

富大比較文学 第五集

富山大学比較文学会編集・刊行

2012

- 三木竹二研究(上)・・・・・・・・・・・・・・・・山本 恵美(1)
——雑誌「歌舞伎」の編集方針 内容的特徴①——
- 雑誌『赤い鳥』における戦争観・・・・・・・・・・・・・・・・金森 友里(12)
——創刊一九一八年から休刊一九二九年までの傾向——
- 楠山正雄のアンデルセン翻訳(上)・・・・・・・・・・・・・・・・南 菜緒(25)
——全集の新旧版の比較——
- 尾崎一雄研究・・・・・・・・・・・・・・・・吉田 遥(35)
——戦後の虫に関する作品から見た死生観(上)——
- 坂口安吾『桜の森の満開の下』研究・・・・・・・・・・・・・・・・織田 淳子(52)
——花の下に見る時空間——
- 『椋鳥通信』への視覚5・・・・・・・・・・・・・・・・金子 幸代(63)
——『椋鳥通信』における人名の頻出順位(トップ二十九)——

三木竹二研究（上）

—— 雑誌「歌舞伎」の編集方針 内容的特徴① ——

山 本 恵 美

はじめに

三木竹二は、慶応三（一八六七）年～明治四一（一九〇八）年に生きた劇評家である。本名森篤次郎。文豪、森鷗外の弟にあたる。彼は学生時代から三木竹二のペンネームで劇評を書き、「読売新聞」に投稿した。のち、雑誌「柵草紙」「歌舞伎新報」「めざまし草」などに健筆をふるう。明治三三（一九〇〇）年に、安田善之助の援助を受け、伊原青々園と共に演劇総合雑誌「歌舞伎」を主宰刊行した。自らも劇評や型の記録を執筆する。竹二の名司会による合評も、その形式の新しさ、内容の充実において以後の規範となった。また、「歌舞伎」において彼が行った型の記録は、放置されていた資料を整理した画期的な仕事であり、今日なお歌舞伎演出研究には欠かせないものとなっている。明治四一（一九〇八）年一月一日、氣道閉塞により没。その訃報は、地方新聞を含めた新聞各社が報じ、若い死を悼んだ。

竹二が亡くなって、一〇〇年以上の月日が経った。その間、いくつか竹二について言及する論文も発表されたが、兄、森鷗外の戯曲

や評論など、鷗外の演劇活動に伴って扱われることが多かったように思われる。たとえば、戸板康二は「森鷗外と三木竹二」において、「鷗外が外遊をして、欧羅巴の劇壇の空気を呼吸し味ひ、その舌で歌舞伎を今更味つて見た時に感じた事柄は、鷗外自身の口からは出ずに、竹二の筆をかりて世に出た事も度々あつたのではないかと私は考へたくて爲方がないのである」と述べ、鷗外の弟として、兄の考えを述べた竹二を想定した。また、金子幸代は「鷗外と『歌舞伎』」で、雑誌「歌舞伎」について、「伝統演劇、歌舞伎の見物者であつた竹二と、ドイツの近代劇を実際に見てきた鷗外という新旧の二つの歯車がかみあつた（略）、清新な活力に満ちた演劇雑誌」であると評価し、それぞれの特質を備え、独立しながらも協力し合った、鷗外と竹二の関係性を示した。

しかし徐々に、鷗外研究者の中にも竹二を再評価する声が開かれるようになる。大島真木は、鷗外の戯曲作品・翻訳作品について言及した後、「ほとんど世に忘れられた観のある弟竹二の名をもう一度思い起こすべきではないか。それはとりわけ鷗外初期の戯曲翻訳の協力者として、というばかりでなく、戯曲創作の動機を与え、さら

に死後にまで(略) 兄鷗外に『歌舞伎』寄稿のため継続的に戯曲翻訳、紹介の筆をとらせたと意味においても、二重三重に重要だと思われる^四と、三木竹二自身を再評価する重要性を指摘した。これに呼応するかのようには、渡辺保が「三木竹二は文豪森鷗外の弟であるよりもさきに一人の劇評家であった^五」と述べるなど、一人の劇評家として三木竹二を捉える視点が表れるようになってきた。

近年、三木竹二を再評価する動きはさらに活発化してきている。二〇〇四年には三木竹二初の単行本『観劇偶評^六』が岩波書店から出版された。さらに、二〇一一年には矢内賢二が、三木竹二の型の記録について、実際に本文を読み解き、従来よりも具体的な形式で型の記録の考察を行っているも、先述したような、兄鷗外との関係を主軸にした研究や、三木竹二の人生を扱い、劇評家としての全体的な評価―戯曲から劇評をはじめる姿勢や、合評会の開催、型の記録などすべてを含めた総括的評価―を行った研究とは一線を画すものである。加えて二〇一〇年から、三木竹二が主宰・編集した雑誌『歌舞伎』の復刻版が随時発行され、三木竹二研究を本格的に進めるべき環境が整いつつある。

「歌舞伎」は明治三三(一九〇〇)年一月に創刊された、演劇雑誌である。創刊当初は竹二と伊原青々園^八で編集にあたったが、後に竹二が主幹となって、亡くなる直前の九三号(明治四一年一月)まで編集を行った。竹二が亡くなってからは、伊原青々園が編集を引き継いで、一七五号(大正四年一月)まで発行を続けた。非常に長命な雑誌である。「歌舞伎」という雑誌名でありながら、その対象は広く演劇全般にわたり、劇界の指導的役割を務めた。

今回、本論稿では、「三木竹二研究(上)」―雑誌『歌舞伎』の編集

方針 内容的特徴^①―と題し、三木竹二の「歌舞伎」編集時代に焦点を当て、竹二が「歌舞伎」をどのような雑誌にしたいと考えていたのか、また「歌舞伎」を通して演劇界をどのような視点で捉えていたのかを、考察していきたい。

三木竹二の「歌舞伎」編集時代に焦点を当てるのには理由がある。

第一に、「歌舞伎」編集時代の竹二からは徹底的に客観視する姿勢が感じられるからである。先行研究においても、権藤芳一が「いまや新進気鋭の気負いもなく、古老へのコンプレックスもない、むしろ、啓蒙家としての責任を感じ、指導者としての自信をもった、そういう態度が伺われる^九」と指摘しているが、明治二〇年代、「歌舞伎新報」等で発表された竹二の劇評や評論と比較すると、ずいぶんと落ち着き、分析的で、あまり表に自分の考えを出さない態度が明確に見られるのである。竹二にとって、「歌舞伎」は劇評家としての円熟期に発表の舞台となった雑誌であり、重要性が高いと考えられる。

第二に、従来の研究において、竹二の功績の評価対象が、先述したような戯曲から劇評をはじめる姿勢や、合評会の開催、型の記録などに固定化してしまっているのではないかと、という疑問があるからである。今挙げたこの三点が、画期的なものであるのは確かであり、今更争う必要はない。しかし、果して竹二の功績は本当にその三点だけであろうか。見過ごされてきた竹二の功績が、他にもあるのではないかと。そしてそれは、竹二の「歌舞伎」編集方針や、当時の劇界に対する考え方を知らるために重要な手がかりとなるものではないのか。このような理由から、三木竹二の「歌舞伎」時代に焦点をあて、竹二の功績を再評価することによって、「歌舞伎」の編集方

針と、そこに見られる竹二の劇界に対する考え方を検討していきたい。

方法としては、「歌舞伎」全体を考察対象とし、竹二が「歌舞伎」をどのような雑誌にしようと考えていたのか、調査していく。まず第一章において、「歌舞伎」がどのような雑誌であるのか、その沿革を示し、先行研究でどのように扱われてきたのかをまとめる。第二章では、三木竹二の同時代評で多くの指摘があった二、竹二の新派・旧派に捉われない姿勢が、どの程度「歌舞伎」誌面に反映されているかを考察する。第三章では、劇界の新しい動きを歓迎する竹二の姿勢として、海外の脚本や劇界をどの程度「歌舞伎」に紹介していたのか、また、その紹介記事は誰によって行われていたのか、調査する。同時に、地方演劇界に関する記事についても注目したい。これは、従来の研究でほとんど指摘されていないが、実際に「歌舞伎」を読んでいて、情報発信媒体の中心地である東京にいながら、地方演劇界にも目を配った竹二の編集姿勢は、現代において再評価されていいものであると考え、今回は筆者独自の視点として、「歌舞伎」誌面における地方演劇界という視点を加え、記事内容を検討したい。

これらを調査することで、「歌舞伎」の編集方針と、そこに見られる竹二の劇界に対する考え方を読み解くことを目的とする。

一 「歌舞伎」研究の現在

「歌舞伎」は、明治三三（一九〇〇）年に創刊された演劇雑誌である。雑誌創刊の経緯については、松廼舎主人二が追善号で詳細に

述べている三。雑誌創刊の話は、安田善之助から竹二に持ちかけられた。当初、竹二は「柵草紙」や、医学雑誌「公衆医事」等の編集経験から、編集の難しさが先立ち、乗り気ではなかった。しかし、青々園が関わるのであれば一緒にやってみよう、ということになり、明治三二（一八八九）年一月末に、創刊の相談のため、新富座へ集まることになった。この時のメンバーは竹二、青々園、善之助と伊臣真、岡野碩の五人である。その席で雑誌を発行することが決まり、竹二と青々園、善之助はそれぞれ準備に取りかかった。竹二は当初、月一回にするか年四回にするか、など悩んでいたようであるが、結局月一回発行の雑誌とすることに決まった。

編集・会計は主に竹二が担当し、青々園がその補助を行った。だが、途中から青々園は他の諸新聞や「演劇史」の執筆に力を傾けるようになり、「歌舞伎」も軌道に乗ったため、内容や体裁の助言を述べるに留まっていた。そのことに対し竹二は不満だったようだが、口うるさくは言わなかったようである四。「歌舞伎」が軌道に乗るまでは、何度か廃刊に追い込まれた。具体的にどのようなことがあったのかは定かではないが、久子は「此の雑誌を始めたに就いては一通りならぬ苦情が出まして、其の八方からの攻撃は中々手厳しく、私も余りうるさうございませうから、幾度となく止めて居ました五」と記憶している。また、善之助も「これが頗る難産であったのみならず、其後も度々病気に侵され、逆も生長の見込が無いとまで思はれた事もありました」と述べており、困難があったようである。しかし一旦軌道に乗ると、あれよあれよと言う間に頁数を増やし、四二号（明治三六年一月）からは、完全に善之助の手から離れ、竹二の雑誌となった五。

表紙の変遷を辿ると、創刊号が題字、尾崎紅葉、表紙画、中村不折。八号では石井三礼題字、表紙画長原止水に変更される。一一号までは、毎号同じ表紙を使っているが、一二号からは、号ごとに表紙画を変えることになった。一二号では、「極まつた型のある狂言の衣裳や拵へを毎号毎に差替へる事として、即ち第一着は此の月歌舞伎座で団十郎が演ずるとか噂のあつた助六の拵を示したのでありまする^{二六}」と伊原青々園が表紙画について説明している。二二号（明治三五年二月）でさらに鏑木清方表紙画に変更された。二三号（明治三五年三月）では再び長原止水に戻る。二三号の表紙は、本郷座の初興行で女寅が纏った衣裳をモチーフにしている^{二七}。二四号（明治三五年四月）は再々度の変更で鏑木清方が担当。この後しばらくは清方の表紙画が続く。最後に三三二号（明治三六年一月）で久保田米斎^{二八}が表紙画担当となり、以降竹二が亡くなるまで「歌舞伎」の表紙を託されることとなる。ここまで米斎が担当しなかつたのは、おそらく米斎が、明治三〇年から明治三五年までパリに滞在し、帰国したのが同年一月一日であったためと考えられる。米斎は留学中、巖谷小波に書状を送っていたが、その一節を、竹二は「巴里通信」と題し、「歌舞伎」に掲載している（一九号、明治三四年二月）。そこでは川上音二郎の巴里興行の感想や、「歌舞伎」を楽しむに読んでいることがつづられている^{二九}。

ではここで、「歌舞伎」の先行研究を見ていく。今日、「歌舞伎」を主たる研究対象として扱った研究はほとんど見当たらない。鷗外研究の関連から指摘されるものや、演劇史研究における資料的価値の高い雑誌として位置づけられることが多いようである。

鷗外研究の関連としては、代表的なものとして、金子幸代の指

摘が挙げられる。「歌舞伎」は「日本の伝統演劇である歌舞伎と近代劇の紹介という両輪に目配りした日本最初の総合演劇雑誌^{三〇}」という指摘である。「歌舞伎」の魅力は、伝統演劇、歌舞伎の見功者であった竹二と、ドイツの近代劇を実際に見てきた鷗外という新旧の二つの歯車がかみあつたところにあり、清新な活力に満ちた演劇雑誌となつていた^{三一}と評価した。また、その誌面の特徴として、「歌舞伎」の劇評では、歌舞伎の上演にとどまらず、近代劇の上演も組上に載せられ、新旧の演劇が同時に紙面を飾る総合的な演劇雑誌として最も生彩のあるもの^{三二}とし、第一章で見た新旧に目を配つた竹二の公平な批評眼に対する評価と同様の観点で、「歌舞伎」を評価している。

演劇史研究においては、型の記録を行うことで古典劇演出の伝統保持に大きな功績を残し、また新演劇や外国劇の動向に対しても敏感な反応と関心を示したことや、脚本を積極的に掲載し、新鮮な創作戯曲の発表の場を提供したこと、外国戯曲の紹介も掲載、新劇の勃興に大きな影響を与えた点が一般的に評価されている^{三三}。

以上、第一章では、「歌舞伎」研究の現在」と題して「歌舞伎」の沿革と、「歌舞伎」の先行研究についてまとめた。次章からは、実際に「歌舞伎」誌面上の特徴を考察する。

二 「歌舞伎」における新派と旧派

本節では、竹二の新派・旧派に捉われない姿勢が、「歌舞伎」誌面にも反映されているかどうか、考察していく。

今回「歌舞伎」における新派・旧派の記事の分量についてグラフ化

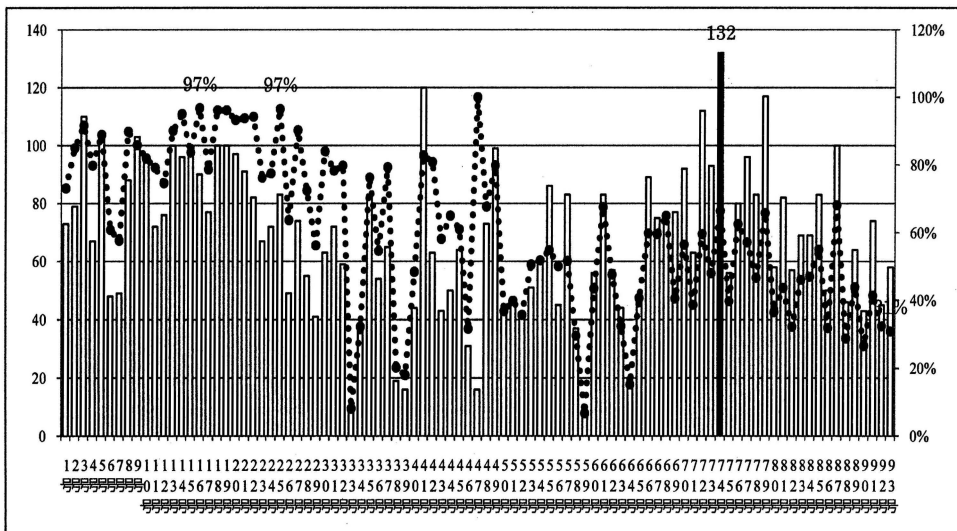


図1「歌舞伎」における「旧」頁数割合

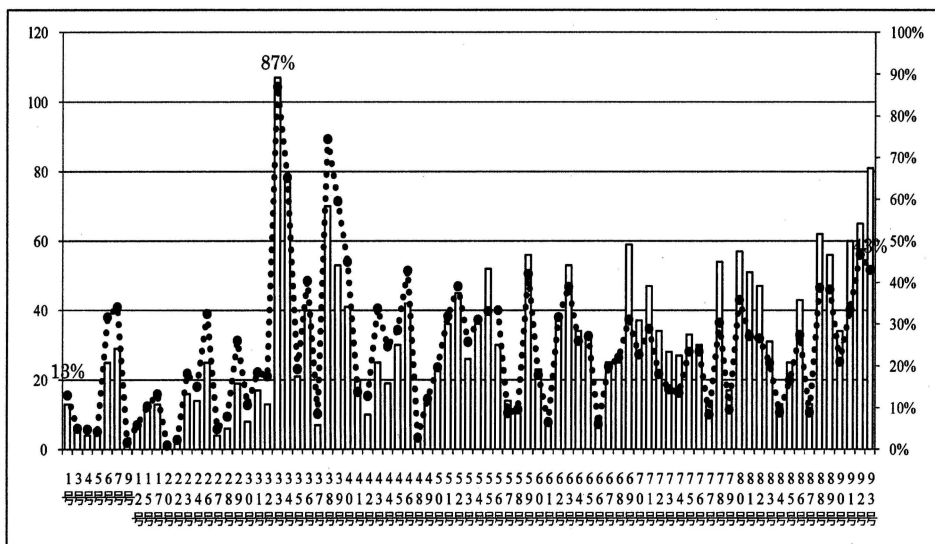


図2「歌舞伎」における「新」頁数割合

を行った。まず、旧派の記事から検討する(図1『歌舞伎』における「旧」頁数割合)。このグラフは、「歌舞伎」に掲載された記事のうち、「旧」と分類した記事の数をカウントし、作成したものである。どのような記事を「旧」と分類したかという点、歌舞伎劇・歌舞伎俳優・能狂言・落語等、今日日本古典文化として分類されるものに関連する記事分類してある。新派劇の狂言、創作脚本、翻案脚本であっても、歌舞伎俳優が上演したものはここに分類した。これは、明治三〇年代当時、劇界が動揺・混沌の中にあり、旧劇俳優が新派劇を、新派俳優が旧劇を上演することが珍しいことではなかったためである。このような時代背景をもつ演劇を、「旧」か「新」か、明確に分けるため、今回はこのような基準を用いた。また、上演されず、「歌舞伎」に紹介されるに留まった脚本であるが、作品の舞台を江戸時代以前に設定してあるものは、「旧」に分類してある。

ではグラフの分析に入る。図1は、「歌舞伎」に掲載された「旧」記事の頁数の変遷を棒グラフに、「旧」記事が「歌舞伎」に占める頁数の割合を、折れ線グラフに表したものである。これを見ると、七四号(明治三九年六月)において「旧」記事が「歌舞伎」の一三二頁を占めていることが読み取れるが、これは附録に竹二が「助六の型」を寄稿した号であったため、このような結果が出たようである。「歌舞伎」誌面を占める「旧」記事の割合としては、一〜三〇号までは八〇〜九〇%を越えている。しかし、三〇号以降徐々に減少していき、九三号ではわずか三二%となっている。「歌舞伎」に占める「旧」の頁数の割合は、減少の一途をたどっていることがわかる。

反対に、「新」のグラフ(図2『歌舞伎』における「新」頁数割合)はどうなっているだろうか。「新」に分類した記事は、壮士芝

居・書生芝居・新演劇・新劇・正劇を含む、新派劇・新派俳優に関連するものである。「旧」同様に、旧派劇の狂言や創作脚本、翻案脚本であっても、新派俳優が上演したものは「新」に分類してある。

一方、上演されず、「歌舞伎」に紹介されるに留まった脚本については、時代を明治以降に設定してあるものは、「新」に分類した。図1と比較するとわかりやすいが、「旧」記事が減少すると同時に、「新」記事が増加していることがわかる。この三三三号(明治三六年二月)は、鷗外の『玉匣両浦島』が上演された翌月に発行された号で、あらゆる知識人・演劇人がこぞって「歌舞伎」に『玉匣両浦島』の批評を掲載したため、ここまでの掲載割合となっている。この三三三号は特別として、それ以降も、「新」記事は微増していることがわかる。特に、九三号に関しては、「旧」記事が三二%だったのに対し、「新」記事は四三%と、すっかり数値が逆転してしまっている。

このように、竹二の同時代評に見られた、竹二の新派・旧派に公平な姿勢は、「歌舞伎」誌上でも表れていることが見て取れよう。竹二の劇評において、「歌舞伎」の号を重ねるにつれ、徐々に新派への劇評が増えていったのも、これらのグラフと重なる傾向であり、編集方針に伴った変化であることがわかる。

三 「歌舞伎」における海外・地方への視点

では次に、第三章において、海外からの視点と、地方への視点、という国外と国内の異なった二つの視点を、どのように「歌舞伎」に取り入れているか考察したい。

まず、海外からの視点であるが、「歌舞伎」における西洋との関係

については、金子幸代が以下の様な指摘を行っている^{二四}。

脚本の多くは、鷗外が翻訳したる西洋戯曲であった。(略)「歌舞伎」では正面から演劇論を展開するというよりは、西洋戯曲の梗概や解説を著している。当時まだなじみの薄かった翻訳戯曲の理解を促すため、読者の親しみやすい解説に取り組んでいたのである。(略)明治四〇年代になると「観潮楼一夕話」の中で、解説だけでなく精力的に西洋戯曲の翻訳を連載していく。西洋演劇の紹介は、まさに鷗外の独壇場だった。

この指摘は確かに「歌舞伎」の一面を表している。竹二が亡くなった明治四一(一九〇八)年一月以降、鷗外は精力的に「歌舞伎」に西洋戯曲を紹介し、活動した。ここには、弟である竹二が手掛けた雑誌を廃刊させまいとする鷗外の愛情と、劇界を牽引する姿勢が表れている。では、竹二が生きて編集を行った明治三〇年代、「歌舞伎」一号から九三号においては、海外紹介記事^{二五}とはどのような位置づけで掲載され、誰が執筆していたのであろうか。

図3 『歌舞伎』における『海外紹介』記事執筆者と掲載回数
のグラフを見ると、山下破鏡の記事が鷗外の実に二倍、掲載されていることがわかる。また、鷗外だけでなく様々な人々、特に武山成三、草野柴二も数の多さでいえば鷗外と同じくらいの海外紹介記事を掲載しているのである。このデータは、竹二の「歌舞伎」編集時代において、鷗外以外にも、海外紹介記事を担当した人物が複数いることを裏付けるものである。

具体的に、彼らの寄稿した記事はどのようなものであろうか。

最も掲載数の多かった山下破鏡の記事を見てみると、主に三つに分類される。一つは、「米国劇信」「印度劇信」などの、海外各地の演劇関連の通信、一つは、「古今演劇講話」という、海外の演劇史を紹介したもの、もう一つは、モリエール作品の翻訳である。竹二は、破鏡の最初の寄稿記事、「米国劇信」(四四号、明治三七年一月)を掲載する際、以下の但書を掲載した。

在米山下破信氏が寄せられたる「古今演劇講話」を本誌に載せるに先ち、同氏が如何に演劇に熱心で且つ一家の見を有して居らるゝかを読者諸君に紹介するため、左に同氏が小生に寄せられた書簡の教節を抄出する。三木竹二。

つまり、「米国劇信」はもともと「古今演劇講話」の前書という位置付けで掲載された、竹二宛の書簡である。しかし、四五号(明治三

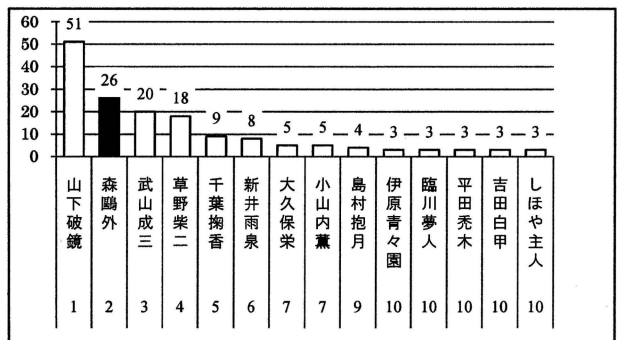


図3 「歌舞伎」における「海外紹介」記事執筆者と掲載回数

七年二月)になると、「米國劇信」単体で掲載されるようになる。内容は、アメリカ劇の評から、イギリスの劇場建築についてなど、多岐にわたる。「古今演劇講話」は、ラテン劇、エジプト劇、ロシア劇、等等など各国の演劇を題材に、それぞれの国の演劇の起りや沿革を紹介する記事である。時に挿絵を加えたり、実際の戯曲の一部を翻訳掲載したりするなど、研究的なものとなっている。

鷗外の次に記事掲載数の多かった武山成三は、主に海外の評論を抄訳して掲載した。たとえば、「英国に於ける狂言作者と批評家の論戦」や「初心俳優心得草」、「タルマの優技論」、「演技の緒」である。「英国に於ける狂言作者と批評家の論戦」は、イギリスの批評家が劇批評の際に心掛けていることを紹介している。「初心俳優心得草」を掲載して以降は、演技論に関する評論の翻訳を主に行っている。「初心俳優心得草」は、オックスフォード大学の朗読術講師、チャールズ・ウィリアム・スミスの『初心俳優心得草』を抄訳したもので、登場と退場や、老人に扮する時、など、役者の基本的な動きを指南した著作である。

武山成三の次に多かった、草野柴二の寄稿記事は、全てモリエールの翻訳であった。作品は『喜劇 染直大名篇』『喜劇 守銭奴』『脚本 女たらし』の三作品である。

鷗外の作品がそこまで多くなかったのは、鷗外が日露戦争で従軍していたことや、本格的に戯曲翻訳を行う時間がなかったためであろう。記事内容も、戯曲の梗概や評論など、比較的短い記事が多い傾向にある。

「歌舞伎」における海外紹介記事は、従来鷗外の独壇場とされてきたが、特に竹二の編集時代において言えば、独壇場と言うにはあ

まりに多様な人物がそれぞれの特色を生かした記事を寄稿している。山下破鏡の諸記事に関しては、当時実際に海外の演劇を見、その現状を逐一「歌舞伎」に掲載することで、日本の劇界を刺激しようとした竹二の意図が感じられる。もともと書簡として手元に届いたものであったが、竹二が「歌舞伎」に掲載することで大きく劇界に影響を与えたであろう。「古今演劇講話」は日本の歌舞伎劇と同様、諸外国にもそれぞれ演劇の起源があり、それがどのようなものであったかが紹介され、歌舞伎劇のたどる未来へのヒントともなっただろう。武山成三の海外評論紹介記事は、実際に歌舞伎に寄稿していた劇評家や、新旧俳優にとつて、おおいに参考になるものであったはずである。特に演技論に関しては、新鮮かつ重要性の高いものであったであろう。歌舞伎劇はお家芸であり、従来伝え学ぶものであった。しかし、新派劇においては、諸俳優が独自に工夫し、創造していかねばならなかった。混乱期にあった新派に、一つの演劇の指針を与えるものであったのではないだろうか。また、俳優学校の必要性を強く感じさせる契機の一つでもあったであろう。

次に、地方劇界に関する記事を見ていく。「地方紹介記事」については、地方の劇団や、地方公演を行った記事などをここに分類してある。新派旧派は問わず、また、東京の役者であっても地方で公演を行っている場合は、ここに分類してある。

「歌舞伎」に掲載された地方紹介記事については、五九号(明治三八年三月)で突出して多くなっている。これは五九号において、竹二が関西特集号とでも言うべき編集を行ったためである。

五九号の冒頭で、竹二は以下のように述べている。

編者申す。二月に於ける劇壇は、東京よりも大阪の方賑かにて、興味深かるべく思はれたれば、夙に関西の諸大家を煩し、其高見を請ひ得て、左に掲ぐ。

こうして、網版の写真も中央に大阪角座の『江戸城明渡』を据え、劇評執筆者も京都の高安月郊・山田桂華、大阪の喜多村緑郎・関根黙庵・小田春宵など、関西勢を誌面の前半に固めた。これは、関西が歌舞伎劇発祥の地であり、その技芸を東京へ取り込みたいという竹二の意図も垣間見られる編集方法となっている。

この号は特別関西に特化して記事が掲載されたが、それ以外の地方演劇に関する記事も見られる。たとえば、二七号（明治三五年八月）では、雪達摩が「新潟の芝居」と題し、新潟にある劇場に芝鶴一座が巡業で来た際の劇評が掲載している。また、三七号（明治三十六年六月）では丙子生が「アイヌ芝居」と題して、野村シバンラム一座というアイヌ民族が行う芝居の批評を行っている。民族演芸の資料としても、貴重なものであると言えるであろう。

従来、「歌舞伎」は海外紹介記事の重要性が注目されてきたが、地方にも目を配った竹二の編集方針は特筆すべきものであろう。歌舞伎劇は江戸で花開いたが、その起こりは上方の能・浄瑠璃である。新派劇も同様に、壮土芝居は大阪から起こった。また、竹二の劇評でも見られる「現在」を記録する、という姿勢から、関西だけでなく新潟などの地方の演劇や、アイヌ芝居などの民族演芸にも目を配り、「歌舞伎」に掲載した。これは見過ごされてはならない「歌舞伎」の側面であると言えよう。

このような編集方針を執ったことで、実際に、東京だけでなく地

方にも「歌舞伎」の影響力は及んだ。竹二が亡くなった際には地方の諸新聞にその訃報が掲載され、土佐出身の田所半紫癡は、「僕は土佐の三木竹二であると、自称した事がある」ほどであった。彼は後、明治三十七年ごろから竹二の元に入入りするようになり、明治三十九年一二月に開催された忠臣蔵研究会へも参加した。竹二の晩年には短期間ではあったが、「歌舞伎」記者として尽力した。「歌舞伎」の影響力は十分地方にも浸透していたと言える。

おわりに

本論稿では、まず第一章で、「歌舞伎」の沿革を遡い、従来の研究における「歌舞伎」の評価をまとめた。第二章では、同時代評と、「歌舞伎」の先行研究でも指摘があった、竹二の新派・旧派に捉われない姿勢が、どの程度「歌舞伎」誌面に反映されているかを考察した。作成したグラフから、実際に、竹二の新旧に公平な姿勢は「歌舞伎」誌面にも表れていることがわかった。第三章では、劇界の新しい動きを歓迎する竹二の姿勢の一つである、海外の脚本や演劇界を、どの程度「歌舞伎」に紹介していたのか、また、その紹介記事は誰によって行われていたのか、調査を行った。従来、「歌舞伎」における海外紹介記事については、鷗外の寄稿記事について指摘されることが多かったが、今回の調査で、鷗外以外にも多様な寄稿者がいることがわかった。加えて、従来注目されてこなかった地方演劇界に関する記事にも言及した。地方紹介記事は、数は多くなく一定した傾向も見られなかったが、「歌舞伎」五九号では地方特集号とも言うべき編集形態がとられ、竹二が地方演劇界にも関心を配って

いたことがわかった。また、編集者が一方的に関心を持つのではなく、地方からの投書や、劇評の寄稿といった、レスポンスが見られることも特筆される評価の一つであると言える。

以上、本論考では竹二の「歌舞伎」編集方針として、新派・旧派にとらわれることなく劇評を掲載したこと、同時に海外・地方それぞれの演劇に目を配り、記事を掲載したことの二点に注目して考察した。このような編集方針をとったことで、「歌舞伎」は、歌舞伎と言う雑誌名を持ちながらも総合演劇雑誌として扱われ、当時の劇壇では屈指の存在であり続けたのであろう。

「財閥を形成した安田善次郎の長男。横阿弥、松の舎主人などの号を持ち、芝居の通人でもあった。

- 二『俳優論』(冬至書林、一九四二・一二)
- 三「森鷗外研究 六」(和泉書院、一九九五・八)
- 四「戯曲翻訳者としての森鷗外―特に第三木竹二との関連において」(平川祐弘ほか編『講座森鷗外』第三巻、新曜社、一九九七)
- 五「三木竹二の兄 Books in my life」(新潮社、一九九八・六)
- 六「三木竹二著・渡辺保編『観劇偶評』(岩波書店、二〇〇四・一七)
- 七『明治の歌舞伎と出版メディア』(ベリカ本社、二〇一・一七)
- 八明治三(一八七〇)〜昭和一六(一九四一)年。劇評家・劇作家・小説家。三木竹二没後「歌舞伎」を主宰・編集。
- 九「三木竹二の人と仕事(近代の劇評家(特集))」(「悲劇喜劇」、一九八二・五)
- 一〇高安月郊は、「君は新しい趣味を持つて洋劇を紹介せられたと共に古来の歴史を捨てず、旧劇の妙味を重んぜられた。これが最得難い」(「三木竹二君を憶ふ」、『歌舞伎』一〇〇号)とし、新しい演劇の動きにも、旧劇の在り方にも、ともに目を配った竹二の姿勢を評価した。月郊と同

様にして、鈴木春浦は『歌舞伎』の経営者として、旧劇の型を保存するを力めると同時に、又大に西洋劇壇の物を歓迎され、毎晩鷗外先生の新しい西洋の脚本の梗概を、一夕話として自身に筆記された竹二の姿を、始終新しき人、新しきものを選んで募集する事に心掛けた竹二の姿を記憶している(「僕は泣虫だ」、『歌舞伎』一〇〇号)。さらに、伊井蓉峰は「元来公平な仁で旧派には旧派の趣味、新派には新派の趣味ありと云ふ風で褒める」姿勢(「僕が終生御辞儀をすべき人」、『歌舞伎』一〇〇号)を、新聞「日本」は、「新派劇の味を覚えてからは全く私と云ふ事を外にして更に公平な芸術と云ふ目から批評を下した」(「故三木竹二氏」、『日本』一九〇八・一・三、三面)姿勢、杉原阿弥は「三木君は新旧両立を認めたる人なり故に其劇評は公平なりき」(「嗚呼三木竹二君」、『東京毎日新聞』一九〇八・一・一三、三面)と述べるなど、演劇界が新派・旧派で割れる中、竹二の公平な批評眼に対し、高く評価するのは枚挙に暇がない。

二安田善之助の筆名。矢内賢二は饗庭葦村であると指摘しているが、饗庭の筆名は竹の舎主人である。小金井喜美子「次ぎの兄」(『森鷗外の系族』岩浪書店、二〇〇一・四)や森まゆみ「君に見せたきものあらば」(『鷗外の坂』新潮社、二〇〇〇・七)でも安田善之助のことであることが明記されている。

三松廬舎主人「歌舞伎の生立」(『歌舞伎』一〇〇号、明治四一年一月)

四伊原青々園「亡友三木竹二君」(『歌舞伎』一〇〇号、明治四一年一月)

五森久子「亡夫」(『歌舞伎』一〇〇号、明治四一年一月)

六伊原青々園「助六考 及び本郷の表紙絵」(二二二号、明治三四年五月)

七三木竹二「勝山の風俗」(二二三号、明治三五年四月)

八明治六(一八七四)〜昭和一一(一九三七)年。画家。書道・俳諧・和歌・演芸などをたしなむ教養人であった。久保田米儼の息子。

一九米斎の留学中の動向については、永井久美子『日本画家』久保田米

齋の文才」(『比較文学研究』八三、二〇〇四)に詳しい。

二〇「日本近代劇再考―『オセロ』上演と鷗外の『歌舞伎』―」(『富山大学人文学部紀要』(四二)、二〇〇五・二)

二一金子幸代「その戯曲」(『森鷗外を学ぶ人のために』世界思想社、一九九四・二)

二二「鷗外と『歌舞伎』」(『森鷗外研究六』和泉書院、一九九五・八)

二三小田切進編『日本近代文学大事典』(講談社、一九七七・一一)

二四注二二に同じ。

二五「海外紹介記事」には、欧米に限らず、アメリカ、中国など、海外の演劇活動・俳優育成について紹介した記事や、翻案小説・海外脚本やその梗概などの記事を分類してある。

雑誌『赤い鳥』における戦争観

—— 創刊一九一八年から休刊一九二九年までの傾向 ——

金 森 友 里

はじめに

雑誌『赤い鳥』は、これまでの児童雑誌の通俗性を打破し子どもの純性を保全開発するという主催者・鈴木三重吉の高い意識の下、一九一八年七月に創刊された。—それまでの巖谷小波に代表される明治期の説話的な「お伽噺」の世界から、近代的な童心主義にあふれた芸術的童話へと昇華させる先駆的な役割を果たし、本誌に刺激されるように一九一九年には『おとぎの世界』『金の船』（のち『金の星』と改題）、一九二〇年には『こども雑誌』『童話』、一九二一年に『樫の木』、一九二二年には『コドモノクニ』や『金の鳥』『オヒサマ』といった雑誌が次々に創刊された。—今でも本誌に対する評価は高く、日本近代児童文学史に不滅の名を残している。『赤い鳥』がここまでの地位を獲得することができた背景として、大正デモクラシーを受け児童教育運動が盛んであったことが挙げられる。より自由で芸術性のある新教育を求めた教育現場と、『赤い鳥』の提唱するモットーが合致したため、子どもだけでなく教育的指導者も読者として取り入れることに成功したのである。

このように大正期の児童文学界において極めて重要とされている本誌であるが、今日までの研究で掲載作品の傾向を述べているものはほとんどない。幅広い読者がどのような作品を求めていたのか、特に教育者に受容されていたという事実注目し、『赤い鳥』における教育的側面について今一度考察を行いたい。その上で、創刊された一九一八年にはシベリア出兵が決まったこと、一九一四年から続く第一次世界大戦もいまだ続いていたこと、そして『少年倶楽部』に見られるように国家主義的思想が児童雑誌に着々と入り込んでいたことから、本誌掲載作品における戦争観について明らかにすることを目的とする。

なお、本稿では『赤い鳥』創刊から一九二九年三月の休刊までの一二七巻を分析対象とし、以下の規定に従う。①「鈴木三重吉・選」や「北原白秋・選」といったように選集作品がまとめて掲載されているものや、読者からの投稿作品、「通信」等の後書き欄、表紙絵・口絵は除く。②号を跨いだ連続作品においては、まとめて一作品とせず、一号分を一作品と数える。③作品のジャンルは『赤い鳥』

CD-ROM版』（大空社、二〇〇八年）を参考にし、童話、脚本、科学読物、体験記、童謡・詩・曲、絵話・漫画、地方紹介、遊戯法、研究紹介、図書紹介に大分する。④テーマの分類は以下のように規定し、一番強く表れている主題を選ぶ。遊び方や遊具の作り方を記したものは《遊戯》、因果応報や教諭す内容のものを《教訓》、普段の生活を描写したものは《日常》、見たままの景色を表現したものは《風景》、こっけいな話を《笑話》、機転の利いた話を《頓知》、主体が困難に立ち向かう様子を描いたものを《冒険》、家族愛やきょうだい愛については《家族》、友人間の情愛は《友情》、男女の恋物語を《恋愛》、歴史や民俗については《人文科学》、人文科学の派生として仏教やキリスト教などを扱うものは《宗教》とし起源創成期における神々の話を《神話》、数学や生物学また医学や化学は《自然科学》、工学や建築学は《応用科学》、一九二三年の関東大震災など自然現象の被害については《災害》、幽霊などに関する怖い話を《怪談》とする。

一

『赤い鳥』が始まった頃、「欧米でおこった児童中心主義的な教育思潮は、エレン・ケイの『児童の世紀』が翻訳されるなど、日本にも流れこみ、子どもの興味や自発性を尊重する教育改革の動きとなっていく」^四という、いわゆる大正自由教育運動が盛り上がりを見せていた。そのため、『赤い鳥』が提唱した《芸術として真価ある作品》を創作する主張は、まさに、当時の教育現場における芸術性のある教育を求めようとする動きと合致していた^五ことから本誌

は、教育的指導者という読者層の獲得に成功する。事実、経済的な面で比較的余裕があり子ども家庭教育に関心のあつた新中間層からの指示が厚く、親や学校教師といった大人読者が大きな比重を占めていた。

しかしながら、『赤い鳥』の子ども読者の読者行為には、教育者としての学校の教師と親の教育意識の影が色濃くあらわれ、子ども自身には自発的に読む情熱があまりなかった^六という指摘もあるように大人読者から歓迎を受けた本誌ではあるが、当時、児童雑誌は俗悪で読んでも無駄なものという認識が一般的なものとしており、教師と親に勧められる雑誌はめつたになかった。『赤い鳥』が子どもよりもむしろ、教育者に積極的に取り入れられたという点を踏まえて、なぜそれまでの認識を打ち破ることができ、指導書として勧められる雑誌になりえたのか、『赤い鳥』に描かれた教育的側面について考察したい。

一・一

一卷から一二七巻において、作品は以下のように構成されている。童話一一九八作、脚本七三作、科学読物一九一作、体験記二二作、童謡・詩・曲五九四作、絵話・漫画一七作、地方紹介六四作、遊戯法二四作、研究紹介八作、図書紹介三作であり、その合計は合計二一九三作にも及ぶ。主催者・鈴木三重吉は作家であり、雑誌に寄稿する作家たちの文章に手を加えるほど童話に力を入れていた。セマタ参加者の北原白秋は、三重吉に誘われ『赤い鳥』に携わつたことがきっかけで童謡を一つの詩形と捉えるようになり「子どもの書く

詩（児童詩）を発見したのは、『赤い鳥』の北原白秋^{一八}と言われま
で、彼もまた童謡・童詩に熱心になっていた。したがって、必然
的に童話や童謡関係の作品数が多くなっている。

童話、童謡の次に多いのが科学読物である。戦前の日本において
科学読物の出版ブームとされる時期は三度あるが、当時、一九一七
年から一九三〇年は二度目のブーム期にあたる。一度目のブーム期
は福沢諭吉『蒙訓究理図解』がきっかけで西洋近代科学に注目が集
まった一八六八年から一八七四年のことであり、三度目は第二次世
界大戦に伴い科学振興への接近が行われた一九四一年から一九四四
年のことである。このように、それぞれブームになるための背景が
あり、二度目のブームとなった背景には大正デモクラシーの子ども
中心主義思想と第一次大戦に絡む科学振興とが存在していた。「実は、
この三つの時期は、社会の趨勢として科学（科学教育）を重視した
時期ともびつたりと重なるのである。つまり、社会が科学を必要と
したとき、多数の多様な科学読み物が出版され、そのような科学読
み物が多数出版されているときには、科学や科学教育が重視されて
いるのである。」^九科学読物を多数載せていた『赤い鳥』は、当時の
需要のあつた学問を提供したという点で教育現場に受け入れられや
すかつたのである。

なお、掲載作品の主題を序章で示した分類に従って振り分けると、
人文科学一七六作、自然科学一二三作、応用化学二一作となる一九
一八年に理科教育研究組織が誕生し低学年理科特設運動が盛んにな
るなど、特に時代は化学工業や機械工業、つまり「理化学の思想」
を求めていた。しかし、『赤い鳥』では理化学だけでなく、人文科学
も紹介することで総合的な学習を目指そうとしていることが伺える。

鈴木三重吉による綴り方指導は、子どもが実際に参加する手法と
して一九一八年九月出版の『赤い鳥』第一巻第三号から始まってい
る。「文壇の作家の作品を文章の典範とし、また自らの童心主義を童
話制作上で実践する若い作家を擁し、さらに作文指導を推し進める」
一〇という方針を持った三重吉による指導の形式は、綴り方投稿欄の
選と選評によって行われた。

この綴り方指導では、嘘飾のない純朴な文章を良いものとし、子
どもに「ありのまゝ」書く事を求めている。「ありのまゝ」を書く、
つまり写生文は、認識の表現であり自己の表現であると三重吉は考
えており、写生文が向上することは認識主体としての自己の向上に
繋がるとした。一方、この指導は、「文章表現の能力に限定されたも
のであるとし、教育的な観点での評価は低い」一二と言われている。
これは、購買低下を抑えながらも水準を落とさないために『赤い鳥』
を会員制にしたことで、読者へ対応することを重視するが故に、充
分に創作や作家育成に力を傾ける事が出来なかつたのである。二二

しかしながら、投稿作品に対する添削は休刊に至るまでの十二年
間、毎号欠かさず行われている。「詳しく調査・考察するほど、当時
の論文や先行研究における歴史的評価ほど、日々の教育実践のレベ
ルではアンチ『赤い鳥』志向は具体化・先鋭化してはおらず、むしろ
親和的でさえあつた」一三こと、そして「東京（中央）から発信さ
れる魅力ある言語文化として、綴り方や児童詩は全国各地の学校・
教室において豊かに享受され、それに刺激を受けて全国各地から綴
り方や児童詩が『赤い鳥』に投稿された」一四こと、そして『赤い

鳥』の文芸世界から豊かに学びつつ新しい指導実践を模索していた人物が多かった。二五ことから、教育現場への写生文の浸透に少なからず影響を果たしたことは確かである。

一一三

全ての作品のうち、童話は一九八作あり一番多いジャンルとなっている。これらの主題を分類すると表一のようになる。童話のテーマは教訓が一番多く、次に冒険、そして笑話が続いている。教育をテーマにする作品には、因果応報や勧善懲悪を題材とし悪い事をしてはいけないと教えるものや、素直さや優しさの重要性を強調するために正しい心を持つ者が幸福を掴むなど、子どもの精神面での成長を促すものが多い。このように、教育者に求められた原因は掲載作品のテーマ性からも読み取れる。

表 1. 童話におけるテーマの分類

教訓	294	戦争	35
日常	82	冒険	239
風景	4	人文科学	71
笑話	189	宗教	18
頓知	23	神話	13
遊戯	0	自然科学	7
地方紹介	0	応用科学	0
家族	118	災害	5
友情	79	怪談	11
恋愛	10	研究紹介	0
		計	1198

さて、鈴木三重吉が寄稿者の作品にも手を加えていたことはすでに述べた通りであるが、三重吉はどのような採用基準を持っていたのだろうか。一つ目の基準は、「長さは四百字詰め二十枚と規定しながら、実際採用されたものは十枚以下の短い作文風のものが多かった」^{一六}ということにある。確かに、「一作品のページ数の平均は七、三枚であり、長くても二〇枚を超えるものはなかった。そして二つ目の基準として、飾り気の多い文章ではなく、普通の口語をそのまま使うような純真簡朴な表現を重視していた。

最後に、三つ目の基準として、生活童話・学校童話であるということが挙げられる。三重吉は、それまでの昔話的なものから、現代的な作品に主流を移していったのである。七作品の舞台については森や海といった自然空間を舞台にした作品は三五〇作である一方で、家や町など生活空間を舞台にした作品はその二倍以上の七二二作に及ぶ。そのうち、学校を舞台とする作品は四四作あった。その他、戦場が二八作、天界・地獄が八作、不明なものが九〇作であることを見ても、生活空間で話が展開する作品が圧倒的に多いことが分かる。また、「むかしむかし」や「今から百年も昔」というように昔話風なものに関しては、一九一八年から二年毎に区切り考察すると、一九一八年から一九一九年の二年間では一五五作品中九五作、およそ六割が昔話的作品であった。しかし、一九二〇年から一九二一年では二〇一作中昔話風なものは七八作しかなく、全体の四割程度にまで減っている。その後割合は四割を超えることなく、一九二八年から一九二九年では一八六中昔話風のものだった二七作で三割を下回っている。

また、三重吉は童話を少年期の夢の続きと捉えており、脆弱な体

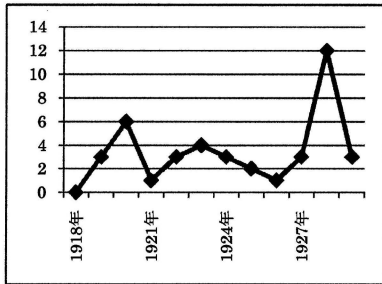
格で軍人になる夢を諦めたことから、男性的な世界に憧れを抱き、戦争や英雄のエピソードを好んで紹介した。そこで、童話の主人公を調べると、男性が主人公の作品は七三五作、女性が主人公の作品は一四四作、王族や天皇といった高位の人物が主人公になっている作品は六七作、性別不詳が主人公なのは三三作、神や妖精など人外のものは一四作、動物や虫・魚といった生物は一五二作、植物は十作、無機物などその他のものは三一作、主人公が不明のものが二作であった。したがって、男性を主人公としたものが圧倒的に多いことが分かる。軍人や英雄の話を好んだ三重吉であるが、『赤い鳥』の作者たちにとって戦争とはどのようなものであったのだろうか。当時の社会背景、他雑誌の童話観にも触れ、『赤い鳥』の童話に現れる戦争観について次章で考察を行いたい。

二

序章で、『赤い鳥』創刊当時はまだ戦争の最中にあつたことは述べたが、これらを受けて日本の文学界には戦争に対する様々な意見が生まれた。一つは、反戦的意見、第二に戦争の不可避性を強調し評価する意見、そして第三に第一次大戦で多数を占める傍観的な意見である。第一次大戦以前の日清・日露戦争では、反戦的作品より戦意高揚や戦争協力の作品の方が割合を占めていたが、一九一〇年代から二〇年代にかけて反軍・反戦的作品の数が多くなる。これは、第一次世界大戦の影響からドイツの軍国主義から民主主義を守ると言うデモクラシー思想が高まりを見せたこと、また戦後の不況から軍縮が求められたことが原因となっている。一九

さて、『赤い鳥』の童話において、戦争をテーマとした作品は四一作ある。大正七年といえれば第一次世界大戦後の比較的平和な時代である。三〇之言葉通り一九一八年は〇作である。しかし、一九二〇年には六作になり、一九二八年には十二作に増えている。これらの作品を中心にし、さらに、戦争を主題としていないものでも戦争観が強く表れている作品を加え、戦争肯定派の作品として六作、戦争否定派の作品として二三作の考察対象を選んだ。時代背景を受け、『赤い鳥』でどのような戦争観が描かれているのか見ていきたい。

図 1, 戦争を主題とした作品数の推移



注 縦軸は戦争をテーマにした童話の数、横軸は 1918 年から 1929 年までの年代を示している。

二一

反戦作品の多かった一九一〇年代、一九二〇年代であっても、戦争や軍隊に対して肯定的もしくはプラサスイメージを与える作品は

『赤い鳥』にも存在する。喜多信太郎「營口來襲」、喜多信太郎「騎兵斥候」、宇野四郎「劍狭仙女の手柄」、第鈴木三重吉「負傷兵」、平田アヤ子「戦争」、笹本縫藏「騎兵斥候の話」の六作品である。

喜多信太郎「營口來襲」は、第八巻第四号（一九二二年四月一日発売）に掲載され、『赤い鳥』では始めて戦争に対して肯定的な姿勢を示した。日露戦争の時、日本軍の後方・營口（中国遼寧省南部の港灣都市）では必要な物資が蓄えられていた。ロシア軍は營口の守備が薄いとの情報を得、一九〇五年一月八日ミスチェンコ少将率いる大部隊の騎兵団を差し向ける。少佐として營口に滞在していた「私」の元にその情報が届いたのは三日後のことだったが、「私」はすぐに指揮を執り陣形を組む。夜襲を決行すると見事成功し、ミスチェンコ部隊は全員撤退を余儀なくされた。「私」はもとから敵軍が町中まで攻めてくることはないと考えていた。町中は畏をはりやすいし動きにくい、実際にミスチェンコも、獐猛な部下が略奪をする危険性から町深くまでは入らないつもりでいたというお話である。これは戦争の体験談を語ったものであり、勇敢で冷静な日本兵の様子が描かれている。軍人は勇敢でありつつも知的であるという、プラスのイメージが感じられる。

これと同じように、体験談でもって軍隊のイメージアップを図っている作品が二つある。第十巻第五号から第六号（一九二三年五月一日、同年六月一日発売）二号に渡り連載された喜多信太郎「騎兵斥候」と、第二一巻第一号（一九二八年七月一日発売）に掲載された笹本縫藏「騎兵斥候の話」である。「騎兵斥候」は日清戦争での、「騎兵斥候の話」は日露戦争での斥候の活躍についての話であり、どちらも危険を冒しながらも任務を全うする日本兵の勇ましい様子

のみが書かれている。

また、第一五巻第四号（一九二五年十月一日発売）に掲載された鈴木三重吉「負傷兵」では、日本兵ではなくフランス兵の勇姿を述べている。一八〇五年十二月二日アウステルリッツの戦いで、フランスはオーストリア・ロシア連合軍に大勝を治めた。その翌朝、ナポレオン率いるフランス軍が、凍った湖の中に負傷したロシア兵を見する。フランス兵は冷たい湖に苦戦しながらも身を挺して救助を行ったというものである。三重吉が英雄の物語を好んで紹介したと事については第一章で述べた通りであるが、軍人に対して好感を持っているような話になっている。

以上四つの作品は軍人に対して肯定的であるが、第一五巻第三号（一九二五年九月一日発売）に掲載された宇野四郎「劍狭仙女の手柄」は、軍隊の強化を主張している。舞台は昔の中国であり、神が謀反を止める手助けをするというのが主な内容である。そして、作中で神が、政治だけでなく軍事も同じように強化することが大切だと述べている。日本は一九〇二年日英同盟を締結した事で大戦に加わるが、日本の政治指導者たちは戦争の見通しについて見解が一致していなかった。大隈内閣の外相加藤高明は強引に参戦意見を推し進め、結果、政府内部と軍部の混乱を招いてしまう。三したがって、政治と軍事の両方でもって初めて堅固な国が作れると当時の政府に対して進言しているとも読み取ることができる。

最後に、第一八巻第一号（一九二七年一月一日発売）に掲載された平田アヤ子「戦争」についてだが、この作品は母が子に過去の思い出を話している形式で進められ、日露戦争を題材にしている。この作品で注目したいのはジャンルが「低年読物」なことである。戦

争の残虐性や悲惨さが一切排除されており、戦争を友好的なものとして印象付けている。

このように、戦争・軍人を肯定する作品は軍隊の良い部分のみを取り上げ、戦争の悲しみや残虐性を一切排除しているという傾向がある。また、実際の体験記でもって軍人の勇敢さや冷静さを伝えイメージアップを図っている作品が、全六作中三作と半数を占めているのも特徴的である。

二二二

一九一〇年代から二〇年代にかけて反軍・反戦的作品の数は多かつた。しかしながら、そのような傾向は一九三〇年代になると様変わりを見せる。治安維持法などにより言語の自由を奪われ、「げつして反体制的ではなかった鈴木三重吉の作品ですら伏字化されたのだから、反資本主義、反地主制、反戦と、あらゆる意味で反体制的な左翼文化運動が徹底的に弾圧」^{三三}された。これは、児童文学においても例外ではなかった。また、この頃になると戦意高揚を狙う雑誌が登場し始める。一九三〇年には発行部数六七万部^{三四}と、子どもに非常に人気の高かった『少年倶楽部』が大正末から戦争をテーマとする作品を増やし、ついに煽情的軍国主義への道を辿ることになる。したがって、低俗な娯楽性と反動的教化性が遅れた国民意識をとらえていたことで、売上部数に関しては『赤い鳥』に勝っていたにもかかわらず、教育者の求める指導書にはなり得なかった。^{三五}

それでは、『赤い鳥』の反戦作品について見ていきたい。本誌において、反戦思考が読み取れる作品は全部で二三作あるが、一番多く

反戦作品を書いた人物は鈴木三重吉であり、五作もの作品を残している。三重吉は戦争肯定の作品も一作書いており、第一次世界大戦に対しては「まだ対岸の火事視的な態度がある」^{三五}と言われているが、確かに戦争に対して関心を抱き、また問題視していたと分かる。

初めて三重吉の反戦作品が掲載されたのは、第五卷第一号（一九二〇年七月一日発売）のことである。「間諜」と題されたその作品は、一八七〇年の普仏戦争を題材にしている。この時、パリはドイツ軍に包囲されており、国民の食べ物も無くなり、皆乞食のようになっていた。砲台の煙を見たパリの時計屋は「あゝして両方で人殺しのシツクラをするんだ。どっちも馬鹿だね、戦争なんかする奴は。」と嘆く。この台詞が実に印象的な作品である。

二つ目は、第八卷第一号（一九二二年一月一日発行）掲載の「従卒イワン」である。十九世紀初め、ロシアはコーカサス地方をめぐって蛮族と戦いを繰り返していた。キャスカンボー少佐は部隊の指揮を執っていたが、反逆者により従卒イワンとともに捕虜となる。イワンは脱走を謀り、門番をしていた親子三人を殺す。彼はまだ二十歳になるかならないかの若者で普段は穏やかな人間だったため、少佐はその無情さに恐ろしくなる。

三つ目の、第十年代四号（一九二三年四月一日発行）掲載「勇士レグルス」は、およそ二二〇年前の羅馬の英雄を扱ったものであるが、アフリカ派遣の際に突如豊かな他国で略奪と暴行を繰り返すという、英雄らしからぬ行動が見受けられる。いくら祖国を守った英雄であっても、戦場においては相手に慈悲をかけず乱暴を働いていたということから戦争に批判的な態度を感じる。

四つ目は、第十二卷第六号（一九二四年六月一日発行）掲載の「最

後の課業」だが、これも「間諜」と同じく普仏戦争が題材となっており、アルザス・ロレーヌがドイツ領になった頃の話である。それまで母国語であったフランス語を習うのは今日までだと告げられた少年は、今までになく授業に真剣になる。先生はフランス語の美しさを語り、「すべて国語といふものは、牢屋の戸を開ける鍵である、いかなる国民でも、自分の国語といふものを失はない限りは、たとへ一時は他の国民に征服されてゐても、いつかは、必ずよみがへることが出来るのだ」と言い聞かせる。戦争によつて、自国の文化を奪われる深い悲しみと母国愛が表現されている。

最後は、第十九年第五巻から第二十巻第一号（一九二七年十一月一日から一九二八年一月一日発行）の、三ヶ月間にわたり連載された「勇士ウラルター」である。これは軍人でも何でもない男が、自分の体を犠牲にしながら諜報活動を行い、陰ながら母国イギリスを助けるという内容になっている。隠れた英雄の存在を主張しているのは、一見すると戦意高揚にも受け取れるが、この作品が戦争に否定的だと判断したのは、主人公が拷問される描写が児童雑誌には余りにも残酷で痛々しいものであるからである。以下に本文を抜粋する。

彼等は乞食が本当につんぼであるかを試すためにその耳のそばで、つゞけさまに銃弾を発射しました。乞食はその銃声も聞こえないやうに、ぼんやりと立つておりました。しかし彼等はなほ不安がつて、彼を野砲のそばに立たせ、二十発もの銃弾を打ちました。そのために彼の鼓膜はやぶれ、耳と鼻から、だら／＼と血が流れ出ました。それでも彼は石のやうに、ぎくともし

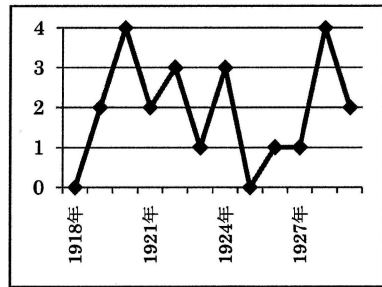
ずに直立しておりました。これで、つんぼであることだけはトルコ兵にも分かりましたが、でも口は聞けるかも分からないと、なほ疑つて、赤熱した鉄棒でもつて、彼の肉をこすりましたそれから両手の指の生爪をすつかりはぎとりました（略）そのときには彼の左手は、指先の傷口から毒がはいつて、手くびの上まで腐りおちてゐました。

三重吉による反戦作品は、すべてが海外に目が向いていることが分かる。第一次大戦において日本が参加したのは短期間の事であり、国力を総動員して行つた戦争ではなかつた。そのため、日本よりもむしろ海外を重視していたとも読み取れる。第一次世界大戦の経験から生まれた世界的な戦争否定と国際協調への動きもある。しかしそういう思想は、必ずしも国民大多数のものではなかつたのである。少数者のものだったからこそ、いつその価値があつた^{二六}ということから、三重吉もまた価値ある少数者だったと言える。しかし、彼は第二章第一節で見たやうに軍人に対して肯定的な作品も書いている。世界的な戦争を意識しつつも、一方で個人の勇姿を称賛することから中立な視点で戦争を捉えていたことが分かる。

二一・三

第二節において、『赤い鳥』の責任者であつた鈴木三重吉が中立の視点でもつて世界的戦争を否定していたことが明らかになつた。次に、三重吉以外の反戦作品を年代毎に考察する。

図 2, 反戦作品の年代別推移



注 縦軸は反戦作品の数、横軸は 1918 年から 1929 年までの年代を示している。

一九一九年における反戦作品は、第二巻第五号と第六号(同年五月一日、六月一日発行)掲載の袖利淳「草木大合戦」、第二巻第六号掲載の馬場孤蝶「鼻の相談」の二作品である。「草木大合戦」は、美しい桜姫を奪い合つて草木が戦争を始めるが、桜姫は自分のために多くの命が失われたことを嘆き、自分の罪を滅ぼすために出家をする。また「鼻の相談」は、トルコのマアムウド王の戦争好きのために国内が疲弊するが、一生懸命に戦争をしても荒れ野を増やすだけだと気づいた王はその後平和の政治を摂り国は豊かになったという話である。どちらも、多数の命が失われる戦争の哀しさや無益さを語っていることから反戦作品と言える。

一九二〇年は一九二八年と同じく、反戦作品が四つと一番多くなっている。第四巻第五号(同年五月一日発行)小島政二郎「若いコサツク騎兵」では、一八〇五年のオーステルリッツの戦いに出陣し

たナポレオン軍の将校が、戦で子どもを失った親の気持ちを想い悲しみに暮れる様子描かれている。第五巻第一号では、第二章第二節で述べた鈴木三重吉「間諜」が掲載された。第五巻第四号(同年一〇月一日発行)の水島爾保布「チビ子、凸坊、三本足」は、戦場で暇を持て余していた兵士が自分の身体に風を見つけ、小さな命が失われなかつたことを喜ぶ話である。第五巻第四号から第五号(同年十月一日、十一月一日発行)に連載された中村星湖「ある巡査の娘」は、出だしが「地球の上に住んでをる人間の半分過ぎが気違ひになつたやうに見えた、あの世界大戦」で始まっている。以上から、一九一九年から一九二〇年においては、道徳的な観念から戦争を否定する作品が多い。

一九二一年になると、戦争が秘める悪そのものに注目する作品が増加する。また、この時初めて第一次世界大戦を題材にした作品が登場する。第六巻第一号から第六巻二号(同年一月一日、二月一日発行)掲載の芥川龍之介「アグニの神」では、上海の占い師のもとを訪れたアメリカ人商人が、大金をはたいて日米戦争がいつ起こるのか聞くシーンがある。占い師の老婆は最終的に神の裁きを受けるのだが、悪事を働いたこと、つまり戦争で金を儲ける商人の手助けをしたことが原因となっている。ここでは戦争の裏で商売をする人間がいること、またその行為自体を批判している。同じく第六巻第一号に掲載された久米正雄「支那船」では、第一次世界大戦でドイツの軍艦を二隻も沈める大活躍を見せ、常日頃から機転の利く海軍大尉が主人公となっている。大尉は中国人に殺されそうになるも、逆に相手を抑えることに成功する。そして、面白半分には支那人を一

晩石炭庫に押し込めた。相手よりも優位に立つと、普段智慧のある行動をする人でも加虐的な気持ちになることを表している。

一九二二年は、第八巻第一号には鈴木三重吉「徒卒イワン」が、第八巻第三号（同年三月一日）では「少年少女科学」というジャンルから保井猶造の「貨幣のお話」が掲載された。日本における貨幣の歴史と日本銀行の動きのほか、戦争によってその莫大な費用のために大正六年から紙幣と金が容易に交換できなくなつたことについて紹介している。戦争がもたらすデメリットについて紙幣経済の面から否定の意見が述べられている。第九巻第三号（同年九月一日）には永島直昭「黄金の林檎」が掲載された。ある小さな国の王は、戦争のために大切な人の命や宝が失われることを悲しみ決して争おうとしなかつた。その慈悲深さに、まわりの国々も感化され戦争をしなくなり、王の徳を祝福するかのようには黄金の林檎が実る。しかし王が病死し黄金の林檎も枯れてしまうと、途端にあちこちで以前のような国の奪い合いが起こり始める。王のような人が現れれば、平和を望む人々の力で悪魔でも簡単に倒せてしまえるだろうと筆者が訴えかけるところでお話は終わる。ただ反戦するのではなく、読み手側に語りかける手法が使われている。

一九二三年は、第十巻第四号において鈴木三重吉「勇士レグルス」が掲載される。

一九二四年には、第十二巻第一号から第二号（同年一月一日、二月一日発行）に野上弥生子「アキリーズの話」が、同巻第六号には鈴木三重吉「最後の授業」が掲載される。「アキリーズの話」はトロイア戦争を題材にしたもので、無類の強さを誇るアキレスが親友の仇討をする。その死骸を陣へ持ち帰ることに成功するが、その夜、

敵であるトロイ王がアキレスの元を訪れ、せめて息子の遺体を埋葬したいと悲しみを訴えるという作品で、戦いの末に悲しみが連鎖してしまうことを主張している。

また、第十二巻第六号（同年六月一日発行）における細田源吉「白い夢」では、女王が死に悲しさを紛らわせるために戦争を企てる王に対して、国民は戦争なんて悲しくて馬鹿げたことを優しい王がするはずないと困惑する。姫が病気になるのも一向に戦争の準備をやめない王は、ある日、顔面蒼白の人々が必死になって殺し合い、そばで子供や女が泣き叫んでいるという地獄のような夢を見る。そして不思議な声を聞き、戦争を取り止める。王は人民に対する親心を忘れてはいけず、人の命を奪う事は王であつても許されないということ、また戦争は馬鹿げているという主張が強く表れた作品である。

一九二五年には、反戦作品が一つも見受けられなかつた。同年に、後々言論弾圧の手段として濫用された治安維持法が制定されている。

一九二六年、第十七巻第一巻（同年七月一日発行）には中村星湖「一本の柿の木」が掲載された。これは猿蟹合戦の続きを書いたもので、柿の木をめぐって猿と蟹が戦争をやめないため神が天罰を下す話である。神は、「あいつ等よりも知恵があつて、あいつ等よりも悪いことをしてをる人間どもを、ついでに全滅させてやる。考へてみると、人間の方が猿蟹よりもつと戦争好きだ。」と雨と風を操り、生き物たちを流していくが、一緒になつて助かったことを喜ぶ猿と蟹の姿を見て機嫌を直す。人間は戦争をしてばかりいるが、互いに助け合う事が大切だと説いている作品である。

一九二七年、第十九巻第五号には鈴木三重吉「勇士ウラター」が掲載される。

一九二八年は、四つの反戦作品が掲載される。第二十卷第二号(同年二月一日発行)掲載の小林寛「魔法の戦ひ」、同卷第三号から第四号(同年三月一日、四月一日発行)の大木篤夫「人質少年の手記」、同年第五号(同年五月一日発行)の水木京太「フランスの牛」、第二一巻第一号から第二号(同年七月一日、八月一日発行)の下村千秋「飛行将校と少年たち」である。「魔法の戦ひ」は、戦争好きな王が無駄な戦争は辞めようと思う所から話が始まる。王は今後防衛のみ行い、むやみやたらに命を奪わないことを条件に、不思議なおじさんから槍と人形を貰う。これらのアイテムによって一時は平和な時を過ごす、王は次第に平和に飽き、人を殺すようになる。するとそれら魔法の道具は消え、王は残りの生涯も前と同様、血なまぐさい生活を送ったという話である。無駄に命を奪う戦争をすることは、平和への道を永遠に閉ざすことであると主張されている。また、「人質少年の手記」では、都市連合としてローマ軍の人質に捕られた幼い少年たちの生活が描かれている。この作品は二カ月にわたって連載されたが、前半の内容は捕虜の子どもの苦しい生活しか書かれておらず、戦争によって乱暴され、家族や仲間を奪われ、肉体的にも精神的にも苦しむ子ども様子が細かく描写されている。「フランスの牛」は、ドイツ騎兵によって父を殺された娘が復讐を謀る話である。家族を殺した敵を憎悪し、復讐を誓う娘の様子がストーリーな文章で描かれているため、悲しみや憎しみの感情が読み取りやすい。これまでのお話では、主人公が戦争に対して激しい思いを抱くようになるきっかけは、家族や自分自身、つまりごく身近な人に何かが起こった時が多い。しかし、下村千秋「飛行将校と少年たち」は、それらは少し性質を異にしている。これは第一次世界大戦を題

材にしており、主人公は飛行機将校である。ドイツ軍のダントン中尉が、フランスの片田舎に不時着し、村の人々の温かさに触れるという内容である。ダントン中尉の言葉に「自分はこれからも、あゝいふ善良な人たちを敵として戦はねばならぬ。一体、戦争とはどういふことなのだ?」というのがある。戦争は国と国との戦いであり、人間同士の戦いではないと分かっている。善良な人達を敵にしなければいけないという真実を目の前に、戦争の存在意義について疑問をなげかけている。

一九二九年、まず掲載されたのは、第二十二巻第一号(同年一月一日発行)福永渙「ノアールの館」であり、普仏戦争を題材にしていいる。フランスを次々と打ち破り進行するドイツの歩兵連隊長グラム大佐は、レザンドレというフランスの小さな町に滞在していた。町の周りにはフランス兵が全くいないにも関わらず次々とドイツ人が殺される事件が起こり、大佐はノアールの館主人ユスタース伯爵が怪しいことをつきとめ会いに行く。伯爵は息子が拷問に苦しめられたことへの悔しさ、そして彼を失った悲しみから復讐心に燃えていた。ついに伯爵は大佐に襲いかかり首に縄をかける。しかし、息子は絞首刑に処されたが憐み深い教官によって逃がされその後不幸にも熱病で死んでしまったことを話すとき、大佐を家から追い出した。ただ敵を憎むのではなく、息子を逃がしてくれた敵の優しさを感じながらも、息子が拷問され苦しめられた事実と、亡くなった結末に悔しさを抑えきれない親の様子が描かれている。戦争に、我が子を殺された親の苦しみから戦争に対して否定的な姿勢が感じられる。水木京太「祖国の地図」は、第二十二巻第三号(同年三月一日)に掲載された。舞台となっているアルザスは、普仏戦争

の結果フランス領からドイツ領になっていたが、主人公の少年ジャックはフランス人の心を忘れなかった。敗戦によって支配されていてもなお、心までは支配されず、自文化を大切にしている様子が伺える。このように、様々な表現でもって反戦を唱えているが、戦争が悲しみを生み出すということに着目している作品、そして戦争が尊い命を奪うだけの無駄なものだと言っている作品が多い。戦争や軍に対してフランスのイメージを与える戦争肯定派の作品と異なり、戦争が秘めた残酷性を伝えている。

また、「日本の子どもにとつては、第一次世界大戦はほとんど異次元の世界のものであり、『幼きものに』で戦争のことを読んで、切実な感じは持てなかった」^{二七}と言われているが、これまで詳しく見たように『赤い鳥』では、戦争によってどのようなことが引き起こされるのか、戦争の危険性について子どもに伝える作品が確かに掲載されている。それは、言論弾圧が行われ、雑誌でもって戦意高揚が行われた一九三〇代を前にしても変わらぬ姿勢を貫いている。

おわりに

雑誌『赤い鳥』は、これまでの児童雑誌の通俗性を打破し子どもの純性を保全開発するという高い意識の元、一九一八年七月に創刊された。大正デモクラシーに伴い、それまでの伝統的・画一的な子どもの教育を見直そうとする動きが社会にあったことを背景に、『赤い鳥』は教育的指導者の確保に成功する。その理由として、一つに、子ども中心主義思想と第一次世界大戦によって科学に関する需要が高まったことを受け、『赤い鳥』でも積極的に科学読物を取り入れた

ことが挙げられる。また、自然科学だけでなく人文科学など総合的な学習に努めた。二つ目に、教育現場における写生文の浸透を促す程に、綴り方教育が人々に受け入れられたことが大きい。最後に、教訓を主題にした作品が多いことも教育者に好まれた理由と言える。しかしながら、創刊された時にはまだ第一次世界大戦が続いていたこと、さらに同年にはシベリア出兵が始まったことを考えると、本誌が指導書として受容されたことを考察するにはこれだけでは不十分である。一九一〇年代から一九二〇年代にかけて反軍・反戦が多くなり、一九三〇年には言論弾圧と雑誌による戦意高揚が行われたという時代的背景がある中で、『赤い鳥』における戦争観とは一体どのようなものであったのだろうか。

『赤い鳥』の掲載作品で戦争観が強く表れている作品は、戦争や軍人を肯定する作品が六作、否定する作品が二三作であった。肯定派の作品には、軍人の勇敢さや冷静さなど、軍隊の良い部分のみを取り上げているという傾向がある。その一方、否定派（反戦）の作品は、戦争の危険性と残酷性について述べるものが多い。第一次世界大戦を題材にし、戦争の存在意義を読者に問いかける作品もある。一九三〇年代を目前に控えながらも、子どもに戦争の真実を教えることを変わらず貫いた。これは、自分の作品以外に『赤い鳥』執筆者の作品にも手を加えていた主催者・鈴木三重吉が、戦争に関して、は実に中立な視点を持ち、その上で戦争の悲惨な真実を伝えていたことに要因があると考えられる。このように、『赤い鳥』は戦争観においても、子どもに対する教育的姿勢を忘れずにいたことから、教育者に求められる指導書になり得たのである。

一 『赤い鳥』創刊号（一九一八年六月）に掲載された標榜語（「モットー」とルビが振られている）には以下のように書かれている。『赤い鳥』は世俗的な下卑た子供、読みものを排除して、子供の純性を保全開発するために、現代第一流の芸術家の真摯なる努力を集め、兼て、子供のための若き創作家の出現を迎ふる、一大画期的運動の先駆である。」

二 鳥越信『はじめて学ぶ日本児童文学史』（ミネルヴァ書房、二〇〇一年四月）

三 王瑜『赤い鳥』に関する研究…大正期日本創作児童文学の側面として（同志社大学『同志社国文学』、二〇〇八年十二月）

四 注二に同じ

五 注三に同じ

六 注三に同じ

七 注二に同じ

八 足立悦男「短詩型の創作指導の意義と方法——「詩」の立場から」（全国大学国語教育学会『国語科教育』、二〇一〇年三月）

九 注二に同じ

一〇 池川敬司「鈴木三重吉——すれ違う構図（宮沢賢治——脱——領域の使者へ特集）——（宮沢賢治と近代の表現者たち）」（学灯社『国文学解釈と教材の研究』、一九九二年二月）

一一 出雲俊江『赤い鳥』綴方における鈴木三重吉の人間教育（広島大学大学院教育学研究科『広島大学大学院教育学研究科紀要』第一部「学習開発関連領域」、二〇〇八年十二月）

一二 注一〇に同じ

一三 児玉忠「菅邦男著『赤い鳥』と生活綴り方教育」（二〇〇九年七月十五日刊、風間書房「A五判 四八四頁」）（全国大学国語教育学会『国語科教育』、二〇一〇年三月）

一四 注一二に同じ

一五 注一一に同じ

一六 井上寿彦「賢治と『赤い鳥』（東海学園大学日本文化学会『東海学園言語・文学・文化』、二〇〇二年）

一七 注一六に同じ

一八 半田淳子『永遠の童話作家鈴木三重吉』（高文堂出版社、一九九八年十月）

一九 大和田茂『社会文学・一九二〇年前後』（不二出版、一九九二年六月）

二〇 西田良子『赤い鳥』の世界とその影響（学灯社『国文学解釈と教材の研究』、一九八七年十月）

二一 相賀徹夫『日本大百科全書八』（小学館、一九八六年三月）

二二 長谷川潮『日本の戦争児童文学』（久山社、一九九五年六月）

二三 注二に同じ

二四 注四に同じ

二五 大和田茂『社会文学・一九二〇年前後』（不二出版、一九九二年六月）

二六 長谷川潮「戦争イメージの形成と反戦児童文学」（日本児童文学者協会『日本児童文学』、一九九二年三月）

二七 注二六に同じ

楠山正雄のアンデルセン翻訳（上）

——全集の新旧版の比較——

南 菜 緒

はじめに

楠山正雄は、当時の児童文学の発展に大きく貢献した人物である。しかし児童文学以外にも演劇や辞典編集まで幅広く文学活動をしてきたためか、これまでの楠山研究史において、児童文学者としての彼に焦点を当てた研究はあまり多くない。

そこで本論文では、今一度研究する価値のある人物として児童文学者・楠山正雄を探っていく。研究の主軸として、特に彼が傾倒したというアンデルセン童話に注目し、生涯で二度に渡って試みているアンデルセンの翻訳全集について、その旧訳と新訳を比較する。目次やまえがき、解題など、主に作品以外の部分から、改訳の意図を考察するとともに、アンデルセンからの影響関係、楠山の童話観、児童文学への態度を明らかにしたい。

一 児童文学者としての楠山正雄

まずは、彼の三男・三香男氏の『楠山正雄の戦中・戦後日記―辞

典編集・演劇・童話の仕事を誠実に追う―』や昭和女子大学近代文学研究室の『近代文学研究叢書』第六十八巻三の「楠山正雄」を参考に、楠山正雄の略歴と児童文学者としての功績を紹介する。

楠山正雄は、演劇評論家、編集者、そして児童文学者として知られる人物である。彼は一八八四（明治十七）年十一月四日、東京銀座に生まれた。三歳で石版印刷業を営む父を失い、家運が次第に傾いて、少年期は親戚の家を転々とした。その後早稲田大学英文科に入学し、英文学に限らず広くヨーロッパの諸文学を学んだ。この頃に島村抱月^三から強い影響を受け、この抱月との出会いが楠山に独自の美学を確立するという生涯の目標を起こしている。

早大卒業後は、早稲田文学社、読売新聞、富山房^四の編集に携わり、楠山の編集者としての活動の起点となった。この富山房には一九一〇年に坪内逍遙^五の推薦で入社し、以後同社に軸足を置いて幅広く業績を展開していくこととなる。

一九一一年、今度は評論「菊五郎と吉右衛門と」（『早稲田文学』）で劇壇に認められ、以来演劇評論家としての地位を固めた。一九一二年には中谷徳太郎^六らと演劇雑誌「シバキ」を創刊して自らも戯

曲を発表、一九一三―一九一五年には早稲田大学講師となつて近代劇を講じ、また抱月主宰の芸術座にも加わるなど、編集の仕事の傍らで演劇界にも積極的に関わつていった。

しかし一九一九年、楠山は熱心に打ち込んでいた演劇界から、一旦身を引くに至つた。この背景には芸術座解体がある。芸術座は、一九一八年十一月五日に結成者である島村抱月がスペイン風邪で急逝、翌一九一九年一月五日に抱月の後を追つて看板女優の松井須磨子が自殺したために解散した。そしてこの二人の死の間の二か月、楠山は座内で須磨子との関係を疑われ、査問まで受けるという事態になつていった。これは須磨子と脚本部との間の亀裂や、抱月の死後に楠山を頼つた須磨子の挙動から生じた全くの誤解であつた。実際の楠山は逍遙に抱月弔問を要請し、また須磨子を逍遙に引き合せて関係修復を図ろうとする人など、事態の緩衝に努めていたという。この芸術座解体前後の騒動をきっかけに、楠山は近代劇の翻訳や紹介等の活動を控え始めた。そしてそれから十数年を経た一九三七年に「東京朝日新聞」の各座月評を引き受けるまで、劇場から距離を置くことになるのである。

辞典編集・演劇評論活動というライフワークに加え、楠山が児童文学へ関わりを持つようになったのは、富山房の叢書『模範家庭文庫』（一九一六―一九三三）の編集への参画からである。つまり児童文学の世界には、編集活動が元になって足を踏み入れたのである。また芸術座でも活動していた一九一五年、当時三十一歳の楠山は、まずは杉谷代水丸の遺稿となつた翻訳『アラビアンナイト・上下』、中島孤島〇訳の『グリム御伽噺』の原稿整理を任された。この二点三冊に次いで翌一九一六年、今度は自身が『新譯イソップ物語』を

出した。これが楠山の子供向けに書く初めての本であり、同叢書には、続いて一九一九年『世界童話寶玉集』、一九二二年『日本童話寶玉集』上、翌一九二二年『同』下、一九三二年エクトル・マロー作『少年ルミと母親』を刊行していった。

楠山が児童文学の分野に入つていったことに関して、楠山三香男氏は次のように述べている。二

この展開は偶然ではなかつたろう。大正時代に入り、ことに第一次世界大戦を機に、日本国内には改めて国際化、文化生活向上の風潮が盛り上がり、子供向けにも文芸興隆の波が高まつた。富山房は創業間もなくから教科書を扱い、子供向け図書への意識は強く、(略) 編集と演劇という、それまで経験を積み、蓄えてきた財産を、正雄は新しい分野の開拓に生かした。自然に体が動いたところか。

こうして『模範家庭文庫』から出発した楠山の児童文学者としての活動は、その後さらに広がりを見せる。一九一六年には小川未明(三)らと童話作家協会の創立につとめ、その後「赤い鳥」(三)、「童話」(一四)、「金の船」(金の星)一五など大正期の代表的な童話雑誌に数多くの作品を発表し、児童図書の画期的な発展に寄与した。

楠山の児童文学への取り組みは、先に述べた一九一九年の演劇界からの離脱と入れ違うように本格化し、その童話は翻訳、再話、創作へと広がり、題材も古今東西に及んでいった。演劇評論から一転し、童話が楠山の著述の主要軸となつていったのである。

一九三七年に演劇界への復活を遂げた以降も、楠山は著しく童話

を発表し続けた。晩年の一九四九年からは、童話の集大成『世界おとぎ文庫』(小峰書店、二十四巻の予定)や『新訳アンデルセン童話集』(同和春秋社、五巻の予定)を刊行し始めたが、一九五〇(昭和二十五)年十一月二十六日、ガンで死去した。享年六十六歳。病床に就いてからも執筆活動を続けていたという。

三十一歳からの三十数年間で、楠山は他にも非常に多くの児童文学作品を残しており、その多様な外国児童文芸の日本受容、日本の伝説や昔話の再話などによつて、当時の日本の児童文芸の発展に大きく貢献している。楠山の著作に関しては、ここではこれ以上の詳細には触れないでおくが、昭和女子大学近代文学研究室の『近代文学研究叢書』第六十八巻^{二六}に詳しい。

二 アンデルセン翻訳

ハンス・クリスチャン・アンデルセン(Hans Christian Andersen)は、デンマークの文学者、童話作家である。彼は一八〇五年四月二日、フーン島のオーデンセに生まれた。十五歳で俳優を志し首都コペンハーゲンに出るも、その目的を達成できず挫折を繰り返した。しかし当時の有名な政治家ヨナス・コリンの援助でラテン語学校に学び、ついでコペンハーゲンの大学を卒業した。

一八三三年のイタリア旅行をもとにした『即興詩人』(一八三五)は、まずドイツで好評を博し、彼の文名をヨーロッパじゅうに響かせる出世作となった。同年の『童話集』は彼の童話作家としての出発点となり、それ以来毎年クリスマスには彼の『童話集』が人々から待たれた。童話の創作は一八七〇年頃まで続き、その総数は一三

〇編以上に及ぶ。彼の童話の特色は、その抒情的な情緒と、美しい幻想の世界と、あたたかいヒューマニズムにある。一八七〇年代の初めから病身となり、一八七五年八月四日、友人の別荘で永眠した。代表作に『親指姫』、『みにくいあひるの子』、『赤い靴』、『絵のない絵本』などがある。

この著名な童話作家アンデルセンに、楠山は殊に傾倒していた。楠山が初めてアンデルセンの翻訳を手掛けたのは一九一九年、『模範家庭文庫』の『世界童話寶玉集』であった。アンデルセンの『お伽ごよみ』をプロローグに置いて、その四十頁全てを色刷りの挿絵で飾る絵本仕立てに、また全編をこよみ仕立てにしている。結びにもアンデルセンの『クリスマスの木』を『青い鳥』と並べ、その当時から楠山のアンデルセンへの傾倒が並でなかったことが窺える。

その四年後の一九二四年には、新潮社から『アンデルセン童話全集』第一巻を刊行し、ここから彼は本格的にアンデルセン童話の翻訳に取り組んでいく。第一巻にはアンデルセンの初期作品が収められ、そのうち十余話は初の邦訳であった。巻頭の『おぼえがき』では、ドイツ版二種、アメリカ版、イギリス版の計四種の底本で百四十三篇を収録したとしているが、三十八篇を収めた第一巻以降、この全集は途切れている。

翌二五年からの、小学校の各学年にあてた六冊のシリーズ『画とお話の本』では、四年生用のものにアンデルセンの『おやゆび姫』を用いている。

一九三八年には富山房百科文庫に『アンデルセン童話集』第一巻(第四巻を刊行し、四冊計六十篇に丁寧な解説を施している。これはドイツ語版全集を新訳し、デンマーク語版で再訂した童話集であ

り、『小さい人魚姫』、『一本足の兵隊』、『雪の女王』、『ある母の物語』を構成しているが、続刊の予定は中絶している。『一本足の兵隊』の中に出てくる歌の訳を比較した鳥越信は、楠山訳は「日本の情緒」に浸っておらず、アンデルセンの内容を理解していると高く評価している。^{一七}

翌年の一九三九年には十八篇の選集である『アンデルセン童話集』を新潮社から刊行している。その解説の中で楠山は、一九二四年の『アンデルセン童話全集』の続刊が途切れたことについて、「それなりとりまぎれて、あとはかばかしくは続かなかねている」と述べている。また、アンデルセンとグリムを比べ、

グリムの童話は、グリム兄弟が國語研究の片手間に、古く口碑に傳はつてゐる國民説話を集めて、それを文字に書き残したといふだけであるが、アンデルセンは親しく両親の膝の上で聞いたむかし話、又は田舎家の炉辺で、或は工場の仕事場で、百姓の爺さんや糸取り婆さんたちから聞いた民話を、おもしろく書き集めたばかりでなく、自分の頭の中にお伽斬の國をこしらへて、空想の美しい王子王女や、不思議な妖女や妖精を自由自在に舞ひ踊らせ、中世の『アラビヤアンナイト』にも比べられる近代の新しい御伽文学をつくり出したのである。

と述べており、楠山がアンデルセンにどれほど傾倒していたかが伝わってくる。楠山三香男氏はこの童話集の解説について、「時に、正雄は五十五歳、さまざまな場合それぞれに、解説を数多く書いているが、この文庫版では、アンデルセンへの思い入れを語って、異色

の筆致を示したものとなっている。」と指摘している。^{一八}

さらにそれから十年後の一九四九年、晩年の楠山は同和春秋社から『新訳アンデルセン童話集』を刊行した。デンマークの言語版が底本で、全五巻の予定だったが、その死によつて、第二巻・六十一話で終了となった。また同年小峰書店から刊行した『世界おとぎ文庫』の第一冊目も『人魚とお月さま』アンデルセン童話名作集であったが、同文庫をアンデルセンから始めたことについても楠山三香男氏は「格別の思い入れがあつてだろう。」と述べている。^{一九}

このように生涯を通してアンデルセン翻訳に力を注いでいた楠山だが、アンデルセン翻訳史における彼への評価は、一体どのようなものであつたのだろうか。

翻訳文学に関して最新情報まで網羅していると定評の高い『図説翻訳文学総合事典』^{二〇}では、アンデルセンの項に楠山の名が出ているのは『にはどこのおかあさん』、『おばあさん』、『すだまの丘』の三作のみである。いずれも一九二四年の『アンデルセン童話全集』第一巻の中の作品で、初訳として記載されている。この資料には初訳以外に全集類の解説もあるが、主に名が挙がっているのは大畑末吉^{二一}や矢崎原九郎^{二二}であり、全集が全て未完に終わっている楠山については一切触れられていない。

一方、各作家の翻訳作品が列挙される形になっている『明治・大正・昭和翻訳文学目録』^{二三}では、アンデルセンの全集や童話集の欄に楠山のものも載せられている。一九三八年の童話集を除いて、一九二四年の最初の全集、一九三九年の文庫版の童話集、一九五五年^{二四}の新訳の全集の三つが挙がっている。全集類のうち最も古いのは一九一七年、楠山の携わっていた富山房『模範家庭文庫』から刊行

された、長田幹彦の『アンダアセン御伽噺』になっている。

次いで一九二一年に樋口紅陽『アンダアゼンお伽噺』（精華堂）、一九二二年に少年通俗教育会『アンダアセン物語』（『世界童話』五集、博文館）と森川憲之助『アンデルセン童話集』（真珠書房）、一九二三年に山崎貞『アンデルセンお伽噺』（北星堂）があり、その後楠山の一九二四年の『アンデルセン童話全集』第一巻が刊行されており、この楠山の最初の全集はアンデルセン翻訳史において比較的早い段階のものであることが分かる。

楠山の作品は、全集類以外にも、『鐘』（『世界文学全集三十六近代短篇小説集ノ内』新潮社、一九二九年）、『一本足の兵隊』他十篇（『富山房百科文庫アンデルセン童話集』二集、富山房、一九三八年）、『ある母の物語』他二十二（『富山房百科文庫アンデルセン童話集』四集、富山房、一九三九年）、『おやゆび姫』他十九話（『新訳アンデルセン童話全集』第一巻、童話春秋社、一九五〇年）の四作品が掲載されており、楠山のアンデルセン関係の翻訳の多さが注目されている。

また、『比較文学辞典』二五のアンデルセンの項には、「翻訳者には森鷗外をはじめ、楠山正雄、小山内薫、鈴木三重吉、竹友藻風、浜田浩介その他多くの人の名をあげることができるが、大畑末吉、番匠谷英一、矢崎源九郎などの名もあげねばならない。」とあり、森鷗外に次いで、アンデルセンの日本受容に貢献した人物として楠山の名が挙げられている。

以上の通り、資料によって多少の相違はあるものの、アンデルセン翻訳史において楠山が果たした役割は看過できないものがある。彼の功績は、現在から再評価することが重要であろう。

そこで第三章では、楠山のアンデルセン翻訳の最初の全集である

『アンデルセン童話全集』第一巻（新潮、一九二四年）と、晩年の『新訳アンデルセン童話集』二天第一巻、第二巻（同和春秋、一九五五年三七）について、以降は前者を「旧訳」、後者を「新訳」とし、新旧の比較考察を行う。その際、新訳の方を中心にして、旧訳との違いを明らかにしていきたい。なお、新訳については、遺稿を加えた第三巻は比較の対象外とする。

三 全集の新旧比較

まず、装丁における相違は、新訳には絵や写真など、視覚に訴えるものが多いという点である。表紙と裏表紙だけでなく、扉にも、第一巻ではアンデルセンの肖像画「ハンス・クリスチャン・アンデルセン」、高橋秀による「おやゆび姫」、「野のはくちよう」という絵、さらに第二巻でも「アンデルセン記念館にあるアンデルセンの像」と題された写真、第一巻と同じく高橋秀作の「豚飼」、「雪の女王」という絵が各一頁ずつ収められており、視覚的にも楽しめるようになっていく。

また、旧訳には一切なかった挿絵も、新訳では頻繁に載せられている。楠山三香男氏によれば三八、「五巻としたのは原語版の五分冊に合わせ、挿絵もアンデルセンが在世中に描かれたものということで、大きさも同じにした」のだという。五巻の予定で進められていたのは旧訳も同じだが、新訳では本の装丁をより原語版のものに近づけようとするこだわりがあったと思われる。

次に目次を見ると、扱っている作品もその順序もほぼ一致しているものの、題名の訳し方の違いが大きい。例えば最初の五作品

だけを挙げてみても、旧訳は『火うち箱』、『大クラウスと小クラウス』、『豌豆の上に寝た王女』、『小さいイーダの花』、『親指姫』で、これが新訳になると『ほくち箱』、『小クラウスと大クラウス』、『えんどう豆の上になむった王女』、『ちいさなイーダのお花たち』、『おやゆび姫』となり、漢字が平仮名になったり表現が違ったりと、これ以外もほとんどの作品の題名に何かと変化がみられる。

先に作品とその順序について「ほぼ一致している」と述べたが、旧訳では掲載されていた作品が、新訳ではなくなっている部分もある。新訳の第一巻は十六話目の『このとり』で終わり、続く第二巻は『ばらの妖精』から始まっているのだが、旧訳ではこの間に『青銅の豚』、『義兄弟』、『ホメルのお墓の薔薇』、『眠神』の四作品がある。なぜ改訳後この四作品が抜かれたのかについては不明だが、新訳も未完のまま終わってしまったので、第三巻以降に書くつもりでいたのかもしれない。

反対に、旧訳は三十八話目の『デンマルクぢいさん』で終わっているが、新訳の第二巻ではそれ以降も『マツチ賣のむすめ』、『お城土手の風景畫』、『養老院の窓から』、『ふるい街燈』、『おとなり同志』、『ソークちゃん』、『影』と七作品続いている。

目次に関してはその他に、『幸福のうわおいぐつ』(旧訳では『幸福の上靴』、『雪の女王』の長編二作品について、新訳は題名のみでなく章題も載せられており、旧訳より詳細な内容を示す目次となっている。

続いて作品導入の前に配されたまえがきに注目すると、この部分から読み取れる楠山の意識の変化は非常に興味深い。まずは旧訳の「おぼえがき」(目次では「譯者のおぼえがき」)を見てみよう。

この全集はドイツの Insel 出版の二冊本にある百十七篇、同じく Reclam 本の百三十七篇、アメリカの Houghton Mifflin 出版二冊本の百三十八篇、イギリスの Oxford 版の六十篇を底本として、すべて百四十三篇の物語を収めたものである。デンマルク原語の全集は知らないが、重譯本としては、少くとも量に於てこれ以上の充實を求めることはできない筈である。(中略) こんどこの本ではじめて邦訳された作は八十篇以上に上るであらうから、全作篇のほど三分の二は新譯であるといつてよい。この第一集に収めた三十八話には、(略)名作を多く含んでゐるにも拘らず、その中の十餘話ほどはこれまで邦譯されたものがなかつたとおぼえてゐる。

楠山自身が、ドイツ語版二種、アメリカ版、イギリス版の計四つの底本を用いていることをここで明らかにしており、それまで翻訳されていなかった作品も多く扱っていることへの確固たる自信が示されている。

これに対し、新訳の「まえがき」では、楠山は次のように述べている。

三たび、アンデルセン童話集を手がけることになりました。それをよい機会に、できるだけひろくさぐりあつめて、全作篇の翻訳を完成させたいとねんじております。一部分出ておりますわたくしの旧訳はもちいず、いつさい新訳するについて、原語のかたちとはたらきとを、つとめてくずさず、それをそのまま、

われわれのことばとして生かしきることに、いささか力ももちいてみました。

新訳は旧訳とは完全に別物として作成し、デンマークの原語を底本として原語版の正確な翻訳を意識していることが示されている。旧訳の「おぼえがき」での誇りに満ちた書き方とは雰囲気が違い、謙虚な態度が窺い知れる。旧訳では「知らないが」と言っていたデンマーク原語に新訳で取り組み、二十数年の間で楠山の翻訳への意識が変化していることが分かる。

また、まえがきと作品との間に挿入されているものについては新旧で異なっている。旧訳では「おぼえがき」の後に、ストリンドベリ二九の言葉の引用、「アンデルセン著作年譜」が続く。一方新訳では「まえがき」に次いで楠山正雄の長男・楠山春樹による「新訳『アンデルセン童話集』のはじめに」がある。次から一つずつ見ていきたい。

まず旧訳だが、目次には書かれていないにもかかわらず、一頁を使ってストリンドベリの言葉が載せられている。本文は次の通り。

シュウエーデンではハンス・クリスチャン・アンデルセンと呼ぶものはない、單に短くアンデルセンといふ。それはわたし達の知つてゐるアンデルセンはたゞ一人しかないからだ。それはわたし達の両親のアンデルセン、それからわたし達の子供の時代のおとなになつての、そして老年になつてのアンデルセンである。

子供の時分、クリスマスにもらふカレンダーにしるされた詩

といふものは、いつもこしらへものの、一向に散文じみたものであつた。アンデルセンの童話を手にふれて、わたしははじめ、かういふのが詩といふのではないかと思つた。

おとなに聞くと、

「いや、これは散文さ。」

と答へた。

「これが散文かしら。」

—August Strindberg—

このように、ストリンドベリがアンデルセンを高く評価していたことの分かる文章が引用されており、この挿入は旧訳の読者へアンデルセンの高名を知らせるためのものであると思われる。ストリンドベリを引用したのは、楠山が演劇界でストリンドベリの戯曲の翻訳や評論を多く扱っていたことが関わっていると考えられる。事実、楠山はちょうどこの旧訳を刊行した一九二四年前後に、『ストリンドベルク戯曲全集』（新潮、一九三〇—一九二六）^{三〇}に取り組んでいる。

この次の「アンデルセン著作年譜」は一八〇五年から一八四六年までのアンデルセンの年譜で、彼の略歴と、作品発表に関して材をどのように取つたかなどが中心に書かれている。その最後には「以上四十二年、この間にこの全集第一集に収めた三十八話の著作年代がふくまれている。」との記述がある。

これらの挿入からは、旧訳ではアンデルセンの人物像に重点を置き、読者にそれを紹介しようとする意図があると考えられる。「おぼえがき」にもその意図が表れている部分があるので、次に引用する。

アンデルセンの童話を、作者みづからの素材なしかし不思議な生活記・からひきはなして讀むことはできない。アンデルセンの童話は、彼の「身の上の物語」の短い断片であり、彼の「身の上の物語」はそのまゝに一個の童話の長い連續である。たとへば（略三）「雪の女王」の扉間のいちらしい箱庭に遊ぶ少年少女の幼い戀の物語には作者が生れて育つた裏町の屋根裏住居の記憶がまぎ／＼と生きてゐる。アンデルセンの自傳——彼のいはゆる「身の上のお伽物語」(MarchenmeinesLebens)は、その意味で彼の童話をよむ人の一度はよんで置いていいものである。「童話全集」を完成したあとで譯者に餘力があつたら、その主な部分だけでも鈔・して置きたいと思つてゐる。

ここではアンデルセン童話の造形に関わる作者の「身の上の物語」に注目し、また読者にアンデルセンの自伝を勧めている。

以上、旧訳の「おぼえがき」、ストリンドベリの言葉の引用、「アンデルセン著作年譜」の記述から、旧訳では各作品に入る前に、アンデルセンの人物像やその形成過程について積極的に読者へ伝えようとしてゐることが分かる。

一方、新訳の「新訳『アンデルセン童話集』のはじめに」(楠山春樹)には、楠山が二度目のアンデルセン全集を手掛けることになつたいきさつや病床についた楠山の様子などが書かれ、新訳の企画について、「その全集は、原語版の五冊を、本文も挿絵も原ページのとおりに五冊に分冊して、形の上からも原著者の息吹をそのまま移し植えよう、とのもくろみで始められ、」とある。この春樹氏の「新訳

『アンデルセン童話集』のはじめに」や、楠山自身による「まえがき」の記述からは、楠山が原語版の全集の形をできる限り残すような翻訳を目指していたことが分かる。

新訳ではこの他、各巻の巻末に改題が載せられている。改題では、各作品の邦題の下にデンマーク語で原文の題名が書かれ、作品ごとに丁寧な説明がされており、その中にはアンデルセンがその作品を執筆した経緯や、作品に込めた想いを伝えるようなものが多くみられる。

このような部分から、新訳は旧訳と比べて、アンデルセンの人物像よりも作品自体を重視していると考えられる。もちろん新訳にもアンデルセンの人物像については書かれているが、おぼえがき・ストリンドベリの言葉・著作年譜と三段階で強く押し出している旧訳と比べれば、新訳での人物像の紹介はその必要性を満たすだけのものとなっており、それよりも作品それ自体を原語版通りに伝えるという点に力が入られている。

おわりに

三十代で童話を書き始めて以来、その半生で長くアンデルセン童話を翻訳し続けた楠山にとって、一九四九年からの『新訳アンデルセン童話集』は児童文学者としての集大成であった。彼がそれを完成することなくこの世を去ってしまったのは誠に惜しまれることだが、この新訳で成し遂げた功績は、それまでの彼の翻訳と共に、後世に残る意義深いものである。

本論文では全集の新旧比較を中心に研究を進めたが、新訳と旧訳

の最も大きな違いは、結局のところ翻訳に対する楠山の姿勢であつたらう。第三章で見てきた通り、旧訳では初訳を多く手掛け、アンデルセンという作家を積極的に日本に受容しようとしていたが、その翻訳は重訳であった。一方で、新訳では原語版からの翻訳に取り組み、原作に忠実な翻訳を目指した。新旧の全集で、楠山の意識には大きな差があるのである。意識の差は、作品内容の変化にも繋がっていると考えられるが、これに関しては別稿にて詳しく検証していきたい。

楠山は新訳の「まえがき」で、

國語と國民をこえた世界文学というものがほんとうにあるかどうか、あれば、それは、おそらく、こどものためのお話の文学——童話の文学があるだけでしょうか。その童話の文学のなかでも、しかし、ほんとうに世界文学としての普遍性を、こののちながく、ゆたかにもちつづけるものがどれほどあるでしょうか。そのすくないなかのもつともすぐれたひとつが、アンデルセンの童話であることは、今日、世界のどこの國民でも、これらの幼年時代の教養のひとつとして、アンデルセン童話のひとつふたつ、よむかきくかして育てられなかつたもののまじらないといえるので分かるでしょう。ですから、アンデルセンそののひとは、また、こどものための永遠のゆりかごをゆする、かすすくない世界的詩人のひとりでもありました。

と述べている。楠山が童話を、そしてアンデルセンを、どれだけ敬愛していたかが窺い知れる。こうして彼が熱意を込めて取り組んだ

翻訳作品は、アンデルセン翻訳史の上でも重要な役割を果たしている。今後、児童文学者としての楠山正雄、彼のアンデルセン翻訳が再評価されることを期待したい。

楠山三香男『楠山正雄の戦中・戦後日記—辞典編集・演劇・童話の仕事—を誠実に追う』(富山房、二〇〇二年四月)

三昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書』第六十八巻(昭和女子大学近代文化研究所、一九九四年六月)

三二八七一—一九一八年。評論家、演出家、初期新劇運動の指導者。英・

独留学を経て帰国後一九〇六年に師の坪内逍遙と文芸協会を設立、「早稲田文学」を復刊して評論『囚はれたる文芸』を発表。さらに新興の自然主義文学を擁護し文壇に大きな影響を与え、近代文芸批評の確立者となつた。一九一三年松井須磨子と芸術座を結成。

四一八八六年坂本嘉治馬が小野梓の東洋館を継いで創業した出版社。五二八五九—一九三五年。小説家、評論家、翻訳家、劇評家。一八八五年の『小説神髓』、『当世書生気質』で写実主義を提唱し、日本の近代文学の先駆者となつた。一八九一年「早稲田文学」創刊。シエークスピアの研究・翻訳や、文芸協会を主宰して演劇運動にも尽力した。

六一八八六—一九二〇年。小説家、劇作家。大正年間「早稲田文学」『文章世界』や自身編集の『シバ半』など演劇雑誌に多く作品を発表するも文壇に広く認められるにいたらなかつた。遺稿集に楠山正雄編集の『孔雀夫人』(富士印刷出版部、一九二二年二月)がある。

七文芸協会を脱退した島村抱月と女優松井須磨子を中心に一九一三年に結成された劇団。当初経営に行き詰つたが翌一四年帝国劇場で上演したトルストイの『復活』が劇中歌「カチューシャの唄」とともに大ヒットした。

八逍遙と抱月は師弟関係だったが、抱月と須磨子のスキヤンダル発覚が逍遙の怒りを買つた。逍遙と抱月を中心に一九六〇年に結成されていた文芸協会は分裂し、抱月は幹事を辞任、逍遙は須磨子に退会を求め、自身も二年余りで演劇運動を断念した。

尾崎一雄研究

——戦後の虫に関する作品から見た死生観(上)——

吉 田 遥

はじめに

尾崎一雄(一八九九—一九八三)は私小説家であり、二度の大病に悩まされ関東大震災や太平洋戦争を体験した作家でもある。その作家生活の中で特に目立つのが虫に関する作品である。同時代評においても、斎藤兵衛氏の「尾崎一雄が『蟲のいろいろ』はいふまでもなく、そのほかの作にもしばしば蟲についての観察や感慨をもちこんでゐることは誰でも知つてゐる。」^一という指摘や本多秋五氏の「虫の話が出てくると、急に生き生きしてくるから、妙である。」^二という指摘があるように、一雄が虫作品^三を多く書くことは周知の事実であつた。

さらに一雄自身も「わが小説」(朝日新聞)一九六一年一月九日)で「六十一歳の現在、振りかへつてみると、自然の前には人間も虫けらも、という考えがずっとつづいてゐる。——いや、つづいてゐるだけでなく、そういう考えが一層強くなつてゐる。」と述べており、一雄の作家人生において虫作品は重要な立ち位置にあつたと

いうことが分かる。その虫作品の量は、太平洋戦争の前と後で変化する。文章を書き、初めて原稿料をもらった『二月の蜜蜂』を処女作とすると、戦前の一八年間では『二月の蜜蜂』一作品だけであつた虫作品が、戦後五年間では四作品と増えている。そこで戦争が一雄の執筆活動に何らかの影響をもたらしたと仮定し、処女作である『二月の蜜蜂』と、太平洋戦争後五年間(一九四五年九月—一九五〇年九月)に書かれた虫作品に注目し、虫の描写にどのような変化があるのかを見ていく。そして最終的に一雄が戦争からどういった影響を受け、それによつて死生観や人生観にどのような変化があつたのかを探りたい。

一 私小説における一雄の技法と思想

作品論に入る前に、まずは私小説における一雄の技法を見ていきたい。一雄は自身の随筆「私の小説作法」^四で自らの作品の表現方法について触れており、『虫も樹も』^五という作品の題の下に「人間

も」ということが余韻としてあるという雑誌の合評を評価し、『いいった方がよい』ことを『いわない』のが、私の作法の一つ」と述べている。さらに虫と人間との関係性については、序章でも述べたように「わが小説」で処女作『二月の蜜蜂』について述べる際に、以下のように書いている。

書きたかったのは自然の前には人間も虫けらも同じだという陳腐きわまる考えに過ぎなかった。そのことを認めざるを得ぬ腹立たしさを、やつきとなつて書いたのだつた。もちろん、妹の死がしやくにさわつたからである。(略)六十一歳の現在、振りかえつてみると、自然の前には人間も虫けらも、という考えがずつとつづいている——いや、つづいているだけでなく、そういう考えが一層強くなつている^六

以上の二つの文から一雄の作品の中には「自然の前には人間も虫けらも同じ」という思想が隠れていることが分かる。そしてその思想は処女作『二月の蜜蜂』の書く際は腹立たしいものだったが、作家活動を続ける中で長く繋がる思想となつた。注目すべきは、その思想は妹の死によつて生れたということである。死と虫の描写には密接な関係性があると言える。しかしそれ以外の技法については指摘が見られなかった。

そこでさらに一雄の技法を明かすため、次に同時代評や先行研究の指摘を助けとしたい。まず浅見淵氏は「尾崎一雄論」^七で、私小説は厳密に言うると私小説と心境小説に区別されるとし、以下のように続けている。

私小説は自我を粗野の儘抛り出して身边を描き出したもので、(略)心境小説は同じく身边瑣事を叙しながらも、「私」の姿を理想化すると共に、必然的に、「私」のその時々々の精神的欲望によつて描くものを選択する。

尾崎自身もこのことを口でいひ、また、慶々感想にも書いてゐる。そして、自分は私小説家ではなく心境小説家であると、ハツキリ宣言してゐる。

一雄を心境小説家とするならば、浅見氏の言う理想化された「私」の姿や精神的欲望とはどのようなものだろうか。高橋英夫氏は「存在の揺らぎと重さ」^八で以下のように述べている。

一口に私小説と言い切られている尾崎一雄の世界には、この作のみならず、多くの場合、こういう人間の力の範囲をこえたものへの感受性が隠されている。場合によつては、それは作者自身にも隠されていたかもしれない。

高橋英夫氏は「人間の力の範囲をこえたもの」として水の音や蜜蜂の描写を挙げている。また、唐戸民雄氏は「尾崎一雄（独自性）の獲得——『二月の蜜蜂』と『暢気眼鏡』を中心に」^九で心情を表す媒体について以下のように述べている。

尾崎一雄は自分自身を裁断しながら、作品を構築する私小説

作家であるが、直接心情を吐露することは殆どない。心的に触発される媒体としての登場人物を作中に配置し、それとの密接な関係を通して間接的に自己を表白する方法を採るからだ。

この「心的に触発される媒体」とは虫作品において自然描写のことを指すと言える。これに高橋英夫氏の指摘も含めると、一雄は心境小説家として自然描写によって事実理想と精神的欲望を加えているということが見えてくる。しかしながらその自然描写、特に今回テーマとする虫の描写については先行研究ごとに認識が異なっている。例えば、石原千秋氏は『私』は「そこで蜘蛛の身の処し方(?)と死というものとともに歩んできた自分とを重ねて考える」^{二〇}と、虫の動きと人間の動きの同化を指摘している。一方で、永淵道彦氏は『私』と蜘蛛をはじめとする虫たちとを『生あるもの』として対等に対峙する「二」という人間と虫が同じ立場であるという指摘をしている。先行研究ごとに指摘は異なるが人間と虫の関係性が虫作品に取って重要であることは間違いない。

次に私小説における一雄の思想を見る。まず思想を探る上で重視すべきことは、一雄の生まれた家が代々神奈川県下曾我の宗我神社で神官を務めている家系であることだ。一雄の宗教については永藤武氏が「尾崎一雄の宗教的感性」^{二一}で詳しく検証している。永藤氏は「現実の祖父や父の生きた姿をぬきにしては神道なるものを考えられない」と指摘した上で一雄は祖父のことは嫌っており、父に対しての思いは屈折していると述べている。一雄は、父の「敬神家」^{二二}である面について異質さや寂しさを感じながらも「少年時代から一種の共感と敬意を抱いていたことは否定できない」と永藤氏は指摘

し、まとめとして以下のように述べている。

父八束がそうであつたような意味においては、尾崎一雄は神道家でも敬神家でもない。あるいは他のいかなる既成宗教にも価値的に与しようとしなない点において、無信仰と言われるべきかもしれない。しかしながら、それをもつて尾崎を、反神道的もしくは反宗教的とするなら、全く当を得てはいない。その宗教性を根底で支える感性は、他ならない神道的なものであるとみてよいであろう。

永藤氏は、一雄が神道家でも敬神家でもないものの感性には神道的なものがあると述べている。神道とは、「日本民族のあいだに発生した固有の民族信仰と、それを根底とした精神的な営み」^{二四}のことだが、教義や教典がなく、特色のある性格を形成している。神道の性格について『万有百科大辞典四哲学宗教』^{二五}から一部抜粋する。

(一) 多神を承認する。神道でのカミは唯一の絶対者ではない。神道のカミは、古代に自然とのかかわりの深い生活のなかで自然現象や自然物の驚異的な威力、呪力を畏怖し、それをカミとし、ついでそれに働く霊、魂の力をカミとし、さらに民族の始祖もカミとして崇拜するようになり、国家統一の段階でそれらの神は最高神を中心としての統合した形で認識された。

(二) ヒトはカミにより生命を授けられたものであり、この世に何らかの使命をもつて生まれてきているとの自覚を有していた。

(三) 共同体意識が強い。

(四) 自然との調和。カミはヒトだけでなく、自然物、動物、植物、無生物をもヒト同様に生命を与え、生かしている。

(五) 明るさ、善意にみちたものを示す。

(六) 現世中心である。

これらの中で注目すべきは四番の「自然との調和」である。このことが虫の描写に生かされた可能性は高い。また、他の項目についても、それらの性格が実際の作品で現れるかどうかとも見ていく必要がある。

二 一雄と戦争

虫作品の戦前、戦後の変化を検証するため、各時期の一雄の心境を『あの日この日』一六を参考にし、見ていきたい。『あの日この日』によると、太平洋戦争前に「海の会」一七に参加していた一雄は海軍省による正式の慰問団、海軍前戦慰問団の一員として海南島から仏印方面へ渡っている。そこで一雄は海軍の様子を観察し、海軍への信頼を強めるのであった。それは「海空軍の様子は、半月でつぶされるほどの弱体とは金輪際思へなかつた。」という言葉や「私はみんなより日本海軍の力を信じてゐた。」という言葉から読みとる事が出来る。

その一方で社会は開戦へと着実に足を進め、一九四一年（昭和一六）十二月八日三時一九分、日本軍によるハワイ真珠湾の空襲。即日太平洋戦争が始まる。この時の自らの気持ちについて一雄は以下のように述べている。

いよく米英相手の戦争が始まったことは大きなショックであり、エライことになった、と先づ思ったが、真珠湾の大戦果には全く驚き、同時に歓喜昂奮した。（一）

また開戦した直後に一雄が書いた「時至る」（「都新聞」一九四一年（昭和一六）二月八日）という随筆では以下のようにある。

緒戦には、國民の豫期以上の大戦果を挙げた。わが海軍の長い間の苦心錬成と、隠忍自重の極発せる果敢さによつてこの輝かしい門出を見たことは、何よりである。アングロサクソン人を亜細亜から放逐せよ、と叫びたい。彼等は彼等の犯せる罪の荷を背負つて自分の生れた所へ帰つてゆくがいい。亜細亜は初めて亜細亜になるのだ。日本を盟主とする亜細亜民族の大行進は始まつた。民族の大いなるロマンの夜は明けたのだ。

以上のように、開戦直後の一雄は日本軍による真珠湾攻撃成功に歓喜し日本軍を称えている。この勝利の後も日本軍は一九四二年に入りティモール島など、次々と島を占領した。しかし六月のミッドウェー海戦によつて日本は四空母を失い戦局は悪くなっていく。一雄はこの頃のことを「私（ばかりでは勿論無い）の中には悲観的見通しが徐々にふくらみ始めた。」と書いている。

その後、一雄は胃潰瘍の大量出血で倒れ下曽我へと疎開する。その一年後、一九四五年（昭和二〇）八月月上旬には広島と長崎に原爆が投下されたことに加え、ソ連が宣戦布告したことで日本は窮地に立

たされる。この時の様子を一雄は「何かもう滅茶苦茶といった感じである」と表現している。

そして一九四五年（昭和二〇）八月十五日、ついに日本は無条件降伏し、第二次世界大戦が終結した。一雄はその時の気持ちを以下のように述べている。

覚悟の上とは言へ、それが現実のものとなったショックはちよつと名状しがたい。これからどうなるのか。（略）先づ痛感したのは、かういふ際に病気などしてゐる我が腑甲斐無さであつた。

このように戦前には軍の力を信じ戦争の勝利を信じた一雄が、ミッドウェー海戦の敗戦で自信を失い、戦艦陸奥の爆沈に絶望していくという変化が浮き彫りにされている。海軍前戦慰問団として海軍の強固さを直接見た一雄にとって海軍の敗北は何より衝撃的であつただろう。しかしここで最も注目すべきは敗戦が近づくとともに一雄の体調も崩れていくことである。戦争と病気が重なつたことは一雄に大きな影響を与えたと言える。

次に敗戦後の一雄の心境を見ていく。無条件降伏をした日本ではマッカーサーによる間接統治が始まる。一雄はこの頃の気持ちをこう述べている。

疑心暗鬼といふか、占領にともなふあらゆる災厄が想定されて、不安にさいなまれた。（略）寝てゐる私は、新聞で読み、人づてに聞くだけで、当時の実際を自分の目で見たわけではない。

（略）この際最も戒心せねばならぬのは、自分の病勢らしい、と思はれてきた。

戦後の一雄にとって占領という事実は気がかりではあつたが、それよりも自らの病状の方へと意識は移っていく。以上のことから、作品論は戦争から病気への意識の変化や神道的思想に注目して進めていきたい。

三 二月の蜜蜂

『二月の蜜蜂』一八は、主人公の「私」一九が蜜蜂の観察から妹の死を回想する話である。「私」の家の隣家で蜂蜜を養っており、巣箱の前に来ると様々な蜂が思い思いに這い回っているのが見える。そんな中、老蜂が巣の外に出されるのを見て「私」は二十で死んだ妹の美枝を思い浮かべる。大正一年三月十八日に妹美枝は腎臓炎等の病気によつて亡くなった。「私」は妹の苦しみと悲しみは全て「私」が背負わねばならぬと思う。それから二年が経ち、今の「私」は頭の中で妹が自由に起き伏しするのをおだやかな顔付で見守るのであつた。

まずこの作品の虫の描写と、人と虫の関係性を見ていきたい。『二月の蜜蜂』の時系列は、「私」が観察する蜜蜂の動きが基となつており、それに過去が付属されている。そして全体を通して「私」が蜜蜂の観察者である描写が多いが、その観察対象である蜜蜂の動きは様々だ。例えば、作品冒頭に以下の文がある。

また考へ込んでゐる、さう思ひ、意識を蜂に向けるのだつた。

——無暗と後じさりをしてゐる奴がある。そいつは後じさりをしてしながら、とうく巢に入つて了つた。

「私」はよく蜜蜂を見ながら「ぼんやりと考へ込む」のだが、その意識は虫に向いていない。しかし「私」が蜜蜂に意識を集中させた際、蜜蜂は姿を隠してしまう。ここでの「私」と蜜蜂の関係性は密接なものとは言えない。しかし、「私」が蜜蜂の死を見た瞬間、「私」は妹の死を想起する。この点には両者の密接な関係性が見える。その蜜蜂の描写は以下の文である。

入道ひに一匹の蜂が斃れた同類を引いて出て来た。さうして一寸身構へたと思ふと、それを腹の下に抱へて、ぶーんと羽音をさせて飛び立つた。巢の掃除を始めたな、私は思った。役に立たない老蜂は、若い者たちが嘯み殺して了ふ、働いて働いてその巢に自分達の子孫の手で殺されて了ふのだ(略)だが、殺された彼等は、兎に角為すべきことをして了つてゐるのだ。二十で死んだ妹の美枝は——

ここでは、倒れた老蜂が一匹の蜂に腹の下に抱え飛び立つている様子を見て、「私」はすべきことをして子孫に殺された蜜蜂と対照的な妹のことを連想している。この一匹の蜂が倒れた老蜂を抱え飛び立つた描写と重なるのが作中にある妹美枝の描写である。ここでは美枝の死のきっかけともなった日の出来事、膝をつき歩けなくなつた美枝を「私」がおぶさり歩いたことが描かれている。

美枝が、不意にがつくりと膝をついたのだ。膝が雪に埋まつた。はずみを喰つて私はよろことした。「しつかりしろ！」云ふ私の声が少し上つてゐる。(略)「よし、おぶつてやる。おぶさるんだ。」私は屈んで、頑張つて背中を出した。「さう来い」妹は直ぐおぶさつた。(略)濡れてもいいと思ひ、私は傘を閉じた。とじた傘を背後に廻し、それに両手を掛けて妹を支へた。

この妹の描写が、改作された上で付け加えられた場面ということに注目すべき点だ。『二月の蜜蜂』は一九二五年(大正一四)四月同人雑誌「新潮」創刊号に発表され、その後一九二六年(大正十五)「新潮」で『早春の蜜蜂』と改題し場面が追加されている。その場面は以下の五つである。

一、二年前の美枝の一周忌を思い出す場面。三年前の妹の死によつて二月の氣候が心を陰鬱にするようになった。
二、Y氏が蜂に刺された様子に「私」は見入る。三年後の自分は妹の追憶からそのような蜜蜂の刺針の一撃に比すべき痛みは感じないと考える。

三、八年前の或る朝、「私」は美枝が大人の体になつたことを母から知らされる。

四、四年前の二月半ば、雪の中美枝を迎えに行く。美枝は弱り切つてその場で膝をついてしまう。「私」は美枝を背負い、歩きだす。
五、妹の親友K子は妹の墓に毎朝花を添えていたが、そのK子も一

〇日ほど前に亡くなつた。

梶井基次郎氏はこの追加された場面が「首尾照応してさきの蜜蜂を生かしてはゐる。」二〇と指摘している。これらは美枝が大人の体になつたばかりだったということ、またその友達も死んでしまったことなど、若くして亡くなったことの理不尽さが強く現れる描写である。しかし四年前の出来事はその二つとは違い死が描かれているのではなく「死に至つた過程」が描かれている。やはり四年前の出来事をあえて書いたのは興味深い。私はこの描写の妹が老蜂と重なり、働いてすべきことをした蜂とまだ二十歳という年齢で苦しみなから死ぬ事になった妹の違いが明確化されていると考える。

一匹の蜂が老蜂を殺さねばならなかったのは、蜂の中でのルールで不可欠なことだった。しかし「妹」はそうではない。人間として社会で生きる中まだ大人になつたばかりであった。それなのに両者はどちらも「死」を迎えてしまう。この理不尽さが「わが小説」で一雄が述べた「腹立たしさ」という気持ちを生んだのだと考える。この話では「私」は一貫して蜂の観察者だが、「私」の生死に対する考えは蜂からの影響が強い。つまりこの作品全体に蜂から人間への関係性があつたと言える。平野謙氏の「自然（この自然には人間の本能的なものもふくまっている）と人間」という問題の入り口から、こうして作者は生と死の問題にはいつてゆく。二三という指摘の通り、虫の描写が妹の生死を考える入口となつていけると言える。

次に、『二月の蜜蜂』の中で見られる死生観について見ていきたい。父の死後、胸部の病を抑えて登記所に行く「私」の元に妹節子が美枝の急変を知らせる場面がある。節子は来る途中雪の上に転び手に怪我を負い血だらけになつており、その様子を「私」は「これは少

し酷すぎる」と感情を露わにする。「いゝ加減にして貰ひたいものだ、おとなしくしてゐるからとて余り莫迦にするな。」と何者かに対して憤りを見せている。しかしその憤りの対象が何かは記述されておらず、「私」は結局「得体の知れぬ何物かに対して、実にしんから腹を立てゝゐた」にも拘わらず特に行動は取らずた立っている。

さらに次の場面でも、妹が二十歳の若さでなくなつたことに「私」は「眼に見えぬ、無法極まる何者かに対して、猛然とつかみ掛ろう」としている。しかしその後先程とは違い「回想が浮ぶ度に私は頭を振」り、追想を拒否している。

さらに、この気持ちの動きには続きがあることを一雄は『あの日の日』で明かしている。抹消処分した小品「億ひ出したこと」の一節を以下のように上げている。

人の世のあらゆる希望を抛つて、夢見がちな若い女が死んでゆく。これ程までに死ぬのを厭がりながら、死んでゆく。それで済むのか、と何ものかに対して——詰寄る、とでも云ひたい様な気がした。やがて、興奮は鎮まつて来た。淋しい、と思ふ。底の無い寂しさであつた。あらゆる理想的人間意志に何の関わりもない冷徹な或る力、それは我々に対して善意もなく、悪意もない。悪意でもせめて持つてゐてくれたら、それを敵として闘ふことも出来る。だが、虚ろな無関心を我々はどう動かし得よう。

ここで何物かに詰めよる「私」の、興奮が鎮まつた後の気持ちが書かれてある。「私」はその何物かが「冷徹な或る力」で善意も悪意

もないことに何の動きようのない「寂しさ」を感じているのだ。このことから、『二月の蜜蜂』では「或る力」に対して憤りから拒否、寂しさへと気持ちに変化していることが読みとれる。

また作品中で「私」が蜂に意識を向けた際、蜂は後ずさりして巢に戻るように、「私」も「何者か」に直面した際頭を振って拒否している。このことは、観察者の立場として「人間」と同じように「或る力」があり、観察対象として「虫」と「人間」が同じ世界に存在していることを表していると言える。そしてその対比こそが、一雄に「人間」と「或る力」の明確な違いを気付かせ、「寂しさ」という気持ちを生ませたと考えられる。

この「或る力」に関しては先行研究で、永藤氏が「神なるものへの連想」^{二三}を生んだとし、唐戸氏が「その正体を見極める為に創作活動を続けることになる」^{二四}と指摘している。『まぼろしの記』^{二五}で中学時代父に、「神様つてもものは本当にあるのかしら」と質問し叱咤されている記述があることを考えれば一雄がすんなりと「神なるもの」を結論にするとはいえにくい。私は唐戸氏の、正体を見極める為創作活動を続けているという主張に沿い、今後この一雄がこの「或る力」とどう向き合っていくかを見ていきたい。

四 畑にゐる蟲

『畑にゐる蟲』は一九四五年（昭和二〇）九月に「オール読物」に掲載された作品である。主人公である「私」は親子五人揃って東京から小田原に疎開し、配給の不足を補う為畑地をふやすことになった。「私」は冷えを防ぐため下駄を履き毎日畑仕事をやる。ある日村

役場の人が武器調べをしに訪れ、「私」は槍や薙刀といった原始的なことで敵をやっつけられるのかと不安になる。また敵が上陸した際、家族はどう逃げるだろうかと考えながら、「私」は黙々と畑にいる虫を駆除し始める。そして戦後。一から十まで不満だらけな「私」だったが、娘は米空軍の機銃の葉莢を見つけ嬉しそうに弄んでいた。

『あの日この日』によると、この『畑にゐる蟲』が発表される一年前の一九四四年（昭和一九）九月末、一雄は病気の為妻松枝と母がいる小田原の家へと移動する。そして一九四五年（昭和二〇）六月頃は、体調も「自分で思ふよりは悪化して」おり、戦後の二十一年には「若しかしたら危ない」と感じている。

一方で世間は一九四五年（昭和二〇）八月一日に玉音放送が流され日本が無条件降伏、太平洋戦争が終結する。それから国内は被占領という流れを受け混乱する。そんな中、病氣の一雄に短編の依頼が届く。『あの日この日』では以下のようにある。

車谷君は『オール読物』の編輯をしてゐて、私に短編を書け、と言ひに来たのだ。腹這ひでなければもの書けぬ私にとつて、それは勿論苦行だったが、しかし書かねばならぬ。

この文から、『畑にゐる蟲』がまさに病氣と戦争が重なり弱っていただろう時期に書かれた作品なのだと分かる。高橋宏宣氏もこの作品中の「私」について『私』は「感傷的」になる。そして『感傷的』である限り、戦後の行方を見定めようにも『頭』は働かず、『思考』は緻密さを欠き、まとまらない。^{二五}と述べており、一雄の緻密な意図が隠された心境小説という面よりも一雄の敗戦直後の思いが込

められた一作と言えるだろう。そのことを含め、虫と生死観の繋がりよりも虫と戦争の関わりについて今作は見えていく。

『畑にゐる蟲』で一番始めに書かれる虫の描写は以下の文である。

私は例によつて下駄ばきのまゝ畑に踏み入つた。トマト、茄子のテントウ虫、サル虫、白小豆の油虫、瓜のウリバエ——朝夕の二回丁寧に見るのでこれらの虫も多くはついてゐないが、全滅とまではゆかなかつた。

ここでは私がいつものように畑に入り仕事をすする様子が書かれている。注目すべきは、この文章の前に「私」の戦争に対する不安が描かれていることだ。

いろいろの情況から、私共はこの地への敵軍上陸をいつか覚悟してゐた。近所の社では、早朝が夕方、竹槍使ひの訓練をやつてゐた。(略)こんな原始的なことで、敵をやつつけられると思つてゐるのか知ら。何故戦車爆破用爆薬の使ひ方でも教へないのかね。せめて機銃操作ぐらゐ習はしても好きさうなものだ。

以上のような軍への不信、そしてその後についてかくる敵軍上陸を覚悟しながら家族が一体どうなるのかわからないと不安もありつつ「何とかなるだらう。」と「私」は言っている。この場面の後に「私」は「それ、虫を見て来よう。南瓜の花は君見てくれ」と言い、虫の観察を始める。しかし『あの日この日』の記述によると、一雄は畑仕事に直接手を出していないことが分かる。「野菜類の手入れを一手

に引受けてゐる(実際には母と松枝がやり、私は口をだすだけ)」と述べているのだ。しかし作品内の「私」は野菜の為虫を駆除している。つまりこの虫を駆除する「私」は一雄が意図して取り入れた話だと言っている。

さらに、『畑にゐる蟲』で「私」が朝夕二回畑を訪れ、虫を駆除しているが全滅とまではいかない、という記述に注目したい。この文章と繋がるのが『あの日この日』で一雄が述べている終戦間近の小田原の様子である。

田畑にゐる農夫でも、田舎道を歩く者でも、人影と見れば狙ふやうになつた。人々は道端の溝や小橋の下に身を隠した。各戸共防空壕は造つてゐたので、皆々そこへもぐり込んだ。

終戦間近の小田原は、グラマン機が幾度も海岸線から侵入し人を見れば撃つということを繰り返していた。この事実から、グラマン機の行動は、虫を追う「私」と被り、小田原に住む人間たちは追われる虫達と被つていると言える。この繋がりのある描写によって人の世界と虫の世界が混同し、その結果「私」は虫の世界へと入り込むのである。

次に、その後続く十六テントウ虫の描写を見ていきたい。

十六テントウ虫は、油虫をよく喰つた。私はこの虫を見つけると、油虫のゐる葉や莖に移してやつた。彼は初めうろたへて無暗と駆け廻るが、ふと油虫にゆき當るともう何も彼も忘れてそれを喰ひ始めるのだつた。

ここでは「私」が直接虫を殺すのではなく、あえて油虫の天敵でもある十六テントウ虫を油虫のもとへ移動してやり、その後の行動を「私」が観察して間接的に虫対虫の環境を作り出している。油虫の保護者たる蟻共という記述を借りれば「私」は十六テントウ虫の保護者として油虫と対立していると考えられる。

しかし、その後「私」は人間こそが「最大の害虫たる場合があり得る」のだと感じた後、直接油虫を指でつぶしている。この人間こそ最大の害虫という思考は「私」が植物や虫の立場から人間を見た際に感じたものであり、ここで「私」＝虫という関係が見える。

『二月の蜜蜂』では蜜蜂の様子を見て「私」は「人間も虫けらも同じ」という現実を突き付けられ腹が立っているものの観察者であり続けている。しかしこの作品内では人間も虫たる場合があると気づいた途端「そんな中学生のやうな感想」と感じながらも遠慮なく虫の世界に入り込んでいるのである。南瓜の様子を見に行った妻も蜂の代わりに雌花に雄花の花粉をつけていることは、人が虫の生態系に入り込んだという事実を助長する描写だと言える。

「腹立たしさ」がなくなった理由としては高橋宏宣氏の述べた「感傷的」な状態が挙げられるだろう。またもう一つは一雄が病気で床に伏せ、「何時人間でなくなるかも知れない」ニテという、人間としての存在意識に危機感を持つたことが挙げられる。さらにそれに加えて戦争における自分達の追われる立場が虫の生態系における人と虫の対立を作者に想起させたのだ。

五 こほろぎ

『こほろぎ』は一九四六年（昭和二一）九月に「新潮」に発表された作品である。秋まであと二、三週間といったある日、枯草の間から幼いこほろぎが飛び出し、「私」はそいつを捕まえて子供たちに渡し虫籠に入れる。こほろぎを見た二女の圭子は疎開する前に上野の家でも夜こほろぎが鳴いていたことを「私」に告げる。圭子がおろぎに向かって用を足した次の日の朝「私」が病気になったのだと。その言葉に「私」はその頃のことを思い出す。戦時中のある日、圭子の言っていた朝「私」の体は病気に触められる。その事を圭子が知っていることに「私」は可笑しく感じ、さらに最近自分が虫などに心を惹かれていることに気付くのであった。

『あの日の日』によると『こほろぎ』を執筆したのは一九四六年（昭和二一）七月。日本の社会はGHQによる間接統治が続く一方で食糧不足によつて闇市が全国で広がりその取締りが実施されている。しかし『こほろぎ』にはそういった日本の状況に関する記述は見られない。これは第二章でも述べたように、一雄の病状が悪化しており、社会よりも自らの身体に意識が向いていたからだと言える。『あの日の日』でも『こほろぎ』について一雄は以下のように述べている。

「こほろぎ」は、敗戦前年の八月末の早朝、上野桜木町の家で吐血した前後のことを書いた三十何枚の短編で、執筆時の二十一年七月時分、私はもう弱気の病人になつてゐたから、今説み返すと、ことごとく追ひつめられたものの気持が感じられる。

『畑にゐる蟲』では敗戦によつて「私」は「感傷的」になつてはいたが、ここでは病氣によつて追いつめられている「私」の姿があるという。その姿を明かす前にまず、虫の描写を探っていく。『こほろぎ』では作品中で「私」が直接虫について言及している部分が多々見られる。まず虫への意識の変化については以下のようにある。

自分がこの頃虫だとか草だとか、そんなものに心を惹かれがちなことと思つてゐた（略）今まで気にも止めなかつた小さな弱い者たちが、小さいなりに元氣よく動き廻り、生きて居、謂はば生存を主張してゐるのを見るのが、何か嬉しいのだ。それを見ることによつて、私はある安心を感じてゐる——と、さう云へさうなのだ。

ここから小さな虫や雑草といった気にも止めなかつた小さな弱い者たちが生存を主張している様に嬉しさと安心を感じる「私」の姿が見える。また、今まで気にも止めなかつたものを氣にするようになった理由について作品中で以下のように述べている。

つまり、俺は弱つてゐるのだ、参つてゐるのだ、と私は思ふ。一番判り易いところでは、身体の衰へに因るだらう。これは目に見えることで、ごまかしやうも無い。次には戦争に敗けたこと、そしてそのあとの世の様、これが氣力を萎えさせる。

この文から身体の衰えと戦争に負けたこと、この二つによつて「弱っている」「参つている」ことが「私」に小さな虫などの存在を意識

させたたとある。そして、遂に作中の最後には「私の仲間、小さな弱い生きもの共だ。」と述べ、虫が「仲間」であることを認めている。ではこの「仲間」という意識は作中のどこに見られるか、作中を見ていく。『こほろぎ』では冒頭から虫の描写が描かれる。以下はその文である。

毎日の習慣で、夕方、茄子畠を見廻り、てんたう虫だましやその幼虫であるさるむしなどを捜していると、茄子の根方に敷いた枯草の間から、幼げなこほろぎが飛びだした。長い触角の先が白い、それを活発に動かしてゐる。別につかまへる氣でもなく延ばした私の掌に飛び込んだので、それを捕え、茄子の害虫とりはもう止めて家の中へ入ると、子供に虫籠を持つて来させ、小さな奴をその中へ入れた。

「私」は農業をする人間として、敵である害虫のてんたう虫だましを捜しているがそこに現れたのは害虫ではないこほろぎ。幼いこほろぎは自然と延ばした私の掌に飛び込んでくる。『二月の蜜蜂』では「私」が「意識を蜂に向け」た瞬間、蜜蜂は「後じさりをしなから、とうく巢に入つて」いるが、ここでは正反対にこほろぎから「私」の掌に飛び込んでくる。これは注目する点と言えるだらう。

また、虫籠の中にある他の虫にも注目したい。虫籠には「教匹のニイニイ蟬、カナブンブン、トンボ、それから一匹のクサカゲロフ」が入っているが、この虫たちには、害虫ではないということと体長が数センチの小さな虫という共通点を持っている。「私」は「手作り野菜類につく虫になやまされ、これを少しでも駆除しなければ、

といふ實際的なことから、この頃虫どもに氣をとられてゐる」とあるが、その害虫であるてんとう虫だまは虫籠にはいない。作中にその描写はないが、「私」の敵である害虫達は「私」によつて殺されているだろう。しかし、そうではない虫達、前述した「小さな弱い生きもの」は子供たちの観察下に入る。

作中ではこの子供たちも虫達と並んで「小さく弱いこいつら」と表現されている。また、全体を通して子供たちがメインとなり話が進められている。そして子供が人と虫との関係性において大きな役割を担うのが以下の文だ。

「もうせん、上野のおうちで、夜、こほろぎが鳴いたねエ、お父ちゃん」(略)「そして、こほろぎに、圭ちゃん、おしっこかけちやつたねエ」「うん、さうださうだ」「そして、朝、お父ちゃん、こ病氣になつちやつた」「さうさう、みんな覚えてゐるんだねえ、圭ちゃんは。」

ここで最も注目すべきは、二女の圭子がこほろぎに向かつて用を足した次の朝、「私」が病氣になつてしまう点だろう。ここでは圭子が「私」とこほろぎの密接な相関関係を仄めかしている。その一方で「私」は、こほろぎはまだ鳴いているが「圭ちゃんはまだ泣かないね」と言うように、こほろぎと圭子の関係を作り出している。

このように「私」は作品を通して虫と子供たちを同じ「小さく弱い」存在とし同化させているが、圭子が「私」とこほろぎの相関関係を指摘することでさらに「私」もがその「小さく弱い」存在の中にあることを暗示させている。

以上虫の描写を見て、これまでの作品との大きな違いは三つ。一つ目は「私」の立場の変化。「私」は捕えた虫は子供に渡し、子供たちがこれまでの「私」の役割を引き継ぎ観察者となっている。二つ目は「私」の虫に対する興味。観察の必要性もない小さな虫達に興味を持っている。そして三つ目は「私」と虫の関係だ。「私」と「小さな弱い生きもの」は「仲間」になっている。

次に『こほろぎ』で現れる生死観を見ていこう。「私」が子供に渡した虫たちは虫籠に入れられるが、その虫籠では大方の虫が死んでしまいクサカゲロウだけが生き延びる。その様子を見た「私」が以下のように述べている。

蝉もブンブンも、ごろごろ死んでゐるのに、命の短いカゲロウだけが、ちゃんと卵を生んでゐる、つとめを果たしてゐる。面白いものだね。

命の長短の理不尽さを嘆いた『二月の蜜蜂』とは違い、ここでは虫達の命の長短を「面白いものだね」と言っている。

高橋宏宣氏は『自然』は如何なる『私』をも許容し、受け入れてくれる。『私』は自らの生を、『自然』のなかに定位し、『安心』を得ることに成功する。」と述べているが、この論の通り、これまでの虫作品とこの作品の大きな違いは「私」が虫の生と死、どちらの側面を見るかということではないか。『二月の蜜蜂』では老蜂の死と、妹の死を比べ「腹立たしさ」を感じるが、『こほろぎ』では極限の中でも生きるカゲロウがいること、小さな虫達も生存を主張していること、そして「私」もまだ「急なことには」ないということ。死という

ものが目の前にありながらも生きていることに嬉しさや安心を覚えている。だからこそ、ここで私は虫の生に対して「面白い」と言えたのだろう。生を見るか死を見るか、これが二作品の違いであり一雄の大きな変化と言える。

おわりに

虫作品を三作品見た結果、戦前の『二月の蜜蜂』と戦後の二作品には大きな違いがあることが分かった。

『二月の蜜蜂』では虫と妹の死を比較したことで、死に対する理不尽さを感じ、憤りを露わにする。しかし『畑にゐる蟲』にはその憤りは見られず、敗戦が「私」の意識を占め、『こぼろぎ』では身体が弱っていることが小さな虫の存在を意識させ、虫が生きている姿に「私」は面白さを感じている。「私」が死ではなく生に注目する点で肯定的に死を見る視点を手に入れたという点で『こぼろぎ』が一雄の思想の転換点だと言える。

一雄が死ではなく生を見るようになった原因は戦争であると言えるだろう。『畑にゐる蟲』の作品論でも触れたように敗戦直前には一雄が住む小田原にまで米軍のグラマン機が現れるようになり、死が身近にある状態となる。『あの日この日』によると、そこで一雄は「老いた母や病む私と同様、ここに居据つて運任せ、といふ人もあつただらう。」というように病によつて動けない為、自らの命は「運任せ」という状態であった。この「運任せ」にし、駄目ならば駄目だと諦めざるを得ない状況こそ、一雄に「諦念」を生ませたと考えられる。

しかしこの「諦念」は否定的なものではない。『あの日この日』に

も敗戦で誰もが途方にくれる中「何としてでも生きねばならぬ」「命あつての物種、何事もそれからだ」ということが「最後の防衛線」として心にあつたと一雄は述べている。つまり、ここでは死を見るのではなく生を見ることで一雄は活力を見出す。そして作品内でも死を目の当たりにした際、他方の生きている存在に注目する。よつて一雄の「諦念」は生への意識を持った肯定的な「諦念」だと言える。

一 斎藤兵衛「新年号の諸作品 文藝時評」(『文学界』一九五三・二)

二 本多秋五「八月号の文芸作品評」(『信濃毎日新聞』一九六二・七)

三 題名に虫の名前が入る作品と同時代評や先行研究で虫の描写に関して指摘があつた作品をこの論文で「虫作品」と呼ぶ。

四 「私の小説作法」(『毎日新聞』一九六五・二〇・二〇)

五 「虫も樹も」(『群像』一九六五・八)

六 「わが小説」(『朝日新聞』一九六一・一一・九)

七 浅見淵「尾崎一雄論」(『群像』一九五二・七)

八 高橋英夫「存在の揺らぎと重さ」(『群像』一九七六・九)

九 唐戸民雄「尾崎一雄(独自性)の獲得——『二月の蜜蜂』と『暢気眼鏡』を中心に——」(『立正大学国語国文』二〇〇一年度)

一〇 石原千秋「忘れられそうな小さな日常——尾崎一雄」(『国文学解釈と鑑賞』二〇一一・六)

一一 永洲道彦「尾崎一雄『虫のいろいろ』論——作ある作品構成と私小説的素材をめぐって」(『筑紫国文』二〇〇三・六)

一二 永藤武「尾崎一雄の宗教的感性」(『神道宗教』一九七九・九)

一三 永藤武氏によると、一雄は「まぼろしの記」(『群像』一九六一・八)の中で父のことを「非常な敬神家」と述べている。

一四 相賀徹夫「『万有百科大辞典四哲学宗教』(小学館一九七四・一一)

一五脚注一四に同じ

一六一九七〇年一月～一九七三年二月まで『群像』で連載したものをまとめた『あの日の日上・下巻』（講談社、一九七五・一）と一九七八年一月～一九八〇年七月まで連載したものをまとめた『続 あの日の日』（講談社、一九八二・九）のことを指す。

一七「海の会」という軍事雑誌を出す出版社の編集員松本頼樹によって結成された会。有志の文学者が集まり、海軍の人間から話を聞いた。

一八一九二五年四月同人雑誌「新潮」創刊号に「二月の蜜蜂」を發表。

その後一九二六年「新潮」で「早春の蜜蜂」と改題。一九三七年第二短編集『竹盗人』（砂子屋書房）に収録する際「二月の蜜蜂」と名前を戻している。

一九一雄の作品は心境小説である為、作品内の私が必ずしも一雄と一致しないことから「私」と呼ぶこととする。

二〇梶井基次郎「新潮十月新人号小説評」（『青空』一九二六・一一）

二一平野謙「今月の小説（中）」（『毎日新聞』夕刊一九六一・七・二九）

二三脚注一三に同じ

二三脚注九に同じ

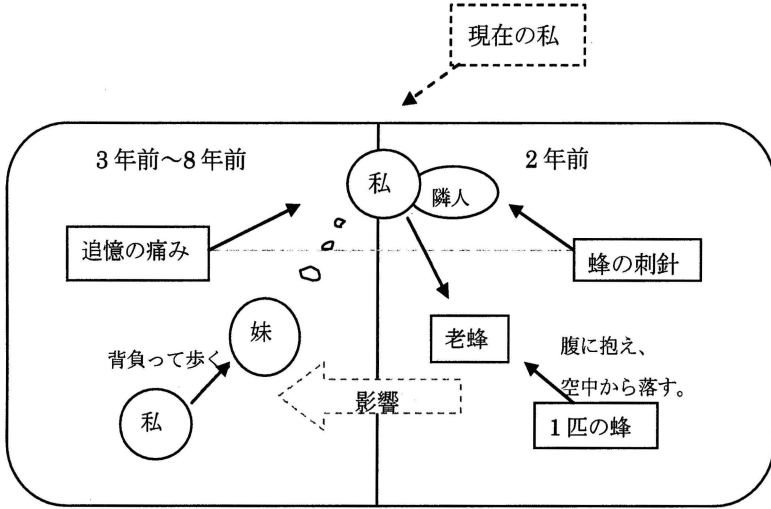
二四『まぼろしの記』（『群像』一九六一・八）

二五高橋宏宣「思考する主体の確立をめぐって―尾崎一雄「田舎がたり」から「虫のいるいる」まで―」（『研究紀要』福島工業高等学校専門学校二〇〇六）

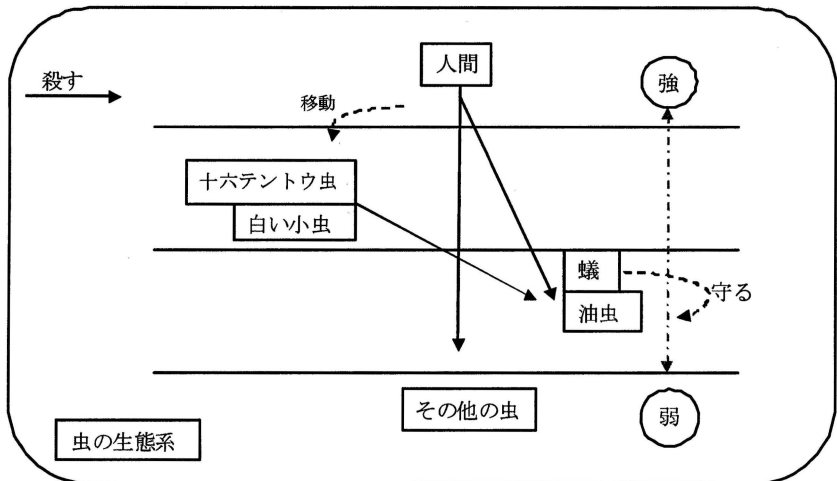
二六「文学我観」（『文学行動』一九五〇・一）

資料編

図一 『二月の蜜蜂』における人と虫の関係図



図二 『畑にみる蟲』における人と虫の関係図



表一 尾崎一雄年表

年号	年齢		雑誌に発表した作品 ()⇒月 太字=虫作品
1899(明 32)	0歳	12月25日三重県渡会郡宇治山田町(現伊勢市)で神宮皇学館教授八束と母タイの長男として生まれる。弟二人、妹二人の五人兄弟。	
1920(大 9)	21歳	2月父死去。一雄は一家の長になり遺産を手にする。4月に早稲田高等学院に入学し9月に同級と共に回覧雑誌「極光」を創刊。	
1921(大 10)	22歳	1月に肋膜炎にかかり1年間休学。	
1922(大 11)	23歳	妹セイが病気のため亡くなる。	
1923(大 12)	24歳	志賀直哉を訪ねる。9月関東大震災によって下曾我の郷家全壊。	
1926(大 15)	27歳	「早春の蜜蜂」で初めて原稿料を受け取る。	「早春の蜜蜂」(「新潮」10月号)
1931(昭 6)	32歳	8月に松枝(大正2年5月生)と結婚。	
1933(昭 8)	34歳	11月『人物評論』に発表した「暢気眼鏡」が読売新聞にて激賞を受ける。	「河」(4) 「暢気眼鏡」(11)
1939(昭 14)	40歳	1月弟弘夫死す。4月正男死す。6月二男誠が生まれるが9月死す。	「焼ヶ岳」(8) 「正男のこと」(8)
1941(昭 16)	42歳	1月海軍省属託として、1か月余り南支方面海軍部慰問視察団の一行に加わり、海南島など各地を巡る。2月圭子生まれる。	「病馬廠スケッチ」(1) 「猩々」(9)「虎」(10)
1942(昭 17)	43歳	7月頃より健康が衰え始める	
1944(昭 19)	45歳	8月胃潰瘍の大出血にて昏倒、郷里へ疎開することを決意し、10月一家を挙げて下曾我に帰る。一雄はそこで生存第一次計画を立てる。	「田舎がたり」(8)
1945(昭 20)	46歳	老母と子供三人を抱え、無収入で難儀する。また胃潰瘍の他神経痛にも悩まされる。	「畑にみる蟲」(「オール読物」9月号)
1946(昭 21)	47歳		「或る復員兵の話」(2)「山下一家」(3)「妻の友達」(9)「うなぎ屋の話」(10)「こぼろぎ」(「新潮」9月号)
1947(昭 22)	48歳	4月母タイ、71歳を以て死す。一雄も病状が思わしからず。	「亡友への手紙」(1)「病牀記」(6)「落梅」(9)

卒論で扱う年代

1948 (昭 23)	49 歳		「美しい墓地からの眺め」 (6)「虫のいろいろ」(「新潮」 1月号)
1949 (昭 24)	50 歳	初めての長編「煩い春」を3月から10月 までの7カ月に渡り『風雪』に連載したこ とで健康に自信を得る。	「坊主神主」「痩せた雄？」 (1)「煩い春」(3~10)「芳兵衛 物語」(11~)「なめくぢ横丁」 (9)
1950 (昭 25)	51 歳		「『相模湾産後鰓類図譜』 と『アカハタ』」(1)「トラ の話」「小鳥の声」(4)「冬眠 居閑談」(「展望」8月号)

坂口安吾 『桜の森の満開の下』 研究

——花の下に見る時空間——

織 田 淳 子

坂口安吾作『桜の森の満開の下』は昭和二年六月に雑誌『肉体』の第一号で発表された短篇小説である。

現在では海外への翻訳や映画化に舞台化、アニメーションなど多様な媒体での展開をみせ、安吾の代表作としての知名度を得ている『桜の森の満開の下』だが、当初は一流雑誌であった雑誌『新潮』の編集長から掲載を断られ原稿が返却されたとの逸話を持つ作品でもある。安吾は前年（昭和二年）の『新潮』四月号『墮落論』や同誌六月号で『白痴』を発表し、戦後の流行作家として人気を博す時代の寵児であった。当然、その翌年である昭和二年の「新潮」誌上でも引き続き、創作や評論は掲載され続けていたなかでの不採用。その理由を相馬正一¹⁾は作品の中にダンピラを振りまわして人を殺す場面があるので、編集長がGHQによる言論統制の検閲を危惧し過剰防衛に出た結果と推察している。また塚越和夫²⁾は『桜の森の満開の下』が没になった理由として、当時の『新潮』誌の風潮では民主主義に関係したお説教が必要であり、そうでなければ『白

痴』の空襲のシーンのような時事性が要望されたからだと説いている。

こういった経緯から三流カストリ雑誌での発表となったために『桜の森の満開の下』は発表直後では世評に昇らなかった。評価を受けるようになったのは、もっぱら安吾の死後からである。奥野健男³⁾は次のように最上の賛辞を送っている。

坂口安吾の全作品の中からただひとつ作品を撰べと言われれば、この『桜の森の満開の下』を挙げるだろう。まぎれもなく傑作である。芸術の神か鬼が書いたとしか言うほかのない出来ばえである。ぼくはこんな美しく、グロテスクで恐ろしい作品は、世界の文学の中でも稀だと考える。

兵藤正之助⁴⁾もまた「この小説は秀れた作家にしても生涯に数少なくしか想像し得ぬ作品の一つといっても決して過言ではない。」と高く評価している。野口武彦⁵⁾は「安吾の散文による絶唱であり、女性存在の極致」であり、「ただ言葉が喚起するイメージそれ自体の他

に、何の支えも持たない」から詩的でありながら、「道化じみた悪戯苦闘のはて」の「ひらけた一遍の魂」の寓話であるとの見解で絶賛する。七木俊雄に至ると『桜の森の満開の下』という説話形式は美しい。この物語が提供するような「奉仕」ならわれわれはいくらでも受けたであろう」として「孤独そのものとなりおとし、人間回帰への方途を見いだすという寓意を含み、同時に美しく暗示している。説話という文学形式がわれわれの猜疑を許さないから」説話形式であることが傑作の要素に欠かせないことを主張している。

このように現在は『桜の森の満開の下』は説話物と定義されている。福田恆存が人間そんざいそのもの本質につきまとう悲哀を追求しようとして、素材のもつ現実性が邪魔になり、説話形式に想いをたつたと解説したことから導入された定説である。塚越和夫は「説話文学のスタイルなら、どんなに醜悪な、おぞましいできごとでも、臆面なく記述することができる。」と述べた。なぜならば「それは書き手の想像力の成果ではなく、たんに伝聞を記録したにすぎないから」責任は作者である安吾だけのものではなく、不特定多数の人々に拡散されてしまうということだ。だから『桜の森の満開の下』に説話体を選ばれたのだとしている。

清田文武七は「内容に、合理を超えたことが描かれる点のあることから、筋の運びその他を不自然な感を与えないためにも説話風に書きすすめたものに違いない。」と先達への同意に加え、さらなる根拠を追加している。安吾の小説に「です・ます」体をとるものが多いことはないことなど、文体の語りの要素が濃いことよって現代の説話ともいへべき印象を効果的に与える工夫がこらされているのだと示唆した。

登場人物達に誰ひとりとして名前はなく、物語内での具体的な時代を明記されない本作は、たしかに説話物に違いない。時代に關しては、少なくとも書き出しから豊臣秀吉が権力誇示のひとつとして執り行ったとされる大花見会を起源とする、庶民にも行事として桜の花見が普及した江戸時代よりも前と判断できる。さらに作中で言葉だけが登場した白拍子が存在するのは平安末期以降であるので、大雑把きわまりない絞り込みはできるのだが、これはほとんど意味のない考証なのだろう。

二

『桜の森の満開の下』は説話物としてだけではなく、幻想小説とも分類できる。

その着物は一枚の小袖と細紐だけでは事足りず、何枚かの着物といくつもの紐と、そしてその紐は妙な形にむすばれ不必要に垂れ流されて、色々の飾り物をつけたすことよって一つの姿が完成されて行くのでした。男は目を見はりました。そして嘆声をもらしました。彼は納得させられたのです。かくして一つの美が成りたち、その美に彼が満たされている、それは疑る余地がない、個としては意味をもたない不完全かつ不可解な断片が集まることよって一つの物を完成する、その物を分解すれば無意味なる断片に帰する、それを彼は彼らしく一つの妙なる魔術として納得させられたのでした

(中略)

魔術は現実に行われており、彼自らがその魔術の助手でありながら、その行われる魔術の結果に常に訝りそして嘆賞するのでした。

ピッコの女は朝毎に女の長い黒髪をくしけずります。そのため用いる水を、男は谷川の特に遠い清水からくみとり、そして特別そのように注意を払う自分の労苦をなつかしみました。自分自身が魔術の一つの力になりたいということが男の願いになつていました。そして彼自身くしけずられる黒髪にわが手を加えてみたいものだと思います。いやよ、そんな手は、と女は男を払いのけて叱ります。男は子供のように手をひっこめて、つれながら、黒髪にツヤが立ち、結ばれ、そして顔があらわれ、一つの美が描かれ生まれてくることを見果てぬ夢に思うのでした。

このように女が都でするような装いは男にとつて、身支度が完了するまで、個々としての意味を持ちえない小物達を用いた魔術的なものである。その魔術は女を美しくするから現実性を持ち、男は助手となつて苦労しても力になりたがる。魔術の存在を特別な力として登場させるのは、幻想小説の常套手段である。

また松田悠美^ハは次のように論じている。能の場合は情念の鬼型化という明らかな鬼そのものであるのにひきかえ、桜の森の満開の下に顕現した鬼は山賊に殺されることによつて、鬼も女も幻覚にすぎないという現実と非現実の区別がつかない共存が成り立つ。鬼は安吾の美学を結晶させた観念でありながら、魔術の介在としての存在だとする。女は鬼と変ずる魔術、言い換えれば現実と非現実を一

体化させるための儀式を執行する巫女の役割を担わされている。

まず鬼というモチーフは説話形式を形成する一つであることを断つておく。そのうえで『桜の森の満開の下』の鬼は女と区別が曖昧で、幻想の存在である主張に注目したい。女は巫女がその身に神を降ろすための儀式を行うように、鬼へ変ずる魔術を行うことで非現実さを物語に介在させる役目を持っている。安吾の美学を話に取り込むために鬼は存在するし、鬼を限界させるためには魔術という幻想小説のフアクターが必要となるのである。

三

『桜の森の満開の下』によく似た安吾の説話物に『夜長姫と耳男』がある。主従関係にある高貴な品各を有する美少女と技術しか持たない不作法な男、身分差による教養の違いなど対照的な二人の登場人物。美しい姫は無邪気に人々の死を喜び望む、男がそんな姫に見惚れながらも恐怖し、姫を殺して男が意識を失つて終幕となるころなど類似点が多い作品である。

もう一つ坂口安吾の説話物として『紫大納言』の天女に魅了された大納言のラストにも共通点がある。

大納言は、てのひらに水をすくい、ががつと、それを一気に飲もうとして、顔をよせた。と、彼のからだは、わがてのひらの水の中へ、頭を先にするとばかりすべりこみ、そこに溢れるただ一掬の水となり、せせらぎへ、ばちやりと落ちて、流れってしまった。

美しい女を求めた結果は己の破滅であり、超自然的に消滅する人物という点は『桜の森の満開の下』と同じ作風といえる。

原卓史^九は昭和五年二月『改造』で谷崎純一郎が発表した『芦刈』の終わり部分で主人公が消える点が『桜の森の満開の下』と同一であることから安吾が受けた影響関係を指摘する。さらに昭和十一年に『文芸汎論』で石川淳が発表した『山桜』でも女が男の前から消える、登場人物が消えてしまう終わり方である。谷崎潤一郎も石川淳も安吾愛読していたことから『桜の森の満開の下』が二作品に連なる系譜と判じている。

清田文武は首遊びの描写に関して影響関係の面から論じている。谷崎純一郎が昭和六年一〇月から七年一月に『新青年』誌上で掲載し、後に昭和十年九月中央公論者から単行本として上梓された『武州公秘話』から着想を得たと指摘している。そのなかでは戦が激しくなった際、城内の女に生首を洗わせ、化粧に従事させた武士社会を書いてある。谷口はうらわかい女が微笑をたたえながら生首を整える様を、妖艶なものとして描写した。安吾は仕事でなく遊興として描き出すことで、子供の無邪気な残酷さを連想させる。女にとって小さな虫の足や羽をもぐような、たわいない悪逆であった。読者も眉をしかめながら、どこかで仕方ないと受け止めてしまえる。それこそ女の魅了の力であり、安吾自身が読者に向かって人形劇を行ったといえよう。

松田悠美はワイルドのサロメ、その挿絵を描いたピアスリーのサ

ロメー銀の盆に載せたヨカナンの首と戯れるサロメの絵から示唆を受けたとしている。

ちなみに日本でのサロメの翻訳は明治四〇年八月『歌舞伎』にて森鷗外が『脚本「サロメ」の略筋』を紹介したものが最初であった。

島村抱月率いる芸術座が松井須磨子を主役に全国各地で上演すること、大正初期に一大サロメブームが起った。安吾は年齢からブームに直に触れることはできなかったろうが、サロメを享受した森鷗外、泉鏡花や谷崎潤一郎が独自の解釈を加えて新たな作品を生み出している。安吾より先に出土た文豪達が影響を受けた原作、を日本語訳や英訳ではなく、フランス語の堪能な安吾が原語のまま読み下していてもおかしくはない。

安吾は『日本文化私観』内で「インスピレーションは、多くの模倣精神から出発し、発見によつて結実する。」と語っている。似かよったところを見つけても驚くこともない。物語を構築する要素を他から見つけ出しても、安吾にしかできない独創性のもと使用したことは揺るぎないのである。

四

男が女と初めて連れ立って花盛りの下を訪れると、女は鬼に変身する。この作品の山場における場面で、桜の森の満開の下という空間の異様さが顕著に表れている。

そして桜の森が彼の眼前に現れてきました。まさしく一面の満開でした。風に吹かれた花びらがパラパラと落ちていきます。桜の森の満開の下の秘密は誰にも今も分かりません。土肌の上は一面に花びらがしかれていました。この花びらはどこから落ちてきたのだろうか？なぜなら花びらの一ひらすらも落ちたと思はれない満開の花のふさが見はるかす頭上にひろがっているからでした。

完璧な花房を保ったまま、地面を覆うほどの花弁を降らしている桜。この静止と運動が同居する矛盾した叙述からは、花盛りの下が特異な空間であることをうかがわせる。同じく矛盾した存在の叙述は男が女と出会う前、一人で花盛りの下に来た際にも用いられる。

花の下では風がないのにゴウゴウ風が鳴っているような気がしました。そのくせ風がちっともなく、一つも物音がありません。自分の登音ばかりで、それがひっそり冷めたいそして動かない風の中につつまれていました。

風が吹かないなか、風鳴りが聞こえると男自身が矛盾を吐く。そして一切の物音はないとした直後、己の足音ばかりするといった叙述が続き、動かない風という表現も端的に花の下における空間の特殊性を示している。

作中では花の下そのものを呼び表わす記述がある。女に乞われて

都への転居を決意した男が、急かす女に対して桜が満開になるまで待つことだけは譲らず、また女が花の下への同行を願ひ出ても拒否して男が単身出かけた場面である。

花の下の冷たさは涯のない四方からどっと押し寄せてきました。彼の身体は忽ちその風に吹きさらされて透明になり、四方の風はゴウゴウと吹き通り、すでに風だけがはりつめているのでした。彼の声のみが叫びました。彼は走りました。何と云う虚空でしょう。

このように花の下を虚空とする表記は物語の終幕場面、男が鬼と見なして絞殺した女の死体の傍ら、始めて桜の森の満開の下に座った時にも繰り返される。

そこは桜の森のちようどまんなかのあたりでした。四方の涯は花に隠れて奥が見えませんでした。(中略) 頭上に花がありました。その下にひっそりと無限の虚空がみちていました。ひそひそと花が降ります。それだけのことです。

虚空とは天地の間にあたる空間そのもの指す言葉である。また仏教用語における虚空とは一切のものの存在する場所、ものの存在を邪魔しない特徴を持つ空間。形容としての虚空は架空の意味をもつ表現として使われる。以上を考慮すると、虚空とは現実ではありえない全ての存在を内包する空間と判読できる。

五

作中主人公たちは、転居のため山から都への進行と都から山への帰還という舞台移動を行う。重大な場面展開において、出発地点と到着地点がどちらも桜の森の満開の下であることを注目に値する。作品には同一地点に前後の異なる時間が重なる設計がなされている。つまり桜の森の満開の下では、過去と現在が同時並行的に流れていると解釈できる。

男は始めて女を得た日のことを思い出しました。その日も彼は女を背負って峠のあちら側の山径を登ったのです。その日も幸せで一ぱいでしたが、今日の幸せはさらに豊かなものでした。

「はじめてお前に会った日もオンブして貰ったわね」

と、女も思い出して、言いました。

「俺もそれを思い出していたのだけ」

男は嬉しそうに笑いました。

都から山へと帰る道すがら、二人は始めて邂逅したときの行為と会話で回想しながら行為も再現する場面は、桜の森の満開の下は過去の時間と現在が同居する構造であることを強調するものといえる。

先に述べた桜の森の満開の下は特殊で超現実な空間であることを合わせると、過去と現在だけでなく未来も並行しうるものと考ええることは十分に可能である。

空間の特異性に時間軸が絡んでいると考えた場合、本文の時間に関する描写に男の心象と結び付けられていることが目につく。

来年、花がさいたら、そのときじつくり考えようと思いました。毎年そう考えて、もう十何年もたち、今年も亦、来年になつたら考えてやろうと思つて、又、年が暮れてしまいました。

山で暮していた男は花の下に怖ろしさを感じることを自体をおかしいと思う。そこで理由を考えようとするが、結局考えることを先送りしている。これは男が大雑把というより、自然そのものに近い山の動物のようであることを示唆し、人間社会の時間概念を持ちえないことが強調されているといえる。花の下の時空間に対する理解を、無意識下で避けようとしている意図も含まれているのだろう。

鐘つき堂では一人の坊主がヤケになって鐘をついています。なんとバカげたことをやるのだろうかと思いましたが、何をやりだすか分かりません。こういう奴等と顔を見合つて暮すとしたら、俺でも奴らを首にして一緒に暮すことを選ぶだろうか、と思うのでした。

男は退屈と感ずるために嫌つた都の生活、その軸となる人間社会での時間を知らせる行動―鐘つきを理解できないと判じている。そ

のうえ殺してでも止めさせたいとすら考えていることから、男は時間概念の受容を拒絶していることは明確である。この考えは都に移る前、都に対して敵意ばかりを持っていった理由―知らないということに対する羞恥と不安にも通じる。

六

男の不安について言及してみると、男が始めて感じた不安とは男が女の命令で古い女房たちを殺した後に起こっている。

どういう不安だか、何が、不安だか、彼には分らぬのです。女が美しすぎて、彼の魂がそれに吸い寄せられていたので、胸の不安の波立ちをさして気にせずいられただけです。なんだか、似ているようだな、と彼は思いました（中略）桜の森の満開の下です。あの下を通る時に似ていました。どこが、何が、どんな風に似ているのだから分りません。けれども、何か、似ていることは、たしかでした。

不安に感じたのは花の下に似た女の美しさであり、花の下とは今まで述べたように時空間そのものである。時間を体現する怖ろしい花の下に、女が重なることが不安の正体と言い換えることができる。そうして時間社会である都の生活に苦しみ、時間概念のない山でしか暮せないと気付いた男は女に都を離れることを宣言する。生活の全てを男に依存していた女は、とりあえず共に帰ることに従う。だがそれは過去も現在も未来も並行する特殊な時空間―男の不安の

正体である時間概念が渦巻く桜の森の下に女を連れていくことにもなったのである。

男は桜の森の花ざかりを忘れてはいませんでした。然し、この幸福な日に、あの森の花ざかり下が何ほどのものでしょうか。彼は怖れていませんでした。

（中略）

男は満開の花へ歩きこみました。あたりはひっそりと、だんだん冷たくなっているのに気がつきました。俄に不安になりました。とつさに彼は分りました。女が鬼であることを。

男が女を背負いながら始めて共に花ざかりを通りかかった際に、女が老いの姿である鬼へと変わった。あらゆる時間が存在する花の下には、美しい女が醜い老婆となる未来も含んでいるからだ。しかし、女が鬼に変わるのは特殊な時空間のためだけではない。女を背負う幸福から桜の下に感じた怖れを忘れた男だが、以前女と連れ立って花盛りの下に来ることを避けていた最大の理由に気付いてしまう。不安の正体である時間概念と女を重ねてしまい、時間経過に女の美が左右されること―老いを知った。男は時間概念を会得してしまったのである。

男の背中にしがみついているのは、全身が紫色の顔の大きな老婆でした。その口は耳までさげ、ちぢくれた髪の毛は緑でした。男は走りまわりました。振り落そうとしました。鬼の手に力がこ

もり彼の喉にくいこみました。彼の目は見えなくなろうとしました。彼は夢中でした。全身の力をこめて鬼の手をゆるめました。その手の隙間から首をぬくと、背中をすべって、どきりと鬼は落ちました。今度は彼が鬼に組みつく番でした。鬼の首をしめました。そして彼がふと気付いたとき、彼は全身の力をこめて女の首をしめつけ、そして女はすでに息絶えていました。彼の目は霞んでいました。彼はより大きく目を見開くことを試みましたが、それによって視覚が戻ってきたように感じるこゝとができませんでした。なぜなら、彼のしめ殺したのはさつきと変らず矢張り女で、同じ女の屍体がそこに在るばかりだからでありました。

彼の呼吸はとまりました。彼の力も、彼の思念も、すべてが同時にとまりました。女の屍体の上には、すでに幾つかの桜の花びらが落ちてきました。彼は女をゆさぶりました。呼びました。抱きました。徒労でした。彼はワツと泣きふしました

鬼が見えなくなるほど夢中になつてまで鬼を殺そうとしたのは、美から醜に転じる老いが受け入れ難いために取つた否定行為である。しかし鬼が女の未来の姿であることは確定された事実である。時間概念を得てしまった男が見開いた目は、時間概念を持たなかつたころの視覚には戻れない。拒絶はしても鬼が女へ変ずることを、理解はできてしまった。

つまり物語の主題は時間による美醜の二面性にあつたのである。首遊びの首が腐つたことも、満開の桜が散つて花びらとなることも主題への伏線なのであつた。

七

彼の呼吸はとまりました。彼の力も、彼の思念も、すべてが同時にとまりました。女の屍体の上には、すでに幾つかの桜の花びらが落ちてきました。彼は女をゆさぶりました。呼びました。抱きました。徒労でした。彼はワツと泣きふしました。たぶん彼がこの山に住みついてから、この日まで、泣いたことはなかつたでしょう。そして彼が自然に我にかへつたとき、彼の背には白い花びらがつもっていました。

男は自ら時間を止めようとした。泣いて否定するほどに、受け入れがたい事実が時間概念の確立であつたからである。しかし花卉が降り積もる程の時間をすごしたこと、つまり多大な時間が流れたことを自覚してしまう。どうあがこうとも一度得た時間概念を無に帰すことはできなかったのである。

彼は始めて桜の森の満開の下に坐っていました。いつまでもここに坐つていることができます。彼はもう帰るところがないのですから。

帰る所がないのは、過去に引き返すことも、未来へ進むこともできない状態ととれる。この変化のしようがない状態とは、すなわち男の死を表現した状態である。

彼は女の顔の上の花びらをとってやろうとしました。彼の手が女の顔にとどこうとした時に、何か変わったことが起ったように思われました。すると、彼の手の下には降りつもった花びらばかりで、女の姿は掻き消えてただ幾つかの花びらになっていました。そして、その花びらを掻き分けようとした彼の手も彼の身体も延した時にはもはや消えていました。あとに花びらと、冷めたい虚空がはりつめているばかりでした。

生物の未来に必ず死はあるし、死体もまた過ぎる時間によって朽ちて消える。女の姿が消えたことは、時間の摂理に則るものであったといえよう。男が消えたことも同様であり、死によって男の存在は過去になった。男がいつまでも存在することはできない。未来には二人ともいなくなるからである。原卓史が「物語の（終り）では過去から現代へ、非現実から現実への移行が果たされる。」と解したように、物語のラストにおいて過去となった男が消えた空間の座標は二人ともいなくなる未来という現実でありながら、読者の現在とシンクロする構造ともいえよう。

男は都で、空が明暗を繰り返しながら永遠に続いていくものとした。これも時間の象徴であった。無限を感じたとあらば、反転して有限を知ったことも同然である。女の欲望にキリがないことに気付いた山賊は、止めるためには女を斬るしかないと考ええる。斬れば女の時間は止まるが、同時に男も死に耐えるだろうと思っている。これは結末における二人の消滅の暗示でもある。

無限に続く都の生活を知った山賊は、と同時にいずれは断ち切られる有限をも知ったといえる。すると桜の森は有限と無限を分かちつ、

生と死をへだてる境界でもある。

八

空間と教会の考察を補強するために、前田愛の「空間のテキスト テキストの空間」を参考にまとめてみる。

ロトマンの『芸術テキストの構造』において、芸術作品は無限的世界のモデルであり、作品にたいして外的な世界（読者・作者の生きる世界）を反映するところの空間であるという考え方を提唱した。芸術テキストは、しばしば上方、下方、遠方、近辺、開放的な外部、閉鎖的な内部などの対構造として編成される。この構造は登場人物の組織と配置の原理であると同時に、より一般的な社会的、宗教的、精神的な価値を表現するための原語とするでもある。

また無題材の要素（外的な世界の構造を反映するテキスト）と題材の要素（外的な世界における登場人物の位置、地位と活動をあらわすテキスト）の葛藤が劇的にあらわれるのは、登場人物による境界の横断である。

そして境界を横断する権利を与えられた人物は題材の要素に属する動的な登場人物。もう一方に無題材の要素に属する無題材の要素に属する人物。題材が動く事件とは、無題材の構造が確立する禁止的境界の横断。主人公にあてがわれた空間内での移動は事件ではない。題材はつねに主要な対構造の境界の横断に圧縮される。

境界は一義的で、内部空間か外部空間のどちらかにのみ属し、一度に両方に所属することはないとする。「不可侵性」などの表現は越境する人物に葛藤をもたらす障壁としての境界を示している。構造をもつ内部と未組織で構造をもたない外部という対立項は、文化と野蠻、インテリと民衆、コスモスとカオスというようにさまざまに文化テクストにおいて可変体として読みかえられる。

『桜の森の満開の下』において、山、都、自然、人口が対構造と分析できる。また男は山の自然に、女は都と人工の組織内に配置される。そして山と都の境界は桜の森であり、同時に禁止的空間となる。動的人物の山賊が山と都への横断の為に、花ざかりの下に踏み入り、境界を越えたことで結末は確定したのである。男にあてがわれた空間は山だけであった。また満開の桜の森の下は登場人物達にとつて、まさしく不可侵性の空間であり、障壁としての境界であった。文化という構造を持った都は内部空間であり、文明が未開の山は外部空間として対立項となるわけである。この対立項は女と男に置き換えることも可能である。

山口昌男は文化の秩序概念が混沌と対の構造をかたちづくっていると考える。ロトマンとの違いは境界が両義的で、内と外、生と死、此岸と彼岸、文化と自然、定義と移動といった多義的なイメージが重なる場であるとする点にある。境界の本質は連続する自然の空間に加えられた人為的な分断であるとし、その聖性と曖昧性を指摘している。両義的な領域という風に捉えているのである。

こちらの考え方によると桜の森の満開の下は、都と山を人が分断した曖昧で聖性を持った境界となる。対となる構造は都における文

化と山の自然であり、せめぎ合つて混沌とした境界ともなる。多義的なイメージの重なりとは、過去と現在、そして未来という時間概念のことであり、時間概念には生死が深く関与してくる。そのため領域内は聖性を持つことになると同時に、踏み込むことは禁忌となる。

中畑邦夫〇は「社会契約説」において論じられる「自然状態—社会状態」、「自然人—社会人」対立を軸に、自然状態に生きる無知なる自然人が未知の社会状態へ進むことを選んだのは美のためであるとした。相反する二人が出会うきっかけとなった美もまた禁忌といえよう。

九

安吾は「文学のふるさと」で「むごたらしいこと、救いがないということ、それだけが唯一の救い」と文学論を語っている。まさに『桜の森の満開の下』に通じるスタンスである。

ただモラルがない、ただ突き放す、ということだけで簡単にこの凄然たる静かな美しさが生まれるものではないでしょう。ただモラルがない、突き放すというだけならば、鬼や悪玉をのさばらせて、いくつの物語でも簡単に書くことができます。そういうものではありません。

このように注意を促したことから、ただモラルを放り捨てるだけで美しさを表現できるわけではないのは明白だ。読者を突き放

すため、ただグロテスクと乱暴によって登場人物を動かしていくことを安吾は許さない。シャルル・ペローの『赤ずきん』を理想とするように、読者に終幕まで突き放すことを気付かせてはいけないのである。

物語が私達に伝えてくれる宝石の冷たさのようなものは、なにか、絶対の孤独——生存それ自体が孕んでいる絶対の孤独、そのようなものではないでしょうか。

読了後は物語から皆が消えてしまい、取り残された読み手は途方に暮れることだろう。安吾の狙いはまさにそこにある。孤独となるのは登場人物でも作者でも無く、読者でなくてはならなかった。

読了後に孤独の中で生まれる疑問——『桜の森の満開の下』で女は何故鬼に変わらなければならなかったのか。

本稿では桜の森の満開の下において、過去・現在・未来は不可逆的時間軸ではなく多重層的に同時並行することを提唱し、男が拒絶していた時間概念の自得が鬼の召喚へ繋がったものとして決着をつける。

一 相馬正一『坂口安吾 戦後を駆け抜けた男』(人文書館 二〇〇六・一一)

二 塚越和夫『桜の森の満開の下』(『坂口安吾研究講座』三 弥井書店 一九八五)

三 奥野健男『桜の森の満開の下』と『花妖』(『坂口安吾』文芸春秋)

秋社 一九七二)

四 兵藤正之助『桜の森の満開の下』(冬樹社 一九七二・一一)

五 野口武彦『はなかげの鬼哭』(『カイエ』七号 冬樹社一九七九・七)

六 福田恆存『坂口安吾』(『福田恆存全集』文芸春秋 一九八七・一)

七 清田文武『桜の森の満開の下』の世界』(『新潟県郷土作家叢書 坂口安吾』野島出版 一九七八・四)

八 松田悠美『桜の森の満開の下』の鬼』(『坂口安吾研究』南窓者 一九七三)

九 原卓史『坂口安吾『桜の森の満開の下』の(終わり)』(『国文学』解

釈と鑑賞』二〇一〇・九)

一〇 原卓史『坂口安吾『桜の森の満開の下』の(終わり)』(『国文学』解

釈と鑑賞』二〇一〇・九)

『椋鳥通信』への視覚 5

——『椋鳥通信』における人名の頻出順位（トップ二十九）——

金子幸代

一九〇九年（明治四二）三月発行の「スバル」第一年第三号以降、一九一三年（大正二）一二月発行の「スバル」第五年大一二号（終刊号）まで途中三回の休載はあったが五年間という長期にわたって『椋鳥通信』を五五回も連載している。これまで筆者は、二〇〇六年四月編著『鷗外女性論集』（不二出版）を著

し、日露戦後の情報発信の場として果たしていた『椋鳥通信』の重要性に着目し、当時の文学作品に与えた影響を考察してきた。「読売新聞」など当時の新聞で『椋鳥通信』が連載当初から鷗外

が編んだものとして注目され反響を呼んでいたことが裏づけられ、『森鷗外の『椋鳥通信』——『さへづり』・『沈黙の塔』へ——』（富山大学人文学部紀要）五四号、二〇一一・一）を発表した。

現在、『椋鳥通信』の全六八九一項目の分析に着手し、すでに二〇〇七年八月には「鷗外『椋鳥通信』から『さへづり』へ——情報メディアと創作——」（『日本比較文学会東京支部研究報告』）で、

『椋鳥通信』の女性に関する記事が、同時期の女性投稿雑誌「女子文壇」の中で「西洋婦人新聞」や「西洋の婦人」という名で転載され伝播されていたことを明らかにしてきた。

『椋鳥通信』の主要な情報原については、前々号三号の調査研究¹によつてその原典がベルリナーターゲブラットと確定してよいこともわかった。加えて前号²では、特に発禁に関する『椋鳥通信』の記事を紹介した。一九一〇年の大逆事件に端を発する政府の言論弾圧に抗するように『椋鳥通信』で意識的に発禁問題、とりわけ興行禁止が多く取り上げられていることを考察した。本稿では、『椋鳥通信』

¹ 拙稿「『椋鳥通信』への視角 3——『椋鳥通信』の原典ベルリナーターゲブラットについて」（『富大比較文学』三集 二〇一〇・二二）

² 拙稿「『椋鳥通信』への視角 4——『椋鳥通信』の原典ベルリナーターゲブラットと発禁問題——」（『富大比較文学』三集 二〇一一・二二）

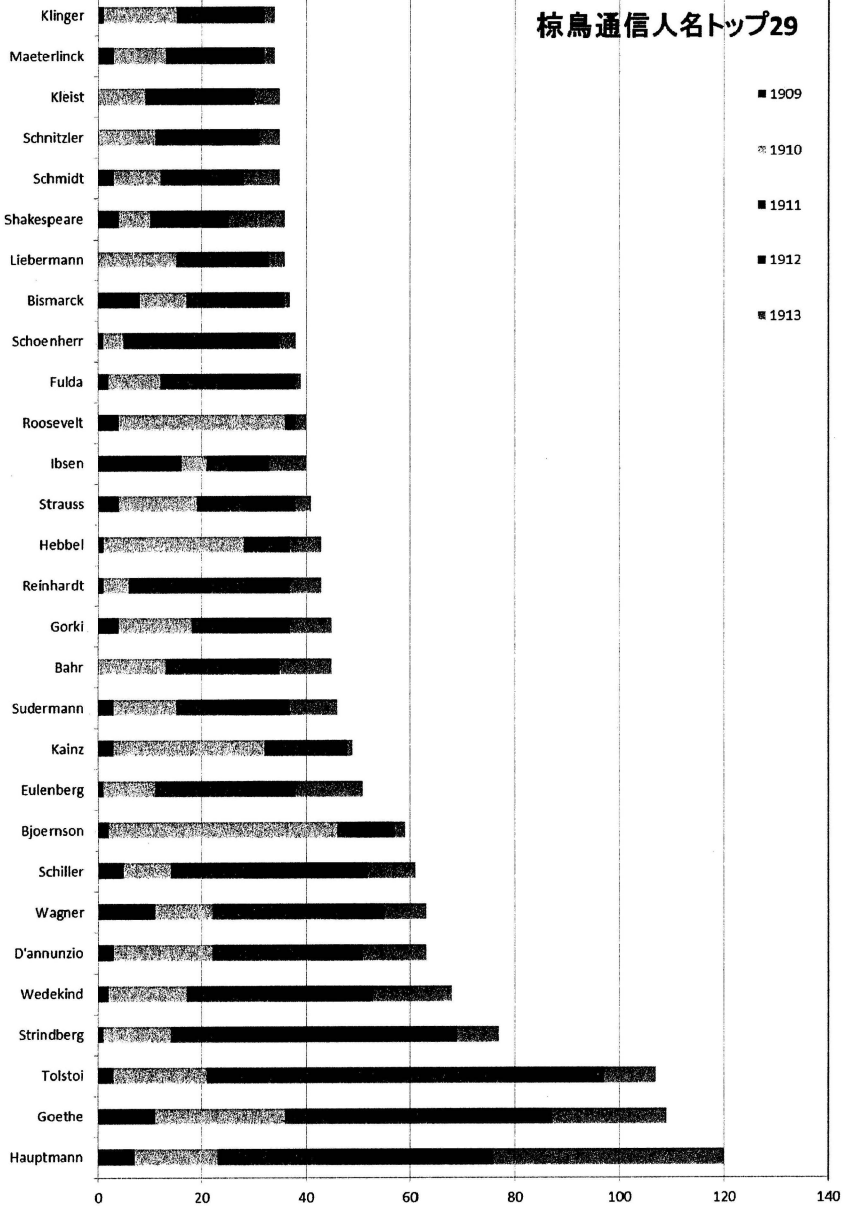
の人名に注目し、頻出の度合いを調査したので報告していきたい。

トップ一〇のうち最も多いのがハウプトマンで二二〇回、ついでゲーテが一〇九回、トルストイが一〇七回と上位三番までが、高頻出であることが明らかになった。四位以降は、ストリントベリー七回、ヴェディキント六八回、ダヌンツィオ六三回、ワグナー六三回、シラー六一回、ビョルンソン五九回、オイレンベルク五一回となる。鷗外の関心を反映して文学者が十人中九人と多く、それ以外は音楽家のワグナーである。この傾向は以後も同様だが、おもしろいのは一九位にアメリカ大統領ルーズベルトが四〇回も登場していることである。これはルーズベルトがヨーロッパ、とくにドイツを訪問したときの様子が伝えられたためである。女性解放運動に批判的な立場にたいする揶揄が見られる。このように、『棕鳥通信』の傾向を人物から抽出していくことが重要であろう。そこには当時の西欧文学・文化・思想などの動向がつぶさに伝えられている実相が見えてくるだろう。

	1909	1910	1911	1912	1913	総計
1 Hauptmann	7	16	22	31	44	120
2 Goethe	11	25	28	23	22	109
3 Tolstoi	3	18	57	19	10	107
4 Strindberg	1	13	8	47	8	77
5 Wedekind	2	15	16	20	15	68
6 D'annunzio	3	19	19	10	12	63
7 Wagner	11	11	24	9	8	63
8 Schiller	5	9	14	24	9	61
9 Bjornson	2	44	4	7	2	59
10 Eulenberg	1	10	17	10	13	51
11 Kainz	3	29	12	4	1	49
12 Sudermann	3	12	10	12	9	46
13 Bahr	0	13	14	8	10	45
14 Gorki	4	14	6	13	8	45
15 Reinhardt	1	5	22	9	6	43
16 Hebbel	1	27	7	2	6	43
17 Strauss	4	15	10	9	3	41
18 Ibsen	16	5	4	8	7	40
19 Roosevelt	4	32	2	0	2	40
20 Fulda	2	10	11	15	1	39
21 Schoenherr	1	4	19	11	3	38
22 Bismarck	8	9	8	11	1	37
23 Liebermann	0	15	12	6	3	36
24 Shakespeare	4	6	10	5	11	36
25 Schmidt	3	9	11	5	7	35
26 Schnitzler	0	11	11	9	4	35
27 Kleist	0	9	6	15	5	35
28 Maeterlinck	3	10	8	11	2	34
29 Klinger	1	14	9	8	2	34

棕鳥通信の年別人物の傾向を表にしてみたので参照いただきたい。

椋鳥通信人名トップ29



Ⅱ 編集後記Ⅱ

富山大学比較文学会会則

富大比較文学第五号には、二〇一一年度卒業生の金森友里さん、南菜緒さん、吉田遙さん、織田淳子さん、二〇一一年度大学院修士課程修了生の山本恵美さんの論文を掲載することに編集委員会で決定しました。寄稿いただいた皆さんに感謝申し上げます。

二〇一二年度は森鷗外生誕一五〇周年にあたり、十月二十五日に森鷗外記念会会長の山崎一穎先生、一橋大学大学院特任教授の古澤ゆう子先生をお招きし、「知の東西融合」をテーマとする記念シンポジウムを開催しました。シンポジウムでは鷗外の異文化理解と異文化受容の実相が議論され、深められた刺激的なシンポジウムになりました。さらに一五〇年記念演劇として鷗外が初めて歴史劇を現代語で書いた創作劇『静』を十二月二十二日に街中のフォルツァ総曲輪のライプホールで上演しました。この劇は大学の「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェクト」と、富山市による「学生まちづくりコンペティション」の両事業に選ばれました。時代考証にのっとり、衣装を手作りし、大道具、小道具にも力を入れました。その成果は富山新聞にも大きく取り上げられましたので、御覧になった方もいらつしやるのではないでしょうか。卒業生も観劇にかけつけてくれたのは、うれしいことでした。お力添えをいただいた皆さまにこの場を借りてお礼申し上げます。今後の発展に向けて、さらに精進していきたいと存じます。ご意見、ご批評をぜひ富大比較文学会にお寄せいただきますすれば幸いです。

(金子 幸代)

第一条 この会は富山大学比較文学会と称し、事務所を富山大学人文学部比較文学・比較文化研究室（富山県富山市五福三一九〇）に置く。

第二条 この会は会員相互の協力により、比較文学・比較文化研究を進めることを目的とする。

第三条 この会は前条の目的を達成するために次の事業を行う。

- 1 研究発表会、公開講演会などの開催。
- 2 機関誌、会報などの刊行
- 3 その他、会の目的を達成するために必要と認められる事項。

第四条 この会の設立の趣旨に賛同する富山大学比較文学・比較文化の教員および在学生、院生、卒業生、修了生をもって会員とする。この他、この会の設立の趣旨に賛同するものをもって会員とする。

第五条 前条の会員は一般会員および維持会員をもって組織する。

富大比較文学 第五集

二〇一二年十二月十二日発行

編集人 富山大学比較文学会編集委員会

発行人 富山大学比較文学会

代表 金子幸代

発行所 富山大学人文学部比較文学・比較文化研究室

富山県富山市五福三一九〇

〇七六―四四五―六一九二（研究室 直）

リサイクル適性 (B)

この印刷物は、板紙へ
リサイクルできます。

富
大
比
較
文
学

第
五
集