な論争を生み出して来た。米国にとってのベトナム戦争、日本にとっての日中戦争／アジア太平洋戦争がまさにそうである。この二つの戦争は、どちらの場合にも、戦われた時代と場所の違いこそあれ、米軍、日本軍による侵略戦争であったこと、戦場となったベトナムと中国の民衆は、ゲリラ戦で抵抗したこと、そしてどちらも侵略した側の敗北で終わっているという共通点をもつ。かつて米国の現代史家マリリン・B・ヤングは、歴代の米国大統領がこの戦争を侵略戦争とは認めようとしなかったことに触れ、次のように指摘した。「多くのアメリカ人にとってベトナムの恥とは、敗北ではなく介入にあったのであり、介入のみならずごく最近までベトナムに対してとっていた経済制裁にあったのである」。¹⁾ 日中戦争についても、中国への日本軍による侵略性を認めようとしない立場はいまだに根強く存在する。自国の戦争を正当化しようとする時、戦争の記憶は民族的あるいは国民的記憶として抽象化され、兵士の死は英霊として美化される。しかし集合的記憶として観念的に抽象化された場合の戦争の記憶とは、銃後の記憶、こうあって欲しい、欲しかったという主観的願望によって支配されがちである。戦争の記憶、戦場の記憶が、集合的記憶として観念的に括られ、美化されないためにも、戦場の暴力の恐怖に直面し、悲哀と絶望に打ちのめされた兵士たちの個々の体験に焦点を当てることが必要ではないだろうか。そうした作業は、侵略という暴力を向けられた側の心情の理解にも繋がるものと思われる。

本稿では、戦場体験からの戦場の記憶について、日中戦争で中国山西省に歩兵として派遣され、戦後、戦場の心象風景を銅版画と彫刻で発表し続けている浜田知明（1917-）と、ベトナム戦争に米軍海兵隊員として従軍し、のちに帰還兵詩人として知られるようになったW・D・エアハート（1948-）の作品に注目する。二人の兵士の目に、侵略された土地の民衆はどのように映っていたのか、民衆の抵抗から何を感じ取っていたのだろうか。詩人と画家、それぞれに表現方法を違える二人の作家がとらえた戦場を作品の中に追っていく。

1. 邂逅—浜田知明とW・D・エアハート

2010年8月、私は神奈川県立近代美術館葉山館で開催中の展覧会「浜田知明の世界展—版画と彫刻による哀しみとユーモア」を訪れた。私にとっては、浜田知明の傑作としてよく知られる「初年兵哀歌」シリーズの作品を実際に鑑賞する最初のことだった。展覧会場の300を超える作品の中で、私の目を釘付けにしたのは、図1、2「忘れえぬ顔」(A)(B)と題された二つの中



図1 浜田知明「忘れえぬ顔」A 2008年（ボールペン、鉛筆、紙）20.5×29.2cm 神奈川県立近代美術館所蔵 写真撮影 藤本健八



図2 浜田知明「忘れえぬ顔」B 2008年（ボールペン、鉛筆、紙）27.8×30.8cm 写真撮影 藤本健八

国人の子どものスケッチ風デッサン画だった。制作されたのは2008年、「初年兵哀歌」の作品群やそこに含まれないが同じテーマで描かれた「風景」や「刑場」(A) (B)、「黄土地帯」(A) (B)など、1950年代前半に制作された中国戦線を舞台とした作品発表からすでに半世紀以上もの時が経過していた。1940年2月に中国大陸に派遣され、華北山西省に歩兵砲中隊(山砲)の所属となって以来70年もの歳月が過ぎてからもまだ、浜田の脳裏から消え去ることのなかった記憶の表象だった。「初年兵哀歌」シリーズをはじめとした従軍体験に基づく作品が銅版画と彫刻であるのに対して、この最新作の「忘れえぬ顔」(ボールペン、鉛筆)は、同年に制作された「夜行軍、雨」(鉛筆)と「夜行軍、山を行く砲兵隊」(ボールペン、水彩)とともに、その簡潔さと透明度をもって、鑑賞する者を華北戦線とその時代へと引き込んで行く。²⁾

浜田は、「忘れえぬ顔」について葉山館での展覧会の翌年2011年8月16日付け『毎日新聞』夕刊に、次のように語っている。1941年の5月から6月にかけての中原会戦時のことだった。事件は、敵方に大勝した作戦後のある日、休憩をとることになった集落で起こった。「戦友二人と段々畑を上った先に家があり、若い娘と母親が、窓からこちらをのぞいていたんです。娘は鍋墨を顔に塗っていましたが、若さは隠せません。母娘が我々を見つけた時の、恐怖の顔といったら…」。戦友は、浜田の制するのにも聞かずにその家に入っていき、「しばらくして、服を整えながらニヤッと笑ってもどってきたんです」。何が起こったかを瞬時に悟った浜田は、「仲間を殺したくなりました。軍隊の中には卑劣な人間がいたのです」と回想している。「以来、事件前後の娘の顔と戦友のうすら笑いが忘れられなくなった」と。「忘れえぬ顔」は、事件前の、娘が日本軍を見つけた時の“恐怖の表情”だという。

この「忘れえぬ顔」を目にした時の私の率直な驚きは、戦場から帰還して70年後の浜田の最新作が、この小さな(浜田の作品は彫刻も含めすべて小さいものであるが)スケッチ風の少女の絵だったことである。浜田知明の芸術を世界に発信することになった銅版画による「初年兵哀歌」シリーズ以後、新たに創作される戦場風景とともに、「初年兵哀歌」の中のいくつかの作品が彫刻として再生されることはあっても、人間性を追求した浜田のテーマは「戦場」からより広がりをもった世界として展開されてきた。少女の顔を見つめながら、ひとりの兵士の戦場体験とはそれほどまでに深く重いものであることをあらためて知らされた。と同時に、もうひとつ衝撃的だったことは、この絵の少女の見開いた眼が、すぐにベトナム戦争帰還兵詩人(元海兵隊員)W・D・エアハートの作品「鬼がくるよ」(原題“Making the Children Behave”1975)を瞬時に連想させたことだった。のちに詳細に触れるが、エアハートがこの詩を書いたのはベトナム戦争終結の年であり、彼が1968年初めのテト攻勢により負傷して米国に帰還してから7年後のことである。エアハートの詩作歴からすると、この作品は初期のものに含まれる。しかし海兵隊員として13カ月間の従軍とその経験の蓄積は、高校卒業後すぐに海兵隊に志願入隊したエアハートの、ベトナム派遣以前に抱いていた愛国心と正義感、ベトナム観に、根本的な修正を迫った。英語にせずか48語の短い詩でありながら、残虐な戦場体験の地獄をくぐり抜けてきた詩人の視線の先に浮かび上がった世界、それまでの視点を180度転換してはじめて見えてきた世界、ベトナム民衆の間を居心地悪そうに行進していく米兵の隊列の中に自己を再発見したことへの新鮮な驚きが、まるで絵のように展開される作品となっている。

鬼がくるよ (“Making the Children Behave” 1975)

あの人たちは今、私のことを思い浮かべているのだろうか

アジアの見知らぬ村々で

そこには何一つ

人間らしいものは見当たらない

背を屈めるようにして隊列を組み

かれらのあいだを通り抜けていく

私と、恐ろしい顔つきをした私の仲間たち以外には

あの人たちが子どもたちに

悪さをする子は鬼に連れて行かれるよと諭すときには

その姿を私に重ねているのだろうか³⁾

浜田は銅版画と彫刻を主とする画家で日中戦争の従軍体験者、エアハートは詩人で米国のベトナム戦争帰還兵である。二人は、体験した戦争も時代も、また表現方法もすべて異にする芸術家であるが、かれらが従軍した戦争がいずれも戦場となった土地の人びとと文化を貶め、傷つけ、多くの人命を奪う側に身を置いた戦争であったという歴史的共通性をもつ。そしてまた、戦場となった土地の民衆に対しての加害意識や罪責感が、その土地の子どもの目、若い娘の恐怖の目を通して表現されている点においても共通性が見られる。現地の子どもたちにどう見られていたのか、抵抗のすべを知らない女性や子どもにどう恐れられていたのか、二人の兵士には痛いほど分かっていた。子どもを含めた土地の民衆は、自分たちの所属する軍隊がそこで繰り広げた残虐行為の生きた証人であるからだ。子どもや娘の怯えた眼差しは、自分たちが余所者であることを自覚している兵士の心の動きをそのまま逆照射していたからである。

2. 浜田知明と日中戦争―「初年兵哀歌」シリーズ

浜田知明は1917年12月23日、熊本県上益城郡高木村（現・御船町高木）に生まれた。県立御船中学時代には東京美術学校西洋画科卒業の図画教師の下で石膏デッサンに打ち込んだ。東京美術学校受験が5年修了時から4年修了時でも可能となったため、1934年に一回目の試験で合格、16歳で東京美術学校油画科に進学した。5年後の1939年に卒業すると、在学中に猶予されていた徴兵検査を受け、その年の暮れには熊本歩兵第13連隊補充隊に入隊し、2カ月の訓練を受けた後、1940年初めに中国北部山西省の戦線に派遣された。大陸上陸後は列車で天津、北京を經由して山西省臨晋に送られ、そこで初年兵教育を受けた。4年間の華北戦線からいったん除隊となったが、44年に再び応召し、伊豆新島で敗戦を知らされるまで丸5年間の軍隊生活を送った。戦後、自らの戦争体験の表現方法として銅版画を選び、次々に発表した15点を収めたものが「初年兵哀歌」シリーズ（1951-54）である。

浜田にとっての戦場とは、何よりもまず不条理と矛盾の渦巻く軍隊であった。「そこで行われていることが大東亜共栄圏建設のための聖戦という美名といかに裏腹なもの」であったかをすぐ

に知った浜田には、「一人の人間として精神の自由が奪われていくことが耐えられなかった」。「嚴重に張廻らされた眼に見えぬ鉄格子の中で、来る日も来る日も太陽の昇らない毎日」を、自殺の事のみ考えて生きていた」。⁴⁾ 図3「初年兵哀歌」(芋虫の兵隊 1950)は、絶望と孤独に喘ぎながらも必死に両手で我が身を支えようとしている初年兵の姿がひと滴の涙とともに描かれているが、図4「同」(銃架のかげ 1951)では、もう手も足も出なくなった初年兵たちが塩をか

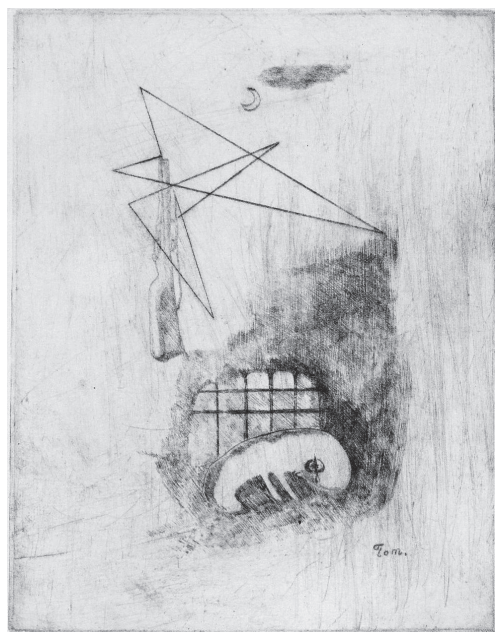


図3 浜田知明《初年兵哀歌(芋虫の兵隊)》1950年(エッチング、紙)16.0×12.4cm 熊本県立美術館所蔵

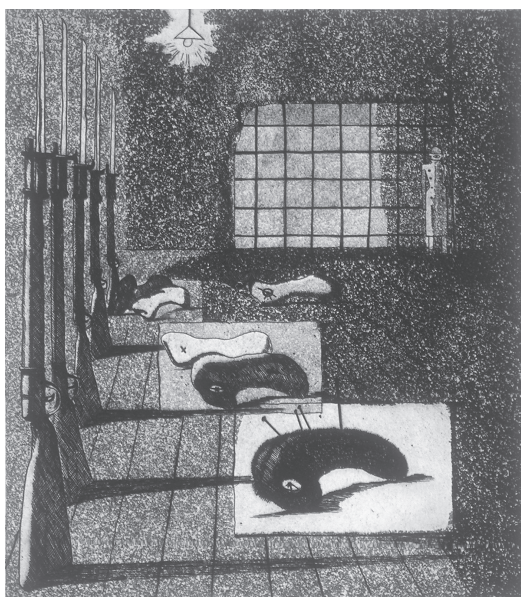


図4 浜田知明《初年兵哀歌(銃架のかげ)》1951年(エッチング、アクアチント、紙)20.0×17.5cm 神奈川県立近代美術館所蔵

けられたナメクジのように転がっている。抵抗する力を僅かに残していた芋虫であろうか、ピンで床に抑えつけられている。垂直に並べられた銃と鉄格子と電球と板張りの床板だけがリアルに、外套姿のロボット兵のような不寝番とともに、芋虫たちを取り囲んでいる。図5「同」(歩哨 1954) は、戦争と軍隊に絶望した初年兵時代の浜田の自画像だという。精神の自由を奪われ、自殺の誘惑に襲われた画家の姿である。人間性の死を意味する白骨化した頭部から流れ落ちる一筋の涙は惨めさと悔しさを表象している。しかし最後に自殺を思いとどませたのも、いまだ命あることの証である初年兵のこの涙であった。「どたんばで自殺はやめた。生き延びて絵を描きたいという気持ちが強くなったのだ……軍隊に抗議の意味も含めて、徹底的にダメな兵隊になろうと決めた」。⁵⁾ 美術学校卒の浜田には、その気になれば幹部候補生試験を受けて士官となることも可能だったが、彼は一兵卒に徹し、軍隊と戦争の不条理に抵抗する道を選んだ。その選択は、できるだけ早く除隊し、初年兵の「涙」を描くためでもあった。

表現方法に銅版画を選んだ理由を、浜田はこう語っている。「モチーフは決定している。問題は表現の方法だけであった……時代の思潮に敏感であろうとするような、新しいとか古いとかいような形式的な問題に拘泥せず、是が非でも訴えたいものだけを画面に残し、他の一切を切り捨てた。色彩を捨て、油絵の具という材料を捨て、そして黒白の銅板を選んだ。ひたすらに自分に誠実であろうとすることだけが私の支えだった」。⁶⁾

戦後、浜田が描いた戦場は、初年兵にとって檻にも等しい軍隊から、残虐な日本軍の暴力の対象となった中国大陆の大地と民衆へと、その視点も次第に広がりを見せていく。図6「初年兵哀

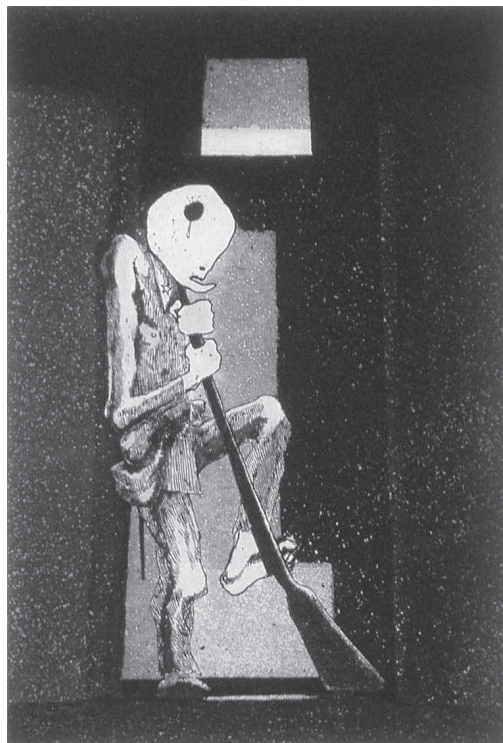


図5 浜田知明《初年兵哀歌（歩哨）》1954年（エッチング、アクアチント、紙）23.8×16.2cm 神奈川県立近代美術館所蔵

歌」(ぐにゃぐにゃとした太陽がのぼる 1952)は、華北の広大な平原を地平線に沿って行軍する日本兵を見下ろし、睨みつけているかのような大きな太陽が主人公である。「暑さに喘ぎ、雨に濡れ、汗にまみれ、背骨に食い入る装備の重さに堪えながら、馬を牽き、砲車を軋ませて」、昼となく夜となく「何処へ行くかを知らず、ただ上官の命令のままに、もくもくと歩き続ける」兵隊たち。⁷⁾「異様な形の太陽は、兵隊の鬱積した心情だと見る人もいる。作家の気持ちと見る人の感じが違うことはしばしばある」と浜田は語る。地平線から上がってくる太陽は、沈む時も、実に異常なほど大きく、ぐにゃぐにゃした形が揺れるように見えたという。⁸⁾天と地と、とてつもなく広がる大自然との隙間を、銃を担ぎ、砲や弾薬を積んだ荷車や馬を牽き、汗と埃にまみれ草臥れ果てて蟻の行列のように行進して行く兵士一人ひとりの姿はみな違って、妙にリアルでユーモラスでさえある。

図7「初年兵哀歌」(風景 1952)は、中原会戦時に行軍中の浜田が村落の外れで実際に目にし

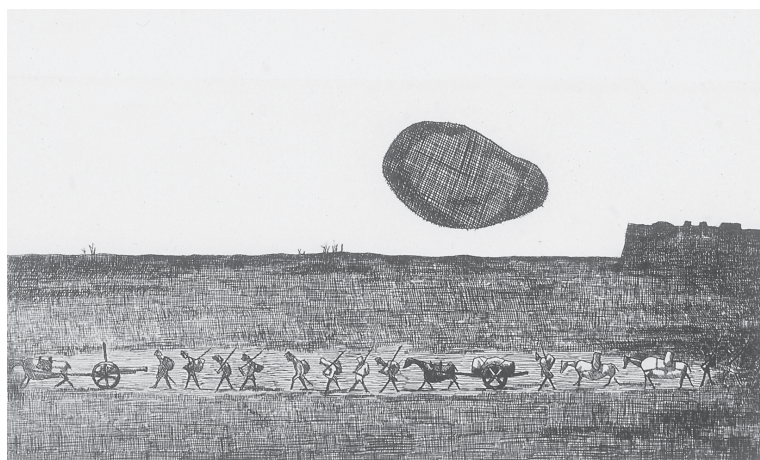


図6 浜田知明《初年兵哀歌（ぐにゃぐにゃとした太陽がのぼる）》1952年（エッチング、紙）8.9×17.6cm
神奈川県立近代美術館所蔵



図7 浜田知明《初年兵哀歌（風景）》1952年（エッチング、紙）15.3×20.9cm 神奈川県立近代美術館所蔵

た中国人女性の死体である。妊娠していたであろう女性の死体は、衣服を剥ぎ取られ、炎天下に放置されたためにさらに腹部がガスで膨れ上がり、直視しえないほどの日本軍の残虐行為のものの言わぬ証人となっている。後方の地平線近くにかすかに描かれた兵士の隊列は、実際にこの場から歩き去って遠のいていくような動きを観る者に感じさせる。図8「初年兵哀歌」（風景——隅 1954）、図9「同」（廟 1954）もまた浜田が実際に見た光景に基づいている。図7も含めて、「初年兵哀歌」シリーズのこれらの作品は、中国の大地と民衆への日本軍による蛮行を画家の視線が鋭く切り取ったものである。女も子どもも、首を刎ねられた男も、屍となって、侵入してきた軍隊の残虐の限りを留めたまま、地平線がどこまでも延々と続く広漠とした大地に放り出されていた。「強盗、強姦、放火、殺人……その結果として、ミケランジェロの彫刻のように素晴ら

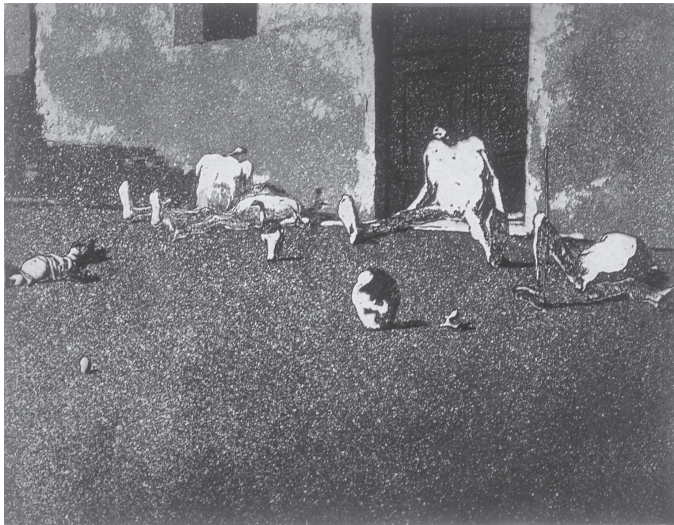


図8 浜田知明《初年兵哀歌（風景——隅）》1954年（エッチング、アクアチント、紙）18.7×24.0cm
神奈川県立近代美術館所蔵



図9 浜田知明《初年兵哀歌（廟）》1954年（エッチング、アクアチント、紙）16.2×24.8cm 神奈川県立近代美術館所蔵

しいポーズで死んでいた男たち……黄土地帯での砲声、銃剣、軍馬。軍靴を踏み鳴らしての果てしない行軍や日本軍に連行される中国兵の群れ……。⁹⁾ 浜田は、「衣服をはぎとられ、恥部を天にさらけ出して転がされた女たち」には、「残酷な行為をした人間をあざわらうような力強さがあるのに気付いた」¹⁰⁾ と言う。この作品は、戦時における加害男性による性的蛮行のごまかしや犠牲となった女性たちへのセンチメンタルな同情心など吹き飛ばしてしまうほどの迫力に溢れている。この「力強さ」が作家の目には美しく映ったのであろう。そのことの意味を作品は観る者に鋭く厳しく問いかけてくる。

それにしても、軍隊を死ぬほど嫌った浜田にとって、華北山西省の荒涼とした風景は、軍隊内部の不愉快さ、行軍の疲れさえも忘れさせてくれるほど、心和ませるものだった。「黄河は悠々として流れ、楊柳の芽吹く時、人物を背中に乗せた驢馬の姿は、まさに一幅の絵であった」。「白日の下に展開される地獄図は、感傷を捨てた純粋な画家の目から眺めれば、ボッシュ [ヒエロニムス] が描きボードレールが歌いあげた詩の世界にも似て、凄まじくもまた美しい光景であった」。¹¹⁾ 浜田は、中国の風景が好きだと言う。大自然の雄大な骨組みを惜しげも無く曝している華北の黄土地帯は、焼き討ちにされ見る影もない集落と野ざらしにされた農民の屍を丸ごと抱え込んだまま、浜田の銅版画の世界に、まるで一篇の詩のように、戦場の心象風景として再生されたのである。¹²⁾

3. ベトナム戦争と帰還兵詩人—W・D・エアハートにとっての「ベトナム」

ベトナム戦争は、米国史上、どの戦争よりも数多くの詩人を生み出した戦争だった。その多くは、最初から詩人として従軍した若者たちだったのではなく、戦場での体験とその記憶を自らの言葉で表現した陸軍や海兵隊の元兵士たちだった。つまり血みどろの地上戦をくぐり抜けて生き残った者たちである。ベトナム帰還兵の詩集として最初のものではないが、古典的詩集として位置づけられているのが、1972年に出版された『ウィニング・ハーツ・アンド・マインズ—ベトナム・ベテランによる戦争詩集』(*Winning Hearts and Minds: War Poems by Vietnam Veterans*, 以下 *WHAM* とする) である。¹³⁾ 「ウィニング・ハーツ・アンド・マインズ」とは、ベトナム民衆の心を掌握するという意味であり、米国軍隊が南ベトナムでの平定作戦を遂行するにあたっての標語として、合衆国政府と軍部が繰り返し用いた言葉である。三人の編者はいずれも帰還兵で、ここには編者を含めて33名の作品106篇が収録され、エアハートの初期の作品もここに収録されている。

W・D・エアハートは1948年に生まれ、ペンシルベニア州フィラデルフィアから40マイルほど北にあるパーカシーという小さな町で育った。1960年代半ば、正義感と愛国心に燃えた多感な青年が、「自由の防衛のために命をかけること以上に尊い使命はない」としてベトナム行きを志願したのは、十分に考えられることであった。高校を卒業すると同時に両親の反対を押し切り、17歳で海兵隊に志願入隊し、1967年1月にベトナムに派遣されたが、1968年のはじめのテト攻勢時にフエで負傷し、帰還した。しかしベトナム戦場に入ってわずか数カ月後には、自国軍隊の残虐行為に嫌気がさし、ベトナム人に自由と民主主義をもたらすためという戦争目的が幻想であったことへの失望、自分の抱いていた理想が裏切られたことへの怒りを強くする。帰還後、GIビル（復

貝米兵援護法)によりフィラデルフィア郊外にあるスワスモア大学に進学し、PTSD(心的外傷後ストレス障害)に苦しみながらも、戦場の記憶と帰還後の葛藤を詩に書き綴った。たまたま『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載されたベトナムについての詩の募集記事を大学教師から知らされ、応募した作品が編集者の目に留まり、WHAMに8篇が採用された。これが詩人としての出発点となった。

WHAM所収の作品は、最年少の海兵隊員のひとりとして新兵訓練直後に足を踏み入れたベトナムの地でエアハートの感性が捉えた風景と、彼の初めての戦闘体験とに基づいて書かれたものである。そこには、目に飛び込んで来るすべてが何もかも新鮮であることへの緊張と、同時に、民衆の生活すべてが戦闘の砲撃音が轟くなかに呑み込まれている現実への驚きとが映し出されている。(引用詩はすべて白井訳。作品タイトル後の年数は、その作品が最初に収められた詩集の発行年を示す。)

ベトナム-1967年2月(Viet Nam-February 1967 1972)

.....

何度も飛来する機体が発する雷鳴のような爆音
通りは兵士とトラックで渋滞の混乱／遠くでは砲撃音が轟き
パンパンと小銃の弾ける音。

ボンコツパスが人間をグューグュー詰めにして走り回り
竹で囲った藁葺き屋根の小屋が立ち並ぶ
市場には頭に籠を乗せた女たちが出入りして
ボロを纏った少年は通り過ぎる兵隊たちをじっと見つめていた。¹⁴⁾

最初の2連を省略したが、雨期の米作農村のじめっと重苦しい風景と、戦争が生活の中に入り込んでいる人口密集地域の様子が、作者の目に映ったままに描写される。最後の一行に注目したい。この兵隊とは恐らく米兵であろう。歩き去っていく兵隊たちをじっと見つめるみずぼらしい少年の姿は、この地で戦争が子どもたちの運命を様々に変えたであろうことを読者に想像させる。

はじめてのベトナムでの素朴な印象を書き留めた作者だが、戦闘の場におかれた時には、先の少年に向けた眼差しはまったく消え去っている。米兵はベトナム人を敵とは見なさなかったし、ベトナム人はそもそも人間でさえもなかった。次の作品は44語の短詩である。

フルムーン(Full Moon 1972)

昨夜のパトロール中のことだった／歩き進んで行くと
敵のひとりに出くわした。

奇妙だった、月明かりの下で
奴はちっとも敵には見えなかった。／腕も脚も二本、頭もついていた

……そしてライフルを持っていた。／そいつを撃った。¹⁵⁾

次に挙げる「ハンティング」(Hunting 1972) もまた、米兵は敵兵のベトナム人を狩猟で追い回す獲物ぐらいにしか見ていなかったことを物語っている。

黒く長い銃身を下に向けて／前か、後か、くっきりと輪郭を見せるのを待って
それからゆっくりと引き金を引いた。

ふと思いがよぎった／今まで一度も何かを狙い撃ちすることなどなかったと
奴ら以外には。

しかし今ではもう慣れたものさ／そんな感傷に患わされることもない。
頭の中はすぐに切り替わる／食べることか、寝ること
それから、次に靴下を替える日はいつになるのか、ということへ。¹⁶⁾

敵を見つけたら狙いをつけて引き金を引く。淡々と繰り返される戦場での行為。しかし、一度この戦争に疑念を抱くと、戦場の風景もまったく違ったものに見えてくる。「キリスト」(Christ 1972) という作品は、そうした兵士の心情の変化を微妙に映し出している。

三日前に磔にされたキリストを見た。
十字架ではなく／かつては人家だった廃屋の朽ち果てたテラスに。
その手には釘の痕もなく／茨の冠も、槍傷さえもない。
その頬に黒く小さな穴が一つ残されているだけだった。
彼は、「主よ、かれらを許したまえ」とも叫んではいなかった。
ただそこに横たわり、灰色の空をじっと見つめていた。

今日、復活祭に／蠅の群れが天使のようにその頭上を飛び回っていた
彼の膨らんだ身体は／甘酸っぱい腐敗臭を放っていた—三日後の事だった。¹⁷⁾

このキリストは恐らく現地のゲリラ兵であろう。野ざらし状態の屍を十字架に磔にされたキリストの身体に準えた時点で、語り手は敵兵への感動にも近い心情を覗かせている。そこには「フルムーン」や「ハンティング」にはない視線、敵方の兵士や戦場となった土地の人びとへの肯定的、同志的な視線さえ感じられる。そしてこの眼差しは、エアハートの少し後の作品、「ゲリラ戦争」へと繋がっていく。高校卒業時、海兵隊に志願した頃の、愛国心に溢れた戦争観から、ベトナムで戦われている戦争の本質へのエアハート自身の接近を読者に予告しているかのようである。「キリスト」が象徴するものは、前述の浜田の作品の中の図7(風景)、図8(風景—一隅)、図9(廟)と相通じるものがある。エアハートの「キリスト」にも、浜田の「ミケランジェロの彫刻」を想わせるポーズで死んでいた男たちや、「残酷な行為をした人間をあざわらうような力

強さ」を感じさせる女の屍にも、敵地とその土地の人びとに向けられた語り手／制作者の敬意にも似た静かな感動が伝わってくる。

南ベトナム民族解放戦線のゲリラ兵（通称ベトコン、VC）ばかりか、子どもから老人、女性までもが米兵を敵視し、攻撃を仕掛けて来るこの戦争の実態に触れるうちに、駐留する米軍に向けられた民衆の反発と抵抗が生半可なものではないことは、米兵の誰もが皮膚感覚で受け止めていた。

ゲリラ戦争（Guerrilla War 1975）

そいつは実際、不可能だよ／民間人とベトコンを区別するなんて
誰も軍服など着ていないし／みな同じ言葉で／しゃべっているのさ
.....

手榴弾を／服の内側にテープで留め／かばん爆弾を
市場で使う籠に入れて運ぶのさ

女だって戦う／少年も／少女でさえも。

そいつは実際、不可能だよ／民間人とベトコンを区別するなんて
そのうち／無理だと分かるだろうけれどね。¹⁸⁾

ここでは子どもまでが手榴弾を隠し持って米兵に向かってくるというゲリラ戦争の現実を、皮肉めいた乾いたタッチで軽く言い流しているような印象を与える。しかし実態は非常に深刻だった。米兵たちには、いつどこで誰から狙われるか、まったく予想がつかなかったからである。米兵にとっての死の恐怖が従来の戦争とはまったく異なっていたこと理由は、この戦争がベトナム民衆にとって、外からの侵入者と侵入者と一緒になって自国民を抑圧する支配者を追い出すための民族解放戦争、人民戦争だということにあった。米兵もまたそのことを理解しつつあった。

「ゲリラ戦争」が発表された同年の、ベトナムでの戦争が終結した年の作品「血のつながり」（A Relative Thing 1975）は、この戦争に対する米国社会の無責任と無関心を痛烈に批判したものであった。

俺たちはあんたたちによって戦場に送られてきた
あんたたちはそんなこと、知ったこっちゃないと言うだろうがね。

気がつくのにそれほど時間はかからなかった
ここで俺たちが制圧しているのは、俺たちの足下の狭い範囲の土地だけだと。

艦船がVCの拠点を砲撃したと／情報員が知らせてきたが
俺たちの見たのは乳房を失った女と／そしてかの女の死産した子どもだった。

老人がひとり、俺たちの3トントラックを避けようとして
土煙の中で恐怖に凍りつき／よろよろしているのを見て

俺たちは大笑いしたものだ。

……

俺たちはジッポー襲撃*という民主主義を实践したまでのこと

立ち並ぶ家々を焼き払い

耕したばかりの田畑に装甲車を乗り入れて滅茶苦茶に荒らしもした。

俺たちは、生きていかねばならないのだ。

あんたたちの抱いた夢の道具にされたことを

心の奥底に痼りとして抱えたまま。

……¹⁹⁾ *ジッポー社製ライター。これで藁葺き屋根に火をつけ、村を焼き払った。

ここには、自国の若者を戦場に送り出した政府と、かれらを殺人鬼に仕立て上げた軍部と、この戦争と兵士たちに無関心で無理解な米国民に対しての激しい怒りが込められている。自分たちを地球の反対側の見知らぬ国に兵士として送り込み、状況が悪くなると知らぬ顔を決め込む大人たちに、それでもここベトナムの戦場で戦っているわれわれはあなたたちとは赤の他人ではない、息子なのだ、それはどうにも消す事のできない事実なのだ、自分の子どもを見捨てるつもりか、との怒りのメッセージが詰まっている。兵士をアメリカの「息子」と表現するなど、多分に情緒に訴えかける要素はあるが、戦場のリアルな描写は、地上戦を戦う兵士の目線から捉えた戦争の実態として説得力をもつ。これは心象風景ではなく、戦争の現実描写を中心に据えたものだが、その簡潔さゆえに、戦場において疎外感を抱く兵士の怒りが真っ直ぐに伝わってくる作品となっている。

ベトナム民衆の戦う姿から見てきたことと、この戦争に自分たちを送り込んだ者たちへの怒りとが重なり合ったところで、エアハートは自己の内に静かに起こりつつある変化を自覚する。その変化とはこれまでの彼のものの見方、世界観を180度ひっくり返してしまうものだった。1.「邂逅」で紹介した詩「鬼がくるよ」は、エアハートの戦争観、世界観の転換の告白でもあった。

4. 兵士としての従軍体験—戦争文学と戦争画の系譜

高校卒業と同時に米軍海兵隊に志願入隊しベトナム行きを躊躇わなかったエアハートと、彼より一世代前の、「聖戦」と呼ばれた日中戦争に疑問を抱きながらも応召し、中国戦線に送られた浜田と、二人の従軍体験はそれぞれのその後の生き方に決定的な意味をもった。エアハートが入隊時に抱いていた愛国心は疑念から怒り、絶望へと転じ、浜田は軍隊への嫌悪と絶望から自殺まで考えた。二人の初期の作品は、そうした怒りと絶望の表現であった。しかしエアハートも浜田も、それぞれに葛藤を繰り返しながらも、その視線を他者、すなわち敵地、戦場の民衆とその生活へと向けることで、その後の人生につながる道を切り拓いたのだった。浜田は戦後、次のように語っている。「もしも戦争に参加しなかったら、もしも戦地をふまなかったなら、僕の芸術観はもっと変わったものになっていたかも知れない。然し戦争の体験によって、人生観に於いても、作画する態度に於いても、僕はそれと切り離してものを考えることができなくなってしまっ

た」。²⁰⁾ 帰還兵詩人のエアハートもまた、ベトナム戦争が帰還後の生き方にどのような意味をもったのかについて、次のように回想している。「ベトナム〔体験〕は私の人生にとって永久に意味を持ち続けるだろう—地理的な意味合い同様に精神的にも重いものとして。私はそこから物事を見つめ、考え、学び、そして問い始めたのだった。つまり〔ベトナム体験は私の人生にとっての〕転機となったのである」。²¹⁾ 二人の作品に共通して言えるのは、ベトナムと中国の民衆を記憶から消去したり排除したり後景に押しやってはいいないことである。エアハートは、他者とともに戦場の兵士としての自己をも対象化することで、「鬼がくるよ」を書き上げた。この詩は、彼が従来持ち続けてきた戦争観、アメリカ観から脱皮して到達した新しいベトナム認識の表明だったと言える。浜田もまた、自身の戦場体験から70年間も脳裏に焼きついていた「戦争の恐怖」を「忘れえぬ顔」として表象することで、戦場の記憶の芯となっているものを作品化したのだった。「忘れえぬ顔」と「鬼がくるよ」のどちらの作品も、余所者の兵士と軍隊が、戦場となったその土地の子どもの目線から描かれ、子どもの存在が語る戦争を描いていることに特徴がある。浜田の「ぐにゃぐにゃとした太陽がのぼる」にも、エアハートの「鬼がくるよ」にも、そこに描かれた兵士たちは、疲れ果て、前屈みで、幾分滑稽さを漂わせているが、その姿は、兵士である自己を客体化して捉えようとする作家自身の透徹した眼差しの反映でもあった。一兵卒の視点によってしか切り取ることでできない「戦争」の現実の断面である。それでは、この一兵卒の視点の意味するものとは何か。

〈ベトナム戦争と戦争文学〉

ベトナム戦争が数多くの帰還兵詩人を生み出した事実は、この戦争が米国社会において従来受け入れられてきた戦争文学の概念を大きく変えることにも繋がる。『現代アメリカ文学史』（1964、原題は*On Native Ground*、1942）の著者として知られるアルフレッド・ケイジンは、戦後の1980年代はじめに「戦争文学が偉大であった時代は、1920年代のヘミングウェイとその世代の作家たちで終結した」と述べている。たしかに「偉大な戦争」(the Great War)と呼ばれた第一次世界大戦は、ヘミングウェイの作品に見られるように、戦争の悲劇と兵士の苦悩、そして時にはロマンスをも盛り込んだ個人のヒロイズムを中心とした長編の大作を生み出した。ケイジンはまた第二次大戦の文学については「本質的に芸術的であるよりも、むしろ記録的なものだ」とも言う。その指摘は、第二次大戦から20年後に米軍の本格介入が始まるベトナム戦争の書き手の多くがジャーナリストであったことを示唆している。とりわけ1960年代の社会的背景とともに台頭したニュージャーナリズムは、フランシス・フィッツジェラルドやデイヴィッド・ハルバースタムらの代表的なベトナム報道の著作とともに、フィリップ・カプートやマイケル・ハーによるドキュメンタリー風小説の手法を取り入れた作品を生み出した。カプートやハーの作品は、ケイジンの言うように、ヘミングウェイが書いた戦争文学とは異なるものの、第二次大戦を自身の従軍体験をもとに描いたノーマン・メイラーの作品を経由して、アメリカの戦争文学に新しい傾向を示していたと言えよう。²²⁾

直接の戦闘員ではないジャーナリストが、戦争観察者として描いた戦争報道が文学的要素を取り込みながらさまざまなメディアを介して本国に発信された一方で、戦場での言葉にならないほどの悲痛な体験、恐怖や絶望を、兵士たちはそれぞれの記憶として脳裏に深く沈殿させていった。

その心の叫びを、元戦闘員たちは帰還後に自伝的小説や詩、回想記の形で文字にして吐き出していったのである。ティム・オブライエンの『本当の戦争の話をしよう』も、オブライエン自身の歩兵としてのベトナム従軍体験に基づいた作品である。ケイジンは、ベトナム戦争の文学性は、南北戦争やヘミングウェイの描いた世界大戦に見られるヒロイズムとは異なり、「完全に別種の主題」にあると指摘し、またベトナム戦争を扱った文学に繰り返し語られているのが戦闘員の体験した戦争の恐怖であると述べているが、彼は、ベトナム戦争文学の特徴が地上戦の残虐な暴力の証言者としての一兵卒の視点から描かれている点にあることを見通していたのであろう。²³⁾

ケイジンの言う「完全に別種の主題」とは、ベトナム戦争が若い米兵たちにとって大義の失われた、意味の見出せない戦争であったこととも深く関連していた。この戦争によって数多くの詩が帰還兵たちによって書かれたが、帰還兵詩人のほとんどは、地上戦での死の恐怖と対峙してきた陸軍歩兵や海兵隊員と、生死の境で苦しむ負傷兵の手当にあたった女性兵士を主とする看護兵であった。その時その瞬間を感性で受け止め、それぞれの価値観や人生観をくぐらせ、言語化し、生み出した詩は、何よりも戦場での兵士の体験と、その戦争観を表象したものだった。フィクションを交えたストーリー性をもつ従来の戦争文学とは異なる地平を帰還兵士たちは詩作により創造したのである。ケイジンの言う「完全に別種の主題」とは、ベトナムで戦った兵士による数多くの詩のなかにこそ見出せるものだったと言えよう。

〈日中戦争と戦争画〉

1931年9月、関東軍による柳条湖の南満州鉄道線路爆破事件は満州事変を引き起こし、これ以後15年間におよび戦争の時代に突入した。いわゆる戦争記録画もこの時から描かれるようになった。十五年戦争開始当時の戦争記録画は、プロの画家ではなく陸軍省の職業軍人によって描かれたものだった。よく知られる標語「勝って兜の緒を締めよ」の陸軍省ポスターも職業軍人画家の原画に基づいている。²⁴⁾ 1937年の盧溝橋事件により中国との全面戦争が始まると、戦争画の制作が国策として奨励され、画家たちも戦争協力に駆り出されるようになった。翌38年には、大日本陸軍従軍画家協会が結成され、数十名の従軍画家が戦地に向かった。39年に同協会が陸軍美術協会へと発展的解消を遂げると、従軍画家は200名を超えた。これだけの数の美術家が戦地に送られたのは、戦争目的があいまいだった日中戦争への国民の協力を促すためだったと言われる。41年に太平洋戦争に突入すると、美術家も国家総動員法の下で国民徴用令の対象となり、軍による公式の戦争画「作戦記録画」制作に関わるようになる。

日中戦争期の戦争画の特徴は、敵である中国兵を画面に登場させないことにあった。この原則は日本兵にも適用され、負傷した者や死者を描くことは許されなかった。死骸が戦争の残酷さを強調し、国民の反戦意識を促すとの危惧があったためである。しかし「聖戦」という以上は、その目的のために日本兵が血みどろになって戦う場面も描かれてしかるべきという考えも出てきた。1943年9月の国民総力決戦美術展に出品された藤田嗣治の〈アッツ島玉砕〉は、当初の表現上のタブーがなくなったことを示していた。日本兵の死は、大義のための正しい死、「殉教」として受け止められ、〈アッツ島玉砕〉は「鬼気迫る名画」として主要各紙で報じられた。²⁵⁾ 戦争画が国策や軍部指導の下に制作された場合、たとえ従軍画家の作品であっても、一兵卒の戦場体験から描かれたものとは根本的に異なる。国策による従軍画家は、あくまでも従軍画家であり、

兵士ではなかった。〈汾河を護る（警備）〉を描き1938年の文展に出品した伊原宇三郎は言う。「結局私には真の戦争画は描けぬという結論になってしまったのである。従軍画家としては、私など相当危険な第一線まで行った者の一人であるが、それでも、今生きるか死ぬかといふ、つきつめた戦争の実感と体験をもつことが出来ない……挿絵程度なら、見て来た様な絵そら事をかいているものの、本式には、経験のないものは何とも残念であるが描けないことがはっきり解ってしまった」。²⁶⁾

1945年8月の日本の敗戦によってそれまでの軍国主義史観や戦争観が覆され、占領軍による戦後処理が進み、戦争中にプロパガンダとしての戦争記録画を描いた美術家たちの戦争協力への責任追及がなされると同時に、若い画家や文芸作家による新しい芸術論が勢いを増すなかで、戦場から戻ってきた元兵士たちが自らの体験に基づき戦争を描き始めたことの意味は重い。浜田の銅版画による「初年兵哀歌」シリーズや、敗戦直後の抑留体験を独特の油絵の手法により作品化した香月泰男の「シベリア」シリーズは、そうした戦後の社会的思想的風潮に振り回されることなく一途に描き出された戦争の真実だったと言える。菊畑茂久馬は、1950年代初めの浜田の「初年兵哀歌」発表を次のように評している。「新しい時代に擁護されて、モダニズム芸術が撩乱する戦後美術の只中に、ピンクで腫れ上がった頬ぺたをした一人の童顔の一兵卒が、オイッチニ、オイッチニと軍靴を鳴らして舞い込んで来たのである。たったそれだけのことが、浜田の『初年兵哀歌』をして、戦後芸術の記念碑的作品にしてしまったのである」。²⁷⁾ この「たったそれだけのこと」が当時の日本社会にとってどれほど衝撃的であったことか。美術界が抽象絵画の全盛期に向かっている時代に、浜田は、具象と「シュルレアリスム風」²⁸⁾の手法で表現した戦場の心象風景を引っさげて「帰還」してきたのだった。菊畑は「この浜田の出現は、見方によれば大変滑稽で喜劇的」だったと続けているが、この「滑稽」にも見える一兵卒の軍隊と戦争に対する頑さは、その後、芸術家として生きていく上での浜田の姿勢と決意のあらわれでもあった。

5. 詩と版画の世界—簡潔さとユーモアと

浜田とエアハートの作品に見られる重要な共通点は、繰り返しになるが、それぞれが体験した戦争とその時代、そして版画と詩という違いはあるものの、ふたりの表現上の簡潔さにある。つまり短詩と、ぎりぎりのところまで単純化された白黒の銅版画の世界である。銅版画の簡潔さについて、浜田は次のように述べている。「『〈初年兵哀歌〉の風景一隅を』油で描いたことがあるんですが、どうも何か大袈裟になって面白くない。やっぱり白黒で小さい画面でやった方が詩に近くなるような気がするんですよ。油絵だとあまりにも散文的になるようで」。²⁹⁾ 浜田にとって作品の簡潔さと面白さとは切り離せないものとなっている。「版画というのは、僕は詩みたいなのでありたいと考えていたものですから。なるべく説明的にしないでということ考えて。もっと後になると少し写実的になってきて、散文に近くなるんです」。³⁰⁾ 画家は、写実的、散文的になると、作品の面白みは失われると考える。その意表をつくような着想と機智により、具象をデフォルメした浜田の作品は、説明の必要なしの諧謔、面白さを生み出していく。「忘れえぬ顔」は銅版画ではなく、スケッチ風デッサンであるが、その簡潔さにおいては浜田の初期作品の表現手段である銅版画と変わらない。日本兵が村に侵入して来た様子を目にした時の中国人少女

の恐怖は、作家自身にとっての忘れえぬ心象風景となって、画面一杯に広がる。背景となっている行軍する日本兵の姿は、そのまま少女の恐怖の表象であり、少女の恐怖の表情は、画家の痛苦と戦争への怒りと重なっている。深刻な戦場体験は、その表現の簡潔さゆえに、瞬時にストレートに画面から鑑賞者に伝わってくる。そこには説明の必要は何もない。この表現力は、浜田自身が語るように、散文的なものではなく、詩的なものである。小さな一枚の画面が、画家のこの戦争への立ち位置をも含めて、すべてを語っている。

自身が関わっている戦争と他者—ベトナム民衆—へのスタンスという点では、「鬼がくるよ」の語り手についても明瞭である。その簡潔な詩のなかに、これまでベトナム人をおよそ自分たちと同じ人間とは考えたこともなかったが、もしかするとこの土地の人びとの目には、自分たちこそが鬼か怪物、化け物として映っているのではないかという発見と驚きが素直に表現されている。はじめて目にする米兵の姿に言葉も失っている子どもたちに、古老がそっと囁いているのだろうか。「悪さをする、あんなお化けがやってくるおまえを連れて行ってしまおうよ」と。その囁きは、おまえはこの戦争で間違った側にいるのではないかという自分自身への内なる問いかけの声でもある。格好だけは厳めしく銃を構え、しかし背を屈めてどことなく遠慮がちに足早に歩き去っていく米兵たちの姿は、何と滑稽に想像されることか。その滑稽さに、この戦争の本質が鋭くえぐり出されている。WHAM所収のエアハートの初期の作品、「ベトナム—1967年2月」や「フルムーン」は多分に描写的であるが、「キリスト」「ゲリラ戦争」になると、ベトナム人に対する語り手の視線にも変化が見られる。いつしか相手を自分たちと同じ人間として捉えているばかりか、この戦争における自陣の正当性への懐疑心にも繋がっている。敵兵への眼差しには斜に構えたところも感じられるが、決して冷たいものではない。むしろそこには「3. ベトナム戦争と帰還兵詩人」でも述べたように、死んだ敵兵に対する敬意や同じ戦闘員としての連帯感に近いものを垣間見ることができる。この連帯感はいくらか後の作品「北ベトナム兵士への手紙」(1978)や「グエン・ヴァン・ハンの思い出」(1990)により明瞭となる。³¹⁾ エアハートの詩もまた、説明的なストーリーを必要としない。短詩が描き出しているのは、作家の世界観であり、人間観なのである。

絵画や文学、音楽など、芸術作品が歴史研究の史料として用いられるようになったのはごく最近のことである。詩の歴史史料の価値について、エアハートは次のように強調する。「もしベトナム戦争の真実について知りたければ、つまりどんな感じなのか、どんな臭いや味がするのか、戦うとはどういうことか、どうして戦争はなくなるのか……戦争について書かれた詩を読んだらいい。これまで書かれたどんな歴史よりも真実を知ることができるだろうから」。³²⁾ 詩は、それが書かれた時の、消し去ることも他によって代替されることもできない、唯一の實在「真実の世界」であり、感性と認識の真の反映であるが故に、書き留められた歴史史料としての価値をもつというのだ。³³⁾ 兵士はどんな気持ちで突撃していったのか、戦場に放置され蠅のたかっている死体はどんな臭いがしていたのか、腸がドロッと流れ出している人体を見て何を感じたのか、従来の歴史史料には出て来ない戦場の真実は、戦った兵士の体験を通してしか知ることはできないだろう。戦場を詠んだ詩になぜ価値があるのか、エアハートはこのようにも述べている。詩は、ほとんどの場合、正直さ以外、得るものは何もない。詩は世間的成功とは無縁であるが故に、そこに真実の戦争の記憶を見つけることができるだろうと。³⁴⁾

重く深刻な戦場体験の作品化であるにもかかわらず、詩と版画の簡潔さは、時には滑稽さやユーモアを伴って言葉や画面から訴えかけてくる。そうした「面白さ」は、それぞれの作家が苛酷な戦場の記憶ととことん格闘することによって、はじめて到達しうる境地が生み出すものなのであろう。現実に対する自らの感性と批判的理性に誠実に従った結果としての戦争の表象である。

6. おわりに―戦争体験とは何か

一篇の詩、一枚の絵が、読むもの見るものを虜にしてしまうのは、そこから無限に広がる新しい世界を展開してくれるからであろう。浜田もエアハートも、それぞれの筆舌に尽くしがたい戦争体験を、怒りと絶望、祖国への幻滅、自殺の一步手前という悲惨さから、戦争の真実を描き出す力へと転化させていった。その原動力となったのは、恐らくは、その眼差しを敵地の民衆と子どもたちへ、戦場となった土地と大自然へと向けたこと、言い換えれば他者とその文化への想像力ではないだろうか。その視線は、ふたりの作品に、従来の戦争文学、戦争画とは異なる地平を拓かせたのであろう。戦争体験を内に向けて閉じることで自己完結させるのではなく、外に拓くことで自由な空気を取り入れようとした姿勢が、ふたりの芸術家としてのその後の生き方を導くことになったと言えよう。エアハートはその後も、ベトナム戦争のみならず、朝鮮戦争、中南米への米国軍隊の侵攻、イラク戦争について、詩と評論を書き続けている。浜田は、戦後早くに「絞首台」(1954)³⁵⁾を発表し、作品のなかで戦争責任者を絞首台に架け、「よみがえる亡霊」(1956)

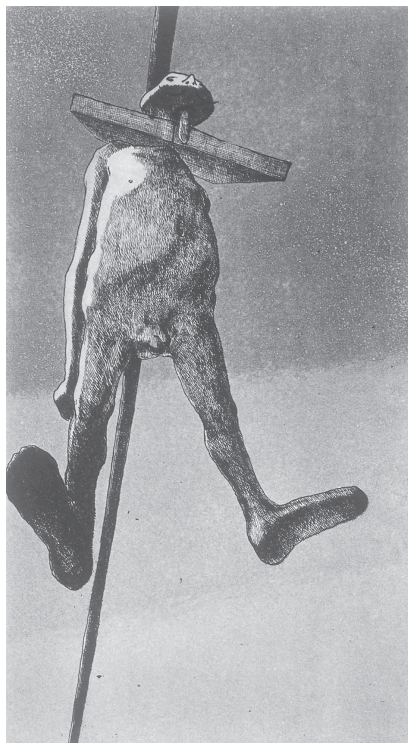


図10 浜田知明《絞首台》1954年（エッチング、アクアチント、紙）23.12×13.0cm 神奈川県立近代美術館所蔵

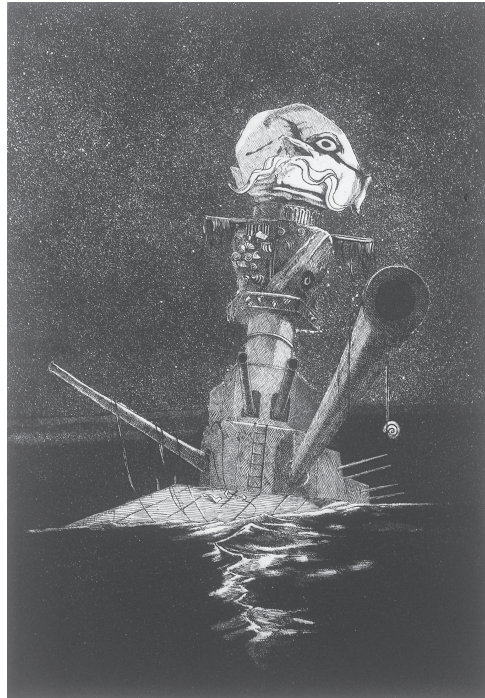


図11 浜田知明《よみがえる亡霊》1956年（エッチング、アクアチント、紙）30.8×21.6cm 神奈川県立近代美術館所蔵

では、戦争に回帰しようとする風潮に警告を発している。それぞれの戦場体験をもとにしたふたりの作家の作品、絵のような詩と、詩に近い版画は、戦争の真実とは何かを鑑賞者に問い続けているのである。

グレナダ侵攻（The Invasion of Grenada 1984）

私はモニュメントなど望んではいなかった／たとえどんなに厳粛なもの
死者のために造られたあの巨大な黒い壁さえも

……

私が望んだのはごく単純なこと

私たちの考えを他の国の人びとに押しつけるようなこの国のやり方には
限界があると認識すること

私が望んだのは／世界は黒か白かでも／私たちのものでもないを理解すること

私が望んだのは／モニュメントをもう造らないということ³⁶⁾

付記

本稿は、アメリカ学会第48回年次大会（沖縄大会2014年6月7日）での発表「戦場の記憶—W・D・エアハートと浜田知明の作品から」を大幅に加筆修正したものである。作品画像掲載を許可していただいた浜田知明氏と、神奈川県立近代美術館葉山、熊本県立美術館、写真家藤本健八氏、そして詩の引用と日本語翻訳許可を下さったW・D・エアハート氏に感謝申し上げます。

注

- 1) Marilyn B. Young, *The Vietnam Wars 1945-1990* (New York: Harper-Perennial, 1991), p. 521.
- 2) 橋秀文「浜田知明 その芸術の秘密」神奈川県立近代美術館『版画と彫刻による哀しみとユーモア 浜田知明の世界』神奈川県立近代美術館、2010年、10-13頁。なお、浜田の年譜については同書を参照した。
- 3) W. D. Ehrhart, *Beautiful Wreckage: New & Selected Poems* (Easthampton, Mass.: Adastra Press, 1999), p. 15. (白井訳)
- 4) 浜田知明「現代の眼」『東京国立近代美術館ニュース』1972年2月号、同『よみがえる風景』(求龍堂、2007年)、116頁より引用；『美術批評』1953年4月号、16頁。浜田は彫刻家でもあるが、本稿では初期の銅版画を中心に扱うので、ここでは版画家／画家として記述する。なお、歴史家による浜田知明とその作品論として、次のものを参照されたい。鹿野政直「取り憑いた兵営・戦場—浜田知明の戦後」同『兵士であること 動員と従軍の精神史』朝日新聞社、2005年、50-108頁。
- 5) 吉田浩「浜田知明＝闇書 人と時代を見つめて」西日本新聞社、1996年、75頁。図5（歩哨1954）は、1956年、スイスの第4回ルガノ「白と黒」国際版画展で次賞を受賞している。
- 6) 『よみがえる風景』117頁。
- 7) 同書、116頁。
- 8) 『人と時代を見つめて』119頁；筆者によるインタビュー（2012年3月27日）。
- 9) 『美術批評』1953年4月号、16頁。
- 10) 『人と時代を見つめて』13頁。
- 11) 『よみがえる風景』116-117頁。
- 12) 浜田は、日本の風景を描きたいと思ったことはないと言う。日本の風景は、人が着物を着ている肉体のようだが、中国のそれは、裸みたいな、骨を見ているみたいなものだ、と。果てしなく広がる平原と台地、その間をうねって流れる黄河と、中国大陆のそのスケールの大きさが、画家を虜にしたように思えた。（筆者によるインタビュー）
- 13) Larry Rottman, Jan Barry, and Basil Paquet, eds., *Winning Hearts and Minds: War Poems by Vietnam Veterans* (Brooklyn, N.Y.: 1st Casualty Press, 1972). ベトナムからの帰還兵詩人とその作品についての紹介は、拙稿「ベトナム戦争と帰還兵詩人」『日本女子大学紀要 文学部』第60号（2011）、51-63頁を参照されたい。
- 14) *Winning Hearts and Minds*, p. 5.
- 15) *Ibid.*, p. 14.
- 16) *Ibid.*, p. 33.
- 17) *Ibid.*, p. 38.
- 18) Ehrhart, *Beautiful Wreckage*, p. 5.
- 19) *Ibid.*, pp. 9-10. 詩のタイトルの“relative”を作者は、「友人は選ぶことができて、血のつながりは選べない」という諺によるとする。あなたたちが見ようもしないこの戦争、そしてこの戦場に送り込まれたわれわれ兵士は、あなたたちの息子なのですよ、の意味。この戦争にまともに向き合おうとはしない米国社会への怒りを、抑えた形ではあるが、爆発させた作品である。しかし血縁に訴えるような「息子」の表現は愛国保守派に歓迎されるという誤解を招いたとの指摘もある。エアハートはのちに、ベトナム戦場には女性兵士も従軍していた事実を認識していなかったことを認め、1991年に出版された女性兵士による詩集 Lynda Van Devanter and Joan A. Furey, eds., *Visions of War, Dreams of Peace: Writings of Women of the Vietnam Wars* (New York: Warner Books, 1991) に序文を寄せている。ベトナム戦場の記憶と女性兵士の詩については、拙稿「ベトナム戦争の記憶：戦場の女性と詩」『英米文学研究』45（2010）：79-92を参照されたい。
- 20) 『美術批評』1953年、4月号、16頁。

- 21) W. D. Ehrhart, *Going Back: An Ex-Marine Returns to Vietnam* (Jefferson, N. C. and London: McFarland & Company, 1987), p. 5.
- 22) アルフレッド・ケイジン「戦争とアメリカ社会—文学の視点から—」小川晃一／石川博美編『戦争とアメリカ社会』（アメリカ研究札幌クールセミナー第4集）木鐸社、1985年、99-123頁。
ベトナム戦争を描いた代表的なジャーナリストとその作品には次のものがある。Frances FitzGerald, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam* (Boston: Little, Brown and Company, 1972); David Halberstam, *The Best and the Brightest* (New York: Random House, 1972, 浅野輔訳『ベスト・アンド・ブライテスト』上中下巻、サイマル出版、1976-1983) and other books; Neal Sheehan, *A Bright Shining Lie* (New York: Random House, 1988); Gloria Emerson, *Winners and Losers: Battles, Retreats, Gains, Losses and Ruins from a Long War* (New York: Random House, 1972); Michael Herr, *Dispatches* (New York: Knopf, 1977, 増子光訳『ディスパッチズ ヴェトナム特電』筑摩書房、1990); Philip Caputo, *A Rumor of War* (New York: Henry Holt and Company, 1977). また第二次大戦については、Norman Kingsley Mailer, *The Naked and the Dead* (New York: Rinehart & Company, 1948, 山西英一訳『裸者と死者』上下巻、1961) がある。
- 23) ティム・オブライエンの代表的な作品には次のものがある。Tim O'Brien, *The Things They Carried* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1990, 村上春樹訳『本当の戦争の話をしよう』文春文庫、1998); *Going After Cacciato* (New York: Delacorte Press, 1978, 生井英考訳『カチアートを追跡して』国書刊行会、1992); *If I Die in a Combat Zone, Box Me Up and Send Me Home* (New York: Delacorte Press, 1969, 1973, 中野圭二訳『僕が戦場で死んだら』白水社、1990).
- 24) 神坂次郎／福富太郎／河田明久／丹尾安典『画家たちの「戦争」』新潮社、2010年、71-73頁。
- 25) 同書、92-109頁。
- 26) 丹尾安典／河田明久『岩波近代日本の美術1 イメージのなかの戦争—日清・日露から冷戦まで』岩波書店、1996年、62頁。
- 27) 菊畑茂久馬「一兵卒の戦後 浜田知明論」『みづゑ』904（1980年7月）、44-45頁。土方定一『日本の近代美術』（岩波書店、2010年、238頁）には、浜田の戦争シリーズについて、「もし、大岡昇平の『俘虜記』に相当する戦後美術と問われれば、ぼくはなんの躊躇もなく、この永遠の記録的作品を挙げることになる」と述べられている。
- 28) 『人と時代を見つめて』115頁。
- 29) 熊本県立美術館『浜田知明展—版画と彫刻による人間の探求』熊本県立美術館、2001年、39頁。
- 30) 同書、21頁。
- 31) "Letter to a North Vietnamese soldier whose life crossed paths with mine in Hue City, February 5th, 1968"; "Second thoughts for Nguyen Van Hung," *Beautiful Wreckage*, pp. 29-30, 125-126.
- 32) W. D. Ehrhart, ed., *Unaccustomed Mercy: Soldier-Poets of the Vietnam War* (Lubbock, Texas: Texas Tech University Press, 1989), pp. 4-5.
- 33) W. D. Ehrhart, "Foreword," Ehrhart, ed., *Carrying the Darkness: The Poetry of the Vietnam War* (Lubbock, Texas: Texas Tech University Press, 1985), xxvi.
- 34) W. D. Ehrhart, *The Madness of It All: Essays on War, Literature and American Life* (Jefferson, N. C. and London: McFarland & Company, 2002), p. 211.
- 35) 浜田はこの作品について次のように言う。「日本では軍事裁判によって裁かれた者以外は、戦争を始めた者も、敗戦の責任者も、国民によってその責任を追求されることはありませんでした……戦争中の軍部とその同調者の横暴を腹に据えかねていた私は、せめて自分の作品で彼らを絞首台に架けたのです。」『人間の探求』37頁。
- 36) Ehrhart, *Beautiful Wreckage*, p. 75.